۸۳
رشد آموزش زبان و ادب فارسی
ISSN:1606-9218
دوره‌ی بیست‌ویکم
شماره‌ی ۱
پاییز ۱۳۸۶
بها: ۳۵۰۰ ریال
دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
www.roshdmag.ir

عدیا چون تو کجا نادره گفتاری هست؟

پهلوان کاسمان ◆ تحلیل در سبک هندی ◆ آقای آبی (سهراب سپهری) ◆
پاینده: مترجمی پاینده ◆ گذر سیاوش از آتش ◆ تضاد و تضاد نما ◆

شرایط پذیرش مقاله

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

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

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

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

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

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

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

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

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

۹. مقالات رد شده بازگردانده نمی شود.

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

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

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

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

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

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

ساختار مقاله

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

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

شیوه ی ارجاع

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

اهداف کلی مجله

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

Key title: Roshd ...

۸۳

ISSN: 1606-9218

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

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

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

دوره‌ی بیست و یکم شماره‌ی ۱ پاییز ۱۳۸۶ شمارگان ۳۰۰۰۰ نسخه بها: ۳۵۰۰ ریال

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

طراح گرافیک: شاهرخ خرم‌غانی هیئت تحریریه: دکترعلی محمد حق شناس، دکتر تقی وحیدیان کامیار، دکتر حسین داودی، دکتر محمدرضا سنگری، دکتر حسن ذوالفقاری، غلامرضا عمرانی، دکتر حسین قاسم‌پور مقدم

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

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

تلفن امور مشترکین: ۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۷۷۳۳۵۱۱۰ تلفن دفتر مجله: ۹ـ۸۸۸۳۱۱۶۱، داخلی ۳۷۴ و ۳۷۰ چاپ: شرکت افست (سهامی عام)

در این شماره

یادداشت سردبیر/ ۲/

مقلّدان گلستان/ ۴/ نسرین خدابنده

سیمای مردم عادی در تاریخ بیهقی/ ۱۲/ مهدی احمدی

گذر سیاوش از آتش/ ۱۶/ علی‌اصغر موسوی

تمثیل در سبک هندی/ ۱۹/ محسن اعلا

صعود و سقوط سبک هندی/ ۲۴/ سیدمحمود سجادی

هنجارگریزی و هنجارافزایی در «خوان هشتم»/ ۲۶/ رضا خلج

آی آدم‌ها (نگاهی به نمادگرایی نیما و تحلیل شعر)/ ۲۹/ سپیلا فرهنگی

اتاق آبی (ساختار زبانی دست‌نوشته‌های سهراب سپهری)/ ۳۴/ عباس رحیم بختیاری

پاینده؛ مترجمی پاینده/ ۳۸/ صفرعلی کرمی

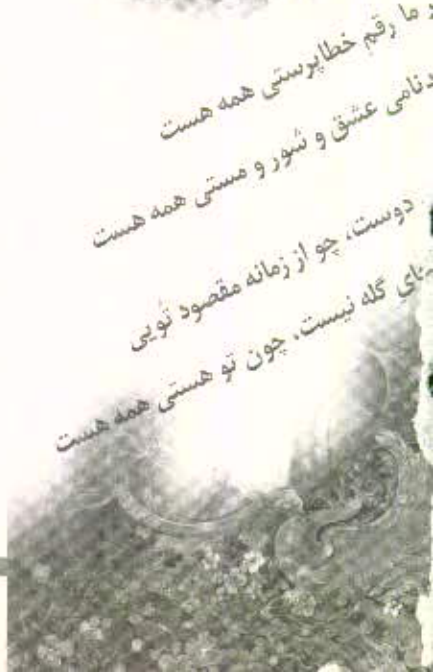
خاطره‌نویسی/ ۴۳/ علی‌اصغر ارجی

گسترش‌پذیری افعال مرکّب/ ۴۸/ علی کرمی

تضاد و تضادنما/ ۵۴/ حسن حسن‌زاده

معلمان شاعر و نویسنده/ ۵۸/

بدیع فارسی ـ بدیع عربی/ ۶۰/ دکتر علی حیدری



یادداشت سردبیر

مهر و مهر ماه

مهر که می شود شبکه ای از واژگان آشنا تداعی می شود: مدرسه، کلاس، زنگ، معلم، دانش آموز، درس، مشق، نمره و البته کمی «مهر»، لبخند، زمزمه، عشق و... مهر آغاز پاییز است و پاییز، برگ ریز و زردی و اندوه و انقلاب هوا را به ذهن ها متبادر می کند اما در قلمرو تعلیم و تربیت حکایت دیگرگونه است؛ پاییز، بهار است؛ ورود به بهشت مدرسه، ترانه خوانی مهر و محبت و شکفتن جان ها و اندیشه ها در مهرباران کلام معلم و به این دلیل برای معلمان، بهار از پاییز آغاز می شود.

شروع مدرسه و نواختن نخستین زنگ، بایسته هایی را به همراه دارد که توجه به آن ها، فضای تعلیم و تربیت را پاکیزه تر و جریان درس را زلال تر و سیال تر خواهد ساخت.

۱. پیش از شروع سال تحصیلی باید بدانیم قرار است چه درس هایی را تدریس کنیم تا نوعی آمادگی، غور، بازخوانی درس و ژرف کاوی در آن میسر باشد. دست کم یک هفته قبل از طنین نخستین زمزمه در کلاس، معلم نیازمند خلوت و اعتکاف است، تا در سیر انفسی، از خویش بپرسد تو در کجای جغرافیای درسی هستی که قرار است تدریس کنی؟ باید خلوت کند تا طرحی روشن برای تدریس فراهم شود و همه چیز سامان یافته و سازمان دیده باشد و سلوک کلامی «سلوکی در «راه» و خوش آهنگ باشد.

۲. اگر در آغاز سال جدید تقویمی «زمزمه می کنیم که یا محوّل الحول و الاحوال، حوّل حالنا الی احسن الحال»، در آغاز سال جدید تحصیلی نیز نیازمند این تحول حال هستیم. کسب «حال» برای تدریس و کسب «حال نو» در روش های تدریس، سال نوی تحصیلی را با شکوه تر و شورانگیزتر و شوقمندانه تر خواهد کرد که تنها کسی «حال» می دهد که خود «اهل حال» باشد و به زبان هزاران بار شنیده:

ذات نایافته از هستی بخش کی تواند که شود هستی بخش

حقیقت آن است که «تکرار» بیش از شنونده، گوینده را خسته می کند. کسی که درس را همواره به یک گونه عرضه می کند در صدا و سیمایش خستگی موج می زند.

۳. ادبیات با ذوق و روح و ضمیر بیش از ذهن ارتباط می یابد و به همین دلیل، روش های

تدریس ادبیات باید مبتنی بر ذوق و طراوت و حلاوت باشد. دبیران و معلمان عزیز ادبیات باید آن قدر با متن مأنوس و همراه باشند تا از مرز «تثلیث» به «توحید» برسند. در متن خوانی سه عنصر اساسی وجود دارد، نویسنده و آفریننده ی متن، خود متن، مخاطب متن که اگر خواننده ی متن را بر آن بیفزاییم به نوعی «تربیع» می رسیم! هنر معلم ادبیات «یگانه» کردن این «چندگانه» است. او باید چنان با متن و حس شاعر و نویسنده و دنیای روحی و ذهنی مخاطب آشنا باشد که این همه را دست در دست هم بگذارد و به سمت «وحدت» برساند.

گاه ـ دریغا ـ دیده می شود که دبیر تنها چند دقیقه از کلاس پیش است. در راه خانه به مدرسه به شتاب و هراس متن را می خواند و به کلاس قدم می گذارد و درنتیجه گم گوشه ها و ناکاویده های متن برای او فراوان است؛ بدخوانی ها، استنباط های ناروا و واماندگی در برابر پرسش دانش آموزان ره آورد همین روش و منش است!

متن را چنان باید مسلط بود که واژه های آن از جان بتراود و با تمام حسّ و درک و حرکت ما پیوند بیابد. اصلاً متن را باید زیست، متن را باید بود، متن را باید مثل خون در شریان ها حس کرد تا در عرضه ی آن توفیق یافت.

۴. معلم موفق کسی نیست که برای «سخن گفتن» در کلاس برنامه ریزی کند. معلم موفق کسی است که برای «سکوتش» در کلاس نیز برنامه ریزی کند.[۱] کلاسی که تنها ما سخن بگوییم و دانش آموز شنونده ی منفعل و محض باشد کلاسی شکست خورده است. بکوشیم تا دانش آموزان در درس حضور داشته باشند. با هم گفت و گو کنند و بیش و پیش از آن که ما بگوییم خود بیابند که هرچه را دانش آموز خود بیابد کم نمی کند و آن چه را تنها ما به حافظه اش بسپاریم به تعبیر مولانا سرخی و گداختگی میله ای را می ماند که در آتش باشد و همین که دمی از آتش فاصله گرفت به سردی و سیاهی بگراید.

کلاس موفق، محصول مهربانی دوسویه است؛ کلاسی است که معلم در آن هم زبان است و هم گوش! و شاید گوش تر! چرا که از آموزه های ارجمند ادبی و حکمی ما این است که دو گوش داده اند و یک زبان تا یک بگوییم و دو بشنویم!

۵. ما به بازنگری مداوم رفتار خویش نیازمندیم؛ نحوه ی تدریس خود را در آیینه ی داوری دانش آموزان و دوستان ببینیم. چه خوب می شود گاه همکاران را به کلاس خویش دعوت کنیم تا رفتار و سیرت درسی ما را نقادانه و کنجکاوانه بررسی کنند و عیوبمان را به ما هدیه کنند تا در بازبینی و بازنگری رفتار به بازآفرینی خویش بپردازیم.

به هر حال مهر، سرآغاز مهربانی است، نه تنها با دیگران که با خویش و مهربانی با خویش یعنی مهندسی رفتار معلمانه و خود را از سر خط نوشتن.

مهر، آغاز است و دیگرگونه آغاز کردن هنری است که تنها سالکان راه آشنا می دانند و می توانند. جام جانتان لبریز شوری شیرین و شهدی مهرآمیز باد.

---

۱. این سخن از «کارل راجرز» پدر مشاوره ی جدید است.

مقلّدان گلستان

چکیده

تلفیق نظم و نثر در گلستان سعدی و تقسیم آن به ابواب مختلف و مرتبط به طبقات اجتماعی عصر خود، این کتاب را آن چنان مشهور و مطلوب ساخت که بعدها ارباب قلم به تقلید آن آثاری نگاشته‌اند و می‌توان گفت در میان این مقلّدان و پیروان، تنها قائم‌مقام نسبت به دیگران توفیق نسبی بیش‌تری داشته و در منشآت خود به سبک نگارش و روح سخن استاد سخن نزدیک شده است.

کلیدواژه‌ها

سعدی، گلستان، مقلّدان، نثر فنّی، تلفیق نظم و نثر

نسرین خدابنده

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و مدرّس منطقه‌ی ۱۸ آموزش و پرورش تهران

گلستان از آن زمان که در افق ادب فارسی جلوه‌گر شد، محبوب و شایسته‌ی تقلید معرّفی گردیده است و هر کسی که مایه‌ی ذوقی داشته، خواسته است بر نمط شیخ دفتری سازد یا دست کم سخنی پردازد و اگر فرو می‌مانده به درج و اقتباس کلمات شیخ دل را تسلّی می‌داده و بر آستان افصح المتکلّمین ایران از سر عجز سر می‌نهاده است. (شرح گلستان خزائلی، ص ۱۱)

تأثیر سعدی بر آثار متأخّران به دو گونه دیده می‌شود: یکی در قالب و شکل بیان مطالب و دیگری در موضوع و معانی. پیروان سعدی را در سه گروه می‌توان دسته‌بندی کرد:

نخست گروهی که از سعدی آشکارا تقلید کرده‌اند، حتّی عبارت‌ها و جملاتی مشابه او آورده‌اند؛ مانند «پریشان»، اثر «قاآنی».

گروه دوم در کار خود تنها نظری بر گلستان داشته و اثر خود را به نثر مسجّع آمیخته به نظم و حکایت‌هایی پندآمیز ساخته‌اند و خود ادّعان دارند که خواسته‌اند چیزی بمانند «گلستان» بسازند؛ مانند «انیس العاشقین»، اثر «امیرحسین ابیوردی».

گروه سوم نگارندگانی هستند که به نحوی تحت تأثیر گلستان بوده‌اند، ولی خود به این امر معترف نیستند و شاید اینان ناخودآگاه تحت تأثیر گلستان بوده‌اند؛ مانند «نزهة الارواح»، از «امیر حسینی هروی» و این را نیز باید به یاد داشته باشیم که شیوه‌ی نثر آمیخته به نظم و همراه حکایت‌ها را پیش از سعدی احمد غزالی در «سوانح العشاق» به‌کار برده است. بنابراین هر نوع چنین نگارشی را نمی‌توان تقلیدی دانست، مگر آن‌که سعدی را نیز مقلّد غزالی بدانیم. (تتبع در گلستان، منزوی، وحید، دوره‌ی یازدهم، ش ۲)

اینک سیر تقلید از گلستان سعدی را با معرّفی مقلّدان سعدی و ذکر آثارشان نشان می‌دهیم:

۱. نزهة الارواح

نزهة الارواح اثر «امیر حسینی هروی غوری» در گذشته‌ی سال ۷۱۸ یا ۷۱۹ق. گفتاری است به نثر و نظم با حکایت‌های ادبی و عرفانی، در ۲۸ فصل و یک خاتمه و آن را به سال ۷۱۱ق. نگاشته است.

نویسنده‌ی این اثر به‌طور غیرمستقیم متأثّر از گلستان سعدی بوده است و خود به تقلید از گلستان معترف نیست. (منع پیشین)

آغاز کتاب: سپاس بی‌قیاس و منّتها ملکی را که ملکش بی‌انباز است.

۲. روضه‌ی خلد

روضه‌ی خلد اثر «مجدالدّین خوافی» است. او در نظم و نثر پارسی استاد بود. اثرش را در بهار سال ۷۳۳ق. به پایان رسانید و بار دیگر در سال ۷۳۷ق. در آن تجدیدنظر کرد. (تاریخ ادبیّات صفا، ج ۳/۲، ص ۱۳۱۹) بدین قرار:

۱. در صفات حکّام ۲. در بیان شفقت

و ایثار ۳. در بیان علم ۴. در عشق و محبّت ۵. در عهد و فساد آن و پیمان ۶. در بیان بی‌وفایی دنیا ۷. در کرامات اولیا ۸. در ادب نفس ۹. در بیان صحبت و رفاقت ۱۰. در ریاضت و احوال فقرا ۱۱. در نکاح و احوال زنان ۱۲. در بیان کبر و حسد ۱۳. در ظلم ۱۴. در بیان بخل ولئیمی ۱۵. در بیان نوادر کلام ۱۶. در احوال طوایف ۱۷. در احسان با اهل فضل ۱۸. در بیان دین و موعظت.

این کتاب به نام «خارستان» در ۱۶ باب، در کانپور به سال ۱۹۱۱ق. چاپ شده است. (منزوی، وحید، دوره‌ی یازدهم، ش ۲) این اثر به طور مستقیم متأثر از گلستان سعدی و تقلیدی آشکار از آن است.

آغاز کتاب: سپاس بی قیاس موجودی را که صفای باطن عارفان پرتو جود اوست و سیمای مطیعان اثر سجود او.

۳. نگارستان

نگارستان از «مولانا معین‌الدّین جوینی» عارف اسفراینی جوینی از عارفان بزرگ قرن هفتم و هشتم هجری است. اثر معروف او همین کتاب است که به تقلید از گلستان نگارش یافته و به نام مراد او «سعدالدّین حموی» آراسته شده است. او نگارستان را به سال ۷۳۵ق. به اتمام رساند و آن را به هفت باب منقسم کرد. هریک از باب‌های کتاب با حکایت‌های کوتاهی همراه است که نویسنده به شیوه‌ی سعدی نظم و نثر را در آن‌ها در هم آمیخته و سبک شیخ را در انشای آن‌ها به کار برده است. سخنش در غالب جای‌ها سهل و روان و به ندرت آمیخته با بعضی لغت‌های دشوار عربی است. (تاریخ ادبیّات صفا، ج ۲/، ص ۱۲۶۸)

آغاز کتاب: حمد و سپاس مر خدایی را که ازلیّتش از سمت بدایت منزّه است.

۴. اخلاق الاشراف

اخلاق‌الاشراف اثر «عبید زاکانی» خواجه نظام‌الدّین عبیدالله زاکانی قزوینی شاعر و نویسنده‌ی مشهور ایرانی در قرن هشتم هجری است. مهم‌ترین اثر منثور او همین کتاب است. انتخاب چنین اسمی در برابر کتاب «اوصاف‌الاشراف» خواجه نصیر از باب طعنه بوده است (تاریخ ادبیّات صفا، ج ۲، ص ۲۶۳) عبید این کتاب را در سال ۷۵۱ق. در هفت باب و هر باب در دو بخش نگاشته: یکی مذهب منسوخ که همان حکمت ملّی و رسمی است و دیگری مذهب مختار که در آن به روش خود ناهنجاری‌های روزگار خود، به‌ویژه در میان اشراف، را بازگو کرده است. نویسنده‌ی این اثر به طور غیر مستقیم متأثّر از گلستان است. (وحید، منزوی، دوره‌ی یازدهم، ش ۲)

آغاز کتاب: شکر نامحصور و حمد نامحدود حضرت واجب‌الوجودی را جلّت قدرته... بر رأی اهل کمال که روی سخن در ایشان است پوشیده نماند...

۵. مزعفر و بغرا یا ماجرای برنج و بغرا

مزعفر و بغرا، یا ماجرای برنج و بغرا، اثر «بسحاق اطعمه» ابو اسحاق حلاّج اطعمه شیرازی از شعرا و نویسندگان قرن هشتم و نهم هجری است. در این اثر، در عبارات متوازن و مسجّع، داستان جدال غذاها را با یکدیگر نشان می‌دهد و هم‌چون آثار مسجّعی چون گلستان سعدی با اشعار،

آیات، احادیث و جملات ادبی فراوان فارسی و عربی همراه است. این رساله درحقیقت نقیضه‌ای برای گلستان است. (دفتر پنجم سعدی‌شناسی، بسحاق اطعمه، ص ۳۹۰)

۶. شکایت‌نامه

شکایت‌نامه از «محمود ذاتی» از سده‌ی نهم هجری است. در آن آمده است: وقتی همایون و ساعتی میمون، آخر رمضان المبارک، به تاریخ هشتصد و چهل و یک:

شکایت‌نامه را بنیاد کردم
دل غمدیده ای را شاد کردم

گفتاری است به نثر مسجّع آمیخته به نظم با قالب‌های: قطعه، رباعی، فرد و مثنوی.

نویسنده‌ی این اثر به‌طور مستقیم از گلستان سعدی متأثر بوده است. (وحید، منزوی، دوره‌ی یازدهم، ش ۲)

آغاز کتاب: شبی از شب‌ها نشسته بودم، در مجالست بر اغیار بسته بودم، به کنج کنبه‌ی اندوه منزوی گشته شده، چون موری ضعیف و غم قوی گشته، در سر سودای گیسوی موی میانی، و در دل شور پسته‌ی شکرْدهانی.

۷. عشق و محبّت

عشق و محبّت از «محمّد فرزند شیخ علی بیدوازی عبداللهی» ملقّب به رشید است. (منع پیشین)

آغاز کتاب: الحمدلله الذی انزل علی عبده الکتاب و لم یجعل له عوجاً. توحید: ای برتر از توهّم و غیر از تخیّلات...

۸. بهارستان

بهارستان اثر «عبدالرحمان جامی» (۸۱۷ـ۸۹۸ق.) است که در سال ۸۹۲ق. برای فرزندش «ضیاءالدّین یوسف» نگاشته است. («فوائد الضیائیه» را نیز برای او نوشته است). این کتاب مانند گلستان در هشت روضه است. (بهارستان به تصحیح حاکمی، صص ۱۳ـ۷)

این اثر متأثر از گلستان سعدی و تقلیدی آشکار از آن است.

آغاز کتاب:

چو مرغ امر دی بالی ز آغاز
نه از نیروی حمد آید به پرواز
به مقصد نارسیده پر بریزد
فتد زان‌سان که دیگر برنخیزد

۹. انیس العاشقین

انیس العاشقین اثر «سید حسین ابیوردی» از نویسندگان سده‌ی نهم هجری است که با جامی مراوده و مکاتبه داشته است. این کتاب را در بیان عشق و حالات آن به نثر آمیخته به نظم، با تعبیرات ادبی و عرفانی، نگاشته است. نویسنده‌ی این اثر به گلستان سعدی نظر داشته است. (وحید، منزوی، دوره‌ی یازدهم، ش ۲)

آغاز کتاب: حمد و ثنا خالقی را، علت کلمته، که مبدأ خلقت وجود خاکیان را به تشریف «و لقد کرّمنا...»...

۱۰. روضة الشهدا ۱۱. اخلاق محسنی

روضة الشهدا و اخلاق محسنی، هر دو از «ملاّ حسین واعظ کاشفی» است. [او در قرن نهم و اوایل دهم هجری می‌زیست.] واعظ در نثر متفنّن است. گاه بسیار ساده و موجز می‌نویسد، خاصّه در کتب علمی، و گاه از شیخ سعدی و گلستان تقلید می‌کند؛ مانند روضة الشهدا و اخلاق محسنی، ولی پیشرفت شایانی در فن نثر ندارد. (سبک‌شناسی نثر، ج ۳، ص ۱۹۸)

۱۲. طریق التحقیق یا طریقة الحقیقه

طریق التحقیق یا طریقة الحقیقه باید از «سعدی لاهوری» باشد. در تذکره‌ها از چندتن با تخلّص سعدی یاد شده است، از آن میان شیخ الاسلام سعدالله کندوری لکنهوی، درگذشته به سال ۸۸۱ق. است. (وحید، منزوی، دوره‌ی یازدهم، ش ۲)

آغاز کتاب: سبحان الله العظیم. رواست تو را خدایی و سزاست تو را کبریایی، که وجود تو بخشیدی ذرات مکونات را.

۱۳. نظیره‌ی محمّد افندی

کتابی از «محمّد افندی» قرن نهم که امروزه اثری از آن در دست نیست. (دکتر جمیل سعدی، ج ۳، ص ۳۲۶)

۱۴. نگارستان بی‌مانند

نگارستان بی‌مانند از «ابن کمال پاشا احمد» فرزند سلمان، فقیه حنفی ترک است (درگذشته در استانبول به سال ۹۴۰ق.) وی در بیش‌تر رشته‌های علوم روزگار خود نگاشته‌هایی به فارسی، عربی و ترکی دارد. این کتاب را در سال ۹۳۹ق. در هشت باب، در پند و اندرز و داستان‌های واقعی تاریخی، که شماره‌ی آن‌ها به چهارصد می‌رسد، نگاشته است (وحید، منزوی، دوره‌ی یازدهم، ش ۳) او نگارستان را به تقلید از گلستان سعدی و بهارستان جامی نگاشته است و «بلوشه» آن را تقلید بدی از گلستان می‌داند. (انواع نثر فارسی، رستگار فسائی، ص ۵۲۱)

آغاز کتاب: منتهای بی‌انتها خدای بی‌همتای را، عزّوجلّ، که در تشیید مبانی حکمش عجل است.

۱۵. روضة العشاق

روضة العشاق از «خرّمی تبریزی» از سده‌ی دهم هجری است، به‌نام «ابوالغازی عبدالعزیز بهادرخان» پادشاه بخارا به سال ۹۶۴ق. این اثر به‌طور غیرمستقیم متأثّر از گلستان سعدی است. (وحید، منزوی، دوره‌ی یازدهم، ش ۳)

آغاز کتاب: منّت خدای را جلّ و علا که انوار هدایتش از قطره‌ی کثیف، چنین گوهر لطیف برآورد.

۱۶. روضة الاحباب

اثر «سائلی» در سال ۹۲۴ق. است. «هرمان اته» آن را در شمار مقلّدان گلستان آورده است. (تاریخ ادبیّات، ص ۱۷۵)

۱۷. نخلستان

نخلستان اثر «فره قضلی» شاعر عثمانی است، متوفّا به سال ۹۷۱ق. (یازیجی، تحسین، اهمیت آثار سعدی)

۱۸. سنبلستان

سنبلستان اثر شاه شجاع الدّین [گورکانی] است که در قرن دهم می‌زیسته است. احتمالاً این اثر را در سال ۹۸۶ق. نگاشته و متأثّر از گلستان سعدی است. (ذکر جمیل سعدی، ج ۱، ص ۲۱۰)

۱۹. کتاب مولانا شیدای بلخی

مولانا شیدای بلخی از شعرا و نویسندگان قرن دهم هجری است. وی کتابی در تقلید از گلستان سعدی نوشته و از سعدی پیروی کرده است. (تاریخ نظم و نثر در ایران، نفیسی، ج ۱، ص ۶۲۶)

۲۰. انیس العاقلین

انیس العاقلین از ملا قاری گیلانی کاشانی (کوکبی، کوکی) که به سال ۱۰۰۵ق. نگاشته است. حکایت‌هایی است به نثر و اخلاقی آمیخته به نظم، سروده‌ها از خود اوست و از سعدی و دیگران. (وحید، منزوی، دوره‌ی یازدهم، ش ۳)

این اثر به‌طور مستقیم متأثّر از گلستان سعدی بوده است.

آغاز کتاب:

سبحان من تحدّی فی ذاته سواه
فهم خرد به کنه کمالش نبرد راه

۲۱. معدن الجواهر

معدن الجواهر اثر «ملا طرزی» است و آن را در سال ۱۰۲۵ق. به جهانگیر شاه، امپراتور هند اهدا کرد. این اثر مجموعه‌ای از حکایات اخلاقی به سبک گلستان است. (تحقیق درباره‌ی سعدی، هانری ماسه، ترجمه‌ی یوسفی، ص ۳۴۱)

این اثر به‌طور مستقیم متأثّر از گلستان سعدی بوده است.

۲۲. چهار عنصر
۲۳. رقعات
۲۴. نکات

چهار عنصر، رقعات و نکات از «بیدل دهلوی» است. نثر این آثار با نثر گلستان سعدی از لحاظ به کار بردن سجع و موازنه همانند است، با این تفاوت که فهم زبان سعدی آسان و درک آثار بیدل، به سبب آوردن ترکیبات مغلق و تشبیهات محسوس و غیرمحسوس، دشوار است. به‌خصوص در تألیف «چهار عنصر» از طرز تدوین گلستان متأثّر است و بیدل عیناً همان روش را دارد. (سعدی و سخنوران افغانستان، ص ۲۱۸) [ولادت بیدل در ۱۰۵۴ق. بوده است] این آثار به‌طور غیرمستقیم متأثّر از گلستان سعدی بوده‌اند.

۲۵. بهار دانش

بهار دانش اثر منشی «عنایت‌الله آل محمّد صالح» است. وی این کتاب را در سال ۱۰۶۱ق، در ادب و اخلاق نظیر گلستان نوشت و در سال ۱۲۷۹ در هند چاپ شد. (الذریعه، ج ۳، ص ۱۵۸)

این اثر به‌طور مستقیم متأثّر از گلستان بوده است.

۲۶. خزان و بهار ۲۷. سراج‌المنیر

خزان و بهار و سراج‌المنیر هر دو اثر «محمّد شریف بن شمس‌الدّین» متخلّص به کاشف است. وی در سال ۱۰۶۳ق. کتاب «خزان و بهار» را به پیروی از گلستان و «سراج‌المنیر» را با الهام از آن برای جوانان نوشت. (تاریخ ادبیّات هرمان اته، ترجمه‌ی شفق، صص ۲۳۱ و ۳۴۱)

۲۸. زینة المجالس

زینة المجالس اثر «مجدالدّین محمّد حسینی مجدی» در قرن یازدهم است. (گنجینه‌ی سخن، صفا، ج ۱، ص ۶۹)

۲۹. محبوب القلوب یا شمسه و قهقهه

محبوب‌القلوب یا شمسه و قهقهه اثر «میرزا یا ملا برخوردار بن محمود ترکمن‌خواهی ممتاز» است، که در عهد شاه سلطان حسین (۱۱۰۵ـ۱۱۳۵) می‌زیست. این کتاب در ابتدا چهارصد قصّه داشت و به «محفل آرا» موسوم بود. (تاریخ ادبیّات هرمان اته، ص ۲۳۶) «صفا» نیز این اثر را متأثر از گلستان می‌داند و می‌نویسد: «این کتاب را نویسنده در یک مقدّمه و پنج باب و خاتمه که هر یک شامل حکایاتی متضمّن یک قصّه‌ی اصلی است نوشته است. (گنجه‌ی سخن، ج ۱، ص ۲۳۶)

این اثر به‌طور غیر مستقیم متأثر از گلستان سعدی بوده است.

۳۰. بلبلستان

بلبلستان از محمّد فوزی متخلّص به مستاری درگذشته به سال ۱۱۶۰ق. است. این کتاب به نثر و نظم است و در آن از گلستان سعدی و بهارستان جامی و نگارستان کمال‌پاشا و سنبلستان شیخ شجاع پیروی کرده است. (وحید، مزوی، دوره‌ی یازدهم، ش ۳)

آغاز کتاب: بلبلان حمد و ثنای حضرت خدای ذی‌الکبریا...

۳۱. شکرستان

شکرستان از منّت دهلوی میر قمرالدّین حسینی اورنگ‌آبادی، از نوادگان سیّد عبدالله مشهدی است. زاده در شاه جهان‌آباد ۱۱۲۳ق. و در گذشته به سال ۱۱۹۳ یا ۱۲۰۸ق. است. او خرقه‌ی نقشبندیه را از پدرش پوشید. این اثر به‌طور مستقیم متأثر از گلستان سعدی است. (وحید، مزوی، دوره‌ی یازدهم، ش ۲)

آغاز کتاب: منّت خدای را جلّت قدرته که طاعتش به توفیقش منوط است و قربتش به عنایتش مربوط

۳۲. حدائق الجنان یا تجزیة الاحرار و تسلیة الابرار

حدائق‌الجنان یا تجزیة‌الاحرار و تسلیة‌الابرار اثر «عبدالرّزاق بیک دنبلی آذربایجانی» از نویسندگان قرن دوازدهم هجری است. این کتاب سرگذشت خود او و ترجمه‌ی احوال علما و فضلای معاصر او و داستان‌هایی از کریمخان‌زند و خانواده‌ی اوست. ابتدا نام کتاب «حدائق‌الجنان» بود. بار دیگر در آن تجدیدنظر کرد و نامش را «تجزیة‌الاحرار و تسلیة‌الابرار» گذاشت. او در این کتاب شیوه‌ی بین وصّاف و گلستان شیخ علیه الرّحمه را انتخاب کرده است. (سبک‌شناسی نثر، ج ۳، ص ۳۱۹)

۳۳. دبستان خرد

دبستان خرد اثر «محمود اسماعیلی سامی» ملقّب به «نعمان‌خان» است. وی این کتاب را به سال ۱۱۳۵ق. در اکبرآباد به محمّدشاه اهدا کرده است. (تاریخ ادبیّات هرمان‌اته)

۳۴. جامع الاسرار

جامع‌الاسرار از «نور علیشاه اصفهانی» متخلّص به دیوانه و نور علیشاه است. وی در سال ۱۲۱۲ق در موصل کشته شد. او شاگرد معصومعلی شاه دکنی و یکی از پیشوایان گروه نعمت‌اللهی بود. اثر او به نثر و نظم و مسجع درباره‌ی عشق و حسن و دیگر سخنان صوفیه با حکایت‌هایی به روش گلستان است. (وحید، مزوی، دوره‌ی یازدهم، ش ۴)

آغاز کتاب:

سپاس بی‌قیاس و حمد بی‌حد
مر آن کنز خفا را باد سرمد

معروف است گویند که حسن علّت غایی ایجاد است و عشق اساس حسن را بنیاد.

۳۵. سنبلستان

سنبلستان از «محمود میرزا قاجار» (۱۲۱۴ـ۱۲۷۱ق.) پسر فتحعلی‌شاه است. وی این کتاب را به‌نام پدرش به نثر و نظم در چهار باب نگاشته است:

۱. ایضاح ملوک و دیگران ۲. ظرافت ۳. الغاز ۴. نامربوط‌های زمان و اقاویل ناشایست. (وحید، مزوی، دوره‌ی یازدهم، ش ۴)

آغاز کتاب: الحمد علی کل حال، گرم به بوستان فصاحت برند رونق آن فزایم و گر به گلستان بلاغتم بار دهند بر حسن وی افزونی آرم.

۳۶. حجله‌ی خیال

حجله‌ی خیال از «عبدالباقی موسوی اصفهانی» در سده‌ی سیزدهم است. وی این کتاب را به دستور میرزا رضی منشی تبریزی، که وزیر فتحعلی‌شاه در آذربایجان بود، و به‌نام شاه نوشت. (منع پیشین)

آغاز کتاب: حمد بی‌حد خدای را جل شأنه که صفات کمالش از نقص بدایت مبرّاست.

۳۷. پریشان

پریشان اثر «قاآنی» میرزا حبیب‌الله فرزند محمّدعلی گلشن (۱۲۲۲ـ۱۲۷۰ یا ۱۲۷۲) است. مجتهدالشعرا قاآنی این کتاب را به‌نام محمّدشاه قاجار، به نثر و نظم نگاشته و در سی و یک سالگی در ۲۰ رجب ۱۲۵۲ق. به انجام رسانیده است. (منع پیشین) این کتاب مجموعه‌ای از حکایات است و رعایت فصول و ابوابی در آن نشده است و تابع نظم و ترتیبی نیست، جز در خاتمه که فصلی مختص به نصیحت ابنای ملوک دارد. (پریشان، به تصحیح اشراف، ص د) این اثر به‌طور مستقیم متأثر از گلستان سعدی است و تقلیدی آشکار از آن است.

آغاز کتاب: توانا خدایی که بیخودان

بزم محبّت گاهی مست قدرت اویند و گاهی مست رحمت او.

۳۸. چمن آرا

چمن آرا مجهول المؤلف است. نویسنده در روزگار فتحعلی شاه و محمّدشاه می زیسته است و داستان هایی به روش گلستان دارد. (وحید، منزوی، دوره‌ی یازدهم، ش ۸)

آغاز کتاب: سلطان به پسری شکیل مایل بود، وکیل قبایلش کرد. پسر به دلگرمی که داشت آغاز بی شرمی گذاشت.

۳۹. گنج شایگان

گنج شایگان از «ریاض بروجردی و سپس همدانی» است [میرزا جعفر] و مربوط است به روزگار میرزا تقی خان امیرکبیر. این کتاب به نثر و نظم است، در پنج باب: ۱. معارف یزدانی ۲. مراسم جهانبانی ۳. ترک شناعت ۴. برگ قناعت ۵. آداب موافقت و ادای حق موافقت. (منبع پیشین، ش ۴) این اثر به‌طور مستقیم متأثّر از گلستان سعدی است و تقلیدی آشکار از آن است.

آغاز کتاب: زهی بخشنده‌ی بی منّت و بخشاینده‌ی بی ضنّت، عمّ نواله، که ذات بی زوالش کرانه‌ی هستی است.

۴۰. گلستان

گلستان از «شوریده شیرازی» عبدالوهاب فرزند علی اشرف، مشهور به مدرّس زنده است. نگارنده به سال ۱۲۷۴ق. «کلیات سعدی» را گزیده و به نام «نتایج الکلیّات» ساخته است. در این گزیده منشآتی هست به نثر و نظم به روش گلستان سعدی. کتاب او در یک مقدّمه، دو مقالت، یک خاتمه و شش نتیجه است. (منبع پیشین، ش ۵)

این اثر به‌طور مستقیم متأثّر از گلستان سعدی است.

۴۱. شکرستان

شکرستان از «علی محمّد منشی» متخلّص به «حکیم» است. او از ادبا و سرایندگان دوره‌ی قاجار بود، ولی تذکره‌نویسان از او یاد نکرده‌اند. کتاب او دارای حکایت‌های پندآمیزی به نثر و نظم است. (منبع پیشین، ش ۵) نویسنده در این اثر به گلستان نظر داشته است.

آغاز کتاب: شکر و منّت خدای را سبحانه و تعالی که دهان جان و خرد به شکر شکر خود شیرین کرد.

۴۲. منشآت قائم‌مقام

«میرزا ابوالقاسم قائم مقام فراهانی» در سال ۱۱۹۳ق. به دنیا آمد. در شعر نیز قدرتی داشت امّا مهم‌ترین اثرش منشآت اوست. وی در نثر پیرو مکتب گلستان سعدی است. او در سال ۱۲۵۱ق. کشته شد. (سبک شناسی نثر، ج ۳، ص ۳۴۹)

مؤلف این اثر از سبک نگارش گلستان پیروی کرده و سعی نکرده است از ظاهر آن تقلید کند.

۴۳. باغستان

باغستان اثر «حسینقلی کلهر کرمانشاهی» از نویسندگان دوره‌ی قاجار است، که به تقلید از گلستان نوشته شده است.

(حدیقة‌الشعرا، دیوان بیگی، ج ۱، ص ۸۰۰)

۴۴. کتابی به سبک گلستان

سیّد احمد دیوان بیگی می نویسد: «ادب کرمانشاهی» [از نویسندگان و شعرای دوره‌ی قاجار] کتابی به سبک و طرز گلستان شیخ سعدی علیه‌الرّحمه عنوان کرده و حکایات خوب نوشته است. لیکن نمی توان برابرش کرد امّا در مقام خود خوب است.» (منبع پیشین، ص ۱۰۳)

این اثر به‌طور مستقیم متأثّر از گلستان سعدی است.

۴۵. منشآت فاضل خان

«میرزا محمّد» [مشهور به امیر نظام گروسی] از طایفه‌ی بایندر ترکمان (۱۱۹۸ـ ۱۲۵۳ یا ۱۲۵۴) از فصیح‌ترین نویسندگان دربار فتحعلی شاه است. قائم‌مقام در منشآت خود بارها از فاضل خان به احترام یاد می کند. او در منشآت خود متأثّر از گلستان سعدی بود. (از صبا تا نیما، ج ۱، ص ۵۴)

۴۶. منشآت فرهاد میرزا

منشآت «فرهاد میرزا معتمدالدوله» (۱۲۳۳ـ ۱۳۰۵ق.) فرزند عباس میرزا، نایب‌السلطنه در منشآتش هم‌چون قائم‌مقام پیرو گلستان سعدی است.

آغاز کتاب: سپاس و ستایش مر خدایی را سزا که از آب و خاک پاک آفریده و او را از همه‌ی آفریدگان برگزیده، به راز جامه‌ی دانشش پوشانیده و می از جام بینشش نوشانیده.

۴۷. تضمین گلستان

تضمین گلستان از «غالب دهلوی» میرزا اسدالله فرزند میرزا عبدالله بیگ از ترکمانان دهلی (۱۲۱۲ـ ۱۲۸۶ق.) است. این کتاب در لکنهو به سال ۱۲۸۵ق. چاپ شده است. (وحید، منزوی، دوره‌ی یازدهم، ش ۵)

۴۸. انجمن دانش

انجمن دانش از «وقار شیرازی» میرزا احمد فرزند میرزا کوچک وصال (۱۲۳۲ـ ۱۲۹۸ق.) از خاندان به‌نام شیراز است. این کتاب را در یک مقدّمه، سه مقاله و یک خاتمه به سال ۱۲۸۱ق. نگاشته است. (منبع پیشین)

آغاز کتاب: سپاس بی قیاس خداوندی را سزد، جلّ سلطانه.

۴۹. ریاض المحبّین

ریاض المحبّین از «هدایت طبرستانی» رضا قلیخان (۱۲۱۵ـ۱۲۸۸ق.) فرزند محمّد قلیخان، نگارنده‌ی مجمع الفصحا و جز آن است. این کتاب را به نثر و نظم و حکایت هایی به نام ناصرالدّین شاه و صدراعظم او در یک مقدّمه و دو مقالت نگاشته است. (منبع پیشین)

آغاز کتاب: محبوبی را سپاس که طایر قیاس بر مطلع جهانش نپرد و سپاس به کنه کمالش پی نبرد.

۵۰. نمکدان

نمکدان از «جیحون یزدی» محمّد ملقّب به تاج الشعراست. در سال ۱۲۵۰ق در یزد زاده و در ۱۳۰۲ق کرمان درگذشته است. (منبع پیشین)

در این اثر به‌طور مستقل متأثر از سعدی بوده است.

آغاز کتاب: حمد موبّد محمودی را جلّت قدرته که مناجاتی وی را خواهد بود.

۵۱. نخلستان

نخلستان از «منشی لچمی ترابی» متخلّص به شفیق اورنگ آبادی است. وی «بساط الغنایم» را نیز در تاریخ هند به سال ۱۲۱۴ق. نگاشته است. (منبع پیشین، ش ۷)

۵۲. گلستان

گلستان از «محمّد شریف» متخلّص به حشمت است. این کتاب به نثر و نظم و در هشت باب، درست مانند گلستان سعدی است. باب یکم در سیرت پادشاهان را دارد تا باب ششم در ضعف و پیری و در این جا نسخه ناتمام می ماند. (منبع پیشین)

این اثر به طور مستقیم متأثر از سعدی بوده است.

آغاز کتاب: منّت خدای را جلّت عظمته که ستایش او بر هر شیبتی فرض است.

۵۳. قطعات منثوری به سبک گلستان

اثر «سیّد حسینی طباطبایی اردستانی» متخلّص به «مجمر اصفهانی». وی در اواخر قرن سیزدهم به‌دنیا آمد. از او قطعات منثوری به سبک گلستان شیخ سعدی باقی مانده است. (ر.صبا، تاریخ، ج ۱، ص ۳۷)

۵۴. صبح وصال

صبح وصال اثر «میرزا شفیع شیرازی» متخلّص به وصال یکی از بزرگ‌ترین شعرای عهد فتحعلی شاه و محمّدشاه است. کتاب او به طرز گلستان نوشته شده است. وی در ۱۲۶۲ درگذشت. (منبع پیشین، ص ۲۰)

۵۵. گنجینه‌ی معتمد

گنجینه‌ی معتمد اثر «میرزا عبدالوهاب نشاط» است. وی در قرن سیزدهم می‌زیست و این کتاب را بر منوال گلستان شیخ علیه الرحمه نوشته، نظم و نثری در یکدیگر سرشته است. سبک نشاط شیوه‌ای میان وصاف و شیخ سعدی است. (سبک‌شناسی نثر، ج ۳، ص ۳۳۲)

۵۶. خارستان، بهارستان، جان جهان

خارستان، بهارستان و جان جهان از «علی اکبر فراهانی» (۱۲۶۹ـ۱۳۲۹ق.) است. سه کتاب به نام‌های بالا از او در دست است. «خارستان» و «بهارستان» مسوّده‌ی «جان جهان» است که در ۱۳۳۵ق. در تهران چاپ شد. این اثر به طور مستقیم متأثر از گلستان سعدی بوده است. (وحید، مروی، دوره‌ی یازدهم، ش ۷)

آغاز کتاب: الشمس و القمر المنیر کلاهما

لایبلغان بهاله و جماله

زاده الله تعالی واعز انصاره بیاراید که با همه شوخ چشمی که آن راست، بدین وسیلت در دیده‌ی متأمّلان پسندیده آید.

۵۷. ملستان، گلستان

ملستان، گلستان از «میرزا ابراهیم بدایع نگار تفرشی» مستوفی خاصه همایونی (۱۲۸۰ـ۱۳۲۵ق.) است. وی

در خاتمه‌ی کتاب سرگذشت خود را آورده است.

این اثر به‌طور مستقیم متأثر از گلستان سعدی بوده و تقلیدی آشکار از آن است. (ملستان، به تصحیح صفرزاده، ص ب)

آغاز کتاب: حمد خدای را، عظمت قدرته، که قدرتش موجب حیرت است و صنع اندرش مزید فکرت.

۵۸. رضوان

رضوان از «میرزا آقاخان کرمانی»، میرزا عبدالحسین فرزند عبدالرّحیم بردسیری (۱۲۷۰ـ۱۳۱۴ق.) است.

این کتاب را در یک مقدّمه و چهار موسم و یک خاتمه به‌نام میرزا محسن خان ضیاءالسفرا و ناصرالدّین شاه و سلطان عبدالحمید دوم پادشاه عثمانی به سال ۱۳۰۴ق. در سعدآباد عثمانی نگاشته است. این اثر به‌طور مستقیم متأثر از گلستان سعدی بوده است. (وحید، منزوی، دوره‌ی یازدهم، ش ۸)

آغاز کتاب: تعالی ذات لم یزل که وحدتش منشأ کثرت است و به وصف اندرش مزید حیرت، هر تنزیه که خوانیش تعطیل ذات.

۵۹. خرابات فقیر

خرابات فقیر از «فقیر اصطهباناتی شیرازی»، میرزا علی فرزند میرزا محمّدباقر واعظ، مشهور به معین‌الشریعه است. این کتاب را در یک مقدّمه و چهار باب و یک خاتمه به نثر و نظم نگاشته است و به سال ۱۳۴۲ق. چاپ شده است.

آغاز کتاب: حکیم علی الاطلاق را بندگی رواست.

۶۰. خارستان

خارستان از «ادیب کرمانی» میرزا قاسم فرزند زین‌العابدین است. به سال ۱۳۴۸ق درگذشته است. وی این اثر را به لهجه کرمانی و بافندگان آن سامان، به نثر و نظم، در یک اصل و دوازده فرع نگاشته است. (منبع پیشین)

۶۱. ترجمه‌ی کتاب حاجی بابا اصفهانی

ترجمه‌ی کتاب «حاجی بابا اصفهانی» اثر جیمز موریه، که توسط میرزا حبیب اصفهانی صورت گرفت. به گفته‌ی «بهار»: «گاهی در سلاست و انسجام و لطافت و پختگی مقلّد گلستان است.» (سبک‌شناسی نثر، ج ۳، ص ۳۶۶) این ترجمه به‌طور غیرمستقیم متأثر از گلستان سعدی است.

۶۲. التفاصیل

التفاصیل از «فریدون توللی» فرزند جلال جلال‌زاده است. وی به سال ۱۲۹۶ش در شیراز به دنیا آمد. این کتاب اثری انتقادی و به شیوه‌ی گلستان است و در تهران در سال ۱۳۳۱ چاپ شده است. (منبع پیشین)

۶۳. کاروان

کاروان اثر «فریدون توللی» است. وی در این کتاب به ارائه‌ی نوعی نثر مسجّع و موزون و طنزآمیز پرداخته است. (انواع نثر فارسی، فسائی، ص ۱۶۵) نویسنده‌ی این اثر به گلستان سعدی نظر داشته است.

۶۴. حکایات حجازی

نخستین مجموعه‌ی حکایات «محمّد حجازی» به نام «آیینه» در سال ۱۳۱۲ منتشر شد. وی در سال ۱۳۱۹ بعضی از آن حکایت‌ها را با حکایت‌های تازه‌ی دیگری در مجموعه‌ای به نام «اندیشه» انتشار داد. «آیینه» ۹۵ و «اندیشه» ۶۰ حکایت دارد. در این حکایات نمونه و سرمشق او نثر سعدی در گلستان است. (از صبا تا نیما، ج ۱، ص ۲۴۸)

نویسنده‌ی این اثر به گلستان سعدی نظر داشته و به‌طور غیر مستقیم متأثر از آن بوده است.

منابع و مآخذ

۱. آرین‌پور، یحیی، از صبا تا نیما، ج اوّل، چ هشتم، زوار، ۱۳۸۲
۲. آقابزرگ تهرانی، محسن؛ الذریعه الی تصانیف الشیعه، علینقی منزوی، چ اوّل، تهران، نشر نجف، ۱۳۵۵ق
۳. اته، هرمان، تاریخ ادبیّات فارسی، ترجمه‌ی رضازاده شفق، چ اوّل، تهران، بنگاه نشر و ترجمه‌ی کتاب، ۱۳۵۶
۴. اشرف، اسماعیل، تصحیح پریشان قاآنی، شیراز، کتاب‌فروشی محمّدی، ۱۳۳۸
۵. بچکا، جری، سعدی در چکسلواکی، ذکر جمیل سعدی، ج ۱، چ اوّل، تهران، کمیسیون ملّی یونسکو و وزارت ارشاد، ۱۳۶۴
۶. بهار، محمّدتقی، سبک‌شناسی نثر، چ ششم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۰
۷. خزائلی، محمّد، شرح گلستان سعدی، چ پنجم، تهران، جاویدان، ۱۳۶۳
۸. رستگار فسایی، منصور، انواع نثر فارسی، چ اوّل، تهران، سمت، ۱۳۸۰
۹. رستگار فسایی، منصور، بساحق اطعمه شیرازی، به اهتمام کوروش کمالی سروستانی، دفتر پنجم سعدی‌شناسی، چ اوّل، شیراز، مرکز سعدی‌شناسی، ۱۳۸۱
۱۰. صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیّات در ایران، چ پنجم، تهران، توس، ۱۳۶۶
۱۱. صفا، ذبیح‌الله، گنجینه‌ی سخن، چ اوّل، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۰ و ۱۳۷۰
۱۲. فومن، عبدالقیوم، آثار سعدی و سخنوران افغانستان، مقالاتی درباره‌ی زندگی و شعر سعدی، به کوشش منصور رستگار فسایی، چ اوّل، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۵
۱۳. ماسه، هانری، تحقیق درباره‌ی سعدی، ترجمه‌ی غلامحسین یوسفی و محمّدحسین مهدوی اردبیلی، چ دوم، تهران، توس، ۱۳۶۹
۱۴. منزوی، احمد، تتبع در گلستان سعدی، وحید، دوره‌ی یازدهم، سال ۱۳۵۲
۱۵. یازیجی، تحسین، اهمیت آثار سعدی در امپراتوری عثمانی و دوران جمهوریت ترکیه، ذکر جمیل سعدی، ج ۳، چ اول، تهران، کمیسیون ملّی یونسکو و وزارت ارشاد، ۱۳۶۴

سیمای مردم عادی در تاریخ بیهقی

چکیده

نویسنده‌ی محترم در این مقاله سعی کرده است در خلال صحبت‌ها و حکایت‌هایی که بیهقی بیان می کند و با بررسی و تأمّل در آن‌ها تصویری از مردم عادی روزگار بیهقی را نشان دهد. مقاله را با اندک تلخیص ملاحظه می کنید.

کلید واژه‌ها

مردم، رعیت، امیر مسعود، حکومت، جنگ، تاریخ بیهقی

مهدی احمدی

کارشناس ارشد از دانشگاه اصفهان و دبیر در منطقه‌ی نوین میاندشت اصفهان

«مردم گردانندگان واقعی چرخ تاریخ اند امّا همیشه در گمنامی زیسته اند.» (یوسفی، ص ۷۴) این مردم سمتی جز رعیت بودن ندارند، نه جزء غلامان سرای هستند و نه جزء بزرگان و اعیان شهر، بلکه فقط مردمی عامی و عادی اند. در تاریخ بیهقی که کوچک‌ترین و بی‌اهمیت‌ترین مسائل مربوط به امیر مسعود نوشته می شود؛ مثلاً در باب تظهیر کردن فرزندان امیر (بیهقی، ص ۴۹۷) از مردم عادی هیچ گاه به صورت مستقیم صحبت نمی‌شود و تنها زمانی از آن‌ها ذکری به میان می رود که به نحوی به حکومت و امیر مربوط می شوند.

مردم، رعیت، خلق

لفظ «مردم» از شایع‌ترین کلمات مورد استفاده در تاریخ بیهقی است و معانی گوناگونی دارد. لفظ «مردم» به این گروه‌ها اطلاق می‌شده است: «از همه جنس مردم در باغ مانده است، از اعمال و قضات و شحنه‌ی شهرها و متظلمان» (ص ۳۹۶). در این نمونه لفظ «مردم» شامل هم عام و هم خاص است. (هم‌چنین صص ۲۳۴ و ۲۸۷). در تعریفی، بیهقی موارد شمول دو لفظ خاص و عام را مشخص می کند؛ لفظ خاص را به افرادی اطلاق می کند که دارای نام‌اند و آنان را که «نامی نیست» (ص ۹۶۴) «عوام» گوید. در جایی نیز مردمان را به دو دسته «وضیع» و «شریف» تقسیم می کند (ص ۵۱۲). در چند جا نیز از لفظ خرده مردم استفاده کرده که اطلاق بر عامه است. (ص ۹۶۲). وی در معنی گروه سپاهیان و سربازان نیز از لفظ «مردم» استفاده کرده است: «دست آویزی قوی بود و مردم ایشان می‌رسید و از این جانب نیز مردم می رفت.» (ص ۹۰۲)

لفظ «رعیت» که از نظر تکرار بعد از لفظ «مردم» قرار دارد، تنها لفظی است که تقریباً به صراحت به توده اطلاق می شود (ص ۲۸۸ و هم چنین صص ۲۶۵ و ۵۱۰، ۶۵۵). «رعیت» خود مستقیماً با دربار رابطه‌ای ندارد. آن‌ها دارای سر دسته‌هایی بودند که رابط شان با حکومت محسوب می شدند. (صص ۲۸۸ و ۱۱۰۵)

«شهریان» (صص ۲۱۹، ۴۰۵)، «اهل شهر» (ص ۹۷۸) و «مردم شهر» (صص ۹۷۸، ۶۱۶) نیز غالباً اشاره به توده‌ی مردم دارد. مردم شهر نیز دو دسته می شوند «غریب» و «شهری» (ص ۶۱۶).

لفظ «خلق» نیز چندین بار به کار رفته است. در اعدام حسک «خلق روی آن جا نهاده بودند» (صص ۲۳۳ و ۲۳۲). در یک جا نیز لفظ «خلق عامه» به‌کار می رود که در جنگ نباید شرکت کنند (ص ۳۵).

ارتباط مردم با دستگاه حکومت

نوع ارتباط بین دستگاه «حاکم» و «مردم» از مهم‌ترین مقوله در هر حکومت است، با توجّه به این که ارتباط مناسب و توأم با آرامش ضامن بقای یک حکومت می توانست باشد؛ به قول سعدی:

با رعیت صلح کن و ز جنگ خصم ایمن نشین
زان که شاهنشاه عادل را رعیت لشکر است

(گلستان، ص ۷۲)

بیهقی از قول کعب احبار نقل می‌کند: «خیمه‌ی مسلمانی ملک است و ستون پادشاه و طناب و میخ‌ها رعیت» (ص ۵۱۵).

آن‌گاه از اطاعت مردم از امیر صحبت می‌کند، بیهقی این اطاعت را واجب می‌داند. (ص ۱۵۳) و القابی مانند «حافظ عبادالله» (ص ۴۰) و «کهف‌الاسلام و المسلمین» (ص ۴۴۶) که متعلّق به سلطان‌اند برگرفته‌از همین دیدگاه است.

در جایی امیر مسعود به حسن سلیمان شحنه‌ی ری سفارش می‌کند: «با مردمان این نواحی نیکو رو و سیرت خوب دار» (ص ۲۰) و در لشکرکشی‌ها به لشکریان سفارش می‌کند: «از رعیت چه در ولایت خود و چه در ولایت بیگانه و دشمن دست کوتاه دارید تا بر کسی ستم نکنند.» (ص ۴۸۰ و هم‌چنین ص ۴۹۶) قاضی صاعد به طغرل نیز همین اندرز را می‌دهد: «داد ده[و] سخن ستم‌رسیدگان و درماندگان را بشنو و یله مکن که این لشکر ستم کنند. که بیدادی شوم باشد» (ص ۱۸۵). در جایی مسعود دستور می‌دهد مولازاده‌ای را که به مال رعیت دست‌درازی کرده به دار آویزند، می‌گوید: «راعی رعیت را به‌دین و مانند این نگاه تواند داشت که هرگاه پادشاه عطا ندهد و سیاست هم بر جایگاه نراند همه‌ی کارها بر وی شوریده و تباه گردد.» (ص ۶۷۳) و در جای دیگر گوید: «در سرای گشاده است، هر کس را که مظلمتی است بباید آمد و بی‌حشمت سخن خویش گفت.» (ص ۳۲) و گاهی نیز در تنبیه شخص ظالم چنان شدت عمل به خرج می‌دهد که باعث تعجب می‌شود. در تنبیه مولازاده‌ای که به مال رعیت دست‌درازی کرده بود دستور می‌دهد او را به دروازه‌ی شهر بیاویزند و اسب و وسایل او را به متظلم می‌دهند (ص ۶۷۳).

امیر مسعود تلاش می‌کند تا راه حج را بگشاید (ص ۴۴۳). به شکرانه‌ی پیروزی بر عیسی مکران صدهزار درم از خراج را به رعیت می‌بخشد و سفارش می‌کند. این بخشش به سویت باید بین اهالی تقسیم شود (ص ۲۸۷). به شکرانه‌ی ماه رمضان زندان‌های غزنین را عرض می‌کند و به احوال زندانیان رسیدگی می‌کند. (ص ۴۲۰) هم‌چنین پس از مسجّل شدن حکومتش، دستور می‌دهد زندان‌ها را عرض کنند و محبوسان را پای برگشایند تا راحت آمدن او به همه‌ی دل‌ها برسد (ص ۳۲).

از بحث‌های مهم در هر حکومت بحث اقتصاد است. هزینه‌های دستگاه عریض محمود و مسعود مسلماً منابع مالی زیادی را می‌طلبید.

از منابع اصلی درآمد، مالیات و خراج‌های مالیانه‌ای بود که «همه» باید پرداخت می‌کردند. هر چند در منابع تاریخی تنها به‌ندرت اشاره‌ای گذرا به نظرگاه مالیات‌دهندگان می‌کنند. زیرا این طبقه را اغلب به چیزی نمی‌گرفتند امّا آن اندازه دلایل وجود دارد تا نشان دهد که بار مالیات ستمگران بر «خلق» تحمیل می‌شد و مالیات را بی‌رحمانه گردآوری می‌کردند. (تاریخ غزنویان، ص ۶۴) هر چند گاهی مسعود خراج شهری را بر حسب شرایط پیش آمده می‌بخشید (تاریخ بیهقی، ص ۶۷۹) امّا بعد از مدّتی که شرایط برمی‌گشت و چیزی عاید لشکر نمی‌شد دستور به وصول دوباره آن می‌داد چنان‌که در جریان لشکرکشی به آمل و بعد از بخشیدن خراج دوباره دستور داد تا مال هنگفت از آمل و طبرستان حاصل شود (ص ۶۸۴) و شرایط برای مردم سخت‌تر از زمانی است که باید مالیات مرسوم را می‌دادند. «اگر به طوع دادند فبها و اگر نپذیرند بوسهل اسمعیل را به شهر باید فرستاد تا به کت از مردمان بستاند بر مقدار زیاد» و این خراج چنان سنگین بود که بسیاری از مردم شبانه از شهر فرار می‌کنند. (ص ۶۸۵)

علاوه بر مالیات مرسوم، لشکرکشی‌ها و غارت شهرها نیز از منابع درآمد بودند (صص ۱۷۰، ۲۹۰، ۴۸۱). هم‌چنین هزینه‌های حکومتی (صص ۴۲۳ و ۸۷۱) که همه نشان از بار سنگینی است که بر دوش مردم عادی تحمیل می‌شده است. مردمی که هیچ اسمی از آن‌ها نیست و هیچ‌گاه اشاره نمی‌شود که چگونه زندگی می‌کنند و درآمد و کسب آن‌ها چگونه است. حتّی در مشکلاتی که برای مردم پیش می‌آید هیچ

امدادی از جانب دستگاه حاکمه صورت نمی‌گیرد، همان‌طور که در قحطی نیشابور (ص ۹۳۸) هیچ عکس‌العملی از جانب حکومت نمی‌بینیم. حتّی در اوضاع بحرانی‌ای که پیش آمده و همه مردم به نوعی در آن درگیر هستند ظلم دستگاه حکومتی بیش‌تر می‌شود تا جایی که «طوس و نواحی آن را بکندند و از هر کس که منی غله داشت بستدند و سوری آتش در این نواحی زد و مردم و ستور بسیار از بی‌علفی بمرد.» (ص ۹۴۲)

مردم عادی در بخش‌های دیگر غیر از مسائل اقتصادی در حکومت شرکت داشتند. در جنگ‌ها به صورت «مردم دل‌انگیز» (ص ۳۶) (داوطلب) حضور داشتند. گروه دیگر به صورت «حشر» بیش‌تر در کارهایی غیر از جنگ شرکت می‌کردند (ص ۹۰۸). در شکار رفتن امیر کار حشریان مهم بود، قبل از حرکت امیر، دستور اکید داده می‌شد که حشر فراز آورند «از بهر نخچیر راندن» (ص ۶۳۷ و هم‌چنین ص ۴۲۲)

از عامه به عنوان جاسوس نیز استفاده می‌شده است: «کفشگری [را] به گذر آموی بگرفتند متهم‌گونه و مطالبت کردند، مُقر آمد که جاسوس بغراخان است» (ص ۷۵۰). در مواقع بحرانی که امکان حرکتی، برای پیک‌های حکومتی وجود نداشت این مردم عادی بودند که وظیفه‌ی خبررسانی را انجام می‌دادند. چنان‌که می‌بینیم در جریان کشته‌شدن قائد در هند مردی سیاح خبرها را به بونصر می‌رساند. (ص ۴۶۳ و هم‌چنین ص ۶۴۷)

از دیگر کارهایی که مردم عامّه در آن شرکت فعّال داشتند یا مجبور به شرکت بودند آراستن شهرها به مناسبت‌های مختلف بود. (صص ۱۴ و ۴۰۵) این آراستن، گاهی نیز به دستور امیر صورت می‌گرفت. (ص ۴۴۱)

عامّه دربار عام‌ها شرکت داشتند؛ زیرا زمانی امیر دست به تشکیل بار عام می‌زد (در کل تاریخ بیهقی که به جا مانده فقط سه‌بار از بار عام امیر مسعود صحبت می‌شود.) که به اظهار قدرت احساس نیاز می‌شد و شاید به‌همین دلیل همه‌ی مردم را شرکت می‌دادند تا همه به چشم خویش قدرت و شوکت امیر را ببینند (صص ۴۰۵، ۷۳۰ و ۷۳۹).

جنگ و مردم

الف: هزینه‌های لشکرکشی

غزنویان در دوره‌ی محمود و مسعود در دو جبهه درگیر جنگ بودند: جبهه‌ی اول علیه رقبا و کسانی که احتمال داشت روزی به قلمروی آن‌ها دست‌اندازی کنند و جبهه‌ی دوم در هندوستان و جنگ با هندوان. هزینه‌ی سنگین این لشکرکشی به چند صورت تأمین می‌شود. مالیات‌ها مهم‌ترین منبع تأمین این هزینه‌ها بود. هزینه‌هایی که در صورت پیروزی چندین برابر آن به صورت غنایم به خزانه برمی‌گشت. در این مواقع اگر غنایم چشم‌گیر نبودند «متوسل به صدور برات برای سپاهیان می‌شدند تا به عوض دریافت مستمری از دیوان درآمد خود را مستقیماً وصول کنند.» (تاریخ غزنویان، ص ۶۲). چنان‌که بعد از صدور برات در آمل، لشکریان «آتش در شهر زدند و هرچه خواستند می‌کردند و هرکه را می‌خواستند می‌گرفتند و قیامت را مانست» (تاریخ بیهقی). غارت کردن شهرها بعد از هر تهاجمی تقریباً صفت بارز جنگ‌هاست. مانند غارت کردن گرگان (ص ۶۷۵) و «قهندز و حصار»، (ص ۴۸۱). همین غارت کردن و به‌دست آوردن غنیمت بود که امیر مسعود را واداشت تا به آمل لشکر کشد: «به آمل هزار مرد است اگر از مردی دیناری ستده آید هزار هزار دینار باشد و جامه و زر نیز به‌دست آید.» (ص ۶۶۸).

ب: سپاهیان

سپاهیان از چند گروه تشکیل می‌شدند: گروهی که کارشان سپاهیگری بود، در پادگان‌ها بودند و بیستگانی می‌گرفتند. گروهی که در مواقع ضروری به خدمت سپاهیگری خوانده می‌شدند و گروهی دیگر که «مردم دل‌انگیز» نامیده می‌شدند و برای به‌دست آوردن غنیمت همراه سپاه می‌رفتند (صص ۳۴، ۶۵۵). «حشر» نیز مانند مردم دل‌انگیز از دیگر گروه‌های تشکیل دهنده‌ی سپاه بودند. (صص ۴۸۱ و ۸۷۲) علاوه بر افراد داوطلب و سپاهیان رسمی گاهی نیز به جمع‌آوری لشکر دست می‌زدند (ص ۲۵۲).

ج: شرکت مردم عادی در جنگ

در دوره‌ی غزنویان حتی به هنگامی که سلطان قادر نبود رعایای خود را علیه مهاجمان خارجی یاری کند حاضر نشدند برای آن‌ها حق محدودی جهت دفاع از خود قائل شوند، زیرا سلاح‌هایی که در جنگ علیه مهاجمان به‌کار می‌رفت ممکن بود به سوی خود سلطان باز گردد. (تاریخ غزنویان، ص ۱۴۱). وقتی مردم بلخ در برابر جعفر تکین مقاومت کرده بودند و به شهرشان آسیبی رسیده بود مورد سرزنش قرار می‌گیرند (تاریخ بیهقی، ص ۸۸۲) و مردمان نیشابور که به طاعت پیش رفته بودند مورد ستایش قرار می‌دهد (ص ۸۸۲) با این حال گاهی مردم به صورت فعال در میدان جنگ وارد می‌شوند. چنان‌چه مردم شهر ری برای دفاع از شهر خود آماده می‌شوند (ص ۳۴). در حمله‌ی طوسیان به نیشابور احمدعلی نوشتگین مردم عامه و عوعا را که افزون از بیست هزار بودند برای جنگ

آماده می کند. (ص۶۵۲)

زنان نیز به نوبه‌ی خود در جنگ شرکت می کنند. در جنگ علی تگینیان با قلعتیان در راه ترمذ زنان با دشنام‌های خود لشکریان علی تکین را عصبانی می کنند(ص۶۸۹). در هزیمت طوسیان از نیشابوریان، زنان نیز اسیر می گیرند(ص۶۵۳). با این همه در غالب موارد سعی می کردند که زن‌ها را از میدان جنگ به‌در برند و آن‌ها را گسیل می کردند به «حصاری قوی و حصن که داشتند در پس پشت». (ص۱۷۰).

عادات و اخلاق عامه:

بیهقی به صورت مستقیم کم‌تر از عامه و عادات آن‌ها صحبت می کند. اما از خلال صفحات کتاب می‌توان به نکاتی پی برد. مانند نام‌گذاری محله‌های شهر که با توجه به شغل افراد ساکن یا نژاد آن‌ها بوده است: «کوی زنبیل بافان» (ص۲۵۵) «کوی سبدبافان» (ص۴۳۸) «کوی دیلمان» (ص۹۹۰) «محلت سرآسیا» (ص۳۹۹) «محلت دیه آهنگران» (ص۴۱۰) «کوی عبدالاعلی» (ص۴۴۱) «شادی آباد» (ص۶) «افغان شال» (ص۶۵۱) «کوی سیمگران» (ص۱۹۶) و در یک‌جا نیز بدون نام از کوی‌های محتشمان نام می‌برد. (ص۴۴۱)

از دیگر مواردی که بیهقی به آن اشاره می کند تعصب و دشمنی بین مردم بعضی از شهرهاست که گاهی کار به جنگ میان اهالی آن دو شهر کشیده می شود. چنان‌که در جریان تعصب بین طوسیان و نیشابوریان چنین جنگی اتفاق می افتد و طوسیان به نیشابور حمله می کنند (ص۶۵۲). عادت خبرچینی و لو دادن یکدیگر در بین مردمان هر شهر عمومیت داشت (ص۶۸۵). مردم عامه «باطل ممتنع را دوست‌تر دارند چون اخبار دیو و پری» (ص۱۰۹۹) عکس العمل مردم در برابر ستم نیز به طبقه‌ی خاصه و عامه تقسیم می‌شود. عامه «سلاحشان را به اطلاع دیگران برسانند سخنان حکمت‌آمیز را از زبان «زالان» و «پیران کهن‌تر» بیان می کند (ص۴۱۵). مسعود در شکست دندانقان برای بیان عمق فاجعه قحطی دست به‌دامن پیران می‌زند (ص۹۶۲). بیهقی گاهی نیز برای بیان بزرگی سپاه و تعبیه مسعود از این «پیران کهن» کمک می‌گیرد (ص۷۴۹ و هم‌چنین ص۷۴۶). تنها سخن پیران می‌تواند عظمت تکلف مردم برای استقبال از مسعود را نشان دهد (ص۴۰۵). برای کوچک نشان دادن حریف باز دست به دامان پیران می‌شوند. در جریان ورود ابراهیم ینال به نشابور این پیران کهن‌تر هستند که «بر آن تجمل و کوکبه می‌خندیدند.» (ص۸۸۳).

سخن آخر آن‌که در میان جلدهای اندکی که از کتاب تاریخ بیهقی باز مانده است می‌توان به گوشه‌ای از عادات و رسوم مردم در آن روزگار پی برد. هرچند از عامه در آن به‌صورت مستقیم صحبت نشده است ولی در خلال روایات بیهقی نکاتی نهفته است که شمه‌ای از آن‌ها در این مقاله ارائه شده و بررسی دقیق‌تر آن نیاز به مطالعات بیش‌تر و ژرف‌نگری‌های عمیق‌تر دارد.

دعای سحرگاهان» است (ص۸۸۳). در حالی که اعیان ـ طبقه‌ی خاص ـ که دارای توانایی اند به امیران اطراف نامه می‌نویسند. (ص۶۳۸)

پیران شهر و ولایت، از جمله افرادی هستند که تجربه و حرفشان برای بیهقی اهمیت خاصی دارد. در تاریخ بیهقی هرگاه خواسته‌اند بزرگی یک حادثه و یا نادر بودن آن

منابع و مآخذ

۱. تاریخ بیهقی؛ دوره‌ی ۳جلدی؛ با توضیحات خلیل خطیب‌رهبر؛ تهران؛ چ۵؛ ۱۳۷۵؛ مهتاب
۲. تاریخ غزنویان؛ ادموند کلیفورد باسورث؛ حسن انوشه؛ چ۲؛ ۱۳۶۲؛ امیرکبیر؛ چ اول
۳. گلستان سعدی؛ با توضیحات خلیل خطیب رهبر؛ چ۸؛ ۱۳۷۲؛ صفی علیشاه
۴. یادداشت‌ها و مجموعه مقالات غلام‌حسین یوسفی؛ چ اول؛ ۷۰؛ نشر سخن

گذر سیاوش از آتش

شرح دشواری‌های داستان گذر سیاوش

چکیده

آن‌چه می‌خوانید شرح برخی از دشواری‌های «درس گذر سیاوش در زبان و ادبیات پیش‌دانشگاهی» است که مؤلف به کمک شواهد و نمونه‌ها سعی در گشودن مفهوم واقعی آن‌ها داشته است و تمامی این موارد نظر نویسنده است نه نظر هیئت تحریریه.

تنها بخش اول این مقاله با شرح «سیاووش را کرد باید درست...» به دلیل چاپ مقاله‌ای مفصل، با عنوان «سیاووش را کرد باید درست» در شماره‌ی ۷۱ حذف گردید.

کلید واژه‌ها

سیاوش، فردوسی، نیک پی، بیرون شدن، فر، بها

علی‌اصغر موسوی ـ مشهد

۱. پر اندیشه شد جان کاووس کی
ز فرزند و سودابه‌ی نیک‌پی

پرسشی که پی‌درنگ پس از خواندن این بیت به ذهن خطور می‌کند این است که چرا برای سودابه که شخصیتی منفی است، صفت مثبت «نیک‌پی» آمده‌است. این صفت به معنی «خوش‌قدم» و متضاد «بدقدم» است و در شاهنامه با مترادفش «فرخنده پی»، به معنی مبارک و خجسته، کاربرد فراوان دارد و در همه‌جا مثبت است:

چنین گفت با نامور مویدان
که ای پاک‌دل نیک پی بخردان

«بیت ۷۴۸، داستان سیاوش، بنیاد شاهنامه»

بدو گفت گیو «ای جهاندار کی
سرافراز و بیدار و فرخنده پی

«بیت ۳۱۵۶، همان»

چو زو آگهی یافت کاووس کی
که آمد ز ره پور فرخنده پی

«بیت ۳۷۵۱، همان»

متضاد صفت نیک‌پی و فرخنده‌پی یعنی شوم‌پی نیز در شاهنامه آمده است:

توندی برافگن هم‌اندر زمان
بر شوم‌پی زاده‌ی بدگمان

«بیت ۲۹۱۲، همان»

اتفاقاً در بعضی از نسخ خطی و چاپی بیت مورد نظر بدین گونه آمده است:

پراندیشه شد جان کاووس کی
ز فرزند و سودابه‌ی شوم‌پی

«بیت ۲۹۸، گزیده‌ی شاهنامه، مصطفی جیحونی»

که یا باید این صورت را پذیرفت و یا این‌که باید همان صفت «نیک‌پی» را صورت درست و اصیل دانست اما برای آن لحن و بیانی طنزآمیز و با گوشه و کنایه و طعنه در نظر گرفت.

* * *

۲. چو فرزند و زن باشدم خون و مغز
که را پیش بیرون شود کار نغز

توضیح کتاب برای مصراع دوم چنین است:

دیگر برای کسی چیزی شیرین‌تر از این خواهد بود؟ (کاووس در گفت‌وگو با خود به کنایه و تمسخر می‌گوید: از این بدتر هم می‌شود؟)

اما تعبیر **پیش بیرون شدن** در شاهنامه تقریباً به همین معنی باز هم به کار رفته است:

به کین پدر بست خواهم میان
بگردانم این بد ز ایرانیان
اگر همگنان رای جنگ آورید
بکوشید و رسم پلنگ آورید،
مرا این سخن پیش بیرون شود
ز جنگ یلان کوه هامون شود

«بیت ۱۲۸، ج۴، ص۱۶، شاهنامه‌ی مسکو»

کیخسرو می‌خواهد برای کین‌خواهی پدرش، سیاوش، به توران حمله کند. بنابراین به ایرانیان می‌گوید اگر همراهی کنید، این کار به خوبی پیش می‌رود و پیروز می‌شویم. بنابراین مصراع «که را پیش بیرون شود کار نغز» جمله‌ای است پرسشی ـ تأکیدی. به عبارت دیگر جمله‌ای که اگر چه ظاهری پرسشی دارد اما باطناً جمله‌ای خبری است؛ یعنی هنگامی که فرزند یا زن

خیانتکار باشند آیا کار برای کسی به خوبی پیش می‌رود و سرانجامی خوب خواهد داشت؟

استاد مجتبی مینوی در تعلیقات کلیله و دمنه ذیل «بیرون شدن» در عبارت زیر:

«پنجم را فرمود: بیار چه داری، جنگ اولی‌تر، یا صلح، یا جلا؟ گفت: نزید ما را جنگ اختیار کنیم مادام که بیرون شد کار ایشان را طریق دیگر یابیم.» آورده است: بیرون شد: راهی که از آن بیرون شوند، راه‌بیرون بردن، تدبیر دفع و خروج از...؛ گاهی هم لفظ «بیرون شو» به همین معنی به کار رفته است. ترکیب لفظ از قبیل آب در رو، بدآمد و بد آمد کار، بد گفت، پیش آمد، پیش بست، پیش رفت، خلاف آمد عادت، درگذشت، دست‌برد، سرگذشت، فرازآمد بخت، کم‌بود و نظایر آن‌هاست: پیوسته دواوین استادان همی خوانَد و یاد همی گیرد که درآمد و بیرون شد ایشان از مضایق و دقایق سخن برچه وجه بوده است (چهار مقاله، چاپ سوم، محمد معین، ص۴۷)؛ برون شو و بیرون شو در معارف بهاءولد (چاپ فروزانفر، سه دفتر اول صص۴۶۶ تا ۴۶۷ و دفتر چهارم صص ۲۸۳ تا ۲۸۴ دیده شود)؛ دانستم که... عبور از آن ورطه‌ی هایل ناممکن است و بیرون شو آن غرقاب را، گذر در جداول نامتعین (نفثة المصدور، چاپ ۱۳۰۷ ص۸۳)؛ مولوی در مثنوی گوید (چاپ نیکلسن، به ترتیب دفتر ۳ بیت ۴۲۸۲ و دفتر ۶ بیت ۴۵۶۱):

ای سگ طاعن تو عوعو می کنی
طعن قرآن را برون‌شو می کنی
زاب و روغن کهنه را نو می کند
او به مسخرگی برون‌شو می کند

و در دیوان حافظ آمده است (چاپ قزوینی، غزل ۳۱۳):

ز آن‌جا که فیض جام سعادت فروغ توست
بیرون شدی نمای زظلمات حیرتم

و در کلیات جامی آمده است (نسخه‌ی خطی این جانب، ورق ۱۱۰):

ماند در حلقه‌ی گوش تو گرفتار دلم
گرچه بسیار از آن راه برون‌شد طلبید

«کلیله‌ودمنه، مینوی، ص۱۹۵»

***

۳. همان به کزین زشت کردار، دل
بشویم، کنم چاره‌ی دل گسل

چنان‌که می‌دانیم مطابق رسم‌الخط گذشتگان واژه‌هائی مانند چاره‌ای به صورت چارهٔ نوشته می‌شده است که امروزه باید اصلاح شود زیرا دریافت معنی آسان‌تر می‌شود: چاره‌ای که شک و تردید و بدگمانی را از دل جدا کند و دور سازد.

***

۴. سر پر ز شرم و بهائی مراست
اگر بی گناهم رهائی مراست

در فرهنگ ایران‌باستان، که شاهنامه به شدت از آن متأثر است، شرم خصلتی است اهورائی و ارجمند و در مقابل، بی‌شرمی و بی‌آزرمی صفتی است اهریمنی و بی‌ارج. از همین‌روست که سیاوش خویشتن را انسانی باشرم و حیا و ارجمند و ارزنده می‌داند:

سری پر ز شرم و بهائی مراست

و نادرست است اگر تصور کنیم سیاوش در این‌جا فروتنی نشان داده و خویشتن را موجودی کم‌ارزش و بی‌اهمیت و هم‌چون بندگان و بردگان قابل خرید‌وفروش دانسته است. این گمان نادرست از آن‌جا ناشی می‌شود که در اکثر موارد واژه‌ی «بهائی» در شاهنامه به معنی فروختنی و قابل خرید و فروش به‌کار رفته است: بیژن در توران زمین در چاه زندانی است. کیخسرو، رستم را برای رهائی او بسیجم می‌کند و می‌پرسد از گنج و لشکر و پهلوان هرچه و هرکه را می‌خواهی بگو. رستم پاسخ می‌دهد:

کلید چنین بند باشد فریب
نباید برین کار کردن نهیب
نه هنگام گرزست و تیغ و سنان
بدین کار باید کشیدن عنان
فراوان گهر باید و زر و سیم
به رفتن پرامید و بودن به بیم
به کردار بازارگانان شدن
شکیبا فراوان به توران بُدن
ز گستردنی هم ز پوشیدنی
بباید بهائی و بخشیدنی

«بیت۶۰، ج۵، ص۸۷۸، شاهنامه چاپ مسکو»

سپس رستم در توران‌زمین با لباس مبدّل نزد پیران می‌رود و به او گوهر بسیار می‌بخشد و می‌گوید بازرگانی هستم و برای خرید و فروش آمده‌ام و از پیران پشتیبانی می‌خواهد. پیران به او می‌گوید:

برو هرچه داری بهائی بیار
خریدار کن هر سوئی خواستار

«بیت ۶۳، ج۵، ص۹۳۳، همان»

واژه‌ی بها در شاهنامه کاربرد بسیار و بسامد بالائی دارد که از زبان آذری به زبان فارسی راه یافته است و معنی آن قیمت و ارزش است.

اما واژه‌ی بهاء نیز که اصل آن عربی است به صورت بها در زبان فارسی رایج گشته است. ذیل واژه‌ی اخیر در فرهنگ فارسی معین معانی زیر دیده می‌شود:

۱. روشنی، درخشندگی، رونق
۲. زیبائی، نیکوئی
۳. زینت، آرایش
۴. عظمت، کمال
۵. فر، شکوه، فره

در همین فرهنگ، ذیل واژه‌ی فر می‌خوانیم:

طبق مندرجات زامیادیشت (اوستا) فر چنین تعریف می‌شود: «فر، فروغی است ایزدی، به دل هر که بتابد از همگنان برتری یابد. از پرتو این فروغ است که شخص به پادشاهی رسد، شایسته‌ی تاج و تخت گردد، آسایش گستر و دادگر و همواره کامیاب و پیروزمند باشد و نیز از نیروی این نور است که کسی در کمالات نفسانی و روحانی کامل گردد و از سوی خداوند به پیامبری برگزیده شود.»

این همان **فرّ گیتی فروز** است که بنا به دلایلی از جمشید، فرمانروای مقتدر ایرانی گرفته می‌شود:

به یزدان هر آن کس که شد ناسپاس
به دلش اندر آید زهر سو هراس
به جمشید بر، تیره گون گشت روز
همی کاست زو فرّ گیتی فروز

بنابراین سیاوش که بزرگ‌ترین مظهر پاکی در میان تمام قهرمانان شاهنامه است و انسانی است که وجودش یکسره از نیکی سرشته شده، خویشتن را می‌شناسد و به همین سبب در پاسخ سودابه می‌گوید:

مرا آفریننده از فرّ خویش
چنان آفرید ای نگارین زپیش

«بیت ۲۹۹، داستان سیاوش، بنیاد شاهنامه»

و به خویش می‌بالد و خود را بی‌گناه و سزاوار بخشایش و رهائی از ننگ و ناپاکی می‌داند.

شخصیت سیاوش در جای‌جای شاهنامه به صفت «فر» آراسته است. او شخصیتی است

فرمند و بهائی:

چون آمد به کاووس شاه آگهی
که آمد سیاوخش با فرّهی
بفرمود تا با سپه گیو و توس
برفتند با نای رویین و کوس

«بیت ۱۰۰، داستان سیاوش، همان»

بزرگان ایران همه با نثار
برفتند شادان بر شهریار
به فرّ سیاوش فروماندند
به دادار بر آفرین خواندند

«بیت ۱۱۸، داستان سیاوش، همان»

این ویژگی و خصلت در سیاوش چنان روشن و آشکار است که دوست و دشمن بدان اعتراف می‌کنند:

سپهدار پیران میان را ببست
یکی باره‌ی تیزرو بر نشست
به کاخ سیاووش بنهاد روی
بسی آفرین خواند بر فرّ اوی

«بیت ۱۵۱۴، داستان سیاوش، همان»

سیاوش جوان است و بافرّهی
بدو ماند آیین و تخت مهی

«بیت ۱۱۱۹، داستان سیاوش، همان»

***

۵. به نیروی یزدان نیکی دهش
کزین کوه آتش نیابم تپش

توضیح دهندگان کتاب، واژه‌ی **تپش** را که به معنی تپیدن است در نظر آورده و از آن هراس و ترس را اراده کرده‌اند. اما این بیت نیز در اکثر نسخ متقدم و معتبر بدین گونه آمده است:

به نیروی یزدان نیکی دهش
کزین کوه آتش نیابم تبش

«بیت ۵۰۳، داستان سیاوش، همان»

در فرهنگ فارسی معین ذیل واژه‌ی **تبش** آمده است:

۱. گرما، حرارت
۲. تابش، فروغ، پرتو

به نظر می‌آید واژه‌ی **تبش** به معنی گرمی و سوز و حرارت در این جا مناسبت بیش‌تری داشته باشد؛ به‌ویژه که در شاهنامه باز هم کاربرد دارد:

دهنشان همی از تبش مانده باز
به آب و به آسایش آمد نیاز

«بیت ۱۲۹، ج۵، ص۷۶۹، شاهنامه‌ی مسکو»

کتاب‌شناسی منابع

- فردوسی، ابوالقاسم، داستان سیاوش از شاهنامه‌ی فردوسی، تصحیح و توضیح استاد مجتبی مینوی (بنیاد شاهنامه)، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات تاریخی، جلد اول، چاپ اول، ۱۳۶۳
- فردوسی، ابوالقاسم، داستان سیاوش از شاهنامه‌ی فردوسی، پژوهش مهدی قریب و مهدی مدایینی، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات تاریخی، جلد دوم، چاپ اول، ۱۳۶۹
- فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه‌ی فردوسی؛ نشر قطره، چاپ اول، از روی چاپ مسکو، ۱۳۷۴
- فردوسی، ابوالقاسم، گزیده‌ی شاهنامه‌ی فردوسی، تصحیح و گزینش مصطفی جیحونی، انتشارات شاهنامه پژوهی، اصفهان، چاپ اول، ۱۳۸۰
- نوشین، عبدالحسین، واژه‌ی نامک، چاپ اول، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۳
- روشن، محمد، تاریخ‌نامه‌ی طبری، ۳ مجلد، نشر نو، تهران، ۱۳۶۶
- متینی، جلال، تفسیری بر عشری از قرآن مجید، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۵۲
- منشی، نصرالله، کلیله‌ودمنه، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، چاپ ششم، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۶۱
- معین، محمد، فرهنگ فارسی، چاپ بیستم، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۲
- سنگری، محمدرضا و دیگران، زبان و ادبیات فارسی، دوره‌ی پیش دانشگاهی، وزارت آموزش‌وپرورش، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، تهران، ۱۳۸۴

تمثیل در سبک هندی

چکیده

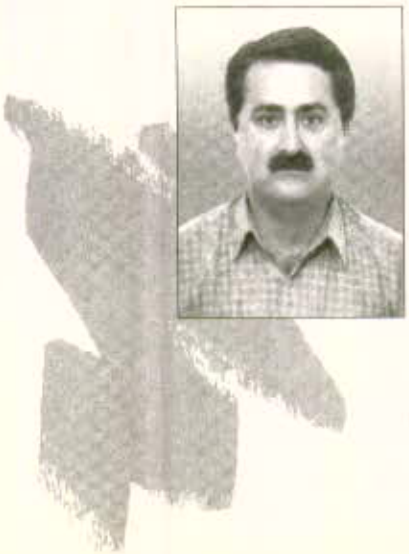
یکی از مختصات برجسته‌ای که در سبک هندی بازتاب گسترده‌ای دارد، «تمثیل» است که با نازک‌خیالی و باریک‌اندیشی موجب خلق مضامین تازه‌ای شده است. این مقاله سعی دارد تا با ارائه‌ی نظرات اهل فن، تصاویر شفاف و عمیق‌تری از آن عرضه کند و کنجکاوی خوانندگان محترم را برانگیزاند.

کلید واژه‌ها

تمثیل، اسلوب معادله، استدلال تمثیلی، استدلال قیاسی، تشبیه تمثیل، نخ تمثیل.

محسن اعلا (۱۳۴۴ـ نور)

کارشناس زبان و ادبیات فارسی



تمثیل به این معنی است که در هر بیت، یکی از دو مصراع، و معمولاً مصراع دوم، دلیلی تجربی و گاه شاعرانه برای مصراع اول است. توضیحاً این که شاعر در مصراع اول مفهومی را بیان می‌کند و در مصراع دوم با تمثیل و تصویری به مناسبت، آن مفهوم را عینیت می‌بخشد:

با دوستان مجادله، یا خویش دشمنی است
هر کس کشد در آینه خنجر، به خود کشد

(ادبیات امروز ایران، ص ۳۸۰)

می‌بینیم که شاعر خود را ملزم کرده است که در تأیید و تأکید مفهوم ذهنی مصراع اول، مصراع عینی دوم را دقیقاً در برابر آن قرار دهد. یعنی با قرار دادن آینه در مقابل دوست، چنین می‌گوید که دوست هم‌چون آینه صاف و پاک است، بنابراین آن کس که در آینه خنجر می‌کشد و به اصطلاح با دوست مجادله می‌کند در حقیقت خنجر به خود می‌کشد.

ریشه‌ی نخل کهن سال از جوان افزون‌ترست
بیش‌تر دل‌بستگی باشد به عالم پیر را

(دیوان صائب، ص ۵۲)

دکتر شفیعی کدکنی معتقدند که در شعر شاعران قرن دهم به بعد، مخصوصاً شعر شعرای سبک هندی، دو مصراع یک بیت و گاه یک بیت با بیت بعد مانند دو طرف یک معادله (اسلوب معادله) عمل می‌کنند؛ به‌طوری که مصراع اول از حیث معنی با مصراع دوم برابر است (صور خیال):

روشن‌دلان خوش آمد شاهان نگفته‌اند
آیینه عیب‌پوش سکندر نمی‌شود

(کلیم، صائب و سبک هندی، ص ۱۴۸)

و هم‌چنین به گفته‌ی دکتر قهرمان، در تمثیل، شاعر در یک مصراع ادعایی می‌کند و در مصراع دیگر با آوردن مثالی قابل قبول حرف خود را به کرسی می‌نشاند و بیش‌تر مصراع دوم است که ثابت‌کننده‌ی دعوی است (برگزیده‌ی اشعار صائب):

آدمی پیر چو شد، حرص جوان می‌گردد
خواب در وقت سحرگاه گران می‌گردد

(دیوان صائب، ص ۸۶۷)

گاه مصراع اول عهده‌دار این نقش است:

زود در گل می‌نشیند کشتی سنگین رکاب
چار پهلو می‌کنی تن را ز آب و نان چرا؟

(همان منبع، ص ۲۱)

ضمناً باید افزود که تمثیل، نوعی ذکر مثال و مورد مشابه برای مطلبی است که قصد اثبات یا توجیه یا تقریر آن را داریم:

در نگیرد صحبت پیر و جوان با یکدگر
با کمان، یکدم مدارا تیر نتوانست کرد

(منبع پیشین، ص ۷۲۵)

تمثیل در واقع برقراری و تثبیت یک فکر به واسطه‌ی عینیت بخشیدن به آن است. البتّه این خود مبتنی بر نوعی تشبیه است که بیش‌تر جنبه‌ی برهان و استدلال شاعرانه دارد. ولی در تشبیه محض و خالص هیچ گونه هدف استدلالی در میان نیست. در تمثیلی که ما از آن سخن می‌گوییم یک اندیشه به تصویر کشیده می‌شود، دقیقاً مانند حکایات مثنوی مولوی، امّا به جای این که در قالب تمثیلی گسترده شکل گیرد، آن را در یک مصراع یا بیت (تمثیل فشرده) به

نمایش می گذارند.

سبک مغزان به شور آیند از هر حرف بی مغزی
به فریاد آورد اندک نسیمی نیستانی را

(منبع پیشین، ص۱۰۲)

«تمثیل در اصطلاح منطق، استدلال از حکم جزئی به حکم جزئی دیگر است، زیرا در استدلال منطقی مشابهت پایه‌ی استدلال تمثیلی است. نتیجه‌ی استدلال‌های تمثیلی قطعی نیست بلکه احتمالی است و بالعکس نتیجه‌ی استدلال قیاسی قطعی و الزامی است. تمثیل یا قیاس (همانندسنجی) در ادبیات، همانندی دو تصدیق را نشان می دهد، در حالی که از کلّی به جزئی حکم می کند و همیشه کلّیت با مشبّهٌ‌به همراه است» (ثروتیان، بیان در شعر فارسی)

همیشه داغ دل دردمند من تازه‌ست
که شب خموش نگردد چراغ بیماران

(صائب)

دکتر خاتمی برای تمثیل سه وجه قائل است:

الف) اثبات دعوی

سهل مشمر همّت پیران باتدبیر را
کز کمان، بال و پر پرواز باشد تیر را

ب) بیان علّت

عالمی را کشت و دست و تیغ او رنگین نشد
تیزی شمشیر، پاک از خون کند شمشیر را

ج) بیان شباهت

ریشه‌ی نخل کهن سال از جوان افزون‌ترست
بیش‌تر دل‌بستگی باشد به دنیا پیر را

(شرح زندگانی...، ص۲۱۰)

همان گونه که پیش از این گفتیم تمثیل در بحث بیانی نوعی تشبیه است که به آن «تشبیه تمثیل» می گویند. اگرچه بین «تشبیه تمثیل» و «تشبیه مرکب» تشابهاتی از لحاظ مرکب بودن وجه‌شبه و مشبّهٌ‌به آن‌ها وجود دارد، نباید آن‌ها را در همه حال یکی فرض کرد. چون به هر تشبیه مرکبی تشبیه تمثیل نمی‌توان گفت و در واقع بین آن‌ها نسبت عموم و خصوص است؛ یعنی هر تشبیه تمثیلی مرکب هست امّا هر تشبیه مرکبی، تمثیل نیست.

دکتر شمیسا در مورد تشبیه تمثیل در کتاب بیان خود می گوید: «تشبیهی است که مشبّهٌ‌به آن جمله‌ی مثل داشته باشد. در این تشبیه مشبّه امری معقول و مرکب است که برای تقریر و اثبات (توضیح و تبیین) آن مشبّهٌ‌بهی مرکب و محسوس ذکر می شود» به دو بیت زیر دقّت کنید:

تشبیه مرکب

سر از البرز برزد قرص خورشید
چو خون آلوده دزدی سر ز مکمن

(برگزیده‌ی اشعار منوچهری دامغانی، ص۱۸)

تمثیل

ساحل ز جوش سینه‌ی دریاست بی خبر
با زاهدان خشک مکن گفت‌وگوی دل

(دیوان صائب، ص۱۰۷۲)

با دقّت در مثال های فوق، متوجّه می شویم که در تشبیه تمثیل بر خلاف تشبیه مرکب، قرینه‌سازی رعایت نمی‌شود و وجه‌شبه را از مجموع اجزای مشبّهٌ‌به، به صورت کلّی درمی یابیم.

«تشبیه تمثیل» از پرکارترین نوع تمثیل در میان شاعران سبک هندی است و به شکل های متعددی، با توجّه به نوع ساخت و طرز استفاده از آن، در شعر آشکار می شود. گفتنی است که اسلوب معادله نوع خاصّی از این تمثیل است. دکتر شفیعی کدکنی جهت تمایز آن از سایر انواع تمثیل این اصطلاح را ساخته اند. به عقیده‌ی ایشان «اسلوب معادله یک ساختار مخصوص نحوی است و تمام مواردی که به عنوان تمثیل آورده می شود، مصداق اسلوب معادله نیست» (صور خیال). ولی هر اسلوب معادله ای می تواند تمثیل باشد.

سعدی از سرزنش خلق نترسد هیهات
غرقه در نیل چه اندیشه کند باران را

(شاهد آینه‌ها، ص۶۲)

«باید توجّه داشت که وجود الفاظی مانند این، آن، چون، که، کاش و نظایر آن‌ها به شرط آن‌که استقلال نحوی دو مصراع را برهم نزنند، تعریف اسلوب معادله را خدشه‌دار نمی کنند و آن را از اعتبار نمی اندازند.» (قهرمان، برگزیده‌ی اشعار صائب)

از جوانی نیست غیر از آه حسرت در دلم
نقش پایی چند از آن طاووس زرین بال ماند

(دیوان صائب، ص۷۷۵)

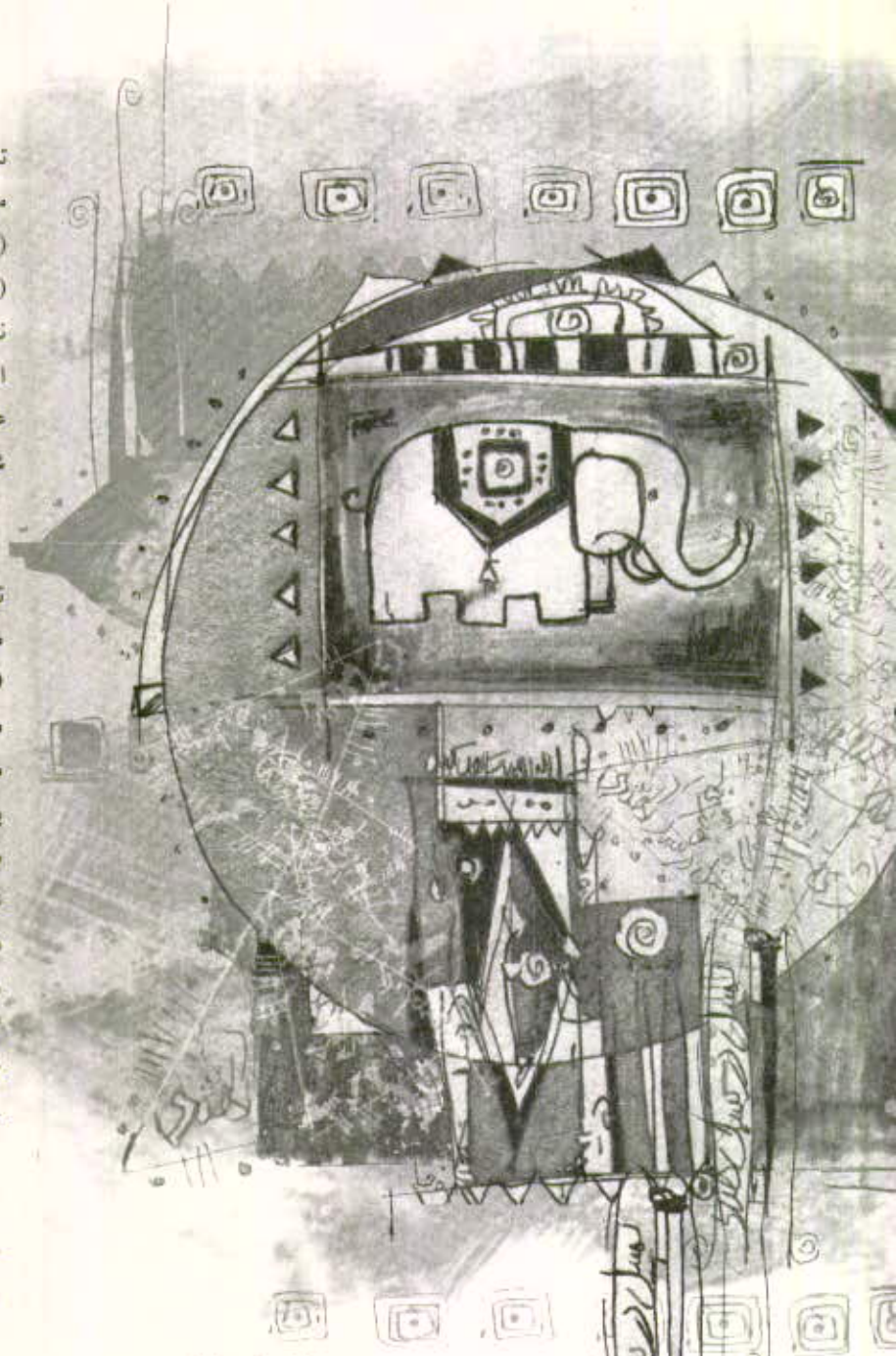
شاعر سبک هندی غالباً بین دو امر و تقابل یا معادله‌ای برقرار می کند. این تقابل گاه بدون ارتباط نحوی میان دو مصراع است و گاه این ارتباط نحوی بین آن دو وجود دارد. در نوع اوّل مصراع‌ها از نظر نحوی و دستوری مستقل از یکدیگرند. به این معنی که یکی از مصراع‌های مستقل مطلبی معقول و نامحسوس را بیان می کند و مصراع مستقل دیگر با استفاده از لفّ و نشر و تناظر و تشبیه برای آن مطلب، دلیل یا توضیحی می آورد به گونه‌ای که حسّی و تصویری است. هریک از این مصراع‌ها در حقیقت جمله‌ی مستقلی هستند و پیوندی پنهانی بین آن‌ها حکم‌فرماست. به عبارتی دیگر تشبیه ضمنی و پنهانی روابط آن‌ها را تعیین و تبیین می کند.

نیست جز دندان شکستن چاره‌ای کج بحث را
از دُم عقرب گره نتوان گشود الاّ به سنگ

(بازتاب مثل معنی، ص۱۵۹)

موی سفید غفلت ما را زیاده کرد
این تازیانه شد رگ خواب سمند ما

(دیوان صائب، ص۱۹۵)



توضیحاً این که ساختار بیت هندی در مصراع معقول شعارگونه است و شاعر در مصراع دیگر به کمک تمثیل یا رابطه‌ی لف و نشری متناظر و یا تشبیه مرکب آن را محسوس می‌کند که به قول شاعران سبک هندی به مصراع شعاری «پیش مصرع» و به مصراع شاعرانه و مبتکرانه «مصرع برجسته» گفته می‌شود. اندیشه و پیام شاعر در پیش مصرع و تمثیل در مصرع برجسته تجلّی می‌یابد. بدون هیچ شک و تردیدی بین تمثیل و تشبیه به دلیل روابطی که میان دو مصراع شعر هندی وجود دارد، روساخت (surface structure) و زیرساختی (deep structure) باید در نظر گرفت و سپس به این نتیجه رسید که تشبیه ژرف‌ساخت هر تمثیلی است.

عشق مستغنی‌ست از تدبیر عقل حیله‌گر
شیر کی سازد عصای خود دُم روباه را

(بیگانه مثل معنی، ص۱۴۶)

تا این جا گفتیم که شاعر در مصراع نخست مطلب نامحسوس (معقول) را می‌آورد و سپس در مصراع دوم همان بیت (محسوسات) معادل‌سازی می‌کند و یا موضوع موردنظر خود را اثبات یا توجیه می‌کند. امّا گاهی بالعکس عمل می‌کند؛ یعنی جای مصراع اوّل و دوم را تغییر می‌دهد. آن‌طور که مصراع نخست (پیام شاعر) در مصراع دوم و معادل آن (مصراع دوم یا تمثیل) جای مصراع اوّل قرار می‌گیرد. ولی ارتباط معنایی همان است که گفتیم.

کام محیط را نکند تلخ، آب شور
تأثیر نیست در دل عشّاق، پند را

(گزیده‌ی اشعار، ص۳۶)

این نکته را نباید نادیده گرفت که ساختار تشبیهاتی که منجر به تمثیل می‌شوند ویژگی‌هایی منحصر به خود دارند. بعضی از آن‌ها عبارت‌اند از:

۱ـ از ادات تشبیه استفاده نمی‌شود.

۲ـ چند تشبیه در کنار هم قرار می‌گیرند، به این صورت که مشبّه‌ها در مصراع مدعا و مشبّه‌به‌ها در مصراع تمثیل آورده می‌شوند.

۳ـ وجه شبه‌ها هم حذف می‌شوند.

ارتباط اجزای تمثیل در اشعار سبک هندی خصوصاً در شعر صائب معمولاً دوجزئی است. یعنی دو جزء در مصراع اوّل با دو جزء در مصراع دوم با یکدیگر

مرتبط می‌شوند و معادله‌ی شعری را برقرار می‌کنند.

بیداد فلک ↔ دشمن / تغافل ↔ پوشیدن چشم

بیداد فلک را به تغافل گذراندیم
پوشیدن چشم است ز دشمن، سپر ما

(بیگانه مثل معنی، ص ۱۴۶)

گاهی هم ارتباط بین اجزا و پاره‌های دو مصراع سه جزئی است. در این نوع ارتباطات مهم‌ترین نکته این است که جزء سوم بیش‌تر فعل است. یعنی یک فعل در مصراع اول معادل فعل دیگر در مصراع دوم خواهد شد.

(دنیا، آتش) / (اهل دنیا، آتش پرست) / (ترحم نمی‌کند، امان نمی‌دهد)

دنیا به اهل خویش ترحم نمی‌کند
آتش امان نمی‌دهد آتش پرست را

(بیگانه مثل معنی، ص ۱۴۷)

اثبات ضد، نکته‌ای است که ذکر آن در این جا اهمیت دارد و منظور از آن حالتی در تمثیل است به گونه‌ای که تمثیل ضد مدعاست اما بار هم آن را تأیید می‌کند. توضیح این که در تمثیل عموماً استدلال به شکل مثبت صورت می‌گیرد.

نیست جز دندان شکستن، چاره‌ای کج بحث را
از دُم عقرب، گره نتوان گشود الا به سنگ

(بیگانه مثل معنی، ص ۱۴۸)

در این بیت دو طرف جمله‌ها مثبت است و از یک روند منطقی تبعیت می‌کند. گره دُم عقرب با سنگ باز می‌شود. با فرد کج بحث هم که رسم جدل را نمی‌داند باید خشن و درشت برخورد کرد. ولی در بعضی از تمثیل‌ها این‌طور نیست؛ یعنی حالتی است که تمثیل ضد مدعاست و شاعر از راه تضاد تمثیل با مدعا، آن را اثبات می‌کند.

چون زندگی به کام بود، مرگ مشکل است
پروای باد نیست چراغ مزار را

(بیگانه مثل معنی، ص ۱۹۹)

تمثیل در اشعار سبک هندی به‌ویژه در شعر صائب به صورت‌ها و شکل‌های متعدد خود را نشان می‌دهد:

الف) شاعر در مصراع اول ادعا می‌کند و در مصراع دوم برای اثبات مدعای خود تمثیلی می‌آورد.

عیب پاکان زود بر مردم هویدا می‌شود
در میان شیر خالص، موی رسوا می‌شود

(دیوان شعر صائب، ص ۸۳۳)

ب) شاعر در مصرع برجسته (مصراع اول) تمثیل را می‌آورد و در مصراع دوم ادعای خود را:

کام محیط را نکند تلخ، آب شور
تأثیر نیست در دل عشاق، پند را

(آگینه‌ی شعر، ص ۳۶)

ج) تمثیل و ادعای شاعر (اندیشه و پیام شاعر) درهم می‌آمیزند و باید با کوشش فراوان آن‌ها را از هم تفکیک کرد.

گفتیم که اشعار سبک هندی بر مبنای استدلال و ارائه‌ی دلیل است. یعنی شاعر در فضای ادبی شعرش برای ادعای خود استدلالی می‌آورد که اگر این استدلال را از دید واقعی بنگریم، مردود است.

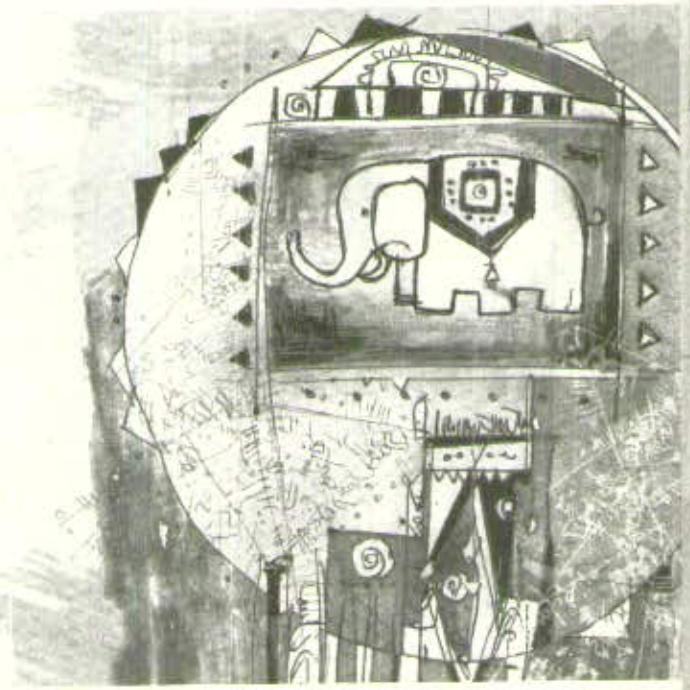
دزد را دنبال رفتن، جان به غارت دادن است
دل، عبث دنبال آن خال سیاه افتاده است

(بیگانه مثل معنی، ص ۱۵۲)

اگرچه در پی دزد رفتن ممکن است خطرات زیادی داشته باشد، اما در صورت دستگیری او فواید آن شامل ما می‌شود.

دکتر محمدی در کتاب «بیگانه مثل معنی» به نکته‌ی مهمی درباره‌ی تمثیل، به‌ویژه تمثیل صائب، اشاره می‌کند و آن را «نخ تمثیل» می‌نامد.

همان‌گونه که پیش از این گفتیم، بیتی که حاوی تمثیل است، یکی از مصراع‌های آن حرف و شعار شاعر است و مصراع دیگرش تمثیلی برای اثبات مدعاست. در این صورت کلمه‌ای در مصراع مدعا وجود دارد که با یکی از کلمات مصراع تمثیلی



پیوند برقرار می‌کند. این پیوند و تناسب یا از راه ایهام تناسب به وجود می‌آید و یا از راه تداعی (مجاورت، شباهت و تضاد) و یا به شکل‌های دیگر.

تمثیل + ایهام تناسب: نخ تمثیل

تمثیل + تداعی معانی: نخ تمثیل

ـ مو در موشکافان و شانه:

موشکافان زود در دل‌ها تصرّف می‌کنند
شانه در زلف پریشان جای خود وا می‌کند

ـ خاک در خاکساران با سفال:

نیست عیش خاکساران را به شاهان نسبتی
در سفال تازه رو، لطفی دگر می‌دارد آب

(بیگانه مثل معنی، ص ۱۵۸)

تمثیل حکم نوعی استدلال را دارد که در پذیرش مطلب ادعاشده ذهن را به شدّت تحت تأثیر قرار می‌دهد و ضمناً تلاشی است برای عینیت بخشیدن به مطالب ذهنی. فهم موضوع انتزاعی و عقلی مشکل است. از این‌رو شاعر با ارائه‌ی تمثیل، موضوع عقلی و ذهنی را برای خواننده‌ی شعرش محسوس و عینی می‌کند. حال اگر بیتی بدون کمک تمثیل موضوع پیچیده‌ی ذهنی را مطرح کند، طبعاً دریافت مفهوم آن دشوار خواهد شد. در بیت زیر می‌بینیم که تمثیل تا چه اندازه در عینیت بخشیدن موضوع یاریگر است.

سبک‌رو جای خود وا می‌کند در سنگ اگر باشد
چو آب افتاد در ره جویباری می‌شود پیدا

(دیوان صائب، ص ۱۶)

می‌دانیم سبک هندی با نازک‌اندیشی، خیال‌پردازی، مضمون‌یابی و مسائلی از این دست همراه است. این عوامل به خصوص در قالب «تمثیل» خواننده را وامی‌دارد که برای دریافت معنی و مفهوم شعر ذهنش را بیش از پیش به کار اندازد و مورد دیریاب و انتزاعی را در چنین پوششی بهتر دریابد. از این رهگذر تمثیل سبک هندی حالت دیداری ـ شنیداری هم پیدا می‌کند.

پشّه با شب‌زنده‌داری خون مردم می‌خورد
زینهار از زاهد شب‌زنده‌دار اندیشه کن

(دیوان صائب، ص ۱۲۳۶)

مصراع اوّل بیت فوق جنبه‌ی تصویری و دیداری دارد و برای دریافت مصراع دوم (شنیداری) می‌تواند نوعی برابرسازی و معادله باشد.

مُهر خاموشی حصاری شد ز کج‌بختان مرا
ماهی لب بسته را اندیشه از قلّاب نیست

(دیوان صائب، ص ۴۹۷)

در پایان می‌توان افزود که در تمثیل سبک هندی، مشبّه و مشبّهٌ‌به آن عمدتاً در یک بیت ظاهر می‌شود و دو مصراع هر بیت در حکم دو کفه‌ی یک ترازوست. بنابراین ایجاد تعادل بین «پیش‌مصرع» و «مصرع برجسته» کاملاً ضروری است و اگر جز این باشد به معنای خروج از محدوده‌ی تمثیل است.

شود خوش وقت دل، چون نفس بر شیطان ظفر یابد (مشبّه)
چو سگ بر گرگ غالب شد شبان بر خویش می‌بالد (مشبّهٌ‌به)

(گزیده‌ی اشعار، ص ۱۴۰)

دل (= شبان) / نفس (= سگ) / شیطان (= گرگ)

پیروزی نفس بر شیطان موجب خوش‌وقتی دل می‌شود، مثل این که اگر سگ بر گرگ غالب شود، شبان به خود می‌بالد.

جوان گردد کهن‌سال از وصال نازک‌اندامان (مشبّه)
کشد در بر چو ناوک را کمان، بر خویش می‌بالد (مشبّهٌ‌به)

(گزیده‌ی اشعار، ص ۱۴۰)

کهن‌سال (= کمان) / نازک‌اندامان (= ناوک)

منابع و مآخذ

۱. ابومحبوب، احمد، در تمثیل و ارسال مَثَل، مجله‌ی رشد ادب فارسی، سال هشتم، شماره‌ی مسلسل ۳۲، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی وزارت آموزش و پرورش، تهران، بهار ۷۲
۲. احمد سلطانی، منیره، قصیده‌ی فنی، تهران، سازمان انتشارات کیهان، ۱۳۷۰
۳. الماسی، مهدی، هفت شهر عشق، چاپ اوّل، تهران، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی (انتشارات مدرسه)، ۱۳۷۱
۴. ثروتیان، بهروز، بیان در شعر فارسی، چاپ دوم، تهران، انتشارات برگ، ۱۳۷۸
۵. شعار، جعفر و مؤتمن، گزیده‌ی اشعار صائب تبریزی، چاپ دوم، تهران، چاپ و نشر بنیاد، ۱۳۷۰
۶. حقوقی، محمّد، ادبیات امروز ایران(۲)، چاپ پنجم، تهران، نشر قطره، ۱۳۸۳
۷. داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ دوم، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۷۵
۸. دریاگشت، محمدرسول، صائب و سبک هندی در گستره‌ی تحقیقات ادبی، چاپ اوّل، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۱
۹. شفیعی کدکنی، محمدرضا، شاعر آینه‌ها، تهران، انتشارات آگاه، چاپ دوم، ۱۳۶۶
۱۰. شمیسا، سیروس، بیان، چاپ اوّل، تهران، انتشارات فردوس، ۱۳۷۰
۱۱. ـــــــ، سبک‌شناسی شعر، چاپ اوّل، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۴
۱۲. ـــــــ، سیر غزل در شعر فارسی، چاپ دوم، تهران، انتشارات فردوس، ۱۳۶۹
۱۳. ـــــــ، منطق‌الطیر، چاپ پنجم، تهران، نشر قطره، ۱۳۸۰
۱۴. صالح رامسری، محمّدقاسم (لیما)، نمونه‌ی اشعار رودکی (شاهکارهای ادبیّات فارسی)، چاپ سوم، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۹
۱۵. قهرمان، محمّد، برگزیده‌ی اشعار صائب و دیگر شعرای معروف سبک هندی، چاپ دوم، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت)، ۱۳۸۱
۱۶. محمّدی، محمّدحسین، بیگانه مثل معنی، چاپ اوّل، تهران، انتشارات میترا، ۱۳۷۴
۱۷. کریمی، امیربانو، دویست و یک غزل صائب، چاپ دوم، تهران، انتشارات زوّار، ۱۳۶۹
۱۸. مؤلفان (گروه نویسندگان)، شرح زندگانی شاعران بزرگ (جلد سوم)، چاپ اوّل، تهران، انتشارات تیرگان، ۱۳۸۲
۱۹. منصور، جهانگیر، دیوان صائب تبریزی (۱) و (۲)، چاپ دوم، تهران، سیمای دانش، ۱۳۷۸

صعود و سقوط سبکِ هندی

چکیده

سبک هندی را عده‌ای شاعر روشن‌اندیش و ناراضی از شرایط محیط شاهان به‌وجود آورند. اساس این سبک ایجاد تحوّل و تغییر در ساختار شعر حاکم بر کشور بود.

مضمون‌یابی، نازک‌خیالی، استخدام واژگان جدید و غیرمتعارف، رویکرد به زندگی روزمرّه و مسائل اجتماعی و... از ویژگی‌های ممتاز این سبک یا مکتب است. امّا دیری نپایید که زیاده‌روی در این خصوصیّات و ورود ناظمان بی‌مایه و کم‌سواد و دور افتادن از اصل و ریشه‌ی مأنوس و مألوف شعر پارسی یعنی ایران، این مکتب را به ابتذال و سقوط کشاند. در این مقاله تلاش شده است این روند و علل و عوامل این تحولات و تغییرات بررسی شود.

کلید واژه‌ها

مکتب وقوع، سبک هندی (اصفهانی)، صفویه، نازک‌خیالی، مضمون‌یابی، فغانی

سید محمود سجادی ـ دزفول

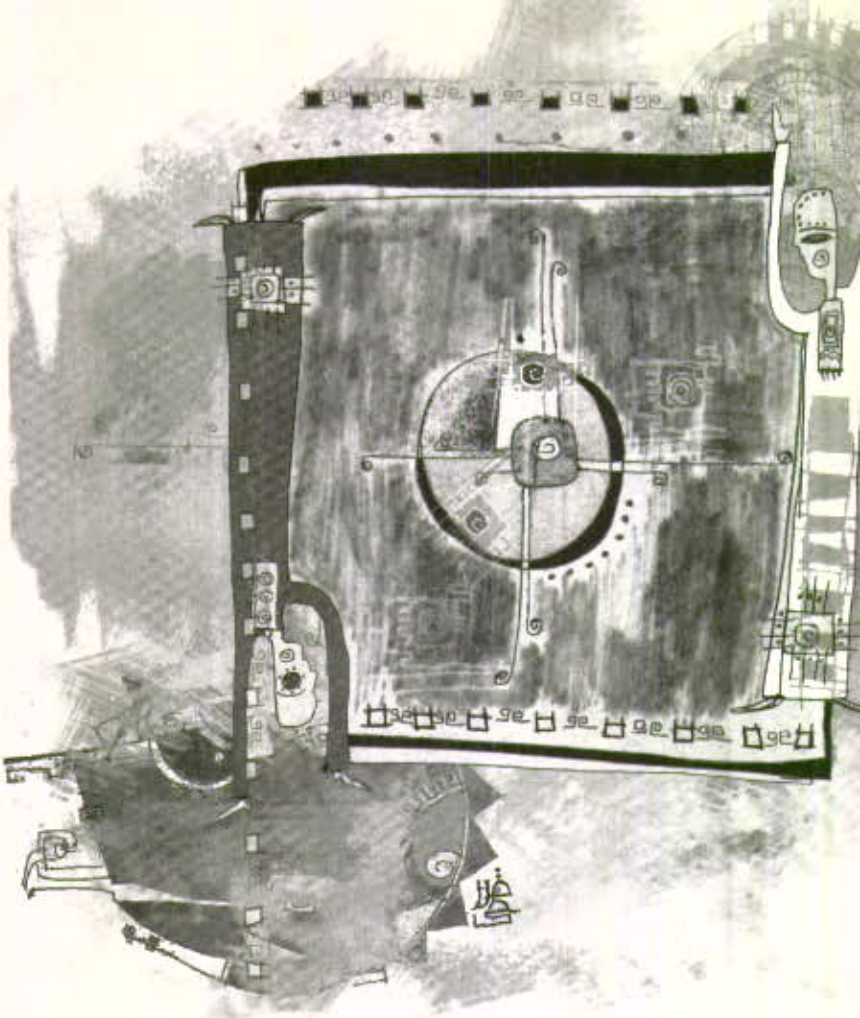
سبک هندی یا به قولی سبک اصفهانی (به اعتبار این که تعدادی از نمایندگان و پشتیبان گذاران این سبک از اصفهان برخاسته‌اند) به‌حق در ابتدا برای اصلاح ساختار شعر و گریز از کلیشه‌های مبتذل و دستمالی شده در عاشقانه‌گویی تلاش کرده‌اند. توصیفات تکراری و نامطلوب از سر و زلف و بر و بالای معشوق و گرایش دادن شعر به‌دنیای تفکر، تخیل، تصویرهای دل‌نشین معطوف به واقعیت‌گویی، عواطف انسانی خالی از شهوات جسمانی و نیز در نظر قرار دادن اشیا و کائناتی که قبلاً غیر شاعرانه تصوّر می‌شدند و شأن و شانس این را نداشتند که در عرصه‌ی شعر وارد شوند و در پهنه‌ی کلام شاعران اذن دخول داشته باشند. البته مولانا جلال‌الدین رومی، حتی در غزل‌هایش، به زیبایی و رسایی هرچه تمام‌تر اشیائی را که پیشینه‌ی شعری نداشته و از عرف تغزل خارج بوده‌اند وارد شعر و غزل کرده است ولی این مهارت خاص شاعرانی به عظمت مولانا بوده است و حتی منحصر به قابلیت‌های نایاب او، که توانسته به‌راحتی با اشیای پیرامون برخوردی شاعرانه پیدا کند و با بیانی طبیعی و راحت و دل‌نشین آن‌ها را بر اریکه‌ی شعر فخیم خود بنشاند؛ به عنوان مثال واژه‌ی پیش‌پا افتاده و عامیانه‌ی جارو در مصرع «د د جارویی به دستم آن نگار...» یا کلمه‌ی «خربزه» که سنت استعمال آن در تغزل کم‌تر وجود داشته است اما مولانا این چنین زیبا و طبیعی آن را در شعر خود می‌گنجاند:

دوش چه خورده‌ای بتا فاش بگو نهان مکن
چون خمشان بی‌گنه روی بر آسمان مکن
باده‌ی خاص خورده‌ای، نقل خلاص خورده‌ای
بوی شراب می‌زند، «خربزه» در دهان مکن

بسیاری از شاعران مهاجر به هند، در حقیقت شاعران و ادیبانی توانا بودند که با شعر برخوردی جدی داشتند و دیگر از آن همه مکرر گویی و سنایش سطحی بی‌محتوای خط و خال و سر و سینه‌ی دلبران چاق و لاغر و کوتاه و بلند به ستوه آمده بودند. آن‌ها باور داشتند که شعر زبان زیبایی، جمال، پرچم پرشکوه هویت و شخصیت هر ملّت و کشوری است. لذا نمی‌توانستند آن همه بی‌اعتنایی به واقعیت‌ها و غرقه‌شدن در مرداب توصیفات عاشقانه را برتابند، از این رو در برابر جو و جریان موجود عصیان کردند و بساطی نو درانداختند و به قول کلیم کاشانی (یا همدانی) که خود از بنیان‌گذاران این سبک است:

گر بساط سخن امروز کساد است کلیم
تازه کن شیوه که در چشم خریدار آید

تعدادی از شاعران ناراضی یا جاه‌طلب و اصلاح‌گر ایرانی برای بهتر و جدی‌شدن دنیای شعر و نیز بهتر شدن شرایط زندگی و بالا بردن دانش و تجاربشان به هند رفتند. در آن زمان پادشاهان ایرانی تبار، شعردوست، شاعرپرور و شعرشناس در آن حکومت داشتند و زمینه‌ی مناسبی برای از قوه به فعل درآوردن افکار و برنامه‌هایشان فراهم بود. آن‌ها با ادبیات آن سامان آشنا شدند. ادبیاتی که دارای نازک‌خیالی‌ها و تردانديشی‌های



منبعث از فلسفه هندوئیسم و بودیسم و اندیشه‌های ماوراءالطبیعه‌ی هندیان است. ماحصل کارشان به همین اعتبار به سبک هندی معروف شد. اما باید گفت حتی قبل از ظهور پارسی گویان هند و مهاجرت شاعران به آن دیار افسانه‌ای، اشعار زیادی با خصوصیات مندرج در سبک هندی وجود داشت؛ مثلاً در سروده‌های عرفی شیرازی، نظیری نیشابوری، ظهوری ترشیزی، طالب آملی که مبتکران و پیشاهنگان این سبک‌اند، آثاری با مشخصات این سبک دیده می‌شود و حال آن‌که هنوز شعرشان مطرح نبوده است. برخی دیگر، شاعران مشهور این سبک مطلقاً به هندوستان نرفته‌اند؛ مانند بابافغانی شیرازی، وحشی بافقی، محتشم کاشانی و...

امیری فیروزکوهی در مقدمه‌ی مفیدی که بر دیوان صائب تبریزی، یا به قول خود او صائب اصفهانی (به اعتبار سکونتش و آرامش ایدیش در آن شهر) نگاشته است می‌نویسد: «سابقه‌ی تعقیدهایی که در غزلیات این شیوه دیده می‌شود، در قصاید خاقانی و ظهیر [فاریابی] و کمال‌الدین اسماعیل و گاه انوری نیز دیده می‌شود که در سبک اصفهانی در غزل وارد شده و منحصر به بیان معانی عاشقانه شده است.»

نازک‌خیالی‌ها و ابهام‌ها و ایهام‌ها و تعقیدهای موجود در این سبک، بعدها متأسفانه به مبالغه و افراط گرایید و کار را به رکاکت و سستی کشانید و حتی در ساختار کلمات نیز دست برده شد و مصادر مجعول در عرصه‌ی شعر راه یافت؛ به عنوان مثال:

نزاکت آن‌قدر دارد که در وقت خرامیدن
توان از پشت پایش دید نقش روی قالی را

در این شعر با همه‌ی زیبایی و جذابیت مضمون آن، مصدر «نزاکت»، که به شیوه‌ی زبان عربی از واژه‌ی فارسی «نازک» گرفته شده، به غلط و غیرمتعارف به کار رفته است. ملک‌الشعرا بهار در مستزادی می‌سراید:

فکرها سست و تخیل‌ها عجیب
شعر پرمضمون ولی نادل‌فریب
وز فصاحت بی‌نصیب
هر هنرور بار مضمون می‌کشید
رنج افزون می‌کشید
زان سبب شد سبک هندی مبتذل

و کلام فاخر و سخته و به هنجار صائب و کلیم و بیدل و عرفی و غیره به سوی لاطائلاتی کشیده شد که به قول استاد «سبک هندی را به ابتذال کشاند». بی‌شک در غزلیات سبک هندی مضمون‌های لطیف و معانی بدیع و بیان رقیق و پرجزالت و در عین حال پیچیدگی‌های هنرمندانه به فراوانی دیده می‌شود، ولی چون دست‌یابی به مضامین جدید و گرایش به تعقیدات غیرلازم در مسیر پرسنگلاخ مضامین به اصطلاح تازه و توأم با مبالغه و غلو قرار گرفت، رشته‌ی کار از دست حتّی مبتکران و پیشگامان آن هم به در رفت و شد آن‌چه که شد.

منابع و مآخذ

۱. آذربیگدلی، لطفعلی بیگ، آتشکده‌ی آذر، به کوشش [مرحوم سید] حسن سادات ناصری، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۹
۲. امیرشهرستانی، جلال‌الدین، دیوان غزلیات، تصحیح و تحقیق غلامحسین شریفی دارائی، میراث مکتوب، ۱۳۸۴، تهران
۳. قهرمان، محمد، برگزیده‌ی اشعار صائب و دیگر شعرای معروف سبک هندی، تهران، شرکت کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۵
۴. گلبن، محمد، بهار و ادب فارسی، مجموعه‌ی یکصد مقاله از ملک‌الشعرای بهار، کتاب‌های جیبی، ۱۳۶۹
۵. ادوارد، براون، تاریخ ادبی ایران، ترجمه‌ی علی پاشا صالح و علی اصغر حکمت، ۱۳۵۵، تهران
۶. صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات ایران، ج۵، تهران، فردوس، ۱۳۶۶
۷. نصرآبادی، طاهر، تذکره‌ی نصرآبادی، به تصحیح [مرحوم] وحید دستگردی، فروغی، تهران، بی‌تا
۸. قهرمان، محمد، دیوان صائب، علمی، فرهنگی، تهران، ۱۳۶۴
۹. امیری فیروزکوهی، دیوان صائب، کتابخانه‌ی خیام، ج ۲، تهران، ۱۳۳۶
۱۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا، شاعر آینه‌ها، تهران، آگاه، ۱۳۷۵
۱۱. گلچین معانی، احمد. کاروان هند، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۶۹

هنجارگریزی و هنجارافزایی در «خوان هشتم»

رضا خلج

چکیده

در این مقاله، شعر مهدی اخوان ثالث با عنوان «خوان هشتم» از کتاب زبان و ادبیات فارسی (عمومی) دوره‌ی پیش‌دانشگاهی، براساس نظریه‌ی هنجارگریزی و قاعده‌افزایی، بررسی و تحلیل شده و عناصر موسیقی و شعرساز و راز آفرینش و زیبایی آن بیان گردیده است.

کلید واژه‌ها

هنجارگریزی و انواع آن، قاعده‌افزایی (هنجارافزایی) و انواع آن، خوان هشتم، اخوان ثالث

الف) هنجارگریزی

هنجارگریزی در کل، انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است و شامل انواعی است: هنجارگریزی واژگانی، زمانی، نحوی، معنایی، نوشتاری، سبکی، آوایی و گویشی (صفوی، از زبان‌شناسی به...، ص۴۳)، از جمله به این شرح:

۱ـ هنجارگریزی آوایی: در این نوع هنجارگریزی شاعر از قواعد آوایی زبان هنجار گریز می‌زند و صورتی را به کار می‌برد که از نظر آوایی در زبان هنجار متداول نیست. چنین انحرافی پیش‌تر به سبب حفظ وزن شعر صورت می‌گیرد؛ (صفوی، ماهنامه‌ی خاوران، ص۱۱)؛ مثال:

اندکی استاد و خامش ماند/ از تن خود ـ بس بتر ازرخش ـ/ که درون چه نگه می‌کرد و می‌خندید/ کان کمند شصت خم خویش بگشاید/ ور بپرسی راست گویم راست/ و دمش چونان حدیث آشنایش گرم/

همان‌گونه که مشاهده می‌کنید این موارد هنجارگریزی آوایی در جهت حفظ وزن شعر صورت گرفته است و اگر بخواهیم صورت آوایی اصلی این کلمات را به کار ببریم وزن شعر ناقص می‌شود.

۲ـ هنجارگریزی زمانی: شاعر می‌تواند از گونه‌ی زمانی زبان هنجار بگریزد و الفاظی را به کار ببرد که پیش‌تر در زبان متداول بوده است و امروزه دیگر واژگان یا ساخت‌های نحوی مرده‌اند. احیای چنین واژه‌ها یا ساخت‌های نحوی و کاربرد آن‌ها در شعر هنجارگریزی زمانی یا باستان‌گرایی (آرکائیسم) نامیده می‌شود. (صفوی، همان، صص۱۴-۱۳)

از آن‌جا که سبک شعری اخوان سبک خراسانی است «آرکائیسم» در اشعار وی از بسامد بالایی برخوردار است؛ از جمله:

چاه غدر ناجوان مردان/ سورت سرمای دی بیدادها می‌کرد/ لیک خوش بختانه آخر سرپناهی یافتم جایی/ همگنان را خون گرمی بود/

آن هربوه‌ی خوب و پاک آیین ـ روایت کرد/ شیر مرد عرصه‌ی ناوردهای هول/ در بن این چاه... / ماخ سالار/

در تگ تاریک ژرف چاه بهناور/ بس که بی‌شرمانه و پست است این تزویر/ پور زال زر جهان پهلو/ و فراز آید/

۳ـ هنجارگریزی واژگانی: هرگاه شاعر با تخطی از قواعد واژه‌سازی و یا برحسب قیاس با ساخت‌های مشابه واژه‌ی جدیدی بسازد هنجارگریزی واژگانی به وقوع می‌پیوندد. (صفوی، از زبان‌شناسی به ادبیات، ص۴۹)

اخوان ثالث در ساخت واژه‌های نو استاد است و موارد زیادی در آثارش به‌چشم می‌خورد؛ مثال:

باد برف و سوز وحشتناک/ من که نامم ماث/ در تگ تاریک ژرف چاه بهناور/ مرد مردستان/ و صدای شوم و نامردانه‌اش در چاهسار گوش می‌پیچید/ آن هربوه‌ی خوب و پاک‌آئین روایت کرد/

۴ـ هنجارگریزی نحوی: شاعر می‌تواند در شعر خود با جابه‌جا کردن سازه‌ها (عناصر سازنده‌ی جمله) از قواعد

نحوی هنجار و متداول زبان تخطی کند و شعر خود را از این طریق از زبان هنجار متمایز سازد. (صفوی، ماهنامه‌ی خاوران، ص ۱۰)؛ مثال:

یا به قولی «اماخ سالار» آن گرامی مرد/ بعد چندی که گشودش چشم/ بس که خونش رفته بود از تن/ بس که زهر زخم‌ها کاریش/ بی‌خبر بود و نبودش اعتنا با خویش/ با هزارش یادبود خوب خوابیده است/

در نمونه‌ی نخست صفت پیش از موصوف خود آمده و در نمونه‌های بعدی ضمیر (ش) در مکان اصلی خود واقع نشده است. (جابه‌جایی یا رقص ضمیر)

۵ـ هنجارگریزی معنایی: در هنجارگریزی معنایی واژگان در محور جانشینی و همنشینی (برای آشنایی رک: علوی مقدم، نظریه‌ها...، ۱۷۲ و نیز شمیسا، کلیات سبک‌شناسی، صص ۲۸۵ و ۲۹۸) مطابق عرف و هنجار عادی زبان نیستند و به اصطلاح علمای علم معانی بر خلاف مقتضای ظاهر و به قول سبک‌شناسان معدوله و ناهم‌خوان هستند (شمیسا، همان ص ۳۲).

هنجارگریزی معنایی همان مباحث علم بیان و صور خیالی است که شاعران در اشعار خود به کار می‌برند. یعنی استعاره، مجاز، کنایه، تشبیه و تشخیص. دکتر شفیعی علاوه بر این‌ها حس آمیزی و پارادوکس (تناقض گویی) را نیز ذکر می‌کند. (رک: شفیعی، موسیقی شعر، صص ۱۱-۳۷)، از جمله:

نمونه‌های تشبیه:

گرچه بیرون تیره بود و سرد هم چون ترس/ قهوه‌خانه گرم و روشن بود هم‌چون شرم/ و نگاهش مثل خنجر بود/

گرد بر گردش به کردار صدف بر گرد مروارید/ چاه چونان ژرفی و پهناش بی‌شرمیش ناباور/

صدای شوم و نامردانه‌اش در چاهسار گوش می‌پیچید/ و دمش چونان حدیث آشنایش گرم/

از ویژگی‌های تشبیهات اخوان این است که کلیشه‌ای، پیش‌پا افتاده، مبتذل و تکراری نیستند بلکه تشبیهات بدیعی‌اند که بر ساخته‌ی ذهن خود شاعر است و قبل از وی کسی آن‌ها

را به کار نبرده؟ چنان که در نمونه‌های بالا مشاهده می‌کنید. دیگر صور خیالی که اخوان به کار برده بیش‌تر چنین ویژگی‌ای را دارند.

نمونه‌های استعاره:

آری اکنون شیر ایران شهر / دیگر اکنون آن عماد تکیه و امید ایرانشهر / کان کلید گنج مروارید او گم شد/

مرد نقال از صدایش ضجه می‌بارید/

نمونه‌های تشخیص:

طعمه‌ی دام و دهان خوان هشتم بود/ قصه می‌گوید که بی‌شک می‌توانست او اگر می‌خواست/

نمونه‌های حس‌آمیزی:

قهوه‌خانه گرم و روشن مرد نقال آتشین پیغام/ مرد نقال آن صدایش گرم نایش گرم/ و دمش چونان حدیث آشنایش گرم/

صدای شوم و نامردانه‌اش در چاهسار گوش می‌پیچد/

۶ـ هنجارگریزی سبکی: این امکان برای شاعر وجود دارد تا از سبک اصلی شعر که سبک نوشتاری ادبی است گریز بزند و از واژگان یا جملاتی استفاده کند که بیش‌تر در سبک یا گونه‌ی گفتاری زبان رایج هستند. (صفوی، ماهنامه‌ی خاوران، ص۱۳ نیز رک: صفوی، از زبان‌شناسی به ادبیات، ص۵۳). هنجارگریزی سبکی در آفرینش نثر ادبی اهمیت فراوان دارد.

شاید بتوان گفت که هنجارگریزی سبکی در شعر منثور بسامد وقوع بیش‌تری می‌یابد. (صفوی همان)؛ نمونه از هشت خان:

یادم آمد هان/ هی نوازش کرد هی بویید هی بوسید/ چاه چونان ژرفی و پهناش بی‌شرمیش ناباور/

برای دو نوع هنجارگریزی نوشتاری و گویشی در شعر «خوان هشتم» نمونه‌ای دیده نشد. خوانندگان می‌توانند برای آشنایی با این دو به منابع ذکر شده مراجعه فرمایند.

ب) هنجارافزایی (قاعده‌افزایی)

یعنی افزودن قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار، که شامل مواردی چون وزن، قافیه، ردیف، جناس، سجع، ترصیع، موازنه، واج آرایی و دیگر آرایه‌های لفظی است. دکتر شفیعی این مورد را تحت عنوان گروه موسیقایی مطرح می‌کند. چنان که «هنجارگریزی» را «گروه زبانی» نامیده‌اند (صفوی، همان، ص۴۳). به نظر «لیچ» هنجارافزایی معمولاً در حوزه‌ی «بدیع لفظی» است و نظم می‌سازد و هنجارگریزی غالباً در حوزه‌ی «بدیع معنوی» است و شعر می‌سازد. (شمیسا، نقد ادبی، ص۱۶۳). نمونه از خوان هشتم:

این شعر دارای وزن عروضی فاعلاتن و در بحر رمل است. (موسیقی بیرونی)، هم‌چنین دارای قافیه و ردیف است (موسیقی کناری اش قوی است).

همگنان را خون گرمی بود/ راستی کانون گرمی بود

این گلیم تیره بختی هاست/ روکش تابوت نختی هاست

موسیقی کلام (موسیقی درونی) از طریق تکرار واک (صامت و مصوت) و واژه (واج آرایی):

گرد برگردش به کردار صدف بر گرد مروارید/ قصه است این قصه آری قصه‌ی درد است/ کان کمند شصت خم خویش بگشاید/ رخش رخشنده/ رخش زیبا رخش غیرتمند/ رخش بی‌مانند/ سورت سرمای دی بیدادها می‌کرد/

وچه سرمای چه سرمایی!/ چاه غدر ناجوان مردان/ چاه پستان چاه بی‌دردان/ طعمه‌ی دام و دهان خوان هشتم بود

نمونه‌های جناس و سجع (موسیقی درونی):

آن سکونش ساکت و گیرا/ هفت خوان را زاد سرو مرو/ کوه کوهان مرد مردستان/ رخش رخشنده/

آن هزاران یادبود خوب را در خواب می‌دیده است/ هی نوازش کرد هی بویید هی بوسید/

خواه روز صلح و بسته مهر را پیمان/ خواه روز جنگ و خورده بهر کین سوگند/

سخن آخر:

شعر «خوان هشتم» از طریق دو نظریه‌ی «هنجارگریزی» و «هنجارافزایی» قابل بررسی است؛ هم ساختار پیکره و ژرف ساخت آن از دیدگاه لفظی و معنوی و هم عناصر موسیقی‌ساز و شعرساز آن، ما را به درک راز آفرینش و زیبایی آن می‌رساند.

نظریه‌ی فرمالیست‌ها (صورت‌گرایان) نیز ما را در مطالعه و بررسی چنین اشعار و سبک‌هایی یاری می‌کند و مؤثر و راهگشاست و می‌تواند برای ما در شناخت عوالم شعر و شاعری و در سطح عالی‌تر، در «سبک‌شناسی» و «نقد متون ادب فارسی» و مقایسه‌ی آثار و ارزش‌گذاری آن‌ها تأثیر گذار باشد.

(برای آشنایی بیش‌تر با فرمالیست‌ها، مطالعه‌ی کتاب نقد ادبی دکتر شمیسا توصیه می‌شود).

منابع و مآخذ

۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، چاپ ششم، تهران، انتشارات آگه، ۱۳۷۹.
۲. شمیسا، سیروس، نقد ادبی، چاپ دوم، تهران، انتشارات فردوس، ۱۳۸۰.
۳. ـــــ، کلیات سبک‌شناسی، چاپ سوم، تهران، انتشارات فردوس، ۱۳۷۴.
۴. صفوی کورش، از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد اول، تهران، نشر چشمه، ۱۳۷۳.
۵. ـــــ، گونه‌های هنجارگریزی در شعر، ماهنامه‌ی خاوران، سازمان چاپ مشهد، شماره‌ی هفتم و هشتم، خرداد و تیر، ۱۳۷۰.
۶. علوی‌مقدم، مهیار، نظریه‌های نقد ادبی معاصر، تهران، انتشارات سمت، ۱۳۷۸.
۷. منع نمونه‌گیری، کتاب زبان و ادبیات فارسی (عمومی)، دوره‌ی پیش دانشگاهی، درس «خوان هشتم»، از اخوان ثالث.

آی آدم ها

نگاهی به نمادگرایی نیما و تحلیل شعر «آی آدم‌ها»

چکیده

نیما یوشیج شاعری است که جلوه‌ی مکاتب گوناگون ادبی از جمله رمانتیسم، رئالیسم و سمبولیسم را می‌توان در اشعار او به خوبی مشاهده کرد. سمبولیسم یا نمادگرایی مکتب ادبی غالب در اشعار نیماست و بیش‌تر اشعار او جنبه‌ای نمادین دارند. نویسنده در این مقاله، ابتدا به تعریف اصطلاح «نماد» پرداخته، سپس ویژگی‌های مکتب ادبی نمادگرایی را بیان داشته و نمادگرایی نیما را مورد بررسی قرار داده و سرانجام به تحلیل نمادین شعر «آی آدم‌ها» پرداخته است.

کلید واژه‌ها

نماد، نمادگرایی، سمبولیسم، نیما، آی آدم‌ها

سهیلا فرهنگی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات پارسی

نماد، رمز و سمبل در علوم بلاغی هم‌چون استعاره ذکر مشبّهٌ‌به و اراده‌ی مشبّه است، با این تفاوت که مشبّهٌ‌به در سمبل صریحاً به یک مشبّه خاص دلالت ندارد بلکه به چند مشبّه نزدیک به هم مربوط است و نیز سمبل ممکن است در معنای خود نیز فهمیده شود. اصل کلمه‌ی سمبل را Sumbolon یونانی به معنی به هم چسباندن دو قطعه‌ی مجزا می‌دانند که از فعل Sumballo (می‌پیوندم) مشتق شده است. (سیّدحسینی، ۱۳۷۶ : ۵۳۸)

نماد را رازی می‌دانند که می‌باید آن را گشود و نهفته‌ای که می‌باید آن را گزارد. (کزّازی، ۱۳۷۶ الف : ۱۶۳) یونگ در کتاب «صور نوعی و ناخودآگاه عمومی» سمبل را بهترین نحوه‌ی بیان مضمون و مطلبی می‌داند که برای ما جنبه‌ی ناخودآگاه دارد و هنوز طبیعتش کاملاً شناخته نشده است. (شمیسا، ۱۳۷۲ : ۱۹۴ـ۱۹۵) در آثار ادبی، بعضی از نمادها، نمادهای عام هستند که تقریباً نزد بسیاری از مردم شناخته شده‌اند و دسته‌ای دیگر نمادهای شخصی و خصوصی‌اند که نزد هر کس تعبیر متفاوتی پیدا می‌کند. هم‌چنین نماد ممکن است در مقام تصویرهایی پراکنده در یک اثر حضور داشته باشد یا کلّ اثر ساختاری نمادین داشته باشد. (داد، ۱۳۷۵ : ۳۰۲)

هدف این مقاله آشنایی با نمادگرایی نیما و بررسی یکی از اشعار معروف اوست تا شناخت بهتری از نیما و ویژگی‌های شعری او به دست آوریم.

نمادگرایی

نمادگرایی را مکتبی می‌دانند که در برابر اثبات‌گرایی و ادبیّاتی که به آن وابسته است قد برافراشته است. (کزّازی، ۱۳۷۶ ب : ۲۵۷) «سمبولیسم را می‌توان کوششی برای رخنه در فراسوی جهان تصوّرات دانست، خواه تصوّرات درون شاعر و نیز عواطفش، خواه تصوّرات به مفهوم ایده‌ی افلاطون؛ یعنی جهان فراطبیعی کاملی که انسان آرزوی رهایی به آن را دارد.» (چدویک، ۱۳۷۵ : ۱۴) در آثار شاعران و نویسندگانی که نمادگرایند عموماً از تصاویر عینی و مادّی برای بیان احساسات و اندیشه‌های انتزاعی استفاده می‌شود.

سمبولیسم اروپایی که بر شعر معاصر ما تأثیر گذاشته است ویژگی‌هایی دارد که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از:

۱ـ بیان مکنونات ذهنی و عاطفی شاعر با استفاده از نمادهای فردی، ملّی و جهانی

۲ـ بی‌توجّهی به جنبه‌ی تعلیمی شعر و ترجیح تصوّر و تخیّل بر تعقّل و اندیشه

۳ـ بی‌توجّهی به شعر متعهّد و شعر سیاسی ـ اجتماعی

۴ـ توجّه به موسیقی کلمات و گریز از سنّت‌های کلاسیسم ادبی (زرقانی، ۱۳۸۳ : ۵۳۳)

البتّه تمام این ویژگی‌ها را نمی‌توان در شعر سمبلیک ایرانی دید. در شعر نمادگرای ایرانی شاعران به شعر متعهّد و سیاسی ـ اجتماعی گرایش دارند و به جنبه‌ی تعقّل و اندیشه نیز بی‌توجّه نیستند.

از نظر قالب‌های شعری نیز باید گفت که شعرای نمادگرا قالب‌های آزاد و شعر منثور را جای‌گزین قالب‌های سنّتی کردند.

نمادگرایی نیما

از نظر نیما ریشه‌ی نمادگرایی را باید در شرق جست‌وجو کرد. او در کتاب «ارزش احساسات» می‌گوید: «در یونان چون از اوّل خدایان اساطیری آن‌ها دارای اشکال ظاهری و معیّن بودند؛ مثلاً «پرومته» که در کوه‌های قفقاز تبعید و عقابی از کبد او تغذیه می‌کرد و هرکدام عضلات خود را می‌بایست نشان بدهد، اولین قلم هنری هم تمثال معیّن را از آن‌ها به‌وجود آورد. طرز کار آن‌ها به هیچ ابهامی برنمی‌خورد... در صورتی که برای ما از قدیم‌ترین گذشته‌های تاریخی به عکس بوده است. اهورامزدا بر تخت روشنایی خود و فرشتگانش در پیش روی او صورت‌های ظاهری و معیّن‌تر از این نمی‌توانستند داشته باشند و اهریمن آن بدجنس بدکار، با شکل دیده‌نشدنی خود در دنیا آواره ماند. از همین رهگذر همه چیز سمبل واقع شد. آهنگ‌های موسیقی، احساسات شعری و تصویرهایی را که نقّاش‌های مازمینه‌ی کار خود قرار دادند با الهام و وسعت ارتباط پیدا کرد. درواقع آثار هنری ما سمبل برای فهم احساسات و بیان ممتد و وسیع‌تری قرار گرفت که می‌توان آن را در بین آثار هنری دنیا با عنوان مکتب شرقی اسم برد.» (نیما یوشیج، ۱۳۳۵: ۳۶-۳۵) نیما در جای دیگر می‌گوید: «وصف کردن و با آن وسیع ارتباط داشتن یک وسیله دارد و آن سمبل‌های شماست. آن‌چه عمق دارد با باطن است... سمبل‌ها شعر را عمیق می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند، وقار می‌دهند و خواننده خود را در برابر عظمتی می‌یابد.» (نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۳۳)

نیما شاعری است که جلوه‌ی مکاتب گوناگون ادبی از جمله رمانتیسم، رئالیسم و سمبولیسم را می‌توان در اشعار او مشاهده کرد. محمّد حقوقی معتقد است که در شعر نیما جلوه‌هایی از رئالیسم، رمانتیسم، ایماژیسم و سوررئالیسم دیده می‌شود. امّا مکتب ادبی غالب نیما سمبولیسم است که یا در حدّ واژه‌های نمادین مستقل؛ مانند ظلمت، روشنی، صبح، شب و... و یا در قالب کلّ شعر هم‌چون شعر ققنوس، غراب، مرغ آمین و... تجلّی کرده است. (حقوقی، ۱۳۷۹: ۱۶) نیما با تغییر مسیر شاعری از رمانتیسم به سمبولیسم مسیر جدیدی را در پیش گرفت. البتّه او در نخستین دوره‌ی شاعری از حدود تمثیل سنّتی فراتر نرفت.

در خاطره‌ای، که اخوان ثالث از نیما نقل کرده، آمده است: «شعرش ساییان دراز غیر مستقیم و پوشیده و رمزآمیز بود. به حکم اوضاع و احوالی که از ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ در جریان بود، انگار ساز روح و قریحه‌ی شعری او را این‌چنین مرموز و پرابهام و با پرده‌های پوشیدگی کوک کرده بودند، امّا رسید روزگاری که جریانات زمان صراحت بیش‌تری را می‌طلبید، دیگر موجبات پوشیده گفتن در میان نبود، نیما از این خلاف عادت، عجیب ناراحت بود ولی باز سالی چند که گذشت و باز احوالی نظیر ایّام قدیم و محدودیت‌های پیش از سیصد و بیست پیش آمد روزی از زبان او شنیدم که می‌گفت: ها، خوب شد، می‌شود از همان طور شعرهای رمزی و سمبلیک گفت.» (طاهباز، ۱۳۷۰: ۶۰-۵۹)

منوچهر آتشی معتقد است که برخلاف تصوّر شایع، گرایش نیما به نمادگرایی به خاطر ترس از سرکوب و سانسور نبوده است و آن سمبولیسم سیاسی محض بیش‌تر در شعر شاعران حزبی آن زمان رونق داشت نه نیما و نیما هرگز عضو رسمی هیچ حزبی نبوده است.» (آتشی، ۱۳۸۲: ۳۶) می‌توان این سخن را پذیرفت که اگرچه ساختار پیچیده و بیان مبهم و نمادین اشعار نیما در اصل برخاسته از ویژگی‌های شخصی، زیباشناسی خاص و حاصل نزدیکی بیش‌تر به جوهر شعری است امّا این ویژگی‌ها با اوضاع و شرایط زمانه هم متناسب بوده است. (امین‌پور، ۱۳۸۳: ۳۸۵)

به نظر دکتر پورنامداریان «در شعرهای کوتاه‌تر و کمال‌یافته‌تر نیما، خواه جنبه‌ی سیاسی و اجتماعی داشته باشد و خواه نداشته باشد، کم‌تر با تراحم نمادها روبه‌رو می‌شویم و گاه گره شعر را درک یک یا چند نماد باز می‌کند و براساس آن می‌توان تأویلی قانع‌کننده از شعر به دست داد. در شعرهای نیما بعد از «ققنوس» به طور کلی جنبه‌ی سمبلیک غلبه دارد و این ناشی از همان دیدن ذهن در عین و یا نگریستن به اشیا با چشم سر در لحظه‌های شهود شاعرانه است.» (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۱۷۴)

تحلیل شعر «آی آدم‌ها»

نیما شعر «آی آدم‌ها» را در ۲۷ آذر ۱۳۲۰ سرود و هنگامی که در نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران، که در تیرماه ۱۳۲۵ به ابتکار هیئت مدیره‌ی انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی تشکیل شده بود، شرکت کرد. این شعر را به همراه دو شعر دیگر در آن کنگره قرائت کرد.

در نخستین نگاه به این شعر، با دیدن کلماتی هم‌چون ساحل، آب و دریا، به یاد می‌آوریم که نیما مازندرانی است امّا وقتی پرده‌ی کلمات را کنار می‌زنیم و به تاریخ سرودن شعر دقیق می‌شویم و افکار انسانی او را در این شعر می‌بینیم درمی‌یابیم که او نه‌تنها یک ایرانی است که دغدغه‌ی جهان انسانی را در سر دارد.

این شعر زبانی ساده و بیانی روایی دارد و متناسب با حال و هوای مخاطبانی است که نیما شعر خود را در آن کنگره برای آنان می‌خواند، مخاطبانی که این شعر حافظ را بارها شنیده بودند:

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل
کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها

«آی آدم‌ها» در قالب آزاد سروده شده و آن‌چنان که گفته‌اند گویا میان شعر آزاد و منثور با سمبولیسم اجتماعی پیوندی هست: یعنی شاعران به این نتیجه رسیده بودند که قالب‌های مناسب برای سمبولیسم اجتماعی دو قالب آزاد و منثور است نه نیمه سنّتی و یا سنّتی. (زرقانی: ۳۵۵)

هرچند نیما هم‌چون «مالارمه»، شاعر سمبولیسم فرانسوی، که به موسیقی کلمات گرایش زیادی داشت، چندان توجّهی به موسیقی کلمات نشان نمی‌دهد امّا وزنی که برای این شعر انتخاب می‌کند با محتوای مورد نظر او هماهنگی و تناسب زیبایی را آفریده است. خود او درباره‌ی وزن این شعر می‌گوید: «تمام اشعار من از نظر وزن آزمایشی بوده است. قطعاتی که خوب‌تر وزن گرفته به نظر من «قوقولی قوقو خروس می‌خواند»، «آی آدم‌ها»، «وای بر من» و «مرغ آمین» است.» (جتّی، ۱۳۳۴: ۲۶)

محتوای اجتماعی شعر نیما در این شعر «در شکل یک دسته نماد از قبیل آدم مغروق، دریایی تند و تیره و سنگین، موج‌هایی سنگین، کوفتن آن‌ها با دسته‌هایی خسته، تماشاگرانی برخوردار از بساط دل‌گشا، ساحل آرام، بادی که کارش تکثیر فریاد کمک‌خواهی آن مغروق است و... بیان و مجسّم می‌شود.» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲۱۵) نمادهایی که مورد استفاده‌ی شاعران سمبولیستی هم‌چون «مالارمه» قرار می‌گیرد شعر آنان را دچار نوعی ابهام و تعقید می‌کند و سبب می‌شود اشعار آنان در پشت هاله‌ای از معانی قرار بگیرد. امّا نیما در بیش‌تر اشعار سمبلیک خود به معرّفی و توصیف نمادهای خود می‌پردازد. «یک نفر» او در این شعر همه‌ی انسان‌های تنها و گرفتاری هستند که اسیر امواج سهمگین زندگی شده‌اند و فریاد می‌زنند و امید کمک دارند. به نظر دکتر براهنی نیما «از طریق وصف‌های دقیق به سمبل‌ها حیات عینی می‌بخشد و می‌کوشد معنای اجتماعی یا حتّی شخصی سمبل‌ها نیز تا حدّی روشن شود تا شعر، بی‌دلیل، عمیق به نظر نیاید، نیما هرگز از سمبلی که انتخاب کرده غافل نیست و همین غافل نبودن از مضمون سمبلیک است که به شعرش وحدت لازم را می‌بخشد.» (براهنی، ۱۳۷۱، ج ۲: ۶۷۳)

تعداد نمادهایی که در این شعر مورد استفاده قرار گرفته‌اند محدودند و نیما با توصیف دقیق خود و با زبان ساده و نزدیک به زبان مردم کوشیده است تا شعر خود را از تعقید و ابهام دور کند. نزدیک کردن شعر به «دکلماسیون» از مهم‌ترین نظرات نیماست که این شعر مصداق آن است.

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید!

نماد «ساحل» در این شعر می‌تواند هر محیط یا منظری باشد که ما از آن‌جا به بیرون از آن می‌نگریم. «ساحل هم می‌تواند بُعد مکانی داشته باشد و محیط و جامعه یا حتّی

سرزمین مشترک باشد و هم ممکن است امری صرفاً درونی باشد؛ یعنی فاصله‌ای معنوی و تفاوتی در معنی و حقیقت امر میان آدم در حال غرق و آدم‌های دیگر باشد و این گستردگی ناشی از ظرفیت و توان بسیار بالای نماد است. وقتی هم که به صفت «آرام» می‌پیوندد پیداست که آدم‌های نگرنده به مغروق به قول خواجه (البتّه منهای مدلول عارفانه‌اش) از سبکباران ساحل‌ها هستند.» (حمیدیان: ۲۱۷_۲۱۶)

یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان
یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند
روی این دریای تند و تیره و سنگین
که می‌دانید

در این شعر راوی به بیان یک واقعه‌ی به ظاهر فردی می‌پردازد؛ صحنه‌ی غرق شدن کسی در آب. امّا این واقعه یک واقعه‌ی عام است. «یک نفر»های زیادی در دریای زندگی غرق می‌شوند و جان می‌سپارند و آدم‌های زیادی نیز با پوزخند به تماشا نشسته‌اند و شاد و خندانند. به نظر دکتر براهنی «دریای آدم‌های نیما دریای مردم جهان امروز ماست. دریای خیابان‌ها، دریای کوچه‌پس کوچه‌هایی است که در آن‌ها آدم‌ها غرق می‌شوند. آدم‌ها دست و پای دائم می‌زنند و هیچ کس به داد هیچ کس نمی‌رسد. دریای نیما دریای تک‌افتادگی عظیم خلق‌الله و دریای بی‌اعتنایی بورژوازی و بوروکراسی شکمباره‌ی تاخرخره‌خورده و بلعیده است... نیما با خطاب طنزآمیز و ترحّم‌انگیز «آی آدم‌ها» غیرمستقیم نشان داده است که آدمیّت تا چه حد دچار افلاس و زوال گردیده و چه‌قدر در چنین وضعی شعار اخلاقی «بنی‌آدم اعضای یکدیگرند» مضحک به‌نظر می‌رسد.» (براهنی، ج ۱: ۳۲۲_۳۲۳)

شعر نمادین معمولاً قرینه‌هایی دارد که خواننده را به سوی معنای اصلی و مورد نظر شاعر هدایت می‌کند. در این شعر هنگامی که نیما می‌گوید: «روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید» عبارت «که می‌دانید» قرینه‌ای است که به مخاطب می‌فهماند که کدام دریا مورد نظر اوست، دریای جامعه، جامعه‌ای که مخاطب نیز در آن زندگی می‌کند و آن را می‌شناسد.

نیما در مصرع‌های بعدی که به توصیف آدم‌های بر ساحل نشسته و بی‌دردان می‌پردازد، می‌گوید:

آن زمان که مست هستید از خیال دست یابیدن به دشمن
آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید
که گرفتستید دست ناتوانی را
تا توانایی بهتر را پدید آرید

نیما به توصیف کسانی می‌پردازد که به دشمن دست نیافته‌اند و در مستی و بی‌خبری فرورفته‌اند و خیال می‌کنند که پیروزند. او بدبیستان‌های اجتماعی را مطرح می‌کند و می‌گوید این که شخصی دست ناتوانی را می‌گیرد نه به هدف کمک به او بلکه به انگیزه‌ی این است که خودی نشان دهد و موقعیت اجتماعی کسب کند.

آن زمان که تنگ می‌بندید
بر کمرهاتان کمربند

و یا زمانی که کمربندها را محکم به کمر بسته و آماده‌ی انجام کاری می‌شوند، یا به دنبال کارهای روزمره می‌روند و به روزمرگی خود کرده‌اند.

در چه هنگامی بگویم من؟
یک نفر در آب دارد می‌کند بیهوده جان قربان

نیما به توصیف موقعیّت می‌پردازد، موقعیّتی که کسی جانش بیهوده قربانی می‌شود.

آی آدم‌ها که بر ساحل بساط دل گشا دارید!
نان به سفره، جامه‌تان بر تن
یک نفر در آب می‌خواند شما را

نیما باز آدم‌های بی‌درد را مورد خطاب قرار می‌دهد، کسانی که بساطی دل‌گشا دارند، شکم‌هایشان سیر است و جامه بر تن دارند. در این جا نیز قرینه‌ی «نان به سفره، جامه‌تان بر تن» نشان می‌دهد که نمادهای نیما در چهارچوب جامعه‌ی مورد نظر او قرار می‌گیرد.

موج سنگین را به دست خسته می‌کوبد
باز می‌دارد دهان با چشم از وحشت دریده
سایه‌هاتان را ز راه دور دیده
آب را بلعیده در گود کبود و هر زمان
بی‌تابیش افزون
می‌کند زین آب‌ها بیرون
گاه سر، گه پا
آی آدم‌ها!

تصویری که نیما از مغروق آفریده است محصول ذهنی است که انگار ده‌ها بار غرق شدن را تجربه کرده است. او خود را با آن‌چه می‌بیند و می‌شنود و آن‌چه در اطرافش رخ می‌دهد بیگانه نمی‌بیند. گویا خود او با آن مغروق یکی شده است؛ مغروقی که تا آخرین لحظه دست از تلاش برنمی‌دارد، غرق‌شده‌ای با دهان باز و چشمانی از وحشت دریده شده که هر لحظه وضع بدتری پیدا می‌کند. مغروق در گود کبود جمعه‌ای که در آن گرفتار است مدام دست و پا می‌زند

و گاهی سر و گاهی پایش را به امید کمک از آب بیرون می‌آورد امّا او یا آن‌ها که بر ساحل نشسته‌اند مسافت زیادی دارد و تنها سایه‌ی ساحل‌نشینان را می‌بیند، پس امیدی به نجات نیست.

او از راه دور این کهنه جان را باز می‌پاید،
می‌زند فریاد و امید کمک دارد
آی آدم‌ها که روی ساحل آرام در کارتماشایید!

به نظر دکتر حمیدیان «راه دوری که او از آن‌جا به این جهان کهنه می‌نگرد شاید بیانگر این است که موضع و نظرگاه او به‌رغم نزدیکی ظاهری به همان ساحلیان در حقیقت بسیار دور از آن‌هاست، چیزی است هم‌چون مرز مرگ و زندگی و همین دور بودن این خاصیّت را دارد که می‌توان نظری جامع و به‌اصطلاح عمودی بر کل کار و کردار جهانیان داشت و ذکر صفت «کهنه» نیز برای آن است که کلیّت این غرق‌شدن عدّه‌ای در برابر بی‌دردی اغلب افراد جوامع تنها مربوط به این عصر و زمانه نیست، منتها در هر کدام به شکلی و در شرایطی خاص خود تجلّی کرده است. آدمی که از بطن مرگ سخن می‌گوید تجربه‌ای دارد ملموس و البتّه شنیدنی برای همین بی‌دردانی که دیر یا زود در وضعیّت و سرنوشت مغروق سهیم خواهند شد.» (حمیدیان: ۲۲۰)

موج می‌کوبد به روی ساحل خاموش
پخش می‌گردد چنان مستی به جای افتاده،
بس مدهوش
می‌رود نعره‌زنان، وین بانگ باز از دور می‌آید:
ـ «آی آدم‌ها»...
و صدای باد هر دم دل‌گزاتر،
در صدای باد بانگ او رهاتر
از میان آب‌های دور و نزدیک
باز در گوش این نداها:
ـ «آی آدم‌ها»...

امواج دریای زندگی دست‌بردار نیستند، این امواج آدم‌های بی‌درد بر ساحل نشسته را که شاد و خندان‌اند بساط دل‌گشا دارند نیز تهدید می‌کنند. هرچند ساحل، خاموش و آرام است و به ظاهر امن، امّا پخش شدن امواج بر روی ساحل نشان از آن دارد که «یک‌نفر»های دیگری نیز امروز، فردا و یا فرداهای دیگر غرق خواهند شد و «آی آدم‌ها» سر خواهند داد. «باد» نماد پیام‌رسانی است که صدای مغروق را پخش می‌کند. دیگر یک ندا بلند نیست، نداها در گوش‌ها می‌پیچد و صدای «آی آدم‌ها» دیگر صدای یک نفر نیست، صدای افراد زیادی است که ساحلیان هم جزء آن‌اند.

منابع و مآخذ

۱. آتشی، منوچهر، نیما را باز هم بخوانیم، تهران، آمیتیس، ۱۳۸۲
۲. امین‌پور، قیصر، سنّت و نوآوری در شعر معاصر، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۸۳
۳. براهنی، رضا، طلا در مس، ج ۱ و ۲، تهران، نویسنده، ۱۳۷۱
۴. پورنامداریان، تقی، خانه‌ام ابری است، تهران، سروش، ۱۳۷۷
۵. حتّی، ابوالقاسم، نیما یوشیج؛ زندگانی و آثار او، تهران، بنگاه صفی‌علیشاه، ۱۳۳۴
۶. چدویک، چارلز، سمبولیسم، ترجمه‌ی مهدی سحابی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۵
۷. حمیدیان، سعید، داستان دگردیسی، تهران، نیلوفر، ۱۳۸۱
۸. داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، مروارید، ۱۳۷۵
۹. زرقانی، سیّد مهدی، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، تهران، ثالث، ۱۳۸۳
۱۰. سیّد حسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، ج ۲، تهران، نگاه، ۱۳۷۶
۱۱. شمیسا، سیروس، بیان، تهران، فردوس، ۱۳۷۲
۱۲. طاهباز، سیروس، بدرودی با اخوان ثالث و دیدار و شناخت م. امید، تهران، دفترهای زمانه، ۱۳۷۰
۱۳. کزّازی، میرجلال‌الدّین، رؤیا؛ حماسه؛ اسطوره، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۶ الف
۱۴. ـــــــ، پرنیان‌پندار، تهران، روزنه، ۱۳۷۶ ب
۱۵. نیما یوشیج، ارزش احساسات، با توضیحات ابوالقاسم حتّی، تهران، بنگاه صفی‌علیشاه، ۱۳۳۵
۱۶. ـــــــ، درباره‌ی شعر و شاعری، گردآوری سیروس طاهباز، تهران، دفترهای زمان، ۱۳۶۸

نیم قرن تدریس، تالیف، پرورش چند نسل و خدمت به فرهنگ و اندیشه و ادبیّات او را ممتاز و شاخص ساخته بود.

محجوب، موقّر، مؤدّب، دقیق و عمیق بود. معلّمی که سوز و شور و خستگی‌ناپذیری وی زبانزد بود. مردی از سرزمین ادب‌گستر و فرهنگ‌پرور فارس، از دیار ذوق و عرفان کازرون.

زنده‌یاد منوچهر مظفریان پژوهشگری ارزنده بود که سال‌های مدید با دفتر برنامه‌ریزی و تالیف، در تالیف کتاب‌های فارسی راهنمایی همکاری داشت. نکته‌بینی، دقت‌نظر و وسواس علمی او یاریگر صحّت، استحکام و پویه‌ی درست در مسیر تالیف بود.

از این معلّم سفرکرده آثاری چون امواج خروشان، جغرافیای کازرون، شرح زندگی دو عارف، مدیریت در اسلام، امین‌الدین بلیانی، روش تدریس فارسی دوم راهنمایی، تصحیح دیوان پروین اعتصامی به یادگار مانده است.

خدایش رحمت کناد

یادش گرامی
شورای نویسندگان

اتاق آبی

ساختار زبانی دست‌نوشته‌های سهراب سپهری

چکیده

ثر سپهری تأثیرات عصر جدید را پذیرفته ـ هم از نظر واژگان و هم از نظر فکر و بیان ـ و از لغات و واژگان دخیل عربی اروپایی بی‌نصیب نمانده است و اصلاً سعی بر آن نداشته تا اصالت خود را حفظ کند و تعصبی هم در این زمینه ندارد.

نثر سپهری یک دست‌نیست و این را شاید بتوان نشانی از هنجار شکنی او دانست. گویا نخواسته است خود را در ک چهارچوبه مقیّد کند؛ هم تحقیقی می‌نویسد، هم توصیفی و هم تحلیلی. هم زبان رسمی و معیار دارد هم گونه‌ی کلاسیک و محاوره‌ای و عامیانه؛ به همین جهت انواع زبان و بیان و گونه‌گون آرایه‌هایی را که هم خاصّ نظم‌اند و هم خاصّ نثر، در نوشته‌های او به وفور می‌توان یافت و این همان چیزی است که می‌تواند سبکی خاص برای وره‌ای کوتاه و گذرا در ادبیات امروزین باشد و شاید بهترین وسیله برای نهفته‌های دل و اندیشه‌ی سپهری، را بدون چهار چوبه‌ای خاص.

آن‌چه می‌خوانیم به ما کمک می‌کند تا «درس معلم» در کتاب ادبیات فارسی سال اول دبیرستان را بهتر تدریس کنیم.

کلید واژه‌ها

اتاق آبی. سپهری. نثر سپهری. ساختار زبانی

عباس رحیم‌بختیاری ـ اصفهان

دانشجوی فوق لیسانس ادبیات فارسی

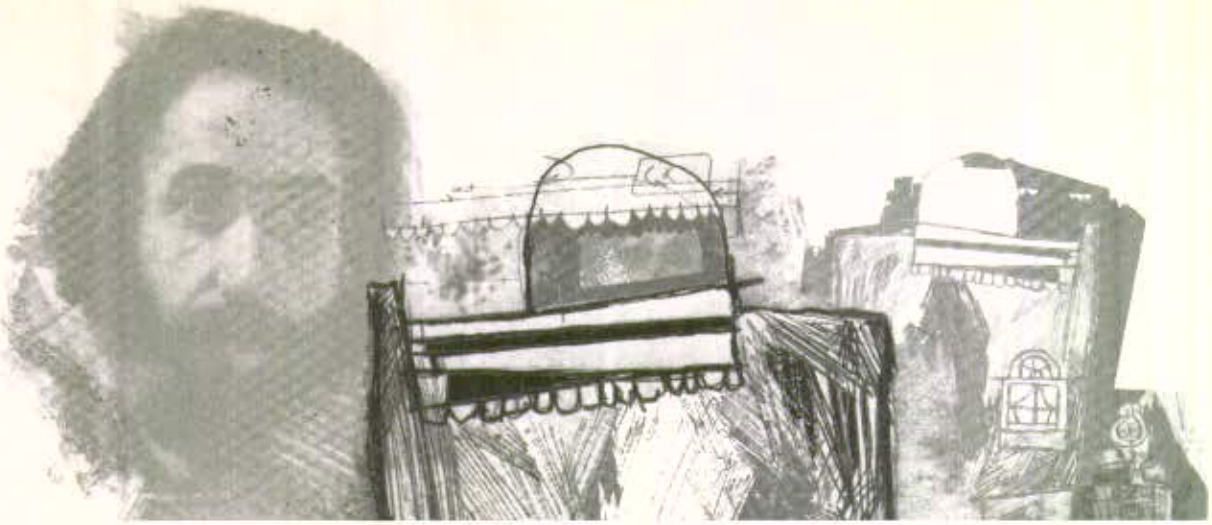
از پیام نور اصفهان

دست‌نوشته‌های سپهری در دو کتاب «اتاق آبی» و «هنوز در سفرم» جمع آمده‌اند. کتاب اول از سه بخش تشکیل شده است: «بخش نخست سرگذشت نیمه‌تمام یا حسب حال سپهری است. بخش دوم (گفت‌وگو با استاد)، دیدگاه‌های سپهری است درباره‌ی مکتب‌های مختلف نقاشی و... و بخش سوم (معلّم نقاشی ما) اشاره‌هایی درباره‌ی نارسایی‌ها و کاستی‌های نظام آموزشی... این سه دست نوشته از لحاظ سبک نگارش و نثر، در مواردی، ناهمگون به نظر می‌رسند و این شاید به آن علت باشد که سپهری فرصت نیافته است تا این سه بخش را از لحاظ شکل و محتوا در یک کار کلّی، یک دست سازد.» (اتاق آبی، به کوشش پروانه سپهری)

اما دست‌نوشته‌های سپهری در کتاب «هنوز در سفرم»: «بخشی پاک‌نویس شده، مثل بیوگرافی خودش؛ بخش دیگر از میان خاطرات سفرها و نیز نامه‌های دوستانه [و یادداشت‌های روزانه‌اش] انتخاب شده است.» (هنوز در سفرم، به کوشش پروانه سپهری) اینک به بیان نکاتی درباره‌ی این دست‌نوشته‌ها می‌پردازیم:

۱) نثر سپهری در کتاب «هنوز در سفرم» روند خاصی ندارد و نمی‌توان گفت که یک‌دست و یک‌روست. در هر یک از سفرنامه‌ها، خاطرات و یادداشت‌های روزانه ممکن است نگارشی با تمام اشکال تشریحی، تحلیلی یا تحقیقی و یا نثری ساده یا توصیفی دیده شود که با بهره‌گیری از گونه‌های زبانی علمی، ادبی یا محاوره به قلم درآمده است؛ در کنار بیان جدّی آن، طنز را هم می‌شود مشاهده کرد ـ البته به دور از هر هزل و هجوی ـ که گاه‌گاهی زبان را نیز به لطف بدله و شوخی در می‌آمیزد. به اعتبار موارد یاد شده بهتر است به نثر این کتاب نثر آمیزه‌ای بگوییم اگرچه غلبه با گونه‌ی زبانی محاوره است.

در میان انواع گونه‌های زبانی و بیانی که سپهری به‌کار می‌برد، نوعی نوشته در لابه‌لای نوشته‌های هر دو کتاب، نظر را به خود جلب می‌کند. این اندک جمله‌ها را به اعتبار زبان شاعرانه و اندیشه‌های خاص او می‌توان «سبک خاص» سهراب لقب داد. مثل: «نگار نمی‌رفیق می‌شد و در صدا شسته می‌شدیم» ص ۳۰. در این تنهایی اندیشه‌هایم را در خود



می‌پراکنم، ص ۸۵ «هنوز در سفرم» پرسپکتیو جان مشتاقان بسوخت، ص ۱۰۳ ـ مدیر... وقتی می‌آمد صدا می‌مرد، ص ۵۴ «اتاق آبی» به نظر می‌رسد مخاطب دست‌نوشته‌های سپهری در هر دو اثر، حتی با ذکر نام گیرنده مثل نامه‌ها با گفت‌وگو با استاد، شخص خاصی نیست و سپهری این آثار را به عمد نوشته تا از خویش نثری نیز به یادگار گذاشته باشد.

۲) امّا نثر اتاق آبی ویژگی‌های خاص خود را دارد:

الف ـ سبک نویسندگی سپهری در بخش «معلم نقاشی ما» عمدتاً تحلیلی و توصیفی است، همراه با نثر شاعرانه؛ یعنی همان نثری که با آن «کلاس نقاشی» را توصیف می‌کند.

ب ـ در بخش گفت‌وگو با استاد، تصویرسازی بسیار جاندار است؛ به گونه‌ای که یک دوره‌ی آموزش نقاشی و بیان نقاشی تطبیقی ایران و جهان است.

ج ـ «گفت‌وگو با استاد»، در واقع نوعی مناظره است. نثر این بخش آمیزه‌ای است از ساده، معیار و شاعرانه که گرایش به سبک سنتی و دیرین دارد.

د ـ بخش‌های «اتاق آبی و گفت‌وگو با استاد» از کتاب اتاق آبی، هر کدام یک مقاله‌ی تحلیلی‌اند و بخش «معلم نقاشی ما» مقاله‌ای است با نثر توصیفی و تحلیلی که به قصد نقد وضعیت و نارسایی‌های آموزشی در جامعه‌ی زمان خود او نوشته شده است.

هـ ـ نثر شعرگونه‌ی سپهری در توصیف کلاس نقاشی، سبکی است که سپهری در جای‌جای کتاب «اتاق آبی» از آن بهره برده است. (صص ۵۱-۵۲-۵۳-۵۴-۵۶-۵۸-۱۰۰-۱۰۷-۱۰۸ و...) و جالب این که همان تجربه‌ی معلّم نقاشی را در مورد نقاشی خود با همان لطافت نثر تکرار می‌کند. ص ۴۲ «هنوز در سفرم»

و ـ در بخش گفت‌وگو با استاد هرچه جلوتر می‌رویم از سبک ساده فاصله می‌گیریم تا آن‌جا که زبان استاد و شاگرد هر دو سنتی می‌شود و برعکس در ابتدای این بخش، تمایزی میان کلام هیچ کدام نیست. (صص ۱۱۳ تا ۱۲۱)

***

در ادامه، به بیان ویژگی‌های خاص نثر آثار یاد شده می‌پردازیم و از آن‌جایی که این ویژگی‌ها تقریباً در هر دو اثر مشترک‌اند و بسامد بالایی دارند، به جهت اختصار، نمونه‌ها از هر دو اثر، تواماً یا جداگانه انتخاب شده است.

ـ **حذف فعل به قرینه‌ی لفظی**، که از بسامد بالایی برخوردار است: «در قم زیاد نمانده‌ایم. به گلپایگان و خوانسار رفته‌ایم. بعد به سرزمین پدری» هنوز در سفرم ص ۱۴ و در بسیاری از جمله‌هایی که قبلاً به عنوان نمونه ذکر شده است.

ـ **عبارت عامیانه**: «چه‌قدر پرنده و چه‌قدر صدا ـ انگار لباس ما رقیق می‌شد.» ص ۳۲ هنوز در سفرم، «کاش چوب معلّم عبوب بی‌شمار مرا سرکوفته بود» اتاق آبی ص ۵۰

ـ **تکرار فعل «بود»** «ته باغ ما یک سر طویله بود. یک اتاق بود. آبی بود. اسمش اتاق آبی بود...» اتاق آبی ص ۱۵ و صفحه‌های (۲۲-۲۶-۳۳-۴۶-۵۷). ـ «در تماشا تاب شکل دادن نبود. تنهایی من عاشقانه بود. نقاشی عبادت من بود. من شوریده بودم و شوریدگی تکنیک نداشت» ص ۱۸ هنوز در سفرم

ـ **آوردن جمله‌های کوتاه**: «... تو از آب بهتری، تو از ابر بهتری. تو به سپیده‌دم خواهی رسید. مبادا بلغزی. من دوست توام. روان باش» هنوز در سفرم ص ۱۰۰

ـ **حس‌آمیزی**: «کودکی رنگین، اتفاقات طلایی، شنوایی رنگین، تذکّر گرم، دریای دبوسی را می‌شنوم، با هم پنجره‌ها را شنیده‌ایم» هنوز در سفرم

ـ **تضاد (مفهومی)**: «سگی سیاه آمد و پیرزنی سپید مو». «... اتاق خودم، چند آسمان خراش، یکی از تابلوهای خودم، بنای UN. دو خط از نوشته‌های خودم، دو خرس از باغ‌وحش. شعور خودم، مقداری هیپی و یک سالن مد» هنوز در سفرم صص ۷۰-۷۷

«نگاه خاکی را به بالا می‌کشاند» ص ۵۷ اتاق آبی

ـ **نثر محاوره‌ای**: «... هم مدیر مدرسه بودم و هم روضه‌خوان شهر. مرا صدا زد. اسم من دلهره در من ریخت. ترسان و پریشان رفتم پیش مدیر. با دو دست مرا گرفت. از زمین کند و بالای سر برد...» اتاق آبی ص ۲۴

ـ **نثر شاعرانه**: «حیاط مدرسه‌ی ما بزرگ بود. در میان آب نما داشت. در گوشه‌ها چهار باغچه. در باغچه‌ها درخت. اگر مدرسه نبود بدون شک زیبا بود هرچه بود زشت و ناپاک و بدبو نبود» اتاق آبی ص ۵۴

ـ **اصطلاحات عامیانه**: «در دانش نقاشی پیاده بود» ص ۶۴ ـ «که دیر از جا در رفت» ص ۶۲ ـ

هنوز در سفرم

ـ استفاده از واژه‌های بیگانه و تاریخ میلادی : «سال ۱۹۴۵ بود، قراغت در کف بود، با رنگ پرسپکتیو آشنا شدم» ص ۱۷ ، «می خواهم از آن ارکستراسیون متبلور تابلویی بسازم و اسمش را بگذارم: Hommage a Messiaen» ص ۳۰ ، هنوز در سفرم

ـ نگاه تازه (آشنایی زدایی) : «بهگاواد»، گینا رانسرود . خودش در واژه‌ها و آهنگ‌هایی نشست و شاعرانی را بیدار کرد و از لب و قلمشان بیرون زد . پریدن، خود به خود هست... پرنده بهانه‌ی پرواز است...» هنوز در سفرم ۴۴

ـ تشخیص : «این درد مضحک سرانجام از رو رفت» ص ۷۵ ، «رودخانه بی‌گرانی را زمزمه می‌کرد» ص ۵۵ ، هنوز در سفرم

ـ باورهای عامیانه : «... میان مار و باروری پیوند است . ص ۳۱ ، می گفتند فیروزه سوی چشم ما را زیاد می کند . حلوگیری چشم بد است . نازایی را از میان می برد» ص ۳۳ ، اتاق آبی

ـ تشبیه : «تکلیف مدرسه‌ی من مرتب بود . مثل طاقچه‌ای که در اتاق پنجدری خانه داشتم . ص ۴۷ ، کتاب درسی فارسی یک مرقع بی‌قواره بود . » ص ۵۱ ، اتاق آبی ـ «اگر یاران مثل درخت بید خانه‌ی ما کم حرف بودند، هر روز به دیدنشان می‌رفتم» ص ۹۵ هنوز در سفرم

ـ توصیف‌گری و تصویرسازی : «و از همه بالاتر، یاری به دوش خط بود، کتابت کاری بود میان کارها . سرگرمی نبود . خط در متن زندگی نشسته بود . خود جای خود پر می‌کرد . به سر در خانه جلا می‌داد . رونق هویت می‌شد . » اتاق آبی ، ص ۵۶

ـ ترکیب‌سازی : «کاهگل خواهشناک ، صدای زرد ، مونس طاعت ، وقاحت رنگین ، حمام دستی ، عسل حیرت ، هندسه‌ی شیرین ، بندی بی‌قرین ، نایگانه ، لحظه‌ی شوراندار ، بیشتریه ، اسود نورانی ، نیانگاری ، راستینه‌تر ، رخساره‌ساز ، رخ‌ساز و...» اتاق آبی

ـ جابه‌جایی موصوف و صفت : «آبی آسمان» اتاق آبی ، ص ۲۸ ـ «نگاهم به باران سبز بیدهای مجنون بود» هنوز در سفرم ، ص ۵۶

ـ واژه‌های عامیانه : «قایم (به معنی پنهان)، سوی چشم ، سراپا ، می قاپد ، به‌دل (از ته دل) ، پاینده» اتاق آبی

ـ نازک خیالی : «ملافه‌ی تمیز ، خواب مرادچار وسواس می‌کند . ص ۲۴ ، بهار آبادان لرزش برگی هم می‌تواند بر گریه‌ی من پرده فرو کشد» ص ۷۰ ، هنوز در سفرم

ـ مجاز : «باغچه‌ی محسن پر از بهار است . ص ۲۴ ، بهار آبادان به صورتم می‌خورد ، ص ۲۵ . دریای دیوسی را می‌شنوم» ص ۴۲ ، هنوز در سفرم

ـ عبارت‌های عامیانه : «میان تو نشستن گاهی یکه

«گرته‌ی آرزویی ریخته می‌شد» ص ۵۶ ـ هنوز در سفرم

ـ حذف اجزای جمله : «صورت گرایی منطقی عنایت و شکوه و جلال القا می‌کند، چون قرینه‌ساز» اتاق آبی ، ص ۸۵

ـ کنایه : «دوات مرکب خشکید و قلم بی گرمی بازارش شکست» ص ۵۴ ، اتاق آبی ـ «سرانجام دستگیر ما نشد...» ص ۸۱ ، هنوز در سفرم

ـ ساده‌نویسی : «دو روز دیگر کار را شروع می‌کنم . ولی خودم می‌دانم آن‌چه مرا از کار باز می‌دارد ، نداشتن روحیه‌ی خوب است . گاهی دلتنگی مرا می‌گیرد نه برای ایران . یک‌جور دلواپسی که هر گونه تلاشی را بی‌ثمر جلوه می‌دهد . » هنوز در سفرم ص ۷۰

ـ لاتین نگاری : «مردم ژاپن سخت خوب و Gentil‌اند» ص ۸۰ ـ «و در خستگی Challenge من از دست می‌رود» ، ص ۶۷ ، هنوز در سفرم

ـ استفاده از آرایه‌ی عکس «در شهر من شاعران نقاش و نقاشان شاعر بسیار بوده‌اند . » ص ۱۶ ، من به مهمانی جهان آمده‌ام و جهان به مهمانی من» ص ۱۰۱ ، هنوز در سفرم

ـ استفاده از ضرب‌المثل : «چوب را باید خورد و روشن شد . «جور استاد» را باید کشید... «طفل گریزپا» بیهوده معلّم را به خداوندان هنر قسم می‌دهد» ص ۴۸ ، اتاق آبی «در قدیم دود چراغ می‌خورده‌اند و استخوان خرد می‌کرده‌اند» ص ۱۰۴ ، هنوز در سفرم

ـ تصویرسازی : «پدر در چهره‌گشایی دستی داشت... آدمش همیشه رزمنده بود . رستمش پیروز ازلی بود و سهرابش شکسته‌ی جاودان» اتاق آبی . ص ۵۸

ـ واج آرایی و جناس : «تنها سود درس شیمی ما سود سوزان بود» ص ۵۹ ، بی‌عقلی را وامی‌دارد تابر عقل بشورد و بی‌نظمی را به نظم» ص ۸۸ . اتاق آبی

ـ پارادوکس : «اسود نورانی» «مکان ، ناکجاآباد است» ص ۹۶ ، اتاق آبی «دوران خردسالی من در محاصره‌ی ترس و شیفتگی بود» ص ۱۴

می‌خورم، ص۶۵، کار من دارد تکان می‌خورد، ص ۶۷، کارها روبه راه است. ص۷۶، هنوز در سفرم

ـ جمله‌بندی به سبک کهن: «از شنوایی رنگین نشانه‌های فراوان توان یافت. ص ۳۲، و یا این که اندامی کار همه‌ی اندام‌ها کند. ص۳۴، برای شناسایی وزن و آهنگ یک محیط، زمان باید» ص ۴۸، هنوز در سفرم

ـ استفاده از تمثیل برای بیان موضوع ـ هنوز در سفرم، صص ۳۵و ۳۶

ـ حذف فعل به قرینه‌ی معنوی: «اشاره‌ای به نرفتن من و نشانی خانه در آن» ص ۴۹، هنوز در سفرم ـ «روانش شاد» ص ۵۷، اتاق آبی.

ـ چند جمله‌ی متوالی با حذف فعل: «بادی تند، و بی‌آرامی هرچه درخت. و درهمی موها، و تپش تن پوش‌ها» ص ۴۵، هنوز در سفرم

ـ (را)ی حرف اضافه به معنی برای: «هنر شرق را یک ویژگی است» ص ۸۳

ـ (به) اضافه به معنی بر: «سورئالیسم اعتراض بود به ضد عقل» ص ۸۶

ـ (را)ی فک اضافه: «درختان را ریشه در جوی معنی است» ص۹۶

ـ (به) به معنی در: «به عصر ایمان همه‌جا جلوه‌ی حق بود» ص۱۰۳ ـ «امّا در یک دوران، سایه ـ روشن غربی به پرده‌هاست.» ص ۱۰۶، اتاق آبی و «به تماشا بمان» ص ۱۰۰، هنوز در سفرم.

ـ (یا)ی مصدری: «درختی درخت بیش از درخت مینیاتور ایرانی است.» ص ۱۰۴ اسب از پهلو، اسبی خود به کمال نشان می‌داد، ص ۶۵، اتاق آبی

ـ حذف رای مفعولی: «اسبی خود به کمال نشان می‌داد». ص ۶۵، اتاق آبی

ـ جابه‌جایی دو جمله به منظور تأکید: «و باز، به همان کتاب، پرده‌ای را قرینه‌پردازی به کمال می‌بود، اگر مرغی واژگونه نمی‌شد و گیاهی هنوز نالیده بود» اتاق آبی، ص۸۲

ـ پیچیده‌نویسی و تعابیر فلسفی: «... در کار وی اصل آن نیست که پیداست، بلکه حضوری که هست، و آن تهی که تخیّل تماشاگر را فرا می‌خواند تا انباز آفرینش پرده شود» اتاق آبی، ص ۸۴

ـ آوردن صفت در آخر جمله به منظور تأکید: «امّا استاد، چرا باید در پرده‌ی ما جایی باشد چشم‌گیر؟» اتاق آبی، ص ۹۰

ـ سجع: «صورتگر شما ظلمات را صورت می‌بندد. نقشبند ما نقش آب حیات می‌زند. این یک سر به منزل مقصود است، و آن یک در وادی طریق.» اتاق آبی، ص ۱۱۱

ـ شکسته نویسی: «از ایران بی‌خبرم از پی سال‌ها بی‌خبری» ص ۴۲ «من کاشی‌ام» ص ۱۴، هنوز در سفرم

ـ استفهام انکاری: «در کجای روی زمین استادی این کار می‌کند؟» ص ۴۹، چگونه می‌توان از این همه شفافیّت گذشت؟» ص ۸۷، هنوز در سفرم

ـ تکرار به منظور تأکید: «قطار می‌باید ما را می‌برد و برد» ص ۵۶، به آن جایی که تماشاگر ساده و یک‌رویی بوده‌ام، برگردم و برمی‌گردم» ص ۸۵، هنوز در سفرم

ـ تضمین: «نه، بیا برویم از این ولایت من و تو.» هنوز در سفرم، ص ۹۱

ـ استعاره: «می‌خواهم کتاب‌هایم را به گوشه‌ای پرتاب کنم. کعبه‌ی نقاشان [پاریس] را پشت‌سر بگذارم» هنوز در سفرم، ص۸۹

ـ مزاح گویی: ولی نباید زیاد خوش‌خیال بود. من خیلی‌ها را شناخته‌ام که از دست شعر به پلیس شکایت کرده‌اند»، ص۷۴ «چه می‌شود کرد آدم‌های پول‌دار گاهی در ییلاق هستند گاهی در قشلاق»، ص۷۱، هنوز در سفرم

ـ طنز و نگاه اجتماعی (که جایگاه خاص خود را می‌طلبد): «اگر برای تماشای سیب درنگ کنیم، همکارها جایزه را خواهند برد. پس برویم دیگ زودپز احساس بخریم» هنوز در سفرم، ص۱۰۴ ـ «منابع طبیعی ایران، در کتاب جغرافی بود نه در خاک ایران» ص۵۱، اتاق آبی

ـ استفاده‌ی بسیار از شاهد مثال (در بخش گفت‌وگو با استاد که نثر را تحقیقی و تحلیلی کرده است، در مورد قرینه‌سازی می‌نویسد): به اعداد بنگرید. اعداد زوج، تمام و آرام‌اند. اعداد طاق بی‌قرینه و ناآرام. صص۷۷-۷۹، اتاق آبی

ـ صفت‌های متوالی (تنسیق الصّفات): «در چهارچوب علایم نسب [رنگ] آبی دادگری بوده است و فروتنی و وفاداری و پاکدامنی و شادی و درستی و آوازه‌ی نیک و عشق و خوشبختی جاودان» اتاق آبی، ص۳۶

ـ ایهام تناسب، جناس، طرد و عکس: در هندسه‌ی شیرین خانه‌ی زنبور، عسل حیرت را چشیده‌ام» ص۷۸، «همان روز، حسن (خوب) را (چوب) خوانده بود و چوب خوبی را از دست معلم خورده بود.» ص۴۵، اتاق آبی

تشبیه ملفوف: کتاب فارسی یک مرقّع بی‌قواره بود. در آن خزف کنار صدف بود: قاآنی کنار مولوی» اتاق آبی، ص۵۱

ـ و نیز به یادآورنده‌ی بیت مقابل یا بیت‌های مشابه:

جای آن است که خون موج زند در دل لعل
زین تغابن که خزف می‌شکند بازارش [حافظ]

ـ آمد، به معنی شد: «در طبیعت در کار (رنوار) نزدیک آمد.» ص۹۷ **چه‌سان به معنی چگونه**: چه‌سان می‌توانم در بند شباهت باشم؟» ص ۱۰۴

ـ بسوخت به معنی سوزاند: «پرسپکتیو جان مشتاقان بسوخت» ص۱۰۳، اتاق آبی

ـ نقص نگارشی و ضعف تألیف: «نقطه‌نظرهایی چند به کار است» ص۱۱۱، دیوانه فوته به کمر بسته‌اند»، ص۱۲۰، اتاق آبی

منابع و مآخذ

۱. سپهری، سهراب، اتاق آبی، به کوشش پروانه سپهری، مؤسسه‌ی انتشارات نگاه، تهران ۸۲
۲. سپهری، پریدخت، هنوز در سفرم، انتشارات فرزان، تهران ۸۴

پاینده، مترجمی پاینده

چکیده

این مقاله، ضمن یادکردی از مرحوم ابوالقاسم پاینده(متوفا به سال ۱۳۶۳)، گذر و نظری بر آثار داستانی اوست، آثاری که متأسّفانه بعد از انقلاب تجدید چاپ نشده و مورد نقد و بررسی قرار نگرفته است. بی‌شک پاینده با ترجمه‌های خواندنی و با ارزش آثار بزرگی نظیر قرآن و نهج‌الفصاحه در عرصه‌ی دین، فرهنگ و ادب این مرز و بوم خوش درخشیده و صادقانه خدمت کرده است. یادش گرامی باد!

کلیدواژه‌ها

داستان‌نویسی، طنز، سنّت و تجدّد، مشروطیت، روشنفکری

صفرعلی کرمی

با وجود کثرت مترجمان معاصر، شاید مترجمی که هم داستان‌نویسی زبردست، هم روزنامه‌نگاری توانا و هم محقّقی تلاشگر باشد، کم‌تر سراغ داریم. مرحوم «ابوالقاسم پاینده» فردی بود که این همه را یک جا داشت! با وجود ترجمه‌های فراوانی که اخیراً از قرآن کریم چاپ و منتشر شده است، ترجمه‌ی «پاینده» با آن مقدّمه دل‌نشینش هم‌چنان جاذبه و شیرینی خاصّی دارد که اهل قلم و ارباب ذوق به خوبی بدان واقف‌اند. علاوه بر این گردآوری و ترجمه‌ی سخنان حضرت محمّد(ص) و نام‌گذاری آن تحت عنوان «نهج‌الفصاحه» کاری بود که «پاینده» در آن زمان به نیکوترین وجه انجام داد و کاری بدان ظرافت و زیبایی شاید تنها از قلم ساحر و ذوق بارز او برمی‌آمد.

صرف‌نظر از بررسی ترجمه‌های ارزشمند او؛ مانند «تاریخ طبری»، «مروج‌الذهب»، «تاریخ سیاسی اسلام»، «تاریخ عرب»، «در آغوش خوشبختی» و... که خود بحثی جامع را می‌طلبد، در این نوشته نگاهی به شیوه‌ی داستان‌پردازی او خواهیم داشت. باشد که این نگرش، انگیزه‌ای شود برای بازخوانی و بررسی همه جانبه‌ی آثار این نویسنده‌ی بزرگ، که در عرصه‌ی تاریخ داستان‌نویسی امروز ایران مظلوم واقع شده است.

«پاینده» در سال ۱۳۲۴، داستانی نمادین (سمبلیک) به نام «بوقلمونک» را در مجله‌ی هفتگی «صبا»، که مدیر آن خود او بود، چاپ نمود. مقصود او از این ترکیب به قول خودش «بوقلمون» و «شغالک» بود و اشاره به «مظفر فیروز» داشت، زیرا: «آن مرد بدطینت، پوزه‌ای باریک و شغال‌نما داشت و تصویر نیم‌رخ او شغال مجسّم می‌نمود» (مرده‌کشان جوزان، ص ۲۵۷)

چاپ این داستان که واکنش‌های گوناگونی را در برداشت و مدّت‌ها، صحبت‌ها بر سر آن بود و هم‌چنین چاپ مقاله‌ای که در آن نسبت «شاگرد قصّاب» به «استالین» داده بود، به همراه کاریکاتوری از او، موجب توقیف مجله‌ی «صبا» و تعقیب «پاینده» شد.

هم‌زمان با این توقیف و تعقیب، «پاینده» به صواب دید دوستانش، مدّتی از سیاست و روزنامه‌نگاری کناره گرفت. در این زمان اوقات فراغتی برای او به‌وجود آمد و نوشتن داستان‌های کوتاه را آغاز کرد.

در واقع کناره‌گیری موقت «پاینده» از سیاست و سیر او در آفاق پر نور اندیشه، برای او توفیقی اجباری در برداشت و نتیجه‌ی آن از هشت سال کوشش او برای انتشار مجله‌ی «صبا» بیش‌تر بود. این توفیق، هدیه‌ی مجموعه داستان «در سیمای زندگی» و به دنبال آن «دفع از ملاعنصرالدین» و «ظلمات عدالت» به گنجینه‌ی نویسی

ادبیّات داستانی ایران بود.

اوّلین مجموعه‌ی داستان «پاینده» در سال ۱۳۳۶، با عنوان «در سینمای زندگی» چاپ شد. عنوان کتاب مناسب نبود و مورد استقبال نیز قرار نگرفت. البتّه بعضی از روشنفکران و نویسندگان به‌نام، که پی به ارزش‌های ادبی کتاب برده بودند، آن را ستودند. «احمد شاملو» ضمن مقاله‌ای که در مجلّه‌ی «سپید و سیاه» به چاپ رسید، قدرت «پاینده» را در این کتاب «معجزه» دانست. عبدالرّحمن فرامرزی، دکتر رحمت مصطفوی، علی‌اکبر کسمایی و دکتر انوشیروانی، ضمن بررسی‌هایی کوتاه، این کتاب را یک شاهکار دانستند. با این وجود این کتاب سال‌ها مهجور ماند و قدر آن، آن‌گونه که باید شناخته نشد.

یکی از عیوب بعضی از داستان‌های این کتاب و بعضی از داستان‌های دیگر «پاینده» تفصیل‌های غیر ضروری و گاهی اختصار و ایجازهایی است که به داستان‌ها آسیب رسانده است. موضوعی که قدما آن را «اطناب مُمِل و ایجازِ مُخل» خوانده‌اند. ناآشنایی «پاینده» با سبک‌های داستان‌نویسی غرب و اشتغال او به کار مطبوعات و پاورقی‌نویسی، در این موضوع بی‌تأثیر نبوده است. شاید همین عوامل باعث شده است که بعضی از داستان‌های او ترکیبی از گزارش، شرح حال و مقاله از آب درآید.

«پاینده» خود بعضی از جاها متوجّه این موضوع شده، به‌طوری که در داستان حضور یافته و با بیان جمله‌های معترضه عذرخواهی کرده است.

وی در چاپ دوم کتابِ «در سینمای زندگی» ضمن حذف دو داستان با عناوین «قضیّه‌ی چلچراغ عقب‌افتاده‌ی ما» و «قضیّه‌ی جن پینه‌دوز» عنوان کتاب را نیز به «مرده‌کشان جوزان» تغییر داد و در بسیاری از داستان‌ها بازنگری و تجدید نظر نمود. این بازنگری و تجدید نظر بسیاری از نقیصه‌های این مجموعه داستان را برطرف ساخت. اگر «پاینده» زنده بود و بار دیگر در ساختار بعضی از داستان‌های این مجموعه تجدید نظر می‌نمود، بی‌شک «مرده‌کشان جوزان» یکی از زیباترین مجموعه داستان‌های کوتاه معاصر می‌شد. امّا افسوس که مرگ، این مجال را به او نداد و در سال ۱۳۶۳ روی در نقاب خاک کشید.

ارزش قصّه‌های «پاینده» در این است که از متن زندگی مردم مایه گرفته و تعداد زیادی از آن‌ها سرگذشت خود اوست که جامه‌ی فاخر و زیبای داستان به آن‌ها پوشانده است. خود او در

مقدّمه‌ی «مرده‌کشان جوزان» و «برگزیده‌ی داستان‌ها» در واقع به شأن نزول بعضی از آن‌ها اشاره کرده است. حتّی به بعضی از داستان‌هایی که طرح آن‌ها را از نویسندگان خارجی گرفته، رنگ و بوی داستان‌های ایرانی داده و آن‌ها را به زندگی خودمان بسیار نزدیک کرده است؛ مانند داستان «نشان درجه‌ی اوّل علمی» که طرح آن از «گی دو موپاسان» نویسنده‌ی معروف فرانسوی است.

جان‌مایه‌ی داستان‌های او را مبارزه با خرافات و استبداد، بوروکراسی اداری، برملا کردن زهد زاهدان ریایی و دعوت به اندیشه‌ای رهگشا تشکیل می‌دهد. این داستان‌ها یا ریشه در دوران کودکی او دارند و وقایع اتفاقیّه و مشاهدات دوران کودکی و نوجوانی خود او هستند که از دیدگاه کودکی کنجکاو و مشتاق آگاه شدن نقل می‌شوند؛ مانند داستان‌های «کمیته‌ی مخفی»، «دلهره‌ی شب عید» و «تجربه‌ی تحویل سال». یا حکایتی تاریخی‌اند که «پاینده» با چاشنی طنز جنبه‌ی انتقادی، اجتماعی به آن‌ها داده است؛ مانند داستان‌های «مفتی حلب»، «حاکم قنسرین» و داستان «قاضی بلخ» که در واقع بازنویسی دیگری از حکایت تاریخی «دیوان بلخ» است.

«پاینده» با بهره گرفتن از ضرب‌المثل‌ها، تعبیرات و اشارات عامیانه، به زبان و نثری دست یافته که در عین ساده و آسان فهم بودن، سهل و ممتنع و غیرقابل تقلید است. سبک «پاینده» در این داستان‌ها آمیزه‌ای از «رئالیسم» و «رمانتیسم» است. او با این سبک توانسته است بعضی از زیباترین داستان‌های کوتاه فارسی را به وجود آورد.

یکی از مجلّات ادبی پربار و مطرح روزگار، در دهه‌ی چهل، مجلّه‌ی «کتاب هفته» بود که بعضی از داستان‌نویسان به‌نام، داستان‌های اوّلیه‌ی خود را در آن به چاپ رساندند. بعضی از داستان‌های «پاینده»؛ مانند «دفاع از ملّانصرالدّین»، «ماجرای فتح برلن» و «نشان درجه‌ی اوّل علمی» نیز در این مجله چاپ شده است.

داستان «مرده‌کشان جوزان» حکایت دزدان روستای جوزان است که شبانه میوه‌های باغات اطراف را می‌دزدند و در این دزدی برای رد گم کردن از تابوت استفاده می‌کنند و سرانجام مشتشان باز می‌شود و... (همان، ص ۳۳)

قصّه‌ی «مأموران دفع ملخ» حکایت هجوم ملخ‌های موذی در فصل بهار به شهر «نون» است که یک روز می‌آیند و آن ناحیه‌ی سرسبز را به خزانی مبدل می‌کنند و می‌روند. امّا آفت دیگری که از این خطرناک‌تر است، هجوم مأموران دفع ملخ است، که در نخستین هفته‌های فصل پائیز به انگیزه‌ی خدمت به روستائیان و ریشه‌کن کردن ملخ‌ها به آن‌جا می‌روند و در آن‌جا اُتراق می‌کنند. آن‌ها به غارت و چپاول روستائیان می‌پردازند و آن‌ها را از هستی ساقط می‌کنند. عاقبت در یک جلسه‌ی طولانی که از اوّل شب تا سحر ادامه می‌یابد بزرگان، معتمدان و سران قوم، با اصرار و التماس رضایت این مأموران کارکشته! را جلب می‌کنند تا از روی نوع‌پروری و رحمت ناز شست بگیرند و بروند. رئیس دفع ملخ نیز می‌پذیرد که به رعایت حال مردم ملخ‌زده، ده هزار ریال بگیرد و فرمان عقب‌نشینی نیروی دفع ملخ را صادر کند!

با بررسی آن دسته از داستان‌های کوتاه «پاینده» که از زبان کودکی (که در واقع خود اوست) روایت می‌شوند، درمی‌یابیم که کوشش و تلاش او برای تبدیل زندگی‌نامه و خاطراتش به داستان، با موفقیّت همراه بوده است؛ زیرا با وجود یکی بودن راوی در همه‌ی داستان‌هایی که از زبان کودک نقل می‌شوند، تکرار در آن‌ها نیست. شخصیّت‌های نسبتاً زیاد داستان‌های او، انسان‌های ساده‌ای هستند که به‌راحتی شناخته می‌شوند.

داستان «نظر آقا، قهرمان دلیر تاریخ» شرح برداشت اقشار گوناگون طبقات مردم از کلمه‌ی «مشروطه» است. برای مردم شهرک «نون» مشخص نبود، مشروطه که این همه از آن گفت‌وگو می‌کنند، چیست؟

تقی که از مخالفان مشروطه است می‌گوید: «مشروطه رو گاتوری‌ها در آوردن، اصلاً این مشروطه کیه؟ این مشروطه کو میخواد جلو دکون خدا، دکون واکونند، لابد از اُرس آمده. بزنیدش. بیرونش کونید. خفه‌ش کونید. به خدا پناه ببرید. از خدا غافل نشید.» (ظلمات عدالت، ص ۱۵۴)

رضا که به گفته‌ی مریدانش، جن تسخیر کرده بود و تا صبح با اجنّه کشتی می‌گرفت، تا اسرار گنج‌های پنهان را از جیبشان درآورد، در مسجد میرزا نصیر لُر به فریاد مشروطه رسید. او ضمن صحبت‌هایش گفته بود: «مشروطه انبار طلاس، آنقده پول داره، پول داره کونگو.» (همان، ص ۱۵۴)

نظر آقا قصّاب، خود را پهلوان دلیر

مشروطه می دانست و در مورد فتوحات خیالی خودش بارها تقّالی کرده بود. راوی داستان که می داند ادعاهای او تماماً دروغ است، این موضوع را با آموزگار پیر مدرسه ی دهقان که رندی خاموش است، در میان می گذارد و معلم با لبخندی فیلسوفانه جواب می دهد: «برادر سخت نگیر. مگر نظر آقا گناهی کرده که قصّاب شده! اگر اعتبار و سوادی داشت، همین مزخرفات را می نوشت، احمقی پیدا می شد و چاپ می کرد، یا خودش چاپ می زد و سی چهل سال بعد تاریخ مشروطه را از روی آن می نوشتند.» (همان، ص ۱۶۵)

البتّه «پاینده» در جای دیگر قضاوت منطقی و کاملاً درستی درباره مشروطه کرده است که اجمالاً به آن اشاره ای می کنیم: «سرانجام وقتی آن همه خون ریخته شد، تا هفت خوان استبداد در هم ریخت و قدرت نامشروط ارباب جبروت، ظاهراً مشروط شد، همان تیره روزانی که استخوان پدران مقتولشان در قبرستان های تبریز پوسیده بود، عین الدوله غول استبداد و قصّاب آذربایجان را دیدند که با عنوان صدر اعظم دولت مشروطه ی ایران به خانه ی «امرهم شوری بینهم» رفت و یک «مبارک است!» غرّا از کسانی، که شب پیش آش و پلوی خورده و وعده ای گرفته بودند، شنید و معلوم شد، مشروطه هم تیول دوله ها و سلطنه هاست و آن همه خون که در راه نهضت جدید ریخته شد و آن همه تن ها بی سر، آن همه زن ها بی شوهر و آن همه اطفال بی پدر شدند برای همین بود که این گروه، نشان استبداد از قبای خود بکنند و رنگ مشروطه به جای آن بمالند و آن تطاول ها و چپاول ها، که از پیش به ناحق می کرده اند، در پناه عدل و قانون انجام دهند.» (مرده کشان جوزان، ص ۲۷۹)

چهار داستان از مجموعه ی «ظلمات عدالت» با عناوین: «در بزم شمر و زینب، شمر ناشی، زیارت نامه ی عاشورا، کوچه ی بن بست»، به طور مستقیم یا غیر مستقیم با ماه محرم و واقعه ی عاشورا ارتباط دارند. «پاینده» در داستان های فوق ضمن شرح و نقد این مراسم در قالب طنز، ماهیت بسیاری از مسئولین و دست اندرکاران این مراسم را نیز برملا کرده است.

داستان های «پاینده» سرشار از اشارات انتقادی است. او در آغاز بسیاری از داستان هایش، ضرب المثل و یا نکته نغز و لطیفی آورده است که جان مایه و پیام داستان در آن نهفته است. این نکته البتّه ضمن حسنی که دارد، عیب نیز می تواند باشد. زیرا نتیجه ای را که خواننده در پایان داستان باید بگیرد، پیش تر به او تفهیم می کند. (ظلمات عدالت، ص ۲۲۴)

جدال بین سنّت و تجدّد موضوع دیگری است که «پاینده» در بعضی از داستان های خود بدان پرداخته است. مقاومت و ایستادگی اقشار گوناگون مردم در مقابله با بدعت ها و مظاهر گوناگون تمدّن جدید، از زبان «پاینده» شنیدنی است. در ابتدای ورود چراغ نفتی به شهرک «نون» چند تن از مردم بی اعتنا به رسوم اجدادی که توانایی خرید لامپا و شیشه و فتیله داشتند، در خانه شان چراغ نفتی روشن کردند و جنگ بر ضد بدعت آغاز شد. (همان، ص ۱۹۳)

امّا این مخالفت ها مثل بسیاری از مخالفت های دیگر مؤثر واقع نمی شود و چراغ روغنی در مقابله با چراغ نفتی کنار می رود و حکاک می گوید: «بدعته، امّا بدعت بدی نیس!». (همان، ص ۱۹۴)

هنوز جنجال چراغ نفتی از بین نرفته است که بدعت دیگری قد علم می کند. حیوان عجیبی که اسمش «سماور» و درون شکمش پر از آب و آتش است. مش رضا حمله دار که آن را در قهوه خانه ای در تهران دیده است، این گونه وصف می کند: «یه چیزیه به رنگ طلا، مثل سیب گلاب، امّا خیلی بزرگ که پایه دارد و گردن. درونش آب می ریزند و میونش آتیش. امّا قدرت خدا آب و آتیش با هم ساختن، آب آتیشو خاموش نی میکونه امّا آتیش آبو گرم میکونه.» (همان، ص ۱۹۳)

در این ارتباط «پاینده» به نقل نظر مردم درباره ی مسائل گوناگون دیگر، نظیر عدالت و معاد نیز پرداخته است که هر کدام در جای خود بسیار خواندنی و شیرین است.

داستان «کمیته ی مخفی» سرگذشت خود اوست. در دوران نوجوانی از هنگامی که با کتاب و کتابخانه آشنا می شود، دست خوش تحوّل و دگرگونی می گردد و در پی یافتن حقایق جدید و تسکین عطش دانستن، عضویت کمیته ای دروغین را می پذیرد. سرانجام پس از دوندگی های فراوان در می یابد که حزب، کمیته و تشکیلاتی در کار نبوده و او گول ساده اندیشی، خامی و خوش باوری خود را خورده است. جمله ی آغازین این داستان: «ای کاش جوانان می دانستند و پیران می توانستند»

(مرده‌کشان، ص ۱۰۵)، در واقع جمله‌ی ختام و نتیجه‌ی آن است.

با آن که سبک مجموعه‌ی داستان «دفاع از ملاّ نصرالدّین» همان سبک مجموعه‌های «مرده‌کشان جوزان» و «ظلمات عدالت» است، امّا مضمون و محتوای داستان‌های این کتاب با دو مجموعه‌ی مذکور فرق دارد. در کتاب «دفاع از ملاّ نصرالدّین»، «پاینده» به مسئله‌ی بوروکراسی پرداخته است. در این داستان‌ها خواننده، دیگر با سادگی و زودباوری اهالی روستاهای «بابا شیخ علی»، «بیستگان» و «جوزان» روبه‌رو نیست، بلکه با فاضل مآب‌هایی روبه‌روست که در تمدّن صنعتی امروز «دن کیشوت»وار زندگی می‌کنند و تعداد آن‌ها نیز چندان کم نیست.

در این میان، هم سبک و هم مضمون کتاب «جناب آقای دکتر ریش» با دیگر آثار «پاینده» کاملاً متفاوت است. این کتاب بنا به گفته‌ی خود او: «گزارش نامه‌ی درد و حیرت و غم» است و آن را تقدیم کرده است به: «قضازدگانی که از غفلت طبیب‌نمای پرمدعای نادانمکار کم‌تجربه‌ی بلیه‌سازی پیش از آن‌چه در طبیعت اشیاء است، رنج دیده و غرامت غفلت او را از نقد عمر و شیره‌ی جان خود داده‌اند و کم نیستند.» (دکتر ریش، ص ۳)

این کتاب گزارش دورانی است که «پاینده» در اثر برخورد با ماشینی، پایش می‌شکند و مدّتی مجبور می‌شود، در بیمارستان و تحت نظر پزشک به مداوای پای شکسته خود بپردازد. او در این گزارش‌نامه به شرح کارهایی که در این مدّت انجام داده است می‌پردازد و در خلال آن خاطراتی را هم بیان می‌کند، که با وجود عدم ارتباط آن‌ها با موضوع کتاب، برای شناخت زوایای فکری «پاینده» قابل توجّه و مطالعه‌اند. هدف پاینده از نوشتن این کتاب که با نثری انتقادی نوشته شده، در واقع بررسی و نقد روابط بیمار و پزشک است. در میان آثار داستانی «پاینده» این کتاب ارزش ادبی چندانی ندارد و برای کسانی که آثار او را نخوانده‌اند، ملال‌آور و خسته‌کننده است.

اوج کارهای «پاینده» در داستان‌های کوتاه اوست. او رمان و نمایش‌نامه هم نوشته است. رمان «قاتل» او به چاپ سوم نیز رسید. از نمایش‌نامه‌های او نیز می‌توان به نمایش‌نامه‌ی «زبان دل» اشاره کرد که در آخر مجموعه‌ی «دفاع از ملاّ نصرالدّین» آمده است، امّا او در نوشتن نمایش‌نامه توفیق نیافته و نمایش‌نامه اثر قابل توجّهی به کارنامه‌ی ادبی او اضافه نکرده است.

به قول نویسنده‌ای: «داستان درخت تناوری است که ریشه در وجود آفریننده‌اش دارد و از گرمای درون آفریننده‌اش زندگی می‌یابد. مثل بچّه‌ای که وقتی از شیر مادر می‌نوشد، از بیماری‌ها و آفت‌ها و گزندهای محیط زندگی‌اش مصون می‌ماند» (کلک، ش ۱۲۷)، و گرمای درون «ابوالقاسم پاینده» هنوز سال‌ها پس از خاموشی او در رگ داستان‌هایش جریان دارد.

«پاینده» با نوشتن سه مجموعه داستان یادشده، در واقع به قول خودش: «سنگی بر زیربنای قصّه‌ی خالص ایرانی نهاد که ارزش‌یابی آن کار نقّاد بصیر است.» (ظلمات عدالت، ص ۶) و افسوس که تا این زمان نقّادی بصیر پای به میدان نگذاشته است تا به معرّفی و بررسی همه‌جانبه‌ی آثار او بپردازد.

در این جا سخن در باب داستان‌های پاینده را به پایان می‌برم با تذکّر این نکته که جای نمونه‌هایی از داستان‌های او در گزیده‌هایی که از داستان‌های معاصر تدوین یافته است؛ مانند «بازآفرینی واقعیت» (محمدعلی سپانلو)، «داستان کوتاه ایران» (محمد بهارلو) و «همیان ستارگان» (محمد فعله‌گری...) بسیار خالی است. یادش گرامی و روحش قرین رحمت باد.

هر کس اثری به جا نهد پاینده است
«پاینده» به جا نهاد آثار زیاد
در دفتر روزگار نامش ثبت است
ارباب ادب کی برد او را از یاد؟

منابع و مآخذ

۱. بهزادی، دکتر علی، شبه خاطرات، جلد اوّل، چاپ سوم، انتشارات زرّین، ۱۳۷۶
۲. پاینده، ابوالقاسم، داستان‌های برگزیده، چاپ اوّل، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۰
۳. ـــــــ در سینمای زندگی، چاپ اوّل، بنگاه نشریات طلایی، ۱۳۳۶
۴. ـــــــ ظلمات عدالت، چاپ سوم، انتشارات جاویدان، ۱۳۵۷
۵. ـــــــ مرده‌کشان جوزان، چاپ دوم، انتشارات جاویدان، ۱۳۵۷
۶. ـــــــ دفاع از ملاّنصرالدّین، چاپ سوم، انتشارات جاویدان، ۱۳۵۷
۷. ـــــــ جناب آقای دکتر ریش، چاپ دوم، ناشر؟ سال چاپ؟
۸. شریفی، محمّدعلی، یادگار اهل سخن، چاپ اوّل، نشر آبی، ۱۳۶۸
۹. عابدینی، حسن، فرهنگ داستان‌نویسان ایران، چاپ اوّل، مؤسّسه‌ی فرهنگ کاوش، ۱۳۷۴
۱۰. کسمایی، علی‌اکبر، نویسندگان پیش‌گام در داستان‌نویسی امروز ایران، چاپ اوّل، شرکت مؤلّفان و مترجمان ایران، ۱۳۶۳
۱۱. کلک [ماهنامه] شماره‌ی ۱۲۷، مهر و آبان ۱۳۸۰

خاطره‌نویسی

چکیده

در این مقاله، مباحثی چون «فرم و ساختار یکدست»، «جایگاه توصیف»، «زبان ادبی» و «انتقال و پردازش اطلاعات» ـ هرچند به اختصار ـ چرائی و چگونگی «خاطره‌نویسی» را رقم می‌زنند

کلیدواژه‌ها

خاطره‌نویسی، ساختار یکدست، زاویه‌ی دید، زبان ادبی، دیدن تا شنیدن، پردازش اطلاعات

علی‌اصغر ارجی

خاطره‌نویسی یک تجربه است. یک قطعه از زندگی است. داستانی است که همه، قادرند بیانش کنند، چون حبابی شیرین است. خوب دیده می‌شود و زیبا به یاد و خاطره می‌ماند. انگار قدرتی درونی آن لحظه‌ها را دوباره زنده می‌کند و به ترتیب در کنار یکدیگر می‌چیند. این گلگشت ذهنی و شخصی ـ زیرا حتی یک مکان و زمان واحد را دو نفر یک‌گونه نمی‌بینند و یک‌جور توصیفش نمی‌کنند ـ که روایت گذر از حال به گذشته و ترمیم و شکل‌گیری برای آینده است، خاطره‌نویسی (memoir) نام دارد، نوشته‌ای که هنوز تم‌وبوی آن فضا را حفظ کرده است.

دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن در این‌باره می‌گوید: «زندگی ساده است، تسلسل صدها میلیون لحظه که مجموعه‌ی آن‌ها یک عمر را تشکیل می‌دهد؛ ولی هر یک از این لحظه‌ها برای خود باری دارند، پس باز جست لحظه‌ها می‌تواند راهی باشد به بازیافت زمان از دست رفته، با این حال در میان انبوه متراکم لحظه‌ها زیاد نیستند آن‌ها که هنوز تپشی داشته باشند. اینان بوی دارند و رنگ و طعم ـ طعم میخک و رنگ مورد و بوی صندل ـ و هم اینان‌اند که سایه‌ی خود را در گم‌شده‌ترین حفره‌های ضمیر می‌لغزانند» (روزها، مقدمه)

امّا آیا همه می‌توانند از چنین قدرتی برخوردار باشند که لحظه‌های زندگی و خاطرات خود را ثبت کنند؟ جواب، «بله!» است، هرچند بسیاری با ترس و نگرانی به سوش بیایند. اصولاً ذهن انسان این توان نظم‌بخشی را داراست. هرکس می‌تواند به گونه‌ای، گوشه‌ای از گذشته را یاد آورد و به خاطره تبدیلش کند. از این نظر خاطره‌نویسی به عنوان یک مرحله از خودآگاهی است که بعد از زبان‌آموزی کودک شروع می‌شود و تمرینی است که سرانجام به آزمون و تولید هنری می‌انجامد. یا می‌توان گفت، این کار پایه‌ی یک تحول است، برای پدید آوردن شکل‌های دیگر داستانی و حتی علمی.

خاطره‌نویسی مرحله‌ای از روایت است و یک شکل طبیعی برای برقراری ارتباط و به اندازه و قامت یک کشف و اختراع. این جا به طرز شگفت‌آوری مرحله‌ی فراشناخت (تولید متن) برای یک کودک و نوجوان یا هر کسی دیگر رخ می‌دهد. او با این عمل نشان می‌دهد قدرت تفکر و سازمان‌دهی حوادث و رویدادها را دارد و چه‌بسا از این راه هویت خود را نیز کم‌کم به‌دست آورد.

سؤال دیگری پیش می‌آید. آیا خاطرات به هر نحو بیان شوند، ارزش یکسانی خواهند داشت؟ یا انتظار محدودی از یک خاطره می‌توان داشت؟ اگر قرار باشد که خاطره تنها پیامی و گزارشی ارسال کند، شاید بتوان پذیرفت، رسالت خود را انجام داده است. امّا بحث چیز دیگرست. خاطره نمی‌خواهد وقایع شماری کند، زیرا مخاطب این گونه نوشته، الزامی ندارد وقت خود را صرف مطالعه‌ی چیزی بکند که

بی ارتباط با اوست. بلکه این جا طراحی هنری و زیباپسندانه لازم است؛ یعنی باید از ارتباط عناصر همگون و متفاوت، ساختاری پدید آید تا نوعی خاص از آن‌چه نویسنده دیده است بیان شود، هرچند هدف خاطره بیان واقعیت باشد. از این روست که امروزه خاطره‌نویسی، شرح حال نویسی و اتوبیوگرافی‌ها تحولی اساسی یافته‌اند و مخاطبین باذوق بسیاری را به سوی خود کشانده‌اند. حتی پایه‌ی رمان و داستان‌های بزرگی هم‌چون «رابینسون کروزوئه» شده‌اند. رمز این کار کجاست و آیا اصولاً می‌توان راز چگونگی پدید آمدن یک خاطره‌ی دل‌نشین را توضیح داد.

ناچاریم باز بگوییم، «خاطره‌نویسی» تنها بیان یک واقعه نیست یا اگر موضوع مهم و حتی شگفت‌آوری داشته باشد، نمی‌تواند با اهمیت و جذاب جلوه کند، بلکه ماندگاری و اثربخشی

یک اثر هنری در آن است که چگونه و از چه زاویه‌ی دیدی ترسیم شده باشد. این جا نوع و ظرافت نگاه مطرح است. بدیهی است یک نویسنده‌ی باذوق به هر شیء یا پدیده‌ای، هرچند معمولی و پیش پا افتاده، چنان می‌نگرد که برجستگی و ابعادش را آشکار و منحصر به‌فردتر کند. به معنی دیگر تکنیک، زاویه‌ی دید و قضاوت افراد است که ارزش و اهمیت سوژه یا خاطره را تعیین می‌کند.

اینک به احتمال به چند عنصر اساسی که بتواند یک خاطره را مقبول طبع مخاطبین فراوان کند و شور و شعفی در آن‌ها ایجاد نماید، اشاره می‌کنیم.

۱. فرم و ساختار یکدست

نمی‌توان برای خاطره یک حجم ثابت و محدود مشخص کرد. گاه ثبت یک لحظه و رویداد کوتاه است و گاه زنجیره‌ای از حوادث و رویدادهای روزانه که به هم پیوسته‌اند. اما اگر یک پاراگراف یا صفحه باشد یا به حجم یک کتاب، باید فرم و ساختار ارگانیک داشته باشد؛ یعنی دارای پایه و محوری دقیق و پرداخت شده. نویسنده‌ی خاطره باید بداند محور اصلی اثرش کجاست و چگونه باید بر روی آن تمرکز کند، عناصر مربوط و نامربوط را چگونه به یکدیگر متصل و چه‌طور آن‌ها را جابه‌جا کند و تدوین یا توالی و ترتیب قرار گرفتن آن‌ها چه‌طور باشد؟ در غیر این صورت با نوشته‌ای غیرساختاری و آشفته روبه‌رو خواهیم بود که در آن حوادث ریز و درشت، یکسان و یک پایه در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و فرایندی را نشان نمی‌دهند (اوج گیری و فرود). هم‌چون جزیره‌های سرگردانی که هریک به گوشه‌ای افتاده و با وحدتی که متناسب با اصول و قواعد روح و معز بشری است، هم‌خوانی نداشته باشند. لازم است تأکید کنیم ساختمان یک اثر از ابزار زیر و درشت ساخته شده و نه اجزای یک سطح و یک‌اندازه. آن‌چه مهم است این است که اجزای ناهمگون، به گونه‌ای در کنار هم قرار می‌گیرند تا شکل قابل درک، ارائه دهند. البته این شکل، زمانی برجسته و مشخص خواهد بود که با حرکت روبه‌بالا و یا با فرازوفرودی که در نهایت منجر به نقطه‌ی اوج گردد، پایان پذیرد.

بنابراین نویسنده‌ی خاطره باید، در مرحله‌ی نخست، ترتیب زمانی حوادث را مدنظر قرار دهد و اگر بعدها آگاهانه این ترتیب زمانی را برهم بزند، به شرطی که پیوستگی حرکات خاطره به‌هم نخورد، کارتازه و جالبی خواهد بود و مخاطبین دیرپسند را متوجه اثر خواهد کرد. به طور مثال در توالی یک خاطره می‌توان از زمانی شروع کرد که مقدمات سفر و خاطره فراهم می‌شده است، یا از زمان حرکت یا از جایی که حساس‌ترین لحظه‌ی خاطره شکل گرفته است.

در مرحله‌ی دوم نویسنده باید بتواند و بداند که چگونه دوربین

چشم‌وفرمان قلم را بچرخاند و سرعت آن را گاه تند و گاه آهسته نماید، تا تصویری چشم‌نواز و متحرک ارائه گردد. همه می‌دانیم یا لااقل در گفتار رعایت می‌کنیم که چه‌طور از نقل و گزارش بعضی حوادث به سرعت بگذریم و در حادثه‌ی خاصی از آن تأمل کنیم.

ساده‌تر این که در چارچوب یک متن ادبی بهتر است زیاد به زمان و تقویم طبیعی و جغرافیایی پای‌بند نباشیم و بر روی ثانیه‌های ثابت زمان حرکت نکنیم. از روی بعضی صحنه‌ها تند عبور کنیم و حتی بعضی را هم حذف کنیم. مثلاً این گونه ننویسیم: «ساعت ۸صبح حرکت کردیم، ساعت ۹ صبحانه خوردیم، باز حرکت کردیم، ظهر جای خوش آب‌وهوا ناهار خوردیم، شب به حرم رسیدیم، نماز و دعا خواندیم و به خوابگاه آمدیم».

موضوع دیگر این است که هرچند یک خاطره چون دیگر متون داستانی، یک شبکه‌ی به‌هم پیوسته از پرسوناژها و اجزائی است که بخشی از آن شفاف و بخشی کم‌رنگ است، بعضی برجسته و بعضی فرعی، اما به یاری یکدیگر صحنه‌ی متحرکی می‌سازند که برخلاف عکس و نگاتیو، درک و لذت مضاعفی می‌بخشند. ولی آن‌چه این فرم و پازل را مستحکم‌تر می‌کند، بخش پایانی نوشته است، جائی که نقطه‌ی اوج حادثه با تقابل و غافل‌گیری شکل می‌گیرد و همین جاست که رمز ثبت و به‌خاطر آوردن و ماندگاری یک اثر مشخص می‌شود و این سومین و اساسی‌ترین عامل ساختاری یک خاطره است. البته ناگفته پیداست که معنی این سخن این نیست که خاطره را، که یک رویداد واقعی است، با بال تخیل به ژانر دیگری تبدیل کنیم یا آن را از مسیر طبیعی خارج سازیم.

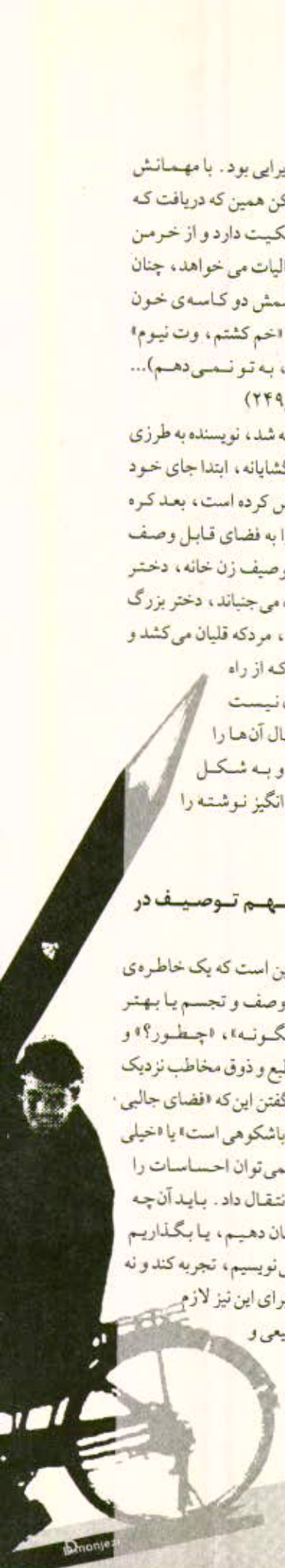
شاید متن زیر بتواند، دیدگاه‌های فوق را روشن‌تر بیان کند، زیرا نویسنده‌ی آن توانسته است از تمام ابزارهایی که نوشته‌اش را انسجام بخشد، استفاده کند و مجموعه‌ی عناصری را که در گوشه و کنار و فضا پراکنده‌اند با ترتیب و توالی کنار هم بیاورد و سرانجام با نقطه‌ی عطف مناسب پایان ببرد.

«در سفری به طایفه‌ی «نگین تاجی» در سیه‌چادری توقف کردم و شبی را گذراندم. تماشای یک خانواده‌ی ایلی همیشه برایم مطبوع بود. خسته و کوفته بیرون چادر روی نمدی نشسته و به یک‌بار علف تازه بریده‌ی خوش‌بو تکیه داده بودم. کره اسب قشنگی برای علف‌ها و گروهی از حشرات برای روشنایی دورم جمع شده بودند. زن خانه با سنجاق چارقدش در پرتو یک تاله هیزم بلوط خار از پای طفلش در می‌آورد. دختر کوچکش، که چند سکّه‌ی نقره بر بال ارخالقش آویخته بود، با زمزمه‌ای گهواره‌ای نوزادی را می‌جنباند: «لالالا گل گندم تو ایجیکی موایخندم» (تو می‌جهی، من می‌خندم). دختر بزرگش با آستین‌های بالا زده چند میش را که تنگاتنگ در گوشه‌ای حلقه زده بود، می‌دوشید. پسری جوان با چوب بلندی که در دست داشت به دختر کمک می‌کرد. مرد خانه، خسته از کار روز در گوشه‌ی چادر قلیانی به دست گرفته و به خرمن کوچک گندمش که در کنار خانه گرد آورده بود، می‌نگریست. سگی پارس کرد، مهمانی بر اسبی قزل وفربه رسید، شلاق سرخ در دست داشت. بر دوشش تفنگ گلوله‌زنی نقره کوبیده‌ای برق می‌زد. مرد در خیال مهربانی و پذیرایی بود. با مهمانش گرم گرفته بود، لیکن همین که دریافت که مهمان دعوی مالکیت دارد و از خرمن کوچکش منال و مالیات می‌خواهد، چنان برآشفت که دو چشمش دو کاسه‌ی خون شد و فریاد برآورد «خم کشتم، وت نیوم» (خودم کاشته‌ام، به تو نمی‌دهم)...» (بخارای من، ص۲۴۹)

آن گونه که گفته شد، نویسنده به طرزی ساختاری و زبان گشایانه، ابتدا جای خود را در چادر مشخص کرده است، بعد کره اسب و حشرات را به فضای قابل وصف آورده، آن‌گاه به توصیف زن خانه، دختر کوچک که گهواره می‌جنباند، دختر بزرگ که شیر می‌دوشید، مرد که قلیان می‌کشد و سرانجام مهمانی که از راه می‌رسد و مهمان نیست بلکه می‌خواهد مال آن‌ها را ببرد، پرداخته و به شکل ملودرام و هیجان‌انگیز نوشته را پایان برده است.

۲. جایگاه مهم توصیف در خاطره‌نویسی

بحث دیگر این است که یک خاطره‌ی جذاب در فرایند وصف و تجسم یا بهتر بگوییم با «چگونه»، «چطور؟» و «چه‌حالت؟» به طبع و ذوق مخاطب نزدیک می‌شود. تنها با گفتن این که «فضای جالبی بود» «امام‌زاده‌ی باشکوهی است» یا «خیلی خوش گذشت» نمی‌توان احساسات را رقیق و ملموس انتقال داد. باید آن‌چه می‌گوییم، نشان دهیم، یا بگذاریم خواننده آن‌چه می‌نویسیم، تجربه کند و نه فقط درک کند. برای این نیز لازم است به چشم طبیعی و حس‌های خود اعتماد کنیم،



هرچند، خاطره‌ها با گذر زمان و عدم تثبیت آن مبهم و شبه‌گونه می‌شوند. امّا ذوق و احساس ما می‌تواند با استفاده از ضمیر ناخودآگاه آن‌ها را بازسازی کند، آن‌گونه که یک خواب و رؤیا چنین می‌شوند.

درباره‌ی دیدن و تصویر کردن، نکته‌ها بسیار است، به قول معروف:

محمد دیدن و موسی شنیدن
شنیدن کی بود مانند دیدن

امّا اصولاً درک و فهم ما از هر اثر خصوصاً هنری و ادبی منوط به این است که کلیّت و جزئیات یک موضوع، پردازش، رنگ‌آمیزی و قابل دیدن شود. پس بهتر است سازوکار و تکنیک دیدن را نیز در خاطره‌نویسی روشن کنیم.

در یک توصیف جامع می‌توانیم به دو طریق عمل کنیم. نخست فضا را کلی ببینیم. در این وجه می‌توانیم نگاهمان را از سمت راست فضا آرام آرام به جلو پیش ببریم یا از بالا به پائین و بعد کوچک‌ترین جزء این مجموعه را نیز به گونه‌ای دیگر ببینیم و ترسیم کنیم. البته باید با سرعت از فضای کلی به جزئی رفت و برگشت کنیم تا همانند چشم انسان برای دیدن پدیده‌ها عمل کرده باشیم. متأسفانه در بسیاری از خاطرات، پدیده‌ها به‌صورت یک کل، مات و نامبهم تصویر می‌شوند و عناصر کوچک و زیر مجموعه دیده نمی‌شوند. گویی صاحب نوشته، عینکش را گم کرده باشد. در نتیجه شبهی از اشیا و پیرامون را می‌بیند. راه دوم این است که باز هم‌چون چشم عمل کنیم. یا مثل دوربین ـ فیلم‌برداری؛ یعنی ابتدا فضا را به نمای باز (لانگ‌شات) نشان دهیم، تصویر بعدی را نیمه‌باز و دیگری را از یک‌نمای بسته و کوچک ترسیم کنیم. این شیوه با حوزه‌ی عمل چشم و درک ما هماهنگ است و بهترین موفقیت و چشم‌انداز را فراهم می‌کند. البته همه‌ی این‌ها بسته به شناخت ما از عنصر مکان و زمان در نوشته‌ی روائی است، به صورتی که می‌توان گفت، هر اثر قابل درک به نوعی پای بست فضا و مکان است.

دکتر اسلامی ندوشن از چنین توانایی چشم و نگاه برخوردار است: «مدرسه آب و جارو شده، همراه با بهاری که در شارسان عمرش بسیار کوتاه بود، درش را بر روی ما گشود. چهره‌ی بچه‌ها بر اثر استراحت و تفریح چند روزه و خوردن شیرینی و آجیل، خندان‌تر و شاداب‌تر می‌نمود. این گشادگی حتی در حالت معلم‌ها نیز دیده می‌شد. لباس نو یا مرتب پوشیده و حمام و سلمانی رفته بودند. درخت‌های باغچه نیز برگ‌های نازک و شکوفه برآورده بود» (آن روزها، ص ۷۷) دقت کنید، نویسنده، مدرسه را می‌بیند امّا «آب و جارو شده»، بچه‌ها را نیز، دقیق‌تر نگاه می‌کند. چهره‌شان را می‌بیند یا تصویر می‌کند امّا «خندان‌تر و شاداب‌تر»، حتی از کلاس به بیرون توجه می‌کند، زاویه‌ی چشمش را عوض می‌کند، درخت‌های باغچه را می‌بیند، ولی نه کلی و مبهم، بلکه ظریف و هنرمندانه، «با برگ‌های نازک و شکوفه برآورده».

و در این توصیف: «پنجره‌ی اتاقم رو به باغچه باز می‌شد که سه‌متری گودتر از کف بنا بود و نور و هوای تازه می‌آورد. درخت‌های نوچه باردار و شاخه‌های نازکشان که طاقت این سنگینی را نداشت، محجوبانه خم شده بود.» (همان، ص ۲۲۱)

در این نوشته نیز به نظر می‌رسد، نویسنده خواسته از چشم دقیق بینش به دو صورت استفاده کند. یعنی یک بار از بالا به فضا نگریسته و بار دوم احتمالاً به صورت افقی، درخت و شاخه‌های نازکش را دیده باشد. بنابراین آن‌چه توصیف‌های امروزی را زنده و ضرباهنگ‌دار می‌سازد، نگاه‌های دوربینی است از چپ و راست، بالا و پایین یا به صورت‌های دیگر امّا با

توقف، کات و حرکت‌های مکرّر.

در این زمینه یک سؤال دیگر پیش می‌آید. سقف و کف توصیف در یک خاطره تا چه حدّ است؟ غالباً در داستان‌نویسی، وصف جامه‌ای است که به اندازه‌ی قامت متن باشد نه بزرگ‌تر و نه کوچک‌تر. امّا در خاطره‌نویسی خصوصاً در تجسم یک مکان یا اثر باستانی و تاریخی توصیف فضا و زاویه‌ی دید، اهمیتی کم‌تر از طرح و عناصر اصلی نوشته ندارد. چرا که در این گونه کارها به نظاره نشستن و زیبائی دیدن می‌توانند تا حدودی کشمکش‌های داستان را که خاطره فاقد آن است، برطرف نماید یا کمبود آن را به نوعی جبران کند.

۳. زبان ادبی

اصل دیگری که می‌تواند خاطره را به یک اثر ادبی تبدیل کند، زبان نوشته است. چیرگی زبان، سادگی و شفافیت، تخیّلی و استعاری بودن، ایجاز و فشردگی و آهنگ و روانی، عواملی هستند که حس برانگیزند و باعث تقویت و جانداری یک اثر می‌شوند. یک نویسنده به وسیله‌ی اسم‌ها ذوق را نشان می‌دهد و به وسیله‌ی افعال، احساس را کلمات او صیقل خورده و ناب‌اند. در متن او کلمات زائد خودبه‌خود دور انداخته می‌شوند و آن‌ها که می‌مانند چنان رنگارنگ‌اند که موجب تداعی معانی بسیار می‌شوند (بیان استعاری).

امّا آن‌چه در خاطره‌نویسی و حوزه‌ی زبان مطرح است، این است که اگر این گونه نوشته‌ها واقعی و برگرفته از یک رویداد عینی یا تاریخی‌اند، آیا می‌توان سوار بر اسب خیال شد و منطق و معیارهای زندگی معمول و یا واقعیت خاطره را برهم زد. جواب دوگانه است. همان‌طور که قبلاً گفتیم، اگر خیال‌پردازی آن‌گونه باشد که مسیر حرکت واقعی و منطق زندگی را به‌هم بریزد و نتوانیم مرز بین خیال و واقعیت را بشناسیم، نادرست است، امّا از طرفی دیگر چون خاطره در یک فرایند و آفرینش ادبی ظهور می‌کند، باید همراه با مقایسه، تشبیه و توصیف استعاری باشد. چون تنها احساس است که مرتبه‌ی زیبایی هر اثر ادبی را نشان می‌دهد. اگر هدف این است که یک تجربه‌ی ناب و تازه تولید شود ناچاریم از زبان معیار عادی به زبان ادبی گریز بزنیم. این نوشته شاید مقصود ما را برآورد: «آدم‌های مچاله با صورت‌های مقوایی و چشم‌های مسدود، روی نیمکت‌های چوبی کنار هم نشسته‌اند، آدم‌های ویران با دست‌های پیر. از این پرستارهای سفیدپوست موطلایی وحشت دارم. از این باغ خاموش بیگانه، از این درخت‌های سوگوار، با سایه‌های غمگین خاکستری، از این شمشادهای صاف، یک اندازه، یک شکل، ایستاده کنار هم، مثل سربازهای آماده به خدمت» (دو دنیا، ص ۱۱).

نگاه کنید به «آدم‌های مچاله»، «باغ خاموش» و «درخت‌های سوگوار» هرچند از دنیا و زبان خیال‌اند، اما هیچ‌گاه مانعی برای برگشت به واقعیت حادثه نیستند. ساده‌تر بگوییم معنی دور یا نزدیک آن‌ها مسیر خاطره‌ی ما را از واقعیت خارج نمی‌کند.

۴. انتقال و پردازش جامع اطلاعات

و سرانجام یکی دیگر از ویژگی‌های فضاساز و زبان گشایانه در خاطره‌نویسی انتقال و پردازش اطلاعات است. هرچند خاطره یک متن نوشته شده‌ی تاریخی نیست امّا می‌توان ظریف و استادانه اطلاعات مناسبی را در جای‌جای آن گنجاند. بسیار خطرناک خواهد بود، نوشته‌ای که بر سر و رویش پیرایه و زیور آویزان باشد امّا درون و محتوای خالی و پوچ داشته باشد.

غالباً نویسندگان باذوق از طریق برگشت به گذشته (فلاش‌بک) یا شیوه‌های دیگر، لایه‌های زیرین و مختلف متن را به مخاطب می‌نمایانند. هرچه اطلاعات ما جامع‌تر باشد، مانائی و اثربخشی فضا و شخص در نوشته بیش‌تر خواهد بود. دکتر غنی در این مثال اطلاعاتی از آقاشیخ جلال خراسانی می‌دهد که در توصیف ظاهری از آن شخص دیده نمی‌شود. معلوم می‌شود، نویسنده از این طرف یا آن طرف، اطلاعات جامعی به دست آورده باشد. دقت کنید: «امروز آقای شیخ جلال خراسانی مشهدی که پیرمردی است در حدود نودسالگی و شصت سال پیش از خراسان خارج شده به نجف و عتبات رفته، مدتی در کرمانشاه بوده، سی سال یا بیش‌تر است که در قاهره است، به دیدن آمده بود. شیخ اهل طریقت ذهبیّه است، امور شرعی ایرانیان به او مراجعه می‌شود، پیر روشنی است، با اتومبیل سفارت مراجعت کرد» (خاطرات دکتر غنی).

نتیجتاً می‌توان گفت، جریان طبیعی زبان حکم می‌کند تا خاطره و نقل و نوشتار آن را همزاد و همراه یکدیگر بدانیم. شیرینی خاطره نیز از آن روست که چون رودی پرپیچ و تاب مسیر خود را باز می‌کند و به جلو می‌رود. اما امروزه برای تولید و بازسازی خاطره و این‌که نوشته‌ای زیبا و پرمخاطب باشد، ناگریزیم دست به دامن زبان ادبی و ابزار فرم‌گرایانه و ساختاری باشیم.

بس نکته غیر حسن بباید که تا کسی
مقبول طبع مردم صاحب‌نظر شود

منابع و مآخذ

۱. اسلامی ندوشن، محمدعلی، روزها، ج دوم، انتشارات یزدانی، ۱۳۶۹
۲. بهمن‌بیگی، محمد، بخارای من ایل من، انتشارات آگاه، ۱۳۷۰
۳. ترقی، گلی، دو دنیا، انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۱
۴. صوتی، محمدعلی، خاطرات دکتر قاسم غنی، انتشارات کاوش، چاپ دوم، ۱۳۶۱

گسترش‌پذیری افعال مرکّب

چکیده

تاکنون در زبان فارسی، درباره‌ی فعل مرکّب بحث‌های فراوانی شده است و همه از چند و چون آن، کم‌وبیش آگاه‌اند، امّا آن‌چه نگارنده‌ی این سطور در پی آن بوده، توضیح سه نکته‌ی اساسی درباره‌ی موضوع یادشده است که در این جستار بدان پرداخته می‌شود.

کلیدواژه‌ها

فعل مرکب، گسترش‌پذیری، وند تصریفی، همکرد، محور هم‌نشینی

علی کرمی

نکته‌ی نخست: در یک بررسی آماری از مجموع ۲۳۰ فعل مرکّب ـ نمونه‌های استخراج شده از زبان و نوشتار معیار ـ تعداد ۴۵ مورد یعنی بیست درصد قابلیّت بسط و گسترش‌پذیری دارند و این مسئله بنا بر اصل حرکت و جابه‌جایی در زبان است که صورت می‌پذیرد. یعنی گاهی در روساخت جمله‌ها بین پایه و همکرد فعل مرکّب به واسطه‌ی وجود «های جمع، پای نکره، صفت، ضمیر، مضافٌ‌الیه و متمّم» فاصله می‌افتد و پایه گسترش می‌یابد؛ لیکن موقع بررسی روابط نحوی و تعیین نقش اجزای جمله جزء افزوده شده بر پایه به قبل از آن؛ یعنی به جایگاه اصلی خود برمی‌گردد و برخلاف نظر برخی (توصیف ساختمان دستوری، ص ۸۰) قسمت غیرفعلی (پایه) هم، «متمّم» نمی‌تواند باشد. درنتیجه، فعل جمله هم‌چنان مرکب است؛ به عنوان نمونه:

ـ آن‌ها مردم را اغفال کردند. [اغفال (پایه)، کردند (همکرد)= فعل مرکب و های جمع در نقش قید]= آن‌ها مردم را بسیار اغفال کردند.

ـ بهادر کتاب را مطالعه ای نکرد. [مطالعه (پایه)، نکرد (همکرد)= فعل مرکب و پای نکره در نقش قید]= بهادر کتاب را هیچ مطالعه نکرد.

ـ شرایط داوطلبان تغییر زیادی می‌کند [تغییر (پایه)، می کند (همکرد)= فعل مرکب و زیادی (صفت) در نقش قید]= شرایط داوطلبان زیاد تغییر می‌کند.

ـ خرد فردی در برابر خرد جمعی تاب چندانی نمی‌آورد. [تاب (پایه)، نمی آورد (همکرد)= فعل مرکب و چندانی (صفت) در نقش قید]= خرد فردی در برابر خرد جمعی چندان تاب نمی‌آورد.

ـ بهرام قدرت را ارزانی‌شان نمود. [ارزانی (پایه)، نمود (همکرد)= فعل مرکب و شان (ضمیر / مضافٌ‌الیه) در نقش متمّم]= بهرام قدرت را به آنان ارزانی نمود.

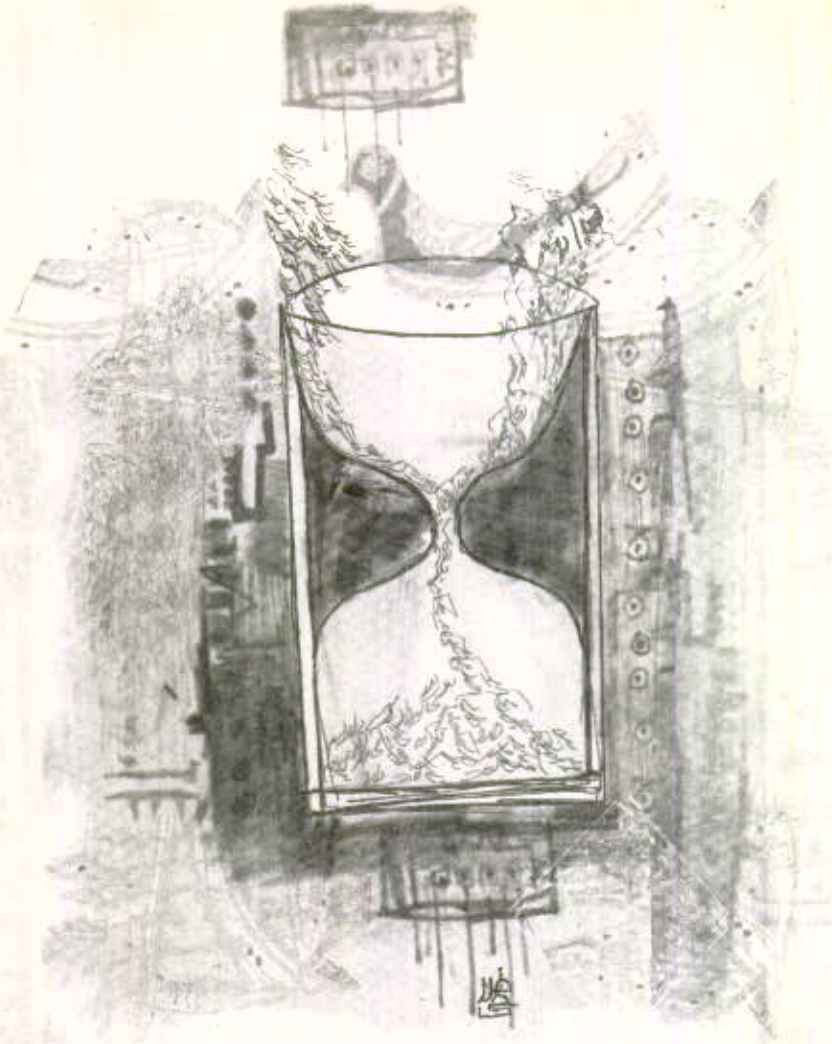
ـ میدان گل‌ها به میدان دل‌ها تغییر نام یافت. [تغییر (پایه)، یافت (همکرد)= فعل مرکب و نام (مضافٌ‌الیه) در نقش نهاد]= نام میدان گل‌ها به میدان دل‌ها تغییر یافت.

ـ او دارو را تحویل خسرو داد. [تحویل (پایه)، داد (همکرد)= فعل مرکب و خسرو (مضافٌ‌الیه) در نقش متمّم]= او دارو را به خسرو تحویل داد.

ـ برای ورزش بانوان ایجاد محدودیت می‌کنند. [ایجاد (پایه)، می کنند (همکرد)= فعل مرکب و محدودیت (مضافٌ‌الیه) در نقش مفعول]= برای ورزش بانوان محدودیت ایجاد می‌کنند.

ـ مجتمع صنعتی سامان آغاز به کار کرد. [آغاز (پایه)، کرد (همکرد)= فعل مرکب و به کار (متمّم) در نقش مفعول]= مجتمع صنعتی سامان کار (کارش) را آغاز کرد.

یادآوری: خانم نوبهار نیز در کتاب خود به تعدادی از عناصر افزوده شده بر پایه‌ی اشاره و از آن‌ها تحت عنوان «عناصر درون فعلی در ساخت فعل مرکب» یاد می‌کند [دستور کاربردی ...، صص ۲۰۱، ۱۶۵ و



۱۶۳) که این‌ها به رغم لانه گیری در ساخت فعل، تعلّقی به اجزای فعل ندارند؛ به عنوان نمونه:

۱ـ نشانه‌ی جمع در ساخت فعل مرکّب متعلّق به جایگاه قید؛ مثال: این میکائیل بسیار سختی‌ها کشید. (این میکائیل بسیار بسیار سختی کشید.)

۲ـ مضاف‌الیه متعلّق به جایگاه متمّم؛ مثال: یک شب تأمّل ایّام گذشته می کردم. (یک شب دربارهٔ ایّام گذشته تأمّل می کردم.)

۳ـ مضاف‌الیه متعلّق به جایگاه مفعول؛ مثال: مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش / کاو به تأیید نظر حلّ معمّا می کرد (کاو به تأیید نظر معمّا را حل می کرد)

۴ـ صفت متعلّق به جایگاه قید؛ مثال: حکم دروغ دادی و گفتی حقیقت است. (به‌دروغ حکم دادی و گفتی حقیقت است.)

۵ـ «ی» نکره متعلّق به جایگاه قید؛ مثال: رنجیده نگاهی کرد. (دوباره یا باز رنجیده نگاه کرد)

۶ـ مضاف‌الیه متعلّق به جایگاه نهاد؛ مثال: فصلی در همان روز اتّفاق بیاض افتاد. (بیاض فصلی در همان روز اتّفاق افتاد)

با توجه به توضیحات خانم نوبهار ـ هرچند کامل نیست و در بعضی نمونه‌های موجود در کتابش ممکن است ایرادی دیده شود ـ و راقم این سطور، به این سؤال که: «آیا در ترکیب‌هایی نظیر ارائه‌ی طریق کردن، خلع لباس کردن، استراق سمع کردن و... یک عنصر درونه‌ای میان اجزای فعل مرکّب جای گرفته یا این که بخش نامی (= پایه) فعل مرکّب خود یک ترکیب اضافی است؟» (مجله‌ی زبان‌شناسی، ش۲ و ۱، ص۱۶۰) پاسخ داده می‌شود. یعنی در مواردی که جزء افزوده شده بر پایه قابلیّت جابه‌جایی به قبل از آن را داشته باشد و بتواند نقش اصلی خود را بپذیرد، یک عنصر درونه‌ای به حساب می‌آید و در غیر این صورت، قسمت غیرفعلی یک ترکیب اضافی خواهد بود که به هرحال، این مسئله در نوع ساخت فعل هیچ تأثیری ندارد و فعل، هم‌چنان «مرکّب» محسوب می‌شود:

ـ او را خلع لباس کردند ← لباس او را خلع کردند (= برکندند)

ـ آن‌ها ارائه طریق می‌کنند ← آن‌ها طریق را ارائه می‌کنند.

ـ آن‌ها درستی حرفشان را خاطرنشان کردند (= یادآوری نمودند)

نکته‌ی دوم: در تعدادی از موارد به نمونه‌هایی برمی‌خوریم که بین پایه و همکرد فعل مرکب جدایی و شکاف افتاده است. به‌عبارت دیگر، به صورت شکاف‌پذیری رخ می‌نمایند:

الف) گاهی جزئی از جمله طی یک جابه‌جایی بین پایه و همکرد فعل مرکب قرار می‌گیرد، بی‌آن‌که نقش نحوی‌اش تغییر یابد؛ مانند:

ـ او دست (پایه) به هر کاری (متمّم) می‌زند (همکرد) ← او به هر کاری (متمّم) دست می‌زند (فعل مرکّب) (= اقدام می‌کند / مشغول می‌شود)

ـ مادر شیر را تبدیل (پایه) به ماست (متمّم) کرد (همکرد) ← مادر شیر را به ماست (متمّم) تبدیل کرد (فعل مرکّب).

ـ حزب او را دعوت (پایه) به کناره‌گیری (متمّم) کرد (همکرد) ← حزب او را به کناره‌گیری (متمّم) دعوت کرد (فعل

مرکّب).

ـ پسر جوانی هلش (پایه‌ی مفعول) داد (همکرد) به طرف جوی ← پسر جوانی او را (مفعول) هل داد (فعل مرکّب) به طرف جوی.

ـ این امر فقط اختصاص (پایه) به شما (متمّم) دارد (همکرد) ← این امر فقط به شما (متمّم) اختصاص دارد (فعل مرکّب).

ـ او گوش (پایه) اصلاً (قید) نمی‌کند (همکرد) ← او اصلاً (قید) گوش نمی‌کند (فعل مرکّب)(= نمی‌شنود)

ـ مبلغ مهر زن بستگی (پایه) به مقام خانوادگی او (متمّم) و شوهرش دارد (همکرد) ← مبلغ مهر زن به مقام خانوادگی او (متمّم) و شوهرش بستگی دارد (فعل مرکّب)

ب) گاهی فاصله گیری پایه از همکرد به واسطه‌ی وجود ضمیر شخصی پیوسته پس از پایه است و این دسته از افعال را باید به دو گروه زیر تقسیم کرد:

یک ـ در بخشی از موارد، باید ضمیر پیوسته را از یک طرف، نوع جدیدی از علامت فک اضافه دانست که باعث تقدیم مضاف‌الیه بر مضاف (جزء اسمی که در اصل به عنصر فعلی تعلق ندارد) می‌گردد و از طرف دیگر، کارکرد و نقش شناسه را دارد. به‌علاوه نقش تأکید را هم ایفا می‌نماید اما باید گفت که این امر هیچ تأثیری در نوع ساختمان فعل ندارد و فعل جمله در بعضی موارد ساده و در برخی موارد نیز مرکّب است:

ـ من صدایم گرفت ← صدای من گرفت / تو عضله‌ی پایت گرفت ← عضله‌ی پای تو گرفت / او زبانش گرفت ← زبان او گرفت (نهاد + فعل ساده)

ـ تو این حرف باورت می‌شود ← این حرف باور تو می‌شود (نهاد + مسند + فعل ساده)

ـ من سرم درد می‌کند ← سر من درد می‌کند / تو حوصله‌ات سر می‌رود ← حوصله‌ی تو سر می‌رود / علی نفسش بند آمد ← نفس علی بند آمد (نهاد + فعل مرکّب)

دو ـ در تعدادی از نمونه‌ها نیز باید برای ضمیر پیوسته نقش چندگانه‌ای قائل شد که از یک طرف، شخص فعل و نهاد جمله را تعیین می‌کند و خود نقش تأکید را دارد و از طرفی دیگر، نقش و کارکرد شناسه را به عنوان «وند تصریفی» ایفا می‌نماید، هرچند که به عنوان شناسه به کار نرفته و با آن فرق دارد. به علاوه وجود ضمیر و جدایی بین پایه و همکرد هیچ تأثیری در نوع ساختمان فعل ندارد و فعل هم‌چنان «مرکّب» محسوب می‌شود:

ـ من از او خوشم آمد. [خوش (پایه)، آمد (همکرد)= فعل مرکّب]

ـ او از حرف من خشکش زد. [خشک (پایه)، زد (همکرد)= فعل مرکّب]

ـ علی غیبش زد [غیب (پایه)، زد (همکرد)= فعل مرکّب]

ـ رضا ماتش برد. [مات (پایه)، برد (همکرد)= فعل مرکّب]

ـ سینا خوابش نمی‌آید / [خواب (پایه)، می‌آید (همکرد)= فعل مرکّب]

ـ داریوش خوابش برد [خواب (پایه)، برد (همکرد)= فعل مرکّب]

ـ رضا لجش گرفت. [لج (پایه)، گرفت (همکرد)= فعل مرکّب]

ناگفته نماند که در مواردی هم ـ با وجود داشتن چنین شرایط و وضعیتی ـ می‌توان برای هریک از عناصر جایگاه ویژه‌ای در جمله تعیین کرد و ساختمان فعل را نیز «ساده» گرفت:

من گرمم است / تو گرست بود / او سردش شد.

و برخلاف نظر برخی (دستور کاربردی، ص ۱۶۶) برای این ضمایر متصل در این گونه ساخت‌ها نمی‌توان نقش متمّمی یا مفعولی قائل شد و گفت:

من سردم شد ← بر من سرد شد / خوشش آمد ← بر او خوش آمد / لجم گرفت ← لج مرا گرفت.

هم‌چنین درباره‌ی این دسته از افعال نظرهایی داده‌اند که دکتر دبیر مقدّم در بخشی از مقاله‌ی خود به آن‌ها اشاره کرده و باور خود را بیان داشته است:

«خانلری از این‌ها ذیل فعل‌های ناگذر بحث کرده و معتقد است که فعل ناگذر همیشه مرکب است... تلقّی خانلری، برجسته و قسمتی از این موارد نادرست است. این مثال‌ها اساساً فعل مرکّب نیستند، بلکه جملات تمام و کمالی هستند که در آن‌ها جزء اسمی فاعل است و قاعده‌ی اجباری مطابقه‌ی فعل با فاعل در زبان فارسی نیز این اسم‌ها را به عنوان فاعل جمله مبنای مطابقه قرار می‌دهد. هنگامی که این فاعل سوم شخص مفرد است و زمان فعل جمله گذشته است قاعده‌ی مطابقه هم‌چون تمام موارد دیگر در این زبان تکواژ صفر را به انتهای فعل می‌افزاید. لیکن در صورتی که فعل جمله در زمان حال صرف شود، همانند موارد دیگر در این زبان شناسه‌ی سوم شخص مفرد زمان حال؛ یعنی «ـد» در فعل ظاهر می‌شود:

الف) خوشم آمد / خوشش آمد / خوششان آمد (زمان گذشته)

ب) خوشم می‌آید / خوشش می‌آید / خوششان می‌آید (زمان حال)

رویکرد پیش نهادی برای مثال‌های بالا، در مورد مثال‌های زیر نیز صدق می‌کند.

صدا گرفتن / زبان گرفتن / سرم درد گرفت / حوصله‌ام سر رفت / نفسم بند آمد.» (فعل مرکب در زبان فارسی، صص ۲۹-۲۸)

امّا چند نکته را می‌توان درباره‌ی نظریات مزبور به ترتیب زیر یادآوری نمود:

۱ـ نظر خانلری مبنی بر ناگذر بودن این افعال را به طور مطلق و عدم نحوی توان

پذیرفت؛ به عنوان نمونه:

الف) من از او خوشم آمد/ من از حرف او خشکم زد. (گذرا به متمم و مرکّب)

من سردم شد/ بچّه‌ها سردشان شد. (گذرا به مسند و ساده)

ب) او غیبش زد/ او خوابش می‌آید/ او خوابش برد. (ناگذر و مرکّب)

پ) او زبانش گرفت/ او صدایش گرفت/ او پایش گرفت (ناگذر و ساده)

اصولاً باید گفت که برداشت و تلقّی دکتر «خانلری و دیگران» (دستور زبان فارسی خانلری، صص ۸۰-۷۹) از مفهوم لازم (ناگذر) و متعدی (گذرا) افعال، درست نبوده و این که تنها افعالی را که به مفعول نیاز دارند، گذرا بدانیم و بقیّه را ناگذر، اشتباه به نظر می‌رسد. به عقیده‌ی بنده این که گفته‌اند: «فعل ناگذر، فعلی است که تنها به نهاد نیاز دارد و فعل گذرا، فعلی است که علاوه بر نهاد، مفعول، متمّم یا مسند بخواهد.» درست‌تر و دقیق‌تر است. (دستور زبان فارسی، وحیدیان و... ص۴۹)

۲ـ نظر دبیر مقدّم نیز مبنی بر مرکّب نبودن این افعال و فاعل بودن جزء اسمی‌شان، در همه‌ی موارد درست به نظر نمی‌آید و تنها در برخی نمونه‌ها می‌تواند درست باشد؛ به عنوان نمونه:

زبانش گرفت. (در این مورد کاملاً درست است)

خوشم می‌آید/ خوابش برد (در این مورد کاملاً اشتباه است.)

سرم درد گرفت/ حوصله‌اش سر رفت/ نفسم بند آمد (در این موارد نیز باید گفت: درست است که «سر»، «حوصله» و «نفس» نهادند ولی فعل جمله‌ها برخلاف نظر دبیر مقدم، مرکب است).

۳ـ نظر دبیر مقدم درباره‌ی تکواژ صفر یا تهی که در انتهای این افعال (زمان گذشته) می‌آید، درست است. در مورد شناسه‌ی سوم شخص مفرد (زمان حال) نیز درست است ولی این را نیز باید اضافه نمود که شناسه‌ی فعل در اوّل شخص مفرد و جمع، دوم شخص مفرد و جمع، و سوم شخص جمع (زمان حال)، هرچند همگی به صورت سوم شخص مفردند ولی باید آن‌ها را عنصر بی‌تأثیر و نقش باخته دانست.

بالأخره باید گفت که بعضی هم در مورد این دسته از افعال، نظری کلّی داده و از آن گذشته‌اند. از جمله دکتر «مشکوة‌الدّینی» (دستور زبان فارسی، ص۱۶۳) که گفته‌اند: از لحاظ تجزیه‌ی روساختی، این‌ها به صورت «پایه + ضمیر متصل + عنصر فعلی» ظاهر می‌شوند. در ضمن ایشان نمونه‌های زیر را آورده و آن‌ها را مرکّب دانسته‌اند، ولیکن در مورد نقش ضمیر بحثی نکرده‌اند:

خوابم می‌آید، خوشش می‌آید، باورت می‌شود، خوابش گرفت، بدش آمد، لجش گرفت، خنده‌ام می‌گیرد، ماتم برد، غیبش زد.

پ) گاهی هم جابه‌جایی پایه و فاصله‌گیری آن از همکرد طوری است که دیگر نمی‌توان این دو را متعلّق به یک گروه فعلی مرکّب تصوّر کرد. زیرا از یک طرف، فاصله‌ی بین آن دو در محور هم‌نشینی خیلی زیاد است و از طرف دیگر، همین جدایی بیش از حد و همراه شدن پایه (به عنوان هسته‌ی گروه اسمی) با وابسته‌ی پیشین و پسین یا نشانه‌های دستوری، به استقلال آوایی و نحوی می‌انجامد. نقش‌پذیری و کاربرد آن به عنوان یک جزء اصلی جمله، در محور جانشینی مطرح می‌شود؛ به عنوان نمونه:

ـ من بارها این تذکر را به او دادم. (فعل جمله دادم و ساده است نه تذکّر دادم)

ـ دو پند را به تو می‌دهم. (فعل جمله می‌دهم و ساده است نه پند می‌دهم)

ـ حسن از ما این تقاضا را کرد. (فعل جمله کرد و ساده است نه تقاضا کرد)

ـ جواد به ما این حقّه را زد. (فعل جمله زد و ساده است نه حقّه زد)

البتّه ناگفته نماند که برخی به این شکل از جابه‌جایی و جدایی پایه، خوب توجّه نکرده و به اشتباه این شکل از کاربرد را نیز «فعل مرکب» پنداشته و در ذیل موضوع لانه‌گیری مطرح کرده و در حقیقت به شکل زیر دانسته‌اند (دستور زبان کاربردی، ص۱۶۵):

ـ من بارها این تذکر را به او دادم. (من بارها این را به او تذکر دادم.)

صفت در جایگاه ضمیر و در نقش مفعول ضمیر فعل مرکّب

ـ دو پند را به تو می‌دهم. (دو بار به تو پند می‌دهم.)

صفت پیشین در مفهوم ضمیر و در جایگاه قید ضمیر فعل مرکّب

هم‌چنین بعضی آن را «مرکب جداشدنی» نامیده‌اند (فعل مرکّب در زبان فارسی، ص۱۳). غافل از این که ساخت آوایی، نحوی و معنایی این جمله‌ها با بقیه فرق دارد و اساساً وقتی جزء اسمی (غیر صرفی/ پایه) از عنصر فعلی جدا شد و دارای استقلال آوایی و نحوی گشت و نقش پذیرفت، دیگر مرکّب یا مرکّب جدا شدنی دانستن آن منطقاً اشتباه و نقض رأی و تعریف است. در ضمن باید گفت که در این جا آن‌چه که رخ داده، شکاف‌پذیری و جدایی مطلق پایه است نه گسترش‌پذیری آن. این دو مسئله را نباید با هم خلط کرد.

نکته‌ی سوم: با توجّه به توضیحات داده شده و برخورداری افعال مرکب از قابلیت گسترش‌پذیری، سخن ذیل به عقیده‌ی بنده درست به نظر نمی‌آید:

«فعل در صورتی مرکّب است که جزء پیش از فعل گسترش‌پذیر نباشد. اگر بتوان جزء پیش از فعل را گسترش داد؛ یعنی برای آن وابسته‌هایی از قبیل پای نکره، ها، تر (این نشانه‌ی دستوری هرچند که در تشخیص فعل

ساده از مرکّب مورد توجّه است و در افعال ساده گاهی به جزء اسمی افزوده می‌شود ولیکن نگارنده در بررسی‌های خود به فعل مرکّبی که این عنصر به جزء پیشین آن افزوده شود، برنخورده است.)، صفت و مضافٌ‌الیه آورد، فعل مرکّب نیست...»

(دستور زبان فارسی، کامیار و...، ص ۶۰)

گسترش پذیر نبودن جزء «پیشین فعل»، هم‌چنان که نگارنده قبلاً هم در «مقاله‌ای» بیان و استدلال کرده است (مجله‌ی رشد فارسی، ش ۵۵، ص ۲۱) نمی‌تواند معیار و میزان متقنی در شناسایی ساختمان فعل به عنوان مرکب باشد. لازمه‌ی تشخیص درست نوع ساختمان فعل، این است که به ساخت آوایی، نحوی، معنایی، کاربردی و نیز ژرف ساخت جمله توأمان توجّه شود وگرنه تشخیص درستی نخواهیم داشت؛ به عنوان نمونه:

۱ـ او را کتک زد ← او را کتک مفصّلی زد ← او را مفصلاً (به طور مفصل) کتک زد.

یادآوری: از نظر ساخت آوایی می‌توان «صفت» را به جزء پیش از فعل افزود و یا آن را به قبل از جزء اسمی منتقل کرد و به عنوان «قید» تصور نمود و بالأخره این که «کتک زد» را نیز فعل مرکّب دانست اما ساخت نحوی و معنایی چنین اجازه‌ای را نمی‌دهند. کافی است به ژرف ساخت جمله‌ی مزبور توجّه کنید، آن وقت خواهید دید که «را» در معنی حرف اضافه‌ی «به»، به کار رفته و «او» که در جمله‌ی روساخت «مفعول» است، طی یک جابه‌جایی ـ بنا بر اصل حرکت در زبان ـ به جایگاه اصلی‌اش یعنی متمّم برمی‌گردد و «کتک» نیز به جایگاه مفعول تعلّق دارد. درنتیجه، فعل جمله ـ «زد» ـ از نظر ساختمان «ساده» و دارای استقلال نحوی، معنایی و کاربردی است.

۲ـ سیاوش در برابر سختی‌ها تحمل کرد ← سیاوش در برابر سختی‌ها خوب تحمل کرد.

یادآوری: از نظر ساخت آوایی می‌توان جزء اسمی را با یک «صفت» گسترش داد ولی از لحاظ نحوی نمی‌توان آن را «مفعول» فرض کرد. ساخت معنایی و کاربردی نیز چنین حکم می‌کند که مفهوم «قید» که به صورت «صفت» بین اجزای فعل مرکّب قرار گرفته و به کار رفته، به جایگاه اصلی‌اش برگردد. به علاوه، ساخت معنایی جمله نیز طوری است که عنصر فعلی نمی‌تواند به تنهایی بار معنایی فعل جمله را بر دوش کشد. در نتیجه فعل جمله، «تحمل کرد» و از نظر ساختمان «مرکب» است.

۳ـ رزمندگان در برابر دشمن دفاع کردند ← رزمندگان در برابر دشمن دفاع جانانه‌ای کردند.

یادآوری: از نظر ساخت آوایی می‌شود جزء پیش از فعل را با نشانه‌های دستوری یا وابسته‌های پیشین و پسین گسترش داد و ساخت نحوی و کاربردی جمله نیز به ما این اجازه را می‌دهد که جزء اسمی (یا غیر صرفی) را «مفعول» بگیریم. به علاوه، از لحاظ ساخت معنایی جمله، عنصر فعلی هم می‌تواند دارای استقلال معنایی باشد و در نتیجه، یک فعل «ساده» محسوب می‌شود؛ مانند:

رزمندگان در برابر دشمن دفاع جانانه‌ای (مفعول) کردند (فعل ساده) (= به عمل آوردند)

نمونه‌های زیر نیز از این قبیل‌اند:

او بر روی این موضوع کار کرده است ← او بر روی این موضوع کار بسیاری کرده است (= انجام داده است)

سینا درباره‌ی شما نظر داد ← سینا درباره‌ی شما نظر خوبی داد (= ارائه نمود/ بیان کرد)

بهروز درباره‌ی این موضوع مطالعه کرد. ← بهروز درباره‌ی این موضوع مطالعه‌ای کرد.

مردم از او استقبال کردند ← مردم از او استقبال گرمی کردند (= به عمل آوردند)

او به من حق می‌دهد که بروم ← او به من این حق را می‌دهد که بروم.

من هم به حرف شما ایمان ندارم ← من هم به حرف شما هیچ ایمانی ندارم.

ما به رفتار علی اعتماد داریم ← ما به رفتار علی همین اعتماد را داریم.

بهاره در این زمینه تلاش کرد ← بهاره در این زمینه چه تلاش وسیعی کرد (= به کار بست/ انجام داد)

کودک به هر چیزی دست می‌زند ← کودک به هر چیزی دستش را می‌زند.

البتّه نباید موضوع بالا را تعمیم داد. چرا که در همه‌ی موارد چنین نیست و به صرف خالی بودن جایگاه مفعول در جمله نمی‌توان جزء اسمی (= پایه) را مفعول گرفت؛ به عنوان نمونه:

ـ سهراب دست به هر کاری می‌زند ← سهراب به هر کاری دست می‌زند (= اقدام می‌کند، فعل مرکّب)

ـ این مال اختصاص به شما ندارد ← این مال به شما اختصاص ندارد (فعل مرکّب)

۴ـ تارا این کتاب داستان را مطالعه کرد ← تارا این کتاب داستان را مطالعه‌ای کرد.

یادآوری: ساخت آوایی جمله اجازه‌ی کاربرد «ی» نکره را بعد از جزء اسمی یا غیرصرفی می‌دهد ولی از نظر ساخت نحوی، معنایی و کاربردی این نشانه‌ی دستور به جایگاه «قید» در جمله تعلق دارد و به پیش از جزء اسمی برمی‌گردد. به علاوه، جزء اسمی «مطالعه» و عنصر فعلی «کرد» هریک به تنهایی فاقد استقلال معنایی‌اند؛ یعنی به عبارت دیگر، بین این دو یک پارچگی معنایی وجود دارد و از نظر نحوی و کاربردی نیز جایگاه واحدی را اشغال می‌کنند. درنتیجه فعل جمله ـ

«مطالعه کرد» ـ به معنی «خواند» از لحاظ ساخت «مرکّب» محسوب می‌شود.

۵ـ آن‌ها ما را اغفال کردند ← آن‌ها ما را اغفال‌ها کردند ← آن‌ها ما را بسیار اغفال کردند.

یادآوری: از نظر ساخت آوایی می‌توان به جزء پیش از فعل «ها» را افزود ولی از نظر ساخت نحوی نمی‌توان جزء اسمی را مفعول گرفت. ساخت معنایی و کاربردی نیز چنین حکم می‌کنند که مفهوم «قید» که به صورت نشانه‌ی جمع بین اجزای فعل مرکّب قرار گرفته، به جایگاه اصلی اش برگردد. به‌علاوه، ساخت معنایی جمله هم طوری است که عنصر فعلی «کرد» نمی‌تواند به‌تنهایی بار معنایی فعل را بر دوش بکشد.

۶ـ امید راه را نشان‌شان داد ← امید راه را به آنان نشان داد.

یادآوری: از نظر ساخت آوایی می‌توان ضمیر (مضافٌ‌الیه) را به جزء اسمی پیش از فعل افزود ولی ساخت نحوی، معنایی و کاربردی چنین حکم می‌کنند که این ضمیر (مضافٌ‌الیه) در اصل «متمّم» جمله بوده است و به‌جایگاهی قبل از جزء اسمی فعل برمی‌گردد. هم‌چنان که در نمونه‌ی زیر نیز به این شکل است:

کوروش کتاب‌ها را تحویل علی داد ← کوروش کتاب‌ها را به علی تحویل داد.

۷ـ برای آن‌ها ایجاد محدودیت کردند ← برای آن‌ها محدودیت ایجاد کردند.

یادآوری: ساخت آوایی جمله اجازه‌ی کاربرد مضافٌ‌الیه بین جزء اسمی و عنصر فعلی را می‌دهد ولی ساخت‌های نحوی، معنایی و کاربردی جمله چنین اجازه‌ای را نمی‌دهند و حکم بر مفعول بودن «محدودیت» و مرکب بودن فعل جمله (ایجاد کردند) می‌کنند.

۸ـ دیروز اتّفاق افتاد ← دیروز اتّفاق جالبی افتاد (= روی داد / رخ داد / پیش آمد)

یادآوری: ساخت آوایی اجازه‌ی گسترش جزء اسمی را می‌دهد، ساخت نحوی نیز حکم می‌کند که جزء اسمی «مفعول» جمله باشد و ساخت معنایی جمله هم این اجازه را می‌دهد. ولی در نمونه‌ی «دیروز این حادثه‌ی ناگوار اتفاق افتاد.»، چنین چیزی امکان‌پذیر نیست.

۹ـ علی دوست ندارد که با او درددلی بکند.

یادآوری: در نمونه‌ی بالا از نظر ساخت آوایی، نحوی، معنایی و کاربردی می‌توان جزء اسمی «دوست» را گسترش داد و گفت: «علی هیچ دوستی ندارد که...» در این صورت، فعل جمله‌ی هسته ـ «ندارد» ـ ساده و جزء اسمی، «مفعول» و مرجع ضمیر «او» نیز «دوست»، خواهد بود. حال آن‌که با توجه به بافت کلام و متن یعنی جمله‌های پیشین، مرجع ضمیر او شخص دیگری است و «دوست ندارد» به معنای «علاقه‌مند نیست» نیز، فعل جمله است. غرض این‌که باید توجّه داشت که با گسترش دادن پایه، ساخت معنایی جمله عوض نشود.

نتیجه: ۱ـ درست است که در مواردی به هیچ‌وجه نمی‌توان بین جزء اسمی و همکرد فعل مرکّب، عنصری را افزود و ساخت آوایی، نحوی، معنایی و کاربردی جمله مانع از این امر می‌شود، چنان‌چه در نمونه‌های زیر می‌بینید:

ـ زمانی که این حادثه‌ی شیرین برای ما اتّفاق می‌افتد. (فعل مرکّب)

ـ ماه گرفتگی فردا شب روی خواهد داد. (فعل مرکّب)

ـ آن‌ها مسیر بیست کیلومتری را پیاده طی می‌کنند. (فعل مرکّب)

امّا باید از مطلق‌نگری، محدودبینی و حکم کلّی صادر کردن، که نتیجه‌ای جز استیصال و درماندگی در به انجام رسانیدن مباحث ندارد، پرهیز نمود.

۲ـ مسئله‌ی گسترش‌پذیری و شکاف‌پذیری در زبان فارسی را باید به عنوان یک واقعیّت زنده، زایا و پویا پذیرفت و این دو را با هم خلط نکرد.

۳ـ گاهی شکاف‌پذیری در زبان، به‌ویژه زبان ادبی را نباید با گسترش‌پذیری یکی گرفت؛ یعنی این‌که جدایی جزء اسمی از فعل، مانع از این نمی‌شود که ما فعل را «مرکّب» ندانیم. به عبارت دیگر، جزء اسمی با وجود جدایی از عنصر فعلی (= همکرد) باز هم بدان تعلّق دارد و نقش جداگانه‌ای نمی‌پذیرد؛ به عنوان نمونه:

طی این مرحله بی‌همرهی خضر مکن ← این مرحله را بی‌همرهی خضر طی مکن

منابع و مآخذ

۱. شجاعی، محسن، «ترکیب‌های ثابت فعلی در زبان فارسی»، (به نقل از ورتنیکوف)، مجلّه‌ی زبان‌شناسی، ش ۲ و ۱، س ۱۳، ۱۳۷۵

۲. باطنی، محمدرضا، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، چ ۶، امیرکبیر، تهران ۱۳۷۳

۳. انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن، دستور زبان فارسی (۲)، چ ۸، فاطمی، تهران ۱۳۷۲

۴. ناتل خانلری، پرویز، دستور زبان فارسی، چ ۸، توس، تهران ۱۳۶۶

۵. خیام‌پور، عبدالرسول، دستور زبان فارسی، چ ۸، کتاب‌فروشی تهران، ۱۳۷۲

۶. همایی، جلال‌الدین و دیگران، دستور پنج استاد، زیر نظر سیروش شمیسا، چ ۱، فردوس، تهران ۱۳۷۳

۷. وحیدیان کامیار، تقی و غلامرضا عمرانی، دستور زبان فارسی (۱)، چ ۱، ص ۴۹، سمت، تهران ۱۳۷۹

۸. مشکوة‌الدّینی، مهدی، دستور زبان فارسی بر پایه‌ی نظریه‌ی گشتاری، چ ۴، دانشگاه فردوسی، مشهد، ۱۳۷۴

۹. عمرانی، غلامرضا، زبان دستور (۴۴ مقاله درباره‌ی دستور جدید)، به‌چ ۱، لوح زرّین، تهران ۱۳۸۳

۱۰. کرمی، علی، ساختمان فعل مرکّب و معیار شناخت آن، مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی، ش ۵۵، پائیز ۱۳۷۹

۱۱. دبیرمقدّم، محمّد، فعل مرکّب در زبان فارسی، مجلّه‌ی زبان‌شناسی، ش ۲ و ۱، س ۱۲، ۱۳۷۴

تضاد و تضاد نما

چکیده

در این نوشته چگونگی کاربرد آرایه‌ی تضاد و تضادنما و ارتباط آن‌ها با آرایه‌های تناسب و متناقض‌نما، همراه با شاهد مثال‌های گوناگون، مورد بررسی قرار گرفته است.

جز به ضد، ضد را همی نتوان شناخت
چون ببیند زخم بشناسد نواخت

«مولوی»

کلید واژه‌ها

تضاد، مطابقه، تضادنما، تناسب، متناقض، متناقض‌نما

حسن حسن‌زاده ـ کاشان

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

مطابقه یا تضاد

«مطابقه»، که آن را «تضاد» و «طباق» نیز می‌گویند، در لغت به معنای دو چیز را در مقابل یک‌دیگر قرار دادن و در اصطلاح آن است که کلماتی ضدیک‌دیگر را با هم بیاورند. کاربرد این آرایه موجب می‌شود مفهوم جمله برجسته‌تر و ارتباط معنوی کلام آشکارتر شود. به‌ویژه اگر دو واژه‌ی متضاد در تقابل با یک‌دیگر قرار گیرند؛ مانند:

برخاست آهم از دل و در خون نشست چشم
یارب ز من چه خاست که بی‌من نشست یار

«سعدی»

شاعران و نویسندگان از همان آغاز تاکنون از این آرایه‌ی زیبا، رایج و پرکاربرد به شیوه‌های مختلف بهره گرفته‌اند. در این جا به اختصار به طرق کاربرد آن با ذکر مثال‌هایی اشاره می‌کنیم.

۱ـ بیش‌ترین شیوه‌ی کاربرد آن است که شاعر و نویسنده واژه‌ی مخالف در یک جمله را در جمله‌ی بعدی به کار برد؛ مانند واژه‌ی برخیز با نشین و غم با شادمانی در بیت زیر:

برخیز و مخور غم جهان گذران
بنشین و دمی به شادمانی گذران

«خیام»

۲ـ واژه‌هایی که به تنهایی مخالف هم نیستند امّا در جمله به سبب تقابل معنایی با یک‌دیگر، تضاد ایجاد کرده‌اند؛ مانند واژه‌های پسر با پدر، مشک با گل و دیبا با خار، در ابیات زیر:

در مکتب حقایق پیش ادیب عشق
هان ای پسر بکوش که روزی پدر شوی

«حافظ»

کم‌آواز هرگز نبینی خجل
جوی مشک بهتر که یک توده گل

«سعدی»

خفتن عاشق یکی است بر سر دیبا و خار
چون نتواند کشید دست در آغوش یار

«سعدی»

۳ـ تضاد یک واژه با یک ترکیب کنایی مانند واژه‌ی «خندان» با ترکیب کنایی «خون دل» به معنای غم و غصه، در بیت زیر:

آن جام بلورین که ز می خندان است
اشکی است که خون دل در و پنهان است

«خیام»

و یا واژه‌ی «گویاتر» با ترکیب کنایی «مهر بر دهان» به معنای ساکت و خاموش، در بیت زیر:

گویاترم ز بلبل امّا ز رشک عام
مُهر است بر دهانم و افغانم آرزوست

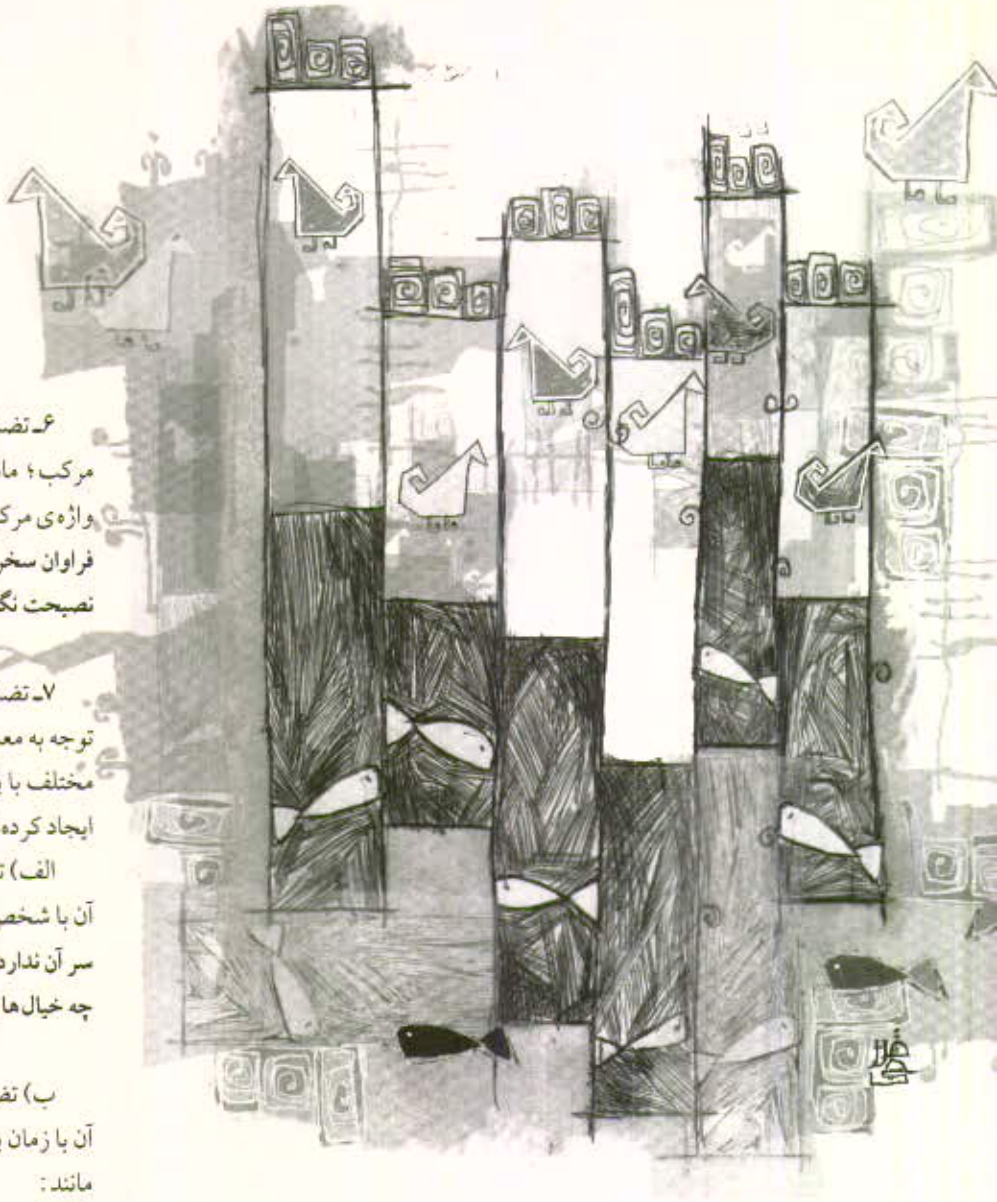
«مولوی»

۴ـ تضاد دو ترکیب کنایی با یک‌دیگر مانند ترکیبات کنایی «ده زبان داشتن» به معنی زبان‌آوری و گویایی با «مهر بر دهان داشتن» به معنای سکوت و خاموشی، در بیت زیر:

به‌سان سوسن اگر ده زبان شود حافظ
چو غنچه پیش تواش مُهر بر دهن باشد

«حافظ»

و یا ترکیب کنایی «دارای خرمن» به معنی ثروتمند با «خوشه‌چین» به معنی



گدا، در بیت زیر :

ثوابت باشد ای دارای خرمن
اگر رحمی کنی بر خوشه‌چینی

«حافظ»

و یا ترکیب کنایی «شاهد بازاری» به معنای آشکار با «پرده‌نشین» به معنای پنهان در بیت زیر :

در کار گلاب و گل حکم ازلی این بود
کاین شاهد بازاری وان پرده‌نشین باشد

«حافظ»

۵ـ تضاد واژه‌ای با یک واژه‌ی مجازی، به علاقه‌ی محلیت یا آلیت؛ مانند واژه‌ی «خار» با واژه‌ی مجازی گلزار و گلستان با علاقه‌ی محلیت در معنای گل، در بیت زیر :

هرچه غیر خیال معشوق است
خار عشق است اگر بود گلزار

«مولوی»

بانگ بلبل شنو ای گوش بهل نعره‌ی خر
در گلستان نگر ای چشم و پی خار مگیر

«مولوی»

و یا واژه‌ی نابینایی با واژه‌ی مجازی «دو چشم» با علاقه‌ی آلیت به معنای بینایی، در بیت زیر :

کان به نابینایی از راه اوفتاد
وین دو چشمش بود و در چاه اوفتاد

«سعدی»

۶ـ تضاد یک واژه‌ی ساده با یک واژه‌ی مرکب؛ مانند واژه‌ی ساده «خموش» با واژه‌ی مرکب «فراوان سخن» در بیت زیر :

فراوان سخن باشد آگنده گوش
نصیحت نگیرد مگر در خموش

«سعدی»

۷ـ تضاد افعال : افعال زبان فارسی، با توجه به معنا، شخص و زمان، به اشکال مختلف با یک‌دیگر رابطه‌ی معنایی متضاد ایجاد کرده‌اند که عبارت‌اند از :

الف) تضاد یک فعل مثبت با فعل منفی آن با شخص و زمان یک‌سان :

سر آن ندارد امشب که برآید آفتابی
چه خیال‌ها گذر کرد و گذر نکرد خوابی

«سعدی»

ب) تضاد یک فعل مثبت با فعل منفی آن با زمان یک‌سان و شخص متفاوت؛ مانند :

بار فراق دوستان، بس که نشست بر دلم
می‌روم و نمی‌رود ناقه به زیر محملم

«سعدی»

وفا نکردی و کردم جفا ندیدی و دیدم
شکستی و نشکستم بریدی و نبریدم

«مهرداد اوستا»

ج) تضاد یک فعل با فعل مقابل آن با شخص و زمان یک‌سان؛ مانند :

گذرگهی است خانه‌ی دنیا که اندرو
یک روز این بیاید و یک روز او رود

«همایی»

آن مرغ طرب که نام او بود شباب
افسوس ندانم که کی آمد کی شد

«خیام»

د) تضاد یک فعل با فعل مقابل آن با زمان یک سان و شخص متفاوت:

اگر روم ز پی اش فتنه‌ها برانگیزد
ور از طلب بنشینم به کینه برخیزد

«حافظ»

شکایت گفتن سعدی مگر باد است نزدیکت
که او چون رعد می نالد تو هم چون برق می خندی

«سعدی»

ه) تضاد یک فعل با فعل مقابل آن با شخص و زمان متفاوت؛ مانند:

طفل گیا شیر خورد، شاخ جوان گو ببار
ابر بهاری گریست، طرف چمن گو بخند

«سعدی»

و) تضاد یک فعل با مصدر مقابل آن؛ مانند:

حرام باد بر آن کس نشست با معشوق
که از سر همه برخاستن نمی‌یارد

«سعدی»

ز) تضاد یک ترکیب اسنادی با فعل با مصدر مقابل آن؛ مانند:

زنده شود هر که پیش دوست بمیرد
مرده دل است آن که هیچ دوست نگیرد

«سعدی»

وفا کنیم و ملامت کشیم و خوش باشیم
که در طریقت ما کافری است رنجیدن

«حافظ»

۸ـ تضاد نمادها: واژه‌ها به جز معنی اصلی، گاه نشانه و مظهر معانی دیگر و نماینده‌ی کیفیت و حالت‌های گوناگونی نیز هستند. بنابراین شعرا و نویسندگان با بهره‌گیری از معانی نمادین در جهت ایجاد آرایه‌ی تضاد از این واژه‌های نمادین سود جسته‌اند؛ مانند واژه‌های «موم» و «سنگ خارا» در بیت زیر، که به ترتیب نماد نرمی و سختی است:

سرکش مشو که چون شمع از غیرتت بسوزد
دلبر که در کف او موم است سنگ خارا

«حافظ»

و واژه‌های «جغد» و «همـا» در بیت زیر، که به ترتیب نماد شومی و خجستگی است:

جغد به دور تو همایی کند
سر که رسد پیش تو پایی کند

«ضمیر»

و واژه‌های «ترک» و «هندو» در بیت زیر که به ترتیب نماد سفیدی و سیاهی است:

روزی است اندر شب نهان، ترکی میان هندوان
شب ترکتازی ها بکن کان ترک در خرگاه شد

«مولوی»

و واژه‌های «فرعون» و «موسی عمران» در بیت زیر، که به ترتیب نماد نسان ستمگر و انسان پاک و حقیقت‌جوست:

جانم ملول گشت ز فرعون و ظلم او
آن نور روی موسی عمرانم آرزوست

«مولوی»

۹ـ تضاد یک شخص به عنوان نماد یک صفت با صفت مقابل آن؛ مانند شخص «قارون» به عنوان نماد ثروتمند با واژه‌های «گدا» و «مفلس» در ابیات زیر:

تنت قارون شده است و جانت مفلس
یکی شاد و دگر تیمار خواره

«ناصرخسرو»

هنگام تنگدستی در عیش کوش و مستی
کاین کیمیای هستی قارون کند گدا را

«حافظ»

تضادنما

از آن جا که آرایه‌ی تضاد بر پایه‌ی تناسب معنایی واژه‌ها شکل می گیرد جزو دسته‌ی آرایه‌های معنوی محسوب می‌شوند. بنابراین در تشخیص آرایه‌ی تضاد باید به معنای واژه‌ها دقت شود.

در بررسی آثار ادبی گاه به ابیات و عباراتی برمی خوریم که واژه‌ها تنها در لفظ رابطه‌ی تضاد ایجاد کرده‌اند و با تعمق و تأمل بیش تر پی می بریم که شاعر یا نویسنده قصد تقابل و تضاد معنایی بین دو واژه را نداشته است. بهتر است این شکل از روابط کلامی را «تضادنما» بنامیم. اشکال گوناگون کاربرد تضادنما عبارت‌اند از:

۱ـ آوردن واژه‌های به ظاهر متضاد بدون آن که معانی دو واژه مخالف هم باشند؛ مانند واژه‌ی هوش به معنی عشق با واژه‌ی بیهوش به معنی عاشق در بیت زیر:

محرم این هوش جز بیهوش نیست
مر زبان را مشتری جز گوش نیست

«مولوی»

۲ـ تضاد یک واژه با جناس لفظی واژه‌ی دیگر؛ مثلاً در بیت زیر واژه‌ی «گل» که باید با واژه‌ی «خار» تضاد ایجاد کند با جناس لفظی آن (خوار) به ظاهر تضاد ایجاد کرده است.

به بوی آن گل بگشاد دیده‌ی یعقوب
نسیم یوسف ما را ز کرته خوار مگیر

«مولوی»

و یا در رباعی زیر واژه‌ی «گـل» با «خوار» و واژه‌ی «بنشست» که باید با واژه‌ی «خاست» تضاد ایجاد کند با جناس لفظی آن (خواست) به ظاهر تضادی تشکیل داده است:

در گردن فتنه دست داری ای یار
در پای گل تو گردیدم خوار
او خواست که بر پا کند آتش، خندید
بنشست و گذشت کار صبرم از کار

«منش»

و یا در بیت زیر واژه‌ی «دور» که باید با واژه‌ی «قریب» به معنی نزدیک تضاد ایجاد کند با جناس لفظی آن (غریب) ظاهراً تضادی ایجاد کرده است.

گفت حافظ آشنایان در مقام حیرت اند
دور نبود گر نشیند خسته و مسکین غریب

«حافظ»

با توجه به این که در این نوع از «تضادنما» ذکر یک واژه، واژه‌ی دیگر را

به ذهن متبادر می‌کند، اصطلاح «تضاد تبادر» می‌تواند نام مناسبی برای این نوع تضاد نما باشد.

۳ـ ممکن است هدف از کاربرد دو واژه از نوع مجاز باشد نه تضاد معنایی بین دو واژه؛ مانند دو واژه‌ی مرد و زن به معنای همه‌ی افراد، در بیت زیر:

کز نیستان تا مرا ببریده‌اند
در نفیرم مرد و زن نالیده‌اند

«مولوی»

۴ـ هم‌چنین ممکن است جزئی از یک واژه با کل آن در ظاهر تضاد ایجاد کند؛ مانند واژه‌ی «خواهی» با جزء «نخواهی» از واژه‌ی «نخواهی شنیدن»، در بیت زیر:

چو خواهی که گویی نفس بر نفس
نخواهی شنیدن مگر گفت کس

«سعدی»

۵ـ گاه معنای ظاهری یک ترکیب کنایی با واژه‌ی دیگر تضاد ایجاد می‌کند، در حالی که در جمله، معنای پوشیده‌ی آن مورد نظر است. مانند واژه‌ی «از در درآمدن» به معنی «وارد شدن» با معنی ظاهری ترکیب کنایی «از خود به در شدن» به معنی خارج شدن تضاد ایجاد کرده است، در حالی که معنی کنایی ترکیب «از خود به در شدن» بیهوش شدن است.

از در درآمدی و من از خود به در شدم
گویی کز این جهان به جهان دگر شدم

«سعدی»

رابطه‌ی تضاد با تناسب

«بعضی علمای بدیع صنعت مطابقه و تضاد را قسمی جداگانه از صنایع بدیعی نشمرده و آن را داخل مراعات نظیر و تناسب قرار داده‌اند. به این ملاحظه که ممکن است اشیای متضاد را نیز از نظر ادبی داخل امور متناسب قرار بدهیم. زیرا ممکن است از شنیدن چیزی ضد آن نیز به ذهن خطور کند و بدین سبب است که می‌گویند اشیاء به ضد خود شناخته می‌شوند و بضدّها تبیّن الاشیاء»[۲]

امّا به نظر می‌رسد تمام تضادها را نمی‌توان در دایره‌ی تناسبات قرار داد. بهتر است آن دسته از واژه‌های متضاد را تناسب بدانیم که خارج از جمله از جهت هم‌جنسی و یا مشابهت و یا ملازمت و... با هم‌دیگر تناسب داشته باشند؛ مانند واژه‌های تلخی و ترشی با واژه‌ی شیرینی، در بیت زیر:

ز تلخی و تُرشی رو به سوی شیرینی
چنان که رُست ز تلخی هزار گونه ثمر

«مولوی»

و یا واژه‌ی سرخ با زرد در بیت زیر:

گویند روی سرخ تو سعدی که زرد کرد
اکسیر عشق بر مسم افتاد و زر شدم

«سعدی»

و امّا در بیت:

چو شبنم افتاده بُدَم پیش آفتاب
مهرم به جان رسید و به عیوق بر شدم

«سعدی»

اگر چه بین دو واژه‌ی «افتاده بُدم» و «بر شدم» رابطه‌ی تضاد پدید آمده است ولی از آن‌جا که خارج از جمله بین این دو واژه رابطه‌ای خاص و آشنا وجود ندارد، نباید آن را تناسب بدانیم.

ارتباط تضاد با متناقض‌نما

«متناقض‌نما» آوردن دو واژه‌ی متضاد و یا دو مفهوم متناقض است که امکان جمع شدن آن دو در یک جا و یک چیز عقلاً و منطقاً غیرممکن باشد. بنابراین در بعضی از نمونه‌های متناقض‌نما، آرایه‌ی تضاد نیز دیده می‌شود و آن در صورتی است که جهت تشکیل آرایه‌ی متناقض‌نما از دو واژه‌ی متضاد بهره گرفته شود؛ مثلاً در بیت:

هم‌چو نی زهری و تریاقی که دید
هم‌چو نی دمساز و مشتاقی که دید

«مولوی»

علاوه بر تضاد دو واژه‌ی «زهر و تریاق» نسبت دادن این دو واژه‌ی متضاد به «نی» یک آرایه‌ی متناقض‌نماست. امّا در بسیاری از نمونه‌های متناقض‌نما، بدون استفاده از واژه‌های متضاد، تنها با آوردن دو مفهوم متناقض در یک جا، متناقض‌نما تشکیل شده است؛ مانند بیت:

کسی که وسعت او در جهان نمی‌گنجد
به خانه‌ی دل من آمده است مهمانی

«راکعی»

بنابراین همان‌گونه که هر تضادی متناقض‌نما نیست، هر متناقض‌نمایی نیز تضاد نیست.

پی‌نوشت

۱. شبیه این رابطه‌ی کلامی در واژه‌های متناسب هم پیش می‌آید، که بهتر است آن را تناسب‌نما بنامیم. مانند واژه‌ی ماه در بیت زیر که باید با واژه‌ی هور به معنی خورشید تناسب درست کند اما با واژه‌ی حور به معنی فرشته به ظاهر موجب تناسب شده است.

یاد داری کامدی تو دوش مست
ماه بودی یا پری یا جان حور

«مولوی»

۲. فنون بلاغت و صناعت ادبی، جلال‌الدین همایی، مؤسسه‌ی نشر هما

منابع و مآخذ

۱. هادی، روح‌الله، آرایه‌های ادبی، رشته‌ی ادبیات و علوم انسانی، سال سوم متوسطه، ۱۳۷۸
۲. حافظ، دیوان، به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، نشر لقمان
۳. ناصرخسرو قبادیانی، دیوان، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۰
۴. سنگری، محمدرضا و دیگران، زبان و ادبیات فارسی عمومی (۱ و ۲) دوره‌ی پیش‌دانشگاهی، کد ۱/۲۸۳-۱۳۷۸
۵. همایی، جلال‌الدین، فنون بلاغت و صناعت ادبی، مؤسسه‌ی نشر هما، ۱۳۷۶
۶. مولوی، جلال‌الدین، کلیات دیوان شمس، تصحیح استاد بدیع‌الزمان فروزانفر، سیمای دانش، ۱۳۷۸
۷. سعدی، مصلح‌الدین، کلیات سعدی، به اهتمام محمدعلی فروغی، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۰

نویسنده و شاعر معلمان

عباسعلی سلطانیان کارشناس زبان و ادبیّات فارسی و اهل اسفرجان شهرضاست. هم‌اکنون در مدارس راهنمایی پیربکران اصفهان به تدریس اشتغال دارد. شعر هم می گوید و اغلب در قالب‌های سنتی طبع می‌آزماید. از اوست:

غزل تکراری

شراب و عشق تکراری ، دل و دیوانه تکراری
نگاه و شاهد و شمع و شب و پروانه تکراری
فقط مجنون بیکاری از این صحرا به آن صحرا
و ناز لیلی و چشم و لب جانانه تکراری
همیشه شانه‌ای دارد به پای زلف می پیچد
و یا زلف چلیپایی برای شانه تکراری
بهاری سرد و بی پایان که از مردن خزانی‌تر
فغان بلبلی افسرده و بی لانه تکراری
خرابائی خراب و در خراب‌آباد سرگردان
اگر مست و اگر ساقی در این ویرانه تکراری
یکی فرهاد شیرین و یکی هم وامق عذرا
همان تکرار بی‌پایان همان افسانه تکراری
خیابان‌ها همه غم رو بدون ردّی از شادی
مسیر آشنا بن بست و از بیگانه تکراری
به تنگ ما همان ماهی که دائم تشنه می میرد
و حوضی خالی و اصلاً تمام خانه تکراری
دوباره جام شعری که ندارد جرعه ای مستی
و یک شاعر که می نوشد از این پیمانه تکراری

بیراهه

امشب از خورشید می گیریم نشان از ماه نه
امشب از بیراهه خواهم رفت از این راه نه
امشب این راه نرفته زودتر طی می شود
می روم با ثانیه با سال و روز و ماه نه
در سکوت و خلوتی زیبا به معنا می رسم
می روم تنهای تنها همره همراه نه
با تبسّم می روم در اوج ناز و افتخار
با فغان و زاری و با گریه و با آه نه
چلچراغی دارم از خورشید شب‌تاب امید
ترسی از ظلمت ندارم با ز دیو و چاه نه
می روم آن‌جا که آزادی ندارد مانعی
درّ ندارد قلعه و دروازه و درگاه نه
از مسیری بی‌نهایت می روم تا نیستی
تا دیار شهرت و تزویر و مال و جاه نه
می‌روم امّا دلم از را : رفته خسته نیست
خسته از این راه بی‌اندازه و جان‌کاه نه
می شوم امشب امین و قاصد دیوانه‌ها
پیک راه مردم فرزانه و آگاه نه
امشب از این جا به دشت سبز فردا می روم
خواه برگردم به این جا بار دیگر خواه نه

حسن اصغری (۱۳۴۸ سراب) کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی است با شش سال سابقه‌ی کار. هم‌اکنون در شهرستان سراب به تدریس اشتغال دارد. وی در قالب‌های نیمایی طبع آزموده است. از اوست:

شعر گونه‌ها

پائیز عمر یکایک ما
روزی فرا می‌رسد
آن گاه از درخت کهن سال زندگی
برگ
برگ
بر زمین
می‌ریزیم
و در آغوش باد خنک پائیزی
بر سر هستی خویش به رقص
برمی‌خیزیم
در باغ زندگی
به‌سان نیلوفری
در آرزوی فرداهای خویش
به هرآن‌چه در پیرامونمان بود پیچیدیم
و حریصانه در آغوش گرفتیم
امّا در آغازین روز زندگی
همه‌ی گل‌هایمان به روی فردایمان بسته شد

مهدی مرتضوی درازکلا (۱۳۴۲) اهل بابل و مدرس دبیرستان‌ها و پیش‌دانشگاهی است. از نوجوانی به شعر روی آورده است. وی هم‌اکنون دبیر کانون سازمان دانش‌آموزی بابل است. از اوست:

حسّ باران

بخوان به نام خدا در گلیم روحانی
بخوان بخوان که تو مکتب ندیده می‌خوانی
بیا که خلوت ما را تو نور آبانی
که راه و راز حرا را تو خوب می‌دانی
جهان فقط که چراگاه گوسفندان نیست
تویی گزیده‌ی ما با عصای چوپانی!
حجاز تشنه‌ی یک مرد پر ز اعجاز است
تو چشمه‌سار کویری و حسّ بارانی
دلت به پاکی عطر بهار قرآن است
دلی که هست همیشه زلال و قرآنی
بیا که روی تو را ماه و هور می‌بوسند
زمین شب‌زده محتاج نور پیشانی!
اساس بتکده‌ها را تبر فرود آور
که در شکستن بت‌ها خلیل را مانی
فرا رسیده زمان و زمینه‌ی خیزش
که آسمان و زمین است رو به ویرانی
جهان که سفره‌ی گسترده‌ی کرامت توست
چه افتخار بزرگی است با تو مهمانی!

اتّفاق قشنگ

من و نسیم ظهورت چه اتّفاق قشنگی!
طنین پای عبورت چه اتّفاق قشنگی!
غزل شدی ز نگاهم، چکیده‌ای سر دفتر
شدم اسیر حضورت چه اتّفاق قشنگی!
پس از دویدن بسیار، شاعرانه رسیدم
به منتهای شعورت چه اتّفاق قشنگی!

بمان

حالا که آمدی به وفا تا سحر بمان
یک شب هزار شب نشود بیش‌تر بمان
بنشین کنار خستگی بی‌کرانه‌ام
امشب کنار این دل بی‌بال و پر بمان
هر شب اگرچه سمت دلم تیر می‌وزد
وقتی دعای توست ندارد اثر، بمان
بنشین سکوت را بشکن روی شانه‌ام
پلکی اگر زدم نروی بی‌خبر، بمان
شیراز می‌کنی همه جا را به یک غزل
ای مست مست حافظ شوریده سر! بمان

بدیع فارسی - بدیع عربی

چکیده

در این مقاله نحوه‌ی شکل گیری علم بدیع فارسی به تبعیت از بلاغت قرآن و ادبیات عرب تبیین شده و با توجه به ویژگی های دو زبان، آن‌دسته از صناعات ادبی که از زبان عربی تقلید شده و موفق نبوده‌اند، نقد و بررسی شده است. با حذف بعضی توضیحات و شواهد، مقاله از نظرتان می گذرد.

کلید واژه‌ها

علم بدیع، علوم بلاغت، زیبائی شناسی، تنافر حروف، تتابع اضافات، سجع، صدا معنائی و...

دکتر علی حیدری

عضو هیئت علمی دانشگاه لرستان

«بدیع» مانند «معانی» و «بیان» یکی از نظام‌های ادبی است که در سایه‌ی قرآن ایجاد شده و رشد کرده است. بسیاری از علمای عرب درصدد استخراج اعجاز لفظی قرآن برآمده و در این زمینه کتبی تألیف کرده‌اند؛ از جمله **المجاز فی تفسیر القرآن** تألیف ابو عبیده، **نظم‌القرآن**، تألیف جاحظ بصری، **دلایل الاعجاز** و **اسرار البلاغه** از عبدالقاهر جرجانی و... چنان‌که پیداست مدار فنون بلاغت در ابتدا حول محور قرآن مجید بوده است، سپس به مرور زمان دامنه‌ی آن از قرآن به ادبیات عرب کشیده شد و مؤلفین این کتب از امثله‌ی قرآنی کاسته و به نظم عربی متمایل شده‌اند. این مباحث بلاغی عیناً در زبان فارسی نیز رواج پیدا کرده بود تا این که محمد عمر رادویانی در صدد تألیف کتابی به فارسی در این زمینه برآمد و مجموعه‌ای از مباحث بلاغی را تحت عنوان **ترجمان البلاغه** فراهم آورد. اگرچه محمد عمر رادویانی آگاهانه در صدد بود که به این مباحث رنگ و بوی فارسی و ایرانی بدهد؛ مثلاً برای اسامی آن صنایع که عرب‌اند، معادل فارسی وضع کرد یا بعضی از آن‌ها را از این جهت که با زبان و ادبیات فارسی تناسبی ندارند به بوته نقد کشانید، اما تلاش‌های او توسط دیگران آن‌چنان که باید ادامه نیافت. برعکس بعضی موارد، که جزء بدیع و به‌طور کلی جزء علوم بلاغت نیست و یا صنایعی که با زبان و ادبیات فارسی سازگاری ندارند، در کتب بعد از **ترجمان البلاغه** نمود بیش‌تری پیدا کرد.

در بعضی از کتب بدیعی به درستی به معایب کتب بدیعی اشاره شده است. مثلاً در مقدمه‌ی «**نگاهی تازه به بدیع**» آمده است «عیوب و اشکالات کتب بدیعی از قبیل تشتت در اسماء و اصطلاحات، نداشتن نظم و نسقی علمی، عدم استفاده از مفاهیم کارآمد و روشنگری چون صامت و مصوت و هجا، تعاریف سطحی و ناقص، مثال‌های تکراری و کهنه و غیره و غیره...» (شمیسا، ۱۳۶۸: ۴) و یا در **بدیع از دیدگاه زیبائی شناسی** ایرادتی از قبیل: تعاریف و مطالب سطحی و نارسا، تقلید کردن علما از همدیگر، عدم توجه به نقش و ارزش زیبائی آفرینی و... ذکر شده است (وحیدیان، ۱۳۷۹:).

این ایرادات گاهی مربوط به کتب ادبیات عربی بوده و عیناً در کتب فارسی نیز راه یافته است. بعضی از کتب بدیعی از جمله **المعجم فی معاییر اشعار العجم** گوئی برای خواص و با بی حوصلگی هرچه تمام‌تر نوشته شده است. بعضی از مؤلفین در مورد بعضی از صنایع دقت‌های خاص و قابل ستایشی کرده‌اند. (مانند دقت‌های دکتر سیروس شمیسا در بخش ایهام) اما دیگر صنایع را با همان تعاریف و احیاناً مثال‌های پیشینیان ذکر کرده‌اند. به‌طور کلی تعاریف نارسا، متضاد و غلط، اسامی مختلف برای تعریف واحد، تعاریف مختلف برای اسامی واحد، مثال‌های غلط و تکراری، عدم اطلاع دقیق مؤلفین از کتب پیشینیان، عدم دقت در تقسیم‌بندی صنایع به لفظی و معنوی، ذکر کردن صنایعی در بدیع که جزء بدیعی و یا به طور کلی جزء علوم بلاغت نیست و... باعث شده است که فهمیدن و فهماندن بدیع تا حدی مشکل باشد.

دانش‌آموزان و بعضاً دانشجویان با وجود یادگیری و حفظ تعاریف صنایع و مثال‌های آن، که در کتب بدیعی آمده است، نمی‌توانند به راحتی صنایع دیگر اشعار را ـ که بعضاً راز زیبائی اشعار در گرو آن صنایع است ـ تشخیص دهند. برای نمونه در این مقاله ما به بررسی یکی از این عیوب می‌پردازیم، و آن تأثیرپذیری بیش از حد بدیع ادبیات فارسی از ادبیات عرب است. هرچند مسائل زیبایی‌شناسی کلام و هنرهای سخن‌آرایی در تمام زبان‌ها به نحوی وجود دارد و در بسیاری از موارد این هنرها و صنایع مشترک‌اند، اما نمی‌توان ادعا کرد که تمام مواردی که در زبانی، «هنر» یا «عیب» محسوب شده‌اند در تمام زبان‌ها همان نقش را داشته باشند. چنان‌که بدیهی است مباحث علوم بلاغی از جمله بدیع، تحت تأثیر زبان و ادبیات عرب وارد ادبیات فارسی شده است. از این رهگذر دو عیب عمده متوجه بدیع و ادبیات فارسی شده است.

۱. بعضی از این صنایع با زبان و ادبیات فارسی سازگاری ندارند و نمی‌توانند سخن فارسی را بیارایند، یا آن مواردی که عیب سخن پنداشته شده‌اند، شاید در زبان فارسی عیبی به شمار نیایند. به عنوان نمونه «تنافر حروف و تتابع اضافات» را جزء عیوب کلمه و کلام دانسته‌اند که در مقدمه‌ی بعضی از کتب بدیعی فارسی از جمله **المعجم**، **معالم‌البلاغه**، **فنون البلاغت**، **زیبا شناسی سخن پارسی** و... آمده است. دکتر کزازی در مقدمه‌ی **زیباشناسی سخن پارسی** در مورد تنها مثال تنافر حروف (هرگاه حروف تشکیل دهنده‌ی کلمه، باعث شوند کلمه به سختی تلفظ شود) می‌گوید: «از این‌رو نمونه‌ای که بدیع‌نویسان از سرناچاری در پارسی برای این آهو یافته‌اند و به دست‌داده‌اند به هیچ روی نمونه‌ای درست و به‌سزا نمی‌تواند بود. آن نمونه «پنهانست» در این بیت از مولوی است:

دو دهان داریم گویان هم‌چو نی
یک‌دهان پنهانست در لب‌های وی

«پنهانست» واژه‌ای ساده و جداگانه نیست که بتواند نمونه‌ای از ناسازی آوایی باشد. پنهانست از دو واژه ساده «پنهان» و «است» ساخته شده است که هیچ‌کدام واژه‌ای درشت و ناهموار نیست.» (ص۳۰). و در مورد تتابع اضافات که از عیوب کلام محسوب شده است، می‌گوید: «بی‌گمان هر پی‌آوردی (تتابع اضافات) در واژگان سخن را به آهو و عیبناک نمی‌توان کرد. راستی را که پی آورد واژگان در بیت‌های زیر از سعدی و حافظ به هیچ روی ناپسند و ناشیوا شمرده نمی‌تواند شد» (ص۳۸)

خواب نوشین بامداد رحیل
باز دارد پیاده راز سبیل

***

به صفای دل رندان صبوحی زدگان
بس در بسته به مفتاح دعا بگشایند

در حالی که در کتب **معالم‌البلاغه** (ص۱۶)، **فنون بلاغت** (ص۲۲)، بیت زیبا و مشهور سعدی «خواب نوشین...» به خاطر اضافه شدن چند کلمه به همدیگر، معیوب و غیر فصیح دانسته شده است. با این‌که دکتر

کزازی آگاهانه این موارد را به درستی به بوته نقد می کشاند، اما مطابق دیگر کتب، از آن‌ها به عنوان عیوب سخن پارسی یاد شده است.

دکتر شمیسا در **نگاهی تازه به بدیع**، در مورد تتابع اضافات، که در زبان عربی از عیوب فصاحت کلام است، در مبحث هم‌صدائی می گوید: «تتابع اضافات در زبان فارسی (بر خلاف عربی) مستحسن و مقبول است زیرا تکرار منظم مصوت کوتاه «ا» است» سپس در پاورقی ادامه می دهد «این که در مقدمه‌ی کتب بلاغی نوشته‌اند تتابع اضافات مخل فصاحت است ناظر به ساخت زبان عربی است که در آن هر کلمه بنا به موقعیت نحوی خود حرکتی متفاوت با کلمه‌ی بعد دارد: ذکر رحمة ربک عبده زکریا (سوره‌ی ۱۹ آیه‌ی ۲: بیان رحمت کردن پروردگار توست بنده‌اش زکریا را) پایان هر کلمه حرکتی است. حال در فارسی همه‌ی کلمات مختوم به «ه» می شود» ویرایش دوم(ص ۸۱).

۲. با این که زبان و به تبع آن ادبیات هر قومی پویاست، اما توجه بیش از حد علمای بلاغت قدیم به کتب بلاغی عربی و توجه متأخرین به کتب قدما و کتب عربی باعث ایستایی بدیع فارسی شده است. به همین دلیل عناوین، تعاریف و مثال‌های بدیعی در اکثر کتب تقریباً یکسان است... هر چند نباید در این زمینه تلاش ها و زحمات بعضی از علمای قدیم و متأخر را نادیده گرفت.

ما در ذیل، نظر بعضی از علمای بدیع را درباره‌ی عدم مطابقت صددرصد صنایع بدیعی در دو زبان مختلف، نقل می کنیم.

میرغلامعلی آزاد بلگرامی اندیشه‌ور هندی در کتاب **غزالان الهند** (مطالعه‌ی تطبیقی بلاغت هندی و فارسی و...) در این زمینه نکات ارزنده‌ای را یادآور می کند:

«فقیر، صنایع عربی و هندی [را] ملاحظه کرده‌ام. سه قسم بر آمد: بعضی مشترک در عرب و هند؛ مثل ایهام و حسن تعلیل و تجاهل العارف و مراجعت و استعاره و تشبیه و جناس و... و بعضی [مختص] به عرب؛ مثل استخدام مضمر و حسن تخلص یعنی گریز قصیده و تاریخ به قاعده‌ی جمل، و بعضی مختص به هند» (ص ۳۲). سپس از بیست و هفت صنعت هندی که در کتب هند موجود است و سی و پنج صنعت دیگر که خود استخراج کرده و پنج صنعت دیگر، در مجموع شصت و هفت صنعت را در این کتاب نقل می کند و توضیح می دهد.

دکتر کزازی در پاسخ به این پرسش که چرا زیباشناسی سخن پارسی آن‌چنان که شایسته‌ی آن است باز نموده نشده است، می گوید: «ادب فارسی با همه‌ی فسونکاری و دلارایی‌اش همواره در سایه و کنار مانده است؛ و اگر بدان پرداخته‌اند چونان دنباله و وابسته‌ای از ادب تازی بوده است؛ از این روی، این دو ادب که در ساختار زبان‌شناسی و کاربردها و بنیادهای زیباشناختی از هم جدایند با هم درآمیخته‌اند، بدین سان چهره‌ی راستین سخن پارسی در پرده‌ی پوشیدگی نهان مانده است. چه‌بسا در بررسی زیباشناسانه‌ی آن از روش ها و هنرهایی سخن رفته است که پیوندی چندان با زبان و ادب پارسی ندارند» (ص ۹).

یا در مورد صنعت «ایهام دوگانه» می گوید: «ساخت بیت یا جمله آن‌چنان باشد که بتوان دو معنای ناساز از گونه‌ی ستایش و نکوهش یا آفرین و نفرین از آن ستاند» و در ادامه می گوید: «پایه‌ی دوگانگی بیش‌تر بر ساخت جمله‌ی پارسی نهاده شده که نیک ساده است، به گونه‌ای که جای واژه در جمله گونه‌ی نحوی آن را رقم می زند در دوگانگی. با دیگرگون کردن جای واژگان، می توان نهاد را به گزاره و گزاره را به نهاد دیگرگون کرد» (ص ۱۴۵). چنان که واضح است منظور دکتر کزازی از این که «پایه‌ی دوگانگی بیش‌تر بر ساخت جمله پارسی نهاده شده است» این است که، این ساختار در زبان عربی وجود ندارد؛ مثلاً در مثال:

ای خواجه ضیا شود ز روی تو ظلم
با طلعت تو سور نماید ماتم

در زبان عربی نمی تواند دو معنی متضاد را در بر گرفته باشد زیرا به ناچار نهاد (مبتدا) با خبر، از جهاتی با هم تفاوت خواهند داشت؛ به خصوص اگر با افعال ناقصه یا دیگر نواسخ همراه باشد، اما در این مثال هم ظلم و هم ضیا می تواند نهاد جمله باشد.

در **ترجمان البلاغه** درباره‌ی صنعت «مجرد» می گوید: «و این عمل بیش‌تر آید (به عربی) از آنک به پارسی؛ برا که پارسی را حروف اندک است و هم کلمات و الفاظ» (ص ۱۰۸).

دکتر شمیسا درباره‌ی سجع می گوید: «باید توجه داشت که هیچ زبانی مانند زبان عربی برای سجع مناسب نیست زیرا زبان عربی قالبی است و تمام کلماتی که در یک قالب باشند (مثلاً قالب فاعل یا مفعول) نسبت به هم سجع متوازن‌اند یا متوازی» (ص ۴۲).

گاهی اوقات موارد‌ی در زبانی آن قدر نمود داشته که به عنوان صنعتی شناخته شده است، در حالی که همان مورد در زبان و ادبیات دیگر وجود دارد ولی به عنوان صنعت به آن نگریسته‌اند. مثلاً دکتر شمیسا در مورد «صدا معنایی»، در پاورقی از قول «ریکا» می گوید: «نمایش صدا به وسیله‌ی انتخاب کلمات مناسب (انگلیسی imitative sounds و به آلمانی ton malerei) ـ که ظاهراً از نظر علم بدیع شرقی دور مانده است» (ص ۱۲۸).

دکتر وحیدیان در **بدیع از دیدگاه زیباشناسی** راجع به «تکرار نحوی» می گوید: «تکرار الگوی نحوی ترفندی است که علمای بدیع ما به آن توجه نداشته‌اند و حال آن که برجسته و زیباست و در ادب عرب جزو ترفندهای ادبی است» (ص ۵۶). راست آن است که با وجود صنایعی مانند «موازنه» و به خصوص «ترصیع»، علمای ما به فکر تکرار منظم نقش نحوی کلمات در دو مصرع بوده‌اند و نیازی هم نیست و حتمه در ادبیات عرب زیبا و باارزش بوده که جزء صنایع ذکر شده است.

از این مهم‌تر، ماهیت صنایع بدیعی گاهی در زبان‌های مختلف، متفاوت است. مثلاً بسیاری از صنایع ادبیات هندی با این‌که مصداق آن‌ها در ادبیات فارسی وجود دارد ولی هیچ‌گاه به‌عنوان یک صنعت ادبی جلب توجه نمی‌کنند بلکه بیش‌تر به‌عنوان یک مضمون شعری مدنظرند (صنایعی از قبیل «طغیان»، «تسلاط»، «استبداد»، «اعتساف»، «موالات العدو»، «مخالطه» و...) به‌عنوان مثال صنعت «قلب الماهیه» را با ذکر تعریف مثال از کتاب غرالان‌الهند نقل می‌کنیم: «قلب الماهیه عبارت است از این‌که متبدل شود حقیقت چیزی به چیزی دیگر» مثالش از میر عظمت‌الله بیخبر بلگرامی:

وقت پا شستن زبس شیرین تحرک می‌کند
می‌شود شان عسل در دست خادم سنگ پا

(ص ۵۳)

آن‌چه به‌عنوان تشکیل دهنده‌ی صنعت، مدّنظر نویسنده بوده، این است که سنگ‌پا به شان عسل تبدیل شود. اگرچه بیت فی‌نفسه زیباست، اما از این دست شگردها در ادبیات فارسی فراوان است ولی هیچ‌گاه به‌عنوان صنعت مدنظر نبوده‌اند.

به‌طور کلی نه فقط در مباحث بدیعی و بلاغی، بلکه در دیگر نظام‌های ادبی و مسائل مربوط به ادبیات، تفاوت‌هایی در زبان‌های مختلف وجود دارد؛ مثلاً وزن شعر در تمام زبان‌های عروضی نیست، حتی در زبان‌هایی مثل فارسی و عربی که عروضی است و هر دو هم ظاهراً از یک اصل منشعب شده‌اند، به مرور زمان بعضی از اوزان خاص زبان عربی مانده و بعضی دیگر در زبان فارسی پرورده شده‌اند و بعضاً اوزان جدید متناسب با زبان و شعر فارسی اختراع شده‌اند و حتی زحاف‌های خاصی پیدا کرده‌اند.

مؤلف کتاب «نگاهی تازه به بدیع» موارد فراوانی را که تا قبل از این کتاب در بسیاری از کتب جزء آرایه‌ی ادبی شمرده می‌شده به درستی از مباحث بدیعی حذف کرده است (از قبیل تجرید، مشاکله، لغز، معما، هزل و مطایبه، حسن مقطع، حسن مطلع، ذوالقافیتین و ذوبحرین و...) اما این نیاز هم‌چنان احساس می‌شود. آن‌چه به‌عنوان تأثیر از بلاغت عربی در کتب اولیه‌ی بلاغی وجود دارد از دید ما نه فقط ایراد ندارد بلکه حسن هم تلقی می‌شود، زیرا از توانائی‌های زبان و ادبیات هر کشوری این است که نکات مثبت ادبی را از سایر ملل گرفته و در خود حل کند، اما آن‌چه در این نوشته به‌عنوان اشکال مطرح می‌شود تأثیر پذیری‌های منفی و کورکورانه است. زیرا چنان که گفتیم «صنایع بدیعی» و به‌طور کلی «علوم بلاغت» هرچند در تمام زبان‌ها و ادبیات جهان مشترکات فراوانی دارند اما نکاتی هم وجود دارد که قابل تطبیق در دو زبان متفاوت نیستند. نکته‌ی مهم دیگر این‌که، در کتب اولیه‌ی زبان پارسی، چون کتاب را برای عرب و عجم می‌نوشتند (چنان‌که از **حدائق السحر** نقل کردیم) به ناچار از مثال‌های ادبیات عرب هم استفاده می‌کردند؛ این دقیقه از دید بعضی از متأخرین دور مانده و بدون هیچ دلیلی به ذکر امثله‌ی عربی (آن‌هم به باور ما جز در موارد نادر، اکثر مثال‌ها را از کتب بدیعی عرب گرفته‌اند نه از دواوین شعرای آن طایفه)، پرداخته‌اند، برای روشن‌تر شدن این مدعا کافی است نگاهی به مثال‌های عربی ترجمان‌البلاغه که برای فارسی زبانان نوشته شده‌است و **حدائق السحر** که دیدی دوگانه داشته است بیفکنیم، (در **ترجمان البلاغه** جز مواردی که چاره‌ای نداشته، از آوردن مثال‌های عربی خودداری کرده است؛ فقط ۹ بیت در ذیل صنعت ترجمه، که ترجمه‌ی ابیات عربی را همراه با اصل اشعار نقل کرده است، یا در ذیل صنعت ملمع ۵ بیت عربی نقل کرده است) اما در **حدائق السحر** در مقابل

دفتر انتشارات کمک آموزشی

آشنایی با مجله های رشد

مجله های رشد توسط دفتر انتشارات کمک آموزشی سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی وابسته به وزارت آموزش و پرورش، با این عناوین تهیه و منتشر می شوند:

مجله های دانش آموزی (به صورت ماهنامه ـ ۸ شماره در هر سال تحصیلی ـ منتشر می شوند):

- **رشد کودک** (برای دانش‌آموزان آمادگی و پایه‌ی اول دوره‌ی ابتدایی)
- **رشد نوآموز** (برای دانش‌آموزان پایه‌های دوم و سوم دوره‌ی ابتدایی)
- **رشد دانش‌آموز** (برای دانش‌آموزان پایه‌های چهارم و پنجم دوره‌ی ابتدایی).
- **رشد نوجوان** (برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی تحصیلی).
- **رشد جوان** (برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه).

مجله های عمومی (به صورت ماهنامه ـ ۸ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می شوند):

- **رشد آموزش ابتدایی، رشد آموزش راهنمایی تحصیلی، رشد تکنولوژی آموزشی، رشد مدرسه فردا، رشد مدیریت مدرسه**
- **رشد معلم (دو هفته نامه)**

مجله های تخصصی (به صورت فصلنامه و ۴ شماره در سال منتشر می شوند):

- رشد برهان راهنمایی (مجله‌ی ریاضی، برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی تحصیلی)، رشد برهان متوسطه (مجله‌ی ریاضی، برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه)، رشد آموزش معارف اسلامی، رشد آموزش جغرافیا رشد آموزش تاریخ، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، رشد آموزش زبان رشد آموزش زیست شناسی، رشد آموزش تربیت بدنی، رشد آموزش فیزیک، رشد آموزش شیمی، رشد آموزش ریاضی، رشدآموزش هنر، رشد آموزش قرآن، رشد آموزش علوم اجتماعی، رشد آموزش زمین شناسی، رشد آموزش فنی و حرفه‌ای و رشد مشاورمدرسه.

مجله های رشد عمومی و تخصصی برای آموزگاران، معلمان، مدیران و کادر اجرایی مدارس
دانشجویان مراکز تربیت معلم و رشته های دبیری دانشگاه ها و کارشناسان تعلیم و تربیت تهیه و منتشر می شوند.

- نشانی: تهران، خیابان ایرانشهرشمالی، ساختمان شماره۴ آموزش و پرورش، پلاک ۲۶۸، دفتر انتشارات کمک آموزشی.
تلفن و نمابر: ۸۸۳۰۱۴۷۸

۲۷۶ بیت فارسی، ۲۴۳ بیت عربی نیز نقل شده است.

در این جا، به عنوان مثال، نمونه‌هائی را از تأثیرات بی‌وجه بدیع نویسان فارسی از کتب بدیعی ذکر می‌کنیم.

۱. در **معالم البلاغه**، در تعریف حروف روی چنین آمده است. «مراد از حرف روی، حرف آخر غزل یا قصیده است که قصیده بر آن مبتنی و بدان منسوب است» (ص ۴۱۸). هرچند این مورد ربطی به بدیع ندارد، اما از جهات گوناگون ایراد دارد:

الف: چون مهم‌ترین قالب شعری عرب قصیده است، آمده است (که حرف آخر غزل یا قصیده) سپس می‌گوید: که قصیده بر آن مبتنی...، در حالی که در ادبیات فارسی، علاوه بر قصیده و غزل، قالب‌هایی مثل مثنوی، رباعی و دوبیتی کم نیست.

ب: چون قصاید عرب ردیف ندارند و معمولاً آخرین حرف بیت، حرف روی است و نام‌گذاری قصاید، مثل لامیه و نونیه و سینیه بر مبنای حرف روی است، آن را به ادبیات فارسی هم لابد قابل تطبیق دانسته، در حالی که بسیاری از قصاید و غزلیات فارسی ردیف دارند و همیشه حرف آخر ابیات، حرف روی نیست، ضمن این که قصایدی که ردیف ندارند ممکن است بعد از حرف روی، حروف وصل و خروج و... آمده باشد.

۲. در **معالم البلاغه** در مورد انواع «تجرید»، عیناً مانند کتب عربی از تجرید به وسیله‌ی حرف جر «من»، حرف جر «باء» و حرف جر «فی» بحث می‌کند که در همه‌ی موارد از مثال‌های عربی استفاده کرده است، زیرا عملاً استعمال حرف «فی» و «من» در زبان فارسی مرسوم و معمول نیست، و این موارد هیچ ربطی نمی‌تواند به زبان فارسی داشته باشد. در **درالادب** نیز همین موارد ذکر شده است. (ص ۱۹۴) و...

در پایان، با توجه به مسائلی که گفته شد، معتقدم کسانی که می‌خواهند در زمینه‌ی بدیع کتاب بنویسند به جای صرفاً تتبع در کتب بدیعی و نقل نظریات گذشتگان، که مرسوم شده، بهتر است ضمن تکیه بر زبان و ادب کاربردی، دیوان شاعران و نویسندگان ادوار مختلف شعر و نثر فارسی را بررسی کنند و زیبایی‌های ادبی موقن آن‌ها را استخراج نمایند.

منابع و مآخذ

۱. آزاد بلگرامی، میرغلامعلی (۱۳۸۲). غزالان الهند به تصحیح شمیسا، سیروس، چاپ اول، انتشارات صدای معاصر، تهران.
۲. آق اولی، حسام‌العلما (۱۳۴۰). درالادب، چاپ اول، شرکت سهامی طبع کتاب، تهران.
۳. رادویانی، محمدعمر (۱۳۶۲). ترجمان البلاغه، تصحیح آتش، احمد، چاپ دوم، انتشارات اساطیر، تهران.
۴. رازی، شمس‌الدین محمدبن قیس (۱۳۷۳). المعجم فی معاییر اشعار العجم، به کوشش شمیسا، سیروس، چاپ اول، انتشارات فردوس، تهران.
۵. رجایی، محمدخلیل (۱۳۷۳). معالم البلاغه، چاپ اول، انتشارات دانشگاه شیراز، شیراز.
۶. شمیسا، سیروس (۱۳۷۹). نگاهی تازه به بدیع، چاپ دهم، انتشارات فردوس، تهران.
۷. قزوینی، خطیب (۱۹۹۷). التلخیص فی علوم البلاغه، چاپ اول، انتشارات دارالکتب العلمیه، بیروت.
۸. کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۱). زیبائی‌شناسی سخن فارسی، چاپ پنجم، انتشارات کتاب ماد، تهران.
۹. گرکانی، حاج محمدحسین شمس‌العلماء (۱۳۷۷). ابدع البدایع، به اهتمام جعفری، حسین، چاپ اول، انتشارات احرار، تهران.
۱۰. ندا، طه، (۱۳۸۰). ادبیات تطبیقی، مترجم، خسروی، زهرا، انتشارات فرزان، تهران.
۱۱. واعظ کاشفی، کمال‌الدین حسین (۱۳۶۹). بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، ویراسته‌ی کزازی، میرجلال‌الدین، چاپ اول، انتشارات نشر مرکز، تهران.
۱۲. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹). بدیع از دیدگاه زیبائی‌شناسی، چاپ اول، انتشارات دوستان، تهران.
۱۳. وطواط، رشیدالدین (۱۳۶۲). حدائق السحر فی دقائق الشعر به تصحیح اقبال آشتیانی، عباس، چاپ دوم، انتشارات فهوری و مسائلی، تهران.
۱۴. همائی، جلال‌الدین (۱۳۷۰). فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ دوم، انتشارات نشر هما.

برگ اشتراک مجله های رشد

شرایط

۱ـ واریز مبلغ ۲۰/۰۰۰ ریال به ازای هر عنوان مجله درخواستی، به صورت علی‌الحساب به حساب شمارهٔ ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت شعبه سه راه آزمایش (سرخه حصار) کد ۳۹۵ در وجه شرکت افست.

۲ـ ارسال اصل رسید بانکی به همراه برگ تکمیل شده اشتراک.

- **نام مجله:**
- **نام و نام خانوادگی:**
- **تاریخ تولد:**
- **میزان تحصیلات:**
- **تلفن:**
- **نشانی کامل پستی:**

استان: ..... شهرستان: .....

خیابان: .....

پلاک: ..... کدپستی: .....

- **مبلغ واریز شده:**
- **شماره و تاریخ رسید بانکی:**
- **آیا مایل به دریافت مجله درخواستی به صورت پست پیشتاز هستید؟ بله ☐ خیر ☐**

امضا:

نشانی: تهران ـ صندوق پستی مشترکین ۱۶۵۹۵/۱۱۱

نشانی اینترنتی: www.roshdmag.ir

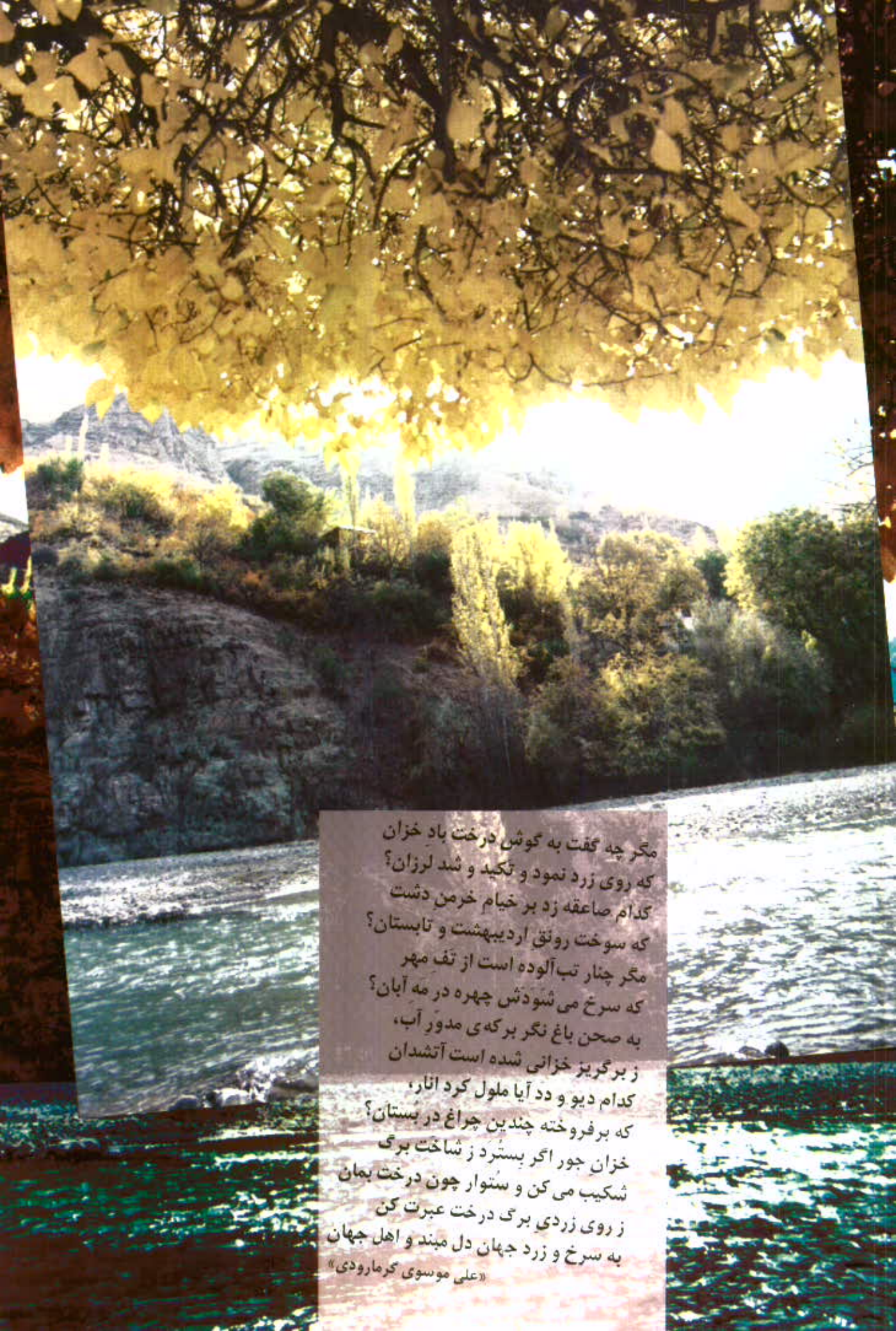
پست الکترونیک: Email:info@roshdmag.ir

امور مشترکین: ۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۷۷۳۳۹۷۱۳ـ۱۴

پیام گیر مجلات رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲ ـ ۸۸۸۳۹۲۳۲

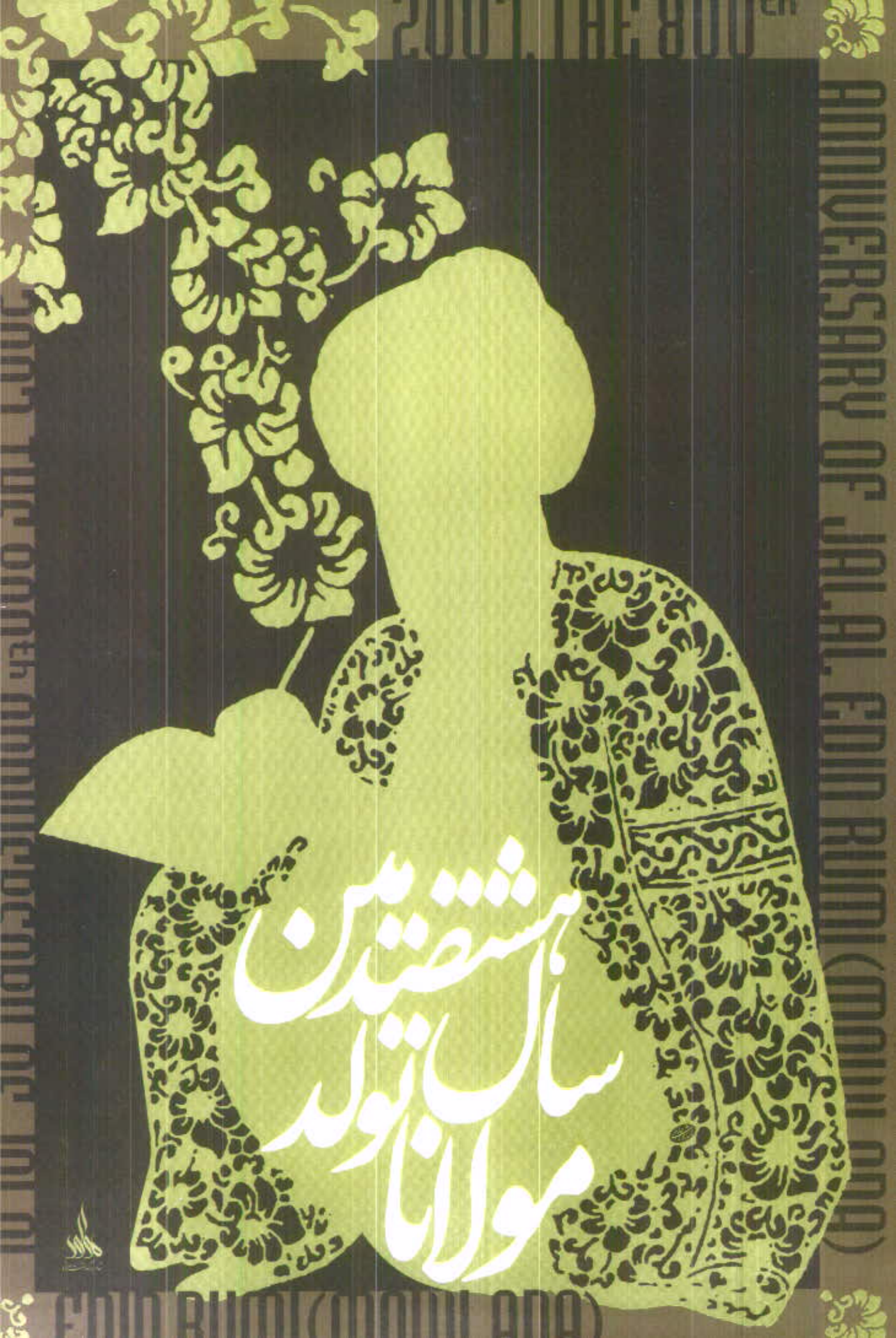
یادآوری:

- هزینه برگشت مجله در صورت خوانا و کامل نبودن نشانی، بر عهده مشترک است.
- مبنای شروع اشتراک مجله از زمان وصول برگ اشتراک است.
- برای هر عنوان مجله برگ اشتراک جداگانه تکمیل و ارسال کنید (تصویر برگ اشتراک نیز مورد قبول است).



مگر چه گفت به گوش درخت بادِ خزان
که روی زرد نمود و تکید و شد لرزان؟
کدام صاعقه زد بر خیامِ خرمنِ دشت
که سوخت رونقِ اردیبهشت و تابستان؟
مگر چنار تب‌آلوده است از تفِ مهر
که سرخ می‌شودش چهره در مه آبان؟
به صحن باغ نگر برکه‌ی مدورِ آب،
ز برگریز خزانی شده است آتشدان
کدام دیو و دد آیا ملول کرد انار،
که برفروخته چندین چراغ در بستان؟
خزانِ جور اگر بستُرد ز شاخت برگی
شکیب می کن و ستوار چون درخت بمان
ز روی زردیِ برگِ درخت عبرت کن
به سرخ و زرد جهان دل مبند و اهل جهان

«علی موسوی گرمارودی»


ANNIVERSARY OF JALAL EDDIN RUMI (MOWLANA)
سال هشتصدمین
مولانا تولد