بسم الله الرحمن الرحیم

هنر و ادب فارسی

دورهٔ پیش‌دانشگاهی

رشتهٔ هنر

شمارهٔ درس ۱۴۲۵

۸۰۰ پارسا نسب، محمّد
/۷۱ هنر و ادب فارسی/ مؤلف : محمّد پارسا نسب. ــ تهران : شرکت چاپ و نشرکتابهای درسی
هـ۷۲پ/ ایران، ۱۳۹۱.
۱۳۹۱ ۱۷۲ص. : مصور. ــ (آموزش دورهٔ پیش‌دانشگاهی ؛ شمارهٔ درس ۱۴۲۵)
متون درسی رشتهٔ هنر دورهٔ پیش‌دانشگاهی.
برنامه‌ریزی و نظارت، بررسی و تصویب محتوا : کمیسیون برنامه‌ریزی و تألیف کتابهای‌درسی رشتهٔ هنر دورهٔ پیش‌دانشگاهی دفتر برنامه‌ریزی و تألیف آموزشهای فنی و حرفه‌ای و کاردانش وزارت آموزش و پرورش.
۱.ادبیات فارسی. ۲. هنر ایرانی.الف. ایران. وزارت آموزش و پرورش. دفتر برنامه‌ریزی و تألیف آموزشهای فنی‌و حرفه‌ای و کاردانش. ب. عنوان. ج.فروست.

۱۳۹۱

همکاران محترم و دانش‌آموزان عزیز:

پیشنهادات و نظرات خود را دربارهٔ محتوای این کتاب بـه نشانی تهران ـ صندوق پستی شمارهٔ ۴۸۷۴/۱۵ دفتر برنامه‌ریزی و تألیف آموزشهای فنی و حرفه‌ای و کاردانش، ارسال فرمایند.

پیام‌نگار (ایمیل) **info@tvoccd.sch.ir**

وب‌گاه (وب‌سایت) **www.tvoccd.sch.ir**

این کتاب در کارگاه ارزشیابی محتوای کتابهای درسی، در شهریور ماه ۸۰ توسط مدرسان منتخب سراسر کشور و اعضای کمیسیون تخصصی برنامه‌ریزی و تألیف کتابهای درسی رشتهٔ هنر پیش‌دانشگاهی بر اساس نتایج ارزشیابی تکوینی مورد بررسی و تجدیدنظر قرار گرفته است.

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی

برنامه‌ریزی محتوا و نظارت بر تألیف : **دفتر برنامه‌ریزی و تألیف آموزشهای فنی و حرفه‌ای و کاردانش**

نام کتاب : **هنر و ادب فارسی ـ ۵۹۴/۴**

مؤلف : **دکتر محمّد پارسا نسب**

آماده‌سازی و نظارت بر چاپ و توزیع : **ادارهٔ کل چاپ و توزیع کتابهای درسی**

تهران: خیابان ایرانشهر شمالی ـ ساختمان شمارهٔ ۴ آمـوزش و پـرورش (شهید موسوی)

تلفن: ۹ـ۸۸۸۳۱۱۶۱، دورنگار: ۸۸۳۰۹۲۶۶، کدپستی: ۱۵۸۴۷۴۷۳۵۹،

وب‌سایت: www.chap.sch.ir

خوشنویس کامپیوتری : **شهناز تخمه‌چیان**

صفحه‌آرا : **شهرزاد قنبری**

ناشر : **شرکت چاپ و نشر کتابهای درسی ایران: تهران ـ کیلومتر ۱۷ جادهٔ مخصوص کرج ـ خیابان ۶۱ (داروپخش)**

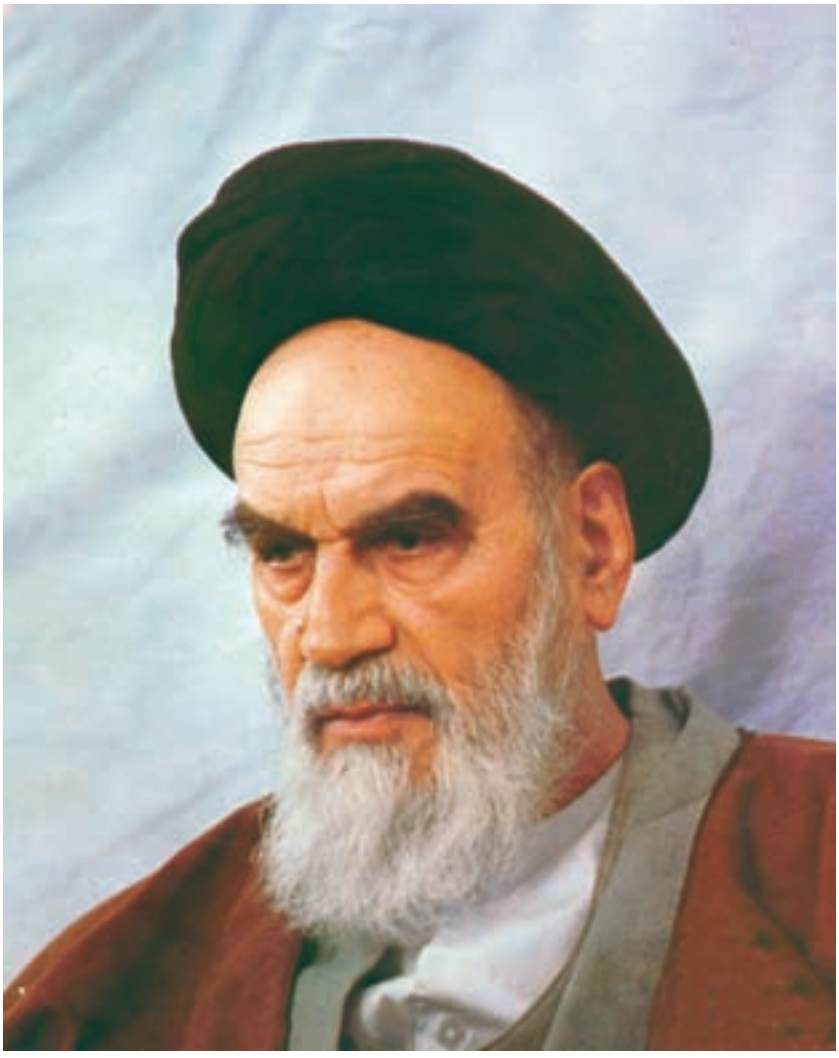
تلفن: ۵ ـ ۴۴۹۸۵۱۶۱، دورنگار: ۴۴۹۸۵۱۶۰، صندوق پستی: ۱۳۴۴۵/۶۸۴

چاپخانه : **سهند**

سال انتشار و نوبت چاپ : **چاپ سیزدهم ۱۳۹۱**

حق چاپ محفوظ است.

شابک ۱-۱۵۳۶-۰۵-۹۶۴ ISBN 964-05-1536-1



وظیفه شاعران و هنرمندان است، که تکلیف خویش را نسبت به توده‌های محروم و بینوا و قشرهای مستضعف از راه آفرینش آثار شعری بدیع، و تابلوهای هنرمندانه جذاب ادا کنند، آثاری که خون گرم زندگی در آنها بجوشد. و جوهر حرکت و تصمیم از آنها ببارد، تا وجدانها بیدار گردند و جانها هشیار.

امام خمینی (ره)

فهرست مطالب

دیباچه ۱

فصل اول ــ هنر چیست؟ ۹ ــ ۴

فصل دوم ــ ادبیات چیست؟ ۱۳ ــ ۱۰

فصل سوم ــ قلمرو شعر، نثر و نظم ۲۳ ــ ۱۴

فصل چهارم ــ عناصر پنج گانهٔ شعر ۱۰۱ ــ ۲۴

الف. عاطفه یا اندیشه ۲۷

ب. تخیّل ۳۱

۱. تشبیه ۳۶

۲. استعاره / تشخیص ۴۰

۳. مجاز / اسناد مجازی ۴۷

۴. اغراق ۵۲

۵. کنایه ۵۶

۶. نماد ۵۷

۷. حس‌آمیزی ۶۴

۸. تمثیل ۶۷

ج. زبان ۷۱

د. آهنگ یا موسیقی شعر ۷۸

الف. عوامل مؤثر در موسیقی بیرونی شعر ۷۸

۱. وزن ۷۸

۲. قافیه و ردیف ۸۱

ب. عوامل مؤثر در ایجاد موسیقی درونی شعر ۸۳

۱. تجنیس ۸۳

۲. واج‌آرایی یا نغمهٔ حروف ۸۵

۳. لفّ و نشر ۸۹

۴. مراعات نظیر ۹۲

۵. ایهام ۹۳

ج. موسیقی در نثر ۹۵

د. شکل شعر ۹۶

فصل پنجم ــ انواع ادبیِ فارسی ۱۱۹ــ۱۰۲

فصل ششم ــ رابطهٔ ادبیات با نقّاشی ۱۳۰ ــ ۱۲۰

فصل هفتم ــ رابطهٔ ادبیات با موسیقی ۱۴۵ ــ ۱۳۲

فصل هشتم ــ رابطهٔ ادبیات با هنرهای نمایشی ۱۶۱ ــ ۱۴۶

فصل نهم ــ رابطهٔ ادبیات با هنر خوشنویسی ۱۷۰ ــ ۱۶۲

فهرست منابع ۱۷۱

«شکرشکن شوند همه طوطیان هند زین قند پارسی که به بنگاله می‌رود»

ادبیات فارسی از هنرهایی است که در طول تاریخ مخاطبان بسیاری را به خود اختصاص داده است. اندیشمندان و متفکران ایرانی، بی‌شک به کارآیی و تأثیر عمیقِ شیوهٔ بیان ادبی آگاه بوده‌اند که توانسته‌اند احساسات و اندیشه‌های عمیق خود را با تخیّل آمیخته، به شکلی هنرمندانه و زیبا به مخاطبان عرضه کنند. مورّخان، فیلسوفان، عارفان، شرح حال‌نویسان، حکیمان، داستان‌پردازان، واعظان، همه و همه منظور خود را در کلامی آهنگین و اثربخش بیان داشته‌اند تا بیشترین تأثیر را بر خوانندگان بگذارند. «تاریخ بیهقی» نوشتهٔ ابوالفضل بیهقی، گلستان حکیمانهٔ سعدی، اسرارالتوحیدِ داستانی ــ عرفانی محمّدبن منوّر، تذکرةالاولیای عطار نیشابوری (شرح احوال عارفان)، «تاریخ جهانگشا»ی جوینی در زمینهٔ تاریخ، آثار عین‌القضاة همدانی، خواجه‌عبدالله انصاری در عرفان و... تنها، اندکی از آثار بی‌شماری است که رنگ ادبی قوی و غنی دارند.

باری، مردم این سرزمین، از دیر باز این فرهنگ ارزشمند و میراثهای هنری آن را :

«گرد کردند و گرامی داشتند تا به شکّ اندر همی بنگاشتند»

و نه تنها این آثار را به عنوان منابع و متون درسی مراکز علمی انتخاب کردند بلکه در محافل عمومی نیز آنها را قرائت کردند و بهره‌ها بردند.

اجرایِ نقّالی، شاهنامه‌خوانی و مثنوی‌خوانی در مجالس عمومی و خصوصی، تَفأُّل به دیوان حافظ، تدریس گلستان و بوستان سعدی، کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی، تاریخ بیهقی و... در مکتبخانه‌ها، نشان زیستن ایرانیان با ادبیات فارسی و نفس کشیدن در هوای چنین تفرّجگاهی است که احساس و عاطفه را برمی‌انگیزاند ؛ تخیّل را پرواز می‌دهد و اندیشه و تفکر را می‌پروراند. هم به عالم بالا متصل است و هم رنگی از جهان فرودین با خود دارد. این هنر متعالی زمانی جلوه‌گری می‌کند که با هنرهایی چون موسیقی، نقاشی، خوشنویسی، نمایش و... ترکیب می‌شود. موسیقی ایرانی همیشه با شعر و آواز همراه بوده است ؛ شاهکارهای نقاشی ایرانی، از شاهکارهای ادب فارسی الهام گرفته است. خوشنویسان کاتب، عمده‌ترین توجه خود را به کتابت آثار ادبی معطوف داشته، گاه، خود نیز در زمرهٔ شاعران و نویسندگان بوده‌اند. برخی از منظومه‌های غنایی، عرفانی، خصوصاً منظومه‌های حماسی

فارسی ویژگیهای آثار نمایشی را دارا هستند. از این‌رو، بیشتر از هر متن و موضوعی، مایه‌های هنر نمایش را فراهم ساخته‌اند. همهٔ این موارد، نشان از اتّحاد روحی و پیکریِ ادبیات فارسی با هنرهای دیگر دارد.

تألیف کتابی با عنوان «هنر و ادب فارسی» در راستای تبیینِ ماهیّت و ارزش ادبیات فارسی و چند و چونِ رابطهٔ آن با هنرهای دیگر صورت می‌گیرد.

روش کار

در فصل اول بر آن بوده‌ایم تا از مفهوم «هنر» سخن بگوییم. از این‌رو، بدون تکیه بر تعریف یا تعاریف هنر، به بازشناختِ ماهیّت و کارکردِ آن و بیان وجوه مشترک پدیده‌های مختلف هنری پرداخته‌ایم.

در فصل دوم، موضوع بحث ما، «ادبیات به عنوان یک هنر» است. به سؤالاتی نظیر «ادبیات چیست؟ کارکرد و ماهیّت آن کدام است؟ مصداقهای ادبی کدام‌اند و رابطهٔ ادبیات با روحیات ما چیست؟» در این فصل پاسخ داده می‌شود.

شناخت و مقایسهٔ سه مقولهٔ نثر و شعر و نظم، موضوع فصل سوم است. در این فصل دربارهٔ تفاوت نثرهای علمی و نثرهای ادبی ؛ تفاوت اساسی شعر و نظم ؛ مرز مشترک برخی نثرها با شعر و بالأخره از انواع سه گانهٔ «زبان» سخن می‌گوییم.

فصل چهارم، به بحث دربارهٔ شعر و عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن اختصاص دارد. ارائهٔ تعریف نسبتاً جامع از شعر و به دنبال آن، بحث از عناصری که به یک قطعه شعر هویت می‌بخشند، استخوان‌بندی این فصل را تشکیل می‌دهد. فصل عناصر پنجگانهٔ شعر (عاطفه و اندیشه، تخیّل، زبان، موسیقی و شکل شعر)، شامل بخشهای فرعی‌تری است که بخش عمدهٔ مطالب این کتاب را به خود اختصاص داده است. در این بخشها، به تفصیل دربارهٔ هر عنصر شعری به همراه مثالهای متعدد سخن خواهیم گفت و در پایان هر بخش برای فهم بهتر مطالب به ارائهٔ تمرین یا تمرینهایی می‌پردازیم.

در فصل پنجم، انواع ادبی فارسی (نوع حماسی، غنایی، تعلیمی و نمایشی) مورد بحث قرار می‌گیرد. در این فصل، دانش‌آموزان می‌توانند با نمونه‌هایی از شعر و نثر فارسی آشنا شوند.

فصلهای ششم تا نهم را به بحث دربارهٔ رابطهٔ ادبیات با هنرهایی چون : نقاشی، موسیقی، نمایش و خوشنویسی اختصاص داده‌ایم. در هر یک از این چهار فصل، ابتدا دلایل رابطهٔ این هنرها را نشان می‌دهیم سپس به تشریح چگونگی این ارتباطها همراه با ذکر شواهد و مثالهای لازم می‌پردازیم.

نکاتی دربارهٔ تدریس این اثر

۱. بیشتر مطالب کتاب حاضر، باید به صورت سخنرانی و مباحثه ارائه شود. از این‌رو پیش از دست زدن به چنین امری، برای روشن کردن اذهان و جلب مشارکت دانش‌آموزان، لازم است، سؤالاتی حول محور بحث، مطرح و پاسخهای مناسبی برای آنها جُسته شود. طرح چنین سؤالاتی قالب معینی ندارد و هر مدرّس با توجه به روش تدریس و بنا به تشخیص خود، می‌تواند به این امر اقدام کند.

۲. ارائهٔ مصادیق و مثالهای بیشتر در هر مقوله، بر عمق و سرعت یادگیری دانش‌آموزان می‌افزاید. از این‌رو، شایسته است مدرسان با آمادگی قبلی و در صورت نیاز، فراهم کردن نمونه‌های شعر و نثر، در کلاس درس حضور یابند.

۳. حل تمرینهایی که در برخی فصلها گنجانده شده در حوزهٔ وظایف دانش‌آموزان است، مشروط بر اینکه از راهنمایی مدرسان محترم برخوردار باشند.

۴. به تناسب بحثِ هر فصل، مصداقهایی از شعر و نثر ارائه شده است. مدرسان محترم آگاهی دارند که پرداختن به تمامی جوانب معنایی، زیبایی‌شناسی و ساختاریِ یک قطعه شعر یا نثر، بحث را از حوزهٔ خود خارج می‌کند و مجال کافی برای مباحث اصلی، باقی نخواهد گذاشت. از این‌رو ضروری است به این مصداقها، تنها از دریچهٔ مورد نظر پرداخته و از ورود به بحثهای غیرمرتبط خودداری شود.

۵. به دلیل محدودیّت صفحات کتاب، نمونه‌هایی که در فصلهای پایانی کتاب دربارهٔ تلفیق هنرها آورده شده معدود است ؛ مدرسان محترم می‌توانند در صورت نیاز، نمونه‌های دیگری را در کلاس ارائه کنند.

۶. چنانکه در دیباچه اشاره شد، فصل پنجم به انواع ادبی فارسی و نمونه‌های عالی شعر و نثر فارسی اختصاص دارد. این نمونه‌ها برای تجزیه و تحلیل برحسب مباحث مربوط، آورده شده است. از این‌رو می‌توان به توضیح و تفسیر معنایی و ساختاری و زیبایی‌شناسی بعضی آثار توجه کرد و در نهایت تحلیلی کلّی از آن ارائه نمود.

۷. برای آنکه دانش‌آموزان به هر دو هدف «لذّت و فایدهٔ» هنرها عموماً و ادبیات خصوصاً، دست‌یابند باید اجازه دهیم آنها نمونه‌ها را بخوانند و به بحث دربارهٔ چند و چون آثار و ارائهٔ نظرگاههای خویش بپردازند.

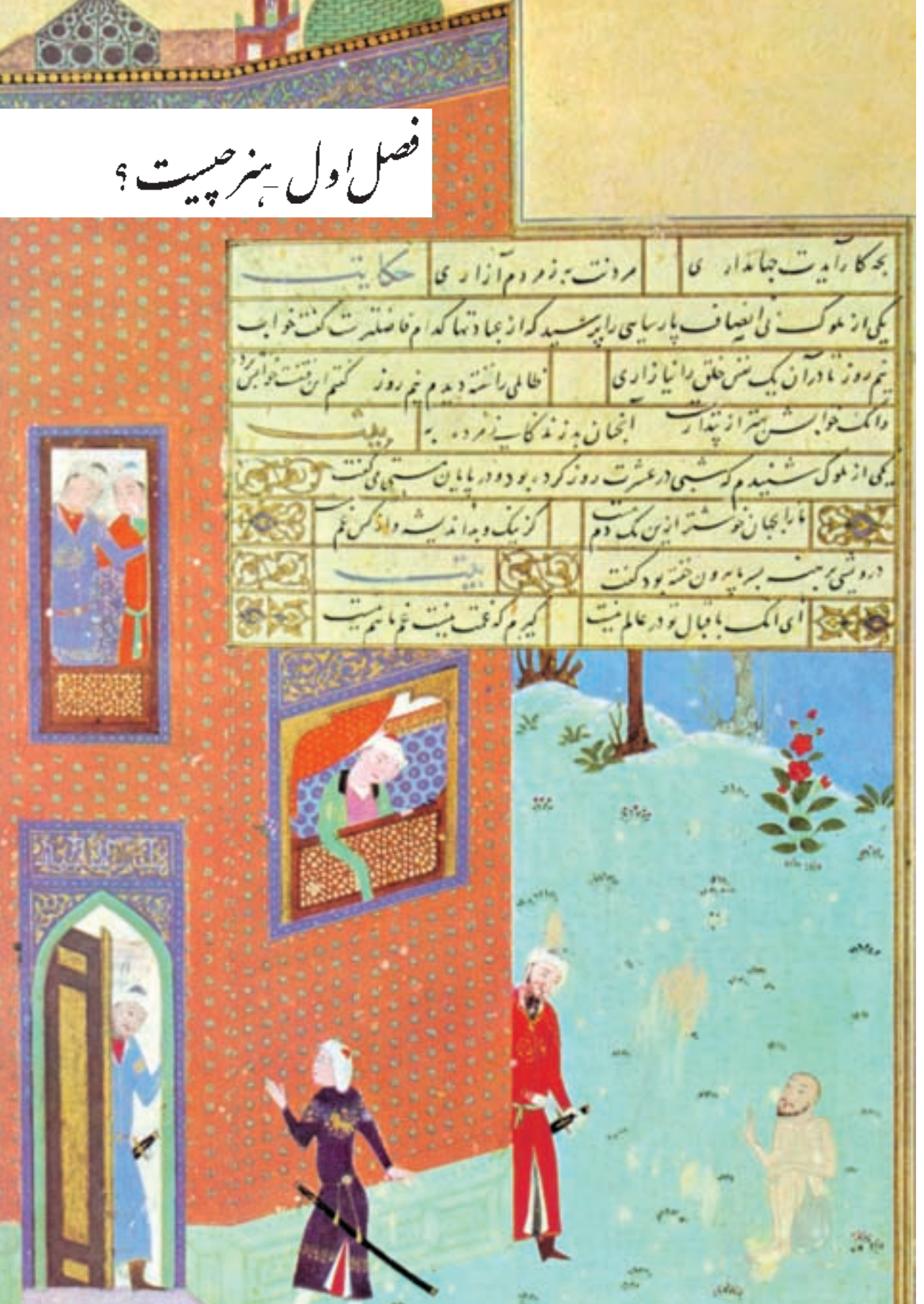
در پایان از تمامی کسانی که با ارائه پیشنهادهای کارشناسانه و طرح دیدگاههای خود، در راستای رفع نواقص و تکمیل کتاب، مؤلّف را یاری کرده‌اند، سپاسگزاری می‌نمایم و پیشاپیش به نکته‌سنجانی که عیبها و کاستیهای ناگزیر کتاب را به منظور اصلاح گوشزد خواهند کرد، دست مریزاد می‌گویم.

مؤلّف

هدف کلی

آشنایی با هنر ادب فارسی ، نحوه و میزان تأثیرگذاری متقابل رشته‌های هنری

فصل اول ـ هنر چیست؟



هنر چیست؟

پاسخ گفتن به چنین سؤالی بدون فراهم آوردن مقدمات لازم، ممکن نیست. ما انسانها، اغلب اوقاتِ فراغتمان را صرف انجام کارهایی می‌کنیم که فایدهٔ عملی برایمان ندارد. مثلاً داستان و شعر می‌خوانیم؛ به موسیقی گوش می‌دهیم؛ به تئاتر می‌رویم؛ از نمایشگاههای هنر، دیدن می‌کنیم؛ به سیر و سیاحت و دیدن مناظر و بناهای عالی می‌پردازیم و... . این امور همچنانکه گذشت برای انسان فایدهٔ عملی در برندارد. مثلاً با خواندن شعر و داستان وضع اقتصادی ما بهبود نمی‌یابد؛ با گوش کردن به موسیقی، تن پوشِ ما فراهم نمی‌شود؛ با سیر و سیاحت و دیدن بناهای عالی، درد ما دوا نمی‌شود. با این همه، چنین اموری را با شور و شعف پی می‌گیریم. چرا؟

شاید نخستین و ساده‌ترین پاسخ این باشد که چنین اموری را به خاطر لذت‌یابی از آن انجام می‌دهیم چرا که همهٔ موارد ذکر شده به نوعی حس زیبایی‌شناسی و لذت‌طلبی ما را ارضا می‌کنند. امّا چنین پاسخی کامل و کافی نخواهد بود. چرا که راههای بسیاری برای لذت‌جویی وجود دارد. می‌توانیم با خوردن غذایی لذیذ یا با قدم زدن در هوای مطبوع به این حس خود پاسخ دهیم. بی‌شک مسألهٔ دیگری در میان است. زمانی که داستانی را می‌خوانیم، به موسیقی گوش می‌دهیم و یا به نمایشگاه هنر می‌رویم، واکنش ما صرفاً احساس لذت یا شادمانی نیست. اغلب می‌خواهیم تجربه و حال خود را تحلیل کنیم؛ درباره‌اش حرف بزنیم؛ توجه دیگران را به برجستگیهای خاصی از داستان، موسیقی و یا تصاویر، جلب کنیم. گاهی در داوریهای خود دست به مقایسه می‌زنیم؛ مثلاً برخی آثار داستانی را بر برخی دیگر ترجیح می‌دهیم. نقاشیهای فلان نقاش را بر دیگری برتری می‌دهیم. اشعار این شاعر را بر اشعار فلان شاعر برتری می‌نهیم. در چنین اظهارنظرهایی تنها دربارهٔ میزان لذّتی که به‌دست می‌آوریم، صحبت نمی‌کنیم. چرا که مثلاً آثار نویسنده، نقاش و شاعر خاصی نیز

لذت‌بخش است با این همه آیا تنها از روی خودخواهی است که یکی را بر دیگری ترجیح می‌دهیم؟

برای پاسخ‌گویی به این سؤالات دو راه وجود دارد : یکی آن که به جای تفحص در آثار هنریِ مورد تحسینمان، علاقه و اعتنایی را که به این اشیا پیدا می‌کنیم، بررسی کنیم. چه بسا اشیای هنری و زیبا، هیچ خصوصیت ویژه‌ای نداشته باشند بلکه تنها علاقهٔ زیباشناسانهٔ ویژه‌ای در میان باشد علاقه‌ای که ما اساساً به آثار هنری مورد نظرمان معطوف می‌کنیم و البته به هر چیز دیگری که موافق میلمان باشد می‌توان معطوف کرد. وارد شدن به چنین بحثی،به دلیل ورود به مبحث روان‌شناسی مخاطب، مجالی خاص و فراخ می‌طلبد که از عهدهٔ این کتاب خارج است.

راه دوم آنکه بگوییم همهٔ آثار هنری وجه مشترکی دارند که آنها را به طرز خاصی ارزشمند می‌سازد. مثلاً یک غزل زیبا، یک قطعه موسیقی روح‌انگیز، یک تابلوی نقاشی چشمگیر و یک تندیس با شکوه همه در چیزی مشترک‌اند و همان چیز است که سبب علاقهٔ ما بدانها می‌شود. این«چیز» ــ هر چه هست ــ آثار نازل از نظر هنری، آن را یا ندارند یا بسیار کم دارند. برای تبیین وجه اشتراک آثار هنری به طرح سؤالی می‌پردازیم شاید همهٔ ما برخی مصداقهای هنری را دیده و درک کرده باشیم. مثلاً یک غزل زیبای حافظ، مولانا یا سعدی را خوانده‌ایم، مجسمهٔ فردوسی را که درمیدان فردوسی تهران نصب شده دیده‌ایم. به تماشای عمارت مسجد شیخ‌لطف‌الله در اصفهان، نشسته‌ایم. به قطعه آهنگ زیبایی که ساختهٔ دست آهنگسازی ماهر نظیر بتهوون است، گوش فرا داده‌ایم. تابلو نقاشی زیبایی را تماشا کرده‌ایم. حال، سؤال این است که بین این پدیده‌ها و مصداقهای هنری چه وجه یا وجوه اشتراکی وجود دارد؟ چه عنصر مشترکی در آنها یافت می‌شود که ما از همهٔ آنها به عنوان نمونه‌های هنری یاد می‌کنیم. تلاش در یافتن پاسخ صریح و قطعی برای این پرسش، کاری عبث و بیهوده است امّا با اندکی تسامح و توسّع، می‌توان به عناصر و عواملی اشاره کرد که به ما در فهم این مطلب یاری می‌دهد. اینک به بیان برخی وجوه مشترک این هنرها اشاره می‌کنیم.

الف. نخستین وجه مشترک این پدیده‌های هنری، آن است که عنصر اصلی و اساسی تشکیل‌دهندهٔ آنها تخیّل است. برخی محققان، هنر را تقلید از طبیعت دانسته‌اند و می‌گویند هنرمند آینه‌ای را در برابر طبیعت می‌گیرد و وهمی از واقعیت، نسخه‌ای از یک نسخه و کالایی در سطح نازل به‌وجود می‌آورد. اینان هر چند به عنصر دقیق و درستی اشاره کرده‌اند با این همه، از یک نکته غفلت ورزیده‌اند که هنرها حتی در نازلترین سطح آن، عینِ واقعیت بیرونی نیستند و هنرمند، بی‌شک از تخیّل خود رنگی بر آنها زده است. این نکته زمانی بیشتر آشکار می‌شود که ما مصداقهای هنری را در نظر بگیریم که هنرمندان، حالات عاطفی و وجدانی و احساسی انسان مثل خشم، اضطراب، عشق و... را ارائه کرده‌اند. بنابراین می‌توان گفت که عنصر اصلی و اساسی شاهکارهای هنری را «تخیّلِ»

هنرمند (اعم از شاعر، نویسنده، نقاش، پیکرتراش و آهنگساز) تشکیل می‌دهد. مناسب است در اینجا شعری از یک شاعر بیاوریم تا نشان داده باشیم که تخیّل هنرمندانهٔ شاعر تا چه حد در شکل‌گیری آن تأثیر داشته است :

در کارگه کوزه‌گری رفتم دوش — دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش

ناگه ز میان یکی برآورد خروش — کو کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه‌فروش

(خیام نیشابوری)

مشاهده می‌کنید که خیام از واقعیتی بیرونی، چنان صحنه و تصویر خیال‌انگیزی آفریده است که با عینِ واقعی و بیرونی آن بسیار تفاوت دارد. در این جهان ذهنی و خیالی، «کوزه» به سخن درمی‌آید و خروش بر می‌دارد و از امری فلسفی (مرگ حتمی انسانها) پرسش می‌کند.

همچنین است جهانی که نقاش به مدد تخیّل خود و با استفاده از خط و رنگ و بوم می‌آفریند و حالات عاطفی متنوّع و متعددی چون مهر، لطف، قهر، خشم، اضطراب، عشق، تفاهم، عزّت و مفاهیم بی‌شمار دیگر را القا می‌کند. آهنگساز نیز تخیّل پویای خود را با صوت و نُت می‌آمیزد و احساس و عاطفهٔ خود را به شنونده می‌رساند.

البته ابزارهای خیال‌آفرینی هر رشتهٔ هنری با رشتهٔ دیگر متفاوت است. برخی هنرها، ابزارهای متنوع‌تری در اختیار دارند برای مثال ابزارهای تخیّل ادبی بسی بیشتر از هنرهای دیگر است تا جایی که بسیاری از مفاهیم و احساسهایی که با هنرهای دیگر قابل بازسازی و تصویر نیستند در ادبیات به کمک واژه‌ها و ترکیبها ساخته و ارائه می‌شوند.

خلاصهٔ کلام آنکه همهٔ پدیده‌های هنری از تخیّل سازندهٔ آن رنگ می‌گیرند ؛ از این‌رو، مخاطب چنین پدیده‌هایی نیز باید از تخیّلی قوی و پویا بهره‌مند باشد تا به درک لازم و مناسب از آن دست یابد.

ب. وجه اشتراک دیگر این پدیده‌های هنری آن است کـه همهٔ آنها از احساس و عاطفهٔ آفرینندهٔ آن سرچشمه می‌گیرد نه از تفکر منطقی و عقلانی او. یعنی رابطه‌ای که میان اجزای تشکیل‌دهندهٔ یک اثر هنری برقرار است یک رابطهٔ منطقی و ریاضی‌وار نیست و چیزی که یک اثر هنری القا می‌کند عاطفهٔ آفرینندهٔ آن است نه دریافت عقلی او. تولستوی در کتاب «هنر چیست؟» چنین نظریه‌ای را ارائه می‌دهد و می‌گوید : «هنر، سرایت دادن و اشاعهٔ احساس است. هنرمند راستین، هم عاطفه را فرامی‌نماید و هم آن را برمی‌انگیزد. هنرمند از طریق هنر خود مخاطبانش را به احساسهایی مبتلا می‌کند که خود تجربه کرده است.» تولستوی در این نظریه بر نقش هنر به عنوان ارتباط بین هنرمند و مخاطبان او تأکید

می‌ورزد و بسیار اهمیت می‌دهد که درک هنر را از شناخت و فعالیت عقلی جدا کند.

با این همه، هنرها عواطف را به‌طور مستقیم به ما القا نمی‌کنند. مثلاً موسیقی غمگین ما را به گونه‌ای غمگین نمی‌سازد که خبر مرگ یکی از آشنایانمان ما را غمگین می‌کند بلکه بیشتر حالت احساس غم را برای ما مجسم می‌کند و موجب می‌شود به شیوه‌ای خاص، آزاد از تعلق، و زیباشناسانه، احساس غم کنیم. یک قطعه شعر عاشقانه به ما امکان می‌دهد که حالت عاشق بودن و احساس عشق را به تصوّر آوریم.

در این موارد، برای درک عاطفهٔ موجود در یک موسیقی یا یک قطعه شعر خاص، ما به کمک ابزارهای بیانی، یعنی نُتها و صوتها، کلمات و ترکیبها، به حالت عاطفی موجود در ورای آنها پی‌می‌بریم. نویسنده، شاعر، نقاش و موسیقیدان، در حقیقت با ابزارهایی که در اختیار دارند وضعیتی را ترسیم می‌کنند تا به مدد آن، ما را به عاطفهٔ خود سوق دهند.

در اینجا نیز شبیه آنچه در بخش نخست گفته شد، آنچه مخاطب آثار هنری را برای درک و دریافت عاطفهٔ موجود در این آثار یاری می‌دهد، احساس مشترک و تخیّل نیرومند است. مخاطبان، باید مخیّلهٔ خویش را به کار گیرند تا آنچه را آفرینندهٔ اثر ایجاد کرده، نزد خود احساس کنند. میزان درک و دریافت مخاطب از احساس هنرمند به میزان ارتباط او با هنرمند مربوط می‌شود. مخاطب یک اثر، هرچه بیشتر آن را مورد بررسی قرار دهد و با آن مأنوس باشد، به لایه‌های بیشتری از احساس هنرمند دست خواهد یافت. برای مثال، گاهی شنیده‌ایم کسانی می‌گویند ما از ادبیات معاصر یا شعر نو چیزی نمی‌فهمیم و یا اساساً آن را تخطئه می‌کنند. علّت عمدهٔ این امر، بدون در نظر گرفتن میزان توانایی شاعر در تصویر وضعیّت عاطفی خود، شاید آن باشد که اولاً، مخاطبان این آثار کمتر خود را در معرض چنین آثاری قرار می‌دهند و کمتر به انس و آشنایی با فضای عاطفی و احساسی آن می‌پردازند. دوم اینکه اینان به قدر کافی از نیروی تخیّل خود بهره نمی‌گیرند.

سخن آخر اینکه، چون آثار هنری از عاطفه و احساس هنرمندان سرچشمه می‌گیرد با احساس و عاطفهٔ مخاطبان نیز قابل دریافت است. کسی که با ابزارهای استدلالی و عقلانی به تشریح و تبیین آثار هنری می‌پردازد درست وضعیّت کسی را دارد که می‌خواهد مباحث و فعالیتهای عقلی را با احساس خود توضیح دهد.

ج . چند معنایی بودن و منشور مانندی، وجه اشتراک سوم تمام آثار هنری است. این جنبه از خصایص آثار هنری، در واقع از دو ویژگی قبلی، که پیش از این برشمردیم، نتیجه می‌شود. بدین معنی که هر پدیده‌ای که عنصر اصلی سازندهٔ آن «تخیّل» و «عاطفهٔ» آفرینندهٔ آن باشد بی‌شک نمی‌تواند مفهوم و معنایی قالبی و منجمد داشته باشد. از این‌روست که هر کس در برابر آثار هنری، دریافت و

استنباط خاصی دارد. البته این به معنی بی‌ضابطه بودن و بی‌منطق بودن این آثار نیست بلکه منظور آن است که این قبیل آثار، منطق خاص خود را دارند منطقی که با منطق استدلالی فاصلهٔ بسیار دارد.

کلیّه آثار هنری ازجمله شعر، موسیقی، نقاشی، پیکر تراشی و... تأویل پذیرند. یعنی هر کس بسته به میزان اُنس و اطلاعش از آن هنر، می‌تواند دریافت و برداشتی داشته باشد. کسی که با شیوه‌های بیانی یک هنرمند و نوع نگرش او به مسایل آشناتر است بهتر می‌تواند در زوایای مفاهیم ذهنی او نفوذ کند و احساس و تخیّل او را دریابد. به عنوان مثال، کافی است در غزلهای حافظ دقت کنیم. این اشعار چند دهه پس از سروده شدن، مورد توجّه و دقت اهل هنر قرار گرفته و از آن زمان تاکنون هرکس برحسب میزان آشنایی و الفتش با ذهن و زبان حافظ، به تفسیر و توضیح اشعار او پرداخته است. از این‌رو، دربارهٔ آثار هنری، نمی‌توان به‌طور قطع و یقین نظری را پذیرفت و نظر دیگر را مطلقاً مردود دانست.

آثار هنری حکم منشوری را دارند که از هر زاویه، چشم‌انداز متفاوتی را عرضه می‌کنند و مجموعهٔ این چشم‌اندازها، تصویری کلّی و جامع از منشور را به‌دست می‌دهند.

از میان هنرها، ادبیات بیشتر از همه تأویل‌پذیر است. گاه اتفاق می‌افتد که در تفسیر یک متن ــ شعر یا نثر ــ تأویلهای متفاوت و گاه متضادی ارائه می‌شود. یکی، تعبیری عارفانه می‌کند، دیگری تفسیری عاشقانه دارد، سومی از دیدگاه جامعه‌شناسی بدان می‌نگرد و همین‌طور چهارمی که ممکن است برای آن، هیچ مفهوم خاصی قائل نباشد. همین حکمها، گاهی دربارهٔ آفرینندگان آثار هنری نیز صادر می‌شود و ما زمانی که جزم‌اندیشی و قطعی‌نگری را دربارهٔ این آثار کنار بگذاریم می‌توانیم از تأویلها و تفسیرهای متنوّع لذت بیشتری ببریم.

فصل دوم ـ ادبیات چیست ؟

ادبیات چیست؟

کارکردِ هر چیزی تابع ماهیت آن است. بنابراین برای آنکه بدانیم ادبیات چه کارکردی دارد ابتدا باید ماهیت آن را بازشناسیم. باید بدانیم که ادبیات برای چه خلق شده است و ماهیّت اوّلیهٔ آن چه بوده است؟ و آیا در ماهیّت آن در طول تاریخ تغییری ایجاد شده است یا نه؟

بی‌شک درست‌ترین و عاقلانه‌ترین شکل کارکرد هر چیزی آن است که براساس آنچه که هست یا بر طبق ماهیّت اصلی آن به کار رود. با این همه ممکن است اشیا در طول تاریخ، ماهیتشان و درنتیجه کارکردشان تغییر یابد. مثلاً یک چرخ خیاطی قدیمی به عنصری زینتی بدل شود و یا پیانوی چهارگوش قدیمی که دیگر به کار موسیقی نمی‌خورد میز تحریر مفیدی گردد.

هر مفهومی که از ادبیات در ذهن داشته باشیم در جستجوی بیرونی خود برای یافتن عینِ مرتبط با آن مفهوم، خواه‌ناخواه به آثار ادبی، اعم از شعر و نثر می‌رسیم یعنی به این غزل، آن رباعی، این رمان و آن داستان و... که همگی عین ادبی یا مصداق خارجی مفهوم ذهنی ادبیات‌اند. پس برای شناخت ماهیت ادبیات، باید به سراغ همان مصداقهای خارجی ادبیات رفت. سؤال اینجاست که کارکرد این مصداقهای ادبی چیست؟

در بررسی هر شعر یا هر نثر به عنوان یک اثر ادبی یا یک پدیدهٔ هنری، نخستین چیزی که نظر ما را به خود جلب می‌کند صورت مادی یا شکل عینی آن است. همین شکل عینی است که مثلاً داستان را از مقاله، غزل را از رباعی، رمان را از داستان کوتاه متمایز می‌کند. از این‌رو می‌توانیم بگوییم که هر شکل عینی ادبی، ماهیّت و کارکرد خاصی دارد. مثلاً کارکرد «غزل»، از قدیم بیان احساس شخصی شاعر، کارکرد قصیده، مدح و وصف و...، کارکرد رباعی بیان مسایل فلسفی، کارکرد «مثنوی» بیان داستانهای عاشقانه، عارفانه و نیز آموزشهای اخلاقی و حکمی و یا مثلاً کارکرد

داستان، آموزش مسایل اخلاقی، عرفانی، اجتماعی بوده است. بدین ترتیب هر عینِ ادبی، کارکردی داشته است که گاه این کارکرد در طول تاریخ تغییر یافته است. برای مثال کارکرد غزل در قرن چهارم و پنجم با کارکرد آن در قرن هشتم و یا در زمان حاضر بسیار متفاوت است. مثلاً اندیشه‌های اجتماعی و سیاسی که در غزل امروز دیده می‌شود در غزلهای قرون اولیه دیده نمی‌شد. همچنین است تغییری که در ماهیّت داستان ایجاد شده است. داستانهای گذشته تنها به آموزش اخلاق و حکمت و احیاناً بیان عشق و عرفان می‌پرداختند حال آنکه داستانهای امروزی به تشریح زندگی انسان با نفوذ در روح و روان او می‌پردازند.

با این همه، چون همهٔ این مصداقهای ادبی را تحت عنوان «ادبیات» بررسی می‌کنیم بهتر آن است که از تعبیر کلّی ماهیّت و کارکرد ادبیات در مفهوم کلی آن سخن بگوییم.

تاریخ زیبایی‌شناسی هنر در اصلی خلاصه می‌شود که «لذّت» و «سودمندی» ساختمان آن را تشکیل می‌دهد. از این‌رو، ادبیات باید «لذت‌بخش» و «مفید» باشد ؛ امّا هر یک از این دو صفت، به تنهایی تصوّر نادرستی از وظیفهٔ ادبیات را به دست می‌دهد. براساس این دیدگاه، ادبیات باید لذت‌آفرین باشد و حس زیبایی‌شناسی انسان را ارضا کند و در عین حال فایده‌ای در برداشته باشد.

در برابر این نظریه که ادبیات لذّت می‌بخشد (مانند هر لذّت دیگر) این نظر قرار دارد که ادبیات مثل هر کتاب درسی دیگر، تعلیم می‌دهد. به تعبیر دیگر، در برابر این نظریه که شعر «تبلیغ»[1] است یا باید باشد این دیدگاه قرار دارد که شعر تصویر و صوت محض است یعنی نقشبندی بدون هیچ پیوندی با جهان عواطف بشری است. گروهی ادبیات را سرگرمی و بازی و لذّت محض می‌دانند و گروهی دیگر آن را «کار» می‌شمارند. هیچ یک از این دو نظریه به تنهایی کامل و پذیرفتنی نیست. اگر گفته شود ادبیات «بازی» یا «سرگرمیِ» خودْ انگیخته‌ای است احساس می‌کنیم که نه حق مراقبت و مهارت و طرح‌ریزی هنرمند ادا شده و نه به جدی بودن و اهمیت ادبیات توجه شده است. اما اگر گفته شود که شعر «کار» یا «صناعت» است، احساس می‌کنیم که شادیِ ناشی از آن، نادیده گرفته شده است. پس کارکرد ادبیات، از یک طرف «لذت‌بخشی» و از طرف دیگر «فایده رسانی» است. البته لازم نیست فایدهٔ ادبیات را در مُلزم کردن خواننده به اطاعت از درسهای اخلاقی دانست. «مفید» یعنی آنچه وقت را ضایع نمی‌کند. یعنی چیزی که درخورِ توجّه جدی است نه آنچه که وسیلهٔ وقت‌گذرانی است. و «لذت‌بخش» یعنی آنچه باعث ملال خاطر نیست ؛ به حکم وظیفه نیست ؛ یعنی چیزی که پاداش آن در خودش است.

---

۱ ــ حقیقت آن است که هنر والا یا هنر خوب و یا اصولاً هنر، نمی‌تواند تبلیغ باشد، امّا اگر دامنهٔ شمول آن را وسیع‌تر کنیم، این معنی از آن برمی‌آید که هنرمند، آگاهانه یا ناآگاهانه می‌کوشد خوانندگان را چنان تحت تأثیر قرار دهد که نگرش او را نسبت به زندگی بپذیرند. البته این تأثیرگذاری بر خواننده، همیشه غیرمستقیم و تلویحی خواهد بود.

چنین حکمی که ادبیات باید «لذت‌بخش» و «مفید» باشد هم «ادبیات والا» را شامل می‌شود و هم «ادبیات نازل» را. با این تفاوت که لذت و فایده‌ای که خواننده یا شنونده از آثار نخستین برمی‌گیرد، بسیار بیشتر از لذت و فایده‌ای است که از خواندن آثار گروه دوم می‌برد.

هنگامی که اثری ادبی وظیفه‌اش را به درستی انجام می‌دهد، دو کیفیّت «لذت» و «فایده» نه تنها همزیستی دارند بلکه درهم‌آمیخته می‌شوند. باید یقین داشته باشیم که لذّت ادبیات لذتی نیست که از میان ارزشهای ممکن دیگر برگزیده شده باشد، بلکه لذتی است والاتر. زیرا محصول کوشش والاتری است که همان «تأمّل بی‌غرضانه» است. فایده، یعنی جدی و آموزنده بودن ادبیات. جدی بودنی لذتبخش است نه جدی بودن وظیفه‌ای که باید انجام شود یا درسی که باید فراگرفته شود. جدی بودنی است زیبایی شناختی.

آنچه گفته شد، به کارکرد و ماهیّت کلّ ادبیات و همهٔ مصداقهای عینی آن، مربوط است امّا همچنانکه اشاره کردیم «انواع مختلف ادبی»[1] و مصداقهای عینی ادبیات (غزل، قصیده، داستان، رمان و...) هر یک کارکرد خاص‌تری هم دارند. مثلاً می‌گویند یکی از ارزشهای معرفتی در داستان و نمایش، ارزش روان‌شناختی آنهاست. بارها به تأکید گفته‌اند که «داستان نویسان بیش از روان‌شناسان طبیعت انسان را به ما می‌شناسانند.» و یا مثلاً خدمت بزرگی که «رمان» به ما می‌کند این است که زندگی درونی شخصیّتهای داستان را آشکار می‌سازد و یا با مطالعهٔ برخی قصاید مدحی گذشته، می‌توان ساختار اجتماعی عصر شاعر را بررسی نمود.

تا اینجا از دو عنصر «لذّت» و «فایده» در ادبیات صحبت کردیم. هر دوی این عناصر جزو ماهیت ادبیات‌اند، یعنی اینکه تصوّر ادبیات منهای لذت و فایده ناممکن است. پس این دو عنصر، جزو ذات ادبیات‌اند. اینک می‌خواهیم در مورد موضوع دیگری سخن بگوییم: وظیفهٔ ادبیات.

عده‌ای برآنند که وظیفهٔ ادبیات رهانیدن ما، اعم از نویسنده، شاعر یا خواننده، از فشار هیجانات است. بیان هیجانات ما را از فشار آنها رهایی می‌دهد. چنانکه می‌گویند تماشاگر «تراژدی» و خوانندهٔ داستان نیز احساس رهایی و تسکین می‌کنند زیرا هیجانات در بیرون از آنان تمرکز می‌یابد و در پایان بر اثر تجربهٔ ذوقی «آرامش ذهن» به آنان دست می‌دهد.

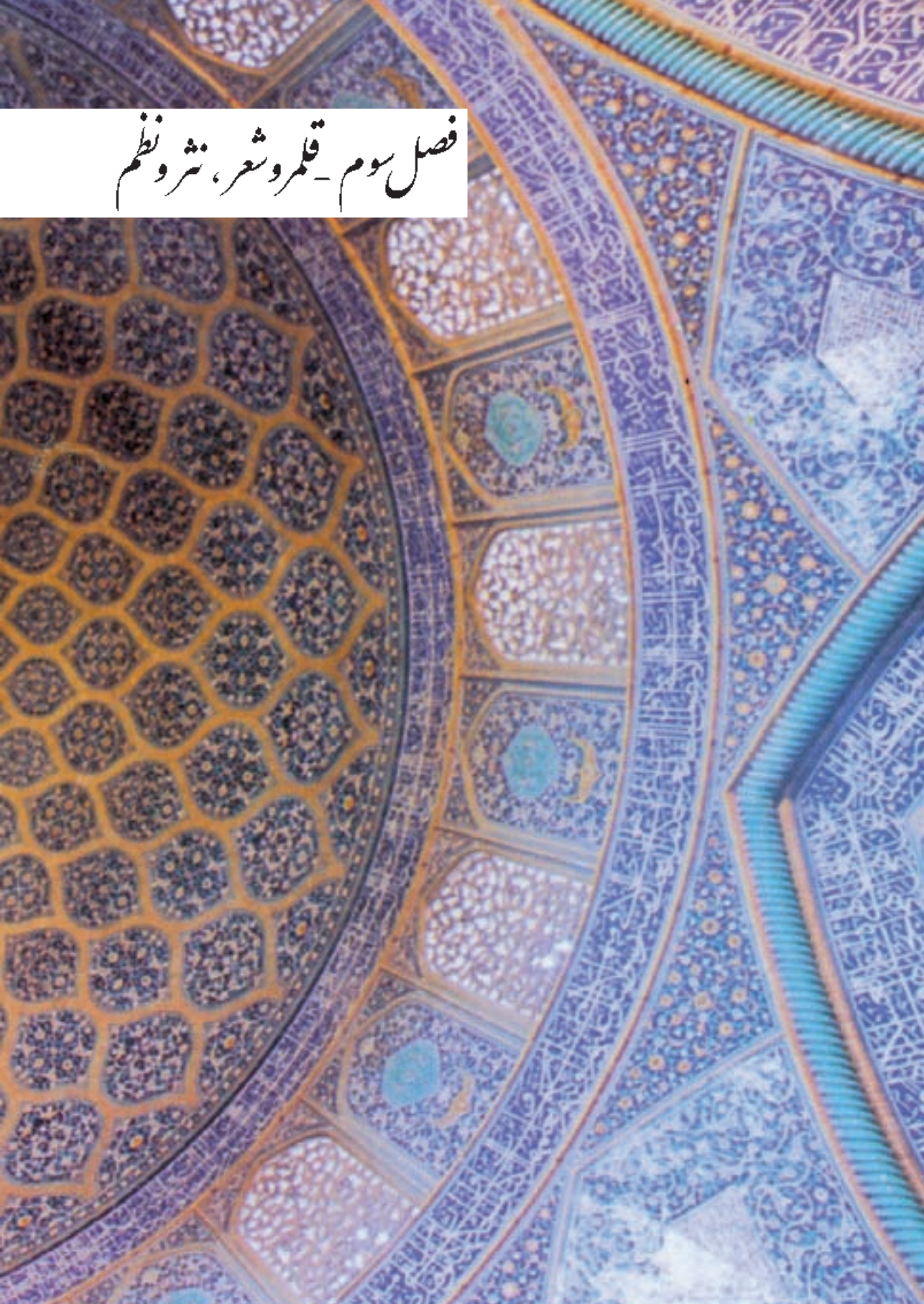
امّا آیا ادبیات، ما را از فشار هیجانات رهایی می‌بخشد یا هیجانات ما را برمی‌انگیزد؟ پاسخ این پرسش در حوزهٔ رابطهٔ ادبیات و روان‌شناسی قابل بررسی و از عهدهٔ بحث ما خارج است.

آنچه مسلّم است اینکه هنرها به‌طورکلی و ادبیات در نوع عالی آن، در ما هیجانی را برمی‌انگیزانند. این هیجان بیشتر از رهگذر دیدن و درک رابطه‌هایی است که قبلاً وجود نداشته است و یا از وحدتی، که در کل یک اثر هنری وجود دارد، سرچشمه می‌گیرد.

---

۱ ــ در این مورد، در مباحث آینده به‌طور مفصل بحث خواهیم کرد.

فصل سوم ـ قلمرو شعر، نثر و نظم



قلمروِ نثر، شعر و نظم

پیش از آنکه به بحث در چگونگی قلمرو سه مقولهٔ «نثر، شعر و نظم» بپردازیم، ضروری است به تبیین دو مقولهٔ «زبان» و «ادبیات» که در عین همسویی از هم جدایند، دست بزنیم. برای این منظور، از شما می‌خواهیم تا به دو متن زیر دقت کنید :

① «آسمان کویر، این نخلستان خاموش و پرمهتابی که هرگاه مشت خونین و بی‌تاب قلبم را در زیر بارانهای غیبی سکوتش می‌گیرم و نگاههای اسیرم را همچون پروانه‌های شوق در این مزرع سبز آن دوستِ شاعرم رها می‌کنم ناله‌های گریه‌آلود آن روح دردمند و تنها را می‌شنوم. ناله‌های گریه‌آلود آن امام راستین و بزرگم را که همچون این شیعهٔ گمنام و غریبش در کنار آن مدینهٔ پلید و در قلب آن کویر بی‌فریاد، سر در حلقوم چاه می‌برد و می‌گریست. چه فاجعه‌ای است در آن لحظه که یک مرد می‌گرید!... چه فاجعه‌ای!...»

کویر، دکتر علی شریعتی (معاصر)

② «تمام آب ده از چشمه‌های بی‌شماری که دارند تأمین می‌شود. آب رودخانه که پایین است و فقط آسیابهای ده را می‌گرداند. آب کهریز هم که بالاست و کشتزارها را سیراب می‌کند. ولی چشمه‌ها بی‌شمارند و هرکدام مشخصاتی دارند. آب بعضی از آنها به قدری سرد است که دست را یک‌دقیقه هم در آن نمی‌توان نگه داشت و اگر عسل را با موم چند دقیقه‌ای در آن نگه‌داری، می‌شود آن را مثل آب‌نبات بجوی»

اورازان، جلال آل‌احمد (معاصر)

در نوشتهٔ نخست، نویسنده به توصیف «کویر» و در نوشتهٔ دوم، به ارائهٔ گزارشی از وضعیت جغرافیایی ناحیه اورازان پرداخته است. هر دو نوشته، از نوع نوشته‌های توصیفی معاصر هستند. با

این همه آیا از نظر احساس، عاطفه و اندیشه‌ای که القا می‌کنند یکسانند؟ آیا دلالتهای معنایی کلمات هردو نوشته یکی است؟ تفاوت عمده و یا تفاوتهای عمدهٔ این دو نوشته در چیست؟

برای رسیدن به پاسخ این پرسشها و پرسشهای دیگری که ممکن است به ذهن برسد، توضیحاتی ارائه می‌شود : این دو نوشتهٔ معاصر، گرچه موضوعی نسبتاً واحد دارند، از جهاتی با هم متفاوت‌اند. به تعبیرهای زیر که از متن نخست استخراج شده است دقت کنید :

نخلستانِ خاموش و پرمهتابی / مشت خونین و بی‌تاب قلبم / بارانهای غیبی سکوت / نگاههای اسیرم / مزرع سبز آن دوست شاعرم / ناله‌های گریه‌آلود / کویر بی‌فریاد / حلقوم چاه و...

چنانکه معلوم است در این تعبیرها، کلمات و ترکیبهایی چون «خاموش، مهتابی، مشت‌خونین، باران سکوت، نگاه اسیر، مزرع سبز، بی‌فریاد، حلقوم و... » در معنای ظاهری و حقیقی خود به کار نرفته‌اند. در مَثَل، نسبت دادن «خاموشی» به نخلستان، با نسبت دادن آن به انسان متفاوت است. منظور از «مهتابی» ستاره‌هایی است که شبها برفراز آسمان کویر می‌درخشند. «مشت‌خونینِ قلب»، تشبیهی است برای دلِ دردمند شاعر ؛ در «باران سکوت» نیز، تشبیه دیده می‌شود سکوت به باران تشبیه شده است. در «نگاه اسیر» نسبت دادنِ صفت «اسیر» به نگاه نویسنده، معنایی فراتر از «خیرگی» دارد. منظور از «مزرع سبز»، «آسمان» است که حافظ ــ دوست شاعرِ این نویسنده ــ در شعر خود به کار برده است. در «کویر بی‌فریاد» نویسنده صفت «فریاد» را که خاص موجودات زنده، خصوصاً انسان است، به کویر نسبت داده است. کاربرد کلمهٔ «کویر» نیز، نماد و نشانه‌ای است برای شهری که حضرت علی(ع) در آن به سر می‌بَرَد. همچنین، «حلقوم چاه» ترکیب معمولی و عادی نیست. نویسنده چاه را، موجود زنده‌ای تصور کرده است که حلقوم دارد.

می‌بینیم که در سرتاسر نوشتهٔ نخست، کلمات و تعبیرهایی دیده می‌شود که مفهوم و معنایی فراتر از معنای حقیقی خود دارند. مقصود نویسنده از این کلمات و تعبیرات را، در فرهنگهای لغت زبان‌فارسی نمی‌توان یافت بلکه این معانی را باید از متن استنباط کرد.

در نوشتهٔ دوم، اغلب کلمه‌ها و تعبیرها در معنای حقیقی و ظاهری خود که در فرهنگهای لغت نیز ثبت است به کار رفته‌اند. همچنین از تصویرسازیهای شاعرانه در آن خبری نیست. از این‌رو، به‌سادگی دریافت می‌شود. نتیجه اینکه برای درک و دریافت متن نخست، خواننده یا مخاطب باید تخیّلی قوی داشته باشد تا بتواند مفهوم و اندیشهٔ مورد نظر نویسنده را از لابه‌لای تشبیهات، استعاره‌ها، کنایه‌ها، مجازها و... بیرون بکشد. اما نوشتهٔ دوم، ساده و زودیاب است.

تفاوت اساسی این دو نوشته یکی در شیوهٔ بهره‌گیری از زبان و دیگر، استفاده از آرایشهای کلامی است. زبانِ نوشتهٔ نخست علاوه بر جنبهٔ ارتباطی ــ که وظیفهٔ اصلی زبان است ــ بُعد عاطفی نیز

دارد و واژگان به کار رفته در آن دلالت مستقیم معنایی ندارند. گذشته از این، زبان در متن دوم تنها ابزاری است برای انتقال صریح مفاهیم. در حالی که در متن نخست، زبان به نوعی «هدف» قرار می‌گیرد یعنی نویسنده علاوه بر اینکه توجه دارد که چه می‌نویسد، در این که چگونه می‌نویسد نیز دقیق است. وی بر آن است تا با به کار بستن شگردهایی، مفاهیم عالی را در الفاظی زیبا، آهنگین و عاطفی بریزد و وظیفه‌ای زیبایی شناختی و بلاغی بر دوش زبان بگذارد و از این رهگذر، به خلق پدیدهٔ ادبی و هنری دست یابد.

زبان‌شناسان، سه‌گونه زبان نگارش را از هم تفکیک کرده‌اند : یکی «زبان علمی» است که صرفاً برای انتقال مستقیم و آشکار مفاهیم دقیق به کار می‌رود. الفاظ این زبان مستقیماً بر معنایی که در بر دارند دلالت می‌کنند و شفّاف و فرانما هستند. کمال مطلوب در این زبان آن است که با رایانهٔ پیشرفته ترجمه‌پذیر باشد. مثلاً زبان اغلب کتب آموزشی و درسی و ازجمله زبان نوشتهٔ دوم، از این دست است. چنانچه در چنین نوشته‌هایی ابهام معنایی و یا آرایشهای کلامی دیده شود که برقراری ارتباط را دچار مشکل سازد و فهم مطلب دشوار شود، نشان نقص زبان آن نوشته خواهد بود.

دوم، «زبان عام» است که از آن برای مقاصد ارتباطی روزمره استفاده می‌شود و محاوره و مکالمه و مکاتبهٔ اداری، نگارش مدارک و اسناد حقوقی و نظایر آن را دربر می‌گیرد. این زبان، دارای نقش بیان عاطفی نیز هست که آن را به زبان ادبی نزدیک می‌کند. زبان روزنامه‌ها و نامه‌های اداری از این‌گونه است.

سوم، «زبان ادبی» که به آفرینش ادبی اختصاص دارد و علاوه بر نقش ارتباطی دارای نقشهای بیان عاطفی و زیبایی‌آفرینی نیز هست. از این گذشته، زبان ادبی به هیچ‌وجه دلالتی[1] نیست و جنبهٔ بیان نفسانیات دارد و لحن شیوهٔ نگرش گوینده و نویسنده را بیان می‌کند. در این نوشته‌ها، نویسنده نه تنها مقصود خود را بیان و ابلاغ می‌کند بلکه می‌خواهد در شیوهٔ نگرش خواننده تأثیر گذارد ؛ او را اقناع و سرانجام دگرگون کند. ذکر یک مثال، کار را آسان‌تر خواهد کرد. کلمهٔ «مادر» را در نظر بگیرید فرهنگ لغت به شما کمک می‌کند تا معنای این کلمه را بفهمید و احتمالاً آن را چنین معنی می‌کند : «عنصر مادهٔ والدین یک حیوان». این «دلالت بر معنی» است و به حوزهٔ زبان علم مربوط می‌شود. اما این کلمه بدان سبب که ما نخست آن را در ارتباط با مادران خود به کار می‌گیریم چیزهای بسیاری را چون گرما، امنیّت، آسایش، عشق، دلسوزی و... تداعی می‌کند. ما احساسی بسیار نیرومند دربارهٔ مادران خود داریم. به سبب همین تداعیها، «مادر» در ارتباط با چیزهای دیگر پیرامونمان، که انتظار داریم از آنها نیز احساسی نیرومند داشته باشیم، به‌کار می‌رود مثلاً کاربرد این کلمه در مورد کشورمان،

---

۱ ــ دلالتی بودن زبان یعنی اینکه هدف آن ایجاد یک تناظر یک به‌یک بین نشانه و مصداقِ آن باشد مثلاً در جملهٔ «من کتابی خریدم» همهٔ کلمات (نشانه‌ها) به همان مصداقی که ما آن را در نظر داریم دلالت می‌کنند.

مدرسه‌مان و فصلهای طبیعت و... معنای ضمنیِ «عزیز» را به همراه دارد.

حال، به عبارات زیر از نوشته‌های دکتر غلامحسین یوسفی (معاصر) توجه کنید[1] :

«به محض این که مسعود غزنوی توانست به جای برادر خود حکومت را قبضه کند، دستور آزادی میمندی و پسرش خواجه عبدالرزاق را صادر کرد. مسعود، میمندی را با احترام به بلخ فراخواند و همه در انتظار آن بودند که وی را به وزارت منصوب کند ؛ میمندی خوش‌خوش به بلخ رسید.»

این نمونه در حقیقت یک اثر زبانی است که نظیرش در کتابهای غیرادبی یعنی کتابهای تاریخ، فلسفه و غیره، که بیرون از محدودهٔ ادبیات قرار دارند، فراوان دیده می‌شود. حال، این نمونه را مقایسه کنیم با نمونهٔ زیر از نویسندهٔ معاصر دیگر یعنی «به‌آذین» :

«همین که قاسمی از در گذشت و با قدمهای سنگین با احتیاط از پله‌ها پایین آمد، هوای ماندهٔ نمناک دالان بر صورت عرق‌آلودش دست نوازش کشید. دالان تاریک و پست بود و شیر آب در انتهای آن به چشمهٔ زندگی می‌مانست. قاسمی با تن کِرخ و سرِ منگ پای شیر نشست. نفس بلندی کشید، دستهایش را تا آرنج دو سه بار شست و مشت مشت آب به صورت خود ریخت.»

تا این نمونه را می‌خوانیم، درمی‌یابیم که این قطعه، دیگر اثری نیست که در کتب تاریخ یا فلسفه یا علوم پیدا بشود. این قطعه در واقع اثری است که در حوزهٔ ادبیات یافت می‌شود. سؤال این است که چه شگردی در قطعهٔ دوم به کار بسته شده است؟ نویسنده چه اکسیری بر تن مس زبان زده تا از آن این زر را ساخته است؟ چه شده که زبان تبدیل به یک پدیدهٔ ادبی و هنری شده است؟ اینک، نمونه‌ای دیگر از صادق هدایت (معاصر) را مرور می‌کنیم :

«شب پاورچین پاورچین می‌رفت. گویا به اندازهٔ کافی خستگی درکرده بود. صداهای دوردست خفیف به گوش می‌رسید. شاید یک مرغ یا پرندهٔ رهگذری خواب می‌دید. شاید گیاهان می‌روییدند.»

شما این قطعه را نیز، به عنوان یک اثر ادبی می‌پذیرید و در این احساس که با نوشتهٔ به‌آذین تفاوت دارد با ما هم‌عقیده هستید.

نمونهٔ چهارم را از مقدمهٔ گلستان سعدی انتخاب کرده‌ایم :

«گفتم برای نزهت ناظران و فُسحت حاضران کتاب گلستانی توانم تصنیف کردن که باد خزان را بر ورق او دست تطاول نباشد و گردش زمان عیش ربیعش را به طیش خریف مبدّل نکند.»

چنان که ملاحظه می‌کنید قطعهٔ چهارم نیز گرچه ادبی است اما با دو قطعه دوم و سوم متفاوت است.

---

۱ ــ این بحث، چکیده‌ای است از مقالهٔ «نظم، نثر، سه‌گونهٔ ادبی» نوشته دکتر علی‌محمد حق‌شناس که در کتاب «در قلمرو آموزش زبان و ادب فارسی» برای دومین بار به چاپ رسیده است.

و بالاخره، نمونهٔ پنجم را از نثر قائم مقام فراهانی (قرن سیزدهم) انتخاب کرده‌ایم :
به صد دفتر نشاید گفت شرح درد مشتاقی

با لب دمساز خود گر جفتمی همچو نی من گفتنیها گفتمی

مدتی است که خامهٔ عنبر شَمامهٔ وقایع نگارِ بلاغت شمار، رسم فراموشکاری پیش‌گرفته یاد یاران قدیم و مخلصان صافی چنان نمی‌کند. یاد یاران یار را میمون بُوَد. پینکی سحرهای رمضان است که خبط و خطا در تحریرات می‌شود. رحم‌الله الجلایر.

شب مهتاب کاغذها نویسد کند هر جا غلط فی‌النور لیسد

درست است که همهٔ اینها نثرند ولی بعضی‌ها از جوهر «شعر» بهره گرفته‌اند و بعضی‌ها از جوهر «نظم» و بعضی‌ها از هر دو. پیش از آنکه به توضیح دربارهٔ مثالهای بالا برگردیم، اوّل باید مفهوم نظم و شعر را مشخص کنیم. برخی، بین نظم و شعر تفاوتی قایل نیستند. اگر از دیدگاه زبان‌شناسی به این دو مقوله نگاه کنیم و جواب مشخص و قانع‌کننده‌ای برای آنها بجوییم می‌توانیم بگوییم که «نظم» بر برونهٔ (صورت) زبان استوار است و شعر بر درونهٔ (محتوا) آن. منظور از برونهٔ زبان، صورتِ زبان است و کلیهٔ ساختهای غیرمعنایی آن را شامل می‌شود و درونهٔ زبان هم همان است که عمدتاً در سطح معناشناسی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. ما برای ایجاد کیفیّت ادبیِ «نظم» از تمام امکانات غیرمعنایی زبان استفاده می‌کنیم آنچه عمدتاً در زبان فارسی برای این مقصود مورد استفاده قرار می‌گیرد «ساخت واجی» است. وزن عروضی از این مایه آب می‌خورد. قافیه و ترجیع و جناس نیز همین‌طور. به هرحال، همهٔ ابزارهای ادبی که به بروز کیفیّت یا جوهر «نظم» در زبان کمک می‌کنند یکسره از برونهٔ زبان مایه می‌گیرند و نه از درونهٔ آن. کمتر کسی هست که توانسته باشد از قرینه‌سازیهای معنایی، نظم‌آفرینی بکند. زبان شعر بر عکس همه از معنا مایه می‌گیرد. به همین دلیل هم، همهٔ اسباب ایجاد شعر، مبنای معنایی دارند : تشبیه، استعاره، کنایه، کلیّه مجازها همگی معنایی‌اند. به همین دلیل هم هست که از «نظم» می‌شود مانند زبان معمولی برای بیان مطالب غیرادبی استفاده کرد مانند ابیات زیر که «ناظم» آن، اسامی ماههای ایرانی را در شکلی موزون بیان کرده است :

ز فروردین چو بگذشتی مه اردیبهشت آید بمان خرداد و تیر آنگه چو مردادت بمی آید

پس از شهریور و مهر و آبان و آذر و دی دان که بر بهمن جز افشاندن زند باد بی نیفزاید

انصاب الصبیان از ابونصر فراهی؛

بسیاری از این ابیات که برای کمک به حافظه به کار می‌روند، در واقعِ امر، «نظم»اند نه شعر. با این توضیح، پی‌می‌بریم که از «نظم» می‌توان استفادهٔ زبانی کرد اما از شعر نمی‌شود چنین استفاده‌ای برد. شعر، کبوتری است آزاد که در بند نمی‌ماند ؛ چون جوهرش از معناست. وارد حوزهٔ معنا می‌شود و نظام زبانی و معهود آن حوزه را به هم می‌زند. شعر، خلقت ادبی را از طریق دخل و تصرّف در عالم معنا شروع می‌کند و این است که محل گریز فراوان در اختیار دارد. در ابیات زیر دقت کنید تا دریابید که مولانا چگونه نظام ساختی زبان را برهم زده و در عالم معنا دخل و تصرف کرده است :

آب زنید راه را هین که نگار می‌رسد　　مژده دهید باغ را بوی بهار می‌رسد...

رونق باغ می‌رسد چشم و چراغ می‌رسد　　غم به کنار می‌رود مه به کنار می‌رسد...

باغ سلام می‌کند سرو قیام می‌کند　　سبزه پیاده می‌رود غنچه سوار می‌رسد...

پس ما می‌توانیم نظم و شعر را به کمک تمایز درونه (محتوا) و برونه (صورت) از یکدیگر جدا کنیم. نثر چیست؟ نثر معیار، نه به بازیهای درونه‌ای (محتوایی) که شعر از آن سرچشمه می‌گیرد توجه دارد و نه به بازیهای برونه‌ای (صوری) که نظم از آن منبعث می‌شود. نثر معیار درست وسط زبان قرار دارد و با رعایت اعتدال میان محتوا و صورت در راه خود پیش می‌رود ولی به همین سبب خودش هم اثری زبانی باقی می‌ماند. مثال نخستین که از غلامحسین یوسفی آورده شد گویای این واقعیت است که نثر معمول غیرادبی (نثر معیار یا نثر ساده) نه به بازیهای درونه‌ای مشغول می‌شود و نه به بازیهای برونه‌ای.

امّا حالا به سراغ دومین نمونه ــ از به‌آذین ــ می‌رویم تا ببینیم که وضع آن از این دیدگاه چگونه است؟ اولین چیزی که جلب نظر می‌کند این است که در این نثر بازیهای معنایی شده است ؛ مثل : «با قدمهای سنگین» ؛ بازیهای صوری هم شده است مثل «به احتیاط» و «هوای ماندهٔ نمناک دالان بر صورت عرق آلودش». آنچه بین این اثر ادبی و نثر قبلی تمایز عمده پدید آورده، حفظ اینها نیست. تمایز عمده در این است که مثال دوم، جایگاه گونه‌های زبانی را بر هم زده است. یعنی نویسنده، گونه‌های مختلف زبان را که در ساخت زبان هر یک مقام مشخصی دارد در یک جا پهلوی هم گذاشته است. اوّلاً تکه‌هایی از یک گونهٔ ادبی غلیظ آورده که خیلی رسمی است مثل «همین که قاسمی از درگذشت»، «گذشتن» به جای «رد شد»، «با قدمهای سنگین»، «به احتیاط» به جای «با احتیاط» و مانند اینها. همهٔ اینها نشانه‌هایی از رسمی بودن را در خود دارند. بعد این‌گونهٔ رسمی را یکمرتبه با گونه‌ای خودمانی درهم‌آمیخته است مثل : «قاسمی با *تن کرخ* و *سرِ منگ*، *پای* شیر نشست» و چون این دو گونه را با هم می‌آورد از هنجار زبان و از آن اعتدال که خاصِ زبان است فاصله می‌گیرد. پس

به نظر می‌رسد که جوهر اصلی نثر ادبی، ازجمله در به هم زدن گونه‌هایی است که در زبان هر کدامش جایگاه و مقام خاص خود را داراست به اضافهٔ استفاده از جوهر شعر و جوهر نظم. بنیاد اصلی نثر ادبی اختلاط گونه‌هاست.

حال اگر برگردیم و مثال سوم را مرور کنیم که گفت : «شب پاورچین پاورچین می‌رفت. گویا به اندازهٔ کافی خستگی درکرده بود...» تا آخر ؛ خواهیم دید که نویسنده در اینجا گونه را ثابت نگه می‌دارد اما جوهر شعری به تنِ آن می‌زند. عبارت «شب پاورچین پاورچین می‌رفت انگار به اندازهٔ کافی خستگی درکرده بود» نثری شاعرانه است. حال اگر برویم به سراغ نثر سعدی «گفتم برای نزهت ناظران و فسحت حاضران...» می‌بینیم که سعدی برای خلقت ادبی در حوزهٔ نثر، هم از مایهٔ «شعر» بهره می‌گیرد و هم از مایهٔ «نظم».

در نثر قائم مقام، «به صد دفتر نشاید گفت شرح حال مشتاقی... تا آخر» کاملاً معلوم است که قائم‌مقام همهٔ گونه‌ها را نه اینکه به هم درمی‌آمیزد، بلکه جابه‌جا به‌کار می‌برد و این جابه‌جایی سبب می‌شود که نثر او مایه‌ای از شوخی و شنگی در خود پیدا کند. یعنی نثری باشد که گویی دارد شوخی می‌کند ولی در عین حال نامهٔ خودش را هم می‌نویسد. در این‌جا، هم‌چنین می‌بینیم قائم مقام هم از جوهر نظم استفاده کرده و هم از جوهر شعر و هم اینکه گونه‌ها را با هم می‌آمیزد و آنها را جابه‌جا به کار می‌برد.

کلام آخر آنکه، نثر، شعر و نظم سه مقوله‌ای هستند که اشتراکات و تفاوتهایی با هم دارند. برخی نثرها به حوزهٔ زبان مربوط‌اند از این جهت با نظم وجه اشتراکی دارند برخی دیگر از جوهر شعری لبریزند و در آنها، ابزارهای بلاغی نظیر تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و... نقش عمده دارند که در این شکل با «شعر» هم‌مرز خواهند بود.

تمرین

۱. دربارهٔ شعر یا نظم بودن و یا میزان شعریّتِ قطعات زیر بحث کنید :

گر شور و شری هست حریصان جهان را — خرّم دل قانع که ز هر شور و شری رست

در عزّ قناعت همه روح آمد و راحت — در حرص فزونی است اگر در دو سری هست

* * *

به سقراط گفتند کای هوشمند — چو بیرون رود جان از این شهربند[1]
فرو ماند از جنبش اعضای تو — کجا باد بود ساختن جای تو
تبسم کنان گفت آن اوستاد — که بر رفتگان دل نباید نهاد
گرم باز یابید گیرید پای — به هر جا که خوابید سازید جای

(اسکندرنامهٔ نظامی)

* * *

ساحل افتاده گفت گرچه بسی زیستم — هیچ نه معلوم شد آه که من کیستم
موج زخود رفته‌ای تیز خرامید و گفت — هستم اگر می‌روم گر نروم نیستم

(اقبال لاهوری)

* * *

حسرت ناکرده به خواب آن مرد آب — کآرام درون دشت شب خفته است
دریایم و نیست باکم از طوفان — دریا همه شب خوابش آشفته است

(شفیعی کدکنی)

* * *

۲. دربارهٔ نوع نثرِ قطعاتِ زیر بحث کنید :

ــ «بدان ای پسر که مردمان تا زنده باشند ناگزیر باشد از دوستان، که مرد[2] اگر بی‌برادر باشد بِهْ که بی‌دوست. از آنچه حکیمی را پرسیدند که : «دوست بهتر یا برادر؟». گفت : «برادر هم دوست بِهْ». پس اندیشه کن[3] به کار دوستان به تازه داشتنِ رسمِ هدیه فرستادن و مردمی کردن. ازیرا که هر که از

---

۱ ــ شهربند : استعاره است از قالب جسمانی انسان که روح در آن زندانی است.

۲ ــ مرد : انسان ۳ ــ اندیشه کردن به کارِ کسی یعنی در فکر کسی بودن ؛ غم کسی را خوردن.

دوستان نه اندیشد دوستان نیز از او نه اندیشند پس مرد، همواره بی‌دوست بُوَد.»

(قابوسنامه عنصرالمعالی)

ــ توانگرزاده‌ای دیدم بر سرِ گور پدر نشسته و با درویش بچه‌ای مناظره[1] در پیوسته که صندوق تربتِ پدرم سنگین[2] است و کتابه[3] رنگین و فرش رُخام انداخته[4] و خشتِ زرین در او ساخته، به گور پدرت چه مانَد : خشتی دو فراهم آورده و مشتی دو خاک بر او پاشیده؟

درویش پسر این بشنید و گفت : تا پدرت زیر آن سنگ‌های گران بر خود بجنبیده باشد، پدر من به بهشت رسیده باشد.

(گلستان سعدی، باب هفتم)

ــ جامی، شاعر و ادیب و عارف ایرانی، مشهورترین شاعر پارسی‌گوی در سدهٔ نهم هجری است پدرش از دشت (حوالی اصفهان) به هرات مهاجرت کرد و عبدالرّحمان در ۸۱۷ هـ.ق در خَرجِردجام تولد یافت. مدتی دشتی تخلّص می‌کرد و سپس به مناسبت مولد[5] خود و به سبب ارادتی که به شیخ جام[6] داشت، تخلص جامی را برگزید.

(دایرةالمعارف مصاحب)

---

۱ ــ مناظره : گفتگو، بحث ۲ ــ سنگین : از جنس سنگ ۳ ــ کتابه : کتیبه، نوشته‌های روی قبر

۴ ــ فرش رُخام انداخته : [قبر پدرم] با سنگهای مرمر فرش شده است. ۵ ــ مولد : محل تولّد

۶ ــ شیخ جام : شیخ‌الاسلام احمد نامقی جامی از صوفیان قرن ششم و مورد احترام بسیار عبدالرّحمان جامی بوده است.

فصل چهارم ـ عناصر پنج گانهٔ شعر

عناصر پنج‌گانهٔ شعر

در مورد «شعر» تعریفهای بسیاری ارائه شده است. شعر یکی از اقسام دوگانهٔ کلام است در مقابل نثر ؛ که در ساده‌ترین تعریف آن را «کلامی اندیشیده همراه با وزن و گاه، قافیه» دانسته‌اند. بعضی، شرط خیال‌انگیز بودن را نیز بر این دو عامل افزوده‌اند و کلامی را که از عنصر تخیّل بهره ندارد و تنها در آن وزن و قافیه به‌کار رفته است «نظم» خوانده‌اند.

در عین حال از نظر برخی دیگر، تنها تخیّل، عنصر اساسی شعر است و وزن و قافیه از اجزای الزامی تشکیل‌دهندهٔ آن نیست. ارسطو (۳۸۴ ــ ۳۲۲ ق. م) از جملهٔ کسانی است که بین کلامی که موزون و خیال‌انگیز باشد و کلامی که تنها وزن داشته باشد، تمایز قایل شده و دومی را از زمرهٔ شعر به حساب نیاورده است. ابن‌سینا (۴۲۸ ــ ۳۷۰ ق) در کتاب شفا، شعر را سخنی خیال‌انگیز که از اقوالی موزون و متساوی ساخته شده باشد، تعریف کرده است.

خواجه نصیرالدین طوسی (متوفی ۶۷۲ ق) در کتاب اساس الاقتباس می‌گوید : « شعر از نظر اهل منطق، کلام خیال‌انگیز است و در عرف مردم، کلامی موزون و مُقفّیٰ (قافیه‌دار) است.»

بیشتر این تعریفها به جنبه‌های صوری شعر می‌پردازند اما برای شعر تعریفهای متعدد دیگری نیز ارائه شده است که بیشتر به ماهیت و جوهر و خصوصیتهای معانی درونی آن توجه دارد. از جمله، ویلیام وِرْدْ زُورث (۱۸۵۰ ــ ۱۷۷۰ م) شاعر انگلیسی، معتقد است که شعر سیلان خود به خود احساسات و بیان خیال‌انگیز آن است که بیشتر اوقات صورتی آهنگین دارد. ساموئل تیلر کالریج (۱۸۳۴ ــ ۱۷۷۲ م) شاعر دیگر انگلیسی، هدف مشخص و مستقیم شعر را ارتباط با لذّت می‌داند و والتر تئودورواتزدانتون (۱۹۱۴ ــ ۱۸۳۲ م) شاعر و منتقد انگلیسی، شعر را بیان هنری و ملموس فکر بشر به زبانی عاطفی و آهنگین می‌نامد.

میرزا محمّدرضا کلهُر ـ کتابت نستعلیق با چاشنی شکسته

با این همه، تعریفی که دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب «موسیقی شعر»، از شعر ارائه کرده جامع‌تر و دقیق‌تر است زیرا هم شکل شعر و هم ماهیت و جوهر آن را دربر می‌گیرد. از نظر او «شعر، گره‌خوردگی عاطفه و تخیّل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است.» براساس این تعریف، در شعر پنج عنصر وجود دارد که ماده و شکل و محتوای آن را می‌سازد. این پنج عنصر عبارت‌اند از : عاطفه یا اندیشه، تخیّل، زبان، آهنگ یا موسیقی و شکل.

یادآوری این نکته نیز ضروری است که نثرهای شاعرانه (نثرهایی که از جوهر شعری بهره دارد نظیر نثرهای گلستان سعدی، تاریخ بیهقی، آثار خواجه عبدالله انصاری و بسیاری از نثرهای داستانی معاصر) نیز، به‌طور نسبی این عناصر را در خود دارند. مثلاً از عاطفه و اندیشهٔ قوی، تخیّل نیرومند، زبانی پاکیزه و موسیقی درونی و بالأخره شکل شعری بهره‌مند هستند و تعریفی که برای شعر عرضه‌شده است در موردِ چنین نثرهایی نیز به‌طور نسبی کاربرد دارد.

برای روشن‌تر شدن ساحت شعر و شناخت هرچه بهتر آن، به توضیح عناصر پنج‌گانه می‌پردازیم :

الف. عاطفه یا اندیشه

عنصری است که بیان و القای آن در هر شعر، هدف شاعر است و عناصر دیگر برای کمال بخشیدن به آن در شعر می‌آیند. وجود همین عاطفه یا اندیشه است که شعر را از سخنان آهنگین ولی بی‌معنی و مفهوم و نیز از مفاهیم غیر شعری، که به شکل موزون ادا می‌شوند، متمایز می‌کند.

مثلاً ابیات زیر که اسامی ماههای رومی را در قالبی موزون و آهنگین بر شمرده است نمی‌تواند در حوزهٔ شعر جای گیرد چرا که از عنصر اصلی شعر و جوهرهٔ آن یعنی عاطفه و اندیشه بی‌بهره است :

دو تشرین و دو کانون و پس آنگه　　شباط و آذار و نیسان و ایار است
حزیران و تموز و آب و ایلول　　نگه دارش که از من یادگار است

(نصاب الصبیان)

و امّا، رباعی زیر از خیام، از نظر عاطفه و اندیشه در اوج است :

جامی است که عقل آفرین می زندش　　صد بوسه ز مهر بر جبین می زندش
وین کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف　　می سازد و باز بر زمین می زندش

خیام در این رباعی، از سویی اندیشهٔ مرگ یعنی یک تجربهٔ منطقی و واقعی را که برخاسته از ذهن اندیشمند اوست مطرح می‌سازد و از سوی دیگر عاطفه خاص انسانی خود در برابر این واقعیت جهان هستی و افسوس و دریغش را بر فنای انسان و نابودی حیات آدمی مطرح می‌کند.

شاید به تعبیری بتوان گفت که از یک چشم‌انداز، فصل ممیّز شعر از نظم، همین عاطفه و اندیشهٔ شعر است.

نکتهٔ گفتنی دیگر اینکه تجلیّات عاطفی شعر هر شاعری سایه‌ای از «منِ» وجودی اوست که خود نموداری است از سعهٔ وجودی او و گسترشی که در عرصهٔ فرهنگ و شناخت هستی دارد. عواطف برخی از شاعران مثلاً شاعران درباری، از منِ محدود و حقیری سرچشمه می‌گیرد و عواطف شاعران بزرگ از منِ متعالی آنان.

با مقایسهٔ دو قطعهٔ زیر از نظر عاطفه و اندیشه می‌توان به تفاوت «منِ» محدود و متعالیِ سرایندگان آنها دست یافت.

بمیرید بمیرید در این عشق بمیرید — در این عشق چو مردید هم روح پذیرید
بمیرید بمیرید وز این مرگ مترسید — کز این خاک برآیید سماوات بگیرید
بمیرید بمیرید وزین نفس ببرید — که این نفس چو بند است و شما همچو امیرید
یکی تیشه بگیرید پی حفرهٔ زندان — چو زندان بشکستید همه شاه و امیرید
بمیرید بمیرید به پیش شه زیبا — بر شاه چو مردید همه شاه و شهیرید
بمیرید بمیرید وز این ابر برآیید — چو زین ابر برآیید همه بدر منیرید
خموشید خموشید خموشی دم مرگ است — هم از زندگی است این که ز خاموش نفیرید

(مولانا)

چنانکه ملاحظه می‌کنید مولانا از عشقی سخن می‌گوید که مرگ در آن عشق، عین زندگی است و هر گاه انسان در این راه بمیرد روح‌پذیر خواهد شد، به سماوات خواهد رفت و از زندان نفس رهایی خواهد یافت و شاه و امیر خواهد شد. می‌بینیم که در بینش عرفانی مولانا، عشق در وسیع‌ترین و ارزنده‌ترین مفهوم آن به کار رفته است امّا همین مقوله (عشق) را در شعر شاعری دیگر که «منِ» محدودی دارد بررسی می‌کنیم :

یار در خوبی قیامت می‌کند — حسن بر خوبان غرامت می‌کند
در قمار حسن با ماه تمام — دعوی داو تمامت می‌کند
فتنه بر فتنه‌ست زد و پیچان — غارت صبر و سلامت می‌کند
بی‌شکست از خشش ندارد آگهی — هر که در عشقم ملامت می‌کند
وز نکو رویی چو شعر انوری — راستی باید قیامت می‌کند

این قطعه که به لحاظ زیبایی و لطافت بیان در اوج است، از جهت حوزهٔ اندیشگی و عاطفی در محدودهٔ بسته‌ای حرکت می‌کند. انوری در این غزل از احساس شخصی خود نسبت به موجودی در حد خود محدود، سخن می‌گوید. نهایتِ بُرد شعر او به وسعت عشق انسانی به انسان دیگر است. ملاحظه می‌کنید که منِ شخصی‌ای که مولانا در غزل خود تصویر کرده تا چه حد نسبت به منِ شخصی انوری متعالی‌تر و برتر است. البته در شعر کسانی چون انوری (قرن پنجم) و هم‌عصرانِ او، گاه اشعاری یافت می‌شود که نشان‌دهندهٔ «منِ» روحی حقیر آنهاست آنجا که مثلاً برای دریافت صله و پاداش و یا حتّی چیزی بسیار بی‌ارزش‌تر از آن (طلب کاه برای اسب)، لب به سخن می‌گشاید و می‌گوید :

دعاگو. ابلقی دارد که بر روز ز بهر کاه تا شب می‌خروشد
غزل می‌گویم و در وی نگیرد[1] دو بیتی نیز کمتر می‌نیوشد[2]
توقع دارد از اصطبل مخدوم[3] که او را کوله‌واری کاه نوشد
وگر که نیست در اصطبل مخدوم درین همسایه شخصی، می‌فروشد

انوری (قرن پنجم)

برای شعر از چشم‌انداز عاطفه و اندیشه، تقسیم‌بندی دیگری نیز می‌توان ارائه کرد. از این دیدگاه شعرها، سه دسته‌اند :

دستهٔ اوّل، شعرهایی که در محدودهٔ بسته‌ای حرکت می‌کنند و از عواطف و احساسات شاعر نسبت به یک موضوع معینِ شخصی سخن می‌گویند. قصیده‌های مدحی و تمام اشعاری که شاعران، برای بزرگداشت ممدوحان خود سروده‌اند در این حوزه جای می‌گیرند. این گروه از اشعار را می‌توان «شعر فردی» نامید. طبیعی است کارکرد این نوع از شعر بسیار محدود است و روابط دو یا چند نفر را دربر می‌گیرد و برای همان دو یا چند نفر ارزش دارد.

دستهٔ دوم، اشعاری است که شاعر در آن به بیان برخی مسایل و مشکلات اجتماعی که در مقطعی خاص، برای گروهی از انسانها رخ نموده است می‌پردازد. نظیر اغلب شعرهایی که از شاعران

---

۱ ــ نگیرد : تأثیر نمی‌کند، اثر نمی‌بخشد ۲ ــ نیوشیدن : گوش کردن، شنیدن ۳ ــ مخدوم : خواجه، سرور

عصر مشروطه در زمینهٔ گرانی ارزاق، کمبود مواد سوختی، محکوم کردن اقدامات حاکمانِ وقت و نظایر آن در دست است. مثل اشعار اشرف‌الدین گیلانی (نسیم شمال)، میرزادهٔ عشقی و ... . این قبیل اشعار نیز، به محض برطرف شدن آن مانع و برآورده شدن خواستهای مردم، ارزش خود را از دست می‌دهند. از این دسته اشعار، با عنوان «شعرهای اجتماعی» یاد می‌کنیم.

دستهٔ سوم، اشعاری است که از خواستهای متعالی بشر در همهٔ زمانها و مکانها سخن می‌گوید. مثلاً دست یافتن به آزادی، عدالت، امنیّت، عشق و دوستی، وطن‌خواهی، نوع دوستی، و ...، موضوعاتی است که هر انسانی در هر مکان و زمانی به آنها نیازمند است و از مطرح شدن آنها، آن‌هم در قالب اشعاری زیبا و ماندنی احساس لذت می‌کند. چنین اشعاری که ما آن را «شعر جهانی» می‌نامیم برای همیشه در تاریخ ادبیات ملّتها جاودانه خواهد بود. یکی از دلایل عمدهٔ ماندگاری اشعار شاعرانی چون مولانا، حافظ، سعدی، فردوسی، نظامی و ... پرداختن به همین مسایل است.

این تقسیم‌بندی، قابل تسرّی و تعمیم به حوزهٔ نثر نیز هست و در تاریخ ادبیات فارسی، می‌توان نمونه‌هایی از هر گروه را در حوزهٔ نثر نیز نشان داد.

ب. تخیّل

تخیّل یعنی قدرت ذهن شاعر در ایجاد ارتباط با جهان خارج و با اشیا و طبیعت اطراف خود و کشف روابط میان مفاهیم ذهنی خود و آنها. کار تخیّل، ابداع و ایجاد تصویرهای خیال است و از طریق آنهاست که عاطفه و اندیشهٔ شاعر، جنبهٔ شعری به خود می‌گیرد و از صورت بیان مستقیم عادی و متداول بیرون می‌آید. در حقیقت چنانچه کلامی منظوم از عنصر «تخیّل» خالی باشد شعر نیست، نظم است. در دیوان حافظ بیت شعری هست که حالت نیازمندی و احساس دلبستگی شدید شاعر به معشوق و عشقی را که برای دیدار او در سر دارد با تخیّلی پویا و به طرزی هنرمندانه، به تصویر کشیده است:

چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری سرشت شیوهٔ جنات تجری تحتها الانهار داشت

در این بیت، حافظ توانسته است بیداری ذهنی خود را به خوبی به مخاطب منتقل کند. وی با به‌کار بستن تصاویر خیالی از عهدهٔ این کار برآمده است. مثلاً از معشوق خود به حوری سرشت تعبیر نموده تا علاوه بر القای تقدّس و زیبایی او به خواننده، با توصیفِ بهشت و نهرهای جاری در آن، تناسب داشته باشد. همچنین در بیان کثرت اشک خود، با ارائه تشبیهی زیبا، چنان مبالغه‌ای به‌کار بسته که ذهن خواننده از درک آن، احساسِ التذاذ می‌کند. ما برای آنکه به نقش و اهمیت عنصر تخیّل در شعر بهتر پی ببریم، تنها این عنصر را با اندکی دست‌کاری، از بیتِ حافظ حذف کرده و با حفظ وزن شعر، به بیان مضمون بیت اکتفا نموده‌ایم.

چشم حافظ از برای دیدن یار عزیز اشکریزان بود دایم دیده بر اطراف داشت

چنانکه مشاهده می‌شود هم موسیقی ظاهری شعر محفوظ است و هم مضمون و محتوای آن. با این همه، با دخل و تصرفی که به لحاظ تخیّل در آن روا داشته‌ایم، آن را از نظر زیبایی از آسمان به زمین و از مقام «شعر» به پایگاه «نظم» فرو کشانده‌ایم.

البته «خیال شاعرانه محصور در وزن و مفهوم شعرِ منظوم نیست بسیاری از تصرفات ذهنی مردمان عادی یا نویسندگان نیز در محور همین خیالهای شاعرانه جریان دارد. وقتی که در تذکرةالاولیاءِ عطار می‌خوانیم «به صحرا شدم عشق باریده بود و زمین تر شده چنانکه پای مرد به گِلزار فرو شود پای من به عشق فرو می‌شد» این تصرف ذهنی گوینده در ادای معنی، که «عشق» را که مفهومی است مجرّد و از حالات درونی انسان و گوشه‌ای از حیات روانی بشر، با گوشه‌ای از طبیعت که باران است پیوند داده و حاصل این ارتباط، یعنی حاصل کشف این لحظه و نمایش بیداری خود نسبت به آن مفهوم،

شعری است که در قالب نثر بیان شده است. یعنی عنصر اصلی شعر و بیان شاعرانه (تخیّل) در آن هست»[1].

اشاره به این نکته نیز ضروری است که گاهی ارتباط شعر با نثر در مقایسه با ارتباط شعر و نظم، قوی‌تر است برخی از نثرها در حقیقت شعرند چرا که اغلب عناصر سازندهٔ شعر خصوصاً عاطفه و اندیشه و تخیّل را در حد بسیار مطلوبی دارند و چه بسا نظمهایی که از این دو عنصر بی‌بهره یا کم‌بهره‌اند و تنها از موسیقی بیرونی شعر برخوردارند.

مثلاً ابیات زیر که از قطعهٔ «لطف حق» پروین اعتصامی انتخاب شده با آنکه سخنی است موزون و آهنگین، اما چون از تخیّل بهرهٔ چندانی ندارد «نظم» به حساب می‌آید.

مادر موسی چو موسی را به نیل — در فکند از گفتهٔ رب جلیل

خود ز ساحل کرد با حسرت نگاه — گفت کای فرزند خرد بی‌گناه

گر فراموشت کند لطف خدای — چون رهی زین کشتی بی‌ناخدای...

امّا در قطعهٔ زیر، برگرفته از نوشتهٔ «سیمین دانشور»، از آنجا که نویسنده، جوهر اساسی شعر یعنی عاطفه و اندیشه و تخیّل را به طرز هنرمندانه‌ای در آن به‌کار بسته، به حوزهٔ شعر نزدیک شده است :

«...وقتی که ستاره‌ها در چشمت می‌خندند و آب در صدف دندانهایت تکان می‌خورد و خنده‌ات نور و نسیم را به ارمغان می‌آورد و گونه‌هایت سرخی موّاج شفق را باز می‌تابد، چه خوب می‌توانی از خود بگویی!...»

(مقدمهٔ کتاب دشت ارژن)

چنانکه مشاهده می‌شود این قطعه پر است از مجازها و استعاره‌ها ؛ به طوری که اگر خواننده از قدرت استنباط و ذهن خلّاق و تخیّل پویای خود کمک نگیرد و گره این استعاره‌ها و مجازها را نگشاید نمی‌تواند آن را درک کند.

بحث ما در اینجا بر سر عنصر تخیّل در ادبیات، بویژه در شعر، است. تخیّل از چشم‌انداز ما عاملی است که می‌تواند نظم را و نثر را به قلمرو شعر نزدیک کند و نیز، همین عنصر است که به شعر تشخّص می‌بخشد و ذهن خواننده را از حالت انفعالی خارج می‌کند و به تلاش و تکاپو برای کشف

---

۱ ــ صور خیال در شعر فارسی، ص۴

رابطه‌های ناپیدای آن وامی‌دارد.

اینک می‌خواهیم بدانیم که ابزارهای دست یافتن به تخیّل در شعر و به‌طورکلی در ادبیات کدام‌اند؟ و آیا محضِ به کار بستنِ این ابزارها مثل تشبیه، استعاره، مجاز، اغراق و ... می‌توان ادعای دست یافتن به شعر عالی داشت؟

پیش از توضیح دربارهٔ سؤال نخست، به پاسخ پرسش دوم می‌پردازیم : آنچه در شکل‌گیری تخیّل شعری مؤثّر است و موجب بالا رفتن کیفیّت و جوهرهٔ شعر می‌شود تنها کمیّت و شمارِ فراوان ابزارهای تخیّل نیست بلکه مهم‌تر از آن، شیوهٔ ترکیب هنرمندانه و تلفیق زیبای این ابزارها و نیز تناسب داشتن آنها با بافت و ساختِ زبان اثر می‌باشد. اینکه شاعر تا چه حد توانسته است از تشبیه، استعاره، مجاز، اغراق و دیگر ابزارهای تخیّل بجا و بخوبی استفاده کند و ارتباط محکم و فشرده‌ای بین آنها و عناصر دیگر شعر یعنی عاطفه و اندیشه، زبان و موسیقی برقرار سازد در مرتبهٔ اوّل اهمیت قرار دارد. از این‌رو کثرت تشبیهات، استعارات، نمادها و ... در شعر، همیشه و در همه جا، دلیل زیبایی آن نیست.

مثلاً ممکن است در قطعه‌ای، اصلاً چنین مواردی به چشم نخورد و یا اینکه چندان محسوس نباشد با این همه، اهل ادب آن را شعر به معنی واقعی کلمه بدانند و یا برعکس، قطعه‌ای لبریز باشد از چنین تصویرها، ولی اطلاق شعر بدان مشکل باشد. ملاک ما در تشخیص تخیّل نیرومند و پویا آن است که ابزارهای آن (صور خیال)، خود را در شعر نشان ندهند و یا دست‌کم به چشم نیایند و به حدّی طبیعی جلوه کنند که خواننده با کوشش ذهنی خود، آنها را کشف کند و لذت ببرد. چنین حالتی، نشانگر آن است که حضور این ابزارها و عناصر در شعر کاملاً طبیعی و از تصنّع و تکلف به دور است.

در اینجا، مناسب است موضوع واحدی را که دو شاعر بسته به تخیّل خود پرورانده و عرضه کرده‌اند شاهد بیاوریم تا انسجام هنری عنصر تخیّل با عناصر دیگر و نیز زیبایی و تازگی تصویرهای خیال بیشتر و بهتر آشکار شود.

سعدی در بیتی، تأثر و تأسف خود را از دوری یار، چنین می‌سراید :

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران کز سنگ ناله خیزد روز وداع یاران

همین مضمون را شاعر دیگری به نام طبیب اصفهانی در قرن دوازدهم چنین می‌سراید :

به دنبال محمل چنان زار گریم که از گریه‌ام ناقه در گل نشیند

نسبت دادن «گریه» به ابر در مصراع اوّل بیت سعدی، اسنادی مجازی است.

سعدی در مصراع اوّل به «ابر» شخصیّت انسانی داده زیرا گفته که من مثل ابر گریه خواهم کرد. پس نسبت دادن «گریه کردن» به ابر، اسنادی مجازی است. همچنین «گریه کردن مثل ابر» برای خواننده هم ملموس‌تر است و هم مؤثّرتر. امّا «زار گریستن» در بیتِ دوم، مفهوم ملموس و مشخصی ندارد که در ذهن مخاطب تداعی شود. در مصراع دومِ شعر سعدی و شعر طبیب اصفهانی، در هر دو، نوعی اغراق دیده می‌شود امّا اغراق سعدی قابل مقایسه با آن دیگری نیست: «در روز جدایی دو یار از یکدیگر حتّی دل سنگ هم به‌درد می‌آید و سنگ نیز ناله سر می‌دهد طبیعی است که دل سعدی که از جنس سنگ نیست چه حالی خواهد داشت.» در حقیقت سعدی به‌طور پنهانی دلیل گریه‌اش را نیز گفته تا خواننده قانع شود و با او همدردی کند. اما در شعر طبیب، تنها اغراق ساده و خنکی به‌کار رفته است که هر قدر شاعر سعی می‌کند مخاطب را با خود همراه کند، توفیقی در حدِ سعدی به‌دست نمی‌آورد.

به‌کار بردن کلمات «بگریم، ابر بهاری، ناله، وداع یاران» در بیت اوّل نیز بر شدّت تأثیر کلام سعدی می‌افزاید و حال آنکه چنین پیوند محکمی در کلمات بیت دوم نیست و تنها دو کلمهٔ «زار بگریم و گریه» این بارِ غم، را به دوش می‌کشند.

و بالأخره، در کلام سعدی تمثیلی است زیبا و حال آنکه در دومی دیده نمی‌شود.

در قطعه زیر نیز دقت کنید تا بدانید که کثرت ابزارهای تخیّل و بازی با کلمات لزوماً شعر نمی‌آفریند:

«بنابراین معماری، هنر، سفارش اجتماعی به هنرمند نیست بلکه سفارش هنرمند به اجتماع است. هر وقت ریه‌های زمان را عفونت بگیرد و عطسهٔ جنگ از دماغ تاریخ بپرد، هنرمندان به ترمیم کاسه کوزهٔ بشریت می‌پردازند. هنر، تعمیر دوبارهٔ تاریخ است. هنرمند، تاریخ را راه‌اندازی می‌کند. هنر علائم راهنمایی و رانندگی انسانیت است: قواعدی که هیچگاه دربست رعایت نمی‌شود. قدرتمندان خیال می‌کنند با پرداخت حقوق ماهیانه به مأمورین راهنمایی هنر، آنها را خریده‌اند. اما هنرمند جریمهٔ خودش را می‌نویسد و می‌رود.»

(احمد عزیزی، ترجمهٔ زخم، ۸۳)

چنانکه مشاهده می‌شود نویسنده با دست زدن به بازی کلمات و جابه‌جا کردن آنها و نیز با استفاده از تخیّل خود، دست به آفرینش نثری زده است که گرچه ممکن است زیبانما باشد امّا بی‌شک نمی‌توان آن را در مقولهٔ نثر شاعرانه جای داد. تنها هنری که این نوشته دارد آن است که عادتهای ذهنی مخاطبان را در هم می‌ریزد و از این زاویه، ما را به شگفتی سطحی وامی‌دارد.

حال، به بحث دربارهٔ پرسش نخست می‌پردازیم:

ابزارهایی که برای ایجاد تخیّل در آثار ادبی از جمله شعر به‌کار می‌روند *تصویر خیال* یا *صورت خیال* نامیده می‌شوند. «تصویر خیال» اصطلاح جدیدی است که در ادبیات و نقد ادبی به‌جای کلمهٔ ایماژ (Image) در ادبیات غرب به‌کار می‌رود. در تعریف «تصویر خیال» گفته می‌شود : «اثری ذهنی یا شباهت قابل رؤیتی که به‌وسیلهٔ کلمه، عبارت یا جملهٔ نویسنده یا شاعر ساخته می‌شود تا تجربهٔ حسّی او به ذهن خواننده یا شنونده منتقل شود.» تا چند دههٔ قبل، ایماژ یا تصویر خیال را تصاویری می‌دانستند که تنها از طریق حس بینایی قابل دریافت هستند اما امروزه منتقدان معتقدند که تصویر خیال به همان اندازه که با حسّ بینایی سروکار دارد با حواس دیگر از قبیل حس شنوایی و لامسه نیز مربوط است.

هدف به‌کار بردن تصویر خیال، تشدید احساس و انتقال آن از گوینده به شنونده یا خواننده است. در حقیقت هر تصویر خیالی، حاصل عاطفه و تجربهٔ ذهنی شاعر یا نویسنده و وسیله‌ای برای انتقال این تجربه به دیگران است. ذهن شاعر یا نویسنده به یاری تخیّل ارتباطهایی تازه بین انسان و طبیعت و اشیای اطراف او، کشف می‌کند و این کشف به‌وسیلهٔ تصویرهای خیالی که ساختهٔ ذهن اوست و حاصل تصرف او در مفاهیم عادی زندگی است به خواننده منتقل می‌شود.

شاعر برای ارائه تصویر خیال از **تشبیه، استعاره، تشخیص، مجاز، اغراق، اسناد مجازی، کنایه، نماد، تمثیل، صفتِ هنری، حس‌آمیزی** و مانند آنها، بهره می‌گیرد.

در مثل، امیرمعزّی (قرن پنجم) در ذهن خود شباهتی بین هلال ماه و اشیایی چون ابروی یار، کمان شهریار و نعل زرّین، یافته و بین آنها ارتباط برقرار کرده است (تشبیه) و یا در مصراع آخر، آسمان را همچون زنی دیده که گوشواری از طلا به گوش آویخته است و در این مورد تشخیص به‌کار بسته است. این همه، حاصل تخیّل شاعر و نتیجهٔ تصرف ذهن او در یکی از اجزای طبیعت (ماه) و کشف ارتباط آن با اشیای پیرامون شاعر است.

ای ماه چو ابروان یاری کویی　　یا نی چو کمان شهریاری کویی
نعلی زده از زر عیاری کویی　　در گوش سپهر گوشواری کویی

در ادامهٔ این فصل، به شرح و توضیح دربارهٔ برخی از تصویرهای خیال، همراه با شواهد شعری یا نثری می‌پردازیم.

۱. تشبیه (Simile)

در ابیات زیر دقت کنید :

دریای شورانگیز چشمان تو زیباست　　آنجاکه باید دل به دریا زد همانجاست

(حسین منزوی/معاصر)

لاله بر شاخ زمرد به مثل　　قدحی از شبه و مرجان است

(انوری)

بلم آرام چون قویی ببالش　　به نرمی بر سر کارون همی رفت

(توللی/معاصر)

تو همچو صبحی و من شمع خلوت سحرم　　تبسمی کن و جان بین که چون همی سپرم

(حافظ)

شکسته دل‌تر از آن ساغر بلورینم　　که در میانهٔ خارا کنی ز دست رها

(خاقانی)

چه عاملی در این ابیات، ذهن شما را پرواز می‌دهد؟ آیا برای درک مفهوم و مقصود این اشعار، سوای اندیشه به ابزار دیگری نیازمند هستید؟ آیا معانی ظاهری و ابتدایی کلمات و تعبیرها، می‌توانند ما را با عمق احساس شاعر آشنا کنند؟

در بیت نخست، شاعر بین چشمان معشوق و دریای متلاطم که از عناصر طبیعت است پیوند شباهت برقرار ساخته است و ما زمانی که این ارتباط زیبا را به مدد تخیّل خود، کشف و درک می‌کنیم با شاعر هم احساس می‌شویم.

ــ پیوند شباهتی که شاعر در بیت دوم، بین گل لاله‌ای که بر شاخهٔ سبزرنگ روییده و قدحی (پیالهٔ شراب) از جنس سنگ سیاه (شَبَه) و سنگ سرخرنگ (مرجان) برقرار نموده، در محور بیت قرار دارد. او با تخیّل خویش این رابطه را کشف نموده و بر آن است تا ما نیز این کشف زیبا را درک کنیم و از آن لذت ببریم.

ــ در بیت سوم، بلم به قویی تشبیه شده است که بر روی رودخانه در حال حرکت است.

ــ تشبیهی که در بیت چهارم ارائه شده، پیچیده‌تر است. شاعر، معشوق خود را به صبح و خود را به شمع تشبیه کرده است. همچنانکه با آمدن صبح، شمع خاموش می‌شود و نیازی به‌وجود او نیست، با ظهور و حضور معشوق نیز، از وجود عاشق اثری نخواهد ماند.

ــ در بیت آخر، خاقانی، شکسته دلی و پریشان حالی خود را به ساغر بلورینی که در میان سنگهای مرمر از دست رها شده باشد، تشبیه کرده است. او، با برقراری و کشف رابطهٔ زیبا بین احساس درونی خود و یک حادثهٔ بیرونی از جهان خارج، ما را نیز در احساس خود شریک کرده است.

در همهٔ موارد بالا، ابزاری که به ما یاری می‌دهد تا عمق احساس شخصی و ذوق شاعرانهٔ سراینده را درک کنیم همان «تخیّل» است. تصویر خیالی که در این ابیات آفریده شده «تشبیه» است.

در ورای معانی ظاهری کلمات و تعبیرها، رابطه‌هایی برقرار است که احساس و درک آنها از سوی خواننده، فضای شعر را دقیق‌تر تصویر می‌کنند. «تشبیه» در لغت به معنی چیزی را به چیزی دیگر مانند کردن و در اصطلاح یعنی مقایسه و کشف و یادآوریِ شباهت یا شباهتهایی بین دو چیز یا دو امر متفاوت. این کشف، حاصل دقت و ذوق و قریحهٔ شاعر یا نویسنده است و تنها با درک و کشف خصوصیات مشابه پنهان در اشیا و عناصر موجود در طبیعت و زندگی است که تصویر خیالیِ «تشبیه» آفریده می‌شود.

در تشبیه معمولاً چهار رکن وجود دارد :

مُشبّه: آنچه، آن را به چیزی تشبیه می‌کنند مثل : چشمان معشوق، گل لاله، بلم، معشوق حافظ و ... در مثالهایی که ذکر شده است.

مُشبهٌبه: آنچه، مشبّه را به آن تشبیه می‌کنند. این رکن معمولاً به لحاظ صفات مشترکی که با مشبّه دارد، قوی‌تر و برجسته‌تر است. در همان مثالهایی که ارائه شد، چشم به **دریای شورانگیز**، لاله به **قَدَح**، بلم به **قُو**، معشوق به **صبح**، وجود حافظ به **شمع** و شکسته‌دلی خاقانی به **ساغر بلورین** تشبیه شده‌اند.

وجه شَبَه: صفت مشترک یا شباهتی است که بین مشبّه و مُشبّهٌبه وجود دارد خواه این اشتراک امری حقیقی باشد یا تخیّلی. در ابیاتی که آورده شد چشمان معشوق از جهت **آشفتگی** که نهایت زیبایی است به دریای شورانگیز تشبیه شده است.

گل لاله از جهت **شکل و رنگ** به قدحی از جنس شَبَه و مرجان مانند شده است.

بلم از جهت **حرکت آرام و یکنواخت**، به قویی سبکبال تشبیه شده است.

معشوق به لحاظ **زیبایی و فرجبخشی و طراوت** به صبح مانند شده است. همچنین، وجودِ حافظ به جهت **عاریتی بودن و ناپایدار بودن در برابر معشوق** به شمع سحری تشبیه شده است.

* وجه شبه عموماً در ساختمان تشبیه ذکر نمی‌شود و خواننده بسته به نیروی تخیّل و ذوق خود، این رابطه یا ویژگی را کشف می‌کند. از این‌رو هر کس بسته به ذوق و تخیّل خود به کشف وجه شباهتهایی موفق می‌شود و لذت بیشتری نصیب خود می‌سازد.

ادات تشبیه: کلماتی است که برای نشان دادن معنی شباهت به‌کار می‌رود. این کلمات، گاه در ساختمان تشبیه ذکر می‌شود و گاهی مخفی می‌ماند. مثلاً در مثالهای اوّل و پنجم ادات تشبیه ذکر نشده و در ابیات دیگر، کلمات «به مَثَل، چون، همچو» این وظیفه را بر عهده دارند.

لاله **به مَثَل** قدحی از شبه و مرجان است / بلم **چون** قویی سبکبال.../ تو **همچو** صبحی / چنانچه ادات تشبیه، در ساختمان تشبیه ذکر نشود، به ارزش و ایجاز تشبیه کمک می‌کند.

تشبیه را از جهات مختلفی تقسیم‌بندی کرده‌اند که ما از همهٔ آنها صرف‌نظر و به اشاراتی دربارهٔ تشبیهات زیبا بسنده می‌کنیم.

نکتهٔ (۱): عموماً، هر چه وجه شباهتِ دو طرف تشبیه (مشبه و مشبهٌ‌به) از یکدیگر دورتر باشد و تخیّل مخاطب را بیشتر به پرواز درآورد زیباتر خواهد بود. مثلاً تشبیه «خرد همچو جان است» بهتر از تشبیهی است که می‌گوید : «خرد همچو جان ارزشمند است» زیرا در تشبیه نخست، دریچهٔ تعبیرها و یافتن وجه‌شباهتهای ممکن، برای خوانندهٔ آن، همچنان باز است اما در دومی، این امکان از مخاطب آن سلب شده است.

نکتهٔ (۲): از جهاتی می‌توان گفت زیباترین و بلیغ‌ترین تشبیه آن است که وجه‌شبه و ادات تشبیه آن ناگفته ماند و مشبّه و مشبّهٌ‌به به صورت ترکیبی اضافی به‌کار رود.

مثلاً اگر از تشبیه «دندانهای او مثل مروارید درخشان است»، وجه شبه و ادات تشبیه را حذف کنیم و تنها به ذکر مشبه و مشبهٌ‌به آن هم به صورت ترکیب اضافی اکتفا کنیم به تشبیهی زیباتر از صورت اولیه، دست یافته‌ایم ← مرواریدِ دندان

نظامی در وصف دندانهای «شیرین» گفته است :

به مرواریدِ دندانهای پرنور　　صدف را آب دندان داده از دور

یا حافظ ابروی معشوق را از جهت خمیدگی به محراب تشبیه کرده است اما از ذکر وجه‌شبه و ادات تشبیه خودداری نموده است :

محراب ابرویت بنما تا سحرگهی　　دست دعا برآرم و درگردن آرمت

تمرین

الف. در غزل زیر تشبیهات را مشخص کنید و دربارهٔ کیفیّت زیبایی آنها بحث کنید :

سینه باید گشاده چون دریا　　تا کند نغمه‌ای چو دریا ساز
نفسی طاقت آزموده چو موج　　که رود صد ره و برآید باز
تن طوفان‌کش شکیبنده　　که نفرساید از نشیب و فراز
بانگ دریادلان چنین خیزد　　کار بر سینه نیست این آواز

بهمنیار (معاصر)

ب. متن زیر را بخوانید و دربارهٔ تشبیهات و ارکان آنها سخن بگویید.

آورده‌اند که در ناحیت کشمیر، مُتصیَّدی[1] خوش و مرغزاری نَزِه[2] بود که از عکس ریاحین[3] او پرِ زاغ چون دُم طاووس نمودی و در پیش جمالِ او، دُم طاووس به پر زاغ مانستی.

درفشان[4] لاله در وی چون چراغی　　ولیکن از دودِ او بر جانش داغی
شقایق[5] بر یکی پای ایستاده　　چو بر شاخ زمرّدْ جام باده...

(کلیله و دمنه نصرالله منشی)

شبی چون شبه[7] روی شسته به قیر　　نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر

(فردوسی)

۱ــ متصیَّد : شکارگاه
۲ــ نَزِه : با طراوت، شاداب
۳ــ ریاحین جِ ریحان : گیاهان خوشبو و خوشرنگ
۴ــ درفشان : درخشان، تابان
۵ ــ شقایق : لالهٔ صحرایی که گلبرگهای آن قرمز و درونِ آن سیاه است.
۶ــ شاخِ زمرّد : شاخهٔ سبزرنگ، شاخه‌ای که به رنگ زمرّد است.
۷ــ شبه : سنگ سیاه

اسنادمجازی اعمّ است از تشخیص و استعاره...

۲. استعاره (metaphor) / تشخیص (شخصیت بخشی)

در کلماتی که با خط مشخص شده‌اند دقت کنید :

ای پسته تو خنده زده بر حدیث قند　　مشتاقم از برای خدا یک شکر بخند

(حافظ)

یکی درخت گل اندر میان خانهٔ ماست　　که سروهای چمن پیش قامتش پستند

(سعدی)

هزاران نرگس از چرخ جهانگرد　　فرو شد تا بر آمد یک گل زرد

(نظامی)

ز دریا نهنگی پدید آمده است　　که جوشنش چرم پلنگ آمده است

(فردوسی)

منظور از «پسته»، «درخت گل»، «نرگس»، «گل زرد» و «نهنگ» در ابیات فوق چیست؟

آیا معنای حقیقی آنها مورد نظر شاعر بوده است یا معنایی فراتر از آن را اراده کرده است؟

منظور از «پسته»ای که بر حدیث قند، خنده می‌زند و شیرینیِ قند را مسخره می‌کند چیست؟

منظور از «درخت گلی» که در میان خانهٔ سعدی جای دارد و سروهای دیگر در مقابل او پست و بی‌مقدارند کیست؟

مقصود نظامی از هزاران نرگسی که از چرخ جهانگرد (آسمان) ناپدید می‌شوند تا یک گل زرد ظاهر گردد چیست؟

همینطور، آیا منظور فردوسی از «نهنگی» که از دریا پدید آمده و لباسی از جنس چرم پلنگ بر تن دارد و شجاع و مبارز است همان حیوان معروف دریایی است؟

بی‌شک چنین مفاهیم ساده، ابتدایی و ظاهری مدّنظر شاعران بلند مرتبه نبوده است.

در بیت نخست، حافظ در مقام اغراق در توصیفِ دهان معشوق، آن را در ذهن خود به «پسته»

تشبیه کرده امّا در مقام بیان، مشبّه (دهان معشوق) را نیاورده و تنها به ذکرمشبهٌبه(پسته) در بیت اکتفا کرده است. می‌بینیم که شاعر لفظ «پسته» را برای دهان معشوق، به عاریه گرفته است.

در بیت دوم از سعدی، «معشوق» در ذهن شاعر به «درخت گلی» تشبیه شده است که به هنگام بیان و برای اغراق در تشابه، لفظ مشبّه (معشوق) ذکر نشده ولی مشبهٌبه ذکر گردیده است.

در بیت سوم، بی‌شک منظور نظامی از هزاران نرگسی که با درآمدن گل زرد، فرو می‌روند و ناپدید می‌شوند ستارگان آسمان هستند و قصد شاعر از «گل زرد» که با طلوع آن، ستارگان (هزاران نرگس) صفحهٔ آسمان را ترک می‌کنند، «خورشید» است.

فردوسی در بیت چهارم، قهرمان حماسهٔ خود را در ذهن خود به «نهنگی» تشبیه کرده است اما به هنگام بیان از ذکر مشبه (قهرمان حماسه فی‌المثل رستم یا اسفندیار یا...) خودداری نموده است و تنها مشبهٌبه (نهنگ) را آورده است.

در همهٔ موارد بالا، شاعران برای بیان احساس خود در توصیف پدیده‌ها، الفاظی را به عاریه می‌گیرند و آنها را در معنای غیرحقیقی به‌کار می‌برند. از این‌رو می‌گوییم کلماتی نظیر پسته، درختِ گل، نرگس، گل زرد و نهنگ، همگی در ابیات مذکور، استعاره هستند.

در تعریف استعاره، گفته‌اند : «در اصطلاح آن است که لفظی در غیرمعنی حقیقی خود به کار رود.» از این جهت، استعاره، نوعی از «مجاز» محسوب می‌شود با این خصوصیت که رابطه و علاقهٔ بین معنی حقیقی و مجازی در آن، مشابهت است. مثلاً بین معنی حقیقی «درخت گل» و معنای غیرحقیقی آن یعنی «معشوق»، شباهت در زیبایی و خوش اندامی موردنظر شاعر می‌باشد. یا مثلاً بین معنای حقیقی «نهنگ» و معنای غیرحقیقی آن «پهلوان موردنظر فردوسی»، شباهت در تنومندی و قدرت مدنظر بوده است.

چنانکه در تبیین مثالها گفته شد، استعاره، به علّت وجود علاقه مشابهت، نوعی تشبیه نیز به حساب می‌آید با این ویژگی که در آن، از همهٔ ارکان تشبیه، تنها «مشبهٌبه» ذکر شده و سه رکن دیگر (مشبّه، وجه‌شبه و ادات تشبیه) کنار گذاشته شده است. از این جهت آن را «تشبیه محذوف» نیز نامیده‌اند. مثلاً در همان بیت نخست، منظور شاعر، تشبیه دهان معشوق به پسته بوده است اما به جای تشبیه صریح، کلمهٔ پسته یعنی مشبهٌبه را ذکر کرده است. یعنی در اینجا، تشبیه، فشرده و خلاصه شده است.

بسیاری از محققان، از جمله ارسطو (۳۸۲ــ۳۲۲ ق. م) فیلسوف یونانی، با آن که برای تشبیه تأثیری فوق‌العاده قایل است استعاره را بر تشبیه ترجیح می‌دهد از این نظر که در تشبیه شاعر دو شیء جداگانه را عیناً یکی نمی‌داند بلکه یکی را به دیگری شبیه می‌کند اما در استعاره یکی را کاملاً جانشین دیگری می‌سازد.

«استعاره» نیز تقسیم‌بندیهایی دارد که ما به مهمترین آنها که براساس دو طرف تشبیه دسته‌بندی

شده، اشاره می‌کنیم. استعاره را از این جهت به استعارهٔ مُصَرَّحه و استعارهٔ مکنیّه تقسیم کرده‌اند :

الف. استعاره مصرّحه: در این نوع استعاره، تنها مشبهٌ‌به ذکر می‌شود در حالی که منظور گوینده، مشبّه است. همهٔ مواردی که در مثالها برشمرده شد، «استعارهٔ مصرّحه» هستند.

«پسته» ←(استعارهٔ مصرّحه از)— «دهان معشوق»

«درختِ گل» ←(استعارهٔ مصرّحه از)— «معشوق»

«نرگس» ←(استعارهٔ مصرّحه از)— «ستارگان آسمان»

«گلِ زرد» ←(استعارهٔ مصرّحه از)— «خورشید»

«نهنگ» ←(استعارهٔ مصرّحه از)— «رستم یا...»

و یا مثلاً در بیت زیر از حافظ، به کار بردن «نرگس» به جای «چشم» استعارهٔ مصرّحه است.

نرگش عربده‌جوی و لبش افسوس‌کنان　　نیم‌شب دوش به بالین من آمد بنشست

در این بیت نیز، شاعر در ذهن خود «چشم» را به «نرگس» تشبیه کرده امّا از ذکر «مشبّه» خودداری کرده و تنها «مشبّهٌ‌به» را آورده است.

ب. استعارهٔ مکنیّه : در این نوع از استعاره، تنها «مشبّه» را ذکر می‌کنند و گاه یکی از اجزای مشبهٌ‌به را نیز به عنوان قرینه می‌آورند. مثلاً در بیت زیر، شاعر «فراق» را به انسان تشبیه کرده امّا مشبهٌ‌به را از کلام حذف نموده است و یکی از اجزای آن (اجزای مشبهٌ‌به = اجزای انسان) یعنی دیدگان (چشمها) را ذکر نموده است.

فراق را به فراق تو مبتلا سازم　　چنانکه خون چکد از دیدگانِ فراق

(حافظ)

و یا مثلاً در بیت زیر، حافظ، در ذهن خود عرش را به کاخ یا بنایی بزرگ مانند کرده است اما به هنگام بیان، لفظ مشبهٌ‌به (کاخ) را نیاورده است و تنها یکی از لوازمِ آن (کاخ) یعنی کنگره را ذکر نموده است.

ترا ز گنگرهٔ عرش می‌زنند صفیر　　ندانمت که در این دامگه چه افتاده است

(حافظ)

تذکّر: استعارهٔ مکنیّه گاهی به شکل ترکیب اضافی به‌کار می‌رود. در این ترکیبها، معمولاً مضاف یکی از لوازم مشبهٌ‌به محذوف است و مضاف‌ٌالیه، مُشبّه می‌باشد.

دیدگانِ **فراق**، چنگالِ **مرگ**، کنگرهٔ **عرش** و ...

در همهٔ مثالهای بالا، مضافها (دیدگان، چنگال، کنگره) یکی از اجزای مشبهٌ‌به محذوف هستند و مضاف‌ٌالیه‌ها (فراق و مرگ و عرش) مشبّه می‌باشند.

ادیبان امروز، اصطلاح استعاره را تنها در مورد استعارهٔ مصرّحه به‌کار می‌برند و آنچه را قدما «استعارهٔ مکنیّه» نامیده‌اند در مبحثی به‌نام تشخیص (شخصیّت بخشی) مورد بحث قرار می‌دهند. پس تشخیص، قسمی از استعارهٔ مکنیّه است که در آن شاعر یا نویسنده به اشیا و مظاهر طبیعت و موجودات بی‌روح یا امور انتزاعی، صفات و خصایص انسانی می‌بخشد. فی‌المثل در بیت :

فراق را به فراق تو مبتلا سازم　　چنانکه خون چکد از دیدگانِ فراق

(حافظ)

حافظ به «فراق» که از امورانتزاعی وذهنی است صفت انسانی بخشیده و او را به انسان مانند کرده است یامثلاً زمانی که مولانا فعلهایی چون مژده دادن، سلام کردن، قیام کردن، پیاده‌رفتن وسواره رسیدن را به‌باغ وسرو وسبزه وغنچه نسبت می‌دهددرحقیقت به آنهاروح وصفت انسانی‌بخشیده است :

آب زنید راه را هین که نگار می‌رسد　　مژده دهید باغ را بوی بهار می‌رسد...

باغ سلام می‌کند سرو قیام می‌کند　　سبزه پیاده می‌رود غنچه سوار می‌رسد...

چنانکه ملاحظه می‌شود مولانا بر خلاف عرف رایجِ زبان که این افعال را به انسان نسبت می‌دهد، ویژگی انسانی مژده دادن و سلام کردن را به باغ، قیام کردن را به سرو، پیاده رفتن را به سبزه‌و سواره رسیدن را به غنچه نسبت داده است و با این کار خود، به عناصر طبیعی (باغ، سرو، سبزه و غنچه) شخصیّت بخشیده است. این نوع از تشخیص را «تشخیص اجمالی» می‌نامند. نوع دیگری از تشخیص در ادبیات فارسی هست که شاعر، اشیا یا مظاهر طبیعت را به صورت انسانی در نظر می‌گیرد و در سراسر یک قطعه شعر، آن را با تمام خصوصیات انسانی توصیف می‌کند. این نوع، «تشخیص تفصیلی» نامیده می‌شود. منوچهری دامغانی (متوفی ۴۳۲ ق) از جمله شاعرانی است که در توصیفهای خود از طبیعت، نوع تشخیص تفصیلی را به فراوانی به کار برده است. اینک نمونه‌ای از آن :

شاخ انگور کهن دخترکان زاد بسی — که نه از درد بنالید و نه برزد نفسی
همه را زاد به یک دفعه نه پیشی و پسی — نه ورا قابله‌ای بود و نه فریاد رسی

ایچنین آسان فرزند نزاده است کسی
که نه در وی بگرفتش متواتر نه تبی

چون بزاد آن بچگان را سر او کشت ذرم[1] — وندر آویخت به[2] رود و بچگان را به شکم
بچگان زاد مدور همه بی قد و قدم — صد وسی بچه اندر زده دو دست به هم

دو سر اندر شکم هر یک نه بیش و نه کم
نه دریشان تخوانی، نه رگی، نه عصبی...

(منوچهری دامغانی)

چنانکه مشاهده می‌شود در این قطعه، منوچهری به درخت انگور روح انسانی بخشیده و نحوهٔ بار دادن و خوشه بستن آن را با صفات انسانی، توصیف نموده است.

حافظ نیز در غزلی، به چنین صنعتی (تشخیص تفصیلی) دست زده است :

برسر بازار جانبازان منادی می‌زنند — بشنوید ای ساکنان کوی رندی بشنوید
دختر رز چند روزی شد که از ما گم شدست — رفت تا گیرد سر خود نان و نان حاضر شوید
جامه‌ای دارد ز لعل و نیم تاجی از حباب — عقل و دانش برد و شد تا ایمن از وی نغنوید (نیاسایید)[3]
هر که آن تلخم دهد حلوا بهای جانش دهم — ور بود پوشیده و پنهان به دوزخ در روید
دختری شکرو تند تلخ کارنک است و مست — گر بیابیدش بسوی خانهٔ حافظ برید

۱ــ گیج
۲ــ «به» در اینجا به معنی «با» است.
۳ــ آرام نگیرید.
۴ــ پول چایی، شیرینی، انعام

و در این قطعه نیز دقت کنید که شاعر چگونه اعمال و افعال انسان را به «فصل تابستان» نسبت داده و «تشخیص تفصیلی» ساخته است.

غبار آلود و خسته
از راه دراز خویش
تابستان پیر
چون فراز آمد
در سایه‌گاه دیوار
به سنگینی یله داد
و کودکان
شادی‌کنان
گرد بر گردش ایستادند
تا به رسم دیرین
خورجین کهنه را
گره بگشاید
و جیب و دامن ایشان را همه راز کوچه سبز و سیب سرخ و گردوی تازه بیاکند (پر کند.)

احمد شاملو (معاصر)

تمرین

۱. در ابیات و عبارات زیر استعاره‌ها را بیابید و دربارهٔ هر یک توضیح دهید.

* سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند
همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند

(حافظ)

* ساقی سیم ساق من گر به ذره می‌دهد
کیست که تن چو جام می جمله دهن نمی‌کند

(حافظ)

* از لعل تو گر یابم انگشتری زنهار
صد ملک سلیمانم در زیر نگین باشد

(حافظ)

* صبحگاهان که بسته می‌ماند
ماهی آبنوس در زنجیر
دم طاووس پر می‌افشاند
روی این بام تن بشسته زقیر

نیما یوشیج (معاصر)

* نه این برف را
دیگر سر باز ایستادن نیست
برفی که بر ابروی و موی ما می‌نشیند.

احمد شاملو (معاصر)

* خم آورد پشت دلیر جوان
زمانه بیامد نبودش توان
زدوشش بر زمین بر به کردار شیر
بدانست کو هم نماند به زیر
سبک تیغ تیز از میان برکشید
بر شیر بیدار دل بر درید

(شاهنامه فردوسی)

یادآوری: گفتنی است که ابیات بالا از داستان نبرد رستم و سهراب انتخاب شده است جایی که رستم، سهراب را بر زمین می‌زند و سینهٔ او را می‌دَرَد.

۲. در ابیات و عبارات زیر، استعاره‌های مکنیّه و تشخیصها را مشخص کنید و توضیح دهید.

شبی گیسو فرو هشته[۱] به دامن پلاسین معجَر[۲] و قیرینه کرزن[۳]

منوچهری (قرن چهارم)

اختر شب از کنار کوهساران سر خَم می‌کند تا صدای تو را بشنود، امّا تو از زیر شاخه‌ای به زیرشاخهٔ دیگر پنهان می‌شوی تا از انوار سیمین و پر موجِ آن برکنار مانی.

لامارتین (شاعر فرانسوی قرن ۱۸ و ۱۹)

نه دست صبر که در آستین عقل برم نه پای عقل که در دامن قرار گیرم

(سعدی)

- بخزد لاکت ای حیوان: که سرما
نهانی دستش اندر دستِ مرگ است
مبادا پوز دانه بیرون بماند
که بیرون برف و باران و تگرگ است

اخوان ثالث (معاصر)

- و ما همچنان دوره می‌کنیم شب را و روز را
بنوز را

۳. مجاز/ اسناد مجازی

مجاز در اصل به معنی محل گذشتن، گذرگاه و مَعبَر آمده است و اسم مکان از ریشهٔ فعل «جازَ» می‌باشد. اما فارسی زبانان آن را به معنی «غیرواقع» به کار می‌برند و متضادِ «حقیقت» می‌شمارند. در

---

۱ ــ فروهشته: آویزان ۲ ــ مِعْجَر: روسری ۳ ــ گَرْزَن: تاج

اصطلاح علم بیان، مجاز عبارتست از کاربرد لفظی در غیرمعنی قراردادی و وضعی خود با ذکر قرینه‌ای که مانع از ارادهٔ معنی اصلی باشد. مثلاً اگر بگوییم «با شنیدن خبر پیروزی تیم ملّی ایران، همهٔ تهران به خیابانها آمده بودند» پی می‌بریم که کلمهٔ «تهران» در معنایی که در ذهن ماست و یا در فرهنگهای لغت ثبت شده، به کار نرفته است و مقصود گوینده از این کلمه، «مردمی» است که در تهران زندگی می‌کنند.

و یا وقتی گفته می‌شود : «دستت را در گوش خود فرو نکن» چون می‌دانیم «دست» در گوش فرو نمی‌رود پی می‌بریم که منظور از آن، «انگشت دست» و در نهایت «سر انگشت» می‌باشد.

در چنین مواردی، به اصطلاح می‌گوییم کلمات «تهران» و «دست» در معنای مجازی به‌کار رفته‌اند.

البته کاربرد لفظ در غیرمعنی حقیقی و قراردادی آن، نمی‌تواند بی‌مناسبت باشد. جایگزینی و جانشینی الفاظ بر مبنای پیوند و مناسبتی است که میان معنای حقیقی (قراردادی) و معنای مجازی (معنای دوم) وجود دارد که اصطلاحاً به این پیوند و مناسبت «علاقه» گفته می‌شود.

مثلاً، در مثال اول، علاقه‌ای (لفظی) که ما را راهنمایی می‌کند تا بفهمیم که کلمهٔ «تهران» در معنای مجازی به‌کار رفته است عبارت «به خیابان آمدن» می‌باشد و یا در بیت زیر از فردوسی، کلمهٔ جهان در معنای غیرحقیقی آن یعنی «مردم جهان» به‌کار رفته است و قرینه‌ای که ما را به این معنای مجازی راهنمایی می‌کند عبارتِ «دل نهادن بر داستان» است زیرا «جهان» نمی‌تواند بر چیزی دل بنهد (توجّه کنید.)

جهان دل نهاده بر این داستان جهان سخردان و جهان راستان

(فردوسی)

تذکر(۱): چنانچه «علاقهٔ» میان معنی حقیقی و معنی مجازی، مشابهت باشد، در حوزهٔ استعاره جای می‌گیرد.

تذکر(۲): برخی مجازها بر اثر کثرت کاربرد، مفهوم مجازی خود را از دست می‌دهند و تبدیل به حقیقت می‌شوند.

اینک نمونه‌هایی از مجاز که در شعر فارسی کاربرد دارد.

فروا که آن شهر خاموش / در حلقهٔ شهربندان دشمن / از خواب دوشینه برخاست / دیدند / زان مرغ فریاد و آتش / خاکستری سرد بر جاست

(شفیعی کدکنی، معاصر)

علاقهٔ «از خواب دوشینه برخاست» نشان می‌دهد که کلمهٔ «شهر» باید در معنای مجازی «مردم شهر» به‌کار رفته باشد.

بکشا به شیوه نرگس پرخواب مست را وز رشک چشم نرگس رعنا به خواب کن

(حافظ)

آوردنِ تعبیر «پرخواب مست» در مصراع اوّل، بیانگر آن است که «نرگس» در معنای مجازی یعنی «چشم» به‌کار رفته است. امّا نرگس در مصراع دوم، معنای حقیقی خود (نوعی گل) را دارد.

ای دیو سپید پای در بند ای کنبد گیتی ای دماوند...

ای مادر سرْ سپید بشنو این پند سیاه بخت فرزند...

(بهار)

در این ابیات که از قصیدهٔ دماوندیّهٔ ملک‌الشعرای بهار شاهد آورده‌ایم، شاعر در توصیف کوه دماوند، از کوه به «مادرِ سرْ سپید» تعبیر کرده است. در اینجا کلمهٔ «سر» در معنای مجازی آن یعنی «مو» به‌کار رفته است. شاعر کلِّ «سر» را گفته و جزیی از آن (یعنی مو) را اراده کرده است. پس منظور از «سرْ سپید»، «موسپید» است.

مجاز به دو نوع لغوی و عقلی تقسیم می‌شود :

الف. مجاز لغوی: آن است که یک کلمه در معنایی غیر از معنی حقیقی و قراردادی آن به‌کار رود مانند کلمهٔ «گل» زمانی که در توصیفِ کودکی شاداب بگویند : گلی خندان از در وارد شد. در اینجا کلمهٔ «گل» به قرینهٔ «خندان» و «از در وارد شدن» نشانگر آن است که در معنای مجازی به‌کار رفته است و یا مانند واژه‌های تهران، دست، جهان و نرگس در مثالهایی که پیش از این ذکر کردیم.

ب. مجاز عقلی یا ***اسنادِ مجازی:*** که تنها به صورت ترکیب به کار می‌رود و ما در اینجا آن را زیر عنوان «اسناد مجازی» مورد بحث قرار می‌دهیم.

در اسناد مجازی، فعل یا خصوصیتی به چیزی نسبت داده می‌شود که در عالم واقع به او تعلق ندارد و انجام دادن آن امکان‌پذیر نیست. با این همه، عقل، از پذیرش چنین عباراتی سرباز نمی‌زند مثلاً وقتی می‌گوییم «از چشمانش ناز می‌بارید»، در اینجا فعل «باریدن» در معنی دیگری غیر از آنچه برای آن وضع شده، به‌کار نرفته است بلکه تنها فاعل آن عوض شده است.

یا وقتی که حافظ می‌گوید :

چشمت به غمزه ما را خون خورد و می‌پسندی　　جانا روا نباشد خونریز را حمایت

اسنادِ (نسبت دادنِ) فعلِ «خون خوردن» به چشم، نمی‌تواند حقیقت داشته باشد و فاعل واقعی این فعل «چشم» نیست. بلکه به جهت ارتباطی که بین اسناد حقیقی و اسناد مجازی در این شعر وجود دارد، عقل این اسناد را می‌پذیرد.

در حقیقت شاعر می‌خواهد بگوید: «ای معشوق تو با ناز و غمزه‌های نگاهت ما را به کشتن دادی و ...» می‌بینید که فعل «خون خوردن» به جای اینکه به معشوق نسبت داده شود به چشم او اسناد داده شده است.

از آنجا که در اسناد مجازی معمولاً فعلی به شیء یا جزیی از طبیعت اسناد داده می‌شود، وجود همین فعل، باعث ایجاد تصویرهای زنده در شعر می‌شود به همین جهت، تنوع و تحرک تصویرهای خیالی که از طریق اسناد مجازی آفریده می‌شود بیش از انواع دیگر صورتهای خیالی است.

رابطهٔ اسناد مجازی و تشخیص

با توجه به توضیحاتی که در دو بحث مذکور، ارائه شد می‌توان چنین استنباط کرد که این دو، در مواردی یکی می‌شوند یعنی می‌توانیم «تشخیصها» را در حوزهٔ «اسناد مجازی» قرار دهیم چرا که از رهگذر اسناد مجازی می‌توان صفات و افعال آدمی را به دیگر موجودات غیرزنده و عناصر طبیعی نسبت داد. مثلاً عبارات «سرو قیام می‌کند»، «باغ سلام می‌کند»، «غنچه سواره می‌رسد»، «گل به کنار می‌رسد» که همگی را به عنوان مثال «تشخیص» آوردیم، در حوزهٔ «اسناد مجازی» نیز جای می‌گیرند. پس مقولهٔ «اسناد مجازی» نسبت به «تشخیص» عامتر است یعنی هر «تشخیصی» اسناد مجازی است امّا همهٔ «اسنادهای مجازی» تشخیص نیستند.

ــ مثالهای دیگر برای اسناد مجازی

به مرگ سیاوش سیه پوشد آب　　کند زار نفرین بر افراسیاب

(فردوسی)

نسبت دادن «سیاه پوشیدن» به آب، اسنادی است مجازی.

که زید کزین غم بنالد پلنگ　　ز دریا خروشان برآید نهنگ

وگر (یا) مرغ با ماهیان اندر آب　　بخوانند نفرین به افراسیاب

(فردوسی)

در ابیات فوق، فردوسی می‌گوید شایسته است در غم مرگ سیاوش، پلنگ بنالد، نهنگ از دریا با خروش خارج شود و یا پرنده و ماهی در دریا به قاتل او (افراسیاب) نفرین کنند.

نسبت دادن فعلهای نالیدن، خروشیدن و نفرین خواندن به پلنگ و نهنگ و مرغ و ماهی، اسنادی است مجازی.

ای ابر که بگریی و که خندی — کس داند تا چگونه‌ای و چندی؟
از چشم و دیده لؤلؤ بگشایی — بر دست و پای گلبن بربندی

(مسعود سعد سلمان)

همچنین، نسبت دادن فعلهای «گریستن، خندیدن، لؤلؤ گشادن از چشم و گلبن بر پای بستن» همگی اسنادهای مجازی هستند.

سیراست چشم شبنم من ورنه شاخ گل — آغوش باز کرده صدا می‌کند مرا

(صائب تبریزی)

شاعر، «سیری» را به چشم و «آغوش باز کردن» را به شاخ گل، نسبت داده و اسناد مجازی برقرار نموده است.

چنانکه گفته شد، به‌کار بستن چنین صنعتی (آرایه‌ای) در شعر، باعث تحرّک، پویایی و زیبایی آنها شده است.

به خیال چشم کی می‌زند قدح جنون، دل تنگ ما — که مزار میکده می‌دود به رکاب گردش رنگ ما

(بیدل دهلوی)

در مصراع نخست فعل قدح زدن (باده نوشی) را به «دل» نسبت داده که فاعل حقیقی نیست. در مصراع دوم، میکده را که مکان است و طبعاً ساکن و مستقر، به صورت اشخاصی تصویر کرده است که در حال دویدن هستند و از سوی دیگر «گردش رنگ» را که یک حالت جسمانی است و نتیجهٔ تغییر در نفسانیّات به صورت شخصی تصویر کرده است که آن شخص سوار بر اسبی است و آن

اسب هم رکابی دارد و «میکده‌ها» در رکاب چنان شخصی در حال دویدن‌اند.

تمرین

مجازها را مشخص کنید :

گر نبندی زین سخن تو حلق را　　آتشی آید بسوزد خلق را

(مثنوی مولوی)

در میانهٔ بیابان و گرما گرم حرکت، آفتاب بیداد می‌کرد.

۴. اغراق

در ابیات زیر، دقت کنید تا دریابید که چه عنصر یا عناصری باعث زیبایی این ابیات و تأثیر عمیق آنها در خواننده می‌شود.

«توصیف رستم در شاهنامه»

به تنها یکی کوه بریان کنی　　هوا را به شمشیر گریان کنی

برهنه چو تیغ تو بیند عقاب　　نیارد[1] به نخجیر کردن شتاب

نشان کمند تو دارد هژبر[2]　　ز بیم سنان تو خون بارد ابر

(فردوسی)

و یا

آه سعدی اثر کند در سنگ　　کمتر از تو سنگدل تاثیر

(سعدی)

۱ــ نیارد : جرأت نمی‌کند، نمی‌تواند

۲ــ هژبر : شیر درنده

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران کز سنگ ناله خیزد روز وداع یاران

(سعدی)

آنچه به زیبایی این ابیات و موسیقی معنوی آنها افزوده، زیاده‌روی و افراطی‌است که ذهن شاعر در توصیف اشخاص و حالات‌درونی آنها روا داشته‌است تا جایی‌که با تخیّل نیرومند و تصرّف ذهنی‌خود، صفات و حالات اشخاص مورد نظرخود را بسیار بزرگتر از وضع طبیعی و عادی آن جلوه داده است و بدین ترتیب تصویری در ذهن خواننده یا شنونده ایجاد نموده است. ادیبان، این ابزار را «اغراق» نامیده‌اند.

«اغراق» در لغت به معنی کشیدن کمان است و در اصطلاح آن است که در توصیف کسی یا چیزی یا حالتی به قصد تأثیر بیشتر، افراط و زیاده‌روی شود. مثلاً در ابیات شاهنامه، فردوسی به تناسب روح حماسی شاهکار خود (شاهنامه)، دست به آفرینش انسانی آرمانی و اسطوره‌ای به نام رستم می‌زند که از هر جهت بر دیگران برتری دارد پس می‌گوید : چندان قوی و بزرگ است که خوراک او به تنهایی یک گورخر بریان است. او با برق شمشیر خود می‌تواند آسمان را به گریه درآورد. اگر عقاب شجاع، شمشیر برهنهٔ او را ببیند جرأت شکار کردن را از دست می‌دهد. شیر درنده رام اوست و نشان ریسمان رستم بر گردن شیر است. ابر نیز از ترس نیزهٔ او، به جای باران خون می‌بارد و ... .

چنانکه مشاهده می‌شود فردوسی با بهره‌گیری از عناصر عظیم طبیعت «مثل گور، هوا، عقاب، هژبر و ابر» و پیوند آن با قهرمان حماسهٔ خود، دست به بزرگنمایی زده است. همچنین او با به‌کار بستن اسنادی مجازی توانسته است بر تحرّک و تأثیر کلام خود بیفزاید.

در ابیات بعدی، سعدی در بیان سنگدلی معشوق خود اغراق می‌کند و می‌گوید : آه دل سعدی حتی در سنگ سخت هم تأثیر می‌کند اما بر دل تو اثری ندارد چرا که دل تو از سنگ سخت‌تر است.

در بیت آخر، سعدی در بیان شدّت تأثیر فراق یاران اغراق می‌کند و می‌گوید : اجازه دهید بشدت گریه کنم چرا که در روز وداع یاران، سنگ به ناله درمی‌آید چه رسد به سعدی که انسان است.

به‌کار بستن عنصر اغراق در شعر، نشانگر ذوق هنری شاعر است و باعث پرواز تخیّل و تقویت آن نزد خواننده می‌شود. از این‌رو، آنچه حد زیبایی یا قابل قبول بودن اغراق را تعیین می‌کند، صِرف دوری آن از واقعیت یا نزدیکی آن به واقعیت نیست بلکه ملاک اصلی، زیبایی و تناسب تصویری است که به‌وسیلهٔ اغراق ارائه می‌شود.

در شعر فارسی بهترین نمونه‌های اغراق را می‌توان در شاهنامهٔ فردوسی که جنبهٔ حماسی و پهلوانی دارد، یافت. البته در برخی قصاید مدحی و برخی هجوهای فارسی، نیز نمونه‌های خوب

اغراق دیده می‌شود.

نکته: همین‌جا باید مرز میان اغراق و ادّعاهای دروغین را مشخص کرده، بگوییم که چنانچه اغراق نابجا و به دور از تخیّل شاعرانه باشد و بر تحرّک و پویایی شعر نیفزاید نه تنها مزیّتی به‌شمار نمی‌رود که باعث انحطاط آن نیز خواهد شد.

نمونه‌های دیگر اغراق در شعر فارسی

ــ اغراق در سوگ سیاوش که به‌دست افراسیاب کشته شد :

به مرگ سیاوش سیه پوشد آب کند زار نفرین بر افراسیاب

(فردوسی)

ــ اغراق در وصف شجاعت افراسیاب

شود کوه آهن چو دریای آب اگر بشنود نام افراسیاب

(فردوسی)

ــ اغراق در وصف زیبایی معشوق

به زیورها بیارایند وقتی خوبرویان را تو سیمین‌تن چنان خوبی که زیورها بیارایی

(سعدی)

ــ اغراق در توصیف بلند مرتبگی ممدوح (قزل ارسلان)

نه کرسی فلک‌نهد اندیشه زیر پای تا بوسه بر رکاب قزل ارسلان زند

(نصیر فاریابی)

تمرین

ــ در ابیات و عبارات زیر اغراقها را توضیح دهید[1].

جهاندار داند که دستان[2] سام — بزرگست و با دانش و نیکنام

همان سام پور نریمان بدست — نریمان کزو از کریمان بدست

بزرگ است و هوشنگ بودش پدر — به کیتی سوم خسرو تاجور

نخستین به طوس اندر آن اژدها — که از چنگ او کس نیامد رها

به دریا نهنگ و به خشکی پلنگ — همش بوی ورنگ وهمش خاک وسنگ

به دریا سر ماهیان برفروخت[3] — وزو در هوا پر کرکس بسوخت

همی پیل را درکشیدی به دم[4] — دل خرّم از یاد او شد دژم[5]...

دگر اندرو دیو بد بی‌گمان — تنش در زمین و سرش با آسمان

که دریای چین تا میانش بدی — ز تابیدن خور[6] زیانش بدی

همی ماهی از آب برداشتی — سر از گنبد چرخ بگذاشتی[7]

به خورشید ماهیش بریان شدی — ازو چرخ گردنده گریان شدی...

۱ــ این ابیات، از داستان نبرد رستم و اسفندیار انتخاب شده است. رستم، پس از آنکه سخنان سرد و توهین‌آمیز اسفندیار را می‌شنود در بیان اصل و نسب خود سخن می‌گوید و کلام را به اینجا می‌رساند.

۲ــ دستان لقب جدّ رستم یعنی سام بوده است. رستم پسر زال، زال پسر سام و سام پسر نریمان بود.

۳ــ برفروخت : می‌گداخت

۴ــ درکشیدی به دَم : به خون می‌کشید، می‌کُشت

۵ــ دژم : خشمگین، ناراحت

۶ ــ خور : خورشید

۷ــ بگذاشتی : می‌گذراند، می‌گذشت

۵ .کنایه

در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است و در اصطلاح، سخنی است که دارای دو معنی نزدیک (حقیقی) و دور (مجازی) باشد به‌طوری که این دو معنی، لازم و ملزوم یکدیگر باشند تا شخص با اندکی تأمّل، معنی دوم را که لازمهٔ معنی اوّل است، درک کند. با این همه، آنچه منظور نظر گوینده است معنای دور آن می‌باشد.

مثلاً در این بیت فردوسی :

هنوز از دهن بوی شیر آیدش همی رای شمشیر و تیر آیدش

مصراع نخست، می‌تواند دو معنی داشته باشد : یکی معنای حقیقی (نزدیک) آن چرا که هر که شیر بخورد دهانش بوی شیر خواهد داد و دیگر، معنای مجازی (دور) آن که چون عموماً کودکان شیر می‌خورند پس، یعنی «هنوز کودک است».

معنای نزدیک (حقیقی) مصراع نخست آشکار است و نیازی به توضیح ندارد و امّا معنی دور (مجازی) آن که موردنظر فردوسی بوده آن است که «هنوز کودک است».

معنای دور کنایه عموماً از راه عمومیّت بخشیدن به امور (قاعدهٔ تعمیم) بدست می‌آید. در همان مثال، چون اکثریت کسانی را که دهانشان بوی شیر می‌دهد کودکان تشکیل می‌دهند در نتیجه حکم به «کودک بودن» می‌کنیم.

و یا زمانی که در کتاب کلیله‌ودمنه می‌خوانیم که «این فصول با اشتر دراز گردن و بالا کشیده بگفتند» پی می‌بریم که منظور گوینده از «دراز گردن و بالا کشیده» صفت «احمق و نادان» است چرا که عموماً در بین مردم، «دراز گردنی و بالا کشیدگی» نشان کم‌خردی و حماقت به شمار می‌رود.

کاربرد عبارات کنایی در شعر یا نثر، یکی از راههای ساختن تصویر خیال است. شیوهٔ غیرمستقیم بیان در کنایه باعث تأثیر و زیبایی آن است و بسیاری از مفاهیم زیبا و انتقادی به‌وسیلهٔ کنایه ادا می‌شود. مثلاً در بیت زیر، سعدی به شیوه‌ای غیرمستقیم و از طریق کنایه به مخاطب می‌گوید :«دست از تکبّر و تبختُر بردار.»

دامن کشان که می‌روی امروز بر زمین فردا غبار گالبدت بر هوا رود

در این بیت، «دامن کشیدن بر زمین» کنایه است از ناز و غرور داشتنِ فرد ؛ و یا «بر هوا رفتن غبار شخص» علاوه بر معنای حقیقی،به معنی کنایی « مردَنِ او» نیز هست.

شواهد بیشتر برای کنایه

از مکافات عمل غافل مشو گندم از گندم بروید جو ز جو

(مولانا)

ــ معنای کنایی مصراع دوم آن است که عمل خیر نتیجهٔ خیر و عمل زشت نتیجهٔ بد به همراه دارد.

هر که دل پیش دلبری دارد ریش در دست دیگری دارد

(سعدی)

ــ معنای کنایی مصراع دوم یعنی مطیع و رامِ مطلقِ اوست.

۶. نماد (symbol)

درکتاب فرهنگ اصطلاحات ادبی جهان، ضمن اشاره به معانی مختلف نماد یا سمبل آمده است : «نماد عبارت از چیزی است که نمایندهٔ چیز دیگر باشد اما این نماینده بودن نه به علّت شباهت دقیق میان دو چیز، بلکه از طریق اشاره مبهم یا از طریق رابطه‌ای اتفاقی یا قراردادی است.» و بعد اضافه می‌کند «یک علامت تنها یک معنی دارد امّا یک رمز به علّت استعداد تنوّع پذیرش مشخص می‌شود.» مثلاً بسیاری از علائم راهنمایی و رانندگی و یا نشانه‌هایی که در علومی چون ریاضی، شیمی و ... به‌کار می‌روند (نظیر ضربدر (×)، منها (−)، رادیکال ($\sqrt{}$) و ...) همگی علامت‌اند و تنها یک معنی دارند ولی کلماتی که در اشعار عرفانی و یا شعرهای انتقادی و طنزآلود کاربرد دارند و بسیاری کلمات دیگر که قابل تفسیر و توجیه‌اند و بر مفاهیم متعدد دلالت می‌کنند، نماد به شمار می‌روند مثلاً «گل سرخ» در ادبیات علاوه بر زیبایی، برای مفاهیمی چون عشق، طراوت، جوانی، عمر کوتاه و بسیار مفاهیم ناشناختهٔ دیگر، نماد قرار می‌گیرد. و یا «زمستان» در قطعهٔ زیر، می‌تواند به مفهوم نمادین آن یعنی عصر سکوت و ظلمت و ظلم و تباهکاری و ابهام، باشد :

هوا دلگیر و ما بسته سرها در گریبان دستها پنهان / نفسها ابر و دلها خسته و غمگین / درختان اسکلتهای بلور آجین / زمین دلمرده / سقف آسمان کوتاه / غبار آلود و صحرا و / زمستان است

(اخوان ثالث)

و یا «قاصدک» در ادبیات فارسی عموماً و در قطعهٔ زیر خصوصاً نمادِ «بشارت‌دهندگان و پیام‌آوران آزادی و صلح و دوستی و ...» است :

قاصدک ! هان چه خبر آوردی؟ / از کجا وز که خبر آوردی؟ / خوش خبر باشی اما آه / کز بام و در من بی‌ثمری می‌بینم ...

(اخوان ثالث)

در بیت زیر دو کلمهٔ «ستاره» و «ماه» می‌تواند معنای نمادین داشته باشد :

ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد　　دل رمیدهٔ ما را انیس و مونس شد

(حافظ)

در نگاه نخست، می‌توان گفت «ستاره و ماه» هر دو استعاره از معشوق‌اند امّا زمانی‌که مفهوم گستردهٔ نمادین آن را در نظر می‌آوریم ممکن است هم به معشوق خاکی (انسان عادی) دلالت کند هم به معشوق افلاکی (خدا) و یا مثلاً به انسانی که هم جنبه‌های بشری دارد و هم جنبه‌های الهی. چنانچه مشاهده می‌شود از این دو نماد، مفاهیم پیچیده و گسترده‌ای می‌توان استنباط کرد.

برخی از نمادها در طول تاریخ، ممکن است بار نمادین خود را رها کنند و به «حقیقت» نزدیک شوند. چنین نمادهایی پیچیدگی و گسترش معنایی خود را از دست می‌دهند و تنها به عنوان یک استعارهٔ معمولی به‌کار می‌روند. پس اصل اساسی در کاربرد نمادین یک کلمه، گستردگی و پیچیدگی معنایی آن است که ممکن است بسته به ذهنیّت و میزان دانش هر مخاطب، معنایی داشته باشد.

به‌طورکلی، نمادهای ادبی را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد :

الف. نمادهای مرسوم یا شناخته شده: در ادبیات و فرهنگ یک ملّت و گاه حتی در ادبیات جهان معروف‌اند و مفهوم آنها شناخته شده است مانند نماد «برآمدن آفتاب» به نشانهٔ تولد و زندگی و یا «غروب آفتاب» که نشانهٔ مرگ و نیستی است و تقریباً جنبهٔ جهانی دارد.

نمادهای مرسوم را اغلب شاعران و نویسندگان، آگاهانه، به‌کار می‌برند و خود، مبدع آن نیستند ارزش هنری آنها در حدّ به‌کار بردن یک مجاز است که مفهومی را در دو سطح حقیقی و مجازی به خواننده عرضه می‌کند. مثلاً کلمات «کوه، گل، مرداب، دریا، شیر» در ابیات زیر :

ای گل به دست مال هوس پیشه گان مرو — مگذار تا ز دست تو این رنگ و بو رود

(جلال الدین همایی)

اگر پای در دامن آری چو کوه — سرت بر نگذرد از آسمان و شکوه

(سعدی)

حسرت ببرم به خواب آن مرداب — کارام درون دشت شب خفته است

دریایم و نیست باکم از طوفان — دریا همه عمر خوابش آشفته است

(شفیعی کدکنی)

چون شیر به خود سپه شکن باش — فرزند خصال خویشتن باش

(نظامی گنجوی)

ب. نمادهای ابداعی یا شخصی: این نمادها معنی از پیش شناخته‌ای ندارند امّا از زمینه و مجموع اجزای اثری که در آن به‌کار گرفته شده است می‌توان تا حدّی به مفهوم آنها پی برد. این نمادها را شاعران یا نویسندگان ابداع می‌کنند و با تکرار آنها در اثر یا آثار متعدد خود، باعث تشخّص آنها می‌شوند. این نمادهای تکرار شونده بُن مایه‌های اثر هنری را تشکیل می‌دهند و می‌توانند کلید راه‌یابی به دنیای تفکر و تخیّل آفرینندهٔ آن باشند. مثلاً نمادهای کوزه، کوزه‌گر، کارگاه کوزه‌گری در شعر خیّام، نمادهای نیلوفر، آب، درخت، در شعر سهراب سپهری و نمادهای گل سرخ و باران در اشعار شفیعی کدکنی، همگی نمادهای ابداعی این شاعران هستند.

نمادهای ابداعی، نقش بسیار مؤثری در زیبایی و تأثیر کلام دارند، اگر چه بسیاری از آنها بر اثر تقلید و تکرارِ دیگران، بعد از مدّتی در شمار نمادهای شناخته و مرسوم درمی‌آیند.

در کارگه کوزه‌گری رفتم دوش　　دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش
ناگه ز میان یکی برآورد خروش　　کو کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه‌فروش

(خیام)

من مسلمانم / قبله‌ام یک گل سرخ / جانمازم چشمه / مهرم نور / دشت سجاده من ... .

کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ / کار ما شاید این است که در افسون گل سرخ
شناور باشیم / کار ما شاید این است / که میان گل نیلوفر و قرن / پی آواز حقیقت بدویم

(سهراب سپهری)

بخوان به نام گل سرخ در صحاری شب　　که باغها همه بیدار و بارور گردند
بخوان دوباره بخوان تا کبوتران سپید　　به آشیانهٔ خونین دوباره برگردند

(شفیعی کدکنی)

آخرین برگ سفرنامهٔ باران / این است / که زمین چرکین است .

(شفیعی کدکنی / از زبان برگ)

ج. *نمادهای واقعی یا ناآگاهانه:* این نوع نمادها و آثاری که از این نمادها بهره‌مندند، حاصل عوالم روحی و تجربیات ذهنی است که برای نویسندگان و شاعران پیش می‌آید و به نظر می‌رسد که آن حالات و تجارب جز به شکلی که عرضه شده، به شکل دیگری قابل بیان نبوده است. در این نوع آثار، کلمه، از وظیفهٔ اصلی خود که ایجاد ارتباط است باز می‌ماند و وسیله‌ای اختصاصی در اختیار شاعر یا نویسنده می‌شود تا آن را بنا به میل خود (و یا به‌طور ناخودآگاه) به‌کار گیرد. ابهام این نوع نماد بیش از دو نوع قبلی است و نیاز به تفسیر دارد. آثار شاعران پیرو مکتب سمبولیسم یا نمادگرایی و بعضی از نمونه‌های شعر عرفانی در زبان فارسی حاوی این نوع نماد است.

آثار نمادین به‌خصوص وقتی که از نوع دوم و سوم باشند، نیاز به تفسیر دارند. تفسیر نمادها به معنی دستیابی به مفهوم دقیق و واقعی آنها نیست و هر مفسّری بنا به دریافت و برحسب تجربیات و دیدگاهها و عوالم روحی خود، اثری را تعبیر و تفسیر می‌کند و چه بسا که استنباط هیچ‌یک از مفسران، دقیقاً منطبق با مقصود و معنی موردنظر صاحب اثر نباشد. مثلاً شرح و تفسیر اشعار عرفانی حافظ سالها بلکه قرنهاست که موضوع کار شارحان و مفسران قرار گرفته است با این همه هنوز، هر روز تحلیلها و دریافتهای متنوع و جدیدی از آن اشعار ارائه می‌شود.

در ادبیات فارسی، مکتبی با خصوصیات مکتب نمادگرایی و شاعرانی با چنین شیوهٔ کار در دوره‌ای مشخص وجود ندارد. امّا می‌توان بعضی از خصوصیات آن را در اشعار بیشتر شاعران عارف یافت که بیتهای آغازین مثنوی جلال‌الدین محمد مولوی بلخی (۶۷۲ ــ ۶۰۴ ق) از بهترین نمونه‌های آن به‌شمار می‌آیند :

بشنو این نی چون شکایت می‌کند — از جداییها حکایت می‌کند
کز نیستان تا مرا ببریده‌اند — در نفیرم مرد و زن نالیده‌اند
سینه خواهم شرحه شرحه از فراق — تا بگویم شرح درد اشتیاق...

در این ابیات، دست‌کم دو کلمهٔ «نی و نیستان» در معنای مجازی به‌کار رفته‌اند و مفهوم گستردهٔ نمادین دارند. مثلاً شارحان و مفسران مثنوی «نی» را نماد «خودِ مولانا، انسان کامل، روح قدسی، نفس ناطقه و نیز حقیقت محمّدی» دانسته‌اند که هر یک به جای خود لطفی دارد و یا «نیستان» را نماد حقیقت الهی و عالم وصل شمرده‌اند.

غزلهای حافظ نیز، بستر مناسبی برای رویش نمادهای عرفانی است برای مثال در ابیات آغازین یک غزل دقت می‌کنیم :

سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد — آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد
کوهری کز صدف کون و مکان بیرون است — طلب از گمشدگان لب دریا می‌کرد
مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش — گو به تأیید نظر حل معما می‌کرد
دیدمش خرم و خندان قدح باده به دست — و ندر آن آینه صد گونه تماشا می‌کرد...

در این چند بیت و در عموم غزلهای حافظ، کلمات دل، جام‌جم، پیر، پیرمغان، باده، آینه و ... مفهوم نمادین دارند.

در شعر فارسی معاصر نیز نوعی شعر اجتماعی نمادگرا رایج شده است که پیشاهنگ آن، نیمایوشیج (۱۳۳۸ ــ ۱۲۷۶) است. این نوع شعر، بخصوص از سال ۱۳۳۲ به بعد، تحت تأثیر محیط سیاسی ایران رواج بیشتری یافت و بسیاری از شاعران آن را تجربه کردند. شعر تمثیلی و نمادین «زمستان» اثر مهدی اخوان ثالث (۱۳۶۹ ــ ۱۳۰۷) نمونهٔ درخشانی از این نوع است. در این شعر، اخوان، عصرِ خفقان، ناآگاهی، نبودن آزادی قلم و بیان، نابودی آرمانها، پراکندگی یاران و همفکران را با زبانی نمادین به تصویر می‌کشد:

«زمستان»

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت
سرما
در گریبان است
کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را
نگه جز پیش پا را دید نتواند
که ره تاریک و لغزان است
و گر دست محبت سوی کس یازی
به اکراه آورد دست از بغل بیرون
که سرما سخت سوزان است
نفس کز گرمگاه سینه می‌آید برون، ابری شود تاریک
چو دیوار ایستد در پیش چشمانت
نفس کاینست پس دیگر چه داری چشم

زچشم دوستان دور یا نزدیک؟

مسیحای جوانمرد من ای ترسای پیر پیرهن چرکین

هوا بس ناجوانمردانه سرد است... آی...

دست کرم و سرت خوش باد

سلامم را تو پاسخ گوی در بگشای

منم من میهمان هر شبت لولی وش مغموم

منم من سنگ تیپا خورده رنجور

منم دشنام پست آفرینش نغمه ناجور

نه از روحم نه از زخمم همان بیرنگ بیزنگم

بیا بگشای در بگشای دلتنگم

حریفا! میزبانا! میهمان سال و ماهت پشت در چون موج می لرزد.

تکرکی نیست مرکی نیست

صدایی گر شنیدی صحبت سرما و دندان است

من امشب آمدستم وام بگذارم

حسابت را کنار جام بگذارم

چه می گویی که بیگه شد، سحر شد بامداد آمد؟

فریبت می دهد بر آسمان این سرخی بعد از سحر کو نیست.

حریفا! کوش سرما برده است این، یا دکار سیلی سرد زمستان است.

و قندیل سپهر تنگ میدان زنده یا مرده

به تابوت سیه ظلمت نه توی مرگ اندود پنهان است.

حریفا رو چراغ باده را بفروز شب با روز یکسان است.

سلامت را نمی خواهند پاسخ گفت

بیا دلگیر، در ما بسته، سرها در گریبان، دستها پنهان

نفسها ابر، دلها خسته و غمگین

درختان اسکلتهای بلور آجین

زمین دلمرده سقف آسمان کوتاه

غبار آلوده مهر و ماه

زمستان است.

(مهدی اخوان ثالث، امید)

۷. حس‌آمیزی

این ترکیب که برای تعبیر فرنگی Synaesthesia ، انتخاب شده، یکی از تصویرهای زیبا و شاعرانهٔ موجود در زبان و ادبیات فارسی است و آن نسبت دادن محسوسات یکی از حواس پنج‌گانه است به حسّی دیگر. برای مثال وقتی ترکیب «سکوتِ سنگین» را به‌کار می‌بریم، دو حس شنوایی و لامسه را با هم آمیخته‌ایم. یعنی سکوت را به جای اینکه با گوش حس کنیم، با دست لمس کرده‌ایم و آن را سنگین یافته‌ایم. و یا زمانی که شاعر ترکیب «صدای شیرین» و «بادهٔ آهنگ سحرآمیز» را به‌کار

می‌برد، دست به خلق چنین تصویر خیالی زده است.

«نمی‌دانی که گوش من چه سان زیر درختان، غرق شنیدن صدای شیرین تو شده است تا از بادهٔ آهنگ سحرآمیز سر مست شود!»

(ترجمهٔ شعری از لامارتین)

در این قطعه، شاعر، «صدا» را که از مقولهٔ حس شنوایی است با «شیرینی» که از چشیدنیهاست تلفیق نموده است و همچنین «باده» را که چشیدنی است و جزء حس چشایی، با آهنگ که شنیدنی است درآمیخته است و با این کار تخیّل شعری خود را نیرو بخشیده است.

در آثار اغلب شاعران جهان از جمله شاعران فارسی زبان، از قدیم‌ترین ایام و همچنین در بسیاری از تعبیرات و ترکیبات موجود در زبانهای مختلف، حس‌آمیزی به‌کار رفته است. تعبیراتی چون موسیقیِ شیرین، صدای خشن، نگاه سرد، چشم شور و سیاه سلفه (سرفه)، حاصل حس‌آمیزی است.

این تصویر خیالی، از دیرباز در آثار شاعران فارسی زبان کاربرد داشته است برای مثال به موارد زیر دقّت کنید.

نگاری چو در چشم . خرم بهاری نگاری چو در گوش خوش داستانی

(فرخی سیستانی)

در مصراع دوم این بیت، شاعر، نگار (معشوق) خود را که در حوزهٔ حس بینایی ولامسه می‌گنجد به حوزهٔ حس شنوایی منتقل کرده و تصرّفی شاعرانه، که لازمهٔ ذهن خلّاق است، آفریده است.

یکی از مشخصات شیوهٔ شاعران پیرو سبک هندی، کاربرد حس‌آمیزی است. غزل زیر از بیدل دهلوی مشهورترین شاعر سبک هندی، سرشار از این تصویر خیال است :

گر به این گرمی ست آوِ شعله زای عندلیب شمع روشن می‌توان کرد از صدای عندلیب

آفت هوش اسیران برق دیدار است بس می‌زند رنگ گل آتش در بنای عندلیب

عشق را بی دستگاه و حسن بی شهرت مشکل است از زبان برگ گل بشنو نوای عندلیب

مطلب عشاق از اظهار هم معلوم نیست کیست تا فهمد زبان مدعای عندلیب

آه مشتاقان، نسیم نوبهار یاد اوست رنگها خفته است بیدل! در صدای عندلیب

در تمام مصراعهایی که مشخص شده‌اند تصویرها براساس نوعی حس‌آمیزی بوجود آمده است. از صدای عندلیب (که شنیدنی است) می‌توان شمع را (که دیدنی است) روشن کرد. نوای عندلیب را (که شنیدنی است) در برگ گل (که دیدنی است) می‌توان دید. رنگ را در صدای عندلیب دیدن نیز از همین مقوله است.

در شعر معاصر نیز، حضور تصویر خیالی «حس‌آمیزی» آشکار است از جمله در قطعهٔ زیر :

آه

بگذار من چو قطرهٔ بارانی باشم در این کویر

که خاک را به مقدم او مژده می دهد

یا خنجره‌ی چکاوک خردی که

ماه دمی

از پونهٔ بهار سخن می‌گوید

وقتی کزان کلوله سربی

با قطره

قطره

قطرهٔ خونش

موسیقی مکرر و گیریز برف را

ترجیعی ارغوانی می‌بخشد.

شفیعی کدکنی : معاصر

در اینجا، شاعر قطره‌های خون را (که دیدنی است) همچون ترجیعی (که شنیدنی است) ارغوانی حس کرده، همچنان‌که از برف (که دیدنی و لمس کردنی است) به موسیقی (که شنیدنی است) تعبیر نموده است.

تصویر زیر نیز در این زمینه جالب توجه است :

«نگاه کن

که چگونه

فریاد خشم من از نگاهم شعله می‌کشد ..»

احمد شاملو (معاصر)

در این تصویر نیز فعل «شعله کشیدن» که با حس بینایی دریافت می‌شود به «فریاد خشم» که با حس شنوایی قابل ادراک است نسبت داده شده است.

و یا تصویری دیگر از این دست :

«وچندان که خش‌خش سپیدزمستانی دیگر

از فراسوی بیشه‌های نزدیک

به گوش آمد..»

احمد شاملو (معاصر)

نسبت دادن صفت «سپیدی» به خش‌خش که «شنیدنی» است از مقولهٔ آمیختن دو حس بینایی و شنوایی به حساب می‌آید.

۸. تمثیل

روایتی است به شعر یا نثر که مفهوم واقعی آن از طریق برگرداندن اشخاص و حوادث، به صورتهایی غیر از آنچه در ظاهر دارند، به‌دست می‌آید. بدین معنی که نویسنده یا شاعر، قهرمانها، حوادث و صحنهٔ داستان را طوری انتخاب می‌کند که بتواند منظور او را که معمولاً عمیق‌تر از روایت ظاهری داستان است به خواننده انتقال دهند.

بدین ترتیب هر تمثیل دارای دو رویه و گاه بیش از دو رویه است و خواننده غالباً با تأمّل و دقت در رویهٔ ظاهری به رویهٔ تمثیلی که عموماً در بردارندهٔ نکته‌ای اخلاقی یا طنزی اجتماعی یا سیاسی یا عرفانی است پی می‌برد.

در قطعهٔ زیر، پروین اعتصامی با شخصیّت بخشیدن به پدیده‌های طبیعی (بلبل و گل)، و به سخن درآوردن آنها، بر آن است تا از واقعیتهایی پرده بردارد و به طرح مسألهٔ اخلاقی وفاداری و مذمّت بی‌وفایی بپردازد از این روی «گل» را که مظهر زیبایی و لطافت و در عین کوته عمری است از یک طرف و «بلبل» را که مظهر عاشق‌پیشگی و دلباختگی به عنوان اشخاص داستان تمثیلی خود برگزیده است و از آنجا که بلبل هر لحظه بر شاخه‌ای فرود می‌آید و نغمه می‌سراید، او را مظهر انسانهای بی‌وفا دانسته است.

بلبلی شیفته می‌گفت به گل — که جمال تو چراغ چمن است
گفت امروز که زیبا و خوشم — رخ من شاهد هر انجمن است
چونکه فردا شد و پژمرده شدم — کیست آنکس که هواخواه من است
بر تن این پیرهن دلکش من — چو کفن شام بیابی کفن است
حرف امروز چه گویی فرداست — که تو را بر گل دیگر وطن است
همه جا بوی خوش و روی نکوست — همه جا سرو و گل و یاسمن است
عشق آن است که در دل گنجد — سخن است آنکه همی بر دهن است

می‌شناسیم حقیقت ز مجاز
چون تو بسیار در این نادرون است

(پروین اعتصامی)

رایج‌ترین شکل بیان در تمثیل، شخصیّت بخشیدن به اشیا و حیوانات و مظاهر طبیعت و مفهومهای مجرد و ذهنی است و آن شیوه‌ای است که در اصطلاح «تشخیص» نامیده می‌شود. نظیر شخصیت

بخشیدن به گل و بلبل در قطعهٔ پروین اعتصامی. از این گونه است داستانهای تمثیلی که در کلیله و دمنه آورده شده است و در آنها، حیواناتی (نظیر شیر، شتر، روباه، گاو و...) تمثیل شخصیّت‌ها یا خصوصیات اخلاقی و رفتارهای گوناگون نوع بشر قرار گرفته‌اند. در شعر فارسی منظومهٔ «منطق‌الطیر» عطار نیشابوری، نمونهٔ کاملی از اثری تمثیلی است که در آن مراحل سلوک عرفانی شرح داده شده است. همچنین «مثنوی» اثر مولوی رومی، لبریز از داستانهای تمثیلی است که در خدمت عرفان قرار گرفته است:

گفت لیلی را خلیفه کاین توئی — کز تو مجنون شد پریشان و غوی (گمراه)

از دگر خوبان تو افزون نیستی — گفت خامش، چون تو مجنون نیستی

مولانا در ورای الفاظ و عبارات، می‌خواهد بگوید که هر چشمی، توان دیدن و درک حقایق و زیباییهای مطلق را ندارد. از این‌رو خلیفه را مظهر انسانهای ظاهربین و سطحی‌نگر و مجنون را، مظهر انسانهای حقیقت‌بین دانسته است.

نوعی دیگر از تمثیل در زبان و ادبیات فارسی کاربرد دارد که در آن، عبارت را در شعر و نثر به جمله‌ای که مَثَل یا در برگیرندهٔ مطلبی حکیمانه است می‌آرایند. این تصویر، باعث آرایش و تقویت و قدرت بخشیدن به سخن می‌شود. این گونه از تمثیل را «ارسال‌المثل» نیز می‌گویند. حافظ گوید:

من اگر نیکم و گر بد تو برو خود را باش — هر کسی آن درود، عاقبت کار که کشت

یا

در تنگنای حیرتم از بخت رقیب — یارب مباد آن که گدا معتبر شود

مولانا می‌گوید:

از مکافات عمل غافل مشو — گندم از گندم بروید جو ز جو

عطار می‌گوید:

ز فلک فتاد خشتم به محیط غرقه گشتم — به درون بحر جز تو دلم آشنا ندارد

برای تمثیل، از نظر طول، حدّ مشخصی در نظر گرفته نشده است بنابراین تمثیل می‌تواند در کل یک اثر و گاه در بخشی از آن، به‌کار رود.

اینک داستانی تمثیلی از کتاب کلیله و دمنه نقل می‌شود. نویسنده در این تمثیل می‌خواهد بگوید که هر که پند و نصیحت بزرگتران را ناشنیده گذارد و بدان عمل نکند عاقبت خوشی نخواهد داشت.

«آورده‌اند که جماعتی از بوزنگان (بوزینگان) در کوهی بودند. چون شاه سیّارات[1] به افق مغربی خرامید و جمالِ جهان‌آرایْ را به نقاب ظَلام[2] بپوشانید سپاه زنگ[3] به غیبت او بر لشکر روم[4] چیره گشت و شبی چون کار عاصی روز محشر درآمد. بادِ شَمالْ عنانْ گشاده[5] و رکاب‌گران کرده[6] بر بوزنگان شبیخون آورد. بیچارگان از سرما رنجور شدند. پناهی می‌جستند، ناگاه یَراعه‌ای[7] دیدند در طَرَفی افکنده، گمان بردند که آتش است، هیزم بر آن نهادند و می‌دمیدند. برابرِ ایشان، مرغی بود بر درختْ. بانگ می‌کرد که: آن آتش نیست. البته بدو التفات نمی‌نمودند. در این میان، مردی آنجا رسید. مرغ را گفت: رنج مبر که به گفتار تو یار نباشند و تو رنجور گردی... مرغ سخن وی نشنود و از درخت فرو آمد تا بوزنگان را حدیث یراعه بهتر معلوم کند. بگرفتند و سرش جدا کردند.

۱ــ «شاه سیارات» استعاره از خورشید است.

۲ــ ظلام: تاریکیها

۳ــ سپاه زنگ: استعاره از سیاهی شب

۴ــ لشکر روم: استعاره از روشنی روز یا روشنایی است.

۵ــ «عنان گشاده رفتن» کنایه از سریع گذشتن و تند وزیدن است.

۶ــ «رکاب گران کردن» کنایه از مقاومت و استحکام است.

۷ــ یراعه: کرم شبتاب

ج . زبان

برای بیان عاطفه و اندیشه و به کار بستنِ تخیّل، شاعران زبانی متناسب به کار می‌گیرند که در آن از کلیّه امکانات زبان، از قبیل خاصیت پیوند الفاظ برای آفریدنِ ترکیبهای تازه و نیز انعطاف‌پذیری زبان از نظر ساختار و جابه‌جایی اجزای جمله استفاده می‌شود. در حقیقت، زبـان ظرفی است که شاعر یـا نویسنده، مظروفِ (اندیشه و عاطفه و تخیّل) خود را در آن می‌ریزد و به مخاطب عرضه می‌کند.

از خصوصیات زبان شعر، یکی، فشرده بودن و تصویری بودن آن است یعنی شاعر سعی می‌کند در کمترین الفاظ، بیشترین معانی را عرضه کند. تصویری بـودن زبـان شعر نیز بـــدان معنی است کـه‌کلمات و ترکیبها و تعبیرات به کار رفته در شعر، در معنایی فراتر از معنای حقیقی خود به کار می‌رود و هم‌چنانکه یک نقاش به کمک رنگهای متنوع تصویرهای متنوعی را نشان می‌دهد شاعر نیز با استفاده از کلمات، صورتهای خیالی ایجاد می‌کند و بر رنگارنگی شعر خود می‌افزاید.

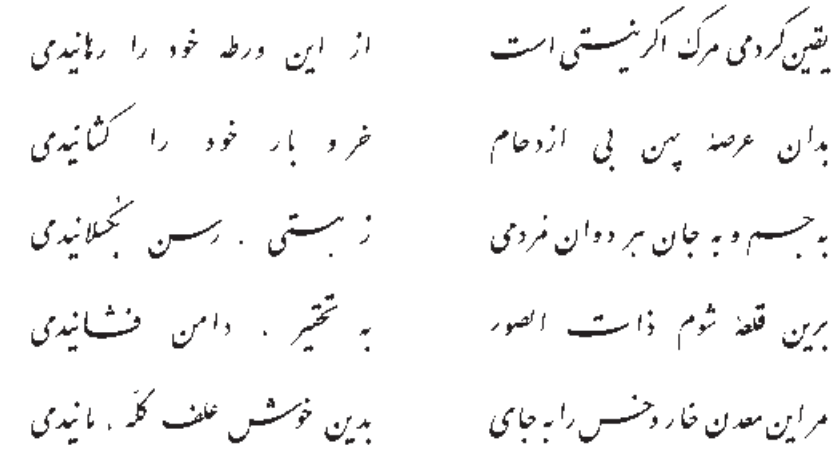
برخی از شعرا، در شعر خود از زبان مردم بهره می‌گیرند و برخی دیگر از چنین امری اِبا دارند و زبانی فخیم و استوار را به کار می‌بندند. به دو نمونهٔ زیر دقت کنید :

مسمطّ فکاهی زیر، نمونه‌ای از اشعار عامیانهٔ علی‌اکبر دهخدا، شاعر عصر مشروطه است :

مردود خدا رانده هر بنده آکبلای — از دلقکت معروف نماینده آکبلای
با شوخی و با مسخره و خنده آکبلای — نز مرده گذشتی و نه از زنده آکبلای
بستی تو چه یک پهلو و یک دنده آکبلای

صد بار نگفتم که خیال تو محال است — تا نیمی از این طایفه محبوس خوال است
ظاهر شود اسلام در این قوم خیال است — بی باز بزن حرف پراکنده آکبلای
بستی تو چه یک پهلو و یک دنده آکبلای...

قطعهٔ دوم را نیز از همین شاعر، انتخاب کرده‌ایم تا تفاوت زبان ــ حتی نزد یک شاعر ــ بیشتر و بهتر معلوم گردد.



یقین کردم مرگ اگر نیستی است — از این ورطه خود را رهانیدمی
بدان عرصه پهن بی ازدحام — خرو بار خود را کشانیدمی
به جسم و به جان هر دوان مردمی — ز هستی . رسن بگسلانیدمی
برین قطعه شوم ذات الصور — به تخییر . دامن فشانیدمی
مر این معدن خار و خس را به جای — بدین خوشش علف کله . مانیدمی

چنانکه ملاحظه می‌شود در قطعه شعر نخست، شاعر از کنایات و اصطلاحات و تعبیرات عامیانه سود جسته و آن را به زبان مردم نزدیک کرده است. اما در قطعهٔ دوم که موضوعی فلسفی است زبانی فخیم و دشواریاب دارد.

نکتهٔ دیگر این‌که زبان شعری برخی از شاعران بر اثر گذشت زمان، برای نسل امروز کهنه و دیریاب شده است. در شعر این دسته از شاعران گاه بر اثر استفاده از گویشی خاص یا کاربرد پیچیدهٔ زبان، ابهاماتی ایجاد می‌شود که فهم شعر آنها را دشوار می‌سازد امّا تسلّط برخی دیگر بر زبان و لطایف آن، شعرشان را ساده و قابل فهم کرده است. در هر حال، زبان هر شعر، از نسلی به نسل دیگر فرق می‌کند، چرا که زبان امری پویا و تحوّل‌پذیر است و هر شاعر بسته به سبک و محتوای شعر خود زبانی را برمی‌گزیند. یکی از راههای تشخیص و درک شعر هر دوره، آشنایی با زبان شعری آن دوره است. زبانی که رودکی سمرقندی در قرن چهارم برای بیان مفاهیم ذهنی خود به کار بسته با زبان شاعر قرن پنجم تفاوتها دارد. همین‌طور زبان شعری عطار نیشابوری (قرن ششم) با زبان شعری جامی (قرن نهم) بسیار متفاوت است.

برای آنکه تفاوت این زبانها، آشکارتر شود از هر سبک شعری نمونه‌ای را ارائه می‌دهیم :

۱. از رودکی سمرقندی (قرن چهارم) شاعر سبک خراسانی:

مرا بسود و فرو ریخت هرچه دندان بود — نبود دندان لابل[1] چراغ تابان بود
سپید سیم رده[2] بود و در و مرجان بود — ستاره سحری بود و قطره باران بود

۲. از عطار نیشابوری (قرن ششم) شاعر سبک عراقی:

گر مرد رهی میان خون باید رفت — از پای فتاده سرنگون باید رفت
تو پای به راه در نه و هیچ مپرس — هم راه بگویدت که چون باید رفت

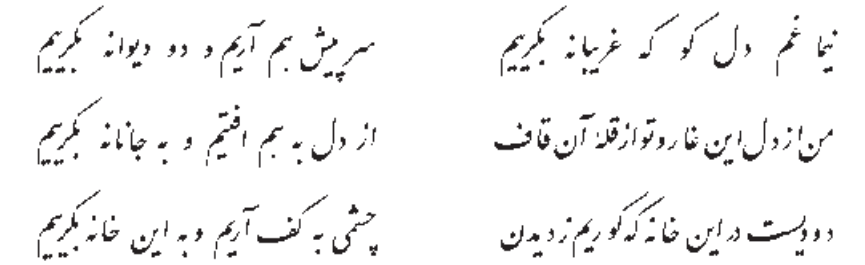
۳. از صائب تبریزی (قرن یازدهم) شاعر سبک هندی:

جان به لب داریم و همچون صبح خندانیم ما — دست و تیغ عشق را زخم نمایانیم ما
می توان از شمع ما کل چید در صحرای قدس — زیر گردون چون چراغ زیر دامانیم ما
بر بساط بوریا سیر دو عالم می کنیم — با وجود نی سواری برق جولانیم ما

---

۱ ــ لا،بل : نه، بلکه
۲ ــ رده : صف زده،مرتّب

۴. از محمدحسین شهریار، شاعر معاصر


نیما غم دل کو که غریبانه بگریم — سرپیش بهم آریم و دو دیوانه بگریم
من از دل این غار و تو از قلهٔ آن قاف — از دل به بهم افتیم و به جانانه بگریم
دو دوست در این خانه کمین کرده ز دیدن — چشمی به کف آریم و به این خانه بگریم

چنانچه شاعری بتواند دایرهٔ واژگان و ساختهای نحوی شعر خود را وسعت بخشد و از حوزهٔ واژه‌های رسمی و قراردادی و ساختهای کلیشه‌ای پا فراتر بگذارد تا معانی و مفاهیم ذهنی خود را بهتر و دقیق‌تر القا نماید و بالأخره در کاربرد زبان دست به ابداع بزند، چنین شاعری صاحب سبک خواهد بود.

نقد و بررسی «زبان» هر شعر یا نوشته، از دو چشم‌انداز ممکن است : یکی به لحاظ واژگانی که در آن به کار رفته است و دیگر به جهت ساختمان یا نحو جملات آن.

در بررسی واژگانی که همهٔ گونه‌های مختلف یک کلمه اعم از اسم و فعل و حرف و... را شامل می‌شود باید ببینیم که مثلاً شاعر یا نویسنده تا چه حد از فعلهای پویا و رفتاری استفاده کرده است؟ میزان حضور کلمات بیگانه (غیرفارسی) در شعر او چقدر است؟ تا چه حد به ساختن ترکیبهای تازه دست زده است؟ آیا از کلمات و ترکیبهای قدیم و نامستعمل استفاده کرده یا نه؟ میزان و نحوهٔ این استفاده چگونه است؟ الفاظ به کار رفته در شعرِ او تا چه حد لطیف و گوشنواز و یا احیاناً خشن و گوشخراش‌اند؟ و سؤالات بسیار دیگر که در مجموع می‌تواند نشانگر توانایی یا ضعف شاعر در به خدمت گرفتن زبان باشد.

در بررسی نحوی یا ساختی، می‌توان این سؤالات را مطرح ساخت : جمله‌ها کوتاه یا بلنداند؟ تا چه اندازه از جمله‌های پرسشی، خبری، امری و عاطفی در یک نوشته استفاده شده است؟ (این امر دلیلی بر تحرّک نوشته است). آیا از ساختهای نحوی زبان بیگانه (هر زبانی غیر از فارسی) استفاده کرده یا نه؟ حذف و جابه‌جایی در ارکان جمله صورت گرفته یا نه؟ تا چه حد از ساختهای قدیم و کهنهٔ زبان استفاده شده است؟آیا نحو زبان محاوره درآن، کاربردی دارد؟و سؤالاتی از این قبیل.

برای آنکه پاسخی ملموس به این سؤالات بدهیم، به مقایسهٔ دو قطعه شعر از دو چشم‌انداز مذکور، می‌پردازیم تا تفهیم امر بهتر صورت پذیرد. قصیدهٔ نخست را از ناصر خسروقبادیانی (قرن پنجم) و قصیدهٔ دوم را از سعدی (قرن هفتم) برگزیده‌ایم :

برای سهولت مقایسه، از هرقصیده به ذکر ابیاتی اکتفا می‌کنیم :

① چون کشت جهان را دگر احوال عیانش — زیرا که بگسترد خزان راز نهانش

برحسرت شاخ گل در باغ گوا شد — بیچارگی و زردی و کوژی و نوانش[1]

تا زاغ به باغ اندر بگشاد فصاحت[2] — بربست زبان از طرب لحن غوانش[3]

شرمنده شد از باد سحر گلبن عریان — وز آب روان شرمش بربود روانش

کهسار که چون رزمهٔ[4] بزاز بد اکنون — گر بنگری از کلبهٔ نداف[5] ندانش

چون زر مزورّ[6] نگر آن لعل بدخشش — چون چادر کازر[7] نگر آن برد یمانش...

***

② بامدادی که تفاوت نکند لیل و نهار — خوش بود دامن صحرا و تماشای بهار

صوفی از صومعه کو خیمه بزن بر کلزار — که نه وقتست که در خانه بخفتی بیکار

بلبلان وقت گل آمد که بنالند از شوق — نه کم از بلبل مستی تو بنال ای بیشعار

آفرینش همه تنبیه خداوند دل است — دل ندارد که ندارد به خداوند اقرار

این همه نقش عجب بر در و دیوار وجود — هر که فکرت نکند نقش بود بر دیوار

کوه و دریا و درختان همه در تسبیح اند — نه همه مستمعی فهم کند این اسرار

---

۱ ــ نوانی : خمیدگی، نالان بودن

۲ ــ فصاحت گشادن : آغاز به سخنوری کردن، آواز خواندن

۳ ــ غوانی : (ج غانیه) زنان آوازه‌خوان ؛ در اینجا منظور بلبل خوشنواست.

۴ ــ رزمه : بُغچه ؛ پارچهٔ رنگارنگی که در آن لباس می‌گذارند.

۵ ــ ندّاف : حلّاج، پنبه‌زن، لحاف‌دوز

۶ ــ زر مُزوّر : طلای ناخالص، طلای کم‌عیار

۷ ــ گازُر : رخت‌شوی، لباس‌شوی ؛ چون در قدیم رخت‌شویان، لباسهای رنگ و رو رفته را رنگ‌آمیزی می‌کرده‌اند، از این جهت، گازر به معنی رنگرز هم به کار می‌رفته است.

الف. از جهت واژگان

این ابیات، هر دو از مقولهٔ توصیف است لکن یکی توصیف خزان و دیگری توصیف بهار است. با این همه برای مقایسهٔ زبانی آنهم تنها از جهت واژگانِ به کار رفته در آن، مناسب می‌نماید.

* در شعر ناصرخسرو، کلمات کهنهٔ دیر فهم کاربرد بیشتری دارند مثل : کـوژی / نوانی / غوانی / رزمه / ندّاف / گازر و... اما در شعر سعدی کلمه‌ای که کهنه باشد و خوانندهٔ متوسط آن را نفهمد، دیده نمی‌شود.

* فعلهای قصیدهٔ ناصرخسرو عبارتند از : دگر گشت یا دگرگون گشـت / گسـترد / شد / فصاحت بگشاد / بربست / شد / بربود / بُد = بود / ندانی / نگر /...

فعلهای شعر سعدی عبارتند از : **تفاوت نکند** / بُوَد / **خیمه بزن** / بخفتی / آمد / بنال / است/ ندارد / **فکر نکند** / بُوَد / هستند / **فهم کند** /...

می‌بینیم که تعداد فعلهای مرکب در شعر سعدی کاربرد بیشتری دارد. ولی فعلهایی که ناصرخسرو به کار برده، اغلب ساده هستند. در همین فعلها نیز، فعل فصاحت گشودن رنگ کهنگی با خود دارد.

* کلمات عربی در شعر سعدی حضور بیشتری دارند نظیر : لیل و نهـار / تماشا / صوفی / صومعه/ وقت / شوق / تنبیه / اقرار/ نقش / عجب / وجود/ فکرت / تسبیح / مستمع / فهم / اسرار/

تعداد این قبیل کلمات عربی در شعر ناصر خسرو کمتر است : احوال / عیان / حسرت / فصاحت / لحن / غوانی / ندّاف / مزوّر /

حضور بیشتر کلمات عربی در شعر سعدی دلیل حضور بیشتر و قدرتمندتر زبان عربی در فارسی است و الاّ سعدی چنان این کلمات را در بافت جمله‌های خود بخوبی به کار بسته که چندان به چشم نمی‌آیند.

* اتصال ضمیر«ش» به کلماتی چون عیانی، نهانی، نوانی، غوانی، روانی و... در شعر ناصرخسرو تلفظ آنها را با دشواری همراه کرده است.

* کلمات خشن (کلماتی که حروفی چون گ، ز، خ، غ و... دارند) در شعر ناصرخسرو حضور و نمودِ بیشتری دارند. وجود این کلمات، هر چند با موضوع شعر (توصیف خزان) سازگاری دارد با این همه، در روحیات مخاطب تأثیر منفی باقی می‌گذارد : از جمله، می‌توان به کلمات زیر اشاره کرد : گشت / دگر / بگسترد / خزان / شاخ‌گل / باغ / گوا / بیچارگی / کوژی / زاغ / بگشاد / غوانی / گلبن/ رزمه / بزّاز / گر بنگری / زرّ مزوّر / بدخشی / چون / چادر / گازر / نگر

برعکس در شعر سعدی حضور چنین کلماتی چشمگیر نیست و سعدی بیشتر از کلمات خوش‌آهنگ و حروف نرم استفاده کرده است.

ب. از جهت ساخت (نحوی)

* حضور ساختهایی نظیر «به باغ **اندر**» ؛ «بُد» که مخفّف «بود» است ؛ «کُهسار» که مخفف «کوهسار» است ؛ کاربرد «را» در معنایی که امروزه متروک مانده است ؛ کاربرد «زیرا که» که امروزه به صورت «زیرا» استعمال می‌شود دلیل بر کهنه بودن ساخت جمله‌های قصیدهٔ اوّل است.

* جابه‌جایی در ارکان جمله‌های قصیدهٔ ناصرخسرو فراوان دیده می‌شود تا جایی که بعضاً درک و فهم مصراعها و ابیات را دشوار کرده است. نظیر : بربست زبان از طرب لحنْ غوانیش ← غوانیش (غوانی آن) از طرب لحن، زبان بربست / یا : چون گشت جهان را دگر احوال عیانیش ← احوال عیانی جهان چون (چگونه) دگر گشت؟ (دگرگون گشت؟)

اما اغلب جمله‌های شعر سعدی دستورمندند و در آنها جابه‌جایی افراطی که به فهم متن خلل وارد سازد صورت نگرفته است.

* آن تنافری که بین کلمات مختلف در شعر ناصرخسرو دیده می‌شود در شعر سعدی اصلاً دیده نمی‌شود بلکه سعدی با هنرمندی تمام کلمات را به گونه‌ای در کنار هم نشانده که هم به لحاظ معنی هم به لحاظ تلفظ، دلنشین و زیبا هستند. ساختهایی چون «از طرب لحنْ غوانیش»، «وز آب روان شرمش بربود روانیش»، «لعل بدخشیش» و... در شعر ناصرخسرو، از این دست‌اند. و از ساختهای زیبایی که سعدی ساخته می‌توان به موارد زیر اشاره کرد : «نه کم از بلبل مستی تو بنال ای هشیار»، «این همه نقش عجب بر در و دیوار وجود»، «آفرینش همه تنبیه خداوند دل است» و... که نحوهٔ ترکیب کلمات متناسب و خوش‌آهنگ بر لطف و جذابیت شعر افزوده است.

* تعداد جملات به کار رفته در شعر سعدی بیشتر است و چون تعداد جمله‌ها مستقیماً با تعداد فعلها ارتباط دارد از این‌رو می‌توان گفت تحرّک شعر سعدی از این حیث نمایان‌تر است. تعداد جملات قصیده ناصرخسرو، کمتر و درنتیجه جمله‌ها طولانی‌تراند.

البته نتیجهٔ دقیق زمانی به‌دست خواهد آمد که بررسیهای ما دقیقاً مبتنی بر آمار باشد و بدور از هرگونه پیش‌داوری و با موشکافی بیشتر به نقد و تحلیل زبان این دو شعر بپردازیم.

د. آهنگ یا موسیقی شعر

این عنصر، شامل هر نوع وزن یا آهنگی است که در شعر به کار می‌رود خواه وزن عروضی باشد که آن را «موسیقی بیرونی شعر» می‌گویند و خواه آهنگی که از طریق تناسب حروف صامت و مصوّت کلمات به‌وجود می‌آید و آن را «موسیقی درونی» می‌نامند. اغلب صنایع لفظی بدیعی مانند تجنیس، ترصیع، تسجیع، تکریر، تنسیق الصفات، رد مطلع، عکس و... به منظور ایجاد چنین آهنگی در شعر به‌کار می‌روند. همچنین صنایع معنوی بدیعی نظیر استعاره، اغراق، اقتباس، التفات، ایهام، تشبیه، تلمیح، حشو، کنایه، لفّ و نشر، مجاز، مراعات نظیر، ارسال مثل و... در به‌وجود آمدن این نوع موسیقی تأثیر فراوان دارد.

اینک برای آشنایی مخاطبان، به توضیح دربارهٔ هر یک از عوامل موسیقایی شعر می‌پردازیم :

الف. عوامل مؤثّر در موسیقی بیرونی شعر

۱. وزن *(rhythm)*: اگر در مجموعه‌ای از کلمات، واژه‌ها طوری در کنار یکدیگر قرار گرفته باشند که گوش از شنیدن آنها نظم و تناسبی خاص را درک کند، آن نظم و تناسب را «وزن» و آن کلام را «موزون» می‌نامند.

در بین بیشتر ملتها و در زبانهای مختلف از قدیم‌ترین زمانها، شعر همیشه همراه و توأم با وزن بوده است و در حقیقت، ابتدایی‌ترین و مشخص‌ترین وجه تمایز شعر از نثر، وزن است یعنی همین احساس تناسب در اجزای تشکیل‌دهندهٔ کلام است که در وهلهٔ نخست برای خواننده و شنونده، شعر را از نثر متمایز می‌کند.

با مقایسهٔ دو قطعهٔ زیر می‌توان به راز اهمیّت وزن و تأثیر آن در نفوس، بیشتر دست یافت :

گردد کلوپر ز باد قمری سنجاب‌پوش — کبک فرو ریخته مشک به سوراخ گوش

بلبلکان با نشاط قمریکان با خروش — در دهن لاله مشک در دهن نحل نوش...

منوچهری

ــ قمریِ سنجاب پوش، گلو[ی خود را] پر از باد کرده [است] [و] کبک، مشک، به سوراخ گوشِ [خود] فرو ریخته [است]. بلبلها با نشاط و قمریها با خروش‌اند. در دهان لاله، مشک [و] در دهان نحل (زنبور عسل) نوش [دیده می‌شود.]

چنانکه مشاهده می‌شود هر دو قطعه محتوایی یکسان دارند و بر یک مفهوم دلالت می‌کنند امّا بی‌شک ذهن فارسی زبانان، کلام نخستین را بیشتر می‌پسندد و بهتر به خاطر می‌سپارد. این انتخاب، بدان دلیل است که اوّلاً کلمات این ابیات به گونه‌ای در کنار هم نشسته‌اند که باعث بروز تناسب شده است. درثانی، هجاهای تک‌تک کلماتی که در آن قطعه به کار رفته است، هماهنگی و تناسب بیشتری دارند مثلاً کاربرد «بلبلکان» به جای «بلبلها» و «قمریکان» به جای «قمریها» از این نوع است.

بنـابراین می‌توان گفت منوچهری هم در انتخاب هر کلمه به تناسبِ هجاهای آن و خوش‌آهنگی کلمه نظر داشته و هم در ترکیب این کلمـات که به کلام موزون می‌انجـامد نهایت مهارت را به کار بسته است.

وزنی که در زبان فارسی به کار بسته می‌شود وزن کمّی یا امتدادی است. وزن کمّی یا امتدادی، وزنی است که اساس آن بر کمیّت (تعداد) هجاها از نظر کوتاهی و بلندی آنهاست.

اگر به خاطر داشته باشیم در سالهای نخستین آموزش زبان در مقطع ابتدایی، آموزگارمان، راه و رسم «کشیدنِ» کلمات را به ما آموخته بود. او، در حقیقت به کمک همین ابزار ساده، توانسته بود شیوهٔ مشخص کردن تعداد حروف هر کلمه را به ما بیاموزد مثلاً با «کشیدن»، مشخص می‌شد که کلمهٔ «کتاب»، پنج صدا یعنی پنج حرف دارد بدین ترتیب : کـ + ـِ + تـ + ا +ب

یادآوری: حروف فارسی دو دسته‌اند : بخشی بی‌صدا یا صامت‌اند که الفبای فارسی نام دارنـــد مثل : ا ــ ب ــ پ ــ ت ــ ث ــ ج ــ ح و... . بخشی دیگر صدادار یا مصوّت‌اند و شامل ـَـِـُ و آ ــ او / ای هستند. مصوتهای ـَـِـُ، مصوتهای کوتاه و مصوتهای آ ــ او / ای مصوتهای بلند نامیده می‌شوند. حروف الفبای فارسی (صامتها) باید با یکی از مصوّتها ترکیب شوند تا به تلفظ درآیند.

نکتهٔ دیگری که آموزگار به ما آموخت، شیوهٔ «بخش کردن» کلمات فارسی بود. او می‌گفت کلمهٔ «کتاب» از دو بخش «کِ» و «تاب» تشکیل شده است. همین بخش‌های یک کلمه را، زبان‌شناسان «هجا» می‌نامند. پس کلمهٔ «کتاب» دو هجا دارد و یا، کلمهٔ «فریدون» از سه هجای «ف، رَی، دون» تشکیل شده است. هجا ترکیبی از یک یا چند حرف است که به یک دم‌زدن، بی‌فاصله و قطع، مشخص و شنیده می‌شود. هر کلمه ممکن است از یک یا چند هجا تشکیل شده باشد مانند کلمهٔ «ما» که یک هجا و «مادر» که دو هجا دارد.

«هجا»ها در زبان فارسی، به دو گونهٔ کوتاه و بلند تقسیم می‌شوند. هجای کوتاه آن است که از ترکیب یک صامت (حرف بی‌صدا) با یکی از مصوّتهای کوتاه ـَـِـُ درست می‌شود. مانند : «اَ» در کلمهٔ «اسب» یا هجای کوتاه «وِ» در کلمهٔ «وزارت» و یا از آنجا که «ـه» در کلماتِ «که، به، چه» تلفظ نمی‌شود، این کلمات تنها یک هجای کوتاه به حساب می‌آیند.

«هجای بلند» در زبـان فارسی، خـود بر دو نـوع است : نخست هجایی که از ترکیب یک صامت با یکی از مصوّتهای بلند آ ــ ای ــ او ساخته می‌شود. مثل : را ــ پا ــ سی ــ کی ــ رو ــ مو و... نوع دیگر هجای بلند آن است که از ترکیب یک صامت + یک مصوّت + یک صامت تشکیل شده بـاشد مثل کلمـاتِ «دل، تب، شب و...» کـه همگی کلمه‌ای هستند که یک هجای بلند به حساب

می‌آیند.

یادآوری: اگر بعد از هجای بلند مثل با، را، کو،... حرف صامتی بیاید، هجایی درست می‌شود که آن را اصطلاحاً «هجای کشیده» می‌گویند مثل : باد، رام، کور،...

در تقطیع[1]، کمیّت هجای کشیده در وسطِ مصراع، معمولاً برابر با یک هجای بلند + یک هجای کوتاه است زیرا حرف صامت آخر هجای کشیده، اغلب به کمک مصوّت کوتاهی که آن را «مصوّت نهفته» می‌نامند، به صورت یک هجای کوتاه درمی‌آید.

هجای کشیده در آخر مصراع، یک هجای بلند محسوب می‌شود. هر هجای بلند از نظر کمیّت (در شمارش تعداد هجاها) دو برابر هجای کوتاه است.

در عروض[2] فارسی، هجای کوتاه را با علامتِ «U» و هجای بلند را با علامت «–» و هجای کشیده را با نشانهٔ «– U» نمایش می‌دهند.

برای سهولت فهم مطلب و آشنایی بیشتر مخاطبان با شیوهٔ تعیین و شمارش هجاها، بیتی از فردوسی را به خط عروضی نشان می‌دهیم :

بضاعتست نیاوردم الا امید خدایا ز مخدوم مکن ناامید

(سعدی)

۱ــ تقطیع در لغت به معنی قطعه قطعه کردن و در اصطلاح فن عروض (دانش شناخت وزن شعر)، تجزیه کردنِ بیت شعر است به اجزایی که از نظر کوتاه و بلند بودن هجاها قابل تطبیق به افاعیل عروضی باشد. برای تقطیع هر بیت، نخست باید کلماتِ آن به هجاهای کوتاه و بلند تقسیم و به صورت نشانه‌های خاص آنها (U = هجای کوتاه و – = هجای بلند) نوشته شود، آنگاه هجاها با معادل قراردادی آنها (تَ = هجای کوتاه و تَن = هجای بلند) خوانده شوند. برای آنکه وزن شعر به‌طور کامل درک شود، بهتر است هجاهای کوتاه و بلند هر بیت را به پایه‌های دو یا سه یا چهار هجایی تقسیم کرد و آنها را با نام پایه‌های معمول در عروض تطبیق داد و خواند.

مثال:

مکن ناله از بینوایی بسی

– – U	– – U	– – U	– U
تَ تَن تَن	تَ تَن تَن	تَ تَن تَن	تَ تَن
مکن نا	له از بی	نوایی	بسی

چو بینی زخود بی‌نواتر کسی

– – U	– – U	– – U	– U
تَ تَن تَن	تَ تَن تَن	تَ تَن تَن	تَ تَن
چو بینی	ز خود بی	نواتر	کسی

۲ــ عروض، فنّی است که از وزن شعر فارسی و عربی بحث می‌کند و قواعد سنجش وزن را در این دو زبان به‌دست می‌دهد.

بِـ، ضا، عت، نَ، یا، وَر، دَم، مل، لا، ا ، مید

U – U – – U– –U– – U

خ، دا، یا، ز، عف، وم، مَ، کن، نا، ا، مید

U – U – – U– –U– – U

چنانکه ملاحظه می‌شود هر مصراع به‌طور مساوی از یازده هجا (اعم از کوتاه یا بلند) تشکیل شده است در هر مصراع چهار هجای کوتاه و هفت هجای بلند به کار رفته است. علاوه بر این، در مقایسهٔ این دو مصراع شاهد وجود نظم و تناسب خاصی در ترکیب این هجاها هستیم بدین معنی که دقیقاً در هر دو مصراع، هجاهای ۱، ۴، ۷ و ۱۰ از نوع هجاهای کوتاه و شماره‌های ۲، ۳، ۵، ۶، ۸، ۹ و ۱۱ از نوع بلند هستند.

نتیجه اینکه، وزن شعر فارسی براساس کمیّت هجاها و نحوهٔ ترکیب و قرار گرفتن آنها در کنار هم مبتنی است. مثالی دیگر از شعر مهرداد اوستا :

با من بگو تا کیستی ؟ مهری بگو . ماهی بگو　　خوابی؟ خیالی؟ چیستی؟ اشکی بگو، آهی بگو

با من بـ گو　تا کی سِ تی　مِه ری بـ گو　ما هی بـ گو

– U – –　– U – –　– U – –　– U – –

خوابی خ یا　لی چی سِ تی　اَش کی بـ گو　آهی بـ گو

_ U _ _　_ U _ _　_ U _ _　_ U _ _

در این بیت نیز، هر دو مصراع، هم از نظر تعداد هجاها (۱۶ هجا در هر مصراع) و نیز، از نظر طرز قرارگرفتن آنها در کنار هم، تناسب کافی دارند از این‌رو هموزن هستند.

۲. *قافیه و ردیف:* در ابیات زیر، خصوصاً بخشهای پایانی مصراعهای اوّل، دوم، چهارم و ششم دقت کنید.

درد عشقی کشیده‌ام که مپرس　　زهر هجری چشیده‌ام که مپرس

گشته‌ام در جهان و آخر کار　　دلبری برگزیده‌ام که مپرس

من به‌گوش خود از دهانش دوش　　سخنانی شنیده‌ام که مپرس

(حافظ)

در این ابیات، کلماتِ «کشیده‌ام، چشیده‌ام، گزیده‌ام و شنیده‌ام» در مصراعهای اوّل، دوم، چهارم، ششم، کلمات قافیه و حروف «یده» حروف قافیهٔ این غزل‌اند و فعل «که مپرس» که عیناً در پایان مصراعهای قافیه‌دار، پس از کلمات قافیه تکرار شده است «ردیف» آن می‌باشد.

«قافیه» در اصطلاح، حرف یا حروفی است که در آخرین کلمهٔ بیت‌های یک قطعه شعر یا در آخرین کلمهٔ دو مصراع یک بیت عیناً تکرار شود مشروط بر اینکه این حروف، تشکیل یک کلمهٔ واحد معنی‌دار را ندهد.

در دیر مغان آمد یارم قدحی در دست　　مست از می و میخواران از نرگس مستش مست

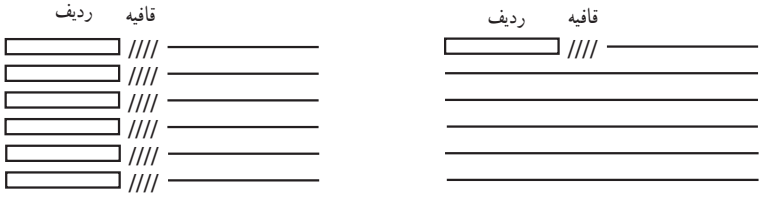
در این بیت، کلمات «دست و مست» قافیه هستند. چنانچه بیتی، علاوه بر قافیه ردیف نیز داشته باشد، قافیه قبل از آن می‌آید :

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم　　فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم

فعلِ «اندازیم» که عیناً در پایان دو مصراع تکرار شده ردیف شعر و دو کلمهٔ «ساغر و در» قافیه این بیت هستند.

ارزش قافیه و ردیف در شعر

مهم‌ترین نقش قافیه و ردیف، ایجاد موسیقی و سهمی است که در تکمیل وزن و آهنگ شعر دارند. علاوه بر این، قافیه و ردیف در تشخّص بخشیدن به بعضی کلمات (کلماتی که در قافیه واقع می‌شوند)، نظم و شکل بخشیدن به عواطف و احساسات شاعر و ایجاد تداعی برای بروز اندیشه‌ها و احساسهای نهفته در ضمیر او، تعیین طرح و شکل ظاهری و هندسی شعر، ایجاد استحکام و انسجام در شعر و کمک به حفظ و به خاطر سپردن آن تأثیری بسزا دارند. در زیر، شمایی از نحوهٔ قرارگرفتن کلمات قافیه و ردیف را در یک غزل نشان می‌دهیم :



تا اینجا از عواملی که در ایجاد موسیقی بیرونی شعر نقش داشتند سخن گفته‌ایم. اینک زمان آن فرارسیده تا به عواملی که در ایجاد موسیقی درونی شعر مؤثرند، بپردازیم.

ب. عوامل مؤثر در ایجاد موسیقی درونی شعر

چنانچه محدودهٔ موسیقی را از قلمرو اصوات و نغمه‌ها، حرکتها و سکونها فراتر ببریم و آن را در مفهوم گستردهٔ «علم نسبتها» به کار بگیریم هر نوع تناظر و تقابل و تضادّی را می‌توانیم در قلمرو موسیقی درآوریم و وقتی بتوان مفهوم موسیقی را به حوزهٔ هر نوع تناظر و تقارن و نسبت فاضلی گسترش داد در چنین چشم‌اندازی، امور ذهنی و تداعیها و خاطره‌ها (مفاهیم انتزاعی و تجریدی) نیز می‌توانند از موسیقی برخوردار باشند که علمای بلاغت آن را «موسیقی معنوی» نام داده‌اند.

برشمردن یکایک عواملی که در ایجاد موسیقی درونی نقش دارند و توضیح دربارهٔ همهٔ آنها، سخن را به درازا می‌کشاند و از حوصلهٔ مباحث این کتاب خارج می‌کند. در این بخش، برای مثال به برخی عوامل اصلی دخیل در این امر، همراه با شواهد شعری یا نثری، اشاره می‌کنیم.

این عوامل عبارتند از : تجنیس و واج‌آرایی، از صنایع لفظیِ بدیعی و لفّ و نشر و مراعات نظیر و ایهام از صنایع معنوی بدیعی.

۱. تجنیس

ابیات و عبارات زیر را از دیدگاه موسیقایی مورد دقت قرار دهید :

بدانگه که خیزد خروش خروس — ز درگاه برخاست آواز کوس

(فردوسی)

وانگه گیسوی تو را رسم تطاول آموخت — هم تواند کرمش داد من مسکین داد

(حافظ)

شکر کند چرخ فلک از فلک و فلک و فلک — کز کرم و بخشش او روشن و بخشنده شدم

(مولوی)

این که تو داری قیامت است نه قامت — وین نه تبسم که معجز است و کرامت

(سعدی)

در این مثالها، برخی از کلمات از جهت وزن، تعداد حروف و چگونگی تلفظ با هم تناسب خاصی دارند مثلاً دو کلمهٔ «خروش» و «خروس» در بیت نخست، «داد» و «داد»در بیت دوم، «مَلِک، مُلک، مَلَک» و «بخشش و بخشنده» در بیت سوم و نیز «قیامت و قامت» در بیت آخر، در تعدادی از حروف با هم اشتراک دارند و هم‌جنس‌اند اما از جهت معنا با هم متفاوت هستند. در این موارد می‌گوییم بین این کلمات «صنعت جناس» برقرار است. جناس، وحدت و یکسانی دو یا چند کلمه از جهت وزن، تعداد حروف، شکل تلفظ است به این شرط که در معنی با هم اختلاف داشته باشند.

به کار بستن این کلمات، مشروط بر اینکه متکلّفانه نباشد و بدون تعمّد و تنها برحسب طبیعت موسیقی و آهنگ کلام به کار رفته باشد به تقویت موسیقی درونی شعر می‌انجامد.

با توجه به اینکه بین این دو یا چند کلمه چه وجه‌مشترکی باشد، جناس تقسیم‌بندیهایی دارد. مثلاً در بیت اوّل، دو کلمهٔ «خروش و خروس» تنها در حرف آخر با هم تفاوت دارند. چنین جناسهایی را «جناس ناقص اختلافی» گویند. و یا، در بیت دوم، کلمات «داد» از هر جهت با هم یکسانند و تنها وجه تفاوت آنها، در معنی است. «داد» اوّل به معنی حق و انصاف است و «داد» پایانی، فعل جمله می‌باشد. این جناس، «جناس تام» نام دارد.

در بیت سوم سه کلمهٔ «مَلِک، مُلک و مَلَک» از نظر تعداد و نوع حروف مشترک‌اند امّا به لحاظ «حرکت» با هم اختلاف دارند. چنین جناسهایی را «جناس ناقص حرکتی» می‌گویند.

اینک، بی‌توجّه به تقسیم‌بندیهای رایج، نمونه‌های زیبایی از این صنعت را که باعث تقویت موسیقی شعر می‌گردد ارایه می‌دهیم :

سر ارادت ما و آستان حضرت دوست کز هر چه بر سر ما می‌رود ارادت اوست

(حافظ)

انتظار خبری نیست مرا / نه زیاری نه ز دیار و دیاری باری / برو آنجا که تو را منتظرند ...

(اخوان ثالث)

ای شاعر روستایی که رکبار آوازهایت / چون خشم ابر شبانه / می‌شست از چهرهٔ شب / خواب در و دار و دیوار / نام کل سرخ را باز / تکرار کن . باز تکرار .

(شفیعی کدکنی)

اشک من رنگ شفق یافت ز بی مهری یار　　طالع بی شفقت بین که در این کار چه کرد

(حافظ)

تو کمان کشیده و در کمین که زنی به تیرم و من غمین　　همه غم بود از همین که خدا نکرده خطا کنی

(صفای اصفهانی)

به جای می سرخ کین آوریم　　کمان و کمند و کمین آوریم

(فردوسی)

آنکس است اهل اشارت که بشارت داند　　نکته‌ها هست بسی محرم اسرار کجاست

(حافظ)

گفتنی است که جناس در شعر و نثر کاربرد دارد.

۲. واج‌آرایی یا نغمهٔ حروف (ترنّم صوتی)

شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی　　غنیمت است دمی روی دوستان بینی

(حافظ)

جان بی جمال جانان میل جهان ندارد　　هر کس که این ندارد حقا که آن ندارد

(حافظ)

خیز ید و خز آرید که هنگام خزان است　　باد خنک از جانب خوارزم وزان است

وان شاخ رزان بین که بر این برگ رزان است　　گویی به مثل پیرهن رنگرزان است

دهقان به تعجب سر انگشت گزان است
کاندر چمن و باغ نه گل ماند و نه گلنار

(منوچهری دامغانی)

خیال خال تو با خود به خاک خواهم برد　　که تا ز خال تو خاکم شود عبیرآمیز

(حافظ)

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار　　دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود

(حافظ)

تکرار حروف مشابه (چه صامت و چه مصوت) باعث می‌شود که در شعر نوعی موسیقی درونی به‌وجود آید. استفاده از این نوع موسیقی را در شعر حافظ بسیار می‌بینیم. این نوع موسیقی، به‌خصوص اگر مناسب با فضا و زمینهٔ موضوعی و عاطفی باشد، بسیار مؤثر می‌افتد. حافظ در بیتی با تکرار حرف «ش»، نه تنها در شعر خود آهنگی غیر از آهنگ حاصل از وزن عروضی به‌وجود آورده، بلکه توانسته است آشوب و هیاهویی را که با موضوع شعر ارتباط دارد، یعنی سر و صدای حاصل از غارتگری ترکان را نیز در فضای شعر آشکار سازد :

فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهرآشوب　　چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را

در مثالهایی که آورده‌ایم، در بیت نخست تکرار حرف (صامتِ) «ش» موسیقی درونی شعر را گسترش داده است.

در بیت دوم، تکرار صامتِ «ج» و مصوّت بلند «آ» بر زیبایی کلام افزوده است تا جایی که می‌توان گفت محور زیبایی بیت قرار گرفته است.

و یا در ابیاتی که از منوچهری دامغانی نقل شد، تکرار حروف «خ» و «ز»، فضایی خشن و رعب‌انگیز ترسیم می‌کند که با موضوع شعر که حملهٔ پاییز است و فصل به غارت رفتن گلها و گیاهان، تناسب کافی دارد.

در نمونهٔ چهارم نیز، حافظ با تکرار صامت «خ» و مصوّت بلند «آ» در ایجاد موسیقی درونی

شعر توفیق کامل یافته است. و بالأخره در بیت آخر، تکرار صامتها و مصوّتهایی نظیر «س» و «آ» جاذبهٔ موسیقایی کلام را افزایش داده است. نمونه‌هایی دیگر از نغمهٔ حروف را بی‌هیچ توضیحی می‌آوریم :

«وشیر آبنگوه مردی از این کوه نه عاشق
میدان خونین سر نوشت
به پاشنه آشیل
در نوشت»

احمد شاملو (معاصر)

تمرین

ــ در ابیات و عبارات زیر چه عواملی باعث ایجاد موسیقی شده است؟ توضیح دهید.

قفت به ناز طبیبان نیازمند مباد　　وجود نازکت آزرده گزند مباد

(حافظ)

بیا و کشتی ما در شط شراب انداز　　خروش و ولوله در جان شیخ و شاب انداز

(حافظ)

مرا
تو
بی‌سبی نیستی
به راستی
صلت کدام قصیده وای
ای غزل؟

و یا ستاره باران جواب کدام سلامی

به آفتاب

از دیجور تاریک؟

(احمد شاملو)

در ستاره بارانِ آن شب

نماز خونین حماسه چهارده سالهٔ مرا

وسعت وسیع کدام سجاده گسترده شد؟

که عطر آسمانی آن

از هزار فرسنگ فاصله

در عطشناکی انتظارم می‌چپید.

محمدرضا عبدالملکیان (معاصر)

یار مرا غار مرا عشق جگرخوار مرا — یار تویی غار تویی خواجه! نگه‌دار مرا

نوح تویی روح تویی فاتح و مفتوح تویی — سینهٔ مشروح تویی بر دز اسرار مرا

نور تویی سور تویی دولت منصور تویی — مرغ که طور تویی خسته به منقار مرا

قطره تویی بحر تویی لطف تویی قهر تویی　　قند تویی زهر تویی بیش میازار مرا

مجرهٔ خورشید تویی خانهٔ ناهید تویی　　روضهٔ امید تویی راه ده ای یار مرا

روز تویی روزه تویی حاصل دریوزه تویی　　آب تویی کوزه تویی آب ده این بار مرا

دانه تویی دام تویی باده تویی جام تویی　　پخته تویی خام تویی خام بگذار مرا

این تن اگر کم شدی راه دلم کم زدی　　راه شدی تا نبدی این همه گفتار مرا

(غزلیات شمس مولانا)

۳. لَفّ و نشر

در ابیات زیر تأمل کنید :

به روز نبرد آن یل ارجمند　　به شمشیر و خنجر به گرز و کمند

برید و درید و شکست و ببست　　یلان را سر و سینه و پا و دست

(فردوسی)

***

افروختن و سوختن و جامه دریدن　　پروانه زمن، شمع زمن، گل زمن آموخت

(سعدی)

***

در باغ شد از قد و رخ و زلف تو بی آب[1]　　گلبرگ تری، سرو سهی، سنبل سیراب[2]

(خاقانی)

***

---

۱ ــ بی‌آب : بی‌رونق، بی‌صفا، پژمرده

۲ ــ خاقانی می‌گوید : وقتی که تو قدم در باغ گذاشته‌ای، طراوت رخسار تو و قامت برکشیدهٔ تو و زلف سیاه تو، آبروی گلبرگ و سرو و سنبل را برده است.

ای که با زلف و رخ یار کنداری شب و روز　　فرصتت باد که خوش صبحی و شامی داری

(حافظ)

اگر با تأمّل و دقت در ابیات بالا بنگریم، نوعی ارتباط و هماهنگی و در حقیقت، موسیقی معنوی را حس خواهیم کرد. این موسیقی معنوی از آنجا سرچشمه می‌گیرد که شاعر ابتدا کلمات و واژگانی را به ترتیب ذکر می‌کند سپس وصفی و یا توضیحی یا افعالی، برای هر یک از آنها، در عبارات بعدی می‌آورد که هر یک از این وصفها، توضیحات یا افعال به یکی از چیزهایی که پیش از آن گفته شده مربوط است. البته شاعر هیچگاه تعیین نمی‌کند که هر یک از این وصفها، توضیحات و یا افعال به کدام یک از امور ذکر شده، ربط دارد بلکه آن را به درک و ذوق مخاطب واگذار می‌کند. چنین آرایه‌ای را در اصطلاح علم «بدیع»، «لفّ و نشر» گویند «لفّ» در لغت به معنی «پیچیدن» و «نشر» به معنی «پراکندن» است.

«لفّ و نشر» بر دو نوع است : لفّ و نشرِ مرتّب و لفّ و نشر مشوّش. در لفّ و نشر مرتّب، کلماتِ مربوط به یکدیگر، به ترتیب و در لفّ و نشر مشوّش، الفاظ مربوط، بی‌هیچ نظم و ترتیبی به کار می‌روند.

حال به توضیح نمونه‌ها می‌پردازیم :

در مثال نخست که از شاهنامهٔ فردوسی نقل شده، شاعر ابتدا به ترتیب کلماتی چون «شمشیر، خنجر، گرز و کمند» را در مصراع دوم ذکر کرده است. سپس فعلهای خاص هر یک از این ابزارها را در مصراع سوم به آنها نسبت داده است و در پایان، چهار کلمهٔ «سر و سینه و پا و دست» را نیز به‌ترتیب به مقولات قبلی مربوط ساخته است :

با «شمشیر» ← برید ← سر را

با «خنجر» ← درید ← سینه را

با «گرز» ← شکست ← پا را

با «کمند» ← بست ← دست را

چنین لفّ و نشری را «لفّ و نشر مرتّب» می‌گویند.

در مثال دوم، شاعر در مصراع اوّل به سه موضوعِ (افروختن، سوختن، جامه‌دریدن) اشاره کرده است و در مصراع دوم سه مقولهٔ دیگر را که به نوعی به یکی از سه مورد مذکور مربوط است، ذکر نموده است. چنانکه ملاحظه می‌کنید افروختن، مربوط به شمع، سوختن، مربوط به پروانه و جامه دریدن، مربوط به گل است. در این مثال، ترتیب، رعایت نشده است. چنین «لفّ و نشر»ی را «مشوّش» می‌گویند. دو مثالِ دیگر نیز از همین نوع است :

خاقانی در مصراع اوّل سه چیز را آورده است : قد، رخ و زلف.

در مصراع دوم، سه کلمهٔ دیگر آورده که هرکدام از آنها به نوعی با سه کلمهٔ پیشین تناسب دارد : گلبرگ تر (شاداب) با «رُخ»، سروِ سهی با «قد» و «سنبل سیراب» با «زلف».

و بـالأخره، حافظ در بیت شعر خود، دو گونه لفّ و نشر به کار بسته است : یکی در مصراع اوّل آنجا کـه «زلف» و «رخ» را ذکـر می‌کند بلافاصله از شب و روز یاد می‌آورد می‌توان گفت که با آوردن «شب» سیاهـی زلف را و بـا ذکر «روز» روشنایی «رخ» را تذکر می‌دهد. در مصراع دوم نیز، دو کلمهٔ «صبح و شام» را می‌آورد که «صبح» مـربوط بـه «رخ» و «شـام» مربوط به «زلف» است. حافظ در این بیت، در مصراع اوّل «لفّ و نشر مرتّب» و در مصراع دوم «لفّ و نشر مشوّش» آورده است.

تمرین

در ابیات و عبارات زیر لفّ و نشر را بیابید و انواع آن را نشان دهید :

ای نورِ چشمِ مستان در عینِ انتظارم — چشمی حزین و جامی، بنواز یا بگردان

(حافظ)

دانش و خواسته است نرگس و گل — که به یک جای نگنجند به هم

هرکه را دانش است خواسته نیست — وآنکه را خواسته است دانش کم

(شهید بلخی)

روی و چشمی دارم اندر مهر او — کاین گهر می‌ریزد و آن زر می‌زند

(سعدی)

غلام آن لب ضحّاک و چشم فتّانم — که کید و سحر به ضحّاک و سامری[1] آموخت

(سعدی)

---

۱ ــ سامری : همان ساحری است که قوم حضرت موسی را در نبودِ او فریب داد و وادار به پرستش گوسالهٔ زرین نمود.

فغان ز جغد جنگت[1] و مرغوای[2] او که تا ابد بریده باد، نای او
بریده باد نای او و تا ابد گسسته و شکسته، پر و پای او

(ملک‌الشعرای بهار)

۴. مراعات نظیر

آن است که در شعر یا نثر کلماتی بیاورند که به نوعی یکدیگر را تداعی کنند و به یاد آورند. یعنی از نظر مشابهت، ملازمت و همجنس بودن[3] یا مانند آن، بین آنها ارتباط و تناسبی موجود باشد، مانند: کلمات رعد و برق، دست و پا، لیلی و مجنون و... که تقریباً همیشه یکجا به کار می‌روند و همدیگر را تداعی می‌کنند.

مراعات نظیر هم از صنایع معنوی بدیعی است که به خاطر ارتباط معنوی بین کلمات، باعث ایجاد موسیقی معنوی در کلام و مایهٔ زیبایی و عمق شعر و نثر می‌شود. به‌خصوص در مواردی که شاعر در انتخاب چند کلمه آزاد باشد امّا با سنجیدنِ کلمات مختلف، بتواند کلمه‌ای را برگزیند که با دیگر کلمات، ارتباط و پیوند معنوی بیشتری داشته باشد. در بیت زیر، بین کلمات «توانگر و درویش، مخزن و گنج، زر و دِرَم» مراعات نظیر به کار رفته است:

توانگرا دل درویش خود به دست آور که مخزن زر و گنج درم نخواهد ماند

(حافظ)

و یا:

چشمی دارم چو لعل شیرین همه آب بختی دارم چو چشم خسرو همه خواب
جسمی دارم چو جان مجنون همه درد جانی دارم چو زلف لیلی همه تاب

در این دو بیت، بین کلمات «شیرین و خسرو»، «مجنون و لیلی» از یک سو و «چشم و خواب»،

---

۱ ــ جغد جنگ: اضافهٔ تشبیهی است. شاعر «جنگ» را به جغدی بد یُمن تشبیه کرده است.
۲ ــ مُرغُوا: ناله و نفرین، دعای بد
۳ ــ تناسب بین چنین کلماتی، یا شباهت است مثل چشم با نرگس، قد با سرو، دهان با غنچه و... یا تناسب هم‌جنسی است مثل آفتاب و ماه و ستاره، گل و لاله و یاسمن، لب و چشم و دهان و... یا تناسب ملازمت است که هرگاه یکی ذکر شود دیگری هم به یاد می‌آید مثل: لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و....

«جسم و جان» و «زلف و تاب» تناسبِ مراعات نظیر برقرار است.

گفتنی است برخی از نمونه‌های مراعات نظیر کلیشه‌ای و قالبی شده و لطف و زیبایی خود را از دست داده‌اند : مثل گل و بلبل، شمع و گل و پروانه، آب و آتش و... . از این رو، در این مورد هم، جذابیّت و زیبایی از آنِ نمونه‌هایی است که لطف و ذوقی را برمی‌انگیزاند و خواننده برای درک روابط آنها باید از تخیّل و اندیشهٔ خود مدد بگیرد و پس از آن، لذّت بیشتری ببرد.

حافظ می‌گوید :

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو　　یادم از کشتهٔ خویش آمد و هنگام درو

بین کلمات «مزرع، داس، کشته، درو و...» تناسبِ مراعات نظیر برقرار است.

۵. ایهام

ایهام در لغت به معنی به گمان افکندن و به شک انداختن است. در اصطلاح علم بدیع، آن است که کلمه‌ای را به دو یا چند معنی به کار ببرند به‌طوری که یکی از آنها آشکارتر باشد و قصد گوینده هر دو معنی باشد.

درک دو معنی و مفهومِ توأم از یک کلمه، موجب ایجاد نوعی موسیقی معنوی در کلام و مایهٔ شگفتی و لذّت خواننده می‌شود. زیباترین نمونه‌های ایهام را در غزلهای حافظ می‌توان یافت :

زنگریه مردم چشمم نشسته در خون است　　ببین که در طلبت حال مردمان چون است

شاهد مثال، در کلمهٔ «مردمان» است : معنی اوّل آن سیاهی چشم (مردمک) و معنی دوم آن «انسانها»ست.

عرضه کردم دو جهان بر دل کار افتاده　　بجز از عشق تو باقی همه فانی دانست

ایهام در کلمهٔ «باقی» است : روشن نیست که کلمهٔ «باقی» قید است به معنی «بقیّه، جز» یا صفت عشق است یعنی (عشق تو که باقی است و همیشگی.)

از دیده خون دل همه بر روی ما رود　　بر روی ما ز دیده نبینی چسان رود

ما در درون سینه هوایی نهفته‌ایم بر باد اگر رود دل ما زان هوا رود

کلمهٔ «دیده» دو معنی دارد : نخست به معنی چشم «که اشک فراوان بر چهرهٔ حافظ جاری ساخته است» و دیگر، به معنی «آنچه حافظه دیده است» یا «آنچه بر سر حافظ آمده است». همچنین کلمهٔ «هوا» یک بار به معنی گازی است که در سینه انباشته شده است و دیگر به معنی «عشق» است.

تمرین

ــ در نمونه‌های زیر، چه عواملی باعث ایجاد موسیقی درونی شده است؟

«ظالمی را حکایت کنند که هیزم درویشان خریدی به حیف[1] و توانگران را دادی به طرح[2]. صاحبدلی بر او بگذشت و گفت :

ماری تو که بر که را ببینی بزنی یا بوم[3] که بر کجا نشینی بکنی

حاکم از این سخن برنجید و روی از نصیحت او درهم کشید و بر او التفاتی نکرد. تا شبی آتش مطبخ در انبار هیزمش افتاد و سایر املاکش بسوخت و از بستر نرمش به خاکستر گرم نشاند. اتفاقاً همان شخص درگذار بود و شنید که با یاران می‌گفت : ندانم این آتش از کجا در انبار هیزم افتاد. گفت : «از دودِ دل درویشان...»

(گلستان سعدی)

تا دل هر زه‌گرد من رفت بچین زلف او زان سفر دراز خود عزم وطن نمی‌کند

(حافظ)

ز دست دیده و دل هر دو فریاد که هر چه دیده بیند دل کند یاد

بسازم خنجری نیشش ز فولاد زنم بر دیده تا دل گردد آزاد

(بابا طاهر عریان)

---

۱ ــ به حیف : به زور و اجبار، به بهای اندک

۲ ــ به طرح : با دوز و کَلک ؛ به صورت تحمیلی.

۳ ــ بوم : جغد، بوف

جز ز آینه روی همدمی نتوان دید　　زو نیز چه فایده چو دم نتوان زد

ج. موسیقی در نثر

برخی از نثرهای فارسی، از جهات موسیقایی به شعر نزدیک می‌شوند و نوعی از موسیقی بیرونی (وزن، قافیه و ردیف) و موسیقی درونی (تجنیس، واج‌آرایی، تسجیع و...) را در خود دارند. البته موسیقی حاکم بر شعر فارسی، دقیقاً در نثری که «مسجّع» نامیده می‌شود یافت نمی‌شود ولی به‌هرحال آهنگی است که این نثرها را از نمونه‌های دیگر تفکیک می‌کند. نمونه‌های عالی چنین نثرهایی را در گلستان سعدی و آثار خواجه‌عبدالله انصاری و یا در بخشهایی از تذکرةالاولیای عطار نیشابوری می‌توان یافت.

در عبارات زیر دقت کنید :

۱. «عقل گفت : گشایندهٔ دَرِ فهمم، زُداینده‌ٔ رنگِ وهمم، پابستهٔ تکلیفاتم، شایستهٔ تشریفاتم، گلزار خردمندانم، افزار هنرمندانم...

عشق گفت : دیوانهٔ جرعه ذوقم، برآرندهٔ شوقم. زلف محبت را شانه‌ام و زَرع مودّت را دانه‌ام»

(از مقدمهٔ کتاب کنزالسالکین نوشتهٔ خواجه عبدالله انصاری)

۲. «گفتا به عزّت عظیم و صحبت قدیم که دم برنیارم و قدم بر ندارم مگر آنگه که سخن گفته شود به عادت مألوف و طریق معروف که آزردن دوستان جهل است و کفّارت یمین سهل.»

(از مقدمهٔ گلستان سعدی)

۳. «الهی، اگر چه بهشت چون چشم و چراغ است بی‌دیدار تو درد و داغ است.

الهی، اگر مرا در دوزخ کنی دعوی‌دار نیستم و اگر در بهشت کنی، بی‌جمال تو، خریدار نیستم.

الهی، اگر کاسنی تلخ است از بوستان است اگر عبدالله مجرم است از دوستان است»

(الهی‌نامهٔ خواجه‌عبدالله انصاری)

چنانکه مشاهده می‌کنیم، نویسنده با آوردن کلماتی هم‌وزن و هم‌قافیه در پایان جمله‌های قرینه، نوعی از موسیقی را در کلام خود ایجاد نموده که به «سجع» معروف است. عبارتهای زیر از این گروهند :

دیوانهٔ جرعه ذوقم ← برآرندهٔ شوقم

زلف محبت را شانه‌ام ← زرع موّدت را دانه‌ام

پا بستهٔ تکلیفاتم ← شایستهٔ تشریفاتم

عزّت عظیم ← صحبت قدیم

دم برنیارم ← قدم بر ندارم

و نیز چون کلماتی در یک وزن و هم‌قافیه در پایان این عبارتها آورده، گویی نوعی از قافیه و ردیف را در نثر رعایت کرده است.

همچنین می‌توان نمونه‌های زیبایی از تجنیس، واج‌آرایی و تسجیع را در آنها نشان داد.

د. شکل شعر

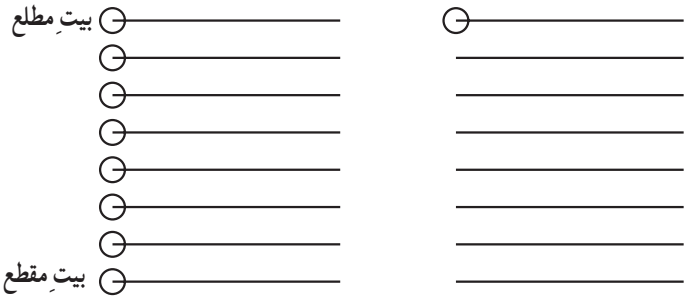
عنصر دیگر شعر، شکل آن است که هم شامل قالبهایی چون قصیده، غزل، قطعه، رباعی، دوبیتی، مثنوی و... است که عناصر دیگر شعر یعنی عاطفه و تخیّل و زبان و آهنگ در آن شکل می‌گیرد و هم، نشان‌دهندهٔ پیوند متناسب همهٔ این اجزا و عناصر می‌باشد. در حقیقت، شعر علاوه برقالب ظاهری، در عین حال از شکلی درونی نیز برخوردار است.

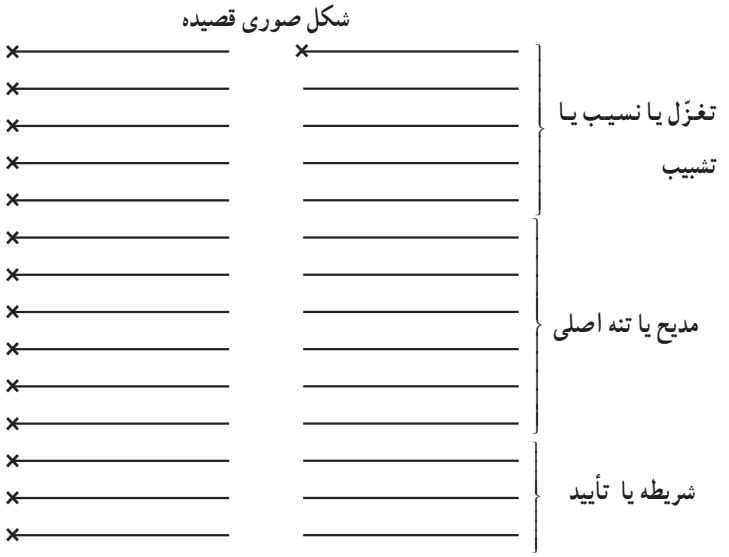
البته تشریح عوامل صوری شکل شعر کار چندان مشکلی نیست، برای مثال در قصیده‌های گذشته شرط بر آن بوده است که ابتدا چند بیتی در وصف معشوق یا وصف طبیعت در آغاز قصاید می‌آوردند سپس به اصل مقصود یعنی مدح ممدوح می‌پرداختند و در پایان ابیاتی به اسم «شریطه» ذکر می‌کردند. (در بخش شریطه شاعر برای ممدوح خود جاودانگی و سلامت دایم طلب می‌کرد) تقریباً شکل و ساختار ثابت هر قصیده در گذشته چنین بوده است و کسی که می‌توانست این سه بخش را به‌گونه‌ای متناسب، درهم بیامیزد، به شکل «قصیده» دست یافته بود.

یا مثلاً برای سرودن «غزل» راه و رسم چنین بوده که شاعر بتواند حالات و هیجانات درونی خود را به نحو دلخواه بیان کند. شکل غزل مثل قصیده اقتضا می‌کرد که مصراع اوّل آن با تمام مصراعهای زوج هم‌قافیه باشد و باز در غزل رعایت ارتباط معنایی ابیات شرط نبوده است. پس تقریباً شکل صوری اشعار مشخص بوده است.

امّا تبیین عوامل درونی شکل شعر کاری است دشوار و تا حدّی ناممکن. چرا که شکل درونی شعر که از آن به «وحدت حال» نیز تعبیر کرده‌اند با یکپارچگی کامل و هماهنگی مطلق بیان و فکر و وابستگی کامل آنها با یکدیگر فراهم می‌شود.

شکل صوری غزل





به تعبیر دیگر می‌توان گفت شاعر زمانی می‌تواند به شکل درونی شعر دست یابد که از تمامی عناصر شعری (عاطفه، تخیّل، زبان و آهنگ) در حد کمال و تعادل بهره‌گیرد و جای هیچ عنصری را به عنصر دیگر وانگذارد. برای روشنتر شدن مطلب، به مقایسهٔ دو قطعه شعر از دیدگاه پنج عنصر شعری می‌پردازیم. برای آنکه مقایسهٔ معنی‌دار و روشنی صورت گیرد یکی از اشعار را از شاعر درجه اوّل و دیگری را از شاعری درجه دو انتخاب می‌کنیم:

باهمت باز باش و با کبر بپرّنک — زیبا به کف شکار و پیروز به جنگ
کم کن بر عندلیب و طاووس درنگ — کانجا همه بانگ آمد، اینجا همه رنگ

(مسعود سعد سلمان)

جامی است که عقل آفرین می‌زندش — صد بوسه ز مهر بر جبین می‌زندش
این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف — می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش

(رباعیات خیام نیشابوری)

از چشم‌انداز عاطفه و اندیشه، بیت اوّلِ رباعی نخست به ویژگی اخلاقی بلند همّتی و شجاعت اشاره دارد که تا حدّ «کبر» پیش می‌رود و در بیتِ دومِ همان رباعی، شاعر بیزاری خود را از قیل و قال

بیجا و خودنمایی مردم‌فریب اعلام می‌کند.

در رباعی دوم، خیّام از مشکل بزرگ فکری انسان یعنی «مرگ» سخن می‌گوید. وی از دیدگاه خود، نخست ارزش و اعتبار انسان و مقام خلیفة اللّهی او را یادآوری می‌کند سپس پرده از این سؤال فلسفی بزرگ برمی‌دارد که چرا و به چه سبب انسان پس از آنکه به کمال دست می‌یابد مرگش فرامی‌رسد.

بی‌آنکه در درستی یا نادرستی چنین عقیده‌ای وارد شویم می‌گوییم این رباعی به لحاظ عاطفه واندیشه بسی غنی‌تر و پرمایه‌تر از رباعی دیگر است.

از نظر تخیّل نیز این دو رباعی سخت نابرابرند. در رباعی نخست از تصویرهای خیالی چندان خبری نیست. تنها عاملی که توانسته است تا حدودی تخیّل خواننده را به پرواز درآورد نوعی همانندسازی یا تشبیه است که شاعر به‌طور پنهانی خود را از نظر همّت و کبر به باز و پلنگ مانند کرده است.

در بیت دوم، عندلیب و طاووس را استعاره از انسانهایی در نظر گرفته که به ترتیب، اهل حرف و شعارند و طرفدار خودنمایی و ظاهرسازی.

همچنین با ذکر کلماتی چون باز، پلنگ، عندلیب و طاووس در این رباعی، بین آنها مراعات نظیر ایجاد کرده است.

رباعی دوم از نظر تصویرپردازی در اوج است.

شاعر برای سهولت درک و دریافت مخاطب، دستگاه آفرینش را که انسان مخلوق آن است به کارگاه کوزه‌گری تشبیه نموده که استاد کوزه‌گر، جامها را با نقش و نگارهای دلنشین و جذّاب ساخته‌و پرداخته می‌کند و به کمال می‌رساند و در اوج کمال آنها را برزمین می‌زند و می‌شکند. پس «جام» استعاره از «انسان» است.

خیام برای آنکه بهتر بتواند عظمت این جام (انسان) را تصویر کند، «عقل» را که مظهر کمال است به پابوسِ او می‌برد و با در کنار هم قرار دادن این دو، ارزش و اعتبار جام (انسان) را بیشتر نمایان می‌سازد.

شاید منظور از بوسه‌هایی که عقل از روی مهر بر جبینِ (پیشانی) جام می‌زند همان نقش و نگارهایی باشد که کوزه‌گران بر روی جام رسم می‌کنند.

«کوزه‌گرِ دهر» اضافهٔ تشبیهی است دهر (روزگار) به کوزه‌گری تشبیه شده است.

همچنین تکرار حروف «س» و «ش» و «ز» خصوصاً در مصراع چهارم که کلام به اوج می‌رسد موسیقی خاصی به شعر بخشیده که تداعی‌کنندهٔ محتوا و درونمایهٔ آن است. این حروف حالتِ شکستن

و خردشدن و ریزریز شدن را ملموس‌تر القا می‌کنند.

به لحاظ «زبان»، هر دو رباعی از زبان به عنوان ابزار بیانِ معنی استفاده کرده‌اند امّا حوزهٔ گستردگی معنایی واژه‌ها در رباعی دوم گسترده‌تر است. همچنانکه اشاره شد کلمات «جام» و «کوزه‌گر دهر» در معنایی فراتر از معنای ظاهریشان به کار رفته‌اند. همچنین خیام از تعبیر کنایی «بوسه بر جبین کسی زدن» که بار عاطفی و ادبی زبان را افزایش می‌دهد سود برده است. این تعبیر هم علاوه بر معنای ظاهری، معنای کنایی «احترام گذاشتن و بزرگداشتِ کسی» را نیز القا می‌کند.

تعداد بیشتر فعلهایی که در رباعی دوم حضور دارند و باعث تحرّک افزونتر آن شده است، مزّیت دیگر این رباعی بر رباعی نخست است. فعلهایی چون «آفرین زدن»، «بوسه زدن»، «ساختن» و «بر زمین زدن» همه از این گروهند. در مقابل، در رباعی نخست، غیر از فعل ربطی «باش» دو فعل (درنگ کردن و آمدن) وجود دارد که چنان تحرکی را به شعر نبخشیده است.

هر دو رباعی، از نظر آهنگ در وزنی واحد سروده شده‌اند لا حولَ ولا قُوّةَ الّا باللّٰه (مفعولُ مفاعلن مفاعیلن فع) که عموم رباعیها نیز از آن بهره‌مندند. پس، از نظر وزن هر دو رباعی از استحکام کافی برخوردارند و لغزش وزنی در آنها دیده نمی‌شود.

امّا از نظر موسیقی کناری یعنی ردیف و قافیه که لازمهٔ شعر کلاسیک ماست در رباعی نخست کلماتِ «پلنگ، جنگ و درنگ و رنگ» کلمات قافیه‌اند و پایان گرفتنِ مصراعها به حرف «گ» خشونتی را که خاص روحیه شاعر است تداعی می‌کند. از طرفی، رباعی خیّام علاوه برآوردن کلمات قافیه (آفرین، جبین و زمین) از ردیف نیز بهره‌مند است. فعل «می‌زندش» که در مصراع اوّل و دوم و چهارم این رباعی در یک معنی و یک تلفظ تکرار شده علاوه بر آنکه به موسیقی شعر، کمال بخشیده از نظر معنی نیز باعث استحکام معنای عبارتها گردیده است.

در رباعی نخست تکرار هجای بلندِ «با» در بیت اوّل موسیقی خاصی در آن ایجاد کرده است.

همچنین در رباعی دوم، تکرار حروفِ «س»، «ش» و «ز» ضمن آنکه به موسیقی کلام تحرّک بیشتری بخشیده، با مفهوم و معنی مورد نظر خیّام تناسب کاملی برقرار کرده است.

سخن پایانی ما به شکل این دو قطعه شعر مربوط است. چنانکه اشاره کردیم، شکل ظاهری این دو شعر، قالب «رباعی» است. این قالب از چهار مصراع هم وزن تشکیل می‌شود که عموماً مصراعهای اوّل و دوم و چهارم آن هم‌قافیه هستند، در بعضی موارد، مصراع سوم نیز قافیه دارد نظیر رباعی مسعود سعدسلمان. در این شکل (قالب)، شاعر در مصراع نخست به طرح مسأله‌ای یا فکری می‌پردازد. در مصراع دوم آن را به اوج می‌رساند در مصراع سوم مقدّمهٔ حرف اساسی خود را فراهم می‌آورد و نهایتاً در مصراع چهارم سخن نهایی خود را بیان می‌کند.

علاوه بر آنچه دربارهٔ شناخت و ارزیابی کیفیّت شکل شعر، گفته شد بررسی محور عمودی شعر نیز به ما کمک می‌کند تا دریابیم که آیا شاعر توانسته است به «وحدت حال»ی که لازمهٔ شعر است دست یابد.

هر شعر خوب، علاوه بر آنکه تک‌تک مصراعها و ابیاتش در اوج زیبایی و عمق معنایی است باید ابیات آن در کنار هم نیز از ترکیب و استحکام کافی برخوردار باشند مثلاً گاه در شعر شاعران درجه دو و سه ابیاتی یافت می‌شود که به لحاظ زیبایی در اوج است، امّا این حکم دربارهٔ همهٔ ابیات آن صادق نیست و نوعی ناهمگونی و بی‌تناسبی در شعر احساس می‌شود. چنین شعری از شکل هنرمندانه‌ای برخوردار نیست و از وحدت حال بی‌نصیب است. اوج و فرود زیبایی و معنا در ابیات یک شعر باعث نزول آن از درجهٔ شعری و کاهش اعتبار آن شعر است.

یکی از امتیازات اشعار کسانی چون مولانا، حافظ، سعدی و... یکدستی آنهاست تا آنجا که اوج و فرود بی‌قاعده در آنها دیده نمی‌شود.

فصل پنجم ـ انواع ادبیِ فارسی

برگرفته از کتاب آلبوم عکس‌های ایرانی (مربوط به یکی از حکایات گلستان ـ « جور استاد به ز مهربدر »)

«انواع ادبیِ» فارسی

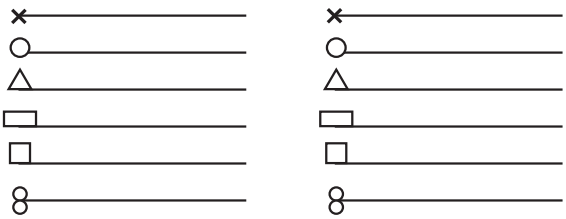
پیش از ورود به بحث، باید روشن شود که منظور از «نوع» در ادبیات چیست؟ نوع (ژانْر=Genre) در لغت به معنی قسم و گونه است و در نقد ادبی، اصطلاحی است که برای طبقه‌بندی آثار ادبی و تعیین اقسام آن، بر حسب فُرم یا شکل، تکنیک (ویژگیهای فنّی) و موضوع، به کار می‌رود. بدین ترتیب، هر نوع ادبی از لحاظ تفاوت در خصوصیاتی که ذکر شد (تفاوت در فرم و شکل، تفاوت در تکنیک و تفاوت در موضوع) از انواع دیگر جدا می‌شود.

تقسیم‌بندی ادبیات به «انواع ادبی» از دوران یونان باستان معمول بوده است. انواع اصلی که در آن دوران برای شعر قائل بودند عبارت بود از : حماسه، شعر غنایی، کمدی، هجو و تراژدی. امروزه، علاوه بر تقسیم‌بندیهایی که از دوران گذشته برای شعر در نظر گرفته شده بود، نثر نیز به انواع گوناگون نظیر : رمان، داستان کوتاه، نمایشنامه، مقاله، شرح حال تقسیم‌بندی شده است و به طور کلّی هر یک از انواع سنتی و شاخه‌های فرعی آن در شعر و انواع مختلف نثر، نوع ادبی جداگانه‌ای به‌شمار می‌آیند.

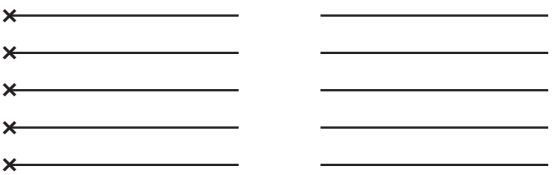
در ادبیات قدیم فارسی، هیچ یک از تقسیم‌بندیهای سنّتی و جدید انواع ادبی، معمول و رایج نبوده است. در ادبیات فارسی، شعر تنها برحسب شکل ظاهری و طرز قرار گرفتن قافیه‌ها و اغلب بدون توجه به موضوع و محتوای آن تقسیم‌بندی شده است. این قالبها عبارتند از : قصیده، غزل، قطعه، مسمّط، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، رباعی، دوبیتی، مثنوی، مستزاد، بحر طویل و فرد.

این تقسیم‌بندی علاوه بر آن که حوزهٔ نثر را در برنمی‌گیرد، معمولاً براساس موضوع و محتوا نیست و بیشتر بر پایهٔ تعداد تقریبی بیتها و نیز طرز به کار گرفتن قافیه در آنها مشخص می‌گردد. مثلاً

در تعریف مثنوی می‌خوانیم : «شعری شامل بیتهای پیاپی در یک وزن که هر بیت آن قافیه‌ای مستقل و جداگانه دارد و از آنجا که هر بیت دارای دو قافیه است، آن را «مثنوی» به معنی دو تا دو تا یا «دوگانی» می‌نامند. تعداد بیتهای مثنوی محدودیّتی ندارد و بسته به دامنهٔ مطلب افزایش می‌یابد.» بنابراین هر کس که بتواند شعری بسراید با مشخّصات ظاهری بالا و به شکل زیر، مثنوی سروده است :



و یا در تعریف «قطعه» می‌آورند که : «قطعه قالبی از شعر سنّتی است که دو تا دوازده و گاه تا سی بیت دارد. این بیتها همه به یک وزن و یک قافیه است. مطلع قطعه (بیت آغازینِ آن) مُصرّع نیست و ...» شمای ظاهری قطعه چنین است :



واضح است که این چنین تقسیم‌بندی تا چه حد سطحی و غیر دقیق است. نقص عمدهٔ این تقسیم‌بندیها، آن است که اوّلاً شاعران قدیم ما، سیر تاریخی تحوّل ذهنی خود را ثبت نکرده‌اند. مثلاً هیچ نمی‌دانیم که حافظ و سعدی و مولانا و ... کدام شعرها را در جوانی گفته‌اند و کدام شعرها را در پیری. مگر آنکه در برخی موارد، آن هم به دشواری، قرینه‌ای خاص برای تعیین اشعار دورهٔ جوانی و پیری شاعران بیابیم. دیگر اینکه، چنین تقسیم‌بندیی، داوری دربارهٔ جوانب معنوی کار شاعران قدیم ما را دشوار می‌سازد زیرا دیوانهای شعرای ما اغلب براساس شکل ظاهری اشعار و ترتیب الفبایی تنظیم شده‌اند و از این‌رو مطالعه در وضعیت روحی و معنوی یک شاعر از کارهای دشوار و گاه ناممکن می‌گردد.

به هر حال، شاید تقسیم‌بندی آثار ادبی بر «انواع ادبی» جامع‌ترین این روشها باشد. حال که کاستیهای تقسیم‌بندی سنّتی ادبیات فارسی آشکار شد، باید به دنبال الگوی دیگری باشیم تا بتوانیم تمامی آثار ادبی گذشتهٔ خود (اعم از شعر و نثر) را، با توجه به آن، مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار دهیم. از این رو می‌توان تقسیم‌بندی بر اساس «انواع ادبی» که آثار ادبی را تنها از دیدگاه محتوا و بارِ

عاطفی تقسیم‌بندی می‌کند رایج‌ترین و جامع‌ترینِ روشها دانست. این روش حد و مرز خاصّی نمی‌شناسد و بر همهٔ آثار ادبی جهان قابل تطبیق است. مقصود از معنی و محتوا، موضوعات شعری و نوع افکار و عواطف و حالات و تجربیات شاعران و مقاصدی است که در کلام منظوم یا آفرینشهای شعری بیان شده باشد. اگر از عناصر فنی و ظاهری شعر بگذریم، زمینهٔ معنوی شعر را می‌توان بدین گونه مورد بحث قرار داد : که هر تجربهٔ شعری حاصل عاطفه یا اندیشه و خیالی است و بی مدد خیال و نیروی آن، هیچ کدام از آن دو عنصر قبلی نمی‌تواند سازندهٔ شعر به معنی واقعی کلمه باشد. یعنی اصولاً هنر وقتی جلوه می‌کند که خیال و بیان هنری درکار باشد.

عواطف انسانی را نمی‌توان شمارش کرد حتی به طور دقیق نمی‌توان دسته‌بندی کرد زیرا که بسیار است و پیچیده. با وجود این، تقسیم‌بندیهایی از طرف ناقدانِ هنر در مورد آنها شده است ازجمله آنها را به عشق، احترام، اعجاب، شادی که برابر آنها کینه و حس تحقیر و ترس و اندوه قرار دارد منقسم کرده‌اند. در کنار عواطف، اندیشه‌ها و تأمّلاتی هستند که از یک سو با خرد و منطق انسان سروکار دارند و از سوی دیگر، زمینهٔ بعضی انواع شعر هستند. اگر بتوان چنین تمثیلی را پذیرفت باید این گونه معانی را به سکه‌هایی تشبیه کرد که یک روی آنها تجربه‌های منطقی و غیرعاطفی زندگی است و روی دیگر آنها لحظه‌های عاطفی است که به مدد نیروی خیال، جنبهٔ شاعرانه به خود می‌گیرد. بسیاری از تأمّلات فلسفی یا حقایق علمی که در حوزهٔ شعر داخل می‌شود، همه، اندیشه‌هایی هستند که از یک سو با واقعیت جهان و با ذهن منطقی ما سروکار دارند و از سوی دیگر، با حس و تجربه‌های شعوری و شهودی ما. شاید با دقت در این رباعی خیام بهتر بتوان عناصر معنوی یک شعر را مورد بررسی قرار داد :

جامی است که عقل آفرین می‌زندش　　صد بوسه ز مهر بر جبین می‌زندش
این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف　　می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش

این رباعی را عناصر زیر تشکیل می‌دهند :

نخست : اندیشهٔ مرگ، یک تجربهٔ منطقی و واقعی که برخاسته از ذهن اندیشمند ماست و مربوط به تجربه‌های شعوری و شهودی است.

دوم : عاطفهٔ خاصّ انسانی در برابر این واقعیت و افسوس و دریغ شاعر بر فنای انسان و نابودی حیات آدمی.

سوم : خیال نیرومند شاعر که توانسته است این اندیشه و عاطفه را که همهٔ انسانها دارا

هستند در تصویری خاص، ابدیت بخشد و آن تصویر عادی زندگی را در تصویر جامی که عقل بر آن آفرین می‌زند و در تصویر کوزه‌گر دهر که این جام لطیف را می‌سازد و باز بر زمین می‌زند جاودانه کند.

هر چند که مقاصد و نیّات شاعران و نویسندگان نامحدود است و گاه یک مقصود ممکن است خود، مرکّب از موضوعات مختلف و متأثّر از تجربیات گوناگون باشد، با وجود این، برخی منتقدان، آثار ادبی را به طور کلّی از لحاظ نوع اندیشه و موضوعات، به چهار نوع حماسی، غنایی، تعلیمی و نمایشی تقسیم کرده‌اند.

البته یادآوری این نکته نیز ضروری است که تعیین حد و مرز دقیق این انواع و قرار دادن آثار ادبی فارسی در آن، امری است نسبی و در این امر، تنها روح غالبِ اثر در نظر گرفته می‌شود. چرا که مثلاً «حماسهٔ» بزرگ فردوسی مایه‌هایی از شعر تعلیمی و غنایی و حتی نمایشی را با خود دارد و یا غزلهای حافظ که در نوع غنایی دسته‌بندی می‌شود با رگه‌هایی از تعلیم آمیخته است و شعرهای تعلیمی نظیر بوستان سعدی نیز با جلوه‌هایی از نوع غنایی همراه است. از این رو در تقسیم‌بندی این آثار فقط روح کلّی حاکم بر یک اثر ادبی در نظر گرفته می‌شود.

اینک شرح و نمونه‌های هر یک از انواع ادبی حماسی، غنایی و تعلیمی آورده می‌شود و توضیحات مربوط به «نوع نمایشی»، به دلیل کم‌سابقه‌بودن در ادبیات فارسی، به فصل «رابطهٔ ادبیات با نمایش» موکول می‌گردد.

الف. نوع حماسی (حماسه)

«حماسه» در لغت به معنی «دلاوری، شجاعت و رَجَز» است و در اصطلاح، اثری است که در آن از جنگها و دلاوریهای قهرمانان، سخن گفته می‌شود. مضامین حماسی به صورت داستانهایی توأم با اعمال پهلوانی و خوارق عادات و کارهای شگفت‌انگیز روایت می‌شود. قهرمانان رویدادهای حماسی، غالباً اَبَرمردان نامجویی هستند که برای کسب افتخارات و حفظ کیان و استقلال یک ملّت می‌کوشند و نبرد می‌کنند و جنگهای آنان بویژه در حماسه‌های ملّی ایران، نوعی نبرد میان خیر و شر است که به صورت جریانی دایمی در بستر حوادثی جالب و عبرت‌آموز به سوی سرنوشتهای حتمی پیش می‌رود.

حماسه‌ها به طور کلی به صورت منظومه (شعر) هستند و از آنها به عنوان منظومه‌های حماسی یاد می‌شود، مانند منظومهٔ حماسی شاهنامه. با این همه، حماسه‌هایی به نثر نیز به وجود آمده است. برای مثال می‌توان به شاهنامهٔ ابومنصوری اشاره کرد که به نثر نوشته شده و اساس کار فردوسی در سرودن شاهنامهٔ منظوم قرار گرفته است. به جز شاهنامهٔ فردوسی، منظومه‌های حماسی دیگری نیز در قلمرو ادب فارسی پدید آمده که اگرچه به لحاظ ارزش حماسی و پرداختِ هنری، به پایهٔ شاهنامه

کشته شدن سهراب به‌دست رستم ـ منسوب به حسن اسماعیل زاده ـ مجموعهٔ موزه رضا عبّاسی

تقاص گرفتن کیکاوس از سیاوش ـ مجموعهٔ موزه رضا عبّاسی

نمی‌رسند امّا ذکر نام برخی از آنان خالی از لطف نیست، از جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد :

۱. گرشاسبنامهٔ اسدی طوسی در شرح داستان گرشاسب پهلوان، مؤسّس خاندان پادشاهی و پهلوانی سیستان.

۲. بهمن نامه، سرودهٔ شاعری به نام حکیم ایرانشاه بن ابی‌الخیر در شرح جنگهای بهمن پسر اسفندیار با پهلوانان سیستان.

۳. فرامرزنامه، که ناظم آن معلوم نیست. این منظومه در شرح جنگهای فرامرز پسر رستم در سرزمین هند است.

۴. برزونامه، اثر عطایی رازی شاعر قرن پنجم در شرح پهلوانیهای برزو، پسر سهراب پسر رستم است و ... .

اینک، از آنجا که به جهت طولانی بودن حماسه‌ها، نمی‌توان منظومهٔ کاملی را به عنوان نمونه ارائه نمود، بخشهایی از حماسهٔ بزرگ ایران (شاهنامهٔ فردوسی) که شرح تاریخ دلاوریهای قهرمانان ملّی ایران و مبارزات انسانی و فرهنگی آنان است درج می‌گردد :

داستان بزمی بیژن و منیژه از داستانهای دلکش فارسی است. در زمان پادشاهی کیخسرو، گروهی از «ارمانیان» به درگاه آمدند و از ستمِ گرازان بنالیدند. شاه فرمان داد که یکی از دلاوران به ارمان (مرز ایران و توران) رود. بیژن پسر گیو و خواهرزادهٔ رستم، به این خدمت کمربست و به همراهِ گرگین میلاد، روی بدان سو نهاد و گرازان را دفع کرد. گرگین بر او حسد برد و بعد وی را به داخلِ مرز توران به خوشگذرانی ترغیب کرد. توضیح آنکه، دختر افراسیاب، منیژه، با گروهی از رامشگران در آنجا مجلسی داشت. بیژن به خیمهٔ منیژه وارد شد و دختر به او دل‌باخت. افراسیاب از ماجرا باخبر شد و بیژن را درون چاهی به‌بند کشید. منیژه پنهانی به تیمار او در بُنِ چاه کمربست.

از طرف دیگر، گرگین به ایران بازگشت و خبر گم شدن بیژن را به گیو و شهریار ایران داد که به خشم خسرو گرفتار و زندانی شد. گیو که از جستجوی فرزند خود عاجز شد، از شهریار مدد خواست. کیخسرو به جامِ گیتی‌نما (جام‌جم) نگریست و او را در چاهی گرفتار دید. سپس، رستم را از سیستان فراخواند و او هم با جمعی از دلاوران، در لباس بازرگان، عازم توران شد. دیری نگذشت که رستم به پایمردی منیژه، بیژن را از چاه تاریک رهایی بخشید و بر سر آن بود که آن دو را به ایران بیاورد که افراسیاب آگاه شد و نبردی سهمگین میان او و رستم درگرفت. در این نبرد رستم پیروز شد و با بیژن و منیژه به ایران بازگشت. کیخسرو شاد شد و گرگین را ببخشید و منیژه را به همسری بیژن درآورد. در اینجا ابیاتی از نبرد رستم و افراسیاب را که به پیروزی رستم انجامید ذکر می‌کنیم :

چو این گفته بشنود ترک دژم[1] بلرزید و بر زد یکی تیز دم

برآشفت کای نامداران تور در و دشت جنگ است یا جای سور[2]

بباید کشیدن در این جنگ رنج که بخشم شما را بسی کام و گنج

چو گفتار سالارشان شد به گوش ز گردان توران بر آمد خروش

چنان تیره‌گون شد ز گرد آفتاب که گفتی جهان ماند غرق در آب

ز جوشن یکی بارهٔ[3] آهنین کشیدند گردان به روی زمین

بجنبید دشت و بنوفید[4] کوه ز بانگ سواران هر دو گروه

درفشان به گرد اندرون تیر و تیغ چو خورشید رخشنده در زیر میغ

همی گرز بارید بر خود و ترگ به جوشن ببارید همچون تگرگ

از آن رستمی اژدهافش درفش شده روی خورشید تابان بنفش

بپوشید روی هوا گرد پیل به خورشید گفتی براندود نیل

به هر سو که رستم برافکند رخش سران را سر از تن همی کرد بخش

به جنگ اندرون گرزهٔ گاوسار[5] به سان بیونی[6] گسسته مهار

به قلب اندر آمد به گرد ارگرک پراکنده کرد آن سپاه بزرگ

---

۱ ــ منظور از تُرک دُژم، افراسیاب است. دژم به معنی خشمگین و عصبانی است.

۲ ــ جشن و شادمانی

۳ ــ دیوار قلعه، حصار. اغراق در توصیف فزونی و کثرت جوشن‌پوشان است.

۴ ــ نوفیدن : انعکاس یافتن صوت

۵ ــ گرزهٔ گاوسار : گرزی که سر آن را به شکل و هیأت سرگاو می‌ساختند.

۶ ــ هیون : شتر نرِ قوی را گویند.

به قلب اندرون بیژن تیز چنگ — همی آرزو آمدش جای جنگ
سر سروران همچو برگ درخت — فرو ریخت از باد و برگشت بخت
همه رزمگه سر به سر جوی خون — درفش سپهدار توران نگون
سپهدار چون بخت برگشته دید — دلیران توران همه کشته دید
بیفکند شمشیر هندی ز دست — یکی اسب آسوده‌تر برنشست
خود و سرکشان سوی توران شتافت — کز ایرانیان کام و کینه نیافت
برفت از پس رستم شیرگیر[1] — ببارید بر لشکرش گرز و تیر
دو فرسنگ چون اژدهای دژم — جهانی همی سوخت کفتی به دم
ز جنگی سواران توران هزار — گرفته اسیر از پی کارزار
به لشکر که آمد از آن رزمگاه — که بخشش کند خواسته[2] بر سپاه
ببخشید و بر پیل بنهاد بار — به فیروزی آمد سوی شهریار

(شاهنامه، ج ۴)

ب. نوع غنایی

غنا در لغت به معنی سرود، نغمه و آواز خوش و طرب انگیز است و اثر غنایی به شعر و نثری گفته می‌شود که گزارشگر عواطف و احساسات شخصی شاعر از عشق، دوستی، رنج، نامرادی و هر آنچه روح آدمی را متأثّر می‌کند باشد. این احساسات و اندیشه‌ها می‌توانند عاشقانه، مذهبی، فلسفی یا اجتماعی باشند. **غزلهای عاشقانه، آثار عرفانی، آثار هجوآمیز** یا **طنزآلود، مدیحه، مرثیه، توصیف طبیعت،**

---

۱ ــ شیرگیر : کسی که جرأت و قدرت گرفتن شیر را دارد.
۲ ــ خواسته : مال و ثروت و دارایی

همگی نوع غنایی محسوب می‌شوند. در ادب فارسی، از نخستین دوران پیدایش آن تا به امروز، اقسام غنایی چه در قالبهای شعر و نثر سنّتی و چه در انواع شعر نو به وجود آمده است.

نوع غنایی، تنها، بیان کنندهٔ احساسات شخصی سراینده نیست از آنجا که شاعر یا نویسنده فردی از افراد اجتماع است بنابراین احساسات شخصی او قابل تعمیم به تمامی اشخاص جامعه می‌باشد و از این حیث احساس شخصی شاعر یا نویسنده مفهومی عام دارد.

اصطلاح «غنایی» به منظومه‌های داستانی عاشقانه که جنبهٔ روایی دارند و شاعر در آنها از احساسات و اندیشه‌های قهرمانان داستان سخن می‌گوید نیز اطلاق می‌شود. منظومه‌های داستانی از قبیل ویس و رامین اثر فخرالدین اسعد گرگانی (قرن پنجم)، خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی گنجوی و ... در شمار شعر غنایی محسوب می‌شوند. از معروفترین شاعران و نویسندگانی که به خلق آثار غنایی پرداخته‌اند می‌توان از حافظ، سعدی، مولانا، نظامی از گذشتگان و دهخدا، بهار، نیما یوشیج، سهراب سپهری، اخوان ثالث و فروغ فرخزاد از معاصران یاد کرد.

غزل فارسی که یکی از سرشارترین حوزه‌های شعر است نمونهٔ خوبی است که در آن می‌توان آمیزش انواع غنایی را به خوبی مشاهده کرد. در یک غزل حافظ، مسایل اجتماعی با مسایل خصوصی (از قبیل مرثیهٔ دوست یا فرزند) و مباحث فلسفی (آغاز و انجام زندگی و سرنوشت انسان و ...) و هجو و طنز و وصف طبیعت به هم می‌آمیزد و در یک زمینهٔ کلّی عرفانی سیر می‌کند :

اینک نمونه‌هایی از آثار غنایی ادب فارسی ارائه می‌شود :

غزلی از مولانا در وصف حالات عارفانهٔ خود :

ای یوسف خوش نام ما خوش می‌روی بر بام ما — ای در شکسته جام ما ای بر دریده دام ما

ای نور ما ای سور ما ای دولت منصور ما — جوشی بنه در شور ما تا می شود انگور ما

ای دلبر و مقصود ما ای قبله و معبود ما — آتش زدی در عود ما نظّاره کن در دود ما

ای یار ما عیار ما دام دل خمّار ما — پا وا مکش از کار ما بستان کرو دستار ما

در کل بماند و پای دل جان می‌دهم چه جای دل — وز آتش سودای دل ای وای دل ای وای ما

(غزلیات شمس)

دیوان حافظ (دیوانی به خط شکستهٔ نستعلیق و قلم کتابت بر کاغذ کشمیری) ـ موزهٔ هنرهای تزئینی ایران.

غزلی از سعدی در بیان حالات عاشقانه :

مشنو ای دوست که غیر از تو مرا یاری هست
یا شب و روز بجز فکر تو ام کاری هست

به کمند سر زلفت نه من افتادم و بس
که به هر حلقهٔ مویت گرفتاری هست

گر بگویم که مرا با تو سر و کاری نیست
در و دیوار گواهی بدهد باری هست

هر که عیبم کند از عشق و ملامت گوید
تا ندیده است تو را بر خَطَش انکاری هست

صبر بر جور رقیبت چه کنم گر نکنم؟
همه دانند که در صحبت گل خاری هست

نه من خام طمع عشق تو می ورزم و بس
که چو من سوخته در خیل تو بسیاری هست

باد، خاکی ز مقام تو بیاورد و ببرد
آب هر طیب که در طبلهٔ عطاری هست

من چه در پای تو ریزم که پسند تو بود؟
سر و جان را نتوان گفت که مقداری هست

من از این دلق مرقع به درآیم روزی
تا همه خلق بدانند که زناری هست

همه را هست بمین داغ محبت که مراست
که نه من مستم و در دور تو بسیاری هست

عشق سعدی نه حدیثی است که پنهان ماند
داستانی است که بر هر سر بازاری هست

غزلی از حافظ، که در سوگ فرزندش سروده است :

بلبلی خون دلی خورد و گلی حاصل کرد
باد غیرت به صدش خار پریشان دل کرد

طوطیی را به خیال شکری دل خوش بود
ناگهش سیل فنا نقش امل باطل کرد

قرة العین من آن میوهٔ دل یاد بش باد
که چه آسان بشد و کار مرا مشکل کرد

ساروان بار من افتاد خدا را مددی — که امید کرمم همره این محمل کرد

روی خاکی و نم چشم مرا خوار مدار — چرخ فیروزه طربخانه از این گنبل کرد

آه و فریاد که از چشم حسود مه چرخ — در لحد ماه کنان ابروی من منزل کرد

نزدی شاه رخ و فوت شد امکان حافظ
چکنم بازی ایام مرا غافل کرد

و اینک دو نمونهٔ دیگر از شعر غنایی که در قطعهٔ نخست، شاعر به بیان ناخرسندی خود از اوضاع اجتماع پرداخته و احساس خویش را در قالب شعری نو برای ما باز گفته است.

شعری نو از مهدی اخوان ثالث (م.امید) شاعر معاصر (۱۳۶۹ـ۱۳۰۷.ش)

قاصدک! هان، چه خبر آوردی؟
از کجا، وز که خبر آوردی؟
خوش خبر باشی اما، اما
گرد بام و در من
بی ثمر می گردی
انتظار خبری نیست مرا
نه ز یاری نه ز دیار و دیاری، باری
برو آنجا که بود چشمی و گوشی باکس
برو آنجا که ترا منتظرند

قاصدک!

در دل من همه کورند و کرند

دست بردار ازاین در وطن خویش غریب

قاصد تجربه های همه تلخ

با دلم می گوید

که دروغی تو دروغ

که فریبی تو فریب

قاصدک! هان ولی آخر... ای وای!

راستی آیا رفتی با باد؟

با توأم. آهی کجا رفتی؟ آی...!

راستی آیا جایی خبری هست هنوز

مانده خاکستر گرمی. جایی؟

در اجاقی - طمع شعله نمی بندم - خروک شرری هست هنوز؟

قاصدک!

ابرهای همه عالم شب و روز

در دلم می گریند.

(مجموعه شعر آخر شاهنامه)

در قطعهٔ آخر، شاعر معاصر دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، احساس خویش را نسبت به وطن و زادگاه خود به زبان شعر بیان می‌کند.

ای کاش

ای کاش آدمی وطنش را

مثل بنفشه‌ها

(در جعبه‌های خاک)

یک روز می‌توانست

همراه خویشتن ببرد هر کجا که خواست

در روشنای باران

در آفتاب پاک

مجموعه شعر «از زبان برگ»

ج. نوع تعلیمی

نوع تعلیمی آن است که هدف آفرینندهٔ آن، آموزش اخلاق و تعلیم اندیشه‌های فلسفی، عرفانی، اجتماعی، مذهبی یا علوم و فنون باشد. در زبان فارسی نمونه‌های فراوانی از انواع مختلف آنچه «نوع تعلیمی» نامیده می‌شود، وجود دارد امّا بیشترین سهم در این زمینه مخصوص است به شعرهایی که محتوای اخلاقی و فلسفی دارند و اغلب از آنها به عنوان «مواعظ یا شعرهای حکمی» یاد می‌شود. آثار اغلب شعرای غیر درباری، سرشار از زمینه‌های تعلیمی است. کسایی مروزی (قرن چهارم)، ناصرخسرو قبادیانی (قرن پنجم)، ابوالفضل بیهقی، عطار نیشابوری، مولانا جلال‌الدین بلخی، سعدی شیرازی (قرن هفتم)، ابن یمین فریومدی (قرن هشتم)، پروین اعتصامی (قرن ۱۳ و ۱۴)، ملک‌الشعرای بهار (قرن ۱۳ و ۱۴)، و ... آثار فراوانی به شعر و نثر در این زمینه آفریده‌اند. بخش عمده‌ای از آثار متصوّفه و آنچه شعر عرفانی نام گرفته است با تعلیم همراه است و در شمار آثار تعلیمی به حساب

می‌آید، امّا بزرگترین اثر تعلیمی، «بوستان» سعدی است که از طرف شاعران متعدد مورد تقلید قرار گرفته است.

قسمی دیگر از شعر تعلیمی که موضوع آن علم و حقیقت است نیز در زبان فارسی نمونه‌هایی دارد. در این آثار شاعر، از وزن و قافیه برای کمک به حافظه و سهولتِ به خاطر سپردن علوم و فنون و حتی گاه مطالب مربوط به فقه و علوم شرعی استفاده می‌کند. از قدیم‌ترین این‌گونه آثار، دانشنامهٔ مَیْسَری (قرن چهارم) است در علم پزشکی ؛ نصابُ الصبیان از ابونصر فراهی بَجَستانی (اوایل قرن هفتم) که آن را می‌توان دایرةالمعارف کوچکی دانست که معانی لغات عربی و برخی از مباحث فن عروضِ فارسی و اطلاعات دیگر دربارهٔ اشیا، در آن به صورت منظوم درآمده است. اینک نمونه‌هایی از نوع تعلیمی را در شعر و نثر ارائه می‌دهیم :

۱. نثر تعلیمی از کتاب کیمیای سعادت نوشتهٔ ابوحامد محمّد غزالی (قرن پنجم):

بدان که نماز ستون مسلمانی است و بنیاد دین است و پیشرو و سیّد همهٔ عبادتهاست. هر که این پنج فریضه به شرط خویش و به وقت خویش عهدی بسته آید وی را با حق که در امان و حمایت وی باشد و چون کبائر دست بداشت هر گناه دیگر که بر وی رود این پنج نماز کفّارت آن همه باشد و رسول(ص) گفت : «مَثَل این پنج نماز همچون جوی آب است روشن که بر در سرای کسی می‌رود و هر روز پنج بار خویشتن را بدان آب بشوید ؛ ممکن شود که بروی هیچ شوخی بماند؟» گفتند : «نه یا رسول‌الله» گفت : «این پنج نماز گناه را همچنان ببرد که آب، شوخ [چرک] را.»

۲. نمونهٔ شعر تعلیمی از بوستان سعدی در بیانِ فضیلت قناعت:

یکی گربه در خانهٔ زال بود — که برگشته ایام و بد حال بود

دوان شد به مهمان‌سرای امیر — غلامان سلطان زدندش به تیر

چکان خونش از استخوان می‌دوید — همی‌گفت و از بهر جان می‌دوید

اگر جستم از دست این تیرزن — من و موش و ویرانهٔ پیرزن

نیرزد عسل، جانِ من، زخم نیش — قناعت نکوتر به دوشاب خویش

خداوند از آن بنده خرسند نیست — که راضی به قسم خداوند نیست

۳. نثری تعلیمی از کتاب اسرارالتوحید نوشتهٔ محمدبن منوّر (قرن پنجم) در آموزش رازداری:

روزی یکی به نزدیک شیخ ما [ابوسعید ابی الخیر] قدّس الله روحه العزیز آمد و گفت: «ای شیخ! آمده‌ام تا از اسرار حق چیزی با من بگویی.» شیخ گفت: «بازگرد تا فردا بازآیی.» آن مرد برفت. شیخ بفرمود تا آن روز موشی بگرفتند و در حُقّه‌ای [جعبه‌ای] کردند و سرِ آن حقّه محکم کردند. دیگر روز آن مرد بازآمد. گفت: «ای شیخ! آنچ دی وعده کرده‌ای بگوی.» شیخ بفرمود تا آن حقّه به وی دادند و گفت: «زنهار تا سرِ این حقّه بازنکنی!» آن مرد بستد و برفت. چون با خانه شد، سودای آنَش بگرفت که آیا درین حقّه چه سرّ است؛ بسیار جهد کرد که خویشتن را نگه دارد. صبرش نبود. سرِ حقّه باز کرد. موش بیرون جست و برفت. آن مرد پیش آمد و گفت: «ای شیخ! من از تو سرّ خدای تعالی خواستم تو موشی در حقّه‌ای به من دادی.» شیخ گفت: «ای درویش! ما موشی در حقّه به تو دادیم تو پنهان نتوانستی داشت. سرّ حق سبحانه و تعالی بگوییم چگونه نگاه توانی داشت؟»

۴. پروین اعتصامی در دیوان خود مناظره‌ای دارد به نام «گوهر و سنگ» که در آن به آموزش فضیلت تحمّل رنج و سختی پرداخته است. خلاصهٔ آن مثنوی داستانی (مناظره) این است:

شنیدستم که اندر معدنی تنگ — سخن گفتند با هم گوهر و سنگ

چنین پرسید سنگ از لعل رخشان — که از تاب که شد چهرت فروزان؟

بدین پاکیزه رویی از کجایی؟ — که داد ت آب و رنگ و روشنایی؟

درین تاریک جا، جز تیرگی نیست — به تاریکی درون، این روشنی چیست؟

به هر تاب تو بس رخشندگیهاست — در این یک قطره آب زندگیهاست

به معدن من بسی امید راندم — تو کز صد سال، من صد قرن ماندم

مرا آن پستی دیرینه برجاست — فروغ پاکی، از چهر تو پیداست...

اگر عدل است کار چرخ گردان — چرا من سنگم و تو لعل رخشان؟...

تو را بر افسر شاهان نشانند
مرا هرگز نپرسند و ندانند

بود هر گوهری را با تو پیوند
که ارزشتر شوی، گاهی گلوبند...

به نرمی گفت او را گوهر ناب
جوابی خوبتر از در خوشاب

کزان معنی مرا گرم است بازار
که دیدم گرمی خورشید بسیار

ازآن رو، چهره‌ام را سرخ شد رنگ
که بس خونابه خوردم در دلِ سنگ

ازآن رو، بخت با من کرد یاری
که در سختی نمودم استواری...

مرا در دل نهفته پرتوی بود
فروزان مهر، آن پرتو بیفزود

کمی در اصل من می‌بود پاکی
شد آن پاکی در آخر تابناکی...

نه تاب و ارزش من رایگانی است
سزای رنجِ قرنی زندگانی است...

فصل ششم ـ رابطهٔ ادبیات با نقّاشی

رابطهٔ ادبیات با نقاشی

از ویژگیهای اساسی نقاشی ایران در سده‌های پس از استقرار اسلام، پیوستگی‌اش با ادبیات فارسی است. نقاش از مضامین متنوّع ادبی مایه می‌گیرد ؛ اشخاص و صحنه‌های داستان را می‌نمایاند ؛ و سخن شاعر یا نویسنده را به زبان خط و رنگ مجسّم می‌کند اما کار او بیشتر از مصورسازی (ایلوستراسیون) در معنای متعارف آن است. ادبیات فارسی و هنر ایرانی پیوند درونی و همخوانی ذاتی داشته‌اند زیرا هنرور و سخنور مسلمان، هر دو، براساس بینشی یگانه و ذهنیّتی مشابه دست به آفرینش می‌زده‌اند، آنان از خلال زیباییهای این جهان، به عالم ملکوتی نظر داشتند. هدفشان دست یافتن به صور مثالی و درک حقایق ازلی بود. در هنر آنان قلمرو زیبایی با جهان معنی قرین بود.

آنچه را که می‌توان دربارهٔ رابطه ادبیات و نقاشی مطرح نمود این است که این دو شکل آفرینش هنری نه فقط از لحاظ بینشی بلکه از جهت زیبایی‌شناسی نیز با یکدیگر ارتباط تنگاتنگ دارند. صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایران، بر هم منطبق هستند. نظیر همان توصیفهای نابی را که سخنوران از عناصر طبیعت، اشیا و انسان ارائه می‌دهند، در کار نقاشان هم می‌توان بازیافت. شاعر شب را به لاژورد، خورشید را به سپر زرین، روز را به یاقوت زرد، رخ را به ماه، قد را به سرو، لب را به غنچهٔ گل سرخ و جز اینها تشبیه می‌کند ؛ و نقاش نیز می‌کوشد معادل تجسّمی این زبان استعاره را بیابد و به‌کار برد.

بدین ترتیب، نقاشان به تدریج فهرستی از تصویرهای قراردادی بر پایهٔ مضامین ادبیات حماسی و غنایی گرد می‌آورند. نسل‌ها چنین تصویرهایی را همچون سنتی پایدار نگه می‌دارند و تنها به مرور ایام، اندک تغییراتی در آنها ایجاد می‌کنند. نقاشان حتی در تبیین اصول فنی کارشان تحت تأثیر ادبیات هستند. آنها رنگها را چون «عاشق و معشوق» داستانها، در کنار هم می‌نشانند ؛ از «ملاحت» و «نازکی» طرح سخن می‌گویند. مهم‌تر آنکه وزن و قافیه شعر فارسی، تقارن گفتار و حرکت آدمهای

داستان و به طور کلّی قواعد و قوانینی که در انشاء ادبی ملحوظ بوده، معادلهایی را در ترکیب‌بندی نقاشی نشان می‌دهند.

از قدیمترین آثاری که در این زمینه در دست است نسخهٔ خطّی فارسی داستان ورقه و گلشاه اثر عیّوقی شاعر دورهٔ اوّل غزنوی (اوایل قرن پنجم هجری) است که ۷۱ مینیاتور بسیار زیبا را دربردارد و تنها دورهٔ کامل داستان فارسی مصور، پیش از قرن چهاردهم به شمار می‌رود. در این اثر، توازی کامل بین قوانین ترکیب ادبی و قوانین ترکیب تجسّمی برقرار است. مقایسهٔ صحنه‌ها و حوادثی که در این کتاب نقش بسته‌اند نشان می‌دهد که نقاش نیز چون نویسنده، مضامین خود را از فهرست مطالب موجود می‌گیرد و با موفقیتی نسبی، آنها را در داستان به‌کار می‌بَرَد.

صیقل و پرداخت مضامین، بیشتر و بهتر از نوع انتخاب مضامین، نشاندهندهٔ یگانگی طرز کار آفرینندهٔ اثر ادبی و شیوهٔ نقاش است. نویسنده هیچگاه نمی‌کوشد که حادثه را با خط سیر معینی مشخص کند. صحنه‌هایی که او به وصف می‌کشد مانند آثار نقاش، کمال مطلوب است. روحیهٔ قهرمانان هم بیش از خطوط مشخّصهٔ چهره‌ها، مورد توجه نقاش نیست. تنها حالات اساسی اهمیت دارد : به ما فقط می‌گویند که عشاق یکدیگر را دوست می‌دارند و سپاهیان پیکار می‌کنند بی آنکه شیوه‌های ویژهٔ این حالات، یا حوادث فرعی که به همراه آن می‌آیند، مورد توجه قرار گیرند. توصیف ادبی حوادث نشان دهندهٔ سبکی از تفکر است که معادل سبک کار تجسمی است.

در جهان داستانی و تصویرگری ورقه و گلشاه، که حوادث بر طبق یک نمونه اتفاق می‌افتند، خود آدمها نیز جز تصاویری نمونهٔ مطلوب به شمار نمی‌روند. شاعر نیز مانند نقاش، جز «ماهرو» چهره‌ای نمی‌شناسد و آن چهره‌ای است گرد، همانند قرص کامل ماه و صورتی رنگ، نظیر گل رز، چهره‌ای با دهانی تنگ به رنگ سرخ، ابروانی کمانی و چشمانی بادامی و دو رشته زلف بافته در اطراف صورت. همین چهره است که در مینیاتورها هم دیده می‌شود و مختصات آن در تنها چهره‌ای که از ویرانه‌های یک کاخ متعلق به قرن یازدهم در غزنین به دست آمده و نیز در چهرهٔ بوداهای شرق فلات ایران وجود دارد.

از این رو، نقاشی همراه با تحوّل ادبیات پیشرفت کرده و سرانجام در زمانی که ادبیات کلاسیک فارسی، غنا و تنوّع و عمق محتوای خود را از دست داده، هنر نقاشی از مسیر پیشین خود منحرف شده است.

توجه به همبستگی ادبیات و نقاشی، ما را به شناخت ویژگی دیگر این هنر راهنمایی می‌کند : نگارگری ایرانی در عرصهٔ کتاب آرایی رشد کرده و از این رو با نگارشگری (ادبیات) پیوند بی‌واسطه داشته است. در آن روزگار به منظور انتشار آثار منظور و منثور سخنوران بزرگ، متون را با خط

خوش می‌نگاشتند و سپس این وظیفه را بر عهدهٔ نقاش می‌گذاشتند که او بنابر انتخاب خود و یا طبق سنت معمول، بخشهایی از متن را به تصویر درآورد و بر کتاب بیفزاید.

نقاش ایرانی با جوهر و روح کار خوشنویس آشنایی کامل داشت زیرا او نیز نظم و وزن «خط» را تجربه می‌کرد و بی‌سبب نیست که نقاشان غالباً خطاط هم بوده‌اند. در روند ساختن نسخه‌های مصوّر، همبستگی خوشنویس و نقاش به دلیل اشتراک وظیفه‌شان که همانا انتقال اندیشهٔ سخنور بود، استحکام بیشتری می‌یافت. ارتباط بنیادی بین عمل نوشتن و عمل نقش کردن آنچنان بود که در زبان فارسی، فعل نگاریدن یا نگاشتن و لغات و کلمات مشتق از آنها هر دو معنا را می‌رسانند.

هنر کتاب آرایی فقط به نگارشگری و نگارگری منحصر نمی‌شد بلکه تذهیب‌کاری، حاشیه‌سازی، جدول‌کشی و جلدسازی و غیره نیز از عوامل مکمل یکدیگر در آرایش یک نسخهٔ خطی بودند. هنر کتاب‌آرایی به وحدت ناگزیر تمامی عناصر تزیین و لازم و ملزوم بودنشان نیاز داشت. از این رو، در کارگاههای کتابسازی همکاری نزدیک بین خطاطان، نقاشان، مصوّران، مُذهّبان، ورّاقان، قطّاعان و صحّافان برقرار بود که همگی در خدمت نشر یک اثر ادبی گرد آمده بودند.

اگر از این زاویه نگاه کنیم مشابهتی را بین هنر کتاب‌آرایی روزگار گذشته و هنر گرافیک امروزی باز می‌شناسیم و می‌دانیم که اساس هنر گرافیک بر تلفیق و ترکیبِ دو عنصر نگارش (زبان نوشتاری) و نگاره (زبان تصویری) مبتنی است. درهنر کتاب‌آرایی نیز چنین است. وجود کتیبه‌هایی از ابیات شعر یا سطرهایی از نوشته در داخل چارچوب تصویر که جزیی با اهمیت و غالباً تعیین کننده از کلّ ترکیب‌بندی را تشکیل می‌دهند دلیل روشنی بر این مدعاست.

بنابراین می‌توان چنین ادعا کرد که هنر تصویری قدیم ایران، نوعی «هنر گرافیک» است که تنها کارکرد آن، نشر و گسترش اندیشه‌های ادبی آن روزگار بوده است. جلوهٔ کامل چنین هنری را در نفیس‌ترین نسخه‌های خطّی سده‌های نهم و دهم از جمله در نسخه‌های **شاهنامهٔ بایسنقری** ، **شاهنامه** و **خمسهٔ تهماسبی** می‌توان دید. در این آثار، نقاش، تصویری بصری از طرح ادبی ارائه می‌دهد و به مدد هنر خویش، به فهم سخن پرآب و تابِ شخصیّت داستان یاری می‌رساند.

اینک برای اطلاع بیشتر خوانندگان، فهرستی از برخی آثار ادبی را که دستمایهٔ هنرنمایی و تصویرسازی نقّاشان زبردست ایرانی قرار گرفته، با ذکر برخی مشخّصات و با رعایت تقدّم و تأخّر تاریخی، معرفی می‌نماییم :

میر علی هروی ـ چلیپا نستعلیق

۱. شاهنامهٔ فردوسی (تصویر شده در سال ۷۳۳ هـ.ق)

در این اثر ــ که کهن‌ترین تصاویر آن به قرنهای هفتم و هشتم مربوط است ــ داستانهایی چون گذشتن سیاوش از آتش، دیدار زال و رستم با کیخسرو و بهرام گور در کلبهٔ یک دهقان به تصویر کشیده شده است. گفتنی است که کتاب شاهنامهٔ فردوسی در سده‌های بعد نیز مورد توجّه هنرمندان نقاش قرار گرفته است و تصاویر زیبایی از صحنه‌های رزم و بزم این اثر ارائه شده است.

۲. کلیله و دمنه و خمسهٔ نظامی

این دو اثر ادبی بین سالهای ۸۲۹ تا ۸۳۵هـ. در کارگاه هرات، به دست نقاشانی چون سیداحمد نقاش، حاج علی مصوّر، قوام الدین صَحّاف، استاد معروف بغدادی و مولانا جعفر تبریزی، مصوَّرسازی شده است.

۳. تصاویر بوستان سعدی و مجنون و لیلی امیر خسرو دهلوی

این آثار مربوط به قرن نهم و اثر دست کمال‌الدین بهزاد نقّاش می‌باشد و ...

تا اینجا از تأثیری که ادبیات در شکل‌گیری و تحوّل نقاشی در ادوار مختلف تاریخی داشته، سخن گفتیم. اینک زمان آن رسیده تا از تأثیری که ادبیات از نقاشی پذیرفته، سخن ساز کنیم.

یکی از جلوه‌های حضور و تأثیر نقاشی در ادبیات فارسی، استفادهٔ شاعران و نویسندگان از اصطلاحات و واژه‌های هنر نقاشی نظیر نقش و نگار و صورت و مشتقات این کلمات و امثال آنهاست. برخی از این واژه‌ها عبارتند از : نقش، نقّاش، نقش بستن، نقش‌بند و ترکیبهایی نظیر نقشِ خیال، نقش مراد، نقش پیروزه، نقّاش ازل، نقّاش هستی، نگار، نگارنده، نگارین، نگارش (تصویر کردن)، نگارگر، اِنگاره، نگاره، نگارخانه، نگارکردن، نگارین دست، نقش گرمابه، صورت، صورتگر، صورتگری، صورت بستن (نقش کردن) صورت نگار، صورت کردن و ... اینک نمونهٔ ابیات و عباراتی که این کلمات در آنها به کار رفته‌اند :

نقاش وجود این همه صورت که پرداخت — تا نقش نبینی و مصوّر نپرستی

(سعدی، غزلیات)

تختهٔ اول که الف نقش بست — بر در محجوبهٔ احمد نشست

(نظامی، مخزن الاسرار)

برآرندهٔ سقف این بارگاه　　نگارندهٔ نقش این کارگاه

(نظامی، اسکندرنامه)

نقش بر دیوار مثل آدم است　　بنگر از صورت چه چیز او کم است

(مولانا، مثنوی)

هزار نقش برآورد روزگار و نبود　　یکی چنان که در آیینهٔ تصور ماست

نسخهٔ این روی به نقاش بر　　تا بکند توبه ز صورتگری

(سعدی، غزلیات)

نگارِ من که به مکتب نرفت و خط ننوشت　　به غمزه مسأله آموز صد مدرس شد

(حافظ، غزلیات)

ز نقش بندِ قضا بست امید آن حافظ　　که همچو سرو به دستم نگار باز آید

(حافظ، غزلیات)

چنان صورتش بسته تمثالگر　　که صورت نبندد از آن خوبتر

(سعدی، بوستان)

چنان فتنه بر حسن صورت نگار　　که با حسن صورت ندارند کار

(سعدی، بوستان)

نگارندهٔ کودک اندر شکم　　نویسندهٔ عمر و روزی است هم

(سعدی، بوستان)

نگارش دهد گلبن جویبار در آینهٔ آب رخسارها

(علامه طباطبایی)

شواهدی از این دست، در متون ادب فارسی چندان است که یافتن همهٔ موارد حتی در دیوان یک شاعر هم نیازمند تحقیق دقیق و صرف وقت بسیار است.

جلوهٔ دیگر تأثیرپذیری شاعران و نویسندگان از نقّاشان، استفادهٔ آنان از عناصری است که به‌طور مستقیم و یا غیرمستقیم به مقولهٔ هنر نقاشی اختصاص دارد. شاعران و نویسندگان با کاربرد این عناصر در شعر و نثر خود دست به آفرینش «صورت‌های خیالی» شاعرانه زده‌اند. برخی از این عناصر صرفاً ایرانی و برخی از ملل دیگر است با این همه در چشم‌انداز کلّی به هنر نقّاشی مربوط می‌شوند. برای مثال می‌توان به موارد زیر اشاره کرد :

ارتنگ یا ارژنگِ مانی، مانی نقّاش، شاپور نقّاش، نگارخانهٔ بلخ، نگارخانهٔ چین، صورتگر چین، بتگر چین، نقش ارتنگ یا ارتنگی، الفیّه و شلفیّه.

اینک شواهدی از ابیات و عبارات

گر التفات خداوندیش بیاراید نگارخانهٔ چینی و نقش ارتنگیست

(سعدی، گلستان)

گرفته راه تماشا بدیع چهره بتانی که در مشاهده عاجز کنند بتگر چین را

(سعدی)

هر گونه فهمی ز آن گلشن خیال انگیز نقشش به حرام ار خود صورتگر چین باشد

(حافظ، غزلیات)

نظامی در داستان خواندنی خود «خسرو و شیرین»، «شاپور» را که نقّاش و پیکرتراش قابلی است به عنوان یکی از اشخاص داستان برمی‌گزیند و از این راه، تمثیلها و تصویرهای بکر و زیبا می‌آفریند. مثلاً در توصیف هنرمندی و مهارت او می‌گوید :

ز نقاشی به مانی مژده داده — به رسامی در اقلیدس گشاده
قلم‌زن چابکی صورتگری چست — که بی‌گلک از خیالش نقش می‌رست
چنان در لطف بودش آبدستی (مهارت) — که بر آب از لطافت نقش بستی

(نظامی، خسرو شیرین)

و یا مولانا در جای جای مثنوی خود، هنرنمایی چینیان و نقاشان آن دیار را دستمایهٔ اثر عرفانی خود قرار می‌دهد و تمثیلی می‌آفریند. تازگی و گیرایی این تصاویر تا حدی مدیون عناصری است که در آن به کار رفته است. در اینجا خلاصهٔ یک داستان را ذکر می‌کنیم :

چینیان گفتند ما نقاش‌تر — رومیان گفتند ما را کَز و فَر
گفت سلطان امتحان خواهیم در این — کز شما ها کیست در دعوی کزین
اهل چین و روم چون حاضر شدند — رومیان در علم واقف‌تر بدند
چینیان گفتند یک خانه به ما — خاص بسپارید و یک آن شما
بود دو خانه مقابل، در به در — زآن یکی چینی ستد رومی دگر
چینیان صد رنگ از شه خواستند — پس خزینه باز کرد آن ارجمند
بر صباحی از خزینه رنگها — چینیان را راتبه بود و عطا
رومیان گفتند نه نقش و نه رنگ — درخور آید کار را جز دفع زنگ
در فرو بستند و صیقل می‌زدند — همچو گردون ساده و صافی شدند
از دو صد رنگی به بی‌رنگی رهی است — رنگ چون آبراست و بی‌رنگی مهی است

چینیان چون از عمل فارغ شدند — از پی شادی دهلها می‌زدند

شه در آمد دید آنجا نقشها — می‌ربود آن عقل را و فهم را

بعد از آن آمد به سوی رومیان — پرده را بالا کشیدند از میان

عکس آن تصویر و آن کردارها — زد بر آن صافی شده دیوارها

هر چه آنجا دید اینجا بُد نمود — دیده را از دیده خانه می‌ربود

رومیان آن صوفیان‌اند ای پدر — بی ز تکرار و کتاب و بی هنر

لیک صیقل کرده‌اند آن سینه‌ها — پاک از آز و حرص و بخل و کینه‌ها

آن صفای آینه وصف دل است — صورت بی منتها را قابل است

صورت بی‌صورتِ بی حد غیب — ز آینهٔ دل تافت بر موسی ز جیب

گرچه آن صورت نگنجد در فلک — نه به عرش و فرش و دریا و سمک...

(مولوی. دفتر اول مثنوی)

چنان که ملاحظه می‌شود مولانا یکی از ارکان داستان خود را از عناصر هنر نقاشی برگزیده است و از اصطلاحات خاص این هنر در شعر خود استفاده نموده است.

همهٔ این موارد که اندکی از بسیار است گواه آن است که هنر کلامی (ادبیات) و هنر تصویری (نقاشی) در طول تاریخ فرهنگ و تمدن این مرز و بوم، تا چه حد لازم و ملزوم یکدیگر بوده‌اند و تأثیر و تأثراتی بر هم داشته‌اند.

از میان شاعران امروز، بیشتر از همه، سهراب سپهری توانسته است به تلفیق و ترکیب موفّقی از این دو شیوهٔ هنری دست یابد. سپهری در کار نقاشی سخت از طبیعت الهام گرفته است همان موضوعی که هم در شعر او حضور همیشگی و پر رنگ دارد و هم در شعر شاعران دیگر نظیر منوچهری، سعدی و شفیعی کدکنی. او که هم شاعر است و هم نقّاش، در شعر خود به نقاشی‌هایش

اشاره دارد و در نقاشیهایش به تصویر موضوعات شعری خود پرداخته است.

در شعر بلند «صدای پای آب» اشارات سپهری را به پیشهٔ نقاشی می‌بینیم :

اهل کاشانم

پیشه‌ام نقاشی است

کاه‌گاهی قفسی می‌سازم با رنگ. می‌فروشم به شما

تا به آوازشقایق که در آن زندانی است

دل تنهایی تان تازه شود

چه خیالی. چه خیالی... می‌دانم

پرده‌ام بی‌جان است

خوب می‌دانم. حوض نقاشی من بی‌ماهی است.

(هشت کتاب، ص ۲۷۳)

یا در شعر «پرهای زمزمه» :

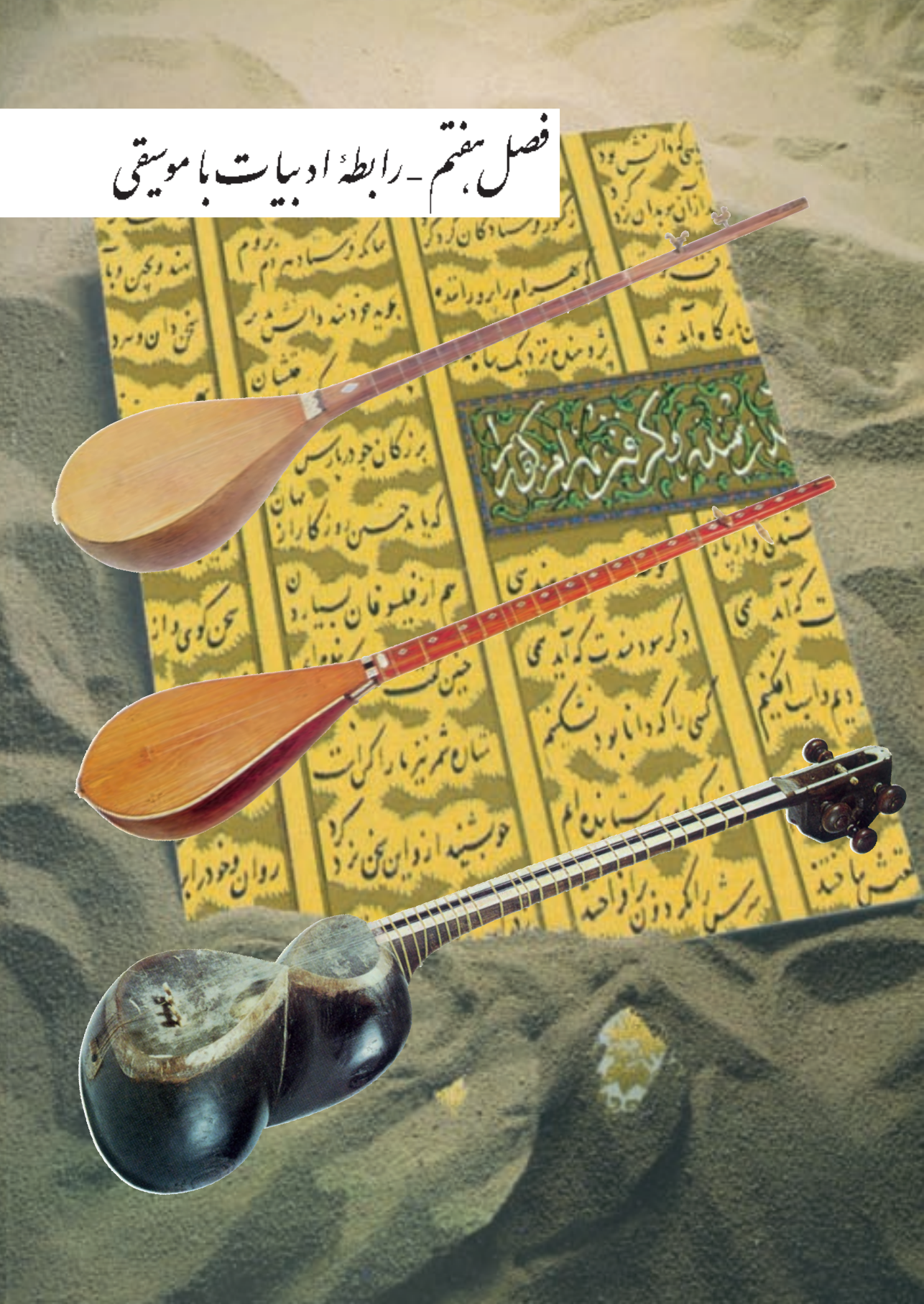
بهتر آن است که برخیزم

رنگ را برادارم

روی تنهایی خود نقشهٔ مرغی بکشم.

(هشت کتاب، ص ۳۷۸)

فصل هفتم ـ رابطهٔ ادبیات با موسیقی



رابطهٔ ادبیات با موسیقی

الف. تاریخچهٔ رابطهٔ ادبیات و موسیقی

برای روشن شدن رابطهٔ ناگسستنی شعر و موسیقی فارسی، لازم است ابتدا به بیان تاریخچه‌ای مختصر از وضع موسیقی در دورهٔ پیش از اسلام و سپس به تشریح رابطهٔ این دو هنر در ادوار بعد بپردازیم.

در عصر ساسانی علوم و صنایع ایران دورهٔ درخشانی را می‌پیمود. هنر موسیقی نیز در اثر ترغیب شاهان این خاندان، رونقی بسزا یافت. در دورهٔ اردشیر، موسیقی دانان طبقهٔ جداگانه‌ای را تشکیل داده و به مقام مخصوصی نائل آمده بودند. سرانجام در روزگار خسروپرویز بود که موسیقی توسعه و ترقی تمام یافت چنانکه از مندرجات منظوم شاهنامهٔ فردوسی و خسرو و شیرین نظامی برمی‌آید، «باربد» بزرگترین موسیقیدان این زمان بوده است. (وی را مبتکر ۳۶۰ لحن می‌دانند.) از دیگر موسیقیدانان این دوره، می‌توان به «نکیسا، بامشاد، رامتین، آزاد وارچنگی» اشاره کرد.

از پژوهشهای انجام شده دربارهٔ موسیقی عصر ساسانی چنین برمی‌آید که بیش از هفتاد و دو نغمه از نغمه‌های موسیقی در این دوره وجود و رواج داشته است. از جمله می‌توان : پالیزبان، سبزه بهار، باغ سیاوشان، راه گل، شادباد، تخت اردشیر، گنج سوخته، دل انگیزان، تخت طاقدیس، چکاوک، خسروانی، نوروز، جامه‌دران، نهفت، درغم، گلزار، گل نوش و زیرافکن را نام برد. از میان اسامی مزبور، نامهای چکاوک، خسروانی، نوروز، جامه دران، نهفت، زیرافکن و تخت طاقدیس هنوز هم به گوشه‌هایی از دستگاههای سنّتی (کلاسیک) موسیقی امروز ما اطلاق می‌شود.

نغماتی که از آنها یاد شد، در اشعار شاعران بزرگ قرن چهارم به بعد بسیار دیده می‌شود و به همین جهت این اسامی به‌طور کامل به ما رسیده است. اگرچه آهنگ بسیاری از این نغمات به دست

فراموشی سپرده شده لیکن در اثر همین رابطهٔ شعر و موسیقی اسامی فوق با الحانی مشابه برای ما به یادگار مانده است.

در زمان ساسانیان، برای اوستا، کتاب مقدس زردشتیان، تفسیری به زبان پهلوی به نام «زند» نوشتند و آن را هنگام مناجات با لحن موسیقی مطبوعی می‌خواندند. شاید بتوان گفت نخستین ارتباط بارز شعر و موسیقی ما از اینجا سرچشمه گرفته باشد. با توضیح این نکته آشکار می‌گردد که به چه دلیل، شاعران و نویسندگان، ترکیبهای لغوی «پهلوی» و «زند» را برای توصیف اصوات مطبوع و الحان دل‌انگیز در اشعار خود به‌کار برده‌اند. چنانکه حافظ آن را مطلع یکی از غزلهای معروف خویش قرار داده است:

بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی — می‌خواند دوش درس مقامات معنوی

و فرخی می‌گوید:

زند و اف زندخوان چون عاشق هجرآزمای — دوش بر گلبن همی تا روز نالان زار کرد

بجاست که در اینجا واژهٔ «شعر» را از دیدگاه ریشه‌شناسی مورد بررسی قرار دهیم. اصل کلمهٔ شعر، مطابق تحقیقات برخی از دانشمندان عربی نیست بلکه معرب است از «شبر» عبری به معنی سرود و آواز و مصدر آن در عربی «شور» است. بنابراین شعر به‌جای سرود و شور به معنی سرودن می‌باشد و از همین‌جا، می‌توان رابطهٔ شعر را با موسیقی درک کرد. در قدیم رسم شعرای غالب ملل بر آن بوده است که اگر خود، آوازی خوش داشتند و چنگ زدن را نیکو می‌دانستند به مجالس بزرگان و سلاطین می‌رفتند و اشعار خویش را با آواز و نوای ساز عرضه می‌داشتند مانند رودکی و فرّخی سیستانی. در صورتی که شاعر از این دو هنر مایه‌ای نداشت شخصی را بر این کار می‌گماشت. این قبیل افراد را مسلمانان «راوی» یا «راویه» می‌نامیدند. از این روی، عرب وقتی می‌گوید «انشد فلانٌ شعراً» برابر فارسی آن چنین است که بگوییم «فلانی قصیده‌ای سرود و به آواز خواند».

در زبان فارسی، نوعی شعر یعنی رباعی را «ترانه» می‌گفتند: ترانه از لحاظ لغت، به معنی آواز است. همچنین نامهایی مانند «خسروانی، اورامن، لاسکوی و پهلوی» که از دورهٔ پیش از اسلام به جا مانده و بعضی از آنها در دورهٔ اسلامی نیز معمول و مقبول بوده است، گذشته از این‌که وجود شعر را در دورهٔ ساسانی به اثبات می‌رسانند، همبستگی بارز شعر و موسیقی را نیز، با چگونگی کاربرد و تلفیق واژه‌های متجانس، ثابت می‌کند.

استاد جلال‌الدین همایی در حاشیه‌ای که بر دیوان عثمان مختاری نوشته، در مورد غزل و

تحوّل اصطلاحی آن در قدیم، نکات بسیار قابل توجهی را عنوان کرده و بدین نتیجه رسیده است که غزلیّات او ظاهراً از نوعِ شعر ملحون و از جنس «قول» و «غزل» دورهٔ اوّل (تا حدود قرن ششم) است. به گفته ایشان، نوع غزل مانند ترانه، در عرف شعرای قدیم (پیش از حافظ) مخصوص اشعار غنایی ملحون یعنی از نوع سرود و تصنیف بوده که با ضرب و آهنگ خوانده می‌شده است. این نوع غزل را با «قول» به معنی سرود و آوازه خوانی تردیف کرده‌اند و اصطلاح «قوّال» به معنی غزل خوان و سرایندهٔ مجلس سماع را هم از کلمهٔ «قول» گرفته‌اند. شعر معروف رودکی «بوی جوی مولیان آید همی ــ یاد یار مهربان آید همی» از نوع غزل است که به روایت چهار مقالهٔ نظامی عروضی، رودکی چنگ برگرفت و آن را در پردهٔ عشاق بنواخت. با توجه به مطالبی که ذکر شد باید این نکته را نیز افزود که پیشینیان ما به یک ارتباط ناگسستنی بین دوایر عروضی و دوایر موسیقی اعتقاد داشتند و تخلف از تناسب بین اوزان و بحور شعری، با مقام‌ها و الحان موسیقی غنایی را جایز نمی‌شمردند.

هنرمند آهنگساز برای تلفیق «عروض» در شعر و «ضرب و ریتم» در موسیقی، به دو شیوه ممکن است عمل کند :

۱. آهنگساز به سرعت متوجّه می‌شود که چه نوع ارتباط حسّی بین یک شعر و آهنگِ مطلوب آن برقرار است و این پیوند را به کمک تعدادی قاعده و فرمول صوری عملی می‌بخشد. به این شرح که با محاسبهٔ مصوت‌های بلند و کوتاه در یک شعر و نحوهٔ چیده شدن آنها به دنبال یکدیگر، اظهار عقیده می‌کند که مثلاً این نوع دستگاه از موسیقی مناسب است که آن شعر را آهنگین و موسیقایی نماید. بدیهی است موضوع و مضمون شعر ــ مثلاً حالت غم، شادی، حماسه، تغزل و ... ــ موسیقیدان را هدایت می‌کند که چه گام یا چه دستگاه و چه گوشه و گوشه‌هایی را به خدمت گیرد. بدیهی است قایل شدن حالات مختلف برای دستگاههای موسیقی، امری تقریباً قراردادی است. مثلاً قبول حالت حماسه برای دستگاه چهارگاه و ماهور امری قراردادی است و قطعیّت از نوع ریاضی را ندارد و یا اعتقاد به اینکه دشتی و افشاری حالت غم دارند نیز همان اعتبار نسبی و قراردادی را دارند.

۲. در مواردی موسیقیدان نه به حکم محاسبه، نه به حکم فرمول و نه به حکم هیچ قاعده‌ای، رابطهٔ این دو (یعنی عروض و دستگاه) را درک می‌کند که همانا ادراک شهودی است و چه بسا آثار نفیسی که از این طریق به وجود آمده‌اند.

ب . شاعران سرود گوی و آشنا به موسیقی

چنانکه اشاره شد، موسیقی کلامی سابقه‌ای بس کهن دارد. از آن زمان که بشر به تأثیر موسیقی در روان آدمی پی‌برده، بر آن شده است تا این اثربخشی را مضاعف سازد و اندیشهٔ خود را با نغمات

بیامیزد و به گوش دیگران برساند.

پیامبران نخستین کسانی هستند که نهایت بهره را از این رهگذر برده‌اند. داود پیامبر با صدای مطلوب خویش که هنوز ضربُ‌المَثَل خوشخوانی است، اندیشه‌های مذهبی را در ضمیر پیروان خود جایگزین می‌ساخت. سرودهای زرتشت و مانی و مزدک نمونه‌های روشنی از چگونگی پیوند موسیقی با کلام است. اکثر موسیقی‌دانهای صدر اسلام در سرودن شعر نیز دست داشته‌اند و چه بسا ارتجالاً[1] به مناسبتی شعر می‌سروده‌اند و همراه با آواز خوش می‌خوانده‌اند. ابوحَفص سُغدی، نخستین شاعر پارسی‌گوی (وفات ۳۰۰ هجری) تا آنجا با موسیقی الفت داشته، که اختراعِ سازی به نام «شَهرود» را به او نسبت می‌دهند. عنایت به این اثر بخشی تا آنجا پیش رفته است که شاعران ناآشنا با موسیقی برای خود «راوی» برمی‌گزیده‌اند. تردیدی نیست که هرگز «راوی» نمی‌توانسته تا آن مایه که خود شاعر خواستار آن است حق مطلب را ادا کند. به همین سبب می‌بینیم شاعرانی تقرّب بیشتر یافته که خود با موسیقی آشنا بوده‌اند. از این میان به معرفی سه تن از معروفترین شاعران سرودگو و آشنا به موسیقی فارسی می‌پردازیم :

۱. رودکی سمرقندی

نام او ابوعبدالله جعفربن محمد رودکی است که به سال ۳۲۹ هجری درگذشته است. رودکی نخستین بار شعر فارسی را در موضوعات گوناگون از قبیل داستان و غزل و مدح و وعظ و رثا به‌کار برد و به همین سبب نزد شاعران بعد از خود، «استاد شاعران جهان» لقب یافت. می‌نویسند «در کودکی حافظه‌ای قوی داشت، گویند هشت ساله بود که قرآن را حفظ کرد و به شاعری پرداخت». همین توجه به حفظ قرآن، وی را بر آن داشته است تا به قرائت‌های گوناگون آن نیز رغبت پیدا کند. آشنایی با انواع قرائت‌های قرآن او را به موسیقی دلبسته ساخته است. نوشته‌اند که «او آوازی خوش داشت و همین موهبت او را با خنیاگران و رامشگران نام‌آور آشنا کرد». همه جا رودکی را در نواختن چنگ توانا دانسته‌اند. نصربن احمد پادشاه بخارا (وفات ۳۳۱ هجری) شیفتهٔ ذوق و قریحهٔ هوش او شد. رودکی نیز ذوق و هنر خویش را در خدمت او گماشت، شعر می‌گفت و چنگ می‌نواخت و مجلس پادشاه را در ذوق و لذّت غرق می‌کرد.

در تأثیر آواز و نفوذ سخن و لطف نوازندگی او همین بس که چون نصربن احمد سامانی در سفر خود، بخارا را فراموش کرد و درباریان و همراهان، ــ که آرزوی دار و دیار در دل داشتند ــ چون خود جرأت نکردند به رودکی متوسل شدند و از او خواستند تا امیر را به عزیمت بخارا برانگیزد. رودکی شعری گفت و صبحگاه نزد امیر آمد، چنگ برگرفت و با آواز خوش (در پردهٔ

۱ــ ارتجالاً : بی‌درنگ ، درحال

عشّاق) آن را بخواند :

بوی جوی مولیان آید همی — بوی یار مهربان آید همی
ریگ آموی و درشتی راه او — زیر پایم پرنیان آید همی
آب جیحون از نشاط روی دوست — خنگ ما را تا میان آید همی
ای بخارا شاد باش و دیر زی — میر با تو شادمان آید همی
میر ماه است و بخارا آسمان — ماه سوی آسمان آید همی

چنانکه نظامی عروضی در کتاب چهارمقاله نوشته، چون رودکی به این بیت رسید :

میر سرو است و بخارا بوستان — سرو سوی بوستان آید همی

امیر احمد چنان منفعل گشت که از تخت فرود آمد و بی‌موزه (کفش)، پای در رکاب خنگ نوبتی آورد و روی به بخارا نهاد[1].

حاصل سخن آنکه رودکی در اوان شباب حافظ قرآن بود، سپس به آوازخوانی پرداخته و آنگاه به بربط نوازی دست زده و سرانجام در چنگ نوازی و آهنگسازی سرآمد اقران شده است.

۲. منوچهری دامغانی

منوچهری را شاعر طبیعت باید خواند، دیوان او گواه این دعوی است. رنگها و آهنگها در اشعار او چنان هنرمندانه توصیف شده است که از ذوق موسیقی و نقاشی او حکایت می‌کند. اطلاع از موسیقی در این اشعار جلوهٔ بارزی دارد و آوای مرغان، شاعر را به یاد آهنگها و نغمه‌های خنیاگران می‌اندازد. بانگ کبک، آوای ناقوس را به یاد می‌آورد و صدای شارک، نغمهٔ سنتور را در گوش او می‌نوازد، آواز فاخته مثل صدای نی در گوش او طنین می‌افکند و صدای بط او را به یاد طنبور می‌اندازد.

حضور بسیاری از اصطلاحات موسیقی در دیوان او، مؤیّد این نکته است که منوچهری با

۱ــ گفتنی است که آقای حسینعلی ملّاح نمایشنامه‌ای بر بنیاد همین حکایت، پرداخته است که در مجلهٔ پیام‌نوین سال اوّل شمارهٔ ۵ به چاپ رسیده است. استاد روح‌الله خالقی نیز آهنگ بسیار زیبایی به نام «چنگ رودکی» ساخته که نُت آن در همان شمارهٔ مجله پیام نوین چاپ شده است.

موسیقی زمان خود انس داشته و با علاقهٔ خاصی به آن گوش می‌داده و از چگونگی الحان پرسش می‌کرده است. نغمه‌های : راست، چکاوک، عشاق، نغمه، نوا و امثال آن را شنیده و لذت برده و در خاطر سپرده و سپس در شعر خود استعمال کرده است.

در توصیف چنگ می‌گوید :

بینی آن ترکی که او چون برزند بر چنگ چنگ — از دل ابدال بگریزد به صد فرسنگ، سنگ

چنگ او در چنگ او همچون خمیده عاشقی — با خروشش و با نفیر و با غریو و با غرنگ

زنگیی کو بی‌زند در چنگ او در چنگ خویش — بر دو دست خویش بر ید و بر او، مانند چنگ

وآن سر انگشتان او را بر بریشم‌های او — جنبشی بس ملعب و آمد شدی بس بی‌درنگ...

و در توصیف «بربط» می‌سراید :

بربط تو چو یکی کودکی محتشم است — سر ما زان سبب آنجاست که او را قدم است

کودکست او ز چه معنا پشتش به خم است — رود کانیش چرا نیز برون شکم است

زان همی نالد کز درد شکم با الم است

سر او نه به کنار و شکمش نرم بخار

گر سخن گوید باشد سخن او ره راست — زو دلارام و دل انگیز سخن باید خواست

زان سخنها که بدو طبع ترا میل و هواست — گوش مالش تو به انگشت. بدانسان که سزاست

گوش مالیدن و زخم ار چه مکافات خطاست

بی خطا گوش بمالش بزنش چوب هزار

گذشته از این موارد که آشنایی منوچهری را با موسیقی زمان خودش می‌رساند، احساس وزن و ذوق انتخاب کلمات گوش نواز است که با ذات وی عجین بوده است. گو اینکه وجود وزن در اشعار فارسی امری است متداول، ولی انتخاب وزنهای گوناگون و مخصوصاً ابداع وزن و بحر تازه در شعر فارسی نشانهٔ ذوق تازه جوی و وزن شناس وی است . منوچهری با ترکیب دقیق و دلنشین حروف و کلمات در یک بیت چنان فضای مناسبی برای موضوعات خود بر می‌گزیند که اعجاب ما را برمی‌انگیزاند. مثلاً در توصیف فصل پاییز کلماتی می‌آورد که مفهوم خشونت و سرما و برگریزان را تداعی می‌کند. آنجا که می‌گوید :

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است　　باد خنک از جانب خوارزم وزان است
وان برگ رزان بین که بر آن شاخ رزان است　　گویی به مثل پیرهن رنگرزان است
دهقان به تعجب سر انگشت گزان است
کاندر چمن و باغ نه گل ماند و نه گلنار

۳. حافظ

شمس‌الدین محمد معروف به حافظ در حدود ۷۲۶ هجری در شیراز زاده شده و به سال ۷۹۲ــ۷۹۱ هجری درگذشته است. انتخاب تخلّص «حافظ» دو معنا را دربر دارد : یکی آنکه وی حافظ قرآن بوده و آن را به روایتهای چهارده‌گانه تلاوت می‌کرده است. دیگر آنکه، وی حافظ ردیفهای موسیقی ایرانی بوده است. این تعبیر دوم از آن جهت صحت دارد که بسیاری از دانایان موسیقی به‌ویژه آواز خوانهای ایران، کنیهٔ «حافظ» داشته‌اند. شمس‌الدین محمّد، در انتخاب تخلص خود نیز از صنعت ایهام بهره گرفته است تا این هردو معنی را به ذهن دوستداران خود متبادر سازد.

به استناد شواهد و اسناد می‌توانیم حافظ را موسیقی شناس و احیاناً موسیقی‌دان به شمار آوریم. احساس موسیقی در حافظ تا آنجا پرتوان بوده که موانع محیط و اوضاع زمانه نتوانسته است مانع بروز و ظهور این احساس در آثار وی بشود.

می‌دانیم که اکثر کلمات به خاطر برخی حروف زنگ‌دار و مصوتهای موجود در آنها، نوعی موسیقی دارند. آن‌کس که از میان انبوه الفاظ آنهایی را برمی‌گزیند که احساس موسیقی را در آدمی بیدار می‌کند ناخودآگاه گذشته از نظم، یک قطعه موسیقی آفریده که فی‌نفسه زیباست :

عشق تو سرنوشت من، خاک درت بهشت من　　مهر رخت سرشت من، راحت من رضای تو

تکرار حرف «شین» در این بیت و زنگی که از ادای آن حاصل می‌شود، برای گوش آشنا با موسیقی حکم طنینِ ساز سِنج را در یک قطعهٔ موسیقی دارد.

حافظ در این زمینه ذوقی بسیار لطیف و احساسی سخت پرتوان داشته است و این نیست جز اینکه بگوییم حافظ ذاتاً موسیقی شناس یا به بیانی دیگر موسیقی‌دان بوده است. صفتِ «موسیقی‌دان» به عمد در مورد حافظ به‌کار رفته است زیرا علاوه بر نشانه‌هایی که در کلمات زیبا و وزنهای متنوع اشعارش هست وی صوتی خوش داشته و با گوشه‌های موسیقی ایرانی آشنا بوده است. مؤید این نظریه، سخنان نغز خود اوست :

زچنگ زهره شنیدم که صبحدم می‌گفت　　غلام حافظ خوشِ لهجه خوش آوازم

یا :

فکند زمزمه عشق در حجاز و عراق　　نوای «بانگ غزلهای» حافظ شیراز

گفتنی است که کلمات «چنگ، لهجه، آواز، زمزمه، حجاز، عراق، نوا و ...» همگی از اصطلاحات موسیقی به شمار می‌روند. حتی کلمهٔ «غزل» نیز در اصطلاح موسیقی قدیم ایران به نوعی از تصنیف یا ترانه اطلاق می‌شده است.

یا :

ساقی بصوت این «غزلم» کاسه می گرفت　　می خواندم این سرود و می ناب می زدم

«کاسه گرفتن» کنایه است از ضرب گرفتن بر لب جام یا کاسه. معنی تقریبی بیت چنین است : ساقی هم آهنگ با لحن ترانه‌ای که می‌خواندم بر لب جام ضرب می‌گرفت ...

نکتهٔ دیگری که نشانگر آشنایی حافظ با موسیقی است اجرای قرائتهای قرآن به صوتی خوش، آن‌هم به چهارده روایت بوده که بدون آشنایی با موسیقی میسّر نبوده است. حافظان قرآن، به‌ناچار می‌بایست مقام‌های حجاز، عراق، حسینی، اصفهان و ... را به‌خوبی بشناسند و درست خوانی این الحان را به مدد موسیقی‌دانی فرا بگیرند.

دلیل سوم، اشعارِ متناسب با موسیقی حافظ است که بیشتر از شعر هر شاعر دیگر، می‌توان آنها را در دستگاه موسیقی گذاشت. هم از این روست که برای بیشتر اشعار او آهنگهای زیبایی ساخته و این اشعار را اجرا نموده‌اند.

اینک نمونه‌ای از غزلهای حافظ را که صحنه هنرنمایی او در موسیقی است می‌آوریم :

پیش ازاینت بیش ازاین اندیشهٔ عشاق بود — مهر ورزی تو با ما شهرهٔ آفاق بود

یاد باد آن صحبت شبها که با نوشین لبان — بحث سر عشق و ذکر حلقهٔ عشاق بود

پیش ازاین کاین سقف سبز و طاق مینا برکشند — منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود

از دم صبح ازل تا آخر شام ابد — دوستی و مهر بر یک عهد و یک میثاق بود

سایهٔ معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد — ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود

حسن مهرویان مجلس گرچه دل می برد و دین — بحث ما در لطف طبع و خوبی اخلاق بود

بر در شاهم گدایی نکته‌ای در کار کرد — گفت بر برخوان که بنشستم خدا رزاق بود

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار — دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود

در شب قدر ار صبوحی کرده‌ام عیبم مکن — سرخوش آمد یار و جامی بر کنار طاق بود

شعر حافظ در زمان آدم اندر باغ خلد
دفتر نسرین و گل را زینت اوراق بود

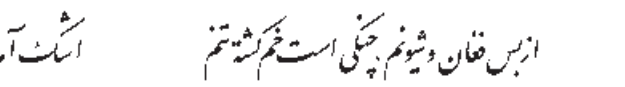
ج. اصطلاحات موسیقی در شعر و نثر فارسی

یکی دیگر از معیارهای سنجش میزان ارتباط ادبیات و موسیقی، حضور اصطلاحات موسیقی در دیوان شعرا و آثار منثور فارسی است. بررسی کیفیّت و کمیّت کاربرد این اصطلاحات، گواه آن است که شاعر یا نویسنده تا چه حد، به موسیقی می‌پرداخته و یا با آن مأنوس بوده است. قصد ما آن نیست که با ارائهٔ نمونه‌هایی از شعر و نثر، حکم به موسیقیدانی شاعر یا نویسنده خاصی نماییم بلکه هدف ما، تنها تبیین آشنایی و انس آنان با مقولهٔ موسیقی است. این دسته از شعرا یا نویسندگان، گاه عالمِ علم موسیقی بوده و گاه خود از نزدیک، دستی در آن داشته‌اند. اینک با ارائه برخی شواهد

شعری، ردپای اصطلاحات موسیقی را در دیوانهای شاعران نشان می‌دهیم :

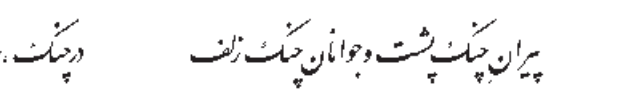
۱. چنگ (از سازهای زهی است که تارهای آن را با انگشت به جنبش درمی‌آورند و دارای یک یا چند قسم سیم‌های نامساوی است که در میان جعبهٔ طنینی و پایه قرار گرفته‌اند.)

جامی (شاعر قرن نهم) شکل چنگ را در بیت زیر ترسیم کرده است :



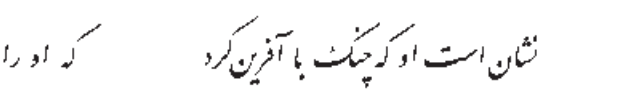
از بس فغان و شیونم چنگی است خم گشته تنم — اشک آمد و تا دامنم از بر مژه چون تارها

سوزنی سمرقندی با کاربرد کلمهٔ چنگ (سه بار در معنای اصطلاحی آن و یک بار به معنی دست) به بازی لفظی زیبایی دست زده است :



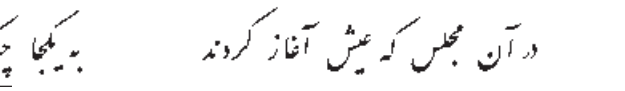
پیران چنگ پشت و جوانان چنگ زلف — در چنگ جام باده و در گوش بانگ چنگ

در ویس و رامین اثر فخرالدین اسعد گرگانی (شاعر قرن پنجم) اختراع چنگ به رامتین، موسیقی‌دان عصر خسروپرویز نسبت داده شده است :

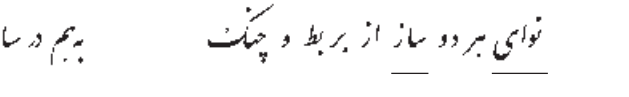


نشان است او که چنگ با آفرین کرد — که او را نام چنگ رامتین کرد

نظامی در خسرو و شیرین خود اصطلاحات «چنگ، بربط، ساز کردن، نوا و ساز» را یکجا در ابیاتی به کار بسته است :

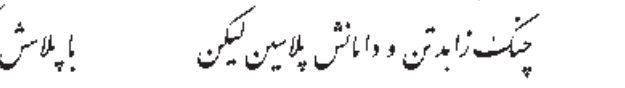


در آن مجلس که عیش آغاز کردند — به یکجا چنگ و بربط ساز کردند



نوای هر دو ساز از بربط و چنگ — به هم در ساخته چون بوی با رنگ

کمتر شاعری همچون حکیم خاقانی شروانی (شاعر قرن ۶ و ۷) توانسته است «چنگ» را در پردهٔ ابهام و اشاره و کنایه توصیف کند. مثلاً در بیت زیر، چنگ را به پلاسی که تار و پودش نمایان است تشبیه کرده است :



چنگ زاهد تن و دامانش پلاسین لیکن — با پلاسش رگ و پی سر به سر آمیخته‌اند

حافظ نیز، در دیوان خود، بارهـا و بارها کلمهٔ چنگ را به‌کار برده و تصویرهای شاعرانهٔ متنوعی با آن ساخته است :

چنگ خمیده قامت می‌خواندت به عشرت　　بشنو که پند پیران هیچت زیان ندارد

یا :

چشم به روی ساقی و گوشم به قول چنگ　　فالی به چشم و گوش درین باب می‌زدم

همچنین حافظ در «ساقی نامه»ای دلنشین، اصطلاحات متعدد موسیقی و از جمله چنگ را به‌کار بسته است :

مغنّی نوایی به کلباتک رود　　بگوی و بزن خسروانی سرود
روان بزرگان ز خود شاد کن　　ز پرویز و از باربد یاد کن
چنان برکش آواز خنیاگری　　که ناهید چنگی به رقص آوری
بری زن که صوفی به حالت رود　　به مستی وصلش حوالت رود
مغنّی دف و چنگ را ساز ده　　به آیین خوش نغمه آواز ده
مغنّی ملولم دوتایی بزن　　به یکتایی او که تایی بزن

مولوی نیز در بیتی خود را به چنگ تشبیه کرده است :

چون چنگم و از زمزمهٔ خود خبرم نیست　　اسرار همی گویم و اسرار ندارم

۲. پالیزبان (نام صوتی است از موسیقی)
منوچهری می‌گوید :

این زند بر چکمه‌ی سغدیان «پالیزبان» وان زند بر نایهای لوریان آزادوار[1]

۳. راه (در موسیقی به نغمه و آهنگ و لحن گفته می‌شود.)
حافظ می‌گوید :

مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد نقش هر نغمه که زد راه به جایی دارد

یا :

راهی بزن که آهی بر ساز آن توان زد شعری بخوان که با آن رطل گران توان زد

منوچهری دامغانی (شاعر قرن چهارم و پنجم) نیز همین اصطلاح را به زیبایی در بیتی به‌کار بسته است :

ساقی به هوش باش که غم در کمین ماست مطرب نگاه‌دار همین «ره» که می‌زنی

۴. ارغنون
سعدی می‌گوید :

دیدار دلفروزش در پایم ارغوان ریخت گفتار جانفزایش در گوشم ارغنون زد
(غزلیات)

نظامی سروده است :

سازندهٔ ارغنون این ساز از پرده چنین بر آرد آواز
(لیلی و مجنون)

---

۱ ــ آزادوار نیز یکی از اصطلاحات موسیقی است.

۵. نی

شاید به گزاف نباشد اگر بگوییم زیباترین تصویری که شاعران فارسی زبان از این اصطلاح موسیقی ساخته‌اند، متعلق به مولانا (شاعر قرن هفتم) است آنجا که در مقدمهٔ مثنوی عظیم عرفانی خود می‌سراید :

بشنو این نی چون شکایت می‌کند — از جداییها حکایت می‌کند

کز نیستان تا مرا ببریده‌اند — در نفیرم مرد و زن نالیده‌اند

سینه خواهم شرحه شرحه از فراق — تا بگویم شرح درد اشتیاق...

آتش است این بانگ نای و نیست باد — هر که این آتش ندارد نیست باد

آتش عشق است کاندر نی فتاد — جوشش عشق است کاندر می‌فتاد

نی حریف هر که از یاری برید — پرده‌هایش پرده‌های ما درید

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

نی حدیث راه پرخون می‌کند — قصه‌های عشق مجنون می‌کند...

مولانا با آشنایی کافی از کاربرد این ساز بادی، روح انسان را به نی تشبیه کرده است و می‌گوید «نی» تا زمانی که بریده نشده و آمادگی دمیدن را نیافته، نوایی ندارد «روح» انسان نیز همین‌طور است از زمانی که از اصل خود (خدا) بریده و در قالب جسم گرفتار مانده مانند نی ناله سر می‌دهد و ... .

حافظ نیز تصویر زیبایی از «نی» آفریده است :

زبانت درکش ای حافظ زمانی — حدیث بی‌زبانان بشنو از نی

کاربرد اصطلاحات موسیقی در دیوانهای شاعران به حدی زیاد است که ارائه آماری دقیق از همهٔ آنها، موضوع رساله‌ای جداگانه خواهد بود.

فصل هشتم ـ رابطهٔ ادبیات با هنرهای نمایشی

رابطهٔ ادبیات با هنرهای نمایشی

هنر نمایش را «مادرِ همهٔ هنرها» نامیده‌اند زیرا در آن، همهٔ هنرها حضور دارند و تشریک مساعی می‌کنند. شعر، موسیقی، نقاشی، حرکات موزون، معماری و... هرکدام به تنهایی یک هنر کامل به شمار می‌روند امّا هنگامی که به عرصهٔ هنر نمایش وارد می‌شوند، به عنوان یک عنصر تشکیل‌دهندهٔ این هنر انجام‌وظیفه می‌کنند.

محقّقان سابقهٔ نمایش در ایران را گاه تا زمان اشکانیان پیش برده و شواهدی بر حضور این هنر به شکل ابتدایی آن، ارائه کرده‌اند. از جمله، به تعزیه‌نامه و نمایشنامه‌ای به نام «یادگار زریران» اشاره می‌کنند که از دورهٔ اشکانی برجا مانده و خط و زبان آن پارسیک (=پهلوی ساسانی) است. داستان این نمایشنامه، بیان جنگ پادشاه ایران (گشتاسب) با پادشاه خیونان (ارجاسب) است و ماجرای کشته شدن برخی از نزدیکان گشتاسب و بسیاری از سپاه ارجاسب و در نهایت پیروزی گشتاسب را شرح می‌دهد.

از زمان ساسانیان نیز متنی دربارهٔ نمایش باقی‌مانده که در کنار رقص و آواز جای دارد و «پتواژ» نامیده می‌شود. «پَتواژگفتن» نامی است که ساسانیان به هنر نمایشی خود داده بودند و بازیگر آن «پتواژگوی» و به تعبیر امروزی «پاسخ‌گوی» خوانده می‌شد.

از قرن دوم هجری، عدّه‌ای معدود از مردان هنر و قلم، به خلق آثار تمثیلی و حماسی و مضامین مربوط به شرح دلاوری و فداکاری شهدای کربلا روی آوردند و بدنبال این حرکت، واژه‌های شبیه‌خوانی و تعزیه در ادبیات فارسی راه‌یافت. «شبیه‌خوانی»، یا به اصطلاح عامه «تعزیه‌خوانی»، عبارت از مجسم‌کردن و نمایش دادن شهادت جانسوز حضرت امام حسین (ع) و یاران آن بزرگوار یا یکی از حوادث مربوط به واقعهٔ کربلا بود. این تراژدیها[1] (غمنامه‌ها)ی مذهبی شباهت زیادی به نمایشنامه‌های

---

۱ ــ برای درک این اصطلاح به ادامهٔ همین بحث توجه شود.

دینی یا اخلاقی داشت که در قرون وسطی در اروپا نمایش داده می‌شد.

تعزیه و شبیه‌خوانی ظاهراً در ایران ریشهٔ قدیمی دارد. دیلمیان، که پادشاهان ایرانی و شیعی‌مذهب بودند، مظالم خلفا و داستان جانگداز کربلا را به صورت شبیه مجسّم می‌ساختند اما این نمایشها صامت بود و افراد نمایش با لباس مناسبِ سوار و پیاده،خودنمایی می‌کردند تا آنکه بعدها تعزیه‌خوانی همراه با شعر و آواز ــ که در واقع یک نوع «ملودرام[1]» بود ــ معمول گردید. شعر و نوشتهٔ این‌گونه شبیه‌خوانیها را شاعران و نویسندگانی چون ملاحسین کاشفی، رفیعای قزوینی، محتشم کاشانی، لطف‌الله نیشابوری، کاتبی ترشیزی، وصال شیرازی و ... می‌سروده‌اند.

برخی محققان اروپایی، تعزیه‌نامه‌های ما را با میزان تئاترنویسی سنجیده‌اند و به عنوان «ادبیات دراماتیک ایران» به اروپا معرفی کرده‌اند. تعزیه‌نامه‌های ما گرچه از نظر ادبی دارای ارزش فراوانی نیستند ولی از آنجا که تاحدی با قوانین و اصول نمایش همخوانی دارند و به خوبی معرّف آثار دراماتیک ابتدایی ما به‌شمار می‌روند می‌توان به آنها نام «اولین تراژدیهای نمایشی ایران» را اطلاق کرد.

نخستین وجه مشخصهٔ این تعزیه‌نامه‌ها، سادگی و بی‌پیرایگی در بیان و زبان است. این شعرها که اغلب به زبانی ساده و نزدیک به زبانی عامیانه دارد، عموماً در وزنهای عروضی بوده است و بحرهایی که برای آنها انتخاب شده، بحرهای کوتاه است. در متن‌های قدیمی‌تر گفت‌و گوها و همچنین روایت داستان به صورتِ قطعه‌هایی چند بیتی تنظیم شده که طول آنها متفاوت و بیشتر در قالب «مسمّط، مثنوی، مستزاد و گاه بحرطویل» فارسی است. دوره حکومت قاجار ــ خصوصاً دورهٔ سلطنت ناصرالدین‌شاه ــ (۱۳۱۳ ــ۱۲۶۴ ق) عصر رونق و شکوفایی نمایش‌های مذهبی به‌شمار می‌رود.

اینک برای نمونه خلاصهٔ داستان و قسمتی از اشعار تعزیه‌نامهٔ «امیر تیمور و والی‌شام» در زیر نقل می‌شود :

امیر تیمور به قصد خونخواهی حسین‌بن علی (ع) با سپاهیان به نجف می‌آید و سوگند یاد می‌کند تا انتقام سیدالشهدا را از مردم شام نستاند و شهر حلب را ویران نسازد آرام نگیرد. پس از ورود به کربلا و سوگند مجدّد بر سر مرقد امام حسین (ع) به طرف شام حرکت می‌کند. با ورود وی به شام، والی شام برای دفع خطر، هدایای ارزشمندی برای امیر تیمور می‌فرستد. اما امیر تیمور نه تنها آنها را نمی‌پذیرد بلکه دستور می‌دهد والی شام را به چوب بزنند و زندانی کنند. شخصیّتهای این

---

۱ ــ واژهٔ یونانی ملودرام که از دو کلمهٔ «ملو» به معنی آواز و «درام» به معنی نمایش ساخته شده، در اصطلاح به معنی نمایش توأم با آواز است.

تعزیه‌نامه عبارتند از : امیر تیمور، وزیر تیمور، درویش، والی شام، دو نفر وزیر والی شام، دختر والی :
واقعه با اشعار زیر آغاز می‌شود :

امیر تیمور:

وزیر این چه خوش منزل باصفاست — که نور زمینش به هفتم سماست
هوایش چو باغ ارم جانفزاست — فضایش چو خلد برین خوش هواست...

پس از وصف مکان و زمان، به وزیر خود دستور می‌دهد :

بگو گسترانند خوان نعم — که راحت به اقبال سلطان کنم

وزیر:

ایا خادمان سفره‌ها گسترید — نمایید نعمای حق را مزید

امیر تیمور:

نشین ای وزیر فلاطون ضمیر — غذا نوش جان کن به اذن امیر

وزیر: پس از تناول غذا و مدح شاه دوران از امیر می‌پرسد :

سبب چیست با حق مناجات تو — که حق هست ضامن به حاجات تو

امیر تیمور :

بدان ای وزیر من ای هوشمند — که این دم به اقبال وبخت بلند...
پس از فتح بغداد ام البلاد — دهم خاک ملک حلب را به باد
کنم کشور شام زیر و زبر — کزو غیر نامی نماند اثر...

این نمایشنامه که سراینده و تاریخ سرایش آن نامعلوم است در پنج تابلو تدوین یافته است :

تابلو اول : امیر تیمور در ایران

تابلو دوم : امیر تیمور در نجف اشرف

تابلو سوم : امیر تیمور در دشت کربلا

تابلو چهارم : امیر تیمور در حوالی شام

تابلو پنجم : امیر تیمور در مجلس والی شام

رابطهٔ حماسه‌های ملّی ما با نمایش

هم چنانکه در فصل انواع ادبی اشاره شد، ناقدان ادب، ادبیات را به چهار نوع اصلی تقسیم کرده‌اند. دربارهٔ سه نوع حماسی، غنایی و تعلیمی در همان فصل سخن گفتیم. اینک به شرح و توضیح درباره نوع نمایشی بویژه شعر نمایشی و رابطهٔ آن با حماسه‌های ملّی می‌پردازیم :

اشعار نمایشی، آیینهٔ تمام نمای عملیات و برخورد شخصیّتها با یکدیگر و سرنوشت آنان است. از میان چهار نوع ادبی، دو نوع **حماسی** و **نمایشی،** ارتباط بیشتری با یکدیگر دارند چرا که نوع نمایشی (چکامهٔ درامی) همچون نوع حماسی حوادث خارجی را بیان می‌کند با این تفاوت که حوادث در نوع نمایشی، حقیقی و ظاهر و روبروی ماست. احساسات و علایق، شدیدتر و مستقیم‌ترند و منظور آن است که غم و شادی تحت عنوانی طبیعی‌تر و سریعتر ایجاد گردد. چون در حماسه‌های ملّی ما، زمینه، ایده و مواد لازمِ نمایش موجود است و در آنها، اشخاص، حرکات، قیافه‌ها، گفت‌و شنودها و حوادث پشت سرهم می‌آیند و با هم در «نوشته» جلوه‌گر می‌شوند و این امکان وجود دارد که به آسانی، اشخاص از نوشته خارج گردند و در میدان عملی که برای آنان طرح شده است جان بگیرند و با همان مشخصاتی که برای حرکات، اعمال و گفتارشان ذکر شده، تجسم یافته به جلوه‌گری بپردازند. بنابراین با درنظر گرفتن شرایط زمانِ ابداع حماسه‌ها و با توجه به ابتدایی بودن هنر و به طور کلی با حکم وجود شرایط خاص خود که در گذشته آثار حماسی نیز شیوهٔ دراماتیک داشته و واجد همان خصوصیاتی بوده‌اند که امروزه در درامهای منظوم عصر خود می‌بینیم می‌توان شاهنامه و کلیهٔ حماسه‌های ملّی را جزءِ آثار نمایشی به حساب آورد. هم از این‌روست که کسانی چون کاظم‌زادهٔ ایرانشهر، نمایشنامهٔ «رستم و سهراب» را براساس شاهنامهٔ فردوسی در پنج پرده تنظیم کرده و به سال ۱۳۰۱ به چاپ رسانده است. همچنین نمایشنامه‌های دیگری از این شاهکار بزرگ حماسی در دست است که از جمله می‌توان به «رزم بیژن و هومان»، «بزم بهرام‌گور» و «منیژه و بیژن» اشاره کرد.

ــ جنبهٔ دیگر از تلفیق شعر حماسی و نمایشی را می‌توان در پرده‌خوانیها و نقالیهایی که سالها

پیش اجرا می‌شد و هنوز در برخی نواحی ایران ادامه دارد، نشان داد. در قدیم، مردم در اوقات فراغت برای گذراندن وقت و سرگرم ساختن خود یا به میدانهای عمومی می‌رفتند و در آنجا به بازیهای گوناگون سرگرم می‌شدند و یا به قهوه‌خانه رفته با شنیدن اشعار شاهنامه و یا داستانهای رموز حمزه و اسکندرنامه ــ که هر دو گونه‌ای از آثار حماسی هستند ــ وقت گذرانی می‌کردند. شاهنامه‌خوان یا نقّال که به نام «مرشد» معروف است، در حقیقت هنرپیشه‌ای زبردست است که با **سحر کلام و حرکات موزون و هم‌آهنگ** خود حضار را مسحور و شیفتهٔ خود می‌نماید. او علاوه بر علم و اطلاع از رموز کار خود که در نتیجهٔ تجربه به دست آورده، صدایی جذّاب و رسا دارد که می‌تواند در فضایی وسیع و باز مطالب خود را به تمام حاضران مجلس برساند. وجود چنین رسمی، حاکی از تلفیق آثار حماسی و نمایشی در تاریخ ادبیّات ایران است.

شک نیست که نمایش قبل از هرچیز، یک واقعه نوشته شده است و اشخاص از آن جهت از نوشته خارج می‌شوند که نمایش به‌وجود آید.

نکتهٔ دیگری که باید گفت این است که آثار نمایشی بر دو نوع است : یکی اثری که برای بازی در صحنه (تجسّم یافتن) نوشته می‌شود و دیگری نوشته‌ای است که فقط به کار قرائت می‌خورد و انسان از مزایای ادبی آن برخوردار می‌گردد. در هرحال واقعهٔ نوشته شده یا درام، خواه برای بازی در صحنه باشد و خواه برای مطالعه، داستانی است که امکان واقعیت یافتن حوادث آن در گفتار و کردار اشخاص داستان موجود باشد و بازیگران بتوانند با حرکات و جنبشهایی به مُدرِکات عقلی و حسی قهرمانانِ واقعه، شکل و معنی بخشیده، در نتیجه مظاهر مختلف حیات را به خواننده یا تماشاگر القا کنند.

در متون ادب فارسی از گذشته و امروز، کم نیستند آثاری که استعدادِ به صحنه درآمدن و تجسّم یافتن را به خوبی دارند. فهرستی از اسامی نمایشنامه‌هایی که اخیراً براساس آثار ادبی گذشته نوشته شده گواه این مدّعاست :«الههٔ مصر» براساس یوسف و زلیخای منسوب به فردوسی، از علی‌اصغر گرمسیری ۱۳۱۴/ «پیرچنگی» برگرفته از حکایات مثنوی از حسینعلی ملّاح، و نیز از محسن‌خسروی/ «چنگ رودکی» تابلو موسیقایی در دو تابلو، اثر حسینعلی ملّاح، ۱۳۳۱/ «رزم بیژن و هومان»، «بزم بهرام‌گور» و «منیژه و بیژن» برگرفته از شاهنامهٔ فردوسی، اثر احمد بهارمست /«رستم سهراب» براساس شاهنامهٔ فردوسی از فرهنگ ارجمند و نیز از محمدقلی مقدسی / «عتاب شیرین» براساس داستان خسرو و شیرین نظامی، از علی‌جلالی / «کاوهٔ آهنگر» براساس شاهنامهٔ فردوسی، از ابوالقاسم لاهوتی و بسیاری دیگر که ذکر همهٔ آنها ممکن نیست.

ــ در شاهنامهٔ فردوسی، داستانهایی وجود دارد که به خودی خود نوعی نمایشنامه به‌حساب

می‌آیند. این‌گونه نمایشنامه‌ها که سابقه‌ای طولانی در یونان باستان داشته «تراژدی» نامیده می‌شوند. «تراژدی» که امروزه آن را «غمنامه یا سوگنامه» نیز می‌خوانند، نمایشنامه‌ای است که از خوشبختی‌ها و بدبختیهای بشر حکایت می‌کند و شخصیّت‌های آن هرچند نجیب زاده و از طبقهٔ بالای اجتماع هستند و از مقام و قدرت برخوردارند اما این خصوصیت‌ها نمی‌تواند مانعی در برابر سرنوشت بدی باشد که در انتظار آنهاست. بنابراین در هر تراژدی معمولاً عامل ناگزیری وجود دارد، یعنی شخصیت تراژدی با همهٔ برتریهایی که دارد قادر به جلوگیری از مصیبتی که او را به نابودی می‌کشاند نیست. از جملهٔ نمایشنامه‌های تراژیک (غم‌آلود) شاهنامه می‌توان به داستان رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، داستان سیاوش، داستان فرود و ... اشاره کرد. اینک خلاصه و بخشهای پایانی داستان نمایشی سوگ سیاوش را می‌آوریم :

سیاوش فرزند کاوس‌شاه، شاه‌خیره‌سرکیانی است که پس از تولد، رستم او را به زابل برده و راه و رسم پهلوانی، فرهیختگی و رزم و بزم بدو می‌آموزد. پس از بازگشت، سودابه همسر کاوس‌شاه (نامادری سیاوش) به او دل می‌بندد و چون سیاوش پاکدامن و باعفت تن به گناه نمی‌سپارد، از سوی سودابه متهم به خیانت می‌شود. سیاوش برای اثبات بی‌گناهی خود باید از آتش بگذرد و می‌گذرد و از این آزمایش سربلند بیرون می‌آید. پس از چندی به منظور دور ماندن از وسوسه‌های سودابه و خیره‌سریهای کاوس‌شاه، داوطلب جنگ با افراسیاب تورانی می‌شود و به توران زمین می‌رود. افراسیاب به قصد صلح، گروگانهایی را به نزد او می‌فرستد و سیاوش صلح را می‌پذیرد. از دیگر سو کاوس‌شاه، از سیاوش می‌خواهد که گروگانها را بکشد و با افراسیاب مقابله کند. اما سیاوش به حکم انسانیت نمی‌پذیرد و به توران زمین پناهنده می‌شود. افراسیاب او را گرامی می‌دارد سیاوش در آنجا با جریره دختر پیران ویسه (وزیر خردمند افراسیاب) و فرنگیس دختر افراسیاب ازدواج می‌کند. از جریره «فرود» و از فرنگیس «کیخسرو» زاده می‌شود. سیاوش در توران‌زمین، دو شهر گنگ دژ و سیاوشگرد را بنا می‌نهد. پس از مدتی، به تحریک گرسیوز میانهٔ او و افراسیاب به تیرگی می‌گراید و سرانجام خون او در غربت و بی‌گناهی به دست «گروی زره» ریخته می‌شود. سپاهیان افراسیاب سر سیاوش را نظیر سرِ حضرت یحیی در تشت می‌برند و چون آن را برزمین می‌ریزند از آن، گیاهی به نام «سیاوشان یا خون سیاوشان» می‌روید. [مردم مناطق مختلف ایران تا مدتها سالمرگ سیاوش را به عزاداری می‌پرداختند و برای او مویه می‌کردند. هنوز هم در جنوب ایران آیینی به نام سوگ سیاوش یا سووشون برپا می‌شود.]

نگه کرد کرسیوز اندر گروی — گروی ستکر بپیچید روی
بیامد چو پیش سیاوش رسید — جوانمردی و شرم شد ناپدید
بزد دست و آن موی شه را گرفت — بخواری کشیدش به روی ،ای شگفت
سیاوش بنالید با کردگار — که ای برتر از جای و از روزگار
یکی شاخ پیدا کن از تخم من — چو خورشید تابنده بر انجمن
که خواهد از این دشمنان کین من — کند تازه در کشور آیین من
جهان سر به سر زیر پای آورد — هنرهای مردم به جای آورد
همی شد پس پشت او پیلسم — دو دیده پر از خون دل پر ز غم
سیاوش بدو گفت بدرود باش — زمین تا رو تو جاودان پود باش
درودی ز من سوی پیران رسان — بگویش که کیتی دگر شد به سان
به پیران نه زین گونه بودم امید — همه بند او بار شد من چو بید
مرا گفته بود او که با صد هزار — زره دار و بر گستوانور سوار
چو بر گردت روز ،یار توأم — به گاه چرا مرغزار توأم
کنون پیش کرسیوز ایدر دوان — پیاده چنین خوار و تیره روان
نبینم همی یار با من کسی — که بخروشد او زار بر من بسی
چو از شهر و از لشکر اندر گذشت — کشانش ببردند بر پهن دشت

گرسیوز
افراسیاب
گردی زره
سیاوش

ز کرسیوز آن خنجر آبگون — کروی زره بستد از بهر خون
پیاده همی برد مویش کشان — چو آمد بدان جایگاه نشان
که آن روز افکنده بودند تیر — سیاوش و کرسیوز شیرگیر
چو پیش نشانه فراز آمد اوی — کروی زره آن بد نژشت خوی
بیفکند پیل ژیان را به خاک — نه شرم آمدش زان پسندیده باک
یکی طشت بنهاد زرین کروی — بپیچید چون کوسفندانش روی
جدا کرد از سرو سیمین سرش — همی رفت در طشت خون از برش
به جایی که فرموده بد طشت خون — کروی زره برد و کردش نگون
کیاهی بر آمد همانگه ز خون — بدانجا که آن طشت شد سرنگون
کیا را دوهم من کنونت نشان — که خوانی همی خون اسیاوشان
چو از سرو بن دور گشت آفتاب — سر شهریار اندر آمد به خواب
یکی باد با تیره گرد سیاه — بیامد سیه کرد خورشید و ماه
کسی یکدگر را ندیدند روی — گرفتند نفرین همه بر کروی
چو از شاه شد تخت شاهی تهی — مه خورشید بادا مه سرو سهی...

با همهٔ توضیحاتی که دربارهٔ هنر نمایش در ایران و رابطهٔ این هنر با ادبیات بیان شد، ادبیات نمایشی ما در قیاس با ادبیات نمایشی کشورهایی چون یونان، رونق چندانی ندارد. با این همه، چنانچه از برخی شرایط شعر نمایشی صرف‌نظر کنیم و هر نوع شعری را که تصویرگر حادثه‌ای باشد از مقولهٔ

شعر نمایشی بدانیم، در آن صورت بسیاری از داستانهای عاشقانه و حتی غیرعاشقانهٔ ادبیات ما (مانند داستانهای نظامی گنجوی در خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و ...، داستانهای مثنوی مولوی و ...) می‌توانند در مقولهٔ شعر نمایشی قرار گیرند و هم‌چنانکه اشاره شد، بسیاری از داستانهای شاهنامه از نمونه‌های عالی تراژدی به حساب آید.

در اواسط عصر مشروطه، کوشش میرزادهٔ عشقی در «سه تابلوی مریم» و نمایشنامهٔ «کفن سیاه» از اولین اقداماتی به‌شمار می‌رود که شعر فارسی را به حدود تجربه‌های بیان نمایشی نزدیک کرده است و پس از او کوششهای نیمایوشیج چه در شعر «افسانه» و چه در شعر «مرغ آمین» قدمهایی در این راه بوده است. شاید توفیق‌آمیزترین کوششها برای دست یافتن به گونه‌ای از شعر نمایشی، کوششهای مهدی اخوان ثالث (م . امید) باشد در شعرهایی از نوع «کتیبه، شهر سنگستان، مرد و مرکب» که بیشترین خصایص شعر نمایشی را دارد.

نیمایوشیج شاعر نوپرداز معاصر، در مقدمه‌ای که بر شعر نمایشی خود «افسانه» نوشته می‌گوید : «همانطور که سایر اقسام شعر، هرکدام اسمی دارند، من هم می‌توانم ساختمان «افسانهٔ» خود را نمایش اسم گذاشته و جز این هم بدانم که شایستهٔ اسم دیگری نبود. زیرا که به طور اساسی این ساختمانی است که با آن به خوبی می‌توان تئاتر ساخت. می‌توان اشخاص یک داستان را آزادانه به صحبت درآورد.»

همهٔ شعر نمایشیِ «افسانه» که گفتگوی «عاشق و افسانه» است به جهت طولانی بودن قابل درج نیست از این‌رو، بندهای آغازین آن را می‌آوریم تا زمینه‌ای باشد برای آشنایی خوانندگان با شعر نمایشی امروز :

در شب تیره . دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده
در دره‌ی سرد و خلوت نشسته
همچو ساقی‌ی کیابی فسرده
می‌کند داستانی غم‌آور
درمیان بس آشفته مانده

قصه‌ی دانه‌اش بست و دامی

وز همه گفته ناگفته مانده

از دلی رفته دارد پیامی

داستان از خیالی پریشان:

ای دل من، دل من، دل من!

بینوا، مضطرا، قابل من!

با همه خوبی و قدر و دعوی

از تو آخر چه شد حاصل من

جز سرشکی به رخساره‌ی غم؟

آخر ای بینوا دل چه دیدی

که ره رستگاری بریدی؟

مرغ هرزه درایی که بر هر

شاخی و شاخساری پریدی

تا بماندی زبون و فتاده؟

می توانستی ای دل، رسیدن

گر نخوردی فریب زمانه

آنچه دیدی، ز خود دیدی و بس

بر دمی یک ره و یک بهانه

تا تو.. ای مست! با من ستیزی

تا به سرمستی و نخسباری

با فسانه کنی دوستاری

عالمی دایم از وی گریزد

با تو او را بود سازگاری

مبتلایی نیابد به از تو..

افسانه: «مبتلایی که مانند وی او

کس درین راه لغزان ندیده

آه! دیری است کاین قصه گویند:

از بر شاخه مرغی پریده

مانده برجای از او آشیانه

لیک این آشیانها سراسر

برکف بادها اندر آیند

رهروان اندر این راه بستند

کاندرین غم به غم می سرایند

او یکی نیز از رهروان بود

بر در این خرابه مغاره

وین بلند آسمان و ستاره

سالها با هم افسرده بودید

وز حوادث به دل پاره پاره

او ترا بوسه می زد تو او را.»

عاشق: «سالها با هم افسرده بودیم

سالها همچو ما ماندگانی

لیک موجی که آشفته می رفت

بودش از تو به لب داستانی

می زدت لب، در آن موج لغزنده.»

افسانه: «من بر آن موج آشفته دیدم

یکه تازی سراسیمه.»

عاشق: «اما

من سوی گلعذاری رسیدم

در بمش گیسوان چون مغا

همچنان کرد با دی مشوش . »

افسانه : « من در این لحظه از راه پنهان

نقش می‌بستم از او بر آبی »

عاشق : « آه ! من بوسه می دادم از دور

بر رخ او به خوابی - چه خوابی ! »

با چه تصویرهای فسونگر !

ای فسانه ، فسانه ، فسانه !

ای خدنگت ترا من نشانه

ای علاج دل ، ای داروی درد

همره گریه های شبانه !

با من سوخته در چه کاری ؟...

به نقل از مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج

گذشته از مطالبی که پیرامون ارتباط ادبیات فارسی با هنر نمایش مطرح شد نکته‌ای دیگر ناگفته ماند و آن اینکه، بر اثر شکوفایی هنرهای نمایشی در ایران، نمایشنامه‌ها و فیلم‌نامه‌هایی در چند دههٔ اخیر تدوین شده است که صبغهٔ ادبی آنها بسیار قوی است از این گروه می‌توان به آثار اکبر رادی، بهرام بیضایی، علی حاتمی و ... اشاره کرد. اینک بخشی از فیلمنامهٔ «سلام بر خورشید» را درج و توجه شما را به جنبه‌های ادبی و زیبایی‌های هنری آن جلب می‌کنیم :

سفالگری مهربان، شب

«خورشید کاسه می‌سازد و مهربان نقش او بر کوزه می‌زند. هر دو گویی در لباس اِحرامند. از

هر سوراخ ریز و درشت نوری غریب به کارگاه می‌تابد و فضایی سراسر وهم‌انگیز فراهم می‌آورد.

مهربان: هوا مسیح نفس است و حرم در پیش است و حرامی در پس. اگر برویم بُرده‌ایم، وگر بخسبیم، مرده! من این را به رؤیا دیده‌ام.

خورشید: (می‌خسبد) این همه رؤیا که در بیداری می‌بینم بر من سنگین است. اکنون جز خواب، خیالی ندارم. پای من رهوار نیست.

مهربان نیز بر کوزه‌ای، چنان چون نقش خویش می‌خسبد.

درمی‌زنند.

مهربان: (از خواب می‌پرد.) کیست؟

داروغه: ما در پی یک بی‌بی جادوگر آمده‌ایم. (باز هم در را می‌کوبد.) در را بشکنید!

خورشید از خواب گران سر برمی‌دارد. درِ دکان شکسته می‌شود و داروغه و پیرمرد وارد می‌شوند.

پیرمرد:(خورشید را نشان می‌دهد.) مگر رنگش، خود اوست. در روز روشن، چون شب سیاه بود ؛ در شب سیاه، چون روز سپید است. مراقب باشید به جادو نگریزد.

داروغه: این همان شاهد بازاری است که سردار از سرای سکوت به پیاله‌فروشی برد و تا پای جان تحقیر کرد، که هزار فتح دیگر غرور نبخشد.

چنان است که خورشید این همه را هنوز به خواب می‌بیند می‌کوشد بیدار شود.

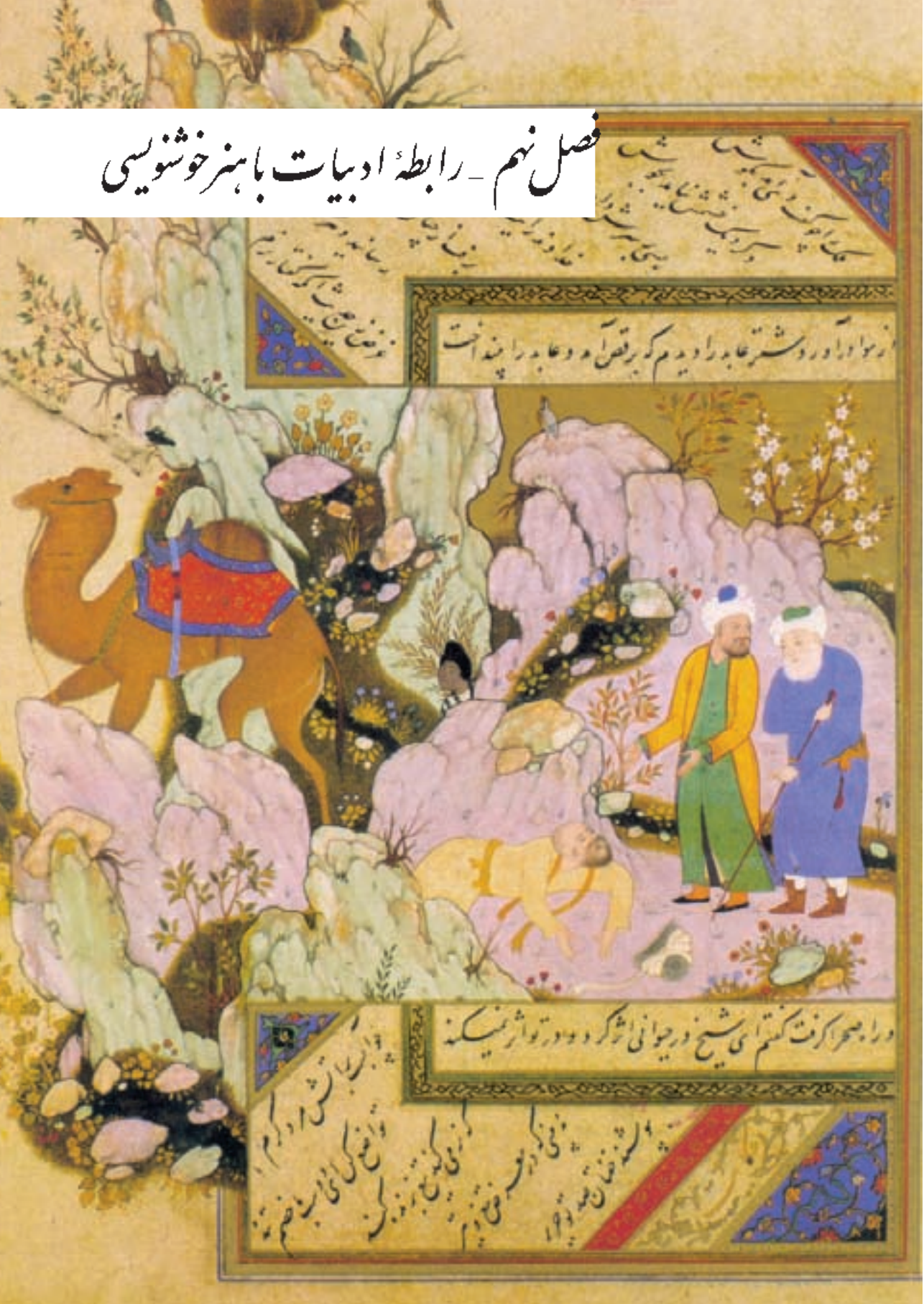
داروغه: (رو به پیرمرد) روزگار، شام سیاهت سپید کرد : (سکه‌ای پیش پای او می‌اندازد.) بیا این شام آخر را طوری به سرکن تا فردا شود. (به شحنه‌گان) آنها را ببندید و ببرید.

شحنه مردان از کمین به در جسته، دست خورشید و مهربان یکایکان بر کتف می‌بندند و از دکان می‌برند.

مهربان: (رو به پیرمرد) این دکان به رسم یادگار از من تو را باشد، تنها اسم آن به خط خوش‌تعویض کن بگو بر دکان نام «یهودا» نویسند.»

(سلام بر خورشید ــ ۶۳ــ۶۲)

فصل نهم ـ رابطهٔ ادبیات با هنر خوشنویسی



رابطهٔ ادبیات با هنر خوشنویسی

جای بحث نیست که خوشنویسی و ادبیات، هر دو به عنوان هنر، محصولاتی را به جامعه عرضه می‌کنند که پدیده‌های هنری نام دارند. این پدیده‌های هنری از خاستگاه واحد و منطق یکسان سرچشمه می‌گیرند و اگر اختلافی هست در تجلیّات بیرونی این دو هنر نهفته است یکی که ادبیات است در قالب الفاظ (به شکل شعر و نثر) خودنمایی می‌کند و آن دیگری که خوشنویسی است به صورت خطوط متنوع و متعدد ظاهر می‌شود. با این همه، هر دو، از احساس و عاطفهٔ هنرمند سرچشمه می‌گیرند و به همین دلیل، با احساس و عاطفه مخاطب، قابل درک و دریافت هستند. پس عامل احساس و عاطفه، مهمترین عنصر و وجه اشتراک ادبیات و خوشنویسی در عرصهٔ بیان نظری مسأله است. ادبیات و خوشنویسی، به عنوان هنر، از منطق خشک و کلیشه‌ای و ریاضی‌وار پیروی نمی‌کنند. ادبیات از عواطف و اندیشه‌های متعدد و مختلف سرچشمه می‌گیرد و با سبکی که خاص هر نویسنده یا شاعر است عرضه می‌شود پس نمی‌تواند از منطق استدلالی و کلیشه‌ای پیروی کند. همچنین است خوشنویسی که اگر هنر شناخته می‌شود و اندیشه و احساسی با خود دارد طبیعی است که در چارچوبهای خشک نگنجد. از همین‌روست که می‌بینیم هنرمندان (در حوزهٔ ادبیات و خوشنویسی) هر محصولی را که به بازار فرهنگ و هنر عرضه می‌کنند نسبت به محصول قبلی آنها تفاوتها دارد. تفاوتی که به نحوهٔ اندیشیدن، چگونگی احساس و شکل و سبک کار آنها مربوط است. نکته دیگر اینکه، یک عامل دیگر مشترک مؤثّر در این دو هنر وجود دارد و آن «تخیّل» هنرمندانه است. این هنرمندان به اندیشه و احساس خود رنگی از تخیّل می‌زنند و این «تخیّل» باعث زیبایی، چشم‌نوازی و گیرایی اثر می‌گردد. ظهور مکتبهای مختلف رمانتیسم، سوررئالیسم، سمبولیسم و ... در حوزهٔ ادبیات و نیز ظهور مکتبهای متعدد در حوزهٔ خط و خوشنویسی دقیقاً به میزان و چگونگی بهره‌گیری این هنرمندان

صفحه‌ای از گلستان سعدی ـ مرد عابد و شتر

از تخیّل در ایجاد آثار هنری مربوط است. همچنین خطوطی چون ثلث، نسخ، نستعلیق، رقاع، شکسته و ... همگی جلوه‌هایی از تخیّل آفرینندهٔ آنها را به نمایش می‌گذارند.

تا این‌جا از وجه اشتراک این دو هنر، به لحاظ تئوری صحبت کردیم. اینک برآنیم تا جلوه‌های مشترک ادبیات و خوشنویسی را در طول تاریخ به اختصار، نشان دهیم.

همهٔ هنرمندان خوشنویس بر این عقیده اتفاق‌نظر دارند که یک قطعهٔ خوب و یک مُرقَّع ماندنی، از مجموعِ «خطّ زیبا» و «معنی پربار» حاصل می‌شود (یعنی همان لفظ و معنایی که در ادبیات موردنظر است) «خطّ زیبا» را خوشنویسان به اثر خویش می‌بخشند و «معنی پربار» را از شاعران و نویسندگان به وام می‌گیرند. آنچه در خط مهم است و اساس کار خوشنویسی به حساب آمده است «مضمون و محتوا»ی آثار می‌باشد. خط، هرقدر هم زیبا و چشم‌نواز باشد همین که از لطف معنی و عمق اندیشه برکنار بماند بینندهٔ عمیق را به خود جلب نخواهد کرد و اگر هم جلب نظر کند، بی‌شک کوتاه و سطحی خواهد بود. از این‌رو، «خوشنویس پیش از آنکه قلم را به قصد خوشنویسی به دست گیرد، متنی زیبا و دلنشین را می‌جوید.» و هر خوشنویس بسته به سلیقه و علاقهٔ شخصی برای یافتن متون مورد نظر، به سراغ آثار و منابع ادبی می‌رود. اهم موضوعاتی که نظر خوشنویسان را به خود جلب کرده حکمت، اخلاق، عرفان، عشق، حماسه و ... بوده است. خوشنویسان برای یافتن مضامین موردنظر خود، و برای آنکه بتوانند به ترکیبی عالی از لفظ و معنا دست یابند و لباسی از خط زیبا بر آنها بپوشانند، به سراغ آثار ادبی طراز اوّل رفته‌اند ؛ آثار شاعران و نویسندگانی چون فردوسی، نظامی، عطار، سنایی، خیّام ، مولوی، سعدی، حافظ، خواجوی کرمانی و ... . مضامین حماسی و انسانی را از شاهکار حماسی فارسی «شاهنامهٔ فردوسی» اخذ کرده‌اند. در پرداختن به موضوع عرفان، اشعار و عبارات خود را از آثار سنایی، عطار، عین‌القضاة همدانی، خواجه عبدالله انصاری، مولوی و حافظ گلچین نموده‌اند. در مقولهٔ حکمت و اخلاق از کلیله و دمنه، مخزن‌الاسرار نظامی، رباعیّات خیام، گلستان و بوستان سعدی، حافظ و ... شاهد آورده‌اند. بنابراین موضوعات و مباحثی که نظر خوشنویسان را به خود جلب کرده، همان موضوعاتی است که پیشتر از آن، موردنظر شاعران و نویسندگان تیزبین قرار گرفته است. این امر، نکته‌ای را آشکار می‌سازد و آن اینکه، حوزهٔ عملکرد این دو مقولهٔ هنری (ادبیات و خوشنویسی) یکی ، و آن توجّه به عواطف، احساسات و اندیشه‌های انسانی، الهی و آرمانیِ بشر است.

هنرمندان این دو رشتهٔ هنری، پیشتر از هر قصد و غرضی، ابتدا به ندای دل خویش پاسخ می‌گویند. چنانکه ملاحظه می‌شود با همهٔ گسترشی که در صنعت چاپ و نشر رخ داده و فن‌آوری رایانه‌ای نرم‌افزارهایی را در اختیار ما قرار داده که به ظاهر جایگزین کار خطاطی شده است با این همه

هرگز نتوانسته است در مقام هنر خوشنویسی، اعلام موجودیت کند چرا که چنین آثاری در نهایت حالت کلیشه به خود می‌گیرند و از روح انسانی و احساسی بشری بی‌بهره می‌مانند. از این‌رو، هنوز کسانی هستند که خوشنویسی را نه به عنوان یک شغل که به عنوان هنر پیگیری می‌کنند.

با ورود دین اسلام به سرزمین پهناور ایران، بنا به دلایل اعتقادی، برخی از رشته‌های هنری نظیر پیکرتراشی و مجسمه‌سازی، رقص و موسیقی و ... رونق پیشین خود را از دست دادند و در برابر آن، هنرهای دیگری چون فلزکاری، کتیبه‌سازی، خوشنویسی و کتاب آرایی و ... رواج گرفت. خوشنویسان، که اینک موقعیت را مناسب می‌یافتند تمام ذوق و استعداد هنری خود را به خدمت اعتقادات و اندیشه‌های انسانی درآوردند و دست به کتابت کلام خدا و پس از آن، متون و آثاری که پیوندی عمیق با معارف الهی و انسانی داشت زدند. در این میان، پس از کلام خدا (قرآن مجید)، متون ادب فارسی (شعر و نثر) بیشترین جاذبه را برای هنرمندان خوشنویس فراهم ساخت و توجه اینان را به خود جلب کرد. این کاتبان با قلم سحرآمیز خود، دست به کار تهیّه نسخه‌های خطّی از روی آثار ادبی شدند. و با همین اقدام خود، نه‌تنها بر زیبایی و چشم‌نوازی این متون افزودند و جنبهٔ هنری آنها را کاملتر کردند بلکه بسیاری از این آثار را از خطر نابودی حفظ کردند و در گنجینه‌های شخصی و کتابخانه‌ها و موزه‌های بزرگ ایران و جهان جای دادند. این نسخه‌ها که با گذشت قرنها، هم‌اکنون در گوشه و کنار دنیا به عنوان گوهری ارزشمند حفظ و نگهداری می‌شوند و حکایت از پیوندِ عمیق ادبیات و خوشنویسی دارند، از سویی میزان خدمتی را که هنر خوشنویسی به ادبیات فارسی کرده نشان می‌دهند و از سوی دیگر، از میزان ارزش و اعتباری که خوشنویسی از قِبَل پرداختن به این آثار کسب کرده، سخن می‌گویند.

گفتنی است که توجّه به هنر خوشنویسی در همهٔ دوره‌های تاریخ ایران، یکسان نبوده است. این رشته از هنر نیز تحت تأثیر شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی اعصار مختلف، اوج و فرودی داشته است. برای مثال، توجّه پادشاهان گورکانی در قرنهای نهم و دهم، باعث شد که خوشنویسی و کتابت متون در این عهد، به اوج خود برسد. از این‌رو، بیشترین نسخه‌های خطّی متون ادب فارسی را از این دوره به یادگار داریم.

مروری بر فهرست نسخه‌های خطّی دیوانهای شاعران بزرگ فارسی و متون ادبی منثور که در هر کتابخانه‌ای موجود است، کمیّت و کیفیّت توجه هنرمندان خوشنویس را به ادبیات فارسی نشان می‌دهد. در این بخش، تعدادی از آنها را به عنوان نمونه برمی‌شماریم.

ــ نسخهٔ شاهنامهٔ فردوسی به کتابتِ شاه‌محمّد مشهدی (اواخر قرن دهم هجری)

ــ نسخهٔ خطی کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی، به کتابتِ سلطان محمّد نور (نیمهٔ اوّل قرن دهم هجری)

دیوان حافظ ـ رقم: علی محمّد شیرازی

تذهیب : محمّد طریقتی

ــ نسخهٔ خطی خمسهٔ نظامی گنجوی و خمسهٔ امیرخسرو دهلوی به قلم باباشاه اصفهانی (اواخر قرن دهم هجری)

ــ نسخهٔ خطی مناجات نامهٔ خواجه‌عبدالله انصاری به کتابتِ سلطانعلی مشهدی (اوایل قرن دهم هجری)

ــ نسخهٔ خطی گلستان و بوستان سعدی، به کتابتِ میرحسین حسینی مشهور به میرکلنگی (اواخر قرن دهم هجری)

ــ نسخهٔ خطی کامل شش دفتر مثنوی مولانا جلال‌الدین بلخی با قلم نستعلیق و کتابت اظهر تبریزی (اوایل قرن نهم هجری)

ــ نسخهٔ خطی دیوان حافظ به کتابتِ میرحسین حسینی مشهور به میرکلنگی (اواخر قرن دهم هجری)

میزان توجه خوشنویسان به آثار برجستهٔ ادب فارسی به حدی است که گاه از متنی واحد، نسخه‌های متعددی به کتابت افراد مختلف فراهم گردیده است. در حقیقت، این متون زمینهٔ مناسبی برای طبع آزمایی خوشنویسان فراهم ساخته است.

تعداد نسخه‌های خطّی موجود، به قدری زیاد است که گاه شمارش نسخه‌های خطّی یک اثر ادبی دشوار می‌نماید. امروزه در همهٔ کتابخانه‌های بزرگ و معتبر، مکانی برای حفظ و نگهداری نسخه‌های خطّی وجود دارد و با نهایت دقت از آنها مراقبت به عمل می‌آید. همچنین برای سهولت دست‌یابی پژوهشگران و محققان، کتابهای راهنمای نسخه‌های خطّی یا «فهرست نسخه‌های خطّی» تهیه و تدوین شده است و نیز، برای جلوگیری از نابودی این نسخه‌ها و سهولت دسترسی بدانها، میکروفیلمهایی از آنها فراهم شده که نسخه‌هایی از آنها در اختیار محقّقان قرار می‌گیرد.

تصویر صفحه ۱۷۰ که نمونه‌ای از نسخه‌های خطّی را به نمایش گذاشته است جلوه‌هایی از درهم تنیدگی و تلفیق دو هنر ادبیات و خوشنویسی را نشان می‌دهد :

امروزه نیز کم نیستند کسانی که با خطوط دلنشین خود، برخی آثار ادبی را به شکلی نفیس کتابت می‌کنند.

نکتهٔ دیگری که دربارهٔ رابطهٔ این دو رشتهٔ هنری می‌توان گفت اینکه در تاریخ این هنرها به اشخاصی برمی‌خوریم که هم به زیور هنر شاعری و نویسندگی آراسته بوده‌اند و هم دستی در خوشنویسی داشته‌اند. تعداد این نویسندگان و شاعران خوشنویس و یا خوشنویسان شاعر و نویسنده اندک نیست. هنوز در گنجینه‌ها می‌توان نسخه‌هایی از آثار ادبی را یافت که به دست توانای صاحبِ اثر نوشته شده است و نیز در تاریخ هنر خوشنویسی، می‌توان افرادی را نام برد که از ذوق شاعری و قریحه نویسندگی

بهره‌مند بوده‌اند :

شیخ ابراهیم پسر شیخ عبدالله زاهد گیلانی از خوشنویسانی بوده که شعر فارسی و ترکی خوب می‌سروده است و دیوان شعرش که قریب سه هزار بیت دارد مدوّن است و یک نسخهٔ مزیّنِ مصوّر ممتاز از آن در کتابخانهٔ سلطنتی موجود می‌باشد.

ابوالقاسم شیرازی متخلص به «فرهنگ» نیز از خوشنویسان شاعرپیشه است.

نورالدین عبدالرحمان جامی شاعر قرن نهم نیز از خوشنویسانی است که شعرش رتبهٔ ممتازی در بین شعرای فارسی‌زبان کسب کرده است.

میرزاجلال‌حکیم از کاتبان خوشنویسی است که غزلیات عاشقانهٔ او حالی دارد.

خوشنویسی چون **سام‌میرزاصفوی**، هم نستعلیق خوش می‌نوشت و هم شعر می‌گفت.

بایسنقرمیرزا فرزند شاهرخ میرزا گورکانی (فوت ۸۳۶) نیز جامع فضایل و کمالات گوناگون بوده است. وی که در خطوط متداول عصر خویش خاصه خطّ ثلث یگانهٔ زمان بوده در شعر و شاعری نیز دست داشته است.

میرزاعبدالوهاب «نشاط اصفهانی» نیز در زمرهٔ خوشنویسانی است که در شاعری توانا بوده است و دردربار فتحعلی شاه تقرب و منزلتی کامل داشت. شعر او، از میان اقرانش برتری دارد.

البته ذکر این نکته خالی از لطف نیست که مرتبهٔ شاعری برخی از اینان بسیار نازل است با این همه شاعران زبردستی مثل عبدالرحمان جامی، نشاط اصفهانی و ... در بین آنها یافت می‌شود.

جلوهٔ دیگر ارتباط ادبیات و خوشنویسی را در «کتاب‌آرایی» می‌توان نشان داد. نقاشانی که خوشنویس هم بوده‌اند و یا خوشنویسانی که بر فنون نقاشی نیز تسلط داشته‌اند، آثار ادبی را جلوه‌گاه تلفیق هنرهای خود قرار داده و با ترکیب نقاشی و خوشنویسی دست به آرایش و تزیین این آثار زده‌اند. از این‌رو می‌بینیم داستانهایی از شاهنامهٔ فردوسی، حکایات کلیله و دمنه، داستانهای خسرو و شیرین، هفت پیکر و لیلی‌و مجنون نظامی، حکایات گلستان و بوستان سعدی و بسیاری آثار دیگر، دستمایهٔ کار این هنرمندان قرار گرفته است. در این آثار نیز ما می‌توانیم تلفیق سه هنر ادبیات، خوشنویسی و نقاشی را یکجا مشاهده کنیم. اینک نمونه‌هایی از این آثار :

سیاه مشق و رقعه‌نویسی، دو جلوهٔ دیگر از رابطه ادبیات و خوشنویسی است. بسیار بوده و هستند خوشنویسانی که با ابیات و عبارات شاعرانهٔ پربار، مشق می‌کنند. این سیاه‌مشقها که مرتبهٔ نخست تمرین و ممارستی در خوشنویسی به شمار می‌رود به لحاظ زیبایی و هنرنمایی نیز جالب و چشم‌نوازند. همچنین رقعه‌نویسیهای هنرمندان که با خطوط متنوّع و دلنشین نوشته می‌شود همگی الهام گرفته از ادبیات هستند. بسیاری از رباعیّات خیام، مولانا و عطار، دوبیتیهای باباطاهر و ابن‌یمین،

قطعات و تمثیلات کوتاه مثنوی، بوستان سعدی، پروین اعتصامی و شاعرانی از این دست، زمینه‌ساز چنین هنرنمایی‌هایی است. اینک قطعاتی از سیاه‌مشق‌ها و مرقّعهای هنرمندان خوشنویس دیروز و امروز :

جلیل رسولی
سیاه مشق نستعلیق

حاصل سخن و کلام آخر اینکه، پیشینیان ما همیشه به ادبیات فارسی، به چشم «هنرِ مادر» نگریسته و پروانه‌وار بر گردش حلقه زده و از پرتو افشانیهای آن راه خود را یافته‌اند. پس می‌توان گفت هنرهایی چون خوشنویسی، کتاب‌آرایی، تذهیب و ... موجودیت خود را مدیون ادبیات هستند و درونمایه و بخش عمده‌ای از شکل بیرونی خود را از آن دریافت می‌کنند. بر این سخن، می‌توان این دلیل را اقامه کرد که چنانچه خیل کثیر آثار هنری و ادبی را از دایرهٔ این هنرها، خارج کنیم، بی‌شک چیزی که بتوان اعتماد و توجّه بسیار کرد، باقی نخواهد ماند.

فهرست منابع

ادبیات چیست؟ ژان پل سارتر، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، کتاب زمان، چاپ اوّل

ادبیات چیست؟ جان بورجس ویلسون، ترجمهٔ پرویز پویان

ادبیات نمایشی در ایران، جمشید ملک‌پور (جلد اوّل)، انتشارات توس، چاپ اوّل، ۱۳۶۳

آرایه‌های ادبی، روح‌الله هادی، انتشارات شرکت چاپ و نشر ایران (کتاب درسی)، ۱۳۷۴

از این اوستا، مهدی اخوان ثالث، انتشارات مروارید، چاپ ششم، ۱۳۶۲

اسرارالتوحید، محمّدبن منوّر، تصحیح و تعلیق محمّدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه، چاپ سوم، ۱۳۷۱

انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، حسین رزمجو، انتشارات آستان قدس رضوی، چاپ اوّل، ۱۳۷۰

آیین نگارش، احمد سمیعی، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ چهارم، ۱۳۷۰

آیدا در آینه، الف. بامداد، انتشارات نیل،سال ۱۳۴۳

آیینه‌ای برای صداها، (مجموعه اشعار)، محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات سخن، چاپ اوّل، ۱۳۷۶

بدیع، سیروس شمیسا، انتشارات فردوس، چاپ اوّل، ۱۳۷۰

بنیاد نمایش در ایران، ابوالقاسم جنتی عطایی، انتشارات صفی‌علیشاه، چاپ سوم، ۱۳۵۶

بوستان سعدی، به تصحیح و تعلیق غلامحسین یوسفی، انتشارات خوارزمی، چاپ دوم، ۱۳۶۳

خوش‌نویسان (احوال و آثار)، مهدی بیانی، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اوّل، ۱۳۴۵

ترجمهٔ زخم، احمد عزیزی، انتشارات روزنه، چاپ دوم، ۱۳۷۵

در قلمرو آموزش زبان و ادب فارسی (مجموعه مقالات) به کوشش حسن‌ذوالفقاری، اداره کل چاپ و توزیع کتابهای درسی، چاپ اوّل، ۱۳۷۶

دیوان پروین اعتصامی، به کوشش منوچهر مظفریان، انتشارات علمی، چاپ دوم، ۱۳۶۲

دیوان حافظ، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، انتشارات زوّار،

دیوان منوچهری دامغانی، به تصحیح و تعلیق محمد دبیرسیاقی، انتشارات زوّار، چاپ دوم، ۱۳۴۱

سیاه‌مشق، هـ. ا. سایه، انتشارات توس، چاپ اوّل، ۱۳۶۴

شاعر آیینه‌ها (بررسی سبک هندی و شعر بیدل)، شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه، چاپ

اوّل، ۱۳۶۶
شاهنامهٔ فردوسی، به تصحیح ژول‌مول، با مقدمهٔ محمدامین ریاحی، انتشارات سخن، چاپ اوّل، ۱۳۶۷
صورخیال در شعر فارسی، محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه، چاپ سوم، ۱۳۶۶
غزلیات شمس، مولانا جلال‌الدین، به تصحیح و تعلیق محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات کتابهای جیبی، چاپ پنجم، ۱۳۶۳
فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی، محمد جعفر یاحقی، انتشارات سروش، چاپ دوم، ۱۳۷۵
فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیما داد، انتشارات مروارید، چاپ دوم، ۱۳۷۵
کلیات سعدی، به اهتمام محمد علی فروغی، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم، ۱۳۶۸
کلیات دیوان شمس، به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، نشر راد، چاپ اوّل، ۱۳۷۵
کلیله و دمنه، نصرالله منشی، به تصحیح و تعلیق مجتبی مینوی، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ ششم، ۱۳۶۱
گلستان سعدی، به تصحیح و تعلیق غلامحسین یوسفی، انتشارات خوارزمی، چاپ چهارم، ۱۳۷۴
مبانی فلسفهٔ هنر، آن شپرد، ترجمهٔ علی رامین، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اوّل، ۱۳۷۵
مثنوی مولوی، به تصحیح رینولد الن نیکلسون،
مجله رشد ادب فارسی، (مقالهٔ انواع ادبی در شعر فارسی)، آموزش و پرورش، شماره‌های ۳۲ و ۳۳
مجموعه کامل اشعار نیمایوشیج، تدوین سیروس طاهباز، انتشارات نگاه، چاپ چهارم، ۱۳۷۵
مفلس کیمیافروش، محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات سخن، چاپ اوّل، ۱۳۷۲
موسیقی شعر، محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه، چاپ دوم، ۱۳۶۸
نظریهٔ ادبیات، رنه‌ولک و آوستن وارن، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اوّل، ۱۳۷۳
واژه‌نامهٔ هنر شاعری، میمنت میرصادقی، کتاب مهناز، چاپ اوّل، ۱۳۷۳
هشت کتاب، سهراب سپهری، کتابخانهٔ طهوری، چاپ دوازدهم، ۱۳۷۲
همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، م. م. اشرفی، ترجمهٔ ر. پاکباز، چاپ اوّل، ۱۳۶۷
هنر چیست؟ لئون تولستوی، ترجمهٔ کاوهٔ دهگان مؤسسه انتشارات امیرکبیر، چاپ دهم، ۱۳۷۶