جزوهٔ متون درس ادبیات فارسی ۳

(کد درس : ۳۱)

این جزوه امانی است
مخصوص جامعهٔ بهائی است

صفحه	مورد اصلاح	صورت اصلاح شده
۹۹	توضیحات بند دوم: (اشاره به برگهای زرد و سرخ چنار که شبیه شعلهٔ آتش است)	جملهٔ داخل پرانتز حذف شود
۱۰۱	بند نوزدهم: ... مشتری = یکی از بزرگترین سیارات منظومهٔ شمسی	مشتری = بزرگترین سیارهٔ منظومهٔ شمسی
۱۰۴	بیت دهم : عَدَن	عَدْن
۱۰۷	بیت ششم : بَهیٰ	بَهیّ
۱۱۰	بیت ششم: دریغ ربیع نخست	در این ربیع نخست
۱۱۰	در پایان شعر: (۱۳۴۰ هجری قمری)	(مصراع آخر به حساب ابجد ۱۳۴۰ هجری قمری است)
۱۱۱	بیت هفتم: ... من و راه و رسم قلندری	... من و رسم و راه قلندری
۱۱۱	توضیحات : ۱ ـ جذبه‌های شوق تو با زنجیرهای غم و بلا (بر من) لگام زد.	۱ ـ جذبه‌های شوق تو با زنجیرهای غم و بلا بر همهٔ عاشقان شکسته‌دل که در راه عشق جان می دهند، لگام زد.
۱۱۲	بیت آخر: معراج احمد گوی او	معراج احمد کوی او
۱۱۵	بیت بیست و ششم: دست فضا	دست قضا
۱۱۶	توضیحات ۱۵ ـ سور: جشن ـ مهمانی	سوری = گل سوری خیری = گل خیری
۱۱۸	سطر پنجم: همچون	همچو
۱۲۱	توضیحات : ۶ ـ کسانی که سخنشان سحر است ...	کسانی که در سخنوری سحر می کنند، قصهٔ خط (یا موی پشت لب) و روی دوست را همچون معجزه‌ای که معجزهٔ ید بیضا را نسخ می کند، در هر بزمی بردند و نقل کردند.
۱۴۳	سطر چهاردهم: خچوف	چخوف

فهرست مطالب جزوه

عنوان	صحه
۱ ـ استعاره (۱)	۵
۲ ـ استعاره (۲)	۱۲
۳ ـ روش ابهام	۱۷
۴ ـ مقاله: تمرکز معانی	۳۳
۵ ـ قالبهای نو و معاصر	۳۴
۶ ـ قافیه در شعرفارسی	۴۲
۷ ـ تأثیر وزن و موسیقی در شعر	۴۷
۸ ـ انقلاب مشروطیت و تأثیر آن در شعر و ادب فارسی	۵۱
۹ ـ شعرای دوره معاصر (از بهار تا امروز)	۶۲
۱۰ ـ منتخباتی از اشعار شعرای معاصر	۹۵
۱۱ ـ منتخباتی از آثار شعرای بهائی	۱۲۳
۱۲ ـ بازنویسی و بازآفرینی	۱۲۸
۱۳ ـ عناصر زیبانویسی ۱	۱۳۵
۱۴ ـ عناصر زیبانویسی ۲	۱۴۰
۱۵ ـ کلّیّات داستان نویسی	۱۴۸
۱۶ ـ نمونهٔ داستان نویسی (عمر دوباره)	۱۵۳
۱۷ ـ نمونهٔ توصیف یک واقعه (احقاق حقّ یک بچّه)	۱۵۷
۱۸ ـ انواع ادبی: حماسه	۱۶۰
ادب غنایی	۱۶۴
ادبیّات تعلیمی	۱۶۶
۱۹ ـ سبک شناسی:	۱۶۶
فصل اول: تعاریف سبک	۱۷۷
فصل دوم: مفاهیم سبک	۱۸۸
فصل سوم: روش بررسی سبک شناختی	۲۰۲
۲۰ ـ مقاله: نثر فارسی در دوران اخیر	

استعاره (۱)

استعاره در لغت به معنی عاریت‌گرفتن و به عاریت خواستن است. امّا در اصطلاح اهل فن، استعمال لفظی است در غیر معنای اصلی آن به عبارت دیگر استعاره، تشبیهی است که یکی از دو طرف آن (مُشبّه یا مشبّهٌ‌به) محذوف باشد.

چو پر بگسترد عقاب آهنین شکار اوست شهر و روستای او (ملک الشّعراء بهار)

همان طور که ملاحظه می کنید کلمهٔ "عقاب" در این شعر در معنای اصلی خود که یک نوع پرنده باشد، به‌کار نرفته است بلکه منظور از "عقاب (آهنین)" در اینجا "هواپیما" است و نیز گفتیم که هرگاه یکی از دو طرف تشبیه (مشبّه یا مشبّهٌ‌به)، حذف گردند، استعاره پدید می آید. در مثال مذکور مُشبّه محذوف است:

مشبّه: هواپیما ← محذوف

مشبّهٌ‌به: عقاب

امّا آنچه ما را هدایت می کند تا دریابیم که مقصود شاعر از کلمهٔ "عقاب"، معنی ظاهری آن (یک نوع پرنده) نیست، صفت "آهنین" است زیرا عقاب به معنی پرندهٔ جاندار، از جنس آهن نمی تواند باشد. همچنین حال و هوای کلّ بیت نیز در رسیدن به این نتیجه بی تأثیر نیست.

ای نسیم سحری بندگی من برسان که فراموش مکن وقت دعای سحرم (حافظ)

در اینجا "نسیم سحری" به صورت "پیک"، پیش‌چشم شاعر آمده و قرینه‌ای که ما را به این معنیِ مَجازی هدایت می کند، جملهٔ "بندگی من برسان" است. در این مثال برعکسِ مثالِ قبلی "مشبّهٌ‌به" محذوف است:

مشبّه: نسیم سحری

مشبّهٌ‌به: پیک (پیغام رسان) ← محذوف

قرینه

واضح است که استعاره در جمله به‌کار می رود و محتاج به قرینه است وگرنه استعاره بودن واژه معلوم نمی شود، مثلاً اگر کسی بگوید: "شیری را دیدم" و مرادِ او "فردی شجاع" باشد، شنونده مقصود او را درنخواهد یافت زیرا هر واژه‌ای بنا به قاعده در معنی اصلی و معروفش درک می شود، پس باید قرینهٔ صارفه‌ای بیاورد و مثلاً بگوید: "شیری شمشیرزن را دیدم."

قرینهٔ صارفه یعنی قرینه‌ای که خواننده را از معنی اصلی واژه منصرف می کند. قرینه ممکن است یکی از صفات مشبّه یا مشبّهٌ‌به باشد. در مثال بالا، صفت "شمشیرزن" ما را از معنی اصلی واژهٔ "شیر" منصرف می کند و نشان می دهد که منظور گوینده

" فردی شجاع " است .

انواع قرینه

قرینه به طور کلّی تقسیم می شود به قرینهٔ لفظی و قرینهٔ معنوی

①- قرینهٔ لفظی آن است که در کلام گوینده، لفظی یا به‌طور کلی اشاره‌ای همراه معنای غیرحقیقی (مجازی) بیاید که مانع از ارادهٔ معنی حقیقی و زبانی کلمه باشد. مانند صفت " شمشیرزن" در مثال بالا. واضح است که قرینهٔ لفظی را به انواع گوناگون می توان در سخن ذکر کرد. مثلاً با آوردن صفت ، فعل ، مضافٌ الیه ، متمّم، قید و خلاصه هرگونه اشارهٔ لفظی دیگر که ما را متوجّه معنای مجازی لفظ کند.

②- قرینهٔ معنوی آن است که حال و وضع موجود در هنگام سخن گفتن باعث می شود که شنونده معنی مَجازی کلمه را درنظربگیرد. مثلا اگر همان جملهٔ " شیری را دیدم" را شما از زبان کسی بشنوید که می دانید او در شهر و یا جای دیگری زندگی می کند که در آن شهر و مکان " شیر" وجود ندارد، این خود قرینه‌ای است که شما از معنی حقیقی کلمه به معنی مجازی آن منتقل شوید. ضمنا قرینهٔ معنوی حتماً لازم نیست با اوضاع و احوال بیرون از کلام مرتبط باشد، گاهی فضای معنوی شعر یا داستانی که می خوانیم، خود می تواند به منزلهٔ قرینه‌ای باشد که ما را به معنیهای مجازی بعضی کلمات و یا اشاره‌ها راهنمائی می کند.

اجزای استعاره

از آنجا که استعاره از دل تشبیه بیرون می آید، همچون تشبیه، چهار جزء دارد :

۱ - مُستَعارٌ لَه (که‌همان مُشبّه‌درتشبیه‌است) ۲ - مُستَعارٌمِنه (که‌همان مُشبّهٌبه‌درتشبیه‌است)
۳ - جامِع (که‌همان وَجه‌شَبَه در تشبیه‌است) ۴ - مُستَعار (لفظِ استعاره است)

مُستَعارٌلَه (=مُشَبَّه) به معنی عاریت‌آورده شده برای او، همان مشبّه است که به چیزی تشبیه می شود. در مثال مذکور (شیری را دیدم)، " انسان" یعنی شخص مورد نظرِ گوینده که او را در شجاعت به شیر تشبیه کرده است، مستعارٌله (مشبّه) می باشد.

مُستَعارٌمِنه (= مُشَبَّهٌبِه) به معنی عاریت‌گرفته شده از او، همان است که چیزی را به آن تشبیه کرده‌ایم. در مثال " شیری را دیدم" کلمهٔ " شیر" مستعارٌمنه است (فرد شجاعی به شیر تشبیه شده است .)

جامِع (= وَجهِ شَبَه) به معنی گردآورنده، پیوند تخیلی و هنری در میانهٔ دو طرف استعاره است . مثل " شجاعت و دلیری" در مثال مذکور که شخص مورد نظر (مشبّه/

مستعارٌلَه) را به شیر (مشبّهٌبه / مستعارٌمنه) پیوند می دهد و صفت مشترکی است بین آن دو.

مُستَعار: به معنی به‌عاریت‌گرفته شده، واژه‌ای است که در معنای استعاری وغیرحقیقی خود به‌کار رفته است. در مثال مذکور کلمهٔ " شیر" مستعار است. توضیح اینکه، مستعار و مستعارٌمنه عملاً یکی هستند ولی مستعار فقط به ظاهرِ لفظِ استعاره اطلاق می شود یعنی به حروف فاقد معنی، اما مستعارٌمنه همان لفظ، بعد از حملِ معنی بر آن است.

اقسام استعاره

استعاره را از نظر ذکر مستعارٌلَه و مستعارٌمنه به دو قسم تقسیم کرده‌اند: استعارهٔ مُصَرَّحه و مَکنیّه.

۱ ـ استعارهٔ مُصَرَّحه: همان طور که قبلاً اشاره کردیم، استعاره تشبیهی است که یکی از دو طرف آن (مشبّه یا مشبّهٌبه) محذوف باشد. حال اگر مشبّه یا مستعارٌلَه محذوف شود، استعاره، مصرّحه است. به بیان دیگر استعارهٔ مصرّحه تشبیهی است که از آن فقط مشبّهٌبه به‌جا مانده باشد. مانند " شیر" که استعاره از " فرد شجاع" است. یعنی مشبّهٌبه (مستعارٌمنه) در جمله ذکر می شود حال آنکه منظور گوینده یا نویسنده، مشبّه (مستعارٌلَه) است.

مستعارٌلَه (مشبّه): فرد شجاع ← محذوف

مستعارٌمنه (مشبّهٌبه): شیر

۲ ـ استعارهٔ مَکنیّه: برعکس استعارهٔ مصرّحه است یعنی مشبّهٌبه یا مستعارٌمنه حذف شده است. به بیان دیگر استعارهٔ مَکنیّه تشبیهی است که از آن فقط مشبّه، به‌جا مانده باشد. مانند وقتی که می گوییم: " این بلا را دستِ روزگار بر سرِ ما آورد." در اینجا " روزگار" به انسان تشبیه شده و قرینه‌ای که ما را به این معنی هدایت می کند، کلمهٔ " دست" است زیرا در عالم واقع، " روزگار" دست ندارد.

مستعارٌلَه (مشبّه): روزگار قرینه: دست (روزگار دست ندارد)

مستعارٌمنه (مشبّهٌبه): انسان ← محذوف

محذوف ~~مستعارٌلَه (مشبّه)~~ به مستعارٌمنه (مشبّهٌبه) استعارهٔ مصرحه	محذوف ~~مستعارٌمنه (مشبّهٌبه)~~ به مستعارٌلَه (مشبّه) استعارهٔ مکنیه

نمونهٔ استعاره در آثار مبارکه

استعارهٔ مصرّحه:

۱ – " ای پسر روح، وقتی آید که بلبل قدس معنوی، از بیان اسرار معانی ممنوع شود." (کلمات مبارکهٔ مکنونه)

مستعارٌله: مظهر امر ← محذوف قرینه: قدس معنوی/ ممنوعیّت از بیان اسرار معانی

مستعارٌمنه: بلبل

۲ – " چراغ یزدان روشن است . آن را به بادهای نافرمانی خاموش ننمایید." (ادعیه حضرت محبوب ص ۳۰۹)

مستعارٌله: امرالله ← محذوف قرینه: یزدان

مستعارٌمنه: چراغ

۳ – " ... دیگری مانند ولید عنید به درندگی اغنام الهی پرداخت ." (مکاتیب ۸ ، ص ۳۳۴)

مستعارٌله: احبّاء ، مؤمنین ← محذوف قرینه: الهی

مستعارٌمنه: اغنام

استعارهٔ مکنیّه:

۱ – " قلم به ناله مشغول است. ..." (ادعیهٔ حضرت محبوب ص ۲۲۲)

مستعارله: قلم قرینه: ناله کردن

مستعارمنه: موجود جاندار (مثلاً انسان) ← محذوف

۲ – " خامهٔ عبدالبهاء از بامداد تا به حال در رکوع و سجود"

(مائدهٔ آسمانی جلد ۵ – ص ۳۴)

مستعارٌله: خامه قرینه: در رکوع و سجود بودن

مستعارٌمنه: انسان ← محذوف

۳ – "... عشق در هر آنی عالمی بسوزد" (آثار قلم اعلی ج ۳، ص ۱۰۱)

مستعارٌله: عشق قرینه: عالمی بسوزد (سوزاندن)

مستعارٌمنه: آتش ، نار ← محذوف

تذکّر: در بعضی موارد دیده شده است که صفات حقیقی حق یا مظهر امر یا دیگر هیاکل مقدّسه را چون " محبوب ابهیٰ"، " دلبر ابهیٰ"، " مقصود عالمیان" و " دوست حقیقی" استعاره به‌حساب می‌آورند امّا این کلمات در معنای حقیقی خود به‌کار رفته‌اند و هیچ رابطهٔ تشبیهی بین آنها و مظهر امر یا هیاکل مقدسه وجود ندارد لذا نمی‌توان آنها را استعاره دانست . حتّی کنایه دانستن آنها نیز خطاست زیرا چنانچه در دروس آتی مطالعه خواهید کرد، بین لفظ و معنای مورد نظر رابطهٔ التزام وجود نداردو مثلاً مظهر امر حقیقتاً " دوست حقیقی" ماست .

استعاره (۲)

اضافهٔ استعاری

اگر استعارهٔ مَکنیّهٔ در ساخت اضافه، درسخن آورده شود، اضافهٔ استعاری است. به‌طور مثال استعارهٔ مکنیّهٔ " مرگ، چنگال خود را گشود" را می توان به این صورت بیان کرد: " چنگال مرگ (مضاف و مضافٌ الیه) گشوده شد" در این ترکیب، ویژگی یا اندام مشبّهٌ‌بِهِ محذوف، به مشبّه اضافه شده است:

قرینه (ویژگی یا اندام مشبّه‌به)	مستعارٌمنه (مشبّه‌به)	مستعارٌله (مشبّه)
چنگال	حیوان درّنده	مرگ
مضاف	محذوف	مضافٌ الیه

با اندکی تأمّل می توانیم چنین فرمولی را برای اضافهٔ استعاری بنویسیم:

ویژگی یا اندام مستعارٌمنه (مشبّه‌به) + مستعارٌله (مشبّه) = اضافهٔ استعاری

چنگال + مرگ = چنگال مرگ

توجّه: در اضافهٔ استعاری، استعاره همیشه در مضافٌ الیه است و مضاف، حکمِ قرینه‌را دارد.

اکنون مثالهای بیشتری را بررسی می کنیم:

۱ ـ راه سعادت بسیار دور است.

مستعارٌله	قرینه	ویژگی یا اندامِ مشبّه‌به	مستعارٌمنه (مشبّه‌به)	مستعارٌله (مشبّه)
سعادت	راه			
مستعارٌمنه: خانه ← محذوف		راه	خانه	سعادت

سعادت که امری عقلی است نمی تواند " راه" داشته باشد بنا بر این نتیجه‌می گیریم که سعادت به خانه یا محلّ دیگری تشبیه شده و " راه" که از ویژگیهای مشبّهٌ‌بِهِ‌محذوف است، به عنوان قرینه، ذکر شده است.

۲ ـ امواج محبّت پی در پی به ساحل، درّ و گهر می ریزد.

اضافهٔ استعاری: امواج(بحر) محبّت — قرینه: امواج (که از ویژگیهای بحر است)

مستعارٌله: محبّت — مستعارٌمنه: بحر ← محذوف

۳ ـ دست طبیعت در فصل بهار، شکوفه‌های زیبا بر شاخه‌های درختان ترسیم می کند.

اضافهٔ استعاری: دست طبیعت — قرینه: دست (که از اندام انسان است)

مستعارٌله: طبیعت

مستعارٌمنه: انسان (که دست دارد و می تواند نقّاشی کند) ← محذوف

اضافهٔ تشبیهی و تفاوت آن با اضافهٔ استعاری

هنگامی که " مشبّهٌ‌به به مشبّه " یا " مشبّه به مشبّهٌ‌به " اضافه شود ، یعنی یکی مضاف و دیگری مضافٌ‌الیه قرار گیرد ، اضافهٔ تشبیهی شکل می گیرد. به مثالهای زیر توجه کنید:

۱ ـ گیسوی کمند یار ، صبر از کفم ربوده است .

گیسوی کمند ⟵ گیسو: مضاف ⟵ مشبّه ، کمند: مضافٌ‌الیه ⟵ مشبّه‌به

مضاف	مضافٌ‌الیه
گیسوی (مشبّه)	کمند (مشبّه‌به)

۲ ـ مرغ دل هوس پرواز دارد. (که برعکس مثال بالاست یعنی مضاف مشبّهٌ‌به و مضافٌ‌الیه مشبّه است)

مرغ دل ⟵ مرغ : مضاف ⟵ مشبّه‌به ، دل : مضافٌ‌الیه ⟵ مشبّه

مضاف	مضافٌ‌الیه
مرغ (مشبّه‌به)	دل (مشبّه)

● و امّا تفاوت آن با اضافهٔ استعاری آن است که در اضافهٔ استعاری مضاف به مضافٌ‌الیه و یا بالعکس تشبیه نشده است بلکه در اضافهٔ استعاری، مشبّهٌ‌به محذوف است .

طریقهٔ تشخیص به کمک یکی از ادات تشبیه ، می توان از اضافهٔ تشبیهی یک جملهٔ اسنادی تشکیل داد. امّا اضافهٔ استعاری این طور نیست . اکنون مثالهایی را که برای اضافهٔ تشبیهی آوردیم ، از این لحاظ بررسی می کنیم .

① ـ گیسوی کمند یار ، صبر از کفم ربوده است . ⟵

گیسوی (یار) مانند کمند است .
مشبّه مشبّهٌ‌به

② ـ مرغ دل، هوس پرواز دارد. ⟵ دل مانند مرغ است .
مشبّه مشبّهٌ‌به

اما مثالهای اضافهٔ استعاری را نمی توان به این صورت درآورد:

① ـ چنگال مرگ ⟵ مرگ مانند چنگال است ؟

" مرگ " را مانند حیوان درّنده‌ای درنظر می گیریم که " چنگال " دارد.

② ـ دست روزگار ⟵ روزگار مانند دست است ؟

" روزگار " را مانند " انسان " درنظر می گیریم که " دست " دارد.

● توجّه: گاه اضافه‌ای را می توان به هر دو صورت ، تعبیر نمود به‌طوری که هر دو وجه به یک اندازه منطقی و زیبا باشند. مثلاً در بیان " سایهٔ موهبت حضرت بهاءالله بر سر" ، اضافهٔ " سایهٔ موهبت " را می توان به دو صورت درنظرگرفت:

۲ ـ اضافهٔ تشبیهی ـ مشبّه: موهبتِ (حضرت بهاء اللّه)، مشبّهٌبه: سایه
۲ ـ اضافهٔ استعاری ـ مستعارٌله: موهبت (حضرت بهاء الله)، مستعارٌمنه: درخت (شجر)، قرینه: سایه

اضافهٔ اقترانی و تفاوت آن با اضافهٔ تشبیهی و استعاری

اضافهٔ اقترانی عبارت است از نزدیکی در معنی و نسبت میان مضاف و مضافٌ‌الیه. در اضافهٔ اقترانی مضاف به مضافٌ‌الیه تعلّق ندارد بلکه مضافٌ‌الیه معنی همراهی و مَعیّت با مضاف را می رساند. مانند هنگامی که می گوییم: "دوستم، دست نیاز به طرف من دراز کرده است." در اینجا دست به نیاز تشبیه نشده است بلکه دست به نشانهٔ نیاز به طرف من دراز شده است. یعنی دستی که همراه با نیاز است. همچنین نمی توانیم بگوییم "دست نیاز" اضافهٔ استعاری (استعارهٔ مکنیّه) است زیرا لازمهٔ چنین تصدیقی آن است که ادّعا کنیم: نیاز به انسانی تشبیه شده که دست دارد و دوستم دست او (آن انسان را که مستعارٌمنه محذوف است) را به طرف من دراز کرده است.

روشن و واضح است که چنین تعبیر خنده‌داری، جمله را از معنی اصلی خود خارج می سازد زیرا در حقیقت، دستی که به طرف من دراز شده "دست دوست من" است نه اینکه او دست کس دیگری را به طرف من کشیده باشد.

در مثالهای زیر به رابطهٔ همراهی و مَعیّت بین مضاف و مضافٌ‌الیه توجّه کنید:

ـ مادر دست نوازش بر سر فرزند خود کشید.

نوازش به دست تشبیه نشده است ⟸ پس اضافه تشبیهی نیست.

نوازش به انسانی که دست دارد و دست او را مادر بر سر فرزندش کشیده باشد، تشبیه نشده بلکه این دست خودِ مادر است که برای نوازش بر سر فرزند کشیده شده ⟸ پس اضافهٔ استعاری نیست.

ـ در نماز سر تعظیم به درگاه خداوند فرود می آوریم.
ـ برادرم به زبان ملامت با من سخن گفت.

تفاوت و طریقهٔ تشخیص اضافهٔ اقترانی از استعاری

تفاوت این دو اضافه از چند جهت آشکار است:

① ـ در اضافهٔ اقترانی، مضاف، واقعاً وجود دارد، در حالی که در اضافهٔ استعاری، مضاف تنها یک تصوّر است. هنگامی که می گوییم: "او دست دوستی به من داد"، دست، یک عضو واقعی است. امّا در "چنگال مرگ" چنگال، یک عضو حسّی واقعی نیست.

(۲)ـ در اضافهٔ اقترانی، کار اصلی برعهدهٔ مضاف است برخلاف استعاری که کار اصلی را عملاً مضافٌ‌الیه انجام می دهد. اگر بگوییم: " دست اجل، او را با خود بـــرد"، در حقیقت، اجل او را با خود برده است، نه دست که یک تصور محض است. پـــس اضافه استعاری است. امّا هنگامی که می گوییم: " دست دوستی به من داد "، درحقیقت نیز " دست " به من داده شده تا دوستی ابراز شود. با توجّه به مطالب فـــوق در اضافهٔ اقترانی اگر مضافٌ‌الیه را برداریم، جمله معنی کامل خود را دارد. امّـا در اضافهٔ استعاری اگر مضاف را برداریم معنی جمله به حال خود باقی می مانـد. به نمونه‌های زیر توجّه کنید:

اضافهٔ اقترانی ❮ پای ثباتش بلغزید ⟵ می توانیم بگوییم: پایش بلغزیـــد
(مضافٌ‌الیه حذف شده)

اضافهٔ استعاری ❮ کسی از چنگ اجل رهایی نمی یابد ⟵ می توانیم بگوییم: کسی از اجل رهایی نمی یابد (مضاف حذف شده)

(۳)ـ در اضافهٔ اقترانی، عمل مضاف برای نشان دادن مضافٌ‌الیه است. دستی که بـــه عنوان محبّت به‌سوی کسی دراز می شود، دست ارادت یا دست دوستی است زیرا زمانـــی که دست خود را برای مصافحه به سوی کسی دراز می کنیم، منظورمان نشان دادن دوستی است. به همین دلیل، اگر کلمات " به‌قصد "، " به‌همراه "، " برای "، " به‌خاطر "، " به‌نشانهٔ " و " برای نشان دادن " را میان مضاف و مضافٌ‌الیه، بگذاریم و مفهوم جمله درست دربیاید، اضافهٔ اقترانی است:

ـ سرِ تعظیم فرود آورد ═ سر را به قصد تعظیم فرود آورد.

ـ انگشت حیرت به دندان گرفت ═ انگشت را برای نشان دادن حیرت، به دنـــدان گرفت.

ـ به چشم حقارت در من نگاه کرد ═ به چشمی که نشانهٔ حقارت بود به من نگاه کرد.

(۴)ـ همان طور که قبلا نیز اشاره شد در اضافهٔ استعاری نوعی تشبیه به‌کار رفتـــه است (که مشبّهٌ‌به محذوف است) اما در اضافهٔ اقترانی هیچ تشبیهی وجود ندارد.

*تذکّر ۱ : اضافهٔ اقترانی در حوزهٔ علم بیان مطرح نمی شود و در دستور زبـــان و زبانشناسی کاربرد دارد. ولی به دلیل همگونی با اضافهٔ استعاری، درکنار اضافه‌های هنری دیگر ارائه شد.

*تذکّر ۲ : برای تشخیص صحیح اضافه، دوباره به مبحث اضافه‌ها در دستور زبان و نیـز موصوف و صفت مراجعه و انواع آنها را مطالعه کنید تا به عنوان مثـــال موصوف و صفت را با اضافهٔ تشبیهی و اضافه‌های تخصیصی را با اضافهٔ استعاری اشتباه نکنید.

*تذکر ۳ : درست است که در برخی موارد اضافه‌ها را بیرون از جمله و مستقلاً بررسی می کنند ولی صحیح تر آن است که در بارهٔ هیچ اضافه‌ای بدون آنکه آن را در جمله‌ای ببینیم، قضاوت نکنیم زیرا در بسیاری از موارد یک اضافه می تواند در جمله‌های مختلف معانی مختلف داشته باشد و به صور گوناگون تعبیر شود. به عنوان مثال به اضافه‌های زیر توجه کنید:

قدِ سرو: قدِ سروش دل ما برد به بستان خیال ← تشبیهی (قد مانند سرو)
قدِ سرو این باغ از دیگر سروها بلندتر است ← تخصیصی (درازی سرو)

دستِ ارادت: هرمز دست ارادت بر سینه نهاد ← اقترانی (دست به نشانهٔ ارادت ...)
من دست ارادت را فشردم ← استعاری (ارادت مانند انسانی است که من دستش را فشردم.)

در جملهٔ " هرمز دست ارادت بر سینه نهاد " دست از آنِ ارادت نیست بلکه از آنِ هرمز است و تنها بیانگر این نکته می باشد که هرمز به نشانهٔ ارادت ، دست خود را بر سینه نهاده است . امّا در جملهٔ " من دست ارادت را فشردم "، دست از آنِ ارادت می باشد که به انسان، تشبیه شده است .

شخصیّت بخشی در استعارهٔ مَکنیّه (صنعت تشخیص)

یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال در شعر یا نثر، تصرّفی است که ذهن شاعر یا نویسنده در اشیاء و عناصر بی جان طبیعت می کند و از رهگذر نیروی تخیّل خویش، بدانها حرکت و جنبش می بخشد و در نتیجه هنگامی که از دریچهٔ چشم او به طبیعت و اشیاء می نگریم، همه چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است . شخصیت بخشی، بخشیدن خصایص انسانی است ، به چیزی که انسان نیست .

به عبارت ساده‌تر، به استعارهٔ مَکنیّه‌ای که مستعارمنهِ آن انسان باشد " شخصیت بخشی " گویند.

شب ایستاده است ،
خیره نگاه او
بر چارچوب پنجرهٔ من " سهراب سپهری"

مستعارٌله : شب مستعارٌمنه : انسان ← محذوف

قرینه : ایستادن و خیره نگاه کردن

به " شب " شخصیت انسانی داده شده است که می تواند بایستد و به چهارچوب پنجره خیره شود. همچنین مثال شمارهٔ ۳ در بحث " اضافهٔ استعاری " (دست طبیعت)، مثالِ استعارهٔ مکنیّه (دست روزگار) و مثال شمارهٔ ۲ استعارهٔ مکنیّه در آثار

مبارکه (خامهٔ عبدالبهاء ...) ، همگی نمونه های صنعت تشخیص می باشند .

جاندار نمایی

جاندارنمایی نیز همانند شخصیت بخشی در استعارهٔ مکنیّه به وقوع می پیوندد، با این تفاوت که در اینجا مستعارٌمنه (مشبّهٌبه) محذوف ، حیوان (جانداری غیر از انسان) است .

مانند اینکه می گوییم: " زمام اختیار از کفم خارج شد."

مستعارٌله : اختیار مستعارٌمنه : اسب ← محذوف قرینه : زمام

همچنین در جملهٔ " مرگ ، چنگال خویش را گشود " که تفصیل آن در بحث اضافهٔ استعاری آمد. (مراجعه کنید)

تناسی تشبیه

در بلاغت فارسی و ذیل موضوع تشبیه ، شیوه ای مورد بحث قرار گرفته که به آن " تناسی تشبیه " گویند و چنین است که چون گوینده یا نویسنده ای تشبیهی صورت دهد ، ادامهٔ مطلب را جوری ترتیب دهد که گویی اصلاً مُشبّهی وجود ندارد و همه مشبّهٌبه است و اصلاً تشبیهی صورت نگرفته و آنچه از صفت و فعل و قید می آورد همه متناسب با مشبّهٌبه است . مثلا در " ای طیر آشیان محبّت اللّه "، محبّت اللّه به آشیان تشبیه شده و مخاطب بیان به تناسب مشبّهٌبه و گویی که اصلا مُشبّهی وجود ندارد، "طیر" خطاب شده است . یا در این بیان مبارک که می فرمایند: " باید هر دم مانند نهنگ دریای احدیت خروش برآورد." به تناسب تشبیه " دریای احدیت "، کلمهٔ "نهنگ" را آورده اند ـ که خود مشبّهٌبهِ تشبیهی دیگر است ـ و به تناسب " نهنگ " فعل " خروش برآورد" را به جای افعال مترادف دیگر آورده اند. همین حالت در استعاره نیز مصداق دارد. یعنی در بعضی موارد هنگامی که استعاره ای صورت می گیرد، بقیهٔ اجزای جمله نیز به تناسب مستعارٌمنه (مشبّهٌبه) آورده می شوند. مثلاً در بیان " ... اشعهٔ امر الهی که از دو ظهور مقدس متتابع ، در عهد اعلی و عهد ابهی ... ساطع گشت ... " " اشعهٔ امر الهی" استعارهٔ مَکنیّه است . مستعارٌله : امر الهی، مستعارٌمنه : خورشید و فعل " ساطع گشت " به تناسب این استعاره آمده است .

هدف از طرح این بحث آن است که اکثراً این کلمات متناسب با تشبیه یا استعاره را ، استعاره به حساب می آورند. در صورتی که با توجّه به آنچه تا حال در کتب بیانی نوشته شده ، این موارد نمی توانند استعاره محسوب گردند. امّا در این درس ما استعاره دانستن بعضی از این موارد را جایز می شمریم زیرا هدف اصلی ما درک آثار مبارکه است و در برخی موارد ، استعاره گرفتنِ تناسی تشبیه، ما را در درک بیشتر

مطلب یاری می کند.

حال ببینیم در چه مواقعی می توان تناسی تشبیه یا استعاره را استعارهٔ مجزّایی به‌حساب آورد.

به مثالی که قبلا ذکر کردیم توجه کنید: " ای طیر آشیان محبّت الله " در اینجا اگر قائل شویم که " طیر " (که تناسی تشبیه است) استعارهٔ مصرّحه از مخاطب لوح می باشد، مطلب بهتر درک خواهد شد. امّا در بیان " ... اشعهٔ امر الهی ..." جایز نیست که فعل " ساطع گشت " را جداگانه بررسی کنیم و استعاره در فعل بدانیم زیرا مطلب مخدوش می شود و اصلاً نیازی به این کار نیست چون استعارهٔ " اشعهٔ امر الهی" مقصود را به خوبی می رساند.

حتّی در پاره‌ای از موارد، استعاره گرفتن تک تک اجزای جمله، ممکن است تفسیرات و تعبیرات نامناسبی پیش‌آورد که نه تنها به درک بیان مبارک کمک نمی‌کند بلکه به آن لطمه خواهد زد. مثلا در این لوح مبارک " ای یاران و اماء رحمن ... مانند مرغان چمن بر شاخه‌های سرو و سمن به ابدع الحان به تسبیح و تهلیل حضرت رحمن پرداخته‌اید. " " یاران و اماء رحمن" به " مرغان چمن" تشبیه شده‌اند و بقیهٔ جمله به تناسب این تشبیه آمده و مطلب به خوبی قابل فهم است امّا اگر بخواهیم تک تک اجزای جمله را استعاره بگیریم، مطلب مخدوش شده، تعبیرات غیرضروری و احتمالاً نامناسب پیش خواهد آمد.

روش ایهام

در این روش، کلمات، موهم معانی مختلف‌اند، یعنی کلمات حداقل دو معنی مختلف را به ذهن می‌آورند. همچنین ممکن است با آن معانی مختلف، با کلمات دیگر کلام، رابطه ایجاد کنند.

۱ - ایهام (= توریه، توهیم، تخییل)

هرگاه در کلام، کلمه‌ای حدّاقل به دو معنی مختلف به‌کار رفته باشد به‌صورتی که آن کلمهٔ واحد با هر دو معنا، کلام را دارای مفهوم و معنی نماید، گوییم که آن کلمه، "ایهام" دارد؛ یعنی ذهن را دچار وهم می‌سازد که کدام معنا مورد نظر گوینده است. مثلاً به کلمهٔ "عهد" در مصرع دوّم بیت زیر توجّه کنید:

"دی می‌شد و گفتم صنما عهد به‌جای آر گفتا غلطی خواجه، در این عهد وفا نیست"

(حافظ)

"عهد" در مصرع دوم هم به معنای "پیمان" است و هم به معنای "دوره و زمانه".

هم‌چنین کلمه "قلب" در مصرع دوّم بیت زیر:

"دل دادمش به مژده و خجلت همی بُرَم زین نقد "قلب" خویش که کردم نثار دوست"

(حافظ)

"قلب" هم به معنای "دل" است و هم به معنای "ناسره و تقلّبی".

البتّه شاعر با ظرافت، معمولاً فقط به یکی از معانی که دورتر است، نظر دارد و معنای نزدیک را برای ایجاد ایهام به‌کار گرفته است. به عبارت دیگر معنای نزدیک را برای کسانی که توجّه به این ظرافتها ندارند می‌آورد و معنای دور را - برای اهل سخن.

چون بدانیم که معمولاً ایهام برای مخفی کردن منظور اصلی و کاستن از صراحت و ایجاد طنز به‌کار می‌رود، نقش معنای نزدیک واژه را درمی‌یابیم. معنای نزدیک، پوششی است برای معنای دوّم که شاعر را از تَبَعاتِ احتمالیِ توجّه به معنای دور مصون نگه دارد.

گاه به جای کلمه با یک ترکیب در معنای ایهامی سر و کار داریم. در این حالت مجموعهٔ ترکیب، دو معنا را به ذهن متبادر می‌سازد. مانند:

"هنگام وداعِ تو ز بس گریه که کردم دور از رخ تو چشم مرا نور نماندست"

(حافظ)

که ترکیب دعائی "دور از رخ تو" به معنای "از رخ تو دور باد" و همچنین "با وجود دوری از رخ تو" آمده است.

" فرق است از آب خضر که ظلمات ، جای اوست تا آب ما که منبعش اللّه اکبر است "
(حافظ)

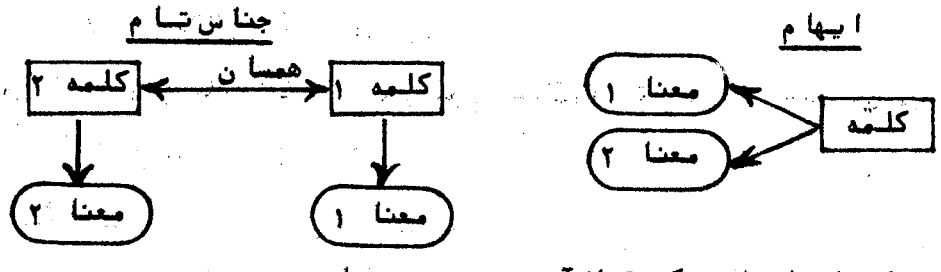
" اللّه اکبر " هم به معنای " تنگهٔ اللّه اکبر " است که قبل از دروازه قرآن درمدخل شمالی شهر شیراز قرار دارد و سرچشمهٔ آب روانی بوده است و هم به معنای اصلی آن که تکبیر الهی است .

نکتهٔ دیگر آنکه شاعر و نویسنده ممکن است هر دو معنا را به نسبت مساوی در کلامش به‌کار برد یعنی هیچ یک را بر دیگری ترجیح نباشد . چنانکه حافظ در نمونه‌های اخیر معانی مختلف را به کار برده بود ، یعنی بین دو معنای " اللّه اکبر " و " دور از رخ تو " هیچ کدام را ترجیح نداده بود .

گاهی کلمه ، به کلمهٔ مترادف خود ایهام دارد . در بیت زیر ، کلمهٔ " پنهان " به مترادف خود " مخفی " (که اسم گویندهٔ بیت است) ایهام دارد :

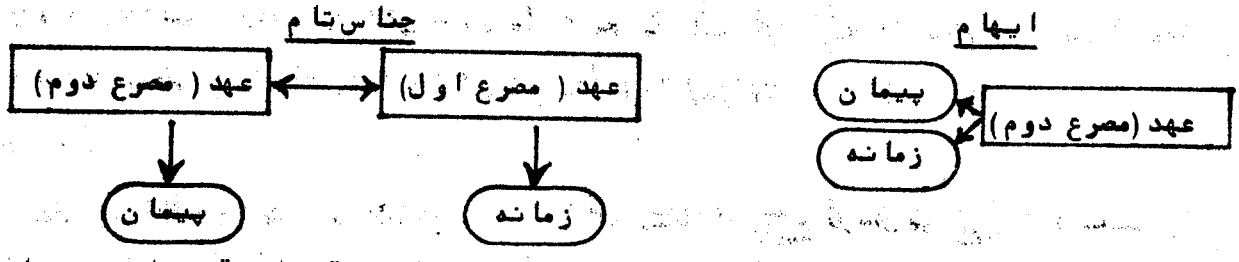
" در سخن پنهان شدم مانند بو در برگ گل
هر که دارد میل دیدن در سخن بیند مرا " (مخفی)

تبصره ۱ : اگر دو لفظ همسان ، دو معنی داشته باشند به آن جناس تام می گوئیم نه " ایهام " . در ایهام یک کلمه یا یک ترکیب به دو یا چند معنا به‌کاررفته است :



مثلاً در یکی از ابیاتی که قبلا آوردیم ، چنین داریم :

" دی می شد و گفتم صنما عهد به‌جای آر گفتا غلطی خواجه ، در این عهد ، وفا نیست "



● تذکر : " عهد " در مصرع اول با عهد در مصرع دوم در معنای " زمانه " ، جناس تام ندارد . به عبارت دیگر اگر دو کلمهٔ همسان ، معانی همسان هم داشته باشند ، صنعت ادبی محسوب نمی شود .

تبصره ۲ : چون در کنایه نیز با دو یا بیش از دو معنا سرو کار داریم به تفاوت آن با ایهام باید توجه کرد .

اولاً، ایهام معمولاً در واژه است ولی کنایه بیشتر در عبارت و جمله.
ثانیاً، در کنایه یکی از معانی (معنی دور) مراد است و جمله و عبارت و کلام با هر دو معنا، درست درنمی آید. مثلا وقتی می گوئیم " فلانی پاشنه ورکشیدو به دنبال کار رفت." معنای نزدیک که همان "ور کشیدن پاشنه کفش" باشد، مورد نظر نیست و به احتمال زیاد هم چنین عملی از فرد سر نزده است بلکه " اقدام به کار و قصد انجام آن" که معنای دور است، مورد نظر است. امّا در ایهام با همهٔ معانی سرو کار داریم و کلام را ـ حتّی در صورت ترجیح معنائی بر معنائی ـ می توانیم با همهٔ معانی محتمل درنظر بگیریم،
مثلاً گرشاعر می گوید:

" امشب صدای تیشه از بیستون نیامد شاید به‌خواب شیرین، فرهاد رفته باشد"
(حزین)

عبارت " به خواب شیرین رفتن فرهاد" در سه معنا آمده است:
۱) فرهاد به خواب خوش و عمیق رفته است.(معنای نزدیک)
۲) فرهاد به خواب رفته و " شیرین" (معشوقه‌اش) را در خواب می بیند. (معنای دور)
۳) شیرین خوابیده است و در خواب، فرهاد را می بیند یعنی فرهاد در خواب و رؤیای شیرین رفته است.(معنای دورتر)

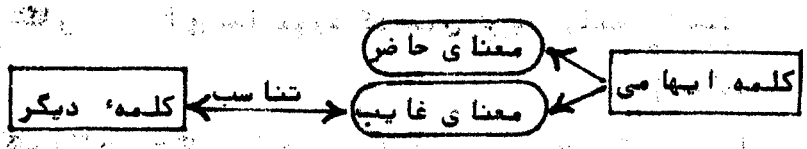
در عین ترجیح خیالی و زیبا شناختی معنای سوم، بیت را با هر سه معنا می توان درک کرد بدون اینکه اشکال خاصی پیش بیاید.

۲ ـ ایهام تناسب

هرگاه در کلام، کلمه‌ای که دو یا چند معنا دارد به‌کار رفته باشد و یک یا چند معنای آن در کلام حضور داشته باشد یعنی مورد نظر باشد، امّا معنی دیگر که در کلام غایب است و موردنظر نمی باشد با کلمه یا کلماتی دیگر از کلام، رابطه‌وتناسب (مراعات‌نظیر) داشته باشد، " ایهام تناسب " به‌وجود می آید.
مثال:

" یکی را حکایت کنند از ملوک که بیماری رشته کردش‌چو دوک " (سعدی)

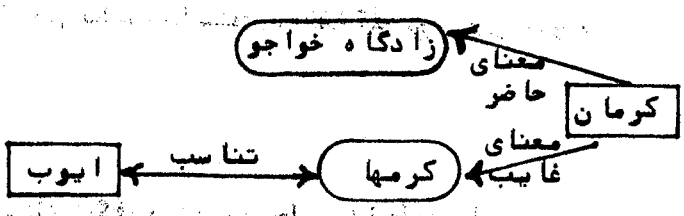
" رشته " در اینجا به معنای نام بیماری است که در طبّ قدیم به جای بیماری پیوک به‌کار می رفته است امّا در معنای دیگر که " نخ" است و در اینجا مورد نظر نیست، با " دوک " تناسب دارد. پس می گوئیم کلمات " رشته " و " دوک "، با هم ایهام تناسب دارند.



مثال :

" صبر ایّوبی بباید تا ببیند روزگار همچو داعی، مدح پردازی ز کرمان‌آمده "

(خواجوی کرمانی)



معنای غایب " کرمان"(کرمها) اشاره‌ای به داستان حضرت ایّوب دارد که بدنش، کِرم زد بنا بر این، معنای غایب با کلمهٔ دیگری (ایّوب) مراعات‌نظیر دارد که ایجاد ایهام تناسب می کند.

نکتهٔ مهم این است که صنعت " ایهام تناسب "، نه ایهام است و نه تناسب (مراعات نظیر).

ایهام ندارد زیرا هیچ کلمه‌ای به دو معنا به‌کار نرفته است.

تناسب ندارد زیرا دو کلمه مورد نظر در معنای حاضرشان هیچ تناسبی با هم ندارند.

به عبارت دیگر ذهن خواننده، توهّمِ تناسبی بین دو کلمه می نماید نه آنکه واقعاً در آن کلام، تناسبی وجود داشته باشد، پس :

اگر کلمه‌ای واجد خصوصیّت ایهام بود، دیگر ایهام تناسب ندارد بلکه معناهای حاضر آن ممکن است با کلماتی دیگر در همان کلام، تناسب داشته باشند.

اگر دو کلمه با هم مراعات‌نظیر داشته باشند، دیگر ایهام تناسب، جائی ندارد.

شوریدهٔ شیرازی می گوید:

" تا چند دَویم از پی اسب‌تو پیاده ای شاه‌چه رخ داده‌که‌با مات سری نیست "

در این بیت کلمات " اسب "، " پیاده "، " شاه "، " رخ" و " مات " همگی دومعنا دارند اما یک معنا در بیت حاضر است و معنای دیگر غایب و همگی در معنای غایب با هم تناسب دارند زیرا معانی غایب‌آنها ، از اصطلاحات و مهره‌های بازی شطرنج است .

کلمات	معنای حاضر	معنای غایب	
اسب	مرکوب معروف	مهرهٔ شطرنج	مراعات نظیر دارند
پیاده	متضاد سواره	" "	
شاه	مَلِک ـ مجازاً معشوق شاعر	" "	
رخ	روی	" "	
(چه رخ داده؟)	چه روی داده است؟		
مات	ما تو را	اصطلاح بازی شطرنج	

" خندهٔ جام می و زلفِ گره‌گیرِ نگار ای بسا توبه که چون توبهٔ حافظ بشکست "

(حافظ)

در این بیت ، کلمهٔ " بشکست " در ترکیب " توبه شکستن" به معنای " توبه را مراعات نکردن" آمده است امّا خود آن لفظ در معنای دیگری که " خرد کردن یا خرد شدن" باشد با کلمهٔ "جام" مراعات نظیر دارد لذا ایهام تناسب به‌وجود آمده است .

تبصره: ممکن است معانی غایب دو کلمه با هم تناسب داشته باشند که در این صورت نیز ، ایهام تناسب داریم.

۳ - ایهام تضاد

هرگاه طبق رابطه‌ای که در مبحث ایهام تناسب گفته شد، به جای مراعات نظیر، بین معنای غایب کلمه‌ای با کلمه‌ای دیگر تضاد برقرار باشد، " ایهام تضاد" به‌وجود می آید. همهٔ تفاوتهائی که بین ایهام تناسب و ایهام گفته شد در این مورد نیز وجود دارد.

مثال: " ز زهد خشک ملولم کجاست باده ناب

که بوی باده مدامم دماغ تر دارد" (حافظ)

" خشک " به عنوان صفت زهد ، به معنای استعاری به‌کار رفته است و نشانهٔ زهدِ مطلق نگر و بدون تسامح است امّا در معنای دیگرش ، صفت متضادّ " تر و تازه" است که در این معنا با کلمهٔ " تر" تضاد دارد.

تمرکز معانی

مهمترین ویژگی شعر حافظ تمرکز معانی است. شاعر چند معنی یا مضمون را در یک جمله یا عبارت جمع می کند. برای این کار، کلام را طوری می سازد که به علت احتوا به واژه‌هایی که چند معنی دارند (= ایهام)، اضافه‌های چندبُعدی یا حذف مضافٌ الیه، استفاده از معنی حقیقی و مجازی در آنِ واحد، و یا به علّت ساختِ خاصّ خود کلام، و گاهی با توجّه به نمودِ سمعی واژه‌ها مفاهیم گوناگونی را در شعر جمع می کند.

کاربرد واژه‌های دو یا چندمعنایی (ایهام)

به کاربرد چنین واژه‌هایی در زیبایی شناسی شعر قدمایی "ایهام" گفته‌اند. معمولاً ایهام را در کتابهای بدیع عبارت از آن می دانند که شاعر در شعر لفظی بیاورد با دو معنی یکی نزدیک (قریب)، دیگری دور (بعید)، ذهن شنونده به‌معنی نزدیک متوجّه می شود، در حالی که مراد گوینده معنی دور است، مثلا در این شعرِ حزین لاهیجی:

"امشب صدای تیشه از بیستون نیامد شاید به خواب شیرین فرها درفته باشد"

"شیرین" دو معنی دارد: "خوش" که معنی نزدیک است یعنی زودتر از معنی دوّم به ذهن خواننده می آید: خواب شیرین، در نخستین برخورد، معنی خوابِ خوش می دهد، امّا بلافاصله خواننده و شنوندهٔ شعر با شنیدن فرهاد به معنی دوّم منتقل می شود که نام معشوقهٔ فرهاد است. از این رو، در برداشت قدمایی ایهام شاعر می خواهد بگوید: فرهاد خوابیده و در خواب "شیرین" را می بیند. امّا اگر فرض کنیم که شاعر معنای نزدیک را هم در نظر داشته و بالاتر از آن تلفیق دو معنی را هم منظور داشته، از شعر باید سه معنی استخراج کنیم:

۱ ـ فرهاد به خواب خوش فرو رفته است. (معنی نزدیک)

۲ ـ فرهاد "شیرین" را خواب می بیند. (معنی دور)

۳ ـ فرهاد در خوابی خوش "شیرین" را می بیند. (تلفیق دومعنی نزدیک و دور)

۴ ـ علاوه بر این سه معنی، معنای چهارمی هم از شعر استنباط می شود وچه‌بسا که این معنی زودتر از معانی دیگر در ذهن بعضی از خوانندگان تبادر یابد وآن این است که "رفته باشد" را در معنی حقیقی و "به خواب" را قید مکان برای آن بگیریم: یعنی شیرین در خواب فرهاد را می بیند: امشب صدای تیشه از بیستون نیامد. چرا؟ فرهاد از بیستون رفته است. کجا؟ به روءیای شیرین.

در شعر حافظ با "ایهام" باید چنین برخوردی کرد یعنی معنیهایی را که

ساخت کلام بدانها می تواند دلالت کند استخراج کرد و در کنار هم گذاشت و آنها را مفاهیمی دانست که در ذهن حافظ بوده است.

تحلیل روان شناختی ایهام نیز مؤیّد آن است که در ایهام، دو یا چند معنی در کنار یکدیگر به کلمهٔ ایهام ساز تزریق می شود. ایهام بر مبنای تداعی معانی و تسلسل خواطر، و بخصوص مبتنی بر اصل مجاورت است. دو عنصر ذهنی که مجاور هم بوده باشند یکدیگر را فرا می خوانند به‌مثل واژهٔ "شیرین" در ذهن فارسی زبانانِ آشنا با شعر و ادب با مفهوم و صورت ذهنی طعمِ ضدّ شور و نیز معشوق خسرو و فرهاد مجاور است. این دو عنصر، زیر پوشش واژهٔ "شیرین" و در مجاورت یکدیگر زندگی فعّالی در ذهن دارند، همین زندگی فعّال باعث شده است که توجّه شاعر معطوف به آن گردد که کلام چنان ساخته شود که هر دو عنصر با بافت کلام رابطهٔ منطقی داشته باشد. شعر جریان ذهن خواننده را با جریان ذهن شاعر پیوند می دهد. عناصری که در ذهن شاعر فعّال بوده‌اند در ذهن خواننده نیز شروع به فعّالیّت می کنند و همان تصاویر را که در ذهن شاعر زنده بوده‌اند، زنده می کند. علاوه بر این در مواردی می توان از تلفیق دو تصویر، به تصویر ثالثی رسید.

شاعر در ایهام سازی همان کاری را می کند که داستان پرداز در داستان‌پردازی و گره‌زدن و گره‌گشایی داستان می کند. داستان پرداز بحرانی را در داستان مطرح می کند و شخص یا اشخاص داستان را در موقعیّتهایی قرار می دهد که در خواننده حالت انتظار ایجاد می کند. آنجا که داستان گره می خورد، انتظار به اوج خود می رسد، سپس، با گره‌گشایی داستان فرود می آید و انتظار برآورده می شود. در این روند، ذهن از خود واکنشی نشان می دهد، این واکنش هر چه شدیدتر باشد می گوییم داستان جذّابتر است. شاعر در ایهام سازی نیز واکنشی در ذهن خواننده ایجاد می کند، در روندِ توجّه از معنی نزدیک به معنی دور و سپس تلفیق دو معنی، ذهن حالت شگفتی از خود نشان می دهد. لذّتی که از شعر می بریم نتیجهٔ واکنش و بسط ذهن است. در شعر حافظ از آنجا که تمرکز معانی از طرق گوناگون انجام می شود و در ایهامهای آن قوّتی است که در شعر دیگران کم است، واکنش ذهن ما خوانندگانِ شعرِ حافظ درمقابل شعر او هرچه بیشتر است و این خود همان مجذوبیّتی است که ما به شعر او داریم.

باید توجّه کرد که تمرکز معانی و بخصوص ایهام یکی از بزرگترین امکاناتِ زبان شعر است، برای آنکه شاعر در عین حال که حرفش را می زند حرفش را نزده باشد و بالاتر از این چیزی را در عینِ اقرار، انکار کند. بیهوده نیست که حافظ می گوید:

حافظم درمجلسی دُردی کشم در محفلی جگر این شوخی که‌چون با خلق صنعت می کنم ۸/۳۵۲

نه این که حافظ بخواهد بگوید در عالَمِ خارج و در عینیّتِ مجلسی، حافظ، یعنی حافظِ قرآن بوده و در محفلی دیگر به شرابخواری می پرداخته است، بلکه می گوید در نمودهای گوناگونِ شعرِ خود چنین هستم: در نمودی از شعرم مرا حافظِ قرآن می بینید و در نمودی دیگر از همان شعر، رندی شرابخوار. هنر حافظ همین است: خودش را سخت در پشت واژه‌ها پنهان کرده است و با خواننده صنعت می کند. مراد از خلقِ همان خوانندهٔ شعرش است و "صنعت می کنم"(۱) یعنی بازی می کنم و حیله می ورزم. اگر صنعت نمی کند چگونه است که هم ملحدان او را با خود همعقیده یافته‌اند و هم عارفان و مؤمنان، و هر دسته‌ای برای اثبات مدّعای خود سخنانی از او نقل می کنند. و این نکته‌ای است که در آن مقدّمهٔ معروف محمّدِ گلندام، که به احتمال دوست و همشاگردی و همکار حافظ بوده، با بهترین عبارتی بیان شده است:

"و با موافق و مخالف به طنّازی و رعنائی درآویخته و در مجلس خواص و عوام و خلوت سرای دین و دولت پادشاه و گدا و عالِم و عامی بزمها ساخته و در هر مقامی شَغَبها آمیخته و شورها انگیخته." (ص قج)

معانیی که شاعر در شعر جمع می کند بعضاً با هم تناقض دارند. معانی متناقض اگر مربوط به قصّه‌ها و یا تصوّراتِ شاعرانه باشد، اشکالی پیش نخواهد آورد، امّا گاهی معانیِ متناقض از نوع باورهای دینی و فلسفی است. در واقع مشکل عمدهٔ حافظ شناسی در همین جا سب و ما در فرصتی دیگر به این امر رسیدگی خواهیم کرد. عجالتاً در اینجا ایهام را از بُعد هنری بررسی می کنیم.

این نکته را نیز باید خاطرنشان کنم که فراوانی و تنوّع ایهامها و موسیقی سخن در شعر حافظ نشان دهندهٔ این حقیقت است که وی کلمه را به صورت موجودی زنده و مستقل با همهٔ ویژگیها به‌کار می برد. به سخنِ دیگر کلمه با همهٔ ویژگیهای صوتی و معنایی نزد او اعتبار دارد، نه فقط معنی کلمه و فقط یک معنی. وقتی "سیرین" می گوید ساختمان صوتی، کشش و آهنگ و موسیقی، و معنیهایی که در ذهن ایجاد می کند- مثلاً مقابل تلخ به‌کار می رود، صفتِ لب و صفت کلام قرار می گیرد، و نام یکی از معشوقگان معروف شعر است- همه را در آنِ واحد مورد نظر دارد. یا بگوییم که بافت کلام چنان است که موسیقی کلمه و معانیِ ممکن به کلمه تزریق می شود. به همین دلیل است که هر شعر خوب و از آن جمله مخصوصاً شعر حافظ ترجمه‌ناپذیر است.

---

۱ - در جای دیگر نیز همین ترکیب صنعت کردن را آورده است:

صنعت مکن که هرکه محبّت نه پاک باخت عشقش به روی دل در معنی فراز کرد

این که واژه در شعر حیات و زندگی می یابد نتیجهٔ شناخت همه‌جانبهٔ امکانات زبان است. ما در اینجا به یکی از این امکانات اشاره می کنیم:

اضافه‌های چند بُعدی: یکی از امکانات عمدهٔ زبان فارسی برای تمرکز معانی گوناگون در یک محور واژگانی، ترکیبهای اضافی است. مراد از ترکیب اضافی آن است که واژه‌ای به واژهٔ دیگر بپیوندد و در میان آنها نشانهٔ کسره (e) اضافه شود. این امکان از آنجا ناشی می شود که در ترکیب اضافی، واژهٔ دوّم ممکن است صفت یا مضافٌ الیهِ واژهٔ نخستین باشد، و وقتی که واژهٔ دوّم مضافٌ الیه است ممکن است اضافه، اضافهٔ ملکی، اختصاصی، تشبیهی، استعاری، بیانی و جز آنها باشد. اضافه‌های اختصاصی خود نیز اقسامی پیدا می کنند از آن جمله اگر مضاف مصدر یا اسم مصدر باشد مضافٌ الیه می تواند مفعول یا فاعل آن مصدر باشد. مثلاً " تقاضای عقل" در این شعر سنائی:

"با تقاضای عقل و نفس و حواس کی توان بود کردگار شناس"

یعنی تقاضائی که عقل می کند. امّا " تقاضای دهان بوسی" در این شعر نظامی:

"چو کار از پای بوسی برتر آمد تقاضای دهن بوسی برآمد"

یعنی تقاضای بوسیدن دهان کردن. در شعر سنائی مصدر (تقاضا) به کلمه‌ای اضافه‌شده است که در اصل فاعل آن است: تقاضا کننده، عقل است. در حالی که در شعر نظامی، مصدر (تقاضا) به کلمه‌ای اضافه شده است که در معنا مفعول آن است. یا مثلاً در این جمله" تمنّای عاشق جز وصل معشوق نیست " تمنّا" به فاعل اضافه شده است امّا در این بیت سعدی:

"به تمنّای گوشت مسردن بِهْ که تقاضای زشت قصّابان"

تمنّا به مفعولِ خود اضافه شده است.

نکته اینجاست که می توان سخن را طوری آورد که در بافت کلام، یک اضافه از جهت معانی چند اضافه را در خود جمع کند. به عبارت دیگر، اضافه در عین حال هم اختصاصی، هم تشبیهی، یا استعاری باشد و در اضافهٔ تشبیهی اضافهٔ مشبّه به مشبّهٌ به یا مشبّهٌ به به مشبّه، و یا حتّی بالاتر از اینها ترکیب هم مضاف و مضافٌ الیه و هم موصوف و صفت باشد و یا در اضافهٔ اختصاصی هم اضافهٔ مصدر به فاعل و هم اضافهٔ مصدر به مفعول تلقّی گردد. آشکار است که این تلقّی و برداشت چیزی خارج از عرف زبان نیست، چنانکه در محاورات روزمرهٔ شما به چنین جمله‌هایی برخورد می کنید:

تقاضای نوشت افزار را پیش رئیس اداره بفرستید.

به تقاضای مراجعین رسیدگی کنید.

در جملهٔ اوّل از جهت معنایی مضافٌ الیه یعنی نوشت افزار مفعول تقاضاست : تقاضا کردن نوشت افزار . در جملهٔ دوّم مضافٌ الیه در اصل فاعل است : تقاضایی که مراجعین می کنند. در شعر نیز وقتی که " تمنّای لب " گفته می شود بسا بتوان آن را تمنّایی که لب می کند، خواهش و آرزویی که از لب بیرون می آید، گرفت و هم تمنّایی که از لب می شود یعنی بوسیدن. و یا وقتی که " جام لعل" گفته می شود، به اقتضای بافتِ کلام همهٔ این معنیها را احتمالاً بتوان در آن درست دانست :

۱) جام لعل : جامی از لعل، جام ساخته شده از لعل(اضافهٔ بیانی).

۲) جام لعل :[با فرض این که لعل استعاره از لب باشد] اضافهٔ تشبیهی، اضافهٔ مشبّه به مشبّهٌ به، جام مانند لب .

۳) جام لعل : [با همان فرض] اضافهٔ مشبّهٌ به به مشبّه، لب مانند جام.

۴) جام لعل : [جام به مجاز شراب ، ذکر محل و ارادهٔ حال] شرابی مانند لعل، شرابی به رنگ لعل .

۵) جام لعل : [با فرض همان مجاز و همان استعاره] اضافهٔ مشبّهٌ به به مشبّه: لب مانند شراب (لبی که بوسیدن آن مانند شراب مست می کند).

۶) جام لعل : [با فرض همان مجاز و همان استعاره] اضافهٔ مشبّه به مشبّهٌ به شراب مانند لب (مثلا همچنان گوارا یا همچنان خوش رنگ و ...).

اینک سخن این است که حافظ به این امکان زبان فارسی کاملاً توجّه داشته وبیش از هر شاعری دیگر توانسته است از آن استفاده کند؛ نمونه‌هایی که در اینجا ذکر می کنیم و آنچه در کتابهای حافظ شناسی آورده‌اند، مبیّن این نکته است .

۱) حکایت لب شیرین کلام فرهاد است — شکنج طرّهٔ لیلی مقام مجنون است ۴/۵۴

۲) ز حسرت لب شیرین هنوز می بینم — که لاله می دمد از خون دیدهٔ فرهاد ۶/۱۰۱

۳) من همان روز ز فرهاد طمع ببریدم — که عِنان دل شیدا به لب شیرین داد ۳/۱۱۲

۴) شهرهٔ شهر مشو تا ننهم سر در کوه — شور شیرین منما تا نکنی فرهادم ۷/۳۱۶

۵) گرچه فرهادم به‌تلخی جان برآید باک نیست — بس حکایتهای شیرین بازمی‌ماند زمَن ۵/۴۰۱

۶) شیرین تر از آنی به‌شکرخنده‌که‌گویم — ای خسروخوبان که توشیرین زمانی ۲/۴۷۵

۷) اجرها باشَدَت ای خسرو شیرین دهنان — گر نگاهی سوی فرهاد دل افتاده‌کنی ۵/۴۸۱

لب شیرین در سه نمونهٔ اوّل به شکل ابهام ساده به‌کار رفته است : ۱ ـ لب شیرین (موصوف و صفت): لبی که شیرین است ؛ ۲ ـ لب شیرین (مضاف و مضافٌ الیه ، اضافهٔ اختصاصی): لبی از آنِ شیرین(معشوق فرهاد و خسرو). در نمونهٔ چهارم شور شیرین(به صورت موصوف و صفت) یعنی شوری همراه با اداهای خوش و شیرین و نیز

(به صورت مضاف و مضاف‌الیه) شوری از نوع شورهای شیرین (معشوق فرها دو خسرو).
در نمونهٔ پنجم حکایتهای شیرین نیز یک بار (به صورت موصوف و صفت) به معنی حکایتهای خوش و یک بار (به صورت مضاف و مضاف‌الیه) به معنی حکایتهایی از شیرین یا در بارهٔ شیرین است . در نمونهٔ ششم نیز " شیرین" [مصراع دوم] یک بار به معنی " شیرین ترین فرد" و بار دیگر به معنی " زیباترین فرد از نوع شیرین" است . در نمونه‌های ۱ تا ۵، قرینه برای معنی دوّم" فرهاد" است و در نمونهٔ ششم، قرینه " خسرو" است . و البته خود واژهٔ "خسرو" نیز با ایهام به‌کار رفته :

۱ ـ خسرو به معنی مطلق پادشاه ؛ خسرو خوبان : پادشاه خوبان، پادشاه زیبارویان .

۲ ـ خسرو (اسم خاص): فردی از نوع خسرو (در زیبایی و شجاعت و دلاوری).

باید توجّه داشت که ممدوح و معشوق در غزل یکی است . چنانکه در نمونهٔ هفتم نیز چنین است و بیت از غزلی است در مدح خواجه جلال الدّین تورانشاه وزیر شاه شجاع. در این بیت ایهام را در ترکیب " خسرو شیرین دهنان" چنین می توان تفسیر کرد :

۱) پادشاه خوش سخنان: فردی بسیار خوش سخن و سخنور (در نمود مدحی غزل).

۲) پادشاه زیبارویانی که دهنشان همچون دهن " شیرین" [مثلا خوش ترکیب] است : فردی بسیار زیبا روی و زیبا دهن (در نمود عاشقانهٔ غزل).

۳) فردی چون خسرو (پادشاه ساسانی) در میان خوش سخنان و سخنوران: فردی بسیار با احتشام و سخنور (در نمود مدحی غزل).

۴) فردی چون خسرو (پادشاه ساسانی) از آن (با مورد توجه) معشوقانی که دهنشان همچون دهن " شیرین" است : فردی که مورد توجّه زیبارویان است (در نمود مدحی غزل).

ایهامی از نوع مذکور، یعنی ایهام در کلمه‌ای که در یک بُعد اسم عام و در بُعد دیگر اسم خاص باشد در شعر حافظ نسبتا فراوان است . نمونهٔ دیگر واژهٔ " چین " است . " چین " به معنی پیچ و تاب زلف و " چین " نام کشور معروف ، بخصوص از آن جهت که نافه و نقش و نگار آن معروف بوده و زادگاه و مظهر زیبایی و هنر به‌شمار می رفته است ، مورد علاقهٔ حافظ است . در ابیات زیر در واژهٔ مذکور ایهام یا ایهام تناسب وجود دارد:

۱) تا دل هرزه‌گردِ من رفت به چین زلف او
زان سفر دراز خود عزم وطن نمی کند ۳/۱۹۲

۲) آن نافهٔ مراد که می خواستم زبخت در چین زلف آن بت مشکین کلاله بود ۳/۲۱۴

۳) جگر چون نافه‌ام خون گشت و کم زینم نمی باید
جزای آن که با زلفت ، سخن از چین خطا گفتم ۶/۳۷۰

۴) اگر باور نمی داری رو از صورتگر چین پرس
که مانی نسخه‌می خواهد ز نوک کلک مشکینم ۷/۳۵۶

۵) هر کو نکند فهمی زین کلک خیال انگیز
نقش بحرام ار خود صورتگر چین باشد ۴/۱۶۱

در نمونهٔ اوّل و دوّم، " چین زلف " در دو بُعدِ اضافهٔ اختصاصی [پیچ و تاب زلف] و اضافهٔ تشبیهی [زلفی که در درازی و زیبایی و خیال انگیزی مانند سرزمین چین است] به‌کار رفته است . آنچه ما را به بُعد دوّم رهنمون می شود " سفر دراز " است: دلِ هرزه‌گرد به سفرِ دراز رفته و عزم وطن ندارد. این سفر دراز، سفر به سرزمین دوردست چین است که به سبب خصوصیّات مذکور " مشبّهٌبهِ" زلف قرار گرفته است .درنمونهٔ دوّم واژه‌های راهنما عبارتند از " نافه " و " بت ". نافه را از چین می آوردند. بت‌چه در وجه زیبایی شناخت آن و چه در وجه دینی با چین بی ارتباط نیست . به اصطلاح قدمایی" نافه " و " بت " از ملازمات معنی بعیدند.

در نمونهٔ سوم، نمود نخستین " چین" نام سرزمین است ، در نمود دوّم معنی زلف می دهد. واژه‌های راهنما به معنی دوّم، زلف و نافه است . همراهی دو واژهٔ " زلف " و " چین " یادآور پیچ و تاب زلف است . " نافه " هم در عین حال که از ملازمات کشور چین است در آفاق شعری حافظ یادآور زلف معشوق هم هست .

در نمونهٔ سوّم، حرف اضافهٔ " با " نیز می تواند نمود ایهامی داشته باشد: " با زلفت سخن از چین خطا گفتم":

۱) مخاطب من زلف تو بود با او در بارهٔ " چین " حرف زدم.

۲) سخن از چین با زلفت بود: سخن از چین و از زلفت بود.

" خطا " نیز در این بیت از ایهام خالی نیست و به " ختا " [سرزمین چین شمالی] ایهام دارد. از این رو، بیت مزبور از ترکیب دو معنای سه واژه، شش معنی پیدا می کند:

جگرم مانند نافه خون شد و کمتر از این شایستهٔ من نبود باید بیشتر از این پا دافراه می دیدم زیرا که:

۱) با زلفت که راز و نیاز می کردم از روی خطا و اشتباه از سرزمین چین سخن به میان آوردم [درست است که چین مهد و زادگاه زیبایی است امّا در مقابل

زیبائی زلف تو سخن گفتن از آن خطاست] .

۲) سخن از زلف تو و سخن از سرزمین چین را همراه کردم، در یک جا از هر دو سخن به میان آوردم. چه خطایی؟ این کجا و آن کجا .

۳) با زلفت که راز و نیاز می کردم، [کلّیّت] آن را ندیدم؛ محو و واله نشدم بلکه از پیچ و تاب سخن گفتم [محو زیبایی زلفت نشدم، پیچ و تاب او نظرم را جلب کرد و ستودمش و این خطا بود].

۴) سخن از [کلّیّت] زیبائی زلفت را با جزئی از زیبائیش در یک جا مطرح ساختم.

در نمونهٔ چهارم "صورتگر چین" یک بار به معنی "نقّاش سرزمین چین" است نقّاشان چین و نقّاشی چین در دنیای قدیم نام و آوازه داشته اند ـ و یک بار بمعنی نقّاش پیچ و تاب زلف معشوق است . نقّاشی که پیچ و تاب زلف معشوق حافظ را نقش می زند لابد باید نقّاش و هنرمند بزرگی باشد و قولش حجّت ، تا بتوانند منکران را مجاب کند. رهنمون به این معنی را کلمهٔ "مشکین" که از ملازمان زلف است می توان دانست با این همه این ایهام، ضعیف است ولی راه تصور این که چنین چیزی در ذهن شاعر بوده، بسته نیست . در نمونهٔ پنجم نیز اگرچه هیچ قرینه‌ای وجود ندارد چنین فرضی محتمل است .

از جملهٔ ایهامهای مذکور، یعنی ایهام در کلمه‌ای که در یک بُعد اسمِ عام و در بُعد دیگر اسم خاص باشد، ایهام در واژه‌های "عراق" و "حجاز" است که یک بار نام سرزمین و بار دیگر نام دو مقام است در موسیقی:

۱) فکند زمزمهٔ عشق در حجاز و عراق نوای بانگ غزلهای حافظ از شیراز ۷/۲۵۹

۲) این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت واهنگ بازگشت ز راه حجاز کرد ۴/۱۳۳

در نمونهٔ دوم اغلب واژه‌ها ایهام دارد: ساز: ۱) آلت موسیقی، ۲) وسیلهٔ سفر؛ عراق: ۱) نام مقامی در موسیقی، ۲) نام سرزمین؛ ساخت: ۱) نواخت یا ساز را کوک کرد، ۲) فراهم کرد؛ آهنگ: ۱) نوای موسیقی، ۲) قصد؛ بازگشت: ۱) فرود از لحنی به لحنی در موسیقی، ۲) مراجعت؛ راه: ۱) مقام و پرده در موسیقی، ۲) طریق، حجاز: ۱) نام مقامی در موسیقی، ۲) نام سرزمینی. بنا بر این، بیت را به صورتهای زیر می توان معنی کرد:

۱) این خنیاگر و نوازنده اهل کدام سرزمین است (چه نوازنده‌ای است) که ساز را در مقام عراق نواخت و چون می خواست پرده را بگرداند به نواختن مقام حجاز پرداخت .

۲) این خنیاگر و نوازنده اهل کدام سرزمین است (چه نوازنده‌ای است) که

وسیلهٔ سفر و زادِ راه عراق را فراهم کرد [و به‌سوی عراق رفت] و در هنگام مراجعت [به وطن] از راه حجاز آمد.

۳) این خنیاگر و نوازنده اهل کجاست [چه نیرنگ باز است] سازش را برای نواختن مقام عراق کوک کرد [ولی وقتی می خواست سازش را بزند] در مقام حجاز آهنگ زد.

ایهام در واژه‌های قاموسی

امّا ایهام سازی شاعر تنها در واژه‌هایی نیست که دو بُعدِ دستوری دارند یعنی هم از مقولهٔ اسم خاص و هم از مقولهٔ اسم عام یا صفت هستند، بلکه حوزهٔ عمدهٔ ایهام سازی در واژه‌های قاموسی دو یا چندمعنایی است. جویندهٔ دیوان حافظ می تواند فهرستی از این واژه‌ها ترتیب دهد که هر کدام شواهد متعدّدی از شعر شاعر را در زیر خود خواهد داشت.

در اینجا به عنوان نمونه به چند واژه اشاره می کنیم، شواهدی که در زیر هر واژه نقل می کنیم برخی از نوع ایهام و برخی از نوع ایهام تناسب هستند. یعنی واژه‌ها در بعضی موارد به دو معنا به‌کار رفته و هر دو معنی در شعر محلّی دارد و در موارد دیگری فقط یک معنا در شعر محل دارد امّا شاعر به معنی دیگر نیز گوشهٔ چشمی داشته است که به این آرایهٔ دوّم ایهام تناسب می گوئیم و در بارهٔ آن باز صحبتی خواهیم داشت:

آهنگ: قصد / آواز:

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت — و آهنگ بازگشت به‌راه حجاز کرد ۴/۱۳۳

ناگشوده گل نقاب آهنگ رحلت ساز کرد — ناله‌کن بلبل که‌گلبانگ دل افگاران‌خوش‌است ۳/۴۳

آینه: مرآة / دل / دیده:

روی جانان طلبی آینه را قابل ساز — زانکه‌هرگزگل ونسرین ندمدزآهن و روی ۶/۴۸۵

دیدمش خرّم وخندان قدحِ باده‌به دست — وندر آن آینه‌صدگونه‌تماشا می کرد ۴/۱۴۲

جلوه‌گاه‌رخ او دیدهٔ من تنها نیست — ماه و خورشید هم این آینه‌می گردانند ۳/۱۹۳

آب. ماء، شراب، آبرو، رونق و رواج، عِرق (خوی):

شراب‌خورده و خوی کرده‌می رَوی به‌چمن — که آبِ‌روی تو آتش در ارغوان‌انداخت ۴/۱۶

خرقهٔ زهد مرا آب‌خرابات ببُرد — خانهٔ عقل مرا آتش میخانه بسوخت ۵/۱۷

حافظ از چشمهٔ حکمت به‌کف‌آور آبی — بو که از لوح دلت نقش جهالت برود ۷/۲۲۲

مخمور جام عشقم ساقی بده شرابی — پر کن قدح که‌بی‌می مجلس نداردآبی ۱/۴۳۲

باب: در/ فصلی از کتاب / جهت و وجه و سبب:

چو بر در تو من بینوای بی زر و زور — به هیچ باب ندارم ره خروج ودخول ۳/۳۰۶
چشمم به‌روی ساقی و گوشم به‌قول چنگ — فالی به‌چشم وگوش درین باب می زدم ۵/۳۲۰
شد حلقه‌قامت من تا بعدازین رقیبت — زین در دگر نراند ما را به‌هیچ‌بابی ۳/۴۳۲
در دفتر طبیب خرد باب عشق نیست — ای دل به درد خو کن ونام دوا مپرس ۶/۲۶۴

باده: شراب / یکی از مقامات موسیقی و لحنی از الحان باربدی :

تو نیز باده‌به چنگ‌آر و راه صحرا گیر — که‌مرغ نغمه‌سرا ساز خوش‌نوا آورد ۱/۱۴۵
سحرگاهان که مخمور شبانه — گرفتم باده با چنگ و چغانه
نهادم عقل را ره‌توشه از می — ز شهر هستیش کردم روانه ۱/۴۲۸۰۰۰ و۲
کیست حافظ تا ننوشد باده‌بی آواز رود — عاشق مسکین چرا چندین تحمل بایدش ۸/۲۷۶

باز: دوباره (پیشوند ، قید) / پرنده شکاری/ گشوده :

چگونه باز کنم بال در هوای وصال — که ریخت مرغ دلم پر در آشیان فراق ۴/۲۹۷
برکش‌ای مرغ سحر نغمهٔ داودی باز — که سلیمان گل از باد هوا بازآمد ۲/۱۷۴
داده‌ام بازنظر را به تذروی پرواز — بازخواند مگرش نقش و شکاری بکند ۵/۱۸۹
" ... همون همایون آشیان — پیش عنقا سخن زاغ و زغن باز رسان ۵/۳۸۵

راه: طریق / نغمه و مقام در موسیقی :

این مطرب از کجاست که راه عراق ساخت — وا هنگ بازگشت به راه حجاز کرد ۴/۱۳۳
مژدگانی بده‌ای دل که دگرمطرب عشق — ره‌مستانه زد و چاره‌ٔ مخموری کرد ۳/۱۴۱

بوی : رایحه / آرزو :

تا عاشقان به بوی نسیمی دهند جان — بگشود نافه‌ای و در آرزو ببست ۱/۳۰
حافظ بد است حال پریشان تو ولی — بر بوی زلف یار پریشانیت نکوست ۸/۵۹

روان : رونده ، حرکت‌کننده / رایج/ روح:

عاشق مفلس اگر قلب دلش کرد نثار — مکنش عیب که برنقد روان قادرنیست ۴/۷۰
حافظ از بهرتو آمد سوی اقلیم وجود — قدمی نِه‌به‌وداعش که‌روان خواهد شد ۹/۱۶۴
خوش بود لب‌آب وگل و سبزه ونسرین — افسوس که‌آن گنج روان رهگذری بود ۸/۲۱۶
گر قلب دلم را ننهد دوست عیاری — من نقد روان در دمش ازدیده‌شمارم ۷/۳۲۵

پرده: نوا و دستان(درموسیقی) / پارچهٔ آویختنی/ نهان/ عالم غیب :

مطرب چه پرده ساخت که درپردهٔ سماع — بر اهل وجدوحال درِ های وهو ببست ۶/۳۰
چه ره بود این که‌زد درپرده مطرب — که می رقصند با هم مست و هشیار ۵/۲۴۵
تا نگردی آشنا زین پرده‌رمزی نشنوی — گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش ۵/۲۸۶
پردهٔ مطربم از دست برون خواهد برد — آه اگر زان که درین پرده نباشدیارم ۳/۳۲۴

جنگ در پرده همین می دهدت پند ولی وعظت آنگاه کند سود که قابل باشی ۳/۴۵۶

حلقه: دایره‌ای فلزی برای زدن در / مجلس یا نشستن دایره‌وار / پیچ زلف / حلقه به‌گوش: مطیع، بنده و ....

تا به گیسوی تو دست نا سزایان کم رسد هردلی درحلقه‌ای در ذکر یا رب یا رب است ۲/۳۱

خط عذار یار که بگرفت ماه ازو خوش حلقه‌ای است لیک به درنیست راه ازو ۱/۴۱۳

به غلامی تو مشهورجهان شد حافظ حلقهٔ بندگی زلف تو در گوشش باد ۱/۱۰۵

مقیم حلقهٔ ذکر است دل بدان امید که حلقه‌ای ز سر زلف یار بگشاید ۴/۲۳۰

دوش درحلقهٔ ما صحبت گیسوی تو بود تا دل شب سخن از سلسلهٔ موی تو بود ۱/۲۱۰

روشن: تابناک و درخشان / آشکار و واضح:

چون شمع صبحدمم شد ز مهر او روشن که عمر در سر این کار و بار خواهم کرد ۴/۱۳۵

چو پیش صبح روشن شد که حال مهرگردون چیست
برآمد خنده‌ای خوش بر غرور کامکاران زد ۲/۱۵۳

گر کمیت اشک گلگونم نبودی گرم رو کی شدی روشن به‌گیتی راز پنهانم چو شمع ۴/۲۹۴

بیار ای شمع اشک از چشم خونین که شد سوز دلت بر خلق روشن ۶/۳۸۹

قلب: دل / تقلّبی / پول کم ارزش یا تقلّبی / وسط لشکر:

شاه شمشاد قدان خسرو شیرین دهنان که به مژگان شکند قلب همه صف شکنان ۱/۳۸۷

خیال شهسواری پخت و شد ناگه دل مسکین خداوندا نگه دارش که بر قلب سواران زد ۶/۱۵۳

یار دلدار من ار قلب بدین سان شکند ببرد زود به جانداری خود پادشهش ۷/۲۸۹

آنچه زر می شود از پرتو آن قلب سیاه کیمیایی است که در صحبت درویشان است ۴/۴۹

دل دادمش به مژده و خجلت همی برم زین نقد قلب خویش که کردم نثار دوست ۳/۶۰

نقد دلی که بود مرا صرف باده شد قلب سیاه بود از آن در حرام رفت ۷/۸۴

مردم: آدمی / مردمک چشم:

ماجرا کم کن و بازآ که مرا مردم چشم خرقه از سر به‌درآورد و به‌شکرانه بسوخت ۷/۱۷

زگریه مردم چشمم نشسته در خون است ببین که در طلبت حال مردمان چون است ۱/۵۴

مردم چشمم به‌خون آغشته شد در کجا این ظلم بر انسان کنند ۷/۱۹۷

فراتر از تمرکز معنی که با آرایهٔ ایهام انجام می گیرد، شاعر اغلب به هم‌آهنگی معنایی واژه‌ها نیز توجّه دارد. واژه‌ها در پس معنای ظاهری و موردنظر، در لایهٔ دوّم، با هم هم‌آهنگی می یابند. این همان چیزی است که در بدیع با عنوان مراعات النّظیر، تناسب و موءاخات موردبحث قرار می‌گیرد. مراعات النظیر ساده‌ترین صورت هم‌آهنگی معنایی میان چند واژه است. شاعر واژه‌هایی به‌کار می گیرد که مفاهیم

آنها با هم قرابت دارند مثلاً همگی از اصطلاحات دانش خاصی هستند یا به‌نوعی در ذهن همدیگر را متداعی می شوند. مثل این است که بازیگران تئاتری لباسهایی مناسب نقش خود بر تن داشته باشند امّا این لباسها در کنار هم نوعی هم‌آهنگی نیز ایجاد کنند مثلاً نشانگر پرچم کشور باشند. چنانکه در این بیت:

بر برگ گل به خون شقایق نوشته‌اند کان کس که پخته شد می چون ارغوان گرفت

پیام و مطلب شاعر ربط مستقیمی با برگ و گل و شقایق و ارغوان ندارد اما با آوردن آنها در کنار هم فضای خاصّی ایجاد کرده است که در ذهن خواننده هاله‌ای از تصوّرات شاعرانه را در گِردِ چهرهٔ معنی پدید می آوَرَد. مراعات النّظیرشکل پیچیده‌ای هم دارد که در بدیع "ایهام تناسب" نامیده می شود، شاعر واژه‌ای به‌کار می برد که دو معنی دارد، یکی معنی مراد، دیگر معنایی که در شعر محلّی ندارد امّا همین معنی که در شعر محلّی ندارد با واژه یا واژه‌های دیگری تناسب معنایی دارد یعنی اگر این معنای واژه مطرح می بود با آنها مراعات النّظیر ایجاد می کرد. از این رو اگر مراعات النّظیر را هم‌آهنگی معنایی و نوعی موسیقی غیرصوتی در لایهٔ دوّم شعر بدانیم، ایهام تناسب، موسیقی معنایی در لایهٔ سوّم شعر خواهد بود. در همان شعر مذکور واژه‌های "پخته" و "می" را داریم. پخته در اینجا به معنی آدم با تجربه و یا عارف کامل است امّا جز این به معنی شراب مثلّث و یکی هم هست شرابی که می جوشانند و مقداری از الکل آن را می گرفتند و آن در نزد بعضی از فقهای عامه حلال بوده، این معنی که در شعر مطرح نیست با واژهٔ "می" هم‌آهنگی دارد. در خارج از بافت معنایی شعر، گویی این دو کلمه به هم چشمک می زنند و اگر آن تشبیه را که در بارهٔ مراعات النظیر گفتیم اینجا نیز بیاوریم چنان است که گویی بازیگر تئاتری در زیر لباس خود لباسی دیگر پوشیده که بکلی ناپیدا از چشم‌نیست و این لباس زیرین با لباس روی یکی دیگر از بازیگران تناسبی پیدا کرده است.

چند نمونه از "ایهام تناسب" های حافظ:

دیگر ز شاخ سرو سهی بلبل صبور گلبانگ زد که چشم بد از روی گل بدور ۱/۲۵۴

معنای مورد نظر "سرو سهی" درخت معروف است اما معنای دیگر آن "لحن شانزدهم از سی لحن باربد" با "گلبانگ" تناسب دارد، چنانکه در بیت زیر نیز چنین است:

تا بو که بام آگهی از سایهٔ سروسهی گلبانگ عشق از هرطرف برخوشخرامی می زنم ۴/۳۴۴

* * *

ماهم این هفته برون رفت و به‌چشم سالی است

حال هجران تو جه دانی که مشکل حالی است ۱/۶۸

" ماه " در اینجا به معنی قرص قمر و استعارهٔ مصرّحه از چهرهٔ معشوق و خود معشوق است معنای دیگر آن واحد زمانی(۳۰ روز) با هفته و سال تناسب دارد.

* * *

گر کمیت اشک گلگونم نبودی گـرم‌رو کی شدی روشن به‌گیتی راز پنهانم‌چوشمع۴/۲۹۴

" گلگون" در اینجا به معنای " گل رنگ " و " سرخ " است امّا در خارج از بافـــت کلامی این شعر نام " اسب شبرین معشوق خسرو" هم بوده که در این معنا با "کمیت" تناسب دارد.

* * *

ایهام تناسب شکل دیگری نیز دارد که در کتابهای بدیع بدان پرداخته نشده و آن چنان است که شاعر دو یا چند واژهٔ دومعنایی به‌کار می برد که از هر واژه‌فقط یک معنی در شعر مطرح است اما معنای دوم واژه‌ها با هم تناسب دارند:

تو نیز باده به‌چنگ آر و راه‌صحرا گیر که‌مرغ نغمه‌سرا سازخوش‌نوا آورد ۲/۱۴۵

در اینجا سه واژهٔ " باده"، " چنگ " و " راه" به ترتیب به معنی شراب، دســت و طریق است اما معنای دیگر آنها، باده (نام لحنی)، چنگ (= ساز) و راه (= نوا) با هم تناسب دارند.

* * *

حافظ که ساز مجلس عشّاق راست کـرد خالی مباد عرصهٔ این بزمگاه ازو ۸/۴۰۵

در اینجا " عشّاق " و"راست[کرد] " به معنی " دلدادگان" و " تهیه و آماده کـــرد" است امّا معنای دیگر آنها " مقامی از مقامات موسیقی" با هم و با " ساز" تناسب دارد و البته در"ساز" ایهام هست یعنی هر دو معنای آن [توشه، آلت موسیقـــــی] می تواند در شعر مطرح باشد.

* * *

بر جبین نقش‌کن از خون دل من خالی تا بدانند که قربان تو کافر کیشم ۴/۳۴۱

" قربان " در اینجا به معنی مصطلح آن " فداشونده" و " کیش " به معنـــی " دین و مذهب " است امّا معانی دیگر آنها که " قربان" تسمهٔ تیردان و " کیـــش " خود تیردان باشد با هم تناسب دارند. اگر آن تشبیهی را که در بارهٔ مراعـــات‌النّظیر و ایهام تناسب به کار بردیم اینجا نیز بیاوریم چنان است که گویی هر یک از بازیگران در زیر لباس خود لباسی دیگر پوشیده‌اند که بکلّی ناپیدا نیست. این لباسهای زیر ربطی با نقشی که بازیگران بازی می کنند ندارند امّا با یکدیگـــر تناسب دارند و جوّی جنبی در کنار بازی به‌وجود آورده‌اند که در تماشاگران اثـــری

مطلوب و لذّتناک می گذارد.

علاوه بر اینها حافظ به نوع دیگر نیز برای تمرکز یا هم آهنگی معنایی هنر به‌کار می زند که برخی از پژوهندگان حافظ شواهد آن را ذیل ایهام نقل کرده‌اند ولی در حقیقت و از جهت پیوند واژگانی و مکانیسم کار با ایهام متفاوت و نزدیک است به آنچه در کتابهای بدیعی" استخدام" نامیده شده و آن چنان است که از واژهٔ دومعنایی یک معنا از خودِ واژه و معنای دیگر از ضمیرش مستفاد شود، چنانکه در این شعر سعدی:

گر التفات خداوندیش بیاراید — نگارخانهٔ چینی و نقش ارتنگی است
امید هست که روی ملال درنکشد — ازین سخن که گلستان نه جای دلتنگی است
علی الخصوص که دیباچهٔ همایونش — به‌نام سعد ابوبکر سعدبن زنگی است

از واژهٔ "گلستان" معنای گلزار و از ضمیر "ش" که به آن برمی گردد معنای "کتاب گلستان" درمی آید. امّا در شعر حافظ و به‌طور کلّی این آرایه باید چنین تعریف شود تا همهٔ مثالها را مشمول کند: شاعر واژهٔ دومعنایی به‌کار می برد در ارتباط با بخشی از کلام یک معنی و در ارتباط با بخشی دیگر (ضمیر یا جز آن) معنای دیگر از آن مستفاد می شود؛ چنانکه در این بیت معروف سعدی نیز چنین است:

بازآ که در فراق تو چشم امیدوار — چون گوش روزه‌دار بر اللّه‌اکبر است

~~اللّه‌اکبر (= اذان)~~ ← گوش
اللّه‌اکبر (= نام دروازه) ← چشم

استخدام در شعر حافظ:

جمالِ دخترِ رَز نور چشم ما مست مگر — که در نقاب زجاجی و پردهٔ عنبی است ۶/۶۴

جمال دختر رَز [یعنی شراب] در نقاب زجاجی و پردهٔ عنبی است نیز نور چشم ما [یعنی حس باصرهٔ ما] در نقاب زجاجی و پردهٔ عنبی است. نقاب زجاجی در ارجاع به جمال دختر رز به معنی شیشهٔ شراب و پردهٔ عنبی نیز در همان ارتباط به معنی پوستهٔ انگور است که دربردارندهٔ آب انگور است و امّا هر دو آنها در ارجاع به نور چشم ما به معنی زجاجیه و عنبیهٔ چشم است.

معنی حقیقی در کنار معنی مجازی

در تعبیرهای کنایی، معنای مورد نظر، معنی مجازی است نه معنی حقیقی. مثلا وقتی که حافظ می گوید:

بادت به‌دست باشد اگر دل نهی به هیچ — درمعرضی که تخت سلیمان رود به‌باد ۴/۱۰۰

"باد به دست بودن" کنایه از "چیزی در دست نداشتن" است. امّا حافظ گاه بافت

کلام را چنان می سازد که سخن موهمِ معنی حقیقی هم می شود. به سخنِ دیگر، شاعر با استنباط و دریافت نکته ای از معنی حقیقی را هم باز می گذارد. مثلاً در بیت زیر " باد" را موهم معنی حقیقی هم می توان دانست :

حافظ از دولت عشق تو سلیمانی شد یعنی از وصل تواش نیست بجز باد بدست ۷/۲۴

در اینجا علاوه بر معنی کنائی" باد به دست بودن" یعنی چیزی در دست نداشتن، معنی دیگری هم به ذهن می آید: سلیمان باد را در اختیار داشت و این نشانه ای از قدرت فوق العاده او بود پس می توان چنین برداشتی کرد: حافظ از دولت عشق دلدار، صاحب قدرت شده است . عشق چنان نیرویی به حافظ داده که سلیمان گونه شده، اگرچه به وصال نرسیده است .

نمونهٔ دیگر:

می ده که نوعروس چمن حدّ حسن یافت کار ایدن زمان ز صنعت دلاله می رود

کار از چیزی(یا از کسی) رفتن در معنای کنایی یعنی کار از او درست شدن، چنانکه می گویند:

کار از تو می رود مددی ای دلیل راه کانصاف می دهیم و ز راه اوفتاده ایم

امّا معنای لغوی " کار... رفتن" یعنی کار از دست رفتن نیز مورد نظر است . پس مصراع دوم " کار این زمان ز صنعت دلاله می رود" دو معنی پیدا می کند :

۱) شراب بده که وقت بهار رسیده و نوعروس چمن(= گل) به بهترین وجه ممکن زیبا شده است . اکنون در این روزگار بهار، کار از دلاله درست می شود، اوست که می تواند ...

۲) شراب بده ... اکنون کار دیگر از دست دلاله خارج شده است ...

نمونهٔ دیگر:

ساقی ار باده از این دست بهجام اندازد عارفان را همه در شُربِ مُدام[1] اندازد ۱/۱۵۰

" از این دست " به طور کنایی یعنی " بدین شیوه " امّا معنی حقیقی آن یعنی: " با این دست " نیز مورد نظر است :

۱) ساقی اگر باده با این شیوه [با طنّازی و دلبری] بهجام بریزد...

۲) ساقی اگر باده را با این دستهای زیبایی که دارد بهجام بریزد...

حذف مضافٌ الیه

وقتی که مضافٌ الیه در سخن حذف می شود، ابهام و کلّیّت و در نتیجه ایهام می در سخن ایجاد می شود. به این دو جمله توجه کنید:

۱ ــ در شرب مدام هم البتّه ابهام هست : ۱) پیوسته نوشیدن، ۲) نوشیدن شراب .

تو فقط عیب مرا می بینی .

تو فقط عیب خودت را می بینی.

حال مضاف‌الیه را از هر دو جمله حذف می کنیم:

تو فقط عیب می بینی.

در این جمله ابهام و کلّیّتی هست (عیب‌کی را ؟ مرا ؟، خودت را ؟،همه را ؟). حال به شعر حافظ توجّه کنید:

یا رب آن زاهد خودبین که بجز عیب ندید دود آهیش در آیینهٔ ادراک انداز ۸/۲۶۴

با توجّه به بافتِ کلام، می توان مضاف‌الیه‌هایی از نوعِ " مردم" و " خود" فرض کرد:

۱) خدایا آن زاهد خودپسند را ـ که وقتی در آینه نگاه می کند جز عیب خود چیزی نمی بیند [سراپای وجودش عیب است] ـ پادافراه ده ، کاری بکن که آه بکشد ، آهش جلو آینه‌ای که خودش را در آن درک می کند [می بیند] بگیرد و دیگر خودبینی و خودپسندی نکند.

۲) خدایا آن زاهد خودبین و خودپسند را که در مردم عیب می بیند [همه را متّهم می کند] پادافراه ده ، کاری بکن که آه بکشد ، آهش جلو ادراکش را بگیرد ، ادراکی که فقط عیب را می بیند.

۳) ... که از فرط خودپسندی، عیب را در آئینه می بیند ، عیب را به آئینه نسبت می دهد...

نمونهٔ دیگر:

نام من رفتست روزی بر لب جانان به سهو اهل دل را بوی جان می آید از نامم هنوز ۶/۲۶۵

در " سهو" مضاف‌الیه محذوف است و معلوم نیست سهو من یا سهو جانان کدام مراد است . و در حقیقت شاعر با حذف مضاف‌الیه باب ابهام را باز گذاشته است :

۱) روزی جانان اشتباهی مرتکب شد و از روی سهو و اشتباه نام مرا بر زبان جاری ساخت که دارای چنین اثراتی بوده است ، ببین اگر به عمد و از سر لطف نام مرا بر زبان می آورد چه می شد.

۲) روزی جانان به سبب سهو و اشتباهی که من مرتکب شده بودم برای تنبیه و بیدارباش ، نام مرا بر زبان آورد، آن یاد و تذکار چنین اثراتی پدید آورد. اگر برای اظهار لطف و مرحمت نام مرا بر زبان رانده بود ببین چه می شد.

نقل از: انوری، حسن ـ " یک قصّه بیش نیست " ـ موسّسهٔ مطبوعاتی علمی ـ ۱۳۶۸ ـ ص ۴۶ ـ ۲۳.

قالبهای نو و معاصر

میل با احتیاج به تغییر قالب شعر از هنگامی پدیدار شد که شاعران خواستند با تودهٔ وسیعتری از مردم سروکار داشته باشند. یعنی مخاطب شاعر از عدّهٔ معدود خاص به انبوه کثیر ملّت تبدیل شد. این وضع و حال نتیجهٔ تحوّل اجتماع، مشروطیّت، ارتباط فرهنگی با اروپا و انتشار روزنامه بود. علاوه بر قالبهای متداول شعر قدیم، شعرا با ابتکار و ابداع، تغییراتی در قالبهای قدیم و وزن آنها داده، گونه‌های جدید را صورت بخشیدند.

این نوآوریها، بار دیگر بازار نزاع کهنه و نو و سنّت و تحوّل را گرم کرد. "با وجود دگرگونی بارزی که تقریباً از انقلاب مشروطه در زندگی و در فرهنگ ایران آغاز گشته است، تحوّل در شعر و ادب فارسی چنان آرام صورت گرفته است که هنوز خیلی‌ها نمی‌توانند باور کنند در این زمینه هم عصر تازه‌ای شروع شده است ــ عصر سبک نو و عصر شعر نو...

این دوره با وجود ابتذالها و بی‌بندو باریهایش که دیگر شکوه و جلال عهد کلاسیک فارسی را تجدید نخواهد کرد، با گذشتهٔ خویش ارتباط دارد ــ ارتباطی خودآگاه که البتّه بی‌ثمر نیست و ما اگر هم در قبال عظمت غولهای کلاسیک آدمهای کوتوله بنظر آئیم، حکم همان کوتوله‌ای‌را داریم که بر دوش غول جای دارد. کوتوله‌ای که در آن اوج تکیه‌گاه خویش هم آنچه را غول می‌بیند تماشا می‌کند هم قدری دورتر از آن را ... البتّه قطع ارتباط با گذشته کاری است ابلهانه اما تعصّب در بازگشت به آنهم کمتر ابلهانه نیست. بعلاوه هیچ تحوّلی نمی‌تواند ارتباط با سنّت را بکلّی قطع کند و در عین حال همچنان تحوّل بماند..."(۱)

۱ ــ بحر طویل

نخستین قالب تازه‌ای که در شعر سیاسی و اجتماعی بوجود آمد "بحر طویل" بود. این قالب از شعرهای عامیانه اقتباس شده بود. شاید آزادی و سهولتی که در این قالب وجود داشت آن را برای بیان اندیشه‌های تازهٔ سیاسی و اجتماعی مناسبتر می‌کرد. تا مدّتها بحر طویل را تنها برای سرودن مضامین سیاسی یا هجو و شوخی بکار می‌بردند و مضمونهای جدّی ادبی به این شیوه سروده نمی‌شد. در این میان شعرای بهائی، بحر طویلهای زیبائی با مضامین امری سروده‌اند که بحر طویل "جناب ناطق" در خصوص عید رضوان یکی از آنهاست.

---

۱ ــ شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب ــ ابضا ــ صفحات ۲۲۲ ــ ۲۲۱

۲ ـ چهارپاره

شعرهائی است که هر بند آن از چهار مصراع مرکّب است و به ترتیب مصراعهای اوّل با سوّم ـ دوّم با چهارم هم قافیه هستند. صورتی دیگر از آن مصراعهای اوّل با چهارم ـ دوّم با سوّم هم قافیه می شوند. در "چهارپارهٔ آزاد" تنها مصراعهای دوّم و چهارم هم قافیه هستند. در چند دههٔ اخیر بسیاری از شعرای نوپرداز به این شیوه قطعات زیبا سروده اند همچون: گلچین گیلانی، پرویز ناتل خانلری، نادر نادرپور و... مانند:

شب به یغما رسید و دست گشود — در ته دره هر چه بود، ربود
رود دیریست تا اسیر وِبَست — بشنو این های های زاری رود
گنج باغ از سپید و سرخ و بنفش — همه در چنگِ شب به یغما رفت
شاخِ گردو زِ بیم پای نهاد — بر سرِ شاخِ سیب و بالا رفت (۱)

(پرویز ناتل خانلری)

۳ ـ قالب آزاد (نیمایی)

مراد از این گونه شعر آنهائی است که وزن دارند امّا مصراعهایشان مساوی نیست، بلکه شاعر مجاز است آنها را کوتاه و بلند بسراید. قافیه نیز در آنها نظمی خاص ندارد. اینگونه شعر را به نام "نیما یوشیج"، "قالب نیمایی" می گویند. در این قالب اشعار نابی در زمانهٔ ما پدید آمده است. در میان شعرای بهائی نیز در چند سالهٔ اخیر، شعرهائی اینگونه سروده شده که مقبولیّت عام نیز یافته اند. بسیاری از آثار زنده یاد "هوشنگ محمودی" شاهدی بر این مدّعاست، از قبیل: شعری در بارهٔ شهادت "حضرت اعلی" و همچنین داستان "جناب بدیع" و "لوح سلطان".

از منظومهٔ "افسانه": در شبِ تیره، دیوانه ای کاو

دل به رنگی گریزان سپرده،
در دَرِه ای سرد و خلوت نشسته
همچو ساقهٔ گیاهی فسرده،
می کند داستانی غم آور.
در میان بس آشفته مانده،
قصهٔ دانه اش هست و دامی
وز همه گفته ناگفته مانده
از دلی رفته دارد پیامی

---

۱ ـ مجلهٔ سخن ـ سال اول ـ شمارهٔ ۱۲ و ۱۱ ـ صفحهٔ ۵۶۹ ـ (شعر: یغمای شب)

داستان از خیالی پریشان[1]

(نیما یوشیج)

و نیز:

من خاکِ تشنهٔ بارانِ رحمتم
ای ابرِ فضل
بر گلشنم ببار
بر گلخنم بریز
دُر دانه‌های مِهر تو در خاکِ هستیم
در انتظارِ قطرهٔ بارانِ ابر توست
ای ابرِ رحمتِ امیدآفرین
بر خاکِ من ببار
در کامِ من بریز

۴ ـ شعر سپید (شاملوئی)

سنّت شکنان در شعر نیمایی نیز سنّت شکنی کردند و تا آنجا فرا رفتند که وزن و قافیه را بکلی به‌کناری نهادند و یا یکی را گرفته دیگری را رها نمودند. به قول "دکتر عبدالحسین زرّین کوب"، "درست است که قالب شکنی شعر نو همیشه و همه جا نتیجهٔ درخشان ببار نیاورده است امّا بیم از قالب شکنی هم بعضی از استعدادهای آفریننده را بی بر کرده است و متحجّر."[2] همچنین: "وزن و قافیه هر جا واقعاً مجال شاعر را تنگ کنند و یا او را در تنگنایی اندازند که اندیشه و احساس خویش را با آنها معارض بیند، طردشان واجب است و بی ملامت، زیرا به هر حال آنچه خواننده از شاعر توقّع دارد شاعری است نه قافیه‌بندی."[3] و نیز: "آنچه امروز طبع بعضی را از شعر نو رمیده کرده است و منزجر، نه قالب شکنی آن است و نه بی اعتنائیش به معانی و افکار عادی و قومی، سبب عمدهٔ این نفرت بی نظمی و بی توجّهی است که گهگاه در آنشاء و بیان شاعران نوپرداز هست."[4]

به هر صورت اینگونهٔ شعر نیز با نمونه‌های خوب خود توانسته در میان تحصیلکرده‌ها و حتی گاه سایر مردم نیز طرفدارانِ خود را پیدا کند، چنانکه در سالهای اخیر توأم نمودن این اشعار با موسیقی و خواندن آنها توسط آوازخوانان

---

۱ ـ شعر نو از آغاز تا امروز ـ حقوقی، محمّد ـ شرکت سهامی کتابهای جیبی ـ ۱۳۵۷ ـ صفحات ۷۶ ـ ۶۶

۲ ـ شعر بی دروغ، شعر بی نقاب ـ ایضا ـ صفحهٔ ۲۸۰

۳ ـ همانجا ـ صفحهٔ ۲۷۱

۴ ـ همانجا ـ صفحهٔ ۲۸۲

موسیقی سنّتی به شیوع این نوع شعر کمک فراوانی نموده است. آنچه در این میان قابل توجّه است ضرورت تجدّد و تحوّل است بدین دلیل که: " بی شک مکتبها و سبکهای گذشته با تمام لطف و ظرافت با قدرت و استحکامی که دارند نتیجهٔ اوضاع زمانه‌ای بوده‌اند که آنها را بوجود آورده است و دیگر البتّه نه آن اوضاع تجدید خواهد شد نه آن زمانه برخواهد گشت."(۱)

نماینده و شاعر صاحب سبک این نوع شعر، احمد شاملو (ا. بامداد) است. در میان شعرای بهائی نیز بعضی همچون " عطاءالله فریدونی" و " جلیل محمودی" در این قالب شعر سروده‌اند که در نشریات "آهنگ بدیع" و " ترانهٔ امید" طبع و نشر گردیده است.

از شعر "آیدا در آینه": کوه با نخستین سنگها آغاز می شود
و انسان با نخستین درد.
در من زندانیِ ستمگری بود
که به آواز زنجیرش خو نمی کرد.
من با نخستین نگاهِ تو آغاز شدم.
توفانها در رقصِ عظیمِ تو،
به شکوهمندی،
نی لبکی می نوازند
و ترانهٔ رگهایت
آفتاب همیشه را طالع می کند.(۲)

(احمد شاملو)

مآخذ:

مطالب این مقاله با تصرف و تلخیص از منابع ذیل اقتباس گردیده است:

۱ - " فنون بلاغت و صناعات ادبی" - همایی، جلال الدّین - انتشارات توس - ۱۳۶۴ - صفحات ۲۲۱ - ۹۳

۲ - " هفتاد سخن "(جلد ۱ - شعر و هنر) - ناتل خانلری، دکتر پرویز - انتشارات توس - ۱۳۶۷ (مقالهٔ پست و بلند شعر نو)

۳ - " در بارهٔ ادبیّات و نقد ادبی" - (جلد ۱) - فرشیدورد، دکتر خسرو - مؤسّسه انتشارات امیرکبیر - ۱۳۶۳ - (مقالهٔ قالبهای ادبی)

---

۱ - همانجا - صفحهٔ ۲۰۲

۲ - شعر نو از آغاز تا امروز - ایضاً - صفحات ۱۹۰ - ۱۸۷

قافیه در شعر فارسی

قافیه، حرف یا حروف مشترک معینی است در پایان کلمات قاموسی[۱] نامکرر مصراعهای یک شعر؛ مثلاً در بیت:

سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد
و آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد (حافظ)

آخرین کلمه نامکرر در مصراع اول «ما» و در مصراع دوم «تمنا» است و «ا» حرف مشترک در پایان این دو کلمه است که قافیه نام دارد. این کلمات نامکرر را کلمات هم‌قافیه می‌نامند.

همچنین در بیت:

سحرگاهان نسیم آهسته خیزد — چنان کز برگ گل شبنم نریزد
(صفای اصفهانی)

آخرین کلمه نامکرر در مصراع اول «خیزد» و در مصراع دوم «ریزد» است و «یزد» که حرفهای مشترک در پایان این دو کلمه است، قافیهٔ این بیت است.

حروف اصلی و الحاقی قافیه

حروف قافیه بر دو نوع است:

۱. حرف یا حروفی که جزء اصلی کلمهٔ قافیه هستند؛ مانند «آد» در کلمات هم‌قافیهٔ فریاد و یاد در شعر زیر:

ز دست دیده و دل هر دو فریاد
که هرچه دیده بیند دل کند یاد (باباطاهر)

۲. حرف یا حروف الحاقی به واژه‌های هم‌قافیه (مانند پسوندها و ضمایر متصل)؛ مثل ی در آخر واژه‌های هم‌قافیه نوروز و برافروز در بیت زیر:

ز کوی یار می‌آید نسیم باد نوروزی
ازین باد ار مدد خواهی چراغ دل برافروزی (حافظ)

قواعد قافیه

قافیه شعر فارسی بسیار ساده و تابع سه قاعده است: قاعدهٔ ۱ و ۲ برای حرف یا حروف اصلی واژه‌های هم‌قافیه و قاعدهٔ ۳ برای حرف یا حروف الحاقی است؛ به این ترتیب:

قاعدهٔ (۱): هر یک از مصوتهای «ا» و «و» به‌تنهایی می‌تواند قافیه قرار بگیرد؛ مانند «ا» در کلمات هم‌قافیهٔ ما و پیدا در شعر زیر که به‌تنهایی حرف مشترک، یعنی قافیهٔ شعر است:[۲]

یاد باد آنکه نهانش نظری با ما بود — رقم مهر تو از چهرهٔ ما پیدا بود (حافظ)

---

۱. منظور از کلمهٔ قاموسی، کلمه‌ای است که به تنهایی معنی دارد، مانند ما و تمنا؛ ضمایر متصل و پسوندها که معنی مستقلی ندارند، نمی‌توانند کلمهٔ قافیه قرار بگیرند، بلکه جزئی از کلمهٔ قافیه‌اند.

۲. ذبیح‌الله صفا در تصحیح مثنوی ورقه و گلشاه به این قاعده قافیه توجه نداشته و به قافیهٔ بیت زیر:
چنان کن کنون تا به روز قضا — نگردد ز رامش زمانی جدا
ایراد گرفته است که شاعر تنها به صدای ض وذ اکتفا کرده است؛ و حال آنکه قافیه الف است و کاملاً درست است. قصاید و غزلیات بسیار زیادی در شعر فارسی وجود دارد که در آنها قافیه تنها حرف الف است.

در شعر زیر کلمات جادو و آهو هم‌قافیه هستند و قافیه فقط حرف مصوت «و» است.

ای چشم تو دلفریب و جادو
در چشم تو خیره چشم آهو

کاربرد قاعدهٔ (۱) زیاد نیست.

بعضی ازواژه‌های فارسی رسمی امروز به مصوت کسره (های غیرملفوظ) ختم می‌شوند؛ مانند: نامه، بوته، ذره (این واژه‌ها در قدیم مختوم به فتحه بوده) و بعضی به مصوت «ی»؛ مثل: بازی، پری، سیر. این کسره و «ی» اصلی به‌تنهایی حرف مشترک (قافیه) قرار نمی‌گیرند ودر حکم حرف الحاقی هستند و به قاعدهٔ (۳) مربوط می‌شوند.[۱]

قاعدهٔ (۲): هر مصوت با یك یا دو صامت بعدش قافیه قرار می‌گیرد.[۲] مثال:

نفس باد صبا مشك‌فشان خواهد شد
عالم پیر دگر بار جوان خواهد شد(حافظ)

در این شعر مشك‌فشان و جوان واژه‌های هم‌قافیه هستند و قافیه «ان» است.

مثال دیگر برای یك مصوت و یك صامت:

بر سمرقند اگر بگذری ای باد سحر
نامهٔ اهل خراسان بـه خاقان بـر (انوری)

سحر و بر کلمات هم‌قافیه‌اند و قافیه، مصوت فتحه و صامت «ر» (ـَ ر) است. همچنین در شعر:

مزرع سبز فلك دیدم و داس مه نو
یادم از کشتهٔ خویش آمد و هنگام‌درو (حافظ)

واژه‌های هم‌قافیه «نو» و «درو» است و قافیه، مصوت ضمّه و صامت «و» (ـُ و) است.[۳]

مثال برای یك مصوت و دو صامت:

کسی دانهٔ نیکمردی نکاشت
کزو خرمن کام دل برنداشت (نظامی)

در شعر بالا قافیه، اشت است؛ یعنی یك مصوت و دو صامت.

در مثال زیر نیز، قافیه یك مصوت و دو صامت است (ـِ شت):

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت
کـه گناه دگران بـر تو نخواهند نوشت (حافظ)

به‌هرحال حروف اصلی کلمات قافیه، الزاماً تابع قاعدهٔ (۲) یا (۱) است (بیشتر تابع قاعدهٔ ۲). در آخر حروف اصلی ممکن است حرف یا حروفی الحاقی بیاید (طبق قاعدهٔ ۳).

---

۱. در موارد بسیار نادر، کسره و «ی» به تنهایی قافیه قرار گرفته‌اند که جزء استثناها، یا عیوب قافیه است؛ مثل این شعر: بر دل ز بس غبار کدورت نشسته است / بیچاره ناله در ته دیوار مانده است (کلیم کاشانی). درضمن در فارسی امروز تنها کلمهٔ «نه» به فتحه مختوم می‌شود و تنها کلمات «دره»، «تو»، «جو» به ضمه مختوم هستند و ظاهراً هیچ‌گاه در شعر به عنوان کلمات قافیه به‌کار نرفته‌اند.

۲. اصلی بودن صامت دوم الزامی نیست؛ مثلاً در این شعر منسوب به رودکی:

مرد مرادی نه همانـا که مـرد — مرگ چنان خواجه نه کاریست خرد
جـان گرامـی بـه بـدر بـاز داد — کـالبـد تیـره بـه مـادر سـپرد
کاه نبد او که بهٔ بادی پرید — آب نبد او که به سرما فسرد

در بعضی کلمات هم‌قافیه اصلی و در بعضی الحاقی است.

۳. بعضی «ـُ و» در آخر کلماتی مانند «نو»، «درو» را مصوتِ مرکب می‌دانند و حال آنکه مصوت مرکب نیست؛

قاعدهٔ (۳) قاعدهٔ (۳) مربوط به حروف الحاقی آخر کلمات هم‌قافیه است؛ یعنی اگر در آخر واژه‌های هم‌قافیه، یک یا چند حرف الحاقی بیاید، اینها نیز باید مشترک باشند. مثلاً در کلمات هم‌قافیهٔ سیاه و تباه، «اه» طبق قاعدهٔ (۲) مشترک است و در کلمات هم‌قافیهٔ سیاهی و تباهی، «ی» نیز که حرف الحاقی است، باید مشترک باشد (طبق قاعدهٔ ۳):

ماها تو سفر کردی و شب ماند و سیاهی
افزود شب غم به سیاهی و تباهی
(شهریار)

همچنین در شعر:

خاک دل آن روز که می بیختند
شبنمی از عشق بر آن ریختند (غزالی مشهدی)

در شعر بالا، بیختند قافیه است. بخت که حروف اصلی قافیه است، طبق قاعدهٔ (۲) مشترک است و ـند طبق قاعدهٔ (۳) حروف الحاقی است.

چنانکه می بینیم اگر در آخر کلمات هم‌قافیه، حرف یا حروف الحاقی بیاید، این حرف یا حروف طبق قاعدهٔ (۳) باید مشترک باشند و همچنین حرف یا حروف اصلی کلمات هم‌قافیه (طبق قاعدهٔ ۱ و ۲).

تبصرهٔ ۱: گفتیم کسرهٔ «ی» اصلی پایان کلمه، از نظر قافیه در حکم حروف الحاقی هستند و قاعدهٔ (۳) در مورد آنها صادق است. مثال:

آمد مه و لشکر ستاره
خورشید گریخت یکسواره... (مولوی)

در اینجا قافیه «اره» است. کسره (ه بیان حرکت) در واژهٔ ستاره در حکم حرف الحاقی است و رعایت آن طبق قاعدهٔ (۳) لازم است و «ار» حروف اصلی قافیه است (طبق قاعدهٔ ۲).

همچنین در شعر:

دو پاکیزه پیکر چو حور و پری
چو خورشید و ماه از سدیگر بری (فردوسی)

قافیه: «ـَ ری» است. «ی»، در حکم حرف الحاقی است (طبق قاعدهٔ ۳) و «ـَ ر» حروف اصلی قافیه است (طبق قاعدهٔ ۲).

شاعران کسره و ی اصلی پایان کلمه را در حکم الحاقی گرفته‌اند و فرقی میان اصلی و الحاقی قایل نشده‌اند.[۱]

تبصرهٔ ۲: در قافیه، گاه پسوند و پیشوند در حکم کلمات هم‌قافیه قرار گرفته‌اند:

دلم جز مهر مهرویان طریقی برنمی گیرد
ز هر در می‌دهم پندش ولیکن درنمی گیرد (حافظ)

در این شعر پیشوندهای بر و در و پسوند تر مانند کلمات هم‌قافیه (دفتر، جوهر، ساغر،

---

۱. مثلاً سعدی در غزل:

ای به باد هوس درافتاده بادت اندر سراست یا باده

کلمات افتاده، نادادهٔ، پریزاده، آزاده... را که «ه» در آنها الحاقی است با کلمات باده، ساده، بیجاده... که «ه» در آنها اصلی است، هم‌قافیه کرده است.

حافظ نیز در غزل: آن یار کزو خانهٔ ما جای پری بود. کلمات پری و پری را که ی در آنها اصلی است با سحری، نظری، قمری و... هم‌قافیه کرده است.

دیگر...) به شمار آمده است.

تبصرهٔ ۳: اگر در قافیه، علاوه‌بر حرف یا حروفی که در قواعد قافیه بیان شد، حرف یا حروف دیگری مشترک باشد، قافیه خوش‌آهنگتر است، اما رعایت آنها الزامی نیست. مثلاً مصوت «ا» به تنهایی حرف قافیه قرار می‌گیرد، اما شاعر در شعر زیر دو حرف قبل از آن را نیز رعایت کرده است که الزامی نیست، اما قافیه خوشتر شده است:[۱]

ای نسیم خرم باد صبا
از بر یار آمده‌ای مرحبا (سعدی)

همچنین طبق قاعدهٔ (۲) یك مصوت و یك صامت برای قافیه کافی است، مثلاً در بیت زیر، حکایت با عطوفت هم‌قافیه است، اما اگر شاعر دو حرف قبل را نیز مشترك بیاورد و حکایت را با شکایت هم‌قافیه کند موسیقی شعر را غنیتر کرده است، اما رعایت آنها لازم نیست:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند
از جداییهـــا شکایت مـــی‌کند (مولوی)

الف تأسیس: در قافیه شعر عرب رعایت «ا» در کلمات هم‌قافیهٔ نظیر حکایت و شکایت الزامی است.[۲]

تبصرهٔ ۴: باید دانست که حرف یا حروف ذکر شده در هریك از سه قاعده، در کلمات هم‌قافیه عیناً باید مشترك باشد و رعایت نکردن آنها ـ جز در یك مورد استثنایی ـ باعث اختلال در قافیه می‌شود.

استثنائاً اگر در آخر قاعدهٔ (۲) (مصوت + یك یا دو صامت)، حرف یا حروف الحاقی بیاید، و مصوت هم کوتاه باشد، این مصوت کوتاه در کلمات هم‌قافیه می‌تواند متفاوت باشد. مثلاً کُشت (قتل کرد) با گشت (گردید) هم‌قافیه نیست؛ زیرا در اولی مصوت کوتاه، ضمّه و در دومی مصوت کوتاه، فتحه است. حال اگر طبق قاعدهٔ (۳) حرفی مثل کسره (ه بیان حرکت) به آخر این دو کلمه الحاق کنیم، قافیه شدن آنها اشکالی نخواهد داشت.

سراسر همه دشت پر کشته بود
زمین چون گل ارغوان گشته بود (فردوسی)

همچنین آگه با به هم‌قافیه نیست، اما اگر حرفی مانند «ی» را به آخر آنها الحاق کنیم، هم‌قافیه می‌شوند:

ازین بد به ایران رسد آگهی
بر آشوبد آن روزگار بهی (فردوسی)

همین‌طور کِشت (زراعت کرد) با کُشت (قتل کرد) و دَشت (صحرا) هم‌قافیه نیست، اما کِشتیم، کُشتیم، و دَشتیم هم‌قافیه هستند؛ چنانکه سعدی در شعری به مطلع:

خرما نتوان خورد ازین خار که کِشتیم
دیبا نتوان بافت ازین پشم که رِشتیم... (سعدی)

آنها را قافیه قرار داده است؛ بنابراین با درنظر داشتن قواعد سه‌گانه و تبصره‌ها، برای تعیین قافیهٔ یك شعر، ابتدا باید ردیف شعر را ـ اگر دارد ـ مشخص کنیم، سپس کلمات هم‌قافیه را

---

۱. رعایت حروف دیگر جزء لزوم مالایلزم است.

۲. در قافیه شعر عرب این دو حرف را به ترتیب: الف تأسیس و حرف دخیل می‌نامند و رعایت الف تأسیس الزامی است؛ اما در قافیهٔ شعر فارسی چنانکه شمس قیس می‌گوید «بیشتر شعرای عجم تأسیس را اعتبار نمی‌نهند و آن را لازم نمی‌دارند». (رك: شمس قیس. همان کتاب، ص ۲۶۲).

معلوم کنیم؛ بعد حرف یا حروف الحاقی کلمات هم‌قافیه را ـ اگر دارد ـ جدا کنیم (طبق قاعدهٔ ۳) و آن‌گاه باید ببینیم حرف یا حروف اصلی قافیه طبق قاعدهٔ (۱) است، یا (۲).

قافیهٔ خطی

قافیه بر مبنای زبان، یعنی صورت ملفوظ حرف یا حروف است نه مکتوب. با این همه شاعران علاوه بر رعایت وحدت موسیقی قافیه که از راه گوش حس می‌شود، وحدت نوشتاری را که از راه چشم حاصل می‌شود، نیز رعایت کرده‌اند؛ مثلاً گرچه «ز» و «ض» در فارسی تلفظ یکسانی دارند، اما به سبب اختلاف شکل خطی در قافیه به جای هم به کار نمی‌روند؛ مثلا بازی با قاضی هم قافیه نمی‌شود. به عبارت دیگر، در شعر فارسی یکسان بودن قافیه از لحاظ نوشتاری نیز لازم است. با این همه گاهی بعضی از شاعران، قافیهٔ خطی را رعایت نکرده‌اند؛ مثل: سعدی در این شعر:

چه مصر و چه شام و چه بَر و چه بحر
همه روستایند و شیراز شهر

ذوقافیتین

ذوقافیتین «اشعاری است که دو قافیه پهلوی یکدیگر قرار بگیرد، یا اندکی فاصله داشته باشد» ، مثل این بیت نظامی:

گزید از غنیمت ظرایف بسی کز آن سان نبیند طرایف کسی

بعضی از شاعران اشعاری به تکلّف سروده‌اند که همهٔ ابیات آنها ذوقافیتین است؛ مانند این شعر رشید وطواط به مطلع:

ای از مکارم تو شده در جهان خبر
افکنده از سیاست تو آسمان سپر

که کلمه جهان با آسمان و خبر با سپر هم‌قافیه است.

قافیهٔ میانی: در بعضی اشعار علاوه بر قافیهٔ پایانی، میان مصراعها نیز کلمات هم‌قافیه وجود دارد؛ مانند این شعر مولوی:

مرده بدم زنده شدم، گریه بدم خنده شدم
دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم
دیدهٔ شیرست مرا، جان دلیرست مرا
زهرهٔ شیرست مرا، زهرهٔ تابنده شدم

ماخذ: "وزن و قافیهٔ شعر فارسی" ـ تقی وحیدیان کامیار ـ مرکز نشر دانشگاهی ـ طهران ـ سال ۱۳۶۷ ـ صفحات ۱۰۰ ـ ۹۲

تاثیر وزن و موسیقی در شعر

هیچ ملّتی را نمی شناسیم که از موسیقی بی بهره باشد پس باید بپذیریم که موسیقی پدیده‌ای در فطرت آدمی است. عواملی که آدمی را به جستجوی موسیقی می کشانده است همان کششهایی است که او را وادار به گفتن شعر می کرده است و پیوند این دو سخت استوار است زیرا شعر در حقیقت، موسیقی کلمه‌ها و لفظهاست و غنا، موسیقی اَلحان و آهنگها؛ و بیهوده نیست اگر ارسطو شعر را زاییدهٔ دو نیرو می داند که یکی غریزهٔ محاکات (۱) است و دیگری خاصیّت درک وزن و آهنگ. گرچه آدمی به نثر نیز می تواند تغنّی کند امّا هیچ ملّتی را نمی شناسیم که غنای او با نثر باشد؛ زیرا جمع میان شعر و موسیقی جمع میان موسیقی الفاظ و موسیقی الحان است.

می توان تصوّر کرد که در آغاز، این دو جدا از یکدیگر رشد کرده و سپس به یکدیگر پیوسته‌اند امّا بهتر و درست‌تر این است که بگوییم در آغاز با هم بودند و سپس از یکدیگر جدا شدند. به نظر می آید که در آغاز، اصواتی آهنگ دار بوده است ولی معنی‌ای نداشته، بعد انسان کوشیده است که جای آنها را با کلمات مفهوم و دارای معانی پر کند. از این رهگذر، شعر به‌وجود آمد و چون نمی شد کلمات را چنانکه هستند در تمام موارد با آهنگ، تطبیق داد بعضی از ضرورتهای شعری به‌وجود آمد و یا ناگزیر شدند که در وزنها تصرّفی ایجاد کنند که منشاء به وجود آمدن زحافها (۲) شد. پس از آنکه بشر از دورهٔ ابتدائی و سادگی به تمدّن رسید و مظاهر زندگی دگرگون شد در شعر هم تأثیر کرد، و این تحوّلات روی داد:

۱ – شعر، فنّی شد مخصوص عده‌ای معدود و اصولی را پذیرفت.

۲ – سپس که فنّی جداگانه شد از موسیقی نیز جدا شد و خود به‌خود چیزی بود مستقل و موضوع تغنّی به شعر در حقیقت آمیزش دو هنر بود.

۳ – پس از جدایی، شاعران کوشیدند که شعر، موسیقی خاصّ خود را داشته باشد. یعنی کلمات به‌جای خود بنشینند بی آنکه از آلات موسیقی کمک بگیرند.

۴ – شعرا راههای دیگری را در پیش گرفتند و علاوه بر سرودن شعرهای غنائی ولیریک – که قدیمی‌ترین انواع شعر است – اشعاری در حکمت و هزل و وصف وفلسفه به‌وجود آوردند.

---

۱ – حکایت کردن با یکدیگر – تمثیل و مشابهت

۲ – زحاف: تغییری که به اجزای سالم اصلی وزن شعر داده باشند تا اجزای فرعی غیرسالم از آن منشعب شود.

و این مسألهٔ آمیزش طبیعی شعر و موسیقی در مراحل نخستین، خاصّ هیچ ملّتی نیست. در یونان و عرب و ... حتّی در همین روزگاران اخیر هم که توجّه شود می بینیم بسیاری از نوازندگان دوره‌گرد، خود سرایندگانی نیز هستند. اصولاً شعر برای این به‌وجود آمده که با آن تغنّی شود، از این نظر در زبانهای یونانی و لاتین می گویند: " شعر تغنّی کرد" و نمی گویند نظم کرد. عرب نیز می گوید: أَنْشَدَ شِعراً. یعنی شعری تغنّی کرد و سرود. در فارسی هم شعر سرودن اصطلاح است.

شعر و موسیقی جهات اشتراکی نیز دارند زیرا هر دو به منظور ایجاد حالتی بکار می روند نه به خاطر اثبات امری یا تصویر منظری خارجی با قطع نظر از تأثیری که ممکن است وصف منظره در بیننده پدید آورد. مایهٔ کار نیز در هر دو، صوت است یکی صوتهای موسیقی که به‌حسب نسبت زیر و بمی، نغمه را و به حسب وقوع در زمانهای متساوی، ضرب وزن را ایجاد می کند؛ جای دیگر صوتهای ملفوظ که ترتیب آنها به حسب دلالت، صوتهای گوناگون به ذهن القاء می کند و تنظیم آن صوتها به‌حسب آهنگ و وزن، نشاط و شوقی در شنونده برمی‌انگیزد که صورتهای ذهنی را جان و جنبشی می بخشد و از آن، حالتی در نفس پدید می آورد. و این خوش‌آهنگی تعبیر از احساسات شاعرانه در تاثیر آنها نقش عمده‌ای دارد و نه تنها بحر[1] و وزن شعر است که این جنبش روحی را در آدمی برمی انگیزد بلکه ایقاعهای[2] صوتی یعنی موسیقی درونی شعر نیز چنین تاثیر عظیمی دارد و در حقیقت می توان گفت که ایقاع، جزئی از دلالت تعبیر است چنانکه در ذات لغت، دلالت معنی وجود دارد. به عنوان مثال در قصیده‌ای از ملک الشّعراء بهار می خوانیم:

آشفت روز بر من ازین رنج جانگزای بخشای بر من ای شب آرام دیرپای
ای لیل مظلم از در فرغانه وامگرد وی صبح کاذب از پس البرز برمیای

حالت ندبهٔ شاعر را که از اعماق زمین فریاد برآورده است و صدای خدود را می کشد تا به گوش آسمان برسد، در کشش قافیه‌ها و صوتهای آن می توانیم ببینیم. (علاوه بر تأثیری که وزن آن شعر در ایجاد حالت مذکور دارد.)

یا در این بیت عنصری که در ستایش جنگاوری ممدوح خود سروده است:

به یک خدنگ دژ آهنگ، جنگ داری تنگ تو بر پلنگ شخ و بر نهنگ دریا بار

چه کسی است که به هنگام شنیدن این بیت و تکرار صدای (اَنگ) در مقاطع

---

۱ ـ بحر: نوعی تقسیم بندی وزن اشعار برای طبقه‌بندی آنها ـ هر بحری از چند رکن تشکیل شده است.

۲ ـ ایقاع: هماهنگ ساختن آوازها

خاص مصراعها صدای رها شدن تیر از کمان را احساس نکند؟ چنانکه آواز رها شدن تیر از کمان را در این ابیات فردوسی هم می توان شنید:

بمالیدند چاچی کمان را به دست — به چرم گوزن اندر آورد شست

ستون کرد چپ را و خم کرد راست — خروش از خم چرخ چاچی بخاست

یا در این بیت شاهنامه از زبان سیمرغ می گوید:

بر آتش برافکن یکی پرّ من — ببینی هم اندر زمان فرّ من

با مشدّد آوردن قافیه‌های پرّ و فرّ حالت پرواز و صدای پرش سیمرغ که از دور می آید و با بالهای خود هوا را می شکافد، می شنویم. لازم نیست که معتقد باشیم این گویندگان با توجّه و آگاهانه این کار را کرده‌اند زیرا هیچ هنرمندی در حال آفرینش یک اثر چنین توجّهی را ندارد امّا ذوق سلیم و ذهن هنرمند، ناهشیار ممکن است چنین پسند و گزینشی داشته باشد بی آنکه به اصول فنّی توجّه کند.

(صفحات ۱۰۰ و ۱۰۱ و ۳۲۰ و ۳۲۲ موسیقی شعر)

در بارهٔ تأثیر وزن در شعر سخنهای بسیار گفته‌اند و بطور کلّی می توان گفت پس از عاطفه که رکن معنوی شعر است مهمترین عامل و مؤثّرترین نیروها از آن وزن است چرا که تخییل[1] یا تهییج عواطف بدون وزن، کمتر اتّفاق می افتد و اصولاً توقّعی که آدمی از یک شعر دارد این است که بتواند آن را زمزمه کند و علّت اینکه یک شعر را بیش از یک قطعه نثر، آدمی می خواند همین شوق به زمزمه و آوازخوانی است که در ذات آدمی نهفته است. گرچه مسألهٔ تخییل را از وزن، جدا کرده‌اند امّا هرگز نمی توان پیوند این دو را با یکدیگر نادیده گرفت و ابن سینا نیز عوامل محاکات و تخییل را بدینگونه بیان می کند:

۱ ـ به لحنی که بدان نغمه‌سرایی می شود، زیرا لحن در نفس، تأثیر بسزایی دارد و هر غرضی را با لحنی که خاصّ آن است باید بیان کرد.

۲ ـ دیگر به نفس کلام در صورتی که مخیّل باشد و محاکات کند.

۳ ـ به وزن؛ وزنهایی هست سبک و وزنهایی دیگر سنگین و باوقار و گاه باشد که این سه در یک اثر جمع شوند.

نیازمند به توضیح نیست که وزن در شعر، جنبهٔ تزئینی ندارد بلکه یک پدیدهٔ طبیعی است برای تصویر عواطف که به هیچ روی نمی توان از آن چشم پوشید. علّتش هم چنانکه دیدیم این است که عاطفه یک نیروی وجدانی است و آثاری نیز در جسم آدمی دارد که در وی به هنگام شادی و خشم و اندوه آشکار می شود. در هر حالتی تپش

---

۱ ـ تخییل: به خیال افکندن ـ خیال انگیزی

قلب و نبضش به گونه‌ای است و نفس‌کشیدنش به طرزی و این کارها خودنمودار انفعالی است در روح.

در میان شاعران گذشتهٔ ایران شاعری که بیش از هر کس دیگر موسیقی شعر و رابطهٔ این دو با یکدیگر را دریافته جلال الدّین مولوی است در غزلیات شمس، چنانچه فی‌المثل از نظر قافیه‌های درونی هیچ دیوانی را به غنای دیوان او نخواهیم یافت:

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

قافیه درونی	قافیه درونی	قافیه بیرونی	قافیه درونی	قافیه درونی	قافیه بیرونی

دانه تویی دام تویی باده تویی جام تویی — پخته تویی خام تویی بیمگذار مرا

درونی	درونی	بیرونی

علّت این گرایش عجیب مولوی به قافیه‌ها این است که شعرش را با ضرب می نواخته‌اند. (صفحات ۶۵ تا ۶۷)

پس هرگاه بخواهیم که حالات را با کمک واژه‌ها نشان بدهیم ناگزیر کلمات به شکلهایی تقسیم خواهد شد و هر قسمتی وزنی به خود می گیرد و از این رهگذر است که بحرهای شعر به‌وجود می آید و اگر به زبان نثر ادا کنیم، ضعف آن احساس می شود و برای همین است که شعر را نمی توان به نثر درآورد و اصولاً وزن، فضیلت شعر است و در اثر همین وزن است که صاحبان قریحه و ذوق چنان از خود بیخود می شوند و این آهنگها جز در سخن منظوم به‌وجود نمی آید. روی هم رفته می توانیم تأثیرات وزن را در این اصول خلاصه کنیم:

۱ ـ لذت موسیقیایی به وجود می آورد و این در طبیعت آدمی است که خواه ناخواه، از آن لذت می برد. و از طرف دیگر نیز چنانکه یاد شد زبان عاطفه همیشه موزون است زیرا آدمی در انفعالات روحی سخنش مقطع است و تکیه‌ها و ترجیعهایی دارد که آهنگش متفاوت است هم از نظر صوتی و هم از نظر طولی. شاید رقص قدیمی‌ترین زبانی باشد که بشر برای تعبیر از انفعالات نفسانی خود به‌کار گرفته.

رقص در حقیقت، به تعبیر بعضی، موسیقی صامت است و گاه که رقص و موسیقی با هم آمیخته‌اند درین حالت دو هنر، ترکیب شده است؛ بنا بر این عواطف همیشه همراه با حرکاتی در جسم آدمی به‌وجود می آیند و از همین نظر است که گفتیم زبان عواطف همیشه موزون است.

۲ - میزان ضربه‌ها و جنبشها را منظّم می کند.

۳ - به کلمات خاصّ هر شعر، تأکید می بخشد و امتیازی از نظر کشش کلمات ایجاد می کند.

این اصول است که باعث شده وزن به عنوان مهمترین عامل شعر معرّفی شود و می بینیم که اکثر کتابهای مقدّس نیز دارای آهنگ و موسیقی خاصّ اند و این موضوع بخوبی نشان می دهد که انسان در برابر موزونیّت چه تأثّراتی دارد.

در آثار مبارکهٔ این ظهور اعظم نیز علاوه بر وجود آیات و الواحی درقوالب شعر (نظیر: مثنوی و قصائد و غزلیات جمال مبارک) و نیز آثار منظوم حضرت عبدالبهاء، در آثار غیرشعری آن هیاکل مقدّسه نیز شواهد بسیاری از کاربرد عامل وزن و موسیقی در افزایش تأثیر کلام می توان یافت که سزاوار است موضوع تحقیقاتی مستقل باشد. به عنوان نمونه، در کلمات مکنونه فارسی می فرمایند: " در روضهٔ قلب جز گل عشق مکار " (مفعول مفاعلن فعولن مفعول)

مأخذ: موسیقی و شعر - اثر دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی - انتشارات آگاه - صص ۵۰ - ۴۴ (تلخیص)

انقلاب مشروطیت و تأثیر آن در شعر و ادب فارسی

ناصرالدین‌شاه در سال ۱۲۶۴ه.ق. به سلطنت رسید و تا سال ۱۳۱۳ قمری حدود پنجاه سال بر کشور ایران فرمانروایی کرد. در دورهٔ سلطنت پنجاه سالهٔ ناصرالدین شاه و از همان ابتدای کار او عوامل و موجباتی پدید آمد که مجموعاً و به تنهایی در پیدایش اندیشه‌های آزادیخواهی مؤثر واقع شد.

اقدامات اولیهٔ عباس میرزا نایب‌السلطنه و همچنین میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام در ترویج فنون و صنایع جدید و اصلاحات میرزا تقی‌خان امیرکبیر و تأسیس دارالفنون در سال ۱۲۶۸ قمری، اعزام محصل به خارج تأسیس چاپخانه و توسعهٔ صنعت چاپ، نشر روزنامه و آشنایی با افکار اروپاییان و مسائلی از این قبیل نخستین قدم در ایجاد تحول به‌شمار می‌رود.

روشنفکران در داخل و خارج از ایران دست به قلم بردند و به وسیلهٔ روزنامه و کتاب به روشن ساختن ذهن مردم و تربیت فکر آنان پرداختند. از اشخاصی که در بیداری فکر مردم ایران مؤثر بوده‌اند باید عبدالرحیم طالبوف، از نویسندگان مطالب روزنامه ملانصرالدین (که در قفقاز منتشر می‌شد)، علی‌اکبر دهخدا (روزنامه صوراسرافیل) و عده‌ای دیگر را نام برد. تحولات اجتماعی که بعد از ظهور و استقرار مشروطیت در ایران به وجود آمد، در همهٔ جنبه‌های زندگانی ایرانیان مؤثر واقع شد و سراپای اجتماع را دگرگونه ساخت. این تغییرات نه تنها در مؤسسات اجتماعی و وضع اقتصادی مؤثر واقع شد، بلکه در افکار و عقاید و آداب و رسوم ما نیز رخنه کرد.

الف. بخش شعر:

نهضت انقلابی طبعاً در حیات ادبی کشور هم منعکس شد و گروهی از شاعران و نویسندگان به جمع آزادیخواهان پیوستند و فرصت آن را یافتند که آزادانه و آشکارا از طریق قلم به پیکار برخیزند ولی متأسفانه وضع چندان مطلوبی نداشتند: به اندازهٔ کافی روزنامه در اختیار آنان نبود و دایرهٔ فعالیتهای آنها گسترش فراوانی نداشت. بزودی روزنامه‌های متعددی به وجود آمد و دهها روزنامه در تهران و تبریز و رشت و دیگر شهرستانهای ایران انتشار یافت. نخستین روزنامهٔ عهد مشروطه که بعد از گشایش مجلس در ایران پدید آمد، روزنامهٔ مجلس بود که در ۸ شوّال ۱۳۲۴ هجری قمری منتشر شد.

در روزنامه‌های صدر مشروطیت مضمونهای سیاسی و اجتماعی بیشتر در قالب مُسمّط سروده می‌شد. شاید گویندگان آن روزگار این قالب را برای جلب‌توجه عامه مناسب‌تر دیده بودند (بعدها مسمّط با ترجیع درهم آمیخته شد). نمونه‌های بسیاری از مسمّط‌های وطنی و اجتماعی را در روزنامه‌های آن روزگار مانند: مساوات، نسیم شمال،

نسیم صبا و غیره می‌توان یافت.

از آنجا که نشر مطبوعاتی به‌تنهایی نمی‌توانست نیازمندیهای مبلّغان آزادی را برآورد، مبارزان انقلاب ناچار بودند قسمتی از وظایف مطبوعات را به عهدهٔ شعر واگذارند. قسمتی از این اشعار، شامل ترانه‌ها و تصنیفهای گوناگون بود که مردم کوچه و بازار به آواز می‌خواندند. ضمناً در روزنامه‌های آن زمان نوع جدیدی از ادبیات به وجود آمد و آن طنزنویسی و طنزسرایی بود که معایب و مفاسد رژیم و عمّال آن را به باد استهزا می‌گرفت.

تاریخچهٔ طنز و هجو در ایران

آثار طنز ولطیفه‌های انتقادی در ادبیات این دوره افزایش می‌یابد، و مردانی چون میرزاآقاخان کرمانی و دهخدا در این رشته کار می‌کنند. به همراه نثرهای طنزآمیز، شعر نیز در این شیوه فراوان سروده شده است. طنز در لغت به معنی ظرافت و سخنی که به رمز و نیشخند بیان می‌شود، امّا در اصطلاح ادب طنز عبارت است از روش ویژه‌ای در نویسندگی و شاعری که ضمن تصویر هجوآمیز برخی جهات منفی زندگی، معایب و مفاسد جامعه و حقایق تلخ اجتماعی را گاه به صورتی اغراق‌آمیز نمایش می‌دهد. مبنای طنز بر شوخی و خنده است، اما این خنده، خندهٔ شوخی و شادمانی نیست. خنده‌ای است تلخ و جدّی و دردناک و همراه با سرزنش و سرکوفت زننده و نیشدار که خطاکاران را متوجه خطای خود می‌سازد و معایب و نواقصی را که در حیات اجتماعی پدید آمده است برطرف می‌کند.

در روزگاران نزدیکتر به عصر ما بعضی از شاعران مانند ایرج و عشقی راه و رسم پیشینیان را در پیش گرفته‌اند، تا حدّی که عارفنامهٔ ایرج هجویهٔ سراسر دشنام و ناسزا دربارهٔ شاعر و ترانه‌سرای معروف عهد مشروطیّت یعنی عارف قزوینی است.

با آغاز نهضت مشروطیت ادبیات واقعی طنزآمیز که لبهٔ تیز خود را بیشتر متوجه اجتماع و معایب عمومی ساخته بود، پدید آمد و در حقیقت به نفع افکار آزادیخواهانه به شعر تغزّلی دست اتّحاد داد، یکی از پیشگامان این نوع شعر اشرف‌الدین حسینی معروف به نسیم شمال بود.

در این دوره در تفلیس روزنامه‌ای منتشر می‌شد با نام (ملانصرالدین) که میرزا جلیل محمد قلی‌زاده در سال ۱۹۰۶ میلادی آن را تأسیس کرده بود. این روزنامه به همهٔ ملل شرق اسلامی نظر داشت و معایب و مفاسد این کشورها را با زبان سادهٔ آمیخته به هزل و همراه با حکایات واشعار وکاریکاتورهای مختلف منتشر می‌کرد. میرزا علی‌اکبر طاهرزاده (صابر) شاعر معروف قفقازی پیرایندهٔ فکاهیات اجتماعی و انقلابی و همکار دایمی (ملانصرالدین) بود. برخی از شاعران و نویسندگان دورهٔ مشروطیت مانند (نسیم شمال) به این روزنامه توجه مخصوص داشته و حتی قسمتهایی از مطالب و اشعار آن را ترجمه و در اشعار و نوشته‌های خود نقل کرده‌اند. معروفترین شاعران طنزسرای این

دوره عبارتند از: ادیب‌الممالک فراهانی، ایرج میرزا، نسیم شمال، علی‌اکبر دهخدا و عشقی. از میان نویسندگان دورهٔ مشروطیت نیز بیش از همه علی‌اکبر دهخدا، طالبوف و میرزا ملکم‌خان به طنزنویسی توجه داشته‌اند.

بعد از انقلاب مشروطیت نیز شیوهٔ طنزنویسی و طنزگویی ادامه یافت و در سالهای اخیر نیز در روزنامه‌ها و مجلات آثاری به نظم و نثر به شیوهٔ انتقاد و طنز به چشم می‌خورد.

مقدمه‌ای بر شعر دورهٔ مشروطیت

شعر فارسی در عهد مشروطیت شعری است پوینده و متنوع، با جلوه‌های گوناگون لفظ و معنی. اگر از تنوع شعر فارسی در عصر حاضر صرف‌نظر کنیم، می‌توانیم بگوییم شعر فارسی در هیچ دوره‌ای به اندازه عصر مشروطیت از تنوع زمینه‌های فکری و زبانی و اسلوبی برخوردار نبوده است.

اگر قائم مقام فراهانی و فتح‌الله خان شیبانی را در مقام عمل از طلایه‌داران شعر مشروطیت بدانیم باید میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزاآقاخان کرمانی را طراحان تئوری ادبیات مشروطیت به‌شمار آوریم.

صرف‌نظر از این طلیعه‌ها و طراحان پیشرو، گروههای شعری عصر مشروطیت را از آغاز فکر آزادی تا سالهای مقارن ۱۳۰۰ هجری شمسی و پس از آن در مجموع می‌توان به چهار یا پنج دسته تقسیم کرد:

۱. دستهٔ اول شاعرانی هستند که شعر آنان را «مرکز شعر مشروطیت» یا «قلب سپاه» باید خواند. اینان لفظاً و معناً شعرشان را در معرض حوادث زمان قرار داده‌اند. در نتیجه شعرشان تمام رنگ و بوی شعر مشروطیت را در خود داراست از قبیل: سیداشرف‌الدین حسینی گیلانی (نسیم شمال)، عارف قزوینی و عشقی.

شعر اینان نبض عصر مشروطیت است، با تمام حوادث روز. زبان شعرشان نیز زبانی است نزدیک به زبان کوچه و بازار و روزنامه‌ها و چندان متکی به سنت نیست و شاعران نیز در جستجوی سبک و اسلوب نیستند.

۲. دستهٔ دوم گروهی «ذوجنبتین» هستند. یعنی از یک طرف سنن قدما را حتی‌المقدور رعایت می‌کنند و از یک سوی شعرشان با رنگی از تجدد در تمام عناصر شعر، عطر و بوی زمانه را دارد. در صدر اینان ایرج‌میرزا، بهار، دهخدا و ادیب‌الممالک قرار دارند. آنان را «میمنهٔ شعر مشروطیت» می‌توان خواند.

۳. اگر به دستهٔ سومی در اواخر این عهد توجه کنیم که هم به لحاظ بعضی جنبه‌های اجتماعی، عمیقتر به مسائل می‌نگرند و هم به لحاظ آشنایی با مسائل فنی شعر، بخصوص از دیدگاه آگاهی از تحول ادبیات اروپایی ـ دسته‌ای را می‌توانیم تصور کنیم که شمارهٔ افراد آن بسیار کم است ولی اهمیت تأثیر بعدی آن بسیار است. و آن جمع عبارتند از ابوالقاسم لاهوتی، نیما یوشیج و چند شاعر دیگر، اینها را باید «میسرهٔ شعر مشروطیت» در مسائل اجتماعی و در اصول نقد شعر خواند.

۴. دستهٔ چهارم شاعرانی هستند که از شعرشان می‌توان دریافت که در عصر مشروطیت زیسته‌اند ولی خصلت مشروطگی یا رنگ و بوی ادب مشروطیت در شعرشان بسیار کم است.

بسیاری پای‌بند به سنتهای قدما هستند و از تمایل و کشیده شدن ادبیات به محیط کوچه و بازار پرهیز می‌کنند و اینان شاعران «حاشیهٔ مشروطیت» هستند. مانند ادیب پیشاوری و ادیب نیشابوری و چند تن دیگر. اینان به «چگونه گفتن» بیشتر ارزش قائل‌اند تا «چه گفتن» و در حقیقت «صورتگران عصر مشروطیت» هستند و از میان اینان سیداحمد ادیب پیشاوری نمایندهٔ تمام‌عیار این نظریه است.

ادبیات مشروطه در جریان جدال با ادبیات کهنه، شکل و جان می‌گیرد و به همین دلیل از همه جهت ـ چه از نظر شکل و چه از نظر محتوا ـ نو و سنت‌شکن است. چه این اولین خصوصیت این ادبیات است. تمام روشنفکران مشروطه‌خواه که در این زمان قلم به دست گرفته‌اند و به شکلهای مختلف ادبی ـ از شعر و رمان و نمایشنامه گرفته تا مقالات و کتابهای سیاسی و فلسفی و علمی ـ چیز نوشته‌اند، همهٔ این تفاوتها را در نظر گرفته‌اند. محتوای ادبیات مشروطه در زمینه‌های مختلفی مانند: وجوه مختلف مناسبات اجتماعی ، وطن وناسیونالیسم، ترقی و دانش‌پژوهی، مساوات اجتماعی و غیره دور می‌زند. ضمناً در شعر یک قرن اخیر فارسی باید دو دوره قائل شد:

الف. دورهٔ اول: دورهٔ سی ساله اول جنبش مشروطه، در این دوره قطعات، قصاید و مثنویها و رباعیها لبریز از مضامین اجتماعی و انقلابی است. (سه تابلو مریم) از عشقی، (شمع مرده) از دهخدا، مثنوی (عارفنامه) از ایرج‌میرزا، قصیدهٔ (جغد جنگ) از ملک‌الشعرای بهار، قطعهٔ (محتسب و مست) از پروین اعتصامی، قطعهٔ (عقاب) از دکتر خانلری که در عین تازگی و داشتن بینش نو، در قالب شعری قدیم سروده شده‌اند.

ب. دورهٔ دوم: با سرودن و آفرینش اشعاری چون «افسانهٔ» نیما شروع شده و هنوز هم ادامه دارد. «نیما» دایرهٔ تصویرها و توصیفها را گسترش داد و شعر را به طبیعت بیان و زندگانی نزدیک کرد. «افسانه» اگر چه توصیف حالات شاعر و بیان جزئیات زادگاه اوست باز نقطهٔ شروعی در شعر جدید پارسی است.

با وجود دگرگونی بارزی که تقریباً از انقلاب مشروطه در زندگی و در فرهنگ ایران آغاز گشته است تحول در شعرو ادب فارسی چنان آرام صورت گرفته است که هنوز خیلی‌ها نمی‌توانند باور کنند در این زمینه هم عصر تازه‌ای شروع شده است ـ عصر سبک‌نو، عصر شعر نو. در هر حال تحول اجتماعی نیم قرن اخیر ما یک رنگ تازه به شعر و ادب داده است.

آنچه شعر نو خوانده می‌شود البته شکل مقبول دارد و شکل نامقبول که حساب آن هر دو را باید جدا کرد.

پیش از استقرار مشروطیت شاعر و نویسنده خودرا در میان مردم حس نمی‌کرد و

پیوندی بین خود و عوام نمی‌دید. هدف شاعر قبلاً رسیدن به سلطان و امیر و وزیر بود که طبق سلیقه و خواست آنان شعر بسراید. حتی بعضی انجمنهای ادبی امروز هنوز هم به تقلید و طرح غزل و قصیده قدما می‌پردازند. و اصولاً توجهی به زبان و اصطلاحات عامه مردم ندارند. بعد از استقرار مشروطه این وضع دگرگون شد. ترجمهٔ آثار شاعران و نویسندگان اروپایی به منزلهٔ روزنه‌هایی بود که ما را به جهان دیگری متصل ساخت و در شعر فارسی تحولی به وجود آورد.

در اوان جنبش مشروطه شاعران ما زیر تأثیر جریان قوی روز قرار گرفتند و در بیداری افکار مردم کوشیدند و این دوره طبعاً ایجاب می‌کرد که شعر حماسی و وطنی ساخته شود.

ادیب‌الممالک از نخستین کسانی بود که به این موضوع توجه کرد و اشعار اجتماعی ساخت (مثلاً قصیده‌ای که دربارهٔ عدلیه و دادگاه بخش «صلحیهٔ بلده» سروده است).

در شعر شاعران این دوره واژه‌های جدید و بیگانه چون: پارلمان، تآتر، پرسنل، فاکولته، استامپ و مانند اینها زیاد آمده است.

همچنین در این عهد مستمط، ترانه و چهارپاره (به سبک اشعار نوحه‌خوانی) متداول شد.

شعرای دورهٔ معاصر

(از نیما تا امروز)

پست و بلند شعر نو

چندی پیش یکی از دوستان ما نامه‌ای نوشته و هنر خود را از روی لطف برای همکاری با «سخن» عرضه کرده بود. هنر او این بود که می‌توانست شعرهای کهن را نو کند. با نامهٔ او دو ورقهٔ ماشین‌شده همراه بود که نمونه‌هایی از این هنر را نشان می‌داد: یکی قطعه‌ای از شعرهای حافظ را در بر داشت و دیگری حاوی غزلی از کمال‌الدین اسماعیل بود.

قطعهٔ معروف حافظ به دست این دوست هنرمند، چنین نو شده بود:

بر سر 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،

هان و هان!

آگه شوید!!!

و بیتهای دیگر همه بر این قیاس. گفتگو بر سر هنر نویسندهٔ آن نامه نیست. نکتهٔ مهم دیگری از این نامه برمی‌آید و آن این است که در نظر جوانان ادب‌دوست این روزگار شرط نوبودن و حتی خوب بودن شعر آن است که مصراع‌های آن متساوی نباشند و قافیه و وزن نداشته باشد و بزرگترین نقصی که ایشان در شعر فارسی استادان قدیم می‌بینند همین وزن و تساوی ابیات و (شاید برتر از همه) قافیه است.

آشنایان شعر قدیم فارسی از دیدن این بی‌سامانیها به جان می‌رنجند گناه آن را بر گردن دستگاه فرهنگی می‌گذارند که نتوانسته است لطف و زیبایی شعر فارسی را به جوانان بیاموزد. این نکته، چه به جا باشد و چه نا به جا، برای توجیه تحول عظیمی که در شعر فارسی روی داده یا در کار روی دادن است کافی به نظر نمی‌رسد.

در هر حال، دیگر امکان یا فرصت آن از دست رفته است که بتوان این تحول را نادیده گرفت، یا با اظهار خشم و نفرت از آن جلوگیری کرد. امری است که واقع شده است و حکم عقل آن است که این امر را به دقت و بی‌طرفی مورد مطالعه قرار دهیم، نقص و کمال آن را بشناسیم، و نپنداریم که دلبستگی ما به شعر استادان قدیم برای ما وظیفه‌ای اخلاقی در رد و انکار هر چه جز آن است پدید می‌آورد.

اما، برای بحث در بارهٔ شعر فارسی جدید باید آن را از چند جهت درنظر بگیریم:

۱. قالب و وزن.

۲. مضمون و بیان.

۳. معنی و موضوع.

قالب و وزن

کسانی که امروز از دیدن نمونه‌های شعر آزاد می‌رنجند غالباً به یاد ندارند که این تحول بزرگ در قالب شعر فارسی یکباره پدید نیامده و حاصل تفنن چند گویندهٔ جوان نیست، بلکه نزدیک به شصت سال است که چنین تحولی در حال تکوین است.

میل یا احتیاج به تغییر قالب شعر از زمانی پیدا شد که گویندگان خواستند با گروه بزرگتری سر و کار داشته باشند، یعنی مخاطب شاعر از عدهٔ معدود خاص با انبوه کثیر ملت تبدیل شد. این وضع نتیجهٔ تحول اجتماع و مشروطیت و انتشار روزنامه بود.

تا آغاز جنبش ملی مشروطیت رایج‌ترین قالبهایی که گویندگان برای بیان

اندیشه‌های شاعرانهٔ خود اختیار می‌کردند همان قصیده و غزل ومثنوی ورباعی بود. انواع قالبهای دیگر، مانند مسمط و مستزاد و ترجیع‌بند، بسیار کمتر رواج داشت و در دیوان هر شاعری تنها یکی دو نمونه از آنها دیده می‌شد که ظاهراً از روی تفنن ساخته شده بود.

در نخستین روزنامه‌های آغاز مشروطیت می‌بینیم که مضمونهای سیاسی و اجتماعی بیشتر در قالب مسمط سروده شده است. شاید گویندگان آن روزگار این قالب را که در آن نسبت به قصیده و مثنوی تنوع بیشتری هست برای جلب‌توجه عامه مناسب‌تر دیده بودند، یا می‌پنداشتند که این‌گونه شعر را می‌توان در مجامع و مجالس انشاد کرد.

بزودی مسمط با ترجیع آمیخته شد، یعنی شعری که در هر بند یک مصراع یا یک بیت آن عیناً تکرار می‌شود. شعرهای معروف سیاسی و اجتماعی که در حدود سالهای ۱۳۲٤ ـ ۱۳۲۷ قمری در روزنامه‌های وقت انتشار می‌یافت و با شوق و شور در هر مجلس و محفلی خوانده می‌شد غالباً در قالب ترجیعی بود.

بند ذیل که از شعری مندرج در شمارهٔ ۱۷ صوراسرافیل (۱٤ شوال ۱۳۲۵) برداشته شده نمونهٔ این شیوه است:

مردود خدا راندهٔ هر بنده آکبلای
از دلقک معروف نماینده آکبلای
با شوخی و با مسخره و خنده آکبلای
نز مُرده گذشتی و نه از زنده آکبلای
هستی تو چه یک پهلو و یک دنده آکبلای

و مصراع آخر برگردان هر بند است. شعر معروف دهخدا در مرثیهٔ میرزا جهانگیرخان نیز مسمطی است که ردیف «یادآر» در مصراع آخر هر بند آن تکرار می‌شود.

مسمطهای وطنی و اجتماعی در این دوره فراوان است و نمونه‌های بسیار از این نوع شعر در روزنامه‌های آن زمان مانند مساوات و نسیم شمال و بعدها گل زرد و نسیم صبا و جز آنها می‌توان یافت.

قالب دیگری که تا این زمان چندان به آن اقبال نمی‌شد «مستزاد» بود. در ادبیات قدیم فارسی گاه‌گاه نمونه‌هایی از این‌گونه شعر وجود داشت. از آن جمله رباعی مستزادی به ابوسعید ابی‌الخیر منسوب است. و در دیوان مسعود سعد سلمان نیز قطعه‌ای بر این مثال هست. اما در آغاز دورهٔ مشروطه مستزاد برای بیان مضامین وطنی و اجتماعی و سیاسی رواج بسیار یافت. در این مستزادها هم غالباً یک پارهٔ کوتاه شعر به صورت ترجیع به کار می‌رفت، اشرف‌الدین حسینی قطعات متعددی به این صورت در روزنامهٔ نسیم شمال منتشر کرد، که این ابیات نمونه‌ای از آنهاست:

دوش می‌گفت این سخن دیوانه‌ای بی‌بازخواست
درد ایران بی‌دواست

عاقلی گفتا که از دیوانه بشنو حرف راست

درد ایران بی‌دواست

و نمونه‌ای از قطعهٔ دیگر:

تا چند کشی نعره که قانون خدا کو

گوش شنوا کو

آن کس که دهد گوش به عرض فقرا کو

گوش شنوا کو

تا اینجا شاعران از میان قالبهای متداول شعر قدیم آنچه را کمتر رایج بود و برای بیان مقصود خود مناسبتر یافته بودند به کار می‌بردند.

اما کم‌کم پا را از این فراتر گذاشتند و در جستجوی قالبهایی برآمدند که در شعر رسمی فارسی وجود نداشت. نخستین قالب تازه‌ای که در شعر سیاسی و اجتماعی به وجود آمد «بحر طویل» بود. این قالب از شعرهای عامیانه اقتباس شده بود.

در شعر رسمی فارسی طول بیت از هشت فعل یا جزء عروضی تجاوز نمی‌کند. اما در شبیه‌خوانی‌ها و تعزیه‌نامه‌ها گاهی وزن‌هایی بلندتر به کار می‌رفت که هر بیت آن شامل شانزده جزء عروضی بود. این‌گونه شعرها که غالباً به بحر رمل بود (یعنی از تکرار جزء فاعلاتن حاصل می‌شد) در زبان عامه «بحر طویل» خوانده می‌شد و این نام با اصطلاح عروضی بحر طویل که از تکرار «فعولن مفاعیلن» درست می‌شود و از بحورخاص شعر عربی است و در فارسی به کار نیامده است تفاوت دارد.

شاید آزادی و سهولتی که در این قالب وجود داشت آن را برای بیان اندیشه‌های تازهٔ سیاسی و اجتماعی مناسبتر می‌کرد. بحر طویل‌های نخستین مرتب بود و در مصراعهای آن شرط تساوی که از قیود اصلی شعر فارسی قدیم است مراعات می‌شد. اما به تدریج در نظم این اساس خللی راه یافت و تساوی مصراعها تقریبی شد و گاهی در یک قطعه که به این شیوه منظوم شده بود مصراعی نسبت به مصراعهای دیگر یکی دو جزء کمتر یا بیشتر داشت. این اختلاف به مسامحهٔ گوینده حمل می‌شد و شاید راستی چنین بود.

اما تا مدتها بحر طویل را تنها برای سرودن مضامین سیاسی یا هجو و شوخی به کار می‌بردند و هرگز مضمونهای جدی ادبی به این شیوه سروده نمی‌شد.

جستجوی وزنهای تازه در حدود قواعد عروض نیز یکی از راههایی است که گویندگان پیش گرفتند. در این کار نخست به دیوان شاعران قدیم متوسل شدند و بحوری را که در عرف سخن‌سرایان زمان «نامطبوع» خوانده می‌شد از نو رونق و رواج بخشیدند. سپس در پی اوزانی رفتند که اگر چه با اصول عروض مطابقت داشت در شعر قدیم یا هیچ نیامده یا بسیار نادر استعمال شده بود. قصیدهٔ معروف بهار با مطلع ذیل:

تا بر زبر ری است جولانم فرسوده و مستمند و نالانم

از نوع اول است، و وزن افسانهٔ نیما یوشیج:

ای فسانه فسانه فسانه ای خندنگ ترا من نشانه

و وزنی را که در «خانوادهٔ سرباز» او به کار رفته است:

شمع می‌سوزد بردم پرده تا کنون این زن خواب ناکرده

از نوع دوم باید شمرد.

پیدا کردن ترتیبهای تازه در قوافی، یا به عبارت دیگر جستجوی انواع تازه‌ای از مسمط نیز از جملهٔ کوشش‌هایی بود که در راه نو کردن قالب شعر انجام گرفت.

در این راه ادیب‌الممالک و ملک‌الشعراء بهار و یحیی ریحان و دولت‌آبادی و افسر و لاهوتی و نیما و یاسمی و صورتگر قدمهای نخستین را برداشتند. انواع مسمط‌های پنجگانه و ششگانه و مستزادهای گوناگون و چهارپاره (یعنی شعرهایی که هر بند آن از چهار مصراع مرکب است و به ترتیب ۱ ـ ۳ و ۲ ـ ٤ قافیه‌بندی می‌شود، یا صورت دیگری که در آن مصراع‌های اول با چهارم و دوم با سوم هم‌قافیه می‌شوند) و سپس چهارپارهٔ آزادتر (که تنها مصراع‌های ۲ ـ ٤ قافیه دارد) به وجود آمد. بعدها قالب اخیر که متضمن سهولت بیشتری بود رواج فراوان یافت و در بیست‌سالهٔ آخرین بسیاری از شاعران متجدد به این شیوه قطعات زیبا سرودند.

این کوششهای گوناگون که در راه تجدید قالب شعر فارسی انجام گرفت هنوز طبع نوجو و نوپسند سخن‌سرایان را خرسند نکرده بود. هر چه رابطه با اروپا و آشنایی با شعر زبانهای خارجی بیشتر می‌شد در پیوند شعر فارسی با سنت‌های قدیم سستی بیشتر راه می‌یافت.

شاعران می‌خواستند کار تازه‌ای انجام بدهند. شاید خوانندگان نیز از ایشان چنین توقعی داشتند. موضوعهای تازهٔ سیاسی و اجتماعی چندی دوستداران شعر را سرگرم کرده بود، اما همین که شور و هیجان سالهای اول انقلاب فرو نشست و بحثهای سیاسی و اجتماعی صورت جدی‌تر یافت دیگر شعر برای بیان آنها کفایت نمی‌کرد. کم‌کم کار شعر از نثر جدا شد و همین امر توقع خواننده را از شاعر بیشتر کرد.

اکنون شاعران جرأت آن را یافته بودند که به آزمایش‌های تازه‌تری دست بزنند. دولت‌آبادی برای تجربه دو قطعه شعر هجایی ساخت. قالب این شعرها همان مسمط و مستزاد بود و قافیه نیز در آنها مراعات می‌شد. یکی از قطعات او شعری است که هر بند آن ازچهار مصراع دوازده هجایی با قافیهٔ واحد و سپس دو مصراع هشت هجایی با قافیهٔ دیگر ترکیب شده است.

این گونه وزن که تنها بر تناسب شمارهٔ هجاها مبتنی است گویا از شعر فرانسوی تقلید شده بود. وزن قابل ادراکی نداشت اما قیدهای تساوی مصراع‌ها و قافیه را حفظ کرده بود. این آزمایش نتیجهٔ مفیدی به بار نیاورد. هیچکس از این روش پیروی نکرد و خودِ مبتکر هم دنبال آن را نگرفت. . .

نیما در شعرهای تازهٔ خود اساس وزن مرتب عروضی را مراعات کرده بود اما به تساوی یا معادل مصراع‌ها مقید نبود و قافیه را نیز معتبر نمی‌شمرد، بلکه گاه گاهی، هر جا که میسترش بود، قافیه‌ای می‌آورد.

نمونه‌های این نوع شعر نیما ققنوس و گل مهتاب است که در شماره‌های فروردین و اردی‌بهشت ۱۳۱۹ مجلهٔ موسیقی درج شده است و اینک نمونه‌ای از آنها:

گل مهتاب

وقتی که موج بر زبر آب تیره‌تر
می‌رفت و دور
می‌ماند از نظر
شکلی مهیب در دل شب چشم می‌درید
مردی بر اسب لخت
با تازیانه از آتش
بر روی ساحل از دور می‌دوید...

ققنوس

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوارهٔ جهان
آواره مانده از وزش بادهای سرد
بر شاخ خیزران
بنشسته است فرد،
برگرد او به هر سر شاخی پرندگان...

در این شعرها اصول وزن عروضی با دقت تام مراعات نمی‌شد. در همین قطعهٔ اول که به عنوان نمونه آوردیم دیده می‌شود که مصراعهای هفتم و هشتم کاملا با وزن عروضی منطبق نیست. با این حال بنای تمام قطعه بر یک وزن است و پیداست که شاعر می‌خواسته است اصول وزن یکی از بحور عروضی را (مفعول فاعلات مفاعیلن) در سراسر شعر خود حفظ کند.

این کار تا اینجا به کلی غیر از شیوه‌ای بود که دولت‌آبادی و ذبیح بهروز و محمد مقدم پیش گرفته بودند. نیما هنوز اصول وزن شعر قدیم را رعایت می‌کرد و درعین مراعات آن به آزادی‌هایی از جهت طول مصراعها قائل بود. این روش با «بحر طویل» تفاوت کلی داشت. در «بحر طویل» طول مصراع‌ها از حدود اندازهٔ متعارف تجاوز کرده بود. اما اینجا گاهی طول یک مصراع بسیار کمتر از مصراع‌های متداول شعر رسمی می‌شد. شاعر هر بند را به چند مصراع محدود و معین تجزیه می‌کرد و آنها را، برای آنکه با هم آمیخته نشوند و استقلال خود را حفظ کنند، هر کدام در یک سطر و زیر یکدیگر می‌نوشت. اما عدد مصراعها نیز در هر بند محدود نبود، شاعر، به حکم آهنگ جمله و طول معنی مقصود، شمارهٔ مصراعهای هر بند را معین می‌کرد، و به این طریق، در هر بند همیشه مصراعها ثابت نبود.

بنابراین، در عین آنکه بنای وزن عروضی، کم یا بیش، حفظ شده بود، یکی از قیود اصلی شعر درسی فارسی که تساوی شمارهٔ اجزاء و ارکان در هر مصراع است

یکسره متروک مانده بود.

خود نیما هنگامی که بعدها شیوهٔ شاعری خود را بیان می‌کرد مکرر لزوم وزن را برای شعر تأیید کرده و صریحاً می‌گوید: «پایهٔ این اوزان همان بحور عروضی است. منتها من می‌خواهم بحور عروضی بر ما تسلط نداشته باشد، بلکه ما طبق حالات و عواطف متفاوت خود بر بحور عروضی مسلط باشیم.»

آنگاه نیما به جوانانی که از این حد تجاوز کرده‌اند می‌تازد و می‌نویسد: «تنوع در وزن، در اشعار بعضی از جوانان، که وزن را از زیبایی انداخته است، ازاین اشتهای آنها تراوش کرده است که قدم جلوتری را در راه تکامل برداشته باشند... این یک نوع انتحار برای ذوق است. این قبیل جوانان خود را به پرتگاه پرتاب کرده‌اند.»

انتشار این گونه شعر نیما تا شهریور ۱۳۲۰ در مجلهٔ موسیقی دوام داشت. اما تا این تاریخ تأثیر آن در دیگران بسیار نبود. از آن پس مجلهٔ موسیقی روشی دیگر یافت و آن روش هم دوامی نکرد و مجله تعطیل شد.

در همین اوان که شعرهای آزاد نیما انتشار می‌یافت یعنی سالهای ۱۳۱۸ ـ ۱۳۱۹ جزوهٔ مستقلی با عنوان «شاهین» و توصیف «نهیب جنبش ادبی» با امضای «تندرکیا» منتشر شد. در مقدمهٔ این رساله بیشتر دربارهٔ ایجاد وزن تازه بحث شده بود. و در متن، جمله‌های موزون یا نیمه موزون با عبارتهای بی‌وزن درهم آمیخته صورتی خاص پدید آورده بود که نویسنده آن را «نثم» خوانده بود. این کلمه را خود او از ترکیب اجزای کلمات «نثر» و «نظم» ساخته بود، شاید برای اینکه همین آمیختگی نثر و نظم را نشان بدهد. اما خود او این گونه کلام را «آهنگین» و گویندهٔ آنرا «آهنگینگو» نامیده بود. چندی جوانان دربارهٔ این نوشته که مقدمهٔ آن حاوی ادعاهای بزرگ نیز بود گفتگو کردند و سپس سر و صدای آن یکسره فرونشست.

بعد از شهریور سال ۱۳۲۰ که بازار مطبوعات رونق گرفت کم‌کم شمارهٔ کسانی که در پی یافتن قالبهای تازه‌ای برای شعر فارسی بودند افزونی یافت. اما روش کار همهٔ ایشان یکسان نبود. بعضی وزن مرتب عروضی را مراعات می‌کردند، اما با قافیه میانهٔ خوبی نداشتند. بعضی مانند نیما اجزاء و ارکان شعر عروضی را حفظ کرده تنها طول مصراعها را تابع ذوق شخصی یا «آهنگ درونی خویش» یا «آهنگ جمله» قرار داده بودند. بعضی دیگر وزنهای مختلف عروضی را با هم درآمیختند. کسانی هم بودند که عبارتهای مُقطّع ناموزون را زیر هم می‌نوشتند و ادعا می‌کردند که در آنها یک نوع وزن خاص هست که دیگران درنمی‌یابند.

از سال ۱۳۲۲ مجلهٔ سخن انتشار یافت. یک شاعر جوان که در انگلستان به تحصیل مشغول بود. بعضی از آثار خود را برای انتشار به این مجله فرستاد. گفتگو از دکتر مجداالدین میرفخرایی است که تخلص خود را «گلچین گیلانی» قرار داده بود. نخستین قطعهٔ او با عنوان «باران» در شمارهٔ نهم دورهٔ اول سخن منتشر شد. در این قطعه شاعر همان روش نیما را پیش گرفته بود. معلوم نیست که اتخاذ این شیوه از طرف

گلچین گیلانی با توجه به شعر نیما، و پیروی از او، یا مستقل و جدا از آن واقع شده بود، زیرا که گویندهٔ این شعر، چند سال بود که دور از محیط ادبی در لندن می‌زیست. تفاوت شیوهٔ گلچین با روش نیما در این بود که جوان شاعر در سراسر شعر خود تناسب ارکان عروضی را مراعات کرده وبه هیچ بهانه از آن منحرف نشده بود. قطعهٔ «باران» رواج بسیار یافت و در طبع و ذوق شاعران جوان تأثیر بسیار کرد. در بندهای این قطعه، قافیه با آنکه ترتیب صریح و معینی نداشت در آخر همهٔ مصراعها رعایت شده بود.

با این حال در کنگرهٔ نویسندگان ایران که در سال ۱۳۲۰ تشکیل شد از میان پنجاه شاعر که آنجا گرد آمده بودند تنها سه تن اشعاری خواندند که با اصول و قواعد شعر قدیم تفاوت اساسی داشت. یکی از ایشان، جواهری، شعرهایی با مصراعهای متساوی به وزن عروضی خواند که در آنها قافیه را باخته بود. دیگر نیما بود که چند نمونه از آثار خود را با همان شیوه‌ای که ذکرش گذشت قرائت کرد. منوچهر شیبانی جوان‌ترین عضو آن انجمن، در شعر خود همان شیوهٔ نیما را پیش گرفته بود، با این تفاوت که در یک قطعه شعر چند وزن مختلف و متفاوت عروضی را درهم آمیخته بود.

درهمان مجمع بود که شاعری قصیده‌ای در رد شیوهٔ نیما خواند و در آن او را دشنام داد.

وزن عروضی آزاد که نیما مُبَلِّغ آن بود از سال ۱۳۲۶ به بعد نزد چند تن از گویندگان هنرمند موردقبول و استفاده قرار گرفت و بعضی ازایشان در ایجاد وزن و آهنگ متناسب با معنی و مضمون شعر توفیق تام یافتند. فریدون توللی قطعات دلپذیر و شیوایی به این شیوه سرود. پس از او نادرپور در این قالب شعرهای دلاویز ساخت. نام همهٔ شاعران جوانی را که آثار پسندیده‌ای به این شیوه سروده‌اند نمی‌توان در این مقاله ذکر کرد. شاید در دنباله این بحث نام بسیاری از ایشان بیاید. آنکه اکنون به خاطر دارم نامهای ابتهاج (سایه) و سیاوش کسرایی و م.امید و فروغ فرخزاد و مجتبایی و حسن هنرمندی و فریدون مشیری و محمد زهری و محمدعلی اسلامی و م.آزاد و منوچهر آتشی و مصطفی رحیمی است.

سرودن این گونه شعر درست برخلاف آنچه در نظر اول به ذهن می‌آید، بسیاری دشوارتر از ساختن شعرمرتب عروضی است. در شعر قدیم قالب ثابت و معینی وجود دارد که شاعر باید آنرا با کلمات پر کند و همهٔ کوشش هنری او به منطبق کردن الفاظ با میزان عروضی و ترتیب قافیه‌ها مقصور و منحصر می‌شود. اما این جا که از پیش قالب ساخته و پرداخته‌ای وجود ندارد همهٔ مسؤولیت کار را خود شاعر باید بر گردن بگیرد. باید چنان از عهدهٔ کار برآید که شنونده حس کند که برای بیان آن معنی و وزن و آهنگی مناسب‌تر از آنچه در کلام شاعر آمده است نمی‌توان یافت. به این سبب است که در شعر آزاد احساس هرگونه تکلفی منافی با مقصود است.

بعضی از شاعران نوپرداز در عین آنکه آزادی تامی در وزن و قافیه و قالب شعر

برای خود قائل شده‌اند غالب تکلفاتی را که در شعر قدیم نیزمخل فصاحت است در بیان حفظ کرده‌اند. قلب اجزاء جمله به صورت غیرمعهود یا غیرطبیعی به طریقی که فهم معنی را برای خوانندهٔ امروز دشوار می‌کند، آوردن ترکیبات نامأنوس و خلاف روش فارسی‌زبانان، حذف و قلب حروف کلمه، استعمال لغات غریب و متروک تنها برای مطابقت با وزن، ضعف تألیف عبارت و نظایر آنها معایبی نیست که در شعر آزاد قابل چشم‌پوشی باشد. این عیبها در بسیاری از آثار گویندگان شعر آزاد هست و شاید وجود همینهاست که نگذاشته است تاکنون شعر آزاد آن قدر که سزاوار است رواج بیابد. با این حال گاهی کمال تناسب وزن و قالب شعر با مضمون و معنی درخور آفرین و موجب لذت خواننده است.

در هر حال اکنون گوشها با اوزان آزاد عروضی کم‌کم آشنا شده است و دیگر آن تحاشی که ده پانزده سال پیش اهل ذوق نسبت به این شیوهٔ شاعر نشان می‌دادند بسیار کمتر دیده می‌شود.

نوع دیگری از وزن که در شعر فارسی می‌توان با کار برد وزنی است که در ترانه‌های عامیانه معمول است. اما برای استفاده از این گونه وزنها شرط است که کلمات نیز به همان صورت که در محاورهٔ عادی تلفظ می‌شود به کار بیاید وگرنه وزنی که در عبارت هست برهم می‌خورد. غالب فارسی‌زبانان وزن دلپذیری را که در این ترانهٔ عامیانه وجود دارد درمی‌یابند و از آن لذت می‌برند:

دیشب که بارون اومد.

یارم لب بوم اومد.

اما اگر کلمات این ترانه را با تلفظ فصیح شعری ادا کنیم هیچ‌گونه وزنی در آن نخواهیم یافت.

از آغاز مشروطیت ساختن قطعاتی بر وزن و آهنگ ترانه‌های عامیانه و با همان زبان موردتوجه گویندگان قرار گرفت. دهخدا شاید نخستین بار چنین شعری ساخت که در روزنامهٔ صور اسرافیل چاپ شد و بیت اول آن چنین بود:

خاک تو سرم بچّه به هوش اومده.

بچّه بخواب یه سر دوگوش اومده

بعدها این شیوه برای بیان اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی مورد استفاده واقع شد. در شماره‌های نخستین روزنامهٔ نسیم شمال نمونه‌های فراوان از این‌گونه شعر می‌توان دید. از آن جمله مسمط ترجیعی که مصراع برگردان آن این است:

آته برو آته بیاکه‌گربه شاخت نزنه

اما این روش در شعر جدی و برای مضامین تغزلی چندان به کار نرفت و اگر بعضی اشعار را که به لهجه‌های محلی سروده می‌شد (مانند اشعار حسین کسمایی به

لهجهٔ گیلکی) کنار بگذاریم می‌توان گفت که سالها این کار متروک ماند. تنها در سالهای اخیر است که بعضی از گویندگان باز به استفاده از این‌گونه وزنها در اشعار تغزلی و روایی پرداخته‌اند. نمونهٔ خوبی که از این شیوه دیده‌ام قطعهٔ «پریا» از ا.بامداد است.

در آثار گویندگان اخیر گاهی به یک نوع نظم دیگر برمی‌خوریم که شاید سزاوارتر باشد که آن را «نثر منقطع» بخوانیم. غالب کسانی که به این شیوه چیزی نوشته‌اند ادعامی‌کنند که یک نوع وزن خاص آفریده‌اند که دیگران از فهم آن عاجزند. گاهی در مقدمهٔ این رساله‌ها عبارتهایی در تعریف وزن می‌آید که جهل مطلق نویسنده را به موضوع نشان می‌دهد. نمونه‌ای از آنها این است.

«وزن عبارت از تکیهٔ کلماتی است بر هم به طوری که بیان یکی مستلزم بیان بعدیها باشد و در شعر هجایی این تکیه‌ها به استفاده از اصوات ایجاد شده است.»

گاهی یگانه تفاوتی که این آثار با نثر عادی دارد آن است که یک جمله به چند قطعه تقسیم و زیر هم نوشته شده است. اما این برش‌ها هم از روی هیچ میزانی نیست. برای نمونه یک قطعه از دیوان شاعر جوانی را اختیار می‌کنیم و آنرا به دو صورت می‌نویسیم. یکی صورتی که خود او به «شعرش» بخشیده است دیگر صورتی که مابه آن داده‌ایم.

خواننده می‌تواند در این دو شکل تأمل کند و ببیند که آیا یکی از این دو صورت را منطقی‌تر یا موزون‌تر از دیگری می‌یابد:

مردی که هر روز
هزاران بار مرگ خویش را می‌خواند
چون مرگ بر در خانه‌اش کوفت
از در دیگر گریخت.

یا:

مردی که هر روز هزاران بار
مرگ خویش را می‌خواند
چون مرگ
بر در خانه‌اش کوفت
از در دیگر گریخت.

یگانه حُسنی که این قطعه دارد این است که لااقل عبارت عادی مرتبی است. اما گاهی بی‌آنکه نظم یا وزنی در کار باشد اجزای جمله درهم ریخته و فعلها به صورت کهنهٔ متروک درآمده است و سراسر عبارات این گمان را به ذهن خواننده می‌آورد که شاعر با قالبی دشوار سر و کار داشته و برای مراعات قیودی سخت کوشش

بسیار کرده است. اما از وزن و قالب شعر اثری نیست.

به نظر می‌آید که سرمشق این «شاعران» ترجمه‌هایی است که از شعرهای خارجی به فارسی انجام می‌گیرد و برای نشان دادن حدود مصراعها در اصل شعرها عبارتهای مقطع‌زیر هم نوشته می‌شود.

خوانندهٔ جاه‌طلب که با اصل آن شعرها آشنایی ندارد می‌پندارد که در زبان اصلی نیز شعر چنین صورتی داشته است. آنگاه این نمونهٔ مخدوش و نادرست را سرمشق قرار می‌دهد و، درست مانند همان عبارتهای ترجمه شده، نظم عادی جمله فارسی را درهم می‌ریزد و می‌پندارد که دیگر در کار «نوپردازی» به کمال رسیده است.

در این گونه موارد شاید هیچ لازم نباشد که کسی زحمت بحث را به خود بدهد. یقین است که ذوق طبیعی فارسی‌زبانان بر این کار خواهد خندید و بی‌هنران به سزای خویش که افتادن در چاه فراموشی است خواهند رسید.

این بود نظری اجمالی به تحولاتی که در قالب و وزن شعر فارسی روی داده است[1].

مأخذ: "ادبیات معاصر ایران" ـ تالیف دکتر اسماعیل حاکمی ـ انتشارات اساطیر ـ طهران ـ چاپ دوم: ۱۳۷۴ ـ صفحات: ۱۹ ـ ۱۳ و ۶۷ ـ ۵۱

---

۱ ـ مرحوم دکتر پرویز ناتل خانلری، مجلهٔ سخن.

منتخباتی از اشعار شعرای معاصر

قلب مادر

داد معشوقه به عاشق پیغام — که کند مادرِ تو با من جنگ
هر کجا بینندم از دور کُنند — چهره پرچین و جبین پر آژنگ
با نگاه غضب‌آلود زنند — بر دل نازک من تیر خدنگ
از درِ خانه مرا طرد کنند — همچو سنگ از دهن قَلّما سنگ
مادر سنگدلت تا زنده‌ست — شهد در کام من و تست شرنگ
نشوم یک دل و یک رنگ تو را — تا نسازی دل او از خون رنگ
گر تو خواهی به وصالم برسی — باید این ساعت بی خوف و درنگ
رَوی و سینهٔ تنگش بدری — دل برون آری از آن سینهٔ تنگ
گرم و خونین به مَنَش بازآری — تا برد زآینهٔ قلبم زنگ
عاشق بی خرد ناهنجار — نه بل آن فاسق بی عصمت و ننگ
حرمت مادری از یاد ببرد — خیره از باده و دیوانه ز بنگ
رفت و مادر را افکند به خاک — سینه بدرید و دل آورد به چنگ
قصد سرمنزل معشوق نمود — دل مادر به کفش چون نارنگ
از قضا خورد دَمِ در به زمین — وانددکی سوده شد او را آرنگ
وان دل گرم که جان داشت هنوز — اوفتاد از کف آن بی فرهنگ
از زمین باز چو برخاست نمود — پی برداشتن آن آهنگ
دید کز آن دل آغشته به خون — آید آهسته برون این آهنگ:
آه دست پسرم یافت خراش! — آخ پای پسرم خورد به سنگ!

(ایرج میرزا)

ملک الشّعرای بهار (۱۳۳۰)

جغد جنگ

فغان ز جغد جنگ و مُرغوای او — که تا ابد بریده باد نای او
بریده باد نای او و تا ابد — گسسته و شکسته پَرّ و پای او
۳ ز من بریده یار آشنای من — کز و بریده باد آشنای او
چه باشد از بلای جنگ صعبتر — که کس امان نیابد از بلای او
شراب او ز خون مرد رنجبر — وز استخوان کارگر غذای او
۶ همی زند صَلای مرگ و نیست کس — که جان برد ز صَدمتِ صلای او
همی دهد ندای خوف و می رسد — بهر دلی مَهابت ندای او

همی تَنَد چو دیوِ پای در جهان
بهر طرف کشیده تارهای او

چو خیلِ مور، گِردِ پارهٔ شکر
فتد بجانِ آدمی عنای او

به‌هر زمین که باد جنگ بروزد
به حلقها گره شود هوای او

در آن زمان که نای حرب دردمد
زمانه بی‌نوا شود ز نای او

به‌گوشها خروش تُندَر اوفتد
ز بانگِ توپ و غرش و هَرای او

جهان شود چو آسیا و دمبدم
به خون تازه گردد آسیای او

رونده تانک، همچو کوهِ آتشین
هزار گوش کر کند صدای او

همه خزد چو اژدها و درچکد
به‌هر دلی شَرَنگ جانگزای او

چو پر بگسترد عقابِ آهنین
شکار اوست شهر و روستای او

هزار بیضه هر دمی فرو هلد
اجل دوان چو جوجه از قفای او

کلنگ سان دِژ پرنده بنگری
بهندسی صفوف خوشنمای او

چو پاره پاره ابرکافکند همی
تگرگ مرگ، ابرِ مرگزای او

به‌هرکرانه دستگاهی آتشین
جحیمی آفریده در فضای او

زدود و آتش و حریق و زلزله
ز اشک و آه و بانگِ های های او

به رزمگه "خدای جنگ" بگذرد
چو چشم شیر، لعلگون قبای او

اَمَل، جهان ز قَعْقَعِ سلاح وی
اجل، دوان به‌سایهٔ لوای او

نهان به‌گَرد، مِغفَر و کلاه وی
به‌خون کشیده موزه و ردای او

به‌هر زمین که بگذرد بگسترد
نَهیب مرگ و درد و ویل‌وای او

دو چشم و گوش دهر کور و کرشود
چو برشود نَفیرِ کَرّنای او

جهانخوران گنجبر به جنگ بر
مسلّطند و رنج و ابتلای او

بقای غول جنگ هست درد ما
فنای جنگبارگان دوای او

ز غول جنگ و جنگبارگی بتر
سِرشت جنگباره و بقای او

اَلا حذر ز جنگ و جنگبارگی
که آهریمن است مقتدای او

نه‌بینی آنکه ساختند از اتم
تمامتر سِلیحی اَذ کیای او؟

نهیبش ار به کوه خاره بگذرد
شود دوپاره کوه از التقای او

تَفِ سَموم او به دشت و در کند
ز جانور تفیده تا گیای او

شود چو شهر لوط، شهره بُقعتی
کز این سلاح داده شد جزای او

نماند ایچ جانور به‌جای بر
نه کاخ و کوخ و مردم و سرای او

به ژاپن اندرون یکی دوبمب‌ازآن
فتاد و گشت بازگون بنای او

تو گفتی آنکه دوزخ اندرودهان
گشاد و دم برون زد اژدهای او

سپس به دم فرو کشید سر بسر ز خلق و وحش و طیر وچارپای او
۳۹ شد آدمی بسان مرغِ بامْزَن فَرَسپِ خانه گشت گَردَ نای او
بُوَد یقین که زی خراب ره بَرَد کسی که شد غُرابْ رهنمای او
به خاک مشرق از چه رو زنندره جهانخوران غرب و اولیای او
۴۲ گرفتم آنکه دیک شد گشاده سر کجاست شرم گربه و حیای او؟
کسی که در دلش به جز هوای زر نیافریده بویه‌ای خدای او
رفاه و ایمنی طمع مدار هان ز کشوری که گشت مبتلای او
۴۵ به خویشتن هوان و خواری افکند کسی که در دل افکند هوای او
نهند منت ندا ده بر صرت وگر دهند چیست ماجرای او؟
به‌نانِ ارزَنت بساز و کُن حذر ز گندم و جو و مس و طلای او
۴۸ به‌سانِ که که‌سوی کهربا رود رُوَد زرِ تو سوی کیمیای او
نه دوستیش خواهم و نه دشمنی نه ترسم از غرور و کبریای او
همه فریب و حیلتست و رهزنی مخور فریب جاه و اعتلای او
۵۱ غنای اوست اشک چشم رنجبر مبین به چشم ساده در غنای او
عطاش را نخواهم و لقاش را که شومتر لقایش از عطای او
لقای او پلید چون عطای وی عطای وی کریه چون لقای او

* * *

۵۴ کجاست روزگار صلح و ایمنی شکفته مرز و باغ دلگشای او
کجاست عهد راستی و مردمی فروغ عشق و تابش ضیای او
کجاست دورِ یاری و برابری حیات جاودانی و صفای او
۵۷ فنای جنگ خواهم از خدا که شد بقای خلق بسته در فنای او
زهی کبوترِ سپیدِ آشتی که دل بَرَد سرودِ جانفزای او
رسید وقت آنکه جغدِ جنگ را جدا کنند سر به پیش پای او

* * *

۶۰ بهارِ طبع من شکفته شد، چو من مَدیحِ صلح گفتم و ثنای او
برین چَکامه آفرین کند کسی که پارسی شناسد و بهای او
بدین قصیده برگذشت شعر من ز "بن دُرَید" و از "اَماصَحای" او

ادبیات معاصر ایران ـ تألیف دکتر اسماعیل حاکمی ـ ۱۳۵۳ ـ صص ۶۶ ـ ۶۲

کلمات و ترکیبات مربوط به قسمتی از قصیدهٔ "جغد جنگ" اثر "بهار"

بیت ۱ ـ جغد جنگ: اضافهٔ تشبیهی (جغد، بوم یا بوف به نَحوسَت معروف است.)

مُرغوا : فال بد (ضدّ مُژوا به‌معنی فال نیک)

نای : حلقوم، گلو

بیت ۶ ـ صلا زدن : دعوت‌کردن ، فرا خواندن

بیت ۶ ـ صدمت : آسیب

بیت ۷ ـ مهابت : در اینجا ترس و بیم (به‌معنی شکوه و وقار نیز هست .)

بیت ۸ ـ دیوْپای : عنکبوت بزرگ ـ تنیدن : تار بافتن

بیت ۹ ـ عَنا : (به فتح عین) رنج و اندوه

بیت ۱۰ ـ گره شدن : ایجاد شدن گره ـ گره شدن در حلق : در گلو گیر کردن

مفهوم بیت : در هر سرزمینی که باد جنگ بوزد ، هوایش در گلوی ساکنین آن دیار گیر می کند که کنایه از مصیبات جنگ است .

بیت ۱۱ ـ نای حرب : شیپور جنگ

بیت ۱۲ ـ تُنْدَر: رعد ـ هرا (بدون تشدید راء و با تشدید آن): فریاد سهمناک

بیت ۱۵ ـ شَرَنگ : زهر

بیت ۱۷ ـ بیضه: تخم پرنده (مقصود ، ریختن بمب از هواپیماست که به عقاب آهنین تشبیه شده است .)

بیت ۱۸ ـ کلنگ سان : مانند پرنده‌ای بنام کلنگ یا دُرنا که پرنده‌ای است وحشی که هنگام پرواز در آسمان دسته‌دسته به شکل مثلّث حرکت می کنند و یکی از آنها مانند فرمانده در رأس مثلّث قرار می گیرد.

بیت ۲۲ ـ لعلگون : به رنگ لعل، مقصود آنکه قبای خدای جنگ مانند چشم شیر ، سرخ است که کنایه از خشونت و خونریزی اوست .

بیت ۲۳ ـ اَمَل : آرزو ـ جَهان : جهنده و در حال جَهش .

بیت ۲۳ ـ قَعْقَع : صدای برخورد سلاحها

بیت ۲۵ ـ ویل و وای : فریاد

بیت ۲۶ ـ نفیر: فریاد و آواز کَرنای : شیپور بزرگ ، نای جنگی

بیت ۲۷ ـ به جنگ بر: بر جنگ

بیت ۲۸ ـ جنگبارگان : دوستداران جنگ

بیت ۳۰ ـ آهریمن : اهریمن، شیطان ـ مقتدا : رهبر

بیت ۳۱ ـ سلیح : سلاح ـ اذکیاء : جمع ذکّی ـ هوشمندان

بیت ۳۳ ـ تَفِ سَمُوم : گرمی باد زهرآگین ـ تفیده: گداخته

بیت ۳۴ ـ لوط : پیغمبری که طبق مندرجات " عهد عتیق" برادرزاده‌ٔ حضرت " ابراهیم"

بوده است و قوم او بواسطهٔ گناهانی که مرتکب شدند به غضب الهی گرفتار آمد و شهر آنها ویران شد.

بیت ۳۴ ـ بُقْعَت : بُقْعَه ، عمارت

بیت ۳۵ ـ کوخ : خانه‌ای که کشاورزان میان کشتزار درست می کنند.

بیت ۳۹ ـ مرغ بابزن : مرغ کباب شده ـ فَرْسپ : شاه‌تیرِ سقف ـ گُرْدُنا : سیخ کباب

مفهوم بیت : شاعر جنگ را به آتشی تشبیه نموده که آدمی مانند مرغی که به سیخ کشیده باشند از لهیبش می سوزد و شاه‌تیر سقف خانه‌اش که از بلای جنگ ویران شده است مانند سیخ کباب در گلوی او فرو شده است.

بیت ۴۰ ـ غُراب : کلاغ، زاغ در این بیت راهنمایان غافل و مغرض بشریّت به کلاغانی تشبیه شده‌اند که (از جهت علاقه‌ای که زاغان به گورستان دارند) خلق را بسوی ویرانی هدایت می کنند.

بیت ۶۰ ـ مَدیح : ستایش

بیت ۶۱ ـ چَکامه : شعر و قصیده

بیت ۶۲ ـ بِنْ دُرَیْد : یا ابْنِ دُرَیْد دانشمند لغوی معروف متوفّی ۳۲۲ هـ . ق و صاحب قصیدهٔ معروف " اَمَا صَحا ... " ـ اَمَا صَحا : قصیده معروف و مفصّلِ " ابن دُرَید " که ادبا بر آن شرحها نوشته‌اند.

مناظره

شنیده‌اید میان دو قطره خون چه گذشت — گهِ مناظره، یک روز بر سرِ گذری
یکی بگفت به آن دیگری، تو خون که‌ای ؟ — من اوفتاده‌ام این جا ز دست تاجوری
۳ بگفت : من بچکیدم ز پای خارکنی — ز رنج خار که رفتش به پا چو نیشتری
جواب داد: ز یک چشمه‌ایم هر دو چه غم — چکیده‌ایم اگر هر یک از تن دگری
هزار قطرهٔ خون درپیاله یک رنگند — تفاوت رگ و شریان نمی کند اثری
۶ ز ما دو قطرهٔ کوچک چه‌کار خواهد خاست ؟ — بیا شویم یکی قطرهٔ بزرگتری
به راه سعی و عمل با هم اتّفاق کنیم — که ایمنند چنین رهروان زهرخطری
دراوفتیم ز رودی میانِ دریایی — گذر کنیم ز سرچشمه‌ای به جوی و جری
۹ به‌خنده گفت :میان من وتوفرق بسی است — تویی ز دست شهی، من ز پای کارگری
برای همرهی و اتّحاد با چو منی — خوش است اشک یتیمی و خون رنجبری
تو از فراغ دل و عشرت آمدی بوجود — من از خمیدن پشتی و زحمت کمری
۱۲ تو را به مطبخ شه‌پخته‌شد همیشه‌طعام . — مرا به آتش آهی و آبِ چشمِ تری

تو از فروغ می ناب سرخ رنگ شدی — من از نکوهش خاری و سوزش جگری
مرا به مُلک حقیقت سزار کس نخرد — چرا که در دلِ کانِ دلی شدم گهری
قضا و حادثه نقش من از میان نبرد — کدام قطرهٔ خون را بود چنین هنری؟
در این علامت خونین نهان دوصددریاست — ز ساحل همه پیداست کشتی ظفری

* * *

ز قید بندگی این بندگان شوند آزاد — اگر به‌شوق رهایی زنند بال و پری
یتیم و پیرزن این قدرخون دل نخورند — اگر به خانهٔ غارتگری فتد شرری
به‌حکم ناحق هرسفله خلق را نکشند — اگر ز قتل پدر پرسشی کند پسری
درخت جور و ستم هیچ برگ و بار نداشت — اگر که دست مجازات می زدش تبری
سپهر پیر نمی دوخت جامهٔ بیداد — اگر نبود ز صبر و سکونش آستری
اگر که بدمنشی را کَشند بر سَرِ دار — بجای او ننشیند به‌زور از او بَتَری

(پروین اعتصامی)

می تراود مهتاب

می تراود مهتاب
می درخشد شبتاب
نیست یک دم شکَنَد خواب به چشم کس ولیک
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشمِ تَرَم می شکند.

نگران با منْ اِستاده سحر
صبح می خواهد از من
کز مبارک دمِ او آورم این قوم به‌جان باخته را بلکه خبر
در جگر لیکن خاری
از ره این سفرم می شکند.

نازک آرای تن ساق گلی
که به جانش کشتم
و به جان دادمش آب
ای دریغا به برم می شکند.

دستها می سایم.
تا دری بگشایم

بر عبث می پاییم
که به در کس آید
در و دیوار به‌هم ریخته‌شان
بر سرم می شکنند

می تراود مهتاب
می درخشد شبتاب
مانده پای آبله از راه دراز
بر دم دهکده مردی تنها
کوله‌بار ش بر دوش
دست او بر در، می گوید با خود:
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم تَرَم می شکند. (نیما یوشیج)

اجاق سرد

مانده از شبهای دورا دور
بر مسیر خامش جنگل ،
سنگچینی از اجاقی خُرد ؛
و اندر او خاکستر سردی.
همچنان کاندر غبار اندودهٔ اندیشه‌های من، ملال انگیز،
طرح تصویری در آن هر چیز ؛
داستانش حاصل دردی.
روز شیرینم که با من آشتی بودش ،
نقش نا همرنگ گردیده .
سردگشته ، سنگ گردیده .
با دم پاییز عمر من، کنایت از بهار و چهرهٔ زردی
همچنان که مانده از شبهای دورا دور ،
بر مسیر خامش جنگل ،
سنگچینی از اجاقی خُرد ؛
اندر او خاکستر سردی. (نیما یوشیج)

(شعر نو از آغاز تا امروز- انتخاب و مقدّمه محمّد حقوقی - صص ۱۱۲ - ۱۱۱)

راهگشا

غم این خفتهٔ چند

خواب در چشم ترم می شکند ...

نیما

با آن که از درگذشت نیما یوشیج (علی اسفندیاری ۱۳۳۸ - ۱۲۷۶ ش.)، شاعر پرآوازهٔ معاصر، سی سال می گذرد هنوز بحث و داوری کردن در بارهٔ شیوهٔ شعر او خالی از دشواری نیست. افراط و تفریط - که از خصائص جامعهٔ ما شده و مظاهر آن نه فقط در اخلاق و رفتار و گفتار بلکه در تحوّلات تاریخمان نیز مشهود است - در این جا هم بروز می کند. گروهی از ادیبان و شاعران چندان با نیما و شعر او ناسازگارند که از هر نوع گفتگو در این زمینه روگردانند و گاه بی آن که در آثار وی و نظریّاتش تأمّل و مطالعه کرده باشند همه را یکسره رد می کنند، حتّی کسی که به طرح اینگونه مباحث بپردازد ممکن است مورد بی مهری ایشان قرار گیرد. نشر بسیاری آثار ضعیف و خالی از جوهر شعری در قالبهای جدید در طی سالها - که منسوب به پیروی از شیوهٔ نیمایی می نمایند و نمایندگان راستین شعر امروز نیز آنها را نمی پسندند - مخالفان را در ردّ اسلوب نیما پا برجاتر می کند و به بی مایگی اینگونه نمودها استناد می کنند. ناآگاهی بسیاری از سرایندگان تجدّدخواه و بی تجربه از ادب و شعر و فرهنگ پرمایهٔ ایران و اظهارنظرهای افراط آمیز برخی از طرفداران شعر جدید در نعی آثار بعضی از بزرگان ادب پیشین نیز این نگرانی را پیش آورده که حاصل ترویج این آراء گسستن از شعر و فرهنگ قومی است و درمظاهر ضعیف فرهنگ جدید غرب غرق و مستحیل شدن. بنا بر این چنین گرایشی را در جهت تضعیف شعر فارسی - که از با شکوه‌ترین و مهمترین عناصر فرهنگ ایران است - می انگارند. اگر بواقع تجدّد درشعر و ادب موجب بی بهرگی از سرمایهٔ فرهنگ و ادب دیرین شود البتّه موجب نگرانی است. حتّی چندی پیش ادیبی لبنانی که در زمینهٔ شعر امروز عربی با بنده گفتگو می کرد بر این عقیده بود که در شعر عربی نیز این سلیقه‌ها و رویدادها تمهیدی است برای انقطاع از ادب ارجمند دیرینهٔ عَرَب. تفریط این گروه موجب می شود که حتّی اگر شعرهایی خوب و گیرا در قالب جدید ببینند به آنها نیز اعتنا نکنند و همه را در یک زمره بشمارند.

در مقابل، جمعی نیز با شور و احساساتی افراط آمیز از نیما و مکتب او سخن می گویند. اینان هم غالباً هیچ حرفی به جز دریافتهای خود را قبول ندارند و گاه با درشتی و پرخاش و طعن و طنز با نظرهای دیگران برخورد می کنند و چون رشتهٔ بیان

به شور و تعصّب سپرده شود جایی برای کشف و اظهار حقیقت نمی ماند. گروهی از جوانان ناشناسا و بی تجربه نیز به‌تصوّر اینکه لازمهٔ تجدّد در شعر بی نیازی از مطالعهٔ آثار پیشین و تحمّل رنج و زحمت در این زمینه‌هاست و نوآوری از همان جایی شروع می شود که آنان آغاز می کنند در ترویج این دریافتهای نابجای خود به‌صور گوناگون و نیز انتشار آثار خام و فارغ از روح شعر کوشش به‌خرج می دهند و بی آنکه خود بدانند به نوگرایی راستین که لازمهٔ آن ادامهٔ حیات و طراوت شعر و ادب است صدمه می زنند.

امّا در این میان خوشبختانه گروه کم‌شمار دیگری نیز هستند که شعر خوب را که واجد جوهر شعری باشد در هر قالب و صورت، متعلّق به دیروز یا امروز، می پسندند و با حوصله و تامّل و دقّت می خواهند حقیقت هر چیز را دریابند و با انصاف و بی‌نظری و بصیرت در ردّ و قبول اظهارنظر کنند. بدیهی است هرقدر بر تعداد این گروه افزوده شود محیط ادبی ما از نقدی سالم وثمربخش بهره‌ور و پیشرفتهایی بیشتر حاصل خواهد شد.

در مطالعهٔ شعر نیما آنچه نخست جلب‌نظر می کند دید تازهٔ اوست نسبت به طبیعت و جهان. خوانندهٔ نکته‌یاب احساس می کند با شاعری سروکار دارد که دارای نحوهٔ تلقّی و احساس و اندیشه‌ای مستقل است نه مقلّد و پیرو دیگران و این برای او مزیّتی بزرگ است. به همین جهت موضوعات و مضمونهایی در شعر او راه یافته که در آثار دیگران یا طرح نشده یا بدانگونه و از آن زاویه مورد توجّه نبوده است. هر چیز کافی است خیال وی را به پرواز درآورد و از آن مضمونها بیندیشد. در جایی نوشته است: "لب استخر نشسته به موجهای کوتاه و بلند تماشا می کنم. چه رنجی است که همه چیز به آدم موضوع برای شعر گفتن یا چیز نوشتن بدهد... مثل اینکه استخر حرف می زند. موجهای کوتاه و بلند جملات او هستند که بنا به اقتضای موقع و مقام و معنی، بلند و کوتاه می شوند."

نکتهٔ دیگر نظر اجتماعی و انتقادی نیماست در بسیاری از اشعارش. درحکومت بیست ساله که برخی از سخن سرایان آزاده از میان رفتند، بعضی نیز خاموشی گزیدند و گروهی دیگر احیانا از سر اضطرار یا به دلخواه جانب قدرت حاکم را کم و بیش گرفتند. نیما در آن "دورهٔ سختی و فشار" در خلوت خویش یکسر به کار شعر و تکمیل تجربه‌های شعری پرداخت و نیز شعرهایی سمبولیک و انتقادی سرود که ناگزیر پیچیده‌ترست. در شعر "وای بر من" می گوید: "به کجای این شب تیره بیاویزم قبای زندهٔ خود را / تا کشم از سینهٔ پردرد خود بیرون/ تیرهای زهر را دلخون؟/ وای بر

من " وقتی در این مصراعها و تصویرهای آن تأمّل می کنیم احساس می کنیم چگونه روزگار خود را ترسیم کرده است ، همین حالت را در شعرهای بی نظیر " پانزده سال گذشت "، " مرغ آمین "، " کار شب پا " و بسیاری دیگر از آثار او به رنگهای گوناگون می توان دید. بی گمان سبب گرایش دوستداران شعر اجتماعی و انتقادی به شعر نیما یکی همین خصیصهٔ شعر اوست ، بخصوص که وی اینگونه معانی را هر بار به‌نوعی احساس کرده و به صورتی تازه و بی سابقه عرضه داشته است .

امّا مهمترین و بارزترین ویژگی شعر نیما بدعتی است که او در موسیقی شعر با کوتاه و بلندی مصراعها و جابجایی قافیه‌ها پدید آورده است . نیما وزن را برای شعر " لازم و حتمی" می داند بر همان اساس وزن شعر فارسی مبنی بر امتداد مصوّتها و تکیهٔ کلمات . منتهی نه آن چنان که در شعر قدیم وزن بیت و یا مصراع معیار تعیین وزن شعر بشمار می آمد زیرا طول مصراعها در شعر وی یکسان و برابر نمی باشد . نیما در صددست بجای آن که مصراع را معیار وزن شعر قرار دهد به کلّ پیکرهٔ اثر و مجموع مصراعها یک صورت موسیقایی و آهنگین ببخشد ، " عین ساختن یک قطعهٔ موسیقی". کوتاه و بلندی مصراعها نیز بطور کلّی بیشتر تابع جریان و آهنگ طبیعی سخن و آنچنان است که روح کلام و احیاناً تأکیدها ، تکیه‌ها یا وقفها و بافت جمله‌ها اقتضاء می کند نه آن که وقتی سخن نیاز نداشته باشد مصراع را برای کامل کردن بقیهٔ وزن از کلمات پر کند . به این ترتیب تساوی ارکان عروضی در مصراعها در شعر او ملحوظ نیست اما شعرْ موزون است و قابل تقطیع و تعدّد و تنوّع اوزان در شعر بصورتی وافر تواند بود ، با استفاده از همان استعدادی که در دستگاه وزن شعر فارسی وجود دارد و استاد دکتر خانلری در کتاب ارجمند وزن شعر فارسی عرضه داشته است .

موضوع دیگر، قافیه در شعر نیماست . شعر نیما مقفّی است لیکن نه به‌آن صورت مکرّر و مرتّب که قافیه در شعر سنّتی رعایت شده است . قافیه در شعر نیما جای ثابت ندارد که درست در همان موضع تکرار شود بلکه به نظر او " قافیه باید زنگ آخر مطلب باشد به عبارت اُخریٰ طنین مطلب را مسجّل کند . . . مطلب که جدا شد قافیه جداست . . . شعر بی قافیه ، خانهٔ بی سقف و کَرَست . . . اگر قافیه نباشد چه خواهد بود؟ حباب توخالی. شعر بی قافیه ، مثل آدم بی استخوان است . . . قافیه باید مطلب و جملات را تمام کند." بنا بر این نیما برای قافیه نیز اهمّیت خاص قائل است به این معنی که مقامی مهمتر از تکرار خودبخود در پایان مصراعها می تواند داشته باشد بلکه رکنی است آهنگین برای تفکیک مطالب و نیز معطوف داشتن مطالب بهم پیوسته به یکدیگر. پس نیما ، هم وزن و هم قافیه را از ابزارهای لازم و سودمند شعر می شمارد

منتهی نظر او آن است که وزن و آهنگ شعر را باید روح و موضوع و اقتضای طبیعی شعر، هم آهنگ با جریان فطری و آزاد کلام، به‌وجودآورد نه آنکه ارکان عروضی بر آن حکومت داشته باشد.

اینک شعر "اجاق سرد" از آثار خوب نیما را نقل و در آن تأمّل می‌کنیم تا آنچه منظور او بوده بهتر روشن شود.

وزن شعر در بحر رمل است (فاعلاتن فاعلاتن فاع یا فع)، وزنی سنگین وکشش دار و متناسب با تأمّل و تفکّر نه تند و ضربی. اجاق سرد و خاموش در جنگل منظره‌ای عادی و معهود و جلوه‌ای است از رنگ مطلّی در شعر وی.

بند نخست، به تعبیر خود نیما "خواننده را با اوّلین مصراع از خود بیرون می‌کند و به دست و فرمان خود می‌گیرد". مصراع اوّل زمان به‌وجودآمدن اجاق کوچک را بیان می‌کند و مصراع دوّم جای آن را، "بر مسیر خاموش جنگل"، با ایجازی تمام. مصراع سوّم پس از یک انتظار کوتاه موضوع اصلی سخن را بدست می‌دهد: "سنگچینی از اجاقی خرد" با خاکستری سرد.

آثار باز مانده از سنگچین اجاقها در جای جای جنگل منظره‌ای پیش پا افتاده است امّا در نظر شاعر پرمعنی و مرتبط با عوالم درونی اوست. خاکستر سرد، چنانکه خواهیم دید، به وجه شبه اصلی می‌ماند، در عین حال که موضوعی طبیعی است وخاکستر اجاقی که از "شبهای دورادور" برجا مانده بود بایست سرد باشد. همین طرح ساده و کوتاه، به مدد چند خط با چند کلمه، که متضمّن تصویری ساده و گیراست مقدّمه‌ای است غم انگیز و، به تعبیر مهدی اخوان، با ارائهٔ تصویری آفاقی و عینی از طبیعت، عوالم انفُسی و ذهنی و درونی شاعر را در خود منعکس و جلوه‌گر می‌کند، نکته‌ای که از ویژگیهای شیوهٔ بیان نیماست و، چنان که در فصلی دیگر نیز اشاره کرده‌ام، در نظر برخی از منتقدان جهان مؤثّرترین طرز تصویرگری و انتقال معانی و ذهنیّات است.

در بند دوّم موضوع مهم: همجوشی با طبیعت و احساس رابطه بین خاکستر واجاق سرد و شباهت آن با حالت درونی شاعر است که تجربه‌ای است بکر و بدیع حاکی از نگرشی نو به منظرهٔ اجاقی سرد و برداشتی تازه و عاطفی از دیدن آن. در این جا مصراع اوّل تا آن جا که معنی اقتضا داشته کشش پیدا کرده است. اضافه شدن صفت به‌موصوف: "غبار اندوده اندیشه‌های من" در شعر قدیم نیز سابقه دارد. کلمهٔ "ملال انگیز" در این مصراع ــ که در مقام قافیه نشسته است و برجسته‌تر شده ــ به‌واسطهٔ بار معنوی خود اهمیّتی ویژه پیدا کرده زیرا هم نمودار حالتی است که در اجاق سرد دیده

می شود و هم در " اندیشه‌های غبارآندوده‌ٔ شاعر". مصراع بعد با کمال ایجاز اندیشه‌ها و عواطف و ذهنیّات شاعر را تصویر می کند و قافیهٔ " هر چیز" عطف موضوع است به مصراع پیشین که معناً نیز با آن پیوسته است، قافیه‌ای در اختیار فکر و معنی نه برعکس و به تعبیر دیگر قافیه‌بندی معنوی نه فقط رعایت سنّت. قافیهٔ مصراع سوم بند دوّم به بند اوّل می پیوندد: ارتباط معنوی و هم قافیه بودن، وجه تشابه معنوی " خاکستر سردی" و " داستانی حاصلش دردی" با قافیه هم آهنگ و تأکید و تحکیم شده است.

بند سوّم یاد ایّام دلپذیر گذشته است که اینک از دست رفته و با دو کلمهٔ مثبت " شیرین و آشتی" در مصراع اوّل تعبیر شده است. " نقش ناهمرنگ" در مصراع دوم صفتی است مغایر و مخالف آنها حاکی از احوال امروزین شاعر. " سرد و سنگ گشتن " منبعث از دو کیفیّت مربوط به اجاق، در توصیف اندیشه و حالات شاعر، یکار بردن یک صفت و یک اسم مادّی و عینی است در تجسّم احوال معنوی، مضافاً آنکه " سنگ" و " ناهمرنگ " که در اینجا کلماتی هم سویند و در یک جانب قرار دارند با قافیه هم آهنگ نیز شده‌اند.

مصراع چهارم حاکی از آن است که این سردی نیز بر اثر فرا رسیدن پاییز عمر شاعرست که سرسبزیها زود به زردرویی می گراید. ترکیب مقفّای " چهرهٔ زردی" مانند قافیهٔ دیگر بندها که " زنگ خاتمهٔ مطلب " است این بند را با بندهای پیشین پیوند داده است.

بند آخر تکرار بند اوّل است با افزودن کلمهٔ " همچنان که" در سرآغاز، شاعر سرگذشت و احوال خود را کاملا در اجاق بازمانده " از شبهای دورادور بر مسیرخاموش جنگل" می بیند، " سنگچین اجاقی خُرد" با " خاکستری سرد."

نکتهٔ ظریف دیگر سازگاری و هم آهنگی اجزاء شعر و وحدت آنهاست از لحاظ آهنگ و مضمون و درون مایه و بافت یکایک مصراعها با یکدیگر و یکپارچگی و حسن ترکیب کلّ شعر و سهمی که هر یک از اجزاء در تمامیّت اثر دارد و مصداق آن حالتی است که منتقدان ادب و هنر وحدت ارگانیک (عضوی) می نامند.

به‌علاوه کوتاهی و سادگی تصویرها و طرح آنها و ایجاز در سخن، بخصوص تازگی از حیث معنی و مضمون و صورت از جاذبه‌های این شعرست که در عین طراوت و بدعت برای بسیاری از خوانندگان روشن و دلکش و مؤثّر تواند بود. نیما ـ که به تعبیر مهدی اخوان ترجیح می دهد به‌جای نقل خبر حالات را عیان کند ـ در منظرهٔ اجاقی متروک با نظری ژرف، نکته‌ای تازه دیده و احساس کرده و تجسّم بخشیده است، چنانکه

در شعر " مهتاب " نیز خَلَجان درونی و اندیشه‌های تردیدآمیز خویش‌را در بارهٔ اینکه آیا کوشش و تلاش به‌ثمر خواهد رسید و دری تواند گشود و یا جز زیان و پشیمانی چیزی به‌بار نخواهد آورد چنین عینیّت بخشیده است :

دستها می سایم
تا دری بگشایم
بر عبث می پایم
که به در کس‌آید
در و دیوار بهم ریخته‌شان
بر سرم می شکند.

(چشمه روشن ـ نوشته دکترغلامحسین یوسفی ـ صص ۴۹۲ ـ ۴۷۶)

خانه‌ام ابری‌است

خانه‌ام ابری است
یکسره روی زمین ابری است با آن.

از فراز گردنه خُود و خراب و مست
باد می پیچد

یکسره دنیا خراب‌از اوست
حواس من!
آی
آن نی زن که تو را آوای نی برده است دور از ره کجایی؟

خانه‌ام ابری است امّا
ابر بارانش گرفته است
در خیال روزهای روشنم کز دست رفتندم
من به روی آفتابم
می برم در ساحت دریا نظاره
و همه دنیا خراب و خرد از باد است
و به ره، نی زن که دائم می نوازد نی، در این دنیای ابراندود
راه خود را دارد اندر پیش.

(نیما یوشیج)
(بر سمند سخن ـ ص ۲۷۰)

بت پرست

نغمهٔ چنگم در این بزم ارنیامد دلپذیر ،
لرزد از مهرت دل سرمست من

ای امید جان ببخشای، این گنه بر من مگیر
زان نباشد گرم و چابک دست من .

می زدم انگشت چون، بر تار چنگ
وای من! کان آرزو بر باد شد

نغمه‌ها می ریخت نغز و رنگ رنگ
منکر تو ، دشمن من،شاد شد .

باد می ماند از ره و می داشت گوش
شرمم آید گر برآید برزبانت نام من.

سرد و افسون کرده بر جا ، مه خموش .
وای بر این جان دشمن کام بدفرجام من.

آسمان در وَجْد می شد ، خاک هم
می شدم در راه .

مَهْوَشانِ گنبدِ افلاک هم.
دل ز شوقت مست .

گفتم از این نغمه کز وی طاق عالم پر صداست
پایم از جا شد،

ارمغان سازم بتی را کارزوی جان ماست .
چنگ من بشکست .

برده بود از ره مرا ، دیو غرور
چون بیا زیدم،

پای کوبان آمدم از راه دور .
سویش اینجا دست ،

اینک اینجا پیش تو شرمنده‌ام
از رگ هر تار،

وه چه بی آزرم و سرکش بنده‌ام.
ناله‌ای برجست .

نغمه‌ها در هر نگاهت خفته است
ناله‌ای دلسوز جای نغمه‌های دلپذیر

جان من از این نگاه آشفته است .
ای امیدجان ببخشای این گنه برمن مگیر

چیست در بزم توسازم؟ با نگ ناسازی و بس
(پرویز ناتل خانلری)

مایهٔ دردسری بیهوده‌آوازی و بس.
شوق دیدار توام در ره کشید
ذرّه را خورشید در خَرْگَه کشید

غزل برای درخت

تو قامت بلندِ تمنّایی ای درخت
وقتی که بادها

همواره خفتهٔ اَست در آغوشت آسمان
در برگهای درهم تو لانه می کنند

بالایی ای درخت
وقتی که بادها

دستت پر از ستاره و جانت پر از بهار
گیسوی سبزفام تو را شانه می کنند

زیبایی ای درخت .
غوغایی ای درخت

وقتی که چنگ وحشی باران گشوده است
در بزم سرد او
خنیاگرِ غمینِ خوش‌آوایی ای درخت .
در زیر پای تو
اینجا شب است و شب‌زدگانی که‌چشمشان
صبحی ندیده است .
تو روز را کجا
خورشید را کجا
در دشت دیده غرق تماشایی ای درخت ؟

چون با هزار رشته تو با جان خاکیان
پیوند می کنی
پروا مکن ز رعد
پروا مکن ز برق که برجایی ای درخت .
سر برکش‌ای رمیده که‌همچون امید ما
با مایی ای یگانه و تنهایی ای درخت .

(سیاوش کسرایی)

مـــرگ دیـگـر

مرگ در هر حالتی تلخ است ،
امّا من
دوستتـر دارم که‌چون از ره درآید مرگ ،
در شبی آرام ، چون شمعی شوم خاموش ...

لیک مرگ دیگری هم هست ،
دردناک ، اما شگرف و سرکش و مغرور ،
مرگ مردان ، مرگِ در میدان .
با تپیدنهای طبل و شیون شیپور ،
با صفیر تیر و برق تشنهٔ شمشیر ،
غرقه در خون ، پیکری افتاده در زیرسُم اسبان .
وه ، چه شیرین است
رنج بردن
پا فشردن
در ره یک‌آرزو ، مردانه مردن ،
وندر امید بزرگ خویش ،
با سرود زندگی بر لب
جان سپردن .

آه ، اگر باید
زندگانی را به‌خون خویش رنگ‌آرزو بخشید ،
و به‌خون خویش ، نقش صورت دلخواه زد بر پردهٔ امید
من به جان و دل پذیرا می‌شوم این مرگ خونین را .

(هوشنگ ابتهاج)

(شعر نو از آغاز تا امروز ـ انتخاب و مقدّمه : محمّد حقوقی ـ صص ۲۹۵ ـ ۲۹۴)

دختر خورشید

در نهفت‌پردهٔ شب ، دختر خورشید
نرم می بافد
دامن رقّاصهٔ صبح طلایی را ...

وز نهانگاه سیاه خویش
می سراید مرغ مرگ اندیش :
ـ " چهره‌پردازِ سحر مرده است

چشمهٔ خورشید افسرده است! ..."
می دوانند در رگ شب خون سرد این فریب‌شوم

وز نهفت‌پردهٔ شب ، دختر خورشید
همچنان آهسته می بافد
دامن رقّاصهٔ صبح طلایی را ...
هوشنگ ابتهاج (ه.ا . سایه)

ماهی

من فکر می کنم
هرگز نبوده
قلب من
این گونه گرم و سرخ.
احساس می کنم
در بدترین دقایق این شام مَرگزای
چندین هزار چشمهٔ خورشید
در دلم
می جوشد از یقین ؛
احساس می کنم
در هر کنار و گوشهٔ این شوره‌زارِ یأس
چندین هزار جنگل شاداب
ناگهان
می روید از زمین

*

آه ای یقین گمشده ، ای ماهی گریز ،
در برکه‌های آینه لغزیده تو به تو
من آبگیر صافیم اینک به سِحرِ عشق ،
از برکه‌های آینه راهی به من بجو

*

من فکر می کنم
هرگز نبوده
دست من
آینسان بزرگ و شاد :
احساس می کنم
در چشم من
به آبشرِ اشک سرخگون
خورشید بی غروب سرودی کشد نفس ؛
احساس می کنم
در هر رگم
به هر تپش قلب من
کنون
بیدار باش قافله‌ای می زند جَرَس.

*

آمد شبی برهنه‌ام از در
چو روح آب
در سینه‌اش دو ماهی و در دستش آینه
گیسوی خیس او خزه‌بو ، چون خزه به هم.
من با نگ برکشیدم از آستان یأس :
" ـ آه ای یقین یافته ،
بازت نمی نهم! "
احمد شاملو (ا . بامداد)

غبار

از غریو دیو طوفانم هراس
وز خروش کُندَرم اندوه نیست ،
مرگ مسکین را نمی گیرم به هیچ.

استوارم چون درختی پا بجای
پیچک بی خانمانی را بگوی
بی ثمر با دست و پای من مپیچ.

ما در غم نیست بی چیزی مرا :
عنبرست او ، سالها افروخته در مجمرم.

نیست از بدگویی نامهربانم غمی :
رفته مدّتها که من زین یاوه‌گوییها کُرَم!

لیک از دریا چو مرغان پر کشند
روی پلها ، بامها ، مردابها ـ
پابرهنه می دوم دنبالشان،
وقت کان سوی افق پنهان شوند
بازمی گردم به کومه پاکشان،

حلقه می بندد به چشمان اشک من
گرچه در سختی بسان آهنم ...

یا اگر در کنج تنهایی مرا
مرغک شب ناله‌ای برداردز اَقصای شب
اندهی واهی مرا
می کشد در بر ، چنان پیراهنم.

*

همچنان کز گردش انگشتها بر پرده‌ها
وز طنین دلکش ناقوس
وز سکوت زنگدار دشتها
وز اذان ناشکیبای خروس
وز عبور مه ز روی بیشه‌ها
وز خروش زاغها
وز غروب برف پوش ـ
اشک می ریزد دلم ...

*

گرچه بر غوغای طوفانها کَرَم
وز هجوم بادها باکیم نیست ،
گرچه چون پولاد سرسختم به رزم
با خود از پولاد شد ایمان من ـ
گر بخواند مرغی از اقصای شب
اشک رقّت ریزد از چشمان من.

ا . بامداد (احمد شاملو)

بودن یا نبودن

گر بدینسان زیست باید پست
من چه بیشرمم اگر فانوس عمرم را نه رسوایی نیاویزم
بر بلندِ کاج خشک کوچهٔ بن بست .
گر بدینسان مُرد باید پاک
من چه ناپاکم اگر ننشانم از ایمان خود چون کوه
یادگار جاودانی برتر از این بی بقای خاک .

احمد شاملو ـ ا . بامداد

(راهیان شعر امروز ـ صفحات ۸۳ ـ ۸۲)

زمستان

سلامت را نمی خواهند پاسخ گفت ،
سرها 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 ست .
وگر دستِ مَحَبَّت سوی کس یازی،
به اِکراه آورد دست از بغل بیرون؛
که سرما سخت سوزان ست .
نَفَس ، کز گرمگاه سینه می آید برون، ابری شود تاریک .
چو دیوار ایستد در پیش چشمانت .
نفس کاین است ، پس دیگر چه داری چشم
ز چشمِ دوستان دور یا نزدیک ؟
مسیحای جوانمرد من! ای ترسای پیرِ پیرهن چرکین!
هوا بس ناجوانمردانه سردست ... آی ...
دَمَت گرم و سرت خوش باد!
سلامم را تو پاسخ گوی، در بگشای!

منم من، میهمان هر شبت ، لولی وَشِ مغموم.
منم من، سنگرِ تیپا خورده ٔ رنجور.
منم، دشنام پستِ آفرینش ، نغمه ٔ ناجور.

نه از رومم، نه از زنگم، همان پیرنگِ پیرنگم.
بیا بگشای در، بگشای، دلتنگم.
حریفا! میزبانا! میهمان سال و ماهت پشت در چون موج می لرزد.
تگرگی نیست ، مرگی نیست .
صدائی گر شنیدی، صحبت سرما و دندان است .
من امشب آمدستم وام بگزارم،
حسابت را کنار جام بگذارم.
چه می گوئی که بیگه شد، سحر شد، بامداد آمد؟
فریبت می دهد، بر آسمان این سرخیِ بعد از سحرگه نیست .

حریفا! گوش‌رسما برده است این، بادگار سیلیِ سردِ زمستان است.
و قندیل سپهر تنگ میدان، مرده یا زنده،
به تابوت‌رستبرِ ظلمت نه توی مرگ اندود، پنهان است.
حریفا! رو چراغ باده را بفروز، شب با روز یکسان است.

سلامت را نمی خواهند پاسخ گفت.
هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دستها پنهان،
نفسها ابر، دلها خسته و غمگین،
درختان اسکلتهای بلورآجین،
زمین دلمرده، سقفِ آسمان کوتاه،
غبارآلوده مهر و ماه،
زمستان است.

مهدی اخوان ثالث (م. امید) دی ماه ۱۳۳۴

لحظهٔ دیدار

لحظهٔ دیدار نزدیک است.
باز من دیوانه‌ام، مستم.
باز می لرزد، دلم، دستم.
باز گوئی در جهان دیگری هستم.

های! نخراشی به غفلت گونه‌ام را، تیغ!
های، نپریشی صفای زلفکم را، دست!
و آبرویم را نریزی، دل!
ـ ای نخورده مست ـ
لحظهٔ دیدار نزدیک است.

مهدی اخوان ثالث (م. امید)

دریچه‌ها

ما چون دو دریچه، روبروی هم،
آگاه ز هر بگو مگوی هم،
هر روز سلام و پرسش و خنده،
هر روز قرار روز آینده.
عمر آینهٔ بهشت، امّا ... آه
بیش از شب و روزِ تیر و دی کوتاه
اکنون دل من شکسته و خسته‌ست،
زیرا یکی از دریچه‌ها بسته‌ست.
نه مهر فسون، نه ماه جادو کرد،
نفرین به سفر، که هر چه کرد او کرد.

مهدی اخوان ثالث (م. امید)

فال گیر

کندوی آفتاب به پهلو فتاده بود
زنبورهای نور ز گردش گریخته
در پشت سبزه‌های لگدکوب آسمان
گلبرگهای سرخ شفق تازه ریخته

کف بین پیر باد درآمد ز راه دور
پیچیده شال زرد خزان را به گردنش
آن روز میهمان درختان کوچه بود
تا بشنوند راز خود از فال روشنش

در هر قدم که رفت درختی سلام گفت
هر شاخه دست خویش به‌سویش دراز کرد
او دستهای یک یکشان را کنار زد
چون کولیان نوای غریبانه ساز کرد

آنقدر خواند و خواند که زاغان شامگاه
شب را ز لابلای درختان صدا زدند
از بیم آن صدا به زمین ریخت برگها
گویی هزار چلچله را در هوا زدند

شب همچو آبی از سر این برگها گذشت
هر برگ همچو پنجهٔ دستی بریده بود
هر چند نقشی از کف این دستها نخواند
کف بین باد طالع هر برگ دیده بود

(نادر نادرپور)
(شعر نو از آغاز تا امروز ـ
انتخاب و مقدّمه: محمّد حقوقی
ص ۱۷۳ ـ ۱۷۲)

نقاب و نماز

نماز شام غریبان چو گریه آغازم
به مویه‌های غریبانه قصّه پردازم
به یاد یار و دیار آنچنان بگریم زار
که از جهان ره و رسم سفر براندازم

حافظ

ز لابه‌لای ستونها سپیده برمی خاست
و من در آینه خود را نگاه می کردم:
به‌سان تکّه مقوای آبدیدهٔ زرد
نقاب صورتم از رنگ و خط تهی شده بود
سرم چون حبّهٔ انگور زیر پا مانده
به‌سطح صاف بدل گشته بود و حجم نداشت
و در دو گوشهٔ آن صورت مقوّایی
دو چشم بود که از پشت مردمکها بیش
زلال منجمد آسمان هویدا بود.

ز پشت شیشه افق را نگاه می کردم
سپیده از رحم تنگ تیرگی می زاد
و آسمان سحرگاهان
به‌سان مخمل فرسوده نخ نما شده بود
ستاره‌ها همه در خواب می درخشیدند
و من به بانگ خروسان نماز می خواندم
حضور قلب من از من رمیده بود و نماز
به بازی عبث لفظها بدل شده بود
و لفظها همگی از خلوص، خالی بود.

نماز پایان یافت
و من در آینه تصویر خویش را دیدم:
حصار هستی‌ام از هول نیستی پر بود
هوار حسرت ایّام بر سرم می ریخت
و من چو برج خراب از هراس ریزش خویش
به زیر سایهٔ نسیان پناه می بردم
وزان دریچه ـ که از عالم غریبی من
رهی به‌سوی جهانهای آشنایی داشت ـ
بدان دیار مه‌آلوده راه می بردم:

بدان دیار مه‌آلوده
که آفتاب در آن نور لاجوردی داشت
و برگ و ساقهٔ گلها به رنگ باران بود
پناه می بردم.
در آن دیار مه‌آلوده روز جان می داد
و من نگاه به سیمای ماه می کردم
و بازگشت هزاران غم گریخته را
ـ چوگلّه‌های گریزان سارهای سیاه ـ
ز لابه‌لای ستونها نگاه می کردم.

در آن دیار مه‌آلوده روز جان می داد
و شب چو کودکی از بطن روشنی می زاد
من از سپیده بسوی غروب می راندم
و با صدای مؤذّن نماز می خواندم

حضور قلب من از من رمیده بود و نماز
به بازی عبث لفظها بدل شده بود
و لفظها همگی از خلوص خالی بود

نماز دیر نپایید
و نیمه‌کاره رها شد
و من در آینه تصویر خویش را دیدم:
به‌سان تکّه مقوای آبدیدهٔ زرد
نقاب صورتم از رنگ و خط تهی شده بود
و برق ناخوش چشمم ز تب خبر می داد
سکوت آینه سنگین بود
و من به خواب فرو رفتم
و قاب آینه از عکس من تهی گردید
نسیم پنجره را بست
و بانگی از دل آئینهٔ تهی برخاست
که ای به خواب فرو رفته
نقاب مندرس خویش را ز چهره برانداز
و آن نمازِ رها کرده را دوباره بیاغاز!

دهان پنجره از مژدهٔ سحر پر بود
سپیده از رحم تنگ تیرگی می زاد
من از غروب بسوی سپیده می راندم
و با صدای خروسان نماز می خواندم ...
نادر نادرپور

(شعر نو از آغاز تا امروز ـ انتخاب و مقدّمه محمّد حقوقی صص ۲۸۵ ـ ۲۸۲)

توضیحات شعر "نقاب و نماز"

۱ ـ وزن شعر: دو سطر آغاز شعر را تقطیع می کنیم:

*	ز	لا	به	لا	ی	سـ	تونـ	ها	سـ	پیـ	ده	بر	می	خا	ست	(۱)
	∪	—	∪	—	∪	∪	—	—	∪	—	∪	—	—	—	—	
*	و	من	دَ	را	یـ	نه	خود	را	نـ	گـا	ه	می	کر	دم		(۲)
	مُفا	عِـ	لن		فَعِـ	لاتُـ	ن		مَفـا	عِلُـ	ن		فَعْ	لُن(= فاعل)		

حال یک سطر کوتاه شعر را تقطیع می کنیم:

و	آ	سـ	ما	ن	سـ	حر	گا	ها کر
∪	—	∪	—	∪	∪	—	—	—
مفا	عـ	لن	فعـ	لاتن	فع

همان طور که ملاحظه می کنید، ارکان وزن یکسانند ولی سطر (مِصرَع) کوتاهتر است. تفاوت هجای آخر نیز به دو صورت قابل توضیح است: اوّلاً، هجای کوتاه وکشیده در آخر مصرع، بلند محسوب می شود. ثانیاً، جزء اختیارات شاعری است که تبدیل یک هجای کوتاه به بلند یا برعکس مجاز است.

اگر این سطر را تقطیع کنید: "نماز پایان یافت." ملاحظه خواهید کرد که ارکان آن معادل دو رکن پایانی دو سطر اوّل شعر است یعنی: "مَفاعِلُن، فَعْ لُنْ".

امیدواریم این مختصر شما را با نحوهٔ بررسی وزن در شعر معاصر آشنا کرده باشد. برای کسب اطّلاعات بیشتر به کتب زیر مراجعه نمائید:

۱ ـ شهری بر آبادی، محمّد ـ "علم عروض" ـ نشر نیما ـ ۱۳۶۷. (صص ۷۹ ـ ۷۵/وزن اشعار نیمایی)

۲ ـ شمیسا، سیروس ـ "آشنایی با عروض و قافیه" ـ انتشارات فردوس ـ ۱۳۶۶ (صص ۶۹ ـ ۶۶/ وزن شعر نو)

۲ ـ قافیه[۱]: شاعران نوپرداز با آنکه برای قافیه اهمّیّت زیادی قائلند امّا ضوابط آن چندان مشخّص و قانونمند نیست و بیشتر جنبهٔ ذوقی دارد. نیما در مورد ضابطهٔ قافیه در شعر نو می گوید: "قافیه مقیّد به جملهٔ خود است. همین که مطلب عوض شد و جملهٔ دیگری به روی کار آمد، قافیه به آن نمی خورد."[۲] به هر حال با عوض شدن مطلب ـ به عبارت دیگر، در هر بند (پاراگراف) ـ قافیه باید عوض شود. شعر آزاد، یا بی وزن، مقیّد به رعایت قافیه نیست ولی اگر قافیه به طریق طبیعی بیاید از آن استفاده می شود. مانند آنچه در شعر "ماهی" از "شاملو" یا "زمستان" از "اخوان ثالث" می بینیم:

در این شعر نیز قافیه به‌کار نرفته است و در بعضی قسمتها به‌طور طبیعی آمده است. مانند: پناه می بردم ـ راه می بردم/ ماه می کردم ـ نگاه می کردم/ می داد ـ می زاد/ می راندم ـ می خواندم/ برانداز ـ بیاغاز.

۳ ـ آرایشهای ادبی: اگر آرایشهای ادبی بیجا استفاده شوند و پوششی باشند به

---

۱ ـ برای اطّلاعات بیشتر به‌کتاب "موسیقی شعر" از دکتر شفیعی کدکنی مراجعه کنید.
۲ ـ "حرفهای همسایه" ـ (ص ۷۰)

روی بی محتوایی شعر و صرفاً به قصد تزیین به‌کار رفته باشند، مسلّماً چیز بیهوده‌ای هستند. آنچه لطف و تأثیر این آرایشها را فزونی می بخشد تناسب آنها با معنای شعر است و طبیعی بودن آنها. صنایع بدیعی نباید شعر را به معمّا یا الفاظی بی - معنی بَدَل سازد که صرفاً به قصد صنعتگری آمده‌اند بلکه باید به ارسال معنی کمک نماید و آنچه را با کلام عادی نمی توان بیان کرد یا بر فرضِ بیان کردن، لطف و تأثیر ندارد، زیبا و مؤثّر و پرمعنا سازد.

در شعر نوپردازان نیز آرایشهای ادبی چنین مقامی یافته‌اند که باید در ساختمان شعر هماهنگ با اجزای لفظی و معنائی شعر قرار گیرند نه به شکلی تحمیلی بر شعر و در شعر جای گیرند. از طرف دیگر در قالبهای نو شعر امروز ایران برخلاف شعر قدیم که ارتباطهای لفظی و آرایشهای ادبی فقط در محدودهٔ یک بیت قابل قبول بوده است، به هماهنگی و تناسب همهٔ اجزای شعر نظر دارند. مثلاً در شعر "ماهی" به تناسب واژه‌های: چشمه - جنگل - زمین - برکه - شوره‌زار - آبگیر - آبشُر - خورشید آب و همچنین: ماهی - آب - آبگیر - خیس - خزه و نیز: آب - آینه - چشم - اشک، توجّه کنید که دست بدست هم داده شعر را از درون هماهنگ و موزون می سازند.

در این شعر بیش از هر چیز تشبیهات و استعارات و تعابیرِ مَجازی هستند که بارِ مفاهیمِ مورد نظر شاعر را حمل می کنند چنانکه تصویرِ سپیده و شب و غروب و خلاصه همهٔ طبیعت بیرون از شاعر انعکاسی از درون ملتهب و مضطرب وی می گردند و گویی که شاعر خود را "در آینهٔ طبیعت" می نگرد و آنچه در آینه می بیند چیزی نیست جز تصویر طبیعت که البتّه حال درونی شاعر را تداعی می نماید. بعضی از تشبیهات و استعاراتِ این شعر عبارتند از:

الف - تشبیه صورت خودش به "نقاب" و مجدداً تشبیه "نقاب صورت" به "تکّه مقوای آبدیدهٔ زرد"

ب - تشبیه سر خودش به "حبّهٔ انگور زیرپا مانده"

ج - استعارهٔ "تیرگی" که به زنی باردار تشبیه شده و "سپیده" که به نوزادِ وی تشبیه شده است.

د - تشبیه "آسمان سحرگاهان" به "مخمل فرسودهٔ نخ نما"

حال می توانید بقیهٔ تشبیهات و استعارات و کاربردهای مجازی الفاظ را در این شعر بیابید تا به زیبائیهای آن بیشتر پی برید. توجّه داشته باشید که لطفِ این کاربردهای مجازی در بدیع بودن آنهاست زیرا در اکثر موارد برای نخستین بار است که چنین تشبیهات و استعاراتی به‌کار می روند و از ابداعات ذهن شخص شاعر

است نه استفاده از تشبیهات معمول و متداول در اشعار دیگران. همین نکته است که "نو" بودن شعر را اثبات می کند.

۲ ـ تحلیل معنایی شعر: در این باب به چند نکته اشاره می کنیم و نکات دیگر را بر عهدهٔ شما می گذاریم.

الف ـ شعر با سپیده‌دم آغاز می شود و با سپیدهٔ دیگری به پایان می رسد. درسپیدهٔ آغاز، شاعر در بی ایمانی و عدم حضور قلب و فقدان خلوص قرار دارد و "حصار هستی" اش از "هول نیستی" پر است، امّا در سپیده‌دم پایان شعر، شاعر نماز رها کرده را دوباره می‌آغازد و از غروب به سوی سپیده می راند.

ب ـ به تقابل این بندهای شعر توجّه دهید:

ـ "سپیده از رحم تنگ تیرگی می زاد." ⟷ "و شب‌چو کودکی از بطن روشنی می زاد."

ـ "من از سپیده به سوی غروب می راندم." ⟷ "من از غروب به سوی سپیده می راندم."

این بیان متقابل و معکوس نمودن تشبیهات و تعابیر دقیقاً با معنای شعر تناسب دارد که تقابل دو حالت معنوی را بیان می کند تقابل حضور قلب و عدم حضور قلب، خلوص و فقدان خلوص، و ...

ج ـ شاعر از شروع یک سپیده تا سپیدهٔ دیگر توالی شب و روز را با اشاراتی بیان می کند که نمایانگر سیر تحوّل درونی او نیز هست. در جائی که روز به پایان می رسد چنین می گوید: "در آن دیار مه‌آلوده روز جان می داد/ و من نگاه به سیمای ماه می کردم/ و بازگشت هزاران غم گریخته را/ ـ چو گلّه‌های گریزان سارهای سیاه ـ/ ز لابه‌لای ستونها نگاه می کردم/ در آن دیار مه‌آلوده روز جان می داد/ و شب‌چو کودکی از بطن روشنی می زاد/ من از سپیده به سوی غروب می راندم/ و با صدای مؤذّن نماز می خواندم."

همهٔ آنچه گفته شده، نشان می دهد که روز به پایان رسیده و شاعر را به زمان نماز دیگری رسانده است. تشبیه تداعی غمهای فراموش شدهٔ شاعر به "گلّه‌های گریزان سارهای سیاه" علاوه بر لطف و زیبائی که دارد، متناسب با حرکت شعر نمایانگر رسیدن غروب است.

د ـ تکرار در این شعر نقشی اساسی دارد. تکرار و دور در طبیعت به صورت تحوّل شب به روز و بالعکس و تکرار و دورِ درون شاعر به صورت تکرار حالت عدم حضور قلب و فقدان خلوص در نماز، امّا شکل دیگر تحوّل شب و روز نیز مورد نظر است که تضادِ

این دوا ست و جلوهٔ درونی آن تضاد، عدم حضور قلب با حضور قلب و فقدان خلوص با خلوص است.

هـ ـ به تناسب این سطرها با اجزای دیگر شعر توجّه کنید:

ـ سپیدهٔ اوّل: "و من به بانگ خروسان نماز می خواندم."

ـ غروب: "و با صدای مؤذّن نماز می خواندم."

ـ سپیدهٔ دوّم: "و با صدای خروسان نماز می خواندم."

و نیز به این تصویر خیالی زیبا و رسا نگاه کنید:

ـ "و من به خواب فرو رفتم.

و قاب آینه از عکس من تهی گردید."

که بدین وسیله و به شکلی غیرمستقیم شاعر وضعیت خودش را در برابر آینه بیان می کند که با به‌خواب رفتن وی و نتیجتاً دراز کشیدنش، دیگر در مقابل آینه‌قرار ندارد و قاب آینه از عکس او تهی می شود.

امیدواریم بقیهٔ این شعر و دیگر اشعار را به همین نحو بررسی نمائید و از این نوع اشعار نیز بهرهٔ کافی ببرید. بی آنکه مدّعی باشیم که همهٔ اشعار معاصران نوپرداز، چنین محاسن ادبی را دارند ـ همان طور که شعر قدیم نیز چنین است ـ معتقدیم نمونه‌های زیبا و روان این‌گونه اشعار قابل چنین بررسیها و تأمّلاتی هستند.

۵ ـ زبان شعر: یکی از مشخّصه‌های شعر امروز ایران نزدیک شدن زبان و نحو کلام شعر به نثر است که در اشعار "شاملو" به بارزترین وجه جلوه‌گر است. این نزدیکی نحو کلام به شکلی است که بعضی را به این فکر کشانده است که این گونه اشعار، شعر نیستند و نثرند و حتّی کار به جایی رسیده که مدّعیند می توانند انها ن به مشل کنند. البتّه ممکن است چنین باشد امّا نباید از مشابهت و همانی نحو جملات شعر معاصر با نثر چنین پنداشت که این گونه آثار شعر نیستند و یا این مشابهت زبانی را ضعفی برای شعر معاصر دانست.

در همین شعر "نقاب و نماز" اگر نحو جملات را بررسی کنید متوجّه خواهید شد ارکان جمله بدون کمترین جابجائی، که معمولا به ضرورت در شعر قدیم پیش می آید، در جای خود قرار گرفته‌اند و اگر از شما خواسته شود که آن را به نثر برگردانید از این حیث امکان تغییر زیادی برایتان وجود ندارد، حال آنکه به جهت ساختمان نحوی این شعر نمی توان آن را نثر دانست چونکه همان طور که قبلاً بررسی کردیم خصوصیّات یک شعر را، چه از لحاظ قالب و چه از لحاظ محتوی دارا می باشد.

شعر " کیفر" از " شاملو" و " فالگیر" از " نادرپور" و " پیامی در راه" از " سپهری" نیز از این بحث به هم شباهت دارند. نزدیکی زبان شعر به نثر را در اشعار " سعدی" نیز می بینیم.

برای آشنائی با یک نمونه از بررسیهای شعر نو از جوانب مختلف می توانید به کتاب زیر مراجعه کنید:

ـ پورنامداریان، تقی ـ " تأمّلی در شعر احمد شاملو" ـ انتشارات آبان

اندوه شیرین

صدای تیشه آمد

گفت شیرین

(کنار ماهتابیها به مهتاب)

ـ صدای تیشه آمد.

ماه تابید

صدای تیشهٔ فرهاد آمد

گفت شیـــریـــــن

(کنار لاله‌ها با لالهٔ لال)

ـ صدای ناله آمد.

لاله نالید

صدا از تیشهٔ فرهاد افتاد

صدای گریهٔ شیرین :

میان باغ تنهایی هزاران لاله از باران از محمود مشرف‌آزاد طهرانی

فرو می ریخت. (م. آزاد)

(شعر نو از آغاز تا امروز ـ انتخاب و مقدّمه: محمّد حقوقی ـ ص ۲۴۹)

توضیحات شعر " اندوه شیرین"

ـ وزن شعر: اگر بند اوّل این شعر را تقطیع کنیم، وزن شعر چنین به دست می آید:

صدا / ی / تیشه / آ / مَد
U / — / U / — / —
فعولن / فاعلاتن

گفت / شیرین
— / U / — / —
فاعلاتن

کنا / ر / ما / هتا / بیها / به / مهتاب
U / — / — / U / — / — / U / — / —
فعولن / فاعلاتن / فاعلاتن

همان طور که ملاحظه می کنید این شعر دارای وزن است، با تقطیع به ارکان، وزن آن به دست می آید. نکتهٔ قابل توجّه این است که در شعر معاصر از وزن به‌صورت آزاد استفاده می شود و شاعر مجاز است که مصرعها را کوتاه و بلند بیاورد ولی در صورتی که رکنی را پایهٔ وزن شعرش قرار داد، همچنان بر همان اساس کار خود را ادامه می دهد. حال بقیهٔ شعر را تقطیع کنید تا این نکته برایتان آشکار گردد.

۲ ـ قافیه: در این شعر، شاعر بیش از آنکه قافیه را به شکل سنّتی آن به کار برد، نوعی سجع متوازن را جانشین قافیه کرده است. مثلا: شیرین ـ مهتاب ـ تابید ـ نالید ـ افتاد ـ باران ـ می ریخت.

کلمهٔ "آمد" و "شیرین" نیز نقش موسیقائی "ردیف" را در کل شعر ایفاء می کنند.

۳ ـ آرایشهای ادبی:

الف ـ جناس: مهتاب ـ ماهتابی / ماهتابی ـ ماه تابید / ماه ـ ماهتابی / لال ـ لاله / لاله ـ ناله / ناله ـ نالید /

ب ـ مراعات نظیر: ماهتابی ـ مهتاب ـ ماه / لاله ـ باغ / نالیدن ـ ناله ـ گریه / نالیدن ـ صدا / گریه ـ باران / باران ـ باغ / به تناسب ظریف لاله (= مظهر داغداری) و شیرین (= داغدار مرگ فرهاد) توجّه کنید.

ج ـ تلمیح: چون این شعر، داستان "شیرین و فرهاد" را به طرزی جدید بیان می کند به عناصر این داستان اشاره دارد، مانند: تیشه، فرهاد و شیرین که آنها را جزء مراعات نظیر نیاورده‌ایم، چون اجزای هر تلمیحی ضرورتاً با هم تناسب دارند.

۴ ـ تحلیل معنائی شعر: در این شعر داستان کشته شدن فرهاد به نحوی بازسازی شده است که در آثار پیش از آن سابقه ندارد. در اصل داستان، "فرهاد" با شنیدن خبر مرگ شیرین، که پیرزنی به دروغ به او می گوید، تیشه بر فرق خود می زند و کشته می شود و چون خبر مرگ فرهاد به شیرین می رسد، اندوهگین می شود. در اینجا شاعر فقط با اشاراتی موجز این واقعه را به شکلی بدیع می آراید. با صدای تیشهٔ فرهاد، جریان واقعه آغاز می شود و آنگاه که صدا از تیشهٔ فرهاد می افتد، صدای گریهٔ

شیرین جای آن می آید. " صدای تیشه فرهاد" نشانهٔ شدّت عشق فرهاد به شیرین است که در حال کندن کوه بیستون جان می دهد و " صدای گریهٔ شیرین" نیز نشانهٔ عشق شیرین به فرهاد.

نکتهٔ دیگر آنکه در اینجا شاعر به همزمانی وقوع مرگ فرهاد و دل آگاهی شیرین تأکید دارد و در حقیقت به همین علّت، وجه عاطفی شعر آشکارتر و مؤثّرتر می گردد. به وحدت شاعرانهٔ " شیرین" و " لاله" نیز باید توجّه کرد، لاله مظهر داغداری است و چون صدای نالهٔ فرهاد می آید، به جای " شیرین"، " لاله" می نالد.

در آخر شعر، تصویر زیبائی آفریده شده است تا خواننده را متوجّه سازد که شیرین در باغ واقعی نبوده است و این باغ، " تنهایی" اوست و " لاله"، اشک خونینش و باران نیز گریهٔ او.

۸ ـ عناصر شعر: حال اگر شعر را " گره‌خوردگی عاطفه و تخیّل که در زبانی آهنگین شکل گرفته باشد" بدانیم، این شعر را با توجّه به عناصر سازندهٔ این تعریف بررسی کنید: عاطفه، تخیّل، زبان، موسیقی، تشکّل. مسلّماً به نتایج جالب توجّهی می رسید که پیش از این بررسی، از آنها غافل بودید.

پیامی در راه

روزی
خواهم آمد، و پیامی خواهم آورد.
در رگها، نور خواهم ریخت.
و صدا خواهم در داد: ای سبدهاتان پرخواب سیب آوردم، سیب سرخ خورشید.

خواهم آمد، گل یاسی به گدا خواهم داد.
زن زیبای جذامی را، گوشواری دیگر خواهم بخشید.
کور را خواهم گفت: چه تماشا دارد باغ!
دوره‌گردی خواهم شد، کوچه‌ها را خواهم گشت، جار خواهم زد: ای شبنم، شبنم، شبنم.
رهگذاری خواهد گفت: راستی را، شب تاریکی است، کهکشانی خواهم دادش.
روی پل دخترکی بی پاست، دُبّ اکبر را بر گردن او خواهم آویخت.
هر چه دشنام، از لبها خواهم برچید.
هرچه دیوار، از جا خواهم برکند.
رهزنان را خواهم گفت: کاروانی آمد بارش لبخند!

ابر را ، پاره خواهم کرد.
من گره خواهم زد، چشمان را با خورشید، دلها را با عشق ، سایه‌ها را با آب ،
شاخه‌ها را با باد.

و بهم خواهم پیوست ، خواب کودک را با زمزمهٔ زنجره‌ها .
با دیبا دکها ، به هوا خواهم برد.
گلدانها ، آب خواهم داد.

خواهم آمد ، پیش اسبان، گاوان ، علف سبز نوازش خواهم ریخت .
مادیانی تشنه ، سطل شبنم را خواهم آورد.
خر فرتوتی در راه ، من مگسهایش را خواهم زد.
خواهم آمد سر هر دیواری، میخکی خواهم کاشت .
پای هر پنجره‌ای، شعری خواهم خواند.
هر کلاغی را ، کاجی خواهم داد.
مار را خواهم گفت : چه شکوهی دارد غوک!
آشتی خواهم داد.
آشنا خواهم کرد.
راه خواهم رفت .
نور خواهم خورد.
دوست خواهم داشت .

سهراب سپهری

هشت کتاب ـ صص ۳۴۲ ـ ۳۳۸

آب

آب را گِل نکنیم:
در فرودست انگار ، کفتری می خورد آب .
یا که در بیشهٔ دور ، سیره‌ای پر می شوید.
یا در آبادی، کوزه‌ای پر می گردد.
آب را گِل نکنیم:
شاید این آب روان، می رود پای سپیداری، تا فروشوید اندوه دلی.
دست درویشی شاید ، نان خشکیده فرو برده در آب .

زن زیبایی آمد لب رود،

آب را گل نکنیم:
روی زیبا دو برابر شده است.

چه گوارا این آب!
چه زلال این رود!
مردم بالادست، چه صفایی دارند!
چشمه‌هاشان جوشان، گاوهاشان شیرافشان باد!
من ندیدم دهشان،
بی گمان پای چپرهاشان جاپای خداست.
ماهتاب آن جا، می کند روشن پهنای کلام.
بی گمان در ده بالادست، چینه‌ها کوتاه است.
مردمش می دانند، که شقایق چه گلی است.
بی گمان آن جا آبی، آبی است.
غنچه‌ای می شکفد، اهل ده باخبرند.
چه دهی باید باشد!
کوچه باغش پر موسیقی باد!
مردمان سر رود، آب را می فهمند.
گِل نکردندش، ما نیز
آب را گل نکنیم.

سهراب سپهری

همراه حافظ

درون معبد هستی،
بشر، در گوشهٔ محراب خواهشهای جانافروز،
نشسته در پسِ سجّادهٔ صد نقشِ حسرتهای هستی سوز،
به دستش خوشهٔ پربارِ تسبیحِ تمنّاهای رنگارنگ

نگاهی می کند سوی خدا، ــ از آرزو لبریز ــ
به‌زاری، از ته دل، یک: "دلم می خواست" می گوید!
شب و روزش، دریغ رفته و ای‌کاش آینده است.
من امشب، هفت‌شهر آرزوها یم چراغان است.
زمین و آسمانم نوربارانست.

کبوترهای رنگینْ بالِ خواهشها
بهشت پرگل اندیشه‌ام را زیرِ پَر دارند.
صفای معبد هستی تماشائی است.
زهَر سو، نوشخند اختران در چلچراغ ماه می ریزد.
جهان در خواب،
تنها من، در این معبد، در این محراب!

*

ـ دلم می خواست: بند از پای جانم باز می کردند
که من، تا روی بام ابرها، پرواز می کردم.
از آنجا، با کمند کهکشان، تا آستان عرش می رفتم
در آن درگاه، درد خویش‌را فریاد می کردم
که کاخ صدستون کبریا لرزد.
مگر یک شب، ازین شبهای بی فرجام،
زیک فریاد بی هنگام،
ـ به روی پرنیان آسمانها ـ خواب در چشم خدا لرزد

*

دلم می خواست دنیا رنگ دیگر بود
خدا، با بنده‌هایش مهربانتر بود
ازین بیچاره مردم یاد می فرمود!

*

دلم می خواست زنجیری گران، از بارگاه خویش می آویخت
که مظلومان، خدا را پای آن زنجیر،
ز درد خویشتن آگاه می کردند.

*

چه شیرین است وقتی بیگناهی داد خود را از خدای خویش
چه شیرین است، امّا من،
دلم می خواست اهل زور و زَر، ناگاه،
ز هر سو راه مردم را نمی بستند و زنجیر خدا را برنمی چیدند

*

دلم می خواست: دنیا خانهٔ مهر و محبّت بود
دلم می خواست مردم در همه احوال با هم آشتی بودند.
طمع در مال یکدیگر نمی کردند،
کمر بر قتل یکدیگر نمی بستند،

مراد خویش را در نامرادیهای یکدیگر نمی جستند،
از زین خون ریختنها ، فتنه‌ها ، پرهیز می کردند ،
چو کفتاران خون آشام ، کمتر چنگ و دندان تیز می کردند .

چه شیرین است وقتی سینه‌ها از مهر آکنده است .
چه شیرین است وقتی، آفتاب دوستی، در آسمان دهر تابنده است
چه شیرین است وقتی، زندگی خالی ز نیرنگ است .

دلم می خواست دست مرگ را از دامن امید ما ، کوتاه می کردند
در این دنیای بی آغاز و بی پایان،
در این صحرا ، که جز گرد و غبار از ما نمی ماند،
خدا ، زین تلخکامی های بی هنگام بس می کرد .
نمی گویم پرستوی زمان را در قفس می کرد !
نمی گویم به‌هر کس بخت و عمر جاودان می داد،
نمی گویم به‌هر کس عیش و نوش رایگان می داد ،
همین ده روز هستی را امان می داد .
دلش را ناله‌ٔ تلخ سیه‌روزان تکان می داد!
دلم می خواست عشقم را نمی کشتند .
صفای آرزویم را ــ که چون خورشید تابان بود ــ می دیدند .
چنین از شاخسار هستیم آسان نمی چیدند .
گل عشقی چنان شاداب را پرپر نمی کردند .
به‌باد نامرادیها نمی دادند .
به صد یاری نمی خواندند
به صد خواری نمی راندند
چنین تنها ، به صحراهای بی پایان اندوهم نمی بردند .
دلم می خواست ، یکبار دگر او را کنار خویش می دیدم .
به یاد اوّلین دیدار در چشم سیاهش خیره می ماندم .
دلم یکبار دیگر ، همچو دیدار نخستین، پیش پایش دست و پا می زد .
شراب اوّلین لبخند در جام وجودم های و هو می کرد .
غم گرمش نهانگاه دلم را جستجو می کرد
دلم می خواست : دست عشق ــ چون روز نخستین ــ هستیم را زیر و رو می کرد !

دلم می خواست سقف معبد هستی فرو می ریخت
پلیدیها و زشتیها ، به زیر خاک می ماندند
بهاری جاودان آغوش وا می کرد.
جهان در موجی از زیبائی و خوبی شنا می کرد
بهشت عشق می خندید.
به روی آسمان آبی آرام،
پرستوهای مهر و دوستی پرواز می کردند.
به روی بامها ، ناقوس آزادی صدا می کرد.
مگو: این آرزو خام است!
مگو: ـ روح بشر همواره سرگردان و ناکام است.
اگر این کهکشان از هم نمی پاشد،
وگر این آسمان در هم نمی ریزد؛
بیا تا ما: "فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم" فریدون مشیری
به شادی: "گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم!" پرواز با خورشید

سفر بخیر

ـ "به کجا چنین شتابان ؟"
گفتم از نسیم پرسید.
ـ "دل من گرفته زینجا ،
هوس سفر نداری
ز غبار این بیابان ؟"
ـ "همه آرزویم، امّا
چه کنم که بسته پایم..."
ـ "به کجا چنین شتابان؟"
ـ "به هر آن کجا که باشد به جز این سرا سرایم."
ـ "سفرت بخیر! امّا ، تو و دوستی، خدا را
چو از این کویر وحشت به سلامتی گذشتی،
به شکوفه‌ها ، به باران،
برسان سلام ما را." (دکتر شفیعی کدکنی)

منتخباتی از آثار شعرای بهائی

۱ ـ مسمّط صیفیه معروف به " بهاریّه "

از جناب " نعیم اصفهانی"

هوالابهی

نَوَّرِ جوانی گرفت طفلِ رَضیعِ بهار — لب ز لَبَن شست باز شکوفهٔ شیرخوار
باز درختان شدند بارور و بردبار — سرِّ نهان هر چه داشت کردعیان روزگار
تو گوئی امروز شد سرِّ خدا آشکار ۱

فصلِ بهاری گذشت بادِ اَیاری وزید — فواکه رنگ رنگ زهر شجر شد پدید
بنفش و زرد و کبودسیاه وسرخ وسفید — ز حسرتِ بی بَری خاک بسر ریخت بید
ز داغِ دستِ تهی، نار به‌خود زد چنار ۲

باز شده بوستان رشک بهشت برین — صورت هستی گرفت لطیفهٔ ماء و طین
بصورتِ گونه‌گون آمده ماءِ مَعین — فُستُق و بادام و جوز فندق وزیتون‌وتین
تُرنج و نارنج وسیب آبی واُمرودونار ۳

باغِ توانگر نِگَر شکّرِ او تُنگ تُنگ — سیم و زَرش گونه‌گون لَعل ودُرَش رنگ رنگ
زِبَرجَدش کِیل کِیل زمرّدش سَنگ سَنگ — لئالیش مُشت مشت دُرا ریش چنگ چنگ
خزائنش کوه کوه جواهرش بار بار ۴

چو دید دهقان که تیر تیغ برآفاق زد — نار به‌شش کاخ ریخت شعله به‌نُه‌طاق زد
خانه ز قشلاق کَند خیمه به ییلاق زد — سُخره به‌کُتّاب گفت طعنه به‌اوراق زد
ز شهر بربست رخت به‌باغ افکند بار ۵

شکوفه در نوبهار گر به‌دَر آوَرَد شاخ — کنون شکوفه بریخت چون ثمرآورد شاخ
بر اَثَرِ یکدِگَر بار برآوَرَد شاخ — دانه برآورد بیخ، بیخ برآورد شاخ
شاخ برآورد برگ برگ برآورد بار ۶

به‌باغ بس فرودین به اردی اولاد داد — پس آنگه اردیبهشت بدستِ خرداد داد
پس مَهِ خردادشان به تیر و مرداد داد — گاه به دایه سپُرد گاه به استاد داد
تا همه اطفالِ باغ شدند کامل عیار ۷

طارَمِ پیچانِ تاک سپهرِ آئین بُوَد — خوشهٔ انگورِ او سهیل و پروین بود
نه‌شاخ نیلوفری دستهٔ نسرین بُوَد — یا به‌کفِ شیخِ شهر سُبحهٔ سیمین بُوَد
یا به گلوی عَجوز عِقدِ دُرِ شاهوار ۸

طبیعتِ لَعلْ ساز لعل تراشیده باز لعلِ تراشیده را پهلوی هم چیده باز
پهلوی هم چیده را به نقرهٔ پیچیده تار نقرهٔ پیچیده را بِحُقّه پوشیده باز
حقّهٔ پوشیده را بنام نامیده نار ۹
درخت نارنج بود دخترکی کامله ز نفخِ بادِ بهار بباغ شد حامله
طفلِ سَمینی بزاد بی مَدَدِ قابله طفلِ سَمینش شده بدن پُر از آبله
بچهرِ گُلگونش ماند آبلهٔ آبدار ۱۰
بر زِبَرِ شاخ بین سیبکِ سمین ذَقَن نیمه رخِ سرخِ دوست نیمه رخِ زردِ من
عاشق و معشوق کی رَوَد به یک پیرهَن نی غلطم عاشقی است کُشته وخونین کَفَن
بجُرمِ دلدادگی زدند او را به دار ۱۱
رختِ اَمرود بین حکمتی انگیخته صُراحیئی ساخته در او شکر ریخته
مشک و گُل و زعفران بهم درآمیخته برابرِ آفتاب بشاخ آویخته
کز پسِ شش مَه شَوَد دوای بیمارِ زار ۱۲
مهندسِ طَبع ساخت ز هندوانه کُره علومِ جغرافیا دُرج در او یکسَره
جزیره و بَرّ و بَحر چشمه و کوه ودَره بعرض چون بایدش زدن دِگَر دائره
بزَن خطِ استوا بر خطِ نصف النّهار ۱۳
روی دلارای بِهْ از چه سبب زرد شد چهرِ مُصَفّای او از چه پُر از گَرد شد
گُمان بَرَم همچو من جفتِ غم و دَرد شد چنین شود هر که او ز دلبرش فَرد شد
چنانکه من گشته ام ز هجر زار و فِگار ۱۴
بجان رسیدم ز دَرد ساقیکا خیز خیز از آن میِ دَردسوز بِساغَرَم ریز ریز
ز می بچشمِ خِرَد خاک سیه بیز بیز نامه کنم لَخت لَخت خامه کنم ریز ریز
جامه کنم چاک چاک چامه کنم پارپار ۱۵
آتشِ عشق و جنون شعله زَند گاه گاه گاه کُنَم وای وای گاه کشَم آه آه
ناله کنان سالْ سالْ مویه زنان ماه ماه صبح چو کَبکِ دَری خنده زنم قاه قاه
شام چو مرغِ سحر گریه کنم زار زار ۱۶
از غمِ یاری عزیز هجر شخصی شریف چهرهٔ او بَس مُنیر پیکرِ او بس لَطیف
منطقِ او بس فَصیح کلام او بس ظَریف رتبهٔ او بَس مَنیع درگهِ او بَس مُنیف
بازوی او بَس قوی هیکلِ او بس نَزار ۱۷
غُرقتِ او دلگداز دوری او جان فِکَن نرگسِ او فتنه‌جو سنبلِ او خانه‌کَن
ابروی او تیغ کَش مژّهٔ او تیر زَن آهوی او شیرگیر غمزهٔ او صف شِکَن
هندوی او دل رُبا طُرّهٔ او جانْ شِکار ۱۸

سیرتِ او نازنین حالتِ او مهربان — صحبتِ او دلفریب فُرقتِ او جانستان
حضرتِ او مُستطاب رحمتِ او مُستعان — طلعتِ او آفتاب رَفعتِ او آسمان
رُتبتِ او مشتری قدرتِ او روزگار ۱۹

آدمِ نوح اهتمام نوحِ خلیل اعتدال — خلیلِ یوسفْ غُلام یوسفِ موسیٰ کَمال
موسیِ عیسیِ مَقام عیسیِ احمدْخِصال — احمدِ قائمْ قیام قائمِ ابهیٰ جَلال
بهاءِ عبّاسْ نام غصنِ خداوندگار ۲۰

باز دَرآمد زِ دَر جلوه‌کُنان دوست دوست — دیده غلط می کند نیست غلط او است اوست
چه جای پیراهن است به‌تن بِدَرپوست پوست — ساقیِ مجلس بگو بارِ دگر دوست دوست
مُطربِ محفل بخوان بارِ دگر یار یار ۲۱

جلوه‌ای از روی او گُلشَنِ گلشن ثَمَن — نُکهتی از خوی او عالَم عالَم چَمَن
نکته‌ای از لَعلِ او کشور کشور یَمَن — شبنمی از موی او دنیا دنیا خُتَن
نسیمی از بوی او گیتی گیتی تَتار ۲۲

ای سَرِ اهلِ وفا در خَمِ چوگانِ تو — غُلطان از هر طرف چو گو بمیدانِ تو
خوش آن سر و جان که رفت برسَرِ پیمانِ تو — هر سر و جان کی شود قابلِ قربانِ تو
گر بتمائی قبول زِهی زِهی افتخار ۲۳

عقلی و عقلِ نخست روحی و روحِ رُوان — مِهری و مِهرِ مُنیر جانی و جانِ جهان
ماهی و ماهِ زمین شاهی و شاهِ زمان — فُلکی و فُلکِ امین حصنی و حصنِ امان
خُلدی و خُلدِ بَرین باغی و باغِ بهار ۲۴

تا رُخِ زیبای تو بحُسْن دَعوی گرفت — عاشق و معشوق و عشق صورت و مَعنیٰ گرفت
لفظ بمعنی شتافت اِسم مُسَمّیٰ گرفت — در خورِ خود هر کسی مَسکَن و مَأوی گرفت
عشق بعجز و نیاز حُسن بِعِزّ و وَقار ۲۵

شاهی امّا چه شاه شاهِ مَلایک حَشَم — ماهی امّا چه ماه ماهِ کَواکِب حَشَم
خِضری امّا چه خِضر خِضرِ مبارک قَدَم — میری امّا چه میر میرِ مَعالی شیَم
قطبی امّا چه قطب قطبِ مَظاهِرْ مَدار ۲۶

شَمسِ جَمالت چو گشت بعالَم افروخته — به‌هر کسی عاشقی به‌نوعی آموخته
یکی چو حِربا دو چشم به‌مِهر بَردوخته — یکی سراپا چو شمع ساخته و سوخته
یکی پیِ سوختن پَر زَده پروانه‌وار ۲۷

توئی تو فرعِ قویم توئی تو اصلِ قدیم — توئی تو رَبِّ رَحیم توئی تو حَقِّ علیم
توئی تو حَیِّ کریم توئی تو عرشِ عظیم — مِهرِ تو خُلدِ نَعیم قهرِ تو نارِ جَحیم
حبِّ تو نِعمَ الْقَرین بُغضِ تو بِئْسَ الْقَرار ۲۸

حقّی و حقّ جدید رُکنی و رُکنِ شَدید صَرحی و صَرحِ مَشید فَردی و فردِ وحید
توئی ولیِّ حَمید توئی کتابِ مَجید تو یَفْعَلُ مَا یَشاء تو یَحْکُمُ مَا یُرید
تو مالکِ یومِ دین تو صاحبِ اختیار ۲۹

حضرتِ مدّثّری مُطَهَّری و طاهری غالبی و قاهری مقتدری قادری
نصیری و ناصری کاشفی و ساتری اَوّلی و آخری غایبی و حاضری
باطنی و ظاهری نهانی و آشکار ۳۰

اگر نماز آوریم توئی تو مَسجودِ ما اگر نیاز آوریم توئی تو معبودِ ما
بحق چو راز آوَریم توئی تومقصودِما رو بهکه بازآوَریم توئی تو معهودِ ما
شهود ما را بَس است به غَیب دیگرچکار ۳۱

اصلی و اصلُ اَلاُصول ذاتی وذاتُ اَلعُلیٰ صَدری و صَدرُ اَلصّدور وَجهی و وجهُ اَلفِدیٰ
بَدری و بَدرُ اَلبُدور شمسی و شمسُ اَلضحیٰ غَیبی و غَیبُ اَلغُیوب رَبّی و رَبُّ اَلوَریٰ
سرّی و سرّ اَلوُجود نوری و نورُ اَلنّهار ۳۲

سرّ مُکَرّم توئی رمزِ مُنَمْنَم توئی غصنِ مُعَظّم توئی اَکبر و اَعظم توئی
اصلِ مُقَدّم توئی اَسْبَق و اَقْدَم توئی بیش توئی کم توئی قطره توئی یَم توئی
این تو و آن هم توئی توئی خداوندگار ۳۳

دیده چهکار آیَدَم اگر نجوید لِقا لب بهچه کار آیَدَم اگر نگوید ثَنا
تن به چه کار آیَدَم اگر نگردد فَنا سر به چه کار آیدم اگر نباشد فِدا
جان به چه کار آیدم اگر نَسازم نِثار ۳۴

آنکه نجوید لِقات دیدهٔ او کور بِهْ لب که نگوید ثَناتْ لانهٔ زنبورْ بِهْ
تن که نگردد فَنات بهخاکْ مَستور بِهْ سَر که نباشد فِداتْ ز مُلْکِ تَن دور بِهْ
جان که نگردد نثار باد ز غم خوار وزار ۳۵

ای که ز چشمِ تو بُردتابشِ خورشیدتاب کتاب داری بدست به رَدِّ اُمُّ اَلْکتاب
ز فُلکِ نوحِ نَجی بهکوه داری شتاب کوری و با ذَرّهبین می طلبی آفتاب
دور بِنِه دوربین دیده به نزدیک آر ۳۶

بیا ز اُبهیٰ اُفُق شمسْ دَرا شراق بین تابشِ خورشیدِ عشق جوششِ عشّاق بین
شور در اَنْفُس نِگَر فتنه در آفاق بین کتابِ اقدس بخوان بهعهد و میثاق بین
گوش سوی عهد کن چُشم به میثاق دار ۳۷

از رَهِ رَبِّ کَریم دِگَر مرو بر خِلاف از این خَطِ مستقیم دِگَر مَجو انحراف
به امرِ شاهِ عَلیم دِگَر مخواه اختلاف بهشرعِ فَرعِ قَویم دِگَر مَکُن اِعتساف
بهعهدِ اصلِ قدیم بِمان بِمان استوار ۳۸

طلعتِ شمسُ الشموس طلعتِ عبدالبهاء است　　قدرتِ ربُّ النفوس قدرتِ عبدالبهاء است
رحمتِ ربُّ الربوب رحمتِ عبدالبهاء است　　حضرتِ غیبُ الغیوب حضرتِ عبدالبهاء است
ذاتِ إلهُ الالوه ذاتِ همین شهریار　　۳۹

حاملِ اسرارِ حق بگو جز او کیست کیست　　به‌حملِ ثقلِ عظیم طاقتِ کس چیست چیست
به‌جای حق غیرِحق چسان کُند زیست زیست　　به‌حقِّ یکتا شیش حقی جز او نیست نیست
در همه ارض و سماء در همه لیل ونهار　　۴۰

نعیم وصفِ حبیب برای احباب گفت　　چو بَینُ الاحباب بود تَسقُطُ الاداب گفت
ولی به توصیفِ حق هر چه زِ هَر باب گفت　　بعجزِما لِلتُّراب و رُبِّ الارباب گفت
بنده کجا پی برد به ذات پروردگار　　۴۱

توضیحاتی در بارهٔ بعضی عبارات و ابیات و اصطلاحات بهاریّهٔ جناب نعیم

بند اوّل : لَبَن = شیر / رَضیع = شیرخوار

بند دوّم : اَیار = ۱) یکی از ماههای مشهور رومی مطابق ماه سوّم بهار ۲) ماه پنجم تقویم شمسی بعضی ممالک عربی، بین نیسان و حزیران، دارای ۳۱ روز و مطابق ماه مِه فرنگی / فَواکه = میوه‌ها ، مفرد: فاکِهَه / زِ داغِ دستِ تهی نار به خود زد چنار= درخت چنار از داغِ غمِ بی بار بودن، خود را آتش زد. (اشاره به برگهای زرد و سرخ چنار که شبیهٔ شعلهٔ آتش است.)

بند سوّم : طین = خاک ، گِل / لطیفهٔ ماء و طین = اشاره به اسطورهٔ خلقتِ انسان از آب و گِل / ماءٍ مَعین = آب پاک و روان / فُستُق = پسته / جوز = گردو / تین = انجیر / آبی = ۱) به ، سَفَرجَل ۲) نوعی انگور / اُمرود = گلابی / نار= مخفّفِ انار /

بند چهارم : تَنگ تَنگ = بار بار (تَنگ = بار ، لنگهٔ بار ، عَدْل) / زِبَرجَد= یک قسم آلومین رنگین مانند زمرّد به رنگ زرد یا سبز که از سنگهای قیمتی است و مشهورترین آن سبز رنگ است/ کَیْل = پیمانه ، مقیاسی برای حجم/ دُراری = جواهرات درخشان، ستارگان درخشنده /

بند پنجم : تیر= نام ماه چهارم تقویم شمسی، تیر تیغ بر آفاق زد = اشاره است به گرمای تابستان/ شش کاخ = هم می توانند اشاره به شش جهت (جهات ستّه) باشد و هم اشاره به شش فلک از افلاک سبعه بجز فلک چهارم و نیز اشاره به شش بانو (شش خاتون) یعنی شش سیّاره: زحل، مشتری، مرّیخ، زهره ، عطارد و قمر (در نظر قدماء) / نُه طاق = نُه فلک ، نُه طبقهٔ آسمان / کُتّاب = اشاره به

عطارد است که در اعتقادِ قُدَماءِ دبیرِ فَلَک است و تقدیر بشر را تعیین می کند./
قشلاق = محلّی دارای هوای نسبتاً گرم که زمستان را در آنجا گذرانند، گرمسیر./
ییلاق = منطقهٔ خوش‌آب و هوا که هنگام تابستان بدانجا روند./

بند ششم : مفهوم بند = اگر در فصل نوبهار، شاخهٔ درخت، شکوفه داد، اکنون ـ که فصل تابستان است ـ شکوفه‌ها ریخته چه که به جای آنها بر شاخه، میـــــوه روئیده است. اگر شاخه میوه به‌بار آورده است در پیِ مراحلِ چندی است که به دنبال یکدیگر آمده‌اند: ابتدا دانه، ریشه دوانده، سپس ریشه، شاخه رویانده، بعد شاخه، برگ آورده و در آخر برگ، میوه پرورده است.

بند هفتم : اُردی = مخفّفِ اردیبهشت / کامل عیار = کامل و تمام از هر جهت

بند هشتم : طارُم (تارُم) = چوب‌بندی که برای درخت انگور (تاک) برپا کننـــــد، داربند / سپهر = آسمان، سماء (سپهرْ آیین = مانند آسمان، به شکل آسمان)/ سهیل = ستاره‌ای از ثوابت قدر اوّل در صورتِ فلکی "سفینه" که در آخر فصل گرما طلوع می کند و میوه‌ها در آن وقت می رسند، و چون در یَمَن کاملاً مشهود است آن را سهیلِ یَمانی خوانند./ پروین = شش ستارهٔ کوچک که در کوهان ثور جمع شده‌اند و آن را به گردن بند یا خوشهٔ انگور تشبیه کنند، ثریـــّـــا / نیلوفر = پیچک، دارای گونه‌های متعدّد که در بعضی گونه‌ها گلها منفرد است و در بعضی خوشه‌ای / نسرین = یکی از گونه‌های نرگس است که دارای گلهای زرد است و در جنگلها و نقاط مرطوب به حالت وحشی می روید و در مازندران نیز فراوان است و از گلهای آن در عطرسازی استفاده می کنند، نرگس زرد، گل عنبـــری / سُبحه = تسبیح، مهره‌های به نخ کشیده که هنگام ذکر گفتن در دست می گیرند/ سیمین = ۱) نقره‌ای ۲) سفید، روشن / عجوز = پیرزن / عِقد = گردنبـــنـــد/ دُرِ شاهوار = مروارید شاهانه، مروارید گرانمایه و پرارزش /

مفهوم بند = در این بند، شاعر تشبیهات جالبی در بارهٔ درخت مو و خوشـــهٔ انگور که از آن آویزان است، بیان کرده است. در مصراع اوّل و دوّم: چوب بند تاک به آسمان و خوشهٔ انگور به ستارگان (سهیل و خوشه پروین) تشبیه شده است، در مصراع سوم: درخت انگور به پیچک و خوشهٔ انگور به دستهٔ گل نسرین در مصراع چهارم: برگ مو ـ که پنجه‌ای است ـ به پنجهٔ دست بازشدهٔ شیخ شهر و خوشهٔ انگور به تسبیحی که در زیر پنجهٔ دست شیخ آویزان شده باشد. درمصراع پنجم: ساقهٔ اصلی ـ و چوبی شدهٔ ـ درخت مو به گلوی پرچین و چروک پیرزن و خوشهٔ انگور به‌گردنبند مرواریدکه‌به‌گردن پیرزن آویخته شده باشد./

بند نهم : لعل = یکی از سنگهای قیمتی که به رنگهای مختلف یافت می شودومعروفترین نوع آن لعلی است که از بدخشان ـ در شرق افغانستان ـ بدست می آید و رنگ سرخ روشن و زیبایی دارد./ پهلوی هم چیده را به نقره پیچیده باز = این مصراع اشاره است به پوسته نازک و سفید رنگی که فضای داخلی میوهٔ انار را به چند بخش تقسیم کرده و درون هر بخش تعدادی دانه انار قرار گرفته است./ حُقّه = ظرف کوچکی که در آن جواهر یا اشیاء دیگر گذارند (در اینجا مقصود، پوست اصلی انار است .)/

بند دهم : سمین = چاق ، فربه

بند یازدهم: زبَر = بالا، فوق / ذَقَن = چانه ، زَنَخدان /

بند دوازدهم: صُراحی = نوعی ظرف شیشه‌ای یا بلورین با شکمی متوسّط و گلوگاهی تنگ و دراز که در آن شراب یا مُسکری دیگر کنند و از آن در پیاله و جام و قدح ریزند ./

بند چهاردهم: فرد = جدا، تک / فگار = خسته

بند پانزدهم: بیز = فعل امر از مصدر بیختن به معنی غربال کردن / لخت لخت = پاره پاره ، تکّه تکّه/ خامه = قلم نی / چامه = شعر ، سرود ، غزل ، نغمه/

بند شانزدهم: دَری = منسوب به دره (کوه)

بند هفدهم : مُنیف = بلند ، مرتفع ، عالی / نَزار= لاغر ، ناتوان ، ضعیف /

بند هجدهم : نرگس = گیاهی است پیازدار ، گلهایش منفرد و در انتهای ساقه قرار دارند. سه گلبرگ سفید رنگ دارد ، کاسبرگها نیز سه عدد و همرنگ گلبرگها هستند. در وسط گل نرگس معمولاً حلقه‌ای زردرنگ دیده می شود که زیبایی خاصّی به آن می دهد. در بعضی گونه‌های نرگس خود گل نیز زردرنگ است . در شعر فارسی چشم محبوب به نرگس تشبیه شده است . (نرگس مخمور ، نرگس شهلا و نرگس بیمار کنایه از چشم خمار است .)

بند نوزدهم: مستطاب = پاک ، پاکیزه (در عنوان بزرگی برای احترام گویندونویسند.)/ مُستَعان = کسی که از او طلب یاری و اعانت کنند ./ طلعت = روی، وجه / رفعت = بزرگواری، علوّ، بلندقدری / مشتری = یکی از بزرگترین سیّارات منظومه شمسی است که به چشم ما بعد از زهره از سایر سیّارات منظومهٔ شمسی درخشانتر است. نامهای دیگر آن به فارسی " اورمزد " و " برجیس " می باشد./

بند بیستم : آدمِ نوحْ اِهتمام = حضرت آدمی که در سعی و کوشش مانند حضرت نوح باشد. (سایر ترکیبات این بند بر همین قیاس است .)/ احمد = اشاره به حضرت محمّد

(ص) است .

بند بیست و دوّم: ثَمَن = ارزش ، قدر ، قیمت / نَکْهَت = بوی خوش / خُتَن = نام قدیم ترکستان چین که مشک و آهوی مشک آن معروف است . / تَتار = تاتار ، یکی از قبایل مغول بودند که علیرُغْمِ اینکه نام و نشان و اعتباری چندان نداشتند ، پس از تسلّط یافتنِ چنگیز خان بُر ایشان، نام این طایفه ـ یعنی تاتار ـ بر همهٔ طوایفِ زردپوستی که تحت حکم چنگیزخان درآمده اند ، اطلاق شده است . این کلمه منحصراً در دوره‌های اوّل هجوم مغول نام عمومی مغولان بوده است ، بعدها کلمهٔ مغول هم معمول گردید . /

بند بیست و چهارم: عقل نخست = آنچه نخستین بار از ذات حق صادر شده است . (به اصطلاح فلسفهٔ مَشاء) ، نور اوّل ، نور اَقرَب (به اصطلاح فلسفهٔ اشراق) / فُلْک = کشتی /

بند بیست و ششم : شاهِ مَلایک خَدَم = شاهی که فرشتگان خدمت او را می کنند . / حَشَم = خدمتکاران، بندگان . / خِضْر (خَضِر و خُضْر) = نزد مسلمانان، نام یکی از انبیاست که موسی (ع) را ارشاد کرد و نزد صوفیان نیز مقامی ممتاز دارد ـ بنا بر روایات به طلبِ آب حیات رفته در ظلمات ، چشمه خَیَوان را یافت و از آن آشامید و عمر جاویدان پیدا کرد . / مَعالی = خصلتهای برجسته و ممتاز . / شِیَم = عادات ، خوی ها ، خُلقها ، طبیعتها . /

بند بیست و هفتم: چِربا = آفتاب پرست ، جانوری که در آفتاب تغییر رنگ می دهد و در تلوّن و تقلّب به آن مثل می زنند . /

بند بیست و هشتم: جحیم = دوزخ ، جهنّم . / نِعمَ الْقَرین = همنشین و یار خوب . / بِئْسَ الْقَرار = جای بد ، قرارگاه نامطلوب ، جهنّم (اشاره به آیهٔ ۳۴ از سورهٔ مبارکهٔ ابراهیم و آیهٔ ۱۶۰ از سورهٔ مبارکهٔ ص) /

بند بیست و نهم: صَرْح = قصر ، بنای عالی . / مَشید = برافراشته ، محکم و استوار / ولیّ = ۱) دوست ـ یار ۲) صاحب ، خداوند ۳) آنکه از جانب کسی در کاری تولیت دارد ، متصرّف در امور کسی ۴) نگهبان، حافظ ۵) بندهٔ نیک خدا ، در اصطلاح متصوّفان به کسی اطلاق می شود که به مرحلهٔ اَعلای سلوک رسیده باشد . / حمید = ۱) ستوده ، پسندیده ۲) مبارک ، فرخنده . /

بند سی ام : مُدَّثِّر = ۱) کسی که خود را در دثار یا جامه پوشانده است ، لباس پوشیده (اشاره به آیهٔ ۱ از سورهٔ ۷۴ (المدّثّر) قرآن مجید)

بند سی و دوّم: ذاتُ الْعُلیٰ = جوهر بلندی و رفعت . / صَدْرُ الصُّدور = پیشوای پیشوایان . /

بدر = ماهِ تمام، ماه شب چهاردهم. / شمسُ الضُّحیٰ = خورشید پیش از ظهر (روشن) /
رَبُّ الوَریٰ = پروردگار مخلوقات / نورُ النّهار = روشنائی روز /
بند سی و سوم: مُنَمْنَم = ۱) پوشیده و پنهان ۲) تزئین و نقّاشی شده. /
بند سی و ششم: تاب = طاقت، قرار / نَجی = مخفّفِ ناجی به معنای نجات یا بنده‌ونجات دهنده. /
بند چهل ویکم: تَسْقُطُ الآداب = اشاره است به ضرب المثل "بَیْنَ الاَحْبابِ تَسْقُطُ الآدابُ" یعنی در بین دوستان یک دل و صمیمی رعایت آداب واجب نیست. / ما لِلتُّرابِ وَ رَبِّ الاَرْبابِ ؟ = خاک کجا و خداوند پاک کجا ؟

۲ ـ جناب ناطق : قصیده در نعت حضرت ولیّ امرالله

از اینکه یارْ بهای جمالش از جان کرد — هزار شکر که نرخِ وصال ارزان کرد
همای اوجِ سعادت نشست بر لبِ بام — که تا زنین مَهَم از حجره قصدِ ایوان کرد
عجب ستارهٔ سَعدی به‌برجِ طالعِ ماست — که ماهِ روی تو بیرون سَر از گریبان کرد ۳
زِ خَطِّ سبزِ تو شد نَسخ جلوهٔ خوبان — چنان که اقدس و مکنونه نسخِ قرآن کرد
همیشه خوبان آشفته‌اند خاطرِ جمع — نگارِ ما ز وفا جمعِ هر پریشان کرد
میانِ مَعرکهٔ عاشقان و معشوقان — براستی بتِ ما جلوه‌ای نمایان کرد ۶
خوش آنکه دل به‌هوای رُخِ تو دلبر داد — خوش آنکه جان به‌فدای قدِ تو جانان کرد
هزار مرتبه بَهْ بَه بر آن جمال و کمال — که خانهٔ حُزنِ دَهر را گلستان کرد
نوید او به جهان نَشأهٔ نِشاطی داد — که بوی یوسفِ مصری به پیرِ کنعان کرد ۹
ولیّ امرِ خدا غصنِ اَقدسِ ممتاز — که کلکِ حَقّش مرکز به دورِ امکان کرد
نهاد تا اَبَدُ الدَّهر بر جهان منّت — همان‌که همچو شهی را ولیّ دوران کرد
خدا که ساخت تو را ناخدای کشتی امر — کفالت همهٔ ساکنین ز طوفان کرد ۱۲
مخالفِ تو چو قارون بُرُد به‌زیرِ زمین — همانکه روی زمینت مُطیعِ فرمان کرد
چه کرد آنکه به‌خود راهِ پیرویِ تو بَست — به‌غیر آنکه خودش را اسیرِ حرمان کرد
همان که‌طیرهٔ خفّاش کرد با خورشید — همان که بانگ مخالف به ماه تابان کرد ۱۵
همان که‌نوبتِ طوفان پسر نمود به نوح — همان که بَلْعَم با موسیِ بْنِ عمران کرد
نهفته نکتهٔ اینک بسی هویدا شد — که سَلْبِ ایمان کرد آنکه نقضِ پیمان کرد
بنازم از جان اِعجازِ لَیْسَ مِنّی را — که بَعدِ بیست سنه فاشِ رازِ پنهان کرد ۱۸
غَرَض وجودِ چنین مُرتَدِ رَجیمی بود — به‌هر دیانت هر کس که لَعْنِ شیطان کرد
به‌شوکتِ تو نیفزود و قدرِ خود افزود — جهان اگر به قُدومِ تو خویش قربان کرد

ز قدرت تو نفرسود و قدر خود فرسود — جهان اگر ز سر خدمت تو طغیان کرد ۲۱
به خاکپای تو هر کس که سر نثار نمود — به بزمگاه ابد خوش سری به سامان کرد
بپو که حکم قضا خاکِ پایت از دل ساخت — بچم که دستِ قدر فرشِ راهت از جان کرد
بیان نما که بیانت هزار عُقده گشود — بگو که گفتِ تو هرگونه مشکل آسان کرد ۲۴
ببال زانکه جهان زیرِ بالِ همّتِ تست — بخند زانکه لبت تنگِ شکّر ارزان کرد
بیا که روی تو هر روح مرده زنده نمود — ببین که دیدِ تو هرگونه درد درمان کرد
بخوان که بر همه عالَم تو سامعیّ و مُجیب — نویس کاین قلمت جاری آب حیوان کرد ۲۷
که شد شهید هرآن کس که در وَلای تو مُرد — که کرد کار هر آن کس که تا به پایان کرد
خدا که همچو توئی داشت درخزینهٔ غیب — به حیرتم که چرا ذکرِ خُلد و رضوان کرد
نهاد بر دل جنّاتِ عَدَن حسرت خاک — که چون تو طوبائی در زمین خرامان کرد ۳۰
بنازم آنکه سَرِ سَرکشانِ عالَم را — زِ هر طَرَف متوجّه به خاکِ ایران کرد
هر آنچه بود به دل آرزو به عالَمِ امر — هزار مرتبه کِلْکِ تو برتر از آن کرد
نبود در خورِ ذکرِ تو خامهٔ ناطق — بیانِ واقعهٔ مور با سلیمان کرد ۳۳

توضیحات قصیده در نعت حضرت ولیّ امرالله:

بیت سوم ـ خطّ سبز: موی پشت لب نورستهٔ جوانان

بیت پنجم ـ جمع در مصرع اول به دو معنی آمده یکی به معنی جمعیّت و گروه و دیگری صفتِ "خاطر" است که بالعکسِ خاطرِ پریشان و آشفته به معنی آسودگی و نظمِ فکری خواهد بود.

بیت هشتم ـ حُزن: اندوه ـ غمگینی

بیت نهم ـ پیرِ کنعان: حضرت یعقوب

بیت دهم ـ کِلْکِ حقش: قلمِ حق او را

بیت سیزدهم ـ مفهوم بیت: همان کسی که همهٔ روی زمین را مطیع فرمان تو کرد مخالف تو را مثل قارون به زیرزمین خواهد برد. (قارون یکی از خویشان حضرت موسی بود. او در حالی که بر گنج خود نشسته بود به دعای حضرت موسی در اعماقِ زمین فرو رفت.)

بیت پانزدهم ـ همان که: همان کاری را که

طیره: خشم ـ غضب ـ قهر

بیت شانزدهم ـ بَلعَم: "ابن باعور" از مردم قریه فتور در الجزیره بود. او پیشگو بود و از جانب بِلْک پادشاهِ موآب مأمور گردید که نزد اسرائیلیان ـ که

نزدیک می شدند ـ برود و ایشان را لعنت کند. گویند وی سوار بر ماده خری شد و به سوی آنان شتافت. در راه فرشته‌ای شمشیر به دست بر او ظاهر شد، پس مرکوب از راه خود منحرف گردید و بلعام را به سبب شقاوتِ وی ملامت کرد. بلعام در عوضِ لعنت، نبی اسرائیل را تبرّک کرد.

بیت هجدهم ـ اشاره به "آوارة" دارد که به شُربِ افیون معتاد بود و بیان "لیس منّی" در حقّ او صادق. امّا اِعجازِ این بیان به خاطر این است که این مسأله تا بیست سال از کل مخفی بود و پس از طردِ آواره برمُلا شد.

بیت بیست وسوّم ـ بپو: برو (نه به شتاب و نه نرم)ـ فعل امر از مصدر پوییدن

بچم : بخرام (از مصدر چمیدن)

بیت بیست وپنجم ـ تُنگِ شِکَر: بارِ شِکَر

۳ ـ جناب ناطق — بحر طویل در خصوص عید رضوان

بند اوّل

مژده کامد بسوی بارگهِ باغ مِهین پادشهِ گُل به‌دو صد شوکت و اِجلال زهی عزّت و اقبال نخستین پیِ تنظیفِ صَبا رفت زهِ گلشن و پس ابرِ بهاری همه جا آب بپاشید و هوا عطر فشانید و طبیعت پیِ تشریفِ ز الوانِ گل و سبزه بگسترد به‌هر دشت و دَرو بوم و بَرو جوی همه دیبهِ زنگاری و قالیچهٔ الوان و بیاویخت به‌هر شاخ ز اشجار یکی پردهٔ ابریشمِ بی غُش همه رنگین و مُنَقَّش همه چون لُعبتِ دلکش. سپس آماده به‌هر سَمتِ خیابانْ صفی از تازه‌نهالان ز سَهی سرو و زِ شمشاد و صَنوبر به‌نظاماتِ تمامی چو صفِ جیشِ نظامی به‌سلام آمده حاضر بسوی گل شده ناظر پس از آن بر زِبَرِ نارون و کاج صَفِ صُلصُل و دُرّاج بِنَغْماتِ بَم و زیر نوازندهٔ موزیک و ز هر سو به‌درختی شده مرغانِ خوش‌آواز به لحنِ طَرَب و ساز به نُت قافیه‌پرداز و چَمَن مِجْمَره بر دست و رُیاحین همه سرمست و فروکوفت دُهُل رعد و درخشید همی برق و فِشانید گُهَر ابر و چنار از شَعَف و شوق بهم دست زنان، بلبلِ شیدا ببشارت زده هورا و خلایق به‌تماشا که ببینند چنین وَجد و صفا را.

بند دوّم

مژده اِی فرقهٔ عشّاق که هنگامِ وصال است نه ایّامِ مَلال است ز اندوه بَرآئید و سوی عیش گرائید که آن دلبرِ دلجوی دلارا که نهان بود زِ انظار و خفی بود زِ اَفکار و بسی در طلبش جامه دریدند و سحر آه کشیدند و از او نام و نشان هیچ ندیدند به‌صد مِهر و وفا از کَرَم و لطف و صفا پرده برانداخته از عارض و در دایرهٔ جمع شده شمع

و به‌صد جلوه عیان است و به‌عاشق نگران است و هزاران ز مُحبّانِ وفادار سویش رُخت کشیدند و دل از خویش بُریدند و به‌مقصود رسیدند و کنون مرحلهٔ ماست که از جان بشتابیم و رَهِ دوست بیابیم و گُلِ وصل بچینیم و رُخِ یار ببینیم و در آن بزم نشینیم و به‌میخانهٔ وحدت زِ کَفَش جام بنوشیم و در آن روضهٔ وصلِ ابدی راه بپوئیم و به‌هم راز بگوئیم و از آن نغمهٔ جان بخش و زِ اَلحانِ روانْ بخش دلی تازه نمائیم و زِ دل زنگِ دوئیت بزدائیم و دَرِ صلح و محبّت بگشائیم که خود داده صَلا شاه و گدا را.

توضیحات بحر طویل

بند اوّل

۱ ـ مِهین : بزرگترین (در اینجا به این معنی آمده است .)ـ سست ـ ضعیف

۲ ـ زهی : آفرین (از اَداتِ تحسین است .)

۳ ـ صَبا : بادی که از سَمتِ شرق می وزد.

۴ ـ تَنظیف : پاکیزه ساختن ـ رفت و روب

۵ ـ دیبَهِ زَنگاری : پارچهٔ ابریشمی سبز رنگ

۶ ـ صُلصُل : (به‌ضَمّ هر دو صاد) فاخته ، پرنده‌ای خاکی رنگ شبیه کبوتر ، دور گردنش طوق سیاه دارد.

۷ ـ دُرّاج : پرنده‌ای است شبیه کبک

۸ ـ نُت : الفبای مخصوص موسیقی

۹ ـ مِجمَره : بخوردان ـ عودسوز ـ آتشدان

بند دوّم

۱ ـ عارض : چهره ـ صورت

۲ ـ نِگران : در حال نگریستن

۳ ـ دوئیّت : دوگانگی

۴ ـ صَلا : کلمه‌ای که در مقامِ دعوت و خواندنِ جمعی از مردم تلفّظ می کنند.

۴ ـ جناب ادیب بیضایی کاشانی " منتخبی از یکی از قصاید ایشان "

وَیْحَک[1] ای ایران، این حشمت و تَمکین زِ کجاست
دیدهٔ بد زِ تو دور این چه‌بزرگی و عُلاست
هیچت این فخر نبوده است که از عهدِ قدیم
همه اسبابِ مُباهاتِ تو بر من پیداست

هر طرف می نگری طَنطَنهٔ (۲) رَبّ غنی است
هر کجا می گذری زمزمهٔ اِنّ اَنا ست(۳)

نوکِ هر خاری در سطح تو با قول فصیح
شارح یا مَلأَ اَلعالَم اَنتُم فُقَراست(۴)

جامهٔ یوسفِ مقصودی و یعقوبْ صفت
دیدهٔ گیتی بر بوی قَمیصت بیناست

آسمانی تو، نه عرشی تو، نه خورشیدی، نه
عرش و خورشیدوفلک نزد تو ناچیز وهَباست(۵)

بگشایند گرایدون(۶) دلِ هر ذرّهٔ تو
اندر او مهر و مَه و عرش و فَلَک چهره‌گشاست

بَه‌بَه ای ایران! سطح حُرَمت باد بَهی
که بشارتگهِ "باء" و فَلَکِ نَیّرِ "ها" ست(۷)

باش تا بینی کز قدرتِ خیّاطِ ازل
جامهٔ عِزّ ابد گشته بر اندامِ تو راست

باش تا بینی سلطانِ سَلاطینِ جهان
در زمین تو پی کسبِ شرف، ناصیه‌ساست (۸)

دستها بر تو بلند است ولی بیم مَکُن
دستِ سلطان قِدَم جَلَّ جَلالُه بالاست

زین مبارکْ بوم ای باد، بحُرمت بگذر
که فضایش همه گلرنگ به خون شهداست

زیر هر سنگی افتاده شهیدی سرمست
نزد هر خاری جان داده غریبی تنهاست

(تذکرهٔ شعرای قرن اوّل بهائی - جلد ۱ - صص ۱۰۶ - ۱۰۱)

توضیحات:

۱ - وَیْحَک: کلمه‌ای که در مدح و تعجّب و ترحّم به‌کار می رود.

۲ - طَنطَنه: بانگ رود و بربط - آوازه - شوکت و جاه

۳ - اِنّ اَنا: اشاره به "اِنّنی اَنَا اَللّه" مذکور از عرفا

۴ - اَنتُمُ الفُقَراء: اشاره به آیه ۱۵ سوره ۳۵ قرآن کریم: "یا اَیُّهَا النّاسُ اَنتُمُ الفُقَراءُ اِلَی اللّهِ وَ اللّهُ هُوَ الغَنیُّ الحَمید."

۵ - هَبا: گَرد و غبار هوا که روز در آفتاب پدید آید و شبیه به دود است.

۶ ـ ایدون : اکنون ـ اینچنین

۷ ـ "با" و "ها" : اشاره به نام اشرف اسم اعظم "بهاء"

۸ ـ ناصیه‌سا : پیشانی ساینده ـ سجده‌کننده

۵ ـ جناب بَصّار رشتی

چند بند از مثلّث مستزادی از ایشان

می رود عمری نگارا در کمند تو اسیرم — داند آن حیّ قدیرم
غم چو شیر و من فتاده در دَمِ چنگال شیرم — از حیات خویش سیرم
گردشِ دوران و تأثیرِ حوادث کرده پیرم — در کَمَندِ تو اسیرم

رخ متاب از من مَران ای شاه، اسبِ پیلْ پیکر — من پیاده مانده مُضطَر
عرصه‌ام تنگ است، فَرزین[1] خِرَد را مَحو بنگر — مات ماندم پای تا سر
چرخِ شطرنجی چه‌سان افکنده از بالا به‌زیرم — در کمندِ تو اسیرم

ای بهاء شمسِ ظهورت کَرد عالَم را مُنَوَّر — مغزِ گیتی شد معطّر
شد جهاتِ ستّه[2] از تعلیمِ بدع تو مسخّر — زنده شد امکان سراسر
روح عالَم این بشارت را همی گوید بَشیرم — در کمندِ تو اسیرم

حالیا ای نیّرِ پیمان، به‌حال ما نظر کن — سوی مشتاقان گذر کن
ناامیدم من زخود، نخل امیدم بارور کن — فیض عالم مستمر کن
در ثبوتِ عهد و میثاقِ تو بصّار و بصیرم — در کمندِ تو اسیرم

(تذکرهٔ شعرای قرن اوّل بهائی ـ جلد ۱ ـ صص ۱۸۴ ـ ۱۸۰)

توضیحات :

۱ ـ فَرزین : یکی از مهره‌های شطرنج ، وزیر

۲ ـ جهات ستّه : جهات شش‌گانه (زیر ـ بالا ـ چپ ـ راست ـ پشت ـ روبرو)

۶ ـ جناب حیرت طهرانی یا شیخ الرّئیس قاجار

منتخبی از یکی از قصاید ایشان

نگاری آمد از بَیدا ، زِ رویش نورِ حق پیدا
جهان بر حُسنِ او شیدا ، تَمَشّی[1] کُن، تماشا کن
پیمبر آمد از یَثرب ، طلوعِ خورشُد از مغرب
زِ وَجهُ اللّه مشو هارِب[2] ، تَمَشّی کن، تماشا کن

جهان مست از مُدامِ[۳] او، رَوان هست از کلام او
قیامت در قیام او، تَمَشّی کن، تماشا کن

بکوب آن طبلِ آزادی، که آمد نوبتِ شادی
جهان را از نو آبادی، تَمَشّی کن، تماشا کن

قمیصِ یوسفِ ثانی، دو چشمِ پیرِ کنعانی
دوباره کرد نورانی، تَمَشّی کن، تماشا کن

جمالِ عالَمِ بالا، نمود از آن رُخِ والا
تَعالیٰ رَبُّنَا الْاَعْلیٰ، تمشّی کن، تماشا کن

حجابِ مُلک چون شَق شد، ضمیرش غیبِ مطلق شد
اَنَا اللّٰهُ هُوَ الْحَق شد، تمشّی کن، تماشا کن

بهشتِ عَدْن[۴] اگر خواهی، به غیبِ خود بجو راهی
اگر از خویش آگاهی، تمشّی کن، تماشا کن

بِبِه کَلّا و حاشا را، ببین شاءَ کَما شا[۵] را
اگر خواهی تماشا را، تمشّی کن، تماشا کن

(تذکرهٔ شعرای قرن اوّل بهائی - جلد ۱ - صص ۲۸۹ - ۲۸۵)

توضیحات :

۱ - تَمَشّی : راه رفتن
۲ - هارِب : گریزان
۳ - مُدام : شراب
۴ - عَدْن : جاودانی - همیشه بودن در جایی
۵ - شاءَ کَما شاء : خواست همچنانکه خواست

۷ - جناب شوریده "فصیح الملک شیرازی" قصیده در رثای حضرت عبدالبهاء

نهان به صورت از اَحباب مانْد شمسِ وُجود
قَضا ز چشمِ محبّان نهفت چشمهٔ جود

بسیج حضرت ابهیٰ چو کرد عبدِ بهاء
زمانه گفت زهی وارد و زهی مورود[۱]

حدیث این پسر و این پدر بخوان و مخوان
حدیث لوح سلیمان و نغمهٔ داود

جز او به "حای" حقیقت جز او به "کاف" کمال
اگر چه قافیه دال[۲] است هیچ دالّ[۳] نبود

دریغ از آن همه گفتار و منطق شیرین
دریغ از آن همه الواح و فضل نامعدود
تو ای حمامهٔ قُدسی درودِ ما برسان
به عرض عبدِ بهاء کای حبیبِ حَیِّ وَدود ،
یکی بیا و ببین حالِ دوستانِ نَزَند (۴)
یکی بیا و ببین طَعْنِ دشمنانِ حسود
سیاه شد افقِ غرب و تیره مَطْلَعِ شرق
کجائی ای مهِ تابان و اخترِ مسعود؟
شده است بی تو سیَه رختِ بختِ ما و سزاست
بلی، سزاست به عبّاسیان(۵) شعارِ کبود
دریغ ربیع نخست از هزار و سیصد و چل
شد آن ربیع معانی ز چشم ما مفقود
در این غم ار چه فروغی نبود طبع مرا
ز بس که چیره شد از هر طرف خُمول و خُمود
ولی ز نو پی تاریخ گفتم از مَطْلَع
(نهان به صورت از احباب مانند شمسِ وجود)
(۱۳۴۰ هجری قمری)
(تذکرهٔ شعرای قرن اول بهائی ـ جلد ۲ ـ صفحه ۲۶۷)

توضیحات :

۱ ـ مورود : وارد شده ـ حاضر شده

۲ ـ دال : از حروف فارسی که در این شعر قافیه شده است . (حرف رویّ دال است .)

۳ ـ دالّ : دلالت کننده ـ راهنما

مفهوم بیت (چهارم): اگرچه قافیهٔ شعر " دال " است (و در اینجا نقض قاعده شده) جز حضرت عبدالبهاء کسی به " حای " حقیقت و " کاف " کمال دلالت نمی کند.
[هر دالی که ماقبلِ آن مصوّت باشد در قدیم ذال تلفّظ می شده و شاعران توجّه داشتند که کلمات مختوم به دال را با ذال قافیه نکنند. مثل " دال " در "نبودکه " ذال " تلفّظ می شده است .]

۴ ـ نَزَند: اندوهگین ـ افسرده

۵ ـ عبّاسیان : سلسله‌ای از خلفای اسلام هستند از اولاد " عبّاس بن عبدالمطّلب" موسّس این سلسله " عبدالله " سفّاح است ـ به کمک ایرانیان که به سرداری

" ابومسلم خراسانی" در برابر جور و بیداد خلفای " بنی امیّه" قیام کردند به خلافت ممالک اسلامی رسیدند. بیرق طرفداران ابومسلم سیاه بود و به سیاه جامگان نیز معروفند. در اینجا " عبّاسیان و شعار کبود" ایهام به قضیهٔ تاریخی ابومسلم دارد ولی منظور احبّاء اللّه هستند که منسوب به " عبّاس " (حضرت عبدالبهاء) می باشند و در این ماتم، بیرق کبود دارند.

۸ ـ جناب طاهره، قرّة العین قزوینی — غزلی به استقبال غزل " صحبت لاری"

جُذَباتُ شَوقِکَ اَلجَمَتْ بِسَلاسِلِ اَلغَمِ وَ اَلبَلا (۱)

همه عاشقان شکسته دل که دهند جان به رهِ وَلا (۲)

اگر آن صَنَم زِ رَهِ ستم، پی کشتنم بنهَد قدم

لَقَدِ اَستَقامَ بِسَیفِهِ وَلَقَدْ رَضیتُ بِما رَضی (۳)

سَحَر آن نگارِ ستمگرم قدمی نهاد به بسترم

وَ اِذا رَاَیتُ جَمالَهُ طَلَعَ اَلصَّباحُ کَاَنَّما (۴)

نه چو زلفِ غالیه بارِ (۵) او نه چو چشمِ فتنه شعارِ او

شده نافه ای به همه خُتَن (۶) شده کافری (۷) به همه خُتا (۸)

تو که غافل از می و شاهدی پیِ مردِ عابد و زاهدی

چه کنم که کافر و جاحدی (۹) ز خلوصِ نیّتِ اصفیاء

بده مُرادِ زُلفِ مُعَلّقی، پیِ اسب و زینِ مُغَرّقی (۱۰)

همه عمر منکرِ مُطلَقی ز فقیرِ فارغ و بینوا

تو و مُلک و جاهِ سِکَندَری من و راه و رسمِ قَلَندری

اگر آن نکوست تو درخوری وگر این بد است مرا سزا

بگذر زِ منزلِ ما و من بگزین به مُلکِ فنا وطن

فَاِذا فَعَلْتَ بِمِثلِ ذا وَلَقَدْ بَلَغْتَ بِما تَشاء (۱۱)

(تذکرهٔ شعرای قرن اوّل بهائی ـ جلد ۳ ـ صفحه ۱۲۹)

توضیحات :

۱ ـ جذبه های شوق تو با زنجیرهای غم و بلا (بر من) لگام زد.

۲ ـ وَلا : محبّت ـ قُرب و نزدیکی

۳ ـ هر آینه در مقابل شمشیرش تاب می آورم و بر آنچه رضای او باشد راضی هستم.

۴ ـ و هنگامی که جمال او را دیدم گویی صبح طلوع کرده بود.

۵ ـ غالیه بار: خوشبو ـ غالیه پاشنده ـ بوی خوش دهنده (غالیه: ترکیبی از عود و

عنبر و مشک)

۶ ـ خُتَن : نام شهری است در ترکستان چین که مشک آن مشهور است .

۷ ـ کافِری : منسوب به کافِرستان . طایفه‌ای از نژاد آریائی با چهرهٔ گندمگون ، قدّ بلند ، موهای طلائی و چشمان آبی رنگ

۸ ـ خَتا : چینِ شمالی

۹ ـ جاحِد: منکِر

۱۰ ـ مُغَرَّق : اسبی که لگام آن با نقره زینت شده باشد.

۱۱ ـ پس هنگامی که چنین کنی البتّه به آنچه می خواهی می رسی.

۹ ـ جناب عندلیب لاهیجانی — قصیده

باز آ بده ساقی مرا جامی ز صهبای قِدَم
تا از وُجودم غَم زَنَد خَرگَه به صحرای عَدَم

زان سرخ می کز جام او مشرق بود خورشید هو
سَکرانِ او هَر ماهرو عَطشانِ[1] او جمشید جم

قطره از او دریا شود ذرّه از او بَیضا شود
صَعوه[2] از او عَنقا شَوَد روبَه از او شیری دژَم

آمد بهار جانفزا شد کوه و صحرا باصفا
در نغمه‌ا طیارِ بقا سُبْحانَ مَنْ یُحْیِی الرِّمَم[3]

می بارد اندر بحر و بَر از فیضِ یزدانی گُهَر
می ریزد اندر کوه و دَر[4] از ابرِنیسانی دِرَم[5]

رشکِ اِرَم[6] آمد چَمَن از ارغوان و یاسمن
شد مشکبو از نسترن انفاس باد صبحدم

شد عید رضوان و جهان شد غیرتِ باغِ جنان
خلقِ جهان شادی کنان از جلوهٔ شمسِ قِدَم

سلطان اقلیم بقا رَبُّ الاَنام مولَی الوَرَی
وجه خدا شمسِ بهاء شاهِ عَرَب ماهِ عَجَم

ماتِ رُخَش خورشید ومَه سربازِ او درویش و شَه
سوده[7] جَبین بر خاکِ رَه هر جا وزیری مُحْتَشَم

جانبخشِ عیسیٰ بوی او مِعراجِ احمد[8] کوی او
دارند رو بر سوی او بتخانه و دیر و حَرَم

آن طلعتِ پاکِ بقا در محفلِ قُدسِ لقا
چید از برای ماسوی هرگونه آلا و نِعَم
آنگه صَلای عام زد خَلقِ جهان را تا ابد
وان کاین ندا را کرد رد قَدْ صَارَ مِنْ اَهْلِ اَلنِّقَم (۹)
رَبُّ اَلْمَشارِق شد عیان چون صبحِ صادق شد عیان
با سیفِ فارِق شد عیان آن فاضلِ نور و ظَلَم
یومُ اَلْلِّقا آمد کنون کنزِ خَفا آمد برون
هان ای حکیمِ ذوفنون کم گو سخن از کیف و کَم
مقصودِ خاص و عام بین فصل اخیرِ تام بین
آغاز در انجام بین اوهامِ خود بنمای کم
خواندی به‌قرآن ای فتی (۱۰) گر وَ اَلضُّحیٰ وَ اَللَّیل (۱۱) را
خورده است سلطانِ بقا بر چهر و گیسویش قَسَم
ربُّ اَلْمَبانی آمده سَبْع اَلْمَثانی (۱۲) آمده
در کَرّه (۱۳) ثانی آمده آن سادِج (۱۴) فیضِ اَعَم
در وادی عشقِ بهی حیران شوی گرپا نهی
کافتاده چون سروِ سهی هرسو شهیدی محترم
مظلومِ آفاق آمده مقصود عشّاق آمده
با عهد و میثاق آمده با آیت صلح و سَلَم
(تذکرهٔ شعرای قرن اوّل بهائی ـ جلد دوّم ـ صفحات ۳۷۳ تا ۳۷۵)

توضیحات :

۱ ـ عَطْشان : تشنه ـ مشتاق ۲ ـ صَعوه : گنجشک
۳ ـ سُبحانَ مَنْ یُحیِی الرِّمَم : پاک و منزه است کسی که استخوانهای پوسیده را زنده می کند. (خداوند)
۴ ـ دُر: دُره (کوه) ۵ ـ دِرَم : واحدِ سکّهٔ نقره
۶ ـ اِرَم : باغی که شدّاد (پادشاهی جابر در زمان حضرت داوود که دعوی خدایی داشت.) ساخت و این باغ مِثالِ اَعلای باغهای مُصَفّا ست .
۷ ـ سوده : سابیده ـ اندوده ۸ ـ احمد : حضرت محمّد(ص)
۹ ـ قد صارَ مِنْ اَهْلِ اَلنِّقَم : به تحقیق از اهل کینه شد.
۱۰ ـ فَتی : جوان ـ جوانمرد
۱۱ ـ وَ اَلضُّحیٰ وَ اَللَّیل : قسم به روز (ظهر) و شب (سورهٔ اَلضّحیٰ آیهٔ اوّل)

۱۲ ـ سَبْع المَثانی : اشاره به آیه ۸۷ سورة الحجر که می فرماید: " وَلَقَدْ آتَيْنَاكَ سَبْعاً مِنَ ٱلْمَثَانِي وَ ٱلْقُرآنَ ٱلْعَظِيمَ" یعنی : همانا دو هفت و این قرآن با عظمت را بر تو فرستادیم. حضرت عبدالبهاء در تفسیر این آیه می فرمایند: "... مقصد سِرّ احدیّت است و فیضِ رحمانیّت و آن بشارت به ظهور بعد است که ذُوالْحَرفِ ٱلسَّبْع تکرّر پیدا کرده است . حروف سبعِ اوّل علی محمّد و سبعِ مکرّرِ ثانی حسین علی ..."

(مائده آسمانی جلد ۲ ص ۷۵)

۱۳ ـ کَرّه ثانی : بار دوّم (اشاره به ظهور حضرت بهاءالله)

۱۴ ـ سازِج : خالص ـ صاف صادق

۱۰ ـ طائر طهرانی — غزل

چون روی یار من رخ ماه تمام نیست
ماه اینچنین شکرلب و شیرین کلام نیست

سرو سهی بسی به چمن دیده‌ام ولی
سروی چو قدّ دلبرِ ما خوشخرام نیست

ساقی بیار باده‌که‌خون می‌خورد مُدام (۱)
هر کس به‌کوی میکده مستِ مُدام (۲) نیست

آن زلف‌حلقه حلقه رها کرده‌ای چرا
رام است مرغ دل به‌تو حاجت به دام نیست

گر خونِ ما حلال کند پیشوای شهر
ما را نظاره بر رُخِ دلبر حرام نیست

طائر به بزمِ خاصِ وصالت چو ره دهند
دانی که قُربِ دوست سزاوارِ عام نیست

(تذکرهٔ شعرای قرن اوّل بهائی ـ جلد دوّم ـ صفحه ۲۹۴)

توضیحات :

۱ ـ مُدام در مصرع اوّل به معنی دائم (همیشه) است .

۲ ـ مُدام در مصرع دوم به دو معنی دائم و شراب است .

۱۱ ـ عراقی کلپایگانی

ابیاتی از قصیدهٔ ایشان که در صعود جمال قدم سروده‌اند.

صبح که از ابر ژاله ریخت به صحرا — دشت ز انبوهِ ژاله شد چو ثریّا (۱)

بادِ سبک سیر و ابرِ تیره برانگیخت — سیل ز دامان کوه و موج ز دریا

صفحهٔ غَبرا (۲) ز فیض ابر بهاری — همچو دل من شد از غبار مبرّا

سوخت به هامون (۳) ربیع، عود قماری (۴) — بیخت (۵) به صحرا نسیم عَنبرسارا (۶)

شانه به کاکل کشید سنبل و بنهاد — وسمه بر ابروی نازنرگس (۷) شهلا (۸)

تا کشدش شاهد (۹) نظاره در آغوش — نامیه (۱۰) آراست چهر لاله حمرا

ز انبهی یاسمین و سوسن و نسرین — بست بخیل نظاره راه تماشا

با دل خود گفتم ای ز غم شده پر خون — دیرگهی سوختی در آتش سودا

خیمه به گلزار زَن که افعی غم را — چشم ز دشت زمرّدین شود اَعمی (۱۱)

اهل نظر غالب از تفرّج (۱۲) گلشن — شیشهٔ اندوه را زنند به خارا

پُردمش آخِر زجا به حیله و افسون — تا کنمش در فراق یار شکیبا

صحرا دیدم بسان چهرهٔ وامق (۱۳) — هامون دیدم به رنگ طرّهٔ عذرا (۱۴)

سوری (۱۵) برپا ولی نشسته به ماتم — خیری برجا ولی فسرده چو خارا

گشته کبود از طپانچه (۱۶) چهرهٔ سوسن — وَز نَیرَنگ زرد گشته صورت مینا (۱۷)

گونه به خون رنگ کرده لاله نعمان (۱۸) — غنچه به تن پیرهن دریده سراپا

توده نرگس چو چشم ابر گهرریز — تلّ شقایق چو کوه طور شرررزا

فاخته (۱۹) چون گوی کرده چهره نیکو — سرو چو چوگان نموده قامت رعنا

سر زده خورشید محشر از افق دشت — من متحیّر ستاده خیره چو حربا (۲۰)

قافیه رفت از کفم چنانکه ز حیرت — باز ندانست طبع من الفا ز یا

با خود گفتم چه روی داده به گیتی — وز چه به‌پا گشته این قیامت عُظمیٰ

گر نه قیامت قیام کرده به عالَم — صبح منیر از چه گشته چون شبِ دُهما (۲۱)

گر نه چمن را دل از غمی شده بریان — بَهر چه از سرکشیده مِعجَر (۲۲) دیبا (۲۳)

گر نه یکی شمس از این جهان شده آفِل — از چه سیه‌پوش گشته بقعهٔ بیضا (۲۴)

بُرده مَنِ زار سر به جیب تفکّر (۲۵) — کز که توان گشت ازین معامله جویا

ناگه از شاخ بلبلی به صد افغان — بانگ برآورد کای چو من شده شیدا

گرش فرا دار و خون ز دیده فرو ریز — گر زِ مُنَت جامِ آگهی است تمنّا

دست فضا زین چمن ربود یکی گل — کز رخ او رنگ و بو گرفتی گلها

بادِ اجل سنبلی نمود پریشان — کز خَم مویش گره فکند به دلها

گشت خزان گلشنی که از گل رویش — محو بُدی (عندلیب) و شیفته (ورقا)

گشت به مغرب نهان مَهی که ز چهرش — مشعلهٔ مهر برفروخت ز جانها

گم شد از این شهر یوسفی که فراقش — ریخت ز چشم سپهر اشک زلیخا

آنکه بپا کرد محشر از قد موزون — وانکه عیان ساخت جنّت از رخ زیبا

کرد پدید از کرشمه فتنهٔ بابل (۲۶) — بُرد ز لعلِ لب آبِ گوهرِ صَنعا (۲۷)

پرده نهادای که پاره پردهٔ گردون — چهره نهفتای که تیره چهرهٔ دنیا (۲۸)

طبل به زیر گلیم کوبم تا کی — چند سرایم سخن به لحن معمّا

اینکه جهان است پر ز ناله و آشوب — وینکه زمین است پر ز شورش و غوغا

اینکه پر از دود گشته صفحهٔ گیتی — وینکه پر از گَرد گشته وجههٔ غبرا

گردش این چرخ واژگونه نهان کرد — در افق غیب شمس طلعت ابهیٰ

(تذکرهٔ شعرای قرن اوّل بهائی ـ جلد ۲ ـ منتخب از صفحات ۳۳۶ تا ۳۴۱)

توضیحات :

۱ ـ ثریّا : چلچراغ ـ ستارهٔ ثریّا یا پروین یا پَرَن، شش ستارهٔ کوچک است که آن را به عِقد (گردنبند) یا خوشهٔ انگور تشبیه می کنند.

۲ ـ غَبرا : زمین

۳ ـ هامون : دشت ـ خشکی ـ صحرای بی درخت

۴ ـ قُماری: منسوب به قمار (موضعی در جزیرهٔ جاوه و به قولی در هند که عود منسوب به آن است.)

۵ ـ بیخت : غربال کرد (از مصدر بیختن)

۶ ـ عَنبرِ سارا : عنبرِ خالص (عنبر: مادّه‌ای خوشبو)

۷ ـ نرگس : تشبیه به چشمِ معشوق

۸ ـ شهلا : زن میش چشم ـ زنی که چشمش سیاه مایل به کبود و زیبا باشد.

۹ ـ شاهد : محبوب ـ معشوق

۱۰ ـ نامیه : قوهٔ رشد و نمو

۱۱ ـ اَعمیٰ : کور ـ نابینا

۱۲ ـ تَفَرُّج : گردش ـ سیر

۱۳ ـ وامِق : معشوق عذرا که از درد عشق چهرهٔ او زرد رنگ تصوّر شده است.

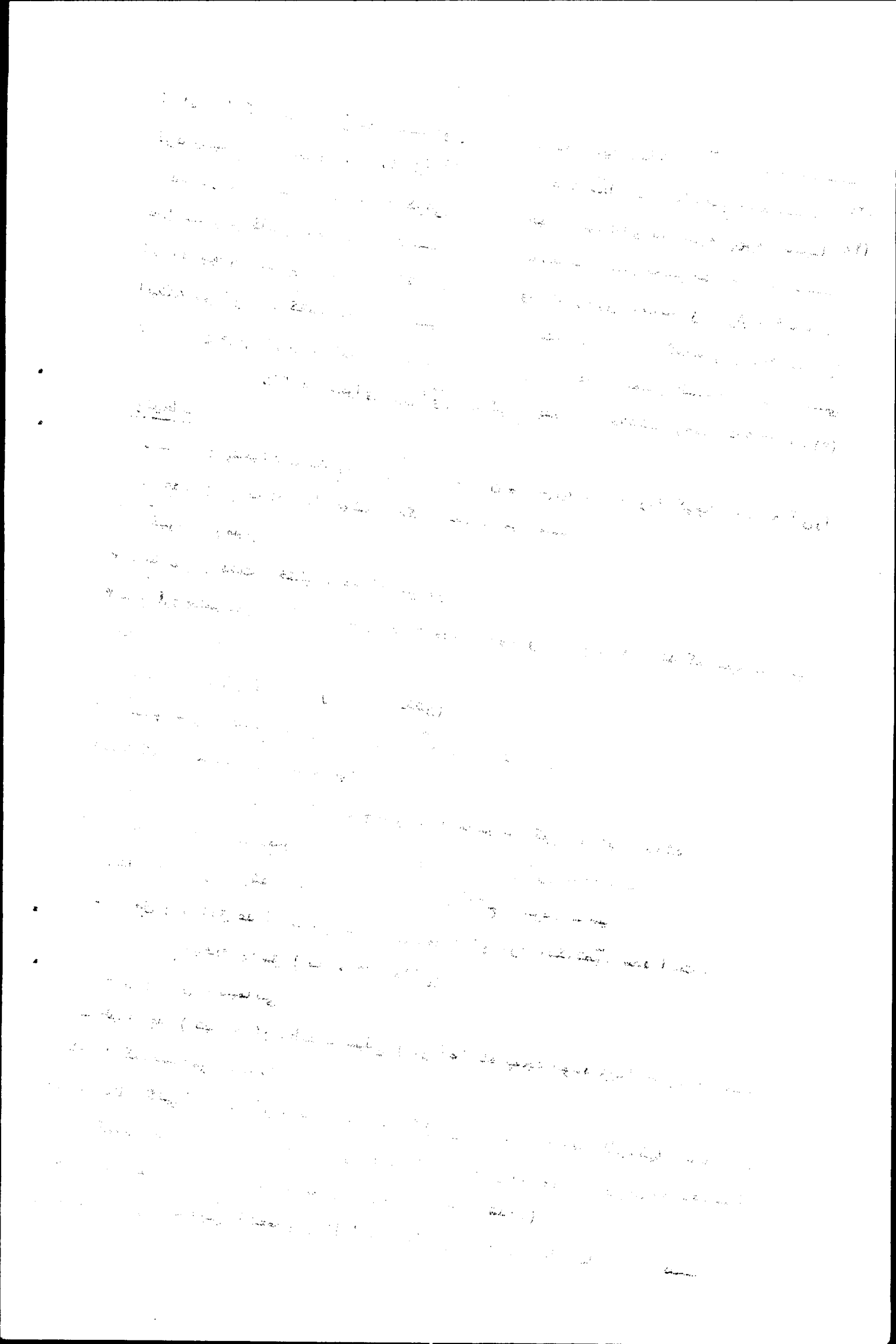
۱۴ ـ عُذرا : معشوقهٔ وامق (با موهای مشکی)

۱۵ ـ سور : جشن ـ مهمانی

۱۶ ـ طپانچه (تپانچه): لطمه ـ سیلی (در اصل ته پنجه بوده زیرا ضربه‌ای است که با کف دست می زنند.)

۱۷ ـ مینا : گلی که وسط آن زرد رنگ و به شکل قرص است و اطراف گلبرگهای سفید یا آبی کمرنگ دارد. (شاعر زردی درون گل مینا را ناشی از بیماری زردی یا صفرا می داند که بر اثر غم صعود جمال قدم بر او عارض شده.)

۱۸ ـ نُعمان : (شقایقُ النُّعمان : گل لاله ـ شقایق سرخ) ـ نُعمان نامِ پادشاهی در



عربستان که یزدگرد فرزند خود بهرام گور را به صلاحدید منجّمان به او سپرد، تا بزرگ شود و نعمان برای او در منطقه‌ای خوش‌آب و هوا قصری به نام خُوَرنَق بنا کرد که در زیبایی و طراوت ضرب‌المَثَل است.)

۱۹ ـ فاخته : کوکو ـ پرنده‌ای خاکستری رنگ

۲۰ ـ چِربا : آفتاب‌پرست

۲۱ ـ دَهماء : تاریک

۲۲ ـ مِعجَر : روسری ـ چارقد (به کسرِ میم است ولی در تداول به فتح میم تلفّظ می شود.)

۲۳ ـ دیبا : نوعی پارچهٔ ابریشمی رنگین

۲۴ ـ بَیضا : سفید (بقعة البیضاء : منظور عکّا ست.)

۲۵ ـ معنی مصرع : منِ ناتوان سر به جَیب (یقه) تفکّر فرو برده‌ام. (در خود فرو رفته‌ام.)

۲۶ ـ فتنهٔ بابل : اشاره به داستان هاروت و ماروت که دو فرشتهٔ مقرّب الهی بودند که برای تعلیم سِحر و جادو به بابل فرو آمدند تا کذب دعوی پیامبران دروغین را اثبات کنند. (از این سفر بابل را مرکز سحر و حَتّی علم دانسته‌اند.)

۲۷ ـ صَنعا : پایتختِ یَمَن (لعل و عَقیقِ یَمانی شهرت فراوان دارد.)

مفهوم بیت : به کرشمه‌ای فتنهٔ بابل را پدید آورد و لعل لب او آبرو و اعتبار لعل یمانی را بُرد.

۲۸ ـ معنی بیت : (جمال مبارک) در پسِ پردهٔ غیب پنهان شد که ای کاش پردهٔ گردون پاره شود. (روزگار رسوا و بی آبرو شود.)

(حضرت بهاءالله) جهره پنهان کرد که ای کاش روی دنیا سیاه شود: (رو سیاه کنایه از شرمنده وخوار و بدبخت است.)

۱۲ ـ منصور کاشانی — منتخب قسمت اول مخمّس ایشان

هرست این دَم که دَمَد در من و گوید بِدَمَم
زانکه من صورم و منصور وجود و عَدَمَم (۱)
دم به دم (۲) حادثم (۳) و مالکِ مُلکِ قِدَمَم
جوهرِ ذات عیان گشته زِ سر تا قَدَمَم
کلّ اسماء و صفاتست عَبید (۴) و خَدَمَم (۵)

هُو(۶) نایی(۷) است اَنَا(۸) دُر دَمِ وی همچونیَم — نیم اندر دَمِ وی (۹) نه‌وی ونه غیرِ ویَم

گر نباشد ز وی این دمدمه من هیچ نیَم — از هیاهوی وی است این همه هیهای وهیَم

نه منم او ونه او من هم از او این مَنَمَم (۱۰)

او منم آنچه نهانست و عیانست من او — گرنه او من نه من او کیست که گوید که بگو

بین عیان همچون تن و جان به‌قمیصِ اَنَاهو — روی بی‌سوی (۱۱) مرا فاش نگر در همه سو

که نه در وصل و نه در فصل ونه در بیش وکمم

نیَم از عالم خاك از تن خاکیم چه باك — باك آن را که نشد پاك ازین عالم خاك

خاك تسلیم ورضا شو ز خودی رسته و پاك — پاك از غیر خدا رسته ز باك و زهلاك

دَمِ روح‌القُدُسی‌برتنِ خُلقان (۱۲) بِدَمَم

ای که از شدّتِ اِظهار (۱۳) بَسی مستوری — نَبُوَد غیر توام مُقصدی و مَنظوری

بِدم از کلّه‌ء سر تا قدم من صوری — تا زَنَم بر دلِ عالَم عَلَمِ منصوری (۱۴)

دار پر نور شَوَد از جَلَواتِ عَلَمَم (۱۵)

ای که از کثرتِ پیدایی‌خود پنهانی — دانم آنقدر که عالَم چو تن و تو جانی

به جهان جانی ودر جانِ جهان جانانی — آنچه پیداست تویی و آنچه نه پیدا آنی

بیش ازین نیست دگر پایه‌ء علم و حِکَمَم

ای که در عین سیاهی بنمایی نورم — اَقرَب از من به منی من ز چه از تو دورم

آبِ حَیوان تو در خاك تن دیجورم — گشته پنهان و من از ظلمت خود رنجورم (۱۶)

صَمَدم خسته و پا بسته‌ء دامِ صَنَمَم (۱۷)

ای که در وادی لاَحَدِّ تو همچون مگسم — جز خیال تو نباشد سروکاری به کسم

عین عنقا بشوم گر به وصالت برسم — بِرَهان زین تن خاکیِّ هوا و هوسم

کز تعیّن (۱۸) خجل‌ومنفعل (۱۹) و درنَدَمَم (۲۰)

ای که از شوقِ حضورِ تو زِخود بی خبرم — خوانیَم گر به دَرِ خویش من از خود بِدَرَم

گردر آیی ، بدرم پیرهنِ تن بدرم — طمع از جان ببرم چون تو بیایی به بَرَم

هم ز بوی تو شود زنده عِظامِ رِمَمَم (۲۱)

ای که از بای تو در ولوله حَبّاتِ (۲۲) وجود — وای که از های تو در هلهله هم غیب وشهود

بَلبله (۲۳) هَلهَله (۲۴) از غیرِیَله (۲۵) امرِ تو بود — هم ز تو هَرْوَله (۲۶) وسلسله‌ء چرخ کبود (۲۷)

چه کنم بی خبر از سرّ حدوث و قِدَمَم

ای تو سلطانِ قِدَم مبدعِ تن جوهرِ ذات — خالقِ فطرتی و مالكِ اسماء و صفات

چه کنم زین تن شطرنجیِ (۲۸) بی‌سود وثبات — شهسوارم که ز نیرنگ پیاده شده مات

بِرَهان از عُلَمت از غم و رنج و اَلَمَم

آن گروهی که زِخَمْرِ هُوَهو مَخمورند — بو سُرِدارِ اَنَا الْحَق به جهان مَنصورند

بی سروپا زچه گشته که سراپا نورند — همه در قُربِ خدایند و زِ خَلقان دورند

کی به ایشان برسد ناله ٔ این زیر و بَمَم

روح قدسند و لطیفند و به ترکیب بشر — سازِ معنی اُنسَند در اجسام و صُوَر

در سیاهی متجلّی همه چون نور بصر — آن بسیطند که محدود ومصوّر به‌نظر (۲۹)

از وجودم چه خبر من که به کتم عُدَمم (۲۰)

ای خوش‌آنان که بسی روز وشبان کوشیدند — ز آتش عشق بها از دل و جان جوشیدند

دل به او بسته و چشمان ز جهان پوشیدند — شهدِ دیدار از آن لَعلِ لبان نوشیدند

من ز پیچ و خمِ زلفت،همه در پیچ وخَمَم

تذکره‌شعرای‌بهایی جلد۳ صفحه ۳۴۳

توضیحات

۱ ـ مفهوم بیت : در این هنگام ذات حق در من می‌دمد و می‌گوید دَم زَنَم زیرا من چون شیپوری هستم که نوایم از نَفَسی است که در من دمیده می‌شود ودرعرصه ٔ وجود وعدم منصورم (به سه معنی (۱) پیروز وموفق (۲) نام شاعر (۳) نام عارف مشهور منصورِ بنِ حلّاج که به همین تعبیر اَنَا الْحَق گفت.)

۲ ـ دم به دم : به دو معنی به کار رفته (۱) هر لحظه (۲) با هر دمی که در من دمیده می‌شود.

۳ ـ حادث : ضدّ قدیم ، پدید آمده

۴ ـ عَبید : جمعِ عبد ـ بندگان

۵ ـ خَدَم : جمعِ خادم

۶ ـ هُوَ : ضمیر سوّم شخص ، مقصود خداوند است .

۷ ـ نایی : نوازنده ٔ نی

۸ ـ اَنَا : من

۹ ـ نیَم اَندَر دَمِ وی : در نَفَسِ او فانی هستم

۱۰ ـ مفهوم مصراع : نه من او هستم و نه او من است و این مَنَم گفتنِ (ادّعای وجود) من از جانب اوست.

۱۱ ـ بی سو : فارغ از جهات مختلف (اشاره به وحدت اصلیّه)

۱۲ ـ خَلقان : جمعِ خَلق (مردمان)

۱۳ ـ اظهار : آشکار ساختن (در اینجا آشکار کردنِ خود)

۱۴ ـ معنی‌بیت : شیپور را به صدا در آور و سراپای مرا زنده و هشیار کن (اشاره به صور اسرافیل که‌مردگان را زنده می‌کند) تا پرچم فتح و پیروزی را درعالم بر افرازم.

۱۵ ـ معنی‌مصراع : دنیا از جلوه‌های پرچم من نورانی شود.

۱۶ ـ معنی بیت : آب حیات جاوید از جانب تو در جسم تیره‌ء من پنهان شده‌است در حالی که من ازظلمتِ خود دررنجم.

۱۷ ـ مفهوم مصراع : بی نیازم ولی دردام بت (نفس خود) خسته و پا بسته‌ام.

۱۸ ـ تعیّن : در فلسفه وعرفان به مرتبه‌ء هستی اطلاق می‌شود (بیشتر به صورت جمع تعیّنات و تشخّصات)

۱۹ ـ منفعل : شرمنده

۲۰ ـ نَدَم : پشیمانی

۲۱ ـ عِظامِ رِمَم : استخوانهای پوسیده

۲۲ ـ حَبّات : جمعِ حبّه ـ دانه‌ها ـ اجزا

۲۳ ـ بَلْبَله : هیجان و آشوب و اندوه (جمع : بِلبال)

۲۴ ـ هَلهَله : غوغا و هیاهوی ناشی از شادی

۲۵ ـ یُله : رها (از غیر ، یُله : آزاد از غیر تو)

۲۶ ـ هُروَله : تند راه رفتن ـ حرکت بین راه رفتن ودویدن

۲۷ ـ معنی بیت : هیاهوی اندوه و شادمانی به فرمان تو پدید می‌آید و وابسته به غیر تونیست وحرکت سریع و پیوسته‌ء افلاک به اراده‌ء توست .

۲۸ ـ شطرنجی : منسوب به بازی شطرنج (مقصود شاعر، جنبه‌ء بی ثباتی موقعیّت بازیگران این بازی‌است.)

۲۹ ـ معنی‌بیت : مظاهر مقدّسه همچون نور که در سیاهی مردمك چشم تجلّی می‌کند و سبب بینایی می‌گردد در ظلمت جهان مادّی ظاهر می‌گردند و سبب بصیرت روحانی نفوس می‌شوند، ایشان همان جوهر بسیط و واحد غیر قابل تجزیه هستند که به عالَمِ حدود (عالَمِ مادّی) می‌آیند وبه دیده‌ء ظاهر مشاهده‌می‌شوند.

۳۰ ـ کتمِ عَدَم : جهانِ نیستی (که پرده‌ء اِختفاست)

۱۳ ـ خاوری کاشانی

غزل

می فروشان که به یك جرعه‌دل از ما بُردند
زهد و تقوی گروساغر و صَهبا بردند (۱)

مِجْمَر (۲) چهره‌ء یوسف چو فروزان دیدند
عَوَضِ عود بر او دل ز زلیخا بردند (۲)

گندمِ خال تو کِشتند چو در مزرعِ حُسن
شوق جنّت ز دلِ آدم و حوّا بردند (۳)

تا ندیدم رخِ دلدار دلم داشت قرار
آنچه بردند زما روزِ تماشا بردند

گَرد مِ دخترِ رَز (۴) جان به تنِ مرده نداد
از چه رو بر سَرِ دارش چو مسیحا بردند (۵)؟

غیرِ محرابِ دوا بروی تو مقصود نبود
آنچه رو در حرم و دِیر و کلیسا بردند

دین ودل تاب و توان هوش و خِرَد صبر و قرار
هر چه دیدند در این خانه به یکجابردند

سِحر بازانِ سخن قصّهٔ خطّ و رخِ دوست
سوی هر بزم به نسخِ یَدِ بیضا بردند (۶)

خاوری تا که زموزونی بالای تو گفت شعرِ او تحفه سوی عالَمِ بالا بردند(۷)

تذکره شعرای بهائی جلد ۱ صفحه ۳۲۰و۳۲۱

توضیحات

۱ ـ گرو گذاشتن چیزی برای دریافت وجه یا چیز دیگر رسمی است که در زمان قدیم رایج بوده و وام گیرنده پس از ادای دِینِ خود آنچه به گرو گذاشته بوده پس می‌گرفته‌است . در این مصرع می‌فروشان، زهد و تقوای شاعر را به عنوان گرو جهتِ دادنِ ساغر و صَهبا برده‌اند.

۲ ـ اشاره به داستان یوسف و زلیخا است .

مفهوم بیت : چون چهرهٔ یوسف (از زیبایی و درخشش به مِجمَر یعنی آتشدان تشبیه شده) را دیدند، به جای عود (مادّه‌ای خوشبو که بر آتشدان گذارند) دلِ زلیخا را بردند . (دل زلیخا در آتشِ جذبهٔ یوسف مشتعل شد .)

۳ ـ تلمیح به داستانِ آدم وحوّا

۴ ـ دخترِ رَز : انگور (که از آن شراب درست می‌کنند)

۵ ـ مفهومِ بیت : اگر این شراب مرده را زنده نمی‌کند پس چرا مانند مسیح او را به سَرِدار بردند (اشاره به داربستِ درخت انگور دارد) . این بیت تلمیحی است به زنده کردن مردگان توسط حضرت مسیح .

۶ ـ کسانی که سخنشان سِحر است ، قصهٔ خط و روی دوست را در هر بزمی‌بردند، معجزهٔ ید بیضا را نسخ نمود .

۷ ـ "بالا" در مصرع اوّل به معنی قدو بالا است که با کلمهٔ "بالا" در مصرع دوّم جناس تام دارد .

۱۴ ـ شیخ الرئیس قاجار

تا به سر بازیِ عشقت به سَرِ دار شدیم ما همان روز که سر بازِ تو سردار شدیم(۱)

بارِ سرهم، سر باری است در این ره باری(۲) سرِسنگین بفکندیم و سبکبار شدیم

تا که نخلِ قدِ آن خسرو شیرین گفتار جلوه‌گر شد بَرِ ما میثَمِ تمّار(۳) شدیم

سالها بیخبر از سِرِّ قیامت بودیم دوست بر پا شدوزین‌نکته خبردارشدیم

کاروانی سوی اقلیم بقا می‌شد دوش خفتگان از جَرَسِ(۴) قافله بیدار شدیم

ما به خود نامده شد مرد جهانگرد نهان عاقبت دور از آن قافله سالار شدیم(۵)

گر چه از مِصطبهٔ(۶) میکده دوریم ولی باز صد شکر که از مدرسه بیزار شدیم

ما بدیدیم جمالِ قِدَم از صُقعِ(۷) وُجود لَنْ تَرانی(۸) مشنو فائزِ دیدار شدیم

تذکره شعرا جلد ۱ صفحه ۲۸۹

توضیحات

۱ ـ در مصرع اوّل " سربازی " به معنی باختن سر و "سَردار" به معنی بالای دار است و در مصـــــرع دوّم " سرباز" و سردار" به مفهوم متداول آن در ارتش.

۲ ـ باری : خلاصه ـ القصّه

۳ ـ میثم تمّار از اصحاب حضرت رسول بود که به شغل خرما فروشی اشتغال داشت.

۴ ـ جَرَس : زنگ

۵ ـ اشاره به صعود هیکل مبارک دارد.

۶ ـ مصطبه : دکانی بر دَرِ میخانه که بر آن می‌نشستند و شراب می‌خوردند

۷ ـ صُقع : کرانه ـ ناحیه

۸ ـ حضرت موسی در کوه طور از خداوند می‌خواهد که خود را به او نشان بدهد (رَبِّ اَرِنی می‌گوید) و از طرف خداوند ندا می‌رسد که " لَنْ تَرانی " یعنی هرگز مرا نخواهی دید. و این رمزی است از " غیب منیـــع لایدرك " . جمال قدم موعودِ جمیع کتب مقدّسه هستند که به اسم رَبّ ظاهر شده‌اند و می‌فرمایند : " امروز روزی است که اگر یك بار نفسی از روی صدق رَبِّ اَرِنی گوید از ملکوتِ بیان اُنْظُر تَرانی استماع نماید. " شاعر در این بیت اشاره به لقاء اللّه در یوم ظهور جمال قدم می‌نماید.

باز نویسی و باز آفرینی

باز نویسی

یکی از مقوله‌های پر اهمّیّت در امر نگارش باز نوشتن از متون قدیم ادب فارسی است. دوباره نوشتن متنهای کهن به زبان ساده، امروزی به گونه‌ای که کهنگی و دشواری زبان و سبك قدیم از آنها گرفته شود، امروزه اهمّیّت بسیاری یافته است و شاخه‌ای از ادبیات کودکان و نوجوانان را تشکیل می‌دهد. کمتر روزی‌است که تهیّه کنندگان برنامه‌های رادیو، متنی، قصّه‌ای، نکته‌ای از آثارکهن را به زبان ساده برای کودکان‌وجوانان یا حتّی برای بزرگسالان باز گو نکنند. در تلویزیون نیز اغلب شاهد برنامه‌های گوناگونی هستیم که‌از ادبیات کهن فارسی اخذ و اقتباس شده‌است.آموزگاران‌و دبیران نیز اغلب در کلاسهای درس، داستانها و نکته‌هایی از آن آثار را باز گو می‌کنند یا دانش‌آموزان را به بازگویی و بازنویسی آنها تشویق می‌کنند یا موضوع تکلیف درسی و نگارشی قرار می‌دهند. علاوه بر اینها بسیاری از نویسندگان و دست اندرکاران ادبیات کودکان کوشیده‌اند. آثار ادب فارسی را به زبان امروزی باز نویسی کنند وبه صورت مجموعه‌ها یا کتابهایی مستقل به چاپ برسانند.

هدف

هدف از بازنویسی متنهای کهن‌فارسی به زبان ساده، امروزی آن است که کودکان و نوجوانان بتوانند با شوق ورغبت آثار باز نوشته را بخوانند و از طریق آن آثار با مضامین پر ارزش فرهنگ گذشته، ایرانی آشنا شوند، از ظرایف فکری و ذوقی گذشتگان بهره گیرند تا هم پیوند خود را با گذشته حفظ‌کنند و هم ذهن و روح خود را تلطیف نمایند.

فرهنگ و ادب گذشته، ما بسیار غنی و سرشار از بیان آرزوها و آمال بشری است. انسان دوستی، شرافت انسانی،نجابت اخلاقی، در آویختن با ستم و پلیدی ، صلح خواهی و بسیاری دیگر از این حقایق،در ادب‌گذشته ما تجلّی گاه خود را باز یافته‌است. پیوند درست هر فرد ایرانی ، با این اصول و حقایق از گذرگاه بیان‌وعاطفهٔ کسانی چون فردوسی، نظامی، مولوی، سعدی وحافظ به او هویّت و شرافت می‌بخشد و روح او را تعالی می‌دهد. ایرانیی‌که با فرهنگ گذشته، پیوند عاطفی استواری داشته باشد و آن را به درستی شناخته باشد در این‌دنیای آشوبناك و ماشین‌زده و مادّه‌گرا، تسلّی گاه مطمئنّی می‌یابد. از این رو اهمّیّت کار کسانی که آثار ادبی گذشته را به شکلی نوباز نویسی می‌کنند ویا با الهام از متون کهن به آفرینش آثار نوآیین و پراندیشه و برانگیزنده می‌زنند نیك آشکار است.

باز نویسی و فرق آن با باز آفرینی

کار باز نویس ، شناساندن ارزشهای فرهنگی و اندیشه‌های والای انسانی و تربیت ذوق هنری و ادبی‌عامّه به ویژه کودکان و نوجوانان است. مسلّم است میزان این شناساندن به کودك و نوجوان ، بستگی به قدرت

درك بازنویس واستفاده، به موقع اواز تعبیرات و عناصر اساسی متن کهن دارد. و به اینکه چگونه با تسلّط به ادب فارسی، وتسلط لازم به زبان ادبی زمان خود، قدرت نویسندگی خویش را به کار اندازد و اثری را به شایستگی باز نویسی کند.

باید دانست که حوزه، فعّالیّت باز نویسی از متون سنّتی، از مقوله‌هایی مثل باز آفرینی جداست. زیرا در باز آفرینی علاوه بر داشتن ذوق هنری و توانایی و قدرت نویسندگی، تا، کید بر خلّاقیت و آفرینش و بوجودآوردن یك پدیده، نو است. که بِکُل در محتوی و فرم، با متن کهن متفاوت است. و اثری کاملاً نو ودیگر گونه به شمار می‌رود. در حالی که باز نویسی تنها تکیه به ذوق ادبی و توانایی نویسنده در امر باز نویسی دارد. خلق اثری جدید نیست. بلکه همان متن کهن را گرفته، با رعایت ضوابط و قواعد باز نویسی آن را ازنو می‌نویسد. یعنی آن را به زبان نوشتاری امروز بر می‌گرداند. بدون آنکه محتوی و پیام متن اصلی را تغییر دهد. درواقع باز نویس نمی‌تواند طرح اصلی را دستکاری کند، تغییر دهد و دیگرگون سازد. بلکه چهار چوب طرح اصلی و استخوانبندی متن کهن دست نخورده برجای باقی می‌ماند دست باز نویس از تغییرات بنیادی واساسی در متن قدیم کوتاه است.

اما باز آفرین مختار است به‌هر کجای داستان می‌خواهد سفر کند. از هر قسمتی می‌تواند انتخاب نماید. از دریای بیکران متون کهن قطره‌ای یا مشتی یا تنها نشانه‌ای بگیرد و بر مبنای آن اثری جدید خلق نماید. از آن بر اساس و بنیاد طرح اصلی را به هم می‌ریزد. خطوطی کلّی یا خطّی کم رنگ از متن اصلی را در اثر جدید خود می‌گنجاند. با پیام متن اصلی یا با پیام جدید و با بینش نو ودر شکل و فرمی تازه.

نمونه

برای روشن شدن موضوع و برای آن که ماهیّت بازنویسی و باز آفرینی و فرق آن دو از هم کاملاً باز نموده شود، در اینجا نمونه‌هایی را بررسی می‌کنیم. حکایتی که در زیر نقل می‌کنیم از " قابوس نامه " است. قابوس نامه یکی از متنهای کهن و معروف فارسی است. مؤلّف آن عنصرُ الْمعالی کیکاووس بْنِ اسکندرِ بْنِ قابوسِ و شمگیر از فرمانروایان زیاری است. عنصر المعالی قابوس نامه را در سال ۴۷۵ هـ.ق. در نصیحت به فرزند خود گیلان شاه نوشته‌است.

حکایتی از قابوس نامه

شنودم که مردی به سحرگاه از خانه بیرون رفت تا به گرمابه رود. به راه اندر دوستی از آن خویش را دید. گفت موافقت کنی تا به گرمابه شویم؟ گفت: تا دُرِ گرمابه با تو راهی کنم لکن اندر گرمابه نتوانم‌آمدن که شغلی دارم. و تا نزدیك گرمابه بیامد. به سَرِ دو راهی رسید بی آن که این مرد را خبر داد باز گشت وبه راهِ دیگر برفت. اتّفاق را طرّاری از پسِ این مرد می‌رفت به طرّاریِ خویش. این مردباز نگرید طرّار را دید و هنوز تاریك بود. پنداشت آن دوست وی است. صد دینار در آستین داشت بردستارچه بسته، از آستین بیرون گرفت و بدین طرّار داد و گفت: ای برادر این امانت است به تو، چون من از گرمابه بیرون آیم به من باز دهی. طرّار زر را زوی بستد و آنجا مقام کرد تا وی از گرمابه بیرون آمد. روز روشن شده بود. جامه بپوشید وراست همی‌رفت. طرّار وی را باز خواند و گفت: ای جوانمرد، زر خویش باز ستان و پس بروکه

امروز از شغل خویش فرومانده‌ام از این نگاه داشتنِ امانتِ تو. مرد گفت : این زر چیست و تو چه مردی ؟ گفت : من مردی طرّارم. تو این زر به من دادی. گفت اگر تو طرّاری چرا زرِ من نبردی ؟ گفت اگر به صناعتِ خویش بردمی اگر هزار دینار دینار بودی از تو یک چونه‌اندیشیدمی و نه باز دادمی ولکن تو به زنهار به من دادی. زنهار-دار نباید که زنهار خوار باشد که امانت بردن جوانمردی نیست.

قابوس نامه تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، ص ۱۰۸ و ۱۰۹

باز نوشته، حکایت قابوس نامه

وقت سحر، هنگامی که هوا تاریک و روشن بود، مردی از خانه‌اش بیرون آمد تا به گرمابه رود. در راه‌یکی از دوستان خودرا دید و گفت : "آیا بامن به گرمابه می‌آیی ؟"

دوست گفت : " تا دَرِ گرمابه ترا همراهی می‌کنم، ولیکن به‌گرمابه نمی‌توانم بیایم، برای این که کاری در پیش دارم."

هر دو نفر به راه افتادند و رفتند، تا وقتی به سر یک دو راهی رسیدند، آن دوست که گفته بود تا دَرِ گرمابه ترا همراهی خواهم کرد، بدون این که به دوستش خبر دهد، از او جدا شد و از راهی دیگر رفت. اتّفاقاً راهزنی به دنبال آنها می‌آمد، تا برای دزدی به گرمابه رود. وقتی که آن مرد به دَرِ گرمابه رسید، به مرد راهزن نگاهی کرد و پنداشت که دوست خویش است. صد دینار بیرون آورد وبه آن راهزن داد و گفت : " ای برادر این امانت را بگیر و نگاهدار تا من از گرمابه بیرون آیم."

راهزن آن صد دینار را گرفت وهمانجا ایستاد تا آن مرد از گرمابه بیرون آمد.

راهزن وقتی او را دید گفت : " ای مرد امانت خودرا بگیر و برو که من از کار خود باز ماندم."

آن مرد تعجّب کرد و گفت : " این امانت چیست و تو کیستی ؟"

گفت : " من دزد هستم، تو این زر را به‌من دادی تا از گرمابه بیرون آیی."

مرد گفت : "اگر تو دزد هستی، پس چرا زَرِ مرا نبردی و همچنان در اینجا نگاه داشتی ؟"

دزد گفت : " برای این که تو این مال را به عنوان امانت به من سپرده بودی، ومن روا ندیدم که در امانت خیانت کنم."

داستانهای برگزیده، قابوس نامه، ص ۱۱ و ۱۲

ویژگیها و شرایط باز نویسی

از بررسی باز نوشته‌های گوناگون که دربع قرن اخیر در کشور انتشار یافته و مقابله آنها با اصل قصه‌ها و حکایتها می‌توان ویژگیها و شرایط زیر را برای باز نویسی بر شمرد :

۱ ـ در باز نویسی، محتوی و مضمون متن قدیم حفظ می‌شود. و هیچگونه تغییری در اصل متن بوجود نمی‌آید. تغییر ودرهم ریختگی در محتوا، و دگرگون ساختن طرح اصلی از حوزه، باز نویسی جدا، ودر حوزه باز آفرینی است. اما نوساختن و باب روز نمودن پیام، مهارتی است که زبر دستی باز نویس را می‌رساند.

۲ ـ مسلّم است نو ساختن وباب روز کردن پیام، تغییراتی را طالب است ۰ امّا این تغییرات بنیادی نیست، وتنها در حاشیه، و در جابجایی حوادث با ترکیبی تازه است که محتوا و مضمون اصلی اثر را تغییر ندهد ۰

۳ ـ در باز نویسی، اصول زبان و ادب فارسی مراعات می‌گردد و از شکسته نویسی پرهیز می‌شود ۰

۴ ـ بازنویس اگر صلاح بداند مجاز است که قسمتهایی مناسب از متن کهن را به سلیقه و ذوق خود، در باز نوشته بیاورد ۰

۵ ـ در باز نویسی متون کهن، توجّه به سن مخاطب و قابل درك و مفید ولذّت بخش بودن مطالب از اصول عمده بشمار می‌آید ۰ بنابراین مطالبی‌که به دلائل ذهنی، زبانی، عاطفی و امثال آن بی تناسب و غیر ضرور یا حتّی بد آموز تشخیص داده می‌شود، حذف می‌گردد، بی آنکه به محتوی و مضمون اصلی اثر خدشه وارد شود ۰

۶ ـ باز نویسی از نثر به نثر، از نظم به نثر، از نظم به نظم و از نثر به نظم صورت می‌گیرد ۰ البتّه شیوه‌های ابتکاری هم جای خود دارد ۰

۷ ـ لازم است باز نویس موءلّف متن اصلی یا نام کتاب و ماءخذی را که از آن باز نویسی می‌کند به‌گونه‌ای [illegible] معرّفی کند ۰

۸ ـ بدیهی است چنانچه اثری نکته یا مضمونی قابل توجّه وسودمندی نداشته باشد، ارزش بازنوشتن نیز نخواهد داشت ۰

باز آفرینی

چنانکه در پیش گفتم باز آفرینی، آفرینشی دیگر از یك متن کهن است ۰ نویسنده و شاعر امروزی، با قدرت تخیّل و ذهنیّت خلّاق خویش، از متن کهن الهام می‌گیرد و اثری کاملا " نو می‌آفریند ۰ کسی که به باز آفرینی دست می‌زند باید ذوق هنری و ادبی داشته باشد و بتواند تجربیّات و برداشتهای خود را از زندگی خود و از محیط و اجتماع خود، با اصل اثر در آمیزد وبدین ترتیب به خلق اثری دست زند که اگر چه مایه‌اش را از فرهنگ و ادب کهن می‌گیرد، باز تاب ویژگیهای عصر ما را در خودد اشته باشد ۰

با زآفرینی درتمام تاریخ ادبیات ما و در میان اغلب ملّتها سابقه‌دارد ۰ منتها آنچه امروز بیشتر مورد نظر است باز آفرینی در حوزه ٔ ادبیات کودکان است، در اینجا نمونه‌ای نقل می‌کنیم که هم در روزگاران گذشته از روی آن باز آفرینی شده و هم در روزگار ما ۰

باز آفرینی در گذشته

رمز جوانی و راز جاودانگی موضوعی است، که خمیر مایه ٔ بسیاری از داستانهای کهن ادبیات ما را تشکیل می‌دهد ۰ از جمله این مطلب در شاهنامه ٔ فردوسی و در مقدّمهٔ کلیله ودمنه، به نوعی آمده‌است ۰

فردوسی از زبان برزویه طبیب به انوشیروان می‌گوید :

من امروز در دفتر هندوان — همی بنگریدم به روشن روان

چنین بد نبشته که‌برکوه‌هند — گیایی ست چینی چوروی‌پرند

که آنـرا چوگـرد آورد رهنمـــای | بیامیـزد و دانش آرد بـه جـای
چوبر مرده بپراکنـــد بی گمـــان | سخن گوی گـردد هم انـدر زمان

شاهنامه فردوسی، ج ۸، ص ۲۴۸

مولانا از این داستان الهام گرفته‌است، ماهیت محتوی را تغییر داده وباجهان بینی خاص خود به آن‌نگریسته است :

گفت دانایی بـرای داستـــــان | که د رختی هست در هنـدوستـــان
هر کسی‌کز میوه٠ آن خوردوبرد | نـی شود او پیرو نـی هرگـز بمـرد
پادشاهی این شنید از صـادقـــی | بر درخت ومیوه‌اش شـد عاشقـــــی
قاصدی دانـا ز دیـــــوان ادب | سوی هندوستان روان‌کرد ازطلـب

مثنوی، دفتر دوم تصحیح استعلامی داستان "جستن آن درخت که هر که میوه آن خورد نمیرد " ص ۱۶۵، تصحیح نیکلسون، ص ۴۵۲

مولانا ادامه می‌دهد که آن قاصد دانا به هندوستان می‌رود٠ مدّتها در آن دیار می‌گردد٠ از هر که سـراغ درخت را میگیرد مسخره‌اش می‌کنند٠ الاّ پیری دانا، که به او تفهیم می‌کند، درختی که در پی اش هستـــی، درخت علم و دانایی است ٠

پیر دانای مولانا درخت جاودانگی را امری صوری نمی‌بیند ٠ و تأکید روی معناو باطن دارد در شاهنامه برزویه نیز به هندوستان می‌رود، در پی گیاه جاودانگی است سرانجام با راهنمایی پیر دانا در می‌یابد که‌گیاه زندگی بخش همان کتاب کلیله ودمنه است وآن را باخود به ایران می‌آورد٠

ملاحظه می‌شود هر دو پیام در نهایت یکی است ٠ امّا مولانا در شکل جدید، با محتوای جدید و مناسب زمان خویش، آن را آفریده‌است ٠ یعنی مولانا از داستان اصلی آن مقداری که می‌خواسته، گرفته‌است و بـا بینش و جهان بینی‌رایج زمان خود آمیخته و مسیر پیام را برگردانده٠ در حالی که در نهایت پیام یکی‌است، یکی دانایی را در ابزاری مادّی (کلیله ودمنه) جستجو می‌کند٠ آن دیگری سفارش می‌کند بر پاك گردانـدن غبار دل و بینا شدن بر معنای امور، در حقیقت با چشم دل دیدن امور و حقایق و نهایتاً دانـایـــی را دردل جُستن ٠

آئین نگارش-مؤلّف : دکتر حسن انوری - دانشگاه پیام نور-از سری‌انتشارات آزمایشی متون درسی صفحات ۷۴ تا ۸۶

عناصر زیبانویسی (۱)

هر نویسنده، اندیشمند و صاحب ذوقی، طبعاً " شیفته، زیبایی است و به طور یقین، وقتی خود به‌آفرینش سخن دست می‌یازد سعی می‌کند که برای خلق زیبایی و " ساختن و آراستن " یك اثر، مرغوبترین مواد (کلمات) را در نوشتن برگزیند و آنها را به عالیترین صفات متّصف کند و به زیباترین آرایشها زینت دهد تا هم عقلها را لذّت بخشد و هم دلها را منبسط و فرحناك گرداند.

همچنانکه در سازندگی یك بنا به آرایشها و عوامل‌تزیینی نظیر : گچ بری، آیینه‌کاری، نقّاشی، گل‌آرایی و ... احتیاج است تا آن ساختمان صورتی زیبا و مطلوب یابد و شایسته، زندگی و پسند ارباب ذوق شود، در نوشتن نیز زینت کاریهایی لازم است تا اثر نویسنده رنگ هنر به خود گیرد و از نوشتارهای عادی متمایز گردد و آکنده از لطیفه، پیدا و پنهان زیبایی ـ دلپذیر و خِرَد پسند شود. کار برد آرایشهای ذیل نویسنده را درنیل بدین مقصود یاور و راهنماست.

۱ ـ آیات و نصوص الهیّه و دستخطهای معهد اعلی

آیات الهیّه همواره در نوشتجات و مقالات، راهنمایی است بی بدیل و نظیر، زیرا که علاوه برجنبه‌های روحانی الهی از فصاحت الفاظ و بلاغت معانی چشمگیری‌برخوردار است (خصوصاً آیات و نصوص الهیّه و دستخطهای معهد اعلی در این دور بدیع)لذا در هنر نویسندگی و درنگارش هر موضوعی می‌توان از این گنجینه‌های معنوی و گوهرهای زیبا و فاخر برای آرایش رخسار اندیشه و زینت بخشی ساختار نوشته بهره جست و به مقتضای کلام با استناد به نصوص و آیات الهیّهٔ متناسب و یامضامین آنها به نوشته، خود جلوه و قوّت بخشید.

نمونه، اوّل :

بیت العدل اعظم الهی در پیام مورخ ۲۹ دسامبر ۱۹۹۰ چنین می‌فرمایند :

" ... ولیکن اهل‌بها، که نظر بر منظر اعلی گشوده و رخت به وادی ایمن کشیده‌اند به پرتو آیات بیّنات از قوّه، محرّکه، این وقایع عظیمه آگاهند و می‌دانند که به فرموده، مبارك : "جمیع امور و اوضاع عالم خادم امراللّه است،..."

نمونه، دوّم:

ایادی عزیز امراللّه جناب علی اکبر فروتن در مقاله‌ای چنین می‌نویسند :

" ... برای تجسّم شدّت نزول بلایا و رزایا بر اولیا و اصفیا به نقل یك آیه، مبارکه از لوح سلطان ایران اکتفا می‌شود. قَوْلُهُ عَزَّ کِبْرِیائُهُ : اگر کتب استدلالیه، این قوم در اثبات مُا هُمْ عَلَیْهِ به دماءِ مسفوکه فی سبیله تعالی مرقوم می‌شد هر آینه کتب لایُحصیٰ مابین بریّهٔ ظاهر و مشهود بود،..." (۱)

---

(۱) مقالهٔ " سوف یحیط الارض و من‌علیها " پیام بهائی شماره مخصوص یکصدوپنجاهمین سالگرد اظهارامر حضرت ربّ اعلی.

۲-تشبیهات زیبا

با مبحث تشبیه و انواع آن در دروس گذشته آشنا شده‌ایم. همان طور که می‌دانید تشبیه در واقع اوّلین و ساده‌ترین طریقهٔ تفنّن در بیان معنی است. چون انسان از حقیقت و ماهیّت بسیاری از امور واقف نیست و آن چیزها را نمی‌تواند تعریف کند، آنها را به چیزهایی که شناخته تر و آشناتر است تشبیه می‌کند. تشبیه چیزی را از آنچه هست در وصفی خاص، عظیم‌تر و بزرگتر می‌نماید و یا اینکه در مجال کوتاه و تنگنای عبارات کم، صفات و خصوصیّات بیشماری را در مورد چیزی ثابت می‌کند و از همه مهمتر جنبهٔ تخیّلی و تصویری تشبیه‌است... از رهگذر تشبیه چیزهای گنگ و عناصرِ بی زبانِ طبیعت به سخن در می‌آیند و در جمادات زندگی را احساس می‌کنیم.

نمونه اوّل:

بیت العدل اعظم الهی در پیام مورّخ ۹ شهر العزّه ۱۳۵ می‌فرمایند:

"... بلی مادّهٔ فسادی که به علّت ردّ و انکار آیین حضرت پروردگار در هیکل عالم غلظت یافته و نوع انسان را به دردهای بی درمان دچار ساخته، جز با نیشتر قهر و سخط الهی منفجرنشود و اثر سمّ افعی لامذهبی و مادّه‌پرستی و غرور و غفلت و لجاج که هیأت بشریّه را مجروح و مسموم ساخته، جز به داغ بلایا و مصائب لاتحصی علاج نپذیرد و جسم علیل جهان مستعدّ قبول درياق اعظم نگردد..."

نمونه دوّم:

"... دیوان شمس همچون دریاست. آرامش آن زیبا و هیجان انگیز است. مثل دریا پر از موج، پرازکف و پر از باد است. مثل دریا جلوه‌گاه رنگهای بدیع گوناگون است. سبز است، آبی‌است، بنفش است، مثل دریا آیینهٔ آسمان و ستارگان و محلّ تجلّی اشعهٔ مهر و ماه و آفرینندهٔ نقشهای غروب است..."

علی‌دشتی- سیری در دیوان شمس - چاپ ۱۳۳۷ ص۱۹

۳-استعارات لطیف

هر چند در مبحث استعاره به تعاریف و خصوصیّات این نوع آرایش‌کلامی پرداخته‌ایم امّا در اینجا همین اشاره کافی است که استعاره در لغت به معنی عاریت گرفتن و عاریت خواستن است و در اصطلاح علم‌بدیع استعمال کلمه‌ای است به جای واژهٔ دیگر در صورتی که از لحاظ معنوی بین آن دو مشابهتی موجود باشد. نویسنده به وسیلهٔ استعاره به همه چیز جان می‌بخشد. به همه چیز لطف و ظرافت عطا می‌کند. به‌حیوانات زبان و بیان نسبت می‌دهد و به اشیاء بی روح حس و حرکت. به هر حال فایدهٔ عمدهٔ استعاره عبارت‌است از تزیین کلام و محسوس کردن آنچه از آن مخفی و نامرئی است. استعارات زیبا جزء محاسن و زینتهای‌کلام به شمار می‌روند و ااگر در اثری به جا به کار برده شوند، گیرایی ولطفی خاص به گفتار نویسنده می‌بخشند.

نمونه اوّل

معهد اعلی در دستخط مورّخ نوروز ۱۳۱ (۱۹۷۴) می‌فرمایند:

" ... امّا از وظایف مهمّهٔ اوّلیهٔ جوانان عزیز بهایی آنکه باید در بحر آثار و معارف امریّه مستغرق شوند ... اگر چنین شود ... چون نفوس غافله نجات قافله را از نجوم آفله نجویند و بانگ جرسی را که در این صبح صادق هدایت از آن کاروان گمگشتهٔ صحرای غفلت برآید هرچند پرطنین و بلند یابند لایق اعتنا نشمرند ..."

نمونه دوّم

محمّد حجازی می‌نویسد: " ... ناقوس سپهر به صدا در آمد، دُرِ بزرگ آسمان باز شد، عطر دان فلك سَر گشود، دهان سپیده از خنده واشد، نسیم صبا بوسه زنان روان شد، فلك نیلی از اوج گردون تابه ویرانهٔ کاخ فرود آمد، جهان تا دل سنگ روشن شد." آیینه ـ صفحه ۱۹۸

۴ ـ کنایات:

کنایه سخنی است که دارای دومعنی قریب وبعید باشد واین دو معنی لازم و ملزوم یکدیگر باشند. پس گوینده آن را چنان به کار برد که ذهن شنونده از معنی نزدیك به معنی دور منتقل گردد. چنانکه بگویند "پخته خوار" به معنی تنبلی که از دسترنج آمادهٔ دیگران استفاده می‌کند. به عبارت دیگر هرگاه کلماتی در معنی خود به کار روند امّا منظور دیگری را از آنها در نظر گیرند، کنایه بوجود می‌آید.

کنایه یکی از صورتهای بیان پوشیده و اسلوب هنری گفتار است و به سخن عادی رنگی از شعر می‌دهد و چاشنی ملاحت و لطف خاصّی به کلام می‌بخشد. کنایه در واقع تیز هوشی و ظرافت فکری نویسنده را می‌رساند. اگر نویسنده بتواند به اقتضای سخن کنایاتی متناسب و مربوط را در نوشتهٔ خویش به کار برد، هم مقصودش را بلیغ تر بیان می‌نماید و هم اثرش خیال انگیزتر و گیراتر جلوه‌گر می‌شود.

نمونه اوّل:

بیت العدل اعظم الهی در دستخط مورّخ سوّم نوامبر ۱۹۸۶ می‌فرمایند:

" ... خالی کردن سنگر در این مبارزهٔ روحانی شرط وفا نیست و باقی ماندن در موطن جمال مبارك ولو بحسب ظاهر محرومیتها ومشکلاتی را در برداشته باشد اجرش بیشتر از حتّی خدمت در میادین دیگر است."

نمونه دوّم:

ونیز در پیام مورّخ شهرالبهاء ۱۴۳ بدیع می‌فرمایند:

" ... کوته نظرانند که از نهیب حادثه از میدان بدر روند ..."

نمونه سوّم:

"گفتم: ای یار بدیشان اعتنا مکن! سخنم گزاف پنداشت وگفت: تاتیر در ترکش دارم کمان از دست ندهم. مالِ پدر وی به پایان رسید ویاران ترکش گفتند. پیشِ وی رفتم و گفتم: ای دوست به ترکش تیرداری یا نی؟ لختی بیندیشید وقطره‌ای اشك بریخت وگفت: ای برادر! باد آورده را باد همی برد ..."

نصرالله وقار ـ گفتمش اعتنا مکن ـ ازکتاب فنّ نویسندگی ـ

مهرداد مهرین ص ۹۸

۵ـ توصیفات بدیع

از لحاظ دستور زبان، صفات واژه‌هایی هستند که کیفیت و چگونگی اسامی را بیان می‌کنند ودر واقع نقش متعرّف را در شناسایی ویژگیهای معانی مورد نظر نویسنده، به عهده دارند. کلمات به منزلهٔ توده‌های سنگی است که به خودی‌خود شکل و حالتی عادی دارد، امّا همانطور که نوك تیشهٔ پیکر تراش از توده‌های سنگ، شکل مورد نظر را بیرون می‌آورد و حالت و چگونگی آن را جلوه می‌دهد، صفت نیز موصوف را از شکل کلّی و معمولش در می‌آورد و حدّ مشخص حالت و چگونگی آن را نمایان می‌کند. نشانهٔ دقّت نظر وذوق هنری نویسنده‌اوصاف نادری است که در نوشتهٔ خویش به کار می‌برد. صفات بدیع به کلام نویسنده رنگ زیبایی می‌دهد وسیمای اندیشه‌های او را فروغ و جاذبیّتی می‌بخشد.

نمونه اوّل:

بیت العدل اعظم الهی در پیام مورّخ شهر الشّرف ۱۴۲ بدیع می‌فرمایند:

" ... باز در کوی جانان به یمن الطاف دلبر مهربان، بزم عنایت آراسته شد. جام بلا به دور آمد، بانگ نوشانوش از هر گوشه به گوش رسید و صلای سرخوشی از جان عاشقان برخاست. همه خرّم و سرمست، پیمانهٔ وفا دردست، به آیین جانبازی پرداخته‌اند ونرد محبّت باخته. جمعی طناب دار را کمندوصل دلدار ساختند و گروهی سینهٔ مشبّك را زورق لقای جمال مبارك دیدند. بعضی تازیانه بر مرکب روح زدند وچابك و چالاك به منزلگه مقصود رسیدند..."

نمونه دوّم

" در دشت عبوس و پهناور جهان، سه چشمه، مرموز از دل خاك تیره بیرون آمده‌اند: چشمهٔ جوانی چالاك و پر نشاط، جوشان و خروشان، فروزان و پرصداست. چشمهٔ ذوق و الهام با آب گوارای هیجان وامید، دور افتادگان و طرد شدگان صحراهای جهان را سیراب می‌کند. چشمهٔ سوّمین، یعنی چشمهٔ فراموشی، آبی یخ زده دارد امّا این آب، عطشِ سوزانِ دلِ ما را بهتر از هر چیز فرو می‌نشاند."

الکساندر پوشکین ـ منتخبی از زیباترین شاهکارهای شعرجهان ـ ص ۲۸۱

۶ـ ضرب المثلهای مناسب:

ضرب المثلها عباراتی کوتاه هستند که نکته‌هایی دقیق و معانی عمیقی را در بر دارند و در سخن‌گفتن و نوشتن برای استشهاد و قوت دادن به استدلال به کار برده می‌شوند.

ضرب المثلهای رایج در زبان فارسی یا سایر زبانها لبریزند از زیباییهای‌ادبی و اگر چنین نبود این عناصر ورد زبان خاص و عام نمی‌شد. به عبارت دیگر این قسم از ادب دارای معانی و بیان و بدیع و بلاغت است، منتها بلاغتی زنده و پر تحرّك که با بلاغت آثار ادبی مشترك است زیرا در آنها تشبیهات زنده، مراعات نظیرهای زیبا و تضادهای عالی و سجعها و جناسهای خوب به چشم می‌خورد مثلا " درضرب المثلهای "آب که یك جا می‌ماند می‌گندد" و " آتش که برافروزد، خشك و تر به هم سوزد" تشبیه و تمثیل ودر " یك دست صدا ندارد" مجاز وجود دارد.

برخی از این عبارات به ظاهر کوتاه و موجز گاه به اندازهٔ گفتاری دراز دامن، می‌توانند در ذهن خواننده اثر گذارند و در اقناع او موءثّر افتند و نویسنده را در نتیجه گیری موضوع مورد بحث و کوتاه نمودن دامنهٔ سخن یاری کنند و اثرش را رنگین و دلپذیر سازند.

نمونه اوّل:

بیت العدل اعظم الهی در پیام مورّخ ۹ شهر العزّه ۱۳۵ بدیع می‌فرمایند:

"... این فتوحات بالغه هنوز از نتایج سحر است..." *

نمونه دوّم:

جناب ذکایی بیضایی چنین می‌نویسند:

" بلی از بهائیان کاشان موسوم به میرزا هاشم کیسه‌گیر که در همسایگی جناب لقایی می‌زیست و باعدم سواد دارای ذوق و قریحهٔ ادبی بود در صدد ارشاد و تبلیغ او بر آمد... امّا جناب میرزا ماشاءاللّه شیعهٔ متعصّب که از رفیق با ذوق خود به هیچ وجه انتظار شنیدن چنین حرفی نداشت، بشدّت بروی خشمگین شده قدری به اصطلاح بد و بیراه گفت و سرانجام به خشونت هرچه تمامتر وی‌را از خویش براند ولی آن بهایی فداکار و کاشی شجاع! ببیدی نبود که از این بادها بلرزد..."

تذکرهٔ شعرای قرن اوّل بهائی جلد ۳، ص ۲۶۸

نمونه سوّم

"... البتّه با توجّه به اینکه اصولا" در جنگ نان و حلوا قسمت نمی‌کنند و هرکس خربزه را می‌خورد باید پای لرزش هم بنشیند، طبعا" وقتی به میدان جنگ کشیده شد، باید بداند که هرچند بوی کباب می‌شنوند، ولی آنجا خر با نمد داغ می‌کنند..."

محمدابراهیم باستانی پاریزی ـ نای هفت بند ص ۹۳

۷ـ اشعار نغز

حضرت عبدالبهاء می‌فرمایند قوله الاحلی: " طبیعت انسان از نظم بیشتر از نثر متاءثّر گردد، اشعار را تأثیری دیگر است و قصائد و غزل را جلوهٔ دیگر."

مقدّمهٔ کتاب تذکرهٔ شعرای بهایی جلد ۱

گفته‌اند" شعر گلی است که از بوستان روح می‌روید و از سرچشمهٔ احساسات سیراب می‌شود و با رنگ و بوی خود زندگی را زینت می‌دهد." و به گفتهٔ آناتول فرانس: " شعر موزونترین نغمه‌ای است که روح آدمی به هنگام تأثّر و حسرت و یا زمان شادی و مسرّت سرمی‌دهد، همچنین موءثّرترین گفتاری است که از دلهای پرشور برمی‌خیزد و با روح بشر انسی دیرینه دارد." از طرفی شعر کلامی است که معمولا" نسبت به نثر لطیفتر است و خصوصا" بواسطهٔ داشتن آهنگ و کشش معنوی با عواطف آدمی سازگاری بیشتری دارد، بهتر در دل می‌نشیند و زودتر مورد

---

* باش تا صبح دولتت بدمد کاین هنوز از نتایج سحر است

قبول واقع می‌گردد.

نمونه:

دکتر علیمراد داودی در مقاله‌ء "اصل مرام و فصل کلام" می‌نویسند:

" اما بهائیان در مقابل (آزارهای هموطنان خود) چه کردند؟ به عمران و اصلاح پرداختند، به خیرات و مبرات دل بستند، به تعلیم و تربیت روی آوردند، به اطاعت از حکومت تشبّث جستند، نام ایران را درسراسر جهان بلند آوازه کردند... اجتماعات خود را محدود به حدود مقرّرات کردند و اینها همه به قصد آن بود که مبادا از آیین صدق و صفا وصلح و سلام که اصل مرام و فصل‌کلام در آیین این جمع است، انحراف جویند و امیدوارند که به توفیق ایزد متعال در جمیع احوال برهمین منوال بمانند و از سیرت محبت که اصل سعادت است در بحبوحه‌ء محنت و مصیبت روی نگردانند.

عشق می‌ورزم و امیّد که این فنّ شریف چون هنرهای دگر موجب حرمان نشود

پیام بهائی - نوامبر ۱۹۹۴ ص ۴۱

۸ - تمثیلات آموزنده:

از نکته‌های دیگری که رعایت آن موجب تنوّع در کلام می‌شود وجزء زینتهای نگارش به شمار می‌آید، کاربُرد بجای تمثیلات آموزنده‌است. هر کسی ذاتا" به خواندن یا شنیدن حوادث و رویدادها بیش از سایر مقولات متمایل است و موضوعهای داستانگونه زودتر او را به خود جلب می‌کند، آن هم امثله و حکایاتی که مشتمل بر لطایفی باشد که خواننده را به تفکّر و عبرت گیری و تنبّه وا دارد، لذا اگر نویسنده بتواند به اقتضای کلام از داستانی متناسب یا مثالی نادر استفاده کند، القاء مقاصدش به ذهن خواننده آسانتر صورت میگیرد و نوشته‌اش جالبتر جلوه می‌کند.

نمونه اوّل:

بیت العدل اعظم در پیام مورّخ ۹ شهر العزّه ۱۳۵ می‌فرمایند:

" پس ای مختارین ملکوت، از اشتعال نار امتحان و افتتان در این عالم امکان متزلزل مگردید چه که ید غیبی در کار است و جمیع حوادث روزگار ممد تاءسیس شریعت پروردگار. تابش برق و غرّش رعد اگر چه طفلان مهد را از خوف به فریاد وگریه وادارد امّا دهقان رشید را بشیر باران بهار و آبیاری باغ وکشتزار باشد."

ونیز در همان پیام می‌فرمایند:

" تا طوفان نیاید وبحر تلاطم نیابد و امواج نیاشوبد چه بسا لوءلوء لالا که در قعر دریا همچنان در آغوش صدف پنهان ماند وبرساحل مقصود نیفتد..."

نمونه دوّم:

" ... قصّه‌ء آن شکارچی را شنیده‌اید که وقتی دوستش از او پرسید، اگر گلّه‌ء آهو از زیر پای او رد شده

چرا یکی را با تیر نزد؟ جواب داد: به هزار ویلك دلیل. دلیل اوّل آنکه باروت نداشتم. این توضیح کافی بود که مستمع را از شنیدن دلیلهای دیگر بی نیاز کند. چنانکه در گفتار پیش گفتم، وقتی حقوق معلّم مدرسه و استاد دانشگاه از حقوق راننده، تاکسی و کلفت و نوکر کمتر باشد، طبیعی است. تنها طبقاتی دنبال این حرفه خواهند رفت که صلاحیّت رانندگی یا نوکری را نداشته باشند..."

۹ ـ کلمات قصار بزرگان

سخنان حکمت آمیزی که به نام "کلمات قصار" از بزرگان دانش و فرهنگ و ادب جوامع بشری به‌یادگار باقی مانده است، همچون گوهرهایی فاخر کم حجم و پر بهاست. معانی وسیعه و مفاهیم عمیقی که در این عبارات بظاهر کوتاه نهفته شده‌است، ماحصل عمرها مطالعه و چکیده، سالها تحقیق و تجربه، زندگی بزرگمردانی است که نام ایشان زینت بخش صفحات حیات پر افتخار انسانی است. از این یادگارهای گرانبها می‌توان به عنوان عالیترین سرمایه، معنوی و شایسته‌ترین دستورالعملهای زندگی بهره برداری ـ کرد وبرای قوّت دادن به کلام و آرایش و زینت بخشی به نوشته استفاده نمود.*

نمونه:

مرحوم دکتر غلامحسین یوسفی در مقاله، خویش می‌نویسند:

"وقتی ملّتی مقهور می‌شود تا هنگامی که زبان خویش را خوب حفظ کند گویی کلید زندانش رادردست دارد. این سخن آلفونس دوده نویسنده، فرانسوی... در قرن بیستم نیز نه تنها ارزش خودرا حفظ کرده بلکه با مسائلی که امروز در زمینه، اندیشه و فرهنگ در جهان مطرح است از جهات مختلف خاصّه از لحاظ اهمّیّت زبان ملّی درخششی دیگر پیدا می‌کند."

زبان فارسی، بنیان فکر و فرهنگ ما نشر فصیح فارسی معاصرجلد۲
ص ۲۹۸

* کتاب "رهنمون" نوشته، غلامحسین ذوالفقاری منبع خوبی برای استفاده از این کلمات قصار است.

عناصر زیبا نویسی ۲

خوش آهنگی کلمات

کلمات خوش آهنگ عامل موثّری در گیرایی و زیبایی نوشته می‌باشند و نقش اصلی آنها در این است که القاء اندیشه‌ها و احساسات نویسنده را به ذهن خواننده آسانتر و سریعتر می‌سازند و در ایجاد فضای ادراکی وعاطفی مشترك بین نویسنده وخواننده کمك بسزایی می‌باشند. به گفته‌ء سا رتر : "خوش آهنگی و زیبایی کلمات و توازن جملات نیز وسیله ساز انفعالات خواننده‌است و همچون موسیقی عواطف و احساسات او را بدینوسیله نظم و نسق می‌دهد."

بدیهی است که نوع موضوع با آهنگ کلماتی که نویسنده برای نوشتن بر می‌گزیند رابطه‌ای طبیعی‌دارد چنانچه برای نوشته‌های عاشقانه، عارفانه و شاعرانه و ... که مبیّن احساسات عمیق درونی نویسنده است کلمات لطیف و نرم و برای مطالب‌حماسی و قهرمانی و رزمی، کلمات مهیّج و پرهیمنه به کار می‌آید.

نمونه اوّل :

بیت العدل اعظم الهی در پیام مورّخ نوروز ۱۳۱ بدیع (۱۹۷۳ میلادی) می‌فرمایند :

" امّا از وظایف مهمّه اوّلیّهٔ جوانان عزیز بهائی آنکه باید در بحر آثار و معارف امریّه مستغرق شوند ... اگر چنین شود جوانان عزیز که محاط به امتحانات عدیده و در معرض آفات شدیده‌اند محفوظ مانند و چون به فصل الخطاب آیات متمسّك شوند و آن میزان اتمّ اقوم را معیار تشخیص و فهم و ادراك خویش قرار دهند، دیگر گوش هوش را از همهمه‌ء الفاظ ظاهر فریب و دمدمه‌ء مکاتب عجیب و غریب فلاسفه‌ء مادّیه که مولد این تمدّن رو به زوالند فارغ سازند و چون نفوس غافله نجات قافله را از نجوم آفله نجویند و بانگ جَرَسی را که در این صبح صادق هدایت از آن کاروان گمگشته‌ء صحرای غفلت برآید هرچند پر طنین وبلند یابند، لایق اعتنا نشمرند چه که گوش جانشان مفتون تغنّیات بلبلان الهی است که به گلبانگ روحانی درس مقامات معنوی آموزند وراحت جان بخشند."

و نیز در همان پیام می‌فرمایند :

"ای یاران، میدان مجاهدت مفتوح است و تأیید جنود ملاء اعلی محتوم‌وسپاهیان ملکوت مستعد کفاح و هجوم. نظر به ضعف و ناتوانی خود وشدّت موانع متقابله مفرمایید. شمع منیر اگر چه حقیر است، بزم افروز است و آتش سرکش هرچند شدید است، خرمن سوز، به وعود مصرّحه در آیات الهیّه مطمئن باشید و نظر به الطاف جمال ابهی فرمایید که بصریح بیانات مبارکه عنایاتش قطره را موج دریا دهد و ذرّه را اوج ثریّا بخشد. مور نحیف را جلال سلیمانی عطا فرماید و پشهٔ ضعیف را عقاب آسمانی سازد. همّت کنید، قیام فرمایید که دور، دور شماست و شاهد مقصود در انتظار شما و طوبیٰ للفائزین."

نمونه دوّم :

" دو لشکر چون دو دریای مواّج صف‌درصف و قلب در قلب کشیده بر یکدیگر حمله کردند... و چندان

کشش وکوشش رفت که شمشیر آهنین دل بر جوانان طرفین‌خون گریست ، از آن زمان که تیغ صبح از نیام بام برآمد تا آن ساعت که شادروان شام باز کشیدند، از طرفین محاربت قائم بود ... جنگ‌از طرفین به جایی رسید که جزتیر سفیری در میانه تردّد نمی‌کرد وجز به زبان سنان سئوال وجوابی نمی‌رفت . "

حافظ ابرو - زبدة التواریخ -

صور خیال در نثر فارسی - ص ۱۴۹

نمونه سوّم:

" هر دو لشکر چون دو دریای اخضر در تموّج آمدند بسان دوکوه فولاد بر یکدیگر حمله بردند."

زبدة التواریخ - صور خیال در نثر فارسی ص ۱۵۰

نمونه چهارم

" تیغ حرب وکین در نیام رفت . دلهای رم دیده رام گردید، روز گار آشفته آرام پذیرفت ، درهای مراودت از دو دولت باز و مرغان مراسلات در پروازند . "

قائم مقام - صور خیال در نثر فارسی ص ۱۵۰

سادگی ، روشنی و انسجام

عدّه‌ای چنان می‌پندارند که نویسندگان توانا آن کسانند که مطالب خارق‌العاده می‌آفرینند و آثارشان را از مخلوقات نادر و غریب وشگفت انگیز خیالی پر می‌سازند و بلاغت در نظر برخی، تکلّف در گفتار و ابهام و پیچیدگی در پندار است . در حالی که، اینگونه افکار از نظر نویسندگی امروز به هیچ وجه صحیح و قابل پذیرش نیست ، زیرا صفات سخن فصیح چیزی دیگر است و نشانه‌های بلاغت و مهارت در نص آفرینی موضوعی غیراز به کار بردن لغات مهجور و پیچیده‌گویی است . به طور کلّی نویسندگان توانا و باذوق امروز، هیچگاه زیبایی و آراستگی ظاهری نوشته و رنگین کردن عبارات آن را بر روانی و سادگی ترجیح نمی‌دهند، معنی را فدای لفظ نمی‌کنند، زیرا نیك می‌دانند هر اندازه اثری ساده‌تر و طبیعی و منسجم تر نگاشته شود، تأثیر آن در ذهن ودل خواننده بیشتر و مطلوبتر خواهد بود .

انسجام به معنی سلاست و روانی سخن است و نوشته، منسجم آن است که به سبکی ساده و بی تکلّف نگاشته شود و عباراتش یکدست و هموار باشد و چونان آب روان زلال و سیّال به نظر آید .

نمونه :

" ذرّات متوالی آب ، دست در گردن، منسجم و پیاپی می‌غلط و منظره، زیبای آبشار و رودخانه‌ای‌خروشان را نشان می‌دهد ،... همچنان نیز باید کلمات و معانی سخن پیوسته باشد، آن سان که در طول‌سخن، حیات و حرکتش طبیعی احساس شود،... باید در ربط و پیوند آنها هیچ گره ناصافی احساس نشود، مانند جرعه، آب گوارا که در نوشیدنش جز پیوستگی ولذّت ودر پایان جز انبساط و گشادگی خاطر برای تشنه، چیزی احساس نمی‌شود . جمله‌ها باید چنان سبکروح و بامعنی و موزون و متناسب باشد که خواننده بی خستگی ازناهمواری‌راه

و بی آشفتگی از معبر افکار و تنگی کلمات و برزخ جمله‌ها، با راحتی و خوشی خاطر، راه را به پایان برساند و در پایان، دامن را پر از گلهای لطف و معنی و احساس کند."

نظم مطالب

در زیبا شناسی تعاریف مختلفی برای "زیبایی" کرده‌اند، از جمله آن را " نظم و عظمت " و "شور-انگیزی و هماهنگی" دانسته‌اند. البتّه اگر این دو نظر را نتوان کلّی دانست و درمورد هر پدیده، زیباتعمیم داد، در هنرهای زیبا که مظاهر جمال طبیعت و نمودار عظمت جهان ذهنی و عاطفی انسان می‌باشند وارد باید شمرد، زیرا اساس آفرینش هنربر نظم و ترتیب و تناسب و هماهنگی استوار است. هرگاه در یك قطعه، موسیقی، اصوات از نظر وزن و کشش و طنین وسایر خصوصیّات صوتی، نسبت به هم منظّم و براساس نتهای متناسب دستگاه منتخب، مرتّب نشوند، مطبوع طبع نمی‌افتند و زیبا و دلپذیر جلوه نمی‌نمایند.

نویسنده‌ای که نظم و ترتیب در کارش نباشد و افکارش را به طور متشتّت و پراکنده برروی کاغذ بیاورد و به قول معروف: "از این شاخ به آن شاخ بپرد!" هر چند در نوشته‌اش رعایت کلّیّه اصول فصاحت وبلاغت را بنماید ودر گزینش واژه‌های مناسب و رنگین کردن عبارات دقّت کافی به خرج دهد، جز ملال خاطروسرگردانی عاید خواننده نمی‌کند ودر چنین صورتی اقناع را در خواننده فراهم‌نمی‌کند. لذا نباید فراموش کرد که: دل انگیزی و دلپذیری هنر به زیبایی بستگی دارد و زیبایی خود بر پایه، نظم وهماهنگی استوار است.

تازگی و ابتکار:

تصنّع در نوشتار و تقلید محض از شیوه، نگارش دیگران، از آفات نویسندگی است. نویسنده بایدصورت واقعی اندیشه‌های خویش‌را در آیینه، طبیعی نوشتار و قالبهای تازه و نوی که ساخته و پرداخته، فکر خود اوست نشان دهد نه آنکه همانند مقلّدان در پشت ماسکهای دیگران خود نمایی کند.

نویسنده در انتخاب واژه‌ها، کاربرد آرایشها ودیگر عناصر نوشته‌اش باید از بهره‌گیری از هر چیزی که بوی کهنگی و ابتذال می‌دهد بپرهیزد. استعمال جملات قالبی و یا به اصطلاح کلیشه‌ای، یعنی جملاتی که به کار رفته و لطف و تازگی خود را از دست داده است، صرف نظر از اینکه به علّت کثرت استعمال ،اززیبایی اثر می‌کاهد، نشانه، تنبلی وکوری نیروی خلق و ابداع نویسنده‌است. تقلید از دیگران و یا بهتر گفته‌شود بهره‌برداری از حاصل فکر و نیروی ابداع دیگران، هنر نیست. نویسنده به حسن تعبیر و نوآوری نیاز دارد، زیرا کاربرد شیوه‌های کهنه، مبیّن عقب ماندگی است."

به طور کلی نوشته‌ای می‌تواند و جد و رغبت را درخواننده بر انگیزد که رنگ تازگی و ابتکاردر سراسر آن به چشم برسد وکار نویسنده صرفا " الگو برداری و تقلید از کار دیگران نباشد.

گرمی وشور انگیزی

حضرت بهاءاللّه می‌فرمایند: " کلمه مرآت نفس است." کتاب بدیع

نوشته، هر کس به منزله، آیینه، افکار واحساسات‌اوست. سیمای عاطفی و اعتقادی نویسنده در خلال

مندرجات نوشته‌اش هویداست ۰ آدم مهربان به مهربانی می‌نویسد، آدم فرومایه به فرومایگی، بیمار بیمارگونه و فرزانه به فرزانگی و آنکه شور وهیجانی دارد، شور انگیز و پرهیجان خواستهایش را به رشتهٔ تحریر می‌کشد ۰ اعتقاد راسخ نویسنده به موضوعی خاص، قلم او را در نگارش آن موضوع نافذ و گیرا می‌کند و در این صورت چون سخن از دلِ او برون می‌آید، لاجَرَم بر دل می‌نشیند و برانگیزندهٔ عواطف خواننده می‌شود ۰ گرمی کلام نویسنده زاییدهٔ ایمان و علاقهٔ او به گفتار خویش است ۰ هیچگاه نویسنده به نگارش موضوعاتی که بدان معتقدنیست نباید دست یازد و در مقام دفاع از مسائلی که بدانها ایمان ندارد، نباید بر آید، زیرا تا ثرِ خاطری درخواننده نخواهد داشت ۰

هرگاه روح حسّاس و دل آکنده از عواطف انسانی نویسنده با حقیقت گرایی و واقع بینی همراه گردد واین حالات در قالب واژگانی خوش آهنگ و زیبا و عباراتی مستدل و گیرا بیان شود، طبیعا " سخن او را گرم وشور- انگیز می‌کند وچنین نوشتاری است که هم عقلها را لذت می‌بخشد و هم دلها را منبسط و فرحناك می‌گرداند ۰

درستی عبارات نوشته و مطابق بودن آنها با قواعد دستوری

به گفتهٔ آندره موآ "چیزی که یك کتاب با آن ساخته می‌شود کلمات است ۰ اولین وظیفهٔ یك نویسندهٔ تازه کار آن است که دایرهٔ معلومات لغوی خویش را توسعه بخشد وبه قواعد و دستورات صرف و نحو زبانی که می‌خواهد با آن چیز بنویسید، محیط و مسلّط باشد ۰ کسی که پای در عالَم نویسندگی می‌گذارد در قواعد دستوری زبان مادری خود و همچنین روش جمله‌بندی آن باید به قدری مسلّط باشد که برای همیشه از خطر استعمال کلمه‌ای در غیر معنی و محلّ واقعی خود ویا انشاء جملات ناقص و نامفهوم در امان باشد ۰" در این زمینه می‌توان مختصر ا" به سه مورد اشاره کرد: ۱ ـ درستی واژه‌های جمله از لحاظ املایی ۲ ـ کوتاهی جمله ۳ ـ درستی جمله

۱ ـ درستی کلمات :

درستی کلمات نوشته از لحاظ املایی و کاربرد صحیح وبجای نشانه‌های سجاوندی یا نقطه گذاری در جملات، از نکته‌های مهمّی است که باید مورد توجّه نویسنده باشد ۰

۲ـ کوتاهی جمله :

منظور از کوتاه بودن جمله، کوتاهی طول آن نیست بلکه خالی بودن آن از حشو و زوائد وکلمات غیر ضروری است ۰ نشانهٔ جملات کوتاه آن است که میان مبتدا و خبر فاصله اندك است و ربط میان فاعل وفعل آشکار می‌باشد ۰ دیگر آنکه هرگاه یکی از اجزاء متشکّل آن را حذف کنند یا جایش‌را تغییر دهند، معنی جمله ناقص می‌گردد ۰ کوتاهی جملات را با رعایت تناسب در لفظ و معنی و احتراز از کاربرد کلمات زائدوجملات معترضه غیر ضروری و پرهیز از اطناب می‌توان فراهم ساخت ۰

از مشخّصات یك نوشتهٔ فصیح آن است که از کلمات و عبارات زائد خالی باشد و نویسندهٔ آن سعی کند که برای بیان مقاصد خود از حدّاقل لفظ سود جوید وبا رعایت ایجاز غیر مخل ، اندیشه‌هایش‌را در قالب

جملاتی کوتاه به‌رشته‌ء تحریر کشد .

۳ـ درستی جمله :

بی گمان روانی و فصاحت نوشته وابستگی کامل‌به نظم اجزای جمله دارد، یعنی اجزای جمله بدون قصد معنوی نباید تقدیم و تا ءخیر یابند . اگر در ترتیب اجزای جمله همیشه دقّت کنیم و جمله را منظّم ادا نماییم، از ابهام و پیچیدگی مطلب خواهیم کاست .

اقتباس از کتاب روش نویسندگان بزرگ معاصر

تألیف دکتر حسین رزمجو

کلّیّات داستان نویسی

معنای داستان

داستان به هر اثر هنری منثور گفته می‌شود که‌بیش از آن که از لحاظ تاریخی حقیقت داشته باشد،آفریده و ابداع نیروی تخیّل و هنر نویسنده‌است . داستان ممکن است بر اساس تاریخ و واقعیّت ساخته بشود یا بکلّ از قوّه‌ء تخیّل نویسنده سرچشمه بگیرد . در هر دو حال صفت ممیّز آن این است که‌به قصد لذّت معنوی‌خواننده و تاحدّی نیز به منظور آموزش او والقای پیام به‌نحوی غیر مستقیم ابداع می‌شود .

به عبارت دیگر داستان در درجه‌ء اوّل به دل خواننده، به احساسات و عواطف او متوسّل می‌شود ودردرجه دوّم به خرد و قدرت استدلال او. داستان استادانه خوانندگان را وامی‌دارد که فکر کنند، ولی قصد اصلی همه‌ء داستانها این است که به خوانندگان امکان دهند که موضوع را حس کنند . (ـــ ناصر ایرانی ص ۲۸)

اگر نویسنده‌ای واقعیّتهای مهمّ اجتماعی‌را آن چنان که اتّفاق افتاده است ، بازگوکند تاریخ نگـــاری کرده است و اگر واقعیّتهای کوچك را بنویسد گزارش نویسی کرده است (مثلا " آنچه در یك کارخانه اتّفـاق می‌افتد) و اینها هیچکدام جزء آثار ادبی (هنری) به شمار نمی‌آیند . ولی حادثه‌ای خیالی‌را بازگوکردن یـا حادثه‌ای واقعی‌را از نو در ذهن بازسازی کردن داستان پردازی و آفریدن یك اثر ادبی است .

فرنگیها داستانهای کوتاهی را که قهرمانان آنها جانوران هستند" فابل" *Fable* می‌نامند.بزرگـان مادر ادبیات قدیم خودمان این نوع داستانها را " حکایت " نامیده‌اند . مانند حکایتهای کلیله‌ودمنه‌و ... به داستانهایی که بر واقعیّت پایه گذاری نشده‌اند و از موجودات غیر واقعی سخن می‌گویند "افســانــه" می‌گوییم .

تاریخچه‌ء کوتاه داستان

داستان عمری به درازی کلمه وکلام دارد . از آن هنگام که انسان زبان باز کرده داستان گویی را نیـــز آغاز کرده است . اگر گفته شود در این زمان دراز،کمترین انگیزه‌ء آن سرگرمی بوده‌است ، بیهوده نیست . بسیارند کسانی که داستان را تاریخ حقیقتهای خاموش جوامع ساده‌ء بشری می‌دانند و در بسیاری‌ازداستانها مفاهیم والای انسانی را جستجو می‌کنند . داستانها همواره نمودار‌بینش انسان به جهان و عوامل ناشناختـه پیرامون خود ووسیله‌ای برای انتقال و آموزش آداب و سنن،اعتقادات و تاریخ نیز بوده‌است .

در دوران اسلامی،داستان پردازی و داستان نویسی و گرد آوری و بازنویسی داستانهارواج‌بیشتری‌یافت . بخش بزرگی از قرآن و تفسیر را داستانها (قصّه‌ها) تشکیل می‌دهند . در قرآن کریم حتّی به کیفیّت قصه‌هـا نیز توجه شده و ازقصه‌ء یوسف به عنوان بهترین قصّه‌ها (=احسن القصص) یاد شده‌است .

در ادبیات عرفانی ایران، داستان رنگ جدیدی یافت و درجهت بیان مسائل عرفانی به‌صورت رمـــزو اشاره به کار گرفته شد .

در دنیای امروز نیز داستان نه تنها اهمّیّت خودَ را از دست نداده بلکه با گرفتن شکلهای تازه‌وسیله‌ای

شده است تا متفکّران و هنرمندان پیامها و اندیشه‌های خود را در قالبی زیبا و دلپذیر بیان کنند تا همگان را بر خواندن آنها رغبت باشد. از آن گذشته، گسترش نمایش و سینما و تلویزیون که آثار داستانی‌را به نمایش می‌گذارند. داستان را بیش از پیش مورد توجّه و علاقهٔ مردم و ادب شناسان و نقّادان قرار داده‌است.

(← دکتر انوری ص ۹۹ الی ص ۱۰۲)

شکلهای داستان

داستانهای امروزی عموماً" درسه شکل عمده بیان می‌شوند:

۱ ـ داستان کوتاه (در زبان انگلیسی Short story ـ در زبان فرانسه Nouvel)

۲ ـ داستان بلند (رمان) (در زبان انگلیسی Novel ـ در زبان فرانسه Roman)

۳ ـ نمایشنامه (در زبان انگلیسی Play ـ در زبان فرانسه Ciece)

این سه نوع داستان پردازی ، امروزه از مهمترین انواع ادبی شمرده می‌شود و شکل امروزین آنهاره آورد ادبیات اروپایی است. نه تنها شکل و ساختمان آنها با انواع قصه و حکایت و افسانه و مقاله که در ادبیات سنّتی ما وجود دارد متفاوت است، بلکه از جهت محتوا نیز با آن انواع ادبی دارای فرق فاحش است وبیشتر متکّی‌به تحوّلات اجتماعی و الهام گرفته از اندیشه‌های‌رایج زمان است و نمایانگر دشواریها و خواننده را با خود به درون اجتماعات می‌برد و زندگی انسانها ومشکلات آنها را نشان می‌دهد. البتّه نویسنده زندگی را عیناً" ترسیم نمی‌کند بلکه از مواد و مصالح آن بهره می‌گیرد وچیزی‌می‌آفریند که می‌خواهد.

(← دکتر انوری ص ۱۰۲)

تفاوتهای عمده داستان کوتاه و بلند (رمان)

رمان و داستان کوتاه از یك جنس اند ولی عمده‌ترین تمایزشان، بلند بودن رمان و کوتاه‌بودن داستان کوتاه است که این تفاوت هرچند ظاهراً" جنبهٔ کمّی‌دارد ولی به واقع ناهماهنگیهای کیفی مهمّی پدید می‌آورد. بلند بودن رمان به رُمان نویس امکان می‌دهد که شخصیّتهای بیشتری بیافریند. آنان را با حوصله و عمق بیشتری درون کاوی کند. در حالی که نویسندهٔ داستان کوتاه به دلیل کم بودن فرصتی که در اختیار دارد، ناچار است بیشتر به آشکار کردن درون پوشیدهٔ یکی دو قهرمان داستانش بسنده کند.

بلند بودن رمان به رمان نویس امکان می‌دهد که طرح داستانش را بر اساس زندگی کامل یك فرد یا چندین نسل متوالی ترسیم کند و به خواننده فرصت دهد که جریان زندگی را در بستری وسیع وطولانی مشاهده نماید درحالی که نویسندهٔ داستان کوتاه ناچار است بیشتر به یك حادثهٔ واحد بسنده کند. گرچه عملاً" قادر است در صورت تمایل طرحهای کمی پیچیده‌تری نیز ارائه دهد ولی در هر حال‌داستان کوتاه یك برش از سطح زندگی است. (← ناصر ایرانی ص ۴۰ ـ ۳۹)

مشخّصات داستان کوتاه را اگر در قالب تعریفی واحد بریزیم عبارت زیر را خواهیم داشت:

داستان کوتاه اثری است که در آن نویسنده با طرحی منظّم، شخصیّتی اصلی را در یك واقعهٔ اصلی نشان می‌دهد واین اثر برروی هم تأثیر واحدی‌را القا می‌کند. (← دکتر انوری ص ۱۰۴)

قدم به قدم برای نوشتن یك داستان

قدم اوّل : ابتدای راه

قبل از آنکه درباره٠ داستان نویسی کتابی نوشته شود، داستانهای با ارزش بسیاری نوشته شده است که ضروری به نظر می‌رسد از تجربیّات دیگران در این راه استفاده کنیم٠

علاوه بر لزوم داشتن قریحه و استعداد داستان پردازی، نویسنده٠ مبتدی باید خصوصیّات دیگری نیز داشته باشد که اکتسابی اند : ۱ ـ کنجکاوی : نویسنده باید راجع به محیط پیرامون، فرهنگ، آداب، گفتگوها، رفتارها، تکیه کلامها و خصوصیّاتی از این قبیل با ظرافت ودقّت بیندیشد٠

۲ ـ شناخت جامعه : نویسنده باید از اجتماع خود درکی هنرمندانه داشته باشد و جامعه‌اش را بخوبی بشناسد٠

۳ ـ مطالعه : نویسنده٠ مبتدی با مطالعه٠ آثار نویسندگان برجسته می‌تواند شگردها و فراز و فرود نوشته‌های آنان را بشناسد و از تجربیّات آنان به نحو احسن استفاده کند٠ (← نوروزی ص ۳۵ تا ص ۳۹)

۴ ـ اعتقادات و باورها : اعتقادات نویسنده تاءثیر عمده‌ای در نوع بینش او و به جریانات زندگی و متعاقب آن پرداخت داستان و پیامهایی که در صدد القای آن است، دارد٠ مسلما" هرچه نویسنده‌ای بیشتر به تحرّی حقیقت پردازد و صاحب اعتقاداتی صحیح و ایمانی بر مبنای حقایق عالم وجود گردد، داستان او پرمایه‌تر و موءثّرتر خواهد بود٠

قدم دوم : یافتن موضوع

یکی از راههایی که می‌تواند نویسنده را دریافتن موضوع داستان یاری دهد، توجه به زندگی همسایه‌ها خویشان و نزدیکان است٠ زندگی هر کدام از آنها ممکن است با کمی دقّت موضوع خوبی برای یك داستان باشد توجه به اخبار و حوادث مندرج در روزنامه‌ها و مجلات نیز می‌تواند نویسنده را برای یافتن سوژه یاری کند٠ بعداز یافتن موضوع، کافی است نویسنده به کمك قوّه٠ تخیّل و ابتکار خود آن را بپروراند و طرحی منظّم و مشخّص از آن فراهم آورد٠ (← نوروزی ص ۴۰ و ۳۹)

منابع دیگری که در یافتن موضوعات مناسب نویسنده را مدد می‌دهد توجه به شرح حال اشخاص برجسته در زمینه‌های مختلف علمی ـ هنری ـ تاریخی و٠٠٠ و نیز حوادث و رویدادهای تاریخی است٠ برای نویسنده٠ بهایی نیز این امکانات فراوان است فی‌المثل مطالعه٠ تاریخ ادیان و تاریخ امر مبارك می‌تواند بهترین موضوعات را به ذهن او خطور دهد و از همه مهمتر مطالعهٔ آثار مبارکه٠ امر بدیع که حاوی مضامینی بدیع و ضروری برای جامعه٠ انسانی معاصر و آینده است، سرچشمه‌ای فیّاض و همواره الهام‌بخش برای نویسندگان است٠

قدم سوّم : طرح (پیرنگ)

موضوع همان جرقّه‌ای است در ذهن نویسنده که باعث می‌شود داستانی آفریده شود، بعداز آن نوبت به طرح و اسکلت بندی داستان می‌رسد که می‌توان آن را چکیده٠ داستان دانست٠ به عنوان مثال طرح داستان

" بعد از بیست سال " نوشته ۰ او ۰ هنری این است که دو دوست قبل از آنکه از هم جدا شوند قرار می‌گذارند بعد از بیست سال از هر جاکه بودند برای دیدن یکدیگر درمحلّی مشخّص حاضر شوند ۰ بعداز مدّت مذکور آنها به‌قولشان وفامی‌کنند درحالی‌که یکی‌ازآنها پلیس‌ودیگری‌یك دزد باسابقه‌شده‌است ۰ (← نوروزی ص ۴۰ ـ ۳۵)

می‌توانید به عنوان تمرین طرّاحی داستان، چند داستان را ، از جمله داستانهای مندرج در جزوه ۰ درسی را به همین ترتیب خلاصه نمایید ۰

قدم چهارم : انتخاب حوادث داستان.

داستان یا بر محور وقوع حادثه دور می‌زند یا بر محور شخصیّت :

در داستان بر محور حادثه، اشخاص تنها اجازه یافته‌اند که‌در حادثه‌ها نقشی داشته باشند و ماجرارا به پیش ببرند و در واقع شخصیّتها در پرتوحوادث رنگ باخته‌اند و نمودی ندارند ۰ نمونه ۰کامل‌داستانهای حادثه‌ای، داستانهای‌پلیسی است ۰ (← لورنس پرین ص ۶۵ ـ ۶۴)

در داستانهایی که بر محور شخصیّت بنا می‌شوند، نویسنده شخصی‌را بر می‌گزیند و به انحای مختلف به روانکاوی وی می‌پردازد و درصدد آن است که مسایل درونی وی یا افرادی را که با او در داستان حضور دارند به منصّه ۰ ظهور برساند ۰ در این گونه داستانها بعداز طرح داستان مساله ۰ درگیری‌ها وارتباطات اشخاص با یکدیگر از اهمّ مسائل و از ارکان ساختمان داستان است ۰ اغلب داستانهای خچوف یا صادق هدایت ازاین قبیل است ۰ (← نوروزی ص ۷۱ ـ ۷۰)

قدم پنجم : ترتیب حوادث

با توجه به حوادث زندگی در آنها روال و نظمی می‌بینیم که به‌نظر معقول ومنطقی می‌آید ۰ حوادث پی درپی اتفاق می‌افتند ۰ علّتی وجود دارد وبعدبه دنبال آن، معلولی رخ می‌دهد ۰ امّا در داستان نویسی رعایت این تسلسل الزامی نیست ۰ نویسنده ۰ داستان هیچ اجباری در خود نمی‌بیند که حتما " و ضرورتا " حوادث داستان را بر همان روالی که‌در واقعیت رخ می‌دهند پیش ببرد ۰ نویسنده هنگام تدارك طرح داستان ترتیب حوادث را عمدا " برهم می‌زندو آنها را جابجا می‌کند ۰ این جابجایی باید برای افزایش جذّابیت داستان باشد ۰ او با این جابجایی می‌کوشد خواننده را در انتظار نگهدارد و او را کنجکاو کند تا از پی گیری ماجرا دست نکشد ۰ ممکن است نویسنده پایان ماجرا را در آغاز داستان قرار دهد و یا اینکه خواننده را از عاقبت امر باخبر کرده، اما به بهانه ۰ افشای جزییّات موضوع، او را تا آخر داستان به دنبال خود بکشاند ۰ مانند نمونه ۰ زیر :

" سانتیاگو ناصر، روزی که قرار بود کشته شود، ساعت ۵/۵ صبح از خواب بیدار شد تا به استقبال کشتی اسقف برود ۰ خواب دیده بود که از جنگلی از درختان عظیم انجیر می‌گذشت که باران‌ریزی برآن می‌بارید ۰ این رو ۰یا لحظه‌ای خوشحالش کرد ۰۰۰ " (۱)

گاهی نیز بر داستان نظم خاصّی حکمفرمانیست هر چند دارای طرح است ولی ممکن است این طرح آشفته به نظر برسد و خواننده هنگام مطالعه ۰ داستان در هر قسمت با مقداری از کلّ حادثه آشنا شود ۰ دراین‌نوع

آشفتگی، نویسنده عمد دارد و خواننده در پایان داستان متوجّه تمامی طرح می‌شود و قادر خواهد بود آن را در ذهنش منظّم و مرتّب کند. (مانند داستان "بچّهء مردم" نوشتهٔ جلال آل احمد) این آشفتگی طرح،خود ایجاد نوعی انتظار می‌کند. (← نوروزی ص ۱۰۸ ـ ۹۹)

در هر حال هرچند نویسنده در انتخاب ترتیب وقایع آزاد است، در عین حال مسئو ل هم هست. هر تربیتی که او برای بیان وقایع انتخاب کند باید کاملا" معقول، موجّه و منطقی باشد.

قدم ششم: انتخاب راوی

در نوشتن داستان خصوصا" داستان کوتاه، از دو نوع راوی می‌توان استفاده کرد:

راویِ اوّل شخص ـ راویِ سوّم شخص.

راوی اول شخص: وقتی نویسنده تمایل دارد مسایل روانی قهرمان خود را در داستان بیان کند و نیز هنگامی که داستان بر محور شخصیّت است نه حادثه، معمولا" راوی داستان خود را اول شخص انتخاب می‌کند تا دستش باز باشد، زیرا در این صورت قهرمان داستان حالات و مسایل درونی خودش را بازگو می‌کند. صمیمی‌بودنِ لحن نویسنده در راوی اوّل شخص یکی از بهترین خصوصیّات این شیوهء نگارشی است وبه تبَع آن باور و پذیرش خواننده نسبت به این لحن بیشتر است.

روایت به شیوهء اوّل شخص اگر چه خصوصیات خوب بسیار دارد، دارای سه اشکال عمده است:

اشکال اوّل ـ نویسنده از بیان احساسات و تمایلات درونی دیگر قهرمانها عاجز است.

اشکال دوّم ـ راویِ اوّل شخص از نظر زمان و مکان نویسنده را محدود می‌کند مثلا "اگر راوی پسرکی‌است که در خانه مشغول بازی است نویسنده نمی‌تواند در همان حال راجع‌به اتّفاقی بنویسد که در بیرون خانه در شرف وقوع است.

اشکال سوم ـ در برگزیدن راوی اوّل شخص باید به اوضاع و احوال و سرنوشت وی نیز توجه داشت مثلا" اگر در پایان داستان قهرمان داستان کشته شود، مسلّما" نمی‌توان او را راوی قرار داد.

راوی سوّم شخص: راوی سوّم شخص در داستان مثل دوربین فیلمبرداری است. دوربین همراه آدمها راه می‌افتد و احوالشان را به ما نشان می‌دهد ولی کمتر درباره‌ء ما فی الضّمیر آنها حرف می‌زند، به همین دلیل راوی سوّم شخص برای‌بیان حالات درونی به‌گیرایی و صمیمیّت لحن اوّل شخص نیست. در عوض می‌تواند خصوصیات تمامی قهرمانان داستان را مورد بررسی قرار دهد.

نوعی راوی سوّم شخص بر مبنای دانای کلّ است که می‌تواند راجع‌به اعمال و حرفهای پنهانی، نیّات و احساسات و افکار افراد صحبت کند ودر هر امری دخالت کند و مسایل را تحلیل‌نماید.

(← نوروزی ص ۱۲۵ ـ ۱۲۲)

ملاحظاتی در هنگام نوشتن داستان:

شش قدمی که ذکرش گذشت مربوط‌به قبل از نگارش‌داستان است ولی‌درهنگام نگارش داستان شش مورد دیگر نیز باید مورد توجه قرار گیرد:

۱ ـ شخصیّت پردازی ۲ ـ فضا سازی ۳ ـ تعیین زمان ۴ ـ پرداخت گفتگوها ۵ ـ تقسیمات متن داستان ۶ ـ انتخاب نثر داستان

۱ ـ شخصیّت پردازی : نویسنده باید خود را موظّف بداند که شخصیّتهای داستانش را از هر جهت بخوبی بشناسد، طوری‌که در مقابل هر سئوالی پیرامون شخصیتها ، پاسخی روشن و قانع کننده داشته باشد. برای نمونه می‌تواند از خود بپرسد که آیا شخصیّت داستانش با هوش است ؟ جدّی، خجالتی، ژولیده، بی دست و پا مطمئن، خشك ورسمی یا عصبی است ؟ مغرور یا ترسو و بُزدل است ؟ و بسیاری سئوالات دیگر.

نکته. مهم درشخصیّت پردازی آن است که حرکات و گفتار شخصیتهای داستان با آنچه نویسنده از شخصیّت ایشان ارائه داده‌است هماهنگ باشد مثلا " از یك پیر مرد کارهای سخت بدنی سر نزند و یا گفتار یك کارگر ساده با گفتاریك دانشجو یا راننده یا کارمند شبیه نباشد. و در عین حال اگررفتاری خلاف‌انتظار از یك شخصیّت داستان سر می‌زند نویسنده باید قادرباشد خواننده را متقاعد کند.مثلا " اگر از شخصیّتی ترسوکار متهوّرانه‌ای سر می‌زند برای خواننده توجیه شود تا داستان غیر معقول به نظر نرسد.

(← نوروزی ص ۱۴۱ ـ ۱۳۹)

۲ ـ فضا سازی : توصیف موقعیت یك حادثه و مکان جریان حوادث اگر هنرمندانه و مناسب‌باشد به خواننده کمك می‌کند تا منظور نویسنده را بهتر مجسّم کند. (← نوروزی ص ۱۶۰)

۳ ـ تعیین زمان : زمان وقوع حوادث داستان بنابر سبك وسلیقه. نویسنده در هرداستان به گونه‌ای تجلّی می‌یابد. گاهی نویسنده آن را به صراحت بیان می‌کند مثلا " تابستان ۱۳۶۰ گاهی‌با اشاراتی در متن داستان خواننده را متوجّه حدود زمان وقوع حوادث می‌کند مثلا "با نحوه. گفتگوها و اصطلاحات ، نام اشخاص و اماکن، شکل شهر و خانه‌ها وکوچه‌ها و ظروف و غیره. (← نوروزی ص ۱۷۵ ـ ۱۷۰)

۴ ـ پرداخت گفتگوها : گفتگو یکی از ارکان داستان است زیرا از طریق آن نویسنده می‌تواند بسیاری از قسمتهای‌داستان را قوّت بخشد اما استفاده. صحیح و بموقع از گفتگو علاوه بر شناخت شیوه.ها و طرز گفتار مردم، مستلزم موقع شناسی و حسن انتخاب اصطلاحات از جانب نویسنده است. نویسنده حق ندارد. جمله‌های دلخواه خود را در دهان اشخاص داستان قرار دهد و بدون در نظر گرفتن سن، شغل و سطح‌معلومات و فرهنگ شخصیّتهای داستان از دهان آنها برای بیان افکار و احساسات شخصی خودش سوء استفاده‌کند.

(← نوروزی ص ۱۷۶)

۵ ـ رعایت ارکان داستان : داستان را از جنبه. صوری می‌توان به مقدّمه، تنه و پایان تقسیم کرد ولی در تقسیم داستان براساس شگردهای جا افتاده در داستان نویسی اجزاء زیر وجود دارد : الف ـ ابهام ب ـ انتظار ج ـ بحران د ـ اوج هـ ـ نتیجه‌گیری

الف ـ ابهام یا گره : نویسنده می‌کوشد که ابهامی درداستان خود ایجاد کند تا خواننده را به امیدروشن شدن آن به دنبال خود بکشاند.

ب ـ انتظار : بخشی از داستان که خواننده به منظور رفع ابهام نوشته را می‌خواند ، انتظار نامیده‌شده

زیرا خواننده منتظر است بالاخره به قسمتی از داستان برسد که ابهام برطرف می‌شود.

ج و د ـ بحران و اوج : در قسمت " انتظار " نویسنده بحرانهایی می‌آفریند که خواننده را لحظه به لحظه در پی خود می‌کشاند تا آنکه آن لحظات بحرانی به اوج خود می‌رسد و در خاتمه نویسنده دست به گره گشایی و نتیجه‌گیری می‌زند.

هـ ـ نتیجه‌گیری : معنی نتیجه‌گیری پندو اندرزی پدرانه در پایان داستان نیست بلکه منظور به انجام رساندن ماجراست . در پایان داستان نویسنده به هیچ وجه نباید شعار بدهد ویا نصیحت کند بلکه داستان باید چنان ساخته و پرداخته شده باشد که خواننده در نهایت به همان نتیجه‌ای که مورد نظر نویسنده است رسیده باشد.

(← نوروزی ص ۵ ـ ۱۸۴)

۶ ـ انتخاب نثر داستان : تفاوت نثر داستانها،هم به کاربرد و نوع کلمات باز می‌گردد و هم به جمله ساختمان جملات . به طور مثال : نثری که برای یك داستان پر تحرّك مورد استفاده قرار می‌گیرد دارای جملاتی کوتاه وکلماتی است که تلفّظ آنها راحت و سریع است . درمقابل جمله‌های یك داستان دردناك طولانی است وکلمات آن نه تنها از جهت معانی بلکه از نظر تلفّظ نیز حزن انگیز است به همین علت خواننده، داستانهای مختلف اگر دقیق باشد می‌تواندبه راحتی نوشته‌های نویسندگان مختلف را از هم تمیز دهد و بشناسد مثلا " نثر " جمالزاده " را از نثر " صادق هدایت " تشخیص دهد، اگر چه هر کدام از آنها در داستانهایی با موضوعات متفاوت از شیوه‌های گوناگون نگارش سود جسته‌اند.

(← نوروزی ص ۱۹۴)

آنچه در بهتر نوشته شدن یك داستان می‌توان موثّر باشد

نویسنده، مبتدی هنگامی که‌با شوق و ذوق قلم به دست می‌گیرد و شروع به نوشتن می‌کند نباید وقت خود را صرف اصلاح چند جمله یا چند صفحه‌ای که نوشته است کند زیرا این کاراو را از شوق و ذوق می‌اندازد بلکه ضروری است که در چنین موقعیتی نویسنده با جدّیت تمام بدون توجه زیاد به جمله‌بندی بنویسد تا داستان به پایان برسد و باقی امور را بگذارد برای بعداز اتمام نوشته و حتی المقدور چند روز پس ازنگارش اولیه،در هنگام اصلاح،نویسنده باید به موارد ذیل توجه کند :

الف ـ اصلاح جملات از جهت کاربرد فعل، فاعل، مفعول، صفت ، حروف اضافه، قیود و بطور کلی از نظر مباحث دستوری.

ب ـ اصلاح کلمات شکسته و عامیانه و نگارش شکل صحیح آنها (مگر در گفتگوهای مستقیم)

ج ـ برطرف کردن ابهامهای موجود که موجب سستی ارتباط قسمتهای مختلف با یکدیگر شده باشد.

نویسنده می‌تواند با حذف یا اضافه کردن یك یا چند جمله پیوند بخشهای مختلف داستان رااستحکام بخشد.

د ـ جبران کمبودهای توصیف فضا و زمان داستان وشخصیّتها.

هـ ـ ارائه اطلاعات لازم در موقع مناسب

(← نوروزی ص ۲۰۷ ـ ۲۰۵)

انتخاب نام داستان

آخرین نکته‌ای که در نوشتن یک داستان باید مورد توجّه نویسنده قرار گیرد نام داستان است. در انتخاب نام مناسب برای داستان باید به موارد زیر توجّه کرد:

الف ـ نام داستان باید گویای محتوا یا نکته‌ای از داستان باشد. هرچند هماهنگی نام با محتوای داستان از ضروریّات است ولی نویسنده باید مراقب باشد اصل ماجرا را که قرار است از خواننده پنهان بماند به‌اصطلاح "لو" ندهد و از طرف دیگر نباید خواننده را اغفال کند و نام داستان با محتوای آن مرتبط باشد.

ب ـ نام داستان باید جذاب باشد و توجّه و کنجکاوی خواننده را برانگیزد.

ج ـ تلفّظ آن راحت و خوش آهنگ باشد.

د ـ کوتاه باشد و حدّاکثر از یک یا دو کلمه تشکیل شده باشد. (← نوروزی ص ۲۰۸)

فهرست منابع و مآخذ مذکور در متن:

ناصر ایرانی: مقصود کتاب " داستان: تعاریف، ابزارها و عناصر" نوشته ناصر ایرانی انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان (چاپ اول ۱۳۶۴)

نوروزی: مقصود کتاب " راه و روش داستان نویسی" نوشته داریوش نوروزی انتشارات موسّسه نشر فرهنگی و تحقیقاتی پیام نینوا (چاپ اول ۱۳۷۰)

لورنس پرین: مقصود کتاب "تاملّی دیگر درباب داستان" نوشته لورنس پرین ترجمه محسن سلیمانی ـ ناشر حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی (چاپ پنجم ۱۳۶۹)

دکتر انوری: مقصود کتاب "آیین نگارش" نوشته دکتر حسن انوری از سری انتشارات آزمایشی متون درسی دانشگاه پیام نور (چاپ اوّل مهر ۱۳۶۷ـ چاپ پنجم آبان ۱۳۷۱)

داستان مرا بشنوید، و میان من و مهمان من حَکَم شوید. میان من و این بیگانه‌ای که درون خانه‌ام رخنه کرده است، این مردی که در هفت آسمان یك ستاره نداشت و من به‌اولباس و خوراك دادم، حکومت کنید.

ساعت ورود او را خوب به‌خاطر دارم: در انتهای آن پنج شبانروزی بود که سال از قوت جوانی به‌ضعف پیری گرائید. پرستوها هجرت کرده بودند، ولی باسترك سرخ بال[1] هنوز به‌این سامان نیامده بود. سنگپشتی که در باغچه‌ء منست به‌کنج آشیان زمستانی خود خزیده بود. اعتدال خریفی در رسیده بود. بادی از مشرق می‌وزیدکه خون را در عروق درختان خشك می‌کرد، و برگ درختان، بی آنکه از درجات قرمزی و زردی بگذرد، به‌یك‌وزش باد،پژمرده و قهوه‌ای رنگ می‌شد، و مثل ورقه‌ء قلعی نازك خشخشه می‌کرد.

شبانه‌ء پنجم، هنگام سحر نگاهی به‌خارج انداختم. باد، صفیر زنان، در آسمان عرصه پیمائی می‌کرد، اما دیگر ابری در سر راه آن نبود. رو بروی پنجره‌ء من ستاره‌ء شعرای یمانی چنان می‌درخشید که چشم راخیره می‌کرد. درسمت راست آن صورت جبار[2] حمایل داری می‌کرد، و زیر پای او انخفاضی درراسته‌ء ساحل مشهود بود، و از آن حدس می‌شد زد که دریا آنجاست، ولو اینکه آنرا به‌چشم‌نمی‌شد دید. قدری دورترك دو نور دیگر دیدم که یکی بر فراز دیگری واقع بود، آن یکی ثابت وبسرخی آتش بود، و این دیگری زرد رنگ بود و نوبه بنوبه آشکار و پنهان می‌شد، آن یکی کبران یا عین‌الثور بود، و این‌دیگری فانوس‌راهنما بود که بر سرمناره‌ای واقع در چند فرسنگی ساحل چرخ می‌زد. در سمت مشرق، سه نیزه‌ای بر تر از افق، ماه شب بیست و سوم، پریده رنگ و نحیف، روبه‌اوج می‌رفت، و سپیده‌ء صبح نیز در دنبال آن بالا می‌آمد. در چنین ساعتی بود که این بیگانه را آوردند. آوردند و از من درخواست کردند که اگر میلم اقتضا کند باو لباس بپوشانم و از او مهمان نوازی کنم.

کسی نمی‌دانست که این از کجا آمده‌است، جز همین که باد وزان و شب تار او را آورده بودند. خاصّه اینکه زبان او به‌زبان‌ما شبیه نبود، ناله و مویه می‌کرد، و مانند مرغانی که در بادگیر منزل می‌گیرند چه چه می‌زد. اما پیدا بود که از سفری دور و دراز و پر مشقّت رسیده است، زیرا که پایش در زیر تنش دو تا شده‌بود و همین که او را از زمین برداشتند یارای ایستادن نداشت. و من که دیدم استفسار از او حاصلی ندارد ازخَدَمه جویا شدم، و آنها هر چه می‌دانستند گفتند، و آن این بود که چند دقیقه ای قبل از آن، این بیگانه را درداخل چهار دیوار من دیده بودند که باسر برهنه و تن عوربه‌روافتاده و تاب و توان از او رفته است، و بآن زبان غریبی که دارد استغاثه و استمداد می‌کند. آن خدمه هم از راه ترحّم او را به‌درون‌نقل کرده و پیش من آورده بودند.

---

* مجله‌ء یغما ـ سال اول ـ شماره‌ء اول ـ فروردین ۱۳۲۷ ـ ص ۸ ـ ۱۳

۱ ـ Redwing یعنی Rod-winged Thrush از مرغهای مناطق شمالی اروپاست که درفصل زمستان به انگلستان مهاجرت می‌کند.

۲ ـ Orion یا صورت جبار از صورتهای آسمانیست وهمانست که شعرای ایران گاهی بنام جوزا خوانده‌اند (جوزا سحر نهاد حمایل برابرم ـ حافظ)

چند کلمه‌ای هم از شکل و صورت این مرد بشنوید: چنان مینمود که صد سالی از عمرش گذشته است. سرش مو نداشت، تمام پوست او پر از چین و چروک[1] بود، در دهانش بجای دندان چندین چاله و گودال‌بود، گوشت و پوست بر استخوانهای‌صورتش زیادتی می‌کرد و آویزان بود، رنگ و آبی اگرداشت همان بود که از سرمای شدید شب حاصل شده بود. و اما در دو چشمش امارات عمر طولانی او لایح و آشکار بود: کبود رنگ و مات بود، از عقل و حکمت سالیان مملو بود، و همینکه دیده خود را به‌جانب من می‌گردانید چنان می‌نمود که نظرش از درون من می‌گذرد، وبه‌ماورای‌من می‌نگرد و بر شدائد و مصایبی که بشر در طی قرون متمادی تحمّل کرده است خیره می‌شود، چنانکه گوئی این محنتی که اکنون گریبانگیر او شده است رقم ناقابلیست ازسیاههٔ بالا بلندی از بلایا و آفات گوناگون. دیدگان او مرا به هراس می‌افکند. حق این بود که همین نگاه او مرا هشیار کرده باشد، و بر دلم اثر کرده باشد که از دست او چها خواهم کشید. باری از راه رحم و شفقت‌به‌خدمت‌کاران گفتم: او را پیش زن من ببرید و از قول من بگوئید "توقّع دارم خوردنی پیش این مهمان بگذاری و مواظب باشی که قوت و غذا‌به‌گلوی او برسد". این بود آنچه من در حق این بیگانهٔ ناشناس کردم، حالا بشنوید که او پاداش مرا چگونه داد.

جوانی مرا از من گرفته‌است، غالب بضاعت و مایهٔ حیات مرا گرفته است، و حتی عشق و محبت زنم را از من گرفته‌است.

از آن لحظه‌ای که در خانهٔ من لبش‌به‌لقمهٔ چرب و شیرین آشنا شد همانجارحل اقامت افکنده است، و هیچ نشانه‌ای بر اینکه قصد رفتن داشته باشد پدیدار نیست. نمی‌دانم ازراه خدعه بود، ویا آنکه‌به‌اقتضای سن، وبه‌علت رنج و زحمتی که کشیده بود، براستی ناتوان و بی‌پا شده‌بود. مدّتها گذشت تا جانی گرفت و حرارتی در او حادث گشت. ماهها گذشت و اواز اینکه برپا بایستد اظهار عجز می‌کرد. ما هم بحدّ توانائی خود مایهٔ معاش او را فراهم می‌آوردیم‌وبه‌شرط مهمان نوازی عمل می‌کردیم. زن من از او مراقبت وپرستاری می‌کرد، و ملازمان من‌بماجرای اوامر او می‌شتافتند. زیرا که این مرد بزودی از عهدهٔ این بر آمد که از زبان خود پاره‌ای بآنها بیاموزد، اما در فراگرفتن زبان ما استعدادی نشان نمی‌داد، و من گمان می‌کنم که‌این ازروی قصد و عمد بود تا مبادا یکی از ما شغل ونیّت او را (که بر ما مجهول بود) استعلام کند یا باو اشاره کند که وقت رفتن‌است.

من خود غالبا" به اطاقی که او تصاحب کرده بود می‌رفتم ویك ساعتی می‌نشستم ودرآن چشمان مستغرق بحر تفکر که کسی به‌کنه‌آنها پی نمی‌برد تا مدّ میکردم، ومی‌کوشیدم تا شاید از مقالات و مقولات او چیزی ادراك کنم. من وزنم اوقاتی که باهم تنها بودیم گاهی سعی می‌کردیم که به‌حدس و تخمین معلوم کنیم این کیست و چکاره است، آیا تاجراست؟ آیا ملاّح سالخورده‌ایست؟ حلبی سازاست، خیاطست، گداست، یا دزد است؟ ما در این باب قطع و یقین حاصل نکردیم، و او هم هرگز پرده از روی معما بر نداشت.

---

۱ ـ چروك از کلمات عامه‌است ولی من عیبی در استعمال آن نمی‌بینم ـ خواننده اگر این لفظ‌را خوش ندارد مختار است که بجای آن لفظ‌آژنگ بگذارد. مجتبی‌مینوی

امّا عاقبت نوبت بیدار شدن رسید و چشم بصیرت من باز شد. یك روز بر صندلی نزدیك به صندلی او نشسته بودم، وبه‌عادت مألوف در کار او متحیّر بودم. در آن ایّام در خود احساس سنگینی و تألّمی می‌کردم، و یك نوع رخوت اعضابه‌من دست داده بود، مثل این که بار گرانی‌به‌دوشم آویخته باشند، و بار دیگری بر قلبم نهاده باشند. ناگهان متوجّه شدم که در گونه‌های این اجنبی آب ورنگ تازه‌ای ظاهر شده‌است، خم شدم و در حدقهٔ او نگریستم. دیدم جنبش و جوششی درچشمان او پدید آمده، و آن حالت مستغرق بودن در فکر تخفیف یافته‌است. آن جنبهٔ مالیخولیایی‌که‌درآنها دیده می‌شد، مانند نفس که بر آئینه دمیده باشند، در کار زایل شدن است. دیگر شکّی نماند. این مرد آن‌به‌آن جوانتر می‌شد. سراسیمه وار بر پاجستم، ویکسر به‌سمت‌آئینه رفتم.

دیدم دو موی سفید در ناصیه‌ام روئیده، و دو گوشهٔ چشمانم پنج شش چین و شکن ظاهر شده است. خلاصه اینکه من پیر شده‌ام. برگشتم وبآن غریب نگاه کردم، دیدم مثل‌یکی از آن بتهای هندی، فربه‌وبی‌خیال آنجا نشسته‌است، در عالم توهّم حس کردم که خون جوانی قطره قطره از قلب من خارج می‌شود، و دیدم که گونه‌های او را خون تازه‌ای سرخ و گلگون می‌کند. دقیقه‌به‌دقیقه این معجزهٔ بطئی‌و تدریجی را معاینه می‌دیدم: پیری فرتوت جوانی سرزنده و زیبا میشد. همچنانکه غنچهٔ گل می‌شکفد در گونهٔ او نیز رعنائی و طراوت شباب عیان می‌گشت، و اندك اندك خزان عمر بر من مستولی می‌شد.

از اطاق او بیرون شتافتم،و زن خود را یافتم، و قضیّه را با او در میان نهادم. گفتم: "این غولیست‌که ما در خانهٔ خود منزل داده‌ایم، زبدهٔ خون مرا می‌مکد، و تمامی اهل خانه مسحور و شیدا شده‌اند". زنم کتابی را که می‌خواند بکناری گذاشت و در روی من خندید.

این را باید بگویم که زن من صاحب جمال بود، و چشمان او روشنائی قلب من بود. پس ببینید چه حالی به‌من‌دست داد که دیدم بمن می‌خندد، و در قبال من از این بیگانه جانبداری می‌کند. از غرفهٔ او که بیرون رفتم سوء ظن تازه‌ای در دل من راه یافته بود. با خود اندیشیدم که "نکند که این مرد بعداز آنکه جوانی مرا بیغما برده است، برود و این یگانه چیزی را که از آن بهتر است نیز از من بدزدد".

از آن پس هر روزه در غرفهٔ خود وقت را به‌این‌اندیشه و اندوه می‌گذراندم. از تبدّلی که در خودمیدیدم متنفر بودم، و بیم روزهای بدتر دلم رابه‌دردمی‌آورد. امّا آن اجنبی پرده را بالمرّه از روی کار برداشته بود. بر سرش کاکل و زلف مجعّد روییده، دندانهای سفید ودرخشان گودالهای دهانش را پر کرد، گونه‌های فرورفته اش گوئی مبدّل به‌خرمنی از گل سرخ شد که از زیر پوستی شفّاف تلألؤ می‌کرد.

درست حکایت آیسن[1] پادشاه پیر یونانی بود که‌به‌افسون‌عروسش از نو جوان شد. این هم تازه جوانی شده بود، اما ناسپاس و حق ناشناس، که‌در خانهٔ من مقیم شده بود ومادّهٔ حیات مرا فرو میبرد.

این کسی که ابتداء یك نیمه از لغات زبان اصلی خود را بر زبان ما تحمیل کرده بود چنانکه از آمیزش ناشایست آن دو زبان مشتی ملفوظات و ترّهات ناموزون تولید شده ودر افواه اهل خانه افتاده بود، اکنون که

(۱) حکایت جوان‌شدن‌آیسن Aeson درسر پیری شبیه بداستان زلیخاست که‌بعداز پیر شدن بدعای پیغمبربنی اسرائیل از نوجوان شد.

ازضعف وفتور من آگاه شده بود، ومطمئن بودکهٔ من دیگر جرأت بیرون کردن اورا ندارم،کرامت کرد وبدون خجالت ما را به سُك سُك از نو در طریق محاوره، خودمان انداخت، و در لسان ما چنان بچالاکی مهارت حاصل کرد که مسلّم شد زبان ندانی سابق او از روی غرض و خدعه بود. بعداز این تاریخ دیگر برای بیان مقاصد خود همین زبان ما را بکار می‌برد و بس.

در باب عمر گذشته، خود همچنان خاموش ماند، اما روزی مرا محرم ساخته گفت: "قصدم اینست که چون از اقامت در خانه، تو ملول گردم داخل خدمت نظام شوم".

ومن در حجره، خود ناله و ندبه می‌کردم، زیرا که آنچه از آن بیمناك بودم‌واقع شد. این مرد آشکارا بزوجه، من عشق بازی می‌کرد. و آن دو چشم که از دریچه، آنها به‌زنم‌می‌نگریست، و آن دو لب که به‌آنها زنم را می‌فریفت، چشم و لبی بود که از من ربوده بود، و من پیر مرد شده بودم. اکنون میان من و این‌مهمان حَکَم بشوید.

روزی وقت صبح نزد زنم رفتم، چه دیگر تاب تحمّل این بار را نداشتم و بایستی که قلب خودرا فارغ کنم. زنم در کنار پنجره به‌تعهّد گلدانها مشغول بود، و همینکه رو بجانب من کرد دیدم که توالی شهور و سنین از حسن و ملاحت او ذرّه‌ای نکاسته‌است، ومن پیر شده‌ام.

با او از این غریب سخن بمیان آوردم که چنین و چنانست. و باین دلیل من‌معتقدم که او به‌تو عشق می‌ورزد.

زنم تبسّم کنان جواب داد که " شکّی در این مطلب نیست ".

خروش برداشتم که "به‌سرم قسم که گمان می‌کنم تو هم در دام عشق او افتاده‌ای".

لبهای او شکفته‌تر شد و بروی من آشکارا گفت: "به‌جان خودم قسم که همینطور است".

از غرفه، او بیرون‌آمدم و از پلّه‌هابه‌درون باغچه رفتم. هوا گرم شده وسرگلها خم شده بود. خیره خیره بآنها نگاه می‌کردم، ودر این مشکلی که قلب مرا رنج می‌دادراه چاره‌ای نمی‌یافتم. همینکه چشم از زمین برداشتم‌وبه‌سمت مشرق‌به‌نور خورشید که از لب پرچین میتابید متوجه شدم این مرد را دیدم که‌از میان‌گلها عبور می‌کند وبی پروا آنها را زیر پا می‌گذارد. با گامهای سبك ولب خندان‌به‌جانب من آمد، و من بر عصا تکیه زنان منتظر او بودم. همینکه نزدیك شد بر من بانگ زد که " آن ساعتت را بده‌به‌من".

بغض بیخ گلوی مرا گرفت و گفتم: "به‌چه جهت ساعت خود رابابد به‌تو بدهم؟"

جواب داد: "به‌جهت اینکه من‌می‌خواهمش، بجهت اینکه طلاست، بجهت اینکه تو پیری ودیگر چندان احتیاجی به‌ساعت‌نداری".

بی محابا ساعت را بیرون کشیدم ودر کف دست او انداختم، و فریاد زدم که "بگیرش، تو چیزهائی را که صد بار ازین بهتر بود ازمن گرفته‌ای، این‌راهم بگیر، مرا لوت وعور کن، مرا غارت کن..."

آواز خنده، نرمی از بالا شنیده شد، ومن برگشتم تا ببینم خنده از کیست. زنم بود که از دریچه‌به‌ما می‌نگریست. در چشمانش اشك حلقه زده‌بود، و برق شعف از آنها میجَست.

با یك دنیا کرشمه وعذر خواهی مرا ملامت کردکه " ببین عزیزم، توخودت بچه را لوس وننر بار می‌آوری . آن وقت از من گله میکنی " .[1]

نمونه‌هایی ازنثر فصیح فارسی معاصر ج ۱ ـ صص ۱۵۰ ـ ۱۴۵

داستان " عمر دوباره " از آن دسته ترجمه‌هائی است که خواننده را به این فکر می‌اندازدکه نویسنده‌حتما " فارسی زبان بوده‌است . علاوه بر اینکه داستان از نظر فنّ داستان نویسی قابل توجّه و بررسی است ، ترجمه نیز چنان است که می‌تواند سرمشق مناسبی برای علاقه مندان و تازه‌کاران میدان قلم باشد .

جملات کوتاه، عدم پرهیز از تکرار افعال به صورت پی در پی ، استفاده از اصطلاحات و لغات عامیانه برای رساندن مفهوم مورد نظر و اعتدال در استفاده از کلمات فارسی و عربی از خصایصی است که نثر "مجتبی مینوی" را زیبا و دلنشین ساخته‌است .

نمونه‌هائی از اصطلاحات عامیانه به کار رفته در این ترجمه عبارتند از " خشخشه ـ راسته ـ دور ترك ـ عور ـ چین و چروك ـ سیاهه ـ بالا بلند ـ چها ـ سك سك ـ لوت و عور ـ لوس و ننر .

نمونه‌هائی از اصطلاحات عربی فصیح به کار رفته در این ترجمه عبارتند از : اعتدال خریفی ـ انخفاض ـ استفسار ـ خدمه ـ امارات ـ لایح ـ ماورا ـ استعلام ـ مقولات ـ تألّم ـ ناصیه ـ غرفه ـ ملفوظات ـ افواه ـ تعهّد توالی شهور سنین . وحال نمونه‌هائی از به کار بردن واژه‌ها و ترکیبات فصیح فارسی در این ترجمه : عرصه پیمائی ـ باد وزان ـ دیدگان ـ آب و رنگ ـ سراسیمه‌وار ـ چین و شکن ـ کرامت کرد ـ زبان ندانی .

اگر به کار برد افعال ساده در این ترجمه توجّه کنید ، تسلّط مترجم را در انتخاب افعال مناسب و زیباوخوش آهنگ در خواهید یافت .

---

۱ ـ این حکایت ترجمهٔ قصّه‌ایست که کوئیلر کوچ Quiller - Couch از ادبا و نویسندگان زبردست انگلستان (متوفّی درسنهٔ ۱۹۴۴ میلادی) نوشته‌است و مثل یك لغز ادبی است که در باب ولادت طفل و نشو و نمای تدریجی او ساخته باشند . امید است که خوانندهٔ این ترجمه از لطف و ظرافت اصل داستان بهره‌ور شده باشد . شاید سزاوار باشد که بعداز اطّلاع از معنای قصّه یك بار دیگر عبارات را بدقّت بخوانند . مجتبی مینوی

هرکه نزدیك حاکم جابر کرد حق را برای حق ظاهر
مستعد شد رضای رحمن را مستحق شد ریاض رضوان را (جامی)

احقاق حقّ یك بچّه *

مجتبی مینوی

حکایاتی که ملل در بارهٔ عدل و انصاف بعضی از پادشاهان خود دارند فراوان است. قصّهٔ انوشیروان را با پیر زنی که کلبهٔ محقّری در جوار قصر شاهی داشت و حاضربه‌فروش آن نشد شنیده‌اید و می‌دانید که برطبق این روایت شاه انوشیروان مجبور شد امر کند که عمارت را چنان بسازند که خانهٔ پیرزن را شامل نشود و او را آزاد بگذارند تا مردم از خسرو ایران عدل و انصاف بیاموزند. قصّهٔ زنجیر عدل آن شاه و تظلّم کردن یك خربه‌درگاه او را نیز که در سیاستنامه نقل شده‌است اگر چه افسانهٔ صرف است و از اشتباه در معنی "زنجیر عدل" ناشی شده است لابد خوانده و شنیده‌اید. ترکان عثمانی از عدالت و قانون دانی سلطان سلیمان اوّل قصصی دارند و او رابه‌همین علّت است که سلیمان قانونی نام نهاده‌اند. آلمانها حکایتی از فردریك اوّل می‌گویند شبیه‌به‌قصّهٔ پیر زن و انوشیروان، و می‌گویند صاحب مِلك به‌شاه گفت مادام که قاضیان ما در عدلیّه نشسته‌اند نمی‌توانی مرا از خانه و مِلکم محروم کنی. در انگلیس نیز در یکصد و چهل سالی قبل ازین چنین واقعه‌ای پیش آمد: نایب السلطنه وقت فرمان داده بود خیابانی‌را باز کنند که امروز هست و Regent Street نامیده می‌شود، یعنی خیابان نایب السّلطنه، و درراه این خیابان دکّان کوچکی متعلّق به یك کاسب بود که حاضربه‌فروش آن نمی‌شد، و می‌گفت اگر تاسَقف دکّانم آنرا از طلا پر کنید نمی‌فروشم، و نتوانستند آن رابه‌اجبار از او بگیرند.

اما حکایتی که میخواهم اکنون برای شما بگویم داستان واقعی احقاق حقّ یك پسربچه است که چهل سالی قبل از این اتفاق افتاد. و چند سال پیش دربارهٔ آن فیلمی درست کرده بودند بنام Winslow Boy یعنی پسر وینسلو (وینزلو). چنانکه عرض کردم این قصّه مبتنی بر واقع است اگرچه آنچه بنده خواهم نوشت بیشتر با قصّهٔ فیلم موافق است.

پسری دوازده ساله بنام وینزلو (وینسلو) وارد مدرسه‌ای شد که برای تربیت دریانوردان وصاحبمنصبان دریا داری انگلستان بود، و چند روزی به‌پایان‌سال اول دورهٔ تحصیل و تربیتش مانده بود که او را از مدرسه بیرون کردند. پسربه‌خانهٔ پدر و مادری برگشت اما از خجلت وسرافکندگی جرأت نمی‌کرد پدرش را ببیند و کاغذی را که رئیس مدرسه درباب اخراج او نوشته‌بودبه‌پدربدهد. اما پدرش همان شب از واقعه مطّلع شد و او رابه‌حضور خود خواسته بی‌آنکه نسبت به‌اوخشم و تشدد بیجا کند با کمال قرصی وحکمی گفت: در این‌کاغذ به‌تونسبت دزدی داده‌اند، از من خجالت و رودربایستی نداشته‌باش، راست بگو ببینم، این پنج شیلینگ را دزدیده‌ای یانه. پسر هم با کمال اطمینان و سادگی جواب داد: نه، پدر، ندزدیده‌ام.

---

* مجلهٔ یغما ـ سال ششم ـ شمارهٔ اول ـ فروردین ۱۳۳۲ ص ۱۲ـ۱۷

از لحن ادای او پدرش مطمئن شد که راست می‌گوید. روز بعد پیش وکیلی رفت که به‌کارهای قانونی این خانواده رسیدگی می‌کرد، و با او نزد مدیر مدرسه رفت و آقای وینزلو گفت که برمن مسلّم شده‌است که فرزند من این دزدی را نکرده‌است و شما او را بیجهت اخراج کرده‌اید، و می‌خواهم که او را دوباره درمدرسه بپذیرید. مدیر گفت بر ما مسلّم شده‌است که او این دزدی را کرده‌است و حاضر نیستیم در مدرسه بچّه‌ای داشته باشیم که دستش کجست. پدر گفت بر حسب فرمان مشروطیّت هیچ یك از تبعه، شاه را بدون محاکمه نباید مجازات کرد و حتی اگر ادارات دولتی ویکی از وزارتخانه‌هاکسی را بی محاکمه تنبیه یا اخراج کرده باشد آن شخص می‌تواند از اداره و از وزارتخانه و از پادشاه به‌محکمه، عدلیّه شکایت کند، و من بموجب این قانون از وزارت دریاداری و از شاه به‌عدلیّه شکایت می‌کنم.

این وکیلی که وکیل خانواده آقای وینزلو بود گفت بایدبه‌مقتدرترین وکافی ترین وکلای عدلیّه رجوع کرد و از او خواهش کرد که این قضیّه رابمحکمه بیاورد. اسناد و مدارك قضیّه را تهیّه کرد و آن وکیل درجه، اول‌را که وکیل مجلس هم بود دیدند و او گفت من ابتدا باید پسر وینزلو را ببینم وبا او صحبتی بکنم اگر از بیگناهی او خاطرم جمع شد قضیّه را قبول می‌کنم. شبی به‌خانه، آنها آمد و او را پشت میزی واداشت بایستد و از او سئوالاتی کرد. در محاکم عدلیّه، انگلستان وقتی که مدعی العموم میخواهد کسی‌را که ظنّ مقصر بودن درباره، او میرود امتحان و استنطاق کند با اوبه‌نحوبسیار سختی رفتار می‌کند و چنان او را سئوال پیچ میکند که دست وپای خود را گم کند وبی اختیار حرفهائی بزند که از پیش حاضر نکرده است، و اگر تقصیر کرده‌باشد خودرا لو خواهد داد.

این وکیل درجه، اوّل با پسر وینزلو همین معامله‌را کرد و پی درپی از او سئوال کرد وباو نسبت تقصیر داد و چنان باو تشر زد و تندی کرد که بچه بگریه افتاد واز میدان در رفته بآغوش مادرش پناه برد. درموقعی که‌پدر ومادر و خواهر بچه وحتّی وکیل خانوادگی شان از بیرحمی وسنگدلی این وکیل غرق تعجب ودلتنگی شده بودند، ویقین کرده بودندکه چون بچّه را مقصر میداند قضیّه رابه‌عهده نخواهد گرفت آقای وکیل عالی مقام به‌وکیل خانوادگی ایشان با کمال ملایمت و خوشی گفت " مسلّم است‌که بچه بی گناه‌است، اسناد و مدارك قضیّه را به دفتر من بفرست تا آن را تعقیب کنم " .

خوب، حالا قضیّه ازچه راهی باید تعقیب شودو چه عنوانی بآن باید داد. وکیل عالی‌رتبه تشخیص‌میدهد که اگر مدرسه، دریا داری و وزارت دریاداری حاضربه‌تغییر تصمیم خود نشوند وبچه را در مدرسه نپذیرندباید بر طبق قانون " حقوق و امتیازات تبعه شاه " از شخص اعلیحضرت همایونی‌به‌عدلیه شکایت برد. این نوع شکایتها به‌نظر شاه میرسد، و اگر او متقاعد شود که مطلب محتاج رسیدگیست در زیر شکایت نامه این چهار کلمه را می‌نویسد که Let Right be done یعنی به‌قانون عمل شود.

محتاج به‌گفتن نیست که وزارت دریاداری حُکم مدرسه را درست می‌داند و حاضر به‌جبران‌کردن این مجازات نمی‌شود و آقای وینزلو بآن وکیل مجلس که نماینده، ناحیه، خود اوست متوسّل می‌شود که مطلب را در مجلس عامّه مطرح کند. این وکیل مجلس سئوالی به‌وزارت دریاداری می‌فرستد، و یك روز وزیر و معاون او

برای جواب حاضر می‌شوند و در جواب وکیل می‌گویند که ما مطمئنیم که اخراج این پسر از مدرسه کاملا "به‌حق‌بوده است.

همه‌ء وکلا مطلب را دنبال می‌کنند تا حکم استیضاح را پیدا می‌کند، و در جلسه‌ء علنی مجلس چنان مورد بحث می‌شود که بعداز اتمام آن باید رأی گرفت، و اگر اکثر وکلا در آن قضیه بر خلاف دولت رای دهند، دولت ناچاربه‌استعفا خواهد شد. در ابتدای بحث عدّه‌ء زیادی از وکلای مجلس از اینکه چنین قضیه‌ای مطرح شده‌است دلخورند و می‌گویند در این موقعی که ممکنست هر ساعت جنگ بزرگی بین انگلیس و آلمان‌ودولتهای دیگر در بگیرد(چون سال ۱۹۱۴ بود که این قضیه مطرح شد)، و چنان شور غوغائی در جزیره‌ء ایرلند بر پا شده‌است واستقلال خود را میخواهند، و زنها در انگلستان سر بلندکرده‌اند وبا مردم و با دولت مبارزه می‌کنند تاپیشنهادشان حق رأی داده شود، چه معنی دارد که یك روز تمام از وقت مجلس عامّه در قضیه‌ای باین حقیری تلف شود. آن وکیل عالی رتبه که تعقیب قضیّه‌را بعهده گرفته است در ابتدا چون طباع مجلسیان را حاضربه‌شنیدن حرف صحیح نمی‌بیند چیزی نمی‌گوید ، اما همینکه مباحثه طول می‌کشد در اواخر جلسه از جا برمیخیزد و می - گوید : این مهم نیست که آیا این پسر بچّه این پنج شیلینگ را دزدیده‌است یا نه، این مهم است که حقّ یکنفر انگلیسی نباید ضایع شود. اگر ما این امر را سهل بگیریم وبی اعتنائی نشان بدهیم فردا حقّ بزرگتری پایمال خواهد شد، وکم کم عادت می‌کنیم که زیر بار زور برویم. باید در این‌باب اصرار بورزیم تا شاه در زیر این شکایتنامه آن عبارتی‌را بنویسد که قرنها مورد حرمت بوده‌است ودر هر شهر و ده و محله وکوچه‌ای دل هر انگلیسی‌را از شریفترین تا وضیع ترین افراد میلرزاند و مشقّات زندگی‌را بر آنها سهل و تحمّل پذیر می‌سازد ، آن چهار لفظی را بنویسد که ضامن حفظ حقوق ماست : Let Right be done به قانون حق عمل شود.

قوّت کلام این وکیل بحدّی بود که غالب مجلسیان بخروش در آمدند ووزیر دریاداری حس کرد که اگر رأی گرفته شود حتی طرفداران دولت هم ممکنست دراین مورد بر ضدّ وزارت دریاداری رای بدهند، از جابرخاست و به‌مجلس‌قول داد که دستور دهد مطلب را در محکمه‌ء عدلیّه مورد رسیدگی قراردهند و از خود آن پسر و شهودله و علیه او استنطاق کنند تا معلوم شود که آیا بیگناه است یا مقصّر.

شکایت از مطرح شدن این قضیّه‌ء کوچك منحصربه‌نمایندگان مجلس نبود. روزنامه نویسان و تمام مردم مملکت در این باب بحث می‌کردند، و عقیده‌ء بسیاری‌از ایشان براین بود که نباید وقت مجلس و عدلیّه درسر این کار تلف شود. خواهر این پسر نامزدی داشت ، و پدر این نامزد او تهدید کرده بود که اگر قضیّه را بعدلیّه بکشید من مانع از عروسی خواهم شد. خرج وکیل و مخارج محاکمه بسیار سنگین بود، و برای آنکه آقای وینزلو از عهده‌ء این مصارف برآید ناچارشد که از گوشه‌ء مخارج زندگی خود مبالغی‌بزند وحتّی پسر بزرگترش رااز دانشگاه اکسفورد بیرون بیاورد و او را بفرستد که در بانك مستخدم شده نان خود را در بیاورد. دخترش‌مجبور شد که کاری قبول کند وعایدی مختصری داشته‌باشد که در خرج خانه افاقه‌ای بشود. ناله‌ء زن او بلند بود که در راه این لجاج و غرور خود ما را به‌روزسیاه می‌نشانی. این شکایتها به‌کنارضمنا " بآن وکیل عالی رتبه پیشنهاد شد که ریاست دیوان تمیز را بتو خواهیم داد، اما او دید که اگر این منصب را قبول کند نخواهد

توانست که آن قضیّه‌را دنبال کند. او قبول نکرد و همان طور که او گذشت کرد خواهر آن پسر هم از نامزدش گذشت و همگی به‌هرنوع سختی و ناگواری که درراهشان بود ساختند، قضیه در دیوان تمیز مطرح شد.

محاکمه سه روز طول کشید. از آن پسر واز کسانی که بر ضدّ او شهادت داده بودند، و از کسانی که اورا استنطاق ومحکوم واخراج کرده بودند، استنطاق شد. صاحبمنصبی راکه در مدرسهٔ دریاداری آن پسر را محکوم کرده بود، وکیل آن پسر سئوال پیچ کرد. از او پرسید آیا شما هرگز تحت محاکمه نظامی قرار گرفته‌اید، و او جواب داد: بله، پرسید به چه تهمتی، گفت به تهمت اینکه کلاه‌خود یک نفر دیگر را دزدیده‌ام، پرسید نتیجه چه شد، گفت تبرئه شدم. گفت خوب، وکیل هم داشتی، گفت بلی یك صاحبمنصب وکیل مدافع من بود. پرسید در آن موقع چند ساله‌بودی، گفت بیست ویکساله. آیا در موقعی که این بچه را محاکمه‌کردید و او را محکوم کردید برای او وکیل معیّن کردید، گفت نه، ولی کار او فرق داشت. وکیل فریاد زد که بلی، فرق داشت، فرقش این بود که تو یك جوان بیست ویکساله بودی و مع هذا وکیل مدافع داشتی و این یك‌بچه‌دوازده ساله بود و وکیل مدافع نداشت.

خلاصه بعداز سه روز رسیدگی معلوم و محقق شد که‌بچّه بیگناه بوده‌است، مدعی العموم دعوای خود را بر ضدّ او پس گرفت واقراربه‌تقصیر و زارت دریاداری کرد. دولت انگلیس جریمهٔ نقدی هنگفتی‌به ولی طفل داد و آن پسر پس از دو سال‌به‌سربلندی‌به‌مدرسه برگشت. همهٔ اهل مملکت خشنود شدند که حقّ یك بچه پایمال نشد. وکیل‌عالی رتبه گفت: خوشحالم، نه از اینکه عدالت مجریٰ شد، زیرا که اجرای عدالت مشکل نیست. از این خشنودم که بحقّ عمل شده و این بسیار مشکل است. کسی‌را که تقصیری نکرده‌است نباید مجازات کرد، و مجازات نابحقّ‌باید جبران شود. و شکایت اگر از خودشاه باشد باید بآن رسیدگی شود، وهیچ کس‌را بدون محاکمه نباید محکوم و مجازات کرد، و هرکس که تحت محاکمه در میآید باید وکیلی داشته باشدکه از او دفاع نماید. حق اینست، و باید به‌قانون‌حق عمل شود.

نمونه‌هایی از نثر فصیح فارسی معاصر ج ۱ ـ صص ۱۸۹ ـ ۱۸۵

حماسه

مقدمه

حماسه (به‌فتح اوّل) که در لغت به معنی دلاوری و شجاعت است،[۱] از قدیمی‌ترین و مهیّج‌ترین انواع ادبی است. حماسه شرح تاریخ قبل از دوران تاریخی است. گزارشی است از اوضاع و احوال روزگاران نخست و تاریخ صدر جهان و روزگار مردمان نخستین را ترسیم می‌کند. حماسه از زمانی که ملّتی در راه حصول عظمت و تمدّن گام نهاده است سخن می‌گوید. در آن سخن از جنگ‌هایی است که برای استقلال و بیرون راندن یا شکست دشمن یا کسب نام و به‌دست آوردن ثروت و رفاه صورت گرفته است. حماسه مربوط به دورانی است که قبایل و تیره‌های گوناگون متحد شده و اندک‌اندک تشکیل ملتی داده‌اند، از این رو حماسه هر ملّتی بیان‌کنندهٔ آرمان‌های آن ملّت است و مجاهدات آن ملّت را در راه سربلندی و استقلال برای نسل‌های بعدی روایت می‌کند.

«حماسه شعر ملل است به‌هنگام طفولیت ملل، آن گاه که تاریخ و اساطیر، خیال و حقیقت به‌هم آمیخته و شاعر مورّخ ملّت است.»[۲]

در حماسه سخن از نخستین‌ها و «الاوائل» است، چه کسی نخستین بار حمام ساخت؟ چه گونه خط آموختند؟ آتش چه‌گونه کشف شد؟ در آن سخن از «وسعت تشکیل برگ‌ها و کودکی شور آب‌ها»[۳] است. نخستین کوشش‌های ذهنی بشر در رویارویی با مسایلی چون مرگ و زندگی و عشق و نفرت و گذشت و فداکاری نیز در حماسه مطرح است. از این رو حماسه مربوط به زمانی است که انسان به شعور رسیده است و تاریخ خود را در ارتباط با توضیح و تفسیر جهان نخستین و عصر آفرینش بیان می‌کند. او در مقابل خدایان و جهان ناشناخته قرار دارد. در حال شناخت جهان است و بر شناخته‌های خود نام می‌نهد. حماسه زندگی انسان در جهان اسرارآمیز نخستین است و از این رو نه تنها حماسهٔ پهلوانی، بلکه حماسه فلسفی هم داریم. امّا چون در بیشتر حماسه‌های کهن معمولاً سخن از خاطرهٔ پهلوانانی است که در راه مجد و عظمت ملت خود کوشیده‌اند، یک اسم دیگر حماسه، شعر پهلوانی Heroic Poem است.

حماسه‌های قدیمی بیشتر منظومند؛ اشعار روایی بلندی (منظومه) هستند که در آن‌ها دربارهٔ مسایل جدی زندگی مردم باستان با سبکی عالی و فاخر سخن گفته شده است.

از آنجا که حماسه خاطره‌هایی دور ازدوره‌های نخستین است، به‌صورت قصص و افسانه‌های شفاهی سینه‌به‌سینه نقل می‌شد (Folk Epic) تا وقتی که به ضرورت مکتوب شده است[۴]. مثلاً تا عصر فردوسی داستان رستم و سهراب مدوّن و مکتوب نشده بود و فردوسی به سبب ضرورتی که در جامعه از برای تدوین تاریخ ملّی ایران احساس می‌شد[۵]، آن را از طریق استماع از موبدان و دهقانان به رشته نظم کشید[۶].

البته اکثر اقوام قدیمی دارای قصص و افسانه‌های حماسی بوده‌اند، اما فقط در میان برخی از آنان شاعر بزرگی به ظهور رسیده است و توانسته است، آن افسانه‌ها را به شکل منظومه‌های ادبی حماسی مخلّد کند.

حماسه هر چه جدیدتر تدوین و کتابت شده باشد، کمتر دارای اصالت و نشانه‌های بکر و بینش و نگرش کهن خواهد بود. اصولاً حماسه به‌مقتضای دورهٔ کتابت و تدوین، تغییراتی می‌کند و در لایه‌هایی از منطق و آیین و رسوم آن عصر، پوشیده می‌شود. برحسب الگوهای اساطیری و پهلوانی کهن می‌دانیم که معمولاً پهلوانان و خدازادگان ازدواج نمی‌کردند، بلکه زنان مشتاقانه به آنان می‌پیوستند تا از ایشان فرزندی یابند، مثلاً، در مورد کریشنا گفته‌اند: «زمانی که کریشنا نی می‌زد گوپی‌ها (دختران شبان‌ها) بی‌اختیار شوهران خود را رها می‌کردند و شیفته‌وار با او در نور مهتاب مشغول رقص می‌شدند»[۷]. اما فردوسی یا راویان عصر او یا نساخ دوره‌های بعد، به مقتضای پسند و رسوم زمانه و اخلاقیات عصر در داستان رستم و سهراب آن جا که سخن از اشتیاق تهمینه به رستم است، مراسم ازدواجی را به‌متن یا روایت قدیم‌الحاق کردند. واضح است که این بخش با توجه به کل داستان «صادق» نیست و به‌اصطلاح با بخش‌های دیگر داستان که در همهٔ آن‌ها نشانه‌های قدمت و اصالت دیده می‌شود «نمی‌خواند». به‌هرحال هیچ پدری، مخصوصاً اگر فرد بزرگی چون شاه باشد، حاضر نیست که دختر خود را برای یک شب، به عقد کسی در آورد.

حماسه گاهی به لحاظ اسطوره‌شناسی دارای ساخت بسیار کهنی است. مثلاً فریدون که در اوستا Thraêtaona است و جزو اوّل اسم او همان واژه است که امروزه در انگلیسی three (سه) تلفّظ می‌شود، در اساطیر هند و ایرانی یک اژدهای سه‌سر است. اما در همان ازمنهٔ قدیم هنگامی که حماسه ملّی ایران شکل می‌گرفت و از حماسه‌های اقوام هندی جدا می‌شد، به‌صورت پادشاهی در آمد که به‌جای سه‌سر، سه پسر دارد. همین اژدهاست [۸] که بر اژدهای دیگری به نام ضحاک (اژی‌دهاک) پیروز می‌شود. این جاست که منتقد ادبی یا محقق ادبیات باید مانند یک باستان‌شناس یا زمین‌شناس لایه‌های ظاهری را که در طی قرون متمادی به هستهٔ اصلی حماسه بار شده است کنار بزند و با احتیاط وجب به‌وجب یا قدم به‌قدم جلو برود. برای غبارروبی و لایه‌برداری ابزاری لازم است: اسطوره‌شناسی، مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی، ادبیات تطبیقی، روانشناسی یونگی ...

هر چند ارسطو مقام حماسه را بعد از تراژدی قرار داده بود، اما نویسندگان دورهٔ رنسانس آن را عالی‌ترین نوع ادبی می‌دانستند و این عقیده تا قرن نوزدهم شایع بود و از آن تاریخ به بعد کم‌کم نوع ادبی رمان بر همهٔ انواع دیگر تفوق یافت.

انواع حماسه

حماسه‌ها را به اعتبارهای مختلف از قبیل قدمت و موضوع تقسیم کرده‌اند:

تقسیم بر حسب قدمت

۱ـ **حماسه‌های سنتی** traditional که به‌آن‌ها حماسه‌های ابتدایی یا نخستینه Primary Epics و حماسه‌های شفاهی Folk Epics نیز گویند. این حماسه‌ها در زمان‌های قدیم

شکل گرفته‌اند، مثل **ایلیاد**، **اودیسه**، **مهابهاراتا**، **رامایانا**، **ایاتکار زریران**، **شاهنامهٔ فردوسی**[۱۳]، **گرشاسپ‌نامهٔ اسدی**، **بهمن‌نامه**، **برزونامه**.

حماسه‌های سنّتی را اصیل‌ترین انواع حماسه دانسته‌اند. شاعر حتی‌المقدور در منابع خود از قبیل کتب کهن و روایات پراکنده و قصص شفاهی دخل و تصرّف نمی‌کند.

۲ـ **حماسه‌های ثانوی** Secondary یا **حماسه‌های ادبی** Literary Epics که به‌صورت استادانه‌یی، بر مبنای حماسه‌های قدیمی ساخته شده‌اند. در این گونه حماسه‌ها، شاعر موضوعی را ابداع می‌کند یا آزادانه از موضوعات قدیمی سود می‌جوید، امّا معاییر حماسه‌های کهن را رعایت می‌کند، مثل **آنه‌ئید** ویرژیل که بر مبنای **ایلیاد** و **اودیسه** ساخته شده است و **بهشت گمشدهٔ** میلتون که حماسه‌یی مسیحی است.

۳ـ **حماسه‌های متأخر** یا سومین Tertiary Epics که از روی حماسه‌های ثانوی، در ادوار متأخّر ساخته شده است. مثل **رستم و سهرابی** که ماتیو آرنولد Matthew Arnold شاعر انگلیسی، بر مبنای **رستم و سهراب شاهنامه** ساخته است یا نمایشنامهٔ **رستم و سهرابی** که حسین کاظم‌زاده بر مبنای **شاهنامه** نوشت و در سال ۱۳۰۱ هجری شمسی در برلن به طبع رساند و یا داستان‌های عامیانه موسوم به **رستم‌نامه** که به نثری ساده در مورد قصص رستم نوشته شده است.

تقسیم بر حسب موضوع

۱ـ **حماسهٔ اساطیری** که قدیمی‌ترین و اصیل‌ترین نوع حماسه است. این گونه حماسه مربوط به دوران ما قبل تاریخ است و بر مبنای اساطیر شکل گرفته است. مثل حماسهٔ سومری **گیل‌گمش** و بخش اوّل **شاهنامه** فردوسی (تا داستان فریدون). در این قسمت شاهنامه از «اوایل» سخن رفته است و مثلاً گفته شده است که اول کسی که گرمابه ساخت یا نوشتن آموخت که بوده است. قسمت‌هایی از **ایلیاد** و **اودیسه**، قسمت‌هایی از **تورات**، **رامایانا** و **مهابهاراتا** را هم می‌توان جزو حماسه‌های اساطیری دانست.

۲ـ **حماسه‌های پهلوانی** که در آن از زندگی پهلوانان سخن رفته است. حماسهٔ پهلوانی ممکن است جنبهٔ اساطیری داشته باشد؛ مثل زندگی رستم در **شاهنامه** و ممکن است جنبهٔ تاریخی داشته باشد، مثل **ظفرنامه** حمدالله مستوفی و **شهنشاهنامه** صبا که قهرمانان آن‌ها وجود تاریخی داشته‌اند. البته گاهی نمی‌توان ردپای قهرمان را دقیقاً در تاریخ جست‌وجو کرد. در حماسه‌های پهلوانی، قهرمان معمولاً یک پهلوان مردمی است و برای او مرگ بهتر از ننگ است.

۳ـ **حماسه‌های دینی یا مذهبی** که قهرمان آن یکی از رجال مذهبی است و ساخت داستان حماسه بر مبنای اصول یکی از مذاهب است؛ مثل **کمدی الهی** دانته، **خاوران‌نامهٔ** ابن‌حسام (شاعر قرن نهم)، **خداوندنامهٔ** ملک‌الشعرا صبای کاشانی.

برخی از محقّقان، به حماسه‌های اخلاقی هم قائل شده‌اند و **مهابهاراتا** و **رامایانا** را مثال زده‌اند. به نظر ما حماسه‌های اخلاقی همان حماسه‌های دینی هستند و حتّی می‌توان به آن‌ها حماسهٔ فلسفی هم گفت، زیرا در آن‌ها مسایل عمیق تفکّر بشری از قبیل مرگ و

زندگی و خیر و شر مطرح شده است.

معمولاً اقوامی که دارای زندگی ایلی بودند و با اقوام دیگر ماجراهایی از جنگ و صلح داشتند، دارای حماسه‌های پهلوانی هستند؛ مانند یونانیان و ایرانیان باستان. اما اقوامی که فعالیت‌های برون مرزی نداشتند و به اصطلاح در خود بودند، بیشتر حماسه‌های دینی و فلسفی دارند؛ مانند چینیان و مصریان و هندیان باستان. در ایران هم بعد از حملات خانمان‌سوزی از قبیل حملهٔ غزان و مغولان و تیموریان، زندگی درونی و درونگرایی بر زندگی بیرونی و برونگرایی غالب آمد و حماسه‌های عرفانی، جای حماسه‌های پهلوانی را گرفت.

۲ـ **حماسه‌های عرفانی** که در ادبیات فارسی فراوان است. در این‌گونه حماسه، قهرمانان بعد از شکست دادن دیو نفس و طی سفری مخاطره‌آمیز در جادهٔ طریقت، نهایتاً به پیروزی که همانا حصول به جاودانگی، از طریق فنا فی‌الله است، دست می‌یابد. مثل حماسهٔ حلاج در **تذکرة الاولیاء منطق‌الطیر** هم یک حماسه عرفانی است، منتها به شیوهٔ تمثیلی سروده شده است. **بهگوت گیتا** را هم که از متون مذهبی هند محسوب می‌شود، گاهی حماسهٔ عرفانی خوانده‌اند.

ممکن است انواع دیگری از حماسه هم وجود داشته باشند. مثلاً در ادبیات اروپایی نوعی از حماسه هست که به آن حماسهٔ طنز و مسخره Mock Epic می‌گویند. این نوع حماسه بر خلاف حماسه‌های واقعی، از زندگی امروزین انسان مایه می‌گیرد و جنبهٔ طنز و مسخره دارد. بودلر می‌گوید: «حماسهٔ طنز آن است که از زندگی امروزی بشر، ابعاد حماسی را استخراج و مشخص کنیم و به خود نشان دهیم که چگونه با کراوات و پوتین‌های واکس زده شاعرانه زندگی می‌کنیم و بزرگیم.» این نوع حماسه، در ادبیات فارسی چندان مرسوم نیست، اما به هر حال ما هم نوعی حماسهٔ مسخره داریم که قهرمان آن به اصطلاح یک «پهلوان‌پنبه» است، یا کسی است که در توهمات خود، اوضاع و احوال دیگری را می‌بیند، مثل رمان معروف **دایی‌جان ناپلئون** نوشتهٔ ایرج پزشکزاد. در ادبیات غرب، **دن کیشوت** سروانتس را هم شاید بتوان از این مقوله محسوب داشت.

در نوع دیگری از حماسه، که من به‌آن حماسهٔ دروغ می‌گویم، قهرمان یک پهلوان دروغین است؛ مثل مجموعه قصاید غرایی که در باب رشادت‌ها و جنگ‌های پادشاهان حقیر سروده شده است.

در اینجا توضیح این نکته ضروری است که حماسه در هرصورت، چه فلسفی باشد و چه عرفانی و چه اساطیری باید همواره در بافتی از شهسواری‌ها و بهادری‌ها و خطر کردن‌ها ارائه شود. به‌عبارت دیگر، دل به دریازدن‌ها و تن به‌خطر سپردن‌ها، مشخصه اصلی حماسه است.

ادب غنایی

مقدمه

ادب غنایی در اصل اشعاری است که احساسات و عواطف شخصی را مطرح کند. این

گونه اشعار ـ که کوتاه بود ـ در یونان باستان با همراهی سازی به نام لیر خوانده می‌شد؛ و از این‌رو در زبان‌های فرنگی به اشعار غنایی، لیریک Lyric می‌گویند. اصولاً در اکثر نقاط جهان اشعار عاطفی و عاشقانه و سوزناک با موسیقی همراه بوده است. در اروپا تروبادورها و در ایران عاشوق‌ها یا عاشیق‌ها و خنیاگران، روستاییان و شبانان، حافظ این سنّت بوده‌اند. لیریک را در عصر ما، شاید به تبع عرب‌ها که به شعر عاشقانه و عاطفی «الشعرالغنائی» می‌گویند، به غنایی ترجمه کرده‌اند و به دو معنی اشعار عاشقانه و بزمی به کار می‌برند. به هر حال معادل قدیم آن غزل است. باید توجه داشت که مراد از اشعار لیریک در ادبیات اروپایی، شعری است کوتاه و غیر روایی که گوینده در آن فقط احساسات خود را بیان کند و از این‌رو مرثیه را هم باید جزو ادب غنایی دانست، و اگر شعر، بلند و روایی باشد مثل خسرووشیرین، به آن Dramatic Lyric یعنی شعر غنایی نمایشی یا داستانی می‌گویند.

شعر لیریک ممکن است عاشقانه باشد؛ در این صورت به آن Love Lyric می‌گویند به معنی شعر عاشقانه یا تغزلی یا غزلی.

در شعر غنایی، گاهی سخنگو خود شاعر است و گاهی کسی دیگر. به هر حال برخلاف آن چه در نظر اوّل به ذهن متبادر می‌شود، ممکن است شاعر Persona باشد یعنی، نقابی بر چهره داشته باشد و خود واقعی را مطرح نسازد. پس، شخصیت مطرح در شعر را نباید با شخصیت واقعی شاعر خلط کرد.

در شعر فارسی، ادب غنایی به صورت داستان، مرثیه، مناجات، بث‌الشکوی و گلایه و تغزل در قوالب غزل، مثنوی و رباعی و حتی قصیده مطرح می‌شود. امّا مهم‌ترین قالب آن غزل است. در غزل قهرمان اصلی معشوق است و قهرمان دیگر که عاشق و خود شاعر باشد، معشوق را بهانه کرده و گلایه‌ها و آرزوها و احساسات خود را مطرح می‌کند.

در خاتمه باید به این نکته اشاره کنم که ارسطو در تقسیمات خود از ادب، شعر غنایی را مطرح نکرده بود؛ امّا البته شارحان و دنباله روان ارسطو بدان اشاره کرده‌اند.

منشأ ادب غنایی

همان‌طور که اشاره شد، شعر غنایی در دو معنی به کار می‌رود:

۱ـ اشعار احساسی و عاطفی. ۲ـ اشعار عاشقانه.

در ادبیات ما بیشتر این معنی دوم معروف است و لذا ما محور بحث را بر آن می‌نهیم. برخی از منتقدان اصل اشعار عاشقانه را به روابط مردوزن در دوران مادر سالاری ـ که جامعه تحت حکومت زن بود ـ مربوط کرده‌اند؛ و اشعار عاشقانه را همان ستایش‌ها و اوراد و اذکاری دانسته‌اند که مردان برای زن حاکم بر قبیله یا جامعه می‌سروده و می‌خوانده‌اند. بدین‌ترتیب در عصر الهگان و ارباب انواع مؤنث و در دوره‌یی که ریاست جوامع کشاورزی بر عهدهٔ زنان بوده است، مدایح و اورادی در ستایش ایشان رواج داشته است که بعدها به صورت سنن ادب غنایی درآمده است.

در بسیاری از مناجات و اوراد اگر به جای خدا، معشوق را تصور کنیم در معنی

خللی ایجاد نخواهد شد. زیربنای ادبیات عرفانی هم از این دیدگاه همان ادب غنائی است. عارفان نخستین فی‌الواقع ادب عاشقانه را تفسیر و تأویل عرفانی کرده‌اند و این معنی از تفسیرهای شیخ ابوسعید ابوالخیر در **اسرار التوحید** کاملاً آشکار است.

نمونه‌یی از مناجات کهن، مزامیر داوود است. این مناجات در اصل اشعار ملحونی است که با موسیقی همراه بود (داوود صوت خوشی داشت) و شبیه به اشعار عاشقانه است. منتها در سرودهای عاشقانه کهن مایه‌هایی از بینش اساطیری و حماسی مختفی است که به آن‌ها جذابیتی بدوی و اصیل بخشیده است.

بخش‌هایی از مزمور بیست‌وهفتم:

«خداوند نور من و نجات من است، از که بترسم؟* خداوند ملجای جان من است، از که هراسان شوم؟ یک چیز از خداوند خواستم و آن را خواهم طلبید* که تمام ایام عمرم در خانهٔ خداوند ساکن باشم* تا جمال خداوند را مشاهده کنم* و در هیکل او تفکر نمایم*»

نمونهٔ خوبی از اتحاد ادب غنائی و مذهبی، غزل غزل‌های سلیمان است، زیرا این ترانه‌ها از سوئی کاملاً عاشقانه است و از سوی دیگر جنبهٔ مذهبی دارد و در **تورات** آمده است. در این ترانه‌های قدیمی اصیل که در آن حال و هوای جوامع دامداری و شبانی کهن را می‌توان مشاهده کرد، عشق زمینی به‌اصیل‌ترین و بی‌پیرایه‌ترین اشکال نموده شده است.

بعد از خواندن ابیات شورانگیز سلیمان خواننده بی‌اختیار به یاد این بیت حافظ خواهد افتاد که فرمود:

گر به دیوان غزل صدر نشینم چه عجب سال‌ها بندگی صاحب دیوان کردم

و اینک ابیاتی از یک غزل سلیمان:

«من نرگس «شارون» و سوسن وادی‌ها هستم * چنان که سوسن در میان خارها * همچنان محبوبهٔ من در میان دختران است * چنان که سیب در میان جنگل * همچنان محبوب من در میان پسران است * در سایهٔ وی به شادمانی نشستم * و میوه‌اش برای کامم شیرین بود * مرا به میخانه آورد * و علَم وی بالای سر من محبت بود * مرا به قرص‌های کشمش تقویت دهید و مرا به سیب‌ها تازه سازید * زیرا که من از عشق بیمار هستم *»

دوران اوج و رواج ادب غنایی، مربوط به ایام گسترش تمدن و شهرنشینی است و از این‌رو غنا نسبت به حماسه، متأخر است[۲]. مثلاً ادبیات قدیم عرب در عصر چادرنشینی و زندگی شبانی و بدویت، جنبهٔ حماسی دارد و بعد از ظهور اسلام و گسترش شهرها و رواج شهرنشینی است که غنا و تغزل رواج می‌یابد. در ادبیات قدیم انگلیسی هم غنا نیست یا بسیارکم است و به هر حال مورخان تاریخ ادبیات انگلیسی متفق‌القولند که انگلوساکسون‌ها و نُرمان‌ها قریحه‌یی برای اشعار غنایی نداشته‌اند.

ادب حماسی مربوط به دورانی است که بشر زندگی گروهی و قبیله‌یی داشته است و در آن از تضاد فرد با اجتماع و تنهایی او و لاجرم بیان احساسات منبعث از تنهایی و تعارض، خبری نیست. امّا ادب غنایی مربوط به دوره‌یی است که بعد از شکل گرفتن اجتماعات و پیدا شدن شهرها و به وجود آمدن قوانین و نظام و رسیدن انسان به خودشناسی و کسب فردیّت (Individuality)، بشر خود را در تضاد وتعارض با اجتماع و قوانین یافته

است و احیاناً احساس انزوا و تنهایی و ناامیدی کرده است. نظامات به وجود آمده، امیال و آرزوهای او را سرکوب کرده و شهرنشینی او را از طبیعت آزاد دورساخته است. پس شاعر در شعر خود به دنیای آرمانی گذشته بازگشته است.

همان‌طور که گفته شد از بیان عواطف درونی در سبک‌های کهن حماسی مثلاً قصیده خبری نیست، امّا وصف جمال زن در آن دیده می‌شود که در اساس همان توصیف خدایان زن و زنان حاکم بر جوامع زن‌سالاری است. آن توصیفات قدیم‌که جنبهٔ اوراد و اذکار داشته‌اند، به عنوان سنّت، ژرف ساخت اشعار عاشقانهٔ ادوار بعد شده است. جالب است که در ادبیات قدیم انگلیسی، اشعار غنایی با ستایش حضرت مریم رواج یافته است و در منظومه‌های غنایی آن دوران عناوینی چون «نیایشی به درگاه باکره»[۳] یا «نیایشی به درگاه بانوی ما»[۴] زیاد به چشم می‌خورد. در این منظومه‌ها، مریم از طرفی، چون یکی از الهگان آسمانی است و گاهی چون معشوق زمینی. امّا به هر حال این گونه منظومه‌ها بوی ادعیه و اوراد قدیم را دارند.

امّا شعر غنایی در معنای اشعار عاطفی و احساسی: این گونه اشعار معمولاً با وصف طبیعت و یاد روزگاران کهن همراه است، چون شاعر دورهٔ شعر غنایی روز به روز در شهرها از طبیعت دور می‌شده است. یکی از موتیف‌های[۵] این گونه اشعار، موتیف «آن روزها رفتند» است که فرنگیان به آن فرمول Where - are یعنی کجا هستند می‌گویند[۶]. در این گونه اشعار شاعر به دوران خوش گذشته حسرت می‌خورد و یا به یاد رفتگان نوحه سر می‌دهد. البته نباید پنداشت که اشعار غنایی عاطفی و احساسی همواره غمنا کند. مثلاً یکی از موضوعات این گونه اشعار وصف بهار است که شاعر در آن مژده رسیدن بهار را با لحنی شاد بیان می‌کند. این موضوع مخصوصاً در ادبیات کهن اروپایی دیده می‌شود. فرانسوی‌ها به این گونه اشعار رووردی Revrdies می‌گویند. بهار نویدبخش گرما بود و سرزمین‌های سرد اروپایی را از گزند سرما نجات می‌داد. در ادبیات ما هم مژده آمدن بهار به فراوانی دیده می‌شود، بهار علاوه بر نابودی سرما، نویددهندهٔ آغاز فعالیت‌های کشاورزی است.

در خاتمه باید اشاره کنم که بسیاری از محققان منشأ اشعار غنایی را ادبیات فولکوریک دانسته‌اند. در ادبیات عامیانهٔ ما هم نمونه‌های فراوانی از اشعار عاطفی و احساسی و عاشقانه به چشم می‌خورد، برای بسیاری از ترانه‌های روستایی و شبانی می‌توان در دواوین شاعران بزرگ، مشابه و معادل ادبی یافت.

ادبیات غنایی داستانی

چنان که قبلاً گفته شد، شعر غنایی در تعریف اُدبای غرب، شعری کوتاه و غیرروایی است و اگر بلند باشد به آن شعر غنایی نمایشی Dramatic می‌گویند؛ زیرا معمولاً شعر وقتی طولانی می‌شود که متضمّن داستانی باشد. از آنجا که در ایران هنر نمایش رواج نداشته است، ما به شعرهای بلند غنایی ادبیات فارسی، شعر غنایی داستانی می‌گوییم. در ادبیات فارسی، چندین منظومهٔ عالی غنایی داستانی وجود دارد مثل ویس‌ورامین، لیلی‌ومجنون

و خسرووشیرین که بلند و روایی هستند و داستانی عاشقانه را روایت می‌کنند

در این داستان‌ها موضوع اصلی بیان حالات و احساسات مربوط به وصال و فراق است. در بخش‌هایی هم شاعر به مناسبت به وصف پدیده‌های زیبای طبیعت می‌پردازد و در همهٔ آن‌ها بدون استثنا شاعر به ستایش قهرمان زن پرداخته و از زیبایی و عُلُو و عظمت او داد سخن داده است. و نحوهٔ بیان گاه طوری است که یادآور همان اوراد و اذکار و ادعیهٔ کهن در ستایش ایزدبانوان است.

باید به این نکته نیز توجه داشت که در ادب حماسی، شاعر معمولاً در داستان تصرّف نمی‌کند و به هر حال کمتر احساسات و عواطف خود را بروز می‌دهد و همین طور است در ادب دراماتیک، امّا در ادب غنایی، شاعر امیال و آرزوهای خود را در مواقع مناسب در قصه دخالت می‌دهد. چنان که معروف است، نظامی در پرداخت شخصیّت شیرین، سیمای همسر متوفای خود «آفاق»[۲] را در نظر داشته است.

ادبیات تعلیمی Didactic Literature

اثر ادبی تعلیمی، اثری است که دانشی (چه عملی و چه نظری) را برای خواننده تشریح کند، یا مسایل اخلاقی، مذهبی، فلسفی را به شکل ادبی عرضه دارد. البته ادبی بودن اثر تعلیمی مقول بالتشکیک است، یعنی در آثاری، عناصر و مایه‌های ادبی کمتر و در آثاری بیشتر است.

نوشتن آثار تعلیمی از قدیم سابقه داشته است و اتفاقاً رواج آن در روزگاران قدیم بیشتر بوده است. لوکرتیوس Lucretius شاعر و فیلسوف رومی در قرن اول پیش از میلاد، منظومه‌یی دارد موسوم به دِرروم ناتورا De Rerum Natura یعنی **در باب طبیعت اشیا** که در آن عقاید و آرای فلسفی اپیکور فیلسوف یونانی را تشریح کرده است. او در این منظومه می‌گوید که روح امری عادی است و با مرگ انسان از میان می‌رود. ویرژیل منظومهٔ خود موسوم به **جورجیکس** georgics را در باب این‌که چه طور باید مزرعه‌یی را اداره کرد سرود. **الفیهٔ** ابن مالک در آموزش صرف و نحو عرب است. ابونصر فراهانی **نصاب** خود را به جهت آموزش یک دورهٔ کامل از علوم گوناگون به مبتدیان سرود. **منظومهٔ** حاج ملاهادی در باب فلسفه است. در غرب عده‌یی از شعرا به سبک ویرژیل در جورجیکس، منظومه‌هایی پرداختند و در بارهٔ دانش‌هایی از قبیل دامداری، کشت‌شکر، شراب‌سازی و غیره شعر سرودند. در ادبیات ما هر چند نمونه‌ها بیشتر مربوط به دانش‌های نظری است، امّا در دانش‌های عملی هم، نظم‌هایی سروده شده است، مثل **نورالانوار از بحرالاسرار** مظفر علیشاه کرمانی در علم کیمیا.[۱]

نمونه‌هایی که در سطور فوق از آن‌ها نام بردیم همگی جنبهٔ صرفاً تعلیمی دارند. امّا ادبیات تعلیمی می‌تواند تخیّلی هم باشد یعنی مساله‌یی را که می‌خواهد تعلیم دهد به صورت داستانی یا نمایشی درآورد تا جاذبهٔ بیشتری یابد و از این شیوه مخصوصاً در

کتاب‌های کودکان استفاده می‌کنند. باید توجّه داشت که اطلاق ادب تعلیمی بر اثری به هیچ وجه از شأن آن اثر نمی‌کاهد. بسیاری از شاهکارهای ادبی جنبهٔ تعلیمی دارند و از این قبیل است **مثنوی** مولوی و **بوستان** سعدی و **حدیقهٔ** سنایی که جنبه‌های ادبی آن‌ها همپای جنبه‌های تعلیمی، پرمایه و قوی است. کتاب منظوم **فنّ شعر** هوراس Ars Poetica نمونه دیگری از ادب تعلیمی است که از نظر ادبی هم حائز اهمیت است.

بدین ترتیب عرصهٔ کاربُرد اصطلاح ادب تعلیمی بسیار وسیع است، زیرا به هر حال هر اثری مطلبی را تعلیم می‌دهد، امّا معمولاً این اصطلاح را وقتی به کار می‌برند که قصد و هدف نویسنده آشکارا تعلیم فنی باشد (مثل **الفیه** ابن مالک). بسیاری از آثار طنزدار را هم می‌توان گفت که جنبهٔ تعلیمی دارند زیرا دیدگاه خواننده را نسبت به مردم و موقعیت‌ها تغییر می‌دهند. امّا به آن‌ها ادب تعلیمی اطلاق نمی‌شود.

گاهی اصطلاح ادب تبلیغاتی Propagandaist Literature را هم معادل با ادب تعلیمی به کار می‌برند، امّا به قول ابرمز در کتاب **فرهنگ اصطلاحات ادبی** بهتر است که آن را نوعی از ادب تعلیمی تلقی کنیم و در مورد آثاری به کار ببریم که باعث می‌شوند خواننده در خصوص مسایل اخلاقی یا سیاسی، نظری خاص پیدا کند یا وضعیت خاصی اتخاذ نماید.

ما آن قسمت از آثار تعلیمی را که صرفاً به آموزش دانشی می‌پردازند نظم می‌خوانیم.

در **نصاب‌الصبیان** مصراع‌هایی از قبیل «ز فروردین چو بگذشتی مه اردیبهشت آید» فراوان است که نمی‌توان آن‌ها را شعر دانست و مستقیماً جزو آثار ادبی محسوب داشت. امّا بدیهی است که بر آثاری مانند **مثنوی** و **بوستان** و **حدیقه** که آموزش‌های اخلاقی و عرفانی در آن‌ها مبتنی بر رعایت اصول ادبی است باید شعر اطلاق کرد و آن‌ها را مستقیماً جزو آثار ادبی محسوب داشت، مخصوصاً این که موضوع این آثار هم ماهیهٔ به ادبیات نزدیک است.

مأخذ: "انواع ادبی" ـ دکتر سیروس شمیسا ـ انتشارات فردوس ـ طهران ـ چاپ دوّم ـ ۱۳۷۳ ـ صفحات: ۵۴ ـ ۴۷ و ۱۲۵ ـ ۱۱۹ و ۲۴۹ ـ ۲۴۷

سبک شناسی

فصل اوّل

تعاریف سبک

مقدّمه :

سبک شناسی Stylistics علمیا نظامی Discipline است که از سبک Style بحث می‌کند، لذا بدیهی است که نخست باید دریابیم که سبک چیست . مفهوم سبک مثل بسیاری از مفاهیم مثلا " وجود" بدیهی است اما تعریف جامع و مانع آن دشوار است . مراد از بدیهی این است که کمتر کسی است که فرضا " صدای حافظ را از صدای فردوسی باز نشناسد ویا بین چهره، شعری صائب و سعدی اشتباه کند . به عبارت دیگر ظاهرا " شیوه، تفکّر و بیان این شاعران کاملا" از یکدیگرمتمایز است . گوئی هر کدام در پای آثار خود مُهر خود را زده‌اند و یا بر پیشانی آثار آنان، عکس و مشخصات صاحب اثر به طبع رسیده‌است . اماانگشت نهادن بر ویژگی یا ویژگی‌های این آثار بغایت دشوار است . به راستی وجوه امتیاز این آثار در چیست ؟ به عبارت دیگر در حافظ چیست که در خواجو نیست ؟ آن مختصّه، تعیین کننده، سبکی کدام است ؟ آری راست است که فردوسی روح حماسی دارد، امّا مگر روح حماسی در گرشاسپنامه نیست ؟

گیرم که تا حدودی به ویژگی‌های سبکی اثری دست یافتیم، حال از خود بپرسیم اساسا" سبک چگونه تحقق می‌یابد؟ عوامل بنیادی تکوین سبک چیست؟ شاعران و نویسندگان و محققان ادبی در طول زمان تعریف های‌مختلفی از سبک به دست داده‌اند ویا در مورد سبک اظهار نظرهائی کرده‌اند که همه یا غالب آن‌ها را می‌توان تحت سه عنوان کلّی زیر طبقه بندی کرد و بدین ترتیب خود را از صعوبت یک تعریف جامع و مانع رهانید :

۱ ـ نگرش خاص ۲ ـ گزینش ۳ ـ عدول از هنجار

ذیلا " هریک از این مقولات را شرح می‌دهیم تا از مجموع آن‌ها ـ که نهایتاً یکی هستند و از سه زاویه به یک موضوع نگاه می‌کنند ـ دید روشنی از سبک به دست آید .

نگرش خاص

سبک حاصل نگاه خاصّ هنرمند به جهان درون و بیرون است که لزوما " در شیوه، خاصّی از بیان تجلی می‌کند . به عبارت دیگر هر دید ویژه‌یی در زبان ویژه‌یی رخ می‌نماید . بر طبق این تعریف هرگاه کسی به آفاق و انفس نگاه تازه یی‌داشته باشد به ناچار برای انتقال صور نوین ذهنی خود ـ مافی‌الضّمیر خاص خود ـ باید از زبان جدیدی استفاده کند . اصطلاحات و نحو و ترکیب نوینی به کار برد . او به ناچار اسم و اصطلاح وضع خواهد کرد، یابه لغات ، بار معنائی تازه‌ئی می‌دهد، در روابط کلامی تصرّف می‌کند ویا به کمک مجاز و تشبیه و استعاره و سمبل خواهد کوشید تا به نحوی نگاه نوین خود رابرای دیگران مجسّم کند . اگر ملّاصدرا از بحث حرکت ، مفهوم جدیدی دارد باید برای آن اصطلاح تازه‌یی بیابد (حرکت جوهری) و اگر وجودرادقیق‌تر از دیگران دیده است باید با اصطلاحاتی از قبیل وجود ذهنی ولفظی وکتبی و عینی مافی‌الضّمیر تازه، خود

را به دیگران تفهیم کند.

بدیهی است که دانشجویان توجّه دارند که لفظ و معنی دو روی یک سکّه‌اند و نمی‌توان آنها را از هم‌جدا تصوّر کرد. به عبارت دیگر بین ذهن و زبان رابطه‌ٔ مستقیمی است :

لفظ و معنی را به تیغ از یکدیگر نتوان برید

کیست صائب تا کند جانان و جان از هم جدا

واز این روست که باید بپذیریم که هر شیوه‌ٔ نگرشی به نحوی درجامه‌ٔ زبانی مخصوص جلوه‌گر خواهد شد. به قول فروغ "اگر دید، دید امروزی‌باشد، زبان هم کلمات خودش‌را پیدا می‌کند و هماهنگی در کلمات دارد". زبان مبهم و راز آلوده‌ٔ بوف کور کاملا" با موضوع مبهم و اسرار آمیز آن -که توصیف زن اثیری‌پررمز و رازی است که مه گرفته و لرزان در دور دست‌های ذهن نویسنده پنهان است -مطابقت دارد. او در ابهام، در سایه روشن‌هاست ونویسنده مجبور است که از او با شتاب و پریشان و غیر متعارف سخن گوید. به همین لحاظ است که مساءله‌ٔ تغییر سبک‌ها فقط مساءله‌ٔ تغییر زبان و پس و پیش کردن قافیه وکوتاه وبلندکردن مصراع‌ها نیست، بلکه مساءله‌ٔ تغییردانش‌ها و بینش‌ها و نگرش ها هم هست و بسیاری از سبک شناسان‌موتور تغییر سبک را تغییر و تحولات اجتماعی (سیاسی، اقتصادی...) دانسته‌اند که منجر به تغییر نحوه‌ٔ بینش و نهایتاً نحوه‌ٔ بیان می‌شود.

سهراب سپهری در شعر " به باغ همسفران " می‌گوید"

اگر کاشف معدن صبح آمد صدا کن مرا

کاشف معدن صبح، استعاره از خورشید است . او صبح را به‌صورت معدنی (اضافه‌ٔ تشبیهی) دیده‌است که از انظار پنهان است . خورشید کاشف این معدن طلا است وبه یُمن این اکتشافِ اوست که ما نیزمی‌توانیم طلای معدن صبح را در نور زرّین خورشید آشکارا بنگریم. هیچکدام از شاعران قبل از سپهری خورشید را از این دیدگاه نگاه نکرده بودند و از این رو به چنین زبانی (استعاره‌ٔ کاشف معدن صبح و اضافه‌ٔ تشبیهی معدن صبح) دست نیافته بودند. این شعر، شعری است سبک دار که در انبوه توصیفات فراوانی که از خورشید در ادبیات فارسی شده‌است، گم نمی‌شود.

بسیاری از تعاریف معروف سبک تحت همین مقوله‌ٔ "نگرش‌خاصّ" قرار می‌گیرند، ذیلا" به چند مورد اشاره می‌شود:

بوفُن Buffon طبیعی‌دان و نویسنده‌ٔ قرن هجدهم فرانسه می‌گوید: " سبک خودِ شخص است " . مراد او این است که سبک هراثردقیقا" مبیّن شخصیت نویسنده‌ٔ آن است و شیوه‌ٔ نگرش او را به جهان و پدیده‌ها فاش می‌کند.

کاردینال نیومن Cardinal Newman می‌گوید: " سبک اندیشیدن در زبان است " یعنی نویسنده همان طور که فکر و احساس می‌کند همان طور هم می‌نویسد. اگر افکارش گنگ باشد نوشته‌اش گنگ است و نمی‌تواند لغات و عبارات و تعبیرات روشنی برگزیند. اگر افکار او تقلیدی و کهنه است، زبان‌اونیز

خنثی و سنّتی و تکراری است .

امرسون Emerson می‌گوید : "سبك صدای ذهن نویسنده است . مغزهای چوبین صداهای چوبین دارند ."

اگر در تعاریف‌فوق دقت کنیم در می‌یابیم که مراد گویندگان آن‌ها این است که بین سبك یا نوشته و روحیّات و خلقیّات و افکار صاحب نوشته ، ارتباط تنگاتنگی است و از این رو می‌توان مدّعی بود که می‌شود از نوشته‌های سبك دار به درون ذهن و روان نویسندگان آن‌ها راهی جست . به قول مولانا : "از قرآن بوی خدا می‌آید و از حدیث بوی مصطفیٰ می‌آید و از کلام ما بوی ما می‌آید" .

زندگانی پر از شور و جنبش مولانا (رقص و سماع و رباب و بیت و ترانه و ماجراهای شمس ...) شعری با اوزان موّاج و نشاط انگیز و لغات زنده ، پویا به ارمغان داشته است .

شعر پر از رمز و راز و ایهام و ابهام حافظ می‌رساند که زندگی او هم در آن قرن پر آشوب ، با ابهام و ابهام همراه بوده‌است ، و همان گونه که اندیشه‌هایش را در لفاف صنایع رنگارنگ - مخصوصا " ایهام - پنهان داشته است ، خود نیز لابد در پس پرده ، حوادث گوناگون پنهان می‌زیسته‌است :

خرقه ، زهد و جام می‌گرچه نه در خورهمند این همه نقش می‌زنم در جهت رضای تو

شعر مطنطن و پر داعیه ، خاقانی نشان می‌دهد که سراینده ، آن نیز مردی با وقار وهیبت و طمأنینه بوده‌است . صدای پولادین و استوار فردوسی می‌گوید که صاحب صدا مردی سرسخت و پای برجا بوده است که به آرمان‌های ویژه‌یی دلبسته است وتحت هیچ شرایطی از سرپیمان خود در نمی‌گذرد . هرچند گوسفندی‌برای کشتن ندارد اما دهش و بخشش حقیرپادشاهان حقیر را نمی‌پذیرد . هرچند برف پیری سر نازنینش را یکسره سپید کرده است اما کوهی است که از برف و باران گذشت ایام بیمی ندارد :

پر از برف شد کوهسار سیاه همی‌لشکر از شاه بیند گناه

شعر آئینه‌وار سپهری ، لطیف چون چوبباران بهاری ، در گوش ما زمزمه می‌کند که صاحب صدا درحباب زندگی ، لحظه‌هایی به لطافت آب داشته است .

از میان سبك شناسانی که کوشیده‌اند بین سبك و روان نویسنده ارتباط پیدا کنند ، از همه‌نامبردارتر لئواسپیتزر است که در وین تربیت شده‌بود و تحت تاثیر یافته‌های نوین فروید در روانکاوی بود . روش او در سبك شناسی به دایره ، واژه شناختی یا فقه‌اللغوی Philological circle معروف است . در این روش نخست باید اثری را خواند و خواند و خواند و مجذوب آن شد . بافضای آن انس گرفت تا ناگهان یك یا چند مختصه ، سبکی تکرار شونده ، آن Recurrent stylistic idiosyncrasies برجست‌وچون گر رخ نماید . در مرحله ، دوّم باید به دنبال توضیح و تفسیر روانشناسانه ، این مختصّات تکرار شونده رفت و در یافتن ارتباط بین‌آن‌ها و جان و خرد نویسنده مجاهده کرد . در مرحله ، سوّم که مرحله ، نهائی است باید برای تأیید و تأکید یافته و نظر خود ، دوباره از مرکز اثر به سطح بازگشت و مختصات و شواهد و مدارك دیگری را بازجست . مثلا " کسی که بوف کور را مکرر در مکرر بخواند متوجّه ، یك نشانه ، سبکی بارز که همانا تکرار

" دو" ومضارب آن در سرتاسر داستان است ،خواهد شد : دوماه وچهار روز ، دوقران ویك عباسی، دو درهم وچهار پشیز ، دو دریچه، دوسال وچهار ماه، دوتا کلوچه،دوگوسفند، دویابوی سیاه لاغر ... این مختصه، واژه شناختی می‌تواند مبیّن آرزوی شدید و میل‌باطنی نویسنده درجهت تحقق‌یك وحدت آرمانی در این جهان دوگانگی‌ها و دو روئی‌ها باشد. هدایت در تمام طول زندگی خود چه جسماً" و چه روحاً" تنها بود و هیچگاه نتوانست با این جهان تعارض ها و ریاها و نفاق‌ها به وحدت رسد. او در آرزوی آن معشوق اثیری بود که با او یکی باشد ، اما هیچگاه موفق نشد و سرانجام درهمان تنهائی غریبانه، خود در پاریس دست به خودکشی زد. از این‌روست که همه، پرسوناژهای داستان بوف کور در نهایت یك نفر بیشتر نیستند. همه، مردان یك مرد و همه، زنان یك زنند و این زن و مرد هم در حقیقت یك نفر ند، یعنی دو جنبه، مذکر و مونث یك وجودند. یك جا در بوف کور می‌نویسد :

" آرزوی شدیدی می‌کردم که با او در جزیره، گمشده یی باشم که آدمیزاد در آنجا وجود نداشته باشد... آیا آن وقت هم هر جانور دیگر، یك مارهندی، یا یك اژدها رابه من ترجیح نمی‌داد؟ "

بررسی سبك بر مبنای نگرش خاص بیشتر مورد توجه روانشناسان یا محققانی است که به مسائل جامعه شناسی و روانشناسی التفات دارند. زیرا بنابراین مقوله، سبك هنرمندان با شخصیت ایشان درپیوند است و بدیهی است که محیط اجتماعی در پرورش شخصیت و شکل گیری‌روان نقش اساسی دارد.

معروف است که به ابن الرومی شاعر عرب انتقادکردند که نتوانسته است اشعار لطیفی چون‌ابن‌المعتز بسراید و اشاره، ایشان به اشعاری از قبیل این ابیات ابن المعتز بوده است .

فانظُر الیه کزورقٍ منْ فضّه　　قد اثقَلتْهُ حُمولةٌ منْ عنبر

(یعنی به ماه بنگر که چونان زورقی است از نقره که بار عنبر آن را سنگین کرده باشد.)

یا :

کـــأنّ آذریـــونهـــــا　　وَالشّمـــس فیـــه عـــالیه

مـداهـــن مـن ذهـــبٍ　　فیـه بقـایـــا غـــالیـــه

یعنی گل آذریون آن باغ - در حالی که خورشید بر آن می‌تابد - چون عطر دانی از طلاست که در آن آثار عطر غالیه باشد.)

می‌گویند ابن الرومی در جواب منتقد گفت که ابن المعتز خلیفه زاده‌است و با زر و سیم سروکار دارد و پیداست که مرا چنان دستگاه و بنگاهی نیست .

دانشجویان باید توجه داشته باشند که ملاحظات سبك شناسانه بنابراین تعریف، علاوه بر دقت در واژه‌ها، مستلزم توجه دقیق به تشبیهات و استعارات است، زیرا شیوه، نگرش هنرمند را از همه آسان‌تر می‌توان در مشبّه‌به‌ها بازجست . در درس بیان آموخته‌اید که وجه شبه از مشبّه‌به اخذ می‌شود. و چه شبه در حقیقت ارتباط هنری ویژه‌یی است که هنرمند بر مبنای دید و روحیه ،خود بین دو چیز یا دو امر برقرارمی‌کند.

گـزینـــش

سبك محصول گزینش خاصّی از واژه‌ها وتعابیر وعبارات است .

نویسندگان مختلف برای بیان یك معنی واحد، تعابیر مختلف دارند و از واژه‌ها و عبارات گوناگونـــی استفاده می‌کنند وبدین ترتیب بین سبك آنان اختلاف است . مثلا " در زبان فارسی برای بیان این مفهوم که " فلانی مرده است " می‌توان از امکانات زبانی متعدّدی استفاده کرد :

فلانی مُرد، در گذشت ، به ملکوت اعلی پیوست ، خرقه تهی کرد، دار فانی را وداع کرد، به سرای باقـی شتافت ، فوت کرد، مرغ روحش از قفس تن پرواز کرد، فلانی هم رفت و غیره وغیره .

هرکدام از این عبارات از نظرشدّت احساس و عاطفه و تاءثیر ودرجه‌ء وضوح و خفا در معنی و القاءو بـــه قول فرنگیان در قدرت بیان *expressiveness* با یکدیگر تفاوت دارند . مثلا " "فلانی مرد" تقریبا "بی‌ادبانه است و "فلانی هم رفت " صمیمانه . " خرقه تهی کرد" تمایلات صوفیانه‌ء گوینده را نشان می‌دهد و بـــــه "ملکوت اعلی پیوست " بن مایه‌های مذهبی‌را و به هرحال، هر جمله‌یی حال و هوای ویژه‌یی دارد .

از دیدگاه زبانشناسی، نویسنده می‌تواند در محور جانشینی[1] دست به گزینش های هدف داری بزند . در جمله‌ء "من بچه‌ام را دوست دارم" می‌توان به جای‌بچه، فرزند، کودك، طفل ، پسر، دختر را جانشین کـرد ، بسته به این که چه تفاوت سَبکی یا هنرمندانه‌یی در کار باشد :

دیوانه وار
بسیار
من او را بی حدو حساب دوست دارم .
تا پای مرگ
به اندازه‌ء یك دنیا
.....

در آثار هنرمندان بزرگ ، معمولا " با زیباترین و بجاترین انتخاب‌ها مواجهیم و انتخاب‌ها جنبه‌ءهنری و سبك آفرینانه دارند . مثلا " در حافظ به زحمت می‌توان جایگزینی هنرمندانه‌تری انجام داد :

قتل این خسته به شمشیر تو تقدیر نبود ورنه هیچ از دل بی رحم تو تقصیر نبود

فی المثل می‌توان به جای قتل ، مرگ و به‌جای خسته، بنده را جایگزین کرد، اما بین خسته (مجروح) و قتل و شمشیر (وحتّی رحم که زخم و مرهم را به ذهن متبادر می‌کند) ارتباطی است که در مرگ و بنده‌وشمشیر نیست . از سوی دیگر یك آموزه‌ء عرفانی ـ مذهبی مطرح است : با آن که به زخم شمشیر مجروح شده است اما مرگ در تقدیر او نبوده است .

بنابراین تعریف اگر نوشته‌های متّحدالمضمون را با یکدیگر بسنجیم از اختلاف واژه‌ها و عبارات متوجه اختلاف سبك آن‌ها خواهیم شد . زیرا عبارات مختلف از نظر انتقال احساس و عاطفه و شدّت و ضعف أثیـر

گذاری با هم اختلاف دارند، مثلا " فردوسی در بیان پیری خود می‌گوید :

پر از برف شد کوهسار سیاه　　همی لشکر از شاه بیند گناه

چنان که قبلا " اشاره شد مراد از کوهسار سیاه، موهای سیاه سر است که از برف پیری سفید شده است . وقتی که شاه یعنی سر دچار پریشانی گردد پیداست که لشکر یعنی اعضای بدن نیز پریشان روزگار و آشفته می‌گردند .

جامی در پیری خود می‌گوید :

سفید شد چو درخت شکوفه‌دار سرم　　از این درخت همین میوه ٔ غم است برم

او خود را به درختی تشبیه کرده‌است که شکوفه‌های سفید دارد و میوه ٔ آن، میوه ٔ غم است . تفاوت آشکاری که بین این دو بیت هم مضمون است همان تفاوت سبکی است (مثلا سبک خراسانی و عراقی) این تفاوت که همانا اختلاف تأثیر و احساس و عاطفه است به سبب تفاوت در انتخاب واژگان و زبان مختلف آن هاست (که آن هم به نوبه خود معلول تفاوت در بینش وروحیّه دو گوینده و عصر زندگی آنان است) .

در بیت نخست با روحیه ٔ حماسی و مثبت و استوار ایرانی سده‌های نخستین ادبیات فارسی مواجهیم . شاعر پیر به بیرون نگاه می‌کند و در میان همه ٔ چیزهائی که در پیرامون اوست ، خودرا بیش از هر چیز به کوهسار پرهیبت پر از برف مانند می‌یابد . در بیت دوم با روح تلطیف شده اما سرکوب گشته ٔ ایرانی بعد از حمله‌های مغول و تیمور روبروئیم . شاعر پیر در محاکات خود (که اساس ادبیات است) به درخت ضعیف و خیمده‌یی متوسل شده است که هرچند شکوفه‌های سپید خیال انگیز بر سر دارد اما میوه ٔ آن، اندوه است .

به لحاظ علم بیان، بیت اول مبتنی بر استعاره (این همانی) و بیت دوم مبتنی بر تشبیه (ادعای این همانی) است و از این رو در بیت اول قاطعیّت بیشتری است . گاهی اوقات حتّی واژه‌ها و تعابیر دو متن یکی است ، اما اختلاف در ترکیب لغات (محور همنشینی) یا به اصطلاح نحو کلام، سبک را عوض می‌کند . در مآخذ متأخّر افسانه‌یی درباره ٔ خواب دیدن سعدی فردوسی را نقل شده‌است که هرچند بنیادی ندارد اما به لحاظ سبک شناسی قابل ملاحظه‌است . بر طبق این افسانه، سعدی شبی فردوسی را به خواب می‌بیند و بیتی از خود را برای او می‌خواند :

خدا کشتی آنجا که خواهد برد　　وگر ناخدا جامه بر تن درد

استاد توس می‌گوید بیت تو خوب است اما اگر من بودم چنین می‌سرودم :

برد کشتی آنجا که خواهد خدای　　وگر جامه بر تن درد ناخدای

در این دو بیت ، واژگان ، موضوع و وزن یکی است . تنها اختلاف در نحو و ترکیب یعنی جمله‌سازی است سخن سعدی مطابق منطق دستور و هنجار نثر است : فاعل، مفعول، فعل و در آن با روحی مطیع و سازگار و با تسلیم و رضا مواجهیم . اما در سخن فردوسی ترتیب کلام بر خلاف هنجار نثر و قواعد متعارف جمله‌سازی است فعل، مفعول ، فاعل (مصراع اوّل) و مفعول، فعل، فاعل (مصراع دوّم)، و بدین ترتیب کلام موکّد و حماسی و آمرانه شده است که اسلوب فردوسی است و در آن با جبر و زور و قدرت مواجهیم .

اگر باز بتوان با پس و پیش کردن این واژه‌ها و عبارات ، بیت دیگری ساخت ، از نظر سبکی باید به

تفاوت دیگری رسید، چنانکه حمیدی شیرازی گفته‌است :

ناخدا گر جامه را بر تن درد　　کشتی‌را آنجا خدا خواهد برد

این تعریف از سبك شباهت به تعریف علم بیان دارد : ادای معنای واحد به طرق مختلف . منتهیٰ باید توجه داشت که در سبك شناسی همواره مساءله‌ء بسامد * Frequency مطرح است، حال آن که در علم بیان اساسا" بسامد مطمح نظر نیست . توضیح این که به محض شنیدن کلمه‌ء "تو" یا "بخوان" از دهان کسی نمی‌توان سبك او را در مقابل کسی که "شما" و "بخوانید" گفته است بی ادبانه تلقی کرد، یا همین که‌کسی چند واژه‌ء عرفانی‌را در آثار خود به کار برد سبك او را عرفانی پنداشت، بلکه باید دقت داشت که تعداد استفاده از واژه‌ها به چه میزانی است (و نقش آن‌ها چیست) .

به مساله‌ء دیگری که باید اجمالا" اشاره شود این است که بر طبق این تعریف، سبك همان نحوه‌ء بیان است . این نکته به لحاظ علم بیان ما را به آنجا می‌رساند که برخی از شاعران استعاره‌گرا وبرخی تشبیه‌گرا هستند و اساسا" زبان برخی از شاعران به شدّت تصویری (دارای صناعات بدیعی و بیانی) است . دربرخی از شاعران بزرگ، مساله‌ء چگونگی بیان How it is said ? به حدّی مهم است که موضوع اثر what is said ? را تحت الشّعاع قرار می‌دهد وکار به آنجا می‌کشد که موضوع همان نحوه‌ء بیان می‌شود و اگر نحوه‌ء بیان یعنی سبك را عوض کنیم، یعنی انتخاب شاعر و اعمال سلیقه‌ء او را در زبان نادیده بگیریم، از متن (نظم ونثر) و موضوع آن چیزی باقی نمی‌ماند . نظامی مثال بارز این مطلب است :

چو تنها ماند ماه سرو بالا　　فشاند از نرگسان لوءلوء لالا

یعنی هنگامی که شیرین تنها ماند گریه کرد .

نکته‌ء دیگر که باید در مدّ نظر باشد این است که مساءله‌ء گزینش در متون ادبی همواره با مسأله‌ءزیبا شناسی و قوت معنی وقدرت بیان expressiveness همراه است یعنی‌با بحث معنی شناسی و زیبا ـ شناسی و علوم بلاغی ملازم است و این جاست که سبك شناسی از زبانشناسی فراتر می‌رود وسبك‌شناس‌وارد حوزه‌ء نقد ادبی می‌شود وممکن است قضاوت کند که کدام انتخاب گویاتر و مؤثرتر و مناسب‌تر و زیباتراست . از سبك شناسان برجسته‌ء این حوزه یکی شارل بالی charles Bally است که او را پدر سبك شناسی جدید می‌دانند . او بود که نخستین بار این مطلب‌را عنوان کرد که عبارات متّحدالمضمون از نظر شدّت عواطف و احساسات از هم متفاوتند واین تفاوت، سبك است .

سبك شناس برجسته‌ء دیگر این مکتب ماروزو Marouzeau استاد افتخاری سربن است . اومی‌گوید : "پس زبان سیاهه‌یی از امکانات فراهم می‌آورد . این امکانات همان سرمایه‌ء همگانی است که در اختیار همه‌ء بهره‌برداران گذاشته شده‌است . بهره برداران به حسب نیازهای بیانی خود، از این سرمایه برمی‌گیرند وتا آنجا که قوا نین زبان به آنان اجازه می‌دهد، گزینشی به عمل می‌آورند که همان سبك‌است " .

اشاره‌ء او به دومفهوم مهمّی است که فردینان دوسوسور پدر زبانشناسی جدید مطرح کرده‌است : زبان

* بسامد : تکرار ـ تردّد

La Langue و گفتار La Parole

زبان امکانات بی پایان بالقوّه، زبانی است که در طول تاریخ در اختیار ملّتی است، اما گفتار و جه‌بالفعل زبان است، آن استفاده، محدودی است که کسی از زبان می‌کند. همین که زبان متحقّق می‌شود، یعنی جمله‌یی بر قلم یا زبان کسی جاری می‌شود با وجه بالفعل زبان Parole مواجهیم که فقط اندکی از امکانات بالقوّه زبان Langue است.

پس می‌توان گفت که سبك بستگی به استفاده، ما از امکانات بی پایان زبان دارد.

عدول از هنجار

سبك حاصل انحراف و خروج از هنجارهای عادی زبان است.

معمولا " در آثار خلّاق ادبی و همچنین در کتب مقدّسه مذهبی نمونه‌های انحراف ازمعیارهای متعارف زبان فراوان است و یکی از وجوهی که به آن‌ها تمایز سبکی می‌دهد و به تاثیر بلاغی آن‌ها شدت می‌بخشدهمین نکته است. در مزمور ۱۸ از مزامیر داوود آمده‌است : " به خدای مقوّی ما ترنّم نمائید وبه خدای یعقوب بخروشید ".

در این مثال صفت " مقوّی " برای خدا هرچند از دیدگاه صرفی و واژگانی (محور جایگزینی) درست است (خداوند قوی)، اما به اعتبار نحو زبان فارسی (محور همنشینی) مطابق عرف و هنجار نیست و به اصطلاح علمای علم معانی بر خلاف مقتضای ظاهر و به قول سبك شناسان معدول و ناهمخوان deviant (منحرف) است. این عدول از سیاق متعارف، تشخّصی به زبان عهد عتیق می‌دهد که از مهمترین عناصر دخیل در سبك تورات(و بسیاری از کتب دیگرباستانی) است : استعمال واژه، مخصوصا " صفت، به طرز غیر مترقبه، جائی که به هیچ وجه انتظار آن نمی‌رود و قابل پیش بینی نیست : ای دختربابل که خراب خواهی شد. (مزمور ۱۳۷).

در کتب کهن معانی وبیان هم مکرّرا " به مواردی بر می‌خوریم که در صدد توجیه مسائل زبانی قرآن مجید بر آمده‌اند و برای مواردی که از هنجار زبان عرب تجاوز شده است، دلائل متعدد بلاغی ارائه‌کرده‌اند. در قرآن مجید (سوره، ۱۶، قسمتی از آیه، ۱۱۴)می‌فرماید : فَأَذَاقَهُ اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ، یعنی‌چشاند خداوند به آن (قریه) لباس گرسنگی وترس را. علمای بیان در حکمت این که چرا برای لباس به جای پوشاندن از چشاندن (اذاقه) استفاده شده است، بحث های مفصّلی کرده‌اند. و از همین قبیل است آیات مبارکه زیر :

وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً ، مشتعل شد سرم از پیری. و آيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ ونشانه‌یی است‌برای ایشان شب که از آن روز را پوست می‌کنیم (یعنی بیرون می‌آوریم) که علمای بلاغت، زیبائی همه، این‌موارد را به کمك استعاره باز نموده‌اند.

در علم معانی می‌خوانید که " اخراج کلام بر خلاف مقتضای ظاهر " ناظر به مقاصد بلاغی است تاکلام موثّرتر گردد و لذا عدول از مقتضای ظاهر گاهی عین بلاغت است. دامنه، عدول از هنجارهای متعارف

بسیار گسترده است و هم در زمینهٔ دید و معنی است وهم در زمینهٔ زبان، اما درکتب زبانشناسی آن را منحصرا" از دیدگاه زبان نگریسته‌اند، لابد به این اعتبار که بین زبان و معنی رابطهٔ مستقیمی است. لئواسپیتزر می‌گوید "هیجانات ذهنی که از رفتارهای عادی ذهنی ما انحراف دارد طبیعةً باید یك انحراف زبانی معادل و همسنگ در زبان عادی ما ایجاد کند". خودبحث ناهمخوانی‌های زبانی نیز بسیار گسترده‌است و حرف واسم وفعل وصفت و دیگر مقوله‌های دستوری را در بر می‌گیرد. اما آن چه در ادبیّات از همه مهمتر است و جنبهٔ بلاغی دارد، بحث فور گراندینگ Foregrounding است. فور گراندینگ هر تشخّص و برجستگی زبانی است، امامهم‌ترین مصداق آن‌همان استعارهٔ تبعیّه در مصطلحات بلاغی ماست، یعنی استعمال فعل در معنای غیر ماوضع له که تازه و جالب باشد و بتوان آن را چون استعاره توجیه کرد. یکی از شاعران معاصر می‌گوید: "می‌خواهم خواب اقاقی‌ها را بمیرم"، حال آن که مطابق سیاق (نرم) زبان، "ببینم" به جای "بمیرم" متعارف و منتظر است. در این شعر می‌توان مردن را استعاره از دیدن گرفت. وجه شبه، فرط اوج زیبائی و لطافت است، چنان که مَردم در مقام مبالغه از زیبائیِ چیزی و خوشامد خود می‌گویند: هوش از سرم پرید، بی‌هوش شدم، مُردم. حافظ می‌گوید:

شَمَمتُ رَوحَ و دادِ وَ شِمتُ برقَ وصال بیا که بوی ترا میرم ای نسیم شمال

واینك نمونه‌هائی از اخراج کلام بر خلاف مقتضای ظاهر که در آثار ادبی خلاق[۲] Creative فراوان است:

ونسیمی خنك از حاشیهٔ سبز پتو خواب مرا می‌روبد

بوی هجرت می‌آید:

بالش من پر آواز پر چلچه‌هاست.

سهراب سپهری

من در این تاریکی

فکر یك برهٔ روشن هستم

که بباید علف خستگیم را بچرد

سهراب سپهری

بعد نشستیم

حرف زدیم از دقیقه‌های مشجر

سهراب سپهری

گوشم شنید قصهٔ ایمان و مست شد کوقسم چشم؟ صورت ایمانم آرزوست

مولانا

روح شکننده و موقتی که مربوط به دنیای سایه‌های سرگردان است.

بوف کور

تنهائی و انزوائی که پشت سرم پنهان شده بود مانند شب‌های ازلی غلیظ و متراکم بود.

بوف کور

بدین ترتیب می‌توان گفت که سبک شناسی مطالعهٔ عناصر غیر منطقی یا ماورامنطق Extra-Logical در زبان است.

ذیلاً" بنابر مرسوم سبک شناسان انگاره‌های (پارادیم Paradigm) عادی و غیر عادی شعرهائی از سپهری را رسم می‌کنیم:

	انگاره‌های متعارف	انگاره‌های غیر متعارف
صبح است	(چیزی نباشد)	وهم
گنجشک...	کوچك	گیج
می‌خواند	گرسنه	محض

	انگاره‌های متعارف	انگاره‌های غیر متعارف	
	دراز	بلیغ	
شب...	سیاه	گیج	است ویکدست وباز
	عجیب	سلیس	

درجهٔ انحراف ممکن است کم یا زیاد باشد. از طرف دیگر هر انحرافی هنرمندانه نیست وکلاً می‌توان گفت که باید از دیدگاه‌های بلاغی قابل توجیه باشد. این دیدگاه سبک شناسی بیشتر مورد توجّه زبانشناسان است.

زبان معیار

چنان که ملاحظه شد در این تعریف، سبك حاصل انحراف از زبان معیار است. اما زبان معیار هردوره کدام است؟ باید آثار هر دوره را به دقّت خواند و مختصّات زبانی (وفکری و ادبی) آن رادقیقا" شناخت و این کار آسانی نیست. اگر زمانی نُرم زبانی هر دوره مشخص شود می‌توان تشخیص داد که آثار هر شاعر نسبت به دورهٔ خود چه انحراف‌هائی دارد؟ اما اکنون که صورت دقیق وکامل این اطلاعات در دست نیست بهتر است در بررسی‌های سبك شناسی، نُرم را زبان ادبی امروز فارسی قرار دهیم و هر انحراف و عدولی را نسبت به آن بسنجیم. مثلا" اگر در متنی می‌بینیم که آمده‌است: لنگان لنگان همی رفت، متوجه می‌شویم که این فارسی مربوط به دورهٔ ما نیست زیرا امروزه به جای همی رفت "می‌رفت" می‌گویند. بدین ترتیب "همی رفت" یك مختصهٔ زبانی است. در مرحلهٔ بعد باید دریافت که چنین مختصه‌یی در چه دورهٔ زبانی مرسوم بوده است. بدیهی است که جملهٔ لنگان لنگان همی رفت در دوره‌یی از تاریخ زبان ما دارای هیچ گونه انحراف زبانی و نشانهٔ سبکی نبوده است. اما چنانکه بعدا" خواهیم گفت هدف ما در این کتاب بررسی سبك دوره

است • بدین ترتیب بسیاری از مختصات زبانی، ارزش سبك شناختی می‌یابند ودر کار بررسی سبك دوره (نه سبك شخصی) به ما کمك می‌کنند •

پـانـوشـت‌هـا

۱ - زبان از دو دیدگاه محور همنشینی و جانشینی قابل مطالعه است :

محور همنشینی، محور افقی زبان است و رابطه‌یی است که به صورت افقی بین کلمات برقرار است، هر کلمه با کلمه قبل وبعد خود مربوط است : " من دیروز از دانشکده آمدم" که در آن بین اجزاء جمله (فعـل و فاعل و قید•••) تناسب دستوزی است و مثلا " نمی‌توان به جای فعل ، اسمی نهاد•

اما محور جانشینی، محور عمودی کلام است • به جای هر واژه‌یی می‌توان واژه‌های دیگری را جایگزین‌کرد مشروط بر این که به محور همنشینی آسیب نرسد : من دیروز از دانشگاه آمدم، اما نمی‌توان گفت من دیروز از کتاب آمدم •

۲ - مراد از خلّاقیّت Creativity در اصطلاحات فنّ شعر جدید آن است که جملات از نظر نظـم و واژگان و انتقال معنی، نوین و بی سابقه باشند در مقابل زبان متعارف و عقیم و خُنثیٰ که از لغات واصطلاحات کلیشه و قرار دادی استفاده می‌کند و نحو کلام در آن متعارف و طبیعی است •

فصل دوّم

مفاهیم سبك

مقدّمه

در سبك شناسی، وقتی واژهٔ "سَبْك" به‌کار می‌رود ممکن است مقصود از آن یکی از سه مفهوم زیر باشد:

۱ ـ سبك دوره: یعنی سبك کم و بیش مشترك آثار یك دورهٔ خاص. مثلا" در قرون سوم و چهارم‌وپنجم سبك آثار ادبی از جهات متعدّدی به هم شبیه است. به سبك رایج در این دوره، سبك خراسانی‌می‌گویند.

۲ ـ سبك شخصی: یعنی سبك خاصّ یك شاعر یا نویسنده که اثر او را از هر اثر دیگری متمایز می‌کند.

۳ ـ سبك ادبی: هر علم و نظام وهنری سبك خاصّ خود را دارد، مثلا" سبك آثار علمی (یعنی بینش و زبان آن) از سبك آثار ادبی متمایز است و همین طور بین سبك تاریخی و مذهبی تفاوت است. یکی‌ازسبك‌ها سبك ادبی است. در سبك ادبی از سبك مخصوص آثار ادبی در مقیاس جهانی سخن می‌رود.

به بیان دیگر می‌توان گفت که اهداف سبك شناسی عبارت است از:

۱ ـ تشخیص سبك دوره‌های مختلف ادبیّات و تعیین مختصّات سبکی هر دوره (سبك دوره).

۲ ـ تعیین سبك فردی نویسندگان و شاعران بزرگ (سبك شخصی).

۳ ـ تشخیص سبك ادبی و تعیین مختصّات آن (در مقایسه با سبکهای دیگر، مخصوصا" سبك گفتار عادی و روزمرّه).

به عبارت دیگر وقتی از سبك شناسی ادبی سخن می‌گوئیم، نخست باید بدانیم که اصولا" سبك‌چیست؟ وثانیا" به کدام آثار، آثار ادبی‌اطلاق‌می‌شود؟ وثالثا" این آثار ادبی درهر دوره‌چه‌وضعی‌دارند ورابعا" دریك دوره، خاص‌که‌آثار ادبی‌کم‌وبیش شبیه‌به‌هم هستند اثرکدام‌هنرمند باهنرمندان‌دیگرتفاوتهای‌برجسته‌هنری‌دارد؟

اینك در مورد هر یك از سه مفهوم فوق، جداگانه بحث می‌کنیم:

۱ ـ سبك دوره (Period Style)

هنگامی که آثار یك دورهٔ زمانی خاص را بررسی می‌کنیم، هم به لحاظ معنی و هم به لحاظ زبان متوجّه وجوه مشترکی بین آنها می‌شویم که مجموعا" آثار آن دوره را از آثار دوره‌های دیگر متمایز می‌کند. این وجوه مشترك ویا به عبارت دیگر عوامل متمایز کننده، مختصّات (Features)نُرم (Norm) آن دوره و یا به اصطلاح سبك آن دوره را مشخّص می‌کند. مثلا" اگر شعر فارسی را از آغاز مطالعه کنیم متوجّه می‌شویم که در آثارقرون سوم و چهارم و پنجم وجوه شباهت بسیاری است. به لحاظ زبان به جای "در" اندر به کار می‌رود. به جای "می" از همی استفاده می‌شود. در جملات شرطی به آخر فعل "ی" اضافه می‌کنند. بر سر فعل ماضی گاهی "ب" می‌آورند وبر سر فعل امرنمی‌آورند. از نظر فکری غالبا" با بیرون پدیده‌ها و سطح اشیاء و امور سروکار دارند و وارد عوالم درونی وباطنی نمی‌شوند. به عبارت دیگردید آنان آفاقی و عینی (Objective) است تا انفسی و ذهنی (Subjective)

همین طور در شعر قرون هفتم و هشتم و نهم وجوه مشترك خاصّی است. به سبك این دوره، سبك‌عراقی می‌گویند.

درغزل به جای قصیده رایج است . شعر درونگرا می‌شود وبارزترین مختصّهٔ فکری این دوره، عرفان است . صنایع ادبی رواج می‌یابد وبر نفوذ لغات عربی افزوده می‌گردد . اشارات به معارف اسلامی گسترده‌تر می‌شود .

در قرون یازده و دوازده، سبك دیگری پدید می‌آید که به آن سبك هندی می‌گویند . در سبك هندی تکیه شعر بر تك بیت است . این تك بیت‌ها به وسیلهٔ قافیه وردیف به هم مربوط شده‌اند. بین دو مصراع موازنهٔ معنوی است و معقولی به محسوسی تشبیه شده‌است . زبان این دوره کلّاً از زبان ادبی قدیم متفاوت است و در آن عناصری از زبان مردم راه یافته‌است .

شعر قرن سیزدهم، در قصیده همان مختصّات سبك خراسانی و در غزل همان مختصّات سبك عراقی را دارد، به این دوره، دورهٔ بازگشت می‌گویند . در دوران جدید مختصّات لفظی و معنوی و ادبی شعر دوباره تغییر کرده است . به سبك این دوره، سبك نو می‌گویند . افکار و احساسات تازه‌یی مطرح شده‌است ودرقالب شعر تغییراتی رخ داده‌است . در حدّ فاصل هر سبك با سبك بعدی، یك دورهٔ بینابین یا میان سبکی است . در آثار این دوره‌های بینابین، هم مختصّات عمدهٔ سبك قبلی وهم طلیعهٔ سبك بعدی هویداست . مثلاً " قرن ششم چنین وضعی دارد . در این قرن هم شاعرانی هستند که به سبك خراسانی شعر می‌گویند و هم شاعرانی که شعرشان به سبك عراقی نزدیك است . در این قرن یك مکتب شعری دیگر در شمال غربی ایران دایر است که به آن سبك آذربایجانی می‌گویند .

سبك آذربایجانی علاوه بر مختصّات خاصّ خود ، مختصّاتی از سبك خراسانی و عراقی‌را هم دارد .همچنین از اواخر قرن نهم تا اوایل قرن یازدهم دورهٔ بینابین سبك عراقی وهندی است . غزل این دوره، غزل حدّ واسط است . مکتب وقوع و واسوخت، حاصل کو ششهایی است از برای تغییر سبك .

در نثر هم سبك کلّی هر دوره با سبك کلّی دوره‌های بعد متفاوت است . مثلا " در قرون آغازین (سوّم و چهارم وپنجم) نثر مرسل وساده‌است و در قرون ششم و هفتم، مصنوع و فنّی می‌شود . بین این دو سبك (اواخر قرن ۵ و اوایل قرن ۶)، یك سبك بینابین وجود دارد، مثل نثر تاریخ بیهقی که نه مرسل است ونه فنی .

با عجالةً در درس سبك شناسی فقط به همین مفهوم سبك دوره می‌پردازیم، یعنی دربارهٔ سبکهای خراسانی و عراقی وهندی ... درشعر و نثر مرسل و مصنوع ... در نثر سخن می‌گوئیم . چنان که بعداً " خواهیم گفت مطالعهٔ سبك شخصی دشوار و مربوط به مراحل عالی‌تر سبك‌شناسی است . مطالعه در مفهوم سبك ادبی نیز بحث مفصّل پر ماجرائی است که باید در کتابهای تئوری ادبیّات و نقد ادبی و فنّ شعر پیگیری شود .

سبك شخصی یا فردی (Private Style, Individual Style)

در ضمن مطالعهٔ آثار یك دوره (سبك دوره) ممکن است به شاعر یا نویسنده‌یی برخورد کنیم که آثار او نسبت به همعصران خود یعنی آثار دیگر آن دوره متمایز باشد . در این گونه آثار معمولا " علاوه بر آن مختصّات کلّی مشترك فکری و زبانی و ادبی عصر، مختصّات ویژه‌یی هم به چشم می‌خورد که مربوط به شاعر یا نویسندهٔ خاصّی است و نهایةً اثر ادبی را از هر اثر ادبی دیگر مشخّص می‌کند . به اصطلاح اثر برخی امضادار

یا چهره‌دار است، می‌گوئیم سبك خاصّ خود را دارد، سبك شخصی دارد.

معنای حقیقی سبك در حقیقت همین سبك شخصی است. سبك شخصی، مثل یك رنگ در تمام زوایای تار و پود آثار یك هنرمند، منتشر است. در مقام تشبیه می‌توان فرزندان یك پدر و مادر را مثال زد که به طور کلّی از نظر شکل و قیافه و از نظر رفتارهای ذهنی و روحیه کم وبیش به هم شبیه هستند. گاهی شباهت بسیار زیاد است، گاهی ممکن است از نظر قیافه ظاهرا" به هم چندان شبیه نباشند امّا از نظر روحیات مشترکاتی داشته باشند و گاهی برعکس. امّا به هر نحو که حساب کنید این برادران و خواهران نهایةً شباهت ومشترکاتی دارند وبیننده، به نحوی ـ گاه به آسانی و گاه بادقّت متوجّه شباهت و وجوه مشترك آنان می‌شود. سبك مثل نسیمی است که به تمامی شاخ و برگهای یك درخت می‌وزد و آنها را به نحو خاصّی به حرکت در می‌آورد. مثل یك روح منتشر در تمامی اعضا و زوایای بدن است.

البتّه سبك شخصی مقول بالتشکیك است یعنی مراتبی دارد، در برخی از آثار پر رنگتر ودر برخی کم رنگتر است. اولا" در سبك دوره هم اگر بخواهیم خیلی دقیق بررسی کنیم، به هر حال بین هر دو نفر فرقهایی است. آری بقول لیچ Leech هر نویسنده یك اثر انگشت زبانی دارد. می‌گوئیم سبك رودکی و عنصری هر دو سبك خراسانی است امّا آیا بین رودکی و عنصری تمایز سبکی نیست؟ این گسترده‌ترین معنی سبك شخصی است که اصلا" مورد نظر ما نیست. ثانیا" ممکن است اثر کسی فقط در یك دوره، خاص نسبت به سایر آثار ادبی متمایز باشد، امّا در کلّ ادبیّات فارسی تمایز عمده‌یی نداشته باشد. مثلا" اشعار منوچهری در مقام مقایسه با اشعار همعصران خود از قبیل فرّخی و لبیبی و عسجدی و عنصری، مخصوصا" به لحاظ اشتمال بر لغات عربی چهره‌دار است، امّا بعدها که نفوذ لغات عربی به فارسی سیری فزاینده می‌یابد، از این تشخّص کاسته می‌شود. این معنی از سبك شخصی هم در این مرحله از سبك شناسی، مورد نظر ما نیست. بلکه مراد ما از سبك شخصی، سبك شاعران و نویسندگانی است که آثار آنان در کلّ تاریخ ادبیّات فارسی به وجه خیره کننده‌یی همواره متمایز و متشخّص است. به این اعتبار فقط عدّه، معدودی دارای سبك شخصی هستند و شاعران و نویسندگان دیگر در مقام foil و سیاهی لشکر فقط برای آنند که تشخّص این هنرمندان صاحب سبك شناخته آید.

شاعرانی مانند فردوسی، خاقانی، نظامی، سعدی، مولانا، حافظ، صائب، نیما و نویسندگانی چون بلعمی، بیهقی، نصرالله منشی، سعدی، قائم مقام فراهانی، صادق هدایت دارای سبك شخصی هستند.

در عصری که همه، شاعران مشغول مدح وثنای شاهی ترك ـ محمود غزنوی ـ هستند کسی پیدا می‌شود که به ذمّ ترکان وستایش شاهان عجم و نژاد ایرانی می‌پردازد. و زمانی که همه، آنان مذبوحانه برای اندك دهش وبخششی گردن خود را کج کرده‌اند، او گردن افراشته با حماسی‌ترین الحان شعری، از جهان گذشته سخن می‌گوید. این روح والای فردوسی به زبان او فخامتی بخشیده است که در زبان دیگران نیست. بدین ترتیب در فردوسی مختصّات ویژه‌یی است که بالکُل شعر او را از شعر عنصری و فرّخی وبعدها از شعر هرشاعردیگری جدا می‌کند ـ امّا این مختصّات ویژه چیست؟ حماسی است، مثنوی به بحر متقارب است، لغات فارسی دارد،

تاریخ ایران پیش از اسلام است، امّا مگر دیگران مثنوی به بحر متقارب وحماسی نگفته‌اند؟ کسی دیگر نیست که از لغات عربی کم استفاده کرده باشد؟ یك جواب شاید این باشد که مجموعهٔ این عوامل در کس دیگری نیست، جواب دیگر این است که به‌کارگیری فردوسی از این مواد، خاص است یعنی نحوهٔ بیان او، نحوهٔ ارائه این مواد فرق می‌کند، امّا چگونه؟ مقصود این است که تجزیه و تحلیل سبك شخصی، دشوار است.

آیا می‌توان گفت که مختصّهٔ ویژهٔ شعر حافظ استفاده‌از روش ایهام (ایهام‌تناسب، ایهام تضاد، استخدام تبادر، ایهام ترجمه...) است؟ در این صورت آیا مگرسلمان و عماد و خواجو هم "ایهام" ندارند؟ می‌گوئیم ایهام حافظ به نحو خاصّی است، او بین همهٔ معانی لغات، بالغات دیگر تناسب و رابطه ایجاد می‌کند. امّا این مختصّه هم کم و بیش در ایهام دیگران هست. می‌گوئیم ایهام را با طنز و توجّه به مسائل سیاسی‌واجتماعی به هم آمیخته است و از اصطلاحات عرفانی به عنوان موادّ خام استفاده می‌کند، امّا در هر مورد از این موارد بحثهای پردامنه‌یی است.

حقیقت این است که کشف مختصّات سبك فردی ومخصوصا " آن ویژگی‌بنیادی سبك شخصی، غبطهٔ هر سبك شناسی است. این دشوارترین مرحلهٔ سبك شناسی واز سوی دیگر مفیدترین و شیرین‌ترین بخش آن است. امّا فقط سبك شناسانی که عمری دراز با آثار شاعران ونویسندگان خاصّی محشور و مأنوس بوده‌اند می‌توانند از عهدهٔ تبیین مختصّه یا مختصّات سبك ویژهٔ او برآیند. در این قسمت هر چه بحث دقیقتر باشد از تعداد مختصّات کاسته می‌شود و نهایةً سبك شناس به یك مختصّهٔ ویژه بنیادین دست می‌یابد.

سؤال آسان و جواب مشکل است: همه می‌دانیم که فردوسی سبك خاصّی دارد که در هر زمان که شعر او را در جائی ببینیم، بدون این که نام او را بخوانیم، صاحب اثر را به یاد می‌آوریم. امّا این چیست که درشعر او هست ودر شعر اسدی طوسی و فتحعلی خان صبانیست؟

از معدود سبك شناسانی که در زمینهٔ سبك شخصی کار کرده‌اند یکی لئواسپیتزر شاگرد کارل فوسلر Karl Vossler است که قبلا " به او اشاره‌هایی شد.

برای جست و جوی‌سبك شخصی بایدبه دنبال آن " رنگ" به دنبال آن "نسیم" به دنبال آن "روح منتشر" رفت. یك مختصّهٔ پنهان امّا فراگیر که‌ممکن است چندین مختصّهٔ دیگر را به خدمت گرفته باشد. برای جست و جوی سبك شخصی باید بیش از حدّ معمول با آثار هنرمند مأنوس بود، تا ناگهان آن پری پنهان در یك لحظه خود را نشان دهد وسپس در جست و جوی او باید یکبار دیگر از تمامی زوایا و خفایای اثرعبور کرد. به قول اسپیتزر آن مختصّهٔ اصلی سبك شخصی ناگهان درذهن جرقّه می‌زند و درشعاع آن تمامی رمز و راز اثر بر سبك شناس آشکار می‌گردد. امّا سبك شناس بایدبعدا " با مراجعات دقیق مجدّد به اثر از این یافتهٔ خود اطمینان حاصل کند. این است که می‌گوید سبك‌شناسی در گرو استعداد و ایمان‌وپشتکار است.

در اینجا من می‌خواهم جسارت ورزیده، مختصّهٔ اصلی سبك شخصی حافظ را به اجمال بیان‌کنم:

شعر حافظ در تحلیل نهائی یك ساختار متضاد و پارادوکسی است. مفاهیم متضاد در جامهٔ لغات متضاد رخ می‌نمایند. استراتژی او برای بیان این رفتار ذهنی وزبانی ،طنز و ایهام است. تصاویر پارادوکسی

انواع واقسامی دارد گاهی بیان یك معنی خوب ویك معنی بد است ۰ گاهی بیان یك معنی راست وطبیعی و بیان یك معنی اغراق آمیز و غیر طبیعی است ۰ گاهی با توجّه به ظاهر الفاظ یك معنی حقیقی وراست و مسلّم بیان می‌شود حال آن که با توجّه به سطح استعاری وکنائی، معنی دروغ یعنی ادبی است و انواع واقسام‌دیگر : یك سو مدح ، یك سو هجو ، عقل پذیر و عقل نپذیر، زمینی و آسمانی، مدحی وغیر مدحی ۰۰۰

و اینك چند مثال از انواع مختلف تضادهای ساختاری :

چون صبا مجموعهٔ گل‌را به‌آب لطف شست　　کج دلم خوان گر نظر بر صفحهٔ دفتر کنم

معنی اوّلیّه این است که وقتی باد صبا باغ را آراست (بهار شد) اگربه کتاب و دفتر نگاه کنم بی ذوق هستم ۰ امّا از طرف دیگر اگر مجموعه‌یی به آب شسته شود مسلّم‌است که دیگر نمی‌توان به دفتر نگاه کرد، چون نوشتهٔ آن پاك شده‌است ۰[۲]

بشوی اوراق، اگر همدرس مائی　　که علم عشق در دفتر نباشد

اوّلا" علم عشق‌یك ترکیب پارادوکسی است وثانیا" برای درس خواندن باید بر اوراق نوشت نه این که آنها را شست ۰ و نکتهٔ اصلی این که اگر اوراق را بشوئیم دیگر احتیاج به درس نیست ۰

من که از یاقوت ولعل اشك دارم گنج‌ها　　کی نظر در فیض خورشید بلند اختر کنم

کسی که اشك می‌بارد فقیر است و گنج یاقوت و لعل ندارد ۰ کسی که گنج یا قوت ولعل دارد ثروتمند است و اشك نمی‌ریزد و واضح است که به خورشید التفاتی نداشته باشد ۰

به عزم توبه سحر گفتم استخاره‌کنم　　بهار توبه شکن می‌رسد چه چاره کنم

توبه که امر خیر است احتیاج به استخاره (طلب خیر) ندارد (طنز) ۰ بالفرض هم که استخاره خوب آمد یا ز نمی‌توان توبه کرد، زیرا بهار توبه‌شکن درراه است ۰

زباده خوردن پنهان ملول شد حافظ　　به بانگ بربط و نی رازش آشکار کنم

حال آن که باده شاد می‌کند نه ملول ۰ اگر بخواهد ملول نباشد نباید پنهان باده بنوشد بلکه باید به بانگ بربط و نی بنوشد، امّا در این صورت راز باده‌نوشی او آشکار می‌شود واین مستلزم گرفتاری‌هاست ودراین صورت باز ملول خواهد بود ۰

من و انکار شراب ؟ این چه حکایت باشد　　غالبا" این قدرم عقل وکفایت باشد!

حال آن که عقل وکفایت مقتضی انکار شراب است ۰

ممکن است که این مختصّه و نظایر این مثال‌ها را در دیوان دیگران هم بیابیم ۰ امّا فراموش نکنید که سبك شناسی، همواره با بسامد همراه است ۰ بسامد این مختصّه در حافظ بیش از هر کس دیگری است و به نحوی است که در همهٔ غزلیات او به نحوی حضور دارد ۰ اگر بخواهیم به شیوهٔ اسپیتزر از مرکز اثرکه‌وجود همین مختصّه یعنی ساختارهای متضاد و پارادوکسی باشد- به سطح اثر برگردیم تا برای تأیید یافتهٔ خود شواهد و مدارکی جمع آوری کنیم به ابیات متعدّدی از حافظ بر می‌خوریم که به تضادهای شخصیّتی وتضادهای زندگانی خود اشاره کرده‌است :

خرقهٔ زهد و جام می گرچه نه در خور همند　　این همه نقش می‌زنم درجهت رضای تو

* * *

صراحی می‌کشم پنهان و مردم دفترانگارند　　عجب گر آتش این زرق در دفتر نمی‌گیرد

* * *

حافظم در مجلسی دردی کشم در محفلی　　بنگر این شوخی‌که چون با خلق صنعت می‌کنم

* * *

حافظ بارها علاقهٔ خود را به تضاد و پارادوکس با واژهٔ "معمّا" نشان داده است :

هر شبنمی دراین ره صد بحر آتشین است　　دردا که این معمّا شرح و بیان ندارد

که معمّا این پارادوکس است که اولا " چگونه شبنم،بحر است و ثانیا " چگونه بحر (آب)، آتشین است ؟!

چیست این سقف بلند ساده بسیار نقش　　زین معما هیچ دانا درجهان آگاه نیست

که معمّا (پارادوکس) این است که چطور هم این سقف ساده (بی نقش) است وهم پرنقش ؟

حال اگر بخواهیم این مختصّه را با عصر و اجتماع شاعر وبا روان او مربوط کنیم، باید اوضاع اجتماعی قرن هشتم ایران را شرح دهیم : دورهٔ ریا ، تظاهر و نفاق ، عصری که هر روز از دروازه‌یی شاهی می‌رفته وشاهی می‌آمده است . در چنین عصر تضادهاست که شاعر می‌باید با ابهام زندگی کند وبا ابهام (چند معنائی) سخن گوید .

او در عصری است که پادشاهی که " ندای هات الرّاح می‌داد گوش به منادی حیّ علی الفلاح " کرده‌است او در جامعه‌یی زندگی می‌کند که " گربه عابد" نماز می‌خواند وشعر حافظ آئینه تمام نمای این تضادهای همه‌جانبهٔ روزگار اوست .

" رندی " حافظ به سلامت زیستن در چنین جامعه‌یی است و رندی او گاهی در اعمال همین مختصّهٔ سبکی او است ، بیان مفاهیم متضاد ، در لایه‌های متعدّد کلام : دریک سطح راست و دریک سطح دروغ ، در یک سطح مدح ودریک سطح هجو ، دریک سطح احترام و در یک سطح طنز و سخره :

زاهد ار " رندی " حافظ نکند فهم چه شد　　دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند

به این معنی که شیطان از کسانی که قرآن می‌خوانند، فرار می‌کند . امّا رندی او این است که می‌گوید : زاهد دیو و حافظ قرآن خوان است . و باز رندی او این است که می‌خواهدبگوید کار به جائی رسیده است که حتّی شیطان هم از این قوم قرآن خوان (زاهد) فراری است و باز رندی او این است که حافظ چنین حرفی نزده‌است بلکه به عنوان یک شاعر بدون قصد خاصّی مصراعی از سعدی را تضمین کرده است :

دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند　　وآدمیزاده نگهدار که قرآن ببرد

سعدی

پس ابهام که برخی‌آن را اسلوب خاصّ حافظ شمرده‌اند، وقتی در حافظ اهمّیّت سبکی دارد که در خدمت ایجاد یک ساخت متضاد باشد . به عبارت دیگر مهم‌ترین شیوه وبه قول فرنگیان استراتژی حافظ برای بیان مفاهیم و تصاویر پارادوکسی، ابهام است : ابهام در کلمه، ابهام در عبارت ، ابهام در جمله، ابهام در بیت و ابهام در کلّ شعر . وکلام آخر این که همین مفاهیم پارادوکسی و متضاد است که در شعر او به " طنز " منجر

می‌شود.

سبك ادبی (Literary Style)

چنان که قبلا " اشاره شد همین که از سبك شناسی ادبی[۴] Literary Stylistics سخن به میان می‌آوریم، خواه ناخواه این بحث پیش می‌آید که ادبیّات چیست و به چه آثاری، آثار ادبی اطلاق می‌شود. سئوال مشکلی است. بحث در باب ماهیّت ادبیّات و مشخّصات آن موضوعی است که در چند نظام از نظام‌های ادبی مطرح است و علاوه برسبك شناسی، در نقد ادبی، فنّ شعر،نظریه، ادبیّات هم مورد بحث وفحص‌قرارمی‌گیرد.

گراهام هوف - یکی از نظریه پردازان ادبیّات - می‌گوید: باید بحث را از اینجا شروع کنیم که ادبیّات چیست؟ امّا به خوبی می‌دانیم که ادبیات چیست، ادبیات ایلیاد، هملت، جنگ و صلح و غیره‌است.

امّا این ظاهر سئوال است، سئوال اصلی این است که دراین آثار چه مختصّاتی است که باعث می‌شود تا به آنها اثر ادبی اطلاق کنیم؟

امروزه برخی از سبك‌شناسان، وظیفه، سبك شناسی را فقط تا این حد می‌دانند که تعیین کند آیا فلان اثر، اصلا " اثر ادبی هست یا خیر؟ مثلا " آیا می‌توان "اخلاق ناصری" یا "تاریخ بلعمی" را اثر ادبی محسوب کرد؟ بدین ترتیب شناختن ماهیّت و مختصّات اساسی ادبیّات، درسبك شناسی، امری ضروری است و باید در این مورد حدّاقل شناختی کلّی داشت. ما در این بخش برخی از وجوه مشترك و خاصّه‌های آثار ادبی را به اجمال ذکر می‌کنیم. این وجوه ممکن است در برخی از آثار ادبی قوی‌تر و در برخی ضعیف‌تر باشد و به‌هر حال اثر ادبی باید لااقل مشتمل بر برخی از این مشخّصات باشد. در این بررسی مختصر، سبك ادبی را در - مقابل سبك گفتار عادی (و صورت مکتوب آن یعنی نثر عادی) قرار داده‌ایم. بدین ترتیب بین نثر ادبی و شعر تفاوتی قائل نشده‌ایم. توضیح این که در مباحث جدید بلاغی یعنی بوطیقا یافنّ‌شعرجدید[۵] (Poetics) بین شعر و نثر خلّاق ادبی فرقی نیست و هر دو ازیك مقوله‌اند. هر دو دارای نظام و شکل و بافت منسجمی هستند، منتها درجه، انسجام و نظم و بافت یا سازمان یافتگی (Organization) وموسیقیائی بودن‌درشعر قوی‌تر از نثر ادبی است.

و اینك چند مختصّهٔ سبك ادبی:

۱ - وظیفه، اصلی زبان عادی و روزمره تفهیم و تفاهم است، حال آن که وظیفه، اصلی و اوّلیه، زبان ادبی تفهیم و تفاهم نیست. از این رو انتقال پیام درزبان ادبی معمولا " غیر عادی و غیرمستقیم است و دریافت پیام به آسانی صورت نمی‌گیرد. شاعرپه‌جای‌آن‌که بگوید: " سحر وقتی که آفتاب درآمد" می‌گوید: سحر چون خسرو خاور علم بر کوهساران زد (حافظ). پس در جریان انتقال پیام که قاعدةً باید مستقیما " از شاعر یا فرستنده Encoder به خواننده یا گیرنده Decoder برسد، معمولا " پارازیت (مثلا " استعاره و تشبیه وکنایه و صنایع ادبی ...) وجوددارد.

۲ - در کتاب معانی آمده که به نظرای آ. ریچاردز ما دو نوع زبان داریم: زبان احساسی یادرونی یا انشائی یا عاطفی (Emotive Language)وزبان اشاره یی یا اطلاعاتی (خبری) یا بیرونی یاارجاعی

(Referential Language). زبان عاطفی زبان ادبیات است وبا آن احساسات وعواطف را بیان می‌دارند و منتقل می‌کنند، حال آن که زبان علم، زبان ارجاعی است که به امری ومعنائی در جهان بیرون اشاره می‌کنند و ارجاع می‌دهد. این زبان خبری است حال آن که زبان عاطفی انشائی است و قابل صدق وکذب نیست. زبان عاطفی مؤثر است و دردلها نفوذ می‌کند، حال آن که زبان ارجاعی، دانشی است وبا عقل ما سروکار دارد.

۳ - در زبان عادی و نیز علمی، به جهت این که تفهیم و تفاهم به روشنی و درستی صورت گیرد، هر دال فقط به یك مدلول دلالت می‌کند. حال آن که در زبان ادبی همه، مدلولات یك دال حضور دارند. در علم بدیع از این مختصه تحت عنوان ایهام (به‌اهام‌افکندن گوینده خواننده را که کدام معنی مورد نظر است) سخن رفته است. مثلا " در این مصراع حافظ: ای بی خبر ز لذت شراب مدام ما ،(مدام" هم به معنی همواره است وهم به معنی شراب) همین خاصیت چند گونگی معنائی لغات است که به سبك ادبی و جهه‌یی می‌دهد که در هنرهای دیگر مثلا " نقاشی نیست. پیکاسو میگوید: آرزو دارم شئ‌ای نقش کنم که هم خفاش باشد و هم در عین حال قوطی کبریت! امّا این آرزویی است که در نقاشی متحقق نمی‌شود، حال آن که این دوگانه یا چند گانه‌پردازی، یکی از عادی‌ترین شیوه‌های مرسوم بیانی در ادبیات است. در این بیت حافظ:

هر کو نکاشت مهر و زخوبی گلی نچید — در رهگذار باد نگهبان لاله بود

لاله هم گل است و هم چراغ!

۴ - در زبان عادی بیشتر از معانی قاموسی و اولیه لغات (Denotation) استفاده می‌شود، حال آن که در زبان ادبی، مدار بر معانی مجازی لغات است، یعنی بیشتر از معانی ثانوی و عاطفی و فراقاموسی لغات (Connotation) استفاده می‌شود و حتی گاهی نویسنده معنائی کاملا " شخصی‌وخصوصی (Evocation) از لغتی خاص درذهن دارد که خواننده را بدان راه نیست. ژان پل سارتر در کتاب " ادبیات چیست " واژه‌ی فلورانس (Florence) را مثال می‌زند که در اصل نام شهری است، امّا می‌تواند به معنی گل نیز باشد (زیرا ریشه‌ی آن " فلورا " نام الهه‌ی گلها ست و "فلور" در زبانهای اروپائی به معنی گل است) و نیز می‌تواند "شط" را فرایاد آرد (زیرا هجای اول آن فلور شبیه به فلوو = Fleuve به معنی شط است) و نیز می‌تواند طلا را به ذهن متداعی کند (زیرا هجای وسط آن or به معنی‌طلاست) و نیز یادآور شرمگینی و آراستگی‌است (زیرا هجای آخر آن "رانس" با دسانس (Décence) به معنی عفت و آرزم شباهت صوری دارد و با آن قافیه می‌شود). هم چنین فلورانس در زبانهای اروپائی اسم زنان است.

امّا از همه‌ی اینها گذشته، فلورانس ممکن است در ارتباط با خاطره و واقعه‌یی برای کسی معنائی کاملاً شخصی داشته باشد، چنان که فیلسوف مزبور در این‌باب می‌نویسد: " برای من فلورانس، علاوه بر اینها زنی است‌همنام زن بازیگر آمریکائی که در فیلم‌های صامت دوران طفولیت من بازی می‌کرد و من از او هیچ به یاد ندارم جز این که بلند بود، مانند دستکش‌های بلند سفیدی که دربعضی رقص ها به دست می‌کنند وهمیشه کمی خسته بود و همیشه عفیف و پاکدامن بود و همیشه شوهردار و همیشه قدر ناشناخته بود، و من او را دوست می‌داشتم و نام او فلورانس بود. " ۷

در فارسی می‌توان شقایق را مثال زد که اسم گلی است وخشخاش و داغ ودرد و دامنه، کوه وصحرا واوایل بهار را به ذهن متبادر می‌کند وهم می‌تواند اسم زنی باشد ونیز در ارتباط با لاله یادآور شهید وشهادت وخون است و نیز می‌تواند برای کسی متداعی خاطره، خاصّی باشد.

۵ ـ در زبان عادی دال اهمّیّتی ندارد بلکه مدلول آن مهم است. از این رو وقتی که می‌خواهیم سخنان کسی را برای دیگری نقل کنیم، مفاد آن را با لغات و عبارات خود منتقل می‌کنیم. حال آن که در سبك ادبی دال حائز کمال اهمّیّت است و حتّی گاهی (مخصوصا" وقتی که در بر گیرنده، صنعتی باشد) اهمّیّت واژه از معنای آن بیشتر است. از این رو بر خلاف سبکهای دیگر " نقل به معنی " چندان در ادبیّات اهمّیّت ندارد و معمولا" نقل به عین عبارات مطرح است. سخنان بزرگان را "حفظ" می‌کنیم و ناخودآگاه می‌کوشیم عین نوشته یاشعر را روایت کنیم، چون بدین ترتیب هم کار آسان‌تر است و هم چیزی از معنا را (که در ادبیّات فقط معنی واژه‌ها نیست بلکه موسیقی و صنعت ولحن ... هم هست) از دست نخواهیم داد. بدین ترتیب می‌توان گفت که در ادبیّات کیفیّت و چگونگی بیان (How it is said?) مهم‌تر از خود مطلب (What is said?) است.

۶ ـ در سبك ادبی، کلمات و عبارات هم به لحاظ موسیقی لفظی وهم به لحاظ موسیقی معنوی یعنی تناسبات و ارتباطات معنائی بین واژه‌ها، دقیقا" به هم مربوطند ودر یك شبکه، منسجم قرار گرفته‌اند. زبان یك بافت هنری است وکلمات با رشته‌های متعدّد به هم تنیده و بافته شده‌اند.[۸] به طوری که به‌زحمت می‌توان جای کلمه یا عبارتی را تغییر داد ویا آن‌را با کلمه یا عبارت دیگری تعویض کرد.

۷ ـ زبان ادبی تصویری (Figurative Language) است یعنی معمولا" به جای گفتن و روایت به نمایش می‌پردازد. فردوسی به جای این که بگوید: " رستم کمان را تا انتها کشید" چنین پرده‌های بدیعی نقش می‌زند، که باید آنها را در چشم ذهن مجسّم کنیم تا "معنی" شعر را دریابیم:

چو سوفارش آمد به‌پهنای گوش — ز چرم گوزنان بر آمد خروش

چو بوسید پیکان سر انگشت اوی — گذر کرد از مهره، پشت اوی[۹]

۸ ـ زبان ادبی آهنگین و موسیقیائی است. منظور از وزن فقط وزن عروضی نیست. فقط شعر برخی از ملل مثلا" شعر سنّتی ایران و عرب و شعر اردو و ترك ... عروضی است. وزن انواع و اقسام متعدّد و مراتب گوناگون دارد. صنایع بدیع لفظی نیز در ایجاد موسیقی کلام یا ارتقای آن موثّرند. قافیه و ردیف نیز موسیقی آفرین است. از این رو گاهی به‌وزن موسیقی بیرونی وبه قافیه و ردیف موسیقی کناری و به صنایع بدیع لفظی موسیقی درونی هم گفته می‌شود.

۹ ـ زبان ادبی دارای ساخت‌های غیر متعارف و انحرافی (Deviant Structure) است ومعمولا" در آن هنجارهای عادی زبان رعایت نمی‌شود. در زبان خلّاق ادبی مکرّرا" به جملاتی بر می‌خوریم که از نظر ساخت و معنی و استعمال واژه‌ها مسبوق به سابقه نیستند و توجّه ما را به خود جلب می‌کنند. بدین دلیل در گفتار و نوشتار عادی هیچگاه بر ظاهر عبارات و واژه‌ها مکث نمی‌کنیم. حال آن که زبان در ادبیّات گاهی ما

را به مکث و تاءمّل و تحسین یا شگفتی وامی‌دارد.

۱۰ ـ در سبك ادبی فرقی بین جاندار و بی‌جان نیست و بر طبق تفکّر جادویی و اساطیری بشر کهن همه‌چیز دارای روان مخصوص به خود است و از این روست که در ادبیّات مثلا " می‌توان بی‌جانی را منادا قرار داد و با او سخن گفت و یا اززبان غیر جانداری سخنها شنید :

ای دیو سپید پای در بند ای گنبد گیتی ای دماوند!

ملك الشّعراء بهار

مباحث اسناد مُجازی، استعاره، مُکنیّه، تخییلیه و تشخیص در علم بیان توجیه همین بحث است.

۱۱ ـ به طور کلّی زبان ادبی دارای منطق خاصّ خود است و آن چه در سبك ادبی عادی تلقّی می‌شود و سوءال‌برانگیز نیست در غیر ادبیات موجب تاءمّل و اشکال می‌شود و غیر متعارف به نظر می‌رسد. مثلا " در بسیاری از موارد نقش مقوله‌های دستوری در ادبیّات با زبان عادی متفاوت است : در زبان عادی سؤال برای جواب است، حال آن که درکلام ادبی مکرّرا " به سؤالاتی بر می‌خوریم که به جهت طلب جواب ادا نشده‌اند (سؤال بلاغی Rhetoric question)، بلکه مقصود از آنها اموردیگری است :

کسی باشد کین قفس چمن گردد؟ اندر خور کار وکام من گردد

مولانا

مرجع ضمیر در کلام عادی مقدّم برضمیر است ، حال آن که در کلام ادبی عود ضمیر بر متأخّر جایز است و اصلا " ممکن است مرجع ضمیر هیچگاه ذکر نشود، زیرا اوّلا " کلام ادبی به تفهیم و تفاهم توجّه چندانی ندارد و ثانیا " ابهام در کلام ادبی امری طبیعی است یا یکی از مسائل علم معانی مطرح است :

مبتلا گشتم در این بند بلا کوشش آن حقگزاران یادباد

حافظ

ای دل چه‌اندیشیده‌ای درعذر آن‌تقصیرها ازسوی اوچندین وفا ازسوی‌توچندان جفا

مولانا

بحث مختصّات سبك ادبی بحث مفصّلی است ودر اینجا مردا ما بر شمردن همه، مختصّات کلام ادبی نیست. با ذکر نکته‌یی این بحث رابه پایان می‌بریم :

از قدیم الایّام ادبیّات را " کلام مخیّل " خوانده‌اند، یعنی جنس ادبیّات را کلام و فصل ممیّزآن راتخییل گفته‌اند. بسیاری از مختصّات سبك ادبی از قبیل آهنگین بودن، زبان تصویری داشتن ... درجهت مخیّل کردن کلام است.

پـانـوشـت‌ها

۱ ـ *Foil* در مصطلحات نقد ادبی به قهرمانی گفته می‌شود که وجود او در اثر ادبی فقط برای آن است که عظمت قهرمان اصلی داستان ـ از طریق مقایسه ـ شناخته شود. مثلا" از بررسی در روحیات و کردار بهمن (که‌ناجوانمردانه سنگی به‌سوی رستم پرتاب می‌کند) ـ در داستان رستم و اسفندیار ـ عظمت قهرمانانی چون رستم و اسفندیار فهمیده می‌شود.

۲ ـ این صورت تضادّ ادبی / لفظی یعنی وجهی که در تعبیر عادی ـ که مراد نیست ـ کلام راست باشد و در معنی مقصود دروغ (اغراق) ، اصولا" ساختار اغراق است ، وکم و بیش درشاعران دیگر، مخصوصا" درسعدی هم دیده می‌شود :

دست من‌گیر که بیچارگی از حد بگذشت　　سر من گیر که در پای تو ریزم جان را

که در معنی لفظی که مراد نیست حقیقت است ، زیرا اگر سر کسی‌را از بدنش برگیرند، جان او "ریختـــه" خواهد شد.

۳ ـ در فلك اطلس ستاره نیست ودر فلك های‌دیگر ستاره‌هست .

از طرف دیگر اطلس بر دونوع است : حریر ساده یعنی بی نقش و اطلس گلگون یعنی گلدار. علاوه‌بر این نقش ایهام دارد و علاوه بر ستاره، بازی روزگار هم هست . یکی از ادبای معاصر که به‌لغت" معمّـــا" توجّه نداشته است احتمال دا ده است که در اصل به جای ساده" استاده" بوده‌است : "چیست این سقـــف بلند استاده، بسیار نقش" و توجّه نکرده است که در این صورت معمّائی در کار نخواهدبود.

۴ ـ در مقابل سبك شناسی زبانشناسانه *Linguistic Stylistics* در سبك شاسی زبانشناسانـه، متن مورد بررسی منحصرا" اثر ادبی نیست وکلاً مسأله‌ء زبان مطمح نظر است : سبك زبان روزنامه، سبـك زبان محاوره ...

۵ ـ اطلاق شعر به کلّ ادبیات از مقوله‌ء اطلاق جزء به کل است . در این گونه مجاز جزء مهم‌تریـــن بخش‌کل است . ریچارد فرای ادبیّات شناس نامبردار معاصر می‌گوید شعر عالَم‌صغیر ادبیات (*Microcosm of all literature*) است به‌این معنی‌که : وفیه انطوی العالم‌الاکبر!

۶ ـ دربحث ما دال واژه و مدلول معنی و مصداق آن است . رابطه‌ء بین دال و مدلول را دلالت می‌گویند. بحث دلالت درکتب سنّتی در منطق و اصول و درکتب جدید در معنی شناس مطرح شده‌است . دانشجویـــان علاقه‌مند برای اطّلاعات بیشتر به کتاب ارزشمند " ادبیات چیست" نوشته‌ء سارتر مراجعه کنند.

۷ ـ ژان پل سارتر در دوسالگی پدر خود را از دست داد و در خانه‌ء پدر بزرگ مادری خود بزرگ شدومادر او در دوازده سالگی او مجددا" ازدواج کرد.

۸ ـ فرّخی سیستانی شعر رابه حلّه تشبیه کرده، می‌گوید :

با کاروان حلّه برفتم ز سیستان　　با حلّه‌ء تنیده ز دل بافته زجان!

۹ ـ مهره‌ء پشت اشکبوس کشانی .

فصل سوّم

روش بررسی سبك شناختی متون

برای آن که بتوانیم متنی را به لحاظ سبك شناسی تجزیه و تحلیل و بررسی کنیم ، باید روشی داشته باشیم . یکی از ساده‌ترین و در عین حال عملی‌ترین راهها این است که متن را از سه دیدگاه : زبان، فکر و ادبیّات بررسی کنیم، تا بدین وسیله بتوانیم به اجزای مشکله متن اشرافی پیدا کنیم وساختار متن را ـ با توجّه به رابطه‌ء اجزا با یکدیگر ـ دریابیم .

۱ ـ سطح زبانی

سطح زبانی مقولهٔ گسترده‌یی است ، از این رو آن را به سه سطح کوچکتر آوایی (Phonological)، لغوی (Lexical) و نحوی (Syntactical) تقسیم می‌کنیم :

الف : سطح آوایی یا سبك شناسی آواها (Phonostylistics)

به سطح آوایی می‌توان سطح موسیقیائی متن نیز گفت ، زیرا در این مرحله متن را به لحاظ ابزار موسیقی آفرین بررسی می‌کنیم . موسیقی بیرونی (وکناری) از بررسی وزن و قافیه و ردیف معلوم می‌شود . موسیقی درونی متن به وسیله‌ء صنایع بدیع لفظی از قبیل انواع سجع (سجع متوازی، موازنه، ترصیع ...)، انواع جناس (ناقص، اشتقاق ...)، انواع تکرار (همحروفی،همصدائی ...) به وجود می‌آید .

علاوه براینها ، مسائلی از قبیل الف اطلاق، انواع ابدال (مثلا " تبدیل ف و پ) ، اماله (کتاب بکتیب) و او معدوله، اسم صوت (چکاچاك)، تخفیف لغات ، مشدّد کردن مخفّف و برعکس، تلفظهای کهن (مثلا " جوان) ... نیز در این قسمت مورد نظر است .

برخی از سبك شناسان به انواع هجاها و نوع اتّصال آنها نیز توجه دارند .

ب : سطح لغوی یا سبك شناسی واژه‌ها

ملاحظه و بررسی در صد لغات فارسی وعربی، لغات بیگانه مثلا " ترکی یا مغولی، کهن گرائی (آرکائیسم) از قبیل استعمال لغات کهن نزدیك به پهلوی یا لغات قدیمی پارسی، سره‌نویسی، اسامی بسیط یا مرکّب ، اسم معنی یا ذات ، حروف اضافه‌ء بسیط یا مرکب ، نوع گزینش واژه با توجّه به محورجانشینی، وسعت یا قلّت واژگان، نوع صفات ...

گاهی بسامد برخی از لغات در آثار کسی توجّه برانگیز است و از این رو در تعیین سبك شخصی راهگشاست . مثلا " اسم اعضای بدن و ترکیبات آن درسعدی بسآمد بالائی دارد : دست ، دل، چشم، روی، سر ... گاهی بسآمد بالا نیست امّا آن لغات در آثار شاعران دیگر چندان معمول نیست و از این رو به چشم می‌آید مثل :"ناشکیبا " و " شمایل " و "مگس" در سعدی :

تو را در آینه دیدن جمال طلعت خویش — بیان کند که چه بوده است ناشکیبا را

ز دست رفتن دیوانه عاقلان دانند — که احتمال نمانده است نا شکیبا را

من دگر شعر نخواهم که نویسم که مگس　　زحمتم می‌دهد از بس که سخن شیرین است

یا کاربرد لغت به نحوی است که جلب توجّه می‌کند مثل احتمال به معنی تحمّل و تقاضا به معنی طلب خود را خواستن در سعدی :

به تمنّای گوشت مردن بهْ　　که تقاضای زشت قصابان

احتمال نیش کردن واجب است از بهر نوش　　حمل کوه بیستون بر باد شیرین بار نیست

باتوجّه به زبان سعدی که در آن لغت عربی زیاد نیست، گاهی وجود برخی از لغات عربی غیر منتظره است :

محقّق همان بیند اندر ابل　　که در خوبرویان چین و چگل

لوحش الله از قدو بالای آن سروسهی　　ز آن که همتایش به زیر گنبد دوّار نیست

بیار ساقی سرمست جام باده، عشق　　بده به رغم مناصح که می‌دهد پندم

صنم اندر بلد کفر پرستند و صلیب　　زلف و روی تو در اسلام صلیب و صنمند

نظیر این گونه مسائل لغوی در شاعران و نویسندگان دیگر هم هست، پیر مغان و مغبچه در حافظ، نام‌ها و استعارات گوناگون برای خورشید در خاقانی همه راهی به مطالعه، سبك شخصی هستند. از این رو امروزه بررسی‌های بسامدی به کمك کامپیوتر درسبك شناسی بسیار مرسوم شده‌است.

ج ـ سطح نحوی یا سبك شناسی جمله

بررسی جمله از نظر محور همنشینی و دقّت درساخت‌های غیرمتعارف، کوتاه یا بلند بودن جملات، کاربردهای کهن دستوری از قبیل آوردن انواع یاء (یاء تمنّی، یاء گزارش خواب ...)، آوردن دو حرف اضافه در پس و پیش متمّم، مفعول و علامت آن، صرفه جوئی در آوردن را، فعل ماضی با "ب" آغازی، فعل مضارع بدون "می" و "ب"، فعل امر بدون "ب"، وجوه کهن ماضی استمراری، افعال پیشوندی، افعال مرکّب، کاربردهای خاصّ ضمایر، صرف افعال کهن ...

گاهی سیاق عبارات و طرز جمله‌بندی وبه عبارات دیگر نحوه، بیان مطلب به لحاظ جمله در کسی جلب توجّه می‌کند و همین نوشته را سبك دار می‌کند مثل جمله‌بندی‌های مرحوم جلال آل احمد (که کوتاه‌ومقطّع‌است) یا جمله‌بندی‌های استاد محیط طباطبائی (که طویل و مفصّل است). در نوشته‌های استاد زرّین کوب هم ساخت جملات کیفیّت خاصّی دارد.

د ـ سطح فکری

آیا اثر درونگرا (انفسی) و ذهنی (Subjective)است یا برونگرا (آفاقی) و عینی (Objective)؟ با بیرون و سطح پدیده‌ها تماس دارد و یا به درون و عمق پرداخته‌است؟ شادی گراست یا غم‌گرا؟ خِرَدگراست یا عشق گرا (عرفانی)؟ چه فکر خاصّی را تبلیغ می‌کند، آیا نویسنده احساسات خاصّی مثلا "احساسات ملّی‌ـ گرایانه (شعوبیه) یا مذهبی دارد؟ بررسی وضع قهرمان اثر، مثلا "معشوق مرد یا زن؟، نویسنده بدبین است یا خوشبین؟ تلقّی او نسبت به مسائلی از قبیل مرگ، زندگی، عشق، صلح، جنگ... چگونه است؟

عارفان را از مرگ بیمی نیست، آیا سعدی و حافظ هم از مرگ نمی‌ترسند؟ آیا نویسنده دید فلسفی دارد؟ اگر اثر عرفانی است در آن قبض دیده می‌شود یا بسط؟

سعدی در باب پنجم بوستان می‌خواهد مانند فردوسی حماسه بگوید. امّا به شدّت قضا و قدری است، در این صورت قهرمان حماسه چگونه می‌تواند خواسته‌های خود را اعمال کند؟

دربرخی از نوشته‌ها اصلا " فکری مطرح نیست، فقط عبارت پردازی و لفّاظی است یا تکرار مکرّرات است. برعکس در برخی از آثار ایده‌های نوینی مطرح شده‌است که اصلا " مسبوق به سابقه نیستند.

زبانشناسان در بررسی سبک‌شناسانه معمولا " به سطح فکری توجّه ندارند. مرحوم بهار هم در سبک‌شناسی خود فقط به سطح زبانی توجّه داشته است. به عقیده، من دقّت وکندوکاو درسطح فکری اثر راحت‌تر می‌تواند سبک شناس را به تعیین سبک دوره و حتّی سبک شخصی برساند. مضافا " براین که بررسی سبک از این دیدگاه جذّاب‌تر و از طرف دیگر مفید تر است.

۳ - سطح ادبی

لغات در معانی اوّلیه به کار رفته‌اند یا ثانویه (مَجاز)؟، مسائل علم بیان از قبیل تشبیه واستعاره، مسائل بدیع معنوی از قبیل ایهام و تناسب، بررسی نوع ادبی اثر: حماسه، تراژدی، عاشقانه. قوالب شعری مسائل علم معانی از قبیل ایجاز و اطناب.

* * *

مواردی راکه تحت هر عنوان ذکر کردیم جنبه، مثال و نمونه دارد و بنابر متون مختلف فرق می‌کند. بدیهی است که در بررسی یک متن داستانی از ادب معاصر کسی به دنبال مختصّات نحوی کهن نیست. به هرحال، خود متن ما را راهنمائی می‌کند که بیشتر به دنبال چه مسائلی باشیم. باید توجّه داشت که همه، این مختصّات ارزش سبکی ندارند و فقط در جهت فهم ساخت اثر مفیدند. مختصّه، سبکی، آن مختصّه، تکرار شونده یا غیر متعارف یا منحصر به فردی است که یا جالب است و توجّه خواننده، دقیق را به خود جلب می‌کند ویا در لابلای اجزای گوناگون اثر پنهان است وباید به وسیله، سبک شناس کشف شود. ربط این مختصّات سبکی به یکدیگر است که ساختار سبک شخصی اثری را مشخّص می‌کند. امّا چنان که در صفحات پیش اشاره شد هدف ما در این مرحله از سبک‌شناسی، بیشتر آشنائی با نُرم‌های زبانی و فکری و ادبی دوره‌های مختلف سبکی است.

اینک من باب تمرین و نمونه، مقاله‌یی‌را که درآن از این روش سبک شناسی استفاده شده‌است با اندکی جرح و تعدیل در اینجا نقل می‌کنیم. در این مقاله غزلی از سعدی و غزلی از حافظ به اجزای متعدّدتجزیه می‌شوند به نحوی که تفاوت اجزاء برجسته و مشخّص شود و سپس با تحلیل‌های مختلف اختلاف غزل‌هاآشکار می‌شود.

مقایسهٔ سبک شناسانه، غزلی از حافظ و سعدی

یک نوع مطالعه، سبک شناسانه، مطالعه، زمینه، کوچک (Micro-context) است وآن بررسی

سبک شناسانه، یک شعر یا داستان کوتاه و نظایر آن است در مقابل زمینه، بزرگ (Macro-context) که مطالعه، سبک شناسانه، تمام آثار یک هنرمند یا یک دوره یا نوع ادبی (genre) است.

ما در اینجا یک غزل از حافظ و یک غزل از سعدی را که هموزن و قافیه هستند ـ در مقام زمینه، کوچک بررسی سبکی می‌کنیم. مطالعه، Micro-context گاهی اوقات همان توضیح و تفسیر متن یعنی Explication de texte است، امّا مطالعه، ما فقط از برخی از دیدگاه‌های سبک شناسی است و هر زمینه، توضیح و تفسیر متن فقط به غزل حافظ اشاره‌هایی خواهیم داشت.

هدف از این مطالعه این است که بدون توجّه به معلومات قبلی، بیشتر بر مبنای خود شعرها تفاوت سبکی آن ها را دریابیم. از تنها معلومات قبلی یی که استفاده می‌کنیم این است که حافظ متأخّر از سعدی است و بعید نیست که غزل خود را به اقتفای غزل سعدی ساخته باشد.

اینک غزل سعدی و حافظ به ترتیب نقل می‌شود:

"چه فتنه بود که حُسنِ تو در جهان انداخت — که یک دم از تو نظر بر نمی‌توان انداخت
بلای غمزه، نامهربان خونخوارت — چه خون که در دل یاران مهربان انداخت
ز عقل و عافیت آن روز بر کران ماندم — که روزگار حدیث تو در میان انداخت
نه باغبان و نه بستان که سَروِ قامت تو — برست و ولوله درباغ و بوستان انداخت
تو دوستی کن و از دیده مفکنم زنهار — که دشمنم ز برای تو در زبان انداخت
به چشم‌های توکان چشم کز تو برگیرند — دریغ باشد بر ماه آسمان انداخت
هم این حکایت روزی به دوستان برسد — که سعدی از پی جانان برفت و جان انداخت

* * *

"خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت — به قصد جان من زار ناتوان انداخت
نبود نقش دو عالم که رنگ الفت بود — زمانه طرح محبّت نه این زمان انداخت
به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد — فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت
شراب خورده و خوی کرده می‌روی به چمن — که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت
به بزمگاه چمن دوش مست بگذشتم — چو از دهان توام غنچه در گمان انداخت
بنفشه طرّه، مفتول خود گره می‌زد — صبا حکایت زلف تو در میان انداخت
ز شرم آن که به روی تو نسبتش کردم — سمن به دست صبا خاک در دهان انداخت
من از ورع می و مطرب ندیدمی زین پیش — هوای مغبچگانم در این و آن انداخت
کنون به آب می لعل خرقه می‌شویم — نصیبه، ازل از خود نمی‌توان انداخت
مگر گشایش حافظ در این خرابی بود — که بخشش ازلش در می مغان انداخت
جهان به کام من اکنون شود که دورزمان — مرا به بندگی خواجه، جهان انداخت"

سطح زبانی

بررسی شعرها در سطح آوائی

الف ـ غزل سعدی:

موسیقی بیرونی یا وزن : وزن شعر مَفاعِلُن فَعِلاتُن مَفاعِلُن فَعِلُن (بحر مجتث مثمن مخبون محذوف) است که جزو پر استعمال ترین اوزان شعر فارسی است. این وزن یکی از نزدیک‌ترین اوزان به طبیعت کلام عادی و طبیعی است و با آن می‌توان به راحتی روایت کرد وسخن گفت. به همین دلیل وزن منظومه، "مسافر" سهراب سپهری نیز همین بحر است و فروغ نیز در " منظومه، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد" از گونه‌هائی از آن استفاده کرده‌است. این وزن مورد توجّه شاعران غنائی بود و شاعران غیر-غنائی نیز به هنگام بیان احساسات و عواطف به سراغ آن رفته‌اند، چنان که قصیده، معروف پیری رودکی (مرا بسود و فرو ریخت هرچه دندان بود) به همین وزن است.

در اوزان فارسی اگر به جای دو هجای کوتاه، یک هجای بلند بیاید (اختیار تسکین) شعر دارای سکته، سبک می‌شود، امّا اگر این تغییر در هجای ماقبل آخر مصراع‌ها اتّفاق بیفتد، در شعر سکته ایجاد نمی‌شود و گوش هیچ گونه ناهمواری در آهنگ شعر حس نمی‌کند (واین نکته مورد توجّه حافظ است).

درشعر مورد مطالعه، تبدیل دو هجای کوتاه به یک هجای بلند، همواره در هجای ماقبل آخر اتّفاق افتاده است، جز در دو مورد، یکی در مصراع " دریغ باشد بر ماه آسمان انداخت "و دیگری در مصراع " هم این حکایت روزی به دوستان برسد" که در هر دو مصراع، در آغاز رکن دوّم به جای دو هجای کوتاه، یک هجای بلند آمده است، یعنی به قول قدما به جای مخبون (فَعِلاتُن) مشعّث (مفعولن) آمده‌است. در این مصراع (هم این حکایت ...) در هجای ماقبل آخر از اختیار تسکین استفاده نکرده‌است یعنی به جای زحاف اصلم (فَعْ لُنْ) رکن را به صورت طبیعی خود فَعِلُن (مخبون محذوف) آورده‌است. در مصراع "نه باغبان و نه بستان که سَروِ قامت تو" هم، همین وضع مشاهده می‌شود.

موسیقی کناری یا قافیه : شعر به سیاق کلّی غزل فارسی مُرَدَّف* است. مُرْدَف هم هست (حرف ردف دارد) و این موسیقی شعر را غنی‌تر می‌کند.

موسیقی درونی یا صنایع بدیع لفظی : از هرسه مورد سجع و جناس و تکرار استفاده شده‌است.

سجع : سجع متوازی : بیان / کران، نظر/ بر. سجع مطرّف : باغبان / بستان، دوستان / جانان، جانان / جان.

جناس : جناس مذیّل : جان / جانان. جناس اشتقاق : خون / خونخوار، روز / روزگار، باغ / باغبان،بوستان / بستان.

---

* مُرَدَّف : شعری که ردیف دارد.

حرفِ ردف : یکی از حروف علّه (وای) + رویّ است. مثل "ا" در "جهان" و "نمی‌توان"

تکرار : تکرار عین واژه : چشم / چشم، نامهربان / مهربان [۲] . همحروفی : یعنی تکرار یك صامت مثلا " تکرار عین در " زعقل وعافیت آن روز برکران ماندم " تکرار سین در " نه باغبان ونه بستان که سروقامت تو / برست وولوله در باغ وبوستان انداخت " تکرار صامت ك در " تو دولتی کن واز دیده مفکنم زنهار / که دشمنم ز برای تو در زبان انداخت " .

همصدائی : یعنی تکرار یك مصوّت مثلا " تکرارِ e در "بلای غمزهء نامهربان خونخوارت " . تکرار مصوّت بلند â در "بلای غمزهء نامهربان خونخوارت / چه خون که در دل یاران مهربان انداخت " .

دیگر از مسائل آوائی غزل سعدی تلفّظ های قدیمی است : میفکن را به صورت مخفّف مفکن و زینهار را به صورت مخفّف زنهار آورده‌است ؛ که وَ آنْ وْکه وَازْ را ادغام کرده وْکانْ وْکزْ گفته است که از نشانه‌های قدمت زبان محسوب می‌شوند .

ب ـ غزل حافظ:

موسیقی بیرونی یا وزن : وزن این غزل همان وزن غزل سعدی است ، امّا هیچ جا در حشو شعر به جای دو هجای کوتاه، یك هجای بلند نیاورده است ، و از این نظر شعر او اندکی موسیقیائی‌تر از شعر سعدی است . فقط در هجای ما قبل آخر از اختیار تسکین استفاده کرده است و در دو مصراع نیز اصلا " تسکین نکرده‌است، ("شراب خورده و خوی کرده می‌روی به چمن " و "جهان به کام من اکنون شود که دور زمان ") و از این لحاظ عین سعدی عمل کرده است .

موسیقی کناری یا قافیه : مثل شعر سعدی هم مُرَدّف است و هم مُرْدَف.برخلاف سعدی یك بار قافیه را تکرار کرده است [۳] (جهان) .

موسیقی درونی یا صنایع بدیع لفظی :

سجع : سجع متوازی : جهان / زمان ، دهان / گمان، خورده / کرده، خوی / می .

سجع مطرّف : شراب / آب ، جان، توان، گشایش / بخشش . سجع متوازن : نقش / رنگ، آب / لعل .

بین کرشمه / فتنه وطرّه / گره هم همآوایی نسبی است .

جناس : جناس مذیّل : زمان / زمانه، از / ازل .

تکرار : تکرار عین واژه : بود / نبود . همحروفی (که بسامد آن در غزل حافظ نسبت به غزل سعدی بسیار بالاست) : از قبیل تکرار خ و ك در " خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت " و در " شراب خورده و خوی کرده می‌روی به چمن " و در " به یك کرشمه که نرگس به خود فروشی کرد "ودر" جهان به کام من اکنون شودکه دور زمان / مرا به بندگی خواجهء جهان انداخت " .

تکرارِ س در " سمن به دست صباخاك در دهان انداخت " وتکرارِ ت در " زمانه طرح محبّت نه این زمان انداخت " .

به نظر می‌رسد که آوای خ در مصراع اوّل " خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت " و وجود همین صدا در ردیف انداخت باعث شده باشد که حافظ در تمام طول غزل، به این صدا و صداهای نزدیك به آن تداوم

بخشد. همصدائی : از قبیل تکرار مصوّت بلند ā در " به قصد جان من زار ناتوان انداخت " وتکرار مصوّت کوتاه e در " خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت / به قصد جان من زار ناتوان انداخت " .

در غزل حافظ هم تلفّظ‌های قدیمی ملاحظه می‌شود ، مثلا " واو معدوله در خورده وخوی a تلفّظ شده‌است و می در می‌روی به احتمال زیاد may ادا شده‌است .

توزیع هجاهـــا در دو غزل

در غزل هفت بیتی سعدی که مشتمل بر حدود ۱۰۴ کلمه‌است ، حدود ۴۳ کلمه، یك هجائی و ۳۷ کلمـــه، دو هجائی و ۱۷ کلمه، سه هجائی و دو کلمه، چهار و پنج هجائی وجود دارد . به لحاظ محلّ اتّصال هجاها ۷۱ مـــورد CC (یعنی وصل دو صامت) و ۹۴ مورد VC (یعنی وصل مصوّت به صامت) دیده شد .

در هفت بیت اوّل از غزل یازده بیتی حافظ که حدود ۱۰۶ کلمه دارد، ۳۹ کلمه، یك هجائی، ۴۲ کلمـه، دو هجائی (برعکس سعدی)، ۱۷ کلمه، سه هجائی ویك کلمه، چهار هجائی وجود دارد . به لحاظ محلّ اتّصال هجاها، ۷۶ مورد CC و ۹۰ مورد VC مشاهده شد .

در این آمارها فرق بیّنی بین دو غزل نیست ، امّا به لحاظ مسائل دیگر آوایی که در صفحات پیش به‌آنها اشاره شد می‌توان نتیجه گرفت که غزل حافظ ازنظر موسیقیائی قوی‌تر از غزل سعدی است . ابزارهای بیان و بدیع معنوی هم موسیقی معنوی (ارتباط معنوی) کلام را افزون می‌کنند . اگر آن‌ها را هم در نظر بگیریـــم، درجه، انسجام غزل حافظ به مراتب افزون‌تر از غزل سعدی است .

بررسی شعـرها درسطح لغـوی

الف ـ غزل سعدی :

لغات عربی : در ۱۰۴ کلمه، ۱۱ لغت عربی به کاررفته‌است : فتنه، حسن، نظر ، بلا ، غمزه، عقـــل، عافیت ، حدیث ، قامت ، ولوله، حکایت که همه از لغات معمولی و رایج در زبان فارسی هستند . بدین‌ترتیب در این غزل حدود ۱۰ درصد لغت عربی به کار رفته‌است که در قرن هفتم درصد پائینی بود و از یك نظـــر سادگی و روانی زبان سعدی را نشان می‌دهد . در برخی‌از ابیات او اصلا " لغت عربی نیست (ابیات ۵ و ۶) .

لغات مرکّب : کم است : نامهربان، خونخوار .

ترکیب‌های اضافی : بلای غمزه ، سرو قامت ، ماه آسمان .

اسم معنی : در مقابل اسم ذات کم است : فتنه، حسن، بلا ، عقل و عافیت ، دوستی، جان .

اسم ذات : تقریبا " سه برابر اسم معنی است : جهان ، خون، یار، روز، روزگار، باغبان، بستان، ســـرو، قامت ، باغ ، بوستان، دیده، دشمن، چشم، ماه، آسمان، حکایت ، جانان .

لغات فارسی : همه ساده و معمولی است .

مختصات لغوی سبك خراسانی وعراقی : مختصات لغوی سبك خراسانی در آن نیست جز این که "بـــه" را در مقام سوگند آورده است : " به چشم‌های تو" و به جای " به کنار " بر کنار گفته‌است . امّا مثلا "به جـای

" در " اندر نیاورده‌است . امّا از طرف دیگر مختصّات جدید سبک عراقی هم در آن کم است جز این که به جای " بود " ، " باشد " آورده‌است . معلوم است که غزل در عصر پایانی سبک خراسانی و آغاز تغییر زبان (قرن هفتم) سروده‌شده است .

ب . غزل حافظ :

لغات عربی : در ۱۵۴ کلمه، حدود ۲۲ لغت عربی به کار رفته‌است : قصد ، نقش ، عالم، الفت ، طرح ، محبّت ، شراب ، کرشمه ، فتنه ، طرّه ، مفتول ، صبا ، حکایت ، نسبت ، صبا ، ورع ، مطرب ، هوا ، لعل ، نصیبه ، ازل دور . و بدین ترتیب حدود ۱۴ درصد لغت عربی دارد که با توجّه به یکصد سال فاصله، زمانی حافظ با سعدی ، طبیعی است . منتهی برخی از لغات عربی او کمی ثقیل است : ورع ، نصیبه . ودیگر این که ترکیبات عربی به‌صورت مضاف و مضافٌ الیه آورده‌است که در سعدی نیست : نصیبه، ازل ، طرّه، مفتول ، طرح محبّت . امّا با این همه مانند سعدی ابیاتی دارد که در آنها اصلا " لغت عربی نیست (یا فقط یک مورد است) :

به بزمگاه چمن دوش مست بگذشتم　　چو از دهان توام غنچه در گمان انداخت

لغات مرکب : شراب خورده ، خوی کرده .

اضافه : نسبت به سعدی زیاد است : طرح محبّت ، هوای مغبچگان ، آب می لعل ، نقش دو عالم ، فریب چشم ، بزمگاه چمن ، نصیبه، ازل ، بخشش ازل ، که برخی از آنها صفت و موصوف هستند : ابروی شوخ ، طره، مفتول ، من زار و ناتوان .

اسم ذات و معنی : نسبت آنها تقریبا " مثل غزل سعدی است . اسم معنی : جان ، الفت ، محبّت ، فریب ورع ، ازل ، فتنه . اسم ذات : خم ، ابرو ، کمان ، عالم ، زمانه ، طرح ، نرگس ، چشم ، شراب ، خوی ، چمن ، روی ، آتش ، ارغوان ، بزمگاه ، دوش ، دهان ، غنچه ، بنفشه ، طرّه ، صبا ، زلف ، سمن ، خاک ، دهان ، می ، مطرب ، مغبچه ، آب ، خرقه .

به طور کلّی می‌توان گفت که در سطح واژگان تفاوت چندانی بین این دو غزل نیست ، جز این که تمامی لغات سعدی امروزه هم کم وبیش معمول هستند وهیچ نوع تشخّص خاصّی ندارند . امّا در حافظ لغاتی است که امروزه به کار نمی‌روند و از این رو تشخّص سبکی دارند . مثلا " شوخ که در معنای قدیم خود به کار رفته است و یا مغبچه و مغان که در غزلیات خود او تشخّصی دارند .

بررسی شعرها در سطح نحوی

الف ـ غزل سعدی :

جملات : هر بیت جمله‌یی است و ابیات موقوف المعانی نیستند . منطق نثری برآنها حاکم است یعنی ترتیب فاعل ـ مفعول ـ فعل رعایت شده‌است جز در مصراع " زعقل و عافیت آن روز بر کران ماندم " . جمله‌ها به طور کلّی روشنی و درستی سبک خراسانی را دارند .

ب در آغاز فعل : بر سر فعل ماضی گاهی به سبک قدیم " ب " آورده و گاهی نیاورده است : برست ،

برفت ، ماندم . فعل امر " کن " را به سبك قدیم بدون " ب " آورده‌است .

افعال پیشوندی : " برانداختن " که به سبك قدیم بین پیشوند وفعل فاصله انداخته‌است : برنمی‌توان انداخت . فعل پیشوندی دیگر " برگرفتن " است . فعل نهی : مفکن به جای نیفکن . مضارع " در مصراع " هم این حکایت روزی به دوستان برسد " برسد را می‌توان به سبك قدیم " می‌رسد " معنی کرد . درسبك قدیم مضارع به التزامی و اخباری تقسیم نشده بود . باشد : به جای بود در مصراع " دریغ باشد بر ماه آسمان انداخت " جدید است (و صیغه‌های مختلف آن در آثار سعدی‌به کاررفته‌است) . را : به سبك قدیم‌در آوردن " را " صرفه‌جوئی کرده است : " که روزگار حدیث تو در میان انداخت " یا "کان چشم از تو برگیرند" . وجه مصدری مرخّم (که در آثار سعدی زیاد است) : " دریغ باشد بر ماه آسمان انداخت " .

به طور کلّی مختصّات نحوی زبان قدیم درسعدی مشهودتر از مختصّات نحوی زبان جدید است : چه فتنه بود به جای چه فتنه‌یی بود، چه خون به جای چه خونها، برکران ماندن، به دور ماندن، از دیده‌مفکنم به جای مرا از دیده مفکن .

ب ـ غزل حافظ

جملات :جملات او هم اکثرا " در بیت تمام می‌شود وگاهی در مصراع ، امّا فرق آنها با جملات سعدی در این است که در بسیاری از موارد فاقط نظم نثری هستند : خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت ، نبود نقش دو عالم که رنگ الفت بود، به یك کرشمه که نرگس به خود فروشی کرد .

ب : بر سر افعال ماضی مانند زبان امروزین، " ب " نیاورده‌است جز در "بگذشتم" . به‌طورکلی نحو حافظ جدیدتر از سعدی است و مثلا " در آن مضارع اخباری می‌روی، می‌شویم در معنی اخباری به کار رفته‌اند (واز "همی" هم استفاده نکرده‌است) . البته در کلام او هم مختصات قدیمی دیده می‌شود چنان که درآوردن- "را" صرفه‌جوئی کرده‌است ، به جای در بزمگاه، به بزمگاه و به جای نمی‌دیدم ، ندید می‌گفته‌است ، یا قید نفی " نه " به کار برده‌است : نه این زمان انداخت .

سطح فکری

الف : غزل سعدی

غزل‌سعدی شعر غنائی از نوع عاشقانه (love lyric) است و شاعر عشق خود را به کسی توصیف می‌کند . معشوق زمینی است امّا نه مانند معشوق حقیر تغزّل، بلکه مقام والائی دارد، البتّه هنوزمانندمعشوق غزل حافظ خیالی و اساطیری نشده‌است . با این معشوق زیبا و سرو قامت که یکدم نمی‌توان ازو نظر برداشت ، ماجراهای عاشقانه یی، متناسب عشق‌های زمینی در جریان‌است . سعدی هر چند دچار فراق است امّا به وصال امید دارد (و این کلّا " در آثار او مختصّه سبکی است) : تو دوستی کن و از دیده مفکنم زنهار . ابیات غزل به هم مربوط است وبه اصطلاح محور عمودی آن منسجم است و غزل وحدت موضوع دارد .

ب ـ غزل حافظ

شعر حافظ هم غنائی است، امّا عاشقانه، صرف نیست، بلکه مضامین عارفانه هم دارد. یعنی قهرمان غزل او هم در زمین است و هم در آسمان. از طرفی شراب خورده و خوی کرده به چمن می‌رود و یا صبا حکایت زلف او را در میان می‌اندازد و از طرف دیگر شاعر خاطب به او می‌گوید: " نبود نقش دو عالم که رنگ الفت بود " که یاد آور روایت "الارواحُ جنودٌ مجنّدة" [۴] و ایده‌های افلاطونی است. هم چنین بیت:

به یك کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت

هرچند اساسا " تعبیری ادبی دارد، امّا می‌تواند به گونه‌یی به اصل عرفانی "تمام اعیان حاصل یك تجلّی است" نیز ایهام دوری داشته باشد. از طرف دیگر در پایان شعر، معشوق به‌صورت "خواجه، زمان" در می‌آید، پس قهرمان این غزل هم معبود است و هم معشوق و هم ممدوح (واین در حافظ مختصّه، سبکی است) و غزل او به این اعتبار آمیزه و نقاوه‌یی از دو شیوه، غزل عاشقانه و عارفانه است و از طرف دیگر وظیفه، اصلی قصیده را که مدح باشد نیز برعهده گرفته‌است. پس این غزل اوّلا " نماینده، انواع مهمّ تفکّر شعری تا عصر حافظ است و ثانیا " نشان دهنده، ادامه، منطقی سبك خراسانی (قصیده) درسبك‌عراقی (غزل) است.

خواننده همان طور که نمی‌تواند صرفا " سیمای معشوق زمینی‌را از این غزل ترسیم کند، همان طور هم نمی‌تواند سیمای معشوقی صرفا " آسمانی را به خیال آورد وبه نظر می‌رسد که اصطلاحات عرفانی از قبیل نصیبه، ازل، بخشش ازل در حکم سنن ادبی و به عنوان مواد شعری مورد بهره‌برداری قرار گرفته‌باشند.

در این غزل اعتقاد به قضا و قدردیده می‌شود. عدم قطعیت و ابهام سراسر غزل رافرا گرفته است. معشوق‌برخلاف معشوق غزل سعدی حضوری مشخّص ندارد، حتّی آنجا که در زمین است، بنفشه و گل و گیاهان او را مُحاکات می‌کنند و می‌توان گفت که کاملا " خیالی واساطیری است. حال آن که معشوق غزل سعدی به چهره (Portrait) نزدیك‌تر است تابه اسطوره (Myth). یعنی اگرمعشوق غزل سعدی‌دست یافتنی است، معشوق غزل حافظ نه تنها دست یافتنی نیست بلکه تصوّر او هم دشوار است.

پس در سطح فکری‌بین غزل سعدی و حافظ فرق بیّنی است. حافظ به مقتضای عصری که در آن می‌زید قاطعیّت فکری و صراحت ندارد وشعر او در هاله‌یی‌از ابهام و ایهام فرو رفته‌است. مکان شعر او گاهی آسمان‌و گاهی باغی اسرار آمیز است که در آن گل‌ها به رقابت با معشوق او برخاسته‌اند امّا باد صبا با تذکّر جمال معشوق آنان را منفعل و شرمنده ساخته‌است.

سطح ادبی

الف: غزل سعدی:

ابزار بیانی:

استعاره، مُکنیّه یا انسان مانندی: در مصراع " بلای غمزه، نامهربان خونخوارت " غمزه به صورت‌موجود

زنده‌یی تشخّص یافته‌است که نامهربان است و از طرف دیگر با توجّه به سنن ادبی که در آن‌نگاه، تیر است، مضمرا " غمزه را تیر پنداشته وبدان خونخوار گفته‌است ·

اضافه‌ء تشبیهی : فقط‌اضافه‌ء "سروقامت" داردکه تشبیهی مبتذل است ·

استعاره‌ء مصرّحه : عجیب است که ابدا" از استعاره‌ء مصرّحه استفاده نکرده است ·

صنایع معنوی :

تضاد : دوستی / دشمنی · تناسب : دیده / زبان، باغ / باغبان / بوستان / سرو ، فتنه / حسن، عقل / عافیت ·

چنان که ملاحظه می‌شود از بیان و بدیع معنوی استفاده‌ء عمده‌یی نکرده است · شعری است ساده و مستقیم (Direct) وهیچ کجا دقایق و ظرایف ادبی در انتقال پیام، پارازیت ایجاد نکرده‌اند · و اگر آن مقدار توجّه‌به بدیع لفظی وکوشش در افزونی موسیقی کلام وعلوّ مقام معشوق نبود می‌توانستیم آن را با برخی از تغزّلات پیشرفته‌ء قرن ششم مقایسه کنیم·

از نظر قالب و شکل شعری، نماینده‌ء کامل غزل عاشقانه است · هفت بیت بیشتر نیست · تخلّص در بیت آخر است و می‌توان آن را وارث بلافصل تغزّل دانست ·

ب ـ غزل حافظ:

سطح ادبی در حافظ بسیار پیچیده و متکامل و هنری است و اختلاف عمده‌ء سبکی دیگر (علاوه برسطح فکری) در همین جاست · خلاصه آن که بسامد استفاده از ابزار علم بیان وصنایع بدیع معنوی بالاست ·

ابزار بیانی :

استعاره‌ء مکنیّه یا انسان مانندی : در مصراع "خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت" ابرو روانمند انگاشته شده‌است · در مصراع " بنفشه طرّه‌ء مفتول خودگره می‌زد" بنفشه نیز این وضع را دارد·درمصراع "سمن به دست صبا خاك در دهان انداخت" سمن جاندار است · در مصراع " به یك کرشمه که نرگس به خود فروشی کرد" نرگس صاحب فعل و اراده‌است ·

استعاره‌ء مصرّحه: حافظ در یك مورد کمان را استعاره از ابرو آورده‌است ·

کنایه : آتش در کسی زدن (انداختن) کنایه از نابود کردن و از جسد سوزاندن‌است ·

صنایع معنوی :

تناسب : خم / کمان، شوخ / کمان ،می /مطرب / مغبچه، نقش / رنگ/ طرح / انداختن، چمن / ارغوان، دهان / غنچه، بزم / مست ، خودفروشی / فریب / فتنه، روی / دست / دهان، خرابی / می · مترادف یا ایهام ترجمه : جهان / زمان / دور، زار / ناتوان، زمان / عالم / زمانه، طرّه / زلف · تضاد : بندگی / خواجه، آب /آتش، یك / صد، گشایش / خرابی · لف و نشر : این و آن ·

یکی از مختصّات سبکی حافظ‌استفاده از طنز است که در این غزل هم دیده می‌شود:

من از ورع[۵] می و مطرب ندیدمی زین پیش　　هوای مغبچگانم در این وآن انداخت

کنون به آب می لعل خرقه می‌شویم　　نصیبه، ازل از خود نمی‌توان انداخت!

از نظر قالب و شکل شعری، شعر حافظ در معنای دقیق کلمه غزل نیست. یازده بیت دارد، تخلّص در بیت پایانی نیست. بیت پایانی که جنبه مدحی دارد به شعر افزوده شده است تا به‌راحتی قابل حذف باشد. چند موضوعی است و مانند غزل سنّتی، با زبانی صرفا" احساسی و عاطفی فقط به ماجرای عشق نپرداخته‌است.

سنن ادبی Literary traditions

پنا به سنن ادبی نرگس خود فروش یعنی متکبّر و خود نماست[۶] و چشم به نرگس تشبیه می‌شود. روی معشوق در ادبیات کهن سرخ است و از این رو با آتش و ارغوان تناسبی دارد. در ادبیات کهن، دهان کوچك است و در نتیجه با غنچه تناسب دارد (در ضمن لب سرخ است). در زیبائی شناسی کهن، ابروی کمانی مستحسن بوده‌است و از این رو بین خم و ابروکمان تناسب است.

بافت منسجم ادبی

زبان غزل حافظ تصویری و نمایشی و به قول فرنگی‌ها Figurative است. اگرشعر سعدی مستقیم و سر راست ویك معنائی (direct) بود، اینجا کلام چند معنائی و چند بعدی و غیر مستقیم (oblique)است. شعر سعدی در سطح بدیع لفظی بود، امّا غزل حافظ در سطوح بیان و بدیع معنوی هم جریان دارد و به طور کلّی می‌توان گفت که در آن بسامد شگردهائی که کلام را ادبی میکنند ویك بافت منسجم ادبی به وجود می‌آورند، بالاست.

یکی از شگردهای او نوآوری در محدوده، سنن ادبی است. برای نمونه به بیت‌زیر توجّه کنید:

بنفشه طرّه، مفتول خود گره می‌زد　　صبا حکایت زلف تو در میان انداخت

در سنن ادبی، موی معشوق به سبب جعد و تاب به بنفشه تشبیه می‌شود. امّا در اینجا خود بنفشه در مُحاکات از معشوق انسانواره شده‌است وموی مجعد (مفتول) خود را گره می‌زند (می‌بافد). باد صبا که به سبب رفت وآمد بسیار بین عاشق و معشوق با معشوق‌آشنائی کامل دارد، فورا" جعد و رنگ و بوی زلف معشوق را درفضای باغ محاکات می‌کندتا بنفشه را ادب کند و شرمنده سازد. حافظ به جای واژه، محاکات (mimesis) که مصدر ثلاثی مزید است از مصدر ثلاثی مجرّد یعنی حکایت استفاده کرده است. باد صبا با حکایتی از پریشانی و عطر آگینی زلف معشوق، بنفشه جسور را تأدیب می‌کند.

در این بیت بین طرّه و زلف و مفتول و بنفشه و گره از یك سو و بین صبا و حکایت و در میان انداختن از سوی دیگر تناسب است. حافظ استاد بی همتای تناسب است وبا رشته‌های متعدّدی از تناسبات، کلمات را چندین بار به هم می‌بافد وگره می‌زند و بافت ظریف هنرئی به وجود می‌آورد: شبکه‌یی از تناسبات لفظی و معنوی.

دستور زبان از بررسی چنین بافت پیچیده هنرمندانه‌یی عاجز است وبرای شناخت آن باید از بیان‌سود

گرفت . نمی‌توان فاعل را در این بیت " بنفشه " دانست، چون فاعل کننده، کار است، حال آن که منطقا " از بنفشه کاری سرنمی‌زند. بنفشه، فاعل مجازی است وگره زدن مجازا " بدان اسناد داده شده‌است . اسنادمجازی اساس ادبیّات است و شاعر بدان وسیله در عالم واقع تصرّف می‌کند وبا تخییل خودجهان دیگری از روابط وافعال می‌سازد.

مشابهت

عجیب است که حافظ بسیار کم از لغات و ترکیبات سعدی استفاده کرده‌است. در قافیه فقط " میان" و "جهان" بین آنان مشترک‌است . حافظ "جهان" رایک بار در بیت سوم‌یک‌بار در بیت پایانی‌آورده‌است که جنبه، مدحی دارد وبعدازتخلّص است وشاعر آن را در حقیقت زائد بر غزل تلقّی می‌کرده‌است . سه چهار واژه هم از قبیل فتنه و حکایت و چشم بین آنان مشترک‌است : چه فتنه بود که حسن تو در جهان انداخت (سعدی) / فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت (حافظ)

امّا وجوه افتراق بیشتر از وجوه اشتراک است هم به لحاظ سبک و هم در زمینه، اقتفا . در زمینه، سبک باید هم چنین باشد زیرا حافظ و سعدی هر دو از شاعرانی هستند که به سبک شخصی رسیده‌اند. امّا درزمینهٔ اقتفا کاملا " پیداست که حافظ به این غزل سعدی توجّهی نداشته‌است و در حقیقت فقط وزن و ردیف آنها یکی است . بدین ترتیب باید به دنبال غزل دیگری باشیم که همین وزن و قافیه را داشته باشد.

نتیجه و خلاصه :

چنان که ملاحظه شد در سطح زبانی فرق مهمّی بین غزل حافظ و سعدی نیست، جز این که حافظ به موسیقی درونی شعر توجّه بیشتری می‌کند. امّا در سطح فکری بین آن دو تفاوت است . شعرسعدی مستقیم است و برطبق سنّت شعری قبل از خود، یک موضوع را به طور پیوسته عرضه می‌دارد. در شعر حافظ چند جهت فکری از غنا و عرفان و طنز و مدح به هم آمیخته و به صورت غیر مستقیمی عرضه شده‌اند و می‌توان گفت که غزل او از سنت شعری گذشته، خروج دارد. البتّه من موافق این نظر نیستم که هربیت حافظ، سازی دیگر گونه می‌زند ، امّا این هست که رابطهٔ ابیات باهم پنهان و باریک و ظریف و گاهی بسیاردیریاب است . شعر سعدی مصداق کامل غزل است . هفت بیت دارد و تخلّص در آخر است . غزل حافظ خلاصه هر دو قسم غزل (عارفانه و عاشقانه) است که با قصیده (مدح) در هم آمیخته است . ۱۱بیت دارد و تخلّص در بیت ماقبل آخر است .

بزرگترین فرق این دو غزل در سطح ادبی است . اگر غزل سعدی در کل و مجموعا " ادبی است، غزل حافظ در اجزا نیز ادبی است و عمدتاً بر بیان و بدیع معنوی (وتصرّف در سنن ادبی) استوار است . یعنی شاعر از یک طرف به ادای معنای واحد به طرق مختلف نظر داشته‌است و از طرف دیگر به ابزاری که بین کلمات تناسبات و روابط متعدّد معنائی ایجاد می‌کنند توجّه کرده‌است . گفته‌اند که شاعران بزرگ حرف نمی‌زنند، نشان می‌دهند و به اصطلاح شعر را در اماتیزه و نمایشی می‌کنند. در غزل حافظ در هر بیت با تابلوی بدیعی مواجهیم و او با تعلیل های جدید شعری، مناظر قدیم را به صورت‌نوینی دوباره‌نقش‌زده‌است .

فرق سعدی با شاعران گذشته در این است که علاوه بر موسیقی عادی شعر که همان وزن باشد، در هرمصراع موسیقی دیگری‌را نیز درج کرده است . شاعران پیش از او بیرون شعر خود رابا وزن قاب گرفته‌اند، امّا سعدی اجزای درون را هم با رشته‌هائی از موسیقی به هم دوخته‌است . امّا فرق حافظ با سعدی این است که حافظ علاوه‌بر رشته‌یی که کلمات را از نظر موسیقی به‌هم پیوند داده‌است، با رشته‌های متعدّد دیگری هم کلمات را از نظر معنا و تصویر به هم دوخته‌است . یعنی در غزل او باید مسیر چندین رشته را جست وجوکرد نه یک رشته را ودر نتیجه بافت اثر او انسجام ادبی فوق‌العاده‌یی یافته‌است .

پانوشت ها

۱ ـ امّا اگر آوردن یک هجای بلند به جای دو هجای کوتاه، در محلّ اتصال ارکان (افاعیل عروضی)باشد شعر دارای سکته، سنگین می‌شود: محسوس شنیدم من آواز بریدن (مولانا) .

۲ ـ تضاد از صنایع معنوی است . منتهی اگربه وسیله، پیشوند نفی حاصل شود، به لحاظ تکرار، جنبه، موسیقیائی نیز پیدا می‌کند.

۳ ـ تکرار قافیه در حافظ نسبت به نرم دوره حکم مختصّه، سبکی را دارد.

۴ ـ الارواحُ جنودٌ مجنّدَةٌ فَما تَعارَفَ مِنْها اَئْتَلَفَ وَماتَنا کَرَ منها اَخْتَلَفَ ، یعنی روان‌ها چون لشکری به هم پیوسته بودند و هر کدام در آنجا یکدیگر را می‌شناختند در اینجا دوستی کردن و هر کدام که در آنجا یکدیگر را نمی‌شناختند در اینجا باهم دشمنی کردند.

۵ ـ این لغت در حافظ معمولا " با طنز وریشخند همراه است وآن را به عنوان لغتی که مصطلح زهّاد ومتشرّعان متفاضل است به کار می‌برد.

۶ ـ نارسیزم به معنی خودشیفتگی‌در ادب فرنگی اصطلاحی معروف است امّا به نظر نمی‌رسد که‌شاعران قدیم ما با این اسطوره یونانی آشنا بوده باشند. نارسیس Narcisse در اساطیر یونانی جوانی بود بسیار زیبا که به زیبائی خود غرّه بود وبه دخترانی که شیفته او بودند اعتنا نداشت . زمانی جمال خودرا در آب رودخانه دید و عاشق خود شد. چون نتوانست به تصویر خود در آب دست یابد از فرط نا امیدی درگذشت و س از مرگ تبدیل به گل نرگس Narcisse شد.

مأخذ : سبک شناسی ـ رشته زبان و ادبیات فارسی
مولف : دکتر سیروس‌شمیسا ـ دانشگاه پیام نور ـ
از سری انتشارات آزمایشی متون درسی ـ صفحات ۵۵ ـ ۱۳ و ۱۱۱ ـ ۸۳

نثر فارسی در دوران اخیر

تحولاتی که در ادبیات خاصه نثر فارسی در طی یک قرن اخیر حاصل شده نتیجهٔ تحولات عظیم اجتماعی این کشور است. جامعهٔ ایرانی در هیچیک از ادوار تاریخی به‌این‌سرعت چنین تحولی نیافته بود. نخستین مرحله تحول اجتماعی ایران از اوایل تأسیس سلسله قاجاریه آغاز شد. سیاست کلی و اصلی قاجاریه در داخله برانداختن ملوک طوایف و ایجاد مرکزیت در حکومت بود. تاریخ اجتماعی ایران از اوایل تأسیس سلسلهٔ قاجاریه تا پایان سلطنت ناصرالدین شاه عبارتست از تحول تدریجی جامعهٔ ایرانی از وضع حکومت خانخانی به‌حکومت واحد مرکزی. ایجاد حکومت قوی مرکزی موجب توسعه تشکیلات دیوانی و درباری شد. اهل قلم و سواد از نواحی مختلف ایران به‌مرکز روی آوردند و به‌خدمت دیوان مشغول شدند. به‌این طریق اندک اندک و در طی دوسه نسل طبقه خاصی به‌وجود آمد که طبقه مستوفیان یا درباریان بود. این طبقه که با حقوق و وظایف دیوانی زندگانی متوسط و نسبتاً آسوده‌ای می‌گذراندند و مجال داشتند که به‌معارف و معنویات بپردازند به‌تدریج هسته اصلی طبقه تحصیل کرده و به‌اصطلاح امروز روشن فکر را تشکیل دادند.

گفتگوی ما در اینجا از تاریخچه نثر فارسی در دوره اخیر است. در واقع این دوره را در تاریخ ادبیات فارسی دوره نثر باید شمرد. البته غرض این نیست که در طی این دوران شعر وجود نداشته است و نمی‌خواهم قدر استادان شعر اخیر را بشکنم و کوشش و هنر ایشان را انکار کنم. اما هیچ یک از ادوار ادبی ایران از حیث نثر این قدر پرمحصول و برومند نبوده و تا این درجه از جهت مضمون و مطلب تنوع نداشته و بهتر است بگوئیم در بسیاری از رشته‌ها بهترین نمونه‌های ادبیات ایران در این دوره بوجود آمده است.

علت مهم این امر آنست که نثر فارسی در ادوار سابق برای بیان موضوع‌های محدودی از قبیل تاریخ و اخلاق و گاهی فلسفه و پند و بعضی از رشته‌های علوم به‌کار می‌رفت و در دوره اخیر بود که دامنه مقاصد نثر وسعت گرفت و مسائل سیاسی و اجتماعی و افسانه‌سرائی و علوم جدید و انتقادهای اجتماعی به‌صورت جد و هزل و تصریح و تعریض به‌میان آمد و روزنامه‌نویسی معمول شد و گروه خوانندگان به‌تدریج فراوان شدند و نویسنده به‌خلاف سابق معدودی از اهل فضل را مخاطب ندانست بلکه هدف آثار خود را فهم قاطبه خوانندگان قرار داد وبدیهی است که برای بیان مقاصد جدید نثر بیش از شعر بکار می‌آید.

دیگر آنکه در شعر فارسی قدیم استادانی، بزرگ وجود داشتند. ترک سرمشقهای عالی که ایشان داده بودند و اتخاذ راهی دیگر در بیان عواطف و حالات نفسانی و افکار کاری عظیم و دشوار بود و چون شعر با ذوق عامه سر و کار دارد و ذوق عامه بندهٔ عادتست و ترک عادت کار آسانی نیست، کوشش شاعران جدید در تغییر روش و شیوهٔ شاعری اگر هم درست و به‌جا و نتیجه طبع سلیم و مستقیم بود به‌سهولت قبول عام نمی‌یافت و همین نکته سخنوران را دلسرد می‌کرد و ایشان را از

کوشش باز می‌داشت. اما در نشر این مشکل در پیش نبود زیرا در بسیاری از مطالب که در این زمان مطرح می‌شد نمونه‌های کاملی در ادبیات قدیم وجود نداشت و به‌جای آنکه ذوق عامه قید و سدی در راه پیشرفت نویسنده ایجاد کند اینجا نویسنده بود که با دادن نمونه‌های جدید ادبی ذوق عموم را پرورش می‌داد و رهبری می‌کرد.

یک نکته دیگر نیز درباره علت عقب‌ماندن شعر از نشر گفتنی است. نویسندگان این دوره از ادبیات اروپائی سرمشق می‌گرفتند و ترجمه آثار ادبی اروپا از مهمترین عوامل تجدید ادبیات ما بود. اما ترجمه شعر از زبانی به‌زبان دیگر کار آسانی نیست و به‌همین سبب آثار منظوم ادبیات اروپائی بسیار دیرتر از آثار منثور آن به‌زبان فارسی ترجمه شده و تأثیر آن در شعر فارسی تا این اواخر چندان بزرگ نبوده است.

•••

الفاظ و عبارات وسیله بیان معانی است. اما آنجا که نویسنده معنی و مطلبی ندارد تا بیان کند یا معانیئی که در ذهن اوست مبتذل و معروف و معهود اذهان دیگرست ناچار برای هنرنمائی به‌دامن الفاظ می‌افتد و بیان را بجای آنکه وسیله‌ای باشد غایت و هدف قرار می‌دهد.

از اواخر دوره چنگیزیان وضع ادبیات فارسی چنین شده بود. کتاب‌هائی مانند تاریخ وصاف و درهٔ نادره نمونه‌هائی از این لفظ پردازی و عبارت‌سازی بیجا و غیر لازم است.

اما نمونه کامل‌تر این شیوهٔ ناپسندیده را در تاریخ معجم باید جست. در این کتاب که هنوز برای آموختن املا، مایه ابتلای فرزندان بیگناه این سرزمین است، نویسنده هیچ مطلبی نداشته است تا بگوید و از این راه در چشم خواننده قدری حاصل کند.

نخستین کسی که به‌ضد این یاوه‌بافی‌ها برخاست قائم مقام فراهانی وزیر محمد شاه بود. مسلم است که حسن ذوق او در ترک این شیوه دخالت بسیار داشته است اما علت دیگری نیز باید برای تغییر سبک جستجو کرد و آن اینست که در این زمان به‌سبب ارتباط بیشتر با کشورهای دیگر و تغییراتی که در وضع اجتماعی و سیاسی ایران آغاز شده بود کارهای دیوانی تنوع و کثرت یافته و فراغت و مجال برای عبارت‌پردازی بیجا نگذاشته بود. با اینحال امروز که منشآت قائم مقام را می‌خوانیم باز الفاظ آن زائد بر معانی بنظر می‌رسد، زیرا که رهائی کامل از قیود آداب معمول به‌آن سرعت امکان نداشته است.

میرزا تقی‌خان امیرکبیر که پرورده قائم مقام بود و خود ذهنی صریح داشت و مرد کاربود. در نوشته‌های خود سرمشق سادگی و بی‌تکلفی انشاء بود و ناصرالدین شاه نیز با آنکه در دوران سلطنت خود امیرکبیر را بیش از سه سال زنده نگذاشت و پس از شهادت او درباریان کوششی برای محو آثارش نشان دادند طی بقیه مدت مدید سلطنتش از اغلب سرمشقهای آن وزیر بزرگوار پیروی می‌کرد و از آنجمله همین دلبستگی به‌سادگی و صراحت انشاء بود چنانکه سفرنامه‌های او چه آنها که خود نوشته و چه قسمتهائی که به‌زبان او نوشته‌اند از اولین نمونه‌های نثر مرسل در دوره اخیر بشمار می‌رود.

از مهمترین اموری که هم در نهضت فکری ایرانیان و هم در تحول شیوه نثر فارسی تأثیر عظیم داشته یکی سفر و سیاحت ایرانیان در کشورهای اروپا و نوشتن سفرنامه‌ها بوده است و دیگر تأسیس روزنامه و رواج روزنامه‌نویسی.

۱ ــ سفرنامه‌ها

در سفرنامه‌ها چون شرح وقایع و حوادث و مشاهدات مقصود بوده و اغلب در طی مسافرت و به‌تعجیل وقایع ثبت می‌شده مجال عبارت‌پردازی نمی‌مانده است. به‌این سبب اکثر سفرنامه‌هائی که از زمان سلطنت فتحعلی‌شاه به‌بعد در دست است به‌اسلوب و انشائی ساده و روان نوشته شده و از تکلفات منشیانه عاری است. البته چون موضوع این سفرنامه‌ها جالب بوده و عموم آنها را می‌خوانده‌اند در تغییر اسلوب نثرنویسی تأثیر بسیار داشته است. اولین نمونه‌ای که از این آثار بدست داریم سفرنامه میرزا صالح بیک شیرازی است. این شخص جزء هیئت پنج‌نفری از طرف عباس‌میرزای نایب‌السلطنه برای تحصیل فنون جدید به‌اروپا فرستاده شد. میرزا صالح در ۱۳۲۰ با همراهانش از ایران به‌قصد انگلستان عزیمت کرده و در ۱۳۲۵ به‌تبریز بازگشته و سفرنامه او شامل حوادث مسافرت در این مدت و شرح مشاهدات اوست.

این چند سطر نمونهٔ انشای این سفرنامه است:

«پس از ذکر مذاکرات امپراطور با شاهزاده می‌نویسد: بعد از آن (امپراطور) همراهان را خواسته بهریک طی قدر مراتبهم التفات کرد و بسیار اظهار خوشوقتی کرد از اینکه چنین اشخاصی در خدمت شاهزاده مأمور شده‌اند. سیما امیر نظام را بسیار بسیار نوازش و التفات کرد و از میرزا مسعود استفسار کرد که زبان فرانسه را در کجا یاد گرفته. عرض کرد در تبریز، از این معنی تعجب کرده فرمود شما بهتر از من حرف می‌زنید».

بعضی از این سفرنامه‌ها به‌قلم خود شاه و بعضی دیگر انشای منشیان اوست. از قسم اول «روزنامه سفر کربلا» و «سفر فرنگستان» را ذکر باید کرد.

بنظر می‌آید که این درجه سادگی در انشاء هنوز معمول و مستحسن نبوده؛ زیرا در آغاز روزنامهٔ سفر کربلا منشی حضور که مأمور تنظیم اوراق این سفرنامه و چاپ آن بوده است مقدمه‌ای منشیانه نوشته و از سادگی بیان شاه به‌این عبارات عذر خواسته است: «آنها که بر مراتب کمالات علمیه و کلمات جامعه و نشر فیض و بسط فضل و عوارض خاطر همایونی واقفند سادگی عبارت روزنامه را که از زواید پیراسته و فقط به‌ذکر حالات حسنه و حرکت و سکون اردو حصر شده بر حسن ایجاز کلام و تقریب ادراکات عوام محمول دارند.»

اسلوب سفرنامه‌نویسی در آثار ادبی بعضی از نویسندگان اواخر دوره ناصرالدین‌شاه و اوایل مشروطیت نیز تأثیر کرد و نویسندگان معروفی آثار ادبی و اجتماعی خود را به‌صورت سفرنامه نوشته‌اند که از آنجمله «سفرنامهٔ ابراهیم بیک» تألیف زین‌العابدین مراغه‌ای و مسالک‌المحسنین طالب‌زاده تبریزی را باید نام برد و ما به‌جای خود از این دو کتاب گفتگو خواهیم کرد.

۲ ــ روزنامه‌نویسی

نخستین روزنامه که آنرا در اوایل گازت یا از روی ترجمه لفظ انگلیسی Newspaper کاغذ اخبار می‌گفتند در دوره محمد شاه تأسیس شد و مؤسس آن همان میرزا صالح شیرازی است که فن طبع را در انگلستان آموخته بود و طلیعه روزنامه خود را در عشر آخر رمضان المبارک ۱۲۵۲ انتشار داد و سپس اولین شماره این روزنامه بطور مرتب سه ماه بعد یعنی از ۲۵ محرم ۱۲۵۳ منتشر شد. این روزنامه دوامی نیافت و تعطیل گردید و پس از آن به‌حکم میرزا تقی‌خان امیرکبیر در سال ۱۲۶۷ روزنامه وقایع اتفاقیه منتشر شد و اولین شمارهٔ آن که عنوان «روزنامه تهران» داشت روز جمعه پنجم ربیع الثانی ۱۲۶۷ انتشار یافت و از شماره دوم عنوان روزنامهٔ وقایع اتفاقیه به آن داده شد.

در اینجا غرض ذکر تاریخ روزنامه‌نگاری که خود فنی مستقل و مستلزم بحث طویلی است نمی‌باشد. اما از دو جهت ناچار بایدبعضی از روزنامه‌ها را ذکر کرد: یکی بسبب تأثیری که روزنامه در اسلوب نثرنویسی داشته است و دیگر ازاین حیث که بعضی از روزنامه‌ها به‌مسائل ادبی و اجتماعی و علمی پرداخته و درواقع ناشر آثار ادبی ایران در دوران اخیر بوده‌اند و در نهضت فکری ایران تأثیر بسیار داشته‌اند.

از جمله روزنامه‌های نخستین که بمسائل ادبی و علمی توجه داشته‌اند یکی روزنامه علمی است که در سال ۱۲۹۷ هجری تأسیس شد. و شامل مقالات و مطالب علمی از ریاضیات و فیزیک بود. دیگر روزنامه مریخ که تاریخ تأسیس آن ۱۲۹۶ است و درباره علوم نظامی بحث می‌کرد و مطالب تاریخی خاصه تاریخ جنگهای بزرگ را نیز حاوی بود. این روزنامه در نخستین شماره منظور و غرض خود را چنین بیان کرده است:

«این روزنامه مریخ حاوی وقایع رسمیه نظامی عساکر دولت علیه ایران و ترجمه تلگرافهای رسمیه دول و جامع بعضی فصول مرتبط به‌انتشار علوم متداوله در فرهنگستان و برخی مطالب که راجع به‌مدنیت و حقوق ایرانیت است می‌باشد و در ذیل تاریخ قیاصره روسیه الکبری که تاکنون به‌زبان فارسی ترجمه نشده و در خاتمه جنگ آخر که ما بین دولتین روس و عثمانی رو داده مسطورست».

اما روزنامه‌هائی که در رهبری ذهن ایرانیان در مسائل سیاسی و اجتماعی موثر بود و موجب نهضت‌های اجتماعی شدند بیشتر آنهائی بود که در خارج ایران انتشار می‌یافت.

از جمله این روزنامه‌ها یکی اختر بود که گویا نویسندهٔ آن زین العابدین مراغی بوده است و از سال ۱۲۹۱ تا ۱۲۹۹ در اسلامبول انتشار می‌یافته ــ دیگر روزنامه حبل المتین چاپ کلکته که در ۱۳۱۰ تأسیس شد و روزنامه ثریا در قاهره که ۱۳۱۵ انتشار یافت و روزنامه قانون که در سال ۱۳۰۷ قمری در لندن انتشار یافت و از مطالب آن بنظر می‌آید که ارگان جمعیت آزادیخواهی موسوم به «آدمیان» بود و شامل انتقادهای بسیار شدید از وضع حکومت و اصول اداری و قضائی ایرانست.

باری این روزنامه‌ها موجب بیداری ذهن ایرانیان مستعد شد و زمینه را برای انقلاب مشروطیت در ایران آماده کرد. از آغاز دوره مشروطه شماره روزنامه‌هائی که در مسائل سیاسی و اجتماعی بحث کردند و شامل انتقادهای تند و شدید در این قسمتها بودند افزونی گرفت و جای آن نیست که از یک یک آنها نام ببریم. اما از تذکار نام روزنامه معروف صور اسرافیل که از ربیع الاخر سال ۱۳۲۵ یعنی یکسال پس از صدور فرمان مشروطیت آغاز شد، نمی‌توان چشم پوشید. مدیران این روزنامه از آغاز میرزا جهانگیرخان شیرازی شهید و میرزا قاسم خان تبریزی بودند و میرزا علی اکبرخان دهخدا زیر عنوان «چرند و پرند» و به امضای دخو در آن مقالات انتقادی منتشر می‌کرد که شهرت بسیار یافت و موجب تأسیس مکتب خاصی در سبک نثرنویسی فارسی شد که چنانکه بعد خواهیم دید تا امروز ادامه دارد و بجای خود از آن گفتگو خواهیم کرد.

این روزنامه پس از شهادت میرزا جهانگیرخان تعطیل شد و سپس از طرف دهخدا در ایوردون سویس به‌تاریخ ۱۳۲۷ مجدداً سه شماره از آن انتشار یافت.

مجلات

مجلات ادبی محض بسیار دیرتر از روزنامه در ایران به‌وجود آمد. اگر از بعضی روزنامه‌ها و مطبوعات مرتب که جنبهٔ ادبی در آنها غلبه داشته بگذریم نخستین مجله ادبی را مجله بهار باید دانست که در سال ۱۳۲۰ قمری تأسیس شد. مؤسس این مجله یوسف اعتصامی (ملقب به‌اعتصام‌الملک) بود و از مطالب آن که بیشتر به‌قلم خود مدیر مجله تهیه می‌شد تراجم احوال مشاهیر ــ قطعات ادبی ــ ترجمه اشعار اروپائی ــ داستانهای کوتاه و مقالات اخلاقی و اجتماعی بود. مجله بهار در ترویج انواع جدید ادبیات خدمت بزرگی انجام داد اما پس از یک سال دچار تعطیل گردید و فقط پس از ده سال یعنی در ۱۳۳۹ قمری دوره دوم آن آغاز شد. تأثیر این مجله در نویسندگان و شاعران جوان بسیار بود.

اسلوب انشای مرحوم اعتصامی که بسیار سهل و ساده و گاهی مانند نثر زبانهای اروپائی آهنگ‌دار و مهیج بود سرمشق بسیاری از نویسندگان ایرانی قرار گرفت.

پس از تعطیل بهار مجله ادبی دیگری به‌نام دانشکده در سال ۱۳۳۶ در تهران تأسیس شد که در ادبیات معاصر فارسی تأثیر بسیار داشت. این مجله ناشر آثار انجمنی بود که در ۱۳۲٤ تأسیس شد و نخست جرگه دانشوری نام داشت و سپس نام آن به‌دانشکده تبدیل یافت.

آرزوی انجمن در این عبارات که قسمتی از همان مرامنامه شماره اول دانشکده است بیان شده بود: «... امید می‌رود که یک نمونه‌ای از روح نوین ادبیات قرن بیستم که می‌رویم تازه فواید آن را دریابیم، بر روی بنیان محکم زبان فارسی و حفظ لغات زنده و شیرین و امثال و یادگارهای تاریخی این لسان تمکین به هموطنان ادب دوست و ادیب نواز خود تقدیم داریم».

مؤسس و مدیر مجله دانشکده ملک‌الشعراء بهار بود و از همکاران او که بیشتر

آثارشان در این مجلّه منتشر می شد عبّاس اقبال ـ رشید یاسمی ـ سعید نفیسی ـ سید رضا هنری ـ ذره ـ جعفر خامنه‌ای و رضا کمال شهرزاد را می توان نام برد. مقالات مسلسلی در باره تاریخ ادبیات ایران به طور منظّم و دقیق و اگرچه به‌اختصار و مقالات متعدّد در باره‌ٔ تاریخ ادبیات فرانسه و شرح و تفصیلی از جریان تحوّلات و انقلابات ادبی در کشورهای اروپائی نخستین بار در مجلّه دانشکده انتشار یافت و در ادبیان ایرانی تأثیر بسیار کرد.

امّا با آنکه مجلّه دانشکده مورد توجّه جوانان صاحب‌ذوق ایران بود بیش از یک سال دوام نیافت و ملک‌الشّعرای بهار مدیر آن چند سال بعد نامه نوبهار را که مدّتی تعطیل بود هفتگی انتشار داد. نوبهار هفتگی که در سال ۱۳۴۱ قمری مطابق ۱۳۰۱ شمسی منتشر شد اگرچه حاوی مقالات سیاسی و اجتماعی و اخبار نیز بود همان شیوهٔ دانشکده را دنبال کرد و در شماره‌های آن مباحث ادبی و تاریخی و ترجمهٔ داستانها و اشعار اروپائی و قطعات نظم و نثر فارسی به سبکهای تازه منتشرگشت.

ترجمه

ترجمه از زبانهای اروپائی مقارن ایجاد چاپخانه در ایران شروع شده بود، امّا رواج و رونقی نداشت. ازجمله‌کتابهائی که‌ظاهرا پیش ازجلوس ناصرالدّین شاه‌ترجمه‌و منتشرشده‌بود تاریخ پطرکبیر و شارل دوازدهم و اسکندرکبیر و رساله‌ٔ آبله‌کوبی را می توان نام برد. در سلطنت ناصرالدّین شاه‌به‌سبب تأسیس مدرسه‌دارالفنون و آوردن معلّمان اروپائی خاصّه‌فرانسوی وافزوده‌شدن شمارهٔ‌خوانندگان که‌درمدرسه‌دارالفنون تحصیل کرده‌بودند،ازیکطرف وتوسعه‌صنعت چاپ ازطرف دیگربه‌رواج فنّ ترجمه افزود.

نخستین کتبی که از زبانهای اروپائی ترجمه‌می شد بیشتر تواریخ وکتب جغرافیا و رسائل علمی بود که‌برای تدریس در مدرسه دارالفنون به‌کار می رفت و به فرمان امیرکبیر در دارالفنون مطبعهٔ خاصّی تاسیس شد تا کتب علمی را که به وسیله‌معلّمان اروپائی ومترجمان ایشان به‌زبان فارسی تهیّه‌می شد در همان جا طبع کنند.

به‌تدریج احتیاج به‌ترجمهٔ آثارعلمی و ادبی بیشتر احساس‌شد و در وزارت علوم علیقلی میرزای اعتضادالسلطنه اداره‌ای به‌عنوان "دارالطّباعه ودارالتّرجمه خاصّه همایونی" تأسیس‌گردید که ریاست‌آن با محمّدحسن خان صنیع الدّوله‌بود و در این دارالتّرجمه به‌تدریج به‌نقل آثار ادبی کشورهای اروپائی خاصّه ادبیات فرانسه‌پرداختند. ترجمهٔ نمایشنامه‌ها و داستانها بسیار مورد اقبال خوانندگان ایران واقع شد.

داستانهائی که از زبانهای دیگر ترجمه‌می شد خاصّه‌به‌سبب تازگی وتنوّع‌وهنرمندی سبک‌درنقل روایات به‌کار رفته‌بود سالها یگانه‌وسیله‌تفنّن وتفریح ایرانیان بود ونسخه‌های آنها دست به‌دست می گشت و از سالخوردگان شنیده‌ام که‌درشبهای زمستان خانواده‌های دوستان

گردهم جمع می‌شدند ویکی از ایشان ترجمه‌کتابی مانند سه‌تفنگدار و کنت منت کریستو را به‌صدای بلند می خواند و دیگران سراپا گوش می شدند.

رغبت و احتیاج عموم به افسانه‌ها و داستانها موجب تشویق مترجمان می شد. از میان روایات و داستانهای نخستین که به فارسی ترجمه‌شده است ترجمهٔ هزار و یک شب را نام باید برد. این کتاب که اصلاً از آثار ادبی ایران پیش از اسلام است و در دوره اسلامی با تصرّفاتی به عربی نقل شده است تا دوران سلطنت قاجاریه به فارسی ترجمه نشده و اگر شده بود رواج و شهرتی نداشت.

دیگر از نخستین ترجمه‌هائی که موجد سبک خاصّی در نثر فارسی معاصر شده است ترجمه تمثیلات یا نمایشنامه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده است. اصل این نمایشنامه‌ها را آخوندزاده در سال ۱۲۶۶ در تفلیس نوشته تا در تئاتری که عمارت آن به فرمان کنیاز وارنسوف فرمانفرمای قفقاز برپا شده بود نمایش داده شود. مترجم فارسی این نمایشنامه‌ها میرزا جعفر قراچه‌داغی است.

به‌این طریق نخستین بار با ترجمه نمایشنامه به زبان فارسی شیوهٔ تازه‌ای در اسلوب نثرنویسی به‌وجود آمد که به‌کار بردن اصطلاحات عوام و اسلوب مخابره‌درنوشتن بود و از این نمونه به‌خوبی معلوم می شود که احتیاجات اجتماعی تا چه حدود در تغییر و تحوّل اسالیبِ بیان موثّر است.

دیگر از مترجمین اوّلیّه حاجی محمّدطاهر میرزا فرزند اسکندرمیرزا پسر عبّاس میرزا است که کتاب کنت منت کریستو را به امر ناصرالدّین شاه از فرانسه‌به فارسی ترجمه‌وتحریر کرده است و چنانکه خود می نویسد " خالی از تکلّفات منشیانه است که هرخواننده بدون زحمت نفعی می برد" ترجمه این کتاب در ۱۳۰۹ درتبریزشروع شده و در محرم۱۳۱۰ درکرمان به‌پایان رسید و دوسال بعد یعنی در۱۳۱۲ هجری قمری در طهران چاپ شده است.

این محمّدطاهرمیرزا مترجم رمانهای متعدّد دیگری است که‌همه‌بسیارشهرت و رواج یافته و مورد قبول عامّه واقع شده و از معروفترین آنها کتاب " سه تفنگدار "از آثار الکساندر دومای اوّل نویسنده فرانسوی است.

ماژورفیلوت که‌پیش از این تاریخ‌کنسول انگلیس درکرمان بوده‌ونسخه‌ترجمه‌حاجی بابا را در آن شهر به‌دست‌آورده درمقدّمه‌ای که‌به‌انگلیسی بر این چاپ نوشته‌مترجم را چنین معرّفی می کند: " حاجی شیخ احمدکرمانی پسر احمد ملّامحمدجعفرپیشنماز، علوم عربی و ادبی را در اصفهان با میرزا آقاخان کرمانی خوانده‌وسپس برای تحصیل انگلیسی وفرانسه‌وترکی درسال ۱۳۰۵ قمری به‌اسلامبول رفته‌و در این شهر به‌کمک میرزا حبیب شاعر اصفهانی که‌همکار روزنامه‌اختربوده چند کتاب را از فرانسه‌و انگلیسی به‌فارسی ترجمه کرده که از آن جمله حاجی بابا و ژیل بلاس است."

ترجمه کتاب حاجی بابا چنانکه در نسخه فیلوت هست بسیار استادانه و ادبی است و بهترین نمونه نثر جدید فارسی به‌شمار می رود. با وجود اغلاطی که در متن راه یافته و حدس زدن درست آنها مشکل نیست عبارات در کمال استحکام است. اگر گاهی عیب و نقص جزئی صرف و نحوی در عبارات دیده می شود به قیاس اسلوب بیان و ملاحظه استادی و فضل نویسنده گناه کاتب و ناشر به نظر می آید.

این نویسنده زبردست با آنکه به‌مناسبت موقع اصطلاحات و الفاظ عامیانه‌مناسب هرصنف وطبقه را با هنر و استادی تمام به‌کار می برد در ترکیب عباراتش همان اسلوب متین ومستحکم بهترین نمونه‌های نثرقدیم را حفظ می‌کند. مقلّدین اسالیب قدیم، از جمله کسانی که‌شیوهٔ گلستان سعدی را پیروی کرده‌اند اغلب خود را جز مقلّد نشان نمی دهند ومقتضیات زمان و احتیاجات جدید را عموماً کمتر درنظر گرفته‌اند. فقط مترجم کتاب حاجی بابا است که‌توانسته است راز فصاحت را دریابد و سبکی ایجاد کند که در عین رعایت متانت و انسجام برای بیان مقصود درتنگنا نیفتد و دست وپای فکر و اندیشه را با قیود لفظی نبندد. این استادی درتعبیر بی شک نتیجه تبحّر نویسنده‌در لغات و دقّت او در ضبط اصطلاحات و الفاظ معمول طبقات مختلف است. امّا لطف ذوقی نیز لازم است تا معانی را چنین با الفاظ پیوند بدهد و عباراتی چنین زیبا و متین به‌وجود بیاورد. مترجم از این لطف طبع بهره کافی دارد و من برای اثبات درستی این عقیده برهانی بهتر از نقل چند سطر از ترجمه حاجی بابا نمی توانم بیاورم:

" چون نوبت به سوّمین رسید گفت: اگرچه نقّالان را عادت آنست که رشته سخن را دراز سازند امّا من افسانه خود را مختصر می سازم. من پسر مکتبدارم. چون قوّت حافظه و قدرت لافظه‌ام را دید از افسانه و حکایاتی که در فارسی بیش از هر زبان است بیشتر را به من آموخت و از بر گردانید. چون گنجینه سینه را از نقود این هنر مالامال و به خرج و صرف مستعد و قابل شدم لباس درویشی و سخنوری در بر، به میان مردم بلکه به جان مردم افتادم. پیشهٔ معرکه‌بندی و سخنوری و نقّالی پیش گرفتم..."

گفتگو در بارهٔ ترجمه حاجی بابا را به سبب آن دراز کردم که به عقیده من قدر این ترجمه از بسیاری تألیفات بیشتر است و باید آن را یکی از آثار مهمّ نثر فارسی در دوره اخیر شمرد.

از اعلام مشروطه به بعد که مدارس جدید فراوان شد و ایرانیان به آموختن زبانهای خارجی رغبت بسیار نشان دادند و گروهی از شاگردان ایرانی برای تحصیل به اروپا رفتند کار ترجمه رونق گرفت و شمارهٔ داستانها و نمایشنامه‌هائی که از زبانهای فرانسه و انگلیسی و آلمانی و روسی و بعضی زبانهای دیگر به فارسی ترجمه و منتشر شده بیش از آنست که حتّی بتوان به ذکر عنوان و نام مترجم آنها پرداخت.

در سالهای اخیر نیز با وجود مشکلات زندگی وحوادث غیرمترقّب و اضطرابی که به سبب وضع سیاسی و اجتماعی در ایران حکمفرما بود. شمارهٔ کتابهائی که به فارسی ترجمه وچاپ می شد روبه افزایش بود و اگرچه من آمار درستی در دست ندارم گمان می‌کنم که درهرماه لااقل ده کتاب از این نوع منتشرشده است. امّا درترجمه‌های اخیرهمیشه آن دقّت وهنر ومهارتی که اغلب مترجمین اوّلیّه داشتند به‌کار نمی رود وبسیاری از آنها سرسری وعجولانه است.

رمان نویسی

۱ - رمانهای انتقادی، اخلاقی و اجتماعی

هدف نخستین رمانهائی که در زبان فارسی نوشته شد انتقاد از وضع اداری و اجتماعی ایران بود و طرح کلی این رمانها از سفرنامه‌های متعدّد ناصرالدّین شاه تأثیر پذیرفت و به‌صورت سفرنامه نوشته شد. از جمله این آثار دو کتاب را باید نام برد که سالها مورد توجّه ایرانیان بود و در بیداری ذهن مردم این کشور تأثیرمهمّی داشت. یکی سفرنامه ابراهیم بیک و دیگر مسالک المحسنین. سفرنامهٔ ابراهیم بیک پیش از اعلام مشروطیّت و بعد از آن مکرّر در مصر و هندوستان و ایران به چاپ سربی و سنگی به‌طبع رسید. نویسندهٔ آن حاجی زین العابدین مراغی است که در اسلامبول می زیست و نویسنده روزنامه اختر بود و در سال ۱۳۹۰ شمسی فوت‌کرد. این کتاب که عنوان کامل آن " سیاحت نامه ابراهیم بیک یا بلای تعصّب اوست " شامل سه قسمت است. اوّل ترجمه حال پهلوان کتاب یعنی ابراهیم بیک از قول ناشر، دوّم شرح سیاحت‌نامه، سوّم خاتمه کتاب به عنوان مختصری از بیانات یک دانشمند ایرانی.

این کتاب سراسر شور و سوز ملّی و آرزوی اصلاح و ترقی جامعه ایران است. نویسنده در حسرت پیشوای لایق و مصلح دلسوزی است که بدبختیها و عقب ماندگی ملّت را چاره کند. در طیّ کتاب از شاه‌عبّاس و نادرشاه و میرزا تقی خان امیرکبیر مکرّر نام برده و بر نبودن امثال ایشان دریغ خورده است. اسلوب انشای آن ساده وعادّی است و هیچگونه تصنّع و تکلّفی در آن دیده نمی شود. وقایع سفر که در اینجا ذکر می شود فقط بهانه‌ای برای ذکر معایب اداری و اجتماعی در ایران است و در ضمن آنها صفحات و مقالات خطابی بسیار است که از تعصّب پیشوایان دینی و جهل عمومی وعدم انتظار امور حکومتی و دولتی و غرض‌ورزی وطمع اولیای امور با سوز و درد انتقادمی کند.

در ضمن مطالعه این کتاب گاهی به عبارات و ترکیبات نامأنوس و غیرعادی برمی خوریم و از آنجا می توان حدس زد که نویسنده مدّتها در بیرون ایران بوده‌است.

امّا کتاب مسالک المحسنین از تألیفات " میرزا عبدالرحیم نجّارزادهٔ تبریزی معروف به طالب زاده یا طالبوف " است. طالب‌زاده مؤلّف یک سلسله کتب در علوم جدید به اسلوب ساده قابل فهم عوام است که مدّتها رواج بسیار داشت.

در مسالک المحسنین مبالغه در اسلوب خطابی و لحن مقالات روزنامه کمتر است.

نویسنده جنبهٔ روایت و داستان را کمتر از دست داده و به این سبب سهولتی درقرائت آن هست که در سیاحت نامهٔ ابراهیم بیک نیست. به‌علاوه طالب‌زاده به‌دقایق آداب و رسوم طبقات مختلف توجّه می کند، گاهی به دقّت بسیار شرح می دهد و به این سبب جنبه ادبی کتاب او بر کتاب سابق غلبه دارد، انشای عبارات او نیزساده‌وبه‌اسلوب عادی است امّا تأثیر اصطلاحات جدید مأخوذ از زبان ترکی اسلامبولی در آن دیده می شود. مانند "خریطه" به معنی نقشه و "عمله احتساب" به جای پلیس مخفی.

از جمله رمانهای اجتماعی که مدّتی شهرت و رواج یافت " طهران مخوف " به‌قلم مشفق کاظمی است که در سه جلد چاپ شد. مشفق کاظمی در این کتاب فساد طبقه حاکمه و مفاسد محیط و ظلم و فشار زبردستان را به طبقات پائین وصف و بیان کرده است. داستان گیرا و خواندنی است و چند بار چاپ شده است کاظمی در این داستان هیچ نوع تکلیف و عبارت پردازی نکرده و اسلوب عادی را در انشاء به‌کار برده است.

در دوره اخیر در انتقاد آداب و اخلاق اجتماعی دو نویسنده شهرت بیشتری کسب کرده‌اند.

میرمحمّد حجازی در سال ۱۳۰۷ رمان " هما " و سال بعد رمان " پریچهر " را انتشار داد.

رمان نویس دیگری که به انتقاد امور اجتماعی پرداخته است محمّد مسعود دهاتی است. پیش از نوشتن کتاب " تفریحات شب " مقالات و نوشته‌های مختلفی از او انتشار یافته و هیچیک مورد توجّه واقع نشده بود. امّا انتشار این کتاب خاصّه به سبب آنکه طرف توجّه بعضی از اشخاص متنفّذ واقع شد موجب شهرت او گردید. کتاب "تفریحات شب " روی الگوی کتاب معروف " در عزلت خبری نیست " تالیف " رمارک " که چندی پیش از آن به فارسی ترجمه و منتشر شده بود بریده شده است.

اسلوب انشای این نویسنده مخلوطی از محاوره عامیانه و انشای روزنامه‌هاست. یعنی نه همان در نقل عبارات اشخاص بلکه در وصف و بیان مجالس یعنی آنجا که نویسنده از قول خود گفتگو می کند نیز الفاظ و تعبیرات بازاری به‌کار می برد. در ابتدای انتشار تفریحات شب اسلوب انشای او مورد ایراد بعضی از نویسندگان قرار گرفت و دهاتی آن ایراد را رد کرد به عقیده او یکی از راههای تجدّد ادبی به‌کار بردن همین اسلوب بود.

۲ ـ رمان تاریخی

چنانکه گفتیم نخستین رمانهائی که به زبان فارسی ترجمه شد داستانهای حوادث و رمانهای تاریخی و شرح حال رجال تاریخ بود. از این میان آثار الکساندر

دومای اول و جرجی زیدان بیشتر مورد توجه مترجمین و خوانندگان قرار گرفت و به‌این طریق ذوق خاصی برای خواندن رمانهای تاریخی میان ایرانیان به‌وجود آمد و نویسندگان ایرانی کوشیدند که درباره تاریخ کشور خود رمانهای تاریخی تألیف کنند. سرمشق اکثر این نویسندگان همان کتابهای دوما و جرجی زیدان بود. از جمله اولین رمانهای تاریخی فارسی کتاب شمس طغرا تألیف محمد باقر میرزای خسروی را باید شمرد که در سه جلد تألیف شده و حوادث داستانی آن در دوره تسلط مغول در فارس و زمان سعدی می‌گذرد. این کتاب مدتهاست که متروک مانده و نسخه‌های آن کمیاب است.

دیگر رمان «عشق و سلطنت» تألیف شیخ موسی نثری همدانی چاپ ۱۲۹۸ شمسی که حوادث آن مربوط به‌زمان کوروش کبیرست. براون درباره آن می‌نویسد که اگر چه مؤلف کوشیده است تا از حقایق تاریخی کمتر دور شود بعضی اسامی ایرانی مانند مهرداد و هگمتانه و هوخشتر و کامبوجیه را به‌صورت تلفظ اروپائی آنها میتریدات و اکباتان و سیاکزار و کامبیز یا کامبوزیا نوشته است.

انشای این کتاب ساده و از هر گونه تقیدی مانند پارسی سره‌نویسی یا سجع و قافیه و عبارت‌پردازی عاری است و همان انشای متداول در روزنامه‌ها می‌باشد.

اگر به‌ذکر همه رمانهای تاریخی که به‌فارسی نوشته شده بپردازم مطلب بسیار دراز خواهد شد. فقط این نکته را ذکر باید کرد که همه رمانهای تاریخی از لحاظ دقت در تطبیق حوادث با حقایق تاریخ یکسان نیستند و در بعضی از آنها اغلاط فاحش تاریخی روی داده و از حقیقت بسیار دور شده است. مثلاً به‌قول براون در یکی از این رمانها زیر نقش بهرام گور نوشته شده است «در تحت آن تصویر به‌خط میخی نوشته شده بود».

داستان کوتاه

داستان کوتاه یا به‌اصطلاح فرانسه نوول بسیار دیرتر از رمان در ایران به‌وجود آمد، زیرا ترجمه نمونه‌های اروپائی اینگونه آثار نیز دیرتر منتشر شده بود. شاید نخستین بار در مجله بهار بود که بعضی از نوول‌های اروپائی ترجمه و نشر یافت. بعد در مجله دانشکده آثاری از نوول‌نویسان فرانسوی مانند الفونس دوده، موپاسان توسط سعید نفیسی و رضا هنری و دیگران ترجمه شد و سپس ترجمه انواع آن انتشار بیشتر یافت.

پیشوای نوول‌نویسی فارسی محمد علی جمال‌زاده است که کتاب «یکی بود یکی نبود» را در سال ۱۳۳۹ در برلن منتشر ساخت. این کتاب شامل شش حکایت است و در مقدمه مفصل آن جمال‌زاده بیانیه مکتب جدید را نوشته و اهمیت و فایده قصه و رمانرا که به‌عقیده او «بهترین آینه‌ایست برای نمایاندن احوالات اخلاقی و سجایای مخصوصه ملل واقوام» شرح داده و مخصوصاً فایده مهم این گونه آثار را که وصف زندگانی و حالات طبقات مختلف است در توسعه و تکمیل زبان و ثبت الفاظ و اصطلاحات عامیانه که موجب تکثیر لغات و تعبیرات زبان است دانسته است. باید گفت که در این شیوه انشاء جمالزاده مبتکر نیست اگر از ترجمه تمثیلات آخوندزاده و ترجمه حاجی بابا که ذکر هر دو گذشت چشم بپوشیم افتخار ابداع این

سبک با دهخداست که در روزنامه صوراسرافیل مقالات نیش‌دار هجو و انتقاد اجتماعی به‌امضای «دخو» نوشت و اولین بار الفاظ و تعبیرات عامیانه را در آثار ادبی اجازه ورود داد.

اما جمال‌زاده اصول و قواعد این شیوه را نوشته و آنرا به‌عنوان یکی از مکتب‌های ادبی فارسی اعلام کرده است.

جمال‌زاده حکایات شش‌گانه «یکی بود، یکی نبود» را به‌عنوان نمونه برای اثبات عقیده ادبی خود نوشته والحق نمونه‌های زیبا و خوبی به‌وجود آورده است.

در بیان افکار و عقاید اشخاص داستانی می‌کوشد که عین الفاظ و تعبیرات ایشان را ثبت کند، کاری که تا حدی قابل‌توجه مترجم حاجی بابا کرده بود. این طرز در ادبیات قدیم فارسی وجود نداشته و به‌خلاف آن در داستانهای منظوم یا منثور شاعر و نویسنده وقتیکه داستان‌را به‌سخن درمی‌آوردند همان‌تعبیرات خود را در دهن ایشان می‌گذاشتند و درواقع به‌جای آنکه نویسنده از قول اشخاص گفتگو را نقل کند اشخاص به‌زبان نویسنده سخن می‌گفتند.

در آخر کتاب «یکی بود، یکی نبود» جمال‌زاده لغت‌نامه‌ای برای اصطلاحات و الفاظ عامیانه ترتیب داده که البته کامل نیست. اما اولین کوشش برای جمع و تدوین این الفاظ است و از این جهت اهمیت دارد.

در سالهای اخیر چند کتاب دیگر از جمال‌زاده چاپ شده است. از جمله سرگذشت عمو حسینعلی و آن نیز شامل چند داستان کوتاهست که بعضی از آن‌ها سابقاً در مجلات فارسی خارج از ایران انتشار یافته بود. دیگر داستان مفصلی به‌عنوان دارالمجانین که جنبه تفننی و فانتزی آن غلبه دارد (۱۳۲۱) اما در نوشتن داستانهای کوتاه بزرگترین استاد ادبیات معاصر ایران صادق هدایت است.

وسعت و تنوع آثار هدایت در ادبیات اخیر ما نظیر ندارد این نویسنده تاکنون بیست و شش کتاب انتشار داده که از آن جمله چهار کتاب هر یک شامل چند داستان کوتاهست. پنج کتاب هر یک داستان واحدی است. دو کتاب هجو و شوخی، دو نمایشنامه، یک سفرنامه، به‌عنوان «اصفهان نصف جهان» دو کتاب در تدوین فولکلور ایران. و پنج ترجمه از متون پهلوی از جمله آثار اوست.

شاهکارهای او را در داستان‌های کوتاه باید جستجو کرد. کتاب‌های زنده‌به‌گور (۱۳۰۹) سه قطره خون (۱۳۱۱)، سایه و روشن (۱۳۱۲) و سگ ولگرد (۱۳۲۲) هر یک شامل چند داستان کوتاهست. در این داستانها هدایت به‌وصف و نمایش نمونه‌های گوناگون توده مردم ایران پرداخته است. مهربانی و همدلی او با طبقات پائین اجتماع موجب شده است که به‌سراغ افراد طبقه محرومی برود که دیگران آنها را قابل توصیف و معرفی ندانسته بودند. داستانهائی که اشخاص آنها از طبقه متوسط شهری باشند در آثار هدایت هست، اما اغلب اشخاص برجسته او که یاد آنها در ذهن می‌ماند کسانی از طبقه پائین‌ترند. داش آکل، کاکارستم، گل ببو، زرین کلاه، میرزا یدالله، مشتی شهباز، حاجی مراد، علویه خانم، آقا موچول، عصمت سادات، صغراسلطان بی‌بی خانم، منیجه خانم از این قبیلند.

زمانها مختلف، اشخاص متعدد و جورواجور، مکانها گوناگون و به‌یک کلمه همه چیز در آثار هدایت متنوع و رنگارنگ است. از همه مهمتر آنکه هر داستان آغاز و انجامی خاص خود دارد. پیچیدگی حوادث و گشادگی گره آنها در دو داستان هم یکسان نیست. مراحل زندگانی بشر را آغاز آفرینش (افسانه آفرینش) شروع می‌کند. سرگذشت بوزینگانی را که اجداد انسان بوده‌اند شرح می‌دهد. از پله‌های تاریخ بالا می‌رود تا آنجا که تمدن مادی بشر را به‌انتها می‌رساند و آرزوی مرگ نومیدانه را که به‌عقیده او، یا لااقل عقیدهٔ او در زمان نوشتن داستان، سرانجام این تمدن است شرح می‌دهد. به‌عالم ارواح هم سری می‌زند و از همه این مراحل نومید و دردمند برمی‌گردد. آیا این نومیدی نتیجه وضع اجتماعی زمان اوست؟ شاید و شاید در محیط دیگرواوضاع اجتماعی دیگر خوشبین‌تر از این جلوه می‌کرد. اما حساسیت فوق‌العاده او را نیز نباید از نظر دور داشت. لطف طبع هنرمند همیشه او را در دنیای کامل و زیبائی که ساخته خیال بلندپرواز اوست سیر می‌دهد. وطن هنرمند آنجاست و درد دوری و رنج درمان همیشه او را در رنج دارد و در آثار او منعکس می‌شود. به‌مقایسه آن فردوس آرزو و بهشت کمال دنیا را خراب آبادی می‌بیند و مانند شاعر بزرگوار شیراز می‌گوید:

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود
آدم آورد درین دیر خراب آبادم

این نکته را نباید دلیل بدبینی هنرمند گرفت. نهیبی است که به کاروان بشریت می‌زند و او را در سپردن راه کمال چالاکتر و دلیرتر می‌کند. شاید بسیاری از عرفای نامدار ما نیز همین مقصود را داشته‌اند.

تجزیه آثار وسیع و گوناگون این هنرمند فرصت و مجال بسیار لازم دارد و من ناچارم که گفتگو را کوتاه کنم. اما از اسلوب بیان او هم گفتگوئی باید کرد. هدایت در انشاء پیرو همان مکتبی است که جمال‌زاده خود را علمدار آن معرفی کرد. در آثار وسیع خود این شیوه را به‌استادی تمام پیش گرفته و زبان شیرین فارسی را چنانکه جمال‌زاده پیش‌بینی می‌کرد وسعت و غنا و تنوعی بخشیده است که هرگز نظیر نداشته است. آثار هدایت معدن اصطلاحات و کنایات و امثال و استعارات زنده و زیبائی است که از زبان اکثریت ملت گرفته شد و در ادبیات قدیم نبوده است. شیوه بیان هدایت به‌یافتن تعبیرهای دقیق و اوصاف زیبای مبتکرانه ممتازست. هیچ وصفی در آثار او سرسری و متعارفی نیست. اشخاص در داستانهای او همیشه طبیعی و با اصطلاحات و الفاظ و تعبیرات خاص طبقه خود گفتگو می‌کنند. هدایت اگرچه واضع و مبتکر این شیوه انشاء نیست اما آن را چنان پرورانده و پرداخته که گروهی کثیر پیرو یافته و این شیوه امروز در ادبیات معاصر فارسی مد شده است. این نکته را هم درباره او باید گفت. تا سالهای اخیر کار هدایت رواج و رونقی نداشت آثارخود را در نسخه‌های معدود به‌خرج خود چاپ می‌کرد و همه آنها هم به‌فروش نمی‌رفت. ادیبان ما که داستان‌نویسی را کاری پست و بازاری می‌شمردند هیچ حاضر نبودند که این آثار را جزء ادبیات محسوب کنند استعمال کلمات و الفاظ عامیانه در نظر ایشان رکیک بود و سهل‌انگاری‌هائی که نویسنده گاهی

در ساخت جمله و مراعات دستور زبان نشان می‌داد گناه بخشایش ناپذیر شمرده می‌شد. معدودی از دوستان او بودند که هنر بزرگ او را قدر می‌دانستند و اگر ذکری از او در زمره نویسندگان ایران می‌رفت در مقالات و آثار بعضی از خاورشناسان بود که او را مانند گنجی در ویرانه‌ای یافته بودند دوستان او می‌دانستند که این مقاومت سخت در هم خواهد شکست و قدر او آشکار خواهد شد. اکنون دو سه سالیست که این امر واقع شده و شهرت او و شماره پیروانش روز به روز افزوده می‌شود.

دیگر از پیروان مکتب جمال‌زاده بزرگ علوی است. یک مجموعه از آثار به‌عنوان چمدان در سال ۱۳۱۳ منتشر شد. این کتاب شامل شش داستان است. اولی به‌نام چمدان داستان معاشقه‌ایست که زود رشته آن قطع می‌شود. دومی «قربانی» نام دارد و داستان جوانیست که بسبب حساسیت فوق‌العاده مسلول شده است.

قوی‌ترین و برجسته‌ترین داستان این مجموعه «سرباز سربی» است که در آن تجزیه حالات روحی مردی غیرعادی است که نقصی جنسی دارد و زنی را دوست می‌دارد و غیرتی شدید نسبت به‌او می‌ورزد و عاقبت او را خفه می‌کند ــ تجزیه و تحلیل این داستان هم دشوار است و هم فرصت بیشتری می‌خواهد و باید این فرصت را جای دیگر جست. آخرین حکایت این کتاب به‌عنوان «مردی که پالتوی شیک تنش بود» لحن انتقاد مزاح‌آمیز دارد.

بزرگ علوی در ۱۳۱۵ به‌جرم داشتن افکار آزادیخواهانه به‌حبس افتاد و تا ۱۳۲۰ بیرون نیامد. بعد از رهائی از زندان دو کتاب از آثار او منتشر شد، یکی به‌عنوان «ورق پاره‌های زندان» که شامل پنج داستانست و دیگری به‌نام «۵۳ نفر» که شرح حوادث گرفتاری و محاکمه و شکنجه‌های زندان و زندگانی او و یاران اوست. داستان‌های «ورق پاره‌های زندان» در محبس روی کاغذ قهوه و سیگار و پاکتهای میوه پنهانی نوشته شد و همه شرح حال زندانیان یا نقل سرگذشت ایشانست.

اسلوب انشای علوی با اسلوب هدایت درست یکسان نیست آن همه استعارات و امثال و اصطلاحات نو که در آثار هدایت است درین جا دیده نمی‌شود. عبارات او روان و ساده و بی‌تکلف است همین بی‌تکلفی گاهی در ساخت عبارت او را به‌سهل‌انگاری وا می‌دارد. در روایت داستان و پیچ و خم آن استاد است. اشخاص داستان او بیشتر از طبقه متوسطند و از آن میان به هنرمندان توجه خاصی دارد. در آثار اخیر او بیشتر به افراد طبقات پائین برمی‌خوریم و مسائل اجتماعی در این آثار اهمیت بیشتری یافته است. علوی را پس از هدایت باید از نمایندگان زبردست مکتب جدید دانست.

از جمله دیگر نویسندگان داستانهای کوتاه سعید نفیسی است، او از اولین کسانی بود که این نوع آثار را از آلمانس دوده و امثال او به‌زبان فارسی ترجمه کرد و در مجله دانشکده انتشار داد. داستانهای متعدد او که گاهی جدی و گاهی مزاح‌آمیزست در روزنامه‌های مختلف چاپ شد و بعد در ۱۳۱۷ به‌عنوان «ستارگان سیاه» در مجموعه‌ای منتشر گردید. اسلوب انشای نفیسی فصیح و شیرین و زیباست و

گاهی کنایات لطیف در آن هست. همه داستانهائی را که در این مجموعه گرد آمده داستان نمی‌توان خواند. بعضی از آنها شرح ساده واقعه‌ایست که به‌فرانسه (Récit) می‌گویند و شاید مناسب باشد که به‌فارسی کلمه روایت را برای بیان این نوع قرار بدهیم.

میر محمد حجازی نیز مجموعه‌ای به‌عنوان «آئینه» دارد که شامل قطعات ادبی کوتاه است. اسلوب انشای حجازی در این آثار اسلوبیست که در اصطلاح «ادبی» می‌گویند. درآوردن استعاره و مجاز مبالغه می‌کند و اوصاف او مشحون از استعارات معروف و معهود اذهان است که اغلب آنها از اشعار و آثار ادبی قدیم اقتباس شده است. حجازی در عبارت‌پردازی به‌این طریق قید و تکلفی نشان می‌دهد و اصراری ندارد که اصطلاحات و تعبیرات طبیعی اشخاص را ثبت کند، بلکه آنها را به‌همین زبان به گفتگو وا می‌دارد.

دشتی در سال گذشته مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه خود را که سابقاً در روزنامه‌ها منتشر شده جمع‌آورده و به‌عنوان فتنه انتشار داده است. این نویسنده فقط به یک موضوع پرداخته و آن تصویر روحیات زن است. اگر چه نویسنده قصد دارد که تصویر زن کلی را نقش کند اما فقط یک نمونه از این جنس را نشان داده و آن زن طبقه ثروتمند جامعه امروزی است.

مسئله حقوق زنان در این کتاب مطرح است، اما نویسنده هیچ به‌علل اقتصادی که اساس این عدم‌تساوی در جنس و محکومیت زن است توجه نکرده و این نکته را به‌کلی مسکوت گذاشته و به‌همین‌سبب به‌نتیجه‌ای نرسیده است.

با این‌حال باید گفت که نویسنده در شیوهٔ بیان زن و وصف حالات و نفسانیات همین نمونه زن مهارت تام دارد. دشتی پیروانی یافته که هیچیک در ادبیات معاصر جائی برای خود باز نکرده‌اند.

در سه چهار سال اخیر نوشتن داستانهای کوتاه که با آثار جمال‌زاده و هدایت و علوی در ادبیات فارسی رواج گرفته بود شکفتگی تازه‌ای یافت و چند نویسنده جدید به‌ظهور رسیدند که هر یک صاحب سبک و اسلوبی خاصند و آینده درخشانی را برای خود و این نوع نویسندگی در ادبیات فارسی بشارت می‌دهند.

از آن جمله اعتمادزاده است که آثار خود را ابتدا در روزنامه‌ها با نام مستعار «به‌آذین» انتشار داد و بعد آن‌ها را در مجموعه‌ای به‌عنوان «پراکنده» گرد آورد و در ۱۳۲۳ چاپ کرد. داستان‌های این کتاب به‌ترتیب عبارت است از آینه، زیور، در جستجو، میوه، بدبختی مریم، علی گابی.

صادق چوبک با انتشار نخستین مجموعه داستانهای خود در سال گذشته میان نویسندگان معاصر مقام ارجمندی یافت. این کتاب که خیمه شب‌بازی نام دارد شامل یازده قطعه است که بعضی از آنها داستان کاملی است و بعضی دیگر گوشه‌ای از زندگی را نشان می‌دهد و به‌منزله طرح یا عکسی فوری است که از حادثه یا منظره‌ای برداشته باشند. در اغلب قسمتهای این کتاب نویسنده کمال دقت را در مشاهده و مهارت و قدرت شایان تحسین در وصف و تصویر نشان می‌دهد. نقاشی

دقیق هنر خاص این نویسنده است و شاید برای اشاره به‌همین معنی باشد که روی جلد کتاب تخته رنگ و قلم‌موی نقاشی رسم شده است.

اسلوب انشای چوبک نیز همان شیوه جمال‌زاده و هدایت است. می‌کوشد که تا می‌تواند انشای خود را به‌زبان عامه، خصوصاً عامه تهران، نزدیک کند و شاید بتوان گفت که در این کار کمی مبالغه روا می‌دارد، زیرا نه همان در نقل‌قول از اشخاص بلکه گاهی در وصف و بیان نیز همان اسلوب محاوره عامیانه و اصطلاحات عوام را به کار می‌بردو اشخاص داستانی حتی گاهی از اشخاص واقعی هم عامیانه‌تر گفتگو می‌کنند در هر حال اکنون چوبک مقام خود را در نویسندگی پا برجا کرده و رو به‌آینده درخشانی می‌رود.

از همین مکتب نویسندگی، نویسنده جوان دیگری که تازه کار خود را آغاز کرده جلال آل‌احمدست. نخستین اثر ادبی او به‌عنوان «زیارت» در فروردین ۱۳۲٤ در مجله سخن منتشر شد و اهل فن در آن نشان قریحه و استعداد برجسته دیدند.

قطعات دیگری که در طی سال گذشته نوشت و در مجلات و روزنامه‌های مختلف انتشار داد در پایان سال گرد آمد و به‌عنوان «دید و بازدید» به‌صورت مجموعه‌ای منتشر شد. این مجموعه شامل ۱۲ قطعه است. آثار آل‌احمد هیچ‌یک داستان واقعی نیست بلکه امری و واقعه عادی و ساده‌ای را شرح می‌دهد. اما نویسنده در این کتاب زبردستی و هنر خاصی دارد. شاید قطعه زیارت کامل‌ترین نمونه سبک خاص او باشد. جوانیست که به‌زیارت می‌رود، جزئیات وداع با خویشان و وقایع سفر امروزی را در ایران شرح می‌دهد. بالاخره داستان به بیان حالت روحی زائر ختم می‌شود نویسنده در اینجا با مهارت تمام از اظهار عقیده خودداری می‌کند و هیچگونه نتیجه‌ای نمی‌گیرد. اما استادی او در بیان نتیجه را با وضوح و برجستگی تمام به‌ذهن خواننده القا می‌کند.

تئاتر

در اینجا از تقلید و تعزیه گفتگو نمی‌کنیم زیرا که اینها را نمی‌توان پدر تئاتر جدید ایرانی که از اروپا اقتباس شده است دانست. ترجمهٔ تئاترهای اروپائی چنانکه دیدیم از اواسط دوره سلطنت ناصرالدین‌شاه آغاز شده بود. این ترجمه‌ها همه به نثر بود.

نمایشنامه‌های آخوندزاده و مولیر رواج و شهرت بسیار یافت و شنیده‌ام که بعضی از آنها را در آن‌زمان در محافل خصوصی نمایش نیز می‌دادند. معروف است که ناصرالدین‌شاه پس از مراجعت از فرنگ مزین‌الدوله را مأمور کرد که در تالار دارالفنون نمایشهائی بدهد و او بعضی از ترجمه‌های مولیر را به‌معرض نمایش گذاشت. اما لازمه پیشرفت فن نمایش خاصه کمدی، آزادی در بیان عقاید و انتقادست که در آن‌زمان وجود نداشت.

شاید اولین نمایشنامه‌هائی که به‌زبان فارسی به‌اسلوب اروپائی نوشته شده آثار میرزا ملکم‌خان باشد. قسمتی از این نمایشنامه‌ها در سال ۱۳۲٦ قمری در روزنامه اتحاد تبریز چاپ شد ولی مجموعه کامل آنها فقط در سال ۱۳٤۰ در برلن انتشار یافت.

گویا این نمایشنامه‌ها تاکنون به‌معرض نمایش گذاشته نشده است، اما از آغاز مشروطه آزادیخواهان به‌ترویج فن تآتر که یکی از بهترین وسائل برای انتقاد اجتماعی است همت گماشتند.

چند شرکت تئاتر به‌نامهای شرکت فرهنگ و تآتر ملی تشکیل شد. عبدالکریم‌خان، محقق‌الدوله در این راه کوشش بسیار به کار برد. در ۱۳۲۵ شرکت دیگری به‌نام کمدی ایران تأسیس یافت.

رئیس این شرکت سیدعلی نصر بود و از جمله همکارانش احمد محمودی کمال‌الوزاره و بهرامی بودند. چندی بعد تالاری برای نمایش در لاله‌زار ساخته شد. بعضی از بازیگران قفقازی و روس به‌ایران آمدند و دست به‌کار زدند. در ابتدا دو مشکل بزرگ در راه پیشرفت تئاتر در ایران وجود داشت: یکی اشکال مادی و نبودن وسایل فنی و دیگر عادات و خرافات و اوهامی که بازیگری را کاری پست می‌شمرد و با تحقیر به‌بازی گران می‌نگریست و حضور زن را در صحنه نمایش اجازه نمی‌داد.

ابتدا چندی مردان رل زنان را بازی می‌کردند و بعد زنان بازیگر غیرایرانی یا غیرمسلمان به‌صحنه آمدند که اغلب فارسی را با لهجه غریب تکلم می‌کردند.

بعدها هیئت‌های تئاتری متعدد تشکیل شد که از آن جمله جامعه باربد و شرکت کمدی اخوان و جامعه نکیسا بود. در دوره حکومت دیکتاتوری هنرستان هنرپیشگی تشکیل دادند. اما سانسور شدید پلیس و رقابتها و اغراض نگذاشت که این مؤسسه چنانکه باید مفید واقع شود. در مجالس پرورش افکار لطیفه‌های لوس نمایش می‌دادند که چندان به‌ایجاد ذوق در تماشاگران و پیشرفت فن نمایش کمکی نکرد. پس از شهریور ۱۳۲۰ هیئتهای تئاتری متعدد در تهران ایجاد شد و اکنون پنج تماشاخانه در تهران دایر است که اغلب نمایشنامه‌های خارجی را که به‌فارسی ترجمه شده یا نمایشنامه‌های ایرانی را در آنها مرتب نمایش می‌دهند.

از کمدی‌هائی که نویسندگان ایرانی نوشته‌اند و از جنبه ادبی شهرت و ارزشی یافته پس از تئاترهای ملکم جیجکعلی‌شاه اثر ذبیح بهروزست که اوضاع دربار ناصرالدین‌شاه را به‌مسخره بیان می‌کند. دیگر جعفرخان از فرنگ آمده به‌قلم حسن مقدم که اطوار فرنگی‌مآبی افراطی را با عقاید خرافی کهنه‌پرستانه مقابل کرد و در این کار استادی بسیار نشان داده است.

نوع دیگر اپرت و درام لیریک است. اولین نمونه‌های اپرت فارسی ترجمه نمایشنامه‌های ترکی قفقازی بود و علت این امر آنکه آهنگهای قفقازی را که به‌گوش ایرانیان آشناست می‌توانستند در صحنه نمایش عیناً به‌کار ببرند اپرت‌های «اصلی و کرم» و «آلهه» و «مشهدی عباد» و «آرشین مال آلان» مورد استقبال تماشاگران ایرانی واقع شد و هنوز هم بعضی از آنها گاه به‌گاه نمایش داده می‌شود. رضا شهرزاد از روی نمونه‌ها اپرت «پریچهر و پریزاد» را نوشت و مکرّر آنرا بازی کردند.

اپرت‌های عشقی به‌نام «رستاخیز سلاطین ایران» و «بچه گدا» شهرت بسیار یافت و مکرر نمایش داده شده است. اپرت‌های خسرو شیرین و لیلی و مجنون نیز مکرر نمایش داده شده و قبول عام یافته است.

اما درام منظوم در ایران کمتر رواج یافت. اولین نمونه این‌گونه نمایش ترجمه «میزانتروپ» مولیرست که به‌عنوان «گزارش مردم گریز» به‌شعر فارسی ترجمه شده.

اما پیش از همه انواع تئاتر نمایشهای تاریخی در ایران رونق داشته و مورد توجه قرار گرفته است. از جمله نمایشهای تاریخی داستان خونین اثر سید عبدالرحیم خلخالی ــ آخرین یادگار نادر به‌قلم سعید نفیسی است. نمایشهای عمر خیام و نادرشاه افشار و عاقبت هرمزان نیز نمایش داده شده است. صادق هدایت نیز دو نمایشنامه نوشته است که هر دو جنبهٔ تاریخی دارد. یکی پروین دختر ساسان و دیگر مازیار هیچ‌یک از این دو را تاکنون نمایش نداده‌اند.

از جمله کسانی‌که در ترقی فن تئاتر کوشش کرده‌اند عبدالحسین نوشین درخور ذکر است. این هنرپیشهٔ زبردست که عاشق فن خویش است و در اروپا این فن را مشتاقانه آموخته نمایشنامه‌های «مردم» اقتباس از «توپاز» مارسل پانیول و «ولپن» را که خود با استادی تمام به‌فارسی اقتباس و ترجمه کرده بود چند بار به‌معرض نمایش گذاشته و شهرت و رواجی بی‌مانند یافته است. دیگر از آثار او ترجمه اتللوی شکسپیر و «پرنده آبی» مترلینگ است. نوشین در اصلاح بیان نمایش که اغلب ساختگی و غیرطبیعی بود خدمت بزرگی انجام داده است. گروهی از بازیگران زبردست پرورده او هستند. در نمایشنامه‌هائی که او اداره می‌کند با عدم وسائل و مشکلات فراوان کمالی هست که هنردوستان را شیفته می‌کند.

هجو و مزاح و انتقاد طنزآمیز

اگر از اهاجی رکیک بعضی از شعرا بگذریم در ادبیات قدیم ما مزاح و انتقاد طنزآمیز بسیار کم است و تنها نمونهٔ عالی و درخشان آن آثار عبید زاکانیست. اما در ادبیات جدید دهخدا مؤسس و مبتکر این نوع است. انتقادهای پر از نیش و کنایه او به‌عنوان «چرند و پرند» در روزنامه صور اسرافیل باب تازه‌ای در ادبیات معاصر فارسی گشود. این مقالات دهخدا پر از کنایه‌ها و طعنه‌های زیرکانه و لطیف است. دهخدا در این مقالات طبقات مختلف زمان را که سد راه پیشرفت جامعه بودند از شاه و وزیر و وکیل و آخوند متعصب و اعیان و درباریان و غیره به‌باد مسخره گرفته. پس از دهخدا اگرچه روزنامه‌های فکاهی فراوان شد و مقالات انتقادی بسیار نوشتند اما هیچیک اهمیت و شهرت مقالات او را نیافت.

نمونهٔ دیگری از انتقاد مسخره‌آمیز کتاب «وغ وغ ساهاب» است که صادق هدایت با شریک مسعود فرزاد نوشته و در ۱۳۱۳ چاپ شده است. این کتاب انتقادهای سیاسی و اجتماعی کمترست و نویسندگان بیشتر قواعد و سنن ادبی و نمونه‌های ادبیات معاصر از تأثرهای احساساتی و رمانهای تاریخی و افکار عقب‌مانده و طرز تفکر ادبای محافظه کار را مسخره کرده‌اند.

در سالهای اخیر پس از شهریور این نوع آثار نیز رواج گرفت و گذشته از روزنامه‌های فکاهی که بعضی از آنها اسلوب دهخدا را پیروی می‌کردند، مقالات و داستانهای هجوآمیز به‌وجود آمد.

از نمونه‌های برجسته این آثار یکی کتاب ولنگاری صادق هدایت است که از مطالب آن قضیه خرمگس شهرت بسیار یافت. دیگر کتاب التفاصیل به‌قلم فریدون

تولّلی که شامل مقالات متعددیست. تکرار قالب بیان در قطعات متوالی این کتاب یک نواختی ملالت آوری ایجاد کرده اما نکته جوئی های لطیف و زیرکانه نویسنده این نقیصه را جبران می‌کند.

تحقیقات تاریخی و تتبعات ادبی و فنون دیگر

در دوره حکومت سابق تنها رشته ای از ادبیات که مورد اعتنا قرار گرفت و ترقی کرد تحقیقات تاریخی و تتبعات ادبی بود. این امر چند علت داشت:

یکی آنکه حکومت وقت برای تظاهر به‌وطن‌پرستی تحقیق در تاریخ گذشته و ذکر مفاخر ملی را که موجب سرگرمی ملت است و او را از توجه به‌حال و آینده باز می‌دارد لازم می‌دانست و تشویق می‌کرد، دیگر آنکه فشار پلیس ذوق ابداع و ایجاد را که در آزادی پرورش می‌یابد کشته بود و ناچار اکثر اهل ادب به کار بی‌ضرر و بی‌خطر که تحقیقات تاریخی و تتبعات ادبی بود می‌پرداختند. این رشته نیز مسلماً سودمند و لازم است و مخصوصاً برای ملتی مانند ایرانیان که ادبیات قدیم ایشان تا این حد عالی و درخشان است و بدبختانه آنرا چنانکه باید درست نمی‌شناختند بسیار باید مورد توجه قرار گیرد، اما به‌دو شرط: اولاً توجه به‌این رشته به‌حدی نباشد که مانع پیشرفت فنون ادبی گردد.

ادبیات زنده امت که نشانه حیات و بقای قومی است و مفاخر ادبی گذشته به‌تنهائی کافی نیست که ضامن بقای ملتی باشد ثانیاً تحقیقات ادبی و تاریخی در صورتی مفید خواهد بود که با موازین جدید دنیای امروز سنجیده شود و مورد انتقاد و مقایسه و استنتاج قرار گیرد.

با این حال کوشش‌هائی را که در دورهٔ گذشته در این راه به‌عمل آمد نباید نادیده گرفت. تا سی سال قبل هر کس اطلاع درست و مرتبی دربارهٔ تاریخ و ادبیات ایران لازم داشت ناچار بود به‌سراغ آثار خاورشناسان برود که اغلب آنها خالی از سهو و اشتباه نبود. در این دوره اسلوب تحقیق و مقایسه اسناد و مدارک تاریخی را محققان ایرانی از اروپائیان آموختند و نتایج بسیار خوب از آن به‌دست آوردند. از جمله محققان این رشته که آثار مهمی انتشار داده‌اند قزوینی و تقی‌زاده و فروزانفر و قریب و بهار و اقبال و نفیسی و مینوی و همائی و مدرس رضوی و محیط طباطبائی و دکتر شفق و بهمنیار و فلسفی و یاسمی را نام باید برد.

به‌همت این استادان بسیاری از زوایای تاریک تاریخ ادبی ایران روشن شد و اکنون نسبت به‌دوران گذشته اطلاعات کامل و جامعی دربارهٔ تاریخ ادبیات ایران به‌دست آمده، اگرچه باید این نکته را گفت که هنوز تاریخ ادبیات کامل و دقیق و مبسوطی در یک‌جا تدوین نشده و تنها اثری که از این نوع به‌فارسی تألیف شده کتاب نسبتاً مختصری است به‌قلم دکتر شفق که مخصوص تدریس در مدارس است.

فن دیگری که در دوران اخیر به‌وجود آمده تحقیق در ادبیات و زبانهای ایران پیش از اسلام است.

این کار را نخست خاورشناسان آغاز کردند و ایرانیان مدتها در اثر تعصب مذهبی از گذشته پرافتخار خود به‌کلی غافل مانده بودند. اولین کسی که فارسی‌زبانان را با این نوع آثار آشنا کرد پورداود بود که به‌تألیف و انتشار یک دوره