

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

ادبیات فارسی

(قافیه، عروض، سبک‌شناسی و نقد ادبی)

دوره پیش‌دانشگاهی

رشته‌های علوم انسانی — علوم و معارف اسلامی

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی

برنامه‌ریزی محتوا و نظارت بر تألیف : دفتر تألیف کتاب‌های درسی ابتدایی و متوسطه نظری
نام کتاب : ادبیات فارسی (قافیه، عروض، سبک‌شناسی و نقد ادبی) - ۲۸۳/۴
مؤلفان : بخش اول و دوم : تقی وحیدیان کامیار

بخش سوم : محمد پارسا نسب، حسن ذوالفقاری و محمدرضا سنگری
بخش چهارم : عبدالحسین زرین کوب، حمید زرین کوب

آماده‌سازی 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: ۸۸۸۳۱۱۶۱-۹، دورنگار : ۸۸۳۰۹۲۶۶، کدپستی : ۱۵۸۴۷۴۷۳۵۹،

وب سایت : www.chap.sch.ir

مدیر امور فنی و چاپ : لیدا نیک‌روش

طراح جلد : طاهره حسن‌زاده

صفحه‌آرا : خدیجه محمدی

حروفچین : زهرا ایمانی نصر

مصحح : علیرضا کاهه، علیرضا ملک‌ان

امور آماده‌سازی خبر : فاطمه پزشکی

امور فنی رایانه‌ای : حمید ثابت‌کلاچاهی، ناهید ختّام‌باشی

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

تلفن: ۴۴۹۸۵۱۶۱-۵، دورنگار : ۴۴۹۸۵۱۶۰، صندوق پستی : ۳۷۵۱۵-۱۳۹

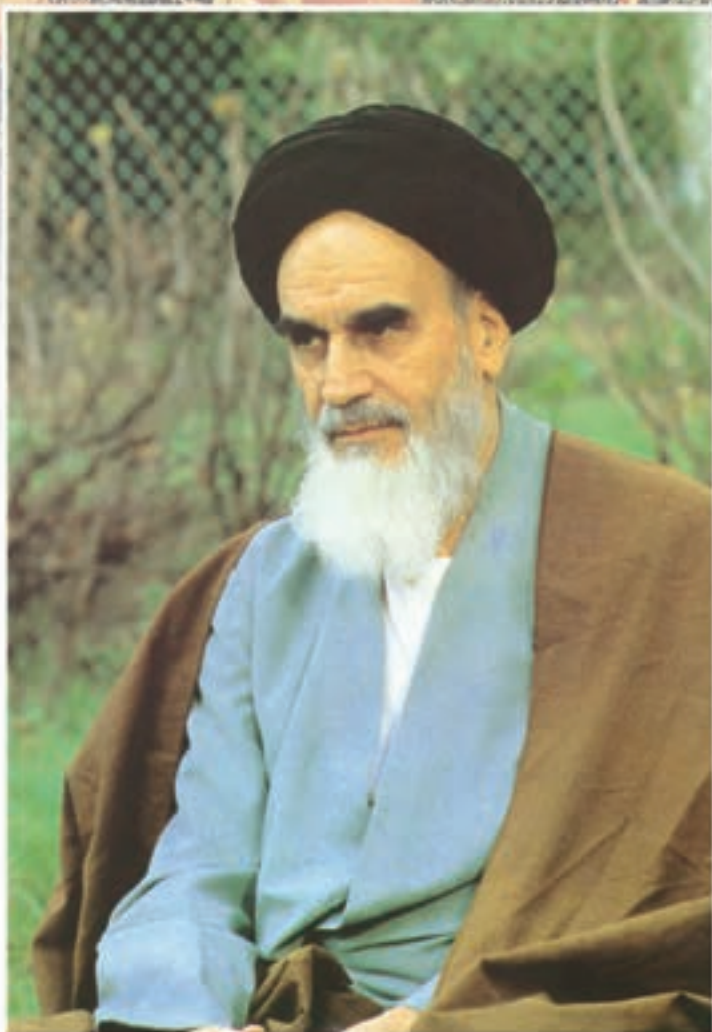
جایگاه : شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران «سهامی خاص»

سال انتشار و نوبت چاپ : چاپ بیست‌ودوم ۱۳۹۵

حق چاپ محفوظ است.

شابک ۹۷۸-۹۶۴-۰۵-۲۰۱۸-۵

ISBN 978-964-05-2018-5



این جوانان بسیار عزیز در سطح کشورند که ... یک شبه ره صد ساله را
پیمودند و آنچه عارفان و شاعران عارف‌پیشه در سالیان دراز آرزوی آن را می‌کردند،
ایشان ناگهان به دست آوردند و عشق به لقاء الله را از حدّ شعار به عمل رسانده و
آرزوی شهادت را با کردار در جبهه‌های دفاع از اسلام عزیز به ثبت رساندند.

امام خمینی رحمه الله علیه

فهرست مطالب

| | | | |
|-----|---|-----|--|
| ۱۱۳ | – بزم محبت/ طبیب اصفهانی | ۱ | – الهی |
| ۱۱۵ | – کی رفته‌ای ز دل/ فروغی بسطامی | ۲ | بخش اول: قافیه |
| ۱۱۷ | ادبیات معاصر | ۳ | درس اول – شعر، وزن، قافیه |
| | درس هجدهم – درآمدی بر ادبیات معاصر و | ۸ | درس دوم – قواعد قافیه |
| ۱۱۸ | ادبیات انقلاب اسلامی | ۱۸ | بخش دوم: عروض (وزن شعر) |
| ۱۲۰ | – آی آدم‌ها/ نیما یوشیج | ۱۹ | درس سوم – حرف، هجا، وزن |
| ۱۲۳ | – مدیر مدرسه/ جلال آل احمد | ۲۶ | درس چهارم – تقطیع به ارکان |
| ۱۳۰ | – نی محزون/ شهریار | ۳۱ | درس پنجم – چگونگی تقطیع شعر به ارکان |
| | درس نوزدهم – حماسه چهارده ساله/ | ۴۰ | درس ششم – اختیارات وزنی |
| ۱۳۳ | محمدرضا عبدالملکیان | ۴۸ | درس هفتم – طبقه بندی اوزان |
| ۱۳۸ | درس بیستم – خطّ خون/ علی موسوی گرما رودی | ۵۸ | درس هشتم – اوزان دوری، وزن نیمایی |
| ۱۴۲ | – تاوان این خون تا قیامت ماند بر ما/ علی معلم | ۶۳ | بخش سوم: سبک شناسی |
| | درس بیست و یکم – درآمدی بر عرفان و تصوّف / | ۶۴ | * سبک خراسانی |
| ۱۴۶ | مرتضی مطهری | ۶۵ | درس نهم – سبک و سبک شناسی |
| | درس بیست و دوم – عشق و عاشق و معشوق/ | ۶۷ | – درآمدی بر سبک خراسانی |
| ۱۵۲ | عین القضات همدانی | ۷۰ | – وصف ابر/ فزخی سیستانی |
| ۱۵۵ | – هر که عاشق تر بُود بر بانگ آب / مولوی | ۷۳ | درس دهم – میلاد پیغامبر (ص)/ محمد بن جریر طبری |
| ۱۵۸ | درس بیست و سوم – درآمدی بر طنز، هجو و هزل | ۷۷ | – جوانی/ عنصر المعالی قابوس بن وشمگیر |
| ۱۶۴ | درس بیست و چهارم – نمونه‌هایی از طنز امروز | ۷۹ | سبک عراقی |
| ۱۷۰ | بخش چهارم: نقد ادبی | ۸۰ | درس یازدهم – درآمدی بر سبک عراقی |
| ۱۷۱ | درس بیست و پنجم – تعاریف و انواع نقد (۱) | ۸۳ | – بوی جوی مولیان / نظامی عروضی |
| ۱۷۸ | درس بیست و ششم – تعاریف و انواع نقد (۲) | ۸۶ | درس دوازدهم – زاغ و مار |
| | * تحلیل آثار مهم نظم و نشر فارسی | | – داستان خسرو با مرد زشت روی / |
| | درس بیست و هفتم – تحلیل آثار مهم نظم و | ۸۸ | مرزبان بن رستم |
| ۱۸۶ | نثر فارسی | ۹۰ | درس سیزدهم – ایوان مداین/ خاقانی شروانی |
| ۱۸۶ | الف) نظم: مثنوی مولوی | ۹۴ | درس چهاردهم – جدال سعدی با مدعی/ سعدی |
| | درس بیست و هشتم – تحلیل آثار مهم نظم و | ۱۰۰ | درس پانزدهم: نسیم سحر/ حافظ |
| ۱۹۱ | نثر فارسی | ۱۰۴ | * سبک هندی |
| ۱۹۱ | ب) نثر: قابوس نامه | ۱۰۵ | درس شانزدهم – درآمدی بر سبک هندی |
| ۱۹۶ | مناجات | ۱۰۷ | – سررشته آمال‌ها/ صائب تبریزی |
| ۱۹۷ | واژه نامه | ۱۱۰ | * دوره بازگشت |
| ۲۰۱ | منابع و مأخذ | ۱۱۱ | درس هفدهم – درآمدی بر سبک دوره بازگشت |

الھی

الھی سینہ ای ده آتش افروز
در آن سینہ دلی وان دل همه سوز
بر آن دل را که سوزی نیست دل نیست
دل افسرده غیر از آب و گل نیست
دلم پر شکله کردن سینہ پر دود
ز بانم کن به کفتن آتش آلود
کرامت کن درونی در پرورد
دلی دروے درون دو بروند
به سوزے ده کلام راروایی
کز آن گرمی کند آتش کدایی
دلم راداغ عشقی بر حسین نه
ز بانم را بیانی آتشین ده
سخن کز سوز دل تا بے ندارد
چکد گر آب از آن آبی ندارد
دلی افسرده دارم سخت بی نور
چراغی زوبه غایت روشنی دور
بده گرمے دل افسرده ام را
بر افروزان چراغ نموده ام را
به راه این امید چرخ در پیج
مرا لطف تومی باید در کیج

بخش اول
قافیه

شعر، وزن، قافیه

اکثر صاحب نظران ادبیات، شعر را سخنی موزون و قافیه دار گفته اند و منطقیان نیز گرچه معتقدند که شعر سخنی خیال انگیز است اما وجود وزن و یا وزن و قافیه را برای شعر ضروری دانسته اند، حتی خواجه نصیرالدین طوسی وزن را به دلیل خیال انگیز بودن از فصول ذاتی شعر می شمرد. اصولاً شعر همیشه و نزد همه مردم موزون بوده و تنها در سده اخیر، اشعار بی وزن هم گفته شده است. اشعار بی وزن گرچه خیال انگیز باشند اما شور و افسون اشعار موزون را ندارند.

غرض از خیال انگیز بودن شعر چیست؟ اگر بگویید «خورشید طلوع کرد» تنها خبر از طلوع خورشید داده اید اما اگر بگویید «گل خورشید شکفت» علاوه بر دادن خبر، سخن شما خیال انگیز و موزون و زیباست. چرا خیال انگیز است؟ چون شما پیوند نهانی زیبایی میان خورشید و گل را یافته و خورشید را به گل تشبیه کرده اید. این سخن شما موزون نیز هست زیرا بخش (هجا)های آن با نظمی کنار هم نشسته اند و اگر می گفتید «گل خورشید شکفته شد» این سخن تنها خیال انگیز بود اما از نعمت وزن بهره ای نداشت.

وزن به شعر، زیبایی سحرانگیزی می بخشد و آن را شورانگیز می سازد. اگر وزن شعری را برهم بزنیم خواهیم دید که تا چه میزان از زیبایی و تأثیر آن در نفوس کاسته می شود. مثلاً شعر:

دانه چو طفلی است در آغوش خاک روز و شب این طفل به نشو و نماست

اگر به صورت بی وزن درآید در می یابیم که چه قدر زیبایی و شورانگیزی اش را از دست داده است:

دانه چو طفلی در آغوش خاک است این طفل روز و شب به نشو و نماست

پس وجود وزن برای شعر لازم بلکه از فصول ذاتی آن است، از این رو آشنایی با وزن شعر برای همه خوب است و کسانی که با شعر و شاعری سر و کار دارند، به ویژه با شعر فارسی، باید شناختی در

وزن و قواعد آن داشته باشند، زیرا اوزان شعر فارسی از نظر خوش‌آهنگی و زیبایی و کثرت و تنوع و نظم در جهان بی‌نظیر است.

قافیه نیز به زیبایی و خوش‌آهنگی شعر می‌افزاید و گوش را نوازش می‌دهد و شادی‌آور است؛ مثلاً، اگر قافیه این بیت:

فتنه‌ام بر زلف و بالای تو ای بدر منیر
قامت است آن یا قیامت، عنبر است آن یا عبیر
را برهم بزیم، به این صورت در می‌آید:
فتنه‌ام بر زلف و بالای تو ای بدر منیر
قامت است آن یا قیامت، عنبر است آن یا که مشک
که زیبایی و خوش‌آهنگی اول را ندارد.

در این کتاب ابتدا درباره قافیۀ شعر فارسی سخن می‌گوییم و سپس به وزن شعر فارسی می‌پردازیم، اما نخست آشنایی با چند اصطلاح ضرورت دارد:

حرف: شاعر با واژه به سرودن شعر و آفرینش زیبایی می‌پردازد. واژه خود از واحدهای کوچک‌تری به نام حرف درست می‌شود. بنابراین برای شناختن قافیه و وزن شعر ناچار از «حرف» باید شروع کرد. لازم است بدانیم که در قافیه و وزن شعر صورت ملفوظ حرف (واج، همان که در آموزش فارسی ابتدایی به آن «صدا» می‌گویند) مورد نظر است نه شکل مکتوب؛^۱ مثلاً واژه «خواهر» به صورت «خاهر» تلفظ می‌شود و پنج حرف (=واج) دارد. (خ، ا، ه، ے، ر) و واژه «نامه» به صورت «نام» تلفظ می‌شود و چهار حرف دارد (ن، ا، م، ے).^۲

مصوّت و صامت

حرف ملفوظ بر دو گونه است: مصوّت و صامت.

مصوّت: زبان فارسی دارای سه مصوّت کوتاه و سه مصوّت بلند است.^۳ مصوّت‌های کوتاه (=حرکات عبارت‌اند از: ے، ا، ِ مثلاً در کلمات «سر»، «دل»، «پُل»، حرکات حرف هستند اما در خط فارسی به صورت اعراب رو یا زیر حرف قرار می‌گیرند و بعد از آن تلفظ می‌شوند، مثلاً در کلمه «دل»

۱- در قافیه چنان که خواهیم گفت صورت مکتوب نیز اهمیت دارد.

۲- بعداً در مبحث عروض خواهیم دید که مصوّت‌های بلند به اندازه دو حرف امتداد دارند.

۳- در فارسی امروز مصوّت مرکب وجود ندارد. رک «چند نکته درباره واژه‌های زبان فارسی»، مجموعه خطابه‌های نخستین کنگره

تحقیقات ایرانی، ۱۳۵۰ (نوشته دکتر هرمز میلانیان).



که به صورت «دِیل» به تلفظ در می‌آید.) مصوّت‌های بلند عبارت است از «و»، «ا»، «ی» مثلاً در آخر واژه‌های «کو»، «پا»، «سی».^۱

صامت: زبان فارسی دارای ۲۳ صامت است:

ء (=ع)، ب، پ، ت (=ط)، ج، چ، خ، د، ر، ز (=ذ، ظ، ض)، ژ، س (=ث، ص)، ش، غ (=ق)،^۲ ف، ک، گ، ل، م، ن، و (در اوّل کلمه «وَجِدْ»)، ه (=ح)، ی (در اوّل کلمه یاد).

قافیه شعر فارسی

به نام خداوند جان آفرین حکیم سخن در زبان آفرین

بیت فوق قافیه‌دار است. واژه آفرین در آخر دو مصرع ردیف نام دارد و **جان** و **زبان**، واژه‌های قافیه و «ان» حروف قافیه.

ردیف: بعضی اشعار ردیف دارند. ردیف کلمه یا کلماتی است که بعد از واژه‌های قافیه، عیناً (از نظر لفظ و معنی) تکرار می‌شود.

واژه‌های قافیه: واژه‌هایی است که حرف یا حروف قافیه در آخر آن‌ها مشترک باشد.^۳
قافیه یا حروف قافیه: حرف یا حروف مشترک برای قافیه‌سازی لازم است. این حرف یا حروف چنان که گفتیم در آخر واژه‌های قافیه می‌آید. در این شعر:

به جهان خرم از آنم که جهان خرم ازوست عاشقم بر همه عالم که همه عالم ازوست

«ازوست» ردیف است و خرم و عالم واژه‌های قافیه و م حروف قافیه.

در شعر زیر ردیف وجود ندارد. **تماشا** و **صحرا** واژه‌های قافیه هستند و «ا» حرف قافیه.

شد موسم سبزه و تماشا برخیز و بیا به سوی صحرا

۱- علامت «و» در خط فارسی نماینده سه حرف ملفوظ است. مثلاً در واژه‌های «تو»، «سود»، «وجود». به علاوه در کلمه مثل «تو» نماینده دو حرف ملفوظ است. علامت «ی» نیز نماینده دو حرف ملفوظ متفاوت است در واژه‌های «سی» و «وی».

۲- چنان‌که ملاحظه می‌شود بعضی از صامت‌های فارسی در خط دارای چند علامت هستند.

۳- در بعضی از اشعار، گاه واژه‌های ردیف از نظر معنا با هم تفاوت دارند ولی این تفاوت معنایی جنبه مجازی دارد و برای خواننده یا شنونده چندان محسوس نیست؛ مانند:

سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد / وانچه خود داشت زیگانه تمنا می‌کرد ...

گفتم: «این جام جهان بین به تو کی داد حکیم؟» / گفت: «آن روز که این گنبد مینا می‌کرد.»

می‌کرد در بیت دوم، در معنای می‌ساخت، به کار رفته است.



قواعد قافیه (الف)

حداقل حروف مشترک لازم برای قافیه تابع دو قاعده است :

قاعده ۱ : هر یک از مصوّت‌های /،/،/و/ به تنهایی اساس قافیه قرار می‌گیرند^۱.

مثلاً در شعر زیر واژه‌های **ما** و **تمنا** هم قافیه هستند و حرف مشترک قافیه تنها مصوّت /،/ است :
سال‌ها دل طلب جام جم از **ما** می‌کرد / و آنچه خود داشت ز بیگانه **تمنا** می‌کرد

در بیت زیر :

ای چشم تو دل فریب و جادو / در چشم تو خیره چشم آهو

مصوّت /و/ حرف قافیه است.

قاعده ۲ : هر مصوّت با یک یا دو صامت بعدش قافیه قرار می‌گیرد : مصوّت + صامت

(+صامت).

کی شعر تر انگیزد خاطر که **حزین** باشد؟ یک نکته از این معنی گفتیم و همین باشد

در این شعر **ین** (مصوّت + صامت) حروف قافیه است، و در شعر زیر :

مزرع سبیز فلک دیدم و داس مه **نو** / یادم از کشته خویشت آمد و هنگام **درُو**

و (مصوّت + صامت) حرف قافیه است.

و در شعر زیر :

کسی دانه نیک مردی **نکاشت** / کزو خرمن کام دل **برنداشت**

اشت (مصوّت + صامت + صامت) حروف قافیه است و در این شعر **ست** :

نکو نام و صاحب دل و حق **پرست** / خط عارضش خوش تر از خط **دست**

۱- مصوّت ی معمولاً به تنهایی حرف قافیه قرار نمی‌گیرد. مثلاً واژه **بازی** با معنی، قافیه نمی‌شود؛ اما بعضی از شاعران به ندرت ی

را تنها حرف قافیه قرار داده‌اند :

گاو توبه کردن آمد از مدایح و ز هجی / کز هجی بینم زبان و از مدایح سود، نی

(منوچهری)

مصوّت کوتاه ی (=ه/ه) نیز گاهی به ندرت اساس قافیه قرار گرفته است، به ویژه هرگاه قافیه شعر، الحاقی داشته باشد.

هرکجا ذکر او بود تو که ای / جمله تسلیم کن بدو تو چه ای



خودآزمایی



- ۱- در کدام مورد «و»، «ی» صامت به شمار می‌آید؟
آهو، وقت، بود، کوه، نیست، فارسی، یاد، ناورد
- ۲- صامت‌ها و مصوّت‌های زبان فارسی چند تا است؟
- ۳- هر یک از کلمات زیر چند واج دارد؟
خواستن، ژنده، سلسله، محو



قواعد قافیه (ب)

در درس نخست کلیاتی درباره شعر و قافیه آن خواندیم و دیدیم که قافیه شعر فارسی تابع دو قاعده است. این دو قاعده کلی استثنایهایی دارند که آن‌ها را می‌توان در هفت مورد به شرح زیر، طبقه‌بندی کرد:

تبصره ۱: به آخر واژه‌های قافیه ممکن است یک یا چند حرف الحاق شود. حرف یا حروف الحاقی نیز جزء حروف مشترک قافیه‌اند و رعایت آن‌ها لازم است؛ مثلاً، در شعر زیر به آخر بهار و یار، «ان» الحاق شده است:

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

ار + ان، حروف قافیه است: **ار** حروف اصلی (طبق قاعده ۲) و **ان** حروف الحاقی. در شعر زیر:

ای پادشه خوبان داد از غم تنهایی دل بی تو به جان آمد وقت است که باز آیی

ا + یی حرف قافیه است: **ا** حرف اصلی (طبق قاعده ۱) و **یی** حروف الحاقی. حروف الحاقی عبارت است از:

شناسه‌ها، ضمائر متصل، پسوندها، مخفف صیغه‌های زمان حال بودن (م، ی، یم، ید، مند) و «ی» آخر بعضی از واژه‌های مختوم به **ا** و **و** مثلاً در واژه‌های «خدای»، «جای»، «موی»، «بوی».

تذکر: برای مشخص کردن قافیه هر شعر، ابتدا ردیف را مشخص می‌کنیم و بعد حروف الحاقی و سپس حروف اصلی را، قدما آخرین حرف اصلی کلمه را «رَوّی» می‌نامیدند.

تبصره ۲: بعضی از واژه‌ها به مصوّت **هـ** (بد بیان حرکت) یا مصوّت **ی** ختم می‌شوند. مانند: جامه (=جام)، پرده (=پرد)، بازی، سی. این **ی** گرچه جزء کلمه قافیه یعنی حروف اصلی هستند، اما از نظر قافیه، الحاقی به شمار می‌آیند:

کسان شهد نوشتند و مرغ و بر (=بره) مرا روی نان می‌نبیند تر (=تره)



ر، حروف قافیه است: ر، اصلی (طبق قاعدهٔ ۲) و ی در حکم الحاقی.
یکی مشکلی برد پیش علی مگر مشککش را کند منجلی

لی حروف قافیه است: ل، اصلی (طبق قاعدهٔ ۲) و ی در حکم الحاقی^۱.

تبصرهٔ ۳: رعایت قواعد دوگانهٔ قافیه الزامی است. فقط یک استثنا دارد: اگر در قاعدهٔ ۲ یعنی مصوّت + صامت (+صامت)، مصوّت کوتاه باشد و قافیه، حروفِ الحاقی داشته باشد، این مصوّت کوتاه می تواند متفاوت باشد؛ مثلاً کُشت (قتل کرد)، با گُشت (گردید) قافیه نمی شود؛ زیرا مصوّت اولی ضمّه و مصوّت دومی فتحه است. ولی اگر به آخر این دو کلمه حرف یا حروفی؛ مثلاً ی (هد بیان حرکت) الحاق شود، این دو کلمه قافیه می شوند:

سراسر همه دشت پر کُشته بود زمین چون گل ارغوان گشته بود

همین طور منظر با تصوّر قافیه نمی شود ولی در صورت افزوده شدن حرفِ الحاقی مثلاً، ی قافیه شدن آن ها اشکال ندارد:

آمدمت که بنگرم باز نظر به خود کنم سیر نمی شود نظر بس که لطیف منظری
گفتم اگر نبینمت مهر فرامشم شود می روی و مقابلی، غایب و در تصوّری

(سعدی)

واژه بنده (=بند) نیز با ژنده (=ژند) قافیه می شود؛ چون کسرهٔ آخر در حکم الحاقی است.
تبصرهٔ ۴: پسوند و پیشوند گرچه واژه نیستند اما گاهی در قافیهٔ شعر در حکم واژهٔ قافیه قرار گرفته اند:

چنان صورتش بسته تمالگر که صورت نبندد از آن خوب تر

«گر» و «تر» پسوند هستند و باید الحاقی به حساب آیند، اما خود، واژهٔ قافیه قرار گرفته اند.

همچنین در شعر:

گرفتم که خود هستی از عیب پاک تعنت^۲ مکن بر من عیبناک

ناک پسوند است، اما واژهٔ قافیه قرار گرفته و با کلمهٔ «پاک» قافیه شده است. در شعر زیر:

دلجم جز مهر مه رویان طریقی بر نمی گیرد زهر در می دهم پندش ولیکن در نمی گیرد

۱- توجه شود که ی در واژه های علی و منجلی اصلی است اما از نظر قواعد قافیه، شاعران فارسی زبان، آن را در حکم الحاقی

منظور کرده اند، گویی اصل کلمات عل و منجل بوده است.

۲- تعنت: سرزنش



«بَر» و «دَر» پیشوند هستند اما واژه قافیه قرار گرفته اند.

در صورتی پسوند یا پیشوند واژه قافیه محسوب می شود که تکرار نشود؛ مثلاً در این بیت

مولوی :

نک بهاران شد، صلا ای لولیان بانگ نای و سبزه و آب روان

که گرچه حروف مشترک تنها حروف الحاقی «ان» است اما پسوند «ان» در واژه «لولیان» نشانه جمع است و در واژه «روان» نشانه صفت حالیه و قافیه درست است ولی در این بیت دقیقی :

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

«ان» در هر دو واژه «زلفکان» و «رخان» نشانه جمع است و چون تکرار شده لذا قافیه درست نیست.

تبصره ۵ : اگر قبل از حروف قافیه (در قاعده ۱ و ۲) حرف یا حروف دیگری مشترک باشد، آن ها جزء حروف قافیه نیستند و رعایت آن ها لازم نیست. مثلاً در شعر :

به خردی بخورد از بزرگان قفا خدا دادش اندر بزرگی صفا

ـ فا، حروف مشترک است اما فقط مصوت // حرف قافیه است و رعایت حروف مشترک دیگر ضرورت ندارد. به عبارت دیگر قفا و صفا با واژه هایی مثل ما و فضا قافیه می شود. در شعر زیر :

بشنو این نی چون حکایت می کند وز جدایی ها شکایت می کند

«ایت» حروف مشترک است اما فقط ـ ت حروف قافیه است و رعایت حروف مشترک اضافی یعنی «ایب» ضرورت ندارد. به عبارت دیگر حکایت و شکایت با واژه هایی مثل نعمت و فرصت هم قافیه می شود.

تبصره ۶ : اگر واژه های قافیه لفظاً یکسان ولی در معنا متفاوت باشند، قافیه درست است و جناس هم دارد :

زهر ناحیت کاروان ها روان (=رونده) به دیدار آن صورت بی روان (=روح)

تبصره ۷ : گاه حروف قافیه در بیش از یک واژه قرار می گیرد :

چراغ روی تو را شمع گشت پروانه مرا ز حال تو با حال خویش پروا، نه

در مصراع دوم، پروا+نه (پروا نیست) با پروانه قافیه شده که حروف قافیه در آن +نه است.



قافیه میانی، درونی و ذوقافیتین

بعضی از شاعران برای غنی تر کردن موسیقی شعر، گاه در پایان نیم مصرع (قافیه میانی) نیز قافیه می آورند:

در رفتن جان از بدن گویند هر نوعی سخن من خود به چشم خویشتم دیدم که جانم می رود

(سعدی)

گاهی قافیه در درون مصرع (قافیه درونی) است یعنی تنها در پایان مصرع یا نیم مصرع نیست؛ مانند این شعر مولوی:

یار مرا، غار مرا، عشق جگر خوار مرا یارتویی، غار تویی، خواجه نگه دار مرا

روح تویی، نوح تویی، فاتح و مفتوح تویی سینه مشروح تویی، بر در اسرار مرا

گاهی شعر دارای دو قافیه پایانی (ذوقافیتین) است که قافیه اصلی در واژه های آخر مصرع هاست:

گزید از غنیمت طرایف بسی کز آن سان نبیند طرایف کسی

قافیه خطی

قافیه بر مبنای زبان؛ یعنی صورت ملفوظ شناخته می شود اما اگر همین زبان دارای شکل مکتوب شد یکسانی خطی نیز باید رعایت شود؛ به عبارت دیگر در این صورت قافیه هم، جنبه سمعی دارد و هم، بصری. مثلاً در این شعر سعدی:

بیوند روح می کند این باد مشک بیز هنگام نوبت سحر است ای ندیم خیز

از نظر صورت ملفوظ واژه های حضيض، لذیذ، غلیظ با مشک بیز و خیز هم قافیه هستند اما چون شکل خطی آن ها از نظر دیداری متفاوت است^۱، قافیه کردن آن ها درست نیست^۲.

عیوب قافیه

در شعر فارسی رعایت قواعد و ضوابط قافیه – که قبلاً گفتیم – الزامی است و هرچه خلاف

۱- رجوع شود به مقاله «نام نگاشت و زیبا آفرینی با خط»، ص ۱۸

۲- در قاعده ۲ قافیه، مصوت + صامت (+صامت)، به ندرت دیده شده که یکسانی خطی را در صامت اول رعایت نکرده اند، مانند:

چه گفت آن خداوند تنزیل و وحی خداوند امر و خداوند نهی



آن‌ها باشد غلط است. مثل قافیه کردن پُر با تَر، فردوسی با طوسی، احتیاط با اعتماد و غیره. تکرار واژه‌های قافیه را نیز علمای بلاغت عیب فاحش می‌شمردند مگر این‌که ابیات شعر از بیست و سی درگذرد یا قصیده دو مطلع داشته باشد^۱. اما شاعران گاه در اشعار کمتر از بیست و سی نیز واژه‌های قافیه را تکرار کرده‌اند^۲. به علاوه تکرار واژه قافیه مصرع اول را در غزل عیب ندانسته‌اند، حتی آوردن آن را در مصرع چهارم صنعت (ردالْقافیه) به حساب آورده‌اند.

تکرار واژه‌های غیر ساده قافیه

تکرار واژه‌های غیر ساده (=مشتق، مرکب و مشتق مرکب)، در صورتی که اجزای سازنده آن‌ها چندان آشکار نباشد یا میان معنای دو جزء فرقی بتوان نهاد، رواست؛ مثلاً، رنجور و مزدور، پاسبان و مهربان یا آب و گلاب، شاخسار و کوهسار، آبدار و پایدار.

علامت ماضی (ید) چون چندان شناخته نیست واژه‌هایی مانند ورزید، پرستید، رنجید، گردانید، بوسید و غیره قافیه می‌شوند و حال آن‌که در همه آن‌ها ید (علامت ماضی) مشترک است:

ای سرد و گرم دهر کشیده شیرین و تلخ دهر چشیده

(مسعود سعد)

علامت گذرا ساز «اند» یا «انید» نیز تکراری می‌آید، مثلاً در این شعر سعدی:

آن سرو که گویند به بالای تو ماند هرگز قدمی بیش تو رفتن نتواند

با واژه‌های می‌گذرانند، گسلانند، برسانند و برهاند قافیه شده است.

حال آن‌که اگر حروف الحاقی (اند) را حذف کنیم، این مصرع‌ها بی‌قافیه‌اند.

اگر اجزای کلمات کاملاً شناخته باشد، تکرار قافیه روا نیست؛ مثل قافیه ساختن خوب‌تر با بدتر،

یا مثل قافیه این شعر دقیقی:

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

۱- المعجم فی معاییر اشعار العجم، ص ۲۸۷

۲- مثلاً حافظ در غزل:

زهر در می‌دهم پندش ولیکن در نمی‌گیرد

دل‌م جز مهر مه رویان طریقی بر نمی‌گیرد

سه واژه قافیه (دیگر، ساغر، خوش‌تر) را تکرار کرده است.



قافیه در شعر نو

شاعران نوپرداز برای قافیه اهمّیت زیاد قائل اند؛ مثلاً، نیما یوشیج دربارهٔ قافیه می‌نویسد که: «اگر قافیه نباشد چه خواهد بود؟ حباب تو خالی؛ شعر بی قافیه، مثل آدم بی استخوان است. هنر شاعری در قافیه‌سازی است...»^۱

اما ضوابط قافیه در شعر نو، نضج درستی نگرفته است و آنچه در این مورد گفته شده است، بیشتر جنبهٔ ذوقی دارد.^۲ نیما در مورد ضابطهٔ قافیه در شعر می‌گوید: «قافیه مقید به جملهٔ خود است، همین که مطلب عوض شد و جملهٔ دیگری به روی کار آمد، قافیه به آن نمی‌خورد.»^۳ به هر حال قافیهٔ شعر نو برخلاف شعر کلاسیک در آخر ابیات نمی‌آید بلکه بستگی به مطلب دارد. به علاوه الزاماً هر مطلب قافیه‌دار نیست. از طرفی وقتی که شعر حاوی مطالب پراکنده و وصف‌های جداگانه است یا جنبهٔ امری و دعایی دارد، قافیه را لازم نمی‌دانند.^۴

مثال:

از تهی سرشار

جویبار لحظه‌ها جاری است

چون سبوی تشنه کاندر خواب ببند آب و اندر آب ببند سنگ

دوستان و دشمنان را می‌شناسم من

زندگی را دوست می‌دارم

مرگ را دشمن

وای اما با که باید گفت این؟ من دوستی دارم

که به دشمن باید از او التجا بردن

جویبار لحظه‌ها جاری...

به هر حال در شعر نو قافیه محدودیت‌های شعر کلاسیک را ندارد و شاعر خود را اسیر قافیه نمی‌سازد، بلکه معمولاً در هر مطلب دو یا چند مصرع قافیه‌دار می‌آید.

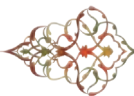
۱- نیما یوشیج: حرف‌های همسایه، تهران، ۱۳۵۱، ص ۷۰

۲- شفیعی کدکنی: موسیقی شعر، ص ۱۹۱

۳- حرف‌های همسایه.

۴- موسیقی شعر، ص ۱۸۴





۱- در هر یک از ابیات زیر، واژه‌های قافیه و حرف یا حروف قافیه را مشخص کنید و بنویسید که قافیه طبق قاعدهٔ «۱» است یا «۲»؟
مثال :

| | |
|---------------------------------------|------------------------------------|
| مبادا که روزی شوی زیردست | دل زیردستان نباید شکست |
| چه شکر گویمت، ای کارساز بنده نواز | واژه‌های قافیه : شکست، زیردست |
| بوسه زن بر خاک آن وادی و مشکین کن نفس | حروف قافیه : سَ ست طبق قاعدهٔ «۲» |
| | منم که دیده به دیدار دوست کردم باز |
| | ای صبا گر بگذری بر ساحل رود ارس |

(حافظ)

تا نریزد بر تو، زهر آن زشت خو
سقف چون باشد معلق بر هوا

یار بد ما است هین بگریز از او
هر یکی دیوار اگر باشد جدا

(مولوی)

ای خفتهٔ روزگار دریاب
چو چنگش رگ و استخوان ماند و پوست

ما را همه شب نمی‌برد خواب
نه بیگانه تیمار خوردش نه دوست

(سعدی)

ندانم که نرگس چرا شد دژم
میاور به جان من و خود گزند

من از ابر بینم همی باد و نم
مکن شهریارا دل ما نژند

(فردوسی)

۲- در هر یک از ابیات زیر :

(الف) ردیف را مشخص کنید. (اگر دارد)

(ب) واژه‌ها و حرف یا حروف قافیه را تعیین کنید.

(ج) حرف یا حرف‌های الحاقی را مشخص کنید. (اگر دارد)

(د) حرف یا حروف اصلی قافیه را مشخص کنید.

مثال :

ننوشت سلامی و کلامی نفرستاد

دیری است که دلدار پیامی نفرستاد



ردیف : نفرستاد

واژه‌های قافیه : پیامی، کلامی

حروف قافیه : ام + ی

حروف اصلی : ام طبق قاعده «۲»

حرف الحاقی : ی

ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست؟

منزل آن مه عاشق کش عیار کجاست؟

(حافظ)

سرشگ هوا بر زمین شد گوا

به نزدیک خورشید فرمان روا

(فردوسی)

کاشکی جز تو کسی داشتمی

یا به تو دست رسی داشتمی

(خاقانی)

مرا پرسى که چونی؟ چونم ای دل

جگر پردرد و دل پر خونم ای دل

(نظامی)

چندان که گفتم غم با طبیبان

درمان نکردند مسکین غریبان

(حافظ)

خاک دل آن روز که می بیختند

شبندی از عشق بر آن ریختند

(غزالی مشهدی)

زدودیده خون فشانم، ز غمت شب جدایی

چه کنم که هست این ها گل باغ آشنایی

(عراقی)

بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست

بگشای لب که قند فراوانم آرزوست

(مولوی)

گر مستمند و بادل غمگینم

خیره مکن ملامت چندینم

(ناصر خسرو)

نشاط جوانی ز پیران مجوی

که آب روان باز ناید به جوی

(سعدی)



ما به روی دوستان از بوستان آسوده ایم

گر بهار آید و گر باد خزان، آسوده ایم
(سعدی)

آن دل که به زلف یار می بستیمش

هر چند گسست باز پیوستیمش

دیده دریا کنم و صبر به صحرا فکنم

و اندرین کاردل خویش به دریا فکنم

ما درس سحر در ره می خانه نهادیم

محصول دعا در ره جانانه نهادیم
(حافظ)

۳- با توجه به تبصره‌های ۲ تا ۷، قافیه ایات زیر را مشخص کنید. اگر قافیه بیتی غلط است یا

عیب دارد، آن را نیز مشخص کنید :

هر آن کس که بر دزد رحمت کند

به بازوی خود کاروان می زند
(سعدی)

کنون با خرد باید انباز گشت

که فردا نمائند ره باز گشت
(سعدی)

چنان در قید مهرت پای بندم

که گویی آهویی سر در کمندم
(سعدی)

در این زمانه بتی نیست از تو نیکوتر

نه بر تو بر شمنی از رهیت مشفق تر
(سعدی)

دنیا نیرزد آن که پریشان کنی دلی

زنهار بد مکن که نکرده است عاقلی

گر من سخن درشت نگویم تو نشنوی

بی جهد از آینه نبرد زنگ، صیقلی
(سعدی)

۴- قافیه را در این شعر نو مشخص کنید :

اشکم دمید

گفتم : «نه پای رفتن نه تاب ماندگاری

درد خزه کف جوی این است.» گفت : «آری

اما دو گانه تا کی؟

یا موج وش روان شو یا در کنار من باش»

گفتم : «دلّم گرفته ست



مثل سکون ملولم»

۵- در شعر زیر واژه‌های قافیه را پیدا کنید و مشخص نمایید که آیا حروف قافیه طبق قاعدهٔ «۱»

یا «۲» است :

بخوان ای هم‌سفر با من

ره تاریک با پاهای من پیکار دارد

به هر دم زیر پایم راه را با آب آلوده

به سنگ آکنده و دشوار دارد؛

به چشم پا ولی من راه خود را می‌سپارم

جهان تا جنبشی دارد، رود هر کس به راه خود،

عقاب پیر هم غرق است و مست اندر نگاه خود

نباشد هیچ کارِ سخت‌کن را در نیابد فکر آسان ساز،

شب از نیمه گذشته‌ست، خروس دهکده برداشته است آواز؛

چرا دارم ره خود را رها من

بخوان ای هم‌سفر با من!

به رو در روی صبح، این کاروان خسته می‌خواند :

کدامین بار کالا سوی منزلگه رسد آخر

که هشیار است، کی بیدار، کی بیمار؟

کسی در این شب تاریک پیما این نمی‌داند.

مرا خسته در این ویرانه میسند

قطار کاروان‌ها دیده‌ام من

که صبح از رویشان پیغام می‌برد.

صداهای جرس‌های رهاوردان بسی بشنیده‌ام من

که از نقش امیدی آب می‌خورد

نگارانی چه دلکش را به روی اسب‌ها می‌برد...

(نیمایوشیح)





بخش دوم

عروض

(وزن شعر)

حرف، هجا، وزن

در بحث قافیه گفتیم که شعر، آفرینش زیبایی به وسیله واژه‌هاست و واژه خود از حرف درست می‌شود. منظور از حرف، صورت ملفوظ (واج) است نه شکل خطی آن. اصولاً در وزن شعر، فقط آنچه تلفظ می‌شود اهمیت دارد نه صورت مکتوب.

حرف بر دو گونه است: مصوت و صامت. مصوت‌ها نیز دو نوع هستند: مصوت کوتاه (ـَ، ـِ، ـُ) و مصوت بلند /، و، ی/

تبصره ۱: چون هر مصوت بلند تقریباً دو برابر مصوت کوتاه تلفظ می‌شود، در وزن شعر دو حرف به حساب می‌آید. اما مصوت کوتاه برابر یک حرف است: مثلاً؛ کلمه «ما» در وزن شعر سه حرف حساب می‌شود و کلمه «سرد» چهار حرف (=سـر د) .

تبصره ۲: اگر صورت ملفوظ اشعار را بنویسیم، «ا»، «و»، «ی» فقط وقتی مصوت بلند (بدون همزه) هستند و دو حرف حساب می‌شوند که دومین حرف هجا باشند. مثلاً در کلمات «کار»، «سود»، «دید». لذا «و» در کلمه «وام» و «ی» در کلمه «یاد» صامت است زیرا اولین حرف هجا به شمار می‌آید. اصولاً مصوت چه کوتاه چه بلند، دومین حرف هجاست.

هجا

هجا (بخش) یک واحد گفتار است که با هر ضربه هوای ریه به بیرون رانده می‌شود.

انواع هجا

در وزن شعر، هجاهای فارسی از نظر امتداد (تعداد حروف) سه نوع‌اند: کوتاه، بلند، کشیده:

۱- هجای کوتاه که دارای دو حرف است با علامت ۰ مانند کلمات نَ (نه)، تْ (تو).

۲- هجای بلند که دارای سه حرف است با علامت - مانند کلمات سر، پا.

۳- هجای کشیده که دارای چهار یا پنج حرف است با علامت \cup مانند کلمات نَرم ، سرد ، پارس و کاشت . چنان که می‌بینیم از نظر امتداد هر هجای کشیده معادل است با یک هجای بلند و یک هجای کوتاه. یعنی سه حرف اول برابر یک هجای بلند و یک یا دو حرف بعد معادل یک هجای کوتاه است. مثل واژه‌های:

| | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|
| $\begin{array}{c} \text{نَرم} \\ \cup \end{array}$ | $\begin{array}{c} \text{سَرد} \\ \cup \end{array}$ | $\begin{array}{c} \text{پا} \\ \cup \end{array}$ | $\begin{array}{c} \text{رس} \\ \cup \end{array}$ | $\begin{array}{c} \text{کا} \\ \cup \end{array}$ | $\begin{array}{c} \text{شت} \\ \cup \end{array}$ |
|--|--|--|--|--|--|

دقت کنید که یک یا دو حرف آخر هجای کشیده، هجای کوتاه نیست بلکه از نظر امتداد هجاها در حکم یک هجای کوتاه است، زیرا هر هجای فارسی باید دارای یک مصوّت باشد.

تبصره:

۱- گفتیم که امتداد هر مصوّت بلند دو برابر مصوّت کوتاه است، لذا در وزن شعر، هر مصوّت بلند دو حرف به حساب می‌آید. مثلاً کلمه «سی» سه حرفی است. هر یک از حروف دیگر، چه مصوّت کوتاه و چه صامت، یک حرف به شمار می‌آید.

۲- در وزن شعر «ن» بعد از مصوّت بلند در یک هجا (یعنی «ن» ساکن) به حساب نمی‌آید.^۱ مثلاً: جان = جا، برین = بری، خون = خو.

اگر این «ن» به هجای بعد منتقل گردد، در این هجای جدید، چون بعد از مصوّت بلند قرار نمی‌گیرد به حساب آورده می‌شود. مثلاً «دوان آمد» را اگر به صورت «دوانامد» تلفظ کنیم، به سبب این که «ن» در هجای جدید (نا) از مصوّب بلند قبل از خود فاصله گرفته است به حساب می‌آید.

۳- «آ» در خط، برابر است با همزه و مصوّت بلند «ا» لذا سه حرف به حساب می‌آید، مثل: «آباد» که هجای اولش سه حرفی و هجای دومش چهار حرفی است.

وزن شعر

وزن شعر عبارت است از نظمی در اصوات گفتار، مثل وزن شعر فارسی که بر مبنای کمّیت هجاها یعنی نظم میان هجاها کوتاه و بلند است،^۲ چنان که بعد خواهد آمد.

۱- در حقیقت مصوّت بلند قبل از «ن» کوتاه تلفظ می‌شود اما چنان که خواجه نصیرالدین طوسی در معیار الاشعار می‌گوید:

واژه‌هایی مانند دون، دان، دین، بر وزن دو، دا، دی می‌باشد.

۲- وزن شعر فارسی، نوشته دکتر پرویز خانلری، ۱۳۳۷. ص ۱۳.



عروض : علمی است که قواعد تعیین اوزان شعر (تقطیع) و طبقه‌بندی اوزان را، از جنبه نظری و عملی به دست می‌دهد.^۱

واحد وزن : واحد وزن در شعر فارسی و بسیاری از زبان‌های دیگر مصراع است. لذا وزن هر مصراع شعر در این زبان‌ها نمودار وزن مصراع‌های دیگر است، و وقتی شاعر مصراع اول را سرود به ناچار بقیه مصراع‌ها را در همان وزن باید بسراید.

واحد وزن در شعر عرب بیت است. در نام‌گذاری اوزان شعر فارسی، طبق سنت، واحد وزن را بیت می‌گیرند.

قواعد تعیین وزن

برای تعیین وزن یک شعر، چهار قاعده زیر را به دقت باید به کار برد :

۱- درست خواندن شعر و درست نوشتن آن ۲- تقطیع هجایی ۳- تقطیع به ارکان ۴- اختیارات شاعری.

درست خواندن شعر و درست نوشتن آن (استفاده از خط عروضی)

برای پیدا کردن وزن یک شعر نخست آن را باید دقیقاً روان و فصیح خواند.

در خواندن نباید خط فارسی ما را دچار اشتباه کند، فی‌المثل شعر :

طاعت آن نیست که بر خاک نهی پیشانی صدق پیش آر که اخلاص به پیشانی نیست

(سعدی)

را وقتی درست بخوانیم «طاعت آن» به صورت «طاعتان» و «پیش آر» به صورت «پیشار» تلفظ می‌شود. پس از این که شعر را درست و فصیح خواندیم باید عین تلفظ را واضح بنویسیم. به عبارت دیگر در تعیین وزن شعر باید خط را تا ممکن است به صورت ملفوظ نزدیک کرد. این خط، خط عروضی^۲ نامیده می‌شود.

در نوشتن شعر به خط عروضی رعایت چند نکته لازم است :

۱- اگر در فصیح خواندن شعر، همزه آغاز هجا (وقتی قبل از آن صامتی باشد) تلفظ نشود در

۱- مقاله «درباره طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی»، ص ۵۹۱ «نوشته ابوالحسن نجفی».

۲- خط عروضی فارسی برای تقطیع اشعار بسیار مناسب است و هرگز موجب اشکال نمی‌شود، لذا ضرورتی ندارد که از الفبای

فونتیک استفاده شود.



خط نیز همزه را باید حذف کرد چنان که در شعر فوق «طاعت آن» با حذف همزه به صورت «طاعتان» تلفظ می‌شود. همچنین مصراع «بنی آدم اعضای یکدیگرند» با حذف همزه «اعضا» به صورت «بنی آدمعضای...» خوانده می‌شود.

۲- در خط عروضی باید حرکات (مصوت‌های کوتاه) گذاشته شود (حرکات، مانند مصوت‌های بلند همیشه دومین حرف هجا هستند) :

إِیْ جَسْمُ جِرَاحِ أَهْلِ بَیْنِشِ مَقْصُودِ وُجُودِ أَفْرَیْنِشِ

روشن است کلماتی مانند «تو»، «دو» و «و» ربط (عطف) به صورتی که تلفظ می‌شوند باید نوشته شوند یعنی به صورت «تُ»، «دُ»، «وُ» (معمولاً «و») عطف یا ربط، به ویژه در شعر به صورت ضمه تلفظ می‌گردد. مثل مَنْ أَوْ (= من و او).

۳- حروفی که در خط هست اما به تلفظ در نمی‌آید در خط عروضی حذف می‌شود. مثلاً کلمات «خویش»، «خواهر»، «نامه»، «چه»، به صورت «خیش»، «خاهر»، «نام» و «چ» نوشته می‌شود :

هَرِجِ بَرِ نَفْسِ خَیْشِ نَپَسَنْدِی نَیْزِ بَرِ نَفْسِ دِیْگَرِی مَپَسَنْدِی

۴- قبلاً گفتیم که مصوت، دومین حرف هر هجاست لذا حروف «و»، «ا»، «ی» فقط وقتی دومین حرف هجا باشند مصوت هستند و دو حرف به حساب می‌آیند. مثلاً در کلمات «کو»، «سار»، «ریخت»، بنابراین در کلمه ای مثل «تُو» که دومین حرفش مصوت ضمه است «و» صامت می‌باشد.

۵- حرفی که مشدد تلفظ گردد باید به صورت دو حرف نوشته شود مانند «عزّت» و «سجّاده» که باید به صورت «عِزَّت» و «سَجَّاد» نوشته شود :

پَیْرِ گَفتاکِ جِ عِزَّتِ زَیْنِ بِه کِ نَیْمِ بَزِ دَرْتِ بَالِیْنِ نِه

(جامی)

مِی کُنْدِ پُر فِضایِ خانِ زِ عَطْرِ گُلِ سَجَّادِ اتِ بِ وَقْتِ نِمازِ

(نصرالله مردانی)

تقطیع هجایی

تقطیع یعنی تجزیه شعر به هجاها و ارکان (پایه‌های) عروضی^۱. نخست به تقطیع هجایی می‌پردازیم و سپس به تقطیع به ارکان.

منظور از تقطیع هجایی مشخص کردن هجاهای شعر اعم از کوتاه، بلند و کشیده است. برای

۱- تقطیع را تجزیه مصراع شعر به اجزا و ارکان تعریف کرده‌اند که در عروض علمی به جای اجزا، هجاها است.



این کار ابتدا باید هجاهای شعر را به دقت جدا، و مرز هر هجا را با خط عمودی کوتاهی مشخص کرد. دقت شود که به تعداد مصوّت‌ها هجا وجود دارد. ضمناً هجاهای کشیده باید با خط عمودی به یک هجای بلند (سه حرف اول) و یک هجای کوتاه (یک یا دو حرف بعد) تقسیم شوند، مثل جدا کردن هجاهای مصرع زیر:

مَـرَ نَـجائِ دِ لَمَ رَا كِ اِيْنَ مِرْ غِ وَ حَشِيْ

زِ با مِ كِ بَرِ خا نِسْتِ مُشْ كِلِ نِ شِي بِنْدِ

سپس علامت هر هجا زیر آن آورده شود، یعنی زیر:

الف) هجای دو حرفی (کوتاه)، علامت «و»

ب) هجای سه حرفی (بلند)، علامت «ب»

ج) هجاهای چهار یا پنج حرفی (کشیده)، علامت «ـ» (علامت «ب» برای سه حرف اول و علامت «و» برای یک یا دو حرف بعد).

تبصره: هجای پایانی اوزان شعر فارسی همیشه بلند است و اگر به جای آن هجای کشیده یا کوتاه بیاید حکم هجای بلند را دارد لذا هجای پایانی را همیشه با علامت هجای بلند (ـ) نشان می‌دهیم.

یادآوری: قبلاً گفتیم که حرکات (مصوّت‌های کوتاه) مانند دیگر حروف هستند اما هر مصوّت بلند دو حرف به حساب می‌آید. همچنین گفتیم که «ن» ساکن بعد از مصوّت بلند در یک هجا حساب نمی‌شود:

مَـرَ نَـجائِ دِ لَمَ رَا كِ اِيْنَ مِرْ غِ وَ حَشِيْ
 و - - و - - و - - و - - و - - و - - و - - و - -

حال اگر مصراع دوم (و مصراع‌های دیگر) شعر را نیز تقطیع هجایی کنیم خواهیم دید که نظم و تعداد هجاهای آن دقیقاً مثل مصراع اول خواهد بود. هجاهای مصراع دوم را زیر هجاهای مصراع اول می‌آوریم تا هجاهای دو مصراع را بهتر بتوان تطبیق کرد:

مَـرَ نَـجائِ دِ لَمَ رَا كِ اِيْنَ مِرْ غِ وَ حَشِيْ
 و - - و - - و - - و - - و - - و - - و - - و - -
 زِ با مِ كِ بَرِ خا سْتِ مُشْ كِلِ نِ شِي بِنْدِ

۱- آخرین حرف هجا را به دو صورت پایانی نیز می‌توان نوشت: م/رَن / جائِ





۱- «ا»، «و»، «ی» باید حرف چنم هجا باشند تا به صورت مصوّت بلند تلفّظ گردند و دو حرف حساب شوند؟

۲- واژه‌های زیر را با خطّ عروضی بنویسید و مرز هر کدام از واژه‌ها را که بیش از یک هجا دارد مشخص کنید. هجای کشیده را نیز به دو هجا تقسیم کنید:

خوشتن، بنفشه، ملامت، فایده، التماس، خود، سفینه، چو، چون، مسامحه، دقت، پشتوانه، معلّم، خواری، زلت، مجموعه، روزنه، خواستن، مؤذن، شدت، تبسم، کاشته، راهوار.

۳- واژه‌های زیر را ابتدا درست بخوانید و با خطّ عروضی بنویسید. سپس مرز هجاها را مشخص کنید و زیر هر هجا علامت آن را بگذارید (توجّه کنید که به تعداد مصوّت‌ها هجا وجود دارد و هجای کشیده به دو هجا تقسیم می‌شود و هر مصوّت بلند برابر دو حرف است و «ن» بعد از مصوّت بلند در یک هجا حذف می‌شود):

سر، دل، ره‌گذر، ما، روز، سرو، سرشار، کویر، گلستان، تن‌آسان، تن‌آسانی، دو، نیست، دیدار، هستی، رنگ، شب، آفرین، سو، سود، ساخت، دژ، درد، دوست، چشم، کاش، کاشت، وفا، بامداد، فضا، رنج، قاصد، طراوت، نیرومند، خاموش، ندا، باغ، آسان، رایگان، رایگانی.

۴- واژه‌های غیرساده زیر را یک بار با حذف همزه و بار دیگر بدون حذف همزه بخوانید و با خطّ عروضی بنویسید و تقطیع هجایی کنید:

دل‌آزرده، عاقبت‌اندیش، خوش‌آواز، پلنگ‌افکن، بادآورده، خوش‌اندام، دانش‌آموز، دل‌افسرده، شمع‌آجین.

۵- ابیات زیر را درست بخوانید و با خطّ عروضی بنویسید. سپس مرز هجاها را مشخص کنید و زیر هر هجا علامت آن را بگذارید. (دقت کنید اگر اشعار را درست خوانده و نوشته باشید، باید تعداد و نظم هجاها را دو مصراع هر بیت یکسان باشد):

هم قصّه نانموده دانی هم نامه نانوشته خوانی

(نظامی)

اگر کاری کنی مزدی ستانی چو بی‌کاری، یقین بی‌مزد مانی

(ناصر خسرو)



آینه ار نقش تو بنمود راست

خود شکن آینه شکستن خطاست

خدایا به خواری مران از درم

(نظامی)

که صورت نبندد دری دیگرم

ای باد بامدادی خوش می روی به شادی

پیوند روح کردی پیغام دوست دادی

هر که تأمل نکند در جواب

بیشتر آید سخنش ناصواب

چند پرسى ز من چىستم من؟

(سعدى)

نىستم نىستم نىستم من

(ميرزا حبيب خراسانى)



تقطیع به ارکان

در تقطیع هجایی، علامت‌های هجاها دارای نظمی هستند، فی‌المثل اگر در هجاهای هر مصراع شعر تقطیع شده در صفحه ۲۷، دقت کنیم، نظمی در آن‌ها می‌بینیم؛ نظمی تکراری، به این صورت که اگر آن‌ها را **سه تا سه تا** جدا کنیم در می‌یابیم که هر مصراع تکرار چهار بار «— —» تشکیل شده است:

— — — — | — — — — | — — — — | — — — —

چنان‌که ملاحظه می‌شود برای نشان دادن نظم هجاها، پس از هجاهای جدا شده خطی عمودی و پررنگ کشیده شده است.

اگر شعر:

ای ساربان آهسته‌ران کارام جانم می‌رود وان دل که با خود داشتم بادل ستانم می‌رود
(سعدی)

را تقطیع هجایی کنیم به این صورت در می‌آید:

ای | سا | ر | بائِه | آ | هِس | تِ | رانِه | کا | را | م | جا | نَم | می | رَ | وَد
— | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | —

هجاهای هر مصراع شعر فوق را اگر سه تا سه تا جدا کنیم نظمی در آن‌ها نمی‌بینیم ولی اگر **چهار تا چهار تا** جدا کنیم نظم آن‌ها آشکار می‌شود، به این صورت که از تکرار چهار بار «— — — —» تشکیل شده است:

— — — — | — — — — | — — — — | — — — —

تقطیع هجایی شعر زیر:

فتنه برانگیخت دل، خون شهان ریخت دل با همه آمیخت دل، گرچه جدا می‌رود
(مولوی)

۱- این شعر را به صورت «ای ساربان هست...» هم می‌توان تلفظ کرد. در این صورت «ن» به هجای بعد منتقل می‌شود و چون در این هجای جدید بعد از مصوت بلند نیامده محاسبه می‌گردد (در حقیقت «ن» به جای همزه محذوف قرار می‌گیرد).



به این صورت است :

فِتْنِ | بَرَنِگِیخْت | دِل | خُو | نِ | شَهاهِ | رِیخْت | دِل
 - | - | - | - | - | - | - | -

حال اگر هجاها را سه تا سه تا یا چهار تا چهار تا جدا کنیم در آن‌ها نظمی نمی‌بینیم اما اگر چهار تا و سه تا جدا کنیم خواهیم دید که نظم متناوب دارد، به این صورت که هر مصراع از تناوب «- UU» و «- UU» دو بار درست شده است :

- UU - | - UU - | - UU -

شعر زیر را اگر تقطیع هجایی کنیم :

به تو حاصلی ندارد غم روزگار گفتن که شبی نخفته باشی به دراز نای سالی
 (سعدی)

به این صورت در می‌آید :

بِ | تُو | حَا | صِد | لِی | نَدَا | رَد | عَد | مِ | رُو | ز | گَا | ر | کُف | تَن
 - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | -

حال اگر هجاهای آن را فقط به صورت چهار تا چهار تا جدا کنیم وزنی متناوب در آن‌ها می‌بینیم :

- UU - | UU - UU - | - UU - | UU - UU

پس برای این که نظم میان هجاهای یک شعر آشکار شود باید هجاهای یک مصراع آن را چهار تا چهار تا، یا سه تا سه تا، یا چهار تا و سه تا جدا^۱ کنیم.

در میان هجاهای معدودی از اوزان، نظمی ظاهر نیست^۲ مثل هجاهای شعر :

ای مایهٔ خوبی و نیکنامی روزم ندهد بی تو روشنایی

(رودکی)

ای | ما | یِ | یِ | یِ | خُو | بی | یِ | نِی | کِ | نا | می
 - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | -

که به هر صورت آن‌ها را جدا کنیم نظمی در آن‌ها نمی‌بینیم.

۱- هجاهای بعضی از اوزان کم کاربردتر به صورت چهار تا و دو تا، یا چهار تا و یکی جدا می‌شود. از طرفی در عروض سنتی هجاهای بعضی از اوزان را به صورت سه تا و چهار تا یا دو تا و سه تا و غیره جدا می‌کنند تا به نحوی همهٔ اوزان شعر فارسی را در بحور عروضی عرب بگنجانند (بحر، واحد بزرگ‌تر از وزن است).

۲- این گونهٔ اوزان که تعداد آن‌ها اندک است، مستثنا هستند و با تعریف وزن نیز مغایرت دارند.



به طور کلی اکثر اوزان شعر فارسی دارای نظم تکراری هستند و بعضی نیز نظم متناوب دارند و در اندکی از اوزان نظمی دیده نمی‌شود. ضمناً نظم تکراری بر نظم متناوب ترجیح دارد، لذا اگر هجاهای شعری را با نظم تکراری بتوان تقطیع کرد، تقطیع آن به صورت متناوب جایز نیست. مثلاً شعر:

مرنجان دلم را که این مرغ وحشی

که به صورت منظم، یعنی چهار «U--» تقطیع می‌شود،

نباید به شکل متناوب: U--U | U--U | U--U | U--U تقطیع گردد.

ارکان عروضی

وقتی هجاهای شعری را به اجزای چهار تا چهارتا، یا سه تا سه تا، یا چهار تا و سه تا به نحوی که نشان‌دهنده نظم آن‌ها باشد، جدا کردیم ساده‌تر این است که به جای هر یک از اجزای چهار یا سه هجایی معادل آن‌ها را بیاوریم. فی‌المثل در مورد شعر:

| | | | |
|--------|--------|------------|------|
| مرنجان | دلم را | که این مرغ | وحشی |
| --U | --U | --U | --U |

به جای این که بگوییم وزن این شعر از یک هجای کوتاه و دو هجای بلند چهار بار، تشکیل شده، آسان‌تر این است که بگوییم وزن این شعر از چهار بار مثلاً «ت تَن تَن» یا «دَدَم دَم» (هم وزن «U--») درست شده است، و اگر به جای «U--» کلمه‌ای که هم‌وزنش باشد مثلاً «نواها» یا «گرامی» را بیاوریم بهتر است، مثلاً بگوییم شعر فوق بر وزن «نواها نواها نواها نواها» است. از طرفی چون در صرف زبان عرب همه کلمات را با «فعل» (ف-ع-ل) می‌سنجند در عروض عربی و فارسی، هم‌وزن هجاهای جدا شده هر مصرع را (که نمایانگر نظم وزن هستند) از «فعل» ساخته‌اند، فی‌المثل «فعولن» را هم‌وزن «U--» آورده‌اند و لذا شعر فوق بر وزن «فعولن فعولن فعولن فعولن» می‌شود. همچنین به جای «U--» قالب هم‌وزنش «مفاعیلن» را ساخته‌اند و به همین ترتیب قالب‌های دیگر درست شده است. این قالب‌ها را ارکان عروضی نامیده‌اند. مهم‌ترین ارکان عروضی فارسی ۱۹ تا است که ذیلاً با آن‌ها آشنا می‌شوید:

الف) ارکانی، که در آغاز و میان و پایان مصراع می‌آیند:

۱- فاعلاتن = U-- (تن ت تن تن)

۲- فاعلن = U- (تن ت تن)



۳- مفاعیلن = _ _ _ _ (ت تن تن تن)

۴- فعولن = _ _ _ (ت تن تن)

۵- مستفعلن = _ _ _ _ (تن تن ت تن)

۶- مفعولن = _ _ _ _ (تن تن تن)

۷- فعلاتن = _ _ _ _ (ت ت تن تن)

۸- فعلن = _ _ _ (ت ت تن)

۹- مفاعلن = _ _ _ _ (ت تن ت تن)

۱۰- مفتعلن = _ _ _ _ (تن ت ت تن)

۱۱- فعلن (= فاعل) = _ _ _ (تن تن)

ب) ارکان غیر پایانی، که در آخر مصراع قرار نمی گیرند. آخرین هجای هر یک از این ارکان

کوتاه است :

۱- فاعلاتُ = _ _ _ _ (تن ت تن ت)

۲- فعلاتُ = _ _ _ _ (ت ت تن ت)

۳- مفاعیلُ = _ _ _ _ (ت تن تن ت)

۴- مستفعلُ = _ _ _ _ (تن تن ت ت)

۵- مفعولُ = _ _ _ _ (تن تن ت)

۶- مفاعلُ = _ _ _ _ (ت تن ت ت)

ج) ارکان پایانی، که فقط در آخر مصراع می آیند :

۱- فَعْل = _ _ (ت تن)

۲- فَع = _ _ (تن)

گاه از آخر رکن پایانی یک وزن، یک یا دو با سه هجا حذف می شود، مثلاً :

از آخر « _ _ _ » (مفاعیلن) اگر یک هجا حذف شود می ماند « _ _ _ » (فَعُولُنْ)، دو هجا

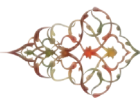
حذف شود می ماند « _ _ _ » (فَعْل) سه هجا حذف شود می ماند « _ _ _ » (فَعْ)²

۱- فعلن و فعلن نیز در آخر مصراع می آید اما به صورت غیر پایانی هم به کار رفته است. بعد خواهیم دید که در اوزان دوزی در آخر

نیم مصراع نیز می آیند.

۲- گفتیم که هجای پایان مصراع همیشه بلند حساب می شود.





۱- ارکان معادل این هجاها را بنویسید :

و _ ، _ ، و _ و _ ، و _ و _ ، _ _ و _ ، و _ و _ ، _ _ ، _ و _ ، _ _ و _
و _ ، _ _ و _ ، و _ و _ ، و _ ، _ _ و _ .

۲- هجاهای اشعار خودآزمایی درس سوم را به منظم‌ترین صورت، تقسیم کنید و ارکان معادل هر قسمت را زیر آن بنویسید.



چگونگی تقطیع شعر به ارکان

برای تقطیع شعر به ارکان ابتدا آن را تقطیع هجایی می‌کنیم سپس هجاها را به صورتی که نظم آن‌ها مشخص شود با خط عمودی پررنگ‌تری به اجزای ۲ یا ۳ هجایی تقسیم می‌نماییم. آن‌گاه به ارکان مراجعه می‌کنیم تا ببینیم هر یک از این اجزای ۲ یا ۳ هجایی با چه رکنی مطابقت دارد. آن‌ها را انتخاب می‌کنیم و در زیر اجزا می‌نویسیم. (اگر در آخر مصراع، یک یا دو هجا اضافه بماند ارکان پایانی معادل هر کدام یعنی «فَعْل»، «فَعْلن» و «فَعْل» زیر آن‌ها آورده می‌شود) مثال :

اگر هجاهای شعر زیر را به صورت چهار تا «— — —» تقسیم کنیم با مراجعه به ارکان می‌بینیم که معادل «— — —» رکنِ فعولن است که آن را زیر هر «— — —» می‌نویسیم :

| | | | |
|-------------|------------|-----------------|------------|
| مَرْنَجَانٌ | دَلَمَ رَا | كِه اِيْنِ مُرْ | غِ وَحْشِي |
| — — — | — — — | — — — | — — — |
| فعولن | فعولن | فعولن | فعولن |

هجاهای شعر زیر نیز به چهار «— — —» تقسیم می‌شود. ولی از آخر «— — —» چهارم، یک هجا حذف شده است و به صورت «— — —» درآمد که با مراجعه به ارکان می‌بینیم که معادل «— — —» رکن «فَعْل» است، ارکان را زیر هجاهای تقسیم شده می‌نویسیم :

خدایا به خواری مران از درم که صورت نبندد دری دیگرم

(سعدی)

| | | | | | | | | | |
|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| خُدَا | يَا | بِ | خَا | رِي | مَدَ | رَايْ | اَز | دَ | رَمَ |
| — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — — |
| فعولن | فعولن | فعولن | فعولن | فعولن | فعولن | فعولن | فعولن | فعولن | فعولن |

مثال دیگر :

تو همچون گل ز خندیدن لب با هم نمی آید روا داری که من بلبل چو بوتیمار بنشینم
(سعدی)

هجاهای هر مصراع شعر فوق به چهار «— — — —» تقسیم می شود. حال با مراجعه به ارکان، معادل «— — — —» یعنی «مفاعیلن» را زیر هر «— — — —» می نویسیم.

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---------|------|------|------|---------|--------|--------|------|---------|-------|-----|------|---------|-----|---|------|
| تُ | هَمْ | جُنْ | گُلْ | زِ | خَنْدِ | دِیْدِ | دَنْ | لِ | بَتَّ | بَا | هَمْ | نِ | مِی | آ | یْدِ |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
| مفاعیلن | | | | مفاعیلن | | | | مفاعیلن | | | | مفاعیلن | | | |

هجاهای شعر زیر :

| | | | | |
|-----------|----------|-------|------------|---------------|
| گفت ای مو | سا دهانم | دوختی | وز پشیمانی | تو جانم سوختی |
| — — — | — — — | — — — | — — — | — — — |
| مفاعلاتن | | | مفاعلاتن | |

به سه «— — —» تقسیم می شود ولی از «— — — —» آخر یک هجا حذف شده و به صورت «— — — —» درآمده است. با مراجعه به ارکان، معادل «— — — —» یعنی فاعلاتن و معادل «— — — —» یعنی

فاعلن را زیر هجاهای تقسیم شده می نویسیم :

| | | |
|-----------|----------|--------------------|
| گفت ای مو | سا دهانم | دوختی ^۱ |
| — — — | — — — | — — — |
| فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلن |

هجاهای شعر زیر :

| | | | | |
|-------------------|----------|----------|-------------------|-----------------|
| به تو حاصلی ندارد | غم روز | گارگفتن | که شبی نخفته باشی | به درازنای سالی |
| — — — | — — — | — — — | — — — | — — — |
| مفاعلاتن | مفاعلاتن | مفاعلاتن | مفاعلاتن | مفاعلاتن |

چهار تا چهارتا جدا شده و نظم متناوب متشکل از «— — — —» و «— — — —» ۲ بار دارد و چون «— — — —» با رکن فعلاّت مطابق است و «— — — —» با رکن فاعلاتن، لذا وزن آن می شود :

۱- بعضی از اشعار با خط معمول فارسی تقطیع شده است ولی لازم است دانش آموزان همیشه اشعار را با خط عروضی تقطیع کنند.



فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن
 هجاهای شعر زیر :

| | | | |
|----------|---------|---------|-------|
| شاید اگر | آفتاب و | ماه نتا | بد |
| — — — | — — — | — — — | — — — |
| مفتعلن | فاعلات | مفتعلن | فع |

پیش دو ابروی چون هلال محمّد (ص)
 (سعدی)

نظم متناوب دارد که از آخرین «— — —» سه هجای پایانی حذف شده و به صورت — — — — — | — — — — — | — — — — — درآمده است. با مراجعه به ارکان، «— — —» با رکن مفتعلن و «— — —» با رکن فاعلات و «—» با رکن فع مطابقت دارد. پس وزن شعر فوق می‌شود.

مفتعلن فاعلات مفتعلن فع

پس برای پیدا کردن وزن یک شعر باید نکته‌های هشتم تا دهم را مورد توجه قرار داد :

- ۱- درست خواندن شعر و درست نوشتن آن با خطّ عروضی.
- ۲- جدا کردن هر یک از هجاها با خطّ عمودی.
- ۳- حذف «ن» بعد از مصوّت بلند در یک هجا.
- ۴- علامت‌گذاری هر یک از هجاها در زیر آن‌ها.
- ۵- تقسیم هجاهای هر مصراع به اجزای ۴ تا ۴ تا، یا ۳ تا ۳ تا، یا ۴ تا و ۳ تا به طوری که در صورت امکان، وزن به صورت تکراری درآید و یا متناوب.
- ۶- نوشتن ارکان عروضی معادل اجزا در زیر آن‌ها.
- ۷ و ۸- اختیارات شاعری و نام اوزان که در مباحث بعد خواهد آمد.

اختیارات شاعری

چنان‌که در مثال‌های قبل دیدیم وزن شعر فارسی بسیار منظم و دقیق است و نظم و تساوی هجاها در مصراع‌های یک شعر دقیقاً رعایت می‌شود و از این نظر تقطیع وزن شعر فارسی بسیار ساده است. البته شاعر در سرودن شعر اختیاراتی دارد که به ضرورت از آن‌ها استفاده می‌کند. این اختیارات نیز، که دقیقاً تابع قاعده است، باید در نظر گرفته شود.



تبصره: برای تعیین وزن یک شعر، تقطیع یک مصراع آن کافی است اما چون در اشعار فارسی معمولاً از اختیارات شاعری استفاده می‌شود با مقایسه دو مصراع یعنی از روی اختلاف هجاها، اختیارات شاعری را بهتر درمی‌یابیم. لذا در تقطیع، هجاهای مصراع دوم را به ترتیب، زیر هجاهای مصراع اول می‌نویسیم. اختیارات شاعری^۱ بر دو گونه است: زبان و وزنی.

اختیارات زبانی: در هر زبانی بعضی کلمات (به تنهایی یا در جمله) دارای دو یا حتیاً چند تلفظ هستند و گوینده اختیار دارد هر کدام را که می‌خواهد به کار ببرد. اختیارات زبانی بر دو نوع است:

۱- **امکان حذف همزه:** در فارسی اگر قبل از همزه آغاز هجا، حرف صامتی بیاید همزه را می‌توان حذف کرد، مثلاً کلمه یک هجایی «آب» که با همزه شروع شده، اگر قبل از آن صامتی مانند «ر» بیاوریم، همزه را می‌شود حذف کرد. مثلاً «دَر | آب» را بگوییم «د | راب» یا «از این» را بگوییم

- - U - U U - -

«ازین» یا «در آن» را بگوییم «دران». در شعر زیر:

- U - - - U

در آن حال پیش آمد دوستی کزو مانده بر استخوان پوستی

(سعدی)

| | | | | | | | | | | |
|---|----|---|---|-----|-----|----|-----|----|---|----|
| د | را | ح | ل | بی | شا | م | دَم | دو | س | تی |
| U | - | - | U | - | - | U | - | - | U | - |
| ک | زو | م | د | بَر | اُس | تُ | خا | پو | س | تی |

شاعر به ضرورت وزن، در «آن (= --)» را، در «ران (= U -)» تلفظ کرده تا هجاها را دو مصراع یکسان و وزن درست باشد، زیرا اگر در آن تلفظ می‌کرد، هجای اول مصراع اول بلند می‌بود و حال آنکه هجای اول در مصراع دوم کوتاه است.

۲- **تغییر کمیت مصوت‌ها:** شاعر در موارد خاصی مختار است که به ضرورت وزن شعر، مصوت کوتاه را بلند و یا مصوت بلند را کوتاه تلفظ کند:

الف) بلند تلفظ کردن مصوت‌های کوتاه: مصوت کوتاه پایان کلمه را به ضرورت وزن می‌توان کشیده تلفظ کرد تا مصوت بلند به حساب آید. همچنین کسره اضافه و «و» (ضمّه) عطف را:

۱- رک: «اختیارات شاعری» نوشته ابوالحسن نجفی. البته تقسیم اختیارات به زبانی و وزنی از نگارنده است.



نبینی باغبان چون گل بکارد چه مایه غم خورد تا گل برآرد

(فخرالدین اسعد گرگانی)

| | | | | | | | | | | |
|----|-----|-----|-----|-----|-------|-----|-----|-----|-----|-----|
| نَ | بِی | نِی | بَا | غَد | بَلَا | چُن | کُل | بِی | کَا | رَد |
| U | - | - | - | U | - | - | - | U | - | - |
| جِ | مَا | بِی | غَم | خُ | رَد | تَا | کُل | بِی | رَا | رَد |

چنان که ملاحظه می‌شود هجاهای سوم در دو مصراع متفاوت است، هجای سوم در مصراع اول بلند است و کوتاه نمی‌شود اما هجای کوتاه مصراع دوم را طبق قاعده می‌توان بلند تلفظ و حساب کرد.

تبصره: اگر هجایی با هجای معادلش در مصراع دیگر متفاوت باشد، علامت هر دو هجا را می‌گذاریم و وقتی طبق اختیارات شاعری مشخص شد که با هجای متفاوت معادلش مساوی است علامت قبلی آن را خط می‌زنیم.

مثال برای کسره اضافه:

| | | | | | | | |
|-------|-----|------|-----|-----|-----|-----|------|
| تَوَا | نَا | بُود | هَر | کِ | دَا | نَا | بُود |
| U | - | U | - | U | - | - | U |
| زِ | دَا | نِش | دِ | پِی | بُر | نَا | بُود |

(فردوسی)

هجای پنجم در مصراع دوم کوتاه و در مصراع اول بلند است ولی هجای پنجم مصراع دوم را طبق قاعده می‌توان بلند تلفظ کرد تا هجاهای دو مصراع یکسان گردد.

مثال برای مصوت ضمه پایان کلمه:

تو کجایی تا شوم من چاکرت چارقت دوزم کنم شانه سرت

(مولوی)

| | | | | | | | | | | |
|-----|----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| تُو | کُ | جَا | بِی | تَا | شَد | وَم | مَن | چَا | کِ | رَت |
| - | U | - | - | - | U | - | - | - | U | - |
| چَا | رُ | قَت | دُو | زَم | کُ | نَم | شَا | نِ | سَد | رَت |



هجای اول در مصراع دوم بلند است و کوتاه نمی‌شود اما در مصراع اول کوتاه است و طبق قاعده بلند تلفظ می‌شود. ضمناً هجای نهم در مصراع دوم نیز طبق قاعده بلند تلفظ می‌گردد.

مثال برای «و» (ضممه) عطف :

شخص خفت و خرس می‌راندش مگس وز ستیز آمد مگس زو باز پس

(مولوی)

| | | | | | | | | | | |
|-----|----|-----|-----|-----|----|-----|--------|-----|----|-----|
| شَخ | ص | خُف | تُ | خِر | س | مِ | رَانِه | دَش | مَ | گَس |
| - | و | - | و | - | و | - | - | - | و | - |
| وَز | سِ | تِ | زَا | مَد | مَ | گَس | زَو | بَا | ز | پَس |

هجای چهارم در مصراع دوم کوتاه نمی‌شود اما در مصراع اول طبق قاعده باید کشیده تلفظ شود تا همانند مصراع دوم گردد.

مثال برای مصوت کوتاه فتحه، که تنها در آخر کلمه «نه» می‌آید و کم اتفاق می‌افتد :

نه سبو پیدا در این حالت نه آب خوش ببین والله اعلم بالصواب

(مولوی)

| | | | | | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------|----|
| نَ | سَد | بُو | پِ | دَا | دَ | رِ | حَا | لَت | نَ | آب |
| و | و | - | - | - | و | - | - | - | و | - |
| خُش | بِ | وَل | لَا | ه | أَع | لَم | بِ | صَد | وَاب | |

هجای اول در مصراع اول کوتاه است اما به ضرورت وزن طبق قاعده بلند تلفظ می‌شود تا معادل هجای اول در مصراع دوم گردد.

ب) کوتاه تلفظ کردن مصوت‌های بلند : هرگاه پس از کلمات مختوم به مصوت‌های بلند «و» یا «ی» مصوتی بیاید، شاعر اختیار دارد که مصوت‌های بلند «و» و «ی» را کوتاه تلفظ کند تا کوتاه به حساب آید. ضمناً میان دو مصوت، صامت «ی» قرار می‌گیرد که آن را «ی» میانجی^۱ می‌نامند.

مثال برای کوتاه تلفظ کردن مصوت بلند «و» : و + «ی» میانجی + مصوت

۱- در زبان فارسی هرگاه دو مصوت کنار هم بیاید معمولاً میان آن‌ها صامت «ی» ظاهر می‌شود که آن را «ی» میانجی می‌نامیم مثلاً

جمع «مرد» می‌شود «مردان» اما جمع «دانا» نمی‌شود «دانان» بلکه میان دو مصوت «ا»، «ی» می‌آید و «دانایان» می‌شود. منسوب به «نارنج» می‌شود «نارنجی» اما منسوب به «لیمو» به صورت «لیموی» غلط است و باید با کمک گرفتن از «ی» میانجی بگوییم : لیمویی.



در چنان روز مرا آرزویی خواهد بود آرزویی که همی داردم اکنون پژمان

(رعدی آذرخشی)

| | | | | | | | | | | | | | |
|-----|----|-------|-----|----|----|-----|-----|----|-----|-----|---------|-------|--------|
| دَر | چُ | نَکِه | رَو | ز | مَ | رَا | آ | ر | زَو | بِی | خَا | هَد | بُود |
| - | U | - | - | U | U | - | - | U | U | - | - | - | - |
| آ | ر | زَو | بِی | کِ | هَ | مِی | دَا | رَ | دَ | مَک | نَوَنَه | پَرَه | مَانَه |

هجای دهم در مصراع دوم کوتاه است و بلند تلفظ نمی‌شود اما در مصراع اول بلند است و طبق قاعده کوتاه تلفظ می‌گردد. چنان‌که ملاحظه می‌شود مصوّت «و» در کلمه «آرزویی» در مصراع اول به ضرورت وزن کوتاه تلفظ شده اما در مصراع دوم چون ضرورت وزن وجود ندارد این مصوّت کوتاه تلفظ نشده است.

تبصره ۱: «و» در کلمات تک‌هجایی مانند مو، رو، جو، بو و غیره هیچ‌گاه کوتاه نمی‌شود اما در کلمه «سو» در حال اضافه ممکن است کوتاه شود.^۱

مثال برای مصوّت بلند «ی»: ی + ی وقایه + مصوّت

راستی آموز، بسی جو فروش هست درین کوی که گندم ناست

(پروین اعتصامی)

| | | | | | | | | | | |
|-----|----|-----|------|-----|---|----|-------|-----|-----|------|
| رَا | سَ | تِی | یَا | مُو | ز | بَ | سِی | جُو | فُ | رُوش |
| - | U | U | - | - | U | U | - | - | U | U |
| هَس | ت | دَ | رِین | کُو | ی | کِ | گَنَد | دُم | نَد | مَاس |

هجای «تی» در مصراع اول بلند است اما طبق قاعده، کوتاه تلفظ و محاسبه می‌شود تا با معادلش در مصراع دوم یکسان گردد.

تبصره ۲: اگر مصوّت بلند «ی» در میان کلمه‌ای ساده یا کلمه با پسوند یا پیشوند یا ضمیر متصل باشد، قاعده ب (کوتاه تلفظ کردن مصوّت بلند) صدق نمی‌کند زیرا مصوّت «ی» در این موارد همیشه کوتاه تلفظ می‌شود و اختیاری نخواهد بود. مثلاً در کلمات زیاد (زییاد) = (U - U)، حیل = (U - U)، روحانیون = (U - U)، عامیانه = (U - U)، پیاموز = (U - U - U).

بی‌اتا برآریم دستی زِ دل که نتوان برآورد فردا زِ گل

(سعدی)



| | | | | | | | |
|---|----------|------|------|-----|------|----|----|
| ب | یا | تا | بَرا | ریم | دستی | ز | دل |
| U | - | - | U | - | - | U | - |
| ک | تَنوانند | بَرا | ور | د | فر | دا | گل |

تبصره ۳: در مواردی که مصوت «ی» فقط کوتاه تلفظ می‌شود، هجای آن را تنها با علامت هجای کوتاه مشخص می‌کنیم چون اختیاری وجود ندارد.

خودآزمایی



خودآزمایی برای اختیارات شاعری و تقطیع

- ۱- منظور از اختیارات زبانی چیست؟
- ۲- دو نوع اختیار زبانی را تعریف کنید و برای هر یک چند مثال بیاورید.
- ۳- مصوت‌های کوتاه را در چه صورت می‌توان کشیده تلفظ کرد و مصوت‌های بلند را در چه صورت کوتاه؟
- ۴- مصوت بلند «ی» در چه صورت همیشه کوتاه است و مصوت بلند «و» در چه صورت همیشه بلند؟
- ۵- تقطیع مثال‌های زیر، به صورتی که بین دو هلال تقطیع شده است، با کدام اختیارات شاعری مطابقت دارد؟
 نوای نی = (U---U). توگفتی = (---U). بهانه = (---U). بازی دهر = (U-U-U-U).
 درخت دوستی = (U---U---U). سبوی آب = (U---U---U). شب و روز = (U---U).
 جادویی = (U---U). دل‌پاک = (U---U). سوی من = (U---U). سوی من = (U---U). آری
 آنان = (U---U).
 ۶- در مثال‌های زیر هر جا همزه حذف شده، مشخص کنید.
 مردافکن = (---). تیرانداز = (U---). خوش‌آواز = (U---). خوش‌آهنگ = (U---).
 از ایشان = (U---). از ایشان = (---).
 ۷- پس از تقطیع هجایی ابیات زیر، هجاهای معادل در دو مصراع یک بیت را مقایسه کنید و اگر اختلافی هست تعیین کنید از چه اختیارات زبانی استفاده شده است:



چو خواهی که نامت بود جاودان

مکن نام نیک بزرگان نهران

باغبان گر چند روزی صحبت گل بایش

(سعدی)

بر جفای خار هجران صبر بلبل بایش

چو تو خود کنی اختر خویش را بد

(حافظ)

مدار از فلک چشم، نیک اختری را

اگر تو ز آموختن سرنتابی

(ناصر خسرو)

بجوید سر تو همی سروری را

همه برگ بودن همی ساختی

(ناصر خسرو)

به تدبیر رفتن نپرداختی

سوی چاره گشتم ز بیچارگی

(سعدی)

ندادم بدو سر به یکبارگی

بباید هوس کردن از سر به در

(فردوسی)

که دور هوس بازی آمد به سر

به سبزه کجا تازه گردد دلم

(سعدی)

که سبزه بخواهد دمید از گلم

تفرّج کنان در هوا و هوس

(سعدی)

گذشتیم بر خاک بسیار کس

(سعدی)



اختیارات وزنی

اختیارات وزنی فقط تسهیلاتی در تلفظ برای شاعر فراهم می‌سازد تا به‌ضرورت وزن از آن استفاده کند بی‌آن که موجب تغییری در وزن بشود، اما اختیارات وزنی امکان تغییراتی کوچک در وزن را به شاعر می‌دهد. تغییراتی که گوش فارسی‌زبانان آن‌ها را عیب نمی‌شمارد.

اختیارات وزنی بر چهار گونه است:

۱- بلند بودن هجای پایان مصراع - آخرین هجای هر مصراع بلند است اما شاعر می‌تواند به جای آن هجای کشیده یا کوتاه بیاورد. هجای پایان مصراع را همیشه با علامت هجای بلند نشان می‌دهیم، مثلاً در این شعر سعدی:

سرورا مانی و لیکن سرورا رفتار نه ماه را مانی و لیکن ماه را گفتار نیست

گر دلم از شوق تو دیوانه شد عیش مکن بدر بی نقصان وز ربی عیب و گل بی خار نیست

آخرین هجا در مصراع اول کوتاه و در مصراع‌های دوم و چهارم کشیده است بی‌آن که موجب کم‌ترین اختلالی در وزن شده باشد. پس در پایان مصراع فرقی میان هجای کشیده و کوتاه و بلند نیست و همه بلند حساب می‌شوند (در اوزان دوری هجای پایان هر نیم مصراع نیز همین حکم را دارد چنان که خواهد آمد). هیچ یک از شاعران میان این سه نوع هجا در پایان مصراع فرقی نمی‌گذارند و هجای کشیده و کوتاه را در حکم هجای بلند می‌گیرند اما در عروض سنتی به غلط میان هجای بلند و هجای کشیده در پایان مصراع فرق می‌گذارند.

۲- رکن اول بعضی از اوزان، $U - U -$ (فعالتن) است مانند:

$U - U - \quad | \quad - - U U \quad | \quad - - U U \quad | \quad - - U U$ (فعالتن فعالتن فعالتن فعلن)، یا

$U - U - \quad | \quad - U U \quad | \quad - U - U \quad | \quad - - U U$ (فعالتن مفاعلن فعلن) و غیره. شاعر در سرودن شعر

به جای $U - U -$ (فعالتن) اول وزن می‌تواند $U - -$ (فاعلاتن) بیاورد؛ یعنی هجای کوتاه اول



۰۰ — را به هجای بلند تبدیل کند اما عکس این درست نیست^۱. مثلاً سعدی در وزن :

۰۰۰ — | ۰۰۰ — | ۰۰۰ — | ۰۰۰ — | این شعر را سروده است :
 من ندانستم از اوّل که تویی مهر و وفایی عهد نایستن از آن به که بپندی و نپایی

(سعدی)

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------|------|-----|-------|------|------|---------|------|-----|------|------|------|-----|------|-----|-----|
| مَنْ | نَدَ | دَا | نِيسَ | تَدَ | مَدَ | زَوَ | وَلَ | كِي | تُدَ | بِي | مِهَ | رُ | وَ | فَا | بِي |
| — | ۰ | — | — | ۰ | ۰ | — | — | ۰ | ۰ | — | — | ۰ | ۰ | — | — |
| عَهْدَ | دَا | نَا | بَسَ | تَدَ | نَ | زَاوَهَ | بِهَ | كِي | بِي | بَدَ | دِي | ئِي | نَدَ | پَا | بِي |
| — | ۰ | — | — | ۰ | ۰ | — | — | ۰ | ۰ | — | — | ۰ | ۰ | — | — |

فاعلاتن

فعلاتن

فعلاتن

فاعلاتن

چنان که می بینید وزن مصرع اوّل و دوم این شعر با —۰— (فاعلاتن) شروع شده و حال آن که در اصل وزن —۰— (فعلاتن) بوده است.

این اختیار وزنی بسیار رایج است، حتّی ممکن است در تمام مصرع ها حتّی مصرع اوّل شعر نیز صورت بگیرد.

۳— شاعر می تواند به جای دو هجای کوتاه میان مصرع، یک هجای بلند بیاورد یعنی شاعر به جای «۰۰—» (فعّلتن) می تواند «—۰—» (فعّلتن) بیاورد.

هر چه داری اگر به عشق دهی کافرم گر جوی زیان بینی

(هاتف)

| | | | | | | | | | | |
|-------|----|------|-----|----|-----|-----|-------|-----|-----|-----|
| هَرَّ | چَ | دَا | رِي | أَ | گَر | بِي | عِشَ | قِي | دَ | هِي |
| — | ۰ | — | — | ۰ | — | ۰ | — | ۰ | ۰ | — |
| كَا | فِ | رَمَ | گَر | جُ | وِي | زِي | يَانِ | بِي | نِي | — |

باید توجه داشت هرگاه تعداد هجاهای مصرعی کمتر از مصرع دیگر باشد احتمال این ابدال هست. در صورت وجود این ابدال، در تقطیع دو هجای کوتاه یک مصرع معادل یک هجای بلند مصرع دیگر قرار می گیرد، البته در این حالت اصل دو هجای کوتاه است.

اختیار شاعری اخیر در دو هجای ماقبل آخر بسیار رایج است و حتّی در تمام مصرع های یک

۱— یعنی اگر وزنی با —۰— شروع شود (مثل —۰—|—۰—|—۰—)، شاعر نمی تواند به جای آن —۰— بیاورد.



شعر ممکن است از آن استفاده شود. اما کاربرد موارد دیگر آن کم است مانند «— — —» (مفتعلن) و «— — —» (فاعلاتن) و «— — —» (مستفعل) که به جای هر یک از این‌ها می‌تواند «— — —» (مفعولن) بیاید.

شعر زیر بر وزن فاعلاتن فاعلاتن فعلن است اما مصراع اول آن به صورت فاعلاتن مفعولن فعلن آمده یعنی «— — —» (فاعلاتن) دوم، «— — —» (مفعولن) شده است. ضمناً در هر دو مصراع فاعلاتن اول به صورت فاعلاتن آمده است:

خارکش پیری با دلخ درشت پشتۀ خار همی برد به پشت

(جامی)

| فاعلاتن | | | مفعولن | | | | فعلن | | | |
|---------|---|----|---------|---|---|----|------|---|---|------|
| خا | ر | گش | پ | ر | ی | با | دل | ق | د | رُشت |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
| پُشت | ت | ی | خا | ر | ه | می | بُر | د | ب | پُشت |
| | | | فاعلاتن | | | | | | | |

در شعر زیر به جای «— — —» (مفتعلن)، «— — —» (مفعولن) آمده است: گل به سلام چمن آمد بهار گه به سپاس آمد گل پیش خار

(نظامی)

| | | | | | | | | | | |
|-----|---|-----|----|----|-----|-----|----|-----|-----|-----|
| گُل | ب | سَد | لا | م | چَ | مَ | نا | مَد | بَ | هار |
| — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
| گَه | پ | سِ | پا | سا | مَد | گُل | پِ | ش | خار | |

و در شعر زیر به جای «— — —» (مستفعل)، «— — —» (مفعولن) آمده است: می‌کوش به هر ورق که خوانی کان دانش را تمام دانی

(نظامی)



| | | | | | | | | | |
|------|----|-----|----|-----|----|--------|----|----|----|
| | | | | | | مستفعل | | | |
| می | کو | ش | پ | هَر | وَ | رَق | کِ | خا | نی |
| - | - | U | U | - | U | - | U | - | - |
| | | | | | | مفعولن | | | |
| کانه | دا | نِش | را | تَـ | ما | م | دا | نی | |

۴- قلب: شاعر به ضرورت وزن می‌تواند یک هجای بلند و یک هجای کوتاه کنار هم را جابه‌جا کند یعنی به جای «U» می‌تواند «U-» بیاورد یا برعکس. کاربرد این اختیار شاعری کم است و آن هم در «U-U-» (مفتعلن) و «U-U-» (مفاعلن) رخ می‌دهد:

کیست که پیغام من به شهر شروان برد یک سخن از من بدان مرد سخندان برد

(جمال‌الدین اصفهانی)

| | | | | | | | | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|--------|--------|------|-----|--------|--------|------|-----|
| | | | | | | مفاعلن | | | | | | | |
| کیـ | سـ | کِـ | پـ | غـا | مِـ | مَن | پـ | شـهـ | رِـ | شـیرِـ | واکـهـ | بـَـ | رَد |
| - | U | U | - | - | U | - | U | - | U | - | - | U | - |
| | | | | | | مفتعلن | | | | | | | |
| یک | سُـ | حَـ | تَـ | مَن | پـ | داکـهـ | مَـرِـ | دِـ | سـ | حَـنِـ | داکـهـ | بـ | رَد |

شعر فوق بر وزن (مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن) است اما در مصراع اول «مفاعلن» به جای «مفتعلن» آمده است.

تقطیع شعر با اختیارات شاعری

قبلاً دیدیم که تقطیع هجایی شعر، اگر در آن از اختیارات شاعری استفاده نشده باشد، آسان است. اما اگر از اختیارات شاعری استفاده شده باشد (که معمولاً چنین است) چگونه بدانیم که از اختیارات استفاده شده تا بتوانیم وزن درست را بیابیم؟

در اختیارات شاعری یک راه تشخیص، استفاده از گوش است مثلاً اگر «دل من» را عادی تلفظ



کنیم تقطیع هجایی آن «(U U)» می شود، اما تلفظ «دل من» در مصراع :

| | | | | | | | | |
|---|---|----|-----|----|-------|---|----|----|
| د | ل | من | همی | دا | دگفتی | گ | وا | یی |
| U | U | - | U | U | U | U | - | - |

به صورت «(U -)» است زیرا در هجای دوم (ل)، کسره، کشیده تلفظ می شود.

U U - U - U - U -

یعنی «(ل)» به اندازه یک هجای بلند ممتد می گردد و لذا آن را یک هجای بلند حساب می کنیم و وزن را به دست می آوریم.^۱

راه دوم، روش ساده مقایسه هجاهای دو مصراع یک شعر است. می دانیم که ترتیب و تعداد هجاهای کوتاه و بلند یک مصراع شعر در تمام مصراع های دیگر عیناً رعایت می شود، حال اگر یک یا چند هجای مصراعی با معادل هایشان در مصراع های دیگر مطابقت نداشته باشد باید آن را از طریق اختیارات شاعری با بقیه تطابق داد و گرنه وزن شعر مختل می شود. فی المثل در شعر :

دل من همی داد گفתי گواهی که باشد مرا روزی از تو جدایی

(فرخی)

| | | | | | | | | | | | |
|---|----|----|----|----|----|----|----|----|---|----|----|
| د | ل | من | هـ | می | دا | د | گف | تی | گ | وا | یی |
| U | - | U | - | U | U | - | U | - | U | - | - |
| U | - | - | - | - | - | U | - | - | - | - | - |
| ک | با | شد | مَ | را | رو | زی | یز | ت | ج | دا | یی |
| ۲ | | | | | | ۷ | | | | | ۹ |

می بینیم که هجاهای ۲ و ۷ و ۹ در دو مصراع، برخلاف وزن شعر فارسی با معادل هایشان در مصراع دیگر یکسان نیستند. هجای ۲ در مصراع اول (ل) کوتاه است و در مصراع دوم (با) بلند. «با» را نمی شود کوتاه کرد اما «(ل)» طبق قاعده کشیده تلفظ کردن کسره اضافه، می تواند بلند تلفظ شود و به حساب آید.

همچنین هجای ۷ در مصراع دوم بلند است و در مصراع اول کوتاه. هجای ۷ مصراع اول را طبق هیچ قاعده ای نمی توان بلند به حساب آورد اما هجای ۷ مصراع دوم را (طبق قاعده کوتاه تلفظ

۱- بعداً که اوزان را شناختیم، خواهیم دید که اصولاً وزنی به صورت U U - U - U - U - در فارسی وجود ندارد و از روی وزن نیز در می یابیم که در این مصراع U U - می باید U - باشد.



کردن مصوّت بلند «ی» می‌توان کوتاه به حساب آورد.

هجای ۹ در مصراع دوم (ت) نیز برخلاف معادلش در مصراع اوّل (تی) کوتاه است اما طبق قاعده کشیده تلفّظ کردن مصوّت ضمّه در پایان کلمه، می‌تواند بلند تلفّظ شود و به این ترتیب هجاهای دو مصراع فوق همانند می‌شوند.

مثال دیگر:

در دام فتاده آهوئی چند محکم شده دست و پای در بند

(نظامی)

| | | | | | | | | | |
|-----|----|-----|----|-----|----|----|----|-----|-----|
| دَر | دا | م | فُ | تا | دِ | آ | هو | بی | چند |
| - | - | U | U | - | U | - | - | - | - |
| مُح | گم | شُد | دِ | دَس | تُ | پا | ی | دَر | بند |

هجای ۸ در مصراع دوم کوتاه است و تغییر نمی‌کند، اما در مصراع اوّل گرچه بلند است طبق قاعده کوتاه می‌شود. گاهی می‌توان در یک هجای معین و در هر دو مصراع از اختیارات شاعری استفاده کرد. برای این که مشخص شود که از اختیارات شاعری استفاده شده است یا نه، باید آن را با مصراع دیگری از شعر مقایسه کرد:

ز دست دیده و دل هر دو فریاد که هرچه دیده بیند دل کند یاد
بسازم خنجری نیشش ز بولاد زخم بر دیده تا دل گردد آزاد

(بابا طاهر)

| | | | | | | | | | | |
|----|-----|-----|----|----|----|-----|-----|----|-----|-----|
| ز | دَس | تِ | دِ | دِ | دِ | دِل | هَر | دُ | فَر | یاد |
| U | - | X | - | U | X | - | - | U | - | - |
| کِ | هَر | چِ | دِ | دِ | دِ | نَد | دِل | کُ | نَد | یاد |
| بِ | سَا | زَم | جَ | جَ | رِ | نِ | شَس | زِ | پو | لاد |

هجای سوم در مصراع اوّل و دوم کوتاه است و طبق اختیارات شاعری (بلند تلفّظ کردن مصوّت

کوتاه) این هجا را در هر دو مصراع می‌توان بلند به حساب آورد. آیا این هجا، کوتاه است یا بلند؟ جواب



این پرسش را در مصراع سوم پیدا می‌کنیم زیرا هجای سوم آن بلند است، در نتیجه هجای سوم مصراع اول و دوم نیز باید طبق اختیارات شاعری بلند به حساب آید.

هجای ششم در مصراع اول نیز طبق قاعده بلند تلفظ می‌شود تا با معادلش در مصراع دوم یکسان گردد.

خودآزمایی



۱- فرق اختیارات زبانی و اختیارات وزنی چیست؟
۲- سه نوع اختیارات وزنی را شرح دهید.
۳- کلمات «که» ($U =$) و «کشت» ($U =$) در کجای مصراع با کلمه «کش» ($=$) برابر است؟

۴- در کجای مصراع به جای «UU-» (فعلاتن) می‌توان «-U-» (فاعلاتن) آورد؟
۵- شاعر در کجای مصراع می‌تواند به جای دو هجای کوتاه یک هجای بلند بیاورد؟
۶- در چه صورت شاعر می‌تواند از قلب استفاده کند؟
۷- از اختیارات وزنی، کدام‌ها کاربرد زیادتری دارند؟
۸- ابیات زیر را ابتدا تقطیع هجایی کنید. سپس هجاهای معادل هم را در دو مصراع هر بیت مقایسه نمایید و در صورت تفاوت، علت را با اختیارات زبانی و وزنی توجیه کنید و سپس ابیات را تقطیع به ارکان نمایید (هجاهای هر مصراع را ۴ تا ۴ تا، یا ۳ تا ۳ تا، یا ۴ تا و ۳ تا جدا کنید به طوری که حتی‌الامکان نظم آن‌ها آشکار شود. سپس رکن معادل هر یک را زیر آن بنویسید):

آمد نوروز هم از بامداد آمدنش فرخ و فرخنده باد

(منوچهری)

ای دیو سپید پای دریند ای گنبد گیتی ای دماوند

تو قلب فسرده زمینی از درد ورم نموده یک چند

(ملک الشعرای بهار)

نماند تیری در ترکش قضا که فلک سوی دلم به سر انگشت امتحان نگشود



همه در خورد رای و قیمت خویش از تو خواهند و من تو را خواهم

بس بگردید و بگردد روزگار دل به دنیا در نبندد هوشیار

ای که دستت می رسد کاری بکن پیش از آن کز تو نیاید هیچ کار

(سعدی)



طبقه بندی اوزان

تعداد اوزان شعر فارسی بسیار زیاد است و آن‌ها را به گروه‌هایی می‌توان تقسیم کرد، به این صورت که اوزانی که از نظر نظم میان هجاهای کوتاه و بلند یکسان هستند یک گروه را تشکیل می‌دهند. طبق سنت، اصل هر گروه وزنی را وزنی چهار رکنی (در یک بیت هشت رکن) می‌گیرند و اوزان دیگر هم گروه آن به این ترتیب از آن منشعب می‌شود:

۱- از هر وزن چهار رکنی می‌توان یک و به ندرت دو رکن آخر آن را حذف کرد که به ترتیب مسدس سالم (در یک بیت) و مربع سالم (در یک بیت) نامیده می‌شوند:

تاقش می‌بندد فلک کس را نبود ست این نمک ماهی ندانم یا ملک، فرزند آدم یا پری

(سعدی)

هر مصراع شعر فوق از چهار مستفعلن تشکیل شده (هر بیت از هشت مستفعلن، لذا مثنی سالم است). اما هر مصراع شعر زیر، سه مستفعلن دارد (لذا مسدس سالم است).

چون شبروان پوید همی در تیره شب تا کس مباد از رفتش گردد خبر

(وقار شیرازی)

هر مصراع شعر زیر از دو مستفعلن درست شده (لذا مربع سالم است):

دریای هستی دم به دم در چرخ و تاب و پیچ و خم

(گلچین گیلانی)

۲- با حذف یک یا دو یا سه هجا از آخر رکن پایانی هر وزن (اعم از مثنی یا مسدس یا مربع) اوزانی جدید از آن وزن مشتق می‌شوند که با وزن اصلی هم گروه هستند مثلاً اگر رکن آخر وزنی «- - -» (فاعلاتن) باشد پس از حذف یک هجا از آخر آن، می‌شود «- -» (فاعلن) و پس از



حذف دو هجا می‌شود «—» = «—» (فع‌لن) و اگر سه هجا را حذف کنیم می‌ماند «—» (فع).
 از وزنی که از چهار فاعلاتن تشکیل شده، اگر از آخر رکن پایانی یک هجا حذف شود به صورت
 «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» در می‌آید.

چرخ گرد از هستی من گر بر آرد گو بر آرد
 دور بادا دور از دامان نامم گرد ننگ

(هاتف)

و اگر از وزن متشکل از سه فاعلاتن (مسدس) یک هجا از آخرین رکن پایانی حذف شود
 به صورت «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» در می‌آید:

هر کسی از ظنّ خود شد یار من
 از درون من نجست اسرار من

(مولوی)

و اگر سه هجا از آخر رکن پایانی حذف کنیم می‌شود: «فاعلاتن فاعلن فع»
 با امیدی گرم و شادی بخش
 با نگاهی مست و رؤیایی

نام اوزان

اکنون که طبقه‌بندی اوزان را دانستیم اشاره‌ای نیز به نام اوزان می‌کنیم.^۲

۱- زیرا هجای پایان مصراع همیشه بلند به حساب می‌آید.

۲- فقط برای مطالعه، لطفاً از بانوشت‌های این درس، پرسشی طرح نشود:

فاعلاتن ، رمل مخبون

مفتعلن ، رجز مطوی

مفاعلن ، هزج مقبوض (رجز مخبون)

* نام اوزان حاصل از تناوب ارکان چنین است:

مفاعلن فاعلاتن، مُجْتَمَعٌ مخبون

مفعول مفاعیلن (مستفعل مفعولن)، هزج آخر

فعلات فاعلاتن، زَمَلٌ مشکول

مفعول فاعلاتن (مستفعلن فعولن)، مضارع اُخرب

* گرچه واحد وزن شعر فارسی مصراع است اما در عروض سنتی واجد وزن را به پیروی از عروض عرب بیت (دو مصراع) گرفته‌اند،

لذا اگر بیته هشت یا شش یا چهار رکن داشته باشد به ترتیب مَثَمَّن، مسدس، مربع نامیده می‌شود. مثلاً وزن متشکل از هشت «مستفعلن» رجز

مَثَمَّن سالم و وزن متشکل از «مفاعلن فعلاتن» دوبار، مُجْتَمَعٌ مخبون نام دارد.

* اگر از آخر رکن پایانی وزن، یک هجا حذف شود، وزن حاصل را معمولاً محذوف می‌نامند. مثلاً اگر در بیته هشت فاعلاتن باشد،

رمل مَثَمَّن سالم نام دارد ولی اگر یک هجا از آخر «فاعلاتن» پایان مصراع حذف شود، به صورت:



نام اوزان حاصل از تکرار ارکان چنین است :

مفاعیلن هزج

فاعلاتن رمل

مستفعلن رجز

فعولن متقارب

اوزان پر کاربرد و نام آنها در فصل بعد خواهد آمد.

پرکاربردترین اوزان شعر فارسی

پرکاربردترین اوزان شعر فارسی ۲۹ تاست. این اوزان را بر مبنای نظم میان هجاهای کوتاه و بلند آنها می‌توان به ۹ گروه، که هر کدام شامل ۲ یا ۳ وزن هستند، و ۵ تک وزن مرتب کرد. در عروض سنتی بعضی از اوزان منظم با ارکانی تقطیع شده که نظم آنها را نشان نمی‌دهد ولی به گوش کسانی که با عروض سنتی آشنایی دارند مانوس است. این تقطیع‌ها نیز از نظر اطلاع همراه با نام آنها ذکر شده است. مزیت تقطیع در این کتاب نشان دادن نظم هجاهاست.

گروه‌های اوزان

● گروه ۱

۱-۱- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن^۱ :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن در می‌آید و رمل مثنی محذوف نامیده می‌شود.

به همین طریق : فاعلاتن فاعلاتن فاعلن رمل مسدس محذوف نام داد.

و مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن هزج مسدس سالم نامیده می‌شود.

و مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل (فعولن) هزج مسدس محذوف نام دارد.

و غیره ...

عروضیان ما در تدوین عروض فارسی قواعد عروض عرب را بر اوزان شعر فارسی تحمیل کردند و چون در شعر فارسی اوزان زیادی هست که با بحور و اوزان عرب مطابقت ندارد؛ لذا این اوزان منظم فارسی را به صورت‌های نامنظم تقطیع کردند تا به نحوی آنها را به اوزان عرب ربط دهند مثلاً وزن منظم $| \cup \cup - - | \cup \cup - - | \cup \cup - -$ (مستفعل مستفعل مستفعل) را که در عروض عرب وجود ندارد به صورت نامنظم $\cup - - \cup | \cup - - \cup | \cup - - \cup$ (مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن) درآوردند تا آن را به بحر هزج ارتباط دهند (در عروض عرب برخلاف عروض فارسی به جای مفاعیلن می‌توان مفاعیل، مفاعلن ... آورد) و حال آنکه این وزن شعر فارسی هیچ رابطه‌ای با بحر هزج ندارد. با این ترتیب بسیاری از تقطیع‌ها غلط است، لذا بسیاری از اسم‌های اوزان نیز غلط و فراگرفتن آنها نیز بسیار دشوار است.

۱- رمل مثنی سالم



روزگار است این که گه عزّت دهد گه خوار دارد
چرخ بازیگر ازین بازیچه‌ها بسیار دارد
(قائم مقام فراهانی)

۱-۲- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن^۱:

ای مسلمانان فغان از جور چرخ چنبری
وز نفاق تیر و قصد ماه و کید مشتری
(انوری)

این وزن سومین وزن پر کاربرد شعر فارسی است.

۱-۳- فاعلاتن فاعلاتن فاعلن^۲:

هر کسی از ظنّ خود شد یار من
از درون من نجست اسرار من
(مولوی)

● گروه ۲

۱-۲- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن^۳:

نظر آوردم و بردم که وجودی به تو ماند
همه اسمند و تو جسمی، همه جسمند و تو روحی
(سعدی)

۱-۲- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن^۴:

نه من خام طمع عشق تو می‌ورزم و بس
که چون سوخته در خیل تو بسیاری هست^۵
(سعدی)

این وزن چهارمین وزن پر کاربرد شعر فارسی است.

۱-۳- فاعلاتن فاعلاتن فعلن^۶:

بت خود را بشکن خوار و ذلیل
نامور شو به فتوّت چو خلیل
(جامی)

۱- رمل مثنّ محذوف (=مقصور)

۲- رمل مسدّس محذوف (=مقصور)

۳- رمل مثنّ مخبون

۴- رمل مثنّ مخبون محذوف (=مقصور)

۵- قبلاً گفتیم در آخر مصراع فرقی میان هجای بلند و کشیده نیست همچنان که در این شعر سعدی مصراع اول مختوم به هجای بلند و مصراع دوم مختوم به هجای کشیده است اما در عروض سنتی به خطا میان این دو فرق گذاشته می‌شود و اولی را محذوف و دومی را مقصور می‌نامند.

۶- رمل مسدّس مخبون محذوف (=مقصور)



● گروه ۳

۳-۱- مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن^۱ :

عشق تو بر بود ز من مایه مایی و منی
خود نبود عشق تو را چاره زی خویشتی
(سنایی)

۳-۲- مفتعلن مفتعلن فاعلن^۲ :

دانه چو طفلی است در آغوش خاک
روز و شب این طفل به نشو و نماست
(پروین اعتصامی)

۳-۳- مفتعلن فاعلن//مفتعلن فاعلن^۲ :

کرده گلو پر ز باد قمری سنجاب پوش
کبک فرو ریخته مُشک به سوراخ گوش
(منوچهری)

● گروه ۴

۴-۱- مستفعل مستفعل مستفعل مستف (=مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن)^۲ :

تا کی به تمنای وصال تو یگانه
اشکم شود از هر مژده چون سیل روانه
(شیخ بهائی)

این وزن هفتمین وزن پر کاربرد شعر فارسی است.

۴-۲- مستفعل مستفعل مستفعل فع (=مفعول مفاعیل مفاعیل فعل)^۵ :

تقدیر که بر کشتنت آزرم نداشت
بر حسن جوانیت دل نرم نداشت
این وزن رباعی است.

۴-۳- مستفعل مفعولن//مستفعل مفعولن (=مفعول مفاعیلن//مفعول مفاعیلن)^۶ :

۱- رجز مثنی مطوی

۲- سریع مسدس مطوی مکشوف

۳- مُسرح مثنی مطوی مکشوف این وزن دوری است، در اوزان دوری بعد از نیم مصراع اول دو خط کوتاه مایل گذاشته می شود.

۴- هزج مثنی اُخرَب مکشوف محذوف گرچه تقطیع دوم به گوش عروضیان سنتی به علت آشنایی و عادت مأنوس است اما ملاحظه

می کنید تقطیع اول نظم هجاها را بهتر نشان می دهد. توجه کنید که هر شعری را با ارکان مختلف می توان تقطیع کرد، به شرط آن که با هجاها مطابقت داشته باشد.

۵- هزج مثنی اُخرَب مکشوف محبوب

۶- هزج مثنی اُخرَب



وقتی دل سودایی می‌رفت به بستان‌ها بی‌خویشتنم کردی بوی گل و ریحان‌ها
(سعدی)

● گروه ۵

۱-۵- مستفعّل مفاعل مستفعّل فعل (= مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن)^۱:
امروز روز شادی و امسال سال گل نیکوست حال ما، که نکوباد حال گل
(دیوان شمس)

این وزن دومین وزن پرکاربرد شعر فارسی است.

۲-۵- مستفعّل مفاعل مفعولن (= مفعول فاعلات مفاعیلن)^۲:
ای آن که غمگنی و سزاواری و اندر نهان سرشک همی باری
(رودکی)

۳-۵- مستفعّل فعولن // مستفعّل فعولن (= مفعول فاعلاتن // مفعول فاعلاتن)^۳:
ای باد بامدادی خوش می‌روی به شادی پیوند روح کردی پیغام دوست دادی
(سعدی)

● گروه ۶

۱-۶- مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن^۴:
مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم جرس فریاد می‌دارد که بر بندید محمل‌ها
(حافظ)

این ششمین وزن پرکاربرد شعر فارسی است.

۲-۶- مفاعیلن مفاعیلن فعولن^۵:
الهی سینه‌ای ده آتش افروز در آن سینه دلی وان دل همه سوز
(وحشی بافقی)

۱- مضارع مثمن اُخرب مکفوف محذوف

۲- مضارع مسدس اُخرب مکفوف

۳- مضارع مثمن اُخرب

۴- هزج مثمن سالم

۵- هزج مسدس محذوف



این وزن هشتمین وزن پرکاربرد شعر فارسی است البته بدون احتساب مثنوی‌ها.

● گروه ۷

۷-۱- فعولن فعولن فعولن فعولن^۱ :

به سبزه درون لاله نو شکفته عقیق است گویی به پیروزه اندر
(فرخی سیستانی)

۷-۲- فعولن فعولن فعولن فعل^۲ :

مگردان سر از دین و از راستی که خشم خدا آورد کاستی
(فردوسی)

کاربرد این وزن در مثنوی‌های حماسی بسیار است.

● گروه ۸

۸-۱- مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن^۳ :

گرم عذاب نمایی به داغ و درد جدایی شکنجه صبر ندارم بریز خونم و رستی
(سعدی)

۸-۲- مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن^۴ :

به حسن خلق و وفا کس به یار ما نرسد تو را درین سخن انکار کار ما نرسد
(حافظ)

این وزن پرکاربردترین وزن شعر فارسی است.

● گروه ۹

۹-۱- مستفعل فاعلات مستفعل (مفعول مفاعلن مفاعیلن)^۵ :

از کرده خویشتن پشیمانم جز توبه ره دگر نمی‌دانم
(مسعود سعد سلمان)

۱- متقارب مثنیٰ سالم

۲- متقارب مثنیٰ محذوف

۳- مجتث مثنیٰ مخبون

۴- مجتث مثنیٰ مخبون محذوف

۵- هزج مسدس اخر مقبوض



۹-۲- مستفعل فاعلاتن فعلن (مفعول مفاعلهن فعلون)¹ :
 لاف از سخن چو دُر توان زد آن خشت بود که پُر توان زد
 (نظامی)

تک‌وزن‌ها

۱- مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن² :
 با من بگو تا کیستی؟ مِه‌ری بگو، ماهی بگو خوابی؟ خیالی؟ چِستی؟ اشکی بگو، آهی بگو
 (مهرداد اوستا)

۲- فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن³ :
 بَسَم از هوا گرفتن که پری نماند و بالی به کجا روم زدست که نمی‌دهی مجالی
 (سعدی)

۳- فعلاتن مفاعلهن فعلن⁴ :
 در نگاهش شکفته روح سحره بر لبانش ترانه توحید
 (مردانی)

این وزن پنجمین وزن پرکاربرد شعر فارسی است.
 ۴- مفتعلن فاعلات مفتعلن فع⁵ :
 شاید اگر آفتاب و ماه نتابد پیش دو ابروی چون هلال محمد
 (سعدی)

۵- مفتعلن مفاعلهن مفتعلن مفاعلهن⁶ :
 از نظرت کجا رود و برود تو هم‌رهی رفت و ره‌ها نمی‌کنی، آمد و ره نمی‌دهی
 (سعدی)

۱- هزج مسدس اُخرِب مقبوض محذوف

۲- رجز مَثَمَن سالم

۳- رمل مَثَمَن مشکول

۴- خفیف مسدس مخبون محذوف

۵- طبق اختیارات وزنی به جای اولین فعلاتن، فاعلاتن آمده است.

۶- منسرح مَثَمَن مطوی منحور

۷- رجز مَثَمَن مطوی مخبون





۱- منظور از اوزان هم گروه چیست؟

۲- اشعار زیر را ابتدا تقطیع هجایی کنید و اگر از اختیارات شاعری استفاده شده، مشخص نمایید. آن گاه هجاها را به اجزای ۴ تا ۴ تا، یا ۳ تا ۳ تا، یا ۴ تا و ۳ تا به منظم ترین صورت - اگر نظم دارد - جدا کنید سپس تقطیع به ارکان نمایید:

بضاعت نیاوردم الاّ امید
خدایا ز عفوم مکن ناامید

(سعدی)

باران اشکم می دود وز ابرم آتش می جهد
با پختگان گوی این سخن سوزش نباشد خام را

(سعدی)

نسیم صبح را گفتم که با او جانبی داری
کز آن جانب که او باشد صبا عنبرفشان آید

(سعدی)

ای مسلمانان فغان زان نرگس جادو فریب
کاو به یک ره برداز من صبر و آرام و شکیب

(سعدی)

۳- ابیات زیر را تقطیع هجایی و تقطیع به ارکان کنید:

اگر مرد عشقی کم خویش گیر
وگرنه ره عافیت پیش گیر

(سعدی)

به فریادم ز تو هر روز، فریاد
ازین فریاد روز افزونم ای دوست

(نظامی)

سپردم به تو دل، ندانسته بودم
که تو بی وفا در جفا تا کجایی

(فرخی سیستانی)

ز فراق چون نالم من دل، شکسته چون نی
که بسوخت بند بندم ز حرارت جدایی

(عراقی)

دیشب گله زلفش با باد همی کردم
گفتا: غلطی بگذر زین فکرت سودایی

(حافظ)



بسی بگفت خداوند عقل و نشنیدم که دل به غمزه خوبان مده که سنگ و سبوست

(سعدی)

ای خوب تر از لیلی، بیم است که چون مجنون عشق تو بگرداند در کوه و بیابانم

(سعدی)

آه سعدی اثر کند در کوه نکند در تو سنگدل اثری

(سعدی)



اوزان دوری، وزن نیمایی

اوزان دوری

وزن دوری یا متناوب، وزنی است که هر مصراع آن از دو قسمت تشکیل می‌شود و قسمت دوم، تکرار قسمت اول است. به عبارت دیگر، در وزن دوری، هر نیم مصراع در حکم یک مصراع می‌باشد، مانند وزن شعر زیر که مفتعلن فاعلن // مفتعلن فاعلن است:

| | | | |
|---------|-----------|--------|---------|
| لم خوشم | وز همه عا | می کشم | بار غمت |
| - U - | - U U - | - U - | - U U - |
| احترام | یا نکند | التفات | گر نکند |

(سعدی)

که هر «مفتعلن فاعلن» گرچه نیم مصراع است اما حکم یک مصراع را دارد.

مشخصات اوزان دوری

- ۱- بعد از پاره اول هر مصراع وقفه یا مکثی بالقوه یا بالفعل هست؛ چنان که در شعر فوق بعد از «بار غمت می کشم» و «گر نکند التفات» مکثی می‌توان کرد.
- ۲- وزن دوری از ارکان متناوب درست می‌شود نه از تکرار یک رکن، مانند وزن شعر فوق که از تناوب «مفتعلن» و «فاعلن» درست شده است.
- ۳- هجای پایانی نیم مصراع‌های اول (مثل هجای پایانی مصراع‌ها) همیشه بلند است اما به جای آن می‌تواند هجای کشیده یا کوتاه بیاید. به عبارت دیگر هجای کشیده یا کوتاه در پایان نیم مصراع‌های اوزان دوری برابر با هجای بلند است لذا همیشه آن را با علامت هجای بلند نشان می‌دهیم. مثلاً در شعر فوق هجای پایانی نیم مصراع اول (شم) بلند و هجای پایانی نیم مصراع دوم (فات) کشیده است.

۴- هجاهای هر مصراع (اعم از کوتاه یا بلند) زوج است و معمولاً هر نیم مصراع هفت یا پنج هجا دارد.

تعداد اوزان دوری زیاد است اما سه تا از آن‌ها جزء پرکاربردترین اوزان محسوب می‌شود:

۱- مفتعلن فاعلن // مفتعلن فاعلن:

صبح برآمد ز کوه چون مه نَحْشَب ز چاه ماه برآمد به صبح چون دُم ماهی ز آب
(خاقانی)

۲- مستفعلن فعولن // مستفعلن فعولن:

(= مفعول فاعلاتن // مفعول فاعلاتن)

دل می‌رود ز دستم صاحب‌دلان خدا را دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا
(حافظ)

۳- مستفعل مفعولن // مستفعل مفعولن:

(= مفعول مفاعیلن // مفعول مفاعیلن)

دایم گل این بستان شاداب نمی‌ماند دریاب ضعیفان را در وقت توانایی
(حافظ)

کاربرد دو وزن دوری زیر نیز زیاد است:

مستفعلن فع // مستفعلن فع

(= فع لن فعولن // فع لن فعولن)

چندان که گفتم غم با طیبیان درمان نکردند مسکین غریبان
(حافظ)

مفاعلن فاعلن // مفاعلن فاعلن:

جهانِ فرتوت باز، جوانی از سر گرفت به سر ز یاقوتِ سرخ، شقایق افسر گرفت
(قائمی)



وزن نیمایی

چون وزن عروضی مبتنی بر تساوی و نظم هجاهای هر مصراع شعر، با مفاهیم و احساسات روزگار متناسب نبود، فکر یافتن وزنی جدید در شاعران پیدا شد. سرانجام نیما یوشیج راهی تازه در وزن ابداع کرد، به این صورت که قید تساوی را برداشت و دست شاعر را در سرودن شعر باز کرد بی آنکه از زیبایی موسیقایی وزن قدیم بکاهد. در این وزن که با طبیعت زبان سازگارتر است، شاعر مجبور نیست برخلاف طبیعت زبان جمله‌هایش را مساوی بیاورد تا در مصراع‌های مساوی بگنجد، زیرا در این گونه وزن، مصراع جایی تمام می‌شود که کلام خاتمه یابد یا نفس تازه کردن یا تأکید و غیره لازم باشد^۱. لذا فی‌المثل اگر شعر در وزن رمل مخبون یعنی رکن فعلاتن باشد به اقتضای معنی ممکن است مصراع‌ی دو فعلاتن داشته باشد و مصراع‌های دیگر سه یا چهار یا یک یا ... فعلاتن :

| | |
|--------------------------------------|---|
| می‌تراود مهتاب | فَاعِلَاتِن فَعْلِن |
| می‌درخشد شب تاب | فَاعِلَاتِن فَعْلِن |
| نیست یک دم شکند خواب به چشم کس و لیک | فَاعِلَاتِن فَعِلَاتِن فَعِلَاتِن فَعْلِن |
| غم این خفته چند | فَعِلَاتِن فَعْلِن |
| خواب در چشم ترم می‌شکند | فَاعِلَاتِن فَعِلَاتِن فَعْلِن |

(نیما یوشیج)

در این شعر طبق اختیارات شاعری فاعلاتن به جای فعلاتن آمده است و فعلن به جای فعلن.

۱- برای اطلاع بیشتر از وزن نیمایی رک :

یک - «نوعی وزن در شعر امروز فارسی»

دو - شفیعی کدکنی، محمدرضا : موسیقی شعر



۱- وزن ابیات زیر را پیدا کنید و هر کدام از آن‌ها را که دَوری است مشخص کنید و دلیل دَوری بودن آن را بیان نمایید :

- زلف تو چون روزگار پرده‌دری می‌کند روی تو چون نوبهار جلوه‌گری می‌کند
(خاقانی)
- شعر من زان سوزناک آمد که غم خاطرِ گوهرفشانم سوخته است
(خاقانی)
- از تو وفا نخیزد دانی که نیک دانم وز من جفا نیاید دانم که نیک دانی
(خاقانی)
- هر چند نمی‌سوزد بر من دلِ سنگینت گویی دلِ من سنگی‌ست در چاه زخندان
(سعدی)
- چون است حال بستان ای بادِ نوبهاری کز بلبلان برآمد فریاد بی‌قراری
(سعدی)

۲- شعرهای زیر را که در وزن نیمایی سروده شده تقطیع کنید :

(الف)

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شب‌تاب
مانده پای آبله از راهِ دراز
بر دم دهکده مردی تنها
کوله بارش بر دوش
دست او بر در، می‌گوید با خود
غم این خفته چند
خواب در چشم ترم می‌شکند

(نیما یوشیج)



(ب)

با تمام زودها و دیرها ملول و قهر بود
ساعت بزرگ
ساعت یگانه‌ای که راست گویِ دهر بود
ساعتی که طُرفه تیک و تاک او
ضربِ نبضِ شهر بود
دنگِ دنگِ زنگِ او بلند
بازویش دراز
تا فرودتر فرود
تا فرازتر فراز

م. امید

(پ)

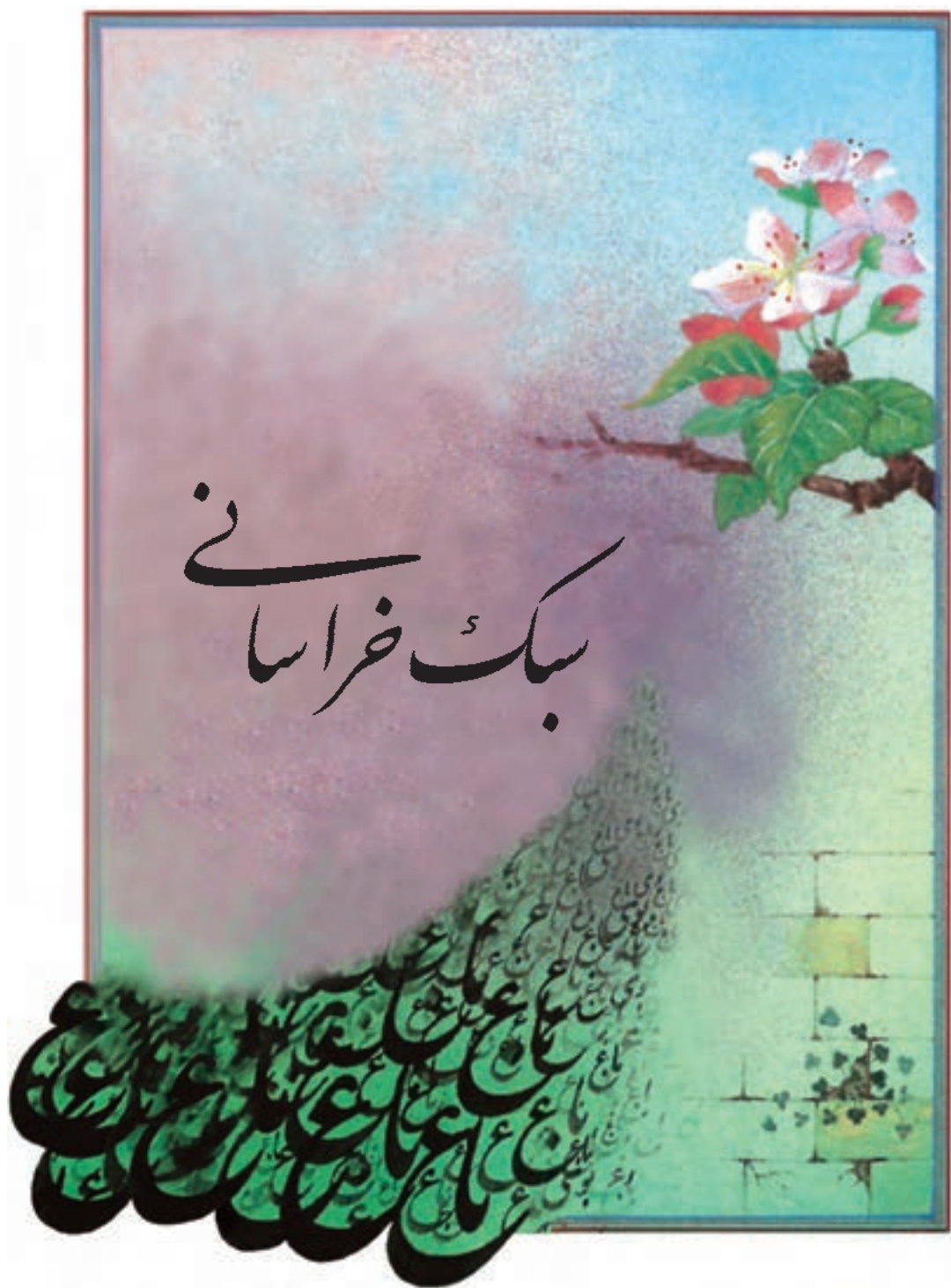
در آستانِ غروب
برآبگونِ به خاکستری گراییده
هزار زورقِ شوم و سیاه می‌گذرد
نه آفتاب، نه ماه
بر آبدان سپید
هزار زورقِ آوازه‌خوانِ شوم و سیاه

م. امید





بخش سوم
بک‌شناسی



سبک فراسانی

سبک فراسانی
سبک فراسانی
سبک فراسانی
سبک فراسانی
سبک فراسانی
سبک فراسانی
سبک فراسانی
سبک فراسانی
سبک فراسانی
سبک فراسانی

سبک و سبک‌شناسی

اشاره

سبک، شیوهٔ خاص یک اثر یا مجموعهٔ آثار ادبی است، و سبک شعر مجموعهٔ ویژگی‌هایی است که شاعر یا شاعران در نحوهٔ بیان اندیشه و اسلوب‌های لفظی بدان توجه داشته‌اند. شاعر و نویسنده با انتخاب الفاظ، طرز تعبیر، ترکیب کلمات و روش خاص در بیان ادراک و احساس خویش شیوه‌ای را پی می‌ریزد که اثر او را از دیگر آثار ادبی متمایز می‌سازد.

سبک در واقع پیوند ذهن و زبان انسان در گفتار و نوشتار و سامان و حرکت تفکر آدمی دربارهٔ جهان و پدیده‌های آن است.

سبک در اروپا اصطلاحی است دیرینه و کهن، اما سبک‌شناسی تعبیری است که بیش از دو قرن از طرح آن نمی‌گذرد. این اصطلاح در تذکره‌ها و کتاب‌های معانی و بیان و بدیع فارسی یافت نمی‌شود. تنها اصطلاحاتی چون شیوه، طرز، طریق، طور، روش و سیاق یافت می‌شود که سایه‌ای از ابهام بر چهرهٔ آن‌ها نشسته است. این تعابیر گاه به معنی «سبک شخصی»، گاه به معنی نوع ادبی و گاه به معنی قالب شعری است. مثلاً وقتی خاقانی می‌گوید:

هست طریقِ غریب، نظم من از رسم و سان هست شعارِ بدیع، شعر من از تار و بود

منظور وی از طریق غریب، همان سبک شخصی شعر اوست.

سبک را از دیدگاه‌های گوناگون می‌توان طبقه‌بندی کرد. مشهورترین طبقه‌بندی براساس نظریهٔ ارسطوست که سبک را براساس هفت دیدگاه به شرح زیر طبقه‌بندی کرده است (برخی مصداق‌ها با توجه به ادب فارسی ارائه شده است):

۱- براساس نام مؤلف و خالق اثر، مانند سبک هومر و سبک حافظ

۲- براساس زمان و دورهٔ اثر، مانند سبک قرون وسطایی و سبک جدید

- ۳- براساس زبان به کار گرفته شده در اثر، مانند سبک ایرانی و فرانسوی
- ۴- براساس موضوع، مانند سبک عرفانی
- ۵- براساس محیط جغرافیایی، مانند سبک آذربایجانی و سبک خراسانی
- ۶- به تناسب مخاطب‌ها، مانند سبک عامیانه یا عالمانه
- ۷- براساس هدف، مانند سبک تعلیمی و سبک فکاهی

نخستین کسی که اصطلاح سبک به معنای امروزی را در ادبیات فارسی به کار گرفت، رضا قلی‌خان هدایت بود که در مقدمهٔ مجمع‌الفصحاح در کنار اصطلاحاتی چون طرز، طریقه، سیاق و شیوه به لفظ «سبک» نیز اشاره کرده است. ملک‌الشعراى بهار نیز در «سبک‌شناسی» خویش مسائل کلی سبک‌شناسی سخن فارسی را به میان آورده و بررسی کرده است. اگرچه سه جلد اثر نامبرده، نتیجهٔ تجربیات عملی او در زمینهٔ نثر فارسی است و نه مطالعات کلاسیک او در این زمینه، با این حال، او توانسته است سبک سخن فارسی را، از آغاز تمدن اسلامی ایران تا عصر حاضر، در شش دوره بررسی و تبیین کند و آثار هر دوره را همراه با شاخصه‌های کلی سبک آن عصر معین و منظم گرداند.

ملک‌الشعرا برای شعر فارسی شش نوع سبک و دوره قائل است :

۱- سبک خراسانی یا ترکستانی (آغاز شعر فارسی تا قرن ششم)

۲- سبک عراقی (از قرن ششم تا قرن دهم)

۳- سبک هندی (از قرن دهم تا سیزدهم)

۴- دورهٔ بازگشت در تمام طول قرن سیزدهم

۵- دورهٔ مشروطه

۶- دورهٔ معاصر

پیداست که این تقسیم‌بندی بر مبنای حوزهٔ جغرافیایی شعر فارسی صورت گرفته است. بر این تقسیم‌بندی می‌توان بعضی از مکتب‌ها و سبک‌های بین‌بین و حاشیه‌ای و کناری را نیز افزود، مانند سبک آذربایجانی، مکتب وقوع، واسوخت و غیره.

بی‌شک مکتب‌ها و سبک‌های گذشته با تمام لطف و استحکامی که دارند نتیجهٔ اوضاع زمانه‌ای بوده‌اند که آن‌ها را به وجود آورده است و دیگر نه آن اوضاع تجدید خواهد شد و نه آن زمانه برخواهد گشت. با این همه، مادام که شاعری فکری و دردی دارد، آن را به هر سبک و هر بیان که



زیبا و هنرمندانه بگوید شعر است و پسندیدنی. یکی از عوامل تحوّل سبک‌ها و مکتب‌های ادبی سرخوردگی از سبک و مکتب رایج است و چنین سرخوردگی‌ها در تاریخ ادبیات به روشنی دیده می‌شود. کراهِت از یک نواختی و تکرارِ دل‌آزارِ سبک عراقی بود که سبب پیدایی سبک هندی شد و همین کراهِت از نازک خیالی‌ها و پیچیدگی‌های سبک هندی، نهضت بازگشت ادبی را به وجود آورد. تکیهٔ بیش از حدّ سنت‌گرایان بر زبان و تعبیرات کهن نیز شعر نو را آفرید و سروده‌هایی با قالب‌ها و فضاهاى تازه پی نهاد. در این کتاب برآنیم تا به اختصار و با توجه به آنچه خوانده‌اید در سه حوزهٔ زبان و فکر و ادبیات و ویژگی‌های دسته‌بندی شدهٔ هر سبک را ارائه دهیم تا شما بتوانید با این ملاک به تجزیه و تحلیل متون هر دوره بپردازید.

درآمدی بر سبک خراسانی

سبک خراسانی ابتدا در خراسان به وجود آمد و چون ترکستان هم جزء خراسان بزرگ به شمار می‌رفت بدان ترکستانی نیز گفته‌اند و به علت آنکه ظهورش در زمان سامانیان بوده، آن را سبک سامانی نیز نامیده‌اند. از سوی دیگر سبک خراسانی برحسب زمان به سه سبک فرعی سامانی، غزنوی و سلجوقی تقسیم می‌شود که بر روی هم ویژگی‌های مشترکی در آن‌ها دیده می‌شود. سبک دورهٔ سلجوقی را باید «بین بین» نام نهاد، چرا که ویژگی‌های سبک عراقی نیز در آن به چشم می‌خورد. از شعرای معروف سبک خراسانی می‌توان به رودکی، فرخی سیستانی، عنصری، منوچهری، فردوسی، ناصر خسرو، سنایی، مسعود سعد و ... اشاره کرد. در زیر ویژگی‌های این سبک را برمی‌شماریم:

الف) ویژگی‌های زبانی

- ۱- سادگی زبان شعر (این دوره را دورهٔ تکوین زبان می‌نامند).
- ۲- کمی لغات عربی و لغات بیگانه (به جز اصطلاحات دینی و علمی).
- ۳- تفاوت تلفظ برخی از کلمات در مقایسه با زبان امروز مثلاً یک - هزار / یک - هزار.
- ۴- کهنه و مهجور بودن بخشی از لغات در مقایسه با زبان امروز.



ب) ویژگی‌های فکری

- ۱- روح شادی و نشاط و خوش‌باشی و تساهل در شعر غلبه دارد.
- ۲- شعر واقع‌گراست و توصیفات عمدتاً طبیعی و ساده و محسوس و عینی است.
- ۳- معشوق عمدتاً زمینی و دست‌یافتنی است.
- ۴- جنبه‌های عقلانی بر جنبه‌های احساسی و عاطفی غلبه دارد.
- ۵- روح حماسه بر ادبیات این دوره حاکم است.
- ۶- اشعار پندآموز و اندرزگونه این دوره ساده است و جنبه عملی و دستوری دارد.
- ۷- مضمون عمده اشعار این سبک مرثیه، حکمت، پند و اندرز، حماسه، غنا و ... است.

ج) ویژگی‌های ادبی

۱- قالب عمده شعر قصیده است و مسمط و ترجیع‌بند در حال شکل‌گیری هستند. غزل نیز در دوره بعد رونق می‌گیرد.

- ۲- استفاده از آرایه‌های ادبی، طبیعی و معتدل است.
 - ۳- قافیه و ردیف بسیار ساده است.
 - ۴- در توصیفات بیش‌تر از تشبیه (از نوع حسّی) بهره گرفته می‌شود.
- در حوزه سبک خراسانی دو دوره‌تر دیده می‌شود:

الف) دوره سامانی با ویژگی‌های زیر:

- ایجاز و اختصار
- تکرار فعل یا اسم به حکم ضرورت معنی
- کوتاهی جملات
- لغات فارسی کهنه
- کمی لغات عربی
- مطابقت عدد و معدود در جمع
- افزایش جمع فارسی بر جمع عربی

محتوای تره‌های این دوره بیش‌تر علمی است و بعضاً تره‌های حماسی و تاریخی و دینی هم در آن دیده می‌شود. از نمونه‌های موفق این تره می‌توان ترجمه تفسیر طبری، تاریخ بلعمی، التفهیم، مقدمه شاهنامه ابومنصوری را نام برد.



ب) دوره غزنوی و سلجوقی با ویژگی‌های زیر :

– اِطْناَب

– تمثیل و استشهاد به آیات و احادیث و اشعار عرب

– تقلید از نثر عربی

– حذف افعال به قرینه

– استعمال لغات عربی

از نمونه‌های موفق این نثر می‌توان به کتاب‌های تاریخ بیهقی، قابوس‌نامه، سفرنامه ناصر خسرو،

سیاست‌نامه، کیمیای سعادت و کشف‌المحجوب اشاره کرد.



وصف ابر

فرخی سیستانی از شاعران مشهور سبک خراسانی در قرن پنجم است. زبان لطیف و گوش نواز، سخن طبیعی و ساده، آوردن معانی بدیع و ابتکاری با ویژگی سهل و ممتنع، فرخی را در میان معاصرانش ممتاز و برجسته ساخته است. صنایع بدیعی را چنان با مهارت و ظرافت به کار می‌برد که در ظاهر شعر او نشانی از صنعت‌گرایی نیست. تغزل‌های او سرشار از شادی و جوانی و کام‌جویی است. او شاعری قصیده سراسر است. قصیده مشهور «وصف ابر» او با تصویری حسّی، زنده و بدیع از «ابر» آغاز می‌شود و به مدح ممدوح – سلطان محمود – می‌انجامد. در اینجا تنها بخش اول قصیده که به وصف طبیعت پرداخته، آمده است. تصاویر تازه و پی‌درپی از یک پدیده طبیعی (ابر) گواه قدرت تصویرپردازی این شاعر سیستانی است. این قصیده بارها مورد تقلید شاعرانی چون امیر معزی، مسعود سعد، سنایی، قانی، سروش اصفهانی و الهی قمشه‌ای قرار گرفته است.

دیوان
حکیم فرخی سیستانی

با مقدمه و حواشی و تعلیقات و فهرست

اعلام و لغات و مقابله نسخ معتبر

بکوش

محمد دیربختی

تهران

اسفندماه ۱۳۴۵ خورشیدی

چو رای عاشقان کردان چو طبع بیدلان شیدا

چو کردان کرد بادی تند کردی تیره اندر او*

چو پیلان پراکنده میان آبلون صحرا

تو کفشی موی نجاب است بر پیروزه کون دینا

بر آمد قیر کون ابری زرونی سیکلون ما

چو کردان گشته سیلابی میان آب آسوده

بیرید وز هم‌جست و کردان گشت بر کردون

تو کفشی کرد ز کار است بر آینه‌ی صنی





به پرواز اندر آورده است ناکه بچکان عنقا*

وزا که آسمان پیدا که خورشید ناپیدا

تو کفتی آسمان دریاست از سبزی می بر رویش

بهمی رفت از بر کردون گهی تاری گهی روشن



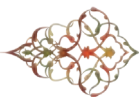
به سان چندان سومان زده بر لوح پیروزه
 به کردار عبیر نختیه بر صفحه میسنا*
 چو دودین آتشی کابش بر وی اندر زنی ناکه
 چو چشم بیدلی کز دیدن دلبر شود مینا
 هوای روشن از رکش منبر گشت شد تیره
 چو جان کافر گشته ز تیغ خسرو والا
 دیوان فرخی سیستانی - تصحیح دکتر محمد میر سیستانی

توضیحات



۱- گذشتگان آسمان را گاه کبود و گاه سبز دانسته اند. حافظ گوید:
 پیش از آن کاین سقف سبز و طاق مینا برکشند منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود

خودآزمایی



- ۱- شاعر چه چیزی را به بچگان عنقا تشبیه کرده است. وجه شبّه این تشبیه چیست؟
- ۲- ابر و آسمان در این قصیده به چه چیزهایی تشبیه شده است؟ به نظر شما کدام تصویر زیباتر است؟ چرا؟
- ۳- دو ویژگی زبانی و فکری و ادبی این سروده را نشان دهید.
- ۴- وجه شبه در مصراع دوم بیت هشتم چیست؟
- ۵- بیت «چو دودین آتشی...» را به خط عروضی بنویسید.



میلااد پیغامبر (ص)



کتاب ترجمه تفسیر طبری، ترجمه‌ای است از کتاب جامع البیان فی تفسیر القرآن از محمد بن جریر طبری (متوفی ۳۱۰ هـ. ق) که به فرمان منصور بن نوح سامانی به دست عده‌ای از علمای ماوراءالنهر و خراسان به پارسی «راه راست» یعنی به پارسی ساده آن زمان ترجمه شد. «ترجمه تفسیر طبری» در بردارنده تعداد زیادی از لغات و مفردات فارسی است که در برابر مفردات و ترکیبات قرآن آورده شده است. آنچه می‌خوانید بخش کوتاهی از این تفسیر درباره ولادت پیامبر بزرگ اسلام است.



پیغامبر علیه السلام به روزگار نوشروان در وجود آمد از مادر، و چون پیغامبر از مادر در وجود آمد همهٔ بُنانِ جهان به روی اندر افتادند و اندر همهٔ آتشکده‌ها آتش بمرد^۱. و ملک انوشروان در آن وقت خوابی بدید. و انوشروان به خواب اندر چنان دید که بادی از آسمان بیامدی و کوشک او همه ویران کردی و از کنگره‌های کوشک چهارده بماندی و باقی جمله ویران شدی، و آتشی بیامدی و آن کوشک او را بسوختی، پس دیگر روز نوشروان تافته شد^۲ از بهر آن خواب و پیش هیچ خلق آن خواب آشکار نکرد و بنگفت.

پس دیگر شب موبد موبدان به خواب دید که گروهی اشتران بُختی* بودندی بسیار، و گروهی اشتران عرب بیامدندی و با این اشتران بُختی جنگ کردندی و این بُختیان را به هزیمت کردندی و از دجله بگذرانیدندی.

پس دیگر روز موبد موبدان این خواب خویش پیش هیچ کس بنگفت. پس چون روز پنجم بود نامه‌ای آمد از جانب پارس که در آتشکده آتش بمرد؛ و مدت هزار سال گذشته بود تا آن آتش نمرده بود. پس انوشروان موبد موبدان را بخواند و این حدیث پیش او عرضه کرد. و موبد موبدان خواب خویش پیش انوشروان بگفت. و نوشروان از این خواب‌ها اندوهگین شد و گفت که می‌باید معبری استاد تا تعبیر خواب من و آن موبد موبدان، تعبیر هر دو، بگزارد. پس کس را فرستادند به سوی نعمان بن المنذر، و این نعمان ملک عرب بود از جهت^۳ نوشروان، و گفت که مرا معبری استاد بفرستد که تعبیری نیک داند. و چون رسول نوشروان به نزدیک نعمان رسید او در جمله عرب طلب کرد و هیچ کس را نیافت فاضل‌تر و داناتر از یکی که او را عبدالمسیح خواندندی. پس این نعمان، عبدالمسیح را پیش نوشروان فرستاد. و چون پیش نوشروان رسید، نوشروان خواب خویش و آن موبد موبدان هر دو بگفت. و چون عبدالمسیح این خواب‌ها بشنید گفت که تعبیر این خواب عم من تواند کرد، سطح کاهن، و او به شام است و هیچ کس دیگر تعبیر این خواب نداند مگر او، و من بروم و جواب این بیاورم.

پس برفت و چون پیش سطح رسید، سطح بر شرف مرگ بود و اندر حال خویش او فتاده^۴ بود. چشم باز کرد و عبدالمسیح را دید و گفت: یا عبدالمسیح تو را ملک نوشروان فرستاده است از جهت آن خواب که دید که کوشک او ویران شد و چهارده کنگره از آن بماند و باقی ویران و خراب شد؛ و خواب که موبد موبدان دیده بود که اشتران عرب بیامدندی و اشتران بُختی به هزیمت کردند؟ تو آمدی که جواب این هر دو خواب باز بری؟ جواب این خواب و تعبیر این آن است که پیغامبری مُرسَل از مادر در وجود آمده است و این پیغامبر همه جهان بگیرد و مملکت عجم نیز به دست او برود^۵. از امروز تا چهارده سال مملکت عجم بر دست انوشروان می‌رود. پس مملکت انوشروان برسد. و این پیغامبر که در وجود آمده است به بلاغت رسد^۶ و مملکت عجم به دست او او فتد و به دست او می‌رود و چون او برسد به دست خلیفتی از آن او برود و به دست مسلمانان بماند؛ اما اکنون تا چهارده سال در دست نوشروان بماند.



توضیحات



- ۱- خاموش شد.
- ۲- نگران و مضطرب شد.
- ۳- از طرف، از سوی
- ۴- در حالت نزاع و جان کندن بود.
- ۵- اداره شود.
- ۶- تمام می‌شود، به پایان رسد.
- ۷- بلوغ، کمال. در اینجا مقصود به پیامبری رسیدن است.

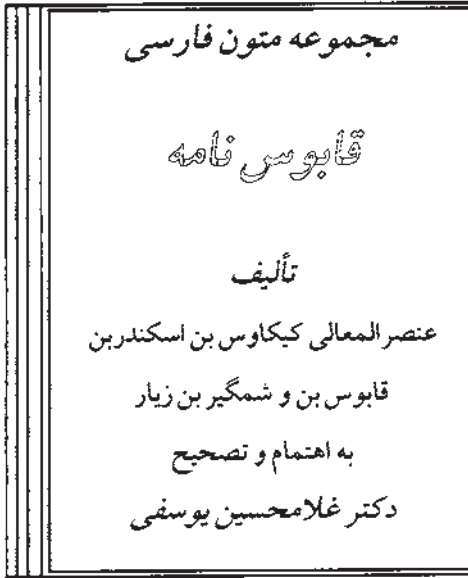
خودآزمایی



- ۱- دو ویژگی تثر دوره سامانی را در این متن بیابید.
- ۲- عبارت «در جمله عرب طلب کرد و هیچ کس را نیافت فاضل تر و ...» یعنی چه؟
- ۳- یکی از ویژگی‌های تثر دوره سامانی تکرار است دو نمونه از آن را در درس بیابید.
- ۴- گزاردن در معانی به جا آوردن، پرداخت کردن، ترجمه و تعبیر خواب کردن به کار رفته است، چهار جمله بنویسید و این فعل را در معانی مختلف آن به کار ببرید.
- ۵- این بیت خاقانی:
دندانۀ هر قصری پندی دهدت نو نو پند سر دندانۀ بشنوز بُن دندان
به چه مناسبت سروده شده و با چه بخشی از درس تناسب موضوعی دارد؟



جوانی



قابوس نامه اثر امیر عنصر المعالی قابوس بن وشمگیر است. وی آن را در تاریخ ۴۷۵ (ق) در شصت و سه سالگی برای فرزندش گیلان شاه در ۴۴ باب نوشته است. این کتاب مجموعه‌ای از آداب و عادات و رسوم و اخلاق زندگی است. قابوس نامه از جمله نثرهای سلیس، زیبا، مطبوع و طراز اول نثر فارسی است که سرمشقی برای نویسندگی به شمار می‌رود. این کتاب به شیوه نثر دوره سلجوقی و غزنوی است با تمام ویژگی‌هایی که برای آن برشمردیم. آنچه می‌خوانیم از باب نهم این کتاب است:

ای پسر، هر چند توانی پیژ عقل باش. نگویم که جوانی مکن لکن جوانی خویشان دار باش. و از جوانان پژمرده مباش که جوان شاطر* نیکو بود و نیز از جوانان جاهل مباش که از شاطری بلا نخیزد و از جاهلی بلا خیزد. بهره خویش به حسب طاقّت خویش از روزگار خویش بردار که چون پیر شوی خود نتوانی و هر چند جوان باشی خدای را - عَزَّوَجَلَّ - فراموش مکن و از مرگ ایمن مباش که مرگ نه به پیری بُود و نه به جوانی.

و بدان که هر که زاد بمیرد چنان که شنویم:

به شهر مرو درزی‌ای بود بر در دروازه گورستان دگان داشت؛ و کوزه‌ای در میخی آویخته بود و هوس آتش داشتی که هر جنازه‌ای که از آن شهر بیرون بردندی وی سنگی اندران کوزه افگندی و هر ماهی حساب آن سنگ‌ها بکردی که چند کس را بردند، و باز کوزه نهی کردی و سنگ همی درافگندی تا ماهی دیگر. تا روزگار برآمد از قضا درزی بمرد. مردی به طلب درزی آمد و خبر مرگ درزی نداشت. در دگانش بسته دید؛ همسایه را پرسید که: این درزی کجاست که حاضر نیست؟ همسایه گفت: درزی نیز در کوزه افتاد!

اما ای پسر، هشیار باش و به جوانی غرّه مشو، اندر طاعت و معصیت به هر حالی که باشی از خدای - عَزَّوَجَلَّ - یاد همی کن و آمرزش همی خواه و از مرگ همی ترس تا چون درزی ناگاه در کوزه

نیفتی با بارِ گناهانِ بسیار. و همه نشست و خاست با جوانانِ مدار، با پیران نیز مجالست کن. و رفیقان و ندیمانِ پیر و جوان آمیخته‌دار تا جوانان اگر در مستیِ جوانی مُحالی کنند^۱ و گویند، پیران مانع آن مُحال شوند. از آنکه پیران چیزها دانند که جوانان ندانند اگرچه عادتِ جوانان چنان است که بر پیران تماخره* کنند از آنکه پیران را محتاجِ جوانی بینند و بدان سبب جوانان را نرسد^۲ که بر پیران پیشی جویند و بی حرمتی کنند. ازیرا که اگر پیران در آرزویِ جوانی باشند جوانان نیز بی شک در آرزویِ پیری باشند و پیر این آرزو یافته است و ثمرهٔ آن برداشته، جوان را بتر که این آرزو باشد^۳ که دریابد و باشد که در نیابد. و چون نیکو بنگری پیر و جوان هر دو حسودِ یکدیگر باشند اگرچه جوان خویشتن را داناترین همه کس داند. پس، از طبعِ چنین جوانان مباش، پیران را حرمت دار و سخن با پیران به گزاف مگوی که جوابِ پیران مُسکیت* باشد.

حکایت : چنان شنووم که پیری صدساله، گوژپشت، سخت دو تاگشته و بر عکازه‌ای* تکیه کرده همی رفت. جوانی به تماخره وی را گفت: «ای شیخ این کمانک به چند خریده‌ای؟ تا من نیز یکی بخرم». پیر گفت: «اگر صبر کنی و عمریابی خود رایگان یکی به تو بخشند، هر چند بپرهیزی». اما با پیران نه برجای^۴ منشین که صحبتِ جوانانِ بر جای، بهتر که صحبتِ پیرانِ نه برجای. تا جوانی جوان باش، چون پیر شدی پیری کن.

قابوس نامه

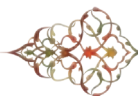
به تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی

توضیحات



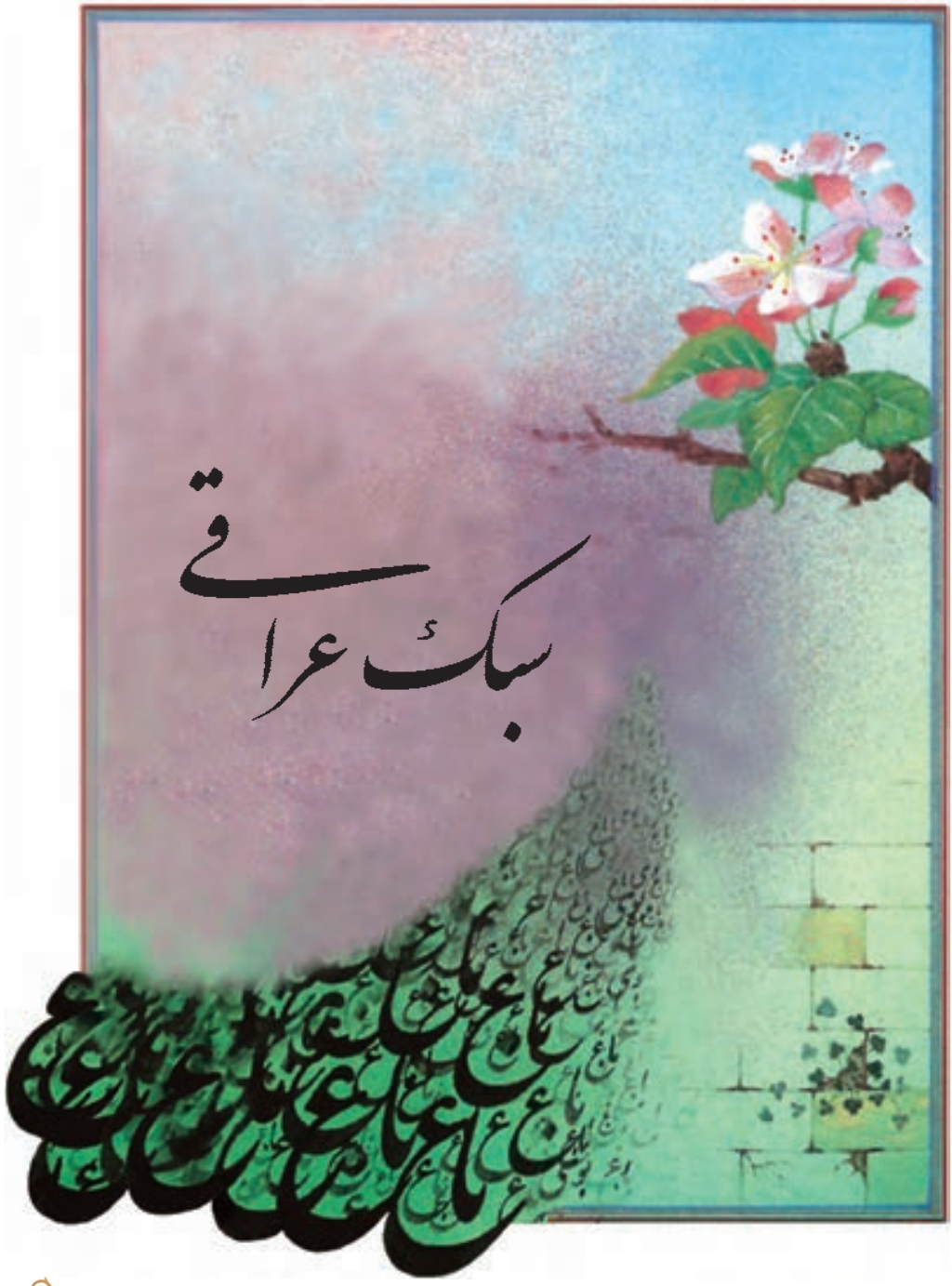
- ۱- کار بیهوده کنند.
- ۲- جوانان حق ندارند؛ اجازه ندارند.
- ۳- ممکن است، شاید
- ۴- پیرانی که حدّ خود نگه نمی‌دارند.

خودآزمایی



- ۱- دو نمونه از ویژگی‌های نثر دورهٔ سلجوقی غزنوی را در متن این درس پیدا کنید.
- ۲- غرض نویسنده از آوردن دو داستان مرد درزی و پیرمرد عکازه به دست چیست؟
- ۳- طنز موجود در دو داستان متن را بیابید.
- ۴- مقصود نویسنده از «بهرهٔ خویش از جوانی به حسبِ طاقت بردار» چیست؟





سبک عراقی

در آمدی بر سبک عراقی

با گسترش شعر دری در عراق و آذربایجان و توجه نویسندگان و شاعران به علوم و ادبیات، در شعر و نثر نیز تحوّل پیدا شد. این تحوّل ابتدا در شعر شاعرانی چون انوری و ظهیر فاریابی دیده می‌شود. در آذربایجان نیز خاقانی و نظامی شیوه‌ای نو به وجود آوردند که به سبک آذربایجانی شهرت یافت. در عراق نیز شاعرانی چون جمال الدّین عبدالرزاق اصفهانی و کمال الدّین اسماعیل و سعدی در دوره مغول و بعد از اینان حافظ این سبک را به اوج خود می‌رسانند. این دوره را می‌توان شکوفاترین دورانی دانست که زبان و ادب فارسی به خود دیده است. جز شاعرانی که به آن‌ها اشاره شد می‌توان از عطار، مولوی، سلمان ساوجی و خواجوی کرمانی نیز یاد کرد. اکنون به ویژگی‌های سبک عراقی اشاره می‌کنیم:

ویژگی‌های زبانی

- ۱- کثرت لغات و ترکیبات عربی
- ۲- از میان رفتن لغات مهجور فارسی نسبت به سبک خراسانی
- ۳- وفور ترکیبات نو
- ۴- حرکت زبان به سوی دشواری و کاسته شدن از روشنی و سادگی و روانی
- ۵- ورود لغات ترکی

ویژگی‌های فکری

- ۱- گسترش غزلیات و مثنوی‌های عاشقانه‌ای که هنوز ماندگار و معروف است.
- ۲- گسترش عرفان و تصوّف
- ۳- معشوق خداوندگار و حاکم بر عاشق است، برخلاف سبک خراسانی



- ۴- وفور زهدستایی و وعظ و اندرز در شعر
- ۵- فاصله گرفتن تغزل از تمایلات نفسانی و در نتیجه آسمانی شدن عشق
- ۶- رواج هجو و هزل در شعر
- ۷- رواج حس دینی و ضعف ملیت گرایی
- ۸- بیزاری از حکمت یونانی
- ۹- درون گرایی در شعر و توجه به احوال شخصی و مسایل روحی
- ۱۰- رواج مفاخره، شکایت و انتقاد اجتماعی

ویژگی های ادبی

- ۱- رواج یافتن اکثر قالب های شعری خصوصاً غزل و مثنوی و به اوج رسیدن آن ها
 - ۲- رواج یافتن انواع شعر (در موضوعات عرفان، زهد، داستان سرایی، حبسیه، هجو و ...).
 - ۳- نرم و خوش آهنگ تر شدن اوزان شعری نسبت به سبک خراسانی
 - ۴- توجه بیش از پیش به آرایه های ادبی
 - ۵- اجتناب از صراحت بیان و به کاربردن مجاز و کنایه و استعاره و ایهام
 - ۶- التزام ردیف های فعلی و اسمی دشوار در شعر
 - ۷- استفاده از موازنه، تمثیل، آیات و احادیث در شعر
 - ۸- اشتراک و اقتباس مضامین شعری
- در دوره سبک عراقی به چند نوع نثر نیز برمی خوریم:
- الف) ویژگی های نثر فنی:

۱- استفاده از آرایه های لفظی و معنوی در نثر (چون موازنه، سجع، مراعات نظیر، تشبیه و ...).

- ۲- تغییر نحو زبان چون حذف افعال به قرینه، تکرار افعال و ...
 - ۳- قبول لغات مهجور عربی، کاربرد اصطلاحات علمی و فنی و رویکرد به تکلف و تصنع.
 - ۴- رواج نثر داستانی و تمثیلی و عرفانی.
 - ۵- رواج نثر مقامه نویسی و مقامه سرایی.
- از نمونه های موفق این نثر می توان به کتاب های چهار مقاله نظامی عروضی، کلیله و دمنه،

مقامات حمیدی و تاریخ یمنی اشاره کرد.



ب) ویژگی‌های نثر متکلف و مصنوع :

۱- پیچیدگی و ابهام بر اثر کثرت استعمال لغات عربی و ترکی و مغولی

۲- آوردن مترادفات بی‌معنی و اطناب‌های کسالت‌آور

۳- سجع‌های متوالی و بی‌روح

۴- کاربرد فراوان اشعار سست در لابه‌لای متن

۵- استفاده از ترکیبات دشوار

از نمونه‌های این نثر می‌توان به کتاب‌های تاریخ جهان‌گشای جوینی، نقشه‌الصدور و تاریخ

و صاف اشاره کرد.

ج) ویژگی‌های سبک سعدی :

۱- سجع و ترصیع و رعایت آهنگ کلمات

۲- اختصار و ایجاز

۳- ترک لغات دشوار

۴- حذف افعال به قرینه

بعد از سعدی آثار زیادی به تقلید مستقیم و غیرمستقیم از گلستان نوشته شد؛ چون نگارستان

معینی جوینی، بهارستان جامی و پریشان قآنی.



بوی جوی مولیان



کتاب چهار مقاله که نام اصلی آن مجمع التوادر است در سال ۲-۵۵۱ هجری به قلم نظامی عروضی نگاشته شده است.

این کتاب دارای چهار مقاله است: مقاله اول در ماهیت دبیری (نویسندگی) و کیفیت دبیر کامل، مقاله دوم در ماهیت علم شعر و صلاحیت شاعر، مقاله سوم در کیفیت علم نجوم و صلاحیت منجم و مقاله چهارم در علم طب و صلاحیت طبیب است.

چهار مقاله یکی از بهترین نمونه‌های انشای نثر فنی است. نویسنده در هنگام بیان حکایات، نثری ساده دارد اما هرگاه فرصتی می‌یابد از آوردن سجع، جناس،

ترصیع و غیره خودداری نمی‌کند. آنچه در پی می‌آید قسمتی است از مقاله دوم او که در آن هم بیان ارزش و تأثیر شعر و هم گونه‌های نقد شعر دیده می‌شود. چهار مقاله علاوه بر ارزش علمی و ادبی، از ملاحظات نقد ادبی نیز خالی نیست.

چنین آورده‌اند که نصر بن احمد که واسطه عقد* آل سامان بود، و اوج دولت آن خاندان ایام مُلک او بود، و اسباب تمتع* و علل ترفع در غایت ساختگی بود، خزاین آراسته و لشکر جزار* و بندگان فرمان‌بردار، زمستان به دارالملک بخارا مُقام کردی و تابستان به سمرقند رفتی یا به شهری از شهرهای خراسان.

مگر^۲ یک سال نوبت هری* بود. به فصل بهار به بادغیس بود، که بادغیس خرم‌ترین چراخوارهای خراسان و عراق است. قریب هزار ناو* هست پر آب و علف، که هر یکی لشکری را تمام باشد^۳. چون ستوران بهار نیکو بخوردند و به تن و توش خویش باز رسیدند و شایسته میدان و حرب شدند، نصر بن احمد روی به هری نهاد و به در شهر به مرغ سپید^۴ فرود آمد و لشکرگاه بزد، آنجا لشکر برآسود، و هوا خوش بود و باد سرد، و نان فراخ، و میوه‌ها بسیار، و مسمومات* فراوان؛ و لشکری* از بهار و تابستان برخوردار می‌یافتند از عمر خویش.

و چون مهرگان درآمد امیر، نصر بن احمد، مهرگان و ثمرات او بدید، عظیمش خوش آمد.

سراهایی دیدند هر یکی چون بهشت اعلی، و هر یکی را باغی و بُستانی در پیش، بر مهت* شمال

نهاده، زمستان آنجا مُقام کردند در غایتِ خوشی. چون بهار درآمد اسبان به بادغیس فرستادند، و لشکرگاه به مالن* به میانِ دو جوی^۵ بردند؛ و چون تابستان درآمد میوه‌ها در رسید، امیر نصر بن احمد گفت: «تابستان کجا رویم؟ که ازین خوش‌تر مقامگاه نباشد، مهرگان برویم.» و چون مهرگان درآمد، گفت: «مهرگانِ هری بخوریم و برویم.»

و همچنین فصلی به فصلِ همی انداخت تا چهار سال برین برآمد؛ زیرا که صمیم* دولت سامانیان بود و جهان آباد، و مُلک بی خصم، و لشکر فرمان‌بردار، و روزگار مساعد، و بخت موافق، با این همه ملول گشتند، و آرزوی خانمان برخاست^۶. پادشاه را ساکن دیدند، هوایِ هری در سر او و عشقِ هری در دل او، در اثنای سخن، هری را به بهشت عدن مانند کردی، بلکه بر بهشت ترجیح نهادی، و از بهارِ چین^۷ زیادت آوردی. دانستند که سر آن دارد که این تابستان نیز آن‌جا باشد.

پس سران لشکر و مهتران مُلک به نزدیک استاد ابو عبدالله الزودکی رفتند - و از ندمای پادشاه هیچ کس محتشم‌تر و مقبول‌القول‌تر از او نبود - گفتند: «پنج هزار دینار تو را خدمت کنیم^۸ اگر صنعتی بکنی^۹ که پادشاه از این خاک حرکت کند، که دل‌های ما آرزوی فرزند همی برد، و جان ما از اشتیاقِ بخارا همی برآید.» رودکی قبول کرد که نبض امیر بگرفته بود و مزاج او بشناخته. دانست که به نثر با او در نگیرد^{۱۰}، روی به نظم آورد، و قصیده‌ای بگفت، و به وقتی که امیر صُبح* کرده بود درآمد و به جای خویش بنشست، و چون مطربان فرو داشتند^{۱۱}، او چنگ برگرفت و در پردهٔ عَشاق* این قصیده آغاز کرد:

| | |
|----------------------------|----------------------------|
| بوی جوی مولیان آید همی | بوی یار مهربان آید همی |
| ریگ آموی و درشتی راه او | زیر پایم پرنیان آید همی |
| آب جیحون از نشاط روی دوست | خِنگ ما را تا میان آید همی |
| ای بخارا، شاد باش و دیرزی | میر، زی تو شادمان آید همی |
| میر ماه است و بخارا آسمان | ماه سوی آسمان آید همی |
| میر سرو است و بخارا بوستان | سرو سوی بوستان آید همی |

چون رودکی بدین بیت رسید امیر چنان منفعل گشت که از تخت فرود آمد و بی‌موزه پای در رکابِ خِنگِ نوبتی* آورد، و روی به بخارا نهاد، چنان که رانین* و موزه تا دو فرسنگ در پی امیر بردند به برونه، و آنجا در پای کرد، و عنان تا بخارا هیچ بازنگرفت، و رودکی آن پنج هزار دینار، مضاعف از لشکر بستند ...





توضیحات

- ۱- وسایل پیشرفتِ نصر بن احمد، مهیّا بود.
- ۲- اتفاقاً
- ۳- کافی است
- ۴- محلی در نزدیکی شهر هرات
- ۵- جوی در این جا به معنی رود کوچک است.
- ۶- آرزوی دیدار یار و دیار کردند.
- ۷- هرات را بر بت‌خانهٔ چین که به زیبایی معروف بوده است، ترجیح می‌داد.
- ۸- تقدیم کنیم.
- ۹- صنعت کردن به معنی چاره‌اندیشی و تدبیر است.
- ۱۰- تأثیر کافی نمی‌گذارد.
- ۱۱- نوازندگی خود را به پایان رساندند. در اصطلاح موسیقی یکی از سه قسمت اساسی خوانندگی که شامل برداشت (پیش درآمد) متن و فروداشت است.

خودآزمایی



- ۱- با توجه به معنی ترکیب‌های زیر در متن درس، شکل امروزی آن‌ها را بنویسید.
باز رسیدن، برآمدن، درآمدن
- ۲- دو نمونه تشبیه در متن بیابید و ارکان هر یک را بنویسید.
- ۳- سه نمونه از حذف فعل را در متن بیابید.
- ۴- با مقایسهٔ قسمتی از نثر تاریخ بیهقی با چند سطر آغاز این درس، تفاوت‌های نثر بیهقی و نظامی عروضی را (با راهنمایی دبیر خود) بیان کنید. (دو مورد کافی است)
- ۵- در کدام بیت رودکی آرایهٔ جناس دیده می‌شود؟
- ۶- با راهنمایی دبیر خود، تحقیق کنید که جشن مهرگان چه بوده است؟
- ۷- حافظ در یکی از غزل‌های خود به مصراع نخستین شعر رودکی، اشاره کرده است. آن را در دیوانش بیابید و در کلاس بخوانید.
- ۸- بند (پاراگراف) دوم درس را به زبان فارسی امروز بازنویسی کنید و سه نمونه از تفاوت‌های دو زبان تاریخی و امروز را بنویسید. مثال: در فارسی امروز «مگر» به معنی غیر، به جز و شاید است ولی در متون فارسی قدیم به معنی «به یقین، اتفاقاً و از قضا» بوده است.



زاغ و مار



کتاب ارزشمند کلیله و دمنه از معتبرترین و مهم‌ترین کتاب‌های داستانی و تمثیلی ادب فارسی محسوب می‌شود. ابوالمعالی نصرالله منشی، دبیر بهرام شاه غزنوی در سال ۵۳۶ هجری کلیله ابن مقفع را از عربی به فارسی برگردانید که از لحاظ استواری انشا، اسلوب عالی، آراستگی و پیراستگی زبان و مفردات، کم‌نظیر است.

مرزبان نامه کتاب دیگری است که نخست مرزبان بن رستم - یکی از اسپهبدان مازندران - آن را به شیوه کلیله و دمنه نوشت. بعدها سعدالدین وراوینی آن را از طبری به فارسی تحریر و ترجمه کرد. کتاب مرزبان‌نامه را می‌توان نمونه‌ی اعلای نثر مصنوع

فارسی دانست؛ هرچند در قصه‌های این کتاب گاه زبان به سادگی می‌گراید. مطالعه دو قصه از این دو کتاب، مجالی فراهم می‌آورد تا با مقایسه سبک و نوع بیان، وجوه اشتراک و افتراق این دو اثر ارجمند و کم‌نظیر فارسی بازشناخته شود و نیز امکان مقایسه داستان‌های گذشته با امروز از نظر قالب، محتوا و درون‌مایه بهتر و بیشتر فراهم آید.

آورده‌اند که زاغی در کوه بر بالای درختی خانه داشت، و در آن حوالی سوراخ ماری بود. هرگاه که زاغ بچه بیرون آوردی مار بخوردی. چون از حد بگذشت و زاغ درماند شکایت آن برشگال که دوست وی بود بکرد و گفت: می‌اندیشم که خود را از بلای این ظالم جان شکر* باز رهانم. شگال پرسید که: به چه طریق قدم در این کار خواهی نهاد؟ گفت: می‌خواهم که چون مار در خواب شود



ناگاه چشم‌های جهان بینش برکنم، تا در مستقبل*، نور دیده و میوه دل من از قصید او ایمن گردد. شگال گفت: این تدبیر بابت خردمندان نیست، چه خردمند قصد دشمن بر وجهی کند که در آن خطر نباشد.

من تو را وجهی نمایم که اگر بر آن کار توانا گردی سبب بقای تو و موجب هلاک مار باشد. زاغ گفت: از اشارت دوستان نتوان گذشت و رأی خردمندان را خلاف نتوان کرد. شگال گفت: صواب آن می‌نماید که در اوج هوا پروازی کنی و در بام‌ها و صحراها چشم می‌اندازی تا نظر بر پیرایه‌ای گشاده افگنی^۲ که ربودن آن میسر باشد. فرودآیی و آن را برداری و هموارتر می‌روی چنان‌که از چشم مردمان غایب نگردی. چون نزدیک مار رسی بر وی اندازی تا مردمان که در طلب پیرایه آمده باشند، نخست تو را باز رهانند آنگاه پیرایه بردارند. زاغ روی به آبادانی نهاد پیرایه‌ای بر گوشه‌ای افکنده دید آن را در ربود و بر آن ترتیب که شگال گفته بود بر مار انداخت. مردمان که در پی زاغ بودند در حال، سرمار بکوفتند و زاغ باز رست.

کلیله و دمنه

به تصحیح مجتبی مینوی



داستان خسرو با مرد زشت روی



شیر گفت: شنیدم که وقتی خسرو را نشاط شکار برانگیخت، بدین اندیشه به صحرا بیرون شد. چشمش بر مردی زشت روی آمد دَمامت* منظر و لقای منکر او را به فال فترخ نداشت. بفرمود تا او را از پیش موکب دور کردند و بگذشت. مرد اگر چه در صورت، قُبْحی داشت، به جمالِ محاسنِ خصال هرچه آراسته تر بود. نقش از روی کار بازخواند. با خود گفت: خسرو در این پرگار عیب نقّاش کرده است و ندانسته که رشته گران فطرت را در کارگاه تکوین بر تلوین، یک سر سوزن خطا نباشد. من او را با سررشته راستی افکنم تا از موضع این غلط متنبّه شود و بداند که قرعۀ آن فال بد، به نام او گردیده است و حوالۀ آن به من افتاده. چون خسرو از شکارگاه بازآمد اتفاقاً همان جایگاه رسید که آن مرد را یافته بود. مرد از دور آواز برآورد که مرا سؤالی است در پرده نصیحت؛ اگر یک ساعت خسرو عنان عظمت کشیده دارد و از ذرّۀ کبریا قدمی فروتر نهد و سمع قبول بدان دهد از فایده خالی نباشد. خسرو عنانِ اسب بازداشت و گفت: ای شیخ، بیا تا چه داری؟ گفت: ای مَلِک، امروز تماشای شکار است چگونه بود؟ گفت: هرچه به مرادتر و نیکوتر. گفت: خزانه و اسباب پادشاهی ات برقرار هست؟ گفت: بلی. گفت: از هیچ جانب خبری ناموافق شنیده‌ای؟ گفت: نشنیدم. گفت: از این خیل و خدم که در



رکاب خدمت تواند هیچ یک را از حوادث آسیبی رسیده؟ گفت: نرسید. گفت: پس مرا بدان اذلال* و استهانت* چرا دور فرمودی کردن؟ گفت: زیرا که دیدار امثال تو بر مردم شوم گرفته‌اند. گفت: بدین حساب دیدار خسرو بر من شوم بوده باشد، نه دیدار من بر خسرو. خسرو تسلیم کرد و عذرها خواست.

(مرزبان نامه)

به تصحیح محمد قزوینی

توضیحات



- ۱- زیرا
- ۲- زینت آلاتی که باز شده و در گوشه‌ای نهاده شده باشد.
- ۳- گشت و گذارت برای شکار چگونه بود؟

خودآزمایی



- ۱- «نقش از روی کار باز خواند» یعنی چه؟
- ۲- مفهوم عبارت «این تدبیر بابت خردمندان نیست، چه خردمند قصد دشمن بر وجهی کند که در آن خطر نباشد» چیست؟
- ۳- «خسرو در این پرگار عیب نقاش کرده است» یعنی چه؟ نظیر این مفهوم را در شعر کدام شاعر به یاد می‌آورید؟
- ۴- سه ویژگی تشریفی را در متن این دو داستان بیابید.
- ۵- مضمون این مصراع حافظ «پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت» با کدام قسمت متن ارتباط معنایی دارد؟
- ۶- توصیف‌هایی را که درباره‌ی مار در حکایت اول و پادشاه در حکایت دوم به عنوان چهره‌های منفی دو حکایت نموده شده است، بیابید.
- ۷- کلمه «با» در جمله «من او را با سررشته‌ی راستی افکنم»، چه معنایی دارد؟
- ۸- تفاوت این دو حکایت با داستان‌های امروزی در چیست؟
- ۹- داستان زاغ و مار را به فارسی امروز بازنویسی کنید و سه مورد از تفاوت‌های زبان فارسی امروز را با زبان تاریخی بنویسید.



ایوان مداین

دیوان

افضل الدین بدیل بن علی بن نجار

خاقانی شروانی

بکوش

دکتر ضیا الدین سجادی

قصیده مشهور ایوان مداین از خاقانی شروانی (۵۹۵-۵۲۰ ه.ق) است که شاعر در بازگشت از سفر دوم حج به سال ۵۶۹ ه.ق پس از دیدن آن بنای تاریخی سروده است. پیش از خاقانی، یحتری شاعر عرب در سده سوم هجری قصیده المداین را سروده بود؛ و ختّام نیز در رباعی «آن قصر که با چرخ همی زد پهلو...» همگان را به عبرت‌آموزی از ویرانه‌های کاخ شکوهمند دیروزین فراخوانده بود.

در قصیده خاقانی که ویژگی‌های سبک آذربایجانی در آن دیده می‌شود، شاعر دل‌ها و دیده‌ها را به تأمل و عبرت دعوت کرده است. در این درس ابیاتی از آن قصیده غرّا آورده می‌شود.

ایوان مداین را آینه عبرت دان

وز دیده دوم دجله بر خاک مداین ران

مان، ای دل عبرت بین از دیده عبرت کن

یک ره ز لب دجله منزل به مداین کن



خود دجله چنان گریه صد دجله خون کوی

از آتش حسرت بین بریان جگر دجله؛

تا سلسله ایوان بگست مداین را

که که به زبان اشک آوازده ایوان را

دندان هرقصری پندی دهدت نونو

ما بار که دادیم، این رفت تم بر ما

کویی که نخون کرده است ایوان فلک و ش را

بر دیده‌ی من خندی کاین جازه می خرید

مست است زمین زیر خورده است بجای

بس پند که بود آن که در تاج سرش پیدا

پرویز به بومی زرین تره آوردی

کز گرمی خوابش آتش چکد از شرکان

خود آب شنیدستی کاتش کندش بریا؟

در سلسله شد دجله، چون سلسله شد چیان

تا بگو که به گوش دل پاشخ شنوی ز ایوان

پند سردندان به شنوز بن دندان

بر قصر ستمکاران کویی چه رسد خدا؟*

حکم فلک کردان یا حکم فلک کردان؟

گریند بر آن دیده کاین جان شود گریان

در کاس سر به فر خون دل نوش روان^۷

صد پند نواست اکنون در مغز سرش پنهان^۸

کردی ز بساط زر زرین تره را بستان^۹



پرویز کنون کم شد ز آن کم شده کم تر گوی
 زین تره کو بر خوان؟ رو «کم تر گوا» بر خوان
 چندین تن جباران کاین خاک فرو خورده است
 این کز نه چشم آخر هم سیر شد ز ایشان
 خاقانی! از این در که در یوزه عبرت کن
 تا از در تو ز آن پس در یوزه کند خاقان

(دیوان خاقانی)

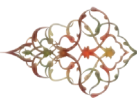
تصحیح دکتر سید شمس‌الدین سجادی

توضیحات



- ۱- در اصل نام هفت شهر بود که تیسفون، پایتخت دولت ساسانی، مهم‌ترین آن‌ها به شمار می‌رفته است. بانی ایوان مداین را شاپور اول ساسانی نوشته‌اند.
- ۲- دوم دجله، مقصود اشک است.
- ۳- از آن وقتی که زنجیر عدل انوشیروان پاره شد، دجله هم دیوانه شد، دیوانه زنجیری.
- ۴- باشد که
- ۵- صمیم دل، از عمق جان
- ۶- چرخ گردنده/ فلک گردان = گرداننده چرخ، خداوند
- ۷- زمین مست است زیرا به جای شراب، در کاسه سر هر مز خون دل انوشیروان را خورده است.
- ۸- انوشیروان تاجی داشت که بر آن پنجهایی نوشته بود و به پندنامه انوشیروان شهرت داشت.
- ۹- پرویز از بساط شاهانه اش که با میوه‌های زرین زینت می‌یافت بوستانی دایمی داشت.
- ۱۰- تلمیحی است از آیه «كَمْ تَرَكُوا مِنْ جَبَّاتٍ وَعُيُونٍ وَ زُرُوعٍ وَ مَقَامٍ كَرِيمٍ وَ نِعْمَةٍ كَانُوا فِيهَا فَاكِهِينَ» (سوره ۴۴، آیات ۲۷-۲۵) [کافران می‌مردند و به حسرت] به جای گذاشتند آن همه باغ‌ها و چشمه‌ساران و کشتزارها و جایگاه‌های نیکو و پر نعمتی را که در آن‌ها شادان و نازان زندگی می‌کردند. خوان اول در این مصراع به معنی سفره و خوان دوم به معنی فعل امر از خواندن است.





- ۱- یکی از معانی «عَبْرَ» جاری شدن اشک است. شاعر در بیت اوّل چه بهره‌ شاعرانه‌ای از این کلمه و کلمه «دیده» برده است؟
- ۲- مصراع «تا سلسلهٔ ایوان بگسست مداین را» را به نثر ساده برگردانید.
- ۳- چه اشارهٔ تاریخی در «سلسلهٔ ایوان» دیده می‌شود؟
- ۴- شاعر با کدام پندارِ شاعرانه، زمین را مست دانسته است؟
- ۵- مفهوم کلی بیت :
بس پند که بود آن‌گه در تاج سرش پیدا صد پند نو است اکنون در مغز سرش پنهان
را بنویسید.

- ۶- شاعر چرا خاک را گرسنه چشم می‌داند؟
- ۷- چه تفسیر مشهوری از باقی ماندن چهارده کنگرهٔ کاخ انوشیروان و خرابی بقیهٔ کنگره‌ها، که در شب تولّد حضرت محمد (ص) اتفاق افتاد، خوانده‌اید؟
- ۸- وزن عروضی قصیدهٔ ایوان مداین را بنویسید.
- ۹- بیت اوّل قصیده را از نظر قافیه، بررسی کنید.



جدال* سعدی با مدعی در بیان توانگری و درویشی



اکنون حکایت جدال سعدی با مدعی را - که بی‌شبهت به نثر مقامه نیست - می‌خوانید. به اعتقاد ملک‌الشعرای بهار در کتاب سبک‌شناسی، گلستان سعدی در واقع مقامه است و می‌توان آن را با مقامات حمیدی برابر دانست؛ با این تفاوت که گلستان، سراسر ابتکار، ابداع و صنعت‌گری است و به لحاظ محتوا و پیام نیز با مقامات حمیدی تفاوت‌هایی دارد، از جمله این که سعدی در این داستان‌ها اغلب هدفی اخلاقی و اجتماعی را دنبال می‌کند.

مقامه‌نویسی اصطلاحی است برای نوعی خاص از نثرنویسی. در این نوع نثر، روایات یا داستان‌هایی را با عبارات مسجع، مقفا و آهنگ‌دار برای جمعی فرو می‌خوانند یا می‌نویسند. مقامه در لغت به معنی «مجلس» است. در مقامه که تحت تأثیر سبک داستان‌پردازی و قصه‌های عربی است کاربرد

الفاظ دشوار و رعایت جنبه‌های لفظی و سجع‌پردازی، فراوان دیده می‌شود.

از چهره‌های بزرگ زبان فارسی در حوزه مقامه‌نویسی باید قاضی حمیدالدین بلخی نویسنده مقامات حمیدی را نام برد.

در حکایتی که می‌خوانید، مناظره و گفت‌وگوی طرفینی، آوردن ابیات فارسی و عربی، آیات و روایات و مثل‌ها، همراه با سجع و ترصیع بافتی دلپذیر و ساختی لطیف از این داستان به دست می‌دهد. شروع زیبا و پایان شکوهمند این نوشته، برگزایی و تأثیر آن افزوده است.

یکی در صورتِ درویشان نه بر صفتِ ایشان در محفلی دیدم نشسته و سُنعتی* در پیوسته و دفتر شکایت باز کرده و دَمِ* توانگران آغاز کرده، سخن بدین جا رسانیده که درویش را دستِ قدرت بسته است و توانگر را پای ارادت شکسته.

کریمان را به دست اندر، دَرَم نیست خداوندانِ نعمت را کرم نیست

مرا که پروردهٔ نعمتِ بزرگانم این سخن سخت آمد؛ گفتم: ای یار، توانگران دخل* مسکینان اند و ذخیرهٔ گوشه نشینان؛

توانگران را وقف* است و نذر* و مهمانی

زکات* و فِطْره* و عِتاق* و هَدی* و قربانی*

تو کی به دولتِ ایشان رسی که نتوانی جز این دو رِکعت و آن هم به صد پریشانی

اگر قدرتِ جودست و گر قوتِ سجود، توانگران را به میسر می‌شود که مالِ مزکا* دارند و جامهٔ پاک و عِرَضِ* مصون* و دلِ فارغ؛ و قوتِ طاعت در لقمهٔ لطیف است و صحّتِ عبادت در کِسوتِ نظیف*^۱. پیداست که از معدهٔ خالی چه قوت آید و از دستِ تهی چه مروّت و از پایِ بسته چه سیر آید و از دستِ گرسنه چه خیر.

شب پراکنده^۱ حُسبِ آن که پدید نبود وجه* بامدادانش

مور گرد آورد به تابستان تا فراغت بود زمستانش

فراغت با فاقه* نیبوند و جمعیت* در تنگ دستی صورت نبندد؛ یکی تَحْرِمَه* عِشا بسته و دیگری منتظرِ عِشا* نشسته، هرگز این بدان کی ماند؟

خداوند مُکنت به حق مُسْتَعِل* پراکنده روزی، پراکنده دل^۲

پس عبادتِ اینان به قبول نزدیک ترست که جمع اند و حاضر نه پریشان و پراکنده خاطر، اسباب معیشت ساخته و به اوراد* عبادت پرداخته.

حالی که من این سخن بگفتم عنانِ طاقتِ درویش از دستِ تحمّل برفت و گفت: چندان مبالغه در وصف ایشان بکردی که وهم تصوّر کند که تریاق اند* یا کلیدِ خزانهٔ ارزاق؛ مستی متکبر مغرور، مُعجِب* نَفور*، مُسْتَعِلِ مال و نعمت، مُفْتَنِّ* جاه و ثروت که سخن نگویند الا به سفاهت و نظر نکنند الا به کراهت^۳؛ بی خبر از قولِ حکیمان که گفته اند: هر که به طاعت از دیگران کم است و به نعمت بیش، به صورت توانگرست و به معنی درویش.

گفتم: مذمتِ اینان روا مدار که^۴ خداوند کرم اند. گفت: غلط گفتمی که بندهٔ درم اند؛ چه فایده؟

چون ابرِ آذاردند* و نمی بارند و چشمهٔ آفتاب اند و برکس نمی تابند؛ قدمی بهر خدا نهند و دَرَمی بی من





آذی^۵ ندهند؛ مالی به مشقت فراهم آرند و به خست^{*} نگاه دارند و به حسرت بگذارند؛ چنان که بزرگان گفته اند: سیمِ بخیل از خاک وقتی برآید که وی در خاک رَوَد.^۶
 به رنج و سعی کسی نعمتی به دست آرد دگر کس آید و بی رنج و سعی بردارد

گفتمش بر بخلِ خداوندانِ نعمت و قوف نیافته‌ای الاّ به علّتِ گدایی^۷ و گرنه هر که طمع یک سو نهد، کریم و بخیلش یکی نماید؛ مِحک^{*} داند که زر چیست؛ گفتا به تجربتِ آن می گویم که متعلقان

بردر بدارند^۸ و غلیظانِ شدید بر گمارند^۹ تا بارِ عزیزان ندهند.
گفتم: به عذرِ آن که از دستِ متوقّعان به جان آمده‌اند و از رُقعه^{*} گدایان به فغان؛ و مُحالِ عقل
است^{۱۰} که اگر ریگِ بیابان دُر شود چشمِ گدایان پُر شود.

دیدۀ اهلِ طمع به نعمتِ دنیا پُر نشود همچنان که چاه به شبنم

گفتا: نه؛ که من بر حالِ ایشان رحمت می‌برم. گفتم: نه، که بر مالِ ایشان حسرت می‌خوری. ما
در این گفتار و هر دو به هم گرفتار.

تا عاقبه‌الامر دلیلش نماند و ذلیلش کردم. دستِ تعدّی دراز کرد و بیهوده گفتن آغاز؛ و سنّت
جاهلان است که چون به دلیل از خصم فرومانند سلسلهٔ خصومت بجنبانند^{۱۱}، چون آزرِ بت تراش که
به حجت با پسر برنیامد به جنگ برخاست که: لَئِنْ لَمْ تَنْتَه لَأَرْجُمَنَّكَ.^{۱۲} دشنام داد سَقَطَسْ^{*} گفتم،
گریبانم درید ز زخاندانش گرفتم.

او در من و من در او فتاده خلق از بی ما دوان و خندان

انگشتِ تعجبِ جهانی از گفت و شنید ما به دندان

الْقِصَّة مَرافَعَةُ این سخن پیشِ قاضی بردیم و به حکومتِ عدلِ راضی شدیم تا حاکمِ مسلمانان
مصلحتی بجوید و میانِ توانگران و درویشان فرقی بگوید. قاضی چو حیلت^{*} ما بدید و منطقِ ما
بشنید، سر به جیب^{*} تفکر فرو برد و پس از تأملِ بسیار سر بر آورد و گفت: ای که توانگران را ثنا گفتمی
و بر درویشان جفا روا داشتی بدان که هر جا که گُل است خارست و با خَمَر خُمارست^{*} و بر سرِ گنج
مارست.

جورِ دشمن چه کند گر نکشد طالبِ دوست؟ گنج و مار و گُل و خار و غم و شادی به هم‌اند

نظر نکنی در بُستان که بیدمُشک^{*} است و چوبِ خشک؟ همچنین در زمرهٔ توانگران شاکراند و
کفور^{*} و در حلقهٔ درویشان صابراوند و ضَجور^{*}.

اگر ژاله هر قطره‌ای دُر شدی چو خر مهره بازار از او پُر شدی

مقرّبانِ حضرتِ حق، جَلِّ و علا، توانگران‌اند درویش سیرت و درویشان‌اند توانگر همت و
مهین توانگران آن است که غم درویش خورد و بهین درویشان آن است که کم توانگر گیرد^{۱۳}، وَمَنْ
يَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ فَهُوَ حَسْبُهُ^{۱۴}. پس روی عتاب^{*} از من به جانبِ درویش کرد و گفت: ای که گفتمی
توانگران مشغول‌اند و ساهی^{*} و مسبتِ مَلاهی^{*}؛ نَعَمْ، طایفه‌ای هستند بر این صفت که اگر به مثل
باران نبارد یا طوفان جهان بردارد،^{۱۵} به اعتمادِ مُکنتِ خویش از محنتِ درویش نپرسند و از خدای،



عَزَّوَجَلَّ، ترسند و گویند :

گر از نیستی دیگری شد هلاک مرا هست، بط را ز طوفان چه باک؟

قاضی چون سخن بدین غایت رسانید و از حدِّ قیاسِ* ما اسبِ مبالغه در گذرانید، به مقتضای حکمِ قضا رضا دادیم و از ما مَضی* درگذشتیم و بعد از مُجارا* طریقِ مدارا گرفتیم و سر به تدارک^{۱۶} بر قدمِ یکدیگر نهادیم و بوسه بر سر و روی هم دادیم و ختمِ سخن بر این بود :

مکن ز گردشِ گیتی شکایتِ ای درویش که تیره بختی اگر هم بر این نسق مُردی
توانگرا، چودل و دستِ کامرانت هست بخور، ببخش که دنیا و آخرت بردی

توضیحات



- ۱- در اینجا پریشان و آشفته خاطر
 - ۲- آن که ثروت دارد به عبادت مشغول می‌شود اما مستمند و فقیر، پریشان حال است.
 - ۳- جز از سر بی میلی و ناخوشایندی به کسی نگاه نمی‌کنند.
 - ۴- به معنی «زیرا» است.
 - ۵- مَنّت و آزار، برگرفته از آیه ۲۶۲ سوره بقره
 - ۶- ثروت و اندوختهٔ بخیل (آنکه نه خود می‌خورد و نه به دیگران می‌بخشد) هنگامی از خاک بیرون آید که خود او مرده و در خاک رفته باشد.
 - ۷- چون به واسطهٔ گدامنشی از توانگران گدایی کرده‌ای و خواسته‌ات را پاسخ نگفته‌اند آنان را به خسیسی متهم می‌کنی. همه چیز را از دید گدامنشانهٔ خود نگاه می‌کنی.
 - ۸- بر در خانه می‌ایستاند.
 - ۹- خدمتکاران سخت‌دل و سخت‌گیر، ناظر به آیه ۶ سوره تحریم : علیها ملائکةٌ غِلاظٌ شِدادٌ.
 - ۱۰- از نظر عقل پذیرفته و ممکن نیست.
 - ۱۱- دشمنی آغاز کند.
 - ۱۲- اگر از مخالفت با بتان دست برداری تو را سنگسار می‌کنم (خطاب آزر به ابراهیم - ع -)
- قسمتی از آیه ۴۶ سوره مریم.



۱۳- نسبت به توانگران بی‌اعتنا باشد.

۱۴- اشاره است به قسمتی از آیه ۲ سوره طلاق (هرکس بر خدا توکل کند خدا او را بس است).

۱۵- همه جا را فراگیرد.

۱۶- جبران، تلافی

خودآزمایی



۱- عبارت «درویش را دست قدرت بسته است و توانگر را پای ارادت شکسته» در نکوهش درویش است یا توانگر؟ یا هر دو؟

۲- مفهوم عبارت «فراغت با فاقه نیبوند و جمعیت در تنگدستی صورت نیندد» چیست؟

۳- بیت: «خداوند نعمت به حق مشغول پراگنده روزی پراگنده دل» وصف حال چه کسانی

است؟

۴- به کار بردن جمله‌ها و عبارت‌های کوتاه، تضادهای فعلی و ایجاز در کلام از ویژگی‌های نثر سعدی است؛ برای هر مورد، دو شاهد در متن درس بیابید.

۵- درویش مورد خطاب سعدی در این درس چگونه درویشی است و به چه صفاتی آراسته

است؟

۶- بیت: «به رنج و سعی کسی نعمتی به دست آرد دگر کس آید و بی رنج و سعی بردارد»

وصف حال چه اشخاصی است؟

۷- سه نمونه از حذف اجزای جمله را که بر زیبایی کلام افزوده است، بیابید.

۸- قاضی، کدام طایفه را بر دیگری ترجیح می‌دهد؟ درویشان یا توانگران را؟

۹- عبارت «اگر شب‌ها همه قدر بودی شب قدر بی‌قدر بودی» یادآور کدام بیت درس است؟

۱۰- نتیجه حکایت را که در ابیات پایانی درس نهفته، در چند جمله بنویسید.

۱۱- چهار نمونه از کاربرد صنعت ترصیع و سجع را از متن استخراج کنید. (هر مورد

دو نمونه)

۱۲- از نویسندگان معاصر چه کسی را می‌شناسید که به لحاظ کوتاهی جملات و حذف افعال به

شیوه نویسنده سعدی نزدیک شده باشد؟

۱۳- «که» در این درس، گاه در معنی «زیرا» به کار رفته است. سه نمونه را در درس مشخص

کنید.



نسیم سحر



حافظ را حافظهٔ ایرانی دانسته‌اند. غزل، شناسنامهٔ حافظ است. نزدیک به ۵۰۰ غزل که میراث گران‌سنگ اوست سرشار از مضامینی است که پیش از او سعدی و شاعرانی چون سلمان ساوجی و خواجوی کرمانی بدان‌ها پرداخته‌اند اما در کارگاه خیال ذهن شگفت حافظ این مضامین کمال یافته و شفاف‌تر و پخته‌تر عرضه شده است. حافظ در حقیقت حلقهٔ پیوند غزل عارفانهٔ مولانا و غزل عاشقانهٔ سعدی است.

غزل «نسیم سحر» نمونه‌ای از غزل‌های روان و عمیق و زیبای اوست که موسیقی دلپذیر و گوش‌نواز، معانی ژرف و دقیق و چشم‌اندازهای هنر آن، ما را با دنیای رازآلود حافظ بیشتر آشنا می‌سازد.

حفظ کنیم

منزل آن مه عاشقش عیار کجاست

آتش طور کجاست موعده دیدار کجاست

ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست

شب تار است و ره وادی این دریش





دخرا با ت* بگوئید که بشارت گجاست^۴
کنگنه ما هست بسی مجرم اسرار گجاست
ما کجاییم و ملامت کبریکار گجاست^۵
کاین دل غم زده سرشته که رفکار گجاست

هر که آمد به جهان نقش خرابی دارد
آن کس است اهل بشارت که اشارت^۵
هر سزموی مر با تو هست زاران کار گجاست
باز پرسید ز کیسوی شکن شکنش



عقل دیوانه شد آن سلسله مشکین کو
 دل ز ما گوشه گرفت بروی دلدار گجاست
 ساقی و مطرب می جمله میاست ولی
 عیش بی یار مهیاست و یار گجاست

حافظ از با حد حسن ان در چمن دهر مرغ
 کز معقول بفرما گل بے خار گجاست

دیوان نغزلیات حافظ
 بر تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی

توضیحات



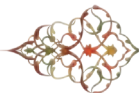
- ۱- مه عاشق کش همان معشوق است. گذشتگان بر این باور بودند که نور ماه باعث آشفته‌گی و دیوانگی بیشتر دیوانگان می‌شود.
- ۲- بیت به واقعه بازگشت حضرت موسی (ع) از مدین به مصر همراه با همسرش اشاره دارد. آن حضرت به هنگام شب در وادی ایمن به جست‌وجوی آتش می‌پردازد و از دور، بر بالای کوه طور، درختی را شعله‌ور می‌بیند. به طرف درخت حرکت می‌کند ولی وقتی به آن می‌رسد این ندا را می‌شنود که: «من پروردگار جهان‌بانم». بدین صورت است که پیامبری موسی (ع) آغاز می‌شود. حافظ نشانه‌هایی از مه عاشق کش خویش را به آتش طور و دیدار معشوق را به دیدار موسی (ع) با خدا تشبیه کرده است.
- ۳- در کلمه «خرابی» ایهام وجود دارد: الف) مستی و بی‌خبری ب) ویرانی و نابودی
- ۴- در جهان چه کسی را می‌توان یافت که از مستی و عشق بی‌بهره باشد.
- ۵- بر کسی بشارت و گشایش روحی می‌رسد که راز و رمز حقایق عرفانی را فهم کند.



۶- هر سر موی من به هزار دلیل به تو پیوسته است. بیکار در مصراع بعد به معنی دخالت کننده و فضول و همچنین به معنی بی درد و بی خبر از عشق است.

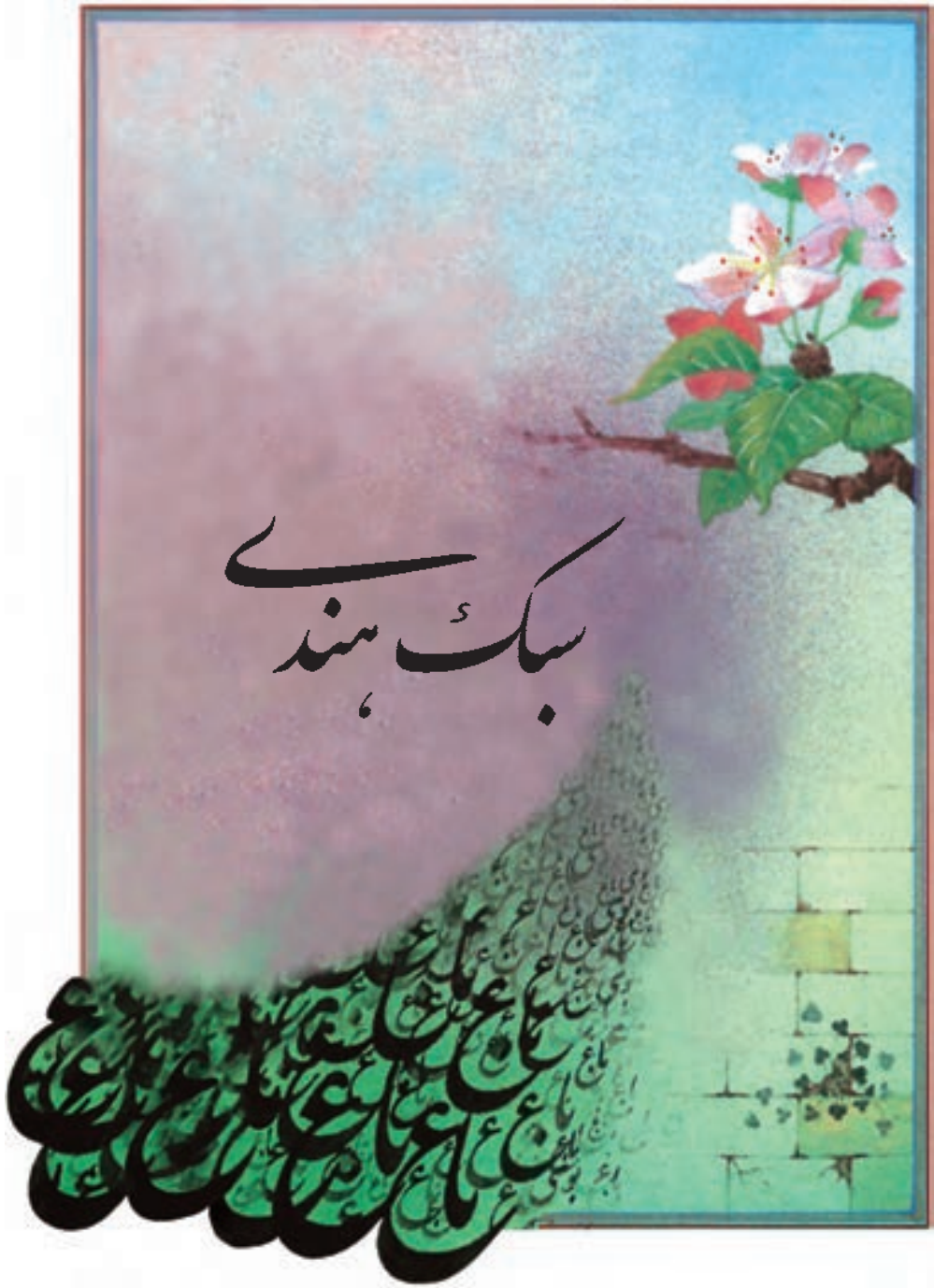
۷- عقل، عاشق و دیوانه شد! زنجیرِ گیسو باید تا او را رام سازد و دل نیز عاشق شد و به عنایت معشوق نیازمند. باید سرگشتگی عقل را به جبل‌المتین جلال حق - که زنجیرِ گیسو اشاره‌ای به آن است - سامان داد.

خودآزمایی



- ۱- یک بیت از غزل این درس را تقطیع هجایی کنید و وزن عروضی آن را بنویسید.
- ۲- با توجه به معانی ایهامی کلمه «باز»، بیت ششم را به دو شکل معنی کنید.
- ۳- حافظ دل سرگشته عاشق شده خود را در کجا می‌جوید؟
- ۴- معانی عرفانی سه واژه «ساقی»، «می» و «مطرب» را بیابید.
- ۵- در بعضی نسخه‌های غزلیات حافظ به جای «مهتا» در مصراع دوم بیت هشتم، مهتا (گوارا) آمده است. در این صورت چه لطف و زیبایی بر بیت افزوده می‌شود؟
- ۶- مضمون بیت زیر با کدام بیت شعر ارتباط تصویری دارد؟
به ادب نافه‌گشایی کن از آن زلف سیاه جای دل‌های عزیز است به هم برزنش
- ۷- در کدام بیت این غزل سه اختیار وزنی (به جز قلب) به کار رفته است؟
- ۸- دو موضوع محوری غزل را تعیین کنید.
- ۹- برای هر یک از ویژگی‌های سه گانه زبانی، فکری و ادبی سبک حافظ نمونه‌ای در متن درس بیابید.





درآمدی بر سبک هندی

سبک هندی که در ایران از قرن یازدهم آغاز شد در قرن دوازدهم پایان یافت، اما در شبه قاره و افغانستان به حیات خود ادامه داد. این سبک ابتدا با «مکتب وقوع» یا «شیوه بیان حال» در قرن دهم آغاز شد. شاعرانی چون بابافغانی شیرازی و شرف‌جهان قزوینی در غزل به توصیف عواطف و احساسات واقعی خود در کشاکش روی دادهای عاشقانه عادی می‌پرداختند و گاه آن را با گله و شکایت همراه می‌کردند. افراط در واقعه‌گویی موجب پیدا شدن «واسوخت» گردید که در آن عاشق عکس‌العمل قهر و عتاب خود را در مقابل ناسپاسی و قدرناشناسی معشوق نشان می‌دهد. وحشی بافقی از شاعران برجسته «واسوخت» است. بعد از این دو سبک میانی، سبک هندی با ظهور صائب در ایران و بیدل دهلوی در هندوستان شکل گرفت و رواج یافت. ویژگی‌های کلی سبک هندی به این شرح است:

ویژگی‌های زبانی

- ۱- به کارگیری اصطلاحات و لغات مردم عامه
- ۲- بی‌توجهی به متانت و صحت زبان
- ۳- آوردن ترکیبات غریب و نامأنوس

ویژگی‌های فکری

- ۱- توجه به معنی و مضمون و رها کردن زبان
- ۲- اظهار نامرادی و یأس
- ۳- رواج حکمت عامیانه و توجه به خرافات و فرهنگ عامیانه

- ۴- بیان احوال شخصی و عواطف مربوط به زن و فرزند و خویش و بیوند
۵- واقعه گویی و واسوخت

ویژگی های ادبی

- ۱- مضمون سازی و جست و جوی معانی بیگانه (از طریق تشخیص، حس آمیزی و ...)
۲- تازه گویی و نازک اندیشی و نکته سنجی و دقت در جزئیات
۳- پیچیدگی و ابهام در کلام
۴- استفاده فراوان از تمثیل و ارسال مثل و اسلوب معادله
۵- آوردن کنایات و استعارات دور از ذهن
۶- استفاده از محور طولانی عروضی و تکرار قافیه
۷- پرگویی (چنانکه صائب و بیدل و هر یک از شاعران این دوره صاحب چندین دیوان شعری هستند)

۸- حسن تعلیل

از شاعران معروف سبک هندی علاوه بر نامبردگان پیشین، می توان به محتشم کاشانی، کلیم کاشانی، عرفی شیرازی، غالب دهلوی و طالب آملی اشاره کرد. نثرهای این دوره عمدتاً تقلیدی از نثرهای فنی، ساده و متکلف دوران گذشته است. از نمونه نثرهای متکلف می توان به دُرّه نادره و جهانگشای نادری تألیف میرزا مهدی خان منشی استرآبادی، و گیتی گشا تألیف صادق نامی که سست و کم مایه است اشاره کرد. برای نمونه سبک بین بین می توان از کتاب مجمل التواریخ ابوالحسن گلستانه یاد کرد. در هندوستان فضایی برخاستند که در تکلف نویسی و اظهار فضل از نویسندگان ایرانی پیش تر رفتند. از نثرهای ساده این دوره می توان به اسکندرنامه و رموز حمزه و طوطی نامه اشاره کرد.



سررشتهٔ آمال‌ها

دیوان

صائب تبریزی

تصحیح محمد قرمان

میرزا محمد علی صائب تبریزی (تولد بین ۱۰۱۶-۱۰۰۰ و وفات ۱۰۸۶) از غزل‌سرایان مشهور و از برجسته‌ترین چهره‌های سبک هندی است. گرچه شور و کشش غزل‌های سعدی و حافظ و مولانا در سروده‌های سبک هندی دیده نمی‌شود با این همه برخی از غزل‌های این سبک، یا تک بیت‌هایی از آن، سرشار از حکمت و عرفان و معانی لطیف و گواه ذوق و اندیشهٔ سرایندگان این سبک است. صائب مضمون‌ساز، باریک‌اندیش، نازک‌کار و تمثیل‌پرداز است. مفردات او بسیار مشهور و زینت زبان و زندگی مردم است. «سررشتهٔ آمال‌ها» یکی از غزل‌های عارفانه و زیبای صائب است که بخشی از مفاهیم و مضامین رایج و متداول عرفان در آن به کار رفته است.



ای دقترخس تورانمست خط و خال تا^۱
آتش فروز قهر تو، آینه دار لطف تو
پیشانی عفو تو را پر چین سازد جرم ما
سهل است اگر بال و پری نقصان این بر پائنه
با عقل گشتم هم فریاد کوی راه از بی کسی
هر شب کواکب کم کنند از روزی ما پاره ای
حیران اطوار خودم، در مانده کار خودم
هر چند صائب، می روم سلمان نومییدی کنم

تفصیل با پنهان شده در پرده اجمال تا
هم مغرب ادبار ما، هم مشرق اقبال تا
آینه کی بر هم خورد از زشتی تمثال تا؟
کان شمع سامان می دهد از شعله زرین بال تا^۲
شدر شدریش دامنم از خار استلال تا
هر روز کرد دستک تر سوراخ این غربال تا
هر خطه دارم نیتی چون قرعه رمال تا^۳
زلفش بر دهنم می دهد سر رشته آمال تا

دیوان صائب تبریزی
بصحیح و قوی





توضیحات

- ۱- خط و خال‌ها (آثار و پدیده‌های آفرینش) فهرست و نشانی‌هایی از جمال و کمال تو هستند.
- ۲- مغرب ادبارها (گرفتاری‌ها و بدبختی‌ها) نشانه قهر و خشم تو و مشرق اقبال‌ها (خوشبختی‌ها و شادکامی‌ها) نشان‌دهنده لطف تو هستند.
- ۳- اگر بال و پر پروانه سوخت، مهم نیست. شمع با شعله خود بال و پر به پروانه می‌دهد (شکل و رنگ شعله را به بال و پر پروانه تشبیه کرده است).
- ۴- همان‌گونه که قرعه رمال‌ها به تناسب افرادی که مراجعه می‌کند تغییر می‌کند، نیت من هم لحظه لحظه در حال تغییر و دگرگونی است.



خودآزمایی

- ۱- این بیت مشهور هاتف اصفهانی :
دل هر دژه را که بشکافی آفتابیش در میان بینی
با کدام بیت از شعر ارتباط معنایی دارد؟
- ۲- چرا شاعر ادبار را به مغرب و اقبال را به مشرق تشبیه کرده است؟
- ۳- شاعر در بیت چهارم به چه نکته مشهود در اندیشه عرفا، اشاره دارد؟
- ۴- «غربال‌ها» استعاره از چیست؟
- ۵- در آخرین مصراع غزل، چه نوع تشبیهی دیده می‌شود؟
- ۶- از ویژگی‌های سبک هندی، کاربرد مضامینی عامیانه در شعر است. دو نمونه در این غزل نشان دهید.
- ۷- یک نمونه اسلوب معادله در این غزل صائب پیدا کنید.
- ۸- بیت «سهل است اگر...» را تقطیع کرده، وزن عروضی آن را بنویسید.



در آمدی بر سبک دوره بازگشت

در نیمه دوم قرن دوازدهم در اصفهان و بعدها در سایر نقاط ایران، گروهی از شاعران گردهم آمده، ملول و سرخورده از سیر قهقرایی سبک هندی، به سبک‌های گذشته شعر فارسی بازگشت نمودند. اینان به جای برداشتن گامی به جلو و ارائه سروده‌هایی منطبق با زبان و فرهنگ عصر خویش، به تتبع سبک‌های کهن پرداختند. پیش‌گامان این نهضت عبارت بودند از سید محمد علی مشتاق، سید محمد علی شعله، عاشق اصفهانی، میرزا نصیر اصفهانی، سروش اصفهانی، هاتف اصفهانی و آذر بیگدلی. ویژگی‌های سبک دوره بازگشت را می‌توان چنین برشمرد:

ویژگی‌های زبانی

- ۱- سبک شعر در غزل و مثنوی غیرحماسی، همان سبک عراقی است.
- ۲- لغات عامیانه در آن کم تر به چشم می‌خورد.
- ۳- برخی از ویژگی‌های فراموش شده زبان مجدداً رواج می‌یابد.

ویژگی‌های فکری

- ۱- شاعران این سبک در اندیشه و تفکر همچون شاعران سبک خراسانی و عراقی می‌اندیشند. در واقع تفکر آن‌ها با تفکر عصر خودشان مطابقت ندارد.
- ۲- از نظر موضوعات و محتواها دو سبک گذشته را به یاد می‌آورد.
- ۳- مدح شاهان قاجار رواج می‌گیرد.
- ۴- در کنار جریان شعر سنتی سبک فقیهانه رواج می‌یابد. گفتن شعرهای عامیانه نیز در این دوره رایج می‌شود.



ویژگی‌های ادبی

۱- شاعران در قصیده به سبک شعرای خراسانی و در غزل به شیوه سبک عراقی و به تقلید از حافظ و سعدی شعر می‌سرایند.

۲- اصول ادبی رایج در این دوران، اصول رایج در سبک خراسانی است. در نثر این دوره نیز بازگشتی به سبک طبری و بیهقی و سعدی دیده می‌شود. قائم مقام به عنوان آغازگر نثر جدید فارسی به پیروی از سبک گلستان برمی‌خیزد. از نویسندگان این دوره جز قائم مقام می‌توان به عبداللطیف طسوجی، فرهاد میرزا معتمدالدوله، رضاقلی خان هدایت و میرزا تقی خان سپهر اشاره کرد.



بزم محبت



طیب اصفهانی (۱۱۶۸- ۱۱۲۷ ه.ق) از شاعران قصیده‌پرداز و غزل‌ساز دوره بازگشت است. قصاید او بیش‌تر در مدح و ستایش پیامبر اکرم (ص) و حضرت علی (ع) است. رباعیات وی نیز گواه طبع لطیف اوست.

«بزم محبت» از مشهورترین سروده‌های اوست. بیان عاطفی، زبان روان و موسیقی دل‌نشین این شعر باعث شده است که زمزمه خاص و عام گردد. هم‌خوانی و وحدت مضامین، فرود طبیعی و هماهنگ ابیات هنگام رسیدن به ردیف و در مجموع صمیمیت موج در غزل، آن را یکی از غزل‌های ماندگار و زیبای ادب فارسی ساخته است.

غمس در نهان خانه دل نشیند به نازی که سید به محل نشیند
به دنبال محل چنان زار کریم که از گریه نامت در گل نشیند
خلدگر به پاخاری، آسان برآید چه سازم به خاری که در دل نشیند



پی ناقداش رفتم آهسته، ترم غباری به دامان محسّل نشیند
 مرخان دلم را که این مرغ وحشی زبامی که برخاست مشکل نشیند
 عجب نیست از گل که خندد به سروی که در این چمن پای در گل نشیند
 بنازم به بزم محبت که آن جا که ای به شاهی مقابل نشیند

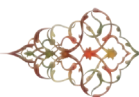
طیب، از طلب در دو کیتی میا سا

کسی چون میان دو منزل نشیند؟

دیوان طیب انفسانی

بصحیح حسین کی فر

خود آزمایی



- ۱- بیت دوم غزل بزم محبت را با این بیت غزل سعدی از نظر زیبایی شناسی مقایسه کنید.
 با ساروان بگویند احوال آب چشمم تا بر شتر نیندد محمل به روز باران
- ۲- منظور از «خاری که در دل نشیند» چیست؟
- ۳- در بیت نخست، قافیه و قاعده آن را مشخص کنید.
- ۴- مقصود از «میان دو منزل» در بیت آخر چیست؟
- ۵- این شعر در چه وزنی سروده شده است؟



کی رفته ای ز دل



میرزا عباس بسطامی معروف به فروغی بسطامی (۱۲۷۴-۱۲۱۳ ه.ق) از بزرگ ترین غزل سرایان دوره بازگشت محسوب می شود. اسلوب غزل سرایی او به سبک و شیوه سعدی و حافظ است. تموج احساسات، نرمی و روانی زبان، عواطف عاشقانه و معانی عمیق عارفانه با بهره گیری از کلمات و ترکیبات خوش آهنگ و لطیف، او را در شمار شاعران توانای روزگار خود در آورده است. پایگاه و جایگاه فروغی در مجموعه غزل فارسی به اعتبار همین ویژگی ها، ممتاز و برجسته است. تقلید فروغی از سعدی و حافظ با چنان مهارت و صمیمیتی همراه است که گویی شاعر شیوه خاصی از خود ابداع نموده است.

کی رفته ای ز دل که متنم کنم تورا؟

غیبت نکرده ای که شوم طالب حضور

با صد هنر جلوه برون آمدی که من

بالای خود در آینه چشم من بین

کی بوده ای نهفته که پیدا کنم تورا؟

پنهان گشته ای که بنوید اکنم تورا

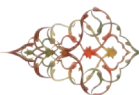
با صد هزار دیده تا شاکنم تورا

تا با خبر ز عالم بالا کنم تورا

| | |
|-------------------------------------|----------------------------------|
| مستانه کاش در حرم و دیر بگذری | تا قبله گاه مؤمن و ترسا کنم تورا |
| خواهم شبی نقاب ز رویت برکنم | خورشید کعبه، ماه کلیسا کنم تورا |
| طوبی* و سدره* که بر قیامت به من بند | یک جافدای قامت رعنا کنم تورا |
| زیبای شود به کار که عشق کار من | بهر که نظر به صورت زیبا کنم تورا |

فروغی بطای

خودآزمایی



- ۱- چه تفاوت معنایی بین این بیت حافظ :
«از دست غیبت تو شکایت نمی کنم تا نیست غیبتی نبود لذت حضور»
و بیت دوم درس دیده می شود؟
- ۲- تشبیهی را که در بیت چهارم به کار رفته بیابید و ارکان آن را مشخص کنید.
- ۳- بیت «یار بی پرده از در و دیوار در تجلی است یا اولی الابصار» با کدام بیت درس، ارتباط معنایی بیشتری دارد؟
- ۴- ردیف و قافیه را در بیت نخست مشخص کنید و قاعده قافیه را بنویسید.
- ۵- حضور معشوق در حرم و دیر، کعبه و کلیسا و با مؤمن و ترسا نشان دهنده کدام دیدگاه عرفانی است؟
- ۶- محتوای کدام بیت درس به این بیت سعدی نزدیک است؟
گر مخیر بکنندم به قیامت که چه خواهی دوست ما را و همه نعمت فردوس شما را
- ۷- با تقطیع بیت پایانی این غزل، ارکان عروضی آن را بنویسید.





ادبیات معاصر

در آمدی بر ادبیات معاصر و ادبیات انقلاب اسلامی

دگرگونی‌های بی‌دری و شتاب‌ناک سیاسی، روابط اجتماعی و فرهنگی، ورود عناصری تازه در قلمرو اندیشه، آشنایی با مکاتب فکری و ادبی اروپا، زمینه‌ساز تحولاتی در جامعه ایرانی شد که تأثیر آن‌ها را در ادبیات منثور با ظهور چهره‌هایی چون زین‌العابدین مراغه‌ای، عبدالرحیم طالبوف، علی‌اکبر دهخدا و سید محمدعلی جمال‌زاده با نثرهای ساده‌داستانی به‌ویژه داستان‌های کوتاه جمال‌زاده و طنز پرتحرک و مردمی دهخدا، شاهد بودیم. در کنار نثر داستانی و طنز، نشر روزنامه‌ها و ترجمه‌ها نیز تأثیری ژرف در گرایش به سادگی و روانی برجای نهاد.

پا به پای تحوّل در حوزه نثر، در شعر نیز روی‌کردی متفاوت با شعر سنتی پدید آمد. هرچند شعر سنت‌گرای معاصر با قوت و اقتدار در کنار شعر نو با شاعرانی برجسته و توانا چون ایرج‌میرزا، ملک‌الشعرا، شهریار، پروین اعتصامی، مهدی حمیدی، رهی معیری و اوستا ادامه یافته است. شعر «افسانه»ی نیما را که در سال ۱۳۰۱ انتشار یافت سرآغاز شعر نو دانسته‌اند؛ هرچند پیش از او نیز بارقه‌های درخشانی از تحوّل را در شعر شاعرانی چون ایرج‌میرزا و دهخدا می‌توان یافت.

شعر نو، علاوه بر تازگی زبان و قالب شعری، با طرح مطالب نوین و توجه به مسایل بشر امروزی، تحوّل شگرفی را در حوزه شعر رقم زد. این جریان تازه با سه شیوه شعر آزاد (وزن عروضی با کوتاه و بلندشدن مصراع‌ها و نامشخص بودن قافیه)، شعر سپید (آهنگین اما فاقد وزن عروضی و جای مشخص برای قافیه) و شعر موج نو (فاقد وزن و آهنگ و قافیه) ادامه یافت. و امروز نیز طرفداران و پیروانی دارد که با درجاتی از توفیق، راه جدید را بی‌می‌گیرند.

با پیروزی انقلاب اسلامی، فضایی تازه در شعر و نثر به‌وجود آمد. بیوند شاعران و نویسندگان با باورهای عمیق و ارزش‌های جوشیده از متن مکتب انقلابی و حرکت‌آفرین اسلامی باعث شد تا

سروده‌ها و نوشته‌ها از عناصر اعتقادی سرشار گردد. بهره‌گیری از اندیشه‌ها و مضامین مذهبی و عرفانی مانند جهاد، ایثار، شهادت و عشق به‌ویژه با تکیه بر فرهنگ عاشورا، طرح چهره‌ها و شخصیت‌های بزرگ و مبارز تاریخ اسلام مانند ابوذر، مالک اشتر، سید جمال، میرزا کوچک و ستیز با عناصر بیگانه فرهنگی به خصوص فرهنگ غرب از محوری‌ترین موضوعات نثر و شعر انقلاب اسلامی است. در طی هشت سال دفاع مقدّس، سروده‌ها با آمیزه‌ای از سوگ و حماسه، ترجمان روشنی از دوران ایستادگی، صبوری و مظلومیت جامعه هستند.

قالب سروده‌ها در آغاز انقلاب اسلامی و سال‌های اوّل دفاع مقدّس عمدتاً رباعی، دوبیتی، قصیده، مثنوی، غزل و نیمایی است. اما هیچ قالبی در ادامه راه، عمومیت غزل را نمی‌یابد. شعر انقلاب اسلامی، در تکاپوی رسیدن به افق‌هایی روشن‌تر و فراتر است و تردیدی نیست که در آینده بهتر می‌توان به داوری و تحلیل ادبیات این دوره پرداخت.



آی آدم‌ها!



نیما، بنیان‌گذار شعر نو که با انتشار «افسانه» در سال ۱۳۰۱، فضای تازه‌ای در شعر فارسی آفرید، بعدها راه خویش را با سرودن اشعاری چون «آی شب»، «قصه رنگ پرده»، منظومه «خانواده یک سرباز» و «غراب»، هموار کرد. «آی آدم‌ها» از سروده‌های زیبا و مشهور نیماست که در آن همچون دیگر سروده‌های مشهور او، دو ویژگی بارز بهره‌گیری از عناصر طبیعت و ترسیم سیمای جامعه خوش، در بیانی نمادین، کاملاً پیداست. شاعر، دردمند و معترض بر بی تفاوتی‌ها، بی‌دردی‌ها و بی‌عاطفگی‌ها می‌تازد و بر سر ساحل نشستگان شاد و خندان که تماشاگر لحظه‌های غرق شدن انسانی در کام امواج و گرداب‌های دریای تند و تیره و سنگین‌اند فریاد می‌زند. و در پایان، تنها بازتاب فریاد اوست که در باد می‌پیچد. تصویرها،

توصیف‌ها و فضاسازی شاعرانه همراه با جهان‌بینی و زبان خاص، در همین سروده، تفاوت شعر نیمایی را با شعر گذشته نشان می‌دهد. کوتاه و بلند شدن مصراع‌ها به تناسب احساس شاعر و ضرورت بیان نیز، دیگر ویژگی شعر نیمایی است که در این سروده می‌توان یافت.

حفظ کنیم

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته، شاد و خندانید!
یک نفر در آب دارد، می‌سپارد جان.
یک نفر دارد که دست و پای دایم می‌زند،
روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید.
آن زمان که مست هستید از خیال دست یابیدن به دشمن،
آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید
که گرفتستید، دست ناتوانی را،
تا توانایی بهتر را پدید آرید.



آن زمان که تنگ می‌بندید
بر کمر هاتان کمر بند.
در چه هنگامی بگویم من؟
یک نفر در آب دارد می‌کُند، بیهوده، جان قربان.
آی آدم‌ها که بر ساحل بساط دل گشا دارید :
نان به سفره، جامه تان بر تن،
یک نفر در آب می‌خواند شما را،
موج سنگین را به دست خسته می‌کوبد.
باز می‌دارد دهان با چشم از وحشت دریده.
سایه هاتان را ز راه دور دیده.
آب را بلعیده در گودِ کبود و هر زمان، بی تابی اش افزون،
می‌کند زین آب‌ها بیرون،
گاه سر، گه پا.
آی آدم‌ها!
او ز راه مرگ، این کهنه جهان را باز، می‌پاید،
می‌زند فریاد و امید کمک دارد :
— «آی آدم‌ها که روی ساحل آرام، در کار تماشا کنید!»
موج می‌کوبد به روی ساحلِ خاموش.
پخش می‌گردد چنان مستی به جای افتاده، بس مدهوش.
می‌رود نعره زنان، وین بانگ باز از دور می‌آید :
«آی آدم‌ها!»
و صدای باد هر دم دل‌گزاتر
در صدای باد بانگِ او رهاتر،
از میان آب‌های دور و نزدیک،
باز در گوش این نداها :
«آی آدم‌ها!»





- ۱- در کجای شعر اشاره به شرایط اجتماعی عصر شاعر نمایان تر و ملموس تر است؟
- ۲- تأثیر عناصر اقلیمی را در این شعر نیما نشان دهید.
- ۳- منظور از «گودِ کبود» چیست؟
- ۴- نمونه‌هایی از کاربرد عناصر سبک قدیم را در این شعر نشان دهید.
- ۵- دریا در این شعر نماد جامعه است. در شعر عرفانی دریا نماد چیست؟
- ۶- چه جابه‌جایی‌هایی در ساخت مصراع‌های زیر صورت گرفته است؟ مصراع‌ها را به نثر روان برگردانید.
- ۷- یک نفر، دارد که دست و پای دایم می‌زند
- ۸- یک نفر در آب دارد می‌کُند، بیهوده، جان قربان
- ۹- موج می‌کوبد به روی ساحل خاموش
- ۱۰- پخش می‌گردد چنان مستی به جای افتاده، بس مدهوش
- ۱۱- به نظر شما تکرارهایی که در شعر «آی آدم‌ها» هست چه تأثیری در زیبایی شعر دارد؟
- ۱۲- مواردی از ساختار زبانی امروزی در شعر نیما بیابید.



مدیر مدرسه



جلال آل احمد در ۱۳۰۲ هجری شمسی در خانواده‌ای روحانی متولد شد. تحصیلات متوسطه را در دارالفنون به پایان رساند و در سال ۱۳۲۶ پس از اتمام تحصیل در دانشسرای عالی، معلم شد. جلال، پس از جنگ دوم بین‌الملل، به سمت جریان‌های سیاسی و غیرمذهبی کشیده شد اما پس از پشت سر نهادن تجربه‌ها و اندوخته‌ها و سفرها و سعی در بالایش فطرت خود مجدداً به مذهب بازگشت و پربارترین اندوخته‌ها را از تجربه‌ها، مطالعات و مشاهداتش به رشته تحریر درآورد و با آفریدن قریب چهل و پنج اثر ادبی، اجتماعی، سیاسی و ترجمه کوشید تا با مردم باشد، از آن‌ها بگوید و برای آن‌ها بنویسد. وی در سال ۱۳۴۸ درگذشت. آثار جلال آل احمد را به چهار دسته کلی می‌توان تقسیم کرد:

- ۱- **مقالات:** که هر کدام کتابی مستقل شده‌اند مانند غرب‌زدگی و هفت مقاله، کارنامه سه ساله، ارزیابی شتاب‌زده، در خدمت و خیانت روشنفکران و ...
- ۲- **ترجمه‌ها:** آل احمد در ترجمه، کتاب‌هایی را برگزیده است که به نظری هر شخص علاقه‌مند به حقیقت باید از آن‌ها اطلاع داشته باشد. برخی ترجمه‌های او عبارت‌اند از قمارباز از داستایوسکی، سوء تفاهم از آلبر کامو، بازگشت از شوروی از آندره ژید و کرگدن از اوژن یونسکو.
- ۳- **سفرنامه‌ها:** برخی از سفرنامه‌های او عبارت‌اند از خسی در میقات، اورازان، تات‌نشین‌های بلوک‌زرها و جزیره خارک، دُرّ یتیم خلیج.
- ۴- **داستان‌ها:** مدیر مدرسه، دید و بازدید، سه‌تار، از رنجی که می‌بریم، زن زیادی، سرگذشت کندوها و نون و القلم از داستان‌های مشهور جلال آل احمد هستند. در تمام این داستان‌ها، فضای سیاسی و اجتماعی ایران، و محرومیت و محدودیت اندیشه‌وران به خوبی و روشنی ترسیم شده است. مدیر مدرسه از بهترین و برجسته‌ترین داستان‌های جلال است که نثر مقطع، ساده، سازنده، بی‌پروا و قاطع او را نشان می‌دهد. در اینجا بخشی از این کتاب را می‌خوانیم:





هنوز برفِ اوّل روی زمین بود که یک روز عصر، معلّم کلاس چهار رفت زیر ماشین، زیر یک سواری. مثل همهٔ عصرها من مدرسه نبودم. دم غروب بود که فزّاشِ قدیمی مدرسه دم در خانه مان خیرش را آورد. که دویدم به طرف لباسم و تا حاضر بشوم می‌شنیدم که دارد قضیه را برای زنم تعریف می‌کند. عصر مثل هر روز از مدرسه درآمده و با یک نفر دیگر از معلّم‌ها داشته می‌رفته که ماشین زیرش می‌گیرد. ماشین یکی از امریکایی‌ها که تازگی در همان حوالی خانه گرفته بود تا آب و برق را با خودش به محل بیاورد. — باقی‌اش را از خانه که درآمدم برایم گفت. — گویا یارو خودش پشت فرمان بوده و بعد هم هول شده و دررفته. بچه‌ها خبر را به مدرسه برگردانده‌اند و تا فزّاش و زنش برسند جمعیت و

پاسبان‌ها سوارش کرده بودند و فرستاده بودند مرخص‌خانه. اما از خونی که روی آسفالت بوده و دُورش را سنگ چین کرده بوده‌اند لابد فقط لاشه‌اش به مرخص‌خانه رسیده. به اتوبوس که رسیدم دیدم لاک پشت سواری است؛ فزّاش را مرخص کردم و پریدم تو تاکسی.

اوّل رفتم سراغ پاسگاه جدید کلانتری که به درخواست انجمن محلی باز شده بود. همان تازگی‌ها و در حوالی مدرسه. کشیک پاسگاه همان مأموری بود که آمده بود مدرسه و خودش پسرش را فلک کرده بود. او از پرونده مطلع بود. اما پرونده تصریحی نداشت که راننده که بوده. گزارش مأمور گشت و علامت انگشت و شماره دفتر اندیکاتور پاسگاه و همهٔ امور مرتب. اما هیچ‌کس نمی‌دانست عاقبت چه به سر معلّم کلاس چهار آمده است. کشیک پاسگاه همین قدر مطلع بود که در این جور موارد «طبق جریان اداری» اوّل می‌روند سرکلانتری بعد دایرة تصادفات و بعد بیمارستان. اگر آشنا در نمی‌آمدیم کشیک پاسگاه مسلماً نمی‌گذاشت به پرونده نگاه چپ هم بکنم. احساس کردم که میان اهل محل کم‌کم سرشناس شده‌ام و از این احساس خنده‌ام گرفت و با همان تاکسی راه افتادم دنبال همان «جریان اداری»... و ساعت هشت دم در بیمارستان بودم. اگر سالم هم بود و از چهارونیم تا آن وقت شب این جریان اداری را طی کرده بود حتماً یک چیزیش شده بود. همان‌طور که من یک



چیزیم می‌شد. روی در بیمارستان نوشته بود، «از ساعت ۷ به بعد ورود ممنوع» و در خیلی بزرگ بود و بوی درِ مرده‌شوخانه را می‌داد. در زدم. از پشت در کسی همین نوشته را تکرار کرد. دیدم فایده ندارد و باید از یک چیزی کمک بگیرم. از قدرتی، از مقامی، از هیكلی، از یک چیزی. صدایم را کُلفت کردم و گفتم: «من...» می‌خواستم بگویم من مدیر مدرسه‌ام. ولی فوراً پشیمان شدم. یارو لابد می‌گفت مدیر مدرسه چه کسی است؟ هرچه بود دربانِ چنان درِ بزرگی بود و سرجوخه کشتیکِ پاسگاه تازه تأسیس شده کلاتری که نبود تا ترة مدیر مدرسه محله‌اش را خرد کند! این بود که با اندکی مکث و طُمطُرًا* فراوان جمله‌ام را این‌طور تمام کردم:

— ... بازرس وزارت فرهنگم.

که کلون صدایی کرد و لای در باز شد. قیافه‌ام را هم به تناسب صدایم عوض کرده بودم. در بازتر شد. یارو با چشم‌هایش سلام کرد و روپوش اُرْمکش* را کشید کنار. هیچ چیز دیگرش را ندیدم. رفتم تو و با همان صدا پرسیدم:

— این معلّم مدرسه که تصادف کرده ...

تا آخرش را خواند. یکی را صدا زد و دنبالم فرستاد که طبقه فلان، اتاق فلان. پنج شش تا کاج تک و توک وسط تاریکی پیدا بود. اما از هیچ کدامشان بوی صمغ بر نمی‌آمد. فقط بوی کافور در هوا بود. خیلی رقیق. از حیاط به راهرو و باز به حیاط دیگر که نصفش را برف پوشانده بود و من چنان می‌دویدم که یارو از عقب سرمِ هِن می‌کرد. نفهمیدم لاغر بود و یا چاق. یعنی ندیدم، اما هِن هِن می‌کرد. لذت می‌بردم که یکی از این آدم‌های بلغمی مزاج «این نیز بگذرد»ی را به دوندگی واداشته‌ام. طبقه اول و دوم و چهارم. چهار تا پله یکی. راهرو تاریک بود و پراز بوهای مخصوص بود و ساعت بالای دیوار سر هشت و ربع درجا می‌زد. جَرَق و چورق! و نعل کفش‌های من روی آجر فرش راهرو جوابش را می‌داد. خشونت مأموری را پیدا کرده بودم که سراغ خانه کسی می‌رود تا جلبش کند. حاضر بودم توی گوش اولین کسی بزنم که جلویم سبز بشود و «نه» بگوید. از همه چیز برای ایجاد خشونت در خودم کمک می‌گرفتم. دیگران خانه می‌ساختند تا اجاره‌اش را به دلار بگیرند و معلّم کلاس چهار مدرسه من زیر ماشین مستأجرهاشان برود و من آن وقت شب سراغ بدبختی ناشناسی بروم که هیچ دستی در آن ندارم. در همان چند لحظه‌ای که زیر درِ جای ساعت به انتظار راهنما ایستاده بودم این‌ها از فکرم گذشت. یعنی این‌ها را به اصرار از ذهنم گذراندم که یارو رسید. هِن هِن کنان. دری را نشان داد که هُل دادم و رفتم تو. بو تندتر بود و تاریکی بیش‌تر. تالاری بود پر از تخت و جیرجیر کفش و خُر خُر یک نفر. دور یک تخت چهار نفر ایستاده بودند. حتماً خودش بود. پای تخت که رسیدم



احساس کردم همه آنچه از خشونت و تظاهر و اُبّهت به کمک خواسته بودم آب شد و بر سر و صورتم راه افتاد. همه راه را دویده بودم. نَفَسَم بند آمده بود و پایم می‌لرزید. و این هم معلم کلاس چهارم مدرسه‌ام. سنگین و با شکم برآمده دراز شده بود. خیلی کوتاه‌تر از زمانی که سرپا بود به نظرم آمد. صورت و سینه‌اش از روپوش چرک‌مُرد^۱ بیرون بود. زیر روپوش آنجا که باید پای راستش باشد برآمده بود، به اندازه یک مُتکا. خون را تازه از روی صورتش شسته بودند که کبود کبود بود درست به رنگ جای سیلی روی صورتِ بچه‌ها. مرا که دید لبخند زد و چه لبخندی! شاید می‌خواست بگوید مدرسه‌ای که مدیرش عصرها سرکار نباشد باید همین جورها هم باشد. اما نمی‌توانست حرف بزند. چانه‌اش را با دستمال بسته بودند، همان‌طور که چانه‌م مرده را می‌بندند. اما خنده توی صورت او بود و روی تخت مرده‌شوخانه هم نبود. خنده‌ای که به جای لکه‌های خون روی صورتش خشک شده بود. درست مثل آب حوض که در سرمای قوس، اول آهسته‌آهسته می‌لرزد، بعد چین برمی‌دارد، بعد یخ می‌زند. خنده توی صورت او همین‌طور لرزید و لرزید و لرزید تا یخ زد. «آخر چرا تصادف کردی؟...» مثل این که سؤال را از او کردم. اما وقتی دیدم نمی‌تواند حرف بزند و به جای هر جوابی همان خنده یخ بسته را روی صورت دارد خودم را به‌عنوان او دم چک گرفتم: ^۲ «آخر چرا؟ مگر نمی‌دانستی که خیابان و راهنما و تمدن و آسفالت همه برای آن‌هایی است که توی ماشین‌های ساخت مملکتشان دنیا را زیر پا دارند؟ آخر چرا تصادف کردی؟»

به چنان عتاب و خطایی این‌ها را می‌گفتم که هیچ مطمئن نیستم بلندبلند به خودش نگفته باشم. که چشمم به دکتر کشیک افتاد.

«مرده‌شورتون بره، ساعت چهار تا حالا از تن این مرد خون میره، حیفتون نیومد؟...»
دستی روی شانهم نشست و فریادم را خواباند. برگشتم. پدرش بود. با همان هیكل و همان قیافه. نیمه همان سیب اما سوخته‌تر و پلاسیده‌تر. مثل اینکه ریش سفیدش را دانه‌دانه توی صورتِ آفتاب سوخته‌اش کاشته بودند. او هم می‌خندید. کلاهش دستش بود که نمی‌دانست کجا بگذاردش. دو نفر دیگر هم با او بودند. همه دهاتی‌وار؛ همه خوش قد و قواره. حظ کردم! چه رشید بودند، همه‌شان. آن دوتا پسرهایش بودند یا برادرزاده‌هایش یا کسان دیگرش. و تازه داشت گل از گلم می‌شکفت که شنیدم:

— آقا کی باشند؟

این را همان دکتر کشیک گفت که من باز سوار شدم:

— «مرا می‌گید آقا؟ من هیشکی. یک آقا مدیر کوفتی. این هم معلمم. نواله تالار تشریح شما...»



که یک مرتبه عقل هی زد که «پسر خفه شو!» و خفه شدم. بغض توی... گلویم بود. دلم می خواست یک کلمه دیگر بگوید. یک کنایه بزند، یک لبخند، کوچک ترین نیش... نسبت به مهارت هیچ دکتری تاکنون نتوانسته ام قسم بخورم. اما حتم دارم که او دست کم از روان شناسی چیزی می دانست. دوستانه آمد جلو. دستش را دراز کرد که به اکراه فشردم و بعد شیشه بزرگی را نشانم داد که وارونه بالای تخت آویخته بودند و متوجهم کرد که این جوری غذا به او می رسانند و عکس هم گرفته اند و تا فردا صبح اگر زخم ها چرک نکرده باشد جا خواهند انداخت و گچ خواهند گرفت. که یکی دیگر از راه رسید. گوشی به دست و سفیدپوش و مُعَطَّر. با حرکاتی مثل آرتیست های سینما. سلام کرد. صدایش در ته ذهنم چیزی را مختصر تکانی داد. اما احتیاج به کنجکاوی نبود. یکی از شاگردهای نمی دانم چند سال پیشم بود. خودش خودش را معرفی کرد. آقای دکتر...! عجب روزگاری! «هر تکه از وجودت را با مزخرفی از انبان مزخرفات مثل ذره ای روزی در خاکی ریخته ای که حالا سبز کرده. چشم داری احمق؟! می بینی که هیچ نشانی از تو ندارد؟ آنگ کارخانه های فیلم برداری را روی پیشانی اش می بینی و روی ادا و اطوارش و لوله گوشی را دور دست پیچیدش...؟ خیال کرده بودی، دلت را خوش کرده بودی. گیرم که حسابت درست بوده بگو ببینم حالا پس از ده سال آیا باز هم چیزی در تو مانده که بریزی؟ که پیرا کنی؟ هان؟ فکر نمی کنی حالا دیگر مثل این لاشه منگنه شده فقط رنگی از لبخند تلخی روی صورتت داری و زیر دست این جوجه های دیروزه افتاده ای؟ این تویی که روی تخت دراز کشیده ای. ده سال آزار از پلکان ساعات و دقایق عمرت هر لحظه یکی بالا رفته و تو فقط خستگی این بار را هنوز در تن داری. این جوجه فکلی و جوجه های دیگر که نمی شناسیشان همه از تخمی سر درآورده اند که روزی حصار جوانی تو بوده و حالا شکسته و خالی مانده. میان این در و دیوار شکسته از هیچ کدامشان حتی یک پر به جا نمانده... و این یکی؟ که حتی مهلت این را هم نداشته. و پیش از اینکه دل خوشکنکی از این شغل مسخره برای خودش بتراند زیر چرخ تمدن له شده. با این قد و قواره! و با آن سر و زبان که آبروی مدرسه بود...»

دستش را گرفتم و کشیدمش کناری و در گوشش هرچه بد و بیراه می دانستم به او و همکارش و شغلش دادم. مثلاً می خواستم سفارش معلم کلاس چهارم مدرسه ام را کرده باشم. بعد هم سری برای پدر تکان دادم و گریختم.

از در که بیرون آمدم حیاط بود و هوای بارانی. قدم آهسته کردم و آنچه را که از دوا و درد و حسرت استنشاق کرده بودم به نم باران سپردم و سعی کردم احساساتی نباشم. و از در بزرگ که بیرون آمدم به این فکر می کردم که «اصلاً به توجه؟ اصلاً چرا آمدی؟ چه کاری از دستت برمی آمد؟ می خواستی



کنجکاویات را سیر کنی؟ یا ادای نوع دوستی را در بیاوری یا خودت را مدیر وظیفه شناس جا بزنی؟» دست آخر به این نتیجه رسیدم که «طعمه ای برای میز نشین های شهربانی و دادگستری به دست آمده و تو نه می توانی این طعمه را از دستشان بیرون بیاوری و نه هیچ کار دیگری می توانی بکنی...» و داشتم سوار تاکسی می شدم تا برگردم خانه که یک دفعه به صرافت* افتادم که «لااقل چرا نرسیدی چه بلایی به سرش آمده؟» خواستم عقب گرد کنم اما هیکل دراز و کبود و ورم کرده معلم کلاس چهارم روی تخت بود و دیدم نمی توانم. خجالت می کشیدم یا می ترسیدم. ازو یا از آن جوئه سر از تخم به درآورده. یا از پدرش یا از لبخندهایی که همه شان می زدند. «آخر چرا مدرسه نبودی!»

آن شب تا ساعت دو بیدار بودم و فردا یک گزارش مفصل به امضای مدیر مدرسه و شهادت همه معلم ها برای اداره فرهنگ و کلاتتری محل و بعد هم دوندگی در اداره بیمه و قرار بر اینکه روزی شش تومان بودجه برای خرج بیمارستان او بدهند و عصر پس از مدت ها رفتم مدرسه و کلاس ها را تعطیل کردم و معلم ها و بچه های ششم را فرستادم عیادتش و دسته گل و از این بازی ها... و یک ساعتی تنها در مدرسه قدم زدم و فارغ از قال و مقال درس و تربیت خیال بافتم... و فردا صبح پدرش آمد و سلام و احوال پرسی و گفت که یک دست و یک پایش شکسته و کمی خونریزی داخل مغز و از طرف یارو امریکاییه آمده اند عیادتش و وعده و وعید که وقتی خوب شد در «اصل چهار»^۲ استخدامش کنند و با زبان بی زبانی حالیم کرد که گزارش را بی خود داده ام و حالا هم که داده ام دنبال نکنم و رضایت طرفین و کاسه از آش داغ تر و از این حرف ها... .

توضیحات



- ۱- جامه ای چرکین که با آب سرد شسته شده و چرکش برجا مانده است.
- ۲- خود را به او نزدیک کردم تا به من چک و سیلی بزند، کنایه از این که خود را مقصر دانستم.
- ۳- اصل چهار یا اصل ترومن، سازمانی آمریکایی بود که بعد از جنگ جهانی دوم ظاهراً به قصد فعالیت عمرانی در کشورهای آسیایی و آفریقایی به خدمت می پرداخت اما در حقیقت برای نفوذ و تسلط بیش تر آمریکا زمینه سازی می کرد.





- ۱- توصیف جزئی رفتار و خصوصیات افراد از ویژگی‌های داستان امروز است. نمونه‌ای از آن را در متن نشان دهید.
- ۲- دو ویژگی نثر جلال آل احمد را در این نوشته با ارائه نمونه‌ای بیان کنید.
- ۳- سه اصطلاح عامیانه را که بر تأثیرگذاری نثر این درس افزوده پیدا کنید.
- ۴- آیا می‌توان این داستان را یک نوشته سیاسی دانست؟ با کدام قرینه؟
- ۵- سه نمونه طنز سیاسی و اجتماعی در متن داستان پیدا کنید.
- ۶- از ویژگی‌های سبکی مؤلف به کار بردن تتابع اضافات است مانند: به رنگِ جایِ سیلیِ رویِ صورتِ بچه‌ها. دو نمونه دیگر از درس بیابید و بنویسید.
- ۷- نمونه‌ای از زبان محاوره‌ای درس را بیابید و به فارسی معیار بازنویسی کنید.





سید محمدحسین بهجت تبریزی (شهریار) (۱۳۶۷-۱۲۸۵ ش) شاعری است
غزل سرا با تخیل پویا و روح حسّاس که امروزه بیش تر به خاطر سروده‌های مذهبی
چون «علی ای همای رحمت»، «شب و علی»، «مناجات»، «درس محبت» و ...
در میان مردم شهرت و محبوبیت یافته است. با این همه شهریار شاعری است
که در زمینه‌های متنوع و گوناگون مانند موضوعات اجتماعی، ملی، تاریخی و
وقایع و رویدادهای عصری به سرودن پرداخته است. در غزل‌های شهریار تلاش
در نوآوری - در حوزه زبان و اندیشه - موج می‌زند. منظومه «حیدربابا» به زبان
محلی آذری از زیباترین و مشهورترین سروده‌های اوست که به زبان فارسی هم
ترجمه شده است. در غزل «نی محزون»، زمزمه شبانه شاعر با هلال ماه را در
بیانی تصویری، عاطفی، زنده و زیبا می‌یابیم. شاعر پس از گفت‌وگوها و شکوه‌ها،
در ضرباهنگی لطیف و زیبا به خویش برمی‌گردد و در خطاب به خویش، که خطاب
به تمامی انسان‌ها می‌تواند باشد به روح حیات یعنی محبت اشاره می‌کند؛ عنصری
شگفت و اکسیری که حیات با آن به بار می‌نشیند و دنیا از آن بهشت آیین می‌شود.



فی محزون

اشب ای ماه به در دل من سنگینی
 آخِر ای ماه تو هم در دامن سنگینی
 کاش جان تو من دارم و من می دلم
 که تو از دوری خورشید چه مای منی
 تو هم ای بادیه پیمای محبت چون من
 سرِ راحت ننهادی به سر بالینی
 بهر شب از حسرت مای من یک دامن شکست
 تو هم ای دامن ممتاز پر از پرونی
 همه در چشمه ممتاز غم از دل شویند
 اشب ای ماه تو هم از طالع من سنگینی
 من مگر طالع خود در تو توانم دیدن
 که تو ام آینه بختِ غبار آگینی
 فی محزون مگر از تربت فرماد مید
 که کند شکوه ز هجران لب شیرینی
 تو چنین خانه کن دل شکن ای باد خزان
 که خود انصاف کنی مستحق نفرینی
 کی بر این کلبه طوفان زده سر خواهی زد
 ای پرستو که پیام آور فرودینی
 شهریارا اگر آیین محبت باشد
 چه حیاتی و چه دنیای بهشت آئینی!



توضیحات



۱- شاعر خطاب به ماه می‌گوید همان‌گونه که تو در حال کاهش (هلالی شدن) هستی، من نیز رو به نقصانم.

خودآزمایی



- ۱- در بیت سوم و هفتم چه ایهامی مشاهده می‌شود؟
- ۲- چه ارتباطی بین مصراع اول و دوم بیت چهارم می‌توان یافت؟
- ۳- بیت ششم به چه باور عامیانه اشاره دارد؟
- ۴- اگر شاعر برخلاف سنت شعری، به سرزنش معشوق بپردازد، بدان «واسوخت» می‌گویند، در کدام بیت این ویژگی دیده می‌شود؟
- ۵- خطاب «ای باد خزان» به کیست؟
- ۶- حروف اصلی و الحاقی قافیه را در بیت نخست، تعیین کنید.
- ۷- با تقطیع بیت هشتم، اختیارات وزنی و زبانی آن را بررسی کنید.



حماسه چهارده ساله

سروده‌هایی که غم فقدان عزیز یا عزیزان و شخصیت‌هایی را باز می‌گوید در ادبیات تمامی جامعه‌ها یافت می‌شود. این مرثیه‌ها (سوگ سروده‌ها) که گاه بسیار سوزناک و مؤثرند در گسترهٔ ادب فارسی از همان قرون اولیه دیده می‌شود، مرثیهٔ رودکی در سوگ ابوالحسن شهید بلخی، مرثیه‌های خاقانی و حافظ در سوگ فرزند، مرثیهٔ قطران در زلزلهٔ تبریز و سوگ سروده‌های عاشورایی که به‌ویژه از عصر صفویه به بعد در شعر فارسی موج می‌زند نمونه‌های برجسته‌ای هستند که چهرهٔ مرثیه‌سرایی را در ادبیات ما نشان می‌دهد.

در ادبیات دفاع مقدس، سروده‌هایی که سیمای گلگون شهید و عظمت روح‌های عاشق و بی‌قرار را ترسیم می‌کند فراوان می‌توان یافت. تفاوت عمدهٔ این سروده‌ها با غالب سروده‌های گذشته در آن است که علاوه بر توصیف فضایی حزن‌آلود و غم‌زده که ویژگی این نوع شعر است، عظمت و تعالی حماسه‌ها و ایثارها و ایمان و عشق و پاکبازی شهید نیز ترسیم و توصیف می‌شود. «حماسهٔ چهارده‌ساله» یکی از مشهورترین و موفق‌ترین سوگ سروده‌هاست از شاعر نهایندی – محمدرضا عبدالملکیان – در بیانی روایی، صمیمی و مؤثر، که با اندکی تلخیص در اینجا آورده می‌شود.

تمام چهارده‌سالگی‌اش را در کفن پیچیدم

– با همان شور شیرین‌گونه

– که کودکی‌اش را در قن‌داق می‌پیچیدم

حماسهٔ چهارده‌سالهٔ من

به پای شوق خویش رفته بود و اینک

با شانه‌های شهر
برایم بازش آورده بودند
صبور و ساکت
سربر زانوانم نهاده بود و
— دستان پریشده‌اش را
برگردنم نمی‌آویخت
از زخم فراخ حنجره‌اش
دیگر بار، باران کلام مهربانش را
— بر من نمی‌بارید
بر زخم بسیارِ پیکرش
عطر آسمانی شهادت موج می‌خورد...

مظلوم کوچکِ من
کودکی‌اش را بر اسبی چوبین می‌نشست
و با شمشیری چوبین
در گسترهٔ رؤیاهایش
به ستیز با ظلم برمی‌خاست
مظلوم کوچکِ من
با نان بیات شبانه
چاشت می‌کرد
و با گیوه‌های خیس
زمستان سنگین شهر را به مدرسه می‌رفت
و در سرمای استخوان‌سوز بازگشت مدرسه
پاهای کوچکش، چنان بر پایه‌های کرسی گره می‌خورد
که غمی نابه‌هنگام، تمام دلم را در خود می‌فشرد
اندوهم باد
که انگشتان کوچکش را





بیش از آنکه سپید دیده باشم
— کبود دیده بودم
مظلوم کوچک من
هر روز نارنجک قلبش را
از خانه به مدرسه می برد
و مشق هایش را
بر دیوار کوچه های شهر می نوشت
در ستاره باران آن شب
نماز خونین حماسه چهارده ساله مرا
وسعت وسیع کدام سجاده گسترده شد؟
که عطر آسمانی آن
از هزار فرسنگ فاصله
در عطشناکی انتظارم بیچید
مظلوم کوچک من



در ستاره باران آن شب
چگونه بریزد؟
و چگونه بریزد؟
که فریاد رسای رسولش
از هزار فرسنگ فاصله
تمام دلم را به آتش کشید
با تمام دلم
تمام چهارده سالگی اش را در کفن پیچیدم
- با همان شور شیرین گونه
- که کودکی اش را در قنناق می پیچیدم
حماسه چهارده ساله من
برشانه های شهر می رفت و
- در کوچه قدیمی دوآبه
عطر آسمانی شهادت موج می خورد
تمام شهر می گریست
تمام شهر، خورشید چهارده ساله مرا
به سمت سحرگاه آسمان می بردند
و تنها، برادر کوچک حماسه چهارده ساله من
پسر کوچک شش ساله ام
مبهوت و اندیشناک
در چارچوبه در، ایستاده بود
با نارنجکی پنهان، در چارچوب سینه اش
از شانه های شهر، چشم بر نمی گرفت
در عمق نگاهش
دستی کوچک، تکان می خورد
و شهادت برادر چهارده ساله اش را
- بدرود می گفت



و من به روشنی می دیدم
که در چشمان مظلوم کودک شش ساله ام
طرح دیگری، از حماسه ای چهارده ساله
— به سمت سحرگاه آسمان
— قد برمی کشد

خودآزمایی



- ۱- با توجه به تعاریفی که از حماسه خوانده اید آیا اطلاق عنوان حماسه به این شعر درست است؟ دلیل خود را ارائه دهید.
- ۲- منظور شاعر از «شانه های شهر» چیست؟
- ۳- دو مضمون تازه را که پیش از انقلاب در شعر سابقه نداشته است در این شعر بیابید.
- ۴- واج آرایی در کجای شعر، بر زیبایی آن افزوده است؟
- ۵- یک مرثیه از گذشتگان - ترجیحاً مرثیه خاقانی در سوگ فرزندش رشید - را در کلاس بخوانید و با این شعر مقایسه کنید.



خطّ خون

شعر نوگرای امروز که بزرگ‌ترین مشخصه آن در قالب و ساخت، کوتاه و بلند شدن مصراع‌هاست با نیما آغاز شد. این نوع شعر هم از نظر قالب و محتوا و هم از نظر بافت زبان و نحوه بیان و هم به سبب دید و ساختمان آن، با شعر قدیم تفاوت دارد. در سروده‌های نو، کوتاه و بلندی مصراع‌ها را مفاهیم، معین می‌کند. چنان‌که هرگاه مفاهیم پایان‌گیرند، سخن شاعر نیز پایان می‌گیرد. شعر نوی امروز را می‌توان از نظرگاه آهنگ و وزن به سه نوع تقسیم کرد: دارای وزن نیمایی، براساس اوزان شعر قدیم فارسی یا کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها، دارای وزن آهنگین مانند شعر خطّ خون، یا بی‌وزن، مانند برخی از سروده‌های محمود مشرف آزاد تهرانی (م. آزاد).

شعر خطّ خون از بهترین سروده‌های شاعر معاصر سیدعلی موسوی گرمارودی است. او که از پیش‌تازان شعر مذهبی امروز است، تنها به «سوگ» کربلا و بیان مرثیه‌گونه بسنده نکرده است، آن‌گونه که در سروده‌های گذشته ادب فارسی مرسوم بود، بلکه به ابعاد حماسی عاشورا و پیام خون شهید بزرگ کربلا نیز پرداخته است. وزن عروضی در این سروده احساس نمی‌شود و تنها نوع آهنگ در مجموعه شعر در گوش احساس انسان طنین می‌افکند. شاعر براساس ضرورت و رها از نظام عروضی شعر سنتی، به کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها می‌پردازد. بخشی از این سروده بلند در اینجا آورده می‌شود.

درختان را دوست می‌دارم
که به احترام تو قیام کرده‌اند
و آب را
که مهرِ مادرِ توست.





خون تو شرف را سرخگون کرده است :
شفق، آینه‌دار نجابت،
و فلق، محرابی،
که تو در آن

نماز صبح شهادت گزارده‌ای

در فکر آن گودالم
که خون تو را مکیده است
هیچ گودالی چنین رفیع ندیده بودم
در حضيض هم می‌توان عزیز بود
از گودال بیرس

شمشیری که بر گلوی تو آمد
هر چیز و همه‌چیز را در کاینات

به دو پاره کرد :
هرچه در سوی تو، حسینی شد
دیگر سو یزیدی ...
آه، ای مرگِ تو معیار!
مرگت چنان زندگی را به سخره گرفت
و آن را بی قدر کرد
که مردنی چنان،
غبطه بزرگ زندگانی شد

خونت

با خون بهایت حقیقت
در یک تراز ایستاد
و عزمت، ضامن دوام جهان شد
- که جهان با دروغ می باشد -
و خون تو، امضای «راستی» است ...

تو تنها تر از شجاعت
در گوشه روشن وجدان تاریخ ایستاده ای
به پاسداری از حقیقت
و صداقت

شیرین ترین لبخند
بر لبان اراده توست
چندان تناوری و بلند
که به هنگام تماشا
کلاه از سر کودک عقل می افتد

بر تالابی از خون خویش
در گذرگه تاریخ ایستاده ای



با جامی از فرهنگ
و بشریت رهگذار را می‌آسامانی
- هر کس را که تشنهٔ شهادت است -

نام تو خواب را برهم می‌زند
آب را طوفان می‌کند
کلامت قانون است
خرد در مصاف عزم تو، جنون
تنها واژهٔ تو خون است، خون^۲

توضیحات



- ۱- حقیقت که خون‌بهای توست با خون تو هم ارزش است خون تو عین حقیقت است.
- ۲- اشاره به تعبیر مشهور ثارالله (خون خدا) است که در زیارت وارث خطاب به امام حسین (ع) گفته می‌شود.

خودآزمایی



- ۱- «آب را که مهر مادر توست» اشاره به چه موضوعی در زندگی حضرت زهرا «س» دارد؟
- ۲- مفهوم کنایی «کلاه از سر کودک عقل می‌افتد» چیست؟
- ۳- عبارت مشهور «شرفُ المكان بالمکین» با کدام بخش از شعر ارتباط معنایی دارد؟
- ۴- امام حسین «ع» چه جرعه‌ای به پیروان خویش می‌آساماند؟
- ۵- عبارت «تو تنها تر از شجاعت ...» چه مفاهیمی را دربر دارد؟
- ۶- این قسمت از زیارت اربعین: «و بَدَلْ مُهْجَتَهُ فَيَكْ لِيَسْتَنْقِذَ عِبَادَكَ عَنِ الضَّلَالَةِ وَ حَيْرَةِ الْجَهَالَةِ (او «حسین») خونس را در راه تو داد تا بندگان را از گمراهی و سرگردانی نادانی نجات بخشد) با کدام بخش از شعر ارتباط معنایی دارد؟
- ۷- یکی از سروده‌های مشهور عاشورایی را از شاعران گذشته در کلاس بخوانید.



تاوان این خون تا قیامت ماند بر ما

محمدعلی معلّم از شاعران صاحب سبک انقلاب اسلامی است. سرودن مثنوی در وزن‌های بلند به جای اوزان کوتاه، استفاده از موسیقی حروف و حداکثر بهره‌گیری از توان ردیف و قافیه، به سروده‌های او تمایز و برجستگی خاصی بخشیده است. شعر معلّم بیش‌تر با معیارهای سبک خراسانی مطابقت دارد. تنها مجموعه شعر علی معلّم «رجعت سرخ ستاره» نام دارد که در سال ۱۳۶۰ (سی‌سالگی شاعر) چاپ شده است. شعر «تاوان این خون تا قیامت ماند بر ما» سروده‌ای عاشورایی است که زبان و شیوه خاص او را نشان می‌دهد. به کارگیری کلمات و اصطلاحاتی که در شعر امروز رایج نیست. زبان روایی و پهلوانی و اشارات مذهبی و تاریخی از دیگر خصوصیات شعر معلّم است که گاه فهم شعر او را دشوار و دیرپاب می‌سازد. تکرار بعضی از واژگان و مصراع‌ها و ابیات از دیگر ویژگی‌های شعر شاعر است که به نوعی موسیقی شعر را دلنواز می‌نماید و به تثبیت مفاهیم شاعرانه کمک می‌کند.

در این سروده، شاعر به اتهام خویش می‌پردازد و دردمندانه از بی‌دردی خود و دیگران می‌نالند! «خودآتهامی» از خصوصیات بارز شاعران انقلاب اسلامی است. شاعران در توصیف عظمت روحی شهیدان کربلا و شهدای هشت سال ایستادگی و مقاومت مردم، از اینکه تنها تماشاگر یا توصیف‌کننده صحنه باشند بر خویش نهیب می‌زنند و حاشیه‌نشینی را گواهِ حقارت روح می‌خوانند.

روزی که در جام شفق مُل کرد خورشید^۱
بر خشک چوب نیزه‌ها گل کرد خورشید
شید و شفق را چون صدف در آب دیدم^۲
خورشید را بر نیزه گویی خواب دیدم
خورشید را بر نیزه؟ آری این چنین است
خورشید را بر نیزه دیدن سهمگین* است
من زخم‌های کهنه دارم بی‌شکیم
من گرچه اینجا آشیان دارم غریب
من با صبوری کینه دیرینه دارم
من زخم داغ آدم اندر سینه دارم
من زخم دار تیغ قابیلم برادر
میراث خوار رنج هایلم برادر





من با محمد از یتیمی عهد کردم
با عاشقی میثاق خون در مهد کردم
بر ریگ صحرا با اباذر پویه کردم
عمّاروش چون ابر و دریا مویه کردم
من تلخی صبر خدا در جام دارم^۲
صفرای رنج مجتبیٰ در کام دارم
من زخم خوردم صبر کردم دیر کردم^۴
من با حسین از کربلا شبگیر* کردم
آن روز در جام شفق مل کرد خورشید
بر خشک چوب نیزه‌ها گل کرد خورشید
فریادهای خسته سر بر اوج می زد
وادی به وادی خون پاکان موج می زد

* * *

بی درد مردم ما، خدا، بی درد مردم
نامرد مردم ما، خدا، نامرد مردم
از پا حسین افتاد و ما برپای بودیم
زینب اسیری رفت و ما برجای بودیم
از دست ما بر ریگ صحرا نطع کردند
دست علم دار خدا را قطع کردند^۵
نوباوگان مصطفی را سر بردند
مرغان بستان خدا را سر بردند
در برگ ریز باغ زهرا برگ کردیم^۶
زنجیر خاییدیم و صبر مرگ کردیم
چون ناکسان ننگ سلامت ماند بر ما
تاوان این خون تا قیامت ماند بر ما

* * *

روزی که در جام شفق مل کرد خورشید
بر خشک چوب نیزه‌ها گل کرد خورشید





۱- روزی که خورشید در جام شفق شراب ریخت. اشاره به سرخی شفق که بنا بر قولی مشهور، نشان‌دهنده مظلومیت خون علی (ع) و حسین (ع) است. ابوالعلائی معری شاعر معروف عرب با تعبیر زیبای شاعرانه گفته است:

بر چهره روزگار از خون علی و فرزندش دو نشانه باقی است؛ و آن سرخی آسمان است به هنگام طلوع خورشید و غروب آن.

۲- خورشید (چهره نورانی امام حسین - ع-) و شفق را همچون صدفی در آب - که به روشنی پیداست - دیدم.

۳- من تلخکامی صبری که مظهر صبر خدا (حضرت علی (ع)) است در کام خود دارم.

۴- صبر کردم (تکرار مفهوم قبل است).

۵- با داستان ما بر گستره صحرا سفره‌ای گسترده و داستان علم‌دار خدا (ابوالفضل) را قطع کردند (ما شریک جرم ستمگرانیم).

۶- در هنگامی که باغ خانواده پیامبر خزان‌زده بود ما سبز و شاداب شدیم (با خانواده پیامبر همراهی و همدردی نکردیم).



۱- خورشید در مصراع دوم بیت اول استعاره از چیست؟

۲- با اینکه «صبر» دارای فضیلت و ارزش است، چرا شاعر با صبوری کینه دیرینه دارد؟

۳- مفهوم کنایی بیت زیر چیست؟

از دست ما بر ریگ صحرا نطع کردند دست علم‌دار خدا را قطع کردند

۴- زنجیر خاییدن، کنایه از چیست؟

۵- دو ویژگی سبکی شاعر را در این شعر نشان دهید.

۶- بیت «من با صبوری...» را از دید قافیه و اختیارات زبانی، بررسی کنید.

۷- دو ویژگی زبانی در این شعر نشان دهید که با سبک خراسانی تناسب داشته باشد.



در آمدی بر عرفان و تصوّف



استاد شهید، مرتضی مطهری در قریه فریمان - ده فرسنگی مشهد مقدّس - در یک خانواده اصیل روحانی متولّد شد. دوران تحصیل خود را ابتدا در شهر مشهد و حوزه قدیمی و پرمایه آن گذراند و سپس به قم آمد و از محضر درس علمایی بزرگ چون امام خمینی (ره)، آیت الله العظمی بروجردی و علامه سیّد محمدحسین طباطبایی بهره‌های فراوان برد و مدّتی در همین حوزه مشغول تدریس شد. وی پس از کودتای ۲۸ مرداد به تهران آمد و در دانشگاه به تدریس پرداخت. استاد مطهری با وسعت اندیشه، احاطه و تسلّط علمی، آشنایی با علوم مختلف دینی و ادبی و بیان رسا و قلم توانا، ده‌ها کتاب و مقاله علمی و نظریه تحقیقی در مسایل اسلامی و فلسفی ارائه داد

که جامع‌نگری، هماهنگی با نیازهای فرهنگی و اجتماعی، اسلوب مناسب و ابتکار در طرح مسایل از ویژگی‌های بارز آن‌هاست. استاد مطهری را به سبب نوشتن «داستان راستان» باید یکی از پیشگامان ادبیات مذهبی برای کودکان و نوجوانان دانست. این کتاب مورد اقبال و تقلید بسیاری از نویسندگان مذهبی قرار گرفته است. از دیگر آثار استاد به مقدمه و حواشی بر چهار جلد کتاب اصول فلسفه و روش رئالیسم، عدل الهی، خدمات متقابل اسلام و ایران، نظام حقوق زن در اسلام، سیری در نهج‌البلاغه، مقدمه‌ای بر جهان‌بینی اسلامی، علوم اسلامی و مسئله حجاب می‌توان اشاره کرد. استاد در دوازدهم اردیبهشت ماه سال ۱۳۵۸ به شهادت رسید.

یکی از علومی که در دامن فرهنگ اسلامی زاده شد و رشد یافت و تکامل پیدا کرد علم عرفان است. دربارهٔ عرفان از دو جنبه می‌توان بحث و تحقیق کرد: یکی از جنبهٔ اجتماعی و دیگر از جنبهٔ فرهنگی.

عرفا با سایر طبقات فرهنگی اسلامی از قبیل مفسرین، محدثین، فقها، متکلمین، فلاسفه، ادبا، شعرا و... یک تفاوت مهم دارند و آن این است که علاوه بر این که یک طبقهٔ فرهنگی هستند و علمی به نام عرفان به وجود آورده و دانشمندان بزرگی در میان آن‌ها ظهور نموده و کتب مهمی تألیف کرده‌اند، یک فرقهٔ اجتماعی در جهان اسلام به وجود آوردند با مختصات مشخصی مخصوص به خود. برخلاف سایر طبقات فرهنگی از قبیل فقها و حکما و غیره که صرفاً طبقه‌ای فرهنگی هستند و یک فرقهٔ مجزا از دیگران به‌شمار نمی‌روند.

اهل عرفان هرگاه با عنوان فرهنگی یاد شوند «عارف» و هرگاه با عنوان اجتماعی‌شان یاد شوند غالباً «متصوفه» نامیده می‌شوند.

متصوفه هر چند یک انشعاب مذهبی در اسلام تلقی نمی‌شوند و خود نیز مدعی چنین انشعابی نیستند و در همهٔ فرق و مذاهب اسلامی حضور دارند، در عین حال یک گروه وابسته و به هم پیوستهٔ اجتماعی هستند. یک سلسله افکار و اندیشه‌ها و حتی آداب مخصوص در معاشرت‌ها و لباس پوشیدن‌ها و احیاناً آرایش سر و صورت و سکونت در خانقاه‌ها و غیره به آن‌ها به‌عنوان یک فرقهٔ مخصوص مذهبی و اجتماعی رنگ مخصوص داده و می‌دهد و البته همواره - خصوصاً در میان شیعه - عرفایی بوده و هستند که هیچ امتیاز ظاهری با دیگران ندارند و در عین حال عمیقاً اهل سیر و سلوک عرفانی می‌باشند و در حقیقت عرفای حقیقی این طبقه‌اند، نه گروه‌هایی که صدها آداب از خود اختراع کرده و بدعت‌ها ایجاد کرده‌اند.

عرفان به‌عنوان یک دستگاه علمی و فرهنگی دارای دو بخش است: بخش عملی و بخش نظری. بخش عملی عبارت است از آن قسمت که روابط و وظایف انسان را با خودش و با جهان و با خدا بیان می‌کند و توضیح می‌دهد. عرفان نظری، همچون فلسفه الهی به تفسیر و توضیح هستی می‌پردازد اما به جای تکیه بر استدلال‌ات و اصول عقلی، اصول کشفی را مایهٔ استدلال قرار می‌دهد و آن‌گاه آن‌ها را با زبان عقل توضیح می‌دهد.

عرفان عملی مانند اخلاق است، یعنی یک «علم» عملی است. این بخش از عرفان علم «سیر و سلوک» نام دارد. در این بخش از عرفان توضیح داده می‌شود که «سالک» برای این که به قلّهٔ منیع «انسانیت» یعنی «توحید» برسد از کجا باید آغاز کند و چه منازل و مراحل را باید به ترتیب طی کند و در



منازل بین راه چه احوالی برای او رخ می‌دهد و البته همه این منازل و مراحل باید با اشراف و مراقبت یک انسان کامل و پخته که قبلاً این راه را طی کرده و از رسم و راه منزل‌ها، آگاه است صورت گیرد و اگر همت انسان کاملی بدرقه راه نباشد، خطر گمراهی در پیش است.

عرفا از انسان کاملی که ضرورتاً باید همراه «نوسفران» باشد گاهی به «طایر قدس» و گاهی به «خضر» تعبیر می‌کنند.

همتم بدرقه راه کن ای «طایر قدس» که دراز است ره مقصد و من «نوسفرم»
ترک این مرحله بی‌همراهی «خضر» مکن ظلمات است بترس از خطر گمراهی

البته توحیدی که از نظر عارف، قله منیع انسانیت به‌شمار می‌رود و آخرین مقصد سیر و سلوک عارف است، با توحید مردم عامی، و حتی با توحید فیلسوف، یعنی این که واجب‌الوجود یکی است، نه پیش‌تر، از زمین تا آسمان متفاوت است.

توحید عارف، یعنی وجود حقیقی منحصر به خدا است، جز خدا هر چه هست «نمود» است نه «بود» توحید عارف یعنی «جز خدا هیچ نیست».

توحید عارف، یعنی طی طریق کردن و رسیدن به مرحله جز خدا هیچ ندیدن.

این مرحله از توحید را مخالفان عرفا تأیید نمی‌کنند و احياناً آن را کفر و الحاد می‌خوانند؛ ولی عرفا معتقدند که توحید حقیقی همین است و سایر مراتب توحید خالی از شرک نیست. از نظر عرفا رسیدن به این مرحله کار عقل و اندیشه نیست، کار دل و مجاهده و سیر و سلوک و تصفیه و تهذیب نفس است.

این بخش از عرفان، بخش عملی عرفان است، از این نظر مانند علم اخلاق است که درباره «چه باید کرد»ها بحث می‌کند با این تفاوت که:

اولاً عرفان درباره روابط انسان با خودش و با جهان و با خدا بحث می‌کند و عمده نظرش درباره روابط انسان با خدا است و حال آن که همه سیستم‌های اخلاقی ضرورتی نمی‌بینند که درباره روابط انسان با خدا بحث کنند، فقط سیستم‌های اخلاقی - مذهبی این جهت را مورد عنایت و توجه قرار می‌دهند. ثانیاً سیر و سلوک عرفانی - همچنان که از مفهوم این دو کلمه پیداست - پویا و متحرک است، برخلاف اخلاق که ساکن است. یعنی در عرفان سخن از نقطه آغاز است و از مقصدی و از منازل و مراحل که به ترتیب سالک باید طی کند تا به سر منزل نهایی برسد.





اصطلاحات عرفا

هر علمی، ناگزیر برای خود یک سلسله اصطلاحات دارد. مفاهیم معمولی برای تفهیم مقاصد علمی کافی نیست، ناچار در هر علمی الفاظ خاص با معانی خاص قرار دادی میان اهل آن فن، مصطلح می‌شود که عرفان نیز از این اصل مستثنا نیست.

جز این دلیل، عرفا اصرار دارند که افراد غیروارد در طریقت، از مقاصد آن‌ها آگاه نگردند، زیرا معانی عرفانی برای غیر عارف قابل درک نیست. این است که عرفا در مکتوم نگه داشتن مقاصد خود برخلاف صاحبان علوم و فنون دیگر، تعمد دارند. به همین دلیل، اصطلاحات عرفا، علاوه بر جنبه اصطلاحی، اندکی جنبه رمزی و نمادین دارد و باید این «راز» را به دست آورد.

اصطلاحات عرفا زیاد است. برخی مربوط است به عرفان نظری یعنی به جهان بینی عرفانی و تفسیری که عرفان از هستی می‌نماید. برخی دیگر مربوط است به عرفان عملی، یعنی به مراحل سیر و سلوک عرفان نظری که این اصطلاحات لااقل از قرن سوم، یعنی از زمان ذوالنون و بایزید و جنید

سابقه داشته است. اینک بعضی از این اصطلاحات را، طبق آنچه ابوالقاسم قشیری و دیگران گفته‌اند، می‌آوریم.

وقت؛ هر حالتی که عارضِ عارف شود، اقتضای رفتاری خاص دارد. آن حالت خاص از آن نظر که رفتاری خاص را ایجاب می‌کند «وقت» آن عارف نامیده می‌شود، البته عارفی دیگر در همان حال ممکن است «وقت» دیگر داشته باشد و یا خود آن عارف در شرایط دیگر «وقت» دیگر خواهد داشت و وقت دیگر رفتار و وظیفه‌ای دیگر ایجاب می‌کند.

عارف باید «وقت‌شناس» باشد یعنی حالتی را که از غیب بر او عارض شده است و وظیفه‌ای را که در زمینه آن حالت دارد باید بشناسد؛ و هم عارف باید «وقت» را مغتنم بشمارد برای همین گفته‌اند: عارف ابن‌الوقت است. مولوی می‌گوید:

صوفی ابن‌الوقت باشد ای رفیق نیست فردا گفتن از شرط طریق

حال و مقام؛ آنچه بدون اختیار بر قلب عارف وارد می‌شود «حال» است و آنچه او آن را تحصیل و کسب می‌کند «مقام» است. حال زودگذر است و مقام باقی.

گفته‌اند احوال مانند برق جهنده‌اند که زود خاموش می‌شوند. حافظ گوید:

برقی از منزل لیلی بدرخشید سحر وه که با خرمن مجنون دل افگار چه کرد

غیبت و حضور؛ غیبت یعنی حالت بی‌خبری از خلق که احیاناً به عارف دست می‌دهد، در آن حال عارف از خود و اطراف خود بی‌خبر است، عارف از آن جهت از خود بی‌خبر می‌شود که حضورش در نزد پروردگار است. حافظ می‌گوید:

حضورِ گرهمی خواهی، از او غایب مشو حافظ

مَتَى مَا تَلَقَّ مَنْ تَهْوَى، دَعِ الدُّنْيَا وَ أَهْمِلْهَا

قلب، روح، سِرّ؛ عرفا در مورد روان انسان گاهی «نفس» تعبیر می‌کنند و گاهی «قلب» و گاهی «روح» و گاهی «سِرّ». تا وقتی که روان انسان اسیر و محکوم شهوات است «نفس» نامیده می‌شود. آن‌گاه که محلّ معارف الهی قرار می‌گیرد «قلب» نامیده می‌شود، آن‌گاه که محبت الهی در او طلوع می‌کند «روح» خوانده می‌شود و آن‌گاه که به مرحله شهود می‌رسد «سِرّ» نامیده می‌شود. البته عرفا به مرتبه بالاتر از «سِرّ» نیز قائل‌اند که آن‌ها را «حَقّی» و «أَحَقّی» می‌نامند.

«آشنایی با علوم اسلامی — بخش عرفان»

(استاد شهید مرتضی مطهری)





- ۱- در مورد ابعاد فرهنگی و اجتماعی عرفان و تصوّف توضیح دهید.
- ۲- مقصد نهایی عرفا چیست؟
- ۳- مفهوم «سیر و سلوک» در تعبیر عرفا چیست؟
- ۴- به نظر عرفا، رسیدن به مرتبه توحید چگونه میسر است؟
- ۵- دلیل اساسی وضع اصطلاحات و تعبیرات خاص در عرفان چیست؟
- ۶- به نظر استاد مطهری، عارف حقیقی کیست؟



عشق و عاشق و معشوق

تمهیدات

تألیف

ابوالمعالی عبدالسبّح محمد بن علی بن الحسین بن علی

المیابنجی الهمدانی

مکتب

عین القضاة

عین القضاة همدانی (۵۲۵-۴۹۲ ه.ق) عارف شریف و شوریده، از چهره‌های مشهور و برجسته تصوف و عرفان ایرانی است. از او آثار فراوانی به عربی و فارسی مانده است که در انتساب تمام آن‌ها به وی تردید است. او در طی عمر کوتاه خود - سی و سه سال - نوشته‌هایی شورانگیز و شیرین و پر بار از خود باقی گذاشت. «تمهیدات» وی حاوی سوز و گدازها و سخنان دردآلود و عمیقی است که ترجمان ژرف‌بینی و عظمت روح او و در عین حال کج فهمی‌ها، سطحی‌اندیشی‌ها و ظاهر بینی‌ها و قشری‌نگری‌های زمانه اوست. عین القضاة به سبب همین نوشته‌ها مورد رشک

و اتهام و تکفیر قرار گرفت و در سال ۵۲۵ به دار کشیده شد. نوشته‌اند یک هفته قبل از این ماجرا کاغذی به یکی از مریدان خود داد و چون پس از قتل و سوزاندن، نامه را گشودند این رباعی را در آن نوشته دیدند:

وان هم به سه چیز کم بها خواسته‌ایم

ما آتش و نفت و بوریا خواسته‌ایم

ما مرگ و شهادت از خدا خواسته‌ایم

گر دوست چنان کند که ما خواسته‌ایم

اینک دمی با او در تمهیدات سیر و سفر می‌کنیم.

«ای عزیز، این حدیث را گوش‌دار که مصطفی - علیه السلام - گفت: مَنْ عَشِقَ وَعَفَّ، ثُمَّ كَتَمَ فَمَاتَ، مات شهیداً، هر که عاشق شود و آن‌گاه عشق پنهان دارد و بر عشق بمیرد، شهید باشد ... هر چند که می‌کوشم که از عشق درگذرم، عشق مرا شیفته و سرگردان می‌دارد و با این همه، او غالب می‌شود و من مغلوب، با عشق کی توانم کوشید؟»

دریغاً عشق، فرض راه است همه کس را؛ در عشق قدم نهادن، کسی را مسلّم شود که با خود نباشد و ترک خود بکند و خود را ایثار عشق کند. عشق آتش است هر جا که باشد جز او، رخت دیگری ننهد، هر جا که رسد سوزد ...

ای عزیز، به خدا رسیدن فرض است، و لابد هر چه به واسطه آن به خدا رسند فرض باشد به نزدیک طالبان. عشق، بنده را به خدا برساند. پس عشق از بهر این معنی فرض راه آمد. ای عزیز، مجنون صفتی باید که از نام لیلی شنیدن جان توان باختن، ... کار طالب آن است که در خود جز عشق نطلبد. وجود عاشق از عشق است، بی عشق چگونه زندگانی کند؟ حیات از عشق می‌شناس، و ممات بی عشق می‌یاب ...

ای عزیز، ندانم که عشق خالق گویم و یا عشق معشوق، عشق‌ها سه گونه آمد، اما هر عشقی، درجات مختلف دارد: عشقی صغیر است و عشقی کبیر و عشقی میانه. عشق صغیر، عشق ماست با خدای تعالی؛ و عشق کبیر، عشق خداست با بندگان خود؛ عشق میانه، دریغاً نمی‌یازم گفتن، که بس مختصر فهم آمده‌ایم.

ای عزیز، معذوری؛ که هرگز «کُهیص» با تو غمزه‌ای نکرده است تا قدر عشق را بدانستی ... این حدیث را گوش‌دار که^۲ مصطفی - علیه السلام - گفت: «إِذَا أَحَبَّ اللَّهُ عَبْدًا عَشِقَهُ وَعَشِقَ عَلَيْهِ فَيَقُولُ عَبْدِي أَنْتَ عَاشِقِي وَ مُجِبِّي، وَأَنَا عَاشِقُ لَكَ وَ مُحِبُّ لَكَ إِنْ أَرَدْتَ أَوْلَم تَرُدْ». گفت: او بنده خود را عاشق خود کند، آن‌گاه بر بنده عاشق باشد و بنده را گوید: تو عاشق و محب مایی، و ما معشوق و حبيب توایم [چه بخواهی و چه نخواهی].»

(تمهیدات عین القضاة)

به تصحیح عَفِيفُ عَسِيرَان



توضیحات



- ۱- با عشق چگونه می شود در افتاد.
- ۲- اگر قرآن در تو اثر نبخشیده است که قدر عشق را بدانی این حدیث را بشنو که ...

خودآزمایی



- ۱- «ترک خود کردن» یعنی چه؟
- ۲- مفهوم سخن «مجنون صفتی باید که از نام لیلی شنیدن جان توان باختن» را بیان کنید.
- ۳- این بیت حافظ :
هر آن کسی که در این حلقه نیست زنده به عشق بر او نمرده به فتوای من نماز کنید
با کدام عبارت درس ارتباط معنایی دارد؟
- ۴- مفهوم آیه شریفه «یا ایها الذین آمنوا من یرتد منکم عن دینه فسوف یتبی الله بقوم یحبهم و یحبونہ.» (سوره مائده، آیه ۵۴) در کجای متن آمده است؟
- ۵- به نظر شما «عشق میانه» چیست؟

هر که عاشق تر بُود بر بانگِ آب



حکایت کوتاهی که از مثنوی در این جا می خوانیم، تمثیلی است برای بیان رابطهٔ عبد با معبود و این که چگونه بندهٔ خاکی می تواند با عالم غیب آشنایی پیدا کند، و با دل کندن از زندگی مادی و علائق دنیایی به خدا برسد یا به هستی مطلق بیبوندد تا خود نیز هستی جاودانه بیابد. در این تمثیل مولانا می خواهد بگوید که، دل کندن از هستی خاکی و رسیدن به هستی مطلق، ناگهانی و یک باره صورت نمی گیرد بلکه روح کمال طلب باید گام به گام و منزل به منزل، هفت شهر عشق را بییماید تا به جاودانگی واصل گردد. در این معنی از بازید بسطامی نقل شده است که «هر چه هست، در دو قدم حاصل آید که یک قدم بر نصیب های خود نهد، و یکی به فرمان های حق، آن یک قدم را بردارد و این دیگر را به جای بدارد» (تذکرهٔ الأولیای عطار، ص ۱۹۴)، و در این تمثیل مولانا سخن در همان یک قدم اول است که راه درازی را دربر می گیرد.

| | |
|----------------------------------|--------------------------------|
| بر لب جو بود دیواری بلند | بر سر دیوار تشنمی درمند |
| مانعش از آب، آن دیوار بود | از پی آب، او چو ماهی، زار بود |
| مانگمان انداخت او خشتی در آب | بانگ آب آمد به کوشش چون خطاب |
| چون خطاب یار شیرین لذیذ | مست کرد آن بانگ آبش چون نیند* |
| از صفای بانگ آب، آن متحن | گشت خشت انداز، از آن جا خشت کن |
| آب می زد بانگ یعنی: «هی، تورا | فایده چه زین زدن خشتی مرا؟» |
| تشنه گفت: «آبا، مراد و فایده است | من از این صنعت ندارم هیچ دست» |



کاو بود مترشنگان را چون زباب*
 مرده رازین، زندگے کے تھول شدہ
 باغ می یابد، از او چندین نگار
 برکنم، آیم سوی ماءِ معین*
 پست تر کردد بہ ہر دفعہ کہ کند
 مانع این سفرود آوردن است
 تانیہ بم زین تنِ خاکی نجات
 زودتر برمی کند خشت و مدّر*

فایدهٔ اول سماعِ بانگِ آب
 بانگِ او چون بانگِ اسرافیل شد
 یا چون بانگِ رعدِ سنگام بہار
 فایدهٔ دیگر، کہ ہر خشتی کز این
 کز کمی خشتِ دیوار بلند
 تا کہ این دیوار، عالی کردن است
 سجدہ نتوان کرد بر آبِ حیات
 بر سرِ دیوار، ہر کاوشنہ تر

هر که عاشق تر بود بر بانگ آب او کلوخ زفت ترکند از حجاب*

(شوی مولانا)

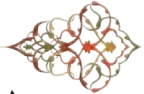
تصحیح و تکمیل

توضیحات



- ۱- به سوی خود خواندن. در اینجا فراخواندن عاشق است از جانب معشوق
- ۲- کسی که دچار رنج یا مورد آزمایش است، در کلام مولانا کسی است که در راه حق قدم می‌نهد و مراتب ریاضت و تکامل روحانی را پشت سر می‌گذارد.
- ۳- من از این کار دست بر نمی‌دارم و آن را ترک نمی‌گویم.
- ۴- شنیدن. در اینجا سماع صوفیانه مراد نیست.
- ۵- تحویل یعنی از یک حال به حال دیگر درآمدن و در اینجا به معنی زنده شدن مردگان است.
- ۶- استعاره از گل‌ها و گیاهان زیبا و رنگارنگ است.

خودآزمایی



- ۱- مولانا، در این تمثیل به کدام اصل عالی عرفانی اشاره می‌کند؟
- ۲- در این تمثیل، تشنه، دیوار و آب نماد چه چیزی هستند؟
- ۳- صدای افتادن خشت در آب به چه چیزهایی تشبیه شده است؟
- ۴- دو نمونه حس‌آمیزی در این شعر بیابید.
- ۵- بیت :
«حجاب چهره‌جان می‌شود غبار تنم خوش آن دمی که از این چهره پرده برفکنم»
با کدام بیت شعر تناسب بیش‌تری دارد؟
- ۶- مقصود شاعر از بیت سیزدهم چیست؟
- ۷- به نظر شما آیا بین این تمثیل و بیت زیر از مولانا تناقضی دیده می‌شود؟ چرا؟
«آب کم جو تشنگی آور به دست تابجوشد آبت از بالا و پست»
- ۸- قافیه بیت پانزدهم درس را پیدا کنید و درباره آن توضیح دهید.



در آمدی بر طنز، هجو و هزل

یک شاعر یا یک نویسنده تنها به توصیف و ترسیم زیبایی‌ها، فضیلت‌ها و عظمت‌ها بسنده نمی‌کند. او گاه با ذوق سرشار و زبان هنرمندانه خویش به انتقاد از معایب و نارسایی‌های اخلاقی و رفتاری فرد یا جامعه نیز می‌پردازد. انواع این گونه بیان، هجو، هزل و طنز نام دارد.

هجو و هزل و طنز با هم تفاوت‌هایی دارند. هزل و تا حدی نیز هجو غالباً با رکاکت لفظ، دشنام و عدم رعایت عفت کلام توأم است و قصد شاعر در بیان آن‌ها ایجاد خنده و مسخره کردن است. اما در طنز هدف تنها خندانیدن نیست، بلکه نیشخند است. نیشخند طنز غالباً کنایه‌آمیز و توأم با خشم و قهاری است که با نوعی شرم و خویشتن‌داری همراه است. به عبارت دیگر هجو و هزل صریح است و طنز در پرده. هجو و هزل وقیح است و طنز متین. طنز گرچه خنده‌آور اما عبرت‌آموز و نارواستیز است. بنای طنز بر شوخی و خنده است، اما نه خنده شوخی و شادمانی بلکه خنده‌ای تلخ، جدی و دردناک و همراه با سرزنش و کم و بیش زننده و نیش‌دار، که با ایجاد ترس و بیم خطاکاران را به خطای خود متوجه می‌سازد و معایب و نواقصی را که در حیات اجتماعی پدید آمده است، برطرف می‌کند. به عبارت دیگر، طنز نوعی تنبیه اجتماعی است و هدف آن اصلاح و تزکیه است نه ذم و قدح و مردم‌آزاری. این نوع خنده، خنده‌ی علاقه و دلسوزی است. ناراحت می‌کند، اما ممنون می‌سازد و کسانی را که معروض آن هستند به اندیشه و تفکر وامی‌دارد.

در مقام تشبیه، قلم طنزنویس و زبان طنزگو، به منزله‌ی کاردِ جراحی است نه چاقوی آدم‌کشی؛ زیرا با همه‌ی تیزی و برندگی‌اش نه تنها کُشنده نیست، بلکه موجب بازگشت تندرستی به بدن است.

طنزنویسی و طنزسرایی کار هر نویسنده و شاعری نیست. این هنر علاوه بر استعداد نویسندگی و شاعری و خوش‌فهمی و هوشیاری، ظرافت طبع می‌خواهد. نتیجه‌ی این ظرافت طبع را می‌توان در تأثیر اشعار طنزآمیز یافت که در عین سادگی موجب انبساط خاطر خواننده را فراهم می‌سازد و نکته‌یا

موضوعی را نیز برای خواننده روشن می‌کند.

آثار انتقادی، به خصوص سروده‌های انتقادی، در تمام دوران‌ها دیده می‌شود، ولی رواج آن در ادب فارسی مقارن است با دوره‌های آشفتۀ تاریخ ایران، یعنی قرن‌های ششم، هفتم و هشتم. پیش از آن هجو هزل‌هایی رایج بوده که غالباً هم جنبۀ شوخی و هم تعرض به مخالفان داشته است. اما رکاکت و زشتی آن‌ها به پای دوره‌های بعد نمی‌رسد. در شعر شاعرانی چون سوزنی سمرقندی، انوری و سنایی - شاعران قرون پنجم و ششم - نمونه‌های بارزی از هجو نسبت به مدعیان شعر، جاه‌جویان درباری و سایر طبقات مردم می‌یابیم. نیز نوعی طنز اجتماعی همراه با خرده‌گیری‌های رندانه در آثار شاعران و نویسندگان صوفی دیده می‌شود که گاه از زبان مجذوبان و دیوانگان در قالب داستان‌ها و حکایت‌های دلنشین فراوان است. به هر حال اندیشۀ انتقاد در شعر و نثر فارسی در قرن‌های هفتم و هشتم شدت بیشتری دارد. گلستان سعدی، جام جم اوحدی مراغی، غزل‌های حافظ و به‌ویژه آثار انتقادی عبیدزاکانی از درخشان‌ترین نمونه‌های طنز و انتقاد تلخ اجتماعی فارسی به شمار می‌روند.

یکی از آثار درخشان طنز در قرن نهم اشعار بواسحق (بُسحق) اطعمه است که به تقلید از عبیدزاکانی و حافظ سروده است. او با وصف طعام‌ها و بیان لذایذ آن‌ها و با استقبال و جواب‌گویی و تضمین اشعار پیشینیان آرزوهای گرسنگان و فقرزدگان را با زبانی طنزآلود بیان می‌کند.

با ظهور انقلاب مشروطیت ادبیات انتقادی و طنزآلود روتق و گسترش بیشتری می‌یابد. از میان شاعران این دوره، پیشگامی شعر طنزآلود با سید اشرف‌الدین گیلانی (نسیم شمال) است که در اشعار ساده و مردمی خود به انتقاد اجتماعی و سیاسی دست می‌یازد. علاوه بر او ادیب‌الممالک فراهانی، میرزاده عشقی، ایرج میرزا، علی‌اکبر دهخدا (با نام مستعار دخو)، ملک‌الشعرای بهار، وحید دستگردی و پروین اعتصامی نیز درخور توجه‌اند. نوعی شعر انتقادی نیز که به شعر پرخاشگر مشهور است در این دوره رایج می‌شود که شاعران در سروده‌هایی تند و پرخاش گونه از اوضاع سیاسی و اجتماعی انتقاد می‌کنند.





- ۱- هزل و هجو چه تفاوتی با طنز دارند؟
- ۲- بنای طنز عمدتاً بر چیست؟ و هدف نهایی آن کدام است؟
- ۳- اشعار انتقادی، اجتماعی، بیش‌تر در چه دوره‌ای از تاریخ ایران رونق یافت؟ چرا؟
- ۴- نام پنج تن از طنزپردازان گذشته و حال را بنویسید.
- ۵- انقلاب مشروطه چه تأثیری بر روند طنزپردازی داشته است؟
- ۶- یک نمونه طنز از طنزپردازان موفقِ معاصر انتخاب کنید که ویژگی‌های یک طنز خوب در آن دیده شود.
- ۷- از ویژگی‌های ممتازِ شعر حافظ «طنز شاعرانه» اوست. دو نمونه بیان کنید.

نمونه‌هایی از طنز دیروز

گور پدر

توانگر زاده‌ای دیدم بر سر گور پدر نشسته و با درویش بجه‌ای مناظره در پیوسته که صندوق تربت پدرم سنگین* است و کتابه* رنگین و فرش رُخام* انداخته و خشتِ زرین در او ساخته، به گور پدرت چه ماند: خشتی دو فراهم آورده و مشتی دو خاک بر او پاشیده؟
درویش پسر این بشنید و گفت: تا پدرت زیر آن سنگ‌های گران بر خود بجنیبیده باشد، پدر من به بهشت رسیده باشد!

(گلستان سعدی، باب هفتم)

خرگیری

| | |
|--------------------------------|-------------------------------------|
| آن یکی در خانه‌ای در، می‌گریخت | زرد رو و لب بود رنگ ریخت |
| صاحب خانه بگفتش خیر هست | که‌هی لرزد تو را چون پسر، دست |
| واقع‌چون است چون گریختی | رنگ رخساره‌چنین، چون ریختی؟ |
| گفت به رخساره شاه حرون* | خر هم گیرند امروز از برون |
| گفت می‌گیرند کوشه، جان عم | چون نه‌ای خر، رو، تو را زین نیست غم |
| گفت بس جدند و گرم اندر گرفت | گر خر هم گیرند هم نبود شفت |



بهر خسرگیری بر آوردند دست
 جدّ جدّ تمییز هم بر خاسته است

چون که بی تمییزیان مان سُرُورند
 صاحبِ ضر را به جای خسر بَرند!

(تمنوی مولوی، دفتر پنجم)

شاعر مهمل گو

شاعری مهمل گو پیش جامی می گفت: «چون به خانه کعبه رسیدم دیوان شعر خود را از برای
 تیمن و تبرک در حجرالاسود مالیدم.»
 جامی گفت: «اگر در آب زمزم می مالیدی^۲ بهتر بود!»
 (مقدمه هفت اورنگ جامی)

خانه ما!

جنازه‌ای را به راهی می بردند. درویشی با پسر بر سر راه ایستاده بودند، پسر از پدر پرسید که بابا
 در اینجا چیست؟ گفت: آدمی. گفت: کجایش می برند؟
 گفت: به جایی که نه خوردنی باشد و نه پوشیدنی، نه نان و نه آب و نه هیزم نه آتش نه زر و نه سیم،
 نه بوریا نه گلیم. گفت: بابا مگر به خانه ما می برند؟!
 (رساله دلگشا - عید زاکانی)

ظریف و بخیل

ظریفی به در خانه بخیلی آمد و چشم بر درز در نهاد، دید که خواجه طبقی انجیر در پیش دارد و
 به رغبت تمام می خورد. ظریف، حلقه بر در زد. خواجه طبقی انجیر را در زیر دستار پنهان کرد و ظریف
 آن را دید. پس برخاست و در بگشاد. ظریف به خانه او درآمد و بنشست.



خواجه گفت: چه کسی و چه هنر داری؟ گفت: مردی حافظ و قاری ام و قرآن را به ده قرائت می خوانم و فی الجمله آوازی و لهجه ای نیز دارم. خواجه گفت: برای من از قرآن آیتی چند برخوان. ظریف بنیاد کرد که: والزیتون و طور سینین و هذا البلد الامین^۲. خواجه گفت: «والتین» کجا رفت؟ گفت: «در زیر دستار»!

لطایف الطوائف
(فخرالدین علی صفی)

توضیحات



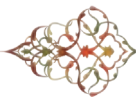
- ۱- گفت گیرم که خر بگیرند... .
- ۲- جدی جدی، به طور جدی، به راستی
- ۳- در قدیم لوح و نوشته ها را در آب می شستند تا پاک شود و برای نوشتن مجدد آماده گردد. حافظ گوید:

بشوی اوراق اگر همدرس مایی که درس عشق در دفتر نباشد

همچنین است مالیدن دیوان شعر در آب زمزم!

- ۴- آیات ۱ تا ۳ سوره تین از قرآن کریم، چنین است:
والتین و الزیتون و طور سینین و هذا البلد الامین: سوگند به انجیر و زیتون، سوگند به طور سینا، سوگند به این شهر ایمن.

خودآزمایی



- ۱- پیام دو طنز «گورپدر» و «خرگیری» را بیان کنید.
- ۲- معادل امروزی «رنگ ریخت» و «بی تمیز» را در شعر مولانا بنویسید.
- ۳- واژه های قافیه و حروف اصلی و الحاقی آن را در بیت سوم، مشخص کنید.
- ۴- پیام اجتماعی کدام قطعه، از دیگر قطعه ها قوی تر است؟
- ۵- در این حکایات طنز و هجو را با ذکر دلیل، از هم تشخیص دهید.
- ۶- کدام حکایت بیانی تلخ و گزنده، ولی مفهومی عالی دارد؟



نمونه‌هایی از طنز امروز



در طول انتشار سی‌ودو شماره روزنامه صوراسرافیل، دهخدا در آغاز هر شماره این روزنامه مقاله‌ای طنزآمیز با عنوان «چرند و پرند» و با امضای دخو، خرمگس، خادم‌الفقرا و ... می‌نوشت. نثر چرند و پرند ساده، صمیمی، نرم و آشنا و زنده است. دهخدا، در این نوشته‌ها از آنجا که مخاطبانش، عامه مردم‌اند، به زبان ایشان سخن می‌گوید و از اصطلاحات، تشبیهات، استعارات، کنایات، مثل‌ها، متلک‌ها، باورها، تکیه کلام‌ها و شعرهای عامیانه مدد می‌گیرد. از این رو دهخدا از پایه‌گذاران ساده‌نویسی در ایران به‌شمار می‌رود. دهخدا در چرند و پرند با هوشیاری، دلیری و صمیمیت و

صداقتی شگفت‌انگیز با سلاح طنز و تمسخر، به جنگ مفاسد و نابسامانی‌های اجتماع زمان خود می‌رود و از غارت و چپاول خان‌ها و فئودال‌ها، از شوربختی کشاورزان ایرانی، از گرسنگی، فقر، بی‌سوادی مردم و از وطن‌فروشی و بیگانه‌دوستی برخی از رجال دولت سخن می‌گوید. چرند و پرند نمونه‌ای تازه در نثر انتقادی و از بهترین نوشته‌های طنزآمیز سیاسی ادبیات فارسی است.

چرند و پرند

اگر چه دردِ سر می‌دهم، اما چه می‌توان کرد، نُسخوارِ آدمی زاد حرف است. آدم حرف هم که نزند دلش می‌پوسد. ما یک رفیق داریم اسمش دمدمی است. این دمدمی حالا بیش‌تر از یکسال بود مویِ دماغ ما شده بود که کبلایی، تو که هم از این روزنامه‌نویس‌ها پیرتری هم دنیا دیده‌تری هم تجربه‌ات زیادتر است. الحمدلله به هندوستان هم که رفته‌ای پس چرا یک روزنامه نمی‌نویسی؟ می‌گفتم: عزیزم دمدمی! اولاً همین تو که الآن با من ادعای دوستی می‌کنی، آن وقت دشمن من خواهی شد. ثانیاً از اینها گذشته حالا آمدیم روزنامه بنویسیم بگو ببینم چه بنویسیم؟ یک قدری سرش را پایین می‌انداخت، بعد از مدتی فکر سرش را بلند کرده می‌گفت: چه می‌دانم، از همین حرف‌ها که دیگران می‌نویسند، معایب بزرگان را بنویس؛ به ملت دوست و دشمنش را بشناسان. می‌گفتم: عزیزم! واللّه! بالله! این کارها عاقبت ندارد. می‌گفت: پس یقین تو هم مُستبد هستی، پس حُکماً تو هم بله ...

وقتی این حرف را می‌شنیدم می‌ماندم مُعطل، برای اینکه می‌فهمم همین یک کلمه تو هم بله ... چه قدر آب برمی‌دارد!

باری، چه دردِ سر بدهم، آن قدر گفت و گفت و گفت تا ما را به این کار واداشت. حالا که می‌بیند آن روی کار بالاست^۱ دست و پایش را گم کرده تمام آن حرف‌ها یادش رفته. تا یک فراش قرمزپوش می‌بیند دلش می‌تپد. تا به یک ژاندارم چشمش می‌افتد رنگش می‌بَرَد. هی می‌گوید امان از همنشین بد، آخر من هم به آتش تو خواهم سوخت. می‌گویم عزیزم! من که یک دخو بیش‌تر نبودم. چهار تا باغستان داشتم باغبان‌ها آبیاری می‌کردند، انگورش را به شهر می‌بردند و کشمشش را می‌خشکاندند. فی‌الحقیقه من در کُنج باغستان افتاده بودم توی ناز و نعمت. همان‌طور که شاعر، عَلِیهِ الرَّحْمَه، گفته:

نه بیل زدم نه پایه*
انگور خورم به سایه

در واقع تو این کار را روی دست من گذاشتی. به قولِ تهرانی‌ها تو مرا رو بند کردی^۲. تو دستِ مرا توی حنا گذاشتی. حالا دیگر تو چرا شماتت* می‌کنی؟! می‌گوید: نه، نه، رشد زیادی مایه جوان مرگی است. می‌بینم راستی راستی هم که دمدمی است.

— خوب عزیزم دمدمی! بگو ببینم تا حالا من چه گفته‌ام که تو را آن قدر ترس برداشته است. می‌گوید: قباحت دارد، مردم که مغز خر نخورده‌اند. تا تو بگویی «ف» من می‌فهمم «فرح‌زاد» است. این پیکره‌ای^۳ که تو گرفته‌ای معلوم است آخرش چه‌ها خواهی نوشت. تو بلکه فردا دلت خواست بنویسی، پارتی‌های بزرگان ما از روی هواخواهی روس و انگلیس تعیین می‌شود. تو بلکه خواستی بنویسی در قزاق‌خانه* صاحب منصبانی که برای خیانت به وطن حاضر نشوند، مسموم (در اینجا زبانش



تُوپ می زند لُکنت پیدا می کند و می گوید) نمی دانم چه چیز و چه چیز و چه چیز، آن وقت من چه خاکی بر سرم بریزم و چه طور خودم را پیش مردم به دوستی تو معرّفی بکنم. خیر خیر! ممکن نیست. من عیال دارم، من اولاد دارم، من جوانم، من در دنیا هنوز امیدها دارم.

می گویم عزیزم! اولاً دزد نگرفته پادشاه است! ثانیاً من تا وقتی که مطلبی را نوشته ام کی قدرت دارد به من بگوید: تو! بگذار من هرچه دلم می خواهد در دلم خیال بکنم. هر وقت نوشتم آن وقت هر چه دلت می خواهد بگو. من اگر می خواستم هرچه می دانم بنویسم تا حالا خیلی چیزها می نوشتم. مثلاً می نوشتم: الآن دو ماه است که یک صاحب منصب قزاق که تن به وطن فروشی نداده، بیچاره از خانه اش فراری است و یک صاحب منصب خائن با بیست نفر قزاق مأمور کشتن او هستند. مثلاً می نوشتم اگر در حساب نشانه «ب» بانک انگلیس تفتیش شود بیش از بیست گُرور* از قروض دولت ایران را می توان پیدا کرد.

مثلاً می نوشتم نقشه ای را که مسیو «دوبروک» مهندس بلژیکی از راه تبریز که با پنج ماه زحمت و چندین هزار تومان مصارف از کیسه دولت بدبخت کشید، یک روز از روی میز یک نفر وزیر پر درآورده به آسمان رفت و هنوز مهندس بلژیکی بیچاره هر وقت زحمات خودش در سر آن نقشه یادش می افتد چشم هایش پر اشک می شود.

وقتی حرف ها به اینجا می رسد دست پاچه می شود، می گوید: نگو، نگو، حرفش را هم زن، این دیوارها موش دارد موش ها هم گوش دارند.

می گویم چشم، هرچه شما دستورالعمل بدهید اطاعت می کنم. آخر هر چه باشد من از تو پیرترم. یک پیراهن از تو بیش تر پاره کرده ام. من خودم می دانم چه مطالب را باید نوشت چه مطالب را نوشت.

آیا من تا به حال هیچ نوشته ام چرا روز شنبه، بیست و ششم ماه گذشته وقتی که نماینده وزیر داخله، به مجلس آمد و آن حرف های تند و سخت را گفت، یک نفر جواب او را نداد؟^۴
آیا من نوشته ام که کاغذسازی^۵ که در سایر ممالک از جنایات بزرگ محسوب می شود، در ایران چرا مورد تحسین و تمجید شده؟

آیا من نوشته ام که چرا از هفتاد شاگرد بیچاره مهاجر مدرسه امریکایی می توان گذشت و از یک نفر مدیر نمی توان گذشت؟

این ها همه از سرایر* مملکت است. این ها تمام حرف هایی است که همه جا نمی توان گفت. من ریشم را توی آسیاب سفید نکرده ام. جانم را از صحرا پیدا نکرده ام، تو آسوده باش هیچ وقت از



این حرف‌ها نخواهم نوشت. به من چه که وکلای بلد را برای فرط بصیرت در اعمال شهر خودشان می‌خواهند محض تأسیس انجمن ایالتی مراجعت بدهند.

به من چه که نصرالدوله پسر قوام در محضر بزرگان تهران رجز می‌خواند که منم خورنده خون مسلمین. منم برنده عرض اسلام. منم آن که ده یک خاک ایالت فارس را به قهر و غلبه گرفته‌ام. منم که هفتاد و پنج نفر زن و مرد شقایبی را به ضرب گلوله توپ و تفنگ هلاک کردم.

به من چه که بعد از گفتن این حرف‌ها بزرگان تهران «هورا» می‌کشند و زنده باد قوام می‌گویند. وقتی که این حرف‌ها را می‌شنود خوش وقت می‌شود و دست به گردن من انداخته روی مرا می‌بوسد، می‌گوید: من از قدیم به عقل تو اعتقاد داشتم. بارک الله! بارک الله! همیشه همین طور باش. بعد با کمال خوشحالی به من دست داده، خداحافظی کرده، می‌رود.

(دخو)

توضیحات



- ۱- حالا که می‌بیند روزنامه کار دستش داده.
- ۲- مرا در رو دریاستی قرار دادی.
- ۳- این زمینه و شالوده‌ای که تو [در راه اندازی این روزنامه] گذاشته‌ای.
- ۴- مراد از نماینده وزارت داخله، حاج محتشم السلطنه اسفندیاری معاون وزارت خانه است و منظور از جلسه بیست و ششم، همان جلسه‌ای است که در این تاریخ در ماه ربیع الآخر ۱۳۲۵ تشکیل و در آن راجع به اغتشاشات نواحی ایران از جمله شیراز و کرمانشاهان گفت‌وگو شده است.
- ۵- جعل سند و نوشته.

خودآزمایی



- ۱- با توجه به متن درس، دو ویژگی ثرده خدا را بیان کنید.
- ۲- عبارات کنایی «موی دماغ شدن، آب برداشتن چیزی، دست کسی را در حنا گذاشتن، آن روی کار بالاست» یعنی چه؟
- ۳- سه ضرب‌المثل در متن بیابید و منظور نویسنده را از کاربرد آن‌ها بیان کنید.
- ۴- یک نمونه دیگر از طنزهای دهخدا را انتخاب کنید و در کلاس بخوانید.



شهرت و محبوبیت طنز گل آقا، نخست با ستون «دو کلمه حرف حساب» در روزنامه اطلاعات آغاز شد. در سال ۱۳۶۹ مجله گل آقا منتشر شد و جریان طنزی را که پیش از انقلاب مجله توفیق به وجود آورده بود کمال بخشید. شعر، نثر و کاریکاتور (طنز مصور) گل آقا با چند ویژگی ممتاز می شود:

- ۱- بهره‌گیری از تجاهل‌العارف و غلط‌نویسی تعمّدی که با این شیوه، خواننده غافل‌گیر می‌شود و دست‌اندازهای خنده‌آور در مطالب و اشعار ایجاد می‌شود.
- ۲- پرداخت طنز از طریق ایجاد تغییرات ظریف و زیرکانه در شعرهای مشهور قدیم و جدید.
- ۳- حرکت پایه‌ای وقایع و حوادث اجتماعی و سیاسی و ارائه طنزی متناسب با رخ‌دادها و مسایل روز.
- ۴- اجتناب از طنز سطحی و مبتذل.
- ۵- دقت در حفظ حریم ارزش‌های مکتبی و اعتقادی و پرهیز از زبان هزل و هجو.

تتبعات ادبی!

دیوان شاعر عرب «امرؤ الغیظ» را مطالعه می‌کردم که ناگهان چشمم افتاد به یک مصرع، چنان حظّ و کیف و لذتی از آن بردم که دیدم حیف است خوانندگان را بی‌نصیب بگذارم. البته ما دیگر بنا نداشتیم که باز هم در این ستون شعر شاعر عرب چاپ کنیم و یا اگر چاپ کردیم ترجمه هم بنماییم؛ ولی نمی‌دانیم چه‌طور شد که امروز زدیم زیر قول خودمان. گمانم از بابت فصاحت و ملاحظت زایدالوصفی باشد که در همین یک مصرع مستور و موجود است. آن مصرع، که ما را به شدت تکان داده دست و پای سالم برای ما باقی نگذاشت، این است:

«بِرْتَنِي فِي خَالِهِ يَوْمًا وَازْگُونِي، يَا حَبِيبِي!»

ترجمه:

«در چاله خیابان یرت شدم، به درستی که نمی‌دانستم از کجا جلو پایم سبز گردیده است و در آن معلق گردیدم. ای محبوب من! مگر معلقات سببه را نخوانده‌ای؟ پس این فردوسی توسی داستان بیژن و منیژه را همین جور کنشکی برای خودش سروده؟ ای معشوق بی‌وفا! اداره اطفائیّه را بگو نردبان بیاورد و مرا از چاله در بیاورد که می‌باشد چون چاه بیژن تنگ و تاریک! و مرا دیگر نه دست و پای سالم مانده است و نه اتومبیل ما را کمک فنر! هلا (!) یا خیمگی خیمه فروهل! که در این خیابان، شتر با بارش گم



می‌شود از فزونی چاله! و اگر شترت گم شد، دیگر به ما هیچ ربطی ندارد! این لامرّوت که چاله نیست، چاه ویل است! به تحقیق که در زمان شهردار سابق هم چاله بود، اما نه به این درشتی! و من می‌ترسم شهردار جدید هم عوض شود و من همچنان در توی این چاله مانده باشم. به درستی که...»

البته ترجمه آن مصرع هنوز تمام نشده! اما ترسیدیم کسانی، که نه از شعر عرب سررشته و اطلاع دارند و نه از اصول فنّ ترجمه و نه از هیچ جای دیگر، به ما اعتراض کنند که شعر شاعر عرب همه‌اش که یک مصرع بیش تر نبود، کجا معنی‌اش به این درازی است؟ و ثانیاً، در لسان عرب حروف «پ، چ، ژ، گ» کجا بود که شاعر در شعرش آورده؟ و ثالثاً مگر در زمان «امرؤ الغیظ» هم خیابان بود که چاله بوده باشد؟ و ...

البته ما مسئول این جور مسایل نمی‌باشیم. وقتی شاعر عرب خودش این جوری سروده، دیگر به ما چه ربطی دارد؟ ما که نباید کاسه داغ‌تر از آش بوده بگوییم در لسان عربی چی بوده چی نبوده! ما همین مسئول ترجمه‌اش بودیم که تازه آن را نیز، به خاطر همین جور اعتراضات، وسط راه و نیمه کاره رها کردیم.

مستدرک

این «امرؤ الغیظ» با آن «امرؤ القیس» هیچ نسبتی ندارد، آلا یک نسبت دوری! ما دیوان شعر هر دو نفر را داریم، منتها چون ترجمه اشعارشان خیلی جا می‌گیرد، دیگر بنا نداریم از آنان شاهد مثال بیاوریم. همین الآن هم که داریم با پا و دست شکسته یک ترجمه دست و پا شکسته‌ای از اشعارشان می‌کنیم، کلی هنر کرده‌ایم! حال آن که می‌توانستیم برویم مرخصی استعلاجی گرفته «حرف حساب» هم نزنیم تا چه رسد به تبّعات ادبی!

گل آقا

یکشنبه ۱۳۶۶/۱۲/۹



بحث چهارم
نقد ادبی



تعاریف و انواع نقد (۱)

تعریف نقد و نقد ادبی

نقد در لغت جدا کردن دینار و درهم سره از ناسره و تمیز دادن خوب از بد و «بهین چیزی برگزیدن» است، اما در اصطلاح ادب، تشخیص محاسن و معایب سخن و نشان دادن بد و خوب اثر ادبی است.

اهمیت و فایده نقد ادبی

نقد ادبی تأثیر واقعی آثار هنری را توجیه می‌کند و خط‌سیر ذوق و هنر را در هر زمان معلوم می‌دارد و آن را از وقفه و رکود باز می‌دارد.

شک نیست که نقادان آگاه و بیدار دل و بی‌غرض مانع از آن می‌شوند که گزافه‌گویان، کالای بی‌ارج و بهای خود را به جویندگان هنر عرضه کنند.

منتقد بصیر و آگاه به مدد علم و منطق در تهذیب و ترقی هنر، وظیفه مهم و مؤثری را برعهده می‌گیرد. نقد و نقادی، هنر متعالی را رواج می‌دهد و محیط هنری سالمی به وجود می‌آورد و چه بسا بعضی نقادان، موجد تحول شگرفی در عالم ادبیات شده‌اند.

نقد ادبی وقتی مفید خواهد بود و ارزش و اهمیت دارد که دور از شایبه اغراض باشد و قضاوت راستین و بینش و آگاهی مایه‌های اصلی آن را تشکیل دهد. در غیر این صورت نقد ادبی یا هر نوع نقد دیگر نه تنها بی‌ارزش است بلکه مضر و گمراه کننده نیز می‌باشد. شاید به همین دلیل بوده است که برخی از شعرا و نویسندگان ارزش و اهمیت نقد ادبی را انکار کرده و حتی به دشمنی با آن برخاسته‌اند.

بعضی شاعران انتقاد را عبارت دانسته‌اند از حربۀ عاجزان، حربۀ کسانی که چون خود از عهدۀ آفرینندگی برنیامده‌اند به خرده‌گیری بر دیگران پرداخته‌اند، و برخی نیز بحث در نیک و بد شعر را فقط حق شاعر دانسته و مدعی بوده‌اند که تنها کسی می‌تواند در شعر و ادب داوری کند که خودش شاعر

باشد. چخوف نویسنده روسی، نقّادان را چون خرمگس‌هایی می‌داند که روی پیکر اسب می‌نشینند و او را نیش می‌زنند و از سخّم کردن زمین باز می‌دارند. اما حقیقت این است که نقد راستین، گذشته از این که گاه خود نوعی آفرینش هنری است، سازنده است و اهمّیت فراوان دارد.

حدود و امکان نقد ادبی

نقد ادبی، بررسی همه جانبه و کامل یک اثر ادبی است. از این رو اکتفا کردن به شکل ظاهری اثر یعنی توجه به نقد لغوی کافی نیست و منتقد می‌باید به بحث در باب جوهر و معنی و مضمون یک اثر ادبی نیز بپردازد و هدف و غرض خاص شاعر یا نویسنده را بازگو کند. منتقد خاصه در نقد معنی یک اثر ادبی باید دیدگاه واقعی شاعر یا نویسنده را پیدا کند و به خصوص معلوم نماید که شاعر یا نویسنده خود چه زمینه فکری خاصی داشته است و به واقع هدف و غرض و یا پیام و رسالت واقعی او چه بوده است؟ آیا هنرمند خود زمینه‌های اخلاقی و مذهبی را در نظر داشته یا زمینه‌های اجتماعی و فلسفی را، و یا این که بدون توجه به زمینه‌های خاص فکری و تحت تأثیر احساسات و تأثرات شخصی، اثر خود را آفریده است؟ در هر حال منتقد نباید خود با زمینه‌های فکری خاص یا احساسات شخصی خویش به نقد یک اثر ادبی بپردازد. منتقد باید نشان دهد که آن چه هنرمند القا می‌کند چیست و چه ارزشی دارد؟ اما منتقد گذشته از نقد معنی و محتوا می‌باید به نقد لفظ و شکل ظاهر نیز توجه کند. بحث در باب زیبایی‌ها و تعبیر خاص شاعرانه و فضای هنرمندانه‌ای که شاعر در شعر خود ایجاد می‌کند و نیز «تکنیک» و صفات و خصوصیات فنی‌ای که داستان نویس یا نمایش‌نامه‌نویس در اثر خود به کار می‌گیرد، از مواردی است که منتقد در نقد ادبی خاصه نقد لفظی باید بدان بپردازد.

آیا ذوق می‌تواند ملاک نقد و نقّادی باشد؟ البته غالب مردم ذوق را ملاک سنجش آثار ادبی دانسته‌اند، و در میان منتقدین نیز کسانی وجود دارند که در نقد آثار ادبی دستخوش ذوق خود قرار می‌گیرند و ناچار نمی‌توانند ارزش بسیاری از آفرینش‌های ادبی را درک کنند، اما معمولاً ذوق به تنهایی نمی‌تواند ملاک قضاوت آثار ادبی باشد زیرا غالباً مایه گمراهی می‌شود و حقیقت مطلق یک اثر ادبی را به خوبی نشان نمی‌دهد.

برای آن که منتقد بتواند با دید علمی و دقتی منصفانه و دور از هر نوع غرض‌ورزی و یا تعصب و فریفتگی نسبت به اثر و مؤثر، به بررسی اثر ادبی بپردازد، می‌باید گذشته از توصیف و تحلیل دقیق بتواند آن را با آن چه در نزد همه یا بیش‌تر مردم، اصلی و خالص و قابل قبول شناخته شده است، مقایسه کند. لازمه این کار هم البته آن است که ابتدا، آثاری که در ادبیات جهان در نزد اکثر مردم به عنوان اصلی و



خالص و قابل قبول شناخته شده‌اند، چنان‌که باید معلوم شوند.
بنابراین کامل‌ترین نوع نقد آن است که بر کامل‌ترین شناخت و جامع‌ترین دیدها مبتنی باشد.

انواع نقد یا مکتب‌های نقادی

آثار ادبی از جهات مختلف خاصه از جهت دیدگاه‌های فکری با یکدیگر تفاوت دارند. همین تفاوت خود باعث می‌شود که مکتب‌های مختلف برای نقد و تحلیل آثار به‌وجود آید. بعضی از انواع مانند نقد لغوی، نقد فنی و نقد زیبایی‌شناسی تا حدی مربوط به شکل ظاهر و صورت‌های عینی یک اثر ادبی است و برخی دیگر مانند نقد اخلاقی، نقد روان‌شناسی و نقد اجتماعی و امثال آن به محتوا و درون‌مایه اثر ارتباط دارد و نیز برخی مانند نقد لغوی و نقد فنی و نقد اخلاقی از قدیم‌ترین ایام مورد توجه نقادان بوده است و بعضی مانند نقد روان‌شناسی و تا حدی نقد اجتماعی از پدیده‌های تازه است و تحت تأثیر تفکرات فلسفی جدید به‌وجود آمده است.

نقد لغوی

منظور از نقد لغوی بررسی و ارزیابی کاربرد زبان و اصول و قواعد آن در یک اثر ادبی است. اعم از شعر یا نثر. شک نیست که کلمه و قتی می‌تواند معنی و مفهوم خود را القا کند که درست و در جای خود در عین زیبایی و ظرافت به کار رود، در غیر این صورت معنی را دچار اختلال و ابهام می‌کند و از ارزش و اعتبار اثر می‌کاهد. بعضی عقیده دارند سربچی از قواعد زبان در آثار درجه اول، حرکت و تحول در زبان را نشان می‌دهد و حتی بعضی از نقادان اروپایی سر باز زدن از تعبیرات مأنوس و معمول و قواعد دستوری را وسیله‌ای می‌دانند برای جلب توجه خواننده به کلام.

با این همه نباید نویسنده یا شاعر با رعایت نکردن اصول زبان، کلام خود را گرفتار تعقیدات و ناهماهنگی‌های لفظی کند و معنی را دچار ابهام سازد و منتقد ادبی می‌باید به نویسندگان و شاعران نشان دهد که تا چه حد می‌توانند از قواعد و اصول زبان تجاوز کنند و در کجا باید آن اصول را حفظ نمایند. رعایت نکردن قواعد زبان نه تنها برای شاعران و نویسندگان درجه دوم عیب محسوب می‌شود بلکه برای شاعران و نویسندگان بزرگ نیز چنانچه فایده بلاغی نداشته باشد نقص است و ناروا. مثلاً آنجا که فردوسی در داستان جنگ رستم باخاقان چین از قول رستم می‌گوید:

بر آن بود «کاموس» و «خاقان چین» که آتش برآرند از ایران زمین

به گنج و به انبوه بودند شاد زمانی ز یزدان نکردند یاد



در مصراع اول فعل «بود» به صورت مفرد، نادرست است و می‌بایست مانند افعال دیگر در این دو بیت به صیغه جمع به کار می‌رفت زیرا فاعل جمع است. یا آن‌جا که مولوی می‌گوید:

موسی و عیسی کجا بُد کآفتاب کِشت موجودات را می‌داد آب
آدم و حوا کجا بود آن زمان که خدا بنهاد این زه در کمان

که افعال «بُد» و «بود» باید به صیغه جمع استعمال شوند زیرا فاعل هر دو جمع است. البته این استعمالات خلاف قاعده اگر چه به وسیله شاعرانی مانند فردوسی و مولوی هم به کار رفته باشد، نادرست است.

کاربرد کلمه و خلق تعبیرات و ترکیبات زیبا و درست و خوش‌آهنگ و اینکه هر کلمه می‌باید در کجای جمله قرار گیرد، از مواردی است که در نقد لغوی از آن بحث می‌شود.

شاعر و نویسنده نباید به تعبیرات کهنه و تکراری که از ممارست در مطالعه متون کهن در ذهن او جای گرفته است متکی باشد، بلکه باید سعی کند تا آنجا که می‌تواند به خلق تعبیرات زیبا و درست و خوش‌آهنگ بپردازد و بدین وسیله به ارزش کلام خود بیفزاید.

مسئله مترادفات نیز در حوزه نقد لغوی جای می‌گیرد. در این زمینه باید توجه داشت که یک اثر ادبی نفیس اثری است که در آن هیچ کلمه‌ای را نتوان به جای کلمه دیگر گذاشت زیرا در هیچ زبانی کلمات مترادف وجود ندارد.

استعمال مترادفات گاه مایه اطلاع کلام می‌شود و منتقد باید نشان دهد که تطویل در کجا زشت است و در کجا لازم می‌نماید و نیز ارزش ابجاز چیست و در کجا ضرورت آن احساس می‌شود. کاربرد ادات و دقت در آن و اشتقاق کلمات و معانی آن‌ها نیز از مطالبی است که غالباً در نقد لغوی مورد بحث قرار می‌گیرند. با این همه، بسیاری از نکات از نظر دستور زبان و بسیاری از جهت اصول بلاغی درخور اهمیت و توجه است و منتقد می‌باید به بررسی آن‌ها بپردازد.

نقد فنی

نقد فنی، بحث در چگونگی کاربرد فنون بلاغی در شعر و نثر و ارزش و اعتبار آن است. در یونان به وسیله «ارسطو» و «اریستارک»^۱ و در روم به دست «هوراس» بنیان می‌گیرد و در نزد علمای اسکندریه رواج می‌یابد. در ادب عربی و فارسی نیز مهم‌ترین نوع نقد به شمار می‌رود. کسانی مانند «فدامة بن جعفر»، «ابوهلال عسکری» و «عبدالقاهر جرجانی» در ادب عربی، و نیز «رشیدالدین



و طواط» و «شمس قیس رازی» در ادب فارسی به بحث در اصول و قواعد آن می‌پردازند، و آن را برای تربیت ذوقی شاعران و دبیران تازه کار لازم می‌شمارند و توصیه می‌کنند.

در هر حال بررسی کامل بلاغت، اعم از معانی، بیان و بدیع در نقد فنی صورت می‌گیرد و منتقد می‌باید حدود و ثغور و نحوه کاربرد و ارزش و اهمیت آن را تعیین کند. اما نباید تصور کرد که دانستن اصول و قواعد بلاغت سبب می‌شود که گوینده یا نویسنده‌ای به خلق و آفرینش اثر یا آثار ادبی نایل آید بلکه می‌باید آن قواعد و اصول را به‌عنوان میزان سلامت و مقیاس راستی و کژی طبع و قریحه خویش به کار گیرد. شک نیست که بسیاری از مباحث «بیان» مانند استعاره، تشبیه و مجاز که در واقع نشان‌دهنده قدرت خلاقیت شاعر است وقتی می‌تواند واقعی و اصیل و هنرمندانه باشد که شاعر یا نویسنده خود به آفرینش و خلق آن بپردازد و از الگوهای ساخته و پرداخته قدما استفاده نکند.

این جاست که منتقد باید به نویسنده یا شاعر توصیه کند که گدرد تشبیهات و استعارات و صورت‌های خیال‌انگیز شاعران قدیمی نگردد و سعی کند خود آفریننده باشد.

در مورد کاربرد بدیع یعنی آرایش‌های کلام نیز باید شاعر و نویسنده تا آنجا که می‌تواند سعی کند آرایش‌های سخن را صرفاً به‌صورت یک امر زینتی به کار نگیرد و بدین وسیله کلام را متکلف و متصنع نسازد. صنعت باید چنان پوشیده و طبیعی به کار رود که در کلام حس نشود و به‌عنوان یک امر عارضی در کلام جلوه نکند. در میان شاعران فارسی زبان کسانی مانند فردوسی، سعدی و حافظ صنعت و بلاغت را چنان در ذات شعر قرار می‌دهند که جز با دقت نمی‌توان آن را حس کرد. برای نمونه به این بیت از حافظ توجه کنید:

در چمن باد سحر بین که ز پای گل و سرو به هواداری آن عارض و قامت برخاست

همان‌طور که مشاهده می‌شود جز با دقت نمی‌توان دریافت که لطف این شعر در صنعت تشبیه آن است. در این جا شاعر ضمن تشبیه نمودن عارض به گل و قامت به سرو، خواسته است بگوید عارض معشوقه برگل، و قامت او بر سرو ترجیح دارد. گذشته از آن در این بیت صنعت لَف و نشر چنان طبیعی به کار رفته که خواننده متوجه آن نمی‌شود اما زیبایی آن را احساس می‌کند، بدون آنکه بداند بعضی از زیبایی‌ها به صنعت ارتباط دارد.

گذشته از آن، نکته دیگری که می‌باید در نقد فنی مورد بررسی قرار گیرد، موسیقی کلمه و کلام است. این موسیقی هم در شعر وجود دارد و هم در نثر. شک نیست در روح کلمات و ترکیب و تلفیق حروف، موسیقی خاص و عمیقی یافته می‌شود که گاه قابل توجه نیست و ممکن است از نظر خواننده عادی مخفی بماند. هرچند در نثر، وزن و آهنگ یا موسیقی خاصی وجود دارد اما در شعر به مناسبت



آزاد بودن شاعر در قرار دادن واژه‌ها، این موسیقی منظم‌تر و محسوس‌تر است. آن‌چه موسیقی را در کلام به وجود می‌آورد یکی عامل کمیت و ریتم است یعنی ایقاع، و دیگر هماهنگی حروف. کمیت، بلندی و کوتاهی هجاها و یا مدت زمانی است که برای خواندن یک جمله ضرورت دارد. البته بین جمله‌های مختلف از نظر کمیت و از راه تساوی و تقابل باید تناسبی در کار باشد و ایقاع عبارت است از واحدهای متقارن و متکرر یک وزن. ایقاع هم در نثر وجود دارد و هم در شعر، زیرا هر سخنی طبعاً به واحدهایی تقسیم می‌شود و ناچار دارای ایقاع خواهد بود. زشتی و زیبایی یک نثر بستگی به ایقاع آن دارد.

زیبایی همواره در یکنواختی و هماهنگی ایقاع نیست، چه در بسیاری موارد این امر تکلفی را پدید می‌آورد که ملال‌انگیز است. مثلاً در سبک‌های مصنوع به خصوص مسجع این نقص را می‌توان به خوبی احساس کرد. از این روست که ناقدان برای نثر دو سبک قابل شده‌اند: یکی سبک متناوب و دیگر مقطع. در نوع اول جمله‌ها بلند و در نوع دوم کوتاه است. این نکته مسلم است که موضوع نوشته در کوتاهی و بلندی جمله‌ها تأثیر دارد و شاید از این نظر است که مثلاً سخن خطابی با سخن تفریری و بیانی تفاوت دارد.

خاصیت آهنگین حروف و ترکیب و تلفیق کلمات، موسیقی خاصی در کلام ایجاد می‌کند که غالباً در القای معانی اهمیت فراوان دارد. مثلاً در شاهنامه آنجا که کاووس بر رستم خشم می‌گیرد، کلمات با لحنی تند و ریتمی کوتاه که القاکننده خشم است بیان می‌شود:

که رستم که باشد که فرمان من کند پست و بیچد ز پیمان من؟
اگر تیغ بودی کنون پیش من سرش کندمی چون ترنجی زتن

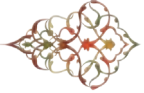
در صورتی که در جای دیگر وقتی می‌خواهد مرگ یا اندوه قهرمان محبوب را بیان کند لحن چنان سنگین می‌شود که گویی ناگهان فضای کلام را اندوهی سرد در خود می‌گیرد. کلمات با هجاهای بلند و کشیده نه تنها شور و حرکت را از کلام دور می‌سازد، بلکه سکوت سنگین اندوه را بر آن تحمیل می‌کند. آن‌جا که سر ایرج را برای پدرش فریدون می‌آورند و پدر در برابر آن قرار می‌گیرد، شاعر با لحنی پرانده چنین می‌گوید:

سپه داغ دل، شاه با های و هوی سوی باغ ایرج نهادند روی
فریدون سر شاه پور جوان بیامد به بر برگرفته نوان،



همی گند روی و همی گند موی همی ریخت اشک و همی خست روی
که در مقایسه این دو مثال می‌توان ارزش موسیقی حروف و کلمات را دریافت.

خودآزمایی



- ۱- نقد ادبی چیست؟
- ۲- آیا نقد ادبی ممکن است در عالم ادبیات موجد تحولی گردد؟
- ۳- به نظر شما در چه صورتی نقد ادبی مضر و گمراه کننده است؟
- ۴- چه کسانی اهمیت نقد ادبی را انکار کرده‌اند و چرا؟
- ۵- دربارهٔ فواید نقد ادبی و اهمیت آن مقاله‌ای بنویسید.
- ۶- وظیفهٔ منتقد در بررسی یک اثر ادبی چیست؟
- ۷- آیا منتقد باید در بررسی یک اثر ادبی صرفاً به محتوای آن بپردازد یا آن که لازم است آن اثر را از لحاظ شکل ظاهر، زیبایی‌های لفظی و یا فن و تکنیک نیز مورد بررسی قرار دهد؟
- ۸- چه میزان و محک واقعی برای ارزیابی آثار و ابداعات ادبی در اختیار ماست؟
- ۹- از انواع نقد ادبی کدام یک مربوط به شکل ظاهر اثر است و کدام یک با محتوا یا درون‌مایهٔ اثر ارتباط دارد؟
- ۱۰- کدام یک از انواع نقد از قدیم‌ترین ایام مورد توجه بوده و کدام یک از پدیده‌های دنیای جدید است؟
- ۱۱- منظور از نقد لغوی چیست؟
- ۱۲- در نقد لغوی غیر از خلق تعبیرات و ترکیبات زیبا چه نکات دیگری باید مورد توجه قرار گیرد؟
- ۱۳- در میان شاعران قدیم یا جدید به عقیدهٔ شما کدام یک بیش‌تر به خلق تعبیرات و ترکیبات زیبا و خوش‌آهنگ توجه داشته‌اند؟ در این باره تحقیق کنید و مقاله‌ای بنویسید.
- ۱۴- منظور از نقد فنی چیست؟
- ۱۵- نقد فنی در ادب عربی و فارسی به وسیلهٔ چه کسانی رواج می‌یابد و چه کتاب‌هایی در این باره نوشته شده است؟
- ۱۶- چه عواملی موسیقی کلام را به وجود می‌آورد؟



تعاریف و انواع نقد (۲)

نقد زیبایی‌شناسی

نقد زیبایی‌شناسی در حقیقت بررسی جوهر هنر دور از محتوای خاص آن است. ریشه و اساس این شیوه نقادی را در اروپا می‌توان در نظریه‌های «کالریج» انگلیسی و «ادگار آلن پو» آمریکایی جست‌وجو کرد. آلن پو، هنر را از جنبه زیبایی‌شناسی آن نگاه می‌کند و فکر خلاق را در قلمرو هنر امری بیگانه می‌شمارد. به اعتقاد وی آن‌چه برای هنرمند اهمیت دارد، این نیست که نظریه‌ای خاص را بیان کند یا اندیشه‌ای را بیرواند؛ مهم آن است که تأثیری کلی و واحد در خواننده باقی بگذارد. به عقیده او انشای آثار ادبی در حکم بنایی است که معمار می‌سازد و در آن آن‌چه اهمیت دارد هماهنگی و توازن آن است.

مکتب ادبی «پارناس»^۱ یا «هنر برای هنر» نیز در فرانسه، نوعی بیان و توجیه نقد زیبایی‌شناسی ادبی است. هر چند تعبیر هنر برای هنر را نخستین بار «ویکتور هوگو» اعلام می‌دارد، اما بعدها «تئوفیل گوتیه»^۲ به توجیه و رواج آن می‌پردازد. او درباره هنر می‌نویسد: «فایده هنر چیست؟ زیبا بودن! آیا همین کافی نیست؟ مثل گل‌ها، مثل عطرها، مثل پرندگان، مثل همه چیزهایی که بشر نمی‌تواند به میل خود آن‌ها را تغییر دهد و ضایع کند. به‌طور کلی هر چیز وقتی که مفید شد دیگر نمی‌تواند زیبا باشد زیرا وارد زندگی روزمره می‌شود. هنر آزادی است، جلال است، گل کردن است و شکفتگی روح» و در جای دیگر می‌گوید: «ما مدافع استقلال هنریم، برای ما هنر وسیله نیست، بلکه هدف است، هر هنرمندی که به فکر چیز دیگری به جز زیبایی باشد، در نظر ما هنرمند نیست.»

لوکنت دولیل^۳ نیز از بزرگ‌ترین نمایندگان مکتب هنر پارناس محسوب می‌شود. آن‌چه در این

۱- Parnasse

۲- Théophile Gautier (متوفی ۱۸۷۲ میلادی)

۳- Leconte de lisle



مکتب اهمیت دارد خاصه در مورد شعر، عبارت است از کمال شکل، چه از لحاظ بیان و چه از جهت انتخاب کلمات، و نیز توجه نکردن به آرمان و هدف. از این رو شعر شاعر «پارناسین» مانند مرمر صاف و بی نقص و در عین حال محکم است. هر کلمه را با دقت انتخاب می کند و به جای خود می گذارد و کمال مطلوب او این است که شعر را از لحاظ استحکام و زیبایی به مجسمه سازی برساند. شاعر پارناسین عقیده دارد که شعر نه باید بخنداند و نه بگریاند بلکه باید فقط زیبا باشد و هدف خود را در خود بجوید.

در قرن بیستم در اروپا و امریکا کسانی مثل «ریچاردز» و «عزراپوند» و «تی.اس.الیوت»، نوعی نقد نو به وجود می آورند که تا حدی می توان آن را با نقد زیبایی شناسی هم ریشه دانست. اصول نظریه های ریچاردز مبتنی است بر توجه منتقد به دلالت های الفاظ و اوزان شعر و استعارات و لحن کلام. عزراپوند، شاعران جوان امریکا را متوجه این موضوع می کند که شعر تنها عبارت از الهام نیست بلکه بیش تر نوعی حرفه و صنعت است که شاعر باید در آن ابزار کار خود را به درستی به کار بیندازد. و همین ملاحظات است که «پوند» را به مکتب تصویرگرایی^۱ می کشاند که در شعر گرایش به زبان ساده، ابداع اوزان تازه، آزادی در انتخاب موضوع و مخصوصاً کار گرفتن از مجاز و تصویر را توصیه می کند. در مکتب تصویرگرایی ارائه تصویر مستقیم شیء، توجه به جزئیات امور و اجتناب از حشو و اطناب توصیه می شود و مخصوصاً اصرار بر آن است که شعر به جای توجه به احوال کلی و انتزاعی به امور محسوس و جزئی توجه کند.

«تی.اس.الیوت» نیز شعر را به عنوان یک پدیده مستقل به کار می گیرد و معتقد است که شاعر در سرودن شعر از هیجانان و شخصیت خود می گریزد، از این رو منتقدان را تشویق می کند که از بررسی حقایق زندگی شاعران روی برتابند و به مطالعه دقیق فن شعر بپردازند. الیوت نیز مانند عزراپوند می خواهد نوعی شیوه نقد را که آزاد از تفسیرهای برون ذاتی، تاریخی، اخلاقی، روان شناسی و جامعه شناسی باشد و صرفاً کیفیت و ارزش های زیبایی شناسی را در نظر گیرد، به وجود آورد.

شیوه ای که به وسیله ریچاردز، عزراپوند و الیوت در نقد ادبی توصیه می شود مبنایش بر این است که در شناخت و ارزیابی آثار ادبی، منتقد بیش تر به خود این آثار توجه کند تا به محیطی که موجب پیدایش آن ها شده است. از این رو، این شیوه نقد، هم با طریقه کسانی که در تفسیر آثار هنر به تحلیل روانی یا بررسی سرشت و خصلت نویسندگان اهتمام دارند و هم با شیوه آنان که در نقد می کوشند تا تأثیر احوال و مقتضیات اجتماعی را در تکوین اثر بجویند، متفاوت است و خود شیوه ای است مستقل



بر مبنای شناخت جوهر واقعی هنر و کشف زیبایی‌های آن.

نقد اخلاقی

نقد اخلاقی که در آن ارزش‌های اخلاقی را اصل و ملاک نقادی شمرده‌اند، شاید از قدیمی‌ترین شیوه‌های نقد ادبی است. افلاطون در شعر و درام به تأثیر اخلاقی و اجتماعی آن توجه می‌کند و شعر و ادب را از آن جهت که ممکن است باعث فساد اخلاق جوانان شود طرد و انکار می‌نماید. ارسطو نیز معتقد است که هدف شعر، خاصه تراژدی، باید تصفیه یا تزکیه نفس باشد و «هوراس» ارزش شعر را در سودمندی و زیبایی آن می‌داند. در هر حال بیش‌تر متفکران قدیم برای شعر و ادب فایده‌تریستی و اخلاقی قایل‌اند.

در اروپا نه تنها اهل کلیسا در قرون وسطی شعر را به واسطه آن که در خدمت اخلاق نبوده است، غذای شیطان می‌دانند و مایه فساد و ضلالت، بلکه کلاسیک‌های قرن هفدهم میلادی برای یک اثر ارزنده ادبی، گذشته از زیبایی صورت، غایت اخلاقی نیز لازم می‌شمارند. در قرن هیجدهم «دیدرو» فرانسوی گرامی داشتن تقوی و پست شمردن رذایل و نمایان کردن معایب را هدف هر نوع هنر می‌داند و می‌گوید: «هدف یک اثر ادبی این است که به آدمی عشق به تقوی و وحشت از نابخکاری را القا کند». دکتر جانسون انگلیسی ادیب بلند پایه همین قرن، معتقد است که شاعر باید دنیا را از آن چه هست بهتر نشان دهد و تولستوی در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم می‌گوید: «هنر جهان‌پسند همواره ملاک ثابت و معتبری با خویشتن دارد و آن ملاک، معرفت دینی و روحانی است».

غالب این نقادان اعتقاد دارند که اهمیت ادبیات تنها در شیوه بیان نیست بلکه در محتوای اثر نیز هست. نقد اخلاقی در قرن بیستم به وسیله «انسان دوستان جدید»^۱ ادامه پیدا می‌کند. به عقیده این گروه مطالعه تکنیک آثار ادبی، بررسی وسایل است، حال آن که باید به بررسی هدف‌های ادبیات به عنوان فرایندی که در زندگی و عقاید و روحیات بشر تأثیر می‌گذارد پرداخت. از نظر اینان فقط عقل و معیارهای اخلاقی است که انسان را از حیوان متمایز می‌کند و از این رو تأکید آن‌ها صرفاً بر انضباط اخلاقی و کف نفس است.

در ایران هرچند نقد اخلاقی به طور مستقل وجود نداشته است و هرگز دوره خاصی از ادبیات بدین شیوه اختصاص نیافته اما غالباً نقادان به لزوم اخلاق و تربیت اخلاقی و دینی اشاره کرده و شاعران را از گفتن سخنان زشت و هزل و یاوه و نیز مدیحه و تملق و دروغ که خلاف اخلاق و دین است، برحذر



داشته‌اند؛ هر چند بعضی شاعران، خود سنت‌های اخلاقی را ستوده و خویش را از سخنان زشت و ناهموار بری دانسته‌اند. مثلاً ناصر خسرو شعری را می‌ستاید که حاوی حکمت و دانش و اخلاق باشد و نوعی اخلاق و دین را تعلیم دهد. فردوسی و نظامی و سعدی نیز سنت‌های اخلاقی را می‌ستایند و فضیلت اخلاق را در فضیلت سخن می‌آمیزند. حتی شاعری مانند انوری که خود مدیحه‌سرا و هزل بوده است به شریعت شعرا که گدایی و کُذیه است سخت می‌تازد و آن را زشت و بد می‌داند.

نقد اخلاقی در ایران، به خصوص در عصر جدید به علل وجود بعضی مسائل سیاسی و اجتماعی شدیداً مطرح می‌شود و بسیاری از تجدیدطلبان و مشروطه‌خواهان برای شعر، شرط اخلاقی و اجتماعی قایل می‌شوند که از آن میان می‌توان نام آخوندزاده، میرزا آقاخان کرمانی، ادیب الممالک فراهانی و امثال آن را ذکر کرد.

نقد اجتماعی

نقد اجتماعی عبارت است از نشان دادن ارتباط ادبیات با جامعه و تأثیر جامعه در ادبیات و همچنین تأثیر ادبیات در جامعه. نقد اجتماعی، آثار ادبی را همواره محصول و مولود حیات و محیط اجتماعی می‌داند. از این رو بسیاری از منتقدان اخیر سعی کرده‌اند علل و موجبات تحول اسالیب و تغییر فنون و انواع را در ادبیات، فقط از طریق تحقیق در اوضاع و احوال اجتماعی بیان کنند.

«هیپولیت تین» (۱۸۹۳-۱۸۲۸ م.) منتقد مشهور فرانسوی ادبیات را محصول «زمان»، «محیط اجتماعی» و «ژاد» می‌داند. به عقیده وی حوادث و احوال اجتماعی مولود و نتیجه این سه عامل است.

پس از جنگ جهانی اول غالباً توجه به شیوه نقد اجتماعی به شکل‌های مختلف و در جلوه‌های گوناگون، ادامه پیدا می‌کند خاصه اینکه تأثیر حوادث و مسائل این عصر غالباً جذبه‌ای برای این شیوه در میان طبقه جوان پدید می‌آورد. از همین روست که معمولاً در همه‌جا نوعی نقد اجتماعی بر غالب آثار ادبی حکم فرما می‌شود. چنان‌که در این ایام در آلمان «گئورگ کایزر» (۱۹۴۵-۱۷۸۷ م.) و «برتولت برشت» (۱۹۵۶-۱۸۹۸ م.) تمدن بورژوا و خشونت و استبداد آمیخته با ابتذال و ریای آن را محکوم می‌کنند. در فرانسه «ژان پل سارتر» و «کامو» و امثال آن‌ها نیز به استبداد و ابتذال با همین چشم نفرت و انکار می‌نگرند و برای ادبیات نوعی مسئولیت و تعهد اجتماعی قائل می‌شوند.

در میان آثار شاعران و نویسندگان ایران آن‌چه متعلق به جنبه‌های اجتماعی است غالباً یا رنگ

دینی و اخلاق دارد و یا انگیزه ملی و میهنی.



شک نیست که شاهنامه فردوسی گذشته از نوع اجتماعی آن یعنی حماسه، احساسات میهن‌دوستانه و برتری‌های قومی و ملی را که خواه ناخواه امری اجتماعی است، مطرح می‌کند و نیز شاعرانی مانند مولوی، سنائی و عطار به طرح مشکلات اجتماعی و اخلاقی زمان خود می‌پردازند. در میان شاعران ایران برخی با محیط اجتماعی خود به ستیزه برخاسته و آن را طرد و انکار کرده‌اند. ناصر خسرو با زبانی تلخ و گزنده از جهان‌خواران و دین‌فروشان خراسان انتقاد می‌کند و حافظ از ریا و تزویر و خیام از جهل و نادانی مردمان روزگار خویش می‌نالند و اجتماع و دنیایی را می‌خواهند غیر از آن‌چه وجود دارد.

در دوره بیداری یعنی از اوان مشروطیت در ایران، روشنفکران و متفکران ایرانی سعی می‌کنند نقد اجتماعی را چه در شعر و چه در نثر رواج دهند. شاعرانی مانند ادیب‌الممالک فراهانی، علی‌اکبر دهخدا، نسیم شمال، ملک‌الشعراى بهار و میرزاده عشقی و دیگران، شعر را در خدمت اجتماع و سیاست می‌دانند و از آن برای بیدار کردن مردم استفاده می‌کنند. نویسندگان این عصر نیز، مانند میرزا ملکم‌خان، میرزا آقاخان کرمانی، زین‌العابدین مراغه‌ای و عبدالرحیم طالبوف تبریزی، نثر را در خدمت اجتماع قرار می‌دهند. نقد اجتماعی به تدریج در ایران رواج می‌یابد و تا عصر حاضر ادامه پیدا می‌کند، به طوری که امروز غالباً شعر و داستان و نمایشنامه را از دیدگاه نقد اجتماعی مورد بررسی قرار می‌دهند و آن را از معتبرترین انواع نقد به‌شمار می‌آورند.

نقد تاریخی

اگر منتقدی برای تحلیل یک اثر ادبی، حوادث یا امور مربوط به تاریخ را مورد بررسی قرار دهد، و به بحث در باب حیات شاعر و معاصران او و یا روابط او با هم‌عصران و یا احیاناً به تحقیق در باب اسناد و مدارک و چندوچونی صحت و سُقم نسخه یا نُسخ کتاب و چگونگی وجود تحریف، تصحیف و تصحیح اثر و جست‌وجوی اشارات و حوادث تاریخی و به بحث‌هایی از این قبیل بپردازد، به نقد تاریخی پرداخته است. نقد تاریخی در واقع وسیله تحقیق در تاریخ ادبیات محسوب می‌شود.

البته این‌گونه نقد به کوشش فراوان ناقد بیش‌تر نیازمند است تا به استعداد خاص ادبی او، زیرا معمولاً نقد تاریخی، به یک اثر ادبی به‌عنوان یک امر ذوقی و هنری کم‌تر نگاه می‌کند و از درک هنر و ارزش هنری آن عاجز است. از همین‌روست که می‌توان گفت نقد تاریخی قادر به تحلیل واقعی یک شاهکار ادبی نیست، زیرا یک شاهکار بزرگ ادبی غالباً از محیط و اجتماع خود فراتر است و چه‌بسا مولود جذبه و الهام و تأثیر لاشعور به‌وجود می‌آید. بنابراین نمی‌توان صرفاً با بحث پیرامون مسائل



مربوط به تاریخ و زمان و مکان، آن را مورد بررسی قرار داد. بیهوده نیست که یکی از منتقدین معاصر می‌گوید:

«روش تاریخی که می‌خواهد مفهوم و معنی شاهکارهای هنری را روشن نماید در واقع آن را ضایع و تباه می‌کند».

تاریخ ادبیات البته از آن جهت که معرف اوضاع و احوال اجتماعی هر ملت است اهمیت بسیار دارد. اما نقد و تحقیق در ادبیات را نمی‌توان و نباید منحصرأً به وسیلهٔ طریقهٔ تاریخی میسر و کافی شمرد. آنچه در آثار زیبای هنری مورد توجه منتقد می‌باشد فقط جنبهٔ تاریخی آن‌ها نیست، زیرا شعر و اثری نام که از جهت شورانگیزی و دل‌ربایی جالب باشد، هر چند زمان‌گوینده و نویسندهٔ آن معلوم نباشد، باز می‌تواند مورد توجه قرار گیرد.

با این همه شیوهٔ نقد تاریخی یکی از رایج‌ترین شیوه‌های نقد ادیبانه است و غالباً در ایران به این شیوه توجه فراوان می‌شود، به طوری که غالب تحقیقات ما دربارهٔ شاعران از این مقوله است. البته بزرگ‌ترین فایدهٔ تحقیقات تاریخی متوجه تاریخ، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و گاه روان‌شناسی می‌شود، نه هنر و ادبیات.

در هر حال نقد تاریخی در مورد یک اثر ادبی وقتی می‌تواند به درستی انجام شود که گذشتهٔ آن و نیز عصری که پدیدآورندهٔ آن است به خوبی شناخته شود و آرمان‌ها و آرزوهایی که در آن روزگار تجلیاتی داشته است احساس گردد. شیوهٔ نقد تاریخی هنگامی مفید است که ناقد تنها به مطالعهٔ اثری که از یک نویسنده در پیش‌رو دارد اکتفا نکند بلکه به همهٔ آثار او احاطه یابد تا قضاوتش صحیح باشد.

نقد روان‌شناسی

در این شیوه، نقد سعی می‌کند جریان باطنی و احوال درونی شاعر و نویسنده را ادراک و بیان نماید و قدرت و استعداد هنری و ذوق و قریحهٔ او را بسنجد و نیروی عواطف و تخیلات وی را تعیین نماید و از این راه تأثیری را که محیط و جامعه و سنت‌ها و مواریث در تکوین این جریان‌ها دارند مطالعه کند. از این‌رو منتقدان توجه به ارزش‌های روان‌شناسی را در فهم آثار ادبی بسیار مهم می‌شمارند و آن را مفتاح سایر شقوق و اقسام نقد می‌انگارند و شعر و ادب را عبارت می‌دانند از روان‌شناسی شاعر یا نویسنده.

از مطالعهٔ آثار ادبی می‌توان دریافت که عواطف و احساسات هنرمند چیست و محرک او در اندیشه‌ها و الهامات خویش کدام است و همچنین صفات و احوال نفسانی غالب بر عصر و معاصرانش



را نیز می‌توان شناخت.

بررسی در احوال روحی و نفسانی اشخاص خاصه در درام یا قصه چیزی است که نویسندگان و شاعران از قدیم‌ترین ایام بدان پرداخته و آن را در نظر داشته‌اند و چه بسا جست‌وجو در زوایای روح انسان از کهن‌ترین ایام در شعر دراماتیک یونان وجود داشته و بعدها نیز در اروپا کسانی مانند «راسین»، «شکسپیر»، «ایسن» و نیز «مترلینگ» و «داستایوسکی» بدان پرداخته‌اند. با این همه یک جریان فکری و فلسفی جدید باعث شد که ادبیات از دیدگاه علم روان‌شناسی مورد توجه قرار گیرد و آن تأثیر نظریه‌ها و اندیشه‌های کسانی مانند «فروید»، «یونگ» و «آدلر» بود.

خودآزمایی



- ۱- اساس نقد زیبایی‌شناسی را در نظریه‌ی چه کسانی می‌توان پیدا کرد؟
- ۲- نظریه‌ی «پارناسین» درباره‌ی هنر چیست؟
- ۳- «عزرا یوند» درباره‌ی شعر چه نظری ابراز داشته است؟
- ۴- «تی. اس. الیوت» در نقد شعر چه نظر خاصی دارد؟
- ۵- هنر محض چیست؟ آیا می‌توانیم در شعر فارسی نمونه‌ای از هنر محض پیدا کنیم؟
- ۶- «ایماژ» را تعریف کنید و خصوصیات آن را بنویسید.
- ۷- افلاطون در باب شعر چه می‌گوید؟
- ۸- نویسندگان و فلاسفه‌ی اروپایی میان اخلاق و هنر چه روابطی می‌جستند؟
- ۹- آیا در ایران نقد اخلاقی وجود داشته است؟
- ۱۰- کدام یک از شاعران ایرانی بیش‌تر به اخلاق و فضیلت‌های اخلاقی توجه داشته‌اند؟
- ۱۱- آیا شاعران دوره‌های جدیدتر به نقد اخلاقی گرایش نشان داده‌اند؟
- ۱۲- دیوان پروین اعتصامی را از دیدگاه نقد اخلاقی مورد بررسی قرار دهید و مقاله‌ای در باب آن بنویسید.
- ۱۳- عقیده‌ی هیپولیت تین در باب ادبیات چیست؟
- ۱۴- در اروپا گذشته از «تین» چه کسانی در باب ادبیات و اجتماع نظریه‌ی تازه‌ای ابراز داشته‌اند؟
- ۱۵- نظر ژان پل سارتر در باب ادبیات چیست؟



۱۶- آیا شاعران قدیم ایرانی تحت تأثیر زندگی اجتماعی بوده‌اند، و جریانات اجتماعی در شعرشان تأثیر داشته است؟

۱۷- در دوره مشروطه یا بعد از آن در ایران چه کسانی هدف ادبیات را در مسائل اجتماعی می‌جستند؟

۱۸- چرا نقد تاریخی به تنهایی قادر به درک و تحلیل واقعی یک شاهکار ادبی نیست؟
۱۹- شناخت زمان و مکان خاص و یا زندگی واقعی شاعر یا نویسنده برای درک یا لذت بردن از یک اثر ادبی تا چه حد لازم است؟

۲۰- در نقد تاریخی چه تحقیقات و شناخت‌هایی باید صورت گیرد؟
۲۱- به عقیده شما شرح حال و بررسی تاریخی احوال شاعران تا چه حد برای درک یک اثر ادبی مفید است؟ در این باره مقاله‌ای بنویسید.

۲۲- آیا غزلیات حافظ را می‌توان بدون شناخت محیط اجتماعی و احوال تاریخی خاص به خوبی درک کرد؟

۲۳- چرا منتقدان، نقد روان‌شناسی را کلید دیگر اقسام نقد می‌دانند؟
۲۴- هدف اساسی نقد روان‌شناسی در شناخت و بررسی آثار ادبی چیست؟
۲۵- آیا توجه به احوال روحی و نفسانی اشخاص در آثار ادبی و جست‌وجو در زوایای روح انسان در ادبیات، یک پدیده کاملاً تازه است؟



تحلیل آثار مهم نظم و نثر فارسی

الف) نظم

مثنوی مولوی

جلال‌الدین محمد صاحب کتاب عظیم مثنوی معنوی در حدود ۶۰۴ هجری در بلخ متولد می‌شود و در همان اوان کودکی به اتفاق پدر از زادگاه خویش خارج می‌گردد و سرانجام پس از چندی با پدر به قونیه می‌رود و در آنجا رحل اقامت می‌افکند. وی پس از مرگ پدر به تدریس می‌پردازد اما در سال ۶۴۲ وقتی شمس تبریزی به قونیه می‌آید و با او برخورد می‌کند، انقلابی در روح او به وجود می‌آید و به کلی دگرگون می‌شود. ماجرای ارادت جلال‌الدین به شمس و فریفتگی او به این پیر دیرینه روز، باعث می‌شود که بسیاری از مریدان جلال‌الدین کمر به قتل شمس می‌بندند و شمس پس از چندی غایب می‌شود و جلال‌الدین در بهت و حیرت عظیم فرو می‌رود. چندی پس از غیبت شمس، صلاح‌الدین زرکوب دل مولانا را می‌رباید و پس از او حسام‌الدین چلبی. شیفتگی به همین حسام‌الدین است که باعث خلق و آفرینش مثنوی کبیر بزرگ‌ترین اثر عرفانی و انسانی می‌شود.

مثنوی کبیر کارنامه روح مردی است شیفته حقیقت در شش دفتر و در حدود بیست و شش هزار بیت. همان‌طور که از روایات برمی‌آید مولانا قبل از شروع مثنوی به مطالعه آثار عطار و سنایی رغبتی نشان می‌دهد و به خواندن مثنوی‌های این دو شاعر صوفی می‌پردازد. روزی حسام‌الدین از مولانا می‌خواهد تا کتابی به شیوه حدیقه سنایی یا منطق الطیر عطار به نظم آورد و مولانا در حال، از سر دستار خود کاغذی بیرون می‌آورد که در آن هجده بیت مثنوی نوشته شده است که آغازش این بیت است:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند
وز جدایی‌ها شکایت می‌کند

حسام‌الدین را این ابیات خوش می‌آید و از آن پس شب‌ها حسام‌الدین در محضر وی می‌نشیند و او به بدیهه خاطر، مثنوی می‌سراید و حسام‌الدین می‌نویسد و مجموع نوشته‌ها را به آواز خوب بر

مولانا می خواند و مثنوی کبیر بدین ترتیب بدون آن که طرحی روشن و معین داشته باشد آغاز می شود و ادامه پیدا می کند. پس از مدتی چون زوجه حسام الدین درمی گذرد، مثنوی مدتی به تأخیر می افتد اما مجدداً در سال ۶۶۲ کار مثنوی دنبال می شود :

| | |
|------------------------------|-------------------------------|
| مهلتي بایست تا خون شیر شد | مدتی این مثنوی تأخیر شد |
| باز گردانید ز اوج آسمان | چون ضیاء الحق حسام الدین عنان |
| بی بهارش غنچه ها شکفته بود | چون به معراج حقایق رفته بود |
| سال هجرت ششصد و شصت و دو بود | مطلع تاریخ این سودا و سود |

و به دنبال آن دفتر سوم تا دفتر ششم به یاری و جذبۀ حسام الدین به وجود می آید.

مثنوی را قرآن عجم گفته اند زیرا در این کتاب نزدیک ۷۴۵ حدیث نبوی تفسیر شده و ۵۲۸ آیه از آیات قرآن به طریق اشاره یا به تصریح در آن آمده است. مبنای این کتاب بر حکایت و تمثیل است، حکایت هایی به شیوۀ داستان در داستان. بدین معنی که یک اندیشه منتهی می شود به اندیشه دیگر و یک قصه - مثل هزار و یکشب - قصه دیگر را به دنبال می کشد. مثنوی با داستان «نی» آغاز می شود. «نی» در واقع روح سرگشته و حیران اوست که از اصل خود جدا مانده و آرزوی بازگشت بدان اصل دارد و ناله او ناله روحی سرگردان و جوای اصل است. اما چگونه می توان به این اصل پیوست؟ تنها راه رسیدن به این اصل عشق است، عشق سوزان، عشقی که انسان را از خود تهی کند و مانند «نی» جز ناله ای بر لب نداشته باشد. از این رو باید جسم را کنار گذاشت و همه روح شد، و مثنوی داستان این عشق است، داستان روح است، و داستان تهی کردن جسم است و وصول به حقیقت. او همواره می خواهد حقیقت واحد را در جامۀ تربیت و اخلاق و یا تهذیب و تزکیه نفس بشناساند و القاء کند، حقیقتی که نه تعصب آن را می پذیرد و نه جهل و غرور و ظاهرپرستی، حقیقتی که می توان با فدا کردن خود بدان نایل آمد و این فدا کردن، شوق می خواهد و عشق.

مولوی برای القای حقیقت از تمثیل و حکایت استفاده می کند. این داستان ها البته از منابع مختلف در ذهن مولوی راه می یابد، اما دو منبع اصلی قرآن است و حدیث. مولوی غالباً آن چه را از این دو منبع می گیرد تأویل می کند و تفسیر و حقیقتی را که به دنبال آن است از میان آن ها نشان می دهد. با این همه بسیاری از قصه ها و تمثیل هایی که مولوی برای تبیین مقاصد خود آورده است گذشته از آن دو منبع از بعضی کتاب های دیگر مانند کلیله و دمنه، آثار سنایی و عطار و نظامی و حتی از زبان عوام گرفته است. البته هدف مولوی هرگز در مثنوی ذکر قصه یا داستان نبوده است و شاید به همین جهت



است که معمولاً زود از قصه می‌گذرد و به سوی اخلاق و معنی و فکر پر می‌کشد.

مولوی در مثنوی زبان ادیبانه به کار نمی‌گیرد و از آن دوری می‌گزیند و حتی قافیه‌پردازی را مانع فکر و اندیشه خود می‌داند. از این رو درباره شعر ادیبانه نمی‌اندیشد، شعر برای او قالب نیست و حتی مواد اولیه و اسباب و فرم به هیچ وجه جلوه‌ای ندارد. آنچه در شعر مولوی اهمیت و جلوه دارد فکر است و معنویت و عشق ... او در باب جهان، خدا، روح و معاد، سخن می‌گوید و مقام انسان و انسانیت را توجیه می‌کند. حدود جبر و اختیار را بازگو می‌کند و سرمنزل فنا را تصویر می‌نماید. مثنوی جلوه‌گاه طبیعت و انسان است.

طبیعتی که همه چیز آن جان دارد و روح و حس، طبیعتی که در آن ابر و باد و گل و گیاه و نسیم و شکوفه همه روح دارند. همه فکر می‌کنند. هر جانور یا پرنده‌ای پیام‌آور فکری است. طوطی کار پاکان را از خود قیاس می‌گیرد و شغال در خُم رنگ می‌رود و دعوی طاووسی می‌کند. باز در میان جفغان و آهو در اصطبل خران از نشستن بر بازوی شاه و دویدن در دشت فراخ یاد می‌کند.

در مثنوی طبیعت جلوه‌گاه خداست. در سراسر کاینات جز خدا هیچ نیست و انسان نیز همه جا با طبیعت با اشیا و کاینات می‌آمیزد و اتحاد و اتصال می‌یابد. اما این اتصال انسان به طبیعت برای وصول او به حقیقت است و اتصال او به حق که از طریق عشق حاصل می‌شود. با این همه عشق از نظر او نه تسلیم محض است به خیال و گرایش به فقر و عزلت و رهبانیت و نه ترک شریعت است. او نه تندروی‌های صوفیان را می‌پسندد و نه خشکی زاهدان را. عشق را زاده کشش معشوق می‌داند و جذبۀ حق را برای این راه تنها شرط می‌شناسد، و آن را دور از رنگ و دورنگی می‌شناسد و خالی از جنگ و ستیز و تعصب. او لذات جسمانی را در مقابل لذات معنوی بی‌ارزش می‌شناسد و تأکید می‌کند که باید غبار هوا و شهوت را برای رسیدن به حقیقت از جان خود پاک کرد. از این رو گاه یک مریی اخلاق می‌شود و گاه یک فیلسوف و گاه عارف و این همه را در شعر و عشق خلاصه می‌کند. اینک نمونه‌ای از مثنوی مولوی:

رومیان و چینیان

رومیان گفتند ما را کرّ و فر

کز شماها کیست در دعوی گزین

رومیان از بحث در مکث آمدند

چینیان گفتند ما نقّاش تر

گفت سلطان امتحان خواهم درین

چینیان و رومیان بحث آمدند



چینیان گفتند یک خانه به ما
بود دو خانه مقابل در به در
چینیان صد رنگ از شه خواستند
هر صبحی از خزینه رنگ‌ها
رومیان گفتند نی لون و نه رنگ
در فرو بستند و صیقل می زدند
از دو صد رنگی، و بی رنگی رهی است
هرچه اندر ابرضو بینی و تاب
چینیان چون از عمل فارغ شدند
شه درآمد دید آن جا نقش‌ها
بعد از آن آمد به سوی رومیان
عکس آن تصویر و آن کردارها
هرچه آن جا دید اینجا به نمود
رومیان آن صوفیان اند ای بدر
لیک صیقل کرده اند آن سینه‌ها
آن صفای آینه لاشک دل است
صورت بی صورت بی حدّ غیب
اهل صیقل رسته اند از بو و رنگ
نقش و قشر و علم را بگذاشتند
رفت فکر و روشنایی یافتند
مرگ کاین جمله از در وحشت اند

خاصه بسپارید و یک آن شما
ز آن یکی چینی ستد رومی دگر
شه خزینه باز کرد آن تا ستند
چینیان را راتبه بود از عطا
درخور آید کار را جز دفع زنگ
همچو گردون ساده و صافی شدند
رنگ چون ابرست و بی رنگی مهی است
آن ز اختر بین و ماه و آفتاب
از پی شادی دهل‌ها می زدند
می‌ربود آن عقل را وقت لقا
پرده را برداشت رومی از میان
زد برین صافی شده دیوارها
دیده را از دیده خانه می‌ربود
بی ز تکرار و کتاب و بی هنر
پاک ز آرز و حرص و بخل و کینه‌ها
کاو نقوش بی عدد را قابل است
ز آینه دل دارد آن موسی به جیب
هردمی بینند خوبی بی درنگ
رایت علم‌الیقین افراشتند
نحر و بحر آشنایی یافتند
می‌کنند این قوم بر وی ریشخند

مولوی در این شعر می‌گوید: چینیان، سرایی را نقاشی کردند و رومیان، سرای مقابل آن را

صیقل زدند تا بازتاب نقش‌های چینیان در آن بیفتد.

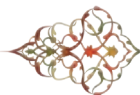


«در این قصه، مولوی عقاید عرفانی خود را به صورت رمز و تمثیل بیان کرده است؛ بدین صورت که چینیان، مظهر عالمان ظاهری هستند، کسانی که با رنج و زحمت، علم ظاهری و کتابی را به دست می آورند و در نتیجه، نقش و نگار ظاهر هستی را می شناسند، اما رومیان مظهر و نماد صاحب دلان و اهل کشف و شهودند که با تهذیب و ترکیه نفس می توانند دل و روح خود را محل تجلی اسرار الهی بکنند.»

«باغ سبز عشق»

دکتر کاظم دزفولیان

خودآزمایی



- ۱- چه عاملی باعث دگرگون شدن احوال مولوی می شود؟
- ۲- بعد از شمس تبریزی چه کسانی مرشد و مراد مولوی بودند؟
- ۳- حقیقت از نظر مولوی چیست و وی چگونه بدان می رسد؟
- ۴- به طور خلاصه بنویسید که مولوی در مثنوی چه می خواهد بگوید؟
- ۵- خصوصیات کدام سبک را می توان در آثار مولوی دید؟



تحلیل آثار مهم نظم و نثر فارسی

(ب) نثر

قابوس نامه

قابوس نامه از آثار مهم منشور اوایل قرن پنجم و از بهترین نمونه‌های نثر مرسل به‌شمار می‌رود. نویسنده این کتاب امیر عنصرالمعالی کیکاوس بن اسکندر بن قابوس وشمگیر، از امرا و شاهزادگان خاندان زیاری است که در قسمتی از طبرستان و گرگان امارت گونه‌ای داشته است. عنصرالمعالی ظاهراً در سال ۴۷۵ دست به تدوین کتابی به فارسی برای پسرش گیلانشاه می‌زند و گویا قصدش آن بوده است که فرزند را از علوم و فنون و آداب و عادات مختلف که در آن زمان وجود داشته و دانستن آن‌ها را برای فرزند لازم می‌دانسته است آگاه سازد.

نام اصلی کتاب «نصیحت نامه» است و قابوس نامه اسمی است که بعداً به مناسبت شهرت جدش قابوس بن وشمگیر بر روی آن کتاب گذاشته‌اند. عنصرالمعالی خود در آغاز کتاب سبب تألیف آن را صراحتاً بیان می‌دارد و می‌نویسد: «چنین گوید جمع‌کننده این کتاب پندها، الامیر عنصرالمعالی کیکاوس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر بن زیار، مولی امیرالمؤمنین با فرزند خویش گیلانشاه؛ بدان ای پسر، که من پیر شدم و پیری و ضعیفی و بی‌نیروی و بی‌توشی بر من چیره شد و منشور عزل زندگانی از موی خویش بر روی خویش کتابتی همی بینم که این کتابت را دست چاره‌جویان به ستردن نتواند. پس ای پسر، چون من نام خویش در دایره گذشتگان یافته‌ام چنان دیدم که پیش از آن که نامه عزل به من رسد، نامه‌ای دیگر اندر نکوهش روزگار و سازش کار بیش از بهرگی جستن از نیک نامی یاد کنم و تو را از آن بهره کنم، بر موجب مهر خویش تا پیش از آن که دست زمانه تو را نرم کند، خود به چشم عقل در سخن من نگری و فزونی یابی و نیک نامی در دو جهان، و مبادا که دل تو از کار بستن بازماند که آن‌گاه از من شرط پدری آمده باشد، اگر تو از گفتار من بهره‌نیکی نجویی جویندگان دیگر باشند که

شنودن و کار بستن غنیمت دارند.»

کتاب قابوس‌نامه شامل چهل و چهار باب است در انواع فنون و علوم و آیین‌ها و سنت‌های مختلف. تنوع موضوع در این کتاب نشان می‌دهد که دامنهٔ اطلاع نویسنده از علوم و فنون تا چه حد بوده است. در این کتاب نه تنها از آیین‌های معمولی زندگی مانند طرز غذا خوردن، مهمانی کردن و مهمان شدن، گرمابه رفتن و خفتن و آسودن، جمع‌مال، خانه خریدن و اسب خریدن سخن رفته است بلکه مسائل عمیق اجتماعی و تربیتی مانند زن خواستن، فرزند پروردن، دوست گزیدن، اندیشه کردن از دشمن، و نیز علوم و فنون مانند فقهی، تجارت، طب، نجوم، شاعری، خنیاگری، کاتبی و حتی وزیری و سپهسالاری و پادشاهی و امثال آن مورد بحث قرار گرفته و هر یک در بابتی جداگانه به شرح آمده است.

عنصرالمعالی در این کتاب سعی کرده است تا آن‌جا که لازم بوده است هر یک از روش‌ها و آیین‌ها را با دیدی عالمانه و انتقادی مورد بحث قرار دهد و زبان و سود هر یک را آن‌طور که درک کرده است و یا تجربیات او مبتنی بر آن‌ها بوده است بیان کند. با این همه در بسیار موارد نه تعصب خشک و سخت‌گیری‌های کوتاه‌فکرانه از خود نشان می‌دهد و نه یکسره همهٔ آداب و سنت‌ها را خوب و پسندیده می‌پندارد.

شیوهٔ عنصرالمعالی در این کتاب در هر باب چنان است که ابتدا خطاب به پسر خود، به تعریف یا توصیف موضوع مورد نظر می‌پردازد و در باب آن سخن می‌گوید. سپس برای توضیح بیشتر و روشنگری مطلب حکایت یا حکایت‌هایی نقل می‌کند. این حکایت‌ها یا از اجداد و پدران خود اوست یا از تاریخ گذشتگان و امیران و پادشاهان و بزرگان پیشین است. در هر حال در سراسر این کتاب خواننده با زندگی عملی و بینشی عمیق مواجه می‌شود و با مردی که در زندگی خود تجربیات فراوان داشته و در مسائل مختلف اجتماعی صاحب رأی و نظر خاص بوده است، آشنا می‌گردد.

نثر قابوس‌نامه نثری است ساده و روان، لغات عربی در آن بسیار اندک است و ظاهراً نویسنده در به کار بردن لغات فارسی تعمدی داشته است. لغات عربی که در این کتاب آمده است غالباً یا لغات معمولی و رایج عربی در زبان فارسی است و یا اصطلاحات علمی و فنی است که در این کتاب بدان‌ها اشاره رفته است مانند مصطلحات فلسفه و نجوم و هندسه و طب و شعر و فقه و امثال آن. مثلاً در این عبارات لغات عربی و اصطلاحات دینی ضرورتاً آمده است: «اگر روایتی شنوی به راویان سخن اندر نگر، سخن مجهول از راوی معروف مشنو، و بر خبر آحاد اعتماد مکن، مگر از راویان معتمد و از خبر متواتر مگریز و مجتهد باش و به تعصب سخن مگوی، و اگر مناظره کنی به خصم نگر. اگر قوت



او داری و خواهی که سخن بسیط گردد ملاحظه کن به مسئله‌ها و اگر نه سخن را موقوف گردان و به یک مثال قناعت کن و به یک حجت طرد و عکس به هم مگوی. نخستین را نگاه‌دار تا سخن پسین تباہ نکند. اگر مناظره فقهی بود آیت را بر خبر مقدم‌دار و خبر بر قیاس مقدم‌دار و ممکنات گوی و در مناظره اصولی موجبات و ناموجبات و ممکنات و ناممکنات به هم عیب بود. جهد کن تا غرض معلوم کنی...»

با این همه نثر عنصرالمعالی نثری ساده است و نویسنده سعی می‌کند تا آن‌جا که ممکن است ضمن جملات کوتاه، لغات و اصطلاحات را به فارسی بیاورد. مثلاً در این حکایت که قریب صد کلمه و حرف است بیش از شش لفظ تازی نیاورده است. «شنیدم که مردی درزی بود و بر در دروازه شهر دکان داشت و کوزه‌ای از میخی درآویخته بود، و هوس آنش بودی که هر جنازه که از شهر بیرون بردندی وی سنگی در آن کوزه افکندی و هر ماه حساب آن سنگ‌ها بکردی که چند کس را بردند و باز کوزه تهی کردی، و از میخ درآمیختی و سنگی همی افکندی تا ماه دیگر. تا روزگاری برآمد، از قضا درزی ببرد. مردی به طلب درزی آمد، از مرگ درزی خیر نداشت و در دکانش بسته دید. همسایه را پرسید که درزی کجاست؟ همسایه گفت درزی در کوزه افتاد!»

گذشته از آن عنصرالمعالی از آن‌جا که خود شاعر بوده است گاه به مناسبت در میان نثر خود، شعر نیز وارد می‌کند و ازین جهت او را می‌توان از نخستین نویسندگان فارسی زبان دانست که بدین شیوه توجه کرده و اشعار خود را به همراه نثر آورده است. مانند این مثال: «... و به هر گناهی، ای پسر، مردم را مستوجب عقوبت بدان و اگر کسی گناهی کند از خویشان اندر دل عذر گناه او بخواه که او آدمی است و نخستین گناه آدم کرده است چنان که می‌گویم:

گر من روزی ز خدمت گشتم فرد صد بار دلم از آن پشیمانی خورد
جانا به یکی گناه از بنده مگرد من آدمیم گنه نخست آدم کرد

اینک نمونه‌ای از قابوس‌نامه:

و چنین شنودم که بدان روزگار که متوکل خلیفه بود به بغداد، وی را بنده‌ای فتح نام؛ سخت نجیب و روزبه بود، و همه هنرها و ادب‌ها آموخته بود و متوکل وی را به فرزندی پذیرفته بود و از فرزند عزیزتر داشتی. این فتح را خواست که شناو کردن بیاموزد. ملاحان را آوردند و او را اندر دجله شناو می‌آموختند. و این فتح هنوز کودک بود و بر شناو کردن دلیر نگشته بود و اما چنان که عادت کودکان است از خود نمودی که آموختم. یک روز تنها بی‌اوستادان به شناو رفت و اندر آب جست و آب تیز همی آمد، فتح را بگردانید. فتح چون دانست که با آب بسنده نیست خود را با آب گذاشت و همی شد



تا از دیدار مردمان ناپدید گشت. چون لختی راه رفته بود به آب، برکنار رود سوراخ‌های آب خوردہ بود تا به سوراخی برسید آب خوردہ به روزگار، جهد کرد دست بزد و خود را اندر آن سوراخ افکند و آنجا بنشست و گفت: «تا خدای تبارک و تعالی چه خواهد؟ بدین وقت باری جان بجهانیدم.» و هفت روز آنجا بماند. اول روز که خبر دادند متوکل را که فتح در آب جست و غرقه شد، از تخت فرود آمد و در خاک نشست و ملاحان را بخواند و گفت: «هر که فتح را مرده بیابد و بیارد هزار دینارش بدهم.» و سوگند یاد کرد که: تا آن وقت که وی را بدان حال که یابند، نیارند و نبینمش، طعام نخورم. ملاحان در دجله اوفتادند، و غوطه همی خوردند و هر جای طلب همی کردند. تا سر هفت روز به اتفاق، ملاحی بدین سوراخ رسید. فتح را دید شاد گشت و گفت: «همین جا بنشین تا سُماری آرم» و پیش متوکل آمد و گفت: «با امیرالمؤمنین اگر فتح را زنده بیارم، مرا چه عطا بخشی؟» گفت: «پنج هزار دینار بدهم.» ملاح گفت: «یافتمش زنده» با سُماری بیردند و وی را بیاوردند. متوکل آن چه ملاحان را پذیرفته بود در وقت بفرمود دادن؛ و وزیر را بفرمود که در خزینہ رو و از هر چه در خزینہ من چیزی است یک نیمه به درویشان ده. آن گه گفت: «نان و طعام آورید که وی گرسنه هفت روزه است.» فتح گفت: «با امیرالمؤمنین من سیرم». متوکل گفت: «مگر از آب دجله سیری؟» فتح گفت: «نه، من این هفت روز گرسنه نبودم که هر روز بیست تا نان بر طبقی نهاده، بر روی آب فرود آمدی و من جهد کردم، دو سه نان بگرفتمی؛ و زندگانی من از آن نان بود و بر هر نانی نشسته بود: محمد بن الحسین الاسکاف.» متوکل فرمود که در شهر منادی کنید که آن مرد که نان در دجله می افکند کیست؟ بیابند و بگویند که امیرالمؤمنین با او نیکویی خواهد کردن. روز دیگر مردی بیامد و گفت: «منم آن کس» متوکل گفت: «به چه نشان؟» مرد گفت: «بدان نشان که نام من بر روی هر نانی نشسته بود: محمد بن الحسین الاسکاف» گفتند او را: «این نشان درست آمد اما چند گاه است تا تو این نان در آب می افکنی؟» مرد گفت: «یک سال است» گفت: «غرض تو از این چه بوده است؟» گفت: «شنوده بودم که نیکی کن و به رود انداز که روز بردهد. به دست من نیکی دیگر نبود. آن چه توانستم کردن همی کردم تا خود چه بردهد؟» متوکل گفت: «آن چه شنیدی کردی و بدان چه کردی ثمرت یافتی.» وی را بر در بغداد پنج دینار داد. مرد بر سر ملک رفت و محتشم گشت و هنوز فرزند زادگان آن مرد مانده اند در بغداد...

«پس تا بتوانی کردن از نیکی میاسای و خویشان را به نیکویی و نیکوکاری بر مردم نمای و چون نمودی به خلاف نموده باش. به زبان دیگر مگوی و به دل دیگر مباش تا گندم نمای جو فروش نباشد...»



- ۱- خصوصیات نثر قابوس نامه را از نمونه‌هایی که خواندید، استخراج کنید.
- ۲- متن درس «جوانی» قابوس نامه را که پیش‌تر، خوانده‌اید، از دید نقد لغوی بررسی کنید.

مناجات

الهی، چون تو حاضری چه جویم، و چون تو ناظری چه گویم.
الهی، ما را یارای دیدن خورشید نیست، دم از خورشید آفرین چون زنیم!
الهی، عقل گوید: «الحذر، الحذر!»، عشق گوید: «العجل، العجل!»؛
آن گوید دور باش، و این گوید زود باش!
الهی، کلمات و کلامت که این قدر شیرین و دلنشین اند، خودت چونی؟
الهی، پیشانی بر خاک نهادن آسان است، دل از خاک برداشتن دشوار است.
الهی، چگونه شکر این نعمت گزارم که اجازه‌ام داده‌ای تا نام نیکوی تو را به زبان آورم
و در پیشگاهت با تو گفت‌وگو کنم و نامه‌ات را بگشایم و بخوانم، گر نه «أین التراب و ربّ
الارباب!»
الهی، تاکنون به نادانی از تو می‌ترسیدم، و اینک به دانایی از خود می‌ترسم.
الهی، موج از دریا خیزد و با وی آمیزد و در وی گریزد و از وی ناگزیر است، اِنَّالله و
اِنَّا لیه راجعون
الهی، سست‌تر از آن که مست تو نیست کیست؟
الهی، از من آهی و از تو نگاهی.

(استاد آیت الله حسن حسن‌زاده آملی)

واژه‌نامه

- آذار: ششمین ماه سربانی. مطابق ماه اول بهار
- آرامی: نام زبان و خطّ قومی از قبایل بدوی سامی‌نژاد سوریه که در جنوب فلسطین در پیرامون کویر و مشرق رود اردن و بحرالْمیت می‌زیستند.
- آگندن: پرکردن، انباشتن
- آموی: آمودریا، رود جیحون
- اذلال: خواری، پستی
- اُرسی: نوعی در قدیمی که عمودی باز و بسته شود. گاه اتاقی را که دارای چنین درهایی است مجازاً اُرسی می‌گویند (این واژه روسی است).
- اُرمک: نوعی روپوش
- استهانت: خواری، توهین
- اسما: ج اسم، نام‌های آفریدگار
- اشارت: ۱- رمز، ایما ۲- بیان کردن، اظهار کردن ۳- در تصوّف اخبار غیر از مراد، بی‌عبارت لسان را گویند.
- اعتاق: آزاد کردن بنده
- اغوا: فریب‌دادن؛ گمراه ساختن
- امپرسیونیسم: مکتب ادبی و هنری که در اواخر سده نوزدهم پدید آمد و هدف آن بیان تأثیر کلی یک صحنه یا موضوع، با حذف جزئیات و پرداخت‌های پرشاخ و برگ، بود (این واژه فرانسوی است).
- اندروا: معلق، آویخته
- اُوراد: جمع ورد؛ قسمتی از قرآن یا دعا که کسی همه روزه خواند.
- بُته جفّه: پیرایه زینتی که به شکل برگ‌های روبه‌رو در قالی، زری و ترمه و ... به کار می‌رود.
- بُختی: شتر نر بزرگ
- برونه: نام منطقه‌ای در دو فرسنگی هرات
- برهمن: پیشوای روحانی آیین برهمنی که دین قدیم هندوان است و هم‌اکنون بیش از دوست میلیون پیرو در هندوستان دارد. این فرقه به وجود سه خدا: برهما (خدای بزرگ)، ویشنو (محافظ) و شیوا (ویرانگر) معتقدند.
- بزن بهادر: جنگاور، نیرومند
- بشارت: ۱- حسن، جمال، زیبایی ۲- شادمان گردیدن ۳- مژده، خبر خوش
- بقعت: (بقعه، بقعة) ۱- پاره‌ای زمین ممتاز از زمین حوالی خود ۲- بنا، عمارت ۳- مزار ائمه و بزرگان دین
- بیدمشک: درختی از گونه بید، دارای شکوفه‌های معطر
- بیرق: پارچه‌ای ملوّن و منقّش که بر سر چوب کنند و آن علامت جمعیت، حزب، فرقه یا کشوری باشد؛ علم، درفش، رایت
- بیدق: مهرة پیاده شطرنج
- پانسیون: جایی که با پرداخت پول، در آن به‌طور موقت مسکن می‌گزینند (واژه فرانسوی است).
- پایه: ۱- درختی یا نهالی که بدان درخت دیگر را پیوند کنند ۲- چوب یا فلزی برای راست نگاه داشتن و تربیت نهال
- پرده عشاق: یکی از نواهای موسیقی است.
- تاکتیک: تدبیر مناسب برای رسیدن به مقصود (واژه انگلیسی است)
- تالاب: محلی که آب‌های رودخانه‌ها و چشمه‌ها و احیاناً آب باران در آن جمع شود و راکد بماند؛ آبگیر، برکه

| | |
|--|--|
| خسته : مجروح، زخمی | تحرمه : تکبیره الاحرام، آغاز نماز |
| خضارت : سرسبزی | تدارک : جبران، تلافی |
| خنگ نوبتی : اسب یدک؛ کُئل | ترياق : پادزهر |
| خُمار : سردردی که پس از رفع نشئه شراب پدید آید. | ترسا : نصرانی، مسیحی |
| دَخل : درآمد | تَلَوْن : رنگارنگی |
| دَرزى : خیاط، دوزنده | تماخره : مسخرگی، ریشخند کردن |
| دریوزه : گدایی | تَمْنَع : استواری، قوی شدن |
| دَمامت : زشتی صورت؛ زشت رویی | تیراژ : شمارگان، تعداد و مقدار چاپ از یک کتاب یا مجله (واژه فرانسوی است) |
| دُها : زیرکی | توابع : جمع تابع، پیامدها، دنباله‌ها |
| دَیْر : ۱- محلی که راهبان مسیحی در آن اقامت و عبادت کنند. ۲- صومعه | جان شکر : شکارکننده جان، درهم شکننده جان |
| دَم : سرزنش، بدگویی | جبروت : ۱- قدرت، عظمت ۲- عالم قدرت و عظمت الهی، جهان برین، مقابل ناسوت |
| ذمیمه : زشت، ناپسند | جدال : مجادله، خصومت، مناظره |
| رانین : دو قطعه جرم (شلوارهای چرمین) که به هنگام سواری می‌پوشیدند تا ران‌ها از تماس با زین اسب آسیب نبیند. | جَزَار : انبوه، بی‌شمار، بسیار |
| رَباب : نوعی ساز، که با ناخن، زخمه یا آرشه نواخته می‌شود. | جمعیت : آسودگی خاطر |
| رُخام : نوعی سنگ شفاف آهکی که برای ساخت سنگ قبر به کار رود. | جیب : گریبان |
| رقعه : نامه | جوی مولیان : رود مولیان؛ مولیان، ظاهراً محلی بوده است در بخارا که امرای وقت موالی را در آنجا اسکان داده بودند. موالیان بعداً مولیان شده است. |
| رَفت : درشت، سستبر | چاشتگاه : وقت خوردن چاشت، صبح |
| زکات : مالیات شرعی که پرداخت آن بر هر مسلمان واجب و از فروع دین به‌شمار می‌آید. کلمه زکات به معنی خلاصه و برگزیده چیزی است. | چند : به اندازه |
| ساقی : ۱- آن که آب یا شراب به دیگری دهد. ۲- در عرفان پیر کامل و مرشد را گویند. ۳- حق تعالی که شراب عشق و محبت به عاشقان خود دهد و ایشان را محو و فانی کند. | چندن : صندل از درختان گرمسیری است که چوب آن در صنعت و اسانس آن در عطرسازی به کار می‌آید. |
| ساهی : فراموشکار، غافل | خَرُون : سرکش، توسن |
| سدره : درختی است در آسمان هفتم که در سوره نجم | حیلث : چاره‌اندیشی، زیرکی |
| | خَذلان : خواری، پستی |
| | خرابات : محل فسق و فجور و در اصطلاح عرفان جای دور ریختن تعینات و تعلقات دنیوی |
| | خست : فرومایگی، پستی |



بدان اشاره شده است.

سرایر : جمع سریره، رازها، سِرها

سُرّیانی : (منسوب به سوریه، عراق، بلاد شام) نام قوم

سامی نژاد که با قوم آرامی خویشاوند بودند.

سَقَطُ گفتن : سخن درشت بر زبان راندن، دشنام دادن

سنگین : از جنس سنگ

سهمگین : شگفت، عجیب

سیکها : قومی از هندوان؛ پیرو آیین «ویشنو» که

شعبه‌ای از دین بودایی است.

شاطر : چابک

شبرو : دزد؛ راهزن

شب‌بو : گل یاس

شبگیر : صبح زود

شماقت : سرزنش کردن، ملامت کردن، شاد شدن به غم

دشمن

شنعت : زشتی، بدی، رسوایی، طعنه، سرزنش

صبوح : شراب صبحگاهی

صرافت افتادن : اندیشه و قصد انجام کاری کردن

معمولاً با حرف اضافه «به» به کار می‌رود.

صمیم : اصل و خالص هر چیزی [در این درس به معنای

اوج است.]

صنعت کردن : طرح و نقشه به کار بردن

ضجور : دل‌تنگ، نالان، ناشکیبا

طُمَطْرَاق : شأن و شوکت، خودنمایی، تجمل، کزوفر

طوبی^۱ : ۱- شادی، خوبی، سود ۲- درختی است در

بهشت که می‌گویند به هر خانه‌ای از اهل بهشت

شاخه‌ای از آن می‌رسد و میوه‌های گوناگون و

خوش‌بو دارد.

عبیر : ماده‌ای خوش‌بو که از ترکیب مشک و گلاب و

صندل و زعفران و چیزهای دیگر می‌سازند.

عتاب : خشم گرفتن، ملامت

عِرْض : آبروی

عُسرت : فقر و تنگدستی

عُشا : شام؛ خوراک شبانه

عُکازه : عصا، عصای آهنین سر

عُنقا : پرنده‌ای افسانه‌ای، همچون فکنوس، عظیم الجثه

که هزار سال عمر می‌کند و در فرهنگ اسلامی

معادل «سیمرغ» است.

عِیَار : چالاک، هوشمند، جوانمرد. عیاران گروهی

بوده‌اند با اصول و روش‌های خاص که از مستمندان

و درماندگان حمایت می‌کرده‌اند. این آیین بعدها با

تصوّف در آمیخت و عنوان فتوّت به خود گرفت.

غازه : سرخاب

فاقه : تنگدستی، نیازمندی

فِطْرَه : صدقه گشایش روزه؛ آن چه در روز عید فطر

به‌عنوان فطرّه به دستور شرع، به‌صورت جنس یا

نقد به مستحقان دهند.

قتیل : به معنی مقتول؛ کشته

قَدوسی : پاک و منزّه؛ آسمانی؛ ملکوتی، روحانی

قَدیس : پاک، پارسا، منزّه

قربانی : آن چه در راه خدا و برای تقرب او فدا کنند.

همچون کشتن گوسفند و ...

قَرّاق خانه : سربازخانه؛ قَرّاق : سرباز سواره نظام

قیاس : اندازه گرفتن و سنجش دو چیز با یکدیگر.

در اصطلاح منطق گفتاری است شامل دو قضیه،

که پذیرفتن یکی مستلزم پذیرفتن قول دیگر باشد.

کتابه : نوشته‌های روی سنگ قبر

کراهت : ناخوشایندی

کرور : واحد شمارش، معادل پانصد هزار، نیم میلیون

کَفور : ناسپاس



که از شانزدهم مهرماه آغاز می‌شد و شش روز به‌طول می‌کشید.

مینا: آبگینه‌الوان

ناو: به معنای وادی عربی: دره‌ای که آب از میان آن بگذرد و دو طرف آن سرسبز و خرم باشد.

نباید: مبدا

نبیذ: شراب خرما؛ هر نوع شراب

نذر: آنچه شخص بر خود واجب کند که انجام دهد و یا در راه خدا بدهد پس از آن که حاجتش روا شود.

نطع: سفره‌چرمین

نظیف: پاکیزه

نُفُور: رمنده، گریزنده

نگاهداری کردن: مواظب بودن؛ مراقب بودن

واسطه عقد (واسطه‌العقد): گوهر بزرگ گردن‌بند.

کنایه از پادشاه یا بزرگی که حکم او محور و مرکز احکام باشد.

وجه: مخارج

وضع [لغت]: نهادن و قراردادن و ساختن [لغت]

وقف: در اصطلاح اسلامی حبس و نگهداری مال و ثروت و مصرف منافع حاصل از آن مطابق وصیت

واقف در راه خداست.

هدی: چارپایی که برای قربانی به مکه فرستند.

هری: هرات

هندو: اهل هند، پیرو آیین هندو، ج: هندوان

پراق: ابزاری که به چیزی می‌آویزند یا وصل می‌کنند.

مانند افسار، رکاب و دهنه‌چارپایان

یک‌ره: یک‌بار

کوتل (کتل): اسب سواری؛ اسب یکد

لشکری (با یای نسبت): سپاهی، نظامی

ما مضی: آنچه گذشته؛ گذشته

ماء معین: آب خوشگوار

مالن (مالین): نام قریه‌ای است در کنار رود جیحون

میخک: ابزار سودن؛ سنگی که با آن عیار طلا و نقره را تعیین کنند.

مُجارا: مناظره در سخن

مَدَر: گل، آنچه در لابه‌لای خشت دیوار به کار رود.

مزکا: پاک کرده شده؛ زکات داده شده

مستقبل: آینده

مُسکِت: از اسکات به معنی ساکت و خاموش کردن؛ سخنی که طرف را وادار به سکوت کند.

مشتغل: سرگرم، مشغول

مشمومات: ج مشموم: بوییدنی‌ها؛ مواد خوش‌بو

مطرب: کسی که نواختن ساز و خواندن آواز را پیشه

خود سازد و مردم را به نشاط درآورد؛ مغتی.

مصون: محفوظ

مُعجَب: خودپسند

مُغَبَّر: غبارآلوده، تیره

مفتتن: در فتنه افتاده، شیفته

ملاهی: جمع لهو، بازی‌ها؛ سرگرمی‌ها

موهیم: به وهم افکننده، به شک اندازنده

مَهَب: محلّ وزش باد، وزیدن‌گاه، وزشگاه

مهرگان: منسوب به مهر؛ یکی از مهم‌ترین عیدهای

ایرانیان قدیم که در شانزدهم ماه مهر برگزار می‌شده

است. در این روز از ماه مهر، ایرانیان به مناسبت

تولد آدم و حوّا جشن بسیار بزرگی برپا می‌داشته‌اند



منابع بخش عروض و قافیه

- اخوان ثالث، مهدی: «نوعی وزن در شعر امروز فارسی»، مجله پیام نو، شماره‌های ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰، سال ۱۳۴۲.
- ارسطو: فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۳.
- خواجه نصیرالدین توسی: اساس الأقتباس، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۵.
- خواجه نصیرالدین توسی: معیار الأشعار، چاپ سنگی، تهران، ۱۳۲۰ هجری قمری
- شفیع کدکنی، محمدرضا: موسیقی شعر، تهران، ۱۳۶۸.
- شمس قیس رازی: المعجم فی معاییر اشعار العجم، کتاب فروشی تهران، ۱۳۳۸ (به تصحیح مدرّس رضوی).
- فرزاد، مسعود: «مجموعه اوزان شعری فارسی» مجله خرد و کوشش، شیراز، ۱۳۴۹.
- نائل خانلری، پرویز: وزن شعر فارسی، تهران، ۱۳۳۷.
- نجفی، ابوالحسن: «اختیارات شاعری»، مجله جنگ اصفهان، دفتر ۱، تهران، ۱۳۵۲
- نجفی، ابوالحسن: «درباره طبقه بندی وزن های شعر فارسی»، مجله آشنایی با دانش، فروردین ۱۳۵۹.
- وحیدیان کامیار، تقی: نوای گفتار در فارسی، دانشگاه اهواز، ۱۳۵۷.
- وحیدیان کامیار، تقی: «وزن شعر فارسی مأخوذ از وزن شعر عرب نیست»، سخنرانی های هشتمین کنگره تحقیقات ایرانی، ۱۳۵۶.
- وحیدیان کامیار، تقی: بررسی وزن شعر عامیانه فارسی، انتشارات آگاه، تهران ۱۳۵۷.
- وحیدیان کامیار، تقی: «بررسی اوزان دوری» فرخنده پیام (یادگارنامه استاد دکتر غلامحسین یوسفی)، انتشارات دانشگاه مشهد، ۱۳۵۹.
- وحیدیان کامیار، تقی: «نقش های تکیه در زبان فارسی» مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران شماره بی دربی ۱۳۵۰، ۷۷.
- وحیدیان کامیار، تقی: «تکیه و وزن شعر فارسی»، مجله راهنمای کتاب، ۱۳۵۲، شماره های ۴، ۵، ۶.
- وحیدیان کامیار، تقی: «اوزان فلهویات عروضی است» مجله دانشکده ادبیات اهواز، ۱۳۵۷، شماره ۱.
- وحیدیان کامیار، تقی: «بررسی اوزان نوحه ها» مجله دانشگاه انقلاب، ۱۳۶۲، شماره ۲۲
- وحیدیان کامیار، تقی: عروض فارسی در یک مقاله، دانشکده ادبیات مشهد ۱۳۶۲، شماره ۱ سال ۱۶.
- وحیدیان کامیار، تقی: قافیه در شعر فارسی، مجله وحید، اردیبهشت ۱۳۵۲.
- وحیدیان کامیار، تقی: نام نگاشت و زیبا فرینی با خط. مجله علوم اسلامی - انسانی و ادبیات، دانشگاه شهید چمران، اهواز، ۱۳۶۸، شماره اول، ص ۱۸.
- وزیری، علینقی: «اصلاحات ادبی»، مجله مهر، شماره ۱۰ سال پنجم ۱۳۱۶.
- یوشیج، نیما: حرف های همسایه، تهران، ۱۳۵۱.
- Elwell-sutton, L.P: the persian metres, Cambridge, 1976.
- Farzaad, m: persian poetic metres, Leiden, 1976.
- J, D.Oconnor: Better English pronunciation, London, 1967.
- Preminyer. Alex: princeton Encyclopedia of poetry and poetics, New Jersey, 1974.



منابع بخش سبک‌شناسی

- آیین نگارش (مقدماتی - پیشرفته) حسن انوری، انتشارات رسام، تهران ۱۳۶۵، ج اول.
- از صبا تا نیما، یحیی آربن پور، تهران، زوار ۱۳۷۲.
- الهی‌نامه، آیت‌الله حسن‌زاده‌آملی، دفتر تبلیغات اسلامی، ج اول، ۱۳۷۱.
- امثال و حکم، علی‌اکبر دهخدا، (چهار جلد)، انتشارات امیرکبیر، ج پنجم، ۱۳۶۱.
- چهارمقاله، نظامی عروضی سمرقندی، تصحیح مجدد با حواشی و تعلیقات اضافه، به کوشش محمد معین، زوار، ۱۳۲۵.
- چهارمقاله، نظامی عروضی سمرقندی، به تصحیح محمد قزوینی، چاپ لیدن، ۱۳۲۷ ق.
- حافظ‌نامه، بهاء‌الدین خرمشاهی، ج ۲، تهران، علمی و فرهنگی و سروش، ۱۳۶۷ تهران.
- حدیقه‌الحقیقه، سنایی، به تصحیح محمدتقی مدرّس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۶۹.
- گوشواره عرش، مجموعه کامل شعرهای آیینی، سید علی موسوی گرمارودی، تهران، انتشارات سوره مهر، ج اول، ۱۳۸۸.
- سبک‌شناسی شعر، دکتر سیروس شمیسا، تهران، انتشارات فردوسی، ج اول، ۱۳۷۴.
- سبک‌شناسی (تر)، محمدتقی بهار، امیرکبیر، ج ۳، ج دوم، ۱۳۳۷.
- سبک خراسانی در شعر فارسی، دکتر محمدجعفر محجوب، انتشارات تربیت معلم و تحقیقات تربیتی، ۱۳۴۵.
- دیوان حافظ، تصحیح محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، تهران، زوار، ۱۳۷۰.
- دیوان خاقانی شروانی، تصحیح دکتر ضیاء‌الدین سجادی، تهران، زوار، ۱۳۳۸.
- دیوان شهریار، ج ۲، انتشارات سعدی، تبریز ۱۳۴۹.
- دیوان صائب تبریزی، به کوشش محمد قهرمان، ج ۶، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۷۱-۱۳۶۰.
- دیوان فزخی سیستانی، به تصحیح دکتر محمد دبیر سیاقی، تهران، چ سوم، زوار، ۱۳۶۳.
- دیوان فروغی بسطامی، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۴۸.
- دیوان وحشی بافقی، مؤسسه مطبوعاتی امیرکبیر، ۱۳۳۵، ج ۵، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۵.
- رجعت سرخ ستاره، علی معلم، تهران، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۶۰، ج اول.
- شعله‌های نوبغ، لوویس تامسن، ترجمه محمد سعیدی، تهران، پدیده؛ با همکاری فرانکلین ۱۳۴۴.
- فرهنگ فارسی، دکتر محمد معین، تهران، امیرکبیر، ج ۶، ۱۳۶۴.
- کشف الأسرار و عده‌الابرار، ابوالفضل میبیدی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۳۱.
- کلیات سبک‌شناسی، سیروس شمیسا، فردوس، ج دوم، ۱۳۷۳.
- کلیله و دمنه، نصرالله منشی، تصحیح مجتبی مینوی، ج ۱، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۳.
- گلستان سعدی، به تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران خوارزمی، ۱۳۶۸، ج اول.
- لغت‌نامه دهخدا، علامه دهخدا، مؤسسه لغت‌نامه دهخدا، انتشارات دانشگاه تهران.
- مثنوی معنوی، به تصحیح رینولد نیکلسون، ج ۳، انتشارات کتابخانه بروخیم، ۱۳۱۴.
- مجموعه آثار نیما یوشیج، به کوشش سیروس طاهباز، تهران، نگاه، ۱۳۷۱.
- مدیر مدرسه، جلال آل احمد، تهران، رواق، ۱۳۶۵.
- مرزبان‌نامه، سعدالدین وراوینی، به تصحیح میرزا محمدخان قزوینی، لیدن، ۱۳۲۷.



۱- درباره نقد و نقد ادبی

- پیش درآمدی بر نظریه ادبی، تری ایگلتن، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز نشر ۱۳۶۸.
- راهنمای رویکرد نقد ادبی، ویلوز الگورین و ...، ترجمه زهرا میهن خواه، ناشر انتشارات اطلاعات تهران سال ۱۳۷۰.
- شعر العجم، شبلی نعمانی یا تاریخ شعرا و ادبیات ایران، ترجمه فخر گیلانی، انتشارات دنیای کتاب، تهران ۱۳۶۳.
- شعر بی دروغ شعر بی نقاب، دکتر عبدالحسین زرین کوب، تهران جاویدان، ۱۳۵۶.
- شیوه های نقد ادبی، دیوید دیچز ترجمه دکتر غلامحسین یوسفی، علمی، تهران ۱۳۶۶.
- صور خیال، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، آگاه، تهران ۱۳۶۶ (چاپ سوم).
- موسیقی شعر، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، آگاه، تهران.
- نقد ادبی، دکتر عبدالحسین زرین کوب، دو جلدی، انتشارات امیرکبیر.
- نظریه ادبیات، رنه وولک، آوستن وارن، ترجمه ضیاء موحد، پرویز مهاجر، تهران ۱۳۷۳، انتشارات علمی و فرهنگی، اندیشه های عصر نو.

۲- درباره شناخت نثر و شعر در ایران و سبک و سبک شناسی

- بیدل و سهراب و سبک هندی، حسن حسینی، تهران، سروش ۱۳۶۷.
- تحوّل شعر فارسی، زین العابدین مؤتمن، تهران، طهوری، چاپ دوم ۱۳۵۲.
- سبک خراسانی و شعر فارسی، دکتر محمدجعفر محجوب، تهران، فردوس.
- سبک شناسی، ملک الشعراى بهار، سه جلدی، امیرکبیر.
- شعر نو از آغاز تا امروز، محمد حقوقی، ناشر یوشیج، ۱۳۶۹.
- صائب و سبک هندی، محمدرسول دریاگشت، تهران، قطره، ۱۳۷۱.
- فن نثر در ادب فارسی، دکتر حسین خطیبی، تهران، زوّار، ۱۳۶۶.
- مکتب وقوع در شعر فارسی، احمد گلچین معانی، انتشارات بنیاد فرهنگ، تهران ۱۳۴۷.

۳- درباره نقد ادبی در یونان و اروپا

- داستان و نقد داستان گزیده، ترجمه احمد گلشیری، تهران، نشر نی ۱۳۶۸.
- درباره رمان و داستان کوتاه، سامرست موام، ترجمه کاوه دهگان، تهران، کتاب های جیبی ۱۳۵۲.
- رمان به روایت رمان نویسان، ترجمه دکتر علی محمد حق شناس، مرکز نشر، چاپ اول ۱۳۶۸.
- سیری در ادبیات غرب، جی. بی. پرستلی، ترجمه ابراهیم یونسی، جیبی، تهران ۱۳۵۶.

۴- درباره نمونه های نقد ادبی

- از صبا تا نیما، یحیی آرن بور، دو جلدی، تهران، کتاب های جیبی ۱۳۵۰.
- با کاروان حله، دکتر عبدالحسین زرین کوب، تهران، آریا، ۱۳۴۳.



- پیر گنجه در جست‌وجوی ناکجاآباد، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، ناشر سخن، ۱۳۷۲.
- جام جهان‌بین، دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن، تهران، توس، ۱۳۵۵.
- چشمه روشن، دکتر غلامحسین یوسفی، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۷۳ چاپ پنجم.
- دیداری با اهل قلم، دکتر غلامحسین یوسفی، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۷۳ چاپ چهارم.
- رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، دکتر تقی‌پورنامداریان، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴.
- سزنی، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، ۲ جلدی، انتشارات علمی، تهران ۱۳۶۴.
- سیری در شعر فارسی، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، انتشارات نوین، جلد اول ۱۳۶۳.
- شکوه شمس، آن‌ماری شیمیل، ترجمه حسن لاهوتی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۶۸.
- نوشته‌های بی‌سرنوشت، دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن، تهران، انتشارات جاویدان، ۱۳۵۶.
- باغ سبز عشق (شرح و تحلیل چند داستان از مثنوی معنوی)، دکتر کاظم دزفولیان، انتشارات مروارید، چاپ دوم، ۱۳۸۹.

معلمان محترم، صاحب نظران، دانش‌آموزان عزیز و اولیای آنان می‌توانند نظر اصلاحی خود را در باره مطالب این کتاب از طریق نامه به نشانی تهران - صندوق پستی ۳۶۳، ۱۵۸۵۵ - گروه دینی مربوط و پیام‌نگار (Email) talif@talif.sch.ir ارسال نمایند.

دفتر تألیف کتاب‌های دینی ابتدایی و متوسطه نظری

