سخن شیرین پارسی

برگزیده‌ی متون شعر و نثر گذشته و معاصر، روش نگارش و پژوهش علمی، سخنوری و...

دکتر اکبر صیّادکوه
دکتر کاووس حسن‌لی
دکتر منیژه عبدالّهی
دکتر سیّد احمد پارسا

تهران
۱۳۹۷

سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)
پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی

زبان و ادبیات فارسی ۳۱

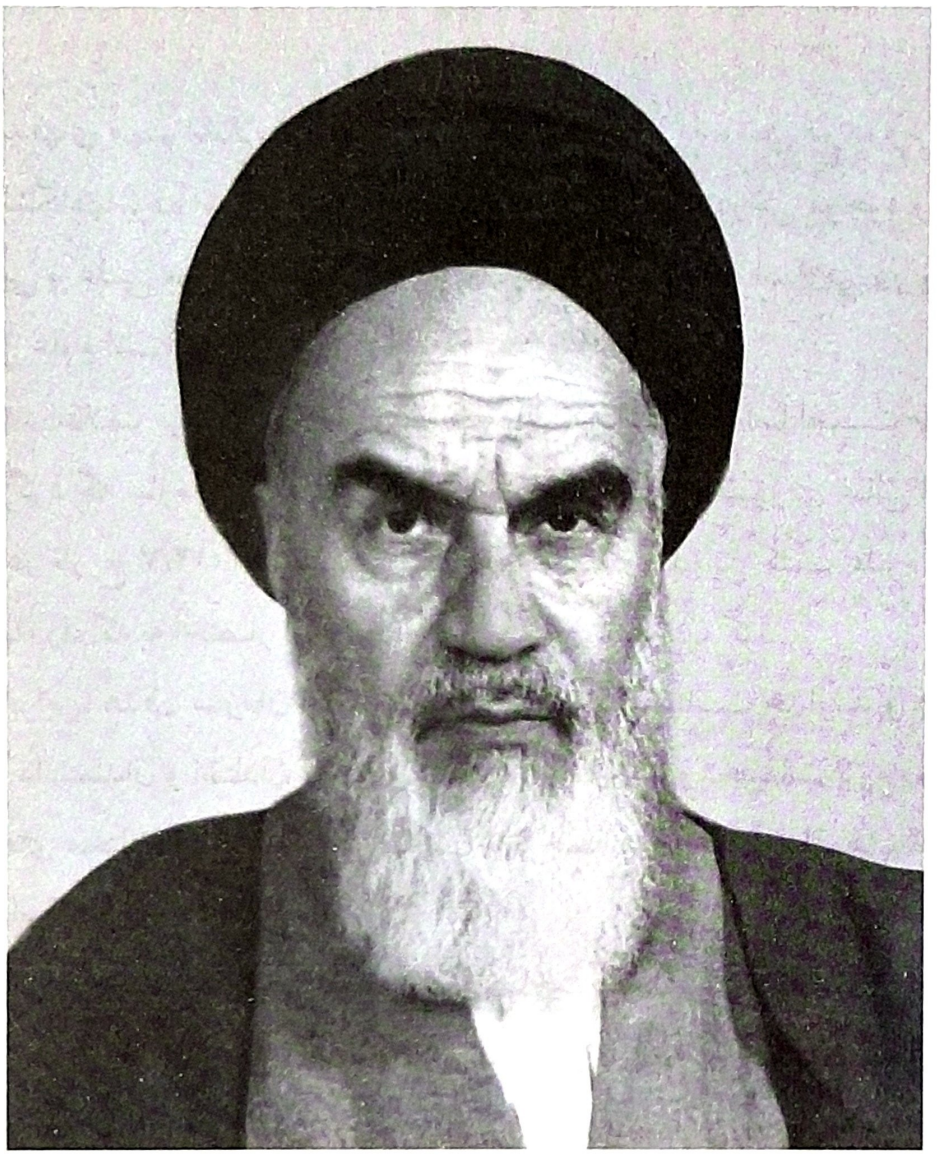
سخن شیرین پارسی: برگزیده‌ی متون شعر و نثر گذشته و معاصر، روش نگارش و پژوهش علمی، سخنوری و.../ اکبر صیادکوه... [و دیگران].ـــ تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی، ۱۳۹۳.
شانزده، ۳۸۰ ص.ـــ («سمت»؛ ۶۱۲. زبان و ادبیات فارسی؛ ۳۱)
ISBN 978-600-02-0025-1
بها: ۲۲۰۰۰۰ ریال.
پشت جلد به انگلیسی: Akbar Sayyād-kuh, ...[et al]. The Sweet Persian Language.
مؤلفان: اکبر صیّادکوه، کاووس حسن‌لی، منیژه عبدالّهی، احمد پارسا.
چاپ اول: تابستان ۱۳۸۱، چاپ دهم: زمستان ۱۳۸۶ (ویراست ۳ با تجدید نظر اساسی)، چاپ هفدهم: پاییز ۱۳۹۳ (ویراست ۴ با تجدید نظر اساسی)، چاپ بیستم: پاییز ۱۳۹۷.
کتابنامه: ص. ۳۶۸ـ۳۷۴؛ همچنین به صورت زیرنویس.
عنوان دیگر: برگزیده‌ی متون شعر و نثر گذشته و معاصر، روش نگارش و پژوهش علمی، سخنوری و ...
۱. ادبیات فارسی ـــ مجموعه‌ها. ۲. نگارش علمی و فنی. الف. صیادکوه، اکبر. ب. سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی.
۳ س/ ۴۰۰۵ PIR ۰/۸ فا ۸
۱۳۹۳
شماره کتابشناسی ملی ۳۸۰۰۸۹۴

سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)
پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی

سخن شیرین پارسی
دکتر اکبر صیّادکوه، دکتر کاووس حسن‌لی، دکتر منیژه عبدالّهی و دکتر سیّد احمد پارسا
چاپ اول: تابستان ۱۳۸۱
چاپ دهم: زمستان ۱۳۸۶ (ویراست ۳ با تجدید نظر اساسی)
چاپ هفدهم: پاییز ۱۳۹۳ (ویراست ۴ با تجدید نظر اساسی)
چاپ بیستم: پاییز ۱۳۹۷
تعداد: ۱۰۰۰۰
حروفچینی و لیتوگرافی: سمت
چاپ و صحافی: مشعر
قیمت: ۰۰۰۰ ریال. در این نوبت چاپ قیمت مذکور ثابت است و فروشندگان و عوامل توزیع مجاز به تغییر آن نیستند.
نشانی ساختمان مرکزی: تهران، بزرگراه جلال آل احمد، غرب پل یادگار امام (ره)، روبه‌روی پمپ گاز، کد پستی ۱۴۶۳۶، تلفن ۲ـ۴۴۲۴۶۲۵۰.

هر شخص حقیقی یا حقوقی که تمام یا قسمتی از این اثر را بدون اجازه ناشر، نشر یا پخش یا عرضه یا تکثیر یا تجدید چاپ نماید، مورد پیگرد قانونی قرار خواهد گرفت.

بسم الله الرحمن الرحیم



برای به دست آوردن استقلال فکری و بیرون رفتن از زندان وابستگی، خود و مفاخر و مآثر ملی و فرهنگی خود را دریابید.

صحیفهٔ نور، ج ۹، ص ۱۸۶

سخن «سمت»

یکی از هدفهای مهم انقلاب فرهنگی، ایجاد دگرگونی اساسی در دروس علوم انسانی دانشگاهها بوده است و این امر، مستلزم بازنگری منابع درسی موجود و تدوین منابع مبنایی و علمی معتبر و مستند با در نظر گرفتن دیدگاه اسلامی در مبانی و مسائل این علوم است.

ستاد انقلاب فرهنگی در این زمینه گامهایی برداشته بود، اما اهمیت موضوع اقتضا می‌کرد که سازمانی مخصوص این کار تأسیس شود و شورای عالی انقلاب فرهنگی در تاریخ ۶۳/۱۲/۷ تأسیس «سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها» را، که به اختصار «سمت» نامیده می‌شود، تصویب کرد.

بنابراین، هدف سازمان این است که با استمداد از عنایت خداوند و همت و همکاری دانشمندان و استادان متعهد و دلسوز، به مطالعات و تحقیقات لازم بپردازد و در رشته‌های مختلف علوم انسانی به تألیف و ترجمهٔ منابع درسی اصلی، فرعی و جنبی اقدام کند.

دشواری چنین کاری بر دانشمندان و صاحب‌نظران پوشیده نیست و به همین جهت مرحلهٔ کمال مطلوب آن باید به تدریج و پس از انتقادها و یادآوریهای پیاپی ارباب نظر به دست آید. انتظار دارد که این بزرگواران از این همیاری و راهنمایی دریغ نورزند و با پیشنهادهای اصلاحی خود، این سازمان را در اصلاح کتاب حاضر و تدوین دیگر آثار مورد نیاز جامعهٔ دانشگاهی جمهوری اسلامی ایران یاری دهند.

کتاب حاضر برای دانشجویان مقطع کاردانی و کارشناسی به عنوان درس فارسی عمومی به ارزش ۳ واحد تدوین شده است.

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
چاپ هفدهم سخن شیرین پارسی	سیزده
پیشگفتار چاپ هفدهم سخن شیرین پارسی	چهارده
چاپ دهم سخن شیرین پارسی	شانزده
الهی	۱
پیش‌درآمد	۲
فصل نخست	۷
نیایش‌واره‌ها/ سلمان هراتی	۹
اهمیت زبان فارسی/ جواد برومندسعید	۱۲
پیشینه‌ی خط فارسی/ منیژه عبداللهی و ربابه کارگران	۱۴
رزم و افسون/ فردوسی	۱۶
دریافت شایسته‌ی آثار ادبی/ حسین پاینده	۲۱
قطعه‌ی شهدا/ حسن حسینی	۲۶
آرش کمان‌گیر/ سیاوش کسرایی	۲۸
مرد پیر بر سر پل/ ارنست همینگوی	۳۹
سخن و سخنوری/ ژرژ سیون و دیگران	۴۳
گوهر سخن/ نظامی	۵۲
سخنگوی سخندان/ عنصرالمعالی	۵۴
درست‌نویسی (۱)	۵۷
پرهیز از کاربرد نشانه‌های جمع عربی با واژه‌های فارسی	۵۷
پرهیز از تطبیق صفت با موصوف در زبان فارسی	۵۷
پرهیز از کاربرد تنوین در زبان فارسی	۵۸
پرهیز از کاربرد نشانه‌ی مصدری «یت» با واژه‌های فارسی	۵۸

عنوان	صفحه
پرهیز از کاربرد نابجای فعل	۵۸
کنار هم نوشتن اجزای فعل مرکب	۶۰
واژه‌های هم‌نویسه یا هم‌آوا	۶۱
تمرین نوشتن (۱)	۶۲
جزیره‌ی سرگردانی/ سیمین دانشور	۶۲
فصل دوم	۶۵
آرمانشهر	۶۷
جغدهای ویرانه‌نشین	۶۹
گر ملک این است ...	۷۰
هارون در خانه‌ی زاهدان/ ابوالفضل بیهقی	۷۱
گربه‌ی عابد/ نصرالله منشی	۷۵
زبان بداندیش/ سعدی	۷۷
بزرگی به علم است/ امام محمد غزالی	۷۹
دلایل قوی باید و معنوی/ سعدی	۸۱
دخل و خرج/ سعدی	۸۳
آیین عشق/ صائب تبریزی	۸۵
بوی صفای پدر/ محمدحسین شهریار	۸۶
عقاب/ پرویز ناتل‌خانلری	۸۸
طنز و هجو	۹۲
نمونه‌ها	۹۴
اقتباس و توارد	۹۶
آینه در آینه	۹۶
تعبیر اول: زنگی در آینه	۹۶
تعبیر دوم: ناشناس‌تر از همه	۹۷
تعبیر سوم: نیمه‌ی دیگر	۹۷
تعبیر چهارم: رومیان و چینیان	۹۷
تعبیر پنجم: تصویر شگفت	۹۸

عنوان	صفحه
روش تحقیق و مقاله‌نویسی	۱۰۰
برخی از اصطلاح‌های نوین در نوشتارهای علمی ـ پژوهشی	۱۰۹
یادآوری نشانه‌های نگارشی (۱)	۱۱۱
تمرین نوشتن (۲)	۱۱۸
آهنگری معتبرِ ده/ اسلامی ندوشن	۱۱۹
فصل سوم	۱۲۱
خوانش شعر/ ع. پاشایی	۱۲۳
در شب سرد زمستانی/ نیما یوشیج	۱۲۹
تفسیر «در شب سرد زمستانی»/ محمد حقوقی	۱۳۰
داستانی نه تازه/ نیما یوشیج	۱۳۲
مرجان/ هوشنگ ابتهاج (سایه)	۱۳۴
تحلیل و تفسیر شعر «مرجان»	۱۳۵
ندای آغاز/ سهراب سپهری	۱۳۸
تفسیر «ندای آغاز»/ سیروس شمیسا	۱۴۱
سیب/ مهرداد فلاح	۱۴۵
نگاهی به شعر «سیب»/ ابوالفضل پاشا	۱۴۶
کوچ بنفشه‌ها/ محمدرضا شفیعی کدکنی	۱۵۰
شعر کوتاه (طرح)	۱۵۲
داستان کوتاهِ کوتاه	۱۵۴
دیدار مجدد/ ماکس فریش	۱۵۴
پنجره	۱۵۵
گربه در معبد	۱۵۶
فرشته‌ی یک کودک	۱۵۷
یک ساعت	۱۵۸
کاریکلماتور یا نقاشی با واژه‌ها/ حسن حسینی	۱۶۰
اختلاس/ فریدون توللی	۱۶۲
روش نگارش خط فارسی	۱۶۴

عنوان	صفحه
درست‌نویسی (۲)	۱۷۰
پرهیز از کاربرد نادرست «را»	۱۷۰
پرهیز از کاربرد نادرست برخی از واژه‌ها، ترکیب‌ها و عبارت‌ها در زبان فارسی	۱۷۲
پرهیز از کاربرد نادرست فعل مجهول	۱۷۴
پرهیز از کاربرد نادرست وجه وصفی به جای فعل	۱۷۴
پرهیز از به کار بردن واژه‌های کم‌کاربرد یا مرده‌ی زبان	۱۷۵
پرهیز از درازنویسی	۱۷۶
پرهیز از «حشو»	۱۷۸
پرهیز از حذف بی‌جا	۱۷۹
پرهیز از کژتابی‌های زبانی	۱۷۹
تمرین نوشتن (۳)	۱۸۲
جای خالی سلوچ/ محمود دولت‌آبادی	۱۸۳
فصل چهارم	۱۸۹
عرفان یعنی دریافت هنری از دین/ محمدرضا شفیعی کدکنی	۱۹۱
داستان اعرابی و سبوی آب/ مولوی	۱۹۷
دولت عشق/ مولوی	۲۰۳
سرگشته‌ی بادیه/ مولوی	۲۰۴
من و تو/ مولوی	۲۰۴
سخن حافظ	۲۰۶
میل به ناحق	۲۰۷
نقد اخلاقی غزل «میل به ناحق»/ نصرالله امامی	۲۰۸
نصیبه‌ی ازل/ حافظ	۲۱۰
تحلیل و خوانش ساختارگرایانه‌ی غزل «نصیبه‌ی ازل»/پروین سلاجقه	۲۱۱
قصه‌ی پیر چنگی/ مولوی	۲۱۶
سه تار/ جلال آل‌احمد	۲۱۹
مست و پارسا/ سعدی	۲۲۳
حربه‌ی تفرقه/ ابوالقاسم حالت	۲۲۴

عنوان	صفحه
گزارش‌نویسی / غلامرضا ارژنگ	۲۲۶
یادآوری نشانه‌های نگارشی (۲)	۲۳۳
تمرین نوشتن (۴)	۲۳۶
جلال آل‌احمد	۲۳۷
فصل پنجم	۲۳۹
گزیرهای ناگزیر در دقایق الهام / کاووس حسن‌لی	۲۴۱
محراب عشق / نظامی گنجوی	۲۴۷
ریشه‌ی داستان لیلی و مجنون / ذبیح‌الله صفا	۲۴۸
مروری بر داستان لیلی و مجنون نظامی / نظامی گنجوی	۲۴۹
تفنّن‌ها و حاضرجوابی‌های ادبا	۲۵۵
الف) مَجدِ هَمگَر و سعدی	۲۵۵
ب) آیینه‌ی چینی	۲۵۶
ج) آزمودن استاد	۲۵۶
د) رعونت نفس	۲۵۶
هـ) راحت سکون	۲۵۷
سعدی در آن سوی مرزها	۲۵۸
بوی مهر / سعدی	۲۶۱
خوبی و زیبایی / سعدی	۲۶۲
خمار مستی / سعدی	۲۶۳
نگاهی به غزل «خمار مستی» / غلامحسین یوسفی	۲۶۵
در آرزوی دیدار / رضوانی ـ فصیح‌الزمان شیرازی	۲۷۰
خیال‌انگیز / رهی معیری	۲۷۱
دریچه‌ها / مهدی اخوان ثالث	۲۷۲
مرگ قو / مهدی حمیدی شیرازی	۲۷۲
چند رباعی و دوبیتی معاصر / قیصر امین‌پور، حسن حسینی و سلمان هراتی	۲۷۴
دردواره‌ها / قیصر امین‌پور	۲۷۵
کوچه‌های کوفه / قیصر امین‌پور	۲۷۸

عنوان	صفحه
فن ترجمه	۲۷۹
عشق در نگاه نخست/ ویسواوا شیمبورسکا	۲۸۳
وجدان پاک در سومین سیاره‌ی خورشید/ ویسواوا شیمبورسکا	۲۸۵
نامه‌نگاری	۲۸۷
درست‌نویسی (۳)	۲۹۲
بند (پاراگراف)	۲۹۲
پرهیز از واژه‌های بیگانه	۲۹۴
تمرین نوشتن (۵)	۲۹۹
قاضی زمین‌دار بزرگ/ سیف‌الله گلکار	۳۰۰
در حسرت آن عطر گم‌شده/محمدرضا مهدی‌زاده	۳۰۱
فصل ششم	۳۰۵
ادبیات داستانی/ جمال میرصادقی	۳۰۷
از حکایت‌های گذشته تا داستان‌نویسی امروز/ سیروس شمیسا	۳۱۲
گوهر بی‌گوهری/ شهریار مندنی‌پور	۳۱۵
ماهی و جفتش/ ابراهیم گلستان	۳۱۸
تفسیر داستان «ماهی و جفتش»	۳۲۱
خوانش رمان/ حسین رسول‌زاده	۳۲۶
آل/ محمد بهمن‌بیگی	۳۳۰
گوش سنگین همسر یا .../ امیر مدرسی	۳۳۸
رئالیسم جادویی	۳۴۰
زیباترین غریق جهان/ گابریل گارسیا مارکز	۳۴۲
نقد «زیباترین غریق جهان»/ عبدالحسین فرزاد	۳۴۹
یادآوری نشانه‌های نگارشی (۳)	۳۵۶
نقش نشانه‌های نگارشی در درست‌خوانی متن	۳۵۸
نقش درنگ‌های درون و برون‌کلمه‌ای در درست‌خوانی	۳۶۰
تمرین نوشتن (۶)	۳۶۲
بازنویسی	۳۶۲

عنوان	صفحه
بازنوشته‌ی حکایت قابوس‌نامه	۳۶۴
بازآفرینی	۳۶۵
آرش ستوربان	۳۶۶
منابع و مآخذ	۳۶۸
فهرست برخی از واژه‌ها و ترکیب‌های دشوار	۳۷۵

چاپ هفدهم سخن شیرین پارسی

سیزده سال از نخستین چاپ کتاب *سخن شیرین پارسی* گذشت و با استقبال گسترده‌ی مخاطبان گرامی، بیش از صد و هفتاد هزار نسخه از کتاب در طول این مدت در اختیار گرامیان قرار گرفت.

مؤلفان کتاب حاضر بر اساس تجربیات به دست آمده که حاصل نظرخواهی‌های چندباره از دانشجویان، استادان و تحلیل نظرات آنان بود، با صرف وقت و دقت کافی در ویرایش چهارم، در شکل و محتوای کتاب، مجدداً تغییراتی دادند و امیدوارند در این راه توانسته باشند، بیش از گذشته رضایت استادان محترم و دانشجویان این درس را که مخاطبان اصلی کتاب هستند، فراهم آورده باشند.

بر خود واجب می‌بینیم از همه‌ی استادان ارجمند، صاحب‌نظران و دانشجویان گرامی که با دقت و تأمل، مطالب کتاب را بررسی کرده‌اند و پیشنهادهایی درخور و سازنده ارائه داده‌اند، صمیمانه سپاس‌گزاری کنیم؛ امید است تلاشی که در این راه انجام پذیرفته توانسته باشد نظر عزیزان را بیشتر از پیش جلب نماید.

خدایا چنان کن سرانجام کار　　تو خشنود باشی و ما رستگار

مؤلفان سخن شیرین پارسی
تابستان ۱۳۹۳

پیشگفتار چاپ هفدهم سخن شیرین پارسی

صد نکته غیر حسن بباید که تا کسی مقبول طبع مردم صاحب هنر شود

سپاس و منت بی‌کران خدای عزیز را که بار دیگر این توفیق را بهره کرد تا کتاب *سخن شیرین پارسی* مورد بازنگری اساسی قرار گیرد. این بار نیز عشق سلسله‌جنبان اصلی بود و چون بارهای پیشین آسان نمود اول ... . در این ویرایش چهارم که بیش از هشت‌ماه زمان را به خود اختصاص داد، تلاش گردید تا بر بنیاد تجربه‌های چندساله طرحی دقیق‌تر و منطقی‌تر ریخته شود و نوآوری‌هایی صورت گیرد تا ضمن حفظ شاکله کلی کتاب و رعایت هماهنگی و پیوند درونی مطالب هر فصل، برای همکاران گرامی نیز که چندین دوره کتاب را تدریس فرموده‌اند تازگی و گیرایی داشته باشد؛ به این ترتیب:

- برخی نادرستی‌ها و اشکال‌های نگارشی که در چاپ‌های پیشین به کتاب راه یافته بود، اصلاح شد.
- بر اساس نظرخواهی از دانشجویان گرامی و بر بنیاد تجربه‌های همکاران ارجمند، تعدادی درس جدید به متن کتاب افزوده شد، برخی موضوع‌ها گسترش یافت و برخی کوتاه گردید. هم‌چنین چند درس جابه‌جا شد.
- مطالب مربوط به حوزه نگارش و ویرایش که مورد تأکید کتاب است، به صورتی کاربردی‌تر و مطابق با نیازها و درخواست‌های امروزی‌تر، تغییر یافت.
- صورت و محتوای واژه‌نامه و نیز سایر فهرست‌های کتاب تغییر یافت تا مراجعه به مطالب مورد نظر و بهره‌مندی از معانی واژه‌ها سهل‌تر گردد.

امید می‌رود که ویراست جدید مورد عنایت همکاران ارجمند و مدرسان محترم درس فارسی همگانی در دانشگاه‌ها قرار گیرد و هم‌چون گذشته، پدیدآورندگان کتاب را از پیشنهادها و نظرهای سازنده‌ی خود بهره‌مند سازند. یادآوری این نکته ضروری است که مؤلفان کتاب در ویرایش حاضر، از حضور دکتر احمد پارسا به دلیل برخی مشغله‌های ایشان، بهره‌مند نگشته‌اند. از این رو، مسئولیت ویرایش جدید و هرگونه کاستی و نقص احتمالی بر عهده‌ی سایر مؤلفان خواهد بود.

از همه‌ی دانش‌دوستان، به ویژه همکاران ارجمند جناب دکتر شاهرخ محمدبیگی، دکتر محمد مرادی و آقای محمد رستگاری، دانشجوی گرامی دکتری بخش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز که برای بهبود کتاب نکاتی را یادآوری فرمودند، بسیار سپاسگزاری می‌شود. هم‌چنین مؤلفان کتاب از تلاش همه‌ی دست‌اندرکاران محترم سازمان فرهنگی سمت، به ویژه از استاد پر تلاش و فرهیخته جناب آقای دکتر احمد احمدی رئیس محترم سازمان، جناب آقای دکتر هاجری رئیس محترم گروه زبان و ادبیات فارسی، خواهر ارجمند سرکار خانم دکتر سعیده کمایی‌فرد و همکاران ایشان در واحد تجدید چاپ تدوین، خانم‌ها مرجان رئیس‌میرزایی، فاطمه جزءخراسانی و سیده صغری میرزاهد که در آماده‌سازی و بازآفرینی این چاپ نقش مؤثر داشتند و نیز کارشناس محترم و پیگیر سرکار خانم مریم شجاعی که این راه را هموارتر فرمودند، قدردانی می‌کنند.

خدایا چنان کن سرانجام کار　　تو خشنود باشی و ما رستگار

مؤلفان سخن شیرین پارسی

تابستان ۱۳۹۳

چاپ دهم سخن شیرین پارسی

پنج سال از نخستین چاپ کتاب *سخن شیرین پارسی* گذشت و بیش از هشتاد هزار نسخه از آن در طول این مدّت در اختیار مخاطبان گرامی قرار گرفت.

مؤلفان کتاب حاضر بر اساس تجربیات به دست آمده که حاصل نظرخواهی‌های دوباره از دانشجویان، استادان و تحلیل نظرات آنان بود، با صرف وقت و دقت کافی در ویرایش سوم، در شکل و محتوای کتاب، تغییراتی دادند و امیدوارند در این راه توانسته باشند، بیش از گذشته رضایت استادان محترم و دانشجویان این درس را که مخاطبان اصلی کتاب هستند، فراهم آورده باشند. تغییرات اصلی ویرایش حاضر، به شرح زیر است:

الف) حجم کتاب کاهش قابل توجهی پیدا کرده و از هشت فصل به شش فصل تقلیل یافته است. بن‌مایه‌ی فصل‌های شش‌گانه نیز تقریباً به ترتیب زیر است: ادب حماسی، ادب تعلیمی، ادب معاصر، ادب عرفانی، ادب غنایی و ادب داستانی.

ب) برخی از مطالب فصل‌های حذف شده به فصل‌های دیگر منتقل شده است.

ج) برخی از مطالب قبلی کتاب، حذف شد.

د) برخی از متن‌های جدید، جایگزین متن‌های پیشین گردید.

بر خود واجب می‌بینیم از همه‌ی استادان ارجمند، صاحب‌نظران و دانشجویان گرامی که با دقت و تأمل، مطالب کتاب را بررسی کرده‌اند و پیشنهادهایی درخور و سازنده ارائه داده‌اند، صمیمانه سپاس‌گزاری کنیم؛ امید است تلاشی که در این راه انجام پذیرفته توانسته باشد نظر عزیزان را بیشتر از پیش جلب نماید.

خدایا چنان کن سرانجام کار　　تو خشنود باشی و ما رستگار

مؤلفان سخن شیرین پارسی

شانزده

الهی

الهی چه زیباست ایام دوستان تو با تو، و چه نیکوست معاملت ایشان در آرزوی دیدار تو! چه خوش است گفتگوی ایشان در راه جستجوی تو! چه بزرگوار است روزگار ایشان در سر کار تو!

خداوندا! کار آن‌کس کند که تواند و عطا آن کس بخشد که دارد؛ پس رهی چه تواند و چه دارد؟ چون توانایی تو، که را توان است؟ و در ثنای تو که را زبان است؟ و بی‌مهر تو که را سرور جان است؟

خدایا به شناخت تو زندگانیم و به نصرت تو شادانیم؛ به کرامت تو نازانیم؛ به عزّ تو عزیزانیم. خداوندا! ما که به تو زنده‌ایم، هرگز کی میریم؟ ما که به تو شادمانیم، کی اندوهگین شویم؟ ما که به تو نازانیم چون بی‌تو به‌سر آریم؟ ما که به تو عزیزیم، هرگز چون ذلیل شویم؟

الهی! چه غم دارد او که تو را دارد؟ که را شاید او که تو را نشاید؟ آزاد آن نفس که به یاد تو یازان، و آباد آن دل که به مهر تو نازان، و شاد آن‌کس که با تو در پیمان.

خدایا! نه شناخت تو را توان، نه ثنای تو را زبان، نه دریای جلال و کبریای تو را کران، پس تو را مدح و ثنا چون توان؟[1]

---

۱. میبدی، ابوالفضل، *کشف‌الاسرار و عدّة‌الابرار*، ج ۲، ص ۱۵۱، ۲۷۱ و ۲۹۳؛ ج ۳، ص ۱۳۸ و ۶۲۶.

پیش‌درآمد

به نام خداوند جان‌آفرین　　حکیم سخن در زبان‌آفرین

درس «فارسی عمومی» که هم‌اکنون در قالب سه واحد در دانشگاه‌های ایران تدریس می‌شود، فرصتی اندک است تا دانشجویان بتوانند در ادامه‌ی آموخته‌های پیشین خود، با زبان و ادبیات فارسی و شیوه‌های نوشتاری آن بیشتر آشنا شوند. از سوی دیگر، همین فرصت اندک، آخرین فرصت رسمی است که در پیوند با موضوع یادشده در دانشگاه‌ها، برای دانشجویان (به‌جز رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی) درنظر گرفته شده است.

اهمیت نگارش درست و ضرورت آشنایی با زبان و ادبیات فارسی، برای همه‌ی دانش‌آموختگان دانشگاه‌ها بر کسی پوشیده نیست. اما آنچه بیش از این اهمیت دارد، چگونگی این آشنایی و شیوه‌های آموزش است.

همچون روز روشن است که بدون درک صحیح از زمان و بدون شناخت راست و درست از مخاطبان ویژه‌ی این درس، هرگز نمی‌توان کتاب شایسته‌ای برای آن‌ها تألیف و تدوین کرد. به‌ویژه آنکه در شرایط اجتماعی حاضر، شاهد حضور نسلی جدید هستیم که زیبایی‌شناسی، سلیقه و رفتار آن‌ها با گذشته بسیار تفاوت کرده است. مؤلفان کتاب حاضر، بر پایه‌ی تجربه‌های چندین ساله‌ی خود در تدریس دروس دانشگاهی و با عنایت به نکات زیر، کتاب حاضر را تدوین کرده‌اند:

۱. مطالعه و بررسی دقیق همه‌ی کتاب‌هایی که هم‌اکنون در دوره‌های راهنمایی و دبیرستان، در پیوند با زبان و ادبیات فارسی، آموزش داده می‌شود. این بررسی به دو منظور صورت گرفته است:

الف) ایجاد هماهنگی با آموخته‌های پیشین و کمال بخشیدن به آن‌ها.

ب) پرهیز از تکرار متون پیش‌آموخته شده.

مسائل مربوط به شیوه‌های نگارش از این قاعده مستثنا هستند، در این کتاب بنا بر ضرورت، آموخته‌های نگارشی پیشین، به گونه‌ای کاربردی یادآوری شده است.

۲. مطالعه و بررسی همه‌ی کتاب‌هایی که برای درس فارسی عمومی تدوین شده، به منظور بهره‌مندی از ویژگی‌های مفید و ارزشمند این آثار و نیز مطالعه‌ی نقدهایی که بر این کتاب‌ها نوشته شده است. در همین‌جا، با اغتنام فرصت، زحمت‌های ارزشمند مؤلفان محترم این کتاب‌ها را ارج می‌نهیم و سپاس می‌گزاریم و خود را وامدار برخی از این بزرگواران می‌دانیم.

۳. نظرسنجی علمی از دانشجویان؛ به منظور نزدیک شدن به سلیقه‌های عمومی آن‌ها در زمینه‌ی ادبیات و تأمین نیازها و درخواست‌های منطقی مخاطبان.

برای دستیابی به این هدف، افزون بر نظرخواهی‌های تشریحی و شفاهی، پرسشنامه‌ای با دقت علمی، تنظیم شد و بین ۳۰۰ نفر از دانشجویان رشته‌های مختلف دانشگاه شیراز به صورت تصادفی توزیع گردید. پس از آن، اطلاعات به دست آمده، با رایانه تحلیل آماری شد و نتایج جالب توجهی به دست آمد که در اینجا امکان پرداختن به جزئیات این نتایج نیست.

گفتنی است که در پرسشنامه‌ی یادشده، میزان علاقه‌ی دانشجویان به موضوعاتی همچون موارد ذیل و میزان ضرورت فراگیری هریک از این موضوعات سنجیده شد:

- تمرین مهارت نوشتن، درست‌نویسی، نشانه‌های نگارشی و غیره.
- نامه‌نگاری، گزارش‌نویسی، سخنوری.
- داستان‌نویسی، نقد و بررسی متون، طنز.
- متون شعر و نثر گذشته‌ی فارسی و اهمیت و علاقه‌ی دانشجویان به هریک از نویسندگان و شاعران نامدار گذشته.
- شیوه‌های برقراری ارتباط با شعر و نثر گذشته و معاصر.

۴. نظرخواهی از مدرسان فارسی عمومی به منظور استفاده از تجربه‌های ارزشمند آن‌ها.

در این مورد همچنین از سخنرانی‌ها و مقاله‌هایی که در همایش‌های بازنگری برنامه‌های درسی رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه شیراز ارائه شده بود، بهره برده شده است.

۵. پیش‌بینی لازم برای فراگیری هم‌زمان مسائل نگارشی و متون ادبی؛ به همین منظور در همه‌ی فصل‌های این کتاب، هم متون ادبی وجود دارد و هم مقوله‌های نگارشی.

۶. تأکید بر کاربردی بودن مسائل مربوط به نگارش.

با توجه به اینکه در دوره‌های آموزشی پیش از دانشگاه، تقریباً همه‌ی امور مربوط به نگارش ـ هرچند مختصر ـ آموزش داده می‌شود، در این کتاب بیشتر برای جنبه‌های کاربردی آموخته‌های پیشین برنامه‌ریزی شده است تا دانشجویان عزیز دانش‌های پیشین خود را در عمل به کار گیرند.

۷. برنامه‌ریزی برای شرکت فعال دانشجویان در امر آموزش.

با تدبیری که در سراسر این کتاب به کار بسته شده است، به‌ویژه در بخش‌های «تمرین، پرسش و پژوهش» دانشجویان امکان می‌یابند تا در فرایند فراگیری همکاری و مداخله کنند و استادان محترم می‌توانند بخش‌هایی از ساعات کلاس را به فعالیت‌های دانشجویان اختصاص دهند و خود بر آن فعالیت‌های علمی نظارت کنند.

۸. تدبیر ویژه برای تقویت توانایی نوشتاری و رشد و تکامل آن.

در همه‌ی فصل‌های این کتاب، بخشی با عنوان «تمرین نوشتن» درنظر گرفته شده است. در این بخش دانشجویان به گونه‌ی عملی، از ساده‌ترین شکل‌های نوشتاری تا نوشته‌های کامل ادبی را تجربه می‌کنند.

۹. گزینش متونی از گذشته و معاصر که با ذوق و سلیقه‌ی عمومی دانشجویان سازگار باشد.

از همین‌رو در گزینش متون، بر ادبی بودن و هنری بودن این آثار بیش از جنبه‌های دیگر آن تأکید شده و از انتخاب متون خشک، بی‌روح و غیر جاذب که تنها حامل پیام‌های اخلاقی و اجتماعی هستند، پرهیز شده است.

مؤلفان این کتاب برآنند که به جای انباشتن مجدد ذهن دانشجویان از دانش‌های ادبی و ایجاد خستگی و بیزاری، شایسته‌تر آن است که با گزینش متن‌های شیرین ادبی، بر علاقه‌ی دانشجویان به خواندن آثار ادبی، در همه‌ی دوران زندگی، افزوده شود.

۱۰. توزیع مناسب متن‌های ادبی (گذشته و معاصر) در سراسر کتاب، برای ایجاد تنوع در طول نیمسال آموزشی.

در این کتاب از کهن‌ترین متن‌های ادب فارسی تا جدیدترین آن‌ها، نمونه‌هایی انتخاب شده است.

۱۱. تدبیر ویژه برای آموزش شیوه‌های برقراری ارتباط با متون ادبی.

برای فراهم شدن این مقصود چندین تفسیر و نقد مناسب، در کنار برخی از سروده‌ها و نوشته‌ها آورده شده است؛ از جمله تفسیرهایی بر آثاری از سعدی، حافظ، نیما و شفیعی کدکنی.

بی‌گمان درک مناسب آثار هنری و ادبی به آموزش و ژرف‌نگری نیاز دارد و این نقد و بررسی‌ها که با دقت انتخاب شده‌اند، چگونگی ورود به متن‌های ادبی و درک شگردهای هنری آن‌ها را آموزش می‌دهند.

۱۲. گزینش متون از منابع شایسته، معتبر و دست اول، با ذکر نشانی همه‌ی مآخذ.

۱۳. تنظیم مطالب کتاب در شش فصل، به منظور تدریس تقریبی (و نه قطعی) هر فصل در دو هفته و نیم. یکی از مشکلات مرحله تدوین این کتاب، تنظیم مطالب آن در فصل‌های جداگانه بود، زیرا هرگونه تنظیم (ظاهراً) منطقی، تنوع و تحرک لازم را در برخی از بخش‌های کتاب کم می‌کرد و درنتیجه بخشی از هدف‌های اصلی مؤلفان این کتاب خدشه‌دار می‌شد. پس از مدتی بحث و رایزنی، سرانجام تصمیم گرفته شد کتاب به همین شیوه که می‌بینید فصل‌بندی شود. بن‌مایه‌ی فصل‌های شش‌گانه‌ی کتاب، تقریباً به ترتیب شامل موارد زیر است:

ادب حماسی، ادب تعلیمی، ادب معاصر، ادب عرفانی، ادب غنایی و ادبیات داستانی.

۱۴. شیوه‌ی خط فارسی به‌ویژه در مورد پیوسته یا گسسته نوشتن واژه‌های

دوجزئی یا چندجزئی، مورد اختلاف صاحب‌نظران است. مؤلفان این کتاب، برای همسویی با سایر مراکز نشر، و از آن جمله سمت ـ جز در مورد یاء میانی یا نشان کسره‌ی اضافه و برخی موارد جزئی دیگر ـ از رسم‌الخط مصوّب فرهنگستان زبان و ادب فارسی پیروی کردند.

۱۵. در انتهای کتاب فهرست برخی از واژه‌ها و ترکیب‌های دشوار همراه با معانی آن‌ها، برای دستیابی آسان‌تر دانشجویان، فراهم آمده است.

در پایان یک بار دیگر سپاس بی‌دریغ خود را به پیشگاه نویسندگان ارجمند و شاعران محترمی که صاحبان اصلی این کتاب‌اند و اثری از آن‌ها در این کتاب آورده شده است، تقدیم می‌کنیم و نیز خود را برای همیشه وامدار بزرگواران زیر می‌دانیم:

ـ اعضای هیئت علمی بخش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز؛

ـ اعضای هیئت علمی بخش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علوم پزشکی شیراز؛

ـ استاد گرانقدر، جناب آقای دکتر احمد احمدی که زحمات بی‌دریغ و لطف ویژه‌ی ایشان بر همه‌ی مراحل کار پرتو افکند و افزون بر آن، متن کامل کتاب از نظر صائب ایشان گذشت و کمال یافت. مؤلفان کتاب بیش از همه خود را وامدار همت ایشان می‌دانند؛

ـ همکار محترم جناب آقای خسرو قاسمیان که متن کامل کتاب را با دقت و تیزبینی خواندند، اصلاح کردند و با ارائه نظریات مفید خود ما را مرهون عنایت خویش نمودند؛

ـ سرکار خانم فاطمه قائدشرفی و آقای مصطفی صدیقی که در برخی از مراحل تدوین همکاری داشته‌اند؛

ـ آقای دکتر مهدی محمدی که در تحلیل آماری پرسشنامه‌ها همکاری داشته‌اند.

ـ تدوین کنندگان این کتاب چشم دارند که همه‌ی همکاران فرزانه و صاحب‌نظران دلسوز، با اظهارنظرهای خود، کاستی‌های آن را یادآور شوند تا با یاری خداوند در چاپ‌های بعدی شاهد حضور اثری بهتر و درخور این فرهنگ و آب و خاک باشیم.

خدایا چنان کن سرانجام کار　　تو خشنود باشی و ما رستگار

فصل نخست

- نیایش‌واره‌ها
- اهمیت زبان فارسی
- پیشینه‌ی خط فارسی
- دریافت شایسته‌ی آثار ادبی
- سخن و سخنوری
- درست‌نویسی (۱)

نیایش واره‌ها

سلمان هراتی

۱. شب

شب فرو می‌افتد
و من تازه می‌شوم
از اشتیاق بارشِ شبنم.
نیلوفرانه
به آسمان دهان باز می‌کنم.
ای آفریننده‌ی شبنم و ابر
آیا تشنگیِ مرا پایان می‌دهی؟
تقدیر چیست؟
می‌خواهم از تو سرشار باشم.

۲. وهم سبز

تمام حفره‌های شب را می‌کاوم؛
بر فطرت خزه‌ها دست می‌سایم
که به انتشار عطر تو
بر سنگ‌ها پهن شده‌اند؛
یک وهم با رؤیاهای سبز
در مزرعه می‌خواند.
من فکر می‌کنم آنجا
عطر تو
دگرگون‌کننده‌تر
به گوش می‌رسد.

۳. شانه‌های سنگی

گاهی آنقدر واقعیت داری
که پیشانی‌ام به یک تکه ابر سجده می‌برد،
به یک درخت خیره می‌شوم،
از سنگ‌ها توقع دارم
مهربانی را.
باران بر کتفم می‌بارد،
دست‌هایم هوا را در آغوش می‌گیرد؛
شادی، پایین‌تر از این مرتبه است
که بگویم چقدر.
گاهی آنقدر واقعیت داری
که من
صدای فرو ریختن
شانه‌های سنگی شیطان را می‌شنوم.[۱]

توضیح

آثار هنری را می‌توان از دیدگاه‌های مختلف نگریست و برای آن معناهای گوناگونی جست. برخی از نظم‌های گذشته، تنها حامل یک معنا بوده‌اند؛ اما اشعار موفق ـ همچون سروده‌های حافظ ـ تأویل‌پذیرند و معناهای گوناگونی را برمی‌تابند. کسانی که این اشعار را به معانی واحد و قطعی محدود می‌کنند، بر بسیاری از زیبایی‌های هنری این آثار چشم می‌بندند.

این ویژگی (محدود نبودن به معنی واحد) در فهم شعر معاصر، بیش از شعر گذشته، کارگشاست. بسیاری از این سروده‌ها را باید با دقت خواند، فهمید، درک کرد و لذت برد. اما نباید آن را در قفس معنایی واحد و قطعی زندانی کرد.

---

۱. هراتی، سلمان، *دری به خانه‌ی خورشید*، ص ۵ـ۱۲.

پرسش و پژوهش

۱. تاکنون درباره‌ی شعر سخنان زیادی شنیده‌اید، به نظر شما آیا وزن عروضی از عناصر اصلی شعر به‌شمار می‌آید یا خیر؟ به عبارت دیگر آیا شعر فارسی بدون وزن عروضی امکان وجود دارد؟ توضیح دهید.

۲. از نظر شیوه‌ی بیان (حقیقی، مجازی) نیایش‌واره‌ها را بررسی کنید و شگردهای هنری برجسته‌ای را که شاعر در سرودن این اشعار به کار گرفته، شناسایی کنید.

مقاله

اهمیت زبان فارسی

جواد برومندسعید

زبان ابزاری است که برای ارتباط و تفاهم میان مردم پدید آمده است و در پیدایی آن از آواها، به‌عنوان نشانه‌های زبانی استفاده شده است. از ترکیب آواها واژه‌ای به دست می‌آید که دلالت بر همان موضوع و مفهومی دارد که برای آن وضع شده است. بنابراین کسانی می‌توانند از این نشانه‌های زبانی استفاده کنند که از پیش مدلول آن نشانه‌ها را بدانند. انتخاب و چگونگی ترکیب آواها به هر گونه که باشد، نقشی که بر عهده دارند یکسان است و آن ایجاد ارتباط میان مردم است.

زبان فارسی دری، از دیرزمان در سرزمین ایران بزرگ، زبان رسمی بوده و از دیرگاه ارتباط بین نسل‌ها را نگاه داشته و بسی واقعه‌ها و فراز و نشیب‌ها را در دل خود چون جان، جای داده است. خوشبختانه این زبان، امروز، باز هم زبان قومی زنده است.

تفاوت زبان فارسیِ امروز با زبان فارسی دوران گذشته بیشتر در واژگان آن است و آن خود مسأله‌ای جبری و گریزناپذیر است. اصولاً همه‌ی زبان‌های زنده با گذشت روزگاران دگرگون می‌شوند و باعث دگرگونی زبان، تغییرات جامعه‌ی انسانی است: می‌دانیم زبان پدیده‌ای است اجتماعی و کم و کیف آن وابسته به اجتماع است، یعنی هر تغییری که در جامعه رخ بدهد، بی‌درنگ و گمان جلوه‌ی آن در زبان آشکار خواهد شد. از آنجا که جامعه‌های بشری در حال گسترش و پیشرفت و دگرگونی است زبان هم به تبع آن تحولات، متحول خواهد شد. زبان فارسی نیز که زبانی زنده و متعلق به جامع‌های زنده و پرتکاپو بوده از تأثیر این جبر طبیعی برکنار نمانده است.[1]

مهم این است که به یاد داشته باشیم، این زبان، زبان فرهنگ گذشته‌ی ماست.

---

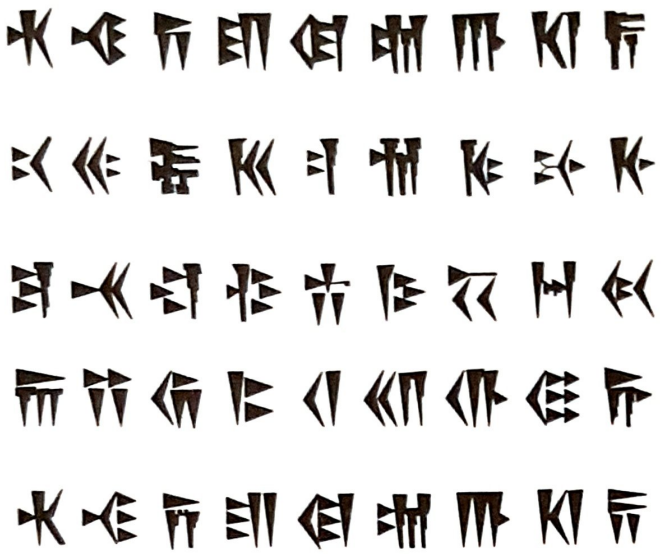
۱. برومندسعید، جواد، *دگرگونی‌های واژگان در زبان فارسی*، ص ۵ـ۷ (کوتاه شده، با اندکی تصرف).

مقاله

امروزه ما به‌سادگی می‌توانیم با همین زبان، آثار ارجمند گذشته‌ی خود را بخوانیم، آن‌ها را به‌خوبی بفهمیم و از ارزش‌های آن، بی‌واسطه، بهره‌مند شویم. چنانچه روزی این زبان آسیب ببیند، بی‌گمان در ارتباط ما با گذشته‌ی خود اختلال پدید می‌آید. در آن صورت به درختی می‌مانیم که تنه‌اش را از ریشه‌هایش بریده باشند؛ این درخت نه‌تنها توفان‌ها را برنمی‌تابد، که بادی ملایم هم می‌تواند آن را فرو بریزد. هرگز چنین مباد!

پیشینه‌ی خط فارسی

منیژه عبداللهی و
ربابه کارگران



قدیمی‌ترین خطی که ایرانیان به کار می‌برده‌اند، خط میخی نام دارد. علت این نام‌گذاری آن است که نشانه‌های الفبایی این خط به صورت میخ‌های ایستاده و یا افتاده (عمودی و افقی) نگارش می‌شده است. از دوره‌ی هخامنشیان یعنی ۵۵۰ تا ۳۳۱ پیش از میلاد مسیح (ع) سنگ‌نبشته‌ها و کتیبه‌هایی به خط میخی باقی مانده است که در صخره‌های بیستون و نقش رستم خودنمایی می‌کند. غیر از سنگ‌نبشته‌ها، سکه‌های هخامنشی و خطوط روی برخی ظروف که در کاوش‌های باستان‌شناسی به دست آمده نیز به خط میخی و زبان پارسی باستان نوشته شده است. ایرانیان این خط را از قوم کلده و آشور اقتباس کردند و پس از تغییراتی آن را مورد استفاده قرار دادند. این خط از چپ به راست نوشته می‌شد و ۳۶ حرف داشت.

در زمان اشکانیان خط دیگری که از آرامی اقتباس شده بود، رواج کامل یافت و به خط پهلوی اشکانی معروف شد. این خط برخلاف خط میخی، از راست به چپ نوشته می‌شد و دارای ۲۵ حرف بود و برخی حروف چند صدا داشت.

خط پهلوی ساسانی از روی خط پهلوی اشکانی تنظیم شد و اختلاف زیادی با آن نداشت. از باقی‌مانده‌ی آثاری که به خط پهلوی ساسانی نوشته شده، برمی‌آید که در این دوره ادبیات و فرهنگ ایران شکوه و عظمتی خیره‌کننده داشته است. قسمتی از این آثار جنبه‌ی مذهبی دارد که مربوط به بیان مسائل دین زرتشت و شرح اوستاست مانند: *دینکرت* و *بُندهِش* و *داستان‌های دینیک* و *ارداویراف‌نامه* که برخی از آن‌ها پس از استیلای اعراب بر ایران نوشته شد ولی اصل آن‌ها مربوط به دوره‌ی ساسانی است. قسمت دیگر این آثار مربوط به مسائل ادبی و تاریخی است مانند: *یادگار زریران* و *کارنامه‌ی اردشیر بابکان*.

خط پهلوی ساسانی تا پایان دوره‌ی ساسانیان و حتی مدتی پس از حمله‌ی اعراب رواج داشت تا آنکه در قرون نخست دوران اسلامی خط کنونی که به اصطلاح خط عربی خوانده می‌شود، رواج یافت.[۱]

۱. عبداللهی، منیژه و ربابه کارگران، *زبان آشنایی*، ص ۱۹-۲۰.

رزم و افسون

فردوسی

یکی از بخش‌های دل‌انگیز *شاهنامه*، گزارش نبردِ سهراب و گُردآفرید است. بر اساس روایت فردوسی سهراب، فرزند رستم، برای یافتن پدر و شکست کیکاووس به ایران لشکر می‌کشد و نخستین رویارویی او با دلاورانِ ایرانی در دژ سپید رخ می‌دهد.

دژ سپید از پایگاه‌های نظامی ایران در مرز توران بوده است. هجیر، پسر گودرز و فرمانده نیروهای مستقر در دژ سپید، برای نبرد با لشکر تورانی بر آنان می‌تازد و از آن سوی دیگر سهراب، فرمانده سپاهِ توران، فراروی او می‌ایستد و با او به نبرد می‌پردازد:

چنان نیزه بر نیزه بر ساختند — که از یکدگر باز نشناختند
یکی نیزه زد بر میانش هجیر — نیامد سنان اندر او جای‌گیر
سنان باز پس کرد سهراب شیر — بن نیزه زد بر میان دلیر
ز زین برگرفتش به‌کردار باد — نیامد همی زو به‌دلشْ ایچ‌یاد
ز اسب اندر آمد نشست از برش — همی خواست از تن بریدن سرش
بپیچید و برگشت بر دست راست — غمی شد ز سهراب و زنهار خواست
رها کرد از او چنگ و زنهار داد — چو خوشنود شد، پندِ بسیار داد
ببستش به بند آن‌گهی رزم‌جوی — به نزدیک هومان فرستاد اوی

هنگامی که خبر دستگیری هجیر به ایرانیان در دژ سپید می‌رسد، ناله از نهاد همگان برمی‌آید و زاری و فغان، قلعه را برمی‌آشوبد. گردآفرید، دختر گژدهم، دلاورانه، کمر رزم می‌بندد و برای نبرد با سهراب آماده می‌شود:

چو آگاه شد دختر گژدَهم — که سالار آن انجمن گشت کم

چنان ننگش آمد زکار هجیر / که شد لاله‌رنگش به‌کردار قیر
بپوشید درعِ سواران جنگ / نبود اندر آن کار جای درنگ
نهان کرد گیسو به زیرِ زره / بزد بر سرِ ترگِ رومی گره
فرود آمد از دژ به‌کردار شیر / کمر بر میان، بادپایی به زیر
به پیش سپاه اندر آمد چو گرد / چو رعدِ خروشان یکی ویله کرد
که: «گُردان کدامند و جنگ‌آوران / دلیران و کارآزموده سران»
چو سهراب شیراوژن او را بدید / بخندید و لب را به دندان گزید
چنین گفت: «کآمد دگرباره گور / به دام خداوند شمشیر و زور»
بپوشید خفتان و بر سر نهاد / یکی ترگ چینی به‌کردار باد
بیامد دمان پیش گردآفرید / چو دخت کمندافکن او را بدید،
کمان را به‌زه کرد و بگشاد بر / نَبُد مرغ را پیش تیرش گذر
به سهراب بر، تیرباران گرفت / چپ و راست جنگ سواران گرفت
نگه کرد سهراب و آمدش ننگ / برآشفت و تیز اندرآمد به جنگ
سپر بر سر آورد و بنهاد روی / زپیکار، خون اندر آمد به جوی
چو سهراب را دید گردآفرید / که بر سان آتش همی بردمید،
کمانِ به‌زه را به بازو فکند / سمندش برآمد به ابر بلند
سر نیزه را سوی سهراب کرد / عِنان و سِنان را پر از تاب کرد
برآشفت سهراب و شد چون پلنگ / چو بدخواه او چاره‌گر بُد به جنگ
عنان برگرایید و برگاشت اسب / بیامد به‌کردار آذرگشسب
زدوده سنان آن‌گهی در ربود / درآمد بدو هم به‌کردار دود
بزد بر کمربند گردآفرید / زره بر برش یک‌به‌یک بردرید
ز زین برگرفتش به‌کردار گوی / چو چوگان به زخم اندر آید بدوی
چو بر زین بپیچید گردآفرید / یکی تیغ تیز از میان برکشید
بزد نیزه‌ی او به دو نیم کرد / نشست از برِ اسپ و برخاست گرد

به آورد با او بسنده نبود | بپیچید از او روی و برگاشت زود
سپهبد عنان اژدها را سپرد | به خشم از جهان روشنایی ببرد
چو آمد خروشان به تنگ اندرش | بجنبید و برداشت خود از سرش
رها شد ز بند زره موی اوی | درفشان چو خورشید شد روی اوی
بدانست سهراب کاو دختر است | سر و موی او از درِ افسر است
شگفت آمدش؛ گفت: «از ایران سپاه | چنین دختر آید به آوردگاه،
سواران جنگی به روز نبرد | همانا به ابر اندر آرند گرد»
ز فتراک بگشاد پیچان کمند | بینداخت و آمد میانش به بند
بدو گفت: «کز من رهایی مجوی | چرا جنگ جویی تو ای ماه‌روی
نیامد به دامم به‌سان تو گور | ز چنگم رهایی نیابی، مشور»

و این‌چنین گردآفرید چاره‌گری می‌کند:

بدانست کآویخت گردآفرید | مر آن را جز از چاره درمان ندید
بدو روی بنمود و گفت: «ای دلیر | میان دلیران به کردار شیر
دو لشکر نظاره بر این جنگ ما | بر این گرز و شمشیر و آهنگ ما
کنون من گشایم چنین روی و موی | سپاه تو گردد پر از گفت‌وگوی
که با دختری او به دشت نبرد | بدین‌سان به ابر اندر آورد گرد
نهانی بسازیم بهتر بود | خرد داشتن کارِ مهتر بود
ز بهر من آهو ز هر سو مخواه | میان دو صف برکشیده سپاه
کنون لشکر و دژ به فرمان توست | نباید بر این آشتی، جنگ جست
دژ و گنج و دژبان سراسر توراست | چو آیی بدان ساز، کت دل هواست»
چو رخساره بنمود سهراب را | ز خوشاب بگشاد عناب را
یکی بوستان بد در اندر بهشت | به بالای او سرو دهقان نکشت
دو چشمش گوزن و دو ابرو کمان | تو گفتی همی بشکفد هر زمان

سهراب با شیفتگی به گردآفرید گفت:

بدو گفت: «کاکنون از این برمگرد / که دیدی مرا روزگارِ نبرد
بر این باره‌ی دژ دل اندر مبند / که این نیست برتر ز ابرِ بلند
به پای آورد زخم کوپال من / نراند کسی نیزه بر یال من»
عنان را بپیچید گردآفرید / سمند سرافراز بر دژ کشید
همی رفت و سهراب با او به‌هم / بیامد به درگاه دژ گژدهم
در باره بگشاد گردآفرید / تن خسته و بسته بر دژ کشید
درِ دژ ببستند و غمگین شدند / پر از غم دل و دیده خونین شدند
زآزار گردآفرید و هجیر / پر از درد بودند برنا و پیر
بگفتند: «کای نیک‌دل شیرزن / پر از غم بد از تو دل انجمن
که هم رزم جستی هم افسون و رنگ / نیامد زکار تو بر دوده ننگ»
بخندید بسیار گردآفرید / به باره برآمد سپه بنگرید
چو سهراب را دید بر پشت زین / چنین گفت: «کای شاهِ ترکان و چین
چرا رنجه گشتی کنون بازگرد / هم از آمدن هم زِ دشت نبرد
چنین بود و روزی نبودت ز من / بدین درد غمگین مکن خویشتن
همانا که تو خود ز ترکان[1] نه‌ای / که جز بآفرین بزرگان نه‌ای
بدان زور و بازوی و آن کتف و یال / نداری کس از پهلوانان همال
ولیکن چو آگاهی آید به شاه / که آورد گُردی ز توران سپاه
شهنشاه و رستم بجنبد ز جای / شما با تهمتن ندارید پای
نماند یکی زنده از لشکرت / ندانم چه آید ز بد بر سرت
دریغ آیدم کاین چنین یال و سُفت / همی از پلنگان بباید نهفت
تو را بهتر آید که فرمان کنی / رخ نامور سوی توران کنی
نباشی بس ایمن به بازوی خویش / خورد گاو نادان زپهلوی خویش»

---

۱. مراد از ترکان، در *شاهنامه*، ترکان توران‌زمین است.

چو بشنید سهراب ننگ آمدش — که آسان همی دژ به چنگ آمدش
چنین گفت: «کامروز بی‌گاه گشت — زپیکارمان دست کوتاه گشت
برآرم به شبگیر از این باره گرد — ببینند آسیب روز نبرد»

پس از برگشتن سهراب، گژدهم کاردیده، شبانه نامه‌ای به شاه ایران می‌نویسد و از او درخواست کمک می‌کند. به منظور نمودن شیوه‌ی فردوسی در توصیف یک پهلوان، در زیر بخشی از گزارش گژدهم درباره‌ی سهراب را می‌خوانیم:

سواران تُرکان بسی دیده‌ام — عنان‌پیچ ز این‌گونه نشنیده‌ام
عنان‌دار چون او ندیده است کس — تو گفتی که سام سوار است و بس
بر آن کوه بخشایش آرد زمین — که او اسب تازد بر او روزِ کین،
اگر دم زند شهریار زمین — نراند سپاه و نسازد کمین
دژ و باره گیرد که خود زور هست — نگیرد کسی دست او را به دست
که این باره را نیست پایاب اوی — درنگی شود شیر زاشتابِ اوی...[1]

پرسش و پژوهش

۱. اشعار این درس در چه قالبی سروده شده است؟ چرا فردوسی از این قالب شعری استفاده کرده است؟
۲. درباره‌ی نوع ادبی این درس و ویژگی‌های آن توضیح دهید.

۱. فردوسی، ابوالقاسم، *شاهنامه*، چاپ مسکو.

دریافت شایسته‌ی آثار ادبی**

حسین پاینده

برای دریافتِ درست و فهم بایسته‌ی یک اثر هنری، باید با درنگ کافی، در آن اثر نگریست و اجزای آن را با دقت و تیزبینی از نظر گذراند.

شعر نیز به‌عنوان یکی از گونه‌های هنری همین ویژگی را دارد. برخی گمان می‌کنند با دیدن یک شعر، در نگاه نخست همه‌ی ویژگی‌های آن را باید دریابند و آن را درک کنند، درحالی که درکِ درست آثار هنری، نیازمند ژرف‌نگری و تلاش ذهنی است.

برای آشنایی بیشتر با شیوه‌های ژرف‌نگری و نقد و بررسی آثار ادبی، تحلیل و نقد نمونه‌هایی از آثار ادبی را برگزیده‌ایم که در بخش‌های آینده آن‌ها را خواهید دید.

برای نمونه‌ی نخست، رباعی زیر را چند بار با دقت بخوانید و تلاش کنید به پرسش زیر پاسخ دهید:

آیا شاعر برای انتقال شایسته‌ی معنا، در گزینش واژه‌ها و رعایت نشانه‌های نگارشی دقت داشته است یا خیر؟ چگونه؟

حسرت نبرم به خواب آن مرداب
کارام درون دشت شب خفته‌ست
دریایم و نیست باکم از توفان:
دریا، همه عمر، خوابش آشفته‌ست[1]

** مطالبی که در کنار عنوان آن‌ها، علامت ** نهاده شده، جزو مواد درسی است، اما به گونه‌ای است که بدون کمک استاد نیز قابل دریافت است. پیشنهاد می‌شود دانشجویان محترم این مطالب را خارج از وقت کلاس مطالعه و پرسش‌های خود را در کلاس مطرح کنند.

۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا، *در کوچه باغ‌های نشابور*، ص ۳۷.

اینک برای رسیدن به پاسخ مناسب، نقد و بررسی این شعر را، به قلم حسین پاینده، در ذیل بخوانید:

ساختار این شعر، یکسره بر تباین (contrast) بنا شده است. گرچه شاعر هر چهار سطر را به دنبال هم آورده است، اما بنا به دلایلی که اشاره خواهد شد، این شعر را می‌توان به دو بند دوسطری تفکیک کرد تا درک روشن‌تری از ساختار آن به دست آورد. بند اول شعر، دو سطر نخست را دربر می‌گیرد که تصویر اصلی آن، مردابی است متعطل در سیاهی شب. شاعر می‌گوید که این مرداب «خفته» و به آن حسرت نمی‌برد. دو سطر آخر (بند دوم) آشکارا با دو سطر اول تباین دارند. در این قسمت، تصویرِ دریایی به خواننده ارائه می‌شود که به گفته‌ی شاعر از «توفان» باکی ندارد؛ زیرا خواب دریا ـ در همه‌ی عمر آن ـ خوابی «آشفته» است.

عناصر اصلی تباینی که اشاره شد، انفعال در مقابل تحرک یا به بیانی دیگر، ایستایی در مقابل پویایی است. در سطر اول شعر می‌خوانیم که مرداب، «خواب» است. «خواب»، انتخاب بجایی است؛ زیرا مرداب اصطلاحاً به آب‌های راکد و لجنزار اطلاق می‌شود که فاقد هرگونه حرکت هستند؛ درست مثل انسانی که خواب است و بدنش حرکت ندارد. به دلیل کاربرد همین واژه‌ی «خواب» در اشاره به مرداب، می‌توان گفت که به این وسیله «مرداب» جاندار پنداشته شده است. به این ترتیب، شاعر به نحوی غیر مستقیم، مضمون شعر را به انسان و جامعه‌ی انسانی ربط داده است. در سطر دوم می‌خوانیم که مرداب، «آرام» است. آرام بودن مرداب هم با «خواب» بودن آن همخوانی دارد و هم با این ایده‌ی اساسی که مرداب اصولاً پویایی ندارد. عدم تحرک مرداب با کاربرد واژه‌ی «خفته» در اواخر سطر دوم مجدداً مورد تأکید قرار گرفته است؛ تأکیدی که ضمناً جاندار پنداشته شدن مرداب را بار دیگر ـ باز هم به نحوی غیر مستقیم ـ یادآور می‌شود.

همچنین در سطر دوم، شاعر علاوه بر خواب و آرام بودن مرداب، اضافه می‌کند که مرداب در «دشت شب» متعطل مانده است. «شب» علاوه بر تاریکی، سکوت را به ذهن متبادر می‌کند. سکوتی که علی‌القاعده باید وجود داشته باشد تا مرداب بتواند «خواب» باشد. «دشت» هم مکانی است فاقد نشانه‌های زندگی فعال و

به این ترتیب با ایده‌ی اساسی دو سطر اول شعر به‌خوبی هماهنگی دارد. دشت علاوه بر صحرا و بیابان، به معنای قبرستان نیز هست. قبرستان محل دفن جسم بی‌روح و بی‌تحرک انسان است؛ محلی که وقتی انسان تحرک خود را از دست می‌دهد به آنجا منتقل می‌شود. معنای مستقیم «مرداب» نیز همین است. مرداب، آب مرده است. آب وقتی جاری و باتحرک باشد منشأ حیات است؛ اما وقتی از تحرک بایستد، می‌گندد (همان‌طور که بدن مرده، بی‌تحرک، فاسد و متلاشی می‌شود).

یکی دیگر از هاله‌های معنایی «دشت» وسعت است. دشت بی‌کران است (یا بی‌کران به نظر می‌رسد). «شب» نیز به دلیل سیاهی آن، نامتناهی می‌نماید. بنابراین، تشبیه «دشت شب» ترکیب متجانسی است که از حیث مضمون با دیگر اجزای بند اول شعر کاملاً همخوانی دارد. از حیث شکل نیز هم واژه‌ی «دشت» و هم واژه‌ی «شب»، دارای صامت «ش» هستند. تکرار این صدای واحد در دو واژه که به دنبال هم آمده‌اند، خودبه‌خود دلالت‌های ضمنی این دو واژه را که پیش از این اشاره شد، به هم پیوند می‌دهد؛ همان‌گونه که در سطر اول، تکرار مصوت کشیده‌ی «آ» در «خواب» و «مرداب» باعث پیوند خوردن و مؤکد شدنِ ایده‌ی عدم تحرک «خواب» در «مرداب» می‌شود. همین مصوت در واژه‌ی «آرام» دوباره تکرار شده است و بدین ترتیب شاعر در حداقل کلمات، یک ایده‌ی واحد را چندین بار در شکل شعر متبلور کرده است.

بند دوم شعر از هر حیث نقطه‌ی مقابل (تباین) بند اول است. «دریا» در تعارض مستقیم با مرداب قرار می‌گیرد، همان‌طور که زنده بودن سلول‌های بدن انسان جاندار، جسم او را از جسد متعفن متمایز می‌کند. شاعر با به‌کار بردن ضمیر پیوسته‌ی «م»، بین خود و دریا «این‌همانی» را به وجود می‌آورد و اضافه می‌کند که از «توفان» هراسی ندارد. سطر بعدی دلیل این امر را این‌طور مطرح می‌کند که دریا در تمام طول عمرش، خوابی «آشفته» دارد. «آشفته» در بند دوم، مستقیماً با «آرام» در بند اول تباین می‌یابد. در عین حال، چون سطر آخر برهانی است که شاعر برای اثبات گزاره‌ی سطر قبلی (سطر سوم) آورده است، به همین دلیل در پایان سطر سوم

علامت دونقطه (:) وجود دارد. این علامت، ذهن خواننده را آماده می‌کند که در سطر بعدی دلیلی برای آنچه شاعر گفته است اقامه شود. این استفاده‌ی بجا از علامت‌های سجاوندی [را]، در سطر آخر نیز می‌بینیم؛ زیرا در اینجا عبارت «همه عمر» بین دو علامت مکث (،) آورده شده است و لذا خواننده برای خواندن این عبارت باید مکث کوتاهی را قبل و بعد از آن رعایت کند. این مکث باعث می‌شود که عبارت «همه عمر» با تأکید بیشتری خوانده شود. در اینجا نیز شکل شعر، به‌وضوح بازتابی از مضمون آن است، زیرا شاعر قصد دارد بر این نکته تأکید گذارد که تلاطم دریا منحصر به یک دوره‌ی موقت نیست. تحرک، ذاتی دریا است و لذا نباید از توفان هم هراس داشته باشد.

پیش از این اشاره شد که ساختار این شعر اصولاً بر پایه‌ی تباین استوار شده است. در اینجا باید گفت این تباین را حتی در علایم سجاوندی شکل شعر نیز می‌توان دید؛ زیرا شاعر هیچ‌یک از علایمی را که توضیح داده شد، در دو سطر اول (بند نخست شعر) به کار نبرده است. فقدان علایم سجاوندی در بند اول موجب می‌شود خطوط به‌راحتی و بلاانقطاع خوانده شود و این با فضای آکنده از آرامشی که شاعر به کمک تصویر مرداب ایجاد کرده است، تطبیق دارد. متقابلاً وجود علامت دونقطه و مکث در بند دوم باعث افت و خیز صدا موقع خواندن دو سطر پایانی می‌شود و این خود حالت تلاطمی را به ذهن متبادر می‌کند که پیش از توفان روی امواج دریا وجود دارد. ویژگی‌های آوایی خودِ واژه‌ی «توفان» نیز تشدیدکننده‌ی این حالت است. هجای اول این واژه با صدای «ت» و هجای دوم با صدای «ف» آغاز می‌شود. صدای «ت» در واج‌شناسی اصطلاحاً «انفجاری» نامیده می‌شود و وجه تسمیه‌ی آن نیز این است که برای تلفظ این صدا، جریان هوا به طور لحظه‌ای در حفره‌ی دهانی مسدود می‌شود و سپس به طور ناگهانی به بیرون از دهان راه می‌یابد. این خروج ناگهانی جریان هوا از دهان، تداعی‌کننده‌ی حالت توفان و وزش ناگهانی و سریع باد بر سطح امواج دریاست. صدای «ف» جزو صداهای «سایشی» است که برای تلفظ آن جریان هوا به طور کامل در حفره‌ی دهانی انسداد

نمی‌یابد؛ بلکه با سایش زیاد از دهان خارج می‌شود و لذا صدایی صفیری ایجاد می‌کند (مانند صدای حرکت باد). به این ترتیب، واژه‌ی «توفان» با فضای پرتحرک بند دوم که به کمک تصویر دریا ایجاد شده است، هماهنگی دارد.

درمجموع، شکل این شعر واجد کیفیتی نمادین و مبین لایه‌ی معنایی ژرف‌تری است که بر طبق آن می‌توان گفت صدای شعر، زندگی‌ای به دور از جهل (شب) و رکود مرگزا (مرداب) می‌طلبد که ویژگی مشخصه‌ی آن، تلاطم دایمی است. شاعر برای بیان این ایده از تصاویر طبیعت استفاده کرده و بدین‌سان شعر را به فرایندهای فراگیرتر طبیعت پیوند داده است تا از این رهگذر مفاهیم مطرح شده در آن، شمولیت جهانی یابند.[1]

۱. پاینده، حسین، «تبلور مضمون شعر در شکل آن»، *مجله‌ی کلک*، شماره‌ی ۱۱ و ۱۲، ص ۱۳۴-۱۳۷.

قطعه‌ی شهدا

حسن حسینی

بغض در میان راه
ـ در کویر تفته‌ی گلوی من ـ
ساقه‌ای شکسته بود

گفتم: «این سخنوران که بی‌صدا غنوده‌اند
وه چه خوب و خواندنی سروده‌اند
قطع‌های بلیغ و ناب
جاودان سروده‌ای به رنگ عشق و آفتاب
قطعه‌ای که هیچ شاعری نگفت
بهترین ترانه‌ای که گوش آسمان شنفت
جان من نثارشان
آفتاب شعر من هماره سایه‌سارشان!»

گفت: ـ با تبسمی به رنگ غم ـ
«بهترین و برترین سروده‌ی زمانه است
شعر ماندگارشان
قطعه‌ی بهارشان!

این زمان
دیده از نگاه و لب ز گفت‌وگو
بسته‌اند اگرچه، باز
بر لب خموششان ترانه است
اشک را مجالِ های و هو مده

گوش کن به چشم خود!
در مسیر بادهای نوحه‌گر
بی‌امان به سوی جبهه می‌وزد
پرچم مزارشان»
گفت و بغض من شکفت.[1]

پرسش و پژوهش

۱. به نظر شاعر بهترین ترانه‌ای که گوش آسمان شنیده، کدام است؟
۲. آرایه‌ی «حس‌آمیزی» را در دوره‌ی دبیرستان خوانده‌اید. اگر در شعر «قطعه‌ی شهدا» از این آرایه بهره برده شده است، آن را بیابید و توضیح دهید.
۳. در پاره‌ی «بر لب خموششان ترانه است»، چه زیبایی ادبی می‌بینید؟

۱. حسینی، حسن، *همصدا با حلق اسماعیل*، ص ۷۶.

آرش کمان‌گیر

سیاوش کسرایی

داستان آرش از داستان‌های حماسی و قهرمانی کهن است که در قدیمی‌ترین منابع موجود یعنی اوستا، از آن سخن به میان آمده است (بند ششم از یشت هشتم ـ تیریشت ـ).

در ادبیات پهلوی نیز به نام آرش با صفت «شواتیر» (تیزتیر) اشاره شده است و گروهی از محققان نقشِ مرد کمان به دست در پشت برخی سکه‌های اشکانی را برگرفته از اسطوره‌ی آرش می‌دانند. در متن‌های سده‌های نخستین اسلامی، همچون *تاریخ طبری*، این داستان با تفصیل بیشتری ذکر شده است که از محبوبیت و استمرار آن در اذهان ایرانیان حکایت می‌کند.

در دوران معاصر دیگربار این داستان، به‌ویژه در ارتباط با فضای سیاسی حاکم، مورد توجه قرار گرفت و درگونه‌های جدید ادبی از شعر تا نمایشنامه بازنویسی و بازآفرینی شد.[1] شعر آرش کمان‌گیر از سیاوش کسرایی از برجسته‌ترین آثار در این زمینه به‌شمار می‌آید. در این شعر شاعر با آفرینش فضایی ترکیب یافته از گذشته و حال و در پیوند با سایر افسانه‌های ایرانی ـ همچون عمو نوروز ـ به بازگویی حماسه و ایثار «آرش» در قالب شعر نیمایی پرداخته است. این اثر حماسی را که نخستین‌بار در سال ۱۳۳۸ هـ.ش انتشار یافت، در ادامه می‌خوانیم:

برف می‌بارد؛
برف می‌بارد به روی خار و خاراسنگ.
کوه‌ها خاموش،

---

۱. برای آگاهی بیشتر درباره‌ی بازآفرینی، به بحث «بازنویسی و بازآفرینی» (پایان فصل ششم همین کتاب) مراجعه فرمایید.

دره‌ها دلتنگ،
راه‌ها چشم‌انتظارِ کاروانی با صدایِ زنگ...
برنمی‌شد گر ز بامِ کلبه‌ها دودی،
یا که سوسویِ چراغی گر پیامی‌مان نمی‌آورد،
رد پاها گر نمی‌افتاد رویِ جاده‌ها لغزان،
ما چه می‌کردیم در کولاکِ دل‌آشفته‌یِ دم سرد؟
آنک، آنک کلبه‌ای روشن،
رویِ تپّه، روبه‌رویِ من...

درگشودندم.
مهربانی‌ها نمودندم.
زود دانستم، که دور از داستانِ خشمِ برف و سوز،
در کنارِ شعله‌یِ آتش،
قصه می‌گوید برای بچّه‌هایِ خود عمو نوروز:
«... گفته بودم زندگی زیباست.
گفته و ناگفته، ای بس نکته‌ها کاین‌جاست.
آسمانِ باز؛
آفتابِ زر؛
باغ‌هایِ گل؛
دشت‌هایِ بی‌دروپیکر؛

سر برون آوردنِ گل از درونِ برف؛
تابِ نرمِ رقصِ ماهی در بلورِ آب؛
بویِ عطرِ خاکِ باران‌خورده در کُهسار؛
خوابِ گندم‌زارها در چشمه‌یِ مهتاب؛
آمدن، رفتن، دویدن؛
عشق ورزیدن؛

در غمِ انسان نشستن؛
پابه‌پایِ شادمانی‌های مردم پای کوبیدن؛
کارکردن، کارکردن؛
آرمیدن؛
چشم‌اندازِ بیابان‌هایِ خشک و تشنه را دیدن؛
جرعه‌هایی از سبویِ تازه آبِ پاک نوشیدن؛
گوسفندان را سحرگاهان به سویِ کوه راندن؛
هم‌نفس با بلبلانِ کوهیِ آواره خواندن؛
در تله افتاده آهوبچگان را شیر دادن و رهانیدن؛
نیمروزِ خستگی را در پناهِ دره ماندن؛

آری، آری، زندگی زیباست.
زندگی آتش‌گهی دیرنده پابرجاست.
گر بیفروزیش، رقصِ شعله‌اش در هر کران پیداست.
ورنه، خاموش است و خاموشی گناهِ ماست.»

پیرمرد، آرام و با لبخند،
کُنده‌ای در کوره‌یِ افسرده جان افکند.
چشم‌هایش در سیاهی‌هایِ کومه جست‌وجو می‌کرد؛
زیر لب آهسته با خود گفت‌وگو می‌کرد:

زندگی را شعله باید برفروزنده؛
شعله‌ها را هیمه سوزنده.
جنگلی هستی تو، ای انسان!

جنگل، ای روییده آزاده،
بی‌دریغ افکنده رویِ کوه‌ها دامان،

آشیان‌ها بر سرانگشتانِ تو جاوید،
چشمه‌ها در سایبان‌هایِ تو جوشنده،
آفتاب و باد و باران بر سرت افشان،
جان تو خدمت‌گرِ آتش...
سربلند و سبز باش، ای جنگلِ انسان!

زندگانی شعله می‌خواهد، ـ صدا سرداد عمو نوروز ـ
شعله‌ها را هیمه باید روشنی‌افروز.
کودکانم، داستانِ ما ز آرش بود.
او به جان خدمتگزارِ باغِ آتش بود.

روزگاری بود؛
روزگارِ تلخ و تاری بود.
بختِ ما چون رویِ بدخواهانِ ما تیره.
دشمنان بر جانِ ما چیره.
شهرِ سیلی‌خورده هذیان داشت؛
بر زبان بس داستان‌هایِ پریشان داشت.
زندگی سرد و سیه چون سنگ؛
روزِ بدنامی،
روزگارِ ننگ.
غیرت اندر بندهایِ بندگی پیچان؛
عشق در بیماریِ دل‌مردگی بی‌جان.
ترس بود و بال‌هایِ مرگ؛
کَس نمی‌جنبید، چون بر شاخه برگ از برگ.
سنگرِ آزادگان خاموش؛
خیمه‌گاهِ دشمنان پرجوش.

مرزهایِ مُلک،
همچو سرحدّاتِ دامن گُسترِ اندیشه، بی‌سامان.
برج‌هایِ شهر،
همچو باروهایِ دل، بشکسته و ویران...

انجمن‌ها کرد دشمن؛
رایزن‌ها گردِ هم آورد دشمن؛
تا به تدبیری که در ناپاک‌دل دارند،
هم به دستِ ما شکستِ ما براندیشند.
نازک‌اندیشانشان، بی‌شرم -
که مباداشان دگر روز بهی در چشم -
یافتند آخر فسونی را که می‌جستند...
چشم‌ها با وحشتی در چشم‌خانه
هر طرف را جست‌وجو می‌کرد؛
وین خبر را هر دهانی زیرِ گوشی بازگو می‌کرد:

«آخرین فرمان، آخرین تحقیر...
مرز را پروازِ تیری می‌دهد سامان!
گر به نزدیکی فرود آید،
خانه‌هامان تنگ،
آرزومان کور...
ور بپرّد دور،
تا کجا؟... تا چند؟...
آه! ... کو بازویِ پولادین و کو سرپنجه‌یِ ایمان؟»
هر دهانی این خبر را بازگو می‌کرد؛
چشم‌ها، بی‌گفت‌وگویی،
هر طرف را جست‌وجو می‌کرد.

پیرمرد، اندوهگین، دستی به دیگر دست می‌سایید.
از میانِ درّه‌های دور، گرگی خسته می‌نالید.
برف رویِ برف می‌بارید.
باد بالش را به پشتِ شیشه می‌مالید.

صبح می‌آمد ـ پیرمرد آرام کرد آغاز ـ
پیشِ رویِ لشکرِ دشمن سپاهِ دوست؛
دشت نه، دریایی از سرباز...
آسمان الماس اخترهایِ خود را داده بود از دست
بی‌نفس می‌شد سیاهی در دهانِ صبح؛
باد پر می‌ریخت رویِ دشتِ بازِ دامنِ البرز.

لشکرِ ایرانیان در اضطرابی سخت دردآور،
دودو و سه‌سه به پچ‌پچ گردِ یکدیگر؛
کودکان بر بام،
دختران بنشسته بر روزن،
مادران غمگین کنارِ در.

کم‌کَمَک در اوج آمد پچ‌پچ خفته.
خلق، چون بحری برآشفته،
به‌جوش آمد،
خروشان شد،
به موج افتاد،
بُرِش بگرفت و مردی چون صدف
از سینه بیرون داد.

منم آرش

- چنین آغاز کرد آن مرد با دشمن -
منم آرش، سپاهی‌مردی آزاده،
به تنها تیرِ ترکش آزمونِ تلختان را
اینک آماده ...

مجوییدم نسب
فرزندِ رنج و کار
گریزان چون شهاب از شب،
چو صبح آماده‌یِ دیدار.

دلم را در میانِ دست می‌گیرم
و می‌افشارمش در چنگ،
دل، این جامِ پر از کین پر از خون را؛
دل این بی‌تابِ خشم آهنگ...

در این پیکار،
در این کار،
دلِ خلقی است در مشتم،
امیدِ مردمی خاموش هم‌پشتم.

کمانِ کهکشان در دست،
کمان‌داری کمان‌گیرم.
شهابِ تیزرو تیرم؛
ستیغِ سربلندِ کوه مأوایم؛
به چشمِ آفتابِ تازه‌رس جایم.
مرا تیر است آتش‌پر؛
مرا باد است فرمانبر.

ولیکن چاره را امروز زور و پهلوانی نیست.
رهایی با تن پولاد و نیروی جوانی نیست.
در این میدان،
بر این پیکانِ هستی‌سوز سامان‌ساز،
پری از جان بباید تا فرو ننشیند از پرواز.

پس آنگَه سر به سویِ آسمان برکرد،
به آهنگی دگر گفتار دیگر کرد:
درود، ای واپسین صبح، ای سحر بدرود!
که با آرش تو را این آخرین دیدار خواهد بود.
به صبحِ راستین سوگند!
به پنهان آفتابِ مهربارِ پاک‌بین سوگند!
که آرش جانِ خود در تیر خواهد کرد،
پس آنگه بی‌درنگی خواهدش افکند...

درنگ آورد و یک دم شد به لب خاموش.
نفس در سینه‌ها بی‌تاب می‌زد جوش.

... دلم از مرگ بیزار است؛
که مرگِ اهرمن‌خو آدمی‌خوار است.
ولی، آن‌دم که زاندوهان روانِ زندگی تار است؛
ولی، آن‌دم که نیکی و بدی را گاهِ پیکار است؛
فرورفتن به کامِ مرگ شیرین است.
همان بایسته‌یِ آزادگی این است.

نیایش را، دو زانو بر زمین بنهاد.
به سویِ قله‌ها دستان زِ هم بگشاد:

برآ، ای آفتاب، ای توشه‌یِ امّید!
برآ، ای خوشه‌یِ خورشید!
تو جوشان چشمه‌ای، من تشنه‌ای بی‌تاب.
برآ، سرریز کن، تا جان شود سیراب.
چو پا در کامِ مرگی تندخو دارم،
چو در دل جنگ با اهریمنی پرخاشجو دارم،
به موجِ روشنایی شست‌وشو خواهم؛
زِ گلبرگِ تو، ای زرّینه‌گل، من رنگ‌وبو خواهم.

شما، ای قله‌هایِ سرکشِ خاموش،
که پیشانی به تندرهایِ سهم‌انگیز می‌سایید،
امیدم را برافرازید،
چو پرچم‌ها که از بادِ سحرگاهان به سر دارید.
غرورم را نگه دارید،
به‌سانِ آن پلنگانی که در کوه و کمر دارید.

زمین خاموش بود و آسمان خاموش.
تو گویی این جهان را بود با گفتارِ آرش گوش.
به یالِ کوه‌ها لغزید کم‌کم پنجه‌یِ خورشید.
هزاران نیزه‌یِ زرّین به چشمِ آسمان پاشید.

نظر افکند آرش سویِ شهر، آرام.
کودکان بر بام؛
دختران بنشسته بر روزن؛
مادران غمگین کنارِ در؛
مردها در راه.
سرودِ بی‌کلامی، با غمی جانکاه،

زِ چشمان بر همی‌شد با نسیمِ صبحدم همراه.
دشمنانش، در سکوتی ریشخندآمیز،
راه واکردند.
کودکان از بام‌ها او را صدا کردند.
مادران او را دعا کردند.
پیرمردان چشم گرداندند.
دختران، بفشرده گردنبندها در مشت،
همرهِ او قدرتِ عشق و وفا کردند.

آرش، اما همچنان خاموش،
از شکافِ دامنِ البرز بالا رفت.
وز پیِ او،
پرده‌هایِ اشک پی‌درپی فرود آمد.»

شامگاهان،
راه‌جویانی که می‌جستند آرش را به رویِ قله‌ها، پی گیر،
باز گردیدند،
بی‌نشان از پیکرِ آرش،
با کمان و ترکشی بی‌تیر.
آری، آری، جانِ خود در تیر کرد آرش.
کارِ صدها صد هزاران تیغه‌یِ شمشیر کرد آرش.
تیرِ آرش را سوارانی که می‌راندند بر جیحون،
به دیگر نیمروزی از پیِ آن روز،
نشسته بر تناور ساقِ گردویی فرودیدند.
و آنجا را، از آن پس،
مرزِ ایران شهر و توران بازنامیدند.

شعر معاصر

برف می‌بارد به روی خار و خاراسنگ
کوه‌ها خاموش،
دره‌ها دلتنگ.
راه‌ها چشم انتظارِ کاروانی با صدایِ زنگ...

کودکان دیری است در خوابند،
در خواب است عمو نوروز.
می‌گذارم کنده‌ای هیزم در آتشدان.
شعله بالا می‌رود پُر سوز...[1]

پرسش و پژوهش

۱. چکیده‌ی شعر آرش کمان‌گیر را حداکثر در یک صفحه به نثر روان بنویسید.
۲. همان‌گونه که می‌دانید، واحد شعر قدیم فارسی، «بیت» است؛ حال با عنایت به شعرِ آرش کمان‌گیر، بررسی کنید در گونه‌ی شعر نیمایی واحدِ شعر چگونه است؟

۱. کسرایی، سیاوش، *از خون سیاوش*، ص ۶۷-۸۵ (با اندکی کاستن از متن).

مرد پیر بر سر پل

ارنست همینگوی

ارنست همینگوی[1] (۱۸۹۹-۱۹۶۱ م) از رمان‌نویسان نامدار امریکاست. او در آغاز جنگ جهانی اول، پانزده ساله بود. پس از جنگ به فرانسه رفت و به عنوان خبرنگار خارجی وارد عالم روزنامه‌نگاری شد. در پاریس با نویسندگان و منتقدان برجسته‌ی ادبی، پیوند یافت و به تشویق آنان شیوه‌ی نویسندگی ساده، محاوره‌ای، عینی و غیر احساساتی را همراه با اختصار کلام برگزید.

همینگوی سبک و شیوه‌ای را آفرید که سرمشق نویسندگان بسیار شد. ویژگی‌های برجسته‌ی این سبک در وزن و آهنگ، امساک در کلام، دقت آمیخته با خشونت مردانه و قدرت شگرفِ اشاره نهفته است. او با حضور در عرصه‌های اجتماع، روح زمان و دنیای عصر خود را دریافت و از زبان قهرمانانش که پیشاهنگان نسل خویش بودند، رسالت خود را در بیان حالت عاطفی نسل بعد از جنگ انجام داد. همینگوی که سیمای درخشان نویسندگان نسل گمشده و شاید هم بهترین نویسنده‌ی عصر خود باشد، به خاطر «قدرت و سبک آفرینش در هنر داستان‌نویسی جدید» برنده‌ی جایزه‌ی نوبل ادبیات در سال ۱۹۴۵ شد.

آثار زیر از نوشته‌های مهم‌تر اوست:

سه داستان و ده شعر، در زمان ما، سیلاب‌های بهاری، خورشید همچنان می‌درخشد، وداع با اسلحه، داشتن و نداشتن، زنگ‌ها برای که به صدا درمی‌آید، و پیرمرد و دریا.

مردِ پیری با عینک دوره‌فولادی و لباس بسیار خاک‌آلود کنار راه نشست. روی رود پلی انداخته بودند و گاری‌ها، بارکش‌ها و مردها و زن‌ها و بچه‌ها از آن می‌گذشتند. گاری‌هایی که با استر کشیده می‌شدند، با تقلا از کناره‌ی سربالایی رود بالا می‌رفتند و سربازها با فشاری که به میله‌های چرخ‌ها می‌دادند به آن‌ها کمک

1. Ernest Hemingway

می‌کردند. بارکش‌ها در دنده‌ی آخر زده بودند و از آن می‌گذشتند و می‌رفتند و دهقان‌ها که تا زانویشان در خاک فرومی‌شد به‌سختی می‌رفتند. اما مرد پیر، بی‌آنکه بجنبد، آنجا نشسته بود. وی خسته‌تر از آن بود که دورتر برود.

کار من این بود که از پل بگذرم؛ سر پل، آن‌سوی را بازدید کنم و بفهمم که دشمن تا چه اندازه پیش آمده است. من این کار را کردم و از روی پل بازگشتم. اکنون دیگر آن اندازه کاری نبود و پیاده‌ها بسیار کم شده بودند. اما مرد پیر همچنان آنجا بود.

از او پرسیدم: «از کجا می‌آیی؟»

ـ «از سان‌کارلوس» و لبخند زد.

این شهر زادگاه او بود و بدین‌گونه یاد آن به او مسرت بخشید. و لبخندی زد.

وی گفت: «من حیوونا رو نگهداری می‌کردم.»

گفتم: «اوه» و درست نفهمیده بودم.

گفت: «آره؛ من، می‌فهمی، حیوونارو نگه‌داری می‌کردم. من نفر آخری بودم که از شهر سان‌کارلوس بیرون اومدم.»

به او نمی‌آمد که چوپان یا گله‌چران باشد و من به لباس‌های سیاه خاک‌آلود و چهره‌ی سپید، موی خاک‌آلود و عینک دوره‌فولادی‌اش نگریستم و گفتم: «چه‌جور حیوونایی؟»

گفت: «حیوونای جورواجور.» و سرش را جنباند. «مجبور شدم ولشون کنم.»

من به پل و دشت افریقایی منظر دلتای رود «اِبرو» می‌نگریستم و در فکر بودم که چقدر طول خواهد کشید تا با دشمن روبه‌رو شویم. و همه‌اش گوش به زنگ نخستین صداهایی بودم که نشانه‌ی حادثه‌ی پیوسته‌ی مرموزی است که درگیری نام دارد. و مرد پیر همچنان آنجا نشسته بود.

پرسیدم: «چه حیوونایی بودن؟»

گفت: «روی‌هم‌رفته سه تا بودن، دو تا بز و یه گربه. چهار جفت هم کفتر.»

من پرسیدم: «مجبور شدی ولشون کنی؟»

ـ «آره. برای خاطر توپخونه. سروان به من گفت برای خاطر توپخونه باید برم.»

پرسیدم: «کس و کاری هم نداری؟» و به ته پل می‌نگریستم که چند گاری آخری، از سرازیری کنار رود، تند پایین می‌راندند.

گفت: «نه. فقط حیوونا را داشتم. اما گربه‌هه جون در می‌بره. گربه هر جور باشه برای خودش کاری می‌تونه بکنه. اما نمی‌دونم چه بر سر اونای دیگه می‌آد.»

پرسیدم: «طرفدار چه سیاستی هستی؟»

ـ «من سیاستی ندارم. من هفتادوشش سالمه. من حالا دوازده کیلومتر اومدم و حالا فکر می‌کنم دیگه نمی‌تونم بیشتر برم.»

گفتم: «اینجا جای خوبی برای موندن نیس. اگه بتونی بری سر پیچی که به «تورتوزا» می‌ره، بارکش‌هایی هستن که تو را ببرن.»

گفت: «یه‌خرده صبر می‌کنم بعد می‌رم. بارکش‌ها کجا می‌رن؟»

به او گفتم: «طرف بارسلون.»

گفت: «من اون طرف‌ها کسی رو که آشنا باشه، ندارم. اما خیلی متشکرم. باز هم خیلی متشکرم.»

وی نگاهی خالی و خسته به من کرد و آنگاه، چون باید درد خود را با کسی در میان نهاده باشد، گفت: «گربه‌هه جون در می‌بره. یقین دارم. نباید غصه‌ی گربه‌هه را خورد. اما اونای دیگه. شما برای اونای دیگه چه فکری می‌کنی؟»

ـ «اوه، شاید اونام جون سالم در ببرن.»

ـ «اینجوری فکر می‌کنی؟»

ـ «واضحه.» و داشتم به کناره‌ی آن سوی می‌نگریستم که اکنون دیگر ارابه‌ای روی آن دیده نمی‌شد.

ـ «اما وقتی به من بگن باید برای خاطر توپخونه برم، اونا زیرگولّه‌بارون توپخونه چکار می‌کنن؟»

پرسیدم: «در قفس کفترها رو واز گذاشتی؟»

ـ «آره.»

رسمی و غیر رسمی، به تجربه نیز نیاز دارد. به این معنی که مشاهده‌ی سخنرانی‌های اشخاص برجسته و توجّه به ویژگی‌های گفتاری آنان در خلال سخنرانی و همچنین تمرین آن بسیار مهم است.

برای ارائه‌ی یک سخنرانی دلپسند و تأثیرگذار باید نکات زیر را به کار بست:

الف) آغاز کردن موضوع با مطلبی جالب توجّه و گفتاری روان و ساده؛

ب) ارائه‌ی مطالب اصلی با ترتیبی منطقی و توجّه به پیوستگی و ارتباط مطالب؛

ج) ارائه‌ی توضیحات و مطالب کناری به میزان لازم به طوری که موجب خستگی و ملال شنوندگان نشود؛

د) به کارگیری واژگان و ساخت‌های دستوری مناسب در هر بخش از سخنرانی؛

ه) به کارگیری سرعت مناسب گفتار متناسب با اهمیت نکات اصلی یا توضیحات و مطالب کناری؛ به این معنی که به ویژه نکات اصلی با سرعت عادی و گاهی آهسته ارائه شود؛

و) تنظیم بلندی صدا متناسب با فضا و موقعیت سخنرانی؛

ز) به کارگیری آهنگ و زیر و بمی مناسب گفتار در هر بخش سخنرانی، به طوری که توجّه شنوندگان به نکات اصلی جلب شود و تفهیم و درک مطالب بهتر صورت بپذیرد؛

ح) نتیجه‌گیری مطلوب و مورد نظر از مطالب ارائه شده در سخنرانی.

یادآوری این نکته لازم است که هر یک از گونه‌های سخنرانی (علمی، دینی، سیاسی، فرهنگی و جز این‌ها) از لحاظ واژگان و ساخت‌های دستوری و نیز آهنگ و زیر و بمی گفتار، ویژگی‌های خاص خود را دارند و چنان‌که گفته شد، تنها از راه مشاهده، توجّه، دقت و تمرین و نیز آموزش رسمی یا غیر رسمی فرا گرفته می‌شوند.»[1]

در ادامه به طور مختصر به طرح مهم‌ترین مسائلی که پیوند استوارتری با فن سخنوری دارد، می‌پردازیم.

---

۱. مشکوةالدینی، مهدی، *توصیف و آموزش زبان فارسی*، ص ۱۴۰ـ۱۴۱.

مقاله

رعایت مقتضای حال در سخنوری

مخاطبان مختلف، از نظر حوصله و دانش در سطوح مختلف قرار دارند و زبان متناسب با خود را می‌طلبند. اگر این تناسب در ارائه‌ی سخن رعایت نشود، بر دل مخاطب نمی‌نشیند؛ اصطلاح کلام بلیغ بدین معناست که سخن بعد از جمله‌بندی سالم و پاک بودن از کلمه‌های غیر فصیح، از تعقید لفظی و گره‌خوردگی معنایی به دور باشد و در عین حال متناسب با توان و مقام مخاطب آورده شود. اهمیت رعایت مقتضای حال مخاطب چنان مهم است که در علوم ادبی، بحثی دقیق را به نام فن معانی به خود اختصاص داده است.

صاحب‌نظران دانش معانی مقام‌های سخن را در سه گونه خلاصه کرده‌اند: مقام اطناب یعنی جایی که درازآهنگی سخن پسندیده است، مقام ایجاز یا کوتاه‌گویی که در لفظ اندک معنایی بزرگ منتقل می‌شود، مقام مساوات که حد وسط آن دو است و اصطلاحاً لفظ و معنی با یکدیگر هماهنگ است. البته این تقسیم‌بندی، بسیار کلی و بیشتر جهت ساده کردن موضوع است وگرنه مقام‌های سخن می‌توانند بسیار متفاوت باشند. جمله‌ی معروف لِکلِّ مقامٍ مَقَالٌ بیانگر ظرافت این موضوع است.

هیچ‌یک از مقام‌های سه‌گانه‌ی یاد شده برتر از دیگری نیست؛ و هریک به جای خویش نیکوست؛ به عنوان نمونه در مواردی که مخاطب نسبت به موضوع گفتگو دارای پیش‌زمینه‌ی ذهنی است، اطناب ضرورتی ندارد و ایجاز کارسازتر و به بلاغت نزدیک‌تر است. حدیث «کَلِّمُوا النّاسَ عَلَی قَدرِ عُقُولِهِم» ناظر به این معناست. مولوی نیز در بیت زیر به همین معنی اشاره دارد:

چون که با کودک سروکارم فتاد　　هم‌زبان کودکان باید گشاد[1]

و حافظ می‌گوید:

با خرابات‌نشینان ز کرامات ملاف　　هر سخن جایی و هر نکته مکانی دارد

---

۱. مولوی، *مثنوی معنوی*، دفتر چهارم، بیت ۲۵۷۷.

شناخت پایه و ارزش سخن، مستلزم آگاهی از کلیات دانش‌های ادبی و اصول هنر نویسندگی و سایر معیارهایی است که سخندانان و سخن‌شناسان به دست داده‌اند. در این صورت است که کلام، جامع خواهد شد؛ به همان صورتی که رسول خدا (ص) فرمودند: «اوتیتُ جوامع الکَلِم» و از سخنان مولا علی (ع) است که: «نحن امراء الکلام».

در میان اقوام کهن، شاید یونانیان بیش از همه به فن سخنوری اهمیت می‌داده‌اند، از این‌رو برخی آتن را بهشت سخن نامیده‌اند.[۱]

سخنوری هنری است که همانند دیگر هنرها، به‌جز اینکه از قدرت خلاقه، بهره می‌گیرد از اصول و آیین‌های خاصی نیز پیروی می‌کند؛ در اینجا چند یادآوری یا قاعده را فهرست‌وار می‌بینید:[۲]

۱. ماده‌ی اولیه‌ی سخن‌گفتن معناست؛ سخنور باید حرفی برای گفتن داشته باشد. بنابراین از راه‌های مختلف از قبیل مطالعه، اندیشیدن و شنیدن سخنان بزرگان و اندیشمندان باید مواد اصلی سخن را فراهم کرد.

۲. سخنور باید ذهنی فعال و پرورش یافته داشته باشد. برانگیختن حس کنجکاوی شنونده و سپس ارضای آن، بهترین وسیله برای پرورش ذهن و تحریک فکری اوست.

۳. سخنران موفق کسی است که بتواند به درون مخاطب نفوذ کند. برای رسیدن به این منظور باید با برانگیختن احساس شنونده و با زبان دل، با او پیوند برقرار کرد؛ زیرا: سخن کز دل برآید، لاجرم در دل نشیند.

۴. زبان اصلی‌ترین وسیله‌ی انتقال مضامین و مفاهیم است. سخنران موفق کسی است که مطالب را در قالب کلمه‌ها و جمله‌های رسا و زیبا بریزد تا مخاطبان راحت‌تر به منظور او پی‌ببرند.

---

۱. سیون، ژرژ، *هنر سخن گفتن*، ص ۱۴.

۲. در تنظیم برخی از مطالب این بخش، از کتاب *هنر سخن گفتن* استفاده شده است.

۵. سخنران بلیغ از زبان، در حد اعتدال استفاده می‌کند و از آوردن جمله‌های طولانی خودداری می‌کند؛ زیرا جمله‌های طولانی ممکن است هم سخنران و هم شنونده را در پیچ و خم کلام گمراه سازد؛ بنابراین استفاده از جمله‌های کوتاه و پرتحرک، کلمات زنده و گویا و بیان روشن، پشتوانه‌ی موفقیت سخنرانی است.

۶. شایسته است پیش از سخنرانی، متن آن با دقت نوشته و چندبار مطالعه شود تا مطالب بر اساس شیوه‌ی منطقی سامان یابد. در کتاب *آیین نگارش علمی* برای تدوین متن سخنرانی رعایت سه نکته پیشنهاد شده است، به این ترتیب:

الف) سازگار کردن متن با مدت پیش‌بینی شده. توجه به مدت پیش‌بینی شده از سوی سخنران هم حاکی از انضباط اوست و هم نشان‌دهنده‌ی حرمتی است که برای وقت سایر سخنرانان و نیز حاضران قائل است.

علاوه بر این، «مفید و مختصر» گفتن خود هنری است که به مراتب از پرگویی و ندیده گرفتن حق دیگران والاتر است. این هنر با تمرین و ممارست برای سخنران حاصل می‌شود.

معمولاً پیش‌بینی می‌کنند متنی که برای ده دقیقه سخنرانی تهیه می‌شود باید متشکل از حدود ۱۰۰۰ کلمه (یا تقریباً چهار صفحه‌ی ماشین شده‌ی بیست سطری) باشد و اگر قرار است در خلال سخنرانی از اسلاید یا شفاف‌برگه (ترانسپارنسی) نیز استفاده شود، به ازای ده دقیقه سخنرانی می‌توان هفت تا هشت اسلاید یا چهار شفاف‌برگه را پیش‌بینی کرد.

برای حفظ زمان اختصاص‌یافته به سخنرانی، معمولاً توصیه می‌کنند، سخنران یک‌بار در خلوت با استفاده از همان مواد دیداری-شنیداری پیش‌بینی شده با صدای بلند تمرین کند و زمان تمرین سنجیده شود تا در صورت ضرورت، مواردی از سخنرانی که لطمه‌ای به مطلب وارد نمی‌کند، برای سازگار شدن با وقت پیش‌بینی شده حذف گردد.

ب) شیوه‌ی تدوین متن سخنرانی. متن سخنرانی نیز مانند مقاله دارای مقدمه،

توصیف چگونگی تجربه یا پژوهش انجام‌شده، یافته‌های به دست آمده و سرانجام بحث و نتیجه‌گیری است. بنابراین، کلیه‌ی مراحلی که در یک نوشته‌ی علمی صورت می‌گیرد، در مورد متن سخنرانی نیز صادق است.

ج) **اهمیت استفاده از شفاف‌برگه و اسلاید در سخنرانی.** سخنران برای ایجاد جاذبه‌ی بیشتر و صرفه‌جویی در وقت، می‌کوشد اطلاعات فراوانی را از طریق نمایش جدول یا نمودار به مخاطبان منتقل کند و بدین ترتیب آنان را در بطن کاری که خود انجام داده است، قرار دهد. استفاده از امکانات تصویری در سخنرانی‌ها بسیار مورد توجه است. امروزه این تصاویر در بسیاری از سخنرانی‌ها بخشی از متن سخنرانی به‌شمار می‌آید و به همین دلیل، کاربرد درست آن‌ها و پرهیز از به‌کارگیری تصاویری که ماهیت تصویری ندارند، حائز اهمیت است.[۱]

پس از توجه و تأمل در اصول کلی که پیش از این گفته شد، رعایت پیشنهادهای عملی زیر می‌تواند در کامیابی و توفیق سخنران کارساز باشد:

۱. با مسائل اعتقادی و فرهنگی مخاطبان خود آشنا باشد.

۲. از مقام یک حکیم یا دانای کل با مخاطبان رفتار نکند و ادعاهای بزرگ نداشته باشد.

۳. با هنرمندی سخن خود را آغاز کند (نظر به اهمیت این مطلب، در قسمت‌های بعد در این‌باره سخن به میان خواهد آمد).

۴. از به‌کار بردن واژه‌های متروک و اصطلاحات علمیِ تخصصی یا واژه‌های محلی و محاوره‌ای خودداری کند (مگر جایی که مقام مخاطب اقتضا کند).

۵. متناسب با فضا و مکان و تعداد و حالتِ مخاطبان، آهنگ یا لحن صدای خود را تنظیم کند.

۶. کلمه‌ها یا جمله‌های خاصی را بیجا تکرار نکند و به اصطلاح «تکیه‌کلام» نداشته باشد.

---

۱. حرّی، عباس، *آیین نگارش علمی*، ص ۱۸۷-۱۹۲ (کوتاه شده و با تصرف).

۷. سخن خود را به ناگهان و غیر منتظره پایان ندهد و بکوشد از مجموعه‌ی مطالب گفته شده، نتیجه‌ی نهایی بگیرد.

۸. در آراستگی ظاهر خود بکوشد و پوشش خود را مطابق عرف و شأن خود و شنوندگان انتخاب کند.

۹. سخنران باید به‌طور کلی رفتاری متین و مؤدب داشته باشد. او می‌تواند با حرکات مناسب دست و سر و اشاره‌های شایسته، به سخن خود تنوع بدهد و آن را گرم‌تر و زنده‌تر ارائه دهد؛ اما از حرکات اضافی سر و دست که توجه مخاطب را از سخن منحرف کند، بپرهیزد.

شیوه‌ی تنظیم سخنرانی

۱. چگونه سخن خود را آغاز کنیم؟

۲. چگونه مطالب خود را طرح کنیم؟

۳. چگونه ادعاهای خود را ثابت کنیم و از طرح مطالب، نتیجه‌گیری کنیم؟

۴. چگونه سؤال‌ها و اعتراض‌های احتمالی را پیش‌بینی کنیم و پاسخ‌های مناسب را در ذهن بپرورانیم؟

۵. چگونه سخن خود را پایان دهیم؟

برای دستیابی به پاسخ پرسش‌های بالا، می‌توان از مطالبی که در زیر می‌آید، بهره جست:

درآمد کلام

مقصود از درآمد این است که گوش‌ها را برای شنیدن و ذهن‌ها را برای توجه کردن به سخن آماده کنند. هنگامی که سخنور سخن خود را آغاز می‌کند، شنوندگان احوال مختلف دارند. مطلوب‌ترین حالت وقتی است که شنوندگان نسبت به گوینده، حُسن اعتقاد داشته و مشتاق شنیدن سخن او باشند. یا موضوع گفتار مطلبی ویژه و جذاب باشد. در این موارد مقصود، حاصل است و مقدمه‌چینی نه‌تنها مفید نیست،

که گاهی نتیجه‌ی عکس هم می‌دهد. در موارد معمولی‌تر، درآمد باید در خدمت جلب محبت و توجه شنوندگان قرار گیرد.

استادان سخنوری همیشه سفارش کرده‌اند که در ارائه‌ی درآمد باید دقت و احتیاط کرد که اگر در آغاز سخن طبع شنونده رنجید و رمید، به‌زحمت به قرار خود باز خواهد گشت. درآمد سخن چنان اهمیتی دارد که سخنور بلیغ حتی اگر نخواهد متن سخنرانی خود را بنویسد، باید بکوشد درآمد آن را به‌زیبایی تهیه کند و در هر حال باید با مقتضای حال و موقعیت شنوندگان تناسب داشته باشد. همچنین درآمد باید طبیعی باشد و طولانی و مبتذل نباشد و خارج از موضوع نباشد.

در مواردی خاص درآمد به شیوه‌ای صمیمانه‌تر و غیر رسمی و با بیان لطیفه و فکاهی بجا و مناسب همراه می‌شود. این شیوه‌ی آغاز سخن بسیار دشوار و لغزنده است و به‌جز سخنوران حرفه‌ای و کهنه‌کار، کمتر کسی از عهده‌ی اجرای درست آن برمی‌آید.

گاهی درآمد به گونه‌ای هنرمندانه تنظیم می‌شود تا به محض شنیدن آن، شنونده بتواند به منظور گوینده پی ببرد. این نوع درآمد را ادبا «براعتِ استهلال» می‌گویند. کوتاه سخن اینکه درآمد باید ظریف و زیبا باشد.

چگونه مطالب سخنرانی خود را طرح کنیم؟

سخنور پس از درآمد، بخش اصلی سخنان خود را آغاز می‌کند. در این‌باره قاعده‌ی کلی این است که طرح مطلب روشن، صریح، مختصر، مفید، ساده و دور از تصنع باشد و از یک نظم و سامان منطقی پیروی کند.

ممکن است سخنور ناگزیر شود شیوه‌ی طرح مطالب خود را با شنونده در میان بگذارد و اهداف و مراحل سخن خود را از آغاز متذکر شود. همچنین ممکن است سخنور، مطالب سخنرانی خود را به چند بخش تقسیم کند و در طول سخنرانی بخش‌های مختلف سخن خود را برشمارد. گاهی هم ممکن است به اظهار آن نیازی احساس نکند، در این مورد ذوق سلیم و تجربه‌های پیشین سخنران در اجرای روانِ سخنرانی تعیین‌کننده است.

در تقسیم‌بندی مطالب باید توجه داشت که بخش‌های مختلف، از یکدیگر متمایز باشند تا مطالب درهم آمیخته نشوند و در عین حال ترتیب موضوع‌ها طبیعی و تدریجی باشد یعنی سخن از مضامینی که فهم آن‌ها وابسته به امور دیگر نیست، آغاز گردد و کم‌کم به مطالب پیچیده‌تر برسد.

چگونه ادعاهای خود را ثابت کنیم؟

اثبات مدعا را با دلایل قوی و مستند می‌توان از درآمد آغاز کرد و یا در اواسط گفتار به آن پرداخت؛ همچنین در اواخر سخنرانی نیز به‌عنوان نتیجه‌گیری می‌توان به اثبات مطلب مورد نظر پرداخت. در این مقام گاهی سخنور محتاج می‌شود که از راه تکرار و تأکید و آوردن تشبیهات و داخل شدن در تفصیل جزئیات و گاه با استفاده از کلام جانبدارانه، در بیان مبالغه کند، البته باید مراقب باشد که از حد معقول تجاوز نکند و از حقیقت دور نشود و کار را به اغراق و گزافه‌گویی نکشاند و در هر مطلب به اندازه‌ای که درخور است، سخن را بسط دهد و از موضوع خارج نشود و لفاظی بسیار روا ندارد تا شنوندگان خسته و آزرده نگردند.

چگونه به اعتراض‌ها و شبهه‌ها پاسخ دهیم؟

سخنران ماهر با خوشرویی به اعتراض‌های وارد شده گوش فرامی‌دهد و اگر آن‌ها را بر حق دید، می‌پذیرد. در غیر این صورت با صراحت و به شکلی مستدل به رفع شبهه می‌پردازد. در مواردی که اعتراض‌ها بی‌پایه یا خارج از موضوع است، می‌توان با زیرکی و ظرافت و به شکلی محترمانه از کنار مطلب گذشت و پاسخ آن‌ها را به وقتی دیگر موکول کرد. با این‌همه باید دانست «صداقت»، اصل مهم سخنرانی است و از مهم‌ترین عوامل تأثیر کردن سخن به‌شمار می‌آید. چنان‌که افلاطون فضیلت خطیب را در راستگویی دانسته است. همچنین مولای متقیان علی (ع) می‌فرمایند:

«اصدقُوا فی اَقوالکم وَ اَخلصوا فی اَعمالکم»؛ و به گفته‌ی سعدی:

به صدق و ارادت میان بسته دار ز طامات و دعوی زبان بسته دار

قدم باید اندر طریقت نه دم که اصلی ندارم دم بی‌قدم

کوتاه سخن اینکه کلامی بر جان می‌نشیند و در ذهن می‌ماند که مختصر، مفید، خالی از حشو و زواید باشد و از عزت نفس انسان و صداقتِ بیان، حکایت کند.

خوب حرف زدن حتی حرف‌های خوب زدن به‌تنهایی کافی نیست. سخنران توانا کسی است که هر دو صفت در او جمع باشد؛ یعنی هم حرف خوب داشته باشد و هم خوب حرف بزند.

چگونه سخن خود را پایان دهیم؟

سخنور وقتی که گفتنی‌ها را گفت، مدعای خود را ثابت کرد و اشکالات را پاسخ داد، سخن به انجام رسیده است و تنها وظیفه‌ای که برایش می‌ماند، آن است که همان‌گونه که سخن را با درآمد شایسته‌ای آغاز کرده است، آن را به نیکویی به پایان برساند. حسن ختام به ارزش همان حسن ابتدا و حسن مطلع است.[۱]

گوهر سخن

نظامی

سخن کان از سر اندیشه ناید — نوشتن را و گفتن را نشاید
سخن بسیار داری، اندکی کن — یکی را صد مکن صد را یکی کن
چو آب از اعتدال افزون نهد گام — ز سیر آبی به غرق آرد سرانجام
چو خون در تن ز عادت بیش گردد — سزای گوشمال نیش گردد
سخن کم گوی تا بر کار گیرند — که در بسیار، بد بسیار گیرند
تو را بسیار گفتن گر سلیم است — «مگو بسیار» دشنامی عظیم است
سخن جان است و جانداروی جان است — مگر چون جان عزیز از بهر آن است
تو مردم بین که چون بی‌رای و هوشند — که جانی را به نانی می‌فروشند

سخن گوهر شد و گوینده غواص
به سختی در کف آید گوهر خاص

---

۱. مراکز تربیت معلم، *سخنوری و فن بیان*، ص ۱۸ـ۲۲.

مقاله

پرسش و پژوهش

۱. با توجه به مطالبی که درباره‌ی سخن و سخنوری خواندید، آیا «چگونه گفتن» مهم است یا «چه گفتن»؟

۲. یکی از کتاب‌هایی را که در حوزه‌ی آیین سخنرانی نوشته شده است، به صورت فهرست‌وار خلاصه کنید و در کلاس ارائه دهید.

سخنگوی سخندان

سفارش‌های عنصرالمعالی درباره‌ی سخنوری

... سخن را دو روی است یکی نیکو و یکی زشت، سخن که به مردم نمایی بر روی نیکوترین نمای تا مقبول بود و مردمان درجه‌ی تو بشناسند که بزرگان و خردمندان را به سخن دانند نه سخن را به مردم که مردم نهان است زیر سخن خویش، چنان‌که به تازی گویند: «المرءُ مخبوءٌ تحتَ لسانِهِ». و سخن بود که بگویند به عبارتی که از شنیدن آن روح تازه گردد و همان سخن به عبارتی دیگر توان گفتن که روح تیره گردد.

حکایت

چنان شنودم که هارون‌الرشید خوابی دید، بر آن جمله که پنداشتی که همه‌ی دندان‌های او از دهان بیرون افتادی به یک‌بار. بامداد مُعَبّری را بیاورد و پرسید که: «تعبیر خواب چیست؟» مُعَبّر گفت: «زندگانی امیرالمؤمنین دراز باد! همه‌ی اقربای تو پیش از تو بمیرند، چنان که کس از تو باز نماند.» هارون گفت: «این مرد را صد چوب بزنید که بدین دردناکی سخنی در روی من بگفت. چون همه‌ی قِرابات من پیش از من، جمله بمیرند پس آنگه من که باشم؟».

خوابگزاری دیگر بیاوردند و همین خواب با وی گفت. خوابگزار گفت: «بدین خواب که امیرالمؤمنین دید، دلیل کند که خداوند، دراززندگانی‌تر بود از همه‌ی قرابات خویش.» هارون گفت: «طریق‌العقل واحد»؛ «تعبیر از آن بیرون نشد، اما از عبارت تا عبارت بسیار فرق است. این مرد را صد دینار بدهید.»

پس، پشت و روی سخن نگاه باید داشت و هرچه گویی بر روی نیکوتر باید گفتن تا هم سخنگوی باشی و هم سخندان. اگر گویی و ندانی، چه تو و چه آن مرغک که او را طوطک خوانند که وی نیز سخنگوی است، اما نه سخندان است. و

سخنگوی و سخندان آن بود که هرچه گوید مردمان را معلوم شود تا از جمله‌ی عاقلان بود وگر نه چنین باشد، بهیمه‌ای باشد مردم‌پیکر.

و اما هرچه گویی راست گوی، دعوی‌کننده‌ی بی‌معنا مباش و اندر همه‌ی دعوی‌ها برهان کمتر شناس و دعوی بیشتر، و به علمی که ندانی دعوی مکن و از آن علم نان مَطلَب، که غرض خویش از آن علم و هنر به‌حاصل توانی کردن که معلومِ تو باشد و به چیزی که ندانی به هیچ‌چیز نرسی.

حکایت

چنان گویند که به روزگار خسرو، زنی پیش بزرجمهر آمد و از وی مسأله‌ای پرسید و در آن حال، بزرجمهر سرِ آن سخن نداشت، گفت: «ای زن اینکه تو همی‌پرسی، من ندانم.» این زن گفت: «پس تو که این ندانی، این نعمتِ خدایگان ما به چه چیز می‌خوری؟» بزرجمهر گفت: «بدان چیز که دانم، و بدان که ندانم مَلِک مرا چیزی نمی‌دهد، ور باور نداری، بیا و از ملک بپرس تا خود، بدانچه ندانم مرا چیزی همی‌دهد یا نه؟».

اما ای پسر اندر کارها افراط مکن و افراط را شوم دان و اندر همه شغلی میانه باش که صاحب شریعت ما ـ صلی الله علیه و سلم ـ گفت: «خیرُالامورِ اَوْسَطُها».

و در سخن گفتن و سخن گزاردن، آهستگی عادت کن و اگر از گرانسنگی و آهستگی نکوهیده گردی، دوست‌تر دار از آن‌که از سبک‌ساری و شتاب‌زدگی ستوده گردی.

و به دانستن رازی که به تو تعلق ندارد، رغبت مکن و جز با خود راز خویش مگوی؛ اگر بگویی، آن سخن را زآن پس راز مخوان، و پیش مردمان با کس راز مگوی که اگرچه درون‌سو سخن نیکو بود از بیرون‌سو، گمان به زشتی برند که آدمیان بیشتر به یکدیگر بدگمان باشند.[1]

---

۱. عنصرالمعالی کیکاووس بن وشمگیر، *قابوس‌نامه*، ص ۴۱ـ۵۰ (با تصرف).

نثر گذشته

پرسش و پژوهش

۱. آیا سفارش‌های عنصرالمعالی درباره‌ی سخنوری، امروز نیز می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد، به اختصار توضیح دهید.

۲. با راهنمایی استاد خود موضوعی برگزینید و با رعایت مسائلی که درباره‌ی سخنوری آموخته‌اید، ده تا پانزده دقیقه درباره‌ی موضوع انتخابی خود برای دوستان دانشجو سخنرانی کنید.

پیشنهاد

برای افزایش آموخته‌ها، پیشنهاد می‌شود دانشجویان علاقه‌مند، هرکدام یکی از کتاب‌های زیر یا کتاب‌ها و مقاله‌های دیگری را که استادان محترم پیشنهاد می‌دهند، مطالعه کنند و با هماهنگی استاد درس و با رعایت اصول سخنوری، چکیده‌ی آن را در مدت ۱۵ تا ۲۰ دقیقه، برای دانشجویان ارائه دهند:

۱. *آیین سخنوری*؛ محمدعلی فروغی.

۲. *آیین سخنوری و نگرشی بر تاریخ آن*؛ علی‌اکبر ضیایی.

۳. *فرقه‌ی عجم و سخنوری*؛ ابوطالب میرعابدینی.

۴. *فن سخنوری، گرگیاس*؛ ترجمه‌ی رضا کاویانی و محمدحسن لطفی.

درست‌نویسی (۱)

❖ **پرهیز از کاربرد نشانه‌های جمع عربی با واژه‌های فارسی**

«بر اساس گزارشات بازرسین، آزمایشات ماه گذشته مطلوب نبوده است.»

در جمله‌ی بالا واژه‌های «گزارش»، «بازرس» و «آزمایش» فارسی هستند، اما به غلط با نشانه‌های جمع عربی، جمع بسته شده‌اند. «ات» و «ین» نشانه‌های جمع عربی هستند و نباید برای جمع واژه‌های فارسی از آن‌ها استفاده کرد. افزون بر این بهتر است در زبان فارسی واژه‌های عربی را نیز با نشانه‌های جمع فارسی به کار ببریم؛ یعنی به جای واژه‌هایی چون: معلمین، مسلمین و سارقین، معلمان یا معلم‌ها، مسلمانان یا مسلمان‌ها و سارقان یا سارق‌ها بنویسیم.

☑ **نکته:** تعداد زیادی از جمع‌های مکسر عربی نیز در زبان فارسی رواج یافته‌اند، بهتر است این کلمه‌ها به شیوه‌ی واژه‌های فارسی جمع بسته شوند و مهم‌تر اینکه به هیچ‌وجه واژه‌های فارسی را در قالب جمع‌های مکسر عربی نریزیم، بنابراین کاربرد واژه‌هایی چون فرامین، دهاقین، دواوین، رنود و بنادر که مفرد آن‌ها واژه‌های فارسی می‌باشد، نادرست است.

❖ **پرهیز از تطبیق صفت با موصوف در زبان فارسی**

«والده‌ی محترمه! مرقومه‌ی شریفه‌ی شما دریافت شد.»

در جمله‌ی بالا دو صفت محترمه و شریفه به صورت مؤنث آورده شده تا با والده و مرقومه مطابقت داشته باشند. این روش از نظر قواعد زبان فارسی نادرست است. به جای آن باید بنویسیم: والده‌ی محترم یا بهتر از آن «مادر گرامی». ترکیب دوم یعنی «مرقومه‌ی شریفه» نیز، مانند ترکیب پیشین نادرست است. صفت و موصوف‌های عربی رایج در زبان فارسی، از قبیل قوانین مدونه، متون قدیمه، قرون ماضیه و تعلیمات عالیه شایسته است به صورت قوانین مدون، متون قدیم و... نوشته شوند. متأسفانه برخی از افراد به سبب کم‌توجهی، برای موصوف‌های فارسی نیز

صفت‌های مؤنث عربی به کار می‌برند؛ برای نمونه: زنان شاعره، زنان فاضله، نامه‌ی مورخه، همسر و بانوی مربوطه، خانه‌ی مربوطه، سرکار علیّه، نامه‌ی ممکنه و ... .

نگارش

❖ **پرهیز از کاربرد تنوین در زبان فارسی**

«دیروز ناچاراً خبر برگشت شما را به علی گفتم.»

«شما گاهاً دچار خطاهای بزرگی می‌شوید.»

در دو جمله‌ی بالا واژه‌های «ناچاراً» و «گاهاً» نادرست است. زیرا تنوین مخصوص زبان عربی است و نباید آن را با واژه‌های فارسی به کار برد. تنوین کلمه‌های عربی را هم بهتر است به کمک یک حرف اضافه یا پسوند یای نسبت، حذف کرد. به جای واژه‌های تدریجاً و حقیقتاً و فوراً می‌توان واژه‌های به‌تدریج، به‌حقیقت و فوری را نوشت. در نوشته‌ها و گفته‌های بسیاری از افراد واژه‌های نادرست خواهشاً، دوماً، سوماً، زباناً و مانند این‌ها دیده می‌شود که اشتباه است.

❖ **پرهیز از کاربرد نشانه‌ی مصدری «یت» با واژه‌های فارسی**

«یت» نشانه‌ی مصدری، ویژه‌ی زبان عربی است[1] و پیوستن آن با واژه‌هایی چون رهبر (رهبریت)، خوب (خوبیت)، دو (دوئیت)، من (منیت) و مانند این‌ها نادرست است.

❖ **پرهیز از کاربرد نابجای فعل**

به نمونه‌های زیر توجه کنید:

الف) او بایست از فرصت استفاده کند.

ب) وزن و موسیقی بایستی با محتوای اثر و لحن برگرفته از محتوای اثر همخوانی داشته باشد.

ج) او باید این کارها را می‌کرد.

---

۱. «یت» در زبان عربی، در اصل ترکیبی از «ی» نشانه‌ی اسم منسوب و «ة» مصدری است و در زبان فارسی نشانه‌ی مصدر جعلی است.

در جمله‌های بالا، فعل‌های «بایست»، «بایستی» و «باید»، نادرست به کار رفته‌اند. «بایست»، «بایستی» و «می‌بایست» مربوط به زمان گذشته‌اند و به کار بردن آن‌ها در جمله‌هایی که در آن‌ها زمان حال یا آینده‌ی فعل به کار رفته، نادرست است. همچنین فعل‌های «باید» و «می‌باید» را نباید در جمله‌هایی به کار ببریم که فعل آن‌ها به زمان گذشته مربوط است.

نمونه‌هایی دیگر از کاربرد نادرست افعال:

است / هست

هوا ابری هست. ← هوا ابری است.

ببینیم تصمیم داور چه هست. ← ببینیم تصمیم داور چیست.

برخوردار بودن

شبکه‌ی ترابری بین‌شهری کشور از توسعه کافی برخوردار نیست. ← شبکه‌ی ترابری بین‌شهری وسعت کافی ندارد. یا: شبکه‌ی ترابری بین‌شهری کشور جوابگوی نیازها نیست.

او در راه رسیدن به هدف از دردسر بسیاری برخوردار بود. ← ... دچار دردسر بسیار بود.

آن‌ها از بسیاری از خصلت‌های ناشایست برخوردار بودند. ← آن‌ها خصلت‌های ناشایست بسیاری داشتند.

می‌رفت نتیجه دهد / به نتیجه برسد

اکنون می‌رفت تا نتیجه دهد. ← نزدیک بود به نتیجه برسد.

اجازه دادن / آگاهی داشتن

تا آنجا که اطلاعات نگارنده اجازه می‌دهد. ← تا آنجا که نگارنده آگاهی دارد.[1]

---

۱. با بهره‌گیری از کتاب *نگارش و ویرایش* از احمد سمیعی، ص ۱۵۴-۱۵۷ همچنین از مقاله‌ی «فارسی بنویسیم» همین نویسنده که در مجله‌ی *نشر دانش* شماره چهارم و ششم چاپ شده است (با اندکی تغییر).

نگارش

❖ کنار هم نوشتن اجزای فعل مرکب[1]

به دو نمونه‌ی زیر توجه کنید:

الف) «همواره دوست داشت بحث درباره‌ی این موضوع کند و بگوید رعایت حقوق انسانی را کرده است.»

ب) «او تحصیل در دانشگاه شیراز کرد.»

برای شیوایی سخن در نثر فارسی، چنان‌که تأکید ویژه‌ای نباشد، بهتر است اجزای فعل مرکب را کنار هم بیاوریم. در دو نمونه‌ی بالا به ترتیب اگر واژه‌های «بحث»، «رعایت» و «تحصیل» در کنار جزء فعلی خودشان قرار گیرند، نثر روان‌تر می‌شود: «همواره دوست داشت درباره‌ی این موضوع بحث کند و بگوید حقوق انسانی را رعایت کرده است.» و «او در دانشگاه شیراز تحصیل کرد.»

✍ تمرین ۱

در نوشته‌ی زیر اگر جابه‌جایی ناپسندی روی داده، مشخص کنید:

الف) اگر کارگزاران فرهنگی، آگاهی به مردم جامعه بدهند و آن‌ها را مطلع از مقررات عمومی کنند، این همه اشتباه در روابط اجتماعی رخ نمی‌دهد. همان‌گونه که اگر مسؤولان راهنمایی و رانندگی، مقرراتِ رانندگی را به‌شایستگی آموزش دهند، این همه تصادف در جاده‌ها و خیابان‌ها نمی‌شود و خسارت بسیار کمتر از این، به بار می‌آید.

ب) درس فارسی عمومی از درس‌های بسیار ضروری است. دانشجویان همه‌ی رشته‌ها، نیاز به فراگرفتن این درس دارند. هرکس بخواهد برخوردار از توانایی نوشتن باشد و جبران کاستی‌های پیشین خود را در نوشتن بکند، ناگزیر باید آشنایی کامل با زبان فارسی و قواعد آن داشته باشد.

---

۱. در تعریف فعل مرکب، اختلاف نظرهایی وجود دارد که در این بحث نگارشی مورد نظر نیست.

✧ واژه‌های هم‌نویسه یا هم‌آوا

آشنایی با معنا و تلفظ دقیق واژه‌ها در سخنوری و نویسندگی، اهمیت فراوان دارد. واژه‌های هم‌آوا یا هم‌نویسه (واژه‌هایی که در نگارش و تلفظ به هم نزدیک هستند)، بیشتر این مشکل را ایجاد می‌کنند، بنابراین آگاهی از کاربرد درست آن‌ها ضروری است. واژه‌هایی چون دی (dey) و دِی (di)، نی (ney) و نیِ (nI)، بخشودن و بخشیدن، مُلک (molk)، مِلک (melk)، مَلَک (malak) و مَلِک (malek) از نظر معنایی با هم تفاوت دارند و جای کاربرد آن‌ها فرق می‌کند.

✍ تمرین ۲

با استفاده از فرهنگ‌های معتبر، درباره‌ی تفاوت معنایی واژه‌های زیر تحقیق کنید:

«بابِل و بابُل»، «رُمان و رُمّان»، «مَحال و مُحال»، «مَقام و مُقام»، «کُمُدی و کُمِدی»، «حوزه و حوضه»، «نهار و ناهار»، «خاتَم و خاتِم»، «چنان‌که و چنانچه»، «حیات و حیاط»، «خورده و خرده»، « درب و در»، «گرام و گرامی»، «مُهر، مِهر و مَهر»، «کی و کیِ».

✍ تمرین ۳

نوشته‌ی زیر بخشی از یک گزارش رسمی و اداری است. در این بخش از گزارش، دست‌کم ده غلط نگارشی وجود دارد. آن‌ها را بیابید و صورت درست آن‌ها را بازنویسی کنید:

مدیر کل محترم، پس از ارسال گزارشات لازمه و بعد از تقدیم استیفانامه‌ی خود نسبت به آزمایشات بازرسین به‌شدت انتقاد کرد. او در سخنان خود گفت: «من این موضوع را هم تلفناً و هم زباناً به مقامات بالا منعکس کرده‌ام ولی همیشه دلم می‌خواست به جای «آفرین» و «احسنت»، اقدامی در جهت القای شبهه می‌نمودند، و با اقدام خود جبران آن‌همه گرفتاری‌ها را می‌کردند.»

نگارش

➢ تمرین نوشتن (۱) ➣

نوشتن مانند بسیاری از توانایی‌های دیگر به مهارت نیاز دارد. این توانایی جز با تمرین به دست نمی‌آید. همچنان‌که تنها با خواندن کتاب «آموزش رانندگی» نمی‌توان راننده شد و برای راننده شدن، باید ناگزیر رانندگی کرد؛ برای نویسنده شدن هم باید قلم به دست گرفت و از نقطه‌ای آغاز کرد. اگر شما تاکنون برای نوشتن تمرین نکرده‌اید، از همین امروز آغاز کنید. در این کتاب برای پرورش استعداد نویسندگی شما تدبیری اندیشیده شده است تا آرام‌آرام با تمرین بیشتر و دانش بیشتر، توانایی نوشتن را در خود بپرورید و به کمال برسانید.

امروز از ساده‌ترین گونه‌ی نوشتن، یعنی گزارش مشاهده‌ها آغاز کنید و گزارش مشاهده‌ها یا عملکرد خود را، به هنگام رویارویی با یک رویداد بیرونی یا احساسی درونی، در حدود ۶ تا ۹ سطر بنویسید.

ـ سادگی و کوتاهی جمله‌ها و کاربردِ درست فعل‌ها را فراموش نکنید.

ـ نوشته‌ی خود را پاکنویس کنید و در جلسه‌ی بعد با راهنمایی استاد برخی از نوشته‌ها را در کلاس بررسی کنید.

ـ نوشته‌ی خود را برای تمرین‌های بعد نزد خود نگه دارید.

نمونه‌ای از این شیوه نوشتن را در زیر می‌خوانید:

جزیره‌ی سرگردانی

سیمین دانشور

... مغازه، گاراژ خانه‌ی توران‌جان بود و تیمورخان مستأجرش. نه سرقفلی گرفته بود و نه مثل همه‌ی صاحب ملک‌ها، این همه سال یک شاهی به مال‌الاجاره اضافه کرده بود. حتی خودش برای تیمورخان زن پسند کرده و گرفته بود، سربه‌زیرترین شاگردهایش، مریم. خودش خواستگاری رفته، بله‌بُران کرده، شام عروسی را در خانه‌ی خودش برپا کرده، یک سکه طلای ناصرالدین شاهی کف

دست عروس گذاشته، رونما. البته تیمورخان هم رونما داده بود. آن همه دعای خیر خوانده و به هر دوشان فوت کرده، اسفند و اسفنددانه که جای خود دارد. اسم پسر ارشدشان را خودش محسن گذاشته بود اما هر چه به بچه وررفته، بچه چیزی نشده بود. الفبا را یاد گرفته، اما خطوط مشق‌هایش را عمودی می‌نوشته نه افقی. جدول ضرب را هم با همه‌ی سروکله‌زدن‌ها تا پنج پنج‌تا بیست و پنج‌تا بیشتر یاد نگرفته، و تازه به جای جدول ضرب می‌گفته جدول زرد. تا پشت لبش سبز شده، اول سوار دوچرخه شده، گاهی راست روی دوچرخه می‌ایستاده و می‌رانده، بعد پررو شده سوار موتورسیکلت شده؛ لوله اگزوز موتور سیکلت را دستکاری می‌کرده، آن‌قدر سر و صدا راه می‌انداخته تا موتورتاپ تاپی، به قول خودش، آخرین حد صدا را بدهد و همسایه‌ها را عاصی بکند ...[1]

۱. دانشور، سیمین، *جزیره‌ی سرگردانی*، ص ۹۹.

فصل دوم

- آرمانشهر
- طنز و هجو
- اقتباس و توارد
- روش تحقیق و مقاله‌نویسی
- یادآوری نشانه‌های نگارشی (۱)

آرمانشهر

در تاریخ تفکر بشری، افلاطون اولین‌بار در کتاب *جمهوریت*، اندیشه‌ی مدینه‌ی فاضله را مطرح می‌کند و به این ترتیب نظر بسیاری از متفکران بعد از خود را به سمت یک جامعه‌ی آرمانی و ایدئال، جلب می‌کند. از آن پس هر اثر داستانیِ فلسفی، مذهبی و سیاسی که تصویری خیالی از دنیایی به دست دهد که در مقایسه با دنیای واقعی جنبه‌ی آرمانخواهانه داشته باشد، اصطلاحاً «ادبیات اتوپیایی» نامیده می‌شود. واژه‌ی اتوپیا (Utopia) کلمه‌ای است یونانی که حکیم ایرانی، شیخ شهاب‌الدین سهروردی، از آن به «ناکجاآباد» تعبیر کرده است. نویسندگان ناکجاآبادها می‌کوشند تا دنیایی آرمانی و شایسته‌ی زیستنِ انسان بیافرینند. در این آرمانشهرها کمال مطلوب، دستیابی به نظام و سامانی انسانی و عقلانی است که شرّ و فساد و سایر خوی‌های تباه‌کننده را در آن راهی نباشد.

در سده‌های اخیر اغلب طراحان آرمانشهرها در طرح جامعه‌ی ایدئالی خود، انتقاد از وضع موجود را درنظر داشته‌اند. می‌توان گفت آرمانشهر به‌تدریج به سمت دو گرایش متفاوت تمایل پیدا کرده است. در گرایش نخست، آرمانشهر یا مدینه‌ی فاضله، جامعه‌ی ایدئال و خوبستانی است که گریزگاه جهان واقع به‌شمار می‌آید و در گرایش دوم که از قرن هجدهم میلادی رواج یافت، نویسندگان طرح بازسازی و بهسازی ناکجاآبادی را که انسان به‌ناگزیر در آن زندگی می‌کند، پیش کشیدند.

ابونصر فارابی از اولین متفکران ایرانی است که اندیشه‌ی مدینه‌ی فاضله را مطرح کرد؛ اما اثر او بیشتر جنبه‌ی فلسفی دارد. پس از فارابی و در فاصله‌ای نسبتاً طولانی، نخستین نوشته‌ای را که می‌توان جزو «ادبیات آرمانشهری» به حساب آورد، *مجمع دیوانگان* (۱۳۰۳ هـ.ش) به قلم صنعتی‌زاده‌ی کرمانی است. با این حال در

فاصله‌ی میان این دو اثر، در جای‌جای متون کهن فارسی به‌مناسبت، توصیف‌هایی از مدینه‌ی فاضله یا شهری که اصول آن بر پایه‌ی کمال‌بخشی به انسان و تبلور فضیلت‌های اوست، مطرح شده است؛ از آن جمله شرحی است که حکیم نظامی در *اقبال‌نامه* از شهری آرمانی به دست داده است؛ از این قرار که اسکندر در طی سفرهای دور و دراز خود به شرق، موفق می‌شود به جایی برسد که قبل از او «بسیار کس جُست و آن را نیافت». جایی که از حیث عدالت، امنیت، آرامش و رفاه، کمال مطلوب انسانی است. نکته‌ی قابل توجه در پرداخت این داستان، آن است که مسیر حرکت اسکندر از غرب به شرق است و در دورترین نقطه‌ی شرق به این جامعه‌ی آرمانی برمی‌خورد و می‌کوشد از «راز شگفت» آن سرزمین «پند گیرد» تا شاید بتواند در بازگشت، شهری بر پایه‌ی آن بنا نهد. به این ترتیب حکیم نظامی به شیوه‌ای کنایی، آگاهانه یا ناخودآگاه، بر اهمیت شرق به‌عنوان خاستگاه اندیشه و تمدن تأکید می‌ورزد. یادآوری می‌شود اسکندر از دید تاریخ ایران شخصیتی منفی است و لقب «گُجستک» به معنی ملعون، نشان‌دهنده‌ی اوج تنفر ایرانیان نسبت به اوست؛ اما نظامی در *اسکندرنامه*، شخصیت او را به گونه‌ای مثبت بازسازی کرده و سیمای «حکیم ـ پادشاه» به او بخشیده است.

چند بیت از *اقبال‌نامه‌ی* نظامی را که گویای شهری آرمانی است، بخوانید:

پدیدار شد شهری آراسته — چو فردوسی از نعمت و خواسته
چو آمد به دروازه‌ی شهر تنگ — ندیدش دری ز آهن و چوب و سنگ
در آن شهر شد با تنی چند پیر — همه غایت‌اندیش و عبرت‌پذیر
دکان‌ها بسی یافت آراسته — در و قفل از جمله برخاسته
مقیمان آن شهر مردم‌نواز — به پیش آمدندش به صد عذر باز...[1]

در مقابل ادبیات آرمانشهری، ادبیات پلیدشهری (dystopia literature) قرار دارد که در آن جامعه‌ای شوم و بیمارگونه و ستم‌زده، تصویر می‌شود. در این گونه

---

۱. نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف، *اقبال‌نامه*، ص ۲۲۶ـ ۲۳۳.

آثار خصلت‌های پاک انسانی به پستی می‌گراید و جای خود را به پستی‌ها و خصوصیت‌های بهیمی می‌دهد.

حکایت گفتگوی دو جغد ویرانه‌نشین از مشهورترین حکایت‌هایی است که در متون کهن نقل شده است. در این داستان نویسنده با توصیف جامعه‌ای خلاف آرمانشهر، به انتقاد از وضع موجود پرداخته و از این راه حاکمان و گردانندگان امور را متنبه کرده است.

جغدهای ویرانه‌نشین

[بهرام] در آغاز پادشاهی، به خوشی و لذت و شکار و تفریح پرداخت و به کار مُلْک نیندیشید و در امور رعیت ننگریست... درنتیجه مملکت به ویرانی رفت و آبادی کاهش یافت و... تا اینکه یک روز شاه به تفرج و شکار سوار شد... [و] موبد بیامد و همراه شد... در ضمنِ راه از خرابه‌ای گذشتند که از املاک معتبر بوده بود و به دوران وی خراب شده بود و جز جغد، کس آنجا مقیم نبود. ناگهان جغدی از خرابه‌ای بانگ برداشت و جغد دیگر به پاسخِ آن، بانگ زد. شاه به موبد گفت: «این پرنده چه گفت و دیگری چه جواب داد؟» موبد گفت: «این جغد نر با جغد ماده سخن داشت.» می‌گفت: «مرا از خویش تمتع ده تا فرزندانی از ما بیایند که تسبیح خدا گویند و اَعقاب ما در این جهان بمانند.» و جغد ماده گفت: «اینکه تو می‌گویی اقبال بزرگ و توفیق کامل حال و آینده است؛ ولی شرایطی دارم.» نر گفت: «شرط تو چیست؟» گفت: «نخست آنکه خرابه‌ی بیست ده معتبر را که در ایام این شاه ویران شده باشد، به من ببخشی.» و جواب وی این بود: «اگر دوران این شاه دراز شود، از املاکی که ویران می‌شود، هزار ده به تو خواهم داد؛ کاری که گفتی آسان است و تقاضایت به‌سهولت انجام می‌شود.» و چون شاه این سخن از موبدان بشنید، در جانش مؤثر افتاد و از خواب غفلت بیدار شد.[۱]

---

۱. مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین، *مروج‌الذهب*، ج ۱، ص ۲۴۶ و ۲۴۷ (کوتاه شده).

گر ملک این است ...

نظامی حکایت مندرج در *مروج‌الذهب* را به شیوایی این گونه به نظم کشیده است:

صیدکنان مرکب نوشیروان — دور شد از کوکبه‌ی خسروان
مونس خسرو شده دستور و بس — خسرو و دستور و دگر هیچ کس
شاه در آن ناحیتِ صیدیاب — دید دهی چون دل دشمن خراب
تنگ دو مرغ آمده در یکدگر — وز دل شه قافیه‌شان تنگ‌تر
گفت به دستور: «چه دم می‌زنند — چیست صفیری که به هم می‌زنند؟»
گفت وزیر: «ای مَلِک روزگار — گویم اگر شه بود آموزگار
این دو نوا نز پی رامشگری‌ست — خطبه‌ای از بهر زناشوهری‌ست
دختری این مرغ بدان مرغ داد — شیربها خواهد از او بامداد
کاین ده ویران بگذاری به ما — نیز چنین چند سپاری به ما»
آن دگرش گفت: «کزین درگذر — جور ملک بین و بر او غم مخور
گر ملک این است، نه بس روزگار — زین ده ویران دهمت صد هزار»[1]

---

۱. نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف، *مخزن‌الاسرار*، ص ۸۰.

هارون در خانه‌ی زاهدان

ابوالفضل بیهقی

هارون‌الرشید یک سال به مکه رفته بود. چون مناسک، گزارده آمد و بازنموده بودند که آنجا دو تن‌اند از زاهدان بزرگ یکی را ابن‌السماک گویند و یکی را ابن‌عبدالعزیز عمری، و نزدیک هیچ سلطان نرفتند، فضل ربیع را گفت: «مرا آرزوست که این دو پارسامرد را که نزدیک سلاطین نروند ببینم و سخن ایشان بشنوم و بدانم حال و سیرت درون و برون ایشان؛ تدبیر چیست؟» گفت: «فرمان، امیرالمؤمنین را باشد که چه اندیشیده است و چگونه خواهد و فرماید تا بنده تدبیر آن بسازد.»

گفت: «مراد من آن است که متنکر، نزدیک ایشان شویم که مُرائیان را به حُطام دنیا بتوان دانست.» فضل گفت: «صواب آمد، چه فرماید؟» گفت: «بازگرد و دو کیسه راست کن. در هر یکی هزار دینار زر، و جامه‌ی بازرگانان پوش و نماز خفتن، نزد من باش تا بگویم که چه باید کرد.» فضل بازگشت و این‌همه، راست کرد و نماز دیگر را نزدیک هارون آمد، جامه‌ی بازرگانان پوشیده. هارون برخاست و زر به کسی داد که سرای هر دو زاهد دانست و وی را پیش کردند با دو رکابدار خاص و آمدند متنکر، چنان‌که کس به جای نیاورد و با ایشان مشعله و شمعی نه.

نخست به در سرای عمری رسیدند، در بزدند به چند دفعت تا آواز آمد که «کیست؟» جواب دادند که «در بگشایید، کسی است که می‌خواهد که زاهد را پوشیده ببیند». کنیزکی کم‌بها بیامد و در بگشاد و هارون و فضل و دلیلِ معتمد هر سه دررفتند. عمری را در خانه به نماز ایستاده [دیدند]... هارون و فضل بنشستند مدتی تا مرد از نماز فارغ شد و سلام بداد، پس روی بدیشان کرد و گفت: «شما کیستید؟ و به چه شغل آمده‌اید؟» فضل گفت: «امیرالمؤمنین است، تبرک را به دیدار تو آمده است.» گفت: «جزاک‌الله خیراً، چرا رنجه شد؟ مرا بایست خواند تا بیامدمی

که در طاعت و فرمان اویم که خلیفه‌ی پیغامبر است علیه‌السلام و طاعتش بر همه‌ی مسلمانان فریضه است.»

فضل گفت: «اختیار خلیفه این بود که او آید.» گفت: «خدای عزوجل حرمت و حشمت او بزرگ کناد، چنان‌که او حرمت بنده‌ی او بشناخت.» هارون گفت: «ما را پندی ده و سخنی گوی تا آن را بشنویم و بر آن کار کنیم.» گفت: «ای مرد گماشته‌ای بر خلق خدای عزوجل، ایزد عَزّ و عَلا بیشتر از زمین به تو داده است تا به عدالت با اهل آن خویشتن از آتش دوزخ بازخری، دیگر در آیینه نگاه کن تا این روی نیکوی خویش ببینی و دانی که سزاوار خشم آفریدگار گردی، جَلَّ جَلاله.»

هارون بگریست و گفت: «دیگر گوی»، گفت: «ای امیرالمؤمنین از بغداد تا مکه دانی که بر بسیار گورستان گذشتی؛ بازگشت مردم آنجاست، رو آن سرای آبادان کن که در این سرای، مُقام اندک است.» هارون بیشتر بگریست. فضل گفت: «ای عمری بس باشد! تا چند از این درشتی! دانی که با کدام کس سخن می‌گویی؟» زاهد خاموش گشت. هارون اشارت کرد تا یک کیسه پیش او نهاد. خلیفه گفت: «خواستیم تا تو را از حال تنگ برهانیم و این فرمودیم.» عمری گفت: «صاحبُ العیالِ لایُفلَحُ ابداً، چهار دختر دارم و اگر غم ایشان نیستی، نپذیرفتمی که مرا بدین حاجت نیست.» هارون برخاست و عمری با وی تا در سرای بیامد تا وی برنشست و برفت. و در راه فضل را گفت: «مردی قوی‌سخن یافتم عمری را ولیکن هم سوی دنیا گرایید. صعبا فریبنده که این درم و دینار است! بزرگامردا که از این روی برتواند گردانید! تا پسر سماک را چون یابیم.»

و رفتند تا به در سرای او رسیدند. حلقه بر در بزدند، سخت بسیار، تا آواز آمد که «کیست؟» گفتند: «ابن‌سماک را می‌خواهیم.» این آوازدهنده برفت. دیر ببود و بازآمد که از ابن‌سماک چه می‌خواهید؟ گفتند که: «در بگشایید که فریضه‌شغلی است.» مدتی دیگر بداشتند بر زمین خشک. فضل آواز داد آن کنیزک را که در گشاده بود تا چراغ آرد؛ کنیزک بیامد و ایشان را گفت: «تا این مرد مرا بخریده است من پیش او چراغ ندیده‌ام.» هارون به شگفت بماند و دلیل را بیرون فرستادند تا

نیک جهد کرد و چند در بزد و چراغی آورد و سرای، روشن شد.

فضل کنیزک را گفت: «شیخ کجاست؟»، گفت: «بر این بام». بر بام خانه رفتند. پسر سماک را دیدند در نماز، می‌گریست و این آیت می‌خواند: «اَفَحَسِبْتُمْ اَنَّمَا خَلَقْناکُمْ عَبَثاً» و بازمی‌گردانید و همین می‌گفت. پس سلام بداد که چراغ دیده بود و حس مردم شنیده. روی بگردانید و گفت: «سلام علیکم.» هارون و فضل، جواب دادند و همان لفظ گفتند. پس پسر سماک گفت: «بدین وقت چرا آمده‌اید و شما کیستید؟» فضل گفت: «امیرالمؤمنین است و به زیارت تو آمده است که چنان خواست تو را ببیند». گفت: «از من دستوری بایست به آمدن و اگر دادمی، آن‌گاه بیامدی که روا نیست مردمان را از حالت خویش درهم کردن.»

هارون گفت: «مرا پندی ده! که به این آمده‌ام تا سخن تو بشنوم و مرا بیداری افزاید.» گفت: «یا امیرالمؤمنین از خدای عزوجل بترس که یکی است و هنباز ندارد و به یار، حاجتمند نیست و بدان که در قیامت، تو را پیش او بخواهند ایستانید و کارت از دو بیرون نباشد: یا سوی بهشت برند یا سوی دوزخ و این دو منزل را سه‌دیگر نیست.»

هارون به‌درد بگریست چنان‌که روی و کنارش تر شد. فضل گفت: «ایها الشیخ، دانی چه می‌گویی؟ شک است در آنکه امیرالمؤمنین جز به بهشت رود؟» پسر سماک، او را جواب نداد و از او باک نداشت و روی به هارون کرد و گفت: «یا امیرالمؤمنین، این فضل امشب با توست و فردای قیامت با تو نباشد و از تو سخن نگوید و اگر گوید نشنوند، تن خویش را نگر و بر خویشتن ببخشای.»

فضل متحیر گشت و هارون چندان بگریست تا بر وی بترسیدند از غش. پس گفت: «مرا آبی دهید.» پسر سماک برخاست و کوزه‌ای آب آورد و به هارون داد. چون خواست که بخورد، او را گفت: «بدان، ای خلیفه، سوگند دهم بر تو به حق قرابت رسول، علیه‌السلام، که اگر تو را بازدارند از خوردن این آب، به چند خری؟» گفت: «به یک نیمه از مملکت.» گفت: «بخور، گوارنده باد.» پس چون بخورد، گفت: «یا امیرالمؤمنین، مملکتی که بهای آن یک شربت است، سزاوار است که

بدان بس نازشی نباشد و چون در این کار افتادی، باری داد ده و با خلق خدای، عزوجل، نیکویی کن.» هارون گفت: «پذیرفتم و اشارت کرد تا کیسه پیش آوردند.» فضل گفت: «ایهاالشیخ، امیرالمؤمنین شنوده بود که حال تو تنگ است. این صلت حلال مقرر فرمود، بستان.»

پسر سماک، تبسم کرد و گفت: «سبحان الله العظیم! من امیرالمؤمنین را پند دهم تا خویشتن را صیانت کند از آتش دوزخ و این مرد، بدان آمده است تا مرا به آتش دوزخ اندازد، هیهات! هیهات! بردارید این آتش از پیشم که هم‌اکنون ما و سرای و محلّت سوخته شویم.» و برخاست و به بام بیرون شد. و بیامد کنیزک و بدوید و گفت: «بازگردید ای آزادمردان که این پیر بیچاره را امشب بسیار به‌درد بداشتید.» هارون و فضل بازگشتند و دلیل، زر برداشت و برنشستند و برفتند. هارون همه راه می‌گفت: «مرد، این است» و پس از آن حدیث پسر سماک، بسیار یاد کردی.[۱]

۱. بیهقی، ابوالفضل، *تاریخ بیهقی*، ص ۵۱۳ـ۵۱۷ (کوتاه‌شده).

گربه‌ی عابد

نصرالله منشی

کبک‌انجیری را غیبتی افتاد و دراز کشید. خرگوش بیامد و در مسکن او قرار گرفت. یک‌چندی بگذشت، کبک‌انجیر بازرسید. چون خرگوش را در خانه‌ی خویش دید رنجور شد و گفت: «جای بپرداز که از آنِ من است.» خرگوش جواب داد که: «من صاحب قبضم، اگر حقّی داری ثابت کن.» گفت: «جای از آن من است و حجّت‌ها دارم.» گفت: «لابد حَکَمی عدل باید که سخن هر دو جانب بشنود و بر مقتضای انصاف کار دعوی به آخر رساند.» کبک‌انجیر گفت که: «در این نزدیکی بر لب آب گربه‌ای است متعبّد، روز روزه دارد و شب نماز کند؛ هرگز خونی نریزد و ایذای حیوانی جایز نشمرد، و افطار او بر آب و گیاه مقصور می‌باشد. قاضی از او عادل‌تر نخواهیم یافت. نزدیک او رویم تا کار ما فصل کند.» هر دو بدان راضی گشتند... .

چندان‌که صائم‌الدّهر چشم بر ایشان فکند بر دو پای راست بایستاد و روی به محراب آورد و خرگوش نیک از آن شگفت نمود. و توقّف کردند. تا از نماز فارغ شد. تحیّت به تواضع بگفتند و درخواست که میان ایشان حکم باشد و خصومت خانه بر قضیّتِ معدلت به پایان رساند. فرمود که: «صورت حال بازگویید.» چون بشنود، گفت: «پیری در من اثر کرده است و حواس خلل شایع پذیرفته. و گردش چرخ و حوادث دهر را این پیشه است، جوان را پیر می‌گرداند و پیر را ناچیز می‌کند. نزدیک‌تر آیید و سخن بلندتر گویید.» پیشتر رفتند و ذکر دعوی تازه گردانیدند. گفت: «واقف شدم، و پیش از آنکه روی به حکم آرم، شما را نصیحتی خواهم کرد، اگر به گوش دل شنوید، ثمرات آن در دین و دنیا قُرّة‌العین شما گردد، و اگر بر وجه دیگر حمل افتد، من باری به نزدیک دیانت و مروّت خویش معذور باشم، فَقَد اَعْذَر مَنْ اَنذَر. صواب آن است که هر دو تن حق طلبید، که صاحب حق را مظفّر باید شمرد، اگرچه حکم به خلاف هوای او نفاذ یابد؛ و طالب باطل را مخذول پنداشت اگرچه حکم بر

وفق مراد او رود اِن الباطِلَ کان زَهوقاً. و اهل دنیا را از متاع و مال و دوستان این جهان هیچ‌چیز ملک نگردد، مگر کردار نیک که برای آخرت مُدّخر گردانند. و عاقل باید که نَهمتْ در کسب حطام فانی نبندد، و همّت بر طلب خیر باقی مقصور دارد، و عمر و جاه گیتی را به محلّ ابر تابستان و نزهت گلستان بی‌ثبات و دوام شمرد.

کلبه‌ای کاندر او نخواهی ماند سال عمرت چه ده چه صد چه هزار»

... از این نمط دمدمه و افسون بر ایشان می‌دمید تا با او الفت گرفتند و آمن و فارغ بی‌تحرّز و تصوّن پیشتر رفتند. به یک حمله هر دو را بگرفت و بکشت.[۱]

* * *

برخی معتقدند که حافظ در بیت زیر به این داستان اشاره کرده است:

ای کبک خوش‌خرام که خوش می‌روی به ناز

غرّه مشو که گربه‌ی عابد نماز کرد

ترکیب «گربه‌ی عابد» را به دو گونه‌ی متفاوت می‌توان تعبیر کرد:

الف) گربه‌ای که از آنِ شخص عابدی است؛

ب) گربه‌ای که خود، عابد است.

برخی برای این‌گونه ترکیب‌ها یا جمله‌هایی که این ویژگی را دارند، در اصطلاح عنوان «کژتابی» را به کار می‌برند. شایان یاد است که برخی از حافظ‌پژوهان تعبیر «الف» را نیز برای این بیت یادآور شده‌اند.

در جمله‌هایی مانند جمله‌های زیر نیز نوعی کژتابی به چشم می‌خورد، علت آن‌ها را بیابید:

ـ پزشک پدر و مادر بیمارش را دید.

ـ بچه‌ای دارم که چنگ می‌زند.

ـ خانم معلم آمد.

ـ کلاغی در هوا می‌پرید، سگی روی دمش نشسته بود.

---

۱. منشی، نصرالله، *کلیله و دمنه*، ص ۲۰۶ـ۲۰۸.

زبان بداندیش

سعدی

کس از دست جور زبان‌ها نرست
اگر خودنمای است و گر حق‌پرست

اگر بر پری چون ملک زآسمان
به دامن درآویزدت بدگمان

به کوشش توان دجله را پیش بست
نشاید زبان بداندیش بست

فراهم نشینند تردامنان
که این زهد خشک است و آن دام نان

تو روی از پرستیدن حق مپیچ
بهل تا نگیرند خلقت به هیچ

چو راضی شد از بنده یزدان پاک،
گر این‌ها نگردند راضی چه باک؟

بداندیش خلق، از حق آگاه نیست
ز غوغای خلقش به حق راه نیست

از آن ره به جایی نیاورده‌اند
که اول قدم پی غلط کرده‌اند

دو کس بر حدیثی گمارند گوش
از این تا بدان، ز اهرمن تا سروش

یکی پند گیرد، دگر ناپسند
نپردازد از حرف‌گیری به پند

فرو مانده در کنجِ تاریک جای
چه دریابد از جام گیتی‌نمای؟

مپندار اگر شیر و گر روبهی
کز اینان به مردیّ و حیلت رهی

اگر کنج خلوت گزیند کسی
که پروای صحبت ندارد بسی،

مذمت کنندش که زرق است و ریو
زمردم چنان می‌گریزد که دیو

وگر خنده‌روی است و آمیزگار
عفیفش ندانند و پرهیزگار

غنی را به غیبت بکاوند پوست
که فرعون اگر هست در عالم، اوست

وگر بینوایی بگرید به‌سوز
نگون‌بخت خوانندش و تیره‌روز

وگر کامرانی درآید زپای
غنیمت شمارند و فضل خدای

که تا چند ازین جاه و گردنکشی؟
خوشی را بود در قفا ناخوشی

وگر تنگدستی، تنک‌مایه‌ای
سعادت بلندش کند پایه‌ای،

بخایندش از کینه دندان به زهر — که دون‌پرورست این فرومایه دهر

چو بینند کاری به دستت در است — حریصت شمارند و دنیاپرست
وگر دست همت نداری به کار — گداپیشه خوانندت و پخته خوار
اگر ناطقی، طبل پر یاوه‌ای — وگر خامشی، نقش گرماوه‌ای

تحمل کنان را نخوانند مرد — که بیچاره از بیم سر بر نکرد
وگر در سرش هول و مردانگی است — گریزند ازو، کاین چه دیوانگی است؟

تعنت کنندش گر اندک‌خوریست — که مالش مگر روزی دیگریست؟
وگر نغز و پاکیزه باشد خورَش — شکم‌بنده خوانند و تن‌پرورَش

وگر بی‌تکلف زید مالدار — که زینت بر اهل تمیز است عار
زبان در نهندش به ایذا چو تیغ — که بدبخت زر دارد از خود دریغ
وگر کاخ و ایوان منقش کند — تن خویش را کسوتی خوش کند،
به‌جان آید از دست طعنه‌زنان[1] — که خود را بیاراست همچون زنان

... سخی را به‌اندرز، گویند بس — که فردا دو دستت بود پیش و پس
وگر قانع و خویشتن‌دار گشت — به تشنیع خلقی گرفتار گشت
که همچون پدر خواهد این سفله، مُرد — که نعمت رها کرد و حسرت ببرد

که یارد به کنج سلامت نشست؟ — که پیغمبر از خبث دشمن نرست.
خدا را که مانند و انباز و جفت — ندارد، شنیدی که ترسا چه گفت؟
رهایی نیابد کس از دست کس — گرفتار را چاره صبر است و بس[2]

---

۱. در نسخه‌ی یوسفی این مصراع به این صورت آمده است: «به جان آید از طعنه برْ وی زنان».
۲. سعدی، *کلیات*، ص ۳۶۰ـ۳۶۲ (اندکی کوتاه شده).

بزرگی به علم است

امام محمد غزالی

چنین گویند که از خلفای بنی‌عباس هیچ کس از مأمون داناتر نبود اندر همه‌ی علم‌ها، و هر هفته دو روز مناظره کردی، و فقها و متکلمان گرد آمدندی. پس روزی مردی غریب با جامه‌های خَلَقْ پیش مأمون شد، و اندر پس مردمان به جایی مجهول بنشست. چون مسأله آغاز کردندی، رسم چنان بودی که هر مسأله که بگفتندی گرد مجلس بگردانیدندی تا هرکه زیاده دانستی بگفتی و مسأله می‌گردانیدند تا بدان مرد غریب رسید، او جواب داد نیکوتر از آنکه دیگران داده بودند. مأمون را خوش آمد؛ بفرمود تا او را از آن جایگاه که بود، برتر نشاندند.

چون مسأله‌ی دیگر رسید، همچنان جواب از همه نیکوتر و به‌وجه‌تر داد. مأمون بفرمود تا برتر نشاندندش. و در سه‌دیگر مسأله همچنان جواب داد، نیکوتر و صواب‌تر. و مأمون او را برتر می‌نشاند، تا به مأمون نزدیک شد.

چون مناظره به آخر آمد، آب آوردند و دست بشستند و نان بخوردند و فقها و اهل علم بپراکندند. مأمون مرد را بنواخت، و مجلس بیاراستند و شراب بگردانیدند. چون شراب بدان مرد رسید، برخاست و گفت: «اگر امیرالمؤمنین دستوری دهد، یک سخن بگویم.» گفت: «بگوی.» گفت: «معلوم رأی عالی است که من امروز در این مجلس از همه‌کس مجهول‌تر و فروتر بودم، امیرالمؤمنین مرا [به سبب] اندک‌مایه خرد معروف کرد و برتر نشاند و به درجه‌ی تمام برسانید. اکنون می‌فرماید که آن مایه‌ی خرد را که من بدان عزیز گشتم، از من [به] شراب خوردن جدا کند. فرمان او راست و حاشا و کلاّ که امیرالمؤمنین بدین مایه خرد که مراست بر من حسد کند. و اگر من این شراب بخورم، خرد از من دور شود و بی‌ادبی آید و به همان درجه‌ی دون بازشوم و در مجلس خوار گردم و به چشم مردمان حقیر شوم.

اگر صواب بیند این گوهر شریف از من بازنستاند به فضل و کرم و خداوندی خویش.»[۱]

* * *

در درس‌های آینده، درباره‌ی بازآفرینی (ر.ک: پایان فصل ششم) مطالبی خواهید خواند. توجه به این نکته ضروری است که این شیوه بیان هنری در ادب پربار فارسی سابقه‌ای دیرین دارد و در طول زمان آثار و کتاب‌های چندی (به‌ویژه از حدود قرن ششم و رواج نثر مصنوع و فنی) به این‌گونه تجدیدنظر و تغییر فرم تن در داده‌اند. از کتاب *کلیله و دمنه‌ی* نصرالله منشی، به عنوان یکی از مشهورترین نمونه‌های تدوین و پرداخت جدید، می‌توان یاد کرد.

در مواردی خاص ادیبان و شاعران به بازنمایی بخشی یا حکایتی از یک کتاب بسنده کرده و آن را در کوره‌ی ذوق هنری و ابداعی خیال‌انگیز بازپروری کرده‌اند. سعدی در *بوستان* نمونه‌ای درخشان از بازآفرینی هنری را با توجه به حکایت مندرج در *کیمیای سعادت*، ارائه کرده که در درس بعد آن را می‌خوانید. از این رهگذر همچنین با تمایز و فاصله‌ی میان نثر ساده‌ی فارسی که هدفی جز انتقال مفهوم ندارد، با بیان شعری خلاقانه که افزون بر القای مفهوم، زیبایی بیان و تأثیر عمیق بر خواننده را نیز مورد توجه قرار می‌دهد، آشنا خواهید شد.

---

۱. غزالی، امام محمد، *نصیحة‌الملوک*، ص ۲۴۹ـ۲۵۱ (کوتاه‌شده).

دلایل قوی باید و معنوی

سعدی

فقیهی کهن‌جامه‌ای تنگدست / در ایوان قاضی به صف برنشست
نگه کرد قاضی در او تیز تیز / معرّف گرفت آستینش که: «خیز
ندانی که برتر مَقام تو نیست؟ / فروتر نشین یا برو یا بایست
نه هرکس سزاوار باشد به صدر / کرامت به فضل است و رتبت به قدر
به عزت هر آن کاو فروتر نشست / به خواری نیفتد ز بالا به پست
به جایِ بزرگان دلیری مکن / چو سرپنجه‌ات نیست، شیری مکن»
چو آتش برآورد بیچاره دود / فروتر نشست از مَقامی که بود

فقیهان طریق جدل ساختند / «لم» و «لااُسلِّم» درانداختند
گشادند بر هم در فتنه باز / به «لا» و «نعم» کرده گردن دراز
تو گفتی خروسان شاطر به جنگ / فتادند در هم به منقار و چنگ
فتادند در عقده‌ای پیچ‌پیچ / که در حلّ آن ره نبردند هیچ
کهن‌جامه در صف آخرترین / به غرش درآمد چو شیرِ عَرین
بگفت: «ای صنادیدِ شرعِ رسول / به ابلاغ تنزیل و فقه و اصول
دلایل قوی باید و معنوی / نه رگهای گردن به حجت قوی
مرا نیز چوگان لعب است و گوی» / بگفتند: «اگر نیک‌دانی بگوی»

به کلکِ فصاحت، بیانی که داشت / به دلها چو نقش نگین برنگاشت
سر از کوی صورت به معنی کشید / قلم بر سرِ حرفِ دعوی کشید
بگفتندش از هر کنار آفرین / که بر عقل و طبعت هزارآفرین
سَمَندِ سخن تا به جایی براند / که قاضی چو خر در وَحَل بازماند
برون آمد از طاق و دستار خویش / به اکرام و لطفش فرستاد پیش

که: «هیهات قدر تو نشناختم / به شکر قدومت نپرداختم
دریغ آیدم با چنین مایه‌ای / ببینم تو را در چنین پایه‌ای»

معرّف به دلداری آمد برش / که دستار قاضی نهد بر سرش
به دست و زبان منع کردش که: «دورا! / منه بر سرم پایبندِ غرور
که فردا شود بر کهن میزران / به دستارِ پنجه گزم سر گران
چو مولام خوانند و صدر کبیر / نمایند مردم به چشمم حقیر
تفاوت کند هرگز آبِ زلال / گرش کوزه زرین بُوَد یا سفال؟
خرد باید اندر سرِ مرد و مغز / نباید مرا چون تو دستار نغز
کس از سر بزرگی نباشد به چیز / کدو سربزرگ است و بی‌مغز نیز»

وز آنجا جوان روی همت بتافت / برون رفت و بازش نشان کس نیافت
غریو از بزرگان مجلس بخاست / که: «گویی چنین شوخ چشم از کجاست؟»
نقیب از پی‌اش رفت و هر سو دوید / که: «مردی بدین نعت و صورت که دید؟»
یکی گفت: «از این نوع شیرین‌نفس / در این شهر سعدی شناسیم و بس»[1]

پرسش و پژوهش

۱. به‌کارگیری متناسب الفاظ و امثال عامیانه، در تحرک و پویایی متن ادبی و رسایی مقصود، نقشی بسزا دارند. در شعر سعدی، نمونه‌هایی از این‌گونه کاربرد را می‌بینید، آن‌ها را بیابید و بررسی کنید.

۲. در حکایت بالا، جلوه‌هایی از حیات اجتماعی و فرهنگی روزگار سعدی، بازنموده شده است. آن را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

۱. سعدی، *بوستان*، ص ۱۱۸ـ۱۲۰.

دخل و خرج

سعدی

پارسازاده‌ای را نعمت بی‌کران از تَرَکه‌ی عَمّان به دست افتاد. فسق و فجور آغاز کرد و مُبذّری پیشه گرفت. فی‌الجمله، نماند از سایر معاصی، مُنکَری که نکرد و مُسْکِری که نخورد. باری، به نصیحتش گفتم: «ای فرزند، دخل، آب روان است و خرج، آسیای گردان؛ یعنی خرج فراوان کردن مسلَّم کسی راست که دخل معین دارد.

چو دخلت نیست خرج آهسته‌تر کن — که می‌گویند ملاحان سرودی:
اگر باران به کوهستان نبارد — به سالی دجله گردد خشک‌رودی

عقل و ادب پیش‌گیر و لهو و لعب بگذار که چون نعمت سپری شود سختی بری و پشیمانی خوری.» پسر از لذت نای و نوش، این سخن درگوش نیاورد و بر قول من اعتراض کرد و گفت: «راحتِ عاجل به تشویش مِحنتِ آجل مُنغَصّ کردن خلاف رأی خردمندان است.

خداوندان کام و نیکبختی — چرا سختی خورند از بیم سختی؟
برو شادی کن، ای یار دل‌افروز — غم فردا نشاید خوردن امروز

فکیف مرا که در صدرِ مروت نشسته‌ام و عقد فتوت بسته و ذکر اِنعام در افواه عوام افتاده.

هر که عَلَم شد به سخا و کرم — بند نشاید که نهد بر دِرَم
نام نکویی چو برون شد به کوی — در نتوانی که ببندی به روی»

دیدم که نصیحت نمی‌پذیرد و دَمِ گرم من در آهنِ سردِ وی اثر نمی‌کند، ترکِ مناصحت کردم و روی از مصاحبت بگردانیدم و قول حکما را کار بستم که گفته‌اند: بَلِّغْ ما عَلَیْکَ فَاِنْ لَمْ یَقْبَلُوا ما علیکَ.

گرچه دانی که نشنوند، بگوی — هرچه دانی ز نیکخواهی و پند
زود باشد که خیره‌سر بینی — به دو پای اوفتاده اندر بند
دست بر دست می‌زند که دریغ! — نشنیدم حدیثِ دانشمند

تا پس از مدتی آنچه اندیشه‌ی من بود از نکبت حالش، به صورت بدیدم که پاره‌پاره به‌هم می‌دوخت و لقمه‌لقمه می‌اندوخت. دلم از ضعف حالش به‌هم برآمد و مروت ندیدم در چنان حالی ریش درونش را به ملامت خراشیدن و نمک پاشیدن؛ پس با دلِ خود گفتم:

حریف سفله در پایان مستی — نیندیشد ز روز تنگدستی
درخت اندر بهاران بر فشاند — زمستان لاجرم، بی‌برگ ماند[1]

۱. سعدی، *گلستان*، ص ۱۵۶ـ۱۵۷.

آیین عشق

صائب تبریزی

خار در پیراهن فرزانه می‌ریزیم ما
گل به دامن بر سر دیوانه می‌ریزیم ما

قطره گوهر می‌شود در دامن بحر کرم
آبروی خویش در میخانه می‌ریزیم ما

در خطرگاه جهان فکر اقامت می‌کنیم
در گذار سیل، رنگ خانه می‌ریزیم ما

در دل ما شکوه‌ی خونین نمی‌گردد گره
هرچه در شیشه است، در پیمانه می‌ریزیم ما

انتظار قتل، نامردی است در آیین عشق
خون خود چون کوهکن مردانه می‌ریزیم ما[1]

هرچه نتوانیم با خود برد ازین عبرت‌سرا
هست تا فرصت، برون از خانه می‌ریزیم ما

---

۱. به نظر می‌رسد در این بیت صائب گوشه‌ی چشمی به داستان *خسرو و شیرین* دارد؛ به ویژه میان شیرویه ـ فرزند خسرو ـ که پدر را زندانی کرد و کشت با فرهادی که نماد عشق پاک و بی‌آلایش است و آزار هیچ کس را نمی‌پسندد، تقابلی به چشم می‌خورد.

بوی صفای پدر

محمدحسین شهریار

دلتنگ غروبی خفه بیرون زدم از در
در مشت گرفته، مچ دست پسرم را

رفتم که به کوی پدر و مسکن مألوف،
تسکین دهم آلام دل جان به سرم را

گفتم به سر راه همان خانه و مکتب
تکرار کنم درس سنین صغرم را

با یاد طفولیت و نشخوار جوانی
می‌رفتم و مشغول جویدن جگرم را

پیچیدم از آن کوچه‌ی مأنوس که در کام
بازآورد آن لذت شیر و شکرم را

افسوس که کانون پدر نیز فروکُشت
از آتش دل باقی برق و شررم را

چون بقعه‌ی اموات فضایی همه خاموش
اخطارکنان، منزل خوف و خطرم را

درها، همه بسته است و به رخ گرد نشسته
یعنی نزنی در، که نیابی اثرم را

در گردوغبار سرِ آن کوی نخواندم
جز سرزنش عمرِ هبا و هدرم را

مَهدی که نه پاس پدرم داشت از این پیش
کی پاس مرا دارد و زاین پس، پسرم را؟

ای داد! که از آن همه یار و سر و همسر
یک در نگشاید که بپرسد خبرم را

یک بچه‌ی همسایه ندیدم به سر کوی
تا شرح دهم قصه‌ی سیر و سفرم را

اشکم به رخ از دیده روان بود، ولیکن
پنهان، که نبیند پسرم، چشم ترم را

می‌خواستم این شیب و شبابم بستانند
طفلیم دهند و سر پرشور و شرم را

چشم خِرَدَم را ببرند و به من آرند
چشم صِغَرَم را و نقوش و صُوَرَم را

کم کم همه را در نظر آوردم و ناگاه
ارواح گرفتند همه دور و برم را

گویی پی دیدار عزیزان بگشودند
هم چشم دل کورم و هم گوش کرم را

یکجا، همه‌ی گمشدگان یافته بودم
ازجمله «حبیب» و رفقای دگرم را

این خنده‌ی وصلش به‌لب، آن گریه‌ی هجران
این یک سفرم پرسد و آن یک حضرم را

این ورد شبم خواهد و نالیدن شبگیر
و آن زمزمه‌ی صبح و دعای سحرم را

تا خود به تقلا به در خانه رساندم
بستند به صد دایره، راه گذرم را

یکباره قرار از کف من رفت و نهادم — بر سینه‌ی دیوار و در خانه، سرم را
صوت پدرم بود که می گفت: «چه کردی — در غیبت من، عائله‌ی دربه‌درم را؟»
حرفم به زبان بود، ولی سکسکه نگذاشت — تا باز دهم شرح قضا و قدرم را
فی‌الجمله شدم ملتمس از در به دعایی — کز حق طلبد فرصت صبر و ظفرم را
اشکم به طواف حرم کعبه چنان گرم — کز دل بزدود، آن‌همه زنگ و کدرم را
ناگه، پسرم گفت: «چه می‌خواهی از این‌در؟» — گفتم: «پسرم! بوی صفای پدرم را!»[1]

پرسش و پژوهش

۱. شهریار شعر بالا را در چه قالبی سروده است؟

۲. چکیده و خلاصه شعر «بوی صفای پدر» را در پنج سطر بنویسید.

۳. در این شعر، شهریار برای ایجاد فضای صمیمی با خواننده، گاه از ترکیب‌ها و واژه‌های روزمره، همچون: از در بیرون زدن، جگر جویدن و ... استفاده کرده است، شعر را بخوانید و نمونه‌های دیگری را بیابید.

۱. شهریار، محمدحسین، *دیوان اشعار*، ج ۱، ص ۳۵۹ـ۳۶۱.

عقاب

پرویز ناتل‌خانلری

«گویند زاغ سیصد سال بزید و گاه سال
عمرش از این نیز درگذرد... عقاب را
سال عمر، سی بیش نباشد.»

«خواص الحیوان»

گشت غمناک دل و جان عقاب — چو از او دور شد ایام شباب
دیدکش دور به انجام رسید — آفتابش به لب بام رسید
باید از هستی، دل برگیرد — ره سوی کشور دیگر گیرد
خواست تا چاره‌ی ناچار کند — دارویی جوید و در کار کند
صبحگاهی زپی چاره‌ی کار — گشت بر باد سبک‌سیر سوار
گله کآهنگ چرا داشت به دشت — ناگه از وحشت، پر ولوله گشت
وآن شبان، بیم‌زده، دل‌نگران — شد پی بره‌ی نوزاد دوان
کبک در دامن خاری آویخت — مار پیچید و به سوراخ گریخت
آهو استاد و نگه کرد و رمید — دشت را خط غباری بکشید
لیک صیاد سر دیگر داشت — صید را فارغ وآزاد گذاشت
چاره‌ی مرگ نه کاری‌ست حقیر — زنده را دل نشود از جان سیر
صید هر روزه به چنگ آمد زود — مگر آن روز که صیاد نبود

آشیان داشت بر آن دامن دشت — زاغکی زشت و بداندام و پلشت
سنگ‌ها از کف طفلان خورده — جان ز صد گونه بلا در برده
سال‌ها زیسته افزون ز شمار — شکم آگنده ز گند و مردار
بر سر شاخ ورا دید عقاب — ز آسمان سوی زمین شد به شتاب
گفت: «کای دیده ز ما بس بیداد — با تو امروز مرا کار افتاد

مشکلی دارم اگر بگشایی / بکنم آنچه تو می‌فرمایی»
گفت: «ما بنده‌ی درگاه توایم / تا که هستیم هواخواه توایم
بنده آماده، بگو فرمان چیست؟ / جان به راه تو سپارم، جان چیست؟
دل چو در خدمت تو شاد کنم / ننگم آید که ز جان یاد کنم»

این‌همه گفت، ولی با دل خویش / گفتگویی دگر آورد به پیش:
«کاین ستمکار قوی‌پنجه کنون / از نیاز است چنین زار و زبون
لیک ناگه چو غضبناک شود / زو حساب من و جان پاک شود
دوستی را چو نباشد بنیاد / حزم را بایدم از دست نداد»
در دل خویش چو این رای گزید / پر زد و دورتَرَک جای گزید

زار و افسرده چنین گفت عقاب / که: «مرا عمر حبابی‌ست بر آب
راست است این که مرا تیزپر است / لیک پرواز زمان تیزتر است
من گذشتم به شتاب از در و دشت / به شتاب ایام از من بگذشت
گرچه از عمر، دل سیری نیست / مرگ می‌آید و تدبیری نیست
من و این شهپر و این شوکت و جاه / عمرم از چیست بدین حد کوتاه؟!
تو بدین قامت و بال ناساز / به چه فن یافته‌ای عمر دراز؟!
پدرم از پدر خویش شنید / که یکی زاغ سیه‌روی پلید
با دو صد حیله به هنگام شکار / صد ره از چنگش کرده است فرار
پدرم نیز به تو دست نیافت / تا به منزلگه جاوید شتافت
لیک هنگام دم بازپسین / چون تو بر شاخ شدی جای‌گزین
از سر حسرت با من فرمود / کاین همان زاغ پلید است که بود
عمر من نیز به یغما رفته است / یک گُل از صد گل تو نشکفته است
چیست سرمایه‌ی این عمر دراز؟ / رازی اینجاست، تو بگشا این راز»

زاغ گفت: «ار تو در این تدبیری / عهد کن تا سخنم بپذیری
عمرتان ار که پذیرد کم و کاست / دگری را چه گنه؟! کاین ز شماست

زآسمان هیچ نیایید فرود / آخر از این‌همه پرواز چه سود؟
پدر من که پس از سیصد و اند / کانِ اندرز بُد و دانش و پند
بارها گفت که بر چرخِ اثیر / بادها راست فراوان تأثیر
بادها کز زبَر خاک وزند / تن و جان را نرسانند گزند
هرچه از خاک شوی بالاتر / باد را بیش گزند است و ضرر
تا بدانجا که بر اوج افلاک / آیت مرگ شود پیکِ هلاک
ما از آن، سال بسی یافته‌ایم / کز بلندی، رخ برتافته‌ایم
زاغ را میل کند دل به نشیب / عمر بسیارش از آن گشته نصیب
دیگر این خاصیت مردار است / عمر مردارخوران بسیار است
گند و مردار بهین درمان است / چاره‌ی رنج تو زآن آسان است
خیز و زین بیش ره چرخ مپوی / طعمه‌ی خویش بر افلاک مجوی
ناودان جایگهی سخت نکوست / به از آن کنج حیاط و لب جوست
من که بس نکته‌ی نیکو دانم / راه هر برزن و هر کو دانم
خانه‌ای در پس باغی دارم / واندر آن گوشه سراغی دارم
خوان گسترده‌ی الوانی هست / خوردنی‌های فراوانی هست»

آنچه زآن، زاغ چنین داد سراغ / گندزاری بود اندر پس باغ
بوی بد رفته از آن تا ره دور / معدن پشه، مقامِ زنبور
نفرتش گشته بلای دل و جان / سوزش و کوری دو دیده از آن
آن دو همراه رسیدند از راه / زاغ بر سفره‌ی خود کرد نگاه
گفت: «خوانی که چنین الوان است / لایق حضرت این مهمان است
می‌کنم شکر که درویش نِی‌ام / خجل از ماحضرِ خویش نی‌ام»
گفت و بنشست و بخورد از آن گند / تا بیاموزد از او مهمان پند

عمر در اوج فلک برده به سر / دم زده در نفس باد سحر
ابر را دیده به زیر پرِ خویش / حیوان را همه فرمانبر خویش
بارها آمده شادان ز سفر / به رهش بسته فلک طاقِ ظفر

سینه‌ی کبک و تذرو و تیهو / تازه و گرم شده طعمه‌ی او،
اینک افتاده بر این لاشه و گند / باید از زاغ بیاموزد پند
بوی گندش دل و جان تافته بود / حال بیماریِ دق یافته بود
دلش از نفرت و بیزاری ریش / گیج شد، بست دمی دیده‌ی خویش
یادش آمد که بر آن اوج سپهر / هست پیروزی و زیبایی و مهر
فرّ و آزادی و فتح و ظفرست / نفس خرّمِ بادِ سحرست
دیده بگشود و به هرسو نگریست / دید گردش اثری زین‌ها نیست
آنچه بود از همه سو خواری بود / وحشت و نفرت و بیزاری بود
بال برهم زد و برجست از جا / گفت: «کای یار ببخشای مرا
سال‌ها باش و بدین عیش بناز / تو و مردار، تو و عمر دراز
من نِی‌ام درخورِ این مهمانی / گند و مردار تو را ارزانی
گر به اوج فلکم باید مرد / عمر درگند به سر نتوان برد.»

شهپر شاه هوا اوج گرفت / زاغ را دیده بر او مانده شگفت
سوی بالا شد و بالاتر شد / راست با مهر فلک همسر شد
لحظه‌ای چند بر این لوح کبود / نقطه‌ای بود و سپس هیچ نبود[1]

۱. ناتل‌خانلری، پرویز، *ماه در مرداب*، ص ۹۰ـ۱۰۰.

طنز و هجو

هر گردویی گرد است، اما هر گردی گردو نیست. هر طنزی هم خنده‌دار است، اما هر نوشته‌ی خنده‌داری طنز نیست. ممکن است هجو، هزل و یا فکاهه باشد.

قدمای ما با آنکه معنی طنز و فکاهه را می‌دانسته‌اند، از آن‌ها به عنوان شکل‌های ادبی نام نبرده‌اند. آنان مضاحک را در دو شکل هجو و هزل تعریف کرده‌اند که می‌توان مطایبه را نیز به آن دو افزود؛ مطایبه هزلی است معتدل، که ما امروز آن را فکاهه می‌نامیم.

در تعاریف قدما، هجو در برابر مدح و هزل در برابر جد قرار گرفته است. هر اصطلاحی را با ضد آن بهتر می‌توان شناخت و تعریف کرد.

چهار اصطلاح هجو، طنز، هزل و فکاهه را می‌توانیم به تعبیر امروزی، این‌طور تعریف کنیم:

هجو، یعنی به تمسخر گرفتن عیب‌ها و نقص‌ها به منظور تحقیر و تنبیه، از روی غرض شخصی؛ و آن ضد مدح است. انگیزه‌ی هجو، آزردگی‌های شخصی، رقابت و برتری‌جویی، نومید شدن از صله و انعام افراد و غیره است.

طنز، یعنی به تمسخر گرفتن عیب‌ها و نقص‌ها به منظور تحقیر و تنبیه، از روی غرض اجتماعی؛ و آن صورت تکامل یافته‌ی هجو است.

هزل، یعنی شوخی رکیک به منظور تفریح و نشاط، در سطحی محدود و خصوصی؛ و آن ضد جد است.

فکاهه، یعنی شوخی معتدل به منظور تفریح و نشاط، در سطحی نامحدود و عمومی؛ و آن صورت تکامل یافته‌ی هزل است.

به عبارت دیگر:

طنز، هجوی است از روی غرض اجتماعی.

فکاهه، هزلی است دارای جنبه‌ی عمومی.

به طوری که از این تعریف‌ها برمی‌آید در هجو و طنز، نیش وجود دارد و در هزل و فکاهه، نوش. به عبارت دیگر، خنده‌ی هزل و فکاهه، نوشخند است و خنده‌ی هجو و طنز، نیشخند.

فرنگی‌ها هم در برابر طنز و فکاهه، دو اصطلاح دارند: ساتیر (Satire) و هیومر (Humour).[۱]

۱. صلاحی، عمران و بیژن اسلامی‌پور، *طنزآوران امروز ایران*، ص ۵-۶ (کوتاه شده، با اندکی تصرف).

نکته

نمونه‌ها

دروغ دوجانبه

شخصی بدِ ما به خلق می‌گفت　　ما چهره ز غم نمی‌خراشیم
ما نیکی او به خلق گفتیم　　تا هر دو دروغ گفته باشیم

کمال‌الدین اسماعیل

هجو پسر

سوزنی سمرقندی را پسری بود که شعر می‌ساخت و خود را با پدر مقایسه می‌کرد؛ این معنی به سوزنی گران آمد و چنین سرود:

ای دزد هجا و مدح دیوان پدر　　گویی که شدم سوار میدان پدر
من رستم شعرم و تو سهراب منی　　از خنجر من جان نبری جان پدر

درازی

ای خواجه درازیت رسیده است به جایی　　کز اهل سماوات به گوش تو رسد صوت
گر عمر تو چون قد تو بودی به درازی　　تو زنده بماندی و بمردی ملک‌الموت

انوری

دزدان معانی

وقتی ملا ساغری در محفلی مدعی شده بود که جمیع شعرای معاصر از مضامین من استفاده کرده و معانی اشعار مرا دزدیده‌اند. جامی قطعه‌ی زیرین را در تعریض به او سرود:

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

نکته

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

ساغری از شنیدن این قطعه دلگیر شده و نزد جامی شکایت نمود، جامی جواب داد: «من گفته‌ام شاعری می‌گفت، ولی بدخواهان به تصحیف، ساغری می‌خوانند، گناه از من نیست.»

حاصل دانش

لولی‌ای با پسر خود ماجَرا می‌کرد که: «تو هیچ‌کاری نمی‌کنی و عُمر در بطالت به‌سر می‌بری؛ چند با تو گویم که معلق زدن بیاموز و سگ از چنبر جهانیدن و رَسَن‌بازی تعلّم کن تا از عمر خود برخوردار شوی. اگر از من نمی‌شنوی به خدا، تو را در مدرسه اندازم تا آن علمِ مرده‌ریگ ایشان بیاموزی و دانشمند شوی و تا زنده باشی در مذلت و ادبار بمانی و یک جو از هیچ‌جا حاصل نتوانی کرد.»

عبید زاکانی

درزی در کوزه افتاد

به شهر مرو درزی‌ای بود بر درِ دروازه‌ی گورستان دکان داشت و کوزه‌ای در میخی آویخته بود و هوسِ آن داشتی که هر جنازه‌ای که از آن شهر بیرون بردندی، وی سنگی اندر آن کوزه افکندی و هر ماهی حساب آن سنگ‌ها بکردی که چندکس را بردند و باز کوزه تهی کردی و سنگ همی درافکندی تا ماهی دیگر. تا روزگار برآمد. ازقضا درزی بمُرد. مردی به طلب درزی آمد و خبر مرگ درزی نداشت؛ درِ دکانش بسته دید. همسایه را پرسید که این درزی کجاست که حاضر نیست؟ همسایه گفت: «درزی نیز در کوزه افتاد!».

عنصرالمعالی قابوس وشمگیر

اقتباس و توارد

نکته

اقتباس یا «برداشت»، آن است که کسی در سرودن شعر یا در نوشتن مقاله، رساله، داستان، سناریو، نمایشنامه یا در تألیف کتاب، از آثار پیش از خود بهره گیرد و مضمون آن‌ها را، به قلم خود بنگارد، یا اینکه با برداشت کلی، از طرح یک اثر، خود اثری نو به وجود آورد.

اقتباس، در صورتی راستین است که اقتباس کننده، با ابتکار خود، در یک اثر تغییر دهد و آن را به گونه‌ای نو درآورد که تا مرز بازآفرینی پیش رود. همچنین ممکن است دو نفر بدون آگاهی از یکدیگر آثاری بیافرینند که بسیار همانند باشند و به نظر برسد که یکی از دیگری اقتباس کرده است. این گونه از همانندی‌ها را در اصطلاح «توارد» می گویند. در آثار زیر یک مضمون با چند تعبیر پرداخته شده است.

آینه در آینه

تعبیر اول: زنگی در آینه

سنایی

یافت آیینه، زنگیی در راه — و اندر او روی خویش کرد نگاه
بینی پخج دید و دو لبِ زشت — چشمی از آتش و رخی ز اَنگِشت
چو بر او عیبش آینه، ننهفت — بر زمینش زد آن زمان و بگفت:
«کان که این زشت را خداوند است — بهرِ زشتیش را بیفگنده‌ست
گر چو من پرنگار بودی این — کی در این راه خوار بودی، این
بی کسی او، ز زشتخویی اوست — ذل او در سیاه‌رویی اوست»
این چنین جاهلی، سوی دانا — اینْتْ رعنا و اینْتْ نابینا![1]

---

۱. سنایی، *حدیقة الحقیقه و طریقة الشریعه*، ص ۲۹۰ـ۲۹۱.

نکته

تعبیر دوم: ناشناس‌تر از همه

نیما یوشیج

سوی شهر آمد آن زنِ اَنگاس — سیر کردن گرفت از چپ و راست
دید آیینه‌ای فتاده به خاک — گفت: «حقا که گوهری یکتاست»
به تماشا چو برگرفت و بدید — عکس خود را، فکند و پوزش خواست
که: «ببخشید خواهرم! به‌خدا — من ندانستم این گهر ز شماست»

ما همان روستا زنیم درست — ساده‌بین، ساده‌فهم، بی‌کم‌وکاست
که در آیینه‌ی جهان بر ما — از همه ناشناس‌تر خود ماست[1]

تعبیر سوم: نیمه‌ی دیگر

انوری

صفه‌ای را نقش می‌کردند نقاشان چین — بشنو این معنی کز این بهتر حدیثی نشنوی
اوستادی نیمه‌ای را کرد همچون آینه — اوستادی نیمه‌ای را کرد نقش مانوی
تا هر آن نقشی که حاصل باشد اندر نیمه‌ای — بینی اندر نیمه دیگر چو اندر وی روی
ای برادر خویشتن را صفه‌ای دان همچنان — هم به سقفی نیک عالی، هم به بنیادی قوی
باری ار آن نیمه‌ی پر نقش نتوانی شدن — جهد میکن تا مگر آن نیمه‌ی دیگر شوی[2]

تعبیر چهارم: رومیان و چینیان

مولوی

چینیان گفتند ما نقّاش‌تر — رومیان گفتند ما را کرّ و فر
گفت سلطان امتحان خواهم درین — کز شماها کیست در دعوی گزین
چینیان و رومیان بحث آمدند — رومیان از بحث در مکث آمدند
بود دو خانه مقابل در به در — زآن یکی چینی ستد رومی دگر

---

۱. *مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج*، ص ۶۹.
۲. انوری ابیوردی، *دیوان انوری*، ص ۷۵۹.

نکته

چینیان صد رنگ از شه خواستند / شه خزینه باز کرد آن تا ستند
هر صباحی از خزینه رنگ‌ها / چینیان را راتبه بود از عطا
رومیان گفتند نی لون و نه رنگ / در خورآید کار را جز دفع زنگ
در فروبستند و صیقل می‌زدند / همچو گردون ساده و صافی شدند
چینیان چون از عمل فارغ شدند / از پی شادی دهل‌ها می‌زدند
شه درآمد دید آن جا نقش‌ها / می‌ربود آن عقل را وقت لقا
بعد از آن آمد به سوی رومیان / پرده را برداشت رومی از میان
عکس آن تصویر و آن کردارها / زد برین صافی شده دیوارها
هرچه آن‌جا دید اینجا به نمود / دیده را از دیده خانه می‌ربود

رومیان آن صوفیان‌اند ای پدر / بی ز تکرار و کتاب و بی‌هنر
لیک صیقل کرده‌اند آن سینه‌ها / پاک ز آز و حرص و بخل و کینه‌ها[1]

تعبیر پنجم: تصویر شگفت

پیرمردی در یکی از روستاهای کوچک ژاپن، این قصّه را برای نوه‌اش می‌گوید:

روزی روزگاری، در آن سوی کوه‌ها دهکده‌ای بود و عجب اینکه کسی در آن دهکده چیزی درباره‌ی آیینه نشنیده بود و نمی‌دانست آیینه چیست.

ازقضا کشاورزی جوان در راهی آیینه‌ای کوچک یافت. وی تا آن روز چنان چیزی ندیده بود. کشاورز جوان وقتی در آن آیینه نگریست، چهره‌ای گِرد، با چشمانی سیاه دید و با خود گفت: «عجب! پدر من است، اما تصویر پدر من در اینجا چه می‌کند؟» آن‌گاه آیینه را در دستمال پیچید و در جیب گذاشت. وقتی که به خانه رسید، در این باره با همسر جوان خود چیزی نگفت و تصویر را به‌دقت در گلدانی پنهان کرد. روزها دچار هیجان بود و همواره بدان می‌اندیشید و گاه کار خود را رها می‌کرد و به خانه می‌رفت تا به آن تصویر نگاه کند. زن نمی‌توانست بفهمد چرا همسرش بارها از محل کار خود به خانه می‌آید؛ به اطاق می‌رود و در را به روی خود می‌بندد و همواره از این رفتار او در رنج بود.

---

۱. مولوی، مثنوی معنوی، دفتر اول، ۳۱۳ـ۳۱۴.

نکته

سرانجام روزی سرزده وارد اطاق شد و همسر خود را دید که گلدان را در دست‌های خود نگاه داشته است. روز دیگر، به محض آنکه همسرش از اطاق بیرون رفت، زن به اطاق برگشت و آیینه را از گلدان بیرون آورد و در آن نگریست. او در آیینه چه دید؟ تصویر زنی زیبا دید که تا آن روز مانند او ندیده بود. زن بسیار خشمگین شد و احساس کرد که همسرش هرگز به او وفادار نبوده است. زن آنچنان غمگین شد که برای همسرش غذایی درست نکرد. وقتی که کشاورز جوان به خانه بازگشت، زن خود را غمزده و خشمگین یافت. آن‌گاه به او گفت: «چرا شام حاضر نیست؟ چه شده است؟» زن خشمگینانه گفت: «چه شده؟ به تو خواهم گفت که چه اتفاقی افتاده». آن‌گاه آیینه را برداشت و به همسر خود نشان داد و گفت: «این را می‌بینی؟ عکس زنی را نگاه می‌داری و از من می‌پرسی چه شده است؟ حالا دانستم که چه کسی را دوست می‌داری. بیا بگیر!»

مرد شگفت‌زده گفت: «منظورت چیست؟ این عکس پدر مرحوم من است». زن گفت: چه؟ می‌خواهی بگویی که من چهره‌ی زن را از مرد تشخیص نمی‌دهم؟»

در این وقت کاهنی که از جلو خانه‌ی آنان می‌گذشت، سروصدای زن و مرد جوان را شنید، وارد خانه شد و پرسید:

فرزندانم، موضوع چیست؟

مرد گفت: «زن من دیوانه شده است!»

زن گفت: «همسر من عکس زنی بیگانه را نگاه می‌دارد.»

کاهن گفت: «عکس را به من نشان بدهید!»

کاهن، آیینه را گرفت و در آن نگریست، سپس گفت: «فرزندانم، دعوا نکنید. با هم در صلح و صفا باشید. هر دو در اشتباهید. این تصویر کاهن است. من مطمئنم که می‌خواهید آن را به معبد هدیه کنید.» آن‌گاه آیینه را با خود برد.

پرسش و پژوهش

تعبیر اول و دوم را از جهات مختلف (زبان، بیان و اندیشه) با هم مقایسه کنید.

روش تحقیق و مقاله‌نویسی

تحقیق در لغت به معنی وارسی کردن، کشف حقیقت، جستجو و به کنه حقیقت امری رسیدن و در اصطلاح علمی عبارت است از: کشف حقیقتی مجهول یا مجمل که با روشی خاص از طریق تأمل و جستجو پیرامون مطلبی به دست می‌آید.

در این تعریف چند ویژگی عمده نهفته است: حقیقت، روش، تأمل و جستجو. بنابراین هر پژوهش علمی یا تحقیقی مستلزم حقیقت‌پژوهی، داشتن روش (متدولوژی)، استفاده از فکر و اندیشه و سرانجام حرکت و جستجوست.

تحقیق از جهتی بر دو گونه است: یکی تحقیق ابتکاری که مستلزم نوجویی و کشف حقیقتی است که بر دیگران مجهول است و دیگری تحقیق تفصیلی یا تأییدی که محقق به جستجوی شواهد و دلایل مبسوط برای تفصیل و تأیید امری مجمل می‌پردازد.

در هر دو مورد یادشده، استفاده از تجربیات علمی و یافته‌های تحقیقی دیگران ضرورت پیدا می‌کند. بنابراین فصل مشترک یک نوشته‌ی تحقیقی، داشتن استناد و پشتوانه‌ی علمی است. با این ترتیب، محقق فردی است جستجوگر، مبتکر و آگاه به مسائل علمی و تحقیقی در قلمرو کار خود، که می‌تواند با روشی درست ـ و بر اساس یافته‌های دیگران ـ و با تکیه بر استدلال‌های علمی، مطلب تازه‌ای را کشف و عنوان کند، یا دست‌کم امر مجملی را تفصیل یا توضیح دهد.

در هر تحقیق درست، محقق پیش از آنکه به تحقیق بپردازد بهتر است موضوع، روش، مخاطب و شرایط و ابزار تحقیق خود را معین کند.

هر تحقیقی بسته به موضوع خود می‌تواند یک یا چند خصلت از خصلت‌های زیر را در خود منعکس نماید:

تحلیل: جستجو در اجزای یک کل و توصیف روابط متقابل آن اجزاء با یکدیگر.

مقایسه: بررسی ویژگی‌های مشترک و وجوه شباهت یا تفاوت موضوع مورد نظر با نظایر آن.

تعریف: به دست دادن تعریفی جامع با توضیح و برشمردن ویژگی‌های پدیده‌ی مورد نظر.

توصیف: معرفی و بسط موضوع با برشمردن ویژگی‌ها، جوانب و حدود آن.

نقد و داوری: سنجیدن ارزش و عیار مسائل مورد نظر و ارزش‌گذاری آن‌ها.

استشهاد: به دست دادن نمونه‌های مشابه برای تأیید و اثبات یک موضوع به منظور توضیح بیشتر.

اثبات: تعیین درستی یا نادرستی فرضیه‌های تحقیق با برهان منطقی و استدلال عقلی.

مراحل تحقیق

هر تحقیق علمی برای اینکه به نتیجه برسد، چند مرحله‌ی اصلی را پشت سر می‌گذارد:

۱. انتخاب موضوع: انتخاب موضوع به تخصص پژوهشگر و جهان‌بینی او بستگی دارد. محقق لازم است بکوشد تا در قلمرو کاری که نسبت به آن آشنایی یا تخصص دارد، در حدود امکانات و فرصت، موضوعی بکر و بدیع و درخور پژوهش اختیار کند. همچنین شایسته است موضوع تحقیق را از قلمرو مورد علاقه‌ی خود انتخاب کند.

اگر قالب تحقیق «مقاله» است، موضوع باید محدود و دارای حد و مرزی مشخص باشد و اگر کتاب یا چیزی مانند رساله‌ی تحصیلی است، امکان انتخاب موضوعات گسترده‌تری نیز هست؛ با این قید که هرچه دامنه‌ی موضوع محدودتر و گستره‌ی پژوهش تنگ‌تر باشد، امکان ژرف‌نگری و رسیدن به غایت کار بیشتر فراهم خواهد بود. به‌ویژه توصیه می‌شود دانشجویان هنگام انتخاب پایان‌نامه، از گزینش موضوعات گسترده و کم‌عمق، بپرهیزند؛ زیرا آنچه در این‌گونه پژوهش‌ها مورد نظر است، اعتبار و کیفیت کار است نه گستره و کمیت آن.

برای انتخاب موضوع باید قبل از هر چیز اندیشید و ضرورت طرح موضوع‌های مختلف را از نظر گذراند و آنگاه با جستجو در مراجع و کتابشناسی‌ها و مشورت با متخصصان و نیز با توجه به نیازها و اولویت‌ها، موضوعی را متناسب با وقت و امکان خود اختیار کرد.

عنوان تحقیق باید دقیق، کوتاه و در عین حال جامع و مانع و گویای مندرجات پژوهش باشد.

۲. شناسایی منابع و مآخذ (کتابشناسی): در این مرحله، محقق با درنظر گرفتن موضوع تحقیق خود باید کتاب‌ها، رساله‌ها، مجله‌ها، نشریه‌ها و دیگر مآخذ لازم را برای تحقیق، شناسایی کند و مشخصات کامل کتابشناسی هریک را جداگانه بر روی برگه‌ای (فیش) به شرح زیر یادداشت کند:

ـ نام خانوادگی و نام مؤلف.

ـ عنوان اثر و مشخصات نشر (ناشر، محل نشر، تاریخ نشر)، ذکر صفحه‌ی آغاز و انجام مطلب (اگر تنها جزئی از اثر به موضوع تحقیق مربوط است) و عبارتی گویا ناظر بر محتوای کتاب در ارتباط با موضوع تحقیق.

ـ مجموعه‌ی این برگه‌ها که به ترتیب نام مؤلف منظم شده و در حین تحقیق کامل‌تر گردیده است، سرانجام می‌تواند در پایان تحقیق به صورت کتابنامه قرار گیرد.

۳. یادداشت‌برداری (گردآوری اطلاعات): برای یادداشت‌برداری از منابع و مآخذ، باید از برگه‌های کوچک یکنواخت و با ابعادی معین استفاده کرد و هر مطلب را به طور جداگانه روی یک برگه یادداشت کرد.

قبل از نقل هر نوع یادداشتی از کتاب یا مأخذ، خوب است مطلب مورد نظر را مرور کنیم و پس از درک کلیت مطلب، نکته‌ی مورد نظر را ـ که قبلاً مشخص کرده یا درنظر گرفته‌ایم ـ برای بار دوم به طور دقیق بخوانیم و تا هرجا که ضرورت دارد، به صورت نقل قول مستقیم و یا غیر مستقیم روی برگه‌ای جداگانه یادداشت کنیم.

هر برگه‌ی یادداشت، معمولاً از بخش‌های زیر تشکیل می‌شود:

الف) عنوان: معمولاً واژه یا اصطلاح یا عبارتی کلیدی است ناظر بر محتوای یادداشت و در گوشه‌ی سمت راست برگه (فیش) به صورت مشخص نوشته می‌شود.

یادآوری: برای جلوگیری از پراکنده شدن یادداشت‌های هم‌موضوع که دارای عنوان‌های مشابه هستند، لازم است معادل‌های هر عنوان را ابتدا شناسایی کنیم و سپس در برگه‌های جداگانه به یکدیگر ارجاع دهیم.

ب) متن یادداشت: مهم‌ترین و اساسی‌ترین نکته‌ای است که در مأخذ مورد مطالعه بدان رسیده‌ایم و می‌تواند تعریفی دقیق، نکته‌ای بدیع، نظریه‌ای بکر و یا شاهد مثالی گویا و یا اظهار نظری مهم باشد.

یادآوری ۱: مطلبی که به هر دلیل به طور مستقیم از منبعی یادداشت می‌شود، لزوماً باید داخل گیومه «...» قرار بگیرد.

یادآوری ۲: در نقل قول غیر مستقیم (نقل به مفهوم) باید حاصل مطلب را ـ با رعایت امانت چنان‌که می‌فهمیم ـ به قلم خودمان بیان کنیم.

یادآوری ۳: هر برگه (فیش) باید تنها یک مطلب یا مضمون را دربر گیرد. بنابراین موضوعات مفصل را باید به عنوان‌های کوچک‌تر تقسیم و هر کدام را روی برگه‌ای جداگانه یادداشت کرد.

یادآوری ۴: اگر مطلب از حد یک برگه (فیش) تجاوز کرد، می‌توان دنباله‌ی آن را روی برگه‌ای دیگر یادداشت کرد. در این صورت برگه‌ی اول را با علامت (←) به برگه‌ی دوم مربوط می‌کنیم و روی برگه‌ی دوم، پس از گذاشتن علامت (→) همان عنوان را مجدداً می‌نویسیم.

ج) مأخذ یادداشت: هرگاه متن برگه‌ای را، چه به صورت مستقیم و چه به صورت غیر مستقیم از منبعی یادداشت می‌کنیم، باید در زیر برگه مشخصات کامل آن منبع را بنویسیم.

در مواردی که منبعی واحد به طور مکرر استفاده می‌شود، می‌توان در نخستین یادداشت مشخصات کامل آن را آورد و در برگه‌های بعدی تنها به ذکر عنوان کامل

یا اختصاری آن اکتفا کرد، به‌ویژه که مشخصات کامل اثر در برگه‌های کتابشناسی هم در اختیار پژوهشگر است.

۴. تنظیم و نگارش متن: مرحله‌ای است که پژوهشگر قبل از هر چیز انبوه یادداشت‌های خود را بر اساس ارتباط و پیوند با موضوع و اعتبار مأخذ و متناسب با طرح کلی تحقیق خود طبقه‌بندی می‌کند.

ساختار نوشتاری هر تحقیق از سه قسمت: الف) «مقدمات»، ب) «متن» و ج) «ارجاعات» تشکیل می‌شود؛ این ساختار در گونه‌های مختلف چه تحقیق کوتاه و در حد یک مقاله، چه مفصل و در حد یک کتاب، باید رعایت شود. در زیر اندکی درباره‌ی چند و چون این سه قسمت، سخن به میان آمده است:

الف) تنظیم مقدمات: پس از تکمیل «متن» و «ارجاعات» صورت می‌گیرد. «مقدمات»، شامل صفحه‌ی عنوان، پیشگفتار و فهرست مطالب است.

- *صفحه‌ی عنوان*: در صفحه‌ی عنوان، عنوان تحقیق، نام نویسنده یا نویسندگان و اگر تحقیق چیزی مانند تکلیف درسی و یا پایان‌نامه‌ی تحصیلی است، نام گروه آموزشی، دانشکده، دانشگاه، مقطع و سال تحصیلی ذکر می‌شود.

- *پیشگفتار یا مقدمه‌ی تحقیق*: در پیشگفتار از هدف نویسنده، پیشینه‌ی موضوع، گستره و ویژگی‌های کلی تحقیق و سپاسگزاری سخن به میان می‌آید.

- *فهرست مطالب*: پس از اتمام نگارش نهایی تهیه و شامل عنوان‌های اصلی و فرعی می‌شود.

برخی از پژوهشگران یا نویسندگان و شعرا به دلایلی شخصی، با عبارتی کوتاه که در برگ آزاد آغاز کتاب می‌نویسند، اثر خود را به کسی یا کسانی اهدا می‌کنند. این صفحه در اصطلاح «اهداییه» یا «تقدیم‌نامه» خوانده می‌شود.

ب) متن: هر تحقیق شامل مدخل و تنه‌ی اصلی و نتیجه یا فرجام سخن می‌شود و لازم است از یک چهارچوب اصولی و منطقی تبعیت کند.

اگر تحقیقی مفصل و در حد یک کتاب باشد، لازم است مطالب به بخش‌ها و فصل‌های متفاوت تقسیم شود، به طوری که هر فصل، خود به عنوان یک واحد مستقل محسوب شود.

برای تهیه‌ی پیش‌نویس بخش‌های تحقیق، توجه به نکته‌های زیر ضروری است:

۱. کاغذ با ابعاد متناسب (مثلاً کاغذ A۴) به مقدار کافی تهیه شود.

۲. مطالب به طور خوانا با فاصله‌های لازم میان کلمه‌ها و سطرها، تنها بر یک روی کاغذ نوشته شود، تا بتوان به آسانی آن‌ها را حک و اصلاح کرد.

۳. هنگام تهیه‌ی پیش‌نویس، باید طرح کلی کار را که قبلاً تهیه شده پیش‌رو داشت.

۴. رعایت رسم‌الخط صحیح و واحد از آغاز تا انجام کار ضرورت دارد.

۵. شایسته است انشا و شیوه‌ی بیان مطالب در سرتاسر نوشته به صورت یکدست، محکم، خالی از هرگونه ضعف و تعقید و در چهارچوبی منطقی باشد. این چهارچوب منطقی می‌تواند با تقسیم متناسب میان فصل‌ها به دست آید.

۶. پس از اتمام هر بخش یا کل تحقیق، لازم است یک بار دیگر آن را بازخوانی و ویرایش کرد. بهتر است یک نفر دیگر نیز نوشته را به طور دقیق و با دیدی انتقادی از نظر بگذراند.

پس از آنکه همه‌ی دقت‌های لازم در پیش‌نویس به عمل آمد، نوبت نگارش نهایی است. متن اصلاح‌شده باید با توجه به اصول درست‌نویسی، رعایت نشانه‌های نگارشی و موازین دستوری و بلاغی، با خطی خوانا و روشن دوباره‌نویسی و یا ماشین شود. آنچه در این مرحله به دست می‌آید، فرآورده‌ی نهایی است که بنا بر احتیاط باید یک بار دیگر بازخوانی و با اصل دست‌نویس مطابقت داده شود. پس از اطمینان از درستی مطالب، می‌توان آن را عرضه کرد یا به چاپ سپرد.

ج) پاورقی‌ها و منابع و مآخذ تحقیق: از آوردن پاورقی در نوشته‌ی تحقیقی ممکن است چند منظور برآورده شود:

۱. ذکر مآخذ تحقیق، به منظور بالا بردن میزان اعتبار کار محقق؛

۲. رعایت امانت علمی در استفاده از نوشته‌های دیگران؛

۳. توضیح پاره‌ای از مطالب فشرده‌ی متن و رفع ابهام؛

۴. ارجاع خوانندگان به منابع و مآخذ و دیگر پژوهش‌ها و هدایت آنان به مطالبی افزون بر آنچه در متن آمده است.

مراعات ضوابط صحیح در دادن پانویس‌ها و توجه به یکدست بودن کار از آغاز تا انجام نوشته، امری الزامی است. پاورقی‌ها را می‌توان زیر صفحه‌ها، در پایان فصل‌های مستقل یا به طور مجموع در پایان مطلب یا کتاب آورد. پاورقی‌ها معمولاً بر دو نوع است:

۱. پاورقی توضیحی (content footnote): مقصود از این نوع پاورقی یادداشت‌های توضیحی یا مطالبی است افزون بر متن که برای روشن کردن مطلبی مجمل یا برای اطلاع بیشتر از آنچه مطرح شده، آورده می‌شود.

۲. پاورقی ارجاعی (reference footnote): این نوع پاورقی یادداشتی است که نویسنده در آن نام و نشان و مشخصات کامل مأخذ و منبع را که در متن بدان استناد کرده است، ذکر می‌کند.

جای پاورقی‌ها (اعم از توضیحی یا ارجاعی) در متن، معمولاً با یک شماره مشخص می‌شود. این شماره باید در پایان قسمتی آورده شود که پاورقی بدان مربوط است.

شماره‌ی پاورقی در زیر صفحه (یا پایان فصل یا آخر کتاب) همان شماره‌ای خواهد بود که در متن مشخص شده است.

در پاورقی‌های ارجاعی نویسنده مأخذ و منبع مورد استفاده و استناد خود را به خواننده معرفی می‌کند. یکی از شیوه‌های شایع این است که وقتی نام مأخذی برای اولین‌بار در پاورقی می‌آید، مشخصات کامل آن به ترتیب زیر ذکر شود:

نام مؤلف، نام اثر، نام مصحح یا مترجم (در صورتی که اثر تصحیح یا ترجمه باشد)، نام گردآورنده (هرگاه اثر گردآوری شده باشد)، مشخصات کامل چاپ (تعداد مجلدات، چاپ چندم، ناشر، محل چاپ، سال چاپ) جلد و صفحه. البته می‌توان ابتدا نام اثر، سپس نام مؤلف را آورد.

ممکن است برخی از آثار مورد استناد، تمام مشخصاتی را که ذکر شد، دارا نباشد. در این صورت مشخصات به همین روش و ترتیب با حذف آن مشخصه‌ای که اثر فاقد آن است، خواهد آمد.

یادآوری: در مأخذنویسی نقل قول‌ها، برای کاهش حجم پاورقی، می‌توان به شیوه‌ای دیگر عمل کرد:

پس از نقل قول (مستقیم یا غیر مستقیم) نام کسی که از نوشته‌ی او استفاده شده، سپس شماره‌ی صفحه‌ی اثر، نوشته می‌شود؛ مثلاً: زرین کوب، ۳۵۴.

چنانچه از دو یا چند اثر از یک نویسنده استفاده شود، پس از نام نویسنده، نام اثر و شماره‌ی صفحه نوشته می‌شود؛ مثلاً: زرین کوب، بحر در کوزه، ۳۵۴.

بدیهی است که نشانی کامل کتابشناسی این آثار، باید در پایان کتاب، مقاله یا پایان‌نامه (بخش منابع و مآخذ) نوشته شود، تا کسانی که می‌خواهند نشانی کامل اثر را بیابند به این بخش مراجعه کنند.

بنا بر آنچه ذکر شد، در یک مقاله‌ی خوب، پس از تدوین، بخش‌های زیر را می‌توان یافت:

۱. عنوان: عنوان یعنی مسأله یا موضوع یا پرسشی که مطرح شده تا درباره‌ی آن مطلبی نوشته شود. عنوان مقاله گاهی یک مفهوم واحد است: جنگ، صلح، آزادی، تربیت، امید، شعر خاقانی، زیان‌های جنگ، تأثیر امید و کوشش در زندگی و ... و گاهی رابطه‌ی بین دو یا چند مفهوم را بیان می‌کند: آزادی و تربیت، زبان و تفکر، جنگ و صلح، بیدل و سپهری، ... و گاهی به صورت جمله‌ای خبری است که باید به اثبات برسد یا رد شود: «هر مدرسه‌ای را که بگشایید، در زندانی را بسته‌اید» یا به صورت جمله‌ی پرسشی است که باید به آن پاسخ داد: «یک معلم خوب چگونه می‌اندیشد و با شاگردان خود چگونه رفتار می‌کند؟»، «پرسش‌های حیرت‌آلود خیام چگونه پدید آمد؟» یا به صورت پیشنهاد است: «باید زمینه‌ی شکوفایی استعدادها برای همه‌ی جوانان فراهم شود.»

۲. مقدمه: مقدمه به منظور شناساندن دقیق موضوع و جدا کردن مرز آن از موضوعات فرعی‌تر یا کلی‌تر بیان می‌شود و ذهن خواننده را برای طرح متن اصلی مقاله آماده می‌کند.

۳. متن اصلی: متن اصلی مهم‌ترین بخش مقاله است که موضوع را در چند بند به ترتیب منطقی از جهات مختلف تجزیه و تحلیل و شرح و تفسیر می‌کند و می‌کوشد با بیان علت، شرح یا پاسخی منطقی و مستدل برای موضوع مقاله فراهم

آورد. نویسنده، مطلب را به ترتیب و توالی منطقی شرح می‌دهد و به طور مستدل به بیان علل و نتایج مسأله می‌پردازد و در لابه‌لای آن، برای روشن شدن مطلب، مثال‌هایی نیز می‌آورد که خواننده بهتر به منظور و مقصود او پی ببرد.

همچنین در این بخش به تناسب موضوع، به سایر آثاری که در زمینه‌ی مورد بحث نگاشته شده است، ارجاع داده می‌شود و همان‌طور که می‌دانید اگر عین مطلب متن دیگر مورد نظر باشد، آن را در گیومه قرار می‌دهند.

۴. نتیجه: در پایان مقاله معمولاً نویسنده به نتیجه‌گیری از بحث خود می‌پردازد. البته گاهی در مقاله نتیجه‌گیری مشخصی دیده نمی‌شود (به‌ویژه در مقاله‌های ادبی و تحلیلی و تفسیری). گاهی هم عنوان مقاله که حالا دیگر به اثبات رسیده، به‌عنوان نتیجه در پایان مقاله تکرار می‌شود؛ مثلاً: پس نتیجه می‌گیریم که برای جلوگیری از شکست در عرصه‌ی رقابت ملت‌ها، باید زمینه‌ی شکوفایی استعدادها را فراهم آورد. یا «در یک بیان کلی، می‌توان گفت که غزل‌های خواجه‌ی بزرگ شیراز، برخلاف نظر رایج که آن‌ها را گسسته می‌داند، از استحکامی قدرتمند از جهت خط طولی غزل برخوردارند...». گاهی هم خلاصه‌ی بحث به صورت نتیجه در یک بند در پایان مقاله آورده می‌شود یا مطلب تازه‌ای که از متن اصلی برمی‌خیزد در پایان مقاله می‌آید.

۵. پیشنهاد: گاهی نویسنده در پایان مقاله‌ی انتقادی خود، پیشنهادهایی را مطرح می‌کند: «باید دولت با وضع قانون و تهیه‌ی برنامه و پیش‌بینی بودجه و تشکیل سازمانی کارآمد، امکان بهره‌مندی از آموزش و پرورش را برای همه فراهم کند.»

درمجموع و به عنوان رهنمودی کلی در نگارش و تدوین یک مقاله، به یادآوری‌های زیر توجه می‌کنیم:

برای نوشتن یک مقاله، آنچه را که برای گفتن داریم به صورت جمله‌های کوتاه و کلی روی کاغذ یادداشت می‌کنیم. سپس این جمله‌ها را طوری جابه‌جا می‌کنیم که نظم و ترتیبی منطقی پیدا کنند. اگر بین جمله‌ها از نظر ترتیب منطقی احساس گسستگی و بریدگی کردیم، با افزودن مطلبی مناسب، پیوند لازم را برقرار می‌کنیم. آنچه بدین صورت به دست می‌آید طرح کلی مقاله‌ای است که در حال نوشتن آن هستیم.

آن‌گاه هر یک از جمله‌های کلی طرح را در یک بند به طور روشن و ساده می‌نویسیم. آنچه بدین ترتیب به دست می‌آید، پیش‌نویس مقاله‌ی ماست.

حال به ویرایش و اصلاح مقاله می‌پردازیم. برای این کار مقاله را با دقت می‌خوانیم، نکته‌های تکراری یا غیر لازم را حذف می‌کنیم و اگر نکته‌ای تازه را برای تکمیل آن مناسب دیدیم به آن می‌افزاییم. خطاهای دستوری را اصلاح می‌کنیم و جمله‌های طولانی پیچیده را به جمله‌های کوتاه و ساده تبدیل می‌کنیم. جمله‌های زشت و بدساخت و نارسا را بازنویسی می‌کنیم و به جای واژه‌های نامناسب، واژه‌های مناسب می‌گذاریم، به طوری که پس از آن نتوان کلمه یا جمله‌ای از آن نوشته کاست یا بدان افزود یا تغییر داد که بهتر از آنچه هست، بشود.

آن‌گاه به پاکنویس کردن مقاله می‌پردازیم و در پاکنویس از نشانه‌گذاری و حاشیه‌گذاری غفلت نمی‌ورزیم. در پایان کار، یک بار مقاله‌ی پاکنویس شده را می‌خوانیم تا نکته یا کلمه‌ای از قلم نیفتاده باشد.

یک مقاله‌ی خوب شامل عنوان، مقدمه، متن اصلی و مثال‌ها، نتیجه و پیشنهاد است.[۱]

برخی از اصطلاح‌های نوین در نوشتارهای علمی ـ پژوهشی

امروزه در بین پژوهشگران و در مجامع آموزش عالی، اصطلاح‌ها و واژه‌های نوینی کاربرد یافته است که پیشینه‌ی زمانی زیادی ندارند، اما در بین پژوهشگران و جوامع دانشگاهی فراوان به گوش می‌خورند. شابک، مقاله‌ی داغ، مقاله‌ی ISI و ISC، شیوه‌ی ارجاع یا استناد به روش MLA و APA، پروژه، پروپوزال، ورک شاپ، ضریب تأثیر، سمپوزیوم، سمینار، کنگره و پاورپوینت از این شمارند.

فرهنگستان زبان و ادب پارسی برای بیشتر این واژه‌ها و اصطلاح‌ها، برابرهای فارسی مناسبی وضع کرده است که به سبب اهمیت استناد یا ارجاع در امور پژوهشی، در زیر به شیوه‌ی ارجاع به برخی از منابع الکترونیک از جمله: ارجاع به

---

۱. یاحقی، محمدجعفر و محمدمهدی ناصح، *راهنمای نگارش و ویرایش*، ص ۹۳ـ۱۰۶ (کوتاه شده، با تصرف)؛ و ارژنگ، غلامرضا، *گزیده‌ی زبان و ادبیات فارسی*، ص ۱۹۶ـ۲۰۷ (کوتاه شده، با تصرف).

منابع الکترونیک پیوسته (ON LINE)؛ مانند شبکه‌ی «وب» و «پست الکترونیک» و ارجاع به منابع الکترونیک ناپیوسته؛ مانند لوح فشرده (CD) و دیسک ویدئویی دیجیتال (DVD) که از تازه‌ترین دستاوردهای بشری است، می‌پردازیم.

• اصول کلی استناد به منابع الکترونیک با تفاوت‌هایی، همان اصول کلی ارجاع به منابع کاغذی و چاپی است، فقط برخی اطلاعات اختصاصی از جمله نوع رسانه، تاریخ اصلاح یا روزآمد شدن، نشانی دسترسی و تاریخ مشاهده افزوده می‌شود.

• **نام و نوع رسانه:** برای رسانه پیوسته در کروشه [ON LINE] و برای ناپیوسته نام رسانه‌ای که استفاده شده مانند [CD] و [DVD] و نوار مغناطیسی [Magnetic Tape] نوشته می‌شود.

• **نشانی دسترسی:** نشانی دسترسی را بین دو نشانه‌ی < > و در سطری جداگانه می‌نویسیم. رایج‌ترین آن‌ها: Ftp، Http، Gopher و Telnet است. در انگلیسی به نشانی URL می‌گویند.

• **تاریخ مشاهده:** نشان‌دهنده‌ی زمانی است که اطلاعات در شبکه قابل دسترسی بوده است که در کروشه نوشته می‌شود: [۱۵ آبان‌ماه ۱۳۵۷] یا [25 Nov 2002].

• **تاریخ اصلاح یا روزآمد شدن:** در سایت‌های اینترنتی معمولاً به صورت Update یا Revised و از این قبیل مشاهده می‌شود؛ مانند Last Revised: 12:00 GMT 14 Dec2002.

به عنوان نمونه استناد به صفحات شخصی، وبلاگ‌ها یا Home Page فارسی به این صورت است: محمودی، علیرضا/ وبلاگ/، ۱۵ مرداد ۱۳۸۲، /آنلاین/ <http://iranmehr.persianblog.com>، /۲۰ مرداد ۱۳۸۲.

و استناد به همان منابع به زبان انگلیسی:

<http://www.Phibcom. Bradley H., [homepage], 12Nov20002,[online]>[4 Apr2002][1]

تمرین: از سامانه یا سایت فرهنگستان زبان و ادب فارسی یا منابع الکترونیک دیگر، برابر نهادهای واژه‌ها و اصطلاحات پژوهشی را که در این بخش بدان‌ها اشاره شد، بیرون بیاورید و به شیوه‌ای علمی بدان ارجاع دهید.

۱. با بهره‌گیری از کتاب *راهنمای ویراستاری و درست‌نویسی*

یادآوری نشانه‌های نگارشی (۱)

نوشتار همان گفتار است با این تفاوت که یکی از دو طرف گفتگو غایب است؛ در این صورت شنونده (که در اینجا همان خواننده است) از عوامل یاری‌رسانی چون لحن کلام و اشاره‌های سر و دست گوینده و... محروم است.

علاوه بر آن در گفتگوی رویارو اگر در سخن گوینده ابهامی باشد یا پاره‌ای از آن به توضیح نیاز داشته باشد، مخاطب حاضر است و با پرسش رفع ابهام می‌کند. همچنین اگر در گفتار گوینده خطایی باشد می‌تواند آن را اصلاح کند و نیز اگر شنونده مقصود گوینده را درست نفهمید، با توضیحی اضافی و با شرح و بسط مطلب، نارسایی ادراک او جبران می‌شود. به همین ترتیب نشانه‌های نگارشی نیز در انتقال مقصود نویسنده و رفع بخشی از نارسایی‌های نوشتاری، نقش مهمی دارند.

اگرچه نشانه‌گذاری نمی‌تواند مسؤولیت همه‌ی سوءتفاهم‌های میان نویسنده و خواننده را برعهده گیرد؛ اما می‌تواند در موارد بسیاری منعکس‌کننده‌ی لحن کلام و سبک نویسنده باشد. نشانه‌های نگارشی در درجه‌ی نخست برای رفع ابهام و روان خوانده شدن نوشته‌ها پیشنهاد شده‌اند.

شما در دوره‌ی دبیرستان، نشانه‌های نگارشی را فراگرفته‌اید. در این کتاب، برای یادآوری و به گونه‌ای کاربردی، مهم‌ترین کارکردهای این نشانه‌ها را باز می‌خوانید.

الف) نقطه

پس از هر جمله‌ی کامل و مستقل خبری و امری[1]، نقطه نهاده می‌شود. همچنین پس

---

۱. جمله‌ی امری اگر با تأکید همراه باشد، در پایان آن نشانه‌ی عاطفی یا خطاب (!) می‌آید.

از حروف اختصاری در نام‌های خاص و نام سازمان‌ها، و نیز حروف اختصاری نام سال‌ها نقطه گذاشته می‌شود مانند: دی. اچ. لارنس، الف. بامداد، سازمان اف. بی. آی، ۱۳۸۶ هـ. ش. اما اگر حروف اختصاریِ نام سازمان‌ها، جمعاً لفظی را بسازند که بتوان آن را مانند یک کلمه تلفظ کرد، معمولاً بدون نقطه نوشته می‌شود. کلماتی مانند یونسکو، یونیسف و اپک از این دسته‌اند. مثال:

تی. اس. الیوت، شاعر، منتقد و نمایشنامه‌نویس امریکایی، در سال ۱۹۲۲ م. اثر مشهور خود، *سرزمین بی‌حاصل* را منتشر کرد. این شعر بلند نمادِ برهوتی به نام جهان پس از جنگ جهانی است.

ب) ویرگول (کاما، درنگ‌نما)

در بیشتر کتاب‌های آیین نگارش، ویرگول را نشانه‌ی مکث کوتاه دانسته‌اند. بر این اساس می‌توان گفت این نشانه بیش از نشانه‌های دیگر کاربرد دارد. البته لازم نیست در هر جایی از کلام که مکث کوتاهی وجود دارد، ویرگول گذاشته شود، بلکه بهتر است این علامت را بر اثر سلیقه‌ی نویسنده و تابعی از لحن کلام دانست و با توجه به نوع مخاطب و نوع متن و میزان تأثیرش در زدودن ابهام، از این نشانه استفاده شود.[۱] در عین حال، در مواردی نیز قاعده‌ها و قراردادهای دستوری یا نویسندگی وجود دارد که ذوق شخصی در آن چندان مداخله ندارد. در اینجا به شایع‌ترین این موارد، اشاره می‌شود:

۱. به‌کار بردن ویرگول به جای «و» عطف؛ به این معنی که هرگاه چند واژه اسناد واحدی داشته باشند، میان آن‌ها ویرگول و در آخرین مورد «و» عطف نهاده می‌شود: *بوستان*، *گلستان*، *غزلیات و قصاید سعدی* از آثار مهم ادبی هستند.

فردوسی در آغاز داستان‌های مهبود با زروان، داستان رزم خاقان چین با هیتالیان، داستان طلخند و گو، داستان کلیله و دمنه و داستان سخن پرسیدن موبد از

---

۱. غلامحسین‌زاده، غلامحسین، *راهنمای ویرایش*، ص ۳۴.

نگارش

کسری، تصریح می‌کند که منبع مدوّن و نوشته شده‌ای در پیش رو داشته و همان را به نظم درآورده است.

۲. در میان دو کلمه‌ی مستقل که احتمال دارد خواننده آن‌ها را با کسره‌ی اضافه بخواند یا به صورت دیگری به هم مربوط کند، به‌کار بردن ویرگول ضروری است. همچون:

دختر، شیرین را دید که لبخندزنان دور می‌شود.

که بدون استفاده از ویرگول می‌توانست خوانده شود:

دخترِ شیرین را دید که لبخندزنان دور می‌شود.

از همین نمونه است جمله‌هایی که به دلیل همانندیِ اجزای آن، ممکن است کلام، درهم ریخته و مبهم جلوه کنند:

کتاب *فیه مافیه* اثر معروف جلال‌الدین مولوی است. عنوان کتاب به فارسی «در آن است، آنچه در آن است» ترجمه می‌شود.

۳. کاربرد دیگر ویرگول، استفاده از آن در میان جمله‌های پایه و پیرو است:

دوستی را که به عمری فراچنگ آرند، نشاید که به یک دم بیازارند.

هرکه دست از جان بشوید، هرچه در دل دارد بگوید.

۴. بدل، جمله‌ی معترضه و توضیحات دیگری که به جمله افزوده می‌شوند، میان دو ویرگول قرار می‌گیرند:

مردی به عیادت شخصی، که با وی دشمنی داشت، رفت. از خادم پرسید: «حال آقا چطور است؟» گفت: «از دعای شما خوب است.» گفت: «اگر بنا به دعای من بود، باید از خانه صدای شیون بلند می‌شد.»

۵. برای جدا کردن بخش‌های مختلف یک نشانی، ویرگول نهاده می‌شود:

شیراز، چهارراه ادبیات، بخش زبان و ادبیات فارسی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، *کوچه باغ‌های نشابور*، تهران، توس، ۱۳۵۰.

نگارش

ج) نقطه‌ویرگول

هرگاه دو جمله‌ی مستقل به دلایل معنایی با یکدیگر پیوند یابند، میان آن‌ها نقطه‌ویرگول قرار می‌گیرد. می‌توان گفت نقطه‌ویرگول نشانه‌ی درنگی کمتر از نقطه و بیشتر از ویرگول است. در نوشته‌های فارسی نقطه‌ویرگول از نشانه‌های نگارشی پرکاربرد نیست؛ با این حال، آن‌گاه که وجود آن ضرورت می‌یابد، گویاترین و مفیدترین نشانه برای روان کردن متن است. به عنوان نمونه در جمله‌ی زیر نقطه‌ویرگول همراه با حرف ربط [زیرا] به کار رفته است:

هرچه آشنایی ما بیشتر شد، پیوند دوستی محکم‌تر گشت؛ زیرا دیدم آنچه را من اندیشیده بودم، او گفته است.

و مثال بدون حرف ربط:

حافظ تجسم روح ایرانی است؛ چیره‌دستی تام گوهرگران، هنر ظریف منبت‌کاران، بازتاب درخشان مینیاتورکاران و گلزار چشم‌نواز قالی‌ها را در شعر او می‌توان یافت.

تمرین ۱

نقطه، ویرگول و نقطه‌ویرگول بگذارید:

سیمرغ پادشاه دوردست پرندگان پر زیبایی در مرکز چین رها می‌کند پرندگان خسته از هرج و مرج طولانی تصمیم می‌گیرند به دنبال یافتن این شاه بروند می‌دانند که قصر او در قاف کوهی که به دور زمین کشیده شده است قرار دارد آن‌ها خود را در این ماجرای تقریباً بی‌پایان درگیر می‌کنند از هفت دره یا دریا عبور می‌کنند اسم وادی ماقبل آخر «حیرت» است نام آخر «فنا»ست بسیاری از زایران از میانه‌ی راه بازمی‌گردند و بسیاری دیگر از بین می‌روند سی‌تای آن‌ها که بر اثر مصایب به خلوص رسیده‌اند بر روی کوه سیمرغ فرود می‌آیند سرانجام زیارتش می‌کنند پی می‌برند که سیمرغ هستند و سیمرغ هریک از آن‌ها و تمام آن‌هاست این سی‌مرغ در

نگارش

در لحظه‌ی نخست، موسی(ع) از این گونه رابطه‌ی بی‌واسطه با حق‌تعالی، شگفت‌زده می‌شود و می کوشد شبان را به شیوه‌های مألوف رازونیاز با خداوند، رهنمون کند؛ خطاب الهی او را از این کار برحذر می‌دارد و از زبان موسی خطاب به شبان می‌فرماید:

هیچ آدابی و ترتیبی مجو هرچه می‌خواهد دل تنگت بگو

تمرین ۳

در متن زیر هر جا لازم است، نشانه‌های «نقطه»، «ویرگول» و «نقطه‌ویرگول» بگذارید.

امتحان ورودی

از مهد کودک چیزی یادمان نمی‌آید ولی مادرمان می گوید: وقتی خواستیم نام تو را بنویسیم گفتند: این مهد کودک «غیر انتفاعی» است بچه‌ی شما باید علاوه بر شهریه امتحان ورودی هم بدهد این‌طور که مادرمان روایت می کند ما همان‌طور که توی قنداق بودیم ورقه‌ی امتحان ورودی را با موفقیت پرکردیم.

بقیه‌اش را خودمان یادمان می‌آید مثلاً وقتی خواستیم وارد دبستان بشویم گفتند: این دبستان چون «نمونه‌ی مردمی» شده است باید علاوه بر هفت هزار تومان وجه رایج مملکتی امتحان ورودی هم بدهید ما از این امتحان هم سربلند بیرون آمدیم در تمام دوره‌ی دبستان هم با جدیت و تلاشمان نگذاشتیم پول‌هایی که پدرمان برای شهریه قرض کرده بود سوخت شود!

ـ اینک نشانه‌های خود را با علامت‌های پیشنهادی ما بسنجید و ادامه‌ی داستان را نیز بخوانید:

از مهد کودک چیزی یادمان نمی‌آید، ولی مادرمان می گوید: وقتی خواستیم نام تو را بنویسیم، گفتند: این مهد کودک «غیر انتفاعی» است. بچه‌ی شما باید علاوه بر شهریه، امتحان ورودی هم بدهد. این‌طور که مادرمان روایت می کند، ما همان‌طورکه توی قنداق بودیم، ورقه‌ی امتحان ورودی را با موفقیت پرکردیم.

بقیه‌اش را خودمان یادمان می‌آید؛ مثلاً وقتی خواستیم وارد دبستان بشویم، گفتند: این دبستان چون «نمونه‌ی مردمی» شده است، باید علاوه بر هفت هزار تومان وجه رایج مملکتی، امتحان ورودی هم بدهید. ما از این امتحان هم سربلند بیرون آمدیم. در تمام دوره‌ی دبستان هم با جدیت و تلاشمان نگذاشتیم پول‌هایی که پدرمان برای شهریه قرض کرده بود، سوخت شود!

بعد رسیدیم به دبیرستان؛ به هر مدرسه‌ای رفتیم گفتند: اولاً باید بیست سی هزار تومان شهریه بدهید؛ بستگی دارد به همت عالی. هرچه بیشتر، نمونه‌تر. ثانیاً باید در امتحان ورودی شرکت کنید و ثالثاً معدلتان بیشتر از شانزده باشد. به دلیل اختلالی که در حواسمان ایجاد شد، یادمان نمی‌آید دوره‌ی دبیرستان را چگونه گذراندیم!

بعد رسیدیم به سن دانشگاه. رفتیم در کنکور ورودی دانشگاه آزاد روستای خودمان شرکت کردیم و قبول شدیم، اما چون پول شهریه نداشتیم، رفتیم در خدمت نظام وظیفه ثبت نام کردیم و خوشبختانه پذیرفته شدیم و دو سال سر چهارراههای شلوغ شهر، از رانندگان محترم، ادبیات شفاهی یاد گرفتیم!

خدمت نظام که تمام شد، گفتیم برویم در یکی از ادارات دولتی به عنوان آبدارچی استخدام شویم. اداره، علاوه بر امتحان ورودی و حق‌الثبتِ امتحان ورودی و چیزهای دیگر، پارتی هم می‌خواست. ما هرچه گشتیم این مورد آخری یافت نشد، حتی در بازار سیاه!

چون در مدرسه به ما آموخته بودند که «برو کار می‌کن، مگو چیست کار» و تأکید کرده بودند «که سرمایه‌ی جاودانی‌ست کار» سعی کردیم به سرمایه‌ی جاودانی دست پیدا کنیم، منتها نیاز به سرمایه‌ی غیر جاودانی بود. خوشبختانه این سرمایه موجود بود: پیکان مدل پنجاه پدرمان!

رفتیم پولی به حساب ریختیم و در امتحان ورودی اداره‌ی راهنمایی و رانندگی شرکت کردیم. بعد از دو سال فارغ‌التحصیل شدیم و گواهینامه‌ی رانندگی را به دست آوردیم و شروع کردیم به مسافرکشی!

بعد که دستمان به دهنمان رسید، گفتیم برویم تشکیل خانواده بدهیم. قدیم‌ها

نگارش

مادرها می‌رفتند به حمام‌های عمومی و در آنجا دختری را نامزد نمایندگی مجلس عقد و عروسی می‌کردند. اما حالا این امور بیشتر در صف ارزاق عمومی انجام می‌گیرد. مادر ما هم در یکی از همین صف‌ها دختری را برای ما درنظر گرفت. یک روز رفتیم به خواستگاری. والدین دختر گفتند: چون دختر ما «نمونه و مردمی» است، پسرتان باید در امتحان ورودی شرکت کند و ده میلیون تومان هم شهریه (ببخشید، مهریه!) تعهد کند.

خوشبختانه یا بدبختانه در این امتحان قبول شدیم و با میوه‌ها و شیرینی‌های «غیر انتفاعی» جشنی هم برپا کردیم که ای... بد نشد!

سال‌ها بعد، تمام مراحلی را که ما طی کرده بودیم، بچه‌هایمان طی کردند. حالا که رسیده‌ایم به آخر خط، داریم پولی جمع می‌کنیم تا در امتحان دیگری ثبت‌نام کنیم. این آخری دیگر امتحان ورودی نیست، بلکه امتحان خروجی است. دعا کنید قبول بشویم![1]

➢ تمرین نوشتن (۲) ➣

در بخش «تمرین نوشتن (۱)» گزارشی کوتاه از مشاهده‌های یک روز خود یا احساس خود را در رویارویی با یک واقعه نوشتید. اینک همان گزارش را با پرداختن به جزئیات مشاهده‌ها و توصیف صحنه‌ها به ۱۵ تا ۲۰ سطر افزایش دهید. فراموش نکنید برخی از صحنه‌ها را هم می‌توانید در خیال خود بازسازی کنید. همچنین می‌توانید به مناسبت موضوع، به زمان گذشته و به مرور خاطره‌ها بپردازید. نیز می‌توانید در خیال خود به آینده سفر کنید.

ـ یادتان باشد جمله‌های خود را ساده، کوتاه و شیوا بنویسید.

ـ از استاد بخواهید چند نمونه از نوشته‌هایتان را سر کلاس با همکاری دانشجویان بررسی کنند.

ـ نوشته‌ی خود را برای تمرین‌های بعد نزد خود نگه‌دارید.

---

۱. صلاحی، عمران، *از گلستان من ببر ورقی*، ص ۴۱ـ۴۳.

نگارش

نویسندگان حرفه‌ای می‌توانند با توصیف گسترده‌ی جزئیات و بیان هنری، همین گزارش کوتاهِ شما را به یک کتاب خواندنی تبدیل کنند.

آقای دکتر اسلامی ندوشن نوشته‌ای درباره‌ی روستای «کبوده» دارند که در بخشی از آن نوشته، خاطره‌ی خود را از مشاهده‌ی یک دکان آهنگری نوشته‌اند. برای اینکه به شیوه‌ی نوشتن جزئی‌تر خاطرات آشنا شوید، این بخش از نوشته‌ی ایشان را چند بار بخوانید.

آهنگری معتبرِ ده

اسلامی ندوشن

... آهنگریِ معتبرِ ده از آنِ استاد نعمان بود که با پسرهای متعددش و پیشبند چرمی و حالت آزاده و زحمتکش خود، کاوه را به یاد می‌آورد. تمام پسرهایش توی دکانش کار می‌کردند و همه‌ی آن‌ها هم دایماً مشغول بودند. همیشه یکی دو تا خر یا قاطر جلوی دکان برای نعلبندی ایستاده بود و رفت‌وآمد به این دکان قطع نمی‌شد.

من هر وقت از جلو آهنگری می‌گذشتم، دوست می‌داشتم بایستم و تماشا کنم. برایم تازگی داشت که ببینم چیزی ساخته می‌شود، شکل می‌گیرد؛ آهن تافته به نیروی هنر و مهارت آدمیزاد، در عرض چند دقیقه تبدیل به ابزار می‌شود. یکی از پسرها آهن سرخ را از توی کوره بیرون می‌آورد و «استاد»، ذکرگویان و درحالی که نفسِ آهن‌گداز می‌کشید، آن را می‌کوفت و به شکل دلخواه، مثلاً بیل یا کلنگ درمی‌آورد. هنگام کوفتن، جرقه‌های آتش از آهن می‌پرید و من تعجب می‌کردم که چگونه او را نمی‌سوزاند. حتی حایلی روی صورت هم نداشت و سرش را عقب نمی‌برد، با چنان اطمینانی کار می‌کرد که گویی اختیار جرقه‌ها را نیز در دست دارد. آهن تافته، سرخی بسیار زیبایی داشت که اندک‌اندک به بدرنگی و سیاهی می‌گرایید؛ چون جوانی که پیر شود، و سرانجام چون حرارتش به آخر می‌رسید و کارش تمام بود، آن را در آب فرومی‌بردند که صدای «جز» بزرگ و بخار از آن برمی‌خاست و این همان کمال و مرگ او بود.

خرها و قاطرهایی که برای نعلبندی آورده بودند، جلوی دکان انتظار می‌کشیدند. استاد نعمان با چالاکی از دکان پایین می‌آمد، ابزار نعلبندی‌اش در دست. دست یا پای حیوان را بالا می‌گرفتند، و او نعل کهنه را می‌کند و آنگاه با داس هلالی‌شکل که در دست داشت و آن را «سُم‌تراش» می‌گفتند، سُم را می‌تراشید. من دلم می‌لرزید که مبادا به جای دردناکش بخورد، ولی او با چنان مهارتی کار خود را انجام می‌داد که حتی یک مورد هم اشتباه نمی‌آمد. این به منزله‌ی ناخن‌گیری حیوان بود. آن‌گاه نعلِ تازه را می‌گذاشت و می‌کوفت و نوک میخ‌ها را برمی‌گرداند. همه‌ی این کارها در عرض چند دقیقه صورت می‌گرفت، با سرعت و قاطعیت... .[۱]

۱. اسلامی ندوشن، محمدعلی، *روزها*، ص ۲۵ـ۲۶ (با اندکی تصرف).

فصل سوم

- خوانش شعر
- شعر کوتاه (طرح)
- داستان کوتاهِ کوتاه
- کاریکلماتور یا نقاشی با واژه‌ها
- اختلاس
- روش نگارش خط فارسی
- درست‌نویسی (۲)

خوانش شعر**

ع. پاشایی

پیش از این گفته شد که فهم درست و کامل یک سروده‌ی هنری، برای نفوذ به لایه‌های درونی آن، به دقت و مهارت ویژه نیاز دارد. در شعر معاصر ایران، به دلیل تفاوت‌های آن با شعر گذشته، اهمیت این دقت و مهارت بیشتر می‌شود. در نوشته‌ی زیر به گونه‌ای موشکافانه، شیوه‌ی خواندن حرفه‌ای شعر پیشنهاد شده است، تا دریافت شعر آسان‌تر شود.

۱. نخست خوب است که شعر مورد نظر را چند بار بخوانیم؛ زیرا شعر خوب معنای کاملش را در یک‌بار خواندن تسلیم ما نمی‌کند، و شعر اگر شعر برجسته‌ای باشد و در شمار آثار هنری آورده شود، درک و دریافت آن به بررسی‌های طولانی و مکرر نیاز دارد. کمتر هنردوستی پیدا می‌شود که فقط یک‌بار به یک قطعه‌ی موسیقی گوش بدهد و بعد آن را بگذارد کنار و فراموش کند، یا به یک پرده‌ی باارزش نقاشی فقط یک بار نگاه کند و آن را کنار بگذارد. شعر شبیه روزنامه نیست که عادتاً باشتاب آن را می‌خوانند و بعد می‌دهندش به بقال سرِ گذر. شعر به پرده‌ی نقاشی می‌ماند که باید آن را به دیوار دل آویخت.

۲. بحث در حاشیه‌ی هر شعر هنگامی آغاز می‌شود که دست‌کم سه بار شعر مورد نظر را خوانده باشیم؛ به این صورت که بار اول خاموش و بی‌صدا به آن نگاه می‌کنیم و توی دلمان آن را می‌خوانیم. بار دوم آن را زیر لب زمزمه می‌کنیم، درواقع آن را مزمزه می‌کنیم و بار سوم با صدای بلند می‌خوانیم. سپس شروع می‌کنیم به لمس او و حضورش را در کنارمان حس می‌کنیم. او را به دیگران معرفی می‌کنیم، برایشان می‌خوانیم و آنگاه تعمق و تفکر در شعر را با پرسش‌ها و پاسخ‌هایمان آغاز می‌کنیم. شاید این وضع روزی، هفته‌ای، گاهی ماهی و ای بسا سال‌ها و حتی تمامت عمر را نیز دربر گیرد. اینجاست که از «شادی‌های خواندن» سرشار می‌شویم.

هرچه بیشتر شعری را بخوانیم طرح کلی و روشن‌تری از آن دستگیرمان خواهد شد و به حد و حدود واژه‌ها و لحن و آهنگ و ترکیب‌های چشمگیر آن و چیزهای ریز و درشت دیگری پی خواهیم برد.

۳. آنگاه که شعر را بلند می‌خوانیم بهتر است آن را چنان بخوانیم که آواژه‌هایش (آوا + واژه) را در گوش جان بشنویم. شعر را باید شنید، زیرا معانی از راه آواها و اصوات نیز بر ما آشکار می‌شود.

شاید مقایسه‌ی چگونگی خوانش شعر و خواندن روزنامه مفید باشد. روزنامه‌خوان تا می‌تواند روزنامه را تند می‌خواند، اما شعر را باید تا می‌توانیم آهسته بخوانیم. جایی که نشود آن را بلند خواند، زیرِ لب می‌خوانیم. واژگان را باید با زبان و دهانمان شکل دهیم. گویی آن را بیان می‌کنیم، زیر لب خواندنِ مطالب معمولی عادت بدی است. اما این کار در خواندن شعر عادت خوبی است.

۴. شعر را بلند بخوانید و برای دیگران هم بخوانید به صورتی که آن‌ها نیز از آن شعر خوششان بیاید. اگر شعر را با عطوفتی که لازمه‌ی آن است بخوانید، جان و گوهری که در آن هست متجلی می‌شود. آهسته بخوانید تا هر واژه‌ای روشن و متمایز بر شما جلوه‌گر شود، اما روی هجاهای آن بیش از حد مکث نکنید.

۵. گام بعدی، خوانش گسترده و موشکافانه‌ی شعر است که با حس واژگان شعر مورد نظر آغاز می‌شود؛ یعنی با احساس تمام ارزش‌های واژگانی و ارزش‌های ضمنی و دلالت‌های گوناگون آن.

در این مرحله اولین مشکل خوانش، ایجاد یا پدید آوردن یک حس زبان است که احساس کردن واژه‌هاست. به این نیاز داریم که با شکل آن‌ها و رنگ و طعمشان آشنا شویم. برای این کار دو راه پیش روی ماست: یکی به کار بردن یک لغتنامه‌ی خوب و دقیق و دیگری خواندن وسیع شعر. همیشه یک فرهنگ خوب لغت دم دست داشته باشید. سعی بی‌حاصلی است که بخواهیم شعری را بفهمیم بی‌آنکه معانی چندگانه‌ی واژگان آن را بدانیم. آگاهی به معناهای چندگانه و حتی ریشه‌شناسی واژه‌ها می‌تواند راهنمای باارزشی باشد به آنچه آن شعر می‌گوید.

۶. پس از این مقدمات، لازم است که راهی به عمق شعر پیدا کنیم. این مرحله را با پرسش‌هایی درباره‌ی شعر مورد نظر آغاز می‌کنیم.

اولین پرسش، این است که چه کسی یا کسانی در این شعر سخن می‌گویند. به بیان دیگر، گوینده که من او را راوی می‌خوانم کیست و در چه موقعیتی است؟ شناخت او بسیار مهم است. باید توجه داشت که می‌خواهیم گوینده یا سخنگوی شعر را بشناسیم، که او درواقع صدای شعر است. می‌خواهیم او را بشناسیم، نه شاعر را. از این رو ما در هیچ شعری، راوی را لزوماً شاعر نمی‌دانیم؛ چرا؟ برای اینکه ارزش‌های دراماتیک هنر شعر، به اقتضای موقعیت خاص هر شعری، شیوه‌های گوناگون بیانی را عرضه می‌دارد، و الاّ مدام باید شاعر را در چهره‌ی این یا آن کاراکتر بیابیم. جستجوی شاعر در هیأت هر شعر کاری نیست که لزوماً به درک بیشتر و عمیق‌تر ما از آن شعر مددی رساند. می‌خواهیم کسی را که در آن شعر معین با خود یا با تو، یا با ما سخن می‌گوید بشناسیم، با شادی‌ها و اندوه‌هایش، با تمام آنچه او هست در تن و در جانش و در موضع و موقعیتی که او هست و از روزن و دریچه‌ای که نگاه می‌کند، و چه می‌گوید و آن را چگونه می‌گوید و این‌همه در خود شعر جُسته می‌شود، نه در بیرون از آن.

خطای بزرگ است اگر خواننده همیشه فرض کند که گوینده، خودِ شاعر است. بهتر آن است که فرض را بر این بگذارد که گوینده یا راوی شعر، کسی است به‌جز شاعر. حتی هنگامی که به نظر می‌رسد شاعر مستقیماً دارد سخن می‌گوید و حدیث نفس می‌کند، یعنی عواطف و اندیشه‌های خود را بیان می‌کند، باز در چنین نمونه‌ها نیز شاعر معمولاً در مقام نماینده‌ی انسان رفتار می‌کند نه چون فردی که در فلان نشانی، زندگی می‌کند و از این خوشش می‌آید و از آن دیگری بیزار است. همیشه باید محتاط بود که هر چیزی را که شعر هست با زندگی شاعر پیوند نزنیم.

۷. پرسش دوم درباره‌ی تُن (tone) است که زبان‌شناسانِ ما برای آن واژه‌های لحن و نواخت و گاهی هم آهنگ را به کار برده‌اند. اینجا به توضیح بیشتر لحن می‌پردازیم: لحن، همان گرایش و حالت راوی است به سوی درونمایه‌ی شعر یا به

سوی مخاطبانش یا خودش؛ رنگ‌آمیزی عاطفی یا معنای عاطفی اثر است یا شیوه‌ی سرشار کردنِ شخصیت راوی است در سراسر شعر. از این نظر، می‌توان گفت شعری را نخواهیم فهمید مگر دقیقاً گرایش یا حالت راوی را که در آن نمودار می‌شود، حس کنیم. لحن سخن می‌تواند رسمی یا صمیمانه، ساده یا پیچیده، متین یا بازیگوشانه، گستاخ و رُک و پرده‌در یا پرده‌پوش، مهرآمیز یا خشمگین، نرمخو یا درشتناک، کج‌تاب یا خوشخو، ستیزنده یا نوازشگر، روآورنده یا روگرداننده، در خیال یا رودررو، عاشق یا کینه‌ورز، نگران یا بی‌درد و بی‌خیال، خشک و جدی یا طنزآمیز باشد و بسیاری حالات گوناگون دیگر. اما تصمیم‌گیری درست لحن در شعر به مراتب کاری ظریف‌تر و دشوارتر از شناخت لحن در زبان گفتار است، زیرا ما در شعر صدای راوی را نداریم که راهنمای ما باشد. از این‌رو، ناگزیر باید برای آن لحن مشخصی بپذیریم و قبول این لحن است که در برداشت یا تعبیر ما، یعنی تعبیر دقیق و درست ما از بخش‌های گوناگون شعر، به ادراک معنای کامل آن یاری می‌کند و با تغییر لحن یک شعر معین به برداشت‌های متفاوت می‌رسیم و گاهی درک ساختار یک شعر به چگونگی لحن آن ارجاع می‌شود.

۸. پرسش مهم سوم این است: قصد اصلی یا محور شعر چیست؟ شاید قصد و نیت شعر و نه لزوماً قصد و نیت شاعر این باشد که برایمان داستانی بگوید، منش انسان را آشکار کند، تأثر زنده‌ای از صحنه‌ای را آشکار نماید، حالی یا عاطفه‌ای را بیان کند، یا به گونه‌ای زنده اندیشه‌ای یا گرایشی را به ما برساند. این قصد هرچه باشد، ما خود باید درباره‌ی آن تصمیم بگیریم، و آن را تا حد ممکن از نظر ذهنی دقیقاً تعریف کنیم؛ یعنی حد و حدودش را بشناسیم. آن موقع است که می‌توانیم کنش و معنای جزئیات گوناگون شعر را با ربط دادن آن به این قصد اصلی کاملاً بفهمیم. آن موقع است که می‌توانیم شروع کنیم به ارزشیابی آن شعر و تصمیم بگیریم که شعر خوبی است یا نه. ناگفته نماند که دلیل قابل اعتماد ما در قصد و مقصود شعر، خود شعر است. دلایل بیرونی، وقتی که وجود داشته باشد، گرچه غالباً مفید است گاهی ممکن است گمراه‌کننده باشد.

۹. خواننده پس از آنکه واژگان فردی را در شعر مورد نظر شناخت، پیِ ساختارها و الگوها و همبستگی‌ها، یا دقیق‌تر بگوییم، تنیدگی‌های واژه‌ها می‌گردد. اگر بخواهد این رابطه‌های کلامی را مطالعه کند، باید رابطه‌ها یا نسبت‌های ارجاع آن کلام را مطالعه کند (مثلاً یافتن مرجع‌های ضمایر، یعنی پیدا کردن نسبت میان ضمایر و اسم‌ها و مانند این‌ها) و نیز در باب رابطه‌ی دستوری واژه‌ها (مثلاً الگوهای جمله‌نویسی یا انواع جمله و مسائلی مانند این‌ها) و لحن و نظام‌ها یا سیستم‌ها یا سازگان (مثل استعاره‌ها، نمادها و رمزها، اسطوره‌ها، کنایات و تلمیح‌ها، ایماژها، صورت‌های خیال و مانند این‌ها). این رابطه‌های درونی به‌تدریج فرم یا صورت را آشکار می‌کند. وقتی تمام واژه‌ها و عبارات و استعاره‌ها و ایماژها و نمادها و رمزها، تک‌تک و به‌طورکلی (یعنی از نظر رابطه‌ی آن‌ها با کل اثر)، به‌دقت و موشکافانه بررسی شد، آن متن یا شعر مورد نظر «منطق درونی» خاصی را که بر آن روایی دارد و برخی آن را «منطق استعاره» نیز خوانده‌اند، آشکار خواهد کرد. وقتی این منطق درونی بنا نهاده شد، خواننده به شناخت فُرم کلی اثر بسیار نزدیک است.

۱۰. پیش از این گفتم که دریافت شعر نه یک راه بسته و در تنگنا بلکه راه‌های گوناگون دارد. یک راهش این است که از ساختار شعر آغاز کنیم. هر شعر کامل ساختاری یکپارچه و یکه دارد هرچند شاید به آسانی به خواننده رو نشان ندهد که از وحدتی هم‌پیکر و زنده (اُرگانیک) برخوردار است و این وحدت در اُرگانیسم شعر نمودار می‌شود. اما رسیدن به این یکپارچگی چگونه ممکن است؟ خواننده باید حالت آغازین خود را که دور بودن از هرگونه رویکرد خاص نقد و تفسیر پیش‌ساخته است حفظ کند و پا در دام چاله‌های تفسیرهای کلیشه‌ای یا زورکی نگذارد. اما نباید گرفتار این ساده‌اندیشی شد و پنداشت که خوانش شعر راه و روشی ندارد و نمی‌توان در این زمینه آموخت و تمرین کرد. دریافت عمق هر شعر بدون بیداری و تعمق و تأمل خواننده در آن شعر خاص امکان‌پذیر نیست. زیرا بی‌گمان امروزه دیگر شعر، هنری تفننی یا صرفاً «صنعت» نیست اما از تکنیک‌های عمیقی برخوردار است. شناخت عملی این تکنیک‌ها یکی از شیوه‌های درک شعر است.

مقاله

ادراک شعر در آغاز به هشیاری و بیداری خواننده نیاز دارد و سپس به تخیل و خیال‌ورزی و سرانجام به دریافت شهودی او بازمی‌گردد.

۱۱. اینجا به‌ناگزیر خواهیم پرسید که انتقال شعر به خواننده چگونه صورت می‌گیرد؟ به این تمثیل توجه کنید. کنش ارتباط که شعر حاوی آن است دوسویه است. یک‌سو فرستنده یا ایستگاه فرستنده است که پیام را می‌فرستد و دیگری گیرنده‌ای که پیام را می‌گیرد. کامل شدن ارتباط به دو چیز بستگی دارد: یکی به قدرت و صاف فرستادن پیام از سوی فرستنده و دیگری به حساس بودن و میزان بودن گیرنده؛ یعنی به‌اصطلاح کوک‌بودن و روی خط بودن آن. وقتی کسی شعری را می‌خواند و انتقال تجربه‌ای صورت نمی‌گیرد، می‌توان گفت یا شعر شعر به درد بخوری نیست یا خواننده آموخته و تربیت یافته نیست.[۱]

پرسش و پژوهش

با توجه به آنچه در این مقاله پیشنهاد شده است، شعر «ندای آغاز» از سهراب سپهری را که در همین فصل قرار دارد، بخوانید و تحلیل کنید. در صورت امکان، دریافت‌های خود را به صورت مقاله بنویسید و در کلاس بخوانید.

۱. پاشایی، ع.، *از زخم قلب*، ص ۲۴ـ۳۳ (کوتاه شده، با اندکی تصرف).

در شب سرد زمستانی

نیما یوشیج

در شب سرد زمستانی
کوره‌ی خورشید هم، چون کوره‌ی گرم چراغ من نمی‌سوزد.
و به مانند چراغ من
نه می‌افروزد چراغی هیچ،
نه فروبسته به یخ ماهی که از بالا می‌افروزد.

من چراغم را در آمد رفتن همسایه‌ام افروختم در یک شب تاریک
و شب سرد زمستان بود،
باد می‌پیچید با کاج،
در میان کومه‌ها خاموش
گم شد او از من جدا زین جاده‌ی باریک.
و هنوزم قصه بر باد است
وین سخن آویزه‌ی لب:
«که می‌افروزد؟ که می‌سوزد؟
چه کسی این قصه را در دل می‌اندوزد؟»
در شب سرد زمستانی
کوره‌ی خورشید هم، چون کوره‌ی گرم چراغ من نمی‌سوزد.[1]

* * *

شعر «در شب سرد زمستانی» را مانند بسیاری از سروده‌های استوار، می‌توان از دیدگاه‌های مختلف خواند و به‌گونه‌های متفاوت تفسیر کرد؛ آنچه در پی می‌آید، یکی از همین تفسیرهاست.

---

۱. نیما یوشیج، *مجموعه آثار*، ص ۶۰۲.

تفسیر «در شب سرد زمستانی»

محمد حقوقی

این شعر، در شبی سرد از شب‌های زمستان نوشته شده است. هنگامی که شاعر به یاد شب زمستانی دیگر افتاده. شبی خاطره‌انگیز و حسرتبار، که برای همسایه چراغ افروخت و همسایه که سرانجام گم شد. و آنگاه بیان حسرتی و دردی با خاطره‌ی آن شب سرد زمستانی.

این شعر از چهار بند تشکیل شده است. در بند اول که می‌توان آن را مقدمه‌ی شعر گفت، شاعر فضایی ایجاد کرده که خواننده و شنونده را به سادگی در شعر وارد می‌کند. در بند دوم که می‌توان آن را متن شعر خواند، جز اینکه ناگهان علت ایجاد چنان فضایی را بر ما روشن می‌کند، ما را به آخر شعر می‌رساند. به دوراهی حیرانی و سرگردانی. در بند سوم غیر مستقیم خاطره‌ای را که در بند دوم بیان کرده تعمیم می‌دهد و از فضیلت خویش سخن می‌گوید: فضیلتی که دیگر چون او کیست که بسوزد و کیست که بیفروزد. و در بند آخر که عیناً دو سطر آغاز شعر را تکرار می‌کند. هم به لحاظ تأکید بر فضیلت خویش و هم به نشانه‌ی خاطره‌ای و شعری که ادامه خواهد داشت.

در بند اول با مصالح خاصی که به کار می‌برد، در شبی از شب‌های زمستان، تنها از چراغ خود سخن می‌گوید. چراغی که از کوره‌ی خورشید هم روشنی‌بخش‌تر است و از همین روست که هیچ چراغی همچون چراغ او فروزان نیست. و حتی ماه نیز که گویی در یخ گرفته شده است. اما چرا چنین از این چراغ یگانه و فروزان سخن گفت این «چرا» را در بند دوم روشن می‌کند.

در بند دوم می‌بینیم که اگر شاعر در مصراع آغاز، آن‌چنان باز به تأکید از نور چراغ خویش سخن می‌گوید، چراغی گرم‌تر و نورانی‌تر از خورشید، از این روست که غیر مستقیم بتواند از همسایه‌ای سخن بگوید که با وجود چنان چراغ خورشیدوار

در شبی سرد که باد می‌وزید، او در میان کاج‌ها و کومه‌ها، تنها و خاموش رفت و گم شد:

در میان کومه‌ها خاموش
گم شد او از من جدا زین جاده‌ی باریک

و به این ترتیب خواننده را حیران و سرگردان بر سر دوراهی به توقف وامی‌دارد. با این اندیشه که آیا او از کدامین راه رفته و چرا با وجود چنان چراغی گم شده است؟

در اینجا به نظر می‌رسد که شعر باید تمام می‌شد. اما چرا تمام نشده است، برای اینکه در چند سطر آخر گفته شود این خاطره در زمانی اتفاق افتاده، که اکنون دیری از آن گذشته است. و در این مدت، مدام در این اندیشه بوده که آیا کیست که همچنان چراغ می‌افروزد و کیست که همواره این قصه را به یاد خواهد سپرد؟!

اما این توضیح ساده‌ی شعر بود. نباید فراموش کرد که: با توجه به کلمه‌ها و ترکیب‌هایی که از حوزه‌ی لغوی خود فراتر رفته‌اند و شکل مستعار گرفته‌اند، بی‌اینکه از زبان ساده‌ی شعر دور شوند و فضایی روشن را تاریک کنند، شعر، جز صورت ظاهری‌اش صورتی نیز در زیر دارد. صورتی نمادین: نیمایی که چراغ به دست گرفت و همسایه‌ای که شایستگی این روشنی‌بخشی را نداشت و شاعر که همچنان نور بخشید و از خود پرسید که: آیا کسی دیگر هست که شایسته‌ی چنین راهنمایی باشد؟ و آیا پس از این، کسی به حقانیت من شهادت خواهد داد؟! و در بند آخر که با تکرار دو سطر آغاز شعر، گویی به شعر به جای حرکت طولی، حرکت دایره‌ای می‌بخشد. و این یکی از نخستین اسباب شکل شعری است که یعنی: حکایت همچنان باقی است.[۱]

---

۱. حقوقی، محمد، *شعر زمان ۵*، ص ۳۲۳ـ۳۲۵.

داستانی نه تازه

نیما یوشیج

شامگاهان که رؤیت دریا
نقش در نقش می‌نهفت کبود
داستانی نه تازه کرد به کار
رشته‌ای بست و رشته‌ای بگشود
رشته‌های دگر بر آب ببرد.
اندر آن جایگه که فندق پیر
سایه در سایه بر زمین گسترد
چون بماند آب جوی از رفتار
شاخه‌ای خشک کرد و برگی زرد
آمدش باد و با شتاب ببرد.
همچنین در گشاد و شمع افروخت
آن نگارینِ چربدستْ استاد
گوشمالی به چنگ داد و نشست
پس چراغی نهاد بر دم باد
هرچه از ما به یک عتاب ببرد.
داستانی نه تازه کرد، آری
آن ز یغمای ما به ره شادان،
رفت و دیگر نه بر قفاش نگاه
از خرابیّ ماش آبادان
دلی از ما ولی خراب ببرد!

فروردین ۱۳۲۵

پرسش و پژوهش

۱. به نظر شما منظور اصلی شاعر از بیان عبارت «داستانی نه تازه» در این شعر چیست؟

۲. هر بند از این شعر با یک سطر به پایان می‌رسد: «رشته‌های دگر بر آب ببرد»، «آمدش باد و با شتاب ببرد»، «هرچه از ما به یک عتاب ببرد»، «دلی از ما ولی خراب ببرد»، آیا می‌توان پیوندی بین این سطرها و مضمون اصلی شعر برقرار کرد؟

۳. از ویژگی‌های برخی از سروده‌های موفق معاصر، درونی شدن شعر و یکی شدن شاعر با طبیعت است. به نظر شما این ویژگی در کدام قسمت از شعر «داستانی نه تازه» بیشتر به چشم می‌خورد؟

۴. تلاش کنید بر اساس تفسیری که از شعر «در شب سرد زمستانی» خواندید و با کمک پاسخ‌هایی که برای پرسش‌های بالا یافتید، «داستانی نه تازه» را تفسیر کنید.

مرجان

هوشنگ ابتهاج (سایه)

سنگی‌ست زیر آب
در گود شبگرفته‌ی دریای نیلگون
تنها نشسته در تکِ آن گورِ سهمناک،
خاموش مانده در دلِ آن سردی و سکون

او با سکوت خویش
از یاد رفته‌ای‌ست در آن دخمه‌ی سیاه
هرگز بر او نتافته خورشید نیمروز،
هرگز بر او نتافته مهتاب شامگاه

بسیار شب که ناله برآورد و کس نبود
کان ناله بشنود
بسیار شب که اشک برافشاند و یاوه گشت
در گودِ آن کبود

سنگی‌ست زیر آب، ولی آن شکسته سنگ
زنده‌ست، می‌تپد به امیدی در آن نهفت
دل بود، اگر به سینه‌ی دلدار می‌نشست
گل بود، اگر به سایه‌ی خورشید می‌شکفت[1]

---

۱. روزبه، محمدرضا، *ادبیات معاصر ایران (شعر)*، ص ۱۷۶.

تحلیل و تفسیر شعر «مرجان»

سایه در شعر نیمایی «مرجان»، حس تنهایی، غربت و حسرت را دستمایه‌ی سروده‌ی خود کرده است. تنهایی تلخ و تاریک این پدیده‌ی آبزی در اعماق کبود گوداب، به مدد شبکه‌ی ترکیب‌ها و تصاویر گیرا و گویا، تپش و تجسمی عاطفی یافته است:

در گود شبگرفته‌ی دریای نیلگون
تنها نشسته در تک آن گور سهمناک
خاموش مانده در دل آن سردی و سکون
او با سکوت خویش
از یاد رفته‌ای است در آن دخمه‌ی سیاه
...

شعر مرجان، «در نگاه نخست وجهی غنایی را حائز است و بازتابی است از روان هنرمند، که خویش را از خورشید نیمروز و مهتاب شامگاه دور می‌یابد ... [نیز] باید از حس تکامل‌یافته‌ی رمانتیک شاعر یاد کرد که توانسته یک مضمون دیرسال و کهن را، که همان تنهایی و دورافتادگی باشد، به نحوی ملموس و زنده، با تصاویری از سنگی بی‌جان، به محتوایی امروزی بدل کند.»[1]

اخوان ثالث نیز با رهیافتی ذوقی درباره‌ی این شعر می‌نویسد: «[مرجان] تمثیل و سمبول زیبایی است و نشانه‌ی تپش صوفیانه‌ی جاوید نیمه‌سنگ و نیمه‌گیاهی است که در گود شب‌گرفته‌ی دریای نیلگون، در زیر خروارها آب، هنوز دلش زنده است، می‌تپد و بگذار بتپد. زیرا بالاخره دریا، سال‌های سال است که مرجان داشته و بعد از این هم باید داشته باشد و اصولاً جلوه‌های شعری تصوف و عرفان، زیباست و هر زمانی هم یک نوع صوفیگری دارد.»[2]

---

۱. عابدی، کامیار، *در زلال شعر (زندگی و شعر ابتهاج)*، ص ۱۳۸.
۲. *همان*، ص ۱۴۲، به نقل از: *حریم سایه‌های سبز*.

سایه در این شعر کوشیده است تا از منظری تازه و غیر متعارف، به شهودی شاعرانه از شیء برسد و آن را تا حد نمادینگی بپرورد و بپیراید، اما محدودیت قلمرو تماشای شاعرانه و زیباشناسی او مانعی شده است بر سر راهِ اشراقِ عمیق شاعرانه. تپندگی و تنیدگی شاعر، با ذات شیء (مرجان)، از مرزهای مرسوم و مألوف شعر رمانتیک آن دهه‌ها فراتر نرفته است، یعنی همان نگاه توللی‌وار به اجزا و عناصر طبیعت و همان شیوه و شگردهای معمول و متعارف: واژگان بلورین، ترکیبات خوش‌آهنگ، تصاویر شفاف و لطیف، بیان موجز و صیقل‌خورده، آهنگ نرم و پرزمزمه و... اما هنوز و همچنان جای جهش و جسارت در ساحتِ ادراکِ ناب شاعرانه خالی است.

شیوه‌ی توصیف و شبکه‌ی تصاویر، همراه با لحن اندوهگنانه‌ی کلام، به فضاسازی شاعرانه در مسیر بازنمود غربت و غمناکی مرجان در عمق آبها یاری رسانده‌اند؛ نیز «پایان یافتن همه‌ی مصراع‌ها (به‌جز یکی) به هجاهای بلند و حتی هجاهایی معادل سه هجای کوتاه سبب می‌شود که آهنگ هر مصراع به آرام و سکون بینجامد که با حالت انزوا و تنهایی و غمزدگی مرجان کمال تناسب را دارد.»[1] توقف ذهن و زبان شاعر در محدوده‌ی طیف زیباشناسی شعر رمانتیک دهه‌های بیست و سی، از منظر ابعاد ساختاری شعر، به‌خوبی پیداست. ترکیبات شعری: دریای نیلگون، گور سهمناک، دخمه‌ی سیاه، خورشید نیمروز، مهتاب شامگاه، گود آن کبود، سینه‌ی دلدار، سایه‌ی خورشید و...، یادآور سیاق کلام توللی، گلچین گیلانی و امثالهم است. نیز قرینه‌سازی‌های کلامی نظیر:

هرگز بر او نتافته خورشید نیمروز/ هرگز بر او نتافته مهتاب شامگاه

دل بود اگر به سینه‌ی دلدار می‌نشست/ گل بود اگر به سایه‌ی خورشید می‌شکفت

همراه با گرایش پنهان- آشکار ذهن و زبان شاعر به نظام ساختاری چهارپاره‌سرایی در سراسر شعر و نیز نظام قافیه‌بندی‌ها و...، همه و همه، ایستایی قریحه‌ی شاعر در حیطه‌ی همان نظام زیبایی‌شناختی را نشان می‌دهند. ناگفته نماند

---

۱. یوسفی، غلامحسین، *چشمه‌ی روشن*، ص ۷۶۵.

که در همین حیطه نیز شاعر از برخی قابلیت‌های موسیقیایی کلام در جهت پرداخت حس و حال شعر، به‌خوبی سود جسته است؛ مثلاً در بند اول شعر:

سنگی‌ست زیر آب
در گود شبگرفته‌ی دریای نیلگون
تنها نشسته در تک آن گور سهمناک
خاموش مانده در دل آن سردی و سکون

شبکه‌ی تصویری حاصل از واژگان و ترکیب‌ها و بار موسیقیایی آن‌ها خصوصاً طنین خفه و خفته‌ی حروف پیاپی «گ» حالت نفس‌تنگی مرجان «در تک آن گور سهمناک» و «گود شبگرفته‌ی دریای نیلگون» را مجسم می‌کند، کما اینکه طنین حروف «س» در کلمات «سردی و سکون» دقیقاً القاگر سکوت و سکون مرجان در غریو و غوغای خیزاب‌های سهمگین است، همان‌طور که در این سطر نیز:

از یاد رفته‌ای‌ست در آن دخمه‌ی سیاه

طنین «آه» در پایان مصراع، به‌خوبی حس حسرت‌زدگی مرجان را در حصار خاموشی و فراموشی و از یاد رفتگی، ترسیم و تصویر نموده است.

سایه این شعر را در بهمن‌ماه ۱۳۳۲ یعنی چند ماه پس از کودتای ۲۸ مرداد سروده است، یعنی در اوج خفتگی و نهفتگی سنگ‌ها و سنگواره‌های «تیپاخورده‌ی رنجور» در عمق «آب‌های وحشت».

آیا این مرجانِ کم‌جان، نماد و نمودی از سایه و سایه‌وارانی نیست که به جستجوی خورشید بودند اما در گود شبگرفته‌ی دریای نیلگون (جامعه‌ی خفه و خاموش پس از کودتا) گرفتار شدند؟ همانان که در ژرفای غربت و غمناکی خود، دستمایه‌ای جز اشک و آه حسرت و حیرت نداشتند، همانان که در اعماق سکوت و سکون خود، بدان امید می‌تپیدند که شاید روزی روزگاری دوباره، چون دلی بر سینه‌ی دلدار بنشینند و چون گلی در سایه‌ی خورشید بشکفند.[۱]

---

۱. روزبه، محمدرضا، *ادبیات معاصر ایران (شعر)*، ص ۳۸۳ـ ۳۸۶.

ندای آغاز

سهراب سپهری

سهراب سپهری (۱۳۰۷ـ ۱۳۵۹) شاعری است دارای سلوک باطنی و ویژگی اصلی شعر او گسستگی از عوالم بیرون و پیوستگی مستقیم با عوالم درون است و از این جهت در دوره‌ی معاصر ادبیات ما، چهره‌ای یگانه دارد. دو منظومه‌ی بلند *صدای پای آب* و *مسافر* و نیز دفتر *حجم سبز*، اوج شکوفایی شاعرانه‌ی اوست. در این مجموعه‌ها سپهری در مقام شاعری، دارای دید خاص شاعرانه و «فلسفی» یا به بیانی دیگر، صاحب دیدگاهی «حکیمانه» است. او در کنجِ تنهای سکون و آرامش و در حالت آشتی با هستی و همه‌ی فرانمودهای آن، به سرخوشی و خرسندی رسیده است. در دفتر *حجم سبز* زیباترین سرآغازهای شعر و ناگهانی‌ترین اشراق‌های شاعرانه را درمی‌یابیم. «کفش‌هایم کو؟ چه کسی بود صدا زد: سهراب؟»، سرآغازی است که یکباره ما را از جهان پرجنگ و جدال خود می‌کند و به فضاهای دوردست می‌کشاند و ما را به لطیف‌ترین لحظه‌های تجربه‌ی شاعرانه‌ی زندگی و هستی، فرامی‌خواند.[۱]

کفش‌هایم کو،
چه کسی بود صدا زد: سهراب؟
آشنا بود صدا، مثل هوا با تن برگ.
مادرم در خواب است؛
و منوچهر و پروانه، و شاید همه‌ی مردم شهر.
شب خرداد به آرامی یک مرثیه از روی سر ثانیه‌ها می‌گذرد

---

۱. آشوری، داریوش، «سپهری در سلوک شهر»، *باغ تنهایی*، ص ۱۱ـ ۲۶.

و نسیمی خنک از حاشیه‌ی سبز پتو خواب مرا می‌روبد.
بوی هجرت می‌آید:
بالش من پُرِ آوازِ پَر چلچله‌هاست.
صبح خواهد شد؛
و به این کاسه‌ی آب،
آسمان هجرت خواهد کرد.
باید امشب بروم.
من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم،
حرفی از جنس زمان نشنیدم.
هیچ چشمی، عاشقانه به زمین خیره نبود.
کسی از دیدن یک باغچه مجذوب نشد.
هیچ‌کس زاغچه‌ای را سر یک مزرعه جدی نگرفت.
من به اندازه‌ی یک ابر دلم می‌گیرد.
وقتی از پنجره می‌بینم حوری
ـ دختر بالغ همسایه ـ
پای کمیاب‌ترین نارونِ روی زمین
فقه می‌خواند.

چیزهایی هم هست، لحظه‌هایی پر اوج
(مثلاً شاعره‌ای را دیدم
آن‌چنان محو تماشای فضا بود که در چشمانش
آسمان تخم گذاشت.
و شبی از شب‌ها
مردی از من پرسید:
تا طلوع انگور، چند ساعت راه است؟)

باید امشب بروم.

باید امشب چمدانی را
که به اندازه‌ی پیراهن تنهایی من جا دارد، بردارم
و به سمتی بروم
که درختان حماسی پیداست،
رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند.

یک نفر باز صدا زد: سهراب!
کفش‌هایم کو؟[1]

۱. سپهری، سهراب، *هشت کتاب*، ص ۳۹۱ـ۳۹۳.

تفسیر «ندای آغاز»**

سیروس شمیسا

«ندای آغاز» شرح انگیزه‌ی سفری است به سوی وسعتی که کلمات از توصیف آن عاجزند (وسعت بی‌واژه)؛ جایی که درختان حماسی آن از دور پیداست. شاعر در این شعر برخی از دلایل سفر خود را برای ما روایت می‌کند. او از یک طرف مشتاق و از طرف دیگر مجبور است که به این سفر برود. سپهری قبلاً شرحی از این سفر روحانی را در شاهکار بی‌نظیر خود، منظومه‌ی *مسافر*، بیان کرده بود. در آنجا برای ما شرح داده بود که «همیشه فاصله‌ای هست» و هیچ‌گاه نمی‌توان چنان‌که باید و شاید به حقیقت رسید و بدین سبب است که «این ترنم محزون حزن، تا به ابد شنیده خواهد شد.» آری همیشه بین سهراب (در مقام انسان نوعی) و نوشدارو (حقیقت و شفا و آرامش) فاصله‌ای هست:

من از سیاحت در یک حماسه می‌آیم
و مثل آب
تمام قصه‌ی سهراب و نوشدارو را
روانم

سفر، از موتیف[1]های شعر سپهری است و گسترده‌ترین و فلسفی‌ترین شکلش در منظومه‌ی *مسافر* تبیین شده است.

سفرهایی تو را در کوچه‌هاشان خواب می‌بینند
تو را در قریه‌های دور مرغانی به هم تبریک می‌گویند

گوش کن جاده صدا می‌زند از دور قدم‌های تو را

---

۱. motif: عنصر، حادثه، سخن، مطلب، موضوع، مضمونی که در کل ادبیات یا کل آثار کسی یا در یک اثر خاص، مدام تکرار می‌شود.

این سفرها معمولاً در زمین و زمان شروع می‌شوند و به جایی در آن سوی زمین و زمان می‌رسند. سفر مطرح در «ندای آغاز» نیز از این دست است. در یک شب آرام خرداد آغاز می‌شود و به سوی شهر نمادین حماسه‌ها در بی‌کرانگی بی‌واژه‌ای ختم می‌شود.

کسی او را در آغاز (همچنان‌که در پایان) شعر ندا درمی‌دهد: سهراب! سهراب! شاعر مدت‌ها به اندیشه فرومی‌رود، چه باید کرد؟ تمام جوانب را می‌سنجد و سرانجام تصمیم می‌گیرد که به آن ندا جواب مثبت دهد. شعر با همان ندا به پایان می‌رسد و دیگر شاعر رفته است و دیگرباره سهراب به دنبال نوشدارو رفته است.

این شعر، شرح کوتاه انگیزه‌ی سفری است از شهر خواب و غفلت و زندگانی متعارف به سوی مرزهای بیداری و روشنی و دگرگونه زیستن.

شاعر، خود در این شعر سؤالی مطرح کرده است:

چه کسی بود صدا زد: سهراب؟! کسی که سهراب را در دل آن شب آرام خرداد صدا می‌زد، بی‌شک خود سهراب بود، کسی در اندرون آن خسته‌دل بود، زیرا «آشنا بود صدا» آن‌قدر آشنا و طبیعی بود که می‌توان گفت رابطه‌ی آن با سهراب مثل رابطه‌ی برگ با هوا بود!

آیا دیگران هم این صدا را می‌شنیدند؟ دیگران خوابیده بودند. هرچند این خواب، خواب غفلت و ناهشیاری است، اما شاعر گلایه‌ای ندارد. این خفتگان، مردم عادی و طبیعی‌اند و خواب آنان همان زندگانی عادی و متعارف است. طبیعت آدمی این است که به خواب فرورود، مخصوصاً اگر شب زیبای خرداد به آرامی یک مرثیه در جریان باشد. شاعر دلگیر نیست و نمی‌گوید که

غم این خفته‌ی چند
خواب در چشم ترم می‌شکند

(نیما یوشیج)

انگیزه‌ی بی‌خوابی او از لونِ دیگری است. حتی می‌توان گفت به آن خفتگان علاقه دارد، آنان مادر و خواهر و بستگانش هستند:

مادرم در خواب است

و منوچهر و پروانه و شاید همه‌ی مردم شهر

چرا خود او به خواب نمی‌رود؟ صدایی از درون او، او را مخاطب قرار داده است. شاعر می‌کوشد تا به آن صدا وقعی ننهد و مانند دیگران به خواب رود و مثل «همه‌ی مردم شهر» تن به زندگانی عادی و طبیعی دردهد. به رختخواب می‌رود و کاسه‌ی آبی بر فراز سر می‌بیند و پتو را بر تن درمی‌کشد، اما چه فایده؟!

از حواشی باغ سبز پتو، نسیمی خنک به سوی او می‌وزد و خواب او را به یکباره می‌روبد! باد در سمبولیسم سپهری، هشیاری و آگاهی است، این باد، بادی حکمت‌آموز و دانش‌آفرین است. حتی از بالش او که جایگاهِ سرِ پر از خیال اوست، آواز پرستوهای پرجنب‌وجوش مسافر می‌آید. دیگر چگونه می‌توان خفت؟ نه، باید همین امشب بروم.

چگونه سرانجام بین ماندن (خفتن) و رفتن تصمیم می‌گیرد؟ با خود می‌اندیشد که در ماندن چه فایده‌ای است؟ او تنهاست، فقط اوست که بیدار است. دیگران همه خفته‌اند، کسی نیست که بتوان با او سخنی گفت و مشورتی کرد. علاوه بر این، او بارها از بازترین پنجره‌ها برای مردم سخن گفت، اما هیچ‌گاه جوابی درخور زمانه‌ی خود نشنید؛ گویی هیچ‌کس از «اهالی امروز» نبوده است. نگاه هیچ‌کس عاشقانه به زمین رویاننده‌ی خدا خیره نبود. آدمیان در زندگانی غافلانه و پرشتاب خود، هیچ‌گاه در کنار باغچه‌ای مکث نکردند و آن را درنیافتند. به فرود و نشست زاغچه‌ای بر سر باغچه‌ای «نگاه» نکردند؛ فقط زاغچه‌ها و باغچه‌ها را بر طبق عادت «دیدند» و گذشتند. حال آنکه او بارها فریاد زده بود: «چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید». حوری آن فرشته‌ی معصوم، در زیباترین شب‌های جهان، در پای کمیاب‌ترین نارون‌های روی زمین، به جای آنکه به عشق بیندیشد و درس عشق بخواند، درس قوانین و آداب می‌خواند. آری:

پس باید رفت. در چنین سرزمینی چرا بمانی؟ اما از دیگرسو چیزهای خوبی هم هست، اما در حاشیه و پرانتز است، حضور فعال و دایمی ندارد، گاه‌گاهی و اتفاقی است. مثلاً در آن سرزمین، شاعره‌ای هم بود که آن‌قدر به فضای شفاف و روشنی‌های دوردست خیره ماند تا چشمانش روشن و سفید شد، آسمان شد و پر از

ستاره شد و یکی از مردان شهر هم بود که زمانی از شاعر، از مسافت و فاصله‌ی بهار و رسیدن میوه‌ی معرفت و نور پرسیده بود. اما لابد مسافت بعیدی بود، هنوز تا «طلوع انگور» سال‌ها و بلکه قرن‌ها راه است، به این زودی‌ها صبح نمی‌شود، پس باید همین امشب رفت.

آیا شاعر در این سفر تنهاست؟ آری، چون همه در خوابند. چمدان کوچک خود را که در آن فقط پیراهن تنهایی او جا می‌گیرد برمی‌دارد و به دنبال کفش‌هایش می‌رود.

به کجا می‌خواهد برود؟ سفر او به جایی است که واژه‌ها از وصف و تبیین آن عاجزند، به سمتی که درختان بلند حماسی آن از دوردست‌ها حتی در دل شب نمایانند، درختان شعور و معرفت.

اینجا نقطه‌ی اوج شعر است، خواننده، کنجکاو است که نشانی مقصد را دقیقاً دریابد. مقصد، غیر عادی، روحانی و متعالی است و به‌عنوان مشبه در ذهن خود شاعر نیز صراحت و وضوح ندارد. از این رو نمی‌تواند در توصیف آن مشبه‌به‌ای بیابد و حتی سمبولی بسازد. پس بهترین وصفی که می‌تواند ارائه کند، این است که بگوید: بی‌وصف! آیا نمی‌شود این شعر را روایت ساده‌ای از سفر از شهری به شهر دیگر تلقی کنیم؟ مسلماً نه؛ زیرا در آن لغات و عباراتی است که فریاد می‌زنند که ما را به نحو دیگری دریابید، لغات و عباراتی از قبیل: طلوع انگور، درختان حماسی، وسعت بی‌واژه، بالشی پر از آوازِ پر چلچله‌ها، نسیم خنک حاشیه‌ی سبز پتو، کفش، ناشناسی که در دل شب فریاد می‌زند: سهراب!

چرا آغاز و پایان شعر یکسان و مکرر است؟: چون مهم‌ترین قسمت شعر است و انگیزه‌ی سفر و سرودن شعر را بیان می‌کند و از این‌رو باید مؤکّد باشد. اگر یک‌بار می‌گفت: کفش‌هایم کو؟ در آن تأکیدی نبود و شاید ما می‌پنداشتیم که همان معنای حقیقی و نخستین کفش منظور است، اما تکرار آن به ما می‌گوید که در آن تأکید و قصد خاصی است، با یک سمبول مواجهیم و باید آن را دیگرگونه دریابیم.[1]

---

۱. شمیسا، سیروس، *نگاهی به سپهری*، ص ۱۹۵ـ۲۰۰.

سیب

مهرداد فلاح

شعر معاصر فارسی تاکنون، عرصه‌ی تحولات بسیار شده است. شعر «سیب» از گونه‌هایی است که شعر امروز، موسوم به «شعر دهه‌ی هفتاد» تجربه می‌کند.

همان‌طورکه در تفسیر شعر خواهید خواند، توجه ویژه‌ی شاعران این گونه اشعار بر ظرفیت و قابلیت‌های زبانی، متمرکز شده است. برای نمونه در شعر زیر چرخش معنایی واژه‌ی «پرده»، منجر به تأویل‌ها و برداشت‌های گوناگون در این سروده می‌شود:

گاهی
پنجره هم می‌تواند
نقشی از پرده بازی کند.

پشت همین رنگ‌ها،
رنگ‌هایی دیگر
پنهان است.

پشت همین خاموشی
نمی‌دانی ترانه‌ها،
چه آتش‌بازی زیبایی
راه انداخته‌اند.

سیب را کنار می‌زنم
که سیب را نشانتان بدهم![1]

---

۱. پاشا، ابوالفضل، *حرکت و شعر*، ص ۱۵۵.

نگاهی به شعر «سیب»**

ابوالفضل پاشا

این شعر دو قسمت دارد؛ قسمت اول: سطرهای یک تا ده، قسمت دوم: سطرهای یازده و دوازده. قسمت اول، خود از سه بخش تشکیل یافته است: ۱) سطرهای یک تا سه، ۲) سطرهای چهار تا شش، ۳) سطرهای هفت تا ده و در یک نمای کلی در قسمت اول این شعر، با نقش‌آفرینی یک کاراکتر روبه‌روییم که در قسمت دوم، همان کاراکتر به استحاله می‌رسد. شعر را یک‌بار دیگر ـ و این بار با توجه به همین تقسیم‌بندی ـ مرور می‌کنیم:

در قسمت اول این شعر کلمه‌ی پرده دالی است که مدلول‌های گوناگون دارد، یا آنکه کاراکتری است که نقش‌های مختلفی را ایفا می‌کند: در بند اول می‌خوانیم که پنجره نقشی از پرده بازی می‌کند. در اینجا ظاهراً با پرده در مفهوم فیزیکی آن روبه‌روییم که آن را پشت پنجره نصب می‌کنند. البته پرده وجود ندارد و ما با خودِ پنجره مواجهیم. به عبارت دیگر پنجره، خود پرده است یا آنکه نقش پرده را بازی می‌کند. اما چنین چیزی چگونه ممکن است که پنجره، خود، پرده باشد؟ پس برای یافتن جواب، بقیه‌ی شعر را می‌خوانیم:

در بند دوم با پرده‌ی نقاشی روبه‌روییم که پشت رنگ‌ها، رنگ‌های دیگری پنهان است. در اینجا به هیچ‌وجه با کلمه‌ی پرده روبه‌رو نیستیم و این نقش برای این کلمه یا این کاراکتر، به تعبیر راوی، پنهان است. در شعر پیش می‌رویم و پشت خاموشی، ترانه‌ها را پیدا می‌کنیم و با پرده‌ی موسیقی همراه می‌شویم تا آنکه قسمت اول شعر را به پایان می‌بریم.

اینک معانی مختلف پرده را در این شعر درنظر می‌گیریم: ۱) پرده در مفهوم آنچه پشت پنجره می‌آید، ۲) پرده‌ی نقاشی و ۳) پرده‌ی موسیقی. پس آیا با توجه به این نقش‌ها برای کاراکتر «پرده»، تناقض ابتدای شعر توجیه می‌شود که پنجره بتواند

نقش پرده را بازی کند؟ به‌ویژه آنکه پنجره، خود، پرده است!

پرده‌ی پشت پنجره یعنی مانعی در برابر دیدن. در حالی که در این شعر، ما به «دیگرگونه دیدن» دعوت می‌شویم. برای پاسخ به سؤال فوق، باید به یکی دیگر از معانی پرده دقت کنیم: پرده علاوه بر این معانی، پرده‌ی سینما یا همان پرده‌خوانی را به ذهن می‌رساند. پرده‌خوانی همان است که پرده‌ای منقوش بر دیوار می‌آویختند و یک راوی درباره‌ی آن قصه می‌گفت. پرده‌ی داستان «رستم و سهراب» از جمله‌ی پرده‌های مرسوم در پرده‌خوانی است.

در این شعر، پنجره در نقش پرده، بازی می‌کند و این خود، قابل باور است، چرا که چهارچوب پنجره و جلوه‌های بصری آن، ما را به یاد پرده‌خوانی یا در مفهوم امروزی‌تر آن، پرده‌ی سینما می‌اندازد و در این پرده، روایتی همراه تصویر ـ مثلاً پرده‌ی نقاشی ـ و نیز همراه صدا ـ مثلاً پرده‌ی موسیقی ـ وجود دارد.

حال یک‌بار دیگر به اول شعر برمی‌گردیم: پنجره در حالی که پرده جلوی آن را نگرفته است، نقشی از پرده‌ی سینما را بازی می‌کند و درواقع دعوتی است برای دیدن. به این ترتیب که کلمه‌ی پرده در قسمت اول این شعر سه نقش مختلف می‌گیرد که همه، به پنهان بودن پدیده‌ها دلالت دارند: اینکه پنجره می‌تواند نقشی از پرده‌ی سینما را بازی کند و این نکته تاکنون از دیده‌ها «پنهان» بوده است.

پشت همین رنگ‌ها، رنگ‌های دیگری «پنهان» است.

پشت همین خاموشی، ترانه‌ها آتش‌بازی راه انداخته‌اند و تو ـ ای مخاطب! ـ این را نمی‌دانستی و برایت «پنهان» بود.

این بخش‌ها، اگرچه به یک چیز مشخص دلالت دارند، اما ظاهراً ساخت آن‌ها یک ساخت موزاییکی است؛ زیرا در توازی هم قرار گرفته‌اند، نه در جهت تکمیل هم. به عبارت دیگر راوی، ما را به دیدن دعوت می‌کند تا پدیده‌هایی را که تاکنون «پنهان» بوده‌اند، آشکار کند. راوی، ما را به دیدن یا بهتر دیدن دعوت می‌کند، چنان‌که پنجره را «بی‌پرده» نشان می‌دهد تا بتوانیم ابتدا جلوه‌های بصری مثل رنگ‌ها و تصویرها را ببینیم و بعد صداها و آهنگ‌ها را بشنویم. این قضیه و این توالی از صدق هنری حکایت می‌کند، به طوری که ما هنگام دیدن یک منظره، ابتدا

شیفته‌ی رنگ‌ها و بعد متوجه صداها می‌شویم. حتی از لحاظ علمی نیز همین‌طور است که نور سرعتی بسیار بیشتر از صوت دارد، چنان‌که هنگام رعد و برق هم، برق بسیار زودتر از رعد خود را به رخ می‌کشد. حال دقت می‌کنیم که کلمه‌ی پرده بعد از نقش‌پذیری‌ها: ۱) پرده‌ی سینما، ۲) پرده‌ی نقاشی و ۳) پرده‌ی موسیقی، نقشی می‌پذیرد که نسبت به نقش‌های قبلی یک جهش به حساب می‌آید.

کلمه‌ی پرده در قسمت دوم شعر به «سیب» استحاله می‌یابد و می‌خواهد نقش جدیدتری را بازی کند که البته مفهوم این نقش، از مفهوم «پرده‌ای که پشت پنجره نصب می‌شود»، مأخوذ است، زیرا ما معمولاً پرده‌ی پشت پنجره را کنار می‌زنیم تا چیزی را به کسی نشان بدهیم. راوی در اینجا «سیب» ـ در نقش پرده‌ی پشت پنجره ـ را کنار می‌زند که «سیب» را نشانمان بدهد. و این، به رغم تناقض ظاهری‌اش، همان دیگر دیدن است که استحاله‌ی پرده به سیب را نیز به همراه دارد. از لحاظ جلوه‌ی بصری می‌توان گفت: انگار این سیب را از بس که می‌دیدیم، نمی‌دیدیم. یعنی از فرط حضور، غایب بود. پس راوی آن را برمی‌دارد تا نشانش بدهد.

از لحاظ واقعیت نیز همین‌طور است که حواس ما بعد از عادت به چیزی، دیگر آن را حس نمی‌کند. مثلاً منظره‌ای بر روی دیوار که هر روز آن را می‌بینیم، دیگر درخور توجه نیست. یا عطری که آن را هر روز مورد استفاده قرار می‌دهیم، بعد از مدتی قابل تشخیص نخواهد بود. یعنی «حضور» از فرط تکرار به «غیاب» تبدیل می‌شود و شاعر این بار می‌خواهد این غیاب برساخته را به حضور تبدیل کند، آن هم با این شیوه که سیب کنار می‌رود و جای خالی‌اش دیده می‌شود، و همین «جای خالی» توجه ما را جلب می‌کند. پس دقت باید کرد که در اینجا کلمه ـ و نه تصویر ـ در جای کاراکتر قرار می‌گیرد، نقش می‌پذیرد و در این نقش‌آفرینی، جهش می‌یابد و به کاراکتر دیگری تبدیل می‌شود. به عبارتی در قسمت اول با تغییرها سروکار داریم و در قسمت دوم با استحاله.

اما چرا سیب؟ و چرا چیز دیگری نه؟ سؤال مهم همین‌جاست! دلیل اینکه پرده به سیب تبدیل می‌شود، به سابقه‌ی فرهنگی «سیب» برمی‌گردد. کنار زدن یا عادت‌زدایی، از یک چیز خیلی تکراری مثل سیب می‌تواند مهم باشد، نه از یک چیز

دیگر که به آن عادت نکرده‌ایم. اگر به جای «سیب» به فرض با یک کلمه‌ی دیگر ـ و به عبارتی با یک تبدیل دیگر ـ روبه‌رو بودیم، نفس قضیه (رسیدن از غیاب به حضور، آن هم با شیوه‌ی غیاب دیگربار آن چیز) به تناقض می‌رسید. این شعر می‌خواهد یک چیز تکراری را کنار بزند تا حضور آن را اعلام کند. این کلمه همان «سیب» است زیرا آن‌قدر معانی مجازی به سیب نسبت داده‌اند که خود سیب از یاد رفته است. یعنی سیب ـ در حوزه‌ی شعر و ادبیات ـ به خاطر حضور بیش از حدش غایب بوده و شاعر می‌آید سیب را کنار می‌زند که سیب را نشانمان بدهد. در یک کلام سیب اول، سیب مجازی است و سیب دوم، حقیقی. شاعر، مجاز را کنار می‌زند تا حقیقت آشکار شود.

حال یک نفر می‌تواند بگوید در ساختار این گزاره: «سیب را کنار می‌زنم/ که سیب را نشانتان بدهم»، یک شکل استدلالی هست؛ زیرا از مبتدا و خبر حکایت می‌کند. بهتر بود شاعر می‌گفت: «سیب را کنار می‌زنم / سیب را نشانتان می‌دهم» و این گونه از استدلال می‌گریخت.

البته این ظاهر قضیه است، چرا که اگر ما از این ساختار استدلالی پیروی کنیم به‌قاعده رفتار کرده‌ایم. اما در اینجا، نفس عمل (کنار زدن سیب/ نشان دادن سیب) بسیار غیر عادی است و لذا شاعر، از این ساختار استدلالی استفاده می‌کند تا صورت غیر عادی و غیر منطقی گزاره را تعدیل کند و آن را پذیرفتنی جلوه دهد. باید گفت که دعوتی از «دیدن» به «دیگر دیدن» و گذار از سیب مجازی به سیب حقیقی و استحاله‌ی پرده به سیب، چیزهایی غیر عادی و غیر منطقی‌اند که شاعر این شعر توانسته است آن‌ها را قابل باور نشان دهد.[1]

۱. *همان*، ص ۱۵۵ـ۱۶۰ (با اندکی تصرف).

کوچ بنفشه‌ها

محمدرضا شفیعی کدکنی

محمدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۱۸ هـ. ش) از شاعران و پژوهشگران معاصر است. آگاهی عمیق او از ادبیات و فرهنگ گذشته و حال، استواری و تازگی بیشتری به کلامش بخشیده است. مجموعه‌های شب‌خوانی، زمزمه‌ها، از زبان برگ، در کوچه‌باغ‌های نشابور، مثل درخت در شب باران، بوی جوی مولیان، از بودن و سرودن و... از سروده‌های اوست که در دو مجلد به نام‌های *هزاره‌ی دوم آهوی کوهی* و *آیینه‌ای برای صداها* به چاپ رسیده است. شعر زیر از همین کتاب برگرفته شده است.

در روزهای آخر اسفند،
کوچ بنفشه‌های مهاجر، زیباست

در نیمروز روشن اسفند،
وقتی بنفشه‌ها را از سایه‌های سرد،
در اطلسِ شمیم بهاران،
با خاک و ریشه
ـ میهن سیّارشان ـ
در جعبه‌های کوچک چوبی
در گوشه‌ی خیابان، می‌آورند
جوی هزار زمزمه در من،
می‌جوشد:
ای کاش...
ای کاش آدمی وطنش را

مثل بنفشه‌ها
(در جعبه‌های خاک)
یک روز می‌توانست همراه خویشتن ببرد، هرکجا که خواست:
در روشنای باران،
در آفتاب پاک.[۱]

۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا، *آیینه‌ای برای صداها*، ص ۱۶۸ و ۱۶۹.

شعر کوتاه (طرح)

شعر کوتاه امروز که به آن «طرح» نیز می‌گویند، گونه‌ای از شعر معاصر است. برخی به این‌گونه از سروده‌ها «هایکو» می‌گویند. اما هایکو نوعی از اشعار ژاپنی است که تنها از نظر کوتاهی، با بسیاری از این سروده‌ها همانندی دارد.

این شعرها که در حجمی اندک و اندازه‌ای کوتاه پدید آمده‌اند، در مقایسه با سروده‌های بلند معاصر، شبیه رباعی و دوبیتی هستند در مقایسه با قصیده و مثنوی در شعر گذشته‌ی فارسی. در زیر، شش شعر کوتاه را از شش شاعر معاصر می‌بینید:[1]

(۱)

آسمان
بی‌ترانه مانده است؛
پیش از این
زیر گنبد کبود
رودی از پرنده بود.

حبیب‌الله بخشوده

(۲)

با هر غم
به چاهی فرومی‌افتم
که درآمدنم نیست
و به هر شادی
به آسمانی پرواز می‌کنم
که سقفی ندارد.

بیژن جلالی

---

۱. این سروده‌ها از کتاب *سیب اتفاقی است که می‌افتد* اثر ضیاءالدین خالقی برگزیده شده است.

دسته‌ی کوچک از حرکت بازمی‌ماند و سرباز روس هم طبیعی است که درمی‌یابد چه اتفاقی افتاده است. او به طرف زندانی می‌رود که حالا آن زن را که از گریه به هق‌هق افتاده در آغوش گرفته است؛ می‌پرسد:

ـ زنت؟

ـ بله!

بعد از زن می‌پرسد:

ـ شوهرت؟

ـ بله.

سپس با دست به آن‌ها اشاره می‌کند:

ـ رفت، دوید ـ دوید، رفت.

آن‌ها نمی‌توانند باور کنند، می‌مانند. سرباز روسی با یازده سرباز دیگر به راهش ادامه می‌دهد. تا آنکه چندصدمتر بعد به رهگذری اشاره کرده، او را با مسلسل مجبور می‌کند وارد دسته شود، تا آن دوجین سربازی که حکومت از او می‌خواهد، دوباره کامل شود.[۱]

پنجره

در بیمارستانی، دو بیمار در یک اتاق بستری بودند. یکی از بیماران اجازه داشت که هر روز بعدازظهر یک ساعت روی تختش که کنار تنها پنجره اتاق بود، بنشیند ولی بیمار دیگر مجبور بود هیچ تکانی نخورد و همیشه پشت به هم‌اتاقیش روی تخت بخوابد. آن‌ها ساعت‌ها باهم صحبت می‌کردند؛ از همسر، خانواده، خانه، سربازی یا تعطیلاتشان با هم حرف می‌زدند و هر روز بعدازظهر، بیماری که تختش کنار پنجره بود، می‌نشست و تمام چیزهایی که بیرون از پنجره می‌دید، برای هم‌اتاقیش توصیف می‌کرد. پنجره، رو به یک پارک بود که دریاچه زیبایی داشت. مرغابی‌ها و قوها در

---

۱. هدایت‌پور، فریدون و عبدالحسین نیّری، *کارنامه*، شماره‌ی ۶، ص ۳۹.

دریاچه شنا می کردند و کودکان با قایق‌های تفریحیشان در آب سرگرم بودند. درختان کهن، به منظره‌ی بیرون، زیبایی خاصی بخشیده بود و تصویری زیبا از شهر در افق دوردست دیده می‌شد. همان‌طور که مرد کنار پنجره این جزئیات را توصیف می کرد، هم‌اتاقیش چشمانش را می‌بست و این مناظر را در ذهن خود مجسم می کرد و روحی تازه می گرفت. روزها و هفته‌ها سپری شد. تا اینکه روزی مرد کنار پنجره از دنیا رفت و مستخدمان بیمارستان جسد او را از اتاق بیرون بردند. مرد دیگر که بسیار ناراحت بود تقاضا کرد که تختش را به کنار پنجره منتقل کنند. پرستار این کار را با رضایت انجام داد. مرد به آرامی و با درد بسیار، خود را به سمت پنجره کشاند تا اولین نگاهش را به دنیای بیرون از پنجره بیندازد. بالاخره می‌توانست آن منظره زیبا را با چشمان خودش ببیند ولی در کمال تعجب، با یک دیوار بلند مواجه شد!

مرد، متعجب به پرستار گفت که هم‌اتاقیش همیشه مناظر دل‌انگیزی را از پشت پنجره برای او توصیف می کرده است. پرستار پاسخ داد: ولی آن مرد کاملاً نابینا بود!

گربه در معبد

در روزگاران دور در یک معبد قدیمی استاد بزرگی بود که اندیشه‌های نوینی را درس می‌داد. در معبد گربه‌ای بود که به هنگام درس دادن استاد سروصدا می کرد و حواس شاگردان را پرت می کرد.

استاد از دست گربه عصبانی شد و دستور داد تا هر وقت کلاس تشکیل می‌شود، گربه را زندانی کنند. چند سال بعد استاد درگذشت ولی گربه همچنان در طول جلسات استادان دیگر زندانی می‌شد. بعد از مدتی گربه هم مرد. مریدان استاد بزرگ گربه دیگری را گرفتند و به هنگام درس اساتید معبد آن را در قفس زندانی کردند!

قرن‌ها گذشت و نسل‌های بعدی درباره‌ی تأثیر زندانی کردن گربه‌ها بر تمرکز دانشجویان، رساله‌ها نوشتند!!

فرشته‌ی یک کودک

کودکی که آماده تولد بود نزد خدا رفت و از او پرسید: می‌گویند فردا شما مرا به زمین می‌فرستید، اما من به این کوچکی و بدون هیچ کمکی چگونه می‌توانم برای زندگی به آنجا بروم؟

خداوند پاسخ داد: از میان تعداد بسیاری از فرشتگان، من یکی را برای تو درنظر گرفته‌ام. او در انتظار توست و از تو نگهداری خواهد کرد.

کودک دوباره پرسید: اما اینجا در بهشت، من هیچ کاری جز خندیدن و آواز خواندن ندارم و این‌ها برای شادی من کافی هستند.

خداوند گفت: فرشته‌ی تو برایت آواز خواهد خواند و هر روز به تو لبخند خواهد زد. تو عشق او را احساس خواهی کرد و شاد خواهی بود.

کودک ادامه داد: من چطور می‌توانم بفهمم مردم چه می‌گویند وقتی زبان آن‌ها را نمی‌دانم؟

خداوند او را نوازش کرد و گفت: فرشته‌ی تو زیباترین و شیرین‌ترین واژه‌هایی را که ممکن است بشنوی در گوش تو زمزمه خواهد کرد و با دقت و صبوری به تو یاد خواهد داد که چگونه صحبت کنی.

کودک سرش را برگرداند و پرسید: شنیده‌ام که در زمین انسان‌های بدی هم زندگی می‌کنند. چه کسی از من محافظت خواهد کرد؟

خداوند ادامه داد: فرشته‌ات از تو محافظت خواهد کرد، حتی اگر به قیمت جانش تمام شود.

کودک با نگرانی ادامه داد: اما من همیشه به این دلیل که دیگر نمی‌توانم شما را ببینم ناراحت خواهم شد.

خداوند گفت: فرشته‌ات همیشه درباره من با تو صحبت خواهد کرد و به تو راه بازگشت نزد من را خواهد آموخت، اگرچه من همیشه در کنار تو خواهم بود.

در آن هنگام بهشت آرام بود اما صدایی از زمین شنیده می‌شد. کودک

می‌دانست که باید به‌زودی سفرش را آغاز کند. او به آرامی یک سؤال دیگر از خداوند پرسید: خدایا، اگر من باید همین حالا بروم، لطفاً نام فرشته‌ام را به من بگویید.

خداوند بار دیگر او را نوازش کرد و پاسخ داد: نام فرشته‌ات اهمیتی ندارد، به‌راحتی می‌توانی او را مادر صدا کنی!

یک ساعت

یادش می‌آید وقتی که کوچک بود روزی پدرش خسته و عصبانی از سر کار به خانه آمد. او دم در به انتظار پدر نشسته بود.

گفت: بابا، یک سؤال بپرسم؟

پدرش گفت: بپرس پسرم. چه سؤالی؟

پرسید: شما برای هر ساعت کار چقدر پول می‌گیرید؟

پدرش پاسخ داد: چرا چنین سؤالی می‌کنی؟

ـ فقط می‌خواهم بدانم. بگویید برای هر ساعت کار چقدر پول می‌گیرید؟

پدرش گفت: اگر باید بدانی خوب می‌گویم، ساعتی ۲۰ دلار.

پسرک درحالی‌که سرش پایین بود آه کشید، بعد به پدرش نگاه کرد و گفت: می‌شود لطفاً ۱۰ دلار به من بدهید؟

پدر عصبانی شد و گفت: اگر دلیلت برای پرسیدن این سؤال فقط این بود که برای خریدن یک اسباب‌بازی مزخرف از من پول بگیری، سریع به اتاقت برو و فکر کن که چرا این‌قدر خودخواه هستی! من خیلی خسته‌ام و برای چنین رفتارهای بچه‌گانه‌ای وقت ندارم.

پسرک آرام به اتاقش رفت و در را بست.

پدر نشست و باز هم عصبانی‌تر شد. پیش خودش گفت: چطور به خودش اجازه می‌دهد فقط برای گرفتن پول از من چنین چیزی بپرسد؟

بعد از حدود یک ساعت آرام‌تر شد و فکر کرد که شاید با پسر کوچکش

خیلی تند و خشن رفتار کرده. شاید واقعاً چیزی بوده که او برای خریدش به ۱۰ دلار نیاز داشته. به‌خصوص اینکه خیلی کم پیش می‌آمد پسرک از او درخواست پول کند.

پدر به سمت اتاق پسر رفت و در را باز کرد و گفت: با تو بد رفتار کردم. امروز کارم سخت و طولانی بود و همه ناراحتی‌هایم را سر تو خالی کردم. بیا این ۱۰ دلاری که خواسته بودی بگیر.

پسرک خندید و فریاد زد: متشکرم بابا. بعد دستش را زیر بالشش برد و از آن زیر دو اسکناس ۵ دلاری مچاله شده درآورد. پدر وقتی دید پسر خودش پول داشته دوباره عصبانی شد و گفت: با اینکه خودت پول داشتی چرا دوباره تقاضای پول کردی؟

پسرک گفت: برای اینکه پولم کافی نبود ولی الان ۲۰ دلار دارم. پدر! آیا می‌توانم یک ساعت از کار شما را بخرم تا فردا یک ساعت زودتر خانه بیایید و با ما شام بخورید؟![1]

۱. بهنام‌زاده، *نشان لیاقت*، ص ۱۳، ۱۴، ۴۴، ۵۲، ۵۳، ۶۲ و ۶۳.

کاریکلماتور یا نقاشی با واژه‌ها

حسن حسینی

بی‌گمان تاکنون، کاریکاتورهای گوناگونی را دیده‌اید. برخی از نویسندگان صاحب ذوق به وسیله‌ی کلمه‌ها، همان کاری را انجام می‌دهند که کاریکاتوریست‌ها با نقاشی انجام می‌دهند. به این‌گونه از نوشته‌ها، بعضی «کاریکلماتور» گفته‌اند؛ یعنی کاریکاتور کلمه. برای نمونه، چند کاریکلماتور را که در پیوند با هنر و شعر نوشته شده، در زیر می‌بینید:

ـ هنر به نردبان شبیه‌تر است تا آسانسور. وسیله‌ی بالا رفتن است، بالابرنده نیست.

ـ غرور مثل سوراخ پنهان در بدنه‌ی کشتی، مأمور غرق کردن تدریجی هنرمند است.

ـ شهرت زودرس برای هنرمند مثل تیغ لخت در دست کودکی دوساله است.

ـ هنرمند با میوه‌ی درخت یک فرق بیشتر ندارد: میوه وقتی رسید می‌افتد، هنرمند وقتی افتاد می‌رسد.

ـ خیال فتیله‌ی چراغ هنر است، اگر آن را خیلی پایین بکشیم، چراغ خاموش می‌شود و اگر زیاد آن را بالا ببریم، دود می‌زند.

ـ نقش مدرک در هنر، مثل نقش قندشکن در خیاطی است.

ـ یک اثر هنری دری است که به طور یکسان به روی همه باز می‌شود. هنرشناسان از آن به سوی دنیایی تازه عبور می‌کنند، اما افراد معمولی به تماشای لولاها و دستگیره‌ی آن مشغول می‌شوند.

ـ اخلاق جاده‌ی هنر است و تکنیک مرکب هنرمند. برخی با ماشین

نکته

آخرین سیستم در جاده‌های سنگلاخ و مالرو می‌رانند و برخی سوار بر الاغ در اتوبان می‌تازند.

ـ شاعری که با منتقدان آثارش قهر کرده است، مثل هواپیمایی است که ارتباطش با برج مراقبت قطع شده باشد.

ـ شعر گفتن بدون زمینه‌ی فرهنگی، مثل چاپ اسکناس بدون پشتوانه است.[۱]

۱. حسینی، حسن، *برادرها*، ص ۶۲ـ۶۹.

اختلاس

فریدون توللی

فریدون توللی در سال ۱۲۸۹ در شیراز متولد شد. در نقاط مختلف مملکت به کاوش‌های علمی و باستان‌شناسی پرداخت. پرونده‌ی ادبی پرباری از خود به جای گذاشت. نافه، رها، شگرف، پویه، کاروان و التفاصیل از آثار اوست. بر زبان‌ها جاری است که روزانه کل یک روزنامه را خودش می‌نوشت. به سال ۱۳۶۴ در جوار آرامگاه حافظ آرام گرفت.[۱]

... و اختلاس بر وزن اسکناس اندر لغت سرقت را گویند و اخص آن سرقت دیوانیان است از خزانه و در تسمیه‌ی این کلمه عقاید متفاوت است. زمره‌ای کتابت آن با «صاد» کرده و ریشه‌ی آن را «خلوص» دانسته‌اند و حجت ایشان اینکه مأمور مختلس را ارادت و اخلاص چنان است که کیسه‌ی خویش از خزانه‌ی دیوان فرق ننهد و جدایی در میانه نبیند؛ چنان‌که شاعر فرماید:

قطعه

خلوص نیت و اخلاص چون به پیش آمد — ز جیب خویش منه فرق، جیب دولت را
ببر ز کیسه‌ی دیوان و قصر و کاخ بساز — به خویش راه مده خواری و مذلّت را

گروهی دیگر اختلاس را از «اختلال حواس» گرفته و به همین علت مختلسین را از سیاست و مجازات معاف دانسته‌اند.

قطعه

زاختلال حواس است اختلاس، ای‌دوست — که هوشیار، بدین کار تن نخواهد داد
جنون محض بود ورنه مَردِ روشن‌رای — تن از برای یکی پیرهن نخواهد داد!

---

۱. ذوالریاستین، صدرا، *فراز و فرود فریدون توللی* (با تصرف).

خواجه علی طفیلی در رساله‌ی *مصباح‌المختلسین*، اختلاس اندک را تحریم فرموده و حجتی که آورده این است که چنین مختلس را یارای ارضای فراتران خود نیست و گاه باشد که مغرضان بر وی حسد برند و به زندانش اندازند.

قطعه

در پی دانه مرو همچو کبوتر که تو را　　عاقبت بهرِ یکی دانه به دام اندازند
صید کن شیرصفت، نیم بخور، نیم ببخش　　تا به هرجا که روی، بر تو سلام اندازند!

و بر مختلس است که در امرِ اختلاس، همت بلند دارد و از مسروقات خویش بخشی گران نثار فراتران کند و بقیتِ آن به نام خویش و پیوند به کار ابتیاع ضیاع زند و عمر در شادکامی به‌سر آورد.[۱]

۱. تولّلی، فریدون، *التفاصیل*، ص ۲۷۴ و ۲۷۵.

روش نگارش خط فارسی

همان‌گونه که در مقدمه‌ی کتاب گفته شد، شیوه‌ی خط فارسی، به‌ویژه در مورد پیوسته یا گسسته نوشتن اجزای واژه‌های چندجزئی مورد اختلاف فراوان است.

مؤلفان این کتاب پس از مطالعه‌ی تقریباً همه‌ی آثاری که در پیوند با شیوه‌ی خط فارسی نوشته شده، روش مؤلفان کتاب *زبان و ادبیات فارسی*[1] را به نظرات خویش نزدیک‌تر دیدند و این شیوه را با اندکی تفاوت برای نگارش این کتاب در چاپ‌های اول و دوم برگزیدند. زیرا هم با شیوه‌ی خط کتاب‌های دبیرستان سازگار است و هم با رویکرد اغلب نویسندگان معاصر هماهنگی دارد، اما در چاپ حاضر برای همسویی با سایر مراکز نشر، و از آن جمله سمت ـ جز در مورد یاء میانی یا نشان کسره‌ی اضافه ـ از رسم‌الخط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی پیروی کردند.

گفتنی است با آنکه مؤلفان این کتاب جدانویسی واژه‌های چندجزئی را پسندیده‌تر می‌دانند اما در این کتاب بنا را بر جدانویسی محض ننهاده‌اند و واژه‌هایی همانند به‌روز (بهروز)، آس‌مان (آسمان)، به‌بود (بهبود)، بن‌یاد (بنیاد)، ماهی‌چه (ماهیچه)، بی‌زار (بیزار) و... را که امروزه پیوستگی اجزای آن‌ها کاملاً پذیرفته شده، جدا ننوشته‌اند.

شیوه‌ی خط فارسی[2]

هنگام سخن گفتن برای القای بهتر معانی از تکیه، آهنگ و تأکید استفاده می‌کنیم. رعایت این موارد به سخنور کمک می‌کند به‌راحتی بتواند با شنونده‌اش ارتباط برقرار کند. رعایت شیوه‌ی خطّ فارسی نیز در یک نوشته موجب گویایی، سادگی و سهولت خواندن و نوشتن می‌شود.

---

۱. ذوالفقاری، حسن و دیگران، *زبان و ادبیات فارسی*، ص ۹۰ـ ۹۶.
۲. *همان* (کوتاه شده با اندکی تصرف).

در شیوه‌ی خطّ فارسی اصل بر چند مطلب است:

۱. رعایت موازین دستور زبان فارسی،

۲. رعایت استقلال کلمات،

۳. هم‌خوانی نوشتار با گفتار،

۴. تبعیّت واژگان بیگانه از شیوه‌ی خطّ فارسی،

۵. سهولت در خواندن و نوشتن،

۶. گزینش شکل نوشتاری بهتر،

۷. انعطاف‌پذیری،

۸. چشم‌نوازی و زیبایی خط.

آنچه گفته می‌شود جنبه‌ی پیشنهادی دارد و تنها به قصد یکدست کردن شیوه‌ی خطّ فارسی است.

رعایت استقلال کلمات. استقلال واژگان هنگام نوشتن باید حفظ شود. واژه‌های ساده با یک فاصله‌ی ماشین‌نویسی و اجزای واژه‌های مرکب با نیم‌فاصله از هم جدا نوشته می‌شوند، برای نمونه:

چشمپوشی: چشم‌پوشی	برونگرا: برون‌گرا
تصنیفخوان: تصنیف‌خوان	زبانشناسی: زبان‌شناسی
روانِنویس: روان‌نویس	

کلماتی که شکل ترکیبی آن‌ها کاملاً پذیرفته شده است، به همان شکل پیوسته نوشته می‌شوند: آبرو، آبشار، آسمان، بیگانه.

استقلال واژه‌ها در ترکیب‌های عربی رایج در زبان فارسی نیز رعایت می‌شود.

عنقریب: عن‌قریب	انشاءالله: ان‌شاءالله
منجمله: من‌جمله	معهذا: مع‌هذا

«را» نشانه‌ی مفعول، «می» نشانه‌ی استمرار یا اخباری بودن فعل، «تر» و «ترین»، «این و آن»، «که»، «بی»، «ای» و «به» (حرف اضافه و قیدساز) جدا نوشته می‌شوند. به نمونه‌های زیر توجه کنید:

نگارش

آنرا: آن‌را　　کرا: که‌را

ترا: تو را　　کتابرا: کتاب‌را

همینکه: همین که　　اینستکه: این است که

میروم: می‌روم　　مهربانتر: مهربان‌تر

آنسو: آن‌سو　　آنگونه: آن‌گونه

یکطرفه: یک‌طرفه　　ایخدا: ای‌خدا

بویژه: به‌ویژه　　براحتی: به‌راحتی

توجه ۱: حرف بای جرّ عربی در آغاز ترکیب‌هایی همچون «بلاعوض» و «بلاشک» به همین‌صورت پیوسته نوشته می‌شود.

توجه ۲: پیش‌جزءهای فعلی «ب، ن، م» پیوسته نوشته می‌شوند. با رعایت این نکته که اگر بر سر فعلی درآیند که با «آ» آغاز می‌شود، نشانه‌ی مد «~» از الف حذف می‌شود و به جای آن «ی» اضافه می‌گردد:

بـ+ آید = بیاید　/　مـ+ آسا = میاسا

و هرگاه این سه پیش‌جزء به فعل‌هایی که با همزه‌ی فتحه‌دار و ضمه‌دار شروع می‌شوند، بپیوندند، همزه تبدیل به «ی» می‌شود: ب+ افکند= بیفکند / ب+ افتاد= بیفتاد.

«ها»ی بیان حرکت: واژه‌هایی که به «ه» بیان حرکت («ها»ی غیر ملفوظ) پایان می‌یابند، هنگامی که به جزء بعد می‌پیوندند، «ه» حذف نمی‌شود:

علاقمند: علاقه‌مند　　گلمند: گله‌مند

بهرمند: بهره‌مند　　لالگون: لاله‌گون

این گونه کلمه‌ها در صورتی که با «ان» جمع بسته شوند، یا «ی» مصدری بگیرند، «ه» را از دست می‌دهند و با «گان» جمع بسته می‌شوند و با «گی» حالت مصدری یا نسبت پیدا می‌کنند و پیوسته نوشته می‌شوند:

تشنه‌گی: تشنگی　　شرکت‌کننده‌گان: شرکت‌کنندگان

شنونده‌گان: شنوندگان

نگارش

«ی» نکره یا وحدت پس از «ها»ی بیان حرکت به «ای» بدل می‌شود:

دسته‌یی: دسته‌ای　　خانه‌یی: خانه‌ای

«ة»: «ة» منقوط که در پایان برخی کلمات عربی وجود دارد، در فارسی به «ت» تبدیل می‌شود، اما در بیشتر ترکیب‌های عربی به همان شکل باقی می‌ماند؛ مانند واژه‌های «دایرةالمعارف» و «عاقبةالامر» و در بعضی موارد «ة» (تای منقوط) به «ه» و گاهی به «ت» بدل می‌شود مانند محلة: محله، زکاة: زکات، صحبة: صحبت، دفعة: دفعه.

پسوندها. بیشتر پسوندهای فارسی پیوسته نوشته می‌شوند:

تنگ‌نا: تنگنا　　گل‌ستان: گلستان

گرم‌سیر: گرمسیر　　سوگ‌وار: سوگوار

فعل‌های اسنادی (ام، ای، است، ایم، اید، اند): این افعال در صورتی به کلمات قبل از خود می‌چسبند که این کلمه‌ها به صامت ختم شده باشند:

خوشحال‌ام: خوشحالم　　پاک‌اید: پاکید　　خشنودایم: خشنودیم

توجه: افعال ربطی پس از کلماتی که به «ه» بیان حرکت و «ی» ختم می‌شوند، به صورت جدا نوشته می‌شوند؛ همچون:

فرزانه‌ام　　ایرانی‌اید

همزه‌ی پایانی کلمه‌های عربی که پس از «ا» (الف ممدود) قرار می‌گیرد در فارسی حذف می‌شود:

املاء: املا　　ابتداء: ابتدا

توجه ۱: این‌گونه کلمه‌ها هر گاه مضاف و موصوف واقع شوند، به جای کسره بنا به قاعده‌ی زبان فارسی به آخر آن‌ها «ی» اضافه می‌کنیم: اعضای بدن، فضلای ایران، اقتضای حال، انتهای راه و... .

توجه ۲: همزه‌ی برخی کلمات، اصلی است و نباید حذف یا بدل شود: جزء، رأس، سوء و... .

همزه معمولاً در زبان فارسی برای سهولت تلفظ به «ی» بدل می‌شود:

شائق: شایق　　زائد: زاید　　دائره: دایره

و دایم، فواید، عجایب، دلایل، جایزه، علایم، ملایک، علایق، معایب و غیره.

توجه: برخی از همزه‌ها با شکل اصلی خود به کار می‌روند؛ مثل: قائم، رئیس، صائب و غیره.

همزه‌ی کلمه‌های بیگانه‌ی غیر عربی روی کرسی «ئـ» نوشته می‌شود:

زئوس، پنگوئن، ژوئن، ژئوفیزیک، کاکائو، ناپلئون، سوئد، سوئز، بمبئی، تئاتر و غیره.

همزه‌ی ماقبل مفتوح «ـَـ» در وسط یا پایان کلمه روی کرسی «ا» نوشته می‌شود:

رأس، مأخذ، تأثیر، ملجأ، تألیف، رأفت، یأس و غیره.

همزه‌ی ساکن ماقبل مضموم «ـُـ» روی کرسی «و» نوشته می‌شود:

مؤمن، رؤیا، مؤدب، فؤاد، رؤسا، مؤاخذه و غیره.

همزه‌ی ماقبل مکسور «ـِـ» روی کرسی «ئـ» نوشته می‌شود:

تبرئه، سیئه، تخطئه، توطئه، بئر، لئام و غیره.

نشانه‌ی کسره‌ی اضافه: «ی» نشانه‌ی اضافه بر روی «ه» بیان حرکت بیشتر با «ء» بالای «ه» نشان داده می‌شود که به آن «ی» میانجی کوچک می‌گویند و بهتر است به جای آن از «ی» میانجی بزرگ استفاده کرد:

پارچهٔ نخی: پارچه‌ی نخی　　پوشهٔ سبز: پوشه‌ی سبز

الف مقصوره / اسامی خاص: الفِ مقصوره‌ی پایانی کلمه‌ها، به صورت «ا» نوشته می‌شود:

اعلا، کسرا، کبرا، تقوا.

نام‌های عیسی، یحیی، مرتضی و مانند آن‌ها از این قاعده پیروی نمی‌کنند؛ این گونه کلمه‌ها وقتی مضاف واقع شوند یا «ی» حاصل مصدر و نکره و نسبت بگیرند، «ی» به «الف» تبدیل می‌شود:

عیسی مسیح: عیسای مسیح　　موسی کلیم: موسای کلیم

«ی» نسبت در همه‌ی کلمات مختوم به الف مقصوره، یکسان نیست:

نگارش

عیسی+ ی: عیسوی / عیسایی　　موسی+ ی: موسوی / موسایی

تقوا: تقوی / تقوایی

کلمه‌های رحمان، هارون، اسماعیل و مانند آن‌ها، به همین شکل نوشته می‌شوند.

کلمه‌های داوود، طاووس، کاووس و مانند آن به همین شکل با یک واو به همراه مصوت بلند «و» نوشته می‌شوند.

درست‌نویسی (۲)

❖ **پرهیز از کاربرد نادرست «را»**

در نگارش فارسی امروز، حرف «را»، نشانه مفعول (بی‌واسطه) است و باید بلافاصله پس از مفعول خود بیاید؛ بنابراین کاربرد آن پس از «فعل»، «ی» نکره، «نهاد»، «متمم» و بین اجزای فعل مرکب نادرست است.

الف) پس از فعل

ـ شکل‌های سه ضلعی بالا که می‌بینید را رنگ بزنید. (نادرست)

شکل‌های سه ضلعی بالا را که می‌بینید، رنگ بزنید. (درست)

ب) پس از «ی» نکره در جمله‌های ساده

در جمله‌های ساده، آوردن «را» بعد از اسم نکره جایز نیست؛ زیرا اصولاً «را» معرفه‌ساز است:

ـ دیروز کتابی را خریدم. (نادرست)

دیروز کتابی خریدم. (درست)

ـ گلی را از باغ چیدم. (نادرست)

گلی از باغ چیدم. (درست)

ج) پس از نهاد

در جمله‌های مرکب، حکم درست یا نادرست بودن آوردن «را» پس از اسم نکره، به نوع فعلِ جمله‌ی پایه بستگی دارد. اگر فعل جمله‌ی پایه، «متعدی» باشد، آوردن «را» صحیح است؛ اما اگر فعل جمله‌ی پایه «لازم» یا «ربطی» باشد، آوردن «را» زاید است و اشتباه محسوب می‌شود؛ مثال:

نگارش

۱. وقتی فعل جمله‌ی پایه، متعدی است:

کتابی را که خریدم، فروختم. (درست)

تجزیه جمله:

کتابی خریدم.

کتاب را فروختم.

۲. وقتی فعل جمله‌ی پایه، لازم است:

خودکاری را که به من دادی، شکست. (نادرست)

تجزیه جمله:

خودکاری به من دادی.

خودکار را شکست. (نادرست)

در این جمله خودکار «نهاد» جمله و نقش فاعل دارد؛ بنابراین کاربرد «را» پس از فاعل، غلط است.

۳. وقتی فعل جمله‌ی پایه، ربطی است:

خودکاری را که به من دادی، گم شد. (نادرست)

تجزیه جمله:

خودکاری به من دادی.

خودکار را گم شد. (نادرست)

در این جمله، خودکار «نهاد» و نقش مسندالیه دارد؛ بنابراین کاربرد «را» پس از مسندالیه جایز نیست و نادرست است.

د) پس از متمم

ـ دیروز نمایشگاه کتاب در دانشگاه تهران را، افتتاح کردند. (نادرست)

دیروز نمایشگاه کتاب را در دانشگاه تهران افتتاح کردند. (درست)

ـ در طی سخنرانی علاقه‌اش به گذشته را ابراز کرد. (نادرست)

ـ در طی سخنرانی علاقه‌اش را به گذشته ابراز کرد. (درست)

ـ وی مدت‌هاست که رابطه‌اش با این کار را قطع کرده است. (نادرست)

وی مدت‌هاست که رابطه‌اش را با این کار قطع کرده است. (درست)

نگارش

ه) بین اجزای فعل مرکب

آوردن «را» بین اجزای فعل مرکب جایز نیست؛ معمولاً این حالت هنگامی رخ می‌دهد که بین اجزای فعل مرکب فاصله می‌افتد؛ برای مثال:

باید سختی‌های زیادی را بکشی، تا به کامیابی دست یابی. (نادرست)

باید سختی‌های زیادی بکشی، تا به کامیابی دست یابی. (درست)

سختی کشیدن (فعل مرکب) سختی... را کشیدن (غلط)؛ بنابراین «را» زاید است.

تلفنت را که زدی، گوشی را بگذار. (نادرست)

تلفن که زدی، گوشی را بگذار. (درست)

تلفن... را زدن. (نادرست)

تقاضای انتقال به تهران را دارم. (نادرست)

متقاضی انتقال به تهران هستم. (درست)

تقاضا... را داشتن (نادرست).[1]

تمرین

نشانه‌ی مفعول (را) در کدام گزینه درست به کار رفته است؟

الف) الهی بر تارک ما خاک خجالت نثار مکن و ما را به بلای خود گرفتار مکن.

ب) امیدواریم مجموعه‌ای که برایتان فراهم کرده‌ایم را بپسندید.

ج) درسی که دیروز خواندیم را هنوز خوب فرا نگرفته‌ایم.

د) بیایید قدر نعمت‌هایی که خداوند به ما داده است را بدانیم.

❖ پرهیز از کاربرد نادرست برخی از واژه‌ها، ترکیب‌ها و عبارت‌ها در زبان فارسی

در اثر سهل‌انگاری و گاهی تأثیرپذیرفتن از ترجمه، در زبان فارسی عیب‌هایی وارد شده است. در زیر چند نمونه از این عیب‌ها را می‌بینید:

---

۱. نیکوبخت، ناصر، *مبانی درست‌نویسی زبان فارسی معیار*، ص ۷۹ـ۸۱.

نگارش

ما روی شما حساب می‌کنیم، لطفاً این نقد را که توسط یکی از ناقدان نوشته‌شده، تصحیح کنید و نقایص آن را تکمیل بفرمایید.

در جمله‌های بالا چند عیب وجود دارد:

الف) «روی شما حساب کردن»، ترجمه‌ی تحت‌اللفظی یا گرته‌برداری شده از عبارت انگلیسی to count on است و می‌توان به جای آن «انتظار داشتن»، «امید داشتن» یا «چشم داشتن» نوشت.

ب) در جمله‌های فارسی که فاعل مشخصی دارند، فعل مجهول به کار نمی‌رود. در عبارت بالا، کلمه‌ی «توسط» در بافت جمله‌ی معلوم قرار گرفته و فعل را مجهول کرده است؛ به جای آن می‌توان گفت: «نقدی که یکی از ناقدان نوشته است».

ج) جمله‌ی «نقایص را تکمیل کنید»، در عبارت بالا و به تبع آن ترکیب «تکمیل نقایص» نادرست است؛ زیرا نقایص (به عربی نقائص) جمع نقیصه به معنای کمبود و خوی بد است. به همین جهت تکمیل نقایص درواقع به معنای کامل کردنِ کمبودها و عیب‌هاست. به جای آن باید گفت «نقایص آن را رفع کنید».[۱]

در نمونه‌های زیر نیز عیب‌هایی دیده می‌شود که بیشتر ناشی از تأثیر ترجمه و به کارگرفتن الگوی بیگانه است:[۲]

- اکنون می‌رفت تا نتیجه دهد؛ به جای «داشت به نتیجه می‌رسید یا نزدیک بود به نتیجه برسد.»
- تا آنجا که اطلاعات نگارنده اجازه می‌دهد؛ به جای «تا آنجا که نگارنده اطلاع دارد.»
- مواد زاید و زباله از طیف وسیعی برخوردارند؛ به جای «مواد زاید و زباله انواع بسیار دارند.»

---

۱. نجفی، ابوالحسن، *غلط ننویسیم*، ص ۷۱ و ۱۵۲ (با اندکی تصرف).

۲. سمیعی، احمد، «فارسی بنویسیم»، *برگزیده‌ی مقاله‌های نشر دانش درباره‌ی زبان فارسی*، ص ۲۲۹ـ۲۳۳ (با اندکی تصرف).

نگارش

❖ **پرهیز از کاربرد نادرست فعل مجهول**[۱]

فعل مجهول جزء ساخت‌های طبیعی و رایج زبان فارسی است و هنگامی به کار می‌رود که فاعل در جمله ذکر نشود و فعل به مفعول (نایب فاعل) نسبت داده شود؛ برای مثال:

ـ خانه خراب شد.

ـ در آن جلسه حرف‌های زیادی زده شد.

امروز در زبان فارسی به دلیل گرته‌برداری نحوی، گاه با حضور فاعل، فعل جمله را مجهول به کار می‌برند که اینگونه جمله‌ها خلاف ساخت زبان فارسی است. در این جمله‌ها اغلب از حرف اضافه مرکب (به توسطِ، از سوی، به وسیله، و... که اغلب جزء حرف اضافه ساده آن حذف می‌شود) استفاده می‌شود؛ برای مثال:

ـ قانون اساسی توسط نمایندگان مجلس خبرگان تنظیم و تصویب شده است. (نادرست)

قانون اساسی را نمایندگان مجلس خبرگان تنظیم و تصویب کرده‌اند. (درست)

ـ میزان پرداخت جریمه‌های رانندگی توسط قانون مشخص شده است. (نادرست)

میزان پرداخت جریمه‌های رانندگی را قانون مشخص می‌کند. (درست)

ـ یارانه، حمایت مالی است که از سوی دولت به مردم پرداخت می‌شود. (نادرست)

یارانه، حمایت مالی است که دولت آن را پرداخت می‌کند. (درست)

ـ برق توسط ادیسون اختراع شد. (نادرست)

برق را ادیسون اختراع کرد. (درست)

❖ **پرهیز از کاربرد نادرست وجه وصفی به جای فعل**

گاهی صفت مفعولی را به جای «فعل» به کار می‌برند، در این صورت باید وجه

---

۱. نیکوبخت، ناصر، *مبانی درست‌نویسی زبان فارسی معیار*، ص ۷۲.

نگارش

وصفی از نظر زمان و فاعل یکی باشد و بعد از وجه وصفی، حرف ربط «واو» به کار نبرند. نیاکان ما کمتر از این شیوه‌ی زبانی استفاده می‌کردند. امروز نیز صاحب‌نظران معتقدند «اگر به جای فعل وصفی فعل کامل را به کار ببریم، جمله‌ی ما شیواتر و درست‌تر است».[۱]

دوست دارم، اشتباه‌های او را بخشیده، به او مهر بورزید.

در نمونه‌ی بالا اگر به جای «بخشیده»، فعل «ببخشید» بنویسیم، نوشته‌ی ما زیباتر خواهد شد. همچنین در نمونه‌ی زیر:

سرانجام احمد را به اداره برده و مسؤولیت واحد را به او داده و احمد از آنان قدردانی کرد.

علاوه بر اینکه بعد از وجه وصفی حرف واو، نوشته شده است، فاعل فعل‌های «برده» و «داده» با آخرین فعل سازگاری ندارد و وجه وصفی نادرست به کار رفته است. صورت درست وجه وصفی در جمله‌ی بالا چنین است: سرانجام احمد را به اداره برده، مسؤولیت واحد را به او دادند و ...؛ در عین حال پیشنهاد می‌شود به جای وجه وصفی در جمله‌های بالا فعل‌های «بردند» و «دادند» به کار روند.

در مواردی که وجه وصفی از نوع فعل بعدی است، باید از به‌کارگیری آن پرهیز کرد. در عبارت زیر، وجه وصفی «کرده»، با فعل «کرد» از یک جنس است. بنابراین جمله‌ی:

«خوب است این پیش‌نویس را بررسی کرده و در مطالب آن تأمل کنی» را باید به صورت زیر نوشت:

خوب است این پیش‌نویس را بررسی و در مطالب آن تأمل کنی.

❖ پرهیز از به کار بردن واژه‌های کم‌کاربرد یا مرده‌ی زبان

واژه‌های مرده یا غیرفعال زبان، به واژه‌هایی گفته می‌شود که در بین مردمی که به یک زبان سخن می‌گویند، کاربرد شایع ندارند، مانند برخی از واژه‌های کهن.

---

۱. مشکور، محمدجواد، *دستورنامه (در صرف و نحو زبان فارسی)*، ص ۲۷۸.

نگارش

این گونه از واژه‌ها چنانچه بدون دلیل در زبان معمول به کار روند، از زیبایی سخن می‌کاهند. البته اگر نویسندگان توانا و صاحب‌نظر بتوانند برخی از واژه‌های گذشته را با مهارت به کار گیرند، به گسترش حوزه‌ی واژگانی کمک کرده‌اند که رفتاری ارزشمند به‌شمار می‌رود. به عنوان نمونه کاربرد واژه‌های کهن در شعر امروز، نوعی باستان‌گرایی (آرکائیزم) شمرده می‌شود و از جمله‌ی آرایه‌های سخن است. نیما یوشیج در قطعه‌ی «میرداماد» به طنز به این موضوع اشاره کرده است:

میرداماد شنیدستم من — که چو بگزید بن خاک وطن
بر سرش آمد و از وی پرسید — ملک قبر که: «مَنْ رَبُّکَ مَنْ»
میر بگشاد دو چشم بینا — آمد از روی فضیلت به سخن
«اسطقسی‌ست ـ بدو داد جواب ـ — اسطقسات دگر زو متقن»
حیرت افزودش از این گفته مَلَک — برد این واقعه پیش ذوالمن
که: «زبان دگر این بنده‌ی تو — می‌دهد پاسخ ما دَر مَدفَن»
آفریننده بخندید و بگفت: — «تو به این بنده‌ی من حرف نزن
او در آن عالم هم زنده که بود — حرف‌ها زد که نفهمیدم من»[1]

❖ **پرهیز از درازنویسی**

نخستین کتابی که او به رشته‌ی تحریر درآورد، کتاب نگارش بود.

امیدوارم مجموعه کتاب‌هایی را که برایت خریدم، مورد پسندت قرار گیرد.

در دو نمونه‌ی بالا به جای «به رشته‌ی تحریر درآورد» و «مورد پسندت قرار گیرد»، بهتر است به ترتیب بنویسیم: «نوشت» و «بپسندی». یکی از گونه‌های درازنویسی در زبان، زمانی روی می‌دهد که به جای مصدر ساده یا پیشوندی، از مصدر مرکب یا عبارت فعلی استفاده کنیم.

چند نمونه‌ی دیگر از درازنویسی‌های رایج و برابرهای کوتاه آن‌ها:

بررسی به عمل آید: بررسی شود/ به منصه‌ی ظهور برساند: آشکار کند

---

۱. *مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج*، ص ۱۵۷.

جای تعجب است که: شگفتا/ شکی نیست که: بی گمان

ممانعت به عمل آورد: جلوگیری کرد/ مورد ستایش قرار دهد: بستاید/ اقدامات لازم را به عمل آورید: اقدام کنید/ مورد تشویق قرار داد: تشویق کرد

کوتاهی جمله‌ها و پرهیز از درازنویسی، از رمزهای سادگی و روانی سخن است:

یک نویسنده‌ی خوب که اوقات زندگی خود را به نویسندگی می‌گذراند، شایسته‌ترین ویژگی او این است که کوشش خود را به‌گونه‌ای به کار گیرد تا زمانی را که در آن به‌سر می‌برد، به‌خوبی درک کند.

بند بالا را می‌توان به صورت این جمله‌ی کوتاه نوشت: «درک زمان از ویژگی‌های یک نویسنده‌ی خوب است.»

درازنویسی گونه‌های مختلفی دارد:[1] به کار بردن عبارت‌های فعلی طولانی یا فعل‌های مرکب به جای فعل‌های ساده و پیشوندی، نشاندن عبارت‌های بلند به جای ترکیب‌ها و کلمه‌های کوتاه‌تر و افزودن جمله‌های متعدد تفسیری و توضیحی به جمله‌ی هسته، ... . پرهیز از درازنویسی در افزایش انتقال معنا به مخاطب، صرفه‌جویی در وقت و از همه مهم‌تر در زیباسازی سخن نقش بسیار دارد؛ نمونه را:

ارسال کردن: فرستادن

اطلاع حاصل کردن: فهمیدن، دریافتن

در جریان قرار دادن: آگاه کردن

در جریان قرار گرفتن: آگاه شدن

برخوردار بودن: داشتن

حضور به هم رسانیدن: حاضر شدن

اکثریت قریب به اتفاق اعضا: اکثر اعضا یا بیشتر اعضا

به وسیله‌ی: با

غیر قابل بخشش: نابخشودنی

---

۱. با بهره‌گیری از مبحث درازنویسی کتاب *راهنمای ویراستاری و درست‌نویسی*، ص ۲۱۶ـ۲۲۲.

غیر قابل گفتن: ناگفتنی

در دو نمونه‌ی زیر با کوتاه کردن عبارت‌ها و حذف اضافی‌ها، شکل زیباتر و ساده‌تری ارائه شده است:

ـ *مستدعی است نسبت به پرداخت کارانه‌هایی که اخیراً مورد تصویب قرار گرفته است، دستور لازم و مقتضی صادر فرمایند.* (۱۵ کلمه)

شکل ساده‌تر و زیباتر جمله‌ی مرکب بالا: «خواهشمند است دستور فرمایند کارانه‌های مصوب پرداخت شود.» (۸ کلمه)

ـ *شهرهایی که در شمال کشور قرار دارند، مرسولات پستی خود را به شهرهایی که در مشرق قرار دارند، ارسال کنند.* (۱۸ کلمه)

شکل ساده‌تر و رساتر جمله‌ی مرکب بالا: «شهرهای شمالی، بسته‌های پستی خود را به شهرهای شرقی بفرستند.» (۸ کلمه)

❖ **پرهیز از «حشو»**

گونه‌ای دیگر از درازنویسی، به کار بردن «حشو» است. حشو از شیوایی سخن می‌کاهد:

احمد در امتحان فینال آخر شرکت کرد اما همان‌گونه که از قبل پیش‌بینی شده بود، مفید فایده نبود.

در عبارت بالا واژه‌های «فینال»، «از قبل» و «فایده» در معنای جمله نقشی ندارند و باید حذف شوند.

گاهی چنین حشوهایی به سبب کنار هم قرار گرفتن دو واژه‌ی هم‌معنا یا دو واژه‌ای که از نظر معنا با هم پیوند دارند و به دو زبان وابسته‌اند، صورت می‌گیرد؛

ترکیب‌های زیر از این گونه‌اند:

حُسنِ خوب، سوابقِ گذشته، ریسکِ خطرناک، مدخلِ ورودی، از قبل پیش‌بینی کردن، سؤال پرسیدن، دو طفلان مسلم، پل عابر پیاده، دو طرفین ماجرا، دو طرفین تشبیه.

نگارش

❖ پرهیز از حذف بی‌جا

دانستیم که مترادف‌نویسی، حشو و درازنویسی از روانی و شیوایی سخن می‌کاهد. البته باید توجه داشت که کوتاه‌نویسی و حذف واژه‌های زاید با حذف‌های نابجا فرق دارد. حذف بیجای واژه‌ها نیز سخن را معیوب می‌کند. به نمونه‌ی زیر توجه کنید:

وزیر جدید دستور داد فوری احکام مشاوران لغو و آن‌ها را به کارهای مختلف بگمارند، زیرا هیچ‌کس نباید بدون انجام وظیفه حقوق دریافت و سربار ملت شود.

در جمله‌های بالا حذف بدون قرینه و بیجای فعل «شود» (پس از واژه‌ی «لغو») و «کند» (پس از واژه‌ی «دریافت») از زیبایی کلام کاسته و آن را معیوب کرده است.

سعدی در جمله‌ی زیر با حذف هنری «فعل» بر زیبایی سخن خود افزوده است: «ای! سبحان‌الله! دوران باخبر در حضور و نزدیکان بی‌بصر دور.»

در این سخن سعدی، حذف به قرینه‌ی معنوی صورت گرفته است.

❖ پرهیز از کژتابی‌های زبانی

کج‌تابی یا کژتابی در لغت به معنی بدرفتاری، بد تا کردن، منحرف شدن و به ناهنجار رفتن، ثبت شده است و کژتابیِ زبانی در اصطلاحِ اهل ادب به معنی کاربرد جمله‌هایی است که می‌تواند به دو صورت معنا شود و از این جهت در فهم معنا ابهام ایجاد می‌کند. از این‌رو کژتابی در زبان به معنی ضعف تألیف و نوعی تعقید لفظی به شمار می‌آید. برای نمونه در جمله‌ی:

جامعه‌شناسان اقوام بدوی ریشه‌ی بسیاری از اسطوره‌ها و حماسه‌های بشری را در آیین‌های ابتدایی یافته‌اند.

عبارت «جامعه‌شناسان اقوام بدوی» دو معنی را برمی‌تابد: الف) جامعه‌شناسانی که از میان اقوام بدوی برخاسته‌اند؛ ب) جامعه‌شناسانی که درباره‌ی اقوام بدوی تحقیق کرده‌اند.

نمونه‌های دیگر:

- خبرنگار کیهان با ۲۵ مرد و زن نازا مصاحبه کرد.

- او با دختر یکی از بزرگان به نام حشمت‌السلطنه ازدواج کرد.
- من پدر زن مرحومم را به خواب دیدم.
- او همه‌ی خانواده‌اش را گذاشته سر کار.
- یکی از زنان مدیر مدرسه، از شغل خود استعفا داد.
- افسر نگهبان گفت امشب نوبت نگهبانی من است.
- این عکس، شما را به یاد من می‌اندازد.
- سرقت خرگوش‌ها از باغ وحش اوکراین افزایش یافت.
- نمی‌دانم شما می‌دانید یا نه که فلانی دستش کج است.
- پزشک پدر و مادر بیمارش را دید.
- من از دست برادرم همه چیز می‌کشم.

شایان یاد است که برخی شاعران، از جمله حافظ، از این توانمندی زبانی به منظور آفرینش معنای ایهامی بهره‌مند شده‌اند و حتی گاه برخی از افراد زیرک برای شانه خالی کردن از اظهار نظر روشن، همین شیوه‌ی دو پهلو حرف زدن را به منظور پنهان کردن قصد خود به کار برده‌اند؛ برای نمونه حکایت زیر در مورد علامه قزوینی نقل می‌شود:

... کسی کتابی یا دیوان شعری به علامه قزوینی می‌دهد و از ایشان اظهار نظر می‌خواهد و علامه را در تنگنای رودربایستی قرار می‌دهد. علامه در مخمصه‌ی غریبی گیر کرده بوده است، از یک طرف کتاب بی‌ارزش و اباطیل بوده است، از طرف دیگر مؤلف دست از سر علامه بر نمی‌داشته است و تقاضای تقریظ و تعریف داشته است، سرانجام شادروان قزوینی چاره را در دوپهلوگویی می‌یابد و می‌نویسد: «بینی و بین الله از صدر اسلام تاکنون چنین کتابی نوشته نشده است.»

منظور او این بوده که این کتاب از نظر پریشان‌نویسی بی‌نظیر است، اما خودخواهی مؤلف، باعث می‌شده است که کلام قزوینی را طور دیگری دریابد و کتاب خود را بی‌نظیر (به معنی مثبت کلمه) بداند.[1]

---

۱. خرمشاهی، بهاءالدین، *کژتابی‌های زبانی*، ص ۱۸۴ (کوتاه‌شده).

نگارش

تمرین ۱

کلمه‌ها و ترکیب‌های زیر نمونه‌هایی از کاربردهای نادرست رایج در زبان فارسی است، علت نادرستی آن‌ها را بیابید و شکل درست آن‌ها را بازنویسی کنید. برای یافتن پاسخ درست می‌توانید به کتاب‌هایی مانند *غلط ننویسیم* از ابوالحسن نجفی مراجعه کنید:

«فوق‌الذکر»، «ممهور»، «بها دادن»، «غیر و ذلک»، «چنانچه به جای چنان‌که و برعکس»، «ید و بیضا»، «زاد و بوم»، «درب»، «حمام گرفتن و دوش گرفتن»، «در رابطه با و در این رابطه»، «تلاوتی چند از قرآن مجید»، «نابود ساختن».

تمرین ۲

در بند زیر اگر عیب درازنویسی می‌بینید، مشخص کنید و شکل کوتاه آن را جایگزین سازید.

اطلاع حاصل کردیم که نشست «فصلِ سبزِ هنرمندان» در آخرین روزهای اردیبهشت ماه برگزار می‌گردد، از دوستان درخواست می‌شود در این نشست حضور به‌هم رسانند و عزیزان دیگر را نیز در جریان امر قرار دهند. در این نشست هنرمندان برجسته‌ی کشوری مورد تشویق قرار خواهند گرفت.

تمرین ۳

در ترکیب‌های زیر حشو وجود دارد، دقت کنید و علت آن را دریابید:

سن هفت‌سالگی، شب لیله‌القدر، فرشته‌ی ملک‌الموت، سنگ حجرالاسود، استارت آغاز، نیمرخِ صورت، رایحه‌ی بوی خوش، پس در این صورت، پارسال گذشته، مسلح به سلاح، نزول به پایین، عروج به بالا، سایر موضوع‌های دیگر، تخم مرغ کبوتر، مرغک کوچک، اوج قلّه‌ی کوه، متحد شدن با هم، دیشب گذشته، احاطه از هر طرف، فقط مختصِ اعلم‌تر، دستبنددست، درخت نخل خرما، بازنویسی دوباره، روزنامه‌های روزانه.

نگارش

تمرین ۴

در جمله‌های زیر اگر حذف بیجایی می‌بینید، آن را مشخص کنید:

الف) یکی از شعبه‌های این بانک در خیابان فردوسی باز و هرگونه معاملات ارزی را انجام و رضایت مراجعان را فراهم می‌آورد.

ب) هنر چشمه‌ی زاینده است و دولت پاینده.

ج) او چند سال در این مدرسه تحصیل و بعد منتقل شد.

د) آن ارزی که می‌ورزی.

ه) تنش خیس عرق، و حرارت سوزانی روی گونه‌هایش شعله‌ور بود.

تمرین نوشتن (۳)

هر نوشته‌ای بنا بر هدفی نوشته می‌شود و متناسب با صورت و محتوای نوشته نامی بر آن نهاده می‌شود. گزارش، مقاله، خاطره، سفرنامه، داستان و نمایشنامه از گونه‌های نوشتاری هستند. هرکدام از این گونه‌ها، ویژگی‌ها و شرایطی دارند که در این کتاب با برخی از آن‌ها آشنا می‌شوید.

بعضی از گونه‌های نوشتاری را می‌توان با شگردهای ادبی زیباتر و دلرباتر بیان کرد و از این راه بر تأثیرگذاری سخن افزود. نوشته‌ی ادبی نوشته‌ای است که پرورده شده و خصلت زیبایی‌شناسی یافته است. درست است که زبان، ابزار نخستین ادبیات است، اما تا هنگامی که روح هنری در زبان دمیده نشود، اثر ادبی پدید نمی‌آید. مثلاً جمله‌ی «خورشید طلوع کرد.» یک جمله‌ی ساده است که هیچ برجستگی هنری ندارد، اما همین جمله را اگر به صورت زیر بیان کنیم، به سوی بیان ادبی پیش رفته‌ایم:

«عروس آفتاب نقاب تیرگی را از روی خود برگرفت.»

به تصویری دیگر از طلوع خورشید، با زبانی ادبی نگاه کنید:

ـ «تمام شب را ماه جلوه فروخته و طنازی کرده، اکنون شرمنده از گوشه‌ی میدان به در می‌رود. نصف صورتش پیداست. ستارگان همه گریخته‌اند... پرده‌ی

بزرگی از مخمل سفید با چین‌های دلکش... پیش چهره‌ی خورشید کشیده و از آن طرف ارغوانی شده... خورشید از پس ابر سر کشید و بر فرق درختان، تاج زرین نهاد... آفتاب برخاست، هرچه بزرگ‌تر شد، بخشنده‌تر شد. درختان را همگی جامه‌ی زرین به دوش انداخت... خورشید سبک بالا آمد. گویی در اوج سپهر ایستاده که خود را خوب بنماید. نسیم افتاد. مرغان خاموش شدند. موجودات همه خیره و مبهوت مانده‌اند. آسمان مثل سیماب به خود می‌لرزد. من در مقابل شکوه طبیعت به تعظیم ایستاده‌ام و از وجد و اضطراب در خود نمی‌گنجم»[1] (محمد حجازی).

ـ با توجه به آنچه گفته شد، نوشته‌ای دیگر حدود ۱۵ـ۲۰ سطر بنویسید و تلاش کنید با ژرف‌نگری و تأمل بیشتر، به گونه‌ای فضاسازیِ ذهنی‌تر در نوشته‌ی خود دست یابید. می‌توانید همان نوشته‌ی پیشین خود را به صورتی عاطفی‌تر و ادبی‌تر گسترش دهید یا گزارش، داستان، خاطره و یا مطلب جدیدی را آغاز کنید.

ـ متن نهایی نوشته‌ی خود را با دقت ویراستاری کنید.

ـ در جلسه‌ی بعد، از استاد خود بخواهید که با همکاری دانشجویان چند نمونه از نوشته‌هایتان را در کلاس بررسی کنند.

ـ متن زیر را که از داستان *جای خالی سلوچ* نوشته‌ی محمود دولت‌آبادی برگزیده شده است، چند بار بخوانید و جمله‌های ادبی را مشخص کنید. این نوشته بخشی از صحنه‌ی نبرد شتر با شتربان، در داستان یادشده است.

جای خالی سلوچ

محمود دولت‌آبادی

... اما حالا، ستیز نابرابر لوک مست با ارونه‌ی[2] پیر، راه را بر دلسوزی عباس بسته بود. عباس فکر می‌کرد لوک مست باید به راه بیاید. این بود که بی‌پروا، چوبدست عباس

---

۱. انوری، حسن و علی‌محمد پشت‌دار، *آیین نگارش و ویرایش (۱)*، ص ۵۰.

۲. نوعی شتر.

بر شقیقه و پیشانی لوک مست می‌بارید. باران تگرگ بر سنگ سیاه. سرانجام سنگ به صدا درآمد: لوک سیاه کَلَف[1] از خرخره‌ی ارونه واگرفت، به خشم نعره کشید و در عباس خیره شد. ارونه‌ی پیر خود را روی زانوها به کنار کشاند و گردن روی خاک خواباند. حالا عباس می‌باید لوک مست را از دور ارونه بتاراند. اما نگاه دیوانه‌وار لوک، عباس را برجا نگاه داشته بود. خشکانده بود. لوک کف بر لب داشت و چشم‌هایش را، دو میخ، در چشم‌های عباس فروکوبانده بود.

هراس! عباس را هراس فراگرفت: اما کوتاه نباید آمد. به حیوان میدان نباید داد. افسون نباید شد. مغلوبت می‌کند. بر تو می‌خسبد. می‌مالاندت. به‌هوش باش!

عباس چوبش را تکان داد. باز هم لوک سیاه می‌بایست سرش را فرومی‌انداخت و می‌رفت. این چیزی بود که عباس انتظارش را می‌کشید. اما لوک نرفت. رو به او آمد. آمدنش نرم نبود. ملتهب می‌آمد. عباس، واپس رفت. واپس‌تر. تنها کاری که می‌توانست بکند. شنیده بود که نباید به شتر مست، پشت کرد. این پند اما در کویر به کار نمی‌آمد. در دم بر خاطرش گذشت که مرحوم یارقلی چرا یکدست شده بود. در راه دامغان به ری، شتری مست بر او خشم گرفته و دستش را از بیخ برکنده بود. میان رباط و دامغان چیزی نمانده بود که زیر سینه‌ی شتر کف‌مال شود. اما پیش از آنکه استخوان‌هایش چون نانِ کاک نرم شوند ساربان‌ها ریخته و از لای دست‌های شتر بیرونش کشیده بودند.

اما حالا؟ ساربانان کجا بودند حالا؟ جای خالی ساربانان را مرگ داشت پر می‌کرد. این مرگ بود که در هیأت لوک سیاه سردار، با گام‌های بلند، رو به عباس می‌آمد. دیگر نمی‌شد که رو به شتر داشت و واپس رفت. دیگر نمی‌شد که به شتر پشت نکرد. نمی‌شد هم پشت کرد. نمی‌شد. کاری باید. جنگ! واگشت و به جنگ پرداخت. رودررو. چوبگردان. لوک مست گردن تاباند، سربرگرداند و نعره کشید. عباس خیز گرفت. جنگ و گریز. لوک سر به دنبال جوان گذاشت. کینه‌ی شتر! عباس در تعریف کینه‌ی شتر، چیزها را از زبان پیران شنیده بود. شتر دیرکینه به

---

۱. دهان.

دل می‌گیرد؛ اما مباد که کینه به دل بگیرد! خاموش کردن آن دریای آتش، آسان نیست. تا نسوزاند، فرونمی‌نشیند. طغیان خشم. کینه، تندری که پیاپی از خود خنجر می‌روياند. تنها کویر مگر فراخور این تندر باشد. مرد تنها، گمان مدار! گریز. تنها گریز مگر روزنی به رهایی بجوید. تن تسمه و پای چالاک می‌طلبد. آهوان را به یاد بیاور، عباس! دویدن و دویدن. چندان که چله باد را بتوانی پشت سر بگذاری. پیشاپیش تنوره‌ی باد باید بتازی. چابک و سبک. چرا که تاخت شتر، چالاکی چله باد دارد. جز این مرگ است آنچه پنجه در شانه‌ات می‌اندازد. اینک تویی که در سایه‌ی مرگ می‌تازی. ای کاش چهار پا می‌داشتی!

آسیاب ویرانه را آرزو کرد عباس. آسیاب شهمیر پیر. شوراب.

پوزه‌ی لوک مست روی شانه‌های عباس بود و سایه‌ی هولناک حیوان پیشاپیش پاها، سینه‌ی هموار کویر را درمی‌نوردید. عطشنا! بخار نفس لوک، دَمِ افعی بود که بر پوست گردنِ پسرِ سلوچ دمیده می‌شد. داغ‌تر از تفت باد همه‌ی کویرها. دوش‌هایش از پشنگیدن کف دهان لوک، نم برمی‌داشت. اما عرق تن، مجال آن نمی‌داد تا عباس رطوبت کفاب را بر شانه‌ها و پس گردن خود احساس کند. دیگر دمی به نبودن مانده بود. دمی به مرگ. اما مرگ، هنگامی که به تو نزدیک می‌شود، تن بر تن تو مماس می‌کند، احساسش نمی‌کنی و آن لحظه‌ای است که خنثایی دست می‌دهد. مرز دفع دو نیرو. حس رخوتی که از حد تلاش ناشی می‌شود. آستانه‌ی مرگ است آنچه هولناک می‌نماید؛ نه مرکز مرگ و عباس در مرکز مرگ بود و فزونی هول او را به حد تلاش کشانیده بود. پس کِرختش کرده بود. پس آن ترس که غالباً آدم را به تسلیم می‌کشاند، از جان عباس رمیده بود. فرصت اندیشیدن، اندیشیدنی که در آستانه‌ی مرگ تو را به تسلیم دعوت می‌کند، برای پسر مرگان[1] نمانده بود. این بود که فکرش هم بر خاطر عباس نمی‌گذشت. فکر هم انگار مهلتی و میدانی می‌خواهد! فقط، باید می‌دوید. دویدن. همان‌چه که تن و روح، یکپارچه آن را پذیرفته‌اند و هرچه نیروی ذخیره‌ی خود را در عصب و استخوان پاها جاری

---

۱. نام مادر عباس.

کرده‌اند. پاها او را می‌بردند. باد! کویر خالی و بی‌مرد؛ کویر پرآفتاب. هول! خس و خاشاک. سایه‌های پیچان و رمان. راه و روش مرگ، در دام شتر. چه نابرابر! شتر مست اول کَلَف در تکه‌ای از تن مرد می‌انداخت و در دم شَپّات[1] می‌زد. مرد درمی‌افتاد. شاید سمج می‌خواست به‌پا خیزد، تلاشی به امید؛ به ناچیزترین امید ممکن! اما، گریز ممکن نبود. امید محال! شتر، روی مرد می‌خسبید و او را به زیر سینه می‌کشاند. به زیر برآمدگی پینه‌بسته‌ی سینه و بعد می‌مالاندش. چندان می‌مالاند تا مرد در صدای شکستن استخوان‌ها، در فریاد خود، در درد لهیده‌ی اندام‌ها و در بافت عربده‌ی شتر مست می‌مرد.

این، همان‌چه بود که عباس می‌رفت تا بدان دچار شود. همان‌چه بود که همین دم بدان دچار می‌شد. بدان دچار بود. وای! کلف شتر در شانه‌ی عباس گرفت. تن به دفاع فرولغزاند پسر مرگان. پیراهن و جلیقه‌اش به دندان لوک ماند. بیرق مرگ! عباس ته‌مانده‌ی رمق خود را به زانوهایش داد. اما دیگر دیر شده بود. لوک مست بر او خیمه داشت. این بار کله‌ی عباس را به کلف گرفت. جیغِ بدوی آدمیزاد در بیابان پیچید. شتر رفت تا شتربان را از نعل خاک برکند و بر زمین بکوبد که ـ خوشا ـ سر عباس از منگنه دندان‌های لوک به در خزید و جوان به زانو درآمد. اینک شپات لوک بر تن عباس. عباس، مارگونه، تن بر خاک غلتاند. شتر زانو در زمین کوفت تا مگر شتربان را به زیر کلف بگیرد. این، دیگر نباید پسر مرگان قد بر زانو راست کرد و به‌تندی تندر، در دم کارد از بیخ پاتاوه به‌در کشید. راهی جز این نبود. شاید پایان جدال! اما، کشتن شتر مست کار هر مرد نیست، کار یک مرد، هر مرد که باشد، نیست! پیر اشتران پروار را هم، هنگام کشتار، مهار می‌کنند و دست‌کم شش مرد کاری، شش بند ریسمان را به دور دست‌ها و کمر می‌پیچند و هفتمی کارد را در سینه‌ی حیوان، روی شاهرگ، فرومی‌نشاند. این خود، پایان کار نیست. جنون شتر را چه دیده‌ای؟ بسا که حیوان، از پس کاردی شدن. به جنونِ درد، مهار بگسلد و مردانی را نفله کند! پس چگونه امید می‌رفت

---

۱. لگدزنِ شتر.

که تنها و یک‌تنه، پسر مرگان، بی‌بار و بی‌مهار، شتری مست را کاردی کند؟! آن هم چنان‌که در جا بخسبد؟!

عباس این را می‌دانست که کارد می‌باید درست در بیخ خرخره، در جناق سینه‌ی شتر بنشیند. بی‌پرهیز و بی‌پروا؛ تا بیخ دسته. اما این هنگامی است که شتر در مهار تو باشد، نه تو در مهار شتر. پس این جدال بود، نه کشتن پروار. قانون و قرار از میانه رمیده و آشوب و آشفتگی در میان آمده بود. پس پسر مرگان عرق نشسته به چشم و صدای آفتاب در سر، بی‌هیچ امید و یقینی تنها کارد می‌انداخت. کارد در چشم و پوز و گردن و سینه. برق تیغه‌ی کارد در آفتاب سرخ. آستین و شانه و رخ خونین بود. پوزه و پیشانی و پلک، خونین. پشنگاپشنگ خون در غبار آفتاب. پاره‌پاره‌ی کویر، پاره‌پاره‌ی سراب، جام‌های سرخ آینه. آفتاب و خاک و شورزار، ارغوانی و بنفش و زرد بود. رنگ‌ها به هم درآمده، ز هم گریخته؛ گسیخته. این زمین و آسمان، مگرنه سرخ بوده است پیش از این؟ تفت‌باد، می‌دمد. باد، هرچه باد! کار یکسره، جدال یکسره. باد هرچه باد! زیر گردن شتر. شاهرگ. جای‌جا. ضربه‌ای به‌جا. درست در جناق سینه‌ی شتر.

کارد را به در کشید. خون. جوی خون. بدتر، این. این هزار بار خشم لوک را تند کرد. جان به جان گرفت. دفع جان به جان. حال اگر که مرگ آمده، پیش پای او چرا، دست‌بسته باید ایستاد؟ پس چرا، پیش پای او دست‌بسته سرخماند؟

شاید اینکه جوی خون، لوک مست را به هم درشکند، ز پا درآورد؟

شاید ! اما، اما... پندار واهی!

لوک مست به شپاتی، عباس را به کنار پراند و گیجِ خشم بر خود چرخید و کف و خون بر لب، بر او هجوم برد. این بار هم پسر سلوچ[1] خود را فراهم آورد. اما دیگر توانی در زانوهای خود نداشت. آخرین راه؛ چاه، چاه. آخرین چاره، چاه. حلقه‌ی چاهی خشک. حلقه‌ی چاهی خشک از کاریز شوراب. تن به سوی چاه کشاند، خیزاند. خستگی و کوفتگی و درد تن، بی‌امیدی و ناتوانی، این حال و حس

---

۱. نام پدر عباس.

را به او داده بود که: این و آنی‌ست جان از تنش به در رود لوک، پنداری افعی‌ای، خود را جمع کرد. این آخرین جرعه‌ی مرگ بود که می‌باید در کام پسر مرگان ریخته شود. مرگ کامل. لوک مست تن به سوی او جهاند. چاه! پیش از آنکه زیر دست و پای لوک له شود، عباس تن به چاه داد. خود را به چاه انداخت.

چند کبوتر چاهی پر زدند و عباس احساس کرد چیزی از کله‌اش غیژ کشید و کوچ کرد. آه...

کی به هوش آمد عباس؟ به هوش که آمد، کی بود؟

شب!

چه هنگام از شب؟

عباس نمی‌توانست بداند! بالای سر، میدان تنگی از آسمان را می‌توانست ببیند. میدانی تنگ و مدور، با ستاره‌های سفید کویر. پاره‌ای از هفت برادران. دب اکبر. چه تند، چه تندتر می‌درخشیدند! له‌له می‌زدند. پنداری تشنه بودند. عباس، خشک شده بود. دهان و کام و گلوی عباس خشک شده بود. عباس زبان خشک خود را، پاره‌ی کلوخی انگار، روی لب‌ها کشید. اما رطوبتی نه! لب‌های عباس، خشک شده بود. ستاره‌ها چه له‌له می‌زدند؛ عطشنا!

عباس تکانی به تن داد. تمام تنش، یکپارچه نالید. درد یک جایی نبود. ثقلِ درد، در تمام تن. دستش هم‌چنان دسته‌ی کارد را چسبیده بود. محکم!... .[1]

---

۱. دولت‌آبادی، محمود، *جای خالی سلوچ*، ص ۲۵۲ـ۲۵۷.

فصل چهارم

- عرفان یعنی دریافت هنری از دین
- حربه‌ی تفرقه
- گزارش‌نویسی
- یادآوری نشانه‌های نگارشی (۲)

مقاله

عرفان یعنی دریافت هنری از دین**

محمدرضا شفیعی کدکنی

بر اساس این تعریف از عرفان که می‌گوید: «تصوف و عرفان عبارت از نگاهِ هنری به الاهیّات و مذهب» یا می‌گوید: «عرفان تلقّیِ هنری از دین و الاهیّات است»، ما با دو کلمه‌ی مجهول یا مبهم سروکار داریم: یکی خودِ کلمه‌ی عرفان (=تصوف) است و دیگری «نگاهِ هنری» یا «تلقّیِ هنری». اگر بتوانیم تلقی هنری و یا نگاهِ هنری را قدری روشن کنیم، آن سویِ دیگر معادله که عبارت است از «تصوف و عرفان» خودبه‌خود روشن خواهد شد.

درست است که هنوز تعریفی جامع و مانع از «هنر» و «زیبایی»، کسی نتوانسته است عرضه کند و درحقیقت، «زیبایی» و «هنر» وقتی مصداقِ «زیبایی» و «هنر»ند که تعریف‌ناپذیر باشند و درست است که هر پدیده‌ی هنری که رازِ هنر بودنش را بتوانیم آشکار کنیم، دیگر برای ما «هنر» نخواهد بود و درست است که هر پدیده‌ی «زیبایی» که رازِ «جمال» آن را بتوان توضیح داد، دیگر جمیل واقعی نیست، با این‌همه می‌توان از این نقطه آغاز کرد که نگاهِ هنری و تلقّیِ هنری، قلمرو «زیبایی» و «زیبایی‌شناسی» است و در تمامِ مباحثِ جمال‌شناسی، چند مسأله‌ی مشترک وجود دارد که تمام زیبایی‌شناسان و هنرپژوهان، بر سرِ آن‌ها توافق دارند:

تردیدی نیست که تمام مباحثی که تاریخ جمال‌شناسی پیرامون آن‌ها حرکت کرده است، بر محورِ «تخیل»، «رمز»، «عاطفه» و «چندمعنایی بودن» آثار هنری است. یعنی هیچ‌کس تاکنون نیامده است که در این قلمرو بحثی کند و از مسأله‌ی «تخیل» و اهمیت آن در مبانی فهم «جمال» غفلت کند یا مدعی شود که مخاطبِ آثار هنری «عقل» است نه «عواطف»، و یا نمونه‌ای از هنر را مورد بحث قرار دهد که در آن «رمزی» نتوانیم جستجو کنیم.

مثلاً *دیوان حافظ*، برای ما ایرانیان، یک اثر هنری است. وقتی که شعرهای او

را در تنهایی یا در جمع می‌خوانیم، عقلِ ما را مخاطب قرار نمی‌دهد، بلکه عواطفِ ما را متأثر می‌کند. *دیوان حافظ*، گذشته از اینکه با «عواطفِ» ما سروکار دارد، با «تخیّل» ما نیز سروکار دارد. وقتی می‌گوید:

آسمان کشتیِ اربابِ هنر می‌شکند تکیه آن به که بر این بحرِ معلّق نکنیم

با اینکه می‌دانیم «بحرِ معلّق»ی وجود ندارد و امکانِ تحققِ خارجی «بحر»ی که «معلّق» باشد، از محالات است، اما تخیل ما، می‌پذیرد که آسمان «بحری» است «معلّق». در تمام آثار هنری این عنصرِ «تخییل» نهان و آشکار، حضور دارد.

همه‌ی ما در تحول ذوقی و تکامل روحی خود متوجه شده‌ایم که استنباط ما از فهم شعر حافظ با گذشت زمان، دگرگون شده است. از فلان بیت او در گذشته چیزی می‌فهمیده‌ایم و امروز چیزی دیگر؛ یا حتی در مواردی، یک بیت در شرایط زمانی متفاوت چندین «معنی» را در ذهن ما ایجاد کرده است که همه‌ی آن «معانی»، در ازمنه‌ی مختلف، به جای خود، قابل قبول و توجیه‌پذیر بوده‌اند، پس *دیوان حافظ* به‌عنوان یک «واحد هنری» چیزی است «چندمعنایی» و قابل انعطاف در برابر فعالیت‌های ذهن ما.

این چندمعنایی بودنِ هنر حافظ به ما می‌آموزد، که در هنر «رمز»هایی وجود دارد و هر هنرمندی به‌ناگزیر مجموعه‌ای «رمز» را در کارِ خود نهفته دارد و بر روی هم هنری که مطلقاً فاقد رمز باشد، نمی‌توان یافت.

از همین چند سطری که در بابِ *دیوان حافظ* به‌عنوان یک واحد هنری، گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که در تلقی هنری و در نگاه هنری، مسائل مشترکی همیشه وجود دارد که عبارت است از: «عاطفه»، «تخیل»، «چندمعنایی بودن» و «رمز».

همان‌گونه که در بابِ مصادیق «عاطفه»، «تخیل»، «رمز» و «معنی» نظرها یکسان نیست و این امور، در اذهان مختلف، یا در یک ذهن، در ادوارِ مختلف، متفاوت‌اند، مقوله‌ی تصوف و عرفان نیز مصادیق متفاوت و شناوری دارد. در ساده‌ترین عبارت بازمانده از زاهدانِ قرن دوم هجری می‌توان نشانه‌های چیزی را یافت که به آن بتوان تصوف و عرفان اطلاق کرد و در آثاری از نوع *منطق‌الطیر* یا *مثنوی* جلال‌الدین مولوی هم می‌توان آن نشانه‌ها را به گونه‌ای آشکار یافت. در مرز

میان *منطق‌الطیر* و *مثنوی* از یک‌سوی و عبارات ساده‌ای که از بعضی زاهدان قرن دوم، نقل شده است از سوی دیگر، چیزی به نام عرفان و یا تصوف حضور دارد که در *منطق‌الطیر* و *مثنوی* «پُررنگ» است و با ساده‌ترین و سریع‌ترین نگاه‌ها آن را می‌توان دید، ولی در آن عبارات ساده‌ی زاهدان قرن دوم «کمرنگ» است و با تأمّل و دقّت و مقایسه می‌توان آن را دید و کشف کرد. همان‌گونه که رنگ «سبز»، طیف‌های بی‌نهایت دارد از رنگ آبِ برکه وقتی که نخستین انعکاس نوبرگ‌های بهاری را در یک روز ابری در خود دارد تا سبزی برگ بید بهاری یا سبزی پر طوطی تا انواعِ طیف‌های رنگ سبز. ما به همه‌ی این مدارج، عنوان «سبز» را اطلاق می‌کنیم ولی شدت و ضعف آن‌ها را هم قبول داریم. انعکاس سبزی نوبرگ‌های بهاری در آب برکه هیچ‌گاه به وضوح سبزی پر طوطی یا برگ‌های یک درخت بید شاداب بهاری نیست.

از طریق همین تمثیل می‌توان یادآور شد که نشانه‌های آن چیزی که ما آن را «تصوف و عرفان» می‌نامیم در *مثنوی* و *منطق‌الطیر* بسی آشکارتر است تا در فلان گفتارِ بازمانده از فلان زاهدِ قرن دوم هجری.

قدر مسلم این است که عناصر «عاطفه»، «تخیل»، «چندمعنایی بودن» و «رمز» با شدت و ضعف و کمرنگی و پررنگی خود، هم در *مثنوی* و *منطق‌الطیر* وجود دارند و هم در آن گفتارهای ساده. در *مثنوی* و *منطق‌الطیر*، در همان نگاهِ اول خود را نشان می‌دهند ولی در آن گفتارها با «تأمّل» و «مقایسه» این امر قابل مشاهده می‌شود.

کسانی که با آثار تصوف و عرفان، چه عرفان اسلام و ایران و چه تصوف و عرفان دیگر ادیان و شریعت‌ها، آشنایی دارند، این سخن ما را به‌خوبی درمی‌یابند که در هر نگاهِ هنری به پدیده‌ی «الاهیّات»، گاه مجموعه‌ی عناصر «عاطفه» و «تخیل» و «رمز» و «چندمعنایی بودن» حضور دارند و گاه یکی یا دو تا. همین حضور «مجموعه» یا «بخش‌ها»یی از مجموعه، خود عاملی است در پررنگ کردن یا کمرنگ کردن آن مفهومی که ما آن را عرفان و تصوف می‌خوانیم؛ فرض کنید که در یک متنِ عرفانی فقط عامل «رمز» وجود داشت، یا فقط عامل «تخیل»، مسلماً چنین متنی با متنی که مجموعه‌ی آن عوامل را در خود نهفته دارد، قابل مقایسه نیست؛ متن دوم

که شامل همه‌ی آن عوامل است، «عرفان‌تر» و «تصوف‌تر» است از متن اولی، که فقط عامل «رمز» یا عامل «تخیل» را در خود نهفته دارد. پس یکی از عواملی که مفهوم عرفانی بودن یک متن را «نسبی» می‌کند همین حضور «بخش»ها یا تمامی این «مجموعه» است.

پلّه‌ی بعدی، رسیدگی به نوع تخیل و نوع رمز و نوع چندمعنایی بودن است. ممکن است دو متن داشته باشیم که به ظاهر واجد مجموعه‌ی آن عوامل باشند، یا هر دو فقط از عامل «تخیل» بهره داشته باشند، اما نوع تخیلی که در متن A حضور دارد با نوع تخیلی که در متن B حضور دارد متفاوت باشد. بی‌گمان هر قدر «تخیل» در یک متن غنی‌تر و خلاق‌تر باشد، آن متن به «نگاه هنری» و طبعاً به «عرفان» نزدیک‌تر است. از همین‌جا، دوره‌های اوج و انحطاط را در تاریخ تصوف می‌توان مورد بررسی قرار داد. دوره‌های شکوفایی که در آثار امثال بایزید بسطامی و ابوالحسن خرقانی و ابوسعید ابی‌الخیر خود را نشان می‌دهد با دوره‌های افول تصوف، برای مثال در دوره‌ی قاجار، قابل مقایسه نخواهند بود؛ در بایزید و خرقانی و بوسعید تخیلِ خلاق حضور دارد و در تصوف دیگران صورت تکراری آن اندیشه‌های پیشین در زبانی بیمار و بیانی ناتوان خود را آشکار کرده است.

این تعریف، گذشته از اینکه بر تمام صورت‌های عرفان، در همه‌ی ادیان، قابل تطبیق است، نسبی بودن مفهوم عرفان را نیز توضیح می‌دهد، یعنی نشان می‌دهد که اگرچه ابوالقاسم قشیری و ابوسعید ابوالخیر، هر دو، در مقوله‌ی عرفان اشتراک دارند، ابوسعید از قشیری «عارف‌تر» است، زیرا برخورد هنری‌تری با الاهیّات اسلامی دارد یا جلال‌الدین مولوی و ابن‌عربی، هر دو عارفند با دو نوع تخیل خلاّق هنری در پیرامون الاهیّات اسلامی. با این تعریف، «سبک‌شناسیِ عرفان» به همان آسانی امکان‌پذیر می‌شود، که سبک‌شناسی «شعر» یا «نقاشی».

بر اساس این تعریف، پست و بلند تاریخ عرفان نیز، قابل تبیین است. دوره‌های درخشان تاریخ تصوف و نیز دوره‌های انحطاط آن. همچنین در هر دوره‌ای چهره‌های برجسته‌ی آن عصر، به میزان بهره‌ای که از «برداشت هنری» از الاهیّات

دارند، قابل ارزیابی‌اند. در همین‌جاست که نقش «زبان»، در ارزیابی عارفان و آثار عرفانی آنان آشکار می‌شود و در رفتار خلاّق صوفی با زبان.

عارف، با گفتار و رفتار خویش عادت‌ستیزی می‌کند. همان‌گونه که به تعبیر صورت‌گرایان روسی، هنرمند عادت‌ستیزی می‌کند و زبان را از شکل «معتاد» و دستمالی شده‌ی آن بیرون می‌آورد و در برابر چشم ما بدان طراوت می‌بخشد. من این تمثیلِ درخشان عطار را ناگزیرم در اینجا نقل کنم. خلاصه‌ی داستان این است که عیسای مسیح، ابلیس را دید که مشغول سجده‌ی خداوند است. پرسید: «چه می‌کنی؟» گفت: «من از عهدِ قدیم، از روزگارِ قُربِ حق، که مَلَکی مقرب بودم، چنین عادت کرده‌ام و هنوز آن عادت را رها نکرده‌ام.» مسیح در پاسخ او گفت: «آنچه از سرِ عادت برخاسته باشد بر درگاهِ «او» ارجی ندارد و با حقیقت آن را سروکاری نیست.» یعنی میان «عادت» و «حقیقت» رابطه‌ی عکس وجود دارد. هرجا «حقیقت» هست، «عادت» نیست و هرجا «عادت» باشد، «حقیقت» حضور ندارد.

بایزید، خرقانی، بوسعید، عین‌القضاتِ همدانی، احمدِ غزالی و شمس تبریزی گفتارها و زندگی‌نامه‌هاشان سرشار است از «عادت‌ستیزی» و در آموزش‌های عرفانیِ ایشان مهم‌ترین نقطه شکستن این عادت‌هاست. یکی از مشهورترین شگردهای صوفیان در عادت‌ستیزی، در قلمرو زبان و نیز اندیشه، به‌کارگیریِ «شطح» است. شطحیات در اصطلاح، سخنانی است که صوفیان بر زبان می‌آوردند و به‌هیچ‌وجه با منطق معمولی، سازگاری ندارد. جمله‌های «اناالحقِ» حلاج و «سبحانی ما اعظم شأنی» بایزید بسطامی، از نمونه‌های معروف شطح هستند.

تأثیر ژرفی که شطحیات صوفیه دارد، در دو قلمرو هنری شکل می‌گیرد: یکی انتخاب بیان نقیضی و پارادوکسی و دیگری شکستنِ عادت‌های زبانی، و این کارها، رفتار هنری با زبان است و نتیجه‌ی نگاه هنری به الاهیّات و مذهب؛ و از اینجا مقوله‌ی نوجویی، به‌ویژه نوجویی در عشق و عرفان مطرح می‌شود.

از لحاظ صوفی، عشق، تا وقتی مفهوم دارد که تو در معشوق و جلوه‌های معشوق هر روز، چیز تازه و نوی را بیابی؛ اگر تکرار شد، مبتذل می‌شود؛ دیگر معشوق نیست. «عشق» با «نوجویی» ملازم یکدیگرند. در *منطق‌الطیر*، عطار، تمثیل

زیبایی از این معنی دارد که می‌گوید: روزی یکی از دو تن سقا که از یک‌جا آب برمی‌داشتند به آن دیگری گفت: «مرا آبی ده»، آن دیگری گفت: «تو هم که همین آب را داری، بخورا!» مرد گفت: «آبی ده مرا که دلم از این آب خویش گرفته است!» بعد عطار می‌گوید: همین نوجویی بود که آدم را از بهشت آواره کرد:

بود آدم را دلی از «کهنه» سیر از برای «نو» به گندم شد دلیر
«کهنه»ها جمله به یک گندم فروخت هرچه بودش جمله در گندم بسوخت
عور شد، دردی ز دل سر بر زدش «عشق» آمد، حلقه‌ای بر در زدش

بنابراین اولین مدرنِ جهان، بر طبق نظریه‌ی عارفان، «آدم» است که در «قمارِ نوجویی» و «گریز از عادت» بهشت را باخت.

در ساده‌ترین عباراتی که از مشایخ اولیه‌ی عرفان ایرانی (نسلِ بایزید بسطامی و محمد بن کرام و احمد بن حرب، یعنی نیمه‌ی اول قرن سوم) به جای مانده تا ژرف‌ترین بخش‌های *مثنوی معنوی*، این رفتار هنری با زبان که با نوجویی همراه است و درنتیجه نگاه هنری به موضوع ـ که عرصه‌ی الاهیّات و دین است ـ دیده می‌شود.

درمجموع و به‌عنوان نتیجه‌گیری می‌توان گفت:

عرفان مفهومی است شناور و نسبی، در افراد مختلف، در ادوار مختلف و برای مخاطبان مختلف، سود و زیان‌های متفاوت دارد. شک نیست که جنبه‌های انسانی آموزش‌های عارفانی از نوع بایزید بسطامی و بوسعید میهنی و ابوالحسن خرقانی و مجموعه‌ی تصوف خراسان برای انسان معاصر ارزش‌های بسیار دارد: تعصب‌ها را کم می‌کند، انسان‌دوستی بدون قید و شرط را می‌ستاید و بر آتش «انانیت» انسان، آبی فرومی‌ریزد تا از شعله‌های ویران‌کننده‌ی آن بکاهد. این‌ها جنبه‌های ارزشمند عرفان ایرانی است و تصوف ایرانی، سرشار است از اندیشیدن به انسان، همین انسان خاکی میان کوچه و بازار.[1]

---

۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا، «از عرفان بایزید تا فرمالیسم روسی»، *فصلنامه‌ی هستی*، ص۱۲ـ۲۸ (کوتاه شده با اندکی تصرف).

داستان اعرابی و سبوی آب

مولوی

حکایت اعرابی و سبوی آب، با گفت‌وگویی میان زن و مردی که در بادیه‌ی دنیا ساکن‌اند آغاز می‌شود. در این داستان مرد مظهر عقل است، اما عقلی جزوی و منفرد و به همین دلیل ناقص و درمانده است. فقر او تنها محرومیت مادی نیست، بلکه نشان از جدایی از سرچشمه‌ی عقل کل دارد و نوعی محرومیّت معنوی را نیز شامل می‌شود (در قسمت‌هایی که زن به او می‌تازد، این نکته آشکارتر است). زن مظهر حرص و دنیاخواهی است و کیفیت نفسانی و نیروی افزون‌طلبی او بر عقل، مدام که منفرد و مجزاست و هنوز به کل نپیوسته، غلبه دارد.

خلیفه با اوصاف یک فرمانروای راستین وصف می‌شود و یادآور حکیم پادشاه در مدینه‌ی فاضله‌ی افلاطونی است. اطرافیان او نیز از همان خصال نیک بهره‌مندند و درگاه او نموداری از جامعه‌ی مطلوب و محیط خدایی است. سبوی آب، علم و معرفت محدود بشری است و دجله، علم بی‌نهایت حق است که خلیفه به‌عنوان انسان کامل و اطرافیان او و نیز ساکنان بغداد (سلسله‌مراتب کمال) به آن دسترسی دارند و هرکدام در حد ظرفیت خود از آن بهره می‌گیرند. در یک بینش کلی می‌توان گفت جهان با همه‌ی وسعت و عظمت، نسبت به عالم غیب، در حکم سبویی از آب نپالوده در برابر رود بی‌کران علم الهی است. قصه‌ی اعرابی را پیش از مولوی، عطار در *مصیبت‌نامه* به نظم کشیده است،[1] اما جلال‌الدین مولوی به شیوه‌ی خود، هم در اصل داستان و هم در طرز بیان، تصرف کرده است. خلاصه‌شده‌ی این حکایت را از زبان مولانا در ذیل بخوانید:

---

۱. فروزانفر، بدیع‌الزمان، *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی*، ص ۲۴ـ۲۷.

یک شب اعرابی‌زنی مر شوی را گفت: ـ و از حد برد گفت‌وگوی را ـ
«کاین همه فقر و جفا ما می‌کشیم جمله عالم در خوشی، ما ناخوشیم
نانمان نی، نان‌خورشمان درد و رَشک کوزه‌مان نه، آبمان از دیده اشک
جامه‌ی ما روز، تاب آفتاب شب نهالین و لحاف از ماهتاب
قُرصِ مَه را قرصِ نان پنداشته دست سوی آسمان برداشته
گر کسی مهمان رسد گر من منم شب بخسبد، قصد دلق او کنم»
شوی گفتش: «چند جویی دخل و کشت خود چه ماند از عمر، افزون‌تر گذشت
عاقل اندر بیش و نقصان ننگرد ز آنکه هر دو همچو سیلی بگذرد
خواه صاف و خواه سیل تیره‌رو چون نمی‌پاید دمی از وی مگو
هم‌چنین از پشه گیری تا به پیل شد عیال الله و حق نِعْمَ الْمُعِیل

جُفت مایی، جفت باید هم‌صِفَت تا برآید کارها با مصلحت
جفت باید بر مثال همدگر در دو جفت کفش و موزه درنگر
گر یکی کفش از دو، تنگ آید به پا هر دو جفتش کار ناید مر تو را
من روم سوی قناعت دل‌قوی تو چرا سوی شناعت می‌روی.»

مرد قانع از سر اخلاص و سوز زین نسق می‌گفت با زن تا به روز
زن بر او زد بانگ: «کای ناموس‌کیش من فسون تو نخواهم خورد بیش
کبر زشت و از گدایان زشت‌تر روز سرد و برف و آنگه جامه تر
چند دعوی و دم و باد بُرُوت ای تو را خانه چو بَیْتُ الْعَنْکَبُوت
از قناعت کَی تو جان افروختی از قناعت‌ها تو نام آموختی
با سگان از استخوان در چالشی چون نی اِشْکم تهی در نالشی
سوی من منگر به‌خواری سُست‌سُست تا نگویم آنچه در رگ‌های توست
عقل خود را از من افزون دیده‌ای مر من کم‌عقل را چون دیده‌ای؟»
زن از این گونه خَشِن گفتارها خواند بر شویِ جوان طومارها

مرد از سخن همسر خود خشمگین شد و گفت:

«ترک جنگ و ره‌زنی ای زن بگو ور نمی‌گویی به ترک من بگو
گر خَمُش گردی و گر نی آن کنم که همین دم ترک خان و مان کنم»
زن چو دید او را که تُنْد و توسَن است گشت گریان، گریه خود دام زن است
گفت: «از تو کی چنین پنداشتم از تو من امّید دیگر داشتم»
زن درآمد از طریق نیستی گفت: «من خاک شمایم نی سَتی
جسم و جان و هرچه هستم آنِ توست حکم و فرمان جملگی فرمان توست
گر ز درویشی دلم از صبر جَست بهر خویشم نیست، آن بهر تو است
تو مرا در دردها بودی دوا من نمی‌خواهم که باشی بی‌نوا
خویش من والله که بهر خویش تو هر نفس خواهد که میرد پیش تو.»
زین نسق می‌گفت با لطف و گشاد در میانه گریه‌ای بر وی فتاد
گریه چون از حد گذشت و های‌های ز آنکه بی‌گریه بُد او خود دل‌ربای
شد از آن باران یکی برقی پدید زد شراری در دل مرد وحید

مرد گفت: «اکنون گذشتم از خلاف حکم داری تیغ برکش از غلاف
هرچه گویی من تو را فرمان برم در بد و نیک آمدِ آن ننگرم
در وجود تو شوم من منعدم چون مُحِبّم، حُبُّ یُعْمی وَ یُصِم»

پس از آن، زن نشانی خلیفه را به شوی داد:

گفت زن: «یک آفتابی تافته است عالمی زو روشنایی یافته است
نایب رحمان خلیفه‌ی کردگار شهر بغداد است از وی چون بهار
گر بپیوندی بدان شه، شه شوی سوی هر ادبیر تا کی می‌روی»
گفت: «من شه را پذیرا چون شوم بی‌بهانه سوی او من چون روم؟
نسبتی باید مرا یا حیلتی هیچ پیشه راست شد بی‌آلتی؟»
همچو آن مجنون که بشنید از یکی که مرض آمد به لیلی اندکی
گفت: «آوه بی‌بهانه چون روم ور بمانم از عیادت چون شوم
لیتنی کنت طبیباً حاذقاً کنت امشی نحو لیلی سابقاً»[1]

---

۱. ای کاش پزشک ماهری بودم تا پیش از همه نزد لیلی می‌رفتم.

زن برای فراهم کردن هدیه‌ای نفیس که درخور شاه باشد، شوهر را این‌گونه ترغیب کرد:

«این سبوی آب را بردار و رو — هدیه ساز و پیش شاهنشاه شو
گو که ما را غیر این اسباب نیست — در مَفازه هیچ به ز این آب نیست
گر خزینه‌اش پُر زَراست و گوهر است — این‌چنین آبش نیاید، نادر است»

چیست آن کوزه؟ تن محصور ما — اندر او آب حواس شور ما
ای خداوند این خم و کوزه‌ی مرا — درپذیر از فضلِ «اللهَ اشْتَری»[1]
کوزه‌ای با پنج لوله پنج حِس — پاک‌دار این آب را از هر نجس
تا شود زین کوزه منفذ سوی بحر — تا بگیرد کوزه‌ی من خوی بحر
تا چو هدیه پیش سلطانش بَری — پاک بیند باشدش شه مشتری
بی‌نهایت گردد آبش بعد از آن — پر شود از کوزه‌ی من صد جهان

زن نمی‌دانست کآن‌جا بر گذر — جوی جیحون است شیرین چون شکر
در میان شهر چون دریا روان — پر زکشتی‌ها و شست ماهیان
مرد گفت: «آری سبو را سربند — هین که این هدیه است ما را سودمند
در نمد دردوز تو این کوزه را — تا گشاید شه به هدیه روزه را
کاین چنین اندر همه آفاق نیست — هیچ آبی این‌چنین راواق نیست»
پس سبو برداشت آن مرد عرب — در سفر شد، می‌کشید این روز و شب
بر سبو لرزان بُد از آفات دهر — هم کشیدش از بیابان تا به شهر
زن مصلا باز کرده از نیاز — رَبِّ سَلِّم، ورد کرده در نماز
که: «نگه‌دار آب ما را از خسان — یا رب آن گوهر بدان دریا رسان
گرچه شُویَم آگه است و پُرفَن است — لیک گوهر را هزاران دشمن است»
از دعاهای زن و زاری او — و از غم مرد و گرانباری او

---

۱. بخشی از آیه‌ی ۱۱۱، سوره‌ی توبه: اِنَّ الله اشتری مِن المؤمنینَ انفسهم و اموالهم بِأن لهم الجنّه.

سالم از دزدان و از آسیب سنگ / برد تا دارالخلافه بی‌درنگ
آن عرابی از بیابان بعید / بر در دارالخلافه چون رسید
پس بدو گفتند: «یا وجه‌العرب / از کجایی چونی از راه و تَعَب»
اعرابی گفت:
«من غریبم، از بیابان آمدم / بر امید لطف سلطان آمدم
بوی لطف او بیابان‌ها گرفت / ذره‌های ریگ هم جان‌ها گرفت
تا بدین‌جا بهر دینار آمدم / چون رسیدم، مست دیدار آمدم
بهر نان، شخصی سوی نانوا دوید / داد جان، چون حُسنِ نانوا را بدید
بهر فرجه شد یکی تا گلستان / فرجه‌ی او شد جمال باغبان
همچو اَعرابی که آب از چه کشید / آب حیوان از رخ یوسف چشید
رفت موسی کآتش آرد او به دست / آتشی دید او که از آتش برست
من بر این در طالب چیز آمدم / صدر گشتم چون به دهلیز آمدم
آب آوردم به تحفه بهر نان / بوی نانم برد تا صدر جنان
نان برون راند آدمی را از بهشت / نان مرا اندر بهشتی در سرشت»
آن سبوی آب را در پیش داشت / تخم خدمت را در آن حضرت بکاشت
گفت: «این هدیه بدان سلطان برید / سایل شه را ز حاجت واخرید
آب شیرین و سبوی سبز و نو / ز آب بارانی که جمع آمد به‌گو»
خنده می‌آمد نقیبان را از آن / لیک پذرفتند آن را همچو جان
زآنکه لطف شاه خوب باخبر / کرده بود اندر همه ارکان اثر
چون خلیفه دید و احوالش شنید / آن سبو را پر ز زر کرد و مزید
آن عرب را داد از فاقه خلاص / داد بخشش‌ها و خلعت‌های خاص
«کاین سبو پر زر به دست او دهید / چون که واگردد سوی دجله‌اش برید
از ره خشک آمده است و از سفر / از ره آبش بود نزدیک‌تر»
چون به کشتی در نشست و دجله دید / سجده می‌کرد از حیا و می‌خمید:

«کای عجب لطف آن شه وهاب را / واین عجب‌تر کاو ستد آن آب را
چون پذیرفت از من آن دریای جود / این‌چنین نقد دَغَل را زود زود؟!»

* * *

کل عالم را سبو دان ای پسر / کاو بود از علم و خوبی تا به سر
ور بدیدی شاخی از دجله‌ی خدا / آن سبو را او فنا کردی فنا
آنکه دیدندش همیشه بی‌خودند / بی‌خودانه بر سبو سنگی زدند
ای زغیرت بر سبو سنگی زده / و آن سبو زِ اِشْکست، کامل‌تر شده
خم شکسته، آب از او ناریخته / صد دُرُستی زاین شکست انگیخته
جُزْو جُزْوِ خُم به رقص است و به حال / عقل جُزوی را نموده این مُحال
نی سبو پیدا در این حالت نه آب / خوش ببین واللهُ اعلم بالصواب ...[1]

۱. مولوی، جلال‌الدین محمد، *مثنوی معنوی*، به همت رینولد نیکلسون، ص ۱۲۰ـ۱۵۳.

دولت عشق

مولوی

مـــرده بـــدم زنـــده شـدم، گریـــه بدم خنـده شـدم
دولـت عشـق آمـد و مـــن دولـــت پاینـده شـدم

دیـــده‌ی سیـر اسـت مـــرا، جـان دلیـــر اســـت مـــرا
زَهـره‌ی شیـر اسـت مـرا، زُهـره‌ی تـابنـــده شـــدم

گفـت که «دیـوانـه نـه‌ای، لایـق ایـن خانـه نـه‌ای»
رفتـم و دیوانـــه شـــدم، سلسلـه‌بنـدنـده شـدم

گفت که «سرمست نه‌ای، رو که از این دست نه‌ای»
رفتـم و سرمســت شـــدم وز طـرب آکنـده شـدم

گفت که «تو کشتـه نـه‌ای، در طـرب آغشتـه نه‌ای»
پیـش رخ زنـده‌کنـش، کشتـه و افکنـــده شـدم

گفت کـه «تـو زیرککی، مست خیـالی و شکی»
گـول‌شـدم، هـول‌شـدم، وز همـه بـرکنـده شـــدم

گفت که «تـو شمـع شدی، قبله‌ی این جمع شدی»
جمـع نـی‌ام، شمـع نـی‌ام، دود پـراکنـــده شـــدم

گفـت کـه «شیخـی و سـری، پیـش‌رو و راه‌بـری»
شیـخ نـی‌ام، پیـش نـی‌ام، امـــر تـــو را بنـده شـدم

گفـت کـه «با بال و پری، من پـر و بـالـت نـدهـم»
در هوس بـال و پـرش بی‌پـر و پـرکنـــده شـــدم

تـابـش جـان یافـت دلـم، واشـد و بشکـافـت دلـم
اطلـس نـو یافـت دلـم، دشمـن ایـن ژنـده شدم

شکـر کند چـرخ فلـک از مَلِـک و مُلـک و مَلَـک
کـز کرم و بخشـش او، روشـــن و بخشنده شـدم[1]

---

۱. مولوی، جلال‌الدین محمد، *کلیات شمس*، ج ۳، ص ۱۸۰.

سرگشته‌ی بادیه

مولوی

ای قوم به‌حج‌رفته، کجایید، کجایید؟ معشوق همین‌جاست، بیایید، بیایید
معشوق تو همسایه‌ی دیوار به دیوار در بادیه سرگشته شما در چه هوایید؟
گر صورتِ بی‌صورت معشوق ببینید هم‌خواجه و هم‌خانه و هم‌کعبه شمایید
ده‌بار از آن راه بدان خانه برفتید یک‌بار از این خانه بر این بام برآیید
آن‌خانه لطیف است، نشان‌هاش بگفتید از خواجه‌ی آن خانه نشانی بنمایید
یک دسته‌ی گل کو، اگر آن باغ بدیدید؟ یک گوهرجان کو، اگر از بحر خدایید؟
با این‌همه آن رنج شما گنج شما باد افسوس که بر گنج شما پرده شمایید[1]

پرسش و پژوهش

۱. انواع موسیقی شعر را در پنج بیت نخست غزل «دولت عشق» بررسی کنید (بیرونی، کناری، درونی و معنوی).
۲. چه غزلی را از حافظ می‌شناسید که با غزل «سرگشته‌ی بادیه» معنا و پیامی همسان دارد؟

من و تو

مولوی

آن یکی آمد در یاری بزد گفت یارش: «کیستی ای معتمد؟»
گفت: «من»، گفتش: «برو هنگام‌نیست بر چنین خوانی مقام خام نیست
خام را جز آتش هجر و فراق کی پزد کی وارهاند از نفاق»

۱. *همان*، ج ۲، ص ۶۵.

رفت آن مسکین و سالی در سفر / در فراق یار سوزید از شرر
پخته شد آن سوخته پس بازگشت / بازگِرد خانه‌ی انباز گشت
حلقه زد بر در به صد ترس و ادب / تا بنجهد بی‌ادب لفظی ز لب
بانگ زد یارش که: «بر در کیست هان!» / گفت: «بر در هم تویی ای دلستان»
گفت: «اکنون چون منی ای من درآ / نیست گنجایی دو من را در سرا
نیست سوزن را سر رشته‌ی دوتا / چون که یکتایی درین سوزن درآ»[1]

پرسش و پژوهش

پیام اصلی قطعه‌ی بالا چیست؟

۱. مثنوی معنوی، ج ۱، ص ۱۶۲ و ۱۶۳.

سخن حافظ

همان‌گونه که می‌دانید حافظ شیرازی از بزرگ‌ترین غزل‌سرایان زبان فارسی است و شعر جادویی او به گونه‌ای شگفت‌آور، همواره در ذهن و زبان مردم ایران جاری بوده است. او در شعر خود همگام با پرورش عاطفه و تخیل، با ظرافت بسیار موضوع‌های اجتماعی، سیاسی، اخلاقی و ... فراوانی را گنجانده است؛ به همین سبب از دیدگاه‌های مختلف می‌توان به شعر حافظ نگریست و آن را نقد کرد؛ برای نمونه غزل «میل به ناحق» بیشتر از دیدگاه نقد اخلاقی قابل توجه است. پیش از خواندن این غزل و نقد آن نگاهی گذرا به پیشینه‌ی این گونه نقد در جهان می‌اندازیم.

از میان انواع رایج نقد در روزگار ما، نقد اخلاقی دارای سابقه کهن‌تری است. «افلاطون» در *جمهوریت* به تأثیر اخلاقی شعر توجه داشته و «ارسطو» مسأله تزکیه را با عبرت‌پذیری از سرنوشت قهرمانان در تراژدی مطرح می‌کند و «هوراس» برای فایده‌بخش بودن شعر در کنار ارزش‌های هنری و زیبایی‌شناختی آن، بر جنبه‌های اخلاقی تکیه دارد. این توجه به زمینه‌های اخلاقی، بعدها در دوره‌ی رنسانس هم ادامه داشت. منتقدان بعد از رنسانس و ادوار متأخّر، نظیر «ساموئل جانسن» و «ماتیو آرنولد» نیز برای اخلاق، منزلت بسیار قائل شده‌اند. در قرن نوزدهم و بیستم میلادی، اتکای بر زمینه‌های اخلاقی همچنان در بعضی از مکتب‌ها و دیدگاه‌های ادبی ادامه و استمرار پیدا کرد؛ ولی توجه به ارزش‌های عاطفی، ادبی و زیبایی‌شناختی جایگاه برتری یافت.

گسترش دیرینه و پاینده نقد اخلاقی اغلب مدیون حمایت فلاسفه، مذهبیون و انسان‌گرایان بوده است و از آنجا که نقد اخلاقی غالباً در پیوند با مذهب مطرح شده، همواره مورد حمایت گروه عظیمی از عامه مردم و مصلحان اجتماعی نیز قرار گرفته است و از همین رو در غالب زبان‌ها و فرهنگ‌ها، آثار هنری برخوردار از بار اخلاقی، در مقابل آنچه فاقد بار اخلاقی است، بسیار بیشتر بوده است.

بی‌تردید رشته‌های پیدا و پنهان بسیاری می‌توانند ادبیات را با اخلاق پیوند دهند. عبرت‌آموز بودن ادبیات، یکی از این موارد است. ادبیات همواره نمونه‌های بسیاری از تجربه‌مندی‌های انسانی را به ما عرضه کرده است تا بدان وسیله خصایل اخلاقی را طالب شویم و از گناهان دوری گزینیم.[1] غزل «میل به ناحق» حافظ از نمونه‌های موفق این حوزه است.

میل به ناحق

حافظ

ما نگوییم بد و میل به ناحق نکنیم
جامه‌ی کس سیه و دلق خود ازرق نکنیم
عیب درویش و توانگر به کم و بیش بد است
کار بد، مصلحت آن است که مطلق نکنیم
رقم مغلطه بر دفتر دانش نزنیم
سرِّ حق بر ورق شعبده ملحق نکنیم
شاه اگر جرعه‌ی رندان نه به حرمت نوشد
التفاتش به می صافِ مروّق نکنیم
خوش برانیم جهان در نظر راه‌روان
فکر اسب سیه و زین مغرّق نکنیم
آسمان کشتی ارباب هنر می‌شکند
تکیه آن به که بر این بحر معلّق نکنیم
گر بدی گفت حسودی و رفیقی رنجید
گو تو خوش باش که ما گوش به احمق نکنیم
حافظ ار خصم خطا گفت نگیریم برو
ور به حق گفت، جَدَل با سخن حق نکنیم

---

۱. امامی، نصرالله، *مبانی و روش‌های نقد ادبی*، ص ۱۱۹-۱۲۰.

نقد اخلاقی غزل «میل به ناحق»

نصرالله امامی

این غزل که احتمالاً در روزگار میان‌سالگی یا سالمندی شاعر سروده شده است، منعکس‌کننده‌ی مشرب رفتاری اوست و با تفکر عرفانی و منش انتقادی او نسبت به اهل روزگار و ستیز با ریاکاران، ظاهرگرایان و مسندپرستان هماهنگ است. خواجه در این غزل هشت بیتی، گرایش‌های اخلاقی خود را با مفاهیمی از اخلاق عملی درآمیخته و می‌کوشد تا بیزاری خود را از مجموعه‌ی کاستی‌ها و ابتذال‌های اخلاقی عصر خویش منعکس سازد. این تلاش او بیشتر از آنکه گویای دور بودن او از چنین کاستی‌هایی باشد، نشان‌دهنده‌ی انحطاط اخلاقی و فرهنگی عصر اوست. نکته‌ای که در دیگر سروده‌های شاعر هم، بارها به گونه‌های مختلف به تصویر کشیده شده است و آثار تاریخی عصر حافظ و منابع میانه و متأخّر که به نوعی درباره عصر مذکور سخن گفته‌اند نیز آن را تأیید می‌کنند.

آنچه در ابیاتِ این غزل، حکایت‌کننده‌ی نمودهایی از انحطاط‌های اخلاقی و رفتاری روزگار است، سیاهه‌ای مختصر و مجمل از مفاسد و تباهکاری‌هایی است که از چند دهه پیش از عصر حافظ با غلبه و نفوذ دست‌نشاندگان ایلخان و زمین‌داران و مأمورانی که از جانب اردوی ایلخان حمایت می‌شدند، گسترش یافته بود و در عصر حافظ با رونق بیشتر دنیاطلبی‌ها و مال‌پرستی‌های زمامداران و توطئه‌ها و دسیسه‌های دستگاه آنان به اوج رسیده بود و پنداری در میانه این روزبازار فساد و تباهی، هر گروهی می‌کوشید تا از دیگری عقب نماند. از جانب دیگر باران طعن و تعریض حافظ به شیخ خانقاه و زاهد و مفتی و محتسب و قاضی و عامل و کارگزار و بسیاری از کسان دیگر نیز در راستای همین فسادها و گستره‌ی تباهی‌هاست.

سراینده‌ی غزل در این گیر و دارها، ویژگی‌هایی از مشرب رفتاری خویش را چنین بازگو می‌کند:

- پرهیز از بدگویی و باطل‌گرایی؛
- دوری از تزویر و بدنام کردن دیگران؛
- بیزاری از مغلطه‌گرایی و حیله‌گری؛
- پرهیز از تجمل و اشراف‌گرایی؛
- بی‌اعتنایی به روزگاری که حرمت اهل دانش را پاس نمی‌دارد؛
- بی‌اعتنایی به انسان‌های جاهل؛
- تسلیم شدن در مقابل سخن حق.

نکته‌ای که سخن خواجه را در بیان مطالب و مضامین یاد شده، جلوه و جاذبه‌ای بیشتر داده است، بیان صمیمی و پیراسته‌ی او در قالب غزلی ساخته و پخته است.

وزن انتخاب شده در غزل، از جمله اوزان متناسب با لحن موعظه و اندرز است و نشان از درنگ و تأمل شاعر در بیان مطلب دارد؛ درنگی که خواننده یا شنونده را دور از هر شتاب و اهمالی به تعمق وا می‌دارد.

کاربرد قافیه‌های ابیات و حضور صامت همگن «ق» در کلمات قافیه (= ازرق، مطلق، ملحق، مروق ...) گویای انتخابی از واژه‌های سازگار برای القاء قوی‌تر مطلب به مدد برجسته‌سازی واژگان قافیه است.

از سوی دیگر کاربرد ردیف «نکنیم» گویای پرهیزهای مکرر شاعر از همه‌ی ناشایست‌هایی است که پی اجتناب از آن‌ها بوده است.

مطابقه‌ها و مراعات نظیرهای متعدد و در عین حال، طبیعی و دور از تکلّف، جاذبه و ارزش هنری دیگری به کلام شعر داده و آن را برخوردار از تأثیری افزون‌تر ساخته است. مطابقه‌ی واژه‌هایی چون حق و ناحق، درویش و توانگر، جامه و دلق، آسمان و بحر، همچنین مراعات واژه‌هایی چون رقم، ورق، دفتر و یا جرعه، می صاف، مروّق و امثال آن، موجب تناسب‌ها و تداعی‌هایی است که در تأثیر کلام شاعر، بسیار کارساز بوده است.[1]

---

۱. امامی، نصرالله، *مبانی و روش‌های نقد ادبی*، ص ۱۲۵ـ۱۲۹ (با اندکی تغییر).

نصیبه‌ی ازل

حافظ

خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت
به قصد جان من زار ناتوان انداخت

نبود نقش دو عالم که رنگ الفت بود
زمانه طرح محبت نه این زمان انداخت

به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد
فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت

شراب خورده و خوی کرده می‌روی به چمن
که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت

به بزمگاه چمن دوش مست بگذشتم
چو از دهان توأم غنچه در گمان انداخت

بنفشه طره‌ی مفتول خود گره می‌زد
صبا حکایت زلف تو در میان انداخت

ز شرم آن که به روی تو نسبتش کردم
سمن به دست صبا خاک در دهان انداخت

من از ورع می و مطرب ندیدمی زین پیش
هوای مغبچگانم در این و آن انداخت

کنون به آب می لعل خرقه می‌شویم
نصیبه‌ی ازل از خود نمی‌توان انداخت

مگر گشایش حافظ در این خرابی بود
که بخشش ازلش در می مغان انداخت

جهان به کام من اکنون شود که دور زمان
مرا به بندگی خواجه‌ی جهان انداخت

امروزه متن‌های ادبی را از دیدگاه‌های گوناگونی بررسی و نقد می‌کنند. یکی از این دیدگاه‌های نسبتاً نوین، تحلیل و خوانش فرمالیستی و ساختارگرایانه است. در این گونه‌ی از نقد «بدون توجه به موضوعات خارج از متن، به بررسی استحکام ساختاری اثر می‌پردازند و مسائلی مانند تحلیل‌های سبکی، جان‌مایه‌های طنز و بررسی کلمات را در اثر ادبی بر مسائل برون‌متنی از جمله: زندگی مؤلف و تاریخ ترجیح می‌دهند ...»[۱]

در ادامه شرح و تفسیر غزل یاد شده از خواجه‌ی شیراز را که بیشتر بر بنیاد این دیدگاه فراهم آمده است، ملاحظه می‌فرمایید.

تحلیل و خوانش ساختارگرایانه‌ی غزل «نصیبه‌ی ازل»

پروین سلاجقه

قبل از بررسی درون متنی این غزل، ساختار گزاره‌های[۲] آن را از نظر می‌گذرانیم. گزاره‌های غزل یاد شده را می‌توانیم از نظر کیفیت آن‌ها بدین گونه‌ها تقسیم کنیم:

الف) گزاره‌های بیت اول که جنبه‌ی گزارشی دارند (علت عاشقی عاشق)؛

ب) گزاره‌های بیت دوم که جنبه‌ی حکم دارند؛

ج) گزاره‌های بیت‌های سوم تا هفتم که جنبه‌ی توصیفی دارند؛

د) گزاره‌های بیت‌های بعدی (هشتم تا یازدهم) که بیشتر جنبه‌ی نتیجه‌گیری دارند.

---

۱. سلاجقه، پروین، *نقد نوین در حوزه‌ی شعر*، ص ۴۵ (با اندکی تصرف).

۲. گزاره‌ها: به جمله‌ها یا واحدهای گفتاری پایه می‌گویند که در شعر قدمایی به صورت مصراع یا بیت است. البته هرگاه ابیات موقوف المعنی باشند، گزاره از واحد بیت فراتر می‌رود.

خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت
به قصد جان من زار ناتوان انداخت

این بیت گزارشی از علت عاشقی عاشق است. در این گزارش از قصد عمدی معشوق برای عاشق کردن خود خبر می‌دهد:

همان‌طور که می‌دانیم راوی برای ایجاد مناسبات زیبایی‌شناختی در این بیت، به ابرو شخصیت بخشیده و در شکل طبیعی آن، نوعی قصد عاشقانه فرض کرده است. این خبر گزارشی از همان آغاز غزل، نوعی مقابله یا تباین میان «من» و «تو» ایجاد کرده است. مقابله‌ای که تا پایان غزل، بار اصلی بازی‌های معنایی و زیباشناختی گزاره‌ها را بر عهده دارد و به طور مکرر در ابیات خبری - توصیفی مورد تأکید قرار گرفته است.

قبل از ورود به تحلیل ساختار این غزل، توجه به چگونگی کاربرد دو نکته در آن قابل تأمل است: یکی وضعیت «زمان» فلسفی و دیگر «مکان فلسفی». در این باره قبل از هر چیز انتخاب وجه و زمان افعال، که گذشته‌ی ساده را در یک زمان نامشخص نشان می‌دهند، قابل تأمل است؛ گذشته‌ی ساده در این غزل، زمان را به نوعی زمان نامعلوم ممتد در گذشته تبدیل کرده است و رخ دادن اتفاق‌هایی را در آن نشان می‌دهد. زمان دقیق این رخدادها مشخص نیست؛ این نامشخص بودن رخدادها، به زمان درونی یا فلسفی شعر، عمق بخشیده و آن را از یک زمان ساده‌ی معمولی، متمایز کرده است. همچنین مکان فلسفی این غزل بر آن است که جهان را میان «دو عالم» (آن جهان و این جهان) تقسیم کند و جاودانگی و اعتبار ادعاهای شاعرانه‌ی آن را در هر دو جهان تثبیت کند. در بیت دوم:

نبود نقش دو عالم که رنگ الفت بود
زمانه طرح محبت نه این زمان انداخت

راوی از وجود یک وضعیت، یعنی به وجود آمدن پدیده‌ای به نام «عشق» و «الفت» در زمانی دور خبر می‌دهد؛ زمانی که هنوز خودش در جهان، به وجود نیامده بوده است اما در آنجا نوعی حضور مثالی داشته است. بنابراین یک حکم کلی را شامل حال

مسأله‌ای می‌کند که دوست دارد مهم‌ترین مسأله‌ی عالم وجود باشد؛ یعنی وجود ازلی و اجباری «عشق». پس به دلیل اثبات قاطعانه‌ی همین حکم کلی، به خود اجازه می‌دهد در این جهان، فقط به توصیف «معشوق» بپردازد؛ او را در انحصار قرار دهد و به او اظهار عشق کند. از همین رو، ابیات یا گزاره‌های نوع سوم، یعنی ابیات حاوی خبر - توصیف، پشت سر هم در تأکید بر زیبایی‌های بی‌نظیر معشوق شکل می‌گیرند.

راوی در این گزارش توصیفی یا روایت داستان‌وار، از «دوش» شبی خبر می‌دهد که از «بزمگاه چمن» (مکانی نمادین معادل چمن و دنیا) عبور می‌کرده و در آنجا شاهد ماجراهایی بوده است که همه حول محور مقابله‌ی زیبایی «معشوق» با زیبارویان دیگر شکل گرفته‌اند و تک‌تک به تأکید بر زیبایی منحصر به فرد او در بزمگاه چمن (عالم وجود) منجر شده‌اند و در نتیجه معشوق را که در اینجا با لفظ خطابی «تو» مشخص شده است در مرکزیت ابیات خبری - توصیفی و همچنین کل غزل و سرانجام «چمن عالم» قرار داده است. این مشاهدات همه در فضایی فانتزی و ذهنی رخ داده‌اند؛ از این رو در این شعر با نوعی نوشتار سوررئالیستی (فرا واقعی) روبه‌رو هستیم. شایان یاد است که در این گزارش:

الف) عاشق شاهد ماجرا و درگذر است، یعنی حضوری حاشیه‌ای دارد؛ اما حضور معشوق ثابت و تأثیرگذار است و در مرکزیت زیبایی‌های جهان قرار دارد؛ به نحوی که می‌توان حضور عاشق را موقتی و حضور معشوق را ابدی فرض کرد.

ب) بسامد و تکرار فراوان ضمیر مخاطب «تو» بیانگر اقتدار، مرکزیت داشتن و جایگاه استقرار معشوق در جهان نگرش عاشق است. در پنج بیت توصیفی غزل و همچنین در بیت خبری اول شعر، ضمیر مخاطب «تو» جانشین معشوق است و در مرکز ابیات تکرار شده و ضمیر «م» که جانشین «من» عاشق است، فقط در دو مورد، آن هم در حاشیه‌ی ابیات ذکر شده است. اقتدار و مرکزیت کامل معشوق و ناچیزی، ضعف و حاشیه‌نشینی عاشق در نگرش راوی شعر حافظ و همچنین در کل نگرش عرفانی در ادبیات فارسی به چشم می‌خورد. در این بیت‌ها مالکیت تام و تمام زیبایی در تمامی اجزاء، به معشوق منحصر شده است و از همین رو، در هر شش بیت مورد نظر، تمامیت این اجزاء به موجودیت او اضافه شده و در چینشی مرتب، ترکیب‌های

«ابروی تو»، «چشم تو»، «روی تو»، «دهان تو»، «زلف تو»، «روی تو» در هر بیت مورد تأکید قرار گرفته‌اند.

راوی (= عاشق = ناظر) در این ابیات، از چمنی حرف می‌زند که شبی در حالت مستی از آن عبور می‌کرده است؛ اینکه چرا گذشتن از این «چمن» در هنگام «شب» (دوش) اتفاق افتاده است، از دیدگاه نقد روان‌شناختی و کهن الگویی جای بررسی دارد. ولی آنچه مشخص است این است که این مشاهدات راوی در دنیای واقعی صورت نگرفته و «مستی» و «شب» هر دو نشانه‌هایی سمبولیک‌اند. از همین رو، تفاسیر این دو نشانه در ارتباط با کل مناسبات درگیر در فضای شاعرانه‌ای این غزل، نمادین و سمبولیک است و معانی متعددی را شامل می‌شود. ولی آنچه از معنای ظاهری ابیات استنباط می‌شود، این است که گویا راوی شبی در حالت مستی از یک چمن یا بوستان (که محل و محدوده‌ی آن مشخص نیست و مفهومی کلی دارد) گذر کرده و در برخورد با تک‌تک گل‌ها و گیاهان آن، به یاد زیبایی محبوب خود افتاده و سپس در یک سنجش ذهنی، گل‌ها و گیاهان چمن را، که هر کدام سمبول یک بخش از زیبایی کمال یافته‌ی جهان هستند، در برابر زیبایی معشوق، بی‌مقدار دیده است. نکته‌ی قابل توجه این است که این زیبارویان خود نیز در این سنجش به طور هوشمندانه، وقتی در برابر وصف زیبایی‌های آن زیبارو (معشوق راوی یا عاشق) قرار گرفته‌اند، شرمنده و خوار شده‌اند و در نهایت، زیبایی منحصر به فرد معشوق (تو) در جهان ثابت و جاودانه شده است. این زیبایی شگرف در مرکز عالم و در مرکزیت جهان این غزل ایستاده و همه‌ی عناصر عالم و از جمله راوی عاشق در حاشیه و گرداگرد او قرار گرفته‌اند. از این رو می‌توان گفت در این غزل از نوعی ساختار دوری استفاده شده است. بدین ترتیب، راوی با دیدن «غنچه» به یاد «دهان» معشوق می‌افتد؛ در یک تصویر خیالی، چهره‌ی برافروخته و سرخ یار را، که بر اثر باده‌نوشی سرخ و غرق عرق گشته است؛ با گل ارغوان که سمبول سرخی است، به طور تلویحی مقایسه می‌کند و گل ارغوان را آتش می‌زند؛ گل نرگس که سمبول زیبایی چشم است، بی‌خبر از همه‌جا، در میان چمن به خودآرایی و خودنمایی مشغول است، اما فریبندگی یا جادوگری چشم معشوق است که جهان را به آشوب

می‌کشد (همه را عاشق می‌کند)؛ گل بنفشه، که سمبول زیبایی زلف است، با اتکای به نفس، در میان چمن نشسته است و گیسوان خود را می‌بافد (گره می‌زند)، اما در همین هنگام باد صبا، که از همنشینی زلف معشوق برمی‌گردد، حکایت زیبایی گیسوان او را به میان می‌آورد و گل بنفشه شرمنده می‌شود؛ در همین گشت و گذار، راوی، گل سمن (یاسمن) را که سمبول سپیدی (زیبایی) چهره است، به روی یار تشبیه می‌کند و سمن از این تشبیه، شرمنده می‌شود و به دست صبا (که از چگونگی زیبایی روی معشوق او خبر دارد)، در دهان گوینده‌ی این سخن (یا به تعبیری خود)، خاک می‌اندازد. و این همه ماجرا کافی است تا حیثیت سمبول‌های زیبایی را بر باد فنا دهد و زیبایی منحصر به فرد معشوق را بر مسند قدرت بنشاند.

در چهار بیت پایانی، راوی ـ عاشق، در پی توجیه عشق خود است؛ از این رو چهار بیت پایانی غزل که در واقع گزاره‌های توجیهی و حاوی نتیجه‌اند، شکل گرفته‌اند و «من» فراواقعی راوی یا عاشق را به خودآگاهی و جهان واقعی برگردانده‌اند. این چهار گزاره در واقع، نقطه‌ی آرامش یا فرودی هستند برای احساسات اوج گرفته‌ی راوی ـ عاشق در ستایش معشوق و از همین رو، در پی ایجاد فضایی قابل پذیرش برای جبر حاکم بر جهان‌اند؛ جبری که عشق را به عنوان یک «نصیبه‌ی ازلی» در سرنوشت راوی شعر حافظ و انسان رقم زده است... .

و امّا آخرین بیت غزل کاملاً تحت تأثیر خودآگاهی سروده شده و او را به جهان واقعی پیوند داده است؛ یا به تعبیری دیگر شعر فرا واقعی او را از یک جهان ذهنی، به سود و زیان یک جهان‌بینی نسبتاً مادی پیوند داده است. از این رو این بیت غزل مثل بسیاری از ابیات دیگر حافظ، قربانی مدح است، مدح «خواجه‌ی جهان» و «بندگی» او. هر چند رندی حافظ هنوز با ایجاد نوعی ایهام در این ترکیب، رد پای معشوق را در این تصویر نیز دنبال می‌کند تا پیوند میان این بیت را با ابیات دیگر به کلی از میان نبرد.[1]

---

۱. سلاجقه، پروین، *نقد نوین در حوزه‌ی شعر*، ص ۶۰ـ۷۲ (با تصرف و کوتاه شده).

قصه پیر چنگی

مولوی

آن شنیدستی که در عهد عمر — بود چنگی مطربی با کرّ و فرّ
مطربی کز وی جهان شد پر طرب — رسته ز آوازش خیالات عجب
از نوایش مرغ دل پرّان شدی — وز صدایش هوش جان حیران شدی
چون برآمد روزگار و پیر شد — بازِ جانْش از عجز پشه‌گیر شد
گشت آواز لطیف جان‌فزاش — زشت و نزد کس نیرزیدی به لاش
آن نوای رَشکِ زُهره آمده — همچو آواز خر پیری شده
خود کدامین خوش که او ناخوش نشد — یا کدامین سقف کان مفرش نشد؟

چون که مطرب پیرتر گشت و ضعیف — شد زبی کسبی رهین یک غریف
گفت: «عمر و مهلتم دادی بسی — لطف‌ها کردی خدایا با خسی،
معصیت ورزیده‌ام هفتاد سال — باز نگرفتی ز من روزی نوال
نیست کسب، امروز مهمان توام — چنگ بهر تو زنم، کانِ توام»

چنگ را برداشت و شد الله جو — سوی گورستان یثرب آه گو
گفت خواهم از حق ابریشم‌بها — کو به نیکویی پذیرد قلب‌ها
چون که زد بسیار و گریان سر نهاد — چنگ بالین کرد و بر گوری فتاد
خواب بردش، مرغ جانش از حبس رَست — چنگ و چنگی را رها کرد و بجست

آن زمان حق بر عمر خوابی گماشت — تا که خویش از خواب نتوانست داشت
در عجب افتاد کاین معهود نیست — این ز غیب افتاد، بی‌مقصود نیست
سر نهاد و خواب بردش، خواب دید — کآمدش از حق ندا، جانش شنید
آن ندایی کاصل هر بانگ و نواست — خود ندا آن است و این باقی صداست

ترک و کرد و پارسی گو و عرب
فهم کرده آن ندا بی گوش و لب

خود چه جای ترک و تاجیک است و زنگ؟
فهم کرده‌ست آن ندا را چوب و سنگ

بانگ آمد مر عُمَر را که: «ای عمر
بنده‌ی ما را ز حاجت باز خَر

بنده‌ای داریم خاص و محترم
سوی گورستان تو رنجه کن قدم

ای عمر بَرجَه ز بیت المال عام
هفت‌صد دینار در کف نه تمام

این قدر از بهر ابریشم‌بها
خرج کن، چون خرج شد، اینجا بیا»

پس عمر زان هیبت آواز جست
تا میان را بهر این خدمت ببست

سوی گورستان عمر بنهاد رو
در بغل همیان دوان، در جست‌وجو

گردِ گورستان دوانه شد بسی
غیر آن پیر، او ندید آن‌جا کسی

گفت: «این نبود»، دگر باره دوید
مانده گشت و غیر آن پیر، او ندید

گفت: «حق فرمود ما را بنده‌ای‌ست
صافی و شایسته و فرخنده‌ای ست

پیر چنگی کی بود خاص خدا؟
حبّذا ای سرّ پنهان حبذا»

بار دیگر گِردِ گورستان بگشت
همچو آن شیر شکاری گرد دشت

چون یقین گشتش که غیر پیر نیست،
گفت در ظلمت دل روشن بسی‌ست»

آمد او با صد ادب آن‌جا نشست
بر عمر عطسه فتاد و پیر جست

مر عمر را دید، ماند اندر شگفت
عزم رفتن کرد و لرزیدن گرفت

گفت در باطن: «خدایا از تو داد
محتسب بر پیرکی چنگی فتاد.»

پس عمر گفتش: «مترس، از من مرم
کت بشارت‌ها ز حق آورده‌ام

چند یزدان مدحت خوی تو کرد
تا عمر را عاشق روی تو کرد

حق سلامت می‌کند، می‌پرسدت:
چونی از رنج و غمان بی‌حدت؟

نک قراضه‌ی چند ابریشم‌بها
خرج کن این را و باز این‌جا بیا»

پیر لرزان گشت چون این را شنید
دست می‌خایید و بر خود می‌تپید

بانگ می‌زد: «کای خدای بی‌نظیر
بس که از شرم آب شد بیچاره پیر»

چون بسی بگریست و از حد رفت درد
چنگ را زد بر زمین و خرد کرد

گفت: «ای بوده حجابم از اله
ای مرا تو راه‌زن از شاهراه

ای بخورده خون من هفتاد سال / ای ز تو رویم سیه پیش کمال،
ای خدای با عطای با وفا / رحم کن بر عمر رفته در جفا.»
پس عمر گفتش که: «این زاری تو / هست هم آثار هشیاری تو
راه فانی گشته راهی دیگر است / زانک هشیاری گناهی دیگر است
هست هشیاری ز یادِ ماضی / ماضی و مستقبلت پرده‌ی خدا
آتش اندر زن به هر دو، تا به کی / پرگره باشی ازین هر دو چو نی؟»[1]

۱. مولوی، جلال‌الدین، *مثنوی معنوی*، دفتر اول، ص ۱۱۶ـ۱۳۷، (کوتاه شده).

سه‌تار

جلال آل‌احمد

یک سه تار نو و بی‌روپوش در دست داشت و یخه باز و سر به هوا راه می‌آمد. از پله‌های مسجد شاه به عجله پایین آمد و از میان بساط خرده‌ریزفروش‌ها و از لای مردمی که در میان بساط گسترده‌ی آنان دنبال چیزهایی که خودشان هم نمی‌دانستند می‌گشتند، داشت به زحمت رد می‌شد.

سه‌تار را روی شکم نگه داشته بود و با دست دیگر سیم‌های آن را می‌پایید که به دگمه‌ی لباس کسی یا به گوشه‌ی بار حمالی گیر نکند و پاره نشود. بالاخره امروز توانسته بود به آرزوی خود برسد. دیگر احتیاج نداشت وقتی به مجلسی می‌خواهد برود از دیگران تار بگیرد و به قیمت خون پدرشان کرایه بدهد و تازه بار منتشان را هم بکشد.

موهایش آشفته بود و روی پیشانی‌اش می‌ریخت و جلو چشم راستش را می‌گرفت. گونه‌هایش گود افتاده و قیافه‌اش زرد بود. ولی سر پا بند نبود و از وجد و شعف می‌دوید. اگر مجلسی بود و مناسبتی داشت وقتی سر وجد می‌آمد، می‌خواند و تار می‌زد و خوشبختی‌های نهفته و شادمانی‌های درونی خود را در همه نفوذ می‌داد. ولی الآن میان مردمی که معلوم نبود به چه کاری در آن اطراف می‌لولیدند، جز اینکه بدود و خود را زودتر به جایی برساند چه می‌توانست بکند؟ از خوشحالی می‌دوید و به سه‌تاری فکر می‌کرد که اکنون مال خودش بود. فکر می‌کرد که دیگر وقتی سرحال خواهد آمد و زخمه را با قدرت و بی‌اختیار با سیم‌های تار آشنا خواهد کرد، ته دلش از این واهمه نخواهد داشت که مبادا سیم‌ها پاره شود و صاحب تار روز روشن او را از شب تار هم تارتر کند. از این فکر راحت شده بود. فکر می‌کرد که از این پس چنان هنرنمایی خواهد کرد و چنان شوری از تار درخواهد آورد که خودش هم تابش را نیاورد و بی‌اختیار به گریه بیفتد. حتم داشت فقط وقتی که از صدای ساز خودش به گریه بیفتد، خوب نواخته.

تا به حال نتوانسته بود آن طور که خودش می‌خواهد بنوازد. همه‌اش برای مردم تار زده بود. برای مردمی که شادمانی‌های گم شده و گریخته‌ی خود را در صدای تار او در ته آواز حزین او می‌جستند این همه شب‌ها که در مجالس عیش و سروری که برای او فقط یک شادمانی ناراحت‌کننده و ساختگی می‌آورد، در این همه شب‌ها نتوانسته بود از صدای ساز خودش به گریه بیفتد. نتوانسته بود چنان ساز بزند که خودش را به گریه بیندازد. یا مجالس مناسب نبود و مردمی که به او پول می‌دادند و دعوتش می‌کردند نمی‌خواستند اشک‌های او را تحویل بگیرند و یا خود او از ترس اینکه مبادا سیم‌ها پاره شود، زخمه را خیلی ملایم‌تر و آهسته‌تر از آنچه که می‌توانست بالا و پایین می‌برد.

این را هم حتم داشت. حتم داشت که تا به حال خیلی ملایم‌تر و خیلی بااحتیاط‌تر از آنچه که می‌توانسته تار زده و آواز خوانده. سه سال بود که آوازه‌خوانی می‌کرد. مدرسه را به خاطر همین ول کرده بود. همیشه ته کلاس نشسته بود و برای خودش زمزمه می‌کرد. دیگران اهمیتی نمی‌دادند و یا ملتفت نمی‌شدند، ولی معلم حسابشان خیلی سختگیر بود و از زمزمه‌ی او چنان بدش می‌آمد که عصبانی می‌شد و از کلاس قهر می‌کرد. سه چهار بار التزام داده بود که سر کلاس زمزمه نکند ولی مگر ممکن بود؟ فقط سال آخر دیگر کسی زمزمه‌ی او را از ته کلاس نمی‌شنید. آن‌قدر خسته بود و آن‌قدر شب‌ها بیداری کشیده بود که یا تا ظهر در رختخواب می‌ماند و یا سر کلاس می‌خوابید. ولی این داستان نیز چندان طول نکشید و به زودی مدرسه را ول کرد.

سال اول خیلی خودش را خسته کرده بود. هر شب آواز خوانده بود و ساز زده بود و هر روز تا ظهر خوابیده بود. ولی بعدها کم‌کم به کار خود ترتیبی داد و هفته‌ای دو سه شب بیشتر دعوت اشخاص را نمی‌پذیرفت. کم‌کم برای خودش سرشناس هم شده بود. و مردم او را شناخته بودند و دم در خانه‌ی محقرشان به مادرش می‌سپردند و حتم داشتند که خواهد آمد و به این طریق شب خوشی را خواهند گذراند.

با وجود این، هنوز کار کشنده‌ای بود. مادرش حس می‌کرد که روز به روز

بیشتر تکیده می‌شود. خود او به این مسأله توجهی نداشت. فقط در فکر این بود که تاری داشته باشد و بتواند با تاری که مال خودش باشد آن‌طوری که دلش می‌خواهد تار بزند این هم به آسانی ممکن نبود. فقط در این اواخر، با شباش‌هایی که در یک عروسی آبرومند به او رسیده بود، توانسته بود چیزی کنار بگذارد و یک سه‌تار نو بخرد. و اکنون که صاحب تار شده بود، نمی‌دانست دیگر چه آرزویی دارد. لابد می‌شد آرزوهای بیشتری هم داشت. هنوز به این مسأله فکر نکرده بود. و الآن فقط در فکر این بود که زودتر خود را به جایی برساند و سه تار خود را درست رسیدگی کند و توی کوکش برود. حتی در همان عیش و سرورهای ساختگی، وقتی تار زیر دستش بود و به آهنگ آن آوازی را می‌خواند، چنان در بی‌خبری فرومی‌رفت و چنان آسوده می‌شد که هرگز دلش نمی‌خواست تار را زمین بگذارد. ولی مگر ممکن بود؟ خانه‌ی دیگران بود و عیش و سرور دیگران و او فقط می‌بایست مجلس دیگران را گرم کند.

در همه‌ی این بی‌خبری‌ها هنوز نتوانسته بود خودش را گرم کند. نتوانسته بود دل خودش را گرم کند.

با این افکار خود، دم در بزرگ مسجد شاه رسیده بود و روی سنگ صاف آستانه‌ی آن پا گذاشته بود که پسرک عطرفروشی که روی سکوی کنار در مسجد، دکان خود را می‌پایید و به انتظار مشتری تسبیح می‌گرداند، از پشت بساط خود پایین جست و مچ دست او را گرفت.

ـ لامذهب! با این آلت کفر توی مسجد؟ توی خانه‌ی خدا؟!

رشته‌ی افکار او گسیخته شد. گرمایی که تازه به دل او راه می‌یافت محو شد. اول کمی گیج شد و بعد کم‌کم دریافت که پسرک چه می‌گوید. هنوز کسی ملتفت نشده بود. رفت و آمد زیاد نبود. همه سرگرم بساط خرده‌ریزفروش‌ها بودند. او چیزی نگفت. کوشش کرد که مچ خود را رها کند و به راه خود ادامه بدهد ولی پسرک عطرفروش ول‌کن نبود. مچ دست او را گرفته بود و پشت سر هم لعنت می‌فرستاد و داد و بیداد می‌کرد:

ـ مرتیکه‌ی بی‌دین، از خدا خجالت نمی‌کشی، آخه شرمی ... حیایی.

او یک بار دیگر کوشش کرد که مچ دست خود را رها کند و پی کار خود برود، ولی پسرک به این آسانی‌ها راضی نبود و گویا می‌خواست تلافی کسادی بازار خود را سر او در بیاورد. کم‌کم یکی دو نفر ملتفت شده بودند و دور آن دو جمع می‌شدند ولی هنوز کسی نمی‌دانست چه خبر است. هنوز کسی دخالت نمی‌کرد او خیلی معطل شده بود. پیدا بود که به زودی وقایعی رخ خواهد داد. اما سرمایی که دل او را می‌گرفت دوباره برطرف شد گرمایی در دل خود و بعد هم در مغز خود، حس کرد برافروخته شده. عنان خود را از دست داد و با دست دیگرش سیلی محکمی زیر گوش پسرک نواخت. نفس پسرک برید و لعنت‌ها و فحش‌های خود را خورد یک دم سرش گیج رفت. مچ دست او را فراموش کرده بود و صورت خود را با دو دست می‌مالید. ولی یک مرتبه ملتفت شد و از جا پرید. او با سه‌تارش داشت وارد مسجد می‌شد که پسرک دامن کتش را چسبید و مچ دستش را دوباره گرفت دعوا درگرفته بود. خیلی‌ها دخالت کردند. پسرک هنوز فریاد می‌کرد، فحش می‌داد و به بی‌دین‌ها لعن می‌فرستاد و از اهانتی که به آستانه‌ی در خانه‌ی خدا وارد آمده بود، جوش می‌خورد و مسلمانان را به کمک می‌خواست.

هیچکس نفهمید چه‌طور شد. خود او هم ملتفت نشد. فقط وقتی که سه‌تار با کاسه‌ی چوبی‌اش به زمین خورد و با یک صدای کوتاه و طنین‌دار شکست و سه پاره شد و سیم‌هایش در هم پیچیده و لوله شد، به کناری پرید و مات و متحیر در کناری ایستاد و به جمعیت نگریست. پسرک عطرفروش که حتم داشت وظیفه‌ی دینی خود را خوب انجام داده است، آسوده‌خاطر شد.

از ته دل شکری کرد و دوباره پشت بساط خود رفت و سر و صورت خود را مرتب کرد و تسبیح به دست مشغول ذکر گفتن شد.

تمام افکار او هم‌چون سیم‌های سه‌تارش در هم پیچیده و لوله شده در ته سرمایی که باز به دلش راه می‌یافت و کم‌کم به مغزش نیز سرایت می‌کرد، یخ زده بود و در گوشه‌ای کز کرده و افتاده بود. و پیاله‌ی امیدش هم‌چون کاسه‌ی این ساز نویافته سه پاره شده بود و پاره‌های آن انگار قلب او را چاک می‌زد.[1]

---

۱. آل‌احمد، جلال، *سه‌تار*، ص ۶-۱۳ (کوتاه شده).

مست و پارسا

سعدی

یکی بَربَطی در بغل داشت مست — به شب در سر پارسایی شکست
چو روز آمد آن نیک‌مرد سلیم — بر سنگدل برد یک مشت سیم
که دوشینه معذور بودی و مست — تو را و مرا بربط و سر شکست
مرا به شد آن زخم و برخاست بیم — تو را به نخواهد شد الاّ به سیم[1]

پرسش و پژوهش

۱. بکوشید بر اساس عملکرد پارسا در حکایت بالا، داستان دیگری با زمان و مکان متفاوت و با شخصیت‌پردازی دقیق‌تر بنویسید.

۲. بکوشید میان دو حکایت «مست و پارسا» و «پیر چنگی» با داستان «سه‌تار» آل‌احمد، مقایسه‌ای صورت دهید و به شیوه‌ی تطبیقی مشابهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها را در ضمن مقاله‌ای بیان کنید.

---

۱. سعدی، مصلح‌الدین، *بوستان*، ص ۱۳۲.

حربه‌ی تفرقه

ابوالقاسم حالت

نکته

بحر طویل، گونه‌ای از انواع ادبی به‌شمار آمده است و تعداد ارکان آن بیش از ارکان معمول شعر گذشته‌ی فارسی است. در این گونه‌ی ادبی شعر به بخش‌های کوچک و بزرگ مجزا، تقسیم می‌شود. هر بخش همانند قصیده و غزل به واژه‌ای که حکم قافیه دارد، ختم می‌شود و همه‌ی این قافیه‌ها از قافیه‌گونه‌ی بخش اول پیروی می‌کنند. برخی بحر طویل را شعر به‌شمار نمی‌آورند و آن را نوعی تفنن ادبی می‌دانند. متن زیر نمونه‌ای از بحر طویل است:

باغبانی که به تدبیر و عمل، بین همه اهل محل، بود مثل، رفت به بستان خود و وارد آن باغ شد و دید که یک سید و یک صوفی و یک عامی از آن باغ بسی میوه فروچیده و گرمند به خوردن. شد از این مفتخوری سخت غضبناک و بسی چابک و چالاک، کمر بست کز آن باغ دفاعی بکند، جنگ و نزاعی بکند. لیک در اندیشه فرورفت و به خود گفت: «بخواهم من اگر یک نفری با سه نفر جنگ کنم، هیچ توانایی این کار ندارم، چه کنم؟» عاقبت‌الامر به یادش روش «تفرقه انداز و حکومت بکن.» افتاد و دلش گشت بسی شاد، کزین راه تواند به مجازات رساند سه نفر مفتخور و مفت‌بر و دفع کند رنج و ضرر را.

رفت اول به بر عامی و گفت: «این دو نفر گر که از این باغ دو تا میوه بچینند، بزرگند و سترگند، یکی سید والاست، یکی صوفی داناست. غرض، هر دو شریفند و متین، هر دو عزیزند و امین، اهل دل و اهل یقین، هر دو چنانند و چنین، لیک تو آخر به چه حق داخل این باغ شدی؟» سید و صوفی چو شنیدند از او این سخنان، هر دو هواداری از او کرده و گفتند: «صحیح است و درست است.» سه‌تایی بدویدند به عامی بپریدند و به ضرب لگد و سیلی و اردنگ از او پوست بکندند و از آن باغ

نکته

برونش بفکندند. چو او رفت برون، صاحب باغ آمد و رو کرد بدان صوفی و با خشم و غضب گفت که: «ای صوفی ناصاف، که دور است سرشت تو از انصاف و قرین است به اجحاف، رفیق تو که یک سید ذوالقدر و جلیل است، از این باغ اگر میوه خورد، درعوض خمس خورد، حق خود اوست، تو دیگر به چه حق دست زدی میوه‌ی باغ من محنت‌زده‌ی خون به جگر را؟».

سید این حرف چو بشنید، بخندید و بتوپید بدان صوفی و گفتا که: «صحیح است و درست است: خود این حرف حسابی است.» پس از گفتن این حرف فتادند دوتایی به سر صوفی بدبخت و زدندش کتکی سخت و فکندندش از آن باغ برون. صوفی افسرده و پژمرده، کتک‌خورده، برون رفت و فقط سید بیچاره به‌جا ماند که آمد به بَرَش صاحب آن باغ و بگفتا که «کنون نوبت تنبیه تو گشته است. تو، ای مرد حسابی، به چه جرأت قدم اندر توی این باغ نهادی؟ مگر این باغ از آن پدرت بود؟ تو آخر به چه حق می‌خوری از میوه‌ی باغی که بود حاصل خون جگر من؟ تو که باید به همه، درسِ درستی و امانت بدهی، خود ز برای چه نهی در ره اجحاف و ستم پای؟» پس از این سخنان، جست و بچسبید گریبانش و او را هم از آن باغ برون کرد. غرض، عاقبت‌الامر، بدین دوز و کلک، یک‌نفری راند ز باغ آن سه نفر را.[1]

پرسش و پژوهش

در بحر طویل بالا، وضعیت قافیه‌ها را بررسی کنید.

۱. رستگارفسایی، منصور، *انواع شعر فارسی*، ص ۵۶۹ـ۵۷۰.

گزارش‌نویسی

غلامرضا ارژنگ

مدیران اداره‌ها و سازمان‌های دولتی و سرپرستان کارخانه‌ها و مؤسسه‌های بازرگانی ناچارند برای نظارت بر حسن جریان کارها و گردش امور در جهت هدف‌های سازمان از چگونگی آنچه در حوزه‌ی مدیریت آن‌ها می‌گذرد، آگاه باشند. برای این منظور تمام مسؤولان به طور ماهانه و سالانه گزارش کار خود را به مدیران می‌دهند.

گاهی هم مدیر در کار اداره یا سازمان، نارسایی‌هایی می‌بیند، یا درباره‌ی آن گزارش‌های نامطلوبی دریافت می‌کند، یا پیشامدی رخ می‌دهد یا درباره‌ی ادامه یا توقف یا افزایش یا کاهش فعالیت‌های سازمان و برچیدن یا دایر کردن شعبه‌ای، نیاز به بررسی و تحقیق دارد.

در چنین مواردی مدیر از کارشناس یا کارشناسان آگاه می‌خواهد که به بررسی لازم بپردازند و نتیجه‌ی بررسی و پیشنهادهای خود را به صورت گزارش به او برسانند، تا بتواند بر اساس آن گزارش، در جهت مصلحت اداره و سازمان تصمیم درستی بگیرد و به اقدام بپردازد.

موضوع گزارش می‌تواند حوادث طبیعی مانند زلزله و سیل و طوفان یا آتش‌سوزی و تصادف یا مسائل پزشکی و بهداشتی و فرهنگی و آموزشی، یا اقتصادی و صنعتی و بازرگانی و مالی یا سیاسی و نظامی یا هنری و ورزشی باشد.

اینک برای نمونه مراحل تهیه یک گزارش معمولی اداری و چگونگی تنظیم آن در یک مثال نشان داده می‌شود:

آقای پرویز محمدی بازرس منطقه‌ی ۹ آموزش و پرورش تهران است. او امروز حکم زیر را از طرف اداره‌ی خود دریافت کرده است.

نگارش

شماره‌ی ۷۵۶
تاریخ ۶۹/۴/۲

به نام خدا

آقای پرویز محمدی، بازرس آموزش و پرورش منطقه‌ی ۹ تهران

با سلام، بنا به گزارش رسیده، ساختمان دبستان آزادی، واقع در منطقه‌ی ۹ آموزش و پرورش دچار آتش‌سوزی شده است. به موجب این حکم به شما مأموریت داده می‌شود که برای رسیدگی در مورد علت وقوع آتش‌سوزی و میزان خسارت وارد شده و ارائه‌ی پیشنهاد لازم برای جبران آن، هرچه زودتر به آن دبستان مراجعه کنید و نتیجه‌ی گزارش و پیشنهادهای خود را به طور دقیق و روشن اعلام دارید تا تصمیم لازم در این مورد گرفته شود.

مرتضایی
رئیس آموزش و پرورش منطقه‌ی ۹ تهران
امضا

آقای محمدی لحظه‌ای به موضوع مأموریت خود و آنچه برای انجام آن مورد نیاز است، می‌اندیشد و آن‌ها را یادداشت می‌کند. آنگاه برای گرفتن وسایل مورد نیاز و انتخاب کارشناس به نوشتن این نامه می‌پردازد.

شماره‌ی ۵۴۲
تاریخ ۶۹/۴/۳

به نام خدا

رئیس محترم آموزش و پرورش منطقه‌ی ۹ تهران

با سلام و ادای احترام در مورد ابلاغ شماره‌ی ۷۵۶، مورخ ۶۹/۴/۲ آن اداره برای رسیدگی به پیشامد آتش‌سوزی در دبستان آزادی، خواهشمند است دستور فرمایند امکانات زیر در اختیار اینجانب گذاشته شود:

۱ـ نوشت افزار ۲ـ دوربین و فیلم عکاسی ۳ـ اتومبیل و راننده
۴ـ کارشناس ساختمانی

با تجدید احترام: پرویز محمدی
امضا

نگارش

پس از فراهم شدن وسایل لازم، آقای محمدی و همراهان به محل دبستان آزادی مراجعه می‌کنند. در آنجا آقای محمدی قسمتی از ساختمان را که دچار آتش‌سوزی شده به‌دقت از نظر می‌گذراند. زمان وقوع آتش‌سوزی و علت آن را می‌پرسد. از مدیر، ناظم، سرایدار، و همسایه پرس‌وجو و نکته‌هایی را که به نظرش مهم می‌آید، یادداشت می‌کند. از قسمت‌های آسیب‌دیده عکس می‌گیرد، و از کارشناس می‌خواهد که میزان خسارت وارده و هزینه و مدت لازم برای بازسازی را برآورد کند و آن را به طور کتبی در اختیار او قرار دهد. آنگاه راه‌های جلوگیری از چنین پیشامدهایی را بررسی و یادداشت می‌کند و به کار رسیدگی پایان می‌دهد.

* * *

تهیه و تنظیم گزارش. اینک آقای محمدی برای تنظیم گزارش خود آماده شده است. او یادداشت‌ها، اسناد و مدارک و عکس‌ها و پرونده‌ها را بررسی می‌کند و از روی آن‌ها پاسخ‌هایی را که برای هر یک از پرسش‌های زیر می‌یابد، به‌دقت در برگه‌ی مخصوص با ذکر مآخذ نقل می‌کند. پرسش‌هایی که به عنوان طرح گزارش در برابر او قرار دارد چنین است:

۱. پیشامد چه بوده و کی و چگونه اتفاق افتاده؟

۲. علت وقوع پیشامد چه بوده است؟

۳. پیشامد عمدی بوده یا تصادفی؟ اگر عمدی بوده، مقصران اصلی چه کسانی بوده‌اند؟

۴. این حادثه چه آثار و عوارضی به بار آورده است؟

۵. نتایج و عواقب احتمالی این پیشامد و راه چاره‌ی آن چیست؟

۶. هزینه‌ی جبران زیان‌هایی که وارد شده چقدر است؟

۷. برای بازسازی خرابی‌ها و جبران زیان‌ها چقدر وقت لازم است؟

۸. چه راه‌هایی برای جلوگیری از تکرار چنین پیشامدهایی وجود دارد؟

نگارش

پس از آنکه پاسخ پرسش‌های بالا بر اساس مدارک و اسناد و یادداشت‌ها آماده شد، آقای محمدی عنوان رئیس اداره را که گیرنده‌ی گزارش است در بالای گزارش خود می‌آورد، گزارش را با سلام و ادای احترام و ذکر شماره و تاریخ ابلاغ و چگونگی بازرسی آغاز می‌کند و در پایان اسناد و مدارک و عکس‌های پیوست را یکایک نام می‌برد و آن‌ها را پیوست گزارش می‌کند و با تجدید احترام و نام و امضا گزارش را به پایان می‌برد.

در پایان، نامه‌ی کوتاهی روی گزارش خود می‌گذارد و به پیوست آن، گزارش خود را به اداره تقدیم می‌دارد.

اینک متن گزارش حادثه‌ی آتش‌سوزی در دبستان آزادی که همراه نامه‌ای کوتاه به اداره‌ی آموزش و پرورش منطقه‌ی ۹ رسیده است، ببینید:

به نام خدا

اداره‌ی آموزش و پرورش منطقه‌ی ۹ تهران

با سلام و ادای احترام، بنا به ابلاغ شماره‌ی ۷۵۶ مورخ ۶۹/۴/۲ آن اداره، در تاریخ ۶۹/۴/۴ از ساختمان دبستان آزادی بازرسی شد.

به پیوست گزارش بازرسی در دو برگ به همراه سه برگ مدارک و گواهی و هفت قطعه عکس مربوط تقدیم می‌شود.

با تجدید احترام: پرویز محمدی

امضا

۶۹/۴/۵

نگارش

به نام خدا

گزارش حادثه‌ی آتش‌سوزی در دبستان آزادی تهران

با سلام، بنا به ابلاغ شماره‌ی ۷۵۶ مورخ ۶۹/۴/۲ اداره‌ی آموزش و پرورش منطقه‌ی ۹ تهران، در ساعت ۹ صبح روز ۶۹/۴/۴ به اتفاق عکاس و کارشناس ساختمانی اداره، برای بررسی حادثه‌ی آتش‌سوزی دبستان آزادی به آن محل مراجعه شد که گزارش آن بدین شرح تقدیم می‌گردد:

۱. بنا به اظهار شاهدان، در ساعت ۲۰ روز جمعه ۶۹/۴/۱ در قسمتی از ساختمان دبستان آزادی آتش‌سوزی کوچکی رخ داده است. سرایدار در محل نبوده و همسر او پس از مشاهده‌ی آتش، بلافاصله از آتش‌نشانی کمک خواسته است. حدود ساعت ۲۱ مأموران آتش‌نشانی رسیده‌اند و در ساعت ۲۲ آتش کاملاً خاموش شده و نگرانی پایان یافته است.

۲. این حادثه در اثر بازیگوشی و بی‌احتیاطی پسر خردسال سرایدار رخ داده است. او که با چند تن از همبازی‌های خود در آبدارخانه‌ی دبستان، در نزدیکی منبع نفت مشغول بازی بوده، مقداری چوب و کاغذ را آتش زده است. آتش به منبع نفت سرایت کرده و موجب آتش‌سوزی بزرگی شده که دامنه‌ی آن به پنجره‌های کلاس‌های مجاور رسیده و هرچه در آن کلاس‌ها بوده، طعمه‌ی آتش شده است. فتوکپی گزارش رسمی مأموران آتش‌نشانی که پیوست این گزارش است، این نظر را تأیید می‌کند.

۳. در این آتش‌سوزی آبدارخانه و وسایل موجود در آن سوخته یا خسارت دیده و کاشی‌ها خراب شده و گچ‌های آن فروریخته و در و پنجره‌ی آن سوخته است. همچنین در و پنجره‌ی کلاس مجاور آبدارخانه، میز و صندلی آموزگار و میز و نیمکت‌های دانش‌آموزان سوخته و گچ‌های دیوار و سقف فروریخته است.

خوشبختانه کسی در این پیشامد آسیب ندیده و پرونده‌ها و دفاتر دبستان و مدارک و اوراق دانش‌آموزان و کتابخانه‌ی کوچک دبستان که در دفتر و اتاق مدیر قرار داشته و از محل آتش‌سوزی دور بوده، آسیب ندیده است.

۴. خوشبختانه زیان‌های وارد شده چندان زیاد نیست و چون فصل تابستان در پیش است، برای اداره‌ی دبستان مشکلی پیش نخواهد آمد. با برنامه‌ریزی درست می‌توان تعمیرات و بازسازی محل‌های آسیب‌دیده را انجام داد و برای تهیه‌ی وسایل آبدارخانه و میز و نیمکت‌های سوخته اقدام کرد.

نگارش

۵. طبق نظر کارشناس، برآورد هزینه‌های بازسازی به شرح زیر است:

مزد تعمیر و کاشیکاری و گچکاری و نقاشی آبدارخانه و کلاس مجاور	... ریال
خرید گچ و کاشی	... ریال
دو در ورودی و دو پنجره	... ریال
خرید رنگ برای نقاشی	... ریال
هزینه‌ی خرید و نصب شیشه‌ی در و پنجره	... ریال
هشت دستگاه میز و نیمکت دانش‌آموزان	... ریال
میز و صندلی آموزگار	... ریال
تخته‌سیاه	... ریال
وسایل آبدارخانه	... ریال
جمع	... ریال

۶. برای تعمیر خرابی ساختمان و سفارش و آماده شدن در و پنجره و میز و نیمکت و بقیه‌ی وسایل آسیب‌دیده، به شرط فراهم بودن بودجه‌ی لازم، سه ماه وقت کافی است و بدین ترتیب قبل از مهرماه و آغاز فعالیت‌های آموزشی، آبدارخانه و کلاس آماده‌ی بهره‌برداری خواهد بود.

۷. برای جلوگیری از چنین پیشامدهایی لازم است به سرایداران، آموزش‌های لازم داده شود و برای تمام دبستان‌ها و مراکز آموزشی کپسول‌های آتش‌نشانی خریداری و در محل مناسب نصب شود تا هنگام بروز آتش‌سوزی بتوان به‌سرعت از گسترش دامنه‌ی آتش جلوگیری کرد.

با احترام: پرویز محمدی، بازرس آموزش و پرورش منطقه‌ی ۹ تهران

امضا

* * *

یک گزارش خوب، گزارشی است که از روی راستی و درستی و با دقت و همراه با آمار و ارقام تهیه شده باشد و مستند به اسناد و مدارک و شواهد لازم باشد. بیان علت و پیامدها مستدل و منطقی باشد و گزارش‌دهنده در موارد لازم به طور قاطع نظر خود را ابراز دارد.

گزارش باید به زبانی ساده و روان با جمله‌های کوتاه و درست نوشته شود و در آن از آوردن جمله‌ها و عبارت‌های قالبی پرهیز گردد.[۱]

نگارش

پرسش و پژوهش

درباره‌ی یکی از موضوع‌های زیر یا موضوع‌های همانند آن گزارشی رسمی تهیه کنید و با گزارش بالا مقایسه کنید.

۱. یک حادثه‌ی طبیعی (زلزله، سیل، طوفان و غیره).

۲. برگزاری یک آزمون رسمی همانند کنکور... .

۳. بازدید علمی (کتابخانه، آزمایشگاه و غیره).

۴. یک حادثه‌ی رانندگی.

۱. ارژنگ، غلامرضا، *گزیده‌ی زبان و ادب فارسی*، ص ۱۰۱ـ۱۰۸ (اندکی کوتاه‌شده و با تصرف).

یادآوری نشانه‌های نگارشی (۲)

الف) نشانه‌ی پرسش

نشانه‌ی پرسش در پایان جمله‌های پرسشی می‌آید؛ خواه کلمه‌ی پرسش در آن‌ها باشد، خواه نباشد:

کدام را برمی‌گزینی؟ این را؟ یا آن را؟

در نقل قول‌ها هرگاه جمله‌ی اصلی و جمله‌ی نقل شده هردو، پرسشی باشند، یک نشانه‌ی پرسش در آخر جمله‌ی دوم کافی است:

آیا از تو خواستند که به آن‌ها بپیوندی؟

نشانه‌ی پرسش همیشه برای پرسیدن نیست، گاه برای بیان تردید و ابهام و در مواردی ویژه برای نشان دادن استهزا یا امری غیر منطقی نیز به کار می‌رود، در این موارد معمولاً نشانه‌ی پرسش در داخل پرانتز قرار می‌گیرد:

ـ سعدی به سال ۶۹۱ هـ. ق (؟)، روی در عالم خاک کشید.

ـ ساده‌انگاری آگاهانه‌ی خیال (؟)، در همان حال که به دست سرنوشت تندخو و جبار به کنار رانده می‌شود، ما را به انفعالی خواب‌گونه فرامی‌خواند.

ب) دونقطه

۱. دونقطه برای شرح، توضیح و برشماری است و به جای کلمه‌ها و عبارت‌های توضیحی[1] به‌کار می‌رود. به عبارت دیگر آنچه بعد از دونقطه می‌آید مثال، یا بیان اجزا، یا توضیح، یا معنیِ کلمه‌ی قبل است؛ به این نمونه‌ها توجه کنید:

ـ غزلیات سعدی به چند دسته تقسیم شده است: بدایع، طیبات، مواعظ، خواتیم و غزلیات قدیم.

---

۱. در مواردی که واژه‌های توضیحی به کلمه‌ی بعد از خود اضافه می‌شوند، دونقطه نهاده نمی‌شود: مانندِ، از قبیلِ، نظیرِ، مثلِ و غیره.

ـ دوزخ سه دروازه دارد: خواهش، خشم و آز.

ـ در آن لحظه حال خوشی داشتم: یک شکم سیر غذا خورده بودم، یک سکه انعام گرفته بودم و مهم‌تر از آن یک لبخند را بدرقه‌ی راه خود داشتم.

ـ آزادی: سپاس.

۲. کاربرد مهم دیگر دونقطه در نقل قول مستقیم است، به این شرط که حرف ربط پیش از آن نیامده باشد:

ناخوش‌آوازی به بانگ بلند قرآن همی‌خواند. صاحبدلی بر او بگذشت و گفت: «تو را مشاهره چند است؟» گفت: «هیچ». گفت: «پس زحمت خود چندین چرا همی‌دهی؟» گفت: «از بهر خدا می‌خوانم». گفت: «از بهر خدا، مخوان».[۱]

ج) گیومه

نشانه‌ی گیومه در اصل برای مشخص کردنِ آغاز و پایان سخن کسی غیر از نویسنده است؛[۲] ولی برای مشخص کردنِ حرف، کلمه یا جمله‌ای که نویسنده بر آن تأکید دارد نیز به کار می‌رود. همچنین در ذکر عنوان مقاله‌ها، رساله‌ها، اشعار و فصل‌ها و بخش‌های مختلف یک کتاب یا نوشته، گاه از نشانه‌ی گیومه استفاده می‌شود.

د) نشانه‌ی شگفتی

این نشانه، هرچند نشانه‌ی شگفتی (علامت تعجب) نامیده شده است، منحصر به شگفتی نیست؛ بلکه پس از هر کلمه یا عبارت یا جمله‌ای که حاکی از گونه‌ای از انفعال نفسانی باشد، نهاده می‌شود؛ مانندِ هیجان، نفرت، تحسین، ترس، خشم، طعنه، اهانت، انکار، افسوس، نفرین، دعا، سرزنش، گله، امر، نهی، استمداد، تحذیر، تهدید،

---

۱. سعدی، مصلح‌الدین، *گلستان*، به تصحیح غلامحسین یوسفی، ص ۱۳۲.

۲. گیومه برای نشان دادنِ نقل قولهای کوتاه، حداکثر سه سطر یا حدود چهل کلمه، به کار می‌رود. موارد طولانی‌تر را با استفاده از خطی متفاوت با خط متن اصلی و نیز با انتخاب حاشیه‌ای متفاوت (و اغلب کمتر از متن اصلی) مشخص می‌کنند.

نگارش

تشویق، تنبیه و خطاب. به همین دلیل گروهی آن را «نشانه‌ی عاطفی» نیز نامیده‌اند.

یادآوری می‌شود این علامت، گاهی در انتقال عناصر بیانی و لحن کلام شعر نو، بسیار کارساز است. در عین حال در مواردی ویژه در شعر سنتی نیز به‌خوبی از عهده‌ی بیان و ایجاد لحن، برمی‌آید:

روزی که چرخ از گل ما کوزه‌ها کند زنهار! کاسه‌ی سر ما پرشراب کن

حافظ

و نمونه‌ای از شعر نو:

... گفت با خود: چه شبی!
با همه خنده‌ی مهتابش بر من تاریک.
چشم این ازرق،
چه گشاده است به من وحشت‌بار!
وای من، بر من زار!
در دل این شب تاریک نگهبانم کیست؟
آنچه درمان مرا دارد در کارم چیست؟
با کفم خالی از رزق خدایا چه مرا
سوی این سرکش دریا آورد؟
روشنای چه امیدیم در اینجا ره داد!
بر سر ساحل وامانده نمی‌سوزد،
دل‌مرده چراغی هم‌اکنون از دور.[1]

نیما یوشیج

✍ تمرین

متن ذیل را بخوانید و به نشانه‌های نگارشیِ آن، به‌ویژه گونه‌های متعدد کاربرد گیومه توجه کنید:

---

۱. *مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج*، تدوین سیروس طاهباز، ص ۳۵۲.

جلوه‌ی خاص گلستان در این است که این عالم رنگارنگ را جلوی چشم ما مجسّم کرده است. انوشیروان به ملازمان خود سفارش می‌کند حتی اندکی نمک از روستاییان به رایگان نستانند و بهای آن را بپردازند «تا رسمی نگردد و دیه خراب نشود» و در جواب سؤال ایشان که «این‌قدر چه خلل کند؟» می‌گوید: «بنیاد ظلم در جهان اول اندک بوده است و به مزید هرکس بدین درجه رسیده است.»[۱]

➢ تمرین نوشتن (۴) ➢

زندگی‌نامه‌نویسی یکی از گونه‌های جذاب و دل‌انگیز نویسندگی است. برخی از آثار مهم و نامدار جهان، از همین راه پدید آمده‌اند. برای نمونه می‌توان از اثر مهم «مارسل پروست» نویسنده‌ی نامی قرن بیستم فرانسه، با نام *در جستجوی زمان گم‌شده* نام برد. همچنین کتاب معروف *درازنای زمان* نوشته‌ی آرتور میلر امریکایی از همین گونه است.

اگر شما گزارش کوتاه خاطرات روزانه‌ی خود را هر روز در دفتری بنویسید، پس از مدتی دارای زندگی‌نامه‌ای خواهید بود که با پیرایش و ویرایش، آن نوشته‌ها را می‌توانید به اثری خوب تبدیل کنید.

اینک خاطرات گذشته‌ی خود را مرور کنید و زندگی‌نامه‌ای کوتاه از خود یا دیگری را با رعایت اصول درست‌نویسی، در حدود ۱۵ سطر بنویسید.

ـ در جلسه‌ی بعد از استاد بخواهید تا برخی از نوشته‌های شما را با همکاری دانشجویان دیگر بررسی کنند.

ـ نوشته‌ی خود را برای تمرین‌های بعد نزد خود نگه دارید.

برای آشنایی بیشتر، متن زیر را که بخشی از یک زندگی‌نامه است، چند بار بخوانید و به شیوه‌ی پرداخت آن توجه کنید.

---

۱. سعدی، *گلستان*، مقدمه، ص ۳۱.

نگارش

جلال آل احمد

چهره‌اش استخوانی بود؛ سری بزرگ داشت که دو چشم درشتش مثل دو فانوس در آن می‌درخشید. سیمایش سبزه بود و شیارهایی از رنج درون بر آن نمودار... . دست‌هایش کشیده بود. انگشت‌های لاغرش را گاه به‌شدت درهم می‌فشرد و قلم که به دست می‌گرفت، لب‌ها هم با آن تکان می‌خورد؛ گویی قلم یکی از انگشتانش بود، از انگشتش خشم و عصیان بیرون می‌ریخت... تند راه می‌رفت، پنداری که از دامنه‌ی کوهی به زمین می‌آید. او به قله رسیده بود.

قامتش بلند بود که در میان جمع، آن رفعت به چشم می‌خورد. حرف که می‌زد مثل آتشفشان بود، لحظاتی که گدازه‌ها را از دهان بیرون می‌ریخت، آتشی بود پرلهیب که همه را می‌سوزاند. یخ‌ها را آب می‌کرد و هیزم‌ها را گرم. آنگاه که از سوختن و سوزاندن بازمی‌ایستاد، سر را میان دو شانه فرومی‌برد و لختی به دوردست می‌نگریست، به کجا؟ به رذالتی که همیشه از آن دم می‌زد؟ به خودفروشی‌های روشنفکرنماها؟ به گذشته‌ی پرنشیب و فراز که پشت سر گذرانده بود؟ به خطرهایی که کرده بود؛ به دل به دریا زدن‌هایش، به آینده‌ای که در پیش داشت؟ لباس ساده بود و گاه هم دیدم که سرآستینش کهنه شده و پارگی در آن پدیدار بود. حرف که می‌زد به سبیل پرپشتش دستی می‌کشید و آن لایه‌ی سپید و سیاه را مرتب می‌کرد.

او را می‌دیدی، یاد نجابت‌های جوانمردان کهن می‌افتادی، یاد رادمردی‌هایی که در کتاب‌ها باید نشانشان را می‌گرفتی. هرگز گمان نمی‌کردی که آن قامت بلند و مردانه، آن سینه‌ی سوخته و آن چشمان پرمهر روزی در برابر دیدگانت به خواب و به خاک رود.[1]

---

۱. امامی، غلامرضا، «جلال آل احمد»، *مردی در کشاکش تاریخ معاصر*، ص ۳۵ و ۳۶.

فصل پنجم

- گزیرهای ناگزیر در دقایق الهام
- تفنن‌ها و حاضرجوابی‌های ادبا
- سعدی در آن سوی مرزها
- فن ترجمه
- نامه‌نگاری
- درست‌نویسی (۳)

گزیرهای ناگزیر در دقایق الهام**

سرایش شعر در آزادی صورت می‌گیرد یا در ناچاری؟

کاووس حسن‌لی

اگر نتوانیم هنر را به‌روشنی تعریف کنیم، بی‌گمان می‌توانیم ویژگی‌های آن را در سنجش آفریده‌های هنری بازشناسیم و با ژرف‌نگری، ترفندهای هنری آن را بازنماییم.

برای نمونه، فرایند چند آفریده‌ی هنری را بازنگری می‌کنیم:

یک سنگ، بی‌هیچ ارزش هنری، در بدنه‌ی یک کوه جای دارد. این سنگ از کوه بریده می‌شود. پیکرتراشی هنرمند این سنگ را برمی‌گزیند، با چشمان جادویی‌اش در آن می‌نگرد، پیش از دست بردن در سنگ، نطفه‌ی یک اثر هنری در ذهن او بسته می‌شود. در آشوب خیالش تندیسی زیبا شکل می‌گیرد و در یک فضای انتزاعی، مجرد و روحانی ـ در فضای خیال هنرمند ـ تندیسی آفریده می‌شود. پیکرتراش دست به کار می‌شود. تمام خدای‌گونگی خود را به دست‌هایش می‌سپارد، تا «خالق اثری» شود. دست‌هایش جادویی می‌شوند؛ معجزه می‌کنند و از راه ابزار، هنرمند را در سنگ می‌دمند. آرام‌آرام هنرمند از درون خود برمی‌خیزد؛ از خود بیرون می‌آید و از راه دستان جادویی‌اش به درون سنگ سفر می‌کند. کم‌کم سنگ، هنری می‌شود، جان می‌گیرد، نگاه می‌کند، حرف می‌زند، به زبان هنر حرف می‌زند ـ با همه‌ی هنرمندان، در همه‌ی دوران ـ و این بار، دیگر هنرمند از راه این مجسمه خود را در دیگران می‌دمد. در کوچه‌های روح دیگران سفر می‌کند. خود را در آن‌ها می‌گسترد، به آن‌ها می‌پیوندد. آن‌ها را از خود می‌سازد. و با آن‌ها یگانه می‌شود. این یک اثر هنری است.

یا صداها در گونه‌ی مجرد خود، هنگامی که آرایش هنری نیافته باشند، ارزش هنری ندارند و چه‌بسا ناهماهنگ، گوشخراش و دل‌آزار هم باشند، اما زمانی

که ذهن زیبایی‌آفرین هنرمندی در رهگذر «الهام» قرار می‌گیرد، ناگهان نطفه‌ی یک قطعه‌ی هنری در فضای خیال او شکل می‌گیرد. او دست به قلم می‌شود. خدای گونگی خود را به دستش می‌سپارد تا «خالق اثری» شود. پس از آن، از راه قلم، خود را در کاغذ می‌دمد و آرام‌آرام از درون خود برمی‌خیزد و از راه دستانش به صفحه‌ی روبه‌رو سفر می‌کند؛ در صفحه‌ی روبه‌رو «نتها» با آرایشی هنرمندانه، به رقص درمی‌آیند و هنرمند خنیاگر در آینه‌ی روبه‌رو خود را به تماشا می‌نشیند. ولی هنوز راضی نیست، ساز را با احترامی شایسته برمی‌دارد. خود را این بار، در ساز می‌دمد و او را از خود پر می‌کند. ساز جان می‌گیرد، شعله‌ور می‌شود، به آواز درمی‌آید، حرف می‌زند و هنرمند را می‌نوازد. این بار، دیگر خنیاگر خود را از راه این آهنگ، در دیگران می‌دمد، به کوچه‌های روح دیگران سفر می‌کند و خود را در آن‌ها می‌گسترد، به آن‌ها می‌پیوندد و با آن‌ها یگانه می‌شود.

همه‌ی آثار هنری همین گونه‌اند. همان‌طور که هنرمند اگر در سنگ بدمد مجسمه پیدا می‌شود، اگر در رنگ بدمد نقاشی پدید می‌آید، اگر در آهنگ بدمد موسیقی آفریده می‌شود، اگر هم در کلمات بدمد شعر آفریده می‌شود. و راستی هنرمند در اینکه «می‌آفریند» یک تکه از خداست و فصل مشترک همه‌ی پدیده‌های هنری، زیبایی آن‌هاست.

شعر هم یک پدیده‌ی هنری است.

در ناگهانی غریب، آرامش درونی شاعر به هم می‌خورد. شاعر در معرض الهام قرار می‌گیرد، حالی شگفت به او دست می‌دهد، رنگی آسمانی می‌یابد، دردی مرموز در او چنگ می‌زند، چیزی در روح او سنگینی می‌کند. در اندرون خسته‌دلی‌اش خروش و غوغا برپا می‌گردد. او دست به دامن قلم می‌شود. قلم از او دستگیری می‌کند و پاره‌های دلش را بر کاغذ می‌ریزد، تا آرام بگیرد. سپس هنرمندِ شاعر خسته و کوفته از این زایمان، به استراحت می‌پردازد تا نطفه‌ی شعری دیگر در ذهن او بسته شود.

این گونه است که روح به غلیان درآمده‌ی هنرمند در کلمات حلول می‌کند و شعر پدید می‌آید. پس زبان ادب، زبان عادی نیست، بلکه زبانی است که روح هنرمند در آن دمیده شده و سرشت زیباشناختی یافته است. واژه‌ها در کاربرد معمول

خود هیچ ویژگی هنری ندارند؛ هنرمند سخنور این واژه‌ها را برمی‌گزیند، روح خود را در آن‌ها می‌دمد و آن‌ها ناگهان جان می‌گیرند و زنده می‌شوند، پس از آن همین واژه‌های جان‌گرفته، شاعر را در دیگران می‌دمند و او را در آن‌ها می‌گسترند و آن‌ها را با هم یگانه می‌کنند.

پس بنا بر قولی، شعر «یافتن است نه بافتن».

اکنون چند پرسش، خود را به رخ ما می‌کشند:

ـ شاعر چقدر در آفرینش اثر ادبی خود آزاد است؟

ـ آیا شاعر باید همواره چشم به راه غمزه‌ی یک الهام تازه باشد؟

ـ آیا خود شاعر در پیدایش این الهام نقشی دارد؟

ـ آیا شاعر در لحظه‌ی آفرینش اثر، باید دخالت مستقیم داشته باشد؟

ـ آیا پس از تولد کودک شعر، به بهانه‌ی اینکه نباید در الهام نخستین، دست برد، باید بی‌هیچ مراقبتی نوزاد را رها کرد؟

ـ و بالاخره آیا برای هر کودکی که از زهدان ذهن به دنیا می‌آید، باید شناسنامه گرفت؟

برای یافتن پاسخ این پرسش‌ها، مراحل آفرینش شعر را در زیر از نظر می‌گذرانیم:

مرحله‌ی نخست: پیش از زمان الهام

شاعر در این مرحله، با صیقل دادن اندرون، شفاف کردن عاطفه، پرواز دادن خیال، استوار کردن اندیشه و گسترش آگاهی، خود را آماده‌ی لحظه‌های شگفت الهام کند. این عوامل در زمان تولد شعر، در چگونگی شکل‌گیری آن، بدون دخالت مستقیم و ساختگی شاعر، بسیار اثرگذار خواهند بود.

هنرمندانی که تربیتی اندیشه‌ورز یافته باشند، آفریده‌های هنری آن‌ها، حتی بدون آنکه خود بخواهند، از عنصر اندیشه مایه‌ور می‌شود و هنرمندانی که پیش از الهام، به جای اندیشه و تعقل، بیشتر به احساس و عاطفه خوگرفته‌اند، آفریده‌های هنری آن‌ها، بیشتر عاطفی و احساسی متولد می‌شوند.

مرحله‌ی دوم: در آستانه‌ی الهام

شاعر در آستانه‌ی الهام، خود را برای الهام‌پذیری آماده می‌کند و با دقت در تجربه‌های پیشین خود، فضایی مناسب را برای الهام‌پذیری فراهم می‌کند. و چنانچه در گزینش فضای مناسب و موقعیت درخور الهام ناتوان باشد، در الهام‌پذیری هم ناکام خواهد بود.

شاید همه‌ی شاعران، این تجربه را دریافته باشند که فرشته‌ی الهام، در یک ناگهان، مضمونی را بر آن‌ها فرومی‌بارد، اما آن‌ها در موقعیت نامناسب روحی هستند و یا درگیر کاری پرمشغله و ناسازند و نمی‌توانند آن هدیه‌ی الهامی را ثبت و ضبط کنند و آن مضمون بادآورده چون قاصدکی بر باد می‌رود و دیگر هرگز برنمی‌گردد و از آن هدیه، چیزی جز یک حسرت گنگ باقی نمی‌ماند.

در این مرحله، مطالعه‌ی شعر شاعران گذشته، همنشینی با شاعران دیگر، پیوستگی با انجمن‌های ادبی و دلبستگی به برخی از جریان‌های ادبی در چگونگی شعر آینده‌ی شاعر تأثیر خواهد گذاشت.

کسانی که در شرایطی مشترک تربیت هنری می‌شوند و با افراد و گروه‌های ویژه‌ای آمدوشد دارند و با فضایی مشترک پیوند می‌خورند، آفریده‌های هنری آن‌ها همانندی‌ها و همسانی‌های گوناگون می‌یابند.

مرحله‌ی سوم: زمان بارش الهام

شاعر در زمان بارش الهام، برای جلوگیری از آسیب‌پذیری اثر خود، به آرامش و تمرکز، پرواز خیال، ریاضت شاعرانه، سکوت مناسب و... نیاز دارد. در این مرحله همه‌ی آموخته‌ها و اندوخته‌های پیشین نیز به کمک شاعر می‌آیند، تا او را در آفرینش یک اثر ارزشمند هنری یاری دهند و از جرقه‌ی زده شده، شعله‌ای برافروزند و آتشی به‌پا کنند.

مرحله‌ی چهارم: هنگام آفرینش اثر

شاعر هنگام سرایش شعر، باید ذهن خود را آزاد بگذارد، تا کودک شعر به‌راحتی

متولد شود و عقل مصلحت‌اندیش را در مرحله‌ی حساس آفرینش هیچ‌گونه دخالتی ندهد. اگر هشیاری شاعر، در این مرحله از آفرینش دخالت کند، به احتمال زیاد کودک شعر دچار آسیب می‌شود.

در این زمان حساس تنها باید به ثبت آنچه آفریده می‌شود، همت گماشت و از دگرگونی آن پرهیز کرد. برخی از شاعران جوان در همین مرحله و هم‌زمان با آفرینش اثر، می‌خواهند در شکل شعر، قالب شعر، وزن شعر و... دخالت کنند و این کارکرد ناشایست، چه‌بسا آن‌ها را دچار ناکامی و در آفرینش بعدی دچار پریشانی کند.

باید دانست که ویژگی‌ها و خصلت‌های اثر آفریده شده را عوامل دیگری که از پیش گفته شد، می‌آفرینند و شایسته‌تر است وظایف باقیمانده‌ی شاعر، پس از آفرینش اثر، به عمل درآیند.

در دقایق الهام گزیرهای ناگزیری پیش می‌آید. احساسات آدمی ناشناخته و ناگفتنی می‌نمایند. نمی‌توان به‌سادگی گفت شادمانم یا غمگین، امیدوارم یا ناامید، گریانم یا خندان و... .

این حالات شبیه مرگ است. روح از بدن جدا می‌شود و در سویی دیگر به پرواز درمی‌آید. آیا شعر را می‌توان گونه‌ای از «موت ارادی» دانست؟

این‌چنین است که شاعر راستین، هرگز به اختیار خویش و پیرو طرحی از پیش تعیین شده، مسأله‌ای ویژه را در دستور کار خود قرار نمی‌دهد که بنشیند و با جابه‌جایی و آرایش واژه‌ها، جمله‌هایی را در خدمت آن دستور درآورد و به گمان خود شاعری کند.

انسان اهل هنر تا آرامشش به هم نخورد، تا از شاهراه تعادل منحرف نگردد، تا قطار هشیاری‌اش از ریل خارج نشود، تا دیگ درونش به غلیان درنیاید، نیازی به هنر احساس نمی‌کند و آنچه بنویسد یا بگوید هنری نخواهد بود.

لحظه‌های الهام، لحظه‌های شگفت و شگرفی هستند. احساس شاعر در این دقایق چند برابر می‌شود: چشم شاعر چیزی دیگر می‌بیند، گوشش چیزی دیگر می‌شنود، مشامش چیزی دیگر دریافت می‌کند و... .

مرحله‌ی پنجم: پس از آفرینش

شاعر در آرامشی که پس از آفرینش اثر به او دست می‌دهد و هشیاری خود را بازمی‌یابد، به بررسی، پیرایش، ویرایش و آرایش آفریده‌ی خود می‌پردازد. این مرحله نیز در کمال اثر آفریده شده بسیار مؤثر است. بی‌گمان همه‌ی آنچه در مرحله‌ی الهام از قلم شاعر تراویده است، به همان‌گونه‌ی نخستین، شایسته‌ی عرضه نیست. زدودنی‌ها باید زدوده شوند، افزودنی‌ها افزوده شوند و اثر به گونه‌ای درخور آراسته شود.

نشانه‌های روشنی داریم که بزرگ‌ترین شاعران گذشته هم در این مرحله، آفریده‌ی خود را بازبینی می‌کردند، می‌پیراستند و می‌آراستند. و این سخن شایسته‌ای نیست که برخی در پاسخ به نقد آثارشان می‌گویند: «هرچه آمد نوشتم و به همین دلیل حاضر نیستم آن را تغییر بدهم.»

این‌گونه است که شاعر می‌تواند پیش از آفرینش اثر خویش و پس از سرایش آن، دخالتی مؤثر داشته باشد و این دخالت به سودِ کمالِ اثر پایان پذیرد. اما در هنگامه‌ی بارش الهام و در گرماگرم سرایش شعر، هرگونه دخالتی نارواست و درواقع سراینده در بند ناگزیری است و هیچ اختیاری از خویش ندارد.

اگر زبان شعر با زبان بیماران روانی که دچار زبان‌پریشی (aphasia) هستند، همگونی دارد، از همین روست. هرچند آگاهی شاعر از هنجارگریزی خویش بیش از آگاهی یک زبان‌پریش از پریشانگویی خود است.

شایان یادآوری است که زبان و ادب دو چیز متفاوت‌اند. برخی این دو را درهم می‌آمیزند و آن‌ها را از هم بازنمی‌شناسند. اینان نمی‌دانند که ادب، زبانی پرورش یافته است. ادب از زبان آغاز می‌شود، اما از آن می‌گذرد و سرشت زیبایی‌شناسی می‌یابد و عنصری انگیزنده، افروزنده و تپنده می‌شود و اگر شاعر امروز نتواند هنجارهای روز را بشکند و خود را از بند عادت‌های زبانی و تنگناهای ذهنی خارج کند، در آفرینش خود کامیاب نیست و سخن او در آسمانی فراخ، پر باز نمی‌کند.[۱]

---

۱. حسن‌لی، کاووس، «گزیرهای ناگزیر»، *نگاه پنج‌شنبه*، ۷۷/۴/۱۸ (کوتاه‌شده).

محراب عشق

نظامی گنجوی

مرا کز عشق به ناید شعاری
مبادا تا زِیَم جز عشق کاری

فلک جز عشق محرابی ندارد
جهان بی‌خاکِ عشق آبی ندارد

غلام عشق شو که اندیشه این است
همه صاحب‌دلان را پیشه این است

جهان عشق است و دیگر زرق‌سازی
همه بازی‌ست الا عشق‌بازی

اگر بی‌عشق بودی جان عالم
که بودی زنده در دوران عالم؟

کسی کز عشق خالی شد فسرده است
گرش صدجان بود بی‌عشق مرده است

اگر خود عشق هیچ افسون نداند
نه از سودای خویشت وارهاند؟

ز سوز عشق بهتر در جهان چیست
که بی‌او گل نخندید ابر نگریست

و گر عشقی نبودی بر گذرگاه
نبودی کهربا جوینده‌ی کاه

بسی سنگ و بسی گوهر به جایند
نه آهن را نه کَهْ را می‌ربایند

هر آن جوهر که هستند از عدد بیش
همه دارند میل مرکز خویش

گر آتش در زمین منفذ نیابد
زمین بشکافد و بالا شتابد

و گر آبی بماند در هوا دیر
به میل طبع هم راجع شود زیر

طبایع جز کشش کاری ندانند
حکیمان این کشش را عشق خوانند

گر اندیشه کنی از راه بینش
به عشق است ایستاده آفرینش

گر از عشق آسمان آزاد بودی
کجا هرگز زمین آباد بودی

چو من بی‌عشق خود را جان ندیدم
دلی بفروختم جانی خریدم

ز عشق آفاق را پر دود کردم
خرد را دیده خواب‌آلود کردم[1]

---

۱. نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف، *خسرو و شیرین*، ص ۳۳ و ۳۴.

ریشه‌ی داستان لیلی و مجنون

ذبیح‌الله صفا

دومین منظومه‌ی مفصل و زیبای نظامی به نام *لیلی و مجنون*، که بازگوینده‌ی سرگذشت قیسِ عامری، شاعر عرب و داستان عشق او به لیلی است، به علت مهارتی که در نظم آن به کار رفته، نزد پارسی‌گویان چندان شهرت یافته که حکم داستان‌های متداول در میان عامه را پیدا کرده است و چندین‌بار به وسیله‌ی شاعران توانای پارسی‌گوی به زیور نظم آراسته شده است. یقین است که مهارت نظامی در سروصورت دادن به این داستان بیابانی مایه‌ی این‌همه نفوذ آن در قلمرو زبان و ادب فارسی گردیده و از این حیث می‌توان داستان مذکور را با یک داستان سامی‌الاصل دیگر یعنی یوسف و زلیخا، مقایسه کرد که چون تحریرهای عالی منثور فارسی و چند نظم که قدیم‌ترینش از ابوالمؤید بلخی و بهترینش از نورالدین عبدالرحمان جامی است، از آن باقی مانده، در ادب فارسی برای خود جای شایسته‌ای باز کرده است. اگرچه نظامی در نظم داستان لیلی و مجنون از اصل عربی آن استفاده کرده است، با این حال نباید تصور کرد که هیچ‌گونه تصرفی در آن ننموده و اختلافی بین روایت او و اصل عربی آن وجود ندارد و حتی حقیقت امر این است که داستان عشق قیسِ عامری، یعنی همین قصه‌ی لیلی و مجنون به یک روایت تنها ختم نمی‌شود و روایت‌های گوناگونی در این زمینه وجود دارد که با یکدیگر اختلاف‌هایی دارند تا به جایی که در بعضی از آن‌ها، حقیقت وجودی تمام واقعه مورد تردید و انکار قرار می‌گیرد.

با وجود این اقوال مختلف و متضاد، سرانجام اخباری که درباره‌ی عشق قیس به لیلای عامری جعل شده بود، تدریجاً به صورت داستان مدون مرتبی در آمد و در طول قرون شکل و هیئت ادبی قاطعی پیدا کرد، به نحوی که قابل تدوین و تحریر گردید و از میان اشارات مختلف و گاه متناقض، یک دسته که از همه منظم‌تر و مطبوع‌تر بوده و ضمناً شهرت بیشتری حاصل کرده بود، به‌عنوان سرگذشت مجنون انتخاب شد.

استاد گنجه خشکی‌ها و ناهمواری‌ها و غم‌انگیزی‌ها و نقص‌های فنی داستان قیس عامری و لیلی را با آرایش‌های استادانه و حکیمانه و نیز با راه دادن بعضی تغییرات در اصل داستان و برخی افزایش‌ها و نقص‌ها رفع کرد و با مهارتی که از خصایص او در داستانسرایی است آن را از حالت خشک صحرایی به صورت داستانی که ملایم با ظرافت طبع ایرانیان است، درآورد؛ چنان‌که مُهر فارسی بر پیشانی آن، نقش جاویدان نهاده و آن را در صف منظومه‌هایی درآورده است که ایرانیان در طول قرون، دل‌سپردگی به آن را از خاطر نسترده و بارها آن را به نظم آورده و در غزل‌ها و تغزل‌های خود به دفعات از دو شخصیت اصلی آن، لیلی و مجنون، چنان یاد کرده‌اند که گویی هر دو در ایران زاده و در کوهسارهای خیال‌انگیز این سرزمین به یکدیگر دل سپرده و در آغوش دشت‌های فراخ آن جان داده و در فضای بی‌منت‌های ابدیت به ارواح نیاکانشان پیوسته‌اند.[۱]

مروری بر داستان لیلی و مجنون نظامی

نظامی گنجوی

گوینده‌ی داستان چنین گفت — آن لحظه که دُرّ این سخن سفت
کز ملک عرب بزرگواری — بوده است به خوب‌تر دیاری
صاحب‌هنری به مردمی طاق — شایسته‌ترینِ جمله آفاق
درویش‌نواز و میهمان‌دوست — اقبال در او چو مغز در پوست
می‌بود خلیفه‌وار مشهور — و از بی‌خلفی چو شمع بی‌نور
ایزد به تضرّعی که شاید — دادش پسری چنان‌که باید
چون بر سر این گذشت سالی — بفزود جمال را کمالی
هر کس که رخش ز دور دیدی — بادی ز دعا بر او دمیدی

۱. افشار، ایرج و هانس روبرت رویمر، *سخنواره* (پنجاه و پنج گفتار پژوهشی به یاد دکتر پرویز ناتل‌خانلری)، ص ۳۶۷ـ۳۷۷ (کوتاه‌شده).

شد چشم پدر به روی او شاد / از خانه به مکتبش فرستاد
جمع آمده از سر شکوهی / با او به موافقت گروهی
با آن پسران خردپیوند / هم‌لوح نشسته دختری چند
آفت‌نرسیده دختری خوب / چون عقل به نام نیک منسوب
در هر دلی از هواش میلی / گیسوش چو لیل و نام لیلی

در این میان عشقی پاک و بی‌آلایش جوانه می‌زند:

عشق آمد و کرد خانه خالی / برداشته تیغ لاابالی
زآن دل که به یکدگر نهادند / در معرض گفتگو فتادند
زاین قصه که محکم آیتی بود / در هر دهنی حکایتی بود

پدر مجنون برای کوتاه کردن گفتگوها به خواستگاری لیلی می‌رود:

چون قصه شنید، قصد آن کرد / کز چهره‌ی گل فشاند آن گرد
پیران قبیله نیز یکسر / بستند بر آن مراد محضر
یک‌رویه شد آن گروه را رای / که‌آهنگ سفر کنند از آنجای
از راه نکاح، اگر توانند / آن شیفته را به مه رسانند

جواب پدر منفی است:

چون گفته شد این حدیث فرخ / دادش پدر عروس پاسخ:
«گرچه سخن آبدار بینم / با آتش تیز کی نشینم؟
فرزند تو گرچه هست پدرام / فرخ نبود چو هست خودکام
دیوانگی‌ای همی نماید / دیوانه حریف ما نشاید
تا او نشود درست گوهر / این قصه نگفتنی است دیگر»

و عکس‌العمل مجنون چنین است:

زد دست و درید پیرهن را / که این مرده چه می‌کند کفن را؟
چون وامق از آرزوی عذرا / گه کوه گرفت و گاه صحرا
ترکانه ز خانه رخت بربست / در کوچگه رحیل بنشست

می گشت ز دور چون غریبان دامن بدریده تا گریبان
چون گشت به عالم این سخن فاش افتاد ورق به دست اوباش
کز غایت عشق دلستانی شد شیفته نازنین جوانی

کار جنون مجنون بالا می گیرد. پدر دل‌نگران از آشفتگی فرزند، برای درمان او، از حق یاری می‌جوید و همراه با فرزند به سمت خانه‌ی کعبه روان می‌شود:

آمد سوی کعبه سینه پرجوش چون کعبه نهاد حلقه در گوش
بگرفت به رفق دست فرزند در سایه‌ی کعبه داشت یک چند:
در حلقه‌ی کعبه حلقه کن دست کز حلقه‌ی غم بدین توان رست
گو یا رب از این گزاف کاری توفیق دهم به رستگاری
دریاب که مبتلای عشقم آزاد کن از بلای عشقم.
مجنون چو حدیث عشق بشنید اول بگریست، پس بخندید
از جای چو مارِ حلقه برجست در حلقه‌ی باب کعبه زد دست
می گفت و گرفته حلقه بر در کامروز منم چو حلقه بر در
در حلقه‌ی عشق، جان فروشم بی‌حلقه‌ی او مباد گوشم
من قوت ز عشق می‌پذیرم گر میرد عشق، من بمیرم
یا رب به خدایی خداییت و آنگه به جمال کبریاییت
کز عشق به غایتی رسانم کو ماند، اگر چه من نمانم
گرچه ز شراب عشق مستم عاشق‌تر از آن کنم که هستم
از عمر من آن چه هست بر جای برگیر و به عمر لیلی افزای

لیلی نیز از هجران می‌نالد:

لیلی ز گزاف یافه‌گویان در خانه‌ی غم نشست مویان
با این همه ناز و دلستانی خون شد جگرش ز مهربانی
در پرده که راه بود بسته می‌بود چو پرده برشکسته
از بیم رقیب و ترس بدخواه پوشیده به نیمشب زدی آه

چون شمع به زهرْخنده می‌زیست شیرین خندید و تلخ بگریست
می‌سوخت به آتش جدایی نه دود در او، نه روشنایی
می‌ساخت میان آب و آتش گفتی که پری است، آن پریوش

مجنون سر به بیابان می‌نهد و با وحوش صحرا اُنس می‌گیرد. شبی که منظره‌ی سحرانگیز آسمان صحرا، بزرگی خداوند را در نظرش مجسم می‌کند، این‌گونه دست نیاز برمی‌دارد:

نالید در آنکه چاره‌ساز است ازجمله وجود بی‌نیاز است
گفت: «ای درِ تو پناهگاهم در جز تو کسی چرا پناهم؟
ای زهره و مشتری غلامت سرنامه‌ی نامِ جمله نامت
ای علم تو بیش از آنکه دانند واحسان تو بیش از آنکه خوانند
ای بندگشای جمله مقصود دارای وجود و داور جود
ای کارْبرآور بلندان نیکوکن کارِ مستمندان
ای هفت فلک فکنده‌ی تو ای هرکه به‌جز تو بنده‌ی تو
ای خاک من از تو آب گشته بنگر به من خراب گشته
آن کن ز عنایت خدایی که‌آید شب من به روشنایی

در این میان گاه که دیداری حاصل می‌شود، دلدادگان فرصتی می‌یابند تا حال خود را بازگو کنند:

ماییم و نوای بینوایی بسم‌الله اگر حریف مایی
از بندگی زمانه آزاد غم شاد به ما و ما به غم شاد
تشنه‌جگر و غریق آبیم شب‌کور و ندیم آفتابیم
ده‌رانده و دهخدای‌نامیم چون ماه به نیمه‌ای تمامیم

پدر لیلی برای پایان دادن به ماجرا، دختر را به عقد کسی دیگر درمی‌آورد؛ لیلی پیمان وفای به عشق مجنون را از یک سو، و از دیگرسو پاکدامنیِ لازمه‌ی همسری را حماسه‌وار برعهده می‌گیرد، اما تن نحیف او تاب این‌همه بار گران را ندارد:

شرط است که وقت برگ‌ریزان / خونابه شود ز برگ، ریزان
سیمای سمن شکست گیرد / گل نامه‌ی غم به دست گیرد
چون باد مخالف آید از دور / افتادن برگ هست معذور
در معرکه‌ی چنین خزانی / شد زخم‌رسیده گلستانی
لیلی ز سریر سربلندی / افتاد به چاه دردمندی

لیلی در بستر مرگ بر مادر راز می‌گشاید و درباره‌ی مجنون چنین سفارش می‌کند:

آواره‌ی من چو گردد آگاه / که آواره شدم من از وطنگاه
دانم که ز راه سوگواری / آید به سلام این عماری
چون بر سر خاک من نشیند / مه جوید، لیک خاک بیند
یار است و عجب عزیز یار است / از من به بر تو یادگار است
از بهر خدا نکوش داری / در وی نکنی نظر به خواری
گو: لیلی از این سرای دلگیر / آن لحظه که می‌برید زنجیر،
در مهر تو تن به خاک می‌داد / بر یاد تو جان پاک می‌داد
وآن لحظه که در غم تو می‌مرد / غم‌های تو راه‌توشه می‌برد
وامروز که در نقاب خاک است / هم در هوس تو دردناک است
چون منتظران در این گذرگاه / هست از قِبَل تو چشم بر راه
این گفت و به گریه دیده تر کرد / وآهنگ ولایت دگر کرد

پس از آنکه لیلی بی‌بهره از عشق آتشین جان می‌سپارد، مجنون ثابت‌قدمی خود را در این عشق ثابت می‌کند و همچنان که در آتش فراق یار می‌سوزد، پابرهنه شیون‌کنان خود را به آرامگاه معشوق می‌رساند و:

نالید ز روی دردناکی / آمد سوی آن عروس خاکی
غلطید چو مور خسته کرده / پیچید چو مار زخم خورده
بیتی دو سه زار زار برخواند / اشکی دو سه تلخ تلخ بفشاند

برداشت به سوی آسمان دست / انگشت گشاد و دیده بربست
که‌ای خالق هرچه آفریده است / سوگند به هرچه برگزیده است
کز محنت خویش وارهانم / در حضرت یار خود رسانم

این گفت و نهاد بر زمین سر / وآن تربت را گرفت در بر
چون تربت دوست در بر آورد / «ای دوست» بگفت و جان برآورد

تفنّن‌ها و حاضرجوابی‌های ادبا

نکته

یکی از بخش‌های رغبت‌انگیز و خواندنی ادبی، تفنّن‌های ادبی و حاضرجوابی‌هایی است که از ادبا و شاعران نقل شده و اغلب با مایه‌ای از طنز یا ترفندی ادبی همراه گردیده است. در زیر چند نمونه از این حاضرجوابی‌های شاعران را می‌خوانیم:

الف) مَجدِ هَمگَر و سعدی

کسی از «مَجدِ هَمْگَر» که شاعر بود و دلِ خوشی از سعدی نداشت، پرسید: «امامیِ هِرَوی» شاعری بزرگ‌تر است یا سعدی؟

«مجد همگر» پاسخ داد:

«هرگز من و سعدی به امامی نرسیم»

رندان، این پرسش و پاسخ را به گوش سعدی رساندند.

سعدی چنین پاسخ داد:

«همگر که به عمر خود نکرده است نماز

پیداست که هرگز به امامی نرسد»

«سعدی» در این پاسخ، دو کار زیرکانه و بسیار هنری، انجام داده است. یکی اینکه: معنای دوم واژه «امامی» را در نظر گرفته، و دیگر اینکه: همگر گفته بود «من و سعدی». سعدی نام خودش را حذف می‌کند و سخن همگر را تأیید می‌نماید که: آری! همگر که به عمر خود نماز نکرده است و از مسلمانی بویی نبرده، پیداست که به مقام «امام جماعت بودن» نمی‌رسد.

شیخ اجل در دادن این پاسخ، از شیوه‌ای استفاده کرده که در دانش بدیع یا زیورهای سخن، بدان «اسلوب الحکیم» می‌گویند.

بنای اسلوب الحکیم بر جناس تام یا واژه‌ها و عبارت‌هایی است که حداقل دو

معنی داشته باشد. مثل واژه‌ی «امامی» که هم نام شاعری است و هم معنای «امام جماعت بودن» را دارد.

در اسلوب الحکیم، گوینده یک معنا از واژه‌ای چندمعنایی را به کار می‌برد. اما شنونده به عمد یا به سهو، معنای دیگر آن واژه را به نظر می‌آورد و با همین معنای دوم به گوینده پاسخ می‌دهد.[۱]

نکته

ب) آیینه‌ی چینی

حکایت یا رویداد زیر نیز بر بنیاد همین ترفند (اسلوب الحکیم) ساخته شده است:

روزی عالمگیر ـ از پادشاهان مغول هند ـ آیینه‌ای چینی در دست داشت، از دستش افتاد و شکست. روی به دخترش ـ زیب النسا ـ که زنی ادیب و بدیهه‌سرا بود، کرد و گفت: «از قضا آیینه‌ی چینی شکست.»، زیب النسا فوراً گفت: «خوب شد اسباب خودبینی شکست».[۲]

ج) آزمودن استاد

یکی از شاگردان صائب تبریزی (۱۰۱۶ هـ. ق. ــ ۱۰۸۱ هـ. ق.) به نامِ راقم تخلص، خواست صائب را بیازماید، به زعم خود مصراعی بی‌معنی گفت: «از شیشه‌ی بی می، می بی‌شیشه طلب کن!» و از صائب خواست تا مصراع بعد را بسازد. صائب با مصراع معادل، آن را بامعنی ساخت: «حق را ز دل خالی از اندیشه طلب کن!».[۳]

د) رعونت نفس

شاعران سبک هندی به مضمون‌سازی شهره‌اند. حکایت زیر نمونه‌ای از مضمون‌سازی‌های صائب است:

---

۱. نوروزی، جهانبخش، *میزان سخن پارسی*، ص ۲۸۷ـ۲۸۸ (با تصرف).

۲. شمیسا، سیروس، *سبک‌شناسی شعر*، ص ۲۷۷ (با تصرف و تغییر).

۳. *همان* جا (با اندکی تصرف).

نکته

صائب در راهی می‌رفت، سگ نشسته‌ای را دید و به نظرش آمد که سگ وقتی نشسته است، سرش را بلند می‌کند اما وقتی که ایستاده است سرش را پایین می‌گیرد. این موضوع را این‌گونه به یک مضمون تبدیل کرد:

سگ نشسته ز استاده سرفرازتر است　　شود ز گوشه‌نشینی فزون رعونت نفس[۱]

ه) راحت سکون

نمونه‌ای دیگر از مضمون‌سازی‌های سبک هندی، رویداد زیر است:

روزی میرزا خاضع ـ از شاگردان صائب ـ این مصراع را خواند: «دویدن، رفتن، استادن، نشستن، خفتن و مردن» که ظاهراً بی‌معنی است. صائب با سرودن این مصرع، آن را چنین معنی‌دار کرد: «به قدر هر سکون راحت بود بنگر تفاوت را»[۲]

۱. *همان*، ص ۲۷۹ (با اندکی تغییر).

۲. *همان*، ص ۲۸۰ (با اندکی تغییر).

سعدی در آن سوی مرزها[1] **

... بیرون از مرزهای زبان پارسی و در آن سوی فرهنگ ایرانی، سعدی بیش از همه‌ی سخنوران دیگر ایرانی، اندیشمندان را به شگفتی همراه با ستایش، برانگیخته است و این هنگامی است که هنوز از همه‌ی شگرفی و شگفتی سعدی، بیش از اندکی، شناخته نشده است. آنچه در پی می‌آید، از آن‌همه نیست «الا یک از هزاران»:

ارنست رنان، زبان‌شناس، مورخ، منتقد و نویسنده‌ی فرانسوی گفته است: «سعدی واقعاً یکی از نویسندگان ماست. ذوق سلیم و تزلزل‌ناپذیر او، لطف و جاذبه‌ای که به روایاتش روح و جان می‌بخشد، لحن سخریه‌آمیز و پرعطوفتی که با آن معایب و مفاسد بشریت را ریشخند و طعن می‌کند. این‌همه اوصاف که در نویسندگان شرقی به‌ندرت جمع می‌آید، او را در نظر ما عزیز می‌دارد. وقتی آثار سعدی را می‌خوانیم، گویی با یک نویسنده‌ی اخلاقی و حکمت‌آموز رومی یا یک منتقد بذله‌گو و شوخ‌طبع قرن شانزدهم سروکار داریم.»[2]

باربیه دومنار، در مقدمه‌ی ترجمه‌ی فرانسوی *بوستان* می‌نویسد: «در آثار او [سعدی] مواردی هست که لطف طبع هوراس، سهولت بیان اوید، قریحه‌ی بذله‌گوی رابله و سادگی لافونتن را می‌توان یافت.»[3]

سِر ویلیام جونز، از اولین شرق‌شناسان انگلیسی، که برای نخستین‌بار دستور زبان فارسی را به انگلیسی نوشت، درباره‌ی سعدی می‌نویسد: «تا یکی دو قرن قبل، آثار سعدی در اروپا تحریم و ممنوع می‌شد، چون شعله‌ی آزادی و تعقل با روشنایی خیره‌کننده‌ای در آن‌ها می‌درخشید».[4]

---

۱. حسن‌لی، کاووس، *فرهنگ سعدی‌پژوهی*، ص ۷ـ۹.

۲. رنان، ارنست، «مقام سعدی در ادبیات فرانسه»، نشریه *مهر*، ۱۳۴۴، شماره ۲، ص ۱۲۲ و ۱۲۳.

۳. زرین‌کوب، عبدالحسین، *یادداشتها و اندیشه‌ها*، ص ۱۷۹.

۴. جهانپور، فرهنگ، «سعدی و امرسون»، *ایران‌نامه*، ۱۳۶۴، ش ۴، ص ۶۹۲.

رینولد نیکلسون، که از استادان، محققان و مترجمان ادب و فرهنگ ایران و اسلام و از شیفتگان سعدی است، سروده‌ای در وصف سعدی با نام «سعدی ای هوراس پارس» پرداخته و در آن حقیقت‌جویی، بینش انسانی و شیرینی بیان سعدی را ستوده است.[۱]

هانری ماسه، نویسنده‌ی فرانسوی کتاب *تحقیق درباره‌ی سعدی* می‌نویسد: [ما غربیان] وقتی آثار شاعران بزرگ ایران را می‌خوانیم، با وجود همه‌ی نبوغ آنان، فکری ناآشنا در آن‌ها می‌یابیم. در آثار سعدی حتی با خواندن ترجمه‌ی آن‌ها، این تباین از بین می‌رود. با خواندن کتاب‌های سعدی این پیوستگی دایم و معتدل عقل و تخیل، این فلسفه‌ی عقل سلیم و این اخلاق کاملاً عملی که با سبکی بسیار هموار، بیان شده است، مشاهده می‌گردد.[۲]

همه شاهدان عالم به تو عاشق‌اند سعدی

البته تنها سخن‌شناسان و سخن‌سرایان نبوده‌اند که در غرب، از انگاره‌ها و اندیشه‌های سعدی بهره برده‌اند، بلکه اندیشمندان سیاسی و رهبران جامعه نیز، شیفته‌ی عظمت او شده‌اند؛ از آن جمله «سعدی کارنو» است که در سال ۱۸۸۷ به ریاست‌جمهوری فرانسه انتخاب شد. خالی از لطف نخواهد بود اگر نوشته‌ی شادروان دکتر جواد حدیدی را درباره‌ی پیوند کارنو و خاندانش با سعدی، بازنگری کنیم:

«سعدی کارنو که در سال ۱۸۳۷ در فرانسه به دنیا آمده بود، بعد از یک سلسله فعالیت‌های ارزشمند و درخشان به نمایندگی مجلس، سپس به وزارت کار و در سال ۱۸۸۷ با اکثریت قاطع آراء به ریاست‌جمهوری فرانسه انتخاب شد. در مدتی که این مسؤولیت را برعهده داشت، اقتصاد آشفته‌ی فرانسه را سروسامان بخشید. هم‌اکنون خیابان‌های متعددی در شهرهای بزرگ فرانسه به نام او «سعدی کارنو» نامیده می‌شود. او خود درباره‌ی وجه تسمیه‌ی نام خود نوشته است:

نیای وی «لازار کارنو» به سعدی عشق می‌ورزید و تحت تأثیر آنچه در *گلستان* در

---

۱. آذر، امیراسماعیل، *سعدی‌شناسی*، ص ۱۱.

۲. ماسه، هانری، *تحقیق درباره‌ی سعدی*، ص ۳۴۵.

سیرت پادشاهان و اخلاق درویشان خوانده بود، افکاری آزادیخواهانه داشت و در انقلاب فرانسه و اوضاع سیاسی و اجتماعی این کشور نقش بسیار مهمی داشت.

کارنو در جنگ‌های پس از انقلاب فرانسه هم مسؤولیت‌های خطیری گرفت و در همه‌ی آن‌ها موفق شد، تا آنجا که او را «کارنوی کبیر» و «طراح پیروزی» نامیدند. ولی آنگاه که ناپلئون به قدرت رسید و مانند پیشروان خود راه استبداد و خودکامگی پیش گرفت با او نیز سرِ ناسازگاری گذاشت و [او به‌ناگزیر] کنج عزلت گزید... .

لازار کارنو، به یاد شاعر شیراز، فرزند مهتر خود را که در گیرودار حوادث بعد از انقلاب به دنیا آمده بود، سعدی نامید؛ ولی وی مدت کوتاهی بیش نزیست و در کودکی درگذشت. کارنو فرزند دوم خود را نیز سعدی نامید. او هم در جوانی در اثر ابتلا به بیماری وبا درگذشت. «هیپولیت کارنو»، برادر کهتر او، که وی را بسیار دوست می‌داشت و از مرگ او سخت متأثر شده بود، به پیروی از پدر و به یاد برادر، نخستین فرزند خود را سعدی نامید و این سعدی همان کسی است که در سال ۱۸۸۷ به ریاست‌جمهوری فرانسه برگزیده شد. او نیز فرزند بزرگ خود را سعدی نامید و این «سعدی کارنو»ی چهارم با درجه‌ی افسری به ارتش فرانسه پیوست.

چنین بود سرگذشت یکی از بزرگ‌ترین سیاستمداران فرانسوی. این سرگذشت به داستان شبیه‌تر است تا به واقعیتی تاریخی. امری که نشان می‌دهد اندیشه‌های سعدی تنها در پرورش افکار شاعران و نویسندگان کارگر نبوده، سیاستمداران و رهبران جامعه را نیز تحت تأثیر قرار می‌داده است».[1]

زمین به تیغ بلاغت گرفته‌ای سعدی سپاس‌دار که جز فیض آسمانی نیست

---

۱. حدیدی، جواد، *از سعدی تا آراگون*، ص ۳۰۳ ـ ۳۰۵.

بوی مهر

سعدی

بگـذار تـا مقابـل روی تـو بگـذریـم
دزدیده در شمایل خـوب تـو بنگـریـم

شوق است در جدایـی و جور است در نظر
هم جور به، که طاقت شوقـت نیـاوریـم

روی ار به روی ما نکنی، حکم از آن توست
بـازآ کـه روی در قدمانـت بگستـریـم

مـا را سـری‌ست با تو، که گر خلق روزگار
دشمـن شونـد و سر برود، هم برآن سریم

گفتی ز خـاک بیشتـرنـد اهـل عشق من
از خاک بیشتر نه، که از خـاک کمتـریـم

ما با توایم و با تو نـه‌ایـم، اینـت بلعجـب
در حلقه‌ایم با تو و چـون حلقـه بـر دریم

نه بوی مهر می‌شنویـم از تـو ای عجـب
نه روی آنکه مهر دگـر کـس بپروریـم

از دشمنان برند شکـایـت بـه دوستـان
چون‌دوست‌دشمن‌است،شکایت‌کجا بریم؟

ما خود نمی‌رویـم دوان از قفـای کـس
آن می‌برد که ما بـه‌کمنـد وی انـدریـم

سعـدی تـو کیستی که درین حلقه‌ی کمند
چندان فتـاده‌اند، کـه مـا صید لاغریم[1]

---

۱. سعدی، *کلیات*، ص ۵۷۳.

خوبی و زیبایی

سعدی

تو از هر در کـــه بـــازآیـــی بدیـــن خوبـــی و زیبایی
دری باشد کـه از رحمـــت بـه روی خلـق بگشـایـــی
ملامت‌گـوی بی‌حـاصـــل ترنـج از دســت نشنـاسـد
در آن معرض که چون یوسف، جمال از پرده بنمـایـی
بـه زیورهـــا بیـــاراینـــد وقتـــی خـــوبـــرویـــان را
تـو سیمین‌تن چنان خوبی کـه زیـــورهـــا بیـــارایـــی
چو بلبل روی گـــل بینـــد زبانـش در حـدیـث آیـد
مـرا در رویت از حیـرت فـرو بستـــه اســت گویـایی
تو با این حسـن نتوانـــی کـــه روی از خلـــق درپوشی
کـه همچون آفتاب از جـام و حـــور از جامـــه پیدایی
تو صاحب‌منصبـــی جـانـــا ز مسکینـــان نیندیشی
تو خـواب‌آلـوده‌ای بـر چشـــم بیـــداران نبخشـایـی
گـــرفتـــم ســـرو آزادی نـــه از مـــاء معیـــن[1] زادی؟
مکن بیگانگی با مـا چـــو دانستـــی کـــه از مـــایـــی
دعایی گر نمی‌گـــویـــی بـه دشنامـــی عـــزیـــزم کن
که گـر تلخ است، شیرین است از آن لب هرچه فرمایی
گمان از تشنگـــی بـــردم که دریـــا تـــا کمـــر باشـــد
چو پایابـم برفـــت اکنـــون بدانستـــم که دریـــایـــی
تو خواهی آستین افشان و خواهی روی درهـــم کـــش
مگـس جایـــی نخواهـــد رفتـــن از دکـــان حلوایی
قیامت می‌کنی سعدی بدین شیریـــن سخـــن گفتـــن
مسلم نیسـت طوطـــی را در ایامـــت شکرخـایـــی[2]

---

۱. در برخی از نسخه‌های دیگر «معین» ضبط شده است.
۲. *همان*، ص ۵۹۷.

در بخش‌های پیشین گفته شد که دریافت ویژگی‌های هنری یک اثر، به میزان درنگ، دقت و ژرف‌نگری خواننده بستگی دارد. معمولاً بین اجزای یک اثر والای هنری، روابطی پنهان وجود دارد که شناختِ آن‌ها، تنها با کوشش ذهنی به دست می‌آید.

همچون روز روشن است که این روابط پنهانی هرچه بیشتر کشف شوند، جذابیت و شیرینی اثر بیشتر و ماندگارتر خواهد شد.

«یک اثر هنری دری است که به طور یکسان به روی همه باز می‌شود. هنرشناسان از آن به سوی دنیایی تازه عبور می‌کنند، اما افراد معمولی به تماشای لولاها و دستگیره‌ی آن مشغول می‌شوند» (حسن حسینی، *برادرها*، ص ۲۶).

برای اینکه میزان دریافت هنری خود را از یک شعر بسنجید، غزل «**خمار مستی**» را چند بار بخوانید و تلاش کنید شگردهای هنری سعدی را بازیابید.

پس از آن، دریافت‌های خود را با دریافت‌های نویسنده‌ی مقاله‌ی «نگاهی به غزل خمار مستی» مقایسه کنید. این نوشته به شما کمک می‌کند تا شیوه‌ی ورود به یک متن ادبی را دریابید.

خمار مستی

سعدی

همه عمر بر ندارم سر از این خمار مستی
که هنوز من نبودم که تو در دلم نشستی
تو نه مثل آفتابی که حضور و غیبت افتد
دگران روند و آیند و تو همچنان که هستی
چه شکایت از فراقت که نداشتم ولیکن
تو چو روی بازکردی در ماجرا ببستی
نظری به دوستان کن که هزار بار از آن به
که تحیّتی نویسی و هدیّتی فرستی

دل دردمنـــد مـــا را کـــه اسیـــر تـوست یارا
به وصال مرهمی نه، چـــو بـــه انتظـار خستـــی

نه‌عجب که قلب دشمـــن شکنـــی به روز هیجا
تو که قلب دوستان را به مفارقـــت شکستـــی

برو ای فقیه دانـــا، بـــه خـــدای بخـــش مـــا را
تو و زهد و پارسایـــی، مـــن و عاشقـی و مستی

دل هوشمند بایـــد کـــه بـــه دلبـــری سپـــاری
که چو قبله‌ایت باشـــد به از آنکـــه خود پرستی

چو زمام بخت و دولت نه به‌دست جهـــد باشـــد
چه کنند اگر زبونـــی نکننـــد و زیـــردستـــی

گله از فِـــراق یـــاران و جفـــای روزگـــاران
نـــه طریـق توست سعدی، کم خویش گیرورستی[1]

۱. همان، ص ۶۰۶.

نگاهی به غزل «خمار مستی» **

غلامحسین یوسفی

... وزن غزل سعدی کمال تناسب را با معانی و مفاهیم آن دارد. غلبه‌ی هجاهای بلند در وزن غزل، خاصه در قافیه‌ها که همه ناگزیر مختوم به دو هجای بلند است این کیفیت آرام و متین را به آهنگ شعر بخشیده است.

مضمون غزل از همان مطلع، اقتضای چنین آهنگی را دارد. سخن از تسلیم و سرسپردگی جاودانه به عشق است، عشقِ روز الست که دامنه‌ی آن پیش از هستی آغاز می‌شود و همه‌ی عمر عاشق را دربر می‌گیرد. اینجا جایگاه نرمی و خضوع و آرامش است، نه شور و هیجان و تپش. وزن شعر و کشش هجاها نیز همین حالت را می‌نوازد. ترجیح مستی بر هشیاری نیز از بابت حصول چنین عشقی است؛ عشقی ازلی که فیض آن پیش از وجود عاشق به او ارزانی شده است. پیوند متناسب و لطیف بین «هنوز من نبودم» و «همه عمر» نیز از همین رهگذر است، همچنان‌که وقار و آهستگی و درنگ «خمار مستی» و «در دلم نشستی» از لحاظ معنی و آهنگ به نوعی دیگر با هم سازگارند.

به‌علاوه مضمون مصراع دوم ـ«که هنوز من نبودم که تو در دلم نشستی» ـ متضمن اندیشه‌ای عرفانی است که نظیر آن را در شعر عطار و مولوی و حافظ می‌توان دید و آن را نسبت می‌دهند به یک نظر عرفانی افلاطون درباره‌ی عشق، مبنی بر شیفتگی روح آدمی در عالم مجردات به حسن مطلق و تذکار اشتیاق‌آمیز آن سرچشمه‌ی زیبایی بر اثر مشاهده‌ی مظاهر جمال در دنیای فرودین.

نکته‌ای ظریف که در همان مطلع غزل احساس می‌شود و از مظاهر بارز هنر سعدی در سخن است، حسن تألیف حروف و نغمه‌ی موزون آن‌هاست.

در همین مطلع پراکندگی حروف سایشی «س، ش، ز» در سراسر بیت و هم‌نوایی آن‌ها چنان گوش‌نواز است، که گویی نُتی واحد را سازهای هم‌کوک با

یکدیگر می‌نوازند. همین حالت را ابیات دیگر هم دارند.

بیت دوم حاوی تصویری زیباست با توجه به طلوع و غروب خورشید. عبدالقاهر جُرجانی قرن‌ها پیش در *اسرارالبلاغه* نوشته بود که گاه ذهن شاعر حالت مشبه را در هیئت حرکات مشبه‌به می‌یابد و سعدی در این بیت نظیر چنین کاری را کرده است؛ می‌گوید: تو چون آفتاب که بر اثر طلوع و غروب پیدا و پنهان می‌شود، نیستی. بنابراین حضور و غیبت در مورد تو مصداق ندارد. دیگران‌اند که می‌روند و می‌آیند و تو همچنان پایداری؛ به عبارت دیگر لحظه‌ای از تو فارغ نمی‌توانم بود. با توجه به «حضور و غیبت» ـ که از اصطلاحات عرفاست ـ و مضمون این بیت ـ که پیوستگی معنوی بارزی با مطلع دارد ـ در هر دو بیت می‌توان حالتی عرفانی سراغ کرد. آفتاب و برآمدن و فروشدن آن را مبنای مضمون و تصویر قرار دادن، کیفیتی ویژه به شعر بخشیده و همین ویژگی سبب می‌شود که همگان از شعر سعدی، حتی از ترجمه‌ی آن، لذت ببرند چنان‌که «آن‌ماری شیمل» حالت حاصل از خواندن غزل وی را به شادی و سرخوشی نظاره به باغی آراسته در روزهای بهاری تشبیه می‌کند و نیز او را استاد شعر عاشقانه می‌داند.

در مصراع دوم این بیت نیز مانند مطلع غزل لحن گفتگو دیده می‌شود. زبانی ساده و در عین حال فاخر، مصداق صفت سهل و ممتنع.

بیت سوم دارای مضمونی کاملاً عاشقانه است؛ شکایت از رنج فراق است و تأثیر سعادت وصال. «باز کردن و بستن» در مصراع دوم ـ که بازی با این دو کلمه است و از نوع تضاد و طباق ـ دو حالت متفاوت و متضاد را نیز در برابر هم نهاده است در بیان این واقعیت که چگونه روی باز کردنِ معشوق و چهره به عاشق نمودن، در هرگونه داوری و گله و رنجش خاطر را بسته و به آن پایان داده است. این واکنش طبیعی را سعدی به زبانی بسیار ساده و روشن که به طرز محاوره می‌ماند اما در عین حال بافت لطیف شعری دارد، به قلم آورده است.

ابیات بعد (۴ تا ۶) همان حالت عاشقانه را دنبال می‌کند. یک نظرِ معشوق از هر درود و هدیه‌ای هزاران‌بار گرامی‌تر است. تقابلِ یک (نظری) و هزار، در مصراع

اول بیت چهارم، مضمون را مؤکدتر کرده است.

در بیت بعد (۵) که تناسب بین «دردمند» و «مرهم» و «خستن» از یکسو و «وصال» و «انتظار» از سویی دیگر رشته‌ای از پیوند معانی و نوعی هماهنگی معنوی در شعر پدید آورده، دو کلمه‌ی مقفای «ما را» و «یارا» در مصراع اول نمودار دو قطب مضمونند: عاشق و معشوق، همچنان‌که «انتظار» و «وصال» نیز به آن دو بازمی‌گردد.

کلمه‌ی «قلب» در بیت ششم، گویی بر اثر «دل دردمند» در بیت پیشین تداعی شده است، منتها این بار در لباس مضمونی دیگر و با کاربرد «قلب» به دو معنی و با ایهامی لطیف: یک جا قلبِ لشکرِ خصم در روز جنگ، و دیگر قلبِ دوستان. همین حالت را دارد «شکستن» به معنی شکست دادن لشکر در مصراع اول و شکستن به معنی آزردن و خستن در مصراع دوم. چیرگی بر کلمات و بهره‌جستن از معانی گوناگون آن‌ها و آنچه در ذهن برمی‌انگیزند موجب شده است که از یک کلمه‌ی «قلب» این مضامین در خاطر سعدی بگذرد و تصویرهایی دور از هم را به یکدیگر نزدیک کند.

بیت هفتم بازگشتی است به مطلع غزل و برابر هم نهادن عبادت و عشق یا عابدانه و عاشقانه با خدا روبه‌رو شدن که عارف عشق به حق را متعالی‌تر می‌انگارد. این نوسان بین معانی و درونمایه‌های گوناگون ـ که در غزل فارسی دیده می‌شود ـ در غزل سعدی نیز هست، اما نه به آن حد که در غزل حافظ و صائب و دیگران با آن روبه‌رو می‌شویم. مصراع دوم که شامل این اندیشه است، از سادگی و حسن ترکیب و ایجاز تمام برخوردار است، با استفاده از یک حرف اضافه‌ی «و» به معنی ملازمت، که به لحن محاوره شباهت پیدا کرده است.

بیت هشتم نیز در تکمیل همان معنی است و در نفی خودپرستی، زیرا دل‌سپردن به عشق مستلزم ترک «خود» و طرد خودبینی و خودخواهی است. بنابراین چنان زهدی از توجه به «خود» فارغ نیست و حال آنکه اهل قبله باید بود، قبله‌ی عشق و نه هر دلی جز دل اهل درد و ادراک استعداد آن را دارد که به رُبایش دلبری نایل آید.

آنچه در مصراع اول بیت نهم مطرح است، اندیشه‌ای است کهن، نظیر آنکه گفته‌اند: به بخت زی نه به کوشش، بِالْجَدّ لا بِالکَدّ. سعدی نیز در *گلستان* گفته است:

بخت و دولت به کاردانی نیست جز به تأیید آسمانی نیست

اما در اینجا مراد آن است که لازمه‌ی چنین عشقی تسلیم و زبونی در برابر معشوق است و این نهایت عشق است و ترک هر نوع اثری از خودخواهی؛ بنابراین توجه و اقبال او بسنده است. به تعبیری دیگر «جهد» یادآور عبادت و زهد تواند بود و «زیردستی» نمودار عشق و تسلیم.

در پایان غزل (ب ۱۰) «فراق یاران و جفای روزگاران» با حالت مقفای خود مشخص شده است؛ اما نه برای تأیید و تأکید، بلکه به آن سبب که سعدی می‌خواهد آن دو را رد کند. گله و شکایت با عشق راستین ـ که «طریق سعدی» است ـ سازگار نمی‌تواند بود. باید «کمِ خویش گرفت» یعنی خود را نادیده انگاشت. عشق حقیقی و ایثار این است و راه سعادت و رهایی و رستگاری همین.

چهار بیت اخیر یک مفهوم را دارد: ترک «خود»، و فرجام غزل نیز تکیه بر همین نکته است که جوهر عشق است و عرفان. بدیهی است تا عاشق در بند خویشتن است و همه در هوای معشوق غرق و محو نشود، ادعای عشق از جانب او بی‌معنی است.

استادی سعدی در شعر عاشقانه مسلم است. اصولاً همان‌طور که هانری ماسه دریافته است «احساس حاکم بر غزل‌های سعدی عشق است، عشق به زندگی» و مظاهر زیبایی. حساسیت او در برابر جلوه‌های جمال بسیار مشهود است. او از دیدن شکفتن یک گل، شبنمی بر گلبرگ، نوازش نسیم صبح، نغمه‌ی پرنده‌ای بر شاخسار، چهره‌ای زیبا، یک نگاه و خلاصه هر چیز که در آن حتی یک لحظه زیبایی برق زند، متأثر می‌شود و این واکنش و تأثیر در غزل او انعکاس می‌یابد. شاید یونانیان قدیم حق داشتند که جهان را «زیبایی» می‌نامیدند. اینکه غزل سعدی همه‌ی حالات و عواطف گوناگون و متنوع عشق و انواع نمودهای زیبایی را دربر دارد از ذوق زیباپسند و سریع‌التأثر اوست و نبوغ وی در بیان هنرمندانه‌ی آن حالات و تأثرات.

سعدی به مدد ذوق لطیف و قریحه‌ی تابناک خود و با حالت طبیعی و

ساده‌ای که به سخن خویش می‌دهد مضامین گریزنده و اغراق‌آمیز را نیز به صورتی مطبوع و دلپذیر عرضه می‌کند؛ مانند دو بیت نخستین در همین غزل. این «سادگی و سهولت شگفت‌انگیز سبک سعدی» ـ که «آربری» نیز آن را احساس کرده ـ فقط به آن سبب نیست که تخیل وی از هر نوع پیچیدگی و گره‌خوردگی به دور است، بلکه تا حدی زاییده‌ی شیوه‌ی بیان نرم و روان و ساده و دلنشین اوست: سهل و ممتنع، یا به عبارت دیگر به کار بردن همان ابزار بیان که در اختیار همگان است و آسان می‌نماید اما با ترکیبی هنرمندانه و دلفریب و گیرا که از همه‌کس ساخته نیست.[۱]

۱. یوسفی، غلامحسین، *چشمه‌ی روشن*، ص ۲۴۷ـ ۲۵۸ (اندکی کوتاه‌شده).

در آرزوی دیدار

رضوانی ـ فصیح‌الزمان شیرازی

همه هست آرزویم که ببینم از تو رویی
چه زیان تو را که من هم برسم به آرزویی
به کسی جمال خود را ننموده‌ای و بینم
همه‌جا به هر زبانی بود از تو گفت‌وگویی
به ره تو بس که نالم ز غم تو بس که مویم
شده‌ام ز ناله نالی، شده‌ام ز مویه مویی
همه خوشدل آنکه مطرب بزند به تار چنگی
من از این خوشم که چنگی بزنم به تار مویی
چه شود که راه یابد سوی آب، تشنه کامی
چه شود که کام جوید ز لب تو کام‌جویی
شود این که از ترحم دمی ای سحاب رحمت
من خشک‌لب هم آخر زتو تر کنم گلویی
بشکست اگر دل من به فدای چشم مستت
سرِ خُمّ می سلامت، شکند اگر سبویی
همه موسم تفرّج به‌چمن روند و صحرا
تو قدم به چشمِ من نِه، بنشین کنار جویی
نه به‌باغ ره دهندم که گلی به کام بویم
نه دماغ این که از گل شنوم به کام، بویی
ز چه شیخ پاک‌دامن سوی مسجدم بخواند
رخ شیخ و سجده‌گاهی سرِ ما وخاک کویی

بنمـــوده تیـــره‌روزم ستـمِ سیـاه‌چـشمـی
بنـمـوده مـوسپـیـدم صَـنـمِ سپیـــدرویی
نـظـری بـه ســوی «رضـوانی» دردمـند مـسکـین
کـه به‌جـز دَرَت امیـدش نبـود به هیـچ سویـی[1]

خیال‌انگیز

رهی معیری

خیال‌انگیز و جان‌پرور، چو بوی گل سراپایی
نداری غیر از آن عیبی، که می‌دانی که زیبایی
من از دلبستگی‌های تو با آیینه دانستم
که بر دیدارِ طاقت‌سوزِ خود، عاشق‌تر از مایی
به شمع و ماه، حاجت نیست بزمِ عاشقانت را
تو شمعِ مجلس‌افروزی، تو ماهِ مجلس‌آرایی
منم ابر و تویی گلبن، که می‌خندی چو می‌گریم
تویی مهر و منم اختر، که می‌میرم چو می‌آیی
مهِ روشن، میان اختران پنهان نمی‌مانَد
میان شاخه‌هایِ گُل، مشو پنهان که پیدایی
کَسی از داغ و دردِ من، نپرسد تا نپرسی تو
دلی بر حالِ زار من، نبخشد تا نبخشایی
مرا گفتی که از پیرِ خرد پرسم عِلاجِ خود
خرد منع من از عشق تو فرماید، چه فرمایی؟

---

۱. انجوی شیرازی، سیدابوالقاسم، *سفینه‌ی غزل*، ص ۴۵۷ و ۴۵۸.

منِ آزرده‌دل را، کَس گره از کار نگشاید
مگر ای اشک غم امشب تو از دل عقده بگشایی
رهی، تا وارهی از رنجِ هستی، ترکِ هستی کُن
که با این ناتوانی‌ها، به ترکِ جان توانایی[۱]

دریچه‌ها

مهدی اخوان ثالث

ما چون دو دریچه، روبه‌روی هم — آگاه ز هر بگو مگوی هم
هر روز سلام و پرسش و خنده — هر روز قرار روز آینده
عمر آینه‌ی بهشت، اما... آه — بیش از شب و روزِ تیر و دی کوتاه
اکنون دل من شکسته و خسته است — زیرا یکی از دریچه‌ها بسته است

نه مهر فسون، نه ماه جادو کرد — نفرین به سفر که هرچه کرد او کرد[۲]

مرگ قو

مهدی حمیدی شیرازی

شنیدم که چون قوی زیبا بمیرد — فریبنده زاد و فریبا بمیرد
شب مرگ تنها نشیند به موجی — رود گوشه‌ای دور و تنها بمیرد
درآن گوشه چندان غزل خواند آن شب — که خود در میان غزل‌ها بمیرد
گروهی برآنند کاین مرغ شیدا — کجا عاشقی کرد، آنجا بمیرد
شب مرگ، از بیم، آنجا شتابد — که از مرگ غافل شود تا بمیرد

۱. رهی معیری، محمد، *کلیات رهی*، ص ۱۳۹.
۲. اخوان ثالث، مهدی، *آخر شاهنامه*، ص ۵۳.

من این نکته گیرم که باور نکردم ندیدم که قویی به صحرا بمیرد
چو روزی ز آغوش دریا برآمد شبی هم در آغوش دریا بمیرد

تو دریای من بودی آغوش واکن که می‌خواهد این قوی زیبا بمیرد[1]

۱. حمیدی، مهدی، زمزمه‌ی بهشت، ص ۳۱.

چند رباعی و دوبیتی معاصر

ای عشق

دستی ز کرم به شانه‌ی ما نزدی　　بالی به هوای دانه‌ی ما نزدی
دیری‌ست دلم چشم به راهت دارد　　ای عشق، سری به خانه‌ی ما نزدی[1]

قیصر امین‌پور

ای ابر بهار

اینجا همه پیوسته تو را می‌خوانند　　لب تشنه و دلخسته تو را می‌خوانند
ای ابر بهار بر سر باغ ببار　　گل‌های زبان‌بسته تو را می خوانند[2]

حسن حسینی

هوای عشق

اگر ای عشق پایان تو دور است　　دلم غرق تمنای عبور است
برای قد کشیدن در هوایت　　دلم مثل صنوبرها صبور است[3]

سلمان هراتی

شکفتن

غم عشقی که در خود می‌نهفتم　　شبی آن را به چشم خسته گفتم
دل من مثل ابری گریه سر داد　　سحر شد مثل خورشیدی شکفتم[4]

سلمان هراتی

---

۱. امین‌پور، قیصر، *در کوچه‌ی آفتاب*، ص ۳۹.
۲. عبدالملکیان، محمدرضا، *رباعی امروز*، ص ۸۹.
۳. هراتی، سلمان، *از آسمان سبز*، ص ۱۷۳.
۴. *همان*، ص ۱۷۱.

از میان قالب‌های شعر گذشته‌ی فارسی، غزل، در دوره‌ی معاصر بیش از دیگر قالب‌ها پذیرش یافته است؛ با این حال غزلی که شاعران معاصر عرضه می‌کنند (چه در قالب و چه در محتوا) عرصه‌ای وسیع‌تر از حدود گذشتگان را فرا می‌گیرد. در این میان برخی گویندگان کوشیده‌اند با فاصله گرفتن از مفهوم‌های کلی، به عینیت‌های جهان پیرامون خود روی آورند تا سروده‌هایشان چونان آیینه‌ای، تصویرهای زندگی امروز را بازتاب دهد. اشعاری که در ادامه می‌آید، نمونه‌ای از این کوشش‌هاست.

دردواره‌ها

قیصر امین‌پور

دردهای من
جامه نیستند
تا ز تن درآورم
«چامه و چکامه» نیستند
تا به «رشته سخن» درآورم
نعره نیستند
تا ز «نای جان» برآورم
دردهای من نگفتنی است
دردهای من نهفتنی است

□

دردهای من
گرچه مثل دردهای مردم زمانه نیست
درد مردم زمانه است
مردمی که چین پوستینشان
مردمی که رنگ روی آستینشان

مردمی که نام‌هایشان
جلد کهنه‌ی شناسنامه‌هایشان
درد می‌کند
من ولی تمام استخوان بودنم
لحظه‌های ساده سرودنم
درد می‌کند
انحنای روح من
شانه‌های خسته غرور من
تکیه‌گاه بی‌پناهی دلم شکسته است
کتف گریه‌های بی‌بهانه‌ام
بازوان حس شاعرانه‌ام
زخم خورده است

دردهای پوستی کجا؟
درد دوستی کجا؟

□

این سماجت عجیب
پافشاری شگفت دردهاست
دردهای آشنا
دردهای بومی غریب
دردهای خانگی
دردهای کهنه‌ی لجوج

اولین قلم
حرف حرف درد را
در دلم نوشته است
دست سرنوشت

خون درد را
با گلم سرشته است
پس چگونه سرنوشت ناگزیر خویش را رها کنم؟
درد
رنگ و بوی غنچه‌ی دل است
پس چگونه من
رنگ و بوی غنچه را ز برگ‌های توبه‌توی آن
جدا کنم؟

دفتر مرا
دست درد می‌زند ورق
شعر تازه‌ی مرا
درد گفته است
درد هم شنفته است
پس در این میانه من
از چه حرف می‌زنم؟

درد، حرف نیست
درد، نام دیگر من است
من چگونه خویش را صدا کنم[1]؟

اردیبهشت ۶۷

همان‌گونه که می‌دانید، اساس غزل بر بیانِ احساس و عاطفه بنا شده است و از آنجا که احساس و عاطفه مرزی نمی‌شناسد، حوزه‌ی معنایی غزل می‌تواند بسیار وسیع شود. برخی از شاعران معاصر از این امکان ویژه‌ی غزل برای بیان عواطف خود در موضوع‌های دینی و مذهبی بهره برده‌اند و گونه‌ای شعر احساسی و مذهبی

۱. امین‌پور، قیصر، *مجموعه‌ی کامل اشعار قیصر امین‌پور*، ص ۲۴۱ـ۲۴۴.

(که بی‌سابقه هم نبوده است) عرضه کرده‌اند. یکی از نمونه‌های موفق این گونه از اشعار را در زیر می‌خوانیم.

کوچه‌های کوفه

قیصر امین‌پور

این جزر و مدِ چیست که تا ماه می‌رود؟
دریای درد کیست که در چاه می‌رود؟

این سان که چرخ می‌گذرد بر مدار شوم
بیم خسوف و تیرگی ماه می‌رود

گویی که چرخ بوی خطر را شنیده است
یک لحظه مکث کرده، به اکراه می‌رود

آبستن عزای عظیمی است، کاین‌چنین
آسیمه‌سر نسیم سحرگاه می‌رود

امشب فرو فتاده مگر ماه از آسمان
یا آفتاب روی زمین راه می‌رود؟

در کوچه‌های کوفه صدای عبور کیست؟
گویا دلی به مقصد دلخواه می‌رود

□

دارد سر شکافتن فرق آفتاب
آن سایه‌ای که در دل شب راه می‌رود[1]

اسفند ۶۴

۱. امین‌پور، قیصر، *مجموعه‌ی کامل اشعار قیصر امین‌پور*، ص ۳۴۵ـ۳۴۶.

مقاله

فن ترجمه**

ترجمه، برگرداندن متن از زبان مبدأ به زبان مقصد است و مطلوب‌ترین ترجمه، آن است که متن اولیه بدون هیچ دخل و تصرفی و بی‌هیچ افزایش و کاهشی، به زبان دیگر برگردانده شود. اما به دلیل تفاوت‌های بنیادین در ساختار زبان‌های مختلف، مقصود یادشده بسیار دیریاب است. بار معنایی و عاطفی واژه‌ها، همنشینی واژگان در ساخت جمله و همنشینی جمله‌ها در ساخت کلام، در هر زبانی با زبان دیگر تفاوت دارد. از این‌رو ترجمه‌ی دقیق و بی‌کم و کاست، چه‌بسا، از هدف اصلی خود که انتقال معنا با تمام زیر و بم‌ها و ویژگی‌های کلام است، دور افتد. به همین دلیل، ترجمه‌ی دقیق، گاه با دستکاری و حذف برخی واژه‌ها و یا جایگزین کردن واژه‌های دیگر، عملی می‌شود و گاه از این هم فراتر رفته، برای انتقال لحن کلام به‌ویژه در گویش‌های عامیانه و بیان اصطلاحات و امثال، واژه‌ها و عبارت‌هایی برگزیده می‌شود که در لفظ، کاملاً متفاوت هستند اما قدرت آن را دارند که بار معنایی و فضای عاطفی مطابق با نوشته‌ی اصلی، ایجاد کنند.

در فرهنگ ایرانی، ترجمه سابقه‌ای طولانی دارد و سنگ‌نوشته‌های چندزبانی باستانی شاهد گویایی بر رواج ترجمه در ایران قدیم است. پس از آن نیز نشانه‌های غیر قابل انکاری از اخذ و ترجمه‌ی دانش و عقاید و فرهنگ سایر ملل را در گذشته‌ی ایران، می‌توان پیگیری کرد. ترجمه‌ی *کلیله و دمنه* از زبان سانسکریت به پهلوی، یکی از آن نمونه‌هاست. با این‌همه، عالی‌ترین و پرتکاپوترین دوران ترجمه در ایران، به صدر اسلام بازمی‌گردد و از مهم‌ترین آثاری که در این زمان از عربی به فارسی دری برگردانده شده، می‌توان موارد زیر را برشمرد:

۱. *ترجمه‌ی تفسیر طبری* که اصل آن به عربی و تألیف محمد بن جریر طبری است و در زمان سامانیان به زبان فارسی ترجمه شد.

۲. *ترجمه‌ی تاریخ طبری* معروف به *تاریخ بلعمی* که ابوعلی محمد بلعمی، وزیر دانشمند امیرنصر سامانی آن را به نثر فارسی ترجمه کرده است. اصل این کتاب به عربی و تألیف محمد بن جریر طبری، صاحب *تفسیر طبری* است.

۳. *کلیله و دمنه* در قرن ششم، که ابوالمعالی نصرالله بن عبدالحمید منشی آن را از متن عربی ابن‌مقفع به زبان فارسی برگرداند.

همچنین باید یادآوری کرد که مسلمانان به حکم تعالیم اسلام که «باید دانش را جستجو کرد و هرجا که باشد به دست آورد»، با علاقه به ترجمه‌ی آثار حوزه‌های علمی اسکندریه و آتن، اقدام کردند و مترجمان بزرگی که بسیاری از آن‌ها هم ایرانی بودند به ترجمه‌ی کتب طبی، فلسفی، نجوم، طبیعیات، ریاضیات، کیمیا و جز آن‌ها مبادرت ورزیدند. از میان این مترجمان، ابن‌الطبری، حنین بن اسحاق، جرجیس پسر بختیشوع و چند مترجم دیگر، مقامی ارجمند دارند که کتاب‌های متعددی از یونانی و سریانی به عربی ترجمه کردند.[۱]

بعد از گذشت این دوران، دیگربار در سده‌ی اخیر نهضت ترجمه با گسترشی روزافزون پاگرفت. در اواسط دوره‌ی قاجار، بعد از تأسیس دارالفنون، اولین کتاب‌های علمی و ادبی به‌ویژه از زبان فرانسوی به فارسی برگردانده شد و کتاب‌هایی ازقبیل *تاریخ ناپلئون اول*، *تاریخ ویلهلم*، *کنت مونت کریستو*، *سه تفنگدار* و دیگر کتب علمی و ادبی به فارسی ترجمه شد. یکی از مترجمان زبردست این دوره، محمدطاهر میرزای قاجار، مترجم *سه تفنگدار* اثر الکساندر دوماست. وی کتاب *کنت مونت کریستو* اثر دیگر الکساندر دوما را نیز به فارسی ترجمه کرده است.

معمولاً ترجمه‌های مکتوب را به سه دسته تقسیم می‌کنند:

۱. **ترجمه‌ی لفظ به لفظ.** در این گونه ترجمه، واحد اصلی واژه است و مترجم در برابر هر واژه‌ی مبدأ، واژه‌ای معادل آن را در زبان دوم، قرار می‌دهد. با توجه به تفاوت زبان‌ها در ساختار جمله‌ها، این شیوه چندان شیوه‌ی پسندیده‌ای نیست.

۲. **ترجمه‌ی جمله.** در این روش، واحد ترجمه جمله است و قواعد دستوری و

---

۱. احمدی گیوی، حسن و همکاران، *زبان و نگارش فارسی*، ص ۱۰۰ و ۱۰۱.

شیوه‌ی آرایش واژه‌ها در جمله، مطابق زبان مقصد یا زبان دوم، ترتیب داده می‌شود و هر یک از جمله‌های زبان مبدأ با حفظ معنی تک‌تک واژه‌ها به جمله‌ای در زبان مقصد ترجمه می‌شود. این شیوه‌ی ترجمه معمول‌تر و گویاتر از شیوه‌ی نخست است، اما گاه اصطلاحات، ضرب‌المثل‌ها و گویش‌هایی وجود دارد که در زبان دوم یا وجود ندارد یا از لحاظ فرهنگی نمی‌تواند به کارگرفته شود و مترجم در این مورد اگر به حفظ معنی تک‌تک کلمه‌ها، وفادار بماند، ممکن است از معنای اصلی، دور افتد. او به‌ناچار در این مورد از عبارت‌ها و امثال معادل در زبان مقصد که محتوای کلی جمله‌ی مورد نظر را به خواننده القا می‌کند، بهره می‌برد.

۳. ترجمه‌ی آزاد. در این روش، واحد ترجمه عبارت یا پاراگراف است. مترجم در این شیوه‌ی ترجمه، پیام متن زبان مبدأ را در مجموعه‌ی جمله‌هایی، از زبان مقصد به خواننده منتقل می‌کند. بدیهی است با این روش، مترجم نمی‌تواند به جزئیات متن اول وفادار بماند و ناگزیر به افزایش و کاهش‌هایی دست می‌زند. از تأمل در روش‌های سه‌گانه‌ی ترجمه، دریافته می‌شود که هر روشی محاسنی دارد و در جای خود کارساز است و در عین حال اگر به‌تنهایی به کار گرفته شود، برای مترجم دست‌وپاگیر خواهد بود و حتی در مواردی ممکن است او را به کلی از کار بازدارد. گفته شده است متعادل‌ترین رویه، به‌کارگیری روش دوم است که تکیه‌ی اصلی آن بر جمله است، اما مترجمان موفق، بسته به ماهیت اثری که می‌خواهند ترجمه کنند، از دو شیوه‌ی دیگر نیز بهره می‌گیرند.

۴. ترجمه‌ی ارتباطی و ترجمه‌ی معنایی. گفتنی است که مترجم مسؤولیت دوجانبه‌ای برعهده دارد: او با دو زبان مبدأ و مقصد درگیر است و می‌کوشد ترجمه را طوری ترتیب دهد که خواننده مقصود را به‌خوبی دریابد و در عین حال از معنی اصلی دور نیفتد و امانت را به دقیق‌ترین وجه ممکن، رعایت کند. به عبارت دیگر، او میان نویسنده و خواننده، در حرکت است؛ و اگر به فرستنده‌ی پیام (نویسنده) توجه بیشتری نشان دهد، به اصطلاح ترجمه‌ی معنایی کرده است و اگر جانب خواننده را گرفته، متن را برای او مأنوس و بومی جلوه دهد، ترجمه‌ی ارتباطی کرده است.

در هر حال مترجمِ هنرمند، کسی است که ضمن رعایت امانت و داشتن سه شرط اولیه‌ی مترجمی یعنی تسلط و آشنایی کامل با دو زبان مبدأ و مقصد و نیز آشنایی و حتی نزدیکی ذهنی و روحی با اثر مورد ترجمه، از شیوه‌های موجود، به جای خود بهره گیرد و میان نویسنده‌ی مبدأ و خواننده‌ی مقصد، میانجی خبره و امینی باشد.[۱]

۱. همان، ص ۱۰۰ و ۱۰۱؛ و *زبان و ادبیات فارسی*، ص ۳۹۶ـ۳۹۸.

عشق در نگاه نخست

ویسواوا شیمبورسکا

در آغاز جنگ جهانی دوم، که اشغالگران آلمانی وحشیانه به لهستان حمله کردند، ویسواوا شیمبورسکا دختری شانزده ساله بود و همچون دیگر نوجوانان لهستانی در دوره‌های درسی که مخفیانه تشکیل می‌شد، شرکت می‌کرد. پس از جنگ، نخستین شعرش را در بیست‌ودو سالگی منتشر کرد و از آن به بعد فعالیت‌های ادبی خود را ادامه داد تا اینکه در سال ۱۹۹۶ به دریافت جایزه‌ی نوبل نایل شد. در شعرهای شیمبورسکا چگونه زیستن و چگونه کارکردنِ آدمی مایه‌ی شهود شاعرانه است.

بنابراین احساسِ شریک بودن با دیگران در اعجاز هستی و حیرت از موجودیت عشق به عنوان جوهره‌ی حیات، اساسی‌ترین بافت معناشناختی را در دنیای شاعرانه‌ی شیمبورسکا تشکیل می‌دهد.

در شعری که در زیر می‌آید، گوینده برای ورود به عمقِ هستیِ عشق از میان اشیاء و اتفاق‌های ساده و روزمره عبور می‌کند.

هر دو بر این باورند
که حسی ناگهانی آن‌ها را به هم پیوند داده.
چنین اطمینانی زیباست،
اما تردید زیباتر است.

چون قبلاً همدیگر را نمی‌شناختند،
گمان می‌بردند هرگز چیزی میانِ آن‌ها نبوده.
اما نظرِ خیابان‌ها، پله‌ها و راهروهایی
که آن دو می‌توانسته‌اند از سال‌ها پیش
از کنار هم گذشته باشند، در این باره چیست؟

دوست داشتم از آن‌ها بپرسم

آیا به یاد نمی‌آورند ـ
شاید درونِ دری چرخان
زمانی روبرویِ هم؟
یک «ببخشید» در ازدحامِ مردم؟
یک صدایِ «اشتباه گرفته‌اید» در گوشیِ تلفن؟
ـ ولی پاسخشان را می‌دانم.
نه، چیزی به یاد نمی‌آورند.

علائم و نشانه‌هایی بوده
هرچند ناخوانا.
شاید سه سال پیش
یا سه‌شنبه‌یِ گذشته
برگِ درختی از شانه‌یِ یکیشان
به شانه‌یِ دیگری پرواز کرده؟
چیزی بوده که یکی آن را گم کرده
دیگری آن را یافته و برداشته.
از کجا معلوم توپی در بوته‌هایِ کودکی نبوده باشد؟

دستگیره‌ها و زنگِ درهایی بوده
که یکیشان لمس کرده و در فاصله‌ای کوتاه آن دیگری.
چمدان‌هایی کنار هم در انبار.
شاید یک شب هر دو یک خواب را دیده باشند،
که بلافاصله بعد از بیدار شدن محو شده.

بالاخره هر آغازی
فقط ادامه‌ای‌ست
و کتابِ حوادث
همیشه از نیمه‌ی آن باز می‌شود.[1]

۱. شیمبورسکا، ویسواوا (ویسلاوا)، *آدم‌های روی پل*، ص ۲۵ـ۲۷ (کوتاه شده).

وجدان پاک در سومین سیاره‌ی خورشید

ویسواوا شیمبورسکا

در شعر کوتاه زیر که در عین سادگی عمیق است رگه‌های ظریفی از طنز رندانه در آن برق می‌زند و کوششی است تا کلیشه‌های رایج و خوش‌باورانه را درباره‌ی انسان به نقد بگذارد:

باز خیالش از هر بابتی آسوده است.
عذابِ وجدان برای پلنگ سیاه غریبه است.
ماهی گوشتخوار در موردِ درستیِ رفتارش تردیدی ندارد.
مارِ زنگی خودش را بدونِ هیچ ایرادی قبول دارد.

شغالِ انتقادپذیری وجود ندارد.
ملخ، تمساح، کرمِ خوک و خرمگس
زندگی‌شان را می‌کنند، و از این راضی‌اند.
وزنِ قلبِ نهنگ صد کیلوست
اما از یک لحاظ سبُک است.

چیزی حیوانی‌تر از وجدانِ پاک
در سومین سیاره‌یِ خورشید وجود ندارد.[1]

---

۱. شیمبورسکا، ویسواوا، *آدم‌های روی پل*، ص ۸۶.

پرسش و پژوهش

به نظر شما چه شباهتی میان مضمون شعر «وجدان پاک» با این قطعه‌ی معروف سعدی مشاهده می‌شود:

بنی آدم اعضای یک پیکرند — که در آفرینش ز یک گوهرند
چو عضوی به درد آورد روزگار — دگر عضوها را نماند قرار
تو کز محنت دیگران بی‌غمی — نشاید که نامت نهند آدمی

این دو شعر را به شیوه‌ی تطبیقی با هم مقایسه و دریافت‌های خود را در قالب یک نوشتار ادبی ارائه کنید.

نامه‌نگاری

همان‌گونه که در دوره‌ی دبیرستان فراگرفته‌اید، از گذشته‌های دور تاکنون، نامه یکی از مهم‌ترین وسیله‌های ارتباطی بوده است.

با آنکه امروزه برای ایجاد ارتباط و سرعت در آن، وسایل بسیار پیشرفته ساخته شده است، هنوز هم بخش مهمی از ارتباطات به وسیله‌ی نامه‌ها برقرار می‌شود و آن وسایل پیشرفته، در ارتباطات رسمی، نتوانسته‌اند به جای نامه‌ها عمل کنند بلکه تنها بر سرعت انتقال نامه‌ها افزوده‌اند، و نامه‌ها هنوز اصلی‌ترین وسیله‌ی ارتباط، به‌ویژه در سازمان‌ها و نهادهای اداری هستند.

نامه‌ها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

۱. نامه‌های اداری و رسمی،

۲. نامه‌های غیر اداری.

نامه‌های اداری و رسمی، از دیدگاه «نویسنده و گیرنده» به سه دسته تقسیم می‌شوند:

الف) نامه‌ای که از سوی اداره، نهاد، سازمان، مؤسسه و غیره به شخص نوشته می‌شود.

ب) نامه‌ای که از سوی شخص به اداره، نهاد، سازمان، مؤسسه و غیره نوشته می‌شود.

ج) نامه‌ای که از سوی اداره، نهاد، سازمان، مؤسسه و غیره به اداره، نهاد، سازمان و مؤسسه‌ای دیگر نوشته می‌شود.

برخی از ویژگی‌های یک نامه‌ی خوب اداری

- با نثری ساده، روشن و صریح نوشته شده است.
- خلاصه، قاطع و مستند است.

ـ عنوان گیرنده دقیق، مشخص و همراه با احترام نوشته شده است.

ـ آغاز مناسب و پایان شایسته دارد.

ـ تاریخ، شماره و در صورت نیاز پیوست و رونوشت‌ها دقیق مشخص شده است.

ـ اصول نگارشی و ویرایشی در آن رعایت شده است.

نامه‌های اداری معمولاً از پنج قسمت تشکیل می‌شوند:

۱. سرلوحه یا سربرگ،

۲. نام و عنوان مخاطبِ نامه،

۳. متن نامه،

۴. نام و عنوان امضاکننده،

۵. گیرندگان رونوشت.

۱. سرلوحه یا سربرگ. بنا بر استانداردِ شماره‌ی ۳۷۹ مؤسسه‌ی استاندارد و تحقیقات صنعتی (مربوط به نامه‌های اداری) سرلوحه به قسمت بالای نامه‌های اداری گفته می‌شود که در آن نام وزارتخانه، مؤسسه، نشان (آرم) اداری، تاریخ، شماره و پیوست دیده می‌شود.

۲. نام و عنوان مخاطبِ نامه. در این قسمت، ابتدا نام کامل مخاطب نامه و سپس عنوان اداری او نوشته می‌شود؛ برای نمونه:

جناب آقای...

رئیس محترم سازمان آموزش و پرورش...

چنانچه ضرورتی نداشته باشد که مخاطب نامه شخصی خاص باشد، می‌توان نامه را بدون نام شخص به اداره نوشت؛ برای نمونه عنوان همین نامه را می‌توان به گونه‌ی زیر نوشت:

سازمان آموزش و پرورش فارس

قسمت نام و عنوان گیرنده را به گونه‌ای دیگر نیز می‌توان نوشت:

به: سازمان کل آموزش و پرورش...

از: اداره‌ی آموزش و پرورش ناحیه‌ی...

نگارش

موضوع: درخواست تجهیزات آموزشی

عنوان نامه‌ها، امروز، کمتر به گونه‌ی آخر نوشته می‌شود؛ درحالی‌که این شیوه مناسب‌تر از شیوه‌ی نخست است. زیرا در کوتاه‌ترین زمان، با نگاهی مختصر، می‌توان از نویسنده، گیرنده و موضوع نامه باخبر شد و از اتلاف وقت جلوگیری کرد. مدیرانی که روزانه، ناگزیرند نامه‌های زیادی بخوانند، بیشتر از دیگران، ارزش این شیوه را می‌دانند و ضرورت آن را حس می‌کنند. همچنین است کارمندانی که در دبیرخانه‌ی اداره‌ها، روزانه بسیاری از نامه‌ها را ثبت می‌کنند و گاهی برای پی‌بردن به موضوع یک نامه و ثبت آن، ناچار می‌شوند همه‌ی متن نامه را بخوانند.

۳. متن نامه. بخش اصلی هر نامه، متن آن نامه است که شایسته است نویسنده مقصود خود را خلاصه، مستند، درست، ساده و روان در این قسمت بنویسد؛ به گونه‌ای که مخاطبِ نامه، در پیوند با موضوع نامه همه‌ی اطلاعات لازم را در نامه ببیند و به‌سادگی بتواند مقصود اصلی نویسنده را دریابد.

۴. نام و عنوان امضاکننده. پس از پایان متن نامه، (در زیر سمت چپ متن) نام و نام خانوادگی نویسنده‌ی نامه، یا مقام مسؤول اداری و سپس عنوان اداری شخص امضاکننده نوشته می‌شود، برای نمونه:

دکتر محمدحسین محمدی

رئیس دانشکده‌ی علوم انسانی

۵. گیرندگان رونوشت. برخی از نامه‌های اداری، علاوه بر مخاطب اصلی، برای اداره‌ها یا افرادی دیگر نیز فرستاده می‌شود تا از آن نامه باخبر شوند. یا در پیوند با آن نامه بنا بر وظیفه‌ی خود اقدام کنند. گیرندگان رونوشت در پایین نامه‌ی اداری نوشته می‌شوند و بهتر است به ترتیب اولویت مقام اداری یا به ترتیب حروف الفبا نوشته شوند.

اندازه‌ی کاغذ نامه‌های اداری

برای صرفه‌جویی در مصرف کاغذ و همچنین برای کمک به نظام بایگانی و نظم اداری، مؤسسه‌ی استاندارد و تحقیقات صنعتی ایران چهار قطع کاغذ را به شرح زیر

برای نامه‌نگاری و یادداشت اداری ابلاغ کرده است:

- برای جدول‌ها و نمودارها: ۲۹۷×۴۲۰ میلیمتر،
- برای نامه‌های بیش از ۵ سطر: ۲۱۰× ۲۹۷ میلیمتر،
- برای نامه‌های کمتر از ۵ سطر: ۱۴۸×۲۱۰ میلیمتر،
- برای یادداشت‌های اداری: ۱۰۵× ۱۴۸ میلیمتر.
- برای اینکه اعداد بالا ساده‌تر در خاطرتان بماند، آن‌ها را با مقیاس سانتیمتر و به صورت «گرد شده» به ترتیب، به صورت زیر به خاطر بسپارید:

(۴۰×۳۰) ، (۳۰×۲۰) ، (۲۰×۱۵) ، (۱۵×۱۰)

↓ ↓ ↓ ↓

کاغذ A۳ کاغذ A۴ کاغذ A۵ کاغذ A۶

پیشنهاد می‌شود هرگاه پیش‌نویس نامه‌ای را نوشتید، پیش از پاکنویس نهایی، نامه را از دیدگاه‌های زیر بازبینی و بررسی کنید:

۱. آیا نام و نام خانوادگی و عنوان گیرنده به‌درستی نوشته شده است؟
۲. آیا متن نامه روشن، قاطع و صریح است؟
۳. آیا پیوند مطالب نامه منطقی است؟
۴. آیا نامه دچار اشکالات نگارشی نیست؟
۵. آیا درخواست نامه روشن و صریح بیان شده است؟
۶. چنانچه نامه پیرو نامه‌ای یا پاسخ به نامه‌ای دیگر باشد، آیا شماره و تاریخ نامه‌های پیشین نوشته شده است؟
۷. چنانچه نامه پیوست دارد، آیا به پیوست نامه اشاره شده است؟

تمرین

متن زیر بخشنامه‌ی یکی از مناطق چندگانه‌ی آموزش و پرورش تهران است که به درخواست یک یا چند نفر دبیر و به قصد انتقاد از آن در *روزنامه‌ی سلام* (شنبه ۱۴ آبان ۱۳۷۴) به چاپ رسیده است.[۱]

---

۱. قاسمیان، خسرو، *مکاتبات اداری*، ص ۴۶.

نگارش

شما در دوره‌های آموزشی پیشین نمونه‌های گوناگونی از نامه‌های رسمی و غیر رسمی را دیده‌اید. لطفاً با استفاده از آموخته‌های خود و با کمک استاد، اشکال‌های این نامه را بررسی کنید.

بخشنامه

به: کلیه‌ی دبیرستان‌های دولتی تابعه اعم از نظام جدید و نظام قدیم

از: آموزش و پرورش منطقه‌ی... تهران

سلام علیکم،

احتراماً، از آنجائیکه ضرورت درس کتب ریاضی فیزیک و شیمی و... کلاس چهارم بوسیله دبیران محرز بوده و این هرچه زودتر باید انجام گیرد تا برای سال تحصیلی ۷۵ـ۷۴ مفید واقع شود مقتضی است ضمن اعلام به کلیه‌ی دبیران که برای سالتحصیلی ۷۶ـ ۷۵ هیچگونه محدودیتی در تدریس فقط در پایه‌های اول و دوم مورد قبول نخواهد بود دبیران را به شرکت در این کلاس‌ها ترغیب نمائید. در نهایت اعلام مینماید شرکت دبیران سوم و چهارم که در سالتحصیلی ۷۵ـ۷۴ به تدریس دروس پایه مشغولند الزامی بوده و اسامی دبیران مشمول این بخشنامه با ذکر دروسیکه متقاضی شرکت در آن میباشند تا تاریخ ۷۴/۸/۳ به اداره اعلام فرمائید تا تشکیل هرچه سریعتر این کلاس‌ها میسور شود.

رئیس آموزش و پرورش منطقه‌ی... تهران

درست‌نویسی (۳)

بند (پاراگراف)

یکی از نکات بایسته در هنگام نگارش، رعایت پاراگراف‌بندی است. فرهنگستان زبان و ادب فارسی در برابر واژه‌ی انگلیسی «پاراگراف»، واژه‌ی «بند»[1] را نهاده است. واقعیت این است که ارائه‌ی تعریفی جامع و دقیق از «بند» کار آسانی نیست.

درباره‌ی ساختار یک بند گفته‌اند: نقش اصلی هر بند، ارائه‌ی اندیشه‌ای واحد است. هر بند باید تنها به یک موضوع بپردازد. طول بند باید آن‌قدر باشد که مطلبی واحد به طور جامع و مانع در آن بیان شود. بیشتر کسانی که بند را تعریف کرده‌اند، یادآور شده‌اند که هر بند مرکب از یک جمله‌ی اصلی یا بنیادی است که ممکن است در آغاز، میان یا پایان بند بیاید و حاوی اندیشه و هدف خاص آن بند است و یک یا چند جمله دیگر که از آن‌ها با نام جمله‌های «پشتیبان» یا جمله‌های وابسته یاد کرده‌اند و در پیوند با آن اندیشه‌ی اصلی و جمله‌ی بنیادی است.[2]

در یک تعریف کوتاه از بند می‌توان گفت: «هر نوشته به بند یا بندهایی تقسیم می‌شود. هر یک از این بندها (بخش‌ها) جمله یا مجموعه جمله‌هایی است که بین آن‌ها ارتباط و همبستگی لفظی و معنایی بیشتری وجود دارد و بر روی هم مطلب یا مفهوم کامل و مستقلی را می‌رساند. به هر یک از آن بخش‌های گفتار، بند یا پاراگراف گویند».

در هر بند تنها می‌توان یک فکر را گنجاند. ارزش هر نوشته در این است که با یک نگاه بتوان عنوان‌های اصلی و فرعی آن را بازشناخت و فکر نویسنده را بدون هیچ ابهامی تا پایان دنبال کرد. از مهم‌ترین سودهای پاراگراف‌بندی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

ـ شکستن یکنواختی متن؛

---

1. paragraph

۲. حُرّی، عباس، *آیین نگارش علمی*، ص ۵۷ـ۶۱ (با کوتاهی و تصرف فراوان).

نگارش

ـ کمک به درک تقسیم‌بندی موضوع؛
ـ مشخص ساختن مسائل جزئی از کلی؛
ـ گذاشتن فاصله سفید برای بهتر دیدن موضوع؛
ـ جلب توجه خواننده به تغییر موضوع یا موضوع‌های فرعی و
ـ آسانی مراجعه به هر مطلب.[۱]

در زیر نمونه‌ای نسبتاً کوتاه از یک بند یا پاراگراف را می‌خوانیم:

بیان مردمی نسیم شمال

یکی از ویژگی‌های سبک‌شناسی اشعار سید اشرف‌الدین قزوینی ـ نسیم شمال ـ شیوه‌ی بیان مردمی اوست. اشرف‌الدین را می‌توان بنیان‌گذار و اشاعه‌دهنده‌ی نوعی خاص از بیان توده‌ای دانست. او با استفاده از این زبان آمیخته با کنایات طنزآلود و تمثیلات عامیانه همراه با بعضی تخیلات و تعبیرات شاعرانه توانست در میان توده‌ی مردم چنان راه یابد که درباره‌ی او بنویسند: اشعار او از هر عطر دلاویزی و از هر نسیم جان‌پروری و از هر عشق سوزانی در دل مردم زودتر راه باز می‌کرد. این مرد جادوگری بود که با ارواح مردم طبقه‌ی سوم این کشور، این مردمی که هنوز زنده‌اند و هرگز نخواهند مرد، بازی می‌کرد و این اقبال مردم به خصوص متوجه بخشی از اشعار اوست که با زبان مردم کوچه و بازار و حکمت‌ها و امثال رایج در آن پیوند استواری دارد و بر غنای گنجینه‌ی فرهنگ عوام افزوده است و بسیاری از آن‌ها بر زبان‌ها جاری شده است بدون آنکه کسی گوینده‌ی اصلی را بشناسد؛ «آهسته برو آهسته بیا که گربه شاخت نزنه»، «ای فعله چرا میرزا قشمشم شدی امروز» و تصنیف عامیانه «شوهری دارم که نود سالشه ...» نمونه‌هایی از آن‌هاست.

---

۱. ماحوزی، مهدی، *فارسی عمومی*، ص ۱۹۸ـ۱۹۹ (با اندکی تغییر).

نگارش

❖ پرهیز از واژه‌های بیگانه

برای برخی از واژه‌های بیگانه، معادل‌هایی خوش‌آهنگ و زیبا در زبان فارسی وجود دارد، در چنین مواردی شایسته است از معادل‌های فارسی آن‌ها استفاده کنیم. برای نمونه: در جمله‌ی «اجرای پروژه‌های آکادمیک به سرمایه‌ی زیاد نیازمند است.» می‌توان به جای «پروژه» و «آکادمیک»، از واژه‌های آشنای «طرح» و «دانشگاهی» استفاده کرد.

برای واژه‌هایی چون ریسرچ، پرستیژ، ادیت و ادیتور، دپارتمان، اونیفورم، سوژه، مع‌ذلک، علی‌ای‌حال، علی‌هذا، مع‌هذا، فلذا و صدها واژه مانند آن‌ها، معادل‌های آشنای فارسی وجود دارد که بهتر است از آن‌ها استفاده کنیم. فرهنگستان زبان و ادب فارسی برای برخی از واژه‌های بیگانه برابرهایی به فارسی درنظر گرفته که بخشی از آن‌ها را در جدول زیر می‌بینید:

واژه‌ی بیگانه	معادل فارسی
آبسترکت	چکیده
آپ‌تودیت	روزآمد
آرشیو	بایگانی
آرم	نشانه
آکادمیک	دانشگاهی
اتوبان	بزرگراه
اتوبیوگرافی	زندگی‌نامه‌ی خودنوشت
ادیت	ویرایش
ادیتور	ویراستار
اشل	پایه
اف‌اف	دربازکن
اکولوژی	بوم‌شناسی، بوم‌شناخت
ایمیل	پیام‌نگار
بیوگرافی	سرگذشت، زندگی‌نامه

واژه‌ی بیگانه	معادل فارسی
پاراگراف	بند
پارلمان	مجلس
پرسنل	کارکنان
پروژکتور	نورافکن
پروفرما	پیش‌برگ
پلمپ	مهر و موم
پیش‌فاکتور	پیش‌برگ
تئوری	نظریه
تست کردن	آزمودن
تکنولوژی	فنّاوری
تکنیک	فن
تله‌تکست	پیام‌نما
دپارتمان	بخش، گروه
دوپینگ	زورافزایی

نگارش

واژه‌ی بیگانه	معادل فارسی
رتوش	پرداخت
سری	رشته، سلسله
سریال	زنجیره
سمبول	نماد، رمز
سمبولیک	نمادین، رمزی
سوبسید	یارانه
سوژه	موضوع
شیفت	نوبت
فاز	گام
فاکتور	برگ خرید
فاکس	دورنگار
فلش	پیکانه
فولکلور	فرهنگ مردم
فولکلوریک	مردمی
فیش	برگه
کابین	اتاقک
کاتالوگ	ـ کالانما (فهرستی که کالا در آن معرفی شود)

واژه‌ی بیگانه	معادل فارسی
	ـ فهرست (در کتابداری)
	ـ کارنما (دفترچه‌ای که طرز کار دستگاهی را نشان دهد)
کاور	پوشن
کپی	رونوشت، روگرفت
کپی‌رایت	حق نشر
کریستال	بلوره
کوپن	کالابرگ
لوستر	نورافشان
لوکس	تجملی
لیست	فهرست، سیاهه، صورت
ماکت	نمونک
مانیفست	بیانیّه
مکانیزه	ماشینی
هارمونی	هماهنگی

در جدول بالا معادل برخی از واژه‌های بیگانه‌ی غیر عربی را دیدید؛ در جدول زیر نیز با برخی از معادل‌های فارسی که پیشنهاد شده و به جای واژه‌های عربی به کار می‌رود، آشنا می‌شوید.[۱]

۱. فنایی، سید ابوطالب، *برابر واژه‌های کاربردی عربی ـ فارسی* (با اندکی تصرف از سوی سمت).

نگارش

واژه‌ی عربی	معادل فارسی
آبا	نیاکان
آتی	آینده
آحاد	یکایک
آخر	پایان
آخرین	واپسین
آفات	گزندها
آلت	ابزار
اتخاذ تصمیم	تصمیم‌گیری
اختتامیه	پایانی
ارائه‌ی طریق	راه نمودن، رهنمونی
اراذل	فرومایگان
استثمار	بهره‌کشی
استدعا	درخواست
استفسار	پرسش، پژوهش
استمرار	پیوستگی
اصطکاک	سایش، برخورد، مالش
اضطراب	دلواپسی، تلواسه
اضطرار	فروماندگی، درماندگی
اضمحلال	فروپاشی، نابودشدن
اطفا	خاموش کردن
اعاده	بازگردانی
اعلام خطر	هشدار
اعلامیه	آگهی، فراخوان
اغفال	فریب دادن، گول‌زدن
اغماض	چشم‌پوشی
افتضاح	رسوایی
افراط	زیاده‌روی
اکتفا	بسنده کردن

واژه‌ی عربی	معادل فارسی
الحاق	پیوستن، چسباندن
الصاق	چسباندن
الی آخر	تا پایان
امتناع	خودداری، سرپیچی
امثالهم	مانند آن‌ها
امرار معاش	گذران زندگی
امعان نظر	ژرف‌نگری
امکان‌پذیر	شدنی
املاک	دارایی‌ها
انبساط خاطر	شادمانی
انتحار	خودکشی
انحلال	فروپاشی، گسستگی
انحنا	خمیدگی
انزجار	بیزاری، وازدگی
انسداد	بسته‌شدن، گرفتن
انعطاف	نرمش
انعکاس	بازتاب
انیس	همدم
اهتزاز	برافراشتن، برافراشتگی
اهتمام	کوشش، همت گماشتن
ایاب و ذهاب	آمدورفت
ایادی	همدستان، همگنان
باب طبع	دلخواه
بالاجبار	ناچار
بالاخره	سرانجام
بالاخص	به‌ویژه
بدعت	نوآوری
بدیُمن	شوم

نگارش

واژه‌ی عربی	معادل فارسی
برائت	بیزاری، دوری
بَرّاق	درخشان
برودت	سردی
بصری	دیداری
بِضاعت	مایه، سرمایه، توان
به عنوان مثال	برای نمونه
به نحوی از انحاء	به گونه‌ای، به شیوه‌ای
بی‌محابا	بی‌پروا، بی‌باک
تبادل نظر	رایزنی
تبانی	همدستی، سازش
تبرّی	بیزاری
تتبّع	بررسی، پژوهش
تجدد	نوگرایی، نوشدن
تحت‌اللفظی	واژه به واژه
تحکّم	زورگویی
تدوین	گردآوری، فراهم‌آوری
تشخیص هویت	شناسایی
تشعشع	پرتوافکنی
تصدیع	دردسر، گرفتاری
تمرد	نافرمانی
جدیدالاحداث	نوبنیاد
حق‌العمل	کارمزد
حول و حوش	پیرامون
راقم سطور	نگارنده
رقیق‌القلب	نازکدل
صوابدید	پسند، پذیرش
طمأنینه	آرامش، قرار
طی طریق	پیمودن راه
ظهرنویسی	پشت‌نویسی

واژه‌ی عربی	معادل فارسی
عظیم‌الجثه	تنومند
عکس‌العمل	واکنش
علی‌الخصوص	به‌ویژه
علی‌الدوام	پیوسته
غیر قابل اجتناب	پرهیزناپذیر
فارغ‌البال	آسوده‌خاطر
فارغ‌التحصیل	دانش‌آموخته
فضاحت‌بار	ننگین
قائم‌مقام	جانشین
قریب‌الوقوع	نزدیک
قس علیهذا	مانند آن‌ها
قسی‌القلب	سنگدل
قیمومت	سرپرستی
لایتغیر	تغییرناپذیر
لایتناهی	بی‌پایان، بی‌کرانه
لایعقل	بی‌خود، بیهوش
لاینحل	ناگشودنی
لاینفک	جداناشدنی
لاینقطع	پیوسته، همواره
ماتم‌زده	سوگوار
مایملک	دارایی
مأخوذ	برگرفته
مبتدی	تازه‌کار
متحدالشکل	همسان، همانند، همگون
متفق‌القول	هم‌رأی، یکرأی
مجعد	تابدار
مجهول‌الهویه	ناشناخته، گمنام
مجیزگویی	چاپلوسی، بله‌قربان‌گویی

نگارش

واژه‌ی عربی	معادل فارسی
مدینه فاضله	آرمانشهر
مسألت دارم	خواستارم
مطلق‌العنان	خودسر، خودکامه
مع‌الوصف	با این همه، با این حال
مقابله به مثل	تلافی
مقاطعه‌کار	پیمانکار
ملوک‌الطوایفی	خان‌خانی
ممیّز	ارزیاب

واژه‌ی عربی	معادل فارسی
منحصر به فرد	بی‌همتا، بی‌مانند، تک و یگانه
منقضی شدن	به‌سرآمدن
ناقص العقل	کم‌خرد
ولو	اگرچه
هتک حرمت	پرده‌دری
هیئت تحریریه	گروه نویسندگان

تمرین ۱

واژه‌ها و ترکیب‌های زیادی را در زبان فارسی نادرست به کار می‌بریم؛ به واژه‌ها و ترکیب‌های زیر توجه کنید و به سبب نادرست بودن آن‌ها اشاره بفرمایید:

نزاکت:

مکلاً:

ممهور:

اولیتر:

متناسب الاندام:

تحصیلات عالیه:

کفّاش:

حسب الفرموده:

مفلوک:

دستورالعمل:

اعلم‌تر:

حسب الفرمایش:

بلادرنگ:

پل عابر پیاده:

دراویش:

سرکار علیه:

همکار مربوطه:

مزلّف:

زاد و ولد:

قوس و قزح:

تمرین ۲

با توجه به آنچه در درس‌های «درست‌نویسی» آموختید، جمله‌های زیر را بررسی کنید و نادرستی یا نادرستی‌های نگارشی آن‌ها را بیابید و به علت آن‌ها اشاره کنید.

نگارش

۱. این مطلب در مقدمه نیز مورد اشاره قرار گرفته است. (۱ خطا)

۲. گرایشات نفسانی نمی‌بایست ما را در دامهای شیطان بیاندازد. (۳ خطا)

۳. از وصیتها و سفارشات امام صادق (ع) است که فرمودند: «تا آنگاه که دانش و یقین پیدا نکرده‌اید، سخن نگویید و آنچه نمی‌دانید را رد نکنید. (۳ خطا)

۴. آن‌ها مردم را دعوت به تبعیت و همکاری با او نمودند. (۳ خطا)

۵. پژوهش‌های عمیق و مستقلی درباره‌ی معراج‌نامه‌ها صورت نگرفته است بجز آنچه توسط مستشرقان به رشته‌ی تحریر درآمده است. (۲ خطا)

۶. احکام فقهی توسط علمای دین مورد بررسی قرار می‌گیرد. (۲ خطا)

۷. همگان می‌بایستی رعایت قوانین را کرده تا بتوانند جواز ورود به مراتب بالا را داشته باشند. (۳ خطا)

۸. فرشی که بر روی براق تعبیه شده، علاوه بر طرح و نقش، از ظرافت قابل ملاحظه‌ای برخوردار است. (۲ خطا)

۹. پس از صرف نهار و شام به خانه بازگشتند. (۱ خطا)

۱۰. او هم سال گذشته کاندید گرفتن جایزه شد. (۱ خطا)

➢ تمرین نوشتن (۵) ➣

خاطره‌نویسی از گونه‌های دیگر نویسندگی است که می‌توان آن را شکلی دیگر از زندگی‌نامه دانست؛ با این تفاوت که در زندگی‌نامه معمولاً شرح همه‌ی زندگی به ترتیب زمانی نوشته می‌شود، در حالی که در خاطره‌نویسی رویدادها و خاطره‌های مهم زندگی نوشته می‌شود.

اینک یک‌بار دیگر زندگی‌نامه‌ای را که در «تمرین نوشتن۴» نگاشته‌اید، بازخوانی کنید و یکی از خاطره‌های تلخ یا شیرین آن را، از نو، در حدود ۲۰ سطر بازنویسی کنید.

برای نوشتن این تمرین نیازی نیست حتماً خاطره‌ی واقعی بنویسید. می‌توانید خاطره‌ای خیالی را در ذهن خود بازپروری کنید و آن را بنگارید.

نگارش

ـ از استاد خود بخواهید در جلسه‌ی بعد نمونه‌هایی از خاطره‌ها را با همکاری دانشجویان دیگر بررسی کنند.

ـ نوشته‌ی خود را برای تمرین‌های بعد نگه دارید.

ـ برای نمونه خاطره‌ای از محمد قاضی را بخوانید.

قاضی، زمیندار بزرگ!

سیف‌الله گلکار

«نقل این هم بی‌تناسب و خالی از لطف نیست که برادر مادری‌ام ـ همان آقای رشیدخان ـ که بسیار دوستش دارم در سفری که به تهران آمده بود، شکایت می‌کرد که زمین‌های زراعتی او را در ده ضبط کرده‌اند و خیال دارند به ازای آن‌ها، مبلغ ناچیزی بپردازند. از من پرسید: «آیا کسی از متنفذین را می‌شناسید که بتوانم به کمک و با وساطت او زمین‌هایم را پس بگیرم؟» گفتم: «ای آقا باز شکر کنید که خسارت وارده بر شما کمتر از آن من است، چون به هر حال می‌خواهند در قبال زمین‌هایتان بهایی ولو ناچیز به شما بپردازند، ولی زمین‌های مرا، هم ضبط کرده‌اند و هم در قبال آن‌ها دیناری به من نمی‌پردازند!».

با کمال تعجب پرسید: «زمین‌های شما؟ مگر شما هم زمین داشتید و ما نمی‌دانستیم؟» گفتم: «بله! زمین زیاد داشتم و شما هم می‌دانستید!» بیشتر تعجب کرد. چون از وضع مالی من به‌خوبی آگاه بود و می‌دانست که من کمترین ملک و زمینی به جز همان آپارتمان مسکونی کوچک و سه اتاقه که کمتر از یکصدوبیست متر مربع مساحت دارد، ملکی در دنیا ندارم. باز پرسید: «شما در کجا زمین داشتید و به من نمی‌گفتید؟» گفتم: در «*کرد و کردستان*»، در «*جزیره‌ی پنگوئن‌ها*»، در «*قلعه مالویل*» و در این اواخر در «*سمرقند*» که هنوز به ثبت نرسیده، آن را هم ضبط کرده‌اند. به قرار اطلاع زمین‌های دیگری هم که «*در آزادی یا مرگ*» در «*مسیح باز مصلوب*» در «*زوربای یونانی*» واقع در خاک یونان و در «*کمون*

نگارش

پاریس»[1] واقع در خاک فرانسه داشتم، آن‌ها را نیز ضبط کرده‌اند. کم‌کم دارم به روزی می‌افتم که دیگر باید قلمم را بشکنم و بمیرم.» برادرم غش‌غش خندید و فهمید که درد زیان‌دیدگی من هم کم از درد او نیست![2]

* * *

اینک بکوشید خاطره‌ای را که نگاشته‌اید، بازخوانی کنید و با توجه به آنچه در «تمرین نوشتن(۳)» آموخته‌اید، نوشته‌ی خود را تا آنجا که می‌توانید به زبان ادبی بازنویسی کنید.

برای این کار حتماً باید نوشته‌ی خود را چندبار با درنگ و حوصله در خلوت بازخوانی کنید و بکوشید تا با پرواز خیال، آن را به یک متن ادبی تبدیل کنید. حتی اگر بتوانید چند جمله از آن نوشته را از زبان ساده به زبان هنری برگردانید، برای نوشته‌های آینده‌ی شما بسیار سودمند خواهد بود؛ به‌ویژه توجه داشته باشید قرارگرفتن دو حرف همجنس مخصوصاً حروفی که دشوار تلفظ می‌شوند، از موسیقی کلام می‌کاهد، بکوشید تا نوشته‌ی خود را از این جهت نیز ویرایش کنید.

ـ نوشته‌ی خود را یک بار دیگر از نظر اصول درست‌نویسی و رعایت علامت‌های ویرایشی بازبینی کنید.

ـ از استاد درس درخواست کنید در جلسه‌ی بعد برخی از نوشته‌های شما را با همکاری دانشجویان دیگر بررسی کند.

در حسرت آن عطر گم‌شده

محمدرضا مهدی‌زاده

بی‌حوصله‌ای. آسمان روی سرت سنگینی می‌کند. دهانت تلخ است و دست‌هایت پر از زمستان. پاهایت مثل صخره سخت شده‌اند. از پنجره به بیرون نگاه می‌کنی. به

---

۱. واژه‌های داخل گیومه نام آثاری است که محمد قاضی ترجمه کرده است.

۲. گلکار، سیف‌الله، «محمد قاضی»، *چیستا*، شماره‌ی ۴ و ۵ (کوتاه شده).

درختان روبه‌رو خیره می‌شوی. حرف‌هایت را مچاله می‌کنی و روی گرده‌ی باد می‌اندازی. دلت به حال خودت می‌سوزد.

تو تنهایی. کسی با تو حرف نمی‌زند. کسی زنگ در خانه‌ات را به صدا درنمی‌آورد. چلچله‌ای در محدوده‌ی صدای تو پر نمی‌کشد. در حسرت آن عطر گم‌شده چه شب‌ها که خوابت نبرده است؛ اما روی تپه‌ی صبح جایی برای تو نیست. کسی به تو سلام نمی‌کند. کسی به تو شب به خیر نمی‌گوید. روزهایت کش آمده‌اند، درست مثل دست‌هایت که با درّه‌های مه‌آلود مماس شده‌اند. مه تمام تنت را گرفته است. کسی تو را نمی‌بیند. به دیوارها دل بسته‌ای. قطعه‌ای از رودخانه را در تنگی کوچک حبس کرده‌ای، با دو ماهی قرمز و قسمتی از مزرعه‌ی گندم را در یک بشقاب جا داده‌ای تا شاید گلی به سرت بزنند. ماهی‌ها می‌چرخند و شب می‌شود. ماهی‌ها می‌چرخند و روز می‌شود اما بهار به سراغ تو نمی‌آید و از کنار خانه‌ات رد می‌شود. گندم‌های بشقاب، قامتی برای ایستادن ندارند و ماهی‌های تنگ، موج را نمی‌شناسند.

کمی از خودت فاصله بگیر! لبخندت را از درون صندوقچه بیرون بیاور! کنار دلت بنشین! وقتی نسیم، نارنج‌ها را به حرف می‌گیرد، کلمه‌ها را از خودت دور کن! بگذار باران گریه بر دامنه‌های روح تو ببارد!

تو دیروز خوب بودی. یادت هست؟ کفش‌های بازیگوش تو یک لحظه آرام نداشتند. جیب‌هایت پر از نخودچی و خنده بود. دفتر مشق تو بوی آب می‌داد، بوی نان، بوی بیست. اندوهی در کوهپایه‌های احساس تو پرسه نمی‌زد.

چرا زمستان در دهلیز دلت رخنه کرد؟! چرا پشت پرچین پاییز پنهان شدی؟! چرا با آینه صمیمی نشدی؟!

پلک‌هایت را شانه بزن! هنوز وقت هست. می‌توانی یک‌بار دیگر بهار را ببینی. بگذار بنفشه‌ها و یاسمن‌ها دورت را بگیرند! بگذار صدای قناری‌ها روی تنهایی تو ببارد!

بهار آمده است. دلت را آب و جارو کن! یقین دارم، این‌بار به خانه‌ات

می‌آید و تو مثل گیلاس‌ها زیبا می‌شوی.[۱]

نگارش

پرسش و پژوهش

۱. در نوشته‌ی ادبی بالا نویسنده به کمک شگردهای ادبی و شاعرانه، نوشته‌ی خود را به حوزه‌ی زبان ادبی و هنری برده و سخن او خصلت زیبایی‌شناسی یافته است. مثلاً: «حرف‌هایت را مچاله می‌کنی و روی گرده‌ی باد می‌اندازی»، «چلچله‌ای در محدوده‌ی صدای تو پر نمی‌کشد»... اینک شما نیز با درنگ بیشتر، در قطعه‌ی بالا:

الف) جمله‌های دیگری را که سرشت ادبی دارند، بیابید و درباره‌ی ویژگی آن‌ها بحث کنید.

ب) با عنایت به قطعه‌ی بالا، آیا آهنگ گفتار، شیوه‌ی بیان (کوتاهی و بلندی جمله‌ها، آوردن صفت‌های خاص و...) نیز می‌تواند در وارد کردن سخن به حوزه‌ی ادب مؤثر واقع شود؟ چگونه؟

ج) تلاش کنید برخی از شیوه‌ها و شگردهایی را که نویسنده‌ی «در حسرت آن عطر گم‌شده» به کار برده، در نوشته‌های خود به کار ببرید.

---

۱. مهدی‌زاده، محمدرضا، *لحظه‌های درنگ*، ص ۷ و ۸.

فصل ششم

- ادبیات داستانی
- از حکایت‌های گذشته تا داستان‌نویسی امروز
- گوهر بی‌گوهری
- خوانش رمان
- رئالیسم جادویی
- یادآوری نشانه‌های نگارشی (۳)

مقاله

ادبیات داستانی

جمال میرصادقی

ادبیات داستانی در معنای جامع آن به هر روایتی که خصلت ساختگی و ابداعی آن بر جنبه‌ی تاریخی و واقعی‌اش غلبه کند، اطلاق می‌شود؛ از این‌رو ظاهراً باید همه‌ی انواع خلاقه‌ی ادبی را دربر بگیرد، اما در عرف نقد امروز به آثار روایتی منثور، ادبیات داستانی می‌گویند. یعنی هر اثر روایتیِ منثورِ خلاقه‌ای، که با دنیای واقعی ارتباط معنی‌داری داشته باشد، در حوزه‌ی ادبیات داستانی قرار می‌گیرد. ادبیات داستانی شامل قصه، رمانس، رمان، داستان کوتاه و آثار وابسته به آن‌هاست و انواع ادبی باستان یعنی آثار حماسی، غنایی، نمایشی و تعلیمی را دربر نمی‌گیرد.

قصه

معمولاً به آثاری که در آن‌ها تأکید بر حوادث خارق‌العاده بیشتر از تحول و تکوین آدم‌ها و شخصیت‌هاست، قصه می‌گویند. در قصه محور ماجرا بر حوادث خلق‌السّاعه می‌گردد. حوادث، قصه را به وجود می‌آورند و رکن اساسی و بنیادی آن را تشکیل می‌دهند، بی‌آنکه در گسترش و رشد قهرمان‌ها و آدم‌های قصه نقشی داشته باشند. به عبارت دیگر، شخصیت‌ها و قهرمان‌ها، در قصه کمتر دگرگونی می‌یابند و بیشتر دستخوش حوادث و ماجراهای گوناگونند. قصه‌ها، اغلب پایانی خوش دارند و در آن‌ها خوبی‌ها بر بدی‌ها پیروز می‌شوند.

شکل قصه‌های عامیانه اغلب، ساده و ابتدایی است و بیانی نقلی و روایتی دارند. زبان اغلب آن‌ها نزدیک به گفتار و محاوره‌ی عامه‌ی مردم و پر از واژه‌ها، اصطلاح‌ها و ضرب‌المثل‌های عامیانه است و زبان معمول و رایج زمان در آن‌ها به کار گرفته شده است. همه‌ی قصه‌ها واجد این سه خصوصیت عمده هستند: خرق عادت، بی‌رنگ ضعیف، کلی‌گرایی.

رمانس

رمانس قصه‌ی خیالی منثور یا منظومی است که به وقایع غیر عادی یا شگفت‌انگیز توجه می‌کند و ماجراهای عجیب و غریب و عشق‌بازی‌های اغراق‌آمیز یا اعمال سلحشورانه را به نمایش می‌گذارد.

شکل رمانس در قرن دوازده در فرانسه رونق گرفت و از این کشور به کشورهای غربی دیگر راه یافت. در ابتدا فقط در قالب شعر روایت می‌شد، سپس به‌تدریج به نثر گرایید و عمومیت بیشتری یافت. رمانس، جهان باشکوه و باعظمت غیر واقعی شوالیه‌گری را به نمایش می‌گذارد و برخلاف حماسه فقط به جنگ اختصاص ندارد و بیشتر قصه‌ای خیالی است که جنبه‌ی سرگرم‌کننده دارد و به قهرمان‌های مهذب و اصیل‌زاده‌ای اختصاص می‌یابد که از زندگی روزمره دور بودند و به ماجراهای عاشقانه و شگفت‌انگیز و اغراق‌آمیز دل‌بسته‌اند و در راه وصال محبوب، قهرمان زن، به اعمال جسورانه و سلحشورانه دست می‌زنند و با جادوگران و شخصیت‌های شریر می‌جنگند. رمانس‌ها به‌ندرت دارای محتوای اخلاقی هستند. از رمانس‌های معروف که به فارسی هم ترجمه شده، *تریستان و ایزوت*، نوشته‌ی «ژوزف بدیه» نویسنده‌ی فرانسوی است. رمانس‌ها وجوه اشتراک بسیاری هم از نظر ساختاری و هم از نظر معنایی با قصه‌های بلند فارسی دارند، اما خاستگاهشان و حضور قهرمان‌های اشرافی و درباری در آنها و سبک فاخرشان آنها را از قصه‌های بلند فارسی متفاوت می‌کند. با این حال بعضی قصه‌های متأخر فارسی، از قبیل داستان *امیرارسلان نامدار* یا حتی *حسین کرد شبستری*، می‌توانند در این گروه، جا بگیرند.

رمان

رمان مهم‌ترین و معروف‌ترین شکل تبلوریافته‌ی ادبی روزگار ماست. گونه‌ی رمان با داستان *دن‌کیشوت* اثر سروانتس (نویسنده و شاعر اسپانیایی، ۱۵۴۷ـ۱۶۱۷) در خلال سال‌های ۱۶۰۵ تا ۱۶۱۵ تولد یافته است.

نمی‌توان تعریف جامع و مانعی از رمان ارائه داد که همه‌ی انواع گوناگون آن

را دربر بگیرد. در اینجا فقط دو تعریف از تعریف‌های بسیاری که برای رمان ارائه شده، ذکر می‌شود: تعریف رمان در *فرهنگ وبستر* چنین آمده:

«نثر روایتی خلاقه‌ای با طول شایان توجه و پیچیدگی خاص که با تجربه‌ی انسانی همراه با تخیل سروکار داشته باشد و از طریق توالی حوادث بیان شود و در آن گروهی از شخصیت‌ها در صحنه‌ی مشخصی شرکت داشته باشند.»

و در *فرهنگ اصطلاحات ادبی «هاری‌شا»* رمان چنین تعریف شده:

«روایتِ منثورِ داستانی طولانی که شخصیت‌ها و حضورشان را در سازمان‌بندی مرتبی از وقایع و صحنه‌ها تصویر کند ... هر رمان شرح و نقدی است از زندگی و متضمن «کش‌مکش»، «شخصیت‌ها»، «عمل»، «صحنه‌ها»، «پی‌رنگ» و «درونمایه» است.»

داستان کوتاه

داستان کوتاه، به شکل و الگوی امروزی در قرن نوزدهم ظهور کرد. اولین‌بار ادگار آلن‌پو در سال ۱۸۴۲ داستان کوتاه را تعریف کرد و اصول انتقادی و فنی خاصی را ارائه داد که تفاوت میان شکل‌های کوتاه و بلند داستان‌نویسی را مشخص می‌کرد. اما برخلاف اصولی که «پو» ارائه داده بود، داستان‌های کوتاهی که در قرن نوزدهم نوشته می‌شد، فاقد ساختمان حساب‌شده و محکم بود و به آن‌ها قصه، طرح، لطیفه و حتی مقاله می‌گفتند.

در طی یک قرن و نیم که از طلوع داستان کوتاه می‌گذرد، این نوع اثر ادبی در بیشتر کشورهای جهان، مقام و مرتبه‌ای والا برای خود دست‌وپا کرده است. با گذشت زمان، انواع گوناگونی از داستان‌های کوتاه به وجود آمده است و داستان کوتاه، تنوع و تکامل بسیاری یافته و به همین دلیل تعریف‌های معمولی و قدیمی، به اصطلاح تعریف‌های سنگ شده، قابلیت انعطاف و جامعیت خود را از دست داده است.

در *فرهنگ وبستر* برای داستان کوتاه تعریفی آمده است که به نسبت از

تعریف‌های دیگر کامل‌تر است و بر اغلب داستان‌های کوتاهی که امروز نوشته می‌شود، قابل تطبیق است:

«داستان کوتاه، روایت به نسبت کوتاه خلاقه‌ای است که نوعاً سروکارش با گروهی محدود از شخصیت‌هاست که در عمل منفردی شرکت دارند و غالباً با مدد گرفتن از وحدت تأثیر، بیشتر برآفرینش حال و هوا تمرکز می‌یابد تا داستان‌گویی.»

از آنجا که داستان کوتاه اغلب آنات و تغییرات مداوم زندگی فردی و اجتماعی را روایت می‌کند، طبعاً برای بیان این تغییرات به قالب‌های متنوعی نیازمند است. از این‌رو داستان کوتاه، پیوسته محمل تجربه‌های تازه است و انواع گوناگون و رنگارنگی از آن آفریده شده و می‌شود و نویسندگان بزرگ و نابغه هر کدام نوع تازه‌ای از آن را به نام خود ثبت کرده‌اند.[۱]

خصوصیات انواع مهم داستان کوتاه از بدو پیدایش تاکنون به اجمال چنین است:

داستان‌هایی که حادثه‌پردازانه است و گاهی پایان شگفت‌انگیزی دارد و لطیفه‌وار است و از آن‌ها به‌عنوان داستان‌های پی‌رنگی یاد می‌کنند. مثل داستان کوتاه *گردن‌بند* نوشته‌ی گی‌دوموپاسان و داستان کوتاه *عروسک پشت پرده* از هدایت، و نیز داستان کوتاه *کباب غاز* نوشته‌ی محمدعلی جمالزاده.

داستان‌هایی که برشی از زندگی است و لحظه‌ها و موقعیت‌های نمونه‌ای شخصیت داستان را تصویر می‌کند، به طوری که خواننده به خصلت و کیفیت زندگی نوعی این شخصیت پی می‌برد، مثل اغلب داستان‌های کوتاه آنتوان چخوف و داستان کوتاه *یه‌ره نچکا* از بزرگ علوی.

داستان‌هایی که نمادین و تمثیلی است، مثل *پزشک دهکده* نوشته‌ی فرانتس کافکا و داستان کوتاه *قفس* از صادق چوبک.

داستان‌هایی که ضبط ساده‌ای است از روایتی گفتارگونه و در طی داستان، خصوصیت‌های اخلاقی و روانی شخصیت یا شخصیت‌هایی تصویر می‌شود و به

---

۱. میرصادقی، جمال، *عناصر داستان*، ص ۲۱ـ ۲۸ (کوتاه شده).

اصطلاح «داستان شخصیتی» را به وجود می‌آورد، مثل داستان کوتاه *سلمانی* نوشته‌ی رینگ لاردنر و بعضی از داستان‌های کوتاه سامرست موام و داستان کوتاه *شوهر آمریکایی* از جلال آل احمد.

داستان‌هایی که در پایان به لحظه‌ای کشانده می‌شود و این لحظه ناگهان مفهوم همه‌ی داستان را آشکار می‌کند و یکی از شخصیت‌های داستان، معرفت و ادراکی نسبت به حقایق امور اطراف خود پیدا می‌کند و این ادراک و معرفت بر بینش و جهان‌بینی او تأثیر می‌گذارد. به این لحظه‌ی مکاشفه «تجلی» یا «ظهور» (epiphany) می‌گویند، مثل داستان کوتاه *مردگان* نوشته‌ی جیمز جویس و داستان کوتاه *خرچسونه* از جمال میرصادقی.

داستان‌هایی که روایت ساده و بی‌آرایش از عملی است که هنرمندانه ساخته شده باشد و در پس ظاهر آن مفهوم جنبی دیگری نهفته باشد، مثل داستان کوتاه *ده سرخ‌پوست* نوشته‌ی ارنست همینگوی و داستان کوتاه *عدل* از صادق چوبک.

داستان‌هایی که برشی از زندگی نیست و اغلب ترکیبی از داستان کوتاه و مقاله است و بر شخصیت تأکید نمی‌شود و فضا و رنگ و طراحی داستان، شخصیت‌ها را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و داستان از پی‌رنگ‌های متعدد و مجزا شکل می‌گیرد، این خصوصیت تازه‌ای است که در بعضی از آثار داستان‌نویسان امریکای لاتین، به‌خصوص داستان‌های کوتاه بورخس دیده می‌شود، مثل داستان کوتاه *درون‌مایه‌ی خائن و قهرمان*.

در پایان به این نکته‌ی اساسی اشاره می‌شود که در اغلب داستان‌های کوتاه و رمان‌های کمال‌یافته‌ی امروزی بر سه خصوصیت مهم می‌توان انگشت گذاشت: حقیقت‌مانندی، پی‌رنگ غنی، و روان‌شناسی فردی و گروهی و تجزیه و تحلیل‌های روحی و خلقی.

از حکایت‌های گذشته تا داستان‌نویسی امروز**

سیروس شمیسا

داستان‌نویسی در ایران زمینه‌ای گسترده و مهم داشته است و سابقه‌ی آن به پیش از اسلام می‌رسد، اما سنت داستان‌نویسی پس از اسلام، معمولاً به سمت داستان‌های منظوم متمایل است و داستان‌پردازان معروف ایران (فخرالدین اسعد گرگانی، نظامی، جامی و غیره) که آثاری چون *ورقه و گلشاه*، *ویس و رامین*، *خسرو و شیرین* و *وامق و عذرا* را پدید آورده‌اند، شاعر بوده‌اند. این نمونه‌ها را می‌توان داستان بلند به‌شمار آورد که در مقابل نوع دیگری از داستان که به «حکایت» مشهور است، قرار دارد.

حکایت داستان کوتاهی است که گاه به صورت مستقل و گاه به صورت اپیزود (داستان فرعی) در متن داستان بلند دیگری می‌آید و در مواردی هم همانند *هزار و یک شب* و *سندبادنامه* شکل حکایت در حکایت دارد که از سنت‌های آریایی است و در ادبیات هند نیز ریشه دارد. آنچه درباره‌ی داستان‌ها و حکایت‌های کهن ایرانی می‌توان گفت آن است که:

۱. ساختار داستان‌های بلند و حکایت، یکسان است و تنها تفاوت میان آن‌ها در طول داستان است.

۲. هدف از داستان یا بیان اندیشه‌ای عرفانی و اخلاقی است، مثل حکایات *مثنوی* و *کلیله و دمنه* یا مانند *هزار و یک‌شب* جنبه‌ی سرگرمی دارد.

۳. در قصه، شخصیت‌پردازی به شیوه‌ی رمان و داستان کوتاه معاصر، وجود ندارد، قهرمانان یا بسیار خوب‌اند یا بسیار بد و در هاله‌ای از افراط و تفریط، از جنبه‌ی واقعی دور شده‌اند. مجنون یک عاشق محض است و از دیدگاه عشق، کامل و امیرارسلان پهلوانی مطلق است. همچنین در اغلب موارد قهرمان و ضد قهرمان به صورت قرینه روبه‌روی هم قرار می‌گیرند همچون شمس وزیر و قمر وزیر در داستان

امیرارسلان یا وزیر دست راست و وزیر دست چپ در اغلب قصه‌های کهن. بنابراین شخصیت قهرمان در طول داستان و ماجراها، ثابت است و هیچ‌گونه تغییر و تکاملی را برنمی‌تابد.

۴. زبان همه‌ی شخصیت‌ها یکسان است، شاه و درباریان و مردم کوچه و بازار و حکیم، همه یکسان سخن می‌گویند و زبان نقشی در جلوه دادن شخصیت، روحیه یا موقعیت اجتماعی قهرمانان ندارد.

۵. در قصه به عوالم درونی و ذهنیت شخصیت‌ها پرداخته نمی‌شود و به اوصاف خارجی اکتفا می‌شود.

۶. این داستان‌ها معمولاً از طرح (پلات) ساده‌ای برخوردارند و نویسنده هیچ کوششی به خرج نمی‌دهد تا خواننده از آغاز، پایان داستان را درنیابد و گاهی کار برعکس است و نویسنده یا شاعر در همان ابتدا، فرجام کار را گوشزد می‌کند. به‌ویژه به کارگیری عنوان‌های نسبتاً طولانی در آغاز قسمت‌های مختلف داستان، به‌کلی کار را یکسره می‌کند و اندک ابهامی در ادراک پایان داستان، باقی نمی‌گذارد.

۷. در پایان داستان سرنوشت تمام شخصیت‌ها معلوم می‌شود و هیچ نقطه‌ی ابهامی در داستان باقی نمی‌ماند.[۱]

داستان‌نویسی به سبک غربی در ایران سابقه‌ی چندانی ندارد و بعد از مشروطیت، پاگرفته است. نخستین‌بار به طور جدی، جمالزاده با نگارش *یکی بود یکی نبود* (۱۳۰۰ هـ.ش) و بعد از او صادق هدایت، داستان کوتاه را به سبک امروزی در ایران رواج دادند و پس از ایشان نویسندگانی چون صادق چوبک، بزرگ علوی، ابراهیم گلستان، جلال آل احمد و هوشنگ گلشیری نمونه‌های درخشانی از داستان‌های کوتاه و بلند به وجود آوردند.[۲]

---

۱. شمیسا، سیروس، *انواع ادبی*، ص ۱۹۸ـ۲۰۱.

۲. برای آگاهی بیشتر درباره‌ی ویژگیهای داستان‌پردازی به سبک اروپایی، به مقاله‌ی «ادبیات داستانی» در همین کتاب رجوع کنید.

نویسندگان پیشرو امروز، شیوه‌های دیگر داستان‌نویسی را تجربه می‌کنند که با عنوان عمومی «مدرن» شناخته می‌شود. داستان‌های مدرن در قیاس با نمونه‌های شناخته شده‌ی داستان کوتاه یا رمان، ویژگی‌هایی دارند که آن‌ها را از یکدیگر متمایز می‌کند؛ در درس بعد اصلی‌ترین تمایزهای این دو گونه داستان‌پردازی ـ یعنی داستان‌های شناخته شده یا سنتی، با داستان‌های مدرن ـ به قلم یکی از نویسندگان امروز، بررسی می‌شود.

گوهر بی گوهری
خاکستری

شهریار مندنی‌پور

چیست آن گوهری که «داستان مدرن» را از «داستان سنتی» و «قصه» سوا می کند؟ پاسخی قطعی نیست. چرا که هنر به‌سختی تن به تعریف می‌دهد و «مدرنیسم» سخت‌تر. اما:

قصه‌ی مادربزرگانه روایت می کند: «یکی بود و یکی نبود. در سرزمینی دور نزدیک‌های «کوه قاف» دختر فقیر و زیبایی بود که تک و تار و تنها توی یک کلبه خرابه زندگانی می کرد...» و آخر قصه نقل می کند: «... و سالیان سال به خوبی و خوشی با هم زندگی کردند.»

داستان سنتی شرح می‌دهد: «به روزهای تلخ و شب‌های وحشت پس از کودتای مرداد ۱۳۳۲، تنهایی سارا را حتی کبوترِ جفت‌مرده، حتی تک‌برگی مانده بر یک افرای خزان‌زده هم نداشت. زیباییِ محزون او در خانه‌ای رو به ویرانی می‌پژمرد. به هنگامه‌ی تلاطم مبارزه، پدر سارا، آن جان‌سوخته‌ی نحیف، با خود اندیشیده بود: ماندن و ستیز برای وطن، یا گریز با دخترم به آن سوی مرز... و شبی که سربازها برای دستگیری‌اش آمدند، وسایل شخصی‌اش را در بقچه‌ای آماده کرده بود. بی‌او، باغچه‌ی خانه را علف‌های هرز سخت‌جان گرفته بودند. پنجره‌ها، انگار به خیانت، باز می‌شدند. و از سقف، باران همچون چک‌چک زردابه‌ای از کاهگل می‌چکید. شب تا شب، سارا، کابوس آشام، روزنامه‌های پدر را، در بخاری دیواری می‌سوزاند. کلمات درشت نوید، خوشبختی، امید و... قهوه‌ای می‌شدند، گُر می‌گرفتند و بعد خرده‌پوسته‌های سیاه، به دهانه‌ی دودکش مکیده می‌شدند... اما شبی، درِ متروک آن خانه کوفته شد. «داوود» یکراست از زندان پیغامی از پدر سارا

آورده بود...» و در انتها، داستان به شرح می‌گوید: «داوود با خود اندیشید که همیشه‌ی ما همین‌طورها بوده است: عاشقی، بعد... پس بدرود سارای زیبا... سراغ بسته‌ی اعلامیه رفت. اما نبود. قبل از او، سارا تصمیم گرفته بود...».

داستان مدرن می‌اندیشد: «صدای کوفته‌شدن لنگه‌های پنجره بود بر هم، شاید، یا کابوسی بیدار شد در باد. سارا از بازتابِ شعله‌های روزنامه‌ها بر سقفِ پر لک اتاق تسلا می‌گرفت. یازدهم فروردین سوخت. دوشنبه‌ی اردیبهشتی سوخت. خرده‌پوسته‌های سیاه، کلمات روزگار گذشته در اتاق پرواز می‌کردند و صدای سارا، خواب کلمات روزگار امروز را بیدار می‌کرد در ذهنش، که «... چه خواب‌های خوشی دیده بود مرگ، برای ما! چه آوازهای شادی می‌خواند سنگ... نه پدر! من دروغ گفتم که یادم نیست، وقتی که مادر صدایم زد بچه که بودم، که آفتاب بود توی حیاط، ماهی قرمز بود توی حوض؛ و مادر گفت دخترم عروسکت را دنیا نیاور وقتی که پدر یادش می‌رود عشق پرنده نبوده است لب آبچک بام؛ و داوود زانو زد کنار باغچه و علف‌ها را مشت مشت کند، اما هنوز می‌روییدند در خیالشان بیچاره‌ها و داوود دست یک عروسک پوسیده را پیدا کرد زیر علف‌ها، چون یادم بود که مادر گفت برای دختر خوب حرف‌گوش‌کن خودم... پدر! تو وقتی درآیی، عروسک موهایش سفید و خواب‌های خوش من لکه‌های سیاه بر سقف و پنجره قهقهه و داوود زیر باران... پدر! مگر مادر گنجشکی بود لبه‌ی بام و عشق کشتی کاغذی که ساختی روی آب حوض؟!».

و این‌گونه: **قصه** روایت کرده بود. داستان سنتی شرح داده است و داستان مدرن می‌اندیشد به یک ماجرا و انسان‌های آن ماجرا.[1] قصه، بی‌زمان (یکی بود یکی نبود...)، بی‌مکان (قاف) با آدم‌های بی‌خصوصیت و حادثه‌های بدون علت و معلول. **داستان سنتی** در زمان و مکان خاص، با آدم‌های عینی و هرچه واقع‌گراتر و ساعی بر باورآوری. و **داستان مدرن**، اگرچه زمان و مکانش خاص و واقعی است، اما اصل و

---

۱. برداشتی از گفته‌ی «میلان کوندرا» در *هنر رمان*.

گوهره‌اش در زبان، ماجرایش در زبان و نقطه اوجش هم در زبان می‌باشد. بسا داستان مدرن که حادثه‌هایشان در ذهن شخصیت داستان رخ نموده‌اند و نقطه اوجشان نه افشای یک راز، نه یک قتل، نه جدایی یک عشق، که کشفی درونی، در ذهن شخصیت بوده است. آدم‌های بی‌روان قصه، در داستان سنتی، صاحب صفت‌های قطعی و همیشگی می‌شوند: زیبا، شجاع، موذی، ریاکار، احساساتی... اما وقتی آن راوی همه‌چیزدان، آن دانای کل داستان‌های سنتی خاموشی گرفت، برای راوی داستان مدرن که بسا اوقات «من» (زاویه‌ی دید اول شخص) است، آدم‌ها می‌شوند احتمالات کردارهای گوناگون در موقعیت‌های گوناگون، پس صفت‌ها هم نسبی می‌شوند و شخصیتی که صادق بوده در صحنه‌ای، دروغ می گوید به صحنه‌ی دیگری. و اگر شخصیت‌های داستان سنتی، سفید، روشن، زیبا، نیک... به یکسو و سیاه، کدر، زشت، شرور... به دیگرسو بوده‌اند، آدم‌های داستان مدرن خاکستری‌اند. اگر یقین و قطعیت بر هر آنچه اتفاق افتاده، داستان سنتی را آسوده‌خاطر می‌داشته، در داستان مدرن، «عدم قطعیت» حاکم است بر همه‌ی دیده‌ها و شنیده‌ها و حتی یادها... .

و سرانجام، داستان مدرن، داستان جستجو در زمان‌های گمگشته و تنهایی و تردید در خاطره‌های بر جای مانده است... .

ماهی و جفتش

ابراهیم گلستان

مرد به ماهی‌ها نگاه می‌کرد. ماهی‌ها پشت شیشه آرام و آویزان بودند. پشت شیشه برایشان از تخته‌سنگ‌ها آبگیری ساخته بودند که بزرگ بود و دیواره‌اش دور می‌شد و دوریش در نیمه‌ی تاریکی می‌رفت. دیواره‌ی روبه‌روی مرد از شیشه بود. در نیمه‌ی تاریکی راهرو غارمانند در هر دو سو از این دیوارها بود که هر کدام آبگیری بودند نمایشگاه ماهی‌های جور به جور و رنگارنگ. هر آبگیر را نوری از بالا روشن می‌کرد. نور دیده نمی‌شد اما اثرش روشنایی آبگیر بود. و مرد اکنون نشسته بود و به ماهی‌ها در روشنایی سرد و ساکت نگاه می‌کرد.

ماهی‌ها پشت شیشه آرام و آویزان بودند. انگار پرنده بودند، بی‌پر زدن؛ انگار در هوا بودند. اگر گاهی حبابی بالا نمی‌رفت آب بودن فضایشان حس نمی‌شد. حباب و همچنین حرکت کم و کند پره‌هایشان. مرد در ته دور روبه‌رو دو ماهی را دید که با هم بودند.

دو ماهی بزرگ نبودند؛ با هم بودند. اکنون سرهایشان کنار هم بود و دم‌هایشان از هم جدا. دور بودند. ناگهان جنبیدند و رو به بالا رفتند و میان راه چرخیدند و دوباره سرازیر شدند و باز کنار هم ماندند. انگار می‌خواستند یکدیگر را ببوسند اما باز با هم از هم جدا شدند و لولیدند و رفتند و آمدند.

مرد نشست. اندیشید هرگز این‌همه یک‌دمی ندیده بوده است. هر ماهی برای خویش شنا می‌کند و گشت و گذار ساده‌ی خود را دارد. در آبگیرهای دیگر و بیرون از آبگیرها در دنیا، در بیشه، در کوچه، ماهی و مرغ و آدم را دیده بود و در آسمان ستاره‌ها را دیده بود که می‌گشتند، می‌رفتند اما هرگز نه این‌همه هماهنگ. در پاییز برگ‌ها با هم نمی‌ریزند و سبزه‌های نوروزی روی کوزه‌ها با هم نرستند و چشمک ستاره‌ها این‌همه با هم نبود. اما باران، شاید باران، شاید رشته‌های ریزان با

هم باریدند و شاید بخار از روی دریا به یک نفس برخاست. اما او ندیده بود. هرگز ندیده بود.

دو ماهی شاید از بس با هم بودند همسان بودند یا شاید چون همسان بودند همدم بودند. گردش هماهنگ از همدمی بود یا همدمی از گردش هماهنگ زاده بود؟ یا شاید همزاد بودند. آیا ماهی همزادی دارد؟

مرد آهنگی نمی‌شنید اما پسندید بیندیشد که ماهی نوایی دارد، یا گوش شنوایی، که آهنگ یگانگی می‌پذیرد. اما چرا نه ماهیان دیگر؟

دو ماهی آشنا بودند. دو ماهی زندگی در آبگیر تنگ را با رقص موزونی مزین کرده بودند.

اما چگونه همچنان خواهند رقصید؟ از اینجا تا کجا خواهند رقصید؟

یک پیرزن که دست کودکی را گرفته بود آمد و پیش آبگیر به تماشا ایستاد و پیش دیدِ مرد را گرفت.

زن با انگشت ماهی‌ها را به کودک نشان می‌داد. مرد برخاست و سوی آبگیر رفت. ماهی‌ها زیبا بودند و رفتارشان آزاد و نرم بود و آبگیر خوش روشنایی بود و همه‌چیز سکون سبکی داشت. زن با انگشت ماهی‌ها را به کودک نشان می‌داد؛ بعد خواست کودک را بلند کند تا او بهتر ببیند، زورش نرسید. مرد زیر بغل کودک را گرفت و او را بلند کرد. پیرزن گفت «ممنون، آقا.»

اندکی که گذشت مرد به کودک گفت: «ببین اون دوتا چه قشنگ با همن.»

دو ماهی اکنون سینه به سینه هم داشتند و پرک‌هایشان نرم و مواج با هم می‌جنبیدند. نور نرم انتهای آبگیر مثل خواب صبح‌های زود بود و تخته‌سنگ را مثل یک حباب می‌نمود، پاک و صاف و راحت و سبک.

دو ماهی اکنون با هم از هم دور شدند تا با هم به هم نزدیک شوند و کنار هم سُر بخورند، مرد به کودک گفت: «ببین اون دوتا چه قشنگ با همن.»

کودک اندکی بعد پرسید: «کدوم دوتا.»

مرد گفت: «اون دوتا. اون دوتا را می‌گم. اون دوتا را ببین.» و با انگشت به

دیوار شیشه‌ای آبگیر زد. روی شیشه کسی با سوزن یا میخ یادگاری نوشته بود.

کودک اندکی بعد گفت: «دوتا نیستن.»

مرد گفت: «اون، آآ، اون، اون دو تا.»

کودک گفت: «همونا. دوتا نیسن. یکیش عکسه که تو شیشه اونوری افتاده.»

مرد اندکی بعد کودک را به زمین گذاشت. آنگاه رفت به تماشای آبگیرهای دیگر.[۱]

۱. میرصادقی، جمال، *جهان داستان (ایران)*، ص ۱۷۷ـ۱۷۹.

تفسیر داستان «ماهی و جفتش»

داستان «ماهی و جفتش» با مسأله‌ی ذهنی همیشگی بشر سروکار دارد.

«هر موجودی تنهاست، تنها زاده می‌شود و تنها می‌میرد.»

راوی داستان، در آبگیر بلورین ماهیی را می‌بیند که با ماهی دیگری که در عنوان داستان از آن به عنوان جفت یاد می‌شود، یگانه و همراه است. آن‌قدر همراه و یگانه که او را به شگفت می‌اندازد.

«مرد نشست. اندیشید هرگز این‌همه یک‌دمی ندیده بوده است. هر ماهی برای خویش شنا می‌کند و گشت و گذار ساده‌ی خود را دارد. در آبگیرهای دیگر و بیرون از آبگیرها در دنیا، در بیشه، در کوچه، ماهی و مرغ و آدم را دیده بود و در آسمان ستاره‌ها را دیده بود که می‌گشتند، می‌رفتند اما هرگز نه این‌همه هماهنگ.»

در شگفتی خود می‌ماند و جوابی برای آن پیدا نمی‌کند تا کودکی او را از اشتباه درمی‌آورد.

کودک اندکی بعد گفت: «دوتا نیسن.»

مرد گفت: «اون، آآ، اون، اون دوتا.»

کودک گفت: «همونا. دوتا نیسن. یکیش عکسه که تو شیشه اونوری افتاده.»

پایان داستان تأییدی است بر ذهنیت راوی داستان، «هر موجودی تنهاست. درنتیجه 'انسان تنهاست'.» بر اساس چنین درونمایه‌ای، داستان‌های کوتاه و رمان‌های شاهکار بسیاری نوشته شده است، ازجمله *صد سال تنهایی* اثر دنیاگیر و ممتاز گابریل گارسیا مارکز، نویسنده‌ی کلمبیایی.

خواننده ممکن است از خود بپرسد که چطور مرد متوجه نمی‌شود که ماهی آبگیر دو تا نیست و کودک با اولین نگاه متوجه می‌شود. نویسنده به این اصل پی‌رنگی توجه داشته و در دو جمله، غیر مستقیم اشاره دارد که مرد به آبگیر نزدیک

نبوده، در جمله اول پیرزن می‌آید میان مرد و آبگیر قرار می‌گیرد که یعنی مرد با فاصله به آبگیر نگاه می‌کرده.

«یک پیرزن که دست کودکی را گرفته بود آمد و پیش آبگیر به تماشا ایستاد و پیش دیدِ مرا گرفت.»

جمله دوم صراحت بیشتری دارد.

«مرد برخاست و سوی آبگیر رفت.»

یعنی پیش از آمدن پیرزن و کودک، مرد از آبگیر دور بوده و به همین دلیل ماهی را دو تا می‌دیده. توجه به این اصل پی‌رنگی حقیقت مانندی داستان را بیشتر تحقق می‌بخشد.

در میان داستان‌نویسان ایران، جلال آل احمد و ابراهیم گلستان، سبک‌گرا هستند، یعنی به علت بالا بودن بسامد (frequency) عناصر سبکی (واژگان، نحو، معنی‌شناسی و موسیقی) در قیاس با نویسندگان دیگر ایرانی از آن‌ها به‌عنوان داستان‌نویسان صاحب سبک نام می‌برند، همان‌طور که در ادبیات غرب هنری جیمز و همینگوی نویسندگان سبک‌گرا هستند.

شیوه‌ی نگارش آل احمد شیوه‌ی گفتاری یا محاوره‌ای است و سبک ابراهیم گلستان ادبی و نوشتاری.

«نثر نوشتاری یا نثر ادبی، نثری است که در آن نویسنده با دقت بسیار به انتخاب کلمات فصیح و خوش‌آهنگ و فاخر می‌پردازد، ترکیب‌های تازه می‌سازد و شیوه‌ی بیانی ادیبانه انتخاب می‌کند. در بسیاری موارد، این شیوه‌ی بیان، رنگ و صورتی باستان‌گرایانه به خود می‌گیرد و به‌خصوص از جهت ترتیب اجزاء جمله و کاربرد ضمایر به شیوه گذشتگان گرایش دارد.»[۱]

نثر گلستان در عین آنکه کیفیت نثر نوشتاری یا ادبی دارد اما باستان‌گرایانه نیست، و اگرچه از نثر متن‌های ادبی گذشتگان بسیار متأثر است، از نظر ترتیب اجزاء جمله و کاربرد ضمایر و انتخاب واژگان، شبیه نوشته‌های متون ادبی گذشته نیست.

---

۱. میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی، *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*.

همین خصوصیت، نثر او را از نویسندگان دیگری که با نثر نوشتاری می‌نویسند، ممتاز می‌کند؛ نویسندگانی چون م. ا. به‌آذین از متقدمان و محمود دولت‌آبادی از متأخران و تا آنجا که من می‌دانم تاکنون هیچ‌یک از داستان‌نویسان هم‌زمان و بعد از گلستان نتوانسته‌اند نثری چون نثر او در داستان‌هایشان ارائه دهند.

گلستان این دوگانگی ارزشمند و بی‌نظیر، یعنی نوشتاری بودن نثر و باستان‌گرایانه نبودن آن را محتملاً با توجه به نثر بعضی از نویسندگان امریکایی از جمله گرترود اشتاین و همینگوی توانسته است پدید آورد.

داستان *ماهی و جفتش* را به‌عنوان نمونه‌ی موفقی از آثار او می‌توان مثال زد. داستان در زاویه دید دانای کل محدود به ذهن مرد به شیوه‌ی تک‌گویی درونی غیر مستقیم نوشته شده است و کیفیت نثر، حسی و عاطفی است، و بی‌آنکه زیاد صراحت داشته باشد، روان و منسجم است و ذهنیت عمیق شخصیت داستان را به خواننده منتقل می‌کند. نثر داستان نوشتاری است بی‌آنکه باستان‌گرا باشد، از واژه‌های ادبی و فصیح قدیمی و سیاق نثر گذشتگان و کاربرد ضمایر استفاده نشده است. حتی می‌بینیم نویسنده در ارائه آن رعایت زمان افعال را نکرده است و در نوشتن بیشتر به کیفیت شعری و موسیقی کلمه‌ها توجه شده است. به این قطعه توجه کنید:

«در پاییز برگ‌ها با هم نمی‌ریزند و سبزه‌های نوروزی روی کوزه‌ها با هم نرستند و چشمک ستاره‌ها این‌همه با هم نبود. اما باران، شاید باران، شاید رشته‌های ریزان با هم باریدند و شاید بخار از روی دریا به یک نفس برخاست. اما او ندیده بود. هرگز ندیده بود.»

با توجه به صیغه‌ی مضارع اخباری «نمی‌ریزند»، افعال جمله‌های بعد باید بر طبق سیاق جمله «نمی‌رویند»، «نیست» یا «نیستند»، «نمی‌بارند»، «برنمی‌خیزند» و «ندیده است» آورده شود یا با توجه به افعال جمله‌های قبلی و پایانی قطعه، افعال باید به این صورت می‌آمد؛ «نمی‌ریختند»، «نمی‌رستند»، «نمی‌باریدند» و «برنمی‌خاست».

اما می‌بینیم نویسنده با توجه به وزن و آهنگ کلمه‌ها، نحو عبارت‌ها را به‌هم ریخته و چنان استادانه چنین کاری کرده که در بار اول خواندن داستان، خواننده

متوجه آن نمی‌شود. در طول داستان چند بار دیگر نیز چنین تغییری در زمان افعال آمده است تا موسیقی جمله‌ها محفوظ بماند.

ابراهیم گلستان، از الگوی نگارش بعضی از نویسندگان امریکایی متأثر است، به‌ویژه شیوه‌ی نگارش همینگوی در آثار او آشکار است: «جمله‌ها کوتاه است و در عین کوتاهی کارساز و مؤثر است. گفته شده که این شیوه‌ی جمله‌پردازی را همینگوی از خانم گرترود اشتاین نویسنده‌ی امریکایی آموخته است. در این شیوه‌ی نوشتن، جمله‌ها تکراری و پی‌درپی می‌آید که با حرف عطف «و» به هم می‌پیوندند و تصویرهای ارائه شده در سرتاسر بند مرتب تکرار می‌شود تا در ذهن خواننده کاملاً بنشیند.»[۱]

در داستان *ماهی و جفتش* نیز می‌توان چنین نظم و الگوی نگارش را در جمله‌های داستان دید. در این داستان، ابراهیم گلستان، به جای ضمیر، اسم را تکرار می‌کند، همه‌چیز را تکرار می‌کند، به یک‌بار گفتن کفایت نمی‌کند، همه‌چیز به تکرار می‌آید و در هر تکراری بخشی از جمله عوض می‌شود. درواقع واحد معنی، جمله نیست، بلکه بند است. به این قطعه توجه کنید:

«مرد به ماهی‌ها نگاه می‌کرد. ماهی‌ها پشت شیشه آرام و آویزان بودند. پشت شیشه برایشان از تخته‌سنگ‌ها آبگیری ساخته بودند که بزرگ بود و دیواره‌اش دور می‌شد و دوریش در نیمه تاریکی می‌رفت. دیواره‌ی روبه‌روی مرد از شیشه بود. در نیمه تاریکی راهرو غارمانند در هر سوی از این دیواره‌ها بود که هر کدام آبگیری بودند نمایشگاه ماهی‌های جوربه‌جور و رنگارنگ. هر آبگیر را نوری از بالا روشن می‌کرد. نور دیده نمی‌شد اما اثرش روشنایی آبگیر بود. و مرد اکنون نشسته بود و به ماهی‌ها در روشنایی سرد و ساکت نگاه می‌کرد.»

در طول این بند بعضی کلمه‌های مشخص، تکرار می‌شوند. بند معنی جمله‌ها را می‌سازد و مفهوم خود را به ذهن خواننده انتقال می‌دهد. به‌ظاهر چنین به نظر می‌رسد که این تکرارها گاهی زیادی است، اما ایجاز در داستان کوتاه *ماهی و*

---

۱. میرصادقی، جمال، *جهان داستان (ایران)*، ص ۲۱۰.

جفتش کاملاً رعایت شده است و هر کلمه یا هر جمله‌ای را که بردارید، به تمامیت داستان لطمه زده‌اید. گفته‌اند در میان هنرها، شعر غنایی از نظر ایجاز بر انواع دیگر ادبی برتری دارد و بعد از آن داستان کوتاه است که به ایجاز شعر نزدیک شده است. داستان *ماهی و جفتش* با نثری شاعرانه نوشته شده است و این ایجاز را به کمال دارد. نثر شاعرانه از انواع نثر ادبی یا نوشتاری است.

«نثر شاعرانه نثری است که از کاربرد آراسته و استادانه‌ی زبان (از طریق توجه به هماهنگی کلمات، ضرباهنگ، آرایه‌های ادبی از قبیل تشبیه و استعاره) استفاده می‌کند تا تأثیر بیشتری ببخشد، از این رو، به شعر شباهت بسیار پیدا می‌کند.»[۱]

۱. *همان*، ص ۱۸۱ـ ۱۸۶.

خوانش رمان
چهار امکان بنیادین روایت

حسین رسول‌زاده

تاریخ رمان در مناسبت میان خواننده و متن، چهار نوع «ساختِ روایی» را به یاد می‌آورد. این ساخت‌ها عبارتند از:

۱. ساخت برونگرا،

۲. ساخت درونگرا،

۳. ساخت همگرا،

۴. ساخت فراگرا.

در ساخت برونگرا، رمان بر گونه‌ای از روایت استوار می‌شود که طی آن، نویسنده با بیرونی کردن حوادث، خواننده را در مرکز اطلاعات قرار می‌دهد و عناصرِ علت و معلولی رخدادها را برای خواننده روشن می‌کند. پس آنچه بر شخصیت‌های داستان مجهول می‌ماند، بر خواننده معلوم می‌شود. روایت به گونه‌ای پیش می‌رود که خواننده، تنها با یک گام فاصله، پشت سر رمان‌نویس قرار می‌گیرد و رمان‌نویس، پنهان از شخصیت‌ها، ماجراها و رازهای آن‌ها را به اطلاع خواننده مَحرمِ پشتِ سرش ـ می‌رساند. در رمان *جنایت و مکافات* اثر داستایوسکی، قهرمان اصلی (راسکول نیکف) پیرزن رباخوار و دختر را می‌کشد و فرار می‌کند. خواننده از جریان قتل آگاه است، اما دیگران ـ دیگر شخصیت‌های رمان ـ نمی‌دانند موضوع از چه قرار است. پس به دنبال یافتن قاتل وگشودن راز به تکاپو می‌افتند و تقابل میان دانایی خواننده و جهل شخصیت‌های رمان، موجد تعلیق می‌شود. ممکن است از خود بپرسید، وقتی خواننده همه‌چیز را می‌داند، دیگر کشش و جذابیتی در داستان وجود ندارد تا او را به ادامه‌ی خواندن تشویق کند. پاسخ این است که در رمان مبتنی

بر ساخت برونگرا، آنچه داستان را خواندنی می‌کند، دریافت این واقعیت است که خواننده می‌داند که شخصیت‌ها نمی‌دانند.

ساختِ درونگرا، درست در نقطه‌ی مقابل ساخت برونگرا قرار دارد: شخصیت‌ها می‌دانند، این خواننده است که نمی‌داند. روایت به درون متن و به زندگی درونی شخصیت‌ها معطوف است. پس آنچه (در یک فضای داستانی) بر شخصیت‌ها معلوم می‌شود بر خواننده مجهول می‌ماند. روایت به گونه‌ای پیش می‌رود که خواننده را از مرکز اطلاعات دور می‌کند و او را در برابر گمان‌ها و تأویل‌های متفاوت و متکثر، تنها می‌گذارد. داستان *بچه‌ی مردم* از آل احمد، تک‌گویی مادری است که به دلایل متعدد، ناچار شده، بچه‌اش را از سر خود واکند. خواننده در ابتدای داستان به هیچ‌وجه نمی‌داند چه اتفاقی افتاده است، حال آنکه راوی (مادر) داستان را از آخر شروع می‌کند و درد دل خود را با خواننده زمانی در میان می‌گذارد که بچه را عمداً گم و گور کرده است؛ او می‌داند از چه صحبت می‌کند ولی خواننده باید انتظار بکشد تا بتواند از ماجرا سر درآورد.

ساخت درونگرا از تقابل و تعامل میان دانستگی شخصیت‌ها و نادانستگی خواننده شکل می‌گیرد. گونه‌ای از روایت که با تمرکز و حفظ اطلاعات در درونِ داستان، دانستگی‌های شخصیت‌های رمان را از نظر خواننده، پوشیده نگه می‌دارد و به این‌سان امکانات دیگری از تعلیق و تأویل را پیش‌روی خواننده می‌گستراند.

در ساخت همگرا، شخصیت‌های رمان و خواننده به گونه‌ای مشترک از آنچه اتفاق می‌افتد، مطلع می‌شوند. روایت به گونه‌ای پیش می‌رود که حوادث و رخدادها را در مقابل دیدگان خواننده عریان می‌سازد و شخصیت‌ها و خواننده، مشترکاً و گویی بی‌واسطه و هم‌زمان به دانستگی می‌رسند. ساخت روایی همگرا، هم‌زمان به دو ساخت درونی و بیرونی معطوف می‌شود و دانستگیِ ناشی از اتفاق، میان خواننده و شخصیت‌های رمان تقسیم می‌گردد. خواننده و شخصیت‌های داستانی هر دو می‌دانند چه اتفاقی افتاده است. در داستان *مسخ* اثر فرانتس کافکا، شخصیت اصلی داستان، صبحگاه که از خواب برمی‌خیزد، درمی‌یابد به حشره‌ای تبدیل شده است.

این اتفاقی است که نه‌فقط خودِ او و خواننده، بلکه دیگر شخصیت‌های رمان نیز هم‌زمان از آن آگاهی می‌یابند و روایت، با تمرکززدایی از روند اطلاع‌رسانی، دانستگی را میان آدم‌های درون ماجرا و خواننده‌ای که ماجرا را دنبال می‌کند، به اشتراک می‌رساند. به این ترتیب امکانات غنی و نوینی از تأویل و تعلیق را در برابر خواننده‌ی کُنشگر افتتاح می‌کند. رخدادها مقابل دیدگان خواننده، شخصیت‌های رمان را دربر می‌گیرند.

ساخت فراگرا، از جهتی در نقطه‌ی مقابل ساخت همگرا قرار می‌گیرد: دانستگی غایب است. هیچ‌کس چیزی نمی‌داند نه خواننده و نه شخصیت‌های داستانی. روایت بر هیچ یقینی استوار نیست و خواننده با خوانش متن اگرچه عرصه‌های جذابی از تأویل و آزادی را کشف می‌کند و می‌گشاید اما همچون خود شخصیت‌ها به هیچ دانستگی که حقیقت ماجرا را آشکار سازد، نایل نمی‌شود. شخصیتی را تصور کنید که در یک مکان عمومی به‌ناگاه دچار فراموشی می‌شود و همه‌چیز را از یاد می‌برد و رمان از نظرگاه همین شخصیت روایت شود. چنین متنی، بر انتقال اطلاعات استوار نیست. اگرچه روایت پیش می‌رود، اما هیچ گرهی را نمی‌گشاید، اطلاعات قابل ملاحظه‌ای را مخابره نمی‌کند و نادانستگی، نهایتاً متن را در گونه‌ای تردید و عدم قطعیت رها می‌سازد. هیچ‌کس چیزی نمی‌داند. معنایی که غایب است، هیچ‌جا نیست. نه در نزد شخصیت‌های رمان، نه در نزد خواننده و نه در متن. بخش‌های آغازین از داستان *مونس مادر اسفندیار* نوشته‌ی امیرحسین چهل تن، می‌تواند در شمار چنین داستان‌هایی درآید. این داستان حالت مادری پریشان‌احوال و منتظر را بیان می‌کند که می‌پندارد فرزندش از جبهه بازگشته است. نه خود او، نه خواننده و نه هیچ‌کدام از شخصیت‌های داستان (همسایه‌ها) نمی‌دانند، آیا موضوعِ بازگشت اسفندیار حقیقت دارد یا خیالی است در ذهن مونس؛ و این تعلیق و ندانستگی تا انتهای داستان ادامه می‌یابد.

آنچه آمد شمه‌ای از چهار امکان بنیادین روایت بود که می‌توان از ساختارهای روایی رمان و ادبیات داستانی استخراج کرد. این ساخت‌ها البته در

اساسی‌ترین و بنیادی‌ترین وجه ظهورِ خود، طبقه‌بندی و نامگذاری شده‌اند. چه‌بسا در یک رمان یا داستان کوتاه که یکی از این رویکردها در اصل قرار گرفته، ساخت یا ساخت‌هایی از سه امکان دیگر، وارد شده باشد. مهم این است که بدانیم در کنش و تعامل میان این چهار امکان روایی، وجه غالب با کدام است و به عبارت دیگر، رمان به صورت چیره و اساسی با کدام یک از ساخت‌ها روایت می‌شود.

به هر تقدیر این ساخت‌ها چه در وجه غالب و چه در پیوندهای مغلوب، همچون چهار امکان بنیادین روایت، حرکت رمان را تا به «اکنون» رسانده‌اند. شکی نیست رمان در ادامه‌ی خود ـ در مناسبتی که میان خواننده و متن برقرار می‌کند ـ امکانات بنیادین دیگری را کشف خواهد کرد که هنوز ناشناخته‌اند. این چهار امکان روایت را که در بالا توضیح داده شد، می‌توان چنین برشمرد:

۱. **ساخت برونگرا:** خواننده می‌داند (چه اتفاقی افتاده) شخصیت‌های داستانی نمی‌دانند.

۲. **ساخت درونگرا:** شخصیت‌های داستانی می‌دانند، خواننده نمی‌داند.

۳. **ساخت همگرا:** هم خواننده می‌داند و هم شخصیت‌های داستانی.

۴. **ساخت فراگرا:** نه خواننده می‌داند نه شخصیت‌های داستانی.[۱]

---

۱. رسول‌زاده، حسین، «خوانش رمان»، *نشریه‌ی گیله‌وا*، ضمیمه‌ی شماره ۶۲، ص ۳۴ و ۳۵ (کوتاه شده و با تصرف).

آل

محمد بهمن‌بیگی

نثر فارسی، دوره‌های گوناگونی را از سر گذرانده است. از ویژگی‌های نثر دوره‌ی اول فارسی کوتاهی جمله‌ها و سادگی آن‌هاست. در آن دوره، نثر تنها برای بیان مقصود نوشته می‌شد و نویسنده بی‌توجه به زیبایی و آرایش جمله‌ها، در صورت لزوم از تکرار فعل یا سایر اجزاء جمله خودداری نمی‌کرد، از این‌رو متن به آسانی قابل دریافتن بود. اما در دوره‌های بعد کم‌کم جمله‌ها طولانی شدند، واژه‌ها و ترکیبات عربی افزایش یافتند و با بهره‌گیری از آرایه‌های ادبی نثر، فنی و پیچیده شد.

نویسندگان دوره‌ی بیداری، دیگربار به ساده‌نویسی روی آوردند؛ از لفاظی‌های نثر کاستند و آن را به خدمتِ معنا درآوردند. و امروز نثر رسمی نثری ساده و دریافتنی است. خاطره‌ی زیر را بخوانید و در سادگی و کوتاهی جمله‌ها دقت کنید، پس از آن به پرسش‌های پایان متن پاسخ دهید.

خانواده‌ی صفدر در پریشانی و اضطراب عجیبی به سر می‌برد. از همه‌ی اعضای خانواده پریشان‌تر، زلیخا، همسر صفدر بود. او در انتظار نوزاد بود. در دامن کوهی پرت، در کنار جنگلی انبوه، دور از ماشین و راه ماشین، دور از طبیب و دارو، در انتظار نوزاد بود. در ماه نهم بارداری بود. بی‌حال و سنگین. به‌سختی نفس می‌کشید. قلبش به تندی می‌تپید. چشم و گوشش به‌زحمت می‌دید و می‌شنید.

همه در بیم و هراس بودند. زلیخا از همه بیشتر!

زلیخا از درد زایمان نمی‌ترسید. از اجنه و اشباح نمی‌ترسید. از جن آل که با جگر زن زائو تغذیه می‌کرد، نمی‌ترسید. از پنجه‌ی خونین مرگ و چنگال بی‌رحم اجل نمی‌ترسید. ترس بزرگ‌تری داشت. ترسی سهمگین‌تر و کشنده‌تر از همه‌ی ترس‌ها! می‌ترسید که باز به‌جای پسر، دختر بیاورد و بار دیگر نزد سر و همسر ننگین و شرمنده

شود. پس از چهارده سال ازدواج و هفت دختر پی‌درپی، اکنون نوبت فرزند هشتم رسیده بود.

نام نخستین دخترش گلنار بود. فقط این نام را خود برگزیده بود. اسامی دختران دیگر همه اضطراری و اجباری و همه به امید جلوگیری از تولد مولود دختر انتخاب شده بود: دختربس، گل بس، ماه بس، قزبس، کفایت و کافی.

خانواده‌ی صفدر و زلیخا، عضو یک تیره‌ی کوچک کوه‌نشین جنگلی از ایل بزرگ ممسنی بود. ایل پسر می‌خواست. در ایل تنها پسر بود که می‌توانست اجاق خانه را روشن کند. اجاق پدران دختردار را کور و خاموش می‌پنداشتند. و به حال زار مادران دخترزا غم و غصّه می‌خوردند.

ایل با آن‌همه مادرِ رشید، دختر را حقیر می‌شمرد. ایل با آن‌همه زن سرفراز، چنان زنانی که هنگام شکستِ مردانِ خود، از بیم اسارت به دست دشمنان، گیسو به‌هم می‌بافتند و از قلعه‌های مرتفع خود را به زمین می‌انداختند، دختر را، خواهر را، زن را و مادر را کوچک و ناچیز می‌انگاشت. به دختر ارث نمی‌داد. جهیزیه و مهریه نمی‌داد. او را بر سفره‌ی مرد نمی‌نشاند. دختر را به مدرسه‌ها که تازه باز شده بودند، نمی‌فرستاد. خواهر را با برادر برابر نمی‌دانست. بابتِ بهای دختر، شیربها می‌گرفت. او را گویی می‌فروخت و گاه آن‌چنان گران می‌فروخت که دختر و همسرش را به خاک سیاه می‌نشاند.

در این اجتماعِ کوچکِ لُرزبانِ کوهستانی از اطلاقِ کلمه‌ی بچّه به دختر خودداری می‌شد. فقط پسرها، بچّه‌های خانواده بودند. بارها مهمانان و رهگذران از صفدر شمار فرزندانش را پرسیده بودند و او، شرمنده و سر به زیر، پاسخ داده بود: «بچّه ندارم، چند کنیز دارم.»

زلیخا بارها این عبارت تلخ را از زبان شوهرش شنیده و خون دل خورده بود. زلیخا با همه‌ی این غم‌ها و غصه‌های جانکاه هنوز زن زیبایی بود. سال‌های عمرش از سی نگذشته بود، خرمن گیسوانش هنوز شانه می‌شکست. دو چشم درشت و فتّانش هنوز ضامن عشق و وفای شوهرش بود. پوست بدنش را که به سفیدی برف بود،

خونی سرخ‌تر از آتشِ بلوط سیراب می‌کرد. رنگ رخسارش ترکیبی از برف و خون بود. زلیخا از زیباترین زنان قبیله بود.

همسرش مرد زبده‌ای بود. او با تبرِ تیز و بازوانِ توانایش درختان تنومند گوشه‌ای از جنگل را به زمین افکنده، کشتزار کوچکی فراهم ساخته بود. چند چهارپای ریز و درشت داشت و با کمک زلیخا و دخترها کشت و برداشت مختصری می‌کرد و چرخ زندگی را می‌چرخاند.

دختران زلیخا مانند خودش زیبا بودند. شیربهای هنگفت در انتظارشان بود. چشم‌انداز آینده، روشن به نظر می‌رسید. ولی این دلخوشی‌ها در برابر آن درد بزرگ مثل کاهی بود در مقابل کوه. زلیخا گرفتار درد و داغ بی‌پسری بود. خجل و سر درگریبان بود. در میان زن‌ها و مادرها انگشت‌نما بود. چهارده سال از ازدواجش می‌گذشت و در کنار هفت دختر قد و نیم‌قد حتی یک پسر نداشت. درختی بود بی‌ثمر و چشمه‌ای بود خشک و بی‌آب! غمش توان‌فرسا، روزش بی‌خورشید و شبش بی‌ماه و ستاره بود.

زلیخا بی‌آنکه گناهی کرده باشد گناهکار بود. بی‌آنکه محاکمه‌ای صورت گیرد، محکوم بود. صفدر شریک جرمش بود، ولی او پدر بود. مرد بود. گناهش بخشودنی بود. دوش ناتوان زلیخا برای بارگناه مناسب‌تر و سزاوارتر بود. او زن بود. مادر بود. گناهش غیر قابل بخشایش بود. طعنه‌ها و طنزها، ملامت‌ها و شماتت‌ها همه رو به سوی او داشت. زلیخا دندان روی جگر می‌گذاشت و این شکنجه‌ی عظیم را به دشواری تحمل می‌کرد. تمام ارکان وجودش، زیر این بار گران به لرزه افتاده بود. چاره‌ی کارش فقط پسر بود. سند برائتش فقط پسر بود. دردش را جز پسر درمان دیگری نبود.

مادران دیگر، همسایگان و خویشاوندان، همه پسر داشتند. همه چتر حمایت پسر بر سر داشتند. زلیخا تماشاگر پسران دیگران بود. دست به تفنگ می‌بردند، به شکار می‌رفتند، کشتی می‌گرفتند، فلاخن می‌انداختند، به مدرسه‌ی عشایری می‌رفتند، شعر می‌خواندند، نمایش می‌دادند و در بازی‌های دسته‌جمعی شرکت می‌کردند.

زلیخا با اندوه و حسرت تماشاگر بی‌قرار این صحنه‌های دلاویز و آرزوانگیز می‌شد. جنب‌وجوش جنین را احساس می‌کرد. صدای پای طفل را می‌شنید. دست به شکم می‌برد و در آرزوی پسر آه می‌کشید. پسری که در این بازی‌ها، خودنمایی‌ها و زورآزمایی‌ها شرکت کند. آرزو می‌کرد که او نیز به‌جای کنیز و زرخرید، کودکی آزاد به دنیا بیاورد. کودکی نر و نیرومند تا مایه‌ی فخر و مباهاتش شود. کودکی که کانون سرد خانواده را گرم و فروزان سازد، به مدرسه برود، درس بخواند، جوان و پهلوان شود، پشتیبان او و دخترانش گردد.

زلیخا برای رسیدن به این آرزو راه‌های دراز پیموده بود. دعا گرفته بود. اجاق بوسیده بود. بره و کهره نذر کرده بود. به سراغ شیخ و درویش و چاووش رفته بود. برای زیارت امامزاده‌های گرمسیری، سردسیری، شهری، کوهی، فقیر و غنی، دشت‌ها و کوه‌ها را زیرپا گذاشته بود. به قدمگاه‌ها قدم نهاده بود. به درخت‌های نظرکرده دخیل بسته بود. چارقدش را از سر گرفته و به ضریح‌ها آویخته بود.

دختران زلیخا هم شریک درد مادرشان بودند. آنان نیز با امید و اضطراب در انتظار نوزاد بودند. در آرزوی برادر لحظه‌شماری می‌کردند. برادر می‌خواستند تا گهواره‌اش را بجنبانند، تا برایش لالایی بگویند، تا دورش بگردند، تا کاکل مویش را ببویند، تا کف پایش را ببوسند، تا منجوق مولاقلی و مهره‌ی سلیمان بر کلاه و پیراهنش بدوزند!

دردها از روشنایی‌ها می‌گریزند. دردها با شب‌های تاریک، انس و الفتی دیرینه دارند. درد زلیخا در شبی تاریک آغاز گشت. خبر زایمان در ایل پیچید. زن‌ها دور زائو جمع شدند. یکی از پیرترین آنان که قابله‌ی قبیله بود، دیرتر از دیگران رسید، با وسایل کارش و خورجین دواهایش: زنجبیل، دارچین، فلفل، اسپند، میخک، هل، آویشن، نعناع، قره‌قوروت، نبات، زاج، باروت، نیل، زهره‌ی کلاغ، زهره‌ی روباه، پنجه‌ی پلنگ، پوزه‌ی گرگ، چنگال عقاب و موی یال و دم اسب!...

زلیخا بی‌حال و بی‌رمق، پیچیده در چادرشبی چهارخانه، بر بسترش افتاده بود. بسترش ترکیبی از یک بالش سفت، یک نمد ضخیم، یک جاجیم راه‌راه و یک

پتوی کهنه‌ی سربازی، در کنار اجاق پهن بود. اجاق روشن بود، شعله‌ی آتش و رفت‌وآمد زن‌ها سایه‌روشن متحرکی در اضلاع چادر به وجود آورده بود. گویی اشباح در جنب‌وجوش بودند. دود هیزم و اسپند فضا را غبارآلود و تیره کرده بود. همه از روبه‌رو شدن با واقعه‌ای که داشت اتفاق می‌افتاد در بیم و هراس بودند. کمتر در غم سلامت مادر و بیشتر در اندیشه‌ی تولد پسر بودند.

ابروهای درهم کشیده و چشم‌های هراسان و بی‌فروغ زلیخا نشان می‌داد که از فاجعه وحشت دارد و از احتمال تولد دختر پریشان است.

نگرانی و تشویش محیط خانه و خانواده را فراگرفته بود. زلیخا ضعیف و ناتوان شده بود. با صدایی دردآلود ناله می‌کرد. لب‌هایش را برهم می‌فشرد. پیرزن گریبان او را گشود. چفت‌های پیراهنش را باز کرد. چارقدش را از سر گرفت، ولی مثل اینکه هوای کافی به ریه‌هایش نمی‌رسید. داشت خفه می‌شد. تقلا می‌کرد. دست و پا می‌زد. چاره‌ها و داروهای پیرزن اثر نمی‌کرد. حال زلیخا دم‌به‌دم سخت‌تر می‌شد. زایمان سهل و ساده نبود. این بار گرهی در کار بود. کار زلیخا به بیهوشی کشید. دندانش کلید شد. نه‌فقط دوا بلکه یک قطره آب هم از گلویش فرونمی‌رفت. نفس‌های زلیخا با نَفَسِ اجل درهم آمیخته بود. مرگ در دو قدمی او ایستاده بود. در کشاکش نبردی تن‌به‌تن بود. زلیخا با دشمنی نامرئی گلاویز بود.

پیرزن خطر را دریافت و با صدایی که در گلویش شکست، گفت: آل!

ایل در جنگ طبیعت و ماورای طبیعت گرفتار بود. گرفتار شیاطین و اجنه بود. در میان اجنّه، کینه‌توزتر از همه جنِ «آل» بود. آل پیوسته در هوای ایل می‌چرخید. با ایل ییلاق و قشلاق می‌کرد. همیشه در کمین زائوهای ایل بود. مردم ایل با این دشمن خونین آشنایی دیرین داشتند. بسیاری از خانه‌ها را بی‌سروسامان ساخته بود. بسیاری از مادران را به خاک سیاه سپرده بود. کودکان بسیاری را یتیم، آواره و دربه‌در کرده بود.

آل در زمین و آسمان از هیچ‌چیز و هیچ‌کس جز اسب، جز آهن و جز رنگ سیاه ترس و واهمه نداشت. اگر اسب، آهن و رنگ سیاه نبود، شاید در ایل یک مادر هم زنده نمی‌ماند.

مبارزه آغاز شد. شمشیرِ زنگ‌زده‌ای را که نوکِ برگشته داشت، بر بالین زلیخا نهادند. مچ دست، قوزک پا و بازوانش را با بند سیاه، بافته از یال اسب بستند. از زنجیری چند حلقه گسستند و بر کف دستش گذاشتند. بر بسترش پارچه‌ی سیاهی کشیدند. بدن نیمه‌جانش را به زحمت بلند کردند و چند بار از روی دیگِ دودزده‌ی سیاهی گذراندند. با نیل و باروت و زغال بر اعضای پیکرش خطوط سیاه کشیدند. یک لنگه ملکیِ به زغال آلوده، از طناب چادر آویختند. اسب پرسروصدای کدخدای قبیله را با میخ محکمی در چند قدمی زلیخا بر در چادر بستند. توبره‌ی جو و کاهش را در فاصله‌ای دور از دست و دهانش نهادند تا شیهه بکشد. شیهه‌های اسب پرده‌های گوش را می‌درید. زین و برگ و دهنه و لگام اسب را دور و بر زلیخا چیدند. دهها جوالدوز بر سقف و اضلاع چادر و جوالدوز دیگری بر زلف زلیخا فروکردند. پیراهن زلیخا را پر از اسباب و آلات آهنین کردند. میدان جنگ بود. زلیخا را در سنگری از آهن محصور ساختند.

میرشکارِ ترک‌زبان طایفه‌ی مجاور را به کمک طلبیدند. میرشکار از مردان نادر و کمیاب عشایر بود که روزی بر دسته‌ای از اجنّه پیروز گشته و گیسوی طلایی یکی از آن‌ها را بریده بود.

میرشکار با جنجال و هیاهو رسید و قشقرقی به‌پا کرد. در اطراف چادر زائو چندین دور اسب تاخت، و تیر به هوا انداخت و فریاد برآورد: «قَچ‌قَره، قچ، برو ای سیاه، برو!» لیکن همه‌ی این تلاش‌ها و تقلاها سودی نبخشید و دشمن به زانو درنیامد. زلیخا درکشاکش جنگی دشوار بود. بیهوش و بی‌حال افتاده بود. رنگ بر صورتش نمانده بود. گویی خون به سر و رویش نمی‌رسید. همه بیمناک بودند. شب پایان نداشت. هر لحظه مثل یک سال می‌گذشت. دقیقه‌ها سر جای خود مانده بودند. سپری نمی‌شدند.

همه، چشم به دهان پیرزن دوخته بودند و او آشفته‌تر از همه دستور بی‌رحمانه‌ی تازه‌ای صادر کرد:

ضربات سیلی بر گونه‌های زلیخا فرود آمد. چهره‌ی بی‌رنگش را خونین

کردند. گیسوانش را با قهر و غضب به هر سو کشیدند. نیروی زنان کم بود. مرد نیرومندی به صحنه رسید و سر و صورت زلیخا را زیر ضربات سیلی‌های وحشتناک خود گرفت.

اضطراب، فضا را گرفته بود. یک ذرّه شادی و امید در هوای دودآلود و تیره‌ی چادر نمانده بود. شیهه‌ی اسب، تیر تفنگ، فریاد میرشکار، صدای سیلی‌ها، ضجه‌ی زنان و ناله‌ی دختران درهم آمیخته بود.

صفدر خسته و فرسوده با چند تن از کسان خود در چادر همسایه، کوچک‌ترین صداها و حرکات را می‌پایید. ناشکیبا و بی‌حوصله بود. آرام و قرار نداشت. چند سنگ را که در کنارش بود، جابه‌جا می‌کرد. با ریگ‌ها و سنگ‌ریزه‌ها فال می‌گرفت. در تب و تاب بود. یک قطعه هیزم را توی اجاق زیر و رو می‌کرد. سیگارهایش تمام شده بود. ته‌سیگارها را می‌کشید. گاه بلند می‌شد و اسبی را که به حمایت زنش شیهه می‌کشید، می‌بوسید. گاه به میرشکار که فشنگ‌هایش را مفت و مجانی به هوا می‌انداخت، قربان صدقه می‌رفت و گاه دخترانش را که صدای ضربات سیلی‌ها را بر گونه‌های مادرشان می‌شنیدند و از بهت و حیرت می‌لرزیدند، دلداری می‌داد.

ضربات سیلی‌ها بی‌اثر نماند. زلیخا به هوش آمد. دهانش را باز کرد، ولی قدرت تکلّم نداشت. خواست چیزی بگوید. صدایش به گوش نمی‌رسید. بین مرگ و زندگی آویزان بود. عمرش به مویی بسته بود. خیس عرق شده بود. چشم‌ها را گشود اما مثل اینکه جایی و کسی را نمی‌دید. ناگهان تکانی خورد. در نگاهش برقی درخشید. چند تشنجِ پشت سر هم پیکرش را به لرزه درآورد.

پیرزن که لحظه‌ای از کنار زلیخا دور نمی‌شد دست به کار بود و با دست‌های خون‌آلوده و چروکیده، بدنِ کوچکِ طفل را از پیکرِ مادر جدا کرد. بچه را سر دست گرفت و فریاد کشید: «پسر!»

فریادِ بعدی فریادِ پسر بود. چند تن از زن‌ها هلهله کردند. کِل زدند. صفدر خود را فریادکشان به صحنه رساند، ولی مجالی برای شادمانی نیافت. زلیخا طاقت

خبری به این بزرگی را نداشت. او به غم خو گرفته بود. طاقت این‌همه شادی را نداشت. این‌همه شادی برای تنِ ناتوانش سنگین و کمرشکن بود. چشم فروبست و دیگر باز نکرد. کودک در پیِ پستان بود. چنگ انداخت و دهان گشود؛ ولی از شیر و جوی شیر خبری نبود. آن چشمه‌ی شیرین و حیات‌بخش، خشک و خاموش شده بود.

زلیخا آسوده شد. از چنگِ بیداری‌های پردلهره، از چنگِ خواب‌های بی‌سروته، از چنگِ اژدهاهایی که می‌بلعیدند، گرگ‌هایی که می‌دریدند، سیل‌هایی که ویران می‌کردند، آسوده شد.

اندوهی ژرف و سیاه همه را گرفت. در میان این دریای مواجِ ژرف و سیاه تنها یک نقطه می‌درخشید: پسر!

از آن پس صفدر همسر نداشت ولی پسر داشت. دخترانش مادر نداشتند ولی برادر داشتند.[۱]

پرسش و پژوهش

۱. یکی از ویژگی‌های سبکی متون نثر ساده‌ی کهن، استفاده از جمله‌های کوتاه به همراه تکرار فعل است. در نثر معاصر نیز هنگامی که نویسنده می‌خواهد ضرباهنگی سریع‌تر به متن ببخشد، می‌تواند از این‌گونه کاربرد افعال، استفاده کند. در بخشی از داستان *آل* این شیوه کاربرد فعل وجود دارد. آن‌ها را نشان دهید.

۱. بهمن‌بیگی، محمد، *بخارای من ایل من*، ص ۲۵ـ۳۵.

گرفتاری این دنیا در این است که نادان از کار خود اطمینان دارد و دانا از کار خود مطمئن نیست.

گوش سنگین همسر یا ...

امیر مدرسی

مردی متوجه شد که گوش همسرش سنگین شده و شنواییش کم شده است. به نظرش رسید که همسرش باید سمعک بگذارد ولی نمی‌دانست این موضوع را چگونه با او در میان بگذارد. بدین خاطر، نزد دکتر خانوادگی‌شان رفت و مشکل را با او در میان گذاشت.

دکتر گفت: «برای اینکه بتوانی دقیق‌تر به من بگویی که میزان ناشنوایی همسرت چقدر است آزمایش ساده‌ای وجود دارد. ابتدا در فاصله ۴ متری او بایست و با صدای معمولی مطلبی را به او بگو. اگر نشنید همین کار را در فاصله ۳ متری تکرار کن. بعد در ۲ متری و به همین ترتیب تا بالاخره جواب دهد. این کار را انجام بده و جوابش را به من بگو.»

آن شب، همسر آن مرد در آشپزخانه سرگرم تهیه شام بود و خود او در اتاق تلویزیون نشسته بود. مرد به خودش گفت الان فاصله ما حدود ۴ متر است. بگذار امتحان کنم. سپس با صدای معمولی از همسرش پرسید: «عزیزم شام چی داریم؟»

جوابی نشنید. بعد بلند شد و یک متر جلوتر به سمت آشپزخانه رفت و دوباره پرسید: «عزیزم شام چی داریم؟»

باز هم پاسخی نیامد. باز هم جلوتر رفت و از وسط هال که تقریباً ۲ متر با آشپزخانه و همسرش فاصله داشت گفت: عزیزم شام چی داریم؟»

باز هم جوابی نشنید. باز هم جلوتر رفت و به در آشپزخانه رسید. سؤالش را

تکرار کرد و باز هم جوابی نیامد. این بار جلوتر رفت و درست از پشت سر همسرش گفت: عزیزم شام چی داریم؟»

زنش گفت: «مگه کری؟ برای پنجمین بار میگم: خوراک مرغ!»

مشکل ممکن است آن‌طور که ما همیشه فکر می‌کنیم در دیگران نباشد و شاید در خود ما باشد.[۱]

۱. مدرسی، امیر، *صد داستان کوتاه از آثار منتخب بزرگترین نویسندگان دنیا*، ص ۲۰ـ۲۱.

رئالیسم جادویی

در دوره‌ی دبیرستان با برخی از مکتب‌های ادبی جهان، کمابیش، آشنا شدید؛ رئالیسم جادویی، شاخه‌ای از مکتب رئالیسم و به قول گروهی از منتقدان دنباله‌ی طبیعی آن است که به‌ویژه در امریکای لاتین، شکوفا شده است و بیشتر در مورد آثار «خورخه لوییس بورخس»، نویسنده‌ی آرژانتینی، میگل آنخل استوریاس، نویسنده‌ی گواتمالایی و گابریل گارسیا مارکز، نویسنده‌ی کلمبیایی، به کار برده می‌شود.

این گونه نویسندگان نوعی رئالیسم دقیقاً طراحی شده را در یک الگوی دایمی در حال تغییر، درهم می‌تنند که اتفاقات عادی و جزئیات روزمره را به همراه عناصر وهمی و خوابگونه و نیز مطالبی از اسطوره و داستان‌های پریان، یکجا در دل خود جا دهد و از این آمیزش روزمرگی با وهم، اسطوره و کابوس، تفاوت میان سنتی و معمولی، جدی و شوخی، ارزش و بی‌ارزشی، ترسناک و مضحک یا تراژیک و کمیک را درهم می‌ریزند و عالمی وهمی یا خیالی بدون برانگیختن احساس حیرت یا تعجب می‌آفرینند.

به این ترتیب نویسندگان این رمان‌ها توانسته‌اند در عین طرح مسائل سیاسی و اجتماعی سرزمین‌های خودشان، غنای تخیلی و شکوه تمدن‌های پیشین خود را که به عمق ناخودآگاه و اسطوره و وهم رانده شده، بازسازی کنند. از این‌رو رئالیسم جادویی اگرچه در امریکای لاتین آغاز می‌شود، به همه‌ی کشورهای جهان سوم که سرنوشتی مشابه دارند، سرایت می‌کند؛ گویی در عمق اندیشه‌ی این مردمان، نیاز به «بازگشت به خویشتن» زیربنای اصلی تفکر است. در اینجا به اختصار اصلی‌ترین ویژگی‌های رئالیسم جادویی (به‌ویژه نوع امریکای لاتین آن) به صورت زیر برشمرده می‌شود:

۱. دورگه بودن: دورگه بودن در جوامع امریکای لاتین، محصول اصلیِ

دوران پس از استعمار (پساکولونیالیسم) است. این خصلت دورگه بودن به نژاد منحصر نمی‌شود بلکه تمام تضادهای شهری و روستایی، بومی و غیر بومی و نیز اختلاط مرزها، تمدن‌ها، تشتت‌ها و آشوب‌های سیاسی و غیره را دربر می‌گیرد.

۲. طنز: نویسنده‌ی رئالیسم جادویی از دنیای واقعی روزمره، فاصله‌ای طنزآمیز می‌گیرد و همین فاصله را از دنیای وهم و خرافات و علوم خفیه نیز حفظ می‌کند و در عین حال باید اغراق‌های جادویی و وهمی را به خواننده بقبولاند وگرنه نوشته‌ی او تبدیل به عقاید فولکلوریک[۱] عادی و آثار تخیل‌آمیز و طنزآمیز می‌شود. درواقع این نویسندگان ناچارند واقعیتی عمیق‌تر از امور واقعی را در آثار خود نشان دهند و این امر جز به مدد وهم و خیال و ترسیم دنیایی جادویی میسر نیست.

۳. عدم قطعیت: از شگردهای نویسنده در این سبک آن است که هیچ اندیشه‌ی روشن و اظهار نظر قاطع درباره‌ی درستی و نادرستی وقایع و حوادث رمان و رفتار شخصیت‌ها، ارائه نمی‌دهد. این تکنیک باعث پذیرفته شدن یا باورمند گشتن اثر می‌شود.

در بیانی کلی در رئالیسم جادویی آنچه فوق طبیعی است، طبیعی جلوه نمی‌کند، حتی خواننده درک می‌کند که امر منطقی و غیر منطقی رو در روی یکدیگر قرار دارند؛ با این حال، این تضاد و رویارویی باعث آشفتگی نمی‌شود؛ زیرا فوق طبیعی در حیطه‌ی ادراک راوی و شخصیت‌های داستان و به تبع آن در حیطه‌ی ادراک خواننده قرار می‌گیرد.[۲]

---

۱. فولکلوریک: منسوب به فولکلور، فولکلور یا فرهنگ مردم، به مجموعه‌ی آداب و رسوم، عقاید، عادت‌ها و افسانه‌ها، حکایت‌ها و امثال و ترانه‌ها و اشعار عامیانه گفته می‌شود و نیز به علمی گفته می‌شود که در آداب و سنن و ادب و فرهنگ عامه بحث می‌کند.

۲. سید حسینی، رضا، *مکتب‌های ادبی*، ص ۳۱۷ـ۳۱۹؛ و *واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی*، ص ۲۸۸ و ۲۸۹؛ و پایگاه اینترنتی دانشگاه اِموری.

زیباترین غریق جهان

گابریل گارسیا مارکز، ترجمه‌ی احمد گلشیری

اولین بچه‌هایی که برآمدگی تیره و مواج را دیدند که از وسط دریا نزدیک می‌شود، فکر کردند کشتی دشمن است. سپس دیدند که پرچم و دکلی در کار نیست و فکر کردند نهنگ است. اما وقتی آب، آن را روی ساحل شنی آورد و آن‌ها علف‌ها، شرابه‌های عروس دریایی و بقایای ماهی و تخم صدف را از رویش پاک کردند، دانستند که مرد غریقی را یافته‌اند.

از ظهر تا غروب سرگرم بازی با او بودند. توی شن‌ها دفنش می‌کردند و باز بیرونش می‌آوردند تا اینکه به تصادف مردی آن‌ها را دید و مردم روستا را از خطر آگاه کرد. مردهایی که او را به نزدیک‌ترین خانه بردند، دانستند که او از همه‌ی مُرده‌هایی که دیده بودند سنگین‌تر است! تقریباً به وزن یک اسب بود و آن‌ها به هم گفتند که شاید مدتی دراز شناور بوده و آب به استخوان‌هایش نشست کرده است. وقتی او را روی زمین گذاشتند و تن و اندام‌هایش همه‌جای خانه را گرفت، گفتند که از همه‌ی مردها بلندبالاتر است، اما پیش خود گفتند که شاید یکی از ویژگی‌های غریق‌ها این باشد که پس از مرگ هم رشد می‌کنند! همه‌جایش بوی دریا می‌داد و تنها شکل ظاهرش نشان می‌داد که جسد یک آدم است، چون قشری از گل و فلس پوست تنش را پوشانده بود.

حتی نیازی نبود چهره‌اش را پاک کنند تا روشن شود که مرده، آدمی غریبه است. روستا تنها از بیست‌ودو خانه‌ی چوبی تشکیل می‌شد که حیاط خانه‌هایشان سنگی و بدونِ گُل و گیاه بود و در انتهای دماغه‌ای بیابان‌مانند بنا شده بود. زمین به اندازه‌ای کم بود که مادرها پیوسته نگران بودند مبادا باد بچه‌هایشان را ببرد و ناگزیر شده بودند چندتایی از آن‌ها را که مرده بودند از صخره‌ها پایین بیندازند. اما دریا آرام و بخشنده بود و مردها همه توی هفت قایق جا می‌گرفتند. بنابراین وقتی مرد

غریق را یافتند کافی بود همدیگر را نگاه کنند تا دریابند کسی ناپدید نشده است.

آن شب برای کار راهیِ دریا نشدند. مردها به روستاهای مجاور رفتند تا ببینند کسی گم نشده باشد و زن‌ها اطراف مرد غریق را گرفتند تا از او مراقبت کنند. گاهی تنش را با جارو پاک کردند. سنگ‌هایِ زیرِ آبی را، که لابه‌لای موهایش مانده بود بیرون آوردند و با ابزار ماهی‌پوست‌کنی جرم‌ها را از پوستش پاک کردند. سرگرم این کارها که بودند متوجه شدند گیاه‌هایی که بر تنش نشسته از اقیانوس‌های دوردست و آب‌های ژرف است و لباسش ریش‌ریش شده است، گویی از لابه‌لای هزارتوهای مرجان‌ها گذشته بود. نیز متوجه شدند که مرگ را با غرور پذیرا شده است، زیرا چهره‌اش آن حالت افسرده‌ی غریق‌های دیگر را که دریا پس می‌داد نداشت یا آن حالت تکیده و درمانده‌ی کسانی را که توی رودخانه غرق می‌شدند. اما تنها وقتی کار تمیزکردن او را به آخر رساندند، دریافتند که او چگونه مردی بوده است و نفس در سینه‌هاشان حبس شد. او نه‌تنها از همه‌ی مردهایی که در عمر خود دیده بودند بلندبالاتر، نیرومندتر، تواناتر و چهارشانه‌تر بود، بلکه هرچند جلو رویشان بود، وجود او در تخیلشان نمی‌گنجید!

در روستا تختی پیدا نکردند که او را رویش بخوابانند و میزی پیدا نشد که در مراسم شب‌زنده‌داری تاب سنگینی او را داشته باشد نه شلوار مهمانی قدبلندترین مرد اندازه‌اش بود، نه پیراهن‌های روز تعطیل چاق‌ترین مرد و نه کفش‌های مردی که پایش از همه بزرگ‌تر بود. زن‌ها که مسحور بزرگی و زیبایی او شده بودند، تصمیم گرفتند از پارچه‌ی یک بادبان بزرگ برایش شلوار بدوزند و با پیراهن کتان عروسی یکی از زن‌ها پیراهن درست کنند تا هنگام مرگ نیز وقارش حفظ شود. زن‌ها که حلقه‌وار پیرامون مُرده نشسته بودند و سرگرم خیاطی بودند و وسایل دوخت و دوزشان را در دو سوی مرده ریخته بودند، حس کردند که هیچ شبی مثل آن شب باد آن‌طور پیاپی نوزیده و دریا آن‌قدر ناآرام نبوده است و پیش خود نتیجه گرفتند که تغییر ایجاد شده ارتباطی با مرده دارد. فکر کردند که اگر آن مردِ باشکوه توی روستایشان زندگی کرده بود، خانه‌اش بزرگ‌ترین در و

بلندترین سقف و محکم‌ترین کفپوش را داشت؛ تختخوابش از چهارچوب دهانه‌ی کشتی و مهره‌های آهنی درست شده بود و همسرش از همه‌ی زن‌ها خوشبخت‌تر بود. فکر کردند که مرد چنان نفوذی داشته که کافی بوده ماهی‌های دریا را صدا بزند تا هرچه ماهی می‌خواسته است به چنگ بیاورد. روی زمین خود چنان کار می‌کرده که از دل سنگ‌ها چشمه‌ها می‌جوشیده و روی صخره‌ها گل می‌روییده. پیش خود او را با مردهایشان مقایسه کردند و فکر کردند که کارهایی که آن‌ها در سراسر عمر کرده‌اند به پای کار یک شب او نمی‌رسد و دست آخر آن‌ها را که در نظرشان از همه‌ی مردها ضعیف‌تر، حقیرتر و بی‌کاره‌تر بودند از دل بیرون راندند. غرق این خیال‌ها بودند که پیرترین زن، که چون پیرترین زن بود مرد غریق را بیشتر از سر دلسوزی نگاه کرده بود تا از سر احساسات، آه کشید و گفت:

ـ «صورتش به کسی به اسم «استبان» رفته است.»

راست بود. کافی بود بیشترشان یکبار دیگر چهره‌اش را نگاه کنند تا ببینند که نام دیگری نداشته است. در میانشان جوان‌ترین زن‌ها که از همه لجوج‌تر بودند، چند ساعتی را با این خیال گذراندند که وقتی لباسش را پوشاندند و با کفش‌های چرمی براق میان گُل‌ها خواباندند شاید بشود گفت نامش «لائوتارو»ست. اما خیالی بیهوده بود. پارچه کم آمد و شلوار، که برش بدی داشت و دوختی بسیار بدتر، بسیار تنگ شد و نیروی پنهانیِ قلبش تکمه‌های پیراهن را از جا کند. صفیر باد پس از نیمه‌شب فرونشست و دریا به خواب روز چهارشنبه فرورفت. سکوت به آخرین شک‌ها پایان داد: او استبان بود! زن‌هایی که لباسش را پوشانده بودند، موهایش را شانه کرده بودند، ناخن‌هایش را گرفته بودند و ریشش را تراشیده بودند، وقتی ناگزیر شدند تن سنگین او را روی زمین بکشند، نتوانستند جلو لرزش خود را بگیرند که درنتیجه احساس دلسوزی به آن‌ها دست داده بود. آن‌وقت بود که پی بردند مرد با آن تن سنگین، که حتی پس از مرگ اسباب زحمتش بود، چقدر بدبخت بوده است. او را هنگام زنده بودن مجسم کردند که ناگزیر بود از پهلو از درها بگذرد، سرش بر چهارچوب درها بخورد، توی مهمانی‌ها سرپا بایستد، با

دست‌های نرم و سُرخرنگ خود که به خوک دریا می‌ماندند نداند چه کند و بانوی خانه دنبال محکم‌ترین صندلی خود بگردد و ترسان از او خواهش کند که اینجا بنشینید، استبان! بفرمایید و او تکیه داده به دیوار، با لبخند بگوید: مزاحم نمی‌شوم خانم، همین‌جا که هستم خوب است و با پاشنه‌ی پاهای کرخت شده و کمر دردگرفته از تکرار کارهایی که توی هر مهمانی انجام داده بود: مزاحم نمی‌شوم، خانم، همین‌جا که هستم خوب است، تا مبادا صندلی را بشکند و شرمنده شود و شاید هیچ‌وقت بو نبرد که همان کسانی که می‌گفتند، تشریف نبرید، استبان! دست‌کم یک فنجان قهوه بخورید و بروید، همان کسانی بودند که بعداً درگوشی می‌گفتند، بالاخره خیک گنده زحمت را کم کرد، چه خوب شد، بالاخره احمق خوشگل گورش را گم کرد!

این چیزهایی بود که زن‌ها اندکی پیش از طلوع آفتاب، کنار جسد فکر کردند. اندکی بعد که چهره‌اش حالت همیشگی مرده‌ها را داشت، آنچنان بغض گلویشان را گرفت. ابتدا یکی از زن‌ها که جوان‌تر بود زد زیر گریه. دیگران هم او را همراهی کردند و هق‌هق آن‌ها به شیون تبدیل شد و هرچه بیشتر زاری می‌کردند بیشتر دلشان می‌خواست اشک بریزند زیرا مرد غریق هرچه بیشتر استبان آن‌ها می‌شد و بنابراین تا می‌توانستند اشک ریختند چون استبان بیچاره از همه‌ی مردهای روی زمین بینواتر، بی‌آزارتر و مهربان‌تر بود. بدین ترتیب وقتی مردها برگشتند و خبر آوردند که مرد غریق اهل روستاهای اطراف هم نبوده است، زن‌ها در میان گریه و زاری شاد شدند، آه کشیدند و گفتند: «خدا را شکر، او از ماست.»

مردها خیال کردند که هیاهو از سبکسری زن‌ها مایه می‌گیرد. آن‌ها که پس از پرس و جوهای دشوار شبانه خسته شده بودند، تنها چیزی که دلشان می‌خواست این بود که در آن روز خشک و بدون باد، پیش از آنکه گرمای آفتاب شدت پیدا کند، برای همیشه از شر این تازه‌وارد آسوده شوند. با بقایای دکل‌ها و دیرک‌های کشتی تخت روانی درست کردند و آن را با طناب‌های کشتی محکم کردند تا سنگینی جسد را تحمل کند و به صخره‌ها برساند. می‌خواستند لنگر یک کشتی

باری را به او ببندند تا خیلی راحت میان ژرف‌ترین موج‌ها فرورود؛ جایی که ماهی‌ها کورند و غواص‌ها از غربت می‌میرند و جریان‌های نامساعد او را مثل جسدهای دیگر به ساحل برنمی‌گردانند اما هرچه بیشتر عجله می‌کردند، زن‌ها بیشتر کارهایی می‌کردند تا وقت تلف شود. آن‌ها مثل مرغ‌های وحشتزده نوک در هرجا فرو می‌کردند، اشیاء باارزش دریایی را در بغل می‌گرفتند، اینجا دنبال بادسنج می‌گشتند و آنجا دنبال قطب‌نمای مچی، تا روی مرده بگذارند. پس از آنکه بارها تکرار کردند، از آنجا کنار برو، زن از سر راه کنار برو، مواظب باش، نزدیک بود مرا روی مُرده بیندازی، کم‌کم بدگمان شدند و بنای غرغر کردن گذاشتند که این‌همه برای دفن یک غریبه چه معنی می‌دهد؟ زیرا با وجود آن‌همه میخ و تُنگ آب مقدس، کوسه‌ها او را می‌خورند. اما زن‌ها همچنان اشیاء عتیق بنجل را روی هم تلنبار می‌کردند، این طرف و آن طرف می‌دویدند، سکندری می‌خوردند و در آن‌حال آنچه را نتوانسته بودند با اشک نشان بدهند با آه‌های خود بروز می‌دادند. به طوری که دست آخر مردها از کوره دررفتند که چه کسی تا حالا این‌همه هیاهو بر سر مرده‌ای دیده که دریا پس داده. بر سر یک غریق بی‌نام و نشان، بر سر یک تکه گوشت سرد روز چهارشنبه؟ یکی از زن‌ها که از این‌همه بی‌اعتنایی آزرده شده بود، دستمال را از روی چهره‌ی مرده کنار زد و در این وقت بود که مردها هم، نفس در سینه‌هایشان حبس شد.

او استبان بود. نیازی نبود اسمش را در حضور آن‌ها ببرند تا او را بشناسند. اگر نامِ «سر والتر رالی» را هم پیش آن‌ها می‌بردند و او را با آن لهجه‌ی بیگانه و طوطی دُم شمشیری نوک برگشته‌ی روی شانه و تفنگ لوله‌کوتاه و قطورِ آدمخوارکُش می‌دیدند تا این اندازه یقین پیدا نمی‌کردند، چون تنها یک استبان در همه‌ی دنیا وجود داشت که جلو چشمان آن‌ها دراز به دراز افتاده بود. مثل نهنگی درازسر، بدون کفش، شلوار بچه‌ای کوچک‌تر از معمول به پا و ناخن‌هایی به‌سختی سنگ که تنها با چاقو می‌شد کوتاهشان کرد. تنها می‌باید دستمال را از روی چهره‌اش پس می‌زدند تا ببینند که او شرمنده است، که گناه او نیست که آن‌قدر بزرگ یا آن‌قدر

سنگین یا آن‌قدر زیباست و اگر خبر داشت که این اتفاق‌ها روی می‌دهد، برای غرق شدن دنبال جایی دنج‌تر گشته بود. راستش را بگویم، اگر دست خودم بود لنگر یک کشتی بادبانی را به گردن می‌بستم و مثل آدمی که از جانش سیر شده باشد خود را از روی صخره‌ای پرتاب می‌کردم و حال این مردم را که به گفته‌ی شما گرفتار جسد روز چهارشنبه شده‌اند، به هم نمی‌زدم و با این تکه گوشت سرد پلید که هیچ ارتباطی با من ندارد مزاحم کسی نمی‌شدم. رفتارش چنان صادقانه بود که بدگمان‌ترین مردها، یعنی کسانی که تلخی شب‌های تمام‌نشدنی را در کنار دریا احساس کرده بودند تا مبادا زن‌هایشان از دست آن‌ها خسته شوند و کم‌کم خواب مرد غریق را ببینند، حتی آن‌ها و نیز مردهای سرسخت‌تر از دیدن صمیمیت استبان خشکشان زد.

این‌چنین بود که باشکوه‌ترین تشییع جنازه‌ای که برای مردی غریق و رها شده به فکرشان می‌رسید ترتیب دادند. چند زنی که برای آوردن گُل به روستاهای اطراف رفته بودند، همراه زن‌هایی که حرف‌ها را باور نکرده بودند برگشتند و آن زن‌ها نیز پس از دیدن مرده، رفتند و گل آوردند و آن‌ها نیز رفتند و زن‌های دیگر را آوردند تا اینکه آن‌قدر گل و آن‌قدر آدم جمع شد که دیگر جای سوزن‌انداز نبود. در لحظه‌ی آخر دریغشان آمد که او را مثل آدمی یتیم به آب‌ها پس بدهند و از میان بهترین آدم‌ها، پدر و مادری برایش انتخاب کردند و نیز عمه و خاله و عمو و دایی و عمه‌زاده و خاله‌زاده و عموزاده و دایی‌زاده، به طوری که به واسطه‌ی او ساکنان روستا همه با هم نسبت پیدا کردند. بعضی از دریانوردان که صدای گریه را از راه دور شنیدند راهشان را گم کردند و مردم شنیدند که یکی از آن‌ها به یاد قصه‌های قدیمی پریان دریایی خودش را به دکل اصلی بسته است! مردها و زن‌ها بر سر حمل او بر دوش خود، در طول پرتگاه سراشیب کنار صخره‌ها، به کشمکش پرداختند و در این وقت بود که با دیدن شکوه و زیبایی مرد غریق خود، برای اولین‌بار، به صرافت افتادند که کوچه‌هایشان دورافتاده، حیاط خانه‌هایشان خشک و رؤیاهایشان حقیر است. او را بدون لنگر روانه‌ی دریا کردند تا اگر

خواست و هر وقت دلش خواست، برگردد و آن‌ها همه برای کسری از قرن‌ها سال، نفس در سینه نگه داشتند تا جسد در دریا فرورفت. نیازی نبود همدیگر را نگاه کنند تا دریابند که همه‌ی آن‌ها دیگر حضور ندارند که هرگز حضور نخواهند داشت. اما همچنین دریافتند که از آن لحظه به بعد همه‌چیز فرق خواهد کرد، درهای خانه‌هایشان بزرگ‌تر خواهد بود، سقف‌هایشان بلندتر و کف اتاق‌هایشان محکم‌تر، تا خاطره‌ی استبان بدون آنکه به چهارچوب درها بخورد از هرجا سر در بیاورد و در آینده کسی هیچ‌گاه جرأت نکند درگوشی بگوید: بالاخره خیک گنده مرد، حیف شد بالاخره احمق خوشگل مرد! چون می‌خواستند جلو خانه‌هایشان را با رنگ‌های شاد رنگ بزنند تا خاطره‌ی استبان ماندگار شود و می‌خواستند آن‌قدر چشمه از دل سنگ‌ها بیرون بیاورند و روی صخره‌ها گل برویانند تا دیگر کمرشان راست نشود تا آنجا که در سال‌های آینده، در طلوع صبح، مسافران کشتی‌های بزرگ بخاری، مست از بوی باغچه‌های دریاهای آزاد، از خواب بیدار شوند و ناخدا با لباس ناخدایی به‌ناگزیر از سکوی عرشه پایین بیاید و اسطرلاب به دست و ردیف مدال‌های جنگی بر سینه، به راهنمایی ستاره‌ی قطبی، در دوردست افق به دماغه‌ی بلند گل‌های سرخ اشاره کند و به چهارده زبان بگوید: آنجا را نگاه کنید. آنجا که باد آن‌قدر آرام است که زیر تختخواب‌ها به خواب رفته است. آنجا، آنجا که آفتاب آن‌قدر درخشان است که گل‌های آفتابگردان نمی‌دانند به کدام سمت رو بگردانند، آری، آنجا روستای استبان است.[۱]

۱. فرزاد، عبدالحسین، *درباره‌ی نقد ادبی*، ص ۲۳۱ـ۲۳۷.

نقد «زیباترین غریق جهان»

عبدالحسین فرزاد

گابریل گارسیا مارکز در ششم مارس ۱۹۲۸ در کشور کلمبیا بر ساحل دریای کارائیب زاده شد. او را پدربزرگ و مادربزرگش بزرگ کردند. جانمایه‌ی رمان بزرگ *صد سال تنهایی* او از قصه‌ها و افسانه‌های مادربزرگش ریشه می‌گیرد؛ و نیز داستان‌هایی که پدربزرگش از فتوحات نظامیان برای او تعریف کرده است، شخصیت سرهنگ آئورلیا بوئندیا را در *صد سال تنهایی* آفریده است.

مارکز در سال ۱۹۸۲ جایزه‌ی ادبی نوبل را برای امریکای لاتین به ارمغان آورد و از آن پس زمین‌لرزه‌ی ادبی همه‌ی امریکای لاتین را فراگرفت.

مارکز در معنای دقیق کلمه یکی از متعهدترین نویسندگان جهان است. او تنهایی و انزوای کشورهای مظلوم امریکای لاتین را به گونه‌ای رسا و پرتوان به تصویر می‌کشد که مخاطب اختلاف فرهنگی و بعد مکانی را از یاد می‌برد و می‌پندارد که مارکز، از سرزمین او سخن می‌گوید.

استفن منیتا، در کتابی که درباره‌ی مارکز و آثارش نوشته معتقد است که او تنهایی ویژه‌ی سرزمین‌های امریکای لاتین را در آثارش منعکس دارد. افزون بر *صد سال تنهایی*، رمان *پاییز پدرسالار* نیز شعری برای تنهایی قدرت است (منیتا، استفن، *گابریل گارسیا مارکز*، ص ۱۸۸). مارکز این انزوا را در داستان کوتاه *زیباترین غریق جهان* نیز به نوعی به ما القا می‌کند.

فرناندو کارده نال هماهنگ‌کننده‌ی جنبش سوادآموزی نیکاراگوئه که در پی پیروزی انقلاب ۱۹۷۹ این کشور آغاز شد می‌گوید: «ملت‌ها فقط از طریق آگاهی از گذشته و اکنونشان، فقط از طریق درک و تحلیل واقعیت خودشان می‌توانند آینده‌ی خود را انتخاب کنند. ملت‌ها به‌عنوان سازندگان تاریخ، تنها در این فرایند می‌توانند

به تقدیر انسانی خود تحقق ببخشند و متعهد دگرگون کردن واقعیت خودشان بشوند» (*همان*، ص ۵۴). این عقیده درباره‌ی اهمیت پویای تاریخ، فکری است که گارسیا مارکز نیز به آن معتقد است، همان عقیده‌ای که با مضمون تنهایی، که این‌همه در آثار او نفوذ کرده است ارتباطی مستقیم دارد. گارسیا مارکز آشکارا مجذوب روان‌شناسی تنهایی بشر است.

مارکز، همانند بسیاری از متفکران نیمه‌ی قرن بیستم، معتقد است که تنها راه نجات انسان درمانده‌ی امروز، بازگشت به خویشتن است. انسانی که در زیر بار فنّاوری مخرب و ایسم‌های[1] مختلف و «جهل علمی» طاقت‌شکن که به‌سرعت او را از محتوای درونی تهی می‌کند، وامانده است.

شاید با توجه به آثار نویسندگان امریکای لاتین مانند خورخه لوییس بورخس، اوکتاویو پاز، گارسیا مارکز و دیگران بتوان چنین نتیجه گرفت که روی آوردن به ادبیات بومی و مطرح کردن سنت‌های اصیل فرهنگی آخرین راه چاره برای رهایی از بن‌بست سوء تفاهم‌های انسان امروزی پنداشته شده است و ارزش‌های فراموش شده‌ی انسانی که در ناخودآگاه جامعه و در ژرفاهای روان او پنهان مانده است، باید دوباره، به حوزه‌ی فعال و خودآگاه بازگردد.

پیام مارکز در داستان *زیباترین غریق جهان* این است که می‌گوید: این ارزش‌ها در ناخودآگاه جامعه به مرور زمان رشد می‌کند و می‌بالد؛ به طوری که اگر ناگهان جامعه با آن مواجه شود ظرفیت پذیرش آن ارزش را نخواهد داشت. او برای این امر از شیوه‌ی بیان رئالیسم جادویی استفاده کرده است.

این اندیشه را پیش از مارکز به گونه‌ای دیگر می‌توانیم در رمان *بیلی‌باد* اثر هرمان ملویل ببینیم. در آنجا بیلی‌باد که درحقیقت ارزش‌های فراموش شده‌ی انسانی و بلکه چهره‌ی حقیقی خود انسان است، جایی برای ماندن در میان انسان‌های امروزی ندارد. ملوانان درواقع او را به جرم بی‌گناهی می‌کشند. بیلی‌باد این ملوان جوان که مخالفینش را هم دوست داشت، چنان بود که گویی از کره‌ی دیگری به

---

۱. اصطلاحاً به معنی مکتب‌ها و نظریه‌های مختلف ادبی، اجتماعی و سیاسی است.

زمین آمده است. ملوانان کشتی در حالی که او را دوست داشتند و می‌دانستند بهترین آدم دنیاست، او را کشتند. زیرا تحمل صداقت هولناک او را نداشتند. درحقیقت آن‌ها آیینه‌ای را شکستند که چهره‌ی زشت آنان را به خودشان نشان می‌داد.

آکیرا کوروساوا، فیلمساز توانای ژاپن در فیلم «درسو اوزالا»، نیز همین اندیشه را القا می‌کند. درسو انسان پاکی است که در مرزهای چین و شوروی زندگی می‌کند و تمدن جدید او را نیالوده است. اما سرانجام مردم متمدن شهری او را به خاطر تفنگ گرانبهایش می‌کشند.

شاید بتوان با اندکی تسامح، رمان دلنواز *زوربای یونانی* اثر کازانتزاکیس را نیز با همین درونمایه نگاه کرد. زیرا در آنجا هم، مردان آبادی در حالی آن زن بی‌شوهر را می‌کشند که همه عاشق اویند و در مرگش اشک می‌ریزند. همین امر را در *بیگانه* نوشته‌ی آلبر کامو هم می‌توان یافت. صادق هدایت نیز به گونه‌ای دیگر همین تِم [مضمون] را خاطرنشان می‌کند. راوی *بوف کور* خودش را در آیینه‌ی جامعه‌اش این‌گونه می‌بیند:

«... من میان رجاله‌ها یک نژاد مجهول و ناشناس شده بودم، به طوری که فراموش کرده بودند که سابق بر این جزو دنیای آن‌ها بوده‌ام. چیزی که وحشتناک بود حس می‌کردم که نه زنده‌ی زنده هستم و نه مرده‌ی مرده، فقط یک مرده‌ی متحرک بودم که نه رابطه با دنیای زنده‌ها داشتم و نه از فراموشی و آسایش مرگ استفاده می‌کردم.» (ص ۱۲۰، چاپ امیرکبیر).

اما تفاوت مارکز با دیگران در این است که او نویسنده‌ای صددرصد متعهد و خوشبین است. او امید را هرگز از دست نمی‌دهد. او هرچند که درمجموع نویسنده‌ای چپ‌گراست، اما هرگز اجازه نمی‌دهد که هنرش در چهارچوب هیچ ایسمی محدود و تنگ‌میدان گردد. او تمامی اندیشه‌های برتر انسانی را در آثارش نمایش می‌دهد.

یانیس ریتسوس، شاعر بزرگ معاصر یونان در اشعارش به مبارزان و سازندگان یونان جدید نوید می‌دهد که از کم بودن نهراسید:

آن خانه را چگونه پی خواهند افکند؟
درهایش را چه کسی بر جای خواهد نشاند؟
نه مگر بازوی کار چنین اندک است
و مصالح و سنگ چندان سنگین
که از جای حرکت نمی‌توان داد!
خاموش باش!
دست‌ها به هنگام کار، نیرو خواهند گرفت
و شمارشان افزون خواهد شد
و از یاد مبر که در سراسر شب
مردگان بی‌شمارمان نیز، به یاری ما خواهند آمد.

(از شعر *ترانه‌های میهن تلخ*)

به بیان دیگر سنت‌های اصیل فرهنگی در برهه‌های خاصی که به ساحل آگاهی ما می‌آیند، به‌خوبی می‌توانند ما را از تنگناها و گذرگاه‌های باریک، به بزرگراه‌ها و دشت‌های دلباز بکشانند.

استبان، یک ارزش اصیل فراموش شده‌ی فرهنگی است. برای کودکان همواره قصه‌های باستانی در حکم سرگرمی و بازی است. آن‌ها با سیاوش و پوریای ولی و امثال آن بازی می‌کنند؛ از این رو مشکلی ندارند. اما بزرگ‌ترها هستند که مسائل را پیچیده احساس می‌کنند.

پیرزن غالباً همه‌چیزفهم در داستان‌های مارکز، درحقیقت نسل پاسدار اصالت‌های فرهنگی است. متأسفانه به خاطر ندارم در کدام کتاب هرمان هسه نویسنده‌ی آلمانی خواندم که می‌گفت بار سنگین بشریت و ارزش‌های اصیل او را در جهان همواره چند نفری هستند که بر دوش می‌کشند و همان خط درست را دنبال می‌کنند و بقیه جوامعی گله‌وار هستند که تنها شکل صوری مانند گله‌ی بوفالو آن‌ها را گرد هم جمع کرده است.

این امر را امام علی (ع) در *نهج‌البلاغه* به بهترین صورت آورده است. امام به

کمیل بن زیاد نخعی می‌فرماید:

لا تَخْلُو الأَرضُ مِن قائمٍ لِلّهِ بِحُجَّة اِمّا ظاهِراً مَشهوراً و اِمّا خائِفاً مَغموراً... و کَم ذا؟ و أینَ أُولئِکَ؟ أُولئِکَ ـ وَاللهِ ـ الأَقَلُّونَ عَدَداً وَ الأَعْظَمُونَ عِندَاللهِ قَدراً... هَجَمَ بِهِمُ العِلمُ عَلی حَقیقَةِ الْبَصیرَةِ و باشَرُوا رُوحَ الْیَقینِ و اَسْتَلانُوا مَا استَعوَرَهُ الْمُتْرَفُونَ وَ اَنِسوُا بِما اسْتَوْحَشَ مِنْهُ الجاهِلُونَ... أُولئِکَ خُلَفاءُ اللهِ فی اَرضِهِ وَ الدُّعاةُ اِلی دینِهِ. آهِ آهِ، شَوْقاً اِلی رُؤْیَتِهِم (*نهج‌البلاغه* صبحی صالح، ص ۴۹۷).

[زمین از برپای دارنده‌ی حجت پروردگار خالی نمی‌ماند. اینان یا ظاهر و مشهورند و یا بیمناک و پنهان... اینان چند تن هستند و کجایند؟ به خدا قسم آن‌ها از جهت تعداد بسیار اندکند. اما در نزد خدا بزرگ‌ترین قدر و منزلت را دارند... دانش به وسیله‌ی آن‌ها به حقیقت بصیرت و ادراک می‌رسد؛ آنان به اوج یقین دست می‌یابند و آنچه را که راحت‌طلبان (مترفین) دشوار می‌یابند برای اینان آسان است و با آنچه جاهلان از آن می‌گریزند (حق)، اینان مأنوسند. اینان حقیقتاً جانشینان خدا (خلیفةالله) در روی زمین هستند که مردم را به دین او فرامی‌خوانند... آه که من چقدر به دیدار این اولیای خدا مشتاقم...].

احتمالاً مارکز از نام استبان قدیس که از نخستین شهدای مسیحیت در سال‌های نخستینِ رواج دین مسیح است، برای قهرمان داستان زیباترین غریق جهان، استفاده کرده است و چون خاطره‌ی این قدیس در ذهن مؤمنان از پیش وجود داشته، با تأیید پیرزن، همه او را می‌شناسند. هرچه زمان بیشتری می‌گذرد و جسد او را از جلبک‌ها و فلس‌های ته دریا پاک‌تر می‌کنند، بیشتر هویت استبان بودنش مورد باور قرار می‌گیرد. نکته اینجاست که یکی از زن‌های جوان او را لائوتارو می‌خواند. شاید لائوتارو شخصیتی یا ارزشی از معیارهای افراد امروزی باشد، مانند مشاهیر سینما و امثال آن؛ اما خیلی زود همه باور می‌کنند که او فقط استبان است و نه هیچ‌کس دیگر. بنابراین استبان به دهکده‌ی آن‌ها آمده بود؛ اما دهکده و مردمش رشد نکرده بودند در حالی که استبان در اعماق دریا رشد کرده بود و از اعماق و ژرفاهای دریا آمده بود؛ گویی از لابه‌لای هزارتوهای مرجان‌ها گذشته بود... از این‌رو در دهکده

جایی برای استبان نبود. از هیچ دری نمی‌توانست وارد شود. هیچ تختی تحمل او را نداشت. هیچ لباسی اندازه‌ی او نبود. بدین معنا که ارزشگذاری‌ها و معیارهای مردم آنچنان حقیر و کوچک شده بود که کسی مانند استبان که فراتر از ارزش‌های آنان بود، نمی‌توانست در قالب‌های کوچک و محقر زندگی آنان جای گیرد. جالب است که در این دهکده نخست زن‌ها به جهت حساس بودن به سنت‌ها و مسائل فرهنگی و سپس مردان شیفته‌ی استبان شدند. آنگاه برای به خاک سپردن او برایش پدر و مادر و بستگان درجه‌ی اول تراشیدند تا مراسم عزاداری درست انجام شود. بنابراین، وجود یک عنصر مشترک آن‌ها را با یکدیگر خویشاوند کرد و احساس یگانگی کردند. آن‌ها خیلی زود دریافتند که استبان بسیار بزرگ نیست بلکه آنان بسیار کوچکند. جنازه را به گونه‌ای به دریا سپردند که هر وقت لازم شد دوباره او بیاید و بار دیگر آن‌ها را بسازد.

شاید روز چهارشنبه در این داستان اشاره‌ای به چهارشنبه‌ی خاکستر باشد که در مسیحیت نخستین روز از روزه و چله‌نشینی راهبان است. یعنی روزی که باید مؤمن روزه‌دار از آرامش و متانت خاصی برخوردار باشد. شاید اینکه روز چهارشنبه در برخی از مذاهب از حرمت ویژه‌ای برخوردار است و شب چهارشنبه انجام برخی کارها جایز نیست، بدین جهت است که شخص از فردا دوره‌ی مهم و جدیدی را آغاز می‌کند.

برای اهالی دهکده‌ی استبان نیز مسأله‌ی پیدا شدن جسد، در روز چهارشنبه است. این روز استعاره‌ای از دوره‌ی حساس تحول دهکده است. روزی که همه چیز به گونه‌ای مرموز به جنازه‌ای مرموز و آشنا وابسته است.

با رفتن استبان مردم دهکده خانه‌هایشان را وسعت دادند. پنجره‌ها و درگاه‌های درها را بزرگ‌تر و بلندتر کردند. بر روی صخره‌های روستایشان که به دریا مشرف بود، گل‌های سرخ عشق و پویایی زندگی رویانیدند تا هرگاه که ناخدا (تاریخ) با کشتی بخار خودش از اینجا عبور کند به مسافرانش بگوید: «آنجا که آفتاب آن‌قدر درخشان است که گل‌های آفتاب‌گردان نمی‌دانند به کدام سمت رو بگردانند، آنجا روستای استبان است.» پس از آن اهالی روستا شرح صدر پیدا کردند و از درون رشد کردند و بزرگ شدند.

مارکز با راوی سوم شخص، بسیارظریف و موشکافانه همه‌ی روحیات، هیجانات و تحول اجتماعی این روستای استعاری را به‌خوبی بیان کرده است. می‌دانیم که داستان کوتاه از جهت ساختار و طرح و بیان مقصود نسبت به رمان بلند دشوارتر است؛ زیرا نویسنده در فضای محدود و طرحی مختصر باید عصاره‌ی یک رمان بزرگ را القا کند. اما در اینجا با فضاسازی‌های صمیمی و حقیقی مارکز و طرح بسته داستان که گویی برشی از یک صفحه‌ی تاریخ همه‌ی مناطق جهان است، به گمان من به جای داستان کوتاه، یک رمان فشرده آفریده است. زیرا پس از پایان داستان، مخاطب در قصه احساس نقص نمی‌کند؛ زیرا معنای داستان کامل است.

آنچه در پایان داستان به مخاطب القا می‌شود ـ و این به جهت فضاسازی استوار و بومی مارکز است ـ این است که در اهالی دهکده آن‌چنان جزمیتی نسبت به استبان به وجود می‌آید که «به‌صرافت افتادند که کوچه‌هایشان دورافتاده، حیاط خانه‌هایشان خشک و رؤیاهایشان حقیر است...» آنگاه استبان را بدون بستن به لنگر سنگین کشتی به دریا می‌اندازند: «آن‌ها برای کسری از قرن‌ها سال نفس در سینه نگهداشتند تا جسد در دریا فرورفت.» و از آن به بعد همه‌چیز فرق کرد و آن‌ها دیگر وجود نداشتند.

من معتقدم داستان *زیباترین غریق جهان* از جهت معنای داستان و محتوا و طرح همانند یک رمان کامل است.[1]

---

۱. فرزاد، عبدالحسین، *درباره‌ی نقد ادبی*، ص ۲۳۹ـ۲۴۵.

یادآوری نشانه‌های نگارشی (۳)

الف) ممیز (خط مورب)

۱. عمومی‌ترین کاربرد ممیز، جداسازی میان دو جزء عددی است:

سرگذشت نشریه‌ی هفتگی *صوراسرافیل* یک سلسله ناکامی است: این نشریه در خلال سال‌های (۱۳۲۵ هـ. ق / ۱۹۰۶ م) و (۱۳۲۶ هـ. ق/ ۱۹۰۷ م)، پنج بار توقیف شد. سردبیر آن، میرزا جهانگیرخان، در همین سال بر اثر حادثه‌ی سوءقصد در معرض خطر مرگ قرارگرفت و دهخدا از چنگ نظام حاکم بر ایران گریخت و در سویس به صورت تبعید برای خود مأمنی یافت.

۲. کاربرد دیگر ممیز، تفکیک سطرهای شعر در میان نثر است که در سال‌های اخیر در قلمرو نشریه‌های ادبی رواج یافته است و با استفاده از آن، نویسندگان مقاله‌های تحلیلی ادبی می‌توانند از حداکثر فضای صفحه، بهره‌مند شوند:

سپهری از آن دسته شاعرانی نیست که برای ابراز لحظات شادی و شعفِ کودکانه‌اش به دلیل توجیهی نیاز داشته باشد...:

مادرم ریحان می‌چیند/ نان و ریحان و پنیر/ آسمان بی‌ابر، اطلسی‌هایی تر/ رستگاری نزدیک... .

ب) خط پیوند و خط فاصل

۱. از موارد استفاده‌ی خط فاصل یا پیوند، نشان دادن تک‌تک حروف یا هجاهای یک کلمه یا نشان دادنِ انقطاع در میان کلمات یک جمله است.

۲. خط پیوند بیشتر در نوشتن مکالمه‌ها، مصاحبه‌ها و پرسش و پاسخ‌ها استفاده می‌شود و به‌کارگیری آن، نویسنده (یا شاعر) را از تکرار نام دو طرف گفتگو یا تکرار کلمه‌ی «گفت»، معاف می‌دارد. و به این ترتیب در ادبیات داستانی و فیلمنامه و نمایشنامه‌نویسی کاربرد وسیعی می‌یابد؛ علاوه بر آن در شعرهایی که به صورت گفتگو و مکالمه سروده می‌شوند، این نشانه بسیار مؤثر است.

نگارش

ج) پرانتز

پرانتز در دو سوی کلمه یا عبارت یا هرگونه توضیح اضافی قرار می‌گیرد که در بیشتر اوقات خواننده می‌تواند بدون اعتنا به آن، خواندن متن را ادامه دهد، بی‌آنکه آسیبی به ساختار جمله وارد شود.

تمرین

متن زیر بخشی از یک مصاحبه است، لطفاً آن را نشانه‌گذاری کنید:

حاضرید با ما مصاحبه کنید حاضریم اما یک خرده می‌ترسیم برای چی برای اینکه می‌شویم مثل بعضی از فیلم‌های تلویزیون ما یک حرفی می‌زنیم اما از دهانمان حرف دیگری درمی‌آید می‌شود یک خرده بیشتر توضیح بدهید عرض شود یکبار در مصاحبه‌ای شعری از سعدی خوانده بودیم اما وقتی مصاحبه چاپ شد دیدیم شعر صائب از دهانمان درآمده یکبار هم در مصاحبه‌ای گفته بودیم از فلان چیز خوشمان نمی‌آید اما وقتی مصاحبه چاپ شد دیدیم از فلان چیز خوشمان آمده آن هم چه جور راستی این مصاحبه را برای کجا می‌خواهید.

در زیر متن کامل مصاحبه را می‌خوانید؛ لطفاً نشانه‌های نگارشی خود را با متن مقایسه کنید. اگر به میزان حدود چهارپنجم با نشانه کتاب هماهنگ بوده‌اید، می‌توانید اطمینان یابید که نشانه‌گذاری و کاربرد درست آن را فرا گرفته‌اید؛ در غیر این صورت به تمرین و ممارست بیشتر نیاز دارید.

ـ حاضرید با ما مصاحبه کنید؟

ـ حاضریم، اما یک خرده می‌ترسیم.

ـ برای چی؟

ـ برای اینکه می‌شویم مثل بعضی از فیلم‌های تلویزیون. ما یک حرفی می‌زنیم، اما از دهانمان حرف دیگری درمی‌آید.

ـ می‌شود یک خرده بیشتر توضیح بدهید؟

ـ عرض شود، یکبار در مصاحبه‌ای، شعری از سعدی خوانده بودیم، اما وقتی

مصاحبه چاپ شد، دیدیم شعر صائب از دهانمان درآمده. یکبار هم در مصاحبه‌ای گفته بودیم از فلان چیز خوشمان نمی‌آید، اما وقتی مصاحبه چاپ شد، دیدیم از فلان چیز خوشمان آمده. آن هم چه جور. راستی این مصاحبه را برای کجا می‌خواهید؟

ـ مگر برای شما فرقی هم می‌کند؟ برای روزنامه‌ی *آفتاب تابان* می‌خواهیم. البته اگر تا آن روز تعطیل نشده باشد. آن‌وقت مصاحبه را می‌دهیم به شب‌نامه‌ی *ماه تابان*. شاید هم مصاحبه را دو قسمت کنیم، نصفش را بدهیم به این و نصفش را به آن.

ـ بالاخره ما برای دیدن مصاحبه‌مان باید کدام روزنامه را بخریم؟

ـ روزنامه‌ی *نیمروز* را. البته هنوز معلوم نیست.

ـ ما شما را کجا می‌توانیم پیدا کنیم؟

ـ لازم نیست ما را پیدا کنید، ما خودمان دم به ساعت پیدایمان می‌شود. اصلاً چرا می‌خواهید ما را پیدا کنید؟

ـ برای اینکه توضیحاتی بدهیم.

ـ چه توضیحاتی؟

ـ مثلاً بگوییم وقتی ما از مصلح‌الدین سعدی حرف می‌زنیم، شما از صلاح‌الدین ایوبی ننویسید.[1]

نقش نشانه‌های نگارشی در درست‌خوانی متن

نشانه‌های نگارشی در درست‌خوانی متن نقش مهمی دارند و هدف اصلی وضع چنین نشانه‌هایی در همه‌ی زبان‌ها، بیشتر همین موضوع بوده است. در بسیاری از مواقع با گذاشتن نشانه‌های نگارشی درست، می‌توان به خواننده در درست خواندن متن کمک کرد. همچنین برخی از جمله‌ها یا ابیات، گاهی دو یا چند خوانش را برمی‌تابند که فقط به کمک نشانه‌های نگارشی می‌توانیم چند خوانشی بودن آن‌ها را به مخاطب گوشزد کنیم؛ برای نمونه در دو بیت زیر، با جابه‌جا کردن نشانه‌ی درنگ نما (،) دو خوانش متفاوت از شعر حافظ ارائه می‌شود:

---

۱. صلاحی، عمران، *از گلستان من ببر ورقی*، «یک مصاحبه کوتاه»، ص ۱۵۴ و ۱۵۵.

نگارش

الف) چو سلکِ درِّ خوشاب است شعرِ تو حافظ
که گاه [،] لطفِ سبق می‌برد ز شعرِ نظامی
که گاهِ لطف [،] سبق می‌برد ز شعرِ نظامی

ب) طی مکان ببین و زمان در سلوکِ شعر
کاین طفل [،] یک‌شبه ره صد ساله می‌رود
کاین طفلِ یک‌شبه [،] ره صد ساله می‌رود

همچنان که اشاره شد، این موضوع ویژه‌ی شعر نیست در نثر هم اتفاق می‌افتد؛ حتی در جمله‌های پرکاربرد روزانه هم گاهی اگر نشانه را نگذاریم، بدخوانی‌هایی روی می‌دهد؛ برای نمونه از جمله‌ی «پس فردا به دیدارت می‌آیم، منتظرم باش» می‌توان دو منظور را برداشت کرد: الف) پس‌فردا ... . ب) پس، فردا ... .

تمرین

جمله‌های زیر را به دو گونه نشانه‌گذاری کنید و به دو گونه بخوانید و معنا کنید:

۱. تن آدمی شریف است به جان آدمیت نه همین لباس زیباست نشان آدمیت

۲. از در بخشندگی و بنده‌نوازی مرغ هوا را نصیب و ماهی دریا

۳. ما همه کار می‌کنیم تا بتوانیم زندگی سعادت‌مندی داشته باشیم.

۴. این جا آشپزخانه دارد.

۵. نه هر که به قامت مهتر به قیمت بهتر.

نگارش

۶. او با دختر یکی از بزرگان به نام حشمت ازدواج کرد.

۷. پدرم هر روز نامه‌ای می‌خواند تا سرش را گرم کند.[۱]

افزون بر نشانه‌های نگارشی، رعایت درنگ‌ها یا فاصله‌های درون و برون کلمه‌ای نیز به خواننده در درست خواندنِ متن کمک شایانی می‌کنند. به درس زیر توجه کنید.

نقش درنگ‌های درون و برون‌کلمه‌ای در درست‌خوانی

افزون بر نشانه‌های نگارشی که نقش فراوانی در درست‌خوانی متن دارند، رعایت فاصله‌ها یا درنگ‌های درون‌کلمه‌ای و برون‌کلمه‌ای نیز به خواننده در درست‌خوانی متن کمک بسیاری می‌کنند. اصل بر این است که در زبان فارسی مرز میان کلمه‌ها با یک فاصله از هم بازشناخته شوند تا خواننده در هنگام خواندن با دریافت هر فاصله، درنگ مناسبی داشته باشد و در نتیجه متن درست خوانده شود. اگر در میان اجزای کلمه‌ی مرکب «بادبیزن» به جای نیم‌فاصله، یک فاصله بگذاریم، تبدیل به یک جمله‌ی نفرینی می‌شود. به همین گونه با رعایت درنگ‌های درون و برون‌کلمه‌ای، بیان می‌کنیم که منظورمان «حسین علی‌محمدی» است یا «حسین‌علی محمدی». به جمله‌ی زیر از این حیث توجه کنید:

---

۱. تمرین‌های یک تا هفت با اندکی تغییر از کتاب *راهنمای ویراستاری و درست‌نویسی* حسن ذوالفقاری، ص ۵۳ گرفته شده‌اند.

نگارش

«ـ جهان شاه‌محمدی در پایان‌نامه‌ی خود به کارخانه‌داران خود محور چگونگی انجام دادن کار را نشان داد.

فقط در صورتی می‌توانیم جمله‌ی بالا را درست بخوانیم که فاصله‌های میان و درون کلمات را رعایت کرده باشیم، زیرا بیشتر واحدهای این جمله را، بر مبنای **فاصله‌گذاری**، به دو صورت می‌توان تعبیر کرد: جهان شاه‌محمدی (کسی که نامش جهان و نام خانوادگیش شاه‌محمدی است در برابر کسی که نامش جهان‌شاه و نام خانوادگیش محمدی است)؛ پایان‌نامه (انتهای نامه در برابر تز)؛ کارخانه‌داران (کار کسانی که خانه‌دار هستند در برابر کسانی که کارخانه‌های تولیدی دارند)؛ خودمحور (اگر «محور» را با سکون انتهایی بخوانیم، «خودمحور» معنای «خودرأی» دارد، اما اگر «محور» را با کسره‌ی پایانی بخوانیم، معنای دیگری خواهد گرفت. در حالت اول، کارخانه‌داران متعلق به آقای محمدی نیستند، بلکه افرادی خودرأی‌اند که آقای محمدی چگونگی کار را به آن‌ها نشان می‌دهد. در حالت دوم، «خود» به معنای «خودش» است؛ یعنی، آقای محمدی به کارخانه‌داران خودش روش انجام دادن کار را نشان داده نه به «کارخانه‌داران خودرأی»). چنانچه فاصله‌های مزبور را رعایت کنیم، جمله‌های بالا را باید به صورت زیر بنویسیم:

ـ جهانِ شاه‌محمدی در پایانِ نامه‌ی خود به کارِ خانه‌دارانِ خود محور انجام دادن کار را نشان می‌دهد.

ـ جهان‌شاهِ محمدی در پایان‌نامه‌ی خود به کارخانه‌دارانِ خودمحور انجام دادن کار را نشان می‌دهد.

اکنون جمله‌ی زیر را با تغییر دادن درنگ‌های درون و برون‌کلمه‌ای به دو گونه بخوانید: «این آگهی را کشور هندوچین صادر کرد».[1]

مثال عینی در این جمله کلمه هندوچین است. چنانچه در نگارش کلمه فاصله‌گذاری رعایت نشود، احتمال زیادی دارد که خواننده به اشتباه بیفتد. اما اگر

---

۱. صلح‌جو، علی، *نکته‌های ویرایش*، ص ۳۳ و ۳۴ با تلخیص و اندکی تصرف.

ویراستار و حروف‌نگار این فاصله‌ها را رعایت کنند و خواننده نیز به این فاصله‌ها حساس باشد و، به عبارت دیگر، آن‌ها را معنی‌دار تلقی کند، این‌گونه اشتباهات رخ نخواهد داد. البته، در چنین مواردی، ویراستار باید این مسائل را در نظر داشته باشد و از شگردهایی که مانع بروز این نوع بدخوانی‌ها می‌شوند استفاده کند. مثلاً، در مورد بالا، چنانچه منظور دو کشور هند و چین باشد، راه بهتر این است که جمله به صورت زیر نوشته شود: «این آگهی را کشورهای چین و هند صادر کردند».

➢ تمرین نوشتن (۶) ➣

بازنویسی

بازنویسی متن‌های مهم گذشته به زبان ساده‌ی امروزی یکی از شایسته‌ترین اقدامات فرهنگی است؛ زیرا از این راه، دشواری و کهنگی زبان از این متن‌ها گرفته می‌شود و پیام‌های ارزشمند آن‌ها به‌سادگی به نسل امروز انتقال می‌یابد.

«فرهنگ و ادب گذشته‌ی ما بسیار غنی و سرشار از بیان آرزوها و آمال بشری است. انسان‌دوستی، شرافت انسانی، نجابت اخلاقی، درآویختن با ستم و پلیدی، صلح‌خواهی و بسیاری دیگر از این حقایق، در ادب گذشته‌ی ما تجلی خود را بازیافته است... ایرانی‌ای که با فرهنگ گذشته، پیوند عاطفی استواری داشته باشد و آن را به‌درستی شناخته باشد در این دنیای آشوبناک و ماشین‌زده و ماده‌گرا، تسلی‌گاه مطمئنی می‌یابد... کار بازنویس، شناساندن ارزش‌های فرهنگی و اندیشه‌های والای انسانی و تربیت ذوق هنری و ادبی عامه به‌ویژه کودکان و نوجوانان است... .

باید دانست که حوزه‌ی فعالیت بازنویسی متون سنتی، از مقوله‌هایی مثل «بازآفرینی» جداست؛ زیرا در بازآفرینی علاوه بر داشتن ذوق هنری و توانایی و قدرت نویسندگی، بر خلاقیّت، آفرینش و به وجود آوردن یک پدیده‌ی نو تأکید می‌کند که به‌کلّ در محتوا و فرم، با متن کهن متفاوت است و اثری کاملاً جدید و

دیگرگونه به‌شمار می‌رود... درواقع بازنویس نمی‌تواند طرح اصلی را دستکاری کند، تغییر دهد و دیگرگون سازد. بلکه چهارچوب طرح اصلی و استخوان‌بندی متن کهن دست‌نخورده برجای می‌ماند. دستِ بازنویس از تغییرات بنیادی و اساسی در متن قدیم کوتاه است. اما بازآفرین مختار است به هر کجای داستان می‌خواهد سفر کند. از هر قسمتی می‌تواند انتخاب کند... و بر مبنای آن اثری جدید خلق نماید. بازآفرین اساس و بنیاد طرح اصلی را به هم می‌ریزد و خطوطی کلی یا خطی کمرنگ از متن اصلی را در اثر جدید خود می‌گنجاند...».[۱]

* * *

در زیر حکایتی از قابوس‌نامه را، همراه با متن بازنویسی شده‌ی آن می‌خوانید:

«شنودم که مردی به سحرگاه از خانه بیرون رفت تا به گرمابه رود. به راه اندر دوستی از آن خویش را دید. گفت: «موافقت کنی تا به گرمابه شویم؟» گفت: «تا در گرمابه با تو همراهی کنم لکن اندر گرمابه نتوانم آمدن که شغلی دارم». و تا نزدیکِ گرمابه بیامد. به سر دوراهی رسید بی‌آنکه این مرد را خبر دهد، بازگشت و به راه دیگر برفت. اتّفاق را طرّاری از پس این مرد می‌رفت به طرّاری خویش. این مرد بازنگرید. طرّار را دید و هنوز تاریک بود. پنداشت آن دوست وی است. صد دینار در آستین داشت بر دستارچه بسته، از آستین بیرون گرفت و بدین طرّار داد و گفت: «ای برادر این امانت است به تو، چون از گرمابه بیرون آیم به من بازدهی». طرّار زر از وی بستد و آنجا مقام کرد تا وی از گرمابه بیرون آمد. روز روشن شده بود. جامه بپوشید و راست همی‌رفت. طرّار وی را بازخواند و گفت: «ای جوانمرد زر خویش بازستان و پس برو که امروز از شغل خویش فرومانده‌ام، از این نگاه‌داشتن امانتِ تو.» مرد گفت: «این زر چیست و تو چه مردی؟» گفت: «من مردی طرّارم تو این زر را به من دادی.» گفت: «اگر تو طرّاری چرا زرِ من نبردی؟» گفت: «اگر به صناعت خویش بردمی، اگر هزار دینار بودی، از تو یک جو نه اندیشیدمی و نه بازدادمی ولکن تو به زنهار به من دادی. زنهاردار نباید که زنهارخوار باشد که امانت بردن جوانمردی نیست.»[۲]

---

۱. *آیین نگارش و ویرایش (۲)*، ص ۴.

۲. *قابوس‌نامه*، ص ۱۰۸ و ۱۰۹.

بازنوشته‌ی حکایت قابوس‌نامه

نگارش

وقت سحر، هنگامی که هوا تاریک و روشن بود، مردی از خانه‌اش بیرون آمد تا به گرمابه رود. در راه یکی از دوستان خود را دید و گفت: «آیا با من به گرمابه می‌آیی؟».

دوست او گفت: «تا درِ گرمابه تو را همراهی می‌کنم، ولیکن به گرمابه نمی‌توانم بیایم، برای اینکه کاری در پیش دارم.»

هر دو نفر به راه افتادند و رفتند، به سر یک دوراهی رسیدند، آن دوست که گفته بود تا درِ گرمابه تو را همراهی خواهم کرد، بدون اینکه به دوستش خبر دهد، از او جدا شد و از راهی دیگر رفت. اتفاقاً راهزنی به دنبال آن‌ها می‌آمد، تا برای دزدی به گرمابه رود. وقتی آن مرد به درِ گرمابه رسید، [هوا هنوز تاریک بود] به مرد راهزن نگاهی کرد و پنداشت که دوست خویش است. صد دینار بیرون آورد و به آن راهزن داد و گفت: «ای برادر این امانت را بگیر و نگاه‌دار تا من از گرمابه بیرون آیم.»

راهزن آن صد دینار را گرفت و همانجا ایستاد تا آن مرد از گرمابه بیرون آمد.

راهزن وقتی او را دید، گفت: «ای مرد امانت خود را بگیر و برو که من از کار خود بازماندم.»

آن مرد تعجب کرد و گفت: «این امانت چیست و تو کیستی؟».

گفت: «من دزد هستم، تو این زر را به من دادی تا از گرمابه بیرون آیی و آن را به تو پس دهم.»

مرد گفت: «اگر تو دزد هستی، پس چرا زر مرا نبردی و همچنان در اینجا نگاه‌داشتی؟».

دزد گفت: «برای اینکه تو این مال را به امانت به من سپرده بودی و من روا ندیدم که در امانت خیانت کنم.»[1]

---

۱. *آیین نگارش و ویرایش (۲)*، ص ۵ و ۶.

نگارش

بازآفرینی

«بازآفرینی آن است که نویسنده تنها از یک اثر کهن الهام بگیرد و با به‌کارگیری ذوق ادبی و هنر خوب نوشتن، تجربیات و برداشت‌های امروزی خویش را از جامعه با فرهنگ و ادب کهن بیامیزد و اثری نو خلق کند.

در گذشته نیز بسیاری از آثار ادبی ما از رهگذر بازآفرینی خلق شدند، آثاری چون: *شاهنامه‌ی فردوسی* که بازآفریده‌ی داستان‌های قبل از خود است و *کلیله و دمنه* که از «پنجاتنترای هندی» بازآفرینی شده است.

مولانا نیز در مثنوی خود بارها داستان‌هایی را نقل و بازآفرینی می‌کند که قبل از او دیگران آن‌ها را بیان کرده بودند، اما مولانا برای دست‌یابی به مقصود و منظور خاصّ خود در آن‌ها تغییراتی می‌دهد و آن‌ها را به کار می‌گیرد.

نویسندگان و فیلم‌نامه‌نویسان امروز نیز با بازآفرینی برخی از داستان‌های گذشته مفاهیم کهنه را در قالبی نو به خوانندگان و بینندگان خود عرضه می‌کنند.

از همین‌جا تفاوت بازنویسی با بازآفرینی آشکار می‌شود. در بازآفرینی، بازآفرین باید خلاقیّت هنری و قدرت آفرینش داشته باشد تا اثری کاملاً نو بیافریند اما در بازنویسی اثری جدید خلق نمی‌شود. بازآفرین حتّی می‌تواند در محتوا و پیام و طرح داستان نیز دست ببرد و آن را تغییر دهد، امّا بازنویس نمی‌تواند چنین کند».[۱]

بازآفرینی یک متن به داشتن ذوق و توانایی و به کوشش ذهنی نیازمند است. اکنون که شما در این نیمسال تحصیلی با آموختن اصول نگارش و ویژگی متن‌های ادبی بیشتر آشنایی یافته‌اید، چنانچه اراده کنید، با تکیه بر آموخته‌ها و توانایی‌های خود و نیز با کوشش ذهن و پرواز خیال خود می‌توانید به بازآفرینی برخی از داستان‌ها و حکایت‌ها بپردازید.

در بخش‌های قبل، داستان *آرش* از سیاوش کسرایی را خوانده‌اید که خود برگرفته از متون حماسی کهن است؛ بهرام بیضایی نیز از داستان کهنِ آرش الهام

---

۱. ذوالفقاری، حسن، *کتاب کار نگارش و انشاء (۱)*، ص ۵۵.

گرفته و داستانی نوآیین پدید آورده است که می‌توان آن را نمونه‌ی کاملی از بازآفرینی به حساب آورد. برای آشنایی بیشتر بخشی از آن را می‌خوانیم.

نگارش

آرش ستوربان

بهرام بیضایی

زمین بالا رفت و آسمان فرود آمد و آرش پای بر زمین، سر بر آسمان، تیر بر کمان نهاد. او ـ آرش آدمی ـ پا بر زمین استوار کرد و مهر ـ که بر گردونه‌ی خورشید می‌گذشت ـ از گاه خود بسی بالا رفت، تا زیر پای آرش رسید. آرش کمان راست‌تر گرفت، با چهل اندام. او زه کشید و ابرها به جنبش درآمدند. او ـ آرش آدمی ـ زه را با نیروی تمام کشید و خروش بادها برخاست. و او، آرش ـ فرزند زمین ـ زه را با نیروی دل کشید و آذرخشِ تند پدید آمد. کمان آرش خم شد و باز خم‌تر شد و در دریا خیزابه‌ها بلند؛ کمان آرش خمیده‌تر شد و باز خم‌تر شد و زمین را لرزش سخت. و نعره از دل البرز برخاسته بود و خورشید تندرو از رفتار بازایستاده و هفت آسمان زبر زیر شده ابرها شکافته. رودها از راه خود بازگشته. و این آذرخشی چند، آذرخشی چند. البرز می‌گوید: من چگونه توانستم او را بر دوش خود نگه دارم؟ و زبان او شعله‌های آتش بود و خروش از گیهانیان برخاست، چه بر بلندترین بلندی‌ها آرش دگر نبود. و تیر او بر دورترین دورها می‌رفت. و ابرها را خروشی چند، غریوی چند. و خورشید پنهان و آسمان ناپدید. و مردان نعره‌هاشان سهم: «آرش بازخواهد گشت. آرش بازخواهد گشت.» آن تیر که به بلندی نیزه‌ای بود ـ نیزه‌ای که خود بسیار بلند باشد ـ و آنِ آرش بود، همچنان می‌رفت و بادها می‌رفتند تا مگرش بازیابند. از سه کوه بلند گذشت، که سر به دامان دریا داشتند. از هفت دشت پهناور، که رمه در آن‌ها فراوان بود. از چند و اند رود. و پنج دریا، که کرانه‌هایشان پیدا نبود، و از هر دریا تا دیگری باز دریایی؛ و بر دریا خیزابه‌ها پدید. و سه بار خورشید فرورفت و باز بالا آمد. و سه بار توفان درگرفت، باز آرام شد. و سه

نگارش

روز مردان در پای البرز ـ آن بلندپایه‌ی هفت آسمان ـ بودند تا آرش ـ فرزند زمین ـ بازگردد و او بازنگشت. باز هفت روز ایشان بودند، تا آنکه به مردی تمام بود بازگردد و او هفت روز بازنگشت و رفتگان آمدند با هومان‌ها: «ما اندام پهلوان را یافتیم که دشمن بر او ستورها رانده، و از سراپرده‌ها هیچ نیافتیم.» و تیر می‌رفت، از آن بیابان‌های خشک که آدمی در آن‌ها پیدا نیست. و آن دشت‌های سبز که کومه‌ها در آن روییده. از آن آسمان‌ها که مهر گردونه در آن‌ها می‌راند و آن دریاها که ناهید بر آن‌ها گام می‌نهاد. و یابندگان که به یافتن آرش رفته بودند بازگشتند، پیشانی پرچین و موی سپید: ـ «او چگونه می‌تواند بازگردد؟ زیرا او تیرش را ـ که به بلندی نیزه‌ای بود ـ با دل خود انداخته بود، و نه بازوی خود...».

و تیر می‌رفت. روز از پی روز و شب از پی شب، بندیان که آمدند آن را در شتاب دیده بودند، و گروگان‌ها. آوارگان دشت به دیده‌ی خود باور نداشتند و هنگامه در آنان افتاد که از پشته‌های ویرانه سر برآوردند. هرکس از آن می‌گفت، پدر با پسر، برادر با برادر، و زن شویمند با شوی. و شور برخاست و افسانه‌ی تیر در دهان‌ها افتاد، از تیره به تیره، از سینه به سینه، از پشت به پشت. و تا گیهان بوده است این تیر رفته است.[1]

پرسش و پژوهش

۱. داستان اعرابی و سبوی آب را که در فصل‌های پیشین خوانده‌اید، با رعایت اصول درست‌نویسی، به زبان ساده‌ی امروزی بازنویسی کنید.

۲. بکوشید تا داستان گردآفرید را که در فصل اول خواندید، بازآفرینی کرده و حاصل کار خود را در کلاس برای دانشجویان بخوانید.

---

۱. بیضایی، بهرام، *آرش*، ص ۵۰ـ۵۳.