



ایالت هنر، مرجع تخصصی کنکور هنر

کانال تلگرام: @artstate

ایнстاگرام: state.art

وب سایت: www.art-state.com

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيمِ

هنر و ادب فارسی

دوره پیش‌دانشگاهی

رشته هنر

شماره درس ۱۴۲۵

پارسا نسب، محمد
هنر و ادب فارسی / مؤلف : محمد پارسا نسب - تهران : شرکت چاپ و نشر کتابهای درسی
۱۳۹۲-هـ / ایران، ۱۳۹۲

۱۷۲ ص : مصور - (آموزش دوره پیش‌دانشگاهی؛ شماره درس ۱۴۲۵)

متون درسی رشته هنر دوره پیش‌دانشگاهی

برنامه‌ریزی و نظارت، بررسی و تصویب محتوا : کمیسیون برنامه‌ریزی و تأثیف کتابهای درسی
رشته هنر دوره پیش‌دانشگاهی دفتر برنامه‌ریزی و تأثیف آموزش‌های فنی و حرفه‌ای و کار دانش وزارت
آموزش و پرورش

۱ ادبیات فارسی ۲ هنر ایرانی الف ایران وزارت آموزش و پرورش دفتر برنامه‌ریزی و تأثیف
آموزش‌های فنی و حرفه‌ای و کار دانش ب عنوان ج فروست

همکاران محترم و دانش آموزان عزیز :

پیشنهادات و نظرات خود را درباره محتوای این کتاب به نشانی
تهران- صندوق پستی شماره ۱۵۰۴۴۸۷۴ دفتر برنامه ریزی و تألیف آموزش‌های
فنی و حرفه‌ای و کاردانش، ارسال فرمایند.

info@tvoccd.sch.ir

پیام نگار (ایمیل)

www.tvoccd.sch.ir

وبگاه (وبسایت)

این کتاب در کارگاه ارزشیابی محتوای کتابهای درسی، در شهریور ماه ۸ توسط مدرسان
منتخب سراسر کشور و اعضای کمیسیون تخصصی برنامه ریزی و تألیف کتابهای درسی رشته
هنر پیش‌دانشگاهی بر اساس نتایج ارزشیابی تکوینی مورد بررسی و تجدیدنظر قرار گرفته است

وزارت آموزش و پرورش سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی

برنامه ریزی محتوا و نظارت بر تألیف : دفتر برنامه ریزی و تألیف آموزش‌های فنی و حرفه‌ای و کاردانش

نام کتاب : هنر و ادب فارسی ۵۹۴/۴

مؤلف : دکتر محمد پارسا سب

آماده سازی و نظارت بر چاپ و توزیع : اداره کل نظارت بر نشر و توزیع مواد آموزشی

تهران : خیابان ایرانشهر شمالی - ساختمان شماره ۴ آموزش و پرورش (شهید موسوی)

تلفن : ۰۹۱۶۱۱۶۱-۸۸۸۳، دورنگار : ۰۹۲۶۶، ۰۹۸۳-۱۱۶۱، کد پستی : ۱۵۸۴۷۴۷۳۵۹

وبسایت : www.chap.sch.ir

خوشنویس کامپیوتری : شهناز تخمه چیان

صفحه آرا : شهرزاد قنبری

ناشر : شرکت چاپ و نشر کتابهای درسی ایران : تهران - کیلومتر ۱۷ جاده مخصوص کرج - خیابان ۶۱ (دارویخن)

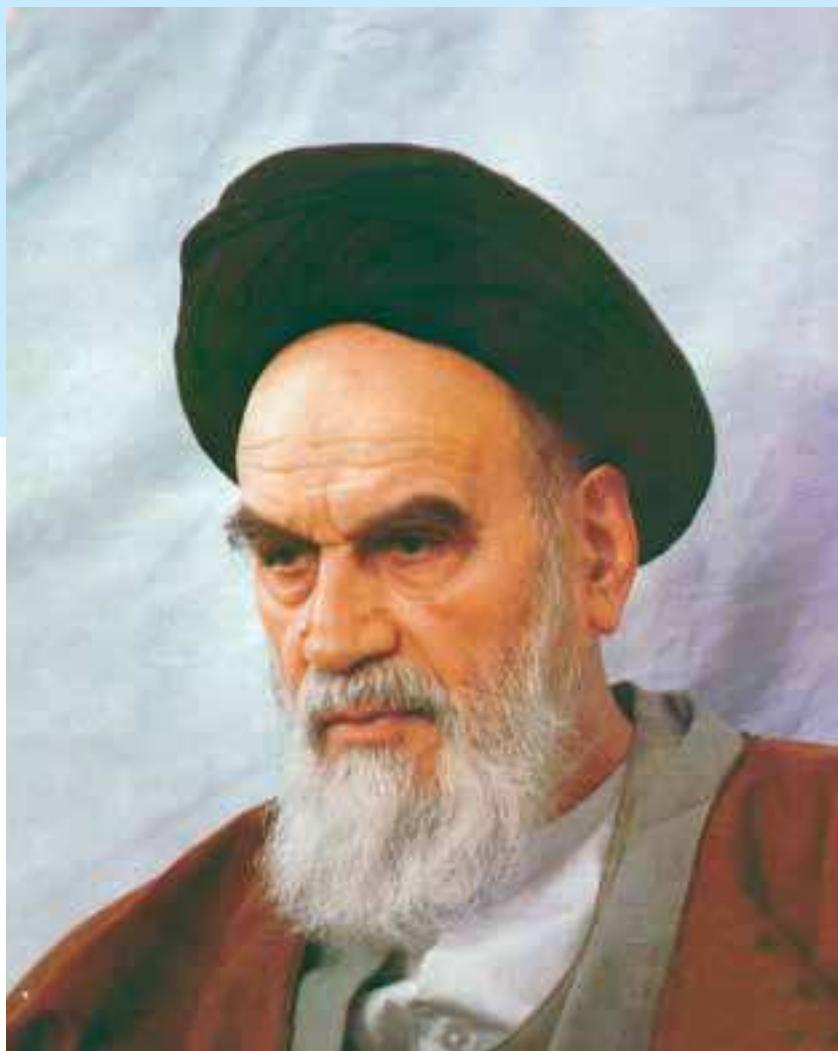
تلفن : ۰۵-۱۶۱۰۸۵۱۶، دورنگار : ۰۹۹۸۵۱۶، صندوق پستی : ۳۷۵۱۵-۱۳۹

چاپخانه : شرکت افست «سهامی عام»

سال انتشار و نوبت چاپ : چاپ چهاردهم ۱۳۹۲

حق چاپ محفوظ است.

شابک ۱-۱۵۳۶-۰۵-۹۶۴ ISBN 964-05-1536-1

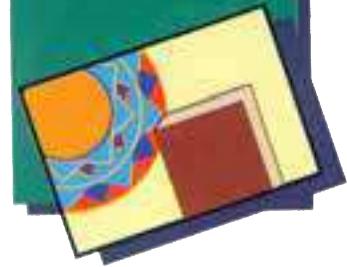


وظیفه شاعران و هنرمندان است، که تکلیف خویش را نسبت به
توده‌های محروم و بینوا و قشرهای مستضعف از راه آفرینش آثار شعری
بدیع، و تابلوهای هنرمندانه جذاب ادا کنند، آثاری که خون گرم زندگی در
آنها بجوشد. و جوهر حرکت و تصمیم از آنها ببارد، تا وجدانها بیدار
گردند و جانها هشیار.

امام خمینی (ره)

فهرست مطالب

<p>ب. عوامل مؤثر در ایجاد موسیقی ٨٣</p> <p>دروني شعر ٨٣</p> <p>۱. تجنبیس ٨٥</p> <p>۲. واج آرایی یا نغمه حروف ٨٩</p> <p>۳. لف و نشر ٩٢</p> <p>۴. مراعات نظری ٩٣</p> <p>۵. ایهام ٩٥</p> <p>ج. موسیقی در شعر ٩٦</p> <p>د. شکل شعر</p>	<p>١</p> <p>٤ - ٩</p> <p>١٠ - ١٣</p> <p>١٤ - ٢٣</p> <p>١٥ - ١</p> <p>٢٤ - ١٠</p> <p>٢٧</p> <p>٣١</p> <p>٣٦</p> <p>٤٠</p> <p>٤٧</p> <p>٥٢</p> <p>٥٦</p> <p>٥٧</p> <p>٦٤</p> <p>٦٧</p> <p>٧١</p> <p>٧٨</p> <p>٧٨</p> <p>٧٨</p> <p>٨١</p>	<p>دیباچه</p> <p>فصل اول - هنر چیست؟</p> <p>فصل دوم - ادبیات چیست؟</p> <p>فصل سوم - قلمرو شعر، نثر و نظم</p> <p>فصل چهارم - عناصر پنج گانه</p> <p>شعر</p> <p>الف. عاطفه یا اندیشه</p> <p>ب. تخیل</p> <p>۱. تشبيه</p> <p>۲. استعاره / تشخیص</p> <p>۳. مجاز / اسناد مجازی</p> <p>۴. اغراق</p> <p>۵. کنایه</p> <p>۶. نماد</p> <p>۷. حس آمیزی</p> <p>۸. تمثیل</p> <p>ج. زبان</p> <p>د. آهنگ یا موسیقی شعر</p> <p>الف. عوامل مؤثر در موسیقی</p> <p>بیرونی شعر</p> <p>۱. وزن</p> <p>۲. قافیه و ردیف</p>			
<p>فصل پنجم - انواع ادبی</p> <p>فارسی</p> <p>۱۰۲ - ۱۱۹</p>	<p>فصل ششم - رابطه ادبیات با نقاشی</p> <p>۱۲۰ - ۱۳۰</p>	<p>فصل هفتم - رابطه ادبیات با موسیقی</p> <p>۱۳۲ - ۱۴۵</p>	<p>فصل هشتم - رابطه ادبیات با هنرهای نمایشی</p> <p>۱۴۶ - ۱۶۱</p>	<p>فصل نهم - رابطه ادبیات با هنر خوشنویسی</p> <p>۱۶۲ - ۱۷۰</p>	<p>فهرست منابع</p> <p>۱۷۱</p>



«شترشکن شوند بهم طوطیان بند زین قند پارسی که به بخاله می‌رود»

ادیبات فارسی از هنرهایی است که در طول تاریخ مخاطبان بسیاری را به خود اختصاص داده است. اندیشمندان و متفکران ایرانی، بی‌شک به کارآیی و تأثیر عمیق شیوه بیان ادبی آگاه بوده‌اند که توانسته‌اند احساسات و اندیشه‌های عمیق خود را با تخیل آمیخته، به شکلی هنرمندانه و زیبا به مخاطبان عرضه کنند. مورخان، فیلسوفان، عارفان، شرح حال نویسان، حکیمان، داستان‌پردازان، واعظان، همه و همه منظور خود را در کلامی آهنگین و اثربخش بیان داشته‌اند تا بیشترین تأثیر را بر خوانندگان بگذارند. «تاریخ بیهقی» نوشتۀ ابوالفضل بیهقی، گلستان حکیمانه سعدی، اسرار التوحید داستانی – عرفانی محمدبن منور، تذکرۀ الولیای عطار نیشابوری (شرح احوال عارفان)، «تاریخ جهانگشا»ی جوینی در زمینه تاریخ، آثار عین‌القضاء همدانی، خواجه عبدالله انصاری در عرفان ... تنها، اندکی از آثار بی‌شماری است که رنگ ادبی قوی و غنی دارند.

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

کرد کردند و کرامی داشتند تا به سُنَّتِ امْرِهِمِيِّ بُنَكَاشْتَند

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

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

فارسی ویژگیهای آثار نمایشی را دارا هستند. از این‌رو، بیشتر از هر متن و موضوعی، مایه‌های هنر نمایش را فراهم ساخته‌اند. همه این موارد، نشان از اتحاد روحی و پیکری ادبیات فارسی با هنرهای دیگر دارد. تألیف کتابی با عنوان «هنر و ادب فارسی» در راستای تبیین ماهیت و ارزش ادبیات فارسی و چند و چون رابطه آن با هنرهای دیگر صورت می‌گیرد.

روش کار

در فصل اول بر آن بوده‌ایم تا از مفهوم «هنر» سخن بگوییم. از این‌رو، بدون تکیه بر تعریف یا تعاریف هنر، به بازنگاری ماهیت و کارکرد آن و بیان وجود مشترک پدیده‌های مختلف هنری پرداخته‌ایم. در فصل دوم، موضوع بحث ما، «ادبیات به عنوان یک هنر» است. به سؤالاتی نظیر «ادبیات چیست؟ کارکرد و ماهیت آن کدام است؟ مصداقهای ادبی کدام‌اند و رابطه ادبیات با روحیات ما چیست؟» در این فصل پاسخ داده می‌شود.

شناخت و مقایسه سه مقولهٔ تئو و شعر و نظم، موضوع فصل سوم است. در این فصل دربارهٔ تفاوت تئهای علمی و تئهای ادبی؛ تفاوت اساسی شعر و نظم؛ مرز مشترک بین تئهای با شعر و بالآخره از انواع سه گانهٔ «زبان» سخن می‌گوییم.

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

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

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

نکاتی دربارهٔ تدریس این اثر

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

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

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

۴. به تناسب بحث‌های فصل، مصادقه‌ای از شعر و تتر ارائه شده است. مدرسان محترم آگاهی دارند که پرداختن به تمامی جوانب معنایی، زیبایی‌شناسی و ساختاری یک قطعه شعر یا تتر، بحث را از حوزه خود خارج می‌کند و مجال کافی برای مباحث اصلی، باقی نخواهد گذاشت. از این‌رو ضروری است به این مصادقه‌ها، تنها از دریچهً مورد نظر پرداخته و از ورود به بحثهای غیرمرتبط خودداری شود.

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

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

۷. برای آنکه دانشآموزان به هر دو هدف «الذّت و فایدۀ» هنرها عموماً و ادبیات خصوصاً، دست‌یابند باید

اجازه دهیم آنها نمونه‌ها را بخوانند و به بحث درباره چند و چون آثار و ارائه نظرگاههای خوبیش پیردازند. در پایان از تمامی کسانی که با ارائه پیشنهادهای کارشناسانه و طرح دیدگاههای خود، در راستای رفع نواقص و تکمیل کتاب، مؤلف را باری کرده‌اند، سپاسگزاری می‌نمایم و پیشاپیش به نکته‌سنگانی که عیبه‌ها و کاستیهای ناگزیر کتاب را به منظور اصلاح گوشزد خواهند کرد، دست مریزاد می‌گویم.

مؤلف

هدف کلی

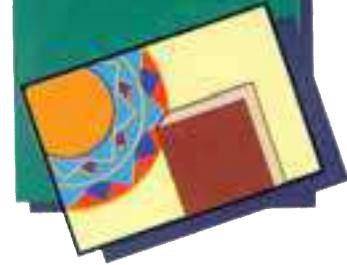
آشنایی با هنر ادب فارسی ، نحوه و میزان تأثیرگذاری متقابل رشته‌های هنری

فصل اول هنر حصیت؟

بجک کارایت جهاد اری	مردنت بز مردم آزاری	حکایت
میگی از خوک نی اینها ف پارسایی را پرسید که از بجا و تماکه م غافل شد تکن خواب	نم دوز نادان یک من حق رانیاز اری	ظالم راشت ددم نیم روز گتم از نست و باز
دیگر خوابش هنر از پنهان اری	ابخان بزندگانیه مرده به	پیش
میگی از خوک شنیدم که شبی در عرضت دوز کرد بود و در پیشان سیمی گشت	نایابیان خوشت این مک دم	گزیگ و بداندیش دنگن غم
در دیگر بست بر پری و ن خست بود گشت	ای امک بمال و در عالم نیت	کیرم کعنیت نیت غم نیت



فصل اول



هنر چیست؟

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

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

لذت‌بخش است با این همه آیا تنها از روی خودخواهی است که یکی را بر دیگری ترجیح می‌دهیم؟ برای پاسخ‌گویی به این سؤالات دو راه وجود دارد: یکی آن که به جای تفحص در آثار هنری مورد تحسینمان، علاقه و اعتنای را که به این اشیا پیدا می‌کنیم، بررسی کنیم. چه بسا اشیای هنری وزیبا، هیچ خصوصیت ویژه‌ای نداشته باشند بلکه تنها علاقه زیباشناسانه ویژه‌ای در میان باشد علاقه‌ای که ما اساساً به آثار هنری مورد نظرمان معطوف می‌کنیم و البته به هر چیز دیگری که موافق می‌لیمان باشد می‌توان معطوف کرد. وارد شدن به چنین بحثی، به دلیل ورود به مبحث روان‌شناسی مخاطب، مجالی خاص و فراخ می‌طلبد که از عهده این کتاب خارج است.

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

الف. نخستین وجه مشترک این پدیده‌های هنری، آن است که عنصر اصلی و اساسی تشکیل‌دهنده آنها تخیل است. برخی محققان، هنر را تقلید از طبیعت دانسته‌اند و می‌گویند هنرمند آنها را در برابر طبیعت می‌گیرد و همی از واقعیت، نسخه‌ای از یک نسخه و کالایی در سطح نازل به وجود می‌آورد. اینان هر چند به عنصر دقیق و درستی اشاره کرده‌اند با این همه، از یک نکته غفلت ورزیده‌اند که هنرها حتی در نازلترين سطح آن، عین واقعیت بیرونی نیستند و هنرمند، بی‌شك از تخیل خود رنگی بر آنها زده است. این نکته زمانی پیشتر آشکار می‌شود که ما مصادقه‌های هنری را در نظر بگیریم که هنرمندان، حالات عاطفی و وجودانی و احساسی انسان مثل خشم، اضطراب، عشق و... را ارائه کرده‌اند. بنابراین می‌توان گفت که عنصر اصلی و اساسی شاهکارهای هنری را «تخیل»

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

در کارکه کوزه‌گری رفم دوش
دیم دوپزار کوزه‌گویا و خموش
ناکه ز میان یکی برآورده خروش
کو کوزه‌گر و کوزه‌خرو کوزه‌فروش

(خیام نیشابوری)

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

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

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

خلاصه کلام آنکه همه پدیده‌های هنری از تخیل سازنده آن رنگ می‌گیرند؛ از این‌رو، مخاطب چنین پدیده‌هایی نیز باید از تخیلی قوی و پویا بهره‌مند باشد تا به درک لازم و مناسب از آن دست یابد. وجه اشتراک دیگر این پدیده‌های هنری آن است که همه آنها از احساس و عاطفة آفریننده آن سرچشمه می‌گردند از تفکر منطقی و عقلانی او. یعنی رابطه‌ای که میان اجزای تشکیل‌دهنده یک اثر هنری برقرار است یک رابطه منطقی و ریاضی وار نیست و چیزی که یک اثر هنری الفا می‌کند عاطفة آفریننده آن است نه دریافت عقلی او. تولستوی در کتاب «هر چیست؟» چنین نظریه‌ای را ارائه می‌دهد و می‌گوید: «هنر، سراحت دادن و اشاعه احساس است. هنرمند راستین، هم عاطفه را فرامی‌نماید و هم آن را برمی‌انگزید. هنرمند از طریق هنر خود مخاطبانش را به احساسهایی مبتلا می‌کند که خود تجربه کرده است.» تولستوی در این نظریه بر نقش هنر به عنوان ارتباط بین هنرمند و مخاطبان او تأکید

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

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

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

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

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

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

استنباط خاصی دارد. البته این به معنی بی‌ضابطه بودن و بی‌منطق بودن این آثار نیست بلکه منظور آن است که این قبیل آثار، منطق خاص خود را دارند منطقی که با منطق استدلالی فاصلهٔ بسیار دارد. کلیه آثار هنری از جمله شعر، موسیقی، نقاشی، پیکر تراشی و... تأویل پذیرند. یعنی هر کس بسته به میزان انس و اطلاعش از آن هنر، می‌تواند دریافت و برداشتی داشته باشد. کسی که با شیوه‌های بیانی یک هنرمند و نوع نگرش او به مسایل آشناتر است بهتر می‌تواند در زوایای مفاهیم ذهنی او فنوز کند و احساس و تخیل او را دریابد. به عنوان مثال، کافی است در غزلهای حافظ دقت کنیم. این اشعار چند دهه پس از سروده شدن، مورد توجه و دقت اهل هنر قرار گرفته و از آن زمان تاکنون هر کس بر حسب میزان آشنایی و الفتش با ذهن و زبان حافظ، به تفسیر و توضیح اشعار او پرداخته است. از این‌رو، درباره آثار هنری، نمی‌توان به طور قطع و یقین نظری را پذیرفت و نظر دیگر را مطلقاً مردود دانست.

آثار هنری حکم منشوری را دارند که از هر زاویه، چشم‌انداز متفاوتی را عرضه می‌کنند و مجموعهٔ این چشم‌اندازها، تصویری کلی و جامع از منشور را به دست می‌دهند. از میان هنرها، ادبیات بیشتر از همه تأویل پذیر است. گاه اتفاق می‌افتد که در تفسیر یک متن —شعر یا نثر — تأویلهای متفاوت و گاه متضادی ارائه می‌شود. یکی، تعبیری عارفانه می‌کند، دیگری تفسیری عاشقانه دارد، سومی از دیدگاه جامعه‌شناسی بدان می‌نگرد و همین‌طور چهارمی که ممکن است برای آن، هیچ مفهوم خاصی قائل نباشد. همین حکمها، گاهی دربارهٔ آفرینندگان آثار هنری نیز صادر می‌شود و ما زمانی که جزم‌اندیشی و قطعی نگری را درباره این آثار کنار بگذاریم می‌توانیم از تأویلهای و تفسیرهای متنوع لذت بیشتری بیریم.

فصل دوم - ادبیات پیشت ؟



فصل دوم



ادبیات چیست؟

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

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

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

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

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

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

تاریخ زیبایی‌شناسی هنر در اصلی خلاصه می‌شود که «الذّت» و «سودمندی» ساختمن آن را تشکیل می‌دهد. از این‌رو، ادبیات باید «الذّت‌بخش» و «مفید» باشد؛ اما هر یک از این دو صفت، به تنها‌ی تصور نادرستی از وظیفه ادبیات را به دست می‌دهد. براساس این دیدگاه، ادبیات باید لذت‌آفرین باشد و حس زیبایی‌شناسی انسان را ارضا کند و در عین حال فایده‌ای در برداشته باشد. در برابر این نظریه که ادبیات لذت می‌بخشد (مانند هر لذت دیگر)، این نظر قرار دارد که ادبیات مثل هر کتاب درسی دیگر، تعلیم می‌دهد. به تعبیر دیگر، در برابر این نظریه که شعر «تبليغ»^۱ است یا باید باشد این دیدگاه قرار دارد که شعر تصویر و صوت محض است یعنی نقشبندی بدون هیچ پیوندی با جهان عواطف بشری است. گروهی ادبیات را سرگرمی و بازی و لذت محض می‌دانند و گروهی دیگر آن را «کار» می‌شمارند. هیچ یک از این دو نظریه به تنها‌ی کامل و پذیرفتی نیست. اگر گفته شود ادبیات (بازی) یا «سرگرمی» خود انجیخته‌ای است احساس می‌کنیم که نه حق مراقبت و مهارت و طرح‌ریزی هنرمند ادا شده و نه به جدی بودن و اهمیت ادبیات توجه شده است. اما اگر گفته شود که شعر «کار» یا «صنعت» است، احساس می‌کنیم که شادی ناشی از آن، نادیده گرفته شده است. پس کارکرد ادبیات، از یک طرف «الذّت‌بخشی» و از طرف دیگر «فایده رسانی» است. البته لازم نیست فایده ادبیات را در مُلزم کردن خواننده به اطاعت از درس‌های اخلاقی دانست. «مفید» یعنی آنچه وقت را ضایع نمی‌کند. یعنی چیزی که در خور توجه جدی است نه آنچه که وسیله وقت گذرانی است. و «الذّت‌بخش» یعنی آنچه باعث ملال خاطر نیست؛ به حکم وظیفه نیست؛ یعنی چیزی که پاداش آن در خودش است.

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

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

هنگامی که اثری ادبی وظیفه‌اش را به درستی انجام می‌دهد، دو کیفیت «لذت» و «فایده» نه تنها همزیستی دارند بلکه درهم آمیخته می‌شوند. باید یقین داشته باشیم که لذت ادبیات لذتی نیست که از میان ارزش‌های ممکن دیگر برگزیده شده باشد، بلکه لذتی است والاتر. زیرا محصول کوشش والاتری است که همان «تأمل بی غرضانه» است. فایده، یعنی جدی و آموزنده بودن ادبیات. جدی بودنی لذتبخش است نه جدی بودن وظیفه‌ای که باید انجام شود یا درسی که باید فراگرفته شود. جدی بودنی است زیبایی شناختی. آنچه گفته شد، به کارکرد و ماهیت کل ادبیات و همه مصادقه‌های عینی آن، مربوط است اما همچنانکه اشاره کردیم «انواع مختلف ادبی»^۱ و مصادقه‌های عینی ادبیات (غزل، قصیده، داستان، رمان و...) هر یک کارکرد خاص‌تری هم دارند. مثلاً می‌گویند یکی از ارزش‌های معرفتی در داستان و نمایش، ارزش روان‌شناختی آنهاست. بارها به تأکید گفته‌اند که «داستان نویسان بیش از روان‌شناسان طبیعت انسان را به ما می‌شناسانند». و یا مثلاً خدمت بزرگی که «رمان» به ما می‌کند این است که زندگی درونی شخصیت‌های داستان را آشکار می‌سازد و یا با مطالعهٔ برخی قصاید مدحی گذشته، می‌توان ساختار اجتماعی عصر شاعر را بررسی نمود.

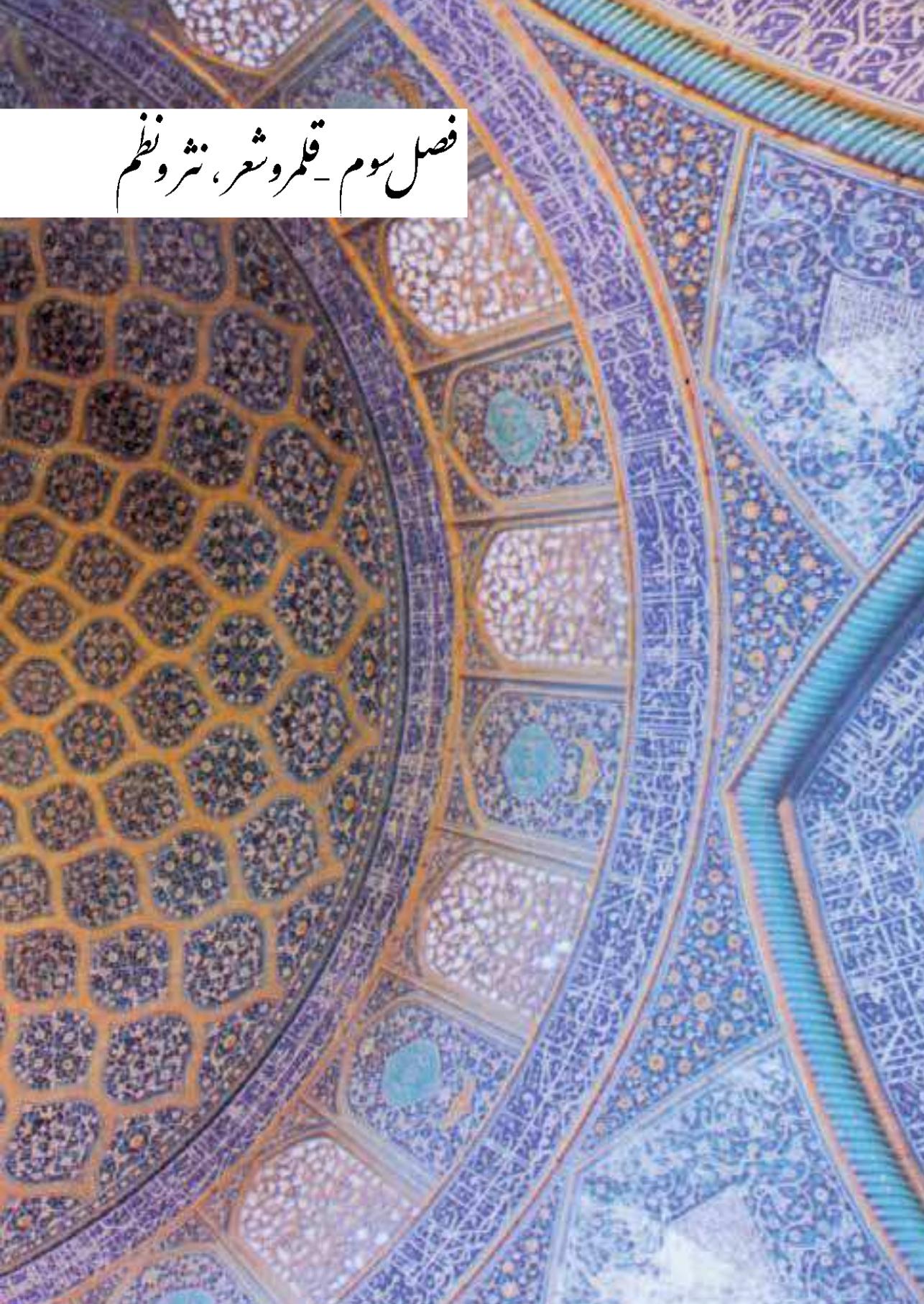
تا اینجا از دو عنصر «لذت» و «فایده» در ادبیات صحبت کردیم. هر دوی این عناصر جزو ماهیت ادبیات‌اند، یعنی اینکه تصور ادبیات منهای لذت و فایده ناممکن است. پس این دو عنصر، جزو ذات ادبیات‌اند. اینک می‌خواهیم در مورد موضوع دیگری سخن بگوییم : وظیفه ادبیات.

عده‌ای برآئند که وظیفه ادبیات رهانیدن ما، اعم از نویسنده، شاعر یا خواننده، از فشار هیجانات است. بیان هیجانات ما را از فشار آنها رهابی می‌دهد. چنانکه می‌گویند تماشاگر «تراژدی» و خواننده داستان نیز احساس رهابی و تسکین می‌کنند زیرا هیجانات در پرون از آنان تمرکز می‌باید و در پایان براثر تجربهٔ ذوقی «آرامش ذهن» به آنان دست می‌دهد.

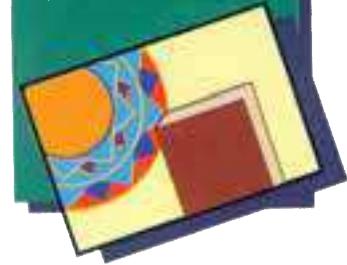
اما آیا ادبیات، ما را از فشار هیجانات رهابی می‌بخشد یا هیجانات ما را برمی‌انگیرد؟ پاسخ این برسش در حوزهٔ رابطه ادبیات و روان‌شناسی قابل بررسی و از عهدهٔ بحث ما خارج است. آنچه مسلم است اینکه هنرها به طور کلی و ادبیات در نوع عالی آن، در ما هیجانی را برمی‌انگیرانند. این هیجان بیشتر از رهگذر دیدن و درک رابطه‌هایی است که قبلًا وجود نداشته است و یا از وحدتی، که در کل یک اثر هنری وجود دارد، سرچشمه می‌گیرد.

۱ – در این مورد، در مباحث آینده به طور مفصل بحث خواهیم کرد.

فصل سوم - قلمرو شعر، تشریف و نظم



فصل سوم



قلمروِ نثر، شعر و نظم

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

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

کویر، دکتر علی شریعتی (معاصر)

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

اورازان، جلال آل احمد (معاصر)

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

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

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

نخلستان خاموش و پرمهتابی / مشت خونین و بی تاب قلب / بارانهای غبی سکوت / نگاههای اسیرم / مزرع سبز آن دوست شاعرم / ناله‌های گریه‌الود / کویر بی فریاد / حلقوم چاه و... چنانکه معلوم است در این تعبیرها، کلمات و ترکیب‌هایی چون «خاموش، مهتابی، مشت خونین، باران سکوت، نگاه اسیر، مزرع سبز، بی فریاد، حلقوم و...» در معنای ظاهری و حقیقی خود به کار نرفته‌اند. در مثل، نسبت دادن «خاموشی» به نخلستان، با نسبت دادن آن به انسان متفاوت است. منظور از «مهتابی» ستاره‌هایی است که شبها بر فراز آسمان کویر می‌درخشنند. «مشت خونین قلب»، تشبیه‌ای است برای دل دردمند شاعر؛ در «باران سکوت» نیز، تشبیه دیده می‌شود سکوت به باران تشبیه شده است. در «نگاه اسیر» نسبت دادن صفت «اسیر» به نگاه نویسنده، معنایی فراتر از «خبرگی» دارد. منظور از «مزرع سبز»، «آسمان» است که حافظ - دوست شاعر این نویسنده - در شعر خود به کار برد است. در «کویر بی فریاد» نویسنده صفت «فریاد» را که خاص موجودات زنده، خصوصاً انسان است، به کویر نسبت داده است. کاربرد کلمه «کویر» نیز، نماد و نشانه‌ای است برای شهری که حضرت علی(ع) در آن به سر می‌برد. همچنین، «حلقوم چاه» ترکیب معمولی و عادی نیست. نویسنده چاه را، موجود زنده‌ای تصور کرده است که حلقوم دارد.

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

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

تفاوت اساسی این دو نوشته یکی در شیوه بهره‌گیری از زبان و دیگر، استفاده از آرایشهای کلامی است. زبان نوشته نخست علاوه بر جنبه ارتباطی - که وظیفه اصلی زبان است - بُعد عاطفی نیز

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

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

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

سوم، «زبان ادبی» که به آفرینش ادبی اختصاص دارد و علاوه بر نقش ارتباطی دارای نقشهای بیان عاطفی و زیبایی آفرینی نیز هست. از این گذشته، زبان ادبی به هیچ وجه دلالتی^۱ نیست و جنبه بیان نفسانیات دارد و لحن شیوه نگرش گوینده و نویسنده را بیان می‌کند. در این نوشته‌ها، نویسنده نه تنها مقصود خود را بیان و ابلاغ می‌کند بلکه می‌خواهد در شیوه نگرش خواننده تأثیر گذارد؛ او را اقناع و سرانجام دگرگون کند. ذکر یک مثال، کار را آسان‌تر خواهد کرد. کلمه «مادر» را در نظر بگیرید فرهنگ لغت به شما کمک می‌کند تا معنای این کلمه را بفهمید و احتمالاً آن را چنین معنی می‌کند: «عنصر مادهٔ والدین یک حیوان». این «دلالت بر معنی» است و به حوزهٔ زبان علم مربوط می‌شود. اما این کلمه بدان سبب که ما نخست آن را در ارتباط با مادران خود به کار می‌گیریم چیزهای بسیاری را چون گرما، امنیت، آسایش، عشق، دلسوزی و... تداعی می‌کند. ما احساسی بسیار نیرومند دربارهٔ مادران خود داریم. به سبب همین تداعیها، «مادر» در ارتباط با چیزهای دیگر پیرامونمان، که انتظار داریم از آنها نیز احساسی نیرومند داشته باشیم، به کار می‌رود مثلاً کاربرد این کلمه در مورد کشورمان،

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

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

حال، به عبارات زیر از نوشه‌های دکتر غلامحسین یوسفی (معاصر) توجه کنید^۱ :

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

این نمونه در حقیقت یک اثر زبانی است که نظریش در کتابهای غیرادبی یعنی کتابهای تاریخ، فلسفه وغیره، که بیرون از محدوده ادبیات فرار دارند، فراوان دیده می‌شود. حال، این نمونه را مقایسه کنیم با نمونه زیر از نویسنده معاصر دیگر یعنی «بهآذین» :

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

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

«شب پاورچین پاورچین می‌رفت. گویا به اندازه کافی خستگی در کرده بود. صدای دور دست خفیف به گوش می‌رسید. شاید یک مرغ یا پرنده رهگذری خواب می‌دید. شاید گیاهان می‌رویدند.» شما این قطعه را نیز، به عنوان یک اثر ادبی می‌پذیرید و در این احساس که با نوشه‌به‌آذین تفاوت دارد با ما هم عقیده هستید.

نمونه چهارم را از مقدمۀ گلستان سعدی انتخاب کرده‌ایم :

«گفتم برای تزهت ناظران و فُسحت حاضران کتاب گلستانی توانم تصنیف کردن که باد خزان را بر ورق او دست تطاول نباشد و گردش زمان عیش ربیعش را به طیش خریف مبدل نکند.» چنان که ملاحظه می‌کنید قطعه چهارم نیز گرچه ادبی است اما با دو قطعه دوم و سوم متفاوت است.

۱- این بحث، چکیده‌ای است از مقاله «نظم، نثر، سه گونه ادبی» نوشته دکتر علی محمد حق‌شناس که در کتاب «در قلمرو آموزش زبان و ادب فارسی» برای دومین بار به چاپ رسیده است.

و بالآخره، نمونه پنجم را از تر قائم مقام فراهانی (قرن سیزدهم) انتخاب کرده‌ایم:
به صد دفتر نشاید گفت شرح درد مشتاقی

با لب دماز خود گر جستی بچونی من گفتشیها کشتنی

مدتی است که خامه عنبر شمامه و قایع نگار بلاغت شمار، رسم فراموشکاری پیش‌گرفته یاد یاران قدیم و مخلسان صافی چنان نمی‌کند. یاد یاران یار را می‌میمون بود. پنکی سحرهای رمضان است که خطوط و خططا در تحریرات می‌شود. رحم الله الجلاير.

شب متاب کاغذ نویسند بر جا غلط فی الفور یسد

درست است که همه اینها تنزند ولی بعضی‌ها از جوهر «نظم» بهره گرفته‌اند و بعضی‌ها از جوهر «نظم» و بعضی‌ها از هر دو. پیش از آنکه به توضیح درباره مثالهای بالا برگردیم، اول باید مفهوم نظم و شعر را مشخص کنیم. برخی، بین نظم و شعر تفاوتی قایل نیستند. اگر از دیدگاه زبان‌شناسی به این دو مقوله نگاه کنیم و جواب مشخص و قانع کننده‌ای برای آنها بجوییم می‌توانیم بگوییم که «نظم» بر برونه (صورت) زبان استوار است و شعر بر درونه (محتوا) آن. منظور از برونه زبان، صورت زبان است و کلیه ساختهای غیرمعنایی آن را شامل می‌شود و درونه زبان هم همان است که عمدتاً در سطح معناشناصی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. ما برای ایجاد کیفیت ادبی (نظم) از تمام امکانات غیرمعنایی زبان استفاده می‌کنیم آنچه عمدتاً در زبان فارسی برای این مقصود مورد استفاده قرار می‌گیرد «ساخت واجی» است. وزن عروضی از این مایه آب می‌خورد. قافیه و ترجیع و جناس نیز همین طور. به هرحال، همه ابزارهای ادبی که به بروز کیفیت یا جوهر «نظم» در زبان کمک می‌کنند یکسره از برونه زبان مایه می‌گیرند و نه از درونه آن. کمتر کسی هست که توانته باشد از قرینه‌سازی‌های معنایی، نظم‌آفرینی بکند. زبان شعر بر عکس همه از معنا مایه می‌گیرد. به همین دلیل هم، همه اسباب ایجاد شعر، مبنای معنایی دارند: تشییه، استعاره، کنایه، کلیه مجازها همگی معنایی‌اند. به همین دلیل هم هست که از «نظم» می‌شود مانند زبان معمولی برای بیان مطالب غیرادبی استفاده کرد مانند ایات زیر که «نظم» آن، اسمی ماههای ایرانی را در شکلی موزون بیان کرده است:

ز فروردین چو گلشتنی مهارید بیشت آید
بان غرداد و تیر گله چو مردادت بمن آید

پس از شیرور و مهر و آبان و آذر و دی دان
که بر بمن بجز اتفاقه از ز مایی نیغزاید

(نصاب الصیان از ابونصر فراجی)

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

آب زنید راه را هین که نکار می‌رسد
مژده دبید باغ را بومی بهار می‌رسد...

رونق باغ می‌رسد پشم و پراغ می‌رسد
غم بکناره می‌رود مه بکنار می‌رسد...

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

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

اما حالا به سراغ دومین نمونه – از به‌آذین – می‌رویم تا بینیم که وضع آن از این دیدگاه چگونه است؟ اولین چیزی که جلب نظر می‌کند این است که در این شر بازیهای معنایی شده است؛ مثل: «با قدمهای سنگین»؛ بازیهای صوری هم شده است مثل «به احتیاط» و «هوای مانده نمناک دلان بر صورت عرق آلوش». آنچه بین این اثر ادبی و شر قبلی تمایز عمدہ پدید آورده، حفظ اینها نیست. تمایز عمدہ در این است که مثال دوم، جایگاه گونه‌های زبانی را بر هم زده است. یعنی نویسنده، گونه‌های مختلف زبان را که در ساخت زبان هر یک مقام مشخصی دارد در یکجا پهلوی هم گذاشته است. او لاً تکه‌هایی از یک گونه ادبی غلیظ آورده که خیلی رسمی است مثل «همین که قاسمی از درگذشت»، «گذشتن» به جای «رد شد»، «با قدمهای سنگین»، «به احتیاط» به جای «با احتیاط» و مانند اینها. همه اینها نشانه‌هایی از رسمی بودن را در خود دارند. بعد این گونه رسمی را یکمرتبه با گونه‌ای خودمانی درهم‌آمیخته است مثل: «قاسمی با تن کرخ و سرمنگ، پای شیر نشست» و چون این دو گونه را با هم می‌آورد از هنجار زبان و از آن اعتدال که خاص زبان است فاصله می‌گیرد. پس

به نظر می‌رسد که جوهر اصلی تر ادبی، از جمله در به هم زدن گونه‌هایی است که در زبان هر کدامش جایگاه و مقام خاص خود را داراست به اضافه استفاده از جوهر شعر و جوهر نظم. بنیاد اصلی تر ادبی اختلاط گونه‌های است.

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

در تر قائم مقام، «به صد دفتر نشاید گفت شرح حال مشتاقی... تا آخر» کاملاً معلوم است که قائم مقام همه گونه‌ها را نه اینکه به هم درمی‌آمیزد، بلکه جایه‌جا به کار می‌برد و این جایه‌جایی سبب می‌شود که تر او مایه‌ای از شوختی و شنگی در خود پیدا کند. یعنی تری باشد که گویی دارد شوختی می‌کند ولی در عین حال نامه خودش را هم می‌نویسد. در اینجا، هم‌چنین می‌بینیم قائم مقام هم از جوهر نظم استفاده کرده و هم از جوهر شعرو و هم اینکه گونه‌ها را با هم می‌آمیزد و آنها را جایه‌جا به کار می‌برد.

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

تمرین

۱. درباره شعر یا نظم بودن و یا میزان شعريّت قطعات زیر بحث کنید:

گر شور و شری بست حیرصان جمان را
خُرم دل قانع که ز هر شور و شری رست
در غرّ قناعت هم روح آمد و راحت
در عرض فزوئی است اگر در در سری بست

* * *

به سقراط گفته کای بوشمند
 چو بیرون رود جان از این شهربند^۱
 فرو ماند از جنیش اعضای تو
 کجا په بود ساختن جای تو
 قسم کنان گفت آن اوستاد
 که بر رفکان دل نباید نماد
 گرم باز یابید کیمید پای
 به هر جا که خواهید سازید جای
 (اسکندر نامه نظامی)

* * *

ساحل افتد و گفت که چوبی زیستم
 بیچ نه معلوم شد آه که من کیتم
 هستم اگر می‌روم که نزوم نیستم
 هرج زخود رفتادی تیز خرامید و گفت

(اقبال لاهوری)

* * *

حسرت نیزم بخواب آن مرداب
 کارام درون دشت شب خفت است
 دریام دنیست باکم از طوفان
 دریام دنیست خوابش آشسته است

(شیخی گذرنی)

* * *

۲. درباره نوع شرِ قطعاتِ زیر بحث کنید :

— «بدان ای پسر که مردمان تا زنده باشند ناگزیر باشد از دوستان، که مرد^۲ اگر بی‌برادر باشد به^۳ که بی‌دوست. از آنچه حکیمی را پرسیدند که : «دوست بهتر یا برادر؟». گفت : «برادر هم دوست به^۴. پس اندیشه کن^۵ به کار دوستان به تازه داشتنِ رسم هدیه فرستادن و مردمی کردن. ازیرا که هر که از

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

۲— مرد : انسان

۳— اندیشه کردن به کارِ کسی یعنی در فکر کسی بودن؛ غم کسی را خوردن.

دوستان نه اندیشد دوستان نیز از او نه اندیشند پس مرد، همواره بی دوست بود..»

(فابوسنامه عنصرالعالی)

– توانگرزاده‌ای دیدم بر سر گور پدر نشسته و با درویش بچه‌ای مناظره^۱ در پیوسته که صندوق تربت پدرم سنگین^۲ است و کتابه^۳ رنگین و فرش رُخام انداخته^۴ و خشت زرین در او ساخته، به گور پدرت چه ماند : خستی دو فراهم آورده و مشتی دو خاک بر او پاشیده؟ درویش پسر این بشنید و گفت : تا پدرت زیر آن سنگ‌های گران بر خود بجنبیده باشد، پدر من به بهشت رسیده باشد.

(گلستان سعدی، باب هفتتم)

– جامی، شاعر و ادیب و عارف ایرانی، مشهورترین شاعر پارسی‌گوی در سده نهم هجری است پدرش از دشت (حوالی اصفهان) به هرات مهاجرت کرد و عبدالرحمان در ۸۱۷ هـ ق در خرجردجام تولد یافت. مدتی دشتی تخلص می‌کرد و سپس به مناسبت مولد^۵ خود و به سبب ارادتی که به شیخ جام^۶ داشت، تخلص جامی را برگزید.

(دایرةالمعارف مصاحب)

-
- ۱ – مناظره : گفتگو، بحث ۲ – سنگین : از جنس سنگ ۳ – کتابه : کتبیه، نوشته‌های روی قبر
۴ – فرش رُخام انداخته : [قبر پدرم] با سنگ‌های مرمر فرش شده است. ۵ – مولد : محل تولد
۶ – شیخ جام : شیخ‌الاسلام احمد نامقی جامی از صوفیان قرن ششم و مورد احترام بسیار عبدالرحمان جامی بوده است.

نفس ماده صبا مشک فیان حواه فصل چهارم - عناصر پنج گانه شعر

ای دل اعشرت امزد ریزند کنی
ما بر تقدیث ارکه صمان حواه

حافظ اسره رواد نوی است بد حواه
قدمی نبود عاشش که روان حواه

فصل چهارم



عناصر پنج گانه شعر

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

در عین حال از نظر برخی دیگر، تنها تخیل، عنصر اساسی شعر است و وزن و قافیه از اجزای الزامی تشکیل‌دهنده آن نیست. ارسسطو (۳۸۴ – ۲۲۲ ق.م) از جمله کسانی است که بین کلامی که موزون و خیال‌انگیز باشد و کلامی که تنها وزن داشته باشد، تمایز قابل شده و دومی را از زمرة شعر به حساب نیاورده است. ابن‌سینا (۴۲۸ – ۳۷۰ ق) در کتاب شفا، شعر را سخنی خیال‌انگیز که از اقوالی موزون و متساوی ساخته شده باشد، تعریف کرده است.

خواجہ نصیرالدین طوسی (متوفی ۶۷۲ ق) در کتاب اساس الاقتباس می‌گوید: «شعر از نظر اهل منطق، کلام خیال‌انگیز است و در عرف مردم، کلامی موزون و مُقْفَی (قافیه‌دار) است.» بیشتر این تعریفها به جنبه‌های صوری شعر می‌پردازند اما برای شعر تعریفهای متعدد دیگری نیز ارائه شده است که بیشتر به ماهیت و جوهر و خصوصیت‌های معانی درونی آن توجه دارد. از جمله، ویلیام ورد زورث (۱۸۵۰ – ۱۷۷۰ م) شاعر انگلیسی، معتقد است که شعر سیلان خود به خود احساسات و بیان خیال‌انگیز آن است که بیشتر اوقات صورتی آهنگین دارد. ساموئل تیلر کالریج (۱۸۳۴ – ۱۸۷۲ م) شاعر دیگر انگلیسی، هدف مشخص و مستقیم شعر را ارتباط بالذات می‌داند و والتر سودورو از دانتون (۱۸۳۲ – ۱۹۱۴ م) شاعر و منتقد انگلیسی، شعر را بیان هنری و ملموس فکر بشر به زبانی عاطفی و آهنگین می‌نامد.

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

پادآوری این نکته نیز ضروری است که ترھای شاعرانه (ترھایی که از جوهر شعری بهره دارد نظیر ترھای گلستان سعدی، تاریخ بیهقی، آثار خواجه عبدالله انصاری و بسیاری از ترھای داستانی معاصر) نیز، به طور نسبی این عناصر را در خود دارند. مثلاً از عاطفه و اندیشه قوی، تخیل نیرومند، زبانی پاکیزه و موسیقی درونی و بالآخره شکل شعری بهره‌مند هستند و تعریفی که برای شعر عرضه شده است در مورد چنین ترھایی نیز به طور نسبی کاربرد دارد.

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



الف. عاطفه یا اندیشه

عنصری است که بیان و القای آن در هر شعر، هدف شاعر است و عناصر دیگر برای کمال بخشیدن به آن در شعر می‌آیند. وجود همین عاطفه یا اندیشه است که شعر را از سخنان آهنگین ولی بی معنی و مفهوم و نیز از مفاهیم غیر شعری، که به شکل موزون ادا می‌شوند، متمایز می‌کند. مثلاً آیات زیر که اسامی ماههای رومی را در قالبی موزون و آهنگیں بر شمرده است نمی‌تواند در حوزهٔ شعر جای گیرد چرا که از عنصر اصلی شعر و جوهره آن یعنی عاطفه و اندیشه بی‌بهره است:

دو تشرین و دو کانون و پس آنکه شباط، آذار و نیسان و ایام است
آنکه دارش که از من یادگار است خرپان و توز و آب و ایمول

و اما، رباعی زیر از خیام، از نظر عاطفه و اندیشه در اوج است:
(نضاب الصیان)

جامی است که عقل آفرین می‌زندش صد بوسه زمر بر جین می‌زندش
وین کوزه کر دهر چنین جام لطیف می‌سازد و باز بر زین می‌زندش

خیام در این رباعی، از سویی اندیشه مرگ یعنی یک تجربهٔ منطقی و واقعی را که برخاسته از ذهن اندیشمند اوست مطرح می‌سازد و از سوی دیگر عاطفه خاص انسانی خود در برابر این واقعیت جهان هستی و افسوس و دریغش را بر فنای انسان و نابودی حیات آدمی مطرح می‌کند. شاید به تعبیری بتوان گفت که از یک چشم‌انداز، فصل ممیز شعر از نظم، همین عاطفه و اندیشه شعر است.

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

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

د این عشق چو مردید بم روح پذیرید	بیمیرید بیمیرید د این عشق بیمیرید
کز این خاک برآید سماوات بگیرید	بیمیرید بیمیرید وز این مرک ترسید
که این نفس چوبنداست و شما بخواهید	بیمیرید بیمیرید وزین نفس ببرید
چو زندان بگشته بده شاه و امیرید	کی تیشه بگیرید پی حزمه زندان
بر شاه چو مردید بهم شاه و شیخید	بیمیرید بیمیرید به پیش شه زیبا
چو زین ابر برآید بهم بدر نمیرید	بیمیرید بیمیرید وز این ابر برآید
بم از زندگی است این که زخموش نفیریده	خموشید خموشید خموشی دم مرک است

(مولانا)

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

یار در خوبی قیامت می‌کند	حسن بر خوبان غرامت می‌کند
در قار حسن با ما ماه تمام	دعوی داو تماس می‌کند
فتنه بر فتنه است زو و بچنان	غارت صبر و سلامت می‌کند
بی شک از خشن ندارد آگهی	هر که در عظم لامات می‌کند
وز گنو رویی چو شر انوری	راستی بای قیامت می‌کند

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

دعاکو، ابکی دارد که هر روز	زبر کاه تا شب می‌خروشد
غزل می‌کویم و در دی نگیرد ^۱	دو بیت تیر کمتر می‌نویشد ^۲
توقع دارد از اصطلل مخدوم ^۳	که او را کولواری کاه نوشد
و کرک نیست «اصطلل مخدوم	دین بهای شخصی، می‌فرودشد

انوری (قرن پنجم)

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

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

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

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

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

دسته سوم، اشعاری است که از خواسته‌های متعالی بشر در همه زمانها و مکانها سخن می‌گوید. مثلاً دست یافتن به آزادی، عدالت، امنیت، عشق و دوستی، وطن‌خواهی، نوع دوستی، و، موضوعاتی است که هر انسانی در هر مکان و زمانی به آنها نیازمند است و از مطرح شدن آنها، آن‌هم در قالب اشعاری زیبا و ماندنی احساس لذت می‌کند. چنین اشعاری که ما آن را «شعر جهانی» می‌نامیم برای همیشه در تاریخ ادبیات ملت‌ها جاودانه خواهد بود. یکی از دلایل عمدۀ ماندگاری اشعار شاعرانی چون مولانا، حافظ، سعدی، فردوسی، نظامی و ... پرداختن به همین مسائل است. این تقسیم‌بندی، قابل تسری و تعمیم به حوزهٔ تئاتر نیز هست و در تاریخ ادبیات فارسی، می‌توان نمونه‌هایی از هر گروه را در حوزهٔ تئاتر نیز نشان داد.



ب. تخیل

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

چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری سرشت شیوه جنات تجری تحتما الانهار داشت

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

چشم حافظ از برای ویدن یار عزیز اُسکر زیران بود و دایم دیده بر اطراف داشت

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

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

شعری است که در قالب شر بیان شده است. یعنی عنصر اصلی شعر و بیان شاعرانه (تخیل) در آن هست»^۱.

اشاره به این نکته نیز ضروری است که گاهی ارتباط شعر با شر در مقایسه با ارتباط شعر و نظم، قوی‌تر است برخی از ترها در حقیقت شurnد چرا که اغلب عناصر سازنده شعر خصوصاً عاطفه و اندیشه و تخیل را در حد بسیار مطلوبی دارند و چه بسا نظمهایی که از این دو عنصر بی‌بهره یا که بهره‌اند و تنها از موسیقی بیرونی شعر برخوردارند.

مثلاً ایات زیر که از قطعه «طف حق» پروین اعتمادی انتخاب شده با آنکه سخنی است موزون و آهنگین، اما چون از تخیل بهره چندانی ندارد «نظم» به حساب می‌آید.

ماد موسی چو موسی را به نیل د گنده از گفتة رب جلیل
خود ز ساحل کرد با حسرت نگاه گفت کای فرزند خرد بی‌کناء
کر فراموش کند طف خدای چون رهی زین کشتی بی‌نامدادی ...

اما در قطعه زیر، برگرفته از نوشتۀ «سیمین دانشور»، از آنجا که نویسنده، جواهر اساسی شعر یعنی عاطفه و اندیشه و تخیل را به طرز هنرمندانه‌ای در آن به کار بسته، به حوزه شعر تزدیک شده است :

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

(مقدمه کتاب دشت ارزن)

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

بحث ما در اینجا بر سر عنصر تخیل در ادبیات، بویژه در شعر، است. تخیل از چشم انداز ما عاملی است که می‌تواند نظم را و شر را به قلمرو شعر تزدیک کند و نیز، همین عنصر است که به شعر شخص می‌بخشد و ذهن خواننده را از حالت انفعالی خارج می‌کند و به تلاش و تکاپو برای کشف

۱ – صور خیال در شعر فارسی، ص۴

رابطه‌های نایدای آن وامی دارد.

اینک می‌خواهیم بدانیم که ابزارهای دست یافتن به تخیل در شعر و به طور کلی در ادبیات کدام‌اند؟ و آیا محض به کار بستن این ابزارها مثل شبیه، استعاره، مجاز، اغراق و ... می‌توان ادعای دست یافتن به شعر عالی داشت؟

پیش از توضیح درباره سؤال نخست، به پاسخ پرسش دوم می‌پردازیم: آنچه در شکل‌گیری تخیل شعری مؤثر است و موجب بالا رفتن کیفیت و جوهره شعر می‌شود تنها کیت و شمار فراوان ابزارهای تخیل نیست بلکه مهم‌تر از آن، شیوه ترکیب هنرمندانه و تلفیق زیبای این ابزارها و نیز تناسب داشتن آنها با بافت و ساخت زبان اثر می‌باشد. اینکه شاعر تا چه حد توانسته است از شبیه، استعاره، مجاز، اغراق و دیگر ابزارهای تخیل بجا و بخوبی استفاده کند و ارتباط محکم و فشرده‌ای بین آنها و عناصر دیگر شعر یعنی عاطفه و اندیشه، زبان و موسیقی برقرار سازد در مرتبه اول اهمیت قرار دارد. از این‌رو کثرت شبیهات، استعارات، نمادها و ... در شعر، همیشه و در همه جا، دلیل زیبایی آن نیست.

مثلاً ممکن است در قطعه‌ای، اصلاً چنین مواردی به چشم نخورد و یا اینکه چندان محسوس نباشد با این همه، اهل ادب آن را شعر به معنی واقعی کلمه بدانند و یا برعکس، قطعه‌ای لبریز باشد از چنین تصویرها، ولی اطلاق شعر بدان مشکل باشد. ملاک ما در تشخیص تخیل نیرومند و پویا آن است که ابزارهای آن (صور خیال)، خود را در شعر نشان ندهند و یا دست کم به چشم نیابند و به حدی طبیعی جلوه کنند که خواننده با کوشش ذهنی خود، آنها را کشف کند و لذت ببرد. چنین حالتی، شانگر آن است که حضور این ابزارها و عناصر در شعر کاملاً طبیعی و از تصنیع و تکلف به دور است. در اینجا، مناسب است موضوع واحدی را که دو شاعر بسته به تخیل خود پرورانده و عرضه کرده‌اند شاهد بیاوریم تا انسجام هنری عنصر تخیل با عناصر دیگر و نیز زیبایی و تازگی تصویرهای خیال پیشتر و بهتر آشکار شود.

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

گلزار تما بکریم چون ابر د بهاران کز نک ناله نیزه روز و داع یاران

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

ب دنال محل چنان زار کریم که از کریم ناقه د گل نیشند

نسبت دادن «گریه» به ابر در مصراع اول بیت سعدی، استنادی مجازی است.

سعدی در مصراع اول به «ابر» شخصیت انسانی داده زیرا گفته که من مثل ابر گریه خواهم کرد. پس نسبت دادن «گریه کردن» به ابر، استنادی مجازی است. همچنین «گریه کردن مثل ابر» برای خواننده هم ملموس‌تر است و هم مؤثرتر. اما «زار گریستن» در بیت دوم، مفهوم ملموس و مشخصی ندارد که در ذهن مخاطب تداعی شود. در مصراع دوم شعر سعدی و شعر طبیب اصفهانی، در هر دو، نوعی اغراق دیده می‌شود اما اغراق سعدی قابل مقایسه با آن دیگری نیست: «در روز جدایی دو یار از یکدیگر حتی دل سنگ هم بد忍د می‌آید و سنگ نیز ناله سر می‌دهد طبیعی است که دل سعدی که از جنس سنگ نیست چه حالی خواهد داشت.» در حقیقت سعدی به طور پنهانی دلیل گریه‌اش را نیز گفته تا خواننده قانع شود و با او همدردی کند. اما در شعر طبیب، تنها اغراق ساده و خنکی به کار رفته است که هر قدر شاعر سعی می‌کند مخاطب را با خود همراه کند، توفیقی در حد سعدی به دست نمی‌آورد.

به کار بردن کلمات «بگریم، ابر بهاری، ناله، وداع یاران» در بیت اول نیز بر شدت تأثیر کلام سعدی می‌افزاید و حال آنکه چنین پیوند محکمی در کلمات بیت دوم نیست و تنها دو کلمه «زار بگریم و گریه» این بار غم، را به دوش می‌کشند.

و بالأخره، در کلام سعدی تمثیلی است زیبا و حال آنکه در دومی دیده نمی‌شود. در قطعه زیر نیز دقت کنید تا بدانید که کثرت ابزارهای تخیل و بازی با کلمات لزوماً شعر نمی‌آفریند:

«بنابراین معماری، هنر، سفارش اجتماعی به هنرمند نیست بلکه سفارش هنرمند به اجتماع است. هر وقت ریه‌های زمان را عفو نت بگیرد و عطسه جنگ از دماغ تاریخ بپردازد، هنرمندان به ترمیم کاسه کوزه بشریت می‌پردازند. هنر، تعمیر دوباره تاریخ است. هنرمند، تاریخ را راه‌اندازی می‌کند. هنر علائم راهنمایی و رانندگی انسانیت است: قواعدی که هیچگاه درست رعایت نمی‌شود. قدر تمندان خیال می‌کنند با پرداخت حقوق ماهیانه به مأمورین راهنمایی هنر، آنها را خریده‌اند. اما هنرمند جریمه خودش را می‌نویسد و می‌رود.»

(احمد عزیزی، ترجمه زخم، ۸۳)

چنانکه مشاهده می‌شود نویسنده با دست زدن به بازی کلمات و جابه‌جا کردن آنها و نیز با استفاده از تخیل خود، دست به آفرینش تری زده است که گرچه ممکن است زیانما باشد اما بی‌شک نمی‌توان آن را در مقولهٔ شاعرانه جای داد. تنها هنری که این نوشته دارد آن است که عادتهاي ذهنی مخاطبان را در هم می‌ریزد و از این زاویه، ما را به شگفتی سطحی و امی دارد.

حال، به بحث دربارهٔ پرسش نخست می‌پردازیم:

ابزارهایی که برای ایجاد تخیل در آثار ادبی از جمله شعر به کار می‌روند تصویر خیال یا صورت خیال نامیده می‌شوند. «تصویر خیال» اصطلاح جدیدی است که در ادبیات و نقد ادبی به جای کلمه ایماز (Image) در ادبیات غرب به کار می‌رود. در تعریف «تصویر خیال» گفته می‌شود: «اثری ذهنی یا شباهت قابل رؤیتی که به وسیله کلمه، عبارت یا جمله نویسنده یا شاعر ساخته می‌شود تا تجربه حسی او به ذهن خواننده یا شنوونده منتقل شود.» تا چند دهه قبل، ایماز یا تصویر خیال را تصاویری می‌دانستند که تنها از طریق حس بینایی قابل دریافت هستند اما امروزه منتقادان معتقدند که تصویر خیال به همان اندازه که با حس بینایی سروکار دارد با حواس دیگر از قبیل حس شناوایی و لامسه نیز مربوط است.

هدف به کار بردن تصویر خیال، تشدید احساس و انتقال آن از گوینده به شنوونده یا خواننده است. در حقیقت هر تصویر خیالی، حاصل عاطفه و تجربه ذهنی شاعر یا نویسنده و وسیله‌ای برای انتقال این تجربه به دیگران است. ذهن شاعر یا نویسنده به یاری تخیل ارتباطهای تازه بین انسان و طبیعت و اشیای اطراف او، کشف می‌کند و این کشف به وسیله تصویرهای خیالی که ساخته ذهن اوست و حاصل تصرف او در مفاهیم عادی زندگی است به خواننده منتقل می‌شود.

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

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

ای ماه چو ابروان یاری کویی یا نی چو گان شرمایری کویی
نعل زوه از زرعیاری کویی در کوش پر کوشواری کویی

در ادامه این فصل، به شرح و توضیح درباره برخی از تصویرهای خیال، همراه با شواهد شعری یا تئری می‌پردازیم.

۱. تشبیه (Simile)

در ایات زیر دقت کنید:

دریایی شورگنیز چشان تو زیباست

حسین منزوی (معاصر)

لاله بر شاخ زمره به شل

(انوری)

بلم آرام چون قویی بکمال

تو لعلی (معاصر)

تو پجوصی و من شمع خلوت سحرم

(حافظ)

شسته دل تر از آن ساغر بولینم

(خاقانی)

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

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

– پیوند شبهاتی که شاعر در بیت دوم، بین گل لاله‌ای که بر شاخه سیزرنگ روییده و قدحی (پیاله شراب) از جنس سنگ سیاه (شبّه) و سنگ سرخرنگ (مرجان) برقرار نموده، در محور بیت قرار دارد. او با تخیل خویش این رابطه را کشف نموده و بر آن است تا مانیز این کشف زیبا را درک کنیم و از آن لذت بیریم.

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

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

— در بیت آخر، خاقانی، شکسته دلی و پریشان حالی خود را به ساغر بلوبرینی که در میان سنگهای مرمر از دست رها شده باشد، تشبیه کرده است. او، با برقراری و کشف رابطه زیباین احساس درونی خود و یک حادثه بیرونی از جهان خارج، ما را نیز در احساس خود شریک کرده است.

در همه موارد بالا، ابزاری که به ما یاری می‌دهد تا عمق احساس شخصی و ذوق شاعرانه سراینده را درک کنیم همان «تخیل» است. تصویر خیالی که در این ایات آفریده شده «تشبیه» است. در ورای معانی ظاهری کلمات و تعبیرها، رابطه‌هایی برقرار است که احساس و درک آنها از سوی خواننده، فضای شعر را دقیق‌تر تصویر می‌کنند. «تشبیه» در لغت به معنی چیزی را به چیزی دیگر مانند کردن و در اصطلاح یعنی مقایسه و کشف و یادآوری شباهت یا شباهتهایی بین دو چیز یا دو امر متفاوت. این کشف، حاصل دقت و ذوق و قریحه شاعر یا نویسنده است و تنها با درک و کشف خصوصیات مشابه پنهان در اشیا و عناصر موجود در طبیعت و زندگی است که تصویر خیالی «تشبیه» آفریده می‌شود.

در تشبیه معمولاً چهار رکن وجود دارد :

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

مشبه‌بُه: آنچه، مشبه را به آن تشبیه می‌کنند. این رکن معمولاً به لحاظ صفات مشترکی که با مشبه دارد، قوی‌تر و برجسته‌تر است. در همان مثالهایی که ارائه شد، چشم به دریای سورانگیز، لاله به قدَح، بلم به قُو، معشوق به صبح، وجود حافظ به شمع و شکسته‌دلی خاقانی به ساغر بلوبرین تشبیه شده‌اند.

وجه شبَه: صفت مشترک یا شباهتی است که بین مشبه و مشبه‌بُه وجود دارد خواه این اشتراک امری حقیقی باشد یا تخیلی. در ایاتی که آورده شد چشمان معشوق از جهت آشتفتگی که نهایت زیبایی است به دریای سورانگیز تشبیه شده است.

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

بلم از جهت حرکت آرام و یکنواخت، به قویی سبکبالت شبیه شده است.

معشوق به لحاظ زیبایی و فرحبخشی و طراوت به صبح مانند شده است. همچنین، وجود حافظ به جهت عاریتی بودن و ناپایدار بودن در برابر معشوق به شمع سحری شبیه شده است.
* وجه شبیه عموماً در ساختمان شبیه ذکر نمی‌شود و خواننده بسته به نیروی تخیل و ذوق خود، این رابطه یا ویژگی را کشف می‌کند. از این‌رو هر کس بسته به ذوق و تخیل خود به کشف وجه شباهتها بی‌موفقی شود و لذت پیشتری نصیب خود می‌سازد.

ادات شبیه: کلماتی است که برای نشان دادن معنی شباهت به کار می‌رود. این کلمات، گاه در ساختمان شبیه ذکر می‌شود و گاهی مخفی می‌ماند. مثلاً در مثالهای اول و پنجم اادات شبیه ذکر نشده و در ایات دیگر، کلمات «به مثل، چون، همچو» این وظیفه را بر عهده دارند.

لاله به مثل قدحی از شبیه و مرجان است / بلم چون قویی سبکبال... / تو همچو صبحی / چنانچه اادات شبیه، در ساختمان شبیه ذکر نشود، به ارزش و ایجاز شبیه کمک می‌کند. شبیه را از جهات مختلفی تقسیم‌بندی کرده‌اند که ما از همه آنها صرف‌نظر و به اشاراتی درباره شبیهات زیبا بسنده می‌کنیم.

نکته^(۱): عموماً، هر چه وجه شباهت دو طرف شبیه (مشبه و مشبه^ه) از یکدیگر دورتر باشد و تخیل مخاطب را پیشتر به پرواز درآورده زیباتر خواهد بود. مثلاً شبیه «خرد همچو جان است» بهتر از شبیهی است که می‌گوید: «خرد همچو جان ارزشمند است» زیرا در شبیه نخست، دریچه تعبیرها و یافتن وجه شباهتها ممکن، برای خواننده آن، همچنان باز است اما در دومی، این امکان از مخاطب آن سلب شده است.

نکته^(۲): از جهاتی می‌توان گفت زیباترین و بلیغ‌ترین شبیه آن است که وجه شبیه و اادات شبیه آن ناگفته ماند و مشبه و مشبه^ه به صورت ترکیبی اضافی به کار رود.
مثلاً اگر از شبیه «دندانهای او مثل مروارید درخسان است»، وجه شبیه و اادات شبیه را حذف کنیم و تنها به ذکر مشبه و مشبه^ه آن هم به صورت ترکیب اضافی اکتفا کنیم به شبیهی زیباتر از صورت اولیه، دست یافته‌ایم —> مروارید دندان نظامی در وصف دندانهای «شیرین» گفته است:

به مروارید دندانهای پرنور صدف را آب دهان داده از دور

یا حافظ ابروی معشوق را از جهت خمیدگی به محراب شبیه کرده است اما از ذکر وجه شبیه و اادات شبیه خودداری نموده است:

محراب ابرویست بنام آتا سحرکنی دستِ دعا برآرم و درگردان آزمت

تمرین

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

سینه باید کشاده چون دیماز	تمکند نغمه‌ای چو دریا ساز
نفسی طاقت آزموده چو موج	که رود صد ره و برآید باز
تن طوفان‌کش شکینه	که نفرساید از نشیب و فراز
بانک دریادلان چین خیزد	کار هر سینه نیست این آواز

بهشت ابتساج (معاصر)

«د.ا.سایه»

ب. متن زیر را بخوانید و دربارهٔ تشبیهات و ارکان آنها سخن بگویید.
آورده‌اند که در ناحیت کشمیر، مُتصیّدی^۱ خوش و مرغزاری تزه^۲ بود که از عکس ریاحین^۳ او پر زاغ چون دم طاووس نمودی و در پیش جمال او، دم طاووس به پر زاغ مانستی.

در فشان ^۴ لاله در دمی چون چراغی	ولیکت از دو دو او بر جاش داغی
شقایق ^۵ بر یکی پایی ایستاده	چو بر شاخ زمرد ^۶ جام باده...

(کلید و منظمه‌نشی)

شبی چون شبّه ^۷ روی شته به قیر	نه برام پیدا نه کیوان نه تیر
--	------------------------------

(فردوسی)

۱- متصیّد: شکارگاه

۲- تزه: با طراوت، شاداب

۳- ریاحین ج ریحان: گیاهان خوشبو و خوشرنگ

۴- در فشان: در خشان، تابان

۵- شقایق: لاله صحرایی که گلبرگهای آن قمز و درون آن سیاه است.

۶- شاخ زمرد: شاخه سبزرنگ، شاخه‌ای که به رنگ زمرد است.

۷- شبّه: سنگ سیاه

استناد مجازی اعم است از تشخیص و استعاره...

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

در کلماتی که با خط مشخص شده‌اند دقت کنید:

ای پسته تو خنده زده بر حیث قند
شاقم، از برای خدا، یک سکر بخند

(حافظ)

کیمی «درخت گل» ام در میان خانه‌هاست
که سرمه‌ای چمن پیش قاتش پسته

(سعدی)

بزاران نرگس از چرخ جهانگرد
فرود شد تا برآمد یک گل زرد

(نظمی)

ز دیا نشکنی پدید آمده است
که جو شش چرم پلنگ آمده است

(فردوسی)

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

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

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

منظور از «درخت گلی» که در میان خانه سعدی جای دارد و سروهای دیگر در مقابل او پست

و بی مقدارند کیست؟

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

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

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

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

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

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

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

فردوسی در بیت چهارم، قهرمان حمامه خود را در ذهن خود به «نهنگی» تشبیه کرده است اما به هنگام بیان از ذکر مشبّه (قهرمان حمامه فی المثل رستم یا اسفندیار یا...) خودداری نموده است و تنها مشبّه به (نهنگ) را آورد است.

در همهٔ موارد بالا، شاعران برای بیان احساس خود در توصیف پدیده‌ها، الفاظی را به عاریه می‌گیرند و آنها را در معنای غیرحقیقی به کار می‌برند. از این‌رو می‌گوییم کلماتی نظری پسته، درخت گل، نرگس، گل زرد و نهنج، همگی در ایات مذکور، استعاره هستند.

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

چنانکه در تبیین مثالها گفته شد، استعاره، به علت وجود علاقه مشابهت، نوعی تشبیه نیز به حساب می‌آید با این ویژگی که در آن، از همهٔ ارکان تشبیه، تنها «مشبّه به» ذکر شده و سه رکن دیگر (مشبّه، وجه مشبّه و ادات تشبیه) کنار گذاشته شده است. از این جهت آن را «تشبیه محذوف» نیز نامیده‌اند. مثلاً در همان بیت نخست، منظور شاعر، تشبیه دھان معشوق به پسته بوده است اما به جای تشبیه صریح، کلمهٔ پسته یعنی مشبّه به را ذکر کرده است. یعنی در اینجا، تشبیه، فشرده و خلاصه شده است. بسیاری از محققان، از جمله ارسٹو (۳۸۲-۲۲۲ ق.م) فیلسوف یونانی، با آن که برای تشبیه تأثیری فوق العاده قابل است استعاره را بر تشبیه ترجیح می‌دهد از این نظر که در تشبیه شاعر دو شیء جداگانه را عیناً یکی نمی‌داند بلکه یکی را به دیگری شبیه می‌کند اما در استعاره یکی را کاملاً جانشین دیگری می‌سازد. «استعاره» نیز تقسیم‌بندیهایی دارد که ما به مهمترین آنها که براساس دو طرف تشبیه دسته‌بندی

شده، اشاره می‌کنیم. استعاره را از این جهت به استعاره مُصرّحه و استعاره مُمکنّیه تقسیم کرده‌اند:
الف. استعاره مُصرّحه: در این نوع استعاره، تنها مشبهٔ ذکر می‌شود در حالی که منظور گوینده، مشبهٔ است. همهٔ مواردی که در مثالها برشمرده شد، «استعاره مُصرّحه» هستند.

استعاره مُصرّحه از «دهان معشوق» < «پسته»

«درختِ گل» ← استعاره مُصرّحه از «معشوق»

«نرگس» ← استعاره مُصرّحه از «ستارگان آسمان»
«گل زرد» ← استعاره مُصرّحه از «خورشید»

«نهنگ» ← استعاره مُصرّحه از «رستم یا...»

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

زکش عربده جوی و لبش افوس کنان نیم شب دوش به بالین من آمدبشت

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

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

فرق را به فراق تو بتلا سازم چنانکه خون چکد از دیدگان فراق

(حافظ)

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

ترا ز گنگره عرش می زند صغیر مذانت که در این داگمه چ افتاده است

(حافظ)

تذکر: استعاره مکنیه گاهی به شکل ترکیب اضافی به کار می‌رود. در این ترکیبها، معمولاً مضاف یکی از لوازم مشبه به مذوف است و مضاف‌الیه، مشبه می‌باشد.

دیدگان فراق، چنگال مرگ، کنگره عرش و ...

در همه مثالهای بالا، مضافها (دیدگان، چنگال، کنگره) یکی از اجزاء مشبه به مذوف هستند و مضاف‌الیه‌ها (فرق و مرگ و عرش) مشبه می‌باشند.

ادیان امروز، اصطلاح استعاره را تنها در مورد استعاره مصرح به کار می‌برند و آنچه را قدمای «استعاره مکنیه» نامیده‌اند در مبحثی به نام تشخیص (شخصیت بخشی) مورد بحث قرار می‌دهند. پس تشخیص، قسمی از استعاره مکنیه است که در آن شاعر یا نویسنده به اشیا و مظاهر طبیعت و موجودات بی‌روح یا امور انتزاعی، صفات و خصایص انسانی می‌بخشد. فی المثل در بیت :

فرق را به فراق تو بتلا سازم چنانکه خون چکد از دیدگان فراق
(حافظ)

حافظ به «فرق» که از امور انتزاعی و ذهنی است صفت انسانی بخشیده و او را به انسان مانند کرده است یامثلاً زمانی که مولانا فعلهایی چون مژده دادن، سلام کردن، قیام کردن، پیاده‌رفتن و سواره ر رسیدن را به باع و سرو و سبزه و غنچه نسبت می‌دهد در حقیقت به آنها روح و صفت انسانی بخشیده است :

آب زنید راه را هین که نگارمی رسد...
مرده دهید باع را بوبی بهارمی رسد...
bagh salam mi knd sero qiam mi knd
بزنه پیاده می‌رود غنچه سوارمی رسد...

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

شاخ انگور کن دخترکان زاد بسی
 که نه از درد بناشد و نه برزد نفسی
 بهم را زاده بیک دفعه نه پیشی و پسی
 نه ورا قابل‌ای بود و نه فریاد رسی
 اینچین آسان فرزند نزاده است کسی
 که نه دردی بکرفتش متواتر نه تبی
 چون بزاد آن بچپکان را سراوکشت ذشم^۱
 و ندر آینخت به آروده بچپکان را به گلم
 بچپکان زاد مذوق همس بی قد و قدم
 صدو سی بچپنه اندر زده دو دست بهم
 دو سر اندر گلم هر یک نه بیش و نه کم
 نه دریشان تحوانی، نه رکی، نه عصی ...

(منوچهری و معانی)

چنانکه مشاهده می‌شود در این قطعه، منوچهری به درخت انگور روح انسانی بخشیده و نحوه
 بار دادن و خوش بستن آن را با صفات انسانی، توصیف نموده است.
 حافظ نیز در غزلی، به چنین صنعتی (تشخیص تفصیلی) دست زده است:

برسر بازار جان بازان منادی می‌زنند
 بشنید ای ساکنان کوی رندی بشنید
 دختر رز چند روزی شد که از مکم شدت
 رفت تا گیرد سر خود را و نهان حاضر شوید
 جامد ای دارد زعل دنیم تاجی از جباب
 هر که آن تلخم دید حلوا بهای جاش دهم
 عقل و دانش بر داشتند ای من از دنی تقویت نیایمید^۲
 و در بود پوشیده و پنهان به دونخ در روید
 دختری شکر دندن تیخ گلگنک است دست
 گربیاییدش بسوی خانه حافظ برد

۱- گیج

۲- (به) در اینجا به معنی «با» است.

۳- بول چایی، شیرینی، انعام

۴- آرام نگیرید.

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



غبار آکود و خته
از راه داز خیش

تابستان پیر
چون فراز آمد
در سایه کاه دیوار
بـنـکـنـیـلـیـهـ دـادـ
و کودکان
شادی کنان
کرد بر گردش ایستادند
تابه رسم دیرین
خوبیں گمند را
گرد بگشاید

و حیب و دامن ایشان را بهم راز کوچه بـنـزـوـ رسـبـ سـرـخـ وـ کـرـدـوـیـ تـازـهـ بـیـاـکـنـدـ (پـرـکـنـدـ).

احمد شاملو (معاصر)

تمرین

۱. در ایات و عبارات زیر استعاره‌ها را باید و دربارهٔ هر یک توضیح دهید.

* سرو چان من چس امیل چمن نمی‌کند بهم کل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند
(حافظ)

* ساقی سهم ساق من گر بهم ذرد می‌دهد کیست که تن چو جام می‌جلد دهن نمی‌کند
(حافظ)

* از محل تو گریا بم اکھشتري زنمار صد هنگ سلیمانم در زیر گنین باشد
(حافظ)

* صحکه لان که بسته می‌ماند
ماهی آبتوس در زنجیر
دم طادوس پرمی افنازد
روی این بام تن بشته زقیر
نیایویچ (معاصر)

* نهاین برف را
دیگر سر باز ایستادن نیست
بر فنی که بر ابروی دموی مامی نشیند.
احمد شاملو (معاصر)

* خم آورده پشت دیر جوان
زدهش بر زمین بر به کردار شیر
بدانست کوهم غانم به زیر
بر شیر بیدار دل بر دید
(شبانه‌نامه فردوسی)

یادآوری: گفتنی است که ایيات بالا از داستان نبرد رستم و سهراب انتخاب شده است جایی که رستم، سهراب را بر زمین می‌زند و سینه او را می‌درد.

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

شبی کیو فرو بـشـتـه^۱ به دامن پلاسین مـعـجـرـهـ و قـیـزـنـهـ کـرـزـنـ^۲

منوچری (قرن چهارم)

اختر شب از کنار کوهساران سر خم می‌کند تا صدای تو را بشنود، اما تو از زیر شاخه‌ای به زیر شاخه دیگر پنهان می‌شوی تا از انوار سیمین و پر موج آن برکنار مانی.

(لامارتین) (شاعر فرانسوی قرن ۱۸ و ۱۹)

ن دست صبر که در آستین عقل برم ن پای عسل که در دامن قرار کشم

(سعدی)

- بـخـزـدـلـاـكـتـ اـیـ حـیـوـانـ :ـ کـهـ سـرـاـ
نـهـانـیـ دـشـتـ اـنـدـرـ دـسـتـ مـرـکـ اـسـتـ

مـبـادـاـپـوزـهـ اـسـتـ بـیـرـوـنـ بـاـنـدـ

کـبـیـرـوـنـ بـرـفـ وـ بـارـانـ وـ تـرـکـ اـسـتـ

اخوان ثالث (معاصر)

- وـ مـاـبـچـانـ دـوـرـهـ مـیـ کـنـیـمـ شبـ رـاـ وـ رـوـزـ رـاـ

هـنـوـزـ رـاـ

۳. مجاز / اسناد مجازی

مجاز در اصل به معنی محل گذشتن، گذرگاه و مَعْبَر آمده است و اسم مکان از ریشه فعل «جاز» می‌باشد. اما فارسی زبانان آن را به معنی «غیرواقع» به کار می‌برند و متضاد «حقیقت» می‌شمارند. در

۳ - گُرَزَنْ : تاج

۲ - مـعـجـرـهـ : روـسـرـیـ

۱ - فـرـوـهـشـتـهـ : آـوـیـزـانـ

اصطلاح علم بیان، مجاز عبارتست از کاربرد لفظی در غیرمعنی قراردادی و وضعی خود با ذکر قرینه‌ای که مانع از اراده معنی اصلی باشد. مثلاً اگر بگوییم «با شنیدن خبر پیروزی تیم ملی ایران، همه تهران به خیابانها آمده بودند» بی می‌بریم که کلمه «تهران» در معنایی که در ذهن ماست و یا در فرهنگ‌های لغت بست شده، به کار نرفته است و مقصود گوینده از این کلمه، «مردمی» است که در تهران زندگی می‌کند. و یا وقتی گفته می‌شود: «دست را در گوش خود فرو نکن» چون می‌دانیم «دست» در گوش فرو نمی‌رود بی می‌بریم که منظور از آن، «انگشت دست» و در نهایت «سر انگشت» می‌باشد.

در چنین مواردی، به اصطلاح می‌گوییم کلمات «تهران» و «دست» در معنای مجازی به کار رفته‌اند. البته کاربرد لفظ در غیرمعنی حقیقی و قراردادی آن، نمی‌تواند بی مناسبت باشد. جایگزینی و جانشینی الفاظ بر مبنای پیوند و مناسبتی است که میان معنای حقیقی (قراردادی) و معنای مجازی (معنای دوم) وجود دارد که اصطلاحاً به این پیوند و مناسبت «علاقة» گفته می‌شود.

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

جهان دل نهاده بر این داستان جهان بخرا دان و همان راستان

(فردوسی)

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

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

اینک نمونه‌هایی از مجاز که در شعر فارسی کاربرد دارد.

فردا که آن شرخ‌موش / دلخواه شرمندان دشمن / از خواب دشینه برخاست / دیدند /
زان مرغ فریاد آتش / خاکتری سرد بر جاست

شیخی کدنی (معاصر)

علاقه «از خواب دوشینه برخاست» نشان می‌دهد که کلمه «شهر» باید در معنای مجازی «مردم شهر» به کار رفته باشد.

بکش بشهیوه، نرگس پرخواب مترا
وزرشکت چشم زرگس رعنابخواب کن
(حافظ)

آوردن تعبیر «پرخواب مت» در مصراج اول، بیانگر آن است که «نرگس» در معنای مجازی یعنی «چشم» به کار رفته است. اما نرگس در مصراج دوم، معنای حقیقی خود (نوعی گل) را دارد.

ای دیو سپید پای دبند ای کنبد کیتی ای دماوند...
ای مادر سر سپید بشنو این پند سیاه بخت فرزند...
(بهار)

در این ایات که از قصیده دماوندیه ملک الشعراًی بهار شاهد آورده‌ایم، شاعر در توصیف کوه دماوند، از کوه به «مادر سر سپید» تعبیر کرده است. در اینجا کلمه «سر» در معنای مجازی آن یعنی «مو» به کار رفته است. شاعر کل «سر» را گفته و جزی از آن (یعنی مو) را اراده کرده است. پس منظور از «سر سپید»، «موسپید» است.

مجاز به دو نوع لغوی و عقلی تقسیم می‌شود :

الف. مجاز لغوی: آن است که یک کلمه در معنایی غیر از معنی حقیقی و قراردادی آن به کار رود مانند کلمه «گل» زمانی که در توصیف کودکی شاداب بگویند : گلی خندان از در وارد شد. در اینجا کلمه «گل» به قرینه «خندان» و «از در وارد شدن» نشانگر آن است که در معنای مجازی به کار رفته است و یا مانند واژه‌های تهران، دست، جهان و نرگس در مثالهایی که پیش از این ذکر کردیم.
ب. مجاز عقلی یا اسناد مجازی: که تنها به صورت ترکیب به کار می‌رود و ما در اینجا آن را زیر عنوان «اسناد مجازی» مورد بحث قرار می‌دهیم.

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

یا وقتی که حافظ می‌گوید :

چشتم بغمزه ماراخون خورده می پسندی جانا روا نباشد خوزیز را حمایت

اسناد (نسبت دادن) فعل «خون خوردن» به چشم، نمی تواند حقیقت داشته باشد و فاعل واقعی این فعل «چشم» نیست. بلکه به جهت ارتباطی که بین اسناد حقیقی و اسناد مجازی در این شعر وجود دارد، عقل این اسناد را می پذیرد.

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

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

رابطه اسناد مجازی و تشخیص

با توجه به توضیحاتی که در دو بحث مذکور، ارائه شد می توان چنین استنباط کرد که این دو، در مواردی یکی می شوند یعنی می توانیم «تشخیصها» را در حوزه «اسناد مجازی» قرار دهیم چرا که از رهگذار اسناد مجازی می توان صفات و افعال آدمی را به دیگر موجودات غیرزنده و عناصر طبیعی نسبت داد. مثلاً عبارات «سر و قیام می کند»، «باغ سلام می کند»، «غنچه سواره می رسد»، «گل به کنار می رسد» که همگی را به عنوان مثال «تشخیص» آورده ایم، در حوزه «اسناد مجازی» نیز جای می گیرند. پس مقوله «اسناد مجازی» نسبت به «تشخیص» عامتر است یعنی هر «تشخیصی» اسناد مجازی است اما همه «اسنادهای مجازی» تشخیص نیستند.

— مثالهای دیگر برای اسناد مجازی

بمرگ سیاوش سیه پوشد آب کند زار نفرین بر افرا سیاپ

(فردوسی)

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

که زید کزین غم بنالد پلنك ز دیا خروشان برآید نهان
وکر [یا] مرغ با مهیان اندر آب بخوانند نفرین به افرا سیاپ

(فردوسی)

در ابیات فوق، فردوسی می‌گوید شایسته است در غم مرگ سیاوش، پلنگ بنالد، نهنگ از دریا با خروش خارج شود و یا پرنده و ماهی در دریا به قاتل او (افراسیاب) نفرین کنند. نسبت دادن فعلهای نالیدن، خروشیدن و نفرین خواندن به پلنگ و نهنگ و مرغ و ماهی، اسنادی است مجازی.

ای ابر که بکری و که خندي
کس دانست چکونه امي و چندي؟
از چشم و ديده لوله بکشني
بر دست و پاي گلben بر بندی

(مسعود سعد سلمان)

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

سیراست چشم ششم من و زه شاخ گل
آغوش باز کرده صد امي کند مرا

(صائب تبریزی)

شاعر، «سیری» را به چشم و «آغوش باز کردن» را به شاخ گل، نسبت داده و اسناد مجازی برقرار نموده است. چنانکه گفته شد، به کار بستن چنین صنعتی (آرایه‌ای) در شعر، باعث تحرک، پویایی و زیبایی آنها شده است.

بخیالِ حشم کمی زندقی خون، دلِ تنک ما
که هزار میکده می‌ذوّد به رکاب کردش گنك ما

(بیدل دهلوی)

در مصراج نخست فعل قبح زدن (پاده نوشی) را به «دل» نسبت داده که فاعل حقيقی نیست. در مصراج دوم، میکده را که مکان است و طبعاً ساکن و مستقر، به صورت اشخاصی تصویر کرده است که در حال دویدن هستند و از سوی دیگر «گردن رنگ» را که یک حالت جسمانی است و نتیجه تغییر در نفسانیات به صورت شخصی تصویر کرده است که آن شخص سوار بر اسبی است و آن

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

تمرین

مجازها را مشخص کنید:

کر بندی زین سخن تو حلق را آتشی آید بوزه خلق را

(مشنوی مولوی)

در میانه بیابان و گرم حرکت، آفتاب بیداد می‌کرد.

۴. اغراق

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

«توصیف رستم در شاهنامه»

بہ تنہ یکی گور بربان کنی
بوا را بہ شیشیر کربان کنی
برہمنہ چو یعن تو بیند عقاب
نیاردا^۱ بہ نخییر کردن شتاب
نثان کمند تو دارد هژبر^۲
زبیم سنان تو خون بارد ابر

(فردوسی)

و یا

آه سعدی اثر کند در نک کند در تو ستمل تاثیر

(سعدی)

۱- نیارد: جرأت نمی‌کند، نمی‌تواند

۲- هژبر: شیر درنده

بگذرار تابکریم چون ابر د بهاران کزشک ناله خیزد روز وداع یاران

(سعدی)

آنچه به زیبایی این ایيات و موسیقی معنوی آنها افزوده، زیاده روی و افراطی است که ذهن شاعر در توصیف اشخاص و حالات درونی آنها روا داشته است تا جایی که با تخیل نیرومند و تصرف ذهنی خود، صفات و حالات اشخاص مورد نظر خود را بسیار بزرگتر از وضع طبیعی و عادی آن جلوه داده است و بدین ترتیب تصویری در ذهن خواننده یا شنونده ایجاد نموده است. ادبیان، این ابزار را «اغراق» نامیده‌اند.

«اغراق» در لغت به معنی کشیدن کمان است و در اصطلاح آن است که در توصیف کسی یا چیزی با حالتی به قصد تأثیر بیشتر، افراط و زیاده روی شود. مثلاً در ایيات شاهنامه، فردوسی به تناسب روح حماسی شاهکار خود (شاهنامه)، دست به آفرینش انسانی آرمانی و اسطوره‌ای به نام رستم می‌زند که از هر جهت بر دیگران برتری دارد پس می‌گوید: چندان قوی و بزرگ است که خوراک او به تنها یک گورخر بربان است. او با برق شمشیر خود می‌تواند آسمان را به گریه درآورد. اگر عقاب شجاع، شمشیر بر هنئه او را ببیند جرأت شکار کردن را از دست می‌دهد. شیر در نده رام اوست و نشان رسман رستم بر گردن شیر است. ابر نیز از ترس نیزه او، به جای باران خون می‌بارد و چنانکه مشاهده می‌شود فردوسی با بهره‌گیری از عناصر عظیم طبیعت «مثل گور، هوا، عقاب، هژیر و ابر» و پیوند آن با قهرمان حماسه خود، دست به بزرگنمایی زده است. همچنین او با به کار بستن اسنادی مجازی توانسته است بر تحرک و تأثیر کلام خود بیفراید.

در ایيات بعدی، سعدی در بیان سنگدلی معشوق خود اغراق می‌کند و می‌گوید: آه دل سعدی حتی در سنگ سخت هم تأثیر می‌کند اما بر دل تو اثری ندارد چرا که دل تو از سنگ سخت‌تر است. در بیت آخر، سعدی در بیان شدت تأثیر فراق یاران اغراق می‌کند و می‌گوید: اجازه دهید بشدت گریه کنم چرا که در روز وداع یاران، سنگ به ناله درمی‌آید چه رسد به سعدی که انسان است. به کار بستن عنصر اغراق در شعر، نشانگر ذوق هنری شاعر است و باعث پرواز تخیل و تقویت آن نزد خواننده می‌شود. از این‌رو، آنچه حد زیبایی یا قابل قبول بودن اغراق را تعیین می‌کند، صرف دوری آن از واقعیت یا تزدیکی آن به واقعیت نیست بلکه ملاک اصلی، زیبایی و تناسب تصویری است که به وسیله اغراق ارائه می‌شود.

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

اغراق دیده می‌شود.

نکته: همینجا باید مرز میان اغراق و ادعاهای دروغین را مشخص کرده، بگوییم که چنانچه اغراق نابجا و به دور از تخلی شاعرانه باشد و بر تحرک و پویایی شعر نیفزايد نه تنها مزینی بهشمار نمی‌رود که باعث انحطاط آن نیز خواهد شد.

نمونه‌های دیگر اغراق در شعر فارسی

– اغراق در سوگ سیاوش که به دست افراسیاب کشته شد :

به مرک سیاوش، یه پشد آب کند زار نفرین بر افراسیاب

(فردوسی)

– اغراق در وصف شجاعت افراسیاب

شود کوه آهن چو دیای آب اگر بشنود نام افراسیاب

(فردوسی)

– اغراق در وصف زیبایی معشوق

به زیور لام بیارایند وقتی خبرویان را توییین تن چنان خوبی که زیور لام بیارایی

(سعدی)

– اغراق در توصیف بلند مرتبگی ممدوح (قزل ارسلان)

نه کرسی فلک نمد اندیشه زیر پای تابوسه بر رکاب قزل ارسلان زند

(خیرفاریابی)

تمرین

– در ایات و عبارات زیر اغراقها را توضیح دهید.

بزرگست و با دانش دیکنام	جهاندار داند کرد دستان سام
زیجان گرد از کریان بدت	همان سام پور نزیجان بدت
به گیتی سوم خرو تاجر	بزرگ است و هوشک بودش پدر
که از چنگ او کس نیامد رها	خنثیت به طوس اندر آن اژدها
هش بوی ورگنگ و هش خاک و گنگ	به دیا شنگ و به خنگ پلگنگ
و زو در هوا پرگرس بوفت	به دیا سر ماییان برخوخت
دل غرم از یاد او شد ذرم ^۵ ...	بمی پلی را درکشیدی به دم ^۶
تش در زمین و سرش آسام	دکر انزو دیو بد بیگان
ز تاییدن خوره زیانش بدی	که دیایی چین تامیانش بدی
سر از گنه پرخ بگذاشتی ^۷	بمی ماہی از آب برداشتی
ازو پرخ کردنده کریان شدی ...	به خورشید ماییش بریان شدی

-
- ۱- این ایات، از داستان نبرد رستم و اسفندیار انتخاب شده است. رستم، پس از آنکه سخنان سرد و توهین آمیز اسفندیار را می شنود در بیان اصل و نسب خود سخن می گوید و کلام را به اینجا می رساند.
- ۲- دستان لقب جد رستم یعنی سام بوده است. رستم پسر زال، زال پسر سام و سام پسر نزیمان بود.
- ۳- برخوخت: می گداخت ۴- درکشیدی به دم: به خون می کشید، می کُشت
- ۵- ذرم: خشمگین، ناراحت ۶- خور: خورشید
- ۷- بگذاشتی: می گذراند، می گذشت

۵. کنایه

در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است و در اصطلاح، سخنی است که دارای دو معنی تزدیک (حقیقی) و دور (مجازی) باشد به طوری که این دو معنی، لازم و ملزم یکدیگر باشند تا شخص با اندکی تأمل، معنی دوم را که لازمه معنی اول است، درک کند. با این همه، آنچه منظور نظر گوینده است معنای دور آن می‌باشد.
مثلاً در این بیت فردوسی:

هنوز از دهن بوی شیر آمیش همی رامی شمشیر و تیر آمیش

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

معنای تزدیک (حقیقی) نصراع نخست آشکار است و نیازی به توضیح ندارد و اماً معنی دور (مجازی) آن که مورد نظر فردوسی بوده آن است که «هنوز کودک است».

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

و یا زمانی که در کتاب کلیله و دمنه می‌خوانیم که «این فصول با اشتراک گردن و بالا کشیده بگفتند» پی‌می‌بریم که منظور گوینده از «دراز گردن و بالا کشیده» صفت «احمق و نادان» است چرا که عموماً در بین مردم، «دراز گردنی و بالا کشیدگی» نشان کم خردی و حماقت به شمار می‌رود. کاربرد عبارات کنایی در شعر یا تئر، یکی از راههای ساختن تصویر خیال است. شیوه غیر مستقیم بیان در کنایه باعث تأثیر و زیبایی آن است و بسیاری از مفاهیم زیبا و انتقادی به وسیله کنایه ادا می‌شود. مثلاً در بیت زیر، سعدی به شیوه‌ای غیرمستقیم و از طریق کنایه به مخاطب می‌گوید: «دست از تکبر و بختر بردار.»

دامن کشان که می‌رومی امروز بر زمین فردا غبار کالمدت بر بوا رو دو

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

از مکافات عمل غافل شو کندم از کنم بروید جوز جو

(مولانا)

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

هر که دل پیش دبری دارد ریش در دست دیگری دارد

(سعدی)

– معنای کنایی مصراع دوم یعنی مطیع و رام مطلق اوست.

۶. نماد (symbol)

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

هوا دلکیرد هابسته سرها در کریبان دستها پنهان / نفسها ابر / دلها خسته و غمین / درختان
الخلصتای بلوار آجین / زمین دلمده / رقف آسمان کوتاه / غبار آلوده مهر و ماه /

زمتان است

(اخوان ثالث)

و یا «قادصک» در ادبیات فارسی عموماً در قطعه زیر خصوصاً نماد «بشارت دهنده‌گان و پیام آوران آزادی و صلح و دوستی و ...» است:

قادصک؛ هان چه خبر آوردی؟ / از کجا وز که خبر آوردی؟ / خوش خبر باشی آما آما /
کمره بام و در من بی مری کردی ...

(اخوان ثالث)

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

ستاره‌ای بد خشید و ماه مجلس شد دل ریمده ما را نیس و مون شد

(حافظ)

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

برخی از نمادها در طول تاریخ، ممکن است بار نمادین خود را رها کنند و به «حقیقت» تزدیک شوند. چنین نمادهایی پیچیدگی و گسترش معنای خود را از دست می‌دهند و تنها به عنوان یک استعاره معمولی به کار می‌روند. پس اصل اساسی در کاربرد نمادین یک کلمه، گستردنگی و پیچیدگی معنایی آن است که ممکن است بسته به ذهنیت و میزان داشش هر مخاطب، معنای داشته باشد.

به طور کلی، نمادهای ادبی را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

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

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

امی گل به دست مال بوس پیشه کان مرد
گذار تاز دست توین رنگ و بورود

(جلال الدین جایی)

اگر پامی در دامن آری چو کوه
سرت ز آسمان گذرد در شکوه

(سعدی)

حضرت نرم بخواب آن مرداب
کارام درون دشت شب خفت است

دریا یم دنیست باکم از طوفان
دریا به عمر خوابش آشته است

(شفیعی کدکنی)

چون شیر به خود سپهکن باش
فرزند خصال خویشتن باش

(نظمی کنجوی)

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

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

د کارکه کوزه کری رقم دوش دیدم دو هزار کوزه کویا و خوش
نگز میان یکی برآورد خروش کو کوزه کر و کوزه خر و کوزه فروش
(خیام)

من سلام نم رقبله ام یک کل سرخ / جانازم خشم، هرم نور رشد شت بجاده من
کارما نیست شناسایی راز کل سرخ / کارما شاید این است که دافون کل سرخ
شناور باشیم رکارما شاید این است که میان کل نیوفود قرن پی آواز حقیقت بدوم

(سراب پسری)

بخوان بنام کل سرخ در صحاری شب که با غما بهم بیدار و بارور گردند
بخوان دوباره بخوان تا کبوتران پسید به آشیانه خونین دوباره بگردند
(شیعی کدنی)

آخرین برک سفر نامه باران / این است که زمین چرکین است .
(شیعی کدنی / از زبان برک)

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

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

در ادبیات فارسی، مکتبی با خصوصیات مکتب نمادگرایی و شاعرانی با چنین شیوه کار در دوره‌ای مشخص وجود ندارد. اما می‌توان بعضی از خصوصیات آن را در اشعار بیشتر شاعران عارف یافت که بیتهاي آغازين مثنوي جلال الدین محمد مولوي بلخى (۶۷۲ - ۶۰۴ ق) از بهترین نمونه‌های آن به شمار می‌آيند:

بُشْنَاهِنْ نِيْ چُونْ شُكْلَيْتْ مِيْ كَنْدْ
كَزْ نِيْستانْ تَماْ مَراْ بِيرِيدَهَانْدْ
سِيْنَهَ خَواهِمْ شَرِحَ شَرِحَ اَزْ فَرَاقْ ...
ازْ جَدَاهِيَاْ حَلَّيْتْ مِيْ كَنْدْ
دَرْ نَفِيرِمْ مَرَدْ وَ زَنْ نَالِيدَهَانْدْ
تَماْ بَكِيمْ شَرِحَ شَرِحَ اَشْتِيَاقْ ...

در این ایات، دست‌کم دو کلمه «نى و نیستان» در معنای مجازی به کار رفته‌اند و مفهوم گسترده‌نمادین دارند. مثلاً شارحان و مفسران مثنوی «نى» را نماد «خود مولانا، انسان کامل، روح قدسی، نفس ناطقه و نیز حقیقت محمدی» دانسته‌اند که هر یک به جای خود لطفی دارد و یا «نیستان» را نماد حقیقت الهی و عالم وصل شمرده‌اند.

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

سَالَهَا دَلْ طَلَبَ جَامِ جَمَ اَزْ مَامِ كَرَدْ
كَوْهْرِيْ كَرْصَدَفَ كَوْنْ مَكَانْ بِيرِونْ اَتْ
مَشْكُلْ خَوِيشَ بِرِيرْ مَغَانْ بِرَدَمْ دَوْشَنْ
دَيْمَشْ غَرمَ وَخَنْدَانْ قَدْرَجَ بَادَهَ بَدَتْ
آنْ پَنْجَهَ خَودَ دَاشَتْ زَيْكَانَهَ تَمَامِ كَرَدْ
طَلَبَ اَزْكَشَهَ كَانْ لَبَ دَيَا مِيْ كَرَدْ
كَوْ بَهَ تَأْيِيدَ نَفَرَ حلَّ مَهَا مِيْ كَرَدْ
وَنَدَرَ آنَ آئِيَهَ صَدَ كَوْنَهَ تَماشَيِ كَرَدْ ...

در این چند بیت و در عموم غزلهای حافظ، کلمات دل، جام جم، پیر، پیر مغان، باده، آیه و ... مفهوم نمادین دارند.

در شعر فارسی معاصر نیز نوعی شعر اجتماعی نمادگرا رایج شده است که پیشاھنگ آن، نیما یوشیج (۱۳۴۸ - ۱۲۷۶) است. این نوع شعر، بخصوص از سال ۱۳۳۲ به بعد، تحت تأثیر محیط سیاسی ایران رواج بیشتری یافت و بسیاری از شاعران آن را تجربه کردند. شعر تمثیلی و نمادین «زمستان» اثر مهدی اخوان ثالث (۱۳۶۹ - ۱۳۰۷) نمونه درخشانی از این نوع است. در این شعر، اخوان، عصرِ خفقان، ناآگاهی، نبودن آزادی قلم و بیان، نابودی آرمانها، پراکندگی یاران و همکران را با زبانی نمادین به تصویر می‌کشد:

«زمستان»

سلامت رانی خواهند پاخ گفت
سرهاد کریبان است
کسی سر بر نیار کرد پاخ گفتن و دیدار یاران را
گنج پیش پارادید نتواند
که ره تاریک و لغزان است
و کردست محبت سوی کس یازی
با کراه آورد دست از بغل بیرون
که سرماخت سوزان است
نفس کرگر مکاهی سنه می آید بروان، ابری شود تاریک
چو دیوار ایسته در میش چشانت
نفس کاینت پس دیگر چه داری چشم

ز پشم دوستان دور یا نزدیک ؟

میخای جوانمرد من امی ترسامی پیر پریزین چرکلین

هوابس ناجوانمردانه سرد است ... آمی ...

دمت کرم و سرت خوش باد

سلامم را تو پاخ کوی دیگشای

نمم من سیمان هرشبت لولی و ش غنوم

نمم من سنک تیپا خورده رنجور

نمم دشام پست آفرینش نهنه ناجور

ناز رو مم نه از زکم همان بیرکت بیرکم

بایگشای دیگشای دستکم

حریفا ! میزبانا ای سیمان سال و ما هست پشت دچون موج می لرزد .

تکرکی نیست مرکی نیست

صدایی کرشنیدی صحبت سرما و دم ان است

من اشب آمدتم دام گندارم

حابت را کنار جام گندارم

چمی کوئی که بیکشند بحرشد بادا آمد ؟

فریبت می دهد برآشان این سرنخی بعد از سحر کنیت .

حیرنا کوش سر با برده است این، یادگاریلی سرد زمستان است.

و قندیل پر تکن میدان زندو یا مرده
بتابوت تبر چلت ن توی مرک اند و دپنان است.

حیرفا و چراغ باده را بفرز و شب باروزیمان است.

سلامت رانی خوابند پاخ گفت

هواد لکیر، در باست، سرنا در گریبان، دستا پنان

نفسا ابر، دلها خسته و نگین

درختان اسکتسای بلو رآ جین

زین دلمده تقف آسمان کوتاه

غبار آکوده همرو ما

زمستان است.

(مهدی اخوان ثالث م. امید)

۷. حس آمیزی

این ترکیب که برای تعبیر فرنگی Synesthesia، انتخاب شده، یکی از تصویرهای زیبا و شاعرانه موجود در زبان و ادبیات فارسی است و آن نسبت دادن محسوسات یکی از حواس پنج گانه است به حسی دیگر. برای مثال وقتی ترکیب «سکوت سنگین» را به کار می بریم، دو حس شنوایی و لامسه را با هم آمیخته ایم. یعنی سکوت را به جای اینکه با گوش حس کنیم، با دست لمس کرده ایم و آن را سنگین یافته ایم. و یا زمانی که شاعر ترکیب «صدای شیرین» و «باده آهنگ سحرآمیز» را به کار

می برد، دست به خلق چنین تصویر خیالی زده است.

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

(ترجمهٔ شعری از لامارین)

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

در آثار اغلب شاعران جهان از جمله شاعران فارسی زبان، از قدیم‌ترین ایام و همچنین در بسیاری از تعبیرات و ترکیبات موجود در زبانهای مختلف، حس آمیزی به کار رفته است. تعبیراتی چون موسیقی شیرین، صدای خشن، نگاه سرد، چشم شور و سیاه سلفه (سرفه)، حاصل حس آمیزی است. این تصویر خیالی، از دیرباز در آثار شاعران فارسی زبان کاربرد داشته است برای مثال به موارد زیر دقّت کنید.

نگاری چو در چشم ، خرم بماری نگاری چو د کوش، خوش داستانی

(فرخی‌ستانی)

در مصراج دوم این بیت، شاعر، نگار (معشوق) خود را که در حوزهٔ حس بینایی ولا مسنه می‌گنجد به حوزهٔ حس شنوازی منتقل کرده و تصریفی شاعرانه، که لازمهٔ ذهن خلاق است، آفریده است. یکی از مشخصات شیوهٔ شاعران پیرو سبک هندی، کاربرد حس آمیزی است. غزل زیر از بیدل دهلوی مشهورترین شاعر سبک هندی، سرشار از این تصویر خیال است:

کربه‌این کرمیست آه شلدزایی عنزیب	شعروشن می‌توان کرد از صدای عنزیب
آفت‌بوش ایران برق دیدار است بد	می زندر کنک کل آتش در بنای عنزیب
عقل رابی دستکاه حُن، هشت مُکل است	از زبان بر کِکل، بشنو نوای عنزیب
طلب عشق از انها رهیم معلوم نیست	کیست تا فحمد زبان مدعای عنزیب
آه مشتاقان، نیم نوبهار یاد اوست	رکنها خنثه است بیل! د صدای عنزیب

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

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

آه

بکذار من، چو قطره بارانی باشم داین کویر
که خاک را به مقدم او مژده می‌دهد
یا خجره‌ی چکاوک خردی که

ماه‌دمی

از پونه بهار سخن می‌کوید
و تئی کزان گوله سربی

با قطره

قطره

قطره خونش

مویتی مکرر دیگر یز برف را
تبیی ارغوانی می‌بخشد.

شفیعی کدمنی (معاصر)

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

تصویر زیر نیز در این زمینه جالب توجه است :

«نگاه کن

که چکونه

فریاد خشم من از نگاه بم شعله می‌کشد .»

احمد شاٹلو (معاصر)

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

و یا تصویری دیگر از این دست :

«و چنان که خش خش سپید زستانی دیگر

از فراسوی هفتة نای تزدیک

بکوش آمد .»

احمد شاٹلو (معاصر)

نسبت دادن صفت «سپیدی» به خش خش که «شنیدنی» است از مقوله آمیختن دو حس بینایی و شناوایی به حساب می‌آید.

۸. تمثیل

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

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

در قطعه زیر، پروین اعتصامی با شخصیت بخشیدن به پدیده‌های طبیعی (بلبل و گل)، و به سخن درآوردن آنها، برآن است تا از واقعیتها بی‌پرده بردارد و به طرح مسأله اخلاقی و فاداری و مذمّتی و فایی پیردازد از این روی «گل» را که مظہر زیبایی و لطافت و در عین کوتاه عمری است از یک طرف و «بلبل» را که مظہر عاشق‌یشگی و دلباختگی به عنوان اشخاص داستان تمثیلی خود برگزیده است و از آنجا که بلبل هر لحظه بر شاخه‌ای فرود می‌آید و نغمه می‌سراید، او را مظہر انسانهای بی‌وفا دانسته است.

بلبل شیشه می‌کفت به گل که جمال تو چراغ چمن است
کفت امروز که زیبا و خشم رخ من شاهد هر انجمان است
چونکه فردا شد و پژمرده شدم کیست آنکه که هواخواه من است
بتن، این پریهں دلکش من چو گه شام بیایی کفن است
حرف امروز چه کویی، فرداست که تو را بر گل دیگر وطن است
همه جابوی خوش و رویی نکوست بهم جاسرو و گل و یاسمی است
عشق آن است که در دل کنجد سخن است آنکه همی بر دهن است
می‌شنایم حقیقت ز مجاز
چون تو بسیار در این نارون است

(پروین اعتصامی)

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

بخشیدن به گل و بلبل در قطعه پروین اعتمادی. از این گونه است داستانهای تمثیلی که در کلیله و دمنه آورده شده است و در آنها، حیواناتی (نظیر شیر، شتر، روباه، گاو...) تمثیل شخصیت‌ها یا خصوصیات اخلاقی و رفتارهای گوناگون نوع بشر قرار گرفته‌اند. در شعر فارسی منظومه «منطق الطیر» عطار نیشابوری، نمونه کاملی از اثری تمثیلی است که در آن مراحل سلوک عرفانی شرح داده شده است. همچنین «مشنوی» اثر مولوی رومی، لبیز از داستانهای تمثیلی است که در خدمت عرفان قرار گرفته است:

گفت لیلی را خلیفه کاین تویی
کز تو مجنون شد پریشان و غوی (کمراه)

از دکر خوبان تو افزون نیستی
گفت خامش، چون تو مجنون نیستی

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

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

من اکریکم و کربد تو برو خود را باش
هر کسی آن درود، عاقبت کارکش

یا

در تختنای حیرتم از نخوت رقیب
یارب بساد آن که کدا معتبر شود

مولانا می‌گوید:

از مكافات عل غافل شو
کندم از کندم بروید جوزجو

عطار می‌گوید:

زنگ فقاد طشم به محیط غرق کشم
بدون بجز تو دلم آشنا ندارد

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

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

«آورده‌اند که جماعتی از بوزنگان (بوزنگان) در کوهی بودند. چون شاه سیارات^۱ به افق مغربی خرامید و جمالِ جهان آرای را به نقاب ظلام^۲ پوشانید سپاه زنگ^۳ به غیبت او بر لشکر روم^۴ چیره گشت و شی چون کار عاصی روز محشر درآمد. باد شمال عنان^۵ گشاده^۶ و رکاب گران کرده^۷ بر بوزنگان شبیخون آورد. بیچارگان از سرما رنجور شدند. پناهی می‌جستند، ناگاه یراعه‌ای^۸ دیدند در طوفی افکنده، گمان برند که آتش است، هیزم بر آن نهادند و می‌دمیدند. برابر اشان، مرغی بود بر درخت^۹. بانگ می‌کرد که: آن آتش نیست. البته بدو التفات نمی‌نمودند. در این میان، مردی آنجا رسید. مرغ را گفت: رنج میر که به گفتار تو یار نباشند و تو رنجور گردی... مرغ سخن وی نشنود و از درخت فرو آمد تا بوزنگان را حدیث یراعه بهتر معلوم کند. بگرفتند و سرش جدا کردند.

۱- «شاه سیارات» استعاره از خورشید است.

۲- ظلام: تاریکیها

۳- سپاه زنگ: استعاره از سیاهی شب

۴- لشکر روم: استعاره از روشنی روز یا روشنای است.

۵- «عنان گشاده رفتن» کنایه از سرع گذشتن و تند وزیدن است.

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

۷- یراعه: کرم شبتاب

ج . زبان

برای بیان عاطفه و اندیشه و به کار بستن تخیل، شاعران زبانی متناسب به کار می‌گیرند که در آن از کلیه امکانات زبان، از قبیل خاصیت پیوند الفاظ برای آفریدن ترکیب‌های تازه و نیز انعطاف‌پذیری زبان از نظر ساختار و جایه‌جایی اجزای جمله استفاده می‌شود. در حقیقت، زبان ظرفی است که شاعر یا نویسنده، مظروف (اندیشه و عاطفه و تخیل) خود را در آن می‌ریزد و به مخاطب عرضه می‌کند.

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

برخی از شعرا، در شعر خود از زبان مردم بهره می‌گیرند و برخی دیگر از چنین امری ابا دارند و زبانی فхیم و استوار را به کار می‌بنند. به دو نمونه زیر دقت کنید :

مسنمط فکاهی زیر، نمونه‌ای از اشعار عامیانه علی اکبر دهخدا، شاعر عصر مشروطه است :

مردود خدا رانده هر بندۀ آگبلای از دلهات معروف نماینده آگبلای

با شوخی و با سخره و خنده آگبلای نژمرده کذشتی و نه از زنده آگبلای

بستی توچیک پلو و یک دندۀ آگبلای

صد بار گفتم که خیال تو محال است تامنی از این طاینه محبوس جوال است

ظاهرشود اسلام در این قوم خیال است هی باز بزن حرف پرآکنده آگبلای

بستی توچیک پلو و یک دندۀ آگبلای ...

قطعه دوم را نیز از همین شاعر، انتخاب کرده‌ایم تا تفاوت زبان – حتی تزدیک شاعر – بیشتر و بهتر معلوم گردد.

یقین کردمی مرک اکر نیستی است	از این ورطه خود را رانیدمی
بدان عرصه پن بی ازدحام	غزو بار خود را کشانیدمی
بجسم و به جان هر دوان مردمی	ز هستی، رسن بُجکانیدمی
برین قلعه شوم ذات الصور	به تحریر، دامن فشانیدمی
مراین معدن خار و حس را به جای	بدین خوش علف گله، مانیدمی

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

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

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

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

مراه بود و فردی نست هرچه دنمان بود	بنو دنمان لا بل ^۱ چراغ تابان بود
پسید سیم رده ^۲ بود و ندو مرجان بود	ستاره سحری بود و قدره باران بود

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

کر مرد رهی میان خون باید رفت	از پای فتاده سگون باید رفت
تو پایی به راه در نه و بیچ مرس	هم راه بگوییت که چون باید رفت

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

جان به سب دایم و بچون صح خندانیم ما	دست و تین عشق را زخم نماییم ما
می توان از شمع مائل چید و صحرای قدس	زیر کردون چون چراغ زیر دامایم ما
بر بساط بوریا سیر دو عالم کنیم	با وجود نی سواری بر ق جولانیم ما

۱ - لا، بل : نه، بلکه

۲ - رده : صف زده، مرتب

۴. از محمدحسین شهریار، شاعر معاصر

نیا غم دل کو که غریبانه بگیریم
سرپیش هم آیم و دو دیوانه بگیریم
من از دل این غار و توازن قله آن قاف
از دل به هم افتیم و به جانانه بگیریم
دویست در این خانه که کو ریم زدیدن
چشمی به کف آیم و به این خانه بگیریم

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

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

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

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

برای آنکه پاسخی ملموس به این سوالات بدھیم، به مقایسه دو قطعه شعر از دو چشم‌انداز مذکور، می‌پردازیم تا تفہیم امر بهتر صورت پذیرد. قصیده نخست را از ناصر خسرو قبادیانی (قرن پنجم) و قصیده دوم را از سعدی (قرن هفتم) برگزیده‌ایم:

برای سهولت مقایسه، از هر قصیده به ذکر ایاتی اکتفا می کنیم :

۱	چون کشت جهان را در کراحت عیانش	زیرا که بگترد غزان راز نهانش
	بر حضرت شاه گل دباغ کو شد	بچارگی و زردی و گوشی و نوائیش
	ما زاغ به بلغ اندر بگشاد فصاحت	بر بست زبان از طرب بخن غوانیش
	شرمنده شد از باد سحر گلبن عیان	وز آب روان شرم بربود روایش
	گسوار که چون رزمه بزاز نمد اکنون	گر بخمری از گلبه ندافت نهانش
	چون نزه مژور گنگ آن بعل بد خیش	چون چادر گازر گنگ آن برد یانیش ...

۲	بامدادی که تقواست کنندیل و نهار	خوش بود دامن صحرا و تماشای بمار
	صوفی از صومعه کو خیمه بزن بر گلزار	که ن وقت که در خانه بختی بیکار
	بلبلان وقت گل آمد که بنالند از شوق	زم کم از بمل مستی تو بنال ای، بشار
	آفرینیش بهم تبیه خداوند دل است	دل ندارد که ندارد به خداوند اقرار
	این بهم تقص عجب بر در و دیوار وجود	هر که فکرت کنند نقش بود بر دیوار
	کوه و دریا و دخان بهم در تسبیح اند	نه بهم مستمی فهم کند این اسرار

۱ - نوانی : خمیدگی، نالان بودن

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

۳ - غوانی : (ج غانیه) زنان آوازه خوان؛ در اینجا منظور ببلل خوشنوایست.

۴ - رزمه : بُغْچه؛ پارچه رنگارنگی که در آن لباس می گذارند.

۵ - ندافت : حلاج، پنبدزن، لحاف دوز

۶ - زر مژور : طلای ناخالص، طلای کم عیار

۷ - گازر : رختشوی، لباس شوی؛ چون در قدیم رختشویان، لباسهای رنگ و رو رفته را رنگ آمیزی می کرده اند، از این جهت، گازر به معنی رنگرز هم به کار می رفته است.

الف. از جهت واژگان

این ایات، هر دو از مقوله‌های توصیف است لکن یکی توصیف خزان و دیگری توصیف بهار است. با این همه برای مقایسه زبانی آنهم تنها از جهت واژگان به کار رفته در آن، مناسب می‌نماید.

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

* فعلهای قصیده ناصرخسرو عبارتند از: دگر گشت یا دگرگون گشت / گبسترد / شد / فصاحت بگشاد / بربست / شد / بربود / بُد = بود / ندانی / نگر / ... فعلهای شعر سعدی عبارتند از: تفاوت نکند / بُود / خیمه بزن / بخفتی / آمد / بنال / است / ندارد / فکر نکند / بُود / هستند / فهم کند / ...

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

* کلمات عربی در شعر سعدی حضور بیشتری دارند نظیر: لیل و نهار / تماشا / صوفی / صومعه / وقت / شوق / تنبیه / اقرار / نقش / عجب / وجود / فکرت / تسیبیح / مستمع / فهم / اسرار / تعداد این قبیل کلمات عربی در شعر ناصرخسرو کمتر است: احوال / عیان / حسرت / فصاحت / لحن / غوانی / ندآف / مزور /

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

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

* کلمات خشن (کلماتی که حروفی چون گ، ز، خ، غ و ... دارند) در شعر ناصرخسرو حضور و نمود بیشتری دارند. وجود این کلمات، هر چند با موضوع شعر (توصیف خزان) سازگاری دارد با این همه، در روایات مخاطب تأثیر منفی باقی می‌گذارد: از جمله، می‌توان به کلمات زیر اشاره کرد: گشت / دگر / بگسترد / خزان / شاخ‌گل / باغ / گوا / بیچارگی / کوزی / زاغ / بگشاد / غوانی / گلبن / رزمه / بزآز / گر بنگری / زر مزور / بدخشی / چون / چادر / گازر / نگر بر عکس در شعر سعدی حضور چنین کلماتی چشمگیر نیست و سعدی بیشتر از کلمات خوش‌آهنگ و حروف نرم استفاده کرده است.

ب. از جهت ساخت (نحوی)

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

* جایه‌جایی در ارکان جمله‌های قصیده ناصرخسرو فراوان دیده می‌شود تا جایی که بعضاً درک و فهم مصراعها و ابیات را دشوار کرده است. نظری: بrist زبان از طرب لحن غوانیش ← غوانیش (غوانی آن) از طرب لحن، زبان بربست / یا: چون گشت جهان را دگر احوال عینیش ← احوال عینی جهان چون (چگونه) دگر گشت؟ (دگر گون گشت؟)
اما اغلب جمله‌های شعر سعدی دستورمند و در آنها جایه‌جایی افراطی که به فهم متن خلل وارد سازد صورت نگرفته است.

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

* تعداد جملات به کار رفته در شعر سعدی بیشتر است و چون تعداد جمله‌ها مستقیماً با تعداد فعلها ارتباط دارد از این رو می‌توان گفت تحرّک شعر سعدی از این حیث نمایان‌تر است. تعداد جملات قصیده ناصرخسرو، کمتر و درنتیجه جمله‌ها طولانی‌تراند.
البته نتیجه دقیق زمانی به دست خواهد آمد که بررسیهای ما دقیقاً مبنی بر آمار باشد و بدور از هرگونه پیش‌داوری و با موشکافی بیشتر به نقد و تحلیل زبان این دو شعر بپردازیم.

د. آهنگ یا موسیقی شعر

این عنصر، شامل هر نوع وزن یا آهنگی است که در شعر به کار می‌رود خواه وزن عروضی باشد که آن را «موسیقی بیرونی شعر» می‌گویند و خواه آهنگی که از طریق تناسب حروف صامت و مصوت کلمات به وجود می‌آید و آن را «موسیقی درونی» می‌نامند. اغلب صنایع لفظی بدیعی مانند تجنبیس، ترصیع، تسجیع، تکریر، تنسيق الصفات، رد مطلع، عکس و... به منظور ایجاد چنین آهنگی در شعر به کار می‌رودن. همچنین صنایع معنوی بدیعی نظری استعاره، اغراق، اقتباس، التفات، ایهام، تشبيه، تلمیح، حشو، کنایه، لف و نشر، مجاز، مراعات نظیر، ارسال مثل و... در به وجود آمدن این نوع موسیقی تأثیر فراوان دارد. اینک برای آشنایی مخاطبان، به توضیح درباره هر یک از عوامل موسیقایی شعر می‌پردازم:

الف. عوامل مؤثر در موسیقی بیرونی شعر

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

در بین بیشتر ملتها و در زبانهای مختلف از قدیم‌ترین زمانها، شعر همیشه همراه و توانم با وزن بوده است و در حقیقت، ابتدایی‌ترین و مشخص‌ترین وجه تمایز شعر از شعر، وزن است یعنی همین احساس تناسب در اجزای تشکیل‌دهنده کلام است که در وهله نخست برای خواننده و شنونده، شعر را از شر متمایز می‌کند. با مقایسه دو قطعه زیر می‌توان به راز اهمیت وزن و تأثیر آن در نفوذ، بیشتر دست یافت:

کرده گلو پر ز باد قمری سنجاب پوش
گبک فرو ریخته مشک به سوراخ کوش

بلبلکان با نشاط قمیرکان با خروش
در دهن لاله مشک در دهن غل نوش...

(منوچهری)

– قمری سنجاب پوش، گلو[ای] خود را[پر از باد کرده [است] [و] کبک، مشک، به سوراخ گوش [خود] فرو ریخته [است]. بلبلها با نشاط و قمیرها با خروش‌اند. در دهان لاله، مشک [و] در دهان نحل (زنبور عسل) نوش [دیده می‌شود.]

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

بنابراین می‌توان گفت منوچهری هم در انتخاب هر کلمه به تناسب هجاهای آن و خوش‌آهنگی کلمه نظر داشته و هم در ترکیب این کلمات که به کلام موزون می‌انجامد نهایت مهارت را به کار بسته است. وزنی که در زبان فارسی به کار بسته می‌شود وزن کمی یا امتدادی است. وزن کمی یا امتدادی، وزنی است که اساس آن بر کمیت (تعداد) هجاهای از نظر کوتاهی و بلندی آنهاست.

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

یادآوری: حروف فارسی دو دسته‌اند : بخشی بی‌صدا یا صامت‌اند که الفبای فارسی نام دارند مثل : ا - ب - پ - ت - ث - ج - ح و بخشی دیگر صدادار یا مصوت‌اند و شامل آ و

آ - او $\frac{\text{آ}}{\text{او}}$ هستند. مصوت‌های آ، مصوت‌های کوتاه و مصوت‌های ای $\frac{\text{آ}}{\text{ای}}$ مصوت‌های بلند

نامیده می‌شوند. حروف الفبای فارسی (صامت‌ها) باید با یکی از مصوت‌ها ترکیب شوند تا به تلفظ درآیند. نکته دیگری که آموزگار به ما آموخت، شیوه «بخش کردن» کلمات فارسی بود. او می‌گفت کلمه «کتاب» از دو بخش «ک» و «تاب» تشکیل شده است. همین بخش‌های یک کلمه را، زبان‌شناسان «هجا» می‌نامند. پس کلمه «کتاب» دو هجا دارد و یا، کلمه «فریدون» از سه هجای «ف، ری، دون» تشکیل شده است. هجا ترکیبی از یک یا چند حرف است که به یک دم‌زدن، بی‌فاصله و قطع، مشخص و شنیده می‌شود. هر کلمه ممکن است از یک یا چند هجا تشکیل شده باشد مانند کلمه «ما» که یک هجا و «مادر» که دو هجا دارد.

«هجا»‌ها در زبان فارسی، به دو گونه کوتاه و بلند تقسیم می‌شوند. هجای کوتاه آن است که از ترکیب یک صامت (حروف بی‌صدا) با یکی از مصوت‌های کوتاه درست می‌شود. مانند : «آ» در کلمه «اسب» یا هجای کوتاه «و» در کلمه «وزارت» و یا از آنجا که «ه» در کلمات «که، به، چه» تلفظ نمی‌شود، این کلمات تنها یک هجای کوتاه به حساب می‌آیند.

«هجای بلند» در زبان فارسی، خود بر دو نوع است : نخست هجایی که از ترکیب یک صامت با یکی از مصوت‌های بلند آ - ای - او ساخته می‌شود. مثل : را - پا - سی - کی - رو - مو و ... نوع دیگر هجای بلند آن است که از ترکیب یک صامت + یک مصوت + یک صامت تشکیل شده باشد مثل کلمات «دل، تب، شب و ...» که همگی کلمه‌ای هستند که یک هجای بلند به حساب

می‌آیند.

یادآوری: اگر بعد از هجای بلند مثل با، را، کو،... حرف صامتی بیاید، هجایی درست می‌شود که آن را اصطلاحاً «هجای کشیده» می‌گویند مثل: باد، رام، کور،... در تقطیع^۱، کمیت هجای کشیده در وسطِ مصراع، معمولاً برابر با یک هجای بلند + یک هجای کوتاه است زیرا حرف صامت آخر هجای کشیده، اغلب به کمک مصوت کوتاهی که آن را «مصطفوت نهفته» می‌نامند، به صورت یک هجای کوتاه درمی‌آید.
هجای کشیده در آخر مصراع، یک هجای بلند محسوب می‌شود. هر هجای بلند از نظر کمیت (در شمارش تعداد هجاها) دو برابر هجای کوتاه است.
در عروض^۲ فارسی، هجای کوتاه را با علامت «(ل)» و هجای بلند را با علامت «(-)» و هجای کشیده را با نشانه «(- ل)» نمایش می‌دهند.
برای سهولت فهم مطلب و آشنایی بیشتر مخاطبان با شیوه تعیین و شمارش هجاها، پیتی از فردوسی را به خط عروضی نشان می‌دهیم:

بضاعت نیاوردم الا امید خدایا ز غنوم مکن نامید

(سعدی)

۱- تقطیع در لغت به معنی قطعه قطعه کردن و در اصطلاح فن عروض (داشتن اخت وزن شعر)، تجزیه کردن بیت شعر است به اجزایی که از نظر کوتاه و بلند بودن هجاها قابل تطبیق به افعالی عروضی باشد. برای تقطیع هر بیت، نخست باید کلمات آن به هجاهای کوتاه و بلند تقسیم و به صورت نشانه‌های خاص آنها (ل = هجای کوتاه و - = هجای بلند) نوشته شود، آنگاه هجاها با معادل فرادرادی آنها (-ت = هجای کوتاه و تَن = هجای بلند) خوانده شوند. برای آنکه وزن شعر به طور کامل درک شود، بهتر است هجاهای کوتاه و بلند هر بیت را به پایه‌های دو یا سه یا چهار هجایی تقسیم کرد و آنها را با نام پایه‌های معمول در عروض تطبیق داد و خواند.

مثال:

مکن ناله از بینوایی بسی

ل - - | ل - - | ل - - | ل -
تَن تَن | تَن تَن | تَن تَن | تَن
مکن نا | له از بی | نوایی بسی
چو بینی ز خود بی نواتر کسی

ل - - | ل - - | ل - - | ل -
تَن تَن | تَن تَن | تَن تَن | تَن
چو بینی ز خود بی | نواتر کسی

۲- عروض، فنی است که از وزن شعر فارسی و عربی بحث می‌کند و قواعد سنجش وزن را در این دو زبان به دست می‌دهد.

بِ، ضا، عت، نَ، يَا، وَر، دَم، مل، لَا، ا، ميد

ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ

خ، دا، يا، ز، عف، وم، مَ، كن، نا، ا، ميد

ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ

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

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

با من گتو تا کیستی؟ هری بکو، ما هی بکو خوابی؟ خیالی؟ چیستی؟ اشکل بکو، آهی بکو

با من بـ گـو تـاـ کـیـ سـتـیـ مـهـ رـیـ بـ گـو مـاـ هـیـ بـ گـو
ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ

خواـیـ خـ یـاـ لـیـ چـیـ سـتـیـ آـشـ کـیـ بـ گـو آـهـیـ بـ گـو
ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ

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

۲. قافیه و ردیف: در ایات زیر، خصوصاً بخش‌های پایانی مصراج‌های اول، دوم، چهارم و ششم دقت کنید.

دد عشقی کشیده ام که پرس نهر مجری چشیده ام که پرس
کشته ام در جهان و آخر کار دبری بر کشیده ام که پرس
من بکوش خود از داشت دوش سخنی شنیده ام که پرس

(حافظ)

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

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

در دیر مغان آمد یارم قدحی در دست
مست از من و بخواران از نزک متشرست

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

بیانات کل بر افشنیم و می در ساغر اندازیم
فلک استغف بـ کافیم و طرحی نو در اندازیم

فعل «اندازیم» که عیناً در پایان دو مصراج تکرار شده ردیف شعر و دو کلمه «ساغر و در» قافیه این بیت هستند.

ارزش قافیه و ردیف در شعر

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

قافیه	ردیف	قافیه	ردیف
_____	///	_____	///
_____	///	_____	///
_____	///	_____	///
_____	///	_____	///
_____	///	_____	///
_____	///	_____	///
_____	///	_____	///

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

ب. عوامل مؤثر در ایجاد موسیقی درونی شعر

چنانچه محدودهٔ موسیقی را از قلمرو اصوات و نغمه‌ها، حرکتها و سکونها فراتر ببریم و آن را در مفهوم گستردهٔ «علم نسبتها» به کار بگیریم هر نوع تناظر و تقابل و تضادی را می‌توانیم در قلمرو موسیقی درآوریم و وقتی بتوان مفهوم موسیقی را به حوزهٔ هر نوع تناظر و تقارن و نسبت فاضلی گسترش داد در چنین چشم‌اندازی، امور ذهنی و تداعیها و خاطره‌ها (مفاهیم انتزاعی و تجربی) نیز می‌توانند از موسیقی برخوردار باشند که علمای بلاغت آن را «موسیقی معنوی» نام داده‌اند. بر شمردن یکایک عواملی که در ایجاد موسیقی درونی نقش دارند و توضیح دربارهٔ همه آنها، سخن را به درازا می‌کشاند و از حوصلهٔ مباحث این کتاب خارج می‌کند. در این بخش، برای مثال به برخی عوامل اصلی دخیل در این امر، همراه با شواهد شعری یا نثری، اشاره می‌کنیم. این عوامل عبارتند از: تجنبیس و لاج‌آرایی، از صنایع لفظی بدیعی و لفّ و نشر و مراعات نظری و ایهام از صنایع معنوی بدیعی.

۱. تجنبیس

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

بدانم که خیزد خوش خروس ز دگاه برخاست آواز کوس

(فردوسی)

دانمکیوی تورا رسم تطاول آموخت بزم تو اند کرمش داد من مسکین داد

(حافظ)

شکرکند خن خنک از نکنک و نکنک و نکنک کنک کرم و خش او روشن و بخشدۀ شدم

(مولوی)

این کتوداری قیامت است ز قامت وین نبسم که محجز است و کرامت

(سعدی)

در این مثالها، برخی از کلمات از جهت وزن، تعداد حروف و چگونگی تلفظ با هم تناسب خاصی دارند مثلاً دو کلمه «خروش» و «خروس» در بیت نخست، «داد» و «داد» در بیت دوم، «ملک»، «ملک» و «بخشنده و بخشش» در بیت سوم و نیز «قیامت و قامت» در بیت آخر، در تعدادی از حروف با هم اشتراک دارند و هم‌جنس‌اند اما از جهت معنا با هم متفاوت هستند. در این موارد می‌گوییم بین این کلمات «صنعت جناس» برقرار است. جناس، وحدت و یکسانی دو یا چند کلمه از جهت وزن، تعداد حروف، شکل تلفظ است به این شرط که در معنی با هم اختلاف داشته باشد. به کار بستن این کلمات، مشروط بر اینکه متکلفانه نباشد و بدون تعمّد و تنها بر حسب طبیعت موسیقی و آهنگ کلام به کار رفته باشد به تقویت موسیقی درونی شعر می‌انجامد.

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

در بیت سوم سه کلمه «ملک، مُلک و مَلک» از نظر تعداد و نوع حروف مشترک اند اما به لحاظ «حرکت» با هم اختلاف دارند. چنین جناس‌هایی را «جناس ناقص حرکتی» می‌گویند.

اینک، بی‌توجه به تقسیم‌بندی‌های رایج، نمونه‌های زیبایی از این صنعت را که باعث تقویت

موسیقی شعر می‌گردد ارایه می‌دهیم :

سرارادتِ ما و آستانِ حضرتِ دوست
که برچ بر سر ما می‌رود ارادتِ اوست

(حافظ)

— — — — —
انتظار خبری نیست مرا / نه زیارتی نزد دیاری باری / برو آنجا که تو را می‌ظیرند ...

(اخوان‌ماش)

ای شاعر روستایی که کبار آوازهایت / رچون خشم ابر شبانه / می‌شست از چهره شب / خواب
درودار و دیوار / نام محل سرخ را باز تکرار کن، باز تکرار.

(شفیعی کردی)

اشک من نمک شقق یافت نبی مری یا
طاغ بی شفت مین که در این کارچ کرد
(حافظ)

تو خان کشیده و دکمین که زنی بتیرم و من غمین
به غم بود از همین که خدا نگرده خطای کنی
(صفای اصفهانی)

به جای می سرخ کین آوریم
گان و کمند و کمین آوریم
(فردوسی)

آنک است ابل اشارت که بشارت دارد
نمکت هاست بسی محروم اسرار کجاست
(حافظ)

گفتنی است که جناس در شعر و شعر کاربرد دارد.
۲. واج آرایی یا نغمۀ حروف (ترنّم صوتی)

شباست شابد و شمع و شراب و شیرینی
غیمت است دمی روی دوستان بینی
(حافظ)

جان بی جمال جانان میل جهان مدارد
هر کس که این مدارد خاک که آن مدارد
(حافظ)

خیزید و فرآرید که هنگام فزان است
با دخت از جانب خوارزم وزان است
و آن شلخ رزان بین که براین برک رزان است
کوئی بهش پیرین رکن رزان است

د همان تجرب سرگشته زان است
کاندر چمن و باغ نگل ماند و نگلنا

(منوچهري دامغانی)

خيال خال تو با خود به خاک خواهيم برد که تا زخال تو خالم شود عيرآمير

(حافظ)

رشت سنج اگر گم است مغورم بدار دستم اندر سعاد ساق يسین ساق بود

(حافظ)

تكرار حروف مشابه (چه صامت و چه مصوت) باعث می شود که در شعر نوعی موسیقی درونی به وجود آید. استفاده از اين نوع موسیقی را در شعر حافظ بسیار می بینیم. این نوع موسیقی، به خصوص اگر مناسب با فضا و زمینه موضوعي و عاطفي باشد، بسیار مؤثر می افتد. حافظ در بيتی با تكرار حرف «ش»، نه تنها در شعر خود آهنگی غير از آهنگ حاصل از وزن عروضی به وجود آورده، بلکه توانسته است آشوب و هیاهویی را که با موضوع شعر ارتباط دارد، يعني سر و صدای حاصل از غارتگری ترکان را نيز در فضای شعر آشکار سازد:

قان کاين لويان شوخ شيرين کار شهر آشوب چنان بردند صبراز دل که ترکان خوان لغوار

در مثالهایی که آورده ايم، در بيت نخست تكرار حرف (صامت) «ش» موسیقی درونی شعر را گسترش داده است.

در بيت دوم، تكرار صامت «ج» و مصوت بلند «آ» بر زیبایي کلام افزوده است تا جايی که می توان گفت محور زیبایي بيت قرار گرفته است.
و يا در ابياتي که از منوچهري دامغانی نقل شد، تكرار حروف «خ» و «ز»، فضایي خشن و رعب انگيز ترسیم می کند که با موضوع شعر که حمله پايز است و فصل به غارت رفتن گلها و گیاهان، تناسب کافي دارد.

در نمونه چهارم نيز، حافظ با تكرار صامت «خ» و مصوت بلند «آ» در ايجاد موسیقی درونی

شعر توفیق کامل یافته است. و بالآخره در بیت آخر، تکرار صامتها و مصوّتهايی نظیر «س» و آـ جاذبه موسيقایي کلام را افرايش داده است. نمونه هايي دیگر از نغمه حروف را بـ همچ توپسيحي مـ آوريـم :

« و شـيرـآـشـکـوهـ مرـدـيـ اـزاـينـ كـونـ عـاشـقـ

ميدـانـ خـونـينـ سـرـنوـشتـ

بـ پـاـشـنـهـ آـشـيلـ

درـنوـشتـ»

احمد شـاهـلوـ(معـاصـرـ)

تمرـينـ

ـ درـ ايـاتـ وـ عـبارـاتـ زـيرـ چـهـ عـوـامـلـ باـعـثـ ايـجادـ موـسـيـقـيـ شـدهـ استـ؟ـ توـضـيـحـ دـهـيدـ.

تنـتـ بـ نـازـ طـبـيـابـ يـيـازـمـهـ مـبـادـ

(عـاطـفـ)

بـياـ وـكـشـتـ ماـ دـشـخـ شـرابـ انـذـارـ

(عـاطـفـ)

مرا

تو

بيـ بـيـ نـيـتـيـ

برـ اـسـتـ

صلـلتـ لـدـامـ قـصـيدـهـ اـمـ

اميـ غـزلـ؟ـ

دیستاره باران جواب کدام سلامی

بـآفتاب

از دیچتاریک؟

(احمد شملو)

درستاره باران آن شب

نماز خوین حامه چهارده ساله مرا

وعست ویع کدام تجاده کشته شد؟

که عطر آسمانی آن

از هزار فرنگ فاصله

در عشق ای انتظارم چهی.

محمد رضا عبدالمکیان (محاصر)

یار تویی غار تویی خواجه! گنبدار مرا

سینه مشروح تویی بر ذ اسرار مرا

مرغ که طور تویی خسته به منقار مرا

یار مرا غار مرا عشق جگرخوار مرا

نوح تویی روح تویی فاتح و مقتوح تویی

نور تویی سور تویی دولتِ مصour تویی

قد توي نزه توي بيش ميازار مرا
روضه اميد توي راه ده اي يار مرا
آب توي کوزه توي آب ده اين بار مرا
پخته توي خام توي خام گذار مرا
راه شدي تا بندی اين هم گفتار مرا
(غزلات شمس بولان)

ظره توي بحر توي لطف توي قمر توي
جهره خورشيد توي خانه نابيد توي
روز توي روزه توي حاصل در يوزه توي
دانه توي دام توي باده توي جام توي
اين تن اکر کم تندی راه دلم کم زندی

۳. لف و نشر

در ايات زير تأمل كنيد:

به شمير و خبر به گرز و کمند
يلان را سرو سينه و پا و دست

به روز نبرد آن يك اجمنه
بريد و دريد و سكت و بست

(فردوسی)

افروختن و سوختن و جامد دريدن
پوانه زمن، شمع زمن، کل زمن آموخت

(سعدی)

د بالغ شد از قد و رخ و زلف توي آب
گلبرگ تری، سر و سی، سنبل سیراب

(خاقانی)

۱- بـ آب: بـ رونق، بـ صفا، پـ مرده

۲- خاقانی مـ گوید: وقتی کـ تو قدم در بـاغ گـذاشتـهـای، طـراوت رـخـسـارـ تو و قـامت بـرـکـشـیدـهـ تو و زـلفـ سـیـاهـ تو، آـبرـوـیـ گـلـبرـگـ و سـرـوـ و سـنـبلـ رـاـ بـرـدـهـ است.

ای که بازلف و نخ یا رکذاری شب روز

فرستت باد که خوش صحی و شامی داری

(حافظ)

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

«لف و نشر» بر دونوع است: لف و نشر مرتب و لف و نشر مشوش. در لف و نشر مرتب، کلمات مربوط به یکدیگر، به ترتیب و در لف و نشر مشوش، الفاظ مربوط، بی‌هیچ نظم و ترتیبی به کار می‌روند.

حال به توضیح نمونه‌ها می‌پردازیم:

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

با «شمشیر» ← برید ← سر را

با «خنجر» ← درید ← سینه را

با «گرز» ← شکست ← پا را

با «کمند» ← بست ← دست را

چنین لف و نشری را «لف و نشر مرتب» می‌گویند.

در مثال دوم، شاعر در مصراج اول به سه موضوع (افروختن، سوختن، جامه‌دریدن) اشاره کرده است و در مصراج دوم سه مقوله دیگر را که به نوعی به یکی از سه مورد مذکور مربوط است، ذکر نموده است. چنانکه ملاحظه می‌کنید افروختن، مربوط به شمع، سوختن، مربوط به پروانه و جامه دریدن، مربوط به گل است. در این مثال، ترتیب، رعایت نشده است. چنین «لف و نشر»ی را «مشوش» می‌گویند. دو مثال دیگر نیز از همین نوع است:

خاقانی در مصراج اول سه چیز را آورده است : قد، رخ و زلف.

در مصراج دوم، سه کلمه دیگر آورده که هر کدام از آنها به نوعی با سه کلمه پیشین تناسب دارد : گلبرگ تر (شاداب) با «رُخ»، سرو سهی با «قد» و «سنبل سیراب» با «زلف».

و بالآخره، حافظ در بیت شعر خود، دو گونه لف و نشر به کار بسته است : یکی در مصراج اول آنجا که «زلف» و «رخ» را ذکر می کند بلا فاصله از شب و روز یاد می آورد می توان گفت که با آوردن «شب» سیاهی زلف را و با ذکر «روز» روشنایی «رخ» را تذکر می دهد. در مصراج دوم نیز، دو کلمه «صبح و شام» را می آورد که «صبح» مربوط به «رخ» و «شام» مربوط به «زلف» است. حافظ در این بیت، در مصراج اول «الف و نشر مرتب» و در مصراج دوم «الف و نشر مشوش» آورده است.

تمرین

در ایات و عبارات زیر لف و نشر را بباید و انواع آن را نشان دهید :

ای نورشم مستان در عین انتظارم
چنلی حزین و جامی، بنواز یا بکرداں

(حافظ)

دانش و خاسته است نرس و گل
که به یکت جای شکفته به هم
هر که را دانش است خاسته نیست
و آنکه را خاسته است دانش کم

(شیبدخنی)

رومی و پیشی دارم ام در هراو
کاین گهر می ریزد آن زر می زند

(سعدی)

غلام آن لب فحک و چشم فثام
که گیم و سحر به فحک و سامری آموخت

(سعدی)

۱ - سامری : همان ساحری است که قوم حضرت موسی را در نبود او فریب داد و وادار به پرستش گوسلله زرین نمود.

قان ز جه^ر جگ^ك و مُرغواي^۲ او
که تا ابد بريده باد، ناي او
گسته و شسته، پر و پاي او
برريده باد ناي او و تما ابد
(ملک الشراي بهار)

۴. مراعات نظير

آن است که در شعر یا نثر کلماتی بیاورند که به نوعی یکدیگر را تداعی کنند و به ياد آورند. يعني از نظر مشابهت، ملازمت و همجنس بودن^۳ یا مانند آن، بین آنها ارتباط و تناصی م وجود باشد، مانند: کلمات رعد و برق، دست و پا، لیلی و مجنون و... که تقریباً همیشه یکجا به کار می‌روند و هم‌دیگر را تداعی می‌کنند.

مراعات نظیر هم از صنایع معنوی بدیعی است که به خاطر ارتباط معنوی بین کلمات، باعث ایجاد موسیقی معنوی در کلام و مایه زیبایی و عمق شعر و نثر می‌شود. بهخصوص در مواردی که شاعر در انتخاب چند کلمه آزاد باشد اما با سنجیدن کلمات مختلف، بتواند کلمه‌ای را برگزیند که با دیگر کلمات، ارتباط و پیوند معنوی بیشتری داشته باشد. در بيت زير، بین کلمات «تونگر و درویش، مخزن و گنج، زر و درم» مراعات نظیر به کار رفته است:

تونگرا دل درويش خود به دست آور که مخزن زر و گنج دم خواهد مامد

(حافظ)

و يا:

چشمی دارم چو علی شیرین همه آب	بحتی دارم چو چشم خسرو به خواب
جسمی دارم چو زلف لیلی همه در	جانی دارم چو جان مجنون همه تاب

در اين دو بيت، بین کلمات «شیرين و خسرو»، «مجنون و لیلی» از يك سو و «چشم و خواب»،

۱- چند جنگ: اضافه تشبیه‌ی است. شاعر «جنگ» را به چندی بدین تشبیه کرده است.

۲- مُرغوا: ناله و نفرین، دعای بد

۳- تناص بین چنین کلماتی، یا تباخت است مثل چشم با نرگس، قد با سرو، دهان با غنچه و... یا تناص هم جنسی است مثل آفتاب و ماه و ستاره، گل و لاله و یاسمن، لب و چشم و دهان و... یا تناص ملازمت است که هرگاه یکی ذکر شود دیگری هم به ياد می‌آيد مثل: لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و....

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

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

حافظ می‌گوید :

مزرع بزرگ دیم و داس مه نو **یادم از کشته خویش آمد و هنگام درو**

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

۵. ایهام

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

درک دو معنی و مفهوم توأم از یک کلمه، موجب ایجاد نوعی موسیقی معنوی در کلام و مایه شدگفتی و لذت خواننده می‌شود. زیباترین نمونه‌های ایهام را در غزلهای حافظ می‌توان یافت :

رُنگریز مردم پمپ شسته درخون است **بین که طلبیت حال مردمان چون است**

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

عرضه کردم دو جهان بر دل کار افتاده **بجز از عشق تو باقی بهم فانی داشت**

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

از دیده خون دل بهم بروی ما رود **بر روی ما ز دیده نبني چھا رود**

ما در دون سینه سوای نخسته ایم بر باد اگر رود دل ما زان بوا رود

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

تمرین

— در نمونه‌های زیر، چه عواملی باعث ایجاد موسیقی درونی شده است?
«ظالمی را حکایت کنند که هیزم درویشان خریدی به حیف^۱ و توانگران را دادی به طرح^۲.
صاحب‌الی بر او بگذشت و گفت:

ماری تو که هر که را بیینی بزنی
یا بوم^۳ که هر کجا نیشی بگئی

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

(گلستان سعدی)

تما دل هرزه کرد من رفت چین زلف او
زان سفر داز خود عزم وطن نمی‌کند

(حافظ)

ز دست دیده و دل هر دو فریاد
که هر چه دیده بیند دل کند یاد
بازم خبری نیش زفولاد
نعم بر دیده تا دل کردد آزاد

(باباطا هریان)

-
- ۱— به حیف: به زور و اجبار، به بهای اندک
 - ۲— به طرح: با دوز و کلک؛ به صورت تحمیلی.
 - ۳— بوم: جغد، بوف

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

ج. موسیقی در نثر

برخی از ترهاهای فارسی، از جهات موسیقایی به شعر تزدیک می‌شوند و نوعی از موسیقی پیروزی (وزن، قافیه و ردیف) و موسیقی درونی (تجنیس، واج‌آرایی، تسجیع و...) را در خود دارند. البته موسیقی حاکم بر شعر فارسی، دقیقاً در تری که «مسجع» نامیده می‌شود یافت نمی‌شود ولی به‌هرحال آهنگی است که این ترها را از نمونه‌های دیگر تفکیک می‌کند. نمونه‌های عالی چنین ترهاهایی را در گلستان سعدی و آثار خواجه عبدالله انصاری و یا در بخشهاهی از تذكرة الاولیای عطار نیشاپوری می‌توان یافت.

در عبارات زیر دقت کنید :

۱. «عقل گفت : گشاینده در فهمم، زُداینده رنگ وهمم، پابسته تکلیفاتم، شایسته تشریفاتم، گلزار خردمندانم، افزار هنرمندانم ...»

عشق گفت : دیوانه جرعه ذوقم، برآرنده شوقم. زلف محبت را شانه‌ام و زرع موّدت را دانه‌ام»
(از مقدمه کتاب کنز السالکین نوشته خواجه عبدالله انصاری)

۲. «گفتا به عزّت عظیم و صحبت قدیم که دم بر نیارم و قدم بر ندارم مگر آنگه که سخن گفته شود به عادت مألف و طریق معروف که آزردن دوستان جهل است و کفارت یمین سهل.»
(از مقدمه گلستان سعدی)

۳. «الهی، اگر چه بهشت چون چشم و چراغ است بی‌دیدار تو درد و داغ است.
الهی، اگر مرا در دوزخ کنی دعوی‌دار نیستم و اگر در بهشت کنی، بی‌جمال تو، خریدار نیستم.

الهی، اگر کاسنی تلخ است از بوستان است اگر عبدالله مجرم است از دوستان است»
(الهی نامه خواجه عبدالله انصاری)

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

دیوانه جرعه ذوقم → برآرنده شوقم
زلف محبت را شانه‌ام → زرع موّدت را دانه‌ام

پابسته تکلیفاتم → شایسته تشریفاتم
عزّت عظیم → صحبت قدیم

دم بر نیارم ← قدم بر ندارم
و نیز چون کلماتی در یک وزن و هم فایه در پایان این عبارتها آورده، گویی نوعی از فایه و
ردیف را در تر رعایت کرده است.

همچنین می‌توان نمونه‌های زیبایی از تجنبیس، واچارایی و تسجیع را در آنها نشان داد.

د. شکل شعر

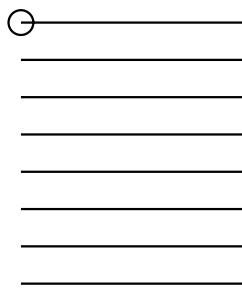
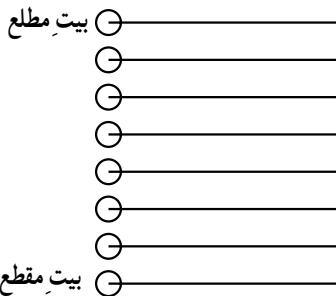
عنصر دیگر شعر، شکل آن است که هم شامل قالبهای چون قصیده، غزل، قطعه، رباعی،
دویستی، مثنوی و... است که عناصر دیگر شعر یعنی عاطفه و تحمل و زبان و آهنگ در آن شکل
می‌گیرد و هم، نشان‌دهندهٔ پیوند متناسب همهٔ این اجزا و عناصر می‌باشد. در حقیقت، شعر علاوه
بر قالب ظاهری، در عین حال از شکلی درونی نیز برخوردار است.

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

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

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

شکل صوری غزل



شکل صوری قصیده

x _____	x _____	تغزّل یا نسیب یا تشییب
x _____	_____	

x _____	x _____	مدح یا تنه اصلی
x _____	_____	

x _____	x _____	شریطه یا تأیید
x _____	_____	

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

با هست باز باش و با کبر پلئک	زیبا به که شکار و پیروز به جنک
کم کن بر عنزیل و طاووس درنک	کانجا هم بانک آمد، اینجا بهم رنک

(مسعود سعد سلامان)

جامعی است که عقل آفرین می‌زندش	صد بوسه ز مر بر جین می‌زندش
این کوزه کر دبر چنین جام لطیف	می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش

(رباعیات خیام نیشابوری)

از چشم انداز عاطفه و اندیشه، بیت اولِ رباعی نخست به ویژگی اخلاقی بلند همتی و شجاعت اشاره دارد که تا حد «کبر» پیش می‌رود و در بیتِ دوم همان رباعی، شاعر بیزاری خود را از قلیل و قال

بیجا و خودنمایی مردم فریب اعلام می‌کند.

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

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

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

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

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

رباعی دوم از نظر تصویرپردازی در اوج است.

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

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

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

«کوزه‌گر دهر» اضافه تشبیه‌ی است دهر (روزگار) به کوزه‌گری تشبیه شده است.

همچنین تکرار حروف «س» و «ش» و «ز» خصوصاً در مصraع چهارم که کلام به اوج می‌رسد موسیقی خاصی به شعر بخشیده که تداعی کننده محتوا و درونمایه آن است. این حروف حالت شکستن

و خردشدن و ریزبین شدن را ملموس‌تر القا می‌کنند.

به لحاظ «زبان»، هر دو رباعی از زبان به عنوان ابزار بیان معنی استفاده کرده‌اند اما حوزهٔ گسترده‌گی معنایی واژه‌ها در رباعی دوم گسترده‌تر است. همچنانکه اشاره شد کلمات «جام» و «کوزه‌گر دهر» در معنایی فراتر از معنای ظاهری‌شان به کار رفته‌اند. همچنین خیام از تعبیر کنایی «بوسه بر جبن کسی زدن» که بار عاطفی و ادبی زبان را افزایش می‌دهد سود برده است. این تعبیر هم علاوه بر معنای ظاهري، معنای کنایي «احترام گذاشت و بزرگداشت کسی» را نيز القا می‌کند.

تعداد بيشتر فعلهایي که در رباعی دوم حضور دارند و باعث تحرك افزونتر آن شده است، مزيت ديگر اين رباعي بر رباعي نخست است. فعلهایي چون «آفرین زدن»، «بوسه زدن»، «ساختن» و «بر زمين زدن» همه از اين گروهند. در مقابل، در رباعي نخست، غير از فعل ربطي «باش» دو فعل (درنگ کردن و آمدن) وجود دارد که چنان تحركي را به شعر بخشیده است.

هر دو رباعي، از نظر آهنگ در وزني واحد سروده شده‌اند لا حول ولا قوه الا بالله (مفعول مفاعلن مفاعيلن فع) که عموم ربعيهها نيز از آن بهره‌مندند. پس، از نظر وزن هر دو رباعي از استحکام کافي برخوردارند و لغش وزني در آنها ديده نمي شود.

اما از نظر موسيقى کناري يعني رديف و قافيه که لازمه شعر کلاسيك ماست در رباعي نخست کلمات «پلنگ، جنگ و درنگ و رنگ» کلمات قافيه‌اند و پيان گرفتن مصراعها به حرف «گ» خشوتی را که خاص روحيه شاعر است تداعی می‌کند. از طرفی، رباعي خيام علاوه برآوردن کلمات قافيه (آفرین، جбин و زمين) از رديف نيز بهره‌مند است. فعل «مي زندش» که در مصراج اوّل و دوم و چهارم اين رباعي در يك معنی و يك تلفظ تکرار شده علاوه بر آنکه به موسيقى شعر، کمال بخشیده از نظر معنی نيز باعث استحکام معنای عبارتها گردیده است.

در رباعي نخست تکرار هجای بلند «با» در بيت اوّل موسيقى خاصی در آن ايجاد کرده است. همچنین در رباعي دوم، تکرار حروف «س»، «ش» و «ز» ضمن آنکه به موسيقى کلام تحرك بيشتر بخشیده، با مفهوم و معنی مورد نظر خيام تناسب کاملی برقرار کرده است.

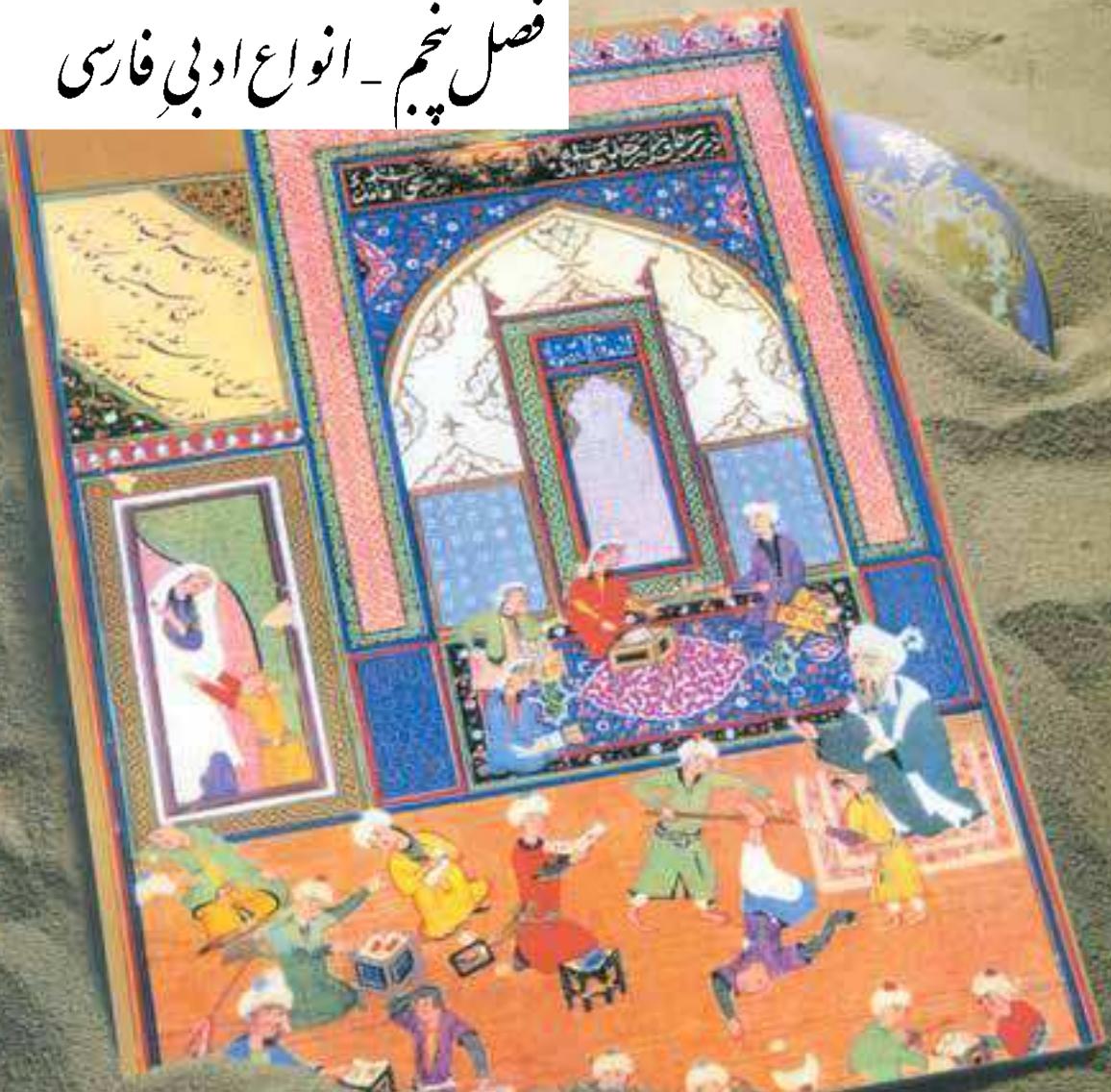
سخن پيانی ما به شكل اين دو قطعه شعر مربوط است. چنانکه اشاره کردیم، شکل ظاهري اين دو شعر، قالب «رباعي» است. اين قالب از چهار مصراج هم وزن تشکيل می‌شود که عموماً مصراعهای اوّل و دوم و چهارم آن هم قافيه هستند، در بعضی موارد، مصراج سوم نيز قافيه دارد نظير رباعي مسعود سعدسلمان. در اين شکل (قالب)، شاعر در مصراج نخست به طرح مسئله‌اي يا فكري می‌پردازد. در مصراج دوم آن را به اوج می‌رساند در مصراج سوم مقدمه حرف اساسی خود را فراهم می‌آورد و نهایتاً در مصراج چهارم سخن نهايی خود را بيان می‌کند.

علاوه بر آنچه درباره شناخت و ارزیابی کیفیت شکل شعر، گفته شد بررسی محور عمودی شعر نیز به ما کمک می کند تا دریابیم که آیا شاعر توانسته است به «وحدت حال»ی که لازمه شعر است دست یابد.

هر شعر خوب، علاوه بر آنکه تک تک مصراعها و ابیاتش در اوج زیبایی و عمق معنایی است باید ابیات آن در کنار هم نیز از ترکیب و استحکام کافی برخوردار باشند مثلاً گاه در شعر شاعران درجه دو و سه ابیاتی یافت می شود که به لحاظ زیبایی در اوج است، اما این حکم درباره همه ابیات آن صادق نیست و نوعی ناهمگونی و بی تناسبی در شعر احساس می شود. چنین شعری از شکل هنرمندانه ای برخوردار نیست و از وحدت حال بی نصیب است. اوج و فرود زیبایی و معنا در ابیات یک شعر باعث نزول آن از درجه شعری و کاهش اعتبار آن شعر است.

بکی از امتیازات اشعار کسانی چون مولانا، حافظ، سعدی و ... یکدستی آنهاست تا آنجا که اوج و فرود بی قاعده در آنها دیده نمی شود.

فصل نهم - انواع ادبی فارسی



برگرفته از کتاب آلبوم عکس های ایرانی (مربوط به یکی از حکایات گلستان - «جوز استاد به ز مهریدر»)

فصل پنجم



«انواع ادبی» فارسی

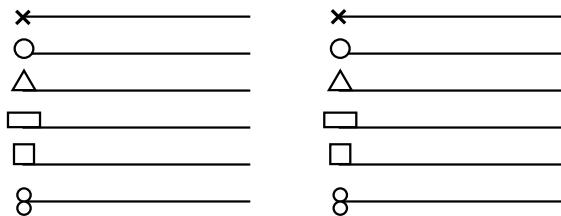
پیش از ورود به بحث، باید روش‌شن شود که منظور از «نوع» در ادبیات چیست؟ نوع (زانر=Genre) در لغت به معنی قسم و گونه است و در نقد ادبی، اصطلاحی است که برای طبقه‌بندی آثار ادبی و تعیین اقسام آن، بر حسب فرم یا شکل، تکنیک (ویرگیهای فنی) و موضوع، به کار می‌رود. بدین ترتیب، هر نوع ادبی از لحاظ تفاوت در خصوصیاتی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

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

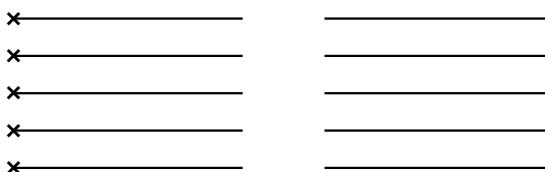
در ادبیات قدیم فارسی، هیچ یک از تقسیم‌بندیهای سنتی و جدید انواع ادبی، معمول و رایج نبوده است. در ادبیات فارسی، شعر تنها بر حسب شکل ظاهری و طرز قرار گرفتن قافیه‌ها و اغلب بدون توجه به موضوع و محتوای آن تقسیم‌بندی شده است. این قالبها عبارتند از : قصیده، غزل، قطعه، مسمّط، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، رباعی، دویتی،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

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

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



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



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

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

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

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

جامع است که عقل آفرین می‌زندش

این کوزه کر دهر چین جام لطیف

این رباعی را عناصر زیر تشکیل می‌دهند:

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

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

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

هستند در تصویری خاص، ابدیت بخشد و آن تصویر عادی زندگی را در تصویر جامی که عقل بر آن آفرین می‌زند و در تصویر کوزه‌گر دهر که این جام لطیف را می‌سازد و باز بر زمین می‌زند جاودانه کند. هر چند که مقاصد و نیات شاعران و نویسنده‌گان نامحدود است و گاه یک مقصود ممکن است خود، مرکب از موضوعات مختلف و متأثر از تجربیات گوناگون باشد، با وجود این، برخی متقدان، آثار ادبی را به طور کلی از لحاظ نوع اندیشه و موضوعات، به چهار نوع حماسی، غنایی، تعلیمی و نمایشی تقسیم کرده‌اند.

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

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

الف. نوع حماسی (حماسه)

«حماسه» در لغت به معنی «دلاوری، شجاعت و رَجَز» است و در اصطلاح، اثری است که در آن از جنگها و دلاوریهای قهرمانان، سخن گفته می‌شود. مضامین حماسی به صورت داستانهای توأم با اعمال پهلوانی و خوارق عادات و کارهای شگفت‌انگیز روایت می‌شود. قهرمانان رویدادهای حماسی، غالباً آبرمدادان نامجویی هستند که برای کسب افتخارات و حفظ کیان و استقلال یک ملت می‌کوشند و نبرد می‌کنند و جنگهای آنان بویژه در حماسه‌های ملی ایران، نوعی نبرد میان خیر و شر است که به صورت جریانی دائمی در بستر حواشی جالب و عبرت‌آموز به سوی سرنوشت‌های حتمی پیش می‌رود. حماسه‌ها به طور کلی به صورت منظومه (شعر) هستند و از آنها به عنوان منظومه‌های حماسی یاد می‌شود، مانند منظومه حماسی شاهنامه. با این همه، حماسه‌هایی به ترتیب به وجود آمده است. برای مثال می‌توان به شاهنامه‌آبو منصوری اشاره کرد که به ترتیب شده و اساس کار فردوسی در سروden شاهنامه منظوم قرار گرفته است. به جز شاهنامه فردوسی، منظومه‌های حماسی دیگری نیز در قلمرو ادب فارسی پدید آمده که اگرچه به لحاظ ارزش حماسی و پرداخت هنری، به پایه شاهنامه



کشته شدن شهراب بدست رستم - منسوب به حسن اسماعیل زاده - مجموعه موزه رضا عباسی

نقاش گرفن کیکاووس از سیاوش - مجموعه موزه رضا عباسی



نمی‌رسند اما ذکر نام برخی از آنان خالی از لطف نیست، از جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:
۱. گُرشاسب‌نامه اسدی طوسی در شرح داستان گُرشاسب پهلوان، مؤسس خاندان پادشاهی و
پهلوانی سیستان.

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

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

۴. بروزنامه، اثر عطایی رازی شاعر قرن پنجم در شرح پهلوانهای بربزو، پسر سهراب پسر
rstم است و

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

داستان بزمی بیژن و منیزه از داستانهای دلکش فارسی است. در زمان پادشاهی کیخسرو،
گروهی از «ارمانیان» به درگاه آمدند و از ستم گرازان بینالیدند. شاه فرمان داد که یکی از دلاوران
به ارمان (مرز ایران و سوران) رود. بیژن پسر گیو و خواهرزاده رستم، به این خدمت کمربست و
به همراه گرگین می‌لاد، روی بدن سو نهاد و گرازان را دفع کرد. گرگین بر او حسد برد و بعد از را
به داخل مرز سوران به خوشگذرانی ترغیب کرد. توضیح آنکه، دختر افراسیاب، منیزه، با گروهی
از رامشگران در آنجا مجلسی داشت. بیژن به خیمه منیزه وارد شد و دختر به او دل‌باخت. افراسیاب
از ماجرا باخبر شد و بیژن را درون چاهی به بند کشید. منیزه پنهانی به تیمار او در بُن چاه
کمربست.

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

بلزید و بر زد یکی تیز دم	چو این گفته بشنود تُرك دژم ^۱
دو دشت جنگ است یا جای سوز	برآشنت کای نامداران تور
که بخشم شما را بسی کام و گنج	باید کشیدن د این جنگ رنج
زکر دان توران برآمد خردش	چو گلقار سالارشان شد به کوشش
که کفتنی جمان ماند غرقه در آب	چنان تیره کون شد زگرد آفتاب
کشیدند کردان به روی زمین	ز جوشن یکی باره ^۲ آہین
ز باشک سواران هر دو گروه	بجنید دشت و بنوفید ^۳ کوه
چو خورشید خشنده در زیر یخ	د فان به گرد اندرون تیر و یخ
به جوشن ببارید بچون تگرگ	همی گرز بارید بر خود و تُرك
شده روی خورشید تابان بشش	از آن رستم اژدها فش در فش
به خورشید گفتی برآمده نیل	پوشید روی بوا گرد پیل
سران راسراز تن همی کرد پخش	به هرسو که رتم برافنه رخش
به سان بیونی ^۴ گسته همار	به چنگ اندرون گرزه گاو سار ^۵
پراکنده کرد آن سپاه بزرگ	به قلب اندر آمد به کردار گرگ

۱- منظور از تُرك دژم، افراسیاب است. دزم به معنی خشمگین و عصبانی است.

۲- جشن و شادمانی

۳- دیوار قلعه، حصار. اغراق در توصیف فزونی و کثرت جوشن پوشان است.

۴- نوfigden: انگلکس یا فتن صوت

۵- گرزه گاو سار: گرزی که سر آن را به شکل و هیأت سرگاو می ساختند.

۶- هیون: شتر نر قوی را گویند.

بـ قلب اندرون بـیران تیزچنگ	بـی آرزو آمدش جای چنگ
سر سروران، پـو بـرگ دخت	فـرو ریخت از بـاد و بـرگشت بـخت
بـمه رـنگه سـر به سـه جـوی خـون	دـش سـپـدار تـوران گـون
پـسـدار چـون بـخت بـرـگـشـته دـید	دـیـران تـوران بـهـ کـشـتـه دـید
بـیـکـنـه شـمـیـر بـندـی زـ دـست	کـیـ اـبـ آـسـودـهـ تـرـ بـرـشـت
خـودـ وـ سـرـکـشـان سـوـی تـورـان شـتـافت	کـزـ اـیرـانـیـان کـامـ وـ کـینـهـ نـیـافت
برـفتـ اـزـ پـشـ رـتمـ شـیرـگـیرـ	بـلـارـیدـ بـرـلـشـکـشـ کـرـزـ وـ تـیرـ
دوـ فـرـگـنـ چـون اـرـدـلـایـ دـزمـ	جـانـیـ بـیـ سـختـ کـفـتـیـ بـهـ دـمـ
زـ بـکـنـیـ سـوارـانـ تـورـانـ هـزارـ	کـرفـتـ اـسـیرـ اـزـ پـیـ کـارـزـارـ
بـ لـکـرـکـ کـ آـمـ اـزـ آـنـ رـزـمـکـاهـ	کـرـبـخشـ کـنـدـ خـواـستـهـ ^۲ بـرـ سـپـاهـ
بـ خـشـیدـ وـ بـرـ پـیـلـ بـنـهـادـ بـارـ	بـهـ فـیـروـزـیـ آـمـ سـوـیـ شـرـیـارـ

(شـاـبـنـامـهـ، جـ۳)

بـ. نوع غـنـايـيـ

غـناـ در لـفـتـ به معـنـى سـرـودـ، نـفـمـ وـ آـواـزـ خـوـشـ وـ طـرـبـ انـگـیـزـ استـ وـ اـثـرـ غـنـايـيـ بهـ شـعـرـ وـ شـرـىـ گـفـتهـ مـىـ شـوـدـ کـهـ گـزارـشـگـرـ عـواـطـ وـ اـحـسـاسـاتـ شـخـصـيـ شـاعـرـ اـزـ عـشـقـ، دـوـسـتـيـ، رـنجـ، نـامـرـادـيـ وـ هـرـ آـنـچـهـ رـوحـ آـدـمـيـ رـاـ مـتـأـثرـ مـىـ كـنـدـ باـشـدـ. اـينـ اـحـسـاسـاتـ وـ اـنـديـشـهـاـ مـىـ توـانـدـ عـاشـقـانـهـ، مـذـهـبـيـ، فـلـسـفـيـ يـاـ جـمـعـاءـ باـشـندـ. غـزلـهـايـ عـاشـقـانـهـ، آـثارـ عـرـفـانـيـ، آـثارـ هـجوـآـمـيزـ يـاـ طـنـزـآـلـوـدـ، مدـيـحـهـ، مرـثـيـهـ، توـصـيـفـ طـبـيـعـتـ،

۱ـ شـيرـگـيرـ: کـسـیـ کـهـ جـرـأتـ وـ قـدرـتـ گـرفـتـنـ شـيرـ رـاـ دـارـدـ.

۲ـ خـواـستـهـ: مـالـ وـ ثـرـوـتـ وـ دـارـابـيـ

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

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

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

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

اینک نمونه‌هایی از آثار غنایی ادب فارسی ارائه می‌شود:

غزلی از مولانا در وصف حالات عارفانه خود:

ای یوسف خوش نام ماخوش می‌روی برباما
ای دشکسته جام ما ای بر دیده دام ما

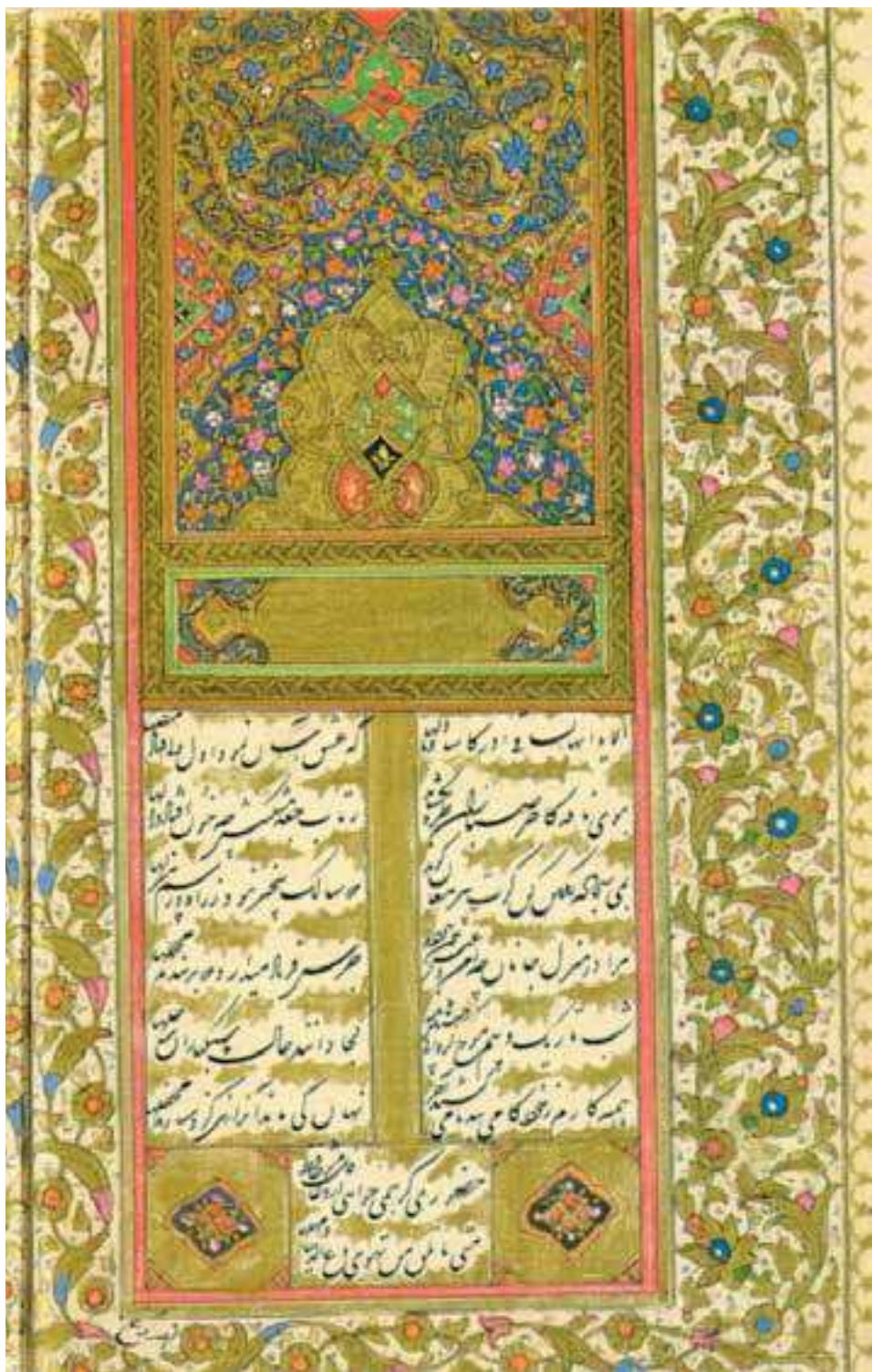
ای نور ما ای سور ما ای دولت منصور ما
جوشی بنه در شور ما تامی شود انکور ما

ای دبر و مقصود ما ای قبله و مبعود ما
آتش زدی در عود ما نظره کن در دود ما

ای یار ما عیار ما دام دل خمار ما
پا و لکش از کار ما بستان کر و دستار ما

دل کل بانده پای دل جان می‌فهم چجای دل
وز آتش بود ای دل ای دل ای دل ای دل

(غزیات شش)



دیوان حافظ (دیوانی به خط شکسته نستعلیق و قلم کتابت بر کاغذ کشمری) - موزه هنرهای تزئینی ایران.

غزلی از سعدی در بیان حالات عاشقانه :

یا شب و روز بجز فخر توأم کاری هست	مشنواهی دوست که غیر از تو مرا یاری هست
که به هر حلقه موئیت کرفتاری هست	بکند سر زففت نه من افتادم و بس
دو دیوار کواهی بد بدباری هست	گرگویم که مرا با تو سرد کاری نیست
تمانیده است توار بر فش انگاری هست	هر که عیم کند از عشق و ملامت کوید
همه دانند که صحبت کل خاری هست	صبر بر جور قیمت چکنم کر نکنم؟
که چون من سوخته، دیل تو بسیاری هست	نه من خام طمع عشق تو می ورزم و بس
آب هر طیب که در طبله عطاری هست	باد، خاکی ز مقام تو بیاورد و ببرد
سره جان را نتوان گفت که مقداری هست	من چه در پای تو ریزیم که پسند توبود؟
تا همه خلق بدانند که زماری هست	من از این دل مرقع به دایم روزی
که نه من ستم و در دور تو بشیاری هست	همه را هست همین داغ محبت که مراست
داستانی است که بر هرسه بازاری هست	عشق عدی نه حدیثی است که پنهان ماند

غزلی از حافظ، که در سوگ فرزندش سروده است :

بعلی خون دلی خورد و گلی حاصل کرد	باد غیرت به صدش خار پریشان دل کرد
طوطی را به خیال شکری دل خوش بود	ناکش سیل فا نقش امل باطل کرد
قرة العین من آن بیوه دل یادش باد	که چه آسان بشد و کار مراثکل کرد

ساروان بار من افتاد خدا را مددی
 که امید کرم بمره این محل کرد
 روی خاکی و نم چشم مرا خوار مدار
 چرخ فیروزه طربخانه از این گشکل کرد
 آه و فرمید که از چشم حود مهر چرخ
 در کحد ما و گان ابروی من منزل کرد
 نزدی شاه رخ و فوت شد امکان حافظ
 چشم بازی ایام مرا غافل کرد

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

شعری نو از مهدی اخوان ثالث (م. امید) شاعر معاصر (۱۳۶۹-۱۳۰۷. ش)

قادمک! آن، چخبر آوردي؟

از بجا، وز که خبر آوردي؟

خوشخبر باشی آما، آما

کرد بام و در من

بی ثمری کردی

انتظار خبری نیست مرا

نه زیارتی نه ز دیار و دیاری، باری

برو آنجا که بود چشمی و کوشی باس

برو آنجا که ترا انتظرم



قادک!

در دل من هم کورند و گرند

دست بردار از این در وطن خویش غریب

قادک تجربه نای هم تمح

با دلم می کوید

که دروغی تو دروغ

که فریبی تو فریب

قادک! هان ولی آخر... ای دای!

راتی آیارفتی با باد؟

با تو ام، آیی کجا رفتی؟ آیی ...!

راتی آیا جایی خبری هست هنوز

مانده خاکستر کرمی، جایی؟

درا جاتی - طمع شعله نی بندم - خرد کل شری هست هنوز؛

قادک!

ابر نای هم عالم شب و روز

در دلم می کریند.

(مجموعه شهر «آخر شاهنامه»)

در قطعه‌آخر، شاعر معاصر دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی، احساس خویش را نسبت به وطن و زادگاه خود به زبان شعر بیان می‌کند.

ای کاش

ای کاش آدمی دلنش را

مثل نفشه؟

(در جمهوری خاک)

یک روزمی توانست

همراه خویشن ببرد هر کجا که خواست

در روشنایی باران

در آفتاب پاک

مجموعه شعر «از زبان برک»

ج. نوع تعلیمی

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

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

قسمی دیگر از شعر تعلیمی که موضوع آن علم و حقیقت است نیز در زبان فارسی نمونه‌هایی دارد. در این آثار شاعر، از وزن و قافیه برای کمک به حافظه و سهولت به خاطر سپردن علوم و فنون و حتی گاه مطالب مربوط به فقه و علوم شرعی استفاده می‌کند. از قدیم‌ترین این گونه آثار، دانشنامه میسری (قرن چهارم) است در علم پزشکی؛ نصاب الصبیان از ابونصر فراهی بجستانی (اوایل قرن هفتم) که آن را می‌توان دایرة المعارف کوچکی دانست که معانی لغات عربی و برخی از مباحث فن عروض فارسی و اطلاعات دیگر درباره اشیا، در آن به صورت منظوم درآمده است. اینک نمونه‌هایی از نوع تعلیمی را در شعر و نثر ارائه می‌دهیم:

۱. نثر تعلیمی از کتاب کیمیای سعادت نوشته ابوحامد محمد غزالی (قرن پنجم):
بدان که نماز ستون مسلمانی است و بنیاد دین است و پیشو و سید همه عبادتهاست. هر که این پنج فریضه به شرط خویش و به وقت خوش عهدی بسته آید وی را با حق که در امان و حمایت وی باشد و چون کبائر دست بداشت هر گناه دیگر که بر وی رود این پنج نماز کفارت آن همه باشد و رسول(ص) گفت: «مَثَلَ أَيْنَ پِنجَ نِمَازَ هُمْجُونَ جَوِيَّ آَبَ اَسْتَ رُوشَنَ كَهْ بَرَ در سرای کسی می‌رود و هر روز پنج بار خویشن را بدان آب بشوید؛ ممکن شود که بروی هیچ شوخی بماند؟» گفتند: «نه یا رسول الله» گفت: «این پنج نماز گناه را همچنان ببرد که آب، شوخ [چرک] را.»
۲. نمونه شعر تعلیمی از بوستان سعدی در بیان فضیلت قناعت:

کی کربه در خانه زال بود	که بگشته ایام و بد حال بود
دوان شد به محان سرای امیر	غلامان سلطان زدنیش به تیر
چکان خونش از استخوان می‌دوید	بمی‌گفت و از بول جان می‌دوید
اگر خستم از دست این تیرزن	من و موش و ویرانه پیزند
نیزد عسل، جان من، زخم نیش	قناعت نکوتربه دوشاب خویش
خداوند از آن بندۀ خرسند نیست	که راضی به قسم خداوند نیست

۳. نشری تعلیمی از کتاب اسرار التوحید نوشتهٔ محمد بن منور (قرن پنجم) در آموزش رازداری:

روزی یکی به نزدیک شیخ ما [ابوسعید ابی الخیر] قدس الله روحه العزیز آمد و گفت: «ای شیخ! آمده‌ام تا از اسرار حق چیزی با من بگویی.» شیخ گفت: «بازگرد تا فردا بازآیی.» آن مرد برفت. شیخ بفرمود تا آن روز موشی بگرفتند و در حقه‌ای [جعبه‌ای] کردند و سر آن حقه محکم کردند. دیگر روز آن مرد بازآمد. گفت: «ای شیخ! آنج دی وعده کرده‌ای بگوی.» شیخ بفرمود تا آن حقه به وی دادند و گفت: «زنهر تا سر این حقه بازنگنی!» آن مرد بست و برفت. چون با خانه شد، سودای آش بگرفت که آیا درین حقه چه سر است؛ سیار جهد کرد که خویشن را نگه دارد. صبرش نبود. سر حقه باز کرد. موش بیرون جست و برفت. آن مرد پیش آمد و گفت: «ای شیخ! من از تو سر خدای تعالی خواستم تو موشی در حقه‌ای به من دادی.» شیخ گفت: «ای درویش! ما موشی در حقه به تو دادیم تو پنهان نتوانستی داشت. سر حق سبحانه و تعالی بگوییم چگونه نگاه توانی داشت؟»

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

شنبیدم که اندر معدن تنک خون کشند با هم کوهر و سنگ	چنین پرسید سنگ از لعل رخان
که از تاب که شد چرت فروزان؟	بین پاکیزه رویی از کجایی؟
که دادت آب و رنگ و روشنایی؟	دین تاریک جا، جز تیرگی نیست
به تارکی دون، این روشنی پیست؟	به هر تاب تو بس حشند کیهast
در این یک قطرو آب زندگیهاست	به معدن من بسی اید رانم
تو کرصد سال، من صدقرون ماذم	مرا آن پستی دیرینه بر جاست
فروغ پاکی، از چهر تو پیداست ...	اگر عدل است کار پرخ کردن
چرا من سنگم و تو لعل رخان؟ ...	

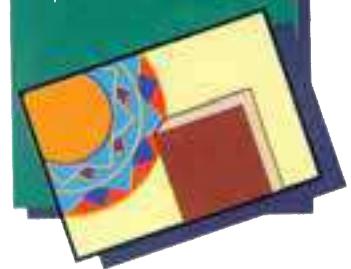
تو را برا فسر شا مان نشاند
مراه هرگز نپرسند و ندانند
که اکثرت شوی، کابی گلوبند...
بود هر گوهری را با تو پسند
به زمی گفت او را گوهر ناب
کزان معنی مرا کرم است بازار
از آن رو چهرا م را سرخ شد رنگ
از آن رو بخت با من کرد یاری
مرا در دل نفته پر توی بود
کمی در اصل من می بود پاکی
نماید و ارزش من رایگانی است

سرای رنج قرنی زندگانی است...
که دیدم گرمی خوشید بیار
که بس خنابه خوردم در دل گنك
که در سختی نودم استواری ...
فرودان مسر، آن پرتو بینزود
شد آن پاکی در آظر تبانکی ...
جوابی خبرتر از در خوشاب

فصل ششم - رابطه ادبیات با فناشی



فصل ششم



رابطه ادبیات با نقاشی

از ویژگیهای اساسی نقاشی ایران در سده‌های پس از استقرار اسلام، پیوستگی اش با ادبیات فارسی است. نقاش از مضماین متنوع ادبی مایه می‌گیرد؛ اشخاص و صحنه‌های داستان را می‌نمایاند؛ و سخن شاعر یا نویسنده را به زبان خط و رنگ مجسم می‌کند اما کار او بیشتر از مصورسازی (ایلوستراسیون) در معنای متعارف آن است. ادبیات فارسی و هنر ایرانی پیوند درونی و همخوانی ذاتی داشته‌اند زیرا هنرور و سخنور مسلمان، هر دو، براساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه دست به آفرینش می‌زده‌اند، آنان از خلال زیبایی‌های این جهان، به عالم ملکوتی نظر داشتند. هدف‌شان دست یافتن به صور مثالی و درک حقایق ازلی بود. در هنر آنان قلمرو زیبایی با جهان معنی قرین بود.

آنچه را که می‌توان درباره رابطه ادبیات و نقاشی مطرح نمود این است که این دو شکل آفرینش هنری نه فقط از لحاظ بینشی بلکه از جهت زیبایی‌شناسی نیز با یکدیگر ارتباط تنگاتنگ دارند. صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایران، بر هم منطبق هستند. نظیر همان توصیفهای نایی را که سخنوران از عناصر طبیعت، اشیا و انسان ارائه می‌دهند، در کار نقاشان هم می‌توان بازیافت. شاعر شب را به لازورد، خورشید را به سپر زرین، روز را به یاقوت زرد، رخ را به ماد، قد را به سرو، لب را به غنچه گل سرخ و جز اینها تشییه می‌کند؛ و نقاش نیز می‌کوشد معادل تجسمی این زبان استعاره را بیابد و به کار برد.

بدین ترتیب، نقاشان به تدریج فهرستی از تصویرهای قراردادی بر پایه مضماین ادبیات حماسی و غنایی گرد می‌آورند. نسل‌ها چنین تصویرهایی را همچون سنتی پایدار نگه می‌دارند و تنها به مرور ایام، اندک تغییراتی در آنها ایجاد می‌کنند. نقاشان حتی در تبیین اصول فنی کارشان تحت تأثیر ادبیات هستند. آنها رنگها را چون «عاشق و معشوق» داستانها، در کنار هم می‌نشانند؛ از «ملاحت» و «نازکی» طرح سخن می‌گویند. مهم‌تر آنکه وزن و قافیه شعر فارسی، تقارن گفتار و حرکت آدمهای

داستان و به طور کلی قواعد و قوانینی که در انشاء ادبی ملحوظ بوده، معادلهایی را در ترکیب‌بندی نقاشی نشان می‌دهند.

از قدیمترین آثاری که در این زمینه در دست است نسخه خطی فارسی داستان ورقه و گلشاه اثر عیوقی شاعر دوره اول غزنوی (اوایل قرن پنجم هجری) است که ۷۱ مینیاتور بسیار زیبا را دربردارد و تنها دوره کامل داستان فارسی مصور، پیش از قرن چهاردهم به شمار می‌رود. در این اثر، توازی کامل بین قوانین ترکیب ادبی و قوانین ترکیب تجسمی برقرار است. مقایسه صحنه‌ها و حوادثی که در این کتاب نقش بسته‌اند نشان می‌دهد که نقاش نیز چون نویسنده، مضامین خود را از فهرست مطالب موجود می‌گیرد و با موفقتی نسبی، آنها را در داستان به کار می‌برد.

صیقل و پرداخت مضامین، بیشتر و بهتر از نوع انتخاب مضامین، نشانده‌نده یگانگی طرز کار آفریننده اثر ادبی و شیوه نقاش است. نویسنده هیچگاه نمی‌کوشد که حادثه را با خط سیر معینی مشخص کند. صحنه‌هایی که او به وصف می‌کشد مانند آثار نقاش، کمال مطلوب است. روحیه قهرمانان هم پیش از خطوط مشخصه چهره‌ها، مورد توجه نقاش نیست. تنها حالات اساسی اهمیت دارد؛ به ما فقط می‌گویند که عشاقدیگر را دوست می‌دارند و سپاهیان پیکار می‌کنند بی آنکه شیوه‌های ویژه این حالات، یا حوادث فرعی که به همراه آن می‌آیند، مورد توجه قرار گیرند. توصیف ادبی حوادث نشان دهنده سبکی از تفکر است که معادل سبک کار تجسمی است.

در جهان داستانی و تصویرگری ورقه و گلشاه، که حوادث بر طبق یک نمونه اتفاق می‌افتدند، خود آدمها نیز جز تصاویری نمونه مطلوب به شمار نمی‌روند. شاعر نیز مانند نقاش، جز «ماهرو» چهره‌ای نمی‌شناسد و آن چهره‌ای است گرد، همانند قرص کامل ماه و صورتی رنگ، نظیر گل رز، چهره‌ای با دهانی تنگ به رنگ سرخ، ابروانی کمانی و چشمانی بادامی و در رشته زلف باقیه در اطراف صورت. همین چهره است که در مینیاتورها هم دیده می‌شود و مختصات آن در تنها چهره‌ای که از ویرانه‌های یک کاخ متعلق به قرن یازدهم در غزنیین به دست آمده و نیز در چهره بوداها شرق فلات ایران وجود دارد.

از این رو، نقاشی همراه با تحول ادبیات پیشرفت کرده و سرانجام در زمانی که ادبیات کلاسیک فارسی، غنا و تنوع و عمق محتوای خود را از دست داده، هنر نقاشی از مسیر پیشین خود منحرف شده است.

توجه به همبستگی ادبیات و نقاشی، ما را به شناخت ویژگی دیگر این هنر راهنمایی می‌کند: نگارگری ایرانی در عرصه کتاب آرایی رشد کرده و از این رو با نگارشگری (ادبیات) پیوند بی‌واسطه داشته است. در آن روزگار به منظور انتشار آثار منظور و منتشر سخنوران بزرگ، متون را با خط

خوش می‌نگاشتند و سپس این وظیفه را بر عهده نقاش می‌گذاشتند که او بنابر انتخاب خود و یا طبق سنت معمول، بخشهايی از متن را به تصویر درآورد و بر کتاب بیفراید.

نقاش ایرانی با جوهر و روح کار خوشنویس آشنایی کامل داشت زیرا او نیز نظم و وزن «خط» را تجربه می‌کرد و بی‌سبب نیست که نقاشان غالباً خطاط هم بوده‌اند. در روند ساختن نسخه‌های مصور، همبستگی خوشنویس و نقاش به دلیل اشتراک وظیفه‌شان که همانا انتقال اندیشهٔ سخنور بود، استحکام بیشتری می‌یافتد. ارتباط بنیادی بین عمل نوشتن و عمل نقش کردن آنچنان بود که در زبان فارسی، فعل نگاریدن یا نگاشتن و لغات و کلمات مشتق از آنها هر دو معنا را می‌رسانند. هنر کتاب‌آرایی فقط به نگارشگری و نگارگری منحصر نمی‌شد بلکه تذهیب کاری، حاشیه‌سازی، جدول‌کشی و جلدسازی و غیره نیز از عوامل مکمل یکدیگر در آرایش یک نسخهٔ خطی بودند. هنر کتاب‌آرایی به وحدت ناگزیر تمامی عناصر تزیین و لازم و ملزم بودنشان نیاز داشت. از این رو، در کارگاه‌های کتابسازی همکاری نزدیک بین خطاطان، نقاشان، مصوران، مُذهبان، و راقان، قطاعان و صحّافان برقرار بود که همگی در خدمت نشر یک اثر ادبی گرد آمده بودند.

اگر از این زاویه نگاه کنیم مشابهتی را بین هنر کتاب‌آرایی روزگار گذشته و هنر گرافیک امروزی باز می‌شناسیم و می‌دانیم که اساس هنر گرافیک بر تافقی و ترکیبِ دو عنصر نگارش (زبان نوشتاری) و نگاره (زبان تصویری) مبتنی است. در هنر کتاب‌آرایی نیز چنین است. وجود کتبه‌هایی از ایات شعر یا سطرهایی از نوشته در داخل چارچوب تصویر که جزیی با اهمیت و غالباً تعیین کننده از کل ترکیب‌بندی را تشکیل می‌دهند دلیل روشنی بر این مدعاست.

بنابراین می‌توان چنین ادعا کرد که هنر تصویری قدیم ایران، نوعی «هنر گرافیک» است که تنها کار کرد آن، نشر و گسترش اندیشه‌های ادبی آن روزگار بوده است. جلوهٔ کامل چنین هنری را در نفیس‌ترین نسخه‌های خطی سده‌های نهم و دهم از جمله در نسخه‌های شاهنامهٔ بایسنقری، شاهنامه و خمسهٔ تهماسبی می‌توان دید. در این آثار، نقاش، تصویری بصری از طرح ادبی ارائه می‌دهد و به مدد هنر خویش، به فهم سخن پرآب و تاب شخصیت داستان یاری می‌رساند.

اینک برای اطلاع بیشتر خوانندگان، فهرستی از برخی آثار ادبی را که دستمایهٔ هنرنمایی و تصویرسازی نقاشان زیردست ایرانی قرار گرفته، با ذکر برخی مشخصات و با رعایت تقدم و تأخیر تاریخی، معرفی می‌نماییم:



میر علی هروی - چلبانستعلیق

۱. شاهنامه فردوسی (تصویر شده در سال ۷۳۳ هـ ق)

در این اثر – که کهن‌ترین تصاویر آن به قرن‌های هفتم و هشتم مربوط است – داستان‌هایی چون گذشتن سیاوش از آتش، دیدار زال و رستم با کیخسرو و بهرام گور در کلبه یک دهقان به تصویر کشیده شده است. گفتی است که کتاب شاهنامه فردوسی در سده‌های بعد نیز مورد توجه هنرمندان نقاش قرار گرفته است و تصاویر زیبایی از صحنه‌های رزم و بزم این اثر ارائه شده است.

۲. کلیله و دمنه و خمسه نظامی

این دو اثر ادبی بین سالهای ۸۲۹ تا ۸۳۵ هـ. در کارگاه هرات، به دست نقاشانی چون سیدا حمد نقاش، حاج علی مصوّر، قوام الدین صحاف، استاد معروف بغدادی و مولانا جعفر تبریزی، مصورسازی شده است.

۳. تصاویر بوستان سعدی و مجنوون و لیلی امیر خسرو دهلوی

این آثار مربوط به قرن نهم و اثر دست کمال الدین بهزاد نقاش می‌باشد و ... تا اینجا از تأثیری که ادبیات در شکل‌گیری و تحول نقاشی در ادوار مختلف تاریخی داشته، سخن گفتیم. اینک زمان آن رسیده تا از تأثیری که ادبیات از نقاشی پذیرفته، سخن ساز کنیم.

یکی از جلوه‌های حضور و تأثیر نقاشی در ادبیات فارسی، استفاده شاعران و نویسنندگان از اصطلاحات و واژه‌های هنر نقاشی نظیر نقش و نگار و صورت و مشتقات این کلمات و امثال آنهاست. برخی از این واژه‌ها عبارتند از : نقش، نقاش، نقش بستن، نقش بند و ترکیبیه‌ای نظیر نقش خیال، نقش مراد، نقش پیروزه، نقاش ازل، نقاش هستی، نگار، نگارنده، نگارین، نگارش (تصویر کردن)، نگارگر، انگاره، نگاره، نگارخانه، نگارکردن، نگارین دست، نقش گرمابه، صورت، صورتگر، صورتگری، صورت بستن (نقش کردن) صورت نگار، صورت کردن و ... اینک نمونه ایات و عباراتی که این کلمات در آنها به کار رفته‌اند :

نقاش وجود این به صورت که پرداخت تا نقش بینی و مصوّر بپرستی

(سعدی، غزلیات)

تحنه اول که الف نقش بست بر در مجتبه احمد نشت

(نظامی، مجنون الاصرار)

برآزده سقف این بارگاه نگارنده نقش این کارگاه
(نظمی، اکنونامه)

نقش بر دیوار شل آدم است بگذر از صورت چیز او کم است
(مولانا، مثنوی)

هزار نقش برآورد روزگار و بنود
کی چنان که در آیینه تصور است
نمای این روی به نقاش بر تا بکند توبه ز صورگری
(سعدی، غزلیات)

نگار من که به کتب رفت و خط نوشت به غمزه مسأله آموز صد مدرس شد
(حافظ، غزلیات)

زن نقش بندی خواست امید آن حافظ که هچو سرد به دتم نگار باز آید
(حافظ، غزلیات)

چنان صورتش بتة تمثیلکر که صورت نبند از آن خبرت
(سعدی بوستان)

چنان فتنه برخشن صورت نگار که با خن صورت ندارند کار
(سعدی بوستان)

نگارنده کوک اندر ششم نویسنده عمر و روزی است هم
(سعدی بوستان)

نگارش ده گلبن جویبار در آینه آب رخاره

(علام طباطبائی)

شواهدی از این دست، در متون ادب فارسی چندان است که یافتن همه موارد حتی در دیوان یک شاعر هم نیازمند تحقیق دقیق و صرف وقت بسیار است.

جلوه دیگر تأثیرپذیری شاعران و نویسندهای از نقاشان، استفاده آنان از عناصری است که به طور مستقیم یا غیرمستقیم به مقوله هنر نقاشی اختصاص دارد. شاعران و نویسندهای با کاربرد این عناصر در شعر و شعر خود دست به آفرینش «صورت‌های خیالی» شاعرانه زده‌اند. برخی از این عناصر صرفاً ایرانی و برخی از ملل دیگر است با این همه در چشم‌انداز کلی به هنر نقاشی مربوط می‌شوند. برای مثال می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

ارتنگ یا ارزنگ مانی، مانی نقاش، شاپور نقاش، نگارخانه بلخ، نگارخانه چین، صورت‌تگر چین، بتگر چین، نفس ارتنگ یا ارتنگی، الفیه و شلفیه.

اینک شواهدی از ایات و عبارات

نگارخانه چینی و نقش ارتنگ کراتنگ خداوندیش بیاراید

(سعدی بگتاب)

که در شاه عابر کنند بگذر چین را کرفته راه تماش بیع چهره بتانی

(سعدی)

نقش بحرام ار خود صورتگر چین باشد بر گوئند فمی ز آن گلگت خیال امیز

(حافظ، غزلات)

نظامی در داستان خواندنی خود «خسرو و شیرین»، «شاپور» را که نقاش و پیکر را قابلی است به عنوان یکی از اشخاص داستان برمی‌گزیند و از این راه، تمثیلهای و تصویرهای بکر و زیبا می‌آفیند. مثلاً در توصیف هنرمندی و مهارت او می‌گوید:

ز نقاشی به مانی مژده داده
 به رسمی د اقیدس کشاده
 قلم زن چاکی صورتگری پخت
 که بی‌گلگ از خیاش نقش می‌زست
 چنان الطف بودش آبدتی (مارت)

(نظمی، خسرو شیرین)

و یا مولانا در جای جای مثنوی خود، هنرمنابی چینیان و نقاشان آن دیار را دستمایه اثر عرفانی خود قرار می‌دهد و تمثیلی می‌آفریند. تازگی و گیرایی این تصاویر تا حدی مدبیون عناصری است که در آن به کار رفته است. در اینجا خلاصه یک داستان را ذکر می‌کنیم:

<u>چینیان</u>	<u>کفتند</u>	<u>ما</u>	<u>نقاش</u>	<u>تر</u>
رو میان	کفتند	ما را	کز	و فر
کز شما	ها	کیست	و دعوی	کزین
رو میان	در علم	واقف	تر	بند
<u>چینیان</u>	<u>کفتند</u>	<u>یک</u>	<u>خانه</u>	<u>به</u>
خاص	ب‌سپارید	و یک	آن	شما
ز آن	کی	پنی	سته	رومی
پس	خزینه	باز	کرد	آن ارجمند
<u>چینیان</u>	<u>را</u>	<u>راتبه</u>	<u>بود</u>	<u>و عطا</u>
د خور	آید	کار	را	جز و غ رنگ
به چو	گرد	دون	ساده	و صافی شدم
رنگ	چون	ابر	است	و بی رنگی می‌است

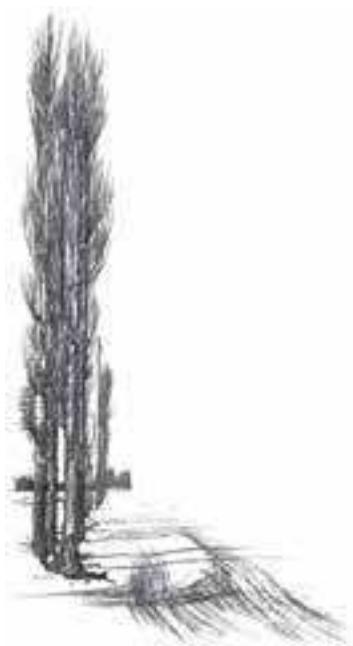
چنین چون از عمل فارغ شدند
از پی شادی دلها می‌زدند
 شه در آمد دید آنجا نشنا
 بعد از آن آمد به سوی رویان
می‌ربود آن عقل را و فهم را
 عکس آن تصویر و آن کردارها
 پرده را بالا کشیدند از میان
زد بر آن صافی شده دیوارها
 هر چه آنجا دید اینجا به نمود
 رویان آن صوفیان اند ای پدر
 بی زکردار و کتاب و بی هنر
پاک از آزو عرص و بخل و کینهها
 یک صیقل کرده اند آن سینه‌ها
 آن صفائی آینه و صفت دل است
صورت بی صورت بی حد غیب
 کرچه آن صورت نجده در فک
ز آینه دل تافت بر موسی ز حبیب
 ن به عرش و فرش و دریا و نگاه ...
صورت بی تمنا را قابل است

(مولوی، دفتر اول ثنوی)

چنان که ملاحظه می‌شود مولانا یکی از ارکان داستان خود را از عناصر هنر نقاشی برگزیده است و از اصطلاحات خاص این هنر در شعر خود استفاده نموده است.
 همه این موارد که اندکی از بسیار است گواه آن است که هنر کلامی (ادبیات) و هنر تصویری (نقاشی) در طول تاریخ فرهنگ و تمدن این مرز و بوم، تا چه حد لازم و ملزم یکدیگر بوده‌اند و تأثیر و تأثراتی بر هم داشته‌اند.

از میان شاعران امروز، بیشتر از همه، سهراب سپهری توانسته است به تلفیق و ترکیب موقفی از این دو شیوه هنری دست یابد. سپهری در کار نقاشی سخت از طبیعت الهام گرفته است همان موضوعی که هم در شعر او حضور همیشگی و پررنگ دارد و هم در شعر شاعران دیگر نظری منوچهری، سعدی و شفیعی کدکنی. او که هم شاعر است و هم نقاش، در شعر خود به نقاشی‌هایش

اشاره دارد و در نقاشیهاش به تصویر موضوعات شعری خود پرداخته است.
در شعر بلند «صدای پای آب» اشارات سیه‌ری را به پیشنهاد نقاشی می‌بینیم:



اَلْ كَاشَفُ
پیشنهاد نقاشی است
گاه کابی قضی می‌سازم با رنگ، می‌فروشم به شما
تا به آواز شعایق که «آن زمانی است
دل تنای تان تازه شود
چخایلی، چخایلی ... می‌دانم
پرده‌ام بی‌جان است
خوب می‌دانم، حوض نقاشی من بی‌ماهی است.

(بشت کتاب، ص ۲۷۳)

یا در شعر «پرهای زمزمه»:

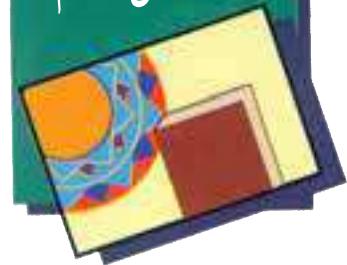
بهر آن است که برخیزم
رنگ را بردارم
روی تنای خونقصه مرغی بکشم.

(بشت کتاب، ص ۳۷۸)

فصل پنجم - رابطه ادبیات با موسیقی



فصل هفتم



رابطه ادبیات با موسیقی

الف. تاریخچه رابطه ادبیات و موسیقی

برای روشن شدن رابطه ناگستنی شعر و موسیقی فارسی، لازم است ابتدا به بیان تاریخچه‌ای مختصر از وضع موسیقی در دوره پیش از اسلام و سپس به تشریح رابطه این دو هنر در ادوار بعد پیراذیم.

در عصر ساسانی علوم و صنایع ایران دوره درخشانی را می‌یابود. هنر موسیقی نیز در اثر تغیب شاهان این خاندان، رونقی بسزا یافت. در دوره اردشیر، موسیقی دانان طبقه جداگانه‌ای را تشکیل داده و به مقام مخصوصی نائل آمده بودند. سرانجام در روزگار خسروپرویز بود که موسیقی توسعه و ترقی تمام یافت چنانکه از مندرجات منظوم شاهنامه فردوسی و خسرو و شیرین نظامی بر می‌آید، «باربد» بزرگترین موسیقیدان این زمان بوده است. (وی را مبتکر 36° لحن می‌دانند). از دیگر موسیقیدانان این دوره، می‌توان به «نکیسا، بامشاد، رامتین، آزاد وارچنگی» اشاره کرد.

از پژوهش‌های انجام شده درباره موسیقی عصر ساسانی چنین بر می‌آید که بیش از هفتاد و دو نغمه از نغمه‌های موسیقی در این دوره وجود و رواج داشته است. از جمله می‌توان : پالیزان، سبزه بهار، باغ سیاوشان، راه گل، شادباد، تخت اردشیر، گنج سوخته، دل انگیزان، تخت طاقدیس، چکاوک، خسروانی، نوروز، جامه‌دران، نهفت، درغم، گلزار، گل نوش و زیرافکن را نام برد. از میان اسامی مزبور، نامهای چکاوک، خسروانی، نوروز، جامه‌دران، نهفت، زیرافکن و تخت طاقدیس هنوز هم به گوشه‌هایی از دستگاههای سنتی (کلاسیک) موسیقی امروز ما اطلاق می‌شود.

نعماتی که از آنها یاد شد، در اشعار شاعران بزرگ قرن چهارم به بعد بسیار دیده می‌شود و به همین جهت این اسامی بهطور کامل به ما رسیده است. اگرچه آهنگ بسیاری از این نعمات به دست

فراموشی سپرده شده لیکن در اثر همین رابطه شعر و موسیقی اسمی فوق با الحانی مشابه برای ما به یادگار مانده است.

در زمان ساسانیان، برای اوستا، کتاب مقدس زرداشتیان، تفسیری به زبان پهلوی به نام «زند» نوشته شد و آن را هنگام مناجات بالحن موسیقی مطبوعی می‌خوانند. شاید بتوان گفت نخستین ارتباط بارز شعر و موسیقی ما از اینجا سرچشمه گرفته باشد. با توضیح این نکته آشکار می‌گردد که به چه دلیل، شاعران و نویسندگان، ترکیب‌های لغوي «پهلوی» و «زند» را برای توصیف اصوات مطبوع و الحان دل‌انگیز در اشعار خود به کار برده‌اند. چنانکه حافظ آن را مطلع یکی از غزل‌های معروف خویش قرار داده است :

بلل ز شاخ سرو به گلباگانک پهلوی می‌خواند دوش در مقامات معنوی

و فرخی می‌گوید :

زند و اف زندخوان چون عاشق ب ج برآزمای دوش بر گلبن همی تاروز ناله زار کرد

به جاست که در اینجا واژه «شعر» را از دیدگاه ریشه‌شناسی مورد بررسی قرار دهیم. اصل کلمه شعر، مطابق تحقیقات برخی از دانشمندان عربی نیست بلکه معرب است از «شبیر» عبری به معنی سرود و آواز و مصدر آن در عربی «شور» است. بنابراین شعر به جای سرود و شور به معنی سرودن می‌باشد و از همین‌جا، می‌توان رابطه شعر را با موسیقی درک کرد. در قدیم رسم شعراي غالب ملل بر آن بوده است که اگر خود، آوازی خوش داشتند و چنگ زدن را نیکو می‌دانستند به مجالس بزرگان و سلاطین می‌رفتند و اشعار خویش را با آواز و نوای ساز عرضه می‌داشتند مانند رودکی و فرخی سیستانی. در صورتی که شاعر از این دو هنر مایه‌ای نداشت شخصی را بر این کار می‌گماشت. این قبیل افراد را مسلمانان «راوی» یا «راویه» می‌نامیدند. از این روی، عرب وقتی می‌گوید «انشد فلان شرعاً» برابر فارسی آن چنین است که بگوییم «فلانی قصیده‌ای سرود و به آواز خواند».

در زبان فارسی، نوعی شعر یعنی رباعی را «ترانه» می‌گفتند : ترانه از لحاظ لغت، به معنی آواز است. همچنین نامهایی مانند «خسروانی، اورامن، لاسکوی و پهلوی» که از دوره پیش از اسلام به جا مانده و بعضی از آنها در دوره اسلامی نیز معمول و مقبول بوده است، گذشته از این که وجود شعر را در دوره ساسانی به اثبات می‌رسانند، همبستگی بارز شعر و موسیقی را نیز، با چگونگی کاربرد و تلفیق واژه‌های متجانس، ثابت می‌کند.

استاد جلال الدین همایی در حاشیه‌ای که بر دیوان عثمان مختاری نوشته، در مورد غزل و

تحول اصطلاحی آن در قدیم، نکات بسیار قابل توجهی را عنوان کرده و بدین نتیجه رسیده است که غزلیات او ظاهراً از نوع شعر ملحوظ و از جنس «قول» و «غزل» دوره‌اول (تا حدود قرن ششم) است. به گفته ایشان، نوع غزل مانند ترانه، در عرف شعرای قدیم (بیش از حافظ) مخصوصاً اشعار غنایی ملحوظ یعنی از نوع سرود و تصنیف بوده که با ضرب و آهنگ خوانده می‌شده است. این نوع غزل را با «قول» به معنی سرود و آوازه خوانی تردیف کرده‌اند و اصطلاح «قوال» به معنی غزل خوان و سراینده مجلس سماع را هم از کلمه «قول» گرفته‌اند. شعر معروف رودکی «بوی جوی مولیان آید همی - یاد یار مهریان آید همی» از نوع غزل است که به روایت چهار مقاله نظامی عروضی، رودکی چنگ برگرفت و آن را در پردهٔ عشاق بنوخت. با توجه به مطالبی که ذکر شد باید این نکته را نیز افزود که پیشینیان ما به یک ارتباط ناگسستنی بین دوایر عروضی و دوایر موسیقی اعتقاد داشتند و تخلف از تناسب بین اوزان و بحور شعری، با مقام‌ها و الحان موسیقی غنایی را جایز نمی‌شمرdenد.

هنرمند آهنگساز برای تلفیق «عروض» در شعر و «ضرب و ریتم» در موسیقی، به دو شیوه ممکن است عمل کند:

۱. آهنگساز به سرعت متوجه می‌شود که چه نوع ارتباط حسی بین یک شعر و آهنگ مطلوب آن برقرار است و این پیوند را به کمک تعدادی قاعده و فرمول صوری عملی می‌بخشد. به این شرح که با محاسبه مصوت‌های بلند و کوتاه در یک شعر و نحوه چیده شدن آنها به دنبال یکدیگر، اظهار عقیده می‌کند که مثلاً این نوع دستگاه از موسیقی مناسب است که آن شعر را آهنگین و موسیقایی نماید. بدیهی است موضوع و مضمون شعر - مثلاً حالت غم، شادی، حماسه، تعزیز و ... - موسیقیدان را هدایت می‌کند که چه گام یا چه دستگاه و چه گوشه و گوشه‌هایی را به خدمت گیرد. بدیهی است قایل شدن حالات مختلف برای دستگاه‌های موسیقی، امری تقریباً قراردادی است. مثلاً قبول حالت حماسه برای دستگاه چهارگاه و ماهور امری قراردادی است و قطعیت از نوع ریاضی را ندارد و یا اعتقاد به اینکه دشتی و افساری حالت غم دارند نیز همان اعتبار نسبی و قراردادی را دارند.
۲. در مواردی موسیقیدان نه به حکم محاسبه، نه به حکم فرمول و نه به حکم هیچ قاعده‌ای، رابطه این دو (یعنی عروض و دستگاه) را درک می‌کند که همانا ادراک شهودی است و چه بسا آثار نفیسی که از این طریق به وجود آمده‌اند.

ب . شاعران سرودگوی و آشنا به موسیقی

چنانکه اشاره شد، موسیقی کلامی سابقه‌ای بس کهن دارد. از آن زمان که بشر به تأثیر موسیقی در روان آدمی بی‌برده، بر آن شده است تا این اثربخشی را مضاعف سازد و اندیشه خود را با نغمات

بیامیزد و به گوش دیگران برساند.

پیامبران نخستین کسانی هستند که نهایت بهره را از این رهگذر برده‌اند. داود پیامبر با صدای مطلوب خویش که هنوز ضرب المثل خوشخوانی است، اندیشه‌های مذهبی را در ضمیر پیروان خود جایگزین می‌ساخت. سرودهای زرتشت و مانی و مزدک نمونه‌های روشنی از چگونگی پیوند موسیقی با کلام است. اکثر موسیقی‌دانهای صدر اسلام در سروden شعر نیز دست داشته‌اند و چه بسا ارجالاً به مناسبتی شعر می‌سروده‌اند و همراه با آواز خوش می‌خوانده‌اند. ابوحفص سُعْدی، نخستین شاعر پارسی گوی (وفات ۳۰۰ هجری) تا آنجا با موسیقی الفت داشته، که اختراع سازی به نام «شهرود» را به او نسبت می‌دهند. عنایت به این اثر بخشی تا آنجا پیش رفته است که شاعران آشنا با موسیقی برای خود «راوی» برمی‌گردیده‌اند. تردیدی نیست که هرگز «راوی» نمی‌توانسته تا آن مایه که خود شاعر خواستار آن است حق مطلب را ادا کند. به همین سبب می‌بینیم شاعرانی تقریب بیشتر یافته که خود با موسیقی آشنا بوده‌اند. از این میان به معروف‌ترین شاعران سرودگو و آشنا به موسیقی فارسی می‌پردازیم :

۱. رودکی سمرقندی

نام او ابو عبدالله جعفرین محمد رودکی است که به سال ۳۲۹ هجری درگذشته است. رودکی نخستین بار شعر فارسی را در موضوعات گوناگون از قبیل داستان و غزل و مدح و وعظ و رثا به کار برد و به همین سبب نزد شاعران بعد از خود، «استاد شاعران جهان» لقب یافت. می‌نویسند «در کودکی حافظه‌ای قوی داشت، گویند هشت ساله بود که قرآن را حفظ کرد و به شاعری پرداخت». همین توجه به حفظ قرآن، وی را بر آن داشته است تا به قرائت‌های گوناگون آن نیز رغبت پیدا کند. آشنایی با انواع قرائت‌های قرآن او را به موسیقی دلبسته ساخته است. نوشه‌اند که «او آوازی خوش داشت و همین موهبت او را با خنیاگران و رامشگران نام‌آور آشنا کرد». همه جا رودکی را در نواختن چنگ توانا دانسته‌اند. نصرین احمد پادشاه بخارا (وفات ۳۳۱ هجری) شیفتۀ ذوق و قریحۀ هوش او شد. رودکی نیز ذوق و هنر خویش را در خدمت او گماشت، شعر می‌گفت و چنگ می‌نواخت و مجلس پادشاه را در ذوق و لذت غرق می‌کرد.

در تأثیر آواز و نفوذ سخن و لطف نوازنده‌گی او همین بس که چون نصرین احمد سامانی در سفر خود، بخارا را فراموش کرد و درباریان و همراهان، — که آرزوی دار و دیار در دل داشتند — چون خود جرأت نکردند به رودکی متولّ شدند و از او خواستند تا امیر را به عزیمت بخارا برانگیزد. رودکی شعری گفت و صبحگاه نزد امیر آمد، چنگ برگرفت و با آواز خوش (در پرده

۱- ارجالاً : بی درنگ ، درحال

عشاق) آن را بخواند :

بوی جوی مولیان آید همی
ریکت آموی و دشتنی راه او
آب بحیون از نشا طروی دوست
ای بخارا شاد باش و دیر زی
میر ما است و بخارا آسمان
زیر پایم پرینان آید همی
خنگ ما را تما میان آید همی
میر زی تو شادمان آید همی
ماه سوی آسمان آید همی

چنانکه نظامی عروضی در کتاب چهارمقاله نوشته، چون رودکی به این بیت رسید :

میر سرو است و بخارا بستان آید همی

امیر احمد چنان منفعل گشت که از تخت فرود آمد و بی موزه (کفش)، پای در رکاب خنگ نوبتی آورد و روی به بخارا نهاد.^۱

حاصل سخن آنکه رودکی در اوان شباب حافظ قرآن بود، سپس به آوازخوانی پرداخته و آنگاه به بربط نوازی دست زده و سرانجام در چنگ نوازی و آهنگسازی سرآمد اقران شده است.

۲. منوچهری دامغانی

منوچهری را شاعر طبیعت باید خواند، دیوان او گواه این دعوی است. رنگها و آهنگها در اشعار او چنان هنرمندانه توصیف شده است که از ذوق موسیقی و نقاشی او حکایت می‌کند. اطلاع از موسیقی در این اشعار جلوه بارزی دارد و آوای مرغان، شاعر را به یاد آهنگها و نغمه‌های خنیاگران می‌اندازد. بانگ بک، آوای ناقوس را به یاد می‌آورد و صدای شارک، نغمه ستور را در گوش او می‌نوازد، آواز فاخته مثل صدای نی در گوش او طنبین می‌افکند و صدای بط او را به یاد طنبور می‌اندازد.

حضور بسیاری از اصطلاحات موسیقی در دیوان او، مؤید این نکته است که منوچهری با

۱- گفتنی است که آفای حسینعلی ملاح نمایشنامه‌ای بر بنیاد همین حکایت، پرداخته است که در مجله پیام نوین سال اول شماره ۵ به چاپ رسیده است. استاد روح الله خالقی نیز آهنگ بسیار زیبایی به نام «چنگ رودکی» ساخته که نُت آن در همان شماره مجله پیام نوین چاپ شده است.

موسیقی زمان خود انس داشته و با علاقه خاصی به آن گوش می‌داده و از چگونگی الحان پرسش می‌کرده است. نعمه‌های : راست، چکاوک، عشق، نغمه، نوا و امثال آن را شنیده و لذت برده و در خاطر سپرده و سپس در شعر خود استعمال کرده است.

در توصیف چنگ می‌گوید :

از دل ابدال گمیزد به صد فرنگ، نک	بنی آن ترکی که او چون بزر زبر چنگ چنگ
با خروش و با غیره و با غریوه و با غرنگ	چنگ او در چنگ او، چون خمیده عاشقی
بردو دست خویش بربیده براو، مانند چنگ	زنگیش کویی بزد در چنگ او در چنگ خویش
جنشی بس طبیع و آمد شدی بس بی دنگ ...	و آن سرگشان او را بر برشم های او

و در توصیف «بربط» می‌سراید :

بربط تو چو یکی کو دگلی محشم است	سرمازان بسب آنجاست که او را قدم است
کو دکست او ز چه معنا را پیش بخ است	رود کانیش چرانیز برون گشم است
زان بسی نالد کرد گشم با آلم است	
سر او نه به کنار و گش نرم بخار	
کر سخن کوید باشد سخن او ره راست	زو دلارام و دل انگیز سخن باید خواست
زان سخنا که بد و طبع ترا میل و بواست	کوش ماش توبه انگشت، بد اسان که سرت است
کوش مایدین وزخم ارجه مكافات خلاست	
بی خطا کوش باش بزنش چوب هزار	

گذشته از این موارد که آشنایی منوچهری را با موسیقی زمان خودش می‌رساند، احساس و زن و ذوق انتخاب کلمات گوش نواز است که با ذات وی عجین بوده است. گو اینکه وجود وزن در اشعار فارسی امری است متداول، ولی انتخاب وزنهای گوناگون و مخصوصاً ابداع وزن و بحر تازه در شعر فارسی نشانهٔ ذوق تازه جوی و وزن شناس وی است. منوچهری با ترکیب دقیق و دلنشیں حروف و کلمات در یک بیت چنان فضای مناسبی برای موضوعات خود بر می‌گزیند که اعجاب ما را بر می‌انگیزاند. مثلاً در توصیف فصل پاییز کلماتی می‌آورد که مفهوم خشونت و سرما و برگزیان را تداعی می‌کند. آنجا که می‌گوید:

خیزید و خزارید که هنگام خزان است
باد گشت از جانب خوارزم وزان است
دان برک رزان بین که بر آن شاخ رزان است
کوئی به مثل پیرین نگر رزان است
دستان تعجب سرگشت کزان است
کاند رچن و باغ نگل ماند و نه گلنار

۳. حافظ

شمس الدین محمد معروف به حافظ در حدود ۷۲۶ هجری در شیراز زاده شده و به سال ۷۹۱-۷۹۲ هجری در گذشته است. انتخاب تخلص «حافظ» دو معنا را دربر دارد: یکی آنکه وی حافظ قرآن بوده و آن را به روایتهای چهارده گانه تلاوت می‌کرده است. دیگر آنکه، وی حافظ ردیفهای موسیقی ایرانی بوده است. این تعبیر دوم از آن جهت صحت دارد که بسیاری از دانایان موسیقی به ویژه آواز خوانهای ایران، کنیه «حافظ» داشته‌اند. شمس الدین محمد، در انتخاب تخلص خود نیز از صنعت ایهام بهره گرفته است تا این هردو معنی را به ذهن دوستداران خود متبار سازد. به استناد شواهد و اسناد می‌توانیم حافظ را موسیقی شناس و احیاناً موسیقی‌دان به شمار آوریم. احساس موسیقی در حافظ تا آنجا پرتوان بوده که موانع محیط و اوضاع زمانه نتوانسته است مانع بروز و ظهور این احساس در آثار وی بشود.

می‌دانیم که اکثر کلمات به خاطر برخی حروف زنگ‌دار و مصوتهای موجود در آنها، نوعی موسیقی دارند. آن کس که از میان انبوه الفاظ آنها را بر می‌گزیند که احساس موسیقی را در آدمی بیدار می‌کند ناخودآگاه گذشته از نظم، یک قطعه موسیقی آفریده که فی نفسه زیباست:

عشق تو سرنوشت من، خاک درست بست من
مر رخت سر شست من، راحت من رضای تو

تکرار حرف «شین» در این بیت و زنگی که از ادای آن حاصل می‌شود، برای گوش آشنا با موسیقی حکم طنین‌ساز سنج را در یک قطعهٔ موسیقی دارد.

حافظ در این زمینه ذوقی بسیار لطیف و احساسی سخت پرتوان داشته است و این نیست جز اینکه بگوییم حافظ ذاتاً موسیقی شناس یا به بیانی دیگر موسیقی‌دان بوده است. صفت «موسیقی‌دان» به عمد در مورد حافظ به کار رفته است زیرا علاوه بر نشانه‌هایی که در کلمات زیبا و وزنهای متتنوع اشعارش هست وی صوتی خوش داشته و با گوش‌های موسیقی ایرانی آشنا بوده است. مؤید این نظریه، سخنان نغز خود اوست:

زچنگ زبره شنیدم که صحمد می‌کفت
غلام حافظ خوش لبجه خوش آوازم

یا:

فلند زمزمه عشق در حجاز و عراق
نوایی «بانک غزل‌مای» حافظ شیراز

گفتنی است که کلمات «چنگ، لهجه، آواز، زمزمه، حجاز، عراق، نوا و ...» همگی از اصطلاحات موسیقی به شمار می‌روند. حتی کلمه «غزل» نیز در اصطلاح موسیقی قدیم ایران به نوعی از تصنیف یا ترانه اطلاق می‌شده است.

یا:

ساقی بصوت این «غزل» کا سمی کرفت
می خوانم این سرودومی ناب می زدم

«کاسه گرفن» کنایه است از ضرب گرفتن بر لب جام یا کاسه. معنی تقریبی بیت چنین است: ساقی هم آهنگ بالحن ترانه‌ای که می‌خواندم بر لب جام ضرب می‌گرفت ... نکته دیگری که نشانگر آشنایی حافظ با موسیقی است اجرای قرائتهاهی قرآن به صوتی خوش، آن هم به چهارده روایت بوده که بدون آشنایی با موسیقی میسر نبوده است. حافظان قرآن، بهنچار می‌بایست مقام‌های حجاز، عراق، حسینی، اصفهان و ... را به خوبی بشناسند و درست خوانی این الحان را به مدد موسیقی‌دانی فرا بگیرند.

دلیل سوم، اشعار مناسب با موسیقی حافظ است که بیشتر از شعر هر شاعر دیگر، می‌توان آنها را در دستگاه موسیقی گذاشت. هم از این روست که برای بیشتر اشعار او آهنگهای زیبایی ساخته و این اشعار را اجرا نموده‌اند.

اینک نمونه‌ای از غزلهای حافظ را که صحنه هنرمنابی او در موسیقی است می‌آوریم:

پیش از اینت بیش از این اندیشه عشق بود	مهد رزمی تو با ما شره آفاق بود
یاد با آن صحبت شها که با نویسن لبان	بحث سرعت و ذکر حلقه عشق بود
پیش از این کاین تقف بسزو طاق مینا برگشته	منظر خشم مرا ابروی جانان طاق بود
از دم صبح ازل تا آخر شام ابد	دستی دمر بر یک عمد و یک یثاق بود
سایه ملعوق اکر افتاد بر عاشق چه شد	ما به او محلاج بودیم او به ما مشاق بود
حن مهرویان محلب کرچ دل می برد و دین	بحث ما در لطف طبع و خوبی اخلاق بود
برد شاهم کدایی گمته ای در کار کرد	گفت بر هر خوان که نشتم خدا رزاق بود
رشته تسبیح اکر بکست مخدورم بدار	دستم اندر ساده ساقی سیمین ساق بود
د شب قدر ارسوی کرده ام عیم مکن	سرخوش آمدیار و جامی بر کنار طاق بود

شعر حافظ در زمان آدم ام ریان خلد

د فقرنرین وکل رازیمت اوراق بود

ج. اصطلاحات موسیقی در شعر و نثر فارسی

یکی دیگر از معیارهای سنجش میزان ارتباط ادبیات و موسیقی، حضور اصطلاحات موسیقی در دیوان شعر و آثار متاور فارسی است. بررسی کیفیت و کمیت کاربرد این اصطلاحات، گواه آن است که شاعر یا نویسنده تا چه حد، به موسیقی می‌پرداخته و یا با آن مأوس بوده است. فصد ما آن نیست که با ارائه نمونه‌هایی از شعر و نثر، حکم به موسیقیدانی شاعر یا نویسنده خاصی نماییم بلکه هدف ما، تنها تبیین آشنایی و انس آنان با مقوله موسیقی است. این دسته از شعرها یا نویسنده‌گان، گاه عالم علم موسیقی بوده و گاه خود از تزدیک، دستی در آن داشته‌اند. اینک با ارائه برخی شواهد

شعری، ردپای اصطلاحات موسیقی را در دیوانهای شاعران نشان می‌دهیم:

۱. چنگ (از سازهای ذهنی است که تارهای آن را با انگشت به جنبش درمی‌آورند و دارای یک یا چند قسم سیم‌های نامساوی است که در میان جعبهٔ طنینی و پایهٔ قرار گرفته‌اند.)
جامی (شاعر قرن نهم) شکل چنگ را در بیت زیر ترسیم کرده است:

ازین فغان و شونم بچنل است خمکشتم
اشک آمده تا دانم از بر مژه چون تاره

سوزنی سمرقندی با کاربرد کلمهٔ چنگ (سه بار در معنای اصطلاحی آن و یک بار به معنی دست) به بازی لفظی زیبایی دست زده است:

پیران چنگ پشت و جوانان چنگ زلف
د چنگ، جام باده و دکوش، بانگ چنگ

در ویس و رامین اثر فخرالدین اسعد گرگانی (شاعر قرن پنجم) اختراع چنگ به رامتین، موسیقی‌دان عصر خسروپروریز نسبت داده شده است:

ثمان است او که چنگ با آفرین کرد
که او را نام چنگ رامتین کرد

نظمی در خسرو و شیرین خود اصطلاحات «چنگ، بربط، ساز کدن، نوا و ساز» را یکجا در ایاتی به کار بسته است:

د آن مجلس که عیش آغاز کردند
به یکجا چنگ و بربط ساز کردند

نوا می برد و ساز از بربط و چنگ
بهم د ساخته چون بوی با رنگ

کمتر شاعری همچون حکیم خاقانی شروانی (شاعر قرن ۶ و ۷) توانسته است «چنگ» را در پردهٔ ابهام و اشاره و کنایه توصیف کند. مثلاً در بیت زیر، چنگ را به پلاسی که تار و پوشن نمایان است تشبيه کرده است:

چنگ زاہد تن و داماش پلاسین لیکن
با پلاش رک و پی سربه سر آینخمه اند

حافظ نیز، در دیوان خود، بارها و بارها کلمه چنگ را به کار برده و تصویرهای شاعرانه متنوعی با آن ساخته است:

چنگ خمیده قاست می خواند ت عشت
بنو که پند پیران ب چت زیان ندارد

یا:

چشم بروی ساقی و کوش دین باب می زدم
فای ب چشم و کوش دین باب می زدم

همچنین حافظ در «ساقی نامه» ای دلنشین، اصطلاحات متعدد موسیقی و از جمله چنگ را به کار بسته است:

مُعْنَى	نوایی	به	گلبانک	رود
گمکی	و	برن	خرساني	سرود
ز پرویز	و	از	باربد	یاد کن
که نایید	چنگی	به	رقص آوری	چنان برکش آواز ضیاکری
بہی زن	که صونی	به	حالت	رود
مُعْنَى	دف	و	چنگ	را ساز ده
مُعْنَى	علوم	دو تایی	برن	او که تایی

مولوی نیز در بیتی خود را به چنگ تشبیه کرده است:

چون چنگ و از زمزمه خود خبرم نیست
اسرار بی کویم و اسرار ندارم

۲. پالیزبان (نام صوتی است از موسیقی)
منوچهری می گوید:

این زندگانی سعدیان «پاییزان»
و ان زندگانی هایی لوریان آزادوار

۳. راه (در موسیقی به نغمه و آهنگ و لحن گفته می شود.)
حافظ می گوید:

مطلب عشق عجب ساز و نوای دارد
نشش هرنگه که زد راه به جایی دارد

یا:

راہی بزن که آہی بر ساز آن توان زد
شعری بخوان که با آن رتل کران توان زد

منوچهری دامغانی (شاعر قرن چهارم و پنجم) نیز همین اصطلاح را به زیبایی در بیتی به کار
بسته است:

ساقی بهوش باش که غم دلکین ماست
مطلب نکاہدار همین «ره» که می زنی

۴. ارغونون

سعدی می گوید:

دیدار دلفروزش در پایم ارغون یخت
کهتر جائزیش در کوشم ارغون زد
(غزلیات)

نظمی سروده است:

سازنده ارغون این ساز از پرده چنین بر آرد آواز
(لیلی و مجنون)

۱- آزادوار نیز یکی از اصطلاحات موسیقی است.

۵. نی

شاید به گراف نباشد اگر بگوییم زیباترین تصویری که شاعران فارسی زبان از این اصطلاح موسیقی ساخته‌اند، متعلق به مولانا (شاعر قرن هفتم) است آنجا که در مقدمهٔ مثنوی عظیم عرفانی خود می‌سراید:

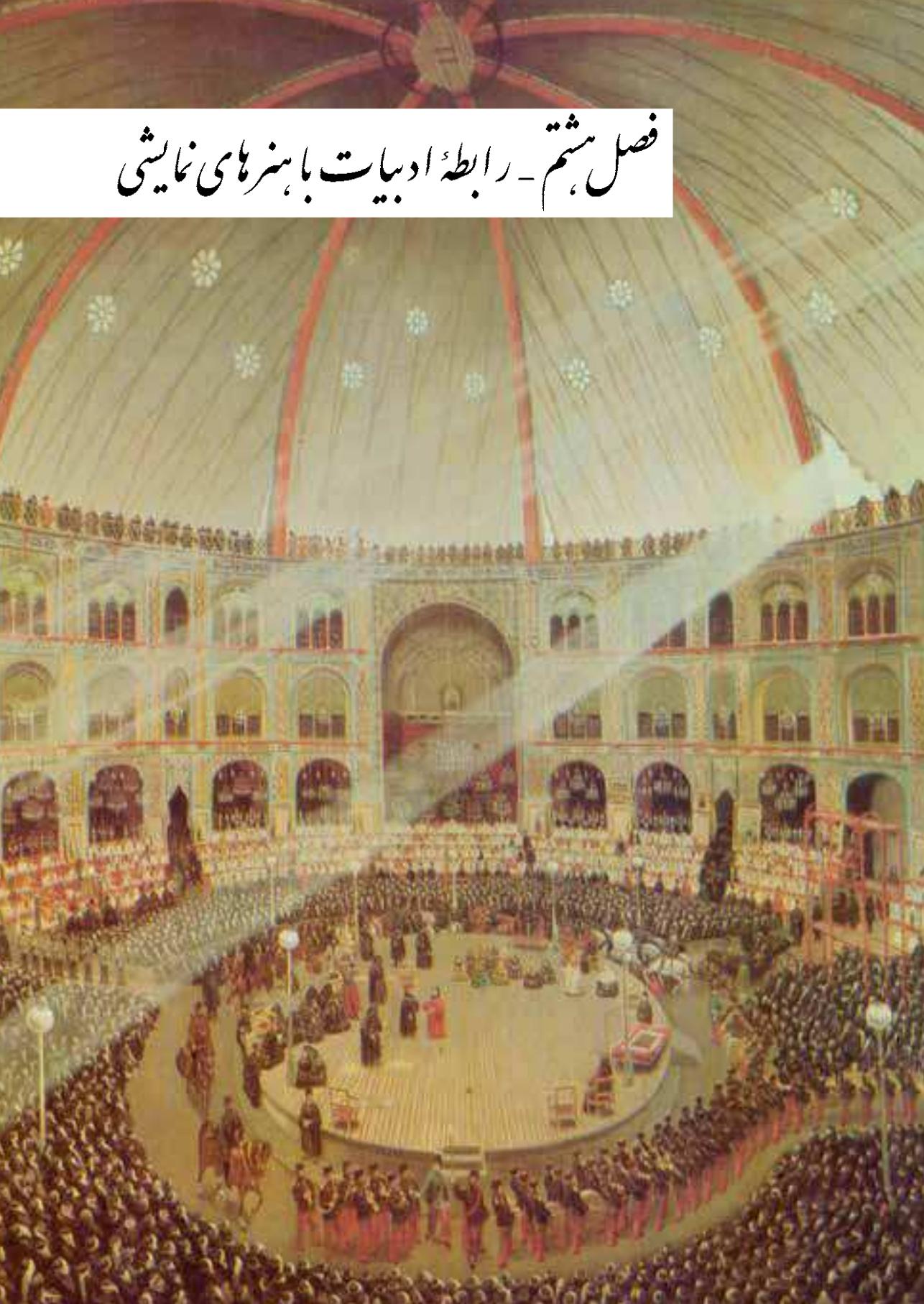
بشو این نی چون شکایت می‌کند از جداییها حکایت می‌کند
 کز نیستان تا مرا ببریده‌امند در تغیرم مرد و زن نالیده‌امند
 سینه خواهم شرد شرحد از فراق تا بگویم شرح ده اشتیاق...
 آتش است این بانگ نای فیست باد بر که این آتش ندارد نیست باد
 آتش عشق است کاندر نی قاد جوش عشق است کاندر می قاد
 نی حیف بر که از یاری ببرید پرده‌هایش پرده‌های ما درید
 بچو نی نبری و تریاتی که دیده بچو نی دمساز و مشتاقی که دیده
 نی حدیث راو پرخون می‌کند ... قصه‌های عشق مجنون می‌کند ...

مولانا با آشنایی کافی از کاربرد این ساز بادی، روح انسان را به نی تشبیه کرده است و می‌گوید «نی» تا زمانی که بریده نشده و آمادگی دمیدن را نیافته، نوایی ندارد (روح) انسان نیز همین طور است از زمانی که از اصل خود (خدا) بریده و در قالب جسم گرفتار مانده مانند نی ناله سر می‌دهد و حافظ نیز تصویر زیبایی از «نی» آفریده است:

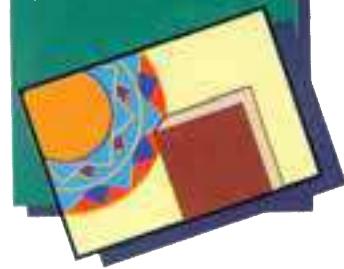
زبانست دکش ای حافظ زمانی حدیث بی زبانان بشو از نی

کاربرد اصطلاحات موسیقی در دیوانهای شاعران به حدی زیاد است که ارائه آماری دقیق از همه آنها، موضوع رساله‌ای جداگانه خواهد بود.

فصل هشتم - رابطه ادبیات با هنرهاي نمایشی



فصل هشتم



رابطه ادبیات با هنرها نمایشی

هنر نمایش را «مادرِ همهٔ هنرها» نامیده‌اند زیرا در آن، همهٔ هنرها حضور دارند و تشریک مساعی می‌کنند. شعر، موسیقی، نقاشی، حرکات موزون، معماری و... هر کدام به تنهایی یک هنر کامل به شمار می‌روند اما هنگامی که به عرصهٔ هنر نمایش وارد می‌شوند، به عنوان یک عنصر تشکیل‌دهندهٔ این هنر انجام وظیفه می‌کنند.

محققان سابقه نمایش در ایران را گاه تا زمان اشکانیان پیش برده و شواهدی بر حضور این هنر به شکل ابتدایی آن، ارائه کرده‌اند. از جمله، به تعزیه‌نامه و نمایشنامه‌ای به نام «یادگار زریران» اشاره می‌کنند که از دورهٔ اشکانی برجا مانده و خط و زبان آن پارسیک (=پهلوی ساسانی) است. داستان این نمایشنامه، بیان جنگ پادشاه ایران (گشتاسب) با پادشاه خیونان (ارجاسپ) است و ماجراهی کشته شدن برخی از نزدیکان گشتاسب و بسیاری از سپاه ارجاسپ و در نهایت پیروزی گشتاسب را شرح می‌دهد. از زمان ساسانیان نیز متنی دربارهٔ نمایش باقی‌مانده که در کنار رقص و آواز جای دارد و «پتوار» نامیده می‌شود. «پتوارگفتن» نامی است که ساسانیان به هنر نمایشی خود داده بودند و بازیگر آن «پتوارگوی» و به تعبیر امروزی «پاسخ‌گوی» خوانده می‌شد.

از قرن دوم هجری، عده‌ای معدود از مردان هنر و قلم، به خلق آثار تمثیلی و حماسی و مضامین مربوط به شرح دلاوری و فداکاری شهدای کربلا روى آوردند و بدنبال این حرکت، واژه‌های شبیه‌خوانی و تعزیه در ادبیات فارسی راه یافت. «شبیه‌خوانی»، یا به اصطلاح عامه «تعزیه‌خوانی»، عبارت از مجسم کردن و نمایش دادن شهادت جانسوز حضرت امام حسین (ع) و یاران آن بزرگوار یا یکی از حوادث مربوط به واقعهٔ کربلا بود. این تراژیدیها^۱ (غمتنامه‌ها)ی مذهبی شباهت زیادی به نمایشنامه‌های

۱ - برای درک این اصطلاح به ادامه همین بحث توجه شود.

دینی یا اخلاقی داشت که در قرون وسطی در اروپا نمایش داده می‌شد.

تعزیه و شبیه‌خوانی ظاهراً در ایران ریشه قدیمی دارد. دیلمیان، که پادشاهان ایرانی و شیعی‌مدّه بودند، مظالم خلفاً و داستان جانگداز کربلا را به صورت شبیه مجسم می‌ساختند اما این نمایشها صامت بود و افراد نمایش بالباس مناسب سوار و پیاده، خودنمایی می‌کردند تا آنکه بعد‌ها تعزیه‌خوانی همراه با شعر و آواز – که در واقع یک نوع «ملودرام^۱» بود – معمول گردید. شعر و نوشتۀ این گونه شبیه‌خوانی‌ها را شاعران و نویسنده‌گانی چون ملاحسین کاشفی، رفیع‌ای قزوینی، محتمم کاشانی، لطف‌الله نیشابوری، کاتبی ترشیزی، وصال شیرازی و ... می‌سروده‌اند.

برخی محققان اروپایی، تعزیه‌نامه‌های ما را با میزان تئاتر نویسی سنجیده‌اند و به عنوان «ادبیات دراماتیک ایران» به اروپا معرفی کرده‌اند. تعزیه‌نامه‌های ما گرچه از نظر ادبی دارای ارزش فراوانی نیستند ولی از آنجا که تاحدی با قوانین و اصول نمایش همخوانی دارند و به خوبی معرف آثار دراماتیک ابتدایی ما به‌شمار می‌روند می‌توان به آنها نام «اولین تراژدیهای نمایشی ایران» را اطلاق کرد.

نخستین وجه مشخصه این تعزیه‌نامه‌ها، سادگی و بی‌پرایگی در بیان و زبان است. این شعرها که اغلب به زبانی ساده و تزدیک به زبانی عامیانه دارد، عموماً در وزنهای عروضی بوده است و بحرهایی که برای آنها انتخاب شده، بحرهای کوتاه است. در متن‌های قدیمی‌تر گفت و گوها و همچنین روایت داستان به صورت قطعه‌هایی چند بیتی تنظیم شده که طول آنها متفاوت و بیشتر در قالب «مسمط، مثنوی، مستزاد و گاه بحر طویل» فارسی است. دوره حکومت قاجار – خصوصاً دوره سلطنت ناصرالدین‌شاه – (۱۳۱۲ – ۱۲۶۴ ق) عصر روتق و شکوفایی نمایش‌های مذهبی به‌شمار می‌رود.

اینک برای نمونه خلاصه داستان و قسمتی از اشعار تعزیه‌نامه «امیر تیمور و والی شام» در زیر نقل می‌شود:

امیر تیمور به قصد خونخواهی حسین بن علی (ع) با سپاهیان به نجف می‌آید و سوگند یاد می‌کند تا انتقام سیدالشهداء را از مردم شام نستاند و شهر حلب را ویران نسازد آرام نگیرد. پس از ورود به کربلا و سوگند مجدد بر سر مرقد امام حسین (ع) به طرف شام حرکت می‌کند. با ورود وی به شام، والی شام برای دفع خطر، هدایای ارزشمندی برای امیر تیمور می‌فرستد. اما امیر تیمور نه تنها آنها را نمی‌پذیرد بلکه دستور می‌دهد والی شام را به چوب بزنند و زندانی کنند. شخصیت‌های این

۱ – واژه بونانی ملودرام که از دو کلمه «ملو» به معنی آواز و «درام» به معنی نمایش ساخته شده، در اصطلاح به معنی نمایش توأم با آواز است.

تعزیه‌نامه عبارتند از : امیر تیمور، وزیر تیمور، درویش، والی شام، دو نفر وزیر والی شام، دختر والی :
واقعه با اشعار زیر آغاز می‌شود :

امیر تیمور:

وزیر این چ خوش منزل با صفات است که نور زمینش به هفتم سماست
هوایش چ باغ ارم جانفراست فضایش چ خلد برین خوش بواس است ...

پس از وصف مکان و زمان، به وزیر خود دستور می‌دهد :

بکو کستراند خوان نعم که راحت به اقبال سلطان کنم

وزیر:

ایا خادمان سفره‌ها کترید نمایید نگاهی حق را منید

امیر تیمور:

نشین ای وزیر فلاطون ضمیر غدانوش جان کن به اذن امیر

وزیر: پس از تناول غذا و مدح شاه دوران از امیر می‌پرسد :

سبب چیست با حق مناجات تو که حق هست خامن به حاجات تو

امیر تیمور :

بدان ای وزیر من ای ہوشمند که این دم به اقبال و بخت بلند ...
پس از فتح بغداد ام البلاد دهم خاک ملک حلب را به باد
کنم کشور شام زیر وزیر کزو غیر نامی ناند اثر ...

این نمایشنامه که سراینده و تاریخ سرایش آن نامعلوم است در پنج تابلو تدوین یافته است :

تابلو اول : امیر تیمور در ایران

تابلو دوم : امیر تیمور در نجف اشرف

تابلو سوم : امیر تیمور در دشت کربلا

تابلو چهارم : امیر تیمور در حوالی شام

تابلو پنجم : امیر تیمور در مجلس والی شام

رابطه حماسه‌های ملی ما با نمایش

هم چنانکه در فصل انواع ادبی اشاره شد، ناقدان ادب، ادبیات را به چهار نوع اصلی تقسیم کرده‌اند. درباره سه نوع حماسی، غنایی و تعلیمی در همان فصل سخن گفتیم. اینک به شرح و توضیح درباره نوع نمایشی بویژه شعر نمایشی و رابطه آن با حماسه‌های ملی می‌پردازیم :

اشعار نمایشی، آینه‌تام نمای عملیات و برخورد شخصیت‌ها با یکدیگر و سرنوشت آنان است. از میان چهار نوع ادبی، دو نوع حماسی و نمایشی، ارتباط بیشتری با یکدیگر دارند چرا که نوع نمایشی (چکامه‌درامی) همچون نوع حماسی حوادث خارجی را بیان می‌کند با این تفاوت که حوادث در نوع نمایشی، حقیقی و ظاهر و روبروی ماست. احساسات و علایق، شدیدتر و مستقیم‌ترند و منظور آن است که غم و شادی تحت عنوانی طبیعی‌تر و سریعتر ایجاد گردد. چون در حماسه‌های ملی ما، زمینه، ایده و مواد لازم نمایش موجود است و در آنها، اشخاص، حرکات، قیافه‌ها، گفت و شنودها و حوادث پشت سرهم می‌آیند و با هم در «نوشتة» جلوه‌گر می‌شوند و این امکان وجود دارد که به آسانی، اشخاص از نوشته خارج گردند و در میدان عملی که برای آنان طرح شده است جان بگیرند و با همان مشخصاتی که برای حرکات، اعمال و گفتارشان ذکر شده، تجسم یافته به جلوه‌گری پردازند. بنابراین با درنظر گرفتن شرایط زمان ابداع حماسه‌ها و با توجه به ابتدایی بودن هنر و به طور کلی با حکم وجود شرایط خاص خود که در گذشته آثار حماسی نیز شیوهٔ دراماتیک داشته و واجد همان خصوصیاتی بوده‌اند که امروزه در درامه‌ای منظوم عصر خود می‌بینیم می‌توان شاهنامه و کلیه حماسه‌های ملی را جزء آثار نمایشی به حساب آورد. هم از این‌روست که کسانی چون کاظم‌زاده ایرانشهر، نمایشنامه «رستم و سهراب» را براساس شاهنامهٔ فردوسی در پنج پرده تنظیم کرده و به سال ۱۳۰ به چاپ رسانده است. همچنین نمایشنامه‌های دیگری از این شاهکار بزرگ حماسی در دست است که از جمله می‌توان به «رزم بیژن و هومان»، «بزم بهرام‌گور» و «منیزه و بیژن» اشاره کرد.

– جنبهٔ دیگر از تلفیق شعر حماسی و نمایشی را می‌توان در بردهٔ خوانیها و نقایل‌هایی که سالها

پیش اجرا می شد و هنوز در برخی نواحی ایران ادامه دارد، نشان داد. در قدیم، مردم در اوقات فراغت برای گذراندن وقت و سرگرم ساختن خود یا به میدانهای عمومی می رفتدند و در آنجا به بازیهای گوناگون سرگرم می شدند و یا به قهوه خانه رفته با شنیدن اشعار شاهنامه و یا داستانهای رموز حمزه و اسکندرنامه – که هر دو گونه ای از آثار حماسی هستند – وقت گذرانی می کردند. شاهنامه خوان یا نقال که به نام «مرشد» معروف است، در حقیقت هنر پیشه ای زبردست است که با سحر کلام و حرکات موزون و هم آهنگ خود حضار را مسحور و شیفتۀ خود می نماید. او علاوه بر علم و اطلاع از رموز کار خود که در نتیجه تجربه به دست آورده، صدایی جذاب و رسا دارد که می تواند در فضایی وسیع و باز مطالب خود را به تمام حاضران مجلس برساند. وجود چنین رسمی، حاکی از تلقیق آثار حماسی و نمایشی در تاریخ ادبیات ایران است.

شک نیست که نمایش قبل از هرچیز، یک واقعه نوشته شده است و اشخاص از آن جهت از نوشته خارج می شوند که نمایش به وجود آید.

نکته دیگری که باید گفت این است که آثار نمایشی بر دو نوع است: یکی اثری که برای بازی در صحنه (تجسم یافتن) نوشته می شود و دیگری نوشته‌ای است که فقط به کار قرائت می خورد و انسان از مزایای ادبی آن برخوردار می گردد. در هر حال واقعه نوشته شده یا درام، خواه برای بازی در صحنه باشد و خواه برای مطالعه، داستانی است که امکان واقعیت یافتن حوادث آن در گفتار و کردار اشخاص داستان موجود باشد و بازیگران بتوانند با حرکات و جنبشهایی به مُدرکات عقلی و حسی قهرمانان واقعه، شکل و معنی بخشیده، در نتیجه مظاهر مختلف حیات را به خواننده یا تماشاگر القا کنند.

در متون ادب فارسی از گذشته و امروز، کم نیستند آثاری که استعداد به صحنه درآمدن و تجسم یافتن را به خوبی دارند. فهرستی از اسامی نمایشنامه‌هایی که اخیراً براساس آثار ادبی گذشته نوشته شده گواه این مدعّاست: «الله مصر» براساس یوسف و زلیخای منسوب به فردوسی، از علی اصغر گرسیری ۱۳۱۴/«پیر چنگی» برگرفته از حکایات مثنوی از حسینعلی ملاح، و نیز از محسن خسروی/«چنگ رودکی» تابلو موسیقایی در دو تابلو، اثر حسینعلی ملاح، /«رزم بیژن و هومان»، «بزم بهرام گور» و «منیزه و بیژن» برگرفته از شاهنامه فردوسی، اثر احمد بهارمست/«رستم سهراب» براساس شاهنامه فردوسی از فرهنگ ارجمند و نیز از محمدقلی مقدسی /«عتاب شیرین» براساس داستان خسرو و شیرین نظامی، از علی جلالی /«کاوه آهنگر» براساس شاهنامه فردوسی، از ابوالقاسم لاهوتی و بسیاری دیگر که ذکر همه آنها ممکن نیست.

– در شاهنامه فردوسی، داستانهایی وجود دارد که به خودی خود نوعی نمایشنامه به حساب

می‌آیند. این گونه نمایشنامه‌ها که سابقه‌ای طولانی در یونان باستان داشته «تراژدی» نامیده می‌شوند. «تراژدی» که امروزه آن را «غم‌نامه یا سوگانمه» نیز می‌خوانند، نمایشنامه‌ای است که از خوشبختی‌ها و بدبختیهای بشر حکایت می‌کند و شخصیت‌های آن هرچند نجیب زاده و از طبقه بالای اجتماع هستند و از مقام و قدرت برخوردارند اما این خصوصیت‌ها نمی‌تواند مانعی در برابر سرنوشت بدی باشد که در انتظار آنهاست. بنابراین در هر تراژدی معمولاً عامل ناگزیری وجود دارد، یعنی شخصیت تراژدی با همه برتریهایی که دارد قادر به جلوگیری از مصیبتی که او را به نابودی می‌کشاند نیست. از جمله نمایشنامه‌های تراژیک (غم‌آولد) شاهنامه می‌توان به داستان رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، داستان سیاوش، داستان فرود و ... اشاره کرد. اینک خلاصه و بخش‌های پایانی داستان نمایشی سوگ سیاوش را می‌آوریم:

سیاوش فرزند کاووس شاه، شاه خیره سرکبانی است که پس از تولد، رستم او را به زابل برد و راه و رسم پهلوانی، فرهیختگی و رزم و بزم بدو می‌آموزد. پس از بازگشت، سودابه همسر کاووس شاه (نامادری سیاوش) به او دل می‌بندد و چون سیاوش پاکدامن و باعفت تن به گناه نمی‌سپارد، از سوی سودابه متهم به خیانت می‌شود. سیاوش برای اثبات بی‌گناهی خود باید از آتش بگذرد و می‌گذرد و از این آزمایش سربلند بیرون می‌آید. پس از چندی به منظور دور ماندن از وسوسه‌های سودابه و خیره‌سریهای کاووس شاه، داوطلب جنگ با افراسیاب تورانی می‌شود و به توران زمین می‌رود. افراسیاب به قصد صلح، گروگانهای را به نزد او می‌فرستد و سیاوش صلح را می‌پذیرد. از دیگر سو کاووس شاه، از سیاوش می‌خواهد که گروگانها را بکشد و با افراسیاب مقابله کند. اما سیاوش به حکم انسانیت نمی‌پذیرد و به توران زمین پناهنه می‌شود. افراسیاب او را گرامی می‌دارد سیاوش در آنجا با جریره دختر پیران ویسه (وزیر خردمند افراسیاب) و فرنگیس دختر افراسیاب ازدواج می‌کند. از جریره سرِ حضرت یحیی در تشت می‌برند و چون آن را بزمین می‌ریزند از آن، گیاهی به نام «سیاوشان یا خون سیاوشان» می‌روید. [مردم مناطق مختلف ایران تا مدت‌ها سالم‌رگ سیاوش را به عزاداری می‌پرداختند و برای او مویه می‌کردند. هنوز هم در جنوب ایران آیینی به نام سوگ سیاوش یا سوووشون برپا می‌شود.]

کشته شدن سیاوش به دست «گروی»

کروی ستگر پمچید روی
جوانمردی و شرم شد ناپدید
بخواری کشیدش بر روی، ای گفت
که ای برتر از جای واز روزگار
چو خوشید تابنده بر انجم
کند تازه در کثیر آین من
ہنرماهی مردم به جای آورد
دو دیده پر از خون دل پر زغم
زمین تار و تو جاودان پود باش
بکویش که کیتی دکر شد به سان
بهم بند او بار شد من چو بید
زره دار و برگستوانور سوار
به گاه چرا مرغزار توأم
پیاده چین خوار و تیره روان
که بخودش او زار بر من بسی
کشنش بردمه بر پن دشت

نمد کرد گریوز اندر کروی
بیام چو پیش سیاوش رسید
بزد دست و آن موی شه را گرفت
سیاوش بناشد با کرد کار
کیل شاخ پیاکن از تخم من
که خوابد از این دشنان کین من
جان سر به سر نیز پای آورد
همی شد پس پشت او پیشم
سیاوش بد و گفت بدرود باش
دودی ز من سوی پیران رسان
به پیران نه زین گونه بودم امید
مرا گفته بود او که با صد هزار
چو بر گردت روز یار توأم
کنون پیش گریوز ایدر دوان
بنیم همی یار با من کسی
چو از شر و از لکثر اندر گذشت



افریاد

کریم

کردی زرده

نیاوش

زکر سیوز آن خنجر آگون
 پیاده بی برد مویش کشان
 که آن روز افنده بودند تیر
 چو پیش نشانه فراز آمد اوی
 بینکنده پیل ژیان را به خاک
 یک طشت بنماد زرین کروی
 جدا کرد از سرمه یین سرمش
 به جایی که فرموده بدمشت خون
 گیابی برآمد همانگاه ز خون
 کیا را دهم من کنونت ننان
 چواز سرمه بن دورگشت آفتاب
 یکی باد با تیره گرد سیاه
 کسی یکدک را نمیدند روی
 چواز شاه شد تخت شاهی تی
 کروی زره بستد از ببر خون
 چو آمد بدان جایگاه نشان
 سیاوش و گرسیوز شیرکیر
 کروی زره آن به نشت خوی
 نشتم آمدش زان پسندنه باک
 پمپید چون کوشنده انش روی
 همی رفت داشت، خون از برش
 کروی زره برد و کردش گنون
 بدانجا که آن طشت شد سرگمون
 که خوانی همی خون اسیادشان
 سر شریار اندر آمد به خواب
 بیامد یه کرد خورشید و ماه
 کرفتن نفرین بهم بر کروی
 مه خورشید بادا مه سرمه سی ...

با همه توضیحاتی که درباره هنر نمایش در ایران و رابطه این هنر با ادبیات بیان شد، ادبیات نمایشی ما در قیاس با ادبیات نمایشی کشورهایی چون یونان، رونق چندانی ندارد. با این همه، چنانچه از برخی شرایط شعر نمایشی صرف نظر کنیم و هر نوع شعری را که تصویرگر حادثه‌ای باشد از مقوله

شعر نمایشی بدانیم، در آن صورت بسیاری از داستانهای عاشقانه و حتی غیر عاشقانه ادبیات ما (مانند داستانهای نظامی گنجوی در خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و ...)، داستانهای متنوی مولوی و ...) می‌توانند در مقولهٔ شعر نمایشی قرار گیرند و هم‌چنانکه اشاره شد، بسیاری از داستانهای شاهنامه از نمونه‌های عالی تراژدی به حساب آید.

در اواسط عصر مشروطه، کوشش میرزا ده عشقی در «سه تابلوی مریم» و نمایشنامهٔ «کفن سیاه» از اولین اقداماتی به شمار می‌رود که شعر فارسی را به حدود تجربه‌های بیان نمایشی تزدیک کرده است و پس از او کوششهای نیما یوشیج چه در شعر «افسانه» و چه در شعر «مرغ آمین» قدمهایی در این راه بوده است. شاید توفيق‌آمیزترین کوششها برای دست یافتن به گونه‌ای از شعر نمایشی، کوششهای مهدی اخوان ثالث (م. امید) باشد در شعرهایی از نوع «کتبه، شهر سنگستان، مرد و مرکب» که بیشترین خصوصیات شعر نمایشی را دارد.

نیما یوشیج شاعر نوپرداز معاصر، در مقدمه‌ای که بر شعر نمایشی خود «افسانه» نوشته می‌گوید: «همانطور که سایر اقسام شعر، هر کدام اسمی دارند، من هم می‌توانم ساختمان «افسانه» خود را نمایش اسم گذاشته و جز این هم بدام که شایسته اسم دیگری نبود. زیرا که به طور اساسی این ساختمانی است که با آن به خوبی می‌توان تئاتر ساخت. می‌توان اشخاص یک داستان را آزادانه به صحبت درآورد.»

همهٔ شعر نمایشی «افسانه» که گفتگوی «عاشق و افسانه» است به جهت طولانی بودن قابل درج نیست از این رو، بندهای آغازین آن را می‌آوریم تا زمینه‌ای باشد برای آشنایی خوانندگان با شعر نمایشی امروز:

د شب تیره، دیوانه‌ای کاو
دل به زنگی کریزان سپره
در دره‌ی سرد و خلوت نشته
چو ساقه‌ی کیا هی فرده
می‌کند داستانی غم آور

در میان بس آشفته‌مانده

قصه‌ی دانه‌اش بست و دامی

وزه‌که کفته ناکفته مانده

از دلی رفته دارد پیامی

داستان از خیالی پر شان:

«ای دل من، دل من، دل من!

بنوایا، مُضطراً، قابل من!

با همه خوبی و قدر و دعوی

از تو آفرجه‌شده حاصل من

جز سرگلی به رخساره‌ی غم؛

آخرای بنیادل چه دیدی

کره رستگاری بریدی؟

مرغ هرزه درایی که بربر

شاخی و شاخاری پریدی

تاجاندی زبون دفتاده؛

می توانستی ای دل، رسیدن

کرنخوردی فریب زمانه

آنچه دیدی، ز خود دیدی و بس

هر دمی یک ره و یک بهانه

ما تو- ای مت! - با من تیزی

تاب سرستی و نگلسری

با «فانه» کنی دوستاری

عالی دایم ازوی کریزد

با تو او را بود سازگاری

بمتلایی نیابد به از تو. »

افسانه: «بمتلایی که مانده‌ی اد

کس دین راه لغزان ندیده

آهادیری است کاین قصه‌کویند:

از بر شاخه مرغی پریده

مانده برجای از او آشیانه

لیکث این آشیانه سراسر

برکف با دهانه اندر آیند

رهروان اندر این راه هستند

کاندرین غم بغم می سرایند

او کلی نیز از رهروان بود

برهاین خرابه مغاره

وین بلند آسمان و ستاره

سالما بام افسرده بودیم

وزحادث به دل پاره پاره

او را بوسه می زد تو اورا»

عاشق: «سالما بام افسرده بودیم

سالما هچو و اماند کانی

لیک موجی که آشته می رفت

بودش از توبه لب داستانی

می زدت لب، در آن موج بخند»

افانه: «من بر آن موج آشته دیدم

لیک تازی سراسیمه»

عاشق: «اما

من سوی گلزاری رسیدم

دیش کیوان چون مغا

بچنان کرد با دی مشوش..»

افانه: «من در این سلطه از راه پنهان

نقش می بدم ازا او برآمی»

عاشق: «آه! من بوسه می دادم از دور

بر رخ او به خوابی - چه خوابی!»

با چه تصویر های فوکر!

ای فانه، فانه، فانه!

ای خدکنک ترا من شانه

ای علاج دل، ای داروی دد

بهره کریه های بشانه!

با من سوخته در چ کاری؟...»

پنل از مجموعه کامل اشعار نیایی ویج

گذشته از مطالبی که پیرامون ارتباط ادبیات فارسی با هنر نمایش مطرح شد نکته‌ای دیگر ناگفته ماند و آن اینکه، بر اثر شکوفایی هنرهای نمایشی در ایران، نمایشنامه‌ها و فیلم‌نامه‌هایی در چند دههٔ اخیر تدوین شده است که صبغه‌ای ادبی آنها بسیار قوی است از این گروه می‌توان به آثار اکبر رادی، بهرام بیضایی، علی حاتمی و ... اشاره کرد. اینک بخشی از فیلم‌نامه «سلام بر خورشید» را درج و توجه شما را به جنبه‌های ادبی و زیبایی‌های هنری آن جلب می‌کنیم:

سفالگری مهریان، شب

«خورشید کاسه می‌سازد و مهریان نقش او بر کوزه می‌زند. هر دو گویی در لباسِ احرامند. از

هر سوراخ ریز و درشت نوری غریب به کارگاه می‌تابد و فضایی سراسر وهم‌انگیز فراهم می‌آورد.

مهربان: هوا مسیح نفس است و حرم در پیش است و حرامی در پس. اگر برویم بُرده‌ایم، وگر بخسبیم، مرده! من این را به رؤیا دیده‌ام.

خورشید: (می‌خسبد) این همه رؤیا که در بیداری می‌بینم بر من سنگین است. اکنون جز خواب، خیالی ندارم. پای من رهوار نیست.

مهربان نیز بر کوزه‌ای، چنان چون نقش خویش می‌خسبد.
درمی‌زند.

مهربان: (از خواب می‌پرد.) کیست؟

داروغه: ما در بی یک بی جادوگر آمده‌ایم. (باز هم در را می‌کوبد). در را بشکنید!
خورشید از خواب گران سر بر می‌دارد. در دکان شکسته می‌شود و داروغه و پیرمرد وارد می‌شوند.

پیرمرد: (خورشید را نشان می‌دهد). مگر رنگش، خود اوست. در روز روشن، چون شب سیاه بود؛ در شب سیاه، چون روز سپید است. مراقب باشید به جادو نگریزد.

داروغه: این همان شاهد بازاری است که سردار از سرای سکوت به پیاله فروشی برد و تا پای جان تحقیر کرد، که هزار فتح دیگر غرور نباشد.

چنان است که خورشید این همه را هنوز به خواب می‌بیند می‌کوشد بیدار شود.

داروغه: (رو به پیرمرد) روزگار، شام سیاحت سپید کرد: (سکه‌ای پیش پای او می‌اندازد). بیا این شام آخر را طوری به سرکن تا فردا شود. (به شحنه‌گان) آنها را بیندید و بیرید.

شحنه مردان از کمین به در جسته، دست خورشید و مهربان یکایکان بر کتف می‌بندند و از دکان می‌برند.

مهربان: (رو به پیرمرد) این دکان به رسم یادگار از من تو را باشد، تنها اسم آن به خط خوش تعویض کن بگو بر دکان نام «یهودا» نویسنده.»

(سلام بر خورشید – ۶۲-۶۳)

فصل نهم - رابطه ادبیات با هنر خوشنویسی

در جواهر آور و شتر عالم را دیدم که بر قصاید و عباره را پنهان است

دارم مجرکرست کنم می شیخ در جوانی بشگرد و در توانی بشکن

لر قزق زنگزون قزق زنگزون زنگزون زنگزون زنگزون زنگزون زنگزون

فصل نهم



رابطه ادبیات با هنر خوشنویسی

جای بحث نیست که خوشنویسی و ادبیات، هر دو به عنوان هنر، مخصوصاً لاتی را به جامعه عرضه می‌کنند که پدیده‌های هنری نام دارند. این پدیده‌های هنری از خاستگاه واحد و منطق یکسان سرچشمه می‌گیرند و اگر اختلافی هست در تجلیات بیرونی این دو هنر نهفته است یکی که ادبیات است در قالب الفاظ (به شکل شعر و تتر) خودنمایی می‌کند و آن دیگری که خوشنویسی است به صورت خطوط متنوع و متعدد ظاهر می‌شود. با این همه، هر دو، از احساس و عاطفة هنرمند سرچشمه می‌گیرند و به همین دلیل، با احساس و عاطفة مخاطب، قابل درک و دریافت هستند. پس عامل احساس و عاطفة، مهمترین عنصر و وجه اشتراک ادبیات و خوشنویسی در عرصه بیان نظری مسأله است. ادبیات و خوشنویسی، به عنوان هنر، از منطق خشک و کلیشه‌ای و ریاضی وار پیروی نمی‌کنند. ادبیات از عواطف و اندیشه‌های متعدد و مختلف سرچشمه می‌گیرد و با سبکی که خاص هر نویسنده یا شاعر است عرضه می‌شود پس نمی‌تواند از منطق استدلالی و کلیشه‌ای پیروی کند. همچنین است خوشنویسی که اگر هنر شناخته می‌شود و اندیشه و احساسی با خود دارد طبیعی است که در چارچوبهای خشک نگنجد. از همین روست که می‌بینیم هنرمندان (در حوزه ادبیات و خوشنویسی) هر محصولی را که به بازار فرهنگ و هنر عرضه می‌کنند نسبت به محصول قبلی آنها تفاوتها دارد. تفاوتی که به نحوه اندیشیدن، چگونگی احساس و شکل و سبک کار آنها مربوط است. نکته دیگر اینکه، یک عامل دیگر مشترک مؤثر در این دو هنر وجود دارد و آن «تخیل» هنرمندانه است. این هنرمندان به اندیشه و احساس خود رنگی از تخیل می‌زنند و این «تخیل» باعث زیبایی، چشم‌نوازی و گیرایی اثر می‌گردد. ظهور مکتبهای مختلف رمانتیسم، سورئالیسم، سمبولیسم و ... در حوزه ادبیات و نیز ظهور مکتبهای متعدد در حوزه خط و خوشنویسی دقیقاً به میزان و چگونگی بهره‌گیری این هنرمندان

از تخیل در ایجاد آثار هنری مربوط است. همچنین خطوطی چون ثلث، نسخ، نستعلیق، رقاع، شکسته و ... همگی جلوه‌هایی از تخیل آفریننده آنها را به نمایش می‌گذارند. تا اینجا از وجه اشتراک این دو هنر، به لحاظ تئوری صحبت کردیم. اینک برآئیم تا جلوه‌های مشترک ادبیات و خوشنویسی را در طول تاریخ به اختصار، نشان دهیم.

همه هنرمندان خوشنویس بر این عقیده اتفاق نظر دارند که یک قطعه خوب و یک مرقع ماندنی، از مجموع «خط زیبا» و «معنی پربار» حاصل می‌شود (یعنی همان لفظ و معنایی که در ادبیات موردنظر است) «خط زیبا» را خوشنویسان به اثر خویش می‌بخشند و «معنی پربار» را از شاعران و نویسنده‌گان به وام می‌گیرند. آنچه در خط مهم است و اساس کار خوشنویسی به حساب آمده است «مضمون و محتوا»ی آثار می‌باشد. خط، هرقدر هم زیبا و چشم‌نواز باشد همین که از لطف معنی و عمق اندیشه برکار بماند بیننده عمیق را به خود جلب نخواهد کرد و اگر هم جلب نظر کند، بی‌شک کوتاه و سطحی خواهد بود. از این‌رو، «خوشنویس پیش از آنکه قلم را به قصد خوشنویسی به دست گیرد، متنی زیبا و دلنشیں را می‌جوید». و هر خوشنویس بسته به سلیقه و علاقه شخصی برای یافتن متون موردنظر، به سراغ آثار و منابع ادبی می‌رود. اهم موضوعاتی که نظر خوشنویسان را به خود جلب کرده حکمت، اخلاق، عرفان، عشق، حماسه و ... بوده است. خوشنویسان برای یافتن مضامین موردنظر خود، و برای آنکه بتواند به ترکیبی عالی از لفظ و معنا دست یابند و لباسی از خط زیبا بر آنها بپوشانند، به سراغ آثار ادبی طراز اول رفتند؛ آثار شاعران و نویسنده‌گانی چون فردوسی، نظامی، عطار، سنایی، خیام، مولوی، سعدی، حافظ، خواجه کرمانی و مضامین حماسی و انسانی را از شاهکار حماسی فارسی «شاهنامه فردوسی» اخذ کرده‌اند. در پرداختن به موضوع عرفان، اشعار و عبارات خود را از آثار سنایی، عطار، عین‌القضاء همدانی، خواجه عبدالله انصاری، مولوی و حافظ گلچین نموده‌اند. در مقوله حکمت و اخلاق از کلیله و دمنه، مخزن‌الاسرار نظامی، رباعیات خیام، گلستان و بوستان سعدی، حافظ و ... شاهد آورده‌اند. بنابراین موضوعات و مباحثی که نظر خوشنویسان را به خود جلب کرده، همان موضوعاتی است که پیشتر از آن، موردنظر شاعران و نویسنده‌گان تیزین قرار گرفته است. این امر، نکته‌ای را آشکار می‌سازد و آن اینکه، حوزه عملکرد این دو مقوله هنری (ادبیات و خوشنویسی) یکی، و آن توجه به عواطف، احساسات و اندیشه‌های انسانی، الهی و آرمانی بشر است.

هنرمندان این دو رشته هنری، پیشتر از هر قصد و غرضی، ابتدا به ندای دل خویش پاسخ می‌گویند. چنانکه ملاحظه می‌شود با همه گسترشی که در صنعت چاپ و نشر رخ داده و فن‌آوری رایانه‌ای نرم‌افزارهایی را در اختیار ما قرار داده که به ظاهر جایگزین کار خطاطی شده است با این همه

هرگز توانسته است در مقام هنر خوشنویسی، اعلام موجودیت کند چرا که چنین آثاری در نهایت حالت کلیشه به خود می‌گیرند و از روح انسانی و احساسی بشری بی‌بهره می‌مانند. از این‌رو، هنوز کسانی هستند که خوشنویسی را نه به عنوان یک شغل که به عنوان هنر پیگیری می‌کنند.

با ورود دین اسلام به سرزمین پهناور ایران، بنا به دلایل اعتقادی، برخی از رشته‌های هنری نظری پیکرتراشی و مجسمه‌سازی، رقص و موسیقی و ... روتق پیشین خود را از دست دادند و در برابر آن، هنرها دیگری چون فلزکاری، کتیبه‌سازی، خوشنویسی و کتاب‌آرایی و ... رواج گرفت. خوشنویسان، که اینک موقعیت را مناسب می‌بافتند تمام ذوق و استعداد هنری خود را به خدمت اعتقادات و اندیشه‌های انسانی درآوردند و دست به کتابت کلام خدا و پس از آن، متون و آثاری که پیوندی عمیق با معارف الهی و انسانی داشتند. در این میان، پس از کلام خدا (قرآن مجید)، متون ادب فارسی (شعر و نثر) بیشترین جاذبه را برای هنرمندان خوشنویس فراهم ساخت و توجه اینان را به خود جلب کرد. این کاتبان با قلم سحرآمیز خود، دست به کار تهیه نسخه‌های خطی از روی آثار ادبی شدند. و با همین اقدام خود، نه تنها بر زیبایی و چشم‌نوازی این متون افزودند و جنبه هنری آنها را کاملتر کردند بلکه بسیاری از این آثار را از خطر نابودی حفظ کردند و در گنجینه‌های شخصی و کتابخانه‌ها و موزه‌های بزرگ ایران و جهان جای دادند. این نسخه‌ها که با گذشت قرنها، هم‌اکنون در گوشه و کنار دنیا به عنوان گوهری ارزشمند حفظ و نگهداری می‌شوند و حکایت از پیوندِ عمیق ادبیات و خوشنویسی دارند، از سوی میزان خدمتی را که هنر خوشنویسی به ادبیات فارسی کرده نشان می‌دهند و از سوی دیگر، از میزان ارزش و اعتباری که خوشنویسی از قبیل پرداختن به این آثار کسب کرده، سخن می‌گویند.

گفتنی است که توجه به هنر خوشنویسی در همه دوره‌های تاریخ ایران، یکسان نبوده است. این رشته از هنر نیز تحت تأثیر شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی اعصار مختلف، اوج و فرودی داشته است. برای مثال، توجه پادشاهان گورکانی در قرن‌های نهم و دهم، باعث شد که خوشنویسی و کتابت متون در این عهد، به اوج خود برسد. از این‌رو، بیشترین نسخه‌های خطی متون ادب فارسی را از این دوره به یادگار داریم.

مروری بر فهرست نسخه‌های خطی دیوانهای شاعران بزرگ فارسی و متون ادبی منتشر که در هر کتابخانه‌ای موجود است، کمیّت و کیفیّت توجه هنرمندان خوشنویس را به ادبیات فارسی نشان می‌دهد. در این بخش، تعدادی از آنها را به عنوان نمونه بر می‌شماریم.

— نسخهٔ شاهنامهٔ فردوسی به کتابت شاه محمد مشهدی (اواخر قرن دهم هجری)

— نسخهٔ خطی کلیله و دمنهٔ بهرام‌شاھی، به کتابت سلطان محمد نور (نیمة اول قرن دهم هجری)



دیوان حافظ - رقم: علی محمد شیرازی

د آنکه اینی در به و گذو بس طریقی داده قدر کو تغیر گردید.
 بخوبی دست نمایند و می خواهند که این می خواهد
 بحال زیرینه نشان بزیرینه تا آنکه بخواهد
 در بسیاری از این دلایل و در این امر کشیده ای اگر در سیح مخصوص شد فتنه و حزب
 افسر و افسند را
 بجای داشتند و از حضرت امام علی و حضرت علی بن ابی طالب و حضرت علی بن ابی
 داود و حضرت علی بن ابی ذئب و حضرت علی بن ابی شعیب و حضرت علی بن ابی داود
 با تمام معتبر است
 و حسنات ای امور بخوبی داشتند و مخصوص شد ای امور

تذهیب: محمد طریقی

- نسخه خطی خمسه نظامی گنجوی و خمسه امیر خسرو دھلوی به قلم بابا شاه اصفهانی (اواخر قرن دهم هجری)
- نسخه خطی مناجات نامه خواجه عبدالله انصاری به کتابت سلطانعلی مشهدی (اوایل قرن دهم هجری)
- نسخه خطی گلستان و بوستان سعدی، به کتابت میرحسین حسینی مشهور به میرکلنگی (اواخر قرن دهم هجری)
- نسخه خطی کامل شش دفتر مثنوی مولانا جلال الدین بلخی با قلم نستعلیق و کتابت اظهر بریزی (اوایل قرن نهم هجری)
- نسخه خطی دیوان حافظ به کتابت میرحسین حسینی مشهور به میرکلنگی (اواخر قرن دهم هجری)

میزان توجه خوشنویسان به آثار برجسته ادب فارسی به حدی است که گاه از متنی واحد، نسخه‌های متعددی به کتابت افراد مختلف فراهم گردیده است. در حقیقت، این متون زمینه مناسبی برای طبع آزمایی خوشنویسان فراهم ساخته است.

تعداد نسخه‌های خطی موجود، به قدری زیاد است که گاه شمارش نسخه‌های خطی یک اثر ادبی دشوار می‌نماید. امروزه در همه کتابخانه‌های بزرگ و معتبر، مکانی برای حفظ و نگهداری نسخه‌های خطی وجود دارد و با نهایت دقت از آنها مراقبت به عمل می‌آید. همچنین برای سهولت دست‌یابی بروهشگران و محققان، کتابهای راهنمای نسخه‌های خطی یا «فهرست نسخه‌های خطی» تهیه و تدوین شده است و نیز، برای جلوگیری از نابودی این نسخه‌ها و سهولت دسترسی بدانها، میکروفیلمهایی از آنها فراهم شده که نسخه‌هایی از آنها در اختیار محققان قرار می‌گیرد.

تصویر صفحه ۱۷۰ که نمونه‌ای از نسخه‌های خطی را به نمایش گذاشته است جلوه‌هایی از درهم تنیدگی و تلفیق دو هنر ادبیات و خوشنویسی را نشان می‌دهد:

امروزه نیز کم نیستند کسانی که با خطوط دلنشیں خود، برخی آثار ادبی را به شکلی نفیس کتابت می‌کنند.

نکته دیگری که درباره رابطه این دو رشته هنری می‌توان گفت اینکه در تاریخ این هنرها به اشخاصی برمی‌خوریم که هم به زیور هنر شاعری و نویسنده‌گی آراسته بوده‌اند و هم دستی در خوشنویسی داشته‌اند. تعداد این نویسنده‌گان و شاعران خوشنویس و یا خوشنویسان شاعر و نویسنده اندک نیست. هنوز در گجینه‌ها می‌توان نسخه‌هایی از آثار ادبی را یافت که به دست توانای صاحب اثر نوشته شده است و نیز در تاریخ هنر خوشنویسی، می‌توان افرادی را نام برد که از ذوق شاعری و قریحه نویسنده‌گی

بهره‌مند بوده‌اند :

شیخ ابراهیم پسر شیخ عبدالله زاہد گلانی از خوشنویسانی بوده که شعر فارسی و ترکی خوب می‌سروده است و دیوان شعرش که قریب سه هزار بیت دارد مدون است و یک نسخه مزین مصور ممتاز از آن در کتابخانه سلطنتی موجود می‌باشد.

ابوالقاسم شیرازی متخلف به «فرهنگ» نیز از خوشنویسان شاعری‌شده است.

نورالدین عبدالرحمان جامی شاعر قرن نهم نیز از خوشنویسانی است که شعرش رتبه ممتازی در بین شعرا فارسی‌زبان کسب کرده است.

میرزا جلال حکیم از کتابخان خوشنویسی است که غزلیات عاشقانه او حالی دارد.

خوشنویسی چون سام میرزا صفوی، هم نستعلیق خوش می‌نوشت و هم شعر می‌گفت. بایسنقر میرزا فرزند شاهrix میرزا گورکانی (فوت ۸۳۶) نیز جامع فضایل و کمالات گوناگون بوده است. وی که در خطوط متداول عصر خویش خاصه خط ثلث یگانه زمان بوده در شعر و شاعری نیز دست داشته است.

میرزا عبدالوهاب «نشاط اصفهانی» نیز در زمرة خوشنویسانی است که در شاعری توانا بوده است و در دربار فتحعلی شاه تقرب و منزلتی کامل داشت. شعر او، از میان اقرانش برتری دارد. البته ذکر این نکته خالی از لطف نیست که مرتبه شاعری برعی از اینان بسیار نازل است با این

همه شاعران زیردستی مثل عبدالرحمان جامی، نشاط اصفهانی و ... در بین آنها یافت می‌شود. جلوه دیگر ارتباط ادبیات و خوشنویسی را در «كتاب آرایی» می‌توان نشان داد. نقاشانی که خوشنویس هم بوده‌اند و یا خوشنویسانی که بر فنون نقاشی نیز تسلط داشته‌اند، آثار ادبی را جلوه‌گاه تلقیق هنرهای خود قرار داده و با ترکیب نقاشی و خوشنویسی دست به آرایش و تزیین این آثار زده‌اند. از این رو می‌بینیم داستانهایی از شاهنامه فردوسی، حکایات کلیله و دمنه، داستانهای خسرو و شیرین، هفت پیکر و لیلی و مجنون نظامی، حکایات گلستان و بوستان سعدی و بسیاری آثار دیگر، دستمایه کار این هنرمندان قرار گرفته است. در این آثار نیز ما می‌توانیم تلقیق سه هنر ادبیات، خوشنویسی و نقاشی را یکجا مشاهده کنیم. اینک نمونه‌هایی از این آثار :

سیاه مشق و رقعه‌نویسی، دو جلوه دیگر از رابطه ادبیات و خوشنویسی است. بسیار بوده و هستند خوشنویسانی که با ایات و عبارات شاعرانه پریار، مشق می‌کنند. این سیاه‌مشقها که مرتبه نخست تمرين و ممارستی در خوشنویسی به شمار می‌رود به لحاظ زیبایی و هنرمنایی نیز جالب و چشم‌نازند. همچنین رقعه‌نویسیهای هنرمندان که با خطوط متنوع و دلنشیں نوشته می‌شود همگی الهام گرفته از ادبیات هستند. بسیاری از رباعیات خیام، مولانا و عطار، دویتیهای باباطاهر و ابن‌یمین،

قطعات و تمثیلات کوتاه مثنوی، بوستان سعدی، پروین اعتصامی و شاعرانی از این دست، زمینه‌ساز چنین هنرمنابی‌هایی است. اینک قطعاتی از سیاه مشق‌ها و مرقعه‌های هنرمندان خوشنویس دیروز و امروز :



جلیل رسولی
سیاه مشق نستعلیق

حاصل سخن و کلام آخر اینکه، پیشینیان ما همیشه به ادبیات فارسی، به چشم «هنر مادر» نگریسته و پروانه‌وار بر گردش حلقه زده و از پرتو افشنانیهای آن راه خود را یافته‌اند. پس می‌توان گفت هنرها بی‌چون خوشنویسی، کتاب‌آرایی، تذهیب و ... موجودیت خود را مدیون ادبیات هستند و درونمایه و بخش عمدی از شکل پیروزی خود را از آن دریافت می‌کنند. بر این سخن، می‌توان این دلیل را اقامه کرد که چنانچه خیل کثیر آثار هنری و ادبی را از دایره‌این هنرها، خارج کنیم، بی‌شك چیزی که بتوان اعتماد و توجه بسیار کرد، باقی نخواهد ماند.

فهرست منابع

- ادبیات چیست؟ زان پل سارتر، ترجمه اбуالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، کتاب زمان، چاپ اول
ادبیات چیست؟ جان بورجس ویلسون، ترجمه پرویز پویان
ادبیات نمایشی در ایران، جمشید ملک پور (جلد اول)، انتشارات توسعه، چاپ اول، ۱۳۶۳
آرایه‌های ادبی، روح الله هادی، انتشارات شرکت چاپ و نشر ایران (کتاب درسی)، ۱۳۷۴
از این اوستا، مهدی اخوان ثالث، انتشارات مروارید، چاپ ششم، ۱۳۶۲
اسرار التوحید، محمد بن منور، تصحیح و تعلیق محمد رضا شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه،
چاپ سوم، ۱۳۷۱
انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، حسین رزمجو، انتشارات آستان قدس رضوی، چاپ
اول، ۱۳۷۰
آین نگارش، احمد سمیعی، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ چهارم، ۱۳۷۰
آیدا در آینه، الف. بامداد، انتشارات نیل، سال ۱۳۴۳
آینه‌ای برای صدایها، (مجموعه اشعار)، محمد رضا شفیعی کدکنی، انتشارات سخن، چاپ
اول، ۱۳۷۶
بدیع، سیروس شمیسا، انتشارات فردوس، چاپ اول، ۱۳۷۰
بنیاد نمایش در ایران، ابوالقاسم جنتی عطایی، انتشارات صفحه علیشا، چاپ سوم، ۱۳۵۶
بوستان سعدی، به تصحیح و تعلیق غلامحسین یوسفی، انتشارات خوارزمی، چاپ دوم، ۱۳۶۳
خوشنویسان (احوال و آثار)، مهدی بیانی، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول، ۱۳۴۵
ترجمه زخم، احمد عزیزی، انتشارات روزنه، چاپ دوم، ۱۳۷۵
در قلمرو آموزش زبان و ادب فارسی (مجموعه مقالات) به کوشش حسن ذوق‌الفاری، اداره کل
چاپ و توزیع کتابهای درسی، چاپ اول، ۱۳۷۶
دیوان پروین اعتمادی، به کوشش منوچهر مظفریان، انتشارات علمی، چاپ دوم، ۱۳۶۲
دیوان حافظ، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، انتشارات زوار،
دیوان منوچهری دامغانی، به تصحیح و تعلیق محمد دیرسیاقی، انتشارات زوار، چاپ دوم،
۱۳۴۱
سیاه مشق، ه. ا. سایه، انتشارات توسعه، چاپ اول، ۱۳۶۴
شاعر آینه‌ها (بررسی سبک هندی و شعر بیدل)، شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه، چاپ

اول، ۱۳۶۶

شاهنامهٔ فردوسی، به تصحیح ژول مول، با مقدمهٔ محمد امین ریاحی، انتشارات سخن، چاپ اول، ۱۳۶۷

صور خیال در شعر فارسی، محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه، چاپ سوم، ۱۳۶۶
غزلیات شمس، مولانا جلال الدین، به تصحیح و تعلیق محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات کتابهای جیبی، چاپ پنجم، ۱۳۶۳

فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی، محمد جعفر یاحقی، انتشارات سروش، چاپ دوم، ۱۳۷۵
فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیما داد، انتشارات مروارید، چاپ دوم، ۱۳۷۵
کلیات سعدی، به اهتمام محمد علی فروغی، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم، ۱۳۶۸
کلیات دیوان شمس، به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، نشر راد، چاپ اول، ۱۳۷۵
کلیله و دمنه، نصرالله منشی، به تصحیح و تعلیق مجتبی مینوی، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ ششم، ۱۳۶۱

گلستان سعدی، به تصحیح و تعلیق غلامحسین یوسفی، انتشارات خوارزمی، چاپ چهارم، ۱۳۷۴

مبانی فلسفهٔ هنر، آن شپرد، ترجمهٔ علی رامین، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۷۵
مثنوی مولوی، به تصحیح رینولد الن نیکلسون، مجله رشد ادب فارسی، (مقالهٔ انواع ادبی در شعر فارسی)، آموزش و پژوهش، شماره‌های ۲۲ و ۳۳

مجموعهٔ کامل اشعار نیمایوشیج، تدوین سیروس طاهbaz، انتشارات نگاه، چاپ چهارم، ۱۳۷۵
ملفس کیمیافروش، محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات سخن، چاپ اول، ۱۳۷۲
موسیقی شعر، محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه، چاپ دوم، ۱۳۶۸
نظریهٔ ادبیات، رنهولک و آوستن وارن، ترجمهٔ ضیاء موحد و پروین مهاجر، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۷۳

وازه‌نامهٔ هنر شاعری، میمنت میرصادقی، کتاب مهناز، چاپ اول، ۱۳۷۳
هشت کتاب، سهراب سپهری، کتابخانهٔ طهوری، چاپ دوازدهم، ۱۳۷۲
همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، م. م. اشرفی، ترجمهٔ ر. پاکباز، چاپ اول، ۱۳۶۷
هنر چیست؟ لئون تولستوی، ترجمهٔ کاؤه دهگان مؤسسه انتشارات امیرکبیر، چاپ دهم، ۱۳۷۶





آموزشگاه کنکور هنر سی رنگ

کلیه حقوق مادی و معنوی این کتاب برای
شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران محفوظ می باشد.

www.chap.sch.ir

WWW.30RANG-ART.COM

شعبه مرکزی:

خیابان شریعتی، دویست متر بالاتر از پل سید خندان، نبش کوچه ی حافظ،
ساختمان ایستا طبقه ی دوم، واحد سه

تلفن تماس: ۰۲۱۲۲۸۶۹۱۴۵-۰۲۱۲۲۸۸۷۴۷۰