وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک آموزشی
WWW.ROSHDMAG.IR

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

فصلنامه آموزشی، تحلیلی و اطلاع‌رسانی
دوره بیست و چهارم / شماره ۴ / تابستان ۹۰
۹۸ رشد آموزش

گونه‌شناسی تاریخی و جغرافیایی زبان فارسی
نوستالژی در آثار ناصرخسرو، نظامی و خاقانی
نام‌دارترین پهلوان، نام‌جوترین قهرمان
آینه و آینه‌داری در ادب فارسی
پدیده‌ی مرگ از نگاه مولوی
هنجارگریزی زمانی در شعر اخوان ثالث
شگردهای طنزآفرینی
تأملی بر تکواژ
راه‌کارهای عملی برای درس انشا
روش تدریس مفهومی و مقایسه‌ای متمم‌ها
چگونه معلم شدم؟

مقایسهٔ لیلی و مجنون و رومئو و ژولیت

ISSN 1606-9218

شرایط پذیرش مقاله

قابل توجه نویسندگان محترم، چنان‌چه مقالهٔ ارسالی شرایط زیر را نداشته باشد بذیرش و داوری نمی‌شود. فصلنامهٔ 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. مقدمات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی و متناسب و مرتبط با سطح و محتوای کتاب‌های درسی باشد و به نظر مستقیم و غیر مستقیم در جهت کمابیش کارهای کتاب‌های درسی مصاحبه شده باشد. ۲. اگر مقاله به صورت طرح تحقیق و حاصل کار نیست، آن را منتشر نکنید. ۳. نثر مقاله به فارسی روان ساده و سالم نوشته و از به کار بردن هرگونه تکلف و تصنع و نثر نویسی اکراه داشته باشید. ۴. مقاله‌های ترجمه شده یا متن اصلی هم‌خوانی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه مقاله باشد. ۵. اهداف مقاله و چگونگی نظریه و پیدایش آن در چند سطر در ابتدای آن بیاید. ۶. معرفی نامه کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و میزان آخرین تحصیلات، رشته تحصیلی و محل خدمت او ضمیمه شود. ۷. شیوه تحریر به دور از غلط‌های املایی و انشایی و محتوایی و کاهش حجم آن است. ۸. برای مشخص در مقاله‌ها، سیر نظر دهم بسیار از کمک آموزشی و خصلت تحریر به نسخه و پیشنهادات پاسخ‌گویی به پرسش‌های خوانندگان با حجم نوشته‌ها مرتبط است. ۹. مقالات رد شده بازگردانده نمی‌شود. ۱۰. اصل مقاله برای بررسی به هیئت تحریریه تحویل شود. از ارسال تصویر آن خودداری کنید. ۱۱. مقالات نباید در هیچ یک از نشریات چاپ شده باشد. ۱۲. مقالاتی که در زمینه اهداف یادشده بازنگری نوشته و آماده شوند در اولویت بررسی و چاپ‌اند. خواهشمند است جهت‌گیری مقالات به سوی شیوه‌های آموزش زبان، ادبیات و نوآوری‌های آموزشی باشد. ۱۳. مقاله پژوهشی حاوی یک مسئلهٔ علمی، نظر تازه، پیام و یا دعوی و دستگاه روش تازه‌ای است. حاصل تحقیق پژوهنده و به روشی علمی و منطقی بیان و ارائه می‌شود. ۱۴. عنوان، نام و نشانی، صفحه اول عنوان مقاله و به نویسنده یا نویسندگان، مدرک علمی و شغلی و نشانی کامل، صفحه دوم نیز با عنوان و چکیدهٔ مقاله آغاز گردد. ۱۵. مقاله روی کاغذ A۴ یک رو در صورت امکان تایپ شود. حجم مقاله نباید از ۱۵ صفحه A۴ دوبل‌نویسی بیشتر باشد.

ساختار مقاله: چکیده ـ مقدمه ـ متن ـ طرح مقدمات برخی از نتیجه‌گیری ـ بی‌نوشت ـ منابع ■ **چکیده:** حداکثر ده سطر شامل مسئلهٔ تحقیق، روش کار و نتایج به دست آمده، به فارسی همراه کلیدواژه‌ها ■ **مقدمه:** شامل طرح موضوع یا مسئلهٔ تحقیق، ضرورت و پیشینهٔ تحقیق ■ **نمودارها و شکل‌ها:** این بخش از مقاله باید تا حد امکان به صورت آماده برای چاپ ارائه شود و تا حد امکان جزئی از متن اصلی محسوب شود. عنوان جدول‌ها باید روشن و گویا باشد و شماره‌گذاری جدول‌ها نیز به ترتیبی باشد که در متن می‌آید ■

شیوهٔ ارجاع در ذکر منابع و مأخذ در پایان مقاله الگوی زیر باید اعمال شود

■ **کتاب:** نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، سال کتاب، نام مترجم یا مصحح، تعداد جلد، نوبت چاپ، محل چاپ، ناشر، تاریخ نشر ■ **مجلات:** نام خانوادگی، نام نویسنده، عنوان مقاله، نام نشریه، دوره، شماره، محله، سال ■ **از مجموعه‌ها:** نام خانوادگی نویسنده، نام، عنوان مقاله، نام مجموعه، نام و نام خانوادگی تدوین‌کننده مجموعه ■ **محل نشر:** ناشر، تاریخ نشر، شماره صفحه آغاز و انجام مقاله ■ **پانوشت‌ها و ...:** نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، عنوان موضوع، نام و نشانی پایگاه، بررسی پایگاه، تاریخ آخرین بازنگری در پایگاه ■ **ارجاعات** درون متنی: ارجاعات باید در داخل متن باشد. این امور باید به صورت نام خانوادگی نویسنده، سال نشر، شماره صفحه، برزین‌گویا، ۱۳۷۵: ۱۲ ■ **بی‌نوشت:** از پی‌نوشت‌ها، توضیحی نوشته نمی‌شود و هرگونه توضیحی با شماره به متن نوشته شده در پایان مقاله و پیش از منابع و مآخذ می‌آید منتقل می‌گردد. ■

اهداف کلی مجله: ۱. ایجاد زمینهٔ مناسب برای تقویت مهارت‌ها و توانایی‌های حرفه‌ای معلمان ■ ۲. کمک به ارتقای نگرش معلمان در زمینهٔ اصول و مبانی آموزش و پرورش ■ ۳. معرفی راهبردها، روش‌ها و فنون تدریس آموزش زبان و ادب فارسی ■ ۴. کمک به ارتقای دانش معلمان نسبت به محتوای کتاب‌های درسی ■ ۵. ایجاد زمینهٔ مناسب برای ارتباط و تبادل نظر بین معلمان، کارشناسان و برنامه‌ریزان درسی، برای بهبود وضع تدریس ■ ۶. افزایش آگاهی معلمان از کاربردهای گوناگون زبان و ادب فارسی در زندگی و تأکید بر محتوای کتاب‌های درسی ■ ۷. تشویق معلمان به انجام دادن کارهای پژوهشی در زمینه‌های علمی، آموزشی ■ ۸. آشنا کردن معلمان با تازه‌ترین دستاوردهای علمی در زمینهٔ زبان و ادب فارسی ■ ۹. آشنا کردن معلمان با مباحث ادبی، انتقادی و نظری به منظور دادن غنا و تعمیق به تدریس آموزشی ■ ۱۰. افزایش آگاهی معلمان در زمینهٔ وجه تمایز علمی و آموزشی زبان و ادب فارسی در تدریس و جدایی ■ ۱۱. ... معلمان با مفیدترین عناصر و منابع ... موجود در حوزه علمی و آموزشی

همکاران این شماره:

و
همایون
حسین حاجیانی
علی صالحی
مهدی صالحی
راحله عبدالملکی‌زاده یزدی
فرشاد مرادی
طیبه میرزا آملی
غلامرضا یوری

پوزش و امتنان

نام دو تن از نویسندگان مجله به‌نام‌های [illegible] نویسندهٔ مقالهٔ «بازتاب اسطوره در شعر سپید علی صالحی» و [illegible] نویسندهٔ مقالهٔ «تحلیل غزل‌های مسلمان هراتی»، چاپ شده در ویژه‌نامهٔ ادبیات معاصر و انقلاب اسلامی به صورت اشتباه درج شده است که به این وسیله از آن‌ها پوزش می‌طلبیم

بسم الله الرحمن الرحیم

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

رشد ۹۸ آموزش زبان و ادب فارسی

دورهٔ ۲۴/شمارهٔ ۴/تابستان ۱۳۹۰ www.roshdmag.ir شمارگان: ۱۲۵۰۰ نسخه

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

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

طراح گرافیک: صادق جمالی
چاپ: شرکت افست (سهامی عام)
رایانامه: adabiyatfarsi@roshdmag.ir

سرمقاله/ **سند تحول راهبردی** ۲

گفت وگو/ **گونه‌شناسی تاریخی و جغرافیایی زبان فارسی**/ گفت‌وگو با دکتر علی روافی ۳

ادبیات کهن/ **نخل‌بندی در بُستان**/ فرشاد مرادی ۸
نوستالژی در آثار ناصرخسرو، نظامی و خاقانی/ احمدرضا صیّادی، علیرضا نوری ۱۱
نام‌دارترین پهلوان، نام‌جوترین قهرمان/ مریم بیدمشکی ۱۸
آینه و آینه‌داری در ادب فارسی/ طاهره حق‌پرست ۲۲
دربارهٔ معنای یک فعل/ مسعود دلاویز ۲۵
بازخوانی یک پرونده، داستان شیر و گاو/ اسدالله محمدزاده ۲۸
مقایسهٔ دو حکایت از مرزبان‌نامه و کلیله و دمنه/ نفیسه میرزا امیری ۳۰
پدیدهٔ مرگ از نگاه مولوی/ دکتر خدایخش اسداللهی ۳۴
گنبد سبز فلک/ مهدی مهدی‌زاده ۳۸
از قیاسش خنده آمد خلق را/ مهدی صالحی ۴۰

ادبیات معاصر/ **هنجارگریزی زمانی در شعر اخوان ثالث**/ راحله عبدالله‌زاده برزو ۴۳

ادبیات جهان/ **مقایسهٔ لیلی و مجنون و رومئو و ژولیت**/ یدالله طالشی ۵۲

بلاغت/ **تشبیه بدلی در مثنوی مولوی**/ سید رضی میرصادقی ۵۷
شگردهای طنزآفرینی/ معصومه افشار ۶۰

زبان پارسی/ **چند خُرده بر اهل خرد**/ سید محسن مهدی‌نیا جوبی ۶۴
تأملی بر تکواژ/ حسین خلخالی ۶۶

روش تدریس/ **راه‌کارهای عملی برای درس انشا**/ علی صالحی ۷۰
روش تدریس مفهومی و مقایسه‌ای متمم‌ها/ هما بیگلو ۷۴
معلمان شاعر ۷۶
ز کجا آمده‌ای؟/ گفت وگو با فتح‌الله عباسی ۷۸
خاطرات/ چگونه معلم شدم؟/ غلامرضا عمرانی ۸۰

پیام‌گیر نشریات رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲-۰۲۱ نشانی دفتر مجله:
کدمدیرمسئول: ۱۰۲ کد دفتر مجله: ۱۱۳ تهران، کریم خان زند، ایرانشهر شمالی، پلاک ۲۶۶
تلفن امور مشترکین: ۶-۷۷۳۳۶۶۵۵-۰۲۱ تهران، صندوق پستی ۶۵۸۵/۱۵۸۷۵
۹-۸۸۸۳۱۱۶۱-۰۲۱، داخلی ۳۷۴
تلفن مستقیم: ۸۸۳۰۵۸۶۲-۰۲۱
دورنگار: ۸۸۳۰۱۴۷۸-۰۲۱

سند تحول راهبردی

در این که آموزش و پرورش باید متحول شود هیچ‌کس را تردیدی نیست. اما پرسش‌های بزرگی پیش‌روی این تحول است:

ـ با کدام برنامه باید چنین تحولی را صورت داد؟

ـ تحول نیازمند کدام مؤلفه‌ها و بایسته‌هاست؟

ـ تحول نیازمند مدیران بزرگ، شانه‌های صبور و چشم‌های بصیر است آیا چنین سرمایه‌ای را برای تحول تدارک دیده‌ایم؟

ـ لنگرگاه تحول در آموزش و پرورش مدرسه است با تعریف نو از مدرسه و پیوستارهای آن، آیا چنین مدرسه‌ای آماده یا دست‌کم در حال آماده‌شدن هست؟

ـ عزم جدی و همت بلند در تحول که بی‌آن اگر همه‌چیز آماده باشد تحولی صورت نمی‌پذیرد آیا چنین عزم و اراده و همتی هست؟

ـ سند تحول با اسناد بالادستی چه نسبت و رابطه‌ای باید داشته باشد که بالاترین سند، قانون اساسی و سند چشم‌انداز ۱۴۰۴ است. اکنون که این سرمقاله نگاشته می‌شود هم سند چشم‌انداز ۱۴۰۴ پیش‌روست (فقط چهارده سال از این بیست سال باقی مانده است) و هم سند تحول راهبردی نظام تربیت رسمی و عمومی جمهوری اسلامی، تدوین شده است. و هم سومین ویراست برنامه درسی ملی به شورای عالی آموزش و پرورش برای بررسی و تصویب فرستاده شده است.

سند تحول راهبردی، ره‌آورد تلاش صدها تن کارشناس حوزوی، دانشگاهی، آموزش و پرورشی و دیگر کار، ازمودگان و دل‌سوزان آموزش و پرورش است. پیش از این چندین سند فراهم شد که فلسفهٔ تربیت در جمهوری اسلامی، فلسفهٔ تربیت رسمی و عمومی در جمهوری اسلامی ایران و رهنامه نظام تربیت رسمی و عمومی در جمهوری اسلامی ایران از آن جمله بود.

این سند که به یُمن اکمال و اتمام در تاریخ ۸۸/۱۰/۳۰ در جوار بارگاه آسمانی ثامن‌الحجج «سند مشهد مقدس» نام گرفته است. شامل بیانیه ارزش‌ها، بیانیهٔ مأموریت، چشم‌انداز، مدرسه در افق چشم‌انداز، هدف‌های کلان، راهبردهای کلان، هدف‌های کلان هدف‌های عملیاتی و راه‌کارها (۳۲ راه‌کار) و هشت پیوست است.

تحقق اهداف این برنامهٔ بزرگ که سرشار از ظرافت، دقائق، نگاه‌های ژرف و راهبردی، و حاصل «فکر جمعی هوشمندانه و همه‌سونگرانه» است نیازمند چند کار کلیدی و بنیادین است:

۱. دبیرخانهٔ فعال، مصمم، کار آشنا و متعهد برای ایجاد حساسیت دائمی در جامعه و شناساندن ابعاد برنامه به مسئولان، مراجع تأثیرگذار و تصمیم‌گیر در سطح ملی

۲. برگزاری دوره‌های آموزشی مستمر در سطح آموزش و پرورش و آشناسازی همهٔ عناصر ستادی و به‌ویژه معلمان (مجریان اصلی برنامه) با برنامه

۳. تبیین و واکاوی مستمر برنامه در رسانه‌های ملی و رسانه‌های خبری درون آموزش و پرورش مانند نگاه، تربیت، مجلات رشد، پیوند (بررسی و نقد رسانه‌ای به اگاهی‌های عمومی و مردمی نیز کمک می‌کند)

۴. تعیین گروهی صاحب‌نظر و کارشناس برای بررسی مراحل اجرا، شرایط اجرا و عوامل بازدارنده و پیش‌برنده در اجرا

۵. زمینه‌سازی تدریجی و مستمر برای اجرا

۶. برگزاری نشست‌های مستمر نقد و بازنگری سند تحول راهبردی

آن‌چه نباید فراموش کرد عظمت کار و بزرگی و تأثیرگذاری این برنامه و برون‌رفت آموزش و پرورش از وضعیت ناکارآمد موجود به سمت وضعیت مطلوب است و معلوم است که خروج از بن‌بست کنونی و نظامی که رهبر معظم انقلاب آن را نظامی متحجرانه خوانده است کاری ساده و معمولی نیست و کار بزرگ، همسایه عزم بزرگ، رنج بزرگ و همت و کار بزرگ و مضاعف است. لطف و عنایت و هدایت او باید و در این راه به قول خواجه راز، حافظ شیراز:

ما بدان مقصد عالی نتوانیم رسید
هم مگر پیش نهد لطف شما گامی چند

گونه‌شناسی بارید و جغرافیای زبان پارسی

گفت‌وگو با دکتر علی رواقی

• دکتر سنگری: از گذشته، تحصیلات و استادان خودتان بگویید، به‌خصوص از دوره‌ای که حضرت‌عالی با دکتر شهیدی همکاری داشتید.

دکتر رواقی: من متولد سال ۱۳۲۰ هستم. کارهای فرهنگی و ادبی را از سال ۱۳۴۵ شروع کردم. اما اگر بخواهم از پیشینهٔ کار و زندگی در مشهد بگویم، در دبیرستان «دانش» درسم را تمام کردم. در دورهٔ دبیرستان هم به اعتبار خانواده (که فرهنگی بودند) علاقهٔ زیادی به کارهای ادبی داشتم.

آن‌وقت‌ها، کتاب‌هایی مانند شاهنامه، دیوان حافظ، قرآن و گاه کتاب‌هایی دیگر مانند اسکندرنامه و امیرارسلان بر روی رف‌خانهٔ ما پیدا می‌شد. این کتاب‌ها بارها و بارها خوانده شد. عموی من (که خدا رحمتش کند) هم پزشک بود و هم درس حوزه خوانده بود. ایشان علاقهٔ زیادی به ادبیات داشت و به‌صورت منظم از دوران کودکی با من دستور زبان کار می‌کرد. وی جزوه‌های مرحوم فروغی را تهیّه می‌کرد و هربار به مشهد می‌آمد. جزوه به جزوه با من پیش می‌رفت. پنج‌شش ساله بودم، عمویم در کنار توضیح دادن دستور زبان، مسائل پزشکی را هم برای من توضیح می‌داد که با همهٔ امکانات، رشتهٔ پزشکی را ادامه ندادم. غرض این که با شاهنامه از همان دوران کودکی خوگر شدم.

مادربزرگ مادری من، درس حافظ می‌گفت، عده‌ای به خانهٔ ما می‌آمدند و ایشان با همان شیوهٔ قدیمی ولی با اطلاعاتی بسیار خوب حافظ درس می‌داد.

در دورهٔ دبیرستان هم استادی بسیار نازنین، شریف و پاک به نام استاد «بازرگانی» داشتم که زحمت بسیاری برای ما کشیدند. سال سوم دبیرستان بودیم که در مشهد دانش‌آموز برگزیده شدم و برای تشویق در اردوی رامسر شرکت کردم.

من دانش‌آموز رشتهٔ طبیعی بودم اما در ادبیات برگزیده شدم و به رامسر رفتم. علاقهٔ من به ادبیات باعث شد که پزشکی را دنبال نکنم و به سراغ رشتهٔ ادبیات بروم. در آن سال‌ها دکتر فیاض رئیس دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه مشهد بود و بعدها استاد دکتر یوسفی، دکتر احمدعلی رجایی بخارایی و دکتر جلال متینی نیز به این دانشکده آمدند و هریک در حوزهٔ تخصصی خودش بسیار خوب عمل می‌کرد. بعد که در سال ۱۳۴۴ به تهران آمدم قرار بود در امتحان دکتری شرکت کنیم که به فوق‌لیسانس بدل شد.

به دلیل تکرار برخی از زمینه‌های دروس مانند شاهنامه، درس‌ها جذابیت خاصی برای من داشت. من از همان سال‌های ۱۳۴۰ عده‌ای از دوستان را دور هم جمع و برگه‌نویسی را از همان سال‌ها آغاز کردم. در دانشکده هریک از استادان اصرار به کار بر روی آثار یکی از شعرا داشتند: یکی تحقیق در اشعار رودکی را پیشنهاد می‌داد؛ دکتر رجایی بخارایی اصرار داشت در زمینهٔ شاهنامه کار کنیم. علاقه به شاهنامه باعث شد در تمام طول این سال‌ها کار پژوهشی بر روی شاهنامه را ادامه دهم. سال ۱۳۴۹ بود که استاد مینوی، من را مسؤول بخش پژوهش بنیاد شاهنامه کرد.

• چند سال با مرحوم مینوی در بنیاد شاهنامه همکاری کردید؟

پنج سال امّا قبل از آن از سال ۱۳۴۴ که استاد مینوی در بنیاد فرهنگ مشغول به‌کار بود، به‌صورت مرتب و پیوسته با وی در تماس بودم؛ یعنی حدود ۱۰ سال با ایشان همکاری داشتم. به تعبیر بسیاری از کسانی که با استاد مینوی کار

کرده‌اند، ۲-۱ ماه کار با ایشان هم سخت بود اما استاد محبت ویژه‌ای به من داشت و من را مثل فرزند خودشان می‌شمردند و به تعبیر خودش من جای خالی فرزندانشان را پر می‌کردم که خارج از ایران بودند.

در کنار کار شاهنامه و جذب تعداد زیادی از علاقه‌مندان به پژوهش در این‌باره، علاقهٔ زیادی به متون داشتم. مطالعه در فرهنگ‌ها یکی از علایق من بود. این کاری است که شاید کسی به سراغش نرود. اما من به آن علاقه‌مند بودم. فرهنگ‌هایی چون لغت‌نامه را زیرورو می‌کردم و متوجه شدم کاستی‌های فرهنگ‌نامه زیاد است. به‌دنبال برخی لغات به سراغ فرهنگ‌نامه‌ها می‌رفتم و می‌دیدم که آن لغت در فرهنگ‌نامه وجود ندارد. این باعث شد که در سال‌های ۴۸-۱۳۴۷ شروع کردم به جمع‌آوری موادی برای ذیل فرهنگ‌های فارسی که یک جلد آن در سال ۸۱-۸۰ چاپ شد. قصد من این بود که ۱۰ دفتر از این مجموعه چاپ شود، مواد آن را هم آماده کرده‌اند. می‌توانم به جرئت بگویم که هیچ دانشجویی نمی‌تواند کتاب و متنی را با کمک این فرهنگ‌های در دسترس بخواند.

• یعنی فرهنگ‌های در دسترس استاندارد نیستند؟

نه! ضبط نشده است. البته شیوه‌های جمع‌آوری مواد صحیح بوده است اما گسترهٔ متون فارسی به‌قدری زیاد است که فراهم‌کردن همهٔ یادداشت‌ها پاسخ‌گوی هیچ‌کس نیست. کوچک‌ترین متن فارسی ما دیوان رودکی است که حدود ۶۰۰ بیت و با ابیات الحاقی حدود ۱۰۰۰ بیت دارد، اما فرهنگ‌های ما دشواری‌های واژگانی این متن را ندارند و یا توضیح درستی دربارهٔ آن ارائه نکرده‌اند.

این مشکل بزرگ فرهنگ‌های ماست. به همین دلیل به‌دنبال این رفتم که یادداشت‌هایی برای تنظیم یک فرهنگ فارسی جمع‌آوری کنم که در این دفتر در حدود ۲۷ میلیون یادداشت برای فرهنگ فارسی داریم.

• این‌که با همهٔ فرهنگ‌های موجود ما باز هم نمی‌توانیم یک متن ادبی را آن‌گونه که است، درک و دریافت کنیم، ناشی از این است که واژه در متن هویت ویژه‌ای دارد که متفاوت با توضیحاتی است که دربارهٔ آن لغت در فرهنگ‌ها داده شده است یا این از مسئلهٔ دیگری ناشی می‌شود؟

این نکتهٔ مهمی است ولی گسترهٔ وسیعی دارد که اگر بخواهیم به آن بپردازیم چند ترم تحصیلی وقت می‌گیرد. این تعبیر درست است، البته مجموعهٔ لغات از متون در نیامده است. نه این است که همهٔ لغات را استخراج کرده‌اند و توضیح کافی نداده‌اند. شمار زیادی از متون ما در همین ۵۰ سال اخیر چاپ شده است من علاقهٔ زیادی به‌کار در ترجمه‌های قرآن داشته‌ام. مجموعهٔ متون قرآنی هم ناشناخته بود که خوشبختانه دکتر خانلری موافقت کردند این ترجمه‌های مختلف قرآن چاپ شود. با وجودی که ایشان سؤال داشتند چرا اصرار به چاپ ترجمه‌های مختلف قرآن داری. پاسخ من این بود که این ترجمه تفاوت‌های زبانی دارند و این تفاوت‌ها از گستره‌های جغرافیایی مختلف ایران ناشی می‌شد.

به همین جهت باید توجه داشت که زبان متون فارسی در حوزه‌های مختلف متفاوت است؛ بنابراین درسی با نام «گونه‌شناسی زبان فارسی» پیدا شد که خوشبختانه مورد تأیید قرار گرفته است. جدا از این‌که می‌توان گفت زبان مطلق است و خود زبان به‌تنهایی در هیچ‌جا کارایی کامل ندارد. اما من چون مدتی معلم ادبیات بوده‌ام، اطلاعاتی در حوزهٔ واژگانی گردآوری کرده‌ام که در متون ادبی یا در زبان فارسی کاربرد بیشتری دارد؛ بنابراین می‌توان گفت مجموعهٔ متون فارسی در یک حوزه نوشته نشده است. مثلاً شاهنامه در حوزهٔ توس با زبان معیار، ترجمهٔ تفسیر طبری در ماوراءالنهر با بهره‌وری از فارسی کاربردی در آن‌جا نوشته شده است. زبانی که سُغدی گونهٔ گفتاری‌اش را تشکیل می‌داده است و تا قرن ششم هم ادامه داشته است. ساخت سغدی در ترجمهٔ تفسیر طبری اثر داشته است و به همین خاطر ساختار صرفی این اثر متفاوت است. ساخت نحوی آن هم‌چون مترجمان به ساختار نحوی قرآن پایبند بوده‌اند، سعی کرده‌اند واژه‌ها را در زیرنویسی و برابرگذاری قرآنی، نحو قرآنی را نگه دارند اما گاه گاهی ساختار نحوی هم از ساختار زبان فارسی اثرپذیر بوده است. پیدا شدن مسئله‌ای به‌عنوان «گونه‌شناسی زبان فارسی» نشان می‌دهد که شناخت زبان کاربردی هر حوزه در دوره گونهٔ زبانی را می‌سازد. گونهٔ زبانی شامل اطلاعات در زمینهٔ لغت فارسی است. من گیاه‌شناسی، طب و بسیاری از دانش‌هایی را که در زبان است نمی‌دانم و با واژگانش آشنا نیستم؛ بنابراین استفاده از واژهٔ زبان فارسی غلط است.

ما باید بگوییم گونه‌ای از زبان فارسی و در درون گونه‌های مختلف زبان فارسی، گویش‌های متفاوت زبان فارسی جای می‌گیرد. پس متون ما بر پایهٔ حوزه‌های مختلف مثلاً حوزهٔ فرارود یا ماوراءالنهری اما گویش بخارایی و سمرقندی را داراست. قدمای ما واژه‌های لغت سمرقندی و بخارایی را استفاده کرده‌اند که این لغت‌ها به زبان تغییر یافته است؛ درحالی‌که این زبان نیست و در حوزهٔ ماوراءالنهر غلبه با زبان‌های ایرانی میانهٔ شرقی بوده است. زبان‌های ایرانی میانهٔ شرقی هم شامل سغدی، خوارزمی، سکایی، بلخی و ختنی است. درست است که بلخ در فرارود نبوده و در فرورود قرار داشته است امّا در این حوزه این پیوندهای زبانی مولاناً با زبان فرارود بسیار زیاد است که من در کار گونه‌شناسی در حال نوشتن این موضوع هستم.

زبان متون فارسی در حوزه‌های مختلف متفاوت است؛ بنابراین درسی با نام «گونه‌شناسی زبان فارسی» پیدا شد

گونه‌ای از زبان فارسی و در درون گونه‌های مختلف زبان فارسی، گویش‌های متفاوت زبان فارسی جای می‌گیرد. پس متون ما بر پایهٔ حوزه‌های مختلف مثلاً حوزهٔ فرارود یا ماوراءالنهری اما گویش بخارایی و سمرقندی را داراست

آنچه آقای دکتر سنگری به آن اشاره کردند، به این دلیل است که گونه‌ها بررسی نشده‌اند. گویش‌ها شناخته نشده‌اند. مثلاً ترجمهٔ تفسیر طبری را داریم و چون مطابق روایتی که در ابتدای این ترجمه آمده است، هفت تن این تفسیر را ترجمه کرده‌اند، اما این هفت تن از یک حوزهٔ زبانی برنخاسته‌اند. اینها با هم تفاوت ساختاری داشته‌اند اما با هم، هم‌داستان شده‌اند و ترجمهٔ بسیاری از لغات حوزهٔ فرارود یا بلخ را دارد؛ درحالی‌که یکی از آنان اهل مرو است که فرورود محسوب می‌شود. این یعنی پیوند این دو زبان (زبان بلخی و فرارودی) زیاد بوده است که اینها را فرارودی می‌خوانند. متون چاپ شدهٔ ۵۰ سال اخیر، واژگان تازه‌ای را نشان داد؛ مثلاً همین چند کار من یا کارهای گسترهٔ دیگران را در نظر بگیرید، واژگانی را دارد که در بسیاری از فرهنگنامه‌های پارسی اصلاً ضبط نشده است.

۲۵ سال از چاپ قرآن قدس می‌گذرد اما فرهنگ سخن که درآمده است، لغات این ترجمهٔ قرآن را ضبط نکرده است. به دلیل این‌که تصور کرده‌اند این لغات گویشی‌اند. اتفاقاً این لغات گویشی نیستند و یکی از گونه‌های بزرگ زبان فارسی را تشکیل می‌دهند به‌خاطر این‌که متأثر از ساختار زبان پهلوی است و تمام ویژگی‌های زبان پهلوی را در خودش دارد.

• حتی اگر گویشی هم باشد باز هم به‌واسطهٔ یک متن بزرگ، وارد زبان فارسی شده است.

جدای از این، حتی اگر گویشی هم باشد، ترجمهٔ تفسیر طبری هم گویشی است. تحقیقاً می‌توان گفت بیشترین متون قرآنی ما از حوزهٔ زبانی مترجم آن متأثر است. به‌خاطر آن‌که مترجم می‌خواسته مردمی که در حوزهٔ زبانی‌اش زندگی می‌کردند، اثرش را بخوانند و بفهمند و دریابند.

گونه‌شناسی فقط محدود به متون قرآنی نمی‌شود. این ادامه پیدا می‌کند و کتاب «تکملة الاصناف» هم که چاپ می‌شود، حوزهٔ ماوراءالنهری است چون اثری از نویسنده‌ای اهل کرمینی است که در ۱۷-۱۶ فرسنگی بخارا قرار داشته است و حدود ۱۰۰۰ واژه سُغدی در این کتاب به‌کار رفته است که در هیچ فرهنگ فارسی نیامده است.

دبیران ما هم در دانشکده‌های ما محدود به حوزه‌های پژوهشی خاصی می‌شوند. اما وقتی انسان معلم می‌شود، فکر می‌کند همه‌چیز را می‌داند و این واقعاً مشکل‌ساز است.

بعضی‌ها هم تعمدی دارند که نشان بدهند در تمام این حوزه‌ها واحد یموت‌اند. این است که این ویژگی بدبختی بزرگی برای دانشگاه‌های ما شده است. دبیران ما از کجا فارغ‌التحصیل می‌شوند؟ استادان ما از کجا می‌آیند؟ همه از همین دانشکده‌ها بیرون می‌آیند. در دورهٔ اوّل در دانشکدهٔ ادبیات، غلبه با «عربیات فارسی» بوده است نه با «ادبیات فارسی». ضمن آن‌که بسیاری از استادان بزرگ و دانشمندان

دکتر رواقی (۱۳۲۰) کارهای فرهنگی و ادبی را از سال ۱۳۴۵ شروع کرد. در دبیرستان «دانش» مشهد درس را تمام کرد. دانش آموز رشتهٔ طبیعی بود اما در ادبیات برگزیده شد و به سراغ رشتهٔ ادبیات در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه مشهد رفت.
در سال ۱۳۴۴ برای شرکت در امتحان دکتری به تهران آمد. علاقه به شاهنامه باعث شد در تمام طول این سال‌ها کار پژوهشی بر روی شاهنامه را ادامه دهد. سال ۱۳۴۹ استاد مینوی، وی را مسؤول بخش پژوهش بنیاد شاهنامه کرد.

بی‌نظیری (که تا الان هم نظیرشان نیامده و شاید نیاید) مثل استاد فروزانفر به دلیل این‌که شاگردی ادیب اول را داشته‌اند، همان راهی را رفته‌اند که ایشان رفته‌اند و هم به ادبیات فارسی کار داشته‌اند و هم به ادبیات عربی. یا مرحوم استاد بهار که شاگردان ادیب اول بوده‌اند. و ادیب اول تا آنجا که من از خود استاد فروزانفر شنیده‌ام، توجه زیادی به فارسی داشته‌اند و این خیلی مهم بوده است. بقیهٔ استادان دیگر هم‌چون استاد همایی، قریب، بهمنیار به ادبیات عرب بیشتر توجه داشته‌اند و حق هم با آن‌هاست.

در دورهٔ دوم تلفیقی از این دو گروه به‌وجود آمد؛ مثلاً استاد دکتر زرین‌کوب، دکتر معین، دکتر صفا تلفیقی بین علوم ایران و اروپا ایجاد کردند و الان هم که در دانشگاه‌های ما دورهٔ خاموشی حاکم است و عموماً مگر کسی به‌صورت انفرادی کار کند.

مثل خود دکتر ذوالفقاری که بر روی امثال و رباعی‌ها کار می‌کنند ممارست ایشان باعث توانمندی‌شان می‌شود و خواهش من این است که آن کوتاهی را داشته باشند و تلاش کنند امثال‌وحکم ما منحصر به کتاب دهخدا نباشد و ایشان امثال و حکمی نه در چهار جلد که در ده جلد دربیاورند. چون الان متون ما به چنین کارهایی نیاز دارد. گونه‌شناسی راه تازه‌ای را برای ما می‌گشاید اما این‌که چطور می‌شود همه را متوجهٔ گونه‌شناسی کرد و کاربرد زبان در حوزه و دوره را به همگان نشان داد و گفت که دیگر سبک‌هایی مثل خراسانی و عراقی وجود ندارد. سبک خراسانی اگر وجود داشت تفاوت زبانی بین زبان فردوسی و رودکی کجاست؟ این دو زبان‌های متفاوتی دارند چون یکی به حوزهٔ فرارود تعلق دارد و دیگری به حوزهٔ توس. فردوسی به زبان معیار صحبت می‌کند اما ترجمه‌های قرآن در همان دوره به زبان گفتاری برای مردم نوشته شده است. برابر نهادهای آن ممکن است برگرفته از زبان ادبی یا شعری باشد (که شماری از آن‌ها هست) اما زبانی است که مردم آن را می‌فهمند. این یکی از مسائلی است که باید به آن توجه شود. این گونه‌شناسی هنوز هم از بین نرفته است. ما الان در زبان فارسی گونه‌های زبانی کردی، بلوچی و مانند آن داریم که در فرهنگ‌ها ضبط نشده است.

• دکتر ذوالفقاری: شما بر آسیب بزرگی که در رشته‌های دانشگاهی وجود دارد دست گذاشته‌اید. ما باید در کنار رشتهٔ ادبیات فارسی، رشتهٔ زبان فارسی داشته باشیم، که به‌طور خاص به زبان فارسی بپردازد. البته نه از منظری که زبان‌شناسان به این موضوع می‌پردازند. اما رشتهٔ زبان فارسی باید یکی از رشته‌های گروه ادبیات فارسی باشد که به بررسی این مباحث بپردازد. بحث فرهنگ‌ها و کاستی‌هایشان باعث می‌شود، مصححان با کاستن قدیمی واژه‌ای را به دلیل ضبط‌نشدن در فرهنگ‌ها نیایند و تصور کنند این واژه، شبیه واژهٔ دیگری است، و آن را تغییر می‌دهند. مصحح بارها کلمهٔ اصیل و درست را به کلمه‌ای تغییر داده است که خودش آن را می‌فهمیده است.

این عادی‌ترین کار است. من می‌خواهم این نکته را به گونهٔ دیگری بیان کنم. خود مقولهٔ تصحیح در ایران چندان دیرینه نیست. ممکن است در روزگاران گذشته پیشینه‌ای برای این کار وجود داشته باشد؛ مثلاً نسخه‌های مختلف را مقابله می‌کرده‌اند، ولی به‌صورت علمی از روزگاری آغاز شده است که علامه قزوینی به اروپا رفتند و تحت تأثیر شیوهٔ تصحیح آن‌ها قرار گرفتند که البته بخشی از آن خیلی خوب است و بخشی از آن نه! بخش خوب آن روشمندی‌اش را نشان می‌دهد، ولی در بخش دیگر آن سرشت زبان فارسی و کاربردها و ساختار زبان فارسی را نمی‌توان در آن‌جا قرار داد. ما همهٔ واژه‌های زبان فارسی را نمی‌شناسیم چون گونه‌هایی داشته‌ایم که از بین رفته است. آن‌ها چنین مشکلی ندارند. واژهٔ ناشناخته‌ای در زبان آن‌ها وجود ندارد. زبان نوشتاری و گفتاری آن‌ها در طول تاریخ به گونه‌ای به‌هم‌پیوسته است که امروز یک زبان دارند و هرچه را می‌گویند می‌نویسند.

ما قرن‌ها فاصله داریم تا زبان گفتاری و نوشتاری‌مان به هم برسد. برای این‌که ما گونهٔ ادبی را گونهٔ معیار بهران در نظر می‌گیریم که این گونهٔ گفتاری در همهٔ حوزه‌ها یکسان نیست و در بسیاری حوزه‌ها اصلاً نمی‌خواهند این گونهٔ زبانی را دانسته باشند. کار تصحیح کار دقیق و ظریفی است و مصحح باید بسیار پخته باشد تا بتواند این کار را درست انجام دهد.

• دومین بحثی که فقدانش در دانشکده‌های ما حس می‌شود، بحث متن‌شناسی و روش‌های متن‌شناسی است؛ نظر شما در این‌باره چیست؟

ما حوزه‌های زبانی مختلفی داریم: حوزهٔ نستال که ترجمهٔ قرآن قدس در آن انجام شده است و به کلی ساختار زبان آن با ترجمهٔ نفسیر طبری متفاوت است؛ یعنی این‌قدر تفاوت دارد که نمی‌شود این دو را با هم سنجید (گاهی می‌توان دوگونهٔ زبانی را با هم سنجید اما در این مورد امکان‌پذیر نیست.)

داوری‌هایی که دراین‌باره انجام شده است، به‌قدری بر پایهٔ ناآگاهی از گونه‌شناسی بوده است که اصلاً نمی‌توان آن‌ها را طرح کرد. این است که گونه‌شناسی راه تازه‌ای است. دانشجویان باید بتوانند جدا از گرایش‌های مختلف‌شان،

گونه‌شناسی راه تازه‌ای را برای ما می‌گشاید اما این‌که چطور می‌شود همه را متوجه گونه‌شناسی کرد و کاربرد زبان در حوزه و دوره را به همگان نشان داد و گفت که دیگر سبک‌هایی مثل خراسانی و عراقی وجود ندارد. سبک خراسانی اگر وجود داشت تفاوت زبانی بین زبان فردوسی و رودکی کجاست؟ این دو زبان‌های متفاوتی دارند چون یکی به حوزهٔ فرارود تعلق دارد و دیگری به حوزهٔ توس.

گرایشی هم به گونه‌های مختلف زبان فارسی داشته باشند؛ یعنی یکی از گرایش‌هایشان، متون ماوراءالنهری باشد و گونهٔ ماوراءالنهری یکی از گونه‌هایی است که از قرن چهارم تاکنون زنده است. اما گونهٔ زبانی ترجمهٔ قرآن قدس به دلایل سیاسی، اقتصادی و فرهنگی از بین رفته است.

این نشان می‌دهد که گونه‌ها در همه‌جا پایدار نیستند و گاه حتی زمان آغازشان هم برای ما نامشخص است؛ مثلاً گونهٔ ماوراءالنهری را ما از قرن چهارم که ترجمهٔ تفسیر طبری و شعر رودکی را در اختیار داریم می‌شناسیم و می‌توانیم آن را داوری کنیم. این یکی از مشکلات بزرگ است.

• پس تفاوت گونه‌ها فقط منحصر به حوزه نیست و به تفاوت در دوره نیز برمی‌گردد.

دقیقاً. مثلاً همین گونهٔ ماوراءالنهری، تحقیقاً در دورهٔ اول به دلیل فعال بودن زبان سغدی، واژه‌های سغدی در آن فعال بوده است. سغدی از بین نرفته است. مانند گونهٔ زبانی ترجمهٔ قرآن قدس، در حوزهٔ سیستان که در قرن ۵-۴ نوشته شده است.

حتی در ترانه‌های سیستانی که آقای دکتر «عیسی نیکوکار» گردآوری کرده‌اند، هنوز واژه‌هایی می‌بینید که در قرآن قدس وجود دارد. یا کتاب «محمدی خمکی» که واژه‌های سیستانی را نوشته است، واژه‌هایی را آورده است که در قرآن قدس یا معظم‌الاسواء به‌کار رفته است و هنوز در آن‌جا زنده است و کاربرد دارد اما ساختار قرآن قدس که شبیه ساختار زبان پهلوی بوده است، دیگر وجود ندارد.

زبان‌های پهلوی و سغدی هر دو از زبان‌های ایرانی‌اند اما تفاوت زبان پهلوی و سغدی آن اندازه است که ساختارهای صرفی زبان پهلوی در سغدی نیست ولی واژگان مشترک دارد.

من مطالعاتی دربارهٔ زبان سغدی هم داشته‌ام. گویش یغناوی را هم دنبال کرده‌ام. گویشی که از زبان سغدی باقی مانده است و هنوز در حوزهٔ یغناو درهٔ زرافشان این گویش کاربرد دارد و حدود ۱۰ هزار گویشور دارد. واژه‌های سغدی هنوز هم در این گویش وجود دارد.

ما در زبان فارسی با دشواری بزرگی مواجه‌ایم: سبک‌شناسی از بین می‌رود چون سبک خراسانی معنایی ندارد. اگر سبک خراسانی سبک ویژه‌ای بوده است، مولانا به سبک خراسانی بوده است یا عراقی؟ سعدی عراقی است؟ هم زبان و فرهنگ این دو با یکدیگر متفاوت بوده است؛ بنابراین در شناخت زبان، دو مسئلهٔ مهم «گونهٔ زبانی» و «گونهٔ فرهنگی» وجود دارد. تا وقتی دربارهٔ این گونه‌های زبانی و فرهنگی کاری انجام نشود دانشجوی ادبیات با زبان آشنا نمی‌شود.

مسئلهٔ دیگر اشتقاق است. زبان فارسی تنها زبان پیوندی یا ترکیبی نیست. اینها مسائل بنیادی و اساسی است که توجه به آن ضروری است.

• این مسائل کلاً رویکرد نسبت به ادبیات، حوزهٔ ترجمه، پژوهش و شرح را تغییر خواهد داد.

زبان فارسی یک زبان اشتقاقی هم هست، اما تا به‌حال کسی دراین‌باره صحبت نکرده است و علتش هم این است که صحبت دراین‌باره موکول به این است که مجنونی چون من موضوع گونه‌شناسی زبان را دنبال کند و بعد به این‌جا برسد که اشتقاق وجود دارد.

بحثی که دربارهٔ اشتقاق بر روی آن کار کرده‌ام، موجود است اما من از این می‌ترسم که سر بر زمین بگذارم و کسی بدون این‌که این بحث را بفهمد نتایج تحقیقاتم دراین‌باره را به‌دور بیندازد. این کار به پژوهشگر متخصص نیاز دارد.

اگر دانشکده این راه را برای گونه‌شناسی درپیش نگیرد این درس از بین رفته است.

• دکتر ذوالفقاری: گردآوری واژگان محلی نادر یکی دیگر از کارهای اساسی است. من این واژه‌ها را در ضرب‌المثل‌ها دیده‌ام. این واژه‌ها در زبان رسمی وجود ندارد. بسیاری از واژه‌های محلی نادر امروزه نیز در گویش‌های مختلف کاربرد دارد. بخش اعظم کار شما در زمینهٔ فرهنگ‌نویسی در حوزهٔ ماوراءالنهر بوده است. آیا به نظر شما در حال حاضر استادان و پژوهشگران این حوزه در تاجیکستان و افغانستان به مقوله‌های تاریخی واژه هم دقت می‌کنند؟

آن‌ها اصلاً از چنین مقوله‌هایی دور هستند.

• این خودش خطری است. به نظر شما لزومی دارد ما در این‌جا رشته‌هایی برای پژوهش دربارهٔ زبان‌های ماوراءالنهری تأسیس کنیم؛ زیرا بخشی از زبان ما در این حوزه ریشه دارد؟ شما در حال احیا و باز کردن راهی هستید که هیچ‌وقت به بن‌بست نمی‌رسد.

آقای دکتر احمد گیوی کتاب دستور زبانی نوشته‌اند. با ایشان که از دوستان قدیم هستند دراین‌باره صحبت می‌کردم و گفتم دستور زبان به کتابی که شما نوشته‌اید، محدود نمی‌شود. ما حداقل سه نوع دستور زبان نیاز داریم. یکی از این دستورهای زبان، دستور زبان متون قدیم (گونه‌شناسی‌ها و تفاوت‌های واژگانی موجود در آن‌ها) است.

• استاد از حضور شما در این جمع و پذیرش این مصاحبه تشکر می‌کنیم.

زبان فارسی یک زبان اشتقاقی هم هست، اما تا به‌حال کسی دراین‌باره صحبت نکرده است

نخل‌بندی در ادبیات

فرشاد مرادی
دانشجوی دکتری
دانشگاه کردستان

چکیده

بررسی معنا و مفهوم «نخل‌بندی»، به عنوان یکی از اصطلاحات رایج در زبان و ادب فارسی، موضوع نوشتار حاضر است که نگارنده با مرور بر ابیات حاوی این اصطلاح، به آن پرداخته است. انگیزهٔ انجام پژوهش، وجود دو برداشت متفاوت و متضاد از مفهوم این اصطلاح است. روش این پژوهش کتاب‌خانه‌ای و ابزار انجام دادن آن، فیش و نرم‌افزار «درج ۳» بوده است.

کلید واژه‌ها:
نخل‌بندی، خواجوی کرمانی، بار معنایی مثبت و منفی.

مقدمه

کتاب «تاریخ ادبیات (۲)» سال سوم رشتهٔ ادبیات و علوم انسانی، سبب ملقب شدن خواجوی کرمانی شاعر سدهٔ هفتم را به نخل‌بند شاعران، هنرنمایی‌هایش در عالم شعر و شاعری می‌داند. در حالی که عبدالحسین زرین‌کوب در کتاب «دیدار با کعبهٔ جان» در سبب مُلَقَّب شدن خواجو به این لقب می‌نویسد: «خواجوی کرمانی را که ظاهراً معاصرانش از باب طنز، نخل‌بند شعرا می‌خوانده‌اند، به سبب آن بوده که همه‌گونه شعر را مثل نمونه‌های کار استادان می‌ساخته، اما نخل مومنین او لذت و حلاوت خرمای واقعی را نداشته است؛ پس این عنوان، مدح خواجو نیست، ذمّ اوست» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۲۳).

برخورد به این دو تلقی متضاد از معنای اصطلاح «نخل‌بندی»، سبب شد تا نگارنده به بررسی معنا و کاربرد آن در متون منظوم فارسی بپردازد. برای روشن شدن معنای این اصطلاح، ابیات متعددی که به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم به این موضوع اشاره دارند، می‌توانستند تا حدی راه‌گشا باشند. برای رسیدن به این هدف، پس از مرور معانی لغوی نخل‌بندی، به آوردن نمونه‌هایی از کاربرد این اصطلاح در اشعار فارسی می‌پردازیم. با توجه به این که اصلی‌ترین منبع مورد استفاده در این نوشتار نرم‌افزار

دُرج ۳ است و نگارنده به بررسی معنای این اصطلاح در اشعار فارسی پرداخته است. پیش از آغاز مطلب یادآوری می‌کند که جامعهٔ آماری پژوهش، فقط اشعار شاعران موجود در این نرم‌افزار، نه متون منثور ـ که شامل دیوان و کلیات اشعار ۹۲ شاعر است. بسامد این اصطلاح در این نرم‌افزار ۶۵ مورد از یک میلیون بیت (۰/۰۰۶۵ درصد) است (هر بیت را که این ترکیب در آن به کار رفته است، یک مورد به حساب آورده‌ایم). این موارد مربوط به ۱۷ شاعر از ۹۲ شاعر (۱۸/۴۷ درصد) است و به ترتیب بیش‌ترین استفاده در شعر این شاعران بوده است: صائب تبریزی (۳۲ بار)، خاقانی شروانی (۱۰ بار) نظامی گنجوی و محتشم کاشانی (هر کدام ۳ بار)، سیف فرغانی، مولانا، سعدی و امیرعلی‌شیر نوایی (هر کدام ۲ بار)، حزین لاهیجی، عطار نیشابوری، بیدل دهلوی، قاآنی شیرازی، سنایی غزنوی، مجیرالدین بیلقانی، وحشی بافقی، عبدالرحمان جامی و کمال‌الدین خُجَندی نیز هر کدام یک بار این اصطلاح را به کار برده‌اند. در این نوشتار، برای رعایت اختصار از هر مورد به ذکر یک یا دو نمونه بسنده شده است.

نخل‌بندی در لغت

در فرهنگ لغت‌های فارسی، نخل‌بند و نخل پیوند، صفت فاعلی‌اند و به معنای کسی که در باغی نخل کارد، باغبان، آن‌کس که از مواد، کاغذ و پارچه نخل سازد، نخل پیوند و آن که نخل عزا سازد، آمده‌اند. نخل‌بندی هم حاصل مصدر و به معنای عمل و شغل نخل‌بند است (معین، ۱۳۷۵، ذیل نخل‌بند). نخلی‌الشمع هم به معنای گونه‌ای نخل که آن را نخل موم و درخت موم نیز گویند، آمده است (معین، ۱۳۷۵، ذیل نخله‌الشمع). در لغت‌نامهٔ دهخدا، معانی این واژه و ترکیباتی که با آن ساخته شده چنین است:

«نخل: درخت مانندی که از موم و کاغذ و پارچه و جز آن سازند و دارای ساقه و شاخه و گل و میوه باشد، با کمال شباهت به درخت طبیعی. نخل‌بند: سازندهٔ شبیه نخل. شخصی را گویند که صورت‌های درختان و میوه را از موم سازد. نخل‌بندی: عمل نخل‌بند، صورت یا درخت و میوه را از موم ساختن. زینت دادن، آراستن». (دهخدا، ۱۳۴۱، ذیل نخل)

«از موم رطب کردن نیز به معنای کار ناشدنی کردن و کار شگرف کردن آمده است» (دهخدا، ۱۳۴۱، ذیل موم).

نخل‌بندی در شعر

این اصطلاح در شعر شاعران به این صورت‌ها آمده است: نخل‌بند، نخل‌بندی، نخل‌بندان، درخت نخل‌بندان، سیب نخل‌بندان، بهار نخل‌بندان، گل نخل‌بندان، شمع نخل‌بندان، نخل موم، نخل مومین و درخت خرما. در این نوشتار، نخست ابیات حاوی صور گوناگون این اصطلاح را دسته‌بندی و سپس نمونه‌های هر یک را بررسی می‌کنیم. این ابیات را می‌توان در سه دسته به شرح زیر تقسیم‌بندی کرد:

الف. ابیاتی که این اصطلاح در آن‌ها در معنای لغوی به‌کار رفته و در بردارندهٔ معنای مثبت یا منفی نیست.

نظامی گنجوی (ق ۶) در مثنوی هفت پیکر در داستان نشستن بهرام در روز چهارشنبه بر گنبد پیروزه رنگ و افسانه گفتن دختر پادشا (اقلیم پنجم، قسمت اول، بیت ۱۸۴) ضمن داستان مرد غریبی که ماهان گوشیار نام داشت، به توصیف باغی که در افسانهٔ مزبور آمده، پرداخته است. وی در این توصیف، شاخه‌های نارنج و برگ‌های ترنج را مشبه و نخل‌بند را مشبه‌به آن قرار داده است:

شاخ نارنج و برگ تازه تُرُنج
نخل‌بندی نشانده بر هر کنج (نظامی، ۱۳۸۰: ۱۳۷)

موارد دیگری که در آن‌ها نخل‌بند به همین معنا به‌کار رفته است، عبارت‌اند از:

۱. قاآنی شیرازی (ق۱۳) در قصیده‌ای در مدح ناصرالدین‌شاه
۲. سعدی (ق۷) در قصیده‌ای در توصیف بهار و در بوستان
۳. نورالدین عبدالرحمان جامی (ق ۹) در بخش خاتمه‌الحیات از دیوانش
۴. نظامی گنجوی در اقبال‌نامه در قسمت تازه کردن داستان و یاد دوستان
۵. محتشم کاشانی (ق ۱۰) در غزل شمارهٔ ۱۲۲، مطلع غزل شمارهٔ ۳۰۷ و در توصیف قامت یار
۶. امیرعلی‌شیرنوایی متخلص به فانی (ق ۱۰) در قصیده‌ای در وصف خزان.
۷. سیف فرغانی (ق ۸ و ۷) در غزل ۴۴۳ و در قصیدهٔ روح‌القدس که در توصیف طبیعت سروده است.
۸. صائب تبریزی (ق ۱۱) در غزل ۴۱۵، در قسمت اول متفرقات دیوانش، در قسمت ششم از دیوانش با عنوان متفرقات، در یک رباعی، در قصیده‌ای در مدح نواب ظفرخان و در تشبیه خوی نیک و دل خود به نخل مومین در دو بیت.
۹. خاقانی شروانی (ق ۶) نیز در قصیدهٔ «ترنم المصاب» که در سوگ پسرش رشیدالدین سروده است.
۱۰. نظامی در شرف‌نامه در قسمت اول پیکار اسکندر با لشکر زنگ‌بار.

ب. ابیاتی که در آن‌ها این اصطلاح با بار معنایی مثبت به کار رفته است.

خاقانی شروانی در ابیات آغازین ترکیب‌بندی با ردیف صبح و در مدح جلال‌الدین شروان شاه اخستان، کار شب را در ساختن خوشهٔ پروین، نخل‌بندی می‌نامد و زیبایی صبح را مدیون نخل‌بندی شب می‌داند:

خوش خوش به روی ساقیان، دیدند خندان صبح را
گویی به عود سوخته، شستند دندان صبح را

زرین‌کوب: خواجوی کرمانی را که ظاهرا معاصرانش از باب طنز، نخل‌بندشعرا می‌خواندند، به سبب آن بوده که همه‌گونه شعر را مثل نمونه‌های کار استادان می‌ساخته، اما نخل مومین او لذت و حلاوت خرمای واقعی را نداشته است؛ پس این عنوان، مدح خواجو نیست، ذمّ اوست

با نخل‌بندی کرد شب، زان حوصهٔ پروین رطب
کان صنعت نغز ای عجب، کرده است خندان صبح را
(حاقانی، ۱۳۷۵: ۷۴۵)

در موارد دیگری نیز نخل‌بندی با همین معنا به کار رفته است:
۱۱. حزین لاهیجی (ق ۱۲) در یک غزل قصیده‌ای در مدح علی(ع)
۱۲. بیدل دهلوی (ق ۱۲ و ۱۱) در غزل ۱۳۶ دیوانش
۱۳. صائب تبریزی در غزل‌های ۹، ۷۲۱، ۶۸۳، ۴۳۸، ۱۷۳
۱۴. عطار نیشابوری در خسرونامه و در وصف عشرت کردن گل و خسرو با هم
۱۵. حاقانی شروانی در تشبیه بهار به گل نخل بندان از نظر آسودگی و بی‌آزاری
ج. ابیاتی که این اصطلاح در آن‌ها مفهوم ناپایداری، زوال، ساختگی و غیر اصیل بودن یا ناتوانی دارد
صائب تبریزی در غزل ۷۸۹، پس از شکایت از عیب‌جویان و شکوه از بخت و اقبال، بخت خود را نخل بی‌ثمری می‌داند که دائما در انتظار ثمر دادنش است. وی ترکیب نخل مومیین را در برابر نخل واقعی قرار داده است و از بی‌ثمری نخل بخت خویش اظهار شگفتی و بی‌تابی می‌کند:
نخل مومیین میوهٔ خورشید بار آورد و ریخت
در حه موسم نخل ما یا رب، ثمر می‌آورد؟ (صائب، ۱۳۶۶: ۱۱۷۶)
در موارد دیگری نیز نخل‌بندی با همین معنا به کار رفته است:
۱۶. سیف فرغانی در بیت پنجاه و نهم قصیده‌ای در توصیف بهار و با ردیف شکوفه
۱۷. مُحیرالدین بیلقانی (ق ۶) در قصیدهٔ بندآمیز ۶۶ بیتی
۱۸. کمال‌الدین خجندی (ق ۸) در غزل ۱۵۳
۱۹. مولانا در مثنوی معنوی در داستان صنعت طاووس و طمع او و سبب کشتن ابراهیم ـ علیه‌السلام ـ وی را و در غزلیات
۲۰. وحشی بافقی در قصیده‌ای در مدح امام هشتم (ع)
۲۱. سنایی غزنوی در توصیه به دوری از غرور و کبر و حرص
۲۲. صائب تبریزی در غزل‌های ۸۰، ۶۴، ۲۳، ۲۵۴، ۲۷۱، ۳۶۲، ۳۳۳، ۵۱۳، ۳۹۷، ۶۰۴ (۲ بار)، ۶۰۷، ۷۳۱، ۷۰۸، ۷۹۴ و در آغاز قصیده‌ای که در مدح حضرت رضا (ع) سروده است، در قصیده‌ای در تهنیت جلوس محمد شاه صفی، در قصیده‌ای که در مدح شاه عباس سروده، در قصیدهٔ ۳۴۹ و در قصیده‌ای با ردیف آفتاب و در مدح شاه عباس دوم.
۲۳. حاقانی شروانی در قصیده‌ای در ستایش رکن‌الدین مفتی خوی و رکن‌الدین عالم ری و تاج‌الدین رازی، در قصیده‌ای در مرثیهٔ شیخ‌الاسلام محمد ابن اسعد طوسی نیشابوری معروف به حفده، در قصیده‌ای نیز که در شکایت از روزگار، در قصیدهٔ مدح‌آمیزی در پاسخ به رشیدالدین وطواط، در تشبیه عمر انسان به بهار نخل‌بندان از جهت ناپایداری و در تشبیه بی‌مرگی مهجو به سیب و تریج نخل‌بندان.

نتیجه‌گیری

از مجموع ۶۵ مورد به کارگیری این ترکیب، ۱۹ مورد آن (۲۹/۲۳ درصد) آن در معنای لغوی و بدون بار معنایی مثبت یا منفی، ۱۱ مورد (۱۶/۹۲ درصد) با بار معنایی مثبت و ۳۵ درصد (۸۴-۵۳ درصد) با بار معنایی منفی به کار رفته است. اگر کاربرد خنثا را نادیده بگیریم، از مجموع ۴۶ بیت حاوی این ترکیب، ۱۱ مورد (۲۳/۹۱ درصد) در معنای مثبت و ۳۵ مورد (۷۶/۰۸ درصد) در معنای منفی به کار رفته است که نسبت به‌کارگیری در معنای منفی بیش از سه برابر به‌کارگیری در معنای مثبت است. به این ترتیب چنین می‌نماید که این اصطلاح با ترکیب‌های گوناگون خود، بیش‌تر دارای بار معنایی منفی است تا مثبت و این نکته تأییدی است بر نظر عبدالحسین زرین‌کوب دربارهٔ سبب منفی شدن خواجوی کرمانی به نخل‌بند شاعران.

بی‌نوشت

• عنوان نوشتار مأخوذ است از این عبارت سعدی در گلستان: نخل‌بندی دانم ولی نه در بستان، سعدی فروسیم اما نه در کنعان. خطیب رهبر در توضیح این عبارت نوشته است: «مراد از کنعان و بستان به استعاره، درگاه شاه، مراد از نخل‌بندی و ساعدی فروختن، با اندیشه نقش معنی بستن و حصّل آن را به زیب سخن آراستن است» (سعدی، ۱۳۸۱: ۴۰).
این عبارت در گلستان سعدی تصحیح عبدالعظیم قریب و کلیات سعدی تصحیح محمدعلی فروغی به صورت یک بیت شعر آمده است:
نخل بندم ولی نه در بستان ساعدم من ولی نه در کنعان
در دیگر تصحیحات و چاپ‌هایی که نگارنده دیده، این عبارت به صورت نثر مسجع آمده است.

منابع

۱. تبریزی، محمدبن خلف، برهان قاطع، انتشارات امیرکبیر، چ۶، ۱۳۸۶.
۲. حاقانی، افضل‌الدین، دیوان حاقانی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۵.
۳. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۱.
۴. سعدی، مشرف‌الدین، گلستان سعدی، تصحیح عبدالعظیم قریب، تهران، روزبهان، ۱۳۶۳.
۵. سعدی، مشرف‌الدین، کلیات سعدی، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، سام حق، چاپ دهم، ۱۳۸۱.
۶. سعدی، مشرف‌الدین، گلستان سعدی، توضیح حسین خطیب رهبر، تهران، صفی‌علیشاه، چاپ چهاردهم، ۱۳۸۱.
۷. صائب تبریزی، محمدعلی، دیوان صائب، به کوشش محمد قهرمان، تهران انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۶۶.
۸. معین، محمد، فرهنگ فارسی، انتشارات امیرکبیر، ج ۱-۶، ۱۳۷۵.
۹. عطایی الیاس ابن یوسف، هفت پیکر، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، چاپ دوم، ۱۳۸۰.
۱۰. نرم‌افزار فرج ۳، کتاب‌خانهٔ الکترونیک شعر فارسی، (۱۳۸۵)، تهران: شرکت مهر ارقام رایانه.

نوستالژی در آثار ناصرخسرو، نظامی و خاقانی

چکیده

نوستالژی (Nostalgia) واژه‌ای یونانی است؛ ترکیبی از دو کلمهٔ (nostos) و (algia) به معنای غم غربت و احساس حسرت نسبت به گذشته. این اصطلاح در ابتدا از علم پزشکی وارد حوزهٔ روان‌شناسی شد و سپس به ادبیات راه یافت. حسرت گذشته، غم غربت و اندوه ناشی از اوضاع نابه‌سامان زندگی، یادآوری خاطرات دوران کودکی، غم از دست دادن عزیزان، حبس، پیری و در پی آن مرگ، و در مجموع، اتفاقاتی که در زندگی فرد با ابعاد روحی و روانی او سروکار دارند، شامل نوستالژی می‌شود. بر این اساس، با توجه به این‌که در ادبیات کلاسیک همواره غربت و حسرت بر گذشته‌ها از مضامین بارز شعری بوده است، در این مقاله به بررسی نوستالژی در آثار برجستهٔ ناصرخسرو، سنایی و خاقانی می‌پردازیم.

کلید واژه‌ها:

نوستالژی، غم غربت، حسرت گذشته، نظامی، خاقانی، ناصرخسرو.

مقدمه

نوستالژی کلمه‌ای یونانی و ترکیبی از دو واژهٔ «nostos» به معنای بازگشت به وطن، و «algia» معادل دل‌تنگی است. در بیش‌تر فرهنگ‌ها و واژه‌ها برای نوستالژی معادل‌های مختلفی از قبیل غم غربت، رنج بازگشت به وطن و سرزمین اصلی، و حسرت گذشته نوشته شده است. (پورافکاری، ۱۳۷۶، ذیل واژهٔ Nostalgia) در ترجمه و شرح انگلیسی این واژه، اغلب ترکیب «Home sickness» را آورده‌اند. نوستالژی از علم پزشکی وارد روان‌شناسی و ادبیات شد. این واژه در ابتدا به حالت افراد غمگینی که آرزوی بازگشت به سرزمین مادری را داشتند، اطلاق می‌شد اما به تدریج عمومیت یافت و به غم غربت و حسرت بر گذشته اطلاق شد. اندوه ناشی از علاقه به سرزمینی خاص که انسان آرزوی رسیدن به آن را دارد، از مظاهر بارز نوستالژی است؛ این غم و اندوه و اشتیاق باطنی تا جایی است که مثنوی مولانا با شکایت از غربت آغاز می‌شود. حسرت بر گذشته نیز از دیگر مصادیق بارز نوستالژی است.

شاید وجه مشترک غم غربت و حسرت بر گذشته را در فقدان و گم‌گشتگی آرزوهای قلبی فرد بتوان جست‌وجو کرد. اگر افراد گذشته‌ای زیبا و سرشار از موفقیت داشته باشند، همواره در حسرت از دست رفتن آن به سر می‌برند و اگر گذشتهٔ انان تباه شده و دوران جوانی و طراوتشان در اثر غفلت‌ها و کاستی‌ها از بین رفته باشد، همواره بر گذشته‌ها تأسف می‌خورند و در آرزوی آینده‌ای عالی هستند. اندوه ناشی از نوستالژی صرفا عاطفی نیست؛ در نوستالژی جنبهٔ عقلی هم نقش به‌سزایی دارد. عقل با نگاه به سرزمین مورد علاقه و گذشته‌های خویش، با استفاده از تجارب اندوخته نسبت به زندگی حسرت می‌خورد.

از آن‌جا که متن در ژرف‌ترین لایهٔ معنایی خود به آیینه‌ای بدل می‌شود که آسیب‌ها و نژندی‌های روانی آفرینندهٔ خود را بازمی‌تاباند (یاوری، ۱۳۷۴، ص ۲۴)، در آثار ادبی نمونه‌های بسیاری را می‌یابیم که حسرت نویسنده و شاعر را بر مسائل گوناگون می‌رساند. در این گونه آثار، هنرمندان می‌کوشند خود را از این دل‌تنگی‌ها رهایی بخشند؛ اگر دل‌تنگی نسبت به سرزمین مادری یا دیار مألوف است، به اشتیاق رسیدن به آن مکان، خاطر خود را تسلا می‌دهند؛ اگر مایهٔ نوستالژی ذهن شاعر، عمر بر باد رفته باشد، با نگاهی آرمانی به آینده خود را آرام می‌کند.

احمدرضا صیادی و علیرضا نوری

کارشناسان ارشد زبان و ادب فارسی دبیران دبیرستان‌های شهرضا

ناصرخسرو (۴۸۱ـ۳۹۴ هـ.ق) و سنایی (۵۲۵ـ۴۶۳ یا ۴۷۳ هـ.ق)[۱] از شاعران رنج‌کشیده‌ای هستند که نیمهٔ اول عمر خویش را به نوعی تباه کرده‌اند و در سرنوشت آثارشان بر آن حسرت می‌خورند. خاقانی (۵۹۵ـ۵۲۰ هـ.ق) هم، اگرچه نمی‌توان برای حیات وی دو نیمهٔ متفاوت قائل شد، بر گذشته‌ای تأسف می‌خورد که در آن به کمال مطلوب نرسیده است. حسرت بر گذشته، به حسرت فردی و حسرت جامعهٔ بشری تقسیم می‌شود: حسرت فردی شامل غم از دست دادن عزیزان، مرگ، مشکلات و مسقّاتی است که طی زندگی برای هنرمندان به‌وجود آمده است و حسرت جامعهٔ بشری شامل یادآوری خاطرات تاریخی و تأسف بر حال جامعهٔ بشری معاصر نویسنده است. در این جا ابتدا به بحث غربت و نوستالژی ناشی از آن در آثار سنایی، ناصرخسرو و خاقانی می‌پردازیم و سپس، حسرت گذشته و عواملی را که باعث ایجاد نوستالژی حسرت بر گذشته شده‌اند، بررسی می‌کنیم.

غم غربت (Home sickness)

غم غربت از حزن‌انگیزترین درون‌مایه‌های اشعار ناصرخسرو، سنایی و خاقانی است. ناصرخسرو پس از بازگشت از سفر هفت‌ساله و عدم مقبولیت در خراسان به دلیل تضاد دینی با بزرگان آن دیار، از خراسان تبعید می‌شود. این آوارگی و علاقه به سرزمین خراسان ـ البته خراسانی که به دست ترکان سلجوقی اداره نگردد ـ سبب پیدایش اشعار زیبایی در دیوان وی شد. از طرفی، خاقانی که همواره از سرزمین شروان به بدی یاد می‌کند، در آرزوی رفتن به بغداد و خراسان است. دوری خاقانی از این دو سرزمین از سویی، و مشکلات او در شروان از سوی دیگر، بسامد نوستالژی غم غربت را در آثار وی بالا می‌برد. سفرهای سنایی، رفتن او به بلخ، مکه و بازگشت به بلخ، سرخس و سرانجام غزنین، هم‌چنین رنج‌هایی که در این مسافرت‌های طولانی و سرزمین‌های متعدد کشیده بود، سبب آن شد که بسیاری از قصاید و مثنوی‌هایش به غم غربت اختصاص یابد (دوبرین، ۱۳۷۸، ص ۸۲، به بعد). اما آن‌چه باعث شده است که اندوه ناشی از غم غربت در آثار این سه شاعر جلوه‌ای ویژه داشته باشد، تعلق خاطر آن‌ها به سرزمینی، و گلایه از دیاری دیگر است. سنایی به بلخ و غزنین ارادتی ویژه دارد؛ خاقانی از شروان می‌نالد و به زندگی در خراسان و زیارت بغداد علاقه‌مند است. ناصرخسرو نیز از تبعید و حبس در درهٔ یمگان نالان است و بلخ را وطن مألوف خویش می‌خواند.

خاقانی در «منشآت» شروان را کمین‌گاه ظلم و خانهٔ نفاق می‌داند؛ از اهل آن شکایت دارد و در تعبیری زیبا، از این شهر با عنوان «بیت اشرف سفها» یاد می‌کند:

«در این تحیت صادر است از این ناصوابی و خطهٔ بی‌حطری، مکمن ظلم و مسکن نفاق، وبال خانهٔ افاضل و بیت اشرف سفهاء اعنی شروان شرالبقاع و اوحشها»

(خاقانی، ۱۳۶۲، ص ۱۹۲)

مردم عصر خاقانی هم جز حسرت واندوه چیزی برای او ندارند. خاقانی ایشان را با عبارت‌هایی چون «حشوی لقب‌وحشی نسب، سابعی مقال سبعی خصال، سلطنت‌جوی سیطنت‌دوست» می‌ستاند (رک. همان، ص ۱۹۳ به بعد). ناصرخسرو هم از خراسان خاطر خوشی ندارد؛ خراسانی که در دست قومی روایان ترک سلجوقی است و در آن، عمامی علم‌فروش به گمراه کردن خلق مشغول‌اند. در وصف علما می‌گوید:

علما را که همی علم فروشند ببین
به ربایش چو عقاب و به حریصی چو گراز
هر یکی هم‌چو نهنگی وز بس جهل و طمع
دهن علم فراز و دهن رشوت باز (ناصرخسرو، ۱۳۸۴، ص ۱۱۲)

شکایت از علمای هر زمان به وسیلهٔ دانایان گمراه روزگار تکرار شده است؛ در عصر سلجوقیان فریاد ناصرخسرو و امثال او از این بابت به گوش می‌رسد.

دوری از وطن و غم غربت، دلی پراندوه و تنی گدازنده برای ناصرخسرو به ارمغان می‌آورد؛ قامت ناصرخسرو در این حوادث خمیده می‌شود و در تنگنای حوادث که ترک و تازی و عراقی و خراسانی همه دشمن وی‌اند، یاوری جز خدا برای خویش نمی‌بیند؛ ان‌گاه خطاب به باد دل‌افروز خراسانی می‌گوید:

بگذر ای باد دل‌افروز خراسانی
بر یکی مانده به یمگان دره، زندانی
دل پر اندوه‌تر از نار بر از دانه
تن گدازنده‌تر از نال زمستانی
گشته چون برگ خزانی ز غم غربت
ان رخ روشن چون لالهٔ نعمانی
روی بر تافته زو حویش چو بیگانه
دست‌گیریش نه جز رحمت یزدانی
بی‌گناهی شده همواره بر او دشمن
ترک و تازی و عراقی و خراسانی (ناصرخسرو، ۱۳۸۴، ص ۴۳۵)

خاقانی از خطهٔ شروان سخت‌نالان است و ناصرخسرو از درهٔ یمگان. حبس ناصرخسرو در درهٔ یمگان آن‌قدر طولانی می‌شود که شاعر خود را به یمگان منسوب می‌دارد:

پیوسته شده نسب به یمگان
گر نسل قبادیان گسستم (همان، ص ۲۲۱)

گرچه شروان سراب‌وحشت خاقانی، و یمگان زندان ناصرخسرو است، این دو سرزمین با وجود خاقانی و ناصرخسرو با ارزش شده‌اند؛ چنان‌که در مثل است که شرف المکان بالمکین

اگر حوار است و بی‌مقدار، یمگان
مرا این جا بسی عزّ است و مقدار
اگرچه مار خوار و ناسنوده است
عزیز است و ستوده، مهرهٔ مار (همان، ص ۲۷)

خاقانی هم خود را مایهٔ افتخار شروان می‌داند و از مردم می‌خواهد که به بدن وجود او، از سرزنش کردن شروان بپرهیزند:

من شکسته خاطر از شروانیان و ز لفظ من
خاک شروان مومیایی بخش ایران آمده

(خاقانی، ۱۳۷۵، ج ۱، ص ۵۶۵)

یا: عیب شروان مکن که خاقانی
هست از آن شهر، کابتداش شر است (همان، ص ۱۱۰)

در بررسی غم غربت در آثار سنایی، ناصرخسرو و خاقانی، علاقهٔ وافر ایشان به بلخ و خراسان به چشم می‌خورد. بلخ دیاری آباد و پایتخت زمستانی غزنویان بوده است. جوینی در «تاریخ جهان‌گشا» می‌نویسد: «بلخ از کثرت غلال و انواع ارتفاع، از بقاع دیگر مرتفع‌تر بود و اعراض آن را از بلاد دیگر متسع بیش‌تر و در قرون پیشین، بلخ در بلاد شرقی به مثابت مکه بودست در طرف غربی.» (جوینی، ۱۳۲۹ هـ.ق، ج اول، ص ۱۰۳)

سنایی در غربت راجع به بلخ چنین گفته است:

از فراق شهر بلخ اندر حریم چشم و دل
گاه در آتش بویم و گاه در طوفان شویم (سنائی، ۱۳۶۴، ص ۴۱۵)

ناصرخسرو بلخ را به بهشت تشبیه می‌کند:

ازیرا تو به بلخ چون بهشتی
و زینم من به یمگان مانده مسجون (ناصرخسرو، ۱۳۸۴، ص ۱۴۵)

خاقانی هم در توصیف خراسان اشعار زیادی دارد. آرزوی قلبی او این است که از سرزمین شر خارج شود و به خراسان راه یابد. این توصیفات مشتاقانه را «خراسانیه» نامیده‌اند.

(معدن کن، ۱۳۸۲ ص ۱۲)

خاقانی در یکی از قصاید خود خراسان را بر مکه ترجیح می‌دهد:

نزد من کعبه است خراسان که ز شوق
کعبه را محرم گردان به خراسان یابم (خاقانی، ۱۳۷۵، ج ۱، ص ۳۵۳)

ناصرخسرو از قرمان‌روایان خراسان نالان است ولی گذشته‌های خراسان را به نیکی می‌ستاید؛ زمانی را که آن دیار به دست سامانیان اداره می‌شد:

خراسان ز آل سامان چون تهی شد
همه دیگر شدش احوال و سامان (ناصرخسرو، ۱۳۸۴، ص ۱۰۸)

این علاقهٔ شاعران به خراسان در آثار سعدی و حافظ به اشتیاق به شهر شیراز تبدیل می‌شود. سعدی که با یا از شیراز رفته است، با سر به شیراز باز می‌گردد:

سعدی اینک به قدم رفت و به سر باز آمد
مفتی ملت اصحاب نظر باز آمد
خاک شیراز همیشه گل خوش‌بوی دهد
لاجرم بلبل خوش‌گوی دگر باز آمد (سعدی، ۱۳۸۰ ص ۴۷۸)

حافظ هم علاقهٔ قلبی به زادبومش را چنین بیان می‌کند:

خوشا شیراز و وضع بی‌مثالش
خداوندا نگه‌دار از زوالش (حافظ، ۱۳۷۴، ص ۳۲۹)

علاقه به سرزمین مألوف در آثار سنایی، ناصرخسرو و خاقانی خلاصه نمی‌شود. این شور و اشتیاق در ذات همهٔ انسان‌ها موجود است. «زیدری نسوی» مؤلف «نفثة‌المصدور» آن‌چنان وابسته به زادگاه خویش بوده که همواره وصیت می‌کرده است که پس از مرگ، جنازه‌اش را به سرزمین مادری انتقال دهند: «وصیت می‌کرده‌ام که چون ودیعت حضرت، که هر آینه به حکم کل نفس ذائقه‌الموت سپردنی است، در غربت تسلیم کرده آید... تابوت قالب را که مأوای جان مشتاق مجروح است... به زیدر رسانند.» (زیدری نسوی، ۱۳۷۰ ص ۵۵)

در این‌جا به اشعار سنایی، ناصرخسرو و خاقانی در توصیف غربت و فراق اشاره‌ای کوتاه می‌شود. این اشعار اغلب در قالب قصیده آمده‌اند و از حزن‌انگیزترین اشعار فارسی‌اند؛ به این دلیل که غربت همواره برای انسان‌ها تلخ و ناگوار بوده است. غم غربت به‌طور معمول در شعر شاعرانی که در طول زندگی خود مسافرت‌های زیادی داشته و زمان بیش‌تری را در غربت سپری کرده‌اند، زیباتر است. در شعر شعرای یاد شده، غربت و فراق جایگاهی والا دارد. ناصرخسرو غربت را عقربی می‌خواند که همواره جگر او را آزار می‌دهد:

آزرده کرد کژدم غربت جگر مرا
گویی زبون نیافت ز گیتی مگر مرا (ناصرخسرو، ۱۳۸۴، ص ۱۱)

ناصرخسرو در اندوه غربت بیش از سنایی و خاقانی می‌سوزد. او در قصیده‌ای با مطلع:

ای غریب آب غریبی ز تو بربود شباب
وز غم غربت از سرتْ بپرّید غراب (همان، ص ۱۸۷)

توصیفات زیبایی دربارهٔ غربت دارد. در این قصیده اگرچه در ابیات بعد، دنیا را وطن و آخرت را آن سرزمین غریب معرفی می‌کند و طبق معمول، پس از مرتب کردن مقدمات، نتیجه‌ای منطقی می‌گیرد اما پیداست که به خوبی با رنج و محنت غربت آشناست:

گرد غربت نشود شسته ز دیدار غریب
گرچه هر روز سر و روی بشوید به گلاب
هر درختی که ز جایش به دگر جای برند
بشود زو همه آن رونق و آن زینت و آب
گرچه در شهر کسان گلشن و کاشانه کنی
خانهٔ خویش به، ارچند خراب است و یباب
مرد را بوی بهشت آید از خانهٔ خویش
مَثَل است این مَثَلی روشن و بی پیچش و تاب (همان)

ناصرخسرو نیز غربت را فلاخنی معرفی می‌کند که تاکنون نظیر آن را ندیده است اما در تسکین نوستالژی غربت و غم ناشی از آن خود را این‌گونه تسلی می‌دهد:

نگردد مرد، مردم جز به غربت
نگیرد قدر، باز اندر نشیمن
نهال ان گه شود در باغ برور
که برداریش از آن پیشینه معدن (همان، ص ۳۹۸)

عشق و محبت مقتضی اتحاد است و مراد از اتحاد در این‌جا این است که محبت و عشق چنان عاشق شیدا را مجذوب معشوق می‌گرداند که عاشق فردیت خود را از دست می‌دهد و در مطالعهٔ جمال معشوق مستغرق می‌گردد؛ به طوری که دیگر از منیّت او اثری نمی‌ماند. هر چه بیند حق بیند. حتی خود را نیز به او (معشوق) بیند

متن در ژرف‌ترین لایهٔ معنایی خود به آیینه‌ای بدل می‌شود که آسیب‌ها و نژندی‌های روانی آفرینندهٔ خود را بازمی‌تاباند

خاقانی اشعار زیبایی در وصف فراق دارد؛ او در غزلیاتش گوید:

هم‌سنگ خویش گریهٔ خون راندم از فراق
تا سنگ را ز گریهٔ من، دل به درد خاست

(خاقانی، ۱۳۷۵، ج ۱، ص ۷۸۸)

غم غربت و فراق چنان بر خاقانی و سنایی گران آمده است که یکی، سایه‌اش را به دشواری به دوش می‌کشد و دیگری، سایه‌اش از او کنار می‌گیرد. سنایی گوید

غم فراق چنان زار و ناتوانم کرد
که سایه را به قفا می‌کشم به دشواری (سنایی، ۱۳۶۴، ص ۹۹)

و خاقانی سراید:

هر که در طالعش فراق افتاد
سایهٔ او ز او کنار کند (خاقانی، ۱۳۷۵، ج ۱، ص ۱۸۷)

سنایی قبل از این‌که راهی سفر حج شود، از سختی‌های راه و غربت ناشی از آن آگاه است. شوق دیدار کعبه در وصف نمی‌گنجد ولی دوری زن و فرزند و سرزمین نیز سنگین است. شاعر در قصیده‌ای گاه از فرزند یاد می‌کند و گاه از خانمان:

گاه بر فرزندگان چون بی‌دلان واله شویم
گه ز عشق خانمان چون عاشقان بزمان شویم

(سنایی، ۱۳۶۴، ص ۴۱۵)

او در همین قصیده، دوری خانواده را با درمان نشدن درد، برابر می‌خواند:

در غریبی درد، اگر بر جان ما غالب شود
چون نباشد این عزیزان، سخت بی‌درمان شویم (همان، ص ۴۱۷)

در نفثة‌المصدور، نویسنده پس از تحمل همهٔ رنج‌ها و مشقت‌ها در آرزوی دیار خود این گونه می‌نویسد: «خطاب من با هر سحاب که بدان طرف کشیده است؛ هنیئا لک یا سحاب، و جواب با هر عراب که از آن جانب آمده است: یا ویلتی اعجزت أن أکون مثل هذا الغراب.» (زیدری نسوی، ۱۳۷۰، ص ۱۲۵)

نوستالژی ناشی از غم غربت بخش اعظم آثار ناصرخسرو، سنایی و خاقانی را فرا گرفته است؛ دلیل عمدهٔ آن هم آوارگی، تبعید و دوری از سرزمین‌های مورد علاقه است که حزن و اندوه ناشی از آن بر آثار این سه شاعر گران‌قدر سایه افکنده است.

حسرت گذشته

از مواردی که باعث ایجاد نوستالژی در فرد می‌شود، حسرت بر گذشته است. احساس پوچی و در نتیجه حسرت نسبت به گذشته، ناشی از مسائل روزمرهٔ فرهنگی، اجتماعی و سیاسی جامعه شاعر یا نویسنده است.

انسان با پناه بردن به گذشته‌های دور یا نزدیک و یاد خاطرات، الام خویش را تسکین می‌دهد. گاه هنرمند نسبت به گذشته احساس غرور می‌کند و به آن می‌بالد. در این صورت سنت‌ها، عقاید، زندگی سادهٔ پیشینیان، رفتارها و اعمال آن‌ها مورد توجه و پسند او واقع می‌شود اما گاهی اتفاق می‌افتد که هنرمند نسبت به زندگی گذشته و عمر بباد شدهٔ خود احساس پشیمانی می‌کند؛ این جاست که شاعر و نویسنده به آینده پناه می‌برند و امیدوارند که آینده‌شان بسیار از کمال و خوبی باشد. این طیف از هنرمندان آرمان‌گرا هستند و خود را در پناه مدینهٔ فاضله جای می‌دهند. آرزوی وجود مدینهٔ فاضله در آثار شعرای یاد شده فراوان دیده می‌شود.

حسرت گذشته با یادآوری خاطرات ارتباطی تنگاتنگ دارد. خاطره گاه فردی است و گاهی جمعی. خاطرهٔ فردی به گذشتهٔ نزدیک نویسنده برمی‌گردد؛ گذشته‌ای که با تکرار و یادآوری خاطرات آن، نوعی بدبینی نسبت به واقعیت در ذهن هنرمند به وجود می‌آید. عمر تباه شده، مرگ عشق‌های نافرجام و مسافرت‌هایی که در زندگی فرد تأثیرگذار بوده‌اند، جزء خاطرات فردی هستند. گاهی نیز خاطرات جمعی است؛ خاطرات جمعی نوعی حس دل‌تنگی به‌وجود می‌آورد که به نسل‌های گذشته و خیلی دور نویسنده مربوط است. احساس غربت نسبت به گذشته‌های پربار تاریخی ایران باستان و زندگی سادهٔ مردم، مشمول خاطرات جمعی می‌شود.

دل‌تنگی نسبت به گذشته در بسیاری از آثار هنری دیده می‌شود. رمان «دن کیشوت» اثر «سروانتس» نمونهٔ بارزی از بازگشت به گذشته است. در ادبیات معاصر ایران هم رمان‌های زیادی وجود دارد که به نوعی تأسف و تحسر بر گذشته، حاکم بر آن‌هاست. «روزگار سپری شدهٔ مردم سال‌خورده» و «اقلیم باد» از «محمود دولت‌آبادی»، و «معصومه شیرازی» از «محمدعلی جمال‌زاده» از این نمونه‌ها هستند.

در قرآن کریم هم با آیاتی روبه‌رو می‌شویم که در آن‌ها افراد ستمکار نسبت به گذشته‌ها تأسف می‌خورند. «یوم یعض الظالم علی یدیه یقول یا لیتنی اتخذت مع الرسول سبیلا * یا ویلتی لیتنی لم أتخذ فلانا خلیلا» و روزی است که ستمکار دست‌های خود را می‌گزد و می‌گوید: ای کاش با پیامبر راهی برمی‌گرفتیم؛ ای کاش فلانی را دوست خود نگرفته بودم. (فرقان: ۲۷ و ۲۸)

بادآوری خاطرات گذشته و بازگشت به آن‌ها دلالتی دارد؛ «فروید» هنرمند را دردمندی می‌داند که برای تخفیف درد خود ناله می‌کند و درد دل می‌گوید؛ رنجور محرومی است که از دردهای خود نالان است و پی درمان می‌گردد؛ می‌کوشد تا به شیوه‌ای خردمندانه دردهای خود را بیرون ریزد و روان را از سموم آن‌ها بپالاید. (میرحسین ارابلو، ۱۳۵۴، ص ۲۴۹)

بدین گونه است که شاعر و نویسنده با پناه بردن به گذشته مرهمی برای دردهای خویش می‌یابند. در آثار شاعران مکتب رمانتی‌سیسم اروپایی به‌وفور دل‌تنگی نسبت به سده‌های میانه دیده می‌شود. سیروس شمیسا در کتاب «نگاهی به فروغ» در باب حسرت بر گذشته می‌نویسد: «تأسف به گذشته از موتیف (درون‌مایه)های رایج شعر فارسی است.

شاعران دورهٔ سلجوقی بر دورهٔ محمودی حسرت می‌خوردند و شاعران دورهٔ محمودی از دورهٔ رودکی با حسرت یاد می‌کردند.» (شمیسا، ۱۳۸۲، ص ۱۳۳)

بررسی حسرت گذشته در آثار ناصرخسرو، سنایی و خاقانی ما را با شخصیت ایشان بیش‌تر آشنا می‌کند اما چه عامل یا عواملی سبب حسرت این سه شاعر نسبت به گذشته می‌شود؛ در ادامه عوامل دل‌تنگی این شاعران نسبت به مسائل مختلف آمده است: نخست حسرت فردی.

حسرت فردی

یادآوری خاطرات گذشته‌های نزدیک و اظهار دل‌تنگی نسبت به آن‌ها دربرگیرندهٔ حسرت فردی است. عمر تباه شده و حسرت بر دوران جوانی، باد مرگ و غم از دست دادن عزیزان و تکرار خاطراتی که در ذهن فرد به دل‌تنگی و حسرت نسبت به گذشته منجر می‌شود، از عوامل پیدایش نوستالژی حسرت فردی است. وصف عمر تباه شده و حسرت خوردن بر دوران جوانی در آثار ناصرخسرو، خاقانی و سنایی فراوان دیده می‌شود. ناصرخسرو که چهل سال ابتدای زندگی خود را با عیش و نوش تباه کرده است، بسیار بیش‌تر از سنایی و خاقانی نسبت به گذشته تأسف می‌خورد.

آن قوت جوانی وان صورت بهشتی
ای بی‌خرد تن من، از دست چون بهشتی؟
تا صورتت نکو بود افعال زشت کردی
پس فعل را نکو کن، اکنون که زشت گشتی
(ناصرخسرو، ۱۳۸۴، ص ۳۶۵)

خاقانی در حسرت عمر از دست رفته، در وزنی بسیار مناسب این‌چنین گفته است:

ببین که کوکبهٔ عمر خضروار گذشت
تو بازمانده چو موسی به تیه خوف و رجا (خاقانی، ۱۳۷۵، ج ۱، ص ۱۷)

سنایی هنگامی که پا به مرحلهٔ پیری می‌نهد، سراسر وجودش را غم و اندوه فرا می‌گیرد و به حال دورهٔ جوانی حسرت می‌خورد:

«با آن‌که سنین عمر از ستین گذشته و به حد سبعین مشرف گشته، نه مخیله را قوت تخیل مانده و نه مفکره را تحمل تأمل. سبحهٔ نثر از هم ریخته و میدان قافیهٔ نظم تنگ گردیده، ساز سجع از آهنگ افتاده، طبع نفور است و نفس در کشاکش امور ناصبور، نه با هیچ کسم کاری و نه بر هیچ کارم قراری.» (سنائی، ۱۳۶۲، ص ۱۲۲)

ناصرخسرو و خاقانی اشعار فراوانی در باب رسیدن به پنجاه سال و در نتیجه، حسرت خوردن بر آن دوران دارند؛ از خاقانی است:

مَرَ ما مَرَ مِن حِساب العُمر
چون به پنجه رسد حساب مرا است (خاقانی، ۱۳۷۵، ج ۱، ص ۱۰۷)

(از شمار زندگانی، آن‌چه گذشت، گذشته است و دیگر بازنمی‌آید)

ناصرخسرو همانند خاقانی از عمر پنجاه سال گذشته می‌نالد و خطاب به نفس خویش از بیدار شدن در چند روز باقی‌ماندهٔ عمر سخن می‌راند:

پس خویشت کشید پنجه سال
بر امید شراب و آب سراب
گرنه‌ای مست، وقت آن آمد
که بدانی سراب را ز شراب (ناصرخسرو، ۱۳۸۴، ص ۲۸)

از مصادیقی که به دنبال حسرت فردی می‌آید، پیری و مرگ است. انسان‌ها هنگامی که از زندگی روزمره خسته می‌شوند و شکاف‌های عمیق در زندگی آنان ایجاد می‌گردد، خود را برای مرگ آماده می‌کنند. «فروید» هنرمند را بیماری می‌داند که به مرگ پناه می‌برد و به نعمت ولادت مجدد و زندگانی نو نایل می‌آید. (امیرحسین آریانپور، ۱۳۵۴، ص ۲۵۴)

ناصرخسرو در شصت و دو سالگی، خود را آمادهٔ سفر به جهان دیگر می‌بیند و با آسایش آن جهانی خود را تسلی می‌دهد:

پیری ای خواجه، یکی خانهٔ تنگ است که من
در او را نه همی‌یابم، هر سو که شوم
بل، یکی چادر شوم است که تابافتمش
نه همی دوست پذیرد ز منش نه عدوم
گر بر آرند از این چاه چه باک است که من
شصت و دو سال بر آمد که در این ژرف گوم
(ناصرخسرو، ۱۳۸۴، ص ۴۳۰)

سنایی هم پس از توصیه به نفس خویش، همگان را در معرض مرگ یابد:

روز جوانی گذشت، موی سیه شد سپید
پیک اجل در رسید، ساخته کن راحله
آن‌که تو را زاد، مرد وان که ز تو زاد رفت
نیست از این جز خیال، نیست از آن جز خله
(سنائی، ۱۳۶۴، ص ۵۹۲)

غم فقدان عزیزان هم محرک نوستالژی حسرت فردی است. هنرمندان در برخورد با مرگ عزیزان و یاران خویش، احساسات خود را به بهترین شکل منتقل می‌کنند. از عواملی که باعث تسکین و کاهش نوستالژی غم فقدان یاران می‌شود، این است که فرد داغ‌دیده احساسات خود را بیرون ریزد

و در مورد عزیز تازه درگذشتهٔ خویش صحبت کند. صحبت کردن و برون‌ریزی احساسات باعث آرام شدن فرد است.[۳]

دیوان خاقانی در این مورد یکی از غنی‌ترین دخایر ادب فارسی است؛ شاید در ادبیات فارسی هیچ‌کس به قدر خاقانی داغ عزیزان ندیده باشد.[۴]

همسر، فرزند، عمو و بسیاری از بزرگان و امامان عصر خاقانی در طول زندگی او بدرود حیات گفتند. بی‌شک تأثیر عظیم این مصیبت‌ها در دیوان خاقانی مشهود است. او در قصیده‌ای با مطلع

صبحگاهی سر خونابِ جگر بگشایید
ژالهٔ صبحدم از نرگس تر بگشایید
(خاقانی، ۱۳۷۵، ج ۱، ۲۳۴)

همگان را توصیه می‌کند که در رثای فرزندش اشک ماتم بریزند. به جز این مرثیه، خاقانی در بسیاری از قصاید دیگر از مرگ فرزندش یاد کرده است. او در رثای همسرش نیز مراثی زیادی دارد که با سرودن آنان خاطر خود را تسلی می‌دهد:

پیش کز بخشم خزان غم رسید
هم به باغ دل بهاری داشتم
بازم انده ریخت، بیخم غم شکست
گرنه باری، بیخ و باری داشتم
(همان، ص ۳۶۱)

عموی خاقانی، کافی‌الدین عمر، که نقش مهمی در شکوفایی و باروری استعداد خاقانی داشت، با مرگ خود حسرت زیادی بر دل او گذاشت. خاقانی قصاید زیادی در رثای او سروده است که در آن‌ها از خصوصیات و ویژگی‌هایش سخن می‌گوید:

فیلسوف اعظم و حرز اسم، کز روی وهم
جای او جز گنبد اعظم نخواهی یافتن
چشم ما خون دل و خون جگر از بس که ریخت
اکحل و سرخاب ما را دم نخواهی یافتن
از دریغ آن‌که روح و جسم او از هم گسست
چار ارکان را دگر با هم نخواهی یافتن
(همان، ۴۷۵)

خاقانی در رثای بسیاری از بزرگان عصر نیز شعر گفته اما قصیده‌ای که در رثای امام محمد یحیی سروده است، رنگ و بوی دیگری دارد. او در یکی از زیباترین قصاید خود با مطلع

آن مصر مملکت که تو دیدی خراب شد
وان نیل مکرمت که شنیدی سراب شد (همان، ص ۱۳۶)

از امام محمد یحیی به نیکی یاد کرده است.[۵]

سنایی هم اشعاری در رثای بزرگان عصر دارد که البته به پای قصاید شیوای خاقانی نمی‌رسند؛ از جمله در رثای ابوالمعالی اقضی القضاة احمد بن یوسف گوید:

رفت قاضی بوالمعالی، ای سنایی آه کو
هم‌جو دل جانت بر آن صدر جهان همراه کو؟
گم‌رهان پست همت را ز نیه لا اله
رهنمای و داعی میدان "لا" آنه کو؟ (سنایی، ۱۳۶۴، ص ۱۰۹۵)

حسرت جمعی

یادآوری خاطرات تاریخی و تأسف بر جامعهٔ بشری معاصر نویسنده، برخاسته از نوستالژی حسرت جمعی است. در آثار سه شاعر مربور، نمونه‌های بسیاری در باب حسرت جامعهٔ بشری آمده است. گاه این شاعران با یادآوری پادشاهان و پهلوانان گذشته، همگان را به عبرت گرفتن از سرنوشت آن‌ها دعوت می‌کنند. قصیدهٔ ایوان مدائن خاقانی با مطلع:

هان ای دل عبرت بین، از دیده عبر کن هان
ایوان مدائن را آیینهٔ عبرت دان (خاقانی، ۱۳۷۵، ج ۱، ص ۴۶۵)

نمونهٔ زیبای این مدعاست.

ناصرخسرو هم با یادآوری دوران پادشاهان گذشته، همه را در چنگال مرگ گرفتار دیده است:

سام و فریدون کجا شدند، نگویی
بهمن و بهرام گور و جمشید و دلدل؟
نوذر و کاووس اگر نماند به اصطخر
رستم زاول نماند نیز به زاول
پاک فروخوردشان نهنگ زمانه
روی نهادست سوی ما به تعاقل (ناصرخسرو، ۱۳۸۴، ص ۳۴۱)

سنایی هم در «طریق‌التحقیق» از حکیمان و شاهان گذشته یاد می‌کند و عاقبت آنان را مانند ناصرخسرو، مرگ می‌داند:

از حکیمان عهد ارستون کو ارسطاطالیس و فلاطون کو؟
از شهان کیان، جم و هوشنگ یا فریدون با قیر و فرهنگ
همگان خفته‌اند در دل خاک ان یکی خرم، آن دگر غم‌ناک
(سنایی، ۱۳۴۸، ص ۱۰۱)

دغدغهٔ دین همواره مدنظر نویسندگان فارسی زبان بوده است. حسرت گذشته‌ای که در آن دین با همهٔ موازین خود به نیکی رعایت می‌شده، آرزوی قلبی همهٔ بزرگان بوده است.

امام قشیری در این باره گفته است: «بس بدانید ـ رحمکم‌الله ـ که خداوندان حقیقت از این طایفه بیش‌تر برفتند و اندر زمانهٔ ما از ان طایفه نماند مگر اثر ایشان... ورع برفت و بساط او برنوشته آمد و طمع اندر دل‌ها قوی شد و نیخ فرو برد.

(ابوالقاسم قشیری، ۱۳۷۴، مقدمه، ۱۰-۱۱)

هجویری نیز از گذشتهٔ تصوف به نیکی یاد کرده است و از قول ابوالحسن فوشنجه نقل می‌کند: «التصوّف الیوم اسمٌ بلا حقیقه و قد کان من قبل حقیقه بلا اسم» (هجویری، ۱۳۸۳، ص ۵۹)

در دیوان ناصرخسرو هم بارها دیده شده که حسرت جامعهٔ بشری به لحاظ دینی، دغدغهٔ خاطر وی بوده است.

زهد و عدالت سفال گشت و حجر
جهل و سفه زر و درّ مکنون شد (ناصرخسرو، ۱۳۸۴، ص ۷۸)

سنایی هم حسرت خود را دربارهٔ دین به شکلی زیبا بیان کرده است:

همه درد است کار دین، همه خون است راه حق
از این درد، آسمان گردان وزان خون، حلق‌ها قربان
(سنائی، ۱۳۶۴، ص ۴۳۱)

سنایی از عارفان و سالکان راه حق هم به نیکی یاد کرده و چند قرن گذشته را پر از عارفانی خوانده است که در راه دین همهٔ بلاها و جفاها را به جانِ خریده‌اند ولی در زمان او ردپایی از آن جان‌بازی‌ها نیست:

... ای جنید و بایزید از خاک سرها بر کنید
تا جهانی پر جدل بینید و خلقی بر جدال
ای دریغا صادقان گرم رو در راه دین
تیر ایشان دیده دوز و عشق ایشان سینه‌مال
کی خبر داری تو ای نامحرم نااهل راه
از جفاهای صهیب و از بلاهای بلال
عالمی زاغ سیاه و نیست یک باز سپید
یک رمه اقراسباب و نیست پیدا پور زال (همان، ص ۳۴۶)

خاقانی امور دین را در عصر خویش تعطیل شده می‌یابد و معتقد است که دیگر از شور و غوغای سابق خبری نیست:

دیرگاه است تا لباس کرم بهر قدّ بشر ندوخته‌اند
خود، به پای رضا نباقته‌اند خود، به دست نظر نباخته‌اند
خلعتی کان ز تار و پود وفاست در زیان قدر ندوخته‌اند
(خاقانی، ۱۳۷۵، ج ۱، ص ۱۴۸)

نتیجه

مطالب گفته شده نشان می‌دهد که هر سه شاعر مذکور، چگونه به گذشته نگریسته‌اند. ناصرخسرو و سنایی از آن جهت به گذشتهٔ خویش می‌پردازند که زندگی‌شان شامل دو قسمت بوده است: دورهٔ اول، زندگی مادی و بر از عیش و نوش که تکرار خاطرات آن جز غبار اندوه بر خاطر ایشان نمی‌نشاند، و دورهٔ دوم که زندگی امروز آنان است. زندگی سراسر پرخاطرهٔ خاقانی نیز او را وادار می‌سازد تا به گذشته‌ها بپردازد. گذشته در نظر خاقانی بدان خاطر ارزشی دارد که یاران و عزیزانی داشته است که اینک باید در فقدان آنان به ماتم نشیند. حسرت جامعهٔ بشری هم در آثار هر سه شاعر جایگاهی بس والا و ممتاز دارد؛ جامعه‌ای که گذشته‌ای پررونق داشته ولی به خاطر سهل‌انگاری‌ها به جایگاه ظلم و ستم تبدیل شده است. همهٔ این حزن و اندوه‌ها باعث شده است که سه شاعر پیش گفته، بیش از پیش در ادب فارسی جلوه‌گری کنند و آثار و اندیشه‌شان هم‌سو با مردم زمان خود در حرکت باشد.

پی‌نوشت

۱. رک: حبیبی، عبدالحی؛ تحقیق بر تاریخ وفات سنائی، یغما، ش ۲۰، ص ۶۲۰؛ سرور، گویا اعتمادی، «تاریخ تولد و وفات سنائی» آریانا، ج۸، ش ۱۰، صص ۱۳ـ ۱۴.
۲. خاقانی، منشآت، ۱۳۶۲، ص ۱۹۳ به بعد.
۳. هارولد کاپلان و بنیامین سادوک، ۱۳۷۶، ص ۲۳۴ به بعد.
۴. نصرالله امامی، ۱۳۶۹، مرثیه‌سرایی در ادب فارسی.
۵. امام محمد یحیی از شاگردان غزالی و سرآمد علمای روزگار خود بود و ریاست شافعیهٔ نیشابور را برعهده داشت. او در جریان فتنهٔ غز و کشتار زنان و مردان و کودکان بی‌گناه در مسجد منیعی نیشابور به قتل رسید (برای توضیحات بیش‌تر رک تاریخ ایران پس از اسلام، عباس اقبال آشتیانی، باقر عاقلی، نشر نامک، ۱۳۸۵، ص ۳۰۹)

منابع

۱. قرآن کریم، ترجمهٔ محمدمهدی فولادوند
۲. آریانپور، امیرحسین؛ فرویدیسم با اشاراتی به ادبیات و عرفان، ابن‌سینا، تهران، ۱۳۵۷.
۳. اقبال آشتیانی، عباس، باقر عاقلی؛ تاریخ ایران پس از اسلام، نامک، تهران، ۱۳۸۵.
۴. امامی، نصرالله؛ مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی تا پایان قرن هشتم، جهاد دانشگاهی، اهواز، ۱۳۶۹.
۵. پورافکاری، نصرت‌الله؛ چکیدهٔ روان‌شناسی بالینی هارولد کاپلان و بنیامین سادوک، آزاده، تهران، ۱۳۷۶.
۶. فرهنگ جامع روان‌شناسی و روان‌پزشکی، فرهنگ معاصر، ۱۳۷۶.
۷. جوینی، عطاملک؛ تاریخ جهان‌گشا، به تصحیح محمد قزوینی، جلد ۱، دنیای کتاب، تهران، ۱۳۲۹.
۸. حافظ، شمس‌الدین محمد؛ دیوان، به تصحیح دکتر قاسم غنی و محمد قزوینی، به کوشش خلیل خطیب رهبر. صفی‌علیشاه، ۱۳۷۴.
۹. روشن، محمد؛ منشآت خاقانی، کتاب فرزان، تهران، ۱۳۶۲.
۱۰. شمیسا، سیروس؛ نگاهی به فروغ، صدای معاصر، ۱۳۸۲.
۱۱. عابدی، محمود؛ کشف‌المحجوب، علی‌بن‌عثمان هجویری، سروش، ۱۳۸۳.
۱۲. علوی‌مقدم، مهیار و محمدجواد مهدوی؛ حکیم اقلیم عشق، دوبرین، آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۷۸.
۱۳. فروزانفر، بدیع‌الزمان؛ ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه، امام ابوالقاسم قشیری، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۴.
۱۴. فروغی، محمدعلی؛ کلیات سعدی، طلوع، تهران، ۱۳۸۰.
۱۵. کزازی، میرجلال‌الدین؛ دیوان خاقانی، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۵.
۱۶. مدرس رضوی، محمدتقی؛ مثنوی‌های حکیم سنائی، دانشگاه تهران، ۱۳۴۸.
۱۷. دیوان حکیم سنائی، سنائی، تهران، ۱۳۶۴.
۱۸. معدن کن، معصومه؛ شرح پانزده قصیده، از دیوان خاقانی، نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۸۲.
۱۹. مینوی، مجتبی، مهدی محقق؛ دیوان اشعار حکیم ناصرخسرو قبادیانی، دانشگاه تهران، ۱۳۸۴.
۲۰. نذیر، احمد؛ مکاتیب سنائی غزنوی، کتاب فرزان، تهران، ۱۳۶۲.
۲۱. یاوری، حورا؛ روان‌کاوی و ادبیات، نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۲.
۲۲. یزدگردی، امیرحسین؛ نفثة‌المصدور، زیدری نسوی، ویراستار، ۱۳۷۰.

عشق و محبت مقتضی اتحاد است و مراد از اتحاد در این‌جا این است که محبت و عشق چنان عاشق شیدا را مجذوب معشوق می‌گرداند که عاشق فردیت خود را از دست می‌دهد و در مطالعهٔ جمال معشوق مستغرق می‌گردد؛ به طوری که دیگر از منیّت او اثری نمی‌ماند. هر چه بیند حق بیند، حتی خود را نیز به او (معشوق) بیند

نام‌دارترین نام‌جوترین

مریم بیدمشکی
کارشناس ارشد زبان
و ادبیات فارسی،
مدرس دانشگاه جامع
علمی کاربردی مشهد

چکیده

در میان شخصیت‌های شاهنامه، شاید آن که پیروز همهٔ میدان‌های انسانی و فراانسانی است، بهرام باشد. او نمونهٔ کامل و بی‌همتای جوان‌مردی و نماد همهٔ پهلوانان جوان‌مرد و نام‌دار ایرانی است که کوتاهی حیات با نام را به درازنای عمر بی‌نام، ترجیح می‌دهند و در گذر عمر با عزت خویش، بزرگ می‌زیند، بزرگ می‌مانند و بزرگ می‌میرند. در جستار پیش‌رو به دو شخصیت آشنا و شناسای شاهنامه پرداخت شده و نگارنده کوشیده است تا در منش و کنش این دو شخصیت، سیمای پهلوان و قهرمان ایرانی را افتابی کند.

کلید واژه‌ها:
بهرام، ورثرغن، بیژن، گیو، گودرز، پهلوان، قهرمان.

بر گیو شد بیژن شیرمرد فراوان سخن‌ها بگفت از نبرد

بیژن، نام‌جوترین قهرمان شاهنامه

بیژن پسر گیو گودرز بود. هنگامی که کیخسرو، برای جنگ با افراسیاب آماده می‌شد و برای کشتن دلاوران تورانی، جایزه تعیین می‌کرد، بیژن، داوطلب کشتن تزاو و پلاشان شد.

در راه کلات، بیژن در سپاه نوس و ملازم او بود و در همین جنگ، رهام بود که دست فرود سیاوش را از تن جدا کرد اما فرود پیش از مرگ بیژن را کشندهٔ خود معرفی کرد:

کشندهٔ تن و جان من درد اوست
پرستار گنجم چه در خورد اوست (فردوسی، ۱۳۵۴: ۴۹۶)

بیژن پس از جنگ با فرود، آهنگ پلاشان و تزاو کرد؛ پلاشان را کشت و تاج از سر تزاو برگرفت و نیز اسپنوی، کنیز ماهروی تزاو را ربود. بیژن در مأموریتی که برای کشتن گرازان، به ارمان رفته بود؛ به اغوای دوستش، گرگین، رهسپار مرز توران شد و در آن سامان با منیژه، دختر افراسیاب، ملاقات کرد و هر دو عاشق هم شدند. پس از این ملاقات، هنگامی که وی قصد بازگشت داشت، منیژه او را بی‌هوش کرده به قصر خود برد. افراسیاب با فهمیدن ماجرا، بسیار خشمگین شد و بیژن را سرنگون در چاهی آویخت. کیخسرو با دیدن محل اسارت بیژن در جام معروف خویش، رستم را از جای او آگاه کرد و وی در حالی که خود را به لباس بازرگانان در آورده بود، به توران رفت و به یاری منیژه، بیژن را آن چاه رهانید.

در مورد معنی نام بیژن، ذبیح‌الله صفا از قول پروفسور گرشیه ویج، دو پیش‌نهاد را طرح می‌کند: نخست آن که این نام را ترکیب یافته از دو جزء vaejah_Aryana بدانیم که در این صورت معنی آن «مردی از سرزمین ایرانویج» می‌شود. پیش‌نهاد دوم آن است که این کلمه به صورت Waicana باشد، به معنای «کسی که می‌بیزد»؛ یعنی، نیک تشخیص‌دهنده و اهل تمیز است. در فرهنگ نام‌های ایرانی این کلمه به معنای «جنگ‌جو» آمده است.

ذبیح‌الله صفا هم‌چنین معتقد است که بیژن، پسر گیو، را باید مسلماً از شاهان اشکانی دانست؛ چه نام او در بیش‌تر فهرست‌های اشکانیان در تواریخ اسلامی، دیده می‌شود.

از نظر اهمیت، کارزارهای بیژن در مرحله‌ای پس از رستم قرار دارد. (کویاجی، همان: ۱۲۵) فائق آمدن بر هومان، کشتن نستهین، ربودن تاج تزاو، هلاک پلاشان و ... از دیگر افتخارات اوست.

«بیژن در لشکرکشی بزرگ کیخسرو برای نبرد با افراسیاب نیز حضور داشت و چون اندیشهٔ بریدن از جهان کرد، بیژن را دو انگشتری یاقوت، که نام شاه بر آن بود بخشید و از وی خواست تا لهراسپ را، که پادشاه آیندهٔ ایران بود، به بارگاه آورد. بیژن سپس یک روز و یک شب راه، کیخسرو را بدرقه کرد ولی دیگر هرگز بازنگشت.» (رستگار فسایی، ۱۳۷۹ (ج ۱): ۲۳۴)

درنگی بر شخصیت بیژن

نام بیژن همواره یادآور نام منیژه و نیز خاطرهٔ زندانی شدن بیژن در چاه تاریکی است که افراسیاب وی را مدت‌ها در آن چاه، سرنگون باقی گذاشت تا به کردار عمل جسورانه و توهین‌امیزش، پادافره ببیند. سبب این کار، پنهانی وارد شدن به مشکوی منیژه بود. البته در شاهنامه آمده است که منیژه او را در خواب کرد و به آن تمهید، وی را به قصر خویش برد؛ از آن روی که بر وی عاشق گردیده بود که گویا این عمل رسمی بوده است زنان باستان را.[1]

اما از آن‌جا که ربودن دختران دشمن و ازدواج با آن‌ها در عهد باستان رواج داشته و نیز این کار، نوعی اعلام پهلوانی و نمودن دستبرد و قدرت‌نمایی قهرمانان بوده است، با جسارتی که از بیژن سراغ داریم، بعید نمی‌نماید که او برای تحقیر و توهین دشمن، خود این راه را رفته باشد و بعد نیز به این عقوبت گرفتار؛ چرا که ماندن بیژن در قصر دختر افراسیاب پس از آن که به هوش می‌آید، کاری غیرمنطقی و از خرد به دور است. آن هم از دلاوری که بی‌تجربه نیست و تا آن زمان مأموریت‌های فراوانی را از سر گذرانده است. البته در شاهنامه به مواردی از این دست (ربودن دختران دشمن توسط پهلوانان ایرانی) به صورت مستقیم کم‌تر پرداخته شده است اما اگر در نظر آوریم که بیش‌تر پهلوانان شاهنامه با دخترانی بیگانه، پیمان زناشویی بسته‌اند، در می‌یابیم که این تدبیر خردگرایانهٔ حکیم فردوسی بوده که اغلب بر این رسم کهن، لباس آیین پوشانده است. در برهان قاطع، بیژن به غلط خواهرزادهٔ رستم معرفی شده و همین اشتباه در لغت‌نامهٔ دهخدا، زیر نام بیژن تکرار شده است؛ حال آن‌که بیژن، فرزند بانو گشسب و گیو است و به این ترتیب، وی نوهٔ رستم است نه خواهرزادهٔ او. بیژن به همان میزان که گرد و جسور است، شهرت‌طلب و آرزوخواه نیز هست. اوج این خواسته خواهی را در دربار کیخسرو می‌بینیم؛ آن زمان که وی سه جایزهٔ بزرگ برای سه امر مهم در نظر می‌گیرد، و هر سه بار این بیژن است که بی هیچ درنگ و تأملی داوطلب انجام دادن کارها و در نتیجه، دریافت سه جایزه می‌شود.[2]

بیژن همان گونه که در مجلس کیخسرو، بی‌اندیشه و بی‌درنگ گوی سبقت را در دریافت جایزه‌ها از دیگران ربود، در میدان جنگ نیز سریع و بی‌تأمل، عمل کرد.

در ساختار حماسهٔ ملی و در عرصهٔ میدان نبرد، بیژن همواره از قهرمانانی است که بر دشمن رویاروی خود فائق می‌آیند اما در مواجهه با چالش درون، هرگز پیروز میدان نیستند. او نماد قهرمانانی است که تنها به برتر شدن می‌اندیشند اما به چگونه بر شدن، وقعی نمی‌نهند و شهریاری بر خویشتن را به دست خواهش‌های ناپیرای دل می‌سپارند و از این روست که همیشه قهرمان‌اند نه پهلوان.

در ساختار حماسهٔ ملی و در عرصهٔ میدان نبرد، بیژن همواره از قهرمانانی است که بر دشمن رویاروی خود فائق می‌آیند اما در مواجهه با چالش درون، هرگز پیروز میدان نیستند. او نماد قهرمانانی است که تنها به برتر شدن می‌اندیشند اما به چگونه بر شدن، وقعی نمی‌نهند و شهریاری بر خویشتن را به دست خواهش‌های ناپیرای دل می‌سپارند و از این روست که همیشه قهرمان‌اند نه پهلوان

بهرام، نام‌دارترین پهلوان شاهنامه

بهرام در اوستا ورترغن (verethraghan) و در پهلوی ورهران یا ورهرام، در ارمنی «ورام» و در گرجستان، «گورام» است. (پورداود، ۱۳۷۷: ۱۱۲)

این نام در ماندایی «بهرام»، همچنین در زبان گرجی، بهرام «وهگ» و «گرگ‌سال» و به زبان ارمنی «وهاگن» «ویگن» آمده است. در احبارالطوال، ان‌جا که از کارهای بهرام چوبین سخن در میان است، نام بهرام به گونهٔ «ورهام» آمده که تحریف شده «ورهران» یا «وهران» است. این نام از دو بهر ساخته شده است: «ورتر - غن»

بهر نخست به معنی «حمله» «یورش و تک» است. پیروزی هم معنی می‌دهد و در سانسکریت نیز ورتره یا ورتترا (vritra) آمده است. بهر دوم (غن) «کشنده و زننده» می‌باشد و در سانسکریت «هن» است. (شهیدی مازندرانی، ۱۳۷۷: ۱۵۵)

هم‌چنین در شاهنامهٔ فردوسی، نام کسان بسیاری «بهرام» بوده است. نخستین کسی که در شاهنامه از او با نام بهرام یاد می‌شود، بهرام برادر گیو و پسر گودرز است. (همان: ۱۵۶)

در شاهنامه هنگام لشکرکشی سیاوش به سوی توران، بهرام همراه وی بود و نیز هنگامی که سیاوش قصد بیاهنده شدن به افراسیاب را داشت، این بهرام بود که چون برادری مهربان، وی را اندرز می‌داد که از ان کار صرف‌نظر کند و آن هنگام که سیاوش برای رفتن به توران عزم خود را جزم کرده بود، تنها بهرام را امین دانست تا سیاهیان را برای بازگشت به ایران به او بسپارد.

در لشکرکشی توس به سوی توران، بهرام در زمرهٔ لشکریان وی بود و هنگامی که فرار بر گذشت از کلات شد، باز این بهرام بود که دل‌واپس و نگران عاقبت امر بود.

بهرام به پاس دوستی نزدیک و خالصانه‌اش با سیاوش، نسبت به فرزندان او مهری فراوان داشت. در این جنگ او دیداری دوستانه با فرود داشت و فرود، که گویا تنها او را از سپاه ایران می‌شناخت، ان‌قدر از دیدارش خوشحال شد که به او گفت:

دو چشم من از زنده دیدی بدر
همانا نگشتی از این شادتر (فردوسی، ۱۳۵۴: ۲۰۷)

و به نشانهٔ دوستی خنجری را به وی تقدیم داشت. بهرام نیز تا ان‌جا که می‌توانست، تلاش کرد تا لشکر را از جنگیدن با فرود، بر حذر دارد اما موفق نشد و هنگامی که این واقعهٔ شوم در گرفت، بهرام به شماتت و نکوهش توس و سپاهیان پرداخت.

زمانی که در جنگ‌های بعدی توس با تورانیان، پسر کاوس کشته شد و بیم افتادن تاج او به دست تورانیان می‌رفت، بهرام با رشادت‌های خود، این ننگ را از ایرانیان دور ساخت و تاج را به دست آورد و با بازگرداندن آن به سپاه ایران خاطر همگان را آسوده کرد اما هنگام بازگشت متوجه شد نازبانهٔ خویش را، که نامش بر آن حک شده بود، در لشکرگاه دشمن، جا گذاشته است. این مسئله که ننگ آن کم‌تر از برجای ماندن تاج شاهزاده نبود، بهرام را سخت برآشفت. پس او قصد آن کرد که به لشکرگاه دشمن رود و نازبانهٔ خویش را بیابد. مخالفت‌های فراوان گستهم و گودرز هم در این میانه سودی نبخشید و بهرام یک تنه، به بارگاه دشمن رفت و در گرد و غبار میدان جنگ، نازبانهٔ خویش را یافت اما مهلتی برای بازگشت پیدا نکرد؛ زیرا به ضربت شمشیر نزاو، رخمی مهلک خورد و هنگامی که گیو و بیژن او را یافتند، رمقی در بدن نداشت و تنها توانست نام رخم‌زنندهٔ خویش را بر زبان آورد. گیو سوگند خورد که انتقام خون برادر را بگیرد؛ بنابراین، نزاو را یافت و او را کشان کشان تا محلی که بهرام در آن‌جا بود، آورد. نزاو از بهرام طلب بخشش کرد و بهرام در آخرین دقایق عمر، آن چنان که از روح بزرگوارش می‌سزید، او را بخشید اما گیو که از داغ مرگ برادر، دلش سوزان بود، به او رحم نکرد و کشندهٔ برادر را کشت.

درنگی بر شخصیت بهرام

از ابتدای ترسیم خطوط شخصیت بهرام به دست معجزه‌گر دانای توس، خواننده به طور ناخودآگاه با او انسی عجیب می‌یابد. صداقت و عطوفتی که در وجود این رادمرد عرصهٔ حماسه موج می‌زند، او را به اینی از عشق و ایثار بدل می‌کند که در لحظه لحظهٔ حیاتش، دل در گرو داد و دادپیشگی دارد.

بهرام گویی وجدان بیدار و آگاه سپاه ایران است؛ از همان هنگام که سیاوش را دل‌سوزانه و صمیمانه پند می‌دهد که از دشمن بناه نجوید و به او متوسل نشود تا وقتی که سفیر صلح فرود می‌شود و با هر توشی که در توان دارد، می‌کوشد تا سپاه ایران را از شومی و ناجوانمردی جنگ تا فرود ناگاهاند.

چه رنجی می‌کشد بهرام که در میان گروهی خواب‌رده، دلی بیدار و بصیر دارد! او پس از بازگشت از نزد فرود، مدام هم چون زنگ درای، به گوش توس و دیگر سپاهیان، آهنگ بازگشت به صلح را ساز می‌کند اما ایشان که هم‌چون او خرد و مهرورزی را با هم در درون خویش نیامیخته‌اند، حرف‌های او را به هیچ می‌گیرند.

پس از مرگ فرود نیز این مویه‌های غریبانهٔ بهرام بر نعش فرود است که دل ایرانیان را آتش می‌زند و به پشیمانی‌شان می‌کشاند و آن‌گاه است که در می‌یابند فاجعه‌ای عظیم‌تر از کار افراسیاب به بار آورده‌اند؛ چه اگر افراسیاب کشت، به اقتضای دشمنانگی باید می‌کشت اما دوست با کدام وجدان دست در خون دوست آلود؟!

بهرام از جمله عقابان تیز پرواز آسمان حماسه است که دراز نای عمر را به هیچ می‌گیرند و همواره در پی نام‌اند و از ننگ می‌گریزند.

در واقع، تفاوت بیژن و بهرام در همین عمق و ژرفای وجود است که بهرام را دل در گروی کارهای حطیر و فرازمینی است و آمال بیژن، دغدغه‌های کور و خوار دنیایی است که مفتونش می‌دارد و نیز همین آزادگی و آزاد منشی است که بهرام را وا می‌دارد تا در پی تازیانه‌ای که در میدان‌گاه دشمن گم کرده است، روی سوی دشمن نهد؛ چرا که غیرت او بر نمی‌تابد تازیانه‌ای که نام وی بر آن حک شده است، پای‌مال سم ستوران دشمن شود. در این راه مخالفت‌های گودرز و گول‌زنک‌های گیو هم کارگر نمی‌افتد.

آن چه در این صحنه، بسیار جالب و تأمل برانگیز جلوه می‌کند، وجود چند نکتهٔ اساسی است؛

اول آن که بهرام آن چنان دلاور و معصوم است که حتی دشمن ستم‌کار او، بر وی دل می‌سوزاند و از کشتنش سر باز می‌زند.

تژاو ستم‌کاره را دل بسوخت
به کردار آتش رخش برفروخت (فردوسی، همان:۳۴۶)

دیگر این‌که بهرام گرد نیز هم چون فرود، ناجوان‌مردانه و از پشت زخم می‌خورد و درست همانند فرود، دستش از کتف جدا می‌شود.[۲]

جدا شد ز تن دست خنجرگذار
فرو ماند از رزم و برگشت کار (همان، همان)

سومین مطلب «مرگ» بهرام است که به گمان نگارنده، نام‌آورترین مرگ شاهنامه است. چرا که هیچ‌کدام از پهلوانان بزرگ شاهنامه، مرگی چنین نام‌آورانه نداشته‌اند. از مرگ رستم پهلوان‌ترین پهلوانان شاهنامه گرفته تا اسفندیار، سهراب، ایرج، فرود و حتی سیاوش و ... چرا که بر مرگ هر کدام از این پهلوانان می‌توان انگشت نهاد[۳] اما این تنها بهرام است که آوازهٔ مرگش از صافی زمان تراویده و پالوده‌اش کرده است؛ زلال هم‌چون آب و آیینه و آفتاب.

پی نوشت

۱. نگاه کنید به داستان عشق رودابه به زال، نهمینه به رستم، سودابه به کی‌کاوس و ...

۲. سه کاری که کیخسرو انجام آن را از پهلوانانش خواست و بیژن داوطلب انجام دادن هر سهٔ آن‌ها شد، عبارت بودند از: کشتن پلاشان، آوردن تاج تژاو و اسیر نمودن اسپنوی کنیز زیبای تژاو.

۳. شگفتا که جدا شدن دست، گویا سرنوشت همهٔ پهلوانان و جوان‌مردان تاریخ است و آیینی، تا جوان‌مرد، خواهش دل را از هستی متعالی خویش بزداید.

دست طمع چو پیش کسان می‌کنی دراز
پل بسته‌ای که بگذری از آبروی خویش

۴. رستم گرفتار چاه نادانستگی خود می‌گردد. اسفندیار را غرور و لجاجتش به کشتن می‌دهد. سهراب را عصبانیت به کام مرگ می‌فرستد. ایرج بی‌سهل و کودکانه جان می‌بازد. فرود خود آغازگر جنگ است و سیاوش ساده‌دلانه از دشمن پناه می‌جوید.

منابع

۱. یور داود، ابراهیم؛ پشت‌ها، جلد اول، اساطیر،۱۳۷۵.
۲. رستگار فسایی، منصور؛ فرهنگ نام‌های شاهنامه، چ دوم، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،۱۳۷۹.
۳. شهیدی مازندرانی، حسین؛ فرهنگ شاهنامه، نام کسان و جاها، نشر بلخ، ۱۳۷۷.
۴. صفا، ذبیح الله؛ حماسه‌سرایی در ایران، چ چهارم، امیرکبیر، ۱۳۶۳.
۵. فردوسی توسی، حکیم ابوالقاسم؛ شاهنامه، متن کامل بر اساس چاپ مسکو، نشر قطره، ۱۳۷۴.
۶. کویاجی، جهانگیر کوورجی؛ پژوهش‌هایی در شاهنامه، مترجم: جلیل دوستخواه، چ اول، زنده رود، ۱۳۷۱.
۷. داستان فرود از شاهنامه، مصحح محمد روشن، مقدمه از مجتبی مینوی، انتشارات رادیو و تلویزیون ملی ایران، ۱۳۵۴.

فانوس نمادی از حقیقت و معرفت یا روشنی و معرفت‌بخشی و روشن‌گری و سایه نمادی از جهل و ظلمت و نادانی است. فانوس را بر پشت بستن کنایه از جهل و گمراهی است. این بند از سرودهٔ تاگور بیان‌گر حال حقیقت‌گریزان و معرفت‌ستیزانی است که از ادراک آن دو ناتوان‌اند و تیرگی ذهن و ضمیر، راهشان را تاریک می‌سازد

چکیده

در این مقاله نگارنده به آداب و رسوم و باورهای مردمان گذشته در ارتباط با آینه و آینه‌داری و بازتاب آن در ادب فارسی با ذکر شواهدی چند، که عمدتا از دیوان اشعار صائب برگزیده شده، پرداخته است.

کلید واژه‌ها:

آینه، چارآینه، آیینه خانه، آینه برانگشتری نشاندن، آینه بر پیشانی بستن.

طاهره حق‌پرست

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌ها و مراکز تربیت‌دانشگاهی کاشان

مقدمه

حسن روی تو به یک جلوه که در آینه کرد
این همه نقش در آینهٔ اوهام افتاد حافظ

یکی از این رسوم و باورهای مردمی آینه و آینه‌داری است که در زندگی مردمان گذشته تأثیر بسیار داشته است و در اشعار شاعران نیز نمود فراوانی دارد. آینه‌های فلزی یا شیشه‌ای که گاه در مراسم عروسی و سرور و برای زینت، گاه در پوشش جنگ‌جویان و اسبان جنگی آن‌ها و گاهی برای رفع بیماری یا تشخیص زنده بودن یا نبودن بیمار در شرف مرگ یا برای بدرقه کردن مسافر به کار می‌رفته‌اند.

در این مقاله سعی شده است تا از این دریچه به افق بی‌کران ادب فارسی نگریسته شود و ویژگی‌های آینه‌های قدیم و سپس شیوه‌های مختلف استفاده از آن‌ها بیان گردد.

ویژگی‌های آینه‌های قدیم

۱. آینه‌ها را از آهن می‌ساختند، چنان که در مرصاد العباد چنین آمده است: «در ابتدا آهن از معدن بیرون می‌آورند و آن را به لطایف‌الحیل بروزش گوناگون می‌دهند در آب و آتش و به دست چندین استاد گذر می‌کند تا آینه شود.» (رازی، ۱۳۷۳: ۴۰)

آه کز طعنهٔ بدخواه ندیدم رویت
نیست چو آینه‌ام روی ز آهن، چه کنم. حافظ
به ساعت از آن آهن تیره رنگ
یکی آینه ساخت روشن چو رنگ
(شاهنامه، ج ۷: ۲۶)

۲. از آن‌جا که آینه‌ها فلزی و از جنس روی یا آهن بود، در اثر رطوبت زنگ می‌زد.

سکندر نهاد آینه زیر تم
همی داشت تا شد سیاه و دژم (شاهنامه، ج ۷: ۲۶)

در زنگ غوطه زد ز تری‌های روزگار
آینهٔ تمام عیاری که داشتم
(صائب، ج ۵: ۲۸۰۶)

۳. و هم‌چنین آه کشیدن در آینه باعث کدر شدن و زنگ زدن آن می‌شد.

خاطر روشن‌دلان بسیار صائب نازک است
می‌توان کردن به آهی زنگبار آینه را
(صائب، ج ۱: ۱۲۳)

۴. گاهی نیز آینه‌ها را در نمد می‌گذاشتند تا در اثر رطوبت زنگ نزند امّا سیروس شمیسا در فرهنگ اشارات چنین می‌گوید: «آینهٔ شیشه‌ای را که گران بها بود در نمد می‌پوشاندند تا نشکند» (شمیسا، ۱۳۷۷: ۷۴)

از نمد، آیینه صائب در حصار آهن است
صوفیان دانند قدر خرقهٔ پشمینه را (صائب، ج ۱: ۱۱۹)

هم‌چو بخت سبز گیرد از هوا زنگار را
از نمد آیینه‌ام تا روی در بازار کرد (همو، ج ۳: ۱۱۶۳)

۵. در قدیم آینه را صیقل می‌دادند تا زنگار آن زدوده شود و برای این کار از خاکستر استفاده می‌کردند.

زنگ از آیینهٔ تاریک صیقل می‌برد
مگذران بی‌بادهٔ روشن شب آدینه را (صائب، ج ۱: ۱۱۹)

۶. به نظر می‌رسد که آینه‌های فلزی دورو بوده‌اند.

اگر تو چشم توانی ز هر دو عالم بست
دل سیاه تو آیینهٔ دورو گردد (صائب، ج ۴: ۱۷۷۷)

۷. هم‌چنین در اشعار دورهٔ صفویه از لفظ سیماب برای آینه‌ها زیاد سخن رفته که بیان‌گر روی کار آمدن آینه‌های شیشه‌ای در این دوره است.

در کف آینه چون سیماب باشم بی‌قرار
گر سلیمان جا به دست خود دهد مور مرا (صائب، ج ۱: ۷۹)

نیست کار ساده‌لوحان راز پنهان داشتن
صفحهٔ آیینه بال و پر شود سیماب را (همو، ج ۱: ۱۱)

۸. آینه‌های شیشه‌ای دورهٔ صفویه به بعد، در داشتند (شمیسا، ج ۱: ۱۳۷۷: ۷۷) و گاهی نیز در آینه‌ها را نقش و نگار می‌دادند.

در ته پرده ز جوهر بودش چین جبین
گرچه آیینه در خانهٔ بازی دارد (صائب، ج ۴: ۱۶۰۷)

به روی هر که چون آیینه وا کردم در خود را
به عیب دیگران معیوب کردم گوهر خود را (نجیب کاشانی: ۳۳)

شیوه‌های مختلف استفاده از آیینه

۱. آینه را در آینه‌دان می‌گذاشتند. «آینه‌دان: کیسه یا خانهٔ چوبی که آیینه را در آن نهند.» (بهار عجم، ج ۱: ۹۲)

فلک از کوکب بختش عزیز است
ز آیینه است قدر آیینه‌دان را (کلیم: ۸)

۲. زنان هنگام آرایش کردن، آینه را روی زانوهای خود قرار می‌دادند.

منه آیینه به زانو چو زنان گر مردی
غنچه شو روی در آیینهٔ زانو بگذار (صائب، ج ۴: ۲۲۵۲)

۳. به نظر می‌رسد که مردمان قدیم گاهی اوقات به همراه خود آیینه داشتند و آن را در گریبان و بغل می‌گذاشتند.

زنگار گیرد آینه در بغل نَهم
از بس مکدّر است دل پر غبار من (کلیم: ۲۶۲)

ز بس که سینه‌ام از کینهٔ جهان صاف است
گمان برند که آیینه در بغل دارم (صائب، ج ۶: ۳۵۲۸)

۴. به نظر می‌رسد که به جای نگین، یک قطعه آیینه را در انگشتر خود قرار می‌دادند. «آیینه بر انگشتری نشاندن: آیینه به جای نگین در نگین‌دان نشاندن و آن خاصّهٔ زنان است.» (وارسته لاهوری، ۱۳۶۴: ۱۶)

این قوم خودآرا که کنون بر سر دست‌اند
وقت است نگین خود از آیینه بسازند (صائب، ج ۴: ۲۱۲۰)

خط در دل روشن گوهران مهر فزاید
در آینه‌ها نقش نگین راست نماید (همو، ج ۶: ۳۴۶۵)

۵. در قدیم برای تزیین، آیینه می‌بستند؛ چنان که در مصطلحات الشعراء، ص ۱۵ چنین آمده است: «آیینه بر پیشانی بستن: رسم خواتین ولایت است که در حالت تقطیع آینه بر پیشانی می‌بندند.»

کدام آینه‌رو احرام این میخانه می‌بندد؟
که می آیینه بر پیشانی پیمانه می‌بندد (صائب، ج ۳: ۱۴۰۶)

۶. به پوشش اسب‌های جنگی، آیینه‌هایی نصب می‌کردند. «آیینهٔ برگستوان: آیینه‌ای که در برگستوان اسب برای زینت گذاشته شده.» (فرهنگ سجادی، ۱۳۸۲ (ج ۱): ۴۷)

با شاخ سرو آنک کمان با برگ بید آنک سنان
آیینهٔ برگستوان گرد شهرها ریخته (خاقانی: ۳۷۹)

۷. به لباس‌های جنگی جنگ‌جویان آیینه‌هایی نصب می‌کردند. علامه دهخدا در ج ۲، ص ۲۳۹ لغت‌نامه چنین می‌نویسد: «پاره‌های آهن که جنگ‌جویان بر پشت و سینه و ران راست کردندی دفاع را و ظاهراً مجموع آن را چهار آینه یا چار آینه خواندندی».

قیمت روشن‌دلان بنگر که در روز مصاف
شیرمردان حرز جان سازند چار آیینه را (کلیم: ۸۹)

یکی از این رسوم و باورهای مردمی مربوط به آینه و آینه‌داری است که در زندگی مردمان گذشته تأثیر بسیار داشته است و در اشعار شاعران نیز نمود فراوانی دارد.

مگر شد به گردون زمین در نبرد
که بر خویش جار آینه راست کرد (همو، ۲۹۶)

۸. در قدیم برای امتحان زنده بودن فرد بیمار، مقابل صورت و دهان او آینه‌ای قرار می‌دادند. اگر آینه تیره و تار می‌شد، می‌دانستند که بیمار نفس می‌کشد و هنوز زنده است.

از دل خستهٔ من گر خبری می‌گیری
برسان آینه را تا نفسی می‌آید (صائب، ج۴، ۱۷۵۴)

من به مردن همدم از ضعف خمار افتاده‌ام
باید آوردن ز جام آینه در پیش دمم (کلیم، ۲۴۰)

۹. یکی از مشاغل قدیم اینه‌داری بوده است. سیروس شمیسا در فرهنگ اشارات، ج۱، ص ۷۶ چنین می‌نویسد:

«به آن که در برابر عروس آینه می‌گیرد تا خود را در آن بنگرد، اینه‌دار می‌گویند.»

تا به کی نازی به حسن عاریت
ما و من آینه‌داری پیش نیست (بدل‌زبان و ادبیات فارسی پیش دانشگاهی)

شهسوار من که مه آینه‌دار روی اوست
تاج خورشید بلندش خاک نعل مرکب است (حافظ)

۱۰ـ در قدیم برای ان که به طوطی سخن گفتن را بیاموزند، آینه‌ای مقابل آن می‌گذاشتند و شخصی در پشت آینه قرار می‌گرفت و کلماتی را بیان می‌کرد و طوطی نیز که تصویر خود را در آن می‌دید، تصوّر می‌کرد که طوطی دیگری سخن می‌گوید و بدین وسیله، سخن گفتن را می‌آموخت.

طوطی هر ان سخن که بگوید ز بر کند
هر گه که شکل خویش ببیند در آینه (حافظ، ۲۹۹)

طوطی از آینه می‌گویند می‌آید به حرف
چون به لب زد مهر حیرت، دیدن رویش مرا (صائب، ج۱، ۸۱)

۱۱ـ به نظر می‌رسد که قدما اینه‌ای از مس می‌ساخته‌اند و بیمار در آن می‌نگریسته است تا بیماری لقوهٔ او علاج یابد. ضیاءالدین سنّادی به نقل از رسالهٔ گوهرنامه چنین می‌نویسد: «کنارنظر به آیینهٔ مسی در خانه‌ای که نور آفتاب در آن خانه افتاده باشد، ازالهٔ لقوه کند.»

(فرهنگ لغات و تعبیرات حافظی، ج۲، ۱۴۱۶)

حاسد ز دولت تو گرفتار ان مرض
کز مس کند برای وی اهن‌گر اینه (حافظ، ۴۰۰)

۱۲ـ قدما مسافر را با اب و آیینه و قرآن بدرقه می‌کردند. «اب بر آیینه زدن و ریختن چون کسی به عزم سفر از خانه برآید کس و کار او چند برگ سبز بر آن آیینه گذاشته آب بر آن ریزند و این را شگون زود به هم رسیدن دانند.»

(مصطلحات الشعراء، ۲)

مادرم آب و آیینه و قرآن در دست
روشنی در دل من می‌بارد

(محمدرضا عبدالملکیان، ادبیات اول متوسطه)

کیست آن کس که نه بر حال مسافر گرید
چشم آیینه به دنبال مسافر گرید (همو، ج۶، ۳۴۶۳)

۱۳ـ در قدیم نالارهایی می‌ساختند که دیوارهای آن‌ها را با ریزه‌های آینه نقش و نگار می‌دادند. «آیینه‌خانه: خانه‌ای که در آن نقش و نگار از آیینه‌ریزه‌ها کنند.» (بهار عجم، ج۱، ۹۳)

دم را شمرده خرج در آیینه‌خانه کن
از قیل و قال تیره مکن اهل حال را (صائب، ج۱، ۳۴۵)

دلم از داغ عشق لبریز است
صرفه آیینه خانه‌ای دارم (نجیب کاشانی، ۳۸۵)

۱۴ـ و حتّی دیوار بعضی از خانه‌ها را جهت تزیین آیینه‌بندان می‌کردند. «آیینه بستن: زینت دادن با آینه، آیینه‌بندان، عمل تزیین خانه و کوی با نهادن آیینهٔ بسیار بر دیوارها و جز آن.»

(سجادی، ۱۳۸۳ (ج۱)، ۴۶)

ساخت فرو کند ز اسب، آینه بندد آسمان
صبح قبا زره زند، ابر کند زره‌گری (خاقانی، ۴۲۶)

۱۵ـ «جادوگران و جن‌گیران اینه‌ای را در پیش چشم اطفال نگاه دارند و اوراد و اذکاری مخصوص می‌خوانند تا کودکان نابالغ، پریان و اعمال آن‌ها را در آیینه ببینند و از گم شده یا سفر کرده‌ای که خبری از او نیست، به وسیلهٔ مشاهدات در آیینه خبر دهند.» (معین، ۱۳۷۹، (ج۱)، ۷۶۹)

۱۶ـ گاهی بر پشت آینه‌ها تصویری می‌کشیدند. «آینهٔ تصویر: آینه‌ای که بر پشت آن پیش از سیماب تصویر کشیده باشند و بدین سبب، تمثال در آن نفود نتواند کرد.»

(گنجی معانی، ۱۳۷۳ (ج۱)، ۸۹)

نیست چو آیینهٔ تصویر، امید نجات
عکس روی یار را از دیدهٔ حیران ما (صائب، ج۱، ۱۴۹)

۱۷ـ به نظر می‌رسد که در قدیم گاهی به عنوان رونما، اینه برای یک‌دیگر می‌بردند که امروزه این رسم به صورت اینه فرستادن برای عروس باقی مانده است.

چون دولت تو پرده براندازد از جمال
آرد به رونما، ز حلب قیصر آیینه (صائب، ج۶، ۳۵۵۶)

از همه عالم دل بی‌کینه‌ای می‌خواستم
رونمای حسن یار، آیینه‌ای می‌خواستم (نجیب کاشانی، ۳۶۵)

۱۸ـ قدما اعتقاد داشتند که اگر در شب یا در روز اول ماه در حیزی که نحوست دارد نگاه کنند، تمام آن ماه را با نحوست سیری خواهند کرد؛ بنابراین، به جیزهایی که مثل آیینه نحوست نداشت، نگاه می‌کردند.

چشم اگر پوشیده‌ام از ابروت، بی وجه نیست
دیده‌ام ماه نو و آیینه‌ای می‌خواستم (نجیب کاشانی، ۳۶۴)

۱۹ـ از ان‌جا که آیینه‌ها نازک و شکننده بود، ظاهرا فالی از موم درست می‌کردند و آیینه را در آن می‌گذاشتند تا آسیب نبیند.

با دل نازک ملایم ساز خلق خویش را
بیش‌تر از موم می‌باشد حصار آیینه را (صائب، ج۱: ۱۲۳)

البته در ادب فارسی ترکیبات بسیاری با آینه ساخته شده است؛ هم‌چون آینهٔ زانو (= کاسهٔ زانو)، آینهٔ بخت (= آینه‌ای که در مجلس عقد زناشویی، برابر عروس نهند)، آینهٔ چینی (= آینه از مس و نقره و برنج)، آینهٔ آسمان (= کنایه از خورشید)، آینهٔ دل، آینهٔ دق، آینهٔ اسکندر و ... که در این مقاله مجال پرداختن به آن‌ها نیست.

پی‌نوشت

۱. آراستن خود به جامه و غیره.

منابع

۱ـ ابوالقاسم فردوسی؛ شاهنامه، به کوشش و زیر نظر سعید حمیدیان، چاپ ششم، نشر قطره، نُه جلد، ۱۳۸۲.
۲ـ ابوطالب کلیم کاشانی؛ دیوان، مقدّمهٔ مهدی افشار، چاپ اول، انتشارات زرین، ۱۳۶۲.
۳ـ افضل‌الدین بدیل خاقانی؛ دیوان، مقابله و تصحیح و مقدّمه و تعلیقات به کوشش سید ضیاءالدین سجّادی، چاپ هفتم، انتشارات زوّار، ۱۳۸۲.
۴ـ خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی؛ دیوان، به کوشش صفر صادق‌نژاد، تهران، نشر قطره، چاپ چهارم، ۱۳۷۹.
۵ـ دهخدا، علی اکبر؛ لغت‌نامه، انتشارات دانشگاه تهران، پنجاه جلد، ۱۳۳۷.
۶ـ سجّادی، ضیاءالدین؛ فرهنگ لغات و تعبیرات با شرح اعلام و مشکلات دیوان خاقانی شروانی، چاپ دوم، انتشارات زوّار، دو جلد، ۱۳۸۲.
۷ـ شمیسا، سیروس؛ فرهنگ اشارات ادبیات فارسی، چاپ اول، انتشارات فردوس، دو جلد، ۱۳۷۷.
۸ـ گلچین معانی، احمد؛ فرهنگ اشعار صائب، دو جلد، چاپ دوم، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۳.
۹ـ لاله نیک‌چند بهار؛ بهار عجم، فرهنگ لغات ترکیبات کنایات و امثال فارسی، سه جلد، چاپ اول، تصحیح کاظم دزفولیان، انتشارات طلایه، ۱۳۸۰.
۱۰ـ محمّد صائب تبریزی؛ دیوان، به کوشش محمد قهرمان، چاپ چهارم، انتشارات علمی و فرهنگی، شش جلد، ۱۳۸۳.
۱۱ـ محمّد غیاث‌الدین رامپوری؛ غیاث‌اللغات، به کوشش منصور ثروت، چاپ اول، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۳.
۱۲ـ محمّد نجیب کاشانی؛ کلیات نجیب کاشانی، به مقدّمه و تصحیح و تعلیقات اصغر دادبه و مهدی صدری، چاپ اول، انتشارات میراث مکتوب، ۱۳۸۲.
۱۳ـ معین، محمّد؛ فرهنگ فارسی، ۶ جلد، چاپ شانزدهم، انتشارات امیرکبیر، چاپ شانزدهم، ۱۳۷۹.
۱۴ـ نجم‌الدّین رازی؛ گزیدهٔ مرصاد العباد، به انتخاب و با مقدمهٔ محمد امین ریاحی، چاپ ششم، انتشارات علمی، ۱۳۷۳.
۱۵ـ وارسته لاهوری (سیالکوتی)، فرهنگ مصطلحات‌الشعرا، چاپ اول، مؤسسه پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۶۴.

درباره معنای یک فعل

چکیده

در این مقاله کوشیده‌ایم، ضمن ذکر دلایل و شواهدی از «باب شیر و گاو» از کتاب کلیله‌ودمنه دربارهٔ معنای فعل «درگردانم» در جملهٔ «می‌اندیشم که به لطایف‌الحیل و به هروجه که ممکن گردد بکوشم تا او را درگردانم» توضیح دهیم.

کلید واژه‌ها:

کلیله‌ودمنه، باب شیر و گاو، فعل درگردانم.

مسعود دلاویز

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

دبیر آموزش و پرورش

مدخل

در کتاب ادبیات فارسی سال سوم دبیرستان، رشتهٔ ادبیات و علوم انسانی، در درس «باب شیر و گاو» از کتاب کلیله‌ودمنه توضیحی در صفحهٔ ۵۶ کتاب درسی دربارهٔ معنای فعل «درگردانم» از صفحهٔ ۵۳ کتاب آمده است، که در این‌جا برآنیم تا آن را بهتر بشناسیم.

در این کتاب (ادبیات سال سوم علوم انسانی) فعل «درگردانم» در جملهٔ «می‌اندیشم که به لطایف‌الحیل و به هروجه که ممکن گردد بکوشم تا او را درگردانم» به‌صورت «منصرف کنم» معنی شده است که با توجه به فحوای کلام و سیاق سخن و نیز شواهد و سخنانی که به‌دنبال آن در اصل داستان می‌آید، این معنی چندان با اصل کلام و جمله و کل مطلب، سازگار نیست.

تحلیل روان‌شناختی شخصیت دمنه

از ویژگی‌ای شخصیتی دمنه در طی داستان این گونه برمی‌آید که او مغرور و جاه‌طلب با زیرکی خاص خود است و این ویژگی او در داستان با صفات «حریص‌تر و بزرگ‌منش‌تر» نیز آمده است (منشی، ۱۳۷۴: ۶۱). او درواقع می‌خواست با شکستن هنجارهای موجود در سلسله‌مراتب پایگاه‌های اجتماعی به شیر نزدیکی جوید و با توجه به ترس شیر از صدا و هیبت گاو، شیر را هم در تسلط خود داشته باشد و از او به‌عنوان دستاویزی برای رسیدن به مقاصد و اهداف خود بهره ببرد.

دمنه شخصیت و تصویری منفی در داستان دارد ولی از اراده‌ای محکم و استوار همراه با زیرکی برخوردار است و در پیش‌برد اهداف خود تا حد امکان از آن بهره می‌برد. او این موضوع را در اثنای داستان به‌خوبی نشان می‌دهد و برای آن نیز قصه‌ای کوتاه از «زاغ و مار» بیان می‌کند که درضمن آن حکایت بی‌خردی ماهی‌خوار را در برابر پنج بایک به تصویر می‌کشد.

دمنه پس از شکست هدف و خواسته‌های خود در نزدیک شدن به شیر و به دست آوردن مقام، برای درد دل و به گونه‌ای چاره‌اندیشی نزد دوست دیرین و یکدل خود «کلیله» می‌رود ولی کلیله او را از ادامهٔ این ماجرا بازمی‌دارد. با توجه به شکست‌خوردگی دمنه- در عین جاه‌طلبی و غرور- اندیشهٔ نابود کردن گاو در فکر و ذهن او جای می‌گیرد و او خود این را در چند جای داستان با تأکید بیان می‌کند.

درواقع، دمنه با زیرکی و خوش‌زبانی باب دوستی را با شیر باز می‌کند و به گونه‌ای، مشاور و رایزن او می‌شود:

«چون دمنه از این سخن (سخن در باب آداب پادشاهی و خدمت‌کاری) فارغ شد اعجاب شیر بدو زیادت گشت و جواب‌های نیکو و ثناهای بسیار فرمود و با او الفتی تمام گرفت.» (کلیله‌ودمنه، منشی: ۷۰)

اما با پیدا شدن گاو در صحنه‌های سیاسی، دمنه کم‌کم از مقام و جایگاه خویش تنزل می‌یابد و این را از درددل او با کلیله می‌توان دریافت: «چون دمنه بدید که شیر در تقریب گاو چه ترهیب می‌نماید و هر ساعت در اصطفا و اجتبای وی می‌افزاید، دست حسد سرمهٔ بیداری در چشم وی کشید و فروغ آتش خشم و غیرت در مفرش وی براکند تا خواب و قرار از وی بشد. نزدیک کلیله رفت و گفت: ای برادر، ضعف رأی من می‌بینی؟ همت بر فراغ شیر مقصور گردانیدم و در تصیب خویش غافل بودم، و این گاو را به خدمت آوردم تا قربت و مکانت یافت و من از محل و درجت خویش بیفتادم.» (همان: ۷۴)

ادامهٔ سخن خواهش دمنه از کلیله راه نجات و خلاص از این گردابی است که خود به‌وجود آورده است:

«دمنه گفت: چنین است و این کار من کردم. اکنون تدبیر خلاص من چگونه می‌بینی؟

کلیله گفت: تو چه اندیشیده‌ای؟

گفت: می‌اندیشم که به لطایف‌الحیل و بدایع تمویهات گرد این غرض درآیم و به هروجه که ممکن گردد بکوشم تا او را درگردانم.» (همان: ۷۹)

همان‌طور که گفته شد، دمنه تحمل آن را ندارد که کسی را که خود معرف او بوده است، به‌جای خویش ببیند و مکان را برای او خالی گذارد. این، با غرور و وجاهتی که در وجود او جای گرفته سازگار نیست.

در ادامه می‌گوید: «من چون امیدوار باشم که به منزلت خویش باز رسم و جمال حال می تازه شود. طریق آن است که به حیلت در پی گاو ایستم تا پشت زمین را وداع کند و در دل خاک منزلتی ابادان گرداند.» (همان: ۸۰)

افعال و ترکیب‌هایی که در پایان جملهٔ بالا گفته شد (پشت زمین را وداع کردن) و (در دل خاک منزل کردن) هر دو بیان‌گر این است که هدف دمنه چیزی جز کشتن و نابود کردن گاو نیست و او برای رسیدن به این هدف هر حیله‌ای را به‌کار می‌بندد.

سخنان بعدی کلیله و پرسش‌های او از دمنه این معنی را که اندیشهٔ کشتن گاو از طرف دمنه قطعی است، قوت می‌بخشد. کلیله با توجه به زور و توان گاو و نیز یار و همراهان او نوع کشتن گاو را از دمنه می‌پرسد.

کلیله می‌گوید: «دانستم. لکن چگونه در هلاک گاو سعی توانی پیوست و او را قوت از تو زیادتر است و یار و معین بیش‌تر دارد.» (همان: ۸۱)

دمنه نیز به مکر و حیلهٔ خود اعتماد دارد و از آن به‌عنوان پشتوانه‌ای استوار یاد می‌کند و قصهٔ خرگوش و شیر را به‌عنوان تأییدی بر آن ذکر می‌کند و نشان می‌دهد که زور و توان‌مندی جسمی را در برابر آن ناچیز می‌داند: «دمنه گفت: بدین معنا نشاید نگریست که بنای کارها نه بر قوت ذات (جسم) و اسبیلای اعوان (یاران) نیست و ان‌چه به رأی و حیلت توان کرد، به زور و قوت دست ندهد.» (همان: ۸۱)

در ادامه، کلیله نکتهٔ دیگری را به دمنه گوش‌زد می‌کند: «گاو را که با قوت و زور، خرد و عقل جمع است به مکر با او چگونه دست توانی یافت؟ دمنه گفت: «چنین است لکن به من مغرور است و از من ایمن، به عقلت او را نتوانم افکند.» (همان: ۸۶)

در این جا دمنه این نکته را بیان می‌کند که از راه غدر و خیانت و از جایی که او فکر نمی‌کند (دوستی با گاو) می‌تواند او را برانداز. پس اندیشهٔ منصرف کردن هیچ‌کس (نه گاو و نه شیر) در ذهن او جایی ندارد.

نکتهٔ دیگری که می‌تواند اندیشهٔ کشتن گاو را از طرف دمنه توجیه کند، جمله‌ای است که کلیله در آخر صحبت‌های خود با دمنه بیان می‌کند: «اگر گاو را هلاک تولی کرد چنان که

رنج آن به شیر بازنگردد، وجهی دارد و در احکام خرد تأویل یافته می‌شود.» (همان: ۸۸)

با توجه به جملات و سخنانی که در شناخت شخصیت دمنه بیان شد، می‌توان به این نکته پی برد که فعل «درگردانم» در جملهٔ «می‌اندیشم که به لطایف‌الحیل و به هروجه که ممکن گردد او را درگردانم» معنای «واژگون کردن» و مجازاً «از بین‌بردن» را می‌رساند و توضیح «منصرف‌کردن» دربارهٔ این فعل در جملهٔ یادشده معنادار به‌نظر نمی‌رسد. برای توضیح بیش‌تر به بحث دربارهٔ ساختار فعل و ذکر شواهدی از دیگر متون ادبی در تأیید معنای یاد شده می‌پردازیم.

ساختار فعل

درگشتن، درگردیدن و درگرداندن (درگردانیدن) این هر سه مصدر دارای یک بن و ریشه ولی در ساختارهای گوناگون هستند. درگشتن و درگردیدن دو گونه مصدر به‌ترتیب از نوع ماضی و مضارع هم هستند که معنای یک‌سانی دارند. درگرداندن یا درگردانیدن گونهٔ دیگری از مصدر «درگردیدن» است که با نکوواژ «ان» از حالت ناگذرایی به گذرایی تبدیل شده است.

در ابتدا هریک از مصادر بالا را به همراه معنای آن بیان می‌کنیم و برای توضیح بیش‌تر، مثال یا مثال‌هایی ذکر خواهیم کرد که در درک و دریافت معنای فعل «درگردانم» ما را یاری دهند.

درگشتن: در لغت‌نامهٔ دهخدا «واژگون شدن» و «از بالا افتادن» معنا شده است.

در قصهٔ «باخه و بطان» از «باب شیر و گاو»، آن‌جا که بطان، باخه را به اوج آسمان برده‌اند و مردمان از این صحنه به شگفت آمده‌اند و زبان به باخه دراز کرده‌اند: «باخه خویشتن نگاه داشت، آخر بی‌طاقت گشت و گفت: «تا کور شوید.» دهان گشودن همان بود و از بالا درگشتن.» (همان: ۱۱۲)

درگردیدن: همان‌طور که گفته شد، این مصدر با «درگشتن» از یک‌گونه است با معنای یک‌سان، ولی «درگردیدن» با توجه به گونهٔ مضارع ساخته شده است. توضیح این‌که برخی از افعال دارای دو مصدر با ریشهٔ فعل‌اند که یکی از نوع ماضی و دیگری از نوع مضارع است؛ مانند «درنوشتن» (طی کردن و پیچیدن) و «درنوردیدن» (طی کردن، پیچیدن). این مصدر در لغت‌نامهٔ دهخدا «افتادن و درغلتیدن» معنا شده است:

قمری از بی‌وطنی چند به هر درگردد
لطف معشوق چه شد سرو چمن درگردد

(محمدسعید اشرف، گرفته شده از فرهنگ انندراج)

هم‌چنین معنای دیگری از قبیل نگون گشتن، سرنگون شدن، افکنده شدن، درواگشتن برای آن بیان شده است:

بدان تا لشکر از من برنگردد
بنای پادشاهی درنگردد

و نیز: چه پیش آرد زمانه کان نگردد
چه افرازد و زمین کان درنگردد

و: نگردم از تو تا بی‌سر نگردم
ز تو تا درنگردم، برنگردم (همهٔ ابیات از خسرو و شیرین نظامی)

هم‌چنین در این لغت‌نامه، برای این مصدر، معنای کنایی ویران شدن و خراب شدن نیز آمده است:

ز گردون جام عیشم چند در خون جگر گردد
از این درگشته یک ساعت نیاسودم که درگردد

(ناظم تبریزی، برگرفته از فرهنگ انندراج)

درگرداندن (درگردانیدن): این مصدر نیز با تکواژ (ان) از حالت ناگذرا به گذرا تبدیل شده و در لغت‌نامهٔ دهخدا سرنگون کردن، واژگون کردن و ویران کردن معنا شده است.

مؤلف «مجمل‌التواریخ و القصص» می‌گوید: «پس طوفان برآمدن گرفت از بالا و زبر. پسر نوح، کنعان، و به دیگر روایت نام او یام، در کشتی ننشست و با خود گفت چون آب غلبه گیرد بر کوه گریزم. نوح گفت: لا عاصم الیوم من امرالله الا من رحم. اندرین سخن بود که موجب آب طوفان او را درگردانید.

(لغت‌نامهٔ دهخدا، ذیل پسر نوح)

مثال دیگر: «بار در کشتی نهاد و خود درنشست، روزی دو سه بر روی دریا میراند، ناگاه بادی مخالف از هر جانب برآمد، سفینه را درگردانید.» (مرزبان‌بن رستم، ۱۳۷۵: ۱۰۵)

در جای دیگری از داستان شیر و گاو آمده است: «شیر گفت: آن را بر ضعف حمل نتوان کرد و بدان فریفته نشاید گشت که بادی سخت گیاهی ضعیف را بیفگند و درختان قوی را دراندازد و کوشک‌های محکم را درگرداند.» (کلیله‌ودمنه: ۷۲)

فعل «درگردانم» در جملهٔ «می‌اندیشم که به‌لطایف‌الحیل و به هروجه که ممکن گردد او را درگردانم» معنای «واژگون‌کردن» و مجازاً «از بین‌بردن» را می‌رساند و توضیح «منصرف‌کردن» دربارهٔ این فعل در جملهٔ یادشده معنادار به‌نظر نمی‌رسد

پی‌نوشت

۱. با توجه به سخنان کلیله که: «ما از آن طبقه نیستیم که به مفاوضت ملوک مشرف تواند شد تا سخن ایشان به نزدیک پادشاهان محل استماع تواند یافت (کلیله‌ودمنه، مینوی: ۶۲) و نیز: «هر طایفه را منزلتی است و ما از آن طبقه نیستیم که این درجات را مرشح توانیم بود و در طلب آن قدم توانیم گذارد.» (همان: ۶۳)

منابع

۱. ابوالمعالی نصرالله منشی؛ کلیله‌ودمنه، به تصحیح مجتبی مینوی، چاپ سیزدهم، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۴.
۲. دهخدا، علی‌اکبر؛ لغت‌نامه، چاپ جدید، انتشارات دانشگاه، ۱۳۷۳.
۳. مرزبان‌بن رستم؛ مرزبان‌نامه، به تصحیح خلیل خطیب رهبر، چاپ ششم، انتشارات صفی‌علیشاه، ۱۳۷۵.
۴. نظامی گنجوی؛ خسرو و شیرین، به تصحیح وحید دستگردی، تهران، مؤسسهٔ مطبوعاتی علمی.
۵. ادبیات فارسی(۳)؛ رشتهٔ ادبیات و علوم انسانی، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی.

چکیده

باب اول کتاب کلیله و دمنه موسوم به «شیر و گاو» از مهم‌ترین ابواب این کتاب است؛ به‌گونه‌ای که نام کتاب برگرفته از نام دو شخصیت «به ظاهر مهم» این حکایت است. «به ظاهر مهم» چون همان‌گونه که خواهد آمد، شخصیت‌های اصلی داستان «شیر» و «گاو»ند. البته محققان بسیاری به بررسی این کتاب و این باب پرداخته‌اند ولی چنان که باید و شاید ژرف ساخت داستان مورد نقد قرار نگرفته است. غرض ما در این مقال کوتاه این است که اندیشه‌های حاکم بر فضای داستان را تا حدودی بکاویم. زیرا، چنان‌که خواهد آمد، به نظر می‌رسد که فضای فکری داستان چیزی فراتر از روابط ساده یا بعضاً پیچیدهٔ حکومتی است که در بادی امر به نظر می‌رسد.

حکایت شیر و گاو دارای دو قسمت است که باب دوم به صورتی مجزا و با عنوان «بازجست کار دمنه» از بابهایی است که دیگران بر اصل کتاب افزوده‌اند و در حقیقت از باب‌های اصلی کتاب نیست و در نسخه‌های سانسکریت آن دیده نمی‌شود. در حقیقت، قسمت دوم داستان را شاید به این دلیل بر اصل کتاب افزوده‌اند که نقص قسمت اول را به گونه‌ای جبران کنند.

کلید واژه‌ها:

کلیله و دمنه، شیر، گاو، اساطیر، آیین مهر، اسطورهٔ ادیپ.

مقدمه

کتاب کلیله و دمنه از معدود کتاب‌هایی است که نه تنها به صورت کامل به دست ما رسیده است بلکه در دوره‌های مختلف متفکران و نویسندگان متعدد قسمت‌هایی بر آن افزوده‌اند. مسلما بقای هر اثر ماندگاری دلیل ویژه‌ای دارد. راز ماندگاری این اثر نیز البته چیزی بیش از آن است که در نظر اول تصور می‌شود. جدا از اهمیت اخلاقی، اجتماعی و شیوهٔ روایی و داستانی آن، که سرتاسر کتاب را به صورتی جذاب درآورده، خصوصیات اعتقادی کهنی بر آن حکم‌فرماست که روزگاری از باورداشت‌های اصلی اجداد ما بوده است و ذهن ما ناخودآگاهانه به آن سمت و سو کشیده می‌شود. آن چه در ابتدای این نوشته باید یادآوری شود، این حقیقت است که: «اساطیر ایرانی کهن تا اساطیر آریایی هند باستان وجوه مشترک بسیار دارند، زیرا ایرانیان و هندوان در آغاز، خود از دسته‌های اقوام هند و اروپایی بوده‌اند» (بهار، ۱۳۵۲: ۳۲). ارتباط نزدیک اساطیر ریگ ودایی و اساطیر پیش از زردشت با یک‌دیگر و پیوستگی نزدیک‌تر زبان اوستا با زبان ریگ ودا مسلم می‌دارد که ایرانیان و هندوان آریایی نژاد نه تنها زمان درازی را با یک‌دیگر سیری کرده بودند بلکه زمان جدایی‌شان از هم چندان کهن‌تر از ادبیات موجودشان در آن دوره نبوده است. وضع فعلی اساطیر اوستایی، که تفاوت‌های محسوسی با ادبیات ریگ ودایی دارند، به طور عمده معرف تغییری کیفی است که به دست زردشت انجام شده است.

اسدالله محمدزاده

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان های کلاردشت مازندران

بازخوانی یک سرودهٔ داستان شیر و گاو

شیر و گاو

یکی از نکات بسیار بارز در آیین مهری، تعمیم و تشبیه موجودات زمینی به خورشید و در نهایت، به مهر یا میتراست. نمونهٔ آشکار این جلوه، پرندگان‌اند که قدرت پرواز آنان را از گذشته‌های دور برای انسان مایهٔ شگفتی بوده و در این میان، کلاغ نقشی به‌سزا داشته است. از دیگر جلوه‌های مهر یا میترا در زمین، شیر است. یال این جانور به پرتوهای خورشید شباهت دارد. هم از این‌روست که شیر به عنوان سلطان جنگل در باورها جای گرفته است. در حقیقت، این تشرف و برتری از ارتباط این حیوان با خورشید ناشی شده است. «به‌طوری که در آیین میترا تشرف‌یافتگان به این کیش به هفت مرتبه تقسیم می‌شدند و از این هفت مرتبه، مرتبهٔ اول کلاغ بوده و مرتبهٔ چهارم شیر، که در ضیافت همگانی هر کدام از این مراتب جایگاه ویژه‌ای داشتند.» (کومون، ۱۳۸۶: ۱۴۲ـ۱۳۸)

با این مقدمات، متوجه شباهت فاحش حکایت شیر و گاو و باورهای کهن آیین مهر می‌شویم. در حکایت شیر و گاو در حقیقت شیر فریفتهٔ دمدمه‌های دمنه می‌شود:

«چون دمدمهٔ دمنه در شیر اثر کرد، گفت: «در این کار چه می‌بینی؟ جواب داد: چون خوره در دندان جای گرفت، از درد او شفا نباشد مگر به قمع.» (ابن مقفع، ۱۳۷۶: ۹۸)

«چون دمنه از اغوای شیر بپرداخت و دانست که به دم او آتش فتنه از آن جانب بالا گرفت، خواست که گاو را هم ببیند و او را هم بر باد نشاند.» (همان: ۱۰۰)

و بالاخره شیر گاو را می‌کشد: «چون مفاوضت ایشان بدین کلمت رسید، شیر از گاو فارغ شده بود و کار او تمام بپرداخته، چندان‌که او را افتاده دید و در خون غلتیده و فورت خشم تسکینی یافت.» (همان: ۱۲۳)

شیر از کردهٔ خود پشیمان می‌شود؛ چون می‌پندارد در این کار مصیب نبوده است؛ «برهمن گفت: ... و در تواریخ و اخبار چنان خوانده‌ام که چون شیر از کار گاو بپرداخت، از تعجیلی که کرده بود بسی پشیمان خورد و سرانگشت ندامت خایید.» (همان: ۱۲۷)

بنابراین گفته‌ها به شباهت فراوان این دو تراژدی غم‌انگیز پی می‌بریم، اگر چه به دلیل در نظر گرفتن ساختار حکومتی در حکایت، جنبهٔ اصلی آن به فراموشی گراییده ولی در هر صورت، این فضا هم‌چنان بر ساختار کلی حکایت حکم‌فرماست و با کمی درنگ متوجه ژرف ساختار داستان می‌شویم.

هدف ما از این بحث بیان همین نکته نبود بلکه غرض از نقل این مقدمات، بررسی قسمت پیچیدهٔ حکایت یعنی «باب بازجست کار دمنه» بود؛ اگرچه در ابتدای امر کاملاً طبیعی می‌نماید. در این میان برای هر خواننده‌ای سؤالات متعددی پیش می‌آید که بس جای تأمل دارد؛ اول این‌که مادر شیر که در قسمت اول هیچ نقشی ندارد وارد حکایت می‌شود و تقریباً همه‌کارهٔ ماجرا می‌شود. کلیله به طور ناگهانی می‌میرد و از همه مهم‌تر، بر خلاف قسمت اول که شیر بدون مشورت با دیگران کارها را به انجام می‌رساند، اکنون اقدام به برپایی دادگاه علنی می‌کند و دو شاهد بالغ وعاقل می‌جوید تا از لحاظ قضایی، کارش بدون نقص و مستدل باشد. آیا موارد متعددی که بر شمرده شد، با توجه به قسمت اول حکایت برای خواننده سؤال‌برانگیز نیست؟

این نکته را باید خاطرنشان کرد که به طور قطع، قسمت دوم داستان با قسمت اول آن کاملاً بی‌ارتباط است. همان‌گونه که آمد، هدف اصلی حکایت حاصل شد و آن قربانی شدن گاو به دست شیر ـ نمایندهٔ مهر ـ بود. با اضافه شدن باب بازجست کار دمنه فضای داستان به کلی تغییر می‌کند. در حقیقت، هدف اصلی بخش اول به فراموشی سپرده می‌شود. بین این دو قسمت تفاوت فاحشی وجود دارد که نشان می‌دهد بخش دوم بر ساختهٔ افکاری است که هدف قسمت اول حکایت را بازنجسته‌اند بلکه تنها به بازجست کار دمنه پرداخته‌اند.

بازجست کار دمنه

با تأملی در اندیشه‌های پدر شاهی و مادر شاهی که «باخ ئوفن» (J.J.Bachofen) در تفسیر «اسطورهٔ ادیپ» (oedipus) از آن سود جسته و از دیرباز مطمح نظر جامعه‌شناسان بوده است، می‌توان به این پرسش پاسخی در خور داد.

به اعتقاد نگارنده یا نگارندگان قسمت دوم حکایت (طرفداران حکومت مادر شاهی) در قسمت اول داستان حکومتی بر عیب و نقص به چشم می‌خورد: پادشاهی جوان و کم‌تجربه بر اریکهٔ قدرت تکیه زده است. او حتی از صدای گاوی می‌هراسد: (شیر می‌خواست که بر دمنه حال هراس خود پوشیده دارد. در آن میان شنزبه بانگی بکرد بلند، آواز او چنان شیر را از جای ببرد که عنان تمالک و تناسک از دست او شد.» (ابن مقفع، ۱۳۷۶: ۷۰)

سلسله مراتب شدید (نظام کاستی) بر جامعه حکم‌فرماست: «کلیله گفت: این سخن چه بابت توست و تو را با این سؤال چه کار؟ و ما بر درگاه این ملک آسایشی داریم، و طعمه‌ای می‌یابیم و از آن طبقه نیستیم که به مفاوضت ملوک مشرف توانند شد تا سخن ایشان به نزدیک پادشاهان محل استماع تواند یافت.» (همان: ۶۲)

شیر بدون تفکر و دوراندیشی دمنه را به نزد گاو می‌فرستد: «شیر تأملی کرد و از فرستادن دمنه پشیمان شد و با خود گفت در امضای این رای مصیب نبودم. پیش از امتحان و اختبار تعجیل نشاید. فرمود پادشاه را در فرستادن او به جانب خصم و محرم داشتن اسرار رسالت.» (همان: ۷۲)

در نهایت هم بدون دوراندیشی فریفتهٔ سخنان دمنه می‌شود و گاو را می‌کشد: «شیر تأملی کرد و با خود گفت: دریغ شنزبه با چندان عقل و کیاست و رای هنر. نمی‌دانم در این کار مصیب

> ان‌چه بین آغاز و انجام این حکایت‌هاست، تنهٔ روایی و ساخت‌مند قصه است. این تنه که بر پایهٔ طرح قصه استوار است، هم‌چون رشته‌ای محکم عناصر و اجزای سازنده و در عین حال پیدا و پنهان یک پیکره را به یک‌دیگر پیوند می‌دهند. در حقیقت، استحکام قصه‌ها در تنهٔ داستان تنیده می‌شود و در آن سطح، عمق، بافت و افق‌های بیکرانهٔ روایت را در مطلوب‌ترین و متکثرترین شکل و معنا می‌توان دید. فضای پرکشش، متحرک، توصیفی و خصوصاً مکالمه و گفت‌وگو میانهٔ این داستان‌ها را پر می‌کند.

بودم و آن‌چه از او رسانیدند، حق راستی و امانت گزاردند یا طریق خائنان بی‌باک سپردند. من بـاری خود را مضـمـتزده کرده و توجع و تحسر سود نخواهد داشت.» (همان: ۱۳۵)

این ویژگی‌ها که بر شـمرده شد، از خصایص حکومت‌های پدر شاهی است که در آن ضعف اندیشه و استبداد رأی به فراوانی مشاهده می‌شود. شـاه الـتدست یکی از زیردستان می‌شـود که پیامد آن کشته شدن بی‌گناهی است. آنان این ضعف‌ها و بی‌عدالتی‌ها را برنمی‌تابند؛ فورا مادر شـیر را که نماد حکومت مادر شاهی است، وارد داستان می‌کنند: «چون پنگ این فصول تمام بشـنود، به نزدیک مادر شـیر رفت» (همـان: ۱۲۹) و از آغـاز، حکایت دوم به عناوین مختلف فتنهٔ دمنه را برملا می‌کنند. دو شـاهد عاقل و بالغ پیدا می‌کنند: «شبی پلنگ تا بی‌گاهی پیش او (شیر) بود. چون باز گشت، به مسـکن کلیله و دمنه گذرش افـتاد. کلیله روی به دمنه آورده بود و آن‌چه از جهت وی با گاو رفت، باز می‌راند. پنگ بایسـتاد و گوش داشت» (همـان: ۱۲۸) «و ددی با دمنه به هم محبوس بود و در آن نزدیکی خفته تا به سخن کلیله و دمنه بیدار شد و مقاوضت ایشان تمام بشنود و یاد گرفت هیچ باز نگفت.» (همان: ۱۴۴)

در این قسمت، دیگر شیر آن پادشاه خام کمار و سـت انـدیـشه نیست: «چون شیر سخن دمنه بشنود، گفت: او را به قضات باید سپرد تا از کار او تفحص کـند، چه در احکام سیاست و شرایط انصاف و معدلت بی ایضاح بینت و الزام حجت جایز نیسـت. عزیمت را در اقامت حدود به امضاء رسـانـدن.» (همـان: ۱۳۴) و دیگر مکر و جربـزه‌بازی‌های دمنه سر در او کارگر نیسـت.

محکمه تشکیل می‌شـود، و دمنه به رغم دفاعیات محکم محکوم می‌گـردد: «و آن‌گاه پنگ محـاورت کلیله و دمنه چنان‌که شنوده بود، پیش شیر بگفت و آن گواهی در مجمع وحوش بداد. چون این سـخن در افواه افتاد، آن دد دیگر که در حبس مقاوضت ایشان نشنوده بود، کس فرستاد که من هم گواهی دارم. از او بپرسیدند که: همان روز چرا نگفتی؟ گفت: به یک گواه حکم ثابت نشدی» (همان: ۱۵۶) بدین دو شهادت حکم سیاست بر دمنه متوجه گشت.» (همـان: همان) گـادکار مجازات می‌شود ولی خوبی ریخته نمی‌شود. «ابواب شدید و

چکیده

این مقاله به بررسی و مقایسهٔ اجمالی دو حکایت با مضمون مشـتـرک از دو کتاب «مرزبان نامه» و «کلیلـه و دمنه» می‌پردازد. در این مقایسـه، نحـوهٔ پرداخت و شـخصیت‌پردازی و هم‌چنین نقل حکایت‌ها بررسـی شده اسـت تا به نوعی توانایی‌ها، شـباهت‌ها، و تفاوت‌های دو نویسنده مشخص شوند.

کلید واژه‌ها:

کلیله و دمنه، مرزبان نامه، شخصیت، داستان، روباه.

مقایسه دو حکایت از مرزبان نامه و کلیله و دمنه

نفیسه میرزا امیری

دبیر دبیرستان‌های اصفهان

تعنیف تقدیم نمودند تا از گرسنگی و تشنگی بمرد و عاقبت مکر و فرجام بغی چنین باشد.» (همان: ۱۵۷)

نکتهٔ قابل تأمل دیگری که باید بدان توجه داشت، مرگ ناگهانی کلیله است. باید دانست که کلیله از فتنه‌گری دمنه آگاه است. او نزدیک‌ترین دوست دمنه است؛ بنابراین، اولین کسی است که مورد بازجویی قرار خواهد گرفت. در این صورت، او دو راه پیش‌رو دارد: یا باید موضوع را کتمان کند یا همهٔ حقایق را بازگوید که در هر دو صورت کار او ناشایست به نظر می‌رسد. در حالت اول، مانع آشکار شدن حقیقت می‌شود و در حالت دوم، به دوست خود که او را معتمد دانسته، خیانت کرده است. چرا که شهادت او، که نزدیک‌ترین دوست دمنه است، هرگونه شک و شبهه را از میان برمی‌دارد: «و عیاذاً بالله اگر بر تو تکلیفی رود تا آن‌چه می‌دانی از راز من باز گویی، وانگه مرا پیش امید خلاص باقی نماند، که در صدق قول تو به هیچ تأویل شبهت نباشد. آن‌گاه که در حق بیگانگان گواهی دهی، در باب من با چندان یگانگی و مخالصت صورت ریبتی نبندد.» (همان: ۲۴۳)

در حالی که هیچ‌کدام از این دو در حکومت‌های مادر شاهی پذیرفتنی نیست. پس، بهترین راه‌حل مرگ است: «کلیله رنجور و پر از غم باز گشت و انواع بلا در دل خوش کرده پشت بر بستر نهاد و می‌پیچید، تا هم در شب شکمش برآمد و نفس فرو شد.» (همان: ۲۴۴)

بدین سان ملاحظه می‌شود که قسمت دوم داستان، که سراسر عدل است و بهی، طغیانی است علیه قسمت اول آن، که سراسر غدر است و بدی.

منابع

۱. ابن مقفع دبیر؛ کلیله و دمنه، به کوشش مجتبی مینوی تهرانی، امیرکبیر، ۱۳۷۶.
۲. بهار، مهرداد؛ اساطیر ایران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲.
۳. فروم، اریک؛ زبان از یاد رفته، مترجم: ابراهیم امانت، مروارید، ۱۳۷۷.
۴. کزازی، میرجلال‌الدین؛ نامهٔ باستان، ص ۲۶۲.
۵. کرمون، فرانتس؛ دین مهری، مترجم: احمد آجودانی، ثالث، ۱۳۸۶.
۶. هینلز، جان؛ شناخت اساطیر ایران، مترجمان: ژاله آموزگار و احمد تفضلی، نشر چشمه، ۱۳۶۸.

مقدمه

مسلماً این داستان‌ها و تمثیل‌ها جنبهٔ پند و اندرز هم داشته‌اند: «فسانهٔ تمثیلی اغلب از دو ویژگی مهم برخوردار است: اول جنبهٔ اخلاقی و پند و اندرزدهی، که غرض و هدف اصلی قصه است، و دوم نقل افسانه‌ای که برای تجسم این منظور و هدف به کار گرفته می‌شود.» (همان: ۱۰۵) در میان انبوه و آثار و قصه و داستان، دو اثر مهم چون دو گوهر گران‌بها می‌درخشند: یکی کتاب کلیله و دمنه و دیگری، مرزبان نامه.

کلیله کتابی است که از هندوستان به ایران آمده و به زبان پهلوی ترجمه شده و بعد، ابن مقفع آن را به عربی برگردانده است. بعضی اعتقاد دارند که اصل کتاب ایرانی بوده که به هند رفته و دوباره به ایران آورده شده است. عده‌ای نیز اعتقاد دارند که خود ابن مقفع این کتاب را نگاشته که البته ملک‌الشعرای بهار این نظر را مردود شمرده است. (بهار، ۱۳۸۶، ج۲: ۲۷۶)

مرزبان نامه در اصل به زبان طبری، و نویسندهٔ آن مرزبان بن رستم از شاهزادگان طبرستان است که در اواخر قرن چهارم هجری آن را نوشته و سعدالدین وراوینی در اوایل قرن هفتم هجری آن را به زبان دری و شیوهٔ انشای زمان خود برگردانده. طبق نظر ملک‌الشعرا بهار «مرزبان نامه و کلیله دمنه دو گوهر جنابه‌اند که توأماً بر دیهیم کلام فارسی قرار دارند و نور دیگر جواهر هم از دو مستعار است.» (بهار، ۱۳۸۶، ج۳، ۳۰)

این مقاله به بررسی مقایسه‌ای میان دو داستان فرعی با یک مضمون پرداخته است.

چگونگی بیان داستان در مرزبان‌نامه

در باب دوم کتاب، ملک در پایان عمر پسران خود را نصیحت می‌کند. فرزند بزرگ‌تر به پدر اظهار می‌کند که می‌ترسم بعد از رفتن شما زیادی نعمت و مال باعث دوری و دشمنی میان برادران شود. بهتر است پدر راه روشن و راستی پیش ما بگذارد تا پس از او خللی پیش نیاید یا بهتر است مصلحت احوال ما را بعد از خودش به دوستی معتمد بسپارد. ملک اظهار می‌دارد که دوستان پادشاه زیادی دارم که می‌توانند به تو کمک کنند و در سختی‌ها به فریاد تو برسند اما از این میان، مردی خراسانی با من دوست است که اخلاقی پسندیده دارد و بسیار مهربان است. اگر بخواهی تو را به او می‌سپارم. ملک‌زاده می‌گوید دوستی انواعی دارد و با چند حکایت انواع دوستی را بیان می‌کند. بعد از بیان سه حکایت:

۱ـ مرد طامع بانوخره
۲ـ شهریار بابلی با شهریارزاده
۳ـ آهنگر با مسافر

بالاخره به حکایت روباه و بط می‌رسد. دوستی‌ای که به سبب خواهش طبع و مزاج و خواهش نفس برمی‌خیزد و با اندک دلیلی سست و قطع می‌شود.

حکایت بط و روباه

روباهی کنار دو بط مجاورت داشت روباه دچار بیماری گری شد و روز به روز نزارتر شد و موی و گوشتش را از دست می‌داد. روزی لاک‌پشت به عیادت او آمد و در مداوای او

در مرزبان‌نامه تقریباً دو سوم داستان صرف گره‌افکنی می‌شود و تنها در قسمت پایانی است که مرغابی راضی می‌شود و داستان به سراشیبی می‌افتد. پایان داستان غافل‌گیر کننده است و خواننده اصلاً انتظار ندارد که سنگ‌پشت به روباه دروغ گفته باشد و به جای درمان درد او، قصد هلاکتش را داشته باشد. این، نقطهٔ قوت داستان است.

اظهارنظر کرد که جگر بط برای تو بسیار مفید است. روباه اندیشید: پیدا کردن جگر مرغابی برایم بسیار ناممکن است؛ مگر این‌که در کمین این مرغابی‌ها بنشینم و یکی از آن‌ها را با وسوسه و فکر به دام بیندازم. اتفاقاً روزی مرغابی ماده را دید. با او از راه دوستی وارد شد و به او گفت: من در همسایگی تو بسیار آسوده و راحت بوده‌ام؛ زیرا بسیار مهارت و نیکوکاری و پاک‌دامنی و پاکیزه‌خویی از تو دیده‌ام اما امروز شنیده‌ام که همسرت در فکر خواستگاری از مهترزاده‌ای است و تو را فراموش کرده است. زن ابتدا ناراحت شد و سپس جواب داد که «چاره‌ای نیست او بر حکم شرع گناهی مرتکب نشده است پس من هم فرمان‌برداری می‌کنم.» روباه گفت: «درست می‌گویی ولی تو هم می‌توانی به این زندگی خاتمه دهی و با کس دیگری پیوند ببندی. من مردی می‌شناسم که از او بهتر مردی نیست و برای تو جفت خوبی است.» مرغابی ماده گفت: «سخنان تو بیان‌گر مهربانی و هم‌دلی توست اما مرد تا چهار زن می‌تواند اختیار کند و او بر حکم شرع عمل کرده و او مردی دوراندیش و پاکیزه خوست و اگر به عدالت و انصاف خود میان دو همسر اطمینان نداشت، این کار را نمی‌کرد و اگر به فرض به من ظلم هم بشود، من تحمل می‌کنم.» روباه که دید این راه جواب نمی‌دهد، مسیر خود را تغییر داد و گفت: «شوهر به تو بد دل و بدگمان شده است و گمان می‌کند تو به جوانی میل کرده‌ای و مهر و محبت خود را از او برداشته‌ای.» مرغابی ماده گفت: «چون می‌دانم سخنان تو از سر مهربانی و مسلمانی و دل‌سوزی است و نشانه‌های سخنان تو را بر شوهرم دیده‌ام، آماده‌ام ببینم چه چاره‌ای پیش پای من قرار می‌دهی.»

روباه گفت: «برای من از هندوستان نباتی آورده‌اند که باعث مرگ مرغابی می‌شود.» اگر بخواهی آن را برایت می‌آورم. بط مست‌دار شد. روباه رفت نبات را بیاورد اما دو روز نیامد. مرغابی که لحظه‌شماری می‌کرد، برای آمدن روباه طاقت نیاورد و خود به در خانهٔ روباه رفت و به محض وارد شدن، روباه او را درید و جگرش را خورد و در دم مرد.

چگونگی بیان داستان در کلیله و دمنه

در باب به کلیله و دمنه، باب بوزینه و یاخه، رای از برهمن دربارهٔ مثل کسی که در کسب چیزی جهد نماید و از بلا غافل باشد و بعمت را از دست بدهد، می‌پرسد و برهمن داستان بوزینه و سنگ‌پشت را بیان می‌کند و در ضمن این داستان، داستان شیر و روباه و خر را نیز می‌آورد:

آورده‌اند که شیری دچار بیماری گری شده؛ به طوری که روز به روز ضعیف‌تر می‌شد و توان شکار نداشت. روباهی در خدمت و مجاورت او زندگی می‌کرد. روزی از شیر پرسید: «آیا مسک قصد معالجهٔ بیماری‌اش را ندارد؟» شیر گفت: درمان بیماری من گوش و دل خر است که نمی‌توانم آن را به دست آورم.» روباه گفت: «اگر ملک فرمان دهد، من آن را تهیه می‌کنم. ملک به سبب ریختن موی شکوه و جمالش را از دست داده است تا ملک گوش و دل خر را بخورد و باقی را صدقه دهد.»

روباه نزد خر باب دوستی باز کرد و به او گفت: «چرا این‌قدر لاغر و رنجوری؟» خر پاسخ داد: «به سبب کار زیادی که این گارر بر من روا می‌دارد.» روباه گفت: «رهایی و آزادی راحت است؛ چرا این سختی را تحمل می‌کنی؟» خر اظهار کرد که «من خرم و به بارکشی و کار شهرت دارم. هر کجا بروم زندگی‌ام به همین منوال است.» روباه گفت: «اگر سخن مرا قبول کنی، تو را جایی می‌برم که در آسایش و راحتی باشی و قبل از این هم خری را به آن‌جا هدایت کرده‌ام.» خر وقتی این سخنان را شنید به طمع افتاد و گفت: «مطمئنم تو با من دل‌سوزی و مهربان.» روباه خر را نزد شیر برد. شیر حمله‌ای به خر انداخت اما نتوانست او را بگیرد و خر گریخت.

روباه از حرکت و ضعف شیر تعجب کرد اما شیر از او خواست در مورد این حرکت سؤالی نکند و بزود خر را بازگرداند. روباه به سراغ خر رفت و به او گفت: «شیر به سبب عشق و علاقه‌ای که تو این حرکت را کرد. برگرد تا نزد او برویم.» خر که تا آن موقع شیر ندیده بود، گمان کرد که آن هم خر بوده پس بازگشت و شیر این‌بار پس از انس و الفت به خر نزدیک شد و او را درید. بعد به روباه گفت: «برای بهبودی ابتدا باید غسلی بکنم و بعد گوش و دل خر را بخورم.» وقتی شیر رفت، روباه دل و گوش خر را خورد. پس از بازگشت شیر جویای گوش و دل خر شد روباه جواب داد که «اگر خر دل و گوش داشت، فریب تو را نمی‌خورد.»

روش پرداخت و شخصیت‌پردازی در دو داستان

در مرزبان‌نامه روباه و بط با عنوانی جداگانه نوشته شده و شخصیت‌های داستان عبارت‌اند از: سنگ‌پشت، روباه، بط. داستان سه شخصیت دارد: دو اصلی و یک فرعی، که السته با حیله و دروغی که سنگ‌پشت به‌کار می‌برد، به نظر نمی‌رسد که خیلی هم شخصیت فرعی بوده باشد و تنها، نقشی که ایفا می‌کند کوتاه است. سنگ‌پشت نقشی محدود در حد راهنما دارد و در پیدا کردن دارو هیچ کمکی نمی‌کند. اصلاً مشخص نیست هدف سنگ‌پشت از این کار چیست و چه دشمنی‌ای با روباه داشته است که این پیشنهاد را می‌دهد. سنگ‌پشت در واقع، بی‌رنگ اصلی داستان را ایجاد می‌کند و این تا پایان داستان مخفی است و همین، باعث جذابیت داستان می‌شود؛ همان‌جا که روباه با خوردن جگر بط می‌میرد. روباه نماد حیله‌گری و فتنه است و قهرمان اصلی داستان به حساب می‌آید و خود برای به دست آوردن بط تلاش می‌کند.

حکایت شیر و روباه و خر در دل حکایت بوزینه وباخه آمده است و عنوان جدایی ندارد. در این داستان، خود بیمار علاج بیماری خود را می‌داند که گوش و دل خر است اما توان به‌دست آوردن آن را ندارد و وقتی روباه به عیادت او می‌آید، قضیه را با او مطرح می‌کند و روباه که مظهر مکر و نیرنگ است، نقشه‌ای طرح و آن را اجرا می‌کند. البته در آخر مشخص می‌شود که او نیز دل‌سوز شیر نبوده و فقط به منافع خود فکر می‌کرده است. اگرچه در ابتدای داستان هم قضیه را مطرح می‌کند که دل و گوش را شیر بخورد و بقیه صدقه‌ای بشود برای او.

در داستان روباه و بط، روباه برای نرم کردن بط ماده تلاش زیادی می‌کند. چون مرغابی ماده به راحتی حاضر نیست دست از همسرش بردارد و خود برای توجیه همسرش دلایلی می‌آورد. روباه مرزبان‌نامه حیله‌گرتر است و زبان‌بازی بیش‌تری می‌کند؛ چون حریفی داناتر و فهیم‌تر دارد. مرغابی با توجه به همهٔ حیله‌ای که روباه به‌کار می‌برد، به تقدیر و سرنوشت خود راضی است و چون خود را ملک همسر می‌داند، حتی اعتراض هم نمی‌کند و مرتب از رضایت و تحمل دم می‌زند. از طرف دیگر، به خاطر مقاومت مرغابی و حیله‌گری بیش‌تر روباه، روباه بلافاصله اقدام نمی‌کند و با صرف وقت بیش‌تری نتیجه می‌گیرد.

در کلیله و دمنه روند پردازش داستان بسیار ساده است و به نظر می‌رسد روباه هیچ توطئه‌ای را به کار نگرفته است؛ چون طعمه‌اش از نعمت عقل و کیاست بی‌بهره است و از طرف دیگر از وضع موجود راضی نیست و به محض این‌که روباه با او شروع به سخن گفتن می‌کند، سر درددلش باز می‌شود و از وضع خود گله و شکایت می‌کند اما از طرف دیگر، سرنوشت و بخت خود و هم‌نوعانش را همین می‌داند که همیشه در رنج و سختی باشند. راضی کردن خر از راضی کردن بط خیلی ساده‌تر به نظر می‌رسد. او هیچ مقاومتی در برابر وسوسهٔ روباه نمی‌کند؛ حتی یک کلمه، و ان‌قدر ساده و نادان به نظر می‌رسد که وقتی یک‌بار شیر به او حمله می‌کند و او فرار می‌کند، دوباره خیلی راحت گول می‌خورد و نزد شیر برمی‌گردد.

در مرزبان‌نامه تقریباً دو سوم داستان صرف گره‌افکنی می‌شود و تنها در قسمت پایانی است که مرغابی راضی می‌شود و داستان به سرانجامی می‌افتد. پایان داستان غافل‌گیر کننده است و خواننده اصلا انتظار ندارد که سنگ‌پشت به روباه دروغ گفته باشد و به جای درمان درد او، قصد هلاکتش را داشته باشد. این، نقطهٔ قوت داستان است.

پایان داستان شیر و روباه از این جهت قابل تأمل است که چه‌طور روباه چنین شجاعت پیدا می‌کند که غذای شیر را بخورد. در کل، جذابیت این داستان در مرزبان‌نامه به دلیل گره‌افکنی‌ها و پردازش بیش‌تر شخصیت‌ها و پایان تکان‌دهنده‌اش بیش‌تر است. در مقابل، داستان در کلیله و دمنه ساده‌تر است.

شیوه و سبک داستان

در مرزبان‌نامه داستان با حدود ۱۳۵ جمله در ۶۰ سطر و همراه با ۷ جمله عربی و ۲ آیه از سورهٔ نسا و ۱ بیت فارسی و ۶ بیت عربی نقل شده است. شیوهٔ بیان داستان دانای کل است و ملک‌زاده داستان را نقل می‌کند.

آرایه‌های بسیاری از جمله جناس، استعاره، کنایه، تشبیه، ایهام، تناسب و سجع در آن فراوان دیده می‌شود: تشبیه‌هایی چون دام احتیال، ساخت جوار، حلقهٔ تقاضا، حلقهٔ انقیاد، سلک الفت، آتش طبیعت، شوایب خیانت، موم روغن حیل، کمین غدر و شارع دیانت.

استعاره‌هایی چون: طاق لاجوردی، قضیهٔ وفاق، منبع حیات، شیر مرغ.

جناس‌هایی چون: کشف و کشف، تفاعد و تباعد

تضاد: طاق و جفت.

کاربرد آرایه‌ها و مترادفات و لغات پی در پی نامأنوس باعث دیریابی مطلب شده است. جملاتی که به سادگی می‌توان آن‌ها را بیان کرد، با آوردن لغات دور از ذهن پیچیده و سخت شده‌اند؛ تا حدی که خواننده را سردرگم می‌کنند. تعمد نویسنده در به کار بردن لغات نامأنوس و کنایات برای دیر فهمی مطلب کاملا مشهور است.

در کلیله و دمنه، داستان در حدود ۱۲۴ جمله و ۴۶ سطر همراه با ۲ بیت عربی و ۱ بیت فارسی دارد. زاویهٔ دید در این داستان دانای کل است. استفاده از آرایه نسبت به مرزبان‌نامه محدودتر است و به جز چند تشبیه ساده و استشهاد و سجع، آرایهٔ دیگری در این داستان دیده نمی‌شود.

جملات کوتاه و ساده و قابل فهم‌اند، لغات دشوار و نامانوس در آن کم‌تر است و با یک مرتبه خواندن، درک می‌شود.

درون‌مایهٔ هر دو داستان، به کار بردن مکر و فریب و نیرنگ‌پردازی برای رسیدن به هدف و هم‌چنین بیان دوستی‌هایی است که تنها برای رسیدن به منافع شخصی شکل گرفته‌اند و پس از رسیدن به هدف، دوستی به چیزی شبیه دشمنی تبدیل می‌شود.

مرزبان نامه در اصل به زبان طبری، و نویسندهٔ آن مرزبان بن رستم از شاهزادگان طبرستان است که در اواخر قرن چهارم هجری آن را نوشته و سعدالدین وراوینی در اوایل قرن هفتم هجری آن را به زبان دری و شیوهٔ انشای زمان خود برگردانده است

منابع

۱. خطیب رهبر، خلیل؛ مرزبان‌نامه، انتشارات صفی علیشاه، ۱۳۸۷.
۲. خطیبی، حسین؛ فن نثر در ادب فارسی، انتشارات زوار، ۱۳۶۶.
۳. ملک الشعرا بهار؛ سبک‌شناسی، تهران، انتشارات زوار، ۱۳۸۶.
۴. میرصادقی، جمال؛ داستان و ادبیات، ج۱، انتشارات نگاه، ۱۳۷۵.
۵. منشی تهرانی؛ مجتبی، کلیله و دمنه، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۷۶.

مرگ از دیدگاه مولوی

چکیده

در این پژوهش، برای تبیین عقاید عرفانی، دینی و حکیمانهٔ مولانا، با تأکید بر «مثنوی معنوی» وی، ابتدا مطالبی از قبیل تعریف، شمول و فواید مرگ مطرح و ضمن ارائهٔ تصویری نامحبوب از دنیا، از آن به عنوان مزرعه و آزمایش‌گاه منزل آخرت یاد شده است. سپس، برای تکمیل اثبات جاودانگی آدمی، مباحثی نظیر نسیی بودن پدیدهٔ مرگ و نیز ضرورت آن در نظام احسن با تکیه بر قرآن و حدیث ذکر شده است.

کلید واژه‌ها:

دغدغه، مرگ، زندگی، دنیا، آخرت، مثنوی مولوی.

دکتر خدابخش اسداللهی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه محقق اردبیلی

مقدمه

پدیدهٔ مرگ از دیرباز اندیشهٔ آدمی را به سوی خود معطوف کرده است؛ گروهی با بدبینی، این درد درمان‌ناپذیر را موجب بیهودگی و بیهودگی زندگی و عالم هستی تصور می‌کنند دسته‌ای نیز که پیش از وقوع آن، به موت ارادی می‌میرند، به نوعی آرامش و یقین نسبت به این مسئله دست می‌یابند و آن را زمینه‌ساز تداوم حیات بشری می‌دانند (سعدی، ۱۳۸۴: ۱۵۵ و استیتیه، ۲۳۸۰: ۷۷۴). در قرآن کریم، این پدیدهٔ فوق طبیعی با ویژگی‌هایی چون: غلبه، جبرگی، هول‌ناکی و انتقال فرزندان آدم به پیشگاه عدل الهی مطرح شده است (النساء ۷۸ و آل عمران: ۱۸۵ و العنکبوت: ۵۷ و الحج: ۶۶). نبی اکرم (ص) نیز با طرح بحث مرگ در سخنانشان، گاهی مردم را بدان انذار می‌دادند و گاهی هم انان را از هرگونه آسیبی بی‌بیم می‌ساختند (شیروانی، ۱۳۸۵: ۳۵۵، ۳۲۹، ۲۹۹، ۹۰، ۳۱، ۱۳۵، ۲۳).

در این‌جا عقاید دینی، عرفانی و حکیمانهٔ مولوی را که با تأکید بر ارکان شریعت (قرآن و احادیث) تبیین می‌شود، در مثنوی معنوی وی می‌کاویم.

فواید مرگ

«مولانا» در جای جای آثار خود، پیوسته، یادآوری مرگ، پند گرفتن از آن، ترجیح آخرت بر دنیا، تحصیل توشهٔ اخروی، یقین به حیات پس از مرگ و امکان خلود را به همنوعان و هم‌کیشان خود گوشزد کرده است.

شمول مرگ

«مولوی» بر اساس آیات شریفهٔ «کلّ من علیها فان و یبقی وجه ربک ذوالجلال و الاکرام» (الرحمن: ۲۶ و ۲۷)، «لا اله الا هو کلّ شیء هالک الا وجهه...» (القصص: ۸۸)، حرکت همهٔ موجودات را به سوی ساحل مرگ می‌داند و معتقد است که «هیچ‌کس از آن در امان نیست و در واقع، آن که بی‌مرگ و فناناپذیر است، خالق و پدیدآورندهٔ مرگ است.»

(مولوی، بی‌تا: دفتر اول، ۱۸۸ و دفتر سوم: ۲۲۲)

تصویری از دنیا

دنیا برای کسی که به عالم غیبی ایمان دارد و مشتاق انتقال به ورای عالم حسّی است، چیزی جز زندان، کلبهٔ جیفه، سحّاره، غفلت از خدا و خواب نیست.

(مولوی، بی‌تا، دفتر اول: ۶۱، ۷۱ و دفتر سوم: ۹۹ و دفتر چهارم: ۴۹۴)

هر که را قرج و گلو آبین و خوست
آن لکم دینٌ ولی دین بهر اوست (همان: ۲۵۰)

دلایل کم حیاتی

«مولوی»، به طور کلّی دنیاپرستی را موجب کاهش یافتن عمر آدمی می‌داند:

هر که سازد زین جهان آب حیات
زوترش از دیگران آید ممات (مولوی، بی‌تا، دفتر پنجم: ۵۱)

دنیا کشتزار آخرت

سرای دنیا برای انسان، نسبت به سرای دیگر، مرحلهٔ تکامل و آمادگی است. «علی»(ع) در پاسخ شخصی که دنیا را فی‌نفسه بد می‌شمرد و به شدّت مذمّت می‌کرد، آن را عبادت‌گاه اولیای خدا و مصلّای فرشتگان او معرّفی نمود.

(شهیدی، ۱۳۷۲: ۳۸۴)

طبق نظر «مولوی» دنیا مزرعهٔ آخرت است (مولوی، ۱۳۶۹: ۴۸) و بذر افعالی که در دنیا کاشته می‌شود، در آخرت به بار می‌نشیند:

مال دنیا دام مرغان ضعیف
ملک عقبی دام مرغان شریف
تا بدین ملکی که او دامی است ژرف
در شکار آیند مرغان شگرف (مولوی، بی‌تا، دفتر چهارم: ۳۱۶)

بنابراین، شایسته است آدمی پیوسته مراقب اعمال خود باشد و در برابر داد، منتظر نوش و در مقابل ظلم، مترصّد نیش باشد:

تو مراقب باش بر احوال خویش
نوش بین در داد و بعد از ظلم، نیش (همان، بی‌تا، دفتر ششم: ۵۳۵)

هم‌چنین، وی در باب مکافات عالم طبیعت و عکس‌العمل ظلم‌ها و بدی‌ها که بر آدمیان از دست هم‌دیگر وارد می‌گردد، سخن‌ها رانده است:

گرچه دیوار افکند سایهٔ دراز
بازگردد سوی او آن سایه باز
این جهان کوه است و فعل ما ندا
سوی ما آید نداها را صدا (همان، دفتر اول: ۱۵)

دغدغهٔ مرگ

کسانی که به شیوهٔ «خیّام» می‌اندیشند، به دنبال حلّ معمای جهان‌اند، از راز مرگ می‌پرسند، از ناپایداری عمر آدمی و تباهی جوانان و نازنینان دردمندند و بر این اعتقادند که وقتی مردیم، به دنیا بر نمی‌گردیم؛ بنا بر این زندگی را باید غنیمت شمرد و به خوشی سپری کرد (خیّام، ۱۳۷۳: ۵۱ ـ ۸۶)، آن‌ها نوعی از پدیدهٔ مرگ هراس دارند و حتی ممکن است به بدبینی فلسفی و احساس پوچی دچار شوند.[۱]

«مولانا» گاهی مرگ را به گونه‌ای تصویر می‌کند که حاکی از قدرت، غلبه و قهر و چیرگی آن نسبت به فرزند آدم است، و به همین مناسبت، این پدیده را به گرگ، گربهٔ وحشی، قاضی و نظایر آن مانند می‌کند (مولوی، بی‌تا، دفتر سوم: ۲۲۷، ۲۲۸) و آن را با صفت لدیغ، یعنی گزنده و تلخ، معرّفی می‌نماید (همان، دفتر چهارم: ۴۶۱).

«مولوی» با وجود واقعیّت بیم از مرگ، بیدی نیست که در برابر وزش بادِ مرگ بلرزد بلکه در پرتو تعالیم بلند حکمت، عرفان و شریعت اسلام، در جایگاهی قرار دارد که می‌فهمد: با وقوع پدیدهٔ مرگ، حقایق و دقایق غیر مادّی و جاودانی آدمی ـ یعنی نفس و عقل وی، که محل حکمت، علم و معرفت‌اند ـ آشکار و پرده‌های مادّی، نظیر حیوانی، نباتی و کانی برداشته می‌شوند. از منظر وی، شوق دیدار حق، تعالی، تقرّب به وی، آگاهی از حکمت الهی، علم به خلود آدمی، ترک دل‌بستگی به مال دنیا و علم به حقیقت مرگ و بطلان زندگی دنیوی و عواملی بسیار از این قبیل، موجب استقبال انسان از مرگ و نیز بی‌بیم شدن وی از آسیب آن پدیده می‌شود:

جان‌های انبیا بینند باغ
زین قفس در وقت نُقلان و فراغ
پس ز جالینوس و عالم فارغ‌اند
هم‌چو ماه اندر فلک‌ها بازغ‌اند (مولوی، بی‌تا، دفتر سوم: ۲۲۶)

نسبی بودن مرگ

با وقوع واقعهٔ مرگ، آدمی به طور مطلق نیست و نابود نمی‌گردد بلکه در اثر آن، قالب نابود می‌شود ولی جان که اصل و حقیقت آدمی است، زنده می‌ماند. اگر جسم را به منزل گور می‌برند، جان را نیز به «مقعد صدق» روانه می‌سازند (همدانی، ۱۳۸۶: ۱۶۲)؛ بنابراین پدیدهٔ مرگ از دست دادن حالتی و پذیرفتن حالتی دیگر است و هم‌چون دگرگونی‌های دیگر، نیستی نسبی به شمار می‌رود. در واقع، می‌توان گفت: مرگ نوعی ولادت است. ولادتی که انسان را در مسیر تحصیل کمال‌های جدیدی قرار می‌دهد؛ به طوری که حصول آن‌ها در این عالم برای وی ممکن نبود. آدمی با تولّدی دوباره، در آن سوی گور با سرای تازه و باقی آشنا می‌شود که توأم با شادی‌ها و رنج‌های نوست (زرّین کوب، ۱۳۸۱: ۱۳۰).

از منظر مولانا تباهی مطلق، شایستهٔ عالم جان نیست و زندگی و روح پس از مرگ، دوام می‌یابند، بلکه حیات، خود، از ارکان مرگ است. مرگ، به صورت، انسان را روانهٔ

پایان یافتن زندگی دنیوی، نوعی رهایی از تحمّل مشقّت‌ها و رنج‌های ناشی از آن است. چه، مؤمن پیوسته در حال پیکار با خواسته‌های نفس است؛ وی با آرزوی مرگ، در اندیشهٔ آرامش یافتن از همین مبارزات طاقت فرساست

انبیا و اولیاء الله که پیش از مرگ طبیعی به موت ارادی مرده‌اند، در همین عالم با جهان غیب آشنا هستند و بسیاری از نادیده‌ها را در آینهٔ دلشان می‌بینند و به سبب آگاهی از واقعیت‌های غیبی، به نوعی آرامش و یقین نایل آماده‌اند

گـور می‌کند ولی در حقیقت، مقدّمات بقا و زندگانی جاوید را فراهم می‌سـازد. با خفتن تن در زیر خاک، جان به جای اصلی خود، عالم فرشتگان، باز می‌گردد و هم‌چون ملائک به مناجات با رب خود می‌پردازد:

به روز مرگ چو تابوت من روان باشد
گمان مبر که مرا درد این جهان باشد
جنازه‌ام چو ببینی مگو فراق فراق
مرا وصال و ملاقات آن زمان باشد
فرو شدن چو بدیدی برآمدن بنگر
غروب شمس و قمر را چرا زیان باشد
تو را غروب نماید ولی شروق بود
لحد چو حبس نماید خلاص جان باشد
کدام دانه فرو رفت در زمین که نرست
چرا به دانهٔ انسانت این گمان باشد (مولوی، ۱۳۴۶، ج۲ ۹۵۶۳)

در ابیات یاد شده تحوّل و مرگ، لازمهٔ تکامل و رسیدن به مراتبی والاتر دانسته شده است.

مرگ و نظام احسن

از نگاه جلال الدین بلخی در جهان هیچ نقشی بیهوده و نابه جا نیست؛ عالم هسـتی با تمام نقص‌ها و تناقض‌های صوری خود، نظامی اکمل و طبق مراد است. مرگ و شروع زندگی تازه، ادامه و دنبالهٔ همین جهان کامل می‌باشد؛ اگر نارسایی یا نقصی نظیر مرگ و سایر شرور در جریان این عالم دیده می‌شود، در اثر گمان‌های محدود و ظاهربینی خود ماست؛ چرا که بد مطلق در عالم هستی وجود ندارد (همان، دفتر چهارم: ۲۸۱).

نمونه‌هایی از ننگ نظری‌های آدمی در زشت شمردن چهرهٔ مرگ:

آن که می‌ترسی زمرگ اندر فرار
آن ز خود ترسانی ای جان هوش‌دار
روی زشت توست نه رخسار مرگ
جان تو هم‌چون درخت و مرگ برگ (همان، دفتر سوم: ۱۹۶)

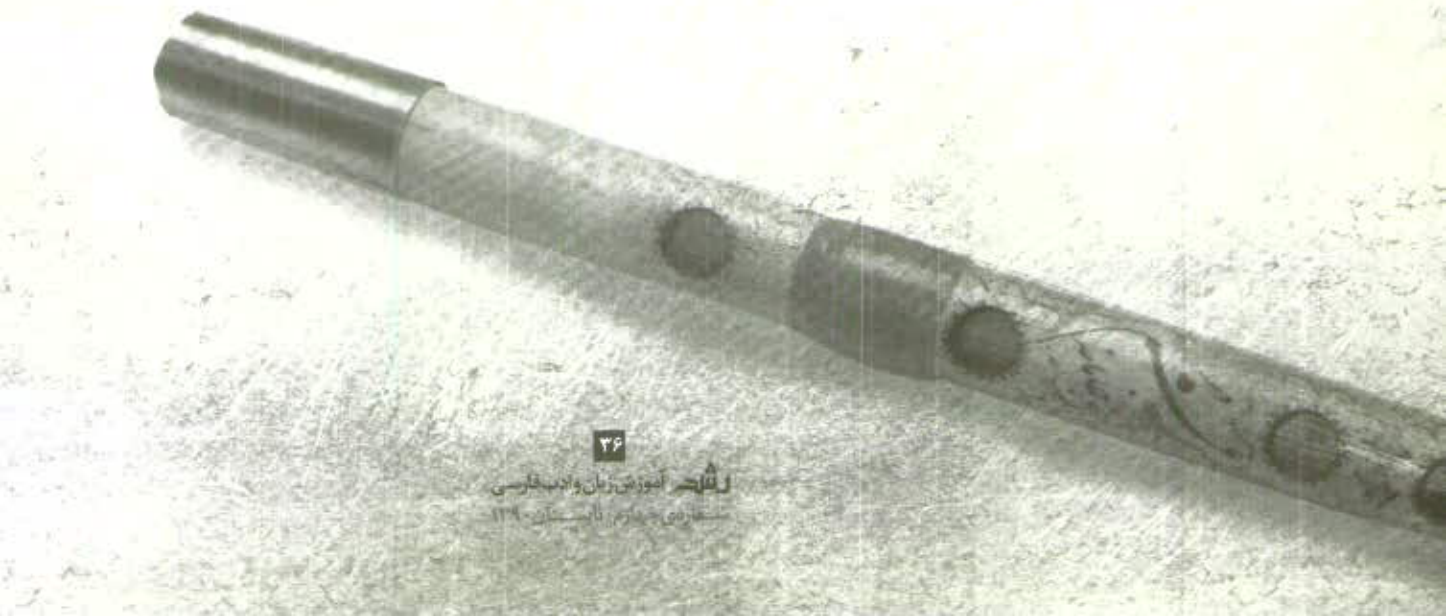
نگاه‌های مولانا به مرگ

۱. نگاه حکمت آمیز: آن جا که مولوی بر مبنای حدیث نبوی «النّاس نیام اذا ماتوا انتبهوا» (فروزانفر، ۱۳۷۰: ۸۱، ۱۴۱)، مرگ را نوعی بیداری تلقّی می‌کند (مولوی، بی‌تا، دفتر سوم: ۹۹، ۱۶۰)، یا مرگ را مرحله‌ای از زندگانی می‌داند که آدمی در آن به غایت ادراک حقایق عالم هستی می‌رسد و چشم حقیقت‌بینش بینا می‌گردد (همان، دفتر ششم: ۵۸۶)، یا جایی که از زبان «بلال» می‌گوید آدمی با خروج از منزل ننگ دنیا، به قصر شاهی نیاز پیدا می‌کند، در حالی که این جهان برای چنین امری بسیار تنگ است؛ یا این که معتقد است با ویرانی جسم، طالم را از ظلم طبیعت و مرد زندانی از فکر حبس رهایی پیدا می‌کند (همان، دفتر سوم: ۲۰۱)، یا این که راه مرگ را راهی ناپیدا می‌داند که در نظر نمی‌آید (همان: ۱۴۸ ـ ۱۴۹)، همگی حاکی از نگرش حکیمانهٔ مولانا به پدیدهٔ اسرارآمیز مرگ است.

۲. نظر عرفانی: از نگاه صوفیه، مرگ سرکوب هوای نفس است؛ یکی از پیام‌های عرفانی بسـیار مهمّی که مولوی در مثنـوی معنوی به مریدان خود عرضـه می‌دارد، همان پیام «مرگ پیش از مرگ» یا «موتوا قبل أن تموتوا» است (همان، دفتر چهارم: ۳۵۹، ۳۴۳) که در سرتاسـر آثار مذکور وی سریان و جریـان دارد؛ برای مثال، جایی کـه «وی» بر پایهٔ حدیث «تحفه المومن الموت» (غزالی، ۱۳۸۴، ربع چهارم: ۷۹۷ و فروزانفر، ۱۳۷۰: ۱۲۱)، مرگ را هدیه‌ای دانسـته که از دوسـت رسیده یا میهمانی که بر آدمی وارد شـده اسـت و او نیز باید از این میهمان اسـتقبال کند (مولوی، بی‌تا، دفتر چهارم: ۳۷۷)، یا آن جا که ماجرای رغبت «حمزه» را به مرگ مطرح کرده یا جایی که به کشتن انانیّت بشری تأکید می‌ورزد (همان، دفتر سوم: ۱۹۶ و دفتر پنجم: ۲۶۳)، از دیدگاه عرفانی نگریسته است:

مرگ تن هدیه است بر اصحاب راز
رز خالص را چه نقصان است گاز (همان، دفتر چهارم: ۳۷۷)

۳. دیدگاه شرعی: نگاه دینی «مولانا» به مسئلهٔ مرگ، کم‌تر از نگاه حکیمانه یا عرفانی وی نیسـت. وی در این نگاه، گویی



بر سرمنبر رفته و مردم را برای انجام امور دینی و رسیدن به سعادت اخروی اندرز می‌دهد؛ مثلا می‌گوید: مرگ برادر تو، بهترین پند و عبرت است (همان، دفتر اول: ۱۹۲). هم‌چنین، جایی که به قصهٔ «ابراهیم خلیل» می‌پردازد، خلق جدید و معاد جسمانی را تمثیل می‌کند (همان، دفتر دوم: ۳۲۳ و دفتر چهارم: ۴۵۴ ـ ۴۵۵ و دفتر پنجم: ۴ ـ ۵)، با آن‌جا که بر اساس روایت «انکم تموتون کما تنامون و تبعثون کما تستیقظون» (فروزانفر، ۱۳۷۰: ۱۶۴) معتقد است: در روز قیامت، آن‌گونه که مردم هنگام صبح، از خواب بیدار می‌شوند، جان آن‌ها نیز به تن آنان باز می‌گردد (همان، دفتر پنجم: ۱۱۴)؛ هم‌چنین در ماجرای یهودیان که خدا از آنان خواست، اگر به خدا و دین وی معتقدند، آرزوی مرگ کنند، مرگ معیار صداقت و پایداری آنان در دین و دوستی حق، تعالی بود که از بیم مرگ، از تمنّای آن سرباز زدند و بدین گونه سود مادّی را بر دین پروردگار ترجیح دادند (همان، دفتر اول: ۳۲۳ ـ ۳۲۴ و دفتر سوم: ۲۲۴).

واضح است که «مولوی» در این ابیات و نظایر آن، با استناد به آیات قرآنی و احادیث، بر این اعتقاد است که دوستی دنیا، رأس همهٔ گناهان و سر هر فتنه و فسادی است و در صورت پرداختن به آن، دین و حکم خداوندی مغفول می‌ماند.

نتیجه‌گیری

از بررسی نگاه‌های مولوی به پدیدهٔ مرگ چنین برمی‌آید که همان گونه که سیر و حرکت آدمی از آغاز آفرینش، تکاملی و روبه رشد بوده، تحوّل مرگ نیز که پایان بخش زندگی دنیوی است، موجب رسیدن به نوعی کمال خواهد بود. کمالی که امکان حصول آن در دنیا، مقدور نیست؛ همین امر و نیز گرایش انسان به جاودانگی و عواملی از این قبیل، هرگونه هراس و بیم را از نیستی مطلق، زایل می‌سازد. بر این اساس، آرامشی از یقین برای آدمی حاصل می‌گردد که اگر زندگی مادّی را در نزد وی بی‌ارزش جلوه دهد، رواست.

پدیدهٔ مرگ از دست دادن حالتی و پذیرفتن حالتی دیگر است و هم‌چون دگرگونی‌های دیگر، نیستی نسبی به شمار می‌رود. در واقع می‌توان گفت مرگ نوعی ولادت است. ولادتی که انسان را در مسیر تحصیل کمال‌های جدیدی قرار می‌دهد؛ به طوری که حصول آن‌ها در این عالم برای وی ممکن نبود. آدمی با تولدی دوباره، در آن سوی گور با سرای تازه و باقی آشنا می‌شود که توأم با شادی‌ها و رنج‌های نوست

پی‌نوشت

۱. خداوند در قرآن کریم می‌فرماید: «أفحسبتم أنما خلقناکم عبثاً و أنکم الینا لاترجعون» (المؤمنون: ۱۱۵).

منابع

۱. قرآن کریم.
۲. آشتیانی، سیّد جلال‌الدین؛ شرح مقدمهٔ قیصری، چ۵، قم، بوستان کتاب قم، ۱۳۸۰.
۳. التهانوی، محمد اعلی بن علی؛ کشّاف اصطلاحات الفنون، دار صادر، بی‌تا، بی‌جا، بیروت.
۴. الجرجانی، السّیّد الشّریف؛ التّعریفات، وضع حواشیه و فهارسه محمد باسل عیون السّود، دارالکتب العلمیّه، الطبعه الثانیه، بیروت، ۱۴۲۴ هـ.
۵. ابوالفتح عمربن ابراهیم خیّام؛ رباعیّات خیّام، به تصحیح و تحشیهٔ محمد علی فروغی و قاسم غنی، به اهتمام ع ـ جربزه‌دار، چ۲، انتشارات اساطیر، ۱۳۷۳.
۶. ابوالمجد مجدود بن آدم سنایی؛ حدیقه الحقیقه و شریعه‌الطریقه، به تصحیح مدرس رضوی، چ۵، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.
۷. دیوان، به سعی و اهتمام مدرس رضوی، چ۵، انتشارات سنایی، ۱۳۸۰.
۸. حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه، با تصحیح و مقدمهٔ مریم حسینی، چ۱، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۲.
۹. ابی حامد محمد بن محمد الغزّالی؛ احیاء علوم‌الدین، دارالکتب العلمیّه، الطبعه الاولی، بیروت، ۱۴۲۵.
۱۰. احیاء علوم الدین، مترجم: مؤیدالدین محمد خوارزمی، به کوشش حسین خدیوجم، چ۴، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۴.
۱۱. کیمیای سعادت، به سعی و اهتمام پروین قائمی، چ۲، نشر پیمان، ۱۳۸۴.
۱۲. جلال‌الدین مولوی؛ مثنوی معنوی، به همّت رینولد. الین نیکلسون، انتشارات مولی، بی‌تا، بی‌جا.
۱۳. فیه ما فیه، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، چ۶، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۹.
۱۴. کلیّات شمس، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۳۶.
۱۵. زرّین کوب، عبدالحسین؛ فرار از مدرسه، چ۷، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۱.
۱۶. شهیدی، سیّد جعفر (مترجم)؛ نهج‌البلاغه، چ۴، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۷۲.
۱۷. شیروانی، علی (به کوشش)، نهج‌الفصاحه، چ۲، انتشارات دارالفکر، ۱۳۸۵.
۱۸. عین القضاة همدانی؛ تمهیدات، با مقدمه و تصحیح عفیف عسیران، چاپ هفتم، انتشارات منوچهری، ۱۳۸۶.
۱۹. فریدالدین عطار نیشابوری؛ مصیبت‌نامه، به اهتمام نورانی وصال، چاپ چهارم، انتشارات زوار، ۱۳۷۳.
۲۰. فروزانفر، بدیع الزّمان؛ احادیث مثنوی، چ۵، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۷۰.
۲۱. مطهری، مرتضی؛ عدل الهی، چ۲۵ انتشارات صدرا، ۱۳۸۵.
۲۲. نسفی، عزیزالدین؛ الانسان الکامل، با پیش‌گفتار هانری کربن، با تصحیح و مقدمهٔ ماریژان موله، ترجمهٔ مقدمه از دهشیری، چاپ هفتم، انتشارات طهوری، ۱۳۸۴.

گنبد سبز فلک

چکیده

در این مقاله، ریشه‌های اساطیری و آیینی کاربرد رنگ سبز به جای رنگ آبی بیان می‌شود و براساس آن، یکی از ابیات شعر توصیف ابر، از کتاب پیش‌دانشگاهی (رشتهٔ علوم انسانی) تجزیه و تحلیل می‌گردد.

کلید واژه‌ها:

رنگ سبز، رنگ آبی، اسطوره، آیین.

مهدی مهدی‌زاده

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی دبیر دبیرستان‌های مشهد

مقدمه

از دیرباز، آسمان بی‌کران نیلگون دنیای پر راز و رمز آدمی و سرچشمهٔ وحی و الهام بوده و بشر همواره برای رسیدن به آرزوهای خود، دست نیاز به سوی آسمان گشوده است. از این روی، بسیاری از باورهای آیینی و اسطوره‌ای با آسمان و اسرار آن پیوندی ناگسستنی دارند.

رنگ آسمان

یکی از نمودهای زیبای اساطیری دربارهٔ آسمان، کاربرد رنگ سبز به جای رنگ آبی است. این پندار از اساطیر و کتب آسمانی نشئت گرفته و جلوه‌هایی از آن در هنر و ادب پارسی یافت می‌شود که به‌تدریج در ناخودآگاه مستمع نقش بسته است.[1]

مردم دنیای باستان برای آسمان، جنس و رنگ خاصی در نظر داشتند؛ به اعتقاد آنان آسمان دنیا، از جنس زمرد و سبزرنگ بود یا آسمان سوم را از جنس یاقوت سرخ[2] می‌دانستند (مسعودی، ۱۳۷۰: ۲۰). فردوسی در بیتی به این جنبهٔ اساطیری اسمان اشاره کرده است:

ز یاقوت سرخ است چرخ کبود
نه از باد و آب و نه از گرد و دود[3]

آسمان در اساطیر زرتشتی، بیشه‌مانند و سبزرنگ (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۹۳) و ماه در اوستا، مربی گیاه و رستنی است.[4] قرآن کریم، از آسمان به‌عنوان منشأ سرسبزی و حیات یاد کرده است:[5]

رنگ سبز نشان شادابی، طراوت و زندگی است و در قرآن در توصیف بهشت به‌کار رفته است. برای نمونه: مُتَّکِئینَ عَلی رَفرَفٍ خُضرٍ...[6] بهشتیان بر بالش‌های سبز تکیه زده‌اند و یا: عالِیَهُم ثِیابُ سُندُسٍ خُضرٌ...[7] بر بالای بهشتیان، جامه‌های زیبای سبزرنگ است.

از این آیات چنین استنباط می‌شود که رنگ سبز، رنگی بهشتی و آسمانی است. در تفسیر سورآبادی آمده است: هنگامی که جبرئیل در معراج از پیامبر باز ماند، شادروانی سبزرنگ در زیر پای پیامبر قرار گرفت و آن حضرت را به منکوت اعلی برد (عتیق نیشابوری، ۱۳۷۵: ۷۵۳).

از نگاه پیشینیان، در پس این آسمان نیلگون دنیایی، آسمان روحانی سبزگون، یعنی جایگاه فرشتگان با سبزپوشان فلک، بهشت و عرش اعلی قرار داشته است و هنرمندان هم هرگاه خواسته‌اند دریچه‌ای از این جهان مادی به سوی عالم معنا بگشایند، در آثار هنری خود، از رنگ سبز یا آبی متمایل به سبز فیروزه‌ای استفاده کرده‌اند. برای مثال: در معماری، رنگ گنبد برخی مساجد، آبی متمایل به سبز است، مانند: مسجد جامع گوهرشاد یا گنبد سبز مشهد. بدین‌سان، درمی‌یابیم که معماران مسجدالنبی براساس این اندیشه‌ها، رنگ سبز را برای گنبد آن بارگاه باشکوه انتخاب کرده‌اند. در نگارگری نیز، قسمت‌هایی از البسهٔ شخصیت‌های بزرگ دینی و مذهبی را به رنگ سبز می‌آرایند که نشانی از ارتباط آن بزرگان با عالم بالاست.

رنگ سبز در آیین‌های مختلف احترام و قداست ویژه‌ای دارد و به‌ویژه در نمودهای نباتی، درختان سبزپوش، معبری به سوی عالم بالا هستند. برای مثال، سرو در آیین زرتشت و انجیر

در ایبس بودا. در قرآن نیز، از درختانی هم‌چون: انجیر، زیتون،[۸] خرما و سدر به نیکی یاد شده است. وجود درخت سدرة‌المنتهی[۹] در جانب راست عرش و بر بالای آسمان هفتم نیز، پندار سبز بودن فلک را هرچه بیش‌تر، به ذهن شاعران و هنرمندان متبادر کرده است.

بر این اساس، شاعران در توصیف رنگ آسمان از عالم‌واقع پافراتر نهاده و متناسب با اساطیر و باورهای آیینی، تعابیری مانند: دریای سبز، گنبد خضرا، مرغزار سبز و... را به کار برده‌اند. این توصیفات به تبع شعر کهن پارسی، در شعر معاصر نیز، جریان یافته و برای مثال، شاملو افتاب را سبزگون توصیف کرده است.

تحلیل شعر توصیف ابر

در کتاب ادبیات پیش‌دانشگاهی (رشتهٔ انسانی)، در شعر توصیف ابر از فرخی سیستانی، آسمان به‌سان دریایی سبزرنگ و ابرهای در حال حرکت، چون بچه‌های سیمرغ نمایان می‌شود. این بیت یکی از نمونه‌های زیبایی است که شاعر خواننده را به دنیای اساطیر می‌برد. عنقا، پرندهٔ اساطیری، در آسمان سبزگون ـ که آسمان اساطیری است ـ توصیف می‌شود و تناسب زیبایی ایجاد می‌کند. حال اگر در تحلیل این بیت و یا ابیاتی مانند آن، از توجیهاتی هم‌چون سبز بودن رنگ فلک در بعضی اوقات یا اختلاط رنگ آبی و سبز در گذشته، استفاده کنیم، به خطا رفته‌ایم؛ زیرا دنیای هنر و شعر، پهنهٔ خیال‌پردازی است و نباید این جنبهٔ اساطیری آسمان را نادیده گرفت.

در این‌جا بعضی تعابیر شاعران دربارهٔ رنگ آسمان و فلک را بیان می‌کنیم.

ـ دریای اخضر

«تردبانی دیدم از نور... ساق آن بر صخرهٔ بیت مقدس و سر آن به آسمان رسیده... پای بر آن نهادم. همی چشم باز کردم؛ به بحر اخضر رسیده بودم...»
(عنیق نیشابوری، همان: ۱۹۷).

دریای اخضر فلک و کشتی هلال
هستند غرق نعمت حاجی قوام ما
(حافظ)

شمس و قمر دو لؤلؤ دریای اخضرند
از روی مهر آمده لالای مصطفی
(حواجوی کرمانی)

ـ دریای سبز

نوگفتی آسمان دریاست از سبزی و بر رویش
به پرواز اندر آورده است ناگه بچگان عنقا
(فرخی)

گویی سبز دریا موجی زد
و ز قعر برفکند به سر گوهر (ناصرخسرو)

ـ سبز آشیان

گر مرا از دام خواجو باشد امید نجات
بال بگشایم وزین سبز آشیان بیرون پرم
(خواجو، دیوان: ۹۸)

ـ سبز بارگاه

فلسی شمر ممالک این سبز بارگاه
صفری شمر فذلک این تیره خاک‌دان
(خاقانی، دیوان: ۳۰۹)

ـ سبز بیابان

این سبز بیابان که چون شب آید
پر لاله شود همچو باغ نیسان
(ناصرخسرو، دیوان: ۱۵۵)

ـ فلک اخضر

آن است پادشاه که پدید آورد
این اختران و این فلک اخضر
(ناصرخسرو، ۱۴۷)

ـ قبهٔ زبرجد[۱۰]

این قبهٔ زبرجدی از نه به ده رسید
از بس که از محیط رود بر فلک غبار
(ابن یمین، دیوان: ۸۴)

ـ قبهٔ خضرا

خاک به فرمان تو دارد سکون
قبهٔ خضرا تو کنی بی‌ستون
(نظامی، مخزن‌الاسرار)

ـ گنبد خضرا

دوش در روی گنبد خضرا
مانده بود این دو چشم من عمدا
(مسعود سعد، دیوان ۱۱)

ـ مرغزار

گردون چو مرغزار و در او ماه نو چو داس
گفتی که مرغزار همه بدرود گیاه
(امیر معزی، دیوان ۲۴)

ـ مزرع سبز

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو
یادم از کشتهٔ خویش آمد و هنگام درو
(حافظ، غزل ۴۰۹)

پی‌نوشت

۱. در بعضی از روستاهای خراسان گاهی به رنگ سبز، آبی می‌گویند که ریشه در باورهای کهن دربارهٔ فلک دارد.
۲. آسمان دوم از سیم سپید، آسمان سوم از یاقوت سرخ، آسمان چهارم از در سپید، اسمان پنجم از طلای سرخ، عفیفی، رحیم؛ فرهنگ‌نامهٔ شعری، سروش، ۱۳۷۳. آسمان ششم از یاقوت زرد و آسمان هفتم از نور است.
۳. شاهنامه، تصحیح ژول مول، ج۱، بیت ۷۷.
۴. پورداوود، ادبیات مزدیسنا (یشت‌ها)، سلسلهٔ انتشارات انجمن زرتشتیان ایرانی، ص ۳۱۸.
۵. الانعام، آیهٔ ۹۹.
۶. الرحمن، آیهٔ ۷۶.
۷. الدهر (الانسان)، آیهٔ ۲۱.
۸. التّین، آیهٔ ۱.
۹. النجم، آیهٔ ۱۴.
۱۰. زبرجد و زمرد هر دو یکی است لیکن دو نام دارد (نزهت‌نامهٔ علایی، ۲۶۰).

منابع

۱. اسماعیل‌پور، ابوالقاسم؛ اسطوره، بیان نمادین، سروش، ۱۳۷۷.
۲. پورنامداریان، تقی؛ سفر در مه، ۱۳۷۴.
۳. عتیق نیشابوری؛ قصص قرآن مجید، به اهتمام یحیی مهدوی، چاپخانهٔ دیبا، ۱۳۷۵.

مهدی صالحی
دبیر ادبیات فارسی
ناحیهٔ چناران

از قیاست خنده آمد خلق را

چکیده
در کتاب ادبیات فارسی ۱ (گروه مؤلفان، ۱۳۸۷) حکایت تمثیلی بقال و طوطی از مثنوی معنوی مولوی آمده است. موضوع حکایت قیاس و نااستواری آن است. در این بحث ضمن اشاره‌ای به «تمثیل» و «قیاس»، حکایت مثنوی یا حکایت مأخذ، که مصیبت‌نامهٔ عطار است، سنجیده و تحلیل می‌شود.

کلید واژه‌ها:
قیاس، تمثیل، زمینهٔ معنایی، قصه‌پردازی، شخصیت پردازی.

تمثیل

یکی از راه‌های توضیح مطلب و اقناع مخاطب آوردن تمثیل است. «تمثیل (Allegory) عبارت است از ارائهٔ یک موضوع تحت صورت ظاهر موضوع دیگر. این اصطلاح به عنوان یک شیوهٔ ادبی عبارت از بیان یک عقیده یا یک موضوع نه از طریق بیان مستقیم بلکه در لباس و هیئت یک حکایت ساختگی که با موضوع و فکر اصلی از طریق قیاس قابل مقایسه و تطبیق باشد... تمثیل، مثل استعاره، مفاهیم روحانی و روان‌شناسی یا مفاهیم روشن گرانهٔ انتزاعی را به زبان مادی و ملموس بیان می‌کند» (پور نامداریان ۱۳۶۸: ۱۰۶ و ۱۱۷). به عبارت دیگر، «تمثیل بیان حکایت و روایتی است که هر چند معنای ظاهری دارد اما مراد گوینده معنای کلی دیگری است.» (شمیسا ۱۳۸۳: ۳۰۵) و آن گونه که اسماعیل شفیعی کدکنی آورده، «بیش‌تر در ادبیات روایی است.»[۱]

مولوی نیز از حکایت‌های تمثیلی فراوان بهره برده است و مثنوی سرشار از حکایت‌های تمثیلی است.[۲]

قیاس

از جمله مسائلی که مولوی به آن پرداخته «قیاس» است. دیدگاه او در این‌باره در برخی حکایات آمده است. از جمله در حکایتی از مگس می‌گویند:

آن مگس بر برگ کاه و بول خر
هم‌چو کشتی‌بان همی‌افراشت سر
(۱۰۶۰/۱)

البته مولانا خود از قیاس بهره می‌گیرد و در ابیاتی که خود در استدلال غالباً به

انواع قیاس اعتماد دارد، در مسائل الهی قیاس منطقی را تخطئه می‌کند و اشتغال بدان را میراث ابلیس تلقی می‌کند.» (زرین کوب، ۱۳۶۸: ۴۳۹) و از آن به «قیاس بلیسانه» یاد می‌کند که در نظر مولانا زشت‌ترین و رسواترین گونهٔ قیاس است. در یکی از قصص مثنوی[۶] متهم از به شاکی خشمگین می‌شود و سخن او را دربارهٔ خود، قیاسی بلیسانه می‌داند:

گفت کورم خواند زین جرم آن دغا
بس بلیسانه قیاس است ای خدا (۳۳۶۰/۳)

در قصهٔ «به عیادت رفتن کر بر همسایهٔ رنجور خویش» (۳۳۷۴/۱) کر جواب‌های قیاسی از پیش آماده می‌کند اما هنگام ملاقات بیمار پاسخ‌هایش همه نتیجهٔ عکس می‌دهد؛ زیرا:

کر قیاسی کرد و آن کژ آمده است (۳۳۸۵/۱)

و حاصل این‌که:

از قیاسی که بکرد آن کر گزین
صحبت ده ساله باطل شد بدین (۳۴۰۹/۱)

و سپس در عنوان بعدی قیاس در برابر نص را «قیاسک ابلیس» می‌داند و می‌گوید: «اول کسی که در مقابلهٔ نص قیاس آورد، ابلیس بود»

اول آن کس کین قیاسک‌ها نمود
پیش انوار خدا ابلیس بود
گفت: نار از خاک بی‌شک بهتر است
من ز نار و او ز ظلمت اکدر است
پس قیاس فرع بر اصلش کنیم
او ز ظلمت ما ز نور روشنیم (۳۴۱۳/۱)

مولانا قیاس را وقتی می‌پذیرد که دلایل روشنی در دست نباشد. البته همین قیاس نیز محدود است. در امور الهی قیاس را نمی‌پسندد و آن را قیاسی بلیسانه می‌داند که باعث شد ابلیس در برابر خدا به استدلال بپردازد و از سجده سر باز زند.

«حکایت بقال و طوطی» از حکایت‌های تمثیلی مثنوی است (مثنوی، ۱: ۲۴۸). در این حکایت، مولوی قیاس باطل را شرح می‌دهد و از کسانی که در امور الهی به این‌گونه قیاس پناه می‌برند انتقاد می‌کند. این حکایت از جمله حکایت‌هایی است که «در افواه و یا در ادب عام‌پسند اقوام دیگر نیز با اندک تفاوت نظیر دارد... طرفه آن است که در بعضی نواحی اروپا، از جمله فرانسه، قصه‌هایی مشابه در باب همچو طوطی یا زاغچه‌ای هم هست که مثل طوطی مثنوی قیاس وی موجب خنده می‌شود و آن‌چه را در این قیاس‌ها مایهٔ اشتباه است، به‌طور بارزی نشان می‌دهد. از جمله، در ولایت نورماندی، قصه‌ای هست که طوطی در آن‌جا تعلق به صاحب مهمان‌سرایی دارد که قفس آن را در بیرون مهمان‌سرا می‌آویزد. و چون رهگذران شوخ بیکاره به وی آموخته‌اند که معلوم می‌دارد شراب این‌جا ناگوار است.[۷] و البته تکرار دائم آن از جانب طوطی مشتریان را از مهمان‌سرا دور می‌سازد، صاحب مهمان‌سرا سرانجام روزی به خشم می‌آید و طوطی را به آب می‌اندازد و بالاخره از تضرع و فریاد مرغ به رحم می‌آید و وی را بیرون می‌آورد تا در کنار آتش پر و بال خود را خشک کند. در همان هنگام، بره‌ای هم که از اتفاق به آب افتاده است و از سرا پایش آب می‌چکد، در کنار آتش هست و خود را خشک می‌کند. طوطی که حرارت مطبوع آتش خوف و هیجان را از یادش برده است، روی به بره می‌کند و با حیرت و هیجان فریاد برمی‌آورد که آیا تو هم گفته‌ای شراب این‌جا ناگوار است. این که قصه در فرانسه صورت‌های مختلف و حتی یک روایت مکتوب متعلق به حدود سنهٔ ۱۳۷۲ میلادی دارد، نشان می‌دهد که منشأ عامیانه دارد و لابد از سرزمین طوطی‌خیز هند یا شرق نزدیک بدین نواحی آمده باشد» (زرین‌کوب، ۱۳۶۸: ۳۲۰). نیکلسون، شارح فقید مثنوی، نیز معتقد است: «این داستان مثنوی را نخستین مأخذ شرقی می‌دانیم که در ادبیات غرب راه یافته و در فرهنگ عامه تأثیر کرده و به وسیلهٔ چندین نفر ترجمه شده است: الف Clouston ترجمه‌های متعددی از آن را ذکر کرده است. برای بینش بیش‌تر به کتاب «گل‌هایی از باغ ایران» صفحهٔ ۱۱۵ مراجعه شود. ب christensen در کتاب «داستان‌های ایرانی در زبان عامیانه» صفحهٔ ۶۴ به آن اشاره نموده است.» (نیکلسن، ۱۳۶۹: ۲۰۳)

پیش از مولوی این حکایت در مصیبت‌نامهٔ عطار نیز آمده است و چه بسا مولوی آن را از مصیبت‌نامه گرفته باشد. (عطار نیشابوری، ۱۳۸۶: ۳۷۴) اما آن را بازآفرینی کرده و هماهنگ با اندیشهٔ خود از آن حکایتی متفاوت ساخته است. اینک بازآفرینی مولوی را در عناصر زیر بررسی می‌کنیم.

زمینهٔ معنایی

آن‌چه در هر دو حکایت مشترک است، سکوت و به سخن آمدن طوطی است اما زمینهٔ معنایی در دو حکایت بسیار متفاوت است که این خود عامل اصلی در نتیجه‌گیری متفاوت دو راوی از حکایتی مشابه است.

عطار این حکایت را تمثیلی می‌آورد، برای اثبات این سخن که:

دوستی نبود که هنگام بلا
از خلیل خویش یاد آید تو را
گر تو را نقد است در خلت مقام
نقد جانت ذکر حق باید مدام

اما مولوی در پایان داستان شاه و کنیزک «در بیان آن‌که کشتن و زهر دادن مرد به اشارت الهی بود، نه به هوای نفس و تأمل فاسد» و این‌که:

در روایت مثنوی حکایت بر اساس سلسله علل پیش می‌رود. هر حادثه معلول حادثهٔ پیشین و در عین حال علت واقعهٔ پس از خود است. چون طوطی نکته‌دان و حاذق است. پس نکهبان دکان می‌شود سپس «جست از صدر دکان سویی گریخت» و با این جستن شیشه‌های روغن گل را بریخت» به همین دلیل خواجه‌اش «بر سرش زد و گشت طوطی کل ز ضرب» و بعد «روزکی چندی سخن کوتاه کرد» و... سلسله علل روایت مثنوی بیش از سلسله علل در روایت عطار است.

«حکایت بقال و طوطی» از حکایت‌های نمونه‌ای مثنوی است (مثنوی ۱: ۲۸۰). در این حکایت، مولوی قیاس باطل را شرح می‌دهد و از کسانی که در امور الهی به این گونه قیاس بناد می‌برند انتقاد می‌کند. این حکایت از جمله حکایت‌هایی است که در افواه و ما در ادب عامیانه اقوام دیگر نیز نا اندک تفاوت مختصر دارد.

کشتن مرد بر دست حکیم نه پی اومید بود و نه ز بیم
او بکشتش از برای طبع شاه تا نیامد امر و فرمان الـه
(۲۲۴:۱)

می‌کوشد «نیک بدنما»ی شاه را توجیه کند و توضیح دهد و پس از ۲۴ بیت توضیح و توجیه شاید باز احساس می‌کند شنوندگان محضرش قانع نشده‌اند. پس دلیل قانع نشدن و تردید آن‌ها را این‌گونه گوش‌زد می‌کند:

تو قیاس از خویش می‌گیری و لیک
دور دور افتاده‌ای، بنگر تو نیک (۲۴۷:۱)

«قتل زرگر مشکلی پدید می‌آورد که چگونه بادشاهی برخوردار از ملک دین به تلف نفسی راضی می‌گردد و این حاست که مولانا بحث مفصلی در تفاوت عمل مرد کامل و مردم ناقص می‌کند... پس، نتیجه این می‌شود که مرد خدا را با مرد هوا قیاس نباید کرد و بدین مناسبت قصهٔ بسیار دل‌کشی از طوطی و بقال در نظم می‌آورد.» (فروزانفر، ۱۳۷۵: ۴۸ و ۴۹) و در خلال آن می‌خواهد «نشان دهد که حتی با رهایی از تعلقات عالم حسی هم روح، که طوطی رمزی از آن محسوب است از اشکال قیاس مبنی بر تقلید و از آن جمله آفت عقل محض عاری از ایمان است ایمن نیست.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۴: ۶۹)

قصه‌پردازی

عطار حکایت را در ۱۴ بیت تمام می‌کند و بعد از آن چهار بیت نتیجه‌گیری و اندرز است اما حکایت مولوی ۱۶ بیت است و نتیجه‌گیری و تحلیل قصه تا ۶۱ بیت بعد ادامه می‌یابد. البته این نتیجه‌گیری طولانی به توجیه عمل شاه در قصهٔ «شاه و کنیزک» نیز ارتباط دارد. با این که ابیات اصل قصه در هر دو اثر تقریباً به یک اندازه است، وقایع قصهٔ مولوی بیش‌تر از قصهٔ عطار است در هر دو حکایت خواجه تلاش می‌کند تا طوطی را به سخن گفتن تشویق کند؛ با این تفاوت که در روایت مصیبت‌نامه مشخص نیست که چرا طوطی لب از گفتار بسته است اما مولوی پیش از نثار دادن تلاش بقال برای به سخن درآوردن طوطی، از دو واقعه یاد می‌کند؛ یکی این که طوطی:

جست از صدر دکان سوی گریخت
شیشه‌های روغن گل را بریخت (۲۵۱:۱)

و واقعهٔ دیگر که سبب سکوت طوطی شده است:

دید بر روغن دکان و جامه چرب
بر سرش زد گشت طوطی کل ز ضرب
روزکی چندی، سخن کوتاه کرد
مرد بقال از ندامت آه کرد (۲۵۴:۱)

این دو حادثه یا چیزی شبیه به آن‌ها در روایت مصیبت‌نامه وجود ندارد.

طوطی روایت عطار پس از سالی و طوطی مثنوی بعد از سه روز و سه شب به سخن می‌آید که حقیقت مانندی قصهٔ مثنوی بیش‌تر است. علت سخن گفتن طوطی در قصهٔ مصیبت‌نامه، آتش‌سوزی است که برای نتیجه‌گیری عطار مناسب دارد اما مولوی که می‌خواهد نتیجه‌ای متفاوت از قصه بگیرد، در این قسمت تغییری معنادار ایجاد می‌کند و آن را متناسب با زمینهٔ معنایی و نتیجه‌ای که حکایت را برای آن پرورده است دگرگون می‌سازد. در روایت مثنوی حکایت براساس سلسله علل پیش می‌رود. هر حادثه معلول حادثهٔ پیشین و در عین حال علت واقعهٔ پس از خود است. جون طوطی نکته‌دان و حاذق است، پس نگهبان دکان می‌شود. سپس «جست از صدر دکان سوی گریخت» و با این جستن شیشه‌های روغن گل را بریخت» به همین دلیل خواجه‌اش «بر سرش زد و گشت طوطی کل ز ضرب» و بعد «روزکی چندی سخن کوتاه کرد» و... سلسله علل روایت مثنوی بیش از سلسله علل در روایت عطار است.

شخصیت پردازی

حکایت مصیبت‌نامه دو شخصیت دارد: طوطی که «جالاک بود» و «زهر با سرسبزیش تریاک بود» مشخص نیست که چرا به مدت یک سال سکوت اختیار کرده است. شخصیت دیگر، خواجه است که یک سال تلاش می‌کند تا طوطی را به سخن وادارد اما موفق نمی‌شود. شخصیت‌های حکایت عطار رویارویی و کنش و واکنش چندانی ندارند و به دنبال آن وقایعی را در قصه خلق نمی‌کنند. رویارویی آن‌ها فقط یک‌بار آن هم در پایان قصه آمده است. البته حکایت عطار با همین دو شخصیت و وقایع موجود کامل است و به خوبی از عهدهٔ بیان مطلب برآمده است.

قصهٔ مثنوی نیز دو شخصیت اصلی دارد: طوطی و خواجه. واگویه‌های مرد بقال شخصیت او را بیش‌تر برای ما آشکار می‌کند. از همین واگویه‌هاست که ما به علاقهٔ خواجه به طوطی و اهمیت طوطی برای صاحبش پی می‌بریم.

شخصیت‌های غیراصلی قصهٔ مثنوی یکی جولقی سر برهنه است که از جلوی دکان می‌گذرد و دیگر مردمی که به قیاس نادرست طوطی می‌خندند.

سخن آخر

هر دو حکایت طرحی سنجیده دارند و حکایت از آغاز تا انجام به یک‌باره نقل می‌شود؛ بدون این که راوی از قصه بیرون برود و اندیشه‌اش را در قصه جا دهد. بر خلاف دیگر قصص مثنوی که گاه در لابه‌لای اندیشه‌های مولوی پراکنده شده‌اند اما حکایت مولانا جان‌دارتر و طبیعی‌تر است؛ زیرا:

ـ طوطی مثنوی شناخته‌شده‌تر از طوطی مصیبت‌نامه است؛ چون بیش‌تر معرفی شده است. به ویژه حضورش در دکان، پشیمانی خواجه از تنبیه او و نذر و فتوح برای به سخن آمدنش او را برجسته‌تر کرده است.

ـ علت سکوت طوطی در قصهٔ مولوی امده است.
ـ ندامت خواجه و هدیه دادنش قصه را واقعی‌تر کرده است. البته گویا و ناطق بودن، خوش آوازی و نکته گفتن طوطی با سوداگران ریش برکندن خواجه را موجه و قابل قبول کرده است.
ـ مدت زمان سکوت طوطی مثنوی قابل قبول‌تر از طوطی مصیبت‌نامه است و حتی همین سه شبانه روز، چون با آه و اسف خواجه نشان داده شده، از آن یک سال سکوت طوطی عطار پر هول و ولاتر و برجسته‌تر شده است.
ـ عطار حکایت را در ۱۴ بیت به پایان می‌برد و بعد از چهار بیت نتیجه‌گیری می‌کند. مولوی حکایت را در ۱۶ بیت تمام می‌کند اما امواج بلند اندیشه هم‌چنان در دریای مواج مثنوی ۶۱ بیت دیگر را نیز خلق می‌کند و مولانا باز در این ابیات مصداق‌های متفاوتی از قیاس نادرست را بیان و هم‌چنان از پادشاه داستان کنیزک دفاع می‌کند.

پی نوشت

۱. برای مطالعهٔ بیش‌تر ر.ک صور خیال در شعر فارسی
۲. برای مطالعهٔ بیش‌تر به بحر در کوزه مراجعه شود.
۳. در «حکایت آن شخص که در عهد داوود علیه السلام، شب و روز دعا می‌کرد که: مرا روزی حلال ده بی رنج» ۱۴۵۱/۳.
۴. مثنوی ۳۴۲۸/۱
۵. مثنوی ۳۴۳۱/۱
۶. مثنوی ۷۰۲/۲
۷. یادآور حکایت «مرزبان و زن او و بازدار» در کلیله و دمنه است که غلام بی‌حفاظ مرزبان دو طوطی خرید و به لهجهٔ بلخیان به آن‌ها آموخت که بانو را بدکاره معرفی کنند (کلیله و دمنه: ۱۵۳).

منابع

۱. ابوالمعالی نصرالله منشی؛ کلیله و دمنه، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، چاپ سانزدهم، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۷.
۲. پورنامداریان، تقی؛ رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، چاپ سوم، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸.
۳. جلال‌الدین محمد مولوی؛ مثنوی، رینولد الین نیکلسون، ترجمه و تعلیق حسن لاهوتی، چاپ اول، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۴.
۴. جلال‌الدین محمد مولوی؛ مثنوی، مقدمه تصحیح و تعلیقات: محمد استعلامی، انتشارات روار، ۱۳۷۵.
۵. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ سرّ نی، چاپ سوم، انتشارات علمی، ۱۳۶۸.
۶. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ نردبان شکسته، ج۲، انتشارات سخن، ۱۳۸۴.
۷. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ بحر در کوزه، ج۱، انتشارات عملی، ۱۳۵۸.
۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ صور خیال در شعر فارسی، چاپ پنجم، انتشارات آگه، ۱۳۷۲.
۹. شمیسا، سیروس؛ انواع ادبی، چاپ دهم، انتشارات فردوس، ۱۳۸۳.
۱۰. عطار نیشابوری، فریدالدین؛ مصیبت‌نامه، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ دوم، سخن، ۱۳۶۸.
۱۱. عطار نیشابوری، فریدالدین؛ مصیبت‌نامه، به اهتمام و تصحیح نورانی وصال، زوار، ۱۳۳۸.
۱۲. فروزانفر، بدیع الزمان؛ شرح مثنوی شریف، ج۷، انتشارات زوار، ۱۳۵۷.
۱۳. گروه مؤلفان کتب درسی، ادبیات فارسی ۱ دبیرستان، ۱۳۸۷.

هنجارگریزی زبانی در شعر اخوان ثالث

کلید واژه‌ها:
هنجارگریزی، اخوان ثالث، سنت‌شکنی، سبک خراسانی، باستان‌گرایی، آرکاییسم زبانی.

راحله عبدالله‌زاده برزو
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
و مدرس دانشگاه آزاد اسلامی شیروان

اخوان، شاعر حوزهٔ خراسان است و زبان فارسی زبان مادری او و به بیان بهتر، قبالهٔ روحی اوست و تبعیت او را از سنت می‌توان دنباله‌روی موروثی دانست. خراسان، شاعران بی‌شماری را در خود دیده که هر یک بنیان‌گذار تجربه‌های نابی در ادب فارسی بوده است. بنابراین طبیعی است که شاعری چون اخوان، حتی در سایهٔ شاگردی نیمای سنت‌شکن، چشمی بینا و باز به گذشته‌ای شکوه‌مند داشته باشد. روی‌کرد به امکانات قدما و تثبیت آن‌ها، جهت تشخص زبانی، امری اجتناب‌ناپذیر است» (علی‌پور، ۱۳۷۸). یکی از علل تمایز زبان شعر با زبان کوچه و بازار به کار گرفتن لغات و واژگانی است که در دسترس عموم نیست.» شاید پس از وزن و قافیه، معروف‌ترین و پرتأثیرترین راه‌های تشخص دادن به زبان، کاربرد زبان آرکاییک باشد؛ یعنی، استعمال الفاظی که در زبان روزمره و عادی به کار نمی‌روند».

از دیدگاه لیچ، باستان‌گرایی یعنی ادامهٔ زبان گذشته در خلال زبان اکنون (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۱۱) اما باید توجه داشت که استفادهٔ صرف از واژگان باستانی و سنت‌های نحوی قدیم، قادر به ترسیم فضای آرکاییک در شعر نیست. کاربرد بحرهای رمل، رجز و مضارع که بافت باستان‌گرایانه دارند، به ایجاد این فضا در شعر کمک می‌کند. اخوان در مؤخرهٔ «از این اوستا» کوشیده است تا از یک راه میان‌بر از خراسان به مازندران برود و تمام اعصاب و رگ‌های سالم و درست زبانی پاکیزه و متداول را ـ که همهٔ تار و پود زنده و استوارش از روزگاران گذشته است ـ به خون و احساس و تپش امروز ـ پیوند بزند (اخوان ثالث، ۱۳۸۲: ۲۰۳) اما او نمی‌خواهد که تنها

در قلمرو شیوه‌های گذشته بحمد و در عهود مسروک بخرامد بلکه می‌خواهد بتواند به هنگام ضرورت، نه تنها از واژه‌ها، تعبیرات و اسلوب‌های حال‌دار و سالم امروزین، بلکه حتی از پاره‌ای واژه‌ها و لغات بی‌همتا و توانای عامیانه و محلی ... مدد بگیرد. (همان، ۲۰۲)

در زبان روزمره، واژگان به‌صورت کلیشه‌ای در محور هم‌نشینی کلام قرار می‌گیرند؛ به گونه‌ای که توجه ما را به خود جلب نمی‌کند ولی چه بسا با تغییری جزئی و محتصر پس و پیش شدنی، واژگان مرده زبان دوباره زنده شوند و زندگی یافتن دوبارهٔ یکی از واژگان، که در مرکز مصرع قرار می‌گیرد، سبب حیات‌بخشی به دیگر کلمات شود. شفیعی کدکنی از زندگی یافتن مجدد واژگان در محور کلام به «رستاخیز واژه‌ها» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۷) تعبیر می‌کند و مراد عیان «شعر و ناشعر» را همین رستاخیز واژه‌ها می‌داند که سبب تمایز شعر از زبان روزمره شود. شخص یافتن زبان شعر از زبان روزمره یا رستاخیز واژه‌ها در جمله می‌تواند علل مختلفی داشته باشد و از سویی برای افراد، طبقات و فرهنگ‌های مختلف، متفاوت است. برای برخی ذوق‌های عام همین که هنجار عادی زبان با وزن عروضی بر هم خورد، کلام عادی به شعر تبدیل می‌شود. برای عده‌ای هم استعاره، مجاز و کنایه و برای عده‌ای استفاده از آرکائیسم زبان و باستان‌گرایی سبب تمایز زبان روزمره و شعر به شمار می‌آید. برای برخی ذوق‌های دشخوارپسند هم، حتی اگر همهٔ این عوامل جمع گردند، باز هم شعر به معنی رستاخیز واژه‌ها صورت نگرفته است. در این نوشتار به یادآوری مواردی از استفادهٔ زبان کهنه و آرکائیک در شعر اخوان ثالث خواهیم پرداخت.

هنجار به معنای طرز، قاعده و قانون است. از ویژگی‌های نحوی شعر معاصر، شکستن نرم و هنجار نحوی زبان معیار و جابه‌جایی ارکان جمله و ارائهٔ آن در قالب ساخت واژه و ترکیب، باستان‌گرایی و تبعیت از بافت‌های نحوی ادب کهن، به خصوص اثر سبک خراسانی، تأثیر پذیرفتن از واژگان و ساختارهای نحوی زبان گفتار است. جای‌گزین شدن ساختار نحوی زبان گذشته به جای ساختار نحوی زبان عادی و روزمره، یکی از علل تشخص زبان است. در زیر، نمونه‌هایی از شکستگی احوال ثالث را در حوزهٔ دستوری زبان مرور می‌کنیم.

امروزه برای بیان مقصود از حروف اضافه حرصی استفاده می‌کنیم که در قدیم شکل کاربردی دیگری داشته است.

برای نمونه، امروزه برای متمم اجباری فعل «سپردن» از حرف اضافهٔ «به» استفاده می‌کنیم ولی در قدیم حرف اضافهٔ «با» به کار می‌رفته است. گرایش به استعمال حروف اضافه در صورت‌های کهن آن، در اشعار مورد بررسی ما فراوان به چشم می‌خورد:

ابرهایی که درنگی بویه‌شان ماند
با شتاب پیل‌های تشنه و بی‌تاب (دوج: ۲۴۶)

بگو تا کدامین ستاره‌ست
روشن‌ترین هم‌نشین شب غربت تو (آخر شاهنامه: ۷۵)

توأم به این سرود پر ابهام مذهبی
از روز دلم به وحشت، از شب به هراس (دوج: ۲۶۱)

در زبان فارسی «را» نشانه مفعولی است و لزوماً باید در جمله‌های گذرا به مفعول بیاید اما در اشعار اخوان، هم‌چون اشعار پیشینیان، گاه آن برای مقاصد دیگری از جمله به عنوان نقش نمای متمم در معنای «برای و به» به کار می‌رود:

خسته خاطر عاشقان هستی از کف داده را
هدیه آوردن ز شهر عشق آیین من است (زمستان: ۱۸)

این گل ابریشم و عطر اقاقی، از سبک روحی
سایهٔ مهتابی پروانه را ماند (زندگی: ۱۴۱)

کاربرد حرف اضافهٔ «اندر» هم از ویژگی‌های سبک خراسانی است که در شعر اخوان بسیار به کار رفته است:

چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب و اندر آب بیند سنگ
(آخر شاهنامه: ۳۱)

کاربرد متمم با دو حرف اضافه از مختصات زبان پارسی کهن بوده و در زبان اخوان به ایجاد فضای ارکاییک کمک کرده است. در مواردی، اخوان در استفاده از الگوی قدیمی متمم با دو حرف اضافه، هر دو حرف اضافه را پیش از متمم به کار برده است. او در به کار بردن دو حرف اضافه برای متمم بدعت‌گذاری کرده است. در نمونه‌های زیر حرف «به» در ساختار جمله نقش بلاغی خاصی ندارد و برای تکمیل موسیقی بند آمده و گزینه‌ای سرشار از موسیقی ساخته است:

بر به کشتی‌های موج بادبان از کف (آخر شاهنامه: ۸۵)
بر به کشتی‌های موج بادبان از خون (آخر شاهنامه: ۸۳)
به منقار مرغ سقایک (زمستان: ۳۸)

«پس پشت» یکی از ترکیبات خوش‌نشین خوش‌آهنگ در زبان کهن پارسی است که فردوسی آن را به کار برده است و امروزه هم به ایجاد فضای شعری کمک می‌کند. شاید بقا و ماندگاری این ترکیب طی قرن‌های دراز، به دلیل دارا بودن وزن موسیقیایی مفاعل باشد. چنان که واژهٔ معادلی چون «پشت‌سر» به هیچ وجه نمی‌تواند نقش این واژهٔ مرکب را در جمله به عهده گیرد:

خواباننده منتظر، پس پشت درنگ خویش (زمستان ۱۷۵)

کاربرد صفت‌های شمارشی دو دیگر و سه دیگر از خصوصیات سبک خراسانی است که در نظم و نثر آن دوره رواج تام داشته است. اخوان در استفاده از آرکاییسم زبانی به این روی‌کرد چشم داشته است و از آن در شعر خویش بهره جسته است. به نظر می‌رسد موسیقی فَعولُن (ـUU) یکی از علل استفادهٔ اخوان از این صفت‌های شمارشی کهن باشد.

دو دیگر: راه نیمش ننگ نیمش نام
سه دیگر: راه بی‌برگشت بی‌فرجام (زمستان:۱۴۴)

از دیگر کاربردهای باستان‌گرایانه می‌توان به کاربرد «بر» به معنای «نزد» نام برد:

کاری محال در بر مرد تبرد نیست (زمستان: ۲۵)

در پارسی قدیم، گاه جای مضاف و مضاف‌الیه عوض می‌شد یا میان مضاف و مضاف‌الیه فاصله می‌افتاد. در این حالت، بعد از مضاف‌الیه «را» می‌آوردند که فک اضافه نامیده می‌شود و در شعر اخوان بسامد بالایی دارد:

نوازش‌های این آن را تسلی‌بخش
تسلی‌های آن این را نوازش‌گر (اوستا: ۱۷)

نوازش‌های این، تسلی‌بخش آن و
تسلی‌های آن، نوازش‌گر این است.

این پیمبر این سالار/ این سپاه را سردار (اوستا: ۹۲)
ما را چو دشمنی به کمین بود، ای دریغ! (زمستان: ۱۱۸)

هم فروغ و فر دیرین را فروزنده
هم چراغ شیزدای معبر فردا (زمستان: ۱۲۰)

در دل من خانه گیرد، هر چه عالم را غم است (دوج: ۲۶۴)
درخت ریشه‌کن را بار حسرت (دوج: ۲۵۸)
برو آن‌جا که تو را منتظرند (آخر شاهنامه: ۱۴۷)

کاربرد اداتی مثل «به سان / به کردار» که در تشبیه‌های کهن به کار می‌رفتند هم در شعر اخوان سابقه دارد:

به سان رهنوردانی که در افسانه‌ها گویند
گرفته کوله‌بار زاد ره بر دوش (زمستان: ۱۴۳)

خموش و مهربان با من
به کردار پرستاری سیه پوشیده پیشاپیش،
دل برکنده از بیمار (اوستا: ۶۲)

اخوان به استفاده از دسته‌ای از قیدهای فارسی که در اشعار پیشینیان و بزرگان نظم گذشته به کار رفته‌اند، گرایش نشان داده است. گرچه بسامد این‌گونه قیدها در اشعار او بالا نیست اما وجود آن‌ها نشان از تعلق خاطر او به فرهنگ و پیشینه زبان و ادب پارسی دارد. از جملهٔ این قیدها می‌توان به «نوز» اشاره کرد که در شعر فردوسی به معنای هنوز به کار رفته است. به نظر می‌رسد در شعر فردوسی تنگنای وزن، هنوز را به «نوز» بدل ساخته باشد:

پدر نوز ناکرده از ناز نام
همی پیش پیلان نهادند گام (شاهنامه، ج ۱، بیت ۵۳، ص ۸۲)

به هر حال، این کاربرد در شعر اخوان به منظور آشنایی‌زدایی

اخوان به استفاده از دسته‌ای از قیدهای فارسی که در اشعار پیشینیان و بزرگان نظم گذشته به کار رفته‌اند، گرایش نشان داده است. گرچه بسامد این‌گونه قیدها در اشعار او بالا نیست اما وجود آن‌ها نشان از تعلق خاطر او به فرهنگ و پیشینه زبان و ادب پارسی دارد

در کلام صورت پذیرفته اما چیزی بر زیبایی کلام نیفزوده است. پس نمی‌تواند جزو فراهنجاری‌های زبانی قرار گیرد؛ زیرا، زیبایی جوهر شعر است و لازمهٔ فراهنجار شدن یک آشنایی‌زدایی، رعایت زیبایی و اصل رسانگی و انتقال پیام و مفهوم است.

بهنوی دیوار برگ‌خورده‌ای که نوز
می‌گذرد بر تن او کاروان مور (رمستان ۵۶)
مانده از او نوز خسته اندی پاس (از این نوستا ۳۲)

از دیگر قیدهای کهن می‌توان از «به کرداری»، «دگر ره» و «یکی» در بندهای زیر نام برد:

به کرداری که گویی می‌شود نزدیک (رمستان ۸۴)
دگر ره مانده تنها با غمش در بیش اییته (اوستا: ۵۴)
یکی ببین که چه سان رنگ‌ها بدل می‌کنند
سپهر تیره صمیر و ستارهٔ روشن (اخر شاهنامه ۵۸)

در گذشته، یکی از نشانه‌هایی که برای نکره ساختن اسم به کار می‌رفت، «یکی» بود که در زبان معیار امروزین به کار نمی‌رود. این کاربرد کهن گرایانه در شعر اخوان فراوان به چشم می‌خورد، برای مثال:

چون یکی برج بلند جادویی، دیوارش از اطلس(اخر شاهنامه ۶۸)

یکی از مقاصد به کارگیری «الف» در ادبیات کهن فارسی، در بیان تفخیم، عظمت و کثرت بود. اخوان نیز از الف در معنای کثرت و فراوانی بهره جسته است:

آن گاه دگر بسا دلا با دل
آن‌گاه دگر بسا لبا بر لب (از این نوستا ۸۹)
بسا حسا به جای گل
بسا پسا جو بیش‌ها (رمستان ۱۲۴)

الف) تفخیم نیز در زبان شعری اخوان به کار رفته است.

آن گنه‌بخشا سعادت‌بخش شوکت‌مند (از این نوستا ۳۶)

نمونه‌های ریادی از پیوند «کاف تصغیر» با «تحبیب» را در شعر اخوان می‌توان یافت. از تعداد و تنوع واژه‌هایی که در شعر معاصر با کاف تحبیب و تصغیر پیوند خورده‌اند، می‌توان فهمید که در نگاه او هر واژه‌ای می‌تواند شکل تحبیب و تصغیر را بپذیرد. بسامد کاربرد این کاف در شعر اخوان به حدی است که یکی از ویژگی‌های زبان او به شمار می‌آید. محمد حقوقی گرایش استادآمیز اخوان را به ترکیب واژگان با کاف تحبیب یا تصغیر، ناشی از صمیمیت کودکانه و رندانهٔ او می‌داند و می‌نویسد: «کودک رند فروتنی که با تردد در چنین راه‌ها و خط‌ها و با توسل به چنین شیوه‌ها و شگردهاست که کم‌کم به سرایش کامل‌ترین و مشکل‌ترین شعرهای خود توفیق می‌یابد و برخی از موفق‌ترین و موثرترین اشعار شمایی امروز را می‌سراید» (حقوقی، ۱۳۷۱: ۴۸). در زیر نمونه‌هایی از این نوع پیوند را در شعر اخوان می‌بینیم:

ـ زمستان: برزانگک ۲۸، سفایکی ۳۶، اخترک ۱۴ ـ ۶۳، خندانک ۹۶، دیرترک ۱۷۹، پیرک ۳۴.
ـ اخر شاهنامه: اسانک ۱۰۰ / برگک ۴۸ / اهوک ۲۹ / نرمک ۱۰۸ / دلک ۷۰ / بوترک ۳۶.
ـ از این اوستا: ترک ۴۷ / برگکی ۸۳ / زیک ۹۵ / دیرک ۳۳.
ـ دوزخ اما سرد: سنگک و شیطانک ۲۴۹ / گاهکی ، روبانکی ۲۱۷.

کاربرد حرف نفی «نی» به جای «نه» هم کهن‌گرایی دارد:

نمی‌دانم شما دانید این، یا نی؟ (در حیاط ۵۵)
زیرا در آن دم نه کس دیده آن جایزن را / و نی کلامی شنیده (همان ۴۶)

گاهی «نا»یی که در گذشته بر سر فعل می‌آمد و برای تأکید نامیده می‌شد، در برخی صیغه‌های به کار رفته در شعر امروز هم به کار می‌رود. برخی از ادیبان و صاحبان فرهنگ این حرف را «بای زینت» و برخی دیگر «بای زاید» نامیده‌اند اما مرحوم ملک‌الشعرای بهار آن را «بای تأکید» می‌داند؛ زیرا «هیچ حرفی یا ابزاری در زبان نیست که محض زینت یا به زیادتی استعمال شود، چه بشر در هر چیزی صرفه‌جوی است. خاصه، در زبان و تکلم که سعی دارد همواره روابد حروفی را دور بریزد و کلمات را حکاکی کرده و تراش بدهد» (بهار، ۱۳۷۳: ۳۳۲). گرایش اخوان به استفاده از آرکاییسم زبانی سبب به کارگیری این «نا» در شعر امروز شده است.

داستانش به آفتاب بگفت (رمستان ۳۲)
این فروغ / بیاید تو را جاوید بر روشنا کند (اوستا: ۹۵)
در جوار رحمت ناراستین آسمان بغنوده‌ایم، ای مرد! (زندگی ۱۹۶)

در قدیم، برای ساخت صفت سنجشی برترین مانند امروز به آخر صفت ساده «ترین» اضافه نمی‌کردند و شرایط صفت برترین را هم در آن رعایت می‌کردند (و حاصل، معنی صفت عالی نیز می‌داده است). این گونه صفت‌ها را صفت برتر به جای عالی می‌گویند. اخوان به تبعیت از ویژگی‌های سبک خراسانی، صفت سنجشی برتر را در معنای صفت برترین به کار برده است. یکی از علل این گریز از هنجار عادی کلام و کاربرد این ویژگی سبکی کهن، محدودیت‌های وزن شعر است.

هزاران کاروان از خوب‌تر بیغام و شیرین‌تر
خبر پویان و گوش انتا جویان (اوستا ۷۴)
اما تو ای بهترین، ای گرامی
ای نازنین‌تر مخاطب (در حیاط ۴۴)
قرن خون‌آشام
قرن وحشناک‌تر بیغام (اخر شاهنامه ۸۱)
زیرا بر جکاد دورتر کوهی که بتوان دید (اخر شاهنامه ۷۱)
جهره‌ای از ساده‌تر حاجات انسانی (زندگی ۱۳۹)
یک قریب کوچک از دست گرامی‌تر عزیزانت (زندگی ۲۰۲)

برای شاعر پریشان‌گرد/ راه خانه گیرد پیش
با سریع‌تر گامی (زمستان: ۴۲)

در نمونهٔ بالا، صفت برتر «سریع‌تر» به جای صفت برترین به کار رفته است؛ به علاوه سرعت برای یک گام معنایی ندارد و زمانی شتاب معنا پیدا می‌کند که در چند گام سنجیده شود. اخوان سرعت را برای یک گام به کار بسته و در حقیقت، اسم مفرد را به جای جمع استفاده کرده است.

در قرارداد دستوری زبان معیار امروزین، مفعول صریح معرفه در جمله با نشانهٔ مفعولی «را» می‌آید اما اخوان به تبعیت از فرمان‌روایان بلامنازع شعر فارسی، نشانهٔ مفعولی را نیاورده است. «در کتاب دستور زبان فارسی عنایت نکردن بزرگان ادب پارسی را چنین تفسیر کرده‌اند که «استادان ادب، ادوات مفعول صریح را گاهی حذف می‌کنند» و این توجیهی به جاست.» (ریحانی، ۱۳۷۸: ۹۷). نمونه‌های فراوانی از این نوع حذف در شعر اخوان به تکرار دیده می‌شود:

من این دانم که رقص شعله شاد است (دوزخ: ۲۶۸)
نهادم دست‌های خویش چون زنهاریان بر سر (در حیاط: ۶۱)
و من این آواز این غمگین دردآلود
نشد هرگز که یک شب بشنوم، بی‌اعتنا مانم
گوهر غیرت گرامی دار! (زندگی: ۱۹۳)

فعل از ارکان اصلی جمله است که بدون آن، هدف سخن یعنی اطلاع‌رسانی ناقص می‌ماند اما در شعر شاعران معاصر تلاش برای رسیدن به ایجاز و قرار دادن سخن در مسیر موسیقایی گاه به حذف فعل در جمله می‌انجامد. در مواردی که حذف بدون قرینهٔ ذکری باشد، ممکن است سبب تعقید معنایی کلام شود اما در نمونه‌های زیر، واژگان در محور هم‌نشینی کلام چنان ظریف و هنرمندانه چیده شده‌اند که در کلام به واسطهٔ حذف فعل، تعقیدی به چشم نمی‌خورد:

من خدای شعر و موسیقی خدای شعر و عشق
من خدای روشنی‌ها، من خدای آفتاب (زمستان: ۱۸)
توبه کند آن که او گنه نتواند (زمستان: ۶۲)
یا کجا گل‌ها و ریحان‌های رنگ‌افکن (اخر شاهنامه: ۱۴۴)

کاربرد فعل دعایی را نیز می‌توان جزو همین کاربردهای باستان‌گرایانه دانست:

بشکنادم کلک حنظل پاش
بر من این ناسازخوانی را ببخشایاد (دوزخ: ۶ ـ ۲۷۵)

یکی از دستاوردهای اسلام آوردن ایرانیان و پذیرفتن قرآن به عنوان کتاب آسمانی این دین، ورود قواعد واژگان و اصطلاحات و قوانین نحوی ادبیات عرب به ادبیات فارسی بود. در زبان عربی، صفت در عدد از موصوف خویش تبعیت می‌کند. به تقلید از زبان عربی، در دوره‌های نخستین ادب پارسی هم استعمال صفاتی که از موصوف خویش تبعیت کرده‌اند، رواجی تام داشته است اما این کاربرد به تدریج متروک می‌شود. در تاریخ بیهقی نمونه‌های فراوانی از این تبعیت را می‌توان سراغ گرفت:

و همگان بزرگان پیاده ایستاده بودند تا خدمت کنند (ج۱، ص۲۱۱)

در شعر شاعران معاصر به تبعیت از سنت‌های کهن پارسی، نمونه‌هایی از این خلاف هنجاری دیده می‌شود:

نو آیینان بی دردان (در حیاط:۶۷)
مخمل آوایان خون‌سردان (در حیاط: ۶۷)
با هزاران یادهای خوب و روشن و زنده (در حیاط: ۷۱)

اخوان در کتاب آخر شاهنامه، ضمن مقدم داشتن صفت بر اسمش، آن را به صورت جمع ذکر کرده است:

جدایان عناصر را دمی در عالم پیوند (آخر شاهنامه: ۱۰۰)

گاه اخوان مضاف‌الیه را نیز به تبعیت از مضاف جمع می‌آورد:

دوان بر پرده‌های برف‌ها باد (زمستان: ۶۵)

در مواردی هم مشاهده می‌شود به جای این که اسم را در جمع ببندد، موصوف را به صورت جمع می‌آورد.

خفتگان نقش قالی دوش با من خلوتی کردند (آخر شاهنامه: ۱۴۳)
چشم مستان مرا بیدار کن، رفتند هشیاران (زندگی می‌گوید: ۲۰۴)

گاهی نیز مطابقت در عدد میان مسند و نهاد به چشم می‌خورد: در نمونهٔ زیر به جای عبارت «کی این یاران خفته را بیدار توانم دید» گفته است:

آه! کی این خفته یاران را توانم دید بیداران؟ (زندگی: ۲۰۴)

هوراس شاعر و سخن سنج رومی، زبان را به درختان بیشه‌ای تشبیه می‌کند که مجموعه‌ای از برگ‌های کهنه و نو است. اخوان توانسته است در کنار واژه‌های فصیح و دیرینه، کلماتی از زبان امروز بیاورد و این دو نوع کلمات و ترکیبات را با مهارت تمام هم‌ساز کرده است. این کاربرد در شعر اخوان، نشان‌دهندهٔ میزان استفادهٔ او از آرکاییسم واژگانی و نحوی زبان است. از نظر او، باستان‌گرایی فقط زنده کردن واژگان مرده نیست، حتی گزینش تلفظ قدیمی‌تر یک واژه، هم نوعی باستان‌گرایی است.

میل کردن الف به سوی «ی»، یکی از شگردهای تدافعی زبان فارسی در مقابل زبان عربی بود؛ یعنی الف را در کلمات الف‌دار عربی به یای مجهول تبدیل می‌کردند (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۰۰). کاربرد واژگان ممال از مختصات زبان فارسی کهن است. اخوان هم در ایجاد فضای آرکاییک در اشعار خویش از کلمات ممال بهره جسته است:

دواند در رگم خون نشیط زندهٔ بیدار (زمستان: ۱۴۶)
ثقبه زار آن پاره انبان مزیحش را فراز آورد (اوستا: ۲۹)

گاهی هم از واژگان مرده و مهجوری که گذر زمان و تحولات اجتماعی جای‌گزین‌های مناسب‌تری برای آنان یافته است، در ایجاد فضای باستانی شعر کمک می‌جوید:

زان زلالش به نسیم آژده می‌لرزید (دوزخ: ۲۴۸)
بر چکاد دورتر کوهی که بتوان دید (آخر شاهنامه: ۷۱)

برخی از نمونه‌های مصدر جعلی که در شعرهای اخوان نمود پیدا کرده، همچون مصدرهای «آغازیدن، غریویدن، خموشیدن و انباریدن» در شعر کهن فارسی به کار رفته‌اند. برخی دیگر هم ساخت خود شاعرند و این امر نشان‌دهندهٔ گرایش او به سبک نگارش کهن پارسی است

چنان‌چون آبخوستی روسپی، آغوش زی آفاق بگشوده (ویسا: ۲۶)
همان بهرام ورجاوند (ویسا: ۱۹)
گنه ناکرده باد افره کشیدن (اخر شاهنامه: ۸۹)

بادافره از پرکاربردترین واژه‌ها در چند قرن نخستین فارسی است و در قرن‌های بعد، پاداش و کیفر جانشین این لغت اصیل ایرانی شده‌اند. اخوان گاهی هم صورت کهن تلفظ واژگان را برمی‌گزیند:

کاربرد «کژ» به جای «کج»:

ای شما دژ دین، کژاندیشان سر پایان (زندگی: ۱۵۰)

کاربرد «تود» به جای «توت»:

جفت او در آشیان خفته است بر آن شاخ تود (زمستان: ۱۶)

کاربرد این واژه به همین صورت در شعر ناصر خسرو قبادیانی دیده می‌شود:

وعدهٔ این چرخ همه باد بود
وعده رطب کرد و فرستاد نود (دیوان، قصیده ۲۴۵، بیت ۱، ص ۵۱۷)

کاربرد «سپارش» به جای «سفارش»:

زندگی بدو داده است با سپارشی رنگین (زمستان: ۴۲)

کاربرد «گوسپند» به جای «گوسفند»:

اینک پلنگ بر سر او ایستاده بود و می‌درید
او را چنان‌که گرگ درد گوسپند را (زمستان: ۱۸۶)

گاهی اخوان واژه‌هایی را در شعرش به کار می‌برد که در گذشته در افواه مردم می‌گشته و در دست نوشته‌های بزرگان کاربرد داشته است اما امروزه به کار نمی‌روند و برای مردم عصر ما نامأنوس‌اند. واژگان زیر از این دست‌اند.

آسباد، بدست، به نامیزد، پارینه، بروزن، پسین، دراز آهنگ، درج، دیر سال، زنهار خور، جولاهگان، حبر، سوده، سیمابگون، صفیر، صیحه، صهبا، کمیت، کنام، گرانان، گرد، مرده ریگ، زروان، انوشه، پشوتن، امشاسپندان، انیران، اهورا، سام، مغاک، مقدرت، نعیب، غراب، هربود، نمه، انبوس، ازرق، خرده، درفش، دریابار، ستان، سورت، شکر اوبر، شهربند، طرفه، قصیل، نشید، هلا، مغ، ناورد، گنبد اور، روبین، قفا، فتراک، دستار، هم‌داستان و طرف.

پیشاوندها و پساوندها در تغییر معنی فعل نقش عمده‌ای دارند. این وندها، که در گذشته مورد توجه خاص بوده است، گاه به منظور تأکید فعل یا تغییر جهت فعل به کار می‌رفته‌اند و گاهی هم به فعل معنای مستقل می‌داده‌اند. از جملهٔ این پیشاوندها می‌توان به اندر («در» مخفف شدهٔ آن است)، بای تأکید، باز، بر، فرا، فرو، می، همی، نون نفی، مبم نهی، وا، وا، ها، الف نهی و ... اشاره کرد. برخی از این پیشوندها امروزه زنده و زایا هستند و در ساختمان برخی افعال به کار می‌روند؛ مثل: باز، بای تأکیدی، بر، وا، نون نفی. اخوان در زبان شعری خود برخی از این پیشاوندها و پساوندها را به کار گرفته است.

«در زبان شعر یا نثر فاخر، افعال بسیط و پیشوندی به

اخوان نوانسته است در کنار و ازدحام فصیح و دیرینه شده‌ای از زبان امروز بهره‌ور و این دو نوع کلمات و ترکیبات را با مهارت تمام شده‌ای درآمیزد. این کاربرد در شعر اخوان نشانه‌دهندهٔ میزان استفاده او از کلاسیسم و ارکائیسم و نحوهٔ زبان است. از نظر او، ناسازگاری فقط زنده کردن واژگان مرده نیست. معنی کردنش تلفظ قدیمی‌تر یک واژه، همه نوعی داستان‌گرایی است

کار مـی‌رود و در نثر نزدیک به زبان زنـده و محاوره، افعال مرکـب مردم به ترکیب تمایل دارند و اهل علم، به ضرورت و اقتضای نیاز واژه‌سازی، به اشـتقاق» (سمیعی، ۱۳۷۸: ۱۶۲). امروز در زبان علمی گرایش به کاربرد افعال پیشوندی، نسبت به گذشته بسیار کم‌تر شده است و اغلب از نمونه‌های بسیط فعل استفاده می‌شود؛ مثلاً، به جای فعل‌های پیشوندی کهن «برافشاند، برچید، فرو بلعید» فعل‌های سادهٔ «افشاند، چید و بلعید» به کار می‌روند. شاید یکی از علل این گرایش، تمایل انسان‌ها به اصل کم کوشی و اقتصاد در زبان باشد. نمونه‌هایی از فعل‌های پیشـوندی که در شعر اخوان به کار رفته‌اند، در زیر آمده است:

شب که شد آیینه تب کرد/ و براشفت و غضب کرد (دوزخ: ۳۴۸)
آن بر افشانده هزاران جاودانه موج... (در حیاط: ۶۵)
برچید خنده را زلبش سرفه‌های او (زمستان: ۱۷۸)
و نیلوفر که سر برمی‌کشد از خواب (دوزخ: ۳۵۲)
چندان‌که آب خورد و سر از جوی برگرفت (زمستان: ۱۶۶)
ز سنگستان شومش برگرفته دل (اوستا: ۲۲)
و طرف دامن از این خاک برچیده ست (اوستا: ۵۲)
آن‌که من در می‌نوشتم، راه
وان‌که من می‌رفتم آیین بود (آخر شاهنامه: ۱۱۴)
گر به ناهنگام یا هنگام دم درمی‌کشید، از درد دل گفتن (زندگی: ۱۳۰)
گر نه تاجری کالاش را دریا فرو برد[۵] (اوستا: ۱۷)
همین امروز یا فرداست
کادمیت را فرو می‌بلعد و می‌شوید از رخسارهٔ پر ابلهٔ عالم
(حیاط: ۶۸)
ستان خفته است و با دستان فرو پوشیده چشمان را (اوستا: ۱۷)
خامه‌ها فرو خشکد/ شمع‌ها فرو میرد (زمستان: ۴۳)
غم‌زده، دستان خاموش، فرو خفته، خصم‌کام (زمستان: ۵۶)
چشم فرو دوخته بر پشه‌ای صغیر (زمستان: ۵۴)
انیران را فروکوبند، وین اهریمنی رایات را برخاک اندازند (اوستا: ۱۹)
بر سینه دو شیرین شکر آویز فرو هشت
زان زلف و دلم بافته صد بار، به هر بند (دوزخ: ۳۷۷)

در زبـان پارسـی کهـن افعال سـادهٔ فراوانی اسـتعمال می‌شده است که امروز جز تعدادی از آن‌ها به کار نمی‌روند. مصدرهایی مثل خفتن، شـنفتن، چمیدن، رُفتن و درایدن و فعل‌هایی بسـیار دیگر امـروزه از رواج افتاده و مصدرهای جدیـدی جای‌گزین آن‌ها شـده‌اند. در قدیم برخی فعل‌ها دارای دو مصـدر بوده‌اند که یکی برای القای مفاهیم مثبت و دیگری برای بیان مفاهیم منفی به کار می‌رفته است. برای نمونـه می‌توان به افعال «گفتن و درایدن» اشـاره کرد که صـورت منفی آن‌ها از بین رفته و فقط مصدر «گفتن» باقی مانده است. مصدر متروک «درایدن» در شعر اخوان یک‌بار به کار رفته است:

روح تو را و هرزه درایان پست را (زمستان: ۱۱۶)

نمونه‌های دیگری از استعمال فعل‌های قدیمی، که امروزه یا استفاده نمی‌شوند یا کم کاربردند، در زیر آمده است:

کوبد و آشوبد و بر خاک اندازد (آخر شاهنامه: ۱۲۸)
ارغنون روحش را سخت در خروش آرد (زمستان: ۴۱)
آب از این‌جا می‌خورد پنهان و می‌پوید (زندگی: ۱۳۷)
در لابه‌لای حلقه و انگشت کرده گیر
زان چنگ پشم تاری و تاراندش تسیم (زمستان: ۱۸۸)
جاودان بر اسب یال افشان زردش می‌چمد در آن
پادشاه فصل‌ها، پاییز (زمستان: ۱۵۳)
بر زمین خسبیده نقش شاخ‌های بید من (زمستان: ۱۶)
نشست و سر به سنگی هشت و جان داد (آخر شاهنامه: ۱۲۶)
بهل، کاین آسمان پاک
چراگاه کسانی چون مسیح و دیگران باشد (زمستان: ۱۴۵)

برخی از نمونه‌های مصدر جعلی که در شعرهای اخوان نمود پیدا کرده همچون مصدرهای «اغازیدن، غریویدن، خموشیدن و انباریدن» در شعر کهن فارسی به کار رفته‌اند. برخی دیگر هم ساخت خود شاعرند و این امر نشان‌دهندهٔ گرایش او به سبک نگارش کهن پارسی است

وگر دست محبت سوی کس یازی
به اکراه آورده دست از بغل بیرون (زمستان:۹۷)
در نگاهش، از فروغ و نیطنت لبریز
شعله‌های شاد یک لبخند معصومانه می‌رخشید (دوزخ ۲۳۷)

مشتقات این فعل مثل رخشنده و رخشان و رخشا کاربرد دارند ولی خود فعل به کار نمی‌رود.

ملک‌الشعرای بهار در سبک‌شناسی می‌نویسد: برای آن‌که فعل ماضی را به صیغهٔ بعید دراورند، فعل معین بود را بر صیغهٔ وصفی آن فعل می‌افزایند... در فعل بودن نیز همین کار را می‌کنند. این رسم در ادوار بعد بر افتاد... امروزه در مشرق و جنوب از بعضی مردم و خانواده‌ها این فعل «بوده بود» شنیده می‌شود و در روستاهای شمالی خراسان و کرمان هم «بده بید» به گوش می‌خورد (بهار،۱۳۷۳: ۳۵۴). این شیوهٔ استعمال در دوره‌های نخستین نظم و نثر پارسی رواج کامل داشته است؛ چنان که در شعر فرخی سیستانی و خاقانی شروانی به کار رفته است:

ملک همی به نبه‌کردن منات شتافت
شتاب او هم از این روی بوده بود مگر
(گزیدهٔ اشعار فرخی سیستانی، ص ۱۵۰)

آدینه بود صاعقهٔ مرگ او، بلی
طوفان نوح نیز هم آدینه بوده بود
(دیوان خاقانی، قطعات، در مرثیهٔ کافی‌الدین عم خود گوید، بیت ۸)

در نثر پهلوی و دری افعالی چون «تندیدن، خندیدن، سگالیدن، شتابیدن، فهمیدن و یازیدن» از اسم ساخته می‌شده است. در دورهٔ اول و دوم نظم و نثر پارسی هم اسم‌هایی مثل جنگ، فهم، بلع، رقص از خود فعلی نداشته‌اند و به صورت ترکیب با مصدرهای دیگر به صورت بلع کردن، بیم داشتن، حرب کردن، خواب کردن، (خفتن)، رقص کردن و فهم کردن استعمال می‌شده‌اند. پس از این دوره، به تدریج ساخت فعل از اسم (مصدر جعلی) به تقلید از ساختار اسمی برخی از افعال دری آغاز می‌شود: بلعیدن، ترسیدن، جنگیدن، خوابیدن، رقصیدن و چرخیدن.

برخی از نمونه‌های مصدر جعلی که در شعرهای اخوان نمود پیدا کرده، هم‌چون مصدرهای «اغازیدن، غریویدن، خموشیدن و انباریدن» در شعر کهن فارسی به کار رفته‌اند. برخی دیگر هم ساخت خود شاعرند و این امر نشان‌دهندهٔ گرایش او به سبک نگارش کهن پارسی است

حامش ای آواز خوان، خامش! (آخر شاهنامه ۱۳۸)
فروزان اتشم را باد خاموشید (اوستا ۲۶)
درخشان چشمه پیش چشم من خوشید (اوستا ۲۶)
قرار از دست داده، شاد می‌شگید و می‌خوانید؟ (اوستا ۱۷۳)
در لابه‌لای حلقه و انگشت کرده گیر
زان چنگ بشم ناری و تاراندش نسیم (زمستان: ۱۸۸)

کاندر آن با فضلهٔ موهوم مرغ دور پروازی
جار رکن هفتم اقلیم خدا را در زمانی برمی‌اشوبند
(آخر شاهنامه ۸۱)

اخوان از همین مصدرهای جعلی صفت حالیه هم ساخته است:

از گل از زردینه و سیل عرق لبزان (اوستا ۶۶)

استعمال مصدرهایی مثل «خواست آمدن، نتوانست گفتن، نتوان دیدن، نتوان بودن» و امثال این‌ها در سبک کهنهٔ سامانیان رواج کامل داشته است. در پارسی کهن گاه شاعران به تقلید از زبان‌های اروپایی و عربی، فعل دوم (فعل تابع) را به صورت مصدر می‌آوردند. این استعمال به خصوص در مورد مصدرهایی مثل شایستن، بایستن و توانستن تا قرن هشتم رواج داشته است. در اشعار اخوان نیز چنین نمونه‌هایی را می‌توان یافت:

اگر دل می‌کشیدت سوی دل‌خواهی
به سویش می‌توانستی خریدن (اوستا ۱۲)
نخواهد گشودن ز خواب چشم این کودک (آخر شاهنامه ۸۹)

در برخی موارد هم نون نشانهٔ مصدری از این ساختار حذف می‌شود؛ مانند:

با جنون نزدیکم؟ آری این تواند بود (دوزخ ۲۵۴)
دانم از آن لذتی که خواهدم آمد (زمستان ۶۱)
دایم این‌که بایدم سوی تو آمد لبک،
کاش این را نیز می‌دانستم ای نشناخته منزل (اوستا ۹)
نیز می‌دانستم این را کاش،
به سوی تو چها می‌بایدم اورد (اوستا ۹)
همین می‌خواست با خود گفت مرد بارکش شاید
(آخر شاهنامه ۱۰۲)
هیچ بارانی شما را شست نتواند
یک جوانه ارجمند از هیچ جانان رست نتواند (اوستا ۱۰۰)
با دل من چه می‌تواند کرد؟
یادت؟ ای یاد من ز دل برده (آخر شاهنامه ۶۴)

کاربرد فعل نیشابوری:

من شنیدستم / تا جهان باقی است مرزی هست
بین دانستن / و ندانستن (از بن اوستا ۸۶)

ملک‌الشعرای بهار در جلد ۱ سبک شناسی به دسته‌ی از افعال به نام افعال نیشابوری اشاره می‌کند که از بن ماضی + «ـ ستم، ـستی، است...» ساخته می‌شده‌اند. استعمال این‌گونه افعال مختص به نیشابوریان نبوده و اهل ادب هم به عنوان گونهٔ آزاد آن‌ها را به کار می‌بردند ولی این افعال در میان شاعران و نویسندگان نیشابوری به دلیل کاربرد لهجه‌ای آن رونق بیش‌تری داشته است. اخوان که شاعر خراسان و خواستار احیای زبان خراسانی قدیم است، به کاربرد این افعال

علاقه نشان داده است:

«گوران نهادستند پی» در مهد شیران (زمستان: ۵۷)
من امشب آمدستم وام بگذارم
حسابم را کنار جام بگذارم (زمستان: ۹۸)
نماندستم بدستی هیچ جایی را (از این اوستا: ۱۸)
من شنیدستم چه می‌گفتند (از این اوستا: ۳۵)
ماندستن: چون من تو نیز تنها ماندستی (اخر شاهنامه: ۵۱)

نمونهٔ دیگری از باستان‌گرایی در زبان این شاعر بهره‌گیری از خصوصیات سبکی ویژه‌ای است که دوره‌های نخستین ادب پارسی در این سرزمین رواج داشته است. از این‌گونه موارد می‌توان به کاربرد «بی که» به جای «بی آن‌که» اشاره کرد. یکی از تمونه‌های حذف در سازه‌های مرکب، حذف صفت اشاره «آن» از حرف اضافهٔ مرکب «بی آن‌که» است. شاید اخوان در کاربرد چنین ترکیبی به الگوی رایج «بی از» نظر داشته است:

چون درختی در زمستانم
بی‌که پندارد بهاری بود و خواهد بود (اخر شاهنامه: ۱۰۷)
بی‌که دشنامی و نفرینی روا دارد (زندگی: ۱۹۹)

اتصال ضمیر به حرف هم در شعر قدیم سابقه داشته است و در شعر اخوان فراوان به کار می‌رود:

نه ش از آسودگی آرامشی حاصل
نه ش از پیمودن دریا و کوه و دشت (اوستا: ۱۸)
اگر گم کرده راهی بی‌سرانجام است
مرا به ش پند و پیغام است (اوستا: ۱۸)
کلیدی هست آیا که ش طلسم بسته بگشاید (اوستا: ۲۳)
ک ت زند آن شاهد قدسی بسی صلا
که ت رسد از نای سروشی بسی صفیر (زمستان: ۵۵)
هم‌چنان که م رفته ای بوده است
هم‌چنان آینده ای هم هست، خواهد بود؟ (دوزخ: ۲۱۵)
چنان‌چون گوسفندی که ش درد گرگی
از او مانده همین داغی (در حیاط: ۵۶)
نوشته بر سر هر یک به سنگ اندر
حدیثی که ش نمی‌خوانی بر آن دیگر (زمستان: ۱۴۳)

«زی» از حروف اضافه است و مفید معنی جهت، سوی، نزد و بـه طرف ۱۶ و کاربرد آن در قدیم رایج بوده اسـت. نمونهٔ کاربرد آن را در بیتی از ناصر خسرو می‌بینیم:

زی حرّب تو امده است دیوی
بد فعل‌تر از همه شیاطین (دیوان، قصیده ۲۴، بیت ۲۱، ص ۵۰)

این واژهٔ باسـتانی به منظور ایجاد آرکاییسـم زبانی در شعر معاصر هم گاه به چشم می‌خورد:

لاجرم زی شهربند رازهای تیره هستی... (اخر شاهنامه: ۱۰۱)
چنان‌چون آبخوستی روسپی، آغوش زی آفاق بگشوده (اوستا: ۲۶)

سخن پایانی

همهٔ شاعران برای دست یافتن به یک روش بیان مستقیم و موثرتر، برای القای اندیشـه‌ها و کشـفیات ذهنی خویش کوشـیده‌اند. تلاش برای برجسته سـازی کلام و رسیدن به یک زبان مشـخص، گاه با گریـز از هنجارهای منطقی زبان (= آشـنایی‌زدایی) میسر می‌شود. یکی از راه‌هایی که مهدی اخوان ثالث به کمک آن با موفقیت قابل توجهی به خلاقیت در زبان پرداخته، بهره‌گیری از آرکاییسم زبانی است. کاربرد افعال پیشوندی، به ویژه افعالی که با پیشوندهای مرده زبان فارسـی به کار رفته‌اند، کاربرد واژگان اصیل پارسی با تلفظ کهن و قدیمی آن، استفاده از واژگان کهن که برخی از آن‌ها از واژگان مردهٔ زبان محسوب می‌شوند ـ که امروزه معادل‌ها و جانشین‌های مناسبی برای آن‌ها ساخته شده است ـ و برخی هم به رغم آشنایی مردم با معانی آن‌ها، در زبان علمی امروز به کار گرفته نمی‌شوند، از این دسته‌اند. گاهی این شاعر پیشرو معاصر از ساختارهای نحوی و وزن‌های حماسی و پرطنطنهٔ رایج در نظم و نثر کهن فارسی بهره جسته است. گاهی نیز پیشاوندهای کهن پارسی را که در گذشته رواج تام داشته‌اند، با واژگان امروزین پیوند می‌دهد و بدین ترتیب، زبان خویش را از زبان هنجار فراتر می‌برد و توانایی خود را در بهره‌گیری از قابلیت‌های زبان کهن پارسی به اثبات می‌رساند. بنا به اعتراف خود اخوان، هدف از این کار فقط مقید ساختن شعر معاصر در قید و بندهای شعر سنتی نیست بلکه او خواسته است تا اعصاب و رگ‌های زبانی سـالم را به تپش و خون زبان امروز پیوند بزند. بسـامد بهره‌گیری از لغات و ترکیب‌های کهن و باسـتانی در شعر اخوان به قدری بالاست که خواننده گمان می‌کند این واژگان از فرهنگ اشعار فردوسی یا ناصر خسرو انتخاب شده‌اند.

منابع

۱. اخوان ثالث، مهدی؛ از این اوستا، چ۱۲، انتشارات مروارید، ۱۳۸۲.
۲. بهار، محمد تقی؛ سبک شناسی، چ۱، چاپ دوم، ۱۳۸۳.
۳. حق شناس، محمدعلی، تاریخ مختصر زبان‌شناسی، انتشارات ماد، ۱۳۷۸.
۴. حقوقی، محمد؛ شعر زمان ما ۲، چ۲، انتشارات نگاه، ۱۳۷۱.
۵. زنجانی، برات؛ شـرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی، چ۵، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۸.
۶. سمیعی، احمد؛ نگارش و ویرایش، انتشارات سمت، ۱۳۷۸.
۷. شریعت، محمد جواد؛ دستور نامه، چ۷، ۱۳۵۰.
۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ موسیقی شعر، ۱۳۸۱.
۹. شمیسا، سیروس؛ کلیات سبک شناسی، چ۲، انتشارات فردوس، ۱۳۷۳.
۱۰. علی‌پور، مصطفی؛ ساختار زبان شعر امروز، انتشارات فردوس، ۱۳۷۸.
۱۱. یوسـفی، غلامحسـین؛ چشمهٔ روشـن، چ۵، انتشـارات علمی.
۱۲. علوی مقدم، مهیار؛ نظریه‌های نقد ادبی معاصر، چ۲، انتشـارات سمت، ۱۳۸۱.

رومئو و ژولیت

یدالله طالشی
عضو هیئت علمی
دانشگاه آزاد اسلامی
اسلام شهر

چکیده

از جمله زیبایی‌های آثار ادبی دنیا، همانندی آن‌هاست. این همانندی به دلیل وجود اندیشه‌ها و جان‌مایه‌های مشترک در میان آثار ادبی است. پژوهش در موارد تلاقی و برخورد ادبیات در زبان‌های مختلف و یافتن پیوندهای متعدد، در مطالعات ادبی جایگاه بسیار والایی دارد. زمینه‌های همانندی و هماهنگی دو اثر از دو زبان مختلف بیان‌گر روابط ملت‌ها و مردم جهان از طریق هنر و ادب است که گاه از سایر روابط فکری استوارتر هم هست. برای شناخت این همانندی‌ها، در این مقاله به بررسی دو داستان عاشقانه، یعنی لیلی و مجنون اثر نظامی و رومئو و ژولیت اثر شکسپیر پرداخته‌ایم.

کلید واژه‌ها: نظامی، شکسپیر، رومئو، ژولیت، مجنون، لیلی.

مقدمه

نظامی گنجوی، شاعر بزرگ آذربایجان و صاحب خمسه، در قرن ششم هجری جنان کار وسیع و هنرمندانه‌ای در حوزهٔ ادبیات انجام داد که بازتاب آن نه تنها در ادبیات مشرق زمین بلکه در ادبیات غرب و حتی در دنیا مشهود است. عصر نظامی عصر رونق شعر و شاعری است. دانش و معلومات نظامی در زمینه‌های علوم شرعی، ادبی، صرف و نحو، معانی، بیان، فلسفه، عرفان و ... بی‌نظیر است. در اوایل قرن شانزدهم در ایالت وارویک انگلستان، ویلیام شکسپیر (۱۵۹۴ م) دیده به جهان گشود. او کارهای ادبی خود را با نمایش‌نامه و تئاتر شروع کرد و نامش خیلی زود بر سر زبان‌ها افتاد. شکسپیر در حقیقت شاعر انسانیت و نقاش خصایل خوب و بد است. (شکسپیر، ۱۳۵۱: ۱۰). هنر او در مجسم ساختن صحنه‌های غم‌انگیز و خنده‌آور بی‌سابقه است.

وی قادر است خواننده را بی‌اختیار بخنداند یا اشک‌های او را سرازیر سازد. نمایش‌نامهٔ رومئو و ژولیت در پنج پرده و بیست و سه صحنه تنظیم شده است و در حقیقت اولین نمایش‌نامهٔ غم‌انگیز وی محسوب می‌شود. این اثر در سال‌های ۱۵۹۱ و ۱۵۹۵ نوشته شده است. در این دو اثر، یعنی لیلی و مجنون نظامی و رومئو و ژولیت شکسپیر ـ که هر دو از آثار جهانی هستند ـ همانندهای زیادی دیده می‌شود. از جمله عفت، پاکی، صداقت در عشق. با آن‌که زمینه و مایه‌های هر دو داستان عشق است، در طول دو داستان کوچک‌ترین کج‌روی، انحراف و حتی فکر این مسئله دیده نمی‌شود؛ هر چه هست عشق پاک و درست و صادق است یا همانندهایی دیگری چون اختلافاتی که بین دو خانواده از ابتدا آغاز می‌شود، عدم توافق بر سر ازدواج و ناراضی بودن خانواده‌ها در ازدواج دو دل‌داده، جنگ و درگیری به خاطر ازدواج، فرار هر دو عاشق، راهنمایی و کمک نوفل و لارنس در حق هر دو عاشق، ازدواج اجباری لیلی و ژولیت و سرانجام، مرگ قهرمانان هر دو داستان شبیه به هم هستند و شباهت‌های دیگر که در طول مقاله به آن پرداخته خواهد شد و سرانجام پس از تحقیق و بررسی نتیجه خواهیم گرفت که کدام داستان بر دیگری تأثیر داشته است.

برای این‌که شباهت‌های دو داستان را بررسی کنیم، ابتدا خلاصهٔ این هر دو را بیان می‌کنیم.

خلاصهٔ داستان لیلی و مجنون

در سرزمین عرب مردی بزرگ زندگی می‌کرد که فرزندی نداشت و از خدا خواست فرزندی به او بدهد. خدا فرزندی به او داد و نامش را قیس نهادند. وقتی قیس بزرگ شد، خانواده‌اش او را به مکتب فرستاد. در آن مکتب، دختری بود به نام لیلی که قیس و او در همان نگاه اول عاشق هم شدند.

این دو عاشق خیلی تلاش کردند که مردم متوجه این عشق نشوند اما نشد. ماجرای عشق آن‌ها بر سر زبان‌ها افتاد. سرانجام، از طعنهٔ مردم آن دو از هم جدا شدند. ولی بی‌قرار بودند، اشک می‌ریختند و سرانجام مجنون سر به بیابان نهاد. تا این که بزرگان دو قبیله به این نتیجه رسیدند که لیلی را به عقد قیس درآورند. پدر قیس سید عامری بود. به خانهٔ پدر لیلی رفت و او را برای مجنون خواستگاری کرد. پدر لیلی گفت که برایم ننگ است که دخترم را به دیوانه‌ای بدهم. وقتی این خبر به مجنون رسید، سر به بیابان نهاد. او از عشق لیلی روز به روز مجنون‌تر می‌شد تا این‌که پدرش تصمیم گرفت او را به کعبه ببرد تا شاید مشکلش حل شود. مجنون را به کعبه بردند ولی وی از خدا خواست که او را عاشق‌تر کند که اتفاقاً هم عاشق‌تر گشت. وقتی خبر به حاکم رسید، او خون مجنون را مباح اعلام کرد. مجنون در گوشه‌ای تنها افتاده بود. پدر نزد او رفت و پندش داد ولی فایده‌ای نداشت. به مرور زمان، برای لیلی خواستگار پیدا شد. شخص بلند پایه‌ای در قبایل عرب به نام ابن‌سلام درصدد خواستگاری لیلی برآمد.

او کسانی را به خواستگاری فرستاد اما پدر و مادر لیلی گفتند که کمی زود است. از طرفی شخصی به نام نوفل روزی برای شکار به صحرا رفت و مجنون را دید. دلش به حال او سوخت و تصمیم گرفت که مشکلش را حل کند. پس از گذشت مدتی مجنون وعده‌هایی را که او داده بود، یادآور شد و پرسید که چرا کاری نمی‌کنی؟ نوفل به سوی قبیلهٔ لیلی رفت و گفت لیلی را بیاورید وگرنه جنگ به پا می‌شود. ولی قبول نکردند جنگ به پا شد. وقتی نوفل سپاه قبیلهٔ لیلی را دید، از در صلح درآمد. دوباره مجنون نوفل را عتاب کرد. بار دیگر نوفل لشکر جمع کرد و به جنگ قبیلهٔ لیلی رفت و آن‌ها را شکست داد و از آن‌ها لیلی را خواست. پدر لیلی آمد و گفت که من حاضرم دخترم را به هر کسی بدهم، الا به مجنون.

نوفل در مقابل جواب او فرو ماند. چون نوفل نتوانست کاری انجام دهد، دوباره قیس به صحرا رفت و با حیوانات مأنوس شد. او، آهوان گرفتار را نجات می‌داد و با زاغ‌ها سخن می‌گفت. در آن بیابان پیرزنی بر مجنون وارد شد. او شخصی را با طناب به بند کشیده بود و با او گدایی می‌کرد. وقتی مجنون او را دید گفت: «او را باز کن و مرا ببند.» پیرزن مجنون را به در خانهٔ لیلی برد و سرانجام پدر لیلی، لیلی را به ابن‌سلام داد ولی لیلی هیچ رضایت نداشت و به ابن سلام گفت که از من غرض تو برنمی‌آید. بعد از آن، مجنون از شوهر کردن لیلی با خبر شد و بسیار بی‌تابی کرد. در این میان پدر مجنون به طلبش رفت و به او پند داد امّا بی‌فایده بود. پدر برگشت و درگذشت و خبر مرگش به مجنون رسید.

دو دل‌داده در هر دو داستان در دنیایی هستند که احساس تنهایی می‌کنند و کسی آن‌ها را درک نمی‌کند؛ به همین دلیل سرتاسر داستان‌ها طغیان احساسات و امید و تلخی است. عشق از زمان نوجوانی در آن‌ها پدید می‌آید و در طول ایام رشد می‌کند

نظامی لیلی را به صورت یک دختر باک، تعصب و بندری که در دامنهای در وسط غوغایی به بیابان وصف می‌کند او از یک طرف باید بسلیدی چون و چرا پدر و خانواده خود باشد و از طرف دیگر باید عشق دوری معشوق خود یعنی قیس را تحمل کند او ناچار به احترام به عقد کسی درآید که وی را دوست ندارد

مجنون بسیار بی‌قراری کرد و پس از آن با حیوانات مأنوس شد و به نیایش به درگاه خدا پرداخت. روزی لیلی نامه‌ای برای مجنون نوشت. نامه به دست مجنون رسید و با خواندن آن، او مدهوش شد.

سرانجام جواب نامهٔ لیلی را می‌دهد. روزی سلیم عامری، ذابی مجنون، به دیدن او رفت و او را در میان وحوش دید. مادر مجنون هم به دیدارش رفت و بعد از بازگشت، او هم درگذشت. از آن طرف، لیلی در غم فراق مجنون مریض و بیمار بود. روزی از خانه خارج شد و به صحرا رفت. به دکهٔ پیری رسید. پیر به سراغ مجنون رفت و به او خبر داد. مجنون نزد لیلی آمد و برایش غزل خواند. سلام بغدادی که مردی عاشق‌پیشه بود، وقتی ماجرای مجنون را شنید، حرکت کرد تا او را ببیند، وارد بیابان شد و مجنون را در میان وحوش دید. آن دو با هم آشنا شدند. مدتی گذشت. ابن‌سلام شوهر لیلی مرد. کم‌کم فصل خزان رسید و لیلی از غم مجنون مریض شد و در بستر مرگ افتاد و عاقبت هم درگذشت. مجنون وقتی خبر مرگ لیلی را شنید، بر سر قبر او آمد و آن‌قدر گریه کرد تا این که او هم در آن‌جا جان سپرد.

خلاصهٔ داستان رومئو و ژولیت

داستان به ترتیب وقایعی که صورت می‌گیرد با نزاع بین خدمت‌کاران دو خانواده، یعنی خانوادهٔ مونتاگر و کاپولت، از خانواده‌های سرشناس شهر ورونا آغاز می‌شود. در همین صحنه، بن ولیو دوست رومئو، عشق رومئو را نسبت به دختری موسوم به روزالین، از خاندان کاپولت، فاش می‌سازد. این عشق یک عشق خیالی است. کاپولت پدر ژولیت یکی از نجبا به نام کنت پاریس را تشویق به جلب محبت دخترش ژولیت می‌کند و به همین مناسبت جشنی در خانهٔ کاپولت برپا می‌شود. رومئو با خواندن صورت مدعوین از این ماجرا باخبر می‌شود و بدون دعوت به آن‌جا می‌رود. ژولیت خود را آمادهٔ ازدواج با کنت پاریس نمی‌بیند و در همین صحنه، تیبالت، برادرزادهٔ کاپولت، رومئو را می‌شناسد و قصد نزاع با او را دارد اما با وساطت دیگران نزاع در نمی‌گیرد. در همین صحنه، رومئو و ژولیت هم‌دیگر را می‌بینند و سخت دلباختهٔ هم می‌شوند و ژولیت نزد پرستار خود به عشق ناگهانی نسبت به رومئو اعتراف می‌کند.

در پایان ضیافت، رومئو مخفیانه وارد باغچهٔ منزل ژولیت می‌شود و ژولیت به تنهایی روی ایوان می‌آید و به عشقشان نسبت به رومئو اعتراف می‌کند و هم‌دیگر را می‌بینند و قرار می‌گذارند نزد لارنس راهب بروند تا با هم ازدواج کنند. آن دو به نزد لارنس می‌روند و مراسم مذهبی ازدواج آن‌ها در حال شکل‌گیری است که تیبالت از راه می‌رسد و به دست رومئو در همان‌جا به قتل می‌رسد. رومئو فرار می‌کند و به نزد راهب پناهنده می‌شود. برای این کار، شاهزاده، رومئو را تبعید می‌کند. وقتی خبر مرگ تیبالت به ژولیت می‌رسد، ناراحت می‌شود و گریه می‌کند؛ چون تیبالت به دست کسی کشته شده که ژولیت عاشق اوست.

در این زمان، کاپولت قول ازدواج دخترش را به کنت پاریس می‌دهد و کنت پاریس راهب را مطلع می‌سازد ولی ژولیت امتناع می‌ورزد و پس از این که پدر ژولیت او را تهدید می‌کند، ژولیت به بهانهٔ اعتراف گناهان نزد راهب می‌رود و از او یاری می‌طلبد. راهب شخصی را به نزد رومئو می‌فرستد و ژولیت به هنگام خواب، نیرنگی را که راهب به او داده می‌نوشد و به خواب مرگ‌آسایی فرو می‌رود. صبح روز بعد همه او را مرده تصور می‌کنند و مراسم به هم می‌خورد.

رومئو خبر مرگ ژولیت را می‌شنود و از یک عطار زهری قوی می‌گیرد و با شتاب به ورونا باز می‌گردد که خود را در کنار جسد ژولیت مسموم کند. خبر مرگ ساختگی ژولیت را قاصد نمی‌تواند به رومئو برساند. رومئو وقتی برمی‌گردد، به آرامگاه می‌رود و در آن‌جا با کنت پاریس مواجه می‌شود و در منازعه‌ای، کنت پاریس را می‌کشد. رومئو نیز زهر را می‌نوشد و می‌میرد. راهب ژولیت را بیدار می‌کند ولی ژولیت نعش رومئو را در کنار خود می‌بیند و با خنجر خودکشی می‌کند و در کنار رومئو می‌افتد.

سیر کلی هر دو داستان

اگر نگاهی به بستر هر دو داستان بیندازیم، خواهیم دید که هر دو سیری پرشتاب و خیزابی دارند و به همین دلیل گاه نفس‌گیرند. به نظر می‌رسد که هدف نظامی و شکسپیر نشان دادن اهمیت سرنوشت است که بر بشر حکومت می‌کند و بدون این‌که درخور و شایستهٔ حکومت باشند، به دست نیروی بزرگی که در اوج سعادت است به قعر بدبختی کشانده می‌شوند.

دو دل‌داده در هر دو داستان در دنیایی هستند که احساس تنهایی می‌کنند و کسی آن‌ها را درک نمی‌کند؛ به همین دلیل، سرتاسر داستان‌ها طغیان احساسات و امید و نیاز است. عشق از زمان نوجوانی در آن‌ها پدید می‌آید و در طول ایام رشد می‌کند. قهرمانان هر دو داستان عاشق یک‌دیگرند اما بیمار عشق نیستند. نکتهٔ دیگر این است که هر دو داستان از لحاظ ادبی بسیار غنی هستند و احساسات لطیف و شوق و هیجان و سادگی و بی‌گناهی عشق اندهٔ الی، و به عبارتی عشق افلاطونی، به بهترین وجهی در آن‌ها ترسیم شده است و آدمی احساس می‌کند که حتی مرگ هم قادر به نابود کردن زیبایی و نیروی عشق واقعی نیست؛ به همین دلیل است که از خواندن آن‌ها احساس خستگی به خواننده دست نمی‌دهد.

خصوصیات قهرمانان اصلی داستان‌ها

رومئو

شکسپیر رومئو را جوانی غم‌زده نشان می‌دهد که دائم از عشق و آن هم یک عشق خیالی صحبت می‌کند. این حالت روحی نتیجهٔ احساس تنهایی و تقلای احساسات برای یافتن کسی است که قدر و قیمت او را بداند. به همین جهت نیز به محض برخورد با ژولیت عشق خیالی خود نسبت به روزالین را فراموش می‌کند. به هر حال رومئو از همه چیز عشق بی‌خبر است.

کم‌کم شخصیت او دچار تغییر می‌شود و خود را به شکلی نشان می‌دهد که سرنوشتی غم‌انگیز دارد. شکسپیر جوانی و بی‌گناهی و سادگی و پاکی رومئو و ژولیت را تأکید می‌کند. رومئو دیگر آن جوان مغموم نیست بلکه جوانی خندان است که پس از کسب موفقیت به سوی خانقاه راهب می‌رود و سرانجام به صورت عاشقی که در اوج عاشقی است و نمی‌خواهد مرگ معشوقه را ببیند، جام زهر را می‌نوشد.

ژولیت:

شکسپیر ژولیت را دختری خردسال نشان می‌دهد که از پاکی و بی‌گناهی و بی‌تجربگی بهره می‌برد. شکسپیر برای به وجود آوردن تراژدی خود، اتکای او به پرستار، غضب او در مرگ تیبالت و کشمکش بین علایق خویشاوندی و عشق، همهٔ خصوصیات یک نوجوان را آشکار می‌سازد. برای ژولیت زندگی مفهوم یکی دنیای آشفته و رؤیایی را دارد و احساس وی نسبت به رومئو بر اساس احساسات شهوانی نیست و به همین دلیل، عشق وی جنبهٔ تقدس دارد.

حجب و حیا و بی‌گناهی از سخنان وی کاملاً مشخص است ولی خیلی زود، او به یک زن کامل مبدل می‌شود و در برابر اجبار مادرش نسبت به ازدواج با کنت ایستادگی می‌کند و...

قیس (مجنون بنی عامری):

جوانی که در همان ایام نوجوانی با تمام وجود عاشق می‌شود. در حقیقت او رمز و نمادی از صوفی عاشقی است که فنای در معشوق برای او تحقق می‌یابد و خیلی زود به لیلی وابستگی پیدا می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که لیلی در قلب و جان او جای گرفته است. کم‌کم شخصیت او دچار تغییر و تحول می‌شود و در حقیقت موتور زندگی‌اش عشق می‌شود؛ آن هم عشق پاک و صادقانه نسبت به لیلی. این صداقت و صفای او نسبت به عشق سبب می‌شود که او در زیارت خانهٔ خدا عاشق‌تر شود. آوارگی و سرگردانی و مأنوس شدن با حیوانات و ماجرای فاش شدن عشق او سرانجام دل افراد را به رحم می‌آورد. نوفل می‌خواهد به او کمک کند، هم چنین سلیم عامری و پدر و مادرش، ولی بی‌نتیجه است.

مجنون با ستارهٔ زهره و مشتری نجوا می‌کند و با پروردگار خود به مناجات می‌نشیند. سرانجام هم، راهی همان مسیری می‌شود که به عنوان هدف برای خود برگزیده است.

لیلی:

نظامی لیلی را به صورت یک دختر پاک، معصوم و دختری، که در دنیای درونش غوغایی به پاست، وصف می‌کند. او از یک طرف باید تسلیم بی‌چون و چرای پدر و خانوادهٔ خود باشد و از طرفی، باید غم دوری معشوق خود، یعنی قیس، را تحمل کند. او باید به اجبار به عقد کسی درآید که وی را دوست ندارد. زندگی لیلی فقط در یک چیز خلاصه می‌شود و آن عشق به مجنون است. او این عشق و راز عشق خود را در لحظه‌های آخر زندگی‌اش با مادر خود در میان می‌نهد و در حقیقت خانواده‌اش را در مرگ خود مقصر می‌داند.

نقد و بررسی داستان

لیلی و مجنون، این دو عاشق بدوی، که داستان آن‌ها در میان عرب مشهور بوده از دو خانوادهٔ متشخص و معروف‌اند. سید عامری پدر قیس و دیگری پدر لیلی، پدر مجنون نماینده رحم و عطوفت و مهربانی است.

کز ملک عرب بزرگواری بودست به خوب‌تر دیاری
خاک عرب از نسیم نامش خوش بوی‌تر از رحیق جامش

(نظامی، ۱۳۸۴: ۴۶۹)

پدر لیلی نمایندهٔ خشم و کینه بر قیس است. او آن‌قدر خشم به دو عاشق را ادامه می‌دهد تا این‌که هر دو می‌میرند. او به کشتن دخترش و افکندن سرش در جلوی سگان را تهدید می‌کند و مرگ لیلی را به ازدواج او با قیس ترجیح می‌دهد.

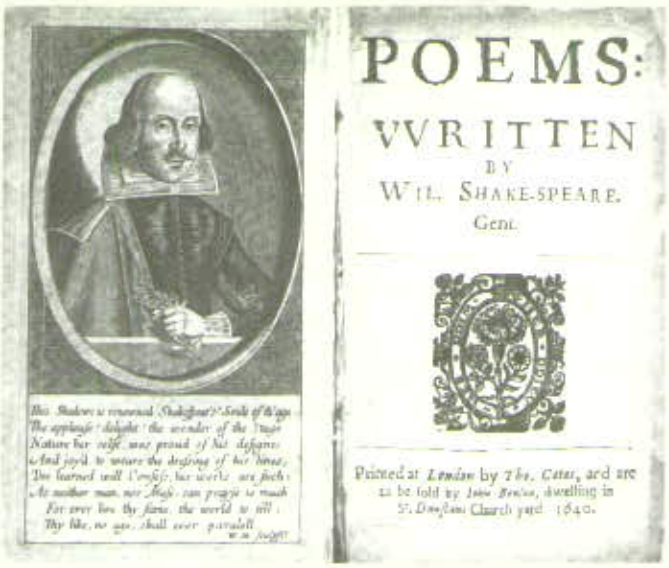
در داستان رومئو و ژولیت، دو خانواده سرشناس‌اند؛ از لحاظ شأن و مقام هم‌طرازند و در شهر زیبای ورونا زندگی می‌کنند. این دو خانواده کینه‌ای قدیمی نسبت به هم دارند و همین کینه، سرنوشت دو عاشق را به مرگ آن‌ها منتهی می‌کند. مونتاگو، پدر رومئو و کاپولت، پدر ژولیت است.

بر خلاف داستان لیلی و مجنون که اختلاف بعد از عاشق شدن لیلی و مجنون آغاز می‌شود، در داستان رومئو و ژولیت دو خانواده با هم اختلافی دیرینه دارند؛ بر خلاف داستان چهرهٔ مادر مجنون نشان داده می‌شود، لیلی و مجنون که فقط در یک جا و آن هم در اواسط داستان، در داستان رومئو و ژولیت بانو مونتاگر و کاپولت از همان ابتدای داستان نقش‌آفرینی می‌کنند. نقش‌آفرینی مادر ژولیت بیش‌تر از دیگری است ولی کارگردانان اصلی دو پدر هستند.

در هر دو داستان لیلی و مجنون و رومئو و ژولیت حوادث در ارتباط با گرفتاری دو عاشق دور می‌زند؛ دو عاشقی که نسبت به هم وفادارند. این حوادث به خلق دو تراژدی قوی می‌انجامند.

دو اثر از دیدگاه‌های مختلفی با هم تشابه دارند. حوادث اصلی دو داستان از عاشق شدن دو قهرمان، تبعید آن‌ها، حوادث زیاد در زندگی آن‌ها، شوی دادن اجباری ژولیت و لیلی، پاک زیستن آن دو، کمک افراد مختلف جهت حل مشکل دو عاشق و سرانجام مرگ آن دو... شبیه به هم‌اند

در داستان رومئو و ژولیت حوادثی چون اختلاف دو خانواده با هم‌دیگر و این‌که دو دل‌داده از دو خاندانی که با هم اختلاف دارند و به هم دل بسته‌اند و اصرار خانواده کاپولت نسبت به ازدواج پاریس با ژولیت و درگیری و کشته شدن تیبالت به دست رومئو، تبعید رومئو از شهر ورونا و کشته شدن سر کوتیو دوست رومئو و هم‌چنین نوشیدن شرب مرگ‌آور که ژولیت به راهنمایی لارنس سر می‌کشد و به هم خوردن ازدواجش با کنت پاریس و سرانجام مرگ رومئو، همه حوادثی هستند که شکسپیر با درایت و آگاهی در خلق این اثر از آن‌ها جهت هنری کردن اثرش به کار می‌برد.



در داستان لیلی و مجنون از همان ابتدا وقتی مجنون عاشق لیلی می‌شود خانواده‌اش او را از ازدواج با او منع می‌کنند. پس آوارگی‌های وی آغاز می‌گردد.

لیلی و دردها و رؤیاهایش، الفت گرفتن مجنون با حیوانات وحشی، بیماری لیلی از عشق مجنون و ازدواج اجباری او مواردی هستند که بر جنبه‌های هنری داستان افزوده‌اند. در داستان رومئو و ژولیت حوادثی چون اختلاف دو خانواده با هم‌دیگر و این‌که دو دل‌داده از دو خاندانی که با هم اختلاف دارند و به هم دل بسته‌اند و اصرار خانواده کاپولت نسبت به ازدواج پاریس با ژولیت و درگیری و کشته شدن تیبالت به دست رومئو، تبعید رومئو از شهر ورونا و کشته شدن سر کوتیو دوست رومئو و هم‌چنین نوشیدن شرب مرگ‌آور که ژولیت به راهنمایی لارنس سر می‌کشد و به هم خوردن ازدواجش با کنت پاریس و سرانجام مرگ رومئو، همه حوادثی هستند که شکسپیر با درایت و آگاهی در خلق این اثر از آن‌ها جهت هنری کردن اثرش به کار می‌برد.

موضوع دیگر در دو داستان مخالفت پدر لیلی و ژولیت با ازدواج آن‌هاست. در داستان لیلی و مجنون، بعد از این‌که قیس و لیلی عاشق هم‌دیگر می‌شوند و آوازهٔ عشق آن‌ها بر سر زبان‌ها می‌افتد، پدر مجنون به اتفاق جمعی از بزرگان به خواستگاری لیلی می‌رود اما پدر لیلی با این درخواست مخالفت می‌کند و می‌گوید تا فرزند تو عاقل نشود این کار غیر ممکن است.

تا او نشود درست گوهر
این قصه نگفتنی است دیگر
با من بکن این سخن فراموش
ختم است بر این و گشت خاموش (نظامی، ۱۳۸۴: ۴۷۸)

در داستان رومئو و ژولیت، رومئو در جشن مهمانی، ژولیت را می‌بیند و عاشق او می‌شود. متقابلا ژولیت هم عاشق می‌شود و آن دو با هم قرار ازدواج در کلیسا را می‌گذارند. این ازدواج صورت می‌گیرد. در همین مجلس، بین رومئو و تیبالت، برادرزادهٔ بانو کاپولت درگیری به وجود می‌آید که در نتیجهٔ آن، تیبالت به قتل می‌رسد. پدر و مادر ژولیت به ازدواج دخترشان با کنت پاریس اصرار دارند و حتی پدر، ژولیت را به اخراج از خانه تهدید می‌کند.

وجه اشتراک دیگری که در دو داستان دیده می‌شود کمک نوفل و لارنس و دیگران به دو عاشق است. نوفل وقتی مجنون را در بیابان می‌بیند و از ماجرای او با خبر می‌شود، به او وعده می‌دهد که در برآوردن آرزویش در ازدواج با لیلی کمک کند. او برای این کار به جنگ روی می‌آورد. بعد از غلبهٔ نوفل بر قبیلهٔ لیلی، پدر لیلی تسلیم خواستهٔ او در ازدواج قیس با دخترش نمی‌شود. حتی سلیم عامری، دایی مجنون، درصدد کمک وی برمی‌آید که بی‌نتیجه می‌ماند. در داستان رومئو و ژولیت، لارنس، راهب کلیسا به ژولیت قول می‌دهد که به آن‌ها کمک کند اما کمک لارنس با چاره‌گری خاصی همراه است. او به ژولیت توصیه می‌کند که نوشیدن شربتی را که شبیه به شربت مرگ‌آور است، بنوشد ولی چارهٔ او هم بی‌نتیجه می‌ماند؛ ژولیت بعد از آن که از خواب مرگ بیدار می‌شود، جنازهٔ رومئو را در کنار خود می‌بیند.

نکتهٔ دیگر در دو داستان، ازدواج ناخواسته و اجباری لیلی و ژولیت است. در داستان لیلی و مجنون شخص بلندپایه‌ای به نام ابن‌سلام درصدد خواستگاری لیلی برمی‌آید اما پدر و مادر لیلی به وی می‌گویند که فعلا زود است.

گفتند سخن به جای خویش است
لیکن قدری درنگ پیش است (نظامی، ۱۳۸۴: ۴۹۷)

پس از مدتی ابن‌سلام با لیلی ازدواج می‌کند و او را به خانه‌اش می‌برد ولی لیلی در خانهٔ او پاک زندگی می‌کند. در داستان رومئو و ژولیت، وقتی کنت پاریس به خواستگاری ژولیت می‌آید، خانوادهٔ او قول ازدواج دخترشان را می‌دهند اما می‌گویند چون سن ژولیت کم است، مدتی صبر کن. سرانجام او را به عقد کنت پاریس درمی‌آورند اما در روز عروسی مراسم به عزاداری و تدفین ژولیت تبدیل می‌شود. بنابراین، ژولیت هم مانند لیلی پاک است. سرانجام، مرگ قهرمانان بیش‌تر به هم شبیه است. در داستان لیلی و مجنون نظامی با توصیف زیبا از آمدن پاییز، آن را با مرگ لیلی قرین می‌کند. لیلی در

بستر بیماری می‌افتد و راز دل خود را به مادر می‌گوید و همهٔ سفارش‌ها را به او می‌کند و سپس:

این گفت و به گریه دیده تر کرد
و آهنگ ولایت دگر کرد
چون راز نهفته بر زبان راند
جانان طلبید و لیک جان داد (نظامی، ۱۳۸۴: ۵۷۱)

مجنون وقتی خبر مرگ لیلی را می‌شنود، بر سر قبر او می‌آید و آن‌قدر ناله و زاری می‌کند تا این‌که در آن‌جا دیدگان فرو می‌بندد. او را کنار لیلی به خاک می‌سپرند.

در داستان رومئو و ژولیت وقتی رومئو در تبعید خبر مرگ ژولیت را می‌شنود، زهری قوی به چنگ می‌آورد و به ورونا می‌رود تا خود را کنار جسد ژولیت مسموم کند. او به آرام‌گاه می‌رود و در آن‌جا با کنت پاریس مواجه می‌شود. کنت پس از منازعه کشته می‌شود و رومئو زهر را می‌نوشد و می‌میرد. راهب ژولیت را بیدار می‌کند. وقتی ژولیت نعش رومئو را در کنار خود می‌بیند، با خنجر خودکشی می‌کند.

نتیجه

دو اثر از دیدگاه‌های مختلفی با هم تشابه دارند. حوادث اصلی دو داستان از عاشق شدن دو قهرمان، تبعید آن‌ها، حوادث زیاد در زندگی آن‌ها، شوی دادن اجباری ژولیت و لیلی، پاک زیستن آن دو، کمک افراد مختلف جهت حل مشکل دو عاشق و سرانجام مرگ آن دو... شبیه به هم‌اند. البته اختلافاتی هم دیده می‌شود؛ برای مثال: در داستان شکسپیر اختلاف دو خانواده قبل از عاشق شدن شکل می‌گیرد یا در داستان لیلی و مجنون، اول لیلی از دنیا می‌رود و سپس، قیس، ولی در داستان رومئو و ژولیت، اول رومئو و سپس ژولیت از دنیا می‌روند.

با توجه به این‌که اثر نظامی محصول قرن ششم هـ.ق برابر با قرن ۱۱ میلادی و اثر شکسپیر متعلق به قرن پانزدهم میلادی نمی‌توان گفت که این دو اثر به صورت توارد به شکل هم درآمده باشند بلکه می‌توان گفت شکسپیر در نوشتن اثرش داستان لیلی و مجنون را مطالعه کرده و تحت تأثیر آن بوده است.

منابع

۱. شکسپیر، ویلیام؛ رومئو و ژولیت، مترجم: علاالدین پازارگادی، بنگاه ترجمه و نشر، ۱۳۵۱.
۲. نظامی؛ داستان لیلی و مجنون (کلیات خمسه)، تصحیح وحید دستگردی، انتشارات نگاه، ۱۳۸۴.
۳. لفافی، محمد عبدالسلام؛ ادبیات تطبیقی، مترجم: سید حسین سیدی، به نشر، ۱۳۸۲.

تشبیه بدلی در مثنوی مولوی

و در کتاب‌های درسی دورهٔ متوسطه

چکیده

در این مقاله «تشبیه بدلی» که یکی از اقسام تشبیه از جنبهٔ شکل ظاهری یا شیوهٔ بیان طرفین تشبیه است و در کتاب‌های بیان مغفول واقع شده است، بررسی و تحلیل می‌شود و تفاوت آن با استعاره تبیین، و شواهد آن از کتاب‌های درسی و مثنوی مولوی بیان می‌گردد.

کلید واژه‌ها:

تشبیه بدلی، تناسی تشبیه، استعاره، بدل، مشبه، مشبه‌به.

سید رضی میرصادقی

دانشجوی دکتری ادبیات فارسی و دبیر بازنشسته ی زنجان

در کتاب‌های ادبیات دورهٔ دبیرستان، در موارد متعدد تشبیهی به کار رفته که در آن «تناسب تشبیه» صورت گرفته ولی چون تا آن‌جا که من برخورد کرده‌ام همکاران محترم آن را استعاره تلقی می‌کنند. بر این اساس، بر آن شدم تا مقالهٔ حاضر را با ذکر آن موارد و شواهدی از مثنوی، با بیان انواع آن، ارائه دهم تا شاید این مقولهٔ ادبی جایگاه خود را در میان علوم بلاغی دورهٔ دبیرستان بیابد و بتوانیم بین تشبیه بدلی و استعاره تفاوت قائل شویم.

تشبیه را از جنبه‌های مختلف تقسیم‌بندی و بررسی کرده‌اند که یکی از این جنبه‌ها، تقسیم‌بندی تشبیه از جنبهٔ شکل ظاهری بیان آن (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۲۶) با چگونگی ذکر طرفین (احمدنژاد، ۱۳۸۲: ۳۷) است که شامل ملفوف، مفروق، جمع، تسویه است ولی تشبیه بدلی را نیز می‌توان در این گروه جای داد.

تشبیه بدلی: «یکی از اقسام قوی تشبیه، تشبیه‌های بدلی است» (فرشیدورد، ۱۳۵۷: ۳۱) که در آن‌ها مشبه‌به بدل از مشبه است یا مشبه بدل از مشبّه‌به است که در حالت اول معمولاً بدل همراه با «این» و «آن» یا «ای» دیده می‌شود. مثال:

به مهلتی که سپهرت دهد، ز راه مرو
تو را که گفت که این زال ترک دستان کرد (حافظ)
سپهر (مبدل‌منه = مشبه) ← زال (بدل = مشبه‌به) که همراه با «این» است. مثال از کتاب‌های درسی:
بشکن دل بی‌نوای ما را ای عشق
این ساز شکسته‌اش خوش آهنگ‌تر است (کتاب سوم، شعر ساز شکسته)
و ببدا بکردم در آن کنج غربت
به جز آخرین صفحهٔ دفترت را
همان دستمالی که پیچیده بودی
در آن مهر و تسبیح و انگشترت را (کتاب دوم، شعر مسافر)
دستمال (مشبه) ← آخرین صفحهٔ دفتر (مشبه‌به) ای دیو سپید پای در بند
ای گنبد گیتی ای دماوند (ملک‌الشعرای بهار)
دماوند (مشبه = مبدل‌منه) ← گنبد گیتی (بدل = مشبه‌به)

سبب قوت و تأثیر این‌گونه تشبیهات این است که از شدت شباهت، مشبه‌به عین مشبه فرض شده و تشبیه به استعاره نزدیک شده و به اصطلاح «تناسی تشبیه» روی داده است.

تشبیه بدلی به شیوه‌های مختلف در متون ادبی آمده است که در این مقاله ضمن معرفی آن‌ها به ذکر شواهدی از متنوی و کتاب‌های درسی می‌پردازیم.

۱. تشبیه بدلی که مشبه در مصراع اول و مشبه‌به در مصراع دوم آمده است. مثال از کتاب‌های درسی:
گفت: مردم ز تشنگی دریاب
آتشم را بکش به لختی آب (کتاب اول دبیرستان، داستان خیر و شر)
تشنگی (مشبه = مبدل‌منه) ← آتش (مشبه‌به = بدل)
به پیش دشمنان استاد و جنگید
رهاند از بند اهریمن وطن را (کتاب اول اول دبیرستان، در امواج سند)
دشمنان ← اهریمن
موی سپید را قلکم رایگان نداد
این رشته را به نقد جوانی خریده‌ام (کتاب دوم، حدیث جوانی)
(موی سپید ← رشته)
تویی بهانهٔ آن ابرها که می‌گریند
بیا که صاف شود این هوای بارانی (کتاب سوم، شعر آفتاب پنهانی)
گریستن ← هوای بارانی
چو نزدیک گشتند پیر و جوان
دو شیر سرافراز و دو پهلوان (کتاب سوم، شعر رزم رستم و اسفندیار)
پیر و جوان ← دو شیر
بشکن دل بی‌نوای ما را ای عشق
این ساز شکسته‌اش خوش آهنگ‌تر است (کتاب سوم، شعر ساز شکسته)
دل بی‌نوای ما ← ساز

۲. تشبیه بدلی که مشبهٔ در مصراع دوم و مشبه‌به (بدل) در مصراع اول آمده است. مثال از کتاب‌های درسی:
یعنی کلیم آهنگ جان سامری کرد
ای یاوران یابد ولی را یاوری کرد (کتاب سوم، شعر بانگ جرس)
ولی ← کلیم
مردی تذرو کشته را پرواز داده
اسلام را در حامشی اوراز داده (کتاب سوم، شعر هجرت)
مثال از متنوی:
افتابی رفت در کارهٔ هلال
در تقاضا که ارحنا یا بلال (۱۰۹۸۶)
بلال (مشبه = مبدل‌منه) در مصراع دوم هلال (مشبهٔ به بدل) در مصراع اول

۳. تشبیه بدلی که مشبه و مشبهٔ به در یک مصراع و مشبه قبل از مشبه‌به آمده است. این گونه، به نسبهٔ بدل دستوری آمده است. مثال از کتاب درسی:
علی، ای همای رحمت، تو چه آیتی خدا را
که به ماسوا فکندی همه سایهٔ هما را (کتاب دوم، شعر همای رحمت)
علی (مشبه = مبدل‌منه) ← همای رحمت (مشبهٔبه = بدل)
که ناگاه عمرو آن سپهر نبرد
برانگیخت ابرش برافشاند گرد (کتاب دوم، شعر حملهٔ حیدری)
عمرو (مشبه = مبدل‌منه) ← سپهر نبرد (مشبه‌به = بدل)
و یا عربتی کهنه تنها نهادی
مرا، آخرین پارهٔ پیکرت را (کتاب دوم، شعر سیاوش)
من (مشبه = مبدل‌منه) ← آخرین پارهٔ پیکر (مشبه‌به = بدل)
راه دهید یار را، آن مه ده چهار را
کز رخ نوربخش او نور ننار می‌رسد (کتاب اول، شعر آب رسید راه را)
یار (مشبه = مبدل‌منه) ← مه ده چهار (مشبه‌به = بدل)
کنج ویرانهٔ زندان شد اگر سهم بهار
شکر آزادی و آن گنج خداداد کنید (کتاب اول، شعر مرغ گرفتار)
آزادی (مشبه = مبدل‌منه) ← گنج خدا داد (مشبه‌به = بدل)

۴. تشبیه بدلی که مشبه و مشبه‌به در یک مصراع ولی مشبه‌به قبل از مشبه آمده است. مثال از کتاب‌های درسی:
قاصدروزان ابری، داروگ، کی رسد باران؟ (کتاب سوم، شعر داروگ)
داروگ (مشبه) ← قاصد (مشبه‌به)

۵. تشبیه بدلی که مشبهٔ در بیت ما قبل بدل یا بیت‌های قبل از آن است. مثال از کتاب‌های درسی:
بگیر ای موج سنگین کف‌آلود
زهم واکن دهان خشم وا کن

بخور ای اژدهای زندگی‌خوار
دوا کن درد بی‌درمان دوا کن (کتاب اول، شعر در امواج سند)
موج (مشبه = مبدل‌منه) ← اژدها (مشبه‌به = بدل)

۶. تشبیه بدلی که مشبهٌ در بیت‌های بعدی آمده؛ یعنی بدل قبل از مبدل منه ذکر شده است. مثال از کتاب‌های درسی:
و پیدا نکردم در آن کنج غربت
به جز آخرین صفحهٔ دفترت را
همان دستمالی که پیچیده بودی
در آن مهر و تسبیح و انگشترت را (کتاب دوم، شعر مسافر)
دستمال (مشبه) ← آخرین صفحهٔ دفتر (مشبه‌به)

۷. تشبیه بدلی به شیوهٔ دستور زبان:
ای ضیاء الحق، حسام‌الدین، توی
که گذشت از مه به نورت مثنوی (۱/۴)
ضیاء الحق ← حسام‌الدین

۸. تشبیه بدلی که ضمیر مشبه واقع شده است:
۸ ـ ۱. تشبیه بدلی که ضمیر دوم شخص مفرد جدا مشبه واقع شده است. مثال از کتاب‌های درسی:
با یاد رنگ و بوی تو، ای نوبهار عشق
هم‌چون بنفشه سر به گریبان کشیده‌ام (کتاب دوم، شعر حدیث جوانی)
تو (مشبه = مبدل‌منه) ← نو بهار عشق (مشبه‌به = بدل)

۸ ـ ۲. تشبیه بدلی که ضمیر اول شخص مفرد جدا مشبهٌ واقع شده است:
و با غریبی کهنه تنها نهادی
مرا، آخرین پارهٔ پیکرت را (کتاب دوم، شعر مسافر)
من(مشبه = مبدل‌منه) ← آخرین پارهٔ پیکر (مشبه‌به = بدل)

۸ ـ ۳. تشبیه بدلی که ضمیر پیوستهٔ سوم شخص مفرد، که مرجعش قبلاً ذکر شده، مشبه واقع شده است:
دید صدیقش بگفت ای آفتاب
نی ز شرقی نه ز غربی جوش بتاب (۲۳۶۷/۱)
ش (پیامبر) ← آفتاب

۸ ـ ۴. تشبیه بدلی که ضمیر متصل دوم شخص مفرد مشبه واقع شده که قبلاً مرجع آن ذکر شده است. مثال از مثنوی:
آینه آوردمت، ای روشنی
تا چو بینی روی خود یادم کنی (۳۱۹۹/۱)
ت (یوسف) ← روشنی

۹. تشبیه بدلی کنایی: در این نوع، مشبه کلمه‌ای است که به جای مکنی‌عنه آمده و تشبیه بین مکنی‌عنه و مشبه‌به برقرار است. در مثال زیر از مثنوی، مشبه‌به (بدل) در مصراع اول و مشبه (مکنی‌عنه = مبدل‌منه) در مصراع دوم آمده است:
کاین چه غل است ای خدا بر گردنم
ور نه غل باشد که گوید من منم (۲۴۴۹/۱)
«من منم» گفتن کنایه از کبر است که مشبه واقع شده و مشبهٌ به (غل) در مصراع اول ذکر شده است.

۱۰. تشبیه بدلی که مشبه، خود مستعارمنه است و در مصراع اول ذکر شده و بدل (مشبه به) در مصراع دوم آمده است. مثال از مثنوی:
ای عجب کو آن عقیق قندخا
آن کلید قفل مشکل‌های ما (۳۳۱۲/۶)
عقیق قندخا (لب = مشبه) ← کلید قفل مشکل‌های ما (مشبه‌به)
کیمیاسازان گردون را ببین
بشنو از میناگران هر دم طنین (۳۰۷۴/۴)
کیمیاسازان (اولیا = مشبه) ← میناگران (مشبه‌به)

پی نوشت

۱. تناسی: یعنی خود را به فراموشی زدن. در کتاب‌های بیان آمده است که در استعاره به علت دعوی اتحاد بین مشبه و مشبه‌به رابطهٔ تشبیه به فراموشی سپرده می‌شود، همین امر می‌تواند دربارهٔ تشبیه بدلی نیز تعمیم یابد.»

منابع

۱. احمدنژاد، کامل؛ معانی و بیان، چ۱، تهران، انتشارات زوار، ۱۳۸۲.
۲. بهار، محمدتقی؛ دیوان، چ۱، تهران، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۳۵.
۳. جلال الدین محمد مولوی، مثنوی، به تصحیح نیکلسون، چ۶، انتشارات مولی، ۱۳۶۸.
۴. شمیسا، سیروس؛ بیان، چ۹، تهران، انتشارات فردوس، ۱۳۸۱.
۵. شیرازی، احمد امین؛ آیین بلاغت (شرح مختصر المعانی)، جلد سوم، چ۱، قم، دفتر تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۰.
۶. عبدالقاهر جرجانی؛ اسرار البلاغه، مترجم: جلیل تجلیل، چ۴، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۴.
۷. فرشید ورد، خسرو، در گلستان خیال حافظ، تهران، بنیاد نیکوکاری نوریانی، ۱۳۵۷.
۸. ادبیات فارسی (۱) سال اول دبیرستان، کد ۲۰۱/۱
۹. ادبیات فارسی (۲) سال دوم دبیرستان، کد ۲۲۰/۱
۱۰. ادبیات فارسی (۳) سال سوم دبیرستان، کد ۲۴۹/۱

شگردهای طنزآفرینی

معصومه افشار
کارشناس ارشد
زبان و ادب فارسی
دبیر دبیرستان‌ها و
مدرس مراکز تربیت
دانشگاهی سابق

چکیده
طنز بیانی است هنرمندانه که می‌تواند اشک را به لبخند، و غم را به شادی بدل کند. آن‌چه این بیان هنرمندانه را شکل می‌دهد، طرز برخورد نویسنده با موضوع است. طنزپردازان شیوه‌های مختلفی را برای طرح موضوع به کار می‌گیرند.
این شیوه‌ها و شگردها به شاعران و نویسندگان رسمی اختصاص ندارد. در ادبیات شفاهی و فرهنگ عامه نیز نمونه‌های بسیاری می‌توان یافت که درون‌مایهٔ طنز و شوخی دارند و با همین شگردها پدید آمده‌اند.

کلید واژه‌ها:
نشانه، جابه‌جایی و درهم‌آمیزی، تناقض، ضدمعنا، طنز.

شگردهای طنزپردازی

آن‌چه مرسوم است و طبق عرف مسلط بر جامعه معقول به‌نظر می‌آید، در مقولهٔ جد جای می‌گیرد. مقولات جدّ، معمولاً دارای توازن، تعادل و وضعیّت پایدار و متعادل‌اند. شوخ‌طبعی، عادت ما را نسبت به توازن و تعادل مرسوم به هم می‌زند و ما را در مقابل پدیده‌ای جدید قرار می‌دهد که با روال مرسوم و منطقی هم‌خوانی ندارد. شوخ طبعی، منطق خاصّ خود را دارد «و رشته توقعات معمول ما را از جهان تجربی می‌گسلد.» (کریچلی، ۱۳۸۴: ۹) ما اغراق، مبالغه، تضاد، تناقض و ناهماهنگی را در پدیده‌های قانون‌مند علمی نمی‌پذیریم. در منطق، اجتماع نقیضین محال است. در آمار یا یک فرمول شیمی نباید اغراق کرد اما شوخ‌طبعی منطق خاص خود را دارد. طنزپرداز برای این‌که از مسائل جدّ به مراحل مختلف مطایبه، از لطیفه تا طنز، دست یابد، ناچار است از شگردها، شیوه‌ها و ابزارهای بیانی مختلفی استفاده کند. این شیوه‌ها، سبک و زبان طنز او را پدید می‌آورد.

برای ساخت متون طنزآمیز شیوه‌های مختلفی وجود دارد که اساس همهٔ آن‌ها بر هم زدن عادت‌هاست. این شیوه‌ها در طنز نوشتاری مثل به کار بردن خط، هاشور، رنگ و ترکیب‌بندی در هنرهای تجسمی است. در کاریکاتور، هنرمند به کمک عنصر تصویری خط، اغراق را انجام می‌دهد.

(ضابی، ۱۳۷۹: ۱۴)

هر فرد براساس پیشینهٔ فرهنگی خود، قواعد و هنجارهایی را می‌پذیرد و برای ارتباط با دیگران از نشانه[1] استفاده می‌کنند. نشانه‌ها نظامی مخصوص به خود دارند. این نظام، انتظارات مألوفی را در مخاطبان پدید می‌آورد. «اگر فرد یا متنی آن نظام را بر هم زند» (احوت، ۱۳۷۱: ۳۳)، الگوی ذهنی مخاطب را از پیشینهٔ فرهنگی‌اش جدا می‌کند و این امر به تضاد و ناهماهنگی منجر می‌شود. بر هم زدن منطق روزمره در طنز نوشتاری از طریق بیگانه کردن یک نشانه با مجموعه‌ای از نشانه‌ها از بافت مألوف و معمول خود انجام می‌گیرد. نشانه‌ای که مدلول همیشگی و عادی خود را از دست داده است، مخاطب را با نوعی پارادکس و تناقض مواجه می‌سازد.

اعتراض طنزپرداز به آشفتگی‌ها و بی‌نظمی‌های جامعه، در قالب پارادکس و ناهنجاری در سطح نشانه‌ها بروز می‌کند. او که دریافته است در جامعه هیچ چیز در جایگاه واقعی خود قرار ندارد، از کاربرد نشانه‌ها خارج از بافت مألوف خود، هدفی مهم را دنبال می‌کند. نویسنده با ارائهٔ نمونهٔ کوچکی از آشفتگی و بی‌نظمی در سطح نشانه‌ها می‌خواهد ناهنجاری‌های گسترده در سطح جامعه را نمایش دهد.

در مواجهه با موضوعات جدّی چون مذهب و قدرت‌های سیاسی و نظامی، انسان چاره‌ای جز روی آوردن به طنز ندارد. او که نمی‌تواند به صراحت به نمادها، نشانه‌ها و تابوها حمله کند در دنیای وارونهٔ طنز تظاهر می‌کند که مفهوم باطنی این علامت‌ها را درنیافته است؛ به همین دلیل یک اشارهٔ فرهنگی، تاریخی و ... را به طرزی نامرسوم به کار می‌برد یا برای علامت‌ها و رمزها، نظام معنایی جدیدی قائل می‌شود.

با توجه به آن‌چه گفته شد، مهم‌ترین شگردهای طنزپردازی را می‌توان چنین خلاصه کرد:

۱. دخل و تصرّف در ساختمان واژه:

واژگان این بخش، عمدتاً براساس دو ساز و کار «جابه جایی» و «درهم‌آمیزی» به وجود می‌آیند؛ جابه‌جایی یک مفهوم با مفهوم دیگر و درهم آمیزی و فشرده شدن دو مفهوم، دخل و تصرّف در ساختمان واژه به اشکال گوناگونی صورت می‌گیرد:

الف) تحریف آوایی در یک واژهٔ هنجار (چون جابه‌جایی یا افزایش و کاهش واج‌ها): تحریف آوا و تحریف معنا، پیوند بسیار نزدیکی دارند. در حقیقت، تحریف آوا به منظور تحریف در معنا صورت می‌گیرد. بدین گونه، این الفاظ متجانس، ذهن را از یک معنا به معنایی متفاوت و گاه متضاد سوق می‌دهند.

«به قدری قساوت و شقاوت به خرج می‌دهد که مردم به جای این‌که او را شرف‌الدین بخوانند، شرّفی الدین نام داده‌اند.»[2]

(سر و ته یک کرباس، ج۲: ۱۰۸)

ب) نقیضه‌سازی واژگان و ترکیبات: در این جا نویسنده ضمن به تمسخر گرفتن الگوی اصلی، محملی برای مفهوم تازه‌ای که در ذهن دارد ایجاد می‌کند. در ساخت این نقیضه‌ها، گاه القاب و عناوین صاحبان قدرت یا شخصیت‌های علمی دستمایهٔ کار قرار می‌گیرند.

«همهٔ ادارات دولتی... در دست این طایفه است. این‌ها یک انجمن بزرگی دارند که مثل فراموش‌خانه می‌باشد... برای این‌که کسی بتواند جزو این انجمن بشود، اول باید اسمش را عوض کند و اغلب اسم‌های تازه‌ای که به آن‌ها داده می‌شود، اسم حیوانات و اشیای حرب و جنگ است؛ مانند کلب‌الدوله و مقراض‌السلطنه.»[3] (یکی بود و یکی نبود: ۱۱۵ـ ۱۱۴)

۲. نقیضه‌سازی جمله‌ها و عبارت‌های سایر و مشهور:

تقلید طنزآمیز از آیات، احادیث، سخن بزرگان، حکمت‌ها و ضرب‌المثل‌ها، اشعار و ... موضوع این بخش است. این نقیضه‌سازی به اشکال مختلفی صورت گرفته است:

ـ با جابه‌جایی یا جای‌گزینی یک واژه در عبارت اصلی.

«خود رحیم هم از بچگی هم‌سن و هم‌بازی من بود... پس از آن هم که از همسایگی ما رفتند، باز همان‌طور با رفیق جانی دو روح در یک قالب ماندیم.»[4] (دارالمجانین: ۳۶)

ـ گاه بدون دخل و تصرف، مناسبت و محل تازه‌ای برای کلامی مشهور پدید می‌آید. در این موارد، تضاد میان موضوع ثانوی و غرض اولیهٔ کلام، عامل اصلی ایجاد طنز است.

«[مورچه‌ی] اولی... گفت... خداوندا شکّ و شبهه‌ای نیست که مورچه، بزرگ‌ترین اسرار الهی و عجیب‌ترین آیهٔ قدرت کبریایی است. پروردگارا به حکم «انی جاعل فی الارض خلیفة» ما را در روی زمین چنان نیرومند و توانا آفریده‌ای که نسل ماموت را... چنان از صحنهٔ دنیا برانداختیم که دیگر امروز اثری از آن باقی نمانده است.»[۵] (شهکارها، ج ۲: ۹۵)

۳. درهم‌آمیزی گونه‌های مختلف زبانی:

با هرکس به زبان او و در هر موقعیتی متناسب با آن موقعیت سخن باید گفت. هرگاه به این امر توجه نشود، بیان نامتناسبی پدید می‌آید که ممکن است خنده‌دار باشد (حق‌شناس،۱۳۷۶: ۱۶۲). گاه نویسنده بخشی از کلام را از یک گونهٔ ادبی می‌آورد و در ادامهٔ سخن، این گونهٔ ادبی و رسمی را با گونه‌ای خودمانی درهم می‌آمیزد:

«مدتی طول کشید و سواران، بسیار بی‌محابا در میان مردم تاختند، تا آن که سرانجام با تشریفاتی که به قول منشیان عظام و مستوفیان ذوی‌العزّ و الاحترام، فوق‌الحد و الوصف است، سر و کلهٔ امیر نمایان گردید.» (قصهٔ ما به سر رسید: ۲۴۰)

درهم‌آمیزی گونهٔ زبان علمی، که با اصطلاحات دقیق و کلیشه‌ای سر و کار دارد، با گونهٔ زبان عامیانه، در این بخش فرار می‌گیرد.

«چنان بیانات و فرمایشات... ایشان درهم و برهم و غامض می‌شد که ... خود چاکرتان هم که ... چندین سال از عمر عزیز زید و عمر را به جان یکدیگر انداخته و به اسم تحصیل از صبح تا شام به اسامی مختلف مصدر ضرب و دعوی افعال مذمومه‌ی[۶] دیگر گردیده و وجود صحیح و سالم را به قول بی‌اصل و اجوف این و آن وعده و وعید اشخاص ناقص العقل متصل به این باب و آن باب دوانده... به هیچ نحو، از معانی بیانات جناب چیزی دست‌گیرم نمی‌شد.» (یکی بود یکی نبود: ۳۷)

۴. در هم شکستن قراردادهای «هم‌نشینی»:[۷]

اختلاط دو مؤلفهٔ معنایی و تضاد حاصل از این اختلاط می‌تواند موقعیتی طنزآمیز ایجاد کند. این ناهماهنگی گاه میان معدود و ممیز ایجاد می‌شود:

«هر تکّه از اسباب‌هایمان، مابه‌النزاع ده رأس حمال و پانزده نفر کرجی‌بان بی‌انصاف شد.» (یکی بود یکی نبود: ۳۰)

«در خانهٔ مدیر کل باز شد و ... سرقافله پدیدار گردید. خانم تاج‌الملوک بودند و خواهر بیوه و سه رأس دختر و ...»

(انسان و ریسمان: ۲۶۹)

۵. بازی با نشانه‌ها:

موضوع این بخش عبارت است از ستایش‌های وارونه‌ای که جز ریشخند و تمسخر هدفی ندارند و از رهگذر ترکیب دو مفهوم متعالی و مبتذل، در توصیف خصائل پست و نازل به دست می‌آیند. در این ستایش‌های وارونه، می‌توان نشانه‌های «تهکّم» و «در هم شکستن قراردادهای هم‌نشینی» را مشاهده کرد.

«خواستم چپقی بکشم، دیدم در بین گیرودار همان‌هایی که صدای «زنده باد»شان هنوز در گوشم بود، به عنوان تبرک چپق و کیسه توتون و بعضی حرف و برت دیگری را که در جیب داشتم، زده‌اند.»[۸] (یکی بود و یکی نبود: ۶۵)

۶. تکرارهای منفی:

آرایهٔ تکرار با تأکید بیش از حد بر یک لفظ یا یک مفهوم می‌تواند معنای اصلی را به ضدّ معنا بدل کند. کسد فهم این معانی ثانوی در بافت جمله و گاه در بافت داستان بهفته است. تکرار ستایش‌ها و تمجیدهایی که بر ریشخند و استهزا دلالت می‌کنند، در این مقوله جای دارد. (بلارد، ۱۳۷۸: ۶۷)

آن‌جا که ریاکاری و عوام‌فریبی مردی ضد اخلاق موضوع سخن است: «... کلمهٔ اخلاق از دهانش نمی‌افتد و در هر کار و هر قدمی به صدای بلند دم از اخلاق می‌زند. می‌گوید بنای هر جامعه‌ای بر اخلاق است و مقصود از هر مذهب و طریقه‌ای تنها اخلاق بوده است و آدمی که اخلاق نداشته باشد با حیوانات برابر و بلکه پست‌تر است. می‌گوید عبادت حقیقی همانا اخلاق‌مندی است و اگر انسان مراعات نکات اخلاق را بنماید، احتیاج به هیچ طاعت و عبادت دیگری ندارد.»

(انسان و ریسمان: ۱۸۴ ـ ۱۸۳)

تکرار منفی، از بیانی تهکّم‌آمیز برخوردار است اما در مقایسه با تهکّم، ارزش هنری کم‌تری دارد؛ زیرا تأثیر این لفظ یا مفهوم مکرر، چون تأثیر تهکّم شدید و گوینده نیست.

مکرر گرچه سحرانگیز باشد طبیعت را ملال‌انگیز باشد

تشبیهات طنز آمیز[۹]

۸. کاربرد کنایات و تعبیرات خارج از بافت معمول خود:

هرگاه ساختار و نحو زبان ادبی باشد، کاربرد این واژگان و تعبیرات می‌تواند موقعیتی خنده‌دار ایجاد کند. «صولا یکی از خصایص آثار طنزآمیز و هجوگونه، تأثر آن‌ها از زبان و مواد فرهنگ عوام است» (یوسفی، ۷۵: ۳۰۱). با توجه به این که در ادبیات رسمی این گونه مطالب هرگز مقبولیت نداشته و خارج از هنجارهای جدّی و رسمی تلقی می‌شده است، در آثار کلاسیک و معاصر فارسی، نمونه‌های خوبی برای این موضوع می‌توان یافت. عبید زاکانی این گونه اصطلاحات را با نهایت استادی در کنار واژه‌های ادبی به کار می‌برد؛ اصطلاحاتی چون «کلیتره» و «صندبور». علامه دهخدا نیز در چرند و پرند، از آن‌جا که مخاطبانش عامه و انبوه مردم‌اند، از اصطلاحات، کنایات، مثل‌ها و نکیه‌کلام‌های آنان مدد می‌گیرد.

با هرکس به زبان او و در هر موقعیتی متناسب با آن موقعیت سخن باید گفت. هرگاه به این امر توجه نشود، بیان نامتناسبی پدید می‌آید که ممکن است خنده‌دار باشد

«در این محیط حیرت‌انگیز ... هر کلاهی برای برداشتن و هر جیبی برای بریدن و هر پولی برای خوردن است... در بالای هر در و دروازه‌ای به خط جلی نوشته‌اند: بی‌مایه فطیر است... به اسم سبیل چرب کردن و خر کریم را نعل کردن کلیدی دارند که به هر قفلی می‌خورد.» (راه آب‌نامه: ۱۲۲)

گاه نویسنده به جای توجه به بافت جمله و در نظر گرفتن معنای اصطلاحی و مجازی کنایات و تعبیرات، توجه خواننده را به معنای تحت‌اللفظی آن جلب می‌کند. این کج‌فهمی‌های عمدی، موقعیتی خنده‌دار ایجاد می‌کند. طنز در این معنا به دلیل اختلاف در آن‌چه اظهار می‌شود با آن‌چه واقعاً هست، به مرز ریش‌خند (آیرونی)[۱۰] نزدیک می‌شود.

«دو پایش را در یک کفش (هر چند پایش برهنه بود) کرد.»
(صحرای محشر: ۹۸)

۹. تهکّم:

در تهکّم، ظاهر کلام بر تعریف و تمجید و ستایش یا چیزی دلالت می‌کند؛ در حالی که حاکی از تحقیر و استهزاست. «اساس تهکّم بر ضدیّت و مباینت لفظ و معنی استوار است، ظاهر کلام بر تعریف و تمجید و ستایش شخص یا چیزی دلالت می‌کند، در حالی که حاکی از تحقیر و استهزا است.»
(نیکوبخت، ۱۳۸۰: ۱۱۶)

[فرنگی‌مآب] می‌گفت... برای آن‌چه مرا نگاه می‌کند در روی این سوژه، یک آرتیکل درازی نوشته‌ام... ولی بدبختانه، حرف‌های ما به مردم اثر نمی‌کند. لامارتین در این خصوص خوب می‌گوید... و آقای فیلسوف بنا کرد به خواندن یک مبلغی شعر فرانسه، که از قضا من هم سابق یک‌بار شنیده بودم و می‌دانستم مال شاعر فرانسوی ویکتور هوگو است و دخلی به لامارتین ندارد. (یکی بود یکی نبود: ۴۰)

پی نوشت

۱. هر چیز که نمایندهٔ چیز دیگری باشد، نامش نشانه است. هر نشانه دو سو دارد که یک سوی آن بر سوی دیگر دلالت می‌کند. زبان‌شناسان سوی اول را «دال» و سوی دوم را «مدلول» و رابطهٔ این دو را «دلالت» می‌نامند (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۳۲)

۲. «شرّفی‌الدین» نام طنزآمیزی است برای «شرف‌الدین خوارزمی». خیانت‌کاری «که در راه حسن خدمت به دشمن، دار و ندار مردم بی‌پناه اصفهان را به رور داغ و درفش و شکنجه گرفته، به کیسهٔ مغول‌ها می‌ریزد.»

۳. اشارهٔ طنزآمیز به القاب و اسامی عجیب و ناآشنایی که در میان صاحبان قدرت و وابستگان آن‌ها رایج است و از مقدمات ضروری در احراز مناصب و مشاغل مهم به شمار می‌آید؛ بیانی انتقادآمیز از اوضاع نابه‌سامان اداری در ایران.

۴. دو روح در یک قالب، نقیضهٔ «یک روح در دو بدن یا دو کالبد» است.
هر دو یک قبله و خردشان دو هر دو یک روح و کالبدشان دو
(امثال و حکم، ص ۲۰۴۴)

به این ترتیب با جابه‌جایی واژگان به عکس مفهوم اولیه کلام دست یافته است.

۵. «انی جاعلٌ...» (به درستی که من پدیدآرنده‌ام در زمین خلیفه‌ای)، بخشی از آیهٔ ۳۰ / سورهٔ بقره و شامل سخن خداوند با ملائکه دربارهٔ آفرینش انسان است امّا در داستان «سر حکمت»، مورچه که خود را اشرف مخلوقات می‌پندارد، آن را دربارهٔ خلقت خود به کار برده است.

۶. رابطهٔ هم‌نشینی، بیانگر رابطهٔ عناصری است که روی زنجیرهٔ گفتار در کنار هم قرار می‌گیرند. (باطنی، ۱۳۷۵: ۸۰)

۷. محور زنجیری نمایندهٔ تسلسل یا توالی عنصرهای سازندهٔ زبان در روی بعد زمان است. (باطنی، ۱۳۷۳: ۳۵)

۸. تبرّک: برکت یافتن، خجستگی (فرهنگ معین، ذیل تبرّک)
چیزی را زدن، دزدیدن، سرقت کردن (فرهنگ فارسی عامیانه: ۸۱۲)
با ایجاد تناقض میان این دو مفهوم، به بیان طنزآمیزی از فرصت طلبی و سوء استفاده‌های برخی مردم در اجتماعات، دست یافته است.

۹. Irony ریش‌خند یا آیرونی در گسترده‌ترین معنای آن، ناهم‌خوانی میان واقعیت و ظاهر هر چیز است. (واژنامهٔ هنر داستان‌نویسی، ذیل ریش‌خند)

منابع

۱. اخوت، احمد؛ نشانه‌شناسی مطایبه، چاپ اول، اصفهان، فردا، ۱۳۷۱.
۲. افشار، معصومه؛ «تشبیهات طنزآمیز» رشد ادب فارسی، دورهٔ بیست و دوم، ش ۱ (پاییز ۸۷).
۳. باطنی، محمدرضا؛ توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، چ۶، امیرکبیر، ۱۳۷۳.
۴. نگاهی تازه به دستور زبان، چاپ هفتم، آگاه، ۱۳۷۵.
۵. پلارد، آرتور؛ طنز، مترجم: سعید سعیدپور، چ۱، مرکز، ۱۳۷۸.
۶. جمال‌زاده، سیّدمحمدعلی؛ آسمان وریسمان، چ۱، انتشارات سخن، ۱۳۷۹.
۷. ــــ، سر و ته یک کرباس یا اصفهان‌نامه، کانون معرفت، ۱۳۴۴.
۸. ــــ، دارالمجانین، [چاپ]، تهران، کانون معرفت، ۱۳۵۶.
۹. ــــ، راه آب‌نامه، چاپ دوم، تهران، کانون معرفت، ۱۳۳۹.
۱۰. ــــ، شاهکارها، ۲ جلد، چاپ دوم، کانون معرفت، ۳۷ـ۱۳۳۶.
۱۱. ــــ، صحرای محشر، [چاپ]، تهران، کانون معرفت [تاریخ؟]
۱۲. ــــ، قصهٔ ما به سر رسید، چاپ اول، سخن، ۱۳۷۹.
۱۳. ــــ، قلتشن دیوان، چاپ اول، سخن، ۱۳۷۹.
۱۴. ــــ، یکی بود یکی نبود، چاپ اول، سخن، ۱۳۷۹.
۱۵. حق‌شناس، علی محمّد؛ «شعر، نظم، نثر»، در قلمرو آموزش زبان و ادب فارسی، گردآورنده: حسن ذوالفقاری، تهران، مجمع علمی آموزش زبان و ادب فارسی، ۱۳۷۶.
۱۶. مقالات ادبی زبان‌شناختی، چاپ اول، نیلوفر، ۱۳۷۰.
۱۷. دهخدا، علی‌اکبر، امثال وحکم، ۴ جلد، چ۱۱، امیرکبیر، ۱۳۷۹.
۱۸. لغت‌نامه
۱۹. ضیایی، محمّد رفیع؛ «تکنیک ساخت لطیفه در رسالهٔ دلگشا» ماهنامهٔ گل‌آقا، سال دهم، ش ششم، (شهریور ۱۳۷۹).
۲۰. کریچلی، سیمون؛ درباب طنز، چاپ اول، ققنوس، ۱۳۸۴.
۲۱. معین، محمّد؛ فرهنگ فارسی، ۶ جلد، چ۸، امیرکبیر، ۱۳۷۰.
۲۲. میر صادقی، جمال [و] میمنت میر صادقی؛ واژنامهٔ هنر داستان‌نویسی، چ ۱، کتاب مهناز، ۱۳۷۷.
۲۳. نیکوبخت، ناصر؛ هجو در شعر فارسی؛ چ۱، دانشگاه تهران، ۱۳۸۰.
۲۴. یوسفی، غلامحسین؛ دیداری با اهل قلم، ۲ جلد، چ۵، علمی، ۱۳۷۵.

چند خرده بر اهل خرد

چکیده

در این وجیزه سعی شده است تا به برخی از نکات ظریف کتاب ادبیات فارسی سال اول دبیرستان پرداخته شود. کتاب مذکور نسبت به کتابی که دانش‌آموزان در سال‌های گذشته می‌خواندند، بسیار جامع و جذاب است و شرح و گزارش نویسندگان سترگ بر جذابیّت آن افزوده است. اما در برخی موارد، که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود، جای بحث و چند و چون باقی می‌گذارد. گرچه در نقد هرمنوتیک جدید، قطعیت معنایی متنی، بی‌معنا و گزافه است و «این است و جز این نیست» اساسی ندارد امّا تا حدود زیادی می‌توان معنا و مفهوم یک اثر، یک شعر یا یک عبارت و بیت را آشکار کرد.

کلید واژه‌ها:

کتاب ادبیات فارسی سال اول، شعر، متن، هرمنوتیک.

سید محسن مهدی‌نیاجویی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌های بابل

۱. در درس سوم، نویسندگان گرامی ترکیب کنایی «روی زرد» را در بیت «وزان آب چون شد به جای نبرد / پر اندیشه بودش دل و روی زرد»، به معنای «ترسان، هراس‌ناک» گرفته‌اند. بر واضح است که این ترکیب در جاهای مختلف به معنای «ترسیدن»، «شرمنده شدن»، «بیمار شدن»، «عاشق شدن» و... آمده است امّا تا آن‌جا که ذهن نویسندهٔ این سطور یاری می‌دهد، در همه‌جای شاهنامه، فردوسی رستم را «ترسان» توصیف نکرده است. درست است که رستم انسانی است چون دیگر پهلوانان و پرخاش‌جویان، لیک جهان پهلوان است و حامی جان و مال و ناموس ایرانیان. به زبان دیگر، در ارمان ایرانیان چنین بوده است که کسی باشد که ترس را به وجود خود راه ندهد. این ترکیب بارها در شاهنامه به کار رفته و در مورد پهلوانان دیگر «ترسان» آمده امّا در مورد رستم، چنین نبوده است. برای مثال در هفت خوان رستم (خوان سوم، جنگ رستم با اژدها، آمده است

«دگر باره بیدار شد خفته مرد / بر افشفت و رخسارگان کرد زرد»

در بیت مذکور «روی زرد کردن» کنایه از «خشمگین شدن» است امّا در بیت مورد بحث، به نظر می‌رسد که به معنای «ترسنده و خجل» باشد.

۲. در درس هشتم (خط خورشید) به نظر می‌رسد که در معنای بند سوم (پارهٔ سوم) دقت لازم به عمل نیامده است: «گرچه گاهی شهابی / مشق‌های شب اسمان را / زود خط می‌زد و محو می‌شد». در مصراع‌های یاد شده از «کشتن» یا «شهید شدن» سخنی به میان نیامده است. «شهاب» استعاره از مبارزان و «مشق شب»، حکومت نظامی است. همان طور که معلم شاگرد را موظف می‌کند که مشق شب بنویسد، حکومت نیز مردم را موظف می‌کند که از خانه بیرون نیایند. نهاد «زود خط زدن و محو شدن» مبارزان‌اند نه مزدوران رژیم؛ یعنی، مبارزان، حکومت نظامی را درهم می‌شکنند و از خانه بیرون می‌آمدند (مثلاً شعار می‌نوشتند یا شب‌نامه پخش می‌کردند) و به سرعت پنهان می‌شدند. در پارهٔ دیگر این شعر است که از کشتن و شهید شدن سخن به میان آمده است امّا نویسندگان محترم، مصراع‌های یاد شده را چنین معنا کرده‌اند: «مبارزان به شهاب‌هایی تشبیه شده‌اند که می‌درخشیدند امّا به زودی آن‌ها را خاموش می‌کردند (می‌کشتند)».

۳. در درس بیستم (سفر به بصره) آمده است: «چون به بصره رسیدیم، از برهنگی و دیوانگان مانند بودیم و سه ماه بود که موی سر باز نکرده بودیم و خواستیم که در گرمابه رویم.» مؤلفان کتاب عبارت «موی سر باز نکرده بودیم» را به معنای «اصلاح نکردن موی سر» گرفته‌اند؛ در حالی که فاطمیان (اسماعیلیه) موی سر خود را بلند می‌کردند و می‌بافتند. پس هنگام رفتن به گرمابه ناگزیر بودند آن را باز کنند. ناصر خسرو در دیوانش به بلندی و درازی موی سر خود اشارت دارد:

«گیسوی من به سوی من‌اند و ریحان است

گرچه به چشم تو همی تافته مار آید (دیوان ۱۶۲)

یا:

«همه پارسایی نه روزه است و زهد
نه اندر فزونی نماز و دعاست
نه جامه کبود و نه موی دراز
نه اندر سجاده نه اندر وطاست»

در کتاب «النقض» آمده است: «... که مجیر خارجی اگر مار سیاه ببیند بر سینهٔ خود، دوست‌تر دارد که گیسوی سیاه علویان و فاطمیان» (به نقل از فرهنگ اشارات سیروس شمیسا، ص ۵۶۸).

۴. در همین درس (سفر به بصره) آمده است: (چون از در رفتیم، گرمابه‌بان و هر که آن‌جا بودند، همه بر پای خاستند و بایستادند چندان که ما در حمام شدیم و دلّاک و قَیِّم درآمدند و خدمت کردند...»، مؤلّفان سخن‌سنج عبارت «خدمت کردن» را به معنای «احترام کردن» گرفته‌اند؛ این عبارت در متون مختلف به معنای «احترام کردن» آمده است امّا به ذهن می‌آید که در این جا چندان مناسب نباشد و معنای در خور آن «کار کردن، دلّاکی و کیسه کشی» باشد؛ یعنی، کارگران حمام آمدند و وظیفهٔ خود را، که دلّاکی باشد، انجام دادند، نه احترام و بزرگ‌داشت مشتری را.

۵. در دنبالهٔ درس بیست و دوم، شعر حفظی (تو را من چشم در راهم)، نوبسندگان محترم کتاب واژهٔ «تلاجن» را «درختی جنگلی» معنا کرده‌اند امّا این واژه در «در واژه‌نامه تبری در اشعار نیما» چنین تعریف شده است: «گیاهی بوته‌ای به ارتفاع یک متر و اندی، پر از گل‌های زرد که اطراف پوش به فراوانی وجود دارد. در بهار و تابستان سبز است و در زمستان خشک می‌شود. بونه‌اش دارای خاصیت دارویی است. اهالی، گل‌هایش را چیده و برگ‌هایش را مثل سبزی یا برنج قاطی می‌کنند و می‌پزند. این بونه در ارتفاعات کوهستانی نمی‌روید.»

۶. در درس بیست و چهارم (تا هست عالمی، تا هست آدمی) که شعری است از شاعر تاجیک، عبید رجب، نوبسندگان اهل قلم در شرح و گزارش مصراع، «لفظی که از لطافت آن جان کند حضور» چنین آورده‌اند: «الفاظ آن به لطافت جان است» که زیباست امّا این سخن، جای سخن دارد. بی‌گمان اگر مقصود شاعر تشبیه بود، زبان فارسی را به چیزی مانند گل؛ که برای مخاطبان، محسوس‌تر باشد، مانند می‌کرد. به نظر می‌رسد که در ذهن شاعر، چیز دیگری بوده است. او، زبان فارسی را «جان‌بخش» پنداشته و گفته است که زبان فارسی از بس ظریف و لطیف است به هنگام خواندن، به کالبد خواننده و شنونده، جان می‌دهد.

۷ـ در درس نوزدهم، در آغاز درس آمده است: «ناگهان از طرف دیگر، صدای دورباشی بلند شد.» مؤلفان گران‌سنگ، واژهٔ «دورباش» را به معنای «بروید کنار» در نظر گرفته‌اند که درست هم است امّا ذکر نکته‌ای خالی از لطف نیست و آن هم، این است که «دورباش» در اصل لغت «نیزه‌ای است دو شاخ» که فراش آن را به دست می‌گرفت و پیشاپیش پادشاه حرکت می‌کرد تا مردم از سر راه کنار بروند. این واژه در فرهنگ معین چنین تعریف شده است: «نیزه‌ای دو شاخه دارای چوبی مرصّع که در قدیم پیشاپیش شاهان می‌بردند تا مردم بدانند که پادشاه می‌آید و خود را به کنار بکشند.» پس، در واقع «دورباش» در عبارت مذکور، مجازاً به معنای «صدای دارندهٔ دورباش» است.

مؤلّفان سخن‌سنج عبارت «خدمت کردن» را به معنای «احترام کردن» گرفته‌اند؛ این عبارت در متون مختلف به معنای «احترام کردن» آمده است امّا به ذهن می‌آید که در این جا چندان مناسب نباشد و معنای در خور آن «کار کردن، دلّاکی و کیسه کشی» باشد؛ یعنی، کارگران حمام آمدند و وظیفهٔ خود را، که دلّاکی باشد، انجام دادند، نه احترام و بزرگ‌داشت مشتری را

منابع

۱. شمیسا، سیروس؛ فرهنگ اشارات، فردوسی، سال نشر ؟.
۲. ذوالفقاری، حسن و همکاران؛ ادبیات فارسی (۱)، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۷.
۳. معین، محمد؛ فرهنگ معین، ج ۲، چاپ دوازدهم، امیرکبیر، ۱۳۷۷.
۴. مهجوریان نماری، علی اکبر؛ واژه‌نامه تبری در اشعار نیما، چاپ اوّل، خاور زمین، ۱۳۸۱.
۵. یوشیج، نیما، مجموعهٔ کامل اشعار، نگاه، چاپ دوم، ۱۳۷۱.

چکیده

در این مقاله سعی شده است تا با استفاده از منابع گوناگون زبان‌شناسی، تعریفی آموزشی از تکواژ ارائه شود و برای تسهیل امر آموزش، راه تشخیص انواع تکواژها بر اساس ویژگی‌های هر تکواژ با مصداق‌های موجود در زبان بیان گردد و علت دستوری یا قاموسی بودن تکواژها از منظر علمی بررسی شود.

کلید واژه‌ها:

واج، تکواژ، تکواژ آزاد، تکواژ بسته، تکواژ دستوری، تکواژ قاموسی، تکواژ شقاقی، تکواژ تصدیقی.

حسین خلخالی

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر دبیرستان‌های شهرکرد

دانشکدهٔ فنی و مرکز تربیت معلم دکتر شریعتی

مدرس دانشگاه غیرانتفاعی سرورینه و سفیدان

تکواژها اولین ساخت معنی‌دار زبان‌اند و بی‌گمان، در فرایند ارتباطات برای انتقال معانی و مفاهیم نقش اساسی و پایه‌ای ایفا می‌کنند؛ بنابراین برای کاربران و فراگیرندگان زبان اهمیت به‌سزایی دارد که تعریفی دقیق و قابل آموزش از تکواژها ارائه شود تا سبیل زبان تسهیل گردد؛ در همین باب زبان‌شناسان تعاریف گوناگونی ارائه کرده‌اند اما همچنان نکات غامض و پوشیده‌ای در باب، تکواژها وجود دارد؛ زیرا بعضی از تعریف‌ها کلی و مبهم یا بدون ذکر مصداق است. این تعاریف گاهی صرفاً برای دانشجویان زبان‌شناسی قابل درک و فهم‌اند نه برای همهٔ زبان‌آموزان و فراگیرندگان زبان. برای روشن شدن مطلب به بعضی ازاین تعاریف اشاره می‌کنیم.

الف ـ به کوچک‌ترین واحد با معنی زبان تکواژ گفته می‌شود. (ساخت‌آوایی، منشوبالدینی، ص ۵۰)

ب ـ تکواژ از یک یا چند هجا تشکیل می‌شود. با این همه در زبان فارسی تکواژهایی هستند که فقط از یک واج ساخته شده‌اند. (مبانی زبان‌شناسی، نجفی، ۷۵: ۷۴)

ب ـ کوچک‌ترین واحد معنی‌دار زبان را که در تجزیهٔ اول به‌دست می‌آید، تکواژ می‌نامیم. در باره‌ای از زبان‌ها، از جمله زبان فارسی، تکواژهایی یافت می‌شوند که فقط از یک واج ساخته شده‌اند. (مقدمات زبان‌شناسی، باقری، ۱۷۹)

ت ـ واژه از بخش کوچک‌تری تشکیل می‌شود که بیشتر زبان‌شناسان آن‌ها را تکواژ می‌نامند. (زبان‌شناسی و زبان فارسی، فرشید، ۵۲)

وجه مشترک همهٔ این تعاریف دو چیز است:

۱. تکواژها، کوچک‌ترین واحد معنی‌دار زبان‌اند؛

۲. بعضی از تکواژها تنها یک واج‌اند.

حال، واحد معنی‌دار چیست و چگونه واحدی معنی‌دار می‌شود؟ چرا واج‌ها که آواهای بی‌معنی زبان‌اند، گاهی معنی‌دار می‌شوند؟ این‌ها ابهاماتی است که سبب کندی روند آموزش و یادگیری فراگیرندگان زبان می‌شود؛ به‌ویژه در مقطع متوسطه عامل مهم سردرگمی و دل‌زدگی دانش‌آموزان محسوب می‌شوند و امر آموزش زبان را تا حدی دشوار و پیچیده می‌کنند. زبان‌آموز همواره می‌پرسد که چرا واج /و/، /ا/ یا هجاگونه‌های /ان/، /تر/، /را/ و... مثل برادر، پدر، کتاب و قلم یک‌واحد معنی‌دار است و در طبقهٔ تکواژها جای می‌گیرد؟ چه‌عاملی سبب معنی‌دار

شدن این واج‌ها و تکواژها تک‌هجایی است؟ برای این سؤال‌ها پاسخ‌های چندان مناسبی در کتاب‌های درسی وجود ندارد ولی در منابع زبان‌شناسی به‌صورت جسته و گریخته مطالبی در این زمینه‌ها آمده است که با جمع‌بندی آن‌ها می‌توان راه‌کار مناسب آموزشی ارائه کرد.

اگر زبان را یک تابلوی زیبا تصور کنیم که با مخاطبان خود از طریق نمودهای گوناگون ارتباط برقرار می‌کند، خالق تابلو برای آفرینش اثر به مواد و مصالحی چون انواع رنگ، بوم و لوازم نقاشی نیاز دارد. هر یک از این مصالح به جای خود ارزش‌مند و ضروری است اما یک اثر معنی‌دار نیست و هرگز با فراهم آمدن این مجموعه تابلویی خلق نخواهد شد بلکه نقاش با طرح و تلفیق رنگ‌ها و به‌کارگیری آن‌ها در جای مناسب، تابلویی زیبا و معنی‌دار خلق می‌کند. به همین منوال، کاربر زبان نیز با به‌کارگیری واج‌های رایج در حوزهٔ زبانی ـ که مصالح زبان‌اند ـ طی فرایندهای خاصّ واجی، هجاسازی می‌کند. گاه در همان ساخت‌های اولیه، هجاهای ساخته شده، واحد معنی دارند و تکواژ شمرده می‌شوند؛ مثل: آ- ب ← آب. و گاهی صلاحیت پوشیدن پیراهن معنی را ندارند و باید با هجای دیگر ترکیب شوند تا واحد معنی‌دار به‌وجود آید؛ مثل: پ + د + ر ← پدر.

این واحدهای معنی‌دار استقلال معنایی دارند و در زبان به تنهایی یا در ترکیب با واژگان دیگر به‌کار می‌روند و در همهٔ زبان‌های دنیا بیش‌تر واژگان پایهٔ زبان را تشکیل می‌دهند؛ از این‌رو، واژگان‌نویسان، فرهنگ لغات و واژه‌نامه‌های زبان را براساس این واژگان می‌نویسند و اغلب، این تکواژها با یکی از حواس‌های پنج‌گانه با مفاهیم عینی یا انتزاعی قابل درک‌اند؛ به چنین واحدهای کوچک معنی‌داری که استقلال معنایی دارند و مبنای واژگان نگاری‌اند، تکواژ قاموسی (Lexical morpheme) گفته می‌شود.

از دیگر وجوه ممیزهٔ تکواژهای قاموسی این است که روزبه‌روز با پیش‌رفت علوم و فنون گسترده‌تر می‌شوند؛ از این‌رو، مجموعهٔ آن‌ها را می‌توان یک فهرست باز دانست. به‌طوری که هرگز نمی‌توان با قاطعیت تعیین کرد که فلان زبان چند تکواژ دارد؛ زیرا در هر اجتماع، همواره نیازهایی تازه پدید می‌آید که برای آن‌ها باید تکواژها یا واژه‌های جدید وضع کرد. گاهی نیز بنابر ضرورت‌های اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، تاریخی، واژگان محدودی از این گروه، نظیر آبژن، چهار آبینه، و آخشیج، در دوره‌ای کهنه و متروک می‌گردند یا با تغییر معنا و کارکرد جدید در زبان ظاهر می‌شوند؛ مثل رکاب، زین، کرسی و...

تکواژهای قاموسی علاوه بر این که به خودی خود دارای معنای مستقل‌اند، در صورت نیاز، نه لزوماً، با واحدهای معنی‌دار دیگر، اعم از گونهٔ قاموسی یا غیرقاموسی، ترکیب می‌شوند و واژه‌های جدیدی می‌سازند: پدر+ بزرگ ← پدربزرگ| آموز+ گار ← آموزگار.

وجه ممیزهٔ واژگان قاموسی نسبت به سایر واژگان، استقلال کاربردی و معنایی آن‌هاست؛ به همین سبب پیوسته تکواژهای آزاد زبان محسوب می‌شوند همان‌طور که پیش از این گفته شد، در بین تکواژهای زبان واحدهای معنی‌دار دیگری وجود دارند که آن‌ها را نمی‌توان در طبقهٔ تکواژهای قاموسی جای داد؛ چرا که به خودی خود مثل تکواژهای قاموسی حامل بار معنایی نیستند بلکه اهل زبان بر اساس امکانات و شمّ زبانی خود، معانی و مفاهیم دستوری خاصی به این تکواژها می‌دهند و از آن‌ها در انتقال پیام و ارتباطات زبانی بسیار بهره می‌برند.

این تکواژها از آن‌جا که معنای دستوری دارند، باید تکواژ دستوری شمرده شوند نه این‌که صرفاً نقش‌ساز یا نقش‌مند تکواژ دستوری باشند؛ چون بسیاری از این تکواژها فقط زمینهٔ تصریف واژه‌ها را فراهم می‌آورند و افادهٔ نقش دستوری نمی‌کنند. در عبارت «علی کتابی را آورد» «ی» تکواژ دستوری است؛ به لحاظ این‌که مفهوم دستوری (نکره یا ناشناس) دارد نه این‌که نقش‌ساز دستوری باشد. گرچه منافاتی ندارد که تکواژها دستوری نقش‌ساز باشند؛ چنان‌که بعضی از آن‌ها چنین کاری را انجام می‌دهند: مثل «از» در عبارت «از راستی نباید رنجید».

بر این اساس، واحدهایی را که معنی و مفهوم دستوری دارند، تکواژهای دستوری باید نامید. اکنون می‌توان تفاوت بین تکواژهای دستوری و قاموسی را این‌گونه بیان کرد:

۱. تکواژهای دستوری برخلاف تکواژهای قاموسی صرفاً معنای دستوری دارند؛

۲. بار معنایی‌شان اندک است؛ حتی گاهی آن‌ها را تکواژهای خالی می‌دانند و تکواژهای قاموسی را تکواژهای پر نام‌گذاری می‌کنند (مقدمات زبان‌شناسی، باقری، ۲۰۸). گرچه بعضی از تکواژهای قاموسی، نظیر بن مضارع پاره‌ای از افعال، به تنهایی کاربرد ندارد و به قول خسرو فرشید ورد، نیمه کلمه‌اند (جمله و تحول آن در زبان فارسی، فرشید ورد، ۲۶). مثل دان که در ترکیب با واژه‌های دیگر کاربردی و معنی‌دار می‌شود.

۳. تکواژهای دستوری بر خلاف تکواژهای قاموسی جزو تکواژهای «گروه محدود یا فهرست بسته»اند (مبانی زبان‌شناسی، ۹۵-۹۴) بدین معنی که بسامدشان در هر متن

زیاد اما تعدادشان در طبقهٔ دستوری اندک است و بیش‌تر آن‌ها در زبان حالت سترون و نازا دارند. در حالی که تکواژهای قاموسی زایا و رو به ازدیادند.

به هرحال، تکواژهای دستوری خود دوگونه‌اند:

۱. تکواژهای آزاد دستوری

۲. تکواژهای وابستهٔ دستوری.

تکواژهای آزاد دستوری

در زنجیرهٔ خط و گفتار استقلال معنای دستوری و استقلال املایی دارند و بعضی از آن‌ها نقش سازند؛ حرف اضافه، حرف نشانهٔ مفعول، حرف نقش نمای اضافه، نشانه‌های اعازین ندا (ای و یا) در این طبقه از تکواژهای آزاد جای می‌گیرد.

حرج بول از این تکواژها به عنوان تکواژهای آزاد نقشی (بررسی زبان فارسی، بول، ۱۲۰) یاد می‌کند اما عده‌ای دیگر چنین «تکواژهایی را که به گروه‌های محدود و بستهٔ زبان تعلق دارند و با وجود داشتن معنا و مفهومی خاص به تنهایی به‌کار نمی‌روند و اغلب ایماکنندهٔ نقش‌های دستوری می‌باشند، و اکثرا به تنهایی به‌کار نمی‌روند و اغلب به تکواژهای دیگر می‌پیوندند «تکواژهای وابسته» (مقدمات زبان‌شناسی، باقری، ۲۰۷) می‌پندارند؛ در صورتی که تکواژهای آزاد دستوری با سایر تکواژهای دستوری وابسته، که بعد از این درباره آن‌ها سخن خواهیم گفت، چند تفاوت اساسی دارند.

۱. در خط، استقلال املایی و معنای دستوری دارند و به واژهٔ پایه نیاز چندانی ندارند و گاه با معنا و مفهومی غیر از معنا و مفهوم دستوری یا نقش‌ساز رایج ظاهر می‌شوند؛ مثل:

ای نام تو بهترین سر آغاز
بی‌نام تو نامه کی کنم باز

ای حیات عاشقان در مردگی
دل نبابی جز که در دل‌بردگی

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم

عمر برف است و آفتاب تموز
اندکی ماند و خواجه غرّه هنوز

کار اصل ضبط کردن اولی‌تر که سوی فرع گرایید.
(تاریخ بیهقی، ص ۱۴)

تا ابوالسعکر... به مکران نشنیده اند وعیسی معزور عاصی را برگشته شود. (تاریخ بیهقی، ص ۵۶)

همان‌گونه که ملاحظه کردید، «ای» حرف ندا مستقل و بدون ندا ظاهر شده است و در بیت دوم، بدون مفهوم خطاب به معنای تنبیه (هان بدان) و در بیت سوم «را» به جای این‌که نشانهٔ مفعول باشد، به جای نقش نمای اضافه به‌کار رفته است. در بیت چهارم و عبارت پنجم «و» و «که» حرف ربط به جای حرف اضافه، و به معنای «در برابر» و «از» به‌کار رفته‌اند. هم‌چنین، در عبارت پنجم «را» به تنها نشانهٔ مفعول نیست بلکه زاید است یا صرفاً برای تأکید آمده است.

۲. در محور کلام و خارج از آن، یک واحد زبانی معین و با اسم خاص چون حرف ربط، اضافه، نشانهٔ مفعول، ضمیر و ندا برای اهل زبان شناخته شده‌اند نه چیز دیگر اما تکواژهای دستوری وابستهٔ واجی شکل در خارج از زنجیره گفتار و خط، تنها یک واج شمرده می‌شوند و اصلا استقلال املایی ندارند.

۳. بعضی از این تکواژها، بنظر ضمایر گسسته، مثل تکواژهای قاموسی وابسته می‌پذیرند و این، نشانهٔ آزاد بودن آن‌هاست؛ مثل من بیچاره به هر دری زدم، راه به جایی نبردم.

پس، تکواژهای آزاد دستوری عبارتند از:

۱. حروف ربط
۲. حروف اضافه
۳. ضمایر شخصی
۴. ضمایر اشاره
۵. ضمایر تعجبی
۶. ضمایر مشترک
۷. ضمایر مبهم
۸. ضمایر پرسشی
۹. ضمایر ملکی
۱۰. نشانه‌های ندای پیشین

تکواژهای دستوری وابسته

بسیاری از این واحدهای معنی‌دار، چنان که گفته شد، در خارج از زنجیرهٔ خط و گفتار معنای خاصی ندارند. حتی ممکن است از نظر شکل ظاهری با واج‌ها تفاوتی نداشته باشند ولی در محور کلام، معنای دستوری دارند و باید آن‌ها را در طبقهٔ تکواژها جای داد. در عبارت «بروردگارا به درگاه تو پناه می‌آورم»[۱] ـ، ـم به ترتیب در واژه‌های بروردگارا، درگاه و می‌آورم، یک تکواژ با واحد معنی‌دارند اما «م» در می و «ا» در درگاه هرگز یک تکواژ شمرده نمی‌شوند. چه تفاوتی بین این دو نوع واج است که در نمونه‌های اول، تکواژ معنی‌دارند و در نمونه‌های دوم، تنها یک واج‌اند؟ اساسا با واج می‌تواند تکواژ باشد؟

بی‌گمان پاسخ سؤال اخیر مثبت است؛ زیرا ضرورت زبانی برای بعضی از واج‌ها نسبه به موقعیتی که در آن قرار می‌گیرند، چنین امکاناتی را فراهم می‌کند؛ چون اهل زبان برای استفادهٔ بهتر و فربه کردن زبان، معنای دستوری خاصی را بر دوش بعضی از واج‌های زبان می‌نهند و این واج‌ها به‌صورت تکواژ در جاهای مخصوصی، نه در همه‌جا، معنی نشان را بروز می‌دهند؛[۲] در بروردگارا و نظیر آن می‌تواند حامل مفهوم

خطاب باشد و به‌صورت تکرارپذیر هر واژه‌ای در جایگاه ندا قرار بگیرد؛ همین مفهوم ندایی را القا کند.

یا واج ـ با معنی دستوری به تکواژ تبدیل می‌شود و واحد معنی‌دار خاصی برای فارسی زبانان است که با واج «ه به= e» زبان فارسی و واج ـواحد زبان عربی در نقش‌سازی تفاوت دارد؛ چون هیچ فارسی زبانی درباره ی ترکیب درگاه تو، نمی‌گوید درگاه و تو؛ چون متمم و مضاف‌الیه‌اند. پس محلا مجرورند؛ زیرا زبان فارسی چنین امکانی را برای این زبان درست نمی‌داند.

البته باید گفت که چنین امکانات زبانی در زبان‌های دیگر نیز وجود دارد؛ چنان‌که /a/ در زبان انگلیسی یا ال/ در زبان عربی یک حرف با واج بی‌معنی به حساب می‌آید اما در عبارت He is a scientist / لک قلم

ال/و/a/ یک واحد معنی‌دار است و در طبقهٔ تکواژها قرار می‌گیرد. این تحول فقط در حوزهٔ واج‌ها اتفاق نمی‌افتد بلکه در نظام معنایی برای بعضی از عبارت‌ها، واژه‌ها و تکواژهای قاموسی زبان نیز رخ می‌دهد؛ به نحوی که بعضی از تکواژها علاوه بر این‌که معنای خاص خود را دارند، تحت عنوان نماد، استعاره و... حامل معنای دیگری می‌شوند. مابین پرندگان کلاغ را نماد پستی، و در بین رنگ‌ها رنگ زرد را نشان تنفر می‌دانیم. ممکن است همین مقوله‌ها در فرهنگ سایر ملل جهان مفهوم دیگری داشته باشد. قطعاً معنای قاموسی کلاغ، پستی و رنگ زرد، تنفر نیست بلکه اهل زبان، بنا بر دلالت‌های خاص زبانی، فرهنگی، اجتماعی، دینی و... چنین مفاهیمی را به بعضی از واژگان می‌دهند.

بنابراین واج‌هایی که به خودی خود معنای خاصی ندارند و اهل زبان آن‌ها را با معنای دستوری خاص وارد زبان می‌کنند تا افادهٔ معانی و مفاهیم دستوری متفاوتی کنند، تکواژهای دستوری شمرده می‌شوند. آن‌ها همیشه به صورت وابسته به همراه واژگان پایه می‌آیند و گاه با آن‌ها پیوند هجایی می‌خورند و با هجاهای واژگان پایه در می‌آمیزند؛ مانند:

پیوند هجایی	بدون پیوند هجایی
خو ـ بی Xo-bi	خوب ـ ی Xob-i
دا ـ نا Da-na	دان a-Dan

غیر از تکواژهای واجی شکل، تکواژهای دستوری وابستهٔ یک یا دو هجایی دیگری در زبان وجود دارد که استقلال املایی ندارند و به‌صورت وابستهٔ پیشین و پسین به همراه واژهٔ پایه می‌آیند و زمینه را برای تصریف یا اشتقاق واژگان زبان فراهم می‌کنند؛ مثل: ـ ها، ان، تر، ترین، یم، شان ـ مند، ـ وار، گار.

این تکواژها از نظر کاربرد دو گونه‌اند؛ دسته‌ای از آن‌ها معمولاً طبقهٔ دستوری کلمه را تغییر نمی‌دهند بلکه زمینه را برای تصریف به شکل‌های گوناگون در همان طبقهٔ دستوری فراهم می‌آورند که به آن‌ها تکواژهای تصریفی (Grammatical morpheme) می‌گویند ولی گونهٔ دیگری از این تکواژها که اغلب، نوع دستوری کلمه‌ها را تغییر می‌دهند و بر بار معنایی آن‌ها اثر می‌گذارند، تکواژهای اشتقاقی‌اند (erivative morpheme). این تکواژها همیشه به‌صورت وابسته به همراه واژگان پایه به کار می‌روند و از این‌رو، از آن‌ها به عنوان وند در زبان یاد می‌شود. برای تشخیص این وندها، علاوه بر آن‌چه پیش از این گفته شد، می‌توان گفت که در زبان فارسی به جز پیشوندهای تصریفی وابسته به فعل، بقیهٔ تکواژهای تصریفی مثل تکواژهای تصریفی زبان انگلیسی همیشه پسوندند. به قول فالک «هم‌چنین جایگاه وندها نسبت به ریشه می‌تواند معیاری برای تفکیک وندهای اشتقاقی و تصریفی از یک‌دیگر باشد. وندهای اشتقاقی در مجاورت ریشه یا یک وند اشتقاقی دیگر ظاهر می‌شوند. از سوی دیگر، وندهای تصریفی پس از وندهای اشتقاقی در پایانی‌ترین جایگاه واژه قرار می‌گیرند.» (زبان‌شناسی و زبان، ۵۴)

پس، تکواژ کوچک‌ترین واحد معنی‌دار قاموسی و دستوری زبان است.

انواع تکواژهای تصریفی وابسته عبارت‌اند از:

۱. ضمایر متصل
۲. ندای پسین
۳. نشانه‌های جمع
۴. وندهای وابسته به فعل (شناسه، ن، م/ب، می، ه‌ا، (دعایی، سؤال و جواب)، اندن/انیدن (کذرا ساز)
۵. ی نکره.

انواع تکواژهای اشتقاقی عبارت‌اند از:

۱. وندهای اسم‌ساز
۲. وندهای صفت و قیدساز
۳. وند ترکیب ساز.

اهل زبان برای استفاده بهتر و فربه کردن زبان، معنای دستوری خاصی را بر دوش بعضی از واج‌های زبان می‌نهند و این واج‌ها به‌صورت تکواژ در جاهای مخصوصی نه در همه‌جا، معنی‌شان را بروز می‌دهند

منابع

۱. باقری، مهری؛ مقدمات زبان‌شناسی، دانشگاه پیام نور، چاپ هفتم، ۱۳۷۹.
۲. فالک، جولیا اس؛ زبان‌شناسی و زبان، ترجمهٔ خسرو غلامعلی‌زاده، استان قدس رضوی، چاپ پنجم، ۱۳۷۷.
۳. فرشیدورد، خسرو؛ جمله و تحول آن در زبان فارسی.
۴. مشکوة‌الدینی، مهدی؛ ساخت‌آوایی، دانشگاه فردوسی مشهد، چاپ سوم، ۱۳۷۴.
۵. نجفی، ابوالحسن؛ مبانی زبان‌شناسی، نیلوفر، چاپ پنجم ۱۳۷۶.
۶. بول، جرج؛ بررسی زبان فارسی، ترجمهٔ محمود نورمحمدی، ویرایش دوم.

راه‌کارهای عملی برای درس انشا

علی صالحی
کارشناس زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌های جوین سبزوار

چکیده
برای بهبود وضع موجود و نیز تقویت مهارت‌های عملی برای خلق و آفرینش انواع نوشته‌ها، لازم است به جای انباشته کردن ذهن دانش‌آموزان از محفوظات، آنان را در قالب همکاری‌ها و مشارکت‌های گروهی به تعامل و بحث و مناظرهٔ فعال وادار یم تا از راه تجربه و فعالیت بیاموزند و یاد بگیرند، نه از راه حفظ کردن و به خاطر سپردن. به عبارت دیگر، استفاده از شیوه‌های یادگیری فعال و مشارکتی (تشریک مساعی) به همراه توسعهٔ منابع یادگیری می‌تواند تا حدود زیادی یاددهی و یادگیری درس‌های نگارشی را به سرانجامی مطلوب برساند؛ زیرا در این شیوه، کلاس به صورت کارگاهی اداره می‌شود دانش‌آموزان به همهٔ فعالیت‌ها پاسخ می‌دهند. آموزش درس‌های نگارشی نیز با فعالیت‌های عملی همراه می‌شود.
در پایان ـ برای استفادهٔ همکاران ـ نمونه‌ای از اجرای موفق این شیوه را به همراه برخی اقدامات ابداعی خود که در کلاس درس‌های نگارشی اجرا کرده‌ام، به اختصار آورده‌ام.

کلید واژه‌ها:
مهارت‌های نگارشی، آموخته‌های نگارشی، یادگیری فعال، روش مشارکتی

مقدمه

در بیان اهمیت درس‌های نگارشی همین بس که بیش از ۳۵ درصد حجم درس‌های کتاب‌های زبان فارسی، به مطالب نگارشی اختصاص یافته است. با آموزش این مطالب، از دانش‌آموزان انتظار می‌رود که مهارت‌های لازم برای شناخت و نیز به کارگیری مواد و ابزار و قواعد نگارشی را به خوبی فرا گیرند و در زندگی خود و نیز در روابط اجتماعی، از آن‌ها بهره‌مند شوند اما متأسفانه دانش‌آموزان و حتی فارغ‌التحصیلان ما، به رغم به خاطر سپردن مطالب نگارشی و کسب نمرهٔ رضایت‌بخش، نمی‌توانند معنا و مفهوم مورد نظر خود را به درستی بپرورانند و نکات فنی نگارشی را در نوشته‌های خود به کار گیرند. «نسل امروز، نوشتن نمی‌تواند و نمی‌داند. فارغ‌التحصیل دبیرستانی و حتی دانشگاهی ما از نوشتن عاجز است. برای نوشتن تقاضای ساده، چندبار خط می‌زند و پاره می‌کند، با انتهای خودکار را می‌جود و سرانجام چند خطی که می‌نویسد نه سامان املایی دارد و نه سلامت دستوری... آیا چاره‌ای برای این معضل و مشکل نباید اندیشید؟ بحث بر سر مشکلی ملی به نام «نوشتن» است یا درست‌تر بگوییم ناتوانی نوشتن و این ناتوانی، بدون شک بی‌راه و چاره نیست. (سنگری، ۱۳۷۹: ۲)

به نظر می‌رسد که حفظ کردن و به خاطر سپردن مواد و ابزار و قواعد نگارشی بدون توجه به تمرین و ممارست و فعالیت‌های عملی، باعث بروز چنین مشکلی شده است. چنان‌که گفته‌اند: «برای مهارت یافتن در «نوشتن» سه شرط لازم است: استعداد، شناخت مواد و ابزار و قواعد کاربرد آن‌ها، و کارورزی. استعداد هر چند فطری است، به پرورش نیاز دارد. پیداست اگر درس و مشق در کار باشد، موهبت خدادادی هم زودتر به فعل می‌رسد، هم مستقیم‌تر.» (سمیعی گیلانی، ۱۳۷۰: ۷) بنابراین، باید بکوشیم و در تدریس از شیوه‌ای استفاده کنیم که دانش‌آموز از راه تجربه و فعالیت یاد بگیرد، نه از راه حفظ کردن و به خاطر سپردن.

علل ضعف و ناتوانی دانش‌آموزان در مهارت‌های عملی و نیز در به کارگیری آموخته‌های نگارشی

۱. یک‌نواختی تدریس (آن هم به ویژه در شیوهٔ سنتی) و فعال نبودن دانش‌آموزان در کلاس.
۲. تکیهٔ دانش‌آموزان به معلم و کتاب درسی به عنوان تنها منابع یادگیری.
۳. استفاده نکردن معلم از سایر منابع یادگیری؛ شایسته است با توسعهٔ منابع یادگیری به تکمیل و تقویت محتوای برنامه‌های درسی بپردازیم.
۴. تکیه و تأکید دانش‌آموزان بر حفظ مطالب نگارشی بدون کارورزی و تمرین و پژوهش.
۵. عدم تعیین تکالیف مکمل و مرتبط با درس‌های نگارشی

۶. توجه کافی نداشتن به تکالیف دانش‌آموزان و عدم نقد و بررسی دقیق و مستمر و نیز پی‌گیری هدف‌مند تکالیف و نوشته‌های آنان.

۷. آشنا نبودن دانش‌آموزان با اهداف کلی و جزئی هر درس نگارشی؛ دانش‌آموزان نمی‌دانند هدف از خواندن این درس چیست؟ با یادگرفتن این درس به چه مهارت‌هایی دست می‌یابند و این مهارت‌ها چه تأثیری بر زندگی آنان دارد؟ و... . در حالی که آگاهی از این اهداف در دانش‌آموزان ایجاد انگیزه می‌کند.

۸. دانش‌آموزان در «نوشتن» ضعیف‌اند چون اهل مطالعهٔ غیردرسی نیستند. تا آن‌ها به مطالعه عادت نکنند و با شیوه‌های درست مطالعه آشنا نشوند و محتوای فکری خود را برای نگارش درست و مفید پرورش ندهند، نمی‌توانند خوب بنویسند؛ حتی اگر روش‌های درست‌نویسی را بدانند. (هژبر، ۱۳۸۵: ۶۱)

۹. کلاس درس نگارش با کتاب‌خانه ارتباط و پیوند منطقی ندارد. «مشکل اصلی این است که در نظام آموزشی ما کتاب‌خانهٔ مدرسه، جایگاه تعریف شده‌ای ندارد؛ یعنی بود و نبود آن صدمه‌ای به روش آموزش و نظام آموزشی ما نمی‌زند (دادار، ۱۳۷۷ به نقل از حداد عادل). کتاب‌خانهٔ مدرسه در حکم آزمایش‌گاه زبان فارسی است. پس هرچه مجهزتر و فعال‌تر باشد، نگارش و تولیدات ادبی،که در حکم آزمایش‌های آن آزمایش‌گاه هستند، بهتر و دقیق‌تر آفریده خواهند شد.

۱۰. در ارزش‌یابی‌های درس زبان فارسی، خلاقیت و آفرینش انواع نوشته‌ها و به طور کلی مهارت‌های عملی،نمرهٔ بسیار اندکی دارد. بر این اساس، گاهی دانش‌آموز از پرداختن به آن صرف‌نظر می‌کند و به حفظ سایر درس‌ها می‌پردازد.

۱۱. عدم نظارت و دقیق والدین بر برنامه‌ریزی، کیفیت عمل‌کرد و نحوهٔ یادگیری دانش‌آموزان. بیش‌تر اولیا فقط به گرفتن نمرهٔ بالاتر می‌اندیشند نه به یادگیری.

بنابراین، آموزش درس‌های نگارشی اولاً باید با فعالیت‌های عملی همراه باشد تا دانش‌آموزان به مهارت‌های لازم دست یابند. دوم این‌که باید شیوه‌های تدریس به صورت کارگاهی بنا نهاده شوند تا دانش‌آموز در کلاس به همهٔ فعالیت‌ها پاسخ دهد.

تقویت مهارت‌های نگارشی با مطالعهٔ غیردرسی

مطالعهٔ غیر درسی دامنهٔ یادگیری را گسترده‌تر و جولان‌گاه ذهن دانش‌آموزان را برای درک بهتر درس‌های نگارشی پویاتر و پرتحرک‌تر می‌سازد. بر این اساس، باید توجه داشت که دانش‌آموزان را تنها به مطالعهٔ درس‌های نگارشی و انجام دادن خودآزمایی‌های آن‌ها مقید کردن، مطلوب نیست؛ زیرا «محتوای درسی به خودی خود هدف نیست بلکه وسیله‌ای است که توسط آن، دانش‌آموزان می‌توانند دانش خود را گسترش بدهند و آن‌چه را در اطرافشان وجود دارد، درک کنند» (فهندژ، ۱۳۸۴: ۶۸). بنابراین، لازم است ما، معلمان، اولیا و دانش‌آموزان، به مطالعهٔ غیر درسی نگرش درست و مثبتی داشته باشیم و بدانیم که:

۱. مطالعه غیردرسی به معنی مطالعهٔ هر کتابی نیست. ما مجاز نیستیم هر کتابی را بخوانیم. عمر انسان کوتاه و فرصت‌ها گذرنده و کتاب‌ها بی‌شمارند. ما باید چگونه خواندن و چه خواندن را یاد بگیریم تا هنر کتاب خواندن و هنر هر کتابی، نخواندن را بیاموزیم.

۲. مطالعهٔ غیردرسی برای تکمیل و غنی سازی محتوای درس‌های نگارشی و نیز رفع نواقص و کاستی‌ها و کمبودهای احتمالی این گونه درس‌هاست. به عبارت دیگر، مطالعهٔ غیر درسی، برای دانش‌آموزان، در اصل نوعی مطالعهٔ تکمیلی بر اساس درون مایهٔ درس‌هاست که باید برای تعمق یادگیری و تقویت مهارت‌های نگارشی از آن به خوبی استفاده شود.

۳. کتاب‌خانه یک واحد آموزشی فعال و نیز مرکز یادگیری و منابع اطلاعاتی ما در مدرسه است که نقش بسیار مهمی در تقویت مهارت‌های عملی درس‌های نگارشی دارد. لذا شایسته است معلم، به عنوان محور اساسی آموزش، تفکر سنتی برنامهٔ درسی مبتنی بر تمایز مطالعهٔ درسی را از مطالعهٔ غیردرسی، کنار بگذارد و بین یادگیری داخل کلاس و خارج از کلاس مرزی قائل نشود. «برای بسیاری از معلمان، کتاب درسی در زندگی حرفه‌ای‌شان حکم همه چیز را دارد و این جای تأسف دارد؛ زیرا کتاب درسی چنان‌چه به طور صحیح ه مورد استفاده قرار بگیرد، تنها یکی از وسایل آموزشی است.

کتاب درسی می‌تواند زمینهٔ مناسبی برای تهیهٔ فعالیت‌های یادگیری جالب و منظم (مثل بحث، پژوهش و فعالیت‌های تحقیقی) که نیاز به تفکر انتقادی بیش‌تر و فرایندهای ذهنی عالی‌تری دارند، باشد.» (کلاهان و کلارک، ۱۳۷۵: ۴۲۷) معلم در تدریس درس‌های نگارشی باید به گونه‌ای عمل کند که دانش‌آموز اطلاعاتی به مطالعهٔ غیردرسی احساس نیاز کنند. او باید با شیوه‌های گوناگون و مناسب، مطالعهٔ غیردرسی را مکمل درس‌های نگارشی دانش‌آموزان خود کند تا روند تدریسش تسهیل شود و دانش‌آموزانش فعال، جست‌وجوگر و خلاق بار بیایند.

تقویت مهارت‌های نگارشی در بستر یادگیری مشارکتی و فعال

«ما می‌خواهیم محیط آموزشی به صورتی باشد که نه تنها موجب کسب دانش شود بلکه موجب خلق دانش بشود. زمانی این خواسته به حقیقت می‌پیوندد که دانش‌آموزان خود درگیر یادگیری باشند. آن‌ها باید قادر باشند که دانش‌ها را پردازش کنند، نه این‌که فقط اطلاعات را پیدا

با اجرای شیوه‌های آموزش فعال و مشارکتی به همراه توسعهٔ منابع یادگیری، درس‌های نگارشی غنی‌تر و پربارتر، دانش‌آموزان فعال‌تر و کوشاتر، انگیزه‌ها بیش‌تر و قوی‌تر، استعدادها شکوفاتر و خلاق‌تر و فعالیت‌ها بیش‌تر و جهت‌دارتر می‌شود

متأسفانه دانش‌آموزان و حتی فارغ‌التحصیلان ما به رغبت به خاطر سپردن مطالب نگارشی و کسب نمره رضایت‌بخش نمی‌توانند معنا و مفهوم مورد نظر خود را به درستی بیرون و رابطه و نکات فنی نگارشی را در نوشته‌های خود به کار گیرند.

یا حفظ کنند» (فهدز، ۱۳۸۴: ۶۸). بنابراین، شایسته است ما در تدریس درس‌های نگارشی از شیوه‌ای استفاده کنیم که اعتماد بـه نفس، خلاقیت، روحیهٔ پرسشگری و نگارش را در دانش‌آموزان تقویت کنـد. در این صورت، دانش‌آموز ضمن برخـورداری از ذهنی خلاق و پویا، توانایی درک و خلق آثار ادبی و نگارشی را خواهد داشت.

شـیوه‌ای که دانش‌آموز در بحث‌ها و فعالیت‌های کلاس و پاسـخ به خودآزمایی‌ها و تکالیف نگارشـی درگیر و شریک شـود، به یادگیـری علاقه پیدا کند و به طـور خودجوش و درونی بکوشد تا بیاموزد.

در این شیوه، دانش‌آموزان به گروه‌های حداکثر چهار نفری تقسیم می‌شـوند؛ زیرا تعامل در این‌گونه آسان‌تر از گروه‌ها در گروه‌های بزرگ‌تر است. «مشارکت در گروه‌های کوچک اعتماد به وجود می‌آورد، مهارت‌های کلامی را پرورش می‌دهد و قـدرت تفکر و عمل را بالا می‌برد و نتیجهٔ این خصیصه‌ها هنگامـی که تمام کلاس به کار گروهـی می‌پردازند، نیز به رفتار منتقل می‌شوند.» (کلاهان و کلارک، ۱۳۷۵: ۲۱۱)

اما اعضای گروه هم همیشـه ثابت نیستند و هر چند جلسه عوض می‌شوند تا هر دانش‌آموز یاد بگیرد چگونه با دیگری یا با دانش‌آموزان دیگر کلاس کار کند و رقابت شدید مانع از یادگیری نشود. هم‌چنین برای بیان نظریات گروه، نمایندهٔ گروه را معلم به طور تصادفی انتخاب می‌کند تا همیشه یک نفر سخن‌گوی گروه نباشد و مهارت‌های کلامی و گفتاری دانش‌آموزان، به‌خصوص دانش‌آموزان کمرو و خجالتی، پرورش یابد.

نمونه‌ای از اجرای این راه‌کار

۱. چون تاکنون دانش‌آموزان یادگیری مشـارکتی و کار در گـروه را تجربه نکرده‌اند، قبل از اجرا، درباره ویژگی‌ها، فواید و نحـوهٔ اجرا ان توضیحاتی بدهیم تـا آنان تصور نکنند که موش آزمایش گاهی شـده‌اند و این شیوه را جدی نگیرند و همکاری نکنند.

۲. برای کسـب اطمینـان از این‌که آیا دانش‌امـوزان برای انجام دادن فعالیت‌های نگارشـی آمادگی لازم را دارند و آیا پیش‌نیازهای ضروری لازم است یا نـه، اطلاعات و تجارب قبلی (پیش سازمان دهنده‌ها) را از طریق ارزش‌یابی ورودی می‌سـنجیم تا توانایی و آمادگی آنان برای ارائهٔ فعالیت‌های جدیدی مشـخص شـود؛ زیـرا یادگیری بر مبنـای آن‌چه فراگیرندگان قبلاً کسب کرده‌اند، شکل می‌گیرد.

۳. کلاس را بـه چند گروه فعال تقسـیم می‌کنیم و تا جایی کـه امکان دارد در هر گروه یک دانش‌آموز قوی، دو متوسـط و یک ضعیف می‌گنجانیم و رفاقت‌ها را هم در نظر می‌گیریم. آن‌گاه بـرای هر گروه نامی، و برای هر یک از اعضای گروه نیز شماره‌ای تعیین می‌کنیم. برای ارائهٔ تکالیف یا نتیجهٔ بحث‌ها، به‌طور تصادفی معلم نام گروه و شمارهٔ عضو گروه را مشخص می‌کند. ابتدا صاحب همان شماره از گروه مورد نظر، به عنوان سخن‌گو، بلند می‌شود و مطالب گروه را ارائه می‌کند. سپس، همان شماره از دیگر گروه‌ها به بیان مطلب خود می‌پردازند.

در این‌جـا لازم اسـت به دانش‌آموزان بگوییـم که در کار گروهی، هر فرد باید احساس مسئولیت کند. معلم به پیشرفت نسـبی هر فرد توجه می‌کند. همهٔ افـراد گروه فرصت برابر دارند تا توانایی خود را ظاهر کنند. معلم در کنار ثبت نمرات و حضـور و غیاب، میزان مشـارکت دانش‌آموزان در کلاس، خلاقیت، تلاش و کوشش افراد، استفاده آن‌ها از آموخته‌های قبلی و... را به دقت زیر نظر دارد و ثبت می‌کند.

۴. آن‌گاه به معرفی درس جدید، مثلا نامهٔ رسـمی و اداری، می‌پردازیـم و جهت ایجاد انگیزه، نقش آن را در جامعه بیان می‌کنیـم و اهداف آموزش این درس را برای دانش‌آموزان باز می‌گوییم تا فعالیت‌ها، معنادار شوند و دانش‌آموز انرژی و وقت خود را در مسیر و جریان مشخصی هدایت کند. آن‌گاه دربارهٔ نقش نامه‌های اداری در دستگاه‌های دولتی و غیردولتی، حجم نامهٔ اداری، نحوهٔ بیان و ... سـؤالاتی مطرح می‌کنیم تا ذهن دانش‌آموزان برای رسیدن به جواب به تکاپو و تحرک بیفتد. سپس تصویر چند نامهٔ اداری را به هر گروه می‌دهیم و از آنان می‌خواهیم ظرف مدت ۲۰ دقیقه با بحث و گفت‌وگو، نامه‌ها را با هم مقایسه کنند و بگویند که چه شباهت‌هایی با هم دارند. یک نامهٔ رسمی و اداری چه قسمت‌هایی باید داشته باشد؟ آیا این قسمت‌ها جایگاه معینی دارند؟ اگر جایگاه معینی دارند آن را مشخص کنند و ... .

۵. بعد از بیسـت دقیقه، نام گروه و شـمارهٔ دانش‌آموز را به طور تصادفی مشخص می‌کنیم (مثلا عضو شمارهٔ دو از گروه تلاش). دانش‌آموز مورد نظر، یافته‌ها و نظریات گروه خود را بیان می‌کند و معلم به سرعت این نظریات را، که با موضوع درس مرتبط است، روی تخته می‌نویسد. سپس، طبق قرار، اعضای شمارهٔ دو هر گروه به عنوان سخن‌گو نظر گروه خود را به همراه نقد سخنان گروه‌های دیگر، بیان می‌کنند و معلم نکات مهم اظهارات آن‌ها را روی تخته می‌نویسد.

۶. در پایان، معلم به همراه دانش‌آموزان مطالب نوشته شده روی تخته را جمع‌بندی می‌کنـد و توضیح می‌دهد. آن‌گاه دانش‌آموزان می‌بینند که درس حاوی همان مطالبی اسـت که آنان کشـف و بیان کرده‌اند؛ یعنـی، با توجه به اظهارات خود، به قسمت‌های هفت‌گانهٔ نامه‌های رسمی و اداری دست یافته‌انـد. همان‌گونه که دیدند، در چنین کلاسـی هیچ‌گاه معلم متکلم وحده نیسـت و تک‌تـک دانش‌آموزان در عین این‌که به یادگیری مشغول‌اند، خود از عناصر آموزش دهنده به شمار می‌روند. گویی مطالب درس جدید در بین یافته‌های دانش‌آمـوزان وجود دارد و کار معلم این اسـت که مطالب

درسی را، مانند جورچینی، به کمک دانش‌آموزان کنار هم بگذارد و درس را توضیح دهد.

کارها و نظریاتی که اعضای گروه ارائه می‌دهند، در مقایسه با کارها و نظریات انفرادی نتیجهٔ بهتری دارد. در درس‌های نگارشی مرجع‌شناسی، روش تحقیق، مقاله‌نویسی و ... فعالیت دانش‌آموزان توسعه می‌یابد و به جمع‌آوری اطلاعات، کتاب‌خوانی، یادداشت‌برداری، خلاصه‌نویسی و ... منجر می‌شود که برای آنان بسیار جذاب و در فرایند آموزش بسیار مؤثر است. در این گونه فعالیت‌ها، باید کارها را به چند قسمت مکمل تقسیم کنیم تا به طور طبیعی، گروه‌ها همهٔ کارها را انجام دهند. در چنین درس‌هایی، فعالیت‌های گروه به خارج از کلاس کشانده می‌شود؛ یعنی، اعضای گروه، کارها را با هم تقسیم می‌کنند تا هر کس، کاری را که در آن توانایی بیش‌تری دارد، انجام دهد؛ مثلاً به کتاب‌خانه مراجعه می‌کنند و هر کدام گزارشی تهیه کرده یا کتاب خاصی را بررسی می‌کنند، یادداشت‌برداری می‌کنند، مطالبی را خلاصه یا ویرایش می‌کنند و در نهایت، در کلاس ارائه می‌دهند. گروه‌ها نتایج بررسی‌های خود را نقد و بررسی و تحلیل می‌کنند و به نتایج مطلوبی می‌رسند. «در این گونه کلاس‌ها دانش‌آموزان به جای تکرار و حفظ، به اکتشاف، تکمیل و ارائهٔ دروس می‌پردازند. به جای گوش دادن و عکس‌العمل نشان دادن، ارتباط برقرار می‌کنند و مسئولیت‌پذیر می‌شوند. به جای آگاهی یافتن از حقایق، واژه‌ها و محتوا، به درک فرایندها می‌رسند، آن‌ها به جای حفظ تئوری‌ها سعی می‌کنند تئوری‌ها را به کار گیرند. آن‌ها دیگر وابسته به معلمان نیستند بلکه انسان‌هایی توان‌مند و به خود متکی هستند.» (فهندز، ۱۳۸۴: ۷۳)

نتیجه‌گیری

با اجرای شیوه‌های آموزش فعال و مشارکتی به همراه توسعهٔ منابع یادگیری، درس‌های نگارشی غنی‌تر و پربارتر، دانش‌آموزان فعال‌تر و کوشاتر، انگیزه‌ها بیش‌تر و قوی‌تر، استعدادها شکوفاتر و خلاق‌تر و فعالیت‌ها بیش‌تر و جهت‌دارتر می‌شود؛ به گونه‌ای که دانش‌آموزان درس‌های نگارشی را به طور عملی یاد می‌گیرند و خلاق و آفرینش‌گر بار می‌آیند و به نتایج و فواید فراوانی دست می‌یابند که عبارت‌اند از:

- تعمیق فرایند یاددهی و یادگیری درس‌های نگارشی؛ به دانش‌آموزان کمک می‌شود تا در کنار عمل، بیاموزند و یاد بگیرند، خود تجربه کنند و از تجربه‌های دیگران، به‌خصوص هم‌سالان خود، بهره ببرند.
- توسعهٔ منابع یادگیری از کتاب درسی و معلم به سایر منابع و نیز تکمیل و تقویت محتوای برنامه‌های درسی.
- شاد و بانشاط بودن کلاس درس‌های نگارشی و لذت‌بخش بودن یادگیری.
- افزایش فعالیت دانش‌آموزان.
- افزایش رقابت سالم و مثبت در کارها و فعالیت‌ها و نیز بین گروه‌ها.
- ایجاد روحیهٔ مسئولیت‌پذیری و تقویت آن.
- تقویت ارتباط عاطفی با احترام متقابل به یک‌دیگر و ارزش قائل شدن برای نظریات دیگران.
- تقویت قدرت بیان، و ایجاد اعتماد به نفس به خصوص در افراد کم‌رو و خجالتی و تقویت آن.
- برانگیختن حس تعاون، همکاری، هم‌فکری و دوستی و نیز تقسیم عادلانهٔ کارها و فعالیت‌ها در میان دانش‌آموزان از طریق تبادل نظر.
- افزایش آگاهی و تقویت قدرت خلاقیت و ابتکار.
- تقویت و فعال کردن قوهٔ تفکر، انتقاد و فراهم شدن فرصت برای ارزیابی خود.
- تقویت روابط اجتماعی به منظور انتقال افکار و اندیشه‌های خود به دیگران و همکاری و بحث با دیگران و نیز بیان انتقادها و پیش‌نهادهای سازنده و مفید.
- ایجاد انگیزه، و به مشارکت واداشتن دانش‌آموزان بی‌توجه و بی‌حال.
- تعمیق بینش و پایه‌ریزی تفکر دانش‌آموزان و جلوگیری از سطحی‌نگری و عدم ارزیابی یافته‌ها و اندیشه‌های دیگران.
- و سرانجام، از همه مهم‌تر، کسب و تقویت توانایی‌ها و مهارت‌های لازم به منظور به کارگیری مطلوب آموخته‌های ذهنی و نظری قواعد و مواد درس‌های نگارشی. با اجرای این شیوه، یاددهی و یادگیری درس‌های نگارشی را تا حدود زیادی می‌توان به سرانجامی مطلوب رساند. بنابراین، از همکاران محترم می‌خواهم تا با آشنایی با این شیوه و اجرای آن، به نتایج شگرفی که موجب تحولاتی اساسی در آموزش دروس نگارشی می‌شود، دست یابند.

مطالعهٔ غیر درسی دامنهٔ یادگیری را گسترده‌تر و جولان‌گاه ذهن دانش‌آموزان را برای درک بهتر درس‌های نگارشی پویاتر و پرتحرک‌تر می‌سازد

منابع

۱. دادار، نصرالله؛ وضعیت کتاب‌خانه‌های مدارس، کتاب سروش (کتاب و جامعه)، انتشارات سروش، دورهٔ اول سال ۱۳۷۷.
۲. سمیعی گیلانی، احمد؛ آیین نگارش، چ۴، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۰.
۳. سنگری، محمدرضا؛ «یادداشت سردبیر»، مجلهٔ رشد زبان و ادب فارسی، دورهٔ پانزدهم، شمارهٔ ۵۶.
۴. سیف، علی‌اکبر؛ روش‌های یادگیری و مطالعه، چ۲، نشر دوران، ۱۳۷۹.
۵. فرجاد، محمدعلی؛ اصول برنامه‌ریزی آموزشی و درسی، چ۱، انتشارات الهام، ۱۳۷۴.
۶. فهندز، محبوبه؛ یادگیری پژوهش محور، چ۲، انتشارات سروش هدایت، ۱۳۸۴.
۷. کالاهان، جوزف‌اف، کلارک، لئونارد‌اچ؛ آموزش در دورهٔ متوسطه، مترجم: جواد طهوریان، چ۴، انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۷۵.
۸. هزبر، منیرالسادات؛ «راهبردهای ارزش‌یابی از نوشته‌های دانش‌آموزی»، مجلهٔ رشد زبان و ادب فارسی، دورهٔ بیستم، شماره یک.

چکیده

یکی از مباحث چالش برانگیز در تدریس زبان فارسی، مبحث متمم‌هاست. البته محتوای متمم و تشخیص انواع آن (قیدی ـ اسمی ـ فعلی) روش تدریس خاصی را برپایهٔ دریافت مفهوم می‌طلبد. مقالهٔ حاضر به تدریس مفهومی متمم‌ها می‌پردازد. در هر مرحله، این دانش‌آموزان هستند که بر پایهٔ درک خود تدریس را به پیش می‌برند.

کلید واژه‌ها:

دریافت مفهوم، فرضیه‌سازی، الگوی ساخت مفهوم، استدلال استقرایی، مفاهیم انتزاعی.

همایبیگلو

کارشناس زبان و ادبیات فارسی و دبیر ادبیات دبیرستان‌های اسلامشهر

از آن‌جا که مباحث دستوری کتاب زبان فارسی سه سال دبیرستان بیش‌تر بر اصل دریافت مفهوم استوار است، بهترین روش تدریس مباحث دستوری، به‌خصوص انواع متمم‌ها، باید برپایهٔ مهارت‌های بنیادی تفکر باشد.

اساس نظری الگوی دریافت مفهوم را «برونر» مطرح کرد (۱۹۵۶) اما بعدها افراد دیگر نظریات او را توسعه دادند. آخرین گروهی که به ارائهٔ این الگو همت گماشتند، بروس جویس و همکاران او (۱۹۹۲) بودند.

در این روش، معلم مجموعه فعالیت‌های هدف‌دار را پیش‌بینی می‌کند و براساس آن‌ها به منظور تحقق بخشیدن به اهداف آموزشی، به تدریس مفاهیم اساسی درس می‌پردازد. دانش‌آموزان نیز به مقایسه و مقابلهٔ مجموعه‌ای از نمونه‌ها می‌پردازند و به دنبال آن، فرضیه‌ها و حدس‌هایی در ذهن آنان جوانه می‌زند.

مراحل تدریس در الگوی دریافت مفهوم

عرضهٔ مطالب و شناسایی مفهوم

معلم مثال‌های نشانه‌گذاری شده‌ای را بیان می‌کند.

دانش‌آموزان نشانه‌های نمونه‌ها و غیرنمونه‌ها را با هم مقایسه می‌کنند.

دانش‌آموزان به فرضیه‌سازی و آزمون آن می‌پردازند.

دانش‌آموزان برحسب نشانه‌های لازم، تعریفی ارائه می‌دهند.

آزمون دست‌یابی به مفهوم

دانش‌آموزان مثال‌های اضافی بدون نشانه را با عنوان نمونه‌های با نشانه و غیرنمونه‌ها معین می‌کنند. معلم فرضیه‌ها را تأیید، مفهوم را نام‌گذاری، و تعاریف را برحسب نشانه‌های لازم دوباره بیان می‌کند.

تحلیل راهبردهای تفکر

دانش‌آموزان تفکر خود را شرح می‌دهند.

معلم نقش فرضیه‌ها و نشانه‌ها را به بحث می‌گذارد.

الگوهای دریافت مفهوم، بسته به تأکید بر درس به خصوص، می‌توانند چندین هدف آموزشی را تأمین کنند. این الگو برای آموزش مفاهیم خاص و دربارهٔ ماهیت مفاهیم تدوین شده است. در کنار این اهداف، امکان تمرین در استدلال استقرایی و فرصت‌هایی برای تغییر و تبدیل و بهبود الگوهای ساخت مفهوم دانش‌آموز را فراهم می‌سازد.

این الگو سرانجام ـ به خصوص

همـراه با مفاهیم انتزاعـی ـ آگاهی از چشم‌اندازهای دیگر، حساسـیت به استدلال منطقی در ارتباطات، و تحمل ابهامات را پرورش می‌دهد.

موقعیت کلاس در زمان تدریس

انواع متمم (اسم، قید و فعل)

با استفاده از نموداری که روی تخته می‌کشـیم، بـه هدایـت دانش‌آموزان مشغول می‌شویم. در نمودار مذکور این عناوین به چشم می‌خورد: غیرنمونه‌ها/ نمونه‌های دارای نشانه

(دو جمله را زیر عناوین روی نمودار قرار می‌دهیم.)

غیر نمونه‌ها

اتاق روشن شد.

نمونه‌های دارای نشانه

اتاق نیاز به چراغ دارد.

و می‌گوییـم: به ایـن دو جمله نگاه کنید؛ آن‌ها از چه نظر به هم شبیه و از چه نظر با هم متفاوت‌اند؟ جملهٔ «اتاق نیاز به چراغ دارد» نشـانه‌ای از مقولهٔ مـورد نظر ما را در خـود دارد و جملهٔ «اتاق روشـن شد.» مقوله مورد نظر ما را در خود ندارد.

حـالا دو جملهٔ دیگر را در زیر نمودار می‌نویسیم.

این داستان تکراری نیست.

دوستی با دانایان افتخار واقعی است.

اکنون ایـن جفت جمله را بررسـی می‌کنیم: جملهٔ «دوستی با دانایان افتخار واقعی است» دارای نشانهٔ مورد نظر ماست اما جملهٔ «این داسـتان تکراری است» نشانهٔ مورد نظر ما را ندارد.

جمله‌های «اتاق نیاز به چراغ دارد» و «دوستی با دانایان افتخار واقعی است» وجـه مشـترکی دارند کـه دو جملهٔ دیگر فاقد آن‌انـد. حالا از دانش‌آموزان می‌خواهیـم در خلال ایـن مرحله از تمرین، به تنهایی کار کنند.

معلم باید دو جملهٔ دیگر را بنویسـد و از دانش‌آمـوزان بخواهد دو جمله را با هـدف درک این نکته که نمونه‌های با نشانه چه چیز مشترکی دارند که در غیر نمونه‌ها وجود ندارد، با هم مقایسه و مقابله کنند.

از دانش‌آمـوزان می‌خواهیـم آن‌چه را در ذهنتـان می‌گـذرد، بنویسـند (فرضیه‌هایی که تا این لحظه به ذهن می‌آورند): «فکر می‌کنید چه نشانه‌ای در جمله‌های نمونهٔ با نشـانه مشترک است که در جمله‌های غیر نمونه وجود ندارد؟»

معلم با معرفی ده جملهٔ دیگر به کار خود ادامـه می‌دهـد. آن‌گاه جمله‌ای را معرفـی می‌کنـد و از دانش‌آموزان می‌پرسـد: «آیـا این جمله برحسـب فرضیه‌های ذهنی شما از نمونه‌های با نشانه است یا غیرنمونه‌ها؟»

در ادامـه او از آن‌ها می‌پرسـد: «آیا کسی از شـما لزوم تغییر در نظر خود را احساس می‌کند؟»

علی با دستهٔ گل آمد.

با تبادل نظر و راهنمایی معلم، همهٔ دانش‌آموزان جملهٔ مذکور را به عنوان غیر نمونه شناسـایی می‌کنند. سپس، معلم نمونهٔ دیگر را بیان می‌کند:

او در این کار مهارت دارد.

دانش‌آمـوزان در جملـهٔ مذکـور متمم اولی را به عنوان نمونهٔ با نشـانه شناسـایی می‌کنند و بـه کمک معلم خود، عنوان متمم اسـم را برای آن به خاطر می‌سپارند. در مورد وجه شباهت بیـن متمم دوم و جملهٔ قبل از آن هم فکر می‌کنند. (حالا معلم به تدریس نوع دیگر متمم می‌پردازد. لازم به ذکر است که انواع متمم بـا این روش به صورت مجزا نیز قابل تدریس‌اند.)

معلم به ذکر نمونه‌هایی بدون نشانهٔ متمم اسمی و دارای نشانهٔ متمم قیدی می‌پردازد و از دانش‌آموزان می‌خواهد در این نمونه‌ها وجه مشترک را دریابند.

او بـا معرفی یک جفـت جملهٔ دیگر تدریس را ادامه می‌دهد.

غیر نمونه‌ها:

مدیر آموزشگاه ما را نشناخت.

نمونه‌های دارای نشانه:

گل‌های زیبا در باغچهٔ ما شکفت.

جملهٔ «مدیر آموزشگاه ما را نشناخت» نمونهٔ دارای نشـانه برای یافتن مفهوم متمم قیدی نیست اما جملهٔ «گل‌های زیبا در باغچهٔ ما شـکفت» دارای این نشانه است.

حـالا از دانش‌آمـوزان می‌خواهیم به دو جملـهٔ «گل‌های زیبا در باغچهٔ خانهٔ مـا شـکفت» و «مدیر آموزشـگاه ما را نشناخت» دقت کنند و بگویند که این دو چه وجه مشترکی دارند که جملهٔ «مدیر آموزشگاه ما را نشناخت» فاقد آن است.

از دانش‌آموزان می‌خواهیم در خلال ایـن مرحله از تمرین، بـه تنهایی کار کنند؛ معلم باید دو جملهٔ دیگر را بنویسد و از دانش‌آموزان بخواهد دو جمله را با هدف درک عنصر مشترک نمونه‌های با نشانه که در غیرنمونه‌ها وجود ندارد، با هم مقایسه و مقابله کنند.

از دانش‌آمـوزان می‌خواهیم آن‌چه را در ذهنشان می‌گذرد، بیان کنند: «فکر می‌کنیـد چه نشـانه‌ای در جمله‌های «نمونهٔ با نشانه» مشترک است که در جمله‌های «غیر نمونه» وجود ندارد؟»

معلم با معرفی چنـد جملهٔ دیگر به کار خود ادامه می‌دهد. آن‌گاه جمله‌ای را معرفـی می‌کنـد و از دانش‌آموزان می‌پرسـد: «آیـا جملـه برحسـب فرضیه‌های ذهنی شما از نمونه‌های با نشانه است یا غیرنمونه‌ها؟»

دلاوران ما با دشمن جنگیدند.

همـهٔ دانش‌آموزان جملـهٔ مذکور را به عنوان غیرنمونه شناسایی می‌کنند. صحبت کردن با دانش‌آموزان، معلم را از نظریات آنان مطلع می‌کند.

سـپس معلم نمونهٔ دیگـری را بیان می‌کند:

وحید در مدرسه به دستهٔ گل می‌ماند.

دانش‌آموزان در جملهٔ مذکور، متمم اولـی را به عنـوان نمونهٔ با نشـانه و با عنوان متمم قیدی شناسایی می‌کنند و در مورد وجه شباهت متمم دوم و جملهٔ

در این روش، معلم مجموعه فعالیت‌های هدف‌دار را پیش‌بینی می‌کند و براساس آن‌ها به منظور تحقق بخشیدن به اهداف آموزشی، به تدریس مفاهیم اساسی درس می‌پردازد. دانش‌آموزان نیز به مقایسه و مقابلهٔ مجموعه‌ای از نمونه‌ها می‌پردازند و به دنبال آن، فرضیه‌ها و حدس‌هایی در ذهن آنان جوانه می‌زند

جملهٔ «نثر فنی طرفدار ندارد» نمونه دارای نشانه برای یافتن متمم فعلی نیست اما جملهٔ «ایران به دانشمندان خود می‌نازد» دارای این نشانه است

«دلاوران ما با دشمن جنگیدند» فکر می‌کنند. حالا معلم به ذکر نمونه‌های بدون نشانهٔ متمم قیدی و نمونهٔ دارای نشانهٔ متمم فعلی می‌پردازد و از دانش‌آموزان می‌خواهد این نمونه‌ها را با هم مقایسه کنند:

غیرنمونه:

نثر فنی طرفدار ندارد.

نمونهٔ با نشانه:

ایران به دانشمندان خود می‌نازد.

جملهٔ «نثر فنی طرفدار ندارد» نمونهٔ دارای نشانه برای یافتن متمم فعلی نیست اما جملهٔ «ایران به دانشمندان خود می‌نازد» دارای این نشانه است.

حالا از دانش‌آموزان می‌خواهیم به دو جملهٔ «ایران به دانشمندان خود می‌نازد» و «دلاوران ما با دشمن جنگیدند» دقت کنند و بگویند این دو چه وجه مشترکی دارند که جملهٔ «نثر فنی طرفدار ندارد» فاقد آن است. دانش‌آموزان باید در حلال این مرحله از تمرین، به تنهایی کار کنند.

معلم باید دو جملهٔ دیگر بنویسد و از دانش‌آموزان بخواهد آن‌ها را با هدف درک مشترکات نمونه‌های با نشانه که در غیر نمونه‌ها وجود ندارند، با هم مقایسه و مقابله کنند. در این مرحله، باید از دانش‌آموزان بخواهیم آن‌چه را در ذهنشان می‌گذرد، بیان کنند:

«فکر می‌کنید در جملات «نمونهٔ با نشانه» چه نشانهٔ مشترکی وجود دارد که در جمله‌های «غیر نمونه» وجود ندارد؟»

معلم با معرفی چند جملهٔ دیگر به کار خود ادامه می‌دهد. آن‌گاه جمله‌ای را معرفی می‌کند و از دانش‌آموزان می‌پرسد: «آیا این جمله برحسب فرضیه‌های ذهنی شما از نمونه‌های با نشانه است یا غیرنمونه‌ها؟»

ما با اتوبوس آمدیم

جملهٔ مذکور سه عنوان غیرنمونه در متمم فعلی و نمونه در متمم قیدی معرفی می‌شود.

معلم با صحبت کردن با دانش‌آموزان

معلم شاعران

فرشته قادری دهکردی

دبیر ادبیات فارسی عشایر

تا هست زمین، هست زمان تا که خدا هست
آن صحنهٔ ایثار تو در کرب‌وبلا هست
ای سبد و سالار شهیدان خدایی
عشقت ز ازل تا به ابد در دل ما هست
هر ساله محرم دل ما در تب و تاب است
تا هست جهان سوگ تو هر ساله به‌پا هست
در خاطر ما آن همه پاکی و شهامت
از اهل تو و عشق تو و ماه وفا هست
عباس علمدار تو چون با شهدا رفت
با این همه در گوش فلک العطشا هست
همواره دلم از غم بی‌حد تو پرسد
بدتر ز جفا بر تو بگو باز جفا هست؟
تا هست زمین، هست زمان تا که خدا هست
آن صحنهٔ پیکار تو در کرب‌وبلا هست

حسن معقول

(۱۳۵۳، طبس) کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و ۱۲ سال سابقه، برگزیده جشنواره الگوهای تدریس در سال‌های ۸۳ و ۸۶، در قالب غزل و نیمایی طبع آزمایی می‌کند.

من امشب از غم باران سخن نخواهم گفت
من از شکستن یاران سخن نخواهم گفت
از آن شکوفهٔ نشکفته‌ای که پرپر شد
از این پرندهٔ نالان سخن نخواهم گفت
صدای رعد ستمگر چو در هوا پیچد
ز حیل ناشنوایان سخن نخواهم گفت
اگرچه دست شقایق گره‌گره خورده‌ست
کنار جوی گریزان، سخن نخواهم گفت
ز مردن تن تاخوردهٔ بهاران هم
به زیر خاک بیابان سخن نخواهم گفت
ز جامه‌های سیاهی که سرو می‌پوشد
به سوگ تلخ بهاران سخن نخواهم گفت
به دست و پا زدن لاله‌های کوه قسم
که از حکومت طوفان سخن نخواهم گفت
چو مرگ قمری احساس می‌رسد از راه
از آن عزیز غزل‌خوان سخن نخواهم گفت
فدای چشم تو اما بدان که دیگربار
من از نشانهٔ باران سخن نخواهم گفت

از نظریات آن‌ها مطلع می‌شود. آن‌گاه آخرین نمونه را بیان می‌کند:

ایرانیان به سپاه اسلام می‌گرویدند.

این جمله به عنوان نمونهٔ با نشانه با عنوان متمم فعلی شناسایی می‌شود.

در پایان، معلم از دانش‌آموزان می‌خواهد تا در یکی دو داستان یا متن کتاب، نمونه‌های با نشانه (برای متمم اسمی، متمم قیدی و متمم فعلی) را جست‌وجو کنند و فهرستی از جملات را در جلسهٔ آینده به او تحویل دهند.

زمان لازم برای تدریس ۳۰ تا ۳۵ دقیقه است. البته این روش، مهارت معلم را در همهٔ مراحل می‌طلبد.

اثرات آموزشی و پرورشی روش دریافت مفهوم

- پرورشی
  - انعطاف‌پذیری مفهومی
- آموزشی
  - استراتژی یادگیری مفهوم
    - مفاهیم، سیستم‌های مفهومی و کاربرد آن‌ها
    - ماهیت مفاهیم
    - الگوی دریافت مفاهیم
  - شکیبایی در ابهام
  - استدلال استقرایی

منابع

۱. جویس، بروس؛ ویل، مارشا؛ کالهون، امیلی؛ الگوهای تدریس، ۲۰۰۰، مترجم محمدرضا بهرنگی.

۲. قاسم‌پور مقدم، حسین؛ کاربرد الگوی دریافت مفهوم در آموزش زبان و ادب فارسی، مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی، صفحهٔ ۳۶.

علی‌اصغر فیروزنیا

کوفه با آن مسند دارالقضا
شاهد عدل علی مرتضا
عدل او الحق که عدل مطلق است
راستی، حق با علی او با حق است
دست‌هایش چون ترازویی تراز
عدل هم با دست او شد سرفراز
در ترازوی عدالت، عادلی
کی بود همسنگ شیر حق، علی؟
پیش چشم پیشوای عدل وجود
عدل بالاتر ز بذل و جود بود
عدل چبُود؟ وضع اندر موضعش
جود چبُود؟ بذل در ناموقعش
در کتاب حق تدبر کرده‌ام
آیه آیه پیش چشم آورده‌ام
بین اسماعیل و اسحاق خلیل
فرق کو در نامهٔ رب جلیل؟
آسمان‌ها گر به عدل افراشته است
پس چرا خاک از ستم انباشته است؟
قاضی شرع این‌چنین تبعیض چیست؟
بین من با آن مسیحی فرق نیست
او قیامت کرد با عدلی که داشت
آن‌چنان میزان و عدلی را که داشت؟
او به جام عدل، باده داده است
عدل ساقی، این‌چنینم کرده مست

عباسعلی سلطانیان

(۱۳۴۹ـ اسفرجان) کارشناس ادبیات فارسی و دبیر مدارس راهنمایی اسفرجان منطقهٔ پیربکران اصفهان.

هرجا که بود اشکی و آهی دلم گرفت
هرجا که بود ظلم و سیاهی دلم گرفت
وقتی بهشت را به جهنم فروختند
گندم نداشت ارزش کاهی دلم گرفت
وقتی زمان کشتن هابیل می‌رسید
قاضی نبود و حُکم و گناهی دلم گرفت
روزی که از حسادت و جور برادران
یوسف نشسته بود به چاهی دلم گرفت
هر جا که بود آینه‌ای صاف و بی‌غبار
اما بدون ردّ نگاهی دلم گرفت
وقتی که از گرانی زنجیرهای بیم
پایی نمی‌رسید به راهی دلم گرفت
روزی که در محاصرهٔ سرد گرگ‌ها
یاری نمی‌رساند سپاهی دلم گرفت
هرجا که گل شکایتی از باد فتنه داشت
اما نداشت چشم گواهی دلم گرفت
در آن زمین که لالهٔ از شعله داغ‌تر
می‌سوخت پای هرزه گیاهی دلم گرفت
وقتی مرا به جُرم خرد سنگ می‌زدند
پیشم نبود پشت و پناهی دلم گرفت

گفت و گو

زنگی آمده است؟

گفت و گو با فتح‌الله عباسی، معلم ادبیات و نویسنده

فتح‌الله عباسی در یک نگاه

فتح‌الله عباسی متولد ۱۳۵۰ کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی در شهرضا متولد شد. وی ابتدا در شهرستان سمیرم و چند سالی در ناحیهٔ ۳ اصفهان و از سال ۱۳۸۱ تاکنون در شهرستان شهرضا به تدریس و تحقیق مشغول است. نخستین تجربهٔ قلمی وی مقالهٔ «عشق در پیام جهانی شهریار» است که در شهریورماه ۱۳۷۰ در نشریهٔ «کلمه» به چاپ رسید. از آن زمان تاکنون حدود سی مقالهٔ تحقیقی و پژوهشی از وی به چاپ رسیده است.

نخستین کتاب تألیفی وی «عجبا نماز مستان» (تحلیل عرفانی نماز در آثار مولانا) است که در سال ۱۳۸۲ در سومین جشنوارهٔ کتاب معلم حائز رتبه دوم بخش «نقد و تحلیل» گردید، در همان سال همکار آقای مسعود تاکی در تألیف کتاب «راهنمای ادبیات فارسی (۲)» بود. در سال ۱۳۸۷ کتاب «با دل بُردگان» به چاپ رسانید.

معلم موفق کیست؟

اگر معلمی را گونه‌ای عشق‌ورزی ندانیم و بخوانیم، ملالت در ساحت عشق راه ندارد و تنگناها از عشق نمی‌کاهد، نابت‌ماندن دریاچهٔ معلومات از نشاط معلم موفق می‌کاهد و معلمی که مطالعهٔ مستمر در حوزهٔ مسائل جدید و نوظهور ادبی نداشته باشد، چون برکه‌ای است که راهی به دریا ندارد و فرجام این تکرار بی‌سرانجام از پیش رقم خورده است. استفاده از وسایل کمک‌آموزشی را دون شأن خود شمارد و بیندیرد که طراوت شیوهٔ سخنرانی سال‌هاست به سر آمده و موفق آن‌که یک‌سونگری و یکسان‌بینی را آفت بزرگ حرفهٔ مقدس خویش بشمارد.

به نظر شما ویژگی‌های بایستهٔ معلم ادبیات کدام است؟

دبیر که عموماً صفت «فرهیختگی» را در ادهان تداعی می‌کند، علاوه بر آراستگی ظاهر ـ که حکایت گوی ضمیر و وجدان آرام اوست ـ به صفات روحی برجسته نیز متصف گردد. در هر رشته‌ای تدریس می‌کند به سرچشمهٔ زایندهٔ فرهنگ و ادب اتّصال یابد؛ به قول سعدی: «هر که شیرینی فروشد مشتری بروی خروشد» و گاه با مصرعی یا جمله‌ای حکمت‌آمیز بر قلمرو دل‌ها حکومت می‌کند. گیرم دبیر ریاضی و فیزیک و... باشد که اتفاقاً عشق از این منظر دلکش‌تر و شیرین‌تر می‌نماید.

روش‌های بدیع شما در کار معلمی کدام است؟

در رشتهٔ ادبیات آنچه را بیشتر مدّنظر داشته‌ام «کشف لذت» در دانش‌آموزان بوده، این لذت کشف را نه به معنی در چم و خم نکات کنکوری گرفتار ساختن و هراسان نمودن فراگیران، که فراهم نمودن بستری تا دانش‌آموز به رمز و راز زیبایی متن پی ببرد. درس «تاریخ ادبیات» را قطعاً به شیوهٔ مشارکت فعال برگزار می‌نمایم. جابه‌جایی کلاس درس هم مؤثر است.

یکی از خاطرات به یادماندنی خود را از دوران معلمی بیان کنید.

یکی از خاطرات ماندگار من مربوط به سال ۱۳۷۸ در دبیرستان البرز ناحیهٔ ۳ اصفهان است. نوبت دوم بود و ساعت آخر کلاس زبان فارسی دوم ریاضی. آن هم با بچه‌هایی سخت گوش و منضبط. به عادت همیشگی وارد کلاس شدم، پس از حضور و غیاب و احوال‌پرسی در جوی صمیمی از درس

قبل سؤالاتی پرسیدم و آن‌گاه که نوبت به تدریس درس جدید رسید، طبق معمول به سمت تابلو چرخیدم که صدای گاو قضای آرام کلاس را برهم زد. موج خنده قدرت هر نوع عکس‌العملی از من سلب کرد، مات و مبهوت گچ از دستم افتاد و ناخودآگاه این ابیات بر ذهن و زبانم جاری شد:

ز کجا آمده‌ای می‌دانی؟
ز میان حرم سبحانی
یاد کن هیچ به یادت آید
آن مقامات خوش روحانی
پس فراموش شده تا آنها
لاجرم خیره و سرگردانی
.....

در سکوت کلاس به گوشم رسید که: «... سبحانی! سبحانی! آقا فهمید...» از کلاس که بیرون آمدم، رضا سبحانی را دیدم که شرمنده از رفتار خود، طلب بخشش می‌کرد... و سؤال بی‌جواب بچه‌های آن کلاس گاه و بی‌گاه این بود که بدانند من از کجا فهمیدم؟ و در ذهن من تصویری از عظمت مولانا نقش می‌بست که نتیجهٔ اتحاد و دلبستگی یک دبیر ادبیات با مولانای بزرگ و رازدان بود... رازی که هیچ‌گاه گفته نشد.

مهم‌ترین محاسن و معایب کتاب‌های درسی چیست؟

اتفاق مبارکی که از سال ۱۳۷۴ تا دو سه سال بعد از آن پیش آمد و منجر به تغییر کتب درسی گردید، شور و ذوق وصف‌ناپذیری را بر فضای رخوت‌آلود کلاس‌های ادبیات حاکم ساخت و اگر به دیدهٔ انصاف بنگریم با جامعیت نسبی خویش توانست خلأهای ناشی از دوفی بودن ادبیات از یک‌سو و در نتیجه مشمول علوم نبودن ادبیات را پر کند و فاصلهٔ بی‌انتهای علوم‌انسانی و علوم پایه را کم نماید و چند سالی گذشت تا مطالب بعضاً نوآمد آن تثبیت گردد و به‌رغم پاره‌ای تنگ‌نظری‌ها عموماً از مطالب آن استقبال گردید اما واقعیت آن است که برخی مطالب چون قوانینی که مشمول زمان واقع می‌شوند به تکرار ملال‌آوری رسیده‌اند که قبل از دانش‌آموز، معلم را سرخورده ساخته‌اند از دیگر معایب آنها این‌که مطالب کتاب با سرفصل‌های ارائه شده هماهنگی کاملی ندارند. مخصوصاً در باب ادبیات پایداری، ادبیات داستانی و... و امروزه نمونه‌های بهتری جهت جای‌گزینی وجود دارد.

نظرتان درباره مجله رشد ادب چیست؟

درباره فصلنامهٔ «رشد ادب فارسی» واقعیت آن است که دو سه سال گذشته که مقالات تخصصی‌تر شده و بالطبع شیوهٔ نگارش هم دگرگون شده، عملاً بستر مناسبی برای آموزش همگانی دبیران فراهم ساخته‌اید و امروزه دبیران نویسنده دریافته‌اند که صرف ذوق و مسائل ذوقی نمی‌تواند پدیدآورندهٔ یک پژوهش و تحقیق علمی باشد و از این‌که امروزه یگانه مرجع تخصصی دبیران می‌باشد جای هزار تبریک دارد.

سرمقاله‌های شیرین سردبیر محترم جناب آقای دکتر سنگری چون همیشه، هم اقناع روح است و هم فتح بابی در جهت اندیشیدن و تأملی دوباره در زوایای ادبیات و دنیای خاص معلم ادبیات، اندیشهٔ بلندشان بر دوام باد!

یکی از آثار شاخص خود را معرفی کنید.

از آثار شاخص این حقیر، مقالاتی است که سال‌های نه چندان دور در مجلهٔ رشد ادب فارسی به چاپ رسیده و از جمله مقالهٔ «مشکل عشق و حوصلهٔ دانش ما» در سال ۱۳۸۴ را در ردیف آثار خواندنی خود می‌دانم.

چگونه معلم شدم؟

غلامرضا عمرانی

معلمم می‌گفت: من ملک بودم و فردوس برین جایم بود
و... به نازی که لیلی در محمل، در عدم خفته بودم که دستی جانانه آمد و مهربانانه از خواب بیدارم کرد. روزی بود مانندهٔ هیچ‌گاه که هنوز روزی نبود؛ «من»ی نبوده، «من»ی بود؛ در بامدادی و هنوز بامدادی نبود؛ جایی بود و جایی نبود؛ گاهی بود و گاهی نه؛ دمی بود بی که دمی باشد هنوز؛ حالی بود و حالی نبود؛ که نه حالی بود و نه گذشته‌ای؛ هستی بود و هستی نبود؛ که هستی هنوز سر از گریبان «کن» برنکرده بود؛ همین یک‌دم پیش بود که هنوز دمی نبود؛ از عدم آمدم؛ آمدیم؛ با یک مه‌بانگ آمدیم، قبراق؛ تا افق گسترده بودیم؛ گستردیم؛ تا چشم کار می‌کرد، بودیم؛ از نابوده بود شده و هنوز سلطنت «کن» آغاز نگشته. از همهٔ اعضا تنها جفتی چشم بودیم، سیاه و درشت و نگران و امیدوار و خمارآلود و برآهیخته‌مژگان و نرگس‌گون و بیمارناک و گیرنده و به خود کشنده، هم‌چون همهٔ چشم‌هایی که تاریخ ادبیات عاشقانهٔ جهان از وصفشان مالامال است؛ و گوشی نیوشنده و دیگر نه؛ بودیم و هم نبودیم مثل وهم؛ شاید به باریکی خیال هلالی در نیمهٔ روزی آفتابی؛ صف در صف در صف صف زده بودیم و امید در ما جوانه‌زنان و ما جوانه‌های امید را می‌دیدیم که برمی‌آمد و برمی‌رویید و صدای روییدنش را می‌شنیدیم و بدان دل داده بودیم عاشق‌وار؛ عاشق شده بودیم؛ عشق در ما خیمه زده بود؛ خیمه در خیمه و آن‌گاه آن بانگ، آن مه‌بانگ که:

«منم»؛ «نیستم»؟ «هستم؛ و همهٔ مستی‌ها از من و هستی‌ها از من و صهباها، از من و ساغرها از من و میناها از من»؛

و من عاشقانه فریادکشان که: «هستی ی ی ی ی ی»؛ و ما عاشقانه... که: «هستی ی ی ی ی ی»؛ که: «آری»؛ که: «بلی»؛ و «حجت موجه ما» با «ما» و «پیوند جان آگه ما»[1] با «ما»؛ و آن مه‌بانگ هم‌چنان طنین‌انداز در دل و جان، در جان و جگر که: «نیستم؟ و ما هم‌چنان عاشقانه... که: «هستی».

شادی از کرانه موج زد؛ موج زد و برآمد و برآمد و بر ما سایه افکند. گفتم؛ گفتیم: «دیگر تمام شد».

گفت: «در راه آغازید هنوز».

شکرانه را به نماز برخاستیم؛ نماز بردیم؛ قامت بستیم؛ قیامتی بود؛ «هر کسی عربده‌ای» که: «هستی»؛ که: «بلی».

دیدم که داریم ذوب می‌شویم؛ ذوب شده بودیم؛ نبودیم؛ سایه نداشتیم؛ نبودیم؛ ذوبم کرده بود به‌جای همهٔ عاشقان و گفت: «از سر صدق»؟ گفتم: «از سر صدق» و گفتیم: «از سر صدق»!

خنده‌اش فضا را انباشت و ما خندیدیم؛ خنده‌مان فضا را انباشت و این‌بار مه‌بانگ فرمود که: «بنویسید؛ سجل کنید»؛ و نوشتیم و سجل کردیم بر «طوماری به درازای ابد، بر نوشته ز سرش تا خط پایان»[2] که: «هستی»؛ که: «هستی»؛ که: «هستی ی ی ی ی ی ی...».

بام به پرتو فلق درخشید و «خداوند خدا گفت روشنایی بشود و آن‌گاه روشنایی شد»[3] و ما در پرتو روشنایی بام باز هم نوشتیم و سجل کردیم بر آن طومار که: «هستی»؛ که: «هستی»؛ و بر آن افزودیم که: «تنها تو هستی».

طومار را از یک‌سو درپیچید؛ درهم بپیچید و درهم بپیچید و ما با چشم‌هایی به نگرانی غنچه‌ای که می‌شکفد و به نگرانی آدمی که در ازل تنهاست و به نگرانی آشفته‌حالی زیر نگاه شوق‌مند جانانی، چشم به آن طومار دوخته بودیم که هم‌چنان درهم می‌پیچید و در خویش می‌پیچید.

گفت؛ مه‌بانگ گفت: «میان من و شما عهدی است برنوشته بر این طومار؛ در راه که می‌روید، طومار را بنگرید؛ ببوسید و با آن‌چه بدان گواهی داده‌اید، همواره تجدید عهد کنید».

گفتیم: «چنین باید اما کجا می‌رویم؟ خیر است»

گفت؛ مه‌بانگ گفت: «با شما عهدی‌ست و پیمانی و نوشته‌ای و امانتی؛ به سلامت» و دیگر هیچ نگفت و هم‌چنان در کار پیچیدن طومار بود که گفت؛ و طومار را هم‌چنان درهم بپیچید و درفشرد تا...؛ ناگهان چشم در چشم من دوخت و گفت: «چه خواهی کرد آن‌جا که خواهی رفت»؟

گفتم: «همان خواهم کرد که تو به من آموخته‌ای؛ خود گفته‌ای وَلِکُلٍّ وِجْهَةٌ هُوَ مُوَلِّیها فَاسْتَبِقُوا الْخَیْراتِ أَیْنَما تَکُونُوا...[4]؛ معلم خواهم شد».

خنده‌اش فضا را انباشت و ما خندیدیم؛ خنده‌مان فضا را انباشت و از خنده‌مان بوی خدا، رنگ خدا، خوی خدا برآمد و فضا را نگارگر شد و شنیدیم که آوایی به شادی از هر کرانه برآمد که: «صِبْغَةَ اللهِ وَ مَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللهِ صِبْغَةً»[5]

صبغهٔ او در من کارگر گشت و شدم آن‌چه می‌بایستم؛ معلم!

پی‌نوشت

۱. حافظ:

خیال روی تو در هر طریق همره ماست
نسیم موی تو پیوند جان آگه ماست
به‌رغم مدعیانی که منع عشق کنند
جمال چهرهٔ تو حجت موجه ماست

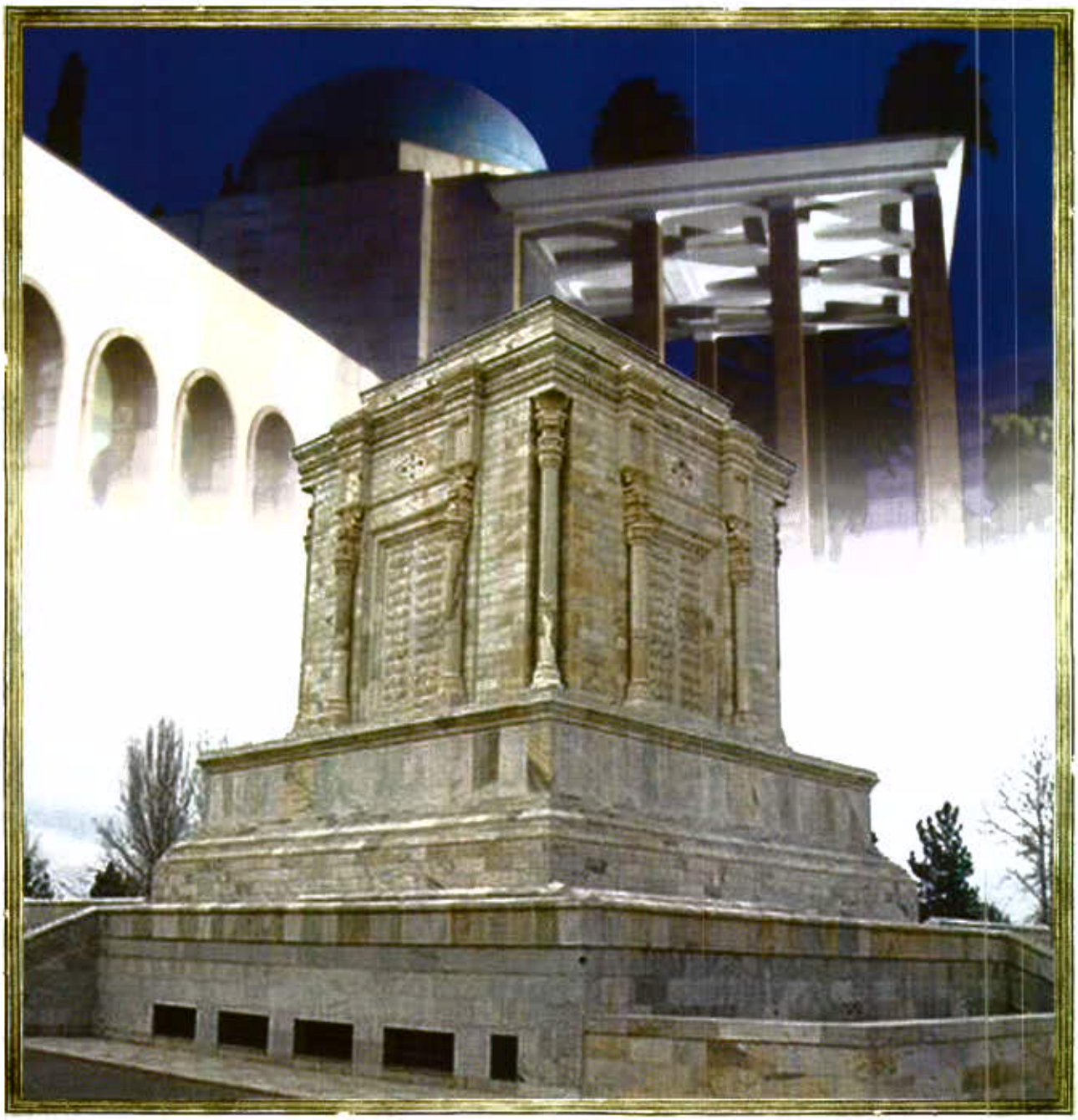
۲. مولوی:

هست طومار دل من به درازای ابد
بر نوشته ز سرش تا خط پایان: «تو مرو»

۳. کتاب مقدس، عهد عتیق، سفر پیدایش، باب نخست.

۴. و برای هر کسی قبله‌ای است که وی روی خود را به آن می‌گرداند پس در کارهای نیک بر یکدیگر پیشی گیرید. هر کجا که باشید (۱۴۸ بقره)

۵. این است نگارگری الهی و کیست خوش‌نگارتر از خدا (۱۳۸ بقره)



نگاره‌ای از شاهنامهٔ حکیم ابوالقاسم فردوسی