۱۵۵/۱

جزوهٔ متون ادبیّات فارسی ۴

این جزوه امانتی است.
مخصوص جامعه بهایی است.

۱۵۴/۱
۴۱ - ۵۱

"... در جمیع احوال عباد را وصیّت نمودیم به امانت و دیانت ..."

جمال قـــدم

تذکّرات :

۱ ـ روی جزوات چیزی ننویسید.

۲ ـ از علامت‌گذاری ـ حتّی با مداد ـ اجتناب فرمایید.

۳ ـ رعایت پاکیزگی در حفظ جزوات شود.

۴ ـ رأس موعد مقرّر و پس از پایان نیمسال، جزوات متون درسی را به دوستان محـــل مرجوع فرمایید.

* رعایت این نکات بدین سبب ضروری است که دوستان دیگر شما نیز قرار است از این متون بعداً استفاده کنند.

عنوان	صفحه
۱ ـ مقالهٔ مَجاز	۱
۲ ـ مقالهٔ کنایه	۶
۳ ـ عیوب قافیه	۱۷
۴ ـ انواع وزن شعر	۲۱
۵ ـ مقالهٔ " ادبیات عرفانی ایران و ارزشهای انسانی آن"	۳۱
۶ ـ مقالهٔ " مختصری در بارهٔ منطق الطّیر"	۴۰
۷ ـ مقالهٔ " مختصری در بارهٔ عطّار"	۴۳
۸ ـ استدراکات منطق الطّیر	۴۷
۹ ـ شرح ابیات مشکل منطق الطّیر	۴۸
۱۰ ـ مقالهٔ " مقدمه‌ای بر هفت وادی"	۵۲
۱۱ ـ قسمتهایی از هفت وادی مبارک و توضیحات	۵۵
۱۲ ـ توضیحات مثنوی مبارک	۶۲
۱۳ ـ سبک شناسی (مقالات : " مکاتب سبک شناسی" و " سبک و سبک شناسی در ایران")	۶۵
۱۴ ـ مقالهٔ " قدرت استدلال" (مربوط به هفته یازدهم)	۷۵
۱۵ ـ مقالهٔ " تعاریف و انواع نقد"	۷۷
۱۶ ـ مقالهٔ " نمایشنامه"	۸۹
۱۷ ـ مقالهٔ " فیلمنامه‌نویسی"	۱۰۸
۱۸ ـ زبان و ادب (مربوط به هفتهٔ چهاردهم)	۱۱۳
۱۹ ـ ابیات منتخب مثنوی مبارک (جهت تکلیف حفظ کردنی)	۱۱۴

مَجاز مُرْسَل

طرح مبحث مجاز نیازمند آن است که در ابتدا فرق بین حقیقت و مجاز را بدانیم.

حقیقت حقیقت در اصطلاح فن بیان عبارت است از به‌کار بردن لفظ در معنیی که برای آن وضع شده است. مانند کلمهٔ "ایران" در:

چو ایران نباشد، تن من مباد بدین بوم و بر، زنده یک تن مباد (فردوسی)

مجاز استعمال لفظ است در غیر معنی اصلی و حقیقی خود.[1] مانندکلمهٔ "ایران" در بیت زیر:

برآشفت ایران و برخاست گرد همی هر کسی کرد ساز نبرد (فردوسی)

همان طور که ملاحظه می کنید در اینجا کلمهٔ "ایران" در معنی اصلی خود یعنی کشور ایران به‌کار نرفته است بلکه معنی ایران در اینجا "ایرانیان" یا "اهل ایران" هستند. آنچه ما را دلالت می کندتا به معنی مجازی کلمهٔ "ایران" پی ببریم، قرینهٔ "برآشفت"، است. زیرا "ایران" نمی تواند برآشوبد بلکه این کار از "انسان" برمی آید. پس منظور از "ایران"، "ایرانیان" هستند. نکتهٔ دیگری که باید به آن توجه شود، این است که بین کلمات "ایران" و "ایرانیان" رابطهٔ حال و محل برقرار است یعنی محل زندگی "ایرانیان" کشور ایران است. به این رابطه، "علاقهٔ مجاز" می گویند که تعریف آن جداگانه خواهد آمد.

به این نمونه‌ها که در محاورات روزمره به‌کار می روند توجه کنید:

- همهٔ چشمها مراقب تو هستند: که مراد از "چشمها"، "صاحبان چشم" است.
- آسمان می بارد: که مراد از "آسمان"، "ابر" است.
- امروز آفتاب از کدام طرف درآمده است؟: که مراد از "آفتاب"، "خورشید" است.
- مقصّر همین من و شما هستیم: که مراد از "من و شما"، "من و شمای نوعی" یعنی "کل یا بیشتر افراد اجتماع" است.

قرینهٔ مجاز

لفظ یا حالتی است که دلالت می کند بر اینکه مقصود گوینده، معنی اصلی حقیقی کلمه نیست، بلکه مرادش معنی مجازی است، و چون این لفظ یا حالت، مقرون و چسبیده به جملهٔ مجاز می شود، آن را قرینه گفته‌اند و در اصطلاح قرینهٔ صارفه می گویند، برای اینکه ذهن شنونده را از معنی حقیقی منصرف و به مفهوم مجازی

---

۱) همان گونه که ملاحظه می کنید بین این تعریف و تعریف استعاره شباهت خاصی برقرار است. در صفحات بعد به تفاوت مجاز و استعاره اشاره خواهیم کرد.

معطوف و متوجّه می سازد.(۱) مانند فعل " باریدن" در جملهٔ " آسمان می بارد" که مشخص می کند، منظور از آسمان، " ابر" است زیرا آسمان نمی تواند ببارد.

علاقه

پیوند و مناسبتی را که بین معنی اصلی یک کلمه با معنی مجازی مورد نظر برقرار می شود، علاقهٔ مجاز می گویند. مثلا در نمونهٔ مذکور (آسمان می بارد) بین کلمهٔ آسمان و ابر رابطهٔ حال و محل برقرار است که علاقهٔ مجاز است.

علاقه‌های مجاز (گونه‌های مجاز مرسل از نظر " علاقه")

۱ ـ علاقهٔ کل و جزء (کلّیت): آن است که کل را در سخن بیاورند و از آن جزء را را اراده کنند.

ـ سرم درد می کند ← که مراد جزئی از سر مثلا شقیقه است.

ـ سرم را تراشیدم ← که مراد موی سر است.

ـ دستم زخم شد ← که مراد قسمتی از دست مثلا انگشت است.

ـ سرش سفید شد ← که مراد موی سر است.

ـ آب صافی شده است خون دلم خون تیره شده است آب سرم (مسعود سعد سلمان)

که مراد از آب سر، آب چشم است.

۲ ـ علاقهٔ جزء و کل (جزئیت): برعکس نوع پیشین، آن است که جزء را در سخن بیاورند و از آن کل را اراده کنند.

به صبر کوش تو ای دل که حق رها نکند چنین عزیز نگینی به دست اهرمنی (حافظ)

که مراد از نگین (جزء)، انگشتری (کل) است.

همچنین به سورهٔ فاتحه " الحمد" می گویند، حال آنکه " الحمد" جزئی از سورهٔ فاتحه است.

و نیز: به یاد روی شیرین بیت می گفت چو آتش تیشه می زد کوه می سفت (نظامی)

که مراد از بیت، شعر ملحون است.

تبصره: جزء معمولاً باید مهمترین قسمت کل باشد، چنانکه به انگشتری، نگین گفته‌اند.

۳ ـ علاقهٔ محل و حال (محلّیت): آن است که " جای" یعنی " محل" را در سخن بیاورند و از آن " جایگیر" یعنی " حال" را بخواهند.

در عهد پادشاه خطابخش جرم‌پوش حافظ قرابه‌کش شد و مفتی پیاله‌نوش (حافظ)

---

۱) به تعریف قرینه و اقسام آن (لفظی و معنوی) در مبحث استعاره از جزوهٔ فارسی ۳ مراجعه و آنها را مجدداً مرور کنید. در اینجا برای جلوگیری از اطالهٔ کلام از ذکر مجدّد آنها خودداری شده است.

که مراد از پیاله (محل)، شراب (حال) است. زیرا پیاله را نمی‌توان نوشید و قطعاً مقصود محتویات پیاله (شراب) است.

همچنین " این کلاس برنده شد." یعنی دانش‌آموزان کلاس برنده شدند.

" شهری به استقبال او رفت " یعنی مردم شهر

دل عالمی بسوزی چو عذار برفروزی تو از این چه‌سود داری که‌نمی‌کنی مدارا (حافظ)

که مراد دل " اهل عالم" است.

۴ ـ علاقهٔ حال و محل (حالیت): برعکس نوع قبل، آن است‌که حال را در سخن بیاورند و از آن محل را اراده کنند. مانند: " فلانی را چایی به دست‌دیدم" که مراد فنجان چای است.

همچنین:

گل در بر و می در کف و معشوق به‌کام است سلطان‌جهانم به‌چنین روز غلام است (حافظ)

که مراد از " می"، " جام می" است.

۵ ـ علاقهٔ لازم و ملزوم (لازمیت): آن است‌که لازم را در سخن بیاورند و ملزوم را از آن اراده کنند. مانند: " آتش مرا گرم کرد" یعنی"حرارت‌آتش" مرا گرم کرد زیرا لازمهٔ آتش، حرارت است.

۶ ـ علاقهٔ ملزوم و لازم (ملزومیت): برعکس نوع قبل،آن است‌که ملزوم را در سخن بیاورند و لازم را اراده کنند. مثلاً به‌کار رفتن خون در معنی قتل و نابودی وهلاکت یا دیه و مکافات و قصاص:

دیدی که خون ناحق پروانه شمع را چندان امان نداد که شب‌را سحر کند

و یا " قصد خون کسی را داشتن" که به معنی قصد " کشتن" اوست.

۷ ـ علاقهٔ اسم آلت: آن است‌که ابزار یا اندام انجام کار را در سخن بیاورند و از آن خود کار را اراده کنند.

مانند: " دهان گرمی دارد" یعنی گفتار خوبی دارد.

" چشم تیزی دارد" یعنی نگاه دقیق و دوربینی دارد.

۸ ـ علاقهٔ ماکان: آن است‌که چیزی را بر اساس‌آنچه روزگاری پیش‌از این بوده است بنامند و در سخن بیاورند. مثلا به انسان خاک یا مشتی آب و گل بگوییم به این اعتبار که خلقت‌او از آب و گل بوده است. یا به شراب یا سرکه، آب‌انگور بگوییم.

۹ ـ علاقهٔ اعتبار ما یکون: آن است‌که چیزی را بر اساس‌آنچه در آینده خواهد شد بنامند و در سخن بیاورند از قبیل اطلاق " دکتر" به دانشجوی طب.

همان بُر که کاری همان بدروی سخن هر چه گویی همان بشنوی (فردوسی)

" بر" در این بیت با علاقهٔ ما یکون به جای " دانه" به‌کار برده شده است زیرا آنچه کاشته می شود، دانه است نه میوه. که اصطلاحا می گویند: " بَر مجاز است به اعتبار ما یکون"

۱۰ ـ علاقهٔ عام و خاص (عموم): آن است که عام را در سخن بیاورند و از آن خاص را منظور داشته باشند.

گفت پیغمبر که چون کوبی دری عاقبت زان در برون آید سری (مولانا)

مراد از " پیغمبر" که نامی عام برای هر رسول الهی است، پیغمبر اسلام حضرت محمد (نامی خاص) می باشد.

۱۱ ـ علاقهٔ خاص و عام (خصوص): برعکس نوع قبل، آن است که خاص را در سخن بیاورند و از آن عام را اراده کنند.

ای خواجهٔ ارسلان و آغوش فرماندهٔ خود مکن فراموش (سعدی)

" ارسلان و آغوش" دو اسم خاص ترکی است که بر غلامان می نهاده‌اند در اینجا مراد از آنها مطلق غلام و بنده است.

کدخدای زمانه چاکر او خواجهٔ روزگار قنبر او

که مراد از قنبر که اسم خاص است (بندهٔ حضرت علی) مفهوم عام چاکر و بنده‌است.

تبصره: فرق علاقهٔ عموم و خصوص با کل و جزء این است که در عموم و خصوص موضوع، انسان است و در کل و جزء، غیر انسان.

۱۲ ـ علاقهٔ سبب و مسبّب یا علت و معلول (سببیّت): آن است که سبب و علت چیزی را در سخن بیاورند و از آن خود آن چیز (مسبب یا معلول) را اراده کنند.

خسروی کار گدایی کی بود این به بازوی چو مایی کی بود (عطار)

که " بازو" در معنی " قدرت" به‌کار رفته است.

۱۳ ـ علاقهٔ مسبّب و سبب (مسببیّت): برعکس نوع قبل، آن است که چیزی (مسبّب یا معلول) را در سخن بیاورند و از آن، علّت و سبب آن چیز را اراده کنند.

مانند: " آب را ببند" یعنی شیر آب را ببند. زیرا بستن جریان آب، معلول بستن شیر آب است.

علاقه‌ها در مجاز، کما بیش معدودند اما محدود کردن این موضوع یکی از عوامل محدودیت در خلق و ابداع است. بر روی هم هرگونه کوششی که در جهت محدود کردن حوزهٔ مجاز و علاقه‌های آن انجام شود، به زیان ادب و شعر است و بهتر آن است که حوزهٔ علایق مجاز را آزاد و گسترده رها کنیم.

فرق مَجاز مُرْسَل[1] و استعاره

مجاز در معنای کلّی آن استعاره را هم دربرمی گیرد و می توان گفت که استعاره از مهمترین و خیالی ترین انواع مجاز است. از همین رو برای جدا کردن و بازشناختن انواع دیگر مجاز از استعاره، آنها را مَجاز مُرْسَل خوانده اند.

همان طور که قبلا دیدیم، علاقه‌ها در مجاز انواع مختلفی دارند که یکی از آنها علاقه مشابهت[2] است. اگر علاقهٔ (رابطه و پیوند) میان معنی مجازی و حقیقی، علاقهٔ مشابهت باشد، آن را استعاره می گویند در غیر این صورت اگر علاقه، چیزی غیر از مشابهت باشد، آن را مجاز مرسل می نامند.

---

۱) مرسل در مقابل مقیّد به معنی ساده و آزاد و رها است. منظور این است که استعاره، مجاز مقیّد است (مقید به علاقهٔ تشبیه) در حالی که مجاز مرسل این قید را ندارد.

۲) علاقهٔ مشابهت جزء علاقه‌های مجاز ذکر نگردید تا موجب اشتباه ذهنی با استعاره نگردد.

کنایه

کنایه در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است و در اصطلاح، سخنی است که دارای دو معنی نزدیک و دور باشد و این دو معنی، لازم و ملزوم یکدیگر باشند، پس گوینده آن جمله را چنان ترکیب کند و به‌کار برد که ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل گردد. مثلا صفت "پخته‌خوار" کنایه از مردم تنبلی است که از دسترنج آماده‌ٔ دیگران استفاده می کنند.

پخته‌خوار { معنی نزدیک: کسی که غذای پخته و آماده می خورد.
معنی دور: فرد تنبل که از دسترنج دیگران استفاده می کند ← که غرض اصلی گوینده این معنی یعنی معنی دور است.

و یا عبارت "گوی از میدان ربودن" که کنایه از پیروز شدن و سبقت و پیشی گرفتن در کاری است.

گوی از میدان ربودن { معنی نزدیک: ربودن گوی هنگام بازی چوگان و پیروزشدن در این بازی
معنی دور: پیشی گرفتن و پیروز شدن در هر کاری (به‌طورکلی) ← غرض اصلی گوینده، این معنی است.

ساختار کنایه

ساختار کنایه بر التزام استوار شده است. گفتیم، کنایه سخنی است که دو معنی نزدیک و دور دارد که لازم و ملزوم یکدیگرند. هرگاه لازم چیزی در سخن بیاید و از آن لازم، خود آن چیز (ملزوم) اراده شود، کنایه به‌کار رفته است.[1] در کنایه، معنای لازم، یا به‌عبارت دیگر معنای حقیقی کنایه نیز پذیرفتنی و رواست و می‌تواند مورد نظر گوینده باشد. به عنوان مثال به ابیات از داستان "رستم و سهراب" توجّه کنید:

نگه کرد رستم بدان سرفراز — بدان چنگ و یال و رکیب دراز
بدو گفت: "نرم ای جوانمرد گرم — زمین سرد و خشک و سخن گرم ونرم" (فردوسی)

رکیب دراز { معنی نزدیک: رکاب دراز
معنی دور (معنای کنایی): قد بلند، بالای بلند

درازی صفت رکاب سهراب و معنای کنایی آن "بالای بلند" است، زیرا رکاب دراز لازمه‌ٔ پای بلند است و پای بلند لازمه‌ٔ قد بلند. درست است که منظور فردوسی

---

۱) توجّه فرمایید که این تعریف با تعریف مجاز با علاقه‌ٔ لازمیت که در درس قبل مطالعه شد فرق دارد. تفاوت مجاز با کنایه را در صفحات بعد مطالعه‌خواهید کرد.

از " رکیب دراز "، معنای کنایی آن است اما معنای حقیقی این ترکیب نیز پذیرفتنی و رواست ، چنانچه بلندی قامت بدون رکاب دراز در سوارکار پذیرفتنی نیست . رکاب دراز در معنای حقیقی خود به‌کار رفته است ، کارکرد هنری در آن، تنها آن است که ذهن در این معنا نمی ماند ، به فراتر از آن راه می جوید و سرانجام به معنایی دیگر که برآیند و نتیجه‌ای برهانی و ناگزیر از معنای نخستین است ، می رسد . به عبارت دیگر در کنایه ، تخیّلی شاعرانه در کار نیست . چیزی به چیزی تشبیه نشده‌است واژه در معنایی جز معنای حقیقی و قاموسیش به‌کار گرفته نشده است . ارزش هنری کنایه و ساختار ادبی آن تنها در زنجیره‌ای پیوسته و منطقی است که دو معنا را به یکدیگر می پیوندد . آنگاه که خواننده ،" رکیب دراز " را می خواند و به بالای بلند پی می برد ، گویی معادله‌ای منطقی را بدین سان در ذهن خویش می پرورد : سهراب بالا بلند است ، زیرا رکیب دراز دارد .

گاه وسائط بین لازم و ملزوم متعدّد است و راه‌بردن از معنی نزدیک به‌معنی دور به آسانی و بدون تأمّل در کنایه ، ممکن نیست . مانند کنایهٔ " هُوَ کثیرُالرَّماد " در عربی که به معنی زیادی خاکستر است و معنای کنایی آن بخشندگی می باشد .

زیادی خاکستر ← زیادی پخت‌وپز ← زیادی غذا ← کثرت مهمان ← بخشندگی

* * *

اینک برای روشنتر شدن مبحث کنایه ، چندین مثال را بررّسی و تحلیل می کنیم . قبل از آن بهتر است بدانیم که کنایه را به این صورت نیز می توان تعریف نمود : " بیان نشانهٔ یک چیز و ارادهٔ خود آن چیز ." دریافت و فهم کنایه همواره‌از طریق معنیِ معنی صورت می گیرد . برای مثال " سرخ شدن" یک معنی دارد که آن سرخ شدن چهرهٔ آدمی است و یک معنیِ معنی دارد که آن خجل شدن و شرمنده گشتن است ومی‌توانیم بگوییم سرخ شدن نشانهٔ شرمساری است . (۱)

هنوز از دهن بوی شیر آیدش همی رای شمشیر و تیر آیدش (فردوسی)

معنی نزدیک : اگر دهان او را ببوییم ، بوی شیر خواهد داد .

معنی دور : کودکی

امروزه نیز این کنایه در سخن جاری و رایج است و هرگاه که می خواهیم کم‌تجربگی و کم سنّی کسی را برای انجام کاری نشان دهیم می گوییم :" هنوز دهنش بوی

---

۱) البته همان طور که می دانید " سرخ شدن" نشانهٔ حالات دیگری نیز می تواند باشد مثلاً هنگامی که کسی خشمگین است ، چهره‌اش سرخ می شود . پس تعیین معنی کنایی بسته به موقعیّت است .

شیر می دهد" با توجه به تعریفی که از کنایه داشتیم می توانیم بگوییم که بوی شیر دادن دهان، نشانهٔ کودکی است. و با توجه به ساختار کنایی می بینیم که بین دو معنی نزدیک و دور مثال مذکور رابطهٔ التزام برقرار است یعنی لازمهٔ کودک بودن این است که دهان بوی شیر بدهد.

تذکر: اینکه می گوئیم لازمهٔ کودکی، بوی شیر دادن دهان است و یا لازمهٔ شرمساری، سرخی چهره، منظورمان آن نیست که این لوازم همیشه و صددرصد همراه ملزومهای فوق هستند. بلکه مقصود این است که یکی از لوازم می تواند این باشد. مثلاً ممکن است شخصی شرمنده شود اما صورت او تغییر رنگ ندهد و سرخ نشود و یا همان طور که قبلا نیز اشاره شد ممکن است شخصی صورتش سرخ شود اما علامت شرمساری نباشد و مثلاً علامت خشمگینی و یا سلامتی باشد. همین قاعده در سایر کنایه‌ها نیز ممکن است صادق باشد اما در مثالی که از داستان رستم و سهراب آوردیم لازمهٔ " قدبلند سهراب " یعنی " رکاب دراز" از او جدانشدنی است.

" ای بندهٔ موقن باللّه حمد خدا را که ... دستی از آستین درآوردی" (مکاتیب، ج ۶، ص ۱۳۲)

معنی نزدیک : دست از آستین بیرون آوردن

معنی دور (معنای کنایی): اقدام کردن به کاری

قصد مبارک از " دست از آستین درآوردن" چه بوده است؟ آیا معنی ظاهری مورد نظر است؟ به یقین مقصود، تنها این نیست. منظور ایشان آن است که اقدام نمودن مخاطب به انجام کاری را (احتمالاً خدمت، تبلیغ و ...) متذکّر شوند و برای اینکه سخن را با تأثیر و رسایی بیشتری همراه کنند، آن را به‌صورت کنایه بیان فرموده‌اند. مفهوم این کنایه را مخاطب از طریق استدلال و معنی‌معنی، درمی یابد.

◁ نمونه‌های دیگر را که فهرست وار نقل می شوند، می توان به همین صورت تحلیل و بررسی نمود:

- زیره به کرمان بردن : تحفهٔ ناچیز فرستادن پیش کسی که امثال آن و بهتر از آن را فراوان داشته باشد.

ـ انگشت به دندان گزیدن : تعجّب ، تحیّر ، حسرت و افسوس بر کاری

ـ خشت در دریا زدن : کار بی فایدهٔ محال

ـ دست کسی را در حنا گذاشتن : بند کردن دست کسی به کاری که نتواند از آن دست بردارد.

ـ آب پاک روی دست کسی ریختن : خبر قطعی دادن و نومید کردن

ـ هندوانه زیر بغل کسی گذاشتن : کسی را غرّه ساختن

ـ چوب لای چرخ گذاشتن : کارشکنی

ـ موش دواندن در کاری : کارشکنی

ـ دست درازی : تعدّی و تجاوز و طمع‌کاری به مال دیگران

ـ کوتاه دستی : بی طمعی یا بی عرضگی

ـ دهن بین : کسی که هر حرفی را باور می کند.

تذکّر ۱ : نمونه‌های مذکور همگی از کنایه‌های معروف ، با سابقهٔ زیاد در ادب پارسی هستند که بعضاً به صورت ضرب المثل درآمده‌اند. اما کنایه منحصر به این انواع نیست. ممکن است هر یک از جمله یا عبارتی را برای اوّلین بار به‌کار ببریم که ساختار کنایی داشته باشد و با اینکه کاربرد آن در متون و افواه، بی سابقه است ، بتواند کنایه محسوب گردد. بنا بر این در تشخیص کنایه باید به ساختار آن توجّه کرد نه آشنا بودن گوش با آن عبارت یا جمله. این قاعده در مطالعهٔ آثار مبارکه نیز مدنظر است.

تذکّر ۲ : در کنایاتی که حاوی اضافهٔ تشبیهی یا اقترانی هستند ، اصل کنایه را از اضافات پیراسته کنید والاّ معنی کنایه مخدوش می گردد و به عنوان کنایه قبول نخواهد شد. مثلاً در ترکیب " کمر همّت بستن"، " کمر همّت " اضافهٔ اقترانی است و می تواند به صورتهای دیگر از قبیل : " کمر قتل"، " کمر خدمت " و جز اینها بیاید. بنا بر این باید از اضافات پیراسته شود و به صورت " کمربستن" یا " کمر بر چیزی بستن" یا " کمر بر.... بستن" نوشته شود تا معنا ومفهوم مورد نظر، یعنی " اقدام کردن و تصمیم به‌کاری گرفتن" را برساند. در حالی که اغلب دیده شده که این کار صورت نمی گیرد ، مثلاً می نویسند : " کمر خدمت بست " کنایه از " خدمت‌کردن" و همان طور که ملاحظه می شود معنای کنایه کاملاً تغییر می کند.

همچنین در ترکیب " عَلَم عِلم برافراختن"، " عَلَم عِلم" اضافهٔ تشبیهی است و هنگام نوشتن کنایه ، مضاف الیه را حذف می کنیم و به این صورت می نویسیم : " عَلَم

برافراختن" کنایه از " اعلان نمودن".

گاه اضافات کنایه به صورت تشبیهی و اقترانی نیستند در این گونه جملات نیز اصل کنایه را استخراج و معنی کنید. مثلاً در جملهٔ " گریبان به محبّت رحمن دریدی" اصل کنایه " گریبان دریدن" است به معنی " شور اشتیاق و بی قراری" و در جملهٔ " چشم از جهان بدوختی"، " چشم از چیزی دوختن" کنایه از " صرف نظر کردن" است.

تذکر ۳ : اینکه گفتیم ممکن است کنایه حاوی اضافهٔ اقترانی یا تشبیهی باشد بدان معنی نیست که بتوانیم تمام اضافات تشبیهی، اقترانی و استعاری را همراه با جمله بیاوریم و کنایه محسوب کنیم. همان گونه که در قسمت " ساختار کنایه" توضیح داده‌ایم، در کنایه بین معنای نزدیک و دور (معنای اوّلیه و ثانویه)، رابطه‌ای جز رابطهٔ التزام برقرار نیست. حال اگر رابطهٔ مجازی یا استعاری یا تشبیهی وجود داشته باشد و یا اصلاً هیچ گونه رابطه‌ای برقرار نباشد وصرفا لغت یا جمله را معنی کرده باشیم، کنایه محسوب نمی گردد.

مثال ۱ ـ در ترکیب " کأس هلاک نوشیدن" رابطهٔ استعاری برقرار است که " هلاک " مستعارله و " محتویات کأس" که محذوف است مستعارمنه و فعل " نوشیدن" بر اساس تناسی تشبیه، به تناسب مستعارمنهِ محذوف آمده است. پس نمی توانیم بگوییم: " کأس هلاک نوشیدن" کنایه است از هلاک شدن. یا اینکه مانند مثال تذکر ۲ مضاف الیه را حذف کنیم و بگوییم: " از کأس نوشیدن" کنایه است.

مثال ۲ ـ در جملهٔ " صهباء بلا از هر جام سرشار نوشید." نیز " صهباء بلا" اضافهٔ تشبیهی است. اما اگر مضاف الیه را برداریم، " صهبا از جام نوشیدن" را نمی‌توانیم کنایه محسوب کنیم زیرا فعل " نوشیدن" تنها بر اساس تناسی تشبیه به‌کار رفته است نه اینکه بتوانیم معنای دیگری غیر از نوشیدن (که همان معنای دور در کنایه است) برای آن درنظر بگیریم.

تشخیص این قبیل موارد، نیازمند تمرین و ممارست بیشتر است و لازم است که هرگاه جمله یا ترکیبی، به‌نظرمان کنایه رسید، آن را مطابق نمونه‌های صفحهٔ اوّل مبحث کنایه تحلیل کنیم و بعداً در مورد آن قضاوت نماییم.

گونه‌های کنایه بر اساس معنای کنایی

کنایه از لحاظ معنای کنایی بر سه قسم است : کنایه از موصوف (اسم)، کنایه از صفت و کنایه از فعل.

۱ ـ کنایه از موصوف (اسم): صفتی را می گوییم و از آن موصوف را اراده می کنیم مثلاً از "دهن بین" متوجّه‌کسی می شویم‌که" هر حرفی را باور می‌کند" و یا صفت " بی نشان"

که کنایه از خداوند است :

نمی توان ز نشان پی به بی نشان بردن وگرنه سنگ نشان است سنگ راه تمام (صائب)

۲ ـ کنایه از صفت : گاه، کنایه صفتی است که باید از آن متوجّه صفت دیگری شد. مثلا از " سرافکنده "، متوجه صفت " خجل" می شویم و از " تنگ چشم" متوجه " خسیس". اما گاهی پی بردن از صفتی به صفت دیگر به آسانی و بی تأمّل در کنایه، صورت نمی گیرد. مانند آنکه بگوییم: " هرمز نزار بره است " و از " نزار بره "، جوانمردی و بخشندگی او را اراده کنیم.

" نزار بره " کنایه‌ای دور است، زیرا وسایط چندی می باید تا از معنای حقیقی آن به معنای هنریش راه یابیم. نزاری بره هرمز نشانهٔ آن است که بره، شیر به کفایت ننوشیده است ؛ اندکیِ شیر نشانهٔ آن است که شیر مادر بره را بسیار دوشیده‌اند، دوشیدنِ شیرِ مادرِ بره نشانهٔ مصرف کنندگان بسیارِ شیر در خانهٔ هرمز است، مصرف کنندگانِ بسیارِ شیر، نشانهٔ رفت و آمد بسیار میهمانان در خانهٔ هرمز است، و رفت و آمد بسیار، نشانهٔ جود و سخاوت اوست.

۳ ـ کنایه از فعل : آن است که فعلی یا مصدری یا جمله‌ای یا اصطلاحی در معنای فعل یا مصدر یا جمله یا اصطلاح دیگر، به‌کار رفته باشد. مانند " دست شستن از کاری" به معنای " ترک آن کار کردن"، " پیرهن دریدن" به معنای " بی تابی کردن"، "قلم کشیدن" به معنای " باطل کردن" و " کفگیر به ته دیگ خوردن" به معنای" مفلس شدن".

منشاء کنایه‌های عامیانه

کنایه از هنرهایی است، در علم بیان که در قلمرو زبان نیز کاربرد دارد. اکثر کنایه‌هایی که در ادب به‌کار برده می شود، از زبان مردم اقتباس شده است، و پدیدآوران این کنایه‌ها مردمان بوده‌اند، نه سخنوران. کنایه‌های مردمی بیشتر از گونهٔ رمز و ایما هستند. این گونه کنایه‌ها که سخنوران از زبان مردم به وام گرفته‌اند و در سروده‌های خویش به‌کار برده‌اند، کنایه‌هایی هستند که معیارهای زندگی، اعتقادات، رسوم و سنتها و خصایص مردمی دیگر را نشان می دهند، یا در خود نهفته دارند. از این روی، گاه چون سابقه و منشاء کنایه از میان رفته و فراموش شده‌است، یافتن پیوند در میانهٔ لازم و ملزوم، آسان نیست. کنایه‌هایی چون: دندان گرد (= حریص و گرانفروش)، سپید دست (= ستمکار)، ناخن خشک (= خسیس وفرومایه) که در قلمرو زبان کاربرد دارند از این گونه‌اند.

در فرهنگ مردم، معیارها و رفتارهای هر یک از اعضای بدن می تواند پیامی

نهانی را در خود نهفته داشته باشد، و به شیوه‌ای رازآمیز، رویدادهای آینده را بر آدمی آشکار گرداند. چنین رسم و راهی از اعتقادات باستانی و اسطوره‌ای به یادگار مانده است. در جهان باستان "مرغ نشان" (= موبد یا کاهنی که با بررسی رفتار پرندگان پیشگویی می کرده است) با "مروا" (= فال نیک) و "مرغوا" (= فال بد) زدن و بررسی امعاء و احشاء تپنده و لرزان قربانیان، رازهای آینده را پیشگویی می کرده است.

پاره‌ای از کنایه‌ها نیز نشانگر روشها و رسم و راههای زندگی هستند، از این گونه کنایه‌ها می توان "کمر بر میان بستن" را که کنایه از آمادگی برای انجام دادن کار است، و از چگونگی جامه‌پوشیدن برآمده است، یا "شستن دست از کاری" را که کنایه از اتمام کار و به پایان بردن آن است، یا "شستن دست برای کاری" را که نشانهٔ شروع به آن کار است، نمونه آورد. این هر دو کنایه از شیوهٔ نشستن بر سر سفره منشاء گرفته است، زیرا قبل و بعد از غذا دست را می شسته‌اند.

پاره‌ای از کنایه‌ها نیز از رفتارهای آدمی و واکنشهای او در برابر رویدادها و حوادث گوناگون برآمده‌اند. از این گونه‌اند کنایه‌هایی که در ادامه می آید:

"دست افشاندن" و "پای کوفتن" کنایه‌ای است از رقصیدن و شادمانه بودن. آنچنان که حافظ فرموده است:

"چو در دست است رودی خوش، بزن مطرب سرودی خوش،
که دست افشان غزل خوانیم و پاکوبان سرانداریم."

"دست گزیدن" کنایه‌ای است از پشیمان شدن و افسوس خوردن، حافظ فرموده است:

"از بس که دست می گزم و آه می کشم، آتش زدم چو گل به تن لخت لخت خویش"

"پشت پا زدن" کنایه‌ای است از ناچیز شمردن و از خود راندن." مجیر بیلقانی" گفته است:

"مجیر ار چه زد پشت پایی جهان را، به منّت، ز تو درد سر می پذیرد"

کنایه‌های شاعرانه نیز گاه از همین زمینه‌ها ـ یعنی معیارهای اجتماعی و رفتارهای انسانی و ویژگیهای فرهنگی ـ مایه می گیرند. خصیصهٔ اصلی در کنایه‌های شاعرانه آن است که تراویدهٔ ذهن سخنورند. از این روی، کاربردی گسترده، چون کنایه‌های مردمی، نمی یابند. این کنایه‌ها همواره به قلمرو زبان نمی رسند، اما اگر کنایه‌های شاعرانه، مردمی بشوند، از قلمرو ادب به قلمرو زبان راه جسته‌اند، برعکس کنایه‌های مردمی که از قلمرو زبان به قلمرو ادب برده شده‌اند.

کنایه‌ها هم آغاز و انجامی دارند، پاره‌ای از کنایه‌ها روزگاری کارآیی خویش

را از دست می دهند. با دگرگون شدن اوضاع، کنایه‌هایی از میان می روند، تا کنایه‌هایی دیگر پدید آیند، و جای آنها را بگیرند. کنایه‌ها، در هر دوره‌ای از تاریخ و فرهنگ از نوعی به نوعی دیگر تبدیل می شوند. از آنجا که زمینه‌ها و ارزشهای فرهنگی در هر دوره‌ای دگرگونیهایی می یابند، کنایه‌هایی که از این زمینه‌ها برمی خیزند نیز، به‌ناچار تحوّل می یابند. برای نمونه، ما امروز کنایه‌هایی چون: " خریطه‌کش"(= شاگرد، پادو) یا " غاشیه‌دار"(= چاکر، فرمانبر) را که در دوره‌های گذشته کاربردی گسترده در زبان داشته‌اند، دیگر به‌کار نمی بریم، زیرا آن عرف اجتماعی که این کنایه‌ها از آن برخاسته‌اند، در روزگار ما، از میان رفته‌است.

به همان سان که کنایه‌هایی به پایان خود می رسند، کنایه‌های نو، اندک اندک از دل زبان سربرمی آورند، و جان می گیرند. کنایه‌هایی که معیارها و رفتارهای نو را می نمایانند. از این گونه است کنایهٔ " چراغ سبز نشان دادن" که کم کمک جای خود را در زبان گشوده است. این کنایه که در معنی "روی خوش نمودن" و "پذیرش" به‌کار برده می شود، کنایه‌ای است که از خصوصیّت زندگانی نو برآمده است. از این گونه‌اند " پشت چراغ قرمز ماندن"(= معطّل ماندن)، " تخته گاز رفتن"(= با سرعت و شتاب رفتن)، " چراغ زدن"(= ایما و اشاره کردن) و جز اینها.

عوامل موثّر بر معنی کنایی

معنی کنایی تحت تاثیر این شرایط ایجاد می شود:

۱ ـ از حالتی که مجاور حالت دیگر است. بسیاری از حالات بدنی و نفسانی انسان، همراه و ملازم حالت دیگرند. مثلا خجالت با سرخ روئی، ترس با رنگ پریدگی، بیماری و ضعف با زردرویی همراهند. از این روی، این احوال، دو به‌دو لازم و ملزوم یکدیگرند. لذا سرخ رویی نشان خجالت و طپش قلب، علامت اضطراب و عشق است. از این قبیل‌اند: اخم، گریه، عرق ریزی، نفس زدن، شکستن کمر، آه کشیدن، سرافکندگی (تحقیر شدن)، خشک لب (تشنه)، گره به ابرو زدن(خشم گرفتن و ترشرویی).

۲ ـ بعضی از لباسها و کلاهها و نشانها، علامت رسمی شغل و سمت و عنوان کسی هستند. مثلا پشمینه‌پوشی و ازرق پوشی و کوته‌آستینی نشانهٔ تصوف، کلاه‌داری و کج کلاهی علامت جاه و مقام و تاجداری و تخت نشینی نشانهٔ سلطنت است. از این جمله‌اند: کرسی نشینی (مقام داری)، مسندنشینی (مقام داری)، پرچم سیاه افراشتن(عزاداری)، سیاه پوشیدن(عزاداری)، دامن به کمر زدن(آمادگی)، سلاح به زمین گذاشتن(تسلیم شدن)، زبردستی(برتری)، زیردستی(فروتری)، سنگر خالی کردن(فرار کردن)، خاموشی (مرگ)، رفتن به سرای دیگر(مرگ)، روی در نقاب خاک کشیدن (مرگ)، حلوا

خوردن(مراسم عزا گرفتن)، پرچم سفید برافراشتن(تسلیم شدن).

۳ ـ بعضی از کنایات جنبهٔ تشبیهی دارند، مانند:

کار کردن خر و خوردن یابو (مفت خواری).

۴ ـ برخی از کنایه‌ها همان مجازهای مرسوم‌اند. مانند: سنگر خالی کردن(فرار کردن)، خسته (مانده).

۵ ـ کنایات معمولاً از گروهها و جمله‌ها و کلمات مرکب تشکیل می‌شوند و آنهایی که به صورت مفرد باشند، کمترند.

نکتهٔ قابل یادآوری آنکه، در بعضی کتابها استعاره‌ها را به صورت کنایه می نویسند. مثلا: " سید لولاک " را کنایه از حضرت رسول اکرم می دانند، در حالی‌ـ که " لولاک " را به سرا یا سرزمینی تشبیه کرده‌اند که حضرت رسول،آقا و سرور آن است. یا فی المثل در آثار مبارکه آمده است: " ورقاء هویه" و بعضی می نویسند، کنایه از مظهر امر، در حالی که استعارهٔ مصرّحه است.توجّه داشته باشید که باتوجّه به اینکه کاربرد اصطلاحات در جای خود از شروط اساسی تفهیم و تفهّم و حسن تفاهم است، اصطلاحات ادبی این دروس را به همان صورت‌که می آموزید و با دقت به‌کاربرید.

<u>نمونه‌های کنایه در آثار مبارکه:</u>

۱ ـ "... <u>گردن برافراختیم</u> و تیغ بی دریغ یار را به تمام اشتیاق مشتاقیم..."

(لوح شکرشکن)

* گردن برافراختن : کنایه از آماده بودن ـ برای پذیرش بلایا ـ است.

۲ ـ "... ای ستار <u>پرده برمدار</u>..." (ادعیهٔ حضرت محبوب ـ ص ۳۲۲)

* پرده برداشتن : کنایه از برملا کردن اسرار و فاش ساختن رازها ست.

۳ ـ "... ای شوقی من فرصت تکلم ندارم <u>دست از سر ما بردار</u>..."

(مکاتیب عبدالبهاء، ج ۵، ص ۹۱)

* دست‌از سر کسی برداشتن : کنایه از او را به حال خود گذاشتن است.

۴ ـ " ای بندهٔ موقن بالله حمد خدا را که ... <u>دستی از آستین درآوردی</u>"

(مکاتیب عبدالبهاء، ج ۶، ص ۳۲)

* دست‌از آستین درآوردن : کنایه از اقدام کردن ـ به کاری ـ است.

۵ ـ " ای بندهٔ صادق جمال ابهی الحمدلله... در میدان محبت‌الله <u>گوی سبقت ربودی</u>"

(مکاتیب عبدالبهاء، ج ۶، ص ۱۳۲)

* گوی سبقت ربودن : کنایه از پیشی گرفتن و برتری یافتن است.

۶ ـ "... در هر قدمی هزار <u>سر در پای دوست اندازد</u>..."

(آثار قلم اعلی ، ج ۳ ، ص ۱۰۰/ هفت وادی)

* سر در پای کسی انداختن : کنایه از جانفشانی و قربانی کردن است .

۷ – "... فرقها بر بستر تراب مقر و منزل گیرد..."

(مجموعهٔ الواح مبارکه حضرت بهاءالله – ص ۳۳۶)

* بر بستر تراب مقر و منزل گرفتن : کنایه از مردن و وفات یافتن است .

۸ – " هوالابهی ای آیت محبت اللّه اگر ندانی که این قلب الآن در چه حالت و هیجان است پیرهن چاک نمایی" (مکاتیب عبدالبهاء ، ج ۸ ، ص ۱۲)

* پیرهن چاک نمودن : کنایه از بی قراری و نهایت اشتیاق است .

۹ – " ای سلمان دنیا در مرور است و عنقریب کل من علی الارض از آنچه مشاهده می نمایی به تراب راجع خواهند شد..." (دریای دانش ، ص ۳۷)

* به تراب راجع شدن : کنایه از مردن است .

۱۰ – " ای صاحب دو چشم ، چشمی بربند و چشمی برگشا..."

(کلمات مکنونهٔ فارسی، قطعه ۱۲)

* چشم بربستن : کنایه از فراموش کردن، صرف نظر کردن و دوری کردن است .

* چشم برگشودن : کنایه از توجّه کردن و نزدیک شدن است .

۱۱ – " ای دوست ... از مرافقت اشرار دست و دل هر دو بردار"

(کلمات مکنونهٔ فارسی ، قطعه ۳)

* دست از چیزی برداشتن : کنایه از ترک کردن و کنار گذاشتن است .

("دل برداشتن"، مجاز مرسل است ، زیرا مقصود از " دل" علاقه و میل است . دل (= محل) ذکر شده ولی علاقه و میل(= حال) اراده شده است)

۱۲ – "... به نیّت خالصه للّه کمر همّت را بر خدمت اهالی بربندند..."

(رسالهٔ مدنیه ، ص ۱۲۲)

* کمر بربستن : کنایه از قصد کردن وآماده شدن است .

۱۳ – "... فرصت غنیمت شمار تا توانی در این سبیل دو اسبه بران و به منزل مطلوب برس..." (مکاتیب عبدالبهاء ، ج ۵ ، ص ۲۲۰)

* دو اسبه راندن : کنایه از تلاش و سعی فراوان نمودن است .

۱۴ – " ... آن یاران را مذاق، شکرین نما..."

(مجموعه مناجاتهای حضرت عبدالبهاء ، ج ۳، ص ۷۶)

* مذاق کسی را شیرین – شکرین – کردن : کنایه از شاد کردن است .

فرق مجاز و استعاره با کنایه

در مجاز چنان که گفتیم قرینهٔ عارفه‌ای وجود دارد که ذهن شنونده را از توجّه به معنی اصلی کلمه باز می دارد، یعنی در مجاز نمی توان معنی اصلی کلمه را اراده کرد، اما در کنایه ارادهٔ معنی اصلی نیز جایز و ممکن است. کنایه نوعی از حقیقت است اما مانند سایر حقیقتهای غیرکنایه نیست، زیرا در آنها، مقصود اصلی گوینده، همان ظاهر کلام است اما در کنایه اگرچه هر دو معنای ظاهری و باطنی (نزدیک و دور) حقیقی است و قابل تحقّق ولی غرض اصلی گوینده، معنای باطنی یا معنای کنایی است در عین حال که ممکن است معنای ظاهری را نیز درنظر گرفته باشد. مثلاً هنگامی که گفته می شود:

... حافظ قرابه‌کش شد و مفتی پیاله‌نوش (حافظ)

منظور از پیاله، "شراب" پیاله است و ارادهٔ معنای اصلی جایز و ممکن نیست زیرا "پیاله" را نمی توان نوشید، پس "پیاله" مجاز است از "شراب" با علاقهٔ محلّیت.

در حالی که در جملهٔ: "او پیاله را بر زمین زد." علاوه بر معنای باطنی و کنایی که "ترک کردن شراب" یا "تظاهر به ترک کردن شراب" است، معنای ظاهری نیز ممکن است مورد نظر گوینده باشد و غیرممکن نیست.

در استعاره نیز علاقهٔ مشابهت، مانع تصور معنیِ حقیقی است در حالی که در کنایه شباهت ملحوظ نمی افتد و جایز است که صفات حقیقی نیز درنظر گرفته شود.

* * *

در عین حال همان طور که قبلاً نیز گفتیم، ممکن است کنایه حاوی ترکیبهای تشبیهی و اقترانی باشد، اما آن ترکیبها جزء اصلی کنایه نیستند و در معنای کنایه تأثیری ندارند، بنا بر این مانع آن نخواهند شد که بین دو معنای کنایه، رابطهٔ التزام برقرار گردد.

مآخذ:

۱ ـ هادی، روح اللّه ـ "آرایه‌های ادبی" ـ طهران ـ شرکت چاپ و نشر ایران ـ ۱۳۷۴

۲ ـ شمیسا، سیروس ـ "بیان" ـ طهران ـ انتشارات فردوس ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۲

۳ ـ جزوهٔ سابق ادبیات فارسی ۴

۴ ـ همایی، جلال الدّین ـ "فنون بلاغت و صناعات ادبی" ـ طهران ـ موسسهٔ نشرهما ـ چاپ ششم ـ ۱۳۶۸

عیوب قافیه

قوافی معیوب ، قافیه‌هایی است که در آنها اندک انحرافی از قانون قافیه دیده شود. این گونه قوافی کم و بیش در اشعار شاعران بزرگ نیز آمده است. عیوب معروف عبارتند از:

۱ ـ اقواء

هرگاه حرف " رویّ " ساکن و حرف قبل از آن متحرّک باشد ، مصوّتها باید شبیه هم باشند. اگر همسانی مصوّت برخلاف قاعده رعایت نشود ، قافیه دارای عیب اقواء خواهد بود.

ای جهان از سَرِ زلف تو معطّر گشته همه آفاق ز روی تو معنبَر گشته
کوی تو قبله شد و از قِبَلِ دیدن تو بر سر کوی تو عشاق مجاور گشته (رشید وطواط)

در این شعر "طَر" و "بَر" با "وِر" قافیه شده است. حال آنکه می بایست با "وَر" قافیه شده باشد. لذا کلمهٔ "مجاوِر" به غلط با معنبَر و معطّر هم‌قافیه محسوب شده است.

۲ ـ اکفا

اکفا عیب قافیه‌هایی است که "رویّ" آنها در تلفّظ یکسان یا نزدیک به هم ولی در نوشتن متفاوت باشند:

" یار جسمانی بود رویش چو مرگ صحبتش شوم است باید کرد تَرک "
" رو به جای آر اندرین کار احتیاط زان که جز بر تو ندارم اعتماد"

۳ ـ ایطاء

ایطاء عیبی است که در قافیه شدن کلمات مرکّب پیش می آید و آن وقتی است که قافیه تنها بر اساس تکرارِ جزءِ دوّم کلمهٔ مرکّب باشد. ایطاء بر دو نوع است:

الف ـ ایطای جلی : هم قافیه کردن کلمات با پسوند یکسان است به طوری که پسوند بودن آنها آشکار باشد ، مانند هم قافیه ساختن زلفکان با رخان، لبان، رخسارگان که در شعر دقیقی آمده است:

" شب سیاه بدان زلفکان تو ماند سپید روز به پاکی رخان تو ماند"

که اگر "ان" جمع را برداریم، زلف با رخ هم قافیه نیست.

و نیز قافیه ساختن "بترّ" (بدتر) با "خوشترّ" و "دانشمندّ" با "حاجتمندّ" و "رفتنّ" با "شکستنّ" و امثال اینها.

در من این هست که صبرم ز نکورویان نیست از گل و لاله گریز است و ز گلرویان نیست

عیب سعدی مکن ای خواجه اگر آدمیی کآدمی نیست که میلش به پری رویان نیست (سعدی)

تکرار قافیه در نکورو و گلرو و پری رو آشکار است .

ب ـ ایطای خفی : آن چنان است که تکرار جزء دوّم چنان آشکار نباشد و این وقتی است که کلمهٔ مرکّب بر اثر کثرت استعمال، حکم کلمهٔ بسیط را پیدا کرده باشد ، مثل قافیه کردن رنجور با مزدور و گلاب با غرقاب و سیمین با شیرین همچنین قافیه ساختن از علامت ماضی در افعال، مانند: چشید با وزید ـ یا وزیدن با پرستیدن ، رنجیدن، گرداندن، بوسیدن.

" منم که شهرهٔ شهرم به عشق ورزیدن منم که دیده نیالوده‌ام به بد دیدن"

در دو کلمهٔ ورزیدن و دیدن " ید" پسوند ماضی ساز است .

علامت متعدّی " ان " نیز در افعال گاه قافیه قرار می گیرد، مثلاً در قصیدهٔ مسعود سعد به مطلع :

" چو سوده دوده به روی هوا برافشانند فروغ آتش روشن ز دود بنشانند"

کلمات بنشانند ، بخسبانند ، بگردانند ، بتفسانند ، بپیچانند و غیره در آن قصیده قافیه شده‌اند و حال آنکه اگر حروف الحاقی را حذف کنیم می بینیم که این کلمات بی قافیه‌اند : بخسب ، بگرد ، بتفس ، بپیچ .

۴ ـ شایگان

شایگان معادل فارسی همان ایطای جلی است ولی معمولاً آن را در مورد تکرار علامت جمع به‌کار می برند . شامل: "ان"جمع ،" ین" و " ون"جمع مذکّرسالم و "ات "جمع مؤنّث سالم.

مثال برای الف و نون جمع :

" در وفای عشق تو مشهورخوبانم چو شمع شب نشین کوی سربازان و رندانم چوشمع"

(حافظ)

مثال برای الف و ت جمع :

" دیدار تو حلّ مشکلات است صبر از تو خلاف ممکنات است

زهر از قبل تو نوشدارو ست فحش از دهن تو طیّبات است "

۵ ـ غلوّ

و آن چنان است که رویّ را جایی ساکن و جایی متحرّک آورند .

" صلاح کار کجا و من خرابْ کجا ببین تفاوت ره از کجاست تا به کجا "(حافظ)

" دبیر خردمند بنوشتْ خوب پدید آورید اندرون زشت و خوب "

رویّ " ب " و " ت " در مصرعهای اوّل صامت آمده و در مصرعهای دوّم به ترتیب به آنها مصوّت ـِ و ـُ افزوده شده است .

۶ ـ تکرار قافیه (۱)

و آن آوردن یک قافیه به دفعات متعدّد در یک شعر است. قدما برای تکرار قافیه حدودی تعیین کرده بودند، تکرار قافیه را در غزل بیش از یک بار جایز نمی دانستند و در قصیده عقیده داشتند که باید بین قوافی مکرّر حدّاقل هفت بیت فاصله باشد.

تکرار قافیه بیشتر در آثار شاعران سبک‌هندی دیده می شود، زیرا آنان از طرفی به لفظ بی اعتنا بودند و از طرف دیگر هر بیت را استقلالی می نهادند.

تکرار قافیه در برخی از آثار ضعیف شاعران بزرگ هم دیده می شود:

" به آب روشن می عارفی طهارت کرد — علی الصباح که میخانه را زیارت کرد
همین که ساغر زرّین خود نهان گردید — هلال عید به دور قدح اشارت کرد
خوشا نماز و نیاز کسی که از سر درد — به آب دیده و خون جگر طهارت کرد
امام خواجه که بودش سر نماز دراز — به خون دختر رز خرقه را قصارت کرد
دلم ز حلقهٔ زلفش به جان خرید آشوب — چه سود دید ندانم که این تجارت کرد
اگر امام جماعت طلب کند امروز — خبر دهید که حافظ به می طهارت کرد "

(حافظ)

یادآوری :

تکرار قافیهٔ مصراع اوّل مطلع، در آخر بیت دوّم از نظر قدما پسندیده بود و از صنایع بدیعی محسوب می شد و به آن " ردّ القافیه " می گفتند.

تبصره ۱ :

در اشعار بعضی از شاعران گاه قافیهٔ غلط دیده می شود:

"رخش لعل باد و دلش شاد باد — همیشه جهان را جهاندار باد" (ورقه و گلشاه عیوقی)

که " شاد " با " جهاندار " هم قافیه نیست، امّا به‌طور کلی در اشعار شاعران بزرگ بندرت قافیهٔ غلط به‌کار رفته است. مثل :

" تا که ما از نظر و خوبی تو باخبریم
از بد و نیک جهان همچو جهان بی خبریم (مولوی)

" خبر" جزء کلمهٔ مرکب و قافیه است نه ردیف.

تبصره ۲ :

گاهی به سبب تغییر تلفظ حرفی در طیّ زمان، قافیهٔ شعر درست به‌نظر نمی رسد و حال آنکه در قدیم درست بوده است مثل کلمات : " شکّر"، " عِطر" و گاه به ضرورت شعر

---

۱) تکرار قافیه از معایب شعر است و مستقیماً به‌بحث ساختمان قافیه مربوط نمی شود.

تلفّظ دیگری به‌کار می رفته است .

" چو بینم که درویش و مسکین نخوَرد به کام اندرم لقمه زهر است و دَرد" (سعدی)

(نخورد در قدیم نَخَرد تلفّظ می شده است.)

در بعضی اشعار مثل شعر ذیل از مولوی ا ثری از قافیه نیست و تنها ردیف وجود دارد :

" پیر من و مراد من درد من و دوای من فاش بگفتم این سخن شمس من وخدای من

از تو به حق رسیده‌ام ای حق حقگزار من شکر تو را ستاده‌ام شمس من و خدای من

محو شدم به پیش‌تو تا که اثر نمانَدَم تا تو مرا نظر کنی شمس من و خدای من"

اگر ردیف " شمس من و خدای من" را برداریم قافیه‌ای در شعر دیده نمی شود .

مآخذ :

۱ ـ شمیسا ، سیروس ـ " آشنایی با عروض و قافیه" ـ طهران ـ انتشارات فردوس ـ چاپ دهم ـ ۱۳۷۳

۲ ـ وحیدیان کامیار ، تقی ـ " وزن و قافیهٔ شعر فارسی" ـ طهران ـ مرکز نشر دانشگاهی

انواع وزن شعر

وزن شعر در زبانهای مختلف یکسان نیست . نوع وزن شعر هر زبانی مبتنی بر ویژگیهای همان زبان است . به عبارت دیگر ، ویژگیهای هر زبانی، وزن شعر خاصّی را ایجاب می کند . مثلاً وزن شعر انگلیسی بر مبنای ویژگی این زبان، تاچار ضربی است و بعضی از شاعران انگلیسی مانند کامپیون و تنیسون که اشعاری در وزن کمّی سروده اند، به دلیل آنکه وزن کمّی با ساختمان زبان انگلیسی متناسب نیست این اشعار موردتوجّه قرار نگرفت .

مهمترین انواع وزن شعر عبارتند از:

۱ – وزن کمّی : اساس وزن کمّی بر نظم هجاهای بلند و کوتاه مصراعهای شعر مبتنی است . این نوع وزن خاصّ زبانهایی است که در آن مصوّتها به کوتاه و بلند تقسیم می شود و این کوتاهی و بلندی ثابت است و در نتیجه هجاها نیز به کوتاه و بلند و احیاناً کشیده تقسیم می شود و امتداد هجاها نیز اعم از کوتاه یا بلند یا کشیده، ثابت است . در این زبانها کوتاه یا کشیده تلفّظ کردن یک کلمه موجب تغییر معنی می شود ، مثلا در زبان عربی ضَرَبَ معنی " زد" می دهد . حال اگر مصوّت اول آن را کشیده تلفّظ کنیم می شود ضارَبَ که معنی " زد و خورد کرد" می دهد . در زبان شعر و ادب، سه مصوّت کوتاه (ـَ ـِ ـُ) و سه مصوّت دیگر کشیده (ا ، و ، ی) تلفّظ می شود . این است که نوع وزن شعر عربی و فارسی و سنسکریت و یونانی قدیم بر اساس کوتاهی و بلندی مصوّتها و به عبارت دیگر بر پایهٔ نظم میان هجاهای کوتاه و بلند یعنی کمّی است .

۲ – وزن ضربی یا تکیه‌ای : وزن ضربی یا تکیه‌ای فقط بر اساس تساوی تعداد تکیه‌ها در هر مصراع شعر است و ممکن است تعداد هجاها تغییر کند . در زبانهایی که وزن شعر آنها ضربی است ، هجای تکیه‌دار اصل است و هجاهای بی تکیه سریع تلفّظ می شود ، مثلاً در انگلیسی کلمات one و seven گرچه اوّلی یک هجا و دوّمی دو هجا دارد ، امّا چون هر یک از دو کلمه یک تکیه دارد ، زمان ادای هر دو کلمه تقریباً برابر است. این ویژگی در زبان فارسی وجود ندارد و هجای بی تکیه هرگز سریعتر تلفّظ نمی شود . مثلا کلمات " سَر" و " سَرما " هر کدام یک تکیه دارند ، امّا زمان ادای آن دو ، برابر نیست .

برای پی بردن به وزن ضربی، شعر فارسی زیر را بررسی می کنیم:

تن عیشم نحیف گشت به غم

گل بختم نهفته گشت به خس(۱)

این بیت ، وزن کمّی دارد امّا چون تعداد تکیه‌های دو مصراع دقیقاً یکسان است وزن ضربی نیز دارد. اگر کلمات این شعر را پس و پیش کنیم، وزن کمّی به هم می خورد امّا وزن ضربی باقی می ماند، چون تعداد تکیه‌ها ثابت است .

به غم تن عیشم نحیف گشت

به خس گل بختم نهفته گشت

ضربی بودن وزن این شعر برای فارسی زبانان محسوس نیست .

وزن شعر قدیم انگلیسی و آلمانی ضربی است .

۳ - وزن آهنگی : این نوع وزن شعر در زبانهایی دیده می شود که عامل " زیر و بمی" در تلفّظ کلمهٔ تک هجایی می تواند تغییر معنی ایجاد کند، مانند: وزن شعر چینی و ویتنامی.

۴ - وزن هجایی یا عددی : در وزن عددی فقط تساوی هجاهای هر مصراع معتبر است و کوتاه یا بلند بودن هجا در آن نقشی ندارد. این نوع وزن، خاصّ زبانهایی است که در آنها امتداد مصوّت و تکیه و زیر و بمی نقش ممیّزه ندارد. مانند زبان ژاپنی. به هر حال در وزن هجایی فقط تعداد برابر هجاهای هر مصراع مهم است مانند این شعر لاهوتی :

در یک قلعهٔ خالی نیم ویران

چندی حصاری بودند دلیران

آفتاب زمین را چون دیگ می جوشاند

بخار زمین آن را می پوشاند...

این شعر چون وزن عددی یا هجایی دارد و وزن عددی مغایر ماهیت زبان فارسی است ، با وجود مقفّی بودن، گوش فارسی زبانان آن را موزون حس نمی کند .

باید دانست که اوزان دیگری نیز وجود دارد که در آن تعداد هجا و تکیه هر دو اهمیّت دارد ؛ مانند: وزن شعر در انگلیسی جدید .

گونه‌های وزن شعر فارسی

اشعار فارسی که به‌ویژه از نظر کثرت در دنیا بی نظیر است همه در وزن کمّی سروده شده است و این به سبب ویژگی مصوّتهای این زبان است که از نظر امتداد به کوتاه و بلند تقسیم می شود. این است که در طول تاریخ شعر فارسی جز یکی دو تجربهٔ ناموفّق در اوزان غیرکمّی شعری نمی یابیم. در این بحث ابتدا گونه‌های وزن شعر

---

۱) در اصل، خار بوده که برای یکسان شدن کامل وزن به خس تغییر داده شده است .

فارسی را بررسی می کنیم و سپس اشاره‌ای به این تجربه‌های ناموفق می کنیم و در پایان به شعر بی وزن اشاره می شود.

الف) گونه‌های اوزان شعر رسمی

بیشترین اشعار فارسی در اوزان رسمی سروده شده است. این اوزان دارای ضوابطی است که در کتابهای عروض آمده است. زبان اشعار این اوزان، فارسی فصیح است. اوزان شعر رسمی فارسی خود بر دو گونه است.

یک) اوزانی که مبتنی بر نظم و تساوی هجاها در هر مصراع است که تقریباً همهٔ اشعار فارسی تا زمان نیما یوشیج در این نوع اوزان سروده شده‌اند، مانند: همهٔ اشعار رودکی، فرّخی، منوچهری، سعدی، حافظ و دیگران. مثال:

ای خرّم از فروغ رخت لاله‌زار عمر — — ∪ —/— ∪ —/∪ ∪ — —/— ∪ — —

با زآ که ریخت بی گل رویت بهار عمر — — ∪ —/— ∪ —/∪ ∪ — —/— ∪ — —

مُستَفْعِلُن مَفاعِلُ مُستفعلُنْ فَعَلْ

با قالبهای شعری که در آنها وزن عروضی مبتنی بر نظم و تساوی هجاها در هر مصراع رعایت شده آشنا شده‌اید. این قالبها عبارتند از: قصیده، مثنوی، غزل، رباعی، قطعه، مسمط، ترکیب بند و ...

دو) اوزانی که در آنها نظم میان هجاها رعایت می شود امّا طول مصراعها یکسان نیست به عبارت دیگر، تعداد پایه‌های عروضی (ارکان) در تمام مصراعها مساوی نیست. این نوع وزن خود بر سه قسم است.

۱ ـ وزن مستزادها: در این نوع اشعار، در پایان هر مصراع شعر، مصراع کوتاهتری می آید که تکرار قسمتی از ارکان عروضی مصرع بلندتر است و معمولا این مصراعهای کوتاه، با هم هموزن هستند. برای مستزاد معمولاً از قالب غزل، مشنوی، رباعی و گاه مسمّط استفاده می شود. اینک مستزادی منسوب به مولوی:

هر لحظه به شکلی بت عیّار برآمد — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ — —

مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ مُستَفْ

دل بُرد و نَهاں شد — — ∪ ∪ — —

مستفعلُ مستفْ

هر دم به لباسی دگر آن یار برآمد — که پیر و جوان شد

که نوح شد و کرد جهان را به دعا غرق — خود رفت به کشتی

که گشت خلیل و به دلِ نار برآمد — آتش گل از آن شد

به این ترتیب همهٔ مصراعهای بلند بر وزن مستفعلُ ـ مستفعلُ ـ مستفعلُ ـ مستفْ (فَعْ لُنْ) است و مصراعهای کوتاه بر وزن مستفعلُ. مستفْ که در حقیقت تکرار همان

ارکان مصوع بزرگتر (رکن اوّل و آخر) می باشد. این نوع وزن از قرن پنجم سابقه دارد.

۲ – بحر طویل : در مستزاد مصراعها را کوتاه می کنند و بالعکس در بحر طویل مصراعها بلند و تعداد ارکان بیشتر است. این نوع قالب شعر از قرن هشتم و نهم رواج یافت و شعری است که هر مصراع آن از تکرار نامحدود پایه‌های کمّی (معمولاً فَعِلاتُن یا مَفاعیلُن) ساخته می شود. بعضی این گونه وزن را بحر طویلِ عامیانه نامیده‌اند و حال آنکه تابع ضوابط شعر رسمی است نه شعر عامیانه و فقط طول مصراعهای آن محدودیّت شعر رسمی را ندارد. اینک قسمتی از یک مصراع بحر طویل که از تکرار فعلاتن تشکیل شده است : " صنمی لاله‌عذاری، به روش باد بهاری، به نگه آهوی چینی و به قد سَروِ خرامان و به رُخ چون مَهِ تابان و دهن غنچهٔ خندان و لبش لعل بدخشان و زنخدان چو نمکدان ... که از زوال کند مهر و قمر نور و ضیا را ..."

صنمی | لا | له | عذا | ری | به | رُ | وش | با | د | بَ | ها | ری ...
∪ — | ∪ | ∪ | — ∪ | — | ∪ | ∪ | — | — | ∪ | — ∪ | — | —

فعلاتن | فعلاتن | فعلاتن | فعلاتن ...

و یا بحر طویل زیر که در وزنِ مَفاعیلُنْ است. این بحر طویل از ده مصراع طولانی درست شده است که مصراع اوّل آن از ۳۲ بار مَفاعیلن و مصراع دوّمش از ۲۸ بار مفاعیلن تشکیل شده است.

" کمینهٔ بندگان اخلاص و خدمت عرضه می دارد که دایم در کفِ میمون گهربارش خداوندی که از روی تفاخر نعل یکرانش کواکب قرطهٔ گوش نهم گردون مینا رنگ می سازد..."

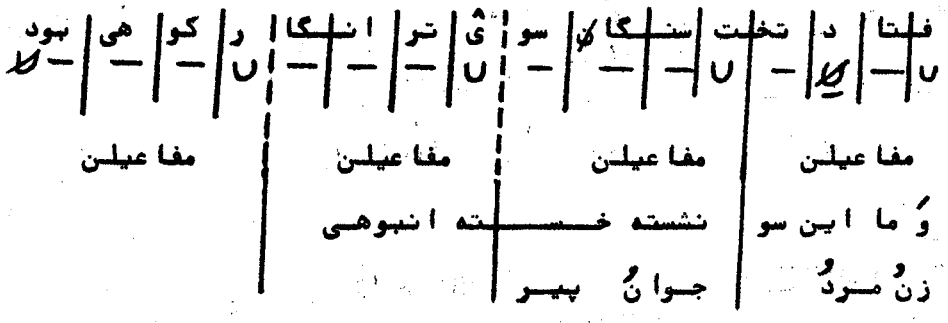
کَ | میـ | نیِ | بنـ | ـد | گا | کُ | اخـ | ـلا | صُ | خد | مت | عر | ضَ | می | دا | رد ...
∪ | — | — | — | ∪ | — | — | — | — | ∪ | — | — | — | ∪ | — | — | —

مَفاعیلُنْ | مفاعیلن | مفاعیلن | مفاعیلن ...

۳ – وزن نیمایی : چون وزن کمّی مبتنی بر نظم و تساوی هجاهای هرمصراع شعر با مفاهیم و احساسهای این روزگار متناسب نبود، فکر یافتن وزنی جدید در شاعران پیدا شد. تا آنکه سرانجام نیما یوشیج (علی اسفندیاری)، شیوه‌ای تازه در وزن ابداع کرد، به این صورت که قید تساوی را برداشت و دست شاعر را در سرودن شعر باز کرد، بی آنکه از زیبایی موسیقی وزن قدیم بکاهد. به عبارت دیگر در این وزن که با طبیعت زبان سازگارتر است شاعر مجبور نیست برخلاف طبیعت زبان جمله‌هایش را مساوی بیاورد تا در مصراعهای مساوی بگنجد، زیرا در این نوع وزن، مصراع جایی تمام می شود که کلام خاتمه یابد، تا نفس تازه کردن یا تأکید و غیره لازم باشد.

بنا بر این اگر شعری مثلاً رکن مفاعیلن داشته باشد، به اقتضای معنی، ممکن است مصراعی دو مفاعیلن داشته باشد و مصراعهای دیگر چهار یا سه مفاعیلن، مانند شعر زیر:

" فتاده تخته سنگ آن سوی تر، انگار کوهی بود
و ما این سو نشسته، خسته انبوهی
زن و مرد و جوان و پیر،
همه با یکدیگر پیوسته لیک از پای
و با زنجیر (از شعر " کتیبه " سروده م. امید)



مصرع اوّل از چهار مفاعیلن، مصرع دوّم سه مفاعیلن و مصرع سوّم از دو مفاعیلن تشکیل شده است. حتّی ممکن است مصراعی از یک پایه هم کوچکتر حتّی یک هجایی باشد. مانند این دو مصراع از همان شعر

نشستیم فعولن (= مَفاعی)
وَ ∪ ← — (فَعْ (= مَ) — هجای کوتاه پایان مصراع بلند محسوب می شود.

این وزن (وزن نیمایی) بر وزن قدیم دو برتری دارد:

۱ ـ شاعر به ضرورتِ معنای شعر یا جز آن مصراع را تمام می کند و ناچار نیست برای تمام کردن وزن مصراع، کلمات بیهوده بیاورد، مثلاً در شعر زیر:

یکی دختر آورد تابنده چهر ز خورشید تابنده‌تر (بر سپهر)

" بر سپهر" اضافه است. همچنین در بیت زیر از مولوی، کلمهٔ " آن" زاید و حتّی غلط دستوری است:

(آن) یکی نحوی به کشتی در نشست رو به کشتیبان نمود آن خودپرست

۲ ـ شاعر با توجّه به ضرورت معنا مصراع را طولانیتر می کند و ناچار نیست جمله را به زور فشرده کند تا در یک مصراع بگنجد و یا بقیهٔ جمله را ـ برخلاف طبیعت زبان ـ در مصراع بعد بیاورد، مثلاً این بیت سعدی:

دو چیز طیرهٔ عقل است، دم فروبستن به وقت گفتن و گفتن به وقت خاموشی

که می باید به سه مصراع تقسیم شود:

دو چیز طیرهٔ عقل است :

دم فروبستن به وقت گفتن

و گفتن به وقت خاموشی

به هر حال بعضی معتقدند که وزن نیمایی صورت تکامل یافته و ترکیبی تمام فرمهای گذشتهٔ شعر فارسی است. بیشتر شاعران نوپرداز امروز، همه یا قسمتی از اشعارشان را در این وزن سروده‌اند.

ب) گونه‌های اوزان شعر غیررسمی

اوزان شعر غیر رسمی شامل نوحه‌ها، اشعار عامیانه و ترانه‌هاست. وزن این گونه اشعار کمّی است امّا اغلب ویژگیهای خاصّ خود را دارد. در این اشعار تغییر طول مصراعها دیده می شودکه به اقتضای معنی یا موسیقی شعر است و در بسیاری تغییر وزن نیز وجود دارد. به علاوه در این اشعار اوزان جدیدی نیز می توان یافت که در شعر رسمی نیست.

در قالبهای این گونه اشعار تفاوتهایی نیز دیده می شود و قافیهٔ آنها خیلی آزادتر است. زبان این اشعار محاوره‌ای است و گویندگان ناشناخته‌اند و حتّی در برخی موارد از مردم عامی و کم سواد هستند. اینک به بررسی این اوزان می پردازیم.

۱ ـ اوزان نوحه‌ها: نوحه به اشعاری اطلاق می شود که در رثای خاندان پیامبر (ص) و یاران ایشان و ستمهایی که بر آنها رفته است، سروده می شود. شاعران نوحه‌سرا که بیشتر مردم عامی و بی سواد یا کم سواد هستند، نوحه‌ها را از روی ذوق وقریحهٔ طبیعی خود می سرایند نه بر معیارهای شعر رسمی. بنا بر این اوزان جدید و زیبا و آهنگهای متنوّع و خوش در آنها زیاد دیده می شود. قالبهای شعر در بسیاری از نوحه‌ها با قالبهای شعر رسمی تفاوت دارد و گرچه مستزاد و ترجیع بند زیاد معمول است، امّا این قالبها در نوحه‌ها دقیقاً همان شعر رسمی نیست. قالبهای غزل و مثنوی نیز در میان آنها دیده می شود. موارد استفاده از اختیارات شاعری در نوحه‌ها، همانند اشعار رسمی، زیاد است. کوتاهی و بلندی مصراعها و تغییر وزن نیز به اقتضای مفهوم و موسیقی نوحه است.

نزدیک شد کربلا عمه جان زینب / مستفعلن مفتعلن فاعلاتن فع

کامد نسیم جانفزا عمه‌جان زینب / مستفعلن مستفعلن فاعلاتن فع

۲ ـ اوزان شعر عامیانه: از بسیاری لحاظ مانند نوحه‌هاست، منتها ساده‌تر و اغلب کوتاهتر و دارای تنوّع کمتری است. قالبها نیز ساده است. اصولاً بسیاری از اشعار عامیانه را افسانه‌ها و متلهای کودکان تشکیل می دهد. زبان اشعار عامیانه،

فارسی محاوره‌ای است . گویندگان و زمان آنها نیز معلوم نیست . موارد استفاده و تعداد اختیارات شاعری در آنها بیشتر است :

جم جمک بلک خزون　　فاعلن　مفتعلن

مادرم سیمین خاتون　　فاعلن　مفاعلن(۱)

اخیراً بعضی از شاعران مانند احمد شاملو ، اشعاری در اوزان شعر عامیانه سروده‌اند. شعر " پریا "ی او از جمله اشعار موفّق در این وزن بوده است .

۳ ـ اوزان ترانه‌ها : ترانه (دو بیتی) اشعاری هستند دارای چهارمصراع که در ولایات ایران به لهجه‌های محلّی مختلفی رایج‌اند . نماینده‌ٔ این گونه اشعار ، ترانه‌های بابا طاهر (به لهجه‌ٔ لری) و فایز دشتستانی (به لهجه‌ٔ دشتی) است . وزن دو بیتیها در اصل کاملاً عروضی نبود یعنی نمونه‌های قدیم دو بیتی با قواعد عروض رسمی قابل تقطیع نیست . در اوزان ترانه‌ها ، کوتاهی و بلندی مصراعها و تغییر وزن بیشتر دیده می شود و آن به سبب مطابقت با موسیقی است . اوزان جدید نیز در ترانه‌ها زیاد دیده می شود و از دو بیت تجاوز می کنند .

وزن ترانه‌های عامیانه که اکنون متداول است نه هجایی است و نه عروضی، بلکه مبنای وزن در آنها دو اصل است : یکی کمّیّت هجاها (که مبنای شعر رسمی فارسی است .) و دیگر تکیه . به‌طور مثال در ترانه‌ٔ :

دیشب که بارون اومد　　یارم لب بون اومد

وزنی که ترانه به آن خوانده می شود " تتن ـ تتن ـ تتن تن " است مشروط بر آنکه روی هجاهای معیّنی تکیه کنیم والاّ وزن بکلّی مختلف می شود . لذا به‌جای این تقطیع :

دی شب که با/ رو نو مد

مس تف ع لن/ مف عو لن

ـ ـ ـ ∪ ـ / ـ ـ ـ

اوّلاً بعضی هجاها تند و کوتاه خوانده می شود . و ثانیاً در وزن اوّل دو جزء تکیه دارد و بهتر است این طور تقطیع شود :

دِ شب/ که با/ رُ نو مد

فَ عَل/ فَ عَل/ فَ عو لن

∪ ـ / ∪ ـ / ∪ ـ ـ

هر چند که این میزان نیز کاملاً درست نیست زیرا امتداد هجاها در ترانه مثل شعر رسمی ثابت و قطعی نیست و بیشتر تابع تکیه‌ٔ کلمه است .

---

۱) به تناسب موسیقی شعر یکی از هجاهای بلند ، کوتاه تلفظ شده است .

ترانه‌های کوچه و بازار نیز مانند اشعار عامیانه به زبان محاوره است ولی ترانه‌ها به مرور زمان تحت تأثیر شعر رسمی قرار گرفتند و وزن آنها کاملاً عروضی شد. ترانه یا دوبیتی امروزه دارای وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن است و جزء اوزان رسمی محسوب است نه غیررسمی.

دل عاشق به پیغامی بساجه (= بسازد) خمارآلوده با جامی بساجه

مرا کیفیت چشم تو کافی است ریاضت کش به بادامی بساجه (بابا طاهر)

۴ ـ تصنیفها: بعضی از ترانه‌ها (تصنیفها) توسّط شاعران سروده شده است و به زبان غیر محاوره تابع ضوابط تقطیع شعر رسمی است. اینک قسمتی از یک تصنیف سروده محمّدتقی بهار:

مرغ سحر ناله سر کن	مفتعلن فاعلاتن
داغ مرا تازه‌تر کن	مفتعلن فاعلاتن
ز آه شرربار این قفس را	مفتعلن فع فاعلاتن
برشکن و زیر و زبر کن	مفتعلن فع فاعلاتن
بلبل پربسته ز کنج قفس درآ	مفتعلن مفتعلن فاعلاتُ فَعْ
نغمهٔ آزادی نوع بشر سَرا	مفتعلن مفتعلن فاعلاتُ فع

تصنیف در اواسط دورهٔ قاجار بعد از شیدا و عارف قالبی ادبی و تابع ضوابط شعر رسمی محسوب گشت.

یادآوری: بعضی از ترانه‌ها دارای وزن کمّی نیستند بلکه تابع موسیقی هستند که با عروضی که مبتنی بر نظم میان هجاهای کوتاه و بلند است، مطابقت ندارد.

اوزان غیر کمّی

گفتیم که وزن شعر فارسی، به علّت وجود مصوّتهای کوتاه و بلند در زبان فارسی کمّی است. امّا بعضی از شعرا، شعر را غیر کمّی دانسته‌اند و در وزن هجایی اشعاری سروده‌اند که موفّق هم نبوده است.

۱ ـ شهنامهٔ سلجوق: این کتاب را یک شاعر خراسانی در قرن هشتم هجری سروده و تاریخ آل سلجوق را به نظم آورده. اشعار آن در وزن عروضی نیست و نوعی از وزن هجایی دارد. ابیات ذیل در نعت حضرت رسول است:

برخشد | نورش | در | ملکوت | از | قدیم (۱۲ هجا)

شد اقلیم او براه مستقیم (۱۱ هجا)

بود رها کار هم داروی سخنش (۱۱ هجا)

شد رافع ضلالت خلق حسنش (۱۲ هجا)

همهٔ کتاب در همین وزن است ، نوع قافیه‌بندی آن مثنوی است امّا نمی توان آن را با موازین عروض تطبیق کرد. مصراعهای آن در ابیات فوق ۱۱ یا ۱۲ هجایی است . ابیات آن سست و زبان آن نیز تابع تلفّظ ترکی آسیای صغیر است .

۲ ـ اشعار یحیی دولت‌آبادی : او در وزن هجایی اشعاری سروده یعنی وزنی که در آن فقط تساوی تعداد هجاها (اعم از کوتاه ، بلند یا کشیده)ی مصراعها مطرح است ونظمی میان هجاها وجود ندارد. چون وزن هجایی مخالف طبیعت زبان بود به گوشها خوش نیامد و مقبول نیفتاد. اینک چند مصراع از شعر او:

صبحدم | پیما | نه | شد از | خفتن | لبریز (۱۲ هجا)

جا | م | بیدا | ری | در | کف | کج | دا | ر و | مریز (۱۲ هجا)

خواب با چشمانم اندر جنگ و گریز (۱۲ هجا)

نه خواب بودمُ نه بیدار (۸ هجا)

نه مست بودمُ نه هشیار (۸ هجا)

۳ ـ اشعار ابوالقاسم لاهوتی : شاید معروفترین شاعری که بیشتر از دیگران همّت خود را متوجّه سرودن این نوع شعر کرده است ابوالقاسم لاهوتی کرمانشاهی باشد. اینک قطعه‌ای از او به نام " سرود دهقان ":

من فرزند یک دهقانی بودم (۱۰ هجا)

در قشلاقهای تاجیکستان (۹ هجا)

یک زمینی داشتیم آن را می کاشتیم (۱۱ هجا)

نان می خوردیم از محصول آن (۹ هجا)

...

اکثر مصراعهای این قطعه با ۹ تا ۱۱ هجا تقطیع می گردند.

<u>شعر آزاد یا بی وزن</u>

یعنی شعری که گرچه آهنگین است ، امّا مقیّد به رعایت وزن و قافیهٔ قراردادی نیست . از شاعران ما احمد شاملو ـ که قبلاً در وزن نیمایی شعر می سروده ـ در وزن آزاد شعر می سراید :

چراغی به دستم ، چراغی در برابرم

من به جنگ سیاهی می روم

گهواره‌های خستگی

از کشاکش رفت و آمدها

باز ایستاده‌اند:

و خورشیدی از اعماق

کهکشانهای خاکستر شده را

روشن می کنند.

در این مصراعها قافیه‌ای وجود ندارد. هجاهای آن نیز از (۵ تا ۱۴) هجا تقطیع می شوند. نظم هجاها نیز رعایت نشده است و نمی توان آن را تقطیع عروضی کرد.

چرا | غی | به | دستم | ، چرا | غی | در | برا | برم
— ∪ | — | ∪ | — | ∪ | — | ∪ | — | —

من | به | جنگ | سیا | هی | می | رم
— | ∪ | — | ∪ | — | — | ∪ | —

...

بحث وزن و موسیقیِ خاصِّ این نوع شعر در کتاب موسیقی شعر (کدکنی) آمده، علاقه‌مندان می توانند به این کتاب مراجعه بفرمایند.

مآخذ:

۱ ـ وحیدیان کامیار، تقی ـ "وزن و قافیهٔ شعر فارسی" ـ طهران ـ مرکز نشر دانشگاهی ـ چاپ اوّل ـ ۱۳۶۷

۲ ـ شفیعی کدکنی، دکتر محمّد رضا ـ "موسیقی شعر" ـ طهران ـ انتشارات آگاه

۳ ـ شمیسا، دکترسیروس ـ "آشنایی با عروض و قافیه" ـ طهران ـ انتشارات فردوس ـ چاپ دهم ـ ۱۳۷۳

۴ ـ ناتل خانلری، دکتر پرویز ـ "وزن شعر فارسی" ـ طهران ـ انتشارات توس ـ چاپ ششم ـ ۱۳۷۳

ادبیات عرفانی ایران وارزش انسانی آن

از تمام آنچه فرهنگ گذشتهٔ ایران به‌دنیا هدیه کرده است، هیچ چیز از ادبیات عرفانی آن انسانیتر نیست. این ادبیات عرفانی محکمترین حلقهٔ پیوندی است که فرهنگ ایران را با تمام آنچه در ادبیات دنیا، انسانی و جهانی است ارتباط می‌دهد. درست است که حماسهٔ ملی، شعرغنایی، قصه و داستان، حکمت، واخلاق هم حلقه‌های دیگری ازین پیوند روحانی است اما آن پیوندها بیشتر تابع علاقه‌های تاریخی یا قراردادهای انسانی است و ناچار ارزش آن درمعرض تبدل و تغیرست اما ادبیات عرفانی مولود تجارب عمیق روحانی انسان است و تغییروتبدل کمتردر آن راه دارد. شاهنامه، البته بُعد[1] انسانی دارد و شاید کمترحماسه‌یی درجهان‌هست که ازین حیث به‌پای آن بتواند رسید اما با وجود عناصر وجدانی وانسانی که در آن هست شاهنامه بیشتروبطورکلی معرف آداب و آرمانهای طبقات نجبا، آزادان، و دهقانان قدیم ایران است، چنان‌که نه‌فقط قسمت عمده‌یی از قصه‌های بزمی، و قصاید واشعارغنایی، بلکه حتی آنچه درادب گذشتهٔ ایران تحقیق وحکمت خوانده می‌شود نیزتا حد زیادی انعکاس زندگی وافکار طبقاتی از جامعهٔ ایرانی است که‌در دورهٔ‌اسلامی‌تاریخ ایران بیش‌وکم وارث امتیازات طبقات نجبا وآزادان ودهقانان بوده‌اند در جامعهٔ عهد ساسانی البته اشعار غیر مدحی و قصه‌هایی را که در آنها احوال وافکار طبقات ممتاز مطرح نیست ازین حکم باید استثناکرد اما غزل‌فارسی هم که تا حدی بیان لطیفترین رموز احوال قلبی است از وقتی به‌این مایه رقت و لطافت رسیده است که حدود قراردادی تغزل و تشبیب را پشت سرگذاشته است وتحت تأثیرعرفان‌یامحیط عرفانی به‌عوالم‌قلبی خالص وبی‌شایبه روی‌آورده‌است.

درواقع آنچه ادبیات کلاسیك ایران را از هرچه غیرانسانی است، ازهرچه به‌حدود وقیود مربوط به‌مرز ونژاد و محیط و طبقه وابسته است، از هرچه تصنعی و تقلیدی و احیاناً غیراخلاقی است منزه کرد و آن را به‌سطح آرمانهای انسانی، به‌افق بینش و معرفت جهانی، و به‌پایهٔ بُعد وجدانی انسان بالا برد همین مجموعهٔ آثاریست که آن‌را بطورکلی ادبیات عرفانی ایران باید خواند. فقط در آینهٔ این جام جادویی‌است که فرهنگ ایرانی نقش تمام انسانیت‌را جلوه‌گرمی‌بیند. ازین‌رو عجب نیست که لطایف ادب وذوق تمام قلمرو انسانیت درآن پرتو بیفکند.

از جالبترین مختصات این ادبیات توجه آن است به‌احوال طبقات محروم. شایددرتمام ادبیات‌ایران اولین‌بارکه اجازهٔ‌حرف‌زدن به‌این‌طبقات‌داده شد در همین آثارعرفانی بود. به‌یك معنی شاعران ونویسندگان صوفی، احوال مستمندان، بی‌زبانان و درماندگان را آیینه‌یی کردند برای تصویر بیعدالتیهای اجتماعی. صدای ضعیفی ازین طبقه درکلام انوری هم انعکاس دارد[2] اما آن نیز مربوط به‌لحظه‌هایی است که پشیمانی وجدان این پیامبر ستایشگران را به‌سرنوشت عامه و سرگذشت آنها علاقه‌مند می‌کند. سنایی ومخصوصاً عطار بیش از هرشاعرفارسی‌زبان صدای

۱– Dimension

۲– مثل قطعه‌یی که دربارهٔ‌کلام یك دیوانهٔ دی می‌گوید: درحدود دی یکی دیوانه بود دیوان انوری ۵۷۵/۲ وقطعهٔ دیگرش که این‌گونه‌آغاز می‌شود: آن شنیدستی که روزی‌زیرکی‌باابلهی... دیوان انوری ۵۲۸/۲ درباب نمونه‌یی‌از لحظه‌های‌پشیمانی شاعر رجوع‌شودبه: نقدادبی ۱۹/ ۴۱۸–۴۱۸.

این محرومان را درحکایات کوتاه خویش، خاصه در آنچه ازاحوال و اقوال کسانی که مجذوبان وشوریده‌حالان خوانده می‌شوند، آورده‌اند، منعکس کرده‌اند. جالب است که شیخ عطار قهرمانهای غالبی ازین حکایات کوتاه خود را از بین این طبقهٔ مردم: گدا، پاسبان، برزگر، برده، سقا، گورکن، دیوانه و سایرافراد عاری از هر- گونه مزیت انتخاب می‌کند. آیا این نکته تا یك اندازه بدان سبب نیست که شیخ به‌دستگاه هیچ یك ازسلاطین وامراء عصرخویش‌منسوب نبود و با آنچه شعروادب رسمی درباری می‌گویند ارتباط نداشت. با این همه سنایی نیزکه تا اواخر عمر شاعردرباری بود باز به‌حکم اقتضای عرفان در حدیقه غالباً به‌احوال این طبقات توجه خاص نشان می‌دهد.

یك‌نکته‌که علت این توجه را می‌تواند بیان‌کند شاید ارتباط وانتساب‌بعضی افراد یا اصناف این‌گونه طبقات است به‌طریقهٔ صوفیه. درحقیقت تعدادی ازمشایخ صوفیه خودشان از بین همین طبقات برخاسته‌اند؛ چنانکه، از مجموع شصت تن کسانی‌که شیخ ابوالحسن هجویری در کتاب کشف‌المحجوب جزو نام‌آوران و پیشروان صوفیه ذکرمی‌کند دست‌کم پانزده تنشان به‌این طبقات مربوط بوده‌اند: اویس قرن چوپان، حبیب‌بن‌سلیم چوپان، بایزید بسطامی سقا، سری‌سقطی سقط - فروش، شقیق بلخی تاجر، ابوحفص نیشابوری آهنگر، حمدون قصار رختشوی، ابوالقاسم جنید شیشه‌گر، سمنون محب خرمافروش، ابوبکروراق صحاف، ابو- سعید خراز فروشندهٔ مهره، خیر نساج بافنده، ابوالعباس آملی قصاب، ابواسحق خواص خرما فروش، و ابوحمزهٔ بغدادی بزاز. در بین سایر مشایخ صوفیه هم‌اهل کسب وحرفه بسیار بودکه عنوان حرفه‌شان در دنبال نام آنها هنوز هست مثل: خباز (= نانوا)، مزین (= آرایشگر)، سماك (= ماهی‌فروش)، حصاص (= گچکار)، خفاف وحذاء (= کفشگر)، سراج (= زین‌ساز)، دقاق (= آردفروش) وجز آنها. وجود این القاب ارتباط مشایخ صوفیه را با طبقات عامه‌نشان می‌دهد و ازین نکته می‌توان دریافت‌که ادب عرفانی چرا می‌بایست زبان وبیانی داشته باشدکه ازحیث روح وقوت و سادگی با زبان متداول درادب درباریان و ادب اهل مدرسه تفاوت داشته باشد.

وقتی سروکار شاعربا این طبقه واحوال وآمال آنها باشد صحبت ازعدالت اجتماعی هم پیش می‌آید و صحبت از طرز توزیع مکنت در جامعه. در واقع مسأله‌یی‌که درین مورد امثال عطار و سنایی مطرح می‌کردند چیزی بودکه امکان نداشت به‌قلم یا بخاطریك شاعر منسوب به‌طبقات ممتاز و مربوط به‌اهل درگاه یا اهل مدرسه بیاید، اما اینها نیزکه این مسائل را مطرح می‌کردند غالباً این اعتراض را در زبان آدمهای شوریده حال، مجذوب و مرفوع القلم می‌نهادند. یك نمونهٔ جالب حکایت دیوانهٔ عطارست وقضیهٔ املاك عمید نشابور. می‌گویدکه این دیوانه به‌نشابور می‌رفت. دشتی دید فراخ‌که درآن‌گاو بسیار می‌چرید. پرسید این‌گاوها مال‌کیست، گفتند مال عمید نشابور. ازآنجاگذشت صحرایی دید پراز اسب، گفت این‌اسبها ازآن‌کیست‌گفتنداز آن‌عمید نشابور. بازبجائی رسیدبا رمه‌هاوگوسفندهای بسیار، پرسید این‌همه‌گله ازکیست، گفتند ازآن‌عمید. چون به‌شهرآمد غلامان بسیار دید، پرسیداینهاازکیست‌گفتند، بندگان عمیدنشابورند. درون‌شهرسرایی‌دیدآراسته که مردم به‌آنجا می‌رفتند ومی‌آمدند، پرسید این سرای از آن‌کیست؟ گفتند این اندازه ندانی‌که سرای عمید نشابورست؟ دیوانه دستاری‌کهنه برسرداشت از سر- برگرفت وبه‌آسمان پرتاب‌کردکه خدایا این‌را هم به‌عمید نشابور ده از آنکه همه چیزرا به‌وی داده‌یی. که می‌تواند طنزلطیفی راکه در عمق داستان بربیعدالنیهای اجتماعی بانگ اعتراض برآورده است نادیده بگیرد؟

آنگاه که بینوایان، درماندگان، وشوریده حالان به‌سخن درآیند براین گونه تضادها و تناقضها انگشت می‌گذارند و این اعتراضات را با ساده دلی خاصی که دارند تا به‌دستگاه خلقت هم سرایت می‌دهند وتا به‌مشیت الهی. سنایی در حدیقه، حکایت مرد روستایی را نقل می‌کند که گاوی داشت ویك سال گاومرگی درده پدید آمد. روستایی از ترس آنکه مبادامرگ گاوزیان‌جبران‌ناپذیری به‌اووارد کند با عجله گاوش را فروخت و خرهمسایه را خرید. از قضا خربمرد وگاو بزیست وروستایی با خشم و تأثرساده‌لوحانهٔ خویش همان اعتراضی را برمشیت وحکمت الهی‌وارد آوردکه ممکن بود ولتر آن را از زبان کاندید برپانگلوس وارد کند، درکتاب کاندید : خداوندا چه می‌توان گفت، انگار خررا ازگاو نمی‌شناسی! نه‌این‌اعتراض شوریده حالان برنظام خلقت هیچ‌لحن بدبینی دارد نه‌کنایه‌ها و تعریضهایی که‌آنها بربیعدالتیهای اجتماعی دارند.

تعلیم صوفیه اصلا جایی برای‌یأس و بدبینی باقی نمی‌گذارد. ازین روست که فی‌المثل ادب غزالی ومولوی با آنکه آنها دائم از بی‌ثباتی دنیا صحبت می‌کنند و رنج مرگ و خاك قبررا دائم بەرخ زندگان می‌کشند باز مثل ادب خیام یا ابوالعلاء معری تیره و نومید و دردناك نیست. یك نتیجهٔ عمده‌که بلافاصله ازاین طرز فکرمبنی بروحدت وجود یا وحدت شهود حاصل تواند شد خوش‌بینی است واینکه عالم چنان‌که هست از آن گونه است‌که از آن بهتر نمی‌شود تصورکرد. جهان چون چشم وخط وخال وابروست... وقتی تمام عالم خود یك‌کمال‌واقعی، یك‌کمال تحقق یافته باشدکه حق است البته هرچه درآن هست نیز می‌باید درست باشد وخیر. درین صورت عارف مثل زاهد یا راهب نیست‌که تمام دنیا را یك‌دره اشك وآه تصویرکند، وورطهٔ‌کفاره وگناه. در نظروی حتی افراد انسانی چنان در وجود یك‌کل با یکدیگر شریك و وابسته‌اندکه مثل یك جسم ارگانیك. مثل یك بدن انسانی- به‌نظر می‌آیندکه درآن اگرعضوی به‌درد آید، دگرعضوها را نماند قرار. این‌کلام دلاویز سعدی هم براساس یك حدیث نبوی مبتنی است و هم در سخنان صوفیهٔ دیگرمثل ابن عربی وعزیزنسفی هست . اما درآن آشوب وانقلاب عصرمغول و جنگهای صلیبی‌که دنیا آکنده از دردهای‌گران روحانی وجسمانی‌بود این پیام انسانی‌که از ادب عرفانی ایران برمی‌خاست آیا امید تازه‌یی برای قلوب مجروح انسانی همراه نداشت؟ این مایه ارتباط معنوی‌که بین افراد انسان هست برادری و دوستی صافی و بی‌شائبه را ایجاب می‌کندکه عبارت است از دوستی اخوان صفا. آنچه درین برادری هدف تربیت صوفیه است آنست‌که دوست باید مراد دوست را برمراد خویش مقدم بدارد. این تفانی تا حدی است‌که در قصه‌های صوفیه دوست در دوست مستهلك می‌شود و جایی برای من و تـو باقی نمی‌ماند. دریك حکایت مثنوی، آن یکی آمد درباری بزد ووقتی، یارگفتش کیستی ای‌معتمد؟ درجواب وی‌فقط‌گفت من ویار ازاو رنجید و دربه‌روی وی بسته ماند. تا وقتی‌بعد ازیك چند دریافت‌که جوابش درست نبوده است و نمی‌بایست «من» گفته باشد. این بارکه در زد وقتی پرسیده شدکیست گفت تو . این قصه ظاهـراً دست کاری شاعرانه‌یی باشدکه‌خیال‌آفرینشگرمولوی‌کرده است دریك حدیث نبوی به‌موجب این‌حدیث‌جابربن‌عبدالله انصاری‌به‌درخانهٔ‌پیغمبر رفت واذن‌دخول خواست،پیغمبر. پرسیدکیست؟گفت من. پیغمبر جواب اورا تکرارکرد: من، من. گویی ازاین طرز جواب کراهت داشت . باری دوستی و برادری صوفیه ایـن اندازه یگانگی می‌

خواست و یك رنگی. در حکایات راجع به‌ابوالحسن نوری و یارانش نیز آمده است که وقتی آنها را نزد خلیفه متهم کردند و خلیفه فرمان داد تا همه را بکشند، نوری چنان درکشته شدن بردیگران پیشی می‌گرفت که ایثار وی مایهٔ حیرت جلاد شد و خلیفه به‌همین سبب از خونشان درگذشت . این ایثار اختصاص به‌عالم دنیا نداشت درامر عقبی نیز همین مایه ایثار داشتند- حتی نسبت به‌همهٔ خلق. از بایزید نقل می‌کنند که در مناجات خویش می‌گفت خدایا اگر در سابق علم تو چنان رفته است که کسی از خلق خویش را به‌آتش عذاب دهی مرا در آنجا چندان بزرگ گردان که با وجود من دوزخ کس دیگر را دربرنتواندگرفت . نظیر همین‌مناجات را سعدی در بوستان از شیخ دانای مرشد شهاب نقل می‌کند- شهاب‌الدین عمر سهروردی. می‌گوید که شیخ یك شب از هول دوزخ نخفت، به‌گوش‌آمدم بامدادان که گفت؛ چه بودی که دوزخ ز من پرشدی، مگر دیگران را رهایی بدی . چقدر فرق است بین این غیرُدوستیِ بی‌شائبهٔ مشایخ صوفیه با طرز فکر آن کشیش فرنگی که در یك سفرنامهٔ شاعرانه و خیالی هاینریش هاینه شاعر آلمانی هست. درین‌داستان خیالی که شهر لوکا نام دارد، صحبت از کشیشی است که‌دارد درضمن مواعظ خویش از عذاب دوزخ و آتش جهنم سخن می‌گوید گناهکاران را تهدید سخت می‌کند و می‌گوید: اگر آتش بخواهد خاموش شود، خود من با نفس خویش اخگر آن را دگربار می‌افروزم تا از سر شعله‌ور شود و دوباره‌همان‌التهاب و زبانهٔ نخستین راکه داشت ازسرگیرد .

جهان‌بینی عارف- اگر بتوان آنچه را عارف در باب حق وعالم وجود می‌اندیشد جهان‌بینی خواند- عبارتست ازشهود وحدت در کثرت. تمام کثرات عالم که نزد اهل حکمت به‌خلق و صنع ومصنوع واین‌گونه الفاظ تعبیر می‌شود نزدعارف نمود و نمایشی است که حقیقت آن وحدت است و وی آن‌را حق می‌خواند و وجود واقعی. همین نکته است که طریق اورا درعلم، درمعرفت وشناخت ازطریقهٔ حکیم و متکلم جدا می‌کند و هر دو را مقابل هم قرار می‌دهد. در حقیقت آن احساس وحدت و هماهنگی با تمام ذرات کاینات که شعر و رؤیای هنری صوفیه را تشکیل می‌دهد و ادب عرفانی ما را یك رنگ جهانی بلکه گیهانی می‌دهد مبنی‌بر شهود و ادراك کشفی عارف است از این وحدت: وحدت شهود. ازین‌رو نه تعجب باید کرد که چرا طریقهٔ معرفت راکشف وشهود می‌داند نه‌حیرت باید کرد که چرا درشناخت حق بربرهان‌فلسفی اعتماد نمی‌کند. با آنکه خوداو نوعی‌برهان وفلسفه دارد، جهان‌بینی او نه فلسفی است نه استدلالی.

می‌گویند ابوحمزهٔ بغدادی از یاران جنید، هروقت صدای باد را می‌شنید یا زمزمهٔ آب به‌گوشش می‌رسید یاخروس بانگ برمی‌داشت، لبیك می‌گفت. گویی‌در هرصدایی‌دعوت‌الهی را می‌یافت . مولانا جلال‌الدین یك‌وقت با خادم خویش صحبت می‌کرد، در هرباب که دستوری می‌داد خادم‌می‌گفت: انشاءالله. مولانا برآشفت و بانگ بروی زدکه پس اینکه دارد با توحرف می‌زندکیست . حلاج سالها قبل‌از آنکه توقیف و اعدام شود درچهارسوقها و بازارهای بغداد می‌رفت و فریاد می‌کرد: مردم، به‌داد من برسید، از دست کسی که نه مرا به‌من می‌گذارد تا خوش باشم، نه مرا از من باز می‌ستاند تا آسایش بیابم . این طرز فکر به‌عارف فرصت و مجال آن را نمی‌دادکه به‌چیز دیگری جز به‌خدا- به‌وجود مطلق‌ولانهایه-

توجه کند. دراین صورت اصلاً به‌خاطرش هم نمی‌آمد که برای وجود خدا برهان و دلیل مطالبه کند. خدا برای او «حق» بود و هرچه جز آن بود غیرحق- باطل وغیر واقع. همین نکته بود که راه شناخت را درنزد عارف از آنچه نزدفیلسوف یامتکلم بود جدا می‌کرد.

تسامح و آزادمنشی در آنچه به‌مذهب مربوط است نیز مزیت دیگر تعلیم صوفیه است و آن هم درحقیقت حاصل همین‌شهود عرفانی آنهاست و گرایش آنها به‌وحدت. وقتی هیچ وجود دیگر جز حق نیست هردلی راکه از خار خارشک و استدلال آسوده است باحق راه‌هست. اختلاف ادیان، ظاهری ولفظی‌است. نه‌آخر به‌قول شاعر: کفرو دین هر دو در رهش پویان است، و وحده لاشریک له‌گویان؟ این وسعت مشرب را غالب مشایخ صوفیه درمعامله با اهل مذاهب و ادیان مختلف نشان داده‌اند و همین خود تا حدی از اسباب سوءظن علما و عوام بوده است در حق آنها. در یک مجلس سماع که مولانا جلال‌الدین حاضر بود می‌گویند مستی درآمد و شروع کرد به‌عربده. یاران مولانا او را برنجانیدند و مولانا با آنها عتاب کرد که شراب او خورده است شما بدمستی می‌کنید؟ گفتند ترساست. گفت چراشما ترسانیستید ؟ این اندازه‌وسعت مشرب مولانا البته می‌بایست فقها وعلمای مخالف طریقت را رنجانیده باشد. می‌گویند وقتی دیگر مولاناگفته بود که من باهفتاد وسه مذهب یکی‌ام. طالب علمی در راه به‌وی رسید و از وی‌پرسید که آیا این کلام از مولاناست؟ جواب داد بلی من با هفتاد و سه مذهب یکی‌ام. مرد شروع کرد به پرخاش و مولانا را سخنی درشت گفت و ناسزا. مولانا این ناسزاها را شنید و با خونسردی گفت: با اینها نیز که تو گویی یکی‌ام . در مثنوی هم حکایت آموزندهٔ آن چهار کس که مردی یک درم به آنها داد ذکر شده است و نزاع آنها که هریک می‌خواست باآن یک‌درم چیزی‌بخرد. چون زبانها مختلف‌بود هریک می‌پنداشت می‌خواهد چیز دیگری بخرد: عرب عنب می‌خواست، رومی استافیل، ترک‌اوزوم و پارسی انگور. فقط صاحب‌سری عزیزی صدزبان می‌توانست اینهارا صلح‌بدهد و برای همه‌شان یک چیز بخرد . نه آیا همهٔ آنها طالب یک حقند. وقتی همهٔ خلق، خدا را می‌جویند چرا باید پیروان یک دین ازپیروان ادیان دیگر کافر بسازد و منکر؟ مسلمان گر بدانستی که بت چیست، به‌قول شیخ شبستری: یقین کردی که دین در بت‌پرستی است . حلاج هم می‌گوید که یهودیت، نصرانیت، و اسلام‌همه نامهای مختلف یک حقیقت واحد بیش نیست . عارف که این‌گونه می‌اندیشید دل خویش را پذیرای هرصورت می‌دید، وکعبه و بتخانه و صومعه و کنشت راکه جلوه‌گاه یک خداست در قلب خود می‌یافت . درست است که غزا و جهاد را بعضی از صوفیه با اهمیت تلقی می‌کردند و خانقاه صوفیه درواقع دنبالهٔ رباطهای مطوعه قدیم بشمار می‌آمد اما آنها- یا لااقل مشایخ بلند نظر آنها- دراشتغال‌به‌جهاد بیشتر طالب‌کسر نفس و مبارزه با سلامت‌طلبی خویش بودند تا امر دیگر. بعلاوه اشتغال به حق، بسیاری از آنها را از توجه به‌نفس هم بساز می‌داشت تا به غیر چه رسد. می‌گویند از رابعهٔ عدویه پرسیدند خدا را دوست داری گفت دارم. گفتند شیطان را دشمن‌داری؟ گفت نه. گفتند چرا؟ گفت از دوستی رحمان پروای دشمنی شیطان ندارم . نه فقط نسبت به شیطان صوفیه با این چشم بیتفاوت می‌نگریسته‌اند، بعضی از آنها درحق وی حتی شفقت نیزنشان داده‌اند. حلاج، عین‌القضات، و احمد غزالی حتی وی را ازآن سبب که حاضر نشد جز به خدا سجده

کند تحسین کرده‌اند- و جوانمرد خوانده‌اند و عاشق حق[۳]. این البته یک نوع مبالغه و نازك کاریست در توحید و مشرب وحدت. اما فرق است بین این شیطان ستایی صوفیه که از حکمت و اخلاق ناشی است با شیطان ستایی اروپا در قرن اخیر که صحنه‌های خلاف اخلاق آن را در آثار بعضی رمان نویسان می‌توان زنده یافت. اگر در بهشت گمشده میلتون ابلیس حتی بعداز سقوط با خدای آسمانها سرستیز و عصیان دارد، در مثنوی مولانا آنجاکه ابلیس با معاویه صحبت می‌کند خویشتن را سراپا عشق به‌حق می‌بیند و روزهای باشکوه عبادت و قبول خویش را در آسمانها، با حسرتی عاشقانه یاد می‌کند[۴] کلام مولوی درین مورد عالیترین دفاع‌نامهٔ ابلیس را عرضه می‌کند. اما این ابلیس نه‌دشمن خداست بلکه‌یک صوفی واقعی است- عاشق حق.

این‌عشق‌به‌حق که حتی‌ابلیس هم از آن‌درشوروهیجان است انجذاب روح و قلب عارف است به‌حق وهیچ ذره‌یی نیست که از آن خالی باشد و بی‌بهره. وجود همین‌میل - یا تصوروجودآن - است که دنیای صوفی را دنیایی می‌کند پرازروح و حیات.

دنیای صوفی درواقع دنیایی است پراز روح و شعور. سنگ و جمادهم در این دنیا جان دارد و ادراك. اینکه در قرآن آمده است که هیچ‌چیز نیست جز آنکه تسبیح خداوند می‌گوید درنظر صوفی امری است که در حیات روزانه تجربه می‌شود[۵]. حکایت ستون‌حنانه در مثنوی هست که پیغمبر پیش‌از آنکه در مسجد منبر بسازد بر آن ستون تکیه می‌کرد وبا مردم سخن می‌گفت. وقتی منبر ساخت ودیگر برستون تکیه نکرد ستون سنگی ازدرد به‌ناله درآمد- استن حنانه. عقل فلسفی‌البته نمی‌تواند این ناله را تصور کند و حق با اوست اما مولوی درین باب می‌گوید که اگر فلسفی منکر حنانه است برای آنست که از حواس انبیا بیگانه است[۶]. این حواس‌انبیا آثارعطارومولوی‌راانعکاسی کرده‌است ازیک‌دنیای‌پرمعجزه. درین‌دنیای معجزه همه‌چیززبان دارد و همه‌چیز روح و حیات. در منطق‌الطیر عطار، مرغان با یکدیگر بحث و استدلال دارند و شوق و اعتذار. در مصیبتنامه، عرش و لوح وقلم و بهشت و دوزخ و ملائکه و آفتاب وماه و باد وآتش و آب و خاك وکوه ودریا همه سخن می‌گویند. در مثنوی جملهٔ ذرات عالم درنهان خویشتن را سمیع و بصیر می‌خوانند. این‌طرزفکر که برای‌مایک نوع خواب وخیال شاعرانه به‌نظرمی‌آید نزدعارف ودرقلمرووجدان اویک تجربهٔ واقعی است و جالب است که‌حتی بعضی ازحکماه اروپایی عصرما مثل‌فشنر، هرمان لوتسه، پاولسن، وایتهد- نه‌فقط بابیان

۳- تمهیدات عین‌القضاة ۲۲۱/، و ۲۲۳، دربارهٔ مکر منصور حلاج نگفت ما صحت‌القنوة الالاحمد و ابلیس. مقایسه با: ۵-۲۲۴، ۹-۲۲۸ همچنین نگاه‌کنید به:
Massignon L., *Kitab al-Tawasin* VI F/20-22 c. f. 24
در الهی نامه عطار ۱۳۸/۹ نیز بحثی درباب عشق ابلیس به‌حق هست.

۴- گفت ما روزی فرشته بوده‌ایم — راه طاعت را به‌جان پیموده‌ایم
پیشهٔ اول کجا از دل رود — مهر اول کی ز دل زایل شود
در سفر گر روم بینی یا ختن — از دل تو کی رود حب وطن
ما هم از مستان این می بوده‌ایم — عاشقان درگه وی بوده‌ایم
لاف ما بر مهر او پیریده‌اند — عشق او در جان ما کاریده‌اند
گر عتابی کرد دریای کرم — بسته کی گردد درهای کرم
اصل خلق لطف وداد وبخشش‌است — قهر بر وی چون غباری وغش است
فرقت از قهرش اگر آبستن است — بهر قدر وصل او دانستن است
می‌دهد جان را فراقش گوشمال — تا بداند قدر ایام وصال

مثنوی معنوی ۳۹۲-۳/۲.

۵- درمقالات شمس تبریزی، نسخهٔ عکسی ازموزهٔقونیه ۱۷ب آمده است:
سخن‌گفتن جمادات و افعال جمادات می‌گویم حکما این را منکر می‌شوند اکنون این دیدهٔ خود را چه کنم

۶- حدیث استن‌حنانه
فلسفی کو منکر حنانه است — از حنین اصل بیگانه است
مثنوی ۲۰۲/۱.

شاعرانه- نیز از آن دفاع کرده‌اند. چنان که فشنر به‌وجود حیات در نبات و سنگ قایل شده است و حتی از روح ستارگان و روح زمین هم صحبت می‌کند. لوتسه می‌گوید تمام عالم حس چیزی نیست جز حجابی بر قلمرو بی‌پایان حیات. برای پاولسن اولین احساس یا ادراک حسی که در عالم کائنات واقع شده است ظاهراً نمی‌بایست بکلی بی‌سابقه باشد و احتمال هست مراتب عالی کائنات درجات عالیتری از همان ادراک و شعوری داشته باشند که در مراتب اخس هست. باری این قول حتی در بین بعضی از حکمای قدیم- از رواقیها گرفته تا لایبنیتس- نظیر دارد و اما عارف ازین اشتراک در ادراک و شعور که به‌نظر او بین انسان و تمام کائنات هست حلقهٔ ارتباطی می‌سازد که او را با تمام عالم مربوط می‌کند، با تمام عالم به‌عشق و برادری می‌خواند و با تمام عالم به‌صلح و یکرنگی دعوت می‌کند.

وقتی تمام کائنات برای عارف رمزی و مظهری از یک حقیقت واحد باشد عجب نیست که وی در هر کلام، در هر شعر و قصه هم رمزی و مظهری بیابد از آنچه مربوط است به‌همان حقیقت واحد. ادبیات صوفیه البته بکلی تمامش رمزی نیست و رمز هم تنها به‌ادبیات صوفیه اختصاص ندارد اما صوفیه و بسیاری از آشنایان و دوستداران آثار و افکار آنها- به‌اقتضای بینش کشفی و شهودی خویش- ادبیات خاصه غزل و قصه را پر از رموزی یافته‌اند که غالباً ورای ظاهر الفاظ کاشف از مقاصد و افکار آنهاست گویی شعر و ادب برای آنها جنبهٔ ذهنی بیشتر دارد تا جنبهٔ عینی و جنبهٔ ذهنی آن نیز همان‌اندازه که باگوینده و سراینده ارتباط دارد باخواننده و شنونده نیز مربوط تواندشد. در شعر، غالب مشایخ به‌چشم یک آینه می‌دیده‌اند. آینه خود هیچ صورت ندارد اما هر کس صورت خویش را در آن می‌بیند. در شعر نیز چنان که عین‌القضات در یکی از نامه‌های خویش می‌گوید حال همین است «که شعر را درخود هیچ معنی نیست اما هر کسی ازو آن تواند دیدن که نقد روزگار او بود» و «اگر گویی شعر را معنی آن است که قایلش خواست و دیگران معنی دیگر وضع می‌کنند از خود، این همچنانست که کسی گوید صورت آینه صورت روی صیقل است که اول آن صورت نمود». بدین گونه مثل این است که صوفیه شعر را وسیله‌یی تلقی می‌کرده‌اند برای مشاهدهٔ احوال خویش چون توقف در سطح احوال وعواطف عادی انسانی در نظر آنها شعر را محدود و مبتذل می‌کرد کوشیدند تا از رمز و مجاز استفاده کنند برای القاء یا تلقی تجارب خویش در شعر. تأویل که اساس عمدهٔ نقد صوفیه است درواقع مبتنی بر همین تصورست. در اسرارالتوحید و کیمیای سعادت و سایر کتب صوفیه موارد متعدد هست که نشان می‌دهد صوفیه فی‌الواقع شعر را رمزی از احوال خویش می‌دیده‌اند و ازاین، که فقط ظاهر معنی را در آن در نظر بگیرند ابا داشته‌اند و درموردی که اقوال و شطحیات صوفیه از لحاظ ظاهر با شریعت سازش نداشته است غالباً درپناه تأویل می‌گریخته‌اند.

این نکته که در ورای ظاهر قصه‌ها معنی رمزی آنها را باید جست در غالب قصه‌های صوفیه صادق است. چنان که نه فقط داستان منطق‌الطیر عطار رمزی است از احوال ارواح انسانی و سیر وسلوک آنها درطریق حق که عبور ازمنازل وعقبات لازمهٔ آنست بلکه داستان معروف شیخ صنعان هم که در آن هست تمثیلی است از سیر روح که در روم عالم ماده به‌عشق دختر ترسا که رمزی از لذات عالم طبع است دچار می‌شود به‌آلایشهای مادی که خوکچرانی، شرابخواری وزنار بندی رمز آن است می‌افتد و سرانجام آنچه وی را می‌رهاند اشارت غیبی است یعنی جذبهٔ الهی. این حکایت رمزی است از احوال روح انسان که درسیر نزولی خویش گرفتار

تعلقات عالم کثرات می‌شود و سرانجام به‌جذبهٔ عنایت حق به‌عالم خویش- عالم وحدت- باز می‌گردد. نظیر همین داستان است اولین حکایت مثنوی که به‌بیان‌مولانا «درحقیقت نقد حال ماست آن». داستان درباب کنیزکی است که شاه درشکارگاه او را می‌بیند، دلباختهٔاو می‌شود و او را می‌خرد، و به‌خانه می‌برد. اما کنیزك‌رنجور می‌شود و طبیبان از علاج او فرو می‌مانند یك طبیب غیبی کـه سرانجام در دنبال تضرع شاه ظاهر می‌شود درد بیمار را تشخیص می‌کند و نشان می‌دهدکه‌کنیزك در سمرقند درخانهٔ زرگری خوبروی بوده است چون هنوز عشق او را در دل دارد، از اندوه او رنجور شده است و به‌بستر افتاده. به‌اشارهٔ این‌حکیم غیبی شاه،زرگر را از سمرقند دعوت می‌کند و بعدکنیزك‌را به‌او می‌دهد و کنیزك روی به‌بهبود می‌نهد. اما حکیم غیبی پنهانی دارویی مسموم می‌سازدکه به‌خورد زرگـر می‌دهد و زرگر از تأثیر سم آن اندك اندك می‌گدازد و پژمرده می‌شود و چنان زارونزار و زشت می‌شودکه کنیزك دیگر عشق خـود را نسبت به‌او از دست می‌دهد و وقتی سرانجام زرگر می‌میرد دیگر کنیزك فقط یك عشق دارد و آن عبارتست از عشق شاه. این است داستانی‌که مولوی در دنبال نالهٔ نی، و بلافاصله بعداز بیان عشق و اشتیاق روح به‌عالم علوی بیان می‌کند و آن را نقد حال ما می‌خواند. پیداست‌که درین‌صورت باید حکایت‌را رمزی دانست از همین احوال روح ومهجوری‌ومشتاقی او که‌به‌هرحال‌طالب بازگشت‌به‌عالم علوی‌است- بازگشت به‌نیستان. این‌جنبهٔ رمزو تمثیل‌را بخوبی می‌توان در داستان بازشناخت. داستان یك قصهٔ رمزیست در بیان احوال‌روح (= کنیزك) که درسمرقند (= عالم طبع)عاشق‌یك‌زرگر(= جلوه‌های پرزرق وبرق وفانی عالم تعلقات) شده است ورهایی وی ازین عشق‌که مایهٔ بیماری روح (= گرفتاری به‌ماده) است و شاه (= حق) نیز چون به‌این‌کنیزك علاقه دارد (= یحبهم ویحبونه) طالب این رهایی وی نیز هست، ارشاد غیبی (= پیر ومرشد روحانی)رالازم داردو فداکردن زرگر را. این‌که خود شاعر صریحاً آن‌را نقدحال ما می‌خواند نشان می‌دهدکـه این تأویل قصه به‌هیچ‌وجه غریب و نامعقول نیست. از این‌گونه تمثیلات ورموز درقصه‌های فلسفی ابن‌سینا، ابن‌طفیل وغزالی‌هم‌هست و یك نمونهٔ آن درادبیات عرفانی‌ایران منظومهٔ سیرالعبادالی‌المعاد سنایی است‌که عبارتست از شرح یك سفر روحانی شاعر درعوالم علوی. این منظومهٔ کـوتاه اثریست‌که سنایی غزنوی‌را نیز در ردیف پیشروان دانته درمسافرت بهشت ودوزخ قرار می‌دهد. درواقع نتیجه‌یی‌که سنایی ازین داستان لطیف شاعرانه‌گرفته است تا حدی محقرست و از نوع ستایشگریهای معمول شاعران. چنان‌کـه دانته هم ازین چهارچوبهٔ عظیم قصهٔ خویش این استفاده راکرده است‌که حریفان و رقبای‌سیاسی و دوستان و دشمنان خویش را در مـدارج بهشت و درکات دوزخ جایی بدهد و انتقام یاخوش‌آمد خود را به‌فراخور حال‌آنها نثارشان‌کند. درمورد مولوی‌درست است‌که قصه‌های‌کوتاه وی غالباً همان قصه‌های معمولی ازنوع حکایات کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه و سایرکتابهای قصه است با این همه، شاعر آنها را از نو چنان می‌سازد که از ورای ظاهر قصه بتوان دورنمای حقیقت را یافت. گویی به‌اعتقاد وی فایدهٔ عمدهٔ این‌گونه قصه‌ها این است‌که «وسوسهٔ کلی» از دل و جان انسان نیست شود و انسان به«گلستان» حقیقت راه پیداکند . با این‌همه تاکسی چشمش به‌کحل عنایت باز نباشد نمی‌تواند رمز وکنایهٔ این قصه‌ها را درك‌کند. اگر انسان از قصه فقط این را بخواهدکه دلزدگی و ملال او را موقتاً برطرف‌کند و یك‌لحظه‌آتش وسواس او را بنشاند نه آیا از قصه‌های عادی هم این مقصود حاصل می‌شود؟برای چنین‌کسی بین قصه‌های رمزی قرآن‌که نزد صوفیه مشحون از رموز واسرار است با قصه‌های شاهنامه یا کلیله چه تفاوت وجود تواند داشت؟

با آنکه اتهام واقع‌گریزی براساس فلسفی این ادبیات عرفانی واردست و عرفان را که از لحاظ نظری عبارتست ازاعتقاد به‌امکان دریافت معرفت واقعی‌بدون وساطت‌عقل و ازلحاظ‌عملی‌اعتقاد به‌این‌که انسان می‌تواندبیواسطه بامبدأ وجود- وجود مطلق- اتصال وارتباط داشته باشد نمی‌توان بدون تجاوز به‌واقع‌بینی وتعقل- گرایی قبول‌کرد، ادبیاتی‌که براین پایه به‌وجود آمده است نه‌بکلی غیرتعقلی‌است نه یکسره خلاف واقع‌بینی. واقعیت وجدان انسانی هیچ‌جا در ادبیات به‌این‌دقت و وضوح‌که درادبیات عرفانی انعکاس یافته است مطرح نشده است و سختیها ودرد- های انسانی درکمتر جایی به‌اندازهٔ آثارصوفیه ایران جلوه‌کرده است. خودعرفان به‌یک تعبیر ، واکنش وعصیانی است برضد تقالید دینی و عقلی . درین صورت عجب نیست که ادبیات حاصل از آن نیز رنگ طغیان و واکنش داشته‌باشد- طغیان برضد تقالید و سنتهای ادبیات‌رسمی. این‌که امروز حتی استعدادهای درخشانی‌که با سنتهای ادب رسمی خوگرفته‌اند نمی‌توانند زیبایی و عمق وحشی و بیسابقهٔشعر عطار را درک‌کنند ناشی از همین است‌که از هرنوع طغیانگری برضد سنتهای‌ادب وحشت پیدا می‌کنند و نفرت. دربین‌کسانی‌که شعر فرخی و انوری‌را نمونهٔ اوج فخامت و قدرت بیان فارسی می‌دانند به‌دشواری می‌توان‌کسانی را پیدا کـرد‌که غزل جوشان و طغیانگر دیوان شمس یا فکر گستاخ قافیه نااندیش مثنوی را هـم بتوانند در اوج بلندپروازیهاشان دنبال‌کنند واز تجاوزی‌که‌گویندهٔ آن‌سخنان‌نسبت به‌سنتها و تقالید ادب رسمی‌کرده است آزرده نباشند.

با این‌همه شعر صوفیه نیز مثل فکر آنهاست: بیقید، طغیانگر و سنت‌شکن. همین نکته‌که صوفیه شعر را از درگاه‌های باشکوه سلاطین و از رواقهای پرمشغلهٔ مدارس بیرون‌آوردند و به‌درون خانقاه‌ها، مساجد، بازارها ومجالس رقص وسماع خویش‌کشانیدند خودنقطهٔ شروع‌تحول شد در ادب-حتی ادب‌غیرصوفی. درواقع ادب‌عرفانی ایران بعد ازآنکه به‌وجودآمد و شکل خود را باز یافت دیگربه‌محیط صوفیه و مجالس اهل خانقاه محدود نماند و خارج از حدود مجالس صوفیه نیز کسانی‌آن‌را ادامه دادند، تقلیدکردند، یاتوسعه بخشیدند. درکلام خاقانی، نظامی، و حافظ آثاری از عرفان هست‌که یادآور عرفان امثال مولوی است در حـالی‌که هیچ یک از آن شاعران با خانقاه و مرشد و ریاضت و چله‌نشینی صوفیه مربـوط نبوده‌اند. اما این ادب عرفانی درشعرگویندگان صوفی، صفتش جوشندگی‌وسنت- شکنی است درصورتی‌که درکلام گویندگان غیرصوفی صفت آن صنعتگریست و سنت‌گرایی. آنچه غزلیات عرفانی حافظ را از غزلهای صوفیانهٔ مولوی جدا می- کند تا حدی همین نکته است‌که اولی شعریست تراش‌خورده و صیقلی‌که عرفان درآن مثل تهماندهٔ یک شراب‌کهنه درساغری لطیف و خوش‌صنعت است امادومی کلامی است جوشان و عاری از قید و صنعت، که عرفان درآن‌مثل موج مردافکن شرابی است‌که درپیمانهٔ خم و سبو نمی‌گنجد و عقل و هوش را چنان‌شکار می‌کند که برای انسان مجال آن را باقی نمی‌گذارد تا درظرافت جام و لطافت ساقی نیز تأمل کند. اما ادب عرفانی ایران، به‌شور و هیجان غزلهای نـاشی از سکر و جذبه محدود نمی‌شود رنگ تعلیم هم می‌گیرد، شکل موعظه وتحقیق، شکل قصه‌وتمثیل هم می‌پذیرد ودرتمام انواع ادبی ازغزل، مدیح، حماسه، اخلاق، سیرت، وتذکره نیز مجال آزمایش دارد. بعلاوه بـرخلاف ادب رسمی ستایشگران تحول آن نیز مدیون طلوع و افول دولتها و سلاله‌ها نیست تابع طلوع و افول احـوال است و قلوب. آینهٔ جام است‌که نقش تمام انسانیت را منعکس می‌کند و هردلی نیز می- تواند درپرتو آن چهرهٔ واقعی‌خویش را باز شناسد.

● تلخیص و نقل از زرین کوب، دکتر عبدالحسین، «نه‌شرقی، نه‌غربی، انسانی»، طهران - مهر کیهان - ۱۳۵۶ - صص ۲۶۷ - ۲۶۸

مختصری در بارهٔ منطق الطّیر

منطق الطّیر عطّار مجموعه‌ای است از لطیفترین الفاظ فارسی و بلندترین افکار عارفانه و شیواترین تخیلات شاعرانه که بصورت دفتری شعر به رستهٔ گوهرفروشان معانی صیرفیان بازار ادب عرضه شده است. بوعلی و غزّالی و دیگران هرچند سعیشان مشکور است و به‌حکم " السّابقون السّابقون اولئک المقرّبون" در این موضوع حق تقدم وپیش‌کسوتی دارند ولی باید انصاف داد که آنها این معانی بلند را مانند عطار پس از سنجش با محک تجربت لباسی به اندام، آنطور که عطار تعبیه کرده است نپوشانده‌اند و پرده از رخسار غوامض و مشکلات برنگرفته‌اند و فقط به اشارتی و کنایتی بسنده‌نموده و گذشته‌اند تا آنجا که آثارشان به لُغز و معمّا بیشتر شباهت پیدا کرده است تا کتابی دلیل و راهنماء چون منطق الطّیر. عطار در این کتاب سیر و سلوک اصناف بشر را از اولین قدم تا نهایت و از مبدأ حرکت تا منتهای غایت و گذشتن این موجود شگرف را از عَقَبات این راه پرمَخاوف و عجیب موبه‌مو و نکته به نکته با عباراتی واضح و کلماتی رسا و توضیحات بسیار و حکایات و افسانه‌های راه‌برنده به مقصود بیان داشته است.

او چون سلف خود ناصرخسرو از روزی که شروع به شعر و شاعری کرد از مدح و ثنای خلق تن زد و زبان به تمجید و تمجید همنوعان نگشود، با دلی دردمند و جگری سوخته به صفای باطن و صیقل درون و تزکیهٔ نفس و اعراض از هویٰ و هوسها پرداخت و هفت وادیِ پرخوف و خطر را با قدم اخلاص درنوردید و از عَقَبات صَعب سلوک ودشواریهای آن مردانه بگذشت تا یوسف توفیق را که در چاه طبیعت تن گرفتار بود از قید و بندهای حوادث عالم خاک برهانید و از دست شاهد مقصود که مقصد و معبود همهٔ عالمیان است شربت حقیقت نوشید و از سرچشمهٔ کمال که نهایت میدان مردان خداست سیراب شد و از آن پس همهٔ همت خود را صرف دستگیری خلق و ارشاد گمراهان و راهنمایی بیراهان کرد و قوافل سرگردان عالم ظاهر را هادی و راهنما گردید. با زبان شعر، هر چند آن را حجّت بی حاصلی می انگارد، از رخسار شاهدان غیب پرده برگرفت و مَستوران عالم معانی را به بازار جانبازان و کوی عاشقان کشانید و بر طالبان و شیفتگان این گونه مطالب عرضه داشت تا دردمندان سوخته‌جان را مرهمی گردد و شیفتگان نوای بینوایی را ملاذ و ملجایی باشد.

تحقیق در احوال و آثار این بزرگترین پوست‌نشین خانقاه یاران صفا و خُلّان وفا کار این وجیزه نیست خاصّه آنکه مستشرق عالیقدر آلمانی پرفسور ریتر در این

باره آنچه باید انجام داد و می شود به‌منصهٔ ظهور آورد انجام داده و کتابی به‌نام Das Meer der seele. Mensch, Welt und Gott in Geschichten des Fariduddin Attar به زبان مادری خرد تنظیم و تبویب نموده و در دسترس عموم قرار داده است و جای آن دارد که دل آگاهی بصیر آن را به زبان پارسی برگرداند تا علاقه‌مندان به آثار عطار از آن بهره‌ها گیرند و استفاده‌ها برند.

اما انتخاب عنوان " منطق الطیر" برای این کتاب از آن جهت است که صوفیان به عللی که اشاره به آن هم در این وجیزه ناممکن است از دیرباز و آغاز نظری خاص به قرآن کریم و احادیث مصطفی صلی الله علیه و آله و اولیاء این شریعت غرّا داشته‌اند و برای آن کتاب معجز آثار و احادیث خواجهٔ کائنات تأویلها و تعبیرات خاصی آورده‌اند که شاید از لحاظ نحوهٔ بیان و لطافت کلام و باریک اندیشیهای خاص نظیر و مانند آن را در سایر ملل و نِحَلی که با این دو منبع فیّاض سر و کار داشته‌اند کمتر توان یافت. اغلب اصطلاحات پیروان این طریقت که نوای بینوایی در عالم هستی سر داده‌اند از این دو اثر عظیم اخذ شده است و سعی بلیغ نموده‌اند تا آنجا که ممکن است در تعریف و تفسیر این اصطلاحات از راهی که این دو اثر جاودانی و لایزالی فرا راه آدمیان گشوده است عدول ننمایند. خلاصه قرآن مجید و احادیث صاحب شریعت و سنت آن سپهسالار موجودات صوفیان را نمونهٔ کامل و مثال اعلی است و همیشه آن را چون چراغ توفیق و مِشکاتی منیر فرا راه طریق دشوار خود داشته‌اند و تمسک به آن را فیض عظیم شمرده‌اند. کلمهٔ " منطق الطیر" از آیهٔ شریفهٔ " و ورث سلیمان داود و قال یا ایها الناس علمنا منطق الطیر" واقع در سورهٔ معجز اثر نَمْل گرفته شده که ضمن حکایت سلیمان علیه السّلام و سفر او به وادی آمده است. در این سورهٔ مبارکه (از نظر صوفیان) سلیمان علیه السلام که به مقام نبوّت یعنی بالاترین درجهٔ کمال بشری رسیده است سراپرده در قلمرو مورچگان راند و هدهد تیزبین را که همیشه ملتزم رکاب اوست و به مقام والای ولایت رسیده و واسطه بین خلق و اوست به طلب آب می فرستد تا تشنگان تیه بی مرادی را سیراب کند. این پیک سعادت خود را به سرزمین سبا و قلمرو بلقیس می رساند و سرانجام واسطهٔ آشنایی سلیمانِ جان و ملکهٔ کشور سبا می شود.

عطار در منطق الطیرِ خود به‌نحو شایسته‌ای از این سرگذشت استفاده نموده است. هدهد را که به علت آشناییهایش با سلیمان مطلوب پیغمبر زمان شده است و حُلّه‌ای از طریقت بر تن و افسری از حقیقت بر سر دارد، و مثال اعلای ولیّ عصر و مرد کامل و پیر دلیل و مرشد راه‌دان است و نام سَخی و اسم اعظم در منقار او نهاده‌اند، با آنکه

مرغی عِلوی آشیان است ، منطق طیور عالم سُفلیٰ را نیک می داند و راهنمای مرغان جویای سیمرغ کوه قاف می شود تا اصناف طیور را که هر یک پایبند عالمی از عوالم مادی هستند به کوه قاف دل و سرزمین سیمرغِ جان برساند. ناچار در پیشاپیش آن مرغانِ بی نهایت به پرواز می آید و از مهالک راه و مخاوف طریق دشوار می گذرد ، وادیهای بی فرجام و عقبات بی امان را پس پشت می نهد و سرانجام از آن خیل کثیر طیور سی مرغ را به سرزمین و اقلیم سیمرغ بلندپرواز می رساند. منطق الطیر سرگذشت این مرغان مشتاق از جان گذشته و بیان دشواریهای پرواز آنان و راهنماییها و دلجوییهای هدهد راهبر است که در قالب شعر دل انگیز فارسی ریخته شده است . و مجموعه‌ای است از خلاصهٔ افکار صوفیانِ از ما و من رسته در بارهٔ هفت وادی طریقت و چگونگی حقیقت و کیفیت حرکت سالک از نقطهٔ طلب تا مقصد فناء و بقاء باللّٰه که با آیات قرآن و احادیث سَرورَ عالمیان و اقوال عارفان و بهترین و شیواترین افسانه‌های فارسی آمیخته شده است .

نقل از مقدمهٔ کتاب منطق الطّیر یا مقامات طیور
به تصحیح و توضیح دکتر سیّد صادق گوهرین

مختصری در بارهٔ عطّار

مقام عطّار

۱) اگر قلمرو شعر عرفانی فارسی را به‌گونهٔ مثلّثی درنظر بگیریم عطار یکی از اضلاع این مثلث است و آن دو ضلع دیگر عبارتند از سنایی و مولوی. شعر عرفانی به یک اعتبار با سنایی آغاز می شود و در عطار به مرحلهٔ کمال می رسد و اوج خود را در آثار جلال الدین مولوی می یابد. پس از این سه بزرگ آنچه به‌عنوان شعرعرفانی وجود دارد (و من حافظ را در قلمرو شعر عرفانی نمی دانم، او عرفان است و چیز دیگر) تکرار سخنان آنهاست مگر آنچه به عنوان عرفان مدرسی و گسترش اصطلاحات آن در شعر فارسی آمده از قبیل رشد و گسترش عقاید محیی الدین ابن عربی و نفوذ زبان صوفیانهٔ او در قلمرو شعر فارسی که ازحدود عراقی و شیخ شبستری آغاز می شود و در شاخه‌های مختلف تصوف رشد می کند و من عقاید خودم را در آن باب، جای دیگر، گفته‌ام و اینجا مجال تکرار آن را ندارم (در زبان شعر درنثر صوفیه، زیر چاپ، انتشارات توس، طهران)

۲) شعر عرفانی، قبل از سنایی هم وجود داشته است، یا بهتر است بگوییم تصوف، قبل از سنایی هم، از شعر استفاده می کرده است اما شاعری که موجودیت او در تاریخ ادبیات فارسی ثبت شده باشد و به اندازه سنایی بر قلمرو امکانات شعر صوفیانه افزوده باشد نداریم. پیش از سنایی صوفیه از خصلت رمزی زبان شعر استفاده می کردند، و شعرهایی را که برای مقاصدی جز حب الهی سروده شده بود، در جهت مقاصد خویش به‌کار می گرفتند نمونهٔ این گونه کاربردها را در بیتهایی که ابوسعید ابوالخیر بر زبان رانده و صاحب اسرار التوحید نقل کرده می توان یافت. آن شعرها هیچ کدام دارای صراحت در معنی صوفیانه نیستند ولی ابوسعید از تمامی آنها، در جهت مقاصد و عوالم روحی خویش استفاده کرده است و همچنین شعرهایی که مؤلّف تفسیر کشف الاسرار نقل می کند (جز آنها که از سنایی است) یا آنچه احمد غزّالی در آثار خویش آورده و همچنین شعرهایی که عین القضّات در آثار خویش می آورد، اینها همه، شعرهایی ساده و عاشقانه‌اند که صوفیه آنها را در جهت مقاصد خود به‌کار گرفته‌اند، حتی بعضی از این شعرها، چنانکه در آثار عین القضّات دیده می شود، شعرهایی به زبانهای محلّی (فهلویات) است.

۳) سنایی، برطبق اسناد موجودزبان دری، نخستین شاعری است که از محدودهٔ آن گونه شعرها پا را فراتر گذاشته و شعرهایی سروده است که جز در قلمرو عرفان

معنای دیگری ندارد، یعنی هدف و قصد گویندهٔ آنها تصوّف است و به‌ویژه جهان بینی تصوّف را درآثار خویش شکل بخشیده است. جای تأسّف است که دیوان سنایی مانند تمام دیوانهای شعر فارسی، از نظم تاریخی برخوردار نیست تا ببینیم سیر این عوالم در ضمیر سنایی چگونه بوده است. آنچه مسلّم است این است که سیر تکاملی شعرصوفیانه در آثار سنایی شباهتی دارد به تاریخ تحوّل تصوّف در اسلام، همان گونه که تصوّف نیز با زهد آغاز می شود وجوانب اِلحادی و شبه‌الحادی و شَطحیات آن اندک اندک و در طول زمان رشد می کنند، در سنایی نیز گویا چنین بوده است که وی، پس از تغییر حالتی که به او دست داده، به نوعی عالم زهد روی آورده است و من این تغییر حالت او را به‌هیچ وجه ناگهانی نمی دانم چنانکه در مورد عطار هم آن را قبول ندارم. زیرا در دیوان سنایی و بخصوص در حدیقهٔ او شعرهایی هست که در اَزمَنهٔ نزدیک به‌هم سروده‌شده و بعضی از عالم زهد است و گروهی از عالم دلبستگیها و اگر حدیقه یا بعضی دیگر از مثنویات سنایی را مِلاک قرار دهیم می بینیم که معانی زُهدی، در کنار معانی روزمرهٔ دیگر شعرا (از قبیل مدح و هجو) دیده می شود و چنین می نماید که‌گویندهٔ همان زُهدیات، همان کسی است که هجو هم می گوید و شاید هنوز مدح هم می کند و اگر از بعضی غزلهای سنایی صرف‌نظر کنیم آنچه بر شعر صوفیانهٔ او غلبه دارد، همانا، زمینه‌های زهد و دین ورزی است.

۴) عطّار، با اینکه به لحاظ زبان شعر، در بعضی موارد ورزیدگی سنایی را ندارد اما در مجموع از کمال شعری بیشتری برخوردار است، یعنی شعرش در قلمرو عرفان خلوص و صداقت و سادگی بیشتری را دارا است و معانی‌ای‌که به آنها می پردازد، در حدّی فراتر از عوالم سنایی است. مهمترین ویژگی عطار در این است که تمام آثار او در جهت تصوف است و در مجموعهٔ مسلم آثار او (منطق الطیر، اسرارنامه، مصیبت نامه، کتابی که به‌نام الهی نامه شهرت دارد، و مختارنامه و دیوان) حتی یک بیت که نتواند رنگ عرفان به‌خود بگیرد نمی توان یافت. و او تمام موجودیت ادبی خود را وقف تصوّف کرده است.

۵) آنچه مسلم است این است که جلال الدّین مولوی پیوسته آثار عطّار را در مطالعه داشته و چنانکه افلاکی در مناقب العارفین آورده است " سخنان فریدالدّین رحمةاللّه علیه مطالعه می فرمود "(۱) و شاید همین شیفتگی و ارتباط معنوی میان آنها سبب شده باشد که تذکره‌نویسان داستانی نقل کنند در باب دوران نوجوانی مولوی که به همراهی پدرش به نیشابور آمد و عطار در وَجَنات او آثار معنویّت را

---

۱) افلاکی، شمس الدین، مناقب العارفین به نقل فروزانفر ص ۷۰

مشاهده کرد و اسرارنامه را به او هدیه کرد (۱) خواه این موضوع حقیقت داشته باشد و خواه نه، آنچه مسلّم است این است که مولوی برای دو شاعر قبل از خود احترام فوق العاده قائل بوده، یکی سنایی و دیگری عطار، و این شیفتگی او نسبت به عطار بیشتر از سنایی بوده است و ارتباط ذوقی و عرفانی آنان نیز بیشتر می نماید.

۶) تصوف مولوی استمرارتصوف عطار است و تصوف عطار، صورت تکاملیِ تصوف سنایی است که از جوانب زهد آن کاسته شده و بر صیغهٔ شیدایی و تَغنّی و ترنّم آن افزوده گردیده است و این نکته از مقایسهٔ غزلهای این سه تن به خوبی آشکار می شود. دراین تصوف، شور و وجد بر استدلال و نظام خاص فکری غلبه دارد، یعنی اگر بخواهیم برای مولانا مدرسهٔ خاصی در تصوف قائل شویم، این مدرسه اصول خود را در نظامی، که بر شور و حال استوار است، می جوید برخلاف مکتب عرفانی معاصر مولانا، مُحیی الدّین آن عربی که تابع نظام دیگری است و در آنجا تفکّر، و حتی نوعی استدلال و خیره شدن در اسرار زبان عربی و استفاده از مسایل زبان شناسیک Linguistic بر وجد و حال غلبه دارد (۲) در این مدرسهٔ عرفانی، یعنی مدرسهٔ مولانا و عطار، جایی برای مقولهٔ وحدت وجود، وجود ندارد و آنچه آنها به‌نام وحدت می خوانند چیزی است تقریبا برابرِ متضاد شرک و اصلاً با وحدت در اصطلاح اَتْباع محیی الدین رابطه‌ای ندارد و ما دربحث از خسرونامه و ردّ انتساب آن به عطار، باز این موضوع را مورد بررسی قرار خواهیم داد.

۷) زبان شعر عطار، در قیاس با سنایی نرمتر است. و حتی تا حدودی به زبان گفتار نزدیکتر. صنعت بر شعر او غلبه ندارد اگر چه نتوانسته خود را به‌کلّ از آن نجات دهد و اصلاً به یک اعتبار شعر چیزی جز کاربرد استادانه و غیرمرئی همین فوت و فنها نیست، دست‌کم به اعتبار جوانب‌صوری آن. به‌هر حال، اگر آثار مسلّم او را

---

۱) تذکرهٔ دولتشاه، ص ۱۴۵

۲) مولانا اصول گویا استنکاری هم نسبت به محیی الدین و آراء و کتب او داشته است. شاهد این موضوع آنکه در یک مورد کتاب مناقب العارفینِ افلاکی داستانی نقل شده‌است که در آن،مولانا آواز قَوّالی بنام زَکی را بر فتوحات مَکّی ابن عربی رجحان داده‌است و همین خود بهترین نشان دهندهٔ تمایز این دو شیوهٔ عرفانی است، عرفان ابن عربی که بر نوعی نظم و دلیل و دستگاه خاص استوار است (فتوحات مکّی) و عرفان مولانا که بر ذوق و وجد و حال (آواز قوّال) متکی است: "همچنان از عرفای اصحاب منقول است که بعضی علمای اصحاب در باب کتاب فتوحات مکی چیزی می گفتند که عجب کتابی است که اصلا مقصودش نا معلوم است و سر حکمت قابل نا مفهوم، از نگاه زکی قوال از در — درآمد و سرآغاز اسرار کرد، حضرت مولانا فرمود که: حالیا فتوحات زکی به‌از فتوحات مکی است و سماع شروع فرمود" (مناقب العارفین، چاپ تحسین یازیجی انقره، ۱۹۵۹ ج ۱/ ۴۷۰)

مورد نظر قرار دهیم و نسخه‌های قدیمی‌تر اساس کار ما باشد، تا حدود زیادی از توجه به صنایع کاسته می شود و شعر به سادگی و طراوت طبیعی خودنزدیک می گردد. از فضل فروشی در آثار او کمتر می توان نشان یافت و اگر جایی این نکته ظهور کند نادر است، با این‌همه او اسیر سنّت ادبی حاکم بر عصر و زمانهٔ خویش‌بوده و بیش و کم ضعفهایی در این راه دارد.

۸) با نهایت صداقت باید اعتراف کرد که این گویندهٔ بزرگ، در تمام‌آثارش، گاه چنان گرفتار کوششهای مبتذل فکری و زبانی می شود که انسان در شگفت می شودکه گویندهٔ آن شعرهای والا، آیا همین کسی است‌که این گونه اسیر این معانی سست و برداشتهای نادرست از حقیقت شعر شده است؟ پاسخ به این پرسش‌دشوار نیست، اگرما بخواهیم معیارهای حاکم بر ذوق و سلیقهٔ انسان معاصر را بر شعر عطار حاکم کنیم، بی گمان قسمت عمده‌ای از شعرهای او، برای ما، بی ارج و سست و ناتندرست است. اما اگر بدانیم که در قرون و اعصار گذشته معیارهای دیگری نیز بر ذوقها حاکم بوده و شاعران نمی توانسته‌اند به کلی رشتهٔ آن علایق را در سنّت شعری خود قطع کنند آن‌گاه، خواهیم دانست‌که این ضعفها اموری طبیعی است.

نقل از مقدمه "مختارنامه" به تصحیح دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی

استدراکات " منطق الطیر"

۱ ـ " نون عروضی" در اشعار عطار: در بیت :

" ای میان چاه ظلمت مانده مبتلای حبس محنت مانده " (ص ۱۷ ـ بیت ۲)

اشکالی در وزن مشاهده می کنید. همان طور که می دانید هرگاه حرف " نون"(ن) بعد از مصوت بلند قرار گیرد (مانند: جان ـ خون ـ چین) در تقطیع هجایی محاسبه نمی گردد، یعنی کلمات "جان" و "جا"، هر دو هجای بلند محسوب می شوند. اما تا زمان " عطار"نون عروضی" در بعضی موارد پس از مصوت بلند نیز محاسبه می شده لذا به هنگام خواندن باید حرف " نون" را مکث دار یا با یک کسره بخوانیم تا وزن شعر نشکند، مثلا در همین بیت کلمهٔ ردیف را باید " مانِده " بخوانیم تا وزن شعر درست درآید.

ابیات زیر نیز مشمول این قاعده می شوند:

ـ " سایهٔ تو گر ندیدی شهریار در بلا کی مانِدی روز شمار" (ص ۳۰ ـ بیت آخر)

ـ " گفت : ای دربند صورت مانِده پای تا سر در کدورت مانِده" (ص ۴۳ ـ بیت ۱۳)

ـ " آن همه مرغان چو بی دل مانِدند همچو مرغ نیم بسمل مانِدند" (ص ۵۴ ـ بیت ۹)

ـ " پای تا سر در تحیر مانِده نه تهی شان مانده نه پر مانِده" (ص ۵۴ ـ بیت ۱۳)

(در این بیت احتمالا کلمهٔ " تهی" اشتباه چاپی است و " تنی" درست است)

ـ " آن همه غرق تحّیر مانِدند بی تفکر، وز تفکر مانِدند" (ص ۵۶ ـ بیت ۱۵)

۲ ـ اختیار شاعری : شعرا مجازند که یک تا سه صامت را در پایان هر مصرع بیاورند بی آنکه در تقطیع هجایی به حساب آید. مثلا به این بیت توجه کنید.

" آن پر اکنون در نگارستان چینست اطلبوا العلم ولو بالصین ازینست"(ص ۲۳ ـ بیت ۶)

در این بیت " عطار" دو صامت (ست) را در آخر مصرعها آورده است که با توجه به اینکه صامت (ن) نیز پس از هجای بلند قرار گرفته، و در تقطیع به حساب نمی آید، سه صامت (نست) به آخر مصرعها افزوده شده است که به هنگام خواندن باید هر سه را بدون حرکت خواند که همین باعث می شود قرائت بیت مشکل گردد. این اشکال از آنجا ناشی می شود که برای ما فارسی زبانان تلفظ صامتهای متوالی (التقاء ساکنین) مشکل است.

۳ ـ چند غلط چاپی :

۱ ـ ۳ ـ ص ۱۳/ بیت ۴ : دکتر شفیعی کدکنی به جای فعل " گردد"، " دارد" نوشته اند. (ر. ک : موسیقی شعر ـ ص ۳۳۹)

۲ ـ ۳ ـ ص ۲۰/ بیت ۷ : کلمهٔ " او" زائد است.

۳ ـ ۳ ـ ص ۳۳/ بیت ۶ : مصرع دوم بدین صورت است : " ز آتش غیرت ..."

۴ ـ ۳ ـ ص ۵۶/ بیت ۱۰ : مصرع اول بدین صورت است : " خویش را دیدند..."

شرح ابیات مشکل جزوهٔ منطق الطّیر

۱ ـ گردد از جان مرد موسیقی شناس لحن موسیقی خلقت را سپاس (ص ۱۳)

مصرع اول می تواند به دو معنی باشد:

۱) مرد موسیقی شناس دست از جان می کشد.

۲) مرد موسیقی شناس عمیقاً دگرگون می شود.

۲ ـ عقل مادرزاد کن با دل بَدَل تا یکی بینی ابد را با ازل (ص ۱۵)

برای کشف حقایق وجود، به‌جای "عقل" (که منبع علم است) باید با "دل" (که مصدر عشق است) اندیشید.

۳ ـ برگرفتت سِدره و طوبیٰ ز راه کردت از سدّ طبیعت دل سیاه (ص ۱۶)

این بیت اشاره به بیت قبل دارد و مقصود این است که مار (نفس) آسایش بهشت را از تو گرفت.

۴ ـ سرمکش، چون سرنگونی مانده‌ای تن بنه، چون غرق خونی مانده‌ای (ص ۱۸)

سرنگون: سرنگون هستی ـ غرق خونی: غرق خون هستی. ماندن، در این بیت در مقابل حرکت و سلوک (به‌سوی سیمرغ) است.

۵ ـ پس همه با جایگاهی آمدند سربه‌سر جویای شاهی آمدند (ص ۱۹)

با جایگاهی آمدند یعنی در جایی جمع شدند، در جایگاهی تجمّع نمودند.

۶ ـ با سلیمان در سخن پیش آمدم لاجرم از خیل او بیش آمدم (ص ۲۰)

در جزوه بعد از کلمهٔ سخن، کلمهٔ (او) اضافه است و در مصرع دوم نیز به جای "پیش" باید "بیش" باشد.

۷ ـ تیز و همی بود در راه آمده از بد و از نیک آگاه آمده (ص ۲۰)

در جزوه "تیر و همی بود" آورده که باید اصلاح شود.

۸ ـ سالها در بحر و بر می گشته‌ام پای اندر ره به‌سرمی گشته‌ام (ص ۲۱)

"به‌سر گشتن" یعنی با میل و اشتیاق گشتن (به دنبال چیزی). این شبیه "به‌سر رفتن" یا "به‌سر بازآمدن" است یعنی با میل فراوان رفتن یا بازآمدن (سعدی اینک به قدم رفت و به سر بازآمد)

۹ ـ صد هزاران پرده دارد بیشتر هم ز نور و هم زظلمت پیشتر (ص ۲۲)

پیش در یعنی در پیش

۱۰ ـ در کمالش آفرینش ره نیافت دانش از پی رفت و بینش ره نیافت (ص ۲۲)

دانش از پی رفت یعنی دانش و علم از پا درآمد.

معنی : " هیچ آفریده‌ای به کُنه وجود او راه ندارد و هیچ علم و بینشی قادر به درک کمال او نیست ."

۱۱ ـ مردمی باید تمام این راه را جان فشاندن باید این‌درگاه را (ص ۲۲)

مردمی تمام یعنی انسانی کامل

۱۲ ـ گرچه راه را بود هر یک کارساز هر یکی عذری دگر گفتند باز (ص ۲۳)

اگرچه هر کدام از آنها قادر به طی مسیر بودند ولی هر یک عذری آوردند .

۱۳ ـ من بپردازم خوشی، با او دلم حل کنم بر طلعت او مشکلم (ص ۲۴)

مصرع اول : من خوشی را کنار می گذارم و دل به او می دهم.

۱۴ ـ من در این زندان آهن مانده باز ز آرزوی آب خضرم در گداز (ص ۲۵)

مصرع دوم : از آرزوی آب زندگی در سوز و گداز هستم.

۱۵ ـ آب حیوان خواهی و جان دوستی؟ رو که تو مغزی نداری، پوستی (ص ۲۶)

آب حیوان خواهی : آب زندگانی می خواهی ـ جان دوستی : جان دوست هستی

آب حیوان خواهی و جان دوستی به مفهوم مشترک ، یعنی طالب زندگی دائمی می باشد

شاعر می گوید: اگر به زندگانی جاوید و جان خود علاقه‌ٔ وافر داری ....

۱۶ ـ جان چه خواهی کرد؟ بر جانان فشان در ره‌جانان، چو مردان‌جان‌فشان(ص ۲۶)

مصرع اول : جان به چه کار تو می آید؟ آن را نثار جانان کن.

۱۷ ـ بعد از آن طاووس‌آمد زرنگار نقش پرّش‌صدچه؟ بلکه صد هزار (ص ۲۶)

مصرع دوم: نقش و نگار پر او، نه صد رنگ بلکه صدهزار رنگ و نقش است .

۱۸ ـ گفت تا نقاش غیبم نقش بست چینییان‌را شد قلم انگشت دست (ص ۲۶)

از زمانی که آفریده شده‌ام، انگشت دست چینییان (که در نقاشی استادند) شکسته شده است . یعنی من آنقدر زیبا آفریده شده‌ام که هیچ نقاش زبردستی توانایی کشیدن نقشی مانند مرا ندارد.

۱۹ ـ من ره وادی کجا دانم بُرید زانکه با سیمرغ نتوانم پرید (ص۲۸)

مصرع اول : من راه این بیابان را چگونه می توانم طی کنم؟

راه بُریدن : راه سپردن ـ طی کردن راه

۲۰ ـ آنکه باشد قُلّه‌ای آبش‌تمام کی تواند یافت از سیمرغ کام (ص ۲۸)

مصرع اول : آن کسی که ظرف‌آبی برای او کافی است .

۲۱ ـ چند باشد همچو آب روشنت روی هر ناشسته رویی دیدنست (ص ۲۸)

کسی که صورت خود را نشسته (ناشسته روی) برای شستن آن به طرف‌آب روشن می رود و آب روشن ناگزیر به دیدن روی اوست و شاعر اشاره به این پدیده دارد.

۲۲ ـ گر نماند رنگِ او، سنگی بود هست بی سنگ آنکه در رنگی بود (ص۲۹)

اشاره به بیت قبل دارد. یعنی اگر رنگ گوهر از بین برود، تبدیل به سنگ می‌گردد پس کسی که در بند رنگی است (ظواهر دنیا) شخص بی ارزشی است.

۲۳ ـ زان همای بس همایون آمد او کز همه در نعمت افزون آمد او (ص ۳۰)

در باره‌ٔ "هما" می گوید: از آن رو هما مبارکی و سعادت یافت که دارای همّت و اراده‌ای بالاتر از همه است.

۲۴ ـ هدهدش گفت ای غرورت کرده بند سایه درچین، بیش از این برخود مبند (ص۳۰)

سایه افکندن، کنایه از فیض رساندن و بزرگ منشی است و سایه درچیدن یا سایه‌برچیدن همان سایه بازگرفتن است. حافظ می فرماید:

"سایه تا بازگرفتی ز چمن، مرغ سحر آشیان در شکن طرهٔ شمشاد نکرد"

در مصرع دوم، هدهد به هما می گوید لازم نیست سایهٔ سعادت خود را بر سر کسی بیندازی و بیش از این خودستایی مکن.

۲۵ ـ خسروان را کاشکی ننشانیی خویش را از استخوان برهانیی (ص۳۰)

بیت فوق از یک طرف اشاره به افسانه‌ای یا اعتقاد افسانه‌مانندی دارد که در آن همای سعادت با نشستن بر شانهٔ فردی، او را به پادشاهی می رساند. از طرف دیگر خوراک همای را استخوان گفته‌اند. هدهد می گوید کاش به جای نشاندن خسروان بر مسند پادشاهی خود را از استخوان (که در اینجا سمبل نیازمندی است) رهایی می دادی.

۲۶ ـ شاه دنیا گر وفاداری کند یک زمان دیگر گرفتاری کند (ص ۳۲)

اگرچه پادشاه، شخص خوبی باشد و نیکی کند، باز ممکن است زمانی موجبات گرفتاری را فراهم نماید.

۲۷ ـ عشقِ گنجم در خرابی ره نمود سوی گنجم جز خرابی ره نبود (ص ۳۳)

مشهور است که محل اختفای گنج در خرابه‌ها است.

معنی: عشقِ به دست آوردن گنج مرا به خرابه راهنمایی کرد زیرا راه دیگری جز خرابی به طرف گنج برای من وجود نداشت.

۲۸ ـ بر سر آن گنج خود را مرده گیر عمر رفته، ره به‌سر نابرده گیر (ص۳۴)

هدهد می گوید حتی اگر گنج را هم به دست بیاوری باز در واقع عمر خود را تلف کرده‌ای و قدمی به طرف حقیقت برنداشته‌ای، عمر رفته ولی راه را به‌پایان نرسانده‌ای. یعنی هدف از زندگی یافتن گنج (سمبل مادیات) نیست و باید به‌دنبال حقیقت بود.

۲۹ ـ خسروی کار گدایی کی بود؟ این به بازوی چو مایی کی بود؟ (ص۳۶)

چگونه گدایی می تواند پادشاهی کند؟ این کار سخت به بازوی شخص ضعیفی مثل ما چگونه انجام می شود؟

۳۰ ـ بود راهی خالی السّیر ای عجب ذرّه‌ای نه شرّ و نه خیر ای عجب (ص ۳۹)

در متن " ذره‌ای نه شر" " ذره‌ای شر" چاپ شده باید اصلاح شود.

۳۱ ـ قصر تو گر خُلد جَنّت آمدست با اجل زندان محنت آمدست (ص ۴۴)

حتی اگر در قصری همانند بهشت زندگی می کنی، چون در هر حال این زندگی مرگی به دنبال دارد، آن قصر برایت همانندزندان غم انگیزی خواهد بود.

۳۲ ـ هر که خورد او از اجل یک تیغ دست هم قلم شد تیغ و هم دستش شکست (ص ۴۴)

(در مبارزه با اجل) هر کس از اجل یک ضربهٔ شمشیر خورد، هم شمشیرش و هم دستش شکست.

۳۳ ـ هرکه را شدهمت عالی‌پدید هرچه جست آن چیزحالی شد پدید (ص ۴۵)

حالی شد پدید: فوری پدیدار شد.

معنی : کسی که دارای همت عالی است خیلی زود به مراد خود می رسد.

۳۴ ـ گفت ای جاهل نئی آگاه از او زوکه چیزی خواهد؟ او را خواه‌از او (ص۴۶)

مصرع دوم : چه کسی از او چیزی می خواهد؟ خود او را از او بخواه.

۳۵ ـ گر بگویی، چون بدین سودا دریم آنچه رایجتر بود آنجا بریم (ص ۴۷)

چون بدین سودا دریم، یعنی : چون مشغول این معامله هستیم ـ حال که می خواهیم این کار را انجام دهیم.

۳۶ ـ هفت دریا یک‌شمر اینجا بود هفت اختر یک شرر اینجا بود (ص ۵۰)

شمر : آبگیر شرر: جرقهٔ آتش

در اینجا هفت دریا به اندازهٔ یک آبگیر به‌حساب می آید و هفت ستاره به‌اندازهٔ یک جرقهٔ آتش است.

۳۷ ـ گر دو عالم شد همه یکبار نیست در زمین ریگی همان انگار نیست (ص ۵۲)

در آنجا اگر هر دو عالم به‌یکباره نابود گردد، مانند این است که ریگی از کرهٔ زمین کم شود.

این بیت در بیان وادی استغنا است.

۳۸ ـ محو می بودند و گم ناچیز هم تا برآمد روزگاری نیز هم (ص ۵۴)

محو و گم و ناچیز بودند تا مدّت زمانی گذشت.

مقدّمه‌ای بر هفت وادی

نویسنده: رابرت گیولیک ترجمه و تلخیص: فریدون سلیمانی

کتاب "هفت وادی" حضرت بهاءالله که می توان آن را سرآمد آثار عرفانی به‌شمار آورد رساله‌ء نغز عمیقی است که در جواب سؤالات "شیخ محیی الدّین" مُفتی خانقین از طلّاب مکتب تصوف به رشته‌ء تحریر درآمده است.

مکتب تصوف حدود دوازده قرن قبل به‌عنوان نهضتی در دیانت اسلام در ایران رایج شد و هدف پیروان آن مشاهده‌ء شمس جمال و درک لِقای محبوب بی مثال از طریق ریاضت و دعا و ایجاد حالت جذبه و بیخودی بود که در نوشتجات خود مراحل سیر سالکان طریقت را از جهان خاکی به وطن افلاکی که قُرب جوار معشوق ازلی است با اصطلاحات و عباراتی مخصوص بیان نموده‌اند.

برخی از پیروان این طایفه را اعتقاد بر آن بود که دلِ آگاه و ضمیرِ منیر، خود هادی و راهنمای انسان به راه حقیقت است و نیازی به استعانت از انبیای الهی و اجرای مقررات شرعی نیست.

ولی طایفه‌ء دیگر که عارفان بزرگی چون "مولانا جلال الدین محمد" و "غزّالی" از این دسته به‌شمار می روند بر این عقیده بودند که تنها از طریق اطاعت و اجرای دستورات انبیای الهی که واسطه فیوضات رحمانی هستند می توان از فیض لِقا برخوردار و از بحر وصال سرشار گردید.

"شیخ محیی الدّین" بدون تردید با آثار عارف ربانی "شیخ فریدالدین عطار"، فیلسوف و شاعر قرن دوازدهم میلادی که به اقتضای شغل لقب "عطار" را برگزیده آشنایی کامل داشته است.

اثر معروف عطار، "منطق الطیر" است که در آن مراحل سَفَر روحانی انسان را از عالم ناسوت به جهان لاهوت بیان کرده و آن طی هفت وادی و یا هفت شهر است که عبارتند از: وادی طلب ـ وادی عشق ـ وادی معرفت ـ وادی توحید ـ وادی استغنا ـ وادی حیرت و وادی فنا.

جمال مبارک در بازگشت از کوههای سلیمانیه به بغداد این اسفار روحانی انسان را به‌سوی مبدا و اصل خویش در کتابی به‌نام "هفت وادی" تشریح و همان اصطلاحات را در قالبی جدید و به سبکی بدیع به‌کار بردند. موضوع این کتاب مقیّد به زمان و مکان نبوده و بیان حقایقی است که اساس ادیان الهی را تشکیل می دهد و در هیچ یک از شرایع، تغییری در آن حاصل نشده است. بنا بر این مفهوم بیان جمال ـ مبارک به این مضمون که می فرمایند "امر الهی تغییرناپذیر و ازلی و ابدی" است

همین حقایق اساسیه است والّا تعالیم اجتماعی حضرت بهاءالله مطابق با مقتضیات قرن بیستم و نسلهایی است که پس از این قرن در عالم خواهند زیست و به‌طور محسوسی با اصول اخلاقی و تمدّن ادیان گذشته متفاوت است. بحث این کتاب در این است که درک فیض لقای الهی و وصول به پیشگاه معشوق ازلی تنها از راه توجه به تعالیم مظهر الهی در این زمان میسر است و در این باره بیان لطیفی از قلم اعلی نازل[1] " و سالک باید در جمیع این اسفار بقدر شَعری از شریعت که فی الحقیقه سرّ طریقت وثمرهٔ شجرهٔ حقیقت است انحراف نورزد و در همهٔ مراتب به ذیل اطاعت اوامر متشبّث باشد و به حَبل اعراض از مَناهی متمسّک تا از کأس شریعت مرزوق شود و به اسرار حقیقت واقف گردد."

بدیهی است که هیچ انسانی هر اندازه هم که مراحل کمال را طی کرده باشد قادر به وصول به رتبهٔ مسیحایی نخواهد بود و همچنانکه نمی توان از بوتهٔ خار و شاخ بید انتظار ثمر داشت هیچ کس در مقام انسانیّت نمی تواند دعوی برابری با جوهر الوهیّت بنماید، زیرا لازمهٔ ذات بودن کمال مطلق است که از حدود قدرت و توانایی بشر خارج بوده و می باشد ولی تمام افراد بشر در هر رتبه و مقام و از هر طبقه و نژادی قادرند از راه تسلیم و رضا و اطاعت از اوامر الهیه تا حدود استعداد، تجلّیگاه انوار ربانی باشند.

عارف حقیقی کسی است که مظهر ظهور را در یوم ظهورش بشناسد و به اوامرش گردن نهد و خود را به ردای صفات و کمالاتش بیاراید و در چنین کیفیتی نیازی به دعوی تشبّه به مقام الوهیت ندارد زیرا اعمالش معرف صفات و کمالاتش خواهد بود. در این مقام این بیان احلیٰ از قلم اعلیٰ صادر شده: [2] " در این وادی، سالک، مراتب وحدت وجود و شهود را طی نماید و به وحدتی که مقدس از این دو مقام است واصل گردد. احوال پی به این مقال بردنه بیان و جدال، و هر کس در این محفل منزل گزیده و یا از این ریاض نسیمی یافته می داند چه عرض می شود."

هر چند ممکن است محتوای رساله هفت وادی در بادی امر دور از زندگی روزمره به‌نظر آید اما از لحاظ کلی در زندگانی قابل اِعمال است. این کتاب انسان را به‌سوی این حقیقت هدایت می کند که کسی که از جام معرفت سرمست شد طالب رضای الهی است و وجود خود را وقف عدالت ـ حقیقت ـ درستی و سایر صفات مقدّسی که مظهر ظهورش بیان کرده است می کند و رضای الهی در عمل به حدود و احکامش حاصل می شود چه‌بسا مصائبی

---

۱) آثار قلم اعلی ـ جلد ۳ ـ صفحه ۱۳۳
۲) آثار قلم اعلی ـ جلد ۳ ـ صفحه ۱۳۳

که جوامع بشری از نفوس به‌ظاهر پرهیزکار تحمل نموده است. آنان که خود را ستون کلیسا و رکن دیانت و زینت نوع انسان دانسته و به زَعم باطل خویش خود را رستگار و مستغنی از رعایت قوانین انسانیت می دانند، نفوس غافلی هستند که در حقیقت به دو نوع قوانین و اصول اخلاقی معتقدند: نوع اول آنکه خود از آن تبعیت می کنند و نوع دیگر دستوراتی است که عامّه مردم باید از آن پیروی نمایند و اکثر این گونه نفوس که به تقویٰ و دانش خود متّکیَ بوده‌اند در هر دور از توجّه به مظهر ظهور محتجب مانده‌اند.

حضرت مسیح چون به این حقیقت پی برد که بحث با فریسیان و کاتبان و بزرگان قوم یهود کاری است بی حاصل، برکت و عنایت خود را شامل حال گناهکارانی نمود که خود را تشنهٔ نیکوکاری و محتاج هدایت می دانستند. عرفان حقیقی پناهگاه خودپسندان و ریاکاران و کسانی که مسوءولیّتهای اجتماعی و انسانی را از یاد برده‌اند نیست بلکه هفت وادیِ عرفان راهی است که انسانِ پاک و بی آلایش را به معرفت الهی و خدمت به خلق او هدایت می کند.

" آهنگ بدیع "

قسمتهایی از هفت وادی مبارک و توضیحات

بسم اللّه الرّحمن الرّحیم ـ الحمدللّه الّذی اظهر الوجود من العدم و رقم علی لوح الانسان من اسرار القدم ... و بعد مراتب سیر سالکان را از مَسکَن خالی به وطن الهی، هفت رتبه معیّن نموده‌اند چنانچه بعضی هفت وادی و بعضی هفت شهر ذکر کرده‌اند و گفته‌اند که سالک تا از نفس هجرت ننماید و این اسفار را طی نکند به بحر قُرب و وصال وارد نشود و از خَمر بی مثال نچشد.

اوّل وادیِ طلب است، مرکب این وادی صبر است ومسافر بی صبر در این سفربه‌جایی نرسد و به مقصود واصل نشود و باید هرگز افسرده نگردد. اگرصدهزار سال سعی کند و جمال دوست نبیند، پژمرده نشود زیرا مجاهدین کعبهٔ " فینا "(۱) به بشارت "لنهدینهم سبلنا "(۱) مسرورند و کمر خدمت در طلب به‌غایت محکم بسته‌اند(۲) و در هر آن از مکان غفلت به امکان طلب سفر کنند. هیچ بندی ایشان را منع ننماید و هیچ پندی سد نکند و شرط است این عباد را که دل را که منبع خزینهٔ الهیه است، از هر نقشی پاک کنند و از تقلید که از اثر آباء و اجداد است، اعراض نمایند و ابواب دوستی و دشمنی را با کل اهل ارض مسدود کنند و طالب در این سفر به مقامی رسد که همهٔ موجودات را در طلب دوست، سرگشته بیند. چه یعقوبها بیند که در طلب یوسف آواره مانده‌اند، عالمی حبیب بیند که در طلب محبوب دوانند و جهانی عاشق ملاحظه کند که در پی معشوق روان و در هر آنی امری مشاهده کند و در هر ساعتی بر سری مطلع گردد زیرا که دل از هر دو جهان برداشته و عزم کعبهٔ جانان نموده و در هر قدمی، اعانت غیبی او را شامل شود و جوش طلبش زیاده گردد. طلب را باید از مجنون عشق اندازه گرفت. حکایت کنند که روزی مجنون را دیدند خاک می بیخت و اشک می ریخت، گفتند: چه می کنی؟ گفت: لیلی را می جویم. گفتند: وای بر تو لیلی از روح پاک و تو از خاک طلب می کنی؟ گفت: همه جا در طلبش می کوشم شاید در جایی بجویم.(۳) بلی در تراب، ربّ الارباب جستن، اگرچه نزد عاقل قبیح است، لکن بر کمال جِدّ و طلب، دلیل است ... و این طلب، طالب را حاصل نشود مگر به نثار آنچه هست یعنی آنچه دیده و شنیده و فهمیده همه را به نفی " لا " منفی سازد تا به شهرستان جان که مدینهٔ " الاّ" ست واصل شود(۴)... و سالک در این سفر بر هر خاکی جالس شود و در هر بِلادی ساکن گردد. از هر وَجهی طلب جمال دوست کند و در هر دیار، طلب یار نماید. با هر جمعی مجتمع شود و با هر سَری همسری نماید که شاید در سری سرّ محبوب بیند و یا از صورتی جمال محبوب مشاهده کند و اگر در این سفر، به

اعانت باری از یارِ بی نشان، نشان یافت و بوی یوسف گمگشته از بشیر احدیّه شنید، فوراً به وادی عشق قدم گذارد و از نار عشق بگدازد. در این شهر آسمان جذب بلند شود و آفتاب جهانتاب شوق، طالع گردد و نار عشق برافروزد و چون نار عشق برافروخت، خِرمن عقل بکلی بسوخت. در این وقت سالک از خود و غیرخود بی خبر است. نه جهل و علم داند و نه شکّ و یقین، نه صبح هدایت شناسد و نه شام ضلالت. از کفر و ایمان هر دو در گریز و سمّ قاتلش دلپذیر. این است که عطار گفته:

کفر کافر را و دین دیندار را ذرّهٔ دردت دل عطار را

مرکب این وادی دردست و اگر درد نباشد، هرگز این سفر تمام نشود و عاشق در این رتبه جز معشوق، خیالی ندارد و جز محبوب پناهی نجوید و در هر آن صد جان رایگان در ره جانان دهد و در هر قدمی هزار سر در پای دوست اندازد. ای برادرِ من تا به مصر عشق درنیایی به یوسف جمال دوست واصل نشوی و تا چون یعقوب از چشم ظاهری نگذری چشم باطن نگشایی و تا به نار عشق نیفروزی به یار شوق نیامیزی و عاشق را از هیچ چیز پروا نیست و از هیچ ضُرّی ضرر نه، از نار سردش بینی و از دریا خشکش یابی.

نشان عاشق آن باشد که سردش بینی از دوزخ

نشان عارف آن باشد که خشکش بینی از دریا (۵)

عشق هستی قبول نکند و زندگی نخواهد. حیات در ممات بیند و عزّت از ذلّت جوید... و اگر عاشق به تأییدات خالق از مِنقار شاهین عشق به سلامت بگذرد، در مملکت معرفت وارد شود و از شکّ به یقین آید. از ظلمت ضلالت هویٰ به نور هدایت تقویٰ راجع گردد و چشم بصیرتش باز شود و با حبیب خود به راز مشغول گردد. درحقیقت و نیاز بگشاید و ابواب مَجاز دربندد. در این رتبه قضا را رضا دهد و جنگ را صلح بیند و در فنا معانی بقا درک نماید و به چشم سَر و سِرّ در آفاقِ ایجاد و انفسِ عباد، اسرار معاد بیند و حکمت صَمَدانی را به قلب روحانی در مظاهر نامتناهی الهی سیر فرماید. در بحر قطره بیند و در قطره اسرار بحر ملاحظه کند.

دل هر ذرّه که بشکافی آفتابیش در میان بینی (۶)

و سالک در این وادی در آفرینش حق به بینش مطلق، (۷) مخالف و مغایر نبیند و در هر آن " ما تری فی خلق الرحمن من تفاوت فارجع البصر هل تری من فطور" (۸) گوید. در ظلم عدل بیند و در عدل فضل مشاهده کند. در جهل علمها مستور بیند و در علمها صدهزار حکمتها آشکار و هویدا ادراک نماید...

و سالک بعد از سیر وادی معرفت که آخر مقام تحدید است به اول مقام توحید

واصل شود و از کأس تجرید بنوشد و در مظاهر تفرید سیر نماید. در این مقام حجاب کثرت بردرد و از عوالم شَهوَت برپرد و در سماء وحدت عروج نماید. به گوش الهی بشنود و به چشم ربّانی اسرار صُنع صمدانی بیند. به خلوتخانهٔ دوست قدم گذارد و محرم سُرادق محبوب شود و دست حق[۹] از جَیب مطلق[۱۰] برآرد و اسرار قدرت ظاهر نماید. وصف و اسم و رسم از خود نبیند. وصف خود را در وصف حق بیند و اسم حق را در اسم خود ملاحظه نماید. همه آوازها از شه داند و جمیع نغمات را از او شنود. بر کرسی " قل کل من عندالله "[۱۱] جالس شود و بر بِساط " لا حول و لا قوه الاّ باللّه "[۱۲] راحت گیرد و در اشیاء به نظر توحید مشاهده کند و اِشراق تجلّی شمس الهی را از مَشرق هویّت، بر همهٔ ممکنات یکسان بیند و انوار توحید را بر جمیع موجودات، موجود و ظاهر مشاهده کند و معلومِ آن جناب بوده که جمیع اختلافات عالم کون که در مراتب سلوک، سالک مشاهده می کند، از نظر خود سالک است ...

و سالک بعد از قطع معارج این سفر بلندِ اعلیٰ در مدینهٔ استغنا وارد می شود و در این وادی نسایم استغنای الهی را بیند که از بَیدای[۱۳] روح می وزد و حجابهای فقر را می سوزد و" یوم یغنی الله کلا من سعته "[۱۴] را به چشم ظاهر و باطن در غیب و شهادت اشیاء مشاهده فرماید. از حُزن به سرور آید و از غم به فرح راجع شود و قبض و انقباض را به بسط و انبساط تبدیل نماید مسافران این وادی اگر در ظاهر بر خاک ساکنند اما در باطن بر رَفرَف معانی جالس و از نعمتهای بی زوال معنوی مرزوقند و از شرابهای لطیف روحانی مشروب. زبان در تفصیل این سه وادی عاجز است[۱۵] و بیان به غایت قاصر، قلم در این عرصه قَدَم نگذارد و مداد جز سَواد، ثمر نیارد. بلبل قلب را در این مقامات، نواهای دیگر است و اسرار دیگر که دل از او به جوش و روح در خروش ولکن این معمای معانی را دل به دل باید گفت و سینه به سینه باید سپرد.

شرح حال عارفانْ دل به دل توانند گفت این نه شیوهٔ قاصد و این نه حد مکتوبست[۱۶]
و اسکت عجزاً عن امور کثیرةٍ بنطقی لن تحصیٰ ولو قلت قلت[۱۷]

ای رفیق، تا به حدیقهٔ این معانی نرسی از خمر باقیِ این وادی نچشی و اگر چشی، از غیر چشم پوشی و از بادهٔ استغنا بنوشی و از همه بگسلی و به او پیوندی و جان در رهش بازی و روان را یکان برافشانی. اگر چه غیری در این مقام نیست تا چشم پوشی " کان الله و لم یکن معه من شیء "[۱۸] زیرا که سالک در این رتبه، جمال دوست را در هر شیئی بیند، از نار، رخسارِ یار بیند و در مجاز، رمز حقیقت ملاحظه کند و از صفات، سرّ هویت مشاهده نماید زیرا پرده‌ها را به آهی سوخته و حجابها را

به نگاهی برداشته ، به بصر حدید در صُنع جدید سیر نماید و به قلب رقیق آثار دقیق، ادراک کند و جعلنا الیوم بصرک حدیداً ،(۱۹) شاهد مقال و کافی احوال است .

و سالک بعد از سیر مراتب استغنای بَحت (۲۰) در وادی حیرت واصل می شود و در بحرهای عظمت غوطه می خورد و در هر آن بر حیرتش می افزاید . گاهی هیکل غنا را نفس فقر می بیند و جوهر استغنا را صِرفِ عجز ، گاهی محو جمال ذوالجلال می شود و گاهی از وجود خود بیزار . این صَرصَر حیرت ، چه درختهای معانی را که ازپا انداخت و چه نفوسها را که از نَفَس برانداخت زیرا که این وادی، سالک را در انقلاب آورد ولیکن این ظهورات در نظرِ واصل، بسیار محبوب و مرغوب است و در هر آن،عالم بدیعی و خلق جدیدی مشاهده کندو حیرت بر حیرت افزاید ، مَحو صُنع جدید سلطان احدیه شود. بلی ای برادر ، اگر در هر خَلقی تفکّر نماییم ، صدهزار حکمت بالغه بینیم و صد هزار علوم بدیعه بیاموزیم. از جملهٔ مخلوقات ، نوم است . ملاحظه کن چقدر اسرار در او ودیعه گذاشته شده است و چه حکمتها در او مخزون گشته است و چه عوالم در او مستور مانده . ملاحظه فرمایید که شما در بیتی می خوابید و درهای آن بیت بسته است ، یک مرتبه خود را در شهر بعیدی مشاهده می کنید . بی حرکت رِجْل و تَعَبِ جَسَد ، به آن شهر داخل می شوید وبی زحمتِ چشم ، مشاهده می کنید و بی محنت گوش ، می شنوید و بی لسان،تکلم می نمایید و گاه است که آنچه امشب دیده اید ، ده سال بعد در عالَم زمان به‌حسب ظاهر بعینه آنچه در خواب دیده اید ، می بینید . حال چند حکمت است که‌در این نوم مشهود است و غیرِ اهلِ این وادی،بر کَماهی(۲۱) ادراک نمی کنند . اوّل آنکه آنچه عالم است که بی چشم و گوش و دست و لسان، حکم همهٔ اینها در او معمول می شود و ثانی آنکه در عالم ظهور ، اثر خواب را امروز مشاهده می کنی ولیکن این سِیر را در عالم نوم در ده سال قبل دیده‌ای. حال تفکّر نما ، فرق این دو عالَم و اسرار مودعهٔ آن را تا به تأییدات و مکاشفات سبحانی فائز شوی و پی به عالَم قدس بری و این آیات را حضرت باری در خلق گذاشته تا محقّقین،انکارِ اسرارِ معاد نکنند و به آنچه وعده داده شده‌اند ، سهل نشمرند . مِثل اینکه بعضی تمسّک به عقل جسته و آنچه به عقل نیاید ، انکار نمایند و حال آنکه هرگز عقول ضعیفه همین مراتبِ مذکوره را ادراک نکند مگر عقل کلّیِ ربانی .

عقل جزئی کی تواند گشت بر قرآن محیط عنکبوتی کی تواند کرد سیمرغی شکار (۲۲)

و این عوالم ، کلّ در وادی حیرت دست دهد و مشاهده گردد و سالک در هر آن زیادتی طلب نماید و کَسِل نشود . این است که سیّد اولین و آخرین(۲۳) در مراتب فکرت و اظهار حیرت " رب زدنی فیک تحیرا " فرموده ....

و سالک بعد از ارتقای به مراتب بلند حیرت به وادی فقرِ حقیقی و فنای اصلی وارد شود و این رتبه مقام فنای از نفس و بقای باللّه است و فقر از خود و غنای به مقصود است و در این مقام که ذکر فقر می شود، یعنی فقیر است از آنچه درعالم خَلق است و غنی است به آنچه در عوالم حق است زیرا که عاشقِ صادق و حبیب موافق چون به لِقای محبوب و معشوق رسید، از پرتو جمال محبوب و آتش قلب حبیب، ناری مشتعل شود و جمیع سُرادقات و حجبات را بسوزاند بلکه آنچه با اوست حتی مغز و پوست، محترق گردد و جز دوست چیزی نماند.

در این وادی، سالک مراتب وحدت وجود و شهود را طی نماید و به وحدتی که مقدّس از این دو مقام است، واصل گردد. احوال پی به این مقال برد نه بیان و جدال. و هر کس درین محفل، منزل گزیده و یا ازین ریاض نسیمی یافته، می داند چه عرض می شود و سالک باید در جمیع این اسفار بقدر شَعری(۲۴) از شریعت که فی الحقیقه سرّ طریقت و ثمرهٔ شجرهٔ حقیقت است، انحراف نورزد و در همهٔ مراتب به ذیل اطاعت اوامر، متشبث باشد و به حبلِ اِعراض از مَناهی متمسّک، تا از کأس شریعت مرزوق شود و بر اسرار حقیقت واقف گردد و هر چه از بیانات این بنده مفهوم نشود و تزلزلی احداث کند، باید مجدّد سؤال شود تا شُبهه نماند و مقصود چون طلعت محبوب از مقام محمود ظاهر گردد و این اسفار که آن را در عالم زمان انتهایی پدید نیست، سالک منقطع را اگر اعانت غیبی برسد و ولیّ امر مدد فرماید، این هفت رتبه را در هفت قَدَم طی نماید بلکه در هفت نَفَس بلکه در یک نَفَس اذا شاء اللّه و اراد و ذلک من فضله علی من یشاء. طایران هوای توحید و واصلان لُجّهٔ(۲۵) تجرید، این مقام را که مقام بقاء باللّه است، درین مدینه منتهی رتبهٔ عارفان و منتهی وطن عاشقان شمرده‌اند و نزد این فانیِ بحر معنی، این مقام اوّل شهربند(۲۶) دل است یعنی اوّل ورود انسان است به مدینهٔ قلب و قلب را چهار رتبه مقرّر است اگر اهلش یافت شد، مذکور آید.(۲۷)

چون قلم در وصف این حالت رسید هم قلم بشکست و هم کاغذ درید(۲۸)

والسّلام ...

آثار قلم اعلی جلد سوم

توضیحات:

۱ ـ تلمیح به آیهٔ قرآنی " والذین جاهدوا فینا لنهدینهم سبلنا وان اللّه لمع المحسنین" سورهٔ عنکبوت ۲۹ ـ آیهٔ ۶۹

۲ ـ کمر به‌کاری بستن: کنایه از اقدام کردن به‌انجام کاری است. (به‌مبحث کنایه

مراجعه شود) کمر خدمت : اضافهٔ اقترانی است .

۳ ـ اصل حکایت در کتاب منطق الطیر در وادی طلب آمده است :

دید مجنون را عزیزی دردناک کو میان رهگذر می بیخت خاک
گفت ای مجنون چه می جویی چنین گفت لیلی را همی جویم یقین
گفت لیلی را کجا یابی ز خاک کی بود در خاکِ شارع، دُرِّ پاک
گفت من می جویمش هر جا که هست بوک جایی یک دمش آرم به دست

* توجه : همان طور که ملاحظه می کنید . همین مفهوم و حکایت را جمال مبارک در هفت وادی با بیانی هنرمندانه به نثر درآورده اند .

۴ ـ اشاره است به آیهٔ " لاٰ إِلٰهَ إِلّاَ اللّٰه" : لا إله : از خدایان دروغین بگذرد إلّا اللّٰه : تا به خدای واحد برسد .

۵ ـ از اشعار سنایی

۶ ـ از اشعار هاتف اصفهانی، تجلّیات عرفان صفحهٔ ۱۰۴

۷ ـ بینش مطلق : دیدگاه آزاد از هر قید، عاری از حبّ و بغض

۸ ـ تلمیح به آیهٔ قرآن: " الّذی خلق سبع سمواتٍ طباقاً ما تریٰ فی خلق الرّحمن من تفاوتٍ فارجع البصر هَل تریٰ من فطورٍ" سورهٔ ملک ۶۷ ـ آیهٔ ۳

۹ ـ دست حق : اضافهٔ اقترانی است .

۱۰ ـ جَیْب مطلق : صفت و موصوف جَیْب : گریبان، یقه، کیسهٔ کوچکی که از داخل به لباس می دوزند و شکاف آن به خارج است و در فارسی جیب تلفظ می کنند . دست از گریبان درآوردن : کنایه از " اقدام به کاری" است .

۱۱ ـ تلمیح به آیهٔ قرآنی، سورهٔ نساء ، آیهٔ ۸۰

۱۲ ـ " لا قوه الا بالله..." آیهٔ قرآنی است (سورهٔ کهف ، آیهٔ ۳۹) اما جملهٔ کامل " لاحول و لا قوه الا بالله..." حدیث نبوی است . (اصول کافی، جلد ۴، صفحه ۲۸۹)

۱۳ ـ بَیداء : بیابان

۱۴ ـ تلمیح به آیهٔ قرآنی . سورهٔ نساء ، آیهٔ ۱۳۰

۱۵ ـ منظور سه وادی " استغنا "، " حیرت " و " فقر و فنا " است .

۱۶ ـ شاعر مشخّص نیست (در صورتی که نام شاعر را می دانید با ذکر ماخذ برای ما ارسال فرمایید .)

۱۷ ـ از اشعار ابن فارض

۱۸ ـ حدیث نبوی (مرصاد العباد)

۱۹ ـ تلمیح به آیهٔ قرآن . سورهٔ قاف ، آیهٔ ۲۲

۲۰ ـ بَحت : خالص ، مَحض.

۲۱ ـ کَماهِیَ : آنچنان که اوست.

۲۲ ـ از اشعار سنایی.

۲۳ ـ سیّد اولین و آخرین : حضرت محمد (ص).

۲۴ ـ به قدر شَعری : به اندازهٔ سرمویی، کنایه از قلّت مقدار.

۲۵ ـ لُجَّه : دریا.

۲۶ ـ شَهرَبند : بارو و حصار شهر، دیوار دور شهر.

۲۷ ـ اشاره به " چهار وادی" در عرفان است. که بعداً لوحی نیز به این اسم خطاب به شیخ عبدالرّحمن کرکوکی نازل گردید. چهار وادی عبارتند از : نفس ، عقل، عشق و عرش فؤاد.

۲۸ ـ از اشعار مولانا جلال الدین.

توضیحاتی مختصر در بارهٔ مثنوی جمال قدم

(از بیت اول تا بیت ۱۵۹)

بیت ۱ ـ عرش = در معارف اسلامی منظور جایگاه خدا و مقام الهی است ـ در معارف بهایی، در مقامی " هیکل مقدس مظاهر الهی" و " جسم الطف اقدس ایشان" ، در مقامی " امرالله" و" کلمه الله" و " نفس ظهور" و " ذات و نفس مظهر الهی" و در مقام دیگر اوّل من آمن است و اوّل من حضر و اوّل من بعث و اوّل من حمل و در مقامی به فرمودهٔ حق " قلب الانسان" می باشد.

چه = چو، مانند ـ مصراع دوم تلمیح به حدیث قدسی : " اوّل ما خلق الله نوری"

بیت ۳ ـ مرهون = گروگان

بیت ۸ ـ کوثر = نام چشمه یا نهری است در بهشت در مقامی کنایه از آیات الهیه است که سبب حیات ابدی می گردد. (در مصراع اول" کوثری" با یای نکره یا وحدت و در مصراع دوم با یای پسوند فاعلی یا شغل و حرفه نظیر " سقّایی")

مفهوم بیت : قطره از دریای تو طلب چشمه‌ای از آب حیات می کند ، این چشمه را نصیبش کن زیرا تو سلطان برتر هستی.

بیت ۱۳ ـ شبههٔ = شبهه‌ای / توشهٔ = توشه‌ای (به رسم الخط قدیم)

بیت ۱۴ ـ شُرب = (به فتح ش) به معنی فهمیدن و دریافتن ـ در اینجا شاید همان شُرب (نوشیدن) یا مخفّف شراب باشد.

بیت ۱۷ ـ مُلحد حربی = کافری که با موٴمنین در جنگ و ستیز باشد.

بیت ۲۰ ـ کن فکان = تلمیح به آیاتی از قرآن که در آنها به قدرت و ارادهٔ الهی و نفوذ و غلبهٔ کلمهٔ الهی در خلقت و هر امری که ارادهٔ اوست اشاره می کند ، از جمله : آیات ۷۳ سورهٔ اِنعام ، ۴۰ سورهٔ نَحْل، ۳۵ سورهٔ مریم و ۸۲ سوره یس و ۶۸ سورهٔ غافر (و یوم یقول کن فیکون = و روزی که می گوید باش پس می شود ـ آیهٔ ۷۳ سورهٔ انعام)

بیت ۲۲ ـ مفهوم بیت = تا جانها را از قید عقل جزئی آزاد کنم تا ببینم چه کسی مروارید عشقت را خریدار است.

بیت ۲۷ ـ قلب = در مصرع اول " دل " و در مصرع دوم " ناسَره و تقلّبی"

رَصَد = مراقب ، نگهبان

نقد کردن = جدا کردن دینار (سکه) سَره از ناسَره

بیت ۲۹ ـ سرافیل = اسرافیل ـ یکی از چهار فرشتهٔ مقرّب الهی که مأمور اِعطای حیات به خلق است و در قیامت در صور می دمد و مردگان را زنده می سازد که

تعبیرش روشن است .

بیت ۳۶ ـ حَشْر = برانگیختن ـ گردآوردن مردم (یوم الحَشْر= روز قیامت و رستاخیز)

بیت ۴۲ ـ معنی بیت = این بهاری نیست که چان قدرت درک آن را داشته باشد ، این بهاری است که روانها را از جا برمی کند (شاید مفهوم آن این است که جان افسرده را به تحرّک و جنبش وا می دارد و از قیود هستی رها می کند)

بیت ۵۳ ـ نظار = نظاره ـ تماشا ـ در بیت اشاره به داستان یوسف است که زیبایی او سبب می شد هر جا می رفت همگان به تماشای او می آمدند

بیت ۶۱ ـ سَبا = نام قوم و سرزمین باستانی در حدود یمن کنونی که نامش درتورات و قرآن آمده است ، ملکهٔ سبا ، بلقیس بود که حضرت سلیمان به وی عشق می ورزید و هدهد نامه‌رسان آنها بود تا بالاخره با هم ازدواج کردند ـ در ادبیات " سبا " شهر جانان و دیار محبوب است .

بیت ۶۳ ـ توحید = ایمان به وحدانیت الهی و به تعبیر دیگر مقام توحید پیامبران و مقام وحدت حقیقی آنهاست در ورای تفاوتهای عنصری و ظاهری و زمانی آنها ـ به این مقام " مقام جمع" نیز می گویند در مقابل " مقام تفصیل" که مقام و رتبهٔ حدودات بشریّه آنهاست ـ

بیت ۶۳ ـ تجرید = بی پیرایه کردن ـ از زوائد و عوارض جدا و پاک کردن یا شدن مقام انقطاع و تنهایی ـ برکناری از صفات ممکنات ـ مقام ذات که جمیع صفات را در آن راهی نیست و منزّه از صفات متصوّره بشری است .

بیت ۶۵ ـ خَدّ = رخساره ـ گونه (جمع : خدود)

بیت ۶۶ ـ اَلَست = روز اوّل و زمانی که ابتدا ندارد ـ روزی که خداوند به خلایق فرمود: " الست بربکم" یعنی آیا من خدای شما نیستم؟...(تلمیح به آیهٔ ۱۷۱ سورهٔ اعراف)

بیت ۶۹ ـ لجلاج = لرزان، متحرک ، روان (مفهوم مصراع : بخشش الهی سبب تحرک و جنبش کل هستی است)

بیت ۸۶ ـ راجعون = اشاره به آیهٔ شریفهٔ " انّا للّه و انّا الیه راجعون" ـ مفهوم بیت شاید این است که (پروردگارا ، تأیید کن تا بنده‌ات) بیخود و سرمست از حجاب هستی به‌در آید و مانند شمع در زجاج راجعون (آیهٔ فوق) از خاموشی محفوظ مانده و به‌سوی تو راجع شود .

بیت ۹۸ ـ قَدَم = در مصراع اول به فتح قاف به معنی گام و در مصراع دوم به کسر قاف به معنی جاودانگی و ازلیت و لا اول بودن (ضدّ حدوث)

بیت ۱۰۲ ـ طیّ الارض = طیّ و پیمودن زمین ـ طیّ الارض معنی = سلوک معنوی

بیت ۱۰۶ ـ بارِق = نورانی

بیت ۱۱۱ ـ خضر = (در این بیت و ابیات بعد به کسر خا و ضاد) همان خِضر پیامبر است که در معارف قدیمه بعضی او را حضرت موسی و بعضی یوشع و بعضی ایلیا و بعضی یکی از انبیاء و نوشندهٔ آب حیات و جاویدان دانسته و بعضی هم او را شیعه گفته که با حضرت علی و حضرت باقر هم ملاقات کرده‌اند ، اما منظور از خضر حقیقت مظاهر مقدّسه الهیه و یا به فرمودهٔ حق " نفس تجلیات امریّهٔ الهیّه" و در مورد حضرت موسی " حقیقت موسی" است (رجوع کنید به صفحهٔ ۱۲۷ ج ۷ و صفحهٔ ۴۲ ج ۲ مائده آسمانی)

بیت ۱۳۹ ـ صَحو = بیداری ـ هوشیاری ، در اصطلاح اهل عرفان = مذهبی است که اهل آن خود را هشیار می پسندند و می خواهند هشیارانه با انجام حدودات شرع و مطابق با آنچه حق فرموده رهسپار سرمنزل حقیقت شوند .

مَحو = از بین رفتن اثر ، در اصطلاح اهل عرفان = مذهبی است که اهل آن خود را در پنجهٔ قدرت الهی مست عشق می بینند و از هر چه در سلوک بر او بگذرد استقبال می کنند .

بیت ۱۴۹ ـ معنی بیت = گفت آن صوت و گفتار به یادم می آید که وجودی بود (وجود حقیقی داشت) و این شگفت انگیز نیست ...

بیت ۱۵۴ ـ ذوق = اشتیاق ـ قوّهٔ تمیز زیبایی ـ وَجد و حالتی که از کَشْف و تجلّی برای سالک حاصل می شود .

بیت ۱۵۹ ـ راح = باده

مکاتب سبک‌شناسی

از میان مکاتب مختلف سبک‌شناسی که در دوران معاصر پا گرفته است به چند مکتب اشاره می‌شود:

۱ـ سبک‌شناسی توصیفی (Descriptive stylistics)

واضع این مکتب شارل بالی Charles Bally (۱۹۴۶-۱۸۶۵) سوئیسی است که او را پایه‌گذار سبک‌شناسی جدید می‌دانند. شارل بالی شاگرد فردینان دوسوسور Ferdinand de Saussur (۱۹۱۳-۱۸۵۷) پدر زبانشناسی جدید بود. متد کار او این است که عبارات و جملات و کلمات متحدالمضمون را با هم می‌سنجد و نتیجه می‌گیرد که این عبارات و جملاتی که همه دارای محتوای یکسان هستند از نظر عواطف و احساسات با یکدیگر فرق دارند. این عواطف و احساسات محتوای سبک شناختی هستند که به محتوای زبانشناختی افزوده شده‌اند. بدین‌ترتیب روش او بسیار نزدیک به روش علم بیان است: «ادای معنای واحد به طرق مختلف» که قبلاً در یکی از تعاریف سبک (گزینش) به این معنی اشاره کردم. بالی محتوای واحد عبارات متحدالمضمون را Unité de pensée می‌نامد که در فارسی به «کمینه محتوا» و «واحد فکری» ترجمه شده است. بدین‌ترتیب عباراتی ازقبیل رفت، ترک کرد، عطایش را به لقایش بخشید، وداع کرد، رخت بربست، عنان پیچید، سر خود گرفت، غزل خداحافظی خواند... همه دارای یک واحد فکری هستند، در همهٔ این عبارات و جملات می‌خواهیم بگوئیم: او رفت. منتهی این عبارات به‌لحاظ تأثیر و اشتمال بر عواطف و انتقال احساسات با یکدیگر فرق می‌کنند.

عبارات: من عاشق او هستم، من به او عشق می‌ورزم، من به او علاقه‌مندم، من او را می‌خواهم، من او را از صمیم دل دوست دارم، من او را به‌اندازهٔ همه دنیا دوست دارم، عشق من به او ازلی و ابدی است... به‌لحاظ شدت و ضعف در بیان و اظهار احساسات و عواطف یکسان نیستند و پیداست که جملهٔ من به او علاقه دارم از جملهٔ عشق من به او ازلی و ابدی است ضعیف‌تر است. از این‌رو به سبک‌شناسی توصیفی (توصیف احساسات و عواطف) سبک‌شناسی بیانی (Expressive stylistics) نیز می‌گویند، زیرا گوینده در هر عبارتی به‌نحوی عواطف و احساسات خود را بیان می‌کند و اظهار می‌دارد.

پس به‌طور کلی به هر واحد فکری و حداقل معنائی، عوامل ثانویی افزوده می‌شود که همان سبک است و کار سبک‌شناسی بررسی این عوامل ثانوی، این برافزوده‌های عاطفی است: افزودن نامکررها به قصه‌های مکرر:

یک قصه‌بیش نیست غم عشق و وین عجب کز هر زبان که می‌شنوم نامکرر است

حافظ

پس مسألهٔ زبان یک چیز است و مسألهٔ بیان یک چیز دیگر یا شاید باید گفت که زبان همان بیان است و به هرحال به‌نظرِ "بالی" سبک فی‌الواقع در بیان متجلّی می‌شود. سبک‌شناسی به‌نظر او «بررسی محتوای عاطفی اثر ادبی» است. در سبک‌شناسی او، باید فهرستی از وسایل بیانی را تهیه دید و متمایز کرد تا معنای اثر را دریافت.

نقص کار شارل بالی آن است که به بررسی زبان ادبی نپرداخت و به زبان به‌طور کلی نظر داشت، امّا سبک‌شناسی او یعنی سبک‌شناسی بیانی را می‌توان به‌خوبی در بررسی آثار ادبی به‌کار برد.

سبک‌شناسی تکوینی (Genetic stylistics)

در سبک‌شناسی تکوینی توجه اصلی به تکوین اثر ادبی از دیدگاه سبک‌شناسی است. این مکتب به لئو اسپیتزر آلمانی منسوب است که قبلاً در فصل تعاریف سبک (نگرش تازه) به روش او در سبک‌شناسی اشاره کردیم.

لئو اسپیتزر به بررسی اوضاع و احوال اجتماعی و مخصوصاً روانی‌یی که منجر به شکل گیری اثر ادبی می‌شود توجه داشت و می‌کوشید تا بین سبک اثر ادبی و روان و ذهن نویسندهٔ آن ارتباط برقرار کند. از این‌رو به سبک‌شناسی او سبک‌شناسی فرد نیز می‌گویند. بدین‌ترتیب ابزار عمدهٔ لئو اسپیتزر از یک‌سو زبان متن و از سوی دیگر شرح زندگی نویسنده و اوضاع اجتماعی دوران اوست و در صفحات پیش به این جملهٔ معروف او اشاره کردم که سبک‌شناسی پلی است میان زبانشناسی و تاریخ ادبیات.

چنان که قبلاً اشاره شد روش سبک‌شناسی او (دایرهٔ واژه‌شناختی) سه مرحله دارد: در مرحلهٔ اول باید آن‌قدر با اثری محشور و مأنوس شد تا مهم‌ترین مختصهٔ سبکی آن در ذهن جرقه (Click) بزند. سپس این مختصه یا مختصات را باید بتوانیم با روح هنرمند مرتبط کنیم و در مرحلهٔ سوم دوباره از مرکز اثر به سطح اثر باز گردیم و در اثبات مدعای خود شواهد دیگری بیابیم.

یک نمونهٔ درخشان کار او دربارهٔ دیدرو Diderot نویسندهٔ معروف فرانسوی است. دیدرو گفته بود: «خبرگان ژاژخای به عبث می‌کوشند که مرا کشف کنند» اسپیتزر به مقابلهٔ این سخن او رفت و در آثار مختلف او آهنگ و وزنی پویا و پرشتاب یافت که از آن صدای روان دیدرو به گوش می‌رسید که می‌گفت گوینده در امواجی از احساس و عاطفه و عصبیت قرار دارد که هر قیدوبندی را یکسره ریشه‌کن می‌کند. کوتاه سخن این‌که اسپیتزر بین دستگاه عصبی و فلسفی و سبکی دیدرو هماهنگی و تناسبی یافت.

سبک‌شناسی تکوینی علاوه بر ادبیات در روانشناسی و جامعه‌شناسی نیز مطمح نظر است.

سبک‌شناسی نقش‌گرا (Functional stylistics)

زبان علاوه بر ساختمان و معنی دارای نقش‌های متفاوت هم هست. مثلاً نقش صنایع ادبی مخیل کردن و زیبا کردن کلام است، اما ممکن است در متنی نقش آن رمزآفرینی باشد. بدین ترتیب در مکتب سبک‌شناسی نقش‌گرا تکیه بر نقش‌های گوناگون زبان است. «آمدن بهار» در شعر خراسانی به شاعر امکان می‌دهد که به وصف طبیعت و ردیف کردن اسامی پرندگان و گل‌ها بپردازد و بنابراین نقشی بیرونی و سطحی دارد، اما نقش آمدن بهار در شعر عرفانی طرح مسألهٔ تولد دیگر و رستاخیز بعد از مرگ است و در سبک هندی ممکن است به کار آفریدن مضمونی آمده باشد.

از سبک‌شناسان و منتقدانی که در این زمینه کار کرده‌اند از همه معروف‌تر رومان یاکوبسون و رولان بارت هستند. سبک‌شناسی نقش‌گرا به نظریهٔ ارتباطات (Communication) نظر دارد و از اصطلاحات آن استفاده می‌کند. در این مکتب نقش انواع مجاز و مخصوصاً استعاره مورد توجه است، زیرا سبک‌شناس نهایةً به بحث تأثیر اثر ادبی در خواننده می‌پردازد.

سبک‌شناسی ساختگرا (Structural stylistics)

در سبک‌شناسی ساختگرا بحث اساسی این است که هیچ جزئی به‌تنهائی معنی‌دار نیست بلکه باید جزء را در ارتباط با اجزاء دیگر و نهایةً کل سیستم درنظر گرفت.

به‌عبارت دیگر عناصر و اجزاء یک متن یا پیام را نباید مجزا و مجرد بررسی کرد. مثلاً در بررسی یک شعر نباید وزن و قافیه را به‌صورت مجرد به‌عنوان یک واحد سبکی درنظر گرفت بلکه باید آن‌ها را در ارتباط با یک نظام کلی که همانا موسیقی شعر باشد لحاظ کرد (وآنگهی بین این موسیقی و پیام شعر ارتباطی است). بدین‌ترتیب سجع و قافیه -جائی می‌تواند در خدمت اعتلای موسیقی شعر باشد و جائی در ارتباط با کلیت شعر و نظام موسیقیائی، مخل موسیقی شعر باشد. پس کارکرد سبک‌شناسانه مهم است نه این که فقط فهرستی از عناصر بلاغی ازقبیل سجع و جناس و... فراهم آوریم.

بدین‌ترتیب در بررسی یک شعر معماری شکوهمند و ساختمان رفیع آن را خراب نمی‌کنیم تا فقط مصالح آن و مثلاً آجرهای کهنه آن را نشان دهیم، بلکه هدف این است که روشن کنیم چگونه مصالح گوناگون وقتی در یک ساخت و نظام قرار می‌گیرند می‌توانند منجر به پیدایش اثری هنری شوند. چنان که بعداً مفصلاً شرح خواهیم داد اثر هنری را در سه سطح آوائی و لغوی و نحوی بررسی می‌کنیم.

در بررسی آوائی دربارهٔ وزن و قافیه و سجع و ردیف و امثال این‌ها در ارتباط با موسیقی و معنی شعر سخن می‌رود. آیا فلان وزن در ارتباط با پیام متن مناسب است، یا نه؟ شاعر در مرثیه، از وزن نشاط برانگیز رجز استفاده کرده است یا از وزن آرام و مغموم رمل مخبون؟ در بررسی لغوی گزینش لغات به‌لحاظ محور جانشینی مورد دقت قرار می‌گیرد، این گزینش‌ها چه امتیاز

خاصی دارند؟ و اصلاً چه شباهت یا چه افتراقی با گزینش دیگران دارند؟

شعر خونبار من ای باد بدان یار رسان! (حافظ) آیا تاکنون کسی برای شعر صفت خونبار آورده است[1]؟ این واژه در نظام لغوی حافظ چه موقعیتی دارد؟ در بررسی نحوی ارتباط واژه‌ها با یکدیگر و کیفیت جمله‌ها مورد بحث است، از این لحاظ چه ویژگی‌یی دارند؟ آیا با جملات دیگران فرقِ بَیّنی دارند

بعد از بررسی این مراحل، باید معلوم کنیم که بین خود آن‌ها چ ارتباطی است؟ چگونه نظام آواها و واژگان و ساخت، منجر به زبانی سبک‌دا شده‌اند که دقیقاً در ارتباط با پیام اثر است.

بدین‌ترتیب نمی‌توان از هیچ مسألهٔ ساختاری کوچکی، بدون ربط داد آن به‌کل اثر هنری گذشت، مثلاً اگر در شعری با همحروفی برخورد کردیم باید مشخص کنیم که این همحروفی در خدمت چه چیزی است: موسیقی شعر؟ یا معنای خاصی؟ در این بیت:

ستون کرد چپ را وخم کرد راست خروش از خم چرخ چاچی بخاست

آیا ترادف «خ» فقط برای اعتلای موسیقی شعر است یا فردوسی می‌خواهد صدای «خش‌خش» کمانی را که تا انتها کشیده است به ذهن خواننده متبادر کند؟ برخی از سبک‌شناسان بعد از تحلیل اثر هنری حتی کوشیده‌اند ربط آن را با مجموعه آثار نویسنده یا شاعر و گاهی نوع ادبی آن اثر مشخص کنند و بدین‌ترتیب می‌بینیم که ساختارگرائی مقولهٔ وسیعی است و بستگی به مایه و توان سبک‌شناس دارد. مشهورترین نمونهٔ کار سبک‌شناسی ساختگرا تحلیلی است که رومان یاکوبسون(Roman Jakobson)و لوی استروس (Livi-Strauss) با هم از شعر «گربه‌ها» (Les chats)اثر بودلر کرده‌اند.

در ساختگرائی هم از مصطلحات نظریه ارتباط و خبررسانی (Information) استفاده می‌شود: فرستنده پیام (Message) را به‌سوی گیرنده می‌فرستد. پیام در قالبی (Code) است و شکل خاصی (Form) دارد که باید توسط گیرنده کشف شود و معمولاً در جریان انتقال، پارازیت وجود دارد. اما مراد از پیام و قالب و شکل دقیقاً چیست؟

در فصل اول این کتاب گفته شد که یکی از یافته‌های بنیادی زبانشناسی فرقی است که فردینان دوسوسور بین زبان بالقوه و زبان بالفعل نهاده است. زبان فارسی به‌صورت مطلق امکانات بی‌پایانی دارد که جنبهٔ بالقوهٔ آن است، اما هر یک از نویسندگان عملاً از امکانات محدودی از آن بهره می‌برند که جنبهٔ بالفعل زبان است. پس زبان بالفعل از شخص (رودکی) به شخص (نیما یوشیج) فرق می‌کند. مقصود یاکوبسون از پیام همان جنبهٔ بالقوهٔ زبان است و مقصود از قالب (یا Code) همان جنبهٔ بالفعل زبان است: گفتار فردی[2]. سبک‌شناسی ساختگرا، شکل کامل‌تر سبک‌شناسی نقش‌گراست.

---

۱. خونبار معمولاً صفت دیده است چنان که خود حافظ هم گفته است:

گردی از رهگذر دوست به‌کوری رقیب بهر آسایش این دیدهٔ خونبار بیار

۲. هرکدام از سبک‌شناسان و زبانشناسان به این دو مفهوم مهم اسمی نهاده‌اند:

چمسکی زبان بالقوه را توانش یا قدرت Competence و زبان بالفعل را اجرا یا بروز یا کنش Performence خوانده است. به‌زبان بالقوه نظام System و زبان Langue و به زبان بالفعل متن texteوسخن Discours نیز گفته‌شده‌است(ـه دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی - ص ۷۰۲).

سبک و سبک‌شناسی در ایران

مقدمه

مسلماً در ذهن قدما، مفهوم سبک وجود داشته است، اما سبک‌شناسی، یعنی علمی که دربارهٔ سبک بحث می‌کند، مربوط به قرن اخیر است. شاعران کهن از مفهوم سبک در آثار خود با لغاتی ازقبیل طرز، شیوه، طریقه، سیاق، رسم سخن گفته‌اند. و در کتب نثر هم اصطلاحاتی چون شیوه، سیاقت، نمط (هر سه در التوسل الی‌الترسل) و طرز سخن، سیاقت سخن و کسوت عبارت، مذاهب شعرا، افانین، اسالیب (هر شش در المعجم) به‌چشم می‌خورد. شاعرانی که دارای اسلوب تازه بودند ـ مثلاً خاقانی، نظامی ـ دقیق‌تر از دیگران به سبک اشاره کرده‌اند. در دوران صفویه که سبک شعر به‌کلی نسبت به سبک‌های قبلی تغییر یافت، شاعرانی چون صائب فراوان از سبک تازه خود سخن گفتند و مخصوصاً در تذکره‌های این دوره مطلب دربارهٔ طرز و شیوه و طریقهٔ شاعران بسیار است. واژهٔ «سبک» را ظاهراً اول‌بار رضاقلی خان هدایت در مقدمهٔ تذکرهٔ خود ـ مجمع‌الفصحا ـ به‌کار برده است[1]. اما استعمال «سبک» در آثار عربی سابقهٔ کهن دارد:

جاحظ (متوفی در ۲۵۵ هجری) در البیان والتبیین و الحیوان و رسائل خود و ابوهلال عسکری در الصناعتین و آمدی (متوفی در ۳۷۰) در «الموازنة بین ابی تمام والبحتری» و ابن‌رشیق قیروانی در العمده و ابن‌خلدون در مقدمهٔ خود از «سبک» و «اسلوب» سخن گفته‌اند. در الصناعتین علاوه بر «سبک» اصطلاحات دیگری چون «نسج» و «رَصْف» نیز به‌کار رفته است.

مفهوم سبک در آثار قدما

در آثار کهن عربی «سبک» بیشتر به‌معنی طرز نگارش و ترکیب و تألیف کلام است و کلاً می‌توان گفت که قدما در بحث سبک به جنبهٔ ظاهری و بیرونی کلام توجه دارند و به فکر و بینش نویسنده نمی‌پردازند. جاحظ در الحیوان می‌نویسد که معنی مهم نیست و نزد هر قومی هست، آن‌چه مهم است گزینش لفظ و «جُودَةالسبک» است. و دیگر نویسندگان عرب هم کم و بیش تحت‌تأثیر او بوده‌اند.

در نوشته‌های فارسی هم کم و بیش چنین است و اصطلاحات معادل سبک به مفاهیم گوناگون و مبهمی آمده است.

خاقانی سبک شعر خود را تازه می‌داند و به‌اصطلاح سبک‌شناسی برای خود به سبک شخصی قائل است:

منصفان استاد دانندم که در معنی ولفظ — شیوهٔ تازه نه رسم باستان آورده‌ام
طرز غریب من است نقش خرد را طراز — شعر بدیع من است شَرب سخن را شعار
مرا شیوهٔ خاص و تازه است وداشت — همان شیوهٔ باستان عنصری

یعنی عنصری سبک تازه‌یی نداشت و به همان طریق متقدمان سخن می‌گفت. اما در شعری که دربارهٔ مقلدان خود سروده است برای عنصری سبک شخصی قائل شده و مسعود سعد را متابع او دانسته است:

مسعود سعدنه‌سوی تو شاعری است فحل؟ کاندر سخنش گنج روان یافت هرکه جست
بر طرز عنصری رود و خصم عنصری است کاندر قصیده‌هاش زند طعنه‌های چست!

شاعران دیگر نیز با واژه‌های طرز و شیوه به‌سبک شخصی خود اشاره کرده‌اند:

به‌قیاس شیوهٔ من که نتیجهٔ نو آمد همه‌طرزهای تازه کهن‌است وباستانی
نظامی

شیوه غریب است مشو نامجیب گر بنوازیش نباشد غریب
نظامی

ولی آن کز معانی با نصیب است بداند کاین سخن طرزی غریب است
نظامی

من که دراین شیوه‌مصیب آمدم دیدنی ارزم که غریب آمدم
نظامی

برحریفان چون گوارانیست صائب طرز تو به که بفرستی به‌ایران نسخهٔ اشعار را
صائب

همچنین اشاراتی به سبک دوره می‌توان یافت:

چراگشتی دراین بیغوله‌پابست چنین نقد عراقی در کف دست
نظامی

که مراد از بیغوله، گنجه و مراد از نقد عراقی شعر به اسلوب تازهٔ عراقی است.

بادشاه نظم ونثرم در خراسان وعراق کاهل‌دانش‌را ز هرلفظ امتحان آورده‌ام
خاقانی

گنجه بر طرز عراق‌است ضمیرش مشعوف در سخن خجلت ابنای خراسان باشد
ذوالفقار شیروانی

و بعید نیست که مراد صائب نیز از طرز تازه در بیت زیر سبک هندی باشد:

به طرز تازه قسم باد می‌کنم صائب که‌جای بلبل آمل دراصفهان پیداست

صباحی بیدگلی از شاعران نخستین دورهٔ بازگشت در قطعه‌یی که خطاب به رفیق اصفهانی سروده است از طرفداران سبک هندی انتقاد می‌کند و هدف خود را تقلید از سبک خراسانی می‌داند:

زطرز وشیوهٔ ایشان شود چوکس عاجز برای خودکند اندیشه مخلصی زمضیق
نهد به شاعر دیرینه نهمت هذیان دهد به گفتهٔ پیشینه نسبت تلفیق
بود طریقهٔ ما اقتفای استادان پیاده را مرسد طعنه بر هدات طریق

گاهی در ادبیات کهن سخن از طرز غزل و طرز قصیده است یعنی اسلوب غزل‌پردازی و قصیده‌گوئی. در این معنی، مراد از طرز «نوع ادبی» و قالب شعری است و گاهی از شیوه وعظ و زهد سخن گفته‌اند و مراد آنان موضوعات شعری است:

جز این طرز مدح و طراز غزل — نکردی زطبع امتحان عنصری
زده شیوه کان حلیت شاعری است — به یک شیوه شد داستان عنصری
نه‌تحقیق گفت ونه وعظ و نه زهد — که حرفی ندانست از آن عنصری

خاقانی

یعنی تخصص عنصری در قصیده‌پردازی بود که موضوع آن مدح است. مراد از طرز مدح تنه اصلی قصیده است و مراد از طراز غزل، تغزل قصیده است. خاقانی می‌گوید که در شعر علاوه بر مدح موضوعات دیگری چون تحقیق و وعظ و زهد نیز هست اما عنصری از آن‌ها بی‌خبر بود.

شمس قیس در المعجم (ص ۴۵) دربارهٔ شیوه‌های مختلف می‌نویسد: «باید که در افانین سخن و اسالیب شعر چون نسیب و تشبیب و مدح و ذم و آفرین و نفرین و شکر و شکایت و قصه و حکایت و سؤال وجواب...وذکر دیار و رسوم و وصف آسمان و نجوم و صفت ازهاروانهار...وتشبیه لیل و نهار و نعت اسب و سلاح... و فن تهانی و تعازی از طریق افاضل شعرا و اشاعر فضلا عدول ننماید.»

نشد به طرز غزل همعنان ما حافظ — اگرچه درصف رندان ابوالفوارس شد

کمال خجندی

که مراد از طرز غزل، غزلپردازی است.

در آثار شاعرانی چون خاقانی و نظامی و مولانا و صائب... سخنان بسیاری دربارهٔ سبک شعر آمده است که می‌رساند مفهوم سبک در مباحث شعرشناسی، در ذهن قدما وجود داشته است:

نظامی در ابیات زیر از تغییر سبک‌ها در دوره‌های مختلف سخن می‌گوید:

به هر مدتی گردش روزگار — ز طرزی دگر خواهد آموزگار
زمان‌تا زمان‌خامهٔ نخل بند — سر نخل دیگر برآرد بلند
چوکم‌گردد ازگوهری آب‌ورنگ — دگرگوهری سر برآرد زسنگ
عروس مرا پیش پیکرشناس — همین‌تازه‌رونی بس‌است ازقیاس

خاقانی در شعر زیبای زیر این نکتهٔ سبک‌شناسانه را مطرح می‌کند که تقلید سطحی و کورکورانه از ظاهر اثری، راهی به دهی نیست و حق با اوست زیرا اولاً سبک مسألهٔ توامان ذهن و زبان است و ثانیاً مختصات یا مختصهٔ سبک شخصی، هیچگاه آشکار و در دسترس نیست:

خاقانیا خسان که طریق تو می‌روند — زاغند و زاغ را صفت بلبل آرزوست
بس طفل کارزوی ترازوی زر کند — نارنج از آن‌کند که ترازوکند زپوست
گیرم‌که مارچوبه‌کند تن به‌شبه‌مار — کو زهر بهر دشمن وکو مهره بهردوست!

سبک‌شناسی بهار

در دورهٔ بازگشت یعنی در دوران قاجار مسألهٔ شناختن اسلوب قدما و درنتیجهٔ بحث‌های سبک‌شناسی نسبت به سابق صورت جدی‌تری یافت. شاعران این دوره امثال صبای کاشانی، سروش اصفهانی، قاآنی، شیبانی برای

آن که بتوانند به‌خوبی از عهدهٔ تقلید اشعار قدما برآیند می‌باید با مختصات سبکی اشعار قدیم کاملاً آشنا باشند و نحوهٔ بینش و شیوه‌های زبانی ایشان را آموخته باشند. مطالعات آنان در دواوین کهن باعث شد تا به‌تدریج آشنائی ایشان با اسلوب قدما بیشتر شود، بحدی که تشخیص برخی از آثار شعری این دوران از نمونه‌های اصلی دشوار است[۴] اما بررسی‌ها و دقت‌های ایشان هیچگاه صورت مکتوب نیافت، بیشتر جنبهٔ شخصی داشت یا به‌صورت شفاهی از استاد به شاگرد یا از پدر به پسر منتقل می‌شد. یکی از خاندان‌های معروف شعری در این دوران، خاندان صباست. برطبق نوشتهٔ ملک‌الشعراء بهار در مقدمهٔ سبک‌شناسی، ندیم‌باشی متخلص به خجسته ـ برادر محمودخان ملک‌الشعراء و نوهٔ صبا ـ در اواسط دورهٔ ناصرالدین‌شاه از تهران به مشهد رفت و در آنجا انجمنی از هواداران سبک خراسانی و به‌اصطلاح آن زمان، سبک ترکستانی، تشکیل داد. داستان از این قرار است که در آن دوران، انتشار دیوان قاآنی که به سبکی بین خراسانی و عراقی است سروصدای بسیاری برانگیخته بود. عدهٔ کثیری بمتبع قاآنی شعر می‌گفتند و آن را اسلوب خراسانی می‌پنداشتند. برخی از فضلا و ازجمله ندیم‌باشی به‌انتقاد از شیوهٔ قاآنی برخاسته بودند و عقیده داشتند که اسلوب او خراسانی نیست و لاجرم به توضیح معاییر اسلوب خراسانی چنان که در شعر قدما ملاحظه می‌شد مشغول بودند. صبوری ملک‌الشعرای آستان قدس رضوی، یکی از شاگردان خجسته بود. او آموخته‌های سبک‌شناسی خود را به فرزندش محمدتقی بهار منتقل کرد. بهار علاوه بر کسب این معلومات از پدر خود، نزد ادیب نیشابوری و صید علیخان درگزی نیز با مباحث سبک‌شناسی آشنا شده بود. ملک‌الشعراء بهار بعدها از مشهد به تهران آمد و بعد از تأسیس دانشکدهٔ ادبیات، معلومات سبک‌شناسانهٔ خود را به دانشجویان منتقل کرد و سرانجام در سال ۱۳۲۱ کتاب سبک‌شناسی نثر را در سه جلد انتشار داد، اما متأسفانه مجالی برای انتشار آرای خود در سبک‌شناسی شعر که تخصص اصلی او بود نیافت. بعد از ملک‌الشعراء بهار، برخی از شاگردان او به‌پیروی از روش او کتاب و مقالاتی درباب سبک‌شناسی انتشار دادند که از همه مهم‌تر یکی «سبک خراسانی در شعر»[۵] و دیگری «فن نثر در ادب پارسی» است.

سبک‌شناسی بهار (و نیز سبک خراسانی در شعر) بر مبنای زبانشناسی تاریخی (Diachornical linguistics) نوشته شده است. یعنی عمدهٔ به بررسی تطور و تحول لغات در متون می‌پردازد و به‌طور کلی فقط به جنبهٔ زبانی متون توجه دارد. ارزش این کتاب (و آن دو کتاب دیگر) برای کسانی که در سبک‌شناسی در سطوح عالی مشغول مطالعه هستند بسیارست، اما بر مبنای آن‌ها نمی‌توان به کسی سبک‌شناسی آموخت، زیرا در آن‌ها از مقدمات و روش‌ها خبری نیست و به لحاظ تئوری، مطلب چندانی دربارهٔ سبک و سبک‌شناسی ندارند. با این‌همه به‌نظر می‌رسد که بهار تلقی روشنی از سبک‌شناسی داشته است و باید مقام او را در ایران همسنگ سبک‌شناسان بزرگی چون اریک آئورباخ و لئو اسپیتزر در غرب تلقی کرد که اتفاقاً آنان

هم همزمان با بهار درخلال جنگ جهانی دوم ـ درحال فرار و آوارگی و پریشانی ـ مشغول تدوین کتب خویش بوده‌اند .

بهار به هرحال توانست بدون اطلاع از جریانات سبک‌شناسی در غرب ـ که مخصوصاً از زمان شارل بالی به‌بعد با سرعت غریبی درحال پیشرفت بود ـ به‌مدد نبوغ خود این علم را در ایران پایه‌گذاری کند و ادبیات کهنسال فارسی را به‌نحوی به‌لحاظ سبک‌شناسی مورد مطالعه قرار دهد. اینک من‌باب تیمّن چند سطر از مقدّمهٔ مرحوم ملک‌الشّعراء بهار را که مفید اطلاعاتی دربارهٔ سبک است نقل می‌کنیم:

«سبک در لغت تازی به‌معنی گداختن و ریختن زر و نقره است[۶] و سبیکه پارهٔ نقره گداخته را گویند، ولی ادبای قرن اخیر سبک را مجازاً به‌معنی «طرز خاصی از نظم یا نثر» استعمال کرده‌اند و تقریباً آن را در برابر «ستیل Style» اروپائیان نهاده‌اند.

ستیل Style در زبان‌های اروپائی از لغت «ستیلوس» یونانی مأخوذ است به‌معنی «ستون» و در عرف ادب و اصطلاح به طرز ادائی اطلاق می‌شود که از لحاظ مشخصات و وجوه امتیازی که نسبت به هنرهای زیبای مشابه دارد مورد مطالعه قرار گیرد، و نیز روش نگارشی که به‌وسیلهٔ خواص ممتازهٔ خویش مشخص باشد.

ستیلوس (Stilus که به‌خطا آن را Stylus نگارند) در زبان یونانی به آلتی فلزین یا چوبین یا عاج اطلاق می‌شده که به‌وسیلهٔ وی در ازمنهٔ قدیم حروف و کلمات را بر روی الواح مومی نقش می‌کرده‌اند (← دائرةالمعارف بریتانیکا) و امروز هم ایرانیان به «قلم» که واسطهٔ نقش مقاصد بر روی کاغذ یا دیوار یا پارچه یا لوح است، مانند «ستیل» معنی شبیه به «سبک» می‌دهند و می‌گویند: «فلان کس خوب قلمی دارد» یعنی سبک نگارش او خوب است، اما این معنی تنها در مورد نثر مستعمل است نه نظم، چه در مورد نظم نمی‌توان «قلم» را به‌کار برد بلکه در آن مورد باید گفته شود: خوب سبکی دارد یا خوب شیوه‌یی دارد.

سبک در اصطلاح ادبیات عبارت است از روش خاص ادراک و بیان افکار به‌وسیلهٔ ترکیب کلمات و انتخاب الفاظ و طرز تعبیر. سبک به یک اثر ادبی وجههٔ خاص خود را از لحاظ صورت و معنی القا می‌کند و آن نیز به‌نوبهٔ خویش وابسته به طرز تفکر گوینده یا نویسنده دربارهٔ «حقیقت» می‌باشد.

بنابراین سبک به معنی عام خود عبارت است از تحقق ادبی یک نوع ادراک در جهان (Conception) که خصایص اصلی محصول خویش (اثر منظوم یا منثور) را مشخص می‌سازد».

پانوشت‌ها

۱. سبک‌شناسی بهار - ج ۱، ص «ی» مقدمه.

۲. مراد از بلبل آمل، طالب آملی است. جای او پیداست، یعنی جای او خالی است.

۳. این ضبط دیوان مصحح دکتر ضیاءالدین سجادی است. ضبط دیگر چنین است:

خاقانی آن کسان که‌طریق تو می‌روند　　زاغند و زاغ را روش کبک آرزوست

۴. مثلاً سروش می‌گوید:

همیشه‌تا که شود شاخ پیر درمه‌تیر　　به‌ماه‌نیسان سرسبز وتازه‌و برناه

که مانند شاعران کهن سبک خراسانی ماه تیر را به‌معنی پائیز به‌کار برده است و به آخر قافیه مختوم به الف، هائی درافزوده است و تنها موردی که اندکی سبک‌شناس را هدایت می‌کند آوردن شود به جای بود است.

۵. سبک خراسانی در شعر فارسی (بررسی مختصات سبک شعر فارسی از آغاز ظهور تا پایان قرن پنجم هجری)، انتشارات سازمان تربیت معلم و تحقیقات تربیتی، تهران، دی‌ماه ۱۳۴۵.

۶. در فرهنگ‌های کهن عربی به‌معنی ریختن زر و سیم گداخته در قالبی آهنین آمده است.

تلخیص و نقل از: شمیسا، دکتر سیروس ـ "سبک شناسی" ـ دانشگاه پیام نور ـ ۱۳۷۲ ـ صص ۷۸ ـ ۵۸

قدرت استدلال

" هر کس از قوّهٔ استدلال بهره‌مندتر باشد، مدّعای خود را بهتر در اذهان جای می دهد، هرچند به زبان روستایی سخن گوید و علم بلاغت نیاموخته باشد." (۱)

هنگامی که سرگرم مطالعهٔ کتابی هستیم، اگر خود را از نظر کیفیت فعالیتهای دماغی و روحی و واکنشهای عاطفی که در ما پدیدار می شود، درنظر گیریم، ملاحظه می کنیم که در برابر مطالبی که مورد بحث وگفتگوی نویسنده قرار دارد و ما را به خود مشغول کرده است، غالباً حالتی استفهامی داریم. یعنی هر لحظه نظریات مؤلّف با چون و چراهایی که به ذهنمان می رسد، مواجه می شود. ولی همگام با هر پرسشی، نویسنده با ارائه دلایل منطقی و تجزیه و تحلیل مطالب و روشن کردن نکته‌های مبهمِ موضوع مورد بحث، متوالیاً چراهایمان را پاسخ می گوید و بدین وسیله ارضاء خاطر را در ما فراهم می کند و قانعمان می سازد.

" اقناع خواننده و ارضاء جوابگویی صحیح به چون و چراهای او، رابطه‌ای مستقیم با قدرت استدلال و توانایی نویسنده در تجزیه و تحلیل منطقی مطالب وآگاهی و تسلّط او به موضوع و مقتضیات کلام دارد. استدلال که به معنی ارائه کردن دلیل است با آنچه تداعی آزاد اندیشه گفته می شود، متفاوت است. دلیل این امر آن است که در استدلال، آنچه به‌یاد می آوریم و نیز توالی تداعیها یمان کنترل می شود ولی در تداعی اندیشهٔ آزاد یا خیال واهی، تداعیها تصادفی است و مانند آن است که از ما خواسته شود که هر کلمه‌ای را که به ذهنمان می رسد، بیان کنیم. به‌هر حال، در استدلال کردن،تداعیهای ذهنی مان برای حل یک مساله از نقطه‌ای روشن و معیّن شروع می شود و به‌راه حل آن مساله پایان می یابد." (۲)

عواملی که نوشتار نویسنده را مستدلّ می نماید و نظراتش را مورد پذیرش خواننده قرار می دهد، ارائه شواهد مستند و دلایلی روشن در قالب کلمات و اصطلاحات مناسب و استفاده از تشبیهات، استعارات پسندیده و احیاناً استمداد از تمثیلات مربوط به موضوع مورد بحث، و دقّت در کاربرد منطقی و بجای آنها و توجه داشتن به نظم و تلفیق طبیعی شان به یکدیگر است. نویسنده برای قوّت بخشیدن به استدلال خود- به اقتضای حال و مقام خوانندگانِ اثرش- باید از تعریف، توضیح، توصیف و تشریح مطالب و مقایسه و بررسی علل واقع شدن یک رویداد یا تحقّق یک قضیه سود جوید و با

---

۱) از: دکارت فیلسوف نامی فرانسه (۱۵۹۶ - ۱۶۵۰ م)

۲) رجوع کنید به " اصول روان شناسی مان" جلد ۲ ص ۳۵۲

حسن تعلیل و استفاده از براهین عقلی و خطابی، مدّعای خود را به اثبات رساند.

طرز جمله‌بندی و تقدیم و تأخیر در ارکان جملات نیز در روشنگری مطالب وقوّت استدلال، تأثیر بسزایی دارد. چه به اقتضای گفتار، نویسنده گاه لازم است از جملات مستقیم و معمولی استفاده کند و زمانی ناگزیر به منظور برجسته کردن و تکیه بر بعضی از نکته‌های مهمّ کلام، از جملات مقلوب بهره گیرد. حروف اضافه و ربط نیز چنانچه در محل خود استعمال نگردند، ممکن است نوشته را به صورتی غیر از آنچه که مقصود نویسنده است درآورند و در نتیجه با فراهم شدن ضعف تألیف در نوشته، براهین او را سست جلوه‌گر کنند.

نگارش مطالب عجیب و غریب خیالی و دور از حقیقت و بالاخره سفسطه و مغلطه و مبالغه و تصنّع، نوشته را غیرمنطقی و خلاف طبیعت می سازد و در چشم خواننده حقیر می نماید. مثلا اگر نویسنده به "اغراق گویی بپردازد، یا در امری مبالغه کند و یا حرفی که از دهان یک دهاتی ساده‌لوح بیرون می آید، از دهان یک شخص فهمیده بیرون آرد. یا یک دختر روستایی را دارای احساساتی کند که متعلق به یک دختر تحصیلکرده‌ٔ شهری است، نوشتهٔ او نمی تواند موثّر واقع شود و اشرش ارزش هنری نخواهد داشت. یک اثر هنری ممکن است کامل باشد و اجزایش نیز با هم بخوانند و متنوّع و در عین حال صورت وحدت داشته باشد، ولی چنانچه فاقد حقیقت باشد، ما را معتقد نخواهد ساخت و وقتی معتقد نساخت، اثری هم نخواهد داشت." (۱)

نوشته‌هایی که بر اساس براهین منطقی و شواهد حقیقی و طبیعی استوارند، هر چند که به سبکی زیبا و دلپذیر نوشته نشده باشند، فرضاً که دلربایی و شورانگیزی را نتوانند در خواننده فراهم آورند، لااقل دارای این امتیازند که خواننده را قانع می کنند و او را به تصدیق کردنِ سلامت فکر و واقع بینی نویسنده وا می دارند.

گفتار منطقی را زاییدهٔ فکر منطقی و فکر منطقی را حاصل تجربیات فراوان و اطلاعات سرشاری باید دانست، که با واقع بینی و حقیقت‌گرایی و موقع شناسی نویسنده توأم می باشد.

مأخذ: رزمجو، دکتر حسین ـ "روش نویسندگان بزرگ معاصر" ـ انتشارات توس، چاپ سوم، ۱۳۷۰

---

۱) کاویانی، دکتر رضا ـ "زیبایی یا بحثی در مبانی هنر" ـ چاپ طهران، انتشارات کتابخانهٔ ابن سینا، ۱۳۴۰، صفحات ۲۱ و ۲۲

تعاریف وانواع نقد

تعریف نقد و نقد ادبی :

نقد در لغت جدا کردن دینار و درهم سره از ناسره و تمیز دادن خوب ازبد و « بهبین چیزی بر گزیدن » است و در زبان گفتار به بهای مال و غیره اطلاق می شود که در هنگام خرید آناً پرداخته شود . اما در اصطلاح ادب تشخیص محاسن و معایب سخن و نشان دادن بد و خوب اثر ادبی است و نقد ادبی شناخت ارزش و بهای واقعی آثار ابداعی وآفرینشهای ادبی ونیز بررسی قواعد و اصول یا علل و عواملی است که باعث می شود اثری درجهٔ قبول یابد و یا مورد رد وانکار و بی‌اعتنایی قرار گیرد .

اهمیت و فایده :

در ارزش و اهمیت نقد ادبی نباید تردید کرد زیرا به یاری آن می‌توان ازآثارادبی کسب تمتع والتذاذ نمود وبه درك بدایع ولطایف‌آن دست یافت .

نقد ادبی تأثیر واقعی آثار هنری را توجیه می کند و خط سیر ذوق و هنر را در هر زمان معلوم می‌دارد وآن را از وقفه و رکود باز می‌دارد .

شك نیست که نقادان آگاه و بیدار دل و بی غرض مانع از آن می شوند که گزافه‌گویان،کالای بی ارج و بهای خود را به جویندگان هنرعرضه‌کنند .

منتقد بصیر و آگاه به مدد علم و منطق در تهذیب و ترقی هنر ، وظیفهٔ مهم ومؤثری را برعهده می‌گیرد.نقد ونقادی ، هنرمتعالی را رواج می‌دهد و محیط هنری سالمی به وجود می آورد و چه بسا بعضی نقادان ، موجد تحول شگرفی در عالم ادبیات شده‌اند .

نقد ادبی نه تنها برای کسانی که می خواهند اثری ادبی را مورد مطالعه قرار دهند و ازآن تمتع برند و یا به درك لطایف و ظرایف‌آن دست یابند ، در خور اهمیت ومفید فواید بسیار است بلکه برای‌کسانی‌که به ابداعات ادبی دست می‌یازند خاصه‌کسانی‌که در این راه تجربهٔ‌کمتری دارند ، ارزش و فایدهٔ فراوان دارد زیرا هم به‌آنان راه واقعی را نشان می‌دهد وهم‌آنان را ازکجرویها ویا زیاده رویهای بی‌مورد بازمی‌دارد وبه راه درست وواقعی هنر، رهنمون می شود .

با این همه ، نقد ادبی وقتی مفید خواهد بود و ارزش و اهمیت دارد که دور از شائبهٔ اغراض باشد وقضاوت راستین و بینش و آگاهی مایه های اصلی آن را تشکیل دهد . درغیر این‌صورت نقد ادبی یا هر نوع نقد دیگر نه تنها بی ارزش است بلکه مضروگمراه‌کننده نیزمی باشد . شاید به همین دلیل‌بوده است که برخی از شعرا و نویسندگان ارزش و اهمیت نقد ادبی را انکار کرده و حتی به دشمنی با آن برخاسته‌اند .

بعضی شاعران انتقاد را عبارت دانسته‌اند از حربهٔ عاجزان ، حربهٔ کسانی که چون خود از عهدهٔ‌آفرینندگی برنیامده‌اند به خرده‌گیری بر دیگران پرداخته‌اند ، وبرخی نیز بحث در نیك وبد شعر را فقط حق شاعر دانسته و مدعی بوده‌اندکه تنها کسی می‌تواند درشعروادب داوری کندکه خودش شاعرباشد ،چخوف نویسندهٔروسی، نقادان را چون خرمگسهایی می‌داندکه روی پیکراسب می‌نشینند و اورا نیش‌می‌زنند و از شخم‌کردن زمین باز می دارند . اما حقیقت این است‌که نقد راستین‌گذشته از این‌که‌گاه خود نوعی‌آفرینش هنری است ، سازنده‌است واهمیت فراوان دارد .

حدود وامکان نقد ادبی :

نقد ادبی ، بررسی همه جانبه وکامل یك اثر ادبی است . از این رو اکتفا کردن به شکل ظاهری اثر یعنی توجه به نقد لغوی کافی نیست ومنتقد می‌باید به‌بحث درباب جوهر ومعنی ومضمون یك اثر ادبی نیز بپردازد و هدف و غرض خاص شاعر یا نویسنده را بازگو کند . منتقد خاصه درنقد معنی یك اثر ادبی باید دیدگاه واقعی شاعر یا نویسنده را پیدا کند و به درك واقعی آن نایل‌آید وآن را چنان‌که هنرمند خودداراده‌کرده‌است نشان دهد ، وبه‌خصوص معلوم نمایدکه شاعریا نویسنده خود چه زمینهٔ فکری خاصی داشته است وبه واقع هدف وغرض و یا پیام و رسالت واقعی او چه بوده است ؟ آیا هنرمند خود زمینه های اخلاقی و مذهبی را در نظر داشته یا زمینه‌های اجتماعی وفلسفی را ، ویا این‌که بدون توجه به زمینه های خاص فکری و تحت تأثیر احساسات و تأثرات شخصی ، اثر خود را آفریده است ؟ در هرحال منتقد نباید خود با زمینه های فکری خاص یا احساسات شخصی خویش به نقد یك اثر ادبی بپردازد ، ویا زمینهٔ فکری خود را به یك اثرهنری تحمیل‌کند ،وآن را صرفاًازدیدگاه فکری خویش مورد قضاوت قرار دهد . منتقد باید نشان‌دهد که آنچه هنرمند القا می‌کند چیست وچه ارزشی دارد و نیز معلوم داردکه آیا هنرمند توانسته است تجربه‌های هنرمندانهٔ خویش را چنان که خود حس و درك‌کرده است به‌خواننده القا نماید یا نه ؟

اما منتقد گذشته از نقد معنی و محتوا می باید به نقد لفظ و شکل ظاهر نیز توجه کند و نشان دهد که زیباییهای ظاهری یا لفظی‌که غالباً تا حد زیادی مایهٔ ایجاد هیجان‌وشورانگیزی یك‌اثرادبی می‌شود، چه ارزش و اهمیتی دارد . ازاین‌رو ، بحث درباب زیباییها و تعابیر خاص شاعرانه و فضای هنرمندانه‌ای که‌شاعر درشعر خود ایجاد می‌کند و نیز« تکنیك » و صفات و خصوصیات فنی که داستان‌نویس یا نمایشنامه‌نویس دراثرخود به‌کار می‌گیرد ، ازمواردی است‌که منتقد درنقد ادبی خاصه نقد لفظی باید بدان بپردازد .

آیا ذوق می‌تواند ملاك نقد ونقادی باشد ؟ البته غالب مردم ذوق را ملاك سنجش‌آثار ادبی دانسته‌اند ، و به‌یاری آن به‌نقد و بررسی آثار پرداخته‌اند و شاید به‌همین‌دلیل‌است‌که غالباً درمیان مردم‌درتعیین بهترین شاعریانویسنده اختلاف‌هست . درمیان منتقدین نیزکسانی وجود دارندکه درنقدآثارادبی دستخوش ذوق خود قرار می‌گیرند وناچارنمی‌توانند ارزش‌بسیاری ازآفرینشهای‌ادبی‌را درك‌کنند. هرچندممکن است برخی ذوقهای تهذیب یافته تاحدی به قضاوتهای نسبتاً کلی و عمومی دست یابد اما معمولاً ذوق به تنهایی نمی تواند ملاك قضاوت آثار ادبی باشد زیرا غالباً مایهٔ گمراهی می‌شود و حقیقت مطلق یك‌اثر ادبی را به‌خوبی نشان نمی‌دهد .

منتقد باید بادید ووجدان علمی و دور ازهر نوع نظر شخصی و با میزانهای منطقی و علمی به کار نقد ونقادی بپردازد و نقد خود را از هر نوع شائبهٔ غرض یا مسلکی و امثال آن دور نگه دارد . برای‌آن‌که منتقد بتواندبا دید علمی ودقتی منصفانه و دورازهر نوع غرض‌ورزی ویا تعصب و فریفتگی نسبت به اثر و مؤثر ، به‌بررسی اثر ادبی بپردازد ، می بایدگذشته ازتوصیف و تحلیل دقیق بتواند آن رابا‌آنچه درنزدهمه یابیشترمردم ، اصلی وخالص وقابل‌قبول شناخته شده است ، مقایسه کند . لازمهٔ این‌کارهم البته آن است‌که ابتدا . آثاری که در ادبیات جهان درنزداکثرمردم به‌عنوان اصلی و خالص و قابل قبول شناخته شده‌اند ، چنان‌که باید معلوم شوند . زیرا بدون آن‌کار ، میزان و محك برای ارزیابی کردن ابداعات تازه دردست نخواهد بود .

بنابراین هرچند درعمل ، هرگونه کوششی را که برای سنجش و ارزیابی آثارادبی می‌شود، نقد ادبی می‌خوانند اما کاملترین نوع نقد آن است که برکاملترین شناخت و جامع‌ترین دیدها مبتنی باشد .

انواع نقد یا مکتبهای نقادی :

آثار ادبی از جهات مختلف خاصه از جهت دیدگاههای فکری با یکدیگر تفاوت دارند . همین تفاوت خودباعث می‌شود که‌مکتبهای مختلف برای نقد وتحلیل آثاربه وجودآید .

برشمردن همهٔ مکتبهای نقد در اینجا ضرورتی ندارد . تنها می‌توان به بعضی‌از انواع مهم آن اشاره کرد . بعضی‌از این انواع مانند نقد لغوی ، نقد فنی و نقد زیبایی‌شناسی تاحدی مربوط بشکل ظاهر و صورتهای عینی یک‌اثر ادبی است و برخی دیگر مانند نقد اخلاقی ، نقد روان‌شناسی و نقد اجتماعی و امثال آن به محتوا و درون مایهٔ اثر ارتباط دارد . و نیز برخی مانند نقد لغوی و نقد فنی و نقد اخلاقی ازقدیمترین ایام موردتوجه نقادان بوده است و بعضی مانند نقد روان‌شناسی و تاحدی نقد اجتماعی از پدیده‌های تازه است و تحت تأثیر تفکرات فلسفی جدید به‌وجود آمده است .

درهر حال مکتبهای نقادی که دراینجا مورد بحث قرارمی‌گیرند عبارتنداز: نقد لغوی ، نقد فنی ، نقد زیبایی‌شناسی که غالباً جنبهٔ لفظی دارند و نقد اخلاقی ، نقد تاریخی ، نقد اجتماعی ، نقد روان‌شناسی که محتوا یا درون مایهٔ اثررا مورد بررسی قرار می‌دهند .

نقد لغوی :

منظور از نقد لغوی بررسی وارزیابی کاربرد زبان و اصول و قواعد آن دریک‌اثرادبی است اعم ازشعریا نثر . شك نیست که‌کلمه‌وقتی می‌تواند معنی ومفهوم خود را القا کند که درست و درجای خود در عین زیبایی و ظرافت به‌کار رود ، در غیراین‌صورت معنی را دچار اختلال و ابهام می‌کند و از ارزش و اعتبار اثر می‌کاهد . بعضی عقیده دارند سرپیچی ازقواعدزبان درآثاردرجهٔاول ، حرکت وتحول درزبان را نشان می‌دهد وحتی بعضی ازنقادان اروپایی سرباززدن ازتعبیرات مأنوس و معمول و قواعد دستوری را وسیله‌ای می‌دانند برای جلب‌توجه خواننده به‌کلام.

با این‌همه نباید نویسنده‌یاشاعربارهایت نکردن اصول زبان،کلام خودرا گرفتار تعقیدات وناهماهنگیهای لفظی کند و معنی را دچارابهام سازد ،ومنتقد ادبی می‌باید به‌نویسندگان وشاعران نشان دهدکه تاچه‌حد می‌توانند ازقواعد و اصول زبان تجاوز کنند و در کجا باید آن اصول را حفظ نمایند .

رعایت نکردن قواعد زبان‌نه تنها برای شاعران و نویسندگان درجهٔ دوم عیب محسوب می‌شود بلکه برای شاعران و نویسندگان بزرگ نیز چنانچه فایدهٔ بلاغی نداشته باشد نقص‌است وناروا . مثلاآنجاکه فردوسی درداستان جنگ رستم باخاقان چین ازقول رستم می‌گوید :

برآن‌بوده‌کاموس‌وه‌خاقان چین، که‌آتش‌برآرندازایران‌زمین
به گنج و به انبوه بودند شاد زمانی ز یزدان نکردند یاد

در مصراع اول فعل « بود » به‌صورت مفرد ، نادرست است و می بایست مانند افعال دیگر دراین دوبیت به‌صیغهٔ جمع به‌کار می‌رفت زیرا فاعل جمع است . یا آنجاکه مولوی می‌گوید :

موسی‌وعیسی کجا بُد کآفتاب — کشت موجودات را می‌داد آب
آدم وحوا کجا بود آن‌زمان — که خدا بنهاد این زه درکمان

که افعال « بُد » و« بود » باید به صیغهٔ جمع استعمال شوند زیرا فاعل هردو جمع است .البته این استعمالات خلاف‌قاعده اگرچه به‌وسیلهٔ شاعرانی مانند فردوسی ومولوی هم‌به‌کاررفته باشد ، نادرست است .

کاربرد کلمه و خلق تعبیرات و ترکیبات زیبا و درست و خوش‌آهنگ واینکه هرکلمه می‌باید درکجای جمله قرارگیرد ، ازمواردی است که درنقد لغوی ازآن بحث می‌شود . شك نیست نویسنده‌ای که در استخدام و استعمال تعبیرات پیش‌پا افتاده و تکراری و معمولی افراط‌کند و آنهارا به‌همان‌شکل معمولی و مبتذل به‌کارگیرد ، ارزش‌کارخودرا انکارکرده است ، زیرا این تعبیرات ، زیبایی وگیرایی خود را ازدست داده‌اند و ارزش و اعتباری ندارند ، و ناقد می‌باید چنین نویسنده‌ای را وادارد تاهمان‌گونه که به عقاید وافکارخود تجدد وتحول می‌بخشد ، در تعبیراتش نیز تأمل کند و به‌زیبایی و تقویت آن بپردازد . استفاده از تعبیرات رایج قدما چه‌بسا نویسنده و شاعررا از خلاقیت و ارائهٔ احساس و اندیشهٔ تازه باز می‌دارد . بنابراین ، شاعر و نویسنده نباید به تعبیرات‌کهنه و تکراری‌که ازممارست‌درمطالعهٔ متون کهن درذهن اوجای‌گرفته است متکی باشد ، بلکه باید سعی کند تا آنجا که می‌تواند به‌خلق تعبیرات زیبا و درست و خوش‌آهنگ‌بپردازد و بدین‌وسیله به‌ارزش کلام خود بیفزاید .

مسئلهٔ مترادفات نیزدر حوزهٔ نقد لغوی جای‌می گیرد . بسیاری از نویسندگان نمی‌دانند که یك‌اثر ادبی نفیس اثری است که درآن هیچ کلمه‌ای را نتوان به‌جای کلمهٔ دیگرگذاشت زیرا در هیچ زبانی‌کلمات مترادف وجود ندارد واین نکته‌ای‌است که هرنویسنده باید آن را احساس کند و این‌امر حتی درصفاتی که به صورت اسم درآمده‌اند و مترادف می‌نمایند نیز صادق است . ناقد می‌باید در استخدام و استعمال صفات نسبت‌به‌نویسنده‌سختگیرباشد،چه‌کیفیت‌صفاتی‌که‌به‌کارمی‌گیردمی‌تواند معرف کامل پختگی یا خامی اندیشهٔ او باشد .

استعمال مترادفات‌گاه مایهٔ اطالهٔ‌کلام‌می‌شود ومنتقد باید نشان‌دهدکه تطویل‌در کجا زشت است ودرکجا لازم می‌نماید ، ونیز ارزش ایجاز چیست ودرکجا ضرورت آن احساس می شود . کاربرد ادات ودقت درآن واشتقاق‌کلمات و معانی‌آنها نیز از مطالبی است‌که غالباً درنقد لغوی مورد بحث قرارمی‌گیرند . با این‌همه ، بسیاری از نکات ازنظردستورزبان وبسیاری ازجهت اصول بلاغی درخور اهمیت وتوجه است و منتقد می‌بایدبه بررسی‌آنها بپردازد وموارد درست رابه شاعران ونویسندگان تازه‌کار وجوان نشان دهد .

نقد فنی :

نقد فنی بحث در چگونگی کاربرد فنون بلاغی در شعر و نثر وارزش و اعتبار آن است . دریونان به‌وسیلهٔ «ارسطو » و« اریستارك[1] » و درروم به دست « هوراس » بنیان می‌گیرد و درنزد علمای اسکندریه رواج می یابد . درادب عربی وفارسی نیز مهمترین نوع نقد به شمارمی‌رود.کسانی مانند « قُدامةبن‌جعفر» ، « ابوهلال‌عسکری» و« عبدالقاهرجرجانی » درادب عربی،ونیز« رشیدالدین وطواط » و« شمس‌قیس‌رازی»

۱ــ Aristarque

در ادب فارسی به بحث دراصول وقواعدآن می‌پردازند ، وآن را برای تربیت‌ذوقی شاعران ودبیران تازه‌کار لازم می شمارند و توصیه می‌کنند .

در هر حال بررسی کامل بلاغت . اعم از معانی ، بیان و بدیع در نقد فنی صورت می‌گیرد ومنتقد می باید حدود و ثغور ونحوهٔ‌کاربرد و ارزش و اهمیت‌آن را تعیین‌کند . اما نباید تصورکردکه دانستن اصول و قواعد بلاغت سبب می شودکه گوینده یا نویسنده‌ای به خلق و آفرینش اثر یاآثار ادبی نایل‌آید بلکه می بایدآن قواعد واصول رابه عنوان میزان سلامت و مقیاس راستی و کژی طبع وقریحهٔ خویش به‌کارگیرد . شك نیست‌که بسیاری ازمباحث « بیان » مانند استعاره ، تشبیه ومجاز که در واقع نشان دهندهٔ قدرت خلاقیت شاعر است وقتی می‌تواند واقعی واصیل و هنرمندانه باشدکه شاعر یا نویسنده خود به‌آفرینش و خلق‌آن بپردازد و ازالگوهای ساخته وپرداختهٔ قدما استفاده نکند .

اینجاست که منتقد باید به نویسنده یا شاعر توصیه‌کند که گرد تشبیهات و استعارات وصورتهای خیال انگیزشاعران قدیمی‌نگردد وسعی‌کند خودآفریننده باشد.

در موردکاربرد بدیع یعنی آرایشهای کلام نیزباید شاعر و نویسنده تا آنجا که می تواند سعی‌کندآرایشهای سخن را صرفاًبه‌صورت یك امر زینتی‌به‌کارنگیرد و بدین وسیله‌کلام را متکلف و متصنع نسازد. صنعت باید چنان پوشیده وطبیعی به‌کاررود که درکلام حس نشود و بـه عنوان یك امر عارضی درکـلام جلوه نکـند . در میان شاعران فارسی‌زبان‌کسانی‌مانند فردوسی،سعدی‌وحافظ صنعت وبلاغت را چنان‌درذات شعرقرار می‌دهندکه جزبا دقت نمی‌توان‌آن را حس‌کرد . برای نمونه به این بیت از حافظ توجه‌کنید :

در چمن باد سحربین‌که زپای‌گل وسرو به هواداری‌آن عارض وقامت برخاست

همان طورکه مشاهده می شود جز با دقت نمی توان دریافت که لطف این شعر درصنعت‌تشبیه‌آن‌است . آن‌هم تشبیه‌مُرَجَّح‌که مشبه‌برمشبه به‌ترجیح داده شده است . در اینجا شاعرضمن تشبیه عارض به‌گل و قامت به سروخواسته است بگویـد عارض معشوقه برگل ،وقامت اوبرسروترجیح دارد .گذشته ازآن دراین‌بیت‌صنعت‌لف ونشر چنان‌طبیعی به‌کاررفته‌که‌خواننده متوجه‌آن‌نمی‌شود اما زیبایی‌آن را احساس‌می‌کند. بدون‌آن‌که‌بداند بعضی‌ازاین زیباییها به صنعت ارتباط دارد.

گذشته از آن ،نکتهٔ دیگری که می باید در نقد فنی مورد بررسی قرار گیرد ، موسیقی‌کلمه وکلام است . این موسیقی هم درشعر وجوددارد وهم درنثر . در واقع هرگاه شعربا نثری را « خوش‌آهنگ » می‌خوانیم به موسیقی خاص الفاظ وکلمات آن اشاره می‌کنیم . شك نیست در روح‌کلمات وترکیب وتلفیق حروف ، موسیقی خاص و عمیقی یافته می شودکه‌گاه قابل توجیه نیست وممکن است از نظر خوانندهٔ عادی مخفی بماند . هرچند درنثر، وزن وآهنگ یا موسیقی خاصی وجوددارد اما در شعربه مناسبت‌آزادبودن‌شاعردرقراردادن‌واژه‌ها ،این‌موسیقی منظم‌ترومحسوس‌تراست.

آنچه موسیقی را در کلام به وجود می آورد یکی عامل کمیت و ریتم[1] است یعنی ایقاع ودیگرهماهنگی حروف .کمیت درواقع بلندی وکوتاهی هجاها ویا مدت زمانی است‌که برای خواندن یك جمله ضرورت دارد . البته بین جمله های مختلف ازنظرکمیت وازراه تساوی وتقابل باید تناسبی درکار باشد و ایقـاع عبارت است از واحدهای متقارن ومتکرریك وزن. ایقاع هم درنثر وجود دارد وهم درشعر زیرا هر سخنی طبعاً به واحد هایی تقسیم می‌شود و ناچار دارای ایقاع خواهد بود . زشتی و زیبایی یك‌نثربستگی به ایقاع‌آن دارد .

زیبایی همواره در یکنواختی وهماهنگی ایقاعها نیست ، چه دربسیاری موارد

---

[1] Rythme - ۱

این امر تکلفی را پدید می‌آورد که ملال‌انگیز است . مثلا در سبکهای مصنوع و به‌خصوص مسجع این نقص را می‌توان به خوبی احساس کرد . ازاین روست که ناقدان برای نثر دو سبک قائل شده‌اند : یکی سبک متناوب و دیگر مقطع . درنوع اول جمله‌ها بلند و درنوع دوم کوتاه است .

این نکته مسلم است که موضوع نوشته در کوتاهی و بلندی جمله ها تأثیر دارد وشاید ازاین نظراست که مثلاسخن خطابی با سخن تقریری وبیانی تفاوت‌دارد .

خاصیت آهنگین حروف و ترکیب و تلفیق کلمات ، موسیقی خاصی در کلام ایجاد می‌کندکه غالباً در القای معانی اهمیت فراوان دارد . در شعرفارسی موارد زیادی وجود دارد که موسیقی خاص‌کلمات ، مفهوم و حالت خاصی را القا کرده است . مثلا در شاهنامه‌آنجا که‌کاووس بررستم خشم می‌گیرد ،کلمات‌با لحنی تند وریتمی‌کوتاه‌که درواقع القا کنندهٔ خشم است بیان می شود :

که رستم‌که باشدکه فرمان من　　کند پست و پیچد ز پیمان من

اگر تیغ بودی کنون پیش من　　سرش کندمی چون ترنجی ز تن

در صورتی که در جای دیگر وقتی می خواهد مرگ یا اندوه قهرمان محبوب را بیان‌کند لحن چنان سنگین می‌شودکه‌گویی ناگهان فضای کلام را اندوهی سرد درخود می‌گیرد. کلمات با هجاهای بلند وکشیده نه تنها شور وحرکت را ازکلام‌دور می‌سازد ،بلکه سکوت سنگین اندوه رابرآن تحمیل‌می‌کند. آنجاکه سر ایرج‌را برای پدرش فریدون می‌آورند و پدردربرابرآن قرار می‌گیرد ،شاعربا لحنی پر اندوه چنین می‌گوید :

سپه داغ‌دل، شاه با های و هوی　　سوی باغ ایرج نهادند روی

فریدون سر شاه پور جوان　　بیامد به بر برگرفته نوان

همی کند روی و همی کند موی　　همی‌ریخت‌اشک‌وهمی‌خست‌روی

که درمقایسهٔ این دو مثال می‌توان ارزش موسیقی حروف وکلمات را دریافت.

نقد زیبایی شناسی :

نقد زیبایی شناسی در واقع بررسی جوهر هنر دور از محتوای خاص آن است . ریشه واساس این‌شیوهٔ نقادی را در اروپا می‌توان درنظریه های «کالریج» انگلیسی و «ادگارآلن پو» آمریکایی جست وجوکرد .آلن پو، هنررا ازجنبهٔ زیبایی شناسی آن نگاه می‌کندو فکر اخلاق را در قلمرو هنر امری بیگانه می‌شمارد . به اعتقادوی‌آنچه برای هنرمند اهمیت دارد ، این نیست که نظریه‌ای خاص را بیان کند یا اندیشه‌ای را بپروراند،مهم‌آن است‌که تأثیری‌کلی و واحد درخواننده باقی بگذارد . به عقیدهٔ او انشای‌آثارادبی‌درحکم بنایی است‌که معماری سازد ودرآن‌آنچه اهمیت داردهماهنگی وتوازن‌آن‌است .

مکتب ادبی «پارناس» یا «هنر برای هنر» نیز در فرانسه ، نوعی بیان و توجیه نقدزیبایی‌شناسی ادبی است .هرچند تعبیرهنربرای هنررا نخستین‌بارویکتور-هوگو اعلام‌می‌دارد، اما بعدها «تئوفیل‌گوتیه» به توجیه و رواج آن می‌پردازد . اودربارهٔ هنرمی‌نویسد : «فایدهٔ هنرچیست ؟ زیبا بودن ! آیا همین کافی نیست ؟ مثل گلها ، مثل عطرها ، مثل پرندگان ،مثل همهٔ چیز هایی که بشر نمی‌تواند به‌میل خود تغییردهد و ضایع‌کند. به‌طورکلی هرچیز وقتی که مفید شد دیگر نمی‌تواند زیبا باشد زیرا واردزندگی روزمره می شود . هنر آزادی است ،جلال است ، گل کردن است و شکفتگی روح» ودرجای دیگر می گوید : «ما مدافع استقلال هنریم ، برای ما هنر وسیله نیست ،بلکه هدف است، هرهنرمندی‌که به‌فکرچیزدیگری به جززیبایی باشد ، درنظرماهنرمند نیست .»

لوکنت دو لیل نیز از بزرگترین نمایندگان مکتب هنر پارناس محسوب می شود . آنچه در این مکتب اهمیت دارد خاصه در مورد شعر،عبارت است ازکمال شکل ، چه از لحاظ بیان باشد وچه از جهت انتخاب کلمات ، و نیز توجه نکردن به‌آرمان و هدف . ازاین رو شعر شاعرپارناسین، مانند مرمرصاف وبی‌نقص ودرعین‌حال محکم است ، هرکلمه‌را بادقت انتخاب می‌کند و به‌جای خودمی‌گذارد وکمال مطلوب او این است که شعررا ازلحاظ استحکام و زیبایی به‌حد مجسمه‌سازی برساند . شاعرپارناسین عقیده داردکه شعرنه باید بخنداند و نه‌بگریاند بلکه باید فقط زیبا باشد و هدف خودرا درخود بجوید .

در قرن بیستم در اروپا و امریکا کسانی مثل « ریچاردز » و« عزراپوند »و « تی . اس . الیوت » ، نوعی نقد نو به وجود می‌آورند که تا حدی می‌توان آن را بانقد زیبایی‌شناسی همریشه دانست . اصول نظریه‌های ریچاردز در واقع مبتنی است برتوجه منتقد به‌دلالتهای الفاظ و اوزان شعر واستعارات و لحن‌کلام . عزراپوند ، شاعران جوان امریکا را متوجه این موضوع می‌کند که شعر تنها عبارت از الهام نیست بلکه بیشترنوعی حرفه و صنعت است که شاعرباید درآن افزار کار خود را به درستی به‌کاربیندازد. وهمین ملاحظات است‌که « پوند » رابه‌مکتب تصویرگرایی می‌کشاندکه درشعرگرایش به‌زبان ساده، ابداع اوزان‌تازه، آزادی درانتخاب‌موضوع و مخصوصاً کارگرفتن ازمجاز و تصویر را توصیه می‌کند . درمکتب تصویرگرایی ارائهٔ تصویرمستقیم شیٔ ، توجه به‌جزئیات امور و اجتناب ازحشو و اطناب توصیه می‌شود و مخصوصاً اصراربرآن است که شعربه‌جای توجه به‌احوال کلی و انتزاعی به‌امورمحسوس و جزئی توجه‌کند .

« تی . اس . الیوت » نیز شعررا به عنوان یك پدیدهٔ مستقل به کار می گیرد و معتقد است‌که شاعردرسرودن شعر ازهیجانات و شخصیت خود می‌گریزد ،ازاین‌رو منتقدان را تشویق می‌کند که از بررسی حقایق زندگی شاعران روی برتابند و به مطالعهٔ دقیق فن شعر بپردازند . الیوت نیز مانند عزراپوند می‌خواهد نوعی شیوهٔ نقدراکه آزاد ازتفسیرهای برون‌ذاتی ، تاریخی، اخلاقی، روان‌شناسی وجامعه‌شناسی باشد و صرفاً کیفیت و ارزشهای زیبایی‌شناسی را درنظرگیرد ، به‌وجود آورد .

شیوه‌ای که به وسیلهٔ ریچاردز ،عزراپوند و الیوت درنقد ادبی توصیه می‌شود مبنایش براین است‌که درشناخت و ارزیابی آثارادبی، منتقد بیشتر به‌خود این آثار توجه‌کند تا به‌محیطی که موجب پیدایش آنها شده است . ازاین‌رو ، این‌شیوهٔ نقد ، هم باطریقهٔ کسانی که درتفسیر آثار هنربه‌تحلیل‌روانی یابررسی سرشت و خصلت نویسندگان اهتمام دارند ، مغایرت دارد و هم باشیوهٔ آنان که درنقد می‌کوشند تا تأثیر احوال و مقتضیات اجتماعی رادرتکوین اثر بجویند ، متفاوت است .و خود شیوه‌ای است مستقل برمبنای شناخت‌جوهرواقعی هنروکشف زیباییهای آن .

نقد اخلاقی :

نقد اخلاقی که در آن ارزشهای اخلاقی را اصل و ملاك نقادی شمرده‌اند ، شاید از قدیمترین شیوه‌های نقد ادبی است . افلاطون در شعر ودرام به تأثیر اخلاقی و اجتماعی‌آن توجه می‌کند و شعر و ادب را ازآن جهت‌که ممکن است باعث فساد اخلاق جوانان شود طرد وانکارمی‌نماید . ارسطو نیزمعتقد است‌که هدف شعر، خاصه تراژدی ،باید تصفیه یا تزکیهٔ نفس باشد و « هوراس» ارزش شعررا در سودمندی و زیبایی‌آن می‌داند . درهرحال بیشتر متفکران قدیم برای شعرو ادب فایدهٔ تربیتی و اخلاقی قائلند .

در اروپا نه تنها اهل کلیسا درقرون وسطی شعر را به واسطهٔ آن‌که در خدمت اخلاق‌نبوده‌است ،غذای شیطان‌می‌دانند ومایهٔ فسادوضلالت ،بلکه‌کلاسیکهای قرن هفدهم میلادی برای یك اثر ارزندهٔ ادبی ،گذشته از زیبایی صورت ، غایت

اخلاقی نیزلازم می‌شمارند. درقرن هیجدهم « دیدرو» فرانسوی گرامی داشتن تقوی و پست شمردن رذایل ونمایان‌کردن معایب را هدف هرنوع هنرمی‌داند و می‌گوید: «هدف یك‌اثرادبی این‌است‌که به‌آدمی عشق به‌تقوی ووحشت ازنابکاری را القاکند». دکترجانسون انگلیسی ادیب بلند پایهٔ همین قرن ، معتقد است‌که شاعر باید دنیا را ازآنچه هست بهترنشان دهد وتولستوی درقرن نوزدهم واوایل قرن بیستم می‌گوید: « هنر جهان پسند همواره ملاك ثابت و معتبری با خویشتن دارد وآن ملاك ،معرفت دینی وروحانی است » .

غالب این نقادان اعتقاد دارند که اهمیت ادبیات تنهادر شیوهٔ بیان نیست بلکه درمحتوای اثرنیز هست . نقد اخلاقی در قرن بیستم به وسیلهٔ « انسان دوستان جدید »[1] ادامه پیدا می کند،به عقیدهٔ این گروه مطالعهٔ تکنیك آثار ادبی ، بررسی وسایل‌است ،حال‌آن‌که بایدبه بررسی هدفهای ادبیات‌به عنوان فرایندی‌که درزندگی وعقاید و روحیات بشرتأثیر می‌گذارد پرداخت . از نظراینان فقط عقل و معیار های اخلاقی است‌که انسان‌را ازحیوان متمایزمی کند وازاین روتأکیدآنها صرفاً برانضباط اخلاقی وکف نفس است .

نقد اخلاقی غالباًشاعران و نویسندگانی را که از حیطهٔ اخلاق جدا می افتند وبابه فسادوتباهی‌کشیده می‌شوند با طرد وانکارآثارشان می‌آگاهاند وهدایت می‌کند. درایران هرچند نقد اخلاقی به طور مستقل وجود نداشته استو هرگزدورهٔ خاصی از ادبیات بدین شیوه اختصاص نیافته اما غالباً نقادان به لزوم اخلاق وتربیت اخلاقی ودینی اشاره‌کرده وشاعران را از گفتن سخنان زشت وهزل وباوه ونیز مدیحه وتملق ودروغ‌که خلاف اخلاق و دین است ، بر حذر داشته‌اند . شمس قیس رازی درکتاب المعجم راجع به بهرام‌گور روایتی نقل می‌کندکه نشان می دهد قدما خاصه عظمای فلاسفهٔ‌ادیان، شعررا ازآن جهت‌که «اساس‌آن‌برکذب وزور[2] است وبنیان‌آن‌برمبالغت فاحش وغلومفرط »، مذموم‌دانسته وه مهاجات شعرا را ازاسباب مهالك‌ممالك سالفه وامم ماضیه »[3] شمرده‌اند.

در هر حال نقادان ایرانی همواره شاعران را که سخنانشان مشتمل بوده است براغراض نفسانی ومتابعت هوای شهوانی ، مثل مدح مذمومین وذم ممدوحین و یا هزلیات رکیك و امثال‌آن ، طرد و انکارکرده وآن را بد دانسته‌اند ، و نیز بعضی شاعران‌خود سنتهای اخلاقی را ستوده و خویش را ازسخنان زشت و ناهموار بری دانسته‌اند . مثلا ناصرخسرو شعری را می‌ستاید که حاوی حکمت و دانش و اخلاق باشد ونوعی اخلاق ودین را تعلیم دهد .فردوسی ونظامی وسعدی نیزسنتهای اخلاقی را می‌ستایند وفضیلت اخلاق‌را درفضیلت سخن می‌آمیزند. حتی شاعری مانندانوری که خود مدیحه سرا و هَزّال بوده است به شریعت شعرا که گدایی و کدیه است سخت می‌تازد وآن را زشت وبد می‌داند .

نقد اخلاقی درایران،به‌خصوص درعصر جدید به علل وجود بعضی مسائل سیاسی واجتماعی شدیداً مطرح می‌شود و بسیاری ازتجدد طلبان و مشروطه خواهان برای شعر،شرط اخلاقی واجتماعی قائل می‌شوندکه‌ازآن میان می‌توان‌نام‌آخوندزاده، میرزاآقاخان‌کرمانی ، ادیب‌الممالك فراهانی و امثال‌آنان را ذکرکرد . دردوره های نزدیك به روزگار ما سید احمدکسروی ازکسانی است‌که صرفاً شعر را از دیدگاه اخلاقی می‌بیند وهرنوع شعر، جز شعراخلاقی واجتماعی را انکار می‌کند .

۱- New Humanist

۲- زور ، باطل ، دروغ

۳- المعجم - چاپ دانشگاه ص ۱۹۹-۲۰۰

نقد اجتماعی :

نقد اجتماعی عبارت است از نشان دادن ارتباط ادبیات با جامعه و تأثیر جامعه در ادبیات و همچنین تأثیر ادبیات در جامعه . نقد اجتماعی ، آثار ادبی را همواره محصول و مولود حیات و محیط اجتماعی می‌داند . ازاین رو بسیاری از منتقدان اخیرسعی کرده‌اند علل و موجبات تحول اسالیب وتغییر فنون و انواع را در ادبیات ، فقط ازطریق تحقیق دراوضاع واحوال اجتماعی بیان‌کنند ، به عقیدهٔ آنان اگر شعر زبان عواطف و ترجمان قلوب شاعران است ، آنچه عواطف قلبی را پدید می‌آورد جزمحیط وزمان ومکان چیزی نیست.ازاین رو ادراك درست ودقیق عواطف واحوال فرد جز بادریافت علل ونتایج حوادث اجتماعی میسرنیست .

« هیپولیت تِن » (۱۸۲۸ ـ ۱۸۹۳ م .) منتقد مشهور فرانسوی ادبیات را محصول « زمان » و « محیط اجتماعی » و « نژاد » می‌داند . به عقیدهٔ وی حوادث و احوال اجتماعی مولود ونتیجهٔ این سه عامل است .

از بعد از جنگ جهانی اول غالباً توجه به شیوه نقد اجتماعی به شکلهای مختلف و درجلوه‌های‌گوناگون ، ادامه‌پیدا می‌کند خاصه این‌که تأثیر حوادث و مسائل عصری غالباً جذبه‌ای برای این شیوه در میان طبقهٔ جوان پدید می‌آورد . از همین روست که غالباً درهمه جا نوعی نقد اجتماعی برغالب آثار ادبی حکمفرما می‌شود. چنان‌که دراین‌ایام‌درآلمان «گئورگ‌کایزر» (۱۸۷۸ـ ۱۹۴۵م.)و «برتولت‌ـ برشت » (۱۸۹۸ ـ۱۹۵۶ م .) تمدن‌بورژوا وخشونت و استبدادآمیخته با ابتذال و ریای‌آن را محکوم می‌کند . در فرانسه « ژان پل سارتر » و « کامو » و امثال آنها نهزبه استبداد و ابتذال با همین چشم نفرت وانکار می نگرند و برای ادبیات نوعی مسئولیت و تعهد اجتماعی قائل‌می شوند .

در میان شاعران و نویسندگان ایران آنچه تعلقات اجتماعی است غالباً با رنگ دینی و اخلاقی داشته و یا مشکلات‌ملی و میهنی بوده است .

شك نیست که شاهنامهٔ فردوسی گذشته ازنوع اجتماعی آن یعنی حماسه، احساسات میهن‌دوستانه و برتریهای قومی وملی راکه خواه ناخواه امری اجتماعی است، مطرح‌می‌کند ونیزشاعرانی‌مانند مولوی، سنائی‌وعطاربه‌طرح مشکلات‌اجتماعی و اخلاقی زمان خود می پردازند . در میان شاعران ایران برخی با محیط اجتماعی خود به ستیزه برخاسته وآن را طرد و انکارکرده‌اند .

ناصر خسرو با زبانی‌تلخ و گزنده از جهانخواران و دین‌فروشان خراسان انتقاد می‌کند وحافظ از ریا و تزویر و خیام ازجهل و نادانی مردمان روزگارخویش می‌نالند واجتماع ودنیایی را می خواهند غیر ازآنچه وجود دارد :

دردورهٔ بیداری یعنی از اوان مشروطیت در ایران ، روشنفکران و متفکران ایرانی‌سعی‌می‌کنند نقد اجتماعی را چه درشعر وچه درنثر رواج‌دهند. شاعرانی‌مانند ادیب الممالك فراهانی، علی‌اکبردهخدا ، نسیم شمال ، ملك الشعرای بهار ومیرزادهٔ عشقی و دیگران ، شعررا درخدمت اجتماع و سیاست می‌دانند و از آن برای بیدار کردن مردم استفاده می‌کنند ، نویسندگان این عصر نیز ، مانند میرزا ملکم‌خان ، میرزا آقاخان‌کرمانی، زین‌العابدین مراغه‌ای وعبدالرحیم طالبوف تبریزی نیز،نثر را در خدمت اجتماع‌قرار می دهند. نقد اجتماعی به تدریج در ایران رواج می یابد وتا عصرحاضر ادامه پیدا می‌کند ، به طوری‌که امروزغالباً شعر و داستان و نمایشنامه را ازدیدگاه نقد اجتماعی مورد بررسی قرارمی دهند وآن را از معتبرترین انواع نقد به شمار می‌آورند .

نقد تاریخی :

اگرمنتقدی برای تحلیل یك اثرادبی ،حوادث یا امور مربوط به تاریخ را مورد بررسی قراردهد ، و به بحث در باب حیات شاعر ومعاصران او و یا روابط او با همعصران و یا احیاناً به تحقیق درباب اسناد و مدارك وچند و چونی صحت و سقم نسخه یا نسخ کتاب وچگونگی وجود تحریف و تصحیف وتصحیح اثر وجست وجوی اشارات وحوادث تاریخی وبه بحثهایی ازاین قبیل بپردازد ،به نقد تاریخی پرداخته است . نقد تاریخی در واقع وسیلهٔ تحقیق در تاریخ ادبیات محسوب می‌شود .

البته این گونه نقد به کوشش فراوان ناقد بیشترنیازمند است تا به استعدادخاص ادبی او ، زیرا معمولا نقد تاریخی ، به یك اثرادبی به عنوان یك امرذوقی و هنری کمتر نگاه می‌کند واز درك هنر و ارزش هنری آن عاجزاست . از همین روست که می‌توان گفت نقد تاریخی قادر به تحلیل واقعی یك شاهکار ادبی نیست ، زیرا یك شاهکار بزرگ ادبی غالباً ازمحیط واجتماع خودفراتر است وچه بسا مولود جذبه و الهام وتحت تأثیرلاشعور به وجود می‌آید .بنابراین نمی‌توان صرفاً با بحث پیرامون مسائل مربوط به تاریخ وزمان ومکان،آن را مورد بررسی قرارداد. بیهوده نیست که یکی ازمنتقدین معاصر می‌گوید :

«روش تاریخی که می‌خواهد مفهوم ومعنی شاهکارهای هنری را روشن‌نماید در واقع آن را ضایع وتباه می‌کند » .

تاریخ ادبیات البته ازآن جهت که معرف اوضاع واحوال اجتماعی هرملت است اهمیت بسیار دارد. اما نقد وتحقیق درادبیات رانمی‌توان ونباید منحصراً به وسیلهٔ طریقهٔ تاریخی میسروکافی شمرد .آنچه درآثارزیبای هنری موردتوجه منتقد می‌باشد فقط جنبهٔ تاریخی آنها نیست . زیرا شعر و اثری بی نام که از جهت شورانگیزی و دلربایی جالب باشد ،هرچند زمان گوینده ونویسندهٔ آن معلوم نباشد ، باز می تواند مورد توجه قرارگیرد .

با این همه شیوهٔ نقد تاریخی یکی ازرایج ترین شیوه‌های نقد ادبیانه است وغالباً درایران به این شیوه توجه فراوان می شود ، به طوری که غالب تحقیقات ما دربارهٔ شاعران از این مقوله است . البته بزرگترین فایدهٔ تحقیقات تاریخی متوجه تاریخ ، جامعه شناسی ، مردم شناسی وگاه روان شناسی می‌شود ، نه هنر وادبیات ، وشاید ازهمین روست که این نوع تحقیقات را درآثار درجهٔ دوم بیشتر وبهترمی توان نشان داد ،زیرا آنان به متن زندگی نزدیك ترند وبیشتربه واقعیات محیط خویش تکیه دارند تا نوابغ که غالباً ازمحیط خود فاصله می گیرند .

درهرحال نقد تاریخی درمورد یك اثرادبی وقتی می‌تواند به درستی انجام شود که گذشتهٔ آن ونیز عصری که پدیدآورندهٔ آن است به خوبی شناخته شود وآرمانها و آرزوهایی که درآن روزگار تجلیاتی داشته است ، احساس گردد.حتی کافی نیست که برای شناختن نویسنده‌ای تنها عواملی راکه در اوتأثیرکرده است مورد مطالعه قرار داد بلکه باید تأثیرخود او را درآیندگانش نیزتحقیق کرد ، زیرا بسیاری اوقات آنچه آیندگان در اثر نویسنده‌ای می‌یابند از اطلاعاتی که امروز مستقیماً به وسیلهٔ اثرخود نویسنده به دست می‌آید بیشتر است . شیوهٔ نقد تاریخی هنگامی مفید است که ناقد تنها به مطالعهٔ اثری که ازیك نویسنده در پیش رودارد اکتفا نکند بلکه به همهٔ آثار اواحاطه یابد تا قضاوتش صحیح باشد . روی هم‌رفته ، نقد تاریخی ،به‌طور جنبی یکی ازروشهای مؤثرومفید نقد ادبی است ومنتقد برای آنکه کارشناخت خودرا به درستی انجام داده باشد ، ضمن استفاده از سایرنقد ها می تواند از این شیوه نیز استفاده کند .

نقد روان شناسی :

دراین شیوه،نقاد سعی می‌کند جریان باطنی‌و احوال درونی شاعر ونویسنده را ادراك و بیان نماید و قدرت و استعداد هنری و ذوق و قریحهٔ او را بسنجد و نیروی عواطف وتخیلات وی‌را تعیین‌نماید و ازاین راه تأثیری راکه محیط وجامعه وسنتها ومواریث درتکوین‌این جریانها دارند مطالعه‌کند . ازاین‌رومنتقدان توجه‌به‌ارزشهای روان شناسی را در فهم‌آثار ادبی بسیارمهم می شمارند وآن را مفتاح سایر شقوق و اقسام نقد می انگارند ودر واقع شعر وادب را عبارت‌می‌دانند ازروان شناسی شاعر یا نویسنده .

از مطالعهٔ‌آثار ادبی‌می توان دریافت‌کـه عواطف‌و احساسات هنرمند چیست و محرك او دراندیشه ها والهامات خویش‌کدام است وهمچنین صفات و احوال نفسانی غالب برعصر و معاصرانش را نیزمی توان شناخت .درهرحال اثرهرشاعر یا نویسنده معرف خصال وسجایا وبه عبارت دیگرروان شناسی اوبه‌شمارمی‌آید .

بررسی دراحوال روحی ونفسانی اشخاص خاصه دردرام یا قصه چیزی است‌که نویسندگان وشاعران ازقدیم‌ترین ایام بدان پرداخته وآن را درنظرداشته‌اند وچه بسا جست وجو در زوایای روح انسان ازکهن ترین ایام در شعر دراماتیك یونان وجود داشته وبعدها نیز در اروپا کسانی مـانند « راسین » ، « شکسپیر » ، « ایبسن » ونیز « مترلینگ » و « داستایوسکی » بدان پرداخته‌اند . با این همه یك جریان فکـری و فلسفی جدید باعث شدکه ادبیات ازدیدگاه علم روان شناسی مورد توجه قرارگیردو آن تأثیرنظریه ها واندیشه های‌کسانی مانند « فروید » ، « یونگ » و « آدلر » بود.

به عقیدهٔ زیگموندفروید(۱۸۵۶- ۱۹۳۹ م .) روان‌آدمی عرصهٔ‌کشمکش بین غریزهٔ‌حیات ومرگ است. آرامش‌انسان‌حاصل‌غلبهٔ غریزهٔ‌حیات است‌وناآرامی ره‌آورد غریزهٔ‌مرگ. اومی‌گوید غریزهٔ حیات جویای «کام» است وهمین‌کام‌یا «شهوت» است که غریزهٔ مرگ را از انسان دورمی‌کند وناآرامی را می زداید.بحث درباب خود ـ آگاه[۱] و ناخود آگاه[۲] انسان و نمود ناخودآگـاه که‌گاه تبدیل به وازدگیهایی می شود و عقده را به وجود می‌آورد ـ که بنـا به قول روان شناسان خود نـوعی بیماری است‌وراه علاج‌آن تنها تزکیه وتصفیهٔ نفس‌است ـ ازنظریه های روانی‌فروید می باشد . .

فروید«بدنهادی» را نوعی بیماری‌می‌داند واین‌نکته مورد توجه«ناتورالیستها» قرارمی‌گیرد ،زیراآنان نیزعقیده دارندکه انسان فریفتهٔ امیال وغرایزخویش است‌ودر قبال اعمال بد ، مسئولیتی نداردونباید اورا محکوم‌کرد .نظریهٔ آدلردرباره « عقدهٔ حقارت » و تئوری یونگ دربارهٔ « ناخود آگـاه‌گروهی » تأثیر روان شناسی را بر نویسندگان خلاق قوت می دهد .

منتقدان نیزمانند نویسندگان خلاق،به‌قصد روشنگری به‌این قلمرونوین دانش روی می‌آورند. نخستین‌نتیجهٔ آن‌این‌می‌شودکه روان شناسی مانند سلاحی درپیکار با ارزشهای‌گذشته خاصه درامریکا و انگلستان به‌کار می‌آید. ارزشها در برابر این سلاح جدید سخت آسیب‌پذیر می‌شود. اگرفضایلی چون‌کف نفس، عفت، نجابت ، آبرومندی و امثال آن ناشی‌از «سرکوبی امیال» نه الهامات پروردگار باشد ، پس آنان را کـه برحفظ چنین ارزشهای سنتی پـا می‌فشارند می‌توان متهم به‌جهل و بی‌خردی‌کرد وحال‌آنکه چنین نیست و بحث دراین باب فراوان است .

۱- Conscious

۲- Unconscious

ازنقادان معروف که به‌مکتب روان‌شناسی روی آورده‌اند خاصه بعد ازجنگ اول‌جهانی‌یکی«آی . ای . ریچاردز» (متولد۱۸۹۳) است ودیگر«هربرت‌رید » . ریچاردز از یك‌طرف سعی می‌کند تانقش وتأثیر لفظ را به‌صورت مستقل و همچنین بدان‌گونه‌که درنسج‌کلام‌وارتباط باالفاظ دیگردارد بررسی نماید وبدین‌گونه تحلیل انتقادی در نزد وی به‌قلمرو مسائل مربوط به‌علم « دلالت » وارد می‌شود و از طرف دیگر می‌کوشد تانشان دهدکه وظیفهٔ ادبیات عبارت‌است ازاین‌که درخواننده تعادلی روانی ویا درواقع حالات متعادل روانی به‌وجودآورد ،بدین‌معنی‌که معتقد است یك اثر هنری واکنش خاص وموزونی دربیننده یا خواننده ایجاد می‌کندزیرا زیبایی خود چیزی است که موجب تعادل ترکیبی می‌شود . به‌هرحال او می‌کوشد که شناخت ارزش ادبی آثاررا برمبنای روان‌شناسی استوار سازد .

اما هربرت‌رید ،وعده‌ای دیگرازنقادان‌که تحت تأثیر مکتب روان‌کاوی فروید قراردارند ،سعی می‌کنند مبنای پیدایش الهامات واسباب حصول عقده‌ها وتمایلات سرکوفته‌ای را که احیاناً موجب ابداع آثار ادبی بوده است بررسی‌کنند . ازاین‌رو غالباً تحقیقات آنان مبتنی بر تحقیق در پیدایش و نحوهٔ تکوین آثار و وجدان آفرینندگان آنهاست . این نقادان معمولاً به‌بررسی احوال روانی شاعر و نویسنده یا درحقیقت به‌شناخت زمینه‌های الهام آنها می‌پردازند .

تلخیص و نقل از: زرّین کوب ، دکتر عبدالحسین — " نقد ادبی" — طهران — امیرکبیر — ۱۳۶۱ — ص ۴۲ — ۱

نمایشنامه (Piece)

نمایشنامه نوعی داستان است که مشخصات آن به داستانهای کوتاه شبیه‌تر است تا به داستانهای بلند. بدین معنی که باید نویسنده بکوشد تا وقایع آن مربوط به سالیان دراز از زندگی و احوال شخص یا اشخاص نشود بلکه دورهٔ کوتاهی از عمر او را دربرگیرد، هر چند در نمایشنامه‌های دراز که در چند نوبت نمایش داده‌اند، به ویژه در نمایشهای تاریخی، موضوع نمایش به چندین سال هم مرتبط بوده است.

در نمایشنامه‌های تآتر باید گفتار (dialogue) با عمل (action) همراه باشد. هر اندازه عمل وحرکت و ایجاد حادثه و هیجان بیشتر باشد بر لطف و کشش نمایشنامه افزوده می شود. در نمایش همانند یک داستان از زندگانی انسانها سخن می رود و همه نوع احوال آدمی مطرح می گردد.

نمایشهایی که در آنها همه نوع احوال آدمی از عشق و نفرت، اندوه ومسرت، هیجان و خنده وگریه درهم بیامیزد و اصل تعارض یا تضاد در آنها برقرار باشد، درام (در یونانی drama) نامیده می شود.

" غالب تآتر شناسان بر این عقیده‌اند که از لحاظ فنی، عامل اصلی هر درامی " تعارض " یا " تضاد" است. به این معنی که تا تعارض میان امیال یا اراده‌ها یا افکار یا عواطف شخصیتهای نمایش وجود نداشته باشد، درامی به‌وجود نمی آید." (دایرةالمعارف فارسی، ج ۱، ص ۹۶۳)

درام اگر با سرود و موسیقی همراه گردد، درام لیریک یا غنایی(dram lyric) نامیده می شود. (از کلمهٔ یونانی lyre به معنی ساز زهی.)

" از اینجاست که کلمهٔ درام را در بیشتر موارد می توان به معنای تآتر یا نمایش به‌طور کلّی (در هر کشوری یا در هر عصری) به‌کار برد، و هر یک از اشکال و شاخه‌های گوناگون هنر نمایش را جزیی از مفهوم کلّی درام به‌شمار آورد. فی المثل در صحبت از " تاریخ درام" مراد تاریخ نمایش به‌طور کلّی است که تراژدی، کمدی، ملودرام، تعزیه و تقلید و مسخره‌بازی را دربرمی گیرد و انواع هنرهای نمایشی بالله، خیمه‌شب بازی، اپرا و حتّی سینما را تا آنجا که جنبهٔ نمایشی و دراماتیک آنها مورد نظر است، شامل می شود." (همان مأخذ)

نمایشهایی که بخواهند در آنها با نشان دادن وقایعی، بینندگان را به اندوه و حسرت بکشانند و ترحّم آنان را برانگیزند نمایشهای تراژدی (tragedie) نامیده می شوند که پایان آنها به مصیبت و فاجعه می انجامد و کمدی (comedie)

عکس این گونه نمایشها ست که جنبهٔ مُضحکه، انتقادی و اغراق دارد و سبب شادی و سرگرمی بیننده می شود. در تمام این نمایشها، حتّی نمایشهای خنده‌آور، می توان نکته‌هایی هم برای آموختن گنجاند و در جامهٔ انتقاد، ممکن است این نکته‌ها بهتر مورد اشاره قرار گیرد.

در زندگی معمولی در موقعیّتهای گوناگون قرار می گیریم و سعی می کنیم وقتی در برابر افراد قرار گرفتیم برای آنکه خوب درکشان کنیم، خود را با آنها تطبیق دهیم. نمایش و نمایشنامه نیروی تقلید و تخیّل ما را تا حدّاکثر کارآیی در اختیار خویش می گیرند.

نمایشنامه طرحی است که بعداً به اجرا درمی آید. گرچه بازیگران آزادند که تخیّل خود را در راه ارائهٔ نقطه‌نظرهای نویسنده به‌کار گیرند، امّا به‌هر حال بـا کلّ نمایشنامه درگیرند.

طبق گفتهٔ ارسطو نمایشنامه قصّه‌ای است که به صورت بازی عرضه می شود، قصّه‌ای که باید دارای ابتدا و انتهای مشخّص و قطعی بوده و از تمامی جهات کامل و دارای عناصر لازم برای درک تماشاگر از آن باشد. نمایشنامه‌نویس باید بیننده را دقیقاً در جریان گذشتهٔ ماجرا قرار دهد و اتمام نمایش همراه با گشایش‌گرهی باشد که نویسنده در طول داستان خود آن را مطرح کرده است.

ارسطو نمایشنامه را مشتمل بر شش عنصر بسیار مهم می داند: طرح، اندیشه، شخصیّت نمایشی، زبان نمایشی، آهنگ و قابلیّت نمایشی.

طرح، مهمترین عنصر است. خطّ سیر "عمل" و اساس داستان است. نمایشنامه باید پیرامون داستان زندگی یک فرد که همان شخصیّت اصلی نمایش و به عبارتی پروتاگونیست Protagonist است، دور بزند. این فرد باید طوری معرّفی شود که تماشاگر بتواند روی او تأکید داشته باشد. حرفی که این نویسنده راجع به این فرد می زند، باید برای تماشاگر مهم باشد. وتماشاگر روی او حسّاسیّت نشان دهد. باید بتوانـد راحت با ماجرای او درگیر شود و خود را به جای او بگذارد. شخصیّت نمایشی بایـد دارای موقعیّت جهانی باشد: آنچه برای او رخ می دهد قابل انطباق روی هر کس دیگر باشد. از این رو شخصیّت برای نویسنده مهمترین عنصر در راه گسترش ماجراست. شخصیّت نمایشی ماجرا را در اختیار خود می گیرد و آنچه که حادث می شود در نتیجهٔ اعمال اوست.

زبان نمایشی مربوط به کلامی است که شخصیّتهای نمایش مورد استفاده قـرار می دهند. بیان نمایشی باید با شخصیّت نمایش و با تمامی فضای قصّه در هماهنگی کامل

باشد. آهنگ در تنگاتنگ زبان نمایشی به نرمی و تداومِ کلام و طرح یاری می دهد. نمایشنامه‌ای که خوب نوشته شده باشد به بیننده کمک می کند که بدون اشکال از ابتدا تا انتهای آن را دنبال نماید.

قابلیّت نمایشی در رابطه با عناصر بصری نمایش مثل صحنه، لباس، نور وگریم است. تماشاگر باید به راحتی بتواند در باره‌ٔ شخصیّت نمایشی و لحظه‌های مختلف نمایش که دکور آن را مشخّص می سازد حرفهای فراوان بزند. اگر خانه‌ای که در آن ماجرا اتّفاق می افتد، خوب نگهداری شده و دارای اثاثیه گرانقیمت باشد، طبیعتاً تماشاگر انتظار خواهد داشت که آدمی با همان شرایط در آنجا زندگی کند. از طریق آرایش صحنه به‌خوبی می توانیم راجع به علایق و سلیقه‌های شخصیّت نمایشی اظهارنظر کنیم.

این عناصر به‌طور کامل باید موقع نگارش نمایشنامه مدّنظر قرار بگیرند.

" فکر" برای نگارش نمایشنامه تقریباً از همه جا سر می رسد، بنا بر این معقول است که همیشه دفترچه یادداشتی همراه داشته باشید، حتّی کنار تختخواب خود، به این ترتیب هر فکری را که به ذهنتان خطور می کند قبل از آنکه بتواند فرار کند فوراً یادداشت کنید.

به‌دست آوردن فکر

نویسندگی ده‌درصد الهام است و نود درصد تراوشات ذهنی.

اوّلین حرکت شما باید به‌سوی یافتن فکر باشد. اساس هر نمایشنامه ممکن است از هر کجا گرفته شود. "فکر"ها دور و بر شما هستند. هر که را ملاقات می کنید و یا از هر مکان که دیدن می کنید، شما را به فکر کردن وا می دارد. با همهٔ این احوال، چندان معمول نیست که هر فکری فورا و به طور کامل شما را شدیداً تحت تأثیر قرار دهد الهام سهم بسیار اندکی در هر شکل از نگارش دارد.

بخش عظیمی از نگارش شما مرهون تراوشات ذهنی شماست. بدون شک شما مجبورید با در دست داشتن نوعی اندیشه که همان الهام باشد، شروع به کار کنید. بعضی مواقع اقبال با شما یار است و فکر اصلی را بدون کند و کاو زیاد در اختیار می گیرید، امّا گاه باید زمانی بس‌طولانی در راه یافتن فکر مورد نظر سپری نمایید. پس از یافتن فکر باید آن را بسط دهید. باید جزئیات آن را روشن کنید و در آن بازنگری و اصلاح نظر داشته باشید.

نویسندگان حرفه‌ای خوب می دانند که بیش از نیمی از آنچه را که در یک روز

می نویسند، روز بعد روانهٔ سطل زباله می سازند. آن بخش از مطلبی که نزد این نویسندگان می ماند نتیجهٔ بازنویسیهای مکرّر است که اغلب نسخهٔ آخر کمتر شباهتی به نسخهٔ نخستین دارد.

زمانی شما گرفتار مشکل می شوید که اقدام به نوشتن در بارهٔ موضوعی کنید که اطّلاعات شما در بارهٔ آن اندک است. اگر شما چندان در بارهٔ فیزیک نمی دانید و علاقه‌ای هم به این موضوع ندارید، ابداً صلاح نیست که قهرمان اصلی خود را یک فیزیکدان که دائماً درگیر با مسائل حول و حوش تخصّص خویش است قرار دهید. در غیر این صورت نوشتهٔ شما نه متقاعدکننده خواهد بود و نه قابل قبول. در صورتی شما می توانید از چنین شخصیّتی استفاده کنید که نمایشنامه نیازی به جزئیات زندگی و کار او نداشته باشد.

اغلب شخصیّتهای نمایشی دارای ویژگیهایی هستند که نمایشنامه‌نویس باید این ویژگیها را در افرادی که با آنها برخورد می کند، سراغ نماید. اگر تا حالا به آدم خیلی بداخلاق برنخورده‌اید، پس خیلی دشوار است که چنین آدمی را وارد نمایشنامهٔ خود کنید.

اگر به این فکر باشید که نمایشنامه کارش دست چین کردن افراد است و براین اساس آدمهای نمایشی را دقیقاً و مو به مو منطبق بر افراد پیرامون خود استوار سازید، کار درستی انجام نداده‌اید. اگر تصمیم بگیرید هر چه را هست و نیست وارد نمایشنامهٔ خود کنید، بنا بر این اثری به‌وجود آورده‌اید بسیار خسته‌کننده و درهم و برهم. یک نمایشنامهٔ سه پرده‌ای به مدّت فقط یک یا دو ساعت روی صحنه به اجرا درمی آید. در چنین مدّت کوتاهی غیرممکن است که شخصیّت نمایشی شما به‌طور کامل تصویر شود. تلاش شما باید این باشد که چه خصوصیّات بارزی را از آن شخصیّت درمعرض توجّه تماشاگران قرار دهید. تماشاگران باید آن مقدار از ویژگیهای شخصیّت را دریابند که در مفهوم کلّی نمایش مورد نیاز است. در غیر این صورت همه گیج خواهند شد و نمایش جذبهٔ خود را از دست می دهد.

یکی از مهمترین راههای بسط یک "فکر" تعمّق در بارهٔ کسی است که او را شناخته‌اید و خیال دارید روی ویژگی خاصّی از او تمرکز نمایید. دقّت کنید که چطور می توانید این قسمت از شخصیّت آن فرد را در نمایشنامهٔ خود وارد کنید. مثلاً می خواهید کسی را مورد تحسین قرار دهید. اوّل باید مشخّص کنید که چرا. آیا به‌خاطر کارهایی است که او انجام می دهد؟ به خاطر طرز تلقّی او از زندگی است؟ و یا به دلیل رفتار او در قبال دیگران می باشد؟ بعد از آنکه دلایل تحسین پذیری فرد را

یافتید، سعی کنید شخصیّتی نمایشی به‌وجودآورید که خصوصیّاتی مشابه داشته باشد. به موقعیّتی فکر کنید که این شخصیّت می تواند با قرار گرفتن در آن، خصوصیّات مورد نظر را بروز دهد.

یک " مکان " می تواند " فکر" نوشتن نمایشنامه‌ای را به ذهن شما برساند. تصوّر کنید در گوشه‌ای از خیابان با خانه‌ای مواجه می شوید که زمانی قصر باشکوهی بوده امّا در حال حاضر رنگ و رو رفته است، چمنها بلند شده‌اند، و در مجموع، ساختمان رو به خرابی می رود.

چه شده که آن عمارت به این وضع درآمده است؟ دلایل بی توجّهی به آن چیست؟ آدمهایی که در آن مکان زندگی می کنند چند سالشان است؟ چه مدّتی است که در آنجا ساکن‌اند؟ موقعی که ساختمان نو بوده و تازه وارد آن شده بودند، چه حال و هوایی داشتند؟ چه شده که عوض شدند؟ اگر شروع به پرسیدن چنین سؤالهایی از خود کنید، خیلی زود می رسید به صحنه، موقعیّت، شخصیّتها و ماجرایی که مناسب نوشتن نمایشنامه است.

مهم نیست که شخصیّتهای نمایشی تا چه حد با انسانها فاصله دارند بلکه مهم این است که رفتارها و نیازهای آنها کاملاً انسانی نشان داده شود تا واقعی و باورکردنی جلوه کنند. حتّی در داستانهای مربوط به حیوانات، جایی که حیوانی شخصیّتِ ماجراست، عکس‌العملها و خواستهای او باید انسانی تصویر شود. در غیر این صورت برای تماشاگر غریب می نماید و توجّه او را از آن سلب می کند.

روش‌دیگر برای راه یافتن به یک " فکر" دست‌یابی به جزئیّات اشخاص نمایش، موقعیّتها و مکانهای مورد نظر است. مثلاً برای گسترش شخصیّت نمایشی باید مثل نمونهٔ ذیل هر نکته‌ای را که به ذهنتان می رسد مورد توجّه قرار دهید: جنس: زن. سن: نوزده. نشانی: لس‌آنجلس. شغل: منشی. علاقه‌ها: موسیقی و ورزش. فعّالیّتها: مربّی ژیمناستیک و عضو باشگاه اسکی. این جزئیّات باید همین طور ادامه یابد تا آنکه شخصیّت نمایشی کم کم شکل بگیرد. هرچه بیشتر جزئیّات مربوط به شخص جستجو شود تصویری که از او ارائه می شود روشنتر و ملموستر خواهد بود.

روش‌دیگر، تعمّق در بارهٔ نکته‌های نهفته در ضرب‌المثلها و تصویر کردن آنهاست. مثلا: " قطره‌قطره جمع گردد وانگهی دریا شود" می تواند" فکر" یک نمایشنامه را فراهم آورد.

هر زمان " فکر" خوبی برای نوشتن نمایشنامه به ذهنتان رسید آن‌را یادداشت کنید و در جای مشخّصی نگهداری کنید تا بعداً هر وقت فرصت شد به‌آنها مراجعه‌نمایید.

گاهی اوقات فکر نوشتن نمایشنامه از یک واقعهٔ تاریخی گرفته می شود. بسیاری از آثار نمایشی مشهور دارای منبع مشخّص، شخصیّت تاریخی مشخّص و یا حادثه‌ای مشخّص می باشند، از "ریچارد سوّم" شکسپیر گرفته تا "غرق ناشدنی" نوشتهٔ "مولی براون" (Molly Brown).

اگر به تاریخ علاقه‌مندید، می توانید نمایشنامه‌ای را بر اساس واقعه‌ای که مورد مطالعه قرار داده‌اید به رشتهٔ تحریر درآورید. اگر می خواهید نمایشنامه‌ای بر مبنای تاریخ بنویسید در آن صورت باید مطمئن باشید که اطّلاعات کافی در بارهٔ واقعهٔ مورد نظر، شخصیّتهای ماجرا و زمان انتخاب شده دارا هستید، یعنی اینکه باید دست به تحقیق بزنید. همان طور که در نمایشنامه‌های مربوط به وقایع امروزی نمی توان حقایق را تحریف نمود، در مورد نمایشنامه‌های تاریخی هم نمی توان در حقایق دوران مورد نظر دست برد. البتّه در اغلب موارد کسی نمی داند که شخصیّتهای تاریخی در هر لحظه دقیقاً چه احساسی داشته‌اند و یا چه می گفته‌اند. بنا بر این به‌کارگیری این نوع حسها و گفتگوها می تواند تماماً تخیّلی باشد. آنچه که می نویسید باید به آنچه که کاملاً شناخته شده است بخورد و منطق آن دقیقا بر آنچه که در کتب تاریخی آمده است منطبق باشد.

برای نوشتن نمایشنامه‌ای تاریخی اغلب لازم می شود که از خود چیزهایی را اضافه کنید. همانطور که شما برای انتخاب موضوع نمایشنامه آزادی کامل دارید، تاریخ نویس هم در مورد نگارش وقایع تاریخی، رفتار شخصیّتها و دلایل پیرامون وقایع دست به انتخاب می زند.

نوشته‌های تاریخی اغلب دارای جزئیّات نمی باشند و صِرفاً به ذکر کلّی واقعه اشاره شده است. شما، به عنوان نمایشنامه‌نویس، مختارید که هر طور دلتان بخواهد با آن جزئیّات از قلم افتاده برخورد کنید. با همهٔ اینها شما باید نسبت به منبع تاریخی حتماً احاطهٔ کامل داشته باشید تا بتوانید نمایشنامه‌ای قابل قبول ارائه نمایید.

گفتگو

" و دنیا صحنهٔ نمایش است، و تمام مردان و زنان بازیگرانند، آنها ورود و خروج خود را دارند و هر یک در زمان خود نقشهای بسیاری را ایفا می کنند"

ویلیام شکسپیر

کردار و گفتار هر کس با کس دیگر در موقعیّت مساوی متفاوت است. یکی ممکن

است مرتّب از واژه‌های عامیانه استفاده کند، در حالی که دیگری کمتر به این کار مبادرت می ورزد. صحبت کردن کارمند یک بانک موقع انجام وظیفه با وقتی که او با اعضای تیم ورزشی اش ملاقات می کند یکسان نیست.

مکالماتی که در نمایشنامه شنیده می شود با گفتگوهای روزمرّه تفاوت دارد. با این احوال نوع حرف زدن بازیگر در روی صحنه کاملاً طبیعی و متعلّق به خود او باشد، یعنی طوری که همه کس آن را به راحتی قبول کند. بهترین راه برای یادگیری نوشتن مکالمات نمایشنامه، گوش دادن به صحبتهای مردم و بخصوص به نحوهٔ ادای این صحبتهاست. از این راه است که می توان پی برد چه نوع مکالماتی قابل قبول است.

عوامل بسیاری در ویژگیهای یک بیان، اثرِ مستقیم دارند. ازجمله: رفتارهای شخصی، مایهٔ تحصیلی، شغل، پس زمینهٔ فرهنگی و علایق.

برای آنکه جملاتِ رد و بدل شده به وسیلهٔ شخصیّتها در یک نمایشنامه بجا و ساده باشد، باید آنها را صریح و سهل الفهم نوشت. در موارد استثنایی که شخصیّت نمایش سعی می کند از موقعیّت طفره برود، زبان ممکن است شکلی نامفهوم به خود بگیرد، مثلاً در مواردی که تأثیر کمیک مطرح است. با این حال مکالمه اغلب باید دارای وضوح باشد، چون تماشاگر فقط یک بار آن را می شنود. در مکالمات روزمرّه اگر مطلبی از مخاطب خود متوجّه نشوید از او می خواهید آن را تکرار کند. بعد او هم که تکرار می کند چه بسا به صورتی دیگر بگوید. در نمایشنامه این امر امکان پذیر نیست. اگر تماشاگر متوجّه نشود که بازیگر چه گفته، قسمتی از نمایش را از دست داده است. در هر نمایشی لازم است که جملات تمام شخصیّتهای اصلی مفهوم باشد و از بیانهای طولانی پرهیز شود.

مهمترین وجه یک نمایش آن است که مکالمات توجّه تماشاگر را به سوی خود جلب کند. این مکالمات باید به‌صورتی جذّاب عرضه شود. همان طور که گفته شد مکالمات ارائه شده باید واضح، سهل الفهم و کاملاً طبیعی باشد.

مکالمه بایستی کمک به آفرینش فضای موجود در صحنه را بنماید. تماشاگر باید دریابد که نمایش شوخی است یا جدّی، دلتنگ کننده است یا غم انگیز، کنایه‌آمیز است یا مضحک.

وجه مهمّ دیگری که در مکالمات باید رعایت شود شکل توضیحی آن است: تماشاگر می خواهد بداند در چه موقعیّتی است تا موضوع را دنبال کند. جزئیّات موجود در مکالمات باید بیانگر زمان، مکان و اتّفاقات گذشته که در روند مکالمات موثّر است، باشد و در این رابطه جزئیّات مربوط به هر یک از شخصیّتها روشن گردد. مسألهٔ اخیر

باید شامل ویژگیهای شخصیّت ، نگرش او به زندگی، رفتار و احساس او باشد و چه بسا که این توضیحات در مکالمات شخصیّتهای دیگر برای شخصیّت محوری بیاید. امّا در مکالمات خودِ شخصیّت محوری مشهود نباشد.

یکی از بهترین راههایی که طیّ آن می توانید مطمئن شوید که مکالماتتان طبیعی است ، بلند خواندن آنهاست. اگر برای شما طبیعی جلوه کند مسلّماً برای تماشاگران نیز همین طور خواهد بود.

حالت شخصیّتهای نمایش نباید به سرعت عوض شود وَالاّ تماشاگر در عکس العمل خود سردرگم می شود. معمولاً تغییر حالت شخصیّت باید با چند خط گفتگو صورت بگیرد.

حرکات بدنی شخصیّت نمایشی معمولا به اندازهٔ بیان او اهمیت دارند و چه‌بسا مهمتر جلوه کنند. ما از روی کردار و گفتار دیگران می گوییم که دارای چه حسی هستند. اگر حرکات بازیگر با آنچه که می گویند هماهنگی نداشته باشد، مکالمات باورنکردنی از آب درخواهند آمد و مکالمات بدون حرکات مفهوم ناچیزتری را القا می کنند.

عمل، اغلب گویاتر از بیان است. اگر شخصیّت نمایشی گرفتار خشم است می تواند با لگد به چیزی بزند و یا لیوانی را به دیوار صحنه بکوبد. اینگونه اعمال بسیار مؤثّرتر از آن است که شخصیّت نمایشی بخواهد با کلام برای تماشاگران میزان خشم خود را ابراز دارد.

به عنوان تمرین، مکالمه‌ای را بین دو نفر یادداشت کنید. طوری که خصوصیّات یا احساس هر یک از طرفین با عمل پیش از کلام نشان داده شود. یادتان باشد که حرکت هر شخصیّت را باید همیشه داخل پرانتز بنویسید. مثال :

سو

(در حالی که صورتش را با دستها می پوشاند با حالتی هیستریک هق هق کنان گریه می کند.) دیگه چه کار کنم؟

بیل

(آرام به طرف او می رود) فقط باید پول پیدا کنیم.

سو

(از خونسردی او عصبانی می شود) چرا اهمّیّت موضوع را درک نمی کنی ؟

(و به دنبال این حرف به طرف راهرو می دود. بیل از عکس العمل او جا می خورد و به کار او خیره می ماند. بعد آهی می کشد، سرش را تکان می دهد و آرام روی میز می نشیند.)

شخصیّت نمایشی

فکر کردن به شخصیّتهای نمایشی کار مشکلی نیست. شخصیّتها لازم نیست به‌تمامی و با کلّیّه خصوصیّاتشان ظاهر شوند، بلکه باید به آن ابعادی پرداخت که مهمتر از بقیه است و یا برای تماشاگر بیشترین جذّابیّت را داراست. پس از انتخاب شخصیّت محوری باید در مورد خصوصیّات ویژهٔ او تعمّق نمایید.

به خاطر آنکه نمایش برای تماشاگر جذّابیّت پیدا کند، باید دارای کشمکش باشد. باید جدالی مطرح باشد که طیّ آن شخصیّت محوری شکست بخورد و یا به پیروزی نهایی دست یابد. نمایش باید فقط یک شخصیت محوری " پروتاگونیست " (Protagonist) داشته باشد. در غیر این صورت موضوع مبهم و سردرگم می شود. در مقابل او " انتاگونیست " (Antagonist) قرار دارد که اغلب انسان دیگری است. مثلاً فرض کنیم شخصیّت محوری جوانی است که خیلی دوست دارد نوازندهٔ موسیقی شود. پدرش با این امر مخالفت می ورزد. او مایل است که پسرش حقوق بخواند، امّا پسر نسبت به این رشته بسیار بی علاقه است. بنا بر این پسر" پروتاگونیست " است و پدر " انتاگونیست ".

انتاگونیست ممکن است یک نیرو باشد. فرض کنیم کشاورزی سعی می کند برای خود و خانواده‌اش پولی مکفی فراهم نماید. مشکل او این است که سیل به مزرعه گندمش زده و تمامی محصول او را با خود برده است. در داستان " افروختن آتش " اثر جک لندن، شخصیّت محوری می کوشد تا قبل از رسیدن به مکان امن و گرم در میان سرما تلف نشود. طبیعت در هر دو مثالی که ذکر شد انتاگونیست است.

انتاگونیست ممکن است شرایط اجتماعی باشد که به موجب آن شخصیّت نمایش به دلیل داشتن خانوادهٔ فقیر نتواند یک پزشک یا تاجر موفّقی شود. انتاگونیست می تواند گروهی از مردم باشد.

آنچه در بارهٔ هر شخصیّت خاص می نویسید باید منطقی و قابل قبول باشد.

قدم بعدی آن است که تصمیم بگیرید که چه شخصیّتهای دیگری را برای بیان داستان خود نیاز دارید. تعداد آنها هر چه کمتر باشد بهتر است. هر چه تعداد شخصیّتهای فرعی که باید روی صحنه ظاهر شوند و یا به‌طور کلّی هر چه تعداد شخصیتهای فرعی در نمایشنامه بیشتر باشد زمان کمتری را می توان صرف شخصیت محوری کرد.

لازم نیست که حتماً بعد از صحنهٔ اوّل همه چیز ضروری را در بارهٔ یک شخصیّت نمایشی بدانیم. اگر چنین باشد دیگر رغبتی برای دیدن بقیهٔ نمایش نخواهیم داشت. همان طور که شناخت ما از مردم زندگی واقعی به طور تدریجی صورت می گیرد، شناخت

شخصیّتهای نمایشی هم به همین گونه است. این افشای تدریجی خصوصیّات و عواطف یک شخصیّت در طول نمایشنامه و بخصوص هنگام کشمکش او با انتاگونیست است که نمایش را برای تماشاگر جذّاب می سازد.

موضوع دیگری که نمایشنامه‌نویس باید بدان دقّت داشته باشد، اسامی شخصیّتهای نمایشی است. اسمها باید مناسب شخصیّتها باشد. برخی اسامی معنای اعتماد به‌نفس را به همراه دارند و پاره‌ای مفهوم درستی و پاکی را به ذهن می رسانند.

طرح کلّی

اکنون عناصر لازم برای نمایشنامه‌تان را در اختیار دارید. مکالمات نوشته شده‌اند، شخصیّتها تحلیل گردیده‌اند و حتّی برخی از صحنه‌ها یادداشت شده است. حالا زمان آن است که یاد بگیریم چطور این عوامل را درست و مناسب با هم تلفیق کنیم.

نمایشنامه‌ها شکلهای گوناگون دارند، امّا چون نمایشنامهٔ داستان دار معمولترین آنهاست بهتر است که از آن شروع کنیم. داستان، نشان دهندهٔ ارتباط میان علّت و معلول است. پیش‌کشیدن یک مشکل یا لغزش بر سر راه پروتاگونیست برای نیل به هدف، علّت است. این مشکل سبب‌پیدایش جدال بین پروتاگونیست و انتاگونیست می شود. اغلب علّت و معلول بسیار پیچیده جلوه می کنند، زیرا یک علّت مشخّص ممکن است دارای چندین معلول باشد.

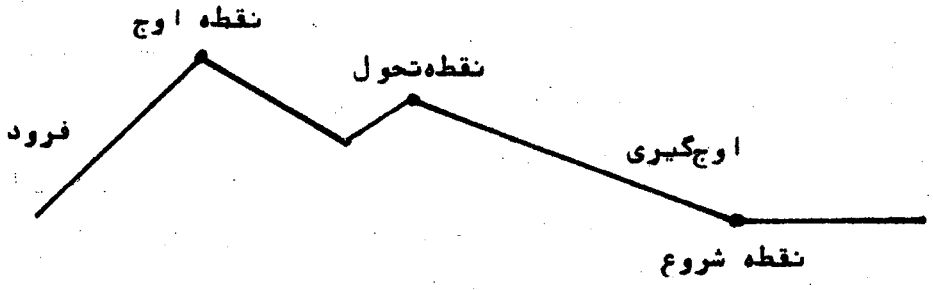
نقطه‌ای که در آن گره نمایشنامه مشخّص می شود" نقطه شروع" است. قبل از آنکه گره پیش‌کشیده شود تعادلی در زندگی شخصیّتهای اصلی به‌چشم می خورد. همه‌چیز بآرامی‌به پیش می رود. بعد این تعادل به‌هم می خورد. " نقطهٔ شروع" لحظهٔ آغازین درگیری پروتاگونیست و انتاگونیست به‌شمار می رود.

به دنبال " نقطهٔ شروع" به اوج گیری عمل می رسیم. نمایشنامه در راه‌تکامل است و تعلیق افزایش می یابد. تماشاگر مایل است دریابد که آیا پروتاگونیست می تواند پیروز شود یا خیر. کشمکش همین طور شدّت می یابد تا جایی که بدون پیروز شدن پروتاگونیست یا انتاگونیست دیگر نمی تواند به جلو برود. درست لحظه‌ای که پروتاگونیست متوجّه می شود برنده است یا بازنده، " نقطهٔ تحوّل" است. اوهمچنین می داند که چه حوادثی نمی تواند رخ ندهد. راه برگشتی وجود ندارد. نقطه‌ای که پروتاگونیست در آن دقیقاً به پیروزی یا شکست دست می یابد " نقطهٔ اوج" است. بقیهٔ نمایشنامه شامل " فرود" یا " گره‌گشایی" خواهد بود.

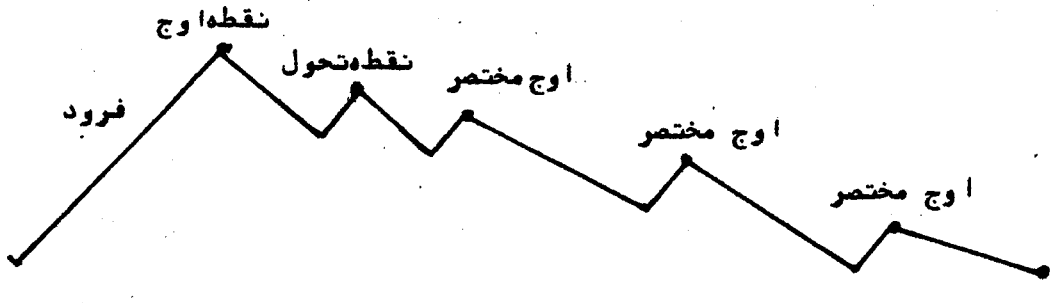
گاهی اوقات " نقطهٔ تحوّل" و " نقطهٔ اوج" از هم فاصله دارند. گاهی هم این دو لحظه یکی هستند.

" فرود" بخشی از نمایش است که طیّ آن به تماشاگر می گوید چه بر سر پروتاگونیست بعد از نیل به پیروزی می آید و یا چنانچه شکست بخورد بقیهٔ شخصیّتهای نمایشی در چه وضعیّتی قرار می گیرند.

نمودار طرح کلّی برای نمایشنامه " علّت و معلول" چیزی شبیه شکل زیر است :



توضیح پیشرفت عمل و نمودار خیلی ساده ارائه گردیده است. بعد از نقطهٔ شروع معمولاً عمل بلافاصله طیّ یک خط مستقیم به نقطهٔ اوج نمی رسد. در این میان بحرانهای کوچکتری هم پیش می آیند. گرچه هر یک از این لحظات بحرانی به وسیلهٔ دیگری خنثیٰ می گردد، امّا به پیچیدگی گره کمک می کند. نمودار این نوع طرح کلّی را می توان به شکل زیر رسم نمود.



هر صحنه در نمایش " علّت و معلول" باید دارای حرکت نمایشی (دراماتیک) باشد. منظور این نیست که در آن حرکات بدنی زیاد باشد، بلکه اشاره به پیشرفت طرح و توسعهٔ حوادث است. تمامی حرکات نمایشی باید در رابطه با کوشش پروتاگونیست در راه نیل به هدف و یا حلّ مشکل باشد. در درگیری بین پروتاگونیست و انتاگونیست حرکت نمایشی وجود دارد. همینطور در صحنه‌ای که پروتاگونیست برای شکست دادن انتاگونیست نقشه می کشد حرکت نمایشی دیده می شود.

چنانچه کسی در اتاق منزلش از این سو به آن سو رود، گردگیری و جاروب کند در واقع یک سری حرکات بدنی انجام می دهد که به‌هیچ وجه نمی توان آن را حرکت نمایشی تلقّی نمود. حرکت نمایشی موقعی است که به حلّ معضل که در نقطهٔ شروع مطرح گردیده کمک نماید.

هر عمل یا حرکت بدنی در نمایش باید دارای انگیزه باشد. باید به‌نحوی به

درک تماشاگر از ماجرا کمک نماید. تمامی اعمال نمایشی باید در رابطه با گره نمایش و بنا بر این شخصیّت مرکزی، که یا به‌وجود آورندهٔ عمل است و یا آن را دامن می زند، باشد.

برخی از نمایشنامه‌ها از ارتباط علّت و معلول پیروی نمی نمایند، امّا تعداد آنها زیاد نیست و به اندازهٔ نمایشنامه‌های دارای طرح هم مورد پسند عموم نمی باشند گاهی اوقات این گونه نمایشنامه‌ها می کوشند تا فقط تصویری از یک زندگی ویژه یا زمان و مکان تاریخی مشخّصی را نشان دهند. گاه مستندهایی هستند که تاریخ گروه یا تشکیلات خاصّی را عرضه می کنند. گرچه این نوع ساختار نمایشی ممکن است توجّه تماشاگر را برانگیزد، امّا نباید از نظر دور داشت که بافت آن بایستی از مهارت ویژه‌ای برخوردار باشد. حتّی اگر در نمایش گرهی هم وجود نداشته باشد، باز هم تماشاگر باید با عمل نمایشی درگیر شود و در پایان به صحنه‌ای برسد که نتیجهٔ کار را دریابد.

برخی مواقع نمایشنامه صرفاً به این دلیل نوشته می شود که موضوع مشخّصی را تشریح کند یا نقطه‌نظرهای نویسنده را از زندگی بازگو نماید. اغلب در چنین نمایشنامه‌هایی نویسنده به کشف ارتباطات دست می زند. وی باید شخصیّتهایی را پی‌ریزی نماید و گسترش دهد که جذّابیّت کافی دارند و توجّه تماشاگر را به‌شدّت به سوی خود معطوف می دارند. یا، شاید نویسنده بخواهد دوره‌ای خاص از تاریخ را با نشان دادن خصوصیّات انحصاری آن دوره و یا سرفصلی کلّی از آن زمان را به رشتهٔ تحریر درآورد.

نمایشنامه‌های بدون ارتباط علّت و معلول، ساختارهای متعدّدی دارند. نوعی از آن دارای دور تسلسل است. عمل نمایش راه به جایی نمی برد و نمایشنامه‌جایی تمام می شودکه از همانجا شروع شده است. نمایشنامه ممکن است فقط حول محور "درونمایه" (theme) دور بزنند، که در این حالت شخصیّتها و حوادث با هم ارتباطی ندارند بلکه با موضوع اصلی در رابطه می باشند.

ساختار صحنه به صحنه هم روشی برای نمایشنامه‌نویسی است که می‌توان مستقلاً مورد بهره‌برداری قرار داد و یا از سایر شیوه‌های ساختاری نیز استفاده نمود. صحنه‌ها در این شیوه اغلب به یکدیگر مربوط نمی باشند، درست مثل نمایشنامه‌ای که در اتاق مخصوصی در هتل اجرا می شود. هر کدام از این صحنه‌ها دارای هیجانات و یا جذّابیّتهای مربوط به خود است. ساختار صحنه به صحنه اغلب در نمایشنامه‌هایی به‌کار گرفته می شود که نشان دهندهٔ تاریخ یک شهر یا مکانی هستند و یا قصّه‌هایی از کتاب مقدّس

را به تصویر می کشند.

قراردادهای نمایشی

نویسنده باید آگاهی کامل از قراردادهای نمایشی داشته باشد. طیّ این قراردادها قصّه گفته می شود و چون تکرار شوند تماشاگر به راحتی آنها را می پذیرد.

مثالهای فراوانی در رابطه با قراردادهای نمایشنامه‌نویسی و یا اجرا وجود دارد. یکی از این قراردادها اصطلاحاً " فلش‌بک " (Flash Back) نام دارد که طیّ آن تماشاگر با حوادثی که قبلاً رخ داده است آشنا می شود. نوع دیگر " نجوای صحنه‌ای" است که ضمن آن هیچ یک از شخصیّتهای نمایشی صدای شخصیّت نجواکننده را نمی شنوند و فقط تماشاگران گفته‌های او را دریافت می کنند. قرارداد نوع سوّم " تُک‌گویی" (Monolog) است که در آن شخصیّت نمایشی فقط با خود یا تماشاگران صحبت می کند. مکالمه خود نوعی قرارداد است که کاملاً انتخاب شده‌تر، تأثیرگذارتر و پرمعناتر از مکالمات عادی روزمرّه می باشد. عمل در نمایش معمولاً سریعتر از آن است که در زندگی معمولی صورت می گیرد. قرارداد دیگر ایجاد فاصله است که در واقع همان صحنه می باشد. تماشاگر قرار است آنچه را که می بینند باور کنند که با زندگی معمولی برابر است، هر چندآن را در روی صحنه محدود و بر اساس نمایشنامه‌ای ازقبل نوشته شده و در برابر چشم صدها نفر دیگر مشاهده می نماید.

دکور هم قراردادی تئاتری است، مثلاً می دانیم که در روی صحنه اتاق بسیار بزرگتر از اندازه‌ای که در وضعیّت معمولی مشاهده می کنیم نشان داده می شود و دیوارچهارم هم برداشته شده است. اثاثیه به جای آنکه کنار دیوارهای اتاق چیده شده باشند در قسمت وسط محوطه و با زاویه‌ای قرار داده شده‌اند که تماشاگر قادر باشد تمام جزئیّات دکور را زیر نظر داشته باشد. نور و گریم هم جزو قراردادهای تئاتری اند.

برنامه‌ریزی نمایشنامه

حالا که با عناصر مقدّماتی نمایشنامه آشنا شده‌اید، باید این عناصر را کنار هم بگذارید. شخصیّت محوری و شخصیّتهای درجه دوّم را مشخّص کرده‌اید. قدم بعدی تخیّل تماشاگرانی است که می خواهید اثر خود را به معرض تماشای آنان بگذارید. نگارش نمایشنامه به تماشاگرِ خاص آن بستگی دارد. اگر برای گروهی روحانی می نویسید مسلّماً روش و خطّ نگارشی متفاوتی را نسبت به نمایشنامه‌ای برای دانش‌آموزان اختیار می کنید. اگر نمایشنامه‌نویس چیزی را ارائه دهد که مورد اعتقاد تماشاگران باشد، مثلاً اینکه جنگ خطاست و یا عشق ابدی است، در آن صورت برای موفّقیّت خود شانس

بیشتری در اختیارخواهد داشت .

وقتی نمایشنامه‌ای را به رشتهٔ تحریر درمی آورید سعی کنید طوری بنویسید که برای تماشاگران اُدوار و مکانهای مختلف دارای مفهوم باشد یا لااقل برای تماشاگران عصر شما نامفهوم نباشد. البتّه بسیاری از آثار نمایشی مثل نمایشهای تاریخی، فقط علاقهٔ پاره‌ای محدود از تماشاگران را به خود اختصاص می دهند.

عنصر دیگری که قبل از نوشتن طرح کلّی نمایش‌خود باید مورد توجّه قرار دهید وضعیّت صحنه است . اغلب نوع موقعیّت یا مسیر حرکت گویای نوع صحنه است ، مثلاً اگر نمایشنامه‌ای در بارهٔ یک " دانشمند" می نویسید یکی از صحنه‌ها باید آزمایشگاه باشد. وقت نوشتن نمایشنامه باید شکل کلّی صحنه و فضایی را که می خواهید خلق کنید در ذهن داشته باشید. جزئیّات این طرح می تواند قبل از نوشتن نمایشنامه یا درخلال آن انجام گردد.

وجه دیگر در زمینهٔ برنامه‌ریزی نمایشنامه " زمینه‌گویی" (Exposition) است . همانطور که می دانید " زمینه‌گویی" یعنی تمام آن چیزهایی که خواننده‌برای درک پیشرفت نمایشنامه به آن نیازمند است . این چیزها شامل اطّلاعات پیش‌زمینه‌ای در مورد شخصیّتها و وضعیّتهایی است‌که منتهی به آغاز نمایشنامه می گردد. این موضوع گویای تمام چیزهای لازم در بارهٔ وضعیّتهای شخصیّتها ، خصوصیّات آدمها و ارتباط بین آنهاست .

" زمینه‌گویی" باید شامل وضعیّت اقتصادی شخصیّتها و نیز وضعیّت دنیایی باشد که در آن زندگی می کنند ، مشروط بر آنکه این اطّلاعات برای طرح کلّی نمایشنامه‌مهم باشند یا در روند نمایشنامه تأثیر بگذارند. بنا بر این آگاهیهای خود را نسبت به طرز تلقّی آدمها و شرایط حاکم بر جامعه افزایش دهید.

انتخاب عنوان از اهمّیّت زیادی برخوردار است . باید توجّه مردم را به خود جلب‌نماید و در خصوص‌نمایشنامه حال و هوایی به دست‌خواننده بدهد.

آخرین بخش برنامه‌ریزی شما مشخّص‌نمودن سرفصلی از طرح کلّی نمایشنامه است. البتّه وقتی عناصر جمع آوری شده را کنار هم گذاشتید و نوشتن نمایشنامه را آغاز کردید می توانید در این سرفصل تغییراتی به‌وجود آورید. صرفاً از طریق نوشتن و بازنویسی است‌که می توانید اندیشهٔ خود را تقویت‌نمایید.

دو روش برای برنامه‌ریزی عمل نمایشی وجود دارد. یک روش ، داشتن" سرفصل " (Outline) نمایشنامه است . روش دیگر " شرح صحنه " (Scenario) است . هر یک از این دو روش قابلیّت اجرایی دارد ، منتها باید دید کدام یک برای شما بهتر

است . اگر شیوهٔ " سرفصل" را در پیش می گیرید در آن صورت صحنه‌پردازی، زمان، شخصیّتها و جریان عمل را در هر صحنه بر روی کاغذ می آورید، مثلاً :

پردهٔ اوّل :

الف ـ صحنه : اتاق پذیرایی خانوادهٔ میچل

ب ـ زمان : ساعت پنج بعد از ظهر روز شنبه اوایل نوامبر

ج ـ شخصیّتها : جیم و دبی میچل و دوست خانوادهٔ میچل جان سیمپسون

د ـ جریان عمل :

۱) در آغاز صحنه، جیم مشغول تماشای تلویزیون است .

۲) دبی و جان وارد می شوند .

۳) دبی هیجان زده است زیرا پیشنهاد سردبیری مجلّه‌ای که او و جان در آن کار می کنند به او شده است .

۴) دبی خبرها را به جیم می رساند ولی از این رو که او پاسخی نمی دهد عصبانی می شود .

سرفصلها همینطور برای تمام صحنه‌ها و پرده‌های نمایشنامه ادامه می یابند .

" شرح صحنه" در واقع همان استخوان بندی طرح است که در آن عمل و مکالمه به‌طور اساسی ذکر می گردد . شکل عمومی نمایشنامه با دقّت کامل نوشته و شاخ و برگ بعداً به آن اضافه می شود .

پردهٔ اوّل

(ماجرا در اتاق پذیرایی منزل میچل اتّفاق می افتد و جیم میچل مشغول تماشای تلویزیون است که همسرش دبی به همراه دوستشان جان سیمپسون وارد می شوند .)

دبی

هی، جیم، چی حدس می زنی؟ کاری که می خواستم به دست آوردم . آقای جیکابس منو تو دفترش خواست و این خبرو به من داد . من سردبیر جدید مجلّهٔ " زندگی سالم" هستم .

(جیم سرش را بالا می آوَرَد و نگاهی به دبی می اندازد، بعد برمی گردد و تماشای تلویزیون را ادامه می دهد .)

جان

جیم، شنیدی چی گفت ؟ این برات مهم نیست ؟

دبی

ولش کن، جان . بیا از اینجا بریم . او اصلاً اهمّیّت نمی ده .

(خارج می شوند .)

خلاصهٔ فوق در هنگام نوشتن متن اصلی نمایشنامه می تواند گسترش پیدا کند . حرکت نمایشی می تواند بیشتر شود و دبی تلاش فراوانتری انجام دهد و جیم را وادار کند که به حرفهایش گوش دهد . بعد این مسأله به ذهن می رسد که او و جان چرا وکی می خواهند بروند .

نوشتن نمایشنامه

شروع کار اصلی نگارش کار دشواری نیست . برخی از نمایشنامه‌نویسان دوست دارند کارشان را با نوشتن صحنهٔ اوّل شروع کنند و همینطور تا آخر ادامه دهند . عدّه‌ای دیگر از جاهای دیگر شروع می نمایند . اگر نقطهٔ اوج را دقیقاً بدانید شاید بدتان نیاید از آنجا آغاز کنید . اگر در ذهن خود فکر گسترده‌ای در مورد صحنهٔ دوّم دارید شروع کار را از همانجا بگذارید . اصلاً مشخّص نیست که کدام یک از این شیوه‌ها نتیجهٔ بهتری نسبت به دیگری به دست خواهد داد .

طول هر پرده باید تقریباً به اندازهٔ سایر پرده‌ها باشد . پردهٔ طولانی باعث بی حوصلگی تماشاگر می شود . اگر هم کوتاه باشد آنقدر به تماشاگر فرصت نمی دهد تا با ماجرا درگیر شود .

هر پرده باید در نقطه‌ای بحرانی به پایان برسد تا تماشاگر رغبتی برای دیدن ادامهٔ کار داشته باشند . باید تعلیق ایجاد شود . تماشاگر باید پیگیر این موضوع باشد که چه وضعی در پیش خواهد بود و باید با میل بقیه نمایش را از مدّنظر بگذرانند .

نقطه اوج باید حدوداً پس از گذشت یک سوّم از پردهٔ آخر اتّفاق بیفتد . اگر این بخش زودتر رخ بدهد دیگر نمایشنامه قادر نخواهد بود علاقهٔ تماشاگر را برای دیدن بقیهٔ کار محفوظ دارد . اگر هم دیر اتّفاق بیفتد دیگر فرصتی برای فرود و نتیجه‌گیری باقی نمی ماند .

نمایشنامهٔ چندپرده‌ای باید حدود یک ساعت و نیم ، بدون احتساب وقت استراحت طول بکشد . طول نمایشنامهٔ تک پرده‌ای باید بین سی تا چهل دقیقه باشد . در پایان این فصل مثالی برای نگارش درست نمایشنامه خواهیم آورد . این نمونه برای شما مهم خواهد بود ، زیرا کمک می کند که در مورد طول نمایشنامهٔ خود نظری به‌دست آورید . اگر نمایشنامه‌تان تایپ شده باشد هر صفحه تقریباً معادل یک دقیقه اجرا خواهد بود . بعضی از صفحات کمی طولانیتر خواهند شد و بعضی صفحات هم بخصوص آنها که حاوی توصیف شخصیّتها هستند به زمان کوتاهتری برای اجرا نیاز دارند .

شاید مایل باشید ابتدا مکالمات را بنویسید و بعد توضیحات صحنه‌ها را اضافه کنید. نوشتن مکالمات اغلب سریع به‌پیش می رود، بخصوص اگر شخصیّتها خیلی خوب تحلیل شده باشندو کاملاً بر ماجرا سوار باشند. چنانچه برنامه‌ریزی نمایشنامه به‌خوبی انجام گرفته باشد می توانید مکالمات را یکسره و روان به‌روی کاغذ بیاورید. ضمن مرور هر صحنه توضیحات آن را نیز به‌طور دقیق وارد کنید.

پس از مرور صحنه‌ها چه بسا که به حذف آنها بپردازید و یا صحنه‌های جدیدی را جایگزین سازید. موارد غیرضروری مکالمات را حذف کنید و جملات را مناسب شخصیّت نمایشی تغییر دهید.

ضمن بازنویسی می توانید نمایشنامه را روانتر، دقیقتر و جذّابتر بنویسید. شاید یک نمایشنامه پس از چهار یا پنج بار بازنویسی به شکل مطلوب درآید.

کار دیگر در موقع بازنویسی نوشتن جزئیّات تمام صحنه‌ها است. درست است که اگر نمایشنامه شما به اجرا درآید، تصمیم نهایی برای صحنه‌پردازی آن به عهدهٔ طرّاح صحنه است امّا به هر حال شما هم باید طوری صحنه را نوشته باشید که اشکال خاصّی برای او به‌وجود نیاورد.

یکی از بهترین راههای بررسی تأثیر نمایشنامه خود بلند خواندن آن است. نوع جملاتی که به‌کار رفته باید طبیعی به گوش جلوه کند.

ضرورتی ندارد که شما هر حرکتی را که بازیگر انجام می دهد در نوشتهٔ خود ذکر نمایید، زیرا این کار به عهدهٔ کارگردان است. فقط باید اشاره به اعمالی کنید که در مسیر طرح کلّی شما تأثیر می گذارند. مجموعه‌ای که اصطلاحاً "کتاب اجرای نمایشنامه" نامیده می شود شامل جزئیّات فراوانتری نسبت به خود نمایشنامه است و در واقع ثبت نخستین اجرای نمایشنامه می باشد. این ثبت شامل صحنه‌آرایی برای نخستین اجراست و یادداشتهای کارگردان که رهبری تمام افراد گروه را به عهده داشته است، در آن دیده می شود.

روی هر صفحه شمارهٔ صفحه و شمارهٔ پرده باید کنار هم نوشته شود. برای هر پردهٔ جدید باید شمارهٔ جدیدی را با (۱) شروع کنید. مثلاً: پردهٔ اوّل صفحهٔ سوّم می شود (۳ - ۱) و پردهٔ سوّم صفحه اوّل می شود (۱ - ۳).

نام شخصیّتهای نمایشی قبل از مکالمه و توضیح صحنه سمت راست کاغذ نوشته می شود. توضیحات صحنه باید داخل پرانتز و با فاصله از نام شخصیّت و مکالمه ذکر گردد. مکالمه از سمت راست کاغذ و سرسطر شروع می شود. موقعی که شخصیّتی برای نخستین بار ظاهر می گردد، خصوصیات او باید در خلال توضیح صفحه آورده شود. توضیح

کوتاه صحنه‌ای را که از یک یا دو کلمه تجاوز نمی کند می توان در لابلای مکالمه و داخل پرانتز آورد. وقتی مکالمهٔ شخصیّتی تمام می شود باید به اندازهٔ یک خط با توضیح صحنه و یا نام و مکالمهٔ شخصیّت بعدی فاصله داد. بعد از صفحهٔ عنوان صفحه‌ای است که در آن نام شخصیّتها ذکر می شود. صفحهٔ بعد از آن مربوط به خلاصهٔ هر پرده و آرایش صحنه است. مثال:

فهرست شخصیّتها

رودا تامس ۳۶ ساله، خانه‌دار

بیل تامس ۳۶ ساله، روزنامه‌نگار

کتی ۱۳ ساله، دانش‌آموز کلاس هشتم

کیم ۱۶ ساله، خواهر بزرگتر او

بت ۱۳ ساله، بهترین دوست کتی

ماجرا در فصل بهار و در منزل تامس که در حومهٔ وست‌اورنج (West Orange) از ناحیهٔ نیوجرسی (New Jersey) واقع است، اتّفاق می افتد.

خلاصهٔ پرده

پردهٔ اوّل

خانه تامس، حدود ساعت پنج بعدازظهر دوشنبه اواسط ماه آوریل

پردهٔ دوّم

همانجا. دو روز بعد، ساعت حدود ۸ بعد ازظهر

پردهٔ سوم

همانجا. حدود ساعت ۱۰ شب روز شنبهٔ بعد

صحنه: اتاق پذیرایی خانهٔ تامس که تمام عرض صحنه را دربرمی گیرد. در انتهای صحنه دری است که به آشپزخانه باز می شود. پلّه‌هایی که به طبقهٔ بالا می رود. اثاثیه کهنه است و تقریباً هیچ چیز با چیز دیگر هماهنگی ندارد. یک میز تحریر و دو میز کوچک دیگر از انبوه کتابها و کاغذها پوشیده شده‌اند. اتاق نمایانگر زندگی آدمی است پرمشغله و نامرتّب.

مادر

(از جا بلندمی شود، پاکتی قهوه‌ای رنگ را از روی میز تحریر برمی دارد و به پدر که روی کاناپه دراز کشیده می دهد.)

نمره‌های کتی است که امروز آورده.

پـــدر

(بی آنکه بلند شود پاکت را می گیرد و کارت سفیدی از آن بیرون می کشد)
این نمره‌ها که بد نیست. من که وقتی به سنّ او بودم اصلاً مدرسه رو دوست نداشتم.
(مکث) این چیه ؟ هوک ، هاگ ، دال ، ماک ؟

مـادر

(دوباره روی صندلی راحتی نشسته و از پنجره به بیرون چشم می دوزد)
فکر می کنم معلّمش نوشته. علائم اختصاری مربوط به چند تا اسم درسه. (مکث). کتبی یه نمرهٔ " الف " و یه نمرهٔ " ب " تو انگلیسی گرفته.

...

مـآخـذ:

۱ ـ کسدی ، مارش ـ " نمایشنامه‌نویسی قدم به قدم" ـ از پیدایش فکر اوّلیّه تـــا نوشتن نمایشنامهٔ کامل ـ آقائی، ناصر (ترجمه) ـ طهران ـ انتشارات تربیـــت ـ ۱۳۷۲

۲ ـ وزین پور ، دکتر نادر ـ " برسمند سخن" ـ طهران ـ انتشارات فروغی ـ چاپ ششم ـ ۱۳۷۳

فیلمنامه نویسی

فیلمنامه داستانی است که با گفتگو و تصویر بیان می‌شود.شخصیّتها ، اطّلاعات و حقایق ویژه‌ای را به خواننده منتقل می‌کنند. گفتگو، ماجرا را تفسیر می‌کند، گاهی هم خودِ ماجراست و در هر صورت داستان را پیش می‌برد.

نویسنده، فیلمنامه را از موضوع و ساختار شروع می‌کند. پیش از آنکه بتواند خود را آماده‌ٔ فیلمنامه‌نویسی کند، باید موضوعی معیّن یعنی یك شخصیّت ویك ماجرا داشته باشد.

نوشتن فیلمنامه روندی گام به گام است . هر بار یك گام. اوّل پیدا کردن موضوع ، بعد تحقیقی که نیاز دارید، بعد ساختار بخشیدن به پرده‌ٔ اوّل روی کارتهای ۱۳ × ۸ بعد نوشتن روز به روز فیلمنامه . نخست پرده‌ٔ اوّل، بعد پرده‌ٔ دوّم، پرده‌ٔ سوّم. وقتی کلمات (خام) روی کاغذ ریخته شد و اوّلین نسخهٔ دستنویس تکمیل گشت ، بازنگریهای اساسی را انجام داده، آن را به طول معیّنی کاهش دهید، سپس آن را صیقل دهید تا آماده‌ٔ ارائه‌ٔ گردد. در هر گام باید آگاه باشید که به کجا می‌روید و چه می‌کنید. گم شدن میان کلمات و ماجراهای فیلمنامه‌ٔ در حال تغییر از آفات کار است .

داستان شما درباره‌ٔ چیست ؟ آن را مشخّص کنید. شمرده شمرده آن را بیان کنید. شخصیّت اصلی شما کیست و ماجرای داستانتان کدام است ؟ چه اتّفاقی رخ می‌دهد؟ فیلمنامه پیرو خطّ سیرِ ماجرا ست . خطِّ سیری سر راست ، موجز و روایتی . فیلمنامه خطّ سیری تکاملی را دنبال می‌کند . همیشه جهت داراست .روبه جلوه به سوی گره گشایی است .

ساختار، مهمترین عنصر فیلمنامه‌است . نیرویی است که همه چیز را در کنار هم نگه می‌دارد. اسکلت، ستون فقرات و شالوده‌است . بدون ساختار، داستان ندارید و بدون داستان فیلمنامه‌ای نخواهید داشت . ساختار باید چنان وحدتی با داستان داشته باشد و چنان محکم در آن تنیده شود که به چشم نیاید. تمام فیلمهای خوب یك زیر بنای ساختاری محکم و قوی دارند. فیلمنامه بدون ساختار، فاقد خطّ سیرِ داستانی است ، گیج و گول‌پدور خود می‌چرخد و خسته کننده می‌نماید؛ کار نمی‌کند؛ جهت ندارد و روبه تکامل نمی‌رود.

ساختار ابزاری است که شما را در شکل بخشیدن به فیلمنامه کمك می‌کند. ساختار همه چیز اعم از ماجرا، شخصیّتها، طرح ، حوادث ، رویدادهای فرعی و وقایع تشکیل دهنده‌ٔ فیلمنامه را کنار هم نگه‌می‌دارد. ساختار از ریشه‌ٔ ساختن به معنی " در کنار هم گذاشتن " است یا حتّی ساده‌ترٌ گذاشتنٌ . به‌طور خلاصه، ساختار یعنی رابطه‌ٔ بین اجزاء وکل.

فیلمنامه داستانی است که با تصاویر درقالب گفتگو و توصیف دربطن ساختار دراماتیك بیان شود. شما در فیلمنامه داستانتان را با تصاویر بیان می‌کنید.

رمان فرق می‌کند. رمان معمولا " با حالات درونی شخص ، با افکار ، احساسات ، با عواطف و خاطراتی که دور نمای ذهنی ماجرای دراماتیك رخ می‌دهد سروکار دارد. رمان معمولا " در ذهن شخصیّت رخ می‌نماید.

نمایشنامه فرق می‌کند. نمایشنامه از طریق گفتگو در قالب کلمات - روی صحنه - بیان می‌شود.ماجرا هم

در قالب " زبان " رویداد دراماتیك تجسّم می‌یابد. شخصیّت ما درباره‌ء خود یا شخصیّتهای دیگر با وقایعی که برایشان رخ داده، حرفمی‌زنند. نمایشنامه توسّط کلمات بیان می‌شود.

ژان لوك گودار معتقد است که فیلم به زبانی بصری ارتقاء یافته‌است و ما باید چگونه خواندن تصاویر را بیاموزیم.

هنگام نوشتن صحنه یا فصل، در حقیقت عمل شخصیّت یا سخنان او را می‌نویسید. به عبارتی درحال توصیف ماجراها هستید. به همین دلیل است که فیلمنامه همواره در زمان حال نوشته می‌شود، خواننده چیزی را می‌بیند که دوربین می‌بیند.

الگو چیست ؟

الگو، ساختار دراماتیك است. الگو ابزار، راهنما و نقشه‌ای در روند نوشتن فیلمنامه است. الگو عبارت است از :" مدل، نمونه، طرح اوّلیه‌ء ذهنی."

الگو یك طرح اوّلیه‌ء ذهنی است که فیلمنامه‌ء نهایی شبیه آن است. کلّیّتی متشکّل از اجزاء است.

شروع پردهٔ اوّل	میان پردهٔ دوّم	پایان پردهٔ سوّم
آغاز از ص ۱ الی ۳۰ نقطه عطف اوّل ازص ۲۵ الی ۲۷	تقابل از ص ۳۰الی ۹۰ نقطه عطف دوّم از ص ۸۵ الی ۹۰	گره‌گشایی از ص ۹۰ الی ۱۲۰

طول فیلم متداول دو ساعت یا ۱۲۰ دقیقه است. بعضی کوتاهتر وبعضی بلندترند. امّا نزدیك به دو ساعت اند. یک صفحه از فیلمنامه معادل یک دقیقه فیلم است. تعداد صفحات هرپرده نیز ممکن است کمتر یا بیشتر ازحدّتعیین شده باشد. هرپرده، واحد یا مجموعه‌ای درا ماتیک است. پرده‌ء اول واحدی ازما جرای درا ماتیک است که داستان شما را بنا می‌کند. در ۳۰ صفحه‌ء اول فیلمنامه باید داستانتان را آغاز کنید: یعنی معرّفی شخصیّت اصلی، بنا کردن فرضیه‌ء درا ماتیک، خلق موقعیّت و طرح صحنه‌هایی که اطّلاعات داستان شما را ساخته و بسط می دهند.

در حدود صفحه ۲۵ نقطه‌ء عطف رخ می‌دهد، نقطه‌ء عطف حادثه، رویداد فرعی یا واقعه‌ای است که در ماجرا چنگ می‌اندازد و آن رابه جهت دیگری پرتاب می‌کند. " جهت " یعنی " خطّ سیر و پیشرفت " . نقطهٔ عطف هر چیزی می‌تواند باشد: نما، جمله، صحنه، فصل، رویداد، هرچه که داستان را جلو ببرد.

پرده‌ء دوّم که ۶۰ صفحه طول دارد از نقطهٔ عطف اوّل تا نقطهٔ عطف دوّم ادامه می‌یابد. در این بخش

شخصیّت اصلی شما با موانع وکشمکشهایی روبرو می‌شود که باید آنها را حل کند وبر آنها فائق آید (ممکن است بر آنها فائق نیاید۰) تا به نیاز دراماتیك خود دست یابد۰ درام یعنی کشمکش ۰ بدون کشمکش ماجرایی در کار نیست وبدون ماجرا شخصیّتی وبدون شخصیّت داستانی ودر نتیجه فیلمنامه‌ای وجود نخواهد داشت .

پردهٔ سوّم واحدی از ماجرای دراماتیك است به طول ۳۰ صفحه که از نقطهٔ عطف انتهای پرده دوم تا پایان فیلم طول می‌کشد۰ درپردهٔ سوّم داستان گره از خود می‌گشاید۰ گره گشایی همان راه حل است ۰

خطّ سیر داستانِ نوشته‌و نمایشی‌شده را ابتدا در چهار صفحه خواهید نوشت : نیم صفحه توضیح صحنه یا فصل افتتاحیه، نیم‌صفحه توضیح ماجرای کلّی پرده۰ اوّل، نیم صفحه که در توضیح نقطه عطف انتهای‌پرده۰ اوّل می‌آید، نیم تا یك صفحه برای ماجرای پرده۰ دوّم۰ سه چهارم تا یك صفحه هم برای پرده۰ سوّم : گره گشایی۰ به این ترتیب شما فکر خام و نامشخّصی‌را برحسب شروع، میان و پایان ساختار می‌بخشید۰

شخصیّت خوب، قلب، روح و سیستم اعصاب فیلمنامه۰ شما است ۰ برای توفیق فیلمنامه خلق یك شخصیّت خوب واجب است ۰ وقتی شخصیتها بتا ن را خلق می‌کنید باید درون و بیرون، آرزوها، رویاها و ترسها، چیزهایی را که دوست دارند و چیزهایی را که دوست ندارند، پس زمینه و چگونگی عادات رفتار یشا ن را بشناسید .

نوشتن زندگینامهٔ شخصیّت، به‌شما کمك خواهد کرد تا شخصیّت را صورت ببخشید۰ سپس جنبه‌های حرفه‌ای، فردی، خصوصی شخصیّت را مشخّص کنید۰ پویائی‌های بصری‌ای را که برای بر ملا کردن شخصیت می‌توان به کاربرد تعیین کنید از جمله : توصیف جسمانی، خانه، اتومبیل و لباس او۰

نوشتن اوّلین دستنویس فیلمنامه طیّ سه مرحله به‌این صورت انجام می‌شود : مرحلهٔ اوّل ، ریختن کلمات برکاغذ است ۰ مرحله۰ دوّم، مرحلهٔ مکانیکی کار است ۰ در این مرحله تغییراتی را که در حین نوشتن بوجود آورده‌اید حك و اصلاح می‌کنید، فیلمنامه رابه طول مناسب می‌رسانید، کشش دراماتیك را قویتر می‌سازید و وضوح شخصیّت را بیشتر می‌کنید۰ مرحله۰ سوّم، مرحله۰ پرداخت‌است ۰ صحنه‌ها را پرداخت می‌کنید، تقویت می‌کنید، باز نویسی می‌کنید، واژه‌ها ، جملات یا صحنه‌ها را تغییر می‌دهید۰ گاهی بازنویسی یك‌صحنه را بین ۱۰ تا ۱۵ بار انجام می‌دهید تا به حدّ مطلوب برسد۰ در بازنویسی های‌بعدی ابتدا کلّ مطلب را می‌خوانید وسپس آنچه رابه ذهنتان رسیده‌است اصلاح می‌نمائید۰ داستان رابه شیوه‌ای‌بصری بیان کنید۰ با دقّت و تمرکز بر پویایی‌های بصری، تلاش کنید۰صحنه‌های گفتگو دار را کوتاه سازید۰

در مرحله۰ بعد فیلمنامه۰ خود را تقویت ، پرداخت و فشرده می‌کنید۰ آن را صیقل می‌زنید و بافت دقیقی به آن می‌دهید۰ این مهمترین مرحله۰ کار فیلمنامه نویسی است ۰ به ضرب آهنگ ماجرا توجّه خواهید داشت و جاهایی‌راکه با "مکث" یا با "تا۰کید" می‌توان دلهره۰ صحنه را افزایش داد۰ پیدا می‌کنید۰

زواید را بزنید، فشرده کنید، بپردازید۰ حذف، حذف ، حذف ۰ بازهم حذف کنید۰ اگر مطمئن نیستید که گفتگویی یا پاراگرافی‌رابایدِ نگه دارید یا نه، به‌نفع شماست آن را حذف کنید۰ هدفِ مرحله۰ پرداخت، تبدیل دستنویس به بهترین فیلمنامه‌ای است‌که می‌توانید۰زمانی فرا می‌رسد که متوجّه می‌شوید دارید وقت

زیادی صرف تغییرات بسیار جزیی می‌کنید. همین نشانه‌ای است که شما آماده‌اید دست از کار بکشید زیرا در هر حال فیلمنامه هیچ گاه کامل وبی نقص نخواهد شد.

نوشتن فیلمنامه وقت، حوصله، تلاش و تعهّد می‌خواهد. چیزی که در نوشتن فیلمنامه اهمّیّت دارد نوشتن آن است. هدف و وسیله‌ای برای خود مقرّر می‌کنید و به آن دست می‌یابید. اهدافی که در نوشتن نمایشنامه مدّ نظر بود در اینجا نیز باید مورد توجّه خاص قرار گیرد. (به راهنمای مطالعه، هفتگی درباره، نمایشنامه رجوع کنید.)

از آنجا که فیلمنامه یك ماکت است و نه یك متن ادبی، نباید به قضایا شاخ وبرگ بدهد. یك فیلمنامه، خوب به طور مستقیم به افکار، دانسته‌ها و توصیه‌های نویسنده اشاره نمی‌کند، از صفات و توضیحاتی که ذهن خواننده را دقیقا" شکل دهد، پرهیز می‌کند، بیشتر رفتار آدمها رابه تخیّل خواننده وا می‌گذارد وبه جای آن، تأثیر آن رفتار را تشریح می‌کند. (برای مثال: " به نظر نگران می‌آید." به جای " بانگرانی انگشتش را توی یقه پیراهنش می‌کند و بعد گرد و غبار را از روی شلوار تیره رنگش می‌تکاند. ")، هرگز به بازیگر چیزی را توصیه نمی‌کند، مگر آنکه جمله یا کنشی بدون توصیه، فیلمنامه غیر قابل فهم باشد، در مورد حرکت دوربین یا شکل تدوین هم توصیه‌ای ندارد یا موارد اشاره‌اش بسیار کم است.

زیاد نوشتن و توضیح خیلی دقیق جزئیات باعث می‌شود که خوانندگان فیلمنامه (تهیه کننده، بازیگران، افراد گروه) از سختی کار بترسند. کارگردان نیز باید تلاش کند تا تصویری ذهنی را به واقعیت در آورد و نویسنده اجازه، هیچ نوع تغییری را نداده است، حتّی تغییراتی که به‌فیلم کمك می‌کند. یك فیلمنامه، خوب کارگردان وبازیگران را آزاد می‌گذارد تا تصمیم بگیرند که جمله‌ها وکنشها چطور اجرا شوند. این اجرا به خصوصیّات فردی هر کدام از بازیگران و ارتباط میان آنها وکارگردان بستگی دارد.

فرم استاندارد فیلمنامه

۱ ـ هر صحنه با عنوانی شروع می‌شود که شامل این اطّلاعات است : شماره، صحنه (موقعی که بازنویسی تمام شده) ـ داخلی یا خارجی بودن صحنه ـ زمان.

۲ ـ توضیح صحنه (شرح کنش، حالت آدمها و راهنماییهایی راجع به صحنه) که با عنوان شروع صحنه و با دیالوگهای بعد از آن فاصله دارد.

۳ ـ نام گوینده، هر دیالوگ در وسط صفحه می‌آید و دیالوگها از سر سطر وبا فاصله از سطر بعدی نوشته می‌شوند.

۴ ـ در صورت لزوم اشاره به موردی خاص در میان دیالوگها از پرانتز استفاده می‌شود.

قسمتی از فیلمنامه‌ء " شبی بس طولانی " نوشته‌ء "لی نیز پیون" ذیلا " به عنوان نمونه‌درج می‌گردد :

۱۴ ـ داخلی ـ کافه تریای کتابخانه ـ ظهر ـ دانا و اِد

دانا فنجانی قهوه بر می‌دارد و توی سینی‌اش می‌گذارد. بعد همراه دانشجوهای بی‌تاب دیگر، سینی را به جلو هل می‌دهد. جلوی ظرفهای سیب زمینی سرخ کرده می‌ایستد. یکی از ظرفها را برمی‌دارد وبه سیب زمینی‌های برشته نگاه می‌کند. آهی می‌کشد وظرف سیب زمینی را هم توی سینی می‌گذارد.

صدای اِد

ـ با سیب زمینی خالی که نمی توانی زندگی کنی.

دانا که جا خورده به سمتِ اِد بر می‌گردد که دارد موز بزرگی را گاز می‌زند.

دانـــا

ـ همیشه بوا شکی آدمهای دیگر را می پایی.

همانطور که دانا به طرف تنور می‌رود، او هم همراهش می‌رود.

مآخذ :

۱ ـ فیلد، سید ـ " راهنمای فیلمنامه نویس " ـ اکبری ، عباس (مترجم) ـ مرکز گسترش سینمای مستنـــد و تجربی ـ چاپ اوّل ـ ۱۳۷۴ .

۲ ـ رابیجر ، مایکل ـ " مقاله‌ء تکنیکها و اصول کارگردانی درسینما " ـ منتظری، حمید رضا (مترجم). مجلّه‌ء " دنیای تصویر " ـ شماره‌ء ۲۳ ـ اردیبهشت ۷۴.

زبـــان و ادب

بسیارندکسانی که چون از زیبا شناسیِ سخن نا آگاهند، زبان و ادب را درهم می‌آمیزند، وآن دورا ازیکدیگر باز نمی‌شناسند. آنان به خامی، می‌انگارندکه چون با زبان آشنایند وآن رابه‌کار می‌گیرند، آشنای ادب نیزهستند. برای شناخت ادب، دانستن زبان بایسته است، اما تنها به زباندانی نمی‌توان بسنده کرد. ادب، زبـانـی است که پرورده شده است و سرشت زیبا شناختی یافته‌است. هنرمند از آن برای راه بردن به آرمانهای‌هنری خویش و آفرینش زیبایی سود جسته‌است. ادب از زبان آغاز می‌گردد وبرمی‌خیزد، اما در آن نمی‌ماند، به فراتر از آن می‌رسد. زبان را در راهی نو، برای رسیدن به آرمانها و آماجهایی نو، در می‌اندازد. زبان برای سخنور تنها مایه و زمینهٔ آفرینندگی است. شاید پیکره و ساختار برونی در زبان و ادب یکسان بنماید، لیکسرشت و ساختار درونی، آرمانها و پیوندها، نهانیها و ژرفاها در این دو یکسان نمی‌توانند بود. زباندانی دیگر است و سخندانی (= ادب دانی) دیگر. ادب دان هنر شناس سخن است. کسی است‌که می‌تواند زبان را، از دیـد ارزشهای هنریِ پرورده و نهفته در آن بکاود وبگزارد. این کار از زبان دان یا سخنگوی بدان بر نمی‌توانـد آمد.

مأخذ:

کزّازی، میر جلال الدّین ـ " معانی " ـ طهران ـ کتاب ماد (وابسته به نشر مرکز) ـ چاپ سوم ۱۳۷۳

ابیات منتخب مثنوی مبارک (جهت تکلیف حفظ کردنی)

هوالابهی

		شماره ۰ اصلی بیت در مثنوی مبارک
الف :		
ای حیات العرش خورشید وداد	که جهان و امکان چو تو نوری نزاد	۱
سر بر آر از کوه جان خورشید وار	تا ببینندت عیان از هر کنار	۶
ذرّه گشته ملتمس نور تو را	وادهش از لطف بی چون و چرا	۹
جمله خفّاشند ای خورشید روز	سر برآر و جمله ظلمانی بسوز	۱۸
صاف کن این دُرد غم آلوده را	نورده این شمع شب افسرده را	۱۹
ای بهای جان بیاد روی تو	نکته‌ها گویم همی از خوی تو	۲۱
نو بهاری تو ز نو آور عیان	تا ز حَشْرت برجهند این مردگان	۳۶
ای نگار از روی تو آمد بهار	زین بهار آمد حقایق بی شمار	۳۹
هر گل ازوی دفتری ازحسن دوست	هر دل از وی کوثری از فضل هوست	۴۰
این بهاران را خزان ناید زپی	جمله گلها طائف اندر حول وی	۴۱
آن بهاران شوق خوبان آورد	و این بهاران عشق یزدان آورد	۴۳
آن بهاران را فنا باشد عقب	و این بهاران را بقا باشد لقب	۴۴
آن بهار از فصل خیزد در جهان	و این بهار از نور روی دلستان	۴۵
آن بهاران لاله‌ها آرد برون	و این بهاران ناله‌ها دارد کنون	۴۶
یار ما چون بفکند از رخ نقاب	این بهاران بر فروزد بی حجاب	۵۰
عاشقان بینی تو اندر این بهار	جان نثار آورده هر دم صد هزار	۵۹
پس تو با این چشم وگوش ای بی‌بصر	کی شوی از سرّ جانان با خبر	۱۴۳
چشم دیگر برگشا از بهار نو	گوش دیگر باز کن آنگه شنو	۱۴۴
چشم جاهل می‌نبیند جز قَدَم	چشم عارف بیند اسرار قِدَم	۱۴۵

* * *

ب :		
رخ نگردانم ز سیف این خسان	گر دو صد بارم کُشند این کافران	۱۶۰
خَمر تو نوشید جانم ز ابتدا	هم به‌یادت جان دهم در انتها	۱۶۱
این چراغی را که روشن کرده‌ای	در زُجاج حفظ ، حفظش کرده ای	۱۶۹
پس ز باد ظلم حفظش دار تو	تا شود ظاهر از او انوار تو	۱۷۱

بنگر این شمعت که گشته مبتلا — در میان گرد باد پر بلا — ۱۷۳

چونکه کردی روشنش ، خامش مکن — چونکه هوشش داده‌ای ، بیهش مکن — ۱۷۵

گر تو خواهی آب آتش می‌شود — ور نخواهی آتش آندم بفسرد — ۱۷۸

ای بهاءالله چه نارت برفروخت — خرمن هستی عشّاقان بسوخت — ۱۸۱

یك شَرَر از نار بر دلها زدی — صد هزاران سدره بر سینا زدی — ۱۸۲

ای ذبیح‌اللّه ز قربانگاه عشق — بر مگرد و جان بده در راه عشق — ۱۸۵

بی سرو بی‌جان بیا در کوی یار — تا شوی مقبول اهل این دیار — ۱۸۶

ساعدشه‌مسکنت ای باز جان — سوی مقصد آی اینجا رایگان — ۱۹۰

غرق کن این نفس و حفظ خود مخواه — تا برون آری سر از جیب اله — ۱۹۲

عشق آن باشد که جان فانی کنی — جان ودل در ملك باقی افکنی — ۲۵۵

چون در آید نایی جان در خروش — سینه‌های عاشقان آید به جوش — ۲۹۷

یار تو در حبس و زندان مبتلا — چون حسین اندر زمین کربلا — ۳۱۴

یك حسین و صد هزارانش یزید — یك حبیب و این همه دیو عنید — ۳۱۵

همچو یوسف اندر افتاده به چاه — آن چهی که نبودش پایان و راه — ۳۱۷

بلبلت شد مبتلا اندر قفس

بسته شد هم زین قفس راه نفس ۳۱۸

مرجع : کتاب آثار قلم اعلی جلد سوّم