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

WWW.ROSHDMAG.IR

رشد زبان و ادب فارسی

۹۷ رشد
آموزش

نوبهار است در آن کوش که خوش دل باشی

سال نو و حال نو مبارک

میزگرد زبان گفتاری معیار
عشق زمینی، عشق آسمانی
از شعر روایی تا روایت شاعرانه
جایگاه کمدی الهی در ادبیات جهان
رمز و تفاوت آن با نماد و نشانه
فرآیندهای واجی در زبان و ادب پارسی
الهه بانوی ایرج میرزا، ایشتره یا زهره؟
شکل داستانی
نوعی تمثیل در کتب درسی

بررسی تطبیقی شخصیت‌های اساطیر ایران و یونان

ISSN 1606-9218

شرایط پذیرش مقاله

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

• ۱. مقالات ارسالی باید در جارچوب اهداف مجله‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی و متناسب و مرتبط با یکی از محتوای کتاب‌های درسی باشد و به نظر مستقیم و غیر مستقیم در جهت گشایش گره‌ها و کاستن از مشکلات کتاب‌های درسی یا آموزشی روش‌های مناسب تدریس هر یک از حوزه‌های آموزشی زبان و ادب فارسی در دوره‌ی متوسطه و پیش دانشگاهی باشد. توضیح اضافه. • ۲. اگر مقاله به تصویر، طرح، نمودار و جدول نیاز دارد، پیشنهاد تا ضمیمه کردن و محل قرارگرفتن آن‌ها در جمله‌ی مشخص شود. • ۳. سر مقاله به فارسی روان، ساده و ساده باشد و به دور از هرگونه تکلف و تصنع و سردنویسی انشایی، به فارسی معیار نوشته شود و در انتخاب واژه‌های علمی و فنی دقت شود. • ۴. مقاله‌های ترجمه شده با متن اصلی هم جوهی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه‌ی مقاله باشد. • ۵. اهداف مقاله و چکیده‌ی نظریه و پیام آن در چند سطر در پایان یا شروع مقاله، معرفی نامه‌ی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و نشانی‌ها، در روی نوشت باشد. • ۶. هیئت تحریریه در رد قبول و ویرایش علمی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است. • ۷. ارای مندرج در مقاله‌ها لزوماً نظر دفتر، نویسندگان کتاب آموزشی و هیئت تحریریه نیست و مسئولیت پاسخگویی به پرسش‌هایی خواننده‌گان با خود نویسنده یا سرچشمه است. • ۸. مقالات رد شده بازگردانده نمی‌شود. • ۹. اصل مقاله برای بررسی به هیئت تحریریه تحویل شود. از ارسال نسخه‌ی دیگر آن خودداری کنید. • ۱۰. مقالات نباید در جایی چاپ شده باشد. • ۱۱. مقالاتی که در زمینه‌ای همزمان‌های دیگری نوشته و برای سایر نشریات ارسال شده است، هرگز بررسی و چاپ نخواهد شد. • ۱۲. مقاله‌ی پژوهشی حاوی یک مسئله‌ی علمی، نظریه‌ی پیشنهاد، راه و یا راه‌حلی و دست‌کم روش تازه‌ای است، حاصل تحقیق نویسنده و به روشی علمی و منطقی بیان و ارائه می‌شود. • ۱۳. عنوان راه و بستی صفحه‌ی اول عنوان مقاله و نام نویسنده یا نویسندگان، عنوان شغلی یا علمی و راه و نشانی کامل صفحه‌ی دوم نیز با عنوان و چکیده‌ی مقاله اعم از فارسی و انگلیسی، در صفحه‌ی سوم آغاز شود. حجم مقاله حداکثر ۱۵ صفحه‌ی ۲۰×۲۷ سانتی‌متر باشد.

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

• **چکیده:** حداکثر ده سطر شامل مسئله‌ی تحقیق، روش کار و نتایج به دست آمده به فارسی همراه کلیدواژه‌ها • **مقدمه:** شامل طرح موضوع تا مسئله‌ی تحقیق، ضرورت و پیشینه‌ی تحقیق • **نمودارها و شکل‌ها:** این بخش از مقاله باید تا حد امکان به صورت آماده برای چاپ ارائه شود و تا حد امکان جای آن‌ها در متن اصلی مشخص شود. مندرجات جدول‌ها باید روشن و آشکار باشد و سرفصل‌های جدول‌ها نیز به ترتیبی باشد که در متن می‌آید.

شیوه‌ی ارجاع در ذکر منابع و مآخذ در پایان مقاله، الگوی زیر باید اعمال شود

■ **کتاب:** نام خانوادگی نویسنده، نام، سال نشر، نام کتاب، نام مترجم یا مصحح، تعداد جلد، نوبت چاپ، محل چاپ، ناشر. ■ **مجلات:** نام خانوادگی، نام نویسنده، عنوان مقاله، نام نشریه، دوره‌ی مجله، شماره‌ی مجله، سال. ■ **از مجموعه‌ها:** نام خانوادگی نویسنده، نام، عنوان مقاله، نام مجموعه، نام کتاب، نام و نام خانوادگی ویرایشگر مجموعه. ■ **محل نشر:** ناشر، تاریخ نشر، شماره‌ی صفحه. نیز واژه‌ی مقاله ■ **پایگاه‌های وب:** نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، عنوان موضوع، نام و نشانی دقیق صفحه، تاریخ مراجعه. ■ **از پایگاه:** نشانی پایگاه، تاریخ مراجعه. ■ **از جاهات:** نشانی، تاریخ مراجعه. نکته در متن، ذیل هر یک از موارد بالا، نام خانوادگی نویسنده، سال نشر، شماره‌ی صفحه، مثل: (رزمجو، ۱۳۷۵، ۱۲). ■ **پی‌نوشت:** در برای توضیحات مقاله هیچ‌گونه توضیحی نوشته نمی‌شود و هرگونه توضیحی را شماره‌ی پی‌نوشت که در پایان مقاله و پیش از منابع و مآخذ می‌آید منتقل می‌کردد. ■

اهداف کلی مجله: • ۱. ایجاد زمینه‌ی مناسب برای تقویت مهارت‌ها و ارتقای شیوه‌های حرفه‌ای معلمان • ۲. کشف نیازهای دانش‌آموزان و دبیران آموزش و پرورش • ۳. معرفی راهبردها، روش‌ها و روش‌های آموزش زبان و ادب فارسی • ۴. کشف نیازهای دانش معلمان نسبت به محتوای کتاب‌های درسی • ۵. ایجاد زمینه‌ی مناسب برای هم‌اندیشی و تبادل نظر بین معلمان، کارشناسان و برنامه‌ریزان درسی، برای بهبود و رفع نارسایی‌های آموزشی • ۶. افزایش آگاهی معلمان از کاربردهای گوناگون زبان و ادب فارسی در زندگی با تکیه بر محتوای کتاب‌های درسی • ۷. تشویق معلمان به انجام کارهای نوآورانه در زمینه‌های علمی، آموزشی • ۸. آشنا کردن معلمان با روش‌های علمی در زمینه‌ی زبان و ادب فارسی • ۹. آشنا کردن معلمان با مبانی و روش‌های نو در تعلیم و تربیت و تقویت دیدگاه‌های ارزشی آموزشی • ۱۰. افزایش آگاهی‌های معلمان درباره‌ی رخدادهای علمی آموزشی زبان و ادب فارسی در ایران و جهان • ۱۱. آشنا ساختن معلمان با مهم‌ترین مسائل و سؤالات موجود در حوزه‌ی علمی آموزشی.

همکاران این شماره:

پوزش و امتنان

در شماره‌ی گذشته مطلبی با عنوان نارنبات اشعار و ترانه‌های عامیانه در شعر اخوان ثالث اثر جناب آقای حسن مقبول به جناب رسید که اسمیاها نام مزد دیگری به عنوان نویسنده درج گردید. بدین وسیله از استان پوزش می‌خواهیم.

بسم الله الرحمن الرحیم

دوره‌ی ۲۴/شماره‌ی ۳/بهار ۱۳۹۰ www.roshdmag.ir شمارگان: ۱۴۰۰۰ نسخه

مدیر مسئول: محمد کاظمی
سردبیر: دکتر محمدرضا سنگری
مدیر داخلی: دکتر حسین داودی
ویراستار: اشرف دهقانی

هیئت تحریریه: دکتر تقی وحیدیان کامیار / دکتر حسین داودی / دکتر سیدمهدی مطوری 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 / **بنده‌ی طلعت آنیم که آنی دارد** ۲

مرکز / **خط و زبان پارسی، رمز هویت ملی / زبان گفتاری معیار** ۳

ادبیات‌کهن / **از این ننگ خوار است اگر بگذرم** / صابر معصومی ۱۳
عشق زمینی، عشق آسمانی / علی‌محمد پشت‌دار، فریده قندهاری ابیانه ۱۴
سخنی تازه در باب سخنی تازه / علی‌اکبر کمالی‌نهاد ۱۸

ادبیات معاصر / **الهه بانوی ایرج میرزا، ایشتره یا زهره؟** / سولماز مظفری ۲۲
شکل داستانی / رضا ریوندی ۲۸
از شعر روایی تا روایت شاعرانه / علی‌اصغر ارجی ۳۴

ادبیات‌جهان / **بررسی تطبیقی شخصیت فریدون - زئوس وضحاک - تیفوئوس** / حمید بوشاسب ۴۲
جایگاه کمدی الهی در ادبیات جهان / مهستی رضایی ۵۰

بلاغت / **نوعی تمثیل در کتب درسی** / غلامرضا شمسی ۵۲
رمز و تفاوت آن با نماد و نشانه / فاطمه اکبری، دکتر تقی پورنامداریان ۵۴

زبان‌پارسی / **کند و کاوی در شرح چند اصطلاح و ترکیب** / دکتر هادی اکبرزاده ۶۱
زایایی وندها / زیلا محمدی ۶۴
فرآیندهای واجی در زبان و ادب پارسی / رسول کردی ۶۸

روش‌تدریس / **معلم باید از بودن در کلاس لذت ببرد** / گفت‌وگو با موسی احمدی ۷۴
اخبار ۷۵
مهارت‌های معلم خلاق در کلاس درس زبان و ادبیات فارسی / عذرا اسدی ۷۶
معلمان شاعر ۷۸
خاطرات معلمان / غلامرضا عمرانی ۸۰

پیام گیر نشریات رشد: ۰۲۱-۸۸۳۱۶۸۳
گندمدیسکول: ۱۰۲ کدنشریه: ۱۱۳
تلفن امور مشترکان: ۰۲۱-۷۷۳۳۶۴۵۶-۹

نشانی دفتر مجله: تهران، کریم خان زند، ایرانشهر شمالی، پلاک ۲۶۶
تلفن مستقیم: ۰۲۱-۸۸۳۰۵۸۶۲
تهران / صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۶۵۸۵
دورنگار: ۰۲۱-۸۸۳۰۱۲۷۸

۰۲۱-۸۸۸۳۱۱۶۱-۹، داخلی ۳۷۴

در هستی چیزهایی هست که همه‌ی چشم‌ها می‌بینند و صداهایی هست که همه‌ی گوش‌ها می‌شنوند اما همه‌ی چشم‌ها و گوش‌ها یک گونه نمی‌بینند و نمی‌شنوند؛ سطوح ادراکی، اندوخته‌ها و آموخته‌های پیشین و زاویه‌ی نگاه، معناهای تازه‌ای برای اشیا خلق می‌کنند. معناهایی که گاه در آدمیان، متفاوت و حتی گاه متضاد است. گاه آن‌چه در نگاهی زیباست، در نگاهی زشت است و چه بسیار نام‌ها و کلمات که در گوشی دل‌پذیرترین موسیقی، و در دیگر گوش، ناهنجار و نفرت‌آفرین است.

ما در مرور دوباره و چندباره‌ی باورها، نگرش‌ها و گرایش‌ها به نمونه‌هایی فراوان از این دست برخورد می‌کنیم. چیزهایی که انگاره و تلقی ما از آنان چه بسا با ژرف‌اندیشی و تأمل و تعمق دیگرگونه شود و در پی این دیگرگون‌اندیشی، رفتاری دیگرگونه را رقم زند.

چرا دور برویم؛ همین مفاهیم کاملا نزدیک و دم‌دست دچار چنین سرنوشتی هستند. مفاهیم هزاران‌بار شنیده شده‌ی «معلم»، «ادبیات»، درس، مدرسه، کتاب، آموزش، تربیت از آن جمله‌اند. مثلا همین که معلم کیست، چگونه باید باشد! شب یک معلم چگونه باید بگذرد؟ چگونه باید راه برود؟ چگونه باید بایستد؟ چگونه باید نگاه کند؟ چگونه باید حرف بزند؟ چگونه باید سکوت کند؟ و ...

این همه پرسش برای آن است که بدانیم معلم در همه «حال» می‌آموزد و می‌آموزاند. گاه سکوت به جا و معنادار بهتر از هر واژه‌ای تأثیر می‌گذارد: رُبَّ سکوتٍ افَدُ من الصول؛ سکوت‌هایی هست که از نیزه کارآتر است.

همه‌ی این‌ها بایسته‌های معلمی است اما معلمی چیز دیگری نیز هست که چشیدنی است نه شنیدنی. در معلمی «آنی» وجود دارد که توان دیدن و گفتن نتوان.

ادبیات نیز «آن» فراوان دارد. شکوهی بهت‌انگیز و حیرت‌زا، لذتی که زبان اوندها و سلول‌ها ترجمه‌اش می‌توانند و زبان عادی حتی تواند از وصف آن ناتوان است. ادبیات چیزی است از جنس عشق، ملکوت، چیزی در قلمرو خدا، مقوله‌ای که صورت آن مقوله است و باطن آن مثل عالم مثل، که حتی مثال‌ها توانایی توصیف دقیق آن ندارند.

ادبیات گرچه شعر است و نثر و زیبایی و کشف و شهود و خیال و عاطفه و زبان برتر اما چیز دیگری هم هست؛ همان چیزی که حافظ از «آن» به «آن» تعبیر می‌کند.

اهالی ادبیات باید به آن، «آن» برسند و این «آن» در جان و ضمیر و ذهنشان نقود کند و سرنشین شود. هیچ‌کس بی این «آن» مباد که دارندگان «آن» صاحب سرّ ادبیات‌اند و فاتحان جان و جهان دانش‌آموزان.

خدایا ما را آن ده که ما را آن به!

هفته‌ی معلم مبارک

سردبیر

خط و زبان پارسی، رمز هویت ملی

در گفت‌وگوی چند جانبه‌ی صاحب نظران

زبان گفتاری معیار

بررسی زبان گفتاری معیار و تفاوت آن با زبان نوشتاری معیار و گویش‌ها، موضوع گفت و گوی صاحب نظران در این میزگرد است.

دکتر سنگری: بسم‌الله الرحمن الرحیم. امروز، در محضر استادان و دوستان عزیز آقایان دکتر حسین داوودی، استاد غلامرضا عمرانی و دکتر حسن ذوالفقاری هستیم و مبحثی را در حوزه‌ی زبان معیار رسمی گفتاری فارسی آغاز می‌کنیم. ابتدا از جناب آقای دکتر داوودی درخواست می‌کنم موضوع را مطرح بفرمایند و بعد دوستان وارد بحث و گفت‌وگو شوند.

دکتر داوودی: خط و زبان فارسی، رمز هویت ملی و عامل وحدت ماست. فارسی گفتاری در دو شکل خودش را نشان می‌دهد؛ یکی به صورت فارسی رسمی و به اصطلاح «لفظ قلم»، و دیگری به صورت زبان محاوره یا «زبان شکسته». وقتی می‌گوییم زبان رسمی لفظ قلم، مصداق بارزش در همین گویندگی اخبار است. یک گوینده‌ی اخبار، با فارسی رسمی سروکار دارد؛ منتها از نوع فارسی مکتوب و معیار. یعنی، متنی که کاملا صحیح نوشته شده، ویرایش شده و کاملا از عیوب زبانی مبراست. این متن را این فرد قرائت می‌کند و ما اخبار را می‌شنویم اما گاهی در یک برنامه‌ی تلویزیونی، مجری با دو نفر سه استاد نشسته‌اند و درباره‌ی یک مسئله‌ی اقتصادی یا اجتماعی بحث می‌کنند. در این‌جا، مجری جلسه را اداره می‌کند و طبیعی است که زبانش با زبان آن گوینده‌ی اخبار متفاوت باشد. در چنین برنامه‌ای، او از به اصطلاح افعال و کلمات شکسته استفاده می‌کند و این به دلیل صرفه‌جویی زبانی است. در واقع، طرف‌های گفت‌وگو روبه‌روی هم و مخاطب هم هستند؛ بنابراین، بسیاری از قرائن موجود است و نیازی نیست که چیزی تکرار شود. همین امر باعث می‌شود که افراد گفت‌وگو را خلاصه و فشرده کنند و از زبان شکسته هم بهره بگیرند. باید به این نوع زبان بها بدهیم. آن را آموزش بدهیم و حتی در مدارس علاوه بر این‌که دانش‌آموز را با متن مکتوب آشنا می‌کنیم و قرائت این‌گونه متون را به او می‌آموزیم، باید زمینه‌ای را فراهم آوریم که او یاد بگیرد که چه‌طور می‌تواند مجری یک برنامه باشد، یک پیام را منتقل کند، نقل قول کند و در حقیقت افراد در انتقال مفاهیم موردنظر خود در همه‌ی صحنه‌ها و عرصه‌هایی که در کشور هست، و نه فقط در تهران، وحدتی داشته باشند. یعنی فرد اگر هر کجایی هست، به هر شهرستانی هم که می‌رود، بایستی در بازار، خیابان و محیط‌های مختلف ارتباط برقرار کند و این ارتباط غیر از ارتباطی است که از راه کاربرد زبان رسمی لفظ قلم حاصل می‌آید.

دکتر سنگری: این را باید آموزش داد؛ یعنی، این باید در جریان آموزش قرار بگیرد.

دکتر داوودی: بله و این نیاز نه فقط برای کسانی که در تهران زندگی می‌کنند بلکه برای همه‌ی مردم در سراسر ایران، حتی در دورترین نقاط و روستاها هم وجود دارد. باید به افراد بگویند که شما تا زمانی که در ده خودت یا شهر خودت

هستی، برای برقراری ارتباط اجتماعی از گویش‌های محلی استفاده می‌کنی ولی وقتی به جای دیگری رفتی، گویش خودت نیازهای ارتباطی‌ات را برطرف نمی‌کند. لفظ قلم هم که نمی‌توانی صحبت کنی و آن را اصلا از شما نمی‌پذیرند.

دکتر سنگری: باید مصداقی صحبت کنیم. فرض کنید جوانی از گوشه‌ای از کشور رفته دوره‌ی خدمت را بگذراند و در منطقه‌ی خودش زبان با گویشی دارد و وقتی وارد منطقه‌ی جدید می‌شود، گویش آن جا را نمی‌شناسد. اگر قرار باشد این فرد ارتباط برقرار کند، به دو گونه عمل می‌کند: البته اگر گویش محل جدید را یاد بگیرد، یک سومی از برقراری ارتباط هم منصور خواهد بود. شکل اول این است که به زبان کاملا رسمی فارسی، همان که در اخبار معمولا گوینده‌ی اخبار بدان سخن می‌گوید، ارتباط برقرار کند که البته این زبان، زبان غریبی است؛ یعنی، اگر مخاطب، میوه‌فروش باشد و به او بگوید که لطفا دو کیلو میوه، دو کیلو پرتقال به من بده، خیلی عربیه و بیگانه است. این مناسب نیست و هیچ‌کس هم از آن استفاده نمی‌کند. اگر قرار باشد به زبان یا گویش خودش صحبت کند که مخاطبش درنمی‌یابد. مثلا فرض کن که ترک زبان، اذری زبان، بلوچ، کرد یا عرب زبان باشد تا به هر کدام از دیگر گویش‌ها و زبان‌هایی که در این کشور بهناور وجود دارد، بخواهد سخن بگوید. اگر بخواهد با گویش مخاطبش صحبت کند، که آن را هم بلد نیست. فارسی رسمی هم که نه. پس حالا ما با چهار پدیده مواجهیم: (اگر درست بشماره) گویش مخاطب، گویش گوینده (یا بهتر است بگوییم مهمان و میزبان)، فارسی رسمی و فارسی محاوره‌ای که این هم خودش نوعی فارسی معیار است. ما این چهارمی، یعنی زبان معیار فارسی محاوره‌ای، را آموزش نداده‌ایم و اصلا در جریان آموزشی ما قرار ندارد. در حقیقت، موضوع اصلی این است که ما با این زبان قائل استفاده چه باید بکنیم و چگونه باید با این موضوع کنار بیاییم. اجازه بدهید بحث را خدمت جناب آقای عمرانی ادامه بدهیم.

اسناد عمرانی: من می‌خواهم موضوع را کمی ساده کنم. شما یک استاد دانشگاه را در نظر بگیرید که در کلاس تدریس می‌کند. از کدام گونه‌ی زبان استفاده می‌کند؟ و اگر همین استاد بخواهد حرف‌هایش را به صورت جزوه دربیاورد و مکتوب کند، از کدام گونه بهره می‌گیرد؟ این تفاوت این دو گونه است. کاربرد هیچ‌کدام از این دو هم در محیط دانشگاهی با منع مواجه نیست؛ هر دو در همه‌جا روا هستند و هیچ‌کدام دیگری را نفی نمی‌کند. منتها هر کدام حوزه‌ی خاصی دارد. حوزه‌ی این، نوشتن است و ثبت مطالب، و حوزه‌ی آن، سخنرانی و مصاحبه و گفت‌وگوی معمولی یا تدریس در کلاس‌های آموزشی. ما هر دو را می‌پذیریم و قبول داریم. بنابراین، هر دو برای ما از یک پایگاه

و یک جایگاه علمی برخوردارنـد. تاکنون ما به زبان گفتاری فارسی به صورت عملی نپرداخته بودیم. اکنون این نهضت باید آغاز شود. فاصله‌ی بین این‌ها ممکن است روزبه‌روز بیشتر شود و اگر کسـی از خارج از حوزه‌ی مرکزی ایران به این‌جا بیاید، حالا این شخص می‌خواهد غیرایرانی باشد یا ایرانی‌ای که در حاشیه‌ی مملکت زندگی می‌کند، این فاصله را روزبه‌روز بیشتر احساس می‌کند و تماسـش هم با کاربران این گونه‌ها کمتر می‌شود. بنابراین، ما به آموزش این گونه احساس نیاز می‌کنیم. این نیاز باید بررسی شود و بعد شیوه‌های آموزشی متناسب و مبتنـی بر علم امروز برای آن تدوین گردد و به اعتقاد من در کتاب‌های درسـی راه پیدا کند. همان‌طور که ما زبان فارسی نوشتاری معیار را از طریق کتاب‌های درسی تدریس می‌کنیم و به وسیله‌ی روزنامه‌ها و مجله‌ها اشاعه می‌دهیم، باید گونه‌ی دیگر زبان، یعنی گفتـاری، را هم به همین ترتیب آموزش و گسترش دهیم. از این جهت می‌گویم این گونه رسمیت دارد که امروزه همه‌ی دیالوگ‌های نمایش‌نامه‌ها، فیلم‌ها و سریال‌ها به این گونه‌ی زبانی ایراد می‌شود. بنابراین، هیچ موجبی برای نفی گونه‌ی محاوره‌ای یا کم اهمیت دانسـتن آن وجود ندارد. این گونه درست معادل زبان فارسی نوشتاری است. اهمیتش هم مسـلم است و باید به آن پرداخته شود تا ان دوگانگی‌ای که آقای دکتر داوودی فرمودند، بعدها حل شود و آن تعارض به وجود نیاید.

دکتر سنگری: به گمان من عمق و ژرفای این مسئله بسیار بیش از این حرف‌هاسـت. در ادبیات سـیصد سال پیش ما، زبان گفتاری به نوشتار تبدیل نمی‌شد. اما امروزه همین زبان گفتاری در نوشـتار هم می‌اید. وقتی ما متن یک داسـتان امروزی را در کتاب درسی می‌آوریم، می‌بینیم که به‌خصوص دیالوگ‌ها و گفت‌وگوهای آن معمولاً به همان زبان گفتاری است و در این‌جاست که مشکل پیدا می‌کنیم. من بارها این نکتـه را دیده‌ام که در اوردن داسـتان یا بخش‌هایی از متن گفتاری کسی می‌گوید که طرف مقابل این‌گونه گفت و عین گفتار او را می‌آورد. آوردن این گفتار در متن با زبان گفتاری گوینده تفاوت‌هایی دارد. آیا زبان گفتاری یا محاوره‌ای، همین گفتاری اسـت که ما آن را معیار می‌نامیم؟ آیا واقعاً یکسان است؟ ما در زبان نوشتاری معیارمندیم؛ کاملاً مشخص است اما در این حوزه هم آیا واقعاً طبق معیار عمل می‌کنیم؟ مثلاً ما، احیانا بعضی از ما که اصالتا تهرانی نیستیم، زبان گفتاری معیار را به کار نمی‌بریم و این کاملاً جدا از لهجه است. البته من بحث لهجه را می‌خواهم نادیده بگیرم. خود ما آیا واقعاً به آن زبان فارسی معیار گفتاری صحبت می‌کنیم؟ اگر این‌گونه نیسـت، خود این زبان فارسی معیار گفتاری هم باید روشن شـود و مشخص شـود که چه ویژگی‌هایی دارد؛ آیا تاکنون کاری جدی در شناسـایی ویژگی‌های زبان گفتاری فارسی شده است؟

دکتر سنگری به گمان من عمق و ژرفای این مسئله بسیار بیش از این حرف‌هاست. در ادبیات سیصد سال پیش ما، زبان گفتاری به نوشتار تبدیل نمی‌شد

دکتر ذوالفقاری: ما درباره‌ی فارسی معیار محاوره‌ای مطالعه داریم. یکی از آن‌ها کار آقای دکتر وحیدیان است که سال‌ها پیش (شاید سال ۴۹) با عنوان فارسی گفتاری چاپ کردند و تجدید چاپ شد. اخیرا آقای دکتر امید طیب‌زاده هم کتابی با عنوان فارسی گفتاری نوشته‌اند. پس ما در واقع دو سند مشخص داریم که نشان می‌دهد این مسئله مطالعه شده است. در مورد بحث دیگر شما که به میزان شکستگی زبان برمی‌گردد، در واقع تفاوت فارسی گفتاری و فارسی نوشتاری در میزان شکستگی اولی نسبت به دومی است. میزان شکستگی را هم استاد احمد سمیعی در کتاب نگارش خود در حد چند صفحه بررسی کرده و مثلا نشان داده‌اند که شکستگی غلب در افعال اتفاق می‌افتد (البته نه همه‌ی افعال) یا مثلا در بعضی

حروف مثل «را» که در گفتار «رو» تلفظ می‌شود. مسئله این‌که ما معیاری برای ثبت این‌گونه وجود دارد، یا جایی به عنوان دستورالعمل ارائه شده است، باید بگوییم نه. البته جای این مطلب در کتاب درسی و کتاب‌های دستور زبان هست اما معمولاً کتاب‌های دستور زبان به مسائل گفتاری نمی‌پردازند. این زبان‌شناسان‌اند که بیشتر به حوزه‌ی آوایی و گفتاری زبان می‌پردازند. برای آن‌ها اصل، زبان گفتار است؛ در حالی که دستورنویسان ما این کار را نکرده‌اند. زبان‌شناسان در رساله‌ها و پایان‌نامه‌ها و به‌ویژه کتاب‌های آواشناسی به این حوزه‌ها و این تفاوت‌ها اشاره‌هایی کرده‌اند اما در این مورد مثل زبان معیار نوشتار قوانین مشخص و ثابتی به دست داده نشده است. در زبان معیار نوشتار، برای مثال، ما خودمان عملا درگیر بودیم و می‌خواستیم زبان گفتار را برای آموزش زبان دوم کتاب فارسی «بیاموزیم» ثبت کنیم. پس مجبور بودیم که در واقع برای ثبت یعنی نوشتاری کردن فارسی گفتار، قوانینی داشته باشیم و این قوانین ثابت باشد، تا آخر هم رعایت شود و مورد پذیرش همه باشد. گاهی با مشاوران آقای دکتر حق‌شناس، آقای دکتر دبیر مقدم و آقای دکتر صفوی مشورت می‌کردیم که مثلاً در گفتار «رو» را به جای «را» ثبت کنیم یا «را» را؟ کدام را به جای «را» بگذاریم؟ در جایی هم ندیدیم که بگوییم برای گفتاری کردن از فلان شکل نوشتاری باید استفاده کنیم. به هر حال، ثبت گفتار هم خودش یک بحث است که گفتار با کدام املا و با چه رسم‌الخطی ثبت شود؛ مثلا در زبان معیار نوشتاری «می»، جدا از فعل نوشته می‌شود اما در گفتار آیا می‌توان این قانون رسم‌الخط را تسری داد؟ این خودش یک مسئله است. مثلا «می‌رم» را اغلب در نوشتار نمی‌توانید جدا کنید. یا بعضی از افعال را اگر بخواهید جدا کنید، شکل بسیار بدی پیدا می‌کند. برگردیم به بحث شما. من فکر می‌کنم که در این‌جا باید یکی دو تا تقسیم‌بندی انجام بگیرد تا ابعاد موضوع قدری روشن شود. ببینید اگر ما به‌طور کلی خط معیاری برای زبان رسم کنیم، یک بالای معیار داریم و یک پایین معیار. آن‌چه بالای معیار است، زبان ادبی، و آن‌چه پایین معیار است، زبان عامه است که آن هم مراتب دارد تا می‌رسد به زبان محفی (پایین‌ترین لایه‌ی زبانی). بالاترین مرتبه‌اش هم باز حدی ندارد؛ مثلا زبان گلستان سعدی زبان ادبی است، زبان «نفثة‌المصدور» هم ادبی است ولی تفاوتشان فراوان است. زبان آقای دولت‌آبادی در کلیدر هم یک زبان ادبی است ولی با گلستان بسیار تفاوت دارد. جلال آل‌احمد هم پایش یک زبان ادبی است ولی میزان شکستگی و نزدیک بودنش به زبان گفتار خیلی بیشتر از همه‌ی نویسندگان معاصر ماست. آن‌چه خط وسط قرار می‌گیرد، می‌شود زبان معیار. حالا زبان معیار نوشتار کدام‌هاست؟ یعنی چه نوع نوشته‌هایی در این خط معیار قرار می‌گیرند؟ زبان مطبوعات و رسانه‌ها، زبان علمی ـ آموزشی، زبان نوشته‌های متوسط و معمولی ادبی و نیز نوشته‌های کودکانه زبان اداری در حوزه‌ی زبان فارسی معیار قرار می‌گیرند. اگر شکل گفتاری این‌ها را بخواهیم در نظر بگیریم، همین تقسیم‌بندی را می‌توانیم به زبان گفتار تسری بدهیم. فرقی ندارد؛ یعنی، وقتی شما در کلاس تدریس می‌کنید از کدام زبان گفتاری معیار استفاده می‌کنید؟ زبان علمی. زبان علمی گفتار. وقتی در محیط اداری با کسی بحث عمیق می‌کنید یا می‌خواهید گزارش شفاهی از روند پیشرفت اجرایی یک طرح در یک سازمان ارائه دهید، از کدام زبان گفتاری استفاده می‌کنید؟ از زبان گفتاری اداری و اصطلاحات اداری. بنابراین، گونه‌ی معیار گفتاری از این جهت با زبان نوشتار تفاوتی ندارد مگر در میزان شکستگی که در زبان گفتار نسبت به نوشتار بیش می‌آید و این را هم اگر مطالعه کنیم در سه، چهار حوزه معلوم می‌شود که میزان اختلاف شاید ۱۰ درصد باشد. البته هرچه به سطوح پایین‌تر معیار می‌رویم، درصد اختلاف بیشتر می‌شود. اختلافات در حد حوزه است؛ یکی واژگان که ما معمولا در زبان معیار گفتار از

دکتر ذوالفقاری: شعر عامل وحدت‌بخش و زبان معیاری است که زبان همه‌ی ایران را انسجام می‌بخشیده است

واژگان متفاوت استفاده می‌کنیم. در حوزه‌ی جابه‌جایی ارکان جمله که معمولاً به تقدیم فعل و بعضی از ارکان می‌انجامد و از نظر شکستگی واژه‌ها که بیشتر در بعضی از اسامی است که این‌ها البته دقیقاً قانونمندند. میزان شکستگی در کدام اسامی پیش می‌آید و در کدام اسامی پیش نمی‌آید؟ در کدام فعل‌ها هست و در کدام فعل‌ها نیست؟ این‌ها هم قانونمند است. مجموعاً همین است. به علاوه‌ی تلخیص و ایجازی که معمولاً در زبان گفتار نسبت به زبان نوشتار وجود دارد. حالا ما آن ۱۰ درصد اختلاف را شاید ثبت نکرده‌ایم یا اگر هم ثبت کرده‌ایم، در کتاب‌های رسمی و آموزشی خود به آن جنبه‌ی رسمی و آموزشی نداده‌ایم و در خلال مباحثمان این‌ها را نیاورده‌ایم. نکته دوم این که آموزش زبان گفتار برای زبان اول و دوم است. گویشوران زبان اول، یعنی کسانی که فارسی، زبان اول آن‌هاست و گفتار برای آن‌ها تقریباً حل شده است، با شمّ زبانی خاصی که دارند، شاید نیازی به آموزش نداشته باشند، برای آن‌ها ثبت قانون‌ها شاید فقط از جهت روشنگری به کار بیاید اما آن‌چه اهمیت پیدا می‌کند، آموزش برای کسانی است که زبان فارسی زبان ملی‌شان است اما زبان مادری‌شان نیست. تمام اقوام ایرانی که معمولاً فارسی زبان ملی‌شان هست و زبان مادری‌شان نیست باید این‌گونه را آموزش ببینند. چرا؟ برای این‌که چنین افرادی وقتی از محیط خود به محیط‌های زبانی دیگر وارد می‌شوند، باید بتوانند دقیقاً از زبان درست استفاده کنند؛ یعنی، از زبان معیار گفتار بتوانند خوب بهره بگیرند. این جنبه‌ی آموزشی دارد و این هم به نظر من برمی‌گردد به این‌که ما برای مناطق دو رابانه برنامه‌ریزی رایانی کنیم. اگر ما این کار را بکنیم، این مسئله خودبه‌خود حل می‌شود. در این صورت وقتی فرد غیر فارسی‌زبان به محیط‌های زبانی غیر بومی خود می‌رود، به راحتی می‌تواند صحبت کند. اما الان حتی لفظ قلمش را هم نمی‌تواند صحبت کند. به دلیل این‌که ما مسئله‌ی دو زبانگی را جدی نگرفته‌ایم و گفته‌ایم که خودش حل می‌شود. در صدا و سیما یا مدارس به زبان فارسی صحبت می‌کنند. در حقیقت، به نظر من ما با نوعی تسامح، نوعی سادگاری، از کنار این قضیه گذشته‌ایم. اگر خاطرتان باشد، ده سال پیش در دفتر برنامه‌ریزی به‌طور جدی به این قضیه پرداختیم و جلساتی هم تشکیل شد برای این که کتاب زبان و ادبیات بومی هم نوشته شود که همین مطلب و مسائل را در آن مطرح کنیم. قرار بود بحث دوزبانگی را جدی بگیریم و آموزش‌های لازم را برای آن بدهیم که متأسفانه به جایی نینجامید. یک نکته‌ی دیگر هم من در ارتباط با بحث تاریخی که در لابه‌لای صحبت‌ها مطرح شد، عرض کنم. ما اگر بخواهیم به لحاظ تاریخی به این قضیه نگاه کنیم، اسناد زیادی نداریم که فارسی گفتار ما در ۳۰۰ سال پیش چگونه بوده است. البته اسناد کمی مثل قصه‌های عامیانه داریم. من که بخواهم منال دقیق بگویم، کتابی هست به نام جامع‌الحکایات نه جوامع‌الحکایات. این کتاب که چاپ هم نشده و در شرف چاپ است، کتاب مهمی است که قصه‌های عامیانه‌ی شفاهی در عصر صفویه را ثبت کرده است. هفتاد تا قصه‌ی معروف دارد و زبانش بسیار نزدیک به زبان محاوره و گفتار مردم زمان خود بوده است. البته ما در آن‌جا تفاوت‌های خیلی فاحش با زبان معیار آن روز را نمی‌بینیم الا کاربردهای خاصی که مثلاً در قیود داشته‌اند یا کاربرد دو حرف ربط، مثلاً که و «تا» در کنار هم. بسامد بعضی قیدها هم بسیار بالا بوده است.

ما سند دیگری نداریم الا مطالعه روی این قصه‌های عامیانه که به زبان عامه خیلی نزدیک‌اند اما آیا واقعاً این تفاوت ۱۰ درصدی، که به نظر من وجود دارد و حالا این یک فرض است و باید اثبات هم بشود، در زبان تاریخی عصر حافظ هم در گفتار حافظ و شعر او بوده است؟ عرضم این است که این هم باز یک فرضیه است. چون ما آن‌جا زبان معیار گفتاری در تمام ایران نداشته‌ایم؛ شیرازی، شیرازی حرف می‌زده و آذربایجانی، آذری. اما آن‌چه عامل وحدت اقوام ایرانی و فرهنگ‌ها بوده، شعر فارسی است. و من این‌جا می‌خواهم اهمیت شعر فارسی را بیان کنم. شعر عامل وحدت‌بخش و زبان معیاری است که زبان همه‌ی ایران را انسجام می‌بخشیده است. شعر فارسی قطران تبریزی و شعر فارسی ناصرخسرو مثل هم هستند، با اندک تفاوت‌های سبکی که ما می‌شناسیم اما آیا مثلاً قطران به همان فارسی معیاری که حافظ صحبت می‌کرده، سخن می‌گفته است؟ نه. این‌گونه نبوده است. قاعدتاً قطران، آذری صحبت می‌کرده و زبان گفتارش هم آذری بوده است. می‌خواهم بگویم تفاوت ده‌درصدی که الان ما داریم، قیلاً خیلی بیشتر بوده است. این هم باز باید اثبات شود.

دکتر سنگری: شاید یک مطالعه لازم باشد که ببینیم شاعران دوره نه، شاعران هر منطقه‌ای، آیا زبان محاوره‌شان به گونه‌ای بر شعرشان تأثیر گذاشته است یا نه؟ این را باید رصد کرد. مثلاً «بین تفاوت ره از کجاست تا به کجا» در شعر حافظ تا «بکجا»ست یا تا به کجا؟ که این تأثیر گویش‌ها را می‌رساند.

دکتر ذوالفقاری: یک بحث دیگری هم که داریم این است که آیا زبان گفتاری معیار ما که الان زبان تهرانی است، قابل تسری به فارسی گفتاری تاجیکی و فارسی گفتاری افغانی هم هست؟ میزان ارتباط این‌ها با هم هم قابل بررسی است که فارسی گفتاری مردم کابل و دوشنبه با تهرانی‌ها چه تفاوتی دارد؟ به لحاظ دستوری و ساختار صرفی و نحوی

در کجاها با هم اختلاف دارند؟ طبعا این اختلاف‌ها هست و این هم قابل مطالعه است. اما همچنان که نوشتار ما تا حدود زیادی به هم نزدیک است، لزومی دارد که فارسی گفتاری ما هم به هم نزدیک شود؟

دکتر سنگری: من از مجموعه‌ی صحبت‌های آقای دکتر ذوالفقاری برسش‌هایی را می‌خواهم بیرون بکشم. آیا ویژگی بارز زبان فارسی معیار گفتاری یا زبان فارسی معیار نوشتاری فقط در شکستگی‌هاست یا گاهی وقت‌ها ساختار هم به‌هم

می‌ریزد یا حتی در روح کلام هم اتفاقاتی می‌افتد و این صرفا به ساختار، فرم و شکل برنمی‌گردد.

من گاهی وقت‌ها دیده‌ام (حتی در اخبار) که گوینده خودش دچار سردرگمی می‌شود که الان چگونه صحبت کند. ما حالا اخبار را که گفته به زبان نوشتاری و از روی متن بوده است. الان شما را دعوت کرده است و می‌خواهد با شما صحبت کند. وقتی شروع می‌کند، باز همان فارسی معیار نوشتاری است. بعد، اندکی که جلو می‌رود در گفت‌وگو، حس می‌کند که نمی‌تواند روی آن بماند و تغییرش می‌دهد. توضیحاتی داده می‌شود و سؤال با نکته‌ای طرح می‌شود. این‌جاست که یک دوگانگی اتفاق می‌افتد. می‌خواهم بگویم وقتی ما از آن زبان به این زبان وارد می‌شویم، یعنی از نوشتار به گفتار وارد می‌شویم و از گفتار رسمی مکتوب (لفظ قلم) وارد گفتار محاوره‌ی معیار می‌شویم، سطح هم تغییر می‌کند. نمی‌خواهم بگویم سطح بالا می‌شود، نه؛ سطح تغییر می‌کند. شکستگی و جابه‌جایی هم اتفاق می‌افتد؛ یعنی، روی نحو کلام اثر می‌گذارد. بماند این که در واقعیت زبان گفتاری اصلا جابه‌جایی‌ها خودبه‌خود اتفاق می‌افتد و پس و پیشی‌ها برای تأکید و برجسته‌کردن معمولا پیش می‌آیند. نکته‌ی دومی که مطرح شد، که این هم جای بحث خیلی جدی دارد، تفاوت قواعد رسم‌الخطی گفتار و نوشتار است که ما در این زمینه چه‌کار باید بکنیم. هیچ تردیدی نیست که قواعد رسم‌الخط گفتار و نوشتار تفاوت می‌کند. این موضوع را بگذاریم برای موقعیت دیگری و بعدا درباره‌ی آن‌ها صحبت کنیم. اما یک مسئله‌ی سوم که خیلی جدی‌تر است، همین بحث آموزش است.

آقای دکتر ذوالفقاری تأکید کردند که ما آموزش زبان گفتار را باید برای کسانی که فارسی زبان مادری‌شان نیست به‌کار بگیریم و لابد این باید قواعدی داشته باشد؛ یعنی معلوم باشد خود این قواعد هم باید مکتوب باشد. یعنی اگر قرار باشد معلمان ما به‌خصوص در حاشیه‌ی مرزهای ما که دوزبانگی کاملا وجود دارد، در کردستان، در خوزستان، در آذربایجان بخواهند آموزش دهند قواعدی که می‌خواهیم آموزش دهیم، طبیعتا شامل رسم‌الخط هم می‌شود. قواعد رسم‌الخط زبان گفتاری، هم قواعد زبانی است. ما برای آموزش باید چه کنیم؟ شما چه پیشنهادی دارید؟ البته قبلا در این زمینه گفت‌وگوهایی شده بود. تقریبا بیش از یک دهه از زمانی که این بحث‌ها مطرح شد، می‌گذرد. سال ۷۴-۷۵ ما برای برنامه‌ریزی کتاب‌های دوره‌ی ابتدایی وارد این بحث شدیم که با دوزبانگی چه‌کار کنیم. در سال ۱۳۷۸، دوستان حتما خاطرشان هست، بحث دوزبانگی به‌طور جدی مطرح شد و در اغلب کتاب‌های جدید «بخوانیم و بنویسیم» طرحی فراهم شد که مثلا دو یا چند ماه به فرزندان این کشور که دوزبانه‌اند، آموزش‌هایی داده شود.

استاد عمرانی: همان‌طور که می‌بینید، حوزه‌ی کار بسیار وسیع است. لازم است این را تکه‌تکه کنیم و در جلسه‌ی آینده بیشتر به آن بپردازیم. فعلا من به سؤالی که شما فرمودید جواب می‌دهم. منظورم این است که بحث تفاوت زبان معیار نوشتاری فارسی و زبان معیار گفتاری فارسی که هر دو هم رسمی هستند (با تأکید دارم این را می‌گویم)، در دو جیز است. اگر ما این دو عامل را پر کنیم، ممکن است به ده، یازده عامل دیگر برسیم ولی کلیاتش همین دوتاست. یکی مسئله‌ی واژگان است و دیگر مسئله‌ی جابه‌جایی‌ها. بعضی واژگان در حوزه‌ی گفتار به‌کار می‌روند و در حوزه‌ی

نوشتار به‌کار نمی‌رود. این یک مسئله است. مسئله‌ی دیگر هم میزان صحت و سلامت واژگان است.

دکتر سنگری: بگذارید من این گونه بگویم. اگر همان سخنی را که کسی می گوید، یعنی گفتار را، از کسی بخواهیم بنویسد، اولین کاری که می‌کند جابه‌جایی است. بعضی از واژگان را هم حذف می‌کند و واژه‌های دیگری به جای آن‌ها می‌گذارد؛ یعنی تفاوت سطح را مثلاً احساس می‌کند و واژه را تغییر می‌دهد. اجزای جمله را هم جابه‌جا می‌کند. این دو عامل تفاوت محسوس است. تفاوت واژگان و جابه‌جایی.

استاد عمرانی: طبیعی است. بعضی از واژگان مخصوص یک کاربرد خاص‌اند و جای دیگر نمی‌آیند. کاهش و افزایش واج‌ها در میان نوشتار و گفتار مسئله‌ی اساسی است. دوم جابه‌جایی است که در زبان معیار گفتاری بسیار زیاد اتفاق می‌افتد. حالا علتش چیست؟ این است که معمولاً ما در گفتار، رودررو هستیم و بر بعضی عوامل برجسته‌ساز سخن می‌خواهیم تأکید کنیم، یکی از شیوه‌های برجسته‌سازی مخصوصاً در سخن، جابه‌جایی است؛ یعنی آن بخشی را که می‌خواهیم نقطه‌ی اطلاع قرار بگیرد، در اول جمله می‌آوریم. این ممکن است مغایر با اصول دستوری زبان مکتوب، یعنی شیوه‌ای که تدوین شده است، باشد. من با صحت و سقم دستور نوشتاری کاری ندارم. این یک توصیف است که این گونه هست، نه این که این گونه باید باشد. دستور نوشتاری برای خودش معیارهایی دارد که معمولاً از خود محافظه‌کاری خط و زبان نوشتاری نشئت می‌گیرد. آن معیارها براساس نوعی ملاحظه‌کاری یا محافظه‌کاری تدوین شده‌اند.

دکتر سنگری: پس در نوشتار ما محافظه‌کارانه‌تر عمل می‌کنیم.

استاد عمرانی: اصلاً خط محافظه‌کار است. علتش هم همین است که هم واژه را درست می‌کند، یعنی نمی‌گذارد از طول فراگویی واژه کم شود، و هم این که جایگاهش را حفظ می‌کند. این ملاحظه‌کاری یا محافظه‌کاری خط است. در گفتار غالباً فعل‌ها اول می‌آیند؛ برای این که فعل مهم‌ترین بخش جمله است. این را در دستور نوشتاری هم داریم. فعل مرکز جمله، مرکز ثقل جمله است. فعل بقیه‌ی عوامل و عناصر جمله را تعیین می‌کند. ما فارسی‌زبان‌ها که براساس خط فعلمان را در مرتبه‌ی آخر جمله قرار می‌دهیم، در تفکر عکس این کار را می‌کنیم؛ یعنی، اول فعلمان را انتخاب می‌کنیم و سپس براساس آن، اجزای جمله را در ذهنمان می‌چینیم اما فعل را در نوشتار، می‌آوریم آخر؛ چون فرصت داریم این کار را بکنیم اما در گفتار این‌طور نیست. در گفتار، ضربه‌ی اول با فعل وارد می‌شود. بنابراین، طبیعی است که جایگاه فعل تغییر کند و اول قرار گیرد. این حالا بخشی از این قضیه است که می‌شود بعداً به آن پرداخت. این مسئله خیلی مهم است.

دکتر سنگری: درحقیقت اگر در نوشتار این اتفاق بیفتد، ما بخشی از توان گفتار را در نوشتار حذف می‌کنیم.

استاد عمرانی: همیشه نوشتار بی‌جان‌تر است.

دکتر سنگری: بله، بی‌جان‌تر است. چون شما وقتی صحبت

می‌کنید و فعل را که روح و مرکز جمله است، در آغاز می‌آورید، تأثیر دیگری دارد. پس می‌توانیم بگوییم گاهی وقت‌ها یا بسیاری اوقات، نوشتار تأثیر گفتار را ندارد. برای همین است که در نوشتار نکات دیگری، به کمک می‌آیند؛ یعنی، ما آن‌قدر مسائل بلاغی را در نوشتار اضافه می‌کنیم که این کمرنگی سخن را در آن‌جا جبران کنیم.

دکتر ذوالفقاری: به همین دلیل است که جمله‌های گفتاری، کوتاه‌تر از جمله‌های نوشتاری هستند. در جمله‌های گفتاری چون فعل در اول قرار می‌گیرد، اجزای بعدی خیلی منظم‌تر و دقیق‌تر و کوتاه‌تر می‌آیند اما در نوشتار این گونه نیست. یک مسئله‌ی مهم امروزی ما در نوشتار، درازنویسی است

استاد عمرانی: اصلاً خط محافظه‌کار است. علتش هم همین است که هم واژه را درست می‌کند، یعنی نمی‌گذارد از طول فراگویی واژه کم شود، و هم این‌که جایگاهش را حفظ می‌کند

که آسیبی بسیار جدی تلقی می‌شود. چون فعل در آخر قرار می‌گیرد، ما عوامل را زیاد می‌کنیم و برای همین، طول جمله زیاد می‌شود. آن‌وقت یک اتفاق دیگر می‌افتد و فاصله‌ی نهاد و فعل زیاد می‌شود ما نمی‌توانیم نهاد را با فعلش انطباق بدهیم و این، آسیب دوم است. آسیب سوم ابهام است؛ دلیلش طولانی‌بودن جمله، تعدد جمله‌های معترضه است این در گفتار اتفاق نمی‌افتد. به همین دلیل، گفتار ساده‌تر از نوشتار است و همیشه هم همین‌طور بوده است.

دکتر داوودی: من سطح نازل را کمی توضیح بدهم. ببینید شما یک استاد دانشگاه را در نظر بگیرید که این یک‌وقت می‌آید مقاله‌ی علمی خودش را در یک مجمع بین‌المللی، مثلاً در یک جلسه‌ی عمومی رسمی دانشگاهی، قرائت می‌کند و بعد همین استاد در آزمایشگاه آزمایشی را که انجام داده است، برای دانشجویان توضیح می‌دهد. او از دو زبان استفاده می‌کند که هر دو هم عالی هستند. اصلاً این‌طور نیست که بگوییم این یکی نازل شده و پایین آمده است. می‌خواهم بگویم، محاوره درست مثل زبان رسمی، متعالی و دانشگاهی و ارزشمند است و اصلاً این را باید از ذهنمان بیرون بیاوریم که در سطح عامیانه است.

عامیانه یعنی این‌که مثلاً فرد بی‌سوادی به جای «دیوار» می‌گوید «دیفال» او کلمات را بدجور تنفط می‌کند؛ به خاطر این‌که سواد ندارد. ولی وقتی که استاد دانشگاه می‌گوید: من امروز می‌رم، این «می‌رم» نشانه‌ی عامیانه بودن زبان نیست و به دلیل این است که در محاوره چون مخاطب حضور دارد، به بسیاری از قرائن نیاز نیست و به همین جهت او در وقت صرفه‌جویی می‌کند و به جای این‌که بگوید می‌روم، می‌گوید «می‌رم». در این حالت، زبان کوتاه و شکسته می‌شود اما هیچ‌گاه نازل نیست. ان زبان عامیانه است که ارزشش می‌آید پایین و نازل می‌شود و باید از این تفکیک شود. یکی از چیزهایی که ما در آموزش زبان محاوره باید رعایت بکنیم، همین است که باید مواظب باشیم که این زبان معیار گفتاری با عامیانه قاطی نشود؛ یعنی به دانش‌آموزان یاد بدهیم که زبان محاوره این است و نباید با زبان عامیانه و کاربرد اشتباه کلمه‌ها خلط شود.

دکتر سنگری: با این توضیحی که شما دادید بحث نازل بودن وجود ندارد و هر دو زبان گفتار و نوشتار در جایگاه خود ارزشمندند. حتی گاهی وقت‌ها زبان گفتار، معتبرتر و تأثیرگذارتر از زبان نوشتار است. من اجازه می‌خواهم نکته‌ای را که آقای عمرانی مطرح کردند، اگر امکان دارد کامل کنم. شما دو عامل تفاوت بین زبان گفتار و نوشتار نام بردید و ظاهراً آقای دکتر ذوالفقاری عنوان سومی را افزودند. می‌شود بگوییم که سه عامل و سه تفاوت: تفاوت واژگان، جابه‌جایی، افزایش و کاهش (که این افزایش و کاهش با بحث تفاوت واژگان کمی متفاوت است) میان زبان گفتار و نوشتار معیار وجود دارد. بعد شما وارد حوزه‌ی علت شدید. بحث بسیار خوبی است که چه اتفاقی می‌افتد که تفاوت زبان گفتار و نوشتار پیش می‌آید. یک علت را فرمودید و آن رودررو بودن است؛ یعنی، این‌که چون من مخاطب خود را مقابل خودم دارم، از بیان بعضی افزوده‌ها خودداری می‌کنم.

یک بحث هم بحث برجسته‌سازی و دیگری صرفه‌جویی است. آیا غیر از این‌ها هم چیزی به ذهن می‌رسد؟ عواملی که باعث می‌شود بین زبان گفتار و نوشتار تفاوت وجود داشته باشد.

استاد عمرانی: بله، یک مسئله‌ی خیلی مهم عامل سرعت و دیگری سایش طبیعی واژگان است. یعنی این به‌ها درحوزه‌ی گفتاری و نوشتاری زبان فارسی بلکه در تمام زبان‌های دنیا وجود دارد. یعنی همه‌ی کلمات دارند کوچک می‌شوند. این کوچک شدن، بستر...

دکتر سنگری: این علت نیست. ببینید اگر قرار باشد این علت باشد، در نوشتار هم باید این کار را می‌کردند.

درحقیقت سؤال این است: چرا زبان گفتار سایش دارد؟ این سایش هم جزء همان علت‌ها قرار می‌گیرد.

استاد عمرانی: محور بحث ما این است که زبان کدام یکی‌اش است؟ زبان طبیعی کدام است؟ زبان طبیعی یعنی زبان گفتار نه زبان نوشتار. زبان نوشتار زبان مصنوعی است؛ یعنی، برگردان ناقص زبان گفتار است که ما آن را مقید می‌کنیم. حفظش می‌کنیم و به‌وسیله‌ی نشانه‌های نوشتاری نگهش می‌داریم. پس زبان طبیعی همان است که همیشه به سمت کاهش می‌رود؛ مثل هر موجود و عنصر دیگری.

شما تمام عناصر مادی را در نظر بگیرید. کفش آدم هم بعد از مدتی که کار کرد، ساییده می‌شود. نوک قلم هم ساییده می‌شود؛ واژه‌ها هم همین‌طورند.

دکتر ذوالفقاری: سایش از اول و آخر است، نه از وسط.

استاد عمرانی: گاهی از وسط هم هست. گاهی البته این روند خیلی کم اتفاق می‌افتد.

ولی منتفی نیست. به‌خصوص...

دکتر ذوالفقاری: پس سایش بیشتر از آخر است.

دکتر سنگری می گاهی وقت‌ها دیدم حتی در اخبار، که تو بعد خودش رجوع سر در نمی‌شود که اگر خطوب صحبت کند

استاد عمرانی: اول از آخر شروع می‌شود. در مرحله‌ی اول، سایش‌ها از آخر واژه‌ها شروع می‌شود.
در مرحله‌ی دوم می‌آید به اول و در مرحله‌ی سوم، در موارد استثنایی و موارد خاص، در وسط هم هست؛ به‌خصوص در واژه‌های مرکب.

استاد عمرانی: این مورد را در واژه‌های مرکب، مشتق من در مقاله‌ی خیلی مفصلی توضیح داده‌ام.
تمام عناصری که بین دو کلمه می‌آیند و کلمه‌ی مرکب- مشتق می‌سازند، بعد از مدتی حذف می‌شوند.

دکتر ذوالفقاری: یعنی میانوندها؛ اگر میانوند داشته باشیم.

استاد عمرانی: اگر اسمش را بگذاریم میانوند. بعد در یک مرحله‌ای البته این‌ها میانوند می‌شوند. اول میانوند نیستند؛ این‌ها تکواژهای آزادند.

دکتر ذوالفقاری: یعنی میانوندها به کسره‌ی اضافه تبدیل می‌شوند.

دکتر سنگری: من چهار عامل را تاکنون نوشته‌ام؛ عامل سرعت، عامل سایش طبیعی واژگان، رودررویی، صرفه‌جویی؛ عمرانی: و بافت یا موقعیت و برجسته‌سازی.

دکتر ذوالفقاری: من نام این‌ها را قرائن حالی و محلی گذاشته‌ام. وقتی می‌خواهم با شما صحبت کنم، به دلیل وجود بعضی از قرائن، بعضی کلمه‌ها را نمی‌آورم.

دکتر سنگری: یعنی در غیبت مخاطب، افزوده‌هایی می‌آید که در نوشتار معمولا می‌آید.

دکتر ذوالفقاری: در نوشتار مجبوریم مفصل‌تر و کامل‌تر بیاوریم.

استاد عمرانی: می‌توانیم بگوییم قرینه‌های حضوری؛ عوامل زبر زنجیری هم باعث می‌شوند که به بسیاری از اطلاعاتی که می‌خواهیم به مخاطب بدهیم، دیگر نیازی نباشد. چون با همان عوامل زبر زنجیری، مثلا تکیه، درنگ، آهنگ و... آن‌ها را می‌رسانیم.

دکتر ذوالفقاری: علاوه بر عوامل زبر زنجیری، عوامل دیگری مثل اشاره‌ها و حرکات چهره دست هم هستند.

دکتر سنگری: خود این که می‌دانیم مخاطب چه کسی است، ما را از طرح بعضی مسائل بازمی‌دارد.

استاد عمرانی: این مطلب بحث بسیار مهمی است که به آن کارافزارهای کمکی می‌گویند. این را هم جزو عوامل بنویسید. کارافزارهای کمکی یعنی این‌که وقتی من رودررو دارم با شما صحبت می‌کنم، حرکات چهره، چشم و ابرو، دست و... باعث می‌شود که بسیاری از مطالب را از کلام حذف کنم. وقتی دست حرکتی می‌کند، از چپ می‌رود به راست یا از راست می‌رود به چپ یا از بالا به پایین، درواقع، جانشین واژه می‌شود و خود نقش جمله را ایفا می‌کند. پس آن جمله از کلام حذف می‌شود. این‌ها را می‌گویند، عوامل برجسته‌سازی سخن یا عوامل جنبی که عرض کردم.

دکتر سنگری: من تاکنون هفت عنصر را نوشته‌ام. اگر احساس می‌کنید بعضی از این‌ها را می‌شود درهم آمیخت یا به هم نزدیکشان کرد، بفرمایید.
عنصر سرعت، سایش طبیعی واژگان، موقعیت (یا قرینه‌ی حضوری) رودررویی، صرفه‌جویی، برجسته‌سازی، عوامل زبر زنجیری و کارافزارهای کمکی که معمولاً باعث حذف بخش‌هایی از کلام می‌شوند.
مثلا وقتی می‌گوییم: من از این‌جا حرکت کردم، رفتم رسیدم به سطل آشغال. دیگر بقیه‌اش را که من این را در آن انداختم، با حرکت دست نشان می‌دهیم یا با حالات چهره‌مان بعضی از حرف‌هایمان را طرح می‌کنیم. آیا عنصر دیگری به ذهن دوستان می‌رسد؟

دکتر ذوالفقاری: عناصر زبان گفتار باعث جذاب کردن زبان نوشتار می‌شود. یعنی امروزه در داستان‌ها، جدا از این که لحن را صمیمی می‌کنند، خیلی از نویسندگان ترجیح می‌دهند خودشان را به حوزه‌های گفتاری خیلی نزدیک کنند. نه این‌که عین گفتار را بیاورند. این بحث دیگری است که در

گیومه می‌آید و آن نقل‌قول قهرمانان است. غیر از این، آن‌جا که نویسنده راوی است، راوی دانای کل هست و خودش داستان را دارد روایت می‌کند، باز نویسنده ترجیح می‌دهد که از زبان گفتار بهره بگیرد؛ یعنی بیشترین کاربرد را من در جاده‌چالی‌ها دیده‌ام. امروزه این جاده‌چالی‌ها را زیاد می‌بینیم. در مطبوعات هم رسانه‌ها ترجیح می‌دهند مصاحبه‌ها را به همان شکل اولیه‌ای که ضبط کرده‌اند، انعکاس بدهند؛ حتی با همان شکستگی‌ها که این البته نادرست هست به هر حال. شکستگی‌ای را که در گفتار هست، نباید در نوشتار انعکاس دهیم.

دکتر سنگری: البته گاهی خود این باعث می‌شود که ما تصویر روشن‌تری از گوینده به دست بیاوریم. چون اگر ما این‌ها را تبدیل بکنیم و برگردانیم، بخشی از آن‌چه گوینده دارد می‌گوید، گم می‌شود.

دکتر ذوالفقاری: به هر حال این برای آموزش اصلاً درست نیست و تخریب زبان است.

دکتر سنگری: گاهی اوقات من واقعاً این مورد را دیده‌ام. مثلاً فردی را می‌شناسم و با نحوه‌ی صحبت کردن او آشنا هستم. وقتی مصاحبه‌اش را می‌خوانم، درمی‌یابم که حرف او نیست؛ چون او این گونه سخن نمی‌گوید. این دیگر بازسازی‌هاست. مثلاً اگر مصاحبه به همان شکل گفتاری بماند، ما به‌راحتی درمی‌یابیم که فرد مصاحبه‌شونده اُذری‌زبان بوده است. به بعضی مسائل دیگر هم می‌توانیم بی‌ببریم.

دکتر ذوالفقاری: این فایده را ممکن است داشته باشد اما چندین زیان دارد. یکی این است که کاربردهای گفتاری ارام‌آرام اثر خود را بر زبان نوشتار می‌گذارند. درواقع، زبان گفتار، ارام‌ارام و خزنده وارد زبان نوشتار می‌شود و رسمیت هم پیدا می‌کند. این خطر هست.

استاد عمرانی: یک نکته‌ی دیگر را هم اضافه کنند؛ زبان بدن.

دکتر سنگری: کارافزارهای کمکی همان است.

استاد عمرانی: این کلی‌تر است.

دکتر ذوالفقاری: این‌جا باید نقش صدا و سیما را هم در آموزش برجسته کنیم. چون تا زمانی که کتاب درسی آموزش را آغاز نکرده است، این نقش را صدا و سیما بازی می‌کند.

استاد عمرانی: من اجازه می‌خواهم که الان وارد آموزش نشویم.

دکتر سنگری: بله. الان دو سه سؤال خیلی مهم و کلیدی پیش رویمان است: یکی این‌که این آموزش چگونه باید باشد؟ سؤال خیلی مهمی است. چه کسانی می‌توانند در این آموزش باریگر مثلاً مجموعه‌ی آموزش و پرورش باشند؟ و بعد قواعد رسم‌الخطی

استاد عمرانی: قبل از این‌ها، باید آن گونه‌ی خاص زبان گفتاری مشخص شود؛ یعنی، ما از کدام گونه‌ی زبان گفتاری بیرون خواهیم کرد؟ معیارش باید به دست بیاید.

دکتر سنگری: داستان‌نویس‌ها متناسب با تیپ‌ها و شخصیت‌هایی که آفریده‌اند، حرف می‌زنند. از نوطی گرفته تا زندانی و بازاری و... خب حالا من می‌خواهم داستانی را در کتاب درسی بیاورم. می‌خواهم بخشی از یک داستان را بردارم و در کتاب درسی بگنجانم.

دکتر داوودی: خب این زبان معیار نیست؛ این محلی است.

دکتر سنگری: بحث من این است که اگر قرار باشد روزی واقعاً بخواهیم ادبیات داستانی را به‌طور جدی‌تر در کتاب‌های درسی مطرح کنیم (چیزی که اکنون خلأ آن احساس می‌شود) اصلاً اگر یک روزی داستان خودش یک واحد درسی شد، مثلاً در دانشگاه، ما این را چگونه باید تدریس کنیم؟

دکتر داوودی: آن مقوله‌ی ادبیات است و بحث ما به زبان مربوط می‌شود.

دکتر سنگری: ببینید بحث من این است که وقتی می‌خواهیم گفتار را بنویسیم، چگونه باید عمل کنیم؛ مثلاً در یک گونه‌ی خاص محاوره‌ای به مدرسه می‌گویند مَدْسه یا مَدسه. آن را مثلاً چه‌طوری باید گفت و نوشت؟

استاد عمرانی: آن عامیانه است. آن زمانی که معیارمان مشخص شد، بعد با توجه به معیار گونه‌هایش را رسم می‌کنیم. بنابراین، فعلاً مسئله‌ی مورد نظر ما پیدا کردن زبان معیار گفتاری است که می‌خواهیم آموزش دهیم. حالا اسمش را گفتاری آموزشی بگذاریم.

دکتر سنگری: زبان رسمی گفتاری آموزشی

دکتر داوودی: محاوره‌ی رسمی بهتر می‌رساند.

استاد عمرانی: ما در برابر نوشتاری می‌گوییم گفتاری.

دکتر ذوالفقاری: فارسی گفتاری، فارسی نوشتاری.

دکتر سنگری: گفتاری همان محاوره است. دکتر داوودی: گفتاری یعنی قرائت متن نوشتاری اما محاوره یعنی رودررو سخن گفتن.

استاد عمرانی: نه آقای دکتر، این‌طور جا افتاده است؛ حتی در محافل علمی هم این را به این اسم می‌شناسند. وقتی می‌گویند زبان گفتاری، منظورشان همان محاوره است؛ یعنی، دقیقاً همین را به ذهن متبادر می‌کند، پس این، این‌گونه تعریف شده است.

دکتر ذوالفقاری: یک سؤال هم این‌جا من می‌خواهم مطرح کنم. باید زمینه‌های تحقیقی را برای نوشتن مقاله‌های پژوهشی ارائه داد. یکی از این زمینه‌ها، مبحث مطالعه‌ی تطبیقی است. تفاوت زبان گفتار و نوشتار در زبان فارسی با سایر زبان‌ها؛ آیا در زبان انگلیسی امروز هم این تفاوت گفتار و نوشتار مانند زبان فارسی است یا بیشتر یا کمتر است؟ این خیلی کمک می‌کند به این‌که ببینیم ما در کجا قرار داریم.

استاد عمرانی: تا آن‌جا که من اطلاع دارم، خیلی بیشتر است.

دکتر ذوالفقاری: خیلی بیشتر است در فارسی به علت غلبه‌ی ادبیات بر زبان و تسلط ادبیات بر زبان، این میزان کمتر شده است. به لحاظ در زمانی و هم‌زمانی‌اش؛ یعنی تفاوت زبان ما با سعدی در نوشتار بسیار کم است اما در گفتار نمی‌شود الان قضاوت کرد. چون ضبط شده نیست و به‌طور قاعده‌مند اطلاعات آن را نداریم. در گفتار، تفاوت ما به جرِ این موارد خیلی کم است.

دکتر سنگری: بسیار زیاد است و در عربی، آن‌قدر تغییر کرده است که به قول یکی از دوستان که می‌گفت ای دل غافل، ما یک عمر این‌جا گفتیم ذهب؛ ذهبا؛ ذهبوا؛ رفتیم در کشور عربی و دیدیم که اصلاً یک‌بار هم کسی کلمه‌ی ذهب را به‌کار نمی‌برد.

از همه‌ی دوستان بسیار متشکر و ممنونم.

از این ننگ خوار است اگر بگذرم

صابر معصومی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌های خلخال

از معنی و مفهومی که در توضیحات کتاب آمده است، چنین برمی‌آید که سیاوش به آسانی می‌تواند هر کار دشواری را در برابر اتهام سودابه انجام دهد. با کنکاش و تفحص در معانی ابیاتی از این داستان، شکل‌های مختلفی از مصراع دوم بیت مذکور ارائه شده که موجب گوناگونی و آشفتگی در نسخه‌هاست. همین عامل موجب آشفتگی و ناسازگاری معنا شده است. البته در برخی نسخه‌ها این بیت با کمی تغییرات به ثبت رسیده است؛ مثلا در برخی نسخه‌ها «تنگ» به جای «تنگ» و «نگذرم» به جای «بگذرم» آمده است.

در جلد سوم کتاب «نامه‌ی باستان» ویرایش و گزارش شاهنامه‌ی فردوسی اثر میرجلال الدین کزازی، درباره این بیت چنین آمده است: «خوار به ناچار نام جایی می‌باشد که تنگ آن، در تنگی و دشواری گذر، آوازه داشته است. در این کتاب‌های جغرافیایی از دو «خوار» سخن رفته است: یکی در نزدیکی ری که آن را «خوار ری» می‌نامیده‌اند و دیگری در فارس. کوهساران این هر دو خوار را فرو می‌گیرند شاید تنگی در این کوهساران، در گذشته آوازه‌ای داشته است و بدان دستان می‌زده‌اند لیک در کتاب‌های جغرافیایی بازتابی نیافته است. در گذشته، دژها را بر جاهای بلند و کوهستانی دشوار گذر می‌ساخته‌اند. از این روی، می‌تواند بود که تنگ یکی از این خوارهای دوگانه، روزگاری آن‌چنان آوازه یافته باشد که استاد توس، در این بیت، چونان نمونه‌ای برترین از آن یاد آورد.»

معنی: سیاوش کاووس را می‌گوید: «اگر کوه آتش در برابرم باشد، آن را به پای در خواهم نوشت و از این کوه، حتی اگر در دشواریِ گذار مانند تنگ خوار باشد، خواهم گذشت.»
(کزازی، ۱۳۸۲: ۲۶۷)

منابع

۱. کزازی، میر جلال‌الدین؛ نامه‌ی باستان، انتشارات سمت، ۱۳۸۲.
۲. اتابکی، پرویز؛ واژه‌نامه‌ی شاهنامه، فرزان‌روز، ۱۳۷۹.

عشق و تعادل انسانی

چکیده

«عشق» نیرویی است خاص انسان که از قوه‌ی شهویه سرچشمه می‌گیرد. اگر این قوه تحت تربیت قوه‌ی نفس ناطقه و حکمت دانایی قرار گیرد، به نیرویی حیات‌بخش و شورآفرین بدل می‌شود؛ به‌طوری که هم موجبات بقای نسل انسان را فراهم می‌کند هم مایه‌ی سعادت و وصال او به محبوب آسمانی می‌گردد. عشق، همانند طبیب و آموزگار عمل می‌کند؛ یعنی هم درمان‌گر است، هم راهبر و راهنما. عشق موردنظر بزرگان (حکما، عرفان) عشقی است که آرام‌بخش است و سیراب‌کننده و خوش‌خلق کننده‌ی صاحب خویش. ذات عاشق (عارف) با حرص و تنگ نظری و کج خُلقی هیچ‌گونه تناسب و سازگاری ندارد. عشق از میل جنسی شروع می‌شود و به جذبه و در نهایت به دل‌بستگی با عشق ربّانی می‌انجامد.

کلید واژه‌ها:
عشق، آسمانی، زمینی، اخلاق، ادب، عرفان.

«و نفس و ما سوّیها فألهمها فُجورها و تقویها»
(شمس، ۷، ۸)

جسم خاک از عشق بر افلاک شد
کوه در رقص آمد و چالاک شد
مثنوی معنوی

علی محمد پشت دار
استادیار دانشگاه پیام نور
فریده قندهاری ابیانه
کارشناس علوم اجتماعی و دبیر آموزش و پرورش تهران

مقدمه

خداوند آدمی را با دو خصلت زمینی و آسمانی آفریده است. از حیث زمینی، بشر با سایر حیوانات مشترکاتی دارد اما وجه تمایز او با سایر جانوران، ویژگی آسمانی و بُعد روحانی اوست. «در نفس آدمی به نسبت با عالم حیوانی و انسانی، چند قوه قابل تشخیص است:

۱. قوه نباتی
۲. قوه حیوانی
۳. قوه ناطقه

«نفس ناطقه» هرگاه به معقولات توجه کرد و درصدد شناسایی حقیقت اشیا برآمد، آن را به این اعتبار «حکمت نظری» یا «عقل نظری» می‌نامند اما همین قوه هرگاه در مقام توجه به اشیا برآمد و درصدد تمیز میان خوب و بد بود و به تنظیم امور معاش پرداخت، آن را «حکمت عملی یا عقل عملی» می‌نامند. نظر به همین دو بُعد است که حکمت به دو بخش حکمت نظری و حکمت عملی تقسیم شده است.» (ابن مسکویه‌ی رازی، ۱۳۸۵، ۳۱)

تعامل و تعادل این سه نیرو در آدمی کجاست؟

«این سه قوه مباین یک‌دیگر و هر یک مخالف دیگری است و هرگاه یکی از آن‌ها غالب گردد، به آن دو تای دیگر ضرر می‌رساند، همان‌طور که یاد شد، این سه قوه در اصل نماینده‌ی آن سه نفس در ذات آدمی بود که به قوای سه‌گانه معروف‌اند.» (همان: ۳۱)

«فضیلت هر یک از قوای سه‌گانه در گرو تعادل و حرکت در مدار میانه و متوسط است. به این معنا هرگاه این قوای سه‌گانه (ناطقه، غضبیه، شهویه) به وظیفه‌ی خود عمل کنند، فرد سعادت‌مند است و اگر هر یک از قوا از حد خود تجاوز کند، یا به افراط رود، صاحب او را شقی گویند.» (همان، ۳۲)

فضیلت عدالت و فضایل چهارگانه

«محصول تعادل و تعامل سه فضیلت حکمت و شجاعت و عفت، صفت عدالت است. حکما و علمای علم اخلاق متفق‌اند که رئوس ملکات ارجمند انسانی در همین صفات چهارگانه است. باید دانست که شرافت و امتیاز بشر از همه‌ی موجودات به وجود این صفات است. هر کجا فخر و سروری از انسان نمایان است، از پرتو همین ملکات ارجمند پدید آمده است. سعادت و شرافت نوع بشر نیز منحصر به همین فضایل است.» (همان، ۳۴)

رذایل چهارگانه

«حکما از قدیم برای هر یک از صفات عدالت، حکمت، شجاعت و عفت، چهار صفت متضاد برشمرده‌اند که محصول عدم تعادل فضایل چهارگانه است.

۱. جهل، نقطه‌ی متضاد حکمت (علم) است.
۲. شهوت‌پرستی، متضاد صفت عفت است.
۳. خبث، متضاد صفت شجاعت است.
۴. ظلم، متضاد صفت عدالت است.» (همان، ۳۵)

عشق آسمانی و زمینی در چهارچوب علم اخلاق

از نظر علمای اخلاق، صفت محبّت یا عشـق یا دوسـتی از فروعات فضیلت عدالت است. گفته شد که خود عدالت فضیلتی است که از تعادل و تعامل حکمت و شجاعت و عفت در ذات انسان ظهور می‌یابد. می‌توان گفت که «عشق» یا «محبت» از نیروی شهوانی آدمی سرچشمه می‌گیرد و هرگاه قوه‌ی شهوت در حـد تعادل و طبیعی خود باشـد، صفتی با عنوان الفت یا دوسـتی و لطف و مهربانی ظهور و ثبوت می‌یابد. این صفات همه در تحت قوه و فضیلت عدالت قابل تحلیل و بررسی‌اند.

دوستی (تودّد)

«اظهـار دوسـتی و طلب مودّت یا محبـت با اهل فضل و هم‌دوشان خود است. اظهار محبت (= عشق‌ورزی) از صفات متمایز شخص عادل است که مظاهر این صفت خوش‌رویی و خوش‌زبانی با دوستان و اهل فضل است؛ به‌طوری که محبت وی در دل مخاطبـان جا گیرد، لکن از حد شـرع و اعتدال بیرون نرود.» (همان: ۲۴۹)

شرح و بسط معنای عشق

«بسیاری از نیک‌اندیشـان به جاذبه‌ی عمومی، که در تمام ذرات جهـان جاری اسـت، عنوان «عشـق و محبت» اطلاق کرده‌اند و معتقدند هیچ موجودی از این نوع «عشـق» خالی نیسـت. از این‌جاست که تعابیری چون «هر جنسی جاذب و مجذوب هم جنس خود است» پیدا شده است.

عشق و محبت مقتضی اتحاد است و مراد از اتحاد در این‌جا این اسـت که محبت و عشق چنان عاشـق شیدا را مجذوب معشـوق می‌گرداند که عاشق فردیت خود را از دست می‌دهد و در مطالعه‌ی جمال معشوق مستغرق می‌گردد؛ به طوری که دیگر از منیّت او اثری نمی‌ماند. هر چه ببیند حق ببیند، حتی خود را نیز به او (معشوق) بیند. این مرتبه البته در عشق‌های الهی و آسـمانی رخ می‌نماید، وگرنه در عشق‌های شهوانی این‌طور نیست. عاشق طالب معشوق است اما چون ذاتاً با هم سنخیت ندارند، اتحاد میان ایشان عَرَضی و موقتی است؛ یعنی، به محض ارضای شهوت محبت نیز تمام می‌شود.» (همان: ۲۵۰، ۲۵۱)

انواع محبت

«انسان موجودی به طبع مدنی و اجتماعی است؛ یعنی، در ترتیب معاش بعضی نیازمند به بعضی دیگر است. پس هر فرد کاستی‌هایی دارد و با کمک دیگر هم‌نوعان کمال و تمامیت می‌یابـد و فرد به تنهایی نمی‌تواند امور معاش خود را تأمین کند. برای این‌که در ترتیب امور معاش میان افراد بشر تنازع و جدال رخ ندهد، لازم می‌آید تا چیزی افراد انسان را با هم مرتبط گرداند و نفاق و نزاع را از میان بردارد. این عامل پیوند و اتحاد و یگانگی محبت اسـت که اختلاف را به اتفاق بدل می‌کند و کاسـتی‌ها را مرتفع می‌نماید و اجتماع را در حکم یک شخص واحد می‌گرداند.» (همان: ۲۴۵)

«برای هر نوع از محبت اسباب مخصوصی در کار است. محبت یا این‌که زود منعقد می‌شـود و به‌زودی هم مرتفع می‌گردد، یا آن‌که به اندک سببی پدید می‌شود، لکن زود مرتفع نمی‌گردد، یا به عکس دیر منعقد می‌شود و زود مرتفع می‌گردد، قسم چهارم آن‌که دیر منعقد می‌گردد و دیر مرتفع می‌شود.» (همان: ۲۴۶)

مراتب عشق

۱. شـهوت: «لذت‌های شـهوانی و محبتی کـه از قبل آن حاصل می‌شود، زود منعقد می‌شود و به زودی تمام می‌شود؛ زیرا لذت‌های شهوانی سریع‌الانطفاء است.» (همان: ۲۴۶)

توضیـح علمی این نوع از لذت آن اسـت که «در نوجوان هورمون‌های استروژن و تستوسترون در بدن فعال می‌شود و برای نخستین بار میل به تجربه‌ی عشق را در او زنده می‌کند. شـهوت و عشق در این مرحله به قول قدما بهیمی و به قول متجددان رمانتیک است، البته شهوت صرفاً نیاز جفت‌گیری ما را پاسخ می‌دهد. عشق رمانتیک میل مربوط به بزرگ‌کردن فرزند است. به همین سبب، گاه شهوت با صفت هرزه و عشق با صفت آهنگین توصیف می‌شـود. بدون شهوت، عشق هم پیدا نمی‌شود. شهوت اگرچه پیوسته ما را مشغول جست‌وجو در زوج‌یابی می‌کند اما این میل ما به عشق است که به جذبه می‌انجامد.» (فیض‌الهی، ۱۳۸۶: ۸۵)

۲. جذبه: «اگرچه احسـاسـات نخستین ممکن است ناشی از شهوت باشـد، اگر ادامه یابد، آن‌چه در مرحله‌ی بعد اتفاق می‌افتد، کشش یا جذبه است. جذبه یا شور عاشقانه وقتی وارد صحنه می‌شود، توانایی عقلانی تا حدودی از بین می‌رود. این گفته‌ی مشهور که «عشق کور است» در این مرحله واقعاً درست است. ما اغلب نسبت به هر ایرادی که معشوقمان ممکن است داشته باشـد، توجهی نداریم. از او بت می‌سازیم و نمی‌توانیم خیالش را سر بیرون کنیم. این دل‌مشغولی تمام و کمال‌بخشی از زیست‌شناسی ماست. در این مرحله دو طرف برای آشنایی سـاعت‌های زیادی را با هم می‌گذرانند. اگر این جذبه به قوت خویش باقی بماند، معمولاً مرحله‌ی سـوم از راه می‌رسد که دل‌بستگی است. عشـق در این مرحله، عشق انسانی است و آماده‌ی رفتن به مرحله‌ی عشق روحانی است.» (همان: ۸۵)

۳. دل‌بستگی: «دل‌بستگی یا تعهد، عشق بلندمدت است. عشق خیال‌پردازانه پشت سر گذاشته شده و عشق واقعی از راه رسیده است. این مرحله از عشق باید به قدری قوی باشد که در برابر مشـکلات تاب بیاورد. تحقیقات نشـان می‌دهد هرچه معشوق را در ذهن خود به صورت ایده‌آل درآوریم، در مرحله‌ی دل‌بستگی رابطه محکم‌تر می‌شود.» (همان: ۸۵)

عشق و محبت وقتی به منتها درجه می‌رسد، از آن تعبیر به «عشق» می‌کنند. عشق از مودت بالاتر است و ممکن نیست عشق محقق شود، مگر میان دو نفر؛ و سبب حصول عشق یکی از دو چیز است: یکی لذایذشهوانی و دیگری ارزوی وصول به خیر مطلق است. معمولا اولی مذموم و دومی مطلوب و مرغوب تلقی می‌شود

عشق جاذبه‌ای عمومی و گرایشی است جاری و ساری در همه‌ی ارکان وجود و آن میل به اتحاد است اما در انسان، که اشرف خلایق و برترین آفریدگان است، «عشق» خواه زمینی خواه آسمانی اکسیری است که دایه و مادری بقای روحانی و جسمانی است. عشق از مرتبه‌ی شیوه‌ای (میل نه شد جنس) شروع می‌شود و به مرتبه‌ی دل‌بستگی با عشق بلند مدت و عشق ربانی و الهی می‌انجامد.

عشق و محبت وقتی به منتها درجه می‌رسد از آن تعبیر به «عشق» می‌کنند. عشق از مودت بالاتر است و ممکن نیست عشق محقق شود، مگر میان دو نفر؛ و سبب حصول عشق یکی از دو چیز است: یکی لذایذ شهوانی و دیگری آرزوی وصول به خیر مطلق است. معمولاً اولی مذموم و دومی مطلوب و مرغوب تلقی می‌شود. به‌طور کلی، عشق را می‌توان به حیوانی (شهوانی)، انسانی (جذبه) و روحانی و رحمانی تعبیر کرد.

۴. عشق رحمانی (آسمانی): «عشق رحمانی که عرفا مدعی آن هستند، از قبیل لذتی پدید می‌شود که مشابهت به حظوظ طبیعی ندارد و محبتی که از این عشق در دل عاشق یا سالک ایجاد می‌گردد، در منتها درجه‌ی افراط است و به آن «عشق» و «وله» گویند. این است عشق تام خالص رحمانی.» (سکویه: ۲۵۰)

«محبتی که از شائبه‌ی هر کاستی به دور و از هر آفتی مصون است، محبت عبد است نسبت به خالق خود و این قسم محبت مخصوص به عالم ربانی است؛ یعنی، کسی که علم و معرفت را سرچشمه‌ی آب زلال علم حق ـ تعالی ـ گرفته است. محبت فرع معرفت است هرگز محبت بدون شناسایی و معرفت به حق امکان‌پذیر نیست.» (همان: ۲۶۲)

۵. عشق رحمانی از دیدگاه عرفا: در معنای لغوی عشق شوق مفرط و میل شدید است به [اتحاد] با چیزی. عشق آتشی است که در قلب واقع شود و محبوب را بسوزد. عشق دریای بلا و جنون الهی و قیام قلب است با معشوق بلاواسطه. مولانا گوید:

عشق جوشد بحر را مانند دیگ
عشق سازد کوه را مانند ریگ
عشق بشکافد فلک را صد شکاف
عشق لرزاند زمین را از گزاف
گر نبودی بحر عشق پاک را
کی وجودی دادمی افلاک را

عشق مهم‌ترین رکن طریقت است و این مقام را تنها انسان کامل، که مراتب ترقی و تکامل را پیموده است، درک می‌کند. عاشق را در مرحله‌ی کمال عشق، حالتی دست می‌دهد که از خود بیگانه و ناآگاه می‌شود و از زمان و مکان، فارغ و از فراق محبوب می‌سوزد و می‌سازد. (سجادی، ۱۳۷۰: ذیل عشق)

حافظ گوید:

یک قصه بیش نیست غم عشق وین عجب
کز هر زبان که می‌شنوم نامکرر است (دیوان: غ ۳۹)

۶. عشق ربانی از زبان عین‌القضات همدانی (۵۲۵-۴۹۲):

«روح و عشق هر دو در یک زمان موجود شدند و از مکوّن در ظهور آمدند. روح را بر عشق آمیزشی پدید امد و عشق را با روح آویزشی ظاهر شد. چون روح به خاصیت در عشق آویخت، عشق از لطافت بدو آمیخت، به قوت آن آویزش و آمیزش میان ایشان اتحاد پدید آمد. تدانم که عشق صفت روح شد و روح ذات، یا عشق ذات شد و روح صفت، حاصل هر دو یکی شدند. چون تابش جمال معشوق از او دل ربانی پدید آمد، عشق با روح در گفت و شنید امد. چون یکی به باد نسبت داشت و دیگری به آتش، باد آتش می‌افروخت و آتش مر او را می‌سوخت. حاصل، آتش غالب شد و هوا مغلوب بماند. عشق غالب شد چون به پرتو انوار معشوق رسید، مغلوب شد. بدین سبب نتوان دانست که عشق با عاشق ساخته‌تر از ان بود که با معشوق؛ زیرا که عشق به عاشق امیر است اما در قبضه‌ی اقتدار معشوق اسیر است.

سخن آخر در باب عشق آسمانی و زمینی

از مجموع مطالبی که در صفحات گذشته در باب عشق زمینی (= مجازی) و عشق آسمانی (= الهی، ربانی) گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که «بزرگان ما هرگاه از عشق سخن گفته‌اند حتی همین عشق زمینی و مجازی، مرادشان دوستی مال و ثروت و ریاست و... نبوده است. مقصود ایشان از عشق، علاقه‌ی شدید به چیزی هم نبوده است، بلکه آن‌ها آثار و احکامی برای عشق نقل می‌کنند که اگر آن آثار پدیدار شود، ما در آن‌جا با عشق و محبت واقعی روبه‌رو می‌شویم. آن‌ها وقتی از عشق سخن می‌گویند، حرفشان این است که عشق باید این آثار و صفات را به صاحب خود (عاشق) ببخشد:

ـ او را سیراب کند نه گرسنه و تشنه.
ـ به او آرامش ببخشد نه اضطراب.
ـ او را خوش‌خو کند نه تنگ خُلق.

این عارفان خود عشق را تجربه کرده بودند و هیچ‌گاه از علاقه با طمع ورزیدن‌های عادی با کلمه عشق تعبیر نمی‌کردند. حافظ که می‌گفت:

پشمینه پوش تندخو کز عشق نشنیده است بو
از مستی‌اش رمزی بگو تا ترک هشیاری کند

می‌خواست تندخویی و اوقات تلخی را با عشق درمان کند.

مولانا عشق را طبیب و آموزگار می‌خواند؛ دو صفتی که در پیامبران هست. سخن مولانا به این معناست که اگر عشق طبیب است، فرد بیمار را درمان می‌کند. اگر درمان نشد، عاشق نیست. کسی که عاشق پول است، بیماری‌اش با عشق درمان نمی‌شود، بلکه صدها برابر می‌شود، هرچه پولش بیشتر می‌شود، کج‌خلق‌تر می‌شود، این شخص را چگونه می‌توان عاشق گفت.» (شروش، ۱۳۸۵: ۸، ۹، با تصرف)

«ابن‌سینا در کتاب اشارات فصلی آورده با عنوان «فی‌البهجه و السعاده». وی در این بخش انبساط خاطر عارفانه و عاشقانه را «بهجت» نام نهاده است و آن را از خوشی‌ها و لذت‌های ظاهری جدا می‌کند. پول‌پرست، از به‌دست آوردن پول خوشحال و سرمست می‌شود ولی این بهجت سعادت‌مندانه نیست. بوعلی می‌گوید: «العارفُ هَشٌّ و بَشٌّ بَسّامٌ»؛ یعنی، آدم عارف گشاده‌رو و خندان است و گرد کج‌خلقی بر چهره‌ی او نمی‌نشیند؛ چرا که سرّ قضای الهی را می‌داند و با مجموعه‌ی عالم هماهنگ است. این صفت در مورد عاشق هم صدق می‌کند. (همان: ۸)

«می‌توان گفت «العاشق هَشٌّ و بَشٌّ بَسّامٌ»؛ مولوی در غزل زیبایی به معشوق خطاب می‌کند و می‌گوید:

مست و خندان زخرابات خدا می‌آیی
بر بد و نیک جهان همچو شرر می‌خندی

همو در مثنوی می‌فرماید:

هر که را جامه زعشقی چاک شد
او ز حرص و جمله عیبی پاک شد

این عشق هر عشقی می‌تواند باشد، فرقی نمی‌کند؛ در این‌جا تفکیکی میان زمینی بودن و آسمانی بودن نیست. ...

به نظر مولانا در دنیا همه کاری بازی است، جز عشق‌بازی:

جهان عشق است و دیگر زرق‌سازی
همه بازی است الّا عشق بازی
کار آن دارد که حق را شد مرید
بهر کار او ز هر کاری برید
دیگران چون کودکان این روز چند
تا به شب بر خاک بازی می‌کنند

عارفان می‌دانستند که ریاضت‌های چند ده ساله هیچ وقت در کسی این قدر تحول شخصیت ایجاد نمی‌کند که عشق پدید می‌آورد. از نظر مولانا عشق وصف خداوند است:

عشق وصف ایزدست اما که خوف
وصف بنده مبتلای فرج و جوف

عاشقی کردن اصلا کار خدایی است و در مقابل، زاهدی کار بشری است. خدا عشق می‌ورزد اما زهد نمی‌ورزد. خدا عاشق است اما خائف نیست؛ لذا بنده‌ای که عاشق است، خدایی‌تر است تا آن‌که عاشق نیست:

عشق زاوصاف خدای بی‌نیاز
عاشقی بر غیر او باشد مجاز

بدیهی است آن‌ها که عشق را جزو اوصاف الهی می‌دانستند، نمی‌توانستند چنین نعمتی را به آسانی نادیده بگیرند. چنین است که عشق در ادبیات ما دوام آورده و از عوامل حرکت‌بخش و شورآفرین در ادب و عرفان و هنر است و در جامعه و فرهنگ و تاریخ تأثیر تلطیف بخشی ایفا کرده است.» (همان: ۹)

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

نتیجه

انسان موجودی است با سه قوه‌ی نباتی، حیوانی و نفس ناطقه. آن‌چه وجه تمایز او با دیگر موجودات عالم است، همین قوه‌ی آخر، یعنی نفس ناطقه، است. نفس ناطقه خواهان فضایلی چون شجاعت و علم و صفت است. جمع متعادل این صفات در ذات انسان به ملکه‌ی عدالت ختم می‌شود. این صفات چهارگانه‌ی چهار صفت متضاد نیز در برابر خود پیدا می‌کنند: جهل، شهوت‌پرستی، جبن و ظلم.

هرگاه این رذایل در فرد قدرت بگیرند، گرایش او به نفس حیوانی و عشق و شهوت زمینی بیش‌تر می‌شود؛ به عکس، سیر صعودی در مسیر شجاعت و عفت و عدالت، آدمی را به سوی عشق تعالی‌بخش و ماندگار سوق می‌دهد.

عشق، جاذبه‌ای عمومی و گرایشی است جاری و ساری در همه‌ی ارکان وجود، و آن میل به اتحاد است اما در انسان، که اشرف خلایق و برترین آفریدگان است، «عشق»، خواه زمینی، خواه آسمانی، اکسیری است که مایه و ماده‌ی بقای روحانی و جسمانی است. عشق از مرتبه‌ی شهوانی (میل به هم جنس) شروع می‌شود و به مرتبه‌ی دل‌بستگی یا عشق بلندمدت و عشق ربانی و الهی می‌انجامد. ثمره و نتیجه‌ی اثربخش این مرحله از عشق باید موارد زیر باشد:

۱. سیراب‌کننده باشد. ۲. آرام‌بخش باشد.
۳. به خوش‌خلقی و اطاعت بینجامد.

عاشق ربانی مطیع است، نفسی آرام و قلبی مطمئن دارد، چشم و دلش سیر است، و حرص و ولع در ذات او مرده است. عشق خود چون طبیب است، درمان‌گر است و حیات‌بخش، شورانگیز، محرک، تاریخ‌ساز، نسل آینده‌پرور و نوآور.

منابع

۱. سروش، عبدالکریم؛ در ستایش عشق زمینی، فصل‌نامه‌ی مدرسه، س اول، ش ۳، بهار، ۱۳۸۵.
۲. فیض‌الهی، کاوه؛ طرز کار عشق، هفته‌نامه‌ی شهروند امروز، سال دوم، اسفندماه، ش ۴۰.
۳. مسکویه، رازی، ابوعلی؛ اخلاق، مترجم: بانو امین ایرانی، چ دوم، گلبهار، اصفهان، ۱۳۸۵.
۴. همدانی، عین‌القضاه؛ رساله‌ی لوایح، به کوشش رحیم فرمنش، منوچهری، تهران، بی‌تا.

در باب سخن تازه

درست است که اوزان شعری مولانا بسیار و حتی از حافظ نیز بیش‌تر است و بسیاری از آن‌ها ساخته‌ی ذهن خلاق اوست اما تازگی مولانا تنها در ظاهر اشعار نیست بلکه پایه‌ها و مفاهیم شعری اوست که نو به نو می‌نمایند

علی‌اکبر کمالی‌نهاد
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
و مدرس دانشگاه پیام نور و تربیت معلم اراک

چکیده
در این مقاله نویسنده به نقد و تحلیل محتوای غزل ۷ بیتی مولانا در ص ۱۱۴ کتاب ادبیات ۳ عمومی پرداخته و با شرح و تفسیر برخی نکات کلیدی غزل، مثل سخن تازه، دم تو، وحدت و کثرت، مژده‌ی تو، خمش بودن و... سعی در تشریح برخی ساحت‌های فکری و زمینه‌های اندیشه‌ی مولانا داشته است تا با درک عمیق‌تر و فهم بیش‌تر از کلام ایشان، التذاذ ادبی، که همانا یکی از مقاصد آموزش ادبیات فارسی است، در دانش‌آموزان بیش‌تر ایجاد شود.

کلیدواژه‌ها:
سخن تازه، دم تو، من و فرامن، مژده‌ی تو، غمزه‌ی غماره، خمش.

مقدمه

یکی از وظایف کتاب‌های درسی، شناساندن شخصیت‌های بزرگ و صاحب سبک است؛ به گونه‌ای که به‌وسیله‌ی کتاب و نوشته بتوان زمینه‌های فکری آنان را شناخت. کتاب‌های درسی در دوره‌ی متوسطه تا حدودی در این زمینه موفق بوده‌اند اما در برخی موارد، ضعف‌هایی دارند. پژوهش و تحقیق در شعر مولانا و نقد و تحلیل اندیشه‌ها و افکار او تاریخی دیرینه دارد و محققان و اندیشمندان بزرگی چون عبدالحسین زرین‌کوب، علامه محمدتقی جعفری، تقی پورنامداریان و بسیاری دیگر از بزرگان در شرح و توضیح شعر مولانا و کاوش در مفاهیم فکری او کتاب‌هایی ارزش‌مند تقدیم علاقه‌مندان کرده‌اند. یکی دو غزل و چند داستان از مثنوی، آن هم بدون شرحی از شروح بزرگان ادب فارسی یا بیان دیدگاه‌های آنان در کتاب‌های درسی، نتوانسته است این شاعر فرزانه را به شایستگی معرفی کند و دانش‌آموزان را با این ادیب بلندآوازه و فکر و اندیشه‌ی جهانی او آشنا سازد.

متأسفانه در کلاس‌های درسی ما مشاهده می‌شود که از شعر مولوی زود می‌گذرند و با ترجمه‌ای سطحی و ناقص از آن می‌گویند و بدون اشاره به نکات بدیع و تازه‌ی آن و عمق مطالبی که روح را تسلا می‌بخشد، آن را به خود وامی‌گذارند.

در این مقاله سعی بر آن است که به کمک ساختارشکنی متن و مفاهیم و اصطلاحات عرفانی و هم‌چنین زمینه‌های فکری مولانا، غزل «سخن تازه» از «دیوان شمس» مولانا را، که در کتاب ادبیات ۳ عمومی ص ۱۱۴ آمده است، بکاویم و لذت حال مولانا را اندکی عمیق‌تر دریابیم.

شرح ابیات غزل

هین سخن تازه بگو تا دو جهان تازه شود
وارهد از حد جهان، بی‌حد و اندازه شود

بحث در این است که «سخن تازه» کدامین سخن است؟ گاه به کار بردن جمله‌ی جدید، ترکیب‌های تازه و نو و مفاهیم بدیع در نظر همگی ما تازه جلوه می‌کند. آری؛ همه‌ی این‌ها و خیلی بیش از این‌ها می‌توانند سخن تازه باشند اما در این غزل، سخن تازه به گونه‌ای دیگر است. اگر هریک از مفاهیم گفته شده را سخنی تازه بگیریم، به‌واسطه‌ی آن‌ها نمی‌توان تمامی ابیات غزل را درک کرد. برای مثال، اگر بخواهیم مصرع دوم بیت اول را به دانش‌آموز یا شنونده تفهیم کنیم، هیچ‌یک از مفاهیم ذکر شده در بالا کمکی به ما نمی‌کند. سخن تازه چگونه سخنی است که هم دو جهان را تازه می‌کند و هم ما را از حد جهان بیرون می‌برد و حد و اندازه‌ای نیز برایش قابل تصور نیست؟

برخی معتقدند که مولانا از موضوع‌های گذشتگان تقلید نکرده بلکه خود گرایش به «نوی» داشته است و اوزان شعری او نیز نسبت به دیگر شاعران جدید و نو هستند.

نوبت کهنه‌فروشان درگذشت نوفروشانیم و این بازار ماست

درست است که اوزان شعری مولانا بسیار و حتی از حافظ نیز بیش‌تر است و بسیاری از آن‌ها ساخته‌ی ذهن خلاق اوست اما تازگی مولانا تنها در ظاهر اشعار نیست بلکه پایه‌ها و مفاهیم شعری اوست که نو به نو می‌نمایند. در غزل مذکور، لفظ «سخن تازه» معنایی بسیار فراتر از معنای لفظی و آن‌چه در ابتدا به ذهن متبادر می‌شود، دارد. بهتر است بگوییم لفظ «سخن تازه» در این غزل و ارتباط معنایی آن با تازه شدن جهان، بس عمیق‌تر از رابطه‌ای لفظی است.

برای بررسی مفهوم «سخن تازه» در غزل مولوی، بهتر است به مطالب زیر دقت کنیم.

«مولانا از آغاز عمر از سال‌های کودکی در تمام حیات «الله» را جسته بود، به «الله» اندیشیده بود اما هر کسی نشانی از او برایش داده بود و هیچ‌کس او را چنان‌که باید، نشناخته بود».

(زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۲۹۹)

«سخن گفتن باید همه از او باشد، سخنان دیگر هیچ و پوچ است.» در پاره‌ای اوقات وقتی در نور «الله» غرق می‌شد یا از عشق او مشتعل می‌گردید، هرچه را در پیرامون خود می‌دید، تسبیح‌گوی، مستغرق ذکر و شوق و سر تا پا سمیع و بصیر می‌یافت. عشقی که او از آن سخن می‌گفت و جان بی‌دردان از آن بویی نبرده بود، وی نشان آن را حتی در ظاهر و باطن بی‌زبانان جان‌دار هم احساس می‌کرد. (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۲۸۳)

ای علی‌که جمله عقل و دیده‌ای شمه‌ای واگو از آن‌چه دیده‌ای
باز گو ای باز عرش خود شکار تا چه دیدی این زمان از کردگار
چشم تو ادراک غیب آموخته چشم‌های حاضران بر دوخته
آن یکی ماهی همی بیند عیان وان یکی تاریک می‌بیند جهان

(مثنوی، دفتر اول، ۳۷۵۶)

«سخن تازه» دو جهان را تازه می‌کند. اگر سخن تازه سخن از «الله» باشد، درواقع همان وحدت را می‌رساند و دو جهان، که نمادی از کثرت در مقابل وحدت هستند، زیبا و تازه می‌شوند؛ در غیر این صورت، جهان مادی همان جهان مادی با کون و فسادهای خود است و جهان معنا و ماورایی، جهان مادی نیز دارای رازها و نهان‌های خود است و اما ترکیب این دو و رسیدن به عنصر سوم، که همان وصال به حق است، تازگی و طراوت خاص خود را دارد که مولانا همواره به دنبال آن است. به‌واسطه‌ی همین اصل است که در مصرع دوم بیت اول بیان می‌دارد که با سخن تازه از حدود جهان رهایی می‌یابیم و از حد و اندازه خارج می‌شویم:

خاک سیه بر سر او کز دم تو تازه نشد
یا همگی رنگ شود یا همه آوازه شود

در بیت دوم شاعر کلام را به گونه‌ای دیگر بیان می‌دارد؛ او «سخن معشوق» یا «سخن از معشوق» را ـ که با کلمه‌ی «دم تو» به کار برده است ـ لازمه‌ی تازگی می‌داند؛ چرا که «دم تو» همان «سخن تازه» است و هرکس از صحبت کردن و شنیدن پیرامون خداوند دل‌شاد نگردد، بی‌گمان خاک سیاه بر سر او باید ریخت؛ «دم معشوق» نشان وحدت است و هرکس به وحدت نرسد، «رنگ» و «آوازه» می‌گردد؛ رنگ (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۷۴۴) و آوازه نیز نشان‌های کثرت‌اند. از سوی دیگر، «رنگ» و «آوازه» می‌توانند نمادهایی از جهان ماده و جهان معنا نیز باشند. بدین گونه که هر چیز مادی و دنیایی، رنگی دارد (البته به‌طور اعم) و از چیزهای ماورایی و آن جهانی تنها نام و آوازه‌ای شنیده شده است. شاید مولانا به واسطه‌ی همین مفاهیم می‌خواهد همانند بیت پیشین بیان دارد که کسی که به خداوند نپردازد، بی‌گمان یک‌بعدی خواهد شد: یا دنیایی یا معنایی، که می‌دانیم هریک از این‌ها به تنهایی هم در اسلام و هم در عرفان اسلامی مردود شناخته شده‌اند (معنای لغوی این دو کلمه نیز در کتاب آمده است).

هر که شدت حلقه‌ی در، زود برد حقه‌ی زر
خاصه که در باز کنی محرم دروازه شود

حال که مولانا سخن تازه را یافته و جان او بوی یوسف شنیده است، به وحدت می‌رسد و فحوای کلام نیز تغییر می‌یابد. او در ابیات بعد برای فهم بهتر مطلب، واضح‌تر سخن می‌گوید و مثال‌های زیبایی می‌آورد تا به شنونده‌ی کلام، لذت «سخن تازه» را بچشاند. در این بیت، وحدت عاشق و معشوق را بهتر می‌توان درک کرد؛ زیرا کسی که پیوسته جانش از معشوق تازه شود، چون حلقه‌ای بر درگاه اوست و چنگ در درگاه محبوب زده است؛ به همین دلیل، معشوق به او هر آن‌چه بخواهد، می‌دهد. به‌خصوص اگر او را بپذیرد و از مقربان درگاه شود و در بر روی او گشوده گردد (نمایشی از یک وحدت) اما نکته‌ی قابل تأمل در این بیت این است که حلقه‌ای که بر در است، هیچ‌گاه نمی‌تواند به داخل برود و تنها می‌تواند هنگامی که در باز می‌شود، داخل را ببیند و بهره‌ای برد و تا هنگامی که در باز است، فرصت تماشا دارد و اگر در بسته شود، او نیز فرصت را از دست خواهد داد؛ بنابراین، عارف باید فرصت‌ها را بشناسد و از حال پیش آمده لذت کافی ببرد. مولانا که چنین باغی را مشاهده کرده، پیوسته به‌دنبال تماشای دوباره است؛ او می‌کوشد با «سخنی تازه» دری به روی خود بگشاید. ذکر این نکته نیز ضروری است که حلقه، جزئی از همان در یا جزئی از

اگر لطف خداوند شامل کسی نشود، تلاش او بیهوده است؛ این کلام از نظر مولانا «سخن تازه» است و او به واسطه‌ی همین کلمات، چون گلی می‌شکفد و به رقص در می‌آید. گویا در این بیت، مولوی شعری عارفانه به دست می‌آورد. محتوای کلام او بوی کلام تازه می‌دهد؛ چرا که می‌گوید بردن حقه‌ی زر، محرم دروازه شدن، گوهر گوینده شدن و غمزه‌ی غمازه بودن. همگی لطف و کشش خداوند را می‌خواهند و گرنه همه‌ی تلاش‌ها بیهوده است و جز اثری از رنگ‌های آرایش‌گرانه نیستند

از شورانگیزترین مباحث درسی که می‌تواند کلاس درس را به وجد آورد، بحث و گفت‌وگو از شعر و اندیشه‌ی مولاناست؛ سخن و شعری که جهان را زیر سلطه کشیده و می‌بینیم که به طور روزافزون میل به آن در تمامی جهان بیش‌تر و بیش‌تر می‌شود.

همان خانه یا باغ است و با آن‌ها یکی شده است.

جنس ما چون نیست جنس شاه ما
مای ما شد بهر مای او فنا
چون فنا شد مای ما، او ماند فرد
پیش پای اسب او گردم چو گرد
خاک شد جان و نشانی‌های او
هست بر خاکش نشان پای او
خاک پایش شو برای این نشان
تا شوی تاج سر گردن‌کشان (مثنوی، دفتر دوم، ۱۱۷۴)

آب چه دانست که او گوهر گوینده شود؟
خاک چه دانست که او غمزه‌ی غمازه شود؟

در این بیت، علاوه بر تلمیح زیبا به آفرینش انسان، آب و خاک را نماد کثرت گرفته است؛ به گونه‌ای که این دو عنصر خاکی بعد از تلفیق با عنصر معنوی (نفخت فیه من روحی) گوهر گوینده و غمزه‌ی غمازه می‌شوند (گرگین، ۱۳۸۴: ۸۸) (همان وحدت وجودی). درواقع، انسانی که تجلی‌گاه چهره‌ی معشوق گشته است و خداوند با او سخن می‌گوید، از خداوند جدا نیست و او همان معشوق است.

وه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم
کی ببینم مرا چنان که منم؟
این جهان وان جهان مرا مطلب
کاین دو گم شد در آن جهان که منم
گفتم: «ای جان تو عین مایی» گفت:
«عین چه بود در این عیان که منم؟» (دیوان شمس)

گر کف خاکی شود چالاک او
پیش خاکش سرنهد افلاک او
خاک آدم چون که شد چالاک حق
پیش خاکش سر نهد افلاک حق (مثنوی، دفتر دوم، ۱۶۱۴)

آب و گوهر نیز در این بیت تناسب بسیار زیبایی دارند.

روی کسی سرخ نشد بی‌مدد لعل لبت
بی تو اگر سرخ بود از اثر غازه شود

اگر لطف خداوند شامل کسی نشود، تلاش او بیهوده است. این کلام از نظر مولانا «سخن تازه» است و او به واسطه‌ی همین کلمات، چون گلی می‌شکفد و به رقص درمی‌آید. محتوای کلام او سوی کلام تازه می‌دهد؛ چرا که می‌گوید بردن حقه‌ی زر، محرم دروازه شدن، گوهر گوینده شدن و غمزه‌ی غمازه

بودن، همگی لطف و کشش خداوند را می‌خواهند وگرنه همه‌ی تلاش‌ها بیهوده‌اند و جز اثری از رنگ‌های آرایش گرانه نیستند.

عشق‌هایی کز پی رنگی بود
عشق نبود عاقبت ننگی بود (مثنوی، دفتر اول، ۲۰۵)

اگر کسی نشان از معشوق یافت، حقه‌های زر را خواهد برد و بی‌گمان محرم دروازه نیز خواهد شد؛ چرا که او سخن تازه یافته و به واسطه‌ی آن به معشوق رسیده است.

ناقه‌ی صالح چو ز که زاد، یقین گشت مرا
کوه پی مژده‌ی تو اشتر جمازه شود

«مژده‌ی تو» چگونه مژده‌ای است که کوه با شنیدن آن به شتر بدل می‌شود، جان می‌گیرد و در تکاپو می‌شود؟ بی‌گمان بر سر این کوه نباید خاک سیه ریخت؛ چرا که او با «سخن تازه»‌ای که شنیده است، به حرکت درآمده و جان تازه‌ای یافته است. او حد و حدود را هم بر هم زده است؛ زیرا که این امر امری محال و ناشدنی است اما مژده‌ی خداوند سبب‌ساز است و ناممکن‌ها را ممکن می‌سازد. کوه در فرهنگ‌ها نماد خشکی، انجماد و بی‌حرکتی است؛ پس چگونه می‌تواند چون شتری به حرکت درآید و قلب ماهیت شود؟ آیا این سخن سخن تازه‌ای نیست؟ آیا آن مژده‌ای که به کوه داده شده، برای هریک از موجودات شنیدنی نیست؟ چرا شاعر یقین پیدا کرده که به واسطه‌ی مژده‌ی خداوند کوه به شتر بدل شده است؟

آیا جز این است که خود او نیز از این مژده‌ها شنیده و به انسان کامل بدل شده است؟ ناقه‌ی صالح از دید مولوی جسم صالحان است که برای انسان‌های ظالم کمین‌گاهی است که آنان گمان می‌کنند با نابود کردن آن موفق شده‌اند؛ درحالی که حقیقت چیز دیگری است و آن‌ها به دلیل قصور فکری، این را حقیر می‌بینند (ابراهیمی، ۱۳۸۳: ۲۲۱).

(فقال لهم رسول‌الله ناقه الله و سقیاها فکذبوها فعقروها)

ناقه‌ی صالح به صورت بد شتر
پی بریدندش ز جهل آن قوم مر...
ناقه‌ی صالح چو جسم صالحان
شد کمینی در هلاک طالحان
تا بر آن امت ز حکم مرگ و درد
ناقه‌ی الله و سقیاها چه کرد؟
راز، نهان دار و خمش، ور خمشی تلخ بود
آن چه جگر سوزه بود، باز جگر سازه شود

این‌که مولانا در آغاز غزل با لفظ «بگو» آغاز کرده و در پایان غزل لفظ «خمش» را به کار برده، از ویژگی‌های شعری اوست. به گفته‌ی استاد پورنامداریان: «عارف در این حالت هم متکلم است و هم مخاطب، هم گویا و هم خاموش اوست. در شعر مولانا یک «فرامن» وجود دارد که با او سخن می‌گوید، و گاهی به جای او سخن می‌گوید.

هم‌چو آن وقتی که خواب اندر روی
تو ز پیش خود به پیش خود شوی
بشنوی از خویش و پنداری فلان
با تو اندر خواب گفتت آن نهان
این همه ناله‌های من، نیست ز من، همه از اوست
کز مدد می لبش، بی‌دل و بی‌زبان شدم

در بیت پایانی غزل «سخن تازه» نیز همین‌گونه است، «فرامن» از «من» می‌خواهد که رازدار باشد و اسرار الهی را بازگو نکند. «فرامن» مولانا که از درهای گشوده‌ی باغ الهی می‌گوید، از حقه‌های زر، از اشتر شدن کوه و خلاصه سخن او تازه است؛ من دنیایی را به وجد آورده است اما در پایان توصیه می‌کند که خاموش باش؛ زیرا بیش از این نمی‌توان سخن گفت.

سخن تازه‌ای که مولانا آغاز کرده، آن‌قدر شیرین است که او تاب نگه‌داری خود را نداشته و تابلوهای زیبایی را از آن‌چه دیده است، در چند بیت برای «من» و یا هر شنونده‌ی دیگر بیان کرده است اما چون می‌داند که بیش از این سخن گفتن روا نیست، خود و همه‌کس را به سکوت دعوت می‌کند.

خامش کن و جاه گفت کم گو
کین جاه مزاج بنگ دارد (غزلیات شمس)

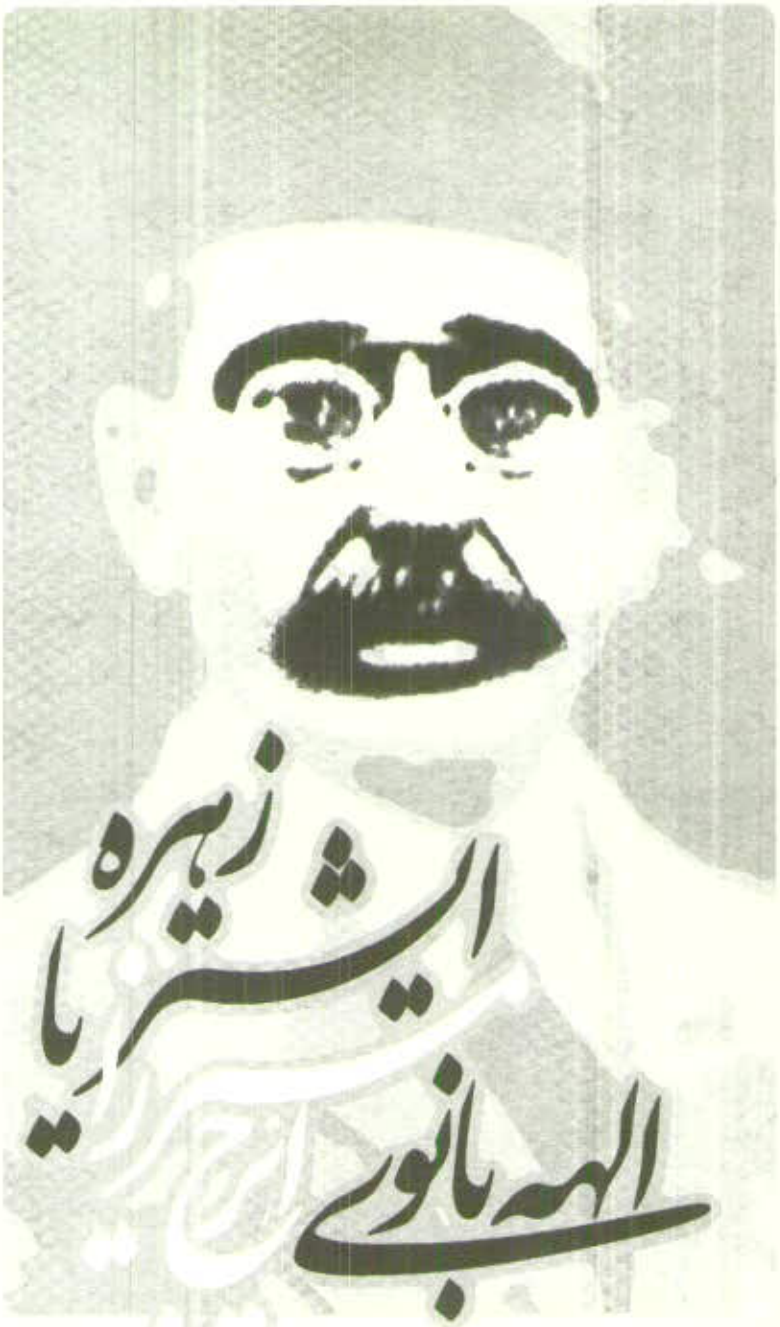
«سخن تازه» دو جهان را تازه می‌کند. اگر سخن تازه سخن از «الله» باشد، در واقع همان وحدت را می‌رساند و دو جهان که نمادی از کثرت در مقابل وحدت‌اند، زیبا و تازه می‌شوند؛ در غیر این صورت، جهان مادی همان جهان مادی با کون و فسادهای خود اوست و جهان معنا و ماورایی جهان مادی نیز دارای رازها و نهان‌های خود اوست و اما ترکیب این دو و رسیدن به عنصر سوم که همان وصال حق است.

نتیجه‌گیری

نتیجه‌ی سخن آن‌که سخن مولانا را نباید سطحی معنا کرد؛ ساختارهای کلامی مولوی را در اشعارش باید شکست تا به معنای دل‌نشین آن‌ها دست یافت. ترجمه و درک معنای شعری شاعرانی مثل مولانا تلاش بیش‌تری را می‌طلبد و برای التذاذ و بهره‌مندی دانش‌آموزان از اندیشه و عمق کلام او باید سخن او را بیش‌تر کاوید و از معنا کردن و ترجمه کردن ظاهری ابیات فراتر رفت.

منابع

۱. ابراهیمی، مهدی؛ نسیم وحی در مثنوی عشق، چاپ سوم، انتشارات قلم، تهران، ۱۳۸۳.
۲. پورنامداریان، تقی؛ در سایه‌ی آفتاب، چاپ اول، نشر سخن، ۱۳۸۰.
۳. حکیمی، محمود؛ در مدرسه‌ی مولانا، چاپ سوم، انتشارات قلم، ۱۳۸۳.
۴. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ پله پله تا ملاقات خدا، چاپ بیست و سوم، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۸۳.
۵. سرّ نی، دو جلد، چاپ دهم، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۸۳.
۶. سرگلزایی، محمدرضا؛ کوزه‌ای از آب بحر، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۵.
۷. گرگین، محمود؛ «معنی مثنوی یا معرفت دیالکتیکی در مثنوی مولانا»، ادبیات و فلسفه، سال هشتم، شماره‌ی ۱۱، شهریور ۱۳۸۴.
۸. مولوی، محمد؛ گزیده‌ی غزلیات شمس، به کوشش سیروس شمیسا، چاپ دوم، نشر ینباد، تهران، ۱۳۶۹.
۹. مولوی، محمد؛ مثنوی معنوی، با مقدمه‌ی عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ دوم، انتشارات صدای معاصر، تهران، ۱۳۸۰.



الهه بانوی ایشتر یا زهره

نگاهی به مثنوی «زهره و منوچهر» ایرج میرزا

سولماز مظفری
مدرس دانشگاه آزاد
شیراز- واحد سما

چکیده

آن انگیزه و موهبتی که به دیرینگی این جهان هستی است، همه‌ی موجودات را به تسخیر درآورده، عصاره‌ی زندگانی است و با روح و جان انسان، این موجود خاکی، آمیخته شده، عشق است؛ این پدیده‌ی خداوندی، خود داستان‌ها و حکایاتی را رقم زده و انگیزه‌ی سرایش افسانه‌ها و داستان‌های بسیار شده است؛ یکی از این افسانه‌ها مثنوی دل‌ربای زهره و منوچهر زاده‌ی قریحه‌ی روشن و ذوق سرشار شاعر تبریزی، ایرج میرزاست. این شاعر شهیر یکی از چهره‌های مانای هنر و ادبیات معاصر است که در پدید آوردن انقلابی در سرایش شعر سهم به‌سزایی داشته و درواقع یکی از بیرق‌داران تحول ادبی است. زبان پویا و بیان شیوای وی در مثنوی زهره و منوچهر نشان‌گر طبع شکوفا و ذوق سرشار وی است.

مثنوی زهره و منوچهر با ریشه‌ای اساطیری، که آن را برگرفته از اساطیر یونان و روم می‌دانند، اثری مانا و جاودان از این نوآفرین شعر ایران‌زمین و گوهای ذوق شاعرانه و والای ایرج‌میرزاست.

این مثنوی را با شعر «ونوس و آدونیس» شکسپیر مطابق دانسته‌اند. بعضی نیز آن را برگردان شعر شکسپیر، و برخی آن را داستانی با ریشه‌ی ایرانی پنداشته‌اند. در این مقاله نظریه‌های گوناگون گنجانده شده و به ریشه‌یابی این داستان زیبا پرداخته شده است. درواقع این داستان، حکایت عشق زهره، الهه‌ی زیبایی و عشق، و منوچهر موجودی خاکی، است. در جریان داستان ماجراهایی رقم خورده که به آن لطف بی‌حدی بخشیده است.

گفتنی است که بعد از قطعه‌ی «مادر» ایرج‌میرزا، محکم‌ترین شعر وی بی‌تردید مثنوی دل‌ربای زهره و منوچهر است که هنر ارزنده‌ی ایرج در آن به معرض نمایش گذاشته شده است. واژگان خوش‌آب و رنگ، معانی دل‌فریب، سبک ساده و بیان شیوا و سلیس از ویژگی‌های این مثنوی عاشقانه‌اند، که الهه‌ی عشق- زهره- در آن هنرنمایی می‌کند.

نگارنده در نظر دارد علاوه بر بازگردانی این اثر شاعر تبریزی به نثر ساده و روان، به نقد فنی و زیبایی‌شناختی و ریشه‌یابی این داستان بپردازد.

کلیدواژه‌ها:
ایرج‌میرزا، مثنوی زهره و منوچهر، ایشتر، زهره، منظومه‌ی «ونوس و آدونیس»، اسطوره.

Love is a spirit all compact of fire,
not grass to sink, but Light, and will aspire

عشق، سیاله‌ای است سرتاپا آتش، سبک‌خیز و سرکش

«ونوس و آدونیس»

مقدمه

ایرج‌میرزا از نوادگان فتحعلی‌شاه قاجار بود و ولادتش به سال ۱۲۹۱ هجری و مرگش به سال ۱۳۴۳ هجری اتفاق افتاد. او در زبان‌های فارسی، عربی و فرانسوی مهارت داشت، روسی و ترکی نیز می‌دانست و از نعمت خط خوش نیز بهره‌مند بود. در مدرسه‌ی دارالفنون تحصیل کرد و در ۱۹ سالگی لقب «فخرالشعرایی» گرفت اما به‌زودی از شاعران درباری کناره گرفت و به خدمات دولتی مختلفی پرداخت. شعر وی به سادگی و استفاده از تعبیرات عامیانه مشهور است. آگاهی ایرج از ادبیات ملل مختلف و تأثیری که از محیط متغیر و انقلابی دوره‌ی خود پذیرفته بود، او را وادار کرد تا روش قدیم شاعری را رها کند و خود شیوه‌ای خاص آورد و با این شیوه و روش، لقب سعدی نو را به خود اختصاص دهد. در این شیوه، افکار و اندیشه‌های جدید، که گاه از ادبیات خارجی اقتباس شده و گاه آفریده‌ی ذهن خلاق خود اوی‌اند، به زبانی بسیار ساده و نزدیک به زبان مخاطب بیان می‌شوند. وی آثار بسیاری از خود به یادگار نهاده که یکی از زیباترین آن‌ها، مثنوی دل‌فریب زهره و منوچهر است که از منظومه‌های عاشقانه ادب پارسی شمرده می‌شود. این منظومه بازگردان شعر ونوس و آدونیس اثر شکسپیر است که زبان نرم و لطیف ایرج به آن صبغه‌ی ایرانی بخشیده است.

عشق، این موهبتی که از عالم ملکوت به پیکره‌ی آدمی ارزش بخشیده است، این‌بار نیز دست به هنری دیگر در شعر زده و آن هم آفرینش منظومه‌ای زیبا و دل‌فریب از شاعر تبریزی، ایرج‌میرزاست.

از نظر هنری، ایرج، به قول سعید نفیسی «شیرین‌سخن‌ترین و گشاده‌زبان‌ترین شاعر روزگار ماست و راز موفقیت او در سادگی و ساده‌گویی اوست.» (حائری، ۱۳۷۰: ۲۷۳).

او شاعری مردمی است که آثاری همه‌کس فهم و روان دارد و کم‌تر کسی است که ایرانی باشد و ایرج‌میرزا را نشناسد.

«از ویژگی‌های برجسته‌ی آفرینش ایرج‌میرزا، زبان ساده و روان و همه‌فهم اوست. آثار او از نقطه‌نظر دارا بودن اندیشه‌های تابناک و هنرنمایی‌های بدیعی از شاهکارهای ادبی به‌شمار می‌رود و در عین حال، بیانی دارد آن‌چنان که همگان بتوانند از آن بهره‌مند بشوند» (همان: ۲۹۰).

به دلیل آشنایی ایرج با ادبیات اروپا و رسیدن به مرحله‌ی جدیدی در زبان شعری، که نوعی استحکام و روانی را در خود جای داده و به حق «سعدی نو» لقب گرفته است؛ وی تأثیری بس شگرف بر ادبیات فارسی گذاشت و اکنون هم به وضوح شاهد این تأثیر به‌خصوص در افکار و اذهان مردم هستیم. «زبان شعری او از روزگار سعدی تا به امروز، سلیس‌ترین زبان شعری محسوب می‌شود...» (همان: ۲۸۲).

وی اشعار بسیاری از خود به یادگار گذاشته است که هریک بیان‌گر خلاقیت محض و ذهن زیبایی‌شناس وی است.

او از شاعرانی است که «واپس‌گردی» نداشته و همواره با تازه‌ها همراه بوده و او را می‌توان جزء شاعران «نوین‌گرا» دانست.

بدیهی است که برای شناخت هر شاعری، شناخت دوران زندگی، سخنان و اختصاصات زبانی و سبکی او تا حدودی ضروری است اما این موارد کمک می‌کنند که ذوق و اندیشه‌ی وی بیش‌تر شناخته شود و داوری خام و غرض‌آلودی در مورد آثار وی صورت نگیرد. در این نگره و نوشته‌ی مجمل، آن‌چه مورد بحث و واکاوی قرار می‌گیرد، مثنوی «زهره و منوچهر» ایرج‌میرزاست که شاهکار ادبی او به‌شمار می‌رود.

ایرج‌میرزا مترجمی توانا و شاعری با ذوق و قریحه بوده و در انقلاب تازه‌سرایی سهم به‌سزایی داشته است. همین اثر وی، نیز نشان‌گر این مسئله است.

مثنوی زهره و منوچهر ایرج‌میرزا برخلاف نظر بسیاری از افراد، که آن را با ریشه‌ای ایرانی دانسته‌اند، ترجمه‌ی آزاد از «ونوس و آدونیس» شکسپیر است.

«در دنیای مترجمین، باید نام ایرج را در صدر قرار داد و همان‌طور که در قدیم به شعرای بزرگ، عنوان ملک‌الشعرایی می‌دادند، به ایرج هم باید عنوان «ملک‌المترجمین» داد» (حائری، ۱۳۷۰: ۱۸-۳۱۷). همین مسئله که وی را تنها مترجم بدانیم، کافی نیست؛ زیرا وی به هنگام ترجمه‌ی آثار تنها در اندیشه‌ی برگرداندن مفاهیم از زبانی به زبان دیگر نیست بلکه «طرحی نو در انداخته و در نقل داستان به زبان فارسی، چنان استادی و هنرمندی‌ای به کار برده و مضامینی را که از شاعر انگلیسی به عاریه گرفته، چنان با صحنه‌های عادی، معمول زندگانی ایرانی درآمیخته است که خواننده در سرتاسر داستان، هرگز احساس نمی‌کند که موضوع داستان و صحنه‌ی دیدار و گفت‌وگوی قهرمانان، از یک اثر خارجی ترجمه یا اقتباس شده است» (همان: ۳۱۸).

همین مطلب باعث شده که بسیاری این داستان را با ریشه‌ی ایرانی بدانند و نام‌گذاری آن نیز به «زهره و منوچهر»، به این فکر و باور مدد می‌رساند. عظمت و قدرت بیان ایرج در این منظومه‌ی عاشقانه به‌وضوح دیده می‌شود و این‌که او داستان را کاملا ایرانی کرده است، به زیبایی و دل‌نشین بودن اثر کمک می‌کند. البته باید گفت که بسیاری از ابیات «زهره و منوچهر» تقریبا ترجمه‌ی سطر به سطر منظومه‌ی شکسپیر است و چندان تغییری در معنا و محتوای آن منظومه ایجاد نشده است. ایرج‌میرزا کوشیده است با قدرت بیان والایش، که در ترجمه نشان داده است، همگان را مسحور خود سازد. کم‌تر کسی توانسته است تشخیص دهد که این درواقع ترجمه و برگردان است یا سروده‌ی خود او و زاده‌ی قریحه و ذوق بی‌حدش.

ایرج در سال آخر زندگانی خود، مثنوی دل‌ربای «زهره و منوچهر» را سرود ولی حیف که نتوانست آن را به پایان

آگاهی ایرج از اسطوره‌ها، حکایات و داستان‌ها و آشنایی وی با ستارگان و سیارگان و طنز ظریفی که در برخی از ابیات به‌وضوح دیده می‌شود، گویای ذوق شاعرانه و طبع شکوفای اوست

نبرد. بعد از وی نیز بزرگانی چون دکتر حسابی، ابیاتی به آن افزودند ولی بیان و قریحه‌ی ایرج‌میرزا را نداشتند.

مضمون اصلی این مثنوی از ونیام شکسپیر ـ شاعر و نمایش‌نامه‌نویس بزرگ انگلیسی (۱۶۱۶ ـ ۱۵۶۴م) گرفته شده و درواقع، ترجمه‌ی آزاد متناسب با روح ایرانی است. «شکسپیر، روایتی از افسانه‌ی ونوس و آدونیس را مطابق ذوق و سلیقه‌ی مردم زمانه‌ی خود از نو سرود و ایرج‌میرزا آن را از شاعر انگلیسی وام کرده، قسمت نخست آن را که شرح عشق‌بازی‌های پرشور ونوس با شکارافکن جوان است، به شعر پارسی درآورده است...» (درودیان، ۱۳۸۰: ۱۴).

این منظومه را «نمونه‌ی درخشان تغزل طنزآمیز» دانسته‌اند. گفته شده است که «ایرج، همه‌ی نیروی تخیل و طنز خود را با ظرافت‌ها و نکته‌سنجی‌های خاص در این اثر به کار برده و چنان خوب از عهده برآمده که اگر کسی، اصل داستان را خوانده باشد، به هنر او آفرین خواهد گفت» (همان: ۲۷). پس داستان همان «ونوس و آدونیس» است که سیاق حکایت و چهارچوبه‌ی حوادث آن حفظ شده ولی ایرج ذوق و طبع ایرانی خود را درنهایت هنرمندی به کار برده است.

آن‌چه در این مبحث مورد واکاوی قرار گرفته، شخصیت زهره، الهه‌ی عشق، در این اثر است که ایرج‌میرزا تحت‌تأثیر شخصیت «ونوس»، که البته آن را با «آفرودیت» الهه‌ی عشق یکی دانسته‌اند، زهره را الهه‌ی عشق همراه با شهوت‌رانی معرفی می‌کند که این از شخصیت وی آن‌گونه که در اساطیر آمده، به‌دور است. در توصیف زهره (ناهید) آمده است: «نام فرشته‌ی آب است که در اوستا به‌صورت آناهیتا، با صفت اَرد وَسور به معنای «بالنده و قوی» آمده و بسیار مورد ستایش قرار گرفته است» (عمیقی، ۱۳۷۴: ۶۳۴) یا «در ایران ایزد بانو اردوی سورا (Ardvisura) آناهیتا (یعنی آب‌های نیرومند بی‌آلایش) سرچشمه‌ی همه‌ی آب‌های روی زمین است. او منبع همه‌ی باروری‌هاست... او نیرومند و درخشان، بلندبالا و زیبا، پاک و آزاده توصیف شده است. درحور آزادگی خویش تاج‌زرین هشت پر هزار ستاره بر سر، جامه‌ای زرین بر تن، و گردن‌بندی زرین بر گردن زیبای خود دارد» (هینلز، ۱۳۸۸: ۳۸).

در ارمنستان او را مادر همه‌ی خردها و خیرخواه همه‌ی نژاد بشر می‌دانند. او را ایزد بانی محبوب مردم و دختر اهورامزدای بزرگ خوانده‌اند (هینلز، ۱۳۶۸: ۳۸ و هینلز، ۱۳۸۳: ۷۹).

در مورد پاک‌دامنی زهره (آناهیتا) گفته شده است که کاهنه‌های آناهیتا تعهد پاک‌دامنی داشته‌اند و در بین ایرانیان هم آناهیتا از احترامی عمیق برخوردار بوده است. پس آیا الهه‌ای که نماد کمال زن ایرانی است، می‌تواند بی‌حیا و شهوت‌ران باشد؟

«برخی از محققان ناهید را متأثر از ایشتر (Ishtar)، خدابانوی سومری، می‌دانند اما... ناهید ایرانی را با ایشتر پیوندی نیست و تنها بسیاری از مراسم آیینی ایشتر در آسیای کوچک و سرزمین‌های دیگر ضمیمه‌ی نیایش ناهید شده است» (هینلز، ۱۳۸۳: ۸۱).

در توصیف ایشتر آمده که «ایشتر الهه‌ی زیبایی و عشق، الهه‌ی دوست‌دار و مروج شهوت بود و... [اسرار خود] نخستین کسی بود که شهوت را تجربه کرد و به دیگران الهام بخشید» (شهرزی، ۱۳۷۸: ۱۲۴).

ناهید را همتای ایزدبانو «سرس وسی» در آیین ودایی می‌دانند که این ایزدبانو نیز به پاکی و قداست شهرت داشته است: «معابد آناهیتا برای زنان پرهیزگر نبوده...» (نفیسی، ۱۳۷۴: ۴۳۱) و «اهورامزدا فرمان می‌دهد که این ایزدبانو (ناهید، آناهیتا) از بهنه‌ی آسمان و جایگاه ستارگان به روی زمین فرود آید تا به یاری بزرگان و ناموران و شاهانی که از او با اندیشه‌ی پاک درخواست حاجت می‌کنند، بشتابد» (شهریاری، ۱۳۷۸: ۱۶). به‌هیچ‌وجه نمی‌توانیم آناهیتا (زهره) را الهه‌ای بدانیم که پیرامون وی آیینی با هرزگی و شهوت‌رانی وجود داشته است. حتی گفته شده است که «کاهنه‌های [معبد آناهیتا] در خدمت او بوده‌اند و تعهد پاک‌دامنی داشته‌اند (هینلز، ۱۳۶۸: ۴۰).

پس باید گفت که ایرج‌میرزا به «انسان‌دایی» دست زده و زهره، الهه‌ی ایرانی عشق و پاکی، را همردیف با آفرودیت دانسته است؛ همان‌گونه که شکسپیر نیز ونوس و آفرودیت را یکی دانسته و اعمال و رفتار آفرودیت را به ونوس نسبت داده است. گفته شده که ایرج‌میرزا در دوره‌ی می‌زیسته است که همگان به دنبال نوگرایی بوده‌اند و به تازه‌ها دست می‌زده‌اند و گاه آن‌چه را معمول بوده، برهم می‌زده، و رنگی تازه به آن می‌داده و عرضه می‌کرده‌اند. پس، ایرج‌میرزا نیز نمی‌تواند از این مسئله به دور باشد. توجه وی به اسطوره‌ها هم در این داستان به وضوح دیده می‌شود.

در مورد «ونوس» نیز این‌گونه آمده است: «ربالنوع باغبانی لاتین‌ها که ظاهرا و در اصل، حمایت باغ‌های سبز را به عهده داشت. وی قبل از بنای رم، دارای رواقی در نزدیکی اردیه بود. ونوس در شمار خدایان بزرگ روم بود و از قرن دوم پیش از میلاد، وی با آفرودیت یونانی یکسان شناخته شد و شخصیت و داستان‌های مربوط به افرودیت را به وی نسبت دادند» (گریمال، بی‌تا: ۹۳۰) و در جای دیگر مذکور است که «از خدایان بسیار کهن قوم لاتین، پاسدار گیاهان و...» (بروی، ۱۳۸۱: ۸۵). در این‌جا باز سؤالی مطرح می‌شود که آیا الهه‌ای که پاسدار باروری گیاهان و باغ‌هاست، می‌تواند شهوت‌ران و هوس‌باز باشد؟ «اما افرودیت (Aphrodite) ربالنوع عشق معرفی شده و درباره‌ی تولد وی روایات مختلفی مذکور است: «عده‌ای او را دختر زئوس و دیونه، برخی او را دختر اورانوس (آسمان) می‌دانند. آفرودیت «زن متولد از امواج» یا «متولد از نطفه‌ی خدا»... به

محض آن‌که از دریا بیرون آمد، به‌وسیله‌ی نسیم مغرب به سایبتره و پس از آن، به سواحل قبرس هدایت شد. در آن‌جا خدایان فصول، وی را به گرمی پذیرفتند و...» (گریمال، بی‌تا: ۸۳). «افلاطون به وجود دو افرودیت اشاره می‌کند: یکی از اورانوس متولد شده و خدای عشق پاک بود و دیگر که دختر دیونه و رب‌النوع عشق عامیانه بوده است» (همان: ۸۳).

در توصیف افرودیت آمده که «حیوانات محبوب او، کبوتران بودند که ارابه‌اش را حمل می‌کردند» (گریمال، بی‌تا: ۸۵).

ایرج‌میرزا نیز به این مطلب به زیبایی اشاره می‌کند:

آن دو کبوتر که به شاخ اندرند
حامل تخت من نام‌آورند
چون سفر و سیر کنم در هوا
تخت مرا حمل دهند آن دوتا
برشوم از خاک به سوی سپهر
تندتر از تابش انوار مهر
گویمشان آمده پرواکنند
بر سر تو سایه مهیا کنند

در جای دیگر ذکر شده است: «گیاهان مخصوص آفرودیت، گل سرخ و مورد بوده است» (همان: ۸۵). در مورد گل سرخ در اساطیر یونان حکایتی زیبا ذکر شده است: «بسیاری از افسانه‌ها که در مورد گل‌ها [بر سر زبان‌ها بود] با سرگذشت آدونیس [معشوق افرودیت] ارتباط داشت. معروف بود که این گل در اصل سفیدرنگ بوده ولی روزی که آفرودیت بر اثر شنیدن خبر جراحت دوست قدیم خود به کمک وی می‌شتافته است، پایش به خاری خورده و خونی که به این طریق از پای وی جاری شده، گل‌های آن بوته را به رنگ سرخ درآورده است» (همان: ۲۴).

به‌طور کلی، می‌توان نتیجه گرفت که زهره، اگرچه در بین ایرانیان و نیز در مثنوی ایرج‌میرزا الهه‌ی عشق است ولی عشق او با شهوت و هوس همراه است. او در مقابل منوچهر شرم و حیا را کنار می‌گذارد. ایرج‌میرزا خود به‌خوبی واقف است که زهره، اناهیتا، الهه‌ی عشق است و تنها به همین اکتفا می‌کند که در برگردان شعر شکسپیر، الهه‌ی عشق را در توازن الهه‌ی عشق قرار دهد و شهوت‌رانی آفرودیت (ونوس) را نیز به زهره نسبت دهد؛ هر چند که زهره در اساطیر به پاک‌دامنی مشهور است.

در اصل داستان «ونوس وادونیس» این گونه آمده است: «سرگذشت ادونیس از افسانه‌های سوریه بوده که هریود نیز به آن اشاره کرده است. روایتی که بیش‌تر مورد قبول بوده، چنین است: تئیاس، پادشاه سوریه، دختری داشت به نام میرا که بر اثر خشم آفرودیت، محبور شد عمل حرامی انجام دهد. او با کمک دایه‌اش به مقصود رسید ولی تئیاس بر نیرنگ دختر [خود] وقوف یافت و با کاردی، به قصد کشتن وی به تعقیبش پرداخت. میرا به خدایان پناه برد و خدایان وی را به‌صورت درخت مر درآوردند. ده ماه بعد، شکافی در پوست درخت پدید آمد و پسری، که «آدونیس» نام گرفت، از آن خارج شد. آفرودیت، که از زیبایی کودک به رقت آمده بود، وی را گرفته «پرسفون» را مأمور پرورش او کرد. اتفاقاً پرسفون که محو زیبایی کودک شده بود، دیگر حاضر به استرداد آدونیس نشد. برای رفع این اختلاف، زئوس، خدای خدایان اساطیر یونان که تصمیم‌گیری درباره‌ی الهه‌ها با اوست، به داوری پرداخت و قرار شد که آدونیس، یک‌سوم سال را با آفرودیت، یک‌سوم آن را با پرسون و یک‌سوم دیگر را در هر مکانی مایل باشد، به سر برد. «ولی آدونیس دو سوم سال را با آفرودیت و یک‌سوم آن را با پرسفون زندگی می‌کرد. بعدها «آرتمیس»، یکی از الهه‌های یونان، بر او متغیر گشت (و معلوم نیست به چه علت) و گرازی را علیه او برانگیخت، که آدونیس در ضمن شکار آن به سختی مجروح شد و مرد» (گریمال، بی‌تا: ۲۳).

این داستان ریشه‌ی سامی دارد و نام آدونیس، که در زبان عبری به معنی «خدا»ست، مؤید این گفتار است (همان: ۲۴). ستایش آدونیس در دوره‌ی هلنیسم در اطراف دریای مدیترانه معمول گشت (همان: ۲۴).

در داستان ایرج‌میرزا آمده است:

«یک روز صبح زود که
... نتابیده هنوز آفتاب
وا نشده دیده‌ی نرگس ز خواب
تازه گل آتشی مشک بوی
شسته ز شبنم به چمن دست و روی
منتظر حوله‌ی باد سحر
تا که کند خشک بدان روی تر...»

منوچهر، جوانی که در جمال صورت و کمال سیرت بی‌همتا بود، به قصد شکار و تفریح، به دشت و صحرا رفت؛ زهره، الهه‌ی عشق و زیبایی، نیز از عالم ملکوت و پایگاه ارجمند و بلند خود به زمین آمده بود تا:

سیر گل و گردش باغی کند
تازه ز گل گشت، دماغی کند

به همین خاطر خود را به شکل و شمایل بشر درآورد و با هزار ناز و کرشمه به دشت آمد. از قضا بدان سوی که منوچهر برای شکار رفته بود، رفت و در کنار چشمه‌سار، منوچهر را دید و با یک نظر عاشق و شیفته‌ی وی شد:

گشت به یک دل نه به صد دل اسیر
در خم فتراک جوان دلیر

او برای آن‌که واله شدن خود را به منوچهر بیان کند، به راه افتاد اما ناگاه «به یاد الوهیت خویش اوفتاد» و بر خود خرده گرفت که:

من که یکی عنصر افلاکی‌ام
از چه زبون پسری خاکی‌ام

بعد از قطعه‌ی «صادر»، محکم‌ترین شعر ایرج‌میرزا بی‌تردید مثنوی دل‌ربای «زهره و منوچهر» است. واژگان خوش‌آب و رنگ، معانی دل‌فریب، سبک ساده و بیان شیوا و سلیس از ویژگی‌های این مثنوی عاشقانه‌اند که الهه‌ی عشق، زهره، در آن هنرنمایی می‌کند

اما قدرت عشق، زهره را به سوی منوچهر برد و او خواهان آن شد که آن مرد را گرفتار عشق کند؛ از هر سو دام و رنجیر عشق و دل‌دادگی را گسترانید و با دلبری شروع به سخن گفتن کرد و بحث عشق را به میان کشید ولی منوچهر، هم‌چون آهویی رمیده، دست رد به سینه‌ی او زد. زهره مأیوس نشد و بار دیگر سخن را به جای دیگری از عشق کشاند:

گیر تو افتاده‌ام ای نازه‌کار
بهتر از این گیر نیاید شکار
خوب ببین بد به سرایام هست؟
یک سر مو عیب در اعضام هست؟
هیچ خدا نقص به من داده است؟
هیچ کسی مثل من افتاده است؟

یا در وصف خود می‌گوید:

چون بنهم پای طرب بر بساط
از در و دیوار ببارد نشاط
بر سر این سبزه برقصم چنان
کز اثر پام نماند نشان
گر بجهم از سر این گل بر آن
هیچ به گل‌ها نرسانم زیان
رقص من اندر سر گل‌های باغ
رقص شعاع است به روی چراغ

اما هیچ‌کدام از این سخنان، دل جوان را رام الهه‌ی عشق نساخت؛ هرچند که زهره با سوزش عشق خدایی و الهی خود با این جوان زمینی سخن می‌گفت، باز هم منوچهر به سخنانش گوش فرانمی‌داد و بهانه‌ها می‌آورد که:

... ای نسخه بدل از پری
جلد سوم از قمر و مشتری
عطف بیان از گل و سرو و سمن
جمله‌ی تأکید ز باغ و چمن...
عشوه از این بیش به کارم مکن
صرف مساعی به شکارم مکن...
عاشقی و مرد سپاهی کجا؟
دادن دل دست مناهی کجا؟...

زهره دست از تلاش برنمی‌دارد و خواهان وی می‌شود و حتی می‌گوید که «اگر چشم هم نداشتم، با شنیدن صدایت، باز هم گرفتار عشق تو می‌شدم» اما این سخنان در دل سنگ منوچهر اثر نمی‌گذارند. منوچهر عشق او را با شهوت همراه می‌خواند و آماده‌ی بازگشت می‌شود. زهره با آن که از او ناامید شده است، بار دیگر می‌پرسد که آیا دیدار با او بار دیگر میسر می‌شود و منوچهر پاسخ می‌دهد که فردا هم قصد شکار دارد ولی از گذر به آن دشت و چمن معذور است. زهره از این همه سردی و سنگ‌دلی و بی‌توجهی آشفته و ناراحت می‌شود، سخن دیگری با وی نمی‌گوید.

ادامه‌ی داستان به گونه‌های مختلفی ذکر شده است. «در یکی از نسخه‌ها آمده است که سرانجام، منوچهر رام سخنان زهره می‌شود و زهره کامیاب گشته و سپس به آسمان و جایگاه خود بازمی‌گردد و منوچهر را که اکنون شیفته و عشق آشناست، در تنهایی و بهت رها می‌سازد و می‌رود». «در یکی دیگر از نسخه‌ها به نقل از «سید هادی حائری» آمده است که زهره با نهایت افسردگی دامان منوچهر را رها کرد؛ منوچهر رفت و زهره در غم تنهایی ماند. فردای آن روز، زهره دشت‌ها را در پی گم‌گشته‌ی خود می‌گشت تا این که صدای شیپورهای شکار را شنید و از شکارچیان ـ همراهان منوچهر ـ سراغ او را گرفت و فهمید که درنده‌ی بهبودی جوان را دریده و او مرده است. زهره سر منوچهر را در آغوش گرفت و روی و موی خود را با خون معشوق، سرخ‌رنگ کرد و بی‌تابی‌ها نمود و سپس در غم معشوق، این گونه برای عشق پیش‌گویی کرد که «مباد عشقی بی‌درد و غم باشد».

«سپس، زهره غمگین از بار عشق از جهان بیزار شد و به فراز آسمان‌ها رفت و دیگربار، آهنگ جهان خاکی نکرد».

آه چه غرقاب مهیبی است عشق
مهلکه‌ی بر ز نهیبی است عشق

نکته‌ی مهم این که ایرج‌میرزا در این اثر، علاوه بر این که نام‌های ایرانی برگزیده است، مکان داستان را هم به یکی از دشت‌های ایران تغییر داده و با این دو کار، روح ایرانی را در اثر خود دمیده است. تناسبی که او بین کلمات ایجاد کرده و نیز به‌کارگیری کلمات عامیانه و واژگان رایج در زمانه‌ی او، همه و همه به زیبایی اثر افزوده‌اند.

آگاهی ایرج از اسطوره‌ها، حکایات و داستان‌ها و آشنایی وی با ستارگان و سیارگان و طبع ظریفی که در برخی از ابیات به‌وضوح دیده می‌شود، گویای ذوق شاعرانه و طبع شکوفای اوست. اگرچه او در داستانش الهه‌ی عشق را «زهره» خوانده و این همان کسی است که در ادبیات فارسی و ایرانی حضور دارد و در اوستا نیز این‌گونه مذکور است، اما اعمال و رفتاری که از این قهرمان سر می‌زند، با آن‌چه در کتاب‌ها و روایات درباره‌ی زهره آمده است، مغایرت دارد. اناهیتا با همان زهره، الهه‌ی آب و عشق ـ با هوس و شهوت و عشق این گونه‌ای، که «ولی داستان آمده، در تقابل است و این اعمال بیش‌تر شایسته و بایسته‌ی «ایشتر» است نه زهره. این مناظره را برای رسیدن به کام‌یابی در داستان «یوسف و زلیخا» از زبان زلیخا می‌شنویم و در داستان «سودابه و سیاوش» بر زبان سودابه ـ دختر پادشاه هاماوران و نامادری سیاوش ـ جاری می‌شود. در هر سه داستان هم، عاشقان شهوت‌گرا به مراد خود نمی‌رسند و عشق و شهوت و هوس و کام‌یابی دنیوی جدا دانسته می‌شود.

قصاری اغازینه خود حکایتی دیگر است، توصیفاتی که ایرج‌میرزا از اغاز روز ارائه داده با به‌کارگیری عبارت‌های

دل‌نشینی هم‌چون: «وانشده دیده‌ی برگس ز خواب»، «منتظر حوله‌ی باد سحر»، «شسته ز شبنم به چمن دست و روی» با توصیف منوچهر در این ابیات:

ماه‌رخی چشم و چراغ سپاه
نایب اول به وجاهت چو ماه
صاحب شمشیر و نشان در جمال
بنده‌ی مهمیز ظریفش هلال
نجم فلک عاشق سردوشی‌اش
زهره طلب‌کار هم‌آغوشی‌اش

و در جای دیگر، توصیف دل‌فریبی زهره:

زیر پی من نشود سبزه له
نرم‌ترم من به تن از کرک به
چون ز طرب بر سر گل پا نهم
در سبکی تالی پروانه‌ام
گر بجهم از سر این گل بر آن
هیچ به گل‌ها نرسانم زیان

همگی زیبایی شعر را دوچندان می‌سازند.

ایرج در جریان داستان، از شخصی به نام «کلنل علی‌نقی‌خان» هم نام می‌برد:

من کلنل را کلنل کرده‌ام
بنده‌ی وی رهزن دل کرده‌ام
نام مجازیش علی‌نقی است
نام حقیقیش ابوالموسقی است
دقت کامل شده در ساز او
بی‌خبرم نیک ز آواز او
پیش خود آموخته آواز را
لیک من آموختمش ساز را

و حضور شاعران و نویسندگان و نقاشان را با به‌کارگیری نامشان به واسطه‌ی عشق می‌خواند:

روی زمین هرچه مرا بنده‌اند
شاعر و نقاش و نویسنده‌اند
گه رافائل گه میکل آنز آورم
گاه هومر گه هرودت پرورم
گاه کمال‌الملک آرم پدید
روی صنایع کنم از وی سپید
گاه قلم در کف دشتی دهم
بر قلمش روی بهشتی دهم
گاه به حبل شعرا لج کنم
خلقت فرزانه‌ی ایرج کنم
تار دهم در کف درویش‌حال
تا بدهد بر بدن مرده جان

دکتر همه‌ی این نام‌ها باعث شده است که این مثنوی صبغه‌ای ایرانی‌تر به خود بگیرد و روح ایرانی در همه‌ی ابیات آن حضوریابد. برجسته‌سازی (Foregrounding) که ایرج در ابیات خود به‌کار می‌برد، بسیار قوی است و این مورد بیش‌تر در واژگان به‌کار رفته دیده می‌شود. بازنمایی (Representation) این مثنوی هم خود جای دیگری دارد و کاملاً مشاهده می‌شود و شاید دلیل محکم‌تری برای آن این باشد که شکسپیر قبل از آن‌که شاعر والایی باشد، نمایش‌نامه‌نویس قدرت‌مندی بوده است و ایرج‌میرزا بر این مسئله صحه گذاشته و شعر خود را در قالب یک نمایش زیبا و دل‌چسب نشان داده است.

در پایان، می‌توان گفت که مثنوی زهره و منوچهر یکی از منظومه‌های بسیار زیبا، اسطوره‌ای و مردمی است که عشق در آن با تمام وجود هنرنمایی کرده است. هرچند که زهره الهه‌ای عاشق و تا حدودی هوس‌باز معرفی شده اما حضور خود الهه‌ی عشق در منظومه‌ای عاشقانه به قدرت بیان شاعر و قریحه‌ی خلاق او کمک کرده و ایرج‌میرزا آفریننده‌ی این اثر، هرچند تحت‌تأثیر «ونوس و آدونیس» و ترجمه‌ی آن، شاهکاری مانا از خود به یادگار گذاشته است.

ایرج در سال آخر زندگانی خود، مثنوی دل‌ربای «زهره و منوچهر» را سرود ولی حیف که نتوانست آن را به پایان ببرد. بعد از وی نیز، بزرگانی چون دکتر حسابی، ابیاتی به آن افزودند ولی بیان و قریحه‌ی ایرج‌میرزا را نداشتند

پی‌نوشت

۱. در ادبیات دینی- مذهبی ما و در روایات اسلامی «زهره» همان زنی است که دو فرشته «هاروت و ماروت» را فریب داد و شیفته‌ی خود کرد و نام اعظم خدا را از آنان جویا شد و با به زبان آوردن آن به آسمان رفت و به ستاره‌ای درخشان به همین نام تبدیل شد.

منابع

۱. ارین‌پور، یحیی؛ از صبا تا نیما، کتاب‌های جیبی، تهران، ۱۳۵۱.
۲. برون، اسنیوارد؛ اساطیر روم، مترجم: باجلان فرخی، انتشارات اساطیر، تهران، ۱۳۸۱.
۳. حائری، سیدهادی؛ گنجینه‌ی ذوق و هنر ایرج، جهان‌نما، ۱۳۷۰.
۴. درودیان، ولی‌الله؛ سرچشمه‌های مضامین شعر ایرج‌میرزا، نشر قطره، تهران، ۱۳۸۰.
۵. ریاضی، غلامرضا؛ ایرج و نخبه آثارش، کتابخانه‌ی ابن‌سینا، تهران، مردادماه ۱۳۴۲.
۶. شکیبا، پروین؛ شعر فارسی از آغاز تا امروز، انتشارات هیرمند، تهران، ۱۳۷۰.
۷. شهریاری، کیهان؛ زن در اساطیر ایران و بین‌النهرین، انتشارات فارس، تهران، ۱۳۷۸.
۸. عفیفی، رحیم؛ اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته‌های پهلوی، انتشارات توس، تهران، ۱۳۷۴.
۹. فاطمی، سعید؛ اساطیر یونان و روم، ج۱، چاپ دانشگاه تهران، ۱۳۴۷.
۱۰. گریمال، پیر؛ فرهنگ اساطیر یونان و روم، مترجم: احمد بهمنش، انتشارات دانشگاه تهران، بی‌تا.
۱۱. هینلز، جان راسل؛ شناخت اساطیر ایران، مترجم: باجلان فرخی، اساطیر، تهران، ۱۳۸۳.
۱۲. هینلز، جان راسل؛ شناخت اساطیر ایران، مترجمان: ژاله آموزگار و احمد تفضلی، کتاب‌سرای بابل و نشر چشمه، ۱۳۶۸.
۱۳. یاحقی، محمدجعفر؛ چون سبوی تشنه (تاریخ ادبیات معاصر فارسی)، انتشارات جامی، تهران، ۱۳۷۶.

چکیده

نویسنده در این مقاله شکل‌های مختلف داستانی (قصه، حکایت، مقاله، افسانه، داستان) را بررسی کرده و داستان را نیز در قالب رمانس، رمان و داستان کوتاه توضیح داده است.

کلید واژه‌ها:

قصه، حکایت، مقامه، افسانه، داستان

بازگو تا قصه درمان‌ها شود

بازگو تا مرهم جان‌ها شود (مثنوی)

مقدمه

قصه بگو: این یک نیاز فطری آدمی است. قدمت این حمله شاید به قدمت خود زبان باشد. اشتیاق درونی، کنجکاوی و شناخت، قصه‌های نخستین را ساختند. قصه‌ی نخستین ابزار بیان اشیای پیرامون آدمی بود و ابزار اثبات؛ اثبات آن‌چه هست یا به نظر می‌رسد که باید باشد. این چنین، دانش نخستین بشری در قالب قصه‌ها شکل گرفت، گسترش یافت، انسجام پذیرفت و تا سپیده‌دم خط به کتابت درآمد. فرهنگ‌های نخستین از دل همین قصه‌ها ریشه گرفتند و بالیدند و به این سان، اسطوره‌های قومی شکل گرفتند.

قصه نخستین ابزاری بود که زندگی آدمی و رازهای نهفته‌ی آن را در خود منعکس می‌کرد، تا آدمی جهان را کشف کند و به آگاهی و آزادی دست یابد. قصه‌ی نخستین به تجربه‌های آدمی معنا بخشید و مهم‌تر از همه، وسیله‌ی ارتباط او با آسمان و عالم برتر بود. پس، قصه تقدس یافت، رنگ مذهبی به خود گرفت و علاوه بر دلالت ملی ـ حماسی، بُعد اعتقادی یافت و قصه‌گو در میان قبیله فردی مقدس شد. گاهی قبیله بود که سرگذشت قوم و توتمش در سینه‌ی او و سلاقش جای داشت.

آن گاه که پیامبران برانگیخته شدند، قصه را وسیله‌ی تذکار ساختند: «و کلاً نقصّ علیک من انباء الرّسل ما نُثبتُ به فؤادک و جاءک فی هذه الحقّ و موعظة و ذکری للمؤمنین» (هود: ۱۲۰).

هدایت و معرفت و آموزش الهی نیز شکلی داستانی یافت که قدیمی‌ترین آن قصه‌های عهد عتیق و از آن قدیمی‌تر، اسطوره‌های یونان است. ضرورت آموزش دینی، قصه‌های تعلیمی را ساخت که اغلب سرانجامی به جای بحث و جدل و آوردن برهان، منظور خود را به‌طور غیرمستقیم در هیئت قصه بیان می‌کردند.

رضا ریوندی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌های ناحیه‌ی ۷ مشهد

خوش‌تر آن باشد که سر دلبران
گفته آید در حدیث دیگران (مولوی)

قصه در ایران باستان

قصه در ایران باستان نیز شامل مطالب دینی و تاریخ حماسی بود که به‌ندرت به صورت مکتوب درمی‌آمد و بیش‌تر صورت شفاهی داشت. سنتی که در قصه‌های عامیانه‌ی امروزی نیز دیده می‌شود. با توجه به آثار مکتوبی که از دوره‌ی ساسانی، چه به زبان اصلی و چه ترجمه به عربی، به دست ما رسیده است، قصه‌ها از دوران انوشیروان به کتابت درآمده‌اند. ابن‌ندیم در الفهرست (ص ۵۴۰) می‌نویسد: «فارسیان اول (کیانیان و هخامنشیان) اولین تصنیف‌کنندگان افسانه‌ها بودند و آن‌ها را به صورت کتابت درآورده در خزانه‌های خود نگه‌داری می‌کردند و آن را از زبان حیوانات نقل و حکایت می‌نمودند. پس از آن، پادشاهان اشکانی، که دومین سلسله‌ی شاهان ایران هستند، در این مورد اعراق کردند و پادشاهان ساسانی نیز چیزها بر آن افزودند و عرب‌ها آن‌ها را به زبان خود برگرداندند؛ فصحا و بلغای عرب شاخ و برگ‌هایش را زدند به بهترین شکل به رشته‌ی تحریر درآوردند».

سپس، ابن‌ندیم تعدادی از افسانه‌ها را نام می‌برد که صورت برخی از آن‌ها در نسخه‌های خطی به درستی ضبط نشده است. او اولین کتابی را که در این معنا تألیف شده است، هزار داستان (هزارافسانه) می‌داند و بعد کتاب ستدباد نامه و در ادامه، کتاب‌های خزاعه و نزهه، الآب و الثعلب (خروس و روباه)، الینیم، ملک بابل و مشک زنانه و شاه‌زنان را نام می‌برد (همان: ۵۴۱). این احتمال هست که برخی از این آثار، تألیف ایرانیان بعد از اسلام باشد. ابن‌ندیم بعد از این از کتاب‌های ایرانیان و غیرایرانیان نام می‌برد که این‌لاحق به شعر عربی برگردانده است:

کتاب کلیله و دمنه، بوذاسف و بنوهر، کتاب بوذاسف به تنهایی، کبیر و صغیر، الصنام و الاعتکاف، کتاب الآدب الهند و الصین، کتاب الهند فی قصه هبوط آدم و کتاب بیدبای فی الحکمه. (همان: ۵۴۲)

با توجه به گفته‌های ابن‌ندیم در زبان پهلوی دو دسته قصه بوده است. دسته‌ای قصه‌هایی که اصل ایرانی داشتند، و دسته‌ی دیگر قصه‌هایی که از کتاب‌های دیگر اقوام، به‌خصوص هندیان، ترجمه کرده بودند. (میرصادقی، ۱۳۶۰: ۳۳)

قصه‌های فارسی اغلب جنبه‌ی اجتماعی یا کنایی یا تمثیلی داشتند. این قصه‌ها شرح حال عارفان و بزرگان دینی یا بیان رمزی مفاهیم عرفانی، فلسفی، دینی، تاریخ حماسی یا اسطوره‌های ملی قوم ایرانی بودند و گاه سرگذشت شاهان، امیران، بزرگان، پهلوانان و بازرگانان، و به ندرت افراد گم‌نام را بیان می‌کردند.

قصه در ادب فارسی

قصه در ادب فارسی به دو مفهوم گزارش تاریخی یا گزارش داستانی به‌کار رفته است. بیهقی در تاریخ معروف خود در ذکر بردار کردن امیرحسنک وزیر می‌نویسد (ص ۲۲۷): «فصلی خواهم نبشت در ابتدای این حال بر دارکردن این مرد، و پس به شرح قصه شد. امروز که من این قصه آغاز می‌کنم...» قصه در این دو جمله به معنای گزارش تاریخی است و بیهقی خود نیز بر این کاربرد آگاه بوده است. امروزه قصه دیگر معنای گزارش تاریخی را نمی‌دهد و فقط به سویه‌ی داستانی آن دلالت دارد.

در تعریف قصه می‌توان گفت: «روایت ساده و بدون طرحی است که اتکای آن به‌طور عمده بر حوادث و توصیف است و خواننده یا شنونده هنگامی که آن را می‌خواند یا بدان گوش فرامی‌دهد، به پیچیدگی خاص و غافل‌گیری و اوج و فرود مشخصی برنمی‌خورد» (یونسی، ۱۳۶۵: ۴). قصه بر نقل حوادث و رخدادها تکیه دارد و بر همه‌ی قسمت‌های آن وحدتی خاص و علّی حاکم نیست، در نتیجه، قسمتی از آن را می‌توان تغییر داد یا حتی حذف کرد؛ بی‌آن‌که به پیکره‌ی قصه لطمه‌ای وارد شود.

از قصه‌ها، هم به زبان شعر و هم به زبان نثر، برای نقل داستان استفاده می‌شده است. آن‌ها اغلب به یکی از شکل‌های حکایت، مقامه، افسانه (fable) و قصه(tale) درمی‌آمدند و با وجود تفاوت‌های ظاهری یا زبانی، ساختاری به نسبت مشخص و شبیه به هم داشتند.

حکایت: ویژگی حکایت در کوتاهی آن است و در تعریف آن می‌توان گفت یک قصه‌ی کوتاه است؛ بنابراین، نمی‌تواند ساختاری پیچیده داشته باشد. حکایت‌ها بیش‌تر جنبه‌ی تمثیلی دارند و در ضمن نوشته‌های تعلیمی، چه دینی چه عرفانی، می‌آیند. حکایت در واقع گزارشی از رخدادهاست با شخصیتی انسانی یا غیرانسانی، و بیش‌تر جنبه‌ی تخیّلی دارد. هرچند حکایت تذکره، گاه رخدادی حقیقی را از شخصیتی واقعی بیان می‌کند. هر حکایت برای نتیجه‌ای آورده می‌شود که گاه در درون حکایت است یا کل حکایت به جای نتیجه می‌نشیند و چون حکایت‌ها نمادین و تعلیمی هستند، اغلب در شکل‌های مختلف تداوم می‌یابند (مانند حکایت‌های کلیله‌ودمنه، مرزبان‌نامه و...).

حکایت بر نقل تکیه دارد؛ زیرا که روح تعریف و توضیح بر کل آن غالب است و این تعریف نیز به منظور استنتاجی است که هدف و غرض وضع حکایت‌ها را تشکیل می‌دهد.

در حکایت، تحلیل شخصیت (با توجه به محور نبودنش) مطرح نیست. واقعه و حادثه هم چندان اهمیتی ندارد. اصل، ارائه و انتقال یک تفکر یا پیام است، خواه به‌طور مستقیم و خواه غیرمستقیم. تفاوت حکایت‌ها نیز از همین‌جا پیدا می‌شود. اگر

نوآوری جمال‌زاده در استفاده از عبارات و مفاهیم فولکلوریک، که از لهجه و اصطلاحات عامیانه گرفته شده بود، نثر داستانی فارسی را بنیان گذاشت

داستان در یکی از این شکل‌ها (forms) جای می‌گیرد:
۱. رمانس،
۲. رمان،
۳. داستان کوتاه،
۴. اعتراف یا اتوبیوگرافی داستانی،
۵. مثنوی،
۶. نامه

تفکّر غالب در حکایت، اخلاق باشد، آن حکایت اخلاقی است و اگر عرفان باشد، عرفانی و اگر مذهب باشد، مذهبی است و... .

در حکایت زمان و مکان، رابطه‌ی علّی و معلولی ساختاری اثر اهمیت ندارد. مسئله‌ی مهم القای تفکّر و پیام نویسنده است. پس، این عوامل در ساخت حکایت‌ها نقشی اساسی ندارند. مکان و زمان نیز در حکایت بیش‌تر جنبه‌ی تزیینی و نمادین (symbolical) پیدا می‌کنند.

مقامه: جمع آن، یعنی «مقامات» بیش‌تر به کار می‌رود و مقامات راهدان در مجلس پادشاهان معروف است که سخنانی می‌گفتند در پند و موعظه‌ی پادشاهان و نیز به معنای مجلس گفتن و موعظه بر منبر یا سرانجمن‌هاست که آن را بعدها بدگمان یا مجلس‌گویی هم می‌نامیدند؛ چه مجلس و مقام تقریبا به یک معناست. (مقامات حمیدی، مقدمه ۱)

مقامات، قصه یا افسانه‌هایی است که کسی آن‌ها را گرد آورده و با عبارت‌هایی آهنگین و مسجّع و مقفا برای گروهی نخواند یا بنویسد و دیگران هم به قصد لذت و نشاط از آهنگ جمله‌ها و سجع‌ها آن‌ها را بر سر انجمن‌ها و مجلس‌های خاص بخوانند. در مقامه، تکیه بیش‌تر بر عبارت‌پردازی، سجع‌سازی و صنایع لفظی و معنوی است تا گزارش داستان. مقامه تا حدودی ویژگی‌های ساختاری قصه را دارد و تنها تفاوت آن با قصه در صنعت‌پردازی‌ها و آرایه‌بندی‌های زبانی و ادبی مقامه است.

افسانه: در فرهنگ عامه افسانه (اوسنه) معادل قصه است. در زبان روزمره‌ی مردم هم این دو به جای هم به‌کار می‌روند و تمایزی بین این دو گذاشته نمی‌شود.

افسانه توهم‌های ذهنی قصه‌گویی است که به آن‌ها بافتی داستان‌گونه می‌بخشد و آن را در خارج از فضای ذهنی خود می‌پروراند؛ بنابراین، افسانه‌ها سرشار از عنصر خیال‌اند. آن‌چنان که لارنس پرین (ص ۱۲۵) در تعریف افسانه می‌گوید:

«قصه‌های ترس‌ناکی که پر از اشباح‌اند». افسانه بیش‌تر بر سنت شفاهی تکیه دارد و برخلاف قصه، مایه‌ی ادبی آن کم‌تر است و به‌ندرت به صورت مکتوب درمی‌آید. افسانه از رخ‌دادهایی سخن می‌گوید که قهرمانان آنان اغلب واقعی نبوده‌اند یا کارهایی واقعی انجام نمی‌داده‌اند. در افسانه، زمان و مکان واقعیت خود را از دست می‌دهند و رابطه‌ی منطقی شخصیت‌ها و اشیا به‌هم می‌ریزد.

قصه: در ادب فارسی به‌طور عام به همه‌ی شکل‌های داستانی، چون حکایت، تاریخ، مقامه، افسانه اطلاق می‌شده است و آن روایت ساده و بدون طرحی (plot) است که تکیه‌ی عمده‌ی آن بر «رخ‌دادها»، «توصیف» و «قهرمان‌پروری» است.

در قصه، گاه شخصیتی محوری از مرحله‌ی به‌سامان اولیه، طی رخ‌دادها و وقایعی، مرحله‌ی نابه‌سامان قصه را می‌سازد و این عنصر اصلی شکل‌گیری هر قصه‌ای است که به مرحله‌ی به‌سامان ثانوی می‌رسد. این نوع قصه‌ها ساده یا تک‌محورند و گاه شخصیت‌ها و رخ‌دادها و حوادث در آن، بسیار متنوع و گوناگون است و این تنوع به دلیل تنزل و امتداد قصه به شکل‌های گوناگون است. این نوع قصه‌ها، ترکیبی یا چند محوری‌اند که به سبب تأثیرپذیری از اسلوب قصه‌پردازی هند به ادب داستانی فارسی راه یافته‌اند.

قصه، براساس مضمونی (theme) که قصد بیان آن را دارد، به ۱. عنایی، عشقی، ۲. عرفانی، ۳. غنایی ـ عرفانی، ۴. مذهبی، ۵. پهلوانی ـ حماسی، و ۶. حماسه‌ی مذهبی تقسیم می‌شود. برخی قصه‌ها زمینه و محرکی عاطفی و احساسی دارند و برخی دیگر زمینه و محرکی عرفانی و... گاه برخی چند مضمون را با هم بیان می‌کنند؛ برای نمونه، در قصه‌های پهلوانی، اغلب مضمون عشق نیز دیده می‌شود. به هر حال در تقسیم‌بندی، مهم مضمون غالب در قصه است.

قصه مانند دیگر شکل‌های داستانی، ریشه در سنت شفاهی ادبیات عامیانه دارد؛ بنابراین، زبان قصه زبان رایج مردم هر عصر است و خواه ناخواه به زبان محاوره و گفتار بسیار نزدیک است. تا آن‌جا که واژه‌ها و اصطلاحات بومی و حتی بسیاری از مثل‌ها را در دل خود جای داده است.

قصه بیش‌تر از زاویه‌ی دید دانای کل (همه‌چیزدان) و زبان سوم شخص استفاده می‌کند؛ در نتیجه، تأثیر و دخالت راوی در متن قصه آشکار است و سایه‌ی راوی تا پایان داستان ملموس و عینی است. زبان حاکم بر متن قصه، که رخ‌دادها را بازمی‌گوید و زبان شخصیت، یکسان است و البته هر دو از ساخت زبانی راوی تأثیر پذیرفته‌اند.

در قصه از نحوه‌ی مکالمه و سخن‌گفتن شخصیت‌ها نمی‌توان خصوصیت‌های روانی آن‌ها را شناخت و آن‌ها را از هم تشخیص داد. زبان در قصه، تابع اقتضا و ضرورت وجودی شخصیت، شکل نمی‌گیرد بلکه این راوی است که از زبان همه سخن می‌گوید و این تا حدودی طبیعی قصه است؛ زیرا زبان، هویت شخصیت است و نخستین شاخصه‌ای که او را از دیگران جدا می‌کند. وقتی شخصیتی هویت نداشته باشد، طبیعی است که زبان خاصی هم نخواهد داشت.

قصه، مانند حکایت، تکیه بر نقل و تعریف دارد. رکن بنیادین در قصه، نقل و تعریف رخ‌دادها و حوادث است و این رخ‌دادها منفک از قهرمان‌اند؛ یعنی، شخصیت / قهرمان در گسترش و تغییر آن‌ها نقشی اساسی ندارد. برای این‌که اصل غالب قهرمان‌پروری توأم با نقل رخ‌دادها و حوادث است و به دلیل همین انفکاک، شخصیت / قهرمان قصه، طی رخ‌دادها و وقایع، کم‌تر تغییر می‌کند.

شخصیت در قصه یا قهرمان است یا ضد قهرمان، و هر کدام نیز در گروه خود به‌طور مطلق ارائه می‌شوند؛ یعنی، یا خوب مطلق است یا بدمطلق، و حد میانی ندارد. همین مطلق‌گرایی

سبب می‌شود که شخصیت / قهرمان از انسان‌های عادی جدا شود و به صورت نمونه‌های مثالی از خصلت‌های کلی بشر با جهان‌بینی‌های کلی عرضه گردد؛ به همین سبب، شخصیت‌های قصه اغلب یک بعدی و ساده‌اند.

شخصیت‌های قصه نیازها، ضعف‌ها و ناتوانایی‌های انسان معمولی را ندارند و بیش‌تر ابرمرد (superman) هستند؛ پرتلاش و خستگی ناپذیرند و در برابر مشکلات و سختی‌ها خم به ابرو نمی‌آورند. زخم‌های بدنی آن‌ها را از پا نمی‌اندازد و اگر قهرمان‌اند، علاوه بر قدرت جسمانی، زیبایی و کمال معنوی نیز دارند. همه‌ی شخصیت‌های قصه از نظر اعتقادی معتقد به یک اصل‌اند و آن ثبات و تغییرناپذیری تقدیر خداوندی است؛ بنابراین، در برابر آن تسلیم محض‌اند و همین باور اعتقادی آن‌ها را در گروه خود به نمونه‌های مثالی تبدیل می‌سازد و تک‌بعدیشان می‌کند. شخصیت/ قهرمان قصه‌ها اغلب از طبقات برتر جامعه‌اند.

زمان و مکان در قصه جنبه‌ی تزیینی دارند و فرضی‌اند و همانند خود شخصیت کلی و مثالی هستند و سببش، هم انفکاک و جدایی شخصیت از رخ‌دادها و حوادث است و هم، برتری گزاره‌های داستانی بر نهاد گزاره‌ها. در قصه، مهم خود عمل و توصیف آن است و از این که عمل به وسیله‌ی کدام شخصیت و در چه مکانی و با چه شرایط زمانی صورت گیرد، مستقل است؛ برای همین، در قصه، گاه با پرش‌های زمانی و مکانی شگفتی روبه‌رو می‌شویم.

راوی قصه نیز در توصیف زمان و مکان تنها به ذکر کلیاتی اکتفا می‌کند؛ بنابراین، از روی قصه نمی‌توان فهمید که مربوط به چه زمانی است. تنها با حدس و گمان باید دریافت که هر قصه زاییده‌ی کدام شرایط خاص اجتماعی است. قصه‌ها اعجاب‌انگیزند. عامل اعجاب‌انگیزی در قصه ذکر حوادث و رخ‌دادهای شگفت‌انگیزی است که شخصیت/ قهرمان با آن‌ها روبه‌رو می‌شود. دلیل شگفت‌انگیز بودن قصه نیز وجود عنصر کشش در قصه است؛ چه کشش و سرگرمی واقعیت مشترک همه‌ی قصه‌هاست. آن‌چه اشتیاق مخاطب را به شنیدن قصه‌ها زنده نگه می‌دارد، همین عنصر کشش و انتظار است که بعد چه اتفاقی خواهد افتاد؛ «شنونده‌ی اولیه آدمی بود زولیده موی، که حسنه و کوفته و پس از مبارزه با ماموت‌ها یا کرگدن‌های پشمالو در کنار آتش می‌نشسته و چرت‌زنان به داستان گوش فرامی‌داده و تنها چیزی که او را بیدار نگه می‌داشته «انتظار» داستان بوده است». (فورستر، ۱۳۷۵: ۵-۳۴)

در نهایت، هدف قصه خلق قهرمان و ایجاد کشش و بیدار کردن حس کنج‌کاوی و سرگرم‌کردن خواننده یا شنونده است و لذت بخشیدن و مشغول کردن و در کنار ان القای فکری اجتماعی و ترویج و اشاعه‌ی اصول انسانی و برادری و برابری و عدالت‌خواهی است. (میرصادقی، ۱۳۶۰: ۴۷)

داستان‌نویسی در ایران و جهان

داستان (story) در ادبیات فارسی سابقه‌ی چندانی ندارد و با پشتوانه‌ی معنایی امروز به دوره‌ی نهضت ترجمه‌ی کتاب‌های فرنگی برمی‌گردد که دارالفنون آغازگر آن بود (آزند، ۱۳۶۳: ۷۲). ترجمه‌ی کنت مونت کریستو (۳۱۲ هـ.ق) و حاجی بابا (۱۳۲۳ هـ.ق) نتیجه‌ی ادبی این دوران است که مقدمه‌ی آشنایی ایرانیان با ادبیات داستانی فرنگی بود. این ترجمه‌ها تعصب‌ها را نیز تا حدودی درباره‌ی کاربرد زبان محاوره در ادبیات کاهش داد (همان: ۱۲۷). نوگرایی در زبان در دوره‌ی مشروطه زمینه‌ی نگارش داستان را فراهم ساخت. نمونه‌ی این نوگرایی را در نثر علی‌اکبر دهخدا می‌توان دید که پژوهش همه‌ی نویسندگان معاصر در باب ادبیات نوین به آثار او برمی‌گردد. (همان: ۱۳۰)

بعد از دهخدا از جمال‌زاده می‌توان نام برد. وی نخستین مجموعه‌ی خود را با عنوان «یکی بود و یکی نبود» به سال (۹ ـ ۱۳۲۸) در برلین منتشر کرد. انتشار این مجموعه مخالفت‌هایی را در ایران علیه نویسنده به همراه داشت. نتیجه‌ی کار او ایجاد یک سبک کاملا جدید ادبی در نثر بود که در نوشته‌های بعدی فارسی تأثیر عظیمی به‌جا گذاشت (همان: ۱۵۶) نوآوری جمال‌زاده در استفاده از عبارات و مفاهیم فولکلوریک، که از لهجه و اصطلاحات عامیانه گرفته شده بود، نثر داستانی فارسی را بنیان گذاشت. تنوع شخصیت، وضع اجتماعی با شغل، که در گفت‌وگو با عناصر زبانی بیان می‌شد و در آغاز نثر نوین فارسی چیزی در حد یک نوگرایی بود، بعدها موضوع نثرنویسی عالی شد. (همان: ۷۴)

داستان در تعریف کلی و عام بیان هر واقعه است در تداوم زمانی طبیعی و منطقی آن. هم‌چنین شرح هر واقعه با حفظ نظم وقوع (ابراهیمی، ۱۳۶۹: ۱۲). این طرز تلقی از داستان، به آن شمولی وسیع می‌دهد. در این معنا داستان هم شامل تاریخ و گزارش، و هم شامل داستان به معنای امروزی آن است.

داستان به‌طور خاص تعریف حرکت، تعریف اشیا و حوادث نیست بلکه تعریف در حرکت است؛ یعنی، شناساندن در حرکت است (گلستان، ۱۳۷۴: ۱۷). از دید «دگار آلن‌پو» داستان قطعه‌ای تخیلی است که حوادث را، خواه مادی باشد خواه معنوی، مورد بحث قرار می‌دهد. این قطعه‌ی تخیلی بدیع است، باید بدرخشد، خواننده را به هیجان آورد و در او اثر گذارد و باید وحدت تأثیر (unity of effect) و وحدت تأثر (unity of impersion) داشته باشد. باید از نقطه‌ی ظهور تا پایان داستان درخط صاف و همواری حرکت کند. (موام، ۱۳۶۴: ۳۳۱)

داستان در یکی از این شکل‌ها (forms) جای می‌گیرد:

۱. رمانس، ۲. رمان، ۳. داستان کوتاه،
۴. اعتراف یا اتوبیوگرافی داستانی،
۵. طنز، ۶. نامه. (ایرانی، ۱۳۶۴: ۶-۳۲)

قصه مانند دیگر شکل‌های داستانی ریشه در سنت شفاهی ادبیات عامیانه دارد؛ بنابراین، زبان قصه زبان رایج مردم هر عصر است و خواه ناخواه به زبان محاوره و گفتار بسیار نزدیک است

اگرچه در کتاب‌های فن داستان اعتراف با اتوبیوگرافی، طنز و نامه را نیز جزء شکل‌های داستانی می‌آورند اما در واقع، هر یک از این‌ها خود ممکن است در قالب رمان یا داستان کوتاه بیاید.

رمانس (romance) در اواسط قرن دوازدهم میلادی از بطن اسطوره زاده شد. به ظاهر عاملش دربار فرانسه بود که اسنایی و پیوندی را که با زبان لاتین داشت، به اندازه‌ای کنار گذاشت و به زبان فرانسه رو آورد. این امر باعث آن شد که ادبیات به ترجمه‌ی اسطوره‌های یونان و روم روی آورند. عامل دیگر، نیروی اجتماعی بود که شامل طبقه‌ی اشراف فرانسه می‌شد. آن‌ها مثل ادبیات و زبان خاص خود بودند تا به موقعیتشان مشروعیت بخشند و نمایان‌گر قریحه و آداب و عادت‌های آن‌ها باشد. یکی از راه‌ها، ضروری کردن اسطوره بود؛ بنابراین، ادبیِ در ترجمه، اسطوره‌ها را با محتوا و فضای فعلی خود، یعنی قرن دوازدهم، تطبیق دادند. قهرمانان اسطوره‌ها به لباس شوالیه‌ها درآمدند و صفات آن‌ها را پذیرفتند و در محیط زندگی آن‌ها ساکن شدند و در شکارها و جنگ‌های خاص این دوران شرکت کردند.

شعر، که زبان خاص اسطوره است، به نثر، که زبان خاص داستان است، تغییر یافت. با این دو تغییر: ۱. امروزی کردن اسطوره‌ها، و ۲. تبدیل شعر به نثر، از بطن اسطوره شکل داستانی جدیدی به نام رمانس به‌وجود آمد که برخلاف اسطوره که ۱. غیرتاریخی است، ۲. بی‌زمانی بر آن حاکم است، ۳. مکان و جریان خاص تاریخی در آن دیده نمی‌شود، ۴. زمان بر آن بی‌تأثیر است، خصلتی تاریخی دارد، رنگ زمان خاصی را داراست و قهرمان خود را در مقطعی خاص به تصویر می‌کشد.

قهرمان رمانس، مانند اسطوره، به جهان خدایان و نیمه‌خدایان تعلق ندارد، بلکه فردی است از یک جامعه‌ی انسانی خاص که تضم اجتماعی خاص بر آن حاکم است. قهرمان رمانس مظهر و نماد یکی از ارزش‌ها یا ضد ارزش‌هاست و در او عناصری است که احساس هم‌دردی را در خواننده به وجود می‌آورد تا خود را با قهرمان رمانس یکی پندارد. به هر حال، جوهره‌ی رمانس و زمان، برخلاف اسطوره، جامعه و زمان است. (همان: ۵۰)

با گذشت زمان، ویژگی تاریخی رمانس بیش‌تر شد و خصلت انتقادی بر دیگر جنبه‌های آن فزونی یافت. با تغییر نظام فئودالی در اروپا، عمر اندیشه‌های شوالیه‌گری به سر رسید و رمانس، که وظیفه‌ی حفظ موقعیت طبقه اشراف را برعهده داشت، انتقاد خود را متوجه این طبقه ساخت و به این گونه در قرن هفدهم رمان از بطن رمانس سر به درآورد. محققان نقطه‌ی تحول رمانس را به رمان، دون کیشوت سروانتس (Cervantes) دانسته‌اند. این اثر با زبان طنز، مرگ دوران شوالیه‌گری را در قرن هفده به تصویر می‌کشد. رمانس، اسطوره را به تاریخ پیوند زد و رمان زندگی بشری و ارمان‌های دنیای تاریخی او را به تاریخ پیوند زد. لوکاچ، منتقد ادبی مجارستانی، در این باره می‌گوید: «جامعه‌ی جدید دو قطب دارد که یک قطب آن واقعیت‌های موجود اجتماعی، و قطب دیگر، ارمان‌ها و اسطوره‌های آن است. وظیفه‌ی رمان سازش بین این دو است که فرد امیدوار است در زندگی به آن‌ها برسد. ما بسیاری از رمان‌ها این مسئله بوده است» (همان: ۵۲).

رمان می‌کوشد تا واقعی به نظر آید و برای این کار از شخصیت‌های پیچیده، که ریشه در طبقه‌ی خاصی از اجتماع دارند، استفاده می‌کند. این شخصیت‌ها افراد خاصی هستند که در شرایط خاص زمانی درگیر مسئله‌ی خاص می‌شوند و انواع تجربه‌های معقول و باورکردنی را بیان می‌کنند. جانم کلارا رسو در سال (۱۷۸۵ م) در تمایز بین رمان و رمانس می‌گوید: «رمان تصویری از داستان سنوک در زندگی واقعی و رمانه‌ای است که در آن نوشته شده است، رمانس بازنمایی فاخر و متعالی آن‌چه را که هرگز اتفاق نیفتاده است و احتمال وقوع هم ندارد، توصیف می‌کند» (وات، ۱۳۷۲: ۲۴۶).

رمانس قصه‌گونه‌ای است که از شخصیت‌های ساده (flat)، که در آن‌ها مبالغه شده است، استفاده می‌کند. شخصیت‌هایی که به راحتی از هم قابل تشخیص‌اند و هر یک نمونه‌ای نوعی (typical) از شخصیت انسانی. قهرمانان رمانس، چون از طبقه‌ی برگزیده‌ی جامعه‌اند، در بافت متعارف جامعه جای نمی‌گیرند. شخصیت در طول داستان ایستاست و تحولی ندارد. شخصیت رمانس در واقع حد واسط بین شخصیت اسطوره و رمان است. شخصیت‌های رمانس به سبب این‌که همه‌جایی و همه زمانی نیستند، به رمان نزدیک می‌شوند و چون با مسائلی درگیری می‌شوند که در عرف ادبی معمول است، به شخصیت‌های اسطوره نزدیک می‌شوند.

رمان در نیمه‌ی اول قرن هجدهم در اروپا زاده می‌شود، زمانی که تحول فرهنگی دوره‌ی رنسانس هنوز ادامه دارد، همه‌ی باورهای پیشین ارزش خود را از دست داده‌اند و ادبیات نیز به دنبال بوکراپی و تجربه‌های فردی است و سنت‌گرایی را رد می‌کند. قرن هجدهم دورانی است که طبقه‌ی متوسط جامعه به رفاه نسبی دست می‌یابد و اخلاق بورژوایی در سطح جامعه گسترش می‌یابد. این گروه که از موقعیت طبقاتی خود آگاهی داشتند و باسواد هم بودند و توانایی خرید کتاب را نیز داشتند، زمینه‌ی مناسب را برای شکل‌گیری رمان فراهم کردند. به‌خصوص که رمان، موضوع و شخصیت‌های خود را از این طبقه برمی‌گزید و شیوه‌ی زندگی آنان را مورد توجه قرار می‌داد. لوکاچ رمان را محصول جهان معاصر می‌داند. به عقیده‌ی او در دنیای گذشته تعارضی بین زندگی بشری و ارزش‌های طرح شده وجود نداشت؛ بنابراین، بین شکل و محتوا هم‌خوانی بود اما جهان معاصر، پیچیده و پر از تضاد و تحول است. رمان منعکس‌کننده‌ی این جامعه است و لذت تصویر کسی را ارائه می‌دهد که در جست‌وجوی جامعیت و انسجام و نوعی هویت، به صورت جدی آن، در تصویرش است اما این جست‌وجو

محکوم به شکست است؛ زیرا بین طرز تفکر و آرمان‌های قهرمانان داستان و جهان ارزش‌های کاسب‌کارانه هیچ تناسبی نیست. این تضاد، قهرمان را به وجودی تبدیل کرده است که گرفتار مشکلات حل نشدنی است. (ایرانی، ۱۳۶۴: ۴۳)

در نهایت، شاید بهترین و کامل‌ترین تعریف برای رمان این باشد که داستانی است با برشی طولانی از زندگی و با شخصیت‌های خاص در طول زمانی مشخص و معین.

تفاوت رمان با داستان کوتاه (short story) در درجه‌ی اول در کمیّت است و همین کمیّت از نظر کیفی در وجوه اشتراک آن‌ها نیز تفاوت‌هایی را به وجود می‌آورد. رمان تصویر کاملی از جنبه‌های مختلف زندگی آدمی را، چه معمول چه نامعمول، به نمایش می‌گذارد؛ در حالی که در داستان کوتاه جنبه‌های معمول زندگی کنار گذاشته می‌شود و مقطعی خاص از زندگی را با هدفی خاص برای القای احساسی خاص برمی‌گزینند. در حقیقت داستان کوتاه برشی عرضی از زندگی است. آن‌چه داستان کوتاه را محدود می‌کند، تعداد کلمه‌ها نیست بلکه نوع خاص تجربه، شخصیت، زمان و دید ارائه شده در داستان کوتاه است. به عبارت دیگر، این ایجاز حاکم، داستان را محدود می‌کند نه این که محدودیت کلمه‌ها عامل ایجاز داستان باشد.

دایرةالمعارف‌ها در تعریف داستان کوتاه می‌گویند:

«داستانی است که کوتاه باشد؛ داستانی که بتوان آن را در ظرف نیم ساعت خواند، این تعریف به کمیّت توجه دارد تا به کیفیت. داستان کوتاه برشی است از زندگی. داستان کوتاه داستانی است که چند آدم را در یک تلاش وبغرنجی نشان می‌دهد و نتیجه‌ی معمولی از آن می‌گیرد. داستان کوتاه روایت به نسبت کوتاه خلاقه‌ای که سروکارش با گروهی محدود از شخصیت‌هاست که در عمل منفردی شرکت دارند و اغلب با مددگرفتن از وحدت تأثیر، بیش‌تر بر آفرینش حالات تمرکز می‌یابد تا بازگویی داستان». (میرصادقی: ۸۶)

یک داستان کوتاه خوب را با این معیارها می‌توان شناخت: ۱. اختصار، ۲. ابتکار، ۳. روشنی، و ۴. نازگی شیوه‌ی پرداخت. (یونسی، ۱۳۶۵: ۹)

اختصار: اصل این است که داستان باید کوتاه باشد. داستان کوتاه اغلب بین دو تا چهار هزار کلمه دارد. به داستان‌هایی که از این حد بیش‌تر باشند و تعداد کلماتشان به ده تا پانزده هزار کلمه برسد، داستان بلند(long short story) گویند و از پانزده هزار کلمه بیش‌تر را رمان کوتاه (novelett: short novel) نامند و از پنجاه هزار کلمه به بالا را رمان (roman: novel) خوانند. (میرصادقی، ۱۳۶۰: ۹۱)

ابتکار: طرح داستان کوتاه باید تازگی داشته باشد. برای این امر نیازی نیست که نویسنده موضوعی بدیع را در داستان بیاورد. او می‌تواند طرحی کهنه را از دیدگاهی تازه ارائه کند.

روشنی: نویسنده باید ساده بنویسد و نوشته‌اش خالی از ابهام باشد تا خواننده برای فهم جمله مجبور نباشد چند بار آن را بخواند یا به حدس و گمان اکتفا کند.

تازگی شیوه‌ی پرداخت: نویسنده باید در انتخاب لفظ و آرایش صحنه و ترسیم محیط، زمان خود را در نظر داشته باشد. شخصیت‌های داستان، باید مطابق شرایط زمانی او زندگی و رفتار کنند، لباس بپوشند، فکر کنند و سخن بگویند. نویسنده‌ی امروزی نمی‌تواند شخصیت‌های داستان را بر آن دارد که به شیوه و زبان شخصیت‌های گذشتگان فکر کنند و سخن بگویند؛ اگر چنین کند، به بی‌راهه رفته است.

رمان تصویر کاملی از جنبه‌های مختلف زندگی آدمی را، چه معمول چه نامعمول، به نمایش می‌گذارد؛ در حالی که در داستان کوتاه جنبه‌های معمول زندگی کنار گذاشته می‌شود و مقطعی خاص را از زندگی با هدفی خاص برای القای احساسی خاص برمی‌گزینند

منابع

۱. قرآن مجید
۲. آرند، یعقوب (ترجمه و تدوین)؛ ادبیات نوین ایران (از انقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی) چ ۱، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.
۳. ابراهیمی، نادر؛ لوازم نویسندگی، چ ۱، انتشارات فرهنگان، تهران، ۱۳۶۹.
۴. احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، چ ۱، نشر مرکز، ۱۳۷۰.
۵. اخوت، احمد؛ دستور زبان داستان، چ ۱، نشر فردا، تهران، ۱۳۷۱.
۶. ایرانی، ناصر؛ داستان، تعریف، ابزار و عناصر، چ ۱، انتشارات کانون پرورشی فکری کودکان و نوجوانان، تهران، ۱۳۶۴.
۷. بشاب، لئونارد؛ نویسندگان بزرگ با قلم و کاغذ به دنیا نیامده‌اند، مترجم: محسن سلیمانی، ماهنامه‌ی ادبیات، شماره‌ی ۴۵، شهریور ۱۳۷۲.
۸. بیهقی، ابوالفضل، تاریخ بیهقی، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چ ۲، انتشارات مهتاب، چاپخانه‌ی مهارت، تهران، بهار ۱۳۷۱
۹. پرین، لارنس، تأملی دیگر در باب داستان، مترجم: محسن سلیمانی، چ ۲، انتشارات حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات، تهران، ۱۳۶۵.
۱۰. رزافا، میشل، ادبیات داستانی، درمان و واقعیت اجتماعی، مترجم: نسرین پروینی، چ ۱، کتاب‌فروشی فروغی، تهران، ۱۳۸۶.
۱۱. عمربن محمود، بلخی، (حمیدالدین)؛ مقامات‌حمیدی، چ ۱، شرکت تعاونی ترجمه و نشر بین‌الملل، تهران، تیرماه ۱۳۶۲.
۱۲. فورستر، ای، ام؛ جنبه‌های رمان، مترجم: ابراهیم یونسی، انتشارات فرانکلین با همکاری مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۵.
۱۳. گلستان، لیلی؛ حکایت حال (گفت‌وگو با احمد محمود)، چ ۱، انتشارات مهنار، تهران، ۱۳۷۴.
۱۴. محمد بن اسحاق النديم؛ الفهرست، مترجم: رضا تجدّد، چ ۱، انتشارات ابن‌سینا، تهران، ۱۳۴۳.
۱۵. موام، سامرست؛ درباره‌ی رمان و داستان کوتاه، مترجم: کاوه دهگان، چ ۴، انتشارات فرانکلین، تهران، ۱۳۶۴.
۱۶. مهویزانی، الهام؛ آینه‌ها، دفتر اول، چ ۱، انتشارات روشنگران، تهران، ۱۳۷۳.
۱۷. میرصادقی، جمال؛ قصه، داستان کوتاه، رمان، چ ۱، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۰.
۱۸. وستلند، پیتر؛ شیوه‌های داستان‌نویسی، مترجم: محمدحسین عباسپور تمیجانی، نشر میترا، تهران، ۱۳۷۱.
۱۹. ولک، رنه و آوستن وارن؛ نظریه‌ی ادبیات، مترجمان: ضیاء موّحد و پرویز مهاجر، چ ۱، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۳.
۲۰. یونسی، ابراهیم؛ هنر داستان‌نویسی، چ ۱، انتشارات سهروردی، تهران، ۱۳۶۵.

از شعر روایی تا روایت شاعرانه

علی‌اصغر ارجی

چکیده

در این مقاله، ابتدا درباره‌ی پیشینه‌ی پیوند شعر و داستان و سپس تفاوت قالبی و ژانر این دو سخن به میان آمده است. آن‌گاه تطور شعر و روایت تا روایت‌های شاعرانه‌ی امروز با آسیب‌شناسی شعر روایی گذشته و خصیصه‌های آن، علل و زمینه‌هایی که منجر به ظهور روایت‌های شاعرانه شده است، مختصات این نوع شعر، و در پایان، انواع روایت‌های شاعرانه، دنبال و تحلیل شده است.

کلیدواژه‌ها:

روایت، وصف، شاعرانگی، نثر، ساختار و سینما

پیش‌گفتار

شعر و داستان قدیمی‌ترین ابزارهای هنری بشر و هم‌زاد و همراه یکدیگرند. تجربه‌ی بشری و آثار ادبی به ما می‌گویند که داستان به عنوان زبان درک ما از هستی و پدیده‌ها، و شعر به مثابه توصیف‌گر ناب احساسات و عواطف، براساس فرمان نانوشته‌ی فطرت و ذهن ناگزیرند با هم ترکیب شوند، تکامل پیدا کنند و به بلوغ برسند؛ هر چند در شکل و شیوه، دو نوع متفاوت باشند.

شعر از گذشته‌های بسیار دور محملی برای تبدیل اسطوره‌ها و حماسه‌ها به روایت‌های منظوم بوده است. حتی قدیمی‌ترین نمایش‌ها در یونان و رمانس‌های اولیه در بافت شعر ظهور کرده‌اند. افلاطون به همین دلیل در کتاب خاصیت موسیقایی شعر، بر جنبه‌ی داستان‌گویی آن نیز تأکید داشت و می‌گفت: «شعر نظم است اما مهم‌تر از این، ابداع نیز هست؛ گفتن داستانی است که واقعیت ندارد.» (دیچز، ۱۰۱: ۱۳۶۹)

ارسطو نیز با تأکید بر روایت‌گری، افسانه‌سازی و ابداع (تخیل) در شعر، بر این اعتقاد است که شعر وقتی به کمدی (اثری نمایشی) و درام (اثر داستانی) تبدیل می‌شود، ارزش والاتری می‌یابد. او وقتی می‌خواهد جایگاه شعر و شاعر توانا را ارزش‌گذاری کند، می‌گوید: «هومر در نوع جدی و عالی شعر، گوینده‌ای توانا بود. او نه فقط در فخامت و زیبایی شعر سرآمد شاعران شد بلکه از این حیث هم که آثار خویش را قوت و تأثیری از آن‌گونه که شایسته‌ی درام است، می‌بخشد، بر سایر شاعران مزیت داشت و به همان‌گونه نیز اولین کسی بود که راه و رسم کمدی را به شاعران بعد آموخت و هزل را، که دیگران به صورت هجویات درمی‌آوردند، به صورت درام درآورد.» (زرین‌کوب، ۱۱۸: ۱۳۶۹)

اگر به آثار مکتوب فارسی هم رجوع کنیم، به وضوح می‌بینیم که شعر چه ظرفیت عظیمی برای گنجاندن انواع قصه‌ها در خود داشته است. گاهان پنج‌گانه‌ی زرتشت، که به صورت شش هجایی یا هشت هجایی سروده شده‌اند، از اولین آثار منظوم حماسی و نیایشی بوده‌اند. هم‌چنین، اثر یادگار زریران، که گویا متعلق به دوره‌ی اشکانیان است، به صورت شش هجایی سروده شده است و قصه‌ی جنگ گشتاسب و ارجاسب را بیان می‌کند.

مسلم است که شعر و داستان دو شکل مستقل ادبی‌اند که ملزومات و منطق خاص خود را دارند. به گفته‌ی پل والری، یکی به راه رفتن می‌ماند و دیگری به رقصیدن. قصه پای‌بست زمان و مکان و ترتیب علّی حوادث است؛ در حالی که شعر گریزپا، زمان‌شکن و فرا مکان است و تجربه‌ای است که می‌تواند مسبوق به رویدادی واقعی نباشد. بنابراین، وقتی داستان به قالب شعر می‌افتد،دیگر دست بسته‌ی آن ژانر نیست بلکه قادر و بایسته است که ویژگی و قابلیتی از ساختار و عناصر داستان را حذف کند یا عنصری را جای‌گزین آن سازد؛ بنابراین، نباید انتظار داشت که شعر روایی تمامی عناصر دراماتیک داستان، از قبیل طرح، کشمکش، تعلیق، نقطه‌ی اوج و شخصیت‌پردازی، را به قالب خود بریزد بلکه این خصیصه‌ی شعر است که در عمق زبان فرو رود، پیامش را در لفافه و در عین حال با ایجاز بگوید، و با زبان غیرارجاعی خود باعث دخل و تصرف در قواعد متعارف داستان شود. به‌طور دقیق‌تر، شاید آن‌چه در شعر مهم است، جنبش و جایگاه واژگان است تا ترتیب و توالی وقایع داستانی.

با این تعریف نسبی از شعر روایی، دو موضوع دیگر مطرح می‌شود:

ویژگی ساختاری «اشعار روایی» چیست و در گذر زمان چه تغییراتی در آن‌ها رخ داده است و تبدیل آن‌ها به «روایت‌های شاعرانه» چگونه بوده است؟

در کتاب فرهنگ اصطلاحات ادبی، اشعار روایتی کهن به چهار بخش عمده تقسیم شده‌اند: «اول روایی‌های ملی و حماسی، دوم روایی‌های تاریخی اعم از مذهبی و غیرمذهبی، سوم روایی‌های عشقی و عمومی، و چهارم روایت‌های تمثیلی یا اخلاقی.» (داد، ۱۳۸۳: ۳۱۱)

به احتمال می‌توان گفت که شاهنامه‌ی فردوسی و گرشاسب‌نامه‌ی اسدی طوسی از نمونه‌های برجسته برای روایی‌های ملی ـ اسطوره‌ای و حماسی به حساب می‌آیند و در طول زمان به عنوان برترین فرم‌های شعر روایی و حتی بالاترین شکل‌های ادبی به شمار آمده‌اند. دوم، روایی‌های تاریخی و مذهبی‌اند که شامل بخش تاریخی شاهنامه (داستان‌های مربوط به اسکندر و پادشاهان ساسانی و...)، یوسف و زلیخا تا ظفرنامه‌ی حمدالله مستوفی در مبانه‌ی تاریخ ادبیات، و شهنشاه نامه و خداوند نامه‌ی صبا در عهد قاجار است. در بخش سوم، گستره‌ی عظیمی از داستان‌های عاشقانه قرار می‌گیرند؛ داستان‌هایی چون ویس و رامین، وامق و عذرا، لیلی و مجنون و خسرو و شیرین. دسته‌ی چهارم نیز شامل اشعار کوتاه و حکایتی است با مضامین اخلاقی، اجتماعی و عرفانی که بیشتر در قالب مثنوی سروده شده‌اند. حکایت‌های صوفیانه در حدیقه‌ی سنایی، منطق‌الطیر عطار، مثنوی معنوی مولانا و حکایت‌های تعلیمی و اخلاقی در بوستان و اشعار پروین اعتصامی همه از این جمله‌اند.

آسیب‌شناسی شعر روایی و ویژگی‌های آن

قبل از آغاز بحث بر این نکته تأکید می‌کنیم که قضاوت‌های ما تنها بر جنبه‌های روایی آثار تمرکز دارد و همه‌ی ظرافت‌های ادبی آن‌ها را پوشش نمی‌دهد. اگر هم به گسست‌هایی در ساختار اشعار روایی کهن اشاره می‌شود، تنها برای این است که میزانی در اختیار داشته باشیم و به وسیله‌ی آن، تفاوت این نوع اشعار را با روایت‌های شاعرانه امروزی بسنجیم.

مردم سرزمین ایران از میان تمامی هنرها و انواع ادبی به شعر علاقه‌ی فراوان دارند. گوش ایرانی بیش از هر قومی برای شنیدن موسیقی کلمات تیز است. البته این سخن به معنای آن نیست که او از زبان قصه کم‌تر بهره می‌برد. اتفاقاً ادبیات ایران متنوع‌ترین و بیش‌ترین مضامین داستانی را در درون خود پرورده و به سرزمین‌های دیگر بخشیده است.

عبدالحسین زرین‌کوب با شناختی که از ادبیات فارسی و ضعف‌روایی آن دارد، می‌گوید: «شاعر مشرقی ـ شاعر اسلامی ـ غالباً به قدری مواد موجود برای نظم قصه در اختیار داشته است که حاجتی به ابداع قصه‌ی تازه‌ای احساس نمی‌کرده است. به علاوه، انصراف از واقعیت و گریز به آن‌چه خیالی و وهمی بیش نیست، با ذهن واقع‌جوی او غالباً مناسب نبوده است؛ از این‌رو، قصه‌های فارسی غالباً مسبوق به مواد موجود با آن‌چه حکایت واقعی بوده است یا حکایاتی که واقع شدنشان محتمل تواند بود اما همین نکته سبب شده است که تخیل آزاد، تخیل شاعرانه‌ی او مجال کافی نیافته است تا آن‌گونه که در مغرب رسم بوده است به ابداع قصه‌ها پردازد.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۱۴۲)

محمدرضا شفیعی کدکنی این کاستی را در بی‌توجهی به ساختار و بالطبع، محور عمودی شعر کهن می‌داند و می‌گوید: «ذهن شاعر همان‌گونه که می‌کوشد طرح تازه‌ای در ساختمان کلی شعر به وجود آورد، هم‌چنان می‌کوشد که اجزای بیان او از خیال‌های شاعرانه برخوردار باشد اما این کوشش در ادبیات ما در هر دو جهت یک‌سان نیست. بررسی شعر فارسی به روشنی نشان می‌دهد که محور عمودی خیال، همواره ضعیف و دور از خلق و ابداع بوده و در عوض، شاعران تا توانسته‌اند در محور افقی خیال، تصویرهای تازه و بدیع به وجود آورده‌اند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۷۰)

این ضعف را حتی در اشعار روایی و وصفی می‌توان دید. جز فردوسی که در شاهنامه با وقوف بر محور عمودی و انسجام داستان‌هایش، نگذاشته است که عناصر غیرداستانی رشته‌ی کلام را از او بگیرند یا در بعضی مثنوی‌های عرفانی خصوصاً در مثنوی معنوی که تجربه‌ی عارفانه با فرم داستان و قدرت شاعری به یک اندازه نمود پیدا کرده‌اند، در بیش‌تر آثار شعری ـ روایی گذشته چنین خصیصه‌هایی دیده نمی‌شود. در ویس و رامین، گاه حوادث غیرداستانی چنان متن را پر کرده‌اند که اصل داستان در حاشیه قرار گرفته است. طول و بسط توصیفات (تشبیهات و استعارات) در گرشاسب‌نامه‌ی اسدی طوسی بر داستان می‌چربد. در آثار منظوم نظامی هم گاه توصیفات غیرروایی، خطابه‌ها و حکمت‌ها آن‌قدر زیادند و پایه‌های علت و معلول حوادث آن‌قدر سست، که از اعتبار روایی آن‌ها کاسته است. حتی این عناصر برهم ریزنده و لودهنده‌ی قصه به درون اشعار تمثیلی و نمادین نیز راه می‌یابند و بر یک‌دستی داستان و هنر شاعر خدشه وارد می‌کنند. در منظومه‌های بلند حماسی و عرفانی، و حکایت‌های کوتاه اخلاقی و تعلیمی هم با نوعی درهم آمیختگی غیرساختاری روایت و مضمون‌های گوناگون روبه‌رو هستیم که در شکل خطابه، وعظ، تمثیل و تلمیح به شعر تحمیل شده و در روساخت روایت‌ها گسست ایجاد کرده‌اند.

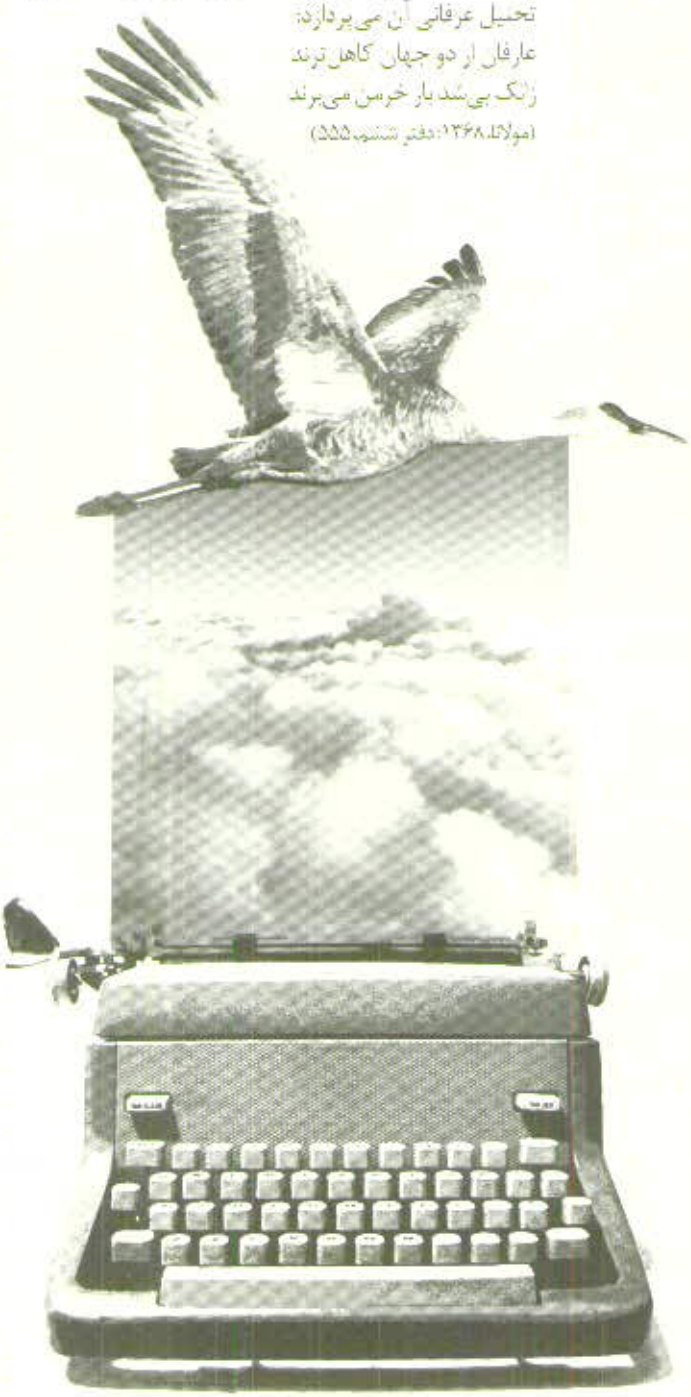
مولانا، که از هنر داستان‌پردازی‌اش سخن گفتیم، در بعضی جاها به این شیوه عمل می‌کند؛ مثلاً در پایان دفتر ششم قصه‌ی شگفت اما ناتمامی با عنوان «وصیت کردن آن شخص ...» دارد که در حد سوژه و بن مایه باقی مانده و در مقابل، دامان تفسیر و قضاوت غیرروایی بلندتر شده است:

هر چند شاعر مواد و بن‌مایه‌های شعرش را در ناخودآگاه دارد و به این منبع بی‌پایان الهام خدایی وصل است اما برای پدیدآوردن و آفرینش، به ابزار و مکانیسم خاص نیاز دارد. ساخت و تولید شعر خوب، به فرمان الهام است اما یک نیروی بیرونی همیشه باید دست به کار شود تا به آن شکل هنری و قابل درک ببخشد

آن یکی شخصی به وقت مرگ خویش گفته بود اندر وصیت پیش پیش
سه پسر بودش چو سه سرو روان وقف ایشان کرده او جان و روان
گفت هرچه در کفم کاله و زرست او برد زیر هر سه کاو کاهل ترست
گفت با قاضی و بس اندر کرد بعد از آن جامه بر اب مرگ خورد
گفت قاضی هر یکی با عاقلیش تا بگوید قصه‌ای از کاهلیش
تا ببینم کاهلی هر یکی تا بدانم حال هر یک بی‌شکی

مولانا داستان را همین‌جا ناتمام می‌گذارد و به تفسیر و تحلیل عرفانی آن می‌پردازد:

عارفان از دو جهان کاهل ترند
زانک بی‌شد بار خرسن می‌برند
(مولانا، ۱۳۶۸: دفتر ششم، ۵۵۵)



البته اگر بپذیریم که ساختار چند وجهی شعر نوعی آمیختگی و ترکیب را در ذات خود قبول می‌کند و نیز بپذیریم که دیدگاه گذشتگان درباره‌ی وحدت و انسجام شعر با شاعران امروز تفاوت دارد، باید به این نکته هم توجه داشته باشیم که شعر میدان انباشت مفاهیم و موضوعات گوناگون نیست بلکه ساختمان هنری شعر در عین استحکام، فشرده است و هر عنصر زایدی را نمی‌پذیرد.

نکته‌ی اساسی دیگر این است که در بیش‌تر اشعار روایی گذشته، با داستان‌های مشابهی روبه‌رو هستیم که بدون پرداخت روایی و بازآفرینی تا حدودی تکرار یکدیگرند. کافی است به حکایت‌های عارفانه‌ی منظوم مشترکی که از زبان سنایی، عطار، مولوی و جامی نقل شده است، نگاه تطبیقی داشته باشیم تا تفاوت کم‌رنگ داستانی را در آن‌ها بهتر ببینیم؛ هر چند که هیچ‌یک از این آثار بزرگ از ظرافت‌های شاعرانه بی‌نصیب نیستند.

ویژگی‌های روایت شاعرانه

اگرچه نمی‌توان مرز دقیق و روشنی بین شعر روایی گذشته و تجربه‌ی روایت شاعرانه‌ی امروز تعیین کرد، خوشبختانه بحث‌هایی که امروزه در حوزه‌ی زبان‌شناسی و ساختارگرایی درباره‌ی روایت می‌شود، راه را برای توجه جدی‌تر به آن‌چه در نگاه شاعر و هنرمند امروز می‌گذرد و قیاس آن با آن‌چه در اندیشه‌ها و نوشته‌های منقدمین بوده است، باز می‌گذارد.

شعر تمامی شاخصه‌های ادبیات را در خود بهفته دارد؛ بنابراین، در عین این که شعر را باید یک تجربه‌ی درونی و سیال دانست، نمی‌توان آن را از چارچوب و طراحی و پیوند نظام‌مند (سیستماتیک) و یک‌پارچه‌ی (ارگانیک) کلمات و تصاویر خالی کرد. به نظر شکلوفسکی «کار شاعری نه صرف آفریدن تصاویر بلکه بیش‌تر، ایجاد و پیوند همان تصاویر است. تجربه‌ی هنری بیش از هر چیز دیگر، احساس شکل است.» (کوپر پرس، ش پنجم، ۶۶)

از این‌روست که می‌بینیم نیما نیز به ساختمان و شکل شعر خود دقیق می‌شود و پایه‌ی تحول عظیمی را در ذهن شاعران بعد از خود، چون اخوان و شاملو، می‌ریزد. او در یکی از نامه‌های معروفش می‌نویسد: «شکل (Form) پس از همه‌ی این‌ها، حتمی‌ترین وسیله برای جلوه، و سروصورت دادن به صورت کلی داستان و قطعه‌ای از شعر است؛ تسلط و احاطه‌ی گوینده را در جمع‌آوری اندیشه‌های خود می‌رساند و ذوق مخصوصی تقاضا می‌کند. بدون تناسب آن‌چه بسا که زحمت‌ها به هدر رفته، در کار سازنده شنوعی رخ می‌دهد.» (طاهباز، ۱۳۶۸: ۳۰۵)

نیما در همان جا می‌گوید: «بی‌خودترین موضوع‌ها را با فرم می‌توانید زیبا کنید؛ امتحان کرده‌اید و دیده‌اند. به عکس، عالی‌ترین موضوع‌ها بی‌فرم هیچ می‌شود.» (طاهباز، ۱۳۶۸: ۳۰۵)

مهدی اخوان ثالث هم در کتاب ارزش‌مند بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج یک شعر خوب را نتیجه‌ی پیوستگی ارکان آن می‌داند و می‌گوید: «یک قطعه شعر خوب با همه‌ی سادگی آن چنان ترکیبی است و اجزای آن را با هم آن‌چنان پیوستگی و هماهنگی کاملی دارند که اگر ناتن‌درستی و نقصی در هر یک از اجزا وجود داشته باشد، مجموعه‌ی واحد را از توفیق و کمال دور نگه می‌دارد و بالنتیجه، از تخیل و تأثیر و ثبت و القا، که هدف اصلی است، بی‌بهرگی نصیب می‌شود.» (اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۲۰۲)

به این دو مورد می‌شود نکته‌ی دیگری هم اضافه کرد و آن، پیشی گرفتن نثرنویسی بر شعر در قرن اخیر بوده است. البته طبیعی است که امروز قابلیت نثر برای بیان روی‌دادهای اجتماعی و انتقال آزاد و شفاف اطلاعات، بیش‌تر باشد اما آن‌چه اتفاق افتاده، تجربه‌ی تازه و ظرفیت شگفتی است برای آمیختگی نثر با شعر. با نگاهی اجمالی به آثار جدید در حوزه‌ی شعر و داستان، متوجه خواهیم شد که آمیختگی و ترکیب شدن متون، آن‌ها را به چند ژانری گسترش داده است؛ تا جایی که می‌توان گفت فاصله‌ی زیاد شاعر و نویسنده از میان برداشته شده است.

در ادبیات ایران هم‌نشینی شعر و نثر در آثار قدیم بسیار بوده اما بهره‌گیری نوین و ساختاری از نثر، باز هم به دوره‌ی نیما و اعتقاد او به نزدیکی شعر و نثر برمی‌گردد. اگرچه بسیاری از منتقدان بر روانی کلام در بعضی از شعرهای نیما خرده می‌گیرند، که درست نیز هست، باید بپذیریم که پایه‌ی طبیعت نرم کلام در شعر او اول بار ترجمه می‌شود و به روایت می‌رسد. او می‌گوید: «اصول عقیده‌ی من نزدیک کردن نظم به نثر، و نثر به نظم است. عقیده‌ای که قبلی‌ها داشته‌اند، نزدیکی نظم از حیث خیالات شاعرانه، که تاکنون در نثر فارسی داخل نشده است، و نثر از حیث تمامیت و سادگی.» (گنشیری، ۱۳۸۰، ج ۱: ۱۱۷) اخوان نیز می‌گفت: «هم‌چنان که شعر منثور داریم، نثر منظوم هم داشته باشیم.» (کاخی، ۱۳۸۳: ۲۰۷)

پیش از آن‌که به ویژگی‌های روایت‌های شاعرانه بپردازیم، باید دیدگاه مخالفان حضور روایت در شعر را هم بیان کنیم. ایشان شعر را نتیجه‌ی هیجانات و احساسات و تراوشات ذهنی می‌دانند که بدون تعمق و اندیشه ظهور می‌کند و معتقدند که شعر محصول الهامات و تخیل‌های بی‌کنترل است و روایت محصول اندیشه و در یک‌جا قرار نمی‌گیرند.

محمدرضا شفیعی کدکنی، که در آثارش روایت‌های شاعرانه دیده می‌شود، معتقد است که شعری در قرن بیستم نداریم که جنبه‌های روایی آن آشکار باشد؛ چرا که مانیفست مدرنیسم، انسان را به ناخودآگاه می‌برد و در چنین فضایی، جایی برای منطق و اصول داستان نیست.

طرف‌داران ساختارگرایی و حتی پسا ساختارگرایی، دلایل متفاوتی برای رد این موضوع بیان می‌کنند. ساختارگرایان، شعر را در نوعی هماهنگی مناسب بین زبان شعر و هیجان‌های زندگی می‌دانند. «مالارمه» و «بودلر»، از پیش‌گامان شعر نو در غرب که به مسئله‌ی ساختار اهمیت می‌دادند، معتقد بودند که تبلور صور خیال در سایه‌ی کلمات و جهان صغیر و ارتباط متقابل آنان پدید می‌آید. از نظر الیوت هم «هنرمند باید «تجربه‌ی شاعرانه» بیافریند و در نتیجه، پیشرفت یک هنرمند «ایثار مداوم خود او و خاموشی مداوم شخصیت اوست». الیوت با استفاده از تمثیلی جالب بر این باور است که «اثر زیبا» از «تجربه» سرچشمه می‌گیرد نه از احساسات خام.» (علوی مقدم، ۱۳۷۸: ۵۵)

بنابراین، هر چند شاعر مواد و بن‌مایه‌های شعرش را در ناخودآگاه دارد و به این منبع بی‌پایان الهام خدایی وصل است اما برای پدیدآوردن و آفرینش به ابزار و مکانیسم خاص نیاز دارد. ساخت و تولید شعر خوب به فرمان الهام است اما یک نیروی بیرونی همیشه باید دست به کار شود تا به آن شکل هنری و قابل درک ببخشد. تجربه و روایت از این نظر به مفهوم‌سازی کمک می‌کند. خاصه یک تفسیر، تعریف و توصیف کامل دست به دامن روایت می‌شود.

بر همین اساس می‌توان گفت که روایت‌های شاعرانه‌ی امروز خصوصیاتی دارند که آن‌ها را از شعرهای روایی گذشته تا حدود زیادی ممتاز می‌کند. وقوف و تسلط آگاهانه‌ی شاعر امروز بر گونه(ژانر)های ادبی گوناگون و ساختارهای مستقل او را ترغیب می‌کند به شکلی بدیع از شعر برسد که در آن، هم سهم شاعرانگی محفوظ باشد و هم ساختار منسجم، که هنرمندانه گونه‌های دیگر را در خود بپذیرد. از این‌رو «روایت شاعرانه» جسم و کالبدی با دو قلب تپنده دارد: یکی با تجربه‌ی کشف و شهود و تخیل، و دیگری با منطق ساختار و روایت، که پابه‌پای هم برای ساختن ژانری متعادل حرکت می‌کنند. آن‌گونه که اخوان می‌گفت: «من روایت را به حد شعر اوج داده‌ام اما شعر را به حد روایت تنزل نداده‌ام.» (کاخی، ۱۳۸۳: ۲۹۹)

بهتر است به این مؤلفه‌ها در حدی که در یک مقاله می‌گنجد، اشاره‌ای کوتاه داشته باشیم.

۱. طرح شاعرانه

یکی از اساسی‌ترین شاخصه‌های روایت‌های شاعرانه، داشتن طرح و وحدت ساختاری است. اصولاً شعر امروز اگر می‌خواهد قصه‌های منظوم گذشته را به سطح روایت ارتقا دهد، نیازمند «طرح» است اما باید اضافه کرد که غرض از طرح در این‌جا نه آن الگویی است که در داستان‌نویسی مطرح می‌شود بلکه شگردی است که محمدرضا شفیعی کدکنی از آن به عنوان «بی‌رنگ شاعرانه» یاد می‌کند. بر این اساس، طرح شاعرانه نوعی تمهید هنری است که باعث آشنایی‌زدایی و ابهام و پیچیدگی شاعران شعری می‌شود نه قواعد محکمی

که وظیفه داشته باشد چفت و بست‌های روایی و رابطه‌ی علت و معلولی دقیق را مشخص کند. در روایت‌های شاعرانه، شاعر طرح را در اراده و اختیار تحمیل خود قرار می‌دهد و آن را شخصی و منحصر به خود می‌کند. بی‌رنگی خام که در آن حسی زمان کم‌رنگ و گاه متوقف است فضا و مکان و سطح ارتباط آن‌ها با حوادث و شخصیت‌ها ابهام دارد و روی هم‌رفته، بر روند دراماتیک محکم استوار نیست اما حتمی ظریف و ریشه‌ای نامرئی دارد که روایت و ساختار شعر را استحکام می‌بخشد.

شمس لنگرودی در کتاب تاریخ تحلیلی شعر نو طرح شاعرانه را تنها زمینه‌ی ذهنی هنرمند قبل از نوشتن می‌داند و می‌گوید: «در انواع اشعاری که در آن‌ها برای ذهنی ساختن اندیشه از عینک کمک گرفته می‌شود، طرح شعر اهمیت بسیار دارد. ثبوت برای عرضه کردن اشعارش از فرم‌های موسیقی کمک می‌گیرد، نیما نقاشی می‌کند و بعد به کمک احساسی که آن تصویر در خواننده ایجاد می‌کند، احساس خود را دهنیت می‌دهد. طرح اغلب اشعار احمدی، داستانی است و اشخاص این داستان‌ها، تصاویر مألوف او، «من» شاعر، «تو»ی مخاطب و گاهی اسماء، معنی داخل در یک شعر، داستان پیش از شعر مطرح است.» (لنگرودی، ۱۳۷۰: ۱۶۷)

طرح شاعرانه به همان اندازه که تابع قواعد داستان‌نویسی نیست، در مقابل به انسجام و وحدت شکلی و درونی نیاز دارد. طرحی که پشت شعر قرار می‌گیرد، هرچه بخته‌تر باشد، انسجام و مایایی آن در ذهن فرد و جامعه بیش‌تر است؛ از این‌رو هوشنگ گلشیری، که برترین بافته‌ها را در زمینه‌ی روایت‌های شاعرانه دارد، در کتاب ستایش شعر سکوت طرح و ساختمان این گونه اشعار را برخلاف الگوی قصه‌های منظوم کهن، که به ترتیب وقایع و زمان خطی بای‌بند است، برپایه‌ی جابه‌جایی وقایع و بخش‌های شعر و ندوین آن‌ها می‌داند؛ جبری که باعث شده ذهن پیچیده و مشکل‌پسند انسان معاصر از آن لذت ببرد و به تکثر معنایی که شاعران نوپرداز با این نگرد به وجود می‌آورند، علاقه نشان دهد.

گلشیری طرح نوع دوم از روایت‌های شاعرانه را به «الگوی واقعه، واقعه و حالت» نام‌گذاری می‌کند و می‌گوید: «مقصود ما از واقعه می‌تواند یک حادثه باشد، مثل افتادن برگی از شاخه، یا دیدن چیزی، مثلاً کاکل خروسی بر برف. واقعه ممکن است بیش از یکی باشد؛ چند واقعه وقتی قصه محسوب می‌شوند که مجموع آن‌ها را بتوان به سه حالت پایدار، ناپایدار و حالت پایدار اما متفاوت با اول، تقلیل داد؛ یعنی، همان اصلی که به نظر ساختارگرایان بابت‌ترین الگوی یک قصه است. وجود چند قصه در یک شعر، اگر رفتار واحدی با آن‌ها نشده باشد، جزء الگوی واقعه و حالت محسوب می‌شود اما اگر این واقعه‌ها در تقابل با هم قرار گیرند، آن‌ها را منطبق به الگوی تقابل و تناسب باید دانست. واقعه می‌تواند یک حادثه‌ی ذهنی هم باشد؛ مثلاً یک خاطره. ساده‌ترین نوع این الگو، وصف بصری یک شیء یا یک واقعه یا چند واقعه است؛ بی‌آن‌که به یک وحدت روحی متناسب یا متضاد با آن‌ها ترکیب شود.» (گلشیری، ۹۰)

نیما در «شعرهای روایی» و «وصفی ـ روایی» خود طرح زمینه‌ی از پیش تعیین شده‌ای را می‌پذیرد. احوال شاعر هم برای بیش‌تر اشعار خود، طرحی از پیش تعیین شده در نظر می‌گرفت به قول خودش روزها فکر می‌کرد که یک شعر را چگونه به پایان ببرد: «در سال ماه ۱۳۳۹ بود که من دو روز یا بیش‌تر با معمایی «قصه‌ی شعر سنگستن» کلاویز بوده و آن قصه را سروده ولی نمامش را نه، بلکه تا آن جا که شهریار شهر سنگستان، اشارت‌های آن دو گفته‌ی جادو را شنیده بود. تا این جا آمده بودم و راضی بودم اما نقش پایان خوش نمی‌نشست و من به آغاز و پایان هر شعر یا روایت، توجهی خاص دارم.» (کاخی، ۱۳۷۲: ۱۶۴) سیمین بهبهانی، که در اشعار غزل‌های روایی زیادی به چشم می‌خورد، برای نگارنده نقل می‌کرد که می‌توان در غزل طرح ضمنی ـ ام ا متفاوت با طرح داستان ـ به کار برد. در عین حال، اعتقاد داشت که غزل او را به طرح هدایت می‌کند، نه طرح به غزل.

۲. ساختمان روایت‌های شاعرانه

اگر بپذیریم که روایت‌های شاعرانه نظام‌واره‌اند، به طراحی نیازمندند و سازوکار دقیقی در ترکیب عناصر آن‌هاست. موضوع دیگر این است که شعر امروز باید از این قابلیت استفاده کند و با جابه‌جایی عناصر، پیچیده و تعلیق‌دار کردن شعر و ابهام‌آفرینی، عادت ادراک و احساس لذت را به عقب بیندازد و فضا را برای اندیشه، معناسازی متکثر و لذت بیش‌تر گسترش دهد. از گونه که شکلوفسکی می‌گفت: «زبان شعر باید فرم‌ها را مبهم گرداند تا دشواری و طول زمان ادراک را افزایش دهد. زمانتیک‌ها هرگز این فرمول‌بندی را این‌قدر گسترش ندادند تا به این نقطه برسند.» (اسکلر، ۱۳۷۹: ۲۴۴)

واقعیت این است که شعر امروز از الگوی بند در نظام صوری خود استفاده می‌کند؛ نظیر نیما و پلان در سپیدها. این گزینش بر از بیت و مصراع‌ها، فواصل زمانی و مکانی، حوادث و بحث‌ها را در محور عمودی شعر نشان می‌دهد؛ به این صورت که هر بند شعر، یک بعد زمانی و مکانی روایت را متفصل نازمی‌گویند، در حالی که بحث‌ها و اجزای شعر کپی در خطوط بندها در هم می‌شکنند و فرایند و حرکت شعر معلوم نمی‌شود. نه‌ویرد در این‌جا دیگر بای‌بندی به قوافی و ردیف‌های هم‌سکل وجود ندارد تا مانع پرواز ذهن و خیال‌پردازی شود؛ بنابراین، شاعر در این نوع شعر دستش باز است تا با برهم زدن توالی بخش‌ها، تغییر برشتاب فضاها، تعلیق داستانی و حتی وصفی، برش‌ها و تراکم تصاویر، بازگشت به گذشته و جهش به حلو

شبکه‌ای پیچیده و بی‌پایان از ترتیب و ترکیب بسازد و با اشنایی‌زدایی از متن به ظرافت‌های تازه‌تری از بیان برسد. نکته‌ی براهمیتی که تقی پورنامداریان از قول نیما درباره‌ی ساختار روایی و عینی شعر امروز هم به آن اشاره می‌کند: «مشکل آسان = یعنی مشکل فهمیده شود و آسان گفته شود، بر خلاف آسان مشکل در شعر گذشته» (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۴۱). شاید بی‌رغبتی گروهی به شعر نو ناشی از همین پیچیدگی و ظرافت‌های دیریاب آن باشد.

۳. نقش راوی در روایت‌های شاعرانه

امروزه رعایت سهم خواننده و برداشت و قضاوت او از متن، از مؤلفه‌های ساختارگرایی و پسا ساختارگرایی به حساب می‌آید و در مقابل، نقش و حضور راوی به چالش کشیده می‌شود. اگر در آثار منظوم گذشته، آن هم به دلیل مطلق‌انگاری، راوی فعال مایشاء بود و خواننده تنها از زاویه‌ی دید او به متن نگاه می‌کرد، اکنون فضای کم‌تری برای عرض اندام او وجود دارد. حتی در روایت‌های شاعرانه حضور راوی را مانع درک بیش‌تر شعر و عامل یک معنایی و تحمیل کننده‌ی رأی و اعتقاد شاعر می‌دانند. بر این پایه، کار شعر توصیه، تعلیم و گفتن نیست. شعر با نشان دادن و شرح و بسط هیجان و انعکاس درون، قضاوت را به مخاطب و تحلیل و تفسیر او می‌سپارد. منصور اوجی یکی از بنیادهای داستان در روایت شاعرانه را عدم حضور راوی می‌داند، آن هم راوی قصه‌گو. او می‌گوید: «راوی باید پنهان بماند و ساکت، تا وقایع به نحو عرضه‌ی آن‌ها سخن بگویند» (اوجی، ۱۳۸۲). از این‌روست که در شعرهای شاملو، منصور اوجی و بعضی از اشعار نیما با نوعی راوی پنهان روبه‌روییم که ساکت می‌ماند تا وقایع، خود را از طریق تک‌گویی درونی، چند صدایی و گفت و شنود نشان دهند. هوشنگ گلشیری این گونه اشعار را «شعر سکوت» لقب می‌دهد.

آن‌چه مسلم است هیچ قصه‌ای بدون راوی نیست؛ خطی (مطابق زمان تا انتهای داستان) باشد یا غیرخطی و برهم‌زننده‌ی زمان، تداعی (براساس نوعی یادآوری ذهنی) باشد یا جریان سیال ذهن (که تصورات ذهنی به‌طور نامرتب مرور می‌شوند). آن‌چه در روایت شاعرانه مهم است، نقش متکثر راوی است؛ چیزی که اخوان ثالث بر آن تأکید دارد و نمود آن را در اشعارش می‌بینیم. او در این باره می‌گوید: «وقتی من در این شعرهای روایتی کلامی را از قول گوینده نقل می‌کنم، این تفاوت دارد با آن‌جا که از قول نقال حرف می‌زنم، یا از قول آدم‌های شعر حرف می‌زنم. این آدم باید یک جور حرف بزند، نقال یک‌طور، گوینده‌ی شعر هم طور دیگر» (کاخی، ۱۳۷۲: ۷۰). این شگرد در «خوان هشتم» به شکلی زیبا تبیین شده است.

۴. روایت‌سازی در روایت‌های شاعرانه

با توجه به اشاراتی که در بحث‌های قبلی شد، می‌توان گفت که اندیشه‌های اجتماعی، واقع‌گرایی، چندصدایی، چند زمانی، چند لایه‌ای و چندگونگی شعر امروز فضای متکثری برای روایت‌گری فراهم آورده که قابل قیاس با داستان‌های محتواپرور کهن نیست؛ روایت‌هایی که دمادم پوست می‌اندازند، شکل عوض می‌کنند و گونه‌ی دیگری می‌آفرینند؛ بدون آن‌که کهنه شوند یا چون اشعار روایی کهن به تکرار بیفتند. بنابراین، منظور از روایت‌سازی در شعر امروز بازسازی، پرداخت و توجه به بیان متکثر یک داستان است که به چند شکل دیده می‌شود.

این روایت‌سازی‌ها یا برپایه‌ی بن‌مایه‌ها و داستان‌های کهن‌اند ـ که در این صورت، داستانی اسطوره‌ای، حماسی یا فولکلور متناسب با درک و ذهن انسان امروزی بازآفرینی و روایت شده یا فضای غیرطبیعی و کهن الگو، بدون این‌که قبلا روایت شده باشد، در ذهن شاعر تولید شده است. حکایت‌های سورئال و نمادینی که به روایت شاعرانه تبدیل شده‌اند، چون شعر «پریا» از شاملو و «کتیبه» و «آدمک» از اخوان، و داستان‌های اسطوره‌ای هم‌چون «آرش کمان‌گیر» از کسرایی و «خوان هشتم» و «آدمک» از اخوان، در این بخش قرار می‌گیرند ـ یا برگرفته از فضای عینی پیرامون و روی‌دادها و اتفاقاتی هستند که شاعر ناظر آن‌ها بوده است. در این حالت، شخصیت‌ها و حوادث از جنس قدیم نیستند بلکه پرداخت خوب شاعر می‌تواند یک فرد فرودست جامعه را به آرمانی‌ترین شکل نشان دهد. نیما درباره‌ی تجربه‌های خود در این زمینه می‌گوید: «من مدت‌ها از عقب سر به یک گدا نگاه می‌کنم یا فلان کوره‌ی مشتعل آهن‌گری را تماشا می‌کنم. نه برای این‌که فورا از آن‌ها وصف کنم بلکه هر نگاه می‌تواند جزئی از نکات را به من اهدا کند. بالمجموع، این نکات یک وقت می‌توانند به من کمک کنند تا این‌که موقع نوشتن آنچه می‌نویسم تکرار مشاهدات دیگران به نظر نیاید.» (گلشیری، ۱۳۶۶: ش دوم). داستان‌هایی هم متناسب با فضای سیاسی و اجتماعی امروز ساخته و پرداخته شده‌اند؛ مثل بعضی سروده‌های شاملو.

۵. زبان روایت‌های شاعرانه

براساس دیدگاه ساختارگرایان، همان‌طور که قبلاً گفته شد، شعر بیش از هر هنر دیگر از ظرفیت زبان بهره می‌برد. جامع‌الاکنافی و خاصیت چندگونه بودن (پلی ژانریک) شعر قدرت کشش و جذب‌کنندگی شیوه‌های دیگر هنرها را به آن می‌دهد. به‌ویژه، شعر امروز به واسطه‌ی نزدیکی به اصوات، تصاویر، نور، رقص، رمان، نمایش، سینما و... که همه در واژه ظاهر می‌شوند، فضای گسترده‌تری یافته است. شاملو با این هدف از ظرفیت زبان استفاده‌ی مطلوب می‌کند و به ساختار شعری مشترک با موسیقی، سینما و روایت می‌رسد.

بر این اساس، می‌توان گفت که اولین خصیصه‌ی زبان

رمان تصویر کاملی از جنبه‌های مختلف زندگی آدمی را، چه معمول چه نامعمول به نمایش می‌گذارد؛ در حالی که در داستان کوتاه جنبه‌های معمول زندگی کنار گذاشته می‌شود و مقطعی خاص را از زندگی با هدفی خاص برای القای احساسی خاص برمی‌گزینند

روایت‌های شاعرانه، ایجاز و فشرده‌گویی است که تا حدود زیادی از حرکت پرشتاب زندگی امروز و سرعت فناوری‌های تصویری متأثر است که در عین موجز بودن، خاصیت انفجاری و تکثری‌اش را حفظ می‌کند. نیما می‌گوید: «حشو و زواید که هنر را پر کرده، باید غربال شود در داستان هر داستان‌نویس، چه‌قدر جملات و حرف‌های زیادی هست، مثل این که تئاتر ادا می‌شود و این را بهتر نزدیک شدن در ضبیعت می‌دانند نیما نویسنده هم منکر نیست اما باز می‌گوید چه‌قدر حشو و زواید که ما را تشنه داشته است» (طاهباز، ۱۳۶۸: ۸۳).

یکی از این شگردها استفاده از نشانه‌ها و علامت‌های سجاوندی است که به ایجاز شعر کمک می‌کند؛ مثلاً به جای افعال «گفتم» و «گفت» از علامت «-» استفاده می‌کنند یا با علامت سه نقطه (...) به شنونده نشان می‌دهند که بخشی از قصه حذف شده است.

دوم خصیصه‌ی زبان شعر امروز و روایت‌های شاعرانه در قدرت تصویرسازی آن‌هاست. شمس لنگرودی می‌گوید: «تا سال‌های پیش تکلیف شعر را تصمیم گوش تعیین می‌کرد: ریتم، صدا، آهنگ، زنگ حروف، قافیه ... چند سال است که نوبت چشم رسیده، قرن فیلم و فصل انتقال چشم در شدت عبور ذهن از میان فاصله‌های سه بعدی» (لنگرودی، ۱۳۷۰، ج ۳: ۷۴۵).

نکته‌ی اساسی‌تر این است که وصف در اشعار روایی گذشته غالباً فرع متن تلقی می‌شده و بالطبع، در جوهر شعر و روایت قرار نمی‌گرفته است اما زبان شعری امروز در عین حال که فوق‌العاده تصویری است، وصف را بخش اصلی متن و اصل انفکاک‌ناپذیر آن هم قلمداد می‌کند؛ عناصر وصفی در طرح شعر به گونه‌ای نظام‌مند قرار می‌گیرند که نمی‌توان آن‌ها را حذف کرد. هم‌چنین، شاعران روایت‌گوی امروز سعی می‌کنند با استفاده از «صنعت مجاز» به مجاورت و هم‌نشینی اسما و انسجام دقیق شود و به کمک زاویه‌های دیدی که فناوری دوربین فراهم آورده است، با برش‌های تند و مناسب از صحنه‌ای باز، نیمه باز و بسته در توصیف استفاده کنند؛ چیزی که در حقیقت نزدیک‌ترین افق دید به زاویه‌ی ضبیعی چشم است. برای نمونه می‌توان به اثر بلند «کار شب‌پا»ی نیما اشاره کرد.

انواع روایت‌های شاعرانه

در این‌جا اثاری مدنظرند که فرم و شکل نو و مناسب با روایت‌های شاعرانه داشته باشند و در انواع شکل‌های چهارپاره، نیمایی (آزاد)، موج نو، سپید و منثور، و با کمی اغماض، در غزل بیشرو قرار بگیرند. براین اساس، روایت‌های شاعرانه به هفت نوع قابل تقسیم‌اند.

۱. روایت‌های شاعرانه‌ی نمایشی: تمایل نامه و تئاتر به شیوه‌ی غربی در ایران از زمان ناصرالدین شاه و در ابتدا به درون شعر تجربه شده و از ترکیب این دو، شعر نمایشی جدیدی ساخته شده است. به هر حال، تئاتر، به عنوان یکی از مشکل‌ترین و پیچیده‌ترین نوع روایت‌ها و در عین حال اجتماعی‌ترین و فلسفی‌ترین آن‌ها، وقتی به درون شعر جدید رخنه کرد، با عنصر دیالوگ و گفت‌وگو، تا حدودی سیر شعر را از قالب‌های سنگ شده و مضامین بابت و اندیشه‌های تک‌محور گذشته به چندصدایی و چندلایه‌ای و گفت‌وگویی تغییر داد البته در این راه هم، شعر قواعد و ویژگی‌های خود را استفاده از مکالمه‌ی شخصیت‌ها، حذف بعضی سیاه‌های تئاتری و برداشتن فواصل پرده، صحنه و دیگر جنبه‌های خاص تئاتر، به نمایش تحمیل کرده است. از جمله نمونه‌های این نوع شعر منظومه‌ی «افسانه»ی نیما، شعرهای «اندوه» و «کفن سیاه» میرزاده‌ی عشقی، اشعار «سایه»، «ایران»، «عصب» و «رهگذر» از منوچهر شیبانی، «قصه‌ی شهر سنگستان» اخوان و شعر ضیافت (شاه آخر و مرگ مسیح) از مجموعه‌ی «دشنه در دیس» و «قصه‌ی دخترانه‌ی نته دریا»ی شاملو است.

۲. روایت‌های شاعرانه‌ی داستانی: (منظومه‌های کوتاه) این گونه روایت‌ها بخش اساسی اشعار نیما، اخوان و بعضی از اشعار شاملو، حمید مصدق، سیاوش کسرایی، سپانلو، اوحدی و... را دربرمی‌گیرد. منظومه‌هایی که نسبتاً بلندند و پرداخت‌های توصیفی و دیالوگ‌های طولانی حجم این اشعار را تا پنجاه - شصت بیت زیاد می‌کند. این نوع روایت‌های داستانی و منظومه‌ای، بیش‌تر از ساختار داستان کوتاه تبعیت می‌کنند و در نتیجه، یک حادثه‌ای‌اند، شخصیت‌های محدود، زمان و مکان فشرده و میانگین ده تا بیست بند دارند. آن‌چه این روایت‌ها را از روایت‌های منظوم گذشته متمایز می‌کند، برهم زدن روایت خطی، نگاه استقرایی (جزئی‌نگر) و توجه به چگونه گفتن (روایت) تا چه گفتن (داستان) است؛ هم‌چون «خوان هشتم» اخوان، منظومه‌ی بلند «در قفس کاوس» از حمید مصدق و «ارس کمان‌گیر» سیاوش کسرایی یا اساساً داستان‌های سورئال و نمادین‌اند که به قصه‌ی روایت شاعرانه وارد شده‌اند؛ چون قصه‌ی «شهر سنگستان» اخوان ثالث، «خانه‌ی سیمبولیلی» «کار شب‌پا» «مرغ آمین» «همسایگان اتش» «بی‌دار و جویان» نیما و «آن گاه پس از تندر» اخوان

۳. روایت‌های وصفی اوصفی - روایی): این نوع شعر در طبقه‌بندی هوشنگ گلشیری به «الگوی واقعه» تغییر شده و دارای ساختار منسجم و مستقلی است. شاعر در این گونه اشعار با فرم و ساختمان دقیق به وصف پدیده‌های عینی می‌پردازد و آن را با گفت‌وگو، دکلماسیون (بیان طبیعی) و افعال داستانی، که علائم عناصر زمان و مکان‌اند، به روایت نزدیک می‌سازد. اگرچه می‌توان گفت که در این نوع شعرها، تنها رگه و گزاره‌های محدودی از روایت دیده می‌شود

منابع

۱. آتشی، عبدالمحمد؛ شرح منظومه‌ی مانلی و بارنده، چ ۲، قزوین، ۱۳۷۶.
۲. احوان ثالث، مهدی؛ بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، زمستان، ۱۳۷۶.
۳. اسکولز، رابرت؛ ساختارگرایی در ادبیات، فرزانه طاهری، آگه، ۱۳۷۹.
۴. اوجی، منصور؛ (گفت‌وگو) روزنامه‌ی همشهری دوشنبه ۱۳۸۲.۶.۱۷.
۵. بهبهانی، سیمین؛ مصاحبه سایت فرهنگی هنری بیدار، ۱۳ بهمن ۱۳۸۱.
۶. پورنامداریان، تقی؛ خانه‌ام ابری است، تهران، سروش، ۱۳۷۷.
۷. داد، سیما؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، پهوان، مروارید (ذیل مدخل شعر روایی)، ۱۳۸۳.
۸. دیچز، دیوید؛ شیوه‌ی نقد ادبی، مرتحل، محمدتقی صدقیانی و علامحسین یوسفی، تهران، علمی، ۱۳۶۹.
۹. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ ارسطو و فن شعر، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۹.
۱۰. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ شعر بی‌نقاب، شعر بی‌دروغ، علمی، ۱۳۷۲.
۱۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ شور خیال در شعر فارسی، تهران، گاه، ۱۳۶۶.
۱۲. طاهباز، سیروس؛ در دره‌ی شعر و شاعری، تهران، نقش‌های زمانه، ۱۳۶۸.

در شعر معاصر، روایت‌های وصفی فراوان یافت می‌شوند. از جمله می‌شود به «ری را» «هشت شب» «خانه‌ام ابری است» نیما، «نماز» «پیوندها» «باغ» و «طلوع» اخوان و اشعار فروغ فرخزاد، سهراب سپهری و شمس لنگرودی و... اشاره کرد.

۴. روایت‌های ناتمام (غزل‌های روایی): آن‌چه از غزل می‌دانیم، این است که فضایی کاملاً احساسی و مناقض دارد و هر بیتش ره به عالمی دارد، سیال است و انباشت تداعی‌های درهم، و همه‌ی این‌ها باعث شده است که استقلال ابیات در غزل امری طبیعی قلمداد شود اما امروزه ارتباطات این نوع گسست‌ها را از میان برداشته است؛ بنابراین، اندیشه‌ی نو در غزل سیاسی و اجتماعی نیز رخنه کرده، آن را به فرم و ساختی یک‌دست سوق داده و روایت را هم به درون آن کشیده است. سیمین بهبهانی که این تشکل جدید را در بافت و محتوای غزل تجربه کرده است، می‌گوید: «من در این شکل جدید (قالب و محتوا) خیلی کارها توانستم به انجام برسانم. نخست آن‌که انسجام موضوع و پیوستگی مفاهیم هر بیت را با بیت بعدی تحقق بخشیدم و این امری بود که در غزل کلاسیک معمول نبود؛ یعنی، هر بیت برای خود معنا و مفهوم مستقلی داشت که شاعرانه یا عارفانه بود اما با شعر غربی مغایرت داشت ... طبعاً ادبیاتی که آینه‌ی زندگی آدمیان است، دیگر گسستگی‌ها را بازتاب نمی‌دهد. به جز پیوستگی مفاهیم، که مهم‌ترین تفسیر من از محتوای غزل بود، توانستم مضمون غزل را به شکل‌های گوناگون عرضه کنم؛ مثلاً استفاده از شیوه‌ای دراماتیک یا گفت‌وگوهای دو نفری یا چند نفری یا تک‌گویی‌های درونی یا نقد داستان‌ها به شیوه‌ی مینی‌مال.» (بهبهانی، ۱۳۸۱)

البته او در غزل در پی روایت‌های بدون طرح و بی‌رنگ است که از تداعی و جریان سیال ذهن شکل می‌گیرند. این شیوه راه را برای شاعرانی دیگر که در غزل به دنبال فرم و ساختار روایی هستند، باز کرده است. این نوع غزل که پیشرو نامیده می‌شود، در شعر شاعرانی چون هومن عزیزی، هادی خوانساری و ابراهیم اسماعیلی، مجتبی صادقی و نسل تازه دیده می‌شود.

۵. روایت‌های شاعرانه‌ی کوتاه (مینی‌مال): بی‌شک شعر از فشرده‌ترین و موجزترین هرهاست و سرعت زمان در زندگی امروز آن را هرچه بیش‌تر به سمت کوتاه بودن و کم‌حجمی رانده است. آن‌گونه که در قالب داستان از رمانس به رمان، داستان کوتاه و در اخر به مینی‌مال (داستانک) رسیده، در شعر نیز این حرکت به اشعار طرح یا هایکویی ختم شده است.

روایت‌های شاعرانه‌ی بسیار کوتاهی که غالبا یک بندی‌اند و لحظه و نمایی را با گفت‌وگو و تلخیص روایت یا با حرکتی غیرمنتظره از یک فضا و موقعیت با کنتراست و تقابل شدید به موقعیت دیگر به تصویر می‌کشند، اغلب غیرخطی و ساختارشکنانه‌اند. جابه‌جایی و تقدم و تأخر کلمات و عبارت‌ها در آن‌ها با طرحی پیش ساخته صورت می‌گیرد و به واسطه‌ی تداعی‌ها و دلالت‌هایی که در ذهن می‌کارند و فاصله و سفیدنویسی، که بین بخش‌های روایت با حذف کلمات ایجاد می‌کنند، انتظار می‌رود در آینده جای پای خود را در شعر معاصر مستحکم‌تر کنند. البته شبیه این‌گونه اشعار را در حکایت‌های شعری کلاسیک دیده‌ایم اما واقعیت این است که شاعر و نویسنده‌ی امروزی با درک دقیق‌تری که از نقاشی، معماری، سینما و داستان دارد، طرح و ظرفیت دیگری از روایت را پی می‌ریزد. نکته‌ی دیگر این که روایت‌های شاعرانه‌ی کوتاه از یک‌سو به سینما نزدیک می‌شوند، که این مؤلفه را می‌توان در آثار اخوان، شاملو، شفیعی کدکنی، قیصر امین‌پور، و رضا براهنی دید، و از دیگر سوی به داستان (از این نظر که نمی‌شود آن‌ها را سینمایی ساخت) که در آثار یدالله رویائی، احمدرضا احمدی، بیژن جلالی و ابوالفضل پاشا قابل مشاهده‌اند. «سلاخی می‌گریست/ به قناری کوچکی/ دل باخته بود». (شاملو)

۶. روایت‌های شاعرانه‌ی سینمایی: سینما نزدیک‌ترین قابلیت را نسبت به چشم و افق دید (نمای باز، متوسطه و بسته) دارد. دیگر، توانایی چرخش و حرکت دوربین، تدوین، مونتاژ و رفت و برگشت‌های به گذشته و حال و آینده است که زنده بودن سینما را از هر هنر دیگر قابل لمس‌تر می‌کند. چنین ترکیبی که سینما از هنرهای دیگر از رنگ صدا، حجم، بافت، تصویر و موسیقی فراهم آورده، باعث شده است که شعر در ضرباهنگ اوا و تصویر چشم به آن بدوزد؛ هم‌چنان‌که سینما نیز از قابلیت شعر بی‌بهره نبوده است. مختصات شعر سینمایی را می‌توان این‌گونه بیان کرد: ۱. تعریف و ازدحام تصاویر تکه‌تکه شده، ۲. استفاده از راوی دوربین به جای شاعر یا راوی بیرون از متن، ۳. برداشت روایی تصاویر با دلالت‌های فراوان، تغییر برش و جابه‌جایی تند فضا و مکان (ضرباهنگ داستانی).

این نوع شعر نیز به صورت آشکار در شعر اخوان، فروغ فرخزاد و شاملو بیش‌تر دیده می‌شود. خصوصا اخوان در شعر «کتیبه»ی خود پرداختی کاملا سینمایی دارد. شاملو در «مرگ ناصری» و «مرد مصلوب» هم به طرز زیبایی متأثر از سینماست. البته سینمایی که در شعر او افتاده و رنگ خاص شعر گرفته است.

۷. ترانه‌های روایی: و سرانجام این بحث، پیداکردن ردپای روایت در ترانه‌سرایی امروز است. اشعاری که باید آن‌ها را از شعرهای فولکلور و متل‌های گذشته متفاوت دانست. چرا که تأثیرات روایی و سینمایی در این گونه هم به چشم می‌خورد. شاملو (پریا) (دخترای ننه دریا)، فروغ فرخزاد (علی کوچیکه)، شهیار قنبری (کودکانه) و اردلان سرفراز (دو پنجره) از ترانه‌سرایان روایت‌گوی امروزی‌اند.

ادامه‌ی منابع

۱۳. طاهباز، سیروس؛ مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج، انتشارات نگاه.
۱۴. علوی مقدم، مهیار؛ نظریه‌های نقد ادبی معاصر، تهران، سمت، ۱۳۷۸.
۱۵. کاخی، مرتضی؛ حریم سایه‌های سبز (۱) (یادنامه‌ی مهدی اخوان ثالث). تهران، انتشارات زمستان، چاپ دوم، ۱۳۷۲.
۱۶. کاخی، مرتضی؛ صدای حیرت بیدار، تهران، زمستان، ۱۳۸۳.
۱۷. کوئی پرس، میشل؛ روش تحلیل ساختاری داستان، احمد کریمی حکاک، مجله‌ی مفید، شماره‌ی پنجم، دوره‌ی جدید.
۱۸. گلشیری، هوشنگ؛ باغ در باغ، ج ۱، تهران، نیلوفر، ۱۳۸۰.
۱۹. گلشیری، هوشنگ؛ در ستایش شعر سکوت، تهران، نشر مرکز، ؟.
۲۰. گلشیری، هوشنگ؛ مانیفست شعر نو، مجله‌ی مفید، شماره‌ی دوم، دوره‌ی جدید، ۱۳۶۶ (به نقل از نامه‌های نیما یوشیج).
۲۱. لنگرودی، شمس؛ تاریخ تحلیلی شعر نو، ج ۳، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۰.
۲۲. مجابی، جواد؛ شناخت‌نامه‌ی احمد شاملو، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۷.
۲۳. مولانا جلال‌الدین محمد؛ مثنوی معنوی، تصحیح رینولد الن نیکلسون، دفتر ششم، تهران، انتشارات مولا، ۱۳۶۸.

بررسی تطبیقی شخصیت‌های اساطیر ایران و یونان

فریدون ـ زئوس و ضحاک ـ تیفوئوس

حمید یوشاسب
کارشناسان ارشد زبان و ادبیات فارسی
دبیر دبیرستان‌های ساری

چکیده
با توجّه به ویژگی‌های فریدون در شاهنامه و اساطیر ایران و مقایسه‌ی آن با شخصیت زئوس در اساطیر یونان، به ویژگی‌های مشترکی بین این دو شخصیت اساطیری می‌توان پی برد که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به تولد در خفا از ترس کشته شدن، تغذیه از شیر حیوانات، زنده ماندن و رسیدن به مقام بزرگ برخلاف خواسته‌ی شاهان، گرفتن انتقام به کمک دیگران، به بند کشیدن دشمن، تقسیم جهان و داشتن سلاح آسمانی اشاره کرد. از سوی دیگر، هر دو قهرمان ترس‌ناک‌ترین دشمنان را در مقابل خود دارند. فریدون، ضحّاک را در برابر خود دارد که بنا به روایت اساطیر، قوی‌ترین دیو دروجی است که اهریمن برای تباهی جهان هستی آفریده است و در برابر زئوس نیز، تیفوئوس قرار می‌گیرد که موحش‌ترین موجودی است که گایا جهت شکست دادن زئوس آفریده است.

کلید واژه‌ها:
فریدون، زئوس، ضحّاک، تیفوئوس، اساطیر ایران، اساطیر یونان

مقدمه

شاهنامه‌ی فردوسی مهم‌ترین اثر به زبان فارسی است که شخصیت‌های اساطیری بسیاری را در دل خود جای داده است. بخش اساطیری آن که شامل سلطنت کیومرث تا پادشاهی فریدون است و به دوره‌ی پیشدادیان شهرت دارد، از نظر اسطوره‌شناسی حائز اهمیت زیادی است و بیش‌تر شخصیت‌های آن منشأ هند و ایرانی دارند. با این حال، اگر ما در خصوص این شخصیت‌ها فقط به شاهنامه تکیه کنیم، با توجّه به تغییر و تحولاتی که در اساطیر بر اثر گذشت زمان رخ داده است، مطالب زیادی به دست نخواهیم آورد. تنها با مقایسه‌ی این شخصیت‌ها با روایت‌های کهن‌تر است که می‌توان منشأ اساطیری آن‌ها را آشکار ساخت. کریستن سن در مورد این شخصیت‌ها می‌نویسد: «محققی که به بررسی تاریخ افسانه‌ای ایرانیان می‌پردازد، زود به این نتیجه می‌رسد که دسته‌ای از شخصیت‌های افسانه‌ای، تماماً نمونه‌های اولیه‌ی «نخستین انسان» هستند که منشأ متفاوتی دارند. بیش‌تر این شخصیت‌ها در طی زمان، دست‌خوش تغییر شده‌اند ـ فی‌المثل به صورتی که در اثر فردوسی ظاهر می‌شوند ـ و به رحمت جبری از آن‌ها بر جای مانده است، به طوری که به اشکال می‌توان، در همان نظر اوّل نتیجه گرفت که اینان از نمونه‌ی «نخستین انسان» تحول یافته‌اند.» (کریستن سن، ۱۳۸۳: ۵۰۲)

مرحله‌ی دیگر، بررسی تطبیقی و مقایسه‌ی اسطوره‌های ایران با اساطیر ملل دیگر است که در این مقاله سعی شده است اسطوره‌ی فریدون و ضحاک با اسطوره‌ی زئوس و تیفوئوس در اساطیر یونان مقایسه شود. هر چند، بررسی تطبیقی اساطیر به علت فقدان روش انتقادی از دید بسیاری از محققان مورد تردید قرار گرفته است ولی با تکیه بر موازین روش و استوار و مقایسه‌ی اسطوره‌های دو ملت، به زمینه‌های مشترکی می‌توان پی برد و براساس آن نتیجه گرفت که این موضوعات به صورت اتفاقی یا تصادفی به وجود نیامده‌اند. کریستن سن در این‌باره می‌نویسد: «در موضوع اسطوره شناسی و تاریخ افسانه‌ای تطبیقی، برای پرهیز از اشتباه مکتب ماکس مولر، باید بسیار احتیاط کرد و نخست در جست‌وجوی روشی مطمئن و محک‌هایی را اساس قرار داد که با آن‌ها بتوان اثبات کرد که آیا نوعی وابستگی (اصل مشترک یا عاریتی) میان فلان افسانه‌ی متعلق به ملتی یا فلان افسانه‌ی ملت دیگر وجود دارد یا نه. بدین گونه مثلا

وقتی که در دو افسانه از دو ملّت، یک دسته بن‌مایه‌های یک‌سان وجود دارد که دارای نظم واحدند، این را می‌توان یک قانون دانست، حتّی اگر بپیوند میان آن‌ها از لزام منطقی برخوردار نباشد، میان آن‌ها وابستگی وجود دارد.» (همان: ۵)

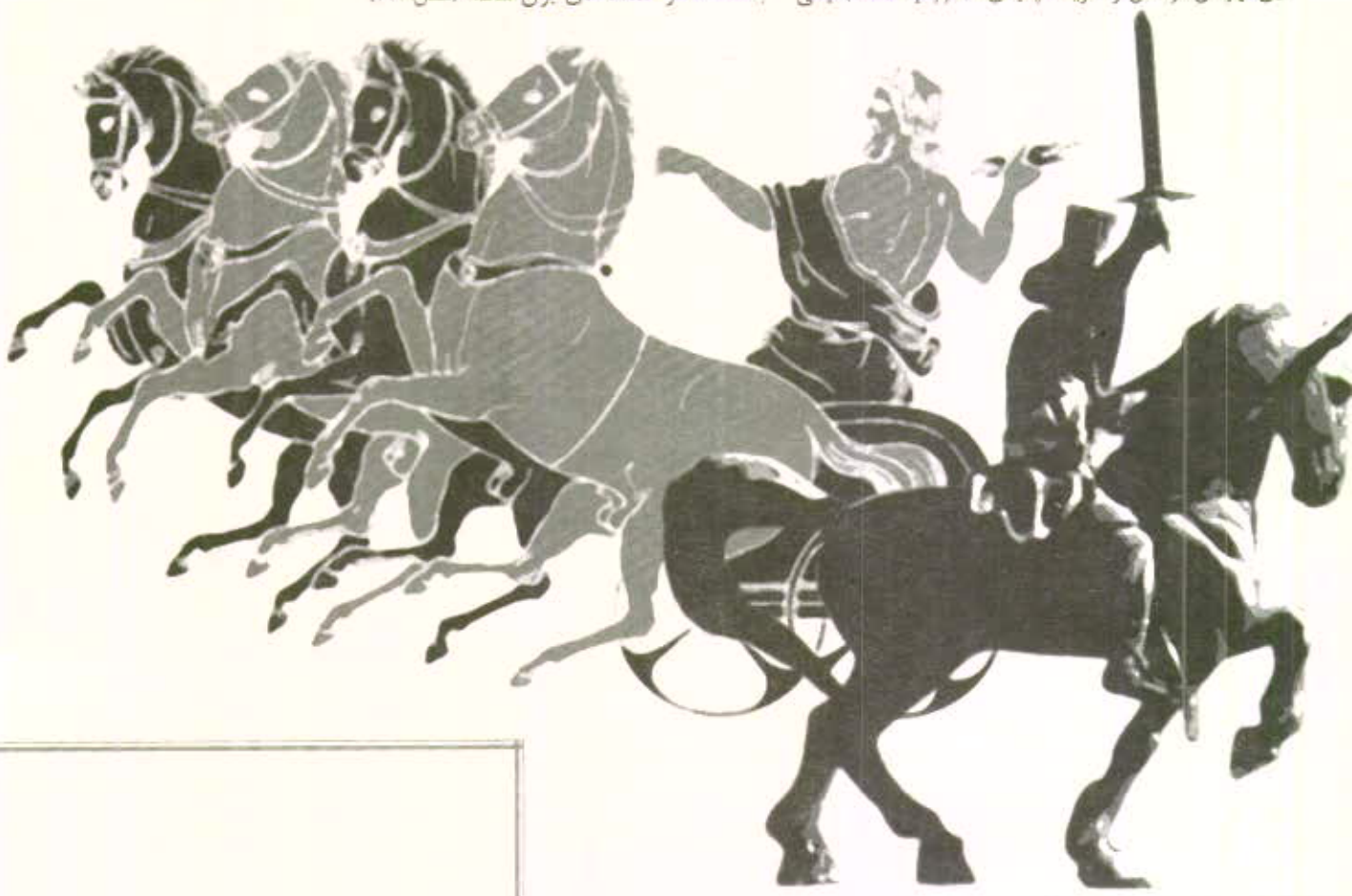
بررسی و تحلیل شخصیت‌ها

فریدون از جمله شخصیت‌های اساطیری است که وجود آن به دوران هند و ایرانی باز می‌گردد. بر این اساس، برای بررسی شخصیت این قهرمان و ماجراهای آن، باید منابع ودایی، اوستایی، پهلوی و در نهایت شاهنامه را در نظر گرفت و با توجّه به این منابع، سیر تحوّل شخصیت او را آشکار ساخت.

مهرداد بهار در خصوص فریدون می‌نویسد: «نام فریدون در اوستا «ثرائتئون» (Thraetaona) و در ودا «ثرایْ تنَ» (Traitana) است. همین اسم در متون پهلوی «فریتون» (Frēton) با یا و واو مجهول، و در فارسی فریدون شده است. او پسر «اثویَ» است.» (بهار، ۱۹۱: ۱۳۷۵)

فریدون یکی از شخصیت‌های هند و ایرانی است که در جریان انتقال به اساطیر ایران، دچار تغییر و تحوّل شده است. این قهرمان در اصل از «تریته آپتیه‌ی» (Trita Aptyya)، یکی از خدایان ودایی، سرچشمه گرفته است. این خدا دارای دو جنبه‌ی روحانی (افشردن سومه) و پهلوانی (کشتن اژدها) است. در اوستا و اساطیر ایرانی، این خدا در وجود دو شخصیت ظاهر می‌شود. ویژگی روحانی او به اثویَ پدر فریدون، و ویژگی پهلوانی او نیز به خود فریدون منتقل می‌شود. مهرداد بهار در این زمینه می‌نویسد: «یکی از خدایان ودایی تریته آپتیه (Trita Aptya) می‌باشد. وی از خدایان دلاور و برکت‌بخشنده‌ی ودایی است که بسیار شبیه ایندره است. تریته با رعد خویش، ویشوروپه (Vishvarupa)، اژدهای سه سر شش چشم را می‌کشد. از خویش‌کاری‌های تریته نیز یکی افشردن سومه است. اگر توجه کنیم که لقب ودایی او آپتیه، در اوستا به صورت اثویَ درآمده و شخصیتی مستقل شده و دومین کسی گشته است که گیاه هئومه را برای جهان مادی فراهم ساخته است، می‌توان باور کرد که تریته آپتیه حتّی در دوره‌ی هند و ایرانی عمیقاً با مسئله‌ی سومه و افشردن آن مربوط است. جنبه‌ی دیگر تریته، یعنی پهلوانی او و کشتن اژدهای خشکی‌آوری چون ورتره و ویشوریه‌ی سه سر و شش چشم، در اساطیر اوستایی به ثرائتئون (فریدون) نسبت داده شده است که همان نبرد فریدون با ضحّاک در حماسه‌های ایران است.» (همان: ۴۷۴)

ضحّاک و تیفونوس هر دو در اولین حمله‌ی خود پیروز هستند، چنان‌که ضحّاک در حمله‌ی اوّل خود، جمشید را از بین می‌برد و تیفونوس نیز در حمله‌ی اول خود موفق می‌شود که پی‌های دست و پای زئوس را جدا سازد و او را از اولین حرکت باز دارد



ذبیح الله صفا نیز به نقل از جیمز دارمستتر، در خصوص این شخصیت می‌نویسد: «تنها بر بعضی روایت‌های ودایی، ترینه اپتیه (Thaaptya) (ترینه پسر آپ) اژدهایی را که سه سر و شش چشم داشت، کشته است و بنابر بعضی از قطعات دیگر، کشنده‌ی این اژدها ترای تنه (Trāitana) و آن اژدهای دس (Dāsa) نام داشت و السنه باید در نظر داشت که دهاک و داس، از یک اصل‌اند (همچنان که دو کلمه‌ی ترای تنه و «ترائتون» یعنی فریدون از یک ببایدند). این اسطوره‌ی مذهبی در میان ایرانیان به صورت امر تاریخی مرتّب شده و اژی دهاک به ضحّاک تبدیل یافته است.» (صفا، ۱۳۸۴: ۴۵۸)

با توجه به ویژگی‌های این قهرمان در ادبیات ودایی، مشخّص می‌شود که یکی از ویژگی‌های مهم او، جدال با اژدهای سه پوزه و سه سر و شش چشم به نام ویشوروپه یا داس است که این ویژگی به نوعی در منابع اوستایی هم انعکاس یافته است.

در اوستا از فریدون چندین‌بار، خاصّه آن جا که از سقوط فرمان‌روایی اژی‌دهاک سخن می‌رود، نام برده شده است. در بندهای نهم معروف به هوم یشت (فقرات ۷ ـ ۸) چنین آمده است که «دومین‌بار اثویّ هئوم را از میان مردم به کار برد و به یادانس، پسری به نام ثراتئون از خاندان ثرایا از او پدید آمد که اژی دهاک را کشت.» در یشت ۵ (آبان یشت، فقرات ۳۳ ـ ۳۴) چنین آمده است که ثراتئون پسر اثویّ از خاندان پهلوانی در کشور ورن، صد اسب و هزار گاو و ده هزار گوسفند برای آناهیتا قربانی کرد و از او درخواست تا بر اژی‌دهاک جیرگی یابد و دو زن ارنوک و سنگهوک را از او برباید. در یشت ۱۹ (زامیاد یشت، فقرات ۳۶ ـ ۳۷) چنین آمده است که فرّ کیان پس از جدایی از جمشید به ثراتئون از خاندان اثویّ که از همه‌ی مردمان مگر زردشت پیروزتر بود رسید. (همان: ۴۶۳ ـ ۴۶۲)

در متون پهلوی نیز مطالب زیر را در مورد فریدون می‌توان به دست آورد:

در بندهش درباره‌ی گزندی که هزاره هزاره به ایران شهر آمد، می‌نویسد: «دیگر هزاره آغاز شد. ضحّاک پادشاهی بد فراز کردن گرفت و یک هزار سال پادشاهی کرد. چون هزاره سر شد، فریدون او را گرفت و بست.»

«سه دیگر هزاره آغاز شد. چون فریدون کشور را بخش کرد، سلم و تور، آن‌گاه ایرج را کشتند، بسیاری از فرزندان و اعقاب او را از میان بردند، در همان هزاره منوچهر زاده شد و کین ایرج را خواست.» (بهار، ۱۳۷۸: ۱۳۹)

در مینوگ خرت (فصل ۲۷، فقرات ۳۸ ـ ۴۰) چنین آمده است: «از فریدون سودابن بود، شکستن و بستن اژی‌دهاک بیوراست گران گناه، و آن شاه با بس دیوان مازندر (مازندران) نبرد و از کشور خونیرس براند» و در همین فصل (فقره‌ی ۸) آمده است که اهرمزد، جم و فریدون و کاوس را فناناپذیر خلق کرده بود و بار در همین کتاب نگاشته است (فصل ۳۱، فقره‌ی ۵۷) که فریدون را مانند جم و کی اوس (کاوس) اهرمزد شکوه و نیرومندی و فرّ بخشید. (صفا، ۱۳۸۴: ۴۶۲)

در شاهنامه در مورد فریدون، مطالب با جزئیات بیش‌تری بیان شده است. در این کتاب، فریدون فرزند آبتین و فرانک است که مادر از بیم ضحّاک، مخفیانه او را به مرغزاری می‌برد و نگهبان مرغزار مراقبت از او را بر عهده می‌گیرد و فریدون در آن‌جا از شیر گاوی به نام برمایه استفاده می‌کند. در این میان، پدر فریدون به دست ضحّاک از بین می‌رود و پیش از آن‌که ضحّاک از ماجرای گاو باخبر شود، مادر فریدون را به البرزکوه می‌برد و مراقبت از او را به مرد پاک‌دینی می‌سپارد و پس از این ماجرا، ضحّاک گاو را پیدا می‌کند و به جست‌وجوی فریدون می‌شتابد امّا او را نمی‌یابد:

۱۴۴ـ خبر شد به ضحّاک بد روزگار
از آن گاو برمایه و مرغزار
۱۴۵ـ بیامد از آن کینه چون پیل مست
مران گاو برمایه را کرد دست
۱۴۷ـ سبک سوی جای فریدون شتافت
فراوان بزوهید و کس را نیافت (فردوسی، ۱۳۷۶: ۱/ ۵۹)

فریدون که به شانزده سالگی می‌رسد، از کوه البرز به سوی مادر می‌آید و از او نام و نشان پدر را می‌پرسد و مادر او را آگاه می‌کند که پدر و گاو برمایه به دست ضحّاک از بین رفته‌اند و بدین ترتیب فریدون کینه‌ی ضحّاک را به دل می‌گیرد:

۱۷۳ـ فریدون چو بشنید بگشاد گوش
ز گفتار مادر برآمد به جوش
۱۷۴ـ چنین داد پاسخ به‌مادر که شیر
نگردد مگر ز آزمایش دلیر
۱۷۶ـ بپویم به فرمان یزدان پاک
برآرم ز ایوان ضحّاک خاک (همان، ۶۱)

تا این‌که سرانجام به کمک کاوه‌ی آهنگر، ضحّاک را از تخت شاهی به زیر می‌کشد و او را در کوه دماوند زندانی می‌کند و شهرناز و ارنواز (دختران جمشید) را که به دست ضحّاک اسیر شده بودند، آزاد می‌کند.

کار دیگر فریدون بنا به روایت شاهنامه، تقسیم جهان میان سه فرزند خود است که در این میان، روم و خاور را به سلم و سرزمین توران را به تور، و ایران را به ایرج، که کوچک‌ترین فرزند اوست، واگذار می‌کند. برادران بزرگ‌تر که از این تقسیم پدر راضی نیستند، کینه‌ی ایرج را به دل می‌گیرند و در نهایت، او را از بین می‌برند.

همان‌طور که نوشته شد، ضحاک بر اثر خوابی که دیده بود، و از بیم این که فریدون جانشین او گردد، بنا به پیش‌گویی موبدان در جست‌جوی فریدون بود تا او را نابود سازد، امّا مادر فریدون دور از چشم ضحّاک، کودک را به دنیا می‌آورد و او را به مرغزاری می‌برد. فریدون در آن مرغزار به مدّت سه سال از شیر گاو برمایه استفاده می‌کند و پس از آن به وسیله‌ی مادر به کوه البرز برده می‌شود و مرد پاک‌دینی پرستاری از او را به عهده‌ی خود می‌گیرد؛ تا این‌که پس از رشد کافی به یاری کاوه‌ی آهنگر انتقام پدر خود را از ضحّاک می‌گیرد و او را در کوه دماوند به زنجیر می‌کشد و دختران جمشید را آزاد می‌سازد.

در اساطیر یونان نیز مطابق چنین چهار چوبی داستان زئوس قرار دارد که داستان تولّد او مطابق اساطیر یونان به این شکل است: کرونوس (پدر زئوس) هر یک از فرزندانش را به محض زاده شدن می‌بلعید؛ چون بنا به پیش‌گویی سروش غیبی می‌ترسید که فرزندان جای او را بگیرند. رئا، همسر کرونوس، غرقه در اندوهی بی‌کران شد. چون زمان زادن زئوس فرا رسید، رئا از والدین خویش، اورانوس و گایا، درخواست یاری کرد تا فرزندش را نجات دهند. پس به توصیه‌ی آنان به کرت رهسپار شد و آن‌جا در غاری ژرف واقع در جنگل‌های انبوه کوه ایژوم (Aegeum) فرزندش را به دنیا آورد. گایا نوزاد را گرفت و پرستاری‌اش را پذیرفت. با وجود این، رئا سنگی بزرگ را در قنداق پیچید و آن را به جای نوزاد به کرونوس زودباور داد و او نیز بی‌درنگ آن را بلعید. بدین گونه زئوس جوان از شفاوت پدر رست و در جنگل‌های ایدا بزرگ شد؛ زیرا دایه‌ای بز آمالیتا (Amaltheia) را بدو داده بود که حیوانی شگفت‌آور بود و منظرش حتّی جانوران را می‌ترساند. برخی از نویسندگان آورده‌اند که آمالیتا همسر ملیسئوس بود که به ایزد نوباوه شیر می‌داد. دیگران او را پری می‌دانستند که تنها زئوس را در کودکی پروراند و می‌گفتند که زئوس از خوراک بهشتی و میوه‌هایی که کبوتران و یک عقاب می‌آوردند، تغذیه می‌کرد. سروشی که پیش‌گویی کرده بود کرونوس روزی مغلوب یکی از فرزندان خود می‌شود، کاملا بر حق بود. زئوس چون بُرنا گشت، انتقام پدر را در سر می‌پروراند. زئوس، متیس، دختر اقیانوس را به یاری طلبید. متیس به کرونوس قطره‌ای داد که با خوردن آن، سنگ و فرزندان ایزدی خود را که بلعیده بود، بالا آورد. کرونوس مغلوب قدرت زئوس گشت و از آسمان به ژرفای کیهان فرو افتاد و در آن‌جا، در منطقه‌ای زیر زمین و زیر دریای ستَرون زندانی شد. (زیران، ۱۳۸۵: ۳۷ ـ ۳۴)

به‌رغم تفاوت در ساختار داستان در بعضی نکات شباهت‌هایی بین فریدون و زئوس وجود دارد که عبارت‌اند از:

۱. تولّد در خفا از ترس پیش‌گویی‌هایی که انجام گرفته بود؛ چنان که مادر فریدون، کودک را از ترس ضحّاک به مرغزار و سپس کوه البرز برد و رئا نیز از ترس کرونوس کودک را به گایا سپرد.

۲. تغذیه‌ی کودک از حیوانات؛ چنان که فریدون به مدّت سه سال از شیر گاو، و زئوس از شیر بز یا غذایی که کبوتر یا عقاب برای او می‌آوردند تغذیه کرد.

۳. گرفتن انتقام به یاری دیگران، چنان‌که فریدون به کمک کاوه بر ضحّاک غلبه کرد و زئوس نیز به کمک متیس و خوراندن قطره‌ای به کرونوس، توانست برادران و خواهران خود را نجات دهد.

۴. به بند کشیدن دشمن؛ چنان‌که فریدون، ضحاک را در کوه دماوند، و زئوس نیز کرونوس را در اعماق زمین به بند کشید.

۵. نجات نزدیکان از اسارت؛ چنان که فریدون پس از غلبه بر ضحّاک، شهرناز و ارنواز (دختران جمشید) را از اسارت رهایی بخشید و زئوس نیز پس از غلبه بر کرونوس، برادران و خواهران خود را از شکم کرونوس آزاد می‌نماید.

۶. تقسیم جهان و رسیدن بهترین سهم به کوچک‌ترین فرزند، چنان‌که دیدیم، در شاهنامه فریدون جهان را بین سه پسر خود (ایرج، سلیم، تور) تقسیم کرد و در این میان، ایران که مهم‌ترین کشور بود به کوچک‌ترین فرزند (ایرج) می‌رسید و برادران دیگر از این تقسیم پدر راضی نبودند. این اسطوره اگرچه در اوستا ذکر نشده و احتمالا از قبیله‌های دیگر اقتباس شده است، نمونه‌ای در اساطیر یونان (ایلیاد) دارد.

هنگامی که در نبرد تروا پوزئیدون به یاری مردم یونان شتافت و آتش جنگ را شعله‌ور می‌کرد، زئوس، ایریس (پیام‌آور

ضحاک بر اثر خوابی که دیده بود، و از بیم این که فریدون جانشین او گردد، بنا به پیش‌گویی موبدان در جست‌جوی فریدون بود تا او را نابود سازد، امّا مادر فریدون دور از چشم ضحّاک، کودک را به دنیا می‌آورد و او را به مرغزاری می‌برد

خدایان) را به سوی پوزئیدون فرستاد و به او گفت که «میدان جنگ را رها کن و به میان گروه خدایان یا کشور زرف دریا برو و اگر در برابر این فرمان پایداری کنی، این خدای (زئوس) تو را بیم می‌دهد که خود بیاید و با تو پرخاشی هراس‌انگیز بکند.» پوزئیدون که از نفرت از جا در رفته بود، پاسخ داد: «چه می‌شنوم! من از توانایی او آگاهم. اما اگر می‌پندارد مرا ناگزیر کند که در برابر او سر فرود آورم، مبی که در بایگاه با او برابرم، اهنگی زننده پیش گرفته است. ما سه پسر کرونوس و رئا (زن کرونوس و مادر زئوس و هرا و هادس) هستیم. زئوس من و خدای دوزخ (هادس)، جهان را به سه کشور بخش کردیم و هر یک از ما بخش خود را ستاند. چون اوند بزرگ سهم انداختن را جنبند، پشک من این بود که همواره جای گزین اقیانوس کف‌الود باشم، هادوس کشور تیرگی‌ها را یافت. کشور زئوس آسمان پهناور شد. ما در خداوندگاری زمس با هم آمیزیم. پس هر چه توانایی زئوس برتر باشد من به خواست او تن در نمی‌دهم. باید این بیم را به پسران و دختران خود بدهد که ناچارند در برابرش سر فرود آورند. با این وجود، با همه‌ی نفرتی که دارم خواستار آنم به خواست او تن در دهم.» (هومر، ۱۳۷۸: ۴۲۶ ـ ۴۲۵)

به این ترتیب، در این اسطوره‌ی یونانی نیز می‌بینیم که دنیا بین سه فرزند تقسیم شده و باارزش‌ترین سهم به کوچک‌ترین فرزند (زئوس) رسیده است. با این تفاوت که در این اسطوره سه برادر براساس قرعه، سهم خود را انتخاب می‌کنند امّا در داستان فریدون، او خود سهم سه پسر را مشخص می‌کند. علاوه بر این، در اسطوره‌ی یونانی کلّ جهان (آسمان، دریا، زیر زمین) به جز زمین تقسیم شده است امّا در داستان فریدون، فقط زمین و قلمرو فرمان‌روایی بر آن، به سه قسمت تقسیم می‌شود.

در مقابل شخصیت فریدون، شخصیت ضحّاک قرار دارد. مهرداد بهار در خصوص نام ضحّاک می‌نویسد: «ضحّاک پهلوی azdahāg، اوستا aži dahāka، فارسی اژدها و ضحّاک [و بنابر اشتقاق عامیانه، ده آک = ده عیب] جز نخستین واژه‌ی اوستایی «aži» (اژی) به معنای افعی و اژدهاست و جزء دوم نام خاص است. در اوستا، اژی دهاک، اژدهایی است سه کله، سه پوزه و شش چشم، که می‌خواهد جهان را از مردمان تهی کند و ظاهراً تا حدی این کار را نیز انجام می‌دهد و بر زمین چیره می‌شود. (بهار، ۱۳۷۵: ۱۹۰)

در فقره‌ی ۴۰ از یشت ۱۴ (بهرام یشت) نیز از اژی دهاک با صفات سه پوزه و سه سر و شش چشم و دارنده‌ی هزار گونه چالاکی و دیو دروج نیرومند که مایه‌ی آسیب آدمیان است، سخن به میان آمده و از شکست‌دهنده‌ی او، یعنی فریدون شجاع، نیز یاد شده است. هم‌چنین، در یشت نوزدهم (زامیاد یشت، فقرات ۴۶ ـ ۵۱) از مجادله‌ی ضحّاک و آذر برای به دست آوردن فرّ کیان سخن گفته شده است. در چهرداد نسک، که از نسک‌های مفقود اوستایی دوره‌ی ساسانی است، هم شرحی راجع به ضحّاک آمده و عهد پادشاهی او بیم و خطر خوانده شده است که پس از سلطنت خوب و دور از آز جمشید در ایران پدید می‌آید. در یک قسمت دیگر اوستا، یعنی سوتگرنسک که دینکرد حاوی خلاصه‌ای از آن است، از ضحّاک با تفضیل بیش‌تری یاد شده است. در این جا ماده دیوی که مادر ضحّاک است، اوذاک (odhāg) نام دارد. در فرگرد چهارم از این نسک، پنج عیب بزرگ، یعنی آز و یلیدی و حادوی و دروغ و بی‌قیدی، به ضحّاک نسبت داده شده و چنین آمده است که فریدون برای برافکندن این معایب با او به نزاع برخاست و او را به انتقام جم نابود ساخت. (صفا، ۱۳۸۴: ۴۵۴، ۴۵۳)

مهرداد بهار در مورد این شخصیت می‌نویسد: «آن‌چه مسلم است، این است که از اژی دهاک در اوستا، به عنوان شاه ذکری نرفته است بلکه از او به عنوان اژدهایی که به نابود کردن مردم و آن چه بر زمین است، سخن به میان آمده و به عنوان قوی‌ترین دروغی که اهریمن بر ضد جهان آفریده یاد شده است امّا در ادبیات پهلوی، او مردی است تازی که به ایران می‌تازد و بر جمشید فائق می‌شود و پس از یک هزار سال سلطنت بد، سرانجام از فریدون شکست می‌خورد. او در ادبیات پهلوی دارای لقب بیوراسب (BēWARASP) (دارنده‌ی ده هزار اسب) می‌شود.» (بهار، ۱۳۷۵: ۱۹۱ ـ ۱۹۰)

در بندهش نیز مطالب زیر را در مورد ضحّاک می‌توان یافت:

هنگامی که جم را بُریدند، فرّه‌ی جم را از دست ضحّاک، آذر فره (آتش فرنبغ) رهایی بخشید.» (بهار،۱۳۷۸: ۹۱)

در پایان هزاره دیوان جم را ببریدند و دیگر هزاره آغاز شد، ضحّاک پادشاهی بد فراز کردن گرفت و یک هزار سال پادشاهی کرد. چون هزاره سر شد، فریدون او را گرفت و بست.» (همان: ۱۳۹)

در دینکرد درباره‌ی علّت این که فریدون ضحاک را نکشت و وی را به بند کشید، چنین آمده است: «هنگامی که فریدون گرز را بر شانه و دل و سر ضحّاک می‌کوبد و نمی‌میرد، پس از آن با شمشیر، سه ضربه به او می‌زند و از تن ضحّاک بس گونه خرفستر پدید می‌آید، پس هرمزد به فریدون می‌گوید که او را مشکاف که ضحّاک است. زیرا اگر وی را بشکافی، ضحّاک این زمین را پر کند از مور گزنده و کژدم چلپاسه و کشف و وزغ.» (بهار، ۱۳۷۵: ۱۹۲)

پس ضحّاک در کوه دماوند به بند کشیده می‌شود تا این که در پایان هزاره و رستاخیر به وسیله‌ی گرشاسپ نابود شود: «پس، ششمین هزاره اوشیدر ماه آغاز شود که خوانده شود هزاره‌ی هوشیدر ماه، بدان هزاره، اوشیدر ماه، پسر زردشت به پیامبری از سوی هرمزد آید. همان‌گونه که زردشت دین آورد، او نیز آورد و بیست روز و شب، خورشید به بالای آسمان ایستد. شش سال بر گیاهان سرسبزی دهد. آن دروج آز تخمه را که مار است، با خرفستران نابود کند. پس نزدیک به پایان هزاره‌ی اوشیدر ماه، ضحّاک از بند رها شود. بیوراسب، بس آفریدگان را به دیوکامگی تباه کند. در آن هنگام سوشیانس، پسر زردشت به پیدایی رسد. سی شبانه روز، خورشید به بالای آسمان بایستد. نخست از جهانیان، مرده‌ی گرشاسب ـ پسر سام ـ را برانگیزاند تا بیوراسب را به گرز زند و کشد و از آفریدگان باز دارد. (بهار، ۱۳۷۸: ۱۴۲)

ضحّاک در شاهنامه فرزند مرداس و از نژاد تازیان است که به اغوای ابلیس، پدر خود را، که مرد گران‌مایه و با ایمانی است، می‌کشد و پس از آن ابلیس در هیئت آشپز ماهری به نزد او می‌آید و با دادن غذاهای گوشتی، حرص و طمع ضحّاک را دو چندان می‌کند و در نهایت، با بوسه زدن بر شانه‌های ضحّاک، باعث روییدن دو مار بر کتف‌های او می‌گردد؛ به گونه‌ای که:

ببوسید و شد بر زمین ناپدید
کس اندر جهان این شگفتی ندید
دو مار سیه از دو کتفش برست
غمی گشت و از هر سوی چاره جست

به این ترتیب، در این اسطوره‌ی یونانی نیز می‌بینیم که دنیا بین سه فرزند تقسیم شده و باارزش‌ترین سهم به کوچک‌ترین فرزند (زئوس) رسیده است. با این تفاوت که در این اسطوره سه برادر براساس قرعه، سهم خود را انتخاب می‌کنند امّا در داستان فریدون، او خود سهم سه پسر را مشخص می‌کند. علاوه بر این، در اسطوره‌ی یونانی کلّ جهان (آسمان، دریا، زیر زمین) به جز زمین تقسیم شده است امّا در داستان فریدون، فقط زمین و قلمرو فرمان‌روایی بر آن، به سه قسمت تقسیم می‌شود

سرانجام ببرید هر دو ز کتف
سزد گر بمالی بدین در شگفت
چو شاخ درخت ان دو مار سیاه
برامد دگر باره از کتف شاه (فردوسی، ۱۳۷۶: ۱: ۴۸)

بار دیگر ابلیس در هیئت طبیبی حاذق به نزد ضحّاک می‌آید و راه درمان او را استفاده از مغز انسان می‌داند به این ترتیب، تعداد زیادی از جوانان از بین می‌روند و طعمه‌ی مارن ضحاک می گردند

از کارهای مهم ضحّاک، رسیدن به شاهی ایران و کشتن جمشید به علت گریختن فر شاهی از او و اسیر کردن دختران جمشید و بایه‌گذاری حکومتی بر از ظلم و ستم است؛ به گونه‌ای که پس از جدا شدن فر از جمشید:

یکایک ز ایران برامد سیاه
سوی باربل برگرفتند راه
سواران ایران همه شاه جوی
نهادند یکسر به ضحّاک روی
به‌شاهی بر او آفرین خواندند
ورا شاه ایران زمین خواندند
کی ازدها فش بیامد چو باد
به ایران زمین تاج بر سر نهاد
چو جمشید را بخت شد کندرو
به تنگ اندر امد جهان‌دار نو
برفت و بدو داد تخت و کلاه
بزرگی و دیهیم و گنج و سپاه
چو صد سالش اندر جهان کس ندید
بر او نام شاهی و او ناپدید
صدم سال روزی به دریای چین
پدید امد ان شاه ناپاک دین
چو ضحاکش اورد ناگه به چنگ
یکایک ندادش زمانی درنگ
بارّه سراسر بدو نیم کرد
جهان را از او پاک بی بیم کرد

(همان: ۴۹)

سرانجام ضحّاک به وسیله‌ی فریدون، که با قیامی کاوه آهنگر به پادشاهی ایران رسیده بود، در کوه دماوند به بند کشیده می‌شود و بدین گونه حکومت پر از ظلم و جور او پایان می‌یابد.

به این ترتیب می‌بینیم که ضحّاک در شاهنامه از ازدهای سه سر به ضحاک مارد وش تبدیل می‌شود. ذبیح‌الله صفا در مورد این تحوّل می‌نویسد: «ازی‌دهاک، چنان که دیده‌ایم، همه جا به صورت حیوان اهریمنی خطرناکی که دارای سه پوزه و سه سر و شش چشم باشد، تجسّم یافته و مایه‌ی آسیب و فساد خوانده شده است. از این جا مسلماً داستان ضحاک و این که بر شانه‌های او دو مار رسته بود، به خوبی معلوم و بدین ترتیب ملاحظه می‌شود که در داستان‌های بعدی، مسئله‌ی سه پوزه و سه سر و شش چشم، چگونه حل شده و ازی‌دهاک به صورت کسی درآمده است که دو مار بر شانه‌ای او رسته و او با دو مار خود سه پوزه و سه سر و شش چشم داشته باشد. شاید این شخص داستانی بر اثر خون‌خواری، و ازار و آسیب رساندن فراوان به دیگران، در اوستا و داستان‌های بسیار قدیم ملی ما به مار یا مخلوق اهریمنی و خطرناک دیگری تشبیه شده و ازی‌دهاک نام یافته باشد و خاطره‌ی همین اسم هم در داستان‌های جدیدتر به شکل برامدن دو مار بر شانه‌ی او درآمده است و چنان که دیده‌ایم ضحّاک در شاهنامه چندبار به نام ازدها خوانده شده و این تسمیه علاوه بر آن که ممکن است شکل مخففی را از نام ازی‌دهاک به یاد ما بیاورد، می‌تواند به بهترین صورتی نشانه‌ی عقیده‌ی سابق ایرانیان نسبت به این ویران‌کننده‌ی

گیتی و جهان راستی باشد.» (صفا، ۱۳۸۴: ۴۵۵)

چنان‌که نوشته شد، ضحّاک، ازدهایی که سه پوزه و سه سر و شش چشم داشت، قوی‌ترین دروجی بود که اهریمن برای جهان مادی آفرید. در اساطیر یونان، تیفونوس نیز ترس‌ناک‌ترین موجودی بود که بر ضد زئوس قیام کرد. او وابسته عوئی بود که در تارتاروس (Tartarus) زاده شده بود

تیفونوس، افریدای موحش بود که دیسه‌هایش بی‌وقفه می‌جنبیدند و باهایش نیز هرگز از جنبش باز نمی‌ایستادند از شانه‌هایش صدها سر ازدهاوش و ترسناک فراز می‌جهند که هر یک زبانی سیاه چون روبین داشت، با چشم‌هایی که از ان اتش می‌بارید. از تهی‌گاهش تعداد بی‌شماری افعی بیرون

می‌آمد، بدنش پوشیده از پر بود، از سر و گونه‌هایش موهای زبر روییده بود. قدش از بلندترین کوه‌ها بلندتر بود. ایردان با دیدن منظر شگفت‌آور تیفوئوس ترسیدند و به مصر گریختند. تنها زئوس دلاورانه در برابرش ایستاد امّا در میان ده‌ها هزار مار چنبرزده، در دست‌های تیفوئوس گرفتار شد. تیفوئوس پی‌های دست و پای زئوس را برید و او را در مغاکش واقع در سیلی سیا، زندانی کرد. زئوس به دست هرمس رهایی یافت و از نو نبرد اغازید. با آذرخش خویش بر تیفوئوس چیره گشت و او را به سیسیل گریراند و در آن‌جا تیفوئوس در پی اتش‌فشان اتنا (دوزخ) قطعه قطعه شد. (زیران، ۱۳۸۵، ۴۰)

در روایتی دیگر آمده است که «در نبرد زئوس و تیفوئوس، هنگامی که تیفوئوس از دریای سیسیل می‌گذشت، زئوس کوه اتنا را بر وی افکند و او را در زیر کوه مدفون کرد و در این روایت اسطوره‌ای، شعله‌هایی که از کام این غول بیرون می‌ریزد، با بقایای آذرخشی که زئوس بر او افکند، همانا این کوه را آتش‌فشان کرده است. (بین ست، ۱۳۷۹، ۲۷)

با توجّه به ویژگی‌هایی که در داستان تیفوئوس ذکر شد، شباهت‌های زیر را در خصوص ضحّاک و تیفوئوس می‌توان نوشت:

۱. ضحّاک و تیفوئوس هر دو ترس‌ناک‌ترین موجودی بودند که خلق شده بودند؛ به نحوی که ضحّاک قوی‌ترین دروجی بود که اهریمن برای نابودی جهان مادی آفرید و تیفوئوس هم موحش‌ترین موجودی بود که به وسیله‌ی گایا برای گرفتن انتقام از زئوس خلق شد. به صورتی که بر اثر حمله‌ی او همه‌ی ایردان به جز زئوس ترسیدند و گریختند.

۲. از شانه‌های تیفوئوس صداها سر ازدهاوش و ترس‌ناک بیرون می‌جهید. ضحّاک نیز با داشتن سه سر یا دو اژدهی بر روی شانه‌ها تا حدی به او شباهت دارد.

۳. در بدن هر دو موجود، حیوانات مضر و گزنده وجود دارد؛ چنان‌که بنابر اشاره‌ی دین‌کرد، بدن ضحّاک پر از مور و کژدم و چلپاسه است که اگر فریدون آن را نشکافد، سراسر زمین، پر از موجودات گزنده خواهد شد و به همین جهت فریدون او را به بند می‌کشد. بدن تیفوئوس هم انباشته از اقعی است.

۴. ضحّاک و تیفوئوس هر دو در اوّلین حمله‌ی خود پیروز هستند، چنان‌که ضحّاک در حمله‌ی اوّل خود، جمشید را از بین می‌برد و تیفوئوس نیز در حمله‌ی اول خود موفق می‌شود که پی‌های دست و پای زئوس را جدا سازد و او را از اولین حرکت باز دارد.

۵. راه مقابله با هر دو موجود، استفاده از کمک دیگران است؛ چنان‌که فریدون به یاری کاوه و کسانی که از دست ضحّاک در رنج بودند، بر او پیروز شد و زئوس نیز به یاری هرمس توانست رگ و پی خود را دوباره به دست بیاورد و با تیفوئوس به مقابله بپردازد.

۶. هر دو موجود به نحوی در کوه زندانی‌اند. فریدون ضحّاک را در دماوند به بند می‌کشد و زئوس نیز (طبق روایت دوم) تیفوئوس را در زیر کوه اتنا به بند می‌کشد؛ به نحوی که آثار وجود او هنوز هم به صورت آتش‌فشان به چشم می‌خورد.

نتیجه

با مقایسه‌ی اسطوره‌ی فریدون و ضحّاک با اسطوره‌ی زئوس و تیفوئوس در اساطیر یونان، به رغم تفاوت‌هایی که در این شخصیت‌ها وجود دارد، نکته‌های مشترک بسیاری را میان آن‌ها مشاهده می‌شود که در مورد فریدون با زئوس، به تولّد در خفا از ترس کشته شدن، تغذیه از جانوران، گرفتن انتقام از فردی که قصد کشتن آن‌ها را داشته است و به بند کشیدن او، برخورداری از کمک دیگران، نجات نزدیکان از اسارت، داشتن سلاح رعد و تقسیم جهان می‌توان اشاره کرد. میان ضحّاک و تیفوئوس نیز مشابهت‌هایی به چشم می‌خورد که از جمله‌ی آن‌ها به این موارد می‌توان اشاره کرد: هر دو ترس‌ناک‌ترین موجودی هستند که برای نابودی جهان آفریده شده‌اند؛ بدن هر دو موجود پر از موجودات مضر و خطرناک است و هر دو موجود بر روی سر یا شانه‌های خود مار یا اژدها دارند؛ هر دو موجود در اولین حمله‌ی خود پیروزند و امّا در نهایت شکست می‌خورند و در کوه به بند کشیده می‌شوند.

با توجّه به موارد مشابهی که بین این شخصیت‌ها وجود دارد، شباهت آن‌ها را نمی‌توان تنها بر اساس تصادف و اتفاق دانست. در واقع، اگر نتوان ثابت کرد که این دو اسطوره به‌طور مستقیم از هم تأثیر پذیرفته‌اند، می‌توان این احتمال را مطرح کرد که ممکن است آن‌ها از یک تمدن دیگر تأثیر پذیرفته باشند؛ چرا که اسطوره‌ی زئوس خود پیشینه‌ی کهنی دارد و به نوعی از تمدن بین‌النهرین تأثیر پذیرفته است. اسطوره‌ی فریدون نیز، چنان‌که دیدیم، به دوران هند و ایرانی باز می‌گردد و ممکن است حتّی پیشینه‌ای کهن‌تر از هند و ایرانی داشته باشد.

و آن‌جا در غاری ژرف واقع در جنگل‌های انبوه کوه اژوم (Aegeum) فرزندش را به دنیا آورد. گایا نوزاد را گرفت و پرستاری‌اش را پذیرفت. با وجود این، رنا سیکلوپ بزرگ را در قنداق پیچید و آن را به جای نوزاد به کرونوس زودباور داد و او نیز بی‌درنگ آن را بلعید. بدین گونه زئوس جوان از تفاوت پدر رست و در جنگل‌های ایدا بزرگ شد

منابع

بهار، مهرداد؛ پژوهشی در اساطیر ایران، نشر آگه، ۱۳۷۵.

بین ست، جان؛ شناخت اساطیر یونان، مترجم: باجلان فرخی، انتشارات اساطیر، ۱۳۷۹.

زیران فلیکس؛ اساطیر یونان، مترجم: ابوالقاسم اسماعیل پور، چ۳، نشر کاروان، ۱۳۸۵.

صفا، ذبیح الله؛ حماسه‌سرایی در ایران، چ ۷، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۴.

فردوسی، شاهنامه ج۱، به تصحیح سعید حمیدیان، چ چهارم، تهران: نشر قطره، ۱۳۷۶.

فرسع دادگی، بندهش، مترجم: مهرداد بهار، نشر توس، ۱۳۷۸.

کریسن سن، ارتور؛ نمونه‌های نخستین انسان نخستین شهریار، مترجمان: ژاله آموزگار، احمد تفضلی، نشر چشمه ۱۳۸۳.

هومر؛ ایلیاد، مترجم: سعید نفیسی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۷۸

جایگاه کمدی الهی در ادبیات جهان

مهستی رضایی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر ادبیات دبیرستان های روانسر کرمانشاه
مدرس دانشگاه علمی کاربردی اسلام آباد غرب

چکیده
«کمدی الهی» اثر «الیگیری دانته» یکی از شاهکارهای ادبی جهان محسوب می‌شود و به عنوان اثری بدیع جایگاه خاصی در ادبیات جهان دارد.
براساس قراین می‌توان به این نکته‌ی دقیق پی برد که دانته در خلق این شاهکار، از آثار متقدم بر اثر خود، الهام گرفته است که از آن جمله می‌توان به «سیر العباد الی المعاد» سنایی در ایران و «الغفران» ابوالعلای معرّی، شاعر نابینای عرب اشاره کرد.
با تأمل در «کمدی الهی» می‌توان این تأثیرپذیری‌ها را مشاهده کرد.

کلید واژه‌ها:
کمدی الهی، سفرنامه، دانته، سیرالعباد الی المعاد، الغفران.

در تاریخ هنر و ادبیات جهان، بعضی آثار وجود دارند که دنیا آن‌ها را از شاهکارهای مسلم نوع بشری به شمار آورده است. این‌ها بر خلاف آن دسته آثاری هستند که خاص یک عصر یا سرزمین‌اند و به همین جهت با گذشت زمان جلوه و فروغ خویش را از دست نمی‌دهند بلکه به مرور زمان بایندده‌تر و پرجلوه‌تر می‌شوند و هر قدر روزگار بیش‌تر می‌گذرد، عظمت و جلالی فزون‌تر پیدا می‌کنند.

«اولیس» میلو، «موسی» میکل آنژ، «ژوکوند» لئوناردو داوینچی، «ایلیاد» هومر، «جمهوریت» افلاطون، «شاهنامه»ی فردوسی، بسیاری از آثار شکسپیر و «فاوست» گوته از این قبیل‌اند. «کمدی الهی» دانته نیز اثری است که دنیا آن را یکی از بزرگ‌ترین آثار قریحه‌ی بشری دانسته است.

تاکنون متفکران، ادبا و هنرمندان درجه اول دنیا آن‌قدر از این اثر تجلیل و ستایش کرده‌اند که مجموعه‌ی سخنان آن‌ها در این‌باره خود به تنهایی از قطر «کمدی الهی» افزون می‌شود.

اگر از نظریات مبالغه آمیزی که بیش‌تر زاده‌ی فرط جذبه و اشتیاق گویندگان آن‌هاست بگذریم، می‌توان با اطمینان خاطر گفت که بعد از انتشار «کمدی الهی»، یعنی در شش قرن اخیر، هیچ اثر ادبی در مغرب زمین مقام این کتاب را به دست نیاورده است. ارقامی که درباره‌ی عمود این کتاب در دنیا از طرف دانته‌شناسان برجسته تنظیم شده، جدل است که گاه باور کردن آن‌ها دشوار به نظر می‌رسد.

کمدی الهی (La Divina Commedia)، که بزرگ‌ترین اثر دانته و مشهورترین شاهکار ادبیات ایتالیا و بزرگ‌ترین محصول ادبی و فکری قرون وسطای مغرب زمین و یکی از بزرگ‌ترین آثار ادبی جهان به شمار آمده، محصول دوران سیزده ساله‌ی غربت و دربه‌دری دانته است.

خود دانته این کتاب را فقط کمدی (Commedia) نامیده بود و لقب «الهی» (Divina) یا آسمانی، در حدود قرن شانزدهم بدان داده شد. این لقب «الهی» به مفهوم ارتفاع این اثر تا دنیای ماوراء طبیعه و آسمانی، و از سویی حاکی از زیبایی و لطف «خدایی» این اثر است.

اطلاق عنوان «کمدی» بدین کتاب از طرف دانته، به مفهومی که امروز کلمه‌ی «کمدی» برای ما دارد، مربوط نیست. خود او می‌گوید که سرایدی یعنی اثری منظوم به سبک شعر خواص، کمدی یعنی اثری با سبک متوسط، و ترانه یعنی اثری با سبک عامیانه و او خود، در مقابل «تراژدی»، ویرژیل که خود ویرژیل آن را «سرایدی بلند پایه» خوانده است، این مجموعه را کمدی نام داده است؛ زیرا کمدی ماجرایی است که بر خلاف تراژدی از «بد» شروع می‌شود و به «خوب» پایان می‌یابد.

این اثر از همان زمان دانته به شهرت خاصی دست یافته است در تمام دوره‌ی ششصد ساله‌ای نیز که از تدوین آن می‌گذرد، جز مدت کوتاهی در عصر رنسانس همواره در صدر آثار ادبی مغرب زمین جای داشته است.

«کمدی الهی»، در درجه‌ی اول یک اثر شاعرانه و استادانه و بسیار عالی است. دانته با این مجموعه نه تنها بزرگ‌ترین اثر ادبی کشور خود را آفریده، بلکه «زبان» مملکت ایتالیا را بنیان‌گذاری کرده است.

این اثر مقیاس و محک سنجش پیشرفتی زبان ایتالیایی محسوب می‌شود، همچنان که زبان سعدی و حافظ نیز مرجع

سخن‌دانی» فارسی است؛ زیرا هنوز هم کسی نتوانسته است در ایتالیا پا از حد دانته فراتر گذارد، همچنان که کسی نتوانسته است بهتر از سعدی و حافظ از ما سخن بگوید.

در درجه‌ی دوم «کمدی الهی» یک داستان اسنادانه‌ی بسیار عالی است که از قدرت داستان‌پردازی دانته حکایت می‌کند. طنز گفتار و شیوه‌ی نقل حوادث و وقایع و دقتی که در وصف جزئیات و ریزه‌کاری‌های «سفر» به دوزخ و برزخ و بهشت به کار رفته است، بدین داستان طولانی صورتی خاص می‌دهد و آن را به شکل سفرنامه‌ی واقعی یک مسافر درمی‌آورد. به طوری که از همان اول، خواننده فراموش می‌کند که آن‌چه می‌خواند، زاده‌ی خیال‌پردازی یک شاعر است، و به عکس چنین می‌پندارد که واقعا یک نفر مسافر، همچنان که از شهری به شهری و از کشوری به کشوری سفر می‌کند، در این‌جا به دنیای دیگری سفر کرده، این حوادث را به چشم دیده و جزئیات آن را یادداشت کرده است تا برای دیگران نقل کند. حتی از روی مندرجات این مجموعه، به آسانی می‌توان «نقشه‌ی جغرافیایی» دوزخ و طبقات مختلف آن و طول و عرض قسمت‌ها و هموار و ناهمواری جاده‌ها و وضع رودها و برج و باروها و صحره‌ها و غیره را تعیین کرد. این قدرت عجیب در جلب توجه خواننده و جذب او از راه به کار بردن کلمات و تشبیهات و استعارات و جملات خاص (که تأثیر آن‌ها به دقت و با تسلط کامل در روان‌شناسی حساب شده است) دانته را به یکی از نوادر عالم ادب تبدیل کرده است.

یک نویسنده و دانته‌شناس معروف معاصر آمریکایی، به نام «مک لیستر» در این‌باره می‌نویسد: «ترکیب صداها، آثار ترس، ترحم، وحشت، نفرت، اشتیاق، نگاه و گفتار در سراسر این اثر، به‌خصوص در «دوزخ»، طوری است که هرکس بی‌اختیار خود را در وسط صحنه‌ای که دانته برای او تجسّم کرده است، احساس می‌کند؛ چنان‌که دانته را می‌توان استاد واقعی هنر سه‌بعدی دنیای امروز دانست».

بسیاری بر آن‌اند که این شاهکار دانته متاثر از چند اثر متقدّم بر اوست که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به «ارداویراف‌نامه» اشاره کرد. در حدود ده قرن پیش از «کمدی الهی»، شرح سفر یک آدم زنده به دنیای ارواح در «ارداویراف‌نامه»، که از آثار معروف زرتشتی است است، آمده است. «ارداویراف» یک مصلح زرتشتی است که به دنیای ارواح صعود کرد تا در آن‌جا حقیقت را از نزدیک ببیند و خبر آن را به خاکنشینان برساند.

به جز ارداویراف‌نامه، «سیر العباد الی المعاد» سنایی نیز از دیگر آثار مقدّم بر «کمدی الهی» است. بسیاری سنایی را به عنوان «پیشرو دانته» در این اثر معرفی می‌کنند.

(چشمه‌ی روشن، ۱۳۸۶: ۱۳۱)

در این مجموعه نیز، که از لحاظ پیچیدگی کمدی الهی دانته را به خاطر می‌آورد، سنایی همراه پیر، یا به دیار ارواح می‌گذارد و در آن‌جا با مظاهر مختلف گناه و گناه‌کاران، آشنا می‌شود و در بازگشت بدین جهان، دیده‌های خود را شرح می‌دهد.

یک اثر شرقی دیگر که آن را نیز از منابع الهام دانته در سرودن کمدی الهی شمرده‌اند، «رسالةُ الغفران» ابوالعلاء معری، شاعر بزرگ عرب است. معری که مثل «هومر»، «رودکی» و «میلتون» نابینا بود، به کفر و زندقه متهم شده بود. پیرمردی از اهالی حلب به نام «ابن قارح» رساله‌ای نوشت و برای او فرستاد تا او را متنبّه کند و به راه راست آورد. ابوالعلا نیز در جواب او «رسالةُ الغفران» را نوشت. در رسالةُ الغفران چنین فرض شده که خداوند، ابن‌قارح را به خاطر این ثوابش به بهشت جاویدان فرستاده تا در زندگی خود، آن‌جا را ببیند و ابن‌قارح بعد از دیدار بهشت به دوزخ رفته است.

«کمدی الهی» یک اثر عالی فکری و فلسفی و در حقیقت عصاره‌ای از علوم و اطلاعات و نظریات و عقاید فلسفی چند هزار ساله‌ی بشری است. در این کتاب، چنان که گفته‌اند، «مجموعه‌ی کمالات و ممیّزات انسانی همراه با طبیعت و گذشته و حال، محصول خاصی پدید آورده‌اند، که برای همه‌ی مردم جهان و همه‌ی ادوار و قرون قابل درک و استفاده باشد.»

این اثر از همان زمان دانته به شهرت خاصی دست یافته اما در تمام دوره‌ی ششصد ساله‌ای نیز که از تدوین آن می‌گذرد، جز مدت کوتاهی در عصر رنسانس، همواره در صدر آثار ادبی مغرب زمین جای داشته است

در حدود ده قرن پیش از «کمدی الهی» شرح سفر یک آدم زنده به دنیای ارواح در «ارداویراف‌نامه» که از آثار معروف زرتشتی است است، آمده است «ارداویراف» یک مصلح زرتشتی است که به دنیای ارواح صعود کرد تا در آن‌جا حقیقت را از نزدیک ببیند و خبر آن را به خاکنشینان برساند

منابع

۱ ـ دانته، الیگیری؛ کمدی الهی، مترجم شجاع الدین شفا. چاپ یازدهم. انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۵.

۲ ـ شمیسا، سیروس؛ انواع ادبی، چ۵. انتشارات فردوسی، ۱۳۷۶.

۳ ـ شمیسا، سیروس؛ نقد ادبی، چاپ اول، انتشارات فردوسی، ۱۳۷۸.

۴ ـ ترابی، سید محمد؛ تاریخ و ادبیات ایران پیش از اسلام، چاپ سوم، انتشارات قفنوس، ۱۳۷۳

یوسفی، علامحسین؛ چشمه‌ی روشن، چ۱۱، انتشارات علمی، ۱۳۸۶.

نوع تمثیل در کتب درسی

غلامرضا شمسی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
دبیر ادبیات فارسی
اشتهارد

چکیده
تمثیل یکی از اصطلاحات ادبی است که دو نوع دارد.
نوع اول: در بلاغت اسلامی نوعی تشبیه یا استعاره است در نمونه‌های تشبیهی، مشبه‌به معنای کلی‌تری از یک تشبیه دارد و باید تأویل شود و در نمونه‌های استعاره‌ی قرینه، معنا را در مفهوم استعاری محدود نمی‌کند و نمی‌تواند استعاره‌ی مصرحه باشد. اندازه‌ی این نوع از تمثیل‌ها یک یا دو بیت است و نمونه‌های بسیاری در ادبیات سنتی دارد.
نوع دوم، مطابق تعریف محققان معاصر علم بلاغت، داستان یا حکایتی است که معنایی در روساخت و معنایی در ژرف ساخت خود دارد. در کتاب سال اول، تمثیل نوع دوم بررسی شده است و در این مقاله، تمثیل نوع اول و نمونه‌هایی از آن به اختصار تحلیل شده است.

کلید واژه‌ها:
تمثیل، حکایت، تشبیه، استعاره، قرینه

مقدمه

تمثیل یکی از زیباترین آرایه‌های ادبی است که در کتب اول دبیرستان، پس از حکایت تمثیلی «طوطی و بقال» این گونه تعریف شده است: «به این گونه حکایات که نتیجه‌ی آن‌ها می‌تواند سرمشقی برای موارد مشابه باشد تمثیل می‌گویند. این تمثیل‌ها اغلب داستان‌ها و مثل‌های ساده و عامیانه هستند».

این تعریف در عین فایده‌مندی و اختصار، برگرفته از تحقیق‌های محققان عربی در آثار ادبی آن‌هاست. با مراجعه به «فرهنگ اصطلاحات ادبی» ذیل اصطلاح «الیگوری Allegory» می‌توان به این تعریف دست یافت. حالت آن که برای این نوع از تمثیل نیز نمونه‌های بسیار زیادی در ادبیات فارسی می‌توان پیدا کرد اما کتب بلاغت قدیم اسلامی با حسن دقت و ظرافتی بدان نپرداخته‌اند و پس‌تر به تمثیل‌هایی توجه کرده‌اند که نوعی از صور خیال است و در حوزه‌ی تشبیه یا استعاره به شمار می‌آید. آگاهی از این نوع تمثیل، موجب درک یکی از زیباترین آرایه‌های ادبی به خصوص در ادبیات سنتی فارسی و عربی می‌شود که نمونه‌هایی از آن را می‌توان در کتب درسی پیدا کرد اما تعریف کتاب درسی، دربرگیرنده‌ی این نوع تمثیل نیست و حکایات و داستان‌های تمثیلی را دربر می‌گیرد.

عبدالقاهر جرجانی (متوفای ۴۷۱ هجری) درباره‌ی این نوع تمثیل نوشته است «تشبیه تمثیل که وجه شبه در آن امری ظاهر و آشکار نیست و روی هم نیاز به تأویل دارد و باید از ظاهر امر گردانده شود؛ زیرا مشبه با مشبه‌به در صفت حقیقی مشترک نیست» (نورعطاریان، ۱۳۶۷: ۱۱۲) مانند «مثل الذین حملوا التورية ثم لم یحملوها کمثل الحمار یحمل اسفارا» یعنی کسانی که تورات را با خود دارند اما آن را نمی‌فهمند (مشبه) مثل خری است که بر آن کتاب بار کرده باشند (مشبه‌به) (سیما، ۱۳۷۰: ۲۰۵). در این تشبیه، باید مشبه به را تمثیلی برای درک نکردن مفاهیم تورات در نظر گرفت.

«ولی باید توجه داشت که راه‌های تأویل متفاوت است، یعنی چندان نزدیک است که می‌تواند در قلمرو تشبیهات دسته‌ی اول (تشبیه ساده) قرار گیرد و بعضی به اندکی تأویل نیازمند است و بعضی به پس‌تر و «دقیق‌تر» (شفیعی، ۱۳۷۰: ۸۰) عبدالقاهر جرجانی در تشخیص تفاوت تشبیه تمثیل از تشبیه ساده ملاک دیگری به دست می‌دهد. «تشبیهی که پس‌تر شناسه‌ی عوام تمثیل است، تشبیهی است که جز در یک کلام و یک جمله یا پس‌تر گنجانده نمی‌شود» (همان: ۸۲).

جلیل تجلیل در مورد تمثیل‌هایی که نوعی تشبیه‌اند، نوشته است: «تشبیه تمثیل آن است که وجه شبه در آن از امور متعدد انتزاع شده باشد. مانند:

قرار در دل آزادگان نگیرد مال
چو صبر در دل عاشق، چون آب در غربال (تجلیل، ۱۳۷۰: ۵۵)

این نوع از تمثیل، گاه، بدون ادات تشبیه و مشبه در یک اثر ادبی خلق می‌شود که بلاغیون در مورد این نوع از تمثیل و تفاوت آن با استعاره‌ی مصرحه نکات بسیاری در کتب بلاغی ذکر کرده‌اند. مانند این بیت حماسه‌ی حیدری:

فلک باخت از سهم آن جنگ رنگ
بود سهمگین، جنگ شیر و پلنگ

(بذل مشهدی، ادبیات دوم دبیرستان)

حذف مشبه‌به (علی (ع) و عمرو) و ادات تشبیه موجب می‌شود که مصرع دوم استعاره‌ی مصرحه به نظر برسد اما باید توجه داشت که وحشتناکی جنگ شیر و پلنگ امری حقیقی است و قرینه‌ای برای محدود کردن معنی وجود ندارد. به عبارت دیگر، وحشتناکی جنگ شیر و پلنگ، تمثیلی برای وحشتناکی [شدّت] جنگ علی (ع) و عمرو است به آن که استعاره از آن دو جنگ‌جو باشد. قرینه در این مصرع «وحشتناک بودن جنگ» است که در مورد جنگ شیر و پلنگ مصداق دارد و هم در مورد جنگ علی(ع) و عمرو بن عبدود.

بلاغت‌نویسان وجود استعاره را مشروط به «قرینه» دانسته‌اند. «قرینه، ضمن آن‌که ما را به معنای مجازی کلمه رهبری می‌کند، محدود هم می‌کند» (پورنامداریان، همان: ۱۷). برای مثال، در ترکیب استعاری «سرو جمان» از «جمیدن» متوجه می‌شویم که منظور از «سرو»، معنای اولیه‌ی آن نیست و نمی‌توانیم سرو را جز در معنای استعاری در معنای حقیقی به کار ببریم اما در بیتی که از حماسه‌ی حیدری نقل شد، شیر و نهنگ و پلنگ می‌تواند حدای از معنای استعاری در معنای حقیقی نیز فهمیده شود و به همین دلیل، نمی‌تواند استعاره باشد. محمدرضا شفیعی کدکنی برای درک بهتر تمثیل راه‌حلی ارائه داده است: «در بیتی که پیش از این هم نقل کردیم: (صورت نبست در دل ما کینه‌ی کسی / آیینه هر چه دید فراموش می‌کند)

می‌توان (=) میان دو مصراع قرار داد، یعنی هر دو مصراع، دو سوی یک معادله‌اند و به جای هر کدام از آن‌ها می‌توان دیگری را قرار داد و یک معنی را دریافت.» (شفیعی، ۱۳۷۰: ۸۵)

برای بررسی بهتر، نمونه‌ای دیگر از همان کتاب سال دوم، نبرد رستم و اشکبوس، نقل می‌کنیم. رستم پس از آن‌که به خاطر پیاده بودن از جانب اشکبوس مسخره می‌شود، می‌گوید:

پیاده ندیدی که جنگ آورد
سر سرکشان زیر سنگ آورد
به شهر تو شیر و نهنگ و پلنگ
سوار اندر آیند هر سه به جنگ؟ (فردوسی، ادبیات دوم دبیرستان)

سواره نجنگیدن رستم = سواره نجنگیدن شیر و نهنگ و پلنگ

در این بیت، قرینه «سواره نجنگیدن» است که هم در مورد رستم مصداق دارد و هم در مورد شیر و هم نهنگ[1] و هم پلنگ و مانع از اراده‌ی معنای حقیقی شیر و نهنگ و پلنگ نیست؛ پس نمی‌تواند استعاره‌ی مصرحه باشد.

شاید بهترین راه در مورد این ابیات، آن است که «استعاره‌ی تمثیلیه» نامیده شوند اما بلاغت‌نویسان استعاره‌ی تمثیلیه را این‌گونه تعریف کرده‌اند: «هرگاه جمله‌ای در غیر معنی اصلی خود به علاقه‌ی مشابهت به کار رود، آن را تمثیل یا استعاره‌ی تمثیلیه گویند. چنان‌که سنایی «تکیه بر آب زدن» را در معنی کار بیهوده انجام دادن به کار برده است.» (تجلیل، ۱۳۷۰: ۶۸)

نتیجه‌گیری

برخی تمثیل‌ها که شکل استعاره‌ی مصرحه دارند، به دلیل نداشتن قرینه‌ای که معنا را محدود کند، بهتر است در صورت داشتن ادات تشبیه، تشبیه تمثیل به شمار آیند و در هنگام نداشتن ادات تشبیه، استعاره‌ی تمثیلیه. اگرچه استعاره‌ی تمثیلیه در کتب بلاغی، به گونه‌ای دیگر تعریف شده است.

برخی تمثیل‌ها که شکل استعاره‌ی مصرحه دارند، به دلیل نداشتن قرینه‌ای که معنا را محدود کند، بهتر است در صورت داشتن ادات تشبیه، تشبیه تمثیل به شمار آیند و در هنگام نداشتن ادات تشبیه، استعاره‌ی تمثیلیه. اگرچه استعاره‌ی تمثیلیه در کتب بلاغی، به گونه‌ای دیگر تعریف شده است

جلیل تجلیل در مورد تمثیل‌هایی که نوعی تشبیه‌اند، نوشته است: «تشبیه تمثیل آن است که وجه شبه در آن از امور متعدد انتزاع شده باشد

پی‌نوشت

۱. نهنگ در شاهنامه، گاهی به معنای تمساح است و صاحب دست و پا. (رجوع کنید به لغتنامه، ذیل واژه‌ی نهنگ)

منابع

۱. ادبیات فارسی ۳، سال دوم دبیرستان، چاپ ششم، ۱۳۸۲.
۲. پورنامداریان، تقی؛ رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، چاپ دوم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷.
۳. تجلیل، جلیل؛ معانی و بیان، چ ۵، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۰.
۴. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ صور خیال در شعر فارسی، چ ۴، مؤسسه‌ی انتشارات آگاه، ۱۳۷۰.
۵. شمیسا، سیروس؛ بیان، چاپ اول، انتشارات فردوس، ۱۳۷۰.
۶. فتوحی، محمود؛ تمثیل ماهیت، اقسام، کارکرد، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم تهران، سال ۱۲ و ۱۳، شماره‌ی ۴۷ ـ ۴۹، زمستان ۱۳۸۳، بهار و تابستان ۱۳۸۴.

رمز و تفاوت و بستگی آن با نماد و نشانه

فاطمه اکبری
عضو هیئت علمی دانشگاه غیر انتفاعی علامه طباطبایی
دکتر تقی پورنامداریان

چکیده

رمز در حوزه‌های متفاوت از جمله روان‌شناسی، اسطوره‌شناسی، زبان‌شناسی، فلسفه، عرفان، ادبیات و هنر تعاریف متعددی دارد. مهم‌ترین خصیصه‌ی رمز در تعاریف موجود، دلالت آن بر اتحاد میان دنیای مخلوق با خالق و هماهنگی میان قسمت‌های مختلف جهان است.

رمز در تقابل با نماد، بازتاب معرفت وجودی بالاتری است که رابطه‌ای ذاتی با مدلول خود دارد.

رمز فراخوان مرتبه‌ای از وجود است که ژرفای نویسی را در ذهن ایجاد می‌کند.

رمز، امری وضعی و قراردادی نیست و کهن الگوها و صورت‌های مثالی را متجلی می‌سازد.

در عرفان اسلامی، رمز در معنایی معادل باطن، در تقابل با زبان و صورت مطرح می‌شود.

رمز در نظام‌های تفکر علمی و منطقی به معنای نشانه‌ی انتزاعی است و در درون این نظام، سمبل با «نماد» مترادف می‌شود.

کلید واژه‌ها:

رمز، نماد، تمثیل، استعاره، مدلول، دال

مقدمه

«رمز» واژه‌ای است عربی که در زبان فارسی به معانی گوناگون راز، سر، علامت، نشانه، اشاره، ایما، دقیقه، نکته، معما، مَثَل، مثال، سان و نمونه به‌کار می‌رود (معین، ۱۳۷۸، ۶۷۲) به‌رغم وسعت معنایی «رمز»، واژه‌ی سمبل (symbol) رسا معادلی است که در فرهنگ‌های لاتینی برای این کلمه آمده است. از نظر لغوی مترادفات sign ،symbol (نشانه)، signal(علامت) و symptom (نشانه) است.

در تعریف کلی، هر علامتی اعم از حرف، عدد، شکل، علامت حسابداری، کلمه، قول، حرکت (اعم از اشاره با جنبش و لب و دست) و رقص‌ها و مراسم مذهبی که دلالت بر مفهومی ویژه در ورای ظاهر نمایشی خود دارند، یک رمز محسوب می‌شود (ر.ک. یونگ، ۱۳۸۳، ۵).

با مقایسه‌ی معانی لغوی و اصطلاحی سمبل و رمز، در همه‌ی معانی یک صفت مشترک وجود دارد و آن پوشیدگی و عدم صراحت است؛ یعنی، آن‌چه ظاهر یک علامت یا شیء، یا کلام یا شکل (به اعتبار مدلول آن) تمثال می‌دهد و دلالت می‌کند، مقصود نیست بلکه منظور، معنا و مفهومی است که در ورای ظاهر آن قرار دارد. بنابراین، نشانه معنی و مفهوم میان رمز و سمبل است که یکی را معادل دیگری قرار داده است. از این روی، همان‌طور که در لغات و زبان عربی معاصر، کلمه‌ی رمز به‌جای سمبل برگزیده‌اند، ما نیز این کلمه را ـ که در متون نظم و نثر فارسی فراوان به‌کار رفته است ـ در همان مفهوم سمبل به‌کار می‌بریم و از کاربرد واژه‌های فارسی چون نمود، نمون، نمودگار و حتی «نماد» به‌سبب عدم رسایی آن‌ها در بار نمودن جنبه‌های متعدد و متنوع معنای سمبل پرهیز می‌کنیم.

معنای خاص و اصطلاحی رمز در حوزه‌های ادبیات، هنر و روان‌شناسی، آن را از محدوده‌ی یک لغت در فرهنگ‌ها خارج کرده است.

در نزد عرفای مسلمان، رمز معنای مستور و پوشیده‌ای است که جز به زبان رمز بیان نمی‌شود. «رمز عبارت از معنی باطنی است که مخزون است تحت کلام ظاهری که غیر از اهل آن بدان دست نیابند.» (آملی سر، ۱۳۴۴، ۳۳۸).

چنان‌که دیده می‌شود، رمز در این تعریف در معنای مرموز، یعنی معنی پوشیده در زیر کلام ظاهر، دلالت دارد. به‌عبارت دیگر، رمز در این‌جا معادل محتوا یا معنای باطنی یا «symbolized» است و نه به معنی مثال یا «symbol» یا ظاهر که باطن را در خود پوشیده می‌دارد. جدا از این معنای خاص اصطلاحی، کلمه‌ی رمز به معنای مرموز یا معنی باطنی و مجازی و پوشیده نیز به‌کار رفته است.

به عبارتی، معنا خود را به‌صورت رمز جلوه می‌کند. بین صورت رمز با معنای پنهان رابطه‌ای حقیقی و تکوینی وجود دارد. صورت رمز، تجلی معنای باطنی است. هم‌چنان که از یک فروم نیز در تقسیم‌بندی رمز، به رابطه‌ی ذاتی و درونی صورت و معنای رمز در رمزهای همگانی (جهانی) اشاره می‌کند.

از منظر تجربه‌ی دینی، انسان رمز را نمی‌آفریند؛ زیرا رمزها نشانه‌های انسان ساخت نیستند بلکه انعکاسی از سوی یک حقیقت متعلق به مرتبه‌ای فراتر، به مرحله‌ی فروتری از وجودند. رمز بیان اسرار غیبی است که به مرحله‌ی شهود رسیده است. رمز امری وضعی و قراردادی نیست و کهن الگوها و صورت‌های مثالی را متجلی می‌سازد. رمز بر ساختاری مبتنی بر سلسله مراتب جهان هستی و حالات بی‌شمار وجود مبتنی است. رمز وجهی از حقیقت وجودی پدیده‌هاست و بنابراین، مستقل از ادراک انسان است.

رمز سرّی‌ترین کیفیات مراتب وجود را آشکار می‌سازد. تصویری است که دو واقعیت یا دو عالم ماده و روح، و زمین و آسمان را به یک‌دیگر پیوند می‌زند.

رمزها ابعاد هستی‌شناختی یک شیء‌اند و به همان اندازه واقعی‌اند که خود شیء. در واقع، آن‌ها هستند که در مرتبه‌ی کلی وجود، به شیء معنا می‌بخشند. می‌توان گفت که در جهان سلسله مراتبی متافیزیک سنتی، هر سطحی از حقیقت و هر چیزی در هر سطحی از حقیقت، در نهایت، یک رمز است. تنها، امر حقیقی است که خودش است اما در حوزه‌ی محدودتری می‌توان گفت که رمز در یک مرتبه‌ی رسمی، الگوهای عالی، کهن الگوها، نقش‌های ازلی (archetypes) متعلق به قلمرو اصلی را منعکس می‌سازد و از طریق رمز، اشیای نمادینه شده با حقیقت مثالی‌شان یکی می‌شوند. نقش‌های ازلی ریشه در ادراک پیشین یا فطری انسان‌ها دارند و شاید سرّ آن‌ها در داستان رمزی تعلیم اسماء به آدم نهفته باشد. نقش‌های ازلی به اعتباری همان اعیان ثابته یا صور مثالی افلاطونی هستند که با ضمیرمایه‌ی فطرت در ادراک پیشین انسان جای گزین شده‌اند. به‌عبارتی، صور مثالی همان ذات اشیاست که به جنبه‌های ماهوی و کرانه‌های وجودی آن‌ها رجوع دارد و صورت‌های رمزی، تجلیات همان صور مثالی در اشیای متکثر و منفرد است. به عبارتی، «صورت، رمز «معنا»ست و معنای وجود در ظهور اسمایی و صفاتی، صاحب ماهیات متکثر یا صورت‌های متفاوت‌ها می‌شود. به عبارت دیگر، معنای وجود در مرتبه‌ی اعیان، به حیثیات ماهوی و اعتباری دست پیدا می‌کند.

نشانه در مقام «دال» تنها یک «مدلول» معین دارد که مثل نشانه‌های زبانی که پیرس به پیروی از سوسور آن‌ها را سمبل خوانده، مبتنی بر قرارداد است؛ در حالی‌که رمز یک معنای معین، که بر اساس تصمیم و قرارداد ما بدان بخشیده شده باشد، ندارد.

رمز در معنای اصیل خود هرگز اشارتی قراردادی نیست بلکه اشارتی حقیقی، وجودی و تکوینی است. از صور مثالیه تا تمثل اعمال یا تمثل معنیات و صور مثالیه‌ی موجودات طبیعی تا صورت مادی موجودات طبیعی: اشکال، نقش‌ها، رنگ‌ها، اصوات و... همگی در رمزپردازی نفس آفرین‌اند و وحدت معنایی خویش را در عالم اسماء می‌یابند. رجوع اصلی رمز به عالم اسماء است که عین ثبت ماهوی رخ می‌نماید و رمز، قابلیت تأویل می‌یابد.

با تأمل در بخشی از پدیده‌های فرهنگ بشری که با زندگی روحی و نفسانی انسانی سروکار دارند، همچون اساطیر، ادیان، مذاهب، اسم‌ها، رویاها، ادبیات و هنر، و از سویی با توجه به ظرفیت رمز در بیان این پدیده‌ها، امکان ارائه‌ی تعریفی مناسب برای این واژه فراهم است. در فرهنگ‌های فلسفی و ادبی رمز و سمبل، تعاریف متعددی دارند. در اندیشه و تجربه‌های دینی، سمبل‌ها معمولاً نمایندهای حسی حقایق معنوی تلقی می‌شوند و در نظام‌های تفکر علمی و منطقی معمولاً در معنای نشانه‌ی اختراعی لحاظ می‌گردند. پیرس (peirce) که سمبل را یکی از سه طبقه‌ی بزرگ نشانه‌ها به‌حساب می‌آورد، سمبل را در مفهوم دوم این کلمه به‌کار می‌برد. اربن (Urban) در تفاوت میان نشانه و سمبل، به ارتباط سمبل با هنر و دین اشاره می‌کند. تیلیک (Tillich) اصطلاح سمبل را در مفهوم دینی آن به‌کار می‌برد اما ارنست کاسیرر (Ernest Cassirer) این کلمه را در مفهومی بسیار وسیع، که از ریاضیات تا دین را دربر می‌گیرد، به‌کار می‌برد (به نقل از یونگ، ۱۳۸۳: ۱۳).

از نظر کارل گوستاو یونگ۱ (۱۹۶۱-۱۸۷۵)، متخصص‌ی رمز برقراری نوعی ارتباط با امری مجهول و ناشناخته است. رمز در اعماق وجود سر بر می‌کشد؛ زنده و سرشار از حیات بر ادمی بار یا الزام می‌شود و نیروی وی را بسیج می‌کند و به‌کار می‌گذارد. احساس روان با ادراک رمز، نوعی شگفتی و تأثر و هیجان‌زدگی از ادراک امری غیر مترقب و نامنتظر است. به‌عبارت دیگر، خودآگاهی با ادراک رمز، خود را مقهور معنایی می‌بیند که بر آن بار می‌شود و چیزی را که نمی‌شناسد به آن الهام می‌کند. هم‌چنان که صورت مثالی درای وجود و حیاتی مستقل است که بر هستی و حیات ما بار می‌شود و با آن خویش می‌خورد و پیوند می‌یابد (ستاری، ۱۳۷۳: ۱۱).

از نظر یونگ رمز دارای قدرت مینوی (numinosite) است؛ قدرتی که آدمی را برمی‌انگیزد و به حرکت وامی‌دارد. این قدرت مینوی که به معنای منشأ الهی، قدرت فعاله‌ی الهی و جلال و شکوه خداوندی است؛ به‌طور تمام و کمال از حیطه‌ی اراده و اختیار خودآگاه آدمی خارج است؛ زیرا انسان را دستخوش هیجانی شدید و ناگهانی می‌کند. حاصل این قدرت مینوی، آفرینش معنا و گشودن راه و پدیده‌ای نیروزاست که دو چیز یا دو حد جدا شده و از هم دور افتاده را به هم پیوندد. رمز توانست تا جهانی را به شور آورد و به دنبال خود کشان کشان ببرد. چون نیرو و کارمایه‌ی ناخودآگاه روانی را به تجربه و اختبار مبدل می‌سازد (همان: ۱۲).

از نظر یونگ، فکر عمیق ناخودآگاه به‌زبان رمز سخن می‌گوید. در خودآگاهی، سمبل به استعاره تنزل می‌یابد و به این ترتیب طعمه‌ی تصرفات ذهنی و عقلانی می‌شود. یونگ معتقد است که هرچه سمبل نیروی توضیحی خود را بیش‌تر از دست بدهد، به همان اندازه دنیوی‌تر، عقلانی‌تر و کم‌تر می‌شود تا عاقبت به استعاره‌هایی خالی از هرگونه محتوای توضیحی مبدل می‌شود. در کتاب «فرهنگ اصطلاحات ادبی جهان» ضمن اشاره به معانی مختلف رمز تا سمبل آمده است: «رمز عبارت از چیزی است که نماینده‌ی چیز دیگر باشد اما این نماینده بودن به به علت شباهت دقیق میان دوچیز است بلکه از طریق اشاره‌ی مبهم یا از طریق رابطه‌ای اتفاقی یا قراردادی است» و بعد اضافه می‌کند: «یک علامت تنها یک معنی دارد اما یک رمز به علت استعداد تنوع پذیری‌اش مشخص می‌شود.» در مقدمه‌ی مفصل و جامعی که بر کتاب فرهنگ سمبل‌ها از جی‌ای. سرلوت۲ (ت: ۱۹۱۶)، نوشته شده است به نکته‌های دیگری درباره‌ی رمز برمی‌خوریم که در نمودن جنبه‌های ویژه‌ی دیگر مفهوم این کلمه ارزش‌مند است:

«ایناندا کی. کومارا سوامی۳ (۱۹۴۷-۱۸۷۷)، متصوف هندی، رمزگرایی (سمبلیسم) را هنر تفکر از طریق تصویرها می‌داند؛ هنری که به‌خصوص در سه‌صد سال اخیر از انسان‌ها مفقود شده است» (یوسفی‌زاد، ۱۳۸۳: ۱۱).

متفکران سنت‌گرا، که رمزگرایی را بر اساس معادله‌ی مسلم «جهان صغیر= جهان کبیر» بنا می‌نهند، سنته را این‌گونه تلقی می‌کنند. رنه گنون۴ (۱۹۵۱-۱۸۸۶) می‌گوید:

«سنالوده‌های حقیقی رمزگرایی، همان‌طور که گفته‌ایم، مطابقی است که همه‌ی بخش‌های واقعیت را به‌هم می‌پیوندد و یکی را به دیگری مربوط می‌کند و سرانجام از بخش طبیعی به‌عنوان یک کل به بخش فوق طبیعی امتداد می‌یابد. به موجب این مطابقت، کل طبیعت یک رمز است؛ یعنی، محتوای حقیقی آن تنها زمانی آشکار می‌گردد که به‌مثابه‌ی نشان‌گری تلقی شود که می‌تواند ما را از حقایق فوق طبیعی (متافیزیکی) متافیزیکی به معنای حقیقی و سنتی‌ی کلمه، که چیزی جز نفس اصلی رمزگرایی نیست ـ آگاه سازد. رمز همواره باید از چیزی که مظهر آن است، متمایز باشد تا همه‌ی تصورات ضایعت‌کارانان را از رمز باطل کند (Cirlot, ۱۹۷۳, (xxx).

از نظر گنون صورت عالم پایین‌تر رمز عوالم بالاتر است و بدین‌ترتیب این صورت، معنایی عمیق‌تر و گسترده‌تر از سعه‌ی وجودی خویش را جلوه‌گر می‌سازد.

تأملات میرچا الیاده۵ (ت: ۱۹۰۷) در این باب بسیار جالب توجه است. از نظر او «رمز»، دنیای‌ی جلی قداست (تجلی) و در حکم تبلور آن است و ممدا تجدید حیات روحی انسان

مدرن، بازپس رفتن تا ریشه و اصل رمزها و تصاویر خیالی، برای بازیابی معنای وجودشناختی آن‌هاست (ستاری، ۱۳۷۲: ۲۷).

دیل (A.Diel) می‌اندیشد که رمز: «وسیله‌ی بیانی روشن و دقیقی است که در اصل با زندگی درونی (متمرکز و کیفی)، که با دنیای خارجی (گسترده و کمی) در تضاد است، ارتباط دارد... اشاره کنیم که تمایز میان دنیای درون و دنیای بیرون یک حقیقت معمول و متداول است.»

مارک سونیه (Marc Saunier) در آن‌جا که رمزها را «بیان شکل‌دهنده‌ی یک علم شگفت‌انگیز، که حالا به وسیله‌ی انسان‌ها به فراموشی سپرده شده است» می‌داند و اضافه می‌کند: «آن‌ها همه‌ی آن‌چه را که بوده است و خواهد بود در شکلی تغییرناپذیر به ما نشان می‌دهند»، به یک خصیصه‌ی مهم رمزها اشاره می‌کند. به موجب این تعریف، وی به رمزها به‌عنوان اشیایی بی‌زمان، وظیفه‌ای تعلیمی اختصاص می‌دهد؛ زیرا عوامل دیگر شخصی یا فرهنگی متغیرند.

ارتباط میان مخلوق و خالق نیز در رمز آشکار است. ژول لوبل (Jules Le Bele) یادآوری می‌کند که «هر شیء مخلوقی، همان‌طور که هست، انعکاسی از کمال الهی است؛ علامتی قابل ادراک و طبیعی است از حقیقتی فوق طبیعی...» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۱۲). لاندریت (Landrit) اصرار می‌ورزد که «رمزگرایی، علم به نسبت‌هایی است که دنیای مخلوق را با خالق و دنیای مادی را با دنیای فوق طبیعی متحد می‌کند؛ علم به هماهنگی‌هایی (مطابقت‌ها و مشابهت‌ها) که میان قسمت‌های مختلف جهان وجود دارد» (Cirlot, ۱۹۷۳).

همین برداشت‌ها و نظرها را در کتاب‌های دیگر نیز می‌توان ملاحظه کرد. مارتین گری عقیده دارد که سمبل چیزی است که نماینده‌ی چیزی دیگر (اغلب یک ایده یا کیفیت) باشد از طریق قیاس یا تداعی معانی؛ چنان‌که سفیدی، شیر، گل سرخ، نماینده‌ی بی‌گناهی، شجاعت و زیبایی هستند. این قبیل سمبل‌ها از طریق قرارداد و سنت به‌وجود می‌آیند. یک مار ممکن است بنا بر قراردادها و سنت‌های مختلف، نماینده‌ی شر یا خرد باشد. نویسندگان و شاعران این سمبل‌های قراردادی را در آثار خود به‌کار می‌برند اما سمبل‌های خاص خودشان را نیز خلق و اختراع می‌کنند.

(گری، ۱۹۸۴: ۲۰۳، به نقل از پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۱۲)

با عنایت به تعاریف به‌دست آمده، رمز را می‌توان چنین تعریف کرد: رمز چیزی است از جهان شناخته شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس، که به چیزی از جهان ناشناخته و غیرمحسوس، یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف اشاره کند. به شرط آن‌که این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم قطعی و مسلم آن تلقی نگردد؛ بنابراین، به اختصار بیش‌تر رمز را می‌توان «نشانه‌ای پیدا از واقعیتی ناپیدا» دانست.

تفاوت رمز با نشانه

روش مطالعه‌ی نشانه‌شناسی تحلیلی است؛ یعنی، تحلیل مجموعه‌ای از نشانه‌ها که بسته و مسدود تصور می‌شوند اما مسئله‌ی اصلی رمزشناسی، شناخت علل و شرایط پیدایی آن مجموعه است که ممکن است ظاهراً بسته و مسدود بنماید.

چنان‌که در اقوال مختلفی که نقل کردیم دقت شود، آشکار می‌گردد که در حوزه‌ی این‌گونه مباحث مربوط به عوالم روحانی و مرتبط با روان و عواطف انسانی نیز صاحب‌نظران میان نشانه و نماد و رمز اغلب تفاوت قائل شده‌اند. به‌هرحال، می‌توان گفت که رمز و نشانه در حوزه‌ی مباحث مورد اشاره تفاوت‌های آشکاری پیدا می‌کنند که در این‌جا به‌طور خلاصه آن‌ها را مطرح می‌کنیم.

مهم‌ترین تفاوت رمز و نشانه این است که ۱ـ نشانه در مقام «دال» تنها یک «مدلول» معین دارد که مثل نشانه‌های زبانی، که پیرس به پیروی از سوسور آن‌ها را سمبل خوانده، مبتنی بر قرارداد است؛ در حالی که رمز یک معنای معین، که براساس تصمیم و قرارداد ما بدان بخشیده شده باشد، ندارد. به همین سبب، مدلول رمز در محدوده‌ی یک شیء یا مفهوم معین محصور نمی‌شود. ۲ـ نشانه چه براساس نسبت و شباهت‌های صوری و معنوی به جزئی از معنی و مدلول خود اشاره داشته باشد ـ چنان‌که مثلاً شمشیر و ترازو به عنوان نشانه‌ی داوری و عدالت ـ و چه اشاره‌ای از این دست میان نشانه و معنای آن وجود نداشته باشد ـ چنان‌که مثلاً در بعضی علایم راهنمایی ـ به هرحال نماینده‌ی معنا و مفهومی است که در محدوده‌ی تجربیات حسی و قابل ادراک برای همگان قرار دارد و از این‌رو در بیان به وسیله‌ی نشانه، همواره یک شیء شناخته شده از عالم عین یا ذهن است که واقعیت و حضور دارد یا می‌تواند واقعیت و حضور پیدا کند اما معنی و مدلول رمز، همان‌طور که لالاند (Andre Lalande) نیز مثل یونگ به آن اشاره کرده است، چیزی است مبهم، ناشناخته، غایب و غیرقابل مشاهده که تنها از طریق رمز قابل تجسم و بیان است. (لوفلر دولاشو، ۱۳۶۴: ۹) و چون این مبهم و ناشناخته، که به عالمی ماورای عالم حس و تجربیات مشترک تعلق دارد، در حوزه‌ی حواس و ادراکات ما از عالم محسوس نمی‌گنجد، به‌ناچار، هم از حصار معنای معین می‌گریزد و هم از قید قرارداد. یافته‌های ما از حقایق ماورای حسی چون تحت عبارت درآید و با کلماتی بیان شود که مولود تجربه‌های مشترک حسی و این جهانی است، اثری پدید خواهد آمد که ظاهر آن مجاز و باطن آن حقیقت است؛ بنابراین، کلمات در بیان و انتقال چنین حقیقتی ـ که به هنگام ظهور در زبان از ذهنیت گوینده نیز رنگ می‌گیرد و متأثر می‌شود ـ به حکم خصلت ذاتی و قراردادی خود امانت‌دار نیستند و در واقع بیان آن حقایق با کلمات، آمیختن آن‌ها با تصویر تصور گوینده از حقایق ماورای تجربیات حسی نیز هست.

از منظر تجربه‌ی دینی، انسان رمز را نمی‌آفریند؛ زیرا رمزها نشانه‌های انسان ساخت نیستند بلکه انعکاسی از سوی یک حقیقت متعلق به مرتبه‌ای فراتر، به مرحله‌ی فروتری از وجودند. رمز بیان اسرار غیبی است که به مرحله‌ی شهود رسیده است

مدلول نشانه‌ی مبنی بر قرارداد است اما مدلول رمز نه یک شی با مفهوم معین محدود نمی‌شود. مدلول نشانه نماینده‌ی معنا و مفهومی است که در محدوده‌ی تجربیات حسی و قابل ادراک برای همگان قرار دارد. اما مدلول رمز، امری است مبهم، ناشناخته، غایب و مشاهده ناشدنی که تنها از طریق رمز قابل تجسد و بیان است

کلمات در چنین حالی عهده‌دار بیان و تجسم عالم اسرار و حقایق بیرون از این جهان‌اند. این حقایق و اسرار مکتوم در عبارت ظاهر، چون محدود و مشخص نیست، هم بیانش در گروهی خاص از کلمات محصور نمی‌گردد و به تصویر محدود و معین تن نمی‌دهد، و هم از طریق تفسیر رمزها و تصویرها به سبب اختلاف ذهنیت‌ها و تصورات مفسران، در چهره‌ای یگانه و معین از باطن به ظاهر نمی‌آید. از این‌رو به یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های رمز، که تنوع‌پذیری آن است، می‌توان اشاره کرد. رمز ذاتا هم در صورت و هم در معنی استعداد تنوع‌پذیری دارد؛ یعنی از یک طرف می‌تواند نماینده‌ی معانی متنوع و متعدد باشد و از طرف دیگر، یک معنای مبهم و ناشناخته به اقتضای ذهنیت‌های مختلف می‌تواند در رمزهای متنوع و متعدد به بیان تجسم درآید. به عبارتی، می‌توان گفت که نسبت رمزی رابطه‌ی علت و معلولی نیست بلکه اتصال و اتحاد معانی مختلف و مراودات و مناسبات دو سری و متقابل آن‌ها با یک‌دیگر است.

رابطه‌ی رمز با جهان قدسی، رابطه‌ای از قماش نسبت میان دال و مدلول نیست که معنایی ثابت و پایدار و جمعی داشته باشد بلکه مناسبات رمزی متضمن مناسبات تمثیلی‌ای است که از تشابهات و برابری‌های منصور با موجود میان مراتب مختلف هستی و عالم کون و مکان ناشی می‌شود و رمز سعی دارد آن‌ها را، که اغلب یا علی‌الاصول متضادند، به هم پیوند دهد و یگانه و جمع سازد. از این‌رو، هر نماد ممکن است دست‌کم به دو شیوه‌ی متضاد تفسیر شود و اغلب برای آن‌که معنای کامل نماد به‌دست آید، باید آن دو تفسیر را با هم جمع کرد. چند معنایی یا دوپهلویی (ambivalence) رمز، مهم‌ترین وجه فارق آن با نشانه است. در کلیات شمس رمز آتش، مظهر تشهوت و صفات ذمیمه و نیز مبین عشق و محبت است و از دید سهروردی شرافت نار به نور است. (سجادی، ۱۳۷۳: ۴۳-۴۶)

در تفسیر و دریافت متون رمزی و مقدس، مراتب سه‌گانه‌ای ذکر شده است: مرتبه‌ی ظاهر یا تحت‌اللفظی، مرتبه‌ی تمثیلی، مرتبه‌ی رمزی و تأویلی (anagogique). این سه مرتبه با یک‌دیگر مرتبط‌اند و با هم مطابقت دارند. چنان‌چه درخت، رمزی از وجود انسان محسوب می‌گردد یا به کام نهنگ رفتن یونس، نوعی مواجهه‌ی روحانی تلقی می‌گردد. (سجادی، ۱۳۷۲: ۴۸)

رنه گنون در چند معنایی رمز می‌نویسد:

«معانی متعدد رمز ممکن است بنابر وجود دیدگاه‌های مختلف درباره‌ی رمز و برحسب مرتبه‌ای که رمز در آن دیده می‌شود، اتفاق بیفتد. گاهی وجود تنویت و تقابل دو معنا در رمز، که براساس نوعی رابطه‌ی تضایف به یک‌دیگر پیوسته‌اند، دو جزء را مکمل یک‌دیگر نشان می‌دهد و گاهی نیز این دو جزء مکمل یک‌دیگر، از دیدگاهی بیرونی‌تر و اتفاقی‌تر چنان هیئت تقابلی به‌خود می‌گیرند که هر یک از آن‌ها معکوس یا منفی دیگری به‌نظر می‌رسد. هر تقابلی در مراتب بالاتر در نوعی مکمل بودن مستحیل می‌شود و دو جزء آن، پیش از آن که سرانجام به وحدت اصل مشترکی که جایگاه آن‌هاست برگردند، درحالت مکمل یک‌دیگر بودن سازگار و هماهنگ می‌گردند. فرض مکمل بودن دو معنا در یک رمز، واسطگی میان دیدگاه تقابل و دیدگاه اتحاد است. دو جزء، در هر نوع تنویت، دارای معنای متضادند. دیدن دو منظر متضاد یا یک‌دیگر در یک رمز واحد، فی‌نفسه کاملا مشروع است. هر یک از منظرها، رافع جنبه‌ی دیگر نیست؛ زیرا هر یک از آن‌ها از جهتی صحیح است. دومعنایی رمز، مانع‌الجمع نیستند و می‌توان آن‌ها را هم‌زمان در نظر گرفت؛ مثلا طرح جلیپا ممکن است به دو تنویت عمودی و افقی تجزیه شوند» (گنون، ۱۳۸۴: ۲۴۰). «... در جزء عمودی، دو حد نهایی یک محور در جهت عکس و در امتداد محور حرکت می‌کنند. مثل دو مثلث مُهر سلیمان و نیز همه‌ی رمزهایی که برحسب طرح هندسی مشابه مرتب می‌شوند. در جزء افقی، تنویت دو عنصری است که به‌صورت متقارن در دو طرف این محور قرار می‌گیرند. همانند چوب زئوس دارای دو بال که دو مار درهم پیچیده گرد آن آمده‌اند و ظاهرا مارها نشانه‌ی احتیاط، و بال‌ها نشانه‌ی فعالیت‌اند.» (همان: ۲۴۲)

شناخت تمامیت یک چیز، بازگردانیدن هر چیز به اصل آن از طریق شناسایی واقعیات بیرونی و درونی آن است که نتیجه‌ی تجلیات الهی به‌صورت‌های درونی و برونی است. صورت محسوس جنبه‌ی ظاهر هر چیز است و بر جنبه‌ی کمّی تأکید دارد. هم‌چنان‌که تکیه‌ی باطن بر جنبه‌ی ذاتی و کیفی هر چیز است. محسوسات و معقولات گونه‌ی دیگری از انواع تجلیات الهی به‌صورت برونی و ذاتی‌اند.

تفاوت رمز با نماد

برای رمز سه خصلت عمده ذکر شده است: جنبه‌ی عینی یا محسوس رمز، دالّ (signifier)، مدلول رمز (signified) و سومین خصلت رمز که به آن با عنوان «ابهام» رمز اشاره کرده‌اند. ابهام رمز از یک جهت آن است که ادراک و فهم و دیدن و تصور مدلول، به‌طور مستقیم و کامل ناممکن یا دشوار است و در نتیجه رمز، شناختی غیرمستقیم است؛ یعنی به‌طور مستقیم به معنایی دلالت نمی‌کند و منحصراً تذکر می‌دهد. نقش تذکر در بیدارسازی حیات و بازگشت زندگی به سرچشمه‌ی هستی دارای تأثیری جادویی است. از جهت دیگر، این‌که معنای رمز هرگز به یک‌باره واضح و آشکار نمی‌شود و بلکه همواره از تو باید رمزش را گشود (ستاری، ۱۳۷۲: ۳۳).

از نظر یونگ، چیزی که آدمی به تصور خود قبلاً آن را می‌شناخته است، هرگز به‌صورت رمز در نمی‌آید بلکه فقط در کسوت تمثیلات (allegories) یا علامات بیان می‌شود. رمز بهترین بیان ممکن امری ناشناختنی است که هنوز قابل شناخت نیست. از نظر وی وقتی می‌گوییم «صلیب رمز عشق الهی است» امری نشانه شناختی است و نه رمزی؛ زیرا اصطلاح «عشق الهی» واقعیت مورد نظر را درست‌تر از صلیب بیان می‌کند (ستاری، ۱۳۷۲: ۵۳).

از نظر پیرس، روش مطالعه‌ی نشانه‌شناسی تحلیلی است؛ یعنی، تحلیل مجموعه‌ای از نشانه‌ها که بسته و مسدود تصور می‌شوند. پیرس از جمله کسانی است که حدود یک قرن پیش عقیده‌ای استوار در مسئله‌ی قراردادی بودن سمبل‌ها ابراز کرد. او میان سه اصطلاح شمایل (icon)، نمایه (index) و نماد (symbol) فرق گذاشت. «ایندکس» (index) نشانه‌ای است که به‌طور مستقیم به آن‌چه نشان می‌دهد، مربوط می‌شود. نوع خاصی از ردپا در مسیر شکارچی‌ای که یک شیر را تعقیب می‌کند، ایندکس محسوب می‌شود. نشانه‌ی مخصوص یک بیماری یا یک نام متناسب نیز از نظر پیرس ایندکس به‌حساب می‌آید. «آیکن» (icon) علامتی است که موضوع خود را از طریق شباهتی که با آن دارد، نمایش می‌دهد؛ شباهتی که از عینیت شیء، که ناشی از طبیعت باطنی آن است، مایه می‌گیرد. چنان‌که ممکن است پیکره‌ی یک شیر را به سبب دارا بودن صورت و تناسب‌های اندامی مخصوص، که حیوان از طریق آن‌ها شناخته می‌شود، یک آیکن یا شمایل لحاظ کنیم. از نظر پیرس، سمبل، به عکس، نشانه‌ای است که با موضوعش معین شود؛ به این معنی که آن نشانه فقط چنین تفسیر خواهد شد؛ تخصیصی که به عادت، قرارداد یا توافق یا میل طبیعی مفسر بستگی دارد. به‌عنوان مثال برحسب قرارداد، شیر را سمبل شجاعت می‌دانیم (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۱۹).

نکته‌ی دیگری که پیرس بدان اشاره می‌کند، این است که چون سمبل به قرارداد، عادت یا توافق متکی است، تنها به یک نمونه‌ی مفرد اشاره نمی‌کند چنان‌که ایندکس چنین می‌کند ـ بلکه به طبقه‌ی کلی نمونه‌ها اشاره دارد؛ بنابراین، برای این‌که شیر سمبل شجاعت شود، باید یک مفهوم کلی از نمود شیران به عنوان یک طبقه و یک مفهوم کلی از طبیعت شجاعت به‌عنوان یک فضیلت وجود داشته باشد (Firth، ۱۹۷۳: ۶۱ ،۶۲).

نماد یا تمثیل فی‌نفسه فاقد هرگونه هستی یا وجود کل است؛ عملکردی عقلانی دارد و به انتقال به سطحی جدید از وجود یا عمق جدیدی از شعور هیچ نوع اشاره‌ای نمی‌کند اما رمز به صورت نمادین جنبه‌ی محسوس واقعیات ماوراءالطبیعی است. رمز بازتاب معرفت وجودی بالاتری است؛ بازتابی که جوهره‌اش با چیزی که نمایان شده یکی گردیده است.

در مقایسه‌ی رمز با نشانه و نماد باید گفت:

۱. در نشانه، اتصال دال و مدلول به‌طرزی دل‌خواه و به وساطت علامتی قراردادی است که از پیش معنایی ثابت دارد.

۲. در نماد، اتصال دال بر مدلول براساس معنا یا معانی مدلول تثبیت و مشخص شده است. مانند استعاره و مجاز هم‌چنان که در مثال «دیشب ستاره‌ای به خانه من آمد»، وجود قرینه‌ی معنای ستاره را مشخص می‌سازد.

در تمثیل (allegorie) و نماد، علامت به دل‌خواه تعیین نمی‌شود و معنایی که باید از راه نمایش و تصویرسازی القا گردد، در این دو نهفته است.

۳. در رمز اتصال دال و مدلول به وساطت اصل یا مصدر معنابخش متعالی صورت می‌گیرد.

نشانه، علامتی قراردادی است که ضرورتاً بر مواضع و قرار مبتنی است. نشانه، معنای ثابت و عامه فهم دارد و همواره جمعی و اجتماعی است (مثل علایم راهنمایی ـ رانندگی یا علامت‌های قراردادی در منطق و علوم ریاضی). در نشانه، مشابهت میان دال و مدلول همواره دل‌خواه و من‌عندی است.

در استعاره (metaphore) هم، مشابهت دل‌خواهانه و قراردادی نیست و به طریق اولی در استعاره‌ای بالابر (صعوددهنده = anaphore) به مأخذ و مصدری معنابخش و مافوق بشر رجوع می‌دهد.

تمثیل از صناعات ادبی و در علم بدیع ابزار یعنی وسیله‌ای برای بیان فکر و اندیشه است اما رمز، دال و مدلول را به

از نظر یونگ، چیزی که آدمی به تصور خود قبلاً آن را می‌شناخته است، هرگز به‌صورت رمز در نمی‌آید بلکه فقط در کسوت تمثیلات (allegories) یا علامات بیان می‌شود. رمز بهترین بیان ممکن امری ناشناختنی است که هنوز قابل شناخت نیست

در رمز ادبی جلوه‌گاه اعلی است ادبی یعنی جهان خاک و اعلی مظهر عالم ارواح است که در سلسله مراتب وجود در برترین سطح رمز نماد با اصل قرار دارد رابطه‌ی رمز نماد مثل رابطه‌ی برگ درخت با بیخ و بن آن است

مصدر معنی‌بخش (significature)، که برتر از هر دوی آن‌ها و عقل‌رباست، دلالت می‌کند.

هانری کربن می‌گوید: تمثیل (allegorie) تلاشی عقلانی است که گذر از مرتبه‌ی عقل به مرتبه‌ای دیگر ازوجود و زرفای نوینی از ذهن را ایجاد نمی‌کند بلکه عبارت است از تصویر و نقش‌پردازی چیزی در مرتبه‌ای نابه و لایتغیر از ذهن اما رمز، فراخوان مرتبه‌ای از خودآگاهی یا ذهن است که با مرتبه‌ی بداهت عقلانی تفاوت دارد.

در بیان رمزی، نشانه یا دال دوبار و به دو گونه‌ی مختلف به‌کار رفته است؛ یک‌بار به معنای ظاهری و بار دیگر مدلولی، که خود این‌بار در مقام دال به مدلولی دیگر اشاره می‌کند در رمز، آن‌چه معنای اول را به معنای دوم پیوند می‌زند، «عمودی» (صعودی یا نزولی) است (همان، ۲۹).

در رمز، ادبی جلوه‌گاه اعلی است. ادبی یعنی جهان خاک و اعلی، مظهر عالم ارواح است که در سلسله مراتب وجود در برترین سطح، زیر مبدأ یا اصل قرار دارد. رابطه‌ی رمز با مبدأ مثل رابطه‌ی برگ درخت با بیخ و بن آن است.

نتیجه

رمز در مقام نشانه‌ای پیدا از واقعیتی ناپیدا، به جهان مثالی و ملکوتی اشاره دارد. واژه‌ی سمبل symbol که معادل آن در زبان فارسی، «نماد» است، معادل مناسبی برای واژه‌ی «رمز» نیست. سمبل هم‌چون نماد، ربطی لازم در بازنمودن جنبه‌های متعدد و متنوع رمز را ندارد.

در اندیشه و تجربه‌های دینی، رمز، جلوه‌ی محسوس حقایق متعالی و الگوهای مثالی (archetypes) و در نظام‌های تفکر علمی و منطقی در معنای نشانه‌ی انتزاعی است. از دیدگاه عرفانی، رمز معنایی باطنی است که تحت کلام و نقش ظاهری جلوه یافته است.

پیرس سمبل‌ها را یکی از سه طبقه‌ی بزرگ نشان‌ها ذکر می‌کند، از نظر یونگ، رمز قدرتی مینوی دارد. در خودآگاهی، سمبل به‌صورت استعاره(نماد) تنزل می‌یابد و در این صورت، طعمه‌ی تصرفات ذهنی و عقلانی می‌شود.

سنت‌گرایان رمز و امین را یگانه و هم‌ذات می‌پندارند. میرچا الیاده، رمز را دنباله‌ی تجلی قدسی و در حکم نیلوز آن می‌داند. کومارا سوامی وظیفه‌ی هنر مقدس و رمزهای آن را یاری رساندن انسان در کوشش او برای وصول مجدد به بهشت می‌داند. مهم‌ترین تفاوت‌های رمز و نشانه در موارد زیر است:

مدلول نشانه‌ی مبتنی بر قرارداد است اما مدلول رمز به یک شی یا مفهوم معین محدود نمی‌شود. مدلول نشانه، نماینده‌ی معنا و مفهومی است که در محدوده‌ی تجربیات حسی و قابل ادراک برای همگان قرار دارد. اما مدلول رمز، امری است مبهم، ناشناخته، غایب و مشاهده ناشدنی که تنها از طریق رمز قابل تجسم و بیان است.

چند معنایی یا دو پهلویی رمز مهم‌ترین وجه تمایز رمز با نشانه است. معانی متعدد رمز، بنا بر دیدگاه‌های مختلف درباره رمز و برحسب مرتبه‌ای که رمز در آن دیده می‌شود، متفاوت خواهد بود.

«ابهام» رمز مهم‌ترین خصلت آن است. رمز بهترین بیان ممکن امری ناشناخته است که هنوز قابل شناخت نیست. امور شناخته شده تنها در کسوت نمادها یا علامت‌ها بیان می‌شوند. نماد، نشانه‌ای است که با موضوعش معین می‌گردد.

نماد عملکردی عقلانی دارد و فاقد هرگونه هستی یا وجود کلی است. رمز بازتاب معرفت وجودی بالاتری است که جوهرهاش با چیزی که نمادین شده، یکی گردیده است.

در نماد، اتصال دال و مدلول بر اساس معنا یا معانی مدلول تثبیت و مشخص شده است اما در رمز اتصال دال و مدلول با وساطت اصل یا مصدر معنابخش متعالی صورت می‌گیرد.

پی‌نوشت

۱. روان‌شناس و پزشک سویسی، که عمری به آرماس و مطالعه و تحقیق و تألیف در زمینه‌ی روان‌شناسی از نظر حسی و فلسفی و ذهنی پرداخت.

۲. شاعر و منقد آمریکایی که در بازگون نمود نماد آمر او دارای عامه‌ی سمبولیسم و هستی بر تحقیق و دقت نظر است.

۳. نویسنده و موزخ هنری که در سال متولد شد و در نهضت‌های تعلیم و تربیت هند فعالیت داشته.

۴. شرق‌شناس فرانسوی که در فرانسه متولد شد و در قهره وفات یافت. او در تفسیر کتاب‌های مقدس هندوان و مسلمانان باب تازه‌ای در جهت کشف معانی عرفانی گشود.

۵. در بحارست متولد شد در دانشگاه شهر خود و هم‌چنین در دانشگاه کلکته تحصیل کرد و در دانشگاه شکاگو به عنوان پروفسور تاریخ ادیان به تدریس پرداخت.

منابع

۱. پورنامداریان، تقی؛ رمز و داستان‌های رمزی در ادبیات فارسی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۸۳.

۲. ستاری، جلال، مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، نشر مرکز، ۱۳۷۲.

۳. شفیع روزبهانی بقلی شیرازی؛ شرح شطحیات، تصحیح و ترجمه‌ی فرانسوی: هانری کربن، انستیتو ایران و فرانسه، تهران، ۱۳۴۴.

۴. گنون، رنه؛ سیطره‌ی کمیت و علائم آخرالزمان، مترجم: علی محمد کاردان، چاپ سوم، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۸۴.

۵. لوفلر لانگو، م؛ زبان رمزی افسانه‌ها، مترجم: جلال ستاری، توس، ۱۳۶۴.

۶. معین، محمد؛ فرهنگ معین، جلد دوم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۸.

۷. یونگ، کارل گوستاو؛ انسان و سمبل‌هایش، امیرکبیر، ۱۳۵۲.

8. Cirlot, J. E. A dictionary of symbols, translated from the Spanish by Jack Sage. Foreword by Herbert Read, second edition, London, 1973.

9. Firth, R. Symbols, Public and Private, London, 1973.

10. Shipley, Joseph T. "Dictionary of world literary Terms", London, 1970.

شرح چند اصطلاح و ترکیب در کندوکاوی

دکتر هادی اکبرزاده
مدرس مراکز
دانشگاه آزاد، واحد
شهید بهشتی مشهد

درآمد: مشکلات متون ادب فارسی، جدا از رسم‌الخط قدیم متون ـ که اغلب کلمات را بدون نقطه تحریر می‌کردند ـ گاهی نیز به فرهنگ اجتماعی دوره‌ی گوینده یا نویسنده مربوط است که آن فرهنگ یا از بین رفته یا دگرگونی یافته یا باوری اعتقادی و علمی که در دوره‌ای آشکار و روشن بوده، امروزه منسوخ شده است. گاهی نیز لغات و ترکیباتی در دوره‌ای خاص به مفاهیمی غیر از آن‌چه امروز حتی در فرهنگ‌های معتبر آمده، به‌کار می‌رفته و این مسئله کار را بر محقق، شارح یا مصحح امروزی دشوار کرده است. دراین‌جا، جوینده‌ی آن معانی باید با سنجش آرای دیگران و از طریق قرینه‌های موجود و جست‌وجو در متون نزدیک به آن آثار، مفهوم آن لغت یا اصطلاح را روشن کند. از این روست اگر محقق پس از کندوکاو زیاد در پس یک مطلب زودیاب، به مطلب دیریاب‌تری دست می‌یابد.

اینک به سه نمونه از این موارد که در کتاب‌های ادبیات فارسی دوره‌ی متوسطه و پیش‌دانشگاهی آمده و نگارنده با نگاهی دیگر آن‌ها را گزارش کرده است، اشاره می‌کنیم.

۱. ناکرده قرآن درست

در صفحه‌ی ۵ کتاب ادبیات فارسی سال سوم دبیرستان رشته علوم انسانی در توضیح مصراع اول بیت:

«یتیمی که ناکرده قرآن درست
کتب‌خانه‌ی چند ملت بشست»

(بوستان سعدی)

آمده است: «پیامبری که هنوز وحی بر او تمام نشده بود...» (ادبیات فارسی ۳، چاپ هشتم، ۵)

این توضیح دقیقاً برگرفته از توضیح دکتر غلامحسین یوسفی در تعلیقات بوستان سعدی است که آورده‌اند: «پیامبری که هنوز وحی بر او تمام نشده بود...» (در آرزوی خوبی و زیبایی، یوسفی، چ۶، ص۳۸۲)

در این توضیح عبارت «درست ناکرده» به معنای «هنوز وحی بر او تمام نشده بود» آمده است. باید گفت از عبارت «درست ناکرده» چنین معنایی بر نمی‌آید. در این مصراع، «درست ناکرده» معنایی خاص دارد که به آن می‌پردازیم و شواهدی در تأیید این معنا می‌آوریم.

یکی از معانی «درست کردن»، «آموختن، نیک آموختن و یاد گرفتن» است و عبارت «قرائت خود را درست کردن» به معنی «روان کردن آن» است (دهخدا).

در گلستان سعدی نیز آمده: «... هم‌چنین، اغلب اوقات به بازیچه فراهم نشستندی و لوح درست ناکرده در سر هم شکستندی» (دامنی از گل، یوسفی، ۳۸۲)

(یعنی لوح خود را فرا نگرفته و روان نکرده یا یاد نگرفته...)

ـ «درست کردن الحمد و سوره» نیز به معنای «تجوید آن را آموختن» است (یادداشت مرحوم دهخدا):

او که الحمد را نکرده درست
ویس و رامین چراش باید جست (اوحدی)
دانی حساب گندم خود جو به جو ولی
الحمد را درست نکردی ز کودکی (اوحدی)

با توجه به شواهد داده شده، عبارت «درست کردن قرآن» به معنای «آموختن آن و علم تجوید فرا گرفتن، تصحیح قرائت و تجوید قرائت» است و به گفته‌ی دهخدا، در این بیت سعدی (در مدح رسول اکرم) لطفی خاص در استعمال این کلمه است:

یتیمی که ناکرده قرآن درست
کتب‌خانه‌ی چند ملت بشست

و شیخ اجل در این بیت از قرآن، «سبق» را اراده کرده است؛ چنان‌که مولوی از سبق قرآن:

مصطفی را وعده کرد الطاف حق
گر بمیری تو نمیرد این سبق

(از یادداشت مرحوم دهخدا)

و مصراع اول بیت با این معنا رابطه‌ی قوی‌تری با مصراع دوم از نظر معنایی پیدا می‌کند و این‌گونه گزارده می‌شود: «یتیمی که هنوز نمی‌توانست قرآن را روان بخواند (یا هنوز آن را نیک نیاموخته بود)...».

ترکیب «درست کردن»، با «قرآن» و «کتاب‌خانه» تناسب دارد و بیت دارای متناقض‌نمایی قوی است که در صورت صحت معنای داده شده در کتاب، این بیان نقیضی از بین می‌رود. از سوی دیگر «قرآن ناکرده درست» به امّی بودن پیامبر هم تلمیح دارد که در آن معنا، چندان نمودی نمی‌یابد.

۲. پدر را نباید که داند پسر

در صفحه‌ی ۱۴ کتاب ادبیات فارسی(۱)، سال اول متوسطه در توضیح مصراع اول بیت:

پدر را نباید که داند پسر
که بندد دل و جان به مهر پدر

یکی از معانی «درست کردن»: «امر دادن، یک امر کردن و یا کرفتن» است و عبارت «فرانت خود را درست کردن» به معنی «روان کردن آن» است

این توضیح و معنی درست است ولی ضبط بیت اشکال دارد که ما فقط به مصراع اول آن می‌پردازیم.

ضبط داده شده‌ی کتاب بر اساس رستم و سهراب نسخه‌ی استاد محتبی مینوی است.

در چاپ مسکو نیز مصراع اول به‌صورت «پدر را نباید که داند پسر...» (شاهنامه چاپ مسکو، حمیدیان، ج۲، ج۱، ۱۸۱) است. در غم‌نامه‌ی رستم و سهراب، صفحه‌ی ۷۵ مصراع اول به‌صورت «پدر را نباید که داند پسر» آمده و به‌صورت «پدر نباید پسر را بشناسد» معنی شده است. (غم‌نامه‌ی رستم‌وسهراب، شعر و نثری- ج۹، ۷۵) ولی در چاپ‌های بعد، به «پسر نباید پدر را بشناسد» تغییر معنا یافته است.

در ترجمه‌ی عربی بنداری از شاهنامه آمده است: «وصاهما فی السرّبان یحتالا علی سهراب و یحولا بینه و بین ان یعرف اباه رستم عند الملاقاة؛ به آنان پنهانی فرمان داد تا درباره‌ی سهراب چاره‌ای بیندیشند و هنگامی که آن دو به هم رسند، نگذارند سهراب پدرش، رستم را بشناسد» (شاهنامه نسخه‌ی فلورانس، جوینی، ۳۲۵). افراسیاب از دو پهلوانش می‌خواهد که مانع از آن شوند که سهراب، رستم را بشناسد.

ضبط درست این بیت که در نسخه‌ی فلورانس نیز آمده، به‌شکل زیر است:

«پسر را نباید که داند پدر
که بندد به دل مهر جان و گهر»

که با ترجمه‌ی بنداری نیز مطابق است. در این نسخه، در مصراع مورد بحث (مصراع اول) حای پدر و پسر تغییر کرده است.

شواهد زیر ثابت می‌کنند که معنای داده شده در کتاب درست است ولی ضبط آن اشکال دارد. به عقیده‌ی نگارنده، نهاد در مصراع اول، پسر است نه پدر (همان‌طور که در کتاب معنی شده) ولی مصراع مورد بحث باید به صورت «پسر را نباید که داند پدر» باشد؛ با این توضیح که «را» در این مصراع علامت مفعول نیست بلکه نشانه‌ی «نهاد» است (در قدیم به آن رأی فاعلی می‌گفته‌اند)، پسر، نباید پدر را بشناسد...

موارد زیر نشان می‌دهد که گاه «را» قبل یا بعد از «نباید» و «نباید»، علامت «نهاد» است نه نقش‌نمای مفعول؛ از شاهنامه:

سر نیزه و نام من مرگ تست
سرت را بباید ز تن دست شست
یا: چو دیوانه گردد نباشد شگفت
از او شاه را کین نباید گرفت

یا: «چو او گفت ما را نباید نهفت» و هم‌چنین: «نباید خود آراستن ماه را» و «... نباید تو را با سیاه آرمید».

محمدمهدی رکنی در خصایص ادبی کشف‌الاسرار آورده است: «در جملاتی که فعل به‌صورت مصدری است، بعد از فعل باید (مضارع بایستن) و لزوم فعل برای فاعل بیان شود، طبق معمول با (را) آورده: «اگر او (محمد) را تصدیق کنیم ما را تبع وی باید بود. ۳۳۳۹/۳. که ما هر دو گروه را چشنده‌ی عذاب می‌باید بود. ۲۵۶/۸» (لطافی از قرآن‌کریم، رکنی، ج۴، ۱۰۹-۱۰۸) و شاهدی دیگر از تاریخ بیهقی: «حوارزمشاه را رنج باید کشید...» (تاریخ بیهقی، خطیب رهبر، ج۴، ۱۳۲۰)

بنابراین، ضبط بیت بر اساس نسخه‌ی فلورانس به صورت

«پسر را نباید که داند پدر
که بندد به دل مهر و جان و گهر»

درست است و نباید الگوی دستوری امروزی (رای بعد مفعول) را به این بیت از شاهنامه تعمیم دهیم.

۳. عروسی غریق

در صفحه‌ی ۹۳ کتاب زبان و ادبیات فارسی (۱و۲) پیش‌دانشگاهی چاپ ۱۳۸۰ در توضیح بیت

گشت نگارین تذرو پنهان در مرغزار
هم‌چو عروسی غریق در بن دریای چین

آمده است: «شاعر، پنهان شدن قرقاول زیبا را در میان انبوه گیاهان و سبزه‌ها، به نوعروس اراسته‌ای که در دریای چین غرق شده، تشبیه کرده است» (زبان و ادبیات فارسی پیش‌دانشگاهی، سنگری و... ۹۳). اگرچه در چاپ‌های بعدی این بیت از کتاب زبان و ادبیات فارسی (۱و۲) پیش‌دانشگاهی حذف شد ولی نگارنده پس از تأمل در آن، به مطلبی قابل توجه دست یافته است که در ذیل می‌آید و امید است مؤلفان آن را دوباره به کتاب برگردانند.

حسن ذوالفقاری و محمد غلام، مؤلفان کتاب راهنمای آموزش زبان فارسی (۱و۲)، که شرح مشکلات و مفاهیم کلیدی کتاب زبان و ادبیات فارسی (۱و۲) پیش‌دانشگاهی است، نیز در شرح و توضیح این بیت آورده‌اند:

«شاعر تذرو رنگارنگ را که در مرغزار پنهان شده است، به عروسی مانند کرده که در دریای چین غرق شده باشد. با این تصویر، شاعر انبوهی، زیبایی و رنگارنگی مرغزار را بیان می‌کند که تذرو با آن همه زیبایی در آن ناپیداست. در مورد دریای چین روایتی وجود دارد که می‌تواند با این

بیت تناسب داشته باشد. در افسانه‌های سرزمین چین آمده که دریای چین هر از گاهی طوفانی می‌شده است و بر اثر آن، عده‌ای به کام مرگ فرو می‌رفته‌اند. مردمان آن ناحیه برای رفع این بلا، دختری جوان و زیبا را به انواع زیورآلات می‌آراسته و به عنوان قربانی، در دریا رها می‌ساخته‌اند تا به این ترتیب از خشم خدای دریا بکاهند. شاید منوچهری دامغانی با استفاده از دانش وسیع خود، به این افسانه نیز اشاره داشته است. هم‌چنین، ممکن است مراد از عروس، عروس دریایی باشد.» (راهنمای آموزش زبان فارسی، ذوالفقاری و غلام، ج۱، ۲۰۵).

این بیت یکی از زیباترین نمونه‌های تشبیه مرکب در زبان فارسی است ولی آن‌چه در این بحث بدان می‌پردازیم، معنای «عروس» در این بیت است که با شرح و توضیحات کتاب زبان و ادبیات فارسی (۱و۲) پیش‌دانشگاهی و کتاب راهنمای آموزش زبان فارسی (۱و۲) ارتباطی ندارد بلکه باید گفت عروس، نوعی کشتی بوده است آراسته با چهار بادبان. این ترکیب در داراب‌نامه دیده شد؛ در آن‌جا آمده است: «... و آن کشتی طروسیه، کشتی عروس بود، چهار بادبان برکشیده...» (داراب‌نامه، صفا، ج۱، ۵۱۳)

اشاره‌ی فردوسی در بیت مشهور

یکی پهن کشتی به‌سان عروس
بیاراسته هم‌چو چشم خروس[۱۳]

می‌تواند به همین نوع کشتی باشد. در ثمارالقلوب آمده است: «از ابوجعفر موسوی شنیدم که می‌گفت: هرچیز که در آن بسیار زیبایی گرد آمده باشد، به عروس نسبت می‌دهند؛ چنان‌که گویند: «سفینه‌العروس» یعنی کشتی بزرگی که کالاهای گران‌بها بسیار داشته باشد یا آن‌که به گنجینه‌ی شاهان خزانه‌العروس گویند» (ثمارالقلوب فی المضاف و المنسوب، ثعالبی، ۲۹۱).

بی‌گمان، منوچهری نیز در بیت مورد بحث همین معنی را از «عروس غریق» اراده کرده است.

پی‌نوشت

۱. ادبیات فارسی(۳)، سال سوم دبیرستان رشته علوم انسانی، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چاپ هشتم، ۱۳۸۵، ص۵.
۲. در آرزوی خوبی و زیبایی (گزیده‌ی بوستان سعدی)، غلامحسین یوسفی، تهران، انتشارات سخن، چاپ ششم، ۱۳۷۹، ص۳۸۲.
۳. دامنی از گل (گزیده‌ی گلستان سعدی)، غلامحسین یوسفی، تهران، انتشارات سخن، چاپ ششم، ۱۳۷۹، ص۳۸۲.
۴. ادبیات فارسی(۱)، سال اول متوسطه، مسعود تاکی و...، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چاپ دهم، ۱۳۸۵، ص۱۴.
۵. شاهنامه چاپ مسکو، به‌کوشش سعید حمیدیان، نشر داد، چاپ دوم، ۱۳۷۴، مجلد اول، ص۱۸۱.
۶. غمنامه‌ی رستم و سهراب، جعفر شعار و حسن انوری، انتشارات علمی، چاپ نهم، ۱۳۷۰، ص۷۵.
۷. شاهنامه، از دست‌نویس فلورانس، عزیزالله جوینی، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول، ۱۳۸۰، ص۳۲۵.
۸. لطایفی از قرآن کریم، برگزیده از کشف‌الاسرار...، تألیف رشیدالدین میبدی، به‌کوشش محمدمهدی رکنی، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد، چاپ ششم، ۱۳۷۲، ص۱۰۹-۱۰۸.
۹. تاریخ بیهقی، دکتر خلیل خطیب رهبر (گزینه سخن فارسی۶)، انتشارات مهتاب، چاپ چهارم، ۱۳۷۱، ص۱۳۲.
۱۰. زبان و ادبیات فارسی پیش‌دانشگاهی (۱و۲)، محمدرضا سنگری و...، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۰، ص۹۳.
۱۱. راهنمای آموزش زبان فارسی ۱و۲، حسن ذوالفقاری و محمدغلام، تهران، نشر تدبیر، چاپ اول، ص۲۰۵.
۱۲. داراب‌نامه، محمدبن حسن، تصحیح ذبیح‌الله صفا، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۴، جلد۱، ص۵۱۳.
۱۳. نامه‌ی باستان، میرجلال‌الدین کزازی، تهران، انتشارات سمت، چاپ اول، ۱۳۷۹، جلد اول، ص۱۹.
۱۴. ثمارالقلوب فی‌المضاف و المنسوب، ابومنصور عبدالملک ثعالبی، تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم، قاهره ۱۹۶۵، ص۲۹۱.

منابع

۱. ارشاد سرابی، اصغر و دیگران؛ ادبیات فارسی(۳) سال سوم دبیرستان رشته‌ی علوم انسانی، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چاپ هشتم، ۱۳۸۵.
۲. تاکی، مسعود و...؛ ادبیات فارسی(۱) سال اول متوسطه، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چاپ دهم، ۱۳۸۵.
۳. ثعالبی، ابومنصور عبدالملک؛ ثمار القلوب فی‌المضاف والمنسوب، تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم، قاهره، ابوالفضل ابراهیم، ۱۹۶۵.
۴. خطیب رهبر، خلیل (به‌کوشش) تاریخ بیهقی، (گزینه‌ی سخن فارسی۶)، ابوالفضل بیهقی، انتشارات مهتاب، چاپ چهارم، ۱۳۷۱.
۵. ذوالفقاری، حسن و محمد غلام؛ راهنمای آموزش زبان فارسی ۱و۲؛ چاپ اول، تهران، نشر تدبیر، ۱۳۸۰.
۶. رکنی، محمدمهدی؛ لطایفی از قرآن کریم برگزیده‌ی کشف‌الاسرار، رشیدالدین میبدی، انتشارات آستان قدس رضوی، چاپ ششم، ۱۳۷۲.
۷. سنگری، محمدرضا و...؛ زبان و ادبیات فارسی پیش‌دانشگاهی ۱و۲، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۰.
۸. شعار، جعفر و حسن انوری؛ غمنامه‌ی رستم و سهراب، انتشارات علمی، چاپ نهم، ۱۳۷۰.
۹. فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (چاپ مسکو)، به کوشش سعید حمیدیان، نشر داد، چاپ دوم، ۱۳۷۴.
۱۰. فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه (دست‌نویس فلورانس)، به‌کوشش عزیزالله جوینی، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول، ۱۳۸۰.
۱۱. کزازی، میرجلال‌الدین؛ نامه‌ی باستان، تهران، انتشارات سمت، چاپ اول، ۱۳۷۹.
۱۲. محمدبن حسن؛ داراب‌نامه، تصحیح ذبیح‌الله صفا، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۴.
۱۳. یوسفی، غلامحسین؛ دامنی از گل (گزیده‌ی گلستان سعدی)، تهران، انتشارات سخن، چاپ ششم، ۱۳۷۹.
۱۴. یوسفی، غلامحسین؛ در آرزوی خوبی و زیبایی (گزیده‌ی بوستان سعدی) تهران، انتشارات سخن، ۱۳۷۹.

در چاپ مسکو نیز مصراع اول به‌صورت «پدر را نباید که داند پسر...» است. در غمنامه‌ی رستم و سهراب، صفحه‌ی ۷۵ مصراع اول به‌صورت «پدر را نباید که داند پسر» آمده و به‌صورت «پدر نباید پسر را بشناسد» معنی شده است. ولی در چاپ‌های بعد، به «پسر نباید پدر را بشناسد» تغییر معنا یافته است

زایایی وندها

ژیلا محمدی
دبیر ادبیات دبیرستان‌های اسلام‌شهر
کارشناس زبان و ادب فارسی

چکیده
در این مقاله، ضمن بررسی ارتباط بین صرف و واژگان، بسامد واژه‌های ناقاعده و بی‌قاعده را مورد مطالعه قرار می‌دهیم و در نهایت، به مطالعه‌ی رابطه‌ی بین زایایی و کاربردشناسی می‌پردازیم.

کلید واژه‌ها:
صرف، بسامد، زایایی، کاربردشناسی، واژگان

صرف و واژگان

بر اساس نظریه‌ی پذیرفته شده‌ی ارنف، صرف زبان، بخشی از دستور زبان است و با موضوعات ساختاری ارتباط دارد. البته صرف با ساختار درونی کلمات بالقوه مرکب زبان نیز سروکار دارد؛ هرچند که این کلمات ممکن است هیچ‌وقت به‌وجود نیایند. در تعریف واژگان زبان آورده‌اند: فهرستی از کلمات موجود در آن زبان را گویند؛ یعنی، مواردی که سخنوران باید آن‌ها را بدانند. جون نشانه‌هایی قراردادی و در برخی موارد، پیش‌بینی ناشدنی هستند. واژگان واحدهای بزرگی چون اصطلاحات، و واحدهای کوچک‌تری چون وندها را شامل می‌شوند. در نگاه نخست، ممکن است واژگان و صرف ارتباط زیادی با هم نداشته باشند؛ چون صرف در واقع با کلمات بالقوه، و واژگان با کلمات بالفعل سروکار دارند ولی این دو نظام به دو دلیل زیر بسیار به هم مرتبط‌اند.

۱. هر دو یک نقش واحد در زبان دارند. در واقع هر دو با واژه سروکار دارند و همین مسئله باعث شده است که زبان‌شناسانی چون بنس، صرف را درون واژگان فرض کنند.

۲. صرف و واژگان لازم و ملزوم یک‌دیگرند؛ به این معنی که صرف، واژه‌ها را از واژگان می‌گیرد و از آن‌ها کلمه می‌سازد.

صرف در مقابل واژگان

صرف و واژگان رقیب یک‌دیگرند و این امر نقش مهمی در زبان ایفا می‌کند. وقتی از این دیدگاه درباره‌ی واژگان صحبت می‌کنیم، منظور واژگان ذهنی شخص است. این واژگان، فهرستی از کلمات نامنظم است که در ذهن گویشوران وجود دارد. پس در حقیقت، تفاوت بین کلمات بالقوه و بالفعل براساس واژگان فردی تعریف می‌شود؛ مثلا واژه‌هایی چون «عزم، عزنگ، فاویست...» را در نظر بگیرید. این‌ها کلماتی هستند که در بیش‌تر فرهنگ‌های معتبر زبان فارسی دیده می‌شوند اما ممکن است در واژگان فردی اشخاصی موجود نباشند. کلمات مذکور برای این اشخاص بالقوه‌اند اما ممکن است برای یک کارشناس ادبیات بالفعل باشند و جزء واژگان فردی او محسوب شوند. سؤالی که در این‌جا مطرح می‌شود، این است که کدام کلمات ذخیره می‌شوند. در ساده‌ترین حالت، کلمه‌ای ذخیره خواهد شد که فقط دارای یک تکواز باشد؛ مثلا وقتی سخنوری کلماتی چون «جی‌تور، جی‌یف، ریزی‌گولو، خفن، صفر کیلومتر و... را برای اولین‌بار می‌شنود یا می‌خواند، باید آن‌ها را در حافظه‌ی خود وارد کند تا قادر باشد دوباره به‌کارشان ببرد. در این صورت، این کلمات و کلمات مشابه در واژگان ذهنی شنونده وارد می‌شوند.

گاهی اوقات مشاهده می‌شود که همه‌ی مؤلفه‌های یک واژه برایمان آشناست ولی مفهوم اصلی واژه از آن مؤلفه‌ها استنتاج نمی‌شود. در این مورد نیز سخنور باید مفهوم این واژه را به واژگان خود وارد کند؛ مثال:

واژه‌هایی مانند «یخ‌تکن، قندشکن»، را در نظر می‌گیریم. وقتی با کلمه‌ی «کمرشکن» مواجه می‌شویم، ممکن است به قیاس با واژه‌های «یخ‌تکن و قندشکن» آن را وسیله و ابزار تلقی کنیم. کلماتی مانند «ممکدان، فلفل‌دان» را در نظر می‌گیریم، وقتی با واژه‌ی «شیمی‌دان» مواجه می‌شویم، ممکن است به قیاس با واژه‌های مذکور، آن را وسیله و ابزار تلقی کنیم. در

مواردی مانند:
چشم سفید (آدم فدرنشناس)
آب مروارید (نام یک نوع بیماری)
فیوز پراندن (به معنای کسی که اعصابش یه‌هم ریخته است)
آمپرش بالا زده (به معنای کسی که اعصابش به‌هم ریخته است)
چوب لای چرخ گذاشتن (آدمی که کارها را خراب می‌کند)
وطن‌فروش (آدم خائن)
شیشه‌تور (نام یک گل است)

مفهوم کلمات باید وارد واژگان شود؛ چرا که همگی این مفاهیم، پیش‌بینی ناشدنی هستند. پس خلاصه‌ی مطلب این است که اگر کلمه‌ای غیرقابل پیش‌بینی باشد، باید در واژگان ثبت و ضبط گردد. در مقابل، کلماتی وجود دارند که نیازی نیست وارد واژگان افراد شوند؛ چون بخش صرفی به خودی خود قادر به پردازش آن‌هاست. در واقع، این‌گونه کلمات گفته و شنیده می‌شوند اما ذخیره نمی‌شوند، مانند:

«آب دوغ خیار، مدادتراش، کشک بادنجان، شیرموز، صدا و سیما، کت دامن، آب‌گوشت، گل و گیاه، سروته، زیر و رو...» این‌ها کلماتی هستند که مفهومشان را می‌توان از اجزای سازنده‌ی آن‌ها حدس زد و نیازی به ذخیره کردن آن‌ها نیست.

واژگان و صرف در تعامل‌اند تا مطمئن شوند که فقط یکی از صورت‌های تولیدشده استفاده می‌شود. سؤالی که در این‌جا مطرح می‌شود، این است که این کار چگونه صورت می‌گیرد.

پاسخ این سؤال در این نکته نهفته است که زبان‌ها از ایجاد کلمات هم‌معنا جلوگیری می‌کنند. در بیش‌تر موارد، گوینده کلمه‌ای را از واژگان خود انتخاب و از آن استفاده می‌کند و می‌کوشد کلمه‌ی جدیدی با همان معنا تولید نکند. به این پدیده که آرنف در سال ۱۹۷۶ مطرح کرده است، انسداد یا بلوکه‌کردن (blocking) می‌گویند.

انسداد در واقع، عدم وقوع یک صورت در زبان به‌خاطر وجود صورت دیگر با همان معنا در زبان است؛ مثلاً وقتی در واژگان شخصی کلماتی مانند «خنده» و «گریه» وجود دارد، اصل نام‌برده مانع از آن می‌شود که کلماتی هم‌چون «خندش و گریش» ساخته شوند یا وقتی در واژگان شخصی کلماتی چون پرستش، گویش، دیرش، وجود دارند، اصل نام‌برده مانع ساخته‌شدن کلماتی چون «پرسته، گویه، دیره» می‌شود؛ بنابر نظر آنشن و آرنف (۱۹۸۸) و دینر (۱۹۸۸)، به‌طور کلی صورت بی‌قاعده‌ی پربسامد، صورت باقاعده‌ی متناظر را بلوکه می‌کند. این مسئله را در زبان فارسی می‌بینیم. برای نمونه، صورت‌های جمع بی‌قاعده‌ی عربی مانند مدارس، رسوم، ادیان، محافل، مجالس، مواقع، سنن، نتایج، علائم، شواهد، اهداف، مباحث، مفاهیم، مساجد، مصادیق، مزارع و مکاتب به مراتب بیش‌تر از صورت جمع بی‌قاعده‌ی آن‌ها یعنی: مدرسه‌ها، رسم‌ها، دین‌ها، محفل‌ها، مجلس‌ها، مانع‌ها، سنت‌ها، نتیجه‌ها، علامت‌ها، شاهدها، هدف‌ها، مبحث‌ها، مفهوم‌ها، مسجدها، مصداق‌ها، مزرعه‌ها و مکتب‌ها کاربرد دارند. پس به علت کاربرد زیاد صورت‌های جمع عربی، کاربرد صورت جمع با قاعده‌ی فارسی کم‌تر شده است.

زایایی صرفی

در واقع، زایایی پیوستاری است که استفاده از کلمات بالقوه را پیش‌بینی می‌کند. در یک‌طرف این پیوستار، وندهای کاملاً نازایا وجود دارند که در واقع در ساخت کلمات جدید مورد استفاده قرار نمی‌گیرند؛ مانند Th در انگلیسی در کلماتی چون grow th یا در زبان فارسی وندهایی چون ام (em) و دیـ (di) در امسال، امشب، دیروز و...

در طرف دیگر پیوستار، وندهای کاملاً زایا قرار دارند؛ مانند وندهای تصرفی ing، ed و s در زبان انگلیسی یا وندهای اشتقاقی مانند «ی» اسم‌ساز و صفت‌ساز در زبان فارسی که کاملاً زایا هستند و در کلماتی مانند: جوانی، بدی، خوبی، ذهنی، ادبی، جسمی، آهنی، صدی، بدلی و... دیده می‌شوند. برخی از زبان‌شناسان با مسئله‌ی زایایی صرفی هم‌چون یک مسئله‌ی مطلق برخورد می‌کنند؛ یعنی، الگویی را عرضه می‌کنند که یا زایا یا غیر زایاست و موارد بینابینی را مطالعه نمی‌کنند. در حالی که مدارکی دال بر وجود موارد بینابینی یافت می‌شود.

در زبان فارسی میزان زایایی وندهای مختلف با یک‌دیگر متفاوت است. برای مثال، در این زبان پسوند افزایی نسبت به پیشوند افزایی از زایایی بیش‌تری برخوردار است و گواه آن نیز تعداد بیش‌تر پسوندها در مقایسه با پیشوندهاست. برای نمونه:

پسوندها

ار (ãr): خریدار، گفتار، دیدار، مردار، ساختار، دستار، زنگار
ه (e): آموخته، آفریده، چکیده، دیده، دسته، ریشه، دمنه، باله، کینه
گر (gar): رفتگر، کارگر، زرگر، آهنگر
گار (gâr): پروردگار، کردگار، خواستگار
ماده (mân): ساختمان، گفتمان
زار (Zâr): شالی‌زار، نمک‌زار، شن‌زار، علف‌زار، بوته‌زار
یار (Yâr): دادیار، استادیار، دانشیار، بهیار
وار (Vâr): خانوار
واده (Vâde): خانواده
ـ وَل (ul): چنگول
ـ وَله (ule): زنگوله
گاه (gâh): پاسگاه، اردوگاه، گلوگاه، کمین‌گاه، آرام‌گاه، مخفی‌گاه
کَده (Kade): دهکده، بتکده، زبانکده
وَند (Vand): خداوند، شهروند
وا (Vâ): تانوا
بُد (bod): سپهبد، ارتشبد
مَند (mand): کارمند
ـَ ک (ak): سرخک، زردک، پهنک

واژگان و صرف در تعامل‌اند تا مطمئن شوند که فقط یکی از صورت‌های تولیدشده استفاده می‌شود. سؤالی که در این‌جا مطرح می‌شود، این است که این کار چگونه صورت می‌گیرد. پاسخ این سؤال در این نکته نهفته است که زبان‌ها از ایجاد کلمات هم‌معنا جلوگیری می‌کنند. در بیش‌تر موارد، گوینده‌کلمه‌ای را از واژگان خود انتخاب و از آن استفاده می‌کند و می‌کوشد کلمه‌ی جدیدی با همان معنا تولیدنکند. به این پدیده که آرنف در سال ۱۹۷۶ مطرح کرده است، انسداد یا بلوکه کردن (blocking) می‌گویند

ال (âl): گودال
ـ س (eš): ترمش، پیدایش، سوزش
ـ ی (i): خوبی، بدی، گرمی، سردی
ـ ینه (ine): سربینه، زرینه
ـ یت (ivyat): محبوبیت، قابلیت
ـ یه (iyye): زلالیه
نا (nâ): تنگنا
ـ و (u): گردو، ابرو، گیسو
ـ اله (âle): نقاله، کساله
چی (či): تلفن‌چی، آبدارچی
دیس (dis): ناودیس، طاقدیس

پیشوندها

امـ ـ (em): امشب، امسال، امروز
دیـ ـ (di): دیروز، دیشب
هم ـ (ham): همسایه، هموطن
پاد (pâd): پانک، پادشن، پادزهر
دُشـ (doš یا dož): دشمن، دشنام

وندها از درجات زایایی متفاوتی برخوردارند؛ برای مثال، از میان پیشوندها هم‌ـ (ham) بیش‌ترین میزان زایایی را دارد و پیشوندهایی چون امـ (em) و دیـ (di) زایایی خود را کاملا از دست داده‌اند و تنها در ساختمان واژه‌های معدودی به‌کار می‌روند مانند: امسال، امشب، امروز، دیروز و نیز پیشوند دُشـ (doz dos) نیز از زایایی بسیار کمی دارند.

در میان پسوندها

ـ ی (i) اشـ (eš) و گاه (gâh) بیش‌ترین میزان زایایی را دارند و پسوندهایی چون واده (Vân) و وا (Vâ) و ار (âr) زایایی خود را کاملا از دست داده‌اند و فقط در ساختمان واژه‌های معدودی کاربرد دارند. مثلا وا (Vâ) فقط در جانوار و وان (Vân) در نروان، ملوان و پسوند کده (Kade) نیز زایایی بسیار کمی دارند.

به این ترتیب، مشاهده می‌شود که در مورد زایایی شاهد یک پیوستار هستیم که در یک انتهای آن وندهای کاملاً زایا و در انتهای دیگر، وندهای کاملا نازایا و در بین بیوستار، موارد بینابینی قرار می‌گیرند.

لازم به گفتن است که گاهی میزان زایایی یک پسوند واحد نیز بر حسب نوع پایه متفاوت است؛ مثلا پسوند کار (kâr)، که به پایه‌ی مشتق اسمی افزون می‌شود، تنها در اسم «ورزش‌کار» دیده می‌شود اما به همراه پایه‌ی بسیط از زایایی بیش‌تری برخوردار است و در اسامی‌ای چون طلاکار، برج‌کار و برق‌کار دیده می‌شود.

مسئله‌ی مهم در خصوص زایایی این است که زایایی پدیده‌ای است که کاملا تحت تأثیر زمان واقع می‌شود و ممکن است فرایندی که امروزه زایایی کمی دارد یا زایایی خود را از دست داده، در گذشته زایا بوده است. پس، می‌توان سنجه گرفت که زایایی به لحاظ در زمانی، پدیده‌ای نسبی است.

با کمی دقت در فرایندهای زایاتر، به این نکته پی می‌بریم که هرچه وندی زایایی بیش‌تری داشته باشد، تنوع محصولات حاصل از آن به لحاظ لفظی و معنایی نیز بیش‌تر خواهد بود.

مثلا در مورد «ـ ی (i)» که کاملا زایاست، انواع اسم‌ها مانند خوبی، بدی، طلاکاری، حراکی، یونکی، گوشی، دهنی، عروسی، عدسی و... را می‌بینیم؛ در حالی که در مورد وار (Vâr) فقط جانوار را داریم یا در مورد وندهایی چون ناک (nâk) «سوزناک، غم‌ناک، دردناک ولی درخت ناک نداریم» و الود (مه‌آلود، خاک‌الود و غبارالود) که فقط به برخی اسم‌ها می‌چسبند. این‌ها زایایی کم‌تری دارند و تنوع نیز در این موارد به مراتب کم‌تر است.

در مقاله به پدیده‌ی انسداد اشاره شده است که فکر می‌کنم در زبان فارسی، فعل شدن را بتوان نمونه‌ای از این پدیده بیان کرد.

نمونه‌ای از دستوری شدگی در زبان فارسی را می‌توان در تحول فعل «شدن» به‌عنوان یک فعل حرکتی لازم در زبان فارسی میانه ارائه کرد که برابر امروزی آن به‌صورت فعل حرکتی «رفتن» قابل تغییر است. نمونه‌هایی از زبان فارسی نوین که در آن‌ها «شدن» هنوز در نقش پیشین خود، یعنی یک فعل حرکتی لازم، به‌کار رفته است:

او به کرمان شد ← او به کرمان رفت.

در فارسی معاصر نیز ردپای چنین معنایی از فعل «شدن» در ترکیب «آمد و شد» باقی مانده است؛ مثلا در جمله‌ی: وزارت بهداشت، درمان و آموزش پزشکی از هم‌شهریانی که به عارضه‌ی قلبی دچارند و همین‌طور از افراد سالمند خواست تا به علت آلودگی هوا از آمد و شد در سطح شهر خودداری کنند.

به‌نظر می‌رسد که در حال حاضر، «شدن» با مفهوم فعل حرکتی، با وجود فعل «رفتن»، که به‌طور کامل در شبکه‌ی زبان افعای نقش می‌کند و نیاز اهل زبان را برآورده می‌سازد، برای فراگیرندگان معاصر معنازدایی شده است و به لحاظ واژگانی به روندی عقیم خواهد شد. به عبارت دیگر، با پوشش واژگانی فعل «رفتن» در واقع نوعی انسداد در نظام زبان آحازه‌ی بروز یک واژه‌ی دیگر در همان مفهوم را غیرممکن می‌سازد.

در زبان فارسی نیز پدیده‌ی واژگان شدگی وجود دارد. واژگان شدگی هنگامی روی می‌دهد که ساختمان معنا با تلفظ یک واژه به صورت هم‌زمانی و با استفاده از قواعد آوای زبان شفاف و قابل تشخیص نباشد یا

قاعـده‌ای که به تولیـد یک واژه منجر شـده اسـت، امروزه در زبان مورد نظر کاربردی نداشته باشد.

برای نمونه، پسـوندهای لاح (láx) و وار (Vâr) کاملا نازایا هستند و کلمات، سنگلاخ و خانوار واژگانی شده‌اند. پس، اگر فرایندی زایا نباشد، واژه‌های حاصل از آن واژگانی شده‌اند.

در زبان فارسـی گروهی از اسم‌های حاصل از وند افزایی به لحاظ معنایی قابل پیش‌بینی هستند؛ برای نمونه، می‌توان به اسـم‌های حاصل از پسوند مکان‌سـاز کده (KADE) اشـاره کرد: بتکـده، میکـده، دهکـده، زبانکده و آتشکده که همواره به مکان انجام دادن یک کار یا مکان خاصی اشاره دارند.

گروهـی دیگر از اسـامی وجود دارند که ترکیب‌پذیری معنایـی ندارند و در نتیجه، معنایشان قابل پیش‌بینی نیست. برای نمونه می‌توان به اسم‌های حاصل از پسـوند مکان‌سـاز بار (bâr) اشـاره کرد: رودبار، جویبار. معنای این اسـم‌ها مشخص است ولی در کلمه‌ی رگبار، بار (bâr) به معنای مکان به‌کار نرفته است.

پس، می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که هر قدر وندی زایاتر باشـد، معنای واژه‌های حاصل از آن قابل پیش‌بینی‌تر خواهد بود. می‌تـوان گفت که معنای واژه‌هایـی که پسـوندهای زایای ـ ش (éš) و دان (dân) در آن‌هـا به‌کار رفته است، مانند:

ـ نرمـش، کفش، پیدایـش، دیرش، دمش، رهش، نمـک‌دان، فلفل‌دان) از قابلیت پیش‌بینی بالایـی برخوردارند و در عـوض، واژه‌هایی کـه در آن‌ها از وندهـای کم‌تر زایا ماننـد ال (al) و بار (bâr) (گودال، جویبار، رگبار) استفاده شده اسـت، به لحاظ معنایی به میزان کمی قابل پیش‌بینی هسـتند.

به اعتقـاد آرنف، اگر وندی به پایه‌ای اضافه شود و واژه‌ای بسازد که معنای آن را بتوان براساس معنای پایه پیش‌بینی کرد، وند مورد نظر از پیوستگی معنایی برخوردار اسـت؛ برای نمونه: پسـوند اسم‌سـاز گر (gar) در زبان فارسـی، به هر پایه‌ای اضافه می‌شـود و معنایی شفاف و قابل پیش‌بینی به آن می‌دهد؛ مانند: کارگـر، کوزه‌گر، رفتگر، آهنگر، آرایش‌گر، به معنای کسی که...

به‌نظـر می‌رسـد زبـان از میـان دو وندی که معنا و نقش مشـابهی دارند، وندی را بر می‌گزیند که از پیوسـتگی معنایی بیش‌تری برخوردار است. زبان فارسـی از میان دو وند ـ نده (ande) و ار (âr) که هر دو اسم عامل می‌سازند، وند ـ نـده (ande) را انتخاب می‌کند؛ چون پیوستگی معنایی بیش‌تری دارد و معنـای آن واژه را می‌توان براسـاس معنای پایه پیش‌بینی کرد.

کاربرد شناسی و زایایی

برخی محققان معتقدند که مطالعه‌ی زایایی فقط معطوف به کلماتی است که غیر هدف‌مند و ناخواسته و زایا به‌وجود می‌آیند. این مسـئله باعث می‌شود که درباره‌ی کلماتی که هدف‌مند و غیرزایا ساخته می‌شـوند (مانند نزاجا، تهاجا، سیبا)، مطالعه‌ی زایایی صورت نگیرد.

وقتی مجموعه‌ی این کلمات هدف‌مند بـا مجموعه‌ی کلمات غیـر هدف‌مند مقایسه می‌تـوند، ملاحظه می‌کنیم که معنی کلمـات غیرزایا و هدف‌مند چندان قابل پیش‌بینی نیست؛ چرا که کل مجموعه از لحاظ معنایی پیوستگی و انسجام ندارد.

اگـر در زبـان فارسـی دو وند «ی اسم‌سـاز» و «ار اسم‌سـاز» را بـا هم مقایسـه کنیم، می‌بینیم که کلمات دارای «ی» اسم‌سـاز از لحاظ معنایی بیش‌تر قابل پیش‌بینی هستند تا اسامی دارای پسوند «ار» مانند: شنیدار، مردار، گرفتار... معنی این کلمات نسـبت به اسامی دارای «ی» کم‌تر قابل پیش‌بینی است.

هورن(۱۹۸۴)، استفاده از وندهایی را که زایایی کم‌تری دارند، تعامل بین دو اصل کاربرد شناختی گرایس (Grice) می‌داند. این رابطه باعث می‌شود گوینده از صورت‌هایی که زایایی کم‌تری دارند، استفاده نکند؛ چون صورت‌های زایاتر، بیش‌تر در دسترس‌اند اما اصل کمیت با رابطه در تعامل اسـت و گوینده را به اسـتفاده از وندهای زایا وا می‌دارد. در این حالت، گوینـده توجهی خاص به جنبه‌هایی از کلمه ایجاد می‌کند.

نتیجه

در این مقاله به مطالعـه‌ی واژه‌های موجـود در واژگان پرداختیم. کلمات غیـر قابل پیش‌بینـی در واژگان ثبت می‌شـدند و واژه‌هایی کـه صرف، قادر به پردازش آن‌ها بود، توسط این بخش ساخته می‌شد و نیازی به ثبت آن‌ها در واژگان نبود.

وندها را روی پیوستاری نشان دادیم که این پیوستار بنا به دلایل ارائه شده مفهومـی مطلـق نـدارد. در پایان نیز اسـتفاده از وندهای کم‌زایا در دو اصل کاربرد شناختی گرایش مورد مطالعه و بررسی قرار گرفت.

منابع

1. Anshen F and Aronoff M. (1988) Producing morphogically complex words Linguistics.
2. Aronoff and Anshen. (1998) morphology and lexicon lexicalization and productivity. The Hand book of morphology. Black well.
۳. کلباسی، ایران؛ ساخت اشتقاقی واژه در فارسی امروز، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی تهران، ۱۳۷۱.

در زبان فارسی نیز پدیده‌ی واژگان شدگی وجود دارد. واژگان شدگی هنگامی رخ می‌دهد که ساختمان معنا یا تلفظ یک واژه به صورت هم‌زمانی و با استفاده از قواعد زایای زبان شفاف و قابل تشخیص نباشد یا قاعده‌ای که به تولید یک واژه منجر شده است، امروزه در زبان مورد نظر کاربردی نداشته باشد

فرایندهای واجی در زبان و ادب فارسی

رسول کردی
دبیر دبیرستان‌های شهر قلعه‌تل و مدرس دانشگاه پیام نور شهرستان باغ‌ملک

چکیده
نگارنده با پرداختن به فرایندهای واجی و مشخص‌کردن مرز میان انواع آن‌ها و ذکر شواهدی از متون ادب فارسی، تلاش کرده است تا ابهام موجود در این زمینه را در کتاب زبان فارسی(۳) متوسطه برطرف کند.

کلید واژه‌ها:
زبان، گفتار، خط و نوشتار، کاهش، افزایش، ابدال، مَمال، ادغام و قلب.

مقدمه
بخش واژگان زبان انسان بیش از هر بخش دیگری از انواع تغییرات علمی، فرهنگی و... تأثیر می‌پذیرد. این تغییرات ممکن است به‌مرور زمان در تلفظ، شکل نوشتاری، معنای واژه و... ظاهر شوند. اغلب تغییرات ایجادشده در شکل گفتاری و نوشتاری واژه‌ها در جهتی حرکت می‌کنند که تلفظ واژه‌ها را برای انسان، آسان‌تر کنند. گاهی تغییرات یاد شده، فرایندهای واجی را ایجاد می‌کنند.

از آن‌جا که هیچ‌گونه توضیحی درباره‌ی فرایند واجی «قلب» در زبان فارسی(۳) رشته‌ی انسان (ص ۱۴۱) داده نشده و در برخی از نمونه‌های مشخص‌شده، فقط فرایند واجی «قلب» صورت گرفته است و فرایند واجی دیگری مشاهده نمی‌شود و در نمونه‌هایی، چندین فرایند واجی با هم اتفاق افتاده، نگارنده تلاش کرده است با ارائه‌ی تعریف دقیقی به شرح و توضیح این موارد بپردازد تا فراگیرندگان محترم در تشخیص دادن آن‌ها، دچار اشتباه نشوند و آن‌ها را با هم درنیامیزند.

«واحدهای آوایی زبان هرگاه در زنجیره‌ی کلام در کنار یک‌دیگر قرار گیرند، از هم تأثیر می‌پذیرند. هرگاه این تأثیرات نمود واجی پیدا کنند، یعنی در حد تغییر، حذف، افزایش و... یک واج باشند، فرایندهای واجی نامیده می‌شوند.» (عمرانی، ج۱، ۱۳۸۲، ۲۳)

۱. فرایند واجی «کاهش»
به نظر می‌رسد که این فرایند واجی، در زبان و ادبیات فارسی کاربرد زیادی دارد. گاه این فرایند فقط نمود گفتاری پیدا می‌کند و در برخی از واژه‌ها، هم نمود گفتاری، هم نمود نوشتاری پیدا می‌کند. در این بخش، ابتدا واژه‌هایی ارائه می‌شوند که در آن‌ها فرایند واجی کاهش فقط نمود گفتاری پیدا کرده است. در این موارد، شکل نوشتاری واژه در برابر شکل گفتاری آن مقاومت کرده و شکل نوشتاری واژه تغییری نکرده است. شکل گفتاری این واژه‌ها درون کمانک نوشته شده است:

دست‌گیره (دس‌گیره)، دست‌کش (دس‌کش)، قندشکن (قن‌شکن)، دست‌رنج (دس‌رنج)، بازآمد (بازامد)، برافتاد (برفتاد)، خواهر (خاهر)، خوار (خار)، فرآیند (فرایند)، شمع‌اجین (شم‌اجین، شماجین) و...

در واژه‌هایی مثل «خواهر»، «خواهش»، «خوار» و... «واو» معدوله

وجـود دارد؛ یعنـی در دوره‌های قبل، «و» در این واژه‌ها تلفظ می‌شـد. شکل گفتاری این واژه‌هـا امروزه تغییر کرده ولی شکل نوشـتاری آن‌ها ثابت مانده اسـت. پس می‌توان گفت کـه فرایند واجـی کاهش در ایـن واژه‌ها نیز فقط نمود گفتاری پیدا کرده است.

به نمونه‌هایی از شـکل قدیمی برخی از واژه‌هـا، پیش از آن‌کـه فرایند واجی «کاهـش» در آن‌هـا نمود نوشـتاری پیدا کند، اشـاره کرده‌ایم. در پاره‌ای از موارد پیشینه‌ی باستانی واژه‌ها را بیان می‌کنیم و شواهدی از متون نظم و نثر فارسی به‌دست می‌دهیم:

اشتر (شتر)، اشکم (شـکم)[1]، اَبا (با)، اَبر (بر)، اشکسته (شکسـته)، بازارگان (بازرگان)، اسـفید (سـفید)، بُواد (باد)، استیزه (سـتیزه)، دشـخوار (دشوار)[2]، آشناه و شناه (شنا) و...

بزرگان بر آتش نیابند راه
به دریا گذر نیست بی‌آشناه
(شفیعی، ۱۳۴۳: ۴۱۳)

به دست چپ و پای کرده شناه
به دیگر ز دشمن همی جست راه (همان)

هیچ دانی آشنا کردن، بگو؟
گفت: نی، ای خوش‌جواب خوب‌رو
(مثنوی، دفتر ۱: ۷۳۶)

هم‌چو آن روبه، کم اشکم کنید
پیش او روباه بازی کم کنید
(همان: ص ۸۰۹)

جوانیش را خوی بد یار بود
اَبا بد همیشه به پیکار بود
(فردوسی، زبان فارسی(۳) انسانی: ۱۹۲)

اَبرکین آن شاهزاده سوار
بگشت از سواران دشمن هزار (همان)

از خطر خیزد خطر زیرا که سود ده چهل
برنبندد گر بترسد از خطر، بازارگان[3]
(کلیله‌ودمنه: ص ۶۷)

به دستور گفت آن زمان شهریار
که پیش آمد این کار دشخوار، خوار
(فردوسی، به نقل از لغت‌نامه، ذیل «دشخوار»)

وان که در نعمت و آسایش و آسانی زیست
مردنش زین همه، شک نیست که دشخوار آید
(گلستان: ۴۷۳)

«ـ این‌جـا بیش از این ممکن نیسـت مُقام کردن که کار علف، سخت دشخوار شده است.» (تاریخ بیهقی، ج ۲: ۷۱۶)

«اندر کتاب دلایل القبله، چنان خواندم که روایت کرده است ابن‌عباس رضی‌الله عنهما که آن‌وقت زمین اسـفید بود تا آن‌وقت که قابیل، هابیل را بکشت، پس لونش بگردیـد و طعم بعضی از میوه‌ها ناخوش گشـت و مضـر.» (لغت‌نامه، ذیل «هابیل»)

«ـ من این را به ضیاع خود فرستادم با اشتری چند تا برای ما غله آرد. وی برفت و دوبار شتر بر هر اشتری نهاد و اندر راه حُدی می‌کرد و اشتران می‌شتافتند»
(کشف‌المحجوب، ۵۲۱)

حُدی: آوازخوانی، سرودخوانی

دی و فروردینت خجسته بُواد
درِ هر بدی بر تو بسته بُواد[4]
(فردوسی، به نقل از لغت‌نامه، ذیل «بُواد»)

در متـون نظـم و نثر فارسـی، اغلب به‌جای فعل دعایی «بُواد» از فعل «باد» استفاده می‌شود:

روز وصل دوستداران[5] یاد باد
یاد باد آن روزگاران یاد باد (حافظ: ۱۴۰)

گاهی واژه‌ی «خاموش» به «خامش»، «خموش» یا «خمش» تبدیل می‌شود. در این صـورت فرایند واجی «کاهش» نمود نوشتاری پیدا می‌کند.

راز نهان‌دار و خَمُش ور خُمُشی تلخ بُوَد
آن‌چه جگرسوزه بُوَد، باز جگرسازه شود.
(مولوی، ادبیات فارسی(۳) تجربی-ریاضی: ۱۱۵)

گفت لیلی را خلیفه کان تویی
کز تو مجنون شد پریشان و غوی
از دگر خوبان تو افزون نیستی
گفت: خامش، چون تو مجنون نیستی
(مثنوی، دفتر (۱): ۱۵۶)

از این بوالعجب‌تر[6] حدیثی شنو
که بی‌بخت کوشش[7] نیرزد دو جو
(بوستان: ۱۳۸)

عشق چو آن حقه و آن مهره دید
بُلعجبی کرد و بساطی کشید
(مخزن‌الاسرار: ۲۷۰)

«امیر آن‌چه در جُهد آدمی بود، به‌جای می‌آورد اما استاره‌ی او نمی‌گشت.»
(تاریخ بیهقی، ج ۲: ۹۰۳)

جُهد: تاب و طاقت

در برخی از واژه‌ها و ترکیب‌های عربی پس از ورود به زبان و ادبیات فارسـی، فرایند واجی کاهش نمود نوشتاری پیدا می‌کند: املاء (املا)، اجراء (اجرا)، مُداراه (مدارا)، مُجاراه (مجارا)، مُفاصاه (مفاصا)، اسلوب‌المعادله (اسلوب معادله)، مراعات النظیر (مراعات نظیر)، الباقی (باقی) و...

«بعد از مُجارا طریق مدارا گرفتیم و سر به تدارک بر قدم یک‌دیگر نهادیم.»
(گلستان: ۵۱۰)

گاهـی فراینـد واجی کاهش سـبب شده است که تعدادی از واژه‌ها به دلیل نوشته شدن به دو شکل املایی- که هر دو شکل املایی درست است- از گونه‌ی آزاد[8] واژه‌ها به‌شمار آیند:

همـواره (همواره)، راه (ره)، شاهنشـاه (شاهنشـه)، سـیاه (سـیه)، کوهسار (کهسار)، گناه (گنه)، کاه (که) و...

بدین شعرتر شیرین ز شاهنشه عجب دارم
که سر تا پای حافظ را چرا در زر نمی‌گیرد
(حافظ)

خاک سیه بر سر او، کز دَم تو تازه نشد
یا همگی رنگ شود یا همه آوازه شود
(مولوی، ادبیات فارسی(۳) (تجربی-ریاضی) ۱۱۴)

فراینـد واجی کاهـش در صفت‌های فاعلـی و مفعولی مرکـب مرخم، نمود نوشتاری پیدا کرده است:

فراینـد واجی «کاهش» جنگ جوینده ← جنگ‌جو (صفت فاعلی مرکب مرخم)
فرایند واجی «کاهش» دست‌بافته ← دست‌بافت (صفت مفعولی مرکب مرخم).

۲. فرایند واجی «ابدال»

گاهی کنار هم قرار گرفتن برخی واج‌ها سبب می‌شود که یکی از آن‌ها تحت‌تأثیر واج دیگـری قرار گیرد و هنگام تلفظ یا نوشتن به واج دیگری- غیر از دو واجی که کنار هم قرار گرفته‌اند- تبدیل شود؛ به این فرایند واجی «ابدال» می‌گویند. ابتـدا واژه‌هایی بررسـی می‌شـوند که ایـن فرایند واجـی در آن‌ها فقط نمود گفتاری پیدا کرده اسـت: پنبه (پمبه)، وجدان (وِژدان)، تجدید (تژدید)، پنج‌تا

فرایندهای واجی با هدف آسان‌تر کردن تلفظ واژه‌ها برای انسان به‌وجود می‌آیند. در موارد دیگر، آن‌ها فقط در شکل گفتاری واژه‌ها بدون پیدا می‌کنند. در این موارد، معمولاً خط و نوشتار در برابر گفتار مقاومت می‌کند. در حالتی که خط و نوشتار بر گفتار پیروز شود، در شکل نوشتاری واژه در فرایندهای واجی تغییری ایجاد نمی‌شود ولی گاهی خط و نوشتار تسلیم گفتار می‌شوند. در این صورت، فرایند واجی نمود نوشتاری نیز پیدا می‌کند

(پنش‌تا)، اجتماعی (اشتماعی)، مجتبی (مُشتبا)، هجده (هژده)[8] و...

من نلخی صبر خدا در حام دارم
صفرای رنج مجتبی در کام دارم
(ادبیات فارسی(۲) پیش‌دانشگاهی انسانی ۱۱۴)

اینک به شکل قدیمی تعدادی از واژه‌ها اشاره می‌شود که شکل نوشتاری آن‌ها در دوره‌های بعد تغییر یافته است. پس فرایند واجی «ابدال» در آن‌ها نمود نوشتاری پیدا کرده است:

سپید (سفید)[9]، گوسپند (گوسفند)، پارسی (فارسی)، پولاد (فولاد)، فیروزی (پیروزی)، پیروزه (فیروزه)، شیراوژن (شیرافکن)، ترزفان (ترجمان)، زفان (زبان)، هنیز (هنوز)، دشخیم (دژخیم)، پوک (پوچ)، پلپل (فلفل)، فور (بور)، خبه (خفه) و...

«مشتی رند را سیم دادند که سنگ زنند و مَرد خود مُرده بود که جلادش، رسن به گلو افکنده بود و خبه کرده.»
(تاریخ بیهقی، ج (۱): ۲۳۹)

ز لشکر یکی ترزفان برگزید
که گفتار ایشان بداند شنید (فردوسی)

بسی رنج بردم در این سال سی
عجم زنده کردم بدین پارسی (همان)

مرا زور و فیروزی از داور است
نه از پادشاه و نه از لشکر است
(فردوسی، زبان فارسی(۳) انسانی: ۱۹۰)

کسی را که درویش باشد هنیز
ز گنج نهاده ببخشیم چیز
(شاهنامه و دستور: ۴۱۳)

زبره ابی دادشان گیتی و ایشان، بر امید
ای بسا پلپل که در چشم گمان افشانده‌اند[10]
(دیوان خاقانی، ج(۱): ۱۵۷)

برای ساختن فعل امر از مصدرهایی که با «همزه» شروع می‌شوند، در برخی از موارد، «همزه» به صامت «ی» تبدیل می‌شود. در این گونه موارد، فرایند واجی ابدال نمود نوشتاری پیدا می‌کند. هنگام اضافه کردن پیشوند «بـ» به بن ماضی فعل‌هایی که با «همزه» شروع می‌شوند نیز گاهی فرایند واجی ابدال نمود نوشتاری پیدا می‌کند.

فرایند واجی «ابدال»
بـ (پیشوند نشانه‌ی امر) + انداز (بن مضارع) ← بینداز
فرایند واجی «ابدال»
بـ (پیشوند) + افتاد ← بیفتاد

آن شنیدستی که در اقصای غور
بار سالاری بیفتاد از ستور (گلستان: ۲۷۳)

در تعدادی از واژه‌ها، فرایند واجی ابدال در مصوت‌ها صورت گرفته است؛ مثال: برو (بُرو)، ثروت (ثُروت)، خانه (خانه) و هفته (هفته).

تعدادی از واژه‌های فارسی به زبان عربی رفته‌اند و در زبان عربی فرایند واجی ابدال در برخی از آن‌ها، نمود نوشتاری پیدا کرده است. سپس تعدادی از همان واژه‌ها به شکل تغییریافته (معرب) وارد زبان فارسی شده‌اند:

بزا (جزا)، ارمغان (یرمغان)، بنیاد (بنیان)، گوهر (جوهر)، چای (شای)، پیل (فیل) و...

کافور و پیل آنک به هم، پیل دمان کافور دم
کافور هندی در شکم، بر دفع گرما ریخته
(دیوان خاقانی، ج(۱): ۵۲۳)

برای نمونه، امروزه به‌جای واژه‌های فارسی «بنیادگذار» و «پیل» از واژه‌های «بنیان‌گذار» و «فیل» استفاده می‌شود.

«مُمال» نوع خاصی از فرایند واجی ابدال است که در آن، مصوت بلند «ا» به مصوت بلند «ی» تبدیل می‌شود: سلاح (سَلیح)، مزاح (مَزیح)، اسلامی (اسلیمی)، مهماز (مَهمیز)، لیلا (لیلی)، لکن (لیکن)، حلام (حلیم)، رکاب (رکیب)، عتاب (عتیب)، دوات (دویت) و...

«واژه‌های «شهید، قدیر، امین و...» صفت مشبهه‌ی عربی بر وزن فعیل هستند و مُمال نیستند.»
(کتاب کار ادبیات فارسی(۲) متوسطه: ۲۷)

کُشانی بدو گفت: «با تو سَلیح
نبینم همی جز فسوس و مَزیح»
(فردوسی، همان)

دویت و قلم خواست ناباک زن
به آرام بنشست با رایزن
(شفیعی، ۱۳۴۳: ۴۷۸)

کجا اسپ و شبدیز زرین رکیب
که زیر تو (= پرویز) اندر بدی ناشکیب
(همان)

سرم به دنبی و عقبی فرو نمی‌آید
تبارک‌الله از این فتنه‌ها که در سر ماست
(حافظ، به نقل از شفیعی، ۱۳۴۳: ۴۷۹)

در برخی از واژه‌های دخیل (فرانسوی، انگلیسی، عربی و...) فرایند واجی ابدال در مصوت‌ها صورت گرفته است. ابتدا واژه‌ی غیر فارسی، سپس تغییریافته‌ی آن واژه در زبان فارسی، درون کمانک نوشته می‌شود:

taxi (تاکسی)، bank (بانک)، post (پُست)، عطر (عطر) و... برای ساختن صفت‌های نسبی (نام خانوادگی) از نام برخی از اشخاص، گاهی فرایند واجی ابدال صورت می‌گیرد: رضی (رضوی)، علی (علوی)، یحیی (یحیوی)، موسی (موسوی)، عیسی (عیسوی) و...

۳. فرایند واجی «قلب»

در این فرایند واجی، جای برخی از واج‌های یک‌واژه با هم جابه‌جا می‌شود: هشیوار (هوشیار)، کفت (کتف)، دریوش (درویش)، کران (کنار)، هگرز (هرگز)، مَجَوَّزه (مُزَوَّجه)[11]، غربیل و علبیر (غربال)[12]، پلپته (فتیله)[13]، تخلیص (تلخیص).

سیاوش بیامد به پیش پدر
یکی خود زرین نهاده به سر
هشیوار و با جامه‌های سپید
لبی پُر ز خنده، دلی پر امید
(فردوسی، زبان و ادبیات فارسی(۱) و (۲) پیش‌دانشگاهی ۳۲)

ز لشکر بیامد هشیوار بیست
که تا اندر آوردگه کار چیست (فردوسی)

سرانجام ببرید (ضحاک) هر دو (مار را) ز کفت
سزد گر بمانی از این درشگفت
(شفیعی، ۱۳۴۳: ۴۱۲)

از این مُزَوَّجه[10] و خرقه نیک در تنگم
به یک کرشمه‌ی صوفی وشم قلندر کن
(حافظ: ۵۴۰)

بُوَد مُحال تو را داشتن امید محال
به عالمی که نباشد هگرز بر یک حال

(قطران تبریزی، ادبیات فارسی (۱) پیش‌دانشگاهی انسانی: ۶۸)

گفت: خواجه زَه، مرا غلبیر[11] نیست
گفت: میزان ده، بر این تَسخر مایست
(مثنوی، دفتر (۳): ۴۱۷)

«از چپ و راست تیر روان شد سوی پیل تا مرد را غربیل[11] کردند.»
(تاریخ بیهقی، چ(۳): ۱۱۱۹)

«چون نامه برسید که حُرّه در ضمان سلامت به آموی رسید، پلیته[12] برتر کنیم.» (همان: ۱۱۰۹)

پلیته برتر کنیم: بر دعوای خود می‌افزاییم. (همان)

این سُفال و این پلیته دیگر است
لیک نورش نیست دیگر، ز آن سر است
(مثنوی، دفتر (۳): ۳۰۸)

«روز دوشنبه، هفتم صفر، امیرمسعود شبگیر بر نشست و به کران[13] رود هیرمند رفت.»
(ادبیات فارسی(۳) (تجربی- ریاضی): ۴۹)

کنون ای قلتبان زین در بدان در
همی رو چون گدایان تو به دریوز
(دیوان سوزنی، برومند سعید، چ(۳)، ۱۳۸۲: ۳۹)

برخی از واژه‌های بیگانه، هنگام ورود به زبان فارسی مشمول فرایند واجی قلب می‌شوند. برای نمونه، واژه‌ی «فلاسک»- که در زبان فرانسوی به‌صورت «flasque» و در زبان انگلیسی به شکل «flask» نوشته می‌شود، پس از ورود به زبان فارسی به‌صورت «فلاکس»، و واژه‌ی عربی «تخلیص» (مصدر باب تفعیل) پس از ورود به زبان فارسی به شکل «تلخیص» درآمده است.

۴. فرایند واجی «افزایش»

معمولاً زبان انسان به سمتی حرکتی می‌کند که تلفظ واژه‌ها را برای وی آسان‌تر کند. برای نمونه، وقتی پسوند «گار» به واژه‌ی «روز» اضافه می‌شود و واژه‌ی «روزگار» به‌وجود آید که این واژه، دو تلفظی است. در شکل گفتاری تلفظ سه‌هجایی این واژه یعنی «روزگار» فرایند واجی افزایش ایجاد می‌شود. در تلفظ سه‌هجایی واژه‌های دوتلفظی مانند «مهربان، یادگار، سازمان و آسمان» فرایند واجی افزایش صورت می‌گیرد.

در هریک از واژه‌های بخش بعد، یک صامت میانجی به‌کار رفته و فرایند واجی افزایش در آن‌ها، نمود نوشتاری پیدا کرده است:

الف) آشنایان، دانایان، نابینایان، بینوایان و... (صامت میانجی «ی»)

ب) شنوندگان، بینندگان، واژگان، ناوگان، مژگان، هفتگی و... (صامت میانی «گ»)

پ) سبزیجات، ترشیجات و... (صامت میانجی «ج»)

ت) نامه‌ای، نکته‌ای و... (صامت میانجی «ء= همزه»)

ث) نیاکان، پلکان، گیلکی و... (صامت میانجی «ک»)

ج) بانوان، آهوان، گیسوان، جادوان، ابروان[14] و... (صامت میانجی «و»)

برای ساختن صفت نسبی از نام برخی از مکان‌ها، فرایند واجی افزایش نمود نوشتاری پیدا می‌کند:[15]

مرو (مروزی، مرغزی)، ری (رازی)، هری (هریوه، هروی)، ساوه (ساوجی)، مراغه (مراغه‌ای)[16]، گنجه (گنجه‌ای، گنجوی)، میانه (میانجی)، غزنه (غزنیچی و غزنوی)، لیبی (لیبیایی)، بوسنی (بوسنیایی)، شیلی (شیلیایی) و...

گرچه هر دو بر سر یک بازی‌اند
هر دو با هم مروزی و رازی‌اند
(مثنوی، دفتر (۱): ۱۲۷)

چه خوش گفت دیوانه‌ی مرغزی
حدیثی کز او لب به دندان گزی
(بوستان: ۱۶۱)

«هفت‌خوان[17] را زادسرو مرو
یا به قولی «ماخ‌سالار» آن گرامی مرد
آن هریوه‌ی خوب و پاک آیین روایت کرد.» (اخوان ثالث، زبان و ادبیات فارسی (۱) و (۲) پیش‌دانشگاهی: ۱۸۶)

«[ابوبکر] حصیری آن روز در حُبه‌ای بود زرد مرغزی و پسرش در جُبه‌ی بُنداری سخت محتشم، و بر آن برده بودندشان.»
(تاریخ بیهقی، چ(۱): ۲۱۹)

«مَهر [= کابین] آن دو ودیعت [= زن] آن‌چه به نام ما باشد پنجاه هزار دینار هریوه کنی و مَهر دیگر به نام فرزند سی هزار دینار هریوه.» (همان: ۲۶۱)

هریوه: زر خالص (منسوب به هرات)

«همه غلامان‌سرایی جمله با تیر و کمان و عمودهای زر و سیم پیاده در پیش برفتند و سپرکشان مروی [= اهل مرو] و پیاده‌ای سه‌هزار سکزی [= سیستانی] و غزنیچی [= اهل غزنه] و هریوه [= هروی، هراتی] و...» (تاریخ بیهقی، چ(۲): ۴۳۳)

برای ساختن صفت‌های نسبی (نام‌خانوادگی) از نام برخی از اشخاص و قبیله‌ها گاهی فرایند واجی افزایش صورت می‌گیرد:

رضا (رضایی)، طی (طایی) (حاتم طایی از قبیله‌ی «طی» است.)

۵. فرایند واجی «ادغام»

هرگاه صامت‌هایی که واج‌گاه مشترک یا نزدیک به‌هم داشته باشند، بدون هیچ‌گونه مصوتی در میان آن‌ها در کنار هم قرار بگیرند و بعد از صامت دوم مصوتی بیاید، معمولاً اولین واج در واج دوم ادغام می‌شود که به آن، فرایند واجی «ادغام» می‌گویند. گاه این فرایند واجی فقط شکل گفتاری پیدا می‌کند. شکل گفتاری واژه‌های بخش بعدی- که مشمول فرایند واجی ادغام شده‌اند- درون کمانک نوشته شده است:

یادداشت (یادداشت)، برف‌پاک‌کن (برف‌پاکن)، سخت‌تر (سختر)، زودتر (زوتر)، مدادتراش (مداتراش)، شب‌پرّه (شپرّه)، بودجه (بوجّه)، بدتر (بتر)، هیچ‌چیز (هیچیز)، دیو سفید (سپیدیو) و...

در نظم و نثر فارسی در دوره‌های گذشته، گاه شکل گفتاری واژه‌های یادشده به شکل نوشتاری تبدیل شده است. امروزه نوشتن این واژه‌ها به شکلی که درون کمانک یا در متون ادبی قدیم آمده، خلاف آیین نگارش است و اشتباه املایی محسوب می‌شود:

سپیدیو از تو هلاک آمده است
ز تو مر ورا سر به خاک آمده است
(شفیعی، ۱۳۴۳: ۴۹۷)

گاهی کنار هم قرار گرفتن برخی واج‌ها سبب می‌شود که یکی از آن‌ها تحت تأثیر واج دیگری قرار گیرد و هنگام تلفظ یا نوشتن به واج دیگری- غیر از دو واجی که کنار هم قرار گرفته‌اند- تبدیل شود: به این فرایند واجی «ابدال» می‌گویند

واحدهای آوایی زبان هرکاه در زنجیره‌ی کلام در کنار یکدیگر قرار گیرند، از هم تأثیر می‌پذیرند. هرکاه این تأثیرات نمود واجی پیدا کنند، یعنی در حد تغییر، حذف، افزایش و... یک واج باشند، فرایندهای واجی نامیده می‌شوند

شیره گر وصل آفتاب نخواهد
رونق بازار آفتاب نکاهد (گلستان: ۳۵۶)
هر که ظالم‌تر، جهش با هول‌تر
عدل فرموده است بتّر یا بتر
(مثنوی، دفتر (۱): ۱۳۱۰)

«مردم پیاده‌رو را حال بتر از این بود.»
(تاریخ بیهقی، ج(۳): ۹۴۳)

«از آنچ [= آن‌چه] مشایخ گفته‌اند [= گفته‌اند] کی [= که] هرچند درویش دست‌تنگ‌تر بود حال بر وی کشاده‌تر [= گشاده‌تر] بود؛ ازیرا چه وجود معلوم مر درویش را شوم بود تا حدی کی [= که] هیچیز [= هیچ‌چیز] را در بند نکند، الا هم بدان مقدار اندر بند شود...»
(کشف‌المحجوب: ۲۳)

واژه‌های «یگانه» و «قندان» با همین شکل املایی درست هستند و فرایند واجی «ادغام» در آن‌ها، نمود نوشتاری پیدا کرده است.

یک + گانه: یگانه
قند + دان: قندان

«گاهی در قم نزد برادرش زندگی می‌کرد، گاهی در کبوده؛ نمی‌دانست در کج ریشه بدواند.» (زبان ادبیات فارسی (۱) و (۲) عمومی پیش‌دانشگاهی: ۱۲۳)

«مجلس شورای اسلامی بودجه‌ی سال جاری را بررسی کرد.»
(زبان فارسی(۳) انسانی: ۳۷)

نتیجه

چنین به نظر می‌رسد که نظام هر زبانی می‌کوشد تا حد ممکن از پذیرفتن واژه‌های زبان دیگر جلوگیری کند و در صورت ورود واژه‌های بیگانه، ممکن است تغییراتی در تلفظ و شکل نوشتار واژه در زبان مقصد ایجاد شود. فرایندهای واجی با هدف آسان‌تر کردن تلفظ واژه‌ها برای انسان به‌وجود می‌آیند. در مواردی، آن‌ها فقط در شکل گفتاری واژه‌ها نمود پیدا می‌کنند. در این موارد، معمولاً خط و نوشتار در برابر گفتار مقاومت می‌کند. در حالتی که خط و نوشتار بر گفتار پیروز شود، در شکل نوشتاری واژه در فرایندهای واجی تغییری ایجاد نمی‌شود ولی گاهی خط و نوشتار تسلیم گفتار می‌شوند. در این صورت، فرایند واجی نمود نوشتاری نیز پیدا می‌کند.

با تحقیق و تفحص در متون نظم و نثر فارسی و با نگاهی به پیشینه‌ی باستانی واژه‌ها می‌توان نتیجه گرفت که برخی از واژه‌ها در دوره‌های مختلف مشمول انواع فرایندهای واجی شده‌اند. البته بحث و بررسی در این موارد، پایان‌نامه‌ای درخور دوره‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی را می‌طلبد و استادانی چون پرویز ناتل خانلری، محسن ابوالقاسمی، جواد برومندسعید، مهری باقری و عفت مستشارنیا کتاب‌های ارزش‌مندی در این زمینه نگاشته‌اند.

پی‌نوشت

۱. سعدی واژه‌ی «شکم» را به شکل عامیانه‌ی «کُم» نیز به‌کار برده است. در تغییر واژه‌ی «شکم» به «کُم»، ابدال در مصوت کوتاه نیز صورت گرفته است. پس در تبدیل واژه‌ی «شکم» به «کُم» فرایندهای واجی «کاهش» و «ابدال» نقش داشته‌اند.

به ارام دل، حفتگان در بُنه
چه دانند حال کُم گرسنه؟
(بوستان: ۱۷۵)

۲. «و» در واژه‌ی «دشوار» ـ که تغییریافته‌ی «دشخوار» است ـ تلفظ می‌شود. پس «و» معدوله در واژه‌ی «دشخوار» وجود دارد ولی در واژه‌ی «دشوار» وجود ندارد. «دشخوار: دش (ضد، خلاف) + خوار (آسان، سهل)/ دشخوار: مشکل، دشوار.»
(لغت‌نامه، ذیل «دشخوار»)

۳. بازارگان: بازار (اسم) + گان (پسوند نسبت)/ بازارگان (بازرگان): صفت نسبی/ در تبدیل واژه‌ی «بازارگان» به «بازرگان» هم ابدال در مصوت (تبدیل مصوت بلند «ا» به مصوت کوتاه «ر») پیش آمده، هم در شکل نوشتاری این واژه، فرایند واجی کاهش صورت گرفته است.

۴. بهتر است این بیت برای نمونه، در توضیح واژه‌ی «بُواد» در زبان فارسی(۳) انسانی (پانوشت ص ۱۳۹) آورده شود.

۵. در واژه‌ی «دوستداران» فرایند واجی ادغام وجود دارد.

۶. «برخی از پژوهش‌گران واژه‌های «بُلعجب، بلفضول و بلهوس» را محفف واژه‌های عربی «ابوالعجب، ابوالفضول و ابوالهوس» می‌دانند و برخی دیگر معتقدند که جزء اول آن‌ها، یعنی «بل: بسیار، فراوان» پیشوند فارسی است به‌هرحال، واژه‌ی «ابوالعجب» در زبان عربی به معنای «شعبده‌باز» رایج است. امروزه بهتر است این واژه‌ها به‌صورت «بلعجب، بلفضول و بلهوس» نوشته شوند» (نجفی، ۱۳۸۱: ۷۴ و ۷۵). در تبدیل واژه‌های «بوالعجب، بوالفضول و بوالهوس» به «بلعجب، بلفضول و بلهوس» در شکل گفتاری آن‌ها، تغییری ایجاد نشده، فقط در شکل نوشتاری آن‌ها، فرایند واجی کاهش صورت گرفته است.

۷. در برخی از واژه‌هایی که از گونه‌ی آزاد محسوب می‌شوند، فرایند واجی ابدال وجود دارد: (نردبان، نردبام)، (بادمجان، بادنجان)، (ابزار، افزار) و (درازی، درازا).

۸. واژه‌ی «هجده» در متون نظم و نثر فارسی گذشته به‌صورت‌های «هژده، هجده، هیزده، هشده و هشنده» نیز به‌کار رفته است:

«هژدهم محرّم، سلطان از هرات بر جانب نشابور رفت.» (بیهقی، ج(۲)، ۱۳۷۶: ۵۰۱)

«چون از ملک او هشنده سال گذشته بود، عیسی را به آسمان بردند.» (تاریخ بلعمی، به نقل از لغت‌نامه، ذیل «هشتده»)

«روز «هشدهم» را رستن روز گویند و این نام فرشته‌ای است موکل بر جان‌های خلق و آن ملک‌الموت است.» (بستان العارفین، برومندسعید... ج(۱)، ۱۳۸۱: ۲۱۰)

در «هیژدهم» شهر صفر فتح نمود
تاریخ شدش هیژدهم شهر صفر
(مذکر احباب، برومندسعید، ج۱، ۱۳۸۱: ۲۰۹)

در دره‌ی کوهی راند و راه بگرفت و هر «هیجده» را بکشت و گفت این اول کین بازخواستن پدر است. (نزهت‌نامه‌ی علایی، به نقل از برومندسعید... ج(۳): ۲۳)

۹. در تبدیل واژه‌ی «اسپید» به «سفید» فرایندهای واجی کاهش و ابدال نمود نوشتاری پیدا کرده‌اند.

دفتر صوفی، سواد و حرف نیست
جز دل اسپید همچون برف نیست
(مثنوی، دفتر(۲)، ص ۷۹)

۱۰. مُرَوَّجه: کلاهی که میان آن، پنبه می‌گذارند. «مَرَوَّجه» را در روم، «مَحَوَّزه» می‌گویند. (لغت‌نامه، ذیل «مَرَوَّجه»)/ «مَجَوَّزه: قلب «مرَوَّجه»، قلب و تصحیف «مزدوجه»، تاج صوفیان را «مجوّزه» گویند، عمامه‌ی بسیار بزرگی که رجال ترک در دولت آل‌عثمان بر سر می‌نهادند.» (همان، ذیل «مجوّزه»)

۱۱. بین واژه‌های «غربیل» و «غلبر» فرایند

واجی قلب وجود دارد. میان واژه‌های «غربیل» و «غربال» فرایند واجی ابدال صورت گرفته است. در تبدیل واژه‌ی «غلبیر» به «غربال» فرایندهای واجی «قلب» و «ابدال» صورت گرفته است.

۱۲. در درس(۱۹) زبان فارسی(۳) انسانی (ص ۱۴۱) واژه‌های «پلیته (فتیله)، هگرز (هرگز) و تخلیص (تلخیص)» مشمول فرایند واجی ابدال فرض شده‌اند. با نگرشی دقیق‌تر درمی‌یابیم که در تبدیل واژه‌های «هگرز» و «تخلیص» به «هرگز» و «تلخیص» فقط فرایند واجی قلب صورت گرفته است. در تبدیل واژه‌ی «پلیته» به «فتیله» فرایندهای واجی قلب و ابدال نمود نوشتاری پیدا کرده‌اند از آن‌جا که فرایند واجی «قلب» در زبان فارسی(۳) متوسطه تدریس نشده است، مؤلفان محترم این کتاب، این فرایند واجی را- که در آن جای دو واج با هم جابه‌جا می‌شود- نوع خاصی از فرایند واجی ابدال در نظر گرفته‌اند.

۱۳. در تغییر واژه‌ی «کران» به «کنار»، هم «ابدال» در مصوت، هم فرایند واجی قلب صورت گرفته است.

۱۴. هنگام پیوستن نشانه‌ی جمع «ان» به واژه‌هایی مثل بانو، زانو، ابرو، جادو و آهو دو فرایند واجی صورت می‌گیرد: یکی تغییر مصوت بلند /u/ به مصوت کوتاه /ʊ/ در پایان این واژه‌ها (فرایند واجی ابدال) و دیگری افزایش صامت میانجی «و» پیش از نشانه‌ی جمع فارسی «ان» (فرایند واجی «افزایش») (عمرانی، ج(۱)، ۱۳۸۲: ۳۰)

۱۵. در برخی از این صفت‌های نسبی، فرایند واجی دیگری غیر از «افزایش» نیز وجود دارد.

۱۶. گاهی واژه‌ی «مراغی» صفت نسبی واژه‌ی «مراغه» محسوب می‌شود.

«... نظایرش نامعدود و سره گفته است آن مرغی که گفته است:

ما هر دو مراغی بچه‌ایم، ای مهتر-»

(مرزبان‌نامه: ۴۶۱ و ۴۶۲)

۱۷. «هفت‌خان به هفت مرحله از سرگذشت رستم و اسفندیار گفته می‌شود. برخی وجه تسمیه‌ی این واژه را آن دانسته‌اند که رستم و اسفندیار بعد از هر کامیابی، خوانی (سفره‌ای) از غذاهای لذیذ می‌گستردند اما به نظر می‌رسد که این توجیه کافی نیست.» (کتاب معلم، فارسی دوم راهنمایی، ص ۹۹)

پس بهتر است «هفت‌خان» به همین شکل املایی، نوشته شود.

منابع

۱. احمدی، احمد و...، ادبیات فارسی(۳) (به استثنای رشته‌ی ادبیات و علوم انسانی)، چ ۴، نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۱.

۲. برومندسعید، جواد؛ دگرگونی‌های آوایی واژگان در زبان فارسی (ج ۱ و ۳)، چ۱، دانشگاه شهید باهنر کرمان، ۱۳۸۲.

۳. بیهقی، ابوالفضل؛ تاریخ بیهقی (۳ جلدی)، تصحیح و شرح: خلیل خطیب‌رهبر، چ۶، صفی‌علی‌شاه، تهران، ۱۳۷۶.

۴. حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد؛ دیوان غزلیات، تصحیح و شرح: خلیل خطیب‌رهبر، چ ۳، صفی‌علی‌شاه، تهران، ۱۳۷۹.

۵. حق‌شناس، علی‌محمد و...؛ زبان فارسی(۳) رشته‌ی ادبیات و علوم انسانی، چ ۱۰، نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۲.

۶. خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل؛ دیوان (ج۱)، تصحیح میرجلال‌الدین کزازی، چ۱، مرکز، تهران، ۱۳۷۵.

۷. دهخدا، علی‌اکبر؛ لغت‌نامه، چ۲ از دوره‌ی جدید، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.

۸. ذوالفقاری، حسن و...؛ ادبیات فارسی(۲) پیش‌دانشگاهی علوم انسانی، چ۹، نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۲.

۹. کتاب کار ادبیات فارسی(۲) متوسطه، چ۱، مؤسسه‌ی فرهنگی فاطمی، تهران، ۱۳۸۳.

۱۰. زمانی، کریم؛ شرح جامع مثنوی، دفتر(۱)، چ۲، اطلاعات، تهران، ۱۳۷۴.

۱۱. دفتر(۲)، چ۵، اطلاعات، تهران، ۱۳۷۸.

۱۲. دفتر(۳)، چ۳، اطلاعات، تهران، ۱۳۷۸.

۱۳. سعدی شیرازی، مصلح‌بن عبدالله؛ بوستان، تصحیح و توضیح: غلامحسین یوسفی، چ۴، خوارزمی، تهران، ۱۳۷۲.

۱۴. گلستان، تصحیح‌وشرح: خلیل خطیب‌رهبر، چ۱۲، صفی‌علی‌شاه، تهران، ۱۳۷۹.

۱۵. سنگری، محمدرضا و...؛ زبان و ادبیات فارسی (۱) و (۲) عمومی دوره‌ی پیش‌دانشگاهی، چ۹، نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۲.

۱۶. شفیعی، محمود؛ شاهنامه و دستور، چ۱، نیل، تهران، ۱۳۴۳.

۱۷. عمرانی، غلامرضا و...؛ راهبردهای یاددهی- یادگیری زبان فارسی (ج۱)، چ۵، اندیشه‌سازان، تهران، ۱۳۸۲.

۱۸. قاسم‌پور مقدم، حسین و ...؛ کتاب معلم فارسی دوم راهنمایی، چ۲، نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۷۸.

۱۹. منشی، ابوالمعالی نصرا...؛ ترجمه‌ی کلیله‌ودمنه، تصحیح و توضیح: مجتبی مینوی تهرانی، چ ۲۸، امیرکبیر، تهران، ۱۳۸۴.

۲۰. نجفی، ابوالحسن؛ غلط ننویسیم (فرهنگ دشواری‌های زبان فارسی)، چ۴، نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۸۱.

۲۱. وحیدیان کامیار، تقی و...؛ ادبیات فارسی(۱) پیش‌دانشگاهی علوم انسانی، چ ۹، نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۲.

۲۲. وراوینی، سعدالدین، ترجمه‌ی مرزبان‌نامه، تصحیح و شرح: خلیل خطیب‌رهبر، چ۶، صفی‌علی‌شاه، تهران، ۱۳۷۵.

۲۳. هجویری غزنوی، علی‌بن عثمان؛ کشف‌المحجوب، تصحیح: ژوکوفسکی، با مقدمه‌ی قاسم انصاری، چ۵، کتاب‌خانه‌ی طهوری، تهران، ۱۳۷۶.

معلم باید از بودن در کلاس لذت ببرد

گفت‌وگو با موسی احمدی، معلم ادبیات و نویسنده

موسی احمدی در یک نگاه

موسی احمدی در فروردین ۱۳۴۶ در بوئین‌زهرا (استان قزوین) به‌دنیا آمد. در سال ۱۳۶۴ تحصیلات متوسطه را در رشته‌ی فرهنگ و ادب در دبیرستان دهخدا به پایان رساند. وی دانش‌آموخته‌ی دو دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره) و تهران در رشته‌ی دبیری زبان و ادبیات فارسی است.

۲۰ سال است به کار تدریس مشغول است و برخی مسؤولیت‌های اجرایی نیز دارد. آثار قلمی وی عبارت‌اند از:

۱. نگارش در ادب فارسی؛
۲. شرح گلچینی از غزلیات صائب برای دانشجویان رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی؛
۳. ۵۰۰۰ تست در زمینه‌ی ادبیات فارسی برای داوطلبان کنکور؛
۴. ۵۰۰۰ تست در زمینه‌ی عربی برای داوطلبان کنکور؛
۵. صرف و نحو عربی به سبک نوین؛
۶. تهیه و تنظیم مقالاتی در زمینه‌ی مشاوره.

گفت‌وگویی کوتاه با وی داشته‌ایم که باهم می‌خوانیم:

معلم موفق کیست؟

معلم موفق کسی است که علم و تخصص و اخلاق و فروتنی را با هم داشته باشد. معلم باید به رشته‌ی تحصیلی خود علاقه‌مند؛ بلکه عاشق باشد و اوقات خود را بیشتر صرف مطالعه و تحقیق درباره‌ی رشته‌ی علمی خود بکند. از تدریس و بودن در کلاس لذت ببرد. شاگردان را دوست داشته باشد و به آینده‌ی علم و دانش و پیشرفت کشور و وطن عزیز خود بیندیشد، دغدغه‌ی علمی داشته باشد. چه در کلاس و چه در کتاب‌خانه و چه در اتاق کار خود سخت‌کوش و پرتلاش باشد. در عین حال مهربان، خوش‌خلق، بردبار و از همه مهم‌تر متواضع باشد. چه تواضع بوی بهشت می‌دهد و تکبر بوی جهنم.

ویژگی‌های بایسته‌ی دبیر ادبیات کدام است؟

ادبیات رشته‌ای است که بدون عشق و ذوق و عاطفه نمی‌شود وارد آن شد. معلم ادبیات باید سرتاپا شور، حرارت، ذوق و شعف باشد و دبیر ادبیات باید شعر را همچون معشوق بداند و بدون آن زندگی برایش غیرممکن باشد. دبیر ادبیات باید به دواوین شعر و متون منثور تسلط کامل داشته باشد، تمام آن‌ها را به‌دقت بخواند، لذت ببرد و فرابگیرد. به علّت این‌که ادبیات خاصه ادبیات فارسی مملو است از اطلاعات فراوان. معلم موفق ادبیات کسی است که در علوم مختلف مطالعه داشته باشد و معلومات فراوان کسب کرده باشد. دبیر ادبیات باید بتواند خوب بنویسد و با نوشتن زندگی کند.

چه روش‌های تازه‌ای در تدریس داشته‌اید؟

من عاشق شعر و ادب هستم و در ذهنم هزاران بیت شعر حفظ شده است. در کلاس‌های درس اشعار فراوان از حفظ می‌خوانم و بیان خود را با شعر، نرم و لطیف می‌کنم و این امر برای دانش‌آموزان مفید و لذت‌بخش بوده است. اعتقاد دارم معلّم خوب کسی است که در ذهن شاگردان خود سؤال ایجاد کند؛ از این‌رو سعی کرده‌ام برای هر تدریس سؤالاتی جدی در ذهن دانش‌آموزانم ایجاد کنم.

از خاطرات به‌یاد ماندنی دوران معلمیتان بگویید؟

دانش‌آموزی داشتم که خیلی کوشا و علاقه‌مند بود و دروسی را که با من داشت با نمره‌ی عالی گذرانده بود، اما برحسب اتفاق درس آرایه‌های ادبی را با من نتوانست خوب امتحان بدهد و نمره‌ی ۱۰ گرفت. وقتی نمره‌ی او اعلام شد، فردای آن روز، دانش‌آموز با پدرش به مدرسه آمد و جعبه‌ای پر از شیرینی برایم آورد. پدرش گفت: «استاد! این شیرینی را به این علت برای شما آوردیم که در این درس به پسرم یاد دادید تا رحمت

نکشی و درس را به‌دقت نخوانی نمره‌ی خوب نمی‌گیری»

می‌کوش به هر ورق که خوانی تا معنی آن تمـــام دانی

مهم‌ترین شاخصه‌ها (محاسن و معایب کتاب‌های درسی) کنونی چیست؟

کتاب‌ها از حیث تنوع، نظم و ترتیب، آرایش‌های ظاهری، دقت در نقل مطالب، و غنای محتوا خوب و قابل استفاده است. اما از آن جهت که دائم در حال تغییر و دگرگونی‌اند و تقریباً عاری از انسجام، قابل نقد هستند؛ به‌خصوص در درس‌هایی مثل دستور زبان، عروض و قافیه که باید یکنواختی و پختگی کامل در روش و محتوا در نظر باشد.

نظرتان درباره‌ی این نشریه چیست؟

بنـده جزو دبیرانی هســتم که از حدود ۲۰ ســال پیش با مجله‌ی وزین و پرمحتوای رشــد آموزش زبان و ادب فارسی آشــنایی دارم. تقریباً پس از انتشــار تمام قسمت‌های آن را مطالعــه می‌کنم و در کار تدریس خــود مطالب ارزنده‌ی ان را به‌کار می‌بندم و به شــاگردان و دانشــجویان خود توصیه می‌کنــم که حتماً بخرند و آن را مطالعه کنند آن هم با یک ضرب‌المثل کوتاه که عزیزان هیچ کتاب و جزوه‌ای نیست که به یکبار خواندن نیرزد. از خداوند متعال عزت و سربلندی تمام دست‌اندرکاران و قلم‌زنان این مجله‌ی ارزشی را مسألت دارم.

یکی از آثار شاخص خود (کتاب یا مقاله) را معرفی کنید.

از آن‌جایی که در خانواده‌ی اشنا با مسائل فرآنی به دنیا آمده‌ام، از دوران دبیرســتان همواره به درس عربی علاقه‌مند بودم. با تقویت مقاطع تحصیلی و آشنایی مطلوب با این زبان، کتابی با عنوان «صرف و نحو عربی به سبکی نوین» تدوین کردم که در دسترس معلمان عزیز و دانش‌آموزان گرامی قرار دارد.

رونمایی کتاب‌های درسی و رسانه‌های آموزشی نوپدید

پنجمیــن همایــش بــزرگ تکریــم و تجلیــل از مؤلفان پیش‌کســوت، مؤلفان کتاب‌هــای درســی جدیدالتألیف و کتاب‌های کمک‌آموزشــی و رســانه‌های آموزشــی در روز سه‌شــنبه ۸۹/۷/۱۳ در تالار حوزه هنری برگزار شد در این نشســت که با حضور وزیر آموزش‌وپرورش، رئیس سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی و مدیران ستادی وزارت‌خانه تشکیل شــد از مقام و جایگاه رفیع نویســندگان کتاب‌های درسی قدردانی شــد. از جمله کتاب‌های تازه‌تألیف، فارســی سوم راهنمایی بود کــه رونمایــی و از پدیدآورندگان آن تجلیل شــد. بیــش از ۱۳۵ میلیون جلد کتاب در ۱۰۰۰ رشــته و موضوع در سال تحصیلی گذشته به چاپ رسیده است. این اقدام شایســته در پاسداشــت مرزداران قلم و اندیشه را به برگزارکنندگان تبریک و تهنیت می‌گوییم.

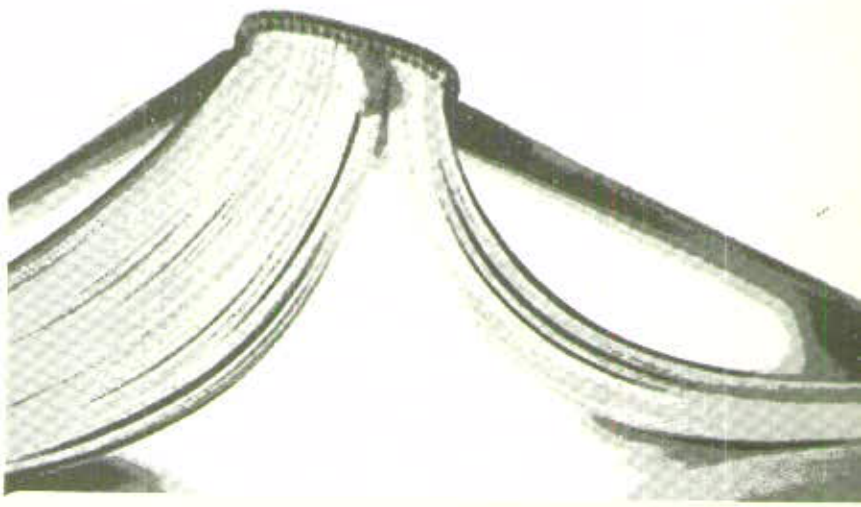
برگزاری سیزدهمین جشنواره انتخاب کتاب سال دفاع مقدس

پس از برگزاری جشنواره ربع قرن کتاب دفاع مقدس در سال ۱۳۸۸ که بیش از ۶۳۵۰ عنوان کتاب تألیف شــده در طول ۲۵ سال داوری و بررسی شد، سیزدهمین جشنواره دو سالانه (تألیفات ۱۳۸۷ و ۱۳۸۸) در آذر ماه ۱۳۸۹ برگزار شد.

مجموع ۸۶۵ عنوان کتاب در ۱۵ شــاخه ادبیات داستانی، پژوهش ادبی، پژوهش فرهنگــی، پژوهش نظامی، ترجمه، جُنگ، خاطره، داستان کودک و نوجوان، زندگینامه داستانی، زندگینامه و وصیت‌نامه، شــعر، شــعر کودک و نوجوان، نثر ادبی، نقاشی و گرافیک و نمایشنامه داوری شد که حدود ۱۸ درصد افزایش نسبت به دوره دوازدهم را نشان می‌دهد. یکی از گونه‌های ادبی که در این سال‌ها رشد کمی و کیفی داشته، نوع ادبی خاطره است که ۲۳۱ عنوان کتاب از ۸۶۵ عنوان به این شاخه اختصاص داشته است. در مجموع از ۶۲ اثر برتر در این جشنواره قدردانی و تجلیل به عمل آمد. از ناشران نمونه دفاع مقدس نیز در این مراسم قدردانی شد.

مهارت‌های معلم خلاق

در کلاس درس زبان و ادبیات فارسی



عذرا اسدی
دبیر ادبیات
دبیرستان‌های
منطقه ۶ تهران

چکیده

به کارگیری مهارت‌های معلّم خلّاق در روند یادگیری فراگیرندگان قدم مؤثری است که می‌تواند در تدریس زبان و ادبیات فارسی تحول و دگرگونی ایجاد کند. در دنیای امروز که عصر دانایی نامیده شود، تعلیم و یادگیری باید به تکلّی باشد که لذت تفکر را در فراگیرنده بیدار کند و او را به تفکر و خلاقیت وادارد. این مقاله در مقدمه در مورد خلاقیت و ایجاد خلاقیت و در فراگیرندگان توضیح می‌دهد و مهارت‌های معلم خلاق را توضیح می‌دهد و در آخر، نظریه‌ی یادگیری اکتشافی را به طور مختصر معرفی می‌کند.

کلید واژه‌ها:
مهارت‌های معلم خلاق، یادگیری، خلاقیت، تدریس، فراگیرنده، شیوه‌های نوین یادگیری.

از آن‌جا که مهارت‌های معلم خلاق در فراگیرندگان خلاقیت ایجاد می‌کند، لذا باید در مورد خلاقیت بحث می‌شود. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های انسان، خلاقیت است. آدم‌ها استعدادهای متفوتی دارند و هر انسانی با توجه به استعدادهای درونی خود می‌تواند خلاق باشد. زمانی که این استعدادها و قدرت تفکر دانش‌آموزان پرورش می‌یابد و جهت‌دار می‌شوند، خلاقیت شکل می‌گیرد. در مورد خلاقیت می‌گویند: «توانایی تجزیه و تحلیل اطلاعات و حتق مفاهیم، مهارت اساسی تفکر محسوب می‌شوند.» (مارتِ ول و گالن، ۱۳۷۵، ۱۳) متخصصان خلاقیت را به شکل‌های مختلف تعریف کرده‌اند. مجله‌ی اینترنتی آفتاب، خلاقیت را این‌طور تعریف می‌کند: «توانایی دیدن چیزها به شیوه‌های جدی، شکستن مرزها و فراتر رفتن از چارچوب‌ها، فکر کردن به شیوه‌ای متفاوت، ابداع چیزهای جدی، استفاده از چیزهای نامربوط و تبدیل آن به شکل‌های جدید». تربیت تفکر خلاق فراگیرندگان برای پیش‌رفت جامعه لازم و ضروری است «از طریق ادبیات می‌توان تفکر و استعدادهایی راکد و خفته‌ی بچه‌ها را فعال کرد. این جمله را جرج بلر از قول وایت هد گفته است و به این معناست که با درس‌های مربوط به ادبیات، می‌توان در ذهن بچه‌ها اندیشه‌های نو و تازه به وجود آورد و میل و رغبت آن‌ها را به بیش‌تر دانستن و بیش‌تر خواستن تحریک کرد.» (روف، ۱۳۷۸، ۹۹) یکی از اصول مهم یادگیری درس زبان و ادبیات فارسی ایجاد خلاقیت و تربیت خلاقیت دانش‌آموزان در این درس است و این امر مهم به عهده‌ی دبیران خلاق ادبیات فارسی گذاشته شده است. در این جا به چند مورد از مهارت‌های معلم خلاق در کلاس‌های درس زبان و ادبیات فارسی اشاره می‌شود.

خواندن خلّاق نظم و نثر فارسی

«تدریس درس‌هایی که به ادبیت مربوط می‌شوند، آن‌طور که امروز رایج است، عاری از شور و نشاط است، رغبت کودکان را به درسی برنمی‌انگیزد و به یاد دادن‌های موفقیت‌آمیز نمی‌انجامد. جای بسیاری از فعالیت‌های مفید و سودمند در زمینه‌ی ادبیات خالی است؛ فعالیت‌های شناخته شده‌ای که می‌توانند برای بچه‌ها شور آفرین باشند و عشق و حالی به وجود آورند که آن‌ها از «خواندن» و «نوشتن» لذت ببرند و با این لذت، از درس‌های دیگرشان نیز استقبال کنند و به موفقیت‌هایی که می‌توانند برسند». (همان، همان)معلم ادبیات باید متون نظم و نثر را با صدایی گیرا و جذاب، رسا و دل‌نشین، در حالی که آهنگ صدایش همواره با توجه به قسمت‌های مختلف نظم و نثر تغییر کند، بخواند. ژان پل سارتر می‌گوید: خواندن «اکتریتس هدایت شده است». (سارتر، ۱۳۵۶) از روش‌های مؤثر معلم خلاق در درس ادبیات این است که به فراگیرندگان یاد

بدهد که هنگام خواندن متن یک درس به هدف‌های مختلف درس و مورد استفاده‌های مختلف اطلاعاتی که در آن درس وجود دارد، بیندیشند و به راه‌هایی که بتوانند اطلاعات خوانده شده را در زندگی شخصی و حرفه‌ای خود به‌کار ببندند فکر کنند و فقط به متن و معنی و مفهوم آن نیندیشند. بلکه از خود بپرسند که چگونه می‌توانیم از آن چه در کتاب نوشته شده است، در زندگی آینده‌ی خود استفاده کنیم. آموزش نظم و نثر فارسی و تشکیل کلاس‌های ادبیات در فضاهای باز و طبیعت بر فرایند یادگیری تأثیر زیادی دارد.

شیوه‌های بحث به شکل پرسش و پاسخ

روشی است که معلم با آن دانش‌آموزان را به تفکر و اندیشیدن در مورد درس ادبیات تشویق می‌کند. وقتی معلم می‌خواهد دانش‌آموزان درس را خوب یاد بگیرند و آن را همیشه در ذهن داشته باشند، شیوه‌ی پرسش و پاسخ را به کار می‌برد. در این حالت، او از فراگیرندگان در مورد درس سؤالاتی می‌کند که با «چرا» و «چگونه» شروع می‌شوند تا به این طریق آنان را به تفکر وادار کند. از طرفی، او پرسش‌هایی از دانش‌آموزان می‌کند که جواب‌های متعددی دارند. این گونه پرسش‌ها شوق و تفکر را در دانش‌آموزان برمی‌انگیزند. معلم بعد از طرح سؤال فوراً جواب آن را نمی‌گوید بلکه به فراگیرندگان فرصت فکر کردن می‌دهد. او به پاسخ‌های اشتباه فراگیرندگان واکنش منفی نشان نمی‌دهد بلکه به آن‌ها کمک می‌کند و آنان را در مسیر یادگیری راهنمایی می‌کند تا خود به پاسخ اصلی و درست برسند. در صورت اشتباه بودن پاسخ‌های فراگیرندگان، معلم می‌تواند آن‌ها را با جمله‌هایی نظیر «لطفاً بیش‌تر دقت کن» یا «بیش‌تر توضیح بده» یا «منالی بزن» راهنمایی کند. در این روش، معلم سعی می‌کند از همه‌ی فراگیرندگان سؤال کند و همه‌ی آن‌ها را در جواب دادن به پرسش‌ها شرکت دهد. او جواب پرسش خود را از دانش‌آموزان باهوش و عده‌ای که همیشه داوطلب جواب دادن هستند، نمی‌خواهد.

روش بارش مغزی

معلم خلاق ادبیات در تدریس درس‌های زبان و ادبیات فارسی می‌تواند از روش بارش مغزی استفاده کند و با این روش خلاقیت و آفرینندگی دانش‌آموزان را بالا ببرد. «بارش فکری عبارت است از اجرای فن و گردهمایی‌ای که از طریق آن عده‌ای می‌کوشند برای یک مسئله به خصوص با انباشتن تمام افکار و اندیشه‌هایی که همان‌جا ارائه می‌گردد راه‌حلی بیابند. (فضلی‌خانی، ۱۳۸۱: ۷۵) با این روش، معلم پرسش‌هایی از فراگیرندگان می‌پرسد و از آن‌ها می‌خواهد هر چه درباره‌ی آن‌ها به ذهنشان می‌رسد، بازگو کنند. او فراگیرندگان را تشویق می‌کند تا مطالبی که در آن زمینه می‌دانند بگویند و درباره‌ی آن‌ها اظهارنظر نمی‌کند تا فراگیرندگان دانسته‌های خود را به‌راحتی مطرح کنند. برای ایجاد خلاقیت بیش‌تر، فراگیرندگان هر چه بیش‌تر نظر بدهند و فکر کنند و از نظریات دیگران بهره ببرند، نتیجه‌ی بهتری به دست می‌آید.

استفاده از کنفرانس

استفاده از روش کنفرانس دادن توسط فراگیرندگان در کلاس‌های زبان و ادبیات فارسی و مخصوصاً تاریخ ادبیات بسیار مفید است. در این روش، معلم از فراگیرندگان می‌خواهد که در مورد درس موردنظر اطلاعات لازم را به دست آورند و در مورد آن در کلاس به شکل کنفرانس حرف بزنند. این روش، به فراگیرندگان فرصت یادگیری فعال می‌دهد. معلم در این شیوه فقط حامی دانش‌آموز است و کلاس درس را مدیریت می‌کند. این شیوه به فراگیرندگان جرئت و شهامت می‌بخشد و اعتماد به نفس آن‌ها را بالا می‌برد تا در مذاکرات شرکت جویند و نظرهای خود را به راحتی بیان کنند. از طرفی، معلم را نیز از مقدار اطلاعات فراگیرندگان آگاه می‌سازد.

معلم خلاق ادبیات می‌تواند از فراگیرندگان بخواهد تا در مورد ادبیات کلاسیک ایران و جهان مطالعه کنند و حتی شعرهایی از شاعران مشهور حفظ کرده و در کلاس به شکل کنفرانس مطرح کنند. او برای این کار فراگیرندگان نیز نمره‌ای در نظر می‌گیرد و به این طریق، آن‌ها را به ادبیات علاقه‌مندتر می‌سازد.

استفاده از وسایل کمک آموزشی در کلاس‌های زبان و ادبیات فارسی

معلم خلاق در تدریس زبان و ادبیات فارسی حتماً از تابلو استفاده می‌کند. او مطالب را در حال خواندن با صدای بلند، خوش‌خط و منظم روی تخته کلاس می‌نویسد. مطالب اصلی و مهم درس را در سمت راست تخته می‌نویسد و با توجه به اهمیت مطالب درس، از گچ‌های رنگی استفاده می‌کند. کلمه‌های کلیدی و اصلی درس را هم با گچ قرمز یا پررنگ می‌نویسد. معلم وقتی برای تدریس متون نظم و نثر به کلاس می‌رود، بهتر است منبع اصلی را هم با خود ببرد؛ مثلاً برای تدریس درس «حسنک وزیر» کتاب تاریخ بیهقی را همراه داشته باشد. در کلاس‌های درس برای همه‌ی ما پیش آمده است که دانش‌آموز معنی کلمه‌ای را می‌پرسد و ما جواب آن را نمی‌دانیم. در این صورت بهتر است خیلی راحت و صادقانه بگوییم که جواب را نمی‌دانیم و با این کار صداقت را در زندگی به فراگیرندگان یاد دهیم. از طرفی نیز از این فرصت استفاده می‌کنیم و یکی از دانش‌آموزان را به کتاب‌خانه می‌فرستیم تا کتاب لغت موجود در مدرسه را بیاورد. آن‌گاه، معنی لغت موردنظر را از لغت‌نامه پیدا می‌کنیم و طرز استفاده‌ی صحیح از لغت‌نامه را هم به دانش‌آموزان یاد می‌دهیم. معلم ادبیات

معلم خلاق ادبیات در تدریس درس‌های زبان و ادبیات فارسی می‌تواند از روش بارش مغزی استفاده کند و با این روش خلاقیت و آفرینندگی دانش‌آموزان را بالا ببرد. «بارش فکری عبارت است از اجرای فن و گردهمایی‌ای که از طریق آن عده‌ای می‌کوشند برای یک مسئله به خصوص با انباشتن تمام افکار و اندیشه‌هایی که همان‌جا ارائه می‌گردد راه‌حلی بیابند.

بلد همیشه در حال یاد گرفتن باشد. معلمی که پویا باشد، کلاسی پویا خواهد داشت. معلم می‌تواند سی‌دی و بوارهای آموزشی درس‌ها را با خود به کلاس درس ببرد تا فراگیرندگان تلفظ درست و آهنگ صحیح کلمه‌ها و جمله‌های به کار برده شده در درس را یاد بگیرند. او در کنار درس می‌تواند از نوار شعر شاعران با صدای خودشان استفاده کند و در صورتی که امکان داشته باشد، در تدریس از یاوریوینت بهره بگیرد. البته از رایانه و اینترنت هم به عنوان وسایل کمک‌آموزشی می‌توان استفاده کرد. معلم خلاق ادبیات اطلاعات لازم را از رایانه و اینترنت کسب می‌کند و آن را در اختیار فراگیرندگان قرار می‌دهد. او با ایجاد وبلاگ می‌تواند با همکاران و فراگیرندگان خود همواره در ارتباط باشد؛ ارتباطی که در تمام ساعت‌های روز ممکن است و هیچ محدودیتی ندارد.

نظریه‌ی یادگیری اکتشافی

معلم خلاق ادبیات از تدریس ادبیات به شکل سنتی آن دوری می‌کند؛ زیرا این شیوه‌ی تدریس کم‌ترین کارایی را در نظام آموزشی دارد. او از شیوه‌های نوین یادگیری در کلاس‌های درس استفاده می‌کند. یکی از این شیوه‌ها، نظریه‌ی یادگیری اکتشافی جروم برونر است که در کتاب «روان‌شناسی یادگیری بر بنیاد نظریه‌ها» (ریسا، ۱۳۸۶: ۳۰۱ـ۳۸۳) تألیف محمد یارسا آمده است. خلاصه‌ی این نظریه در این جا نقل می‌شود.

این نظریه یک نظریه‌ی شناختی است و در زمینه‌ی ادراک، انگیزش، تفکر و بیشتر مسائل یادگیری بحث و بررسی می‌کند. روش برونر گرینشی یا انتقالی است و به اموری مانند گزینش، حفظ و تغییر و تبدیل معلومات علاقه دارد و انسان را موجودی کارکردگرا می‌داند. وی در پژوهش‌های خود بر دو موضوع، یکی معلومات و دیگری ارتباط معلومات جدید با معلومات پیشین، تأکید می‌ورزد. برای کسب معلومات دو عامل انگیزش و ارزش اهمیت دارند. در نظریه‌ی اکتشافی، یادگیری دارای سه جنبه‌ی هم‌زمان است: ۱ـ کسب معلومات جدید. ۲ـ دگرگون‌سازی معلومات. ۳ـ نظارت بر صحت و کفایت معلومات.

به عقیده‌ی برونر یادگیری دارای سه مرحله یا سه بازنمایی کاروری، پیکره‌ای و نمادی است که فاعل انفعال به یک‌دیگرند. یادگیری هنگامی حاصل می‌شود که ساختارهای معادار به یک‌دیگر ارتباط یابند. وی بهترین راه دست‌یابی به معلومات را یادگیری فعال می‌داند که از راه مفهوم‌سازی یا طبقه‌بندی حاصل می‌شود و هر تصمیمی را برای رسیدن به هدف یک راهبرد تلقی می‌کند. برونر طبقه‌بندی را در دوگونه‌ی یکسانی و هم‌ارزی به صورت متمایز بیان می‌دهد. به عقیده‌ی او آموزش و پرورش بیشتر، شاگردان را با توجه به زمینه‌های فرهنگی و هنری سرزمین آنان، به فراگیری مهارت‌هایی که با حواس و رشد مفاهیم و نمادها سر و کار

سعیده اصلاحی، تهران

کدام گوشه‌ی دنیا، کدام سمت جهانی؟
و قصد داری از این پس، مرا کجا بکشانی؟
جزیره‌ی سبز مه‌آلود و ناشناخته، نامت
تو از نژاد پریزادهای توی زمانی
گناه فاصله را بای سر نوشتن، نوشتی
و حوا‌سی که مرا با همیشه سر بدوانی
تو آفتاب‌تر از دختران سایه‌نشینی
و دیدنی‌تر از آبی که ناشناس نمانی
بجرح سمت دلم تا در این همیشه‌ی بی‌تو
مرا که از نفس افتاده‌ام به من برسانی

حسن معقول، طبس

دیشب که سر به شانه‌ی باران گذاشتم
جز گریه‌ی مدام چو باران نداشتم
با یاد بوسه‌های تو پیوسته تا سحر
لب را به روی گونه‌ی باران گذاشتم
تا آسمان خانه‌ی من از نو بر شود
نامت به هر چه قطره‌ی باران نگاشتم
باران قطره‌قطره نیاورد طاقتم
سنگر که صبح، از شب باران چه داشتم
در باغ خاطرات بر از دانه‌های عشق
جز شاخه‌های بی بر حسرت نکاشتم

معلم شاعران

دارند، تشویق می‌کند. به اعتقاد او، درباره‌ی شناخت فرهنگی باید موارد زیر را منظور نظر قرار داد: ۱ـ گفت و شنود سازنده میان معلمان و شاگردان، ۲ـ جلب توجه و اعتماد شاگردان به کارگشایی و حل مسائل زندگی، ۳ـ خودرهبری شاگردان، ۴ـ بهره‌گیری از اقتصاد فکر و ذهن، ۴ـ بهره‌گیری از اقتصاد فکر و ذهن،۵ـ رشد صداقت عقلی و فکری، ۶ـ ایجاد علاقه به زندگی در شاگردان و همکاری‌های اجتماعی. برونر معتقد است که هر نظریه‌ی آموزشی باید به موارد سه‌گانه‌ی زیر توجه داشته باشد: ۱ـ ماهیت افراد به عنوان زمینه و مایه‌ی شناخت، ۲ـ ماهیت معلومات، ۳ـ ماهیت فرایند کسب دانش. به نظر برونر، پاداش برونی چندان اهمیتی ندارد و پاداش درونی مهم‌تر و مؤثرتر است.

نتیجه

معلم ادبیات باید عاشق کار خود باشد و معنویت و عرفان تمام وجودش را پر کند و هر لحظه در فکر یافتن راهی باشد تا بیش‌ترین تغییر و تحول را در دانش‌آموزان ایجاد کند.

روش تدریس سنتی که در بیش‌تر کلاس‌های زبان و ادبیات فارسی اجرا می‌شود، روشی است معلم‌محور که در آن معلم یک تنه مطالب درسی را توضیح می‌دهد و فراگیرندگان فقط گوش می‌کنند و سپس به حفظ طوطی‌وار مطالب می‌پردازند. «آموزش‌ها و یاد دادن‌هایی که به تفکر تلنگر نزنند و میل به یادگیری را تحریک نکنند. یادگیرنده را به «کوته‌بینی» و «سطحی‌نگری» سوق می‌دهند.» (رؤوف، ۱۳۷۸: ۳۸) لازم است این شیوه به شکل‌های مختلف دگرگون شود و فراگیرندگان به شکل فعال در روند یادگیری شرکت کنند. استفاده از مهارت‌های معلم خلاق در کلاس‌های زبان و ادبیات فارسی باعث خستگی فکری فراگیرندگان نمی‌شود. آنان در روند یادگیری احساس مسئولیت می‌کنند و خود به عمق مطالب پی می‌برند و شوق و لذت یادگیری وجودشان را پر می‌کند. مطالبی که فراگیرندگان به این شیوه یاد می‌گیرند، کم‌تر فراموش می‌شود. این گونه مطالب در حافظه‌ی درازمدت برای مدت طولانی باقی می‌مانند.

معلم ادبیات باید همیشه در حال یادگرفتن باشد. معلمی که پویا باشد، کلاسی پویا خواهد داشت

یکی از اصول مهم یادگیری درس زبان و ادبیات فارسی ایجاد خلاقیت و تربیت خلاقیت دانش‌آموزان در این درس است و این امر مهم به عهده‌ی دبیران خلاق ادبیات فارسی گذاشته شده است

منابع

۱. مارتسا ویل، امیلی کالهون؛ الگوهای تدریس، مترجم: محمدرضا بهرنگی، چاپ اول، نشر دنیای نو، ۱۳۷۵.
۲. رؤوف، علی؛ یاد دادن برای یاد گرفتن، انتشارات مدرسه، ۱۳۷۸.
۳. سارتر، ژان پل؛ ادبیات چیست، مترجمان: ابوالحسن نجفی، مصطفی رحیمی، چاپ پنجم، کتاب زمان، ۱۳۵۶.
۴. فضلی‌خانی، منوچهر؛ راهنمای عملی روش‌های مشارکتی و فعال در فرایند تدریس، تهران، تربیت، ۱۳۸۱.
۵. پارسا، محمد؛ روان‌شناسی یادگیری بر بنیاد نظریه‌ها، چاپ چهارم، انتشارات سخن، ۱۳۸۶.
۶. رؤوف، علی؛ یاد دادن برای یاد گرفتن، انتشارات مدرسه، ۱۳۷۸.
۷. http:// www.aftab.ir/life style/ view

حمید اکبرپور، بابل

تقدیم به زینب کبری سلام‌الله علیها

به آن حجم دردی که دیدی
و آهی که در دل کشیدی
تو پیش از تمام شهیدان
به اوج شهادت رسیدی

شعری که آسمان سرود، بلوری و شگرف بود
بلور مثل آسمان، شگرف مثل برف بود
حساب کن چه حرف بود، شبی که آسمان گرفت
گرفت نم‌نم و سپس سرود هر چه حرف بود

چنان پاییز باران‌خیز باشم
که از سبزینه‌ها لبریز باشم
به جز احساس روییدن نباشد
مرا حتی اگر پاییز باشم

کربلا غزه‌ست امروز مظلوم
کوفه بی‌شرم جنایت گستاخ
بی‌گناهان زمین کشته شدند؛
غرب، کوفه‌ست نمی‌گوید: آخ!

علی سهامی

ای هشتمین امام من، ای هشتمین امام
ای چشم‌های شرقی تو بارگاه عام
ای آفتاب و ماه به پیشت زمین‌نشین
ای بارگاه روشن تو آسمان‌خرام
لطفی بکن که شاعر شوریده‌ات شوم
با سالک «رضای» تو بی «حال» و بی «مقام»
لطفی که آهوانه نشینم به سایه‌ات
لطفی چنان که سایه‌ی سیمرغ و زال سام
وقتی که راه کوفی محراب خون شده است
آن کاروان چگونه نزد صبح را به شام
در ایستاده‌ام که به وصفت بیاورم
ای مطلع فرزدق و دعبل، ابوتمام
امشب غزل سرودم و رو کرده‌ام به تو
شعرم بهانه است غرض، عرض یک سلام

گوسفند چندجزئی

غلامرضا عمرانی

شما می‌فرمایید اشتباه کردم که سوار آن اتومبیل شدم؟ شاید حق با شما باشد؛ شاید هم آن که مرا دعوت به سوار شدن کرد و آن همه اصرار فرمود، اشتباه کرد؛ عجالتاً موضوع بر سر یافتن مقصر نیست؛ حرف‌های مهم‌تری در پیش است. اصل مسئله را حدسه‌دار نکنیم.

اگر شما هم مثل من هفده ساعت قدم می‌زدید، همین‌طور می‌شدید. اندکی هم بدحال‌تر. چرا هفده ساعت؟ اصل مسئله همین است.

ساعت ۱۲ روز جمعه قرار بود از مشهد به تهران پرواز کنم و صبح شنبه از تهران به آن جا که این ماجرا اتفاق افتاد، با خیال راحت به همه‌ی کارهایم می‌رسیدم. سلانه سلانه وارد فرودگاه مشهد شدم؛ بنابر احتیاط دو ساعت زودتر آمدم و به انتظار پرواز نشستم. از برف شب پیش فرودگاه مشهد یک‌دست سفیدپوش بود. برف نو هم از ساعت یازده شروع شد. دو سه هواپیما رفتند یا آمدند. ساعت از دوازده که گذشت، جنب و جوش مسافران زیاد شد؛ نایلو اعلام تأخیر پرواز کرد. ساعت یک هواپیمای بعدی از باند برخاست و آمد ما کاستی گرفت؛ خبر آمد که خلبان ما گفته است که در چنین هوایی نخواهد پرید. نه پرواز لغو می‌شد و نه به راه می‌افتاد و ما هم‌چنان به موبی اوبزان و خلبان در هواپیما نشسته و ما در سرمای گشنده‌ی سالن فرودگاه برای برهم از یخ زدن مشغول مشق صف جمع. ساعت دوازده شب اعلام کردند که پرواز لغو شده است. در میان سیل اعتراض‌ها و انکارها آخرین تیر امیدهایم را در کمان کردم و به سراغ کسی رفتم که ساکت و آرام در گوشه‌ای ایستاده بود. بی‌درنگ و فرنگ گل ماجرای خودم را برایش تعریف کردم و گفتم که باید برای تدریس درس شیرین «زبان فارسی» از تهران راهی شهرستان بشوم. نگاهی به بلیت بهرامم انداخت و اشاره کرد که با او بروم. گفت دعا کن هواپیمای فوق‌العاده جای خالی داشته باشد؛ که داشت و چهار بامداد پریدیم و به هواپیمای بعدی، یعنی پرواز شش بامداد از تهران رسیدم. همه‌ی ساعت دست و پنجه نرم کردن با خواب و سرما کار خودش را کرد و بامم که به هواپیما رسید، لشکر خواب هجوم آورد و... ناگهان دستی به شانه‌ام خورد که «رسیده‌ایم؛ چرا پیاده نمی‌شوید.» در هواپیما هیچ‌کس نبود. پیاده شدم و به سالن رفتم که تا امدن راننده چرتی برنم. کلاس قرار بود ساعت ده صبح تشکیل شود؛ چون هم‌کاران می‌بایست از نواحی و روستاها بیایند. هنوز چشمم گرم نشده بود که باز هم دستی به شانه‌ام خورد که استاد چرا این‌جا؟ اتومبیل آماده است؛ بفرمایید.

به هر زحمتی بود از جا برخاستم؛ بلک‌هایم را که خشک شده بودند مالیدم و در معیت ایشان به راه افتادم. با اتومبیل راهی نبود. سوار که شدم، سرم گیج می‌خورد و چشم‌هایم سیاهی می‌رفت. راننده ـ شاید برای پیش‌گیری از خواب رفتن خودش ـ شروع کرد به صحبت کردن در خصوص صحنه‌هایی مرتبط با گوسفند و شیر و ماست و مسکه و پیمبری‌های دام گفت و من یاد گرفتم گفت. «این خلق خدا خیلی گناه دارند؛ از دیروز تا حالا در انتظار شمایند. خدا را شکر که به موقع آمدید. دیگر گوسفندی برای مردم نمانده؛ همه دارند می‌میرند.»

در میان خواب و بیداری گفتم: «خدا نکند و اصلا گوسفند لازم نیست؛ نان و پنیر هم کفایت می‌کند.»

گفت: «اخر باید گوسفندی باشد که پنیر هم...»

اصلا نمی‌توانستم این مسائل را به هم ربط بدهم. شما باید هفده ساعت سوالی را در برف و سرما و بی‌حوالی بگذرانید تا بدانید که من چه می‌کشیدم.

رسیدیم؛ هم‌کاران همه خوش‌حال و غراق ردیف در ردیف نشسته بودند. کسی پشت تریبون قرار گرفت؛ یادآوری کرد که وقتم را زیاد نخواهد گرفت؛ خیرمقدمی خواهد گفت و معرفی بسیار مختصری و... تمام. اما برخلاف قولی که داده بود، سیاهه‌ی طویلی از تألیفات مرا از جیب بیرون آورد و پیش از خواندن، به معرفی خواهرم پرداخت که بابت فلان کتاب و فلان مقاله گرفته بودم. هر چه به مغزم فشار آوردم، یادم نیامد که این جایزه‌ها را گرفته باشم؛ ناگزیر گفتم لابد ایشان تعارف می‌کنند و من چنین جایزه‌هایی نبرده‌ام.

ناگهان همه خندیدند؛ کش‌دار و سرورآمیز.

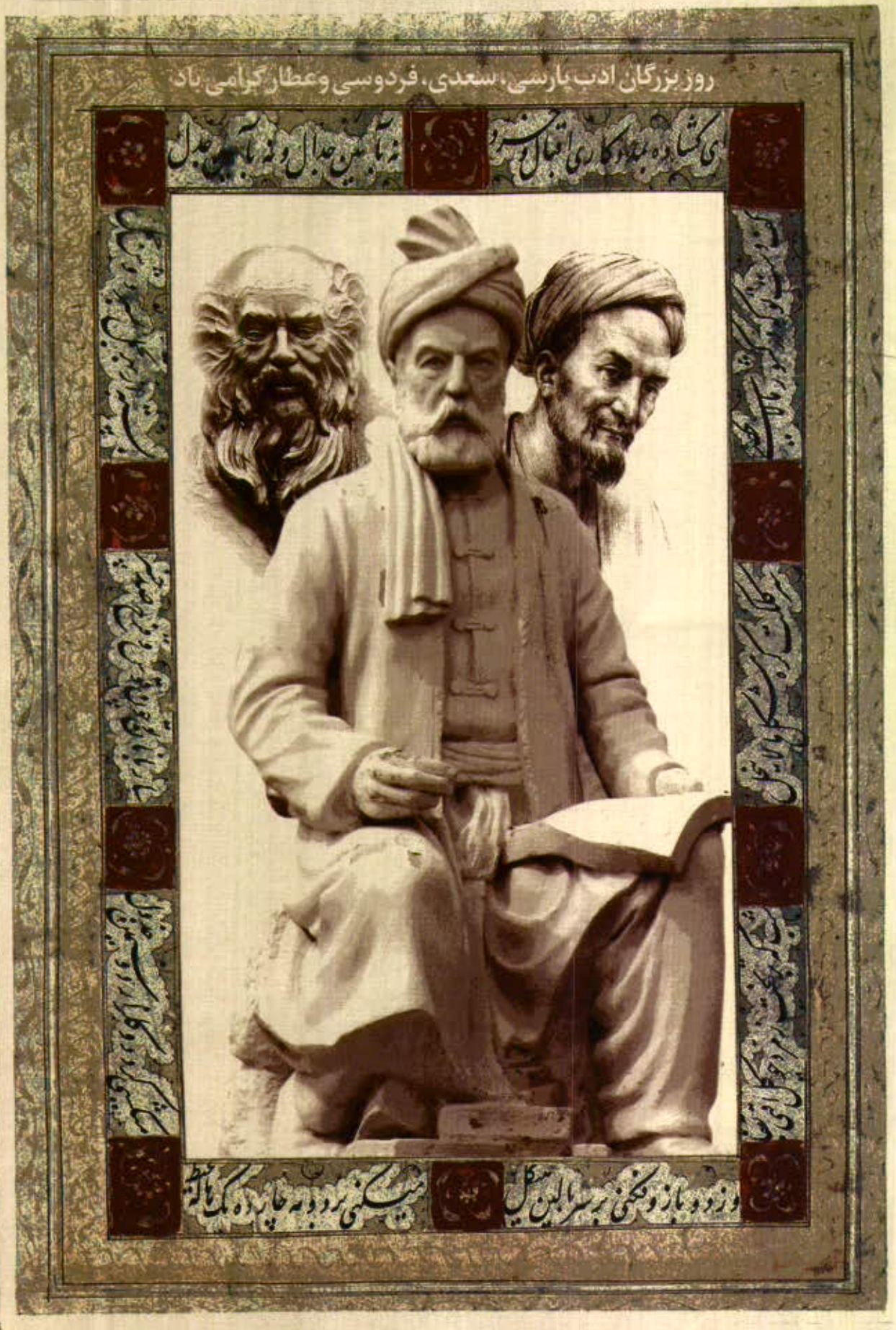
سخن‌ران گفت: «نگفتم که ایشان بسیار متواضع‌اند؟» رو به من کرد و گفت بخشید؛ من پیش از ورود شما به دوستان گفته بودم که شما چه‌قدر متواضع هستید. گفته بودم که اگر کسی بخواهد از شما تعریف کند، از شدت تواضع منکر می‌شوید؛ استاد این جا همه شما را می‌شناسند؛ تعارف را کنار بگذارید و برای دوستان ما بفرمایید که آخرین جایزه‌تان را برای کشف سرم...»

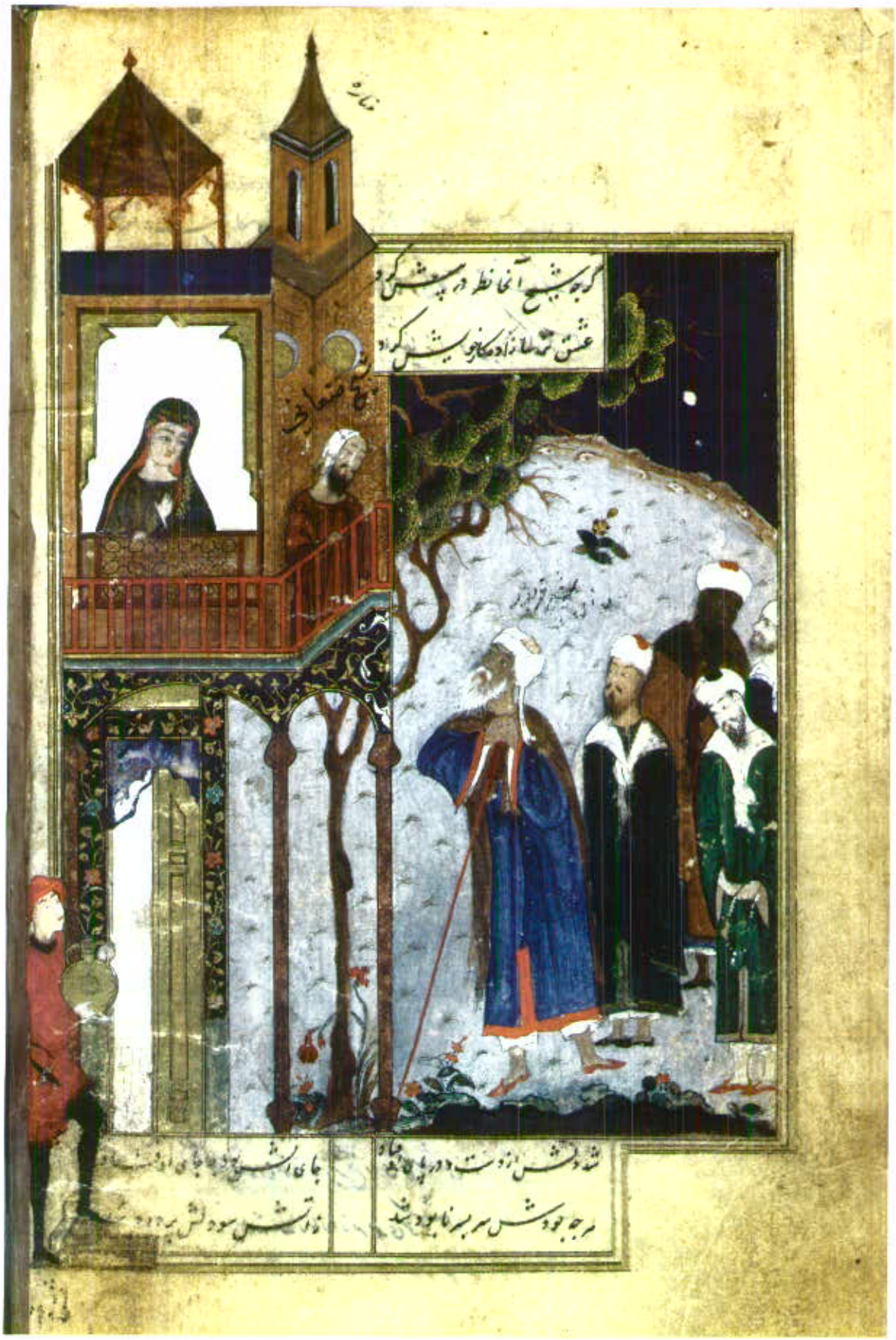
گفتم: «نه قربان؛ واقعا بدون تعارف من چنین جایزه‌ای نگرفته‌ام.» خنده‌ی حضار دوباره شروع شد و این بار سخت مرا از جواب برانداز؛ اما ایشان گفتند این هم یکی دیگر از چشمه‌های تواضع استاد؛ ملاحظه فرمودند؟

...

هنوز هم شما فکر می‌کنید من اشتباه کرده که سوار آن اتومبیل شدم؟ نمی‌دانم؛ شاید؛ شاید هم حق با شما باشد اما واقعا فکر نمی‌کنید آن آقای راننده هم در این اشتباه شریک بود؟ خب، اگر شما این طور فکر دارید، بالله اشتباه کرده؛ می‌پذیرم.

روز بزرگان ادب پارسی، سعدی، فردوسی و عطار گرامی باد





نگاره‌ی شیخ صنعان و دختر ترسا