بسم الله الرحمن الرحیم

ادبیّات فارسی (۱)

(قافیه و عروض ـ نقد ادبی)

دورهٔ پیش‌دانشگاهی

رشته‌های علوم انسانی ـ علوم و معارف اسلامی

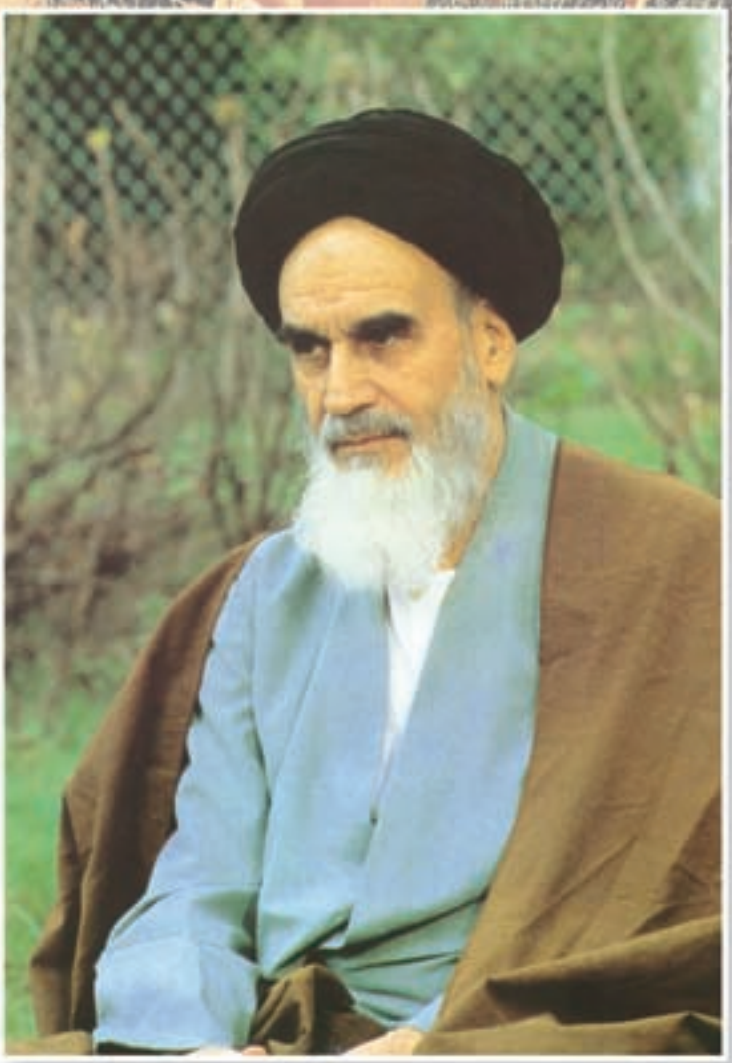
۱۳۹۰

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی

برنامه‌ریزی محتوا و نظارت بر تألیف : **دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتاب‌های درسی**
نام کتاب : **ادبیّات فارسی(۱) (قافیه و عروض ـ نقد ادبی) ـ ۲۸۳/۲**
مؤلّفان : بخش اوّل و دوم : **دکتر تقی وحیدیان کامیار**
بخش سوم : **دکتر عبدالحسین زرّین‌کوب، دکتر حمید زرّین‌کوب**
آماده‌سازی و نظارت بر چاپ و توزیع : **ادارهٔ کلّ چاپ و توزیع کتاب های درسی**
تهران: خیابان ایرانشهر شمالی ـ ساختمان شمارهٔ ۴ آموزش و پرورش(شهیدموسوی)
تلفن: ۹ ـ ۸۸۸۳۱۱۶۱، دورنگار : ۸۸۳۰۹۲۶۶ ، کدپستی : ۱۵۸۴۷۴۷۳۵۹،
وب‌سایت: www.chap.sch.ir
صفحه‌آرا : **محمّد پریسای**
طرّاح جلد : **طاهره حسن‌زاده**
ناشر : **شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران: تهران ـ کیلومتر ۱۷ جادّهٔ مخصوص کرج ـ خیابان ۶۱ (دارو پخش)**
تلفن: ۵ ـ ۴۴۹۸۵۱۶۱، دورنگار: ۴۴۹۸۵۱۶۰، صندوق پستی: ۱۳۴۴۵/۶۸۴
چاپخانه : **مطبوعات**
سال انتشار و نوبت چاپ : **چاپ هفدهم ۱۳۹۰**

حقّ چاپ محفوظ است.

شابک ۶-۰۰۳۵-۰۵-۹۶۴ ISBN 964-05-0035-6



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 به‌دست آوردند و عشق به لقاءاللّٰه را از حدّ شعار به عمل رسانده و آرزوی شهادت را با کردار در جبهه‌های دفاع از اسلام عزیز به ثبت رساندند.

امام‌خمینی (رض)

فهرست

تحمیدیّه ۱

بخش اوّل: قافیه

درس اوّل ــ شعر، وزن، قافیه ۳

درس دوم ــ قواعد قافیه ۸

بخش دوم: عروض (وزن شعر)

مقدمه ۲۰

درس سوم ــ حرف، هجا، وزن ۲۲

درس چهارم ــ تقطیع به ارکان ۳۰

درس پنجم ــ چگونگی تقطیع شعر به ارکان ۳۵

درس ششم ــ اختیارات وزنی ۴۴

درس هفتم ــ طبقه‌بندی اوزان ۵۲

درس هشتم ــ نکاتی دیگر درباره‌ی وزن شعر فارسی ۶۳

درس نهم ــ گونه‌های وزن شعر فارسی ۶۹

بخش سوم: نقد ادبی

درس دهم ــ تعاریف و انواع نقد (۱) ۷۶

درس یازدهم ــ تعاریف و انواع نقد (۲) ۸۶

درس دوازدهم ــ تحلیل آثار مهم نظم و نثر فارسی با ذکر نمونه (۱) ۹۵

درس سیزدهم ــ تحلیل آثار مهم نظم و نثر فارسی با ذکر نمونه (۲) ۱۰۷

درس چهاردهم ــ تحلیل آثار مهم نظم و نثر فارسی با ذکر نمونه ۱۱۹

مناجات ۱۳۳

منابع برای مطالعات بیش‌تر ۱۳۴

معلّمان محترم، صاحب‌نظران، دانش‌آموزان عزیز و اولیای آنان می‌توانند نظرات اصلاحی خود را درباره مطالب این کتاب از طریق نامه به نشانی تهران ـ صندوق پستی ۳۶۳ ـ ۱۵۸۵۵ ـ گروه درسی مربوط و یا پیام‌نگار (Email) talif@talif.sch.ir ارسال نمایند.

دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتاب‌های درسی

سخنی با دبیران محترم

یکی از هدف‌های اجرای دوره‌ی پیش‌دانشگاهی در نظام جدید آموزش متوسطه آن است که زمینه‌ای فراهم شود تا دانش‌آموختگان دوره‌ی متوسطه بتوانند آموخته‌های خود را بازنگری کنند و متناسب با آنچه برای رسیدن به آموزش عالی نیاز است به تصحیح و تکمیل معلومات خود بپردازند.

بنابراین جا دارد دانش‌آموزان رشته‌ی ادبیات و علوم انسانی که در طول سه سال تحصیل متوسطه با متون گوناگونی از شعر و نثر دیروز و امروز آشنا شده‌اند، در این نیم‌سال تحصیلی ضمن آشنایی با اصول نقد ادبی، در مواردی نیز به نقد و تحلیل متون ادب بپردازند و در حدّ توان به حقایق و زیبایی‌هایی که در آثار گران‌قدر ادبی نهفته است دست یابند و از آن‌ها لذّت ببرند و در زندگی خویش به‌کارشان گیرند.

شیوه‌ی اجرا

برای تحقق این هدف تأکید می‌شود، از آغاز نیم‌سال تحصیلی، دبیران محترم یک جلسه از دو جلسه‌ی هفتگی را به «قافیه و عروض» اختصاص دهند و با آشنا ساختن دانش‌آموزان به مباحث «ردیف و قافیه و وزن شعر و ...» آنان را در شناخت موسیقی شعر و کسب مهارت نسبی در این زمینه کمک کنند و اوزان و بحور معروف و شیوه‌ی تشخیص صحّت و سقم آن‌ها را به صورت عملی و کاربردی آموزش دهند.

همزمان با تدریس قافیه و عروض لازم است جلسه‌ی دوم هر هفته به تدریس نقد ادبی اختصاص یابد تا دانش‌آموزان با شیوه‌های نقد ادبی و انواع آن، همچنین با سبک‌های ادبی و تطوّر تاریخی آن‌ها در ایران ــ هر چند به اختصار ــ آشنا شوند و در نهایت نمونه‌هایی از نقد آثار مشهور ادبی فارسی را ببینند. بی‌شک دقت و استمرار در مطالعه و بررسی این بخش و به‌کارگیری ملاک‌های سنجش ادبی آن، دانش‌آموز را به درک روشنی از آثار ادبی نزدیک و او را قادر می‌سازد بدون آن‌که مرعوب یا مجذوب یک شخصیت ادبی شود از طریق تکیه بر ملاک‌های نقد و سنجش به قضاوت‌هایی نسبتاً علمی و منصفانه دست یابد.

این کتاب بر اساس مصوبات کمیسیون شیوه‌ی املایی فرهنگستان زبان و ادب فارسی ویرایش شده است. این شیوه‌نامه تدریجاً درمورد سایر کتاب‌های درسی نیزاعمال خواهد شد.

چند توصیه برای تدریس و ارزشیابی

۱ــ سعی شود با ایجاد فضای مناسب و شرکت دادن دانش‌آموزان در بحث و گفت و گو و ارائه‌ی نقد آثار پیشنهادی ابتکار و خلاقیت آنان تقویت گردد.

۲ــ بر تمرین‌هایی که جنبه‌ی کاربردی دارد بیش‌تر تکیه شود و تا رسیدن به پاسخ صحیح آن‌ها توسط دانش‌آموزان و در نهایت دبیر محترم، تمرین استمرار یابد.

۳ــ حفظ یا معنی کردن اشعار کتاب که به منظور تبیین مباحث بخش‌های سه‌گانه آمده و جنبه‌ی مثال و شاهد دارد الزامی نیست.

۴ــ در ارزش‌یابی از «قافیه و عروض» از خواستن تعریف یا ارائه‌ی پاسخ‌های کلّی پرهیز شود و به جای آن با طرح ابیاتی، از دانش‌آموز خواسته شود مباحث مربوط به آن‌ها مانند تقطیع، تعیین وزن، تشخیص عیوب قافیه و ... را بنویسند.

۵ــ در ارزش‌یابی از «نقد ادبی» نیز از دادن سؤالات فرعی و غیرمهم و جزئی خودداری شود. سؤالات باید جنبه‌ی کاربردی داشته باشد مثلاً با ارائه‌ی قطعه شعری، از دانش‌آموز خواسته شود بر اساس آموخته‌هایش آن را نقد و تحلیل کند و یا سبک آن اثر را توضیح دهد.

۶ــ در ارزشیابی بین و پایان هر نیم‌سال از تمرین‌های پایان هر درس و هم‌چنین تمرین‌های مشابهی که دبیر محترم طرح می‌کند استفاده شود.

توفیق هرچه بیش‌تر دبیران محترم را در تدریس این کتاب از خداوند متعال مسئلت دارد.

دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتاب‌های درسی

تحمیدیه

ای ز عشق تو پای دل در گل — وز نسیمت شکفته غنچه‌ی دل

تابناک از تو روی دلداران — خوابناک از تو بخت بیداران

عارض افروز ماه تابانی — قامت افراز سرو بستانی

ای تو آن بی بدل که هست احد — الذی لم یلد و لم یولد

عشق تو برده از جهان آرام — دل کوه از تو خون و لعلش نام

آن که داند تو را به وحدت ذات — نیست محتاج حجت و اثبات

(عبدی بیگ شیرازی، قرن دهم، کتاب هفت اختر)

بخش اوّل

قافیه

درس اوّل

شعر، وزن، قافیه

اکثر صاحب‌نظران ادبیّات، شعر را سخنی موزون و قافیه‌دار گفته‌اند و منطقیان نیز گرچه معتقدند که شعر سخنی خیال‌انگیز است امّا وجود وزن و یا وزن و قافیه را برای شعر ضروری دانسته‌اند، حتّی خواجه‌نصیرالدّین توسی وزن را به دلیل خیال‌انگیز بودن از فصول ذاتی شعر می‌شمرد. اصولاً شعر همیشه و نزد همه‌ی مردم موزون بوده و تنها در سده‌ی اخیر، اشعار بی‌وزن هم گفته شده است. اشعار بی‌وزن گرچه خیال‌انگیز باشند امّا شور و افسون اشعار موزون را ندارند.

غرض از خیال‌انگیز بودن شعر چیست؟ اگر بگویید «خورشید طلوع کرد» تنها خبر از طلوع خورشید داده‌اید امّا اگر بگویید «گل خورشید شکفت» علاوه بر دادن خبر، سخن شما خیال‌انگیز و موزون و زیباست. چرا خیال‌انگیز است؟ چون شما پیوند نهانی زیبایی میان خورشید و گل را یافته و خورشید را به گل تشبیه کرده‌اید. این سخن شما موزون نیز هست زیرا بخش (هجا)های آن با نظمی کنار هم نشسته‌اند و اگر می‌گفتید «گل خورشید شکفته شد» این سخن تنها خیال‌انگیز بود امّا از نعمت وزن بهره‌ای نداشت.

وزن به شعر، زیباییِ سحرانگیزی می‌بخشد و آن را شورانگیز می‌سازد. اگر وزن شعری را برهم بزنیم خواهیم دید که تا چه میزان از زیبایی و تأثیر آن در نفوس کاسته می‌شود. مثلاً شعر :

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

اگر به صورت بی‌وزن درآید درمی‌یابیم که چه قدر زیبایی و شورانگیزی‌اش را از دست داده است :

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

پس وجود وزن برای شعر لازم بلکه از فصول ذاتی آن است، از این‌رو آشنایی با وزن شعر برای همه خوب است و کسانی که با شعر و شاعری سر و کار دارند، به‌ویژه با شعر فارسی، باید شناختی در وزن و قواعد آن داشته باشند، زیرا اوزان شعر فارسی از نظر خوش‌آهنگی و زیبایی و کثرت و تنوّع و نظم در جهان بی‌نظیر است.

* * *

قافیه نیز به زیبایی و خوش‌آهنگی شعر می‌افزاید و گوش را نوازش می‌دهد و شادی‌آورست ؛ 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 بر هم بزنیم، به این صورت در می‌آید :

فتنه‌ام بر زلف و بالای تو ای بدر منیر

قامت‌است آن یا قیامت، عنبراست آن یاکه مشک

که زیبایی و خوش‌آهنگی اوّل را ندارد.

در این کتاب ابتدا در باره‌ی قافیه‌ی شعر فارسی سخن می‌گوییم و سپس به وزن شعر فارسی می‌پردازیم، امّا نخست آشنایی با چند اصطلاح ضرورت دارد :

حرف ــ 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 :[1] مثلاً واژه‌ی «خواهر» به صورت «خاهَر» تلفظ می‌شود و پنج حرف (=واج) دارد. (خـ، ا، هـ، ـَ، ر) و واژه‌ی «نامه» به صورت «نامِ» تلفظ می‌شود و چهار حرف دارد (نـ، ا، مـ، ـِ)[2].

۱ــ در قافیه چنان‌که خواهیم گفت صورت مکتوب نیز اهمیّت دارد.

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

مصوّت و صامت

حرف ملفوظ بر دو گونه است : مصوّت و صامت.

مصوّت ــ زبان فارسی دارای سه مصوّت کوتاه و سه مصوّت بلند است.[1] مصوّت‌های کوتاه (= حرکات عبارت‌اند از : ـَ ـِ ـُ مثلاً در کلمات «سَر»، «دِل»، «پُل»، حرکات حرف هستند امّا در خط فارسی به صورت اِعراب رو یا زیرِ حرف قرار می‌گیرند و بعد از آن تلفّظ می‌شوند، مثلاً در کلمه‌ی «دِل» که به صورت «د ـِ ل» به تلفّظ درمی‌آید.) مصوّت‌های بلند عبارت است از «و»، «ا»، «ی» مثلاً در آخر واژه‌های «کو»، «پا»، «سی».[2]

صامت ــ 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)[3]، ف، ک، گ، ل، م، ن، و (در اوّلِ کلمه‌ی «وَجْد»)، هـ (= ح)، ی (در اوّلِ کلمه‌ی یاد).

قافیه‌ی شعر فارسی

به نام خداوند جان آفرین　　حکیم سخن در زبان آفرین

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

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

۱ــ در فارسی امروز مصوّت مرکّب وجود ندارد. رک «چند نکته درباره‌ی واکه‌های زبان فارسی»، مجموعه‌ی خطابه‌های نخستین کنگره‌ی تحقیقات ایرانی، ۱۳۵۰ (نوشته‌ی دکتر هرمز میلانیان).

۲ــ علامت «و» در خط فارسی نماینده‌ی سه حرف ملفوظ است. مثلاً در واژه‌های «تو»، «سود»، «وجد». به علاوه در کلمه‌ی مثل «نُو» نماینده دو حرف ملفوظ است. علامت «ی» نیز نماینده دو حرف ملفوظ متفاوت است در واژه‌های «سی» و «وی»

۳ــ چنان‌که ملاحظه می‌شود بعضی از صامت‌های فارسی در خط دارای چند علامت هستند.

واژه‌های قافیه ــ واژه‌هایی است که حرف یا حروف قافیه در آخر آن‌ها مشترک باشد[1].

قافیه یا حروف قافیه ــ حرف یا حروف مشترک برای قافیه‌سازی لازم است. این حرف یا حروف چنان‌که گفتیم در آخر واژه‌های قافیه می‌آید. در این شعر :

به جهان خرّم از آنم که جهان خرّم ازوست عاشقم بر همه عالَم که همه عالَم ازوست

«ازوست» ردیف است و خرّم وعالَم واژه‌های قافیه و ـَـ 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

قواعد قافیه
(الف)

حداقلّ حروف مشترک لازم برای قافیه تابع دو قاعده است :

قاعده‌ی ۱ ــ هر یک از مصوّت‌های /ا/ ،/و/ به تنهایی اساس قافیه قرار می‌گیرند[2].

۱ــ در بعضی از اشعار، گاه واژه‌های ردیف از نظر معنا باهم تفاوت دارند ولی این تفاوت معنایی جنبه‌ی مجازی دارد و برای خواننده یا شنونده چندان محسوس نیست ؛ مانند :

سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد وانچه خود داشت ز بیگانه تمنّا می‌کرد ...

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

می‌کرد در بیت دوّم، در معنای می‌ساخت به‌کار رفته است.

۲ــ مصوّت ی معمولاً به تنهایی حرف قافیه قرار نمی‌گیرد. مثلاً واژه‌ی بازی با معنی، قافیه نمی‌شود ؛ امّا بعضی از شاعران به ندرت ی را تنها حرف قافیه قرار داده‌اند :

گاهِ توبه‌کردن آمد از مدایح و ز هِجی کز هِجی بینم زیان و از مدایح سود، نی

(منوچهری)

مصوّت کوتاه ـِ (= ـه/ه) نیز گاهی به ندرت اساس قافیه قرار گرفته است، به‌ویژه هرگاه قافیه‌ی شعر، الحاقی داشته باشد.

هرکجا ذکر او بود تو کـه‌ای جمله تسلیم کن بدو تو چه‌ای

مثلاً در شعر زیر واژه‌های ما و تمنّا هم قافیه هستند و حرف مشترک قافیه تنها مصوّت /ا/ است :

سال‌ها دل طلب جام جم از مـا می‌کرد و آنچه خود داشت زبیگانه تمنا می‌کرد

در بیت زیر :

ای چشم تو دل فریب و جادو در چشـم تـو خیره چشم آهو

مصوّت/و/ حرف قافیه است.

قاعده‌ی ۲ ــ 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 :

مـزرع سبـز فلک دیـدم و داس مـه نُو یادم از کشته‌ی خویش آمد و هنگام درُو

ـُـ و (مصوّت + صامت) حرف قافیه است.

و در شعر زیر :

کسی دانه‌ی نیک مردی نکاشت کزو خـرمـن کـام دل برنداشت

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

نکو نام و صاحب دل و حق پَرست خط عارضش خوش‌تر از خطّ دَست

خودآزمایی

۱ــ در کدام مورد «و»، «ی» صامت به‌شمار می‌آید؟

آهو، وقت، بود، کوه، نیست، فارسی، یاد، ناورد

۲ــ صامت‌ها و مصوّت‌های زبان فارسی چند تا است؟

۳ــ هریک از کلمات زیر چند واج دارد؟

خواستن، ژنده، سلسله، محو

قواعد قافیه
(ب)

در درس نخست کلیّاتی درباره‌ی شعر و قافیه‌ی آن خواندیم و دیدیم که قافیه‌ی شعر فارسی تابع دو قاعده است. این دو قاعده‌ی کلّی استثناهایی دارندکه آن‌ها را می‌توان در هفت مورد به شرح زیر، طبقه‌بندی کرد :

تبصره‌ی ۱ ــ 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 قاعده‌ی ۲) و ان حروفِ الحاقی.

در شعر زیر :

ای پادشه خوبان داد از غم تنهایی　　دل بی‌تو به‌جان آمد وقت است که‌بازآیی

ا + یی حرف قافیه است : ا حرف اصلی (طبق قاعده‌ی ۱) و یی حروف الحاقی.

حروف الحاقی عبارت است از :

شناسه‌ها، ضمایر متّصل، پسوندها، مخفّف صیغه‌های زمان حال بودن (ـَم، ی، یم، ید، ـَند) و «ی» آخر بعضی از واژه‌های مختوم به ا و و مثلاً در واژه‌های «خدای»، «جای»، «موی»، «بوی».

تذکّر: برای مشخّص کردن قافیه‌ی هر شعر، ابتدا ردیف را مشخّص می‌کنیم و بعد حروفِ الحاقی[1] و سپس حروف اصلی را.

۱ــ حرف یا حروفی هستند که پس از آخرین حرف اصلی کلمه می‌آید. قدما آخرین حرف اصلی کلمه را «رَویّ» می‌نامیدند.

تبصره‌ی ۲ ــ بعضی از واژه‌ها به مصوّت ـِ (هـ بیان حرکت) یا مصوّت ی ختم می‌شوند. مانند : جامه (= جامِ)، پرده (= پردِ)، بازی، سی. این ـِ و ی گرچه جزء کلمه‌ی قافیه یعنی حروف اصلی هستند، امّا از نظر قافیه، الحاقی به شمار می‌آیند :

کسان‌شهدنوشندومرغوبَرِ(= بَره) مـرا روی نان می‌نبیند تَرِ (= تَره)

ـَ رِ، حروف قافیه است : ـَ ر، اصلی (طبق قاعده‌ی ۲) و ـِ در حکم الحاقی.

یکی مشکلی برد پیش عَلی مگر مشکلش را کند منجَلی

ـَ لی حروف قافیه است : ـَ ل، اصلی (طبق قاعده‌ی ۲) و ی در حکم الحاقی[1].

تبصره‌ی ۳ ــ رعایت قواعد دوگانه‌ی قافیه الزامی است. فقط یک استثنا دارد : اگر در قاعده‌ی ۲ یعنی مصوّت + صامت (+صامت)، مصوّت کوتاه باشد و قافیه، حروفِ الحاقی داشته باشد، این مصوّت کوتاه می‌تواند متفاوت باشد ؛ مثلاً کُشت (قتل کرد)، با گَشت (گردید) قافیه نمی‌شود ؛ زیرا مصوّت اوّلی ضمّه و مصوّت دومی فتحه است. ولی اگر به آخر این دو کلمه حرف یا حروفی ؛ مثلاً ـِ (هـ بیان حرکت) الحاق شود، این دو کلمه قافیه می‌شوند :

سـراسـر همه دشت پـر کُشته بود زمین چون گل ارغوان گَشته بود

همین طور منظَر با تصوُّر قافیه نمی‌شود ولی در صورت افزوده شدن حرفِ الحاقی مثلاً، ی قافیه شدن آن‌ها اشکال ندارد :

آمدمت که بنگرم باز نظر به خود کنم سیرنمی‌شود نظر بس‌که‌لطیف‌منظَری

گـفتم اگـر نبینمت مهر فرامشم شود می‌روی‌ومقابلی،غـایـب‌ودرتصوُّری

(سعدی)

واژه‌ی بنده (= بَندِ) نیز با ژنده (= ژندِ) قافیه می‌شود ؛ چون کسره‌ی آخر در حکمِ الحاقی است.

تبصره‌ی ۴ ــ پسوند و پیشوند گرچه واژه نیستند امّا گاهی در قافیه‌ی شعر در حکم واژه‌ی قافیه قرار گرفته‌اند :

چنان صورتش بسته تمثالگَر که صورت نبندد از آن خوب‌تَر

۱ــ توجّه شود که ی در واژه‌های علی و منجلی اصلی است امّا از نظر قواعد قافیه، شاعران فارسی زبان، آن را در حکم الحاقی منظور کرده‌اند، گویی اصل کلمات عل و منجل بوده است.

«گر» و «تر» پسوند هستند و باید الحاقی به حساب آیند، امّا خود واژه‌ی قافیه قرار گرفته‌اند. همچنین در شعر :

گرفتم که خود هستی از عیب پاک　　تعنّت[1] مکن بر من عیبناک

ناک پسوند است، امّا واژه‌ی قافیه قرار گرفته و با کلمه‌ی «پاک» قافیه شده است. در شعر زیر :

دلم جز مهر مه رویان طریقی بَر نمی‌گیرد　　زهردرمی‌دهم‌پندش ولیکن دَر نمی‌گیرد

«بَر» و «دَر» پیشوند هستند امّا واژه‌ی قافیه قرار گرفته‌اند.

در صورتی پسوند یا پیشوند واژه‌ی قافیه محسوب می‌شود 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 واژه‌ی «لولیان» نشانه‌ی جمع است و در واژه‌ی «روان» نشانه‌ی صفت حالیّه و قافیه درست است ولی در این بیت دقیقی :

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

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

تبصره‌ی ۵ ــ اگر قبل از حروف قافیه (در قاعده‌ی ۱ و ۲) حرف یا حروف دیگری مشترک باشد، آن‌ها جزء حروف قافیه نیستند و رعایت آن‌ها لازم نیست. مثلاً در شعر :

به خُردی بخورد از بزرگان قفا　　خدا دادش اندر بزرگی صفا

ـَ فا، حروف مشترک است امّا فقط مصوّت /ا/حرف قافیه است و رعایت حروف مشترک دیگر ضرورت ندارد. به عبارت دیگر قفا و صفا با واژه‌هایی مثل ما و فضا قافیه می‌شود. در شعر زیر :

بشنو این نی‌چون شکایت می‌کند　　وز جدایی‌ها حکایت می‌کند

«ایَت» حروف مشترک است امّا فقط ـَ ت حروف قافیه است و رعایت حروف

۱ــ تعنّت : سرزنش

مشترکِ اضافی یعنی «ایـ»[1] به عبارت دیگر حکایت و شکایت با واژه‌هایی مثل نعمَت و فرصَت هم قافیه می‌شود.

تبصره‌ی ۶ ــ اگر واژه‌های قافیه لفظاً یکسان ولی در معنا متفاوت باشند، قافیه درست است و جناس هم دارد :

ز هر ناحیت کاروان‌ها روان (= رونده) بـه دیدار آن صورت بی‌روان (= روح)

تبصره‌ی ۷ ــ گاه حروف قافیه در بیش از یک واژه قرار می‌گیرد :

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

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

واژه‌های هم‌قافیه

در بعضی از زبان‌ها تعداد واژه‌های هم‌قافیه زیاد است و در بعضی کم. شک نیست که هر چه تعداد واژه‌های هم‌قافیه در زبانی بیشتر باشد، سرودن شعر قافیه‌دار در آن زبان آسان‌تر است. در زبان فارسی تعداد واژه‌های قافیه‌دار نسبتاً زیاد است بویژه در قافیه‌هایی مانند «ار» (کار، یار، تار، نگار ...)، «ان» (روان، نهان، فغان...)، «ـَـر» (سر، بستر، پر...)، ا، (ما، جفا، نیا، ریا...) و غیره. در بعضی از قافیه‌ها تعداد واژه‌ها به چند صد می‌رسد، در بعضی دیگر اندک است. مانند : «یغ» (دریغ، تیغ، ستیغ، میغ...).

قافیه‌ی میانی و درونی

بعضی از شاعران برای غنی‌تر کردن موسیقی شعر، گاه در پایان نیم مصرع نیز قافیه می‌آورند :

در رفـتـن جـان از بـدن گویند هــر نوعی سخن

من خود به چشم خویشتن دیدم که جانم می‌رود

(سعدی)

گاهی قافیه در درون مصرع است یعنی تنها در پایان مصرع یا نیم مصرع نیست ؛ مانند

۱ــ این دو حرف مشترک (ایـ) را در عربی، الف تأسیس و حرفِ دخیل می‌نامند ؛ و رعایت آن‌ها در قافیه‌ی شعر فارسی لازم نیست.

این شعر مولوی :

یار مرا، غار مرا، عشق جگر خوار مرا　　یارتویی، غار تویی، خواجه نگه‌دار مرا
روح‌تویی، نوح تویی، فاتح ومفتوح‌تویی　　سینـه‌ی مشروح تویی، بر در اسرار مرا

گاهی شعر دارای دو قافیه‌ی پایانی است (ذوقافیتین) که قافیه‌ی اصلی در واژه‌های آخر مصرع‌هاست :

گزید از غنیمت ظرایف بسـی　　کز آن سان نبیند طرایف کسی

قافیه‌ی خطّی

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

پیـوند روح می‌کند این باد مشک‌بیـز　　هنگام نوبت سحر است ای ندیم خیز

از نظر صورت ملفوظ واژه‌های حضیض، لذیذ، غلیظ با مشک‌بیز و خیز هم‌قافیه هستند امّا چون شکل خطی آن‌ها از نظر دیداری متفاوت است[1]، قافیه کردن آن‌ها درست نیست.[2]

عیوب قافیه

در شعر فارسی رعایت قواعد و ضوابط قافیه ــ که قبلاً گفتیم ــ الزامی است و هر چه خلاف 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 می‌شمرند مگر این که ابیات شعر از بیست و سی در گذرد یا قصیده دو مطلع داشته باشد.[3] اما شاعران گاه در اشعار کم‌تر از بیست

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

۲ــ در قاعده‌ی ۲ قافیه، مصوت + صامت (+صامت)، به‌ندرت دیده شده که یکسانی خطّی را در صامت اوّل رعایت نکرده‌اند، مانند :

چه گفت آن خداوند تنزیل و وحی　　خـداونـد امـر و خـداونـد نـهی
(فردوسی)

۳ــ المعجم فی معاییر اشعار العجم، ص ۲۸۷

و سی نیز واژه‌های قافیه را تکرار کرده‌اند.[1] به علاوه تکرار واژه‌ی قافیه‌ی مصرع اوّل را در غزل عیب ندانسته‌اند، حتّی آوردن آن را در مصرع چهارم صنعت (ردّالقافیه) به حساب آورده‌اند.

تکرار واژه‌های غیرساده‌ی قافیه

تکرار واژه‌های غیرساده(=مشتق، مرکّب و مشتق مرکّب)، در صورتی که اجزای سازنده‌ی 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 همه‌ی 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 پیش تو رفتن نتواند

با واژه‌های می‌گذراند، گسلاند، برساند و برهاند قافیه شده است.

حال آن‌که اگر حروف الحاقیِ (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 قافیه‌ی این شعر دقیقی :

شبِ سیاه بدان زلفکان تو مانَد

سپید روز به پاکی‌رخان تومانَد...

که در آن زلفکان، رخان، لبان، رخسارگان قافیه شده است.

۱ــ مثلاً حافظ در غزل :

دلم جز مهر مه رویان طریقی برنمی‌گیرد　　زهر در می‌دهم پندش ولیکن در نمی‌گیرد

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

قافیه در شعر نو

شاعران نوپرداز برای قافیه اهمّیّت زیادی قائل‌اند ؛ مثلاً، نیمایوشیج درباره‌ی قافیه می‌نویسد که : «اگر قافیه نباشد چه خواهد بود؟ حباب توخالی ؛ شعر بی‌قافیه، مثل آدم بی‌استخوان است. هنر شاعری در قافیه‌سازی است...»[۱]

اما ضوابط قافیه در شعر نو نضج درستی نگرفته است و آنچه درین مورد گفته شده است، بیشتر جنبه‌ی ذوقی دارد[۲]. نیما در مورد ضابطه‌ی قافیه در شعر می‌گوید : «قافیه مقیّد به جمله‌ی خود است، همین که مطلب عوض شد و جمله‌ی دیگری به روی کار آمد، قافیه به آن نمی‌خورد.»[۳] به هر حال قافیه‌ی 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 جنبه‌ی امری و دعایی دارد، قافیه را لازم نمی‌دانند.[۴]

مثال:

از تهی سرشار
جویبار لحظه‌ها جاری است
چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب و اندر آب بیند سنگ
دوستان و دشمنان را می‌شناسم من
زندگی را دوست می‌دارم
مرگ را دشمن
وای امّا با که باید گفت این؟ من دوستی دارم
که به دشمن باید از او التجا بردن
جوی‌بار لحظه‌ها جاری...

(م.امید)

۱ــ نیمایوشیج : حرف‌های همسایه، تهران، ۱۳۵۱، ص ۷۰
۲ــ شفیعی کدکنی : موسیقی شعر، ص ۱۹۱
۳ــ حرف‌های همسایه.
۴ــ موسیقی شعر، ص ۱۸۴

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

خودآزمایی

الف ــ در هر یک از ابیات زیر، واژه‌های قافیه و حرف یا حروف قافیه را مشخّص کنید و بنویسید که قافیه طبق قاعده‌ی «۱» است یا «۲»؟

مثال:

دلِ زیردستان نباید شکست — مبادا که روزی شوی زیردست

واژه‌های قافیه : شکست، زیردست

حروف قافیه : ـَ ست طبق قاعده‌ی «۲»

منم که دیده به دیدار دوست کردم باز — چه شکر گویمت، ای کارساز بنده‌نواز

ای صبا گر بگذری بر ساحل رود ارس — بوسه‌زن‌برخاک‌آن‌وادیّ‌ومشکین‌کن‌نفس

(حافظ)

یار بد مار است هین بگریز از او — تا نریزد برتو، زهر آن زشت‌خو

هر یکی دیوار اگر باشد جدا — سقف چون باشد معلّق برهوا

(مولوی)

ما را همه شب نمی‌برد خواب — ای خفته‌ی روزگار دریاب

نه بیگانه تیمار خوردش نه دوست — چو چنگش رگ و استخوان ماند و پوست

(سعدی)

من از ابر بینم همی باد و نم — ندانم که نرگس چرا شد دژم

مکن شهریارا دل ما نژند — میاور به جان من و خود گزند

(فردوسی)

ب ــ در هر یک از ابیات زیر :

۱ ــ ردیف را مشخّص کنید. (اگر دارد)

۲ ــ واژه‌ها و حرف یا حروف قافیه را تعیین کنید.

۳ ــ حرف یا حرف‌های الحاقی را مشخّص کنید. (اگر دارد)

۴ ــ حرف یا حروف اصلی قافیه را مشخّص کنید.

مثال:

دیری است که دلدار پیامی نفرستاد　　ننوشت سلامی و کلامی نفرستاد

ردیف : نفرستاد

واژه‌های قافیه : پیامی، کلامی

حروف قافیه : ام + ی

حروف اصلی :ام طبق قاعده‌ی «۲»

حرف الحاقی : ی

ای نسیمِ سحر آرامگه یار کجاست؟　　منزلِ آن مه عاشق‌کش عیّار 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 پرسی که چونی؟ چونم ای دل　　جگر پردرد و دل پرخونم ای دل
(نظامی)

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

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

ز دو دیده خون فشانم، ز غمت شب جدایی　　چه کنم که هست این‌ها گل باغ آشنایی
(عراقی)

بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست　　بگشای لب که قند فراوانم آرزوست
(مولوی)

آتشِ قهر برافروخته‌اند　　خانمانِ ضعفا سوخته‌اند
(غنی‌زاده)

گر مستمند و با دل 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 آسوده‌ایم — گر بهار آید و گر باد خزان، آسوده‌ایم
(سعدی)

آن دل که به زلف یار می بستیمش — هرچند گسست باز پیوستیمش
دیده دریا کنم و صبر به صحرا فکنم — و اندرین کار دل خویش به دریا فکنم
ما درس سحر در ره می‌خانه نهادیم — محصول دعا در ره جانانه نهادیم
(حافظ)

ج ــ با توجّه به تبصره‌های ۲ تا ۷، قافیه‌ی ابیات زیر را مشخّص کنید. اگر قافیه‌ی بیتی غلط است یا عیب دارد، آن را نیز مشخّص کنید :

هر آن کس که بر دزد رحمت کند — به بازوی خود کاروان می‌زند
(سعدی)

کنون با خرد باید انباز گشت — که فردا نمانَد ره بازگشت
(سعدی)

چنان در قید مهرت پای‌بندم — که گویی آهویی سر در کمندم
(سعدی)

در این زمانه بتی نیست از تو نیکوتر — نه بر تو برشمنی از رهیت مشفق‌تر
(سعدی)

دنیا نیرزد آن که پریشان کنی دلی — زنهار بد مکن که نکرده است عاقلی
گر من سخن درشت نگویم تو نشنوی — بی‌جهد از آینه نبرد زنگ، صیقلی
(سعدی)

د ــ قافیه را در این شعر نو مشخّص کنید :

اشکم دمید
گفتم : «نه پای رفتن نه تاب ماندگاری
درد خزه‌ی کف جوی این است.» گفت : «آری
اما دو گانه تا کی؟

یا موج وش روان شو یا در کنار من باش»
گفتم : «دلم گرفته‌ست
مثل سکون ملولم»

هـ ــ در شعر زیر واژه‌های قافیه را پیدا کنید و مشخّص نمایید که آیا حروف قافیه طبق قاعده‌ی «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 هیچ‌کارِ سخت کان 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 مپسند
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...

(نیمایوشیج)

بخش دوّم

عروض

(وزن شعر)

مقدّمه

همکاران ارجمند، معلّمان عَروض، شاید شما با عَروض علمی الفتی نداشته باشید، در این صورت ناچار با عروض سنّتی ــ که دارای مشکلات و تناقضات و اسامی عجیبی است ــ آشنایی دارید و برای فراگرفتن آن زحمت بسیار کشیده‌اید و با آن مأنوس گردیده‌اید. لذا، حتّی اگر تعصّبی هم نداشته باشید، ممکن است دلیلی نبینید که متحمّل زحمتی دیگر شوید و عروض علمی را ــ که بنای این کتاب بر آن است ــ فراگیرید. این است که از عروض سنّتی به‌ویژه به عنوان این که قرن‌ها پیشینیان ما با آن روش کار کرده‌اند دفاع می‌کنید و حال آن‌که اگر عروض علمی را به دقّت مطالعه فرمایید درخواهید یافت که چه‌قدر ساده و دقیق و منظّم است و هرگز اشکالات و تناقضات عروض سنّتی را ندارد. از طرفی حرفه‌ی معلّمی ایجاب می‌کند که پیوسته با تازه‌های علمی و روش‌های جدید و ساده‌ی تدریس هر علم آشنا شویم تا بتوانیم به دانش‌آموزان با زحمتی کم‌تر بهره‌ای بیشتر برسانیم.

به علاوه این عروض برای دانش‌آموزان ــ که عروض سنّتی را نمی‌دانند ــ نوشته شده و هدف این است که آن‌ها مثل ما در آموختن عروض دچار مشکلات نشوند و عروض فارسی را به صورت علمی و با روشی هرچه ساده‌تر فرا بگیرند.

از طرفی گرچه این عروض، عروض علمی است امّا در این کتاب مؤلف کوشیده است حتّی‌الامکان پیوند با عروض سنّتی را نیز حفظ کند و در حقیقت در آن تنها اشکالات و تناقضات مهمّ عروض سنّتی کنار گذاشته شده است لذا با روش علمی و بسیار ساده‌ی این عروض به همان نتایج عروض سنّتی می‌رسیم. روش بسیار ساده‌ی تقطیع و پیدا کردن اوزان در این کتاب حاصل سالیان دراز تدریس و پژوهش در عروض سنّتی و عروض علمی است. سادگی آن به حدّی است که اصول یافتن اوزان اشعار را در یکی دو جلسه می‌توان فراگرفت.

باید توجّه داشت که عروضیان ما در گذشته خدمات بسیار ارزنده‌ای در راه تدوین و تحقیق عروض شعر فارسی انجام داده‌اند امّا به دلایلی عروض سنّتی دارای اشکالات بزرگی است که عروضیان امروز آن‌ها را برشمرده‌اند.[1] اشکالات بزرگ عروض سنّتی ناشی از این است که عروضیان

۱ــ رجوع شود به :

الف ــ مقاله‌ی «اصلاحات ادبی» نوشته‌ی علینقی وزیری، مجلّه‌ی مهر، شماره‌ی ۱۰، سال ۵، ۱۳۱۶

ب ــ کتاب وزن شعر فارسی نوشته‌ی دکتر پرویز ناتل خانلری، ۱۳۳۷

ج ــ فرهنگ عروضی نوشته‌ی سیروس شمیسا

د ــ مقاله‌ی «درباره‌ی طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی» نوشته‌ی ابوالحسن نجفی، مجلّه‌ی آشنایی با دانش، فروردین ۱۳۵۹ و دیگر مقالات و کتاب‌ها.

ما اوزان شعر فارسی را مستقلاً و چنان که بوده مورد توصیف و بررسی قرار نداده بلکه بر عکس آن‌ها را بر چهارچوب قواعد محدود عروض خلیل‌بن‌احمد[1] تنظیم کرده‌اند و حال آن که عروض فارسی از جهت نظم و دقّت و خوش آهنگی و امکان تولید اوزان تازه و به‌ویژه کثرت اوزان، (با داشتن حدود سیصد و پنجاه وزن) در جهان بی‌نظیر است. و از طرفی قواعد محدود عروض خلیل‌بن‌احمد خاصّ اوزان شعر عرب است و اوزان شعر عرب ویژگی‌های خود را دارد و تعداد آن‌ها کم‌تر از یک پنجم اوزان شعر فارسی است[2]. لذا عروض عرب برای تنظیم و تدوین عروض فارسی که علاوه بر عظمت و زیبایی، قواعدی خاص خود دارد به هیچ‌وجه مناسب نبوده است. به این دلیل تدوین عروض فارسی بر مبنای قواعد عروض عرب این همه معضلات و تناقضات و اشتباهات را به‌بار آورده است. ناگفته نماند که در گذشته بعضی از عروضیان ما متوجّه برخی از نارسایی‌های عروض خلیل‌بن‌احمد برای تدوین عروض فارسی شده و در مواردی قواعد آن را زیر پا گذارده‌اند. امروز برماست که ضمن حفظ سنّت‌های درست، اشکالات و خطاهای عروض گذشته را رها سازیم و قواعد عروض فارسی را آن‌چنان که هست توصیف و تدوین کنیم.

و من‌اللّه التّوفیق و علیه‌التّکلان

۱ــ عروض خلیل‌بن احمد خود مورد انتقاد محقّقان عرب است.

۲ــ امروز تعداد اوزان شعر فارسی به دلیل به‌وجود آمدن اوزان تازه و تحقیق دقیق‌تر در دیوان شاعران بیش از گذشته است. امّا در گذشته نیز تعداد اوزان شعر فارسی خیلی بیش‌تر از اوزان شعر عرب بوده است چنان‌که خواجه نصیر تعداد اوزان شعر عرب را شصت و سه و تعداد اوزان شعر فارسی را صد و نود و نه می‌داند. (معیارالاشعار چاپ سنگی ص ۱۵۰)

درس سوّم

حرف، هجا، وزن

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

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

تبصره‌ی ۱ ــ چون هر مصوّت بلند تقریباً دو برابر مصوّت کوتاه تلفّظ می‌شود،در وزن شعر دو حرف به حساب می‌آید. اما مصوّت کوتاه برابر یک حرف است : مثلاً ؛کلمه‌ی «ما» در وزن شعر سه حرف حساب می‌شود وکلمه‌ی «سرد» چهار حرف (= سـَـ ر د).

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

هجا

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

انواع هجا

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

کشیده :

۱ ــ هجای کوتاه که دارای دو حرف است با علامت ∪ مانند کلمات نَ (نه)، تُ (تو).

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

۳ ــ هجای کشیده که دارای چهار یا پنج حرف است با علامت ــ ∪ 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 :

نَر	م	سَر	د	پا	رس	کا	شت
ــ	∪	ــ	∪	ــ	∪	ــ	∪

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

تبصره:

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

۲ ــ 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، درین 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 جدیدِ (نا) از مصوّت بلند قبل از خود فاصله گرفته است به حساب می‌آید.

۳ ــ «آ» در خط، برابر است با همزه و مصوّت بلند «ا» لذا سه حرف به‌حساب می‌آید، مثل : «آباد» که هجای اوّلش سه حرفی و هجای دوّمش چهار حرفی است.

---

۱ ــ در حقیقت مصوّت بلند قبل از «ن» کوتاه تلفّظ می‌شود امّا چنان که خواجه نصیرالدّین توسی در معیارالاشعار می‌گوید : واژه‌هایی مانند دون، دان، دین، بر وزن دو، دا، دی می‌باشد.

وزن شعر

وزن شعر عبارت است از نظمی در اصوات گفتار، مثل وزن شعر فارسی که بر مبنای کمّیّت هجاها یعنی نظم میان هجاهای کوتاه و بلند است،[1] چنان‌که بعد خواهد آمد.

عَروض ــ علمی است که قواعد تعیین اوزان شعر (تقطیع) و طبقه‌بندی اوزان را، از جنبه‌ی نظری و عملی به دست می‌دهد.[2]

واحد وزن ــ 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 اوّل را سرود به ناچار بقیّه‌ی مصراع‌ها را در همان وزن باید بسراید.

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

قواعد تعیین وزن

برای تعیین وزن یک شعر، چهار قاعده‌ی زیر را به‌دقّت باید به‌کار برد :

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

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

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

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

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

(سعدی)

---

۱ ــ وزن شعر فارسی، نوشته‌ی دکتر پرویز خانلری، ۱۳۳۷. ص ۱۳.

۲ ــ مقاله‌ی «درباره‌ی طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی»، ص ۵۹۱ «نوشته‌ی ابوالحسن نجفی».

را وقتی درست بخوانیم «طاعت آن» به صورت «طاعتان» و «پیش آر» به‌صورت «پیشار» تلفّظ می‌شود. پس از این که شعر را درست و فصیح خواندیم باید عین تلفّظ را واضح بنویسیم. به عبارت دیگر در تعیین وزن شعر باید خط را تا ممکن است به صورت ملفوظ نزدیک کرد. این خط، **خطّ عروضی**[1] نامیده می‌شود.

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

۱ ــ اگر در فصیح خواندن شعر، همزه‌ی آغاز هجا (وقتی قبل از آن صامتی باشد) تلفّظ نشود در خط نیز همزه را باید حذف کرد چنان‌که در شعر فوق «طاعت آن» با حذف همزه به‌صورت «طاعتان» تلفّظ می‌شود. هم‌چنین مصراع «بنی‌آدم اعضای یکدیگرند» با حذف همزه‌ی «اعضا» به صورت «بنی‌آدَمَعْضای...» خوانده می‌شود.

۲ ــ در خطّ عروضی باید حرکات (مصوّت‌های کوتاه) گذاشته شود (حرکات، مانند مصوّت‌های بلند همیشه دوّمین حرف هجا هستند) :

اِی چَشمُ چِراغِ اَهلِ بینش　　مَقصودِ وُجود آفَرینش

روشن است کلماتی مانند «تو»، «دو» و «و» ربط (عطف) به‌صورتی که تلفّظ می‌شوند باید نوشته شوند یعنی به صورت «تُ»، «دُ»، «ـُـ» (معمولاً «و» عطف یا ربط، به‌ویژه در شعر به‌صورت ضمّه تلفّظ می‌گردد. مثل مَنُ او (= من و او)).

۳ ــ حروفی که در خط هست امّا به تلفظ درنمی‌آید در خطّ عروضی حذف می‌شود. مثلاً کلمات «خویش»، «خواهر»، «نامه»، «چه»، به‌صورت «خیش»، «خاهَر»، «نامِ» و «چِ» نوشته می‌شود :

هرچِ بَر نفسِ خیش نَپسَندی　　نیز بَر نَفسِ دیگری مَپَسَند

۴ ــ قبلاً گفتیم که مصوّت، دومین حرف هر هجاست لذا حروف «و»، «ا»، «ی» فقط

۱ــ خطّ عروضی فارسی برای تقطیع اشعار بسیار مناسب است و هرگز موجب اشکال نمی‌شود، لذا ضرورتی ندارد که ازالفبای فونتیک استفاده شود.

وقتی دوّمین حرف هجا باشند مصوّت هستند و دو حرف به حساب می‌آیند. مثلاً در کلمات «کو»، «سار»، «ریخت»، بنابراین در کلمه‌ای مثل «نُو» که دومین حرفش مصوّتِ ضمّه است، « و» صامت می‌باشد.

۵ ــ حرفی که مشدّد تلفّظ گردد باید به صورت دو حرف نوشته شود مانند «عزّت» و «سجّاده» که باید به‌صورت «عِزْزَت» و «سَجْجادِ» نوشته شود :

پیر گفتاکِ چ‌عِزْزَت زین بِه　　کِ نِیَم بَرْ دَرِ تُ بالین نِه

(جامی)

می‌کُنَد پُر فضایِ خانِ ز عَطر　　گُلِ سَججادِ اَت بِ وَقْتِ نماز

(نصرالله مردانی)

تقطیع هجایی

تقطیع یعنی تجزیه‌ی شعر به هجاها و ارکان (پایه‌های) عروضی[1]. نخست به تقطیع هجایی می‌پردازیم و سپس به‌تقطیع به ارکان.

منظور از تقطیع هجایی مشخّص کردن هجاهای شعر اعم از کوتاه، بلند و کشیده است. برای این کار ابتدا باید هجاهای شعر را به دقّت جدا، و مرز هر هجا را با خطّ عمودی کوتاهی مشخّص کرد. دقّت شود که به تعداد مصوّت‌ها هجا وجود دارد. ضمناً هجاهای کشیده باید با خطّ عمودی به یک هجای بلند (سه حرف اوّل) و یک هجای کوتاه (یک یا دو حرف بعد) تقسیم شوند، مثل جدا کردن هجاهای مصرع زیر :

مَ‌رَ نـ‌جانَ‌ | دِ‌ لَم‌ | را | کِ‌ | این‌ | مُر‌ | غِ | وَحـ‌شی[2]

زِ | با | می‌ | کِ‌ | بَر‌ | خا‌بْ‌سْتْ | مُشـ‌ | کِل | نِـ | شـیـ‌نَد

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

الف ــ هجای دو حرفی (کوتاه)، علامت «∪»

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

۲ــ آخرین حرف هجا را به صورت حرف پایانی نیز می‌توان نوشت : مَ / رَن / جانَ

ب ــ هجای سه حرفی (بلند)، علامت «ــ»

ج ــ هجاهای چهار یا پنج حرفی (کشیده)، علامت «ــ ∪»، (علامت «ــ» برای سه حرف اوّل و علامت «∪» برای یک یا دو حرف بعد).

تبصره ــ 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 (ــ) نشان می‌دهیم[1].

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

مَـ	ـرَ	نـ	ـجانِ	دِ	لَم	را	کِ	ایـ	ـنِ	مُر	غِ	وحـ	ـشی
∪	ــ	ــ	ــ	∪	ــ	ــ	∪	ــ		ــ	∪	ــ	ــ

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

مَـ	ـرَ	نـ	ـجانِ	دِ	لَم	را	کِ	ایـ	ـنِ	مُر	غِ	وَحـ	ـشی
∪	ــ	ــ	ــ	∪	ــ	ــ	∪	ــ		ــ	∪	ــ	ــ
زِ	با		می	کِ	بَر	خا	ست	مُشـ	ـکِل	نِـ	ـشیـ		ـند

۱ــ رجوع کنید به اختیارات وزنی، گونه‌ی اوّل در همین کتاب

خودآزمایی

خودآزمایی‌های درست خواندن و درست نوشتن و تقطیع هجایی:

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

۲ــ واژه‌های زیر را با خطّ عروضی بنویسید و مرز هرکدام از واژه‌ها را که بیش از یک هجا دارد مشخّص کنید. هجای کشیده را نیز به دو هجا تقسیم کنید :

خویشتن، بنفشه، ملامت، فایده، التماس، خود، سفینه، چو، چون، مسامحه، دقّت، پشتوانه، معلّم، خواری، زلّت، مجموعه، روزنه، خواستن، مؤذّن، شدّت، تبسّم، کاشته، راهوار.

۳ــ واژه‌های زیر را ابتدا درست بخوانید و با خطّ عروضی بنویسید. سپس مرز هجاها را مشخّص 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.

۴ــ واژه‌های غیرساده‌ی زیر را یک‌بار با حذف همزه و بار دیگر بدون حذف همزه بخوانید و با خطّ عروضی بنویسید وتقطیع هجایی کنید :

دل‌آزرده، عاقبت‌اندیش، خوش‌آواز، پلنگ افکن، بادآورده، خوش‌اندام، دانش‌آموز، دل‌افسرده، شمع آجین.

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

هم قصّه‌ی نانموده دانی — هم نامه‌ی نانوشته خوانی
(نظامی)

اگر کاری کنی مزدی ستانی — چو بی‌کاری، یقین بی‌مزد مانی
(ناصرخسرو)

آینه ار نقش تو بنمود راست — خود شکن آیینه شکستن خطاست
(نظامی)

خـدایـا بـه خـواری مـران از درم
که صـورت نـبـنـدد دری دیـگـرم

ای باد بامدادی خوش می‌روی به شادی
پیوند روح کردی پیغام دوست دادی

نـبـیـنـی کـه چـون بـاهـم آیـنـد مـور
ز شـیـران جـنـگـی بـرآرنـد شـور

بـنـشـیـنـم و صـبـر پـیـش گـیـرم
دنـبـالـه‌ی کـار خـویـش گـیـرم

گـفـتـم ایـن شـرط آدمـیّـت نـیـسـت
مرغ تسبیح خوان و من خاموش

هـر کـه تـأمّـل نـکـنـد در جـواب
بـیـشـتـر آیـد سـخـنـش نـاصـواب

(سعدی)

چـنـد پـرسـی ز مـن چـیـسـتـم مـن؟
نـیـسـتـم نـیـسـتـم نـیـسـتـم مـن

(میرزا حبیب خراسانی)

درس چهارم

تقطیع به ارکان

در تقطیع هجایی، علامت‌های هجاها دارای نظمی هستند، فی‌المثل اگر در هجاهای هر مصراع شعرتقطیع شده در صفحه‌ی۲۷، دقّت کنیم، نظمی در آن‌ها می‌بینیم ؛ نظمی تکراری، به این صورت که اگر آن‌ها را سه تا سه تا جدا کنیم درمی‌یابیم که هر مصرع از تکرار چهار بار «∪ ــ ــ» تشکیل شده است :

∪ ــ ــ | ∪ ــ ــ | ∪ ــ ــ | ∪ ــ ــ

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

اگر شعر :

ای ساربان آهسته ران کارام جانم می‌رود وان‌دل‌که‌باخودداشتم با دل‌ستانم می‌رود

(سعدی)

را تقطیع هجایی کنیم به این صورت در می‌آید :

اِی	سا	ر	بان[1]	آ	هِسـ	تِ	رانـ	کا	را	مِ	جا	نَم	می	رَ	وَد			
ــ	ــ	∪	ــ	ــ	ــ	∪	ــ	ــ	ــ	∪	ــ	ــ	ــ	∪	ــ			

هجاهای هر مصرع 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، به‌این صورت که از تکرار چهار بار «ــ ــ ∪ ــ» تشکیل شده است :

ــ ∪ ــ ــ | ــ ∪ ــ ــ | ــ ∪ ــ ــ | ــ ∪ ــ ــ

۱ــ این شعر را به صورت «ای ساربانا هِستِ ....» هم می‌توان تلفّظ کرد. دراین صورت «ن» به هجای بعد منتقل می‌شود و چون در این هجای جدید بعد از مصوّت بلند نیامده محاسبه می گردد (در حقیقت «ن» به جای همزه‌ی محذوف قرار می‌گیرد).

تقطیع هجایی شعر زیر :

فتنه برانگیخت‌دل، خون‌شهان ریخت دل　　با همه آمیخت دل، گرچه جدا می‌رود

(مولوی)

به این صورت است :

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

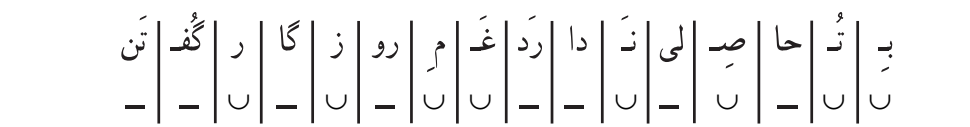
_ ∪ ∪ _ | _ ∪ _ | _ ∪ ∪ _ | _ ∪ _ | _ ∪ _

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 درمی‌آید :



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

_ ∪ _ ∪ ∪ | _ _ ∪ _ | ∪ _ ∪ ∪ | _ _ ∪ _

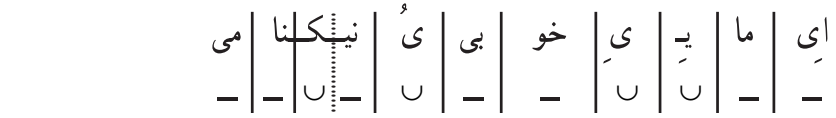
پس برای این که نظم میان هجاهای یک شعر آشکار شود باید هجاهای یک مصراع آن را چهار تا چهار تا، یا سه تا سه تا،یا چهار تا و سه تا جدا[1] کنیم.

۱ــ هجاهای بعضی از اوزان کم کاربردتر به صورت چهار تا و دو تا، یا چهارتا و یکی جدا می‌شود. از طرفی در عروض سنّتی هجاهای بعضی از اوزان را به صورت سه‌تا و چهارتا یا دوتا و سه‌تا و غیره جدا می‌کنند تا به نحوی همه‌ی اوزان شعر فارسی را در بحور عروضی عرب بگنجانند (بحر، واحدِ بزرگ‌تر از وزن است).

در میان هجاهای معدودی از اوزان، نظمی ظاهر نیست[1] مثل هجاهای شعر :

ای مایه‌ی خوبی و نیکنامی روزم ندهد بی‌تو روشنایی

(رودکی)



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

به‌طورکلّی 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 منظّم، یعنی چهار «∪ ـ ـ» تقطیع می‌شود، نباید به شکل متناوب :

∪ ـ ـ ∪ | ـ ـ | ∪ ـ ـ ∪ | ـ ـ تقطیع گردد.

ارکان عروضی

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

به جای این‌که 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 «تَ تَن تَن» یا «دَدَم دَم» (هم‌وزن «∪ ـ ـ») درست شده است، و اگر به جای «∪ ـ ـ» کلمه‌ای که هم‌وزنش باشد مثلاً «نواها» یا «گرامی» را بیاوریم بهتر است، مثلاً بگوییم شعر فوق بر وزن « نواها نواها

۱ــ این گونه اوزان که تعداد آن‌ها اندک است مستثنا هستند و با تعریف وزن نیز مغایرت دارند.

نواها نواها » است. از طرفی چون در صرف زبان عرب همه‌ی کلمات را با «فعل» (ف ــ ع ــ ل) می‌سنجند در عروض عربی و فارسی، هم‌وزن هجاهای جدا شده‌ی هر مصرع را (که نمایانگر نظم وزن هستند) از «فعل» ساخته‌اند، فی‌المثل «فعولن» را هم‌وزن «∪ ــ ــ » آورده‌اند و لذا شعر فوق بر وزن «فعولن فعولن فعولن فعولن» می‌شود. هم‌چنین به جای «∪ ــ ــ ــ » 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 تاست که ذیلاً با آن‌ها آشنا می‌شوید :

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

۱ ــ فاعلاتن = ــ ∪ ــ ــ (تن ت تن تن)

۲ ــ فاعلن = ــ ∪ ــ (تن ت تن)

۳ ــ مفاعیلن = ∪ ــ ــ ــ (ت تن تن تن)

۴ ــ فعولن = ∪ ــ ــ (ت تن تن)

۵ ــ مستفعلن = ــ ــ ∪ ــ (تن تن ت تن)

۶ ــ مفعولن = ــ ــ ــ (تن تن تن)

۷ ــ فعلاتن = ∪ ∪ ــ ــ (ت ت تن تن)

۸ ــ فعلن = ∪ ∪ ــ (ت ت تن)

۹ ــ مفاعلن = ∪ ــ ∪ ــ (ت تن ت تن)

۱۰ ــ مفتعلن = ــ ∪ ∪ ــ (تن ت ت تن)

۱۱ ــ فعلن (= فاعل) = ــ ــ (تن تن)

ب ــ ارکان غیرپایانی، که در آخر مصراع قرار نمی‌گیرند. آخرین هجای هر یک از این ارکان کوتاه است :

۱ ــ فاعلاتُ = ــ ∪ ــ ∪ (تن ت تن ت)

۲ ــ فعلاتُ = ∪ ∪ ــ ∪ (ت ت تن ت)

۳ ــ مفاعیلُ = ∪ ــ ــ ∪ (ت تن تن ت)

۴ ــ مستفعلُ = ــ ــ ∪ ∪(تن تن ت ت)

۵ ــ مفعولُ = ــ ــ ∪ (تن تن ت)

۶ ــ مفاعلُ = ∪ ــ ∪ ∪ (ت تن ت ت)

ج ــ ارکان پایانی، که فقط در آخر مصراع می‌آیند :[1]

۱ ــ فَعَل = ∪ ــ (ت تن)

۲ ــ فع = ــ (تن)

گاه از آخر رکن پایانی یک وزن، یک یا دو یا سه هجا حذف می‌شود، مثلاً :

از آخر «∪ ــ ــ ــ» (مفاعیلن) اگر یک هجا حذف شود می‌ماند «∪ ــ ــ» (فَعُولُنْ)، دو هجا حذف شود می‌ماند «∪ ــ» (فَعَل) سه هجا حذف شود می‌ماند ∪ = « ــ » (فَعْ)[2]

خودآزمایی

۱ــ ارکان معادل این هجاها را بنویسید :

ــ ∪ ــ ــ، ∪ ــ ــ، ــ ــ ∪ ــ، ــ ــ ــ، ــ ∪ ∪ ــ، ∪ ــ ــ ــ، ∪ ــ ∪ ــ، ∪ ــ ∪ ــ، ــ، ــ ∪ ــ ∪، ــ ــ، ∪ ــ، ∪ ــ ــ ∪، ــ ــ ∪ ∪ .

۲ــ هجاهای اشعار خودآزمایی صص ۹ ــ ۲۸ را به منظّم‌ترین صورت تقسیم کنید و ارکان معادل هر قسمت را زیر آن بنویسید.

۱ــ فعلن و فعِلن نیز در آخر مصراع می‌آید اما به صورت غیرپایانی هم به‌کار رفته است. بعد خواهیم دید که در اوزان دورْی در آخر نیم مصراع نیز می‌آیند.

۲ــ گفتیم که هجای پایان مصراع همیشه بلند حساب می‌شود.

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 خطّ عمودی پررنگ‌تری به اجزای ۴ یا ۳ هجایی تقسیم می‌نماییم. آن‌گاه به ارکان مراجعه می‌کنیم تا ببینیم هر یک از این اجزای ۴ 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 پایانیِ معادلِ هرکدام یعنی «فَعَل»، «فعلن» و «فع» زیرِ آن‌ها آورده می‌شود) مثال :

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

مرنجا نِ	دلَم را	که این مُر	غِ وَحشی
∪ ــ ــ	∪ ــ ــ	∪ ــ ــ	∪ ــ ــ
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

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

خدایا به خواری مران از درم که صورت نبندد دری دیگرم

(سعدی)

خُـدا	یا	بِـ	خا	ری	مَـ	ران	اَز	دَ	رَم
∪ ــ	ــ	∪	ــ	ــ	∪	ــ	ــ	∪	ــ
فعولن		فعولن			فعولن			فَعَل	

مثال دیگر:

تو همچون گل ز خندیدن لبت با هم نمی‌آید روا داری کـه من بلبل چو بوتیمار بنشینم

(سعدی)

هجاهای هر مصراع شعر فوق به چهار «∪ ــ ــ ــ» تقسیم می‌شود. حال با مراجعه به‌ارکان، معادل «∪ ــ ــ ــ» یعنی «مفاعیلن» را زیر هر «∪ ــ ــ ــ» می‌نویسیم.

تُ	هَمـ	چُن	گُل	زِ	خَنـ	دیـ	دَن	لَ	بَتـ	با	هَم	نِـ	می	آ	یَد
∪	ــ	ــ	ــ	∪	ــ	ــ	ــ	∪	ــ	ــ	ــ	∪	ــ	ــ	ــ
مفاعیلن				مفاعیلن				مفاعیلن				مفاعیلن			

هجاهای شعر زیر:

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

ــ∪ ــ | ــ ∪ ــ | ــ ــ ∪ ــ (مولوی)

به سه «ــ ∪ ــ ــ» تقسیم می‌شود ولی از «ــ ∪ ــ ــ» آخر یک هجا حذف شده و به‌صورت «ــ ∪ ــ» درآمده است. با مراجعه به ارکان، معادل «ــ ∪ ــ ــ» یعنی فاعلاتن و معادل «ــ ∪ ــ» یعنی فاعلن را زیر هجاهای تقسیم شده می‌نویسیم:

گفت ای مو	سا دهانم	دوختی[1]
ــ ∪ ــ ــ	ــ ــ ∪ ــ	ــ ∪ ــ
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن

هجاهای شعر زیر:

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

∪ ــ ∪ ∪ | ــ ــ ∪ ــ | ∪ ــ ∪ ∪ ــ ــ (سعدی)

فعلاتُ | فاعلاتن | فعلاتُ فاعلاتن

چهارتا چهارتا جدا شده و نظم متناوب متشکّل از «∪ ∪ ــ ∪» و «ــ ∪ ــ ــ» **۲** بار دارد و چون «∪ ∪ ــ ∪» با رکن فعلاتُ مطابق است و «ــ ∪ ــ ــ» با رکن فاعلاتن، لذا وزن

۱ــ بعضی از اشعار با خطّ معمول فارسی تقطیع شده است ولی لازم است دانش‌آموزان همیشه اشعار را با خطّ عروضی تقطیع کنند.

آن می‌شود :

فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن

هجاهای شعر زیر:

شاید اگر	آفتاب و	ماه نتا	بد	پیش دو ابروی چون هلال محمّد (ص)
ـ ∪ ∪ ـ	ـ ∪ ـ ∪	ـ ∪ ∪ ـ	ـ	(سعدی)
مفتعلن	فاعلات	مفتعلن	فع	

نظم متناوب دارد که از آخرین «ـ ∪ ـ ∪» سه هجای پایانی حذف شده و به صورت ـ∪∪ـ|ـ∪ـ∪|ـ∪∪ـ|ـ در آمده است. با مراجعه به ارکان، «ـ∪∪ـ» با رکن مفتعلن و «ـ∪ـ∪» با رکن فاعلاتُ و «ـ» با رکن فع مطابقت دارد. پس وزن شعر فوق می‌شود :

مفتعلن فاعلات مفتعلن فع

پس برای پیدا کردن وزن یک شعر باید نکته‌های هشتگانه‌ی زیر را مورد توجّه قرار داد :

۱ ــ درست خواندن شعر و درست نوشتن آن با خطّ عروضی.

۲ ــ جدا کردن هر یک از هجاها با خطّ عمودی.

۳ ــ حذف «ن» بعد از مصوّت بلند در یک هجا.

۴ ــ علامت‌گذاری هر یک از هجاها در زیر آن‌ها.

۵ ــ تقسیم هجاهای هر مصراع به اجزای ۴ تا ۴ تا، یا ۳ تا ۳ تا، یا ۴ تا و ۳ تا به‌طوری‌که در صورت امکان، وزن به صورت تکراری درآید و یا متناوب.

۶ ــ نوشتن ارکان عروضی معادل اجزا در زیر آن‌ها.

۷ و ۸ ــ اختیارات شاعری و نام اوزان که در مباحث بعد خواهد آمد.

اختیارات شاعری

چنان‌که در مثال‌های قبل دیدیم وزن شعر فارسی بسیار منظّم و دقیق است و نظم و تساوی هجاها در مصراع‌های یک شعر دقیقاً رعایت می‌شود و از این نظر تقطیع وزن شعرفارسی 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 ــ برای تعیین وزن یک شعر، تقطیع یک مصراع آن کافی است امّا چون در اشعار فارسی معمولاً از اختیارات شاعری استفاده می‌شود با مقایسه‌ی دو مصراع یعنی از روی اختلاف هجاها، اختیارات شاعری را بهتر درمی‌یابیم. لذا در تقطیع، هجاهای مصراع دوّم را به‌ترتیب، زیر هجاهای مصراع اوّل می‌نویسیم. اختیارات شاعری[1] بر دو گونه است : زبانی و وزنی.

اختیارات زبانی: در هر زبانی بعضی کلمات (به تنهایی یا در جمله) دارای دو یا احیاناً چند تلفّظ هستند و گوینده اختیاردارد هرکدام را که می‌خواهد به‌کار ببرد. اختیارات زبانی بر دو نوع است :

۱ ــ امکان حذف همزه ــ در فارسی اگر قبل از همزه‌ی آغاز هجا، حرف صامتی بیاید، همزه را می‌توان حذف کرد، مثلاً کلمه‌ی 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

∪ ــ | ــ

«**د | راب**» یا «**از این**» را بگوییم«**ازین**» یا «**در آن**» را بگوییم «**دران**». در شعر زیر :

∪ | ــ ∪ ــ ــ ــ ∪ ــ ــ ــ ∪

در آن حال پیش آمدم دوستی کزو مانده بر استخوان پوستی

(سعدی)

دَ	را	حا	ل	پی	شا	مَ	دَم	دو	سـ	تی
∪	ــ	ــ	∪	ــ	ــ	∪	ــ	ــ	∪	ــ
ک	زو	ما	دِ	بَر	اُسـ	تُ	خا	پو	سـ	تی

شاعر به ضرورت وزن، در | آن (= ــ ــ) را، د | ران (=∪ ــ) تلفّظ کرده تا هجاهای دو مصراع یکسان و وزن درست باشد، زیرا اگر در آن تلفّظ می‌کرد، هجای اوّل مصراع اوّل بلند می‌بود و حال آن که هجای اوّل در مصراع دوّم کوتاه است.

۲ ــ تغییر کمّیت مصوّت‌ها ــ شاعر در موارد خاصّی مختار است که به ضرورت وزن شعر، مصوّت کوتاه را بلند و یا مصوّت بلند را کوتاه تلفظ کند :

۱ــ رک : «اختیارات شاعری» نوشته‌ی ابوالحسن نجفی. البتّه تقسیم اختیارات به زبانی و وزنی از نگارنده است.

الف ــ بلند تلفّظ کردن مصوّت‌های کوتاه ــ مصوّت کوتاه پایان کلمه را به ضرورت وزن می‌توان کشیده تلفّظ کرد تا مصوّت بلند به حساب آید. همچنین کسره‌ی اضافه و «و» (ضمّه) عطف را :

نبینی باغبان چون گل بکارد　　چه مایه غم خوردتا گل برآرد

(فخرالدّین اسعد گرگانی)

نَ	بی	نی	با	غـ	باغ	چُن	گُل	بِـ	کا	رَد
∪	ــ	ــ	ــ	∪	ــ	ــ	ــ	∪	ــ	ــ
چِـ	ما	یِـ	غَم	خُـ	رَد	تا	گُل	بَـ	را	رَد

چنان‌که ملاحظه می‌شود هجاهای سوّم در دو مصراع متفاوت است، هجای سوّم در مصراع اوّل بلند است و کوتاه نمی‌شود امّا هجای کوتاه مصراع دوّم را طبق قاعده می‌توان بلند تلفّظ و حساب کرد.

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

مثال برای کسره‌ی اضافه :

تَـ	ـو	ا	نا	بُـ	ـلَوَد	هَر	کِ	دا	نا	بُـ	ـلَوَد
∪	ــ		ــ	∪	ــ	ــ	∪	ــ	ــ	∪	ــ
زِ	دا		نِش	دِ	لِ	پیـ	ـر	بُر	نا	بُـ	ـود

(فردوسی)

هجای پنجم در مصراع دوّم کوتاه و در مصراع اوّل بلند است ولی هجای پنجم مصراع دوّم را طبق قاعده می‌توان بلند تلفّظ کرد تا هجاهای دو مصراع یکسان گردد.

مثال برای مصوّت ضمّه‌ی پایان کلمه :

تو کجایی تا شوم من چاکرت　　چارقت دوزم کنم شانه سرت

(مولوی)

تُ	کُ	جا	یی	تا	شَـ	وَم	مَن	چا	کِ	رَت
⏝	∪	–	–	–	∪	–	–	⏝	∪	–
چا	رُ	قَت	دو	زَم	کُ	نَم	شا	نِـ	سَـ	رَت

هجای اوّل در مصراع دوّم بلند است و کوتاه نمی‌شود امّا در مصراع اوّل کوتاه است و طبق قاعده بلند تلفّظ می‌شود. ضمناً هجای نهم در مصراع دوّم نیز طبق قاعده بلند تلفّظ می‌گردد.

مثال برای «و» (ضمّه) عطف :

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

(مولوی)

شَخـ	ص	خُفـ	تُ	خرِ	س	می	رانـ	دَش	مَـ	گس
–	∪	–	⏝	–	∪	–	–	–	∪	–
وَز	سِـ	تیـ	زا	مَد	مَـ	گَس	زو	با	ز	پَس

هجای چهارم در مصراع دوّم کوتاه نمی‌شود امّا در مصراع اوّل طبق قاعده باید کشیده تلفّظ شود تا همانند مصراع دوّم گردد.

مثال برای مصوّت کوتاه فتحه، که تنها در آخر کلمه‌ی «نه» می‌آید و کم اتّفاق می‌افتد :

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

(مولوی)

نَـ	سَـ	بو	پیـ	دا	دَ	رین	حا	لَت	نَـ	آب
⏝	∪	–	–	–	∪	–	–	–	∪	–
خُش	بـ	ببین	وَلـ	لا	ه	اَعـ	لَم	بِصـ	صَـ	واب

هجای اوّل در مصراع اوّل کوتاه است امّا به ضرورت وزن طبق قاعده بلند تلفّظ می‌شود تا معادل هجای اوّل در مصراع دوّم گردد.

ب ــ کوتاه تلفّظ کردن مصوّت‌های بلند ــ هر گاه پس از کلمات مختوم به مصوّت‌های بلندِ «و» یا «ی» مصوّتی بیاید، شاعر اختیار دارد که مصوّت‌های بلند «و» و «ی» را کوتاه تلفّظ کند تا کوتاه به حساب آید. ضمناً میان دو مصوّت، صامت «ی» قرار می‌گیرد که آن را «ی»

میانجی[1] می‌نامند.

مثال برای کوتاه تلفّظ کردن مصوّت بلند «و» : و + «ی» میانجی+ مصوّت

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

(رعدی آذرخشی)

دَر	چُـ	نان	رو	ز	مَـ	را	آ	ر	زو	یی	خا	هَد	بود
ـ	∪	ـ	ـ	∪	∪	ـ	ـ	∪	∪̀	ـ	ـ	ـ	ـ
آ	ر	زو	یی	کِـ	هَـ	می	دا	رَ	دَ	مَک	نونِ	پَژ	مانِ

هجای دهم در مصراع دوّم کوتاه است و بلند تلفّظ نمی‌شود امّا در مصراع اوّل بلند است و طبق قاعده کوتاه تلفّظ می‌گردد. چنان که ملاحظه می‌شود مصوّت «و» در کلمه‌ی «آرزویی» در مصراع اوّل به ضرورت وزن کوتاه تلفّظ شده امّا در مصراع دوّم چون ضرورت وزن وجود ندارد این مصوّت کوتاه تلفّظ نشده است.

تبصره‌ی ۱ــ «و» در کلمات تک هجایی مانند مو، رو، جو، بو و غیره هیچ‌گاه کوتاه نمی‌شود امّا در کلمه‌ی «سو» در حال اضافه ممکن است کوتاه شود.[2]

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

راستی آموز، بسی جــو فروش هست درین کوی که گندم نماست

(پروین اعتصامی)

را	سـ	تی	یا	مو	ز	بَـ	سی	جو	فُـ	روش
ـ	∪	∪̀	ـ	ـ	∪	∪	ـ	ـ	∪	ـ
هسـ	ت	دَ	رین	کو	ی	کِـ	گنـ	دُم	نَـ	ماست

هجای «تی» در مصراع اوّل بلند است امّا طبق قاعده، کوتاه تلفّظ و محاسبه می‌شود تا با معادلش در مصراع دوّم یکسان گردد.

۱ــ در زبان فارسی هرگاه دو مصوّت کنارهم بیاید معمولاً میان آن‌ها صامت «ی» ظاهر می‌شود که آن را «ی» میانجی می‌نامیم مثلاً جمع «مرد» می‌شود «مردان» اما جمع «دانا» نمی‌شود «داناان» بلکه میان دو مصوّت «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 «یِ» میانجی بگوییم : لیمویی.

۲ــ رک : «اختیارات شاعری»

تبصره‌ی ۲ــ اگر مصوّت بلند «ی» در میان کلمه‌ای ساده یا کلمه‌ی با پسوند یا پیشوند یا ضمیر متّصل باشد، قاعده‌ی ب (کوتاه تلفّظ کردن مصوّت بلند) صدق نمی‌کند زیرا مصوّت «ی» در این موارد همیشه کوتاه تلفّظ می‌شود و اختیاری نخواهد بود. مثلاً در کلمات زیاد (زییاد) = «∪ ــ ∪»، حیِل = «∪ ــ »، روحانیون = «ــ ــ ∪ ــ»، عامیانه = «ــ ∪ ــ ∪»، بیاموز = «∪ ــ ــ ∪».

بیا تا برآریم دستی زِ دِل که نتوان برآورد فردا ز گِل

(سعدی)

بـ	یا	تا	بَرا	ریم	دسـتی	زِ	دِل
∪	ــ	ــ	∪	ــ	ــ	∪	ــ
کـ	نَتوا	نَ	بَرا	ور	فر	زِ	گِل

تبصره‌ی ۳ــ درمواردی که مصوّت «ی» فقط کوتاه تلفّظ می‌شود، هجای آن را تنها با علامت هجای کوتاه مشخّص می‌کنیم چون اختیاری وجود ندارد.

خودآزمایی

خودآزمایی برای اختیارات شاعری و تقطیع:

۱ــ منظور از اختیارات زبانی چیست؟

۲ــ دو نوع اختیار زبانی را تعریف کنید و برای هریک چند مثال بیاورید.

۳ــ مصوّت‌های کوتاه را در چه صورت می‌توان کشیده تلفّظ کرد و مصوّت‌های بلند را در چه صورت کوتاه؟

۴ــ مصوّت بلند «ی» در چه صورت همیشه کوتاه است و مصوّت بلند «و» در چه صورت همیشه بلند؟

۵ــ تقطیع مثال‌های زیر، به صورتی که بین دو هلال تقطیع شده است، با کدام اختیارات شاعری مطابقت دارد؟

نوای نی (= ∪ ــــــ). **تو گفتی** (= ــــــ). **بهانه** (= ∪ ــــ). **بازی دهر** (= ــ∪ ∪ ــ ∪). **درخت دوستی** (= ∪ ــــــ ∪ ــ). **سبوی آب** (= ∪ ∪ ــــ ∪). **شب و روز** (= ∪ ــــ ∪). **جادویی** (= ــ ∪ ــ). **دل‌پاک** (= ∪ ــــ ∪). **سوی من** (= ∪ ∪ ــ).

سوی من (= ــ ∪ ــ). **آری آنان** (= ــ ∪ ــ ــ).

۶ــ در مثال‌های زیر هر جا همزه حذف شده مشخّص کنید.

مردافکن (= ــ ــ ــ). **تیرانداز** (= ــ ــ ــ ∪). **خوش‌آواز** (= ــ ــ ــ ∪). **خوش‌آهنگ** (= ∪ ــ ــ ∪). **از ایشان** (= ∪ ــ ــ). **از ایشان** (= ــ ــ ــ).

۷ــ 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 نهان
(سعدی)

باغبان گرچند روزی صحبت گل بایدش — بر جفای خار هجران صبر بلبل بایدش
(حافظ)

چو تو خود کنی اختر خویش را بد — مدار از فلک چشم، نیک اختری را
(ناصر خسرو)

اگر تو ز آموختن سر نتابی — بجوید سر تو همی سروری را
(ناصر خسرو)

همه برگ بودن همی ساختی — به تدبیر رفتن نپرداختی
(سعدی)

سوی چاره گشتم ز بیچارگی — ندادم بدو سر به یکبارگی
(فردوسی)

بباید هوس کردن از سر به در — که دَور هوس‌بازی آمد به سر
(سعدی)

به سبزه کجا تازه گردد دلم — که سبزه بخواهد دمید از گلم
(سعدی)

تفرّج کنان در هوا و هوس — گذشتیم بر خاک بسیار کس
(سعدی)

اختیارات وزنی

اختیارات زبانی فقط تسهیلاتی در تلفّظ برای شاعر فراهم می‌سازد تا به ضرورت وزن از آن استفاده کند بی‌آن که موجب تغییری در وزن بشود، امّا اختیارات وزنی امکان تغییراتی کوچک در وزن را به شاعر می‌دهد. تغییراتی که گوش فارسی زبانان آن‌ها را عیب نمی‌شمارد.

اختیارات وزنی بر چهار گونه است :

۱ ــ بلند بودن هجای پایان مصراع ــ آخرین هجای هر مصراع بلند است امّا 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 :

سرو را مانی و لیکن سرو را رفتار نه ماه را مانی و لیکن ماه را گفتار نیست
گر دلم از شوق تو دیوانه شد عیبش مکُن بدر بی‌نقصان و زر بی‌عیب‌وگل بی‌خار نیست

آخرین هجا در مصراع اوّل کوتاه و در مصراع‌های دوّم 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 نیم‌مصراع نیز همین حکم را دارد چنان‌که 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 امّا در عروض سنّتی به غلط میان هجای بلند و هجای کشیده در پایان مصراع فرق می‌گذارند.

۲ ــ رکن اوّل بعضی از اوزان، ∪ ∪ ــ ــ (فعلاتن) است مانند :

∪ ∪ ــ ــ | ∪ ∪ ــ ــ | ∪ ∪ ــ ــ | ∪ ∪ ــ (فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن)، یا

∪ ∪ ــ ــ | ∪ ــ ∪ ــ | ∪ ∪ ــ (فعلاتن مفاعلن فعلن) و غیره. شاعر در سرودن شعر به جای ∪ ∪ ــ ــ (فعلاتن) اوّلِ وزن می‌تواند ــ ∪ ــ ــ (فاعلاتن) بیاورد ؛ یعنی

هجای کوتاه اوّل ∪ ∪ ⏑ ⏑ را به هجای بلند تبدیل کند امّا عکس این درست نیست[1]. مثلاً سعدی در وزن :

∪ ∪ ⏑ ⏑ | ∪ ∪ ⏑ ⏑ | ∪ ∪ ⏑ ⏑ | ∪ ∪ ⏑ ⏑ این شعر را سروده است :

من ندانستم از اوّل که تو بی‌مهر و وفایی
عهد نابستن از آن به که ببندی و نپایی

(سعدی)

مَن	نَـ	دا	نِس	تَـ	مَـ	زَو	وَل	کِـ	تُـ	بی	مِهـ	رُ	وَ	فا	یی
ـ	∪	ـ	ـ	∪	∪	ـ	ـ	∪	∪	ـ	ـ	∪	∪	ـ	ـ
عَهـ	د	نا	بَس	تَـ	نَ	زانِ	بِهـ	کِـ	بِـ	بَنـ	دی	ئُ	نَـ	پا	یی
ـ	∪	ـ	ـ	∪	∪	ـ	ـ	∪	∪	ـ	ـ	∪	∪	ـ	ـ
فاعلاتن			فعلاتن			فعلاتن				فعلاتن					

چنان‌که می‌بینید وزن مصرع اوّل و دوم این شعر با ⏑ ∪ ⏑ ⏑ (فاعلاتن) شروع شده و حال آن‌که در اصل وزن ∪ ∪ ⏑ ⏑ (فعلاتن) بوده است.

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

۳ ـ شاعر می‌تواند به جای دو هجای کوتاه میان مصراع، یک هجای بلند بیاورد یعنی شاعر به جای «∪ ∪ ⏑ » (فعلن) می‌تواند « ⏑ ⏑ » (فع‌لن) بیاورد.

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

(هاتف)

هَر	چِـ	دا	ری	اَ	گر	بِـ	عِشـ	ق	دَ			هی		
ـ	∪	ـ	ـ	∪	ـ	∪	ـ	∪	∪	ـ				
کا	فِـ	رَم	گَر	جُـ	وی	زِ	یان	بیـ	ـ			نی		

۱ـ یعنی اگر وزنی با ⏑ ∪ ⏑ ⏑ شروع شود (مثل ⏑ ∪ ⏑ ⏑ | ⏑ ∪ ⏑ ⏑ | ⏑ ∪ ⏑ ـ)، شاعر نمی‌تواند به جای آن ∪ ∪ ⏑ ⏑ بیاورد.

باید توجّه داشت هرگاه تعداد هجاهای مصراعی کم‌تر از مصراع دیگر باشد احتمال این اِبدال هست. در صورت وجود این اِبدال، در تقطیع دو هجای کوتاه یک مصراع معادل یک هجای بلند مصراع دیگر قرار می‌گیرد، البته در این حالت اصل دو هجای کوتاه است.

اختیار شاعری اخیر در دو هجای ماقبل آخر بسیار رایج است و حتّی در تمام مصراع‌های یک شعر ممکن است از آن استفاده شود. امّا کاربرد موارد دیگر آن کم است مانند «ــ ∪ ∪ ــ» (مفتعلن) و «∪ ∪ ــ ــ» (فعلاتن) و « ــ ــ ∪ ∪ » (مستفعل) که به جای هر یک از این‌ها می‌تواند «ــ ــ ــ» (مفعولن) بیاید.

شعر زیر بر وزن **فعلاتن فعلاتن فعلن** است امّا مصراع اول آن به صورت **فاعلاتن مفعولن فعلن** آمده یعنی «∪ ∪ ــ ــ» (فعلاتن) دوّم، « ــ ــ ــ » (مفعولن) شده است.

ضمناً در هر دو مصراع فعلاتن اوّل به صورت فاعلاتن آمده است :

خارکش پیری بـا دلق درشت　　پشته‌ی خار همی برد به پشت

(جامی)

فاعلاتن				مفعولن				فعلن		
خا	ر	کَش	پیـ	ر ی	با	دَل		قِ	دُ	رُشت
ــ	∪	ــ	ــ	∪ ∪	ــ	ــ		∪	∪	ــ
پُشـ	تِـ	یِ	خا	ر	هـ	می	بُر	د	بِـ	پُشت
				فعلاتن						

در شعر زیر به جای «ــ ∪ ∪ ــ» (مفتعلن)، «ــ ــ ــ» (مفعولن) آمده است :

گـل بــه سلام چمن آمــد بهار　　گه به سِپاس آمد گل پیش خار

(نظامی)

گُل	بـ	سَـ	لا	مِ	چَـ	مَـ	نا	مَد	بَـ	هار
ــ	∪	∪	ــ	ــ	∪	∪	ــ	ــ	∪	ــ
گَه	بِـ	سِـ	پا	سا	مَـد		گُل	پیـ	ش	خار

و در شعر زیر به جای «ــ ــ ∪ ∪» (مستفعِلُ)، «ــ ــ ــ» (مفعولن) آمده است :

می‌کوش به هر ورق که خوانی　　کـان دانش را تـمـام دانـی

(نظامی)

مستفعل								
می	کو	ش	بِـ	هَر	وَ	رَق	کِـ	خا	نی
ــ	ــ	∪	∪	ــ	∪	ــ	∪	ــ	ــ
کان	دا	نِـش		را	تَـ	ما	م	دا	نی
		مفعولن							

۴ ــ قلب: شاعر به ضرورت وزن می‌تواند یک هجای بلند و یک هجای کوتاه کنار هم را جابه‌جا کند یعنی به جای «ــ ∪» می‌تواند «∪ ــ» بیاورد یا برعکس. کاربرداین اختیار شاعری کم است و آن هم‌در «ــ ∪ ∪ ــ» (مفتعلن) و «∪ ــ ∪ ــ» (مفاعلن) رُخ می‌دهد :

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

(جمال‌الدّین اصفهانی)

					مفاعلن									
کیـ	ست	کِـ	پیـ	ـغا	مِ	مَن	بِـ	شَهـ	رِ	شِر	وان	بَـ	رَد
ــ	∪	∪	ــ	ــ	∪	ــ	∪	ــ	∪	ــ	ــ	∪	ــ
یک	سُـ	خَ	نَز	مَن	بِـ	دانِ	مَر	دِ	سـ	خَن	دانِ	بـ	رد
							مفتعلن						

شعر فوق بر وزن (مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن) است امّا در مصراع اوّل «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 «**دل‌من**» را عادی تلفّظ کنیم تقطیع هجایی آن «∪ ∪ ـ» می‌شود، امّا تلفّظ «**دل من**» در مصراع :

د	ل	من	همی	دا	د	گفتی	گو	ا	یی
∪	∪	ـ	∪	ـ	ـ	∪	ـ	ـ	∪

به صورت «∪ ـ ـ» است زیرا در هجای دوّم (لِ)، کسره، کشیده تلفّظ می‌شود.

∪ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ ـ

یعنی «لِ» به‌اندازه‌ی یک هجای بلند ممتدّ می‌گردد و لذا آن را یک هجای بلند حساب می‌کنیم و وزن را به دست می‌آوریم.[1]

راه دوّم، روش ساده‌ی مقایسه‌ی هجاهای دو مصراع یک شعر است. می‌دانیم که ترتیب و تعداد هجاهای کوتاه و بلند یک مصراع شعر در تمام مصراع‌های دیگر عیناً رعایت می‌شود، حال اگر یک یا چند هجای مصراعی با معادل‌هایشان در مصراع‌های دیگر مطابقت نداشته باشد باید آن را از طریق اختیارات شاعری با بقیّه تطابق داد وگرنه وزن شعر مختل می‌شود. فی‌المثل در شعر :

دل مـن هـمـی داد گفتی گوایی که باشد مرا روزی از تو جدایی

(فرّخی)

دِ	لِ	من	هَـ	می	دا	د	گُف	تی	گَـ	وا	یی
∪	ـ	ـ	∪	ـ	ـ	∪	ـ	ـ	∪	ـ	ـ
کِ	با	شد	مَـ	را	رو	زی	یز	تُ	جُـ	دا	یی
	۲					۷		۹			

می‌بینیم که هجاهای ۲ و ۷ و ۹ در دو مصراع، برخلاف وزن شعر فارسی با معادل‌هایشان در مصراع دیگر یکسان نیستند. هجای ۲ در مصراع اوّل (لِ) کوتاه است و در مصراع دوّم

۱ــ بعداً که اوزان را شناختیم، خواهیم دید که اصولاً وزنی به صورت ∪ ∪ ـ ∪ ـ ـ ∪ ـ ـ در فارسی وجود ندارد و از روی وزن نیز درمی‌یابیم که در این مصراع ∪ ∪ ـ می‌باید ∪ ـ ـ باشد.

(با) بلند. «با» را نمی‌شود کوتاه کرد امّا «لِ» طبق قاعده‌ی کشیده تلفّظ کردن کسره‌ی اضافه، می‌تواند بلند تلفّظ شود و به حساب آید.

هم‌چنین هجای ۷ در مصراع دوّم بلند است و در مصراع اوّل کوتاه. هجای ۷ مصراع اوّل را طبق هیچ قاعده‌ای نمی‌توان بلند به حساب آورد امّا هجای ۷ مصراع دوّم را (طبق قاعده‌ی کوتاه تلفّظ کردن مصوّت بلند «ی») می‌توان کوتاه به حساب آورد.

هجای ۹ در مصراع دوّم (تُ) نیز برخلاف معادلش در مصراع اوّل (تی) کوتاه است امّا طبق قاعده‌ی 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 آهویی چند　　محکم شده دست و پای دربند

(نظامی)

دَر	دا	م	فُ	تا	دِ	آ	هو	یی	چند
⏑	⎯	⏑	⏑	⎯	⏑	⎯	⏑	⎯	⎯
مُحـ	کَم	شُـ	دِ	دَسـ	تُ	پا	ی	دَر	بَند

هجای ۸ در مصراع دوّم کوتاه است و تغییر نمی‌کند امّا در مصراع اوّل گرچه بلند است طبق قاعده کوتاه می‌شود. گاهی می‌توان در یک هجای معیّن و در هر دو مصراع از اختیارات شاعری استفاده کرد. برای این‌که مشخّص 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 هر چه دیده بیند دل کند یاد

بسازم خنجری نیشش ز پولاد　　زنم بردیده تا دل گردد آزاد

(بابا طاهر)

زِ	دَسـ	تِ	دیـ	دِ	وُ	دِل	هر	دُ	فَر	یاد
⏑	⎯	⏑	⎯	⏑	⏑	⎯	⎯	⏑	⎯	⎯
		⏑			⎯					
کِ	هَر	چِـ	دیـ	دِ	بیـ	نَد	دِل	کُـ	نَد	یاد
بِـ	سا	زَم	خَنـ	جَـ	ری	نیـ	شَش	زِ	پو	لاد

هجای سوّم در مصراع اوّل و دوّم کوتاه است و طبق اختیارات شاعری (بلند تلفّظ کردن مصوّت کوتاه) این هجا را در هردو مصراع می‌توان بلند به حساب آورد. آیا این هجا، کوتاه است یا بلند؟ جواب این پرسش را در مصراع سوّم پیدا می‌کنیم زیرا هجای سوّم آن بلند است، در نتیجه هجای سوّم مصراع اوّل و دوّم نیز باید طبق اختیارات شاعری بلند به حساب آید.

هجای ششم در مصراع اوّل نیز طبق قاعده بلند تلفّظ می‌شود تا با معادلش در مصراع دوّم یکسان گردد.

خودآزمایی

۱ــ فرق اختیارات زبانی و اختیارات وزنی چیست؟

۲ ــ سه نوع اختیارات وزنی را شرح دهید.

۳ ــ کلمات «که» (=∪) و «کشت» (=ــ∪) در کجای مصراع با کلمه‌ی «کش» (=ــ) برابر است؟

۴ ــ در کجای مصراع به‌جای « ∪ ∪ ــ ــ» **(فعلاتن)** می‌توان «ــ ∪ ــ ــ» **(فاعلاتن)** آورد؟

۵ ــ شاعر در کجای مصراع می‌تواند به‌جای دو هجای کوتاه یک هجای بلند بیاورد؟

۶ ــ در چه صورت شاعر می‌تواند از قلب استفاده کند؟

۷ ــ از اختیارات وزنی، کدام‌ها کاربرد زیادتری دارند؟

۸ ــ ابیات زیر را ابتدا تقطیع هجایی کنید. سپس هجاهای معادلِ هم را در دو مصراع هر بیت مقایسه نمایید و در صورت تفاوت، علّت 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 حتّی‌الامکان نظم آن‌ها آشکار شود. سپس رکن معادل هر یک را زیر آن بنویسید) :

آمد نوروز هم از بامداد — آمدنش فرّخ و فرخنده باد

(منوچهری)

ای دیو سپید پای در بند — ای گنبد گیتی ای دماوند

تو قلب فسرده‌ی زمینی — از درد ورم نموده یک چند

(ملک‌الشّعرای بهار)

نمانْد تیری در ترکش قضا که فلک سوی دلم به سر انگشتِ امتحان نگشود

* * *

همه درخورد 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 می‌رسد کاری بکن پیش از آن کز تو نیاید هیچ کار

(سعدی)

۹ــ مطلع سی غزل حافظ را تقطیع هجایی کنید و اگر از اختیارات شاعری استفاده شده، آن را مشخّص نمایید. آن‌گاه آن‌ها را تقطیع به ارکان کنید و نام اوزانی را که نظم تکراری دارند بنویسید.

درس هفتم

طبقه‌بندی اوزان

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

۱ ــ از هر وزن چهار رکنی می‌توان یک و به ندرت دو رکن آخر آن را حذف کرد که به‌ترتیب مسدّسِ سالم (در یک بیت) و مربّع سالم (در یک بیت) نامیده می‌شوند :

تانقش‌می‌بندد فلک کس‌را نبود دست‌این‌نمک ماهی ندانم یا مَلَک، فرزند آدم یا پری

(سعدی)

هر مصراع شعر فوق از چهار مستفعلن تشکیل شده (هر بیت از هشت مستفعلن، لذا مثمّن سالم است). امّا هر مصراع شعر زیر، سه مستفعلن دارد(لذا مسدّس‌سالم است).

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

(وقار شیرازی)

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

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

(گلچین گیلانی)

۲ ــ با حذف یک یا دو یا سه هجا از آخر رکن پایانی هر وزن (اعم از مثمّن یا مسدّس یا مربّع) اوزانی جدید از آن وزن مشتق می‌شوند که با وزن اصلی هم‌گروه هستند مثلاً اگر رکن آخر وزنی «ــ ∪ ــ ــ» (فاعلاتن) باشد پس از حذف یک هجا از آخر آن، می‌شود

«ــ ∪ ــ» (فاعلن) و پس از حذف دو هجا می‌شود «ــ ∪» = «ــــ»[1] (فع‌لن) و اگر سه هجا را حذف کنیم می‌ماند «ــ» (فع).

از وزنی که از چهار فاعلاتن تشکیل شده، اگر از آخر رکن پایانی یک هجا حذف شود به صورت «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» درمی‌آید.

چرخ گرد از هستی من گر برآرد گو برآر　　دور بـادا دور از دامان نامم گرد ننگ

(هاتف)

و اگر از وزن متشکّل از سه فاعلاتن (مسدّس) یک هجا از آخرین رکن پایانی حذف شود به‌صورت «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» درمی‌آید :

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 فاعلاتن فع»

بـا امیدی گـرم و شادی‌بخش　　بـا نگاهی مست و رؤیـایی

نام اوزان

اکنون که طبقه‌بندی اوزان را دانستیم اشاره‌ای نیز به نام اوزان می‌کنیم[2].

---

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

۲ ــ فقط برای مطالعه :

فعلاتن ، رمل مخبون

مفتعلن ، رجز مَطوی

مفاعلن ، هزج مقبوض (رجز مخبون)

* نام اوزانِ حاصل از تناوب ارکان چنین است :

مفاعلن فعلاتن، مُجتثّ مخبون

مفعول مفاعیلن (مستفعل مفعولن)، هَزج اَخْرَب

فعلات فاعلاتن، رَمَل مشکول

مفعول فاعلاتن (مستفعلن فعولن)، مضارع اخرب

* گرچه واحد وزن شعر فارسی مصراع است امّا در عروض سنّتی واحد وزن را به پیروی‌ازعروض‌عرب بیت (دو مصراع) گرفته‌اند، لذا اگربیتی‌هشت یاشش‌یاچهارر‌کن داشته باشد به‌ترتیب مثمّن، مسدّس، مربّع نامیده می‌شود.

نام اوزانِ حاصل از تکرار ارکان چنین است :

مفاعیلن	هَزَج
فاعلاتن	رَمَل
مستفعلن	رَجَز
فعولن	متقارب

اوزان پرکاربرد و نام آن‌ها در فصل بعد خواهد آمد.

پرکاربردترین اوزان شعر فارسی

اوزان شعر فارسی بسیار و بر سه نوع است : الف ــ اوزانی که شاعران به آن‌ها شعر

مثلاً وزن متشکّل از هشت «مستفعلن» رجزمثمّن‌سالم و وزن‌متشکّل‌از «مفاعلن فعلاتن»دوبار، مُجتثّ مخبون نام دارد.

* اگر از آخر رکن پایانی وزن، یک هجا حذف شود، وزن حاصل را معمولاً محذوف می‌نامند. مثلاً اگر در بیتی هشت فاعلاتن باشد، رمل مثمّن سالم نام دارد ولی اگر یک هجا از آخر «فاعلاتن» پایان مصراع حذف شود، به‌صورت : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن درمی‌آید و رمل مثمّن محذوف نامیده می‌شود.

به همین طریق : فاعلاتن فاعلاتن فاعلن رمل مسدّس محذوف نام دارد.

و مفاعیلن مفاعیلن هزج مسدّس سالم نامیده می‌شود.

و مفاعیلن مفاعیل (فعولن) هزج مسدّس 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 منظّم فارسی را به صورت‌های نامنظّم تقطیع کردند تا به نحوی آن‌ها را به اوزان عرب ربط دهند مثلاً وزن منظّم ــ ــ ∪ ∪ | ــ ــ ∪ ∪ | ــ ــ ∪ ∪ | ــ ــ (مستفعل مستفعل مستفعل مستف) را که در عروض عرب وجود ندارد به صورت نامنظّم ــ ــ ∪ | ــ ــ ∪ | ــ ــ ∪ | ــ ــ (مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن) درآوردند تا آن را به بحر هزج ارتباط دهند (در عروض عرب ــ برخلاف عروض فارسی ــ به‌جای 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 فرا گرفتن آن‌ها نیز بسیار دشوار است.

سروده‌اند و تعداد آن‌ها متجاوز از ۲۵۰ تاست[۱]. ب ــ اوزانی که عروضیان خود برای آن‌ها شعری به‌عنوان مثال آورده‌اند. ج ــ اوزانی که مثال برای آن‌ها آورده نشده است.

با این ترتیب اوزانی که شاعران به‌کار گرفته‌اند خود بسیار است ولی کاربرد اکثر آن‌ها کم است.

تعداد اوزان پرکاربرد را یکی از محقّقان ۲۹ تا دانسته[۲] و دیگری ۳۳ تا.

اگر درصد اشعاری را که توسط ۴۲ تن شاعر سروده شده، بگیریم می‌بینیم که نزدیک ۹۹٪ اشعار آنان در این ۲۹ وزن است (کمتر از ۲٪ اشعار یعنی تنها ۲۵۶ شعر در ۵۸ وزن دیگر). لذا با توجّه به این نکته می‌توان گفت با فراگرفتن این ۲۹ وزن اکثر اوزان دیوان شاعران را شناخته‌ایم.

اینک پرکاربردترین اوزان

گفتیم پرکاربردترین اوزان شعر فارسی ۲۹ تاست. این اوزان را برمبنای نظم میان هجاهای کوتاه و بلند آن‌ها می‌توان به ۹ گروه، که هرکدام شامل ۲ یا ۳ وزن هستند، و ۵ تک وزن مرتّب کرد. در عروض سنّتی بعضی از اوزان منظّم با ارکانی تقطیع شده که نظم آن‌ها را نشان نمی‌دهد ولی به‌گوش کسانی که با عروض سنّتی آشنایی دارند مأنوس است. این تقطیع‌ها نیز از نظر اطّلاع همراه با نام آن‌ها ذکر شده است. مزیّت تقطیع در این کتاب نشان دادن نظم هجاهاست.

گروه‌های اوزان:

● گروه ۱

۱ ــ ۱ ــ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن[۳]:

روزگار است این که گه عزّت دهد گه خوار دارد

چـرخ بازیگر ازیـن بازیچه‌ها بسـیار دارد

(قائم مقام فراهانی)

۱ــ طبق بررسی‌های نگارنده که تاکنون در اشعار شاعران به‌عمل آورده، تعداد این گونه اوزان متجاوز از ۲۵۰ تاست ولی الول ساتن تعداد آن‌ها را ۱۱۵ تا دانسته. ر. ک: The Persian Metres, P118

۲ ــ The Persian Metres, PXIV

۳ــ رمل مثمّن سالم

۱ ــ ۲ ــ 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 پرکاربرد شعر فارسی است.

۱ ــ ۳ ــ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن[۲] :

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

(مولوی)

● گروه ۲

۲ ــ ۱ ــ فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن[۳] :

نظر آوردم و بردم که وجودی به تو ماند همه‌اسمندوتوجسمی،همه‌جسمندوتوروحی

(سعدی)

۲ ــ ۲ ــ فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن[۴] :

نه من خام طمع عشق تو می‌ورزم و بس که چو من سوخته در خیل تو بسیاری هست[۵]

(سعدی)

این وزن چهارمین وزن پرکاربرد شعر فارسی است.

۲ ــ ۳ ــ فعلاتن فعلاتن فعلن[۶] :

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

(جامی)

۱ــ رمل مثمّن محذوف (= مقصور)

۲ــ رمل مسدّس محذوف (= مقصور)

۳ــ رمل مثمّن مخبون

۴ــ رمل مثمّن مخبون محذوف (= مقصور)

۵ــ قبلاً گفتیم در آخر مصراع فرقی میان هجای بلند و کشیده نیست همچنان‌که درین 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 اوّلی را محذوف و دومی را مقصور می‌نامند.

۶ــ رمل مسدّس مخبون محذوف (= مقصور)

● گروه ۳

۳ ــ ۱ ــ مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن[۱] :

عشق تو بر بود ز من مایه‌ی مایی و منی　　خود نبود عشق تو را چاره ز بی خویشتنی
(سنایی)

۳ ــ ۲ ــ مفتعلن مفتعلن فاعلن[۲] :

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

۳ ــ ۳ ــ مفتعلن فاعلن // مفتعلن فاعلن[۳] :

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

● گروه ۴

۴ ــ ۱ ــ مستفعل مستفعل مستفعل مستف (= مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن)[۴] :

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

این وزن هفتمین وزن پرکاربرد شعر فارسی است.

۴ ــ ۲ ــ 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.

۱ــ رجز مثمّن مطوّی

۲ــ سریع مسدّس مَطوّی مکشوف

۳ــ مُنسرح مثمّن مطوّی مکشوف این وزن دوْری است، در اوزان دوری بعد از نیم مصراع اوّل دو خط کوتاه مایل گذاشته می‌شود.

۴ ــ هزج مثمّن اخرب مکفوف محذوف گر چه تقطیع دوم به گوش عروضیان سنّتی به علّت آشنایی و عادت مأنوس است امّا ملاحظه می‌کنید تقطیع اوّل نظم هجاها را بهتر نشان می‌دهد. توجّه کنید که هر شعری را با ارکان مختلف می‌توان تقطیع کرد، به شرط آن که با هجاها مطابقت داشته باشد.

۵ــ هزج مثمّن اخرب مکفوف مجبوب

۴ ــ ۳ ــ مستفعل مفعولن // مستفعل مفعولن (= مفعول مفاعیلن // مفعول مفاعیلن)[۱] :

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

(سعدی)

● گروه ۵

۵ ــ ۱ ــ مستفعلن مفاعل مستفعلن فعل (= مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن)[۲] :

امروز روز شادی و امسال سال گل نیکوست حال ما، که نکوباد حال گل

(دیوان شمس)

این وزن دوّمین وزن پرکاربرد شعر فارسی است.

۵ ــ ۲ ــ مستفعلن مفاعل مفعولن (= مفعول فاعلات مفاعیلن)[۳] :

ای آن که غمگنی و سزاواری واندر نهان سرشک همی باری

(رودکی)

۵ ــ ۳ ــ مستفعلن فعولن // مستفعلن فعولن (= مفعول فاعلاتن // مفعول فاعلاتن)[۴] :

ای باد بامدادی خوش می‌روی به شادی پیوند روح کردی پیغام دوست دادی

(سعدی)

● گروه ۶

۶ ــ ۱ ــ مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن[۵] :

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم جرس فریاد می‌دارد که بربندید محمل‌ها

(حافظ)

این ششمین وزن پرکاربرد شعر فارسی است.

۱ــ هزج مثمّن اخرب

۲ــ مضارع مثمّن اخرب مکفوف محذوف

۳ــ مضارع مسدّس اخرب مکفوف

۴ــ مضارع مثمّن اخرب

۵ــ هزج مثمّن سالم

۶ ــ ۲ ــ مفاعیلن مفاعیلن فعولن[۱] :

الهی سینه‌ای ده آتش‌افروز در آن سینه دلی وان دل همه سوز

(وحشی بافقی)

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

● **گروه ۷**

۷ ــ ۱ ــ فعولن فعولن فعولن فعولن[۲] :

به سبزه درون لاله‌ی نو شکفته عقیق است گویی به پیروزه اندر

(فرخی سیستانی)

۷ ــ ۲ ــ فعولن فعولن فعولن فعل[۳] :

مگردان سر از دین و از راستی که خشم خدا آورد کاستی

(فردوسی)

کاربرد این وزن در مثنوی‌های حماسی بسیار است.

● **گروه ۸**

۸ ــ ۱ ــ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن[۴] :

گَرَم عذاب نمایی به داغ و درد جدایی شکنجه صبر ندارم بریز خونم و رستی

(سعدی)

۸ ــ ۲ ــ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن[۵] :

به حسن خلق و وفا کس به یار ما نرسد تو را درین سخن انکار کارِ ما نرسد

(حافظ)

این وزن پرکاربردترین وزن شعر فارسی است.

۱ــ هزج مسدّس محذوف

۲ــ متقارب مثمّن سالم

۳ــ متقارب مثمّن محذوف

۴ــ مجتّث مثمّن مخبون

۵ــ مجتّث مثمّن مخبون محذوف

● گروه ۹

۹ ــ ۱ ــ مستفعل فاعلات مستفعل (مفعول مفاعلن مفاعیلن)[۱] :

از کرده‌ی خویشتن پشیمانم جز توبه ره دگر نمی‌دانم

(مسعود سعدسلمان)

۹ ــ ۲ ــ مستفعل فاعلات فع‌لن (مفعول مفاعلن فعولن)[۲] :

لاف از سخن چو دُر توان زد آن خشت بود که پُر توان زد

(نظامی)

تک‌وزنها

۱ ــ مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن[۳] :

با من بگو تا کیستی؟ مِهری بگو، ماهی بگو خوابی؟خیالی؟چیستی؟اشکی‌بگو،آهی‌بگو

(مهرداد اوستا)

۲ ــ فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن[۴] :

بَسَم از هوا گرفتن که پری نماند و بالی به کجا روم زدستت که نمی‌دهی مجالی

(سعدی)

۳ ــ فعلاتن مفاعلن فعلن[۵] :

در نگاهش شکفته روح سحر[۶] بر لبانش ترانه‌ی توحید

(مردانی)

این وزن پنجمین وزن پرکاربرد شعر فارسی است.

۱ــ هزج مسدّس اخرب مقبوض

۲ــ هزج مسدّس اخرب مقبوض محذوف

۳ــ رجز مثمّن سالم

۴ــ رمل مثمّن مشکول

۵ــ خفیف مسدّس مخبون محذوف

۶ ــ طبق اختیارات وزنی به جای اوّلین فعلاتن، فاعلاتن آمده است.

۴ ــ مفتعلن فاعلات مفتعلن فع[1] :

شاید اگر آفتاب و ماه نتابد پیش دو ابروی چون هلال محمّد
(سعدی)

۵ ــ مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن[2] :

از نظرت کجا رود ور برود تو همرهی رفت و رها نمی‌کنی، آمد و ره نمی‌دهی
(سعدی)

خودآزمایی

۱ ــ منظور از اوزان هم‌گروه چیست؟

۲ ــ اشعار زیر را ابتدا تقطیع هجایی کنید و اگر از اختیارات شاعری استفاده شده، مشخّص نمایید. آن‌گاه هجاها را به‌اجزای ۴ تا ۴ تا، یا ۳ تا ۳ تا، یا ۴ تا و ۳ تا به‌منظّم‌ترین صورت ــ اگر نظم دارد ــ جدا کنید سپس تقطیع به ارکان نمایید :

بضاعت نیاوردم الاّ امید خدایا ز عفوم مکن نا امید
(سعدی)

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

باران اشکم می‌دود وز ابرم آتش می‌جهد 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 کاوبه‌یک ره برد از من صبر و آرام‌وشکیب
(سعدی)

اگر مرد عشقی کم خویش گیر وگرنه ره عافیت پیش گیر
(سعدی)

به فریادم ز تو هر روز، فریاد ازین فریاد روزافزونم ای دوست
(نظامی)

---

۱ ــ منسرح مثمّن مطوّی منحور

۲ ــ رجز مثمّن مطوّی مخبون

سپردم به تو دل ندانسته بودم که تو بی‌وفا در جفا تا کجایی
(فرّخی سیستانی)

ز فراق چون ننالم من دل‌شکسته چون نی که بسوخت بند بندم زحرارت جدایی
(عراقی)

دیشب گله‌ی زلفش با باد همی کردم گفتا غلطی بگذر زین فکرت سودایی
(حافظ)

بسی بگفت خداوند عقل و نشنیدم که‌دل به غمزه‌ی‌خوبان‌مده‌که‌سنگ‌وسبوست
(سعدی)

ای خوب‌تر از لیلی بیم است که‌چون مجنون عشق تو بگرداند در کوه و بیابانم
(سعدی)

آه سعدی اثر کند در کوه نکند در تو سنگدل اثری
(سعدی)

درس هشتم

نکاتی دیگر درباره‌ی وزن شعر فارسی

اوزان دَوری[1]

وزن دوری یا متناوب، وزنی است که هر مصراع آن از دو قسمت تشکیل می‌شود و قسمت دوّم، تکرار قسمت اوّل 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 :

بار غمت	می‌کشم	وز همه عا	لم خوشم
ـ ∪ ∪ ـ	ـ ∪ ـ	ـ ∪ ∪ ـ	ـ ∪ ـ
گر نکند	التفات	یا نکند	احترام

(سعدی)

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

مشخّصات اوزان دوْری

۱ ــ بعد از پاره‌ی اوّل هر مصراع وقفه یا مکثی بالقوّه یا بالفعل هست ؛ چنان که در شعر فوق بعد از «بار غمت می‌کشم» و «گر نکند التفات» مکثی می‌توان کرد.

۲ ــ 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 ــ هجای پایانی نیم مصراع‌های اوّل (مثل هجای پایانی مصراع‌ها) همیشه بلند است امّا به‌جای آن می‌تواند هجای کشیده یا کوتاه بیاید. به عبارت دیگر هجای کشیده یا کوتاه در

۱ ــ درباره‌ی وزن دوری به این منابع مراجعه شود :

«بررسی اوزان دوری»، فرخنده پیام (یادگارنامه‌ی استاد غلامحسین یوسفی)، انتشارات دانشگاه مشهد، ۱۳۵۹، ص ۴۸۷ و : «درباره‌ی طبقه‌بندی وزن‌های شعر» ص ۶۰۵.

پایان نیم‌مصراع‌های اوزان دوری برابر با هجای بلند است لذا همیشه آن را با علامت هجای بلند نشان می‌دهیم. مثلاً در شعر فوق هجای پایان نیم مصراع اوّل (شم) بلند و هجای پایان نیم مصراع دوم (فات) کشیده است.

۴ ــ 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 امّا سه تا از آن‌ها جزء پرکاربردترین اوزان محسوب می‌شود :

۱ ــ مفتعلن فاعلن // مفتعلن فاعلن :

صبح برآمد ز کوه چون مه نخشب ز چاه ماه برآمد به صبح چون دُم ماهی ز آب

(خاقانی)

۲ ــ مستفعلن فعولن // مستفعلن فعولن :

(= مفعول فاعلاتن // مفعول فاعلاتن)

دل می‌رود زدستم صاحب‌دلان خدا را دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا

(حافظ)

۳ ــ 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 // فع‌لن فعولن)

چندان که گفتم غم با طبیبان درمان نکردند مسکین غریبان

(حافظ)

مفاعلن فاعلن // مفاعلن فاعلن :

جهان فرتوت باز، جوانی از سرگرفت به سر ز یاقوت سرخ، شقایق افسر گرفت

(قاآنی)

❊ وزن رباعی[1]

از خوش‌ترین اوزان شعر فارسی وزن رباعی است. یکی از عروض‌دانان اصل وزن رباعی را به صورت منظّم مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ فع می‌داند[2] که دارای یک گونه‌ی اصلی نیز هست .

ـ ∪∪ ـ ـ ∪∪ ـ ـ ∪∪ ـ ـ

که از قلب هجای ۲ و ۳ در رکن دوم وزن اصلی حاصل می‌شود یعنی دوّمین ـ ـ ـ∪∪ (مستفعلُ) به صورت ـ ـ∪ ـ ∪ (فاعلاتُ) در می‌آید :

مستفعلُ فاعلاتُ‌مستفعلُ‌فع: ازاین صورت‌منظّم‌اصلی وگونه‌ی اصلی،

ـ / ∪∪ ـ ـ / ∪ ـ ∪ ـ / ∪∪ ـ ـ

ده‌گونه‌ی دیگر از طریق ابدال دو هجای کوتاه به یک هجای بلند حاصل می‌شود. یعنی ـ ـ ـ ∪∪ (مستفعلُ) به ـ ـ ـ ـ (مفعولن) تبدیل می‌شود (از وزن اصلی، ۷ گونه‌مشتق‌می‌شود و از گونه‌ی اصلی ۳ تا) :

اصل وزن (۱) ـ ـ / ∪∪ / ـ ـ / ∪∪ / ـ ـ / ∪∪ / ـ

(۲) ـ ـ ـ / ـ ـ / ∪∪ / ـ ـ / ∪∪ / ـ

(۳) ـ ـ / ∪∪ / ـ ـ ـ / ـ ـ / ∪∪ / ـ

(۴) ـ ـ / ∪∪ / ـ ـ / ∪∪ / ـ ـ ـ / ـ

(۵) ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ ـ / ∪∪ / ـ

(۶) ـ ـ / ∪∪ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ

(۷) ـ ـ ـ / ـ ـ / ∪∪ / ـ ـ ـ / ـ

(۸) ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ / ـ

گونه‌ی اصلی (۹) ـ ـ / ∪∪ / ـ ـ ∪ ـ / ـ ـ / ∪∪ / ـ

(۱۰) ـ ـ ـ / ـ ـ / ∪ ـ ∪ ـ / ـ ـ / ∪∪ / ـ

(۱۱) ـ ـ / ∪∪ / ـ ـ / ∪ ـ ∪ ـ / ـ ـ ـ / ـ

(۱۲) ـ ـ ـ / ـ ـ / ∪ ـ ∪ ـ / ـ ـ ـ / ـ

---

۱ ـ این بحث تا اوّل اوزان مثنوی تنها برای مطالعه است.

۲ـ Farzad,Mas'ud: Persien Poetic Metres leiden 1957, p 109

اینک برای هر یک از گونه‌های دوازده‌گانه‌ی رباعی، مصراعی به عنوان مثال آورده می‌شود :

(۱) تقدیر که بر کشتنت آزرم نداشت (وزن اصلی)
(۲) خاقانی را طعنه زنی چون دم تیغ
(۳) خرسند همی بودم در دام تو من
(۴) امروز تو را دسترس فردا نیست
(۵) با یارم می‌گفتم در خشم مرو
(۶) گفتم که سرانجامت معلومم شد
(۷) تا بتوانی خدمت رندان می‌کن
(۸) گفتا دارم گفتم کو گفت اینک
(۹) هنگام سپیده دم خروس سحری (گونه‌ی اصلی)
(۱۰) عمرت تا کی به خود پرستی گذرد؟
(۱۱) راز از همه ناکسان نهان باید داشت
(۱۲) تا هشیارم طرب زمن پنهانست

اوزان مثنوی

مثنوی‌ها بخش مهمّی از شعر فارسی را تشکیل می‌دهند. با این همه از تمام اوزان شعر فارسی تنها از هفت وزن جهت سرودن مثنوی‌های مهم استفاده شده :

۱ــ فعولن فعولن فعولن فعل که وزن حماسی و رزمی است. شاهنامه‌ی فردوسی در این وزن سروده شده است :

چـو فـردا بــرآید بلند آفتاب من و گرز و میدان افراسیاب[1]

(فردوسی)

این وزن گاه در پند و اندرز نیز به کار رفته مثلاً در بوستان سعدی.

۲ ــ مفاعیلن مفاعیلن فعولن که بیشتر مناسب داستان‌های عاشقانه است مانند

۱ ــ قبلاً گفتیم که در پایان مصراع هجای کشیده برابر و در حکم هجای بلند است.

ویس و رامین فخرالدّین گرگانی و خسرو و شیرین نظامی :

شب افروزی چو مهتاب جوانی　　سیه چشمی چو آب زندگانی

(نظامی)

۳ ــ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن که مناسب مضامین پندآمیز و عارفانه است. منطق‌الطّیر عطّار و مثنوی مولوی در این وزن است :

بشنو این نی چون شکایت می‌کند　　از جدایی‌ها حکایت می‌کند

(مولوی)

۴ ــ مفتعلن مفتعلن مفتعل (فاعلن) که گرچه به قول نیمایوشیج تند و رقص‌آور است و مناسبتی با معانی پند و حکمت ندارد اما نظامی مخزن‌الاسرار را که در معانی پند و حکمت است در این وزن سروده :

ای همه هستی ز تو پیدا شده　　خاک ضعیف از تو توانا شده

(نظامی)

۵ ــ فاعلاتن مفاعلن فعلن که وزنی شاد و نسبتاً ضربی است و مناسب مضامین بزمی مثل هفت پیکر نظامی :

هست بودِ همه درست به تو　　بازگشت همه به توست به تو

امّا سنایی حدیقه را که در بیان معارف و حقایق و حکمت است در این وزن سروده است.

۶ ــ فعلاتن فعلاتن فعلن که جامی سبحة‌الابرار خود را، که پندآمیز و عرفانی است درین وزن سروده :

شمع شو شمع که خود را سوزی　　تا بدان بزم کسان افروزی[1]

(جامی)

۷ ــ مفعولُ مفاعلن فعولن که وزنی ضربی و مناسب مضامین عاشقانه است. لیلی و مجنون نظامی و مجنون و لیلی جامی و هاتفی در این وزن سروده شده است :

غافل منشین نه وقت بازی است　　وقت هنر است و سرفرازی است

امّا خاقانی تحفة‌العراقین را که سفرنامه‌ای است در این وزن سروده است.

---

۱ ــ در هر دو مصراع این بیت به جای فعلاتن اوّل مصراع طبق اختیارات شاعری فاعلاتن آمده است.

هماهنگی وزن و محتوا

اوزان شعر، هر یک دارای موزیک و حالت خاصی است، و هر شعری بسته به محتوا و حالت عاطفی‌اش با وزنی خاص مطابقت بیش‌تر دارد. شاعر زبردست از میان اوزان شعر، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد برمی‌گزیند. البتّه این انتخاب اگر چه در اشعار طولانی مثل مثنوی‌ها ممکن است آگاهانه صورت بگیرد امّا در اشعار دیگر، محتوای شعر همراه با وزن به شاعر الهام می‌شود.[1]

عدم مطابقت وزن و مضمون بیش‌تر به علّت آن است که شعر از دل برنخاسته است. این عدم مطابقت حتی در اشعاری که جنبه‌ی عاطفی آن‌ها باید بسیار قوی باشد نیز دیده می‌شود. چندان که گاه در مراثی، اوزان ضربی و شاد به کار رفته و پیداست که شعر زاده‌ی عواطف شاعر نبوده و جنبه‌ی فرمایشی داشته است. مانند این مرثیه که خاقانی آن را در رثای امیری سروده است و در وزن شاد مفعول، مفاعلن فعولن است :

ای قبله‌ی جان کجات جویم　　جانی و به جان هوات جویم

وقار شیرازی نیز درباره‌ی مصایب ناشی از زلزله‌ای که همه جا را خراب کرده و شهری را به خاک و خون کشیده شعری در وزنی شاد و طرب‌انگیز و سخت نامناسب سروده است :

دل درهم و خاطر به غم و سینه به تاب است
شهری به خروش است و جهانی به عذاب است

قطران نیز شعری درباره‌ی مصایب زلزله سروده امّا در وزنی مناسب :

بُوَد مُحال تو را داشتن امید محال　　به عالمی که نباشد هگرز بر یک حال...
یکی نبود که گوید به دیگری که مموی　　یکی نبود که گوید به دیگری که منال...

در هر حال شاعر توانا همیشه وزن شعرش با محتوا مطابقت دارد و این مطابقت لازم است و بر حسن تأثیر شعر بسیار می‌افزاید.

---

۱ ــ رک : نوعی وزن در شعر امروز فارسی، ص ۵۱

درس نهم

گونه‌های وزن شعر فارسی

وزن شعر فارسی به سبب ثابت بودن کمّیّت مصوّت‌های بلند و کوتاه در زبان شعر فارسی، به ناچار کمّی است و به اوزان شعر رسمی و غیررسمی تقسیم می‌شود :

اوزان شعر رسمی

اوزان شعر رسمی خود بر دو گونه است :

الف ــ اوزانی‌که مبتنی بر نظم و تساوی هجاها در هر مصراع شعر است و همه‌ی اشعار فارسی جز معدودی مستزاد و بحر طویل تا زمان نیمایوشیج در این اوزان سروده شده است.

ب ــ اوزانی‌که در آن‌ها نظم میان هجاهای هر مصراع رعایت می‌شود امّا طول مصراع‌ها یکسان نیست و بر سه نوع است :

۱ ــ وزن در قالب مستزاد ــ مستزاد، شعری است (از نوع غزل، مثنوی، رباعی و گاه مسمّط) که در پایان هر مصراع آن مصراع کوتاهی می‌آید. این مصراع‌های کوتاه با هم هم‌وزن هستند و در وزن مصراع‌های اصلی، منتها کوتاه‌تر مانند این مستزاد :

هرلحظه به شکلی بت عیّار برآمد — دل برد و نهان شد
مستفعل مستفعل مستفعل فعلن — مستفعل فع لن
هر دم به لباسی دگر آن یار برآمد — گه پیر و جوان شد
گه‌نوح‌شدوکردجهان‌رابه‌دعاغرق — خود رفت به کشتی
گه گشت خلیل و به دل نار برآمد — آتش، گل از آن شد...

قبل از مشروطیّت در قالب مستزاد، اشعار اندکی سروده شده است.

۲ ــ بحر طویل ــ شعری است که هر مصراع آن از تکرار تعدادی نامعیّن ارکان

عروضی فعلاتن یا مفاعیلن ساخته می‌شود. در بحر طویل نیز اشعار اندکی سروده شده است. بعضی بحرطویل را عامیانه می‌دانند اما زبان اشعار بحر طویل عامیانه و محاوره‌ای نیست. اینک یک مصراع از بحر طویلی که بر وزن فعلاتن است :

صنمی لاله عِذاری، به روش باد بهاری، به نگه آهوی چینی و به قد سرو خرامان و به رخ چون مه تابان و، دهن غنچه‌ی خندان و، لبش لعل بدخشان و، زنخدان چونمکدان.... که ازو وام کند مهر و قمر نور و ضیا را.....

۳ ــ وزن نیمایی ــ 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 نیمایوشیج راهی تازه در وزن ابداع کرد، به این صورت که **قید تساوی** را برداشت و دست شاعر را در سرودن شعر باز کرد بی‌آن‌که 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 این‌گونه وزن، مصراع جایی تمام می‌شود که کلام خاتمه یابد یا نفس تازه کردن یا تأکید و غیره لازم باشد[1]. 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	فاعلاتن فع لن
می‌درخشد شب‌تاب	فاعلاتن فع لن
نیست یک دم شکند خواب به چشم کس و لیک	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن
غم این خفته‌ی چند	فعلاتن فعلن
خواب در چشم ترم می‌شکند	فاعلاتن فعلاتن فعلن

(نیمایوشیج)

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

۱ــ برای اطّلاع بیشتر از وزن نیمایی رک :

یک ــ «نوعی وزن در شعر امروز فارسی»

دو ــ شفیعی کدکنی، محمّدرضا : موسیقی شعر

خودآزمایی

۱ ــ بیست بیت از بیست غزل متوالی کلیّات سعدی را تقطیع هجایی و تقطیع به ارکان کنید و مشخّص نمایید که آیا اوزان این غزل‌ها جزءِ اوزان پر کاربرد است؟

۲ ــ وزن ابیات زیر را پیدا کنید و هرکدام از آن‌ها را که دَوری است مشخّص کنید و دلیل دَوری بودن آن را بیان نمایید :

روی تــو چون نوبهار جلوه‌گری می‌کند　　زلف تو چون روزگار پرده‌دری می‌کند
(خاقانی)

شعر من زان سوزناک آمد که غم　　خاطر گوهر فشانم سوخته است
(خاقانی)

از تو وفا نخیزد دانی که نیک دانم　　وز من جفا نیاید دانم که نیک دانی
(خاقانی)

هـر چـند نمی‌سوزد بر من دل سنگینت
گویی دل من سنگی‌ست در چاه زنخدانت
(سعدی)

چون است حال بستان ای باد نوبهاری　　کـز بلبلان برآمد فـریاد بی‌قراری
(سعدی)

۳ ــ رباعی‌های زیر را تقطیع کنید و مشخّص نمایید که وزن هر مصراع با کدام یک از گونه‌های رباعی مطابقت دارد :

ای چرخ فلک خرابی از کینه‌ی توست　　بیـدادگـری پیـشـه‌ی دیـرینـه‌ی توست
وی خاک اگر سینه‌ی تو بشکافند　　بس گوهر قیمتی که در سینه‌ی توست
(خیّام)

مرغی دیدم نشسته بر باره‌ی توس　　در پیش گرفـتـه کلّه‌ی کـی کاووس
با کلّه همی گفت که افسوس افسوس　　کو بانگ جرس‌ها و کجا ناله‌ی کوس؟
(خیّام)

هر سبزه که بر کنار جویی رُسته‌ست　　گـویی زلـب فرشته خویی رسته‌ست
پا بر سر سبزه تا به خواری ننهی　　کان سبزه زخاک لاله رویی رسته‌ست
(خیّام)

۴ ــ شعرهای صفحه ی بعد را که در وزن نیمایی سروده شده تقطیع کنید :

الف :

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

(نیمایوشیج)

ب :

با تمام زودها و دیرها ملول و قهربود
ساعت بزرگ
ساعت یگانه‌ای که راست‌گوی دهر بود
ساعتی که طرفه تیک و تاک او
ضرب نبض شهر بود
دنگ دنگ زنگ او بلند
بازویش دراز
تا فرودتر فرود
تا فرازتر فراز

(م. امید)

پ :

در آستان غروب
بر آبگونِ به خاکستری گرانیده
هزار زورق شوم و سیاه می‌گذرد
نه آفتاب، نه ماه
بر آبدان سپید
هزار زورق آوازه‌خوانِ شوم و سیاه

(م. امید)

منابع بخش اوّل

۱ ــ اخوان ثالث، مهدی : «نوعی وزن در شعر امروز فارسی»، مجلّه‌ی پیام نو، شماره‌های ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰، سال ۱۳۴۲

۲ ــ ارسطو : فنّ شعر، ترجمه‌ی عبدالحسین زرّین‌کوب، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۳

۳ ــ خواجه نصیرالدّین توسی : اساس‌الأقتباس، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۵

۴ ــ خواجه نصیرالدّین توسی : معیارالأشعار، چاپ سنگی، تهران، ۱۳۲۰ هجری قمری

۵ ــ شفیعی کدکنی، محمّدرضا : موسیقی شعر، تهران، ۱۳۶۸

۶ ــ شمس قیس رازی : المعجم فی معاییر اشعارالعجم، کتاب‌فروشی تهران، ۱۳۳۸ (به تصحیح مدرّس رضوی)

۷ ــ فرزاد، مسعود : «مجموعه‌ی اوزان شعری فارسی» مجلّه‌ی خرد و کوشش، شیراز، ۱۳۴۹

۸ ــ ناتل خانلری، پرویز : وزن شعر فارسی، تهران، ۱۳۳۷

۹ ــ نجفی، ابوالحسن : «اختیارات شاعری»، مجلّه‌ی جنگ اصفهان، دفتر ۱۰، تهران، ۱۳۵۲

۱۰ ــ نجفی، ابوالحسن : «درباره‌ی طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی»، مجلّه‌ی آشنایی با دانش، فروردین ۱۳۵۹

۱۱ ــ وحیدیان کامیار، تقی : نوای گفتار در فارسی، دانشگاه اهواز، ۱۳۵۷

۱۲ ــ وحیدیان کامیار، تقی : «وزن شعر فارسی مأخوذ از وزن شعر عرب نیست»، سخنرانی‌های هشتمین کنگره‌ی تحقیقات ایرانی، ۱۳۵۶

۱۳ ــ وحیدیان کامیار، تقی : بررسی وزن شعر عامیانه‌ی فارسی، انتشارات آگاه، تهران ۱۳۵۷

۱۴ ــ وحیدیان کامیار، تقی : «بررسی اوزان دوری» فرخنده پیام (یادگارنامه‌ی استاد دکتر غلامحسین یوسفی)، انتشارات دانشگاه مشهد، ۱۳۵۹

۱۵ ــ وحیدیان کامیار، تقی : «نقش‌های تکیه در زبان فارسی» مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات دانشگاه تهران شماره‌ی پی‌درپی ۷۷، ۱۳۵۰

۱۶ ــ وحیدیان کامیار، تقی : «تکیه و وزن شعر فارسی»، مجلّه‌ی راهنمای کتاب، ۱۳۵۲، شماره‌های ۴، ۵ ، ۶

۱۷ ــ وحیدیان کامیار، تقی : «اوزان فهلویّات عروضی است» مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات اهواز، ۱۳۵۷، شماره‌ی ۱

۱۸ ــ وحیدیان کامیار، تقی : «بررسی‌اوزان نوحه‌ها » مجلّه‌ی دانشگاه انقلاب،۱۳۶۲، شماره‌ی۲۲

۱۹ ــ وحیدیان کامیار، تقی : عروض فارسی در یک مقاله، دانشکده‌ی ادبیّات مشهد ۱۳۶۲ شماره‌ی ۱ سال ۱۶

۲۰ ــ وحیدیان کامیار، تقی : قافیه در شعر فارسی، مجلّه‌ی وحید، اردیبهشت ۱۳۵۲

۲۱ ــ وحیدیان کامیار، تقی : نام نگاشت و زیبا آفرینی با خط. مجلّه‌ی علوم اسلامی ــ انسانی و ادبیّات، دانشگاه شهید چمران، اهواز، ۱۳۶۸، شماره‌ی اوّل، ص ۱۸

۲۲ ــ وزیری، علینقی : «اصلاحات ادبی»، مجلّه‌ی مهر، شماره‌ی ۱۰ سال پنجم ۱۳۱۶

۲۳ ــ یوشیج، نیما : حرف‌های همسایه، تهران، ۱۳۵۱

۲۴ ــ Elwell - sutton, L. P: the persian metres, Cambridge, 1976.

۲۵ ــ Farzaad, m: persian poetic metres, Leiden, 1976.

۲۶ ــ J, D .O'connor: Better English pronunciation, London, 1967.

۲۷ ــ Preminyer. Alex: princeton Encyclopedia of poetry and poetics, New Jersey, 1974.

بخش سوّم

نقد ادبی

درس دهم

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 «بهینِ چیزی برگزیدن» است و در زبان گفتار به بهای مال و غیره اطلاق می‌شود که در هنگام خرید آناً پرداخته شود. امّا در اصطلاح ادب تشخیص محاسن و معایب سخن و نشان دادن بد و خوب اثر ادبی است و نقد ادبی شناخت ارزش و بهای واقعی آثار ابداعی و آفرینش‌های ادبی و نیز بررسی قواعد و اصول یا علل و عواملی است که باعث می‌شود اثری درجه‌ی قبول یابد و یا مورد ردّ و انکار و بی‌اعتنایی قرار گیرد.

اهمّیّت و فایده‌ی نقد ادبی

در ارزش و اهمیّت نقد ادبی نباید تردید کرد زیرا به یاری آن می‌توان از آثار ادبی کسب تمتّع و التذاذ نمود و به درک بدایع و لطایف آن دست یافت.

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 نقّادان 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 ترقّی هنر، وظیفه‌ی مهم و مؤثّری را برعهده می‌گیرد. نقد و نقّادی، هنر متعالی را رواج می‌دهد و محیط هنری سالمی به وجود می‌آورد و چه بسا بعضی نقادان، موجد تحوّل شگرفی در عالم ادبیّات شده‌اند.

نقد ادبی نه تنها برای کسانی که می‌خواهند اثری ادبی را مورد مطالعه قرار دهند و از

آن تمتّع برند و یا به درک لطایف و ظرایف آن دست یابند، درخور اهمیّت و مفید فواید بسیار است بلکه برای کسانی که به ابداعات ادبی دست می‌یازند خاصه کسانی که در این راه تجربه‌ی کم‌تری دارند، ارزش و فایده‌ی فراوان دارد زیرا هم به آنان راه واقعی را نشان می‌دهد و هم آنان را از کج‌روی‌ها و یا زیاده‌روی‌های بی‌مورد بازمی‌دارد و به راه درست و واقعی هنر، رهنمون می‌شود.

با این همه، نقد ادبی وقتی مفید خواهد بود و ارزش و اهمیت دارد که دور از شایبه‌ی 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 حربه‌ی عاجزان، حربه‌ی کسانی که چون خود از عهده‌ی 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 نویسنده‌ی روسی، نقادان را چون خرمگس‌هایی می‌داند که روی پیکر اسب می‌نشینند و او را نیش می‌زنند و از شخم کردن زمین باز می‌دارند. اما حقیقت این است که نقد راستین، گذشته از این که گاه خود نوعی آفرینش هنری است، سازنده است و اهمیت 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 به‌درک واقعی آن نایل آید و آن را چنان که هنرمند خود اراده کرده است نشان دهد، و به‌خصوص معلوم نماید که شاعر یا نویسنده خود چه زمینه‌ی فکری خاصی داشته است و به‌واقع 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، و یا زمینه‌ی فکری خود را به یک اثر هنری تحمیل کند، و آن را صرفاً از دیدگاه فکری خویش مورد قضاوت قرار دهد. منتقد باید نشان دهد که آنچه هنرمند القا می‌کند چیست و چه ارزشی دارد و نیز معلوم دارد که آیا هنرمند توانسته است تجربه‌های هنرمندانه‌ی خویش را چنان که خود حس و درک کرده است به خواننده القا نماید یا نه؟

اما منتقد گذشته از نقد معنی و محتوا می‌باید به نقد لفظ و شکل ظاهر نیز توجه کند و نشان دهد که زیبایی‌های ظاهری یا لفظی که غالباً تا حد زیادی مایه‌ی ایجاد هیجان و شورانگیزی یک اثر ادبی می‌شود، چه ارزش و اهمیتی دارد. از این‌رو، بحث در باب زیبایی‌ها و تعابیر خاص شاعرانه و فضای هنرمندانه‌ای که شاعر در شعر خود ایجاد می‌کند و نیز «تکنیک» و صفات و خصوصیات فنّی‌ای که داستان‌نویس 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 نقادی باشد؟ البته غالب مردم ذوق را ملاک سنجش آثار ادبی دانسته‌اند، و به یاری آن به نقد و بررسی آثار پرداخته‌اند و شاید به همین دلیل است که غالباً در میان مردم در تعیین بهترین شاعر یا نویسنده اختلاف هست. 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. هرچند ممکن است برخی ذوق‌های تهذیب یافته تا حدی به قضاوت‌های نسبتاً کلی و عمومی دست یابد اما معمولاً ذوق به تنهایی نمی‌تواند ملاک قضاوت آثار ادبی باشد زیرا غالباً مایه‌ی گمراهی می‌شود و حقیقت مطلقِ یک اثر ادبی را به خوبی نشان نمی‌دهد.

منتقد باید با دید و وجدان علمی و دور از هر نوع نظر شخصی و با میزان‌های منطقی و علمی به کار نقد و نقادی بپردازد و نقد خود را از هر نوع شایبه‌ی غرض دور نگه دارد. برای آن‌که 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 آنچه در نزد همه یا بیشتر مردم، اصلی و خالص و قابل قبول شناخته شده است، مقایسه کند. لازمه‌ی این کار هم البته آن است که ابتدا، آثاری که در ادبیات جهان در نزد اکثر مردم به عنوان اصلی و خالص و قابل‌قبول شناخته شده‌اند، چنان‌که باید معلوم شوند. زیرا بدون آن کار، میزان و مَحک برای ارزیابی کردن ابداعات تازه دردست نخواهد بود.

بنابراین هر چند در عمل، هرگونه کوششی را که برای سنجش و ارزیابی آثار ادبی می‌شود نقد ادبی می‌خوانند اما کامل‌ترین نوع نقد آن است که بر کامل‌ترین شناخت و جامع‌ترین دیدها مبتنی باشد.

انواع نقد یا مکتب‌های نقّادی

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.

برشمردن همه‌ی مکتب‌های نقد در این‌جا ضرورتی ندارد. تنها می‌توان به بعضی از انواع مهم آن اشاره کرد. بعضی از این 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 درون‌مایه‌ی اثر ارتباط دارد. و نیز برخی مانند نقد لغوی و نقدفنی 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.

در هر حال مکتب‌های نقادی که در اینجا مورد بحث قرار می‌گیرند عبارت‌اند از : نقد لغوی، نقد فنی، نقد زیبایی‌شناسی‌که غالباً جنبه‌ی لفظی دارند و نقد اخلاقی، نقد تاریخی، نقد اجتماعی، نقد روان‌شناسی‌که محتوا یا درون مایه‌ی اثر را مورد بررسی قرار می‌دهند.

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 وقتی می‌تواند معنی و مفهوم خود را القا کند که درست و در جای خود در عین زیبایی و ظرافت به کار رود، در غیر این‌صورت معنی را دچار اختلال و ابهام می‌کند و از ارزش و اعتبار اثر می‌کاهد. بعضی عقیده دارند سرپیچی 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 فایده‌ی بلاغی نداشته باشد نقص است و ناروا. مثلاً آن جا 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 صیغه‌ی 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 صیغه‌ی جمع استعمال شوند زیرا فاعل هر دو جمع است. البته این استعمالات خلاف قاعده اگر چه به وسیله‌ی 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 این که هر کلمه می‌باید در کجای جمله قرار گیرد، از مواردی است که در نقد لغوی از آن بحث می‌شود.

شک نیست نویسنده‌ای که در استخدام و استعمال تعبیرات پیش‌پا افتاده و تکراری و معمولی افراط کند و آن‌ها را به همان شکل معمولی و مبتذل به کار گیرد، ارزش کار خود را انکار کرده است، زیرا این تعبیرات زیبایی و گیرایی خود را از دست داده‌اند و ارزش و اعتباری ندارند و ناقد می‌باید چنین نویسنده‌ای را وادارد تا همان‌گونه که به عقاید و افکار خود تجدد و تحول می‌بخشد، در تعبیراتش نیز تأمل کند و به زیبایی و تقویت آن بپردازد. استفاده از تعبیرات رایج قدما چه بسا نویسنده و شاعر را از خلاقیّت و ارائه‌ی احساس و اندیشه‌ی تازه باز می‌دارد.

بنابراین، شاعر و نویسنده نباید به تعبیرات کهنه و تکراری که از ممارست در مطالعه‌ی 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.

مسئله‌ی مترادفات نیز در حوزه‌ی نقد لغوی جای می‌گیرد. در این زمینه باید توجه داشت که یک اثر ادبیِ نفیس اثری است که در آن هیچ کلمه‌ای را نتوان به جای کلمه‌ی دیگر گذاشت زیرا در هیچ زبانی کلمات مترادف وجود ندارد و این نکته‌ای است که هر نویسنده‌ای باید آن را احساس کند و این امر حتی در صفاتی که به صورت اسم درآمده‌اند و مترادف می‌نمایند نیز صادق است. ناقد می‌باید در استخدام و استعمال صفات نسبت به نویسنده سخت‌گیر باشد، چه کیفیت صفاتی که به‌کار می‌گیرد می‌تواند معرف کامل پختگی یا خامی اندیشه‌ی او باشد.

استعمال مترادفات گاه مایه‌ی اطاله‌ی کلام می‌شود و منتقد باید نشان دهد که تطویل در کجا زشت است و در کجا لازم می‌نماید و نیز ارزش ایجاز 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 نِکات از نظر دستور زبان و بسیاری از جهت اصول بلاغی درخور اهمیت و توجه است و منتقد می‌باید به بررسی آن‌ها بپردازد و موارد درست را به شاعران و نویسندگان تازه‌کار و جوان نشان دهد.

نقد فنّی

نقد فنی، بحث در چگونگی کاربرد فنون بلاغی در شعر و نثر و ارزش و اعتبار آن است. در یونان به‌وسیله‌ی «ارسطو» و «اریستارک»[1] 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 «قُدامةبن‌جعفر»، «ابوهلال عسکری» و «عبدالقاهر جرجانی» در ادب عربی، و نیز «رشیدالدّین وطواط» و «شمس‌قیس 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 هرحال بررسی کامل بلاغت، اعم از معانی، بیان و بدیع در نقد فنی صورت می‌گیرد و منتقد می‌باید حدود و ثغور و نحوه‌ی 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 به عنوان میزان سلامت و مقیاس راستی و کژی طبع و قریحه‌ی خویش به کار گیرد. شک نیست که بسیاری از مباحث «بیان» مانند استعاره، تشبیه و مجاز که در واقع نشان دهنده‌ی قدرت خلاقیّت 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 پرداخته‌ی قدما استفاده نکند.

این‌جاست که منتقد باید به نویسنده یا شاعر توصیه کند که گِرد تشبیهات و استعارات و صورت‌های خیال‌انگیز شاعران قدیمی نگردد و سعی کند خودآفریننده باشد.

در مورد کاربرد بدیع یعنی آرایش‌های کلام نیز باید شاعر و نویسنده تا آن‌جا که می‌تواند سعی کند آرایش‌های سخن را صرفاً به صورت یک امر زینتی به کار نگیرد و بدین وسیله کلام را متکلّف و متصنّع نسازد. صنعت باید چنان پوشیده و طبیعی به کار رود که در کلام حس نشود و به عنوان 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

---

۱ ــ Aristarque

همان طورکه مشاهده می‌شود جز با دقت نمی‌توان دریافت که لطف این شعر در صنعت تشبیه آن است. آن هم تشبیه مُرَجّح که مشبّه بر مشبّهٌبه ترجیح داده شده است. در این‌جا 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 لفّ و نشر چنان طبیعی به‌کار رفته که خواننده متوجه آن نمی‌شود اما زیبایی آن را احساس می‌کند، بدون آن‌که بداند بعضی از این زیبایی‌ها به صنعت ارتباط دارد.

گذشته از آن، نکته‌ی 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. در واقع هرگاه شعر یا نثری را «خوش‌آهنگ» می‌خوانیم به موسیقی خاص الفاظ و کلمات آن اشاره می‌کنیم. شک نیست در روح کلمات و ترکیب و تلفیق حروف، موسیقی خاص و عمیقی یافته می‌شود که گاه قابل توجیه نیست و ممکن است از نظر خواننده‌ی عادی مخفی بماند. هر چند 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 کمّیّت و ریتم[1] است یعنی ایقاع، و دیگر هماهنگی حروف. کمّیّت 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 متکرّر 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.

زیبایی‌همواره در یک‌نواختی وهماهنگی ایقاع‌ها نیست، چه در بسیاری موارد این امرتکلفی را پدید می‌آورد که ملال‌انگیز است. مثلاً در سبک‌های مصنوع و به‌خصوص مسجع این نقص را می‌توان به خوبی احساس کرد. از این روست که ناقدان برای نثر دو سبک قایل شده‌اند: یکی سبک متناوب و دیگر مقطّع. 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

---

۱ ــ Rythme

از این نظر است که مثلاً سخن خطابی با سخن تقریری و بیانی تفاوت دارد.

خاصیتِ آهنگینِ حروف و ترکیب و تلفیق کلمات، موسیقی خاصی در کلام ایجاد می‌کند که غالباً در القایِ معانی اهمیت فراوان دارد. در شعر فارسی موارد زیادی وجود دارد که موسیقیِ خاصِ کلمات، مفهوم و حالت خاصی را القا کرده است. مثلاً در شاهنامه آن‌جا که کاووس بر رستم خشم می‌گیرد، کلمات با لحنی تند و ریتمی کوتاه که القاءکننده‌ی خشم است بیان می‌شود :

که رستم که باشد که فرمان من　　کند پست و پیچد زپیمان من؟
اگر تیغ بودی کنون پیش من　　سرش‌کندمی‌چون ترنجی زتن

در صورتی‌که 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 پراندوه چنین می‌گوید :

سپه داغ دل، شاه با های و هوی　　سوی باغِ ایرج نهادند روی
فریدون سر شاهِ پور جوان　　بیامد به بر برگرفته نوان،
همی کَند روی و همی کَند موی　　همی ریخت اشک و همی خست روی

که در مقایسه‌ی این دو مثال می‌توان ارزش موسیقی حروف و کلمات را دریافت.

خودآزمایی

۱ــ نقد ادبی چیست؟
۲ــ آیا نقد ادبی ممکن است در عالم ادبیّات موجد تحولی گردد؟
۳ــ به نظر شما در چه صورتی نقد ادبی مضر و گمراه کننده است؟
۴ــ چه کسانی اهمیت نقد ادبی را انکار کرده‌اند و چرا؟
۵ــ درباره‌ی فواید نقد ادبی و اهمیت آن مقاله‌ای بنویسید.
۶ــ وظیفه‌ی منتقد در بررسی یک اثر ادبی چیست؟

۷ــ 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 فنّ و تکنیک نیز مورد بررسی قرار دهد؟

۸ ــ چه میزان و محک واقعی برای ارزیابی آثار و ابداعات ادبی در اختیار ماست؟

۹ــ از انواع نقد ادبی کدام یک مربوط به شکل ظاهرِ اثر است و کدام یک با محتوا یا درونْ مایه‌ی اثر ارتباط دارد؟

۱۰ــ کدام یک از انواع نقد از قدیم‌ترین ایام مورد توجه بوده و کدام یک از پدیده‌های دنیای جدید است؟

۱۱ــ منظور از نقد لغوی چیست؟

۱۲ــ در نقد لغوی غیر از خلق تعبیرات و ترکیبات زیبا چه نکات دیگری باید مورد توجه قرار گیرد؟

۱۳ــ در میان شاعران قدیم یا جدید به عقیده‌ی شما کدام یک بیشتر به خلق تعبیرات و ترکیبات زیبا و خوش‌آهنگ توجه داشته‌اند؟ در این‌باره تحقیق کنید و مقاله‌ای بنویسید.

۱۴ــ منظور از نقد فنی چیست؟

۱۵ــ نقد فنی در ادب عربی و فارسی به وسیله‌ی چه کسانی رواج می‌یابد و چه کتاب‌هایی در این باره نوشته شده است؟

۱۶ــ چه عواملی موسیقی کلام را به‌وجود می‌آورد؟

درس یازدهم

تعاریف و انواع نقد
(۲)

نقد زیبایی شناسی

نقد زیبایی شناسی در حقیقت بررسی جوهر هنر دور از محتوای خاص آن است. ریشه و اساس این شیوه‌ی نقادی را در اروپا می‌توان در نظریه‌های «کالریج» انگلیسی و «ادگارآلن‌پو» آمریکایی جست‌وجو کرد. آلن‌پو، هنر را از جنبه‌ی زیبایی‌شناسی آن نگاه می‌کند و فکر خلّاق 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 بپروراند ؛ مهم آن است که تأثیری کلی و واحد در خواننده باقی بگذارد. به عقیده‌ی 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 «ویکتورهوگو» اعلام می‌دارد، اما بعدها «تئوفیل‌گوتیه»[۲] به توجیه و رواج آن می‌پردازد. او درباره‌ی هنر می‌نویسد : «فایده‌ی هنر چیست؟ زیبا بودن! آیا همین کافی نیست؟ مثل گل‌ها، مثل عطرها، مثل پرندگان، مثل همه‌ی چیزهایی که بشر نمی‌تواند به میل خودآن‌ها را تغییر دهد و ضایع کند. به‌طور کلی هرچیز 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.»

---

۱ ــ Parnasse

۲ ــ Théophile Gautier (متوفی۱۸۷۲ میلادی)

لوکنت دولیل[1] نیز از بزرگ‌ترین نمایندگان مکتب هنر پارناس محسوب می‌شود. آنچه در این مکتب اهمیت دارد خاصه در مورد شعر، عبارت است از کمال شکل، چه از لحاظ بیان باشد و چه از جهت انتخاب کلمات، و نیز توجه نکردن به آرمان و هدف. از این‌رو شعر شاعر «پارناسین» مانند مرمر صاف و بی‌نقص و در عین حال محکم است. هر کلمه را با دقت انتخاب می‌کند و به جای خود می‌گذارد و کمال مطلوب او این است که شعر را از لحاظ استحکام و زیبایی به حد مجسمه‌سازی 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 به‌وجود می‌آورند که تا حدی می‌توان آن را با نقد زیبایی‌شناسی هم ریشه دانست. اصول نظریه‌های ریچاردز مبتنی است برتوجه منتقد به دلالت‌های الفاظ و اوزان شعر و استعارات و لحن کلام. عزراپوند، شاعران جوان امریکا را متوجه این موضوع می‌کند که شعر تنها عبارت از الهام نیست بلکه بیشتر 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[2] می‌کشاند که در شعر گرایش به زبان ساده، ابداع اوزان تازه، آزادی در انتخاب موضوع و مخصوصاً کار گرفتن از مَجاز و تصویر را توصیه می‌کند. در مکتب تصویرگرایی ارائه‌ی تصویر مستقیم شیٔ، توجه به جزئیات امور و اجتناب از حشو و اطناب توصیه می‌شود 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 پدیده‌ی مستقل به‌کار می‌گیرد و معتقد است که شاعر در سرودن شعر از هیجانات و شخصیت خود می‌گریزد، از این‌رو منتقدان را تشویق می‌کند که از بررسی حقایق زندگی شاعران روی برتابند و به مطالعه‌ی دقیق فن شعر بپردازند. الیوت نیز مانند عزراپوند می‌خواهد نوعی شیوه‌ی نقد را که آزاد از تفسیرهای برون ذاتی، تاریخی، اخلاقی، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی باشد و صرفاً کیفیت و ارزش‌های زیبایی‌شناسی را در نظر گیرد، به‌وجود آورد.

شیوه‌ای که به وسیله‌ی ریچاردز، عزراپوند و الیوت در نقد ادبی توصیه می‌شود

---

۱ ــ Leconte de lisle

۲ ــ Imagism

مبنایش براین است که در شناخت و ارزیابی آثار ادبی، منتقد بیش‌تر به خود این آثار توجه کند تا به محیطی که موجب پیدایش آن‌ها شده است. از این‌رو، این شیوه‌ی نقد، هم با طریقه‌ی کسانی که در تفسیر آثار هنر به تحلیل روانی یا بررسی سرشت و خصلت نویسندگان اهتمام دارند، مغایرت دارد و هم با شیوه‌ی آنان که در نقد می‌کوشند تا تأثیر احوال و مقتضیات اجتماعی را در تکوین اثر بجویند متفاوت است و خود شیوه‌ای است مستقل بر مبنای شناخت جوهر واقعی هنر و کشف زیبایی‌های آن.

نقد اخلاقی

نقد اخلاقی که در آن ارزش‌های اخلاقی را اصل و مِلاک 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 تزکیه‌ی نفس باشد و «هوراس» ارزش شعر را در سودمندی و زیبایی آن می‌داند. در هر حال بیشتر متفکران قدیم برای شعر و ادب فایده‌ی تربیتی و اخلاقی قایل‌اند.

در اروپا نه تنها اهل کلیسا در قرون وُسطیٰ شعر را به واسطه‌ی آن که در خدمت اخلاق نبوده است، غذای شیطان می‌دانند و مایه‌ی فساد و ضلالت، بلکه کلاسیک‌های قرن هفدهم میلادی برای یک اثر ارزنده‌ی 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 نابکاری را القا کند». دکتر جانسون انگلیسی ادیب بلند پایه‌ی همین قرن، معتقد است که شاعر باید دنیا را از آنچه هست بهتر نشان دهد و تولستوی در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم می‌گوید : «هنر جهانْ پسند 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 شیوه‌ی بیان نیست بلکه در محتوای اثر نیز هست. نقد اخلاقی در قرن بیستم به وسیله‌ی «انسانْ دوستان جدید»[1] ادامه

۱ ــ New Humanist

پیدا می‌کند. به عقیده‌ی این گروه مطالعه‌ی تکنیک آثار ادبی، بررسی وسایل است، حال آن‌که باید به بررسی هدف‌های ادبیات به عنوان فرآیندی 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 واز این رو تأکید آن‌ها صرفاً برانضباط اخلاقی و کفِّ نفس است.

نقد اخلاقی غالباً شاعران و نویسندگانی را که از حیطه‌ی اخلاق جدا می‌افتند و یا به فساد و تباهی کشیده می‌شوند با طرد و انکار آثارشان می‌آگاهاند و هدایت می‌کند. در ایران هر چند نقد اخلاقی به طور مستقل وجود نداشته است و هرگز دوره‌ی 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.

نقادان ایرانی همواره شاعرانی را که سخنانشان مشتمل بوده است بر اَغراض نفسانی و متابعت هوای شهوانی، مثل مدح مذمومین و ذمّ ممدوحین و یا هزلیات رکیک و امثال آن، طرد و انکار کرده و آن را بد دانسته‌اند، هر چند بعضی شاعران، خود سنّت‌های اخلاقی را ستوده و خویش را از سخنان زشت و ناهموار بری دانسته‌اند. مثلاً ناصرخسرو 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 هزّال بوده است به شریعت شعرا که گدایی و کُدْیه است سخت می‌تازد و آن را زشت و بد می‌داند.

نقد اخلاقی در ایران، به‌خصوص در عصر جدید به علل وجود بعضی مسائل سیاسی و اجتماعی شدیداً مطرح می‌شود و بسیاری از تجددطلبان و مشروطه‌خواهان برای شعر، شرط اخلاقی و اجتماعی قایل می‌شوند که از آن میان می‌توان نام آخوندزاده، میرزاآقاخان کرمانی، ادیب الممالک فراهانی و امثال آنان 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 این‌رو 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، به عقیده‌ی آنان اگر شعر زبان عواطف و ترجمان قلوب شاعران است، آنچه عواطف قلبی را پدید می‌آورد جز محیط و زمان و مکان چیزی نیست. از این‌رو ادراک درست و دقیق عواطف و احوال فرد جز با دریافت علل و نتایج حوادث اجتماعی میسر نیست.

«هیپولیت‌تِن» (۱۸۹۳ ــ ۱۸۲۸م.) منتقد مشهور فرانسوی ادبیات را محصول «زمان»، «محیط‌اجتماعی» و «نژاد» می‌داند. به عقیده‌ی وی حوادث و احوال اجتماعی مولود و نتیجه‌ی این سه عامل است.

از بعد از جنگ جهانی اول غالباً توجه به شیوه‌ی نقد اجتماعی به شکل‌های مختلف و در جلوه‌های گوناگون، ادامه پیدا می‌کند خاصه این که تأثیر حوادث و مسائل این عصر غالباً جذبه‌ای برای این شیوه در میان طبقه‌ی جوان پدید می‌آورد. از همین‌روست که معمولاً در همه‌جا نوعی نقد اجتماعی بر غالب آثار ادبی حکم فرما می‌شود. چنان که در این ایام درآلمان «گئورگ‌کایزر» (۱۹۴۵ ــ ۱۸۷۸م.) و «برتولت‌برشت» (۱۹۵۶ ــ ۱۸۹۸م.) تمدن بورژوا و خشونت و استبداد آمیخته با ابتذال و ریای آن را محکوم می‌کند. در فرانسه «ژان پل‌سارتر» و «کامو» و امثال آن‌ها نیز به استبداد و ابتذال با همین چشم نفرت و انکار می‌نگرند و برای ادبیّات 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 اخلاقی دارد و یا انگیزه‌ی ملی و میهنی.

شک نیست که شاهنامه‌ی 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.

ناصرخسرو 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 دوره‌ی 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، نسیم‌شمال، ملک‌الشعرای بهار و میرزاده‌ی 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 به شمار 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 اَسناد و مدارک و چند و چونیِ صحّت و سُقم نسخه یا نُسَخ کتاب و چگونگی وجود تحریف و تصحیف و تصحیح اثر و جست‌وجوی اشارات و حوادث تاریخی و به بحث‌هایی از این قبیل بپردازد، به نقد تاریخی پرداخته است. نقد تاریخی درواقع وسیله‌ی 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 به عنوان 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 چه بسا مولود جذبه و الهام و تحت 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 منحصراً به وسیله‌ی طریقه‌ی تاریخی میسر و کافی شمرد. آنچه در آثار زیبای هنری مورد توجه منتقد می‌باشد فقط جنبه‌ی تاریخی آن‌ها نیست، زیرا شعر و اثری بی‌نام که از جهت شورانگیزی و دل‌ربایی جالب باشد، هر چند زمان گوینده و نویسنده‌ی آن معلوم نباشد، باز می‌تواند مورد توجه قرار گیرد.

با این همه شیوه‌ی نقد تاریخی یکی از رایج‌ترین شیوه‌های نقد ادیبانه است و غالباً در ایران به این شیوه توجه فراوان می‌شود، به طوری‌که غالب تحقیقات ما درباره‌ی شاعران از این مقوله است. البته بزرگ‌ترین فایده‌ی تحقیقات تاریخی متوجه تاریخ، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و گاه روان‌شناسی می‌شود، نه هنر و ادبیات، و شاید از همین روست که این نوع تحقیقات را در آثار درجه‌ی دوم بیش‌تر و بهتر می‌توان نشان داد، زیرا آنان به متن زندگی نزدیک‌ترند و بیش‌تر به واقعیات محیط خویش تکیه دارند تا نوابغ که غالباً از محیط خود فاصله می‌گیرند.

در هر حال نقد تاریخی در مورد یک اثر ادبی وقتی می‌تواند به درستی انجام شود که گذشته‌ی آن و نیز عصری‌که پدیدآورنده‌ی آن است به خوبی شناخته شود و آرمان‌ها و آرزوهایی‌که در آن روزگار تجلیاتی داشته است احساس گردد. حتی کافی نیست که برای شناختن نویسنده‌ای تنها عواملی را که در او تأثیر کرده است مورد مطالعه قرار داد بلکه باید تأثیر خود او را در آیندگانش نیز تحقیق کرد، زیرا بسیاری اوقات آنچه آیندگان در اثر نویسنده‌ای می‌یابند از اطلاعاتی‌که امروز مستقیماً به وسیله‌ی اثر خود نویسنده به‌دست می‌آید بیش‌تر است. شیوه‌ی نقد تاریخی هنگامی مفید است که ناقد تنها به مطالعه‌ی اثری که از یک نویسنده در پیش‌رو دارد اکتفا نکند بلکه به همه‌ی آثار او احاطه یابد تا قضاوتش صحیح باشد. روی هم‌رفته، نقد تاریخی، به طور جنبی یکی از روش‌های مؤثر و مفید نقد ادبی است و منتقد برای آن که کار شناخت خود را به درستی انجام داده باشد، ضمن استفاده از سایر نقدها می‌تواند از این شیوه نیز استفاده کند.

نقد روان‌شناسی

در این شیوه، نقّاد سعی می‌کند جریان باطنی و احوال درونی شاعر و نویسنده را ادراک و بیان نماید و قدرت و استعداد هنری و ذوق و قریحه‌ی 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 مطالعه‌ی 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. در هر حال اثر هر شاعر یا نویسنده معرف خصال و سجایا و به عبارت دیگر روان‌شناسی او به شمار می‌آید.

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 چه‌بسا جست‌وجو در زوایای روح انسان از کهن‌ترین ایام در شعر دراماتیک یونان وجود داشته و بعدها نیز در اروپا کسانی مانند «راسین»، «شکسپیر»، «ایبسن» 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

۱ــ اساس نقد زیبایی‌شناسی را در نظریه‌ی چه کسانی می‌توان پیدا کرد؟

۲ــ نظریه‌ی «پارناسین» درباره‌ی هنر چیست؟

۳ــ «عزراپوند» درباره‌ی شعر چه نظری ابراز داشته است؟

۴ــ «تی.اس.الیوت» در نقد شعر چه نظر خاصی دارد؟

۵ــ هنر محض چیست؟ آیا می‌توانیم در شعر فارسی نمونه‌ای از هنر محض پیدا کنیم؟

۶ــ «ایماژ» را تعریف کنید و خصوصیات آن را بنویسید.

۷ــ افلاطون در باب شعر چه می‌گوید؟

۸ــ نویسندگان و فلاسفه‌ی اروپایی میان اخلاق و هنر چه روابطی می‌جستند؟

۹ــ آیا در ایران نقد اخلاقی وجود داشته است؟

۱۰ــ کدام یک از شاعران ایرانی بیش‌تر به اخلاق و فضیلت‌های اخلاقی توجّه داشته‌اند؟

۱۱ــ آیا شاعران دوره‌های جدیدتر به نقد اخلاقی گرایش نشان داده‌اند؟

۱۲ــ دیوان پروین‌اعتصامی را از دیدگاه نقد اخلاقی مورد بررسی قرار دهید و مقاله‌ای در باب آن بنویسید.

۱۳ــ عقیده‌ی هیپولیت تِن در باب ادبیّات چیست؟

۱۴ــ در اروپا گذشته از «تِن» چه کسانی در باب ادبیّات و اجتماع نظریه‌ی تازه‌ای ابراز داشته‌اند؟

۱۵ــ نظر ژان‌پل‌سارتر در باب ادبیّات چیست؟

۱۶ــ آیا شاعران قدیم ایرانی تحت تأثیر زندگی اجتماعی بوده‌اند، و جریانات اجتماعی در شعرشان تأثیر داشته است؟

۱۷ــ در دوره‌ی مشروطه یا بعد از آن در ایران چه کسانی هدف ادبیّات را در مسائل اجتماعی می‌جستند؟

۱۸ــ چرا نقد تاریخی به تنهایی قادر به درک و تحلیل واقعی یک شاهکار ادبی نیست؟

۱۹ــ شناخت زمان و مکان خاص و یا زندگی واقعی شاعر یا نویسنده برای درک یا لذّت بردن از یک اثر ادبی تا چه حد لازم است؟

۲۰ــ در نقد تاریخی چه تحقیقات و شناخت‌هایی باید صورت گیرد؟

۲۱ــ به عقیده‌ی شما شرح حال و بررسی تاریخی احوال شاعران تا چه حد برای درک یک اثر ادبی مفید است؟ در این باره مقاله‌ای بنویسید.

۲۲ــ آیا غزلیّات حافظ را می‌توان بدون شناخت محیط اجتماعی و احوال تاریخی خاص به‌خوبی درک کرد؟

۲۳ــ چرا منتقدان، نقد روان‌شناسی را کلید دیگر اقسام نقد می‌دانند؟

۲۴ــ هدف اساسی نقد روان‌شناسی در شناخت و بررسی آثار ادبی چیست؟

۲۵ــ آیا توجّه به احوال روحی و نفسانی اشخاص در آثار ادبی و جست‌وجو در زوایای روح انسان در ادبیّات، یک پدیده‌ی کاملاً تازه است؟

درس دوازدهم

تحلیل آثار مهم نظم و نثر فارسی با ذکر نمونه

الف ـ نظم

(۱)

برای آن که با سبک و افکار بعضی شاعران، خاصه شاعران کلاسیک ایران، اندک آشنایی حاصل کنیم، در این بخش به معرفی کوتاهی از آثار برخی از آنان می‌پردازیم و سپس نمونه‌هایی از شعر آنان به دست می‌دهیم تا دانش‌آموزان بتوانند با مطالعه‌ی آن به سبک و شیوه‌ی شاعر و اندیشه‌ی او تا حدی پی ببرند، و به نقد آن بپردازند.

شاهنامه‌ی فردوسی

شاهنامه‌ی فردوسی، شاهکار آثار حماسی ملّی ایران و یکی از عالی‌ترین نمونه‌های شعر ساده و روان به سبک خراسانی است. نظم این اثر بزرگ در سال ۳۶۵ یا ۳۷۰ هجری شروع می‌شود و پس از سی یا سی و پنج سال یعنی به سال ۴۰۰ یا اندکی بعد از آن به پایان می‌رسد.

موضوع این شاهکار جاودان، تاریخ ایران قدیم از آغاز تمدن نژاد ایرانی تا انقراض حکومت ساسانیان به دست مسلمانان است و بر روی هم به سه دوره‌ی **اساطیری**، **پهلوانی** و **تاریخی** تقسیم می‌شود.

دوره‌ی اساطیری از عهد کیومرث تا ظهور فریدون ادامه دارد. در این عهد از پادشاهانی مانند کیومرث، هوشنگ، تهمورث و جمشید سخن به میان می‌آید. تمدن ایرانی در این زمان تکوین می‌یابد. کشف آتش، جدا کردن آهن از سنگ، و رشتن و بافتن و کشاورزی کردن و امثال آن در این دوره صورت می‌گیرد. در این عهد جنگ‌ها غالباً جنگ‌های داخلی است و جنگ با دیوان ــ بعضی احتمال داده‌اند که منظور از دیوان،

بومیان فلات ایران بوده‌اند که با آریایی‌های مهاجم همواره تا مدتی جنگ و ستیز داشته‌اند ــ و منکوب کردن آن‌ها بزرگ‌ترین مشکل عصر بوده است. در پایان این عهد، ضحاک دشمن پاکی و سمبول بدی به حکومت می‌نشیند، اما سرانجام پس از هزارسال[1]، فریدون به یاری کاوه‌ی آهنگر و حمایت مردم، او را از میان می‌برد و دوره‌ی جدید آغاز می‌شود.

دوره‌ی پهلوانی یا حماسی از پادشاهی فریدون شروع می‌شود. ایرج، منوچهر، نوذر، زاب و گرشاسب به‌ترتیب به پادشاهی می‌نشینند. جنگ‌های میان ایران و توران آغاز می‌شود.

پادشاهان کیانی مانند کیقباد، کیکاووس، کیخسرو و سپس لهراسب و گشتاسب روی کار می‌آیند. در این عهد دلاورانی مانند زال، رستم، گودرز، طوس، بیژن، سهراب و امثال آنان ظهور می‌کنند.

سیاوش پسر کیکاووس به دست افراسیاب کشته می‌شود و رستم به خون‌خواهی او به توران‌زمین می‌رود و انتقام خون سیاوش را از افراسیاب می‌گیرد. در زمان پادشاهی گشتاسب زرتشت پیغمبر ظهور می‌کند و اسفندیار به‌دست رستم کشته می‌شود. مدتی پس از کشته شدن اسفندیار، رستم نیز به دست برادر خود «شغاد» از بین می‌رود و سیستان به دست بهمن پسر اسفندیار با خاک یکسان می‌گردد، و با مرگ رستم دوره‌ی پهلوانی به پایان می‌رسد.

دوره‌ی تاریخی با ظهور بهمن آغاز می‌شود، و پس از بهمن، همای و سپس داراب و دارا پسر داراب به پادشاهی می‌نشینند. در این زمان اسکندر مقدونی به ایران حمله می‌کند و دارا را که همان داریوش سوم است می‌کشد و به پادشاهی می‌نشیند. پس از اسکندر دوره‌ی پادشاهی اشکانیان در ابیاتی چند بیان می‌گردد و سپس ساسانیان روی کار می‌آیند و آن‌گاه حمله‌ی مسلمانان پیش می‌آید و با شکست ایرانیان شاهنامه به پایان می‌رسد.

فردوسی در تدوین شاهنامه ازمآخذی چند استفاده کرده است که در درجه‌ی اول شاهنامه‌ی منثور ابومنصوری را می‌توان نام برد. شاهنامه‌ی فردوسی که قریب شصت هزار بیت دارد در واقع سند ملیّت و قومیّت ایرانیان و پشتوانه‌ی بزرگ زبان فارسی است و نه‌تنها از لحاظ تاریخی و ملی بلکه از جهت هنری و فنی بزرگ‌ترین اثر ادبی به شمار می‌رود.

۱ــ منظور از «هزار» در اینجا کثرت است نه عدد واقعی

در طی این منظومه‌ی بزرگ چندین حماسه‌ی کامل و عالی مانند داستان ایرج، داستان سیاوش، داستان سهراب، داستان فرود و اسفندیار را می‌توان دید که با بهترین حماسه‌های جهان پهلو می‌زنند. عظمت همین حماسه‌ها باعث شده است که شاهنامه در ردیف عالی‌ترین آثار حماسی جهان قرار گیرد. هدف فردوسی از تدوین شاهنامه گذشته از احیای زبان فارسی، تقویت روحیه‌ی مبارزه‌جویی با بیگانگان و بیگانه‌پرستان و مقاومت در برابر دشمنان بوده است. به همین دلیل است که می‌بینیم همه جا در شاهنامه محرک اصلی جنگ، حس افتخار و عشق به آزادی و یا حس انتقام است. یک جا کین ایرج درمیان است و جای دیگر خون سیاوش. یک جا مرزهای ایران در خطر است و جای دیگر دین در شُرُف زوال و نابودی است. در شاهنامه، همه جا، احساسات عمیق وطنی در کنار تعالیم لطیف اخلاقی جلوه‌گر است.

شیوه‌ی بیان و سخن فردوسی استواری و جزالتی خاص دارد. قدرتی که وی در آوردن تعبیرات گوناگون دارد، نوعی عظمت به کلام او می‌بخشد. آفریدن معانی و آوردن وصف‌ها و تشبیه‌های طبیعی شعر فردوسی را ممتاز کرده است. ابیات سست و لغات عربی و کلمات نامأنوس فارسی و نیز لغات و اصطلاحات تازی در کلام فردوسی بسیار اندک است. در توصیف مناظر و نمودن احوال و حتی بیان حکمت و عبرت نیز از دقایق بلاغت هیچ فروگذار نکرده است و با آن‌که سبک کلی شعر او خراسانی است اما می‌توان او را صاحب سبکی ممتاز به شمار آورد که با شعر دیگران فرق بسیار دارد. شاهنامه نه‌تنها از جهت تنظیم و ترکیب و تلفیق داستان‌ها به نوعی وحدت و تمامیت هنری نزدیک می‌شود بلکه از لحاظ بیان و زبان شاعرانه یعنی شکل ظاهری و شکل ذهنی شعر اهمیتی خاص دارد که در اینجا مجال بحث آن نیست. اینک جنگ رستم و اشکبوس را که قبلاً خوانده‌اید، یکبار دیگر از زاویه‌ی نقد ادبی بررسی و تحلیل نمایید.

جنگ رستم با اشکبوس

دلیری که بُد نام او اشکبوس — همی بر خروشید بر سان کوس
بیامد که جوید ز ایران نبرد — سر هم نبرد اندر آرد به گرد
زگُردان ایران هماورد خواست — ز جولان او در جهان گرد خاست

بشد تیز رهّام با خود و گبر / همی گردِ رزم اندر آمد به ابر
در آویخت رهّام با اشکبوس / برآمد ز هر دو سپه بوق و کوس
بر آن نامور تیر باران گرفت / کمانش کمین سواران گرفت
جهان جوی در زیر پولاد بود / به خفتانشْ بر، تیر چون باد بود
برآمیخت رهّام گرز گران / غمی شد ز پیکار دست سران
نَبُد کارگر گرز بر ترگ اوی / اگر چند، می‌جست خود مرگ اوی
به گرزگران دست برد اشکبوس / زمین آهنین شد ، سپهر آبنوس
بزد گرز بر ترگ رهّام گُرد / کله خود او گشت از آن زخم خرد
چو رهّام گشت از کشانی ستوه / بپیچید از او روی و شد سوی کوه
ز قلب سپه اندر آشفت طوس / بزد اسب کآید بر اشکبوس
تهمتن برآشفت و با طوس گفت / که رهّام را جام باده اَست جفت
به می در، همی تیغ بازی کند / میان یلان سرفرازی کند
تو قلب سپه را به آیین بدار / من اکنون پیاده کنم کارزار
کمان را به بازو به زه برفکند / به بند کمر بر بزد تیر چند
یکی تیر در دست رنگ آبنوس / خرامید و آمد بر اشکبوس
خروشید کای مرد جنگ آزمای / هماوردت آمد، مرو باز جای
کشانی بخندید و خیره بماند / عنان را گران کرد و او را بخواند
بدو گفت خندان که نام تو چیست؟ / تن بی‌سرت را که خواهد گریست؟
تهمتن چنین داد پاسخ که نام / چه پرسی؟ که هرگز نبینی تو کام
مرا مام من نام مرگ تو کرد / زمانه مرا پتکِ ترگ تو کرد
کشانی بدو گفت بی بارگی / به کشتن دهی تن به یکبارگی
تهمتن چنین داد پاسخ بدوی / که ای بیهده مرد پرخاش‌جوی
پیاده ندیدی که جنگ آورد / سر سرکشان زیر سنگ آورد؟
به شهر تو شیر و نهنگ و پلنگ / سوار اندر آیند هرسه به جنگ؟
هم‌اکنون تو را ای نَبَرده سوار / پیاده بیاموزمت کارزار
پیاده مرا زان فرستاد طوس / که تا اسب بستانم از اشکبوس
کشانی بدو گفت کویت سلیح؟ / نبینم همی جز فسوس و مزیح[1]

۱ــ مزیح : مزاح، شوخی

بدو گفت رستم که تیر و کمان
ببین تا کنونت سرآرد زمان

چو نازش به اسب گرانْ مایه دید
کمان را به زه کرد و اندر کشید

یکی تیر زد بر بر اسب اوی
که اسب اندر آمد ز بالا به روی

بخندید رستم به آواز گفت
که بنشین به نزد گران مایه جفت

سزد گر بگیری سرش در کنار
زمانی بیاسایی از کارزار

که نازیدنت بود با او بسی
ندارد چو تو نیز او هم کسی

کمان را به‌زه کرد پس اشکبوس
تنی لرزلرزان، رخی سندروس

به رستم پس آن‌گه ببارید تیر
بدو گفت رستم که بر خیره خیر،

همی رنجه داری تن خویش را
دو بازو و جان بد اندیش را

تهمتن به بند کمر برد چنگ
گزین کرد یک چوبه تیر خدنگ

خدنگی بر آورد پیکان چو آب
نهاده بر او چار پرّ عقاب

بمالید چاچی کمان را به دست
به چرم گوزن اندر آورد شست

ستون کرد چپ را و خم کرد راست
خروش از خم چرخ[1] چاچی بخاست

چو سوفارش آمد به پهنای گوش
ز چرم گوزنان برآمد خروش

ببوسید پیکان سر انگشت او
گذر کرد از مهره‌ی پشت او

چو زد تیر بر سینه‌ی اشکبوس
سپهر آن زمان دست او داد بوس

قضا گفت گیر و قدر گفت ده
فلک گفت احسن ملک گفت زه

کشانی هم اندر زمان جان بداد
تو گفتی که او خود ز مادر نزاد

رباعیّات خیّام

رباعیات خیام از بهترین رباعیات فارسی است که افکار و اندیشه‌های فلسفی را با زبانی شیوا و روان و دلکش بازگو می‌کند. شک نیست شاعران فارسی زبان پیش از خیام به سرودن رباعی می‌پرداختند، اما پس از خیام قالب رباعی در اختیار محتوای خیام‌وار قرار می‌گیرد.

خیام از دانشمندان و حکما و ریاضی‌دانان اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم است. ظاهراً در دوران حیات خود به شاعری شهرت نداشته و بیشتر او را به‌عنوان منجم و طبیب

۱ــ چرخ: کمان

و ریاضی‌دان می‌شناخته‌اند. نظامی عروضی صاحب چهارمقاله، او را به‌عنوان ستاره‌شناس معرفی می‌کند و در مقالت سوم (نجوم) از او سخن به میان می‌آورد. ابوالحسن علی‌بن زید بیهقی صاحب کتاب « تاریخ بیهق» نیز از خیام به‌عنوان یک دانشمند و فیلسوف یاد می‌کند. قدیم‌ترین کسانی که از خیام به عنوان شاعر سخن گفته‌اند یکی «شهرزوری» است در اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم در کتاب «تاریخ‌الحکما» و دیگر « شیخ نجم‌الدّین رازی» صاحب کتاب «مرصادالعباد» در اوایل قرن هفتم. از این قراین برمی‌آید که خیام از اوایل قرن هفتم به شاعری شهرت یافته و رباعیات او بر سر زبان‌ها افتاده است.

تعداد رباعیاتی که از خیام بازمانده است کاملاً روشن نیست. محمّد علی فروغی در مقدمه‌ای که بر مجموعه‌ی رباعیات خیام نوشته است بر روی هم رباعیات اصیل او را بیش از ۶۶ نمی‌داند، با این همه در همان مجموعه ۱۷۸ رباعی را به نام خیام چاپ کرده است. دیگران نیز تعداد درستی از رباعیات خیام ارائه نمی‌دهند. با این همه آنچه به نام خیام شهرت یافته است، چه آنچه مورد توجه «فیتزجرالد» انگلیسی بوده است و چه آنچه دانشمندان ایرانی و خاورشناسان معروف پس از تحقیقات فراوان به نام خیام انتشار داده‌اند، کلامی است شورانگیز و لطیف و ساده و روان. نه تکلفات قصیده سرایان در آن‌ها دیده می‌شود و نه استعارات و مبالغات شاعران عصر. از سراسر آن‌ها بوی صدق و صفا شنیده می‌شود. صدق و صفای کسی که ریاورزی و پرده‌پوشی نمی‌کند و هرچه را به حس و عقل خود درمی‌یابد بدون بیم و هراس و بی‌هیچ روی و ریا بیان می‌دارد.

اینک برای آشنایی با افکار خیام و شیوه‌ی بیان او چند رباعی ذکر می‌شود :

ای دل زغبار جسم اگر پاک شوی　　تو روح مجرّدی بر افلاک شوی
عرش است نشیمن تو شرمت بادا　　کآیی و مقیم خطّه‌ی خاک شوی

**

تا در تن توست استخوان و رگ و پی　　از خانه‌ی تقدیر منه بیرون پی
گردن منه ار خصم بود رستم زال　　منّت مکش ار دوست بود حاتم طی

**

آن قصر که با چرخ همی زد پهلو　　بر درگه او شهان نهادندی رو

دیدیم کـه بـر کنگره‌اش فـاخته‌ای بنشسته همی گفت که کوکو، کوکو

**

چون جود ازل بـود مـرا انشا کرد بر من زنخست درس عشق املا کرد
آن‌گاه قـراضه ریـزه‌ی قـلـب مرا مـفـتـاحِ درِ خـزائـنِ مـعنا کرد

**

افسوس که نامـه‌ی جوانی طی شـد وان تـازه بـهار زنـدگانـی دی شد
حالی کـه ورا نام جـوانـی گـفـتـنـد معلـوم نشـد که او کـی آمـد کی شد

**

هنگام سـپیـده دم خـروس سـحری دانی کـه چـرا همی کند نوحه‌گری؟
یـعنی که نـمـودنـد در آیـینه‌ی صبح کز عمر شبی گذشت و تو بـی‌خبری

**

در کارگه کـوزه‌گـری رفـتـم دوش، دیدم دو هـزار کـوزه گویا و خموش
هـریک بـه زبان حال با مـن گفتند : کوکوزه‌گر و کوزه‌خر وکوزه‌فـروش؟

نظامی و خسرو و شیرین

اگر بخواهیم شعر غنایی داستانی را در زبان فارسی مورد مطالعه قرار دهیم، شاید آثار نظامی خاصه خمسه‌ی او بهترین و عالی‌ترین نمونه‌ی آن به‌شمار می‌آید. نظامی شاعر آذربایجان، شاعری است که شیوه‌ی عراقی را در قالب مثنوی و داستان در ادب فارسی وارد می‌کند. وی در اوایل قرن ششم در گنجه متولّد می‌شود و پس از هشتاد و چهارسال عمر سرانجام در اوایل قرن هفتم (۶۱۴ یا ۶۱۹) از دنیا می‌رود.

نظامی نه شاعر قصیده است و نه شاعر غزل. او داستان سراست و در این فن قدرت و استعداد خود را نشان داده است. وی پنج مثنوی مشهور دارد به‌نام پنج گنج که آن‌ها را خمسه نیز می‌گویند. قدیم‌ترین مثنوی‌های نظامی مخزن‌الاسرار است و بهترین آن‌ها خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت پیکر و اسکندرنامه نیز از مثنوی‌های خمسه است که هریک ارزش و اهمیت خاصی دارد.

مخزن‌الاسرار مثنوی کوتاه و مختصری است مشتمل بر ۲۲۶۰ بیت و حاوی

اندیشه‌هایی است در باب زهد و عرفان در بیست مقاله که در هر مقاله ضمن شرح عنوان مقاله، یک داستان کوتاه اما پرمایه و دلنشینی می‌آورد و بدین وسیله اندیشه‌های خود را بهتر جلوه می‌دهد و به خواننده القا می‌نماید.

لیلی و مجنون سرگذشت عشقی است پرشور که بین جوانی به نام قیس‌بنی عامر و دختری لیلی نام به‌وجود می‌آید، اما به علت اختلاف و دشمنی که میان دو خانواده‌ی آنان وجود دارد، عشق آن دو به ناکامی می‌کشد. بدین ترتیب که لیلی را به زور به خانه‌ی شوهرِ نادلخواه یعنی ابن‌سلام می‌فرستند و قیس از عشق لیلی، مجنون‌وار سر به بیابان می‌گذارد و با دد و دام مأنوس و همدل می‌شود. عشق چنان ضربه‌ای بر پیکر او وارد می‌کند که نه خبر وفات پدر و مادر و نه مرگ ابن سلام هیچ‌کدام نمی‌تواند او را از حال خود باز دارد. سرانجام پس از چندی لیلی می‌میرد و مجنون چون بر سر تربت او می‌رسد جان به دوست می‌سپارد و ماجرای این دو دلداده به پایان می‌آید.

« هفت گنبد » یا «هفت پیکر» داستان شادخواری‌ها و کام‌روایی‌های بهرام گور است و «اسکندرنامه» نیز داستان اسکندر است با دارا که نظامی روایات مختلف را در هم می‌آمیزد و از اسکندر حکیمی جهان دیده و سرداری فاتح خلق می‌کند.

اما مهم‌ترین اثر نظامی **خسرو و شیرین** است. خسرو و شیرین در ۶۵۰۰ بیت سروده شده است. این داستان سرگذشت عشق پرماجرایی است بین خسرو پسر هرمزساسانی و شیرین برادرزاده‌ی بانوی ارمن. در آغاز داستان، شاپور ندیم خاص خسرو، وی را از وجود شیرین دختر زیبای ارمن آگاه می‌سازد و سپس به دستور خسرو به جست و جوی او می‌پردازد و او را از عشق خسرو می‌آگاهاند. شیرین برای دیدن خسرو به مداین می‌آید. اما در این زمان خسرو براثر اختلاف با پدرش هرمز از مداین خارج می‌شود، در بین راه اتفاقاً به هم می‌رسند اما یکدیگر را نمی‌شناسند. در هر حال ماجراهای عاشقانه‌ی فراوانی میان این دو دلداده درمی‌گیرد. خسرو از طرفی چون با مریم دختر قیصر روم ازدواج کرده است نمی‌تواند بنا به تعهدی که سپرده است با زن دیگری به‌طوررسمی ازدواج کند و شیرین نیز از آن‌جا که زنی است پاک و عفیف نمی‌خواهد خود را به عشق ناپاک، آلوده سازد.

سرانجام وقتی مریم می‌میرد خسرو به شیرین می‌رسد. اما پایان ماجرا بسیار تلخ و غم‌انگیز است. بدین معنی که خسرو به دست فرزند خود شیرویه کشته می‌شود و شیرین

شب هنگام به دخمه‌ی خسرو می‌رود و در کنار مرده‌ی خسرو پهلوی خود را می‌درد و درکنار او جان می‌دهد.

این داستان از جمله داستان‌های اواخر عهد ساسانی است که در کتب قدیم و همچنین در شاهنامه‌ی فردوسی البته با روایتی دیگر آمده است. دراین روایات قدیم شیرین یک کنیزک ارمنی است که در زمان هرمز عاشق خسرو است و بعدها وقتی خسرو به پادشاهی می‌رسد، شیرین از زنان مشهور حرم سرای خسرو می‌شود.

شعر نظامی سرشار از تشبیهات و توصیفات زیبا و هنرمندانه است. او در انتخاب الفاظ و کلمات مناسب و ایجاد ترکیبات خاص تازه و ابداع و اختراع معانی و مضامین نو و دلپسند و تصویر جزئیات و نیروی تخیل و دقت در وصف و ایجاد مناظر و ریزه‌کاری در توصیف طبیعت و اشخاص و احوال و به‌کاربردن صورت‌های ذهنی[1] در شمار کسانی است که بعد از خود نظیر نیافته است. با این همه به علت یافتن معانی تازه و ابداع ترکیبات جدید، گاه کلام او گرفتار ابهام می‌شود و از آن‌جا که شاعر در به‌کاربردن لغات عربی و اصطلاحات علوم و اصول و مبانی فلسفه و معارف اسلامی گاه افراط می‌کند، شعر او غالباً چنان دشوار و پیچیده می‌شود که جز با تفسیر دقیق، درک آن امکان‌پذیر نیست. اینک برای آشنایی با شیوه‌ی نظامی که از شاعران بزرگ سبک عراقی است به ذکر نمونه‌ای چند از کتاب خسرو و شیرین می‌پردازیم :

نیایش شیرین

چو شیرین کیمیای صبح دریافت
از آن سیماب‌کاری[2] روی برتافت
شکیبایی‌ش مرغان را پر افشاند
خروس« الصبر مفتاح الفرج» خواند
شبستان را به روی خویشتن رُفت
به زاری با خدای خویشتن گفت

۱ــ Image

۲ــ سیماب‌کاری : اضطراب و پریشانی

خداوندا شبم را روز گردان
چو روزم بر جهان پیروز گردان
شبی دارم سیاه از صبح نومید
درین شب روسپیدم کن‌چو خورشید
غمی دارم هلاک شیر مردان
برین غم چون نشاطم چیرگردان
ندارم طاقت این کوره‌ی تنگ
خلاصی‌ده مرا چون لعل ازین سنگ
تویی یاری رس فریاد هر کس
به فریاد من فریاد خوان رس
به آب دیده‌ی طفلان محروم
به سوز سینه‌ی پیران مظلوم
به بالین غریبان بر سر راه
به تسلیم اسیران در بن چاه
به داور داور فریاد خواهان
به یارب یارب صاحب گناهان
به دامن پاکی دین پرورانت
به صاحب سرّی پیغمبرانت
به محتاجان در بر خلق بسته
به مجروحان خون برخون نشسته
به دور افتادگان از خان و مان‌ها
به واپس ماندگان از کاروان‌ها
به وردی کز نوآموزی برآید
به آهی کز سر سوزی برآید
به ریحانِ نثار اشک ریزان
به قرآن و چراغ صبح خیزان

به نوری کز خلایق در حجاب است
به انعامی که بیرون از حساب است
به مقبولانِ خلوتْ برگزیده
به معصومان آلایش ندیده
بدان آه پسین کز عرش پیش است
بدان نام مِهین کز عرش بیش است
که رحمی بر دل پرخونم آور
وزین غرقاب غم بیرونم آور

خودآزمایی

۱ــ موضوع شاهنامه چیست؟
۲ــ شاهنامه به چند دوره تقسیم شده است؟
۳ــ آیا دوره‌ی پهلوانی مفصل‌ترین و بهترین قسمت شاهنامه است؟
۴ــ چند تراژدی مهم از شاهنامه را نام ببرید.
۵ــ هدف فردوسی از سرودن شاهنامه چه بوده است؟
۶ــ شاهنامه از جهت شکل ظاهری و شکل ذهنی چه اهمیتی دارد؟
۷ــ خصایص سبکی را از لحاظ شکل ظاهری در قطعه‌ی «جنگ رستم و اشکبوس» نشان دهید.
۸ــ قطعه‌ی «جنگ رستم و اشکبوس» را از لحاظ شکل ذهنی و توصیف و نیز از جهت گفت‌وگوهایی که میان پهلوانان درمی‌گیرد نقد کنید.
۹ــ نظامی عروضی درباره‌ی خیام چه می‌گوید؟
۱۰ــ از چه زمانی خیام به نام شاعر شهرت می‌یابد و چه کسانی نخستین بار از وی به‌عنوان شاعر یاد می‌کنند؟
۱۱ــ «فیتز جرالد» کیست و با خیام چه ارتباطی دارد؟
۱۲ــ آیا می‌توانید بین خیام و حافظ رابطه‌ی فکری پیدا کنید؟
۱۳ــ نام قدیم‌ترین مثنوی‌های نظامی چیست و طرح آن چگونه است؟
۱۴ــ خلاصه‌ی داستان لیلی و مجنون را بگویید.

۱۵ــ در داستان خسرو و شیرین چه ماجراهای فرعی وارد شده است؟
۱۶ــ بین روایت نظامی با روایات دیگر چه تفاوت‌هایی وجود دارد؟
۱۷ــ شعر نظامی چه خصوصیاتی دارد؟
۱۸ــ آیا می‌توانید خصوصیات سبک عراقی را در شعر نظامی نشان دهید؟

درس سیزدهم

تحلیل آثار مهم نظم و نثر فارسی با ذکر نمونه

الف ـ نظم

(۲)

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 به‌وجود می‌آید و به‌کلی 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 جلال‌الدّین در بهت و حیرت عظیم فرو می‌رود. چندی پس از غیبت شمس، صلاح‌الدّین 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 کارنامه‌ی روح مردی است شیفته‌ی حقیقت در شش دفتر و در حدود بیست و شش هزار بیت. همان‌طور که از روایات برمی‌آید مولانا قبل از شروع مثنوی به‌مطالعه‌ی آثار عطار و سنایی رغبتی نشان می‌دهد و به خواندن مثنوی‌های این دو شاعر صوفی می‌پردازد. روزی حسام‌الدین ازمولانا می‌خواهد تا کتابی به شیوه‌ی حدیقه‌ی سنایی یا منطق‌الطیر 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 این 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 بدیهه‌ی خاطر، مثنوی می‌سراید و حسام‌الدین می‌نویسد و مجموع نوشته‌ها را به آواز خوب بر مولانا می‌خواند و مثنوی کبیر بدین ترتیب بدون آن که طرحی روشن و معین داشته باشد آغاز می‌شود وادامه پیدا می‌کند. پس ازمدتی چون زوجه‌ی حسام‌الدین درمی‌گذرد، مثنوی مدتی به تأخیر می‌افتد اما مجدداً در سال ۶۶۲ کار مثنوی دنبال می‌شود :

مدتی این مثنوی تأخیر شد — مهلتی بایست تا خون شیر شد
چون‌ضیاءالحق حسام‌الدین‌عنان — باز گردانید ز اوج آسمان
چون به معراج حقایق رفته بود — بی بهارش غنچه‌ها نشکفته بود
مطلع تاریخ این سودا و سود — سال‌هجرت ششصد وشصت ودو بود

و به دنبال آن دفتر سوم تا دفتر ششم به یاری و جذبه‌ی حُسام‌الدین به‌وجود می‌آید.

مثنوی را قرآن عجم گفته‌اند 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، حکایت‌هایی به شیوه‌ی داستان در داستان. بدین معنی که یک اندیشه منتهی می‌شود به اندیشه‌ی دیگر و یک قصه ــ مثل هزار و یکشب ــ قصه‌ی دیگر را به دنبال می‌کشد. مثنوی با داستان «نی» آغاز می‌شود. «نی» در واقع روح سرگشته و حیران اوست که از اصل خود جدا مانده و آرزوی بازگشت بدان اصل دارد و ناله‌ی او ناله‌ی روحی سرگردان و جویای اصل است. اما چگونه می‌توان 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 ناله‌ای بر لب نداشته باشد. از این‌رو 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 می‌خواهد حقیقت واحد را در جامه‌ی تربیت و اخلاق و یا تهذیب و تزکیه‌ی نفس بشناساند و القاء کند، حقیقتی که نه تعصب آن را می‌پذیرد و نه جهل و غرور و ظاهرپرستی. حقیقتی که می‌توان با فدا کردن خود بدان نایل آمد و این فداکردن، شوق می‌خواهد و عشق.

مولوی برای القای حقیقت از تمثیل و حکایت استفاده می‌کند. این داستان‌ها البته از

منابع مختلف در ذهن مولوی راه می‌یابد، اما دو منبع اصلی قرآن است و حدیث. مولوی غالباً آنچه را ازاین دو منبع می‌گیرد تأویل می‌کند و تفسیر و حقیقتی را که به دنبال آن است از میان آن‌ها نشان می‌دهد. با این همه بسیاری از قصه‌ها و تمثیل‌هایی که مولوی برای تبیین مقاصد خود آورده است گذشته از آن دو منبع از بعضی کتاب‌های 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 به‌همین جهت است که معمولاً زود از قصه می‌گذرد و به‌سوی 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 اندیشه‌ی خود می‌داند. از این‌رو درباره‌ی شعر ادیبانه نمی‌اندیشد، شعر برای او قالب نیست و حتی مواد اولیه و اسباب و فرم به هیچ وجه جلوه‌ای ندارد. آنچه در شعرمولوی 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 وگل 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 خُمِّ رنگ می‌رود و دعوی طاووسی می‌کند. باز در میان جغدان و آهو در اصطبل خران از نشستن بر بازوی شاه و دویدن در دشت فراخ یاد می‌کند.

درمثنوی 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 زاده‌ی کشش معشوق می‌داند و جذبه‌ی حق را برای این راه تنها شرط می‌شناسد، و آن‌را دور از رنگ و دو رنگی می‌شناسد و خالی از جنگ و ستیز و تعصب. او لذات جسمانی را در مقابل لذات معنوی بی ارزش می‌شناسد و تأکید می‌کند که باید غبار

هوا و شهوت را برای رسیدن به حقیقت از جان خود پاک کرد. از این‌رو گاه یک مربی 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

چینیان گفتند ما نقّاش تر — رومیان گفتند ما را کرّ و فر
گفت سلطان امتحان خواهم درین — کز شماها کیست در دعوی گزین
چینیان و رومیان بحث آمدند — رومیان از بحث در مکث آمدند
چینیان گفتند یک خانه به ما — خاصه بسپارید و یک آن شما
بود دو خانه مقابل در به در — زآن یکی چینی ستد رومی دگر
چینیان صد رنگ از شه خواستند — شه خزینه باز کرد آن تا ستند
هر صباحی از خزینه رنگ‌ها — چینیان را راتبه بود از عطا
رومیان گفتند نی لون و نه رنگ — درخور آید کار را جز دفع زنگ
در فرو بستند و صیقل می‌زدند — همچو گردون ساده و صافی شدند
ازدوصدرنگی به بی‌رنگی رهی‌است — رنگ‌چون ابرست وبی‌رنگی مهی است
هرچه اندر ابر ضو بینی و تاب — آن زاختر بین و ماه و آفتاب
چینیان چون از عمل فارغ شدند — از پی شادی دهل‌ها می‌زدند
شه درآمد دید آن جا نقش‌ها — می‌ربود آن عقل را وقت لقا
بعد از آن آمد به سوی رومیان — پرده را برداشت رومی از میان
عکس آن تصویر و آن کردارها — زد برین صافی شده دیوارها
هرچه آن‌جا دید این‌جا بهْ نمود — دیده را از دیده خانه می‌ربود
رومیان آن صوفیان‌اند ای پدر — بی ز تکرار و کتاب و بی‌هنر
لیک صیقل کرده‌اند آن سینه‌ها — پاک زآز و حرص و بخل و کینه‌ها
آن صفای آینه لاشک دل است — کاو نقوش بی‌عدد را قابل است
صورت بی صورت بی‌حدِّ غیْب — ز آینه‌ی دل دارد آن موسی به جیْب
اهل صیقل رسته‌اند از بو و رنگ — هر دمی بینند خوبی بی درنگ

نقش و قشر و علم را بگذاشتند　　رایت علم الیقین افراشتند
رفت فکر و روشنایی یافتند　　نحر و بحر آشنایی یافتند
مرگ کاین جمله ازو در وحشت‌اند　　می‌کنند این قوم بر وی ریش‌خند

غزلیّات حافظ

حافظ بزرگ‌ترین غزل سرای قرن هشتم است، وی در اوایل قرن هشتم یعنی به سال ۷۲۶ هجری در شیراز به دنیا می‌آید و در اواخر آن قرن یعنی ۷۹۱ وفات می‌کند. درتمام مدت زندگی در شیراز می‌ماند و جز برای یکی دو مسافرت کوتاه شیراز را ترک نمی‌کند. او از همان اوان جوانی مایه‌های عمده‌ی شعر خود را به‌دست می‌آورد.

مطالعه‌ی فراوان قرآن وی را به مطالعه‌ی ادبیات عربی و علوم بلاغی می‌کشاند و سپس به مطالعه‌ی فلسفه و عرفان و علوم زمان می‌پردازد، هم حافظ قرآن می‌شود و هم عالم و فیلسوف زمان. با این همه برای حافظ هیچ چیز مثل شعر و دنیای اندیشه‌های شاعرانه، جاذبه و کشش ندارد، او همه چیز را از دیدگاه دنیای شعر می‌نگرد. نه قیل و قال مدرسه می‌تواند او را به خود جذب کند و نه علم و فضلی که چهل سال در آن سعی کرده است[1]. او دفتر شعررا بر همه‌ی این‌ها ترجیح می‌دهد و دنیای شعر را برتر و لذت‌بخش‌تر از هر چیز می‌داند :

بخواه دفتر اشعار و راه صحرا گیر　　چه‌وقت‌مدرسه‌و بحث‌کشف کشّاف‌است

حافظ از آن‌جا که شیراز را با تمام وجود دوست دارد، در تمام وقایع و حوادثی که در آن شهر و برای آن شهر رخ می‌دهد خود را سهیم می‌داند. از این‌رو نه تنها شاعری است اهل علم و فضل و عرفان بلکه شخصی است که نمی‌تواند اوضاع سیاسی و اجتماعی شیراز را نادیده انگارد. وقتی شیخ ابواسحاق فارس را مدت سیزده سال در عین امنیت و آسودگی اداره می‌کند و مردم بی دغدغه‌ی خاطر به زندگی خود ادامه می‌دهند، حافظ نیز این آسودگی و آزادی را ارج می‌نهد وابواسحاق را که خودجوانی خوش ذوق و شاعرپیشه است می‌ستاید. اما وقتی محمد مبارزالدّین بر فارس غلبه می‌کند و شیخ ابواسحاق را بر دروازه‌ی شهر به‌دار می‌آویزد و شهر را در میان رعب و وحشت و خشونت و تعصب غرقه می‌سازد، حافظ

۱ــ علم وفضلی که به چل سال دلم جمع آورد　　ترسم آن نرگس مستانه به یغما ببرد

برنمی‌تابد و دنیای ساخته‌ی مبارزالدین را ــ که بدو لقب محتسب می‌دهد ــ دنیایی سرد و خشن می‌بیند و به رد و انکار آن می‌پردازد و با ریا و تزویر و عوام فریبی و دروغ و دورویی که زاده‌ی حکومت محتسب است به مبارزه برمی‌خیزد و با کلامی تلخ و گزنده و سرشار از طنز و استهزا محیط ساخته‌ی خشونت محتسب را به باد انتقاد می‌گیرد.

با این همه، حافظ محیط فارس را پس از ابواسحاق محیطی مساعد نمی‌بیند و هرچند گه‌گاه از شاه شجاع، جانشین محتسب تعریف و تمجید می‌کند اما محیطی که زهد ریایی و تعصب و جهل عوام آن‌را چنان سرد و بی‌روح کرده است دیگر برای حافظ چندان مایه‌ی خشنودی نیست و شاه شجاع که هردم به لونی می‌گردد هرگز نمی‌تواند حافظ را راضی نگه دارد. از این رو شیراز برای حافظ طاقت‌فرسا می‌شود و ناچار پس از چهل سال زندگی آن شهر را می‌نکوهد و هوس می‌کند به دیاری دیگر رخت کشد :

چل سال بیش رفت که من لاف می‌زنم
کز چاکران پیر مغان کم‌ترین منم
آب وهوای فارس عجب سفله پروراست
کو همرهی که خیمه ازین خاک بر کنم
حیف‌است بلبلی چومن اکنون دراین قفس
با این زبان عَذْب که خامش چو سوسنم

او نومیدانه خود را به صبر و شکیبایی و تحمل زندگی سخت و طاقت فرسا می‌خواند :

ما آزموده‌ایم در این شهر بخت خویش
باید برون کشید ازین ورطه رخت خویش
ای دل صبور باش که آن یار تند خوی
بسیار تند روی نشیند زبخت خویش
خواهی که‌سخت‌وسست جهان برتوبگذرد
بگذرزعهدسست‌وسخن‌های‌سخت‌خویش

دوره‌ی شاه شجاع دوره‌ی تکفیر حافظ است و آزار او. نه تنها خود شاه شجاع که خاصه پس از برگشت از کرمان محتسب تازه‌ای شده است، در صدد آزار حافظ برمی‌آید بلکه زاهدان ریاکار و متملّق دستگاه او همواره در صدد تکفیر حافظ‌اند و آزار او. و این

فریاد حافظ است که در سراسر دنیای پرتعصب قرن می‌پیچد.

صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد
بنیاد مکر با فلک حقه باز کرد
بازیِّ چرخ بشکندش بیضه در کلاه
زیرا که عرض شعبده با اهل راز کرد
ای کبک‌خوش‌خرام کجا می‌روی‌بایست
غرّه مشو که گربه‌ی زاهد نماز کرد
حافظ مکن ملامت رندان که در ازل
ما را خدا ز زهد ریا بی نیاز کرد

بیهوده نیست که وقتی شاه شجاع در سال ۷۸۶ می‌میرد و شاه منصور جای او را می‌گیرد، حافظ اظهار خشنودی می‌کند و منصور را «حِرز» جان خود می‌داند که در پناه او از دشمنان در امان خواهد بود.

امّا دوران منصور دیگر حافظ پیر و سال‌خورده شده است و از طرفی خود منصور نیز با حمله‌ی تیمور مواجه می‌شود و چند سالی پس از این ماجرا حافظ پیر و خسته رخت از این سرای فانی می‌کشد و به دنیای واقعی خود پای می‌نهد.

شعر حافظ ستایش آزادگی است و همین آزادگی است که او را به لقب «رند» معروف کرده است، و شعر او را «رندانه» می‌خوانند. او آزادگی را می‌ستاید و برای به‌دست آوردن آن می‌کوشد. در تلاش و مبارزه‌ای که برای از میان بردن موانع این آزادگی می‌کند، بزرگ‌ترین و روشن‌ترین نوع اندیشه‌ی او جلوه‌گر است. حافظ می‌خواهد به آزادگی او و دیگران صدمه‌ای وارد نشود و چون ریا و تعصب و خودبینی و دورویی و نیرنگ به این آزادگی لطمه می‌زند، به مبارزه با آن برمی‌خیزد و هنر خود را تا حدی وقف آن می‌کند.

سبک شعر حافظ هرچند از لحاظ تقسیمات کلی باید از خصایص سبک عراقی برخوردار باشد، اما می‌توان سبک او را سبک خاص حافظ یا «سبک والا» خواند. در غزلیات حافظ گذشته از اشارات فراوان به آیات قرآن و احادیث نبوی و روایات و داستان‌های ملی و اساطیر ایرانی و سامی، بلاغت کلام و هنر تلفیق و ترکیب کلمات و آفرینش‌های هنری و تصویرهای بی نظیر و صنایع معنوی، خاصه ایجاز و ایهام، شعر حافظ را به عالی‌ترین

مرتبه‌ی خود سوق می‌دهد. انتخاب اوزان متناسب با مفهوم غزل، نمودار ذوق و مَلَکه‌ی هنر در وجود این شاعر بزرگ است. در میان غزلیات حافظ هرگز با وزنی خشن و سنگین و نامتناسب برخورد نمی‌کنیم. غالباً وزن‌ها نرم است و متناسب و میان آن با معنی و محتوا تناسب کامل وجود دارد. مثلاً آن‌جا که می‌خواهد اظهار شادمانی کند وزن، ضربی و طرب‌انگیز و آن‌جا که غم و اندوه را بیان می‌کند برعکس وزن سنگین و غم انگیز است.

ای خرم از فروغ رخت لاله‌زار عمر
بازآ که ریخت بی‌گل رویت بهار عمر
از دیده‌گر سرشک چو باران چکد رواست
کاندر غمت چو برق بشد روزگار عمر
این یک دو دم که مهلت دیدار ممکن است
دریاب کار ما که نه پیداست کار عمر
تا کی می صبوح و شکر خواب بامداد
هشیار گرد هان که گذشت اختیار عمر
دی در گذار بود و نظر سوی ما نکرد
بیچاره دل که هیچ ندید از گذار عمر
اندیشه از محیط فنا نیست هرکه را
برنقطه‌ی دهان تو باشد مدار عمر
در هرطرف زخیل حوادث کمین‌گهی است
زان رو عنان گسسته دواند سوار عمر
بی عمر زنده‌ام من و این بس عجب مدار
روز فراق را که نهد در شمار عمر
حافظ سخن بگوی که در صفحه‌ی جهان
این نقش ماند از قلمت یادگار عمر

***

نماز شام غریبان چو گریه آغازم
به مویه‌های غریبانه قصه پردازم

به یاد یار و دیار آن چنان بگریم زار
که از جهان ره و رسم سفر براندازم
من از دیار حبیبم نه از بلاد غریب
مُهیمنا به رفیقان خود رسان بازم
خدای را مددی ای رفیق ره تا من
به کوی میکده دیگر عَلَم برافرازم
به جز صبا و شمالم نمی‌شناسد کس
عزیز من که به جز باد نیست دمسازم
هوای منزل یار آب زندگانی ماست
صبا بیار نسیمی ز خاک شیرازم
سرشکم آمد و عیبم بگفت روی به روی
شکایت از که کنم خانگی است غمازم
زچنگ زهره شنیدم که صبحدم می‌گفت
غلام حافظ خوش لهجه‌ی خوش‌آوازم

صائب تبریزی

در دوره‌ی صفویه شاید هیچ شاعری به اندازه‌ی صائب نتوانسته است در شعر مضمون‌آفرینی کند و شیوه‌ای نو چه از جهت محتوا و چه از لحاظ ترکیب کلمات و شکل ظاهری شعر و تعبیرات و تشبیهات بیافریند. ازین‌رو صائب را می‌توان نماینده‌ی واقعی شعر دوره‌ی صفویه و سبک هندی دانست.

او هرچند در قالب‌های گونه‌گون شعر می‌سراید اما غزل را بیش از انواع دیگر می‌پسندد و مضامین غزلی را با روحیه‌ی خود سازگارتر می‌بیند. با این همه غزل‌های او با آنچه حافظ و سعدی گفته‌اند متفاوت است و نسبت به آن‌ها خاصه در مضمون‌آفرینی تازگی دارد. در غزل صائب تمام خصوصیات سبک هندی متجلی است، هم خلق مضامین بکر و نازک خیالی و ساختن تشبیهات و استعارات و کنایات تازه و تمثیل و ارسال‌المثل و هم آوردن الفاظ عامیانه و معمولی و گاه پیش پا افتاده، و افکار و اندیشه‌های عامیانه ... آنچه

از لحاظ فکر و مضمون بر شاعران دیگر تا حدی اضافه دارد عرفان و حکمت است، به‌طوری که در غزل‌های او گاه بعضی ابیات آن، شاهکار ذوق و اندیشه است. گاه ابیات، لطیف و اخلاقی و چنان فریبنده است که غالباً به‌صورت ضرب‌المثل درمی‌آید.

جان به لب داریم و همچون صبح خندانیم‌ما
دست و تیغ عشق را زخم نمایانیم ما

می‌توان از شمع ما گل چید در صحرای قدس
زیر گردون چون چراغ زیر دامانیم ما

حاصل‌ما نیست غیرازخارخارجست وجو
گردباد دامن صحرای امکانیم ما

از سیاهی داغ ما هرگز نمی‌آید برون
در سواد آفرینش آب حیوانیم ما

پشت چون آیینه بر دیوار حیرت داده‌ایم
واله‌ی خار و گل این باغ و بُستانیم ما

وحشی دارالامان گوشه‌ی‌تنهایی‌ایم
دشت دشت از سایه‌ی مردم گریزانیم ما

دولت بیدارگَرد جلوه‌ی شب‌رنگ ماست
از صفای سینه صبح پاک‌دامانیم ما

از شبیخون خمار صبح‌دم آسوده‌ایم
مستی دنباله‌دار چشم خوبانیم ما

عالمی بی زخم خار از بوی ما آسوده‌اند
در سفال عالم خاکی چو ریحانیم ما

خرقه از ما می‌ستاند نافه‌ی مشکین نَفَس
از هواداران آن زلف پریشانیم ما

صاحب نام‌اند از ما عالم و ما تیره روز
چون نگین در حلقه‌ی گردونِ گردانیم ما

حلقه‌ی چشم غزالان حلقه‌ی زنجیر ماست
دایم از راه نظر در بند و زندانیم ما
گر چراغ بزم عالم نیست صائب کِلک ما
چون ز بخت تیره دایم در شبستانیم ما

چند تک بیت از صائب

دامن هر گل مگیر و گرد هر شمعی مگرد طالب حسن غریب و معنی بیگانه باش

***

آدمی پیر چو شد حرص جوان می‌گردد خواب در وقت سحرگاه گران می‌گردد

***

نور خورشیدم ز امداد خسیسان فارغم نیستم آتش که هر خاری کند رعنا مرا

***

نهان‌ازپرده‌های‌چشم می‌گریم‌نه‌آن‌شمعم که سازم نقل مجلس گریه‌ی مستانه‌ی خود را

***

ای گل که موج خنده‌ات از سرگذشته‌است آماده باش گریه‌ی تلخ گلاب را

***

به یک کرشمه که در کار آسمان کردی هنوز می‌پَرَد از شوق چشمِ کوکب‌ها

خودآزمایی

۱ــ چه عاملی باعث دگرگون شدن احوال مولوی می‌شود؟
۲ــ بعد از شمس تبریزی چه کسانی مرشد و مراد مولوی بودند؟
۳ــ حقیقت از نظر مولوی چیست و وی چگونه بدان می‌رسد؟
۴ــ به‌طور خلاصه بنویسید که مولوی در مثنوی چه می‌خواهد بگوید؟
۵ــ خصوصیات کدام سبک را می‌توان در آثار مولوی دید؟
۶ــ محتوای شعر حافظ از چه مایه‌هایی برخوردار است؟

۷ــ در شعر حافظ محتسب کیست و چرا حافظ با او سر ناسازگاری داشته است؟
۸ــ چرا حافظ می‌خواهد شیراز را رها کند و خود را به دیاری دیگر افکند؟
۹ــ چرا شاه شجاع حافظ را می‌آزارد و او را تکفیر می‌کند؟
۱۰ــ حافظ با چه گروهی به مبارزه برمی‌خیزد؟
۱۱ــ رند از نظر حافظ کیست؟
۱۲ــ چرا سبک شعر حافظ را «سبک والا» خوانده‌ایم؟
۱۳ــ خصایص شعر صائب چیست؟
۱۴ــ چه تازگی‌هایی در شعر صائب می‌توان دید؟
۱۵ــ محتوای غزل صائب غالباً چیست؟
۱۶ــ دو غزل صائب را که خواندید دقیقاً مورد تجزیه و تحلیل قرار دهید و خصوصیات آن‌ها را تشریح کنید.
۱۷ــ برای آشنایی بیش‌تر با صائب و زندگی و شعر او به مقدمه‌ی دیوان صائب نوشته‌ی امیری فیروزکوهی مراجعه فرمایید.

درس چهاردهم

تحلیل آثار مهم نظم و نثر فارسی با ذکر نمونه

ب ـ نثر

در میان آثار منثور فارسی، بعضی دارای ارزش و اعتبار فراوان‌اند و می‌توان آن‌ها را به عنوان بهترین نمونه‌ی نثر فارسی معرفی کرد از این جمله‌اند : تاریخ بیهقی، قابوس‌نامه و گلستان سعدی.

تاریخ بیهقی

تاریخ بیهقی از مهم‌ترین کتب فارسی است و شاهکار نثر مرسل به شمار می‌رود. نویسنده‌ی آن خواجه ابوالفضل محمدبن حسین بیهقی دبیر دانشمند و مشهور دربار غزنوی در سال ۳۸۵ در حارث‌آباد بیهق (سبزوار کنونی) متولد می‌شود و در سال ۴۷۰ بدرود حیات می‌گوید. وی بنابر مشهور کتابی بزرگ در شرح تاریخ آل‌سبکتکین از آغاز دولت آن خاندان تا اوایل سلطنت سلطان ابراهیم‌بن‌مسعود می‌نویسد که متأسفانه امروز جز اندکی از آن باقی نمانده است، و آنچه امروز از آن در دست است تاریخ سلطنت سلطان مسعود غزنوی است و به همین سبب عنوان تاریخ مسعودی یافته است. این کتاب به سبب تفصیلی که در آن هست گذشته از تاریخ سلطان مسعود و بعضی مطالب در باب تاریخ خوارزم و زوال دولت آل مأمون به دست سلطان محمود اطلاعات مهم و مفید دیگری نیز در باب تاریخ صفاریان وسامانیان و آل‌بویه و زیاریان و حتی درباره‌ی اوایل کار سلجوقیان از آن می‌توان به دست آورد که بسیار ارزنده است.

اهمیت این کتاب از دو جهت است یکی از جهت تاریخ‌نگاری و دیگر از لحاظ هنر نویسندگی. از نظر تاریخ‌نگاری این کتاب اهمیت زیاد دارد زیرا مورخ سعی کرده است

تاآن‌جا که ممکن است حقایق تاریخی را با تخیلات یا تعارفات و دروغ‌گویی‌های بی‌مورد در نیامیزد و تاریخی واقعی و مستند ارائه دهد، و برای رسیدن به این هدف مهم از یک طرف مشاهدات و تجربیات سیاسی و اجتماعی خود را بیان می‌کند و از طرف دیگر بر افراد ثقه و کتاب‌های قابل اعتماد تکیه می‌نماید. او هم دستگاه سلطان محمود را دیده است و هم پس از مرگ او سلطنت کوتاه و بی‌دوام امیرمحمد را مشاهده کرده است. او دیده است که چگونه ندیمان و درباریان، امیرمحمد را به سلطنت نشاندند و همان کسان وقتی دیدند مسعود به پایتخت می‌آید محمد را گرفتند و او را در قلعه‌ی کوهتیزتگیناباد محبوس کردند. وی اختلافات و دسته‌بندی‌های میان پدریان[1] و پسریان[2] را دیده است. و به همه‌ی توطئه‌ها و تفتین‌ها و نابکاری‌ها که در دستگاه مسعود می‌رفته است آگاهی داشته و از همه‌ی آن‌ها درس عبرت گرفته است. او هم شاهد عظمت و قدرت محمود بوده و هم شاهد شکست مسعود در دندانقان، و همه‌ی آنچه را که دیده و لازم می‌دانسته است که بنویسد در کمال امانت و صداقت و صراحت در تاریخ خود آورده است. بیهوده نیست که او را گزارشگر حقیقت نام داده‌اند.

گذشته از این گاه بیهقی برخی وقایع و حوادث را از اشخاصی نقل می‌کند که آن‌ها خود شاهد آن حادثه و واقعه بوده‌اند. ابونصر مشکان صاحب دیوان رسالت محمود و مسعود ازجمله‌ی این کسان است و بیهقی بدو اعتماد واثق دارد و از او اخبار فراوان نقل می‌کند. ابوالفضل بیهقی همواره به دنبال حقایق تاریخی است. او ذهنی جست‌وجوگر و کنج‌کاو دارد، همه‌جا به دنبال اخبار صحیح است. او خود یک‌جا راجع به اخبار مربوط به‌عهد کودکی امیر مسعود چنین می‌نویسد : «چند نُکَت دیگر بود سخت دانستنی که آن به‌روزگار کودکی مسعود واقع شده بود. من شمّتی از آن شنوده بودم بدان وقت که به نشابور بودم، سعادت خدمت این دولت را دریافته و همیشه می‌خواستم که آن را بشنوم از معتمدی که آن را به رأی‌العین دیده باشد. و این اتفاق نمی‌افتاد. تا چون در این روزگار تاریخ کردن گرفتم، حرصم زیادت شد برحاصل کردن آن. چرا که دیر سال است تا من در این شغلم و

---

۱ ــ طرفداران امیرمحمد که سلطان محمود وی را به جانشینی خود برگزیده بود.

۲ ــ هواداران سلطان مسعود که مدعی سلطنت بود و برخلاف وصیت پدر پادشاهی را از دست برادرش امیر محمد بازگرفت.

می‌اندیشم که چون به روزگار مبارک این پادشاه رسم اگر آن نکته‌ها به دست نیامده باشد غبنی باشد از فایت شدن. اتفاق خوب چنان افتاد در اوایل سنه‌ی خمسین و اربعمائه که خواجه بوسعید عبدالغفار فاخربن شریف، حمیدامیرالمؤمنین، ادام‌اللّه عزه، فضل کرد و مرا در این بیغوله‌ی عُطلت بازجست و نزدیک من رنجه شد و آنچه در طلب آن بودم مرا عطا داد. پس به خط خویش نبشت و او آن ثقه است که هر چیزی که خرد و فضل وی آن را سجل کرد به هیچ گواه حاجت نیاید که این خواجه ادام‌اللّه نعمته از چهارده سالگی به‌خدمت این پادشاه پیوست و خدمت وی گرم و سرد بسیار چشید و رنج‌ها دید.» بیهقی در مورد کتاب‌هایی نیز که از آن‌ها سندی به دست می‌دهد یا نقل‌قولی می‌کند همین دقت را دارد. بیهوده نیست که شادروان استاد دکتر علی‌اکبر فیاض مصحح تاریخ بیهقی می‌نویسد : «در میان همه‌ی مورخین قدما شاید هیچ‌کس به قدر بیهقی معنی تاریخ را درست نفهمیده و به‌شرایط و آداب تاریخ‌نویسی استشعار نداشته است.» با این همه تاریخ بیهقی صرفاً یک تاریخ خشک با ذکر وقایع و حوادث نیست بلکه مورخ سعی می‌کند مانند یک شاعر یا نویسنده‌ی بزرگ وقایع را به هم ربط دهد و از حوادث نتیجه‌گیری کند و هدف و اندیشه‌ای در آن قرار دهد، و کتاب را آیینه‌ی عبرتی سازد برای خوانندگان و از این جهت تاریخ بیهقی به مرز یک اثر ادبی نزدیک می‌شود و ارزش و اعتبار بیش‌تری می‌یابد.

امّا یک نکته‌ی مهم که در کار بیهقی اهمیت فراوان دارد هنر نویسندگی اوست، و همین هنر خاص اوست که تاریخ بیهقی را جزء زیباترین و جذاب‌ترین نثرهای زبان فارسی درآورده است. نثر بیهقی نوعی نثر داستانی است و چون غالباً نویسنده مشاهدات و تجربیات خود را می‌نویسد، و به وصف و تشریح روحیه‌ی افراد و اشخاص می‌پردازد، قدرت او در توصیف افراد و احوال مختلف آنان و تجسم و تصویر اشیا نمودار است. او با کلامی هنرمندانه به توصیف همه چیز می‌پردازد و همه‌ی این توصیفات دقیق و هنرمندانه است. مثلاً قیافه‌ی حسنک را وقتی به دیوان می‌آید بدین‌گونه وصف می‌کند : «حسنک پیدا آمد، بی‌بند، جبّه‌ای داشت حبِری رنگ با سیاه می‌زد، خَلَق‌گونه، و دُرّاعه و ردایی سخت پاکیزه و دستاری نشابوری مالیده و موزه‌ی میکائیلی نو در پای و موی سر مالیده زیر دستار پوشیده کرده اندک مایه پیدا می‌بود.» وقتی وزارت بر احمدحسن میمندی مقرر می‌شود و درباریان از این امر آگاه می‌گردند بدین صورت توصیف می‌شود : «مقرر گشت همگان را که کار

وزارت قرار گرفت، و هزاهز در دل‌ها افتاد که نه خُردمردی بر کار شد، و کسانی که خواجه از ایشان آزاری داشت، نیک بشکوهیدند، و بوسهل زوزنی بادی گرفت که از آن هول‌تر نباشد، و به مردمان می‌نمود که این وزارت بدو می‌دادند نخواست و خواجه را، وی آورده است و کسانی که خرد داشتند دانستند که نه چنان است که او می‌گوید...»

در کلام بیهقی غالباً نوعی رعایت بلاغت از جهات مختلف صورت می‌گیرد و ظاهراً همین رعایت بلاغت واقعی است که کلام او را چنان جذاب و گیرا کرده است. هرچند بنا به قول ملک‌الشعرای بهار در کلام بیهقی «اطناب» وجود دارد اما ظاهراً این اطناب هرگز کلام او را گرفتار تکلف نمی‌کند، اما «ایجاز» در کلام بیهقی جلوه‌ای بارز دارد. مثلاً در وصف شعر ابوحنیفه‌ی اسکافی و تناسب بین لفظ و معنی می‌گوید : «به پایان آمد این قصیده‌ی غَرّا چون دیبا در او سخنان با معنی دست در گردن یکدیگر زده» و یا جای دیگر وقتی می‌خواهد سیمای کسی را که از مقام خود عزل شده است توصیف کند می‌گوید : «...او به دیوان رسالت بازنشست ولیکن آب ریخته و باد بنشسته...».

گاه تمثیلات و تعبیرات کلام او را به اوج زیبایی و بلاغت می‌رساند و لطف و زیبایی خاصی بدو می‌بخشد. مانند : «تا آن خداوند (محمود) برفته است این خداوند (مسعود) هیچ نیاسوده است و نمد اسبش خشک نشده است» یا «چون ازین فارغ شدند بوسهل و قوم از پای‌دار بازگشتند و حسنک تنها ماند چنان که تنها آمده بود از شکم مادر»، استشهاد به تاریخ و قصه نیز زیبایی و لطف خاصی به نثر او می‌دهد.

یک هنر بزرگ بیهقی کلمه آفرینی است که نه تنها گاه بر زیبایی در آهنگ کلام می‌افزاید بلکه معانی و مفاهیم کاملی را القا می‌کند. کلماتی مانند : نرم‌گونه، ابله‌گونه، بی‌گناه‌گونه، فراخ‌مزاج، فراخ‌حوصله، و ترکیباتی مانند : گشاده‌کار، درشت سخن، دراز آهنگ، تنگ زندگانی، و از این قبیل که در تاریخ بیهقی فراوان است. با این همه تقلید از لغات تازی و جمع‌های مکسر عربی و گاه عبارات و جملات عربی هرگز تکلفی در نثر بیهقی وارد نمی‌کند. در نثر بیهقی گاه بنا به اقتضای بلاغت افعال به قرینه حذف می‌شود مانند : «خیمه‌ی مسلمانی ملک است و ستون پادشاه و طناب و میخ‌ها رعیت» و گاه حتی قسمتی از عبارت مانند : «بدین قوم که آنجا رفتند بس قوّتی ظاهر نگشت چنان که خداوند را مقرر است که اگر گشته

بودی بنده را به تازگی فرستاده نیامدی». اینک نمونه‌ای از نثر بیهقی :

سیل غزنه

روز شنبه نهم ماه رجب، میان دو نماز، بارانکی خردخرد می‌بارید، چنان که زمین ترگونه می‌کرد و گروهی از گله‌داران در میان رود غزنین فرود آمده بودند و گاوان بدان‌جا بداشته. هر چه گفتند : از آن‌جا برخیزید که محال بود برگذر سیل بودن، فرمان نمی‌بردند، تا باران قوی‌تر شد، کاهل‌وار برخاستند و خویشتن را بر پای آن دیوارها افگندند، که به محلّت دیه آهنگران پیوسته و نهفتی جستند و هم خطا بود و بیارامیدند و بر آن جانب رود بسیار استر سلطانی بسته بودند و در میان آن درختان، تا آن دیوارهای آسیا و آخُرها کشیده و خرپشته زده و ایمن نشسته و آن هم خطا بود که بر رهگذر سیل بودند و پیغمبر ما محمّدمصطفی، صلی‌اللّه علیه و آله و سلّم گفته است : «نَعُوذُباللّه مِنَ الاَخْرَسَیْن و الاَصَمّیْن» و بدین دو گنگ و دو کر، آب و آتش را خواسته است و این پل بامیان، در آن روزگار، بر این جمله نبود، پلی بود قوی، پشتیوان‌های قوی برداشته و پشت آن استوار پوشیده، کوتاه‌گونه و بر پشت آن دو رسته دکان، برابر یکدیگر، چنان‌که اکنون است و چون از سیل تباه شد، عبویه‌ی بازرگان، آن مرد پارسای با خیر، رحمةالله علیه، چنین پلی برآورده یک طاق بدین نیکویی و زیبایی و اثر نیکو ماند و از مردم چنین چیزها یادگار ماند. و نماز دیگر را پل آن چنان شد که بر آن جمله یاد نداشتند و بداشت تا از پس نماز خفتن، و پاسی از شب بگذشته، سیلی در رسید که اقرار دادند، پیران کهن، که بر آن جمله یاد ندارند و درخت بسیار از بیخ کنده، می‌آورد و مغافصه در رسید، گله‌داران بجستند و جان را گرفتند و همچنان استرداران، و سیل ؛ گاوان و استران را در ربود و به پل در رسید و گذر تنگ، چون ممکن شدی که آن چندان درخت و چهارپای به یک بار بتوانستی گذشت؟ طاق‌های پل را بگرفت چنان که آب را گذر نبود و به بام افتاد و مدد سیل پیوسته چون لشکر آشفته می‌دررسید و آب از فراز رودخانه آهنگ بالا داد و در بازارها افتاد چنان که به صرافان رسید و بسیار زیان کرد و بزرگ‌ترین هنر آن بود که پل را با دکان‌ها از جای بکند و آب راه یافت اما بسیار کاروان‌سرا که بر رَسته‌ی وی بود ویران کرد و بازارها همه ناچیز شد و آب تا زیر انبوه زده‌ی قلعت آمد چنان که در قدیم بود پیش از روزگار یعقوب لیث، که این شارستان و قلعت غزنین عمرو

برادر یعقوب آبادان کرد و این حال‌ها استاد محمود ورّاق سخت نیکو شرح کرده است در تاریخی که کرده است در سنه‌ی خمسین و ثلثمائه...

قابوس‌نامه

قابوس‌نامه از آثار مهم منثور اواخر قرن پنجم و از بهترین نمونه‌های نثر مرسل به‌شمار می‌رود. نویسنده‌ی این کتاب امیر عنصرالمعالی کیکاوس‌بن‌اسکندربن 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 قابوس‌نامه اسمی است که بعداً به مناسبت شهرت جدش قابوس‌بن‌وشمگیر بر روی آن کتاب گذاشته‌اند. عنصرالمعالی خود در آغاز کتاب سبب تألیف آن را صراحتاً بیان می‌دارد و می‌نویسد: «چنین گوید جمع کننده‌ی این کتاب پندها، الامیر عنصرالمعالی کیکاوس‌بن اسکندربن قابوس‌بن وشمگیربن زیار، مولی امیرالمؤمنین با فرزند خویش گیلانشاه؛ بدان ای پسر، که من پیر شدم و پیری و ضعیفی و بی‌نیرویی 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 دایره‌ی گذشتگان یافتم چنان دیدم که پیش از آن که نامه‌ی عزل به من رسد، نامه‌ای دیگر اندر نکوهش روزگار و سازش کار بیش از بهرگی جستن از نیک‌نامی یاد کنم و تو را از آن بهره کنم، برموجب 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 آن گه از من شرط پدری آمده باشد، اگر تو از گفتار من بهره‌ی نیکی 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 دامنه‌ی 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، جمع مال، 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 فقیهی، تجارت، طب، نجوم، شاعری، خنیاگری، کاتبی و حتی وزیری و سپهسالاری و پادشاهی و امثال آن مورد بحث قرار گرفته و هر یک در بابی 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 زیان و سود هر یک را آن‌طورکه 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 کوتاه فکرانه از خود نشان می‌دهد و نه یکسره همه‌ی آداب و سنت‌ها را خوب و پسندیده می‌پندارد.

شیوه‌ی 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 سخن‌مگوی، 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 تباه نکند. اگر مناظره فقهی بود آیت را بر خبر مقدم‌دار و خبر بر قیاس مقدم‌دار و ممکنات گوی و در مناظره‌ی 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 صدکلمه و حرف است بیش از شش لفظ تازی نیاورده است. «شنیدم که مردی درزی بود و بر در دروازه‌ی 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 سنگ همی افکندی تا ماه دیگر. تا روزگاری برآمد، از قضا درزی بمرد. مردی به طلب درزی آمد، از مرگ درزی خبر نداشت و درِ 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 مدان و اگر کسی گناهی کند از خویشتن اندر دل عذرگناه او بخواه که او آدمی است و نخستین گناه آدم کرده است چنان که می‌گویم:

گر من روزی زخدمتت گشتم فرد　　صد بار دلم از آن پشیمانی خورَد
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 همه‌ی 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 همی‌آمد، 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 خورده بود تا به سوراخی برسید آب خورده به روزگار، جهد کرد و 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 آن جا بماند. اول روز که خبر دادند متوکل را که فتح در آب جست‌وغرقه شد، از تخت فرود آمد و در خاک نشست وملاحان 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[1] آرم» و پیش متوکل آمد و گفت: «یا امیرالمؤمنین اگر فتح را زنده بیارم، مرا چه عطابخشی؟» گفت: «پنج هزار دینار بدهم». ملاح گفت: «یافتمش زنده» با سماری ببردند و وی را بیاوردند. متوکل آنچه ملاحان را پذیرفته بود در وقت بفرمود دادن؛ و وزیر را بفرمود که در خزینه‌رو و از هر چه در خزینه‌ی من چیزی است یک نیمه به درویشان ده. آن گه گفت: «نان و طعام آورید که وی گرسنه‌ی هفت روزه است». فتح گفت: «یا 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 کردمی، دو سه نان بگرفتمی؛ و زندگانی من از آن نان بود و بر هر نانی نبشته بود: محمدبن الحسین الاسکاف.» متوکل فرمود که در شهر منادی کنید که آن مرد که نان در دجله می‌افکند کیست؟ بیایند 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 برروی هرنانی نبشته بود: محمدبن‌الحسین الاسکاف»

---

۱ ــ کشتی

گفتند او را : «این نشان درست آمد اما چند گاه است تا تو این نان در آب می‌افکنی؟» مرد گفت : «یک سال است» گفت : «غرض تو از این چه بوده است؟» گفت : «شنوده بودم که نیکی کن و به روداندار که روزی بردهد. به دست من نیکی دیگر نبود. آنچه توانستم کردن همی کردم تا خود چه بردهد؟» متوکل گفت : «آنچه شنیدی کردی و بدانچه کردی ثمرت یافتی.» وی را بر در بغداد پنج دیه داد. مرد بر سرملک رفت و محتشم گشت و هنوز فرزند زادگان آن مرد مانده‌اند در بغداد...

«پس تا بتوانی کردن از نیکی میاسای و خویشتن را به نیکویی و نیکوکاری برمردم نمای و چون نمودی به خلاف نموده مباش. به زبان دیگر مگوی و به دل دیگر مباش تا گندم نمای جو فروش نباشد...»

گلستان سعدی

سعدی خداوندگار سخن فارسی، گلستان را در سال ۶۵۶ هجری در پایان مسافرت‌های طولانی و پس از کسب تجربیات فراوان فراهم می‌آورد تا هم نقشی از خود به جای گذارد که :

غرض نقشی است کز ما باز ماند　　که هستی را نمی‌بینم بقایی
مگر صاحبدلی روزی به رحمت　　کند بر کار درویشان دعایی

و هم خلق را نصیحتی کند و لب از گفتار باز دارد که :

مراد ما نصیحت بود و گفتیم　　حوالت با خدا کردیم و رفتیم

وی با چنین هدفی گلستان را آغاز می‌کند و کلمه‌ای چند به طریق اختصار از نوادر و امثال و شعر و حکایات و سِیَرِ ملوک ماضی در این کتاب درج می‌نماید. بنابراین هدف سعدی در واقع هدفی است تربیتی و اخلاقی. او می‌خواهد آنچه را که از نظر اخلاق ــ اخلاقی که مبنای آن بر دین استوار است ــ خوب و پسندیده و اصیل است در لباس نصیحت بیان کند و دیگران را در آنچه خود می‌اندیشد و می‌پسندد سهیم سازد. ازین رو طبقات مختلف اجتماعی از لحاظ روحیات و اخلاق و طرز عمل و زندگی را مورد بررسی قرار می‌دهد و به تحلیل اجتماعی و بررسی احوال مردم روزگار خویش می‌پردازد.

سعدی همه‌ی طبقات را اعم از پادشاه، درویش، صوفی، فقیه، قاضی، زاهد و نیز

انواع مردم مانند درست کار، ریاکار، قناعت‌پیشه، طماع، شهرت‌طلب، پرگو، عاشق‌پیشه و نیز پیر و جوان، زن و مرد، خردمند و نادان، ظالم و عدالت‌پیشه، همه را توصیف می‌کند و از نظرگاه اخلاقی و دینی به نصیحت و ارشاد آنان می‌پردازد، یک جا پادشاهان را به عدالت‌گستری می‌خواند و در جای دیگر بر درویشان روزگار خود طعنه می‌زند که سنت درویشی را رها کرده و جز پرخوری و شکمبارگی هنری ندارند و به بهانه‌ی درویشی به بیکارگی و تنبلی و اشاعه‌ی فقر می‌پردازند و آن‌ها را به صبر و تحمل و بی‌طمعی اندرز می‌دهد. یک‌جا از عشق و جوانی سخن می‌گوید و جای دیگر از قناعت و خاموشی که از سنت‌های تربیتی عصر بوده است سخن به میان می‌آورد. هم از بهار جوانی و عشق و شاهد و شراب دم می‌زند، و هم از خار و خزان و ضعف و پیری و درد و رنجوری.

یک جا وزیر غافلی هست که خانه‌ی رعیت خراب می‌کند تا خزینه‌ی سلطان آباد شود، جای دیگر پادشاه عاقلی هست که کودک دهقان را می‌بخشد و دل به مرگ می‌سپارد و می‌گوید : «هلاک من اولی‌تر که خون بی‌گناهی ریختن» یک جا بازرگانی هست که صد و پنجاه شتر بار دارد و چهل بنده‌ی خدمتکار با این همه در سر پیری هوس جهانگردی در سر دارد، و در جای دیگر درویشی هست که به غاری در نشسته و در به روی از جهانیان بسته و هیچ به اهل جهان التفات ندارد... در هر حال در گلستان از همه کس و همه چیز سخن می‌رود. گلستان تصویری است از دنیایی رنگارنگ، دنیایی واقعی با همه‌ی خوبی‌ها و بدی‌ها و با همه‌ی زیبایی‌ها و زشتی‌هایش. بیهوده نیست که این اثر جاوید را توصیف‌گر دنیای واقعی سعدی دانسته‌اند، دنیایی آن‌چنانکه هست نه آن چنان که باید باشد.

گلستان هشت باب دارد : در سیرت پادشاهان، در اخلاق درویشان، در فضیلت قناعت، در فواید خاموشی، در عشق و جوانی، در ضعف و پیری، در تأثیر تربیت و در آداب معاشرت، و هر یک از این ابواب سرشار است از نکات مهم اخلاقی و اجتماعی.

اما اهمیت گلستان گذشته از محتوای آن در هنر نویسندگی سعدی نیز هست، و سعدی خود بدین نکته واقف بوده است و صراحتاً می‌گوید که کلامش متکلمان را به کار آید و مترسلان را بلاغت افزاید. البته آنچه سعدی در این باره می‌گوید ادعا نیست بلکه حقیقتی است روشن. او در نثر فارسی نوعی تحول ایجاد می‌کند و به کلی بر نثر مصنوع و متکلف معاصران خود خط بطلان می‌کشد. با این همه نثر سعدی ــ مانند معاصرانش ــ هم سجع دارد

و هم تمثیل و استشهاد، هم از آیات قرآنی و اخبار و احادیث استفاده می‌کند و هم از تمثیلات تاریخی، هم لغات عربی و عبارات عربی دارد و هم شعر عربی و شعر فارسی. این است که از یک طرف رنگ کلام خواجه عبداللّه انصاری را می‌گیرد و از طرف دیگر مقامات حمیدی و کلیله و دمنه را فرا یاد می‌آورد. با این همه نثری است ابتکاری و هنرمندانه، و ترکیبی است نو میان نثر مصنوع و نثر مرسل و پیوندی است زیبا میان آن دو سبک.

هنر بزرگ سعدی در گلستان کاربرد کلمه است. هر واژه در کلام سعدی جای خاص و معینی دارد به طوری که اگر آن را از جای خاص خود برداریم، نظم و تناسب و ناچار زیبایی و لطف کلام از میان می‌رود. بیهوده نیست که ملک‌الشعرای بهار در مورد نثر سعدی می‌گوید : «اغلب عبارات سعدی در یک حکایت به صورت مصراع‌های مختلف در می‌آید». وی این امر را یکی از رموز نثر گلستان می‌داند که مقلدین سعدی آن را درک نکرده‌اند. مثلاً در این حکایت وقتی می‌گوید : «شبی یاد دارم که یاری عزیز از در درآمد، چنان بیخود از جای برجستم که چراغم به آستین کشته شد» با تغییر دادن هر کلمه از جای خود صدمه‌ای به آهنگ و لطف کلام سعدی وارد کرده‌ایم و رمز کلام سعدی را از میان برده‌ایم. یا در این حکایت که کلمات بنا به اقتضای آهنگ کلام در جای خاصی قرار گرفته و بر زیبایی کلام افزوده‌اند : «با طایفه‌ی بزرگان به کشتی در نشسته بودم، زورقی در پی ما غرق شد. یکی از بزرگان گفت ملاح را که بگیر این هر دوان را که به هر یکی پنجاه دینارت دهم...»

نکته‌ی دیگر که در گلستان به نظر می‌رسد ایجاز است. توجه سعدی به ایجاز کلام نوعی سنت‌شکنی است. زیرا نثر فنی و مصنوع روزگار او معمولاً از ایجاز پرهیز داشته است و نویسندگان برای توصیف یک صحنه یا بیان یک مطلب، کلمات مترادف و پی‌درپی به کار می‌برده‌اند ؛ در صورتی که نثر سعدی چنین نیست به طوری که می‌بینیم وی در انتخاب کلمات دقت فراوان دارد و هیچ عبارت و کلمه‌ای که در کلام زاید باشد نمی‌آورد. گاه سعدی با چند کلمه حکایت بسیار زیبایی را بیان می‌کند و نکته‌ای ارزنده در آن جای می‌دهد. مثلاً در این حکایت : «بازرگانی را هزار دینار خسارت افتاد، پسر را گفت : نباید که این سخن با کسی در میان نهی. گفت : ای پدر فرمان توراست، نگویم ولیکن خواهم که مرا بر فایده‌ی آن مطلع گردانی که مصلحت در نهان داشتن چیست؟ گفت : تا مصیبت دو

نشود، یکی نقصان مایه و دیگر شماتت همسایه» یا در این حکایت که سعدی آن را فقط با چند کلمه و عبارت کوتاه بیان می‌کند : «ناخوش آوازی به بانگ بلند قرآن همی‌خواند. صاحب‌دلی بر او بگذشت. گفت تو را مشاهره چند است؟ گفت هیچ، گفت : پس این زحمت خود چندین چرا همی دهی؟ گفت از بهر خدا می‌خوانم، گفت : از بهر خدا مخوان...»

گاه سعدی مضمونی شاعرانه را در جامه‌ی حکایت بیان می‌کند که بسیار زیبا و کَشنده است. مانند این حکایت : «یاد دارم در ایام پیشین که من و دوستی چون دو بادام مغز در پوستی، صحبت داشتیم. ناگاه اتفاق مَغیب افتاد. پس از مدتی که باز آمد عتاب آغاز کرد که در این مدت، قاصدی نفرستادی، گفتم : **دریغ آمدم که دیده‌ی قاصد به جمال تو روشن گردد و من محروم...**»

در گلستان گاه افراد و اشخاص مطابق حالات و روحیات و شخصیت خود یعنی اقتضای حال و مقام سخن می‌گویند که خواننده به حیرت می‌افتد و از خود می‌پرسد آیا سعدی اصول فنیِ در داستان‌نویسی نو را از روی ذوق خود بهتر از داستان‌نویسان امروزی به کار نبرده است؟!

خودآزمایی

۱ــ تاریخ بیهقی از لحاظ تاریخی چه اهمیتی دارد؟

۲ــ نثر بیهقی چه خصوصیاتی دارد؟

۳ــ هنر نویسندگی بیهقی در چیست؟

۴ــ حکایت سیل غزنه را بخوانید و خصایص نثر بیهقی را در این حکایت نشان دهید.

۵ــ نثر بیهقی را با نثر قابوس‌نامه مقایسه کنید.

۶ــ خصوصیات نثر قابوس‌نامه را از نمونه‌هایی که خواندید، استخراج کنید.

۷ــ هدف سعدی از نوشتن گلستان چه بوده است؟

۸ــ آیا گلستان دنیای واقعی سعدی است؟

۹ــ گلستان چند باب است و هر بابی اختصاص به چه موضوعی دارد؟

۱۰ــ بلاغت گلستان مربوط به رعایت چه نکاتی است؟

۱۱ــ چه تفاوت‌هایی بین نثر گلستان و نثر مصنوع وجود دارد؟
۱۲ــ ایجاز یکی از خصایص نثر سعدی است. چند جمله به عنوان نمونه ذکر کنید.
۱۳ــ غیر از ایجاز چه خصوصیات دیگری از لحاظ هنری می‌توانیم در گلستان ببینیم؟
۱۴ــ باب اول گلستان را دقیقاً مطالعه کنید و آن را از نظر هنر نویسندگی نقد و تحلیل کنید.

مناجات و ختم کتاب

الهی

ای نزدیک‌تر به ما از ما.

و مهربان‌تر به ما از ما. کرفتار آن دردم که تو دوای آنی. تو آنی که خود کفتی و چنان که خود کفتی آنی.

الهی

عاجز و سرکردانم نه آنچه دانم دارم و نه آنچه دارم دانم. چون تو انستم ندانستم و چون دانستم نتوانستم. من کی ام که تو را خواهم چون از قیمت خویش آکاهم.

الهی

به حرمت آن نام که تو خوانی و به حرمت آن صفت که تو چنانی: دریاب مرا که می توانی.

الهی

بنده را از سه آفت نکاه دار: از وسوسه های شیطانی و از هوای نفسانی و از غرور نادانی.

(خواجه عبدالله انصاری)

منابع برای مطالعات بیش‌تر

۱ــ درباره‌ی نقد و نقد ادبی

ــ پیش درآمدی بر نظریه‌ی ادبی، تری ایگلتون، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران، مرکز نشر ۱۳۶۸.

ــ راهنمای رویکرد نقد ادبی، ویلوز الگورین و ...، ترجمه‌ی زهرا میهن‌خواه، ناشر انتشارات اطلاعات تهران سال ۱۳۷۰.

ــ شعر العجم، شبلی نعمانی یا تاریخ شعرا و ادبیات ایران، ترجمه‌ی فخر گیلانی، انتشارات دنیای کتاب، تهران ۱۳۶۳.

ــ شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، تهران جاویدان، ۱۳۵۶.

ــ شیوه‌های نقد ادبی، دیوید دیچز ترجمه‌ی دکتر غلامحسین یوسفی، علمی، تهران ۱۳۶۶.

ــ صور خیال، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، آگاه، تهران ۱۳۶۶ (چاپ سوم).

ــ موسیقی شعر، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، آگاه، تهران.

ــ نقد ادبی، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، دو جلدی، انتشارات امیرکبیر.

ــ نظریه‌ی ادبیات، رنه‌ولک، آوستن وارن، ترجمه‌ی ضیاء موحّد، پرویز مهاجر، تهران ۱۳۷۳، انتشارات علمی و فرهنگی، اندیشه‌های عصر نو.

۲ــ درباره‌ی شناخت نثر و شعر در ایران و سبک و سبک شناسی

ــ بیدل و سهراب و سبک هندی، حسن حسینی، تهران، سروش ۱۳۶۷.

ــ تحوّل شعر فارسی، زین‌العابدین مؤتمن، تهران، طهوری، چاپ دوم ۱۳۵۲.

ــ سبک خراسانی و شعر فارسی، دکتر محمّدجعفر محجوب، تهران، فردوس.

ــ سبک‌شناسی، ملک‌الشعرای بهار، سه‌جلدی، امیرکبیر.

ــ شعر نو از آغاز تا امروز، محمدحقوقی، ناشر یوشیج، ۱۳۶۹.

ــ صائب و سبک هندی، محمدرسول دریاگشت، تهران، قطره، ۱۳۷۱.

ــ فن نثر در ادب فارسی، دکتر حسین خطیبی، تهران، زوّار، ۱۳۶۶.

ــ مکتب وقوع در شعر فارسی، احمد گلچین معانی، انتشارات بنیاد فرهنگ، تهران ۱۳۴۷.

۳ــ دربارهٔ نقد ادبی در یونان و اروپا

ــ داستان و نقد داستان گزیده، ترجمه‌ی احمد گلشیری، تهران، نشر نی ۱۳۶۸.
ــ دربارهٔ رمان و داستان کوتاه، سامرست موام، ترجمه‌ی کاوه‌ی دهگان، تهران، کتاب‌های جیبی ۱۳۵۲.
ــ رمان به روایت رمان‌نویسان، ترجمه‌ی دکتر علی‌محمد حق‌شناس، مرکز نشر، چاپ اوّل ۱۳۶۸.
ــ سیری در ادبیات غرب، جی. بی. پریستلی، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، جیبی، تهران ۱۳۵۶.

۴ــ دربارهٔ نمونه‌های نقد ادبی

ــ از صبا تا نیما، یحیی آرین‌پور، دوجلدی، تهران، کتاب‌های جیبی ۱۳۵۰.
ــ با کاروان حلّه، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، آریا، ۱۳۴۳.
ــ پیر گنجه در جست‌وجوی ناکجاآباد، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، ناشر سخن، ۱۳۷۲.
ــ جام جهان‌بین، دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن، تهران، توس، ۱۳۵۵.
ــ چشمه‌ی روشن، دکتر غلامحسین یوسفی، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۷۳ چاپ پنجم.
ــ دیداری با اهل قلم، دکتر غلامحسین یوسفی، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۷۳ چاپ چهارم.
ــ رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، دکتر تقی‌پور نامداریان، شرکت انتشارات علمی وفرهنگی، ۱۳۶۴.
ــ سرّ نی، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، ۲جلدی، علمی، تهران ۱۳۶۴.
ــ سیری در شعر فارسی، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، نوین، جلد اول ۱۳۶۳.
ــ شکوه شمس، آن‌ماری شیمل، ترجمه‌ی حسن لاهوتی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۶۸.
ــ نوشته‌های بی‌سرنوشت، دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن، تهران، جاویدان، ۱۳۵۶.