چاپ دوم

جلد دوم

فرهنگنامهٔ ادبی فارسی

دانشنامهٔ ادب فارسی

اصطلاحات، موضوعات و مضامین ادب فارسی

به سرپرستی حسن انوشه

Download From: Aghalibrary.com

سازمان چاپ و انتشارات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

ادبیات

Download From: Aghalibrary.com

انوشه، حسن، ۱۳۲۴ـ ، ویراستار.
فرهنگنامهٔ ادبی فارسی: گزیدهٔ اصطلاحات، مضامین و موضوعات ادب فارسی، دانشنامهٔ ادب فارسی (۲) / به سرپرستی حسن انوشه ـ تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۶.
ج.
فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
ISBN 964 - 422 - 059 - 5 (ج ۲)
ISBN 964 - 422 - 142 - 7 (دوره)
پشت جلد به انگلیسی:
An Encyclopedia of Persian Literature (Vol. 2)
A Dictionary of Literary Terms, Subjects and Themes.
چاپ دوم: ۱۳۸۱.
کتابنامه.
مندرجات: ج ۲. گزیدهٔ اصطلاحات، مضامین و موضوعات ادب فارسی.
۱. ادبیات فارسی ـ دایرةالمعارف‌ها. ۲. ادبیات فارسی ـ اصطلاح‌ها و تعبیرها . الف. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات. ب. عنوان.
۲ د ۸ الف / PIR ۳۳۲۱ ۰/۳ فا ۸
۱۳۷۶
کتابخانه ملی ایران ۷۶ـ۷۹۳۶ م

فرهنگنامهٔ ادبی فارسی

دانشنامهٔ ادب فارسی

جلد دوم

به سرپرستی حسن انوشه

Download From: Aghalibrary.com

تهران ۱۳۸۱

Download From: Aghalibrary.com

سازمان چاپ و انتشارات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

فرهنگنامهٔ ادبی فارسی

دانشنامهٔ ادب فارسی

جلد دوم

به سرپرستی: حسن انوشه
امور فنی و صفحه‌آرایی: فرشته حاتمیان حقیقی
نمونه‌خوانی و تصحیح: گروه پژوهشی دانشنامهٔ ادب فارسی
قلم‌های استفاده شده: لوتوس، زر، تایمز
کاغذ مورد استفاده: ۷۰ گرمی تحریر خارجی
طرح روی جلد: پارسوا باشی
ناظر چاپ: علی فرازنده خالدی
لیتوگرافی، چاپ و صحافی:
سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
چاپ دوم: بهار ۱۳۸۱
شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه
©تمام حقوق محفوظ است.

◆ چاپخانه، انتشارات، توزیع: کیلومتر ۳ جاده مخصوص کرج ـ تهران ۱۳۹۷۸۱۵۳۱۱
◆ تلفن: (چهار خط) ۴۵۱۳۰۰۲ ◆ نمابر: ۴۵۱۳۴۲۵ ◆ انتشارات: ۴۵۲۵۴۹۵
◆ توزیع: ۴۵۲۹۶۰۱ ◆ نمابر توزیع: ۴۵۲۹۶۰۰

◆ فروشگاه شماره یک: خیابان امام خمینی ـ نبش خیابان شهید میردامادی (استخر) ـ تهران ۱۱۳۷۹۱۳۱۴۵ ◆ تلفن: ۶۷۰۲۶۰۶
◆ فروشگاه شماره دو: نشر زلال ـ خیابان انقلاب ـ خیابان ۱۶ آذر ـ تهران ۱۴۱۷۹۳۵۸۱۳ ◆ تلفن: ۶۴۱۹۷۷۸
شابک (ج ۲) ۵ ـ ۰۵۹ ـ ۴۲۲ ـ ۹۶۴
ISBN (Vol. 2) 964 - 422 - 059 - 5
شابک (دوره) ۷ ـ ۱۴۲ ـ ۴۲۲ ـ ۹۶۴
ISBN (Vol. Set) 964 - 422 - 142 - 7

WWW.PPOIR.COM

مؤلفان

بابک آتشین‌جان
شکوفهٔ آذر
حسن ادیب‌زاده (۱ مقالهٔ مشترک)
فاطمهٔ اروجلو (۱ مقاله)
مهبیز اسماعیل‌پور
حجت‌الله اصیل
مزدک انوشه
حسین برزگرکشتلی
سامیهٔ بصیر مژدهی
پرویز جاهد (۱ مقالهٔ مشترک)
محمود جوادیان کوتنایی (۱ مقاله و ۱ مقالهٔ مشترک)
مریم جوان
علی چراغی (۱ مقالهٔ مشترک)
امیر چناری
حمیدهٔ حجتی
شیوا حریری (۲ مقالهٔ مشترک)
دکتر سعید حمیدیان
ولی‌الله درودیان
علیرضا دولتشاهی (۱ مقالهٔ مشترک)
محمدرضا ربیعیان
اختر رسولی
علی رفیعی (۱ مقاله)
محمدعلی سپانلو
حسن سیدعرب
شهرام شکیبا
امیر صدرنیا
دکتر کورش صفوی
مهرداد ضیایی
حسن عابدینی (۳ مقالهٔ مشترک)
هومن عباسپور
علی عبداللهی (۲ مقاله)
مهسان عطاری
جمشید علیزاده
علی قاسم‌نژاد
علی‌اصغر محمدخانی
محمدرضا محمدی (۱ مقالهٔ مشترک)
فرخ مستوفی (۱ مقالهٔ مشترک)
یدالله مفتون امینی
مهناز مقدسی (۳ مقاله)
دکتر ضیاء موحد
نسیم وهابی (۱ مقاله)

بیرون از مرزهای سیاسی کنونی ایران رواج داشته باشد در مجلداتی که به دیگر حوزه‌های جغرافیایی زبان فارسی و جهان ایرانی ـ مانند افغانستان و شبه قاره ـ اختصاص خواهد یافت، خواهد آمد. سرانجام این‌که چنان‌که همگان می‌دانند غرض از ادبیات مجموعهٔ آثاری است که به یک زبان نوشته می‌شود. بنابراین کتب مربوط به فقه، حدیث، تفسیر، ریاضی ، جغرافیا، تاریخ، کلام و فلسفه و حتی گیاه‌شناسی ، پزشکی، جانورشناسی و مانند آن‌ها نیز در حوزهٔ ادبیات قرار می‌گیرند و از همین روی در این فرهنگنامه برای هریک از زمینه‌های یاد شده مدخلی جداگانه باز کرده‌ایم و شرحی اجمالی از تاریخچهٔ آن در زبان فارسی به دست داده‌ایم. در پایان باری دیگر از همهٔ دوستداران زبان فارسی و فرهنگ ایرانی می‌خواهیم که کاستی‌های کتاب را به ما یادآوری کنند و پدیدآورندگان دانشنامهٔ ادب فارسی را در راه رسیدن به دانشنامه‌ای جامع و فراگیر یاری دهند.

در پایان شایسته است که از آقای احمد مسجد جامعی، قائم مقام محترم وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی که در تدوین این دانشنامه همکاری و همفکری نزدیک و راهگشایی با مؤلفان داشته‌اند و آنان را در کارشان بسیار یاری کرده‌اند سپاسگزاری کنیم و از خداوند بزرگ بخواهیم که ایشان را در کار خدمات فرهنگی توفیق روزافزون ارزانی فرماید و نیز سپاسگزاریم از آقای ابوالقاسم ایرجی، معاون محترم امور مالی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی که از آغاز سرگرفتن دانشنامه به کارکنان دانشنامه مساعدت فراوان کرده‌اند و چاپ مجلد یکم دانشنامه به زحمت و همت ایشان بوده است.

از خدا خواهیم توفیق عمل

Download From: Aghalibrary.com

به نام خداوند جان و خرد

پیشگفتار

کتابی که در دست دارید فرهنگ گونه‌ای است از اصطلاحات شیوه‌های ادبی، مضامین و موضوعات ادب فارسی از طلوع زبان فارسی دری/ نو تا امروز. این اصطلاحات و موضوعات را می‌توان در سه گروه دسته‌بندی کرد: ۱ـ آنهایی که در میان فارسی‌گویان پیدا شدند و رواج گرفتند، مانند اصطلاحاتی که در کتاب‌هایی چون ترجمان‌البلاغهٔ رادویانی، المعجم فی معاییر اشعارالعجم شمس قیس رازی، حدائق‌السحر رشیدالدین وطواط سمرقندی، بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار ملا حسین واعظ کاشفی، حدایق‌الحدائق شرف‌الدین رامی تبریزی و ده‌ها کتاب دیگر آمده است؛ ۲ـ آن‌هایی که از زبان‌های دیگر، به‌ویژه زبان عربی و زبان‌های اروپایی به این زبان درآمدند، مانند توقیع، مقامه، مفاخره که از زبان عربی و رمانتیسم، رآلیسم، سوررآلیسم، آوانگاردیسم و ورتیسیسم که از زبان‌های اروپایی وارد زبان فارسی شده‌اند؛ ۳ـ آن‌هایی که مصادیقشان در زبان فارسی بسیار است، اما تا روزگار اخیر ناپیدا و بی‌نام بودند یا پژوهشی گسترده و ژرف دربارهٔ آن‌ها نشده بود، مانند تداعی معانی، تراژدی، قاعده‌افزایی، هنجارگریزی، تأویل متن، آشنایی‌زدایی و صدها اصطلاح دیگر. پاره‌ای اصطلاحات که در این کتاب معرفی شده‌اند لزوماً آن‌هایی نیستند که در زبان فارسی کاربرد دارند یا مصادیق آن‌ها را در ادب فارسی می‌توان یافت، بلکه در ادبیات زبان‌های دیگر، به‌ویژه زبان‌های اروپایی، پیدا شدند و پس از گذشت روزگاری اندک یا بسیار که محمل خود را از دست دادند به بایگانی فرهنگ‌های ادبی سپرده شدند. اما در متون فارسی، دست‌کم در آن‌جا که به معرفی آن‌ها پرداخته‌اند، به زبان فارسی راه یافته و برای بسیاری از ادب‌دوستان و ادب‌پژوهان نامی آشنا شده‌اند. چنان‌که گفته آمد شمار فراوانی از اصطلاحاتی که در کتاب حاضر از آن‌ها سخن می‌رود دربارهٔ موضوعاتی هستند که در ادب فارسی حضور داشتند، اما تا پیش از آشنایی فارسی گویان با فرهنگ و ادب کشورهای اروپایی که از میانهٔ دورهٔ قاجار (۱۲۰۰ـ ۱۳۴۴ق) آغاز می‌شود کسی آن‌ها را نیافته بود که نامی برای آن‌ها برگزیند. مثلاً اصطلاحاتی چون حساسیزی، آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی، برجسته‌سازی و گره‌گشایی که در شعر و داستان حضور دارند، از شمار آن‌هایی هستند که مصادیق آن‌ها را در ادب کهن فارسی نیز فراوان می‌توان یافت، اما ادب‌پژوهان آن‌ها را نمی‌شناختند و بدیهی است که نامی نیز بر آن‌ها نبوده است. از بسیاری مقالاتی که در این کتاب آمده برای نخستین بار مدخل دانشنامه‌ای ساخته می‌شود، و از این روی دربارهٔ موضوعی که بدان می‌پردازند استقصای کامل نشده و حق مطالب آن‌ها چنان‌که باید ادا نشده است، اگر چند وظیفهٔ دانشنامه‌ها پرداختن به همهٔ گوشه‌های یک مطلب نیست و چنین اهتمامی کتاب‌ها و رسالات جداگانه می‌طلبد نه مقالات کوتاه دانشنامه‌ها که مهم‌ترین وظیفهٔ آن‌ها دادن سررشتهٔ هر موضوع به دست خواننده است نه استیفای آن. برخی اصطلاحاتی که در جلد یکم (ویژهٔ آسیای میانه) آمده در مجلد حاضر نیز تکرار شده است، اما در بسیاری موارد این تکرار بازنویسی محض این مقالات نیست، بلکه در آن‌ها بازنگری و دستکاری شده، بر شواهد آن افزوده شده و گه‌گاه مطالب آن‌ها از اجمال به تفصیل رسیده است. دیگر این‌که فرهنگنامهٔ حاضر خود کتاب مستقل و جداگانه‌ای است و چنانچه از بازآوری آن می‌پرهیختیم نقصی برای کتاب بود و آن را از شاخص‌ترین ویژگی خود که همانا خودکفایی است ساقط می‌کرد. این اصطلاحات در مجلدات دیگر تکرار نخواهد شد و اگر اصطلاحات و موضوعاتی در

توضیحاتی دربارهٔ آوانگاری

۱ـ در آوانگاری هرگاه ع یاء ساکن بوده آن رابا ε (اپسیلون، از حروف یونانی) نشان داده‌ایم ،اما اگر متحرک بوده از مصوت‌ها در شمار آورده‌ایم. ← راهنمای آوانگاری

۲ـ اگر حرف مشددی در پایان کلمه بیاید حرف دوم آن را در میان دو قلاب آورده‌ایم: (**šāz[z]**).

۳ـ در آوانگاری e را نشانهٔ میان مضاف و مضاف‌الیه یا صفت و موصوف برگزیده‌ایم، اما برای اینکه نشان دهیم این نشانه بخشی از کلمهٔ پیش از خود نیست پیش از آن یک خط تیره آمده است، مانند ابوریحان بیرونی (**a.bu.rey.hān-e.bi.ru.ni**).

۴ـ برای اینکه خوانندگان بتوانند سرشناسه‌ها را به آسانی و درستی بر زبان آورند هر هجای سرشناسه را با نقطه‌ای جدا کرده‌ایم، مانند ادیب صابر ترمذی (**a.dib.sā.ber-e.ter.me.zi**).

۵ ـ با این‌که هنوز هم در برخی نواحی خراسان، افغانستان، تاجیکستان و افغانستان میان یای معروف و مجهول فرق می‌گذارند در دانشنامه این تمایز نادیده گرفته شده و تلفظ رایج در ایران ترجیح داده شده و همهٔ یاها معروف تلفظ گردیده است. به سخن دیگر همان شش مصوت کوتاه و بلند را برگزیده و مصوت‌های دیگر را نادیده گرفته‌ایم.

۶ـ در آوانگاری حروف اصالت را به تلفظ‌های ایرانی داده‌ایم نه عربی و در واقع همهٔ تلفظ‌ها را «ایرانی» کرده‌ایم، زیرا در تلفظ ایرانی میان «ث»، «س» و «ص» فرقی نمی‌گذارند، یا «ت» و «ط» را مانند هم تلفظ می‌کنند و میان «ز»، «ذ»، «ض»، و «ظ» تمایزی نمی‌گذارند.

نشانه‌ها

دانشنامه برای این‌که بسامد برخی واژه‌ها و ترکیبات جای زیادی را در کتاب نگیرد و بر حجم کتاب نیفزاید برای آن‌ها نشانه‌هایی برگزیده و آن نشانه‌ها را در سراسر کتاب به کار برده است. برای این‌که خوانندگان این نشانه‌ها را بشناسند در این‌جا آن‌ها را می‌شناسانیم:

ق م = قبل از میلاد، ۲۷۶ ـ ۲۳۵ ق م

م = میلادی، ۱۹۹۶ م

ز = زنده، ز ۷۲۵ ق، ز ۱۳۲۵ ش، ز ۱۹۲۵ م

ق = هجری قمری، ۱۴۱۶ ق

ش = هجری شمسی، ۱۳۷۴ ش

/ = یا، ۱۲۶۰ ق / ۱۸۴۴ م

... ـ = تاریخ تولد، ۲۵۴ ـ

ـ... = تاریخ درگذشت، ـ ۲۵۴ ق، ـ ۱۲۵۰ م، ـ ۱۳۵۰ ش

راهنمای آوانگاری

مصوتها

a	اَ، عَ	ارغوان (ar.qa.vān)،	عکس (aks)
e	اِ، عِ	ارتجال (er.te.jāl)،	عتاب (e.tāb)
o	اُ، عُ	ارجوزه (or.ju.ze)،	عبید (o.beyd)
ā	آ، عا	آبتین (āb.tin)،	عارف (ā.ref)
u	او،عو	اورمزد (ur.mazd)،	عود (ud)
i	ای، عی	ایجاز (i.jāz)،	عیسی (i.sā)
yi	یی	عطایی (a.tā.yi)	

صامتها

b	ب	بهرام (bah.rām)
p	پ	پرویز (par.viz)
t	ت، ط	ترانه (ta.rā.ne)، طنز (tanz)
s	ث،س،ص	ثرم (sarm)، سبک (sabk)، صالح (sā.leh)
j	ج	جغد (joqd)
č	چ	چشم (češm)
h	ح، ه	حافظ (hā.fez)، هجیر (ho.jir)
x	خ	خزانیه (xa.zā.ni.ye)
d	د	دریا (dar.yā)
z	ذ،ز،ض،ظ	ذوبحرین (zu.bah.reyn)، زاب (zāb)، ضحاک (zah.hāk)، ظفرنامه (za.far.nā.me)
r	ر	رستم (ros.tam)
ǰ	ژ	ژنده رزم (ǰen.de.razm)
š	ش	شاهنامه (šāh.nā.me)
ɛ	عْ، ءْ	تعزیه (taɛ.zi.ye)، تأسیس (taɛ.sis)
q	غ، ق	غزل (qa.zal)، قافیه (qā.fi.ye)
f	ف	فردوسی (fer.dow.si)
k	ک	کشکول (kaš.kul)
g	گ	گرگین (gor.gin)
l	ل	لهراسب (loh.rāsb)
m	م	مزدک (maz.dak)
n	ن	نرسه (ner.se)
v	و	ونون (ve.non)
y	ی	یزدگرد (yazd.gerd)

دو بانگه / واکهٔ مرکب / دیفتونگ

ow	اُوْ، عُوْ	اوج (owj)،	عوفی (ow.fi)

ـ = تمایز میان دو مصرع
آن‌کس که تو را شناخت جان را چه کند ـ فرزند و عیال و خانمان را چه کند
/ = تمایز میان دو بیت
آنکس که تو را شناخت جان را چه کند ـ فرزند و عیال و خانمان را چه کند / دیوانه کنی هر دو جهانش بخشی ـ دیوانهٔ تو هر دو جهان را چه کند.
□ = تمایز میان دو شعر
«چون نیست مقام ما در این دهر مقیم ـ پس بی می و معشوق خطایی است عظیم / تا کی ز قدیم و محدث امیدم و بیم ـ چون من رفتم جهان چه محدث چه قدیم.» (خیام) □ «بازآ، بازآ، هر آنچه هستیِ بازآ ـ گر کافر و گبر و بت‌پرستی بازآ / این درگه ما درگه نومیدی نیست ـ صد بار اگر توبه شکستی بازآ.» (ابوسعید ابوالخیر)
ح = حدود ، ح ۵۹۵ ق
* = هرگاه پس از کلمه‌ای بیاید، آن کلمه در دانشنامه مدخل شده است.
← = نشانهٔ ارجاعی، ابن‌سینا، حسین بن عبدالله ← ابوعلی سینا
ص = صفحه، ص ۵۴۵
صص = صفحات، صص ۵۴۵ ـ ۵۸۹
\ = تمایز میان دو سطر در شعر نو

ال

در دانشنامه اگر نامی با «ال» که در عربی نشانهٔ حرف تعریف است، آغاز شود، «ال» به حساب نیامده و حرف پس از آن در نظر گرفته شده است، مثلاً *التوسل الی الترسل* را باید در ردیف «ت» و *المعجم فی معاییر اشعار العجم* را باید در ردیف «م» جست. اما اگر «ال» در میانهٔ نامی مرکب بیاید، مانند *تذکرةالشعراء* و *حدودالعالم*، بخشی از آن در شمار آمده و در نظر گرفته شده است.

شیوهٔ آوردن تاریخ‌ها

در فرهنگنامهٔ ادب فارسی همهٔ رویدادهای پیش از هجرت پیامبر (ص) به تاریخ میلادی آمده است، اما اگر از تاریخی یاد شود که پس از هجرت پیامبر از مکه به مدینه باشد، با سالشمار هجری قمری آمده و آن را با نشانهٔ «ق» مشخص کرده‌ایم. رویدادهای پس از استقرار حکومت مشروطه در ایران غالباً با تاریخ هجری شمسی مشخص شده و «ش» را نشانهٔ آن برگزیده‌ایم. تاریخ‌های کشورهای دیگر را در صورتی که در میان کشورهای اسلامی باشد تا اواخر سدهٔ سیزدهم هجری قمری / نوزدهم میلادی با سالشمار هجری قمری و پس از آن را با سالشمار میلادی آورده‌ایم. همهٔ تاریخ‌های کشورهای غیرمسلمان را با سالشمار مسیحی مشخص کرده‌ایم.

توضیح دربارهٔ واژه‌نامه

در واژه‌نامهٔ انتهای کتاب هر واژه‌ای که درون دو کمان به واژه‌ای دیگر ارجاع شده نشانهٔ آن است که از واژهٔ درون دو کمان مدخل ساخته شده و برای یافتن تعریف آن باید به متن کتاب و ردیفی که آن واژه در آن‌جا آمده مراجعه کرد.

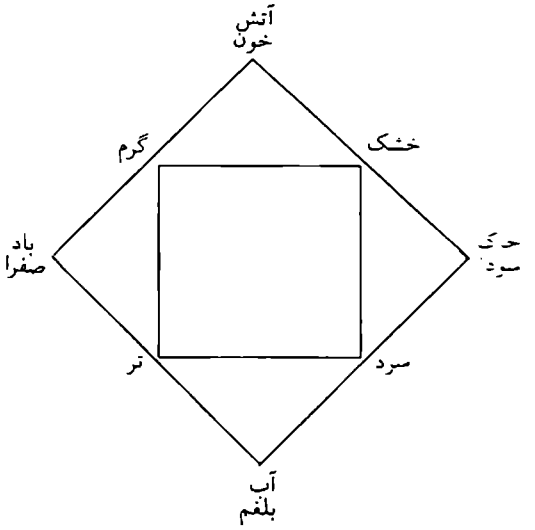
آ آ

آتمسفر ← فضا

آخشیجان (ax.ši.jān)/ آخشیگان/ عناصر اربعه/ چهار عنصر/ چهار اسطقس/ طبایع چهارگانه، جمع آخشیج که خود معرب آخشیگ فارسی است. آخشیج/آخشیگ را به معنی «عنصر، طبع، اسطقس» گفته‌اند. در برهان قاطع آمده که آخشیج «به معنی نقیض و ضد و مخالف باشد، و هریک از عناصر اربعه را نیز گویند به اعتبار ضدیت» و آخشیجان «یعنی ضدان و نقیضان و مخالفان، و عناصر اربعه را نیز گویند که خاک و آب و هوا و آتش باشد به همین اعتبار.» اما بنابر لغت‌نامهٔ دهخدا، آخشیج به معنی عنصر و طبع و مانند آن است و مجازاً به معنی ضدیت و جدال و جنگ و دشمنی به‌کار رفته است. به هر حال آخشیجان/ چهار آخشیج به معنای عناصر متضاد و چهارگانهٔ طبیعت نزد قدما، یعنی آتش، آب ، باد/ هوا و خاک است. اما آخشیجان یا عناصر اربعه چیست؟ امروزه عنصر (که جمع آن عناصر می‌شود) در شیمی ماده‌ای را گویند که با وسایل شیمیایی قابل تجزیه نباشد، یا به مفهوم دقیق‌تر، ماده‌ای است که همهٔ اتم‌های آن دارای یک عدد اتمی باشد. اما در قدیم، فلاسفهٔ یونان باستان در زیر فلک قمر/ ماه (که نزدیک‌ترین فلک از افلاک نه‌گانه ، یعنی فلک‌الافلاک / فلک اعلی/ فلک اطلس/ فلک اعظم، فلک البروج/ فلک ثوابت، و افلاک سیارات سبعه یا هفتگانه، به زمین است) قایل به چهار عنصر/ عناصر اربعه (آتش، هوا/ باد، آب و خاک) بودند و همه چیز را ساخته از آن‌ها می‌دانستند و نیز برای عناصر، طبایع و خواصی قایل بودند و آتش را خشک و گرم ، هوا را تر و گرم، آب را تر و سرد، و خاک را خشک و سرد می‌دانستند. یونانیان عنصر را استویخیون (stoyxeyon) می‌گفتند که در عربی به صورت اسطقس درآمده است. آنان معتقد بودند که عناصر اربعه به یکدیگر منقلب (تبدیل) می‌توانند شد و انقلاب هر یک را به خَلْع صورت نوعی آن و در آمدن آن به صورتی دیگر می‌دانستند و زوال صورت را فساد و حصول صورت را کون می‌گفتند و به همین مناسبت عالم اجسام عنصری را عالم کون و فساد می‌خواندند. گفتنی است برخی قدما، عالم را (که آن را بر طبق نظریهٔ بطلمیوسی چنین تعریف می‌کردند: آنچه سطح بیرونی فلک اعلی آن را دربرگرفته است) به دو قسم تقسیم می‌کردند: **عالم علوی**/ جهان بالا، و **عالم سفلی**/ جهان زیرین؛ عالم علوی شامل افلاک و ستارگان است که از اثیر تشکیل یافته‌اند و عالم

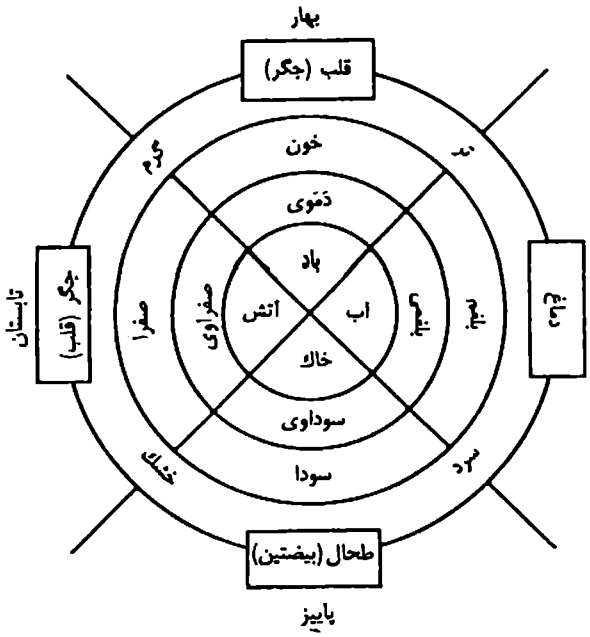
سفلی اجسام عنصری یا عناصر چهارگانه است، عالم سفلی یا عالم عناصر را عالم کون و فساد(یعنی جهان پیدایی و تباهی) می‌خواندند زیرا معتقد بودند که عالم علوی تباهی بردار نیست و پیدایش و تباهی، خاص عالم عناصر است. همچنین در اصطلاح فلاسفهٔ قدیم، فلک ثوابت و سیارات هفتگانه (یعنی عالم علوی) در عناصر چهارگانه (آتش، هوا، آب و خاک) و طبایع چهارگانه (گرمی، سردی، تری و خشکی) تأثیر می‌کنند و سبب پیدایی مرکبات (معدن، نبات و حیوان) می‌شوند. به عقیدهٔ این فلاسفه، افلاک در تکوین موجودات عالم کون و فساد و نحوهٔ وقوع حوادث این جهان نقش عمده‌ای دارند و چنان است که گویی افلاک در فعل و تأثیر به منزلهٔ پدران (آبا)اند و عناصر در انفعال و پذیرندگی به مثابهٔ مادران (امّهات) و اجسام عنصری در حکم فرزندان ایشان (موالید): «از این رو است که افلاک را پدران خوانده‌اند و عنصرها را مادران و آنچه را از آن‌ها زاید، فرزندان»: «ای آن‌که نتیجهٔ چهار و هفتی ـ وز هفت و چهار دایم اندر تفتی/ می خور که هزار بار بیشت گفتم ـ باز آمدنت نیست چو رفتی، رفتی.» (خیام، ۱۱۱)□ «دفتر خاطر به صدری ده که مثلش تا ابد ـ یک خلف ناید ز نه آبا و از چار امهات.» (اثیر اخسیکتی، ۷۴). در این دیدگاه، عناصر یا طبایع چهارگانه حد فاصل میان فلک ثوابت و فرزندان طبیعی آنان هستند و در امتزاج با آبای علوی نقش مکمل یا مادر یا نقش همراه یا خواهر را بازی می‌کنند و به هر حال جنسیتی زنانه دارند: «وین هر چهار خواهر زاینده ـ با بچگان بی‌عدد و بی‌مر.» (ناصرخسرو، ۱۴۷)□ «گل آبستن از باد مانند مریم ـ هزاران پسر زاده از چار مادر.» (ناصرخسرو، ۱۵۰)□ «تا سه فرزند آخشیجان را ـ چار مادر چنان‌که نُه پدر است/ ناگزیر زمانه باد بقات ـ تا ز چار و نه و سه ناگذر است.» (انوری، ۱/۶۲ـ۶۳)□ «چهار مادر کون از قضا شوند عقیم ـ به صلب هفت پدر در سلاله گردد خون.»(جمال‌الدین عبدالرزاق، ۲۷۹)□ «ننگری کاین چهار زن هَمْوار ـ همی از هفت شوی چون زایند؟» (ناصرخسرو، ۱۳۸)□ «خواجه دارد چار خواهر مختلف اندر وجود ـ نام خود را مرد کرده پیش ایشان چون زن است.» (سنایی، ۳۹۷)□ «چهار ماشطه، شش قابله، سه طفل حدوث ـ سبک گریزند از روضهٔ عدم بیرون.» (جمال‌الدین عبدالرزاق، ۲۷۹) منظور از شش قابله گویا سیارات ، بی‌احتساب خورشید یا ماه، است. «زان سو رحم چهار مادر ـ بهر چه نزاید این سه گوهر.» (خاقانی، تحفة‌العراقین، ۶۴)تحت تأثیر نظریهٔ ارکان یا عناصر اربعه در فلسفهٔ قدیم، نظریهٔ اخلاط

نیز در پزشکی قدیم پیدا شد که بنابر آن، بدن انسان و دیگر جنبندگان خون‌دار دربردارندهٔ چهار نوع مایع، یعنی خون، بلغم، صفرا و سودا است: «از سرو پای تا به گردن و گوش ـ هست از این چار خلط عاریه‌پوش.» (نظامی گنجه‌ای) نظریهٔ اخلاط گرچه به بقراط منسوب است، ظاهراً سابقه‌ای کهن‌تر دارد و اندیشهٔ مشابهی در میان پزشکان هند باستان وجود داشته است. «نظریهٔ اخلاط برگرفته از نظریهٔ عناصر یا ارکان و نشان‌دهندهٔ نفوذ فلسفهٔ یونانی در طب بقراطی است. در سدهٔ پنجم پیش از میلاد امپدوکلس/انبدقلس (ح ۴۹۵ـح ۴۳۵ق‌م) اعلام داشت که همهٔ مواد از چهار عنصر نخستین آتش، هوا، آب و خاک تشکیل می‌شوند و یک سده پس از وی، ارسطو طبایع چهارگانهٔ گرمی، سردی، تری و خشکی را به آن عناصر نخستین نسبت داد... در نظریهٔ اخلاط، هر یک از چهار خلط، نظیر یکی از چهار عنصر فرض شده است. برخی نیز گفته‌اند که اخلاط چهارگانه از استطقسات چهارگانه تشکیل یافته‌اند و از این رو آن‌ها را بنات‌الارکان، یا استطقسات عالم صغیر نیز نامیده‌اند. بدین ترتیب، صفرا مانند آتش، گرم و خشک، خون مانند هوا، گرم و تر، بلغم مانند آب، سرد و تر، و سودا مانند خاک، سرد و خشک شمرده می‌شود»: «بر نامهٔ وجودت شد چار حرف عنوان ـ کان چار حرف آمد، پس چار طبع عالم.» (انوری، ۱/۳۳۶)□ «خاک تن، باد روان، آب بقا، آتش جان ـ بی‌تکلف به فدای ره ایشان بادم.» (یغمای جندقی)□ «از روغن تو دان که بپالود چار طبع ـ کاین شمع هفت طارم پیروزه روشن است.» (مجیر بیلقانی، ۲۷)□ «واثق مشو به عمر که در خواب غفلت است ـ آن کس که چار بالش ارکانش متکاست.» (ظهیر فاریابی، ۱۷) برخی نیز چنین عقیده دارند که «اخلاط چهارگانه ، یعنی خون و بلغم و صفرا و سودا [چنان‌که در شکل ۱ نمایش داده شده] ترکیباتی از عناصر و طبایع است؛ هر خلط وابسته به دو طبع دو عنصر است و کیفیاتی دارد که در آنِ واحد، مانند و مخالف با اخلاط دیگر است. از اختلاط آن‌ها با یکدیگر مزاج افراد حاصل می‌شود. هر انسان از آن جهت که اندام‌های تن او از ترکیب خاصی از اخلاط سازندهٔ او ساخته شده، مزاجی یگانه و مخصوص به خود دارد. علاوه بر این، سازگاری اخلاط با یکدیگر در هر مورد به طرف گونهٔ خاصی از عدم تعادل متمایل است، به همین جهت است که بعضی مزاج بلغمی دارند و بعضی سوداوی و قس علی هذا.»



شکل ۱ـ چهار مزاج و چهار خلط

گذشته از شکل بالا، پیوند میان اعضای اصلی بدن و رابطهٔ آن‌ها با خلاط و کیفیات و طبایع و فصول و تغییرات طبیعت را (بنابر آثار جابربن حیان یا درواقع عقاید قدما) می‌توان چنین نشان داد:



شکل ۲

در شکل ۲ پیوند میان آخشیجان و طبایع چهارگانه که از کشاکش و همزیستی آن‌ها اخلاط (جمع خلط= آمیزه) بدن و فصول طبیعت پدید می‌آید و نظام طبیعت به پیش می‌رود نشان داده شده است. «ز عهد عدل تو گر کسب اعتدال کنند ـ فصول اربعه در چارباغ چار ارکان.» (وحشی بافقی، ۲۵۸)□ «بساختند چهار آخشیج دشمن از آن ـ که رای تست بحق گشته در میان داور.» (مسعود سعد)□ «همه در بند آخشیج و طباع ـ عادت طبعشان چو طبع سباع/ همه در بند چار جنگ انگیز ـ همه را قبله چار رنگ‌آمیز.» (سنایی، مثنویها، ۲۳۸)□ «ز خود بگذر که با این چار پیوند ـ نشاید رست از این هفت آهنین بند.» (نظامی ،خسرو و شیرین ، ۴۲۹)□ «وین آدمی که زبدهٔ ارکانش می‌نهد ـ پیوسته در کشاکش این چار اژدهاست.» (ظهیر فاریابی، ۱۸). بدین سان بر پایهٔ نظریهٔ آخشیجان و طبایع و اخلاط، بخشی از بیماری‌شناسی در پزشکی قدیم شکل گرفت و نیز آثار و علامت‌های روانی و شخصیتی فهرست شد، چنان‌که مزاج گرم با دلیری، کرم، شتاب، زودخشمی، کم‌ثباتی، هوشمندی و قدرت تصور؛ مزاج سرد با کندذهنی، خشونت، بداخلاقی؛ مزاج مرطوب با دلیری، کندذهنی ، کم‌ثباتی، نرم‌خویی، گذشت، خوش خلقی، زودپذیری و فراموشکاری؛ و مزاج خشک با صبر و ثبات ، دیرپذیری، کین‌توزی و بخل همراه شد، زیرا به عقیدهٔ قدما از خاک عزم برمی‌خیزد و از آب نرمی و از گرما تندی و از سرما درنگ و خویشتن‌داری؛ و مخالفت طباع بزرگ‌ترین بیماری‌ها شمرده می‌شد: «اسیر طبع مخالف مدار جان و خرد ـ زبون چار زبانی مکن دو حور لقا.» (خاقانی، ۷)□ «طمع مدار که از بهر طعمهٔ ارکان ـ عنان جان و خرد را به حرص بسپارم/ مباد کز پی خشنودی چهار رئیس ـ دو پادشارا در ملک خود بیازارم.» (خاقانی، ۲۸۶)□ «گفتم مزاج هست ستمکار و چار ضد ـ گفتا که اعتدال سیم را بود ضرور.» (ناصرخسرو)□ «موافقند به طبع مزاج، روح و بدن ـ مخالفند به ذات و به گوهر آتش و آب.»(مسعود سعد، ۲۵)□ «مسافران نواحیّ هفت گردونند ـ مؤثران مزاج چهار ارکانند.» (مسعود سعد، ۱۲۱)□ «جهان چو یافت ثبات ای شگفت گرم و تر است ـ مزاج گرم و تر آری بود مزاج شباب.» (مسعود سعد، ۳۵)□ «هندوان را چه اگر گرم و تر آمد به مزاج ـ عشقشان در دل از آن گرم‌تر آمد صدبار.» (انوری،۱۶۵/۱)□ «چو برگردد مزاج از استقامت ـ به دشواری به دست آید سلامت.» (نظامی)□ «چو مخبّط شد اعتدال مزاج ـ نه عزیمت اثر کند نه علاج.» (سعدی)□ «ایمنی از روغن اعضای ما ـ رست مزاج تو ز صفرای ما.» (نظامی) در جهان‌شناسی

عرفانی، چهار عنصر برابر چهار نفس دانسته شده، یعنی آتش برابر نفس اماره، باد برابر نفس لوامه، آب برابر نفس ملهمه و خاک برابر نفس مطمئنه، و نیز تقسیمات ده‌گانه‌ای برای هریک از نفس‌های چهارگانه در نظر گرفته‌اند. اما اجزای انفاس چهارگانه با اجزای ارکان اربعه در اصطلاحات عرفانی به‌خوبی دانسته نیست. در شعر عارفان بر گریز از شکل انحصاری و جبری که جهان‌شناسی چهارآمیزه‌ای یا آخشیجانی داده است تأکید می‌شود، در حالی که همین جبر، بسیاری شاعران دیگر را به پذیرش تسلیم انسان در برابر این جبر طبیعی وامی‌دارد: «بفروش چار شهر طبیعت به نیم جو ـ بگذر ز هفت سقف مقرنس به یک زمان» (مجیر بیلقانی، ۱۵۱)□ «زندگی در چار دیوار عناصر چون کنم ـ من که در دامان دشت لامکان گردیده‌ام.» (صائب تبریزی، ۶۷۷)□ «تا کی گویی ز چار و هفت ای ساقی ـ تا چند ز چار و هفت ، تفت ای ساقی/ هین قول بگو که وقت شد ای مطرب ـ هین باده بده که عمر رفت ای ساقی.» (عطار، مختارنامه، ۲۵۹) در میان عرفا، ابن عربی دیدگاه نسبتاً ویژه‌ای دربارهٔ عناصر اربعه دارد. او همهٔ عناصر را به یک عنصر اعظم ارجاع می‌دهد که سرچشمهٔ استحالات و مصب همهٔ آن‌ها است و نیز عین حیات و سبب آن است. این عنصر چیزی جز آب نیست، اما ابن عربی برای این عنصر اعظم نیز تأویلی قایل است که آن را از شکل طبیعی عنصر آب خارج می‌سازد. با این‌که ابن عربی مأخذ اصلی خود را در این نظر قرآن قرار داده است ـ و جعلنا من‌الماء کل شیء حی ـ ارزش‌های اساطیری و تشریعی آب نزد ایرانیان در آن دیده می‌شود. با این همه، در اندیشه و مذاهب گوناگون ایرانی ترتیب عناصر از جهت اهمیت چنین است: آتش ، آب، خاک و باد. بنا بر منابع زردشتی، آتش مظهر فروغ ایزدی و پسر اهورمزدا به‌شمار می‌آمده و جنبهٔ الاهیت داشته است و اورمزد همهٔ آفریدگانِ مینو (آفریدگان در حالت غیر محسوس و روحانی) را پیش از درآمدن به صورت «گیتی» (به صورت محسوس و جسمانی) نخست به صورت «اخگر آتشی» آفرید که این صورت خود برخاسته از روشنی بی‌آغاز (نور ازلی) اورمزد است: «ز خاکش مایهٔ هر چار عنصر در سکون اما ـ شود آتش به هنگام شتابش اصل چار ارکان.» (وحشی، ۲۵۶) در قرآن کریم وجود چهار عنصر طبیعی با هم در عذاب الهی نمود پیدا می‌کند، آن چنان‌که چهار عذاب نابودکنندهٔ الهی در چهار تمثیل قرآنی برگرفته از چهار عنصر سازنده و حیات‌بخش طبیعت هستند؛ طوفان آب بر قوم نوح ، طوفان باد بر قوم هود، طوفان آتش بر قوم لوط و طوفان خاک بر قوم صالح فرو فرستاده شد: «نه مرد این دبستان است هر کز جنبش دردی ـ به هر دم چار طوفان نیست در بنیاد ارکانش.» (خاقانی، ۲۰۸)□ «از نهیبش در چهار ارکان خصم ـ چار طوفان هر زمان بینی به هم.» (خاقانی، ۴۷۸) همچنان‌که تاکنون با ذکر مثال‌های متعدد نشان داده‌ایم، آخشیجان/ عناصر اربعه در ادب فارسی ، به‌ویژه نظم، حضوری گسترده دارند. گرچه هر کدام از عناصر چهارگانه (و طبایع و اخلاط چهارگانه)، یعنی آب، آتش، خاک، باد/هوا، به‌تنهایی و ترکیبات خود بخش بزرگی از مضمون‌های ادبی فارسی را می‌سازند، در این‌جا ، در پایان، تنها به نمونه‌های دیگری از کاربرد آن‌ها همچون یک کلیت واحد، یعنی آخشیجان/ عناصر اربعه و برخی دیگر از ترکیبات معادل آن‌ها در زبان فارسی (مانند چهار عنصر، ارکان اربعه، چهار ارکان، چهار آخشیج، مواد اربعه، اجساد اربعه، امهات اربعه، استقسات/ اسطقسات اربعه، چهار گوهر و مانند آن‌ها) در نظم فارسی اشاره می‌شود: ۱ـ **آخشیجان:** «خداوند ما کاین جهان آفرید ـ بلند آسمان از برش برکشید/ فراز آورید آخشیجان چهار ـ کجا اندرو بست چندین نگار/ برین آتش است و فرودینش خاک ـ میان آب دارد ابا باد پاک.»(ابوشکور بلخی)□ «درختی شناس این جهان فراخ ـ سپهرش چو بیخ آخشیجانش شاخ.» (اسدی) ۲ـ **چارآخشیج:** «بردم از نژاد گیتی یک دو داو اندر سه زخم ـ گرچه از چار آخشیج و پنج حس در ششدرم.» (خاقانی، ۲۴۸)□ «بساختند چهار آخشیج دشمن از آن ـ که رای تست بحق گشته در میان داور.» (مسعود سعد) ۳ـ **چارارکان/چهارارکان/ ارکان اربعه:** «تا در افلاک هفت سیاره است ـ تا به گیتی چهار ارکانست.» (مسعود سعد) ۴ـ **چار آخور سنگین:** «در بند چار آخور سنگین چه مانده‌ای ـ در زیر هفت آینهٔ خود بین چه مانده‌ای.» (خاقانی، ۵۲۸) ۵ـ **چار اصل:** «یک دو شد از سه حرفش، چار اصل و پنج شعبه ـ شش رود و هفت خسرو، نه قصر و هشت منظر.» (خاقانی،۱۸۹) ۶ـ **چار بسیط:** «امر تو نطفه افکند بهر سه نوع تاکند ـ هفت محیط دایگی، چار بسیط مادری.» (خاقانی، ۴۳۰) ۷ـ **چار بساط:** «ای چار بساط و هفت پرده ـ بر هفت عروس وقف کرده.» (امیر خسرودهلوی، لیلی و مجنون) ۸ـ **چاربند/چاربند طبایع:** «برون جست ازین گنبد چار بند ـ فرس راند بر هفت چرخ بلند.» (نظامی)□ «در چاربند حبس طبایع چه مانده‌ایم ـ بر ما چو نیست بیم جز از دام روزگار.» (شمس طبسی) ۹ـ **چاربیخ/ چهاربیخ** : (واژهٔ بیخ را ابن سینا در برابر

عنصر یا عنصر نهاده است): «جهان چیست بگذر ز نیرنگ او ـ وجودی به چنگ آور از چنگ او/ درختی‌ست شش پهلو و چار میخ ـ تنی چند زیبسته بر چار میخ.» (نظامی، شرفنامه، ۸۹)□ «دو تخم گیتوی و چون چهار بیخ حیات ـ به‌هر کجا که اثر کرد خرج عمرعی.» (خاقانی) ۱۰ـ **چارپای بند**: «با چنین چارپای بند بود ـ سوی هفت آسمان شدن دشوار.» (سنایی) ۱۱ـ **چاردفتر**: سر چار دفتر و مضمون نه کتاب ـ در نقطهٔ تو ساخته ایزد تعالی همه.» (صائب، ۷۷) ۱۲ـ **چار حمال‌خانه‌بر**: «چند حمالی جهان کردن ـ در زمین حمل زر نهان کردن/ گر سه حمال کارگر داری ـ چار حمال خانه برداری.» (نظامی، هفت پیکر،۴۴) ۱۳ـ **چرخهٔ عنصر**: «ز چارخانهٔ عنصر نواله‌خوش مطلب ـ مگو چرا که در و چاشنی نداد آبا.» (مجیر بیلقانی) ۱۴ـ **چارزبانی** (کنایه از چهار عنصر که به چار زبانیهٔ دوزخ تشبیه شده): «اسیر طبع مخالف مدار جان و خرد ـ زبون چار زبانی مکن دو حور لقا.» (خاقانی، ۷) ۱۵ـ **چارطاق عنصر/چار طاق عناصر**، کنایه از بدن آدمی: «ز چار طاق عنصر الاطلل نمانَد ـ معمار عدلت ار زانک گردد ز کار غافل.» (کمال‌اسماعیل، دیوان، ۹۹)□ «ز چار طاق عناصر شکست می‌بارد ـ میان چار مخالف به اختیار مخسب.» (صائب، کلیات، ۱۶۵) ۱۶ـ **چار طبع** (طبایع چهارگانهٔ گرمی و سردی و خشکی و تری): «گفتم که مر مراگهر جسم بازگوی ـ گفتا که چار طبع بود جسم راگهر.» (ناصرخسرو)□ «چار طبع مخالف سرکش ـ چند روزی بوند با هم خوش/ گر یکی زین چهار شد غالب ـ جان شیرین برآید از قالب.» (سعدی)□ «در این چار طبع مخالف نهاد ـ که آب آمد و آتش و خاک و باد.»(نظامی) ۱۷ـ **چارعنصر**: «باد امرت در زمین چون چار عنصر پیش رو ـ باد نامت در زمان چون هفت سیاره سمر.»(سنایی، ۲۶۸)□ «چار عنصر چار استون قویست ـ که بر ایشان سقف دنیا مستویست/ هر ستونی اشکنندهٔ آن دگر ـ استن آب اشکنندهٔ هر شرر.» (مولوی)□ «درآمده ز ازل زیر سقف همت تو ـ چهار عنصر عالم به چار دیواری.» (ظهیر فاریابی) ۱۸ـ **چارگوهر/ چهار گهر**: «نقش هر دولت که اندر هفت منظر یافتند ـ نظم هر نصرت که آن در چار گوهر یافتند.» (ظهیرفاریابی، ۷۵)□ «آنک از مزاج گوهر و تأثیر علم او ـ بر نُه فلک چهارگهر می‌کند نثار.» (سنایی، دیوان، ۲۳۱) ۱۹ـ **چارمادر/چهار مادر**: «شرع را دستی‌ست در عهدت که گر خواهد به حکم ـ این نه آبا را جدا از چار مادر می‌کند.» (سلمان ساوجی)□ «چون تو خلفی نزاده هرگز ـ از سه پدر و چهار مادر.»(اثیر اخسیکتی) ۲۰ـ **چار مخالف**، کنایه از طبایع چهارگانه: «ز دور هفت رونده طمع مدار ثبات ـ میان چار مخالف مجوی لذت عیش.» (سنایی) ۲۱ـ **چار میخ دهر**: «عزلت گزین که از غم این چار میخ دهر ـ گردون هشت خانه به عزلت دهد امان.» (مجیربیلقانی) ۲۲ـ **چار میخ طبع/ چار میخ طبیعت**، کنایه از طبایع یا عناصر چهارگانه: «تا زیر چرخ نعل صفت کرده‌ای قرار ـ از چار میخ طبع کجا جان برون بری.» (شمس طبسی)□ «منم ز یار نگارین خود جدا مانده ـ به درد هجر گرفتار و بی‌دوامانده/ به چار میخ طبیعت بدوخته محکم ـ به حبس شش جهت کون مبتلا مانده.» (شمس مغربی) ۲۳ـ **چهار اجساد/اجساد اربعه**: «این چهار اجسادِ کانِ کائنات ـ بر مراد کن فکان خواهم فشاند.» (خاقانی) ۲۴ـ **چهار اژدها**: «چهار اژدها آن‌که کردی تو یاد ـ همین آتش و خاک و آب است و باد.» (اسدی)□ «هر که او تابع طبایع شد ـ همدم چار اژدها بیش است.» (خواجوی کرمانی) ۲۵ـ **چهار امهات/امهات اربعه/ چارزن/ امّهات حیوان**: «به صد قران بنزاید یکی نتیجه چو تو ـ ز امتزاج چهار امهات و هفت آبا.» (انوری)□ «مخنث همی زاید اکنون طبایع ـ کز این چار زن مرد زایی نبینم.» (خاقانی)□ «یکسر شود امّهات حیوان ـ بسته رَحِم و فسرده پستان.» (خاقانی) ۲۶ـ **چهار مادر سفلی**: «هفت پدر علوی را در دوازده منزل حرکت و سیر داد، چهار مادر سفلی را در صمیم عالم علوی مقر و مقر پدید کرد.» (سندبادنامه) گه‌گاه از عناصر اربعه مراعات نظیر* می‌سازند: «آتش عشق تو برد آب منِ خاک‌آلود ـ پس از این باد بسوی تو رساند خبرم.»

منابع:پژوهشی در اساطیر ایران ، ۱۳/۱؛ تحفةالعراقین ، در صفحات فراوان؛ خسرو و شیرین، نظامی، ۸۹؛ دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۹/۱ـ ۲۰؛ ۱۹۹/۷ـ ۲۰۰؛ دایرةالمعارف فارسی، ۱۸۱، ۱۶۵۳، ۱۷۷۸؛ دیوان جمال‌الدین عبدالرزاق، ۲۷۹؛ دیوان سید حسن غزنوی، ۲۴۸؛ دیوان خاقانی، در صفحات فراوان؛ دیوان سنایی ، ۲۶۸؛ دیوان شمس طبسی، ۱۳۶؛ دیوان ظهیر فاریابی، ۱۷؛ دیوان مجیر بیلقانی، ۲۷، ۱۰۶، ۱۵۱؛ دیوان وحشی بافقی، ۲۵۸؛ دیوان یغمای جندقی، ۷۳/۱؛ رباعیات خیام ، ۱۱۱؛ شرح حکمةالاشراق ، ۴۱۸؛ شرفنامهٔ نظامی، ۸۹؛ علم در اسلام ، ۱۶۸ـ ۱۷۰؛ فرهنگ اصطلاحات و لغات فلسفی، ۴۸۴؛ فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی شروانی، ۳۱۶/۱ـ ۳۲۳؛ فرهنگنامهٔ شعری، ۱۶۵/۱، ۵۹۴ـ ۶۰۴، ۶۷۲ـ ۶۷۴؛ فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، ۳۴۳؛ گوهر مراد، ۹۵؛ المعجم‌الصوفی، ۸۲۶ـ ۸۲۹؛ نظر متفکران اسلامی دربارهٔ طبیعت، ۱۰۳ـ ۱۰۴.

ضبایی

آداب‌الملوک (ā.dā.bol.mo.luk)، عنوان مشترک کتاب‌هایی در ادب فارسی که موضوع آن‌ها حکمت عملی است و برای آموزش شاهان، شاهزادگان و وزیران نوشته شده‌اند. این‌گونه آثار که در غرب «آیینهٔ شهریاران» (miror of princes) نام گرفته‌اند، ریشهٔ ایرانی دارند و نخست به‌مثابه بخشی از میراث فرهنگی ایران باستان از راه ترجمهٔ کتاب‌هایی از زبان پهلوی به زبان عربی به حوزهٔ فرهنگ اسلامی راه یافتند و با آن سازگار شدند و در اصطلاح عربی عنوان «ادب» یافتند و در ادبیات فارسی با عنوان‌های گوناگونی چون سیرالملوک، سیاست‌نامه، آداب‌الملوک و مانند آن‌ها یافتند. آداب‌الملوک‌ها، حاصل تأملات فلسفی و استنتاجات عقلی به روش فیلسوفان نیستند. نویسندگان آن‌ها معمولاً مردانی کارآزموده‌اند که در میدان عمل، تجربه آموخته‌اند و حاصل تجربه‌های خود را با اصول اخلاقی و دستورهای دینی درآمیخته و آن را به صورت اثری برای آموزش فرمانروایان به یادگار گذاشته‌اند. این نویسندگان ممکن است شهریار، وزیر یا مردی دیوانی و دانشمند باشند. گاهی نیز در میان آنان کسانی یافت می‌شوند که کار سیاست نکرده‌اند، اما به اعتبار مقام علمی خود، به درخواست فرمانروای وقت، اثری در زمینهٔ سیاست مدن پدید آورده‌اند تا فرمانروا را به رفتار دادگرانه و بهنجار فراخوانند. آداب‌الملوک‌ها، نه فلسفهٔ سیاسی‌اند و نه نظریهٔ حکومت، بلکه دربارهٔ هنر حکمرانی نوشته شده‌اند و بر فرضیهٔ دولت متمرکز و فرمانروای مستبد مطلق‌العنان استوارند و در آن‌ها کوشش شده تا میان منافع فرمانروا و منافع کشور، پیوند و سازشی پدید آید و استبداد شاهان با فراخوانی آنان به دادگری و خردمندی و رأفت تعدیل گردد تا بدین‌سان، سعادت همگان تأمین شود و فرمانروا و کشور او نیز از آسیب‌های کاربرد نابهنجار قدرت در امان بمانند. آداب‌الملوک‌ها درونمایه‌ای گسترده دارند و کارهای فرمانروایی چون جنگ و صلح، قضا، باردادن، گماشتن مأموران بلندپایهٔ دیوانی و لشکری، فرستادن رسولان و سفیران به دربارهای دیگر، پذیرفتن رسولان و سفیران دولت‌ها، استفاده از جاسوسان و منهیان و بازرسان، ادارهٔ شبستان، تربیت فرزندان، تربیت اسبان، برگزیدن جنگ‌افزار کارآمد و موضوعات دیگر را در برمی‌گیرند. معمولاً در آداب‌الملوک، فرمانروا صفاتی آرمانی چون خردمندی، دلیری، سلحشوری، گشاده‌دستی، دانشمندی، دانش‌دوستی و اعتدال دارد که برگرفته از اصول اخلاقی پذیرفته در فرهنگ اسلامی است که او را ترغیب کنند تا با در پیش گرفتن رفتار نیکو و رعایت دستورهای دینی و اصول اخلاقی، خود را به آن صفات نزدیک سازد. آداب‌الملوک‌ها به‌سبب به کار بردن پند و اندرز، با حکایت و تمثیل و سخنان حکمت‌آموز همراه هستند تا درک آن‌ها را برای خواننده آسان سازند. چون این‌گونه کتاب‌ها در کل، ریشهٔ ایرانی دارند، از شاهان ایران باستان به‌ویژه شاهان بزرگ ساسانی، چون اردشیر بابکان، بهرام گور، خسرو انوشیروان و خسروپرویز، حکایت‌ها و سخنان پندآموز می‌آورند. آداب‌الملوک‌ها اغلب به‌صورت کتاب یا رساله‌ای مستقل نوشته شده‌اند و گاهی نیز فصلی از کتابی را تشکیل داده‌اند و از چند جنبه اهمیت دارند: چون به دست مردان فرهیخته و کارآزموده نوشته شده‌اند، به شناخت وضع زبان فارسی در دوره‌های معین کمک می‌کنند و همچنین منبع تاریخی مهمی برای به دست آوردن آگاهی دربارهٔ سازمان کشوری و لشکری، آیین جنگ و امور دیوانی روزگار نویسنده و عصر پیش از او است. مهم‌ترین کتاب‌هایی که عنوان آداب‌الملوک دربارهٔ آن‌ها صادق است عبارتند از ۱ـ قابوس‌نامه نوشتهٔ عنصرالمعالی‌کیکاووس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر بن زیار در اوایل نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم. ۲ـ سیرالملوک/ سیاست‌نامه نوشتهٔ خواجه ابوعلی حسن طوسی نظام‌الملک، وزیر مقتدر و دانشمند الپ ارسلان و ملکشاه سلجوقی که آن را در حدود ۴۶۹ ق پرداخته. ۳ـ نصیحة‌الملوک اثر ابوحامد امام محمد غزالی طوسی نوشته در میان سال‌های ۴۹۹ تا ۵۰۵ ق. ۴ـ آداب‌الحرب‌والشجاعه نوشتهٔ محمد بن منصور بن سعید، ملقب به مبارکشاه و معروف به فخر مدبر که میان سال‌های ۶۲۶ تا ۶۳۳ق پدید آمده است. ۵ـ رسالهٔ ساز و پیرایهٔ شاهان پرمایه اثر افضل‌الدین محمد مرقی کاشانی در سدهٔ ششم هجری. ۶ـ سلوک‌الملوک نوشتهٔ فضل‌الله بن روزبهان خنجی اصفهانی. ۷و۸ ـ تاریخ فیروزشاهی و فتاوای جهانداری هر دو از ضیاءالدین برنی (ز۷۵۸ق). همچنین نمونهٔ این‌گونه آثار را که به‌صورت فصلی از کتابی پرداخته شده‌اند و دربارهٔ فرمانروا و صفات فرمانروای آرمانی داد سخن داده‌اند، می‌توان در کتاب‌هایی چون اخلاق ناصری (فصل سیاست ملک و آداب ملوک و فصل آداب اتباع ملوک) و گلستان سعدی (باب اول در سیرت پادشاهان) یافت.

منابع: آداب‌الحرب‌والشجاعه؛ اخلاق ناصری، ۳۰۰-۳۲۰؛

اندیشه‌های سیاسی اسلام در قرون وسطی، کیمبریج ۱۹۵۸، ۶۷-۸۳؛ سلوک‌الملوک ؛ سیرالملوک؛ فرار از مدرسه، ۱۷۳-۱۷۸؛ قابوس‌نامه؛ مصنفات افضل‌الدین محمد مرقی کاشانی، ۸۳-۱۱۰.

اصیل

آداب‌نامه ← فتوت‌نامه

آرکادی ← آرکادیا

آرکادیا (ār.kā.di.ā)/ آرکادی [Arcādiā] / بهشت زمینی، منطقه‌ای در یونان باستان، در مرکز پلوپونسوس ـ شبه جزیره‌ای در جنوب یونان ـ که زیستگاه روستاییان و شبانان و منزلگاه پان، خدای گله‌ها و شبانان یونانی بوده است. در آرکادیا زنان و مردان شبان و روستایی، به‌دور از هیاهوها و جنجال‌های زندگی شهری، روزگار می‌گذراندند و تمام همّ و غم خود را صرف زندگی بی‌پیرایه و ترانه‌های ساده و در عین حال جذاب خویش می‌کردند. تصویری که ویرژیل، حماسه‌سرای رومی (۷۰ـ ۱۹ق‌م) در گزیدهٔ اشعار روستایی از آرکادیا به دست داده، آن را همچون کانون خوشبختی، یکرنگی و صفای روستایی می‌نمایاند. در دورهٔ رنسانس، شماری از شاعران و نویسندگان، به‌ویژه سانازارو، نویسندهٔ ایتالیایی (۱۴۵۸ـ ۱۵۳۰م) اندیشهٔ آرکادیا را به صورتی گسترده احیا کردند. سانازارو مجموعه‌ای از اشعار منثور خویش را زیر نام آرکادیا (۱۵۰۴م) منتشر کرد. سرفیلیپ سیدنی، شاعر انگلیسی (۱۵۵۴ـ۱۵۸۶م) نیز در این عرصه بسیار کوشید و رمانس منثوری با نام آرکادیا پدید آورد. وی در خلق این رمانس از سبکی فوق‌العاده استعاری بهره جست، چندان‌که می‌توان سبک وی را آرکادینیسم نامید. آرکادیا نماد آرامش، بی‌پیرایگی، صفا و یکرنگی روستایی است.

منابع: فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۹؛ واژگان اصطلاحات ادبی، ۶، ۴۶؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,53; *Britannica*, 1/524; *Dictionary of World Literary Terms* ,Shipley,19; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 16; *The Oxford Companion to English Literature*, Drabble, 36;*The Reader's Encyclopedia*, 43.

قاسم‌نژاد

آرکادینیسم ← آرکادیا

آرکی تایپ ← سرنمون

آرمانشهر ← ادبیات آرمانشهری

آشنایی زدایی (āš.nā.yi.zo.dā.yi)، در اصطلاح هنری و ادبی به معنی بیگانه ساختن پدیده‌ها در آثار هنری است؛ به این معنی که هنرمند در اثر خود به‌گونه‌ای نامعمول به پدیده‌ها بنگرد و آن‌ها را غیر از آنچه متعارف است توصیف کند و بپردازد و در نتیجه پدیده‌ها را از حوزهٔ آگاهی روزمره خارج سازد. اصطلاح آشنایی‌زدایی را نخستین بار ویکتور اشکلوفسکی(۱۸۹۳-۱۹۸۴م)، نظریه‌پرداز روس و از پیشروان فورمالیسم روسی، در مقالهٔ مشهور خود به نام هنر به‌مثابهٔ تمهید / هنر چونان شگرد مطرح کرد. به نظر اشکلوفسکی بخش عظیمی از ادراکات ما دچار عادت شده است و تمام عادات ما به بخش ناخودآگاه خودکار مغز عقب می‌نشیند و خودکار می‌شود. بنابراین وقتی چیزی را برای اولین بار می‌بینیم، توجه ما را به خود جلب می‌کند، زیرا با آن ناآشناییم؛ اما پس از مدتی که از دیدن آن بگذرد، به آن عادت می‌کنیم؛ به‌طوری که دیگر متوجهٔ حضور آن نمی‌شویم و درواقع دیگر آن را نمی‌بینیم؛ زیرا ادراک ما از آن چیز تثبیت شده است. اشکلوفسکی اعتقاد داشت که شگرد و اساساً وظیفهٔ هنر، ناآشنا کردن چیزها است. یعنی چیزها را پیچیده کند و از حیطهٔ عادت ما دور سازد، به‌طوری که پس از بارها دیدن یک چیز، آن را دوباره بشناسیم و ببینیم. درواقع وظیفهٔ هنر این است که آن آگاهی از اشیا را که به موضوع عادی آگاهی روزمرهٔ ما تبدیل شده است، به ما بازگرداند. به نظر او هدف هنر احساس مستقیم چیزها است بدان‌گونه که به ادراک حسی درمی‌آیند، نه آن‌گونه که شناخته شده و مألوفند و شگرد هنر، آشنایی‌زدایی از موضوعات، دشوار کردن قالب‌ها، افزایش دشواری‌ها و امتداد زمانی ادراک حسی است. در واقع هنر عادت‌های ما را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌کند. از نظر فورمالیست‌ها، آشنایی‌زدایی واکنش ما را در برابر جهان تغییر می‌دهد و این کار را با تسلیم ادراک‌های معمول ما به فرایندهای قالب ادبی انجام می‌دهد. رومن یاکوبسون (۱۸۹۶ ـ ۱۹۸۲م) در این باره بحثِ «به‌هم‌زدنِ ترتیب» را به میان می‌آورد، یعنی ترتیب موجود و معمول و

متعارف، به هم ریخته شود و ترتیب دیگری جایگزین آن شود تا بدین ترتیب، چشمان ما دوباره آن پدیده را موشکافانه بنگرد. اشکلوفسکی می‌گوید: «ما وقتی به چیزی عادت می‌کنیم آن را فقط می‌شناسیم، اما آن را نمی‌بینیم. وقتی فرزند شما به اتاق می‌آید، ممکن نیست او را به‌جا نیاورید، در حالی که شناسایی شما مبتنی بر پیشینهٔ شماست؛ اما اگر از او کار عجیبی سر بزند، ناگهان توجه شما را جلب می‌کند و به او آن‌طور نگاه می‌کنید که انگار او را تازه دیده‌اید و تاکنون او را نشناخته بودید. هنر نیز ذهن را دوباره متوجهٔ پدیده‌ها می‌کند.» برای نمونه، کلماتِ آشنایی چون «گرم»، «نوید»، «سروش»، «شکست»، «رنگ»، «دوش»، «شمع»، «عبرت»، «انجمن»، «بالیدن» و «جوش»، در شعر بیدل (۱۰۵۴ ـ ۱۱۳۳ق) بدین صورت به کار رفته است: «گرم نوید کیست سروش شکست رنگ ـ کز خویش رفته‌ایم به دوش شکست رنگ / مانند دود شمع در این عبرتْ‌انجمن ـ بالیده‌ایم، لیک ز جوش شکست رنگ.» در این شعر، کلمات آشنای مذکور در ساختاری پیچیده بیان شده‌اند و خواننده را وامی‌دارند تا دوباره به این واژه‌ها بنگرد و برای دریافت معنای شعر، طیف معناییِ هر یک از کلمات و رابطهٔ آن‌ها را با یکدیگر به دست بیاورد. حتی برخی از ساخت‌های ادبی و مجازی زبان دستخوش خودکارشدگی* شده‌اند. برای نمونه، بارها الفاظ «چه قیافهٔ بانمکی دارد»، «ناخن‌گِرد» یا «خورش کله گنجشکی» را شنیده‌ایم، اما هرگز متوجه وجود حسامیزی* یا تشبیه* در آن‌ها نمی‌شویم. یکی از سویه‌های مهم آشنایی‌زدایی در شعر، غرابت زبانی اثر و نامتعارف بودن روش بیان است. آشنایی‌زدایی در شعر به صورت‌های گوناگونی شکل می‌گیرد. از جمله **آشنایی‌زدایی در حوزهٔ قاموسی**، که کلمه‌ای در جایی به کار رود که خلاف انتظار خواننده یا شنونده باشد. برای نمونه، کلمهٔ «حتی» فقط به‌صورت قید به کار می‌رود؛ امّا در این شعر یدالله رویایی (۱۳۱۲ش ـ) به‌صورت اسم به کار رفته است: «و زندگی\ حتای مرگ بود»؛ **آشنایی‌زدایی در حوزهٔ نحو زبان**، چنان است که ذهن خواننده منطقاً به سمتی کشیده شود و سپس با اشاره‌ای و نکته‌ای ناگهان نظرش به مستثنایی جلب شود که معنی قبلی را از اساس دیگرگون سازد، مانند این بیت که با آمدن «الاّ» مفهوم به‌کلی تغییر یافته است: «خنک آن قماربازی که بباخت هر چه بودش ـ و نماند هیچش الاّ هوس قمار دیگر.»(مولوی) در مجموع، آشنایی‌زدایی در شعر از طریق هنجارگریزی* صورت می‌گیرد. در داستان‌نویسی، آشنایی‌زدایی از راه بیان دیدگاه شخصیت‌ها، کاربرد زبان و انتخاب طرح ممکن می‌شود. این شگرد با توصیف‌های فراوان و گاه موشکافانه و نامعمول و همچنین گاهی از دیدگاهی نامتعارف صورت می‌گیرد، چنان‌که اشکلوفسکی داستان کوتاه «خولستومر» نوشتهٔ تولستوی را مثال می‌زند که از دید یک اسب روایت می‌شود. همان‌گونه که در زبان فارسی، می‌توان داستان «سه قطره خون» هدایت را مثال زد که از دید یک دیوانه نقل می‌شود. داستان‌های «سگ ولگرد» و «داوود گوژپشت» هدایت نیز از نگاهی نامعمول روایت می‌شود. پس از اشکلوفسکی، منتقدانی چون یاکوبسون، تینیانوف (۱۸۹۴ ـ ۱۹۴۳م) و سارتر (۱۹۰۵ ـ ۱۹۸۰م)، از این مفهوم با عنوان **بیگانه‌سازی** یا **غریب‌گردانی** یاد کردند. (← هنجارگریزی).

منابع: از نشانه‌های تصویری تا متن، ۱۴۵-۱۴۶؛ پیشدرآمدی بر نظریهٔ ادبی، ۷-۱۴، ۱۴۰-۱۴۱؛ تاریخ تحلیلی شعر نو، ۱۲۰/۱؛ حقیقت و زیبایی، ۳۰۸-۳۰۹؛ راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ۲۰-۲۴؛ ساختار و تأویل متن، ۴۷/۱-۵۰، ۶۸-۷۵؛ کلیات سبک‌شناسی، شمیسا، ۶۱-۶۳، ۲۷۱؛ کیمیا و خاک، ۱۴۱-۱۴۲؛ مقالات ادبی ـ زبانشناختی، ۱۶۲-۱۶۷؛ موسیقی شعر، ۲۸-۳۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱-۲؛ ویکتور اشکلوفسکی، چکیدهٔ «هنر چونان شگرد»، ترجمهٔ کیوان نریمانی، نکاپو، دورهٔ نو، شمارهٔ ۴، صص ۴۰-۴۲؛ آذر نفیسی، «آشنایی‌زدایی در ادبیات»، کیهان فرهنگی، سال ۶، شمارهٔ ۲، صص ۳۴-۳۷؛ آذر نفیسی، «چشم‌ها را باید شست»، کلک، شمارهٔ ۲، اردیبهشت ۱۳۶۹، صص ۱۱-۲۹.

عباسپور

آفرینش گرایی ← کرآسیونیسم

آکادمی ← فرهنگستان

آکسیون ← کنش

آکمه‌ایسم (āk.me.ism)، جنبشی در برابر سمبولیسم* در شعر روسیه که در ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۴م پدید آمد و تا اوایل دههٔ بعد پایید. این جنبش را نیکولای گومیلیوف (۱۸۸۶- ۱۹۲۱م)، همسرش آنا آخماتوا (۱۸۸۹- ۱۹۶۶م)، سرگی گرودتسکی (۱۸۸۴- ۱۹۶۷م)، اوسیپ مندلشتام (۱۸۹۱- ۱۹۳۸م) و دو شاعر دیگر در سن‌پترزبورگ پدید آوردند. در ۱۹۱۱م، در پی

انتشار بیانیهٔ ادبی میخائیل کوزمین (۱۸۷۵- ۱۹۳۶م) با نام دربارهٔ صراحت زیبا (۱۹۱۰م)، گومیلیوف و گرودتسکی شعرنی را که دیگر نمی‌خواستند از ویاچسلاو ایوانوف، از رهبران سمبولیسم روسیه (۱۸۸۶- ۱۹۴۵م)، پیروی کنند گرد خود آوردند و «کارگاه شاعران» بنیاد کردند. آکمه‌ایسم/ akmeism برگرفته از akmé یونانی به معنی شکفتگی و کمال است. یکی از سمبولیست‌ها به طعنه به اعضای کارگاه شاعران لقب «آکمه‌ایست» داد و اعضای مشهور این اتحادیه در بی‌اعتنایی به این مخالفت‌ها، این لقب را پذیرفتند. آن‌ها در واکنشی سخت به عدم صراحت و عرفان در سمبولیسم رو به زوال، به هواداری از وضوح و صراحت و اختصار بیان و تصویرهای محسوس در شعر برخاستند و به بافت شعر اهمیت می‌دادند. در باور آنان، شاعر باید دیدی روشن، احساسی سرشار و سخنی با طراوت داشته باشد، و مانند «صنعتکار» باشد؛ تأسیس کارگاه شاعران این باور را به‌خوبی می‌نمایاند. سه بیانیهٔ ادبی برای آکمه‌ایسم نوشته شده است؛ بیانیه‌های یکم و دوم را گومیلیوف و گرودتسکی در ژانویهٔ ۱۹۱۳م در شمارهٔ یکم مجلهٔ آپولون به چاپ رساندند و بیانیهٔ سوم را با نام سحرگاه آکمه‌ایسم، مندلشتام نوشت که شش سال بعد (۱۹۱۹م) منتشر شد. «نامه‌هایی در باب شعر روسی»، نوشتهٔ گومیلیوف، که از ۱۹۱۱ تا ۱۹۱۴م در آپولون چاپ می‌شد، نخستین نوشتهٔ دربردارندهٔ دیدگاه‌های آکمه‌ایست‌ها است. پس از آن، مقالهٔ «کالبد شکافی شعر» (۱۹۲۱م) گومیلیوف و سلسله مقالات مندلشتام است که آن‌ها را پس از جنگ جهانی یکم (۱۹۱۴- ۱۹۱۸م) نوشت و در ۱۹۲۸م در مجموعه‌ای گردآوری شد. آکمه‌ایست‌ها اثر هنری را کاملاً از آن دنیای محسوسات می‌دانستند و می‌گفتند: «ما می‌خواهیم گل سرخ را چون زیبا است: بستاییم، نه به این علت که نشان و رمز پاکی و صفای عرفانی است.» آن‌ها با دیدی تقریباً رآلیستی، بدون پرداختن زیاد به جنبه‌های زیبایی‌شناختی، به شخصیت فردی اشیا می‌نگریستند. گرودتسکی بر این باور بود که باید نام این جنبش «آدامیسم» (adamisme) به معنی برداشت محکم و مردانه از زندگی باشد. به عقیدهٔ مندلشتام، باید در شعرشناسی آکمه‌ایسم به «کلمه» بیش از هر چیز اهمیت داد. آکمه‌ایست‌ها فرانسوا ویون شاعر فرانسوی (ح ۱۴۳۱- ح۱۴۶۳م)، فرانسوا رابله طنزنویس فرانسوی (ح ۱۴۹۰- ۱۵۵۳م)، ویلیام شکسپیر نمایشنامه‌نویس و شاعر انگلیسی (۱۵۶۴- ۱۶۱۶م) و تئوفیل گوتیه شاعر و رمان‌نویس فرانسوی (۱۸۱۶- ۱۸۷۲م) را پیش‌کسوت خود می‌شمردند و در شعر بیشتر از گومیلیوف و کوزمین پیروی می‌کردند. پرآوازه‌ترین و بزرگ‌ترین شاعران این جنبش، آخماتوا و مندلشتام هستند و شاعران شوروی، از قبیل پاول آنتوکولسکی (۱۸۹۶- ۱۹۷۸م) نیکولای تیخونوف (۱۸۹۶- ۱۹۷۹م) و بلا آخما دولینا (۱۹۳۷م -)، از آکمه‌ایسم تأثیر پذیرفته‌اند. آکمه‌ایست‌ها به رویدادهای سیاسی زمانهٔ خود بی‌اعتنا بودند. مخالفت سرسختانهٔ سمبولیست‌ها و رقابت شدید فوتوریست‌ها با آکمه‌ایست‌ها، در کارگاه شاعران ایجاد بحران کرد، چنان‌که در دسامبر ۱۹۱۳م، آخماتوا و مندلشتام پیشنهاد انحلال آن را دارند. در ۱۹۱۸م گومیلیوف دومین کارگاه شاعران را به همراه ایوانوف و چند تن دیگر، بدون آکمه‌ایست‌های پیشین، بنیاد کرد. مکتب آکمه‌ایسم در اوایل دههٔ ۱۹۲۰م (ظاهراً در سال ۱۹۲۰م) از میان رفت. منتقدان و جامعه‌شناسان مارکسیست در ۱۹۱۴م از این جنبش استقبال چشمگیری کردند (شاید از آن رو که در مخالفت آن با عرفان سمبولیستی و توجه‌اش به محسوسات گونه‌ای ماتریالیسم می‌دیدند)، اما پس از انقلاب ۱۹۱۷م، آن را «ادبیات اشراف و زمینداران» خواندند و محکوم کردند. آکمه‌ایسم گرچه مکتبی کم‌رونق بود، به کمک شاعران بزرگ خود تأثیری دیرپا در ادبیات جهان نهاد.

منابع: تاریخ ادبیات روسیه، ۳۱۳/۲- ۳۲۳؛ مکتبهای ادبی، ۶۸۹/۲- ۶۹۵؛
A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 12-13; *Britannica*,1.65; *The Penguin Companion to Literature*, 2,European, 31-32.

آنشین

آمدنامه ← **دستورنامه**

آمدن‌نامه ← **دستورنامه**

آوانگارد (ā.vān.gārd)/ Avant-garde ، در لغت از اصطلاحات نظامی فرانسوی و به معنی واحدی در جلوی نیروهای نظامی است که زمینه را برای ورود نیروهای دیگر آماده می‌کند. رفته‌رفته کاربرد این واژه از حوزهٔ نظامی خارج شد و تا پیش از ۱۸۴۸م برای گروه‌های سیاسی جمهوری‌خواه یا سوسیالیست به کار رفت. پس از آن بر اساس این تلقی که هنر پیشرفته در

آوانگارد

رهبری جامعه برای مبارزه با بورژواها باید همان موضع پیشتازِ گروه‌های سیاسی را داشته باشد، این اصطلاح به جهان فرهنگ و هنر نیز راه یافت. به این ترتیب هنر آوانگارد نشانگر نقش پوزیتیویستی هنر، یعنی بازنمایی گرایش‌های پیشرفتهٔ اجتماعی به سوی سوسیالیزم شد. تا پیش از ۱۸۸۰م کاربرد این اصطلاح در هر دو زمینهٔ سیاسی و فرهنگی به هم درآمیخته بود. این چنین بود که بودلر، شاعر و مترجم فرانسوی (۱۸۲۱- ۱۸۶۷م) که خود با تأثیری که بعدها بر سمبولیست‌ها گذاشت در پیشبرد ادبیات آوانگارد مؤثر افتاد، از این واژه با لحنی تحقیرآمیز و برای اشاره به نویسندگان رادیکال و چپ‌گرا یاد می‌کرد. اما از این تاریخ به بعد با پیدا شدن گرایش هنر برای هنر* و در جستجوی زبان هنری ویژه که پی‌آیند این گرایش بود،هنر و سیاست به دو جریان آوانگارد جدا از هم تقسیم شدند و رفته‌رفته آوانگاردیسم فرهنگی و هنری جایگزین آوانگاردیسم سیاسی شد. از آن پس آوانگارد پدیدهٔ هنری و فرهنگی پیشتازی قلمداد شد که زمانی که شیوه‌های بیانی رایج، نشانگر حقیقت نباشند و خود تسخیرکنندهٔ واقعیت شوند، با شیوه‌های روز یا سنت‌های گذشته که بی‌معنی شده‌اند و از کارکرد اصلی‌شان دور افتاده‌اند، درافتد و سبکی نو دراندازد و جهت نو را به دیگران بنمایاند. آفرینندگان پیشتاز چنین آثاری نیز آوانگارد نامیده شده‌اند. از این رو هنر آوانگارد، هنری فراتر از درک عامه است و در جایگاهی ورای زمان خود قرار دارد. در هر جریان آوانگارد به‌محض آنکه عامه جهت را دریابند و این شیوه‌های نو را بپذیرند، آوانگاردیسم از رواج می‌افتد. اصطلاح آوانگارد در حوزهٔ فرهنگ و هنر، نخستین بار در اشاره به گروهی از نوآوران که در اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی در زمینه‌های گوناگون هنری، جنبشی ضدواقعگرا پدید آوردند و شعار «هنر تجربی» را دستمایهٔ کار خود قرار دادند، به کار رفت. سمبولیسم* در ادبیات از نخستین نمودهای این جنبش به شمار می‌رود. این گروه با بهره‌گیری از شیوه‌ای آزاد از قیود واقعگرایی در گزینش واژه‌ها، صورت‌های نویی برای اشعار آفریدند. شاید بتوان شاعرانی چون پول ورلن (۱۸۴۴- ۱۸۹۶م)، آرتور رمبو (۱۸۵۴- ۱۸۹۱م) و مالارمه (۱۸۴۲- ۱۸۹۸م) را که از پیشروان سمبولیسم و در پی یافتن نمادها، صور خیال نو و آزادی کلام بودند، از نخستین آوانگاردها دانست. تا سال‌های آغازین سدهٔ بیستم میلادی، گرایش به دست کشیدن از عادات سنتی به تمام زمینه‌های اندیشه و فعالیت‌های انسانی راه یافت و آوانگاردیسم را در هنرهای گوناگون شکل داد. در نقاشی به دنبال پیدایی نقاشی نو در سدهٔ نوزدهم میلادی که از عواملی چون رهایی از خدمت به کلیسا و حمایت دربار، وابسته شدن به حامیانی از طبقات متوسط و بالای جوامعی که هرچه بیشتر مادی و غیرمذهبی می‌شدند، دگرگونی شکل زندگی انسان و شیوهٔ بازنمایی آن در آثار هنری، زیر تأثیر علم و تکنولوژی، پیدایی فن عکاسی و سپردن وظیفهٔ دقت در تصویرگری و شبیه‌سازی جهان پیرامون به این فن، تأثیر گرفته بودند به موضوع و تکنیک‌های تازه، موضوع‌های برگرفته از زندگی مدرن و تکنیک‌های ملهم از دنیای درونی نقاشان، روی نموده با تأکید بر نقش رنگ در آن‌ها، به تجرید و انتزاع گرایش یافته بود. پس از اوج‌گیری سبک امپرسیونیسم*، برای نخستین بار در حدود سال ۱۸۹۳م منتقدی به نام تئودور دورت در اشاره به شماری از نقاشان جوان، اصطلاح آوانگارد را به کار برد. در دههٔ آخر سدهٔ نوزدهم، سمبولیسم، و پس از آن در نیمهٔ دوم دههٔ نخست سدهٔ بیستم میلادی مکتب کوبیسم* را که از نمودهای اکسپرسیونیسم* بود و در نقاشی فرانسه سربرآورد، آوانگارد نامیدند. در این مکتب که پیکاسو، نقاش و مجسمه‌ساز اسپانیایی (۱۸۸۱- ۱۹۷۳م) پیشتاز آن بود و زیر تأثیر هنرهای افریقایی و آثار سزان، نقاش فرانسوی (۱۸۳۹- ۱۹۰۶م) اَشکال را به صورت تجزیه شده به نمایش می‌گذاشت، نقاشان برای آن‌که اثر هنری تنها با احساس تماشاگر سروکار نداشته باشد، در ارائهٔ تصاویر، شکل طبیعیِ موضوع نقاشی را درهم می‌ریختند و اثری مستقل از طبیعت می‌آفریدند و در آنِ واحد آن را از دیدگاه‌های گوناگون بررسی قرار می‌کردند. این سنت‌شکنی‌ها و ارائهٔ تصاویر غریب از موضوع‌های آشنا، سبب آوانگارد خواندن این مکتب بود. سبک دیگری که در طول تاریخ نقاشی، آوانگارد خوانده شد، نقاشی آبستره بود که خود زیر تأثیر مکتب کوبیسم و نقاشی‌های کاندینسکی، نقاش و نظریه‌پرداز روسی (۱۸۶۶- ۱۹۴۴م) که به سبب گرایش بسیار وی به بداهه کاری از تصاویری نامفهوم و موضوع‌هایی غیرقابل درک تشکیل می‌شدند و به سوی گونه‌ای انتزاع پیش می‌رفتند ، پدید آمده بود. موندریان، نقاش هلندی (۱۸۷۲- ۱۹۴۴م) و پول کله، نقاش سوئیسی (۱۸۷۹- ۱۹۴۰م) از نقاشان شناختهٔ این سبک بودند که یکی با تأکید بر روش هندسی غیرعینی خود و دیگری با بهره‌گیری از فانتزی و آزادی‌های خطی، شیوه‌های نویی در نقاشی آبستره پدید آوردند. از دیگر زمینه‌های تسلط

آوانگارد

آوانگاردیسم، سینما و تآتر بودند. آوانگاردیسم در سینما در سال‌های ۱۹۲۰م در فرانسه پیدا شد. در این سال‌ها که در نتیجهٔ عواقب جنگ جهانی اول، دیگر فیلمسازی به صورت گسترده و به سرمایهٔ کمپانی‌های بزرگ امکان‌پذیر نبود، گروه‌های فیلمسازی تنها برای ساختن یک فیلم، گردهم‌می‌آمدند. در چنین شرایطی شکست تجاری هر فیلم، سرمایهٔ هنگفتی را تهدید می‌کرد، بنابراین تا حدودی از تسلط عامل تجاری در تعیین صورت این هنر کاسته شد و فیلمسازان امکان بیشتری برای تجربهٔ شیوه‌های نو یافتند. این تجربه‌گرایی سبب گسترش آوانگاردیسم در سینما شد. آثار فیلمسازان فرانسوی پیشتاز سبکِ امپرسیونیسم ـ ژرمن دولاک (۱۸۸۲ـ ۱۹۴۲م)، ژان اپستاین، مارسل لربیه (۱۸۹۰م ـ) و فرناند لژه، نقاش و فیلمساز (۱۸۸۱ـ ۱۹۵۵م) ـ و آثار مبتکرانهٔ آبل گانس (۱۸۸۹ـ ۱۹۸۱م) و در دههٔ ۱۹۳۰م شماری از آثار رنه کلر (۱۸۹۸ـ ۱۹۸۱م) از این شمار بودند.در تآتر نیز اصطلاح آوانگارد به سه گرایش اطلاق شد. نخست گرایش فراگیری که در اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی در نمایشنامه‌نویسی پدید آمد و در برابر تصنع و تحریف‌های نمایشنامه‌های سال‌های نخستین این سده و سدهٔ هجدهم ،واقع‌گرایی را رواج داد. این جنبش که هنریک ایبسن، شاعر و نمایشنامه‌نویس نروژی (۱۸۲۸ـ ۱۹۰۶م) پیشرو آن بود، زمینه‌ساز جنبش بزرگی در نمایش اروپا شد که به نام نمایش نو شناخته است. (← ادبیات نمایشی) آوگوست استریندبرگ، نمایشنامه‌نویس سوئدی (۱۸۴۹ـ ۱۹۱۲م)، آنتون چخوف، داستان و نمایشنامه‌نویس روسی (۱۸۶۰ـ ۱۹۰۴م) و جورج برنارد شا، منتقد و نمایشنامه‌نویس ایرلندی (۱۸۵۶ـ ۱۹۵۰م) از چهره‌های شناختهٔ این جنبش آوانگارد بودند. شماری از نوآوران و آوانگاردهایی که بعدها در سدهٔ بیستم سبک‌های نوی نمایشی و نمایشنامه‌نویسی را پیش رو نهادند ـ مانند برشت، نمایشنامه‌نویس آلمانی (۱۸۹۸ـ ۱۹۵۶م)و پیراندللو، نمایشنامه‌نویس ایتالیایی (۱۸۶۷ـ ۱۹۳۶م) ـ نیز متأثر از همین جنبش بودند. زیر تأثیر دستهٔ نخست آوانگاردها در تآتر، افزون بر نمایشنامه‌نویسی، بازیگری و شیوه‌های اجرایی نمایش نیز دستخوش تغییراتی شد. پایه‌گذاری سیستم استانیسلاوسکی، کارگردان روسی (۱۸۶۳ـ ۱۹۳۸م) در تآتر هنر مسکو که به بهره‌گیری از روانشناسی دقیق شخصیت‌ها بر نمایش هرچه واقعی‌تر آن‌ها تأکید داشت، نمونهٔ تحولات اجرایی پس از این جنبش آوانگارد است. بعدها تآتر هنر امریکا نیز از این شیوه تأثیر پذیرفت و مشوق نمایشنامه‌نویسان پیشرویی چون یوجین اونیل (۱۸۸۸ـ ۱۹۵۳م)، مکسول اندرسن (۱۸۸۸ـ ۱۹۵۹م)، المر رایس(۱۸۹۲ـ ۱۹۶۷م) و رابرت شروود (۱۸۹۶ـ ۱۹۵۵م) شد.در تآتر، دستهٔ دوم آوانگاردها که بیشتر در شیوه‌های اجرایی نمایش دست به نوآوری زدند، در سال‌های نخست سدهٔ بیستم میلادی در فرانسه و با واکنش در برابر واقع‌گرایی ظهور کردند. در فرانسه ژاک کوپو، منتقد ادبی و تهیه کنندهٔ تآتر (۱۸۷۹ـ ۱۹۴۹م) با تأسیس مدرسهٔ تآتر «ویوکولومبیه» و با تأکید بر اهمیت حرکات بدن و بیان بازیگر، دوری از تصنع در بازیگری، ازمیان بردن فاصلهٔ میان بازیگر و تماشاگر (کوپو صحنه‌ای را برای نمایش پیشنهاد می‌کرد که از سه طرف تماشاگران را دربرمی‌گیرد) و بهره‌گیری از نماد در صحنه، آغازگر این جنبش و بنیادگذار تآتر تجربی بود. پس از آن در ۱۹۲۷م با تشکیل کارتل، تآتر آوانگارد فرانسه احیا شد و در کنار نمایش‌های بولواری، شماری از صحنه‌ها را به خود اختصاص داد. گرایش‌هایی که در تآتر آوانگارد یا تجربی این دوره پدید آمد، گوناگون بود. گاه ابتکار عمل در به‌کارگیری حرکت، موسیقی و رنگ‌های بکر جای تأکید بر متن را می‌گرفت و گاه تآتری ترجیح داده می‌شد که با کمترین امکانات صحنه و کمترین توجه به بازیگری‌های چشمگیر، اساسی‌ترین هدفش پرورش ایدهٔ اصلی نمایش به بهترین شکل بود. این جنبش فراگیر ضدواقع‌گرا را در تآتر بریتانیا کمتر می‌توان یافت. اما بعدها در ایرلند در سال‌های ۱۹۲۰م در پی تلاش برای دست‌یابی به تآتر ملیِ مستقل از دیگر کشورهای اروپایی، ویلیام باتلر ییتس، شاعر و نمایشنامه‌نویس (۱۸۶۵ـ ۱۹۳۹م) که خود زیر تأثیر نمایش «نو»ی ژاپنی بود و شون اوکیسی (۱۸۸۸ـ ۱۹۶۴م) که از شیوه‌های اکسپرسیونیست‌ها تأثیر پذیرفته بود، رآلیسم* را با سمبولیسم درآمیختند و دست به خلق تآتر تجربی زدند. تقریباً همزمان با پیدایی این تحرک‌ها در تآتر فرانسه و پیش از ایرلند، در حدود سال ۱۹۱۲م با تأثیر اکسپرسیونیسم در تآتر آلمان، جریانی از آوانگاردیسم در تآتر این کشور پدیدار شد. از آن‌رو که اساس اکسپرسیونیسم نمایش تصویری از واقعیت بود که از صافی ذهن، احساسات و رؤیاهای هنرمند گذشته باشد، نمایشنامه‌نویسان متأثر از این جنبش هم نظم،قراردادهای منطقی و سنت‌های رایج در نمایشنامه‌نویسیِ واقع‌گرا و طبیعت‌گرای سدهٔ نوزدهم را به نفع نمایش واقعیات درونی و روانشناختی کنار گذاشتند. گروهی

آوانگارد

این جریان آوانگاردیسم را میراث‌دار پاره‌ای نوآوری‌های استریندبرگ در آثارش، به‌ویژه بازی‌های رؤیا(۱۹۰۲م) می‌دانند. قاتل امید زنان (۱۹۰۷م) اثر اوسکار کوکوشکا (۱۸۸۶م -) را نخستین نمایشنامهٔ اکسپرسیونیستی دانسته‌اند. تأثیر این جریان آوانگاردیسم را در نمایشنامه‌های نخستینِ برشت مانند بعل می‌توان دید. به کارگیری عناصر نمادین حتی به قیمت نامتعارف و غریب نمودن نمایش، و صحنه‌پردازی ، نورپردازی و فضاسازی در جهت خلق فضایی کابوس‌گونه، از تأثیرات اکسپرسیونیسم در شیوه‌های اجرایی تآتر آوانگارد این دوره بودند. پس از اکسپرسیونیسم، در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰م شیوه‌های رویاپردازانهٔ سوررآلیسم* بود که تآتر را زیر تأثیر خود گرفت و آخرین نوآوری‌های این دومین جریان آوانگاردیسم را، که با آغاز سدهٔ بیستم میلادی شروع شده بود، شکل داد. تآترِ متأثر از سوررآلیسم بر غریزه‌های بدوی و حیوانی و شدت عمل در نمایش به منظور چیرگی هرچه بیشتر بر روح تماشاگر تأکید داشت. آنتونن آرتو، شاعر، نمایشنامه‌نویس ، بازیگر و نظریه‌پرداز جنبش سوررآلیسم (۱۸۹۶- ۱۹۴۸م) با تأکید بر رابطهٔ خاص بازیگر و تماشاگر در جریان نمایش - آیین و بهره‌گیری از تأثیرهای ویژهٔ اصوات، نور، صحنه‌پردازی و حرکات بازیگر برای دست‌یافتن به زبانی فراتر از واژه‌ها و با پی‌ریزی «نمایش بی‌رحمی» از آوانگاردهای این دوره به شمار می‌رود. تأثیر نظریات او را در برپایی گروه‌های پیشتاز نمایشی مانند «آزمایشگاه تآتر» (Theatre Laboratory) (۱۹۵۹م) یرژی گروتوفسکی، کارگردان لهستانی تآتر و پیشگام تآتر تجربی این کشور (۱۹۳۳م -) و «تآتر زنده» (Living Theatre) (نیویورک ۱۹۴۷م) جولین بک و همسرش جودیت مالینا می‌توان دید. آوانگاردیسم در تآتر در سال‌های ۱۹۳۰م متوقف شد تا این که با پیدایی تآتر پوچی* در دهه‌های ۱۹۵۰و. ۱۹۶۰م سومین جریان خود را شروع کرد. نویسندگان این نمایشنامه‌ها، که با نام ضدتآتر هم شناخته‌اند،برای نمایش پوچی، بی‌معنایی و ملال‌آوری جهان، ساختاری بی‌رابطهٔ علت و معلول میان رویدادهای آن‌ها - اگر بتوان نام «رویداد» به آن‌ها داد - و بی‌پیشروی و پر از تکرار و ملال برگزیدند که تمام سنت‌های شکل دهندهٔ ساختار متعارف نمایش/ نمایشنامه‌های پیشین را نقض می‌کرد. آوازه‌خوان طاس (۱۹۵۰م) اثر اوژن یونسکو (۱۹۱۲ - ۱۹۹۴م) و در انتظار گودو(۱۹۵۲م) اثر سمیوئل بکت (۱۹۰۶- ۱۹۸۹م) را به سبب همین سنت‌شکنی‌ها، آثاری آوانگارد شمرده‌اند. افزون بر زمینه‌های برشمرده و شماری هنرهای دیگر - موسیقی و معماری - آوانگاردیسم در ادبیات(که از سدهٔ نوزدهم با سمبولیسم شروع شده بود) در سدهٔ بیستم نیز به اشکال گوناگون نمودیافت. ایماژیست‌ها نخستین گروه‌هایی بودند که در آغاز این سده (۱۹۱۰م) در میان ضدواقعگراها و آوانگاردها جای گرفتند. این جنبش با شعار «نوسازی هنر» و فاصله گرفتن از سنت‌های ادبی پیش از خود، بهره‌گیری از شعر آزاد و بی‌قاعده و تأکید بر ایماژها ، تجربه‌های صوری بسیاری را در شعر مدرن سبب شد. ازرا پاوند، شاعر پیشرو ایماژیست‌ها و منتقد امریکایی (۱۸۸۵- ۱۹۷۲م) را از آن رو که وظیفهٔ هنرمند را نوآوری مداوم در شکل و محتوا و پیشی گرفتن از زمانش می‌دانست و خود نیز در سرودن اشعارش چنین نقشی را به‌خوبی ایفا می‌کرد، به همراه چند تن دیگر از شاعران این جنبش در شمار آوانگاردها آورده‌اند. تی.اس.الیوت شاعر، نمایشنامه‌نویس و منتقد انگلیسی (۱۸۸۸- ۱۹۶۵م) را هم که نخست از نویسندگان سمبولیست فرانسه و بعدها از ازرا پاوند تأثیر گرفت، در شمار شاعران آوانگارد آورده‌اند. وی به‌ویژه در سرزمین هرز (۱۹۲۲م) با بهره‌گیری از وزن و اصطلاح‌های زبان گفتاری به جای واژه‌های شاعرانه، و ساختن فضای آثارش بر اساس پیشزمینهٔ اجتماعی زندگی معاصر و جامعهٔ صنعتی و در عین حال پرداختن به مضامین ماوراءالطبیعی و برگرفته از اندیشهٔ سنتی، زبان و شکلی نو برای شعر پدید آورد که هم متناسب زمان بود و هم لحنی درخور ادبیات کلاسیک داشت. جنبه‌های نوی زندگی که در این سده روی نمودند - علم و تکنولوژی - نخست توجه ادبا و هنرمندان را به خود جلب کردند و ستایش آنان را برانگیختند. فوتوریسم* که زیر تأثیر چنین گرایشی پدید آمد و نمایانگر شادی تسلط بر ماشین بود، در زندگی سرعت، ماشین و جنگ، و در آفرینش هنری شورش و تهور را می‌ستود. مارینتی، شاعر و رمان‌نویس ایتالیایی (۱۸۷۶- ۱۹۴۴م) که در ۱۹۰۹م این جنبش را معرفی کرد و ولادیمیر مایاکوفسکی، شاعر و نمایشنامه‌نویس روسی (۱۸۹۳- ۱۹۳۰م) با دوری کردن از سنت‌ها و دست زدن به تجربیاتی شکل‌گرایانه و تأکید بر اهمیت واژه - به‌ویژه بر آهنگ و موسیقی آن در شعر- از شاعران آوانگارد این جنبشِ سدهٔ بیستم، در شمار آمده‌اند. رفته‌رفته با نمایان شدن جنبه‌های منفی زندگی سدهٔ بیستم مانند افراط، ابهام و اضطراب، شکل غریب جنبش‌های آوانگارد، نه به منظور تجربه‌ای جسورانه که

آوانگارد

این جریان آوانگاردیسم را میراث‌دار پاره‌ای نوآوری‌های استریندبرگ در آثارش، به‌ویژه بازی‌های رؤیا(۱۹۰۲م) می‌دانند. قاتل امید زنان (۱۹۰۷م) اثر اوسکار کوکوشکا (۱۸۸۶م -) را نخستین نمایشنامهٔ اکسپرسیونیستی دانسته‌اند. تأثیر این جریان آوانگاردیسم را در نمایشنامه‌های نخستینِ برشت مانند بعل می‌توان دید. به کارگیری عناصر نمادین حتی به قیمت نامتعارف و غریب نمودن نمایش، و صحنه‌پردازی ، نورپردازی و فضاسازی در جهت خلق فضایی کابوس‌گونه، از تأثیرات اکسپرسیونیسم در شیوه‌های اجرایی تآتر آوانگارد این دوره بودند. پس از اکسپرسیونیسم، در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰م شیوه‌های رویاپردازانهٔ سوررآلیسم* بود که تآتر را زیر تأثیر خود گرفت و آخرین نوآوری‌های این دومین جریان آوانگاردیسم را، که با آغاز سدهٔ بیستم میلادی شروع شده بود، شکل داد. تآترِ متأثر از سوررآلیسم بر غریزه‌های بدوی و حیوانی و شدت عمل در نمایش به منظور چیرگی هرچه بیشتر بر روح تماشاگر تأکید داشت. آنتونن آرتو، شاعر، نمایشنامه‌نویس ، بازیگر و نظریه‌پرداز جنبش سوررآلیسم (۱۸۹۶- ۱۹۴۸م) با تأکید بر رابطهٔ خاص بازیگر و تماشاگر در جریان نمایش - آیین و بهره‌گیری از تأثیرهای ویژهٔ اصوات، نور، صحنه‌پردازی و حرکات بازیگر برای دست‌یافتن به زبانی فراتر از واژه‌ها و با پی‌ریزی «نمایش بی‌رحمی» از آوانگاردهای این دوره به شمار می‌رود. تأثیر نظریات او را در برپایی گروه‌های پیشتاز نمایشی مانند «آزمایشگاه تآتر» (Theatre Laboratory) (۱۹۵۹م) یرژی گروتوفسکی، کارگردان لهستانی تآتر و پیشگام تآتر تجربی این کشور (۱۹۳۳م -) و «تآتر زنده» (Living Theatre) (نیویورک ۱۹۴۷م) جولین بک و همسرش جودیت مالینا می‌توان دید. آوانگاردیسم در تآتر در سال‌های ۱۹۳۰م متوقف شد تا این که با پیدایی تآتر پوچی* در دهه‌های ۱۹۵۰و. ۱۹۶۰م سومین جریان خود را شروع کرد. نویسندگان این نمایشنامه‌ها، که با نام ضدتآتر هم شناخته‌اند،برای نمایش پوچی، بی‌معنایی و ملال‌آوری جهان، ساختاری بی‌رابطهٔ علت و معلول میان رویدادهای آن‌ها - اگر بتوان نام «رویداد» به آن‌ها داد - و بی‌پیشروی و پر از تکرار و ملال برگزیدند که تمام سنت‌های شکل دهندهٔ ساختار متعارف نمایش/ نمایشنامه‌های پیشین را نقض می‌کرد. آوازه‌خوان طاس (۱۹۵۰م) اثر اوژن یونسکو (۱۹۱۲ - ۱۹۹۴م) و در انتظار گودو(۱۹۵۲م) اثر سمیوئل بکت (۱۹۰۶- ۱۹۸۹م) را به سبب همین سنت‌شکنی‌ها، آثاری آوانگارد شمرده‌اند. افزون بر زمینه‌های برشمرده و شماری هنرهای دیگر - موسیقی و معماری - آوانگاردیسم در ادبیات(که از سدهٔ نوزدهم با سمبولیسم شروع شده بود) در سدهٔ بیستم نیز به اشکال گوناگون نمودیافت. ایماژیست‌ها نخستین گروه‌هایی بودند که در آغاز این سده (۱۹۱۰م) در میان ضدواقعگراها و آوانگاردها جای گرفتند. این جنبش با شعار «نوسازی هنر» و فاصله گرفتن از سنت‌های ادبی پیش از خود، بهره‌گیری از شعر آزاد و بی‌قاعده و تأکید بر ایماژها ، تجربه‌های صوری بسیاری را در شعر مدرن سبب شد. ازرا پاوند، شاعر پیشرو ایماژیست‌ها و منتقد امریکایی (۱۸۸۵- ۱۹۷۲م) را از آن رو که وظیفهٔ هنرمند را نوآوری مداوم در شکل و محتوا و پیشی گرفتن از زمانش می‌دانست و خود نیز در سرودن اشعارش چنین نقشی را به‌خوبی ایفا می‌کرد، به همراه چند تن دیگر از شاعران این جنبش در شمار آوانگاردها آورده‌اند. تی.اس.الیوت شاعر، نمایشنامه‌نویس و منتقد انگلیسی (۱۸۸۸- ۱۹۶۵م) را هم که نخست از نویسندگان سمبولیست فرانسه و بعدها از ازرا پاوند تأثیر گرفت، در شمار شاعران آوانگارد آورده‌اند. وی به‌ویژه در سرزمین هرز (۱۹۲۲م) با بهره‌گیری از وزن و اصطلاح‌های زبان گفتاری به جای واژه‌های شاعرانه، و ساختن فضای آثارش بر اساس پیشزمینهٔ اجتماعی زندگی معاصر و جامعهٔ صنعتی و در عین حال پرداختن به مضامین ماوراءالطبیعی و برگرفته از اندیشهٔ سنتی، زبان و شکلی نو برای شعر پدید آورد که هم متناسب زمان بود و هم لحنی درخور ادبیات کلاسیک داشت. جنبه‌های نوی زندگی که در این سده روی نمودند - علم و تکنولوژی - نخست توجه ادبا و هنرمندان را به خود جلب کردند و ستایش آنان را برانگیختند. فوتوریسم* که زیر تأثیر چنین گرایشی پدید آمد و نمایانگر شادی تسلط بر ماشین بود، در زندگی سرعت، ماشین و جنگ، و در آفرینش هنری شورش و تهور را می‌ستود. مارینتی، شاعر و رمان‌نویس ایتالیایی (۱۸۷۶- ۱۹۴۴م) که در ۱۹۰۹م این جنبش را معرفی کرد و ولادیمیر مایاکوفسکی، شاعر و نمایشنامه‌نویس روسی (۱۸۹۳- ۱۹۳۰م) با دوری کردن از سنت‌ها و دست زدن به تجربیاتی شکل‌گرایانه و تأکید بر اهمیت واژه - به‌ویژه بر آهنگ و موسیقی آن در شعر- از شاعران آوانگارد این جنبشِ سدهٔ بیستم، در شمار آمده‌اند. رفته‌رفته با نمایان شدن جنبه‌های منفی زندگی سدهٔ بیستم مانند افراط، ابهام و اضطراب، شکل غریب جنبش‌های آوانگارد، نه به منظور تجربه‌ای جسورانه که

به عنوان تنها زبان ناگزیر برای بیان آشفتگی روح جهانِ پس از جنگ و اعتراض به پی‌آمدهای منفی آن، کاربردی ضروری‌تر یافت. تریستان تزارا، شاعر رومانیایی تبار فرانسوی و از پایه‌گذاران جنبش دادائیسم* در ۱۹۱۶م (۱۸۹۶- ۱۹۶۳م) و آندره برتون، شاعر فرانسوی (۱۸۹۶- ۱۹۶۶م) که نخست به دادائیست‌ها پیوست و بعدها در ۱۹۲۱م اصول سوررآلیسم را تدوین کرد، دو تن از نویسندگان آوانگارد این سده بودند که اصول نویی را به کار گرفتند تا هنری متناسب زمانه و نمایانگر فروپاشی و ویرانی ناشی از جنگ، پدید آورند. پس از بروز این جنبش‌ها، آوانگاردیسم دیگر بیش از آن که نوآوری‌های جریان‌ساز را در برگیرد، به نوآوری‌های تکنیکی و گسست از تکنیک‌های سنتی در نگارش آثارِ نویسندگان منفرد بدل شد. جیمز جویس، شاعر و نویسندهٔ ایرلندی (۱۸۸۲- ۱۹۴۱م) با بهره‌گیری از تکنیک‌نوی گفتار درونی*، واژه‌های اختراعی، ایهام*، بازی با کلمات و آمیختن اسطوره*، تاریخ و ادبیات ، و انقلاب کلامی که به‌ویژه در اولیس (۱۹۲۲م) و بیداری فینیگان‌ها (۱۹۳۹م) به‌پا کرد، ویرجینیا وولف، رمان‌نویس و منتقد انگلیسی (۱۸۸۲- ۱۹۴۱م) نیز با بهره‌گیری از گفتار درونی و جریان سیال ذهن/ سیلان آگاهی* در آثاری چون خانم دلووی (۱۹۲۵م) و به‌سوی فانوس دریایی (۱۹۲۷م)، ویلیام فاکنر، نویسندهٔ امریکایی (۱۸۹۷- ۱۹۶۲م) با خشم و هیاهو (۱۹۲۹م) از این دست نویسندگان آوانگارد به شمار می‌آیند. دسته‌ای دیگر از نویسندگان آوانگارد در سال‌های میانهٔ سدهٔ بیستم در فرانسه به تجربه‌هایی برای هماهنگ کردن قالب و محتوای آثار ادبی در جهت نمایش جنبه‌های تازه‌ای از واقعیت دست زدند و رمان نو را بنیاد گذاردند. تکنیک‌های این جریان آوانگارد، نخستین‌بار در رسالهٔ عصر بدگمانی (۱۹۵۶م) بررسی شد. این آوانگاردها تحمیل محتوای سیاسی و اجتماعی، روایت خطی، شخصیت‌پردازی و محوری بودن نقش انسان در ادبیات داستانی را رد کردند و به جای آن با ترسیم جزئیات روانی و جسمانی، ارائهٔ اطلاعات به صورت تصادفی، نه به شیوهٔ معمول و منطقی و بر اساس زمان رویداد آن‌ها و با تغییر مداوم زمان و مکان به منظور نمایش فروپاشی واقعیت و خودآگاه بشر، ساختاری ویژه به رمان بخشیدند. میوه‌های طلایی (۱۹۶۳م) اثر ناتالی ساروت، داستان‌نویس روس‌تبار فرانسوی و نظریه‌پرداز رمان نو (۱۹۰۲م -)، حسادت (۱۹۵۷م) اثر آلن روب‌گری یه، رمان‌نویس و منتقد فرانسوی (۱۹۲۲م -)، برنامه (۱۹۵۷م) و سیال (۱۹۶۲م) اثر میشل بوتور، رمان‌نویس فرانسوی (۱۹۲۶م -) در شمار آثار آوانگاردی از این دستند (← رمان،انواع). ولادیمیر نباکوف، شاعر، رمان‌نویس و منتقد روس‌تبار امریکایی (۱۸۹۹- ۱۹۷۷م) و خورخه لوئیس بورخس ، شاعر ،داستان و نمایشنامه‌نویس آرژانتینی (۱۸۹۹ - ۱۹۸۶م) دوتن دیگر از نویسندگان آوانگارد این سده بودند که آثارشان افزون بر نوآوری‌های تکنیکی به بیان درونمایه‌هایی خاص، ویژه بودند. این دو نویسنده با درهم‌آمیختن عناصری چون تصاویر شاعرانه، کنایه‌های گنگ، تضاد*، بازی‌های کلامی، اسطوره، نماد* و فانتزی* به شرح تأثیر متقابل دنیای واقعی و دنیای آفریدهٔ هنرمند/ نویسنده پرداختند. بورخس با نوآوری و گزینش سبک غیر معمولش هنر را تنها راه غلبه بر زمان، سرنوشت، پوچی و آشفتگی‌های وجود معرفی می‌کند و نباکوف با چنین سبکی و با تمثیل* و نماد، بیشتر به دشواری‌های آفرینش هنری می‌پردازد. گذشته از نمونه‌های یاد شدهٔ آوانگاردیسم کلاسیک در هنر و ادبیات، از سال‌های ۱۹۵۰م به بعد، پس از بروز جنبش‌های متعدد و زیر تأثیر آوانگاردیسمِ رادیکال و گرایش مشترک این جنبش‌ها به برداشتن فاصلهٔ میان هنر و زندگی، شکل دیگری از آوانگاردیسم پدیدار شد که می‌کوشید هنر را به صورت زندگی درآورد و زندگی را به صورت اثری هنری به نمایش گذارد. این آوانگاردیسم با پیدایی هنرمندان پاپ به اوج خود رسید. آوانگارد در معنای جدید، دیگر هنری فراتر از درک عامه را معرفی نمی‌کرد. این آوانگارد نه به معنای «فرهنگ و هنر والا»، که تنها بازتاب زیبایی‌شناسانه‌ای از فرهنگ عامه بود. گرایش اساسی و همیشگی آوانگاردیسم به نوآوری، با تفکر غالب جهان معاصر ـ روگردانی از سنت‌ها ـ که پدیدآورندهٔ مدرنیسم* است، همسو است. بنابراین شاید بتوان آوانگاردیسم را بخشی از مدرنیسم دانست؛ مدرنیسمی که خود دیدگاه‌های تازه و نوآوری‌های مداوم در تمام جنبه‌های زندگی بشر معاصر و اجتماع او، از فلسفه، مردمشناسی، اقتصاد و سیاست گرفته تا فرهنگ و هنر را دربرمی‌گیرد.درواقع شاید بتوان رابطهٔ مدرنیسم و آوانگاردیسم را چنین شرح داد که مدرنیسم انگیزهٔ پیدایی بسیاری آثار آوانگارد و زمینه‌ای برای بروز جریان‌های پیاپی آوانگاردیسم بود، و آوانگاردیسم نیز بخش پیشرو تمام جنبش‌هایی بود که در جریان مدرنیسم بروز کرد. مارکس، فیلسوف، اقتصاددان و جامعه‌شناس آلمانی (۱۸۱۸- ۱۸۸۳م) معتقد بود که تأکید فرهنگ بورژوازی بر

خلاقیت و انقلاب دایم در تولید، خود از آن رو که مبلغ رویارویی با هر چیز ثابت و بی‌تغییر است، سبب بروز مناسبات جدید در تولید و درنتیجه سبب محو طبقهٔ بورژوا می‌شود. هم از این رو است که مدرنیسم ـ که مارکس آن را به فرهنگ اصیل بورژوازی تعبیر می‌کند ـ و آوانگاردیسم به سرنوشتی مشابه دچارند. پس از آنکه هنرمندان و مردم، پویایی چنین جریان‌هایی را درک کردند، بر اساس همین پویاییِ ضروری در برابرِ خودِ آوانگاردیسم / مدرنیسم هم موضع تازه‌ای گرفتند. به این ترتیب این جریان به رویکردی دیگر بدل شد که به نام «پُست آوانگارد» شناخته است. شاید در هنر و ادبیات ایران کمتر بتوان سنت‌شکنی یا نوآوری‌هایی از آن‌گونه که شکل‌های جدید حاصل از آن، در جای دیگر سابقه نداشته باشند، یافت. اما پس از تأسیس مدرسهٔ دارالفنون (۱۲۶۸ق) و بعدها پس از انقلاب مشروطه (۱۳۲۴ق) نوگرایی‌هایی در خلق آثار ادبی رخ نمودند که سبب شدند شماری از گونه‌های رایج در ادب امروز ایران، برای نخستین‌بار به ادب فارسی راه یابند و البته شماری سنت‌شکنی‌ها نیز وجود داشتند که به‌سبب تأثیر فراگیری که بر گروه بسیاری از ادبا و آثارشان گذاشتند، جریان‌ساز بودند و شکل‌هایی نو در عرصهٔ ادب فارسی آفریدند. آوانگاردهای ایران را باید از میان این نوآوران و پیشتازان جست. شاید بتوان نویسندگان دورهٔ بازگشت مانند مجدالملک سینکی (۱۲۲۴ـ ۱۲۹۸ق) و قائم‌مقام فراهانی (۱۱۹۳ـ ۱۲۵۱ق) و چند تن دیگر را به این سبب که ـ پس از غلبهٔ سبک دورهٔ مغول که نثری مصنوع و متکلف داشت ـ در آثارشان به جملات کوتاه ،ایجاز*، اصطلاحات و امثال تازه و زبان گفتاری، ترک کنایه*ها و استعاره*های پرشمار گرایش داشتند، از پیشتازان تبدیل نثر کهن به نثر امروزین فارسی و از نخستین آوانگاردها دانست. عبدالرحیم طالبوف (۱۲۵۰ ـ ۱۳۲۸/ ۱۳۲۹ق) نیز با آثاری چون کتاب احمد و مسالک‌المحسنین از پیشتازان سبک ساده‌نویسی جدید بود که در آثارش از مضامین روز بهره می‌برد. پس از وزارت امیرکبیر (۱۲۶۴ـ ۱۲۶۸ق) گروهی از ایرانیانی که به تدبیر وی به اروپا فرستاده شده بودند، به کشور بازگشتند و موجی از تجددخواهی پدید آوردند که به عرصهٔ ادب نیز راه یافت. یکی از این اروپا دیده‌ها که شیوه‌ای نو در نثرنویسی پدید آورد، میرزا ملکم‌خان (۱۲۴۹ـ ۱۳۲۶ق) بود که در رساله‌هایش شیوهٔ سؤال و جواب را بنا نهاد. این شیوه بعدها الگویی برای گفتگونویسی نمایشنامه‌ها شد. پس از اعلان مشروطیت، روزنامه‌نویسی بسیار رونق گرفت و با وجود تباهی‌ای که به سبب انتشار بی‌وقفه و همراه با بی‌دقتی این نشریات، ناگزیر در شیوهٔ نگارش آن‌ها راه یافته بود، به سبب راه یافتن مفاهیم تازه، واژگان اختصاصی حوزه‌های گوناگون و صراحت لهجه به این متون و همچنین به سبب تأثیر شیوهٔ ساده‌نویسی آثار غربی که به کمک ترجمه بر نویسندگان ایرانی آشکار شده بود، انقلابی در شیوهٔ نگارش نثر فارسی پدید آمد. علی‌اکبر دهخدا (۱۲۹۷ق ـ ۱۳۳۴ش) را به سبب بهره‌گیری از چنین نثری، به‌ویژه در چرند و پرند که نثر ساده و همه‌فهم امروز را پیش‌رو نهاد، آوانگارد دانسته‌اند و او را پیشتاز نثر واقع‌گرا، طنزآمیز و انتقادی در ادب فارسی شمرده‌اند، چنان‌که سید اشرف‌الدین قزوینی (۱۲۸۷ـ ۱۳۵۲ق) را پیشوای شعر طنزآمیز دانسته‌اند، شعری با عناصر طنزآمیز که برای نخستین بار در ادب فارسی از حد هزل و هجوِ اشخاص فراتر رفته بود. نوگرایی دیگری که در نثر فارسی ـ زیرتأثیر آثار ترجمه شده ـ پدید آمد، تبدیل تدریجی داستان‌های قدیم فارسی ـ که بیشتر یا به نظم یا به صورت قصه و حکایت عامیانه و نقل مانند بودند ـ به رمان بود. رمان‌های آموزشی تاریخی طالبوف نمونهٔ نخستین تلاش‌ها برای شکل دادن به این گونهٔ ادبی بودند. محمدباقر میرزا خسروی کرمانشاهی (۱۲۶۶ـ ۱۳۳۸ق)، نویسندهٔ نخستین رمان تاریخی ایران ـ شمس و طغرا (۱۳۲۷ـ ۱۳۲۸ق)ـ شیخ موسی کبودرآهنگی (۱۲۶۰ـ ۱۳۳۲ش)، میرزا حسن خان بدیع، نصرت‌الوزاره (۱۲۵۱ـ ۱۳۱۶ش) و صنعتی‌زادهٔ کرمانی (۱۲۷۵ـ ۱۳۵۲ش) را می‌توان به سبب گرایش به همین رویکرد نو که سنت رمان‌نویسی را در ادب فارسی بنیاد گذاشت، از نویسندگان آوانگارد در شمار آورد. محمدعلی جمال‌زاده (۱۳۰۹ق ـ ۱۳۷۶ش) نیز به‌ویژه با نخستین اثرش یکی بود یکی نبود (۱۳۳۷ق) نویسنده‌ای آوانگارد محسوب می‌شود. وی نخستین داستان‌های کوتاه ادب فارسی را نوشت و پیشگام داستان‌نویسی رآلیستی در ایران است. از نویسندگان آوانگارد دیگری نیز می‌توان یاد کرد که نه گونه‌ای نو که اندیشه و شیوه‌ای نو در نگارش رمان و داستان پدید آوردند. صادق هدایت (۱۲۸۱ـ ۱۳۳۰ش) که با انتشار بوف کور (۱۳۱۵ش) آغازگر این تحول و پایه‌گذار ساخت‌هایی نو در قصه‌نویسی بود، بزرگ علوی (۱۲۸۳ـ ۱۳۷۵ش) و صادق چوبک (۱۲۹۵ش ـ) از این دست نویسندگان آوانگارد بودند که در تثبیت سبک واقع‌گرا به عنوان سبک غالب داستان‌نویسی در ایران و تعیین شیوهٔ رایج

نثر فارسی، خارج از حوزهٔ ادبیات داستانی نیز بسیار تأثیر گذار بودند. در میان نویسندگان متأخر نیز می‌توان از هوشنگ گلشیری (۱۳۱۶ش ـ) به سبب تکینک تازه‌ای که در رمان شازده احتجاب (۱۳۴۷ش) به کار گرفت ـ زمان‌ها و رویدادها را درهم‌آمیخت ـ و شکل نویی که به رمان ایرانی بخشید، به عنوان نویسنده‌ای آوانگارد یاد کرد. در نمایشنامه‌نویسی نیز باید از میرزا آقا تبریزی، احمد محمودی/ کمال‌الوزاره (۱۲۹۲ـ ۱۳۴۹ق)، حسن مقدم (۱۲۷۷ـ ۱۳۰۴ش) و رضا کمال/ شهرزاد (۱۲۷۷ـ ۱۳۱۶ش) که نخستین نمایشنامه‌ها به سبک امروز را نوشتند و آن‌ها را از صورت تعزیه و شبیه‌خوانی خارج کردند، و همچنین از شماری نویسندگان متأخر نوگرا چون بهرام بیضایی (۱۳۱۷ش ـ)، غلامحسین ساعدی (۱۳۱۴ـ ۱۳۶۴ش)، بهمن فرسی (۱۳۱۲ش ـ) با آثاری با گرایش به تجربه‌هایی در شکل برای یافتن قالب مناسب بیانِ دنیای شخصی نویسنده و عباس نعلبندیان (۱۳۲۶ ـ ۱۳۶۸ش) به عنوان نویسندگان آوانگارد یاد کرد. در شعر نیز تحولات، با گرایش به سادگی و نزدیکی زبان آن به زبان مردم شروع شد که نخستین نمودهای چنین گرایشی را در سال‌های نخست مشروطیت و در اشعار ایرج میرزا (۱۲۹۱ـ ۱۳۴۴ق) می‌توان یافت. پس از آن، گستردگی تحولات سیاسی و اجتماعی‌ای که در ایران رخ نمودند، به این اندیشه بیش از گذشته دامن زدند که شعر کلاسیک با تمام برجستگی و زیبایی، توانایی بازنمایی پیچیدگی و تضادهای زندگی اجتماعی و اندیشهٔ معاصر را ندارد. به تأثیر چنین اندیشه‌ای جریانی از تجدد خواهی به شعر فارسی نیز راه یافت که در افسانه (۱۳۴۱ق/ ۱۳۰۱ش) اثر نیما یوشیج/ علی اسفندیاری (۱۳۱۵ق ـ ۱۳۳۸ش) به بهترین شکل نمود یافت. وی با تصرف در اوزان شعر فارسی و جایگزین کردن عنصر هارمونی در تمام ابیات و مصرع‌ها به جای تنظیم هر بیت یا مصرع بر اساس اوزان عروضی، پرچمدار مهم‌ترین جریان آوانگاردیسم در شعر فارسی شد.

منابع: از صبا تا نیما ، در صفحات فراوان ؛ از نیما تا روزگار ما، در صفحات فراوان؛ سبک‌شناسی، بهار، ۳۱۶/۳ـ ۳۶۵؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۲۰۸؛ فرهنگ اندیشهٔ نو، ۷۰، ۲۲۴، ۲۳۳؛ کتاب نمایش ، ۵۰/۱، ۷۱ـ۷۴، ۱۴۴ـ ۱۴۶، ۳۲۲ـ ۳۲۳؛ نظرها و جدل‌ها، ۴۹ـ ۷۵؛ نویسندگان پیشرو ایران ، در صفحات فراوان؛ مالکولم برادبری، «هنر مدرن هنر آوانگارد است»، آدینه، شمارهٔ ۷۳ـ ۷۴، شهریور ۱۳۷۱، صص ۴۰ـ ۴۳؛ ی.آژند، «مکاتب داستان‌نویسی»، ادبیات داستانی، سال ۳، شمارهٔ ۳۳، تیر ۱۳۷۴، ص ۵۸؛ چارلز جنکس، «پست آوانگارد» ، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۲۵، تابستان ۱۳۷۳، صص ۴۹ـ ۶۰؛ جان ویتمن، «مفهوم آوانگارد»، کلک، شمارهٔ ۲۳ـ ۲۴، بهمن و اسفند ۱۳۷۰، صص ۱۱۷ـ ۱۲۲؛
A Dictionary of literary Terms,Cuddon, 67-68; *Britannica*, 1/598; 23/124; 24/387; 25/380; 28/554; *The concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick, 19-20; *The Reader's Encyclopedia*,63, 114,144, 360,513, 679,701,833, 866.

م.اسماعیل‌پور

آوانگاردیسم ← آوانگارد

آیرونی (āy.ro.ni)، برگرفته از واژهٔ یونانی eironeia به معنای ریا و بر خلافِ واقع نشان دادن، و در اصطلاح، شگردی که نویسنده/ گوینده با آن، با توجه به بافتِ متن به کلام یا واقعهٔ ظاهراً صریح معنایی بسیار متفاوت می‌بخشد که در آن دریافتی کاملاً مطایبه‌آمیز از ناهمخوانی وجود دارد. به عبارت دیگر، آیرونی (irony) بیانی ادبی است که در لحن آن نوعی دوگانگی وجود دارد چنان‌که آنچه گفته یا دیده می‌شود از جنبه‌ای دیگر نامعقول یا نامفهوم است یا کاملاً متضاد و خلاف انتظار. برای مثال ،اگر به شخصی که هر روز او را می‌بینیم ،بگوییم: «مدت‌ها است شما را ندیده‌ام»، از شیوهٔ بیانی آیرونی استفاده کرده‌ایم. آیرونی هم گفتاری است هم نوشتاری؛ و از سوی دیگر، به شکل‌های گوناگون در آثار ادبی ظاهر می‌شود، از تراژدی* و کمدی* تا شعر و رمان، و به‌ویژه در طنز*. بیشتر شکل‌های آیرونی دربردارندهٔ تضاد و ناهمخوانی میان واژه‌ها و معانی آن‌ها، میان کرده‌ها و پیامدهایشان، یا میان ظاهر و واقعیت هستند که در همهٔ این موارد ممکن است عنصری از بی‌معنایی و پارادوکس* نیز وجود داشته باشد. ازاین‌رو، آیرونی هنرمند را قادر می‌سازد که غیرمستقیم به بیان مفاهیم بپردازد و حتی دو واقعیتِ مغایر با هم را کنار هم بگذارد. هدف از کاربرد آن نیز ممکن است بیان پیچیدگی تجارب، عرضهٔ نامستقیم ارزیابی‌ها، یا دستیابی به ایجاز و فشرده‌گویی باشد. اصطلاح آیرونی در کمدی‌های یونان باستان ریشه دارد و در اصل، به مفهوم لحنِ گفتار و رفتارِ آیرون (eiron)است. آیرون، شخصیت قراردادی کمدی‌های یونانی، فردی ضعیف و زیرک بود که بنابر خصلت خود، کم‌گو(در برابر گزافه‌گو) بود و وانمود می‌کرد که از آنچه هست کم‌هوش‌تر است

و از همین راه، بر حریف خود، آلازون (alazon)، دیگر شخصیت قراردادیِ آن کمدی‌ها، که لافزن ، ابله و خودفریب بود، پیروز می‌شد. آیرونی کاربردهای متعددی دارد، اما در بیشتر این کاربردها وجه اشتراک اساسی همانا مفهوم پنهانکاری، نایکرنگی، یا مغایرت میان ظواهر و اصل موضوع است. برخی از مهم‌ترین گونه‌های آیرونی در زیر آمده است: ۱ـ **آیرونی کلامی** (verbal irony) که در آن، میان آنچه گفته می‌شود و آنچه واقعاً معنی می‌دهد، مغایرت وجود دارد. به بیان دیگر، کلامی است که معنای پنهان و تلویحیِ مورد نظر گوینده از آنچه وانمود می‌کند متمایز است. از عام‌ترین شکل‌های آیرونی کلامی، کاربرد ستایش است وقتی که مقصود گوینده بدگویی و نکوهش است. مثلاً در این بیت حافظ: «کرده‌ام توبه به دست صنمی باده‌فروش ـ که دگر می نخورم بی رخ بزم‌آرایی» در توبه کردن «به دست صنمی باده‌فروش» و نیز میان مصراع اول و دوم، آیرونیِ کلامی وجود دارد. نمونه‌های فراوان این گونه را می‌توان در گفته‌ها و نوشته‌های طعنه‌آمیز ، تهکمی و طنزآمیز شاعران و نویسندگان پیدا کرد، مثلاً در اخلاق‌الاشراف عبید زاکانی. ۲ـ **آیرونی نمایشی** (dramatic irony) که به موجب آن خوانندگان یا بینندگان آثار روایی یا نمایشی از چیزی آگاهند که قهرمان داستان یا دیگر شخصیت‌ها از آن بی‌اطلاعند؛ شخصیت* آشکارا و بی‌خبرانه متناسب با اوضاع واقعی عمل می‌کند، یا مغایر با آنچه سرنوشت برایش رقم زده انتظار دارد، یا چیزی می‌گوید که پیشامد حقیقی را جلو می‌اندازد و در همهٔ این موارد واقعیت بر خلاف چیزی است که او انتظار می‌کشد. به عبارت دیگر، در آیرونی نمایشی میان آنچه قهرمان انجام می‌دهد و نتیجهٔ نهایی عملش، تقابلی آشکار به چشم می‌خورد. این مورد در تراژدی‌ها به **آیرونی تراژیک** (tragic irony) معروف است. تراژدی‌نویسان یونانی که طرح نمایشنامه‌هایشان را از میان افسانه‌های معروف برمی‌گزیدند از این شیوه استفادهٔ فراوان کرده‌اند. نمونهٔ مشهور این شیوه، نمایشنامهٔ اودیپوس شهریار از سوفوکلس است. در این اثر، اودیپوس برای گریز از سرنوشت محتومی که کاهنان معبد به او گفته بودند، به سرزمینی دیگر رفت. در آن‌جا نادانسته پدرش را کشت، با مادرش درآمیخت و دست آخر، با اطلاع یافتن از ماجرا، خود را نابینا کرد. آیرونی نمایشی در کمدی نیز کاربرد دارد. ۳ـ **آیرونی ساختاری** (structural irony) که در این نوع، نویسنده، آیرونی را در ساخت اثر ادبی به کار می‌برد. در چنین آثاری، نویسنده به جای کاربردِ گه‌گاهی آیرونی کلامی، برای پنهانکاری و تزویر معنا از ساختار اثر ادبی سود می‌جوید. یکی از ترفندهای عام این شیوه استفاده از قهرمان ساده‌دل ، یا راوی و سخنگوی ساده‌لوحی است که درک ساده‌ای از پیرامون خود یا اوضاع جهان دارد و دیدگاهش با نگرش نویسنده و خواننده که به واقعیت اوضاع واقفند، تفاوت می‌کند. تفاوت آیرونی ساختاری با کلامی در این است که در آیرونی کلامی خواننده یا بیننده از منظور واقعی نویسنده یا گوینده باخبر است و در آیرونی ساختاری هرچند مخاطبان اثر ادبی/ هنری از منظور وغرض اصلی نویسنده/ گوینده آگاهند، شخصیت داستانی از چنین وقوفی بی‌بهره است. ۴ـ **آیرونی موقعیت** (situational irony) گونه‌ای است که در آن میان آنچه شخص توقع دارد و آنچه عملاً اتفاق می‌افتد یا میان ظاهر موقعیت و واقعیت آن ناهمخوانی وجود دارد. به عبارت دیگر، آیرونی موقعیت چرخش غیرمنتظرهٔ رخدادها است. نمونه‌هایی از آیرونی موقعیت را در پایان شگفت‌انگیز و غیرمنتظره داستان‌های کوتاه اُ. هنری یا داستانِ «عروسک پشت پرده» از صادق هدایت می‌توان دید. برخی از منتقدان، آیرونی موقعیت را زیرگروه آیرونی ساختاری می‌دانند. ۵ ـ **آیرونی تقدیر** (irony of fate / cosmic irony) که در آن خدا، سرنوشت یا نیروهای بیرحم کیهانی عمداً رشتهٔ کارها را از دست کاراکتر می‌گیرند و با دخالت کردن در وقایع، جریانِ زندگی را خارج از تصور قهرمان و او را درمانده یا مسخره می‌کنند. نمونهٔ آیرونی تقدیر را می‌توان در اودیپوس شهریار از سوفوکلس یافت. ۶ـ **آیرونی رمانتیک** (romantic irony)، اصطلاحی است که نویسندگان رمانتیک آلمان (اشلگل، تیک و رونگر) در اواخر سدهٔ هجدهم و اوایل سدهٔ نوزدهم میلادی وضع کردند تا مشخص‌کنندهٔ شیوه‌ای از نوشتهٔ روایی/ نمایشی باشد که در آن نویسنده توهمی را که در خواننده در موردِ غیرشخصی بودنِ اثرش ایجاد کرده است، خنثی کند. به این ترتیب که نویسنده در طی اثر ادبی خود گه‌گاه با دخالت‌های مستقیم و لحن شوخی‌آمیز به خواننده یادآور می‌شود که خالق اثر است و می‌تواند به میل و خواستهٔ خود نقش شخصیت‌ها و اعمالشان را تغییر دهد، مثلِ وقتی که شخصیت اصلی رمان ناگهان اعلام می‌کند که نویسندهٔ رمان مرده است و ناگزیر است که خودش، یعنی همان شخصیت اصلی، این اثر را انتشار بدهد. نمونه‌هایی از آیرونی رمانتیک را می‌توان در مداخله‌های راوی تام‌جونز اثر هنری فیلدینگ مشاهده کرد. ۷ـ **آیرونی سقراطی** (socratic irony) جدلی است که در آن

گوینده، با تظاهر به ناآگاهی ، مخاطب خود را مغلوب می‌کند. خاستگاه این گونه آیرونی در مکالماتی از افلاطون است که در آن‌ها سقراط نقش آیرون را ایفا می‌کند و با طرح پرسش‌هایی ظاهراً ساده‌دلانه و غالباً بی‌ربط، خود را به نادانی می‌زند و دست آخر نیز با درمانده کردن مخاطب پرمدعا، او را متوجه می‌سازد که درواقع چیزی نمی‌دانسته است. شماری از نویسندگان وابستهٔ نقد نو*، آیرونی را به مفهومی گسترده به کار بردند که بنابر آن ملاک کلی ارزش ادبی است. این کاربرد بر مبنای نظریات تی. اس. الیوت و آی. ا. ریچاردز استوار است.

منابع: تاریخ نقد جدید، ۴۲۳/۱- ۴۲۵؛ راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ۳۳۴- ۳۳۵؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۰- ۱۲؛ *A Dictionary of Literary Terms*, Cuddon, 335-340; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams. 81-84; *Britannica*, 6/390; *Dictionary of World Literary Terms* ,Shipley, 165-166; *Literature*, Perrine, 1/215-218; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 114;*The Reader's Encyclopedia*, 486, 840.

ربیعیان

آینه‌گرایی ← فوتوریسم

آینه‌داری /(ā.ye.ne.dā.ri)/foreshadowing پیشگویی، شیوهٔ دادن اطلاعات یا رویدادها در روایت به گونه‌ای که سایه‌ای از رویدادهای مهم آینده ـ پیش از وقوعشان ـ یا رویداد اصلی و نهایی در اثر نمایان شود و در خوانندهٔ انتظاری برانگیزد. این شیوه با معرفی دو نیروی متضاد اثر و اهدافشان، و برانگیختن حس همدردی مخاطب دربارهٔ یکی از آن‌ها ـ از همان ابتدای اثر ـ و با دادن پیش‌آگاهی ضمنی از نتیجه و پایان روایت به مخاطب، لحنی ویژه و یکپارچه و ساختار و موضوعی یکدست به اثر می‌بخشد. شماری اصطلاح‌های دیگر، مانند تمهید، پیش‌نگاه*، و براعت استهلال* معانی و کارکردهایی نزدیک به آینه‌داری دارند و گاه با وجود پاره‌ای تفاوت‌ها به یک معنا به کار رفته‌اند. تمهید و پیش‌نگاه به صورتی آشکار عین رویدادهای آینده را پیش از رویداد نشان می‌دهند/ روایت می‌کنند و در روایت رویدادها از زمان پیشی می‌گیرند، اما آینه‌داری تنها با به‌کارگیری لحن مناسب، حال و هوایی می‌سازد که انتظار وقوع رویدادهای آینده را در خواننده برانگیزد. تفاوت براعت استهلال با آینه‌داری نیز در آن است که در براعت استهلال تنها در دیباچهٔ اثر نتیجه خوب یا بد آن روشن می‌شود، اما در آینه‌داری شیوهٔ مرتب شدن رویدادها و دادن اطلاعات در تمام اثر است که سبب پیشگویی مورد نظر نزد خواننده می‌شود.

منابع: *A Dictionary of Literary Terms*, Cuddon, 276; *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, 197; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley, 127.

م.اسماعیل‌پور

ا

ائتلاف (eɛ.te.lāf)، در لغت به معنی با هم الفت گرفتن و پیوسته شدن و در اصطلاح بدیع ایجاد و رعایت تناسبی میان لفظ و معنی و وزن است. **ائتلاف لفظ با لفظ**، آن است که با این‌که می‌توان کلمات گوناگونی در جمله آورد، به‌علت حضور کلمه‌ای در جمله، واژه‌ای مناسب با آن برگزیده و آورده شود: «گر بکشی بنده‌ام ور بنوازی رواست! ـ ما به تو مستأنسیم تو ز چه مستوحشی؟!»(سعدی) که آوردن کلمهٔ «مستأنسیم» به‌سبب وجود لفظ «مستوحشی» بوده است؛ در حالی که شاعر کلمات دیگری چون «دلداده‌ایم» و «سرگشته‌ایم» نیز می‌توانست بیاورد. این‌گونه ائتلاف به مراعات‌نظیر* شبیه است و گاه آن را تناسب لفظی هم نامیده‌اند. **ائتلاف لفظ با معنی**، آن است که میان کلمات برگزیده و معنی مورد نظر، هماهنگی باشد؛ بدین صورت که اگر معنی، ساده و نزدیک به ذهن باشد، از الفاظی ساده استفاده شود: «آن کیست که دل نهاد و فارغ بنشست ـ پنداشت که مهلتی و تأخیری هست / گو میخ مزن که خیمه می‌باید کَند ـ گو رخت منه که بار می‌باید بست.»(سعدی) در این‌جا الفاظ سادهٔ «مهلت»، «تأخیر»، «میخ زدن»، «خیمه کندن»، «رخت نهادن» و «باربستن»، همگی به‌علت سادگی مضمون برگزیده شده‌اند. همچنین ممکن است وقتی معنی پیچیده و دور از ذهن باشد، الفاظ غریب انتخاب شود: «با طبع ملولت چه کند دل که نسازد ـ شرطه همه وقتی نبود لایق کشتی.» که تشبیه «طبع ملول» به «دریای متلاطم» تا اندازه‌ای دور از ذهن است و با آن‌که شاعر می‌توانسته کلمهٔ «دریا» را بیاورد، واژهٔ «شرطه» را برگزیده است. **ائتلاف لفظ با وزن**، آن است که به پیروی از وزن شعر، کلمات تغییر کند: «امین دولت شاه آن که در مقام سخا ـ به نزد او نتوان برد نام حاتم طی» که نام ممدوح به‌جای «امین‌الدوله»، «امین دولت» آورده شده است. نوع دیگر این‌گونه ائتلاف آن است که وزن چنان انتخاب شود که نام ممدوح در جای مناسب ـ بیشتر در قافیه ـ و بدون تغییر بیاید، مانند این شعر که حرف «گ» حرف روی انتخاب شده تا بتوان نام ممدوح را در پایان شعر آورد: «وجودم به تنگ آمد از جور تنگی ـ شدم در سفر روزگاری درنگی / جهان زیر پی چون سکندر بُریدم ـ چو یأجوج، بگذشتم از سدّ سنگی/.../ چنین شد در ایام سلطان عادل ـ اتابگ ابوبکر بن سعد زنگی.»(سعدی) **ائتلاف معنی با معنی**، آن است که معانی غریب و دور از ذهن با معانی غریب و دور از ذهن دیگری همراه شود. «از مایهٔ بیچارگی، قطمیر مُزدم می‌شود ـ ماخولیای مهتری سگ می‌کند بلعام را!»(سعدی) که

قطمیر سگ اصحاب کهف بود که بر اثر فروتنی انسانیت یافت و بلعام که پادشاه یا پیغمبری بین‌النهرینی بود، در قرآن به سگ تشبیه شده است و معنای نهایی بیت چنین می‌شود: فروتنی مقام در پی دارد و تکبر تحقیر به بار می‌آورد. همچنین اگر معانی معمول و متداول و نزدیک به ذهن باشد، از همان دست معانی نیز آورده شود: «روزی ز سر سنگ عقابی به هوا خاست ـ وز بهر طمع بال و پر خویش بیاراست.»(ناصر خسرو)

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۱۶؛ درهٔ نجفی، ۲۱۴؛ روش گفتار، ۳۶۳ـ۳۶۵؛ زیب سخن، ۴۳/۲-۵۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۰۵/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۵۹ـ۲۶۰.

عباسپور

اباحه (e.bā.he)، در لغت به معنی مجاز و مباح شمردن و در اصطلاح معانی آن است که گوینده دو کار را پیشنهاد کند تا مخاطب هرکدام را که می‌خواهد برگزیند و اجرا کند: «خواهی حنای پا کن و خواهی نگارِ دست ـ من مشت خون خویش نمودم حلال تو!»(صائب) فرق میان اباحه و تسویه*، آن است که در تسویه مخاطب آن وجهی را برمی‌گزیند که به سود او است؛ ولی در اباحه در میان دو کار مباح، می‌تواند هرکدام، یا هر دو را انتخاب کند، یا هیچ‌یک را نپذیرد.

منابع: آئین بلاغت، ۱۰۵/۲، اصول علم بلاغت، ۳۱۱؛ روش گفتار، ۱۵۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۷/۱؛ معانی، کزازی، ۲۲۰ ـ ۲۲۱؛ معانی و بیان، تجلیل، ۲۶.

عباسپور

ابتدا (eb.te.dā)، در لغت به معنی آغاز و در اصطلاح عروض به نخستین رکن مصراع دوم بیت اطلاق می‌شود، مانند واژهٔ وصل در این بیت: «حسرت زلف توام بود شکستم دادند ـ وصل می‌خواستم آیینه به دستم دادند.»

منابع: بدایع‌الافکار، چاپ کزازی، ۷۸؛ حدائق‌البلاغه، ۹۰؛ درهٔ نجفی، ۱۵؛ زیب سخن، ۸۱/۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۷/۱؛ فرهنگ عروضی، ۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۶۷؛ کنزالفواید، ۶۳؛ معیارالاشعار، ۴۳؛ مناظرالقواعد، ۹۵.

صفوی

ابتدایی (در معانی) ← اسناد خبری

ابتذال (eb.te.zāl)، در لغت به معنی ناپاک داشتن جامه و در اصطلاح ادبی به سه معنی است: ۱ـ گفتنِ سخنان بی‌مایه و پست و عدم رعایت احترام و ادب در کلام، چنان که گوینده هرچه بخواهد، بدون رعایت آداب و اخلاق عامه ومتعارف بر زبان یا بر قلم بیاورد:«هجوت به دو وجه گویم ارچه ـ هستی به هزار از این سزاوار/ ای سخت سخن چو بند کیسه ـ وی سخت سخا چو بند شلوار.» (اثیرالدین اخسیکتی) برخی شعرهای سوزنی سمرقندی، خاکشیر اصفهانی، قاآنی، یغمای جندقی، ایرج میرزا و خبثیات سعدی از این دست است. ابتذال در این معنی بیشتر برای تحقیر یک شخص یا یک اثر و بی‌ارزش نمایاندن آن به کار می‌رود. ۲ـ استفاده از ویژگی‌های کلامی گویندهٔ دیگر و تقلید از سبک او، مانند قصه‌ای که در آن سعدی خواست تا بیتی همانند ابیات شاهنامه بسازد، چنان‌که نتوان تفاوتی میان آن بیت با بیت‌های شاهنامه یافت. او گفت: «خدا کشتی آنجا که خواهد بَرَد ـ وگر ناخدا جامه بر تن دَرَد» و فردوسی همان شب به خواب او آمد و گفت اگر من این مضمون را می‌خواستم بگویم، چنین می‌گفتم: «بَرَد کشتی آنجا که خواهد خدای – و گر جامه بر تن دَرَد ناخدای». ابتذال در این معنی مرادف تقلید* و نقیضه* شمرده می‌شود. ۳ـ متعارف و رایج شدن یک ساخت ادبی؛ بدین صورت که یک ساخت شاعرانه و ادبی در اثر کاربرد فراوان، وارد زبان روزمره و هنجار شود، مانند ساخت‌هایی چون «خورش سرگنجشکی»، «مُفتِش گران است» و «زیر پا علف سبز شدن» که اولی بر اساس تشبیه*، دومی بر اساس پارادوکس* و سومی بر اساس اغراق* شاعرانه ساخته شده‌اند، اما هر سه وارد زبان هنجار شده‌اند. این معنی ابتذال مرادف خودکارشدگی* است. سخن دارای ابتذال را مبتذل می‌نامند.

منابع: سیمای شعر، ۳۰۵/۲ـ۳۰۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۷/۱؛ لغت‌نامه، زیر«ابتذال»؛ مقدمه‌یی بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران، ۱۰۰؛ موسیقی شعر، ۱۴ـ۱۵.

عباسپور

ابتر (ab.tar)، در لغت به معنی دم‌بریده و ناقص و در اصطلاح عروض، رکنی است که تحت زحاف* بتر* قرار گیرد، بدین صورت که از فعولن «لن» و از مفاعیلن «فا» بماند و به جای آن‌ها «فع» می‌گذارند.

منابع: فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۸۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی،

۳۸/۱؛ فرهنگ عروضی، ۱۳؛ المعجم، ۵۲.

صفوی

ابداع (eb.dāε)، در لغت به معنی نوآوری و در اصطلاح ادبی آن است که شاعر یا نویسنده، اثری با قالب و معنی نو و تازه پدید آورد، چنان‌که پیش از او چنان اثری ارائه نشده باشد. بنابراین، میزان ابداع همواره با بررسی ویژگی‌های به‌دست آمده و متعارف پیشین سنجیدنی است و نویسنده یا شاعری ابداع بیشتری در کار داشته و دارد که از موازین ادبی و هنری پیش از خود هرچه فراتر رفته باشد و قانون‌های هنری تازه‌ای کشف کرده و آفریده باشد. تمامی هنرمندان جهان در آثار خود از نوع و میزان ابداعی برخوردار بوده‌اند؛ اما هرچه میزان این ابداع بیشتر باشد و در عین حال نوع ابداعِ آنان از ارزش زیبایی‌شناسیک برخوردار باشد، در تاریخ هنر و ادبیات جایگاه برتری دارند. برای نمونه، در ادبیات گذشتهٔ فارسی، فردوسی به‌علت به کارگیری هدفمندانهٔ واژگان فارسی و به‌کارگیری روشمندانهٔ زبان و قالب و داشتن نگاه خاص عاطفی، ملی، حماسی، تاریخی و نظامی به‌سبب نوآوری در زبان و ساختن ترکیبات نو و توصیفات بکر و داشتن دیدی داستانپردازانه و روایی و تصویری، مولوی به‌علت تلاش در رهایی از حصار زبان که گاه به صوت می‌انجامد و نوع اندیشه و شناخت، و نمایش برجسته‌ترین تلاش در تبیین عرفانیِ انسان و جهان، سعدی به‌سبب اِعمال شگردهای نظم‌آفرین در نثر و به‌کارگیری آگاهانهٔ زبان و تأثیرگذارترین کاربرد موازین دستوری، حافظ به‌علت موفق‌ترین بهره‌گیری از زبان و شکل در غزل، و نگاه خاص جهانشمول و انسان‌گرا و اندیشهٔ آزاد و طنز رندانه‌اش، و بیدل به‌سبب به‌کارگیری موفق خیال و تصویر و کشف انتزاعی‌ترین معانی شعر فارسی، از برجسته‌ترین بدعت‌گذاران بوده‌اند. در شعر و ادبیات معاصر ایران نیز نیما یوشیج، صادق هدایت و احمد شاملو بیشترین ابداع را داشته‌اند و به همین علت تأثیرگذارترین چهره‌های ادبیات معاصر ایران به شمار می‌روند.

عباسپور

ابرام‌السؤال (eb.rā.mos.so.āl)، ابرام در لغت به معنی به ستوه آوردن و سؤال به معنی درخواست کردن است و ابرام‌السؤال در بدیع آن است که شاعر از ممدوح خود، صله یا دستمزد و مستمری‌اش را با اصرار و التماس بسیار طلب کند و این خواستهٔ خود را با تهدید به هجو* یا هزل* بیان دارد: «بر سنت ملوک و سلاطین روزگار ـ گاهیم زر، به صرّه، گه اسب و غلام ده!/ نگذار کز جناب تو جای دگر روم ـ در سلک بندگان خودم انتظام ده!»□ «سه شعر رسم بود شاعران طامع را ـ یکی مدیح و دگر قطعهٔ تقاضایی/ اگر بداد سوم شکر ورنداد هجا ـ از این سه شعر دو گفتم دگر چه فرمایی.» (جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی)

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۷۴؛ زیب سخن، ۲۷۲/۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۱/۱.

عباسپور

ابهام (eb.hām)، در لغت به معنی پوشیدن و پوشیده گذاشتن و در اصطلاح بدیع آن است که کلامِ گوینده، دو معنی گوناگون و اغلب متضاد در خود داشته باشد، چنان که نتوان معلوم کرد که مقصود گوینده کدام‌یک از آن دو معنی است: «دی محتسبی به راه دیدم ـ در دست گرفته چوب ارژن/ مه‌رو زنکی گرفته می‌زد ـ نظاره بر او ز مرد و از زن/ پرسیدم از آن میان یکی را ـ کاین چوب چرا زند بر آن زن/ گفت این زنکی است روسپی‌نام ـ وین محتسبی‌ست روسپی‌زن» که کلمهٔ «روسپی‌زن»، هم به معنی زنندهٔ روسپی و تنبیه‌کنندهٔ او است و هم به معنی کسی است که زن روسپی دارد. معانی دوگانه در ابهام، اغلب یکی در مدح* و دیگری در ذم است و بدین ترتیب همواره تضادی معنایی میان گفتار شاعر پدید می‌آید. ابهام را **ذووجهین، توجیه، محتمل‌الضدین، محتمل الوجهین** و **احتمال‌الضدین** هم نامیده‌اند.

منابع: ابدع‌البدایع، ۱۶؛ بدایع‌الافکار، چاپ کزازی، ۱۲۶؛ حدایق‌السحر، ۳۶-۳۷؛ زیب سخن، ۲۵۸/۱-۲۶۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۳-۱۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۳-۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۲/۱؛ نقدالشعر، ۱۴۳-۱۴۴.

دانشنامه

اپرا (o.pe.rā)، واژه‌ای لاتینی به معنی کار و سختکوشی و در اصطلاح نمایش، نمایشی است که با موسیقی همراه است و سخنان شخصیت‌های آن غالباً به صورت آواز است. در تآتر غنایی یونان باستان، پاره‌ای نمایش‌های آهنگین روی صحنه می‌بردند که همانندی‌هایی با اپرا داشت، اما اپرا به معنای امروزین آن در ایتالیای عصر باروک (اواخر سدهٔ شانزدهم میلادی) پدید آمد. بسیاری، دافنه (۱۵۹۴م) نوشتهٔ اوتاویو رینوتچینی، شاعر ایتالیایی (۱۵۶۲- ۱۶۲۱م) را نخستین متن

اپرا دانسته‌اند. یاکوپو پِری، آهنگساز ایتالیایی (۱۵۶۱- ۱۶۳۳م) بر این اپرا موسیقی گذاشت. رینوتچینی پس از این تراژدی موسیقایی، اپرای اوردیس را نگاشت که موسیقی این اپرا نیز ساختهٔ پِری است. کارهای رینوتچینی بیانگر تلاش وی به منظور زنده کردن تراژدی یونان باستان بود. با این همه، نقطهٔ عطف اپرانویسی، هنگامی بود که کلودیو مونته‌وِردی، آهنگساز ایتالیایی (۱۵۶۷- ۱۶۴۳م) پا به عرصهٔ اپرانویسی ایتالیا نهاد و آثاری چون اورفه (۱۶۰۷م) و اریانا (۱۶۰۸م) خلق کرد. چندی بعد، به‌دنبال گسترش موج اپرانویسی در اروپا، تماشاخانه‌هایی ویژهٔ اپرا نیز ساخته شد. این روند بالنده چنان سرعتی پیدا کرد که تا ۱۶۳۷م، ذهن اهالی ونیز یکسره به سوی اپرا معطوف شد. در همین سال، نخستین اپراخانهٔ عمومی جهان در ونیز گشایش یافت. همین جا باید یادآور شد که از ۱۶۳۷ تا ۱۷۰۰م، فقط در رم، ناپل و به‌ویژه ونیز، نزدیک به سیصد اپرا به سبک باروک پدید آمد که در سدهٔ هجدهم میلادی اروپا را فرا گرفت. متن نخستین اپراها برگرفته از اساطیر یونانی بود، اما رفته‌رفته بازار اپراهای فکاهی و طنزآمیز نیز رونق گرفت. آلساندرو استرادلا، آهنگساز ایتالیایی(ح ۱۶۴۲- ۱۶۸۲م) از پیشروان این نوع اپرانویس‌ها بود. نخستین اپرای رسمیِ فرانسه در ۱۶۶۹م، در روزگار پادشاهی لوئی چهاردهم (۱۶۴۳- ۱۷۱۵م) به تأثیر از تراژدی‌های ژان راسین (۱۶۳۹- ۱۶۹۹م) پدید آمد. در انگلستان نیز اپراهایی پس از ۱۶۸۰م پیدا شد، اما پس از مرگ هنری پرسل، آهنگساز و ارگ‌نواز انگلیسی (۱۶۵۹- ۱۶۹۵م) اپرای این کشور یکسره زیر سایهٔ اپرای ایتالیا قرار گرفت. گفتنی است که اپراهای ایتالیایی در قالب نمایش‌های درباری وارد آلمان شدند. البته نمایش‌های دینی ـ اخلاقی در آلمان که رقص و آواز نیز داشتند، در اپرای این کشور که بعدها به‌وجود آمد، تأثیر گذاردند. در ۱۶۷۸م، دومین اپراخانهٔ عمومی جهان در هامبورگ بنیاد شد. در واپسین سال‌های سدهٔ هفدهم میلادی، اپراها آکنده از قطعات فکاهیِ ناپسند و بی‌ربط به هم بودند؛ نیز ترفندهای مکانیکی، به گزاف، در آن‌ها به چشم می‌خورد. از همین رو بود که کسانی چون پیترو متاستازیو، شاعر و نمایشنامه‌نویس ایتالیایی (۱۶۹۸- ۱۷۸۲م) بر آن شدند تا این نوع متون را به کناری نهند. نتیجهٔ تلاش آن‌ها، پیدایی نوعی اپرای سه‌پرده‌ای به نام اپراسریا بود. موضوع این نوع اپرا عمدتاً برگرفته از تاریخ و اساطیر یونان و روم باستان بود. آلساندرو اسکارلاتی، آهنگساز ایتالیایی(ح ۱۶۶۰- ۱۷۲۵م) از نمایندگان شاخص این تحول است. از اپراهای این سال‌ها، فقط اندکی به یادگار مانده است. در نخستین سال‌های سدهٔ هجدهم میلادی، مکتب اپرانویسی ناپل در همه جا- به‌جز فرانسه ـ رواج داشت. گفتنی است که جورج فریدریش هَندل، آهنگساز آلمانی‌تبار انگلیسی (۱۶۸۵- ۱۷۵۹م) از بزرگ‌ترین اپرانویس‌های اروپا در اوایل سدهٔ هجدهم میلادی است. از اواسط این سده، اپرای سبک باروک با محو شدن جامعهٔ فئودالی و درباری ـ که اصولاً باروک برآیند آن بود ـ رفته‌رفته اقبال پیشین خود را از دست داد، تا آن که در سال‌های پایانی سدهٔ هجدهم میلادی، اپراهای فکاهی اهمیت فراوان یافت. این نوع اپرا را در ایتالیا اپرابوفا می‌نامیدند که عنصر گفت‌وشنود در آن حضور نداشت؛ حال آن که در فرانسه، این عنصر، بایستهٔ اپراهای کمیک بود. برخی آهنگسازان فرانسوی، همچون گرتی، لوسور و کروبینی، اپراهای کمیک را با عناصر احساس‌گرا و واقع‌گرا درهم آمیختند. در آلمان، اپرای فکاهی را زینگشپیل می‌نامیدند که با آوازها و ترانه‌های عامه‌پسند همراه بود. مهم‌ترین اپراهای ولفگانگ آمادئوس موتسارت، آهنگساز اتریشی (۱۷۵۶- ۱۷۹۱م) که در اپراخانهٔ ملی وین (سال افتتاح ۱۷۷۸م) اجرا می‌شدند، یا به سبک اپرابوفا بودند، یا زینگشپیل. پیدایی جنبش رمانتیسم، باعث پیش کشیدن موضوعات و قالب‌هایی نو در اپرا ـ به‌ویژه اپرای آلمان ـ شد. اپرای فلوت جادویی اثر موتسارت را آغاز اپرای رمانتیک آلمان دانسته‌اند. لودویگ وان بتهوون، آهنگساز آلمانی (۱۷۷۰- ۱۸۲۷م) نیز اپرای فیدلیو را پدید آورد. با فعالیت‌های ریشارد واگنر، آهنگساز آلمانی (۱۸۱۳- ۱۸۸۳م) برای نخستین بار، اپرای آلمان، جهان اپرا را زیر سایهٔ خود گرفت. تقریباً همزمان با انقلاب ژوئیهٔ ۱۸۳۰م در فرانسه، اپرای تاریخی جوآکینو آنتونیو روسینی آهنگساز ایتالیایی (۱۷۹۲- ۱۸۶۸م) با نام ویلهلم تل در پاریس به‌روی صحنه رفت. نخستین اپرای طبیعت‌گرا نیز در ۱۸۲۸م به همت دانیل فرانسوا اوبر، آهنگساز فرانسوی (۱۷۸۲- ۱۸۷۱م) با نام دختر لال اهل پورتیچی ساخته شد. در فرانسهٔ بعد از انقلاب، اپراهای با شکوه و مهیج رونق گرفتند. اصولاً در سدهٔ نوزدهم میلادی، پاریس مرکز فعالیت‌های اپرا و اپرانویسان بود و نوعی اپرا به نام اپرای بزرگ در این کشور و به دنبال آن در اروپا رخ نمود که آثار جاکومو مایربر، آهنگساز آلمانی (۱۷۹۱- ۱۸۶۴م) از نمونه‌های شاخص آن است. این نوع اپراها عمدتاً به مضامینی چون تاریخ، دین، شهوت و عواطف تند انسانی می‌پرداختند. برخی شاهکارهای لوئی اکتور برلیوز، آهنگساز

رمانتیک فرانسوی (۱۸۰۳- ۱۸۹۶م) نظیر رومئو و ژولیت در زمرهٔ اپراهای بزرگ است. در اواسط سدهٔ نوزدهم میلادی، سبکی جدی و غنایی در اپرانویسی پدید آمد که پایهٔ آن بر اپرای فکاهی استوار بود. دو نمایندهٔ شاخص این سبک در فرانسه شارل فرانسوا گونو (۱۸۱۸- ۱۸۹۳م) و ژورژ بیزه (۱۸۳۸- ۱۸۷۵م) هستند که به ترتیب، اپراهای فاوست و کارمن را ساختند. در سال‌های پایانی سدهٔ نوزدهم میلادی، جوزپه وردی (۱۸۱۳- ۱۹۰۱م) پرآوازه‌ترین اپرانویس در ایتالیا بود. در این‌جا باید از اپرای روس نیز یاد کرد که نطفهٔ آن در همین سده بسته شد. از میان اپرانویسان روس که نام و آوازه‌ای هم پیدا کرده‌اند، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: (پیتر) ایلیچ چایکوفسکی (۱۸۴۰- ۱۸۹۳م)، موست پتروویچ موسورگسکی (۱۸۳۹- ۱۸۸۱م) و نیکولای آندریوویچ ریمسکی ـ کورساکوف (۱۸۴۴- ۱۹۰۸م) که اپراهایی ملی از آن‌ها به جا مانده است و سرگئی سرگیویچ پروکوفیف (۱۸۹۱- ۱۹۵۳م) و دمیتری شوستاکوویچ (۱۹۰۶- ۱۹۷۵م) که در شمار اپرانویسان پس از انقلاب روسیه هستند. پس از جنگ جهانی اول (۱۹۱۴- ۱۹۱۸م) نیز یکی دو چهرهٔ سرشناس در عرصهٔ اپرانویسی جهان پیدا شدند: یکی پاول هیندمیت، آهنگساز آلمانی تبار امریکایی (۱۸۹۵- ۱۹۶۳م) که اپراهای عامه‌پسند و هجوآمیز می‌نوشت و دیگری، ایگور فیودوروویچ استراوینسکی (۱۸۸۲- ۱۹۷۱م) که شناخته‌ترین اپرانویس نو-کلاسیک روس است. اپرا و اپرانویسی در امریکا تا نخستین سال‌های سدهٔ بیستم میلادی، مقلّد و دنباله‌روی اپرا در اروپا بود. اما با روی کار آمدن جورج گِرشْوین (۱۸۹۸- ۱۹۳۷م) و پیروان او، اپراهایی در امریکا پدید آمدند که تمام و کمال، امریکایی بودند. با توجه به تعریف آرون کوپلند از اپرا در کتاب **موسیقی ـ اپرا، نمایشی است که بازیگران آن به جای سخن گفتن، با آواز خواندن، با یکدیگر مراوده می‌کنند** ـ می‌توان گفت که تعزیه* در ایران، نوعی اپرا است، زیرا نمایشی[۳] است که موسیقی و آواز، دو رکن اصلی آن است. با توجه به همین نکته می‌توان چنین نتیجه گرفت که عُزیر عبدالحسین اوغلو حاجی بیوف، مشهور به حاجی بگوف، نمایشنامه‌نویس آذربایجانی و بنیادگذار اپرای ملی آذربایجانی (۱۸۸۵- ۱۹۴۸م) فقط تحت تأثیر اپراهای فرنگی نبوده، بلکه از تعزیهٔ ایرانی و موسیقی سنتی آذربایجان نیز اثر پذیرفته، ضمن آن که با امکانات و شیوه‌های بهره‌گیری از این موسیقی در اپرا نیز آشنا بوده است. با این همه، روشن است که از اپرای فرنگی تأثیر گرفته و با در آمیختن قالب اپرای فرنگی و محتوا و مضمون‌های ملی، اپرای ملی آذربایجان را بنیاد نهاده است. گفتنی است که حاجی بگوف با آثاری که دربارهٔ انقلاب مشروطه پدید آورده، در زمرهٔ کسانی است که نقشی جدی در جریان این انقلاب داشته‌اند. بنابراین نباید او را فقط بنیادگذار اپرای ملی آذربایجان دانست، بلکه باید نویسنده‌ای مبارز و آزادیخواه برشمرد که در جریان انقلاب مشروطه و به‌ویژه در جایی که هزاران کارگر و پیشه‌ور ایرانی در قفقاز کار می‌کردند، با مقالات و اشعار طنزآمیزش، پیام انقلاب را منتشر می‌کرد. نخستین اپرای حاجی بگوف لیلی و مجنون نام دارد که در ۱۹۰۷م آمادهٔ اجرا شد و سال بعد به‌روی صحنه رفت. درخور یادآوری است که این اپرا با آن که در آن سال‌ها به فارسی ترجمه نشد، در تهران، تبریز و رشت به همت گروه‌های نمایشی قفقازی به اجرا درآمد. از دیگر اپراهای مهم حاجی بگوف باید به اصلی و کرم (۱۹۱۲م) و شاه عباس و خورشید بانو (۱۹۱۲م) اشاره کرد. گفتنی آن که اپرای اصلی و کرم نیز در دورهٔ مشروطه به فارسی ترجمه نشد. از حاجی بگوف چند کمدی موزیکال نیز به یادگار مانده است که از آن شمارند زن و شوهر (۱۹۱۰م)، مشهدی عباد (۱۹۱۰م) و آرشین مال‌آلان (۱۹۱۲م). عُزیر حاجی بگوف سهمی ارزنده در پی‌ریزی بنیان نمایش‌های موسیقایی در ایران داشته است، چندان که اپراهای غنایی و کمدی‌های موزیکال او در دورهٔ مشروطه در شهرهایی همچون تهران، تبریز و رشت به صورتی گسترده به اجرا درمی‌آمدند و نخستین اُپِرت نویسان ایرانی با الهام و دنباله‌روی آثار وی، به اپرت نویسی پرداختند. اپرت، نمایشی است که داستانی سطحی و احساساتی (و غالباً هجوآمیز) دارد و گفتگوهای آن با آوازهای سبک و دل‌انگیز، آمیخته است. ژاک اوفنباخ فرانسوی (۱۸۱۹- ۱۸۸۰م)، یوهان اشتراوس اتریشی (۱۸۲۵- ۱۸۹۹م)، ویلیام شوئنک گیلبرت انگلیسی (۱۸۳۶- ۱۹۱۱م)، ویکتور هربرت ایرلندی تبار امریکایی (۱۸۵۹- ۱۹۲۴م) و آرتر سیمور سالیون انگلیسی (۱۸۴۲- ۱۹۰۰م) از طلایه‌داران اپرت‌نویسی در غرب هستند. با این همه، اپرا و اپرانویسی هیچ‌گاه چنان که باید و شاید در ایران پا نگرفت و به‌جز اپراهای سه تابلوی مریم و رستاخیز شهریاران ایران از میرزادهٔ عشقی (۱۳۱۲- ۱۳۴۲ق/ ۱۳۰۳ش) و معدودی اپرت که جسته و گریخته نوشته و اجرا شدند، در این زمینه چیزی دیگر به فارسی پدید نیامد.

منابع: ادبیات نمایشی در ایران، ۸۳-۱۱۹؛ دایرةالمعارف فارسی، ۳۸-۳۹؛ دربارهٔ نمایش، ۱۶۶؛ دنیای شگفت‌انگیز تئاتر، ۱۲؛ فرهنگوارهٔ

داستان و نمایش، ۲۰؛ کتاب نمایش، ۱۹/۱- ۲۱؛ نمایشنامه‌نویسی در ایران، ۱۷۸، ۱۷۹؛
A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 467- 468; *Britannica*,8/963-964; 24/627-641;*Dictionary of World Literary Terms*,Shipley ,226- 227.

قاسم‌نژاد

اپرت ← اپرا

منابع: فرهنگ علوم انسانی، ۱۲۰؛ هنر داستان‌نویسی، ۱۰۱؛
A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 241; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick, 74; *Webster's New Twentieth Century Dictionary*,2nd. ed. 615.

قاسم‌نژاد

اپونیموس ← اپونیم

اپونیم (e.po.nim)، برابر واژهٔ یونانی eponym مرکب از دو سازهٔ «اپی» (به،برای) و «اونیما» (نام)، در لغت به معنای نام‌ده یا نام‌بخش و در اصطلاح زبان‌شناسی، نام شخصی حقیقی، اسطوره‌ای یا افسانه‌ای است که نام کشور، دوره، جنبش،نظریه، بنیاد، یا نظایر آن، برگرفته از آن باشد، مانند نام‌ها و ترکیب‌هایی چون پنسیلوانیا، بولیوی، دورهٔ الیزابت و نظریهٔ اینشتین که به ترتیب برگرفته از نام‌های ویلیام پن، سیمون بولیوار، ملکهٔ الیزابت و آلبرت اینشتین هستند. اما شکل صفتیِ این واژه ـ اپونیموس ـ در قلمرو ادبیات به آثاری اطلاق می‌گردد که عنوانشان برگرفته از نام شخصیت اصلی آن‌ها باشد. از نمونه‌های این آثار در ادبیات غرب می‌توان به مکبث، دیوید کاپرفیلد، آنا کارنینا، دکتر ژیواگو و سیلاس مارنر اشاره کرد. در ادبیات فارسی نیز نمونه‌های این نوع آثار، فراوان به چشم می‌خورد: از سمک عیار و عاشقانه‌هایی چون لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و ویس و رامین در ادب کلاسیک گرفته تا داستان‌ها و شعرها و نمایشنامه‌های معاصر که از آن شمارند آرش کمانگیر(۱۳۳۸ش) از سیاوش کسرایی، نمایشنامه‌های کاوه از م. ا. به‌آذین و بهرام چوبینه از قطب‌الدین صادقی؛ فیلمنامه‌های سارا و هامون از داریوش مهرجویی و سرانجام، داستان‌های معصومهٔ شیرازی(۱۳۳۳ش) از محمدعلی جمالزاده، علویه‌خانم (۱۳۱۲ش) و حاجی‌آقا(۱۳۲۴ش) از صادق هدایت، شازده احتجاب (۱۳۴۷ش) از هوشنگ گلشیری، زیبا و پریچهر (۱۳۰۹ش) از محمد حجازی، زارا (۱۳۱۷ش) از محمد قاضی و فتنه (۱۳۲۲ش) از علی دشتی. برخی منتقدان برآنند که بدترین و ناپسندترین عنوان، عنوانی است که برگرفته از نام شخصیت اصلی اثر باشد. گزینش چنین عنوان‌هایی به‌زعم این منتقدان، ای بسا از دید نویسندهٔ اثر، توجیه‌پذیر باشد، اما به هیچ‌روی مطلوب نیست و درواقع نمایانگر ناتوانی وی در عنوان‌گزینی است.

اپیزود (e.pi.zod)، داستان فرعی/ داستان ضمنی/ واقعهٔ فرعی/ واقعهٔ ضمنی/ حادثهٔ مستقل، داستان* یا رویدادی مستقل که در متن داستان می‌آید و درواقع در خدمت رساندن مفهوم پیرنگ* داستان و گاه تنوع بخشی به آن است. اپیزود می‌تواند به‌تنهایی داستان کاملی باشد چنان که می‌توان آن را بی‌آن که در کل داستان،خللی وارد آید، حذف کرد. اپیزود صفات و خصوصیات شخصیت*های داستان را به بهترین وجه و کاملاً غیرمستقیم به خواننده می‌نمایاند، به‌ویژه در داستان کوتاه* که مجال پرداختن به توصیف‌های جامع و روشنگر دربارهٔ شخصیت‌های داستان نیست. اپیزود در فضای داستان نیز تأثیر می‌گذارد، زیرا به پویایی داستان می‌افزاید. عامل گفت‌وگو نیز در ارائهٔ شخصیت داستان تأثیر فراوان دارد. اما اپیزود از دو جنبه با گفت‌وگو تفاوت دارد: نخست آن که حادثهٔ فرعی تنوع و جاذبهٔ بیشتری برای خواننده دارد؛ دوم آن که حادثهٔ فرعی مستقیماً فکری را به خواننده القا نمی‌کند. اپیزود در قصه*های کهن فارسی نیز به‌کار می‌رفته است. این قصه‌ها در واقع مجموعه‌ای از حوادث مستقل و کاملی بودند که غیرمستقیم با یکدیگر ارتباط داشتند و بر روی هم، پیرنگ ابتدایی قصه را می‌ساختند. در برخی از این قصه‌ها، این استقلالِ وقایع مشخص‌تر و واضح‌تر است،مانند داستان‌های هزار ویک شب . پس از قصه، مقامه(← مقامه‌نویسی در ادب فارسی) نیز جولانگاه آوردن اپیزود است. مقامه در ادبیات فارسی و عربی، مجموعه‌ای از داستان‌ها و حوادث مستقل است که برای جهانگردی رخ داده، یا از کسی شنیده، و او آن‌ها را با عباراتی مسّجع و شیوا بیان می‌کند، مانند مقامات حمیدی از قاضی حمیدالدین بلخی و مقامات حریری از ابومحمد قاسم بن علی‌الحریری. از میان گونه‌های نوین داستانی، رمان‌های پیکارسک، رمان‌هایی ساخته از چند اپیزود هستند.(← رمان،انواع) رمان پیکارسک که اصل آن از اسپانیا است، مجموعه‌ای از حوادث مستقل است که معمولاً برای یکی

از فرودستان رخ می‌دهد و درنهایت، این حوادث مستقل از راه‌های غیرمستقیم به یکدیگر پیوند خورده، رمان را می‌آفرینند، مانند رمان دُن کیشوت از سروانتس. گفتنی است که متن تعزیه*نامه‌ها در بیشتر موارد، مجموعه‌ای از چند داستان و حادثهٔ مستقل است که برای قهرمانان و شخصیت‌های متفاوت حماسهٔ کربلا اتفاق افتاده است. هر یک از این داستان‌ها را که در اوج حماسه به یکدیگر می‌پیوندند می‌توان اپیزود و نیز قصه اندر قصه نامید.

منابع: ادبیات داستانی، ۱۱۰؛ انواع ادبی، ۱۸۹-۱۹۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۱۱؛ فرهنگوارهٔ داستان و نمایش، ۹۵؛ هنر داستان‌نویسی، ۱۵۰؛
A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 238; *Dictionary of World Literary Terms* ,Shipley,103; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 72.

آذر

اتساع (et.te.sāε)، در لغت به معنی گسترش و در اصطلاح بدیع سخنی است که بتوان دو یا چند معنی مختلف از آن استخراج کرد: «اشک من رنگ شفق یافت ز بی‌مهری یار ـ طالع بی‌شفقت بین که در این کار چه کرد!»(حافظ) که «بی‌مهری»، هم به معنی «نامهربانی» است و هم به معنی «غروب خورشید»؛ و «طالع»، هم به معنی «بخت و سرنوشت» است و هم به معنی «طلوع‌کننده»؛ و «بی‌شفقت»، هم به معنی «نامهربان» و هم به معنی «بی‌غروبِ تو» است. در اتساع می‌توان عبارت را به هر دو معنی تعبیر کرد؛ گویی به هیچ روی معلوم نیست که گوینده معنی خاصی را در نظر گرفته یا به هر دو معنی نظر داشته است. اتساع به ایهام* و بیش از آن به استخدام* شباهت دارد.

منابع: دایرةالمعارف فارسی، ۴۸/۱؛ روش گفتار،۴۰۶؛ زیب سخن، ۲۶۳/۱ ـ ۲۶۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی،۴۵/۱.

عباسپور

اتفاق (et.te.fāq)، در لغت به معنی با هم یکی شدن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر، تخلص خود، یا نام ممدوح یا مخاطب را آن‌گونه ذکر کند که معنی لغوی آن در نظر آید. مانند این بیتِ سرمد کاشانی: «عمری باید که یار آید به کنار ـ این دولت سرمد همه کس را ندهند.»

منابع: روش گفتار،۲۹۳؛ زیب سخن،۲۶۵/۱ ـ ۲۶۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی،۴۵/۱.

صدرنیا

اتمام ← احتراس

اتوبیوگرافی ← زندگینامهٔ خودنوشت

اتیمولوژی ← ریشه‌شناسی

اثرم (as.ram)، در لغت به معنی دندان شکسته و در اصطلاح عروض رکنی است که تحت زحاف* ثرم* قرار گرفته باشد. بدین صورت که «ف» و «ن» از فعولن بیفتد و به‌جای «عولِ» باقی مانده، فَعْلُ گذارند.

منابع: حدائق‌البلاغه، ۹۸؛ درهٔ نجفی،۲۹؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۵۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۷۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۷/۱، ۴۳۵؛ فرهنگ عروضی، ۱۳؛ فرهنگ فارسی،۱۴۱/۱؛ لغت‌نامه، زیر «اثرم» و «ثرم»؛ المعجم، ۶۰؛ معیارالاشعار، ۵۶.

صفوی

اثلم (as.lam)، در لغت به معنی وادی رخنه‌دار و در اصطلاح عروض رکنی است که تحت زحاف* ثلم* قرار گرفته باشد. بدین صورت که هجای اول فعولن برداشته شود و تبدیل به «عولن» گردد که به‌جای آن، فعلن گذارند.

منابع: دائرةالمعارف فارسی، ۷۱۳/۱؛ درهٔنجفی، ۲۹؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری،۱۵۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۷۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۸/۱؛ فرهنگ عروضی، ۱۳؛ فرهنگ فارسی، ۱/ ۱۱۹۳؛ لغت‌نامه، زیر «اثلم» و «ثلم»؛ المعجم، ۶۰؛معیارالاشعار، ۵۶؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۸.

صفوی

اجازه (e.jā.ze)، در لغت به معنی دستوری دادن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعری چند بیت یا حتی شعر کاملی بر پایهٔ یک بیت یا یک مصراع که کسی دیگر ـ گه‌گاه امیر ـ به او پیشنهاد می‌کند بسراید. گاهی اجازه به معنی آن است که کسی مصراع یا بیتی بسراید و سرودن بقیهٔ شعر را به دیگری واگذارد. اجازه گاهی آن است که دو شاعر متناوباً ابیات یا مصراع‌های شعری را

بسرایند. در این صورت به آن **تملیط*/ مماطله / املاط** می‌گویند. اجازه معنی دیگری نیز دارد که اجازهٔ روایت شعر است و شامل ضبط و نقل اشعار و آثار ادبی سخنوران می‌گردد. دور شدن شاعر از معیارهای رایج زبان را نیز اجازه گویند، چنان که شاعر مجاز باشد که مشددی را مخفف کند یا ممدودی را مقصور سازد و مانند این‌ها.

منابع: ابدع‌البدایع، ۲۱ ؛ دانشنامهٔ ایران و اسلام، ۱۱۸۲/۹؛ دایرةالمعارف تشیع، ۴۷۱/۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۵-۱۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۸/۱، فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۴۰۱؛ لغت‌نامه، زیر «اجازه».

دانشنامه

اجم ([a.jam/a.jam[m]])، در لغت به معنی گوسفند شکسته‌شاخ و در اصطلاح عروض به رکنی می‌گویند که تحت زحاف* جمّ* قرار گرفته باشد. بدین صورت که «م» و «ل» از مفاعلتن بیفتد و به جای فاعلتن باقی مانده فاعلن گذارند.

منابع: حدائق‌البلاغه، ۹۸؛ درهٔ نجفی، ۳۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۹/۱؛ فرهنگ عروضی، ۱۳؛ لغت‌نامه، زیر «اجم» و «جم»؛ المعجم، ۸۳.

صدرنیا

اجمال (ej.māl)، در لغت به معنی گردآوردن پراکنده‌ها و در اصطلاح بدیع آن است که سخنی مبهم باشد و معانی متعددی داشته باشد. در این معنی، اجمال نوعی ایهام* است؛ اما معنی دیگر اجمال، فشرده‌گویی و مختصرنویسی است که گوینده در آن سعی در اختصار دارد. این معنی اجمال مرادف ایجاز* و اختصار* است.

منابع: التعریفات، ۹؛ لغت‌نامه، زیر «اجمال»

عباسپور

احتباک (eh.te.bāk)، در لغت به معنی استوار کردن و در اصطلاح بدیع آن است که در دو جملهٔ متوالی، عنصری از جملهٔ نخست حذف شود، در شرایطی که وجود همان عنصر در جملهٔ دوم تثبیت شده باشد: «به مستوران مگو اسرار مستی ـ حدیث جان مگو با نقش دیوار» که در جملهٔ اول، گوینده امری را بیان می‌کند و در آن علت منع افشای اسرار را نزد مستوران و کوردلان نمی‌گوید، سپس در جملهٔ دوم علت این منع را بازمی‌گوید و می‌فهماند که دلیل عدم بازگویی این راز به مستوران، آن است که آنان همچون نقش دیوار، دارای صورت و بدون روحند.

منابع: فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۹/۱ـ ۵۰؛ لغت‌نامه، زیر «احتباک»؛ همایی‌نامه، ۶۰.

صدرنیا

احتراس (eh.te.rās)، در لغت به معنی خود را نگه داشتن و در اصطلاح بدیع آوردن لفظی است که گوینده برای رفع ابهامِ احتمالی ذکر کند تا مبادا شنونده معنی دیگری جز معنایی که گوینده در نظر دارد، برداشت کند: «سریر ملک عطا کرد کردگار تو را ـ به جای خویش بود هر چه کردگار کند.»□ «به روز رزم گریزم، نه از هراس عدو! ـ به گاه بزم دهم سیم و زر نه بهر هوای!» احتراس را **تکمیل** و **اتمام** نیز گفته‌اند. احتراس از انواع اطناب* شمرده می‌شود.

منابع: ابدع‌البدایع، ۲۲؛ اصول علم بلاغت، ۴۵۵ ـ ۴۵۶؛ بدایع‌الافکار، ۱۱۳؛ دائرةالمعارف فارسی، ۵۹/۱؛ زیب سخن، ۲۶۶/۱؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۴۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/ ۴۶ ـ ۴۷، ۵۰، ۴۰۷؛ لغت‌نامه، زیر «احتراس»؛ معالم‌البلاغه، ۲۱۶؛ المعجم، ۳۵۷.

دانشنامه

احتمال‌الضدین ← **ابهام**

احذ ([a.haz/a.haz[z]])، در لغت به معنی دنبال‌بریده و در اصطلاح عروض، رکنی است که تحت زحاف* حذذ* قرار گرفته باشد. بدین صورت که «علن» از مستفعلن حذف شود و به‌جای «مستفِ» باقی‌مانده «فع‌لن» بگذارند. احذّ را **محذوذ** هم نامیده‌اند.

منابع: حدایق‌السحر، ۹۷؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۱۹۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۰/۱؛ فرهنگ عروضی، ۳۳؛ المعجم، ۵۷؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۹۲ - ۹۳.

صفوی

احساس (eh.sās)، در لغت به معنی دریافتن، آگاه شدن و درک چیزی با یکی از حواس و در روان‌شناسی، بازتاب ذهنی تأثیرات مادی (فیزیکی) است که شالودهٔ همهٔ ادراکات به‌شمار می‌رود. احساس، نخستین گامی است که باید پس از بیرون آمدن از

قلمرو جسم (بدن) و ماده در عالم مجرد نفسانی برداشت. دیگر نفسانیات از دگرگونی احساس یا آمیختگی با آن پدید می‌آیند. احساس همواره با مادیات عوامل جسمانی (مادی) که عملاً پیش‌نیاز آن به شمار می‌روند، سروکاردارد. کوتاه سخن آن که علل و عوامل بیرونی بر جسم (بدن) تأثیر می‌گذارند و باعث ایجاد دگرگونی‌هایی در آن می‌شوند؛ بازتاب دگرگونی‌های جسمانی در درون (نفس) را احساس می‌نامند. بنابراین، هر احساس نیازمند دو مؤلفه است: یکی تحریک بیرونی و دیگری اثرپذیری جسمی (عضوی). از آن‌جاکه یکی از مهم‌ترین اهداف و مقاصد صاحب قلمان، به‌نوعی، ایجاد دگرگونی در مخاطبانشان بوده است، احساس همواره عنصری مطرح و پراهمیت در عرصهٔ ادبیات بوده و همچنان نیز هست. اصولاً یکی از اهداف پدیدآورندگان آثار ادبی، تحت تأثیر قرار دادن مخاطب از طریق تحریک احساس او است. این نکته به‌ویژه دربارهٔ مکتب رمانتیسم* مصداق دارد. آنانی که در خلق آثار ادبی از واژگان، عبارات، اصطلاحات و تعبیرات پراحساس یا احساس‌برانگیز بهره می‌جویند، یکی دو هدف شناخته و بارز دارند. این نوع عبارات در تبیین انگیزش‌ها و منش‌های شخصیت*های اثر یا آثار ادبی سودمند هستند و به خواننده کمک می‌کنند تا این شخصیت‌ها را بهتر و راحت‌تر بشناسد و درک کند و درواقع با این‌همانیِ آنان احساسات آن‌ها را تجربه کنند. صحنهٔ یکم از پردهٔ سوم هنری پنجم نوشتهٔ ویلیام شکسپیر، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۵۶۴- ۱۶۱۶م) که به شرح و توصیف آماده کردن جنگجویان به دست شاه اختصاص دارد، نمونه‌ای بارز از القای احساسات از نویسنده به مخاطب است. از آثار ادبی معاصر که در این زمینه، شاخص است، باید به سیمای مرد هنرآفرین در جوانی(۱۹۱۶م) نوشتهٔ جیمز جویس ایرلندی (۱۸۸۲- ۱۹۴۱م) اشاره کرد. از اوایل سدهٔ بیستم میلادی بسیاری از شاعران و نویسندگان آزادانه از مفاهیم روان‌شناختی احساس و فرآیندهای احساس‌گرا - به‌ویژه آن‌هایی که فروید (۱۸۵۶- ۱۹۳۹م) معرفشان بوده است - سود جستند تا در نهایت به هدف مشترکشان که همانا تأثیرگذارتر کردن آثارشان بوده، دست یابند. مفهوم احساس در زیبایی‌شناسی* نیز حایز اهمیت فراوان است.

منابع: فرهنگ فارسی، ۱۵۸؛ لغت‌نامه ، زیر «احساس»؛ *Britannica*, 10/638;13/14; 18/248-249, 451; 25/702.

قاسم‌نژاد

احساساتی‌گری (eh.sā.sā.ti.ga.ri)، sentimentality ، ویژگی‌ای در رمان، نمایشنامه یا حتی شعر که در خواننده هیجانی گزاف و کم‌ارزش برانگیزد و در بیان احساسات غالباً رقت‌انگیز مبالغه کند. رمان یا کمدی احساساتی سرشت آدمی را ساده و بی‌آلایش می‌انگارد و درونمایهٔ آن پرداختن به عواطف انسانی است. احساساتی‌گری در نیمهٔ نخست سدهٔ هجدهم میلادی در انگلستان برآمد و در میان طبقهٔ بورژوا رو به رشد نهاد. نخستین نمونهٔ آن رمان پاملا (۱۷۴۰م) نوشتهٔ ریچاردسن است. دکان عتیقه‌فروشی (۱۸۴۰م) از دیکنز، هلوئیز جدید(۱۷۶۱م) از ژان ژاک روسو، سفراحساساتی (۱۷۶۸م) از لارنس استرن، نمایندهٔ ویکفیلد (۱۷۶۶م) از اولیور گولد اسمیت، مرد احساساتی(۱۷۷۱م) از هنری مکنزی، غم‌های ورتر جوان(۱۷۷۴م) از گوته، کمدی سرخپوست غربی (۱۷۷۱م) از ریچارد کمبرلند و شعر «به ماری» (۱۷۹۱م) از ویلیام کوپر نیز از شمار آثار احساساتی هستند. در ادبیات معاصر فارسی روزگار سیاه (۱۳۰۳ش) از عباس خلیلی، هما(۱۳۰۷ش) از محمد حجازی، جنایات بشر یا آدم فروشان قرن بیستم (۱۳۰۸ش) از ربیع انصاری، من هم گریه کرده‌ام (۱۳۱۱ش) از جهانگیر جلیلی ، گل‌هایی که در جهنم می‌روید (۱۳۵۱ش) از محمد مسعود با نام مستعار م. م. دهاتی و امشب اشکی می‌ریزد (۱۳۵۱ش) از کوروس بابایی از این شمارند. امروزه نیز رمان‌ها و کمدی‌های احساساتی همچنان گیرا و پرخواننده‌اند؛ با این حال بیشتر خوانندگان فرهیخته، احساساتی‌گری سدهٔ هجدهم میلادی به‌ویژه آثار نویسندگان عصر ویکتوریا را کم ارزش و از مایه‌های هنری کم‌بهره می‌دانند.

منابع: تاریخ نقد جدید، ۴۴۴/۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۲۱۲-۲۱۳؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 617; *A Glossary of Literary terms*, Abrams, 156-157; *An Inrtoductory Guide to English Literature*,Stephen, 30; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley, 300; *Literature, Structure, Sound , and Sense*, 258-259.

مزدک انوشه

احمدا (ah.ma.dā)، واژه‌ای عربی - فارسی است و در اصطلاح بدیع به شعر متوسط قافیه‌دار یا شعر بد و بی‌معنی و سست و اغلب عامیانه و گاه سخیف گفته می‌شود. این‌گونه شعر از نخستین

دوره‌های شعر مکتوب حضور داشت، اما بیشتر در دورهٔ صفویه و قاجاریه مورد استفاده و آزمون شاعران بود. سخن‌پردازان، این گونهٔ شعر را برای تفریح و وقت‌گذرانی می‌سرودند و ساخته‌هایشان عموماً سست و بی‌اهمیت بود؛ اما این شعر از لحاظ ادبی چندان هم بی‌ارزش نیست و می‌توان از دیدگاه زبان‌شناسی، لغت و ... آن را بررسی کرد. از میان احمداگوهای ایرانی می‌توان از میرزا دلشاد، معروف به ملک‌معارف قمی، خواجه هدایت‌الله رازی، متخلص به هدایت، میرزا سیمای مشهدی و یغمای جندقی یاد کرد. گویند میرزا سیما در یک ساعت هزار بیت شعر احمدا می‌ساخته و هدایت،پنج مثنوی بی‌معنی در استقبال خمسهٔ نظامی سروده بود. صندوقچهٔ اسرار نوشتهٔ محمدعلی جمالزاده دارای فهرستی از شاعران احمداگو است.

منابع: انواع شعر فارسی، ۲۶۵ - ۲۸۶؛ طنز سرایان ایران از مشروطه تا انقلاب، ۸۴۹/۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۲/۱؛ لغت‌نامه، زیر «احمدا»؛ یادداشت‌های قزوینی، ۲۶/۱؛ مظاهر مصفا؛ «احمدای غریب»،آینده، سال ۱۲، شمارهٔ ۴ـ۶، ص ۱۸۶.

مژدهی

اخبار (ex.bār)، در لغت به معنی خبر دادن و در اصطلاح بدیع آن است که از مطلبی به خود آن مطلب برای تحقیر یا تعظیم و جز آن خبر دهند. مانند این بیت مشهور سعدی: «عاقبت گرگ‌زاده گرگ شود ـ گرچه با آدمی بزرگ شود.»

منابع: روش گفتار، ۲۹۴؛ زیب سخن، ۲۶۷/۱.

صدرنیا

اختصار ← کوته‌نوشت

اختصار (ex.te.sār)، در لغت به معنی کوتاه کردن و در اصطلاح معانی آن است که گوینده منظور خود را با کم‌ترین الفاظ بیان کند، بی‌آن‌که در تفهیم معنیِ مورد نظر مشکلی پدید آید. این مختصرگویی اغلب با حذف به قرینهٔ کلمات یا آوردن تمثیل یا اندرزی صورت می‌گیرد: «نه هر که به قامت مهتر، به قیمت بهتر.»(سعدی) □ «ابلهی دید اشتری به چرا ـ گفت: «نقشت همه کج است چرا؟» / گفت اشتر که: «اندرین پیکار ـ عیب نقاش می‌کنی، هشدار!»» به‌طور کلی اختصار مرادف ایجاز* است؛ اما برخی بین آن دو تفاوت‌هایی جزئی یاد کرده‌اند.

منابع: اصول علم بلاغت، ۴۷۶ ـ ۴۷۷؛ زیب سخن، ۲۶۸/۱ ـ ۲۶۹؛ لغت‌نامه، زیر «اختصار».

عباسپور

اختصار مخل ← اخلال

اختصاص (ex.te.sās)، در لغت به معنی مخصوص کردن و در اصطلاح آن است که کاری یا چیزی به کسی یا چیزی منحصر شود. اختصاص در موارد گوناگون به کار می‌رود، از جمله **در معنی شکایت**: «دیدی، ای دل!، که غم یار دگر بار چه کرد؟! ـ چون بشد دلبر و با یار وفادار چه کرد؟!»(حافظ) **در معنی کمّی و کیفی**: «آن کشیدم ز تو، ای آتش هجران! که چو شمع ـ جز فنای خودم از دست تو تدبیر نبود.»(حافظ) **در معنی طلب دادرسی**: «دریا و کوه در ره و من خسته و ضعیف ـ ای خضرِ پی‌خجسته! مدد کن به همتم!»(حافظ) **در معنی بیزاری**: «دور شو از برم ای واعظ و بیهوده مگوی! ـ من نه آنم که دگر گوش به تزویر کنم.»(حافظ) **در معنی مباهات و اشتیاق**: «من از چشم تو، ای ساقی!، خراب افتاده‌ام، لیکن ـ بلایی کز حبیب آید، هزارش مرحبا گفتیم.»(حافظ) **در معنی کار بیهوده**: «تو آتش گشتی، ای حافظ! ولی با یار درنگرفت ـ ز بدعهدی گل گویی حکایت با صبا گفتیم.»

منابع: اصول علم بلاغت، ۳۸۲ ـ ۳۸۵؛ روش گفتار، ۱۵۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۵/۱.

عباسپور

اختلاس (ex.te.lās)، در لغت به معنی ربودن و در اصطلاح بدیع آن است که مضمون مدح* در غزل* بیاید یا مفهوم غزل در مدح آورده شود، مانند صائب که در غزل خویش مدح کرده است: «خاکدان دهر مفلس بود از نقد مراد ـ دست‌ها بر هم زدی دریا و کان آمد پدید.» طالب آملی نیز در تعریف اسب آورده است: «در شکیلش پا به‌سان ساق خلخال آشنا ـ در جدارش، دست همچون ساعد دستینه‌دار.»

منابع: لغت‌نامه، زیر «اختلاس»؛ مطلع‌السعدین، ۲۰.

عباسپور

اختیارات شاعری (ex.ti.yā.rāt-e.šā.e.ri)، در اصطلاح عروض به مجموعهٔ اختیاراتی گفته می‌شود که شاعر می‌تواند در تغییر وزن

شعر اعمال کند بدون آن که وزن از قاعده بیرون رود و خللی بدان وارد شود. با توجه به این اختیارات است که اوزان تقطیعی به اوزان اصلی برمی‌گردد. این مبحث در عروض سنتی به صورت منسجم مطرح نشده است و نخستین بار ابوالحسن نجفی آن را به گونه‌ای منظم معرفی کرده است: ۱ـ شاعر مختار است در پایان مصراع، یا در اوزان دوری در پایان نیم‌مصراع، یک یا دو صامت اضافه برقاعدهٔ اصلی وزن بیاورد. ۲ـ شاعر مختار است بجای فعلان در رکن اول هر مصراع، از رکن فاعلاتن استفاده کند. ۳ـ شاعر مختار است به‌جای دو هجای کوتاه از یک هجای بلند استفاده کند؛ ولی عکس آن صحیح نیست. (←تسکین) این اختیار در آغاز مصراع قابل اعمال نیست. ۴ـ شاعر مختار است به‌جای لا ـ از ـ لا و بالعکس استفاده کند. این اختیار در عروض جدید و بدون در نظر گرفتن اوزان مختلف‌الارکان تنها در تبدیل مفتعلن به مفاعلن و بالعکس وجود دارد.(← قلب)

منابع: فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۶/۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۳ ـ ۷؛وزن شعر فارسی، ۱۸۵؛ ابوالحسن نجفی، «اختیارات شاعری»، جنگ اصفهان، دفتر دهم، ۱۳۵۲، صص ۱۴۷ ـ ۱۸۹.

صفوی

اخرب (ax.rab)، در لغت به معنی شکافته‌گوش و در اصطلاح عروض رکنی است که تحت زحاف* خرب* قرار گرفته باشد؛ بدین صورت که «م» و «ن» مفاعیلن می‌افتد و به‌جای فاعیلُ باقی‌مانده، مفعولُ می‌گذارند.

منابع: حدائق‌البلاغه، ۹۹؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۹۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۸۴ ـ ۸۵؛ فرهنگ عروضی، ۱۴؛ فرهنگ فارسی، ۱۷۱/۱؛ لغت‌نامه، زیر «اخرب» و «خرب»؛ المعجم، ۵۱؛ معیارالاشعار، ۵۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۹۸؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۴.

صفوی

اخرس،بحر ← **مستحدث**

اخرم (ax.ram)، در لغت به معنی بریده‌بینی و در اصطلاح عروض رکنی است که تحت زحاف* خرم* قرار گرفته باشد. بدین صورت که «م» مفاعیلن بیفتد و به‌جای فاعیلن باقی‌مانده، مفعولن می‌گذارند.

منابع: حدائق‌البلاغه، ۹۸؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۹۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۸۵؛ فرهنگ عروضی، ۱۴؛ فرهنگ فارسی، ۱۷۲/۱؛ لغت‌نامه، زیر «اخرم» و «خرم»؛ المعجم، ۵۱؛ معیارالاشعار، ۵۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۹۸؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۴.

صفوی

اخلال (ex.lāl)، در لغت به معنی زیان رسانیدن و در اصطلاح بدیع آن است که لفظ از مقصود کم‌تر و کوتاه‌تر باشد و برای درک معنی مورد نظر کافی نباشد، مانند «همین امشب مرا آغوش بگشای ـ که اول بهتر از صلح اخیر است.» که منظور جنگ اول است. اخلال یکی از عیوب نگارش است و آن را **اختصار مخِل** هم گفته‌اند.

منابع: فرهنگ اصطلاحات نقایس‌الفنون، ۱۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۸/۱؛ لغت‌نامه، زیر «اخلال»؛ معالم‌البلاغه، ۱۹۴؛ همایی نامه، ۳۹.

صدرنیا

اخوانیات (ex.vā.ni.yāt)، نامه‌های محبت‌آمیزی که طبقات گوناگون مردم به یکدیگر می‌نویسند. این‌گونه نامه‌ها که آن را نامه‌های دوستانه، یعنی نامه‌هایی که میان دوستان مبادله می‌شود، گفته‌اند از دیرباز در ایران رواج داشته است و در دورهٔ ساسانی از گونه‌های مکاتیب به شمار می‌آمده و ضوابط و شرایط خاصی داشته و با سبکی فنی نوشته می‌شده و در آن از حیث تناسب مقام و مقال،کیفیت آغاز و انجام مکتوب و نیز نحوهٔ تعبیر از کاتب و مخاطب، با توجه به مرتبه و مقام هر یک از این دو، در هر مورد اصطلاحات خاصی به کار می‌رفته است. اخوانیات به نثر،نظم یا نثر آمیخته به نظم است. کهن‌ترین نمونه‌های اخوانیات فارسی متعلق به نیمهٔ یکم سدهٔ پنجم هجری است، گرچه از زمان حملهٔ اعراب به ایران تا آن هنگام بی‌گمان این قسم مکتوبات به پهلوی ساسانی یا فارسی دری نوشته می‌شده،اما اثری از آن در دست نیست. برای کهن‌ترین نمونه‌های اخوانیات باید از مکاتیب شیخ ابوسعید ابوالخیر که در اسرارالتوحید آمده و بخشی از مکاتیب غزالی نام برد. از سده‌های ششم و هفتم هجری هم آثار فراوانی از مکاتیب اخوانی در دست است که از آن شمارند منشآت منتجب‌الدین بدیع اتابگ جوینی و بهاءالدین محمد بن مؤید بغدادی و خواجه رشیدالدین وطواط و معین‌الدین پروانه و عبدالواسع جبلی و خواجه شمس‌الدین

محمد صاحب‌دیوان و عطاملک جوینی و بدرالدین رومی و نسوی منشی جلال‌الدین خوارزمشاه. در شعر فارسی نیز نمونه‌های برجسته‌ای از اخوانیات و نامه‌های دوستانهٔ منظوم شاعران یافت می‌شود که تنها به حکم عاطفه نه به فرمان هویٰ و هوس یا طمع سیم و زر و آرزوی جاه و مقام سروده شده است و بسیاری از اصیل‌ترین شعرها را باید در میان این‌گونه اخوانیات و اشعار دوستانهٔ شاعران جستجو کرد. از اخوانیات منظوم می‌شود از نامهٔ مسعود سعد سلمان به رشیدی سمرقندی و جواب رشیدی به او و از نامهٔ ملامحسن فیض کاشانی به ملاعبدالرزاق فیاض لاهیجی یاد کرد. در زمان ما اخوانیات معمولاً به‌صورت غزل سروده می‌شوند،مانند اخوانیات شهریار به ابوالحسن صبا و نیما. اخوانیه‌سرایی در میان نوپردازان هم به‌نحوی رایج بوده، اما در مجموعه‌های شعری معمولاً از چاپ این‌گونه قطعات خصوصی خودداری می‌شود.

منابع: در گلستان خیال حافظ، ۴۷، ۶۷؛ ده مقاله در شعر و ادب، ۱۴۷ ـ ۱۷۰؛ سخن و سخنوران، ۳۲۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۸/۱؛ فن نثر در ادب فارسی، ۲۹۵، ۲۹۶، ۳۰۳، ۳۱۳ ـ ۳۱۷، ۳۳۸، ۴۱۳ ـ ۴۲۸؛ گنجینهٔ سخن، ۱۴۰/۱؛نویسندگان پیشرو ایران، ۵۵؛ وحید، سال هشتم، شمارهٔ ۸۵، دی ۱۳۴۹، صص ۷۳ ـ ۷۴.

امینی ـ برزگر

اخیف ← تخییف

ادات قصر، در معانی ← قصر

ادب (a.dab)، در لغت به معنای ظرافت، دانش، هنر، اخلاق نیکو، نگاه داشتن اندازه وحدّ هر چیزی، نیک‌گفتاری، حسن تناول، حسن معاشرت، آزرم، حرمت، موقع‌شناسی و کسی را به میهمانی خواندن است. ادب با واژه‌هایی چون فرهنگ، سنت، عادت، آیین و راه و رسم مترادف است. اما در مفهوم عام مجموع آثاری است که در هر زبان نوشته می‌شوند و در اصطلاح ادبی، سخن منظوم یا منثوری است که مقصود از آن بیان عواطف و احساسات گوینده یا نویسنده باشد، همچنین بتواند احساسات و عواطف خواننده را برانگیزد و نیز قابل نقد و تفسیر باشد. به سخن دیگر، ادب زبانی است که پرورده شده و سرشت زیباشناختی یافته است. با آن که واژگانی که در ادب به کار می‌روند کمابیش همان واژه‌هایی هستند که در زبان کاربرد دارند، ادب زبانی شورانگیز و درونمایه‌های هنری دارد. موضوعات ادبی برگرفته از طبیعت و زندگی انسان است. به عبارتی دیگر ادب/ ادبیات/ علم ادب مجموع نوشته‌ها از گونه‌های حماسه*، نمایشنامه*، رمان*، داستان*، غزل* و نظایر آن است. پیشینیان در تعریف علم ادب آورده‌اند: «ادب علمی است که به کمک آن انسان خود را از خلل و خطا در سخن نگاه دارد.»در جواهرالادب در تعریف علم ادب چنین آمده است:«علم ادب علمی است صناعی که به کمک آن اسلوب‌های مختلف کلام بلیغ در هر یک از حالات خود شناخته می‌شوند.» به تعریف دیگر علم ادب یا علم سخن‌سنجی، عبارت از معرفت به احوال نظم و نثر از حیث نادرستی و درستی خوبی و بدی و مراتب آن بوده است.ادب در معنای امروزی عبارت از سخن سنجی، آشنایی با احوال نظم و نثر و مراتب آن‌ها، بازشناختن درست از نادرست، خوب از بد و نیز فن بیان عقاید، افکار وعواطف است و لازمهٔ آن آشنایی به احوال نظم ونثر و مراتب هریک از آن‌ها است. ادب به معنی ادبیات، خوب‌نوشته‌ها، تاریخ، جغرافیا، زبان‌شناسی، فلسفه و آداب بحث و مناظره نیز آمده است. **اجزای علم ادب** عبارتند از واژه‌شناسی، صرف، نحو، ریشه‌شناسی، معانی، بیان، بدیع، عروض، قافیه، خط، نقد شعر، انشاء، قوانین قرائت و تبارشناسی. در سده‌های اخیر اجزایی دیگر چون امثال و حکم، معما و مادهٔ تاریخ نیز به علم ادب افزوده شده‌اند. **ارکان علم ادب** شامل قوای فطری ـ عقلی (ذکا،خیال، حافظه، حس و ذوق)، قوانین و اصول نظم و نثر و حسن تألیف و انواع انشا، شعر و فنون خطابه ،مطالعهٔ تصانیف ادیبان و بررسی در جزئیات آن‌ها، مطالعه در سبک‌های ادیبان کلاسیک و پیروی از سخنوران و زبان‌آوران در آفرینش نظم ونثر است. در گذشته، ادب در معنای ادب نفس بود که در مقابل ادب درس (ادب اکتسابی) به کار می‌رفت. دربارهٔ ریشهٔ ادب اختلاف کرده‌اند. برخی چون ژام دارمستتر، خاورشناس فرانسوی (۱۸۴۹ـ۱۸۹۴م) ریشهٔ ادب را از واژه‌های سومری دپ (dap)، دیپ (dip) و دوب (dub) به معنی خط و لوحه آورده‌اند. ریشه‌های دیگری نیز برای ادب یاد کرده‌اند که از آن شمارند واژهٔ یونانی **ادووس** (edavos) به معنی خوردنی و نیز ریشهٔ پهلوی (ewen) که به معنای روش صحیح است. نلینو، خاورشناس ایتالیایی، واژهٔ ادب را تازی دانسته و گفته است که ریشهٔ آن دأب به معنی رفتار و کردار پدران و نیاکان است. ریشه‌شناسان دیگر چون آنستانس کرملی و ادیب بغدادی، واژهٔ ادب را برگرفته از واژهٔ یونانی **ادئوئیس** (eduepes)

مرکب از دو ریشهٔ ادوس (edus) به معنی خوش و گوارا و اپوس (epos) بـه مـعنی سـخن و گـفتار گـفته‌انـد. گـروهی دیگـر از پـژوهش‌گران از جـمله نـائوکی، اسـتاد زبـان عـربی در بـنیاد مطالعات خارجی تـوکیو، ادب را هـمریشهٔ واژهٔ پـهلوی آیـین (Ayin/Ayen) و اون(ک) به معنی راه و روش دانسته‌اند؛ چرا که این واژه در بسیاری از آثار پـهلوی چـون مـینوی خـرد ، یـادگار جاماسب ، بندهشن و درخت آسوریک درمعانی گوناگون، چون راه و روش، آداب و شیوه‌های رفتار و شکل و گونه آمده است. وی بر آن است که ابن مقفع (ـ۱۴۲ق) با ترجمهٔ اونک نامک / ایون نامک از پهلوی به عربی،باعث ورود واژهٔ ادب به زبان تازی شد. اونک نامک دربارهٔ چگونگی پیکار در بازی شطرنج و بـه زبان پهلوی است. متن این کتاب نشان می‌دهد که واژهٔ پهلوی «ایون» با «نبرد» پیوند دارد. وی دو واژهٔ ادب (a.dab) فارسی به معنی روش و ادْب (adb) تازی به معنای به میهمانی فراخواندن را از هم جدا کرد. ولی از آن‌جا که در اونک نامک، آداب میهمانی در دربار ساسانیان با هـمان مـعنی راه و روش مـیهمانی آمـده است، می‌توان گفت که ادب تازی همریشهٔ ادب فارسی است. گویا اعراب، نخست ادب را در معنی روش و فنون جنگ سپس در معنی مطلق آداب و منش و بعدها به معنی آداب مجلس و به میهمانی فراخواندن به کار برده‌انـد. صـخرالغـی، شـاعر عـرب می‌گوید: «کان قلوب‌الطیر فی قعر عشها ـ نوی القسب ملقی عند بعض‌المآدب.»/ «گویی دل‌های پرندگان در ته آشیانه، چون دانهٔ خرمایی خشک است در یکی از مجالس میهمانی.» اما شواهدی در دست است که واژهٔ ادب پس از اسلام به معنی تعلیم و تربیت به کار می‌رفته است. قدیم‌ترین نوشته‌ای که ادب به این معنی در آن آمده است حدیث «ادبنی ربی و احسـن تأدیـبی» از پـیامبر اکرم(ص) است. در بررسی آثار روزگار امویان این اصل قـوت می‌گیرد که واژهٔ ادب در آغاز دربارهٔ آموزش از راه روایت شعر، قصه، خبر و تبارنامه* به کار رفته است و اعراب، راویان حدیث را مودِّب نمی‌گفتند. دراین دوره، واژهٔ ادب در مقابل علم به کار می‌رفته است. علم به شریعت اسلام،تفسیر قرآن، فقه وحدیث اطلاق می‌شد و ادب در معنای ادب قول و ادب نفس(خوی و رفتار نیک) به کار می‌رفت. یکی از اشتقاقاتی که اعراب از واژهٔ ادب ساخته‌اند، کلمهٔ ادیب بود. آن‌ها اصطلاح ادیب را در معنای شاعر، هنرمند، فرهیخته، سخن‌دان و دانای علوم ادب بـه کـار می‌بردند. واژهٔ ادیب از گذشته‌های دور در مـعنایی وسـیع‌تر از امروز به کار می‌رفت. قدما ادیب را در مفهوم عالمی فرهیخته، چیره‌دست در ادبیات، شعر، فلسفه، آگاه به ظرایف سخن و ادب و نیز انسان‌گرا به مفهوم اصیل آن به کار می‌گرفتند. ادب در دورهٔ عباسیان در معنای تهذیب و تعلیم به کار می‌رفت. ابن مقفع دو رساله‌های راکه دربردارندهٔ نصایح، حکم و مواعظ اخلاقی است الادب‌الصغیر و الادب‌الکبیر نامید و نیز ابـوتمام، شـاعر عـرب (ـ۲۳۱ق) نیز باب سوم حماسه‌اش راکه بـرگزیده‌ای از اشـعار است باب‌الادب نام نهاد. از سدهٔ سوم هجری، واژهٔ ادب به علم شناسایی اشعار عربی و اخبار آن‌ها اطلاق می‌شد و نویسندگان در این معنای ادب،کتاب‌های گوناگونی آفریدند که از جملهٔ آن‌ها البیان والتبیین از جـاحظ، نـویسنده و ادیب عـرب (ـ۲۵۵ق) را می‌توان نام برد که در آن اشعار، اخبار و خطبه‌های گوناگون با نکاتی انتقادی آمده است. ادب در اخلاق،معانی گسترده‌ای دارد که می‌توان خلاصه‌ای از آن را بر پایهٔ سخن حسـن بـن سـهل (ـ۲۳۶ق) چنین بیان کرد: «ده نـوع ادب وجـود دارد، سـه نـوع انوشروانی شامل ادب در پزشکی، هندسه، سوارکاری؛ سه نوع شهرجانی شامل ادب در عودنوازی، شطرنج بازی و تیراندازی؛ سه نوع عربی شامل ادب در شعر، تبارشناسی و تاریخ‌نگاری؛ و یک نوع آن ادب در بازگویی انواع داستان‌ها و افسانه‌ها در محافل اجتماعی.» بـنابرآنـچه گـفته آمـد، از گـذشته‌های دور، ادب در مفاهیم گوناگون به کار می‌رفته است. در معنی **فرهنگ و دانش** : «هزار گونه ادب جان ز عشق آموزد ـ که آن ادب نتوان یـافتن ز مکتب‌ها.»(مولوی) درمعنی **آزرم** : «زن که خدایش ادب نـفس داد ـ سر دهد و تن ندهد در فساد.» در معنی **تأدیب و تنبیه** : «و ما این تاوان ادب را بستدیم تا خداوندانِ اسپ، اسپ را نگه دارند.» (نوروزنامه) در معنی **علوم ادبی و ادبیات** : «حافظا علم و ادب وَرز که در مجلس شاه ـ هرکه را نیست ادب، لایق صحبت نبود.» □ «ادب مگیر و فصاحت مگیر و شعر مگیر ـ نه من غریبم و شاه جهان غریب نواز.»(ابوشکوربلخی). در معنی **حسن معاشرت/ آداب دانی** : «می گیر و عطا ورز و نکوگوی و نکو خواه ـ اینست کریمی و طریق ادب اینست.»(منوچهری)

منابع: بدیع‌اکزازی، ۱۳ـ۱۵؛ دایرةالمعارف ادبیات و صنعت تاجیک، ۵۱/۱-۵۲؛ فرهنگ ایرانی پیش از اسلام،۳۱۸؛ فرهنگ فارسی، زیر«ادب» ؛ فرهنگ لاروس (عربی ـ فارسی)، زیر«ادب»؛ کلک خیال‌انگیز، ۲۹۵/۱؛ لغت‌نامه، زیر«ادب»؛واژه‌یاب، زیر«ادب»؛ محمدمحیط طباطبایی، «ادب و ادیب»، آموزش و پرورش، سال ۹، شمارهٔ ۱، صص ۲ـ۸؛ محمد محیط طباطبایی، «ادب وادیب هر دو فارسی است»، آینده، سـال ۱۱، شـمارهٔ ۱ـ۳، صـص ۱۱ـ۱۹؛

ریوییچی نابیکی، «از اون(ک) پهلوی تا (ادب) عربی» آینده،سال ۱۱، شمارهٔ ۶-۷، صص ۴۱۶-۴۲۷؛ محمد محیط طباطبایی، «چند نکته دربارهٔ ادب و ادیب»، آینده، سال ۱۲، شمارهٔ ۴-۶، صص ۲۱۱-۲۱۹؛ محمود سبط‌الشیخ، «علوم ادبی در زبان عربی»،کیهان‌اندیشه،سال ۱۳۶۷، شمارهٔ ۲۱،صص ۱۰۱-۱۱۹؛ محمد غلامرضایی،«ادب و مفاهیم آن»، کیهان‌فرهنگی، سال ۴، شمارهٔ ۳، صص ۳۰-۳۳؛ غلامحسین صالحی علامی، «پژوهشی در واژهٔ ادب»، یغما، سال ۳۰، شمارهٔ یکم، صص ۵۷-۶۰؛
Iranica,1-4/431-439; *Encyclopedia of Islam*, 1/175-176.

جوان

ادب بحث (a.dab-e.bahs)، در اصطلاح شیوه‌ای است که برای شرکت در مناظره* فرامی‌گیرند تا ضمن برکنار بودن از خطا، حریف را قانع یا محکوم کنند.

منبع: التعریفات، ۱۳.

دانشنامه

ادب سؤال ← حسن طلب

ادب طلب ← حسن طلب

ادبیات ← ادب

ادبیات آرمانشهری (a.da.bi.yāt-e.ār.mān.šah.ri)، معادل اصطلاح انگلیسی Utopian Literature، گونه‌ای ادبیات که جامعه‌ای آرمانی را طراحی و ترسیم کند. واژهٔ یونانی **اوتوپیا** از دو جزء «او» به معنای نه، هیچ و «توپو» به معنای جا و مکان ساخته شده و به معنی **هیچستان** و **ناکجاآباد** است. پیشینهٔ به‌کارگیری چنین مفهومی به هزارهٔ دوم قبل ازمیلاد می‌رسد. مثلاً در حماسهٔ گیلگمش چنین توصیفی از بهشت زمینی به دست داده شده است: «قارقار کلاغ به گوش نمی‌رسید، پرندهٔ مرگ نغمهٔ نیستی سر نمی‌داد، دیگر شیر،حیوانی را بلع نمی‌کرد، نه اثری از بیوگی و بیماری بود،نه کهنسالی و سوگواری.» افلاطون(ح ۳۴۸ق‌م) نخستین کسی بود که مفهوم آرمانشهر را جدی مطرح کرد. وی در کتاب جمهور ،درتوصیف جمهور آرمانی، گرایش به آرمانشهر را پیش کشید. آنگاه سرتامس مور، نویسنده و اندیشمند انگلیسی (۱۴۷۸- ۱۵۳۵م) جنبه‌ای ادبی به آرمانشهر بخشید. مور با نگارش داستانی با نام آرمانشهر (۱۵۱۶م) ـ به زبان لاتینی ـ باعث شد تا این مفهوم پا به عرصهٔ ادبیات، به‌ویژه ادبیات داستانی بگذارد. آرمانشهری که در این نوع ادبیات بدان می‌پردازند، سیمایی اصیل دارد، همه چیز در آن بقاعده و نظام‌مند است و مهم‌ترین اصل آن، بی‌پیرایگی و یکرنگی است؛ دروغگویی را در آن راهی نیست و در یک کلام، همه چیز نیکو و پسندیده است. چندی پس از سرتامس مور، فیلسوفی ایتالیایی به نام توماسو کامپانلّا (۱۵۶۸- ۱۶۳۹م) کتابی با نام شهر خورشید (۱۶۰۲م) نگاشت و در آن به شیوهٔ افلاطون،جامعه‌ای آرمانی را توصیف و تصویر کرد. از همین سال‌ها بود که دو گرایش متفاوت به آرمانشهر پیدا شد: گرایش نخست،آرمانشهر را جامعه‌ای آرمانی قلمداد می‌کرد که گریزگاه دنیای واقعی است و گرایش دوم بر آن بود تا آرمانشهر را که انسان به‌ناچار در آن زندگی می‌کند، بازسازی و بهسازی کند. این گرایش به‌ویژه از سدهٔ هجدهم میلادی رواج یافت و منشأ آثاری شد که از آن شمارند نگاهی به پشت سر (۱۸۸۸م) از ادوارد بلامی ،نویسندهٔ امریکایی (۱۸۵۰- ۱۸۹۸م) و خبرهایی از هیچستان (۱۸۹۱م) نوشتهٔ ویلیام موریس، شاعر و هنرمند انگلیسی (۱۸۳۴- ۱۸۹۶م). آرمانشهر از دیرباز در ادب فارسی کاربرد و نمود داشته است. این کاربرد و نمود را برخاسته از پنج دلیل عمده می‌دانند. **نخست** ، **اساطیر ایران باستان** که مفهوم آرمانشهر در آن‌ها به صورت جامعه یا کشوری آرمانی و نیز عصر زرین و بهشت زمینی مطرح شده است. در اوستا آرزوی جامعه‌ای آرمانی در نیایش‌های زردشت بازتاب یافته و شهرهایی آرمانی، چون ورجمگرد، نمونه‌هایی از بهشت این جهانی هستند که آدمی در آن‌ها خوشبخت و آسوده از هر رنج و اندوهی زندگی می‌کند.در شاهنامهٔ فردوسی نیز چنین آرمانشهرهایی به زبانی شاعرانه معرفی شده‌اند. به روایت فردوسی، **روزگار فرمانروایی جمشید** از پادشاهان سلسلهٔ پیشدادیان، سرآغاز بنیاد و گسترش تمدن بشر است و زندگی انسان با آرامش و بی‌مرگی همراه است. نیز **گنگ دژ**، شهری است که سیاوش، پدر کیخسرو و پسر کیکاووس،در توران برآورد و همه چیز در آن،آرمانی برگزار می‌شود. **کاخ کیکاووس**، دومین پادشاه کیانی نیز چنین است و در آن تابستان از زمستان بازشناخته نمی‌شود و درد و اندوه را بدان راهی نیست. **دوم تاریخ ایران باستان**،که گزارش‌هایی دربارهٔ عصر زرین فارسی به دست می‌دهد که از آن جمله می‌توان عصر بهرام‌گور، از شاهان

ادبیات آرمانشهری

ساسانی (۴۲۱/۴۲۰- ۴۳۹/۴۳۸م) و عصر خسرو انوشیران، یعنی دوره ساسانی (۵۳۱- ۵۷۹م) را یاد کرد. به روایت هفت پیکر نظامی، در زمان پادشاهی بهرام،چهار سال بیماری و مرگ از پرتشیر دور می‌شود و زندگی مردم، جلوه‌ای آرمانی می‌یابد؛ یا روزگار خسرو انوشیروان ،همانا عصر زرین تاریخ ایران است. سوم، **فلسفهٔ یونان و مدینهٔ فاضلهٔ فارابی**؛ اندیشهٔ افلاطون (ح ۴۲۷-ح ۳۴۷ق‌م) دربارهٔ جامعهٔ آرمانی در کتاب آراء اهل مدینة الفاضلهٔ ابونصر فارابی(ح ۲۵۹- ۳۳۹ق)، با مقولات و مفاهیم اسلامی درمی‌آمیزد و طرحی از آرمانشهری خیالی را پدید می‌آورد که در آن، افراد هر طبقه بر پایهٔ شایستگی‌هایی که دارند در آن طبقه جای می‌گیرند. تصویر آرمانی مدینهٔ فاضله در بسیاری از آثار ادبی، همچون اخلاق ناصری و نیز رسالهٔ ساز و پیرایهٔ شاهان پرمایه نوشتهٔ باباافضل کاشانی (ح۵۸۲/۵۹۲ - ح ۶۵۴/۶۶۴ق)، به صورت جامعه‌ای آرمانی که حکومت خرد و حکمت در آن بال گسترده،نمود دارد. **چهارم ،مفاهیم و مقولات اسلامی** ؛ بحث و جدلی که در زمان عباسیان (۱۳۲- ۶۵۴ق) بر سر خلافت درگرفت و آرای دانشمندانی چون ماوردی، از فقهای شافعی (-۴۶۳ق) و غزالی (-۵۰۵ق) دربارهٔ ویژگی‌های خلیفه و اعتقاد شیعه به معصومیت و فضل امام یا پیشوای دینی و سیاسی، تصوری از رهبری آرمانی را پدید آورد که می‌تواند جامعهٔ مسلمانان را به خوشبختی و رستگاری برساند. در همین زمینه، تصوراتی نیز پیدا شد که **جزیرهٔ خضرا** یکی از نمونه‌های آن است. این جزیره جایگاه جامعه‌ای آرمانی و نمودگاه برابری و آمیختگی دین و دولت است. برخی از بهشت‌های این جهانی، همچون **بهشت شداد** یا **ارم ذات‌العماد** نیز در ادب فارسی مطرح شده است. مثلاً خواجوی کرمانی (۶۷۹- ۷۵۳ق) در سام‌نامه، تصویری از باغی بهشت‌آیین به دست می‌دهد که در و دیوارهای زرین و سیمین آن، به‌گوهرهای گرانبها آراسته است. **پنجم، الگوهای کهن** ؛ در بسیاری از نوشته‌های کهن فارسی، از آرمانشهری سخن رفته که با توجه به بسامد تکرار و پایداری عناصر آرمانی آن، نمونهٔ والا یا کهن الگویی است که چه بسا ریشه در اساطیر داشته باشد یا بازتابی از خاطرهٔ جوامع اولیه‌ای باشد که انسان‌ها در آن‌ها از رفاه،برابری و آزادی برخوردار بودند. این آرمانشهر در کتاب‌هایی چون ترجمهٔ تفسیر طبری، کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار، اسکندرنامه، اقبالنامه و خردنامهٔ اسکندری تصویر و توصیف شده است. اندیشهٔ آرمانشهر در ادبیات معاصر ایران نیز جلوه‌گر شده است.

رمان مجمع دیوانگان (۱۳۰۳ش) نوشتهٔ عبدالحسین صنعتی‌زادهٔ کرمانی (۱۲۷۵- ۱۳۵۲ش)، نخستین رمان آرمانشهری فارسی است که نویسنده در آن به گزارش سفر گروهی از دیوانگان به کشور خرد در دوهزار سال آینده می‌پردازد. این کشور، تصویری از جامعه‌ای آرمانی است که در آن، برابری و برادری حاکم است. داستان کوتاه «آب زندگی» از مجموعهٔ زنده‌به گور (۱۳۰۹ش) نوشتهٔ صادق هدایت (۱۲۸۰- ۱۳۳۰ش) نیز با نگاهی به اسطوره و فرهنگ عامه، تصویری از کشور همیشه باهار ترسیم می‌کند که نمونه‌ای از جامعهٔ آرمانی است. انسان‌ها در این کشور با طبیعت سازگاری دارند و در شادی و نیکبختی زندگی می‌کنند و از آبی بهره می‌برند که درمان بیماران است. نمونه‌هایی از شعرهای آرمان‌شهری نیز در ادبیات معاصر یافت می‌شود. شعر «گفت‌وگو» از مجموعهٔ آخرشاهنامه سرودهٔ مهدی اخوان ثالث (۱۳۰۷- ۱۳۶۹ش) گزارشی از جامعه‌ای است بدون هرگونه سد و بند که آدمیان در آن به‌آسانی به آرزوهای خود دست می‌یابند و نیازهایشان تمام و کمال برآورده می‌شود. شعر «کسی که مثل هیچکس نیست» از مجموعهٔ ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، سرودهٔ فروغ فرخزاد (۱۳۱۳ - ۱۳۴۵ش) نیز همانند شعر اخوان ثالث، شرحی از جامعه‌ای آرمانی است که در مخیلهٔ کودکی آرزومند شکل می‌گیرد و در آن، ترس‌ها و نگرانی‌های فردی و اجتماعی از میان می‌رود و نعمت و برکت بین همهٔ مردم، به‌تساوی تقسیم می‌شود. «در پشت دریاها» از مجموعهٔ حجم سبز سرودهٔ سهراب سپهری (۱۳۰۷- ۱۳۵۹ش) نیز شعری آرمانشهری است که در آن، تصویری از یک شهر دورافتاده در فراسوی دریاها که همه چیز در آن آرمانی است، ارائه می‌گردد: «قایقی خواهم ساخت \ خواهم انداخت به آب \ دورخواهم شد از این خاک غریب \ که در آن هیچکسی نیست که در بیشهٔ عشق \ قهرمانان را بیدار کند \...»مفهوم آرمانشهر در عرفان نیز کاربرد دارد. تمایز میان مفهوم آرمانشهر در ادبیات و عرفان، برخاسته از تفاوت نگرش‌های ادیب و عارف است. عارف با دیدی نوستالژیک به آرمانشهر می‌نگرد.(← نوستالژی). در این‌جا باید این نکته را یادآوری کرد که مفهوم آرمانشهر در ادبیات شوروی تاجیک نیز تحقق پیدا کرده است. صورت تحقق یافتهٔ آرمانشهر در این نوع ادبیات را که همان جامعهٔ سوسیالیستی شوروی است، می‌توان در آثار نویسندگانی چون صدرالدین عینی (۱۸۷۸- ۱۹۵۴م) و میر سعید میرشکر (۱۹۱۲- ۱۹۹۳م) مشاهده کرد. در رمان‌های داخونده (۱۹۳۰م) و غلامان (۱۹۳۴م)

نوشتهٔ عینی و داستان بلند قشلاق طلایی (۱۹۴۲م) نوشتهٔ میرشکر چنین تصویری از آرمانشهر به دست داده شده است. با رویکردی ویژه می‌توان برخی از مدیحه‌های سترگ و تراز اول فارسی را در شمار ادبیات آرمانشهری آورد. در این مدیحه‌ها، شاعر یا مدیحه‌سرا، پادشاهی آرمانی یا سرزمینی خیالی را که زاییدهٔ تخیل خود او است، تصویر می‌کند و درواقع، آنچه را که خود در سر می‌پروراند و در آرزوی تحقق آن است،در قالب مدیحه عرضه می‌دارد. در این مدیحه‌ها،ممدوح شاعر، شاه،وزیر یا امیری نیست که اکنون فرمان می‌راند و سیاست مدن می‌کند، بلکه شاه، وزیر یا امیری است که باید باشد و شاعر، آرزوی بودن او را دارد. ممدوح شاعر در مدیحه‌ها، شاهی دادگر، رعیت دوست، بخشنده، دریادل و دلیر است، از روی عدل حکومت می‌راند، با زیردستانش رفتاری مشفقانه و سخاوتمندانه دارد، ملک او آبادان است و دشمنان رعیت او تار و مار و پراکنده‌اند. چنین شاه،وزیر یا امیری به دین‌ورزی، هنرپروری و علم دوستی ممتاز است و در قلمروش گرگ و میش از یک آبشخور آب می‌خورند. ممدوحان، تنی‌درست و عمری دراز دارند و گرفتار بیماری و مرگ نمی‌شوند. سخن به فضل می‌گویند و سخندان و سخن شناسند. شادخوار و شادکامند و دیگران را از مواهب خود به کام می‌رسانند. فلک مساعد،دولت رفیق و بخت یارشان است. نمونهٔ چنین مدیحه‌ای را می‌توان در دیوان فرخی سیستانی (ـ۴۲۹ق)، عنصری بلخی (ـ۴۳۱ق)، منوچهری دامغانی (ـ۴۳۲ق)، مسعود سعد سلمان (ـ۵۱۵ق)، انوری (ـ۵۸۵ /۶۸۷ق)،سعدی (ـ ۶۹۴/۶۹۱ق) و بسیاری شاعران دیگر پیدا کرد.

منابع:آخرشاهنامه، ۱۲۹ـ ۱۳۰؛ آرمانشهر در اندیشهٔ ایرانی، ۱۵ـ۱۷، ۴۰ـ۴۵، ۶۵ـ۶۶، ۷۰ـ۷۲، ۷۸ـ۷۹؛ اخلاق ناصری، ۲۸۰ـ ۲۸۹؛ از صبا تا نیما، ۲۷۴/۲ـ ۲۷۷؛ اسکندرنامهٔ منثور (روایت کالیستنس دروغین)، ۲۰۱ـ۲۰۳؛ اقبالنامه، چاپ وحید دستگردی، ۲۲۶ـ ۲۳۲؛ اندیشه‌های اهل مدینهٔ فاضله، ۱۱۹ـ۱۲۰، ۱۲۷ـ ۲۵۹، ۲۷۲ـ ۲۷۷؛ ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، چاپ هشتم، ۸۰ـ۸۸؛ بهرام‌نامه، چاپ وحید دستگردی، ۱۰۴ـ۱۰۷؛ خردنامهٔ اسکندری، چاپ مدرسی گیلانی،۲۸۴ـ۲۸۶ ؛ زنده‌بگور، ۱۱۸ـ۱۲۰؛ سامنامه، چاپ اردشیر بنشاهی، بمبئی، ۱۰۸ـ۱۱۱؛ سیاست مدینه، ۱۴۷؛ شاهنامه، چاپ مسکو، ۱۵۰/۲ـ ۱۵۱؛ ۱۰۳/۳، ۱۱۲ـ۱۱۳ ؛ ۶۰/۸، ۶۷ـ ۶۹، ۱۸۹ـ ۱۹۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۶ـ۱۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۱۳/۲؛ فرهنگ داستان‌نویسان ایران، ۱۰۷ـ۱۰۸؛ فرهنگ علوم انسانی، ۴۰۱؛ کلیات سعدی، چاپ محمد علی فروغی،چاپ پنجم، ۷۱۳؛ واژگان ادبیات داستانی، ۱۵۶؛ واژگان اصطلاحات ادبی، ۴۲؛ هشت کتاب، چاپ دوازدهم، ۳۶۲ـ ۳۶۵؛ آبولدوروف، «ملاحظاتی چند راجع به وصف مدینهٔ فاضله در نظم فارسی»، پیام نوین،دورهٔ هشتم، شمارهٔ ۵، مهر ۱۳۴۵ش، صص ۲ـ۵؛ هرمزهمایون‌پور، «دربارهٔ آرمانشهر»، کتاب آگاه،ویژهٔ ایران خاورمیانه، صص ۲۰۹ـ ۲۲۱؛ پال ترنر، «تامس مور و آرمانشهر»، ترجمهٔ بهروز ذکاء، همان‌جا، صص ۲۲۳ـ ۲۴۸؛
A Dictionary of Literary Terms,Cuddon 733- 736; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams, 177-178; *Britannica*, 23/128,174; *Dictionary of World Literary Terms* ,Shipley , 350- 351; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick, 235; *The Reader's Encyclopedia* , 1014-1015.

اصیل ـ قاسم‌نژاد

ادبیات آموزشی ← ادبیات تعلیمی

ادبیات آموزنده ← ادبیات تعلیمی

ادبیات ارشادی ← ادبیات تعلیمی

ادبیات اروتیک (a.da.bi.yāt-e.e.ro.tic)، نوعی ادبیات که در آن به عشق جسمانی و جنبه‌های جنسی عشق پرداخته می‌شود. خودِ واژهٔ اروتیک (erotic: شهوت‌انگیز، شهوانی، جنسی و سکسی) برگرفته است از نام اِرُوس (eros)، پسر آفرودیت و ایزد عشق در اساطیر یونانی که رومی‌ها او را به نام کوپید (cupid) می‌شناختند. اروتیسم (eroticism) همهٔ جنبه‌های عشق جسمانی و امور جنسی را، از عشق‌ورزی‌های لطیف تا نمایش و توصیف‌های بی‌پردهٔ فعالیت جنسی، دربرمی‌گیرد. پس ادبیات اروتیک شامل نوشته‌هایی است که در آن، کلاً یا جزئاً، روابط جنسی توصیف شود. اما در این مورد اصطلاح دیگری نیز وجود دارد و آن پورنوگرافی/ هرزه‌نگاری* است. واژهٔ پورنوگرافی برگرفته از دو واژهٔ یونانیِ porni(روسپی) و graphein (نوشته، ثبت کردن) است و در اصل علامتی بوده که در یونان باستان بیرون عشرتکده‌ها می‌آویختند. این اصطلاح بعدها در مورد آثاری به کار رفت که در آن به نشان دادن زندگی

ادبیات اروتیک

روسپیان یا نوشتن دربارهٔ فاحشه‌ها پرداخته می‌شد و مفهوم امروزین آن چنین است: عرضهٔ سکس و روابط جنسی در کتاب‌ها، تصویرها، فیلم‌ها و مانند آن‌ها صرفاً برای تحریک میل جنسی. پورنوگرافی در ادبیات عبارت است از داستانی (به وسیع‌ترین مفهوم این اصطلاح) که در آن ،اعمال جنسی و موقعیت‌های شهوتناکِ میان افراد به صورت عیان و بی‌پرده، برای برانگیختن لذت جنسی در خوانندگان، توصیف می‌شود. پورنوگرافی ممکن است مضحک و مسخره‌آمیز ، جدی، عجیب و غریب، یا زشت و زننده باشد و مثل هر اثر داستانی ممکن است از نظر ادبی ،نوشته‌ای خوب یا بد باشد. برای پورنوگرافی دو نوع اصلی در نظر گرفته‌اند: آ- **پورنوگرافی اروتیک** (erotica) : این نوع به جنبه‌های جسمانی عشقِ ناهمجنس‌خواه می‌پردازد و ممکن است نویسنده آن را با ریزه‌کاری‌های زیاد وصف کند که نمونه‌ای از آن را در صحنهٔ آمیزش بلقیس و احمد آقا در رمان سنگ صبور از صادق چوبک می‌توان دید. ب - **پورنوگرافی اگزوتیک** (exotica) یا نابهنجار: این گرایش به اعمال جنسی انحراف آمیز و نابهنجار می‌پردازد و بنابراین تأکیدِ اصلی آن روی انحراف جنسی است. برخی از موارد عامِ این‌گونه از پورنوگرافی عبارت است از سادیسم یا دیگر آزاری (sadism : کسب لذت جنسی از راه زجر و آزار دادن به دیگران)، مازوخیسم یا آزارخواهی (mosochism : انحرافی جنسی که در آن لذت شهوی از درد و رنج دیدن بر تن خویش حاصل می‌شود)، فتیش‌گرایی (fetishism : شیء یا عضوی غیرجنسی که به تحریک جنسی کمک می‌کند) ، همجنس خواهی، بچه‌بازی یا لواط‌گری (pederasty)، حیوان‌خواهی (zoolagnia : آمیزش با حیوانات) ، مبدل پوشی جنسی(پوشیدن لباس جنس مخالف برای تحریک شهوانی)، چشم‌چرانی (voyerism : انگیختگی جنسیِ ناشی از تماشای عورت یا عمل جنسی دیگران یا کسبِ لذت جنسی از تماشای روابط جنسی دیگران به دلیل ناتوانی جنسی) و موارد دیگری از این قبیل. با این‌که پورنوگرافی گونهٔ افراطی و بی‌پردهٔ اروتیسم به شمار می‌آید، تمایز میان اروتیسم و پورنوگرافی، بر حسب اعتقادهای اخلاقی ناقدان یا ذوق و سلیقهٔ آنان، نوسان دارد و مرز مشخص و روشنی میان آن‌ها نیست. مثلاً کسانی که امور جنسی را در شمار تابو می‌دانند، به هر چیزی که حرمت‌شکنی بکند نسبت پورنوگرافی می‌دهند؛ مثل ناقدانی که اولیس جیمز جویس ، فاسق لیدی چاترلی لارنس (۱۸۸۵- ۱۹۳۰م) و لولیتایِ نباکوف (۱۸۹۹- ۱۹۷۷م) را آثاری هرزه و پورنوگرافیک تلقی می‌کردند، در حالی که امروزه این آثار در زمرهٔ ادبیات پورنوگرافیک به شمار نمی‌آیند. دی.اچ. لارنس، داستان‌نویسِ ایرلندی ،نوشته است: «پورنوگرافی واقعی همیشه زیرزمینی است... و با اهانت‌های گوناگونی که به جنسیت و نفس انسان می‌کند قابل تشخیص است. پورنوگرافی عبارت است از تحقیر سکس و به لجن کشیدن آن. به محض این‌که انگیزش احساس جنسی را با خوار شمردن و تحقیر کردن احساس جنسی درهم بیامیزیم مرتکب پورنوگرافی شده‌ایم.» با این همه عموماً پذیرفته شده است که ادبیات اروتیک تمایلات جنسی را در زمینه‌ای غنی‌تر و بافتی تخیلی‌تر مطرح می‌سازد و به عبارت دیگر، با سکس و امور جنسی برخوردی هنری و زیبایی شناختی دارد. از سوی دیگر، در ادبیات اروتیک توصیف‌های سکسی تنها بخشی از تأثیر کلی اثر را تشکیل می‌دهد. در حالی‌که در پورنوگرافی عرضهٔ سکس و تحریک لذت جنسی هدف اصلی است. گفته‌اند سردرگمی و آشفتگیِ بیشتر وقتی پدید می‌آید که اصطلاح پورنوگرافی با مفهوم مشخص و مجاز وقاحت‌پردازی (obscenity) که معمولاً بیان یا نمایشِ اعمال، اندام‌ها، واژه‌ها و انحراف‌های نامطبوع و مشمئز کننده را درملأ عام دربرمی‌گیرد، بیامیزد. نمونه‌هایی از وقاحت‌پردازی را می‌توان در هزلیات شاعران ایرانی، مثلاً ایرج میرزا، مشاهده کرد که در شعرهای خویش با دشنام‌های رکیک و زننده به ذمِ دیگران می‌پردازند. گفتنی است که منتقدان میان کاربرد پورنوگرافی و اثر پورنوگرافیک تمایز قایل شده‌اند و خاطرنشان کرده‌اند که عملاً از نیمهٔ‌دوم قرن هجدهم میلادی است که نوع ادبی پورنوگرافی یا اثر پورنوگرافیک، در سطحی گسترده، در ادبیات غرب پیدا شده است. در حالی که عناصر پورنوگرافیک بسیار پیشتر و در ادبیات ملت‌های متعدد پیدا می‌شد. از سرچشمه‌ها و شکل‌های اولیهٔ پورنوگرافی اطلاع کمی در دست است زیرا معمولاً ارزش چندانی برای حفظ و انتقال آن قایل نبوده‌اند. با این‌همه، یکی از نخستین مدارک تاریخی و مشخص پورنوگرافی را در فرهنگ غرب، در آوازهای شهوتناکی که در یونان باستان در جشنواره‌های گرامیداشتِ دیونوسوس - خدای شراب و بارآوری - اجرای می‌شد، می‌توان یافت. سند مسلم پورنوگرافی ترسیمی (graphic) در فرهنگ روم در پمپی یافت شده است: نقاشی‌هایی سکسی مربوط به سدهٔ یکم میلادی دربارهٔ مجالس عشرت‌پرستانهٔ پرستش باخوس - خدای شراب در روم - (که با شور و مستی و آمیزش جمعی

ادبیات اروتیک

همراه بود) بر روی دیوار کشیده شده است. در کامَه ـ سوترَه (حدود سدهٔ ۴ میلادی) از واتسایانا و دیگر کتاب‌های مبانی سکسِ هندی، در نمایشنامهٔ لوسیستراتا از آریستوفانسِ یونانی (۴۴۸ـ ۳۸۸ق‌م) در *The satyricon* از پترونیوس آربیتر (سدهٔ یکم میلادی)، نامه‌های آل کیفرون(ح ۲۰۰م)، برخی آثار آتنائوس (سدهٔ دوم میلادی) و گفتگوهای لوسیان (سدهٔ دوم میلادی) عناصر پورنوگرافیک می‌توان یافت. نمونهٔ کلاسیک دیگر پورنوگرافی رسالهٔ هنر عشق ورزی از اووید، شاعر رومی (۴۳ق‌م ـ ۱۷م) است دربارهٔ فنون عشقبازی و تحریک جنسی. در اروپا، پس از سقوط امپراتوری روم پورنوگرافی در میان آثار ادبی حضور چندانی نداشت؛ هرچند که در عوض، تا اواخر سده‌های میانه مقدار زیادی شعر اروتیک یافت می‌شد. نخستین اثر پورنوگرافی، پس از این دوره، دکامرون (۱۳۷۱م) از بوکاتچو است. از میان دیگر نویسندگانی که در دورهٔ رنسانس آثار پورنوگرافیک پدید آوردند می‌توان به پوجیو، رابله (درگارگانتوا و پانتاگروئل)، سلینی (در خاطرات) و آرتینو اشاره داشت.در درام عصر الیزابت (۱۵۵۸ـ ۱۶۰۳م) و جیمز یکم (۱۶۰۳ـ ۱۶۲۵م) نیز صحنه‌های پورنوگرافیک می‌توان یافت. به همین ترتیب است در کمدی‌های دورهٔ بازگشت (دوره‌ای در انگلستان که از ۱۶۶۰ میلادی، یعنی سال پادشاهی چارلز دوم، تا پایان همین قرن طول می‌کشد). در قرن هجدهم رمان‌های پورنوگرافیک در سطح گسترده‌ای پدید آمد. در همین قرن، در ادبیات انگلستان ، نخستین شاهکار پورنوگرافی به نامِ خاطرات زنی هوسران یا خاطراتی از زندگی فانی هیل اثر جان کلَلند خلق می‌شود. دو نامی که همیشه با پورنوگرافی اگزوتیک عجین شده، مارکی دوساد و لئوپولد فُن ساخِر-مازوخ است که دو واژهٔ سادیسم و مازوخیسم از نام ایشان گرفته شده. ونوس در فورس(ح ۱۸۷۰م) شاهکار پورنوگرافی مازوخ است و از آثارِ عمدهٔ پورنوگرافیک ساد نیز می‌توان به ۱۲۰ روز در سودوم (۱۷۸۵م)، ژوستین (۱۷۸۱م)، فیلسوف در بودوآر (۱۷۹۵م)، ژولیت (۱۷۹۶م) و گناهان عشق (۱۸۰۰م) اشاره داشت. در اروپای قرن نوزدهم، آثار تازه‌ای در این زمینه پدید آمد که غالباً فاقد ارزش ادبی بود. حضور پورنوگرافی در سدهٔ بیستم، هم از نظر نوع عرضه و هم حجمِ فراوانِ آثارِ به‌وجود آمده، بی‌سابقه است. توسعهٔ عکاسی و سپس فیلم، باعث به‌وجود آمدن آثار فراوانی در این زمینه شد. در قرن حاضر ادبیات پورنوگرافی، از هر نوع، انتشاری بسیار فزاینده و بی‌شمار داشته است. رمان‌های زیادی نوشته شدند که دربردارندهٔ عناصر پورنوگرافیک بودند و همچنین است نشریه‌ها و مجله‌هایی که با مقالات، داستان‌ها، سرگذشت‌های تاریخی، یادداشت‌ها و گاهی نیز همراه با عکس‌های گوناگون پورنوگرافیک به تحریک غریزهٔ جنسی مخاطبان می‌پردازند. در ادبیات فارسی اثر پورنوگرافیک بسیار کمیاب است، در حالی که از لابلای آثار ، می‌توان گه‌گاه عناصر پورنوگرافی بیرون کشید. ظاهراً قدیمی‌ترین اثر پورنوگرافیک در ادبیات کلاسیک فارسی، منظومهٔ مصورِ الفیه و شلفیه از ابوبکر ازرقی هروی بوده است که برای درمان ناتوانی جنسی طغانشاه ـ خواهرزادهٔ طغرل سلجوقی ـ سروده شده و امروزه چیزی از آن نمانده است. در تاریخ بیهقی به کوشکی از سلطان مسعود غزنوی در هرات اشاره می‌شود که در آن برای خوابش خانه‌ای ساخته بودند که روی دیوارهایش ، از بالا تا پایین پر بود از نقاشی‌هایِ شهوت‌انگیزِ صحنه‌های آمیزش زنان و مردانِ برهنه. قطعه‌ای از سنایی غزنوی با مطلع «دی بدان رستهٔ صرافان من بر در تیم ـ پسری دیدم تا بنده‌تر از در یتیم» دربارهٔ لواط‌گری است. برخی از حکایت‌های مولوی در مثنوی معنوی نیز، مثلِ حکایتِ کنیزک و خر در دفتر پنجم، دارای عناصر پورنوگرافیک است. در بعضی از قصه‌های موجود در ترجمهٔ فارسی هزار و یک شب هم عناصرِ پورنوگرافیک یافت می‌شود. در پاره‌ای از شعرهای ایرج میرزا (۱۲۹۱ـ ۱۳۴۴ق) ، مثلاً در عارف‌نامه می‌توان صحنه‌های پورنو پیدا کرد. در دورهٔ معاصر، هرچند اثرِ مستقل پورنوگرافی پدید نیامد، در میان رمان‌ها و داستان‌های کوتاه می‌توان به آثاری برخورد که در آن به زندگی و اعمالِ روسپیان پرداخته شده ـ بی‌آنکه پورنو باشند ـ که یک نمونهٔ آن رمان باشرف‌ها از ع. راصع است. با این همه، کمابیش می‌توان در میان داستان‌های معاصر به صحنه‌های پورنوگرافیک برخورد کرد. برخلاف پورنوگرافی که در ادبیات فارسی بسیار کمرنگ است، ادبیات اروتیک، به‌ویژه شعر اروتیک حضور چشمگیرتری دارد. اما پیش از هر چیز باید میان شعر اروتیک و عاشقانه نیز تمایز قایل شد. شعر اروتیک دربارهٔ سکس و عشق جسمانی است، اما شعر عاشقانه گرایش دارد که از پرداختن به ریزه‌کاری‌های مسائل جنسی پرهیز کند که البته استثناهایی نیز وجود دارد، مثل شعرهای عاشقانه‌ای که شاعر در آن به وصف و ستایش اندام معشوق می‌پردازد. در شعر اروتیک توجه شاعر به جنبه‌های جسمانی عشق و شهوت معطوف است، در حالی‌که در شعر عاشقانه شاعر بیشتر به مظاهر غیرجنسی و عاطفی و احساسیِ

عشق می‌پردازد. شعر اروتیک در ادبیات جهان پیشینهٔ درازی دارد و در ادبیات سنسکریت (مثل مِدْهَدوتَه در حدود سدهٔ ۵ ق‌م) و ادبیات یونان (به‌ویژه در شعرهای سافو و آناکرئون) نمونه‌هایی از آن یافتنی است. شعر غنایی لاتین در قرون وسطا بیشتر اروتیک بود، از جمله آثار گوتفرید فُن استراسبورگ (در تریستان و ایزولت) و چاسر. در دورهٔ رنسانس نیز گروهی از شاعران به شعر اروتیک روی آوردند که از میان مهم‌ترین آن‌ها باید به بویاردو، تاسو، آریوستو، اسپنسر، مارلو و شکسپیر اشاره داشت. در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم به‌ویژه در آثار سمبولیست‌ها (گوتیه، بودلر، ورلن و مالارمه) نوعی از شعر اروتیک را می‌توان یافت. در انگلستان جنبش هنری احیاگران دورهٔ پیش از رافائل (pre-Raphaelites)، مثلاً آثار شاعرانی چون روزِتی و سوین بِرن و به مضامین اروتیک گرایش داشتند. در شعرهای سوررآلیست‌ها نیز اروتیسم جایگاه ویژه‌ای دارد.در آثار داستانی غربی، هم در قرون پیش و هم به‌وفور در دورهٔ معاصر، نشان صحنه‌های اروتیک را می‌توان پیدا کرد. شعر اروتیک جز در مواقعی که با هجو، هزل* یا طنز* آمیخته است در زمرهٔ شعر غنایی*/ تغزلی محسوب می‌شود. گفتنی است که توصیف‌های اروتیک در شعر غالباً در لفاف صور خیال است و گاهی نیز این توصیف‌ها به صورت تشخیص* بر طبیعت فرافکنی می‌شود. مثلاً در ویس و رامین در توصیف آمیزش این دو آمده است که رامین «چو در میدان شادی سرکشی کرد ـ کلید کام در قفل خوشی کرد/.../ چو تیر از زخمگاه آهیخت بیرون ـ نشانه بود و تیرش هر دو پرخون» یا این بیت از فردوسی: «میان دو پایش یکی ژرف بود ـ سم آهوی رفته در برف بود.» و سایه نیز در شعری سروده است: «آن‌جا که می‌غنود چمنزار سبزپوش \ در بستر شکوفهٔ زرین آفتاب\ وز چنگ باد و بوسهٔ پروانگان مست\ دامان کوه بود چو گیسو به پیچ و تاب.» اروتیسم در شعر کلاسیک فارسی بیشتر در میان منظومه*های روایی ـ غنایی ، از جمله ویس و رامین و گل و نوروز از خواجوی کرمانی ، یافت می‌شود. غزل* عاشقانهٔ کلاسیک نیز گاهی محملی می‌شود برای این نوع بیان. یغمای جندقی و ایرج میرزا هم تعدادی شعر اروتیکِ هجوآمیز و طنزآمیز دارند. این نوع شعر در دورهٔ معاصر کاربردی گسترده‌تر می‌یابد و شاعرانی مانندِ شاملو،فروغ فرخزاد، اخوان ثالث ، رویایی و نادرپور شعرهایی به این شیوه دارند. در عرصهٔ نثر کلاسیک در میان آثار داستانی و گاه مذهبی،گه‌گاه ردپایی از توصیف‌های اروتیک می‌توان یافت (به‌ویژه در ترجمهٔ فارسی هزار و یک‌شب) که با ظهور رمان و داستان کوتاه در دورهٔ اخیر این‌گونه توصیف‌ها کاربرد زیادی پیدا کرد و بیشتر داستان‌نویسان معاصر در بخش‌هایی از آثار خود به آن پرداخته‌اند که برای نمونه می‌توان به داستان‌هایی از هدایت (بوف کور)،احمد محمود (مول، همسایه‌ها) هوشنگ گلشیری (شازده احتجاب) ، سیمین دانشور(سووشون) ، صادق چوبک (سنگ صبور) و بسیاری دیگر اشاره کرد. شعر «حالت» از یدالله رویایی و «شب و شراب و حکایت» از بهاءالدین خرمشاهی دو نمونه از شعر اروتیک است.

منابع: آینه در آینه ، ۲۷؛ از دوستت دارم ، ۷۲ـ ۷۵؛ دیوان سنایی ، چاپ مدرس رضوی، ۱۰۸۱؛ فرهنگ توصیفی اصطلاحات روانشناسی ، ۱۰۸؛ کتیبه‌ای بر باد، ۹۷-۹۹؛ ویس و رامین ، چاپ نشر جامی، ۱۱۸؛ دی.اچ. لارنس، «پورنوگرافی و وقاحت‌نگاری»، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی» ، کتاب الفبا ، جلد ۲، صص ۶۳ـ ۷۹؛
A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 242- 243, 521-522-525; *Britannica*,9/615-616; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley, 247- 248; *The Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*,Baldick, 174; *The Reader's Encyclopedia*,310-311.

ربیعیان

ادبیات اعترافی (a.da.bi.yāt-e.e€.te.rā.fi)، معادل اصطلاح انگلیسی confessional literature گونه‌ای ادبیات که دربرگیرندهٔ آثاری است که به نحوی بازگوکنندهٔ زندگی خصوصی پدیدآورندگان آن‌ها است. آثاری که در زمرهٔ این نوع ادبیات جای می‌گیرند، تجربه‌ها، احساس، باورها و حالت‌های شخصی و روحی ـ روانی خالق خود را باز می‌تابانند. قدیم‌ترین نمونهٔ به جا مانده از این نوع ادبیات، اعترافات آگوستینوس قدیس (۳۵۴-۴۳۰م) است. اما نخستین اثر برجسته‌ای که در زمینهٔ ادبیات اعترافی پدید آمد، اعترافات ژان ژاک روسو، نویسنده و اندیشمند فرانسوی (۱۷۱۲- ۱۷۷۸م) بود. روسو با این اثر که پس از مرگش در ۱۷۸۲م منتشر شد (ترجمهٔ فارسی،تهران، معرفت، ۱۳۲۸ش)، شیوهٔ ادبی نوینی پدید آورد که عبارت بود از بحث و موشکافی تطورات روحی نویسنده به قلم خودش. روسو در مقدمهٔ کتابش در همین باره می‌نویسد: «من به کاری دست می‌زنم که در گذشته سابقه نداشته است و در آینده هم کسی از آن تقلید نخواهد کرد... در این کتاب می‌خواهم به

ادبیات اقلیمی در ایران

نزدیکان و آشنایان خود، سرگذشت مردی را با تمام خصوصیات واقعی‌اش نشان دهم؛ این مرد، خود من هستم». از دیگر نمونه‌های پدید آمده در قلمرو ادبیات اعترافی می‌توان به اعترافات یک افیونی انگلیسی (۱۸۲۲م) نوشتهٔ تامس دکوینسی، نویسندهٔ انگلیسی (۱۷۸۵- ۱۸۵۹م) و اعترافات مرد جوان (۱۸۸۸م) اثر جورج مور، رمان‌نویس ایرلندی (۱۸۵۲-۱۹۳۳م) اشاره کرد. در رمان اعترافی که شاخه‌ای از همین نوع ادبیات است و تقریباً از نخستین سال‌های دههٔ ۱۹۴۰- ۱۹۵۰م پا به قلمروی ادبیات داستانی اروپا نهاد، نویسنده به شیوهٔ اول شخص داستان را روایت می‌کند. سقوط (۱۹۵۶م) از آلبرکامو (۱۹۱۳-۱۹۶۰م)، حرف و سکوت (۱۳۵۷ش) نوشتهٔ محمود کیانوش (۱۳۱۳ش -) و سنگی برگوری (۱۳۶۸ش) اثر جلال آل احمد (-۱۳۴۸ش) جزو رمان‌های اعترافی هستند. گفتنی است در دسته‌ای از رمان‌های اعترافی که اصطلاحاً به آن‌ها داستان در داستان (frame story) می‌گویند، نویسنده در طی داستان، خواننده را از چند و چون نوشتن همان داستان آگاه می‌سازد. آندره ژید،نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۶۹- ۱۹۵۱م) نخستین کسی بود که به این شیوهٔ نگارش پرداخت؛ نخست،با دفترچه‌های آندره والتر (۱۸۹۱م) و سپس با شاهکارش، سکه‌سازان (۱۹۲۵م).

منابع: ادبیات داستانی،۴۵۷؛ جام جهان‌بین، ۳۰۹-۳۱۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد،۱۸؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon,151; *Britannica*, 3/528; *Reader's Encyclopedia*, 207.

قاسم‌نژاد

ادبیات اقلیمی در ایران (a.da.bi.yāt-e.eq.li.mi.dar.i.rān) گونه‌ای ادبیات که زاییدهٔ ویژگی‌های اقلیمی ـ جغرافیایی ایران است. این ویژگی‌ها باعث پیدایی سبک‌های معروف ـ دو شعر و نثر ـ شده و می‌شوند که از آن شمارند سبک خراسانی، سبک عراقی و سبک هندی.(← سبک) گفتنی است که از دید تاریخی، هر چه منطقه‌ای به مرکز ایران نزدیک‌تر بوده، آن منطقه فرهنگ و ادبیات با ثبات‌تری داشته است. برعکس، منطقه‌ای که همجوار سرزمینی بیگانه بوده، فرهنگ و ادبیاتی به‌مراتب تغییرپذیرتر داشته است، مانند منطقهٔ آذربایجان در دورهٔ انقلاب مشروطه که ضمن پذیرش اندیشه‌های گوناگون سیاسی، اجتماعی و فرهنگی نوین، معرف دو نویسندهٔ پیشرو، میرزا عبدالرحیم طالبوف تبریزی و حاج زین‌العابدین مراغه‌ای نیز بوده است. می‌توان آثار این دو نویسنده را در کنار کارهای میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقای تبریزی،نخستین نمایشنامه‌نویس ایرانی، زیر مجموعهٔ «فرهنگ مؤثر آذربایجان بر انقلاب مشروطه» آورد. از دههٔ ۱۳۴۰ش، پژوهش‌هایی دربارهٔ ادبیات اقلیمی صورت گرفته که از آن جمله می‌توان به نوعی بررسی سبک یا مکتب فراورده‌های ادبی در استان‌های مختلف اشاره کرد. «مکتب خوزستان» از نخستین مکاتبی بود که توجه بسیاری از منتقدان را به خود جلب کرد. نویسندهٔ مقالهٔ «مکتب خوزستان» کوشیده است تا با توجه به ویژگی‌های مشترکی که در کارهای داستان‌نویسان خوزستانی ـ یا به عبارت بهتر، جنوبی- دیده است، خاصه‌های این مکتب را مشخص نماید.«محیط جنوب غربی ایران، به‌ویژه بخش صنعتی آن که تضادهای جهان معاصر را یکجا کنار هم دارد، بهترین آزمایشگاه برای آزمون سبک نویسندگان رآلیست امریکایی در شکل بومی و ایرانی بوده است... که به برخی داستان‌نویسان معاصر فرصت داد تا مکتب خوزستان را پدید آورند... می‌توان گفت که جغرافیا سبک آفریده است.» از مهم‌ترین نویسندگان مکتب جنوب می‌توان به صادق چوبک، ابراهیم گلستان، ناصر تقوایی و بعدها محمدرضا صفدری، اصغر عبداللهی، قاضی ربیحاوی، منیرو روانی‌پور، یارعلی پورمقدم و بهرام حیدری اشاره کرد. به همین ترتیب، می‌توان مکتب‌های دیگری نیز تشخیص داد که «مکتب اصفهان» یکی از آن‌ها است. این مکتب درست در برابر مکتب جنوب قرار دارد و از مهم‌ترین پیروان آن می‌توان بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری را یاد کرد. این دو مکتب از آن رو در برابر هم قرار دارند که اولی (مکتب جنوب) برون‌گرا است و دومی درون‌گرا؛ به دیگر سخن، اولی برمدار عینیت می‌گردد و دومی بر مدار ذهنیت. داستان‌نویس جنوبی بر پایهٔ عینیت‌ها به خواننده کمک می‌کند تا بر موضوع داستان احاطه یابد؛ حال آن‌که داستان‌نویس پیرو «مکتب اصفهان» بیشتر به منظور تکمیل تصویر درونی و ذهنی، به عینیت(ها) توسل می‌جوید. «مکتب گیلان» نیز جزو مکتب‌های شناخته و پذیرفتنی است که ویژگی‌های خود را دارد. مثلاً در آثار اکبر رادی و محمود طیاری، تأکید بر عناصر اقلیمی- جغرافیایی شمال ایران(مانند رطوبت و باران) بیش از عوامل رنگ‌آمیزی صحنه عمل می‌کنند؛ یعنی برآنند که ابعاد روانشناختی شخصیت‌های داستان را تقویت کنند. داستان‌های محمود دولت‌آبادی و کسانی که به شیوهٔ او قلم می‌زنند، باعث پیدایی «مکتب خراسان» شده است

که به تصویر کشیدن خشکسالی‌ها و سیل‌های دشت خراسان از ویژگی‌های آن است. در پهنهٔ شعر معاصر ایران نیز می‌توان ویژگی‌های اقلیمی و وابستگی‌های جغرافیایی را تشخیص داد. در منظومه‌های فراوانی از شهریار، تصویر تبریز و کوه‌های برف‌پوش آذربایجان به چشم می‌خورد؛ بسیاری از سروده‌های نیما یوشیج آکنده از تصاویر کوه‌ها و جنگل‌های مازندران است؛ شعرهای مشهور سهراب سپهری، مانند«صدای پای آب»، تصاویری از کویر کاشان را فراروی خواننده قرار می‌دهند؛ اشعار منوچهر آتشی، خواننده را به محیط جنوب و اقلیم‌ویژه‌اش می‌برند؛ بسیاری از سروده‌های م.ع.سپانلو، فروغ فرخزاد و مهدی اخوان ثالث از تاریخ و جغرافیای تهران و حال و هوای محله‌های قدیمی آن الهام گرفته‌اند. فضای شعرهای شاعری پوشیری (مانند علی باباچاهی) با شاعری گیلانی (مانند شمس لنگرودی) یا شیرازی (مانند منصور اوجی) بسیار متفاوت است. حال و هوای اشعار شاعران جنوبی با فضای حاکم بر شعار شاعران گیلانی یا مازندرانی تفاوت فراوانی دارد؛ همان‌گونه که سروده‌های شاعران روستایی با شعرهای شاعران شهرهای بزرگ و صنعتی فرق می‌کند. ادبیات اقلیمی، در عرصه‌ها و قالب‌های گوناگون،تنوع فرهنگی ملی به نام «فرهنگ معاصر ایران» را نشان می‌دهد.

منبع:محمد علی سپانلو، «مکتب خوزستان»، اندیشهٔ آزاد، شمارهٔ یکم،۱۳۵۸ش.

سپانلو

ادبیات بیابان‌گردانه ← ادبیات جاده‌ها

ادبیات بیابان‌نوردانه ← ادبیات جاده‌ها

ادبیات پاپ ← ادبیات عامه‌پسند

ادبیات پلیسی ← داستان پلیسی

ادبیات پندآموز ← ادبیات تعلیمی

ادبیات پوچی ← تآتر پوچی

ادبیات پیشگو ← داستان علمی ـ تخیلی

ادبیات تبلیغ‌گر ← ادبیات تبلیغی

ادبیات تبلیغی (a.da.bi.yāt-e.tab.li.qi)/ ادبیات تبلیغ‌گر، معادل اصطلاح انگلیسی propagandist literature گونه‌ای ادبیات تعلیمی* که مهم‌ترین هدف آن برانگیختن خواننده یا مخاطب به موضع‌گیری یا اقدامی ویژه بر پایهٔ موضوعی اجتماعی، سیاسی یا دینی ـ با توجه به زمان نگارش اثر ـ است. ادبیات تبلیغی بر آن است تا باور(ها) یا اندیشه(ها)یی را به مخاطبان خویش القا کند. نویسندهٔ تبلیغی ، حقیقت‌مانندی* را از نوشته‌های خویش می‌گیرد و می‌کوشد تا شخصیت(ها) و موقعیت(ها)ی نوشته‌های خود را چنان طراحی کند و سامان دهد که با نهاد(تز) وی همساز باشند. ماندگاری نوشتهٔ تبلیغی، کاملاً بستگی به موضوع تبلیغ آن دارد. اما معمولاً این نوع نوشته‌ها بنا به خاصه‌هایشان، دوام چندانی ندارند. اگر اثری تبلیغی تا مدت‌ها پس از مرگ آنچه دربارهٔ آن تبلیغ می‌کرده زنده بماند، باید آفرینندهٔ آن را هنرمند و والاتر از یک آوازه‌گر صرف برشمرد، مانند برخی آثار جورج اورول، رمان‌نویس ، منتقد و مقاله‌نویس انگلیسی (۱۹۰۳- ۱۹۵۰م) از قبیل قلعهٔ حیوانات (۱۹۴۵م) و ۱۹۸۴ (۱۹۴۹م). اصطلاح ادبیات تبلیغی در نقد آزاد (liberal criticism) بیشتر بازتابنده و یادآور قالب‌های ادبی جناح چپ ، مانند رآلیسم سوسیالیستی* و تآتر حماسی برشت است. از چهره‌های پرآوازهٔ غربی که در این حوزهٔ ادبی آثاری پدید آوردند، می‌توان نویسندگان زیر را یاد کرد: هریت بیچر استو، رمان‌نویس امریکایی (۱۸۱۱- ۱۸۹۶م) ، آپتن سینکلر، نویسندهٔ امریکایی (۱۸۷۸- ۱۹۶۸م)، کلیفورد اودتس، نمایشنامه‌نویس امریکایی (۱۹۰۶- ۱۹۶۳م) ، جان گالزورتی، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۸۶۷- ۱۹۳۳م) و جورج برنارد شا، نمایشنامه‌نویس ایرلندی (۱۸۵۶- ۱۹۵۰م). بخش عمده‌ای از ادبیات تبلیغی را ادبیات جزوه‌ای (pamphlet literature) می‌سازد. جزوه‌نویسی در ادبیات غرب، به‌ویژه در اروپای سدهٔ هجدهم میلادی، نمودی کاملاً تبلیغی داشته و در واقع، نوعی مرامنامه بوده است.چندی بعد، از اواسط سدهٔ نوزدهم میلادی جدلی‌های نام‌آوری، همچون هنریک ایبسن، شاعر و نمایشنامه‌نویس نروژی (۱۸۲۸- ۱۹۰۶م)، اچ. جی. ولز، رمان‌نویس و روزنامه‌نگار انگلیسی (۱۸۶۶- ۱۹۴۶م) ، هیلر بلاک، نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۷۰- ۱۹۵۳م)، گیلبرت کیت چسترتن، شاعر، رمان‌نویس، روزنامه‌نگار و مقاله‌نویس

ادبیات تبلیغی

انگلیسی (۱۸۷۴- ۱۹۳۶م) و سرانجام ، برتولت برشت، نمایشنامه‌نویس و شاعر آلمانی (۱۸۹۸- ۱۹۵۶م)در پشتیبانی و اشاعهٔ باورها و اندیشه‌های سیاسی ، اجتماعی و گاه دینیِ خویش، به جزوه‌نویسی روی آوردند. رگه‌های ادبیات تبلیغی اجتماعی و دینی را می‌توان در ادب کهن فارسی پیدا کرد. هنگامی که شاعری مدیحه‌سرا به ستایش ممدوح خود ـ شاه، وزیر یا بزرگی ـ می‌پرداخت، درواقع تبلیغ‌گر او در اجتماع بود. نشان دادن نوع‌دوستی، رعیت‌نوازی، دادگری و بخشندگی ممدوح ، عملاً ستایشگر را به آوازه‌گر بدل می‌کند. حماسه*های دینی بازمانده از پیشینیان را نیز می‌توان از رویکردی ویژه در زمرهٔ نوشته‌های تبلیغی آورد. منظومه*هایی دینی ـ حماسی، همچون خاوران‌نامهٔ ابن‌حسام خوسفی (ـ۸۷۵ق) در شرح جنگ‌های حضرت علی (ع)، شاهنامهٔ حیرتی در شرح جنگ‌های پیامبر اکرم(ص) و حضرت علی (ع) از حیرتی (ـ۹۷۰ق) ، مختارنامهٔ عبدالرزاق بیگ فرزند نجف قلی‌خان دنبلی، حملهٔ حیدری از میرزا محمد رفیع‌خان باذل (ـ۱۱۲۴/۱۱۲۳ق)، دلگشانامهٔ میرزا غلامعلی آزاد بلگرامی (ـ۱۲۰۰ق) در یادکرد جنگ‌های مختار ثقفی، اردیبهشت‌نامهٔ سروش اصفهانی (ـ۱۲۸۵ق) در شرح حال پیامبر اکرم(ص) و سرانجام ، خداوندنامهٔ فتحعلی‌خان صبا (ـ۱۲۳۸ق) در شرح احوال پیامبر اکرم (ص) و حضرت علی(ع) جملگی گذشته از داشتن بار دینی، تبلیغی نیز هستند؛ چه، اندیشه‌ای ویژه را به خواننده یا مخاطب القا می‌کنند. نوشته‌های تبلیغی دینی از دورهٔ صفویه(ح ۹۰۵- ۱۱۳۵ق) اقبال فراوان یافت، زیرا شاهان صفویه بر آن بودند تا این‌گونه نوشته‌ها را جایگزین شاهنامه‌ها و ابومسلم‌نامه‌ها نمایند. اما بی‌تردید، مهم‌ترین شاخهٔ ادبیات تبلیغی، نوشته‌های سیاسی است. نمونهٔ این نوع ادبیات را می‌توان در ادبیات شوروی در دورهٔ کمونیستی ـ بویژه دورهٔ حکومت وحشت استالین ـ پیدا کرد. ادبیات شوروی در این دوره کاملاً حزبی و مرامی بود، چندان که بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان ادبی به این برداشت رسیده‌اند که در این دوره، اثر ادبی والا و متعالی در شوروی پدید نیامده است. پیدایی آثار توده‌زده‌ای همچون چگونه فولاد آبدیده شد؟ (۱۹۳۵م) از نیکولای الکسیوویچ اوستروفسکی (۱۹۰۴- ۱۹۳۶م) ، شکست از الکساندر الکساندروویچ فادایف (۱۹۰۱- ۱۹۵۶م)، سرزمین کف از ایوان یفریموف ، رباعیاتی دربارهٔ لنین (۱۹۳۸م) و لنین زنده است(۱۹۴۷م) از میرسعید میرشکر، شاعر و نمایشنامه‌نویس تاجیکستانی (۱۹۱۲- ۱۹۹۳م) نمایانگر همین واقعیت هستند. ادبیات سیاسی اندکی پس از پیدایی تشکیلات سیاسی جدی در ایران ، یعنی تقریباً از دورهٔ مشروطه، پا به عرصهٔ ادب فارسی نهاد. در این‌جا باید از چند چهرهٔ سرشناس که به‌ویژه اشعار سیاسی فراوان آفریده‌اند، یاد کرد: نخست، ابوالقاسم لاهوتی (۱۲۶۷- ۱۳۳۶ش) ، که او را بنیادگذار شعر تبلیغی (کمونیستی) فارسی معاصر می‌دانند؛ سید اشرف‌الدین گیلانی، معروف به نسیم شمال (۱۲۸۸/۱۲۸۷ق ـ ۱۳۱۳ش)، علی اکبردهخدا(ح ۱۲۹۷ق ـ ۱۳۳۵ش)، میرزادهٔ عشقی (۱۲۷۲- ۱۳۰۳ش)، عارف قزوینی(ح ۱۳۰۰ق ـ ۱۳۱۲ش)، محمدتقی بهار(۱۳۰۴ق ـ ۱۳۳۰ش) و فرخی یزدی (۱۳۰۶ق ـ ۱۳۱۸ش). بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ش نشریاتی برآمدند که با نام هنر و ادبیات ، به تبلیغ اندیشه‌های خود می‌پرداختند. در این میان، شمار نشریاتی که تبلیغ‌گر اندیشه‌های حزب توده بودند، بیش از بقیهٔ نشریات بود. در جدول زیر، فهرستی از چند نشریهٔ مهم متعلق به حزب تودهٔ ایران آمده است:

نام نشریه	مدیرمسئول/سردبیر	نخستین سال انتشار
نامهٔ‌مردم	مدیرمسئول: منوچهربهزادی سردبیر: رضا رادمنش احسان طبری جلال آل احمد	۱۳۲۳ش
ماهنامهٔ‌مردم	سردبیر: احسان طبری جلال آل‌احمد	۱۳۲۵ش
اندیشهٔ نو	مدیرمسئول: خلیل ملکی	۱۳۲۷ش
کبوترصلح	زیرنظر احمدصادق، جهانگیر بهروز محمدجعفر محجوب	۱۳۳۰ش
پیام نو	انجمن روابط فرهنگی ایران با اتحادجماهیرشوروی	۱۳۳۰ش
فرهنگ نو	نشریهٔ‌جامعهٔ‌لیسانسیه‌های دانشسرای عالی که زیرنظر حزب توده در نه شماره منتشر شد	۱۳۳۱ش
شیوه	آخرین و مهم‌ترین نشریهٔ هنری حزب تودهٔ ایران	۱۳۳۲ش

ادبیات تطبیقی

صولاً اشعار نو سال‌های ۱۳۲۹ تا ۱۳۳۰ش، جز معدودی، یا رمانتیسم خام عاشقانه و اجتماعی بود یا مقالات سیاسی موزون و گاه قافیه‌دار. قطعنامهٔ شاملو و شبگیر ه.ا.سایه نیز از شعار سیاسی ـ اجتماعی بودند که به ترتیب در ۱۳۳۰ و ۱۳۳۲ش منتشر شدند. در این‌جا باید از اسماعیل شاهرودی (۱۳۰۴ـ ۱۳۶۰ش) نیز یاد کرد که او را از مطرح‌ترین شاعران سیاسی سال‌های ۱۳۲۸ تا ۱۳۳۲ش برمی‌شمرند. از دیگر چهره‌های سیاسی‌نویس و تبلیغ‌گر در عرصهٔ ادبیات فارسی، می‌توان به اشخاص زیر اشاره کرد: صادق رضازادهٔ شفق (۱۲۷۴ـ ۱۳۵۰ش) مدیر مجلهٔ شفق ، علی دشتی (۱۲۷۴ـ ۱۳۶۰ش)، حسین فاطمی ، مدیر روزنامهٔ باختر، محمد مسعود قمی [م.م.دهاتی] (۱۲۸۴ـ ۱۳۲۶ش)، دکتر علی شریعتی، مظفر بقایی و انور خامه‌ای.

منابع:انواع شعر فارسی ،۷۲۹؛ تاریخ تحلیلی شعر نو، در صفحات فراوان؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۱۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبیات‌شناسی ، ۸۱؛ فرهنگ علوم انسانی، ۲۹۵؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 534- 535; *A Glossary of Literary Terms* ,Abrams, 40; *Dictionary of World Literary Terms,* Shipley, 251; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick,179.

قاسم‌نژاد

ادبیات تطبیقی (a.da.bi.yāt-e.tat.bi.qi)، از شاخه‌های نقد ادبی که به سنجش آثار، عناصر، انواع، سبک‌ها،دوره‌ها،جنبش‌ها و چهره‌های ادبی و به‌طور کلی مقایسهٔ ادبیات در مفهوم کلی آن در دو یا چند فرهنگ و زبان مختلف می‌پردازد. ادبیات تطبیقی از ادبیات و روابط ادبی ملل مختلف و بازتاب ادبیات یک ملت در ملت(های) دیگر سخن می‌گوید. بالندگی و شکوفایی این نوع ادبیات، نتیجهٔ گسترش پیوندهای ادبی ملت‌های گوناگون و رواج و انتشار کتاب، به‌ویژه در سدهٔ بیستم میلادی است. آنچه در ادبیات تطبیقی اهمیت دارد، پژوهش دربارهٔ تلاقی ادبیات در زبان‌ها و فرهنگ‌های مختلف، یافتن پیوندهای پیچیده و متعدد ادب در گذشته و حال و به‌طور کلی ارائهٔ نقشی است که پیوندهای تاریخی در اثرپذیری یا اثرگذاری ادبی داشته‌اند، چه در سبک، چه از دیدگاه جریان‌های فکری. با کمک ادبیات تطبیقی می‌توان آن انواع ادبی را که ویژهٔ برخی از فرهنگ‌ها است ولی در زبان و ادبیات فرهنگ(های) دیگر منعکس شده، بازیافت. برای شناخت تاریخ ادبیات و نقد ادبی به مفهوم نوین آن، ادبیات تطبیقی عنصری بایسته است، زیرا به کمک آن می‌توان ریشهٔ جریان‌های فکری و تأثیرگذار در ادبیات ملی را کشف کرد. پژوهش در زمینهٔ ادبیات تطبیقی نیازمند استعداد و آگاهی‌های ویژه‌ای است که پژوهشگر را به ژرف‌اندیشی در کشف ریشه‌های تلاقی ادبیات در سطح جهانی راهنمایی می‌کند. سنجش ادبی میان ادیبان جهان، بدون وجود علایق و پیوندهای تاریخی میان ایشان از حوزهٔ ادبیات تطبیقی خارج است، زیرا چنین سنجشی در شرایطی امکان‌پذیر است که زمینهٔ اثرپذیری و اثرگذاری (از لحاظ ادبی ـ فرهنگی) فراهم باشد. از سوی دیگر، ادبیات تطبیقی پهنه‌ای جهانی دارد؛ در نتیجه سنجش دو یا چند ادیب با یک ملیت در قلمرو آن نمی‌گنجد، زیرا سنجش‌هایی که در سطح ادبیات ملی صورت می‌گیرد، تنها نشان دهندهٔ توانایی و استعداد ادیبان هم‌نژاد و تا حدی نمایانگر پیوند آنان با پیشینیانشان است. مثلاً تحقیق دربارهٔ اثرگذاری سبک مقامه‌نویسی بدیع‌الزمان همدانی (ـ۳۹۸ق) در سبک مقامه‌نویسی حمیدی (ـ۵۱۴ق) خارج از موضوع ادبیات تطبیقی است. اما پژوهش دربارهٔ چگونگی پیدایش فن مقامه‌نویسی و روند تکامل آن در ادبیات عربی و نیز بررسی راه‌های نفوذ و انتقال آن به ادبیات فارسی در زمرهٔ موضوعات ادبیات تطبیقی است. **تأثیرمعکوس** (influence á rebours) نیز از جملهٔ بحث‌هایی است که در ادبیات تطبیقی مطرح می‌شود. تأثیر معکوس واکنشی است که شاعر یا نویسنده‌ای در آثار خود در برابر اندیشه‌های شاعر یا نویسنده‌ای با ملیتی متفاوت از خود نشان می‌دهد. هنگام بررسی تأثیر معکوس باید به مسائلی چون «عوامل پدید آمدن چنین تأثیری در کار شاعر یا نویسنده»، «علت پدیدار نشدن همین تأثیر در کار شاعر یا نویسنده‌ای با ملیت متفاوت» ، « تجزیه و تحلیل جنبه‌های تاریخی عوامل مزبور» ، «ویژگی‌ها و صبغهٔ بومی شاعر یا نویسنده» ،«وجوه اختلاف شاعر یا نویسندهٔ اثرگذار و اثرپذیر» و «طرز تلقی و جهان‌نگری شاعر یا نویسنده [با ملیتی متفاوت]» توجه کرد. رسول پرویزی در داستان «عبدالسلام مادرمرده» از مجموعهٔ لولی سرمست، ضمن تأثرپذیری معکوس از داستان لیلی و مجنون در ادبیات عربی، فضایی خلق می‌کند که در آن ،تصویری که از مجنون ارائه می‌شود، او را نزد خواننده، شخصیتی منفی نشان می‌دهد. رسالت ادبیات تطبیقی، بازنمایی خط سیر پیوندهای ادبی ملت‌های گوناگون و بخشیدن روح تازه به آن‌ها

ادبیات تطبیقی

است. گذشته از این، ادبیات تطبیقی، ادبیات هر ملتی را از مرزهای خود فراتر می‌برد و آن را در مقام جزئی از کلِ بنای میراث ادبی جهانی، فراروی اندیشه‌های گوناگون قرار می‌دهد. بنابراین،ادبیات تطبیقی نه تنها مکمل تاریخ ادبیات و پایه‌ای سترگ در نقد ادبی است، بلکه عامل مهمی در پژوهش‌های جامعه‌شناختی و درک صحیح آن‌ها نیز به شمار می‌رود و می‌تواند جوامع بشری را به سوی ایجاد روح تفاهم و همکاری میان انسان‌ها سوق دهد. از آن‌جا که هر یک از موضوعات مربوط به ادبیات تطبیقی نیازمند اصول ویژه‌ای هستند و احاطه بر همهٔ آن‌ها تاحدی ناممکن به نظر می‌رسد، باید به هنجارهای بنیادی این رشته در مقام الفبای آن،اشاره کرد: **پژوهشگری که به کار ادبیات تطبیقی می‌پردازد، باید تاریخدان باشد.** مثلاً کسی که می‌خواهد دربارهٔ ادبیات فارسی بعد از اسلام تحقیقی تطبیقی انجام دهد، باید از تاریخ ایران بعد از اسلام کاملاً آگاه باشد؛ **پژوهشگری که به کار ادبیات تطبیقی می‌پردازد، باید توانایی خواندن متون ادبی مورد بررسی به زبان اصلی را داشته باشد،** زیرا هر زبانی خاصه‌هایی دارد که باعث درک کامل متون نوشته به آن از طریق خواندن آن‌ها به زبان اصلی می‌شود؛ **پژوهشگری که به کار ادبیات تطبیقی می‌پردازد، باید از تاریخ ادبیاتی که قصد بررسی تطبیقی آن را داد، آگاهی دقیق داشته باشد؛** و سرانجام آن که **باید از مراجع و مآخذ عمومی و چگونگی به‌کارگیری آن‌ها کاملاً آگاه باشد.** در پهنهٔ ادبیات تطبیقی می‌توان دربارهٔ علل و عوامل انتقال ادبیات از زبانی به زبان(های) دیگر،انواع ادبی، موضوعات ادبی، تأثیر شاعر یا نویسنده‌ای در ادبیات ملت(های) دیگر، منابع و مآخذ شاعر یا نویسنده، جریان‌های فکری و شناسایی ملتی/ ملت‌هایی از طریق ادبیات دیگر(ان) بررسی و پژوهش کرد. شایسته است که به هریک از این شاخه‌های برشمرده، نظری اجمالی افکنده شود. در انتقال ادبیات از زبانی به زبان(های) دیگر دو دسته عوامل دخالت دارند: **نخست،آثار شاعر یا نویسنده** : اگر صاحب قلمی برخی از آثار خود را به زبان بیگانه بنگارد، همین آثار را می‌توان دلیل قاطعی بر اثرپذیری وی از زبان و ادبیات بیگانه برشمرد. شاعران ونویسندگان عربِ ایرانی‌تبار(ذواللسانین) که به دو زبان عربی و فارسی می‌سرودند و می‌نوشتند، اسکار وایلد ، شاعر و نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۵۴- ۱۹۰۰م) که نمایشنامهٔ سالومه را به فرانسوی نوشت و ولتر، نویسندهٔ فرانسوی (۱۶۹۴- ۱۷۷۸م) که رساله‌های خویش را به انگلیسی نگاشت، همگی این نوع تأثیرپذیری را نشان می‌دهند. بررسی ترجمه‌ها و جستجو در چند و چون رواج آن‌ها نیز از جملهٔ مقولاتی هستند که در این‌جا باید بدان‌ها اشاره کرد. تعیین میزان رواج هر اثر ادبی و سطح علاقه به خواندن آن در کشوری که بررسی ادبیات آن مورد نظر است، می‌تواند پژوهشگر را در راه رسیدن به مقصود خویش یاری کند. **دوم، شاعران و نویسندگان (صاحبان آثار):** مثلاً هنگام بررسی آثار شاتو بریان، نویسنده و خطیب فرانسوی (۱۷۶۸- ۱۸۴۸م) باید دربارهٔ زندگی او و نیز بازتاب محیط انگلستان و محافل ادبی آن کشور در آثار وی پژوهش‌هایی صورت گیرد. یا هنگام بررسی ترجمه‌های عبدالله بن مقفع (-۱۴۲/۱۴۳/ ۱۴۵ق) از شاهکارهای ادبیات فارسی، باید به زندگانی، گرایش‌ها و فرهنگ ایرانی وی و نیز عواملی که بر ترجمه‌های ادبی او تأثیر گذارده‌اند، توجه کرد. از دیگر موضوعات مهم و اساسی در ادبیات تطبیقی، ارزیابی انواع ادبی در فرهنگی ویژه و بهرهٔ ادبیات(های) گوناگون از آن و نیز رواج آن در میان ادبیات(های) مختلف جهان است. تحقیق تطبیقی دربارهٔ انواع ادبی ممکن است به دو شکل انجام گیرد: **نخست، سنجش انواع ادبی در ادبیات دو ملت،** مانند پژوهش دربارهٔ داستان‌نویسی رمانتیک فرانسه و تأثیر آن در داستان‌نویسی معاصر فارسی. **دوم، سنجش انواع ادبی در ادبیات چند ملت ،**مانند بحث دربارهٔ داستان‌نویسی رمانتیک در ادبیات اروپایی و تأثیر آن در داستان‌نویسی معاصر فارسی و عربی. بسیاری از پژوهشگران ـ به‌ویژه آلمانی‌ها- تمایل دارند تا هنگام کار در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، به تحقیق در موضوعات ادبی بپردازند. این نوع تحقیق را در آلمانی اصطلاحاً «تاریخ موضوعات» (stoffgeschichte) می‌خوانند، مانند بررسی تطبیقی موضوع تراژدی فاوست اثر گوته در ادبیات آلمانی و فرانسوی، یا بررسی تطبیقی موضوع «کلئوپاترا» در ادبیات انگلیسی، فرانسوی و عربی. گروهی از پژوهشگران ـ بیشتر فرانسوی‌ها- هنگام بحث دربارهٔ ادبیات تطبیقی، به مسئلهٔ تأثیر شاعر یا نویسنده‌ای در ادبیات ملتی/ ملت‌هایی دیگر توجه می‌ورزند. فعالیت در این حوزه از ادبیات تطبیقی به دانش فراوان، ژرف‌نگری، توانایی بسیار در فهم متون مختلف و مانند آن نیاز دارد. پژوهش دربارهٔ مآخذ ادبی شاعر یا نویسنده که برگرفته از یک یا چند زبان باشد، پژوهشگر را ناگزیر به فعالیت در عرصهٔ ادبیات تطبیقی می‌کند. ممکن است نوع مآخذ و اثرپذیری هر صاحب قلمی دلایل متفاوتی داشته باشد، مانند وضع جغرافیایی، آداب و رسوم مختلف، همنشینی با

ادبیات تطبیقی

رجال و سخنوران و نیز آگاهی از انواع مراجع و مآخذی که صاحب اثر به زبان‌های مختلف خوانده است. بررسی و پژوهش دربارهٔ جریان‌های فکری که دوره‌ای را زیر پوشش خود قرار داده‌اند یا جنبش‌های ادبی ویژه‌ای را به دنبال داشته‌اند نیز در عرصهٔ ادبیات تطبیقی صورت می‌گیرد. شاخهٔ دیگری از ادبیات تطبیقی وجود دارد که میان فرانسویان بسیار رایج است و عبارت است از پژوهش دربارهٔ کشورها به کمک ادبیات دیگران. پژوهش در این زمینه به دو صورت انجام می‌شود: نخست، ترسیم چهرهٔ کشورها در ادبیات دیگران ،مانند تصویر اسپانیا در ادبیات عرب به هنگام فتوح اسلامی. دوم، شناخت هر ملت از طریق آثار شاعر/ نویسنده‌ای با ملیت متفاوت، مانند چهرهٔ مصر در آثار ژرار دو نروال، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۰۸-۱۸۵۵م). تا سدهٔ هجدهم میلادی، اثرپذیری و اثرگذاری ادبیات کشورهای مختلف به‌سبب محدود بودن پیوندهای ادبی ـ فرهنگی میان آن‌ها، چندان محسوس نبود. با گسترش این پیوندها از نیمهٔ یکم سدهٔ نوزدهم میلادی، توجه به ادبیات تطبیقی بیشتر شد. در سال‌های پایانی دههٔ ۱۸۲۰م ادبیات تطبیقی نخست در فرانسه پدید آمد، البته نه به مفهوم گسترده‌ای که امروزه به کار می‌رود. در ۱۸۲۸م ویلمن ،از استادان دانشگاه سوربن، نخستین بار اصطلاح **ادبیات تطبیقی** (la litterature comparée) را به کار برد. البته پیش از او ژان ژاک آمپر، از استادان دانشگاه سوربن، کلاس‌های درس خود را در این زمینه **تاریخ تطبیقی ادبیات‌ها** نامید. پژوهشگرانی که در آن سال‌ها در عرصهٔ ادبیات تطبیقی فعالیت می‌کردند، فقط به سنجش ادبیات دو ملت، آن‌هم تنها در حد دانسته‌های خویش بسنده می‌کردند؛ در صورتی که کار ادبیات تطبیقی فقط سنجش نیست، بلکه هدف آن، همان‌گونه که اشاره شد، بررسی پیوندهای ادبی میان ملت‌ها است. پژوهشگری که در این عرصه فعالیت می‌کند، همانند کسی است که در مرز میان دو یا چند ملت می‌نشیند و داد و ستدهای ادبی ـ فرهنگی میان آنان را ثبت و بررسی می‌کند. ادبیات تطبیقی پس از فرانسه به سوئیس ، ایتالیا، مجارستان و انگلستان راه یافت. در ۱۸۷۸م نخستین کنگرهٔ جهانی ادبیات تطبیقی به ریاست ویکتور هوگو و سخنگویی ایوان تورگنیف در پاریس برگزار گردید.در ۱۸۴۸م متیو آرنلد، شاعر و منتقد انگلیسی (۱۸۲۲-۱۸۸۸م) بسیار کوشید تا جایی برای این رشته (comparative literature) در انگلستان بازکند، ولی نتوانست؛ تا آنکه در ۱۸۸۶م پاسنت، از استادان دانشگاه اوکلند در زلاندنو، کتابی به نام ادبیات تطبیقی در لندن منتشر کرد و در آن به بررسی تطبیقی ادبیات جهان پرداخت و بدین ترتیب، ادبیات تطبیقی مقام واقعی خود را در ادبیات انگلستان به دست آورد. آنگاه نوبت به پژوهشگران آلمانی رسید که در تکوین ادبیات تطبیقی (vergleichende literaturgeschichte) سهم بسزایی داشتند. آلمان را خاستگاه خاورشناسی ـ که خود در زمرهٔ ادبیات تطبیقی است ـ برمی‌شمرند. بسیاری از خاورشناسانی که آثارشان به زبان فرانسوی انتشار یافته است، از آلمان برخاسته‌اند. اینان برای تحصیل به پاریس ـ که مرکز ادبی اروپا در آن سال‌ها بود ـ می‌رفتند و زبان‌های شرقی (فارسی ،عربی،ترکی ، چینی ومانند آن) را فرا می‌گرفتند و در جرگهٔ کارشناسان برجستهٔ این زبان‌ها درمی‌آمدند، سپس راهی مدرسهٔ زبان‌های شرقی پاریس یا مراکز خاورشناسی آلمان می‌شدند و به پژوهش و ترجمهٔ آثار ادبی مشرق‌زمین می‌پرداختند. ژول مول (۱۸۰۰-۱۸۷۶م) ، مترجم شاهنامه ، از همین گروه بود. فریدریش فون اشلگل (۱۷۷۲-۱۸۲۹م) نیز زبان‌های فارسی باستان و اوستایی را در پاریس آموخت و سپس در لهستان و آلمان به تدریس آن‌ها پرداخت. در ۱۸۸۷م ماکس کخ مجلهٔ ادبیات تطبیقی را در آلمان منتشر کرد. کار چاپ و نشر این مجله تا ۱۹۱۰م ادامه یافت. در واقع کخ بنیادگذار ادبیات تطبیقی علمی است که به موضوعات مختلف در عرصهٔ بررسی پیوندهای ادبی ـ فرهنگی ملل گوناگون می‌پردازد. پس از چندی، در آغاز سدهٔ بیستم میلادی، دانشگاه‌های امریکا و روسیه و سپس ژاپن (طی سال‌های ۱۹۴۵ تا ۱۹۴۸م) این رشته را در دانشگاه‌های خود دایر کردند، انجمن‌هایی بدین نام بنیاد نهادند و پژوهشگرانی را به پژوهش در این زمینه برگماشتند. بدین ترتیب ، طی تقریباً نیم قرن، ادبیات تطبیقی راهی دراز پیمود: از فرانسه برخاست، به کشورهای همجوار رفت و سپس روانهٔ سرزمین‌های دور دست شد. امروزه در بیشتر کشورهای جهان رشته‌ها یا نهادهای ویژهٔ ادبیات تطبیقی دایر است و در بسیاری از آن‌ها تحصیل چند درس در زمینهٔ ادبیات تطبیقی برای دانشجویان دوره‌های کارشناسی آموزش ادبیات الزامی است. ترجمهٔ متون فارسی باستان و نیز بررسی آثار متأخر فارسی به زبان فرانسوی باعث شد تا ادبیات فارسی نیز جایی برای خود در پهنهٔ پژوهش‌های جهانی ادبیات تطبیقی ـ به‌ویژه فرانسه ـ بازکند. با این همه، در ایران رشتهٔ ادبیات تطبیقی بسیار جوان است و حدود پنجاه سال از عمر آن می‌گذرد. اما طی همین زمان نسبتاً اندک، کارها و

پژوهش‌های سترگ و ارزشمندی در این زمینه صورت گرفته و آثار گرانبهایی پدید آمده است. آنچه در پهنهٔ ادبیات تطبیقی در زبان فارسی صورت گرفت، در مقولات جداگانه‌ای ،قابل بررسی است: الف ـ شعر کلاسیک(کهن)، مانند بررسی تطبیقی فردوسی و هومر؛ سنایی و دانته (سیرالعبادالی‌المعاد با کمدی‌الهی)؛ «رستم و سهراب» و نمایشنامهٔ کوهولین نوشتهٔ ییتس، «رستم و سهراب» شاهنامهٔ فردوسی و «لی نوجا»ی فنگ ـ شن ـ ینی (افسانهٔ چینی)؛ سعدی و لافونتن (در حکایت‌پردازی)؛ حافظ و گوته؛ سبک هندی و سبک شاعران متافیزیکی (صائب تبریزی و جان دان)؛منوچهری دامغانی و شاعران عربی، مانند ابن معتز و سری رفاء؛ ویس و رامین و تریستان و ایزولت ؛ مکتب بازگشت و کلاسیسیسم. ب ـ شعرنو ،مانند بررسی تطبیقی سهراب سپهری و والت ویتمن؛ سهراب سپهری و کمینگز؛ ا.بامداد و پابلونرودا؛ فروغ فرخزاد و ژرژساند. پ ـ داستان ، مانند بررسی تطبیقی بوف کور صادق هدایت و سیلوی ژرار دو نروال ؛ شازده‌احتجاب هوشنگ گلشیری و خشم و هیاهوی ویلیام فاکنر؛ سمفونی مردگان عباس معروفی و خشم و هیاهوی ویلیام فاکنر و نیز بررسی تطبیقی صادق هدایت و فرانتس کافکا در مفهومی کلی. از مهم‌ترین چهره‌های معاصری که در زمینهٔ ادبیات تطبیقی، فعالیت کرده یا می‌کنند، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: دکتر حسن هنرمندی با آندره ژید و ادبیات فارسی (نخستین اثر علمی فارسی در زمینهٔ ادبیات تطبیقی ایران و فرانسه) ، سفری در رکاب اندیشه (از جامی تا آراگون) ، بنیاد شعر نو در فرانسه و پیوند آن با شعر فارسی، دکتر کوکب صفاری با داستان‌ها و افسانه‌های ایرانی در ادبیات انگلیسی، دکتر فاطمهٔ سیاح با برخی از مقالات مجموعهٔ نقد و سیاحت ، دکتر جواد حدیدی با برخورد اندیشه‌ها و از سعدی تا آراگون ؛ دکتر سید جعفر سجادی با نقد تطبیقی ادبیات ایران و عرب ، دکتر صالح حسینی با بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی با صورخیال در شعر فارسی و دکتر محمدعلی اسلامی‌ندوشن با برخی مقالات جام جهان‌بین، آواها و ایماها و نوشته‌های بی‌سرنوشت. از مجتبی مینوی نیز پژوهش‌هایی در این رشته باقی مانده است. مینوی در مقالهٔ «نمایش و قصهٔ تاجر ونیزی» از مجموعهٔ پانزده گفتار، تحقیقی تطبیقی دربارهٔ نمایشنامهٔ تاجر ونیزی شکسپیر و قصهٔ قاضی حمص که قصه‌ای فارسی (شرقی) است،انجام داد. در زمینهٔ اسطوره‌شناسی ایران و چین باستان نیز تحقیقی تطبیقی از سوی جی.سی.کویاجی، پژوهشگر هندی، انجام شده است. این تحقیق که آیینها و افسانه‌های ایران و چین باستان نام دارد، به همت جلیل دوستخواه به فارسی ترجمه شده است.

منابع:آندره ژید و ادبیات فارسی ،در صفحات فراوان؛ ادبیات تطبیقی ، غنیمی هلال، در صفحات فراوان؛ ادبیات تطبیقی ،گویارد، در صفحات فراوان؛ از سعدی تا آراگون ، ۱ـ۴؛ افسانه‌ها و داستانهای ایرانی در ادبیات انگلیسی ،در صفحات فراوان؛ برخورد اندیشه‌ها، ۱۷۳ـ۱۹۷؛ پانزده گفتار، ۱۴۰ـ۲۰۰؛ جام جهان‌بین ، ۲۶۶ـ۲۶۹؛ چشم‌اندازی از ادبیات و هنر ، ۱۳۵ـ۱۶۳؛ ادبیات و نقد ادبی ، ۸۰۸/۲ـ۸۱۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۶۷/۱؛ نظریهٔ ادبیات ، ۴۱ـ۴۴؛ نقد ادبی ، ۷۶۶/۲؛ نقش بر آب ،۲۹۵ـ ۳۶۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۲۷۱؛محمدعلی اسلامی ندوشن، «فدر و سودابه از نظر راسین و فردوسی»، سخن، سال هفتم، شمارهٔ دوم، اردیبهشت ۱۳۳۵ش، صص ۱۳۱ـ ۱۴۵؛ محمدعلی اسلامی‌ندوشن ،«ویس سمنبر و ایزوت زرینه‌موی»، سخن،سال هفتم ،شمارهٔ هشتم، آذر ۱۳۳۵ش، صص ۷۶۹ـ ۷۸۷؛ فرانسوا ژوست، «ادب تطبیقی از جنبهٔ تاریخی»، ترجمهٔ محمود شکیب، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران ، سال ۲۷، شمارهٔ ۳ـ۴، پاییز و زمستان ۱۳۶۸ش، صص ۱۹۳ـ۲۰۵؛ ع.روح‌بخشان ، «از سعدی تا آراگون»، نامهٔ فرهنگستان ، سال یکم، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۷۴ش، ص ۱۴۵؛ سید فخرالدین شادمان ، «روابط و تأثیرات ادبی» ، یغما ، سال ششم، شمارهٔ چهارم،تیر ۱۳۳۲ش، صص ۱۲۹ـ۱۳۵؛ همان‌جا ، شمارهٔ پنجم ،مرداد ۱۳۳۲ش ، صص ۱۷۷ـ۱۸۰؛

Dictionary of World Literary Terms,Shipley, 60; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick, 41-42.

قاسم‌نژاد

ادبیات تعلیمی (a.da.bi.yāt-e.taɛ.li.mi)/ ادبیات آموزشی/ادبیات آموزنده / ادبیات پندآموز/ ادبیات عبرت‌آموز/ ادبیات ارشادی، معادل اصطلاح انگلیسی didactic literature ، نوشته‌هایی که هدفشان، آموزش چیزی به خواننده یا مخاطب باشد. بنابراین تعریف، تمامی نوشته‌های دینی، اخلاقی ، حِکَمی ،انتقادی، اجتماعی، سیاسی، علمی، پندنامه و حتی متونی که به آموزش شاخه‌ای از علوم، فنون یا مهارت‌ها می‌پردازند، ادبیات تعلیمی هستند. در چشم‌اندازی گسترده ، به‌جرأت می‌توان گفت که هر اثر هنری، درسی به خواننده یا مخاطب خویش می‌دهد و از این

ادبیات تعلیمی

رو، هنر، خود آموزگار است. قدیم‌ترین نوشته‌های ادبی تعلیمی از یونان باستان به یادگار مانده است. هزیود، شاعر یونانی سدهٔ هشتم قبل از میلاد که او را پدر شعر تعلیمی در ادبیات غرب می‌دانند ، دو منظومهٔ تعلیمی دارد: یکی روزها و کارها که در آموزش کشاورزی همراه با معرفی برخی اصول اخلاقی است و دیگری، سرود نیایش خدایان / تئوگونی در یزدان شناسی و بیان چگونگی آفرینش جهان. سپس باید از لوکرتیوس ، شاعر و فیلسوف رومی (حـ ۹۸-حـ ۵۵ق‌م) نام برد که منظومهٔ تعلیمی دربارهٔ ماهیت اشیاء را در شرح و معرفی فلسفه و اخلاق طبیعت‌گرا سروده است. آنگاه نوبت به ویرژیل ، شاعر رومی (۷۰- ۱۹ق‌م) می‌رسد که منظومه‌ای چهار جلدی به نام فلاحت نامه (۳۷- ۳۰ق‌م) در آموزش کشاورزی پدید آورد. در آثار - به‌ویژه منثور- بازمانده از سده‌های میانه نیز عنصر آموزش ، جلوه‌ای پررنگ دارد. این آثار بیشتر به تعالیم کلیسایی می‌پردازند. با پیدایی رمانتیسم* و زیبایی‌گرایی* در سدهٔ نوزدهم میلادی، بسیاری از منتقدان و صاحب‌نظران ادبی ،آثار تعلیمی را مغایر هنر راستین برشمردند و از همین رو، اصطلاح آموزندگی (didacticism) را توهین‌آمیز و نقطهٔ مقابل هنر دانستند. پس از چندی ،دوباره ادبیات تعلیمی به جایگاه پیشین خود رسید و آثاری آموزنده پیدا شد، مانند دفتر دوبل کرستی مارلی (۱۹۷۳م) نوشتهٔ ج.ب.جانسن که در بردارندهٔ دستورهایی دقیق دربارهٔ ساخت بمب‌های بنزینی (کوکتل مولوتوف) است. ادب فارسی در طول حیات خود، پیوند تنگاتنگی با عنصر آموزش داشته است و به‌جرئت می‌توان گفت که بخشی عظیم از ادبیات فارسی را ادبیات تعلیمی می‌سازد؛ چه، ادبیات فارسی مجموعه‌ای از نوشته‌های اخلاقی، حِکَمی، فلسفی، دینی، سیاسی، انتقادی و درسنامه‌ها است و این‌ها جملگی زیرمجموعهٔ ادبیات تعلیمی هستند. آنکه به پدید آوردن اثری در ادبیات تعلیمی رومی‌آورد، حکم آموزگار را دارد و چنانچه ذوق و تخیل را نیز وارد نوشته‌هایش کند، اثرگذاری آن‌ها را افزون خواهد کرد. قدیم‌ترین آثار مکتوب برجای‌مانده، آیین‌نامه‌ها، رسایل و نامه‌هایی هستند که از زبان پهلوی به‌جا مانده‌اند؛ این آثار نیز بار آموزشی دارند، مانند خسرو کواتان وریدک ،اندر آیین‌نامک نپشتن ، نامکیهای منوچهر ، داتستان دینیگ ، خوتای نامک ، نامهٔ تنسر به گشنسب شاه طبرستان و کتاب آیین در آداب تیراندازی و چوگان زنی .این‌ها همه به زبان پهلوی هستند. آثار صوفیه و تعالیم صوفیگری نیز در میان قدیم‌ترین نمونه‌های منثور ادب فارسی جایگاهی ویژه دارند. این آثار سرشار از لطایف و دقایق ادبی هستند و حتی گاه به شعر رو می‌کنند. شرح تعرف مستملی بخاری کهن‌ترین اثر تعلیمی صوفیه است. این کتاب، شرحی است که مستملی بر التعرف لمذهب‌التصوف امام ابوبکر محمد بن اسحاق بخاری کلاباذی (-۳۸۰ق) نوشته است. مستملی بر آن بود تا با این شرح، جویندگان طریقت تصوف را راهنمایی کند و آنانی را که نمی‌توانستند بهره‌ای از زبان عربی ببرند، از حقیقت تصوف بیاگاهاند و از پیروی مدعیان، بی‌نیاز سازد. سپس باید به کشف‌المحجوب هجویری اشاره کرد که در واقع ، ناظر به تقریر آرا و آداب صوفیه به شیوهٔ آموزش شرح تعرف و مبتنی بر جمع بین شریعت و طریقت است. از دیگر آثار صوفیه که بار آموزشی دارند، باید از مرصادالعباد نجم‌الدین رازی، مصباح‌الهدایه و مفتاح الکفایهٔ عزالدین محمود کاشانی، مقصد اقصای عزیزالدین نسفی، کیمیای سعادت امام محمد غزالی، رسایل خواجه عبدالله انصاری و تصنیفات شیخ احمد جام ، معروف به ژنده‌پیل یاد کرد. حتی مجالس و مقامات مشایخ صوفیه نیز در شمار ادبیات تعلیمی هستند ،مانند مجالس سبعه و فیه‌مافیه مولوی، معارف بهاءولد ، مقالات شمس تبریز ، فوایدالفؤاد امیر حسن دهلوی و خیرالمجالس حمید قلندر. آثاری چون تذکرةالاولیای عطار ، طبقات‌الصوفیهٔ خواجه عبدالله انصاری ، نفحات‌الانس عبدالرحمان جامی و رشحات عین‌الحیات مولانا علی صفی پسر ملاحسین واعظ کاشفی نیز لطایف و اقوال حکمت‌آمیزی در خود دارند و نثر آن‌ها گاهی بسیار به شعر نزدیک می‌شود.(نیز← عرفان و ادب فارسی). آثار آموزشی حکما، مانند دانشنامهٔ علایی ابن سینا و اساس‌الاقتباس خواجه نصیر طوسی، با آن که ارتباط چندانی با ادبیات ندارند، رسایل رمزی و قصه‌های تمثیلی آن‌ها که چکیدهٔ آموزش‌ها و اندیشه‌های حِکَمی را در خود دارند، تا حدی به زبان این نوشته‌ها بار ادبی داده‌اند، مانند رسالهٔ حی بن یقظان ابن سینا، سلامان و ابسال منسوب به ابن سینا و برخی از رسالات شیخ اشراق، همچون رسالهٔ عقل سرخ ، رسالهٔ لغت موران ، آواز پرجبرئیل ، رساله فی حالة الطفولیه و رسالهٔ غربت غربیه. آنگاه نوبت به نوشته‌های تعلیمیِ اسماعیلیان و بارزترین نمایندهٔ آن،یعنی ناصرخسرو می‌رسد. جامع‌الحکمتین ، خوان‌اخوان، وجه دین، زادالمسافرین ، گشایش و رهایش و روشنایی‌نامه - جملگی از ناصرخسرو - قصیدهٔ سؤالیهٔ ابوالهیثم جرجانی و بنیادالتأویل مؤیدالدین شیرازی (-۴۷۰ق) که ترجمهٔ

اساس‌التأویل قاضی نعمان است، همه در شمار ادب تعلیمی اسماعیلیه هستند. ادب کهن فارسی گنجینه‌ای گرانبها از تعلیمات رشته‌های گوناگون علوم نظری (محض) و عملی (کاربردی) است که از آن شمارند هدایة‌المتعلمین فی‌الطب از ابوبکر اخوینی (ـح ۳۷۰ق) در پزشکی ، نورالعیون از ابوروح محمد بن منصور جرجانی، معروف به زرین‌دست (ز ۴۸۵ق) دربارهٔ بیماری‌های چشم ، ذخیرهٔ خوارزمشاهی از سید اسماعیل جرجانی (ـ۵۳۱ق) در پزشکی و الابنیه عن حقایق‌الادویه از ابومنصور موفق هروی، داروشناس ایرانی در سدهٔ چهارم هجری (نیز ← پزشکی‌نویسی فارسی)، حدودالعالم من‌المشرق الی‌المغرب (۳۷۲ق) از نویسنده‌ای ناشناخته در سدهٔ چهارم هجری در جغرافیای عمومی، عجایب‌البلدان منسوب به ابوالمؤید بلخی، شاعر ایرانی در سدهٔ چهارم هجری در جغرافیا و گیهان شناخت از حسن بن علی قطان مروزی (ـ۵۴۸ق) در جغرافیا و هیئت (نیز ← جغرافیانویسی فارسی)، التفهیم لاوایل صناعة التنجیم (۴۲۱/۴۲۰ق) از ابوریحان بیرونی (ـ۴۴۰ق) در حساب و هندسه و هیئت و نجوم و درة‌التاج از قطب‌الدین شیرازی (ـ۷۱۰ق) در ریاضی و منطق و طبیعی (نیز ← ریاضی‌نویسی فارسی)، نزهت‌نامهٔ علایی و روضة‌المنجمین ، دو رساله از شهمردان ابن ابی‌الخیر رازی،منجم ایرانی در سدهٔ پنجم هجری و کتاب معرفة اصطرلاب و زیج از ابوجعفر محمد بن ایوب حاسب طبری در محاسبات نجومی (نیز ← نجوم در ادب فارسی) و سرانجام، مرزبان‌نامه ، قابوس‌نامه ، کلیله و دمنه ، بوستان، گلستان، انوار سهیلی و جام جم (۷۳۳ق) از اوحدی مراغه‌ای (ـ۷۳۸ق) که جملگی در اخلاق و تربیت و آداب و رسوم اجتماعی هستند و بار اندرزگونه دارند (← اندرزنامه) .

ادبیات تعلیمی حد و مرز مشخصی ندارد و اغلب آثار به یادگار مانده از تاریخ و حتی آن‌هایی که امروزه چاپ و منتشر می‌شوند، به‌نوعی آموزنده هستند و درسی از آن‌ها گرفته می‌شود. حضور عنصر آموزش در شعر فارسی نیز ـ بنا به ویژگی‌هایی که دارد ـ بسیار پررنگ است.(← شعرتعلیمی).

منابع:از گذشتهٔ ادبی ایران ، بخشهای ۴، ۱۵و۱۶، ۳۵و ۳۶، ۳۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد ۱۹ـ۲۲؛ محمود جعفری ،«ادبیات اندرزی در متون فارسی»، چیستا، سال نهم، شمارهٔ یکم، صص ۸۶۸ـ ۸۷۲؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 192-193; *A Glossary of Literary Terms* ,Abrams,39- 40; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley,85; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick,57.

قاسم‌نژاد

ادبیات توده‌پسند ←ادبیات عامه‌پسند

ادبیات توده‌زده ←ادبیات عامه پسند

ادبیات جاده‌ها (a.da.bi.yāt-e.jād.de.hā)/ادبیات بیابان‌گردانه/ ادبیات مهاجر/ادبیات سیار/ ادبیات بیابان‌نوردانه، نوشته‌های منظوم یا منثوری که بر بدنه و درون خودروهایی چون مینی‌بوس، تاکسی و به‌ویژه کامیون می‌نویسند.این نوشته‌ها را که نشان‌دهندهٔ روحیات و خلقیات رانندگان است می‌توان به دو گروه تقسیم کرد. الف) اشعاری که بنا به موقعیت، حال و احساس انسان‌های باذوق ساخته شده و معمولاً گویندگان آن‌ها گمنام و از جنبهٔ ادبی فاقد معیارهای هنری هستند. ب)اشعار شاعران و گویندگان بزرگی چون حافظ، سعدی، خیام،صائب ، بهار، شهریار، پروین اعتصامی و فروغ فرخزاد. همچنین به حسب مسائل روحی،تفکر، فرهنگ، سن،تجربه ،بزرگی و کوچکی خودرو، نوع مسیر و... می‌توان این گونه اشعار را طبقه‌بندی کرد. ادبیات جاده‌ها موضوعاتی از قبیل غم، شادی،گرفتاری، یاس،امید، فراق، نصیحت،هشدار، عشق ، علاقه به زادبوم، وداع و دعوت به خصال نیک انسانی را دربرمی‌گیرد. نوشته‌های خودروهای سنگین بیشتر از ترس، دلهره و اضطراب حکایت دارند. در خودروهای کوچک داخل شهری، مثل تاکسی و وانت‌بار، شعر و شاعری کمتر است و اغلب نوشته‌هاشان، جملات ترحم‌انگیز خطاب به خودروهای بزرگ و سنگین است، مانند «شمع سوزان توام جانا فراموشم مکن ـ از کنارم می‌روی اما توخاموشم مکن.»□ «میازار موری که دانه‌کش است.» زمینهٔ پیدایی چنین ادبیاتی را باید در اشعاری جست که ساربانان هنگام واداشتن شتران خویش به پیمودن راه می‌خواندند و با این کار، کاروانیان را نیز سرگرم می‌کردند. شترانی راکه به آواز خوگرفته بودند، شتر سماعی می‌خواندند، چنان‌که منوچهری می‌گوید: «نشستم بر آن بیسُراکِ سماعی ـ فروهشته دو لب، چو لَفْجِ زبانی.» پدید آورندگان ادبیات جاده‌ها، اغلب ناشناخته‌اند. مضامین انتقادی و لحن شکایت‌آمیز این گونه اشعار، یادآور مکتب واسوخت* و سبک

ادبیات جاده‌ها

هندی است. از این رو،می‌توان گفت که بیشتر سرایندگان این گونه اشعار از میان مردم برخاسته‌اند. از وزن خلافِ معمول بسیاری از اشعار بیابان‌نوردانه پیدا است که بیشتر از طریق نقل سینه به سینه به زمان حال رسیده‌اند. با ورود وسایل نقلیه و به‌ویژه کامیون‌ها به ایران، بسیاری از رانندگان خوش‌قریحه، نگارش این نوع نوشته‌ها را بر بدنهٔ وسایل نقلیهٔ خویش آغاز کردند، و از این طریق ، زمینهٔ آشنایی مردم با این ادبیات را فراهم آوردند. ادبیات مهاجر بنا بر روحیات و خلقیات ویژهٔ بیابان گردان، ویژگی‌هایی دارد: زبان آن ساده و بی‌پیرایه است و راستی و یکرنگی در آن موج می‌زند. اصولاً ادبیات بیابانگردانه نمایانگر عواطف و احساسات مشترک مردمی است که بیشتر در سفر هستند و از خانواده و دیار خود دورند. مضمون اصلی این گونه نوشته‌ها را می‌توان در چند گروه عمده گنجاند: **نوشته‌های مذهبی** : خطراتی که در جاده‌ها رانندگان را تهدید می‌کند، باعث شده که بسیاری از رانندگان به نیروهای ماورای طبیعی متوسل شوند. از این رو، بر بدنهٔ بسیاری از کامیون‌ها عباراتی چون: «بیمهٔ ابوالفضل» ، «فقیر علی»، «یا علی مدد» ،«یا محمد رسول خدا»، «الهی گر نظر کنی کار تمام است»، «یا ضامن آهو»، «یا رب که مرا صحت جان بی‌تو مباد ـ وز هستی من نام و نشان بی‌تو مباد»و نیز بسیاری از آیات قرآن و نام و لقب امامان معصوم به چشم می‌خورد. **نوشته‌های پندآموز**: بیشتر نوشته‌های بیابان گردانه بارتعلیمی و اندرزگونه دارند: «گذشت، خصلت مردان است»، «حرف حق تلخ است، اما بگو»، «بار حمالان به دوش خود کشیدن ننگ نیست ـ زیر بار منت نامرد رفتن مشکل است»، «ای که مشتاق منزلی مشتاب»، «تا توانی رفع غم از خاطر غمناک کن ـ در جهان گریاندن آسان است اشکی پاک کن»، «خیر یا شر،هر عمل کز آدمی سرمی‌زند ـ آن عمل مزدش به زودی پشت سر در می‌زند» ،«زگهواره تا گور دانش بجوی»، «در این درگه که گه‌گه که کُه و کُه‌که شود ناگه ـ به امروزت مشو غره که از فردا نه‌ای آگه»، «بی‌کمالی‌های انسان از سخن پیدا شود ـ پستهٔ بی‌مغز چون لب واکند رسوا شود» ، «هرکه باشد نظرش در پی ناموس کسی ـ پی‌ناموس وی افتد نظر بلهوسی»، «گاز نده به جوونیت رحم کن»و «خیانت مکن». **شِکوه از روزگار**: سفرهای طولانی که اغلب در تنهایی است، رانندگان را به تفکر واداشته ، روحیه‌ای حساس و ویژه در آن‌ها پدید می‌آورد. بن‌مایهٔ* بسیاری از نوشته‌های بیابانگردانه،مانند بیزاری از نامردان، محبت‌جویی، مرگ‌اندیشی ، تنهایی و فراق ، امید به بازگشت، دلتنگی از زادبوم و سرانجام عشق به دوستان و بستگان ـ مخصوصاً به مادر ـ روحیهٔ بیابان‌نوردان را می‌نمایاند:«دوستی با هرکه کردم خصم مادرزاد شد ـ آشیان هر جا گزیدم لانهٔ صیاد شد»، «در حیرتم از مرام این مردم پست ـ این طایفهٔ زنده‌کش مرده‌پرست»، «من به مرگم راضیم اما نمی‌آید اجل ـ بخت بد بین کز اجل هم ناز می‌باید کشید»، «عاقبت خاک گل کوزه‌گران خواهیم شد.»، «گشتم نبود، نگرد نیست»، «گرگ اجل یکایک از این گله می‌برد ـ این گله را ببین که چه آسوده می‌چرد»، «آخر این‌هم شد کار ـ همه خوابند و ما بیداد»، «شب بود شمع بود من بودم و غم ـ شب رفت، شمع سوخت، من ماندم و غم»، «به هر جا رفته‌ام مثل وطن نیست ـ به غم خوردن کسی مانند من نیست»، «امان از دست اندازهای اقبال من»، «شهر من شیراز» ـ که به جای شیراز هر شهر دیگری می‌تواند قرار گیرد ـ «رفیق بی‌کلک مادر». **نوشته‌های غنایی و عاشقانه**: مضمون دسته‌ای از نوشته‌های بیابانگردانهٔ غنایی، گلایه از عشق نافرجام یا معشوق بی‌وفا است: «از سوز محبت چه خبر اهل هوس را ـ این آتش عشق است نسوزد همه کس را»، «آن‌قدر در کشتی عشقت نشینم روز و شب ـ یا به ساحل می‌رسم یا غرق دریا می‌شوم»، «همسفر تنها مرو»، «ز بوی زلف تو مفتونم ای گل ـ توچون لیلی و من مجنونم ای گل»، «رنج گل بلبل کشید و برگ گل را باد برد ـ بیستون را عشق کند و شهرتش فرهاد برد»، «شمع و گل و پروانه و بلبل همه جمعند ـ ای دوست بیا رحم به تنهایی ما کن»، «گمان کردم که با اهل وفا همکیش و همدردی ـ به مردی در تو پیوستم ندانستم که نامردی»، «رفتم نگو وفا نداشت ـ تو دلم جای پا نداشت» ،«پرواز را به خاطر بسپار». **نوشته‌های نغز و طنزآمیز**: «چشم حسود بوم بوم» ـ به جای چشم حسود بترکد ـ «بی‌خیال درویش» ، «داداش مرگ من یواش» ، «نازش نده گازش بده» ، «گاه‌گاهی خنده‌دارد» ، «بوق نزن جوجه‌ها خوابند»، «اگر دیدی جوانی قد خمیده ـ بدان نادان شده خودرو خریده»، «۸۰ شبستان ، ۱۰۰ بیمارستان، ۱۱۰ تیمارستان، ۱۲۰ گورستان»، «سلام دلاور ـ نمالی به خاور»، «از محبت گل‌ها خار می‌شوند» ، «مصلحت نیست که بیجا بکنی دنده تو چاق ـ می‌روی تو دره می‌شوی از دو پا چلاق»، «سلام‌کن ژیان» ، «در طواف شمع می‌گفت این سخن پروانه‌ای ـ سر پیچ سبقت مگیر جانا مگر دیوانه‌ای؟»، «۵=۲+۲،کی به کیه!» ، «ژیان نیا می‌خورمت»، «می‌بخشی سبقت می‌گیرم تو خونمه!»، «از بس ندادی‌ام پلو ـ آخر شدم مارکوپولو.» و گاهی واژگان و ترکیباتی نیز روی بدنهٔ

کامیون‌ها به چشم می‌خورد که نمایانگر پیشهٔ بیابانگردان بوده و با روحیهٔ آنان همساز است: «شبگرد تنها»، «عقاب کوهستان» ، «شب‌شکن »و «تنها».

منابع: دیوان منوچهری ، چاپ دبیرسیاقی، ۱۳۹؛ ماشین‌نوشته‌ها در صفحات فراوان، مهدی برهانی، «شعرهای دلپسند بیابان‌نوردان»، آینده ، سال ۱۳، شمارهٔ ۷۰۶، شهریور ـ مهر ۱۳۶۶ش ، صص ۴۱۳ـ۴۱۷؛ ن. ف ، «نمی‌تونی نخون فارسی نوشتم» ، روزنامهٔ ایران ، سال دوم ، شمارهٔ ۴۹۹، ص ۷؛ ابراهیم هرندی ، «ادبیات بیابانگردان» ، ایران‌نامه ، شمارهٔ ۹، صص ۱۵۹ـ۱۶۶.

جوان

ادبیات جزوه‌ای ← ادبیات تبلیغی

ادبیات جنگ (a.da.bi.yāt-e.jang)، نوشته‌هایی که به نوعی، به مسئلهٔ جنگ و مقوله‌های مرتبط با آن می‌پردازند. از همان هنگام که انسان در تاریخ زاده شد، بنا به خاصه‌هایی چون خودخواهی، قدرت‌طلبی و سودجویی، همواره با جنگ و ستیز همنشین بود. شاید بتوان بر پایهٔ داستان‌های دینی، جدال میان دو برادر ـ هابیل و قابیل ـ را نخستین جنگی قلمداد کرد که میان انسان‌ها درگرفت. از همان زمان ، جنگ حضوری و همیشگی درتاریخ داشت، چندان که نمی‌توان هیچ کشور یا ملتی را سراغ گرفت که در برهه‌ای از تاریخ خویش ،درگیر آن نشده باشد: «چنین بود تا بود گردون سپهر ـ گهی جنگ و زهر است و گه نوش و مهر.» (فردوسی) در ایران، بنا به جایگاه جغرافیایی این سرزمین ، و تهاجم اقوام بیگانه، جنگ حادثه‌ای ملموس بوده است. وجود جنگنامه‌ها، ظفرنامه‌ها، جهادیه*ها، فتحنامه*ها و نظایر آن که از ادب کهن فارسی به یادگار مانده‌اند، جملگی نشانهٔ همین واقعیت هستند. ادبیات کهن فارسی سرشار از نمونه‌هایی ـ عمدتاً منظوم ـ است که در جرگهٔ ادبیات جنگ جای می‌گیرند: از شاهنامه‌ها گرفته تا قصاید کوتاه و بلندی که جنگ را کانون توجه خویش قرار داده‌اند. رفته‌رفته با نزدیک شدن به دورهٔ معاصر، نثر فارسی نیز جولانگاه جنگ‌نویسان شد و چهره‌هایی پیدا شدند که با بهره‌گیری از گونه‌های مختلف نگارش، همچون خاطره‌نویسی*، گزارش‌نویسی، زندگینامه‌نویسی، زندگینامهٔ خودنوشت* و نهایتاً داستان‌نویسی، پا به این قلمرو نهادند. اما آنچه باعث رونق و شکوفایی ادبیات جنگ شد، درگیری جنگ ایران وعراق (۱۳۵۹ ـ ۱۳۶۷ش) بود. این جنگ ،تأثیری ژرف بر ادبیات معاصر فارسی نهاده و در شعر و داستان، نمودی گسترده یافته است.

الف) شعرجنگ: سروده‌های جنگ را در سه رده می‌توان جای داد. **نخست ،دورهٔ تولد:** شعرهای این دوره عمدتاً رنگ و بوی شعار دارند و تخیل و عاطفه در آنان چندان ملموس نیست؛ گزارش‌گونه ، رک‌گو و رجزگونه‌اند و مجموعه‌ای محدود از واژگان ،همچون خون، شهید، لاله، گل و بهشت را در خود دارند. شاعران جنگ این دوره، علاقه و اشتیاق فراوان به سرودن رباعی*، دوبیتی*، چارپاره* دارند. عرصهٔ فعالیت اینان، مطبوعات فارسی است. «از دست منه تفنگ تا پیروزی ـ ننگ است دمی درنگ تا پیروزی/ دانی چه بود پیام یاران شهید؟ ـ این است که جنگ جنگ تا پیروزی.»(سهیل‌محمودی)□ «بردار سلاح رزم و بر دشمن زن ـ چون سیل گران به کوه و بردامن زن / از خشم و خروش اخگر افروز به دل ـ وان اخگر سوزنده بر اهریمن زن.»(حمید سبزواری)□ «خصم آمده ای تفنگ مبهوتش کن ـ از راه رسیده چارهٔ قوتش کن/ تا لطف تو جا در دل و جانش گیرد ـ مهمان طعام سرب و باورتش کن.» (حسن حسینی) **دوم،دورهٔ تجرد:** شاعران این دوره از تأثیرات شادی‌ها و تلخی‌های برآمده از جنگ بر اندیشه و احساس خویش به شعرسرایی روی می‌آورند و همین موضوع، شعرهای این دوره را گیرا، زیبا، مانا و پاکیزه می‌نماید. در اشعار این دوره، حتی رویدادها و گزارش‌ها نیز بار عاطفی ـ احساسی دارند؛ رک‌گویی و بهره‌گیری از واژه‌های مشخص تقریباً به کنار نهاده می‌شوند؛ تنوع بیانی، فراوان به چشم می‌خورد و لحن اشعار، عمدتاً بی‌پیرایه، اندوهگنانه و بی‌آلایش است.«... نخل‌ها را گر بسوزانید\ من ز ریشه رشد خواهم کرد\ سر برون خواهم آورد\ با تنم \ با ساقه‌ام\ با برگ‌هایم \ از زمین‌های مقدس \ از زمین حتی \ شما را دور خواهم ریخت \ آشغال‌ها.»(صدیقهٔ وسمقی)□ «دلم برای جبهه تنگ شده است \ چقدر جاده‌های هموار کسالت آورند؟! \ از یکنواختی دیوارها دلم می‌گیرد \ می‌خواهم بر اوج بلندترین صخره بنشینم \ آن بالا به آسمان نزدیک‌ترم \ و می‌توانم لحظه‌های تولد باران را \ پیش‌بینی کنم...»(سلمان هراتی) **سوم، دورهٔ بعد ازجنگ:** دو مضمون عمده در سروده‌های این دوره به چشم می‌خورد: یکی شکوه از تنهایی و تک‌افتادگی و جا ماندن از کاروان شهیدان و دیگری، اعتراض و مقابله با از یاد بردن فرهنگ جبهه و جنگ. «چشمان تو\ توفانی که \گل‌های موج را\ از باغ آبی دریا می‌چیند \ و چشمان من \ تالاب

خسته ی که فقط\ آرامش خود را می‌بیند \ حالیا که آب نیز \ تشنه خویش را \ به تو بخشیده است \ من خود را \ به دیدن خوب مرداب \ دلخوش کرده‌ام \ شهادت را\ به انتظار ایستاده‌ای\ و من هنوز \ ایستادن را\ به انتظار نشسته‌ام.» (محمدرضا مهدی‌زاده)□ «رفیقانم دعا کردند و رفتند ـ مرا اینجا رها کردند و رفتند/ رها کردند در زندان بمانم ـ دعا کردند سرگردان بمانم/ من آخر طاقت ماندن ندارم ـ خدایا تاب جان کندن ندارم...» (فرید طهماسبی)□ «مرا به سکوت می‌خوانی؟ \ شهیدان را بهانه می‌کنی؟/ آنان که رفته‌اند\ بر پیشانیشان ستاره داشتند \ و تو مانده‌ای که فردا \ چند ستاره بر شانه‌ات سبز شود!»□ «... آیا شهر حافظه‌اش را از دست داده است؟\... آیا دروغ بود عدالت؟ \ دروغ بود عشق؟ \ و مردانی که به آسمان رسیدند؟\... بگذار صبر کنم، \ اما روزی که نیستم \ از مردانی بگو \ که مشک پاره‌پارهٔ صداقت را \ در دست داشتند \ و تمامت خویش را \ در پای عشق ریختند...» (علیرضا قزوه) بدین ترتیب، مهم‌ترین ویژگی‌های شعر جنگ در دورهٔ معاصر را می‌توان اینچنین برشمرد: سرایندگان آن ،غالباً ذوق ورز (آماتور) هستند؛ باورهای دینی، فراوان در آن‌ها به چشم می‌خورد؛ معمولاً کوتاه و موجز هستند؛ از واژگان، اصطلاحات، ترکیبات و تعبیراتی ویژه بهره می‌برند؛ سرایندگان، محدود به طبقه‌ای خاص نیستند و به کل جامعه تعلق دارند. از همین رو، شعر جنگ، شعر توده است؛ چندان در قید و بند آرایه‌های لفظی و معنوی نیستند، بلکه ساده و صمیمی و از همین رو، تأثیرگذارند؛ ریشه در جوشش و پویاییِ اعتقادیِ جامعه دارند و سرانجام، پاکیزه، اخلاقی و انسانی، پرتحرک ، دشمن‌ستیز، استقلال‌طلب، آزادی‌خواه و حرکت‌آفرین هستند. از چهره‌هایی که به تجربیاتی در زمینهٔ سرایش شعر جنگ دست زدند ، می‌توان از این‌ها یاد کرد: قیصر امین‌پور، محمدرضا عبدالملکیان، ساعد باقری، نصرالله مردانی، یوسفعلی میرشکاک ، احمد عزیزی، حسین اسرافیلی، حسن حسینی، سهیل محمودی. ب)**داستان جنگ:** گسترهٔ داستان‌های جنگ ، به‌ویژه داستان‌های کوتاه، بسیار وسیع‌تر از شعر جنگ بوده است. از آن‌جا که داستان کوتاه* عرصه‌ای مناسب و پرجاذبه برای نگارش داستان‌های جنگی بوده، بهتر است نظری اجمالی به ویژگی‌ها و خاصه‌های داستان کوتاه جنگ بیفکنیم. پیش از هر چیز باید یادآور شد که داستان‌نویسان ادبیات جنگ، سه رویکرد متفاوت به جنگ و تبعات آن داشتند. برخی با دیدی متعهدانه و توأم با مسئولیت به آن نگریستند و بر آن شدند تا ارزش‌های جنگ را در قالب داستان ارائه نمایند. اینان چندان به ادبیت اثر خویش نمی‌اندیشیدند، بلکه به پیام اثر توجه می‌کردند. گروهی، جنگ را امری شگرف برمی‌شمردند که رخدادهای آن، قابلیت داستان‌شدن دارد و ای بسا خوانندگان بسیار را به خود بکشاند. اینان با پردازش حوادث جنگ و تلفیق آن با ملودرام‌های خانوادگی و عاشقانه، آثاری متوسط پدید آوردند. برخی دیگر، جنگ را امری انسانی تلقی کردند که هستی و ابعاد وجود انسان در آن متجلی می‌شود و امکان شناخت و تحلیل ماهیت وجود انسان در آن، میسرتر می‌گردد. از این سه رویکرد، نخستینِ آن‌ها پربسامدترینِ آن‌ها نیز بوده است. گذشته از رویکرد نویسندگان به مسائل جنگ، باید به مضامین این نوع داستان‌ها نیز اشاره کرد. مهم‌ترین موضوعاتی که نویسندگان داستان‌های جنگ بدان‌ها پرداخته‌اند، عبارتند از شهادت، اسارت، موج‌گرفتگی، جانبازی ، مهاجرت ، بمباران‌ها و سرانجام، دورهٔ پس از اسارت. البته هریک از این موضوعات ، خود، موضوعات ضمنیِ دیگر را شامل می‌شوند.مثلاً ای بسا نویسندگانی که به کیفیت شهادت پرداخته‌اند، مانند داستان‌های «واله» نوشتهٔ محمود اسعدی، «کاسهٔ سبز، کاسهٔ سرخ» نوشتهٔ محمد بکایی و «زخمی شب» نوشتهٔ مهرداد حجتی؛ یا کسانی که خبر شهادت را دستمایهٔ اثر خویش قرار داده‌اند، مانند داستان‌های «بستر پرنیان» نوشتهٔ عبدالمجید حسینی، «معجزه» نوشتهٔ باقر رجبعلی، «بابا زنده است» نوشتهٔ حسین فتاحی، «خواب» نوشتهٔ محسن مخملباف و «اذان» نوشتهٔ محمد بکایی؛ برخی نیز در آثار خویش، تأثیر شهادت ـ به‌ویژه بر نزدیکان و اطرافیان ـ را نشان داده‌اند، مانند داستان «دو آسمان ساکت» نوشتهٔ محمدرضا محمدی نیکو. مسئلهٔ اسارت نیز در شمار موضوعاتی بوده که بنابه قابلیت داستان‌پردازی، فراوان مورد توجه داستان‌نویسان جنگ قرار گرفته است. از جمله داستان‌هایی که با این موضوع نوشته شده‌اند، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: «فقط به زمین نگاه کن» نوشتهٔ محمدرضا کاتب، «تنها علی» نوشتهٔ جواد جزینی، «معمای مسیح» نوشتهٔ ابراهیم حسن‌بیگی و «اردوگاه» نوشتهٔ رحمت حقی‌پور. مسائل مربوط به بازگشت اسیران جنگی نیز بارها دستمایهٔ نویسندگان جنگ شده است: «راز دو آینه» نوشتهٔ سیدمهدی شجاعی، «شکست دونگاه» نوشتهٔ سید یاسر هشترودی، «شبنم ثانیه‌ها» نوشتهٔ حسن بنی‌عامری، «ابراهیم پسرم» ، نوشتهٔ اعظم صادقی خطیبی، «مونس مادر اسفندیار»

ادبیات جنگ

نوشتهٔ امیرحسن چهل‌تن و «هجرانی» نوشتهٔ رحمت حقی‌پور در شمار این نوع داستان‌ها هستند. شاید پرجاذبه‌ترین و در عین حال، حزن‌انگیزترین داستان‌های جنگ ، آن‌هایی باشند که به مسئلهٔ موج‌گرفتگی و عواقب آن می‌پردازند. «دنیا را نگه دارید پیاده می‌شوم» نوشتهٔ محمدرضا سهیلی، «آخرین نسل» نوشتهٔ رحمت حقی‌پور، «خوابگردها» نوشتهٔ یزدان سلحشور، «مثل پاییز» نوشتهٔ حسن احمدی، «موج اول» نوشتهٔ علی خورشیددوست و «فریاد در خاکستر» از جملهٔ این نوع داستان‌ها هستند. در داستان‌هایی که به مسائل و مشکلات جانبازان می‌پردازند، نویسندگان برآنند تا ارزش‌های دفاع مقدس را از رهگذر شرح و وصف حالات گوناگون جانبازان بنمایانند. «پرستوها» نوشتهٔ فریدون عموزادهٔ خلیلی و «فرشته» نوشتهٔ ناهید سلمانی در این رده از داستان‌ها جای می‌گیرند. بی‌تردید ، بیشترین ضربه‌ها و آسیب‌های جنگ متوجه مهاجران مناطق جنگی بوده است. فقر ،غربت، دلتنگی و نظایر آن، از جمله مضامین مطرح در نزد داستان‌نویسان جنگ بوده است. داستان «پیراهنی برای سالم» نوشتهٔ احمد حسینی‌زاده و نیز رمان سرود اروندرود نوشتهٔ منیژهٔ آرمین به این مسئله می‌پردازند. از دیگر موضوعاتی که داستان نویسان جنگ بارها بدان پرداخته‌اند بمباران مناطق غیرنظامی بوده است. در این داستان‌ها ترس، دلهره، آوار، مرگ و فضای دل‌مرده موج می‌زند. از آن‌جا که مسئلهٔ بمباران در زمان جنگ تقریباً گریبانگیر همهٔ قشرهای جامعه بوده است، نویسندگانی هم که تمایلی به جنگ و مسائل آن نداشتند، داستان‌هایی در این باره و با این دستمایه پدید آوردند. شاید مهم‌ترین عنصر داستانی پس از درونمایه*، زاویهٔ دید* باشد که در داستان‌های جنگ نیز اهمیتی بس شایان دارد. زاویهٔ دید یا شیوهٔ روایت در داستان‌های جنگ را می‌توان خلاصه‌وار در نمودار «الف» (آخر مقاله) نشان داد. اکنون باید به شخصیت‌های داستان‌های جنگ پرداخت و ویژگی‌ها و خصایص آن‌ها را بازشناخت. مهم‌ترین چهره‌ها یا به تعبیر بهتر، تیپ‌هایی که در داستان‌های جنگ بدان‌ها پرداخته می‌شود، از این قرارند: ۱ـ ازخودگذشتگانی که معمولاً در رده‌های فرماندهان یا رزمندگان جای دارند. اینان دلیری‌ها از خود نشان می‌دهند و خود را سپر بلای دیگران می‌کنند. شخصیت‌های داستان‌های «مرثیهٔ دست» نوشتهٔ محمد بکایی و «شل‌ممد» نوشتهٔ محمدرضا کاتب در این زمره‌اند. ۲ـ سالخوردگانی که شخصیت اصلی داستان‌ها هستند ،مانند داستان «حاج موج» نوشتهٔ جهانگیر خسروشاهی. ۳ـ پدر و پسر که اغلب یکی خود را فدای دیگری می‌کند و شهید می‌شود، مانند داستان «فصل باران» نوشتهٔ محمدرضا کاتب. ۴ـ دو برادر که یکی ماجرای شهادت دیگری را روایت می‌کند. این نوع داستان‌ها در شمار حزن‌انگیزترین داستان‌های جنگ هستند، مانند داستان‌های «یوسف» نوشتهٔ محمد طیب و «دوکبوتر،دو پنجره، یک پرواز» نوشتهٔ سید مهدی شجاعی. ۵ـ مادران/ همسران/ فرزندان شهیدان که بن‌مایهٔ این نوع داستان‌ها شکیبایی، بردباری، پایداری و امید به آینده است. ۶ـ کودکان و نوجوانانی که معمولاً یا جزو کوچندگان آواره‌اند و ستم‌هایی را که بر آنان رفته روایت می‌کنند، یا فرزندان شهیدان و اسیران هستند و از خاطره‌ها و دلتنگی‌های خود سخن می‌گویند، یا کسانی هستند که جنگ آنان را همچون مردانی آبدیده بار آورده است، مانند داستان‌های «آدم‌های قهوه‌ای » و «آبی اما به رنگ غروب» هر دو نوشتهٔ سید مهدی شجاعی، «عموبابا» نوشتهٔ ناهید سلمانی ، «خاله‌زهرای نی‌نی علی» نوشتهٔ نقی سلیمانی ، «قاصدک» نوشتهٔ علی مؤذنی، «شب خاک‌خوران» نوشتهٔ حسین بنی‌عامری و «دور از جبهه» نوشتهٔ ابراهیم رهبر. بنابراین ، شخصیت‌های داستان‌های جنگ را می‌توان خلاصه‌وار بدین صورت نشان داد: الف) شخصیت اصلی(قهرمان) داستان اغلب رزمنده‌ای دلاور است که می‌ستیزد و [عمدتاً] به شهادت می‌رسد. ب)شخصیتی که از شهادت او تأثیر پذیرفته، دگرگون می‌شود. پ)مادر / همسر / فرزندی که دلتنگی می‌کند و از گذشته‌هایش می‌گوید. ج)فرزندی که در پی شناخت و ایجاد پیوند با شخصیت اصلی (قهرمان) داستان است. د)شخصیت مخالف (دشمن مهاجم) که پلید و ریاکار است. در بیشتر داستان‌های جنگ، شیوهٔ عرضه‌داشت شخصیت‌ها (شخصیت‌پردازی) به گونه‌ای است که خواننده همهٔ کنش‌ها و واکنش‌های آدم‌های داستان را پیش‌بینی می‌کند. نیز در بیشتر این داستان‌ها ، صرف نیکو بودن شخصیت داستان باعث شهادت او می‌شود. این ویژگی‌ها چنان بر غالب داستان‌های جنگ سایه افکنده که خواننده در همان چند سطر نخست، پایان داستان را پیش‌بینی می‌کند. از همان آغاز درگیری جنگ ایران و عراق ، نوشتن داستان، به‌ویژه داستان کوتاه جنگ رواج پیدا کرد و روندی نسبتاً فزاینده داشت، چنان که طی چهارده سال (۱۳۵۸ـ ۱۳۷۲ش) بیش از ۱۸۰۰ داستان کوتاه وارد بازار نشر (مطبوعات و کتاب) شد. نخستین داستان کوتاه جنگ که در مطبوعات چاپ و منتشر شد، «سرباز» نام داشت که

ادبیات جنگ

میثاق امیرفجر آن را در دوازدهم مهر ۱۳۵۹ش در مجلهٔ سروش به چاپ رساند. نخستین داستان که در کتاب چاپ گردید، «خانه‌ای با عطر گل‌های سرخ» نوشتهٔ اکبر سردوزامی بود که در مجموعه‌ای به همین نام در ۱۳۶۰ش منتشر شد. در همین سال، نخستین داستان بلند جنگ نیز به انتشار رسید: دعای مرغ‌آمین نوشتهٔ سیروس طاهباز. با آن که شمار داستان‌های بلند و رمان جنگ در همین سال‌ها بسیار پایین‌تر از شمار داستان‌های کوتاه است(نزدیک به پنجاه عنوان)، اما در همین شمار نسبتاً اندک، آثاری ارجمند می‌توان یافت: ترکه‌های درخت آلبالو از اکبرخلیلی، زمستان ۶۲ از اسماعیل فصیح، باغ بلور از محسن مخملباف، زمین سوخته از احمد محمود، نخل‌های بی‌سر از قاسمعلی فراست، شب ملخ از جواد مجابی ، آداب زیارت از تقی مدرسی، عروج از ناصر ایرانی، نقش پنهان از محمد محمدعلی، ناگهان سیلاب از مهدی سحابی ، محاق از منصور کوشان و سفر کسرا از جعفر مدرس صادقی. پس از گذشت نزدیک به یک دهه از سال‌های جنگ، طبیعی است که جنگ‌نویسی یا جنگ‌سرایی نیز از حرارت و جوشش اولیهٔ خود فاصله بگیرد. با این همه و به‌رغم آنکه نوشته‌های منتشر شدهٔ مربوط به ادبیات جنگ ، اُفتی کمّی داشته است، اما در همین مدت (۱۳۷۳- ۱۳۷۴ش) داستان‌هایی فاخر و ماندگار در این عرصه پدید آمده‌اند که از آن شمارند گیسو (۱۳۷۲ش) از قاضی ربیحاوی، ریشه در اعماق (۱۳۷۳ش) از ابراهیم حسن‌بیگی، عشق سال‌های جنگ (۱۳۷۳ش) از حسین فتاحی ، بادهٔ کهن (۱۳۷۳ش) از اسماعیل فصیح و گلاب خانم (۱۳۷۴ش) از قاسمعلی فراست. گفتنی آن که ادبیات جنگ، فرآورده و برآیند سال‌هایی پرتنش، پرجنب‌وجوش و پویا از تاریخ حیات هر سرزمینی است که به نوعی با این عنصر همیشه حاضر، درگیر بوده‌اند. شاهکارهایی که در عرصهٔ ادبیات جنگ جهان پدید آمده‌اند، جملگی نشانه‌ای از همین واقعیت هستند. کسانی در این عرصه قلم زده‌اند که نام و جایگاهی والا در ادبیات جهان دارند: استیون کرین، داستان‌نویس امریکایی (۱۸۷۱- ۱۹۰۰م) با نشان سرخ دلیری (۱۸۹۵م) ، اریش ماریا رمارک، داستان‌نویس آلمانی (۱۸۹۸- ۱۹۷۰م) با آثاری چون در غرب خبری نیست (۱۹۲۹م) و زمانی برای عشق و زمانی برای مرگ (۱۹۵۴م)، روبرمرل با شنبه و یکشنبه در کنار دریا ،لئوتولستوی، داستان‌نویس روسی (۱۸۲۸- ۱۹۱۰م) با جنگ و صلح (۱۸۶۴- ۱۸۶۹م) ، ارنست همینگوی ،داستان‌نویس امریکایی (۱۸۹۹- ۱۹۶۱م) با وداع با اسلحه (۱۹۲۹م) و زنگ‌ها برای که به صدا درمی‌آیند؟ (۱۹۴۰م) و سرانجام کرت وونگات جونیر، داستان‌نویس امریکایی (۱۹۲۲م -) با سلاخ‌خانهٔ شمارهٔ ۵ (۱۹۶۹م).

مهم‌ترین شیوه‌های روایت(زاویهٔ‌دید) در داستان‌های جنگ

۱.اول شخص (شاهد)
- الف)گاه راوی از خود و از کاری که کرده و نزد دیگران نامکشوف است،سخن می‌گوید.
- ب)گاه از دیگری و دلیری‌ها و فداکاری‌های او سخن می‌گوید.
- پ)گاه راوی از حادثه‌ای که پیش آمده و او را دگرگون کرده است، سخن می‌گوید.
- ت)گاه به گزارش و ترسیم صرف رویدادها بسنده می‌کند.

۲.تک‌گویی نمایشی
- الف)مادر/پدر خطاب به فرزند شهید خویش سخن می‌گوید.
- ب)همسرخطاب به شوهر شهید خویش سخن می‌گوید.
- پ)فرزند خطاب به پدر شهید خویش سخن می‌گوید.

۳.سوم‌شخص‌دانای‌کل
- الف)ثبت وقایع
- ب)تحلیل واطلاع‌رسانی
- پ)ارائهٔ داستانی چندبعدی

۴.نامه‌نگاری

منابع: انواع شعر فارسی، ۳۸۲- ۳۹۳؛ فرهنگ شاعران جنگ و مقاومت، در صفحات فراوان؛ مجموعهٔ مقالات سمینار بررسی رمان جنگ در ایران و جهان،در صفحات فراوان؛ نیم‌نگاهی به قصهٔ جنگ ،در صفحات فراوان؛ «داستان جنگ، داستان پس از جنگ»(میزگرد بررسی ویژگی‌های داستان جنگ)، ادبیات داستانی، سال یکم، مهر ۱۳۷۲ش، شمارهٔ ۱۲، صص ۱۲-۲۲؛ ناصر ندافی، «مروری بر رمان‌های جنگی ایالات متحدهٔ امریکا» ، همان‌جا، صص ۴۶ به بعد؛ پوریا معلم، «جنگ را سابقه‌ای است در عالم »، همان‌جا ، صص ۸۲- ۸۵؛ بلقیس سلیمانی، «نیم‌نگاهی به داستان‌های کوتاه ادبیات جنگ»، ادبیات داستانی ، سال دوم، مهر ۱۳۷۳ش، شمارهٔ ۲۴، صص ۳۰- ۳۷؛ حسین حداد ، «نگاه آماری به قصه‌های جنگ»، همان‌جا ،صص ۳۸- ۴۵؛ «کتاب‌شناسی توصیفی داستان‌های بلند و رمان جنگ در ایران» (۱۳۵۸- ۱۳۷۲)، همان‌جا، صص ۱۵۵- ۱۷۷؛ «سیر داستان بلند و رمان‌نویسی جنگ» (۳۱ شهریور ۱۳۵۹ الی ۳۱ شهریور ۱۳۷۴)، ادبیات داستانی، سال سوم، شهریور ۱۳۷۴ش، شمارهٔ ۳۵، ص ۳؛ «داستان‌نویسان جنگ در ایران»، همان‌جا ، صص ۴-۷؛ مژگان الیاسی ، «داستان نویسان جنگ در مطبوعات ایران»، همان‌جا، صص ۶۹- ۷۶؛ همایون نوراحمر، «جنگ در ادبیات» ،ادبیات داستانی ، سال چهارم ، تابستان ۱۳۷۵ش، شمارهٔ ۴۰، صص ۷۴- ۷۵؛ مرجان فولادوند، «درآمدی بر سبک‌شناسی دوره‌ای شعر جنگ» ، شعر ، سال دوم، شمارهٔ ۱۷، صص ۳۲- ۳۷.

قاسم‌نژاد

ادبیات داستانی (a.da.bi.yāt-e.dās.tā.ni)/ داستان (fiction) گونه‌ای ادبیات منثور که دربرگیرندهٔ روایت‌های تخیلی است. هدف این نوع ادبیات، آموزش یا سرگرم ساختن مخاطب یا هردوی آن‌ها است. ادبیات داستانی که می‌توان آن را فن یا هنر آفرینش روایت‌های داستانی منثور تلقی کرد، به هیچ روی شعر و نمایش را شامل نمی‌شود. قالب‌های اصلی که در شمار ادبیات داستانی هستند،عبارتند از حکایت*، قصه*، داستان کوتاه* و رمان*. البته گفتنی است که نورتروپ فرای،منتقد ادبی کانادایی (۱۹۱۲-۱۹۹۱م) بر پایهٔ دسته‌بندی مفصلی که برای ادبیات داستانی فراهم آورده چهار قالب عمده برای آن برشمرده است: ۱- رمان، که به باور فرای،مرادف رمان واقع‌گرا (realistic novel) یا رمان آداب و رسوم (novel of manners) است. ۲- رمانس منثور (prose romance). ۳- اعتراف/ حسب حال منثور (confession/ prose -autobiography). ۴- تشریح (anatomy). همان‌گونه که اشاره رفته ادبیات داستانی به موضوعاتی می‌پردازد که ساخته و پرداختهٔ ذهنی خلاق باشند؛ از همین رو، هیچ‌گونه پیوندی با واقعیات و حقایق تاریخی ندارند. چنانچه مضمون یک قالب ادبی برگرفته از واقعیات یا حقایق تاریخی باشد، می‌توان آن را داستان تاریخی، زندگینامهٔ داستانی، شرح حال داستانی و مانند آن خواند.

منابع: ادبیات داستانی،۱۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد،۲۲؛ *A Dictionary of Literary Terms* ,Cuddon, 270-271; *A Glossary of Literary Terms* ,Abrams, 59-60; *Britannica*, 23/116; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 83.

قاسم‌نژاد

ادبیات روستایی ← شعر روستایی

ادبیات زندان ← حبسیه

ادبیات سیار ← ادبیات جاده‌ها

ادبیات سیاسی ← ادبیات تبلیغی

ادبیات سیاه (a.da.bi.yāt-e.si.yah)، گونه‌ای ادبیات که چنین ویژگی‌هایی دارد: ۱- نگاه بدبینانه به انسان. ۲- نفی ارزش‌های الهی و انسانی. ۳- نفی هر گونه حرکت، شور، التهاب و آرمان‌خواهی. ۴- یأس و بدبینی و سرخوردگی از جامعه و موقعیت وجودی انسان. ۵ - مرگ‌اندیشی و انزواطلبی و تأکید بر تنهایی انسان. ۶- توصیف ابتذال و جنبه‌های مشمئزکنندهٔ وجود انسانی. ادبیات سیاه ارمغان نسل‌هایی است که از خاکستر جنگ‌های ویرانگر سربرآوردند و نهایتاً به بیهودگی و پوچی زندگی رسیدند. لوسین گولدمن، نظریه‌پرداز و منتقد رومانیایی (۱۹۱۳-۱۹۷۰م) در نقد تکوینی بر آن است که «این ادبیات در جامعه‌ای پدیدار گردیده است که در آن، نیروهای مبارز رفته‌رفته رو به سستی نهاده‌اند، زیرا دقیقاً به همان دلیلی که نویسندگان نمی‌توانند داستان یک فرد را در جهانی بازگویند که این فرد در آن، واقعیت اساسی ندارد،به همان دلیل، نویسندگان نمی‌توانند ماجراهای نیروهای رزمنده‌ای را بازگویند که دیگر وجود

ادبیات سیاه

خارجی ندارند یا در شرف نابودی هستند.»ادبیات سیاه ویژهٔ سدهٔ بیستم نیست، اما جریانی ادبی است که به سدهٔ بیستم تعلق دارد. ویژگی‌هایی را برای ساختار آثار سیاه در نظر گرفته‌اند که عبارتند از: ۱ـ فضای مبهم و تاریک. ۲ـ شخصیت‌های سایه‌وار و غیرحقیقی. ۳ـ لحن افسرده و غمگین. ۴ـ کاربرد گستردهٔ توهم، رؤیا و خواب به منظور آفرینش فضای غیرحقیقی. ۵ـ کاربرد ویژهٔ زبان (بخصوص در نمایشنامه‌نویسی). ادبیات سیاه به یکباره سربرنیاورد، بلکه عوامل و زمینه‌های متعددی در پیدایی آن نقش داشتند: **الف ـ زمینه‌های فکری**: پیشرفت دانش و تکنولوژی، به‌ویژه ارائهٔ نظریه‌های علمی، تزلزل و بی‌ثباتی برای انسان به ارمغان آورده است، مانند نظریهٔ نسبیت اینشتین، نظریهٔ عدم قطعیت هایزنبرگ، نظریهٔ ابطال‌پذیری پوپر و نظریات فروید در روان‌شناسی. گفتنی است که ادبیات سیاه از فلسفه نیز تأثیر پذیرفته است: نخست، از طریق تأثیر برخی نظریات فلسفی، همچون نظریهٔ شکاکیت هیوم و نظریهٔ محدودیت شناخت عقلی کانت؛ چنان که مهم‌ترین ویژگی رمان‌نو، گسیختگی، بی‌نظمی و ابهام انگیزه‌ها است و این، خود میدان دادن به توهمات، کابوس‌ها، خواب‌ها و رؤیاهایی است که نوعی گریز از دنیای عقل و ورود به دنیای ناشناخته‌هااست. دوم، از طریق تأثیر نظام فلسفی برخی از فلاسفهٔ غرب، همانند شوپنهاور، نیچه و فلاسفهٔ اگزیستانسیالیست. اهمیت گزیستانسیالیسم در جهان بیش از هر چیز مرهون آن دسته از آثار ادبی است که معرف نظرات این مکتب دربارهٔ موقعیت بشری هستند، مانند طاعون و افسانهٔ سیزیف از کامو (۱۹۱۳ـ۱۹۶۰م) و دست‌های آلوده و تهوع از ژان پول سارتر (۱۹۰۵ـ۱۹۸۰م). از همین رو،تأکید بر ابتذال اغراق‌آمیز را می‌توان از ویژگی‌های ادبیات سیاه برشمرد. پیدایی فاشیسم در اروپا نیز روند گرایش نویسندگان به سیاه‌نویسی را تسریع کرد، به‌ویژه در میان اقلیت‌ها(مخصوصاً یهودیان). **ب ـ زمینه‌های اجتماعی**: نویسندهٔ سیاه در دورهٔ معاصر، فرزند نابسامانی‌های اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و فلسفی زمان خویش است. اصولاً زمینه‌های اجتماعی را می‌توان تحت تأثیر چند مقوله بررسی کرد: نخست، دو جنگ جهانی. مثلاً آلبرکامو و ژان ژنه (۱۹۱۰ـ۱۹۸۶م) مسائل مربوط به مبارزات مردم الجزایر را درونمایهٔ برخی از آثار خود قرار دادند. دوم، کارکرد مارکسیسم که باعث گرویدن بسیاری از نمایشنامه‌نویسان به سیاه‌نویسی شد،مانند ویتکه‌ویچ (۱۸۸۵ـ۱۹۳۹م) ومروژک لهستانی و واسلاو هاول چک (ـ ۱۹۳۶م). سوم ،رشد بوروکراسی و تکنوکراسی و چیرگی ماشینیسم بر نظام پیچیدهٔ اجتماعی جهان غرب، که سبب پدید آمدن آثاری مانند مسخ و محاکمه از کافکا و مستأجر جدید نوشتهٔ اوژن یونسکو (۱۹۱۲ـ۱۹۸۶م) شد. چهارم، رشد سرمایه‌داری صنعتی، زیرا نظام سرمایه‌داری به کمک رسانه‌های ویژه‌ای که در اختیار دارد، باعث فراهم آمدن نوعی خوراک فکری و ادبی برای مردم و در پی آن، بی‌نیازی مردم از نویسنده می‌شود. در این صورت، نویسنده یا دست به عصیان می‌زند، یا سر در لاک خویش فرو می‌برد، یا آن که آینه‌ای در برابر این نظام پیچیده می‌شود و سپس بیهودگی و پوچی آن را به نظاره می‌نشیند. از همین جا است که نویسندهٔ سیاه قرن بیستم در تضاد با جامعه و نظام سرمایه‌داری تنها می‌ماند. پنجم، جنگ سرد نیز در این جهت، تأثیرگذار بوده است، زیرا هول و ولایی در مردم ایجادکرد که هر لحظه منتظر وقوع حادثه‌ای دردناک بودند. **پ ـ زمینه‌های ادبی**: ظاهراً ادبیات سیاه، بسیاری از سازه‌های خود را از مکتب‌هایی چون سمبولیسم*، رمانتیسم* و سوررآلیسم* وام گرفته است؛ هر چند که توجه ویژه به انگیزه‌های جنسی را مرهون ناتورالیسم* است. بسیاری از نوشته‌های سیاه از توصیف دنیای بیرونی روگردانی می‌کنند و بر نمادها، نشانه‌ها، آشفتگی ذهن و جادوگری واژه‌ها تأکید می‌ورزند ـ که جملگی در شمار ویژگی‌های سمبولیسم هستند. جیمز جویس، نویسندهٔ ایرلندی (۱۸۸۲ـ۱۹۴۱م) برجسته‌ترین چهره در این عرصه است. دنیای جویس، دنیایی درونی است که نمادها در آن بسیار ارزشمند هستند و با تداعی معانی و نیز آشفتگی ذهنی، ساختار ویژه‌ای را بنیاد می‌نهند. بارزترین ویژگی‌های رومانتیسم که در نوشته‌های سیاه نمود دارد، درون‌نگری، بی‌اعتمادی به عقل و منطق، اصالت رؤیا، نابسامانی اندیشه و فضای مه‌آلود حاکم بر این گونه آثار است. بیشتر نویسندگان سوررآلیست را می‌توان در سیاههٔ نویسندگان سیاه جای داد، ولی مهم‌ترین تأثیر این مکتب بر سیاه‌نویسان، در تأثیر توهمات ذهنی، رؤیا و اقتدار نیروهای ناخودآگاه بر این نویسندگان بوده است. ادبیات داستانی ایران طی فراز و نشیب‌هایی که از هنگام تولد به خود دیده، ادبیات سیاه را هم تجربه کرده است. ادبیات سیاه در دو دورهٔ تاریخی در عرصهٔ ادبیات فارسی بالید: دورهٔ نخست، در سال‌های حاکمیت رضا شاه تا دههٔ ۱۳۲۰ش بود. روشنفکر ایرانی در این دوره شاهد عقیم ماندن تلاش‌هایی بوده که به منظور ایجاد جامعهٔ آرمانی

خویش کرده بود. وی، ناامید از کسانی که همخوانی فرهنگی با آنان نداشته، به ذهنیت خود پناه جسته و مردم را از یاد برده است. شاخص‌ترین نویسندهٔ این دوره صادق هدایت (۱۲۸۰-۱۳۳۰ش) است که با آثاری چون زنده‌بگور (۱۳۰۹ش)، سه قطره خون (۱۳۱۱ش) و بوف کور (۱۳۱۵ش) خود را مطرح کرد. هدایت از یک سو ، به خاطر شرایط زیستی ـ طبقاتیِ خود نمی‌توانست با دنیای پیرامون خویش ارتباط برقرار کند و از سوی دیگر، تحت تأثیر جریانات ادبی فرانسه در سال‌های بین دو جنگ جهانی و نیز آثار کافکا قرار گرفت. از همین رو، با دیدی بدبینانه به وقایع اجتماعی می‌نگریست و مضطربانه به دنیای ذهنی خویش پناه می‌برد. در نتیجه، قهرمانانی بدبین، حساس، گوشه‌گیر ،غربت‌زده، تنها و سرخورده خلق کرد. سپس باید از بزرگ علوی (۱۲۸۳- ۱۳۷۵ش) یاد کرد که به‌رغم تفاوت‌های بنیادینی که میان دیدگاه او و هدایت وجود دارد، دست به خلق قهرمانانی می‌زند که غمزده و منزوی هستند. البته از آن‌جا که علوی در آلمان درس خوانده، تأثیر رمانتیسم بدبینانهٔ آلمان در آثار وی کاملاً مشهود است. آنگاه باید به سنگ صبور (۱۳۴۵ش) صادق چوبک (۱۲۹۵ش -) اشاره کرد که یأس و بدبینی در آن موج می‌زند. دومین دورهٔ بالندگی ادبیات سیاه در ایران به سال‌های پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ش باز می‌گردد. بارزترین چهرهٔ این دوره، بهرام صادقی (۱۳۱۵-۱۳۶۳ش) است. قهرمانان صادقی در مجموعهٔ داستان سنگر و قمقمه‌های خالی (۱۳۴۹ش) راویان شکست و سرخوردگی هستند و با نومیدی قدم به سوی جنون می‌گذارند. مهدی اخوان ثالث (۱۳۰۷-۱۳۶۹ش) نیز در این دوره با سرایش شعرهایی همچون «نادر یا اسکندر» ، «کتیبه» ، «زمستان» و «قصهٔ شهر سنگستان» ، خود را شاعری نومید و سرخورده نشان می‌دهد.

منابع: رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات، ۱۰۵-۱۹۵؛ صد سال داستان‌نویسی در ایران ، ۱/۷۵-۸۰، ۲۰۷-۲۱۸، ۲۵۱-۲۶۰؛ ۲/۳۰-۳۵؛ نقد تفسیری ، ۸۵-۹۲، ۲۴۳-۲۴۵؛ نقد تکوینی ، ۱۲۹-۱۷۱؛ یأس فلسفی ، در صفحات فراوان؛ بلقیس سلیمانی، «ادبیات سیاه»: ادبستان، سال سوم ،شمارهٔ ۲۸، فروردین ۱۳۷۱ش، صص ۱۴-۱۶.

قاسم‌نژاد

ادبیات سینمایی ← سینما و ادب فارسی

ادبیات شفاهی (a.da.bi.yāt-e.ša.fā.hi)، معادل اصطلاح انگلیسی oral literature، گونه‌ای ادبیات به نظم یا نثر که از نسلی به نسلی یا از جایی به جایی، سینه به سینه منتقل می‌شود و بارزترین ویژگی آن، ذوقی بودن است. قصه*ها، حکایت*ها، لطیفه*ها، تمثیل*ها، افسانه*ها، فابل*ها، متل*ها، ضرب‌المثل*ها، ترانه*ها، دشنام‌ها و دیگر آثار شفاهی نظایر آن‌ها که درون یا در میان فرهنگ‌های فاقد نظام نوشتاری جریان و گذر دارند، در زمرهٔ ادبیات شفاهی هستند. اصولاً ادبیات شفاهی در جوامعی نمود می‌یابد که از دستگاه نوشتار بی‌بهره‌اند (illiterate) یا این نظام در آن‌ها تکوین نیافته و ابتدایی مانده است (semi-literate). کل ادبیات تا حدود هزارهٔ چهارم پیش از میلاد، شفاهی بوده است. ادبیات شفاهی میراث گذشتگان جوامع و تابندهٔ تخیل و احساس آن‌ها در دوره‌های گوناگون حیاتشان است. ادبیات شفاهی بخشی از فرهنگ عامیانه (folklore) و جولانگاه آن، جوامع سنتی است. سبب گستردگی ادبیات شفاهی در این نوع جوامع را باید برآیند همجواری زندگی مردم و طبیعت و در نتیجه، قدرتمندتر بودن ذوق، احساس و تخیل آن‌ها دانست. ادبیات شفاهی را می‌توان در سه ردهٔ داستانی، غیر داستانی و نمایشی جای داد. گونه‌ها و قالب‌هایی همچون قصه، حکایت، تمثیل، افسانه و فابل در شمار ادبیات شفاهی داستانی هستند. درونمایهٔ بیشتر این‌ها سرگذشت واقعی یا افسانه‌ای چهره‌های پرآوازهٔ تاریخی است و غالب آن‌ها پند یا درسی اخلاقی به دنبال دارند. ادبیات شفاهی غیرداستانی شامل گونه‌هایی همچون لطیفه، متل، ضرب‌المثل، چیستان*، لالایی*، دشنام و ترانه است. گونه‌های منظوم این رده، مانند ترانه‌ها و لالایی‌ها را عمدتاً در قالب‌های دوپاره (بیت*) و چارپاره* می‌سرایند. سومین ردهٔ ادبیات شفاهی ـ ادبیات شفاهی نمایشی ـ سابقه‌ای بس دیرینه در ایران دارد. رد این نوع ادبیات شفاهی را می‌توان تا روزگار اشکانیان (۲۵۰ق‌م ـ ۲۲۶م) دنبال کرد. در جامعهٔ آن روزگار، خنیاگرانی می‌زیستند که به آنان گوسان می‌گفتند. این واژهٔ پارتی به معنی خنیاگر و رامشگر است. کار گوسان‌ها نوازندگی و بازگویی سرگذشت گذشتگان بوده است. از همین رو، کار آنان را باید در زمرهٔ آثار نمایشی قلمداد کرد که سنت شفاهی (oral tradition) بر آن‌ها حاکم بود. این سنت در طول تاریخ ادبیات این سرزمین، هرچند با افت و خیزهایی همراه بوده، همواره حضور داشته است. امروزه نمونه‌های این نوع ادبیات را می‌توان در نقالی‌ها، مولودی*ها، خیمه‌شب‌بازی*ها، نمایش‌های روحوضی و نمایش‌های زنانه ـ

که عنصر اصلی آن‌ها بدیهه‌گویی/بدیهه‌سرایی* است ـ مشاهده کرد. آثار شفاهی نمایشی بیشتر به نظم و با همراهی آهنگ موسیقی عرضه می‌شوند. ادبیات شفاهی در جوامع ابتدایی، پیوستگی تنگاتنگ با رقص و آواز و موسیقی داشته و غالباً نمایانگر اندیشه‌ها، آرمان‌ها و پندارهای دینی و اساطیری مردم بوده است. ادبیات شفاهی، زبانی ساده و بیانی بی‌پیرایه دارد. بسته هستند آثاری شفاهی که بار نمادین دارند و نمی‌توان به‌راحتی درکشان کرد، اما عمدهٔ این‌گونه آثار از زبانی دور از تکلف و کاملاً همه‌فهم برخوردارند. زبان آثار شفاهی منظوم بیشتر بر هجا و آهنگ تکیه دارد و بسیاری از قاعده‌ها و قانون‌های شعری در آن‌ها نادیده گرفته می‌شود. نیز از آن‌جا که پدیدآورندگان اصلی ادبیات شفاهی، عوام و مردم کوچه و بازار هستند، واژگان و اصطلاحات و تعبیرات کوچه فراوان در آن‌ها به چشم می‌خورد. مضمون و محتوای این نوع ادبیات، هم بر واقعیت‌ها استوار است، هم بر خیال. همین آمیختگی واقعیت و خیال باید از عوامل گیرایی و زیبایی آن‌ها برشمرد. هر یک از شاخه‌های گوناگون ادبیات شفاهی بر پایهٔ نوع زبان و پرداختشان، مخاطبانی ویژه دارند: لالایی‌ها برای نوزادان، متل‌ها برای نوباوگان و کودکان، قصه‌ها و حکایت‌ها و قصه‌های پریان برای کودکان نوآموز، چیستان‌ها برای نوجوانان، دشنام‌ها عمدتاً برای جوانان و سرانجام حکمت‌ها و ضرب‌المثل‌ها برای بزرگسالان و سالخوردگان جاذبه دارند. گونه‌های مختلف ادبیات شفاهی ـ به‌ویژه نوع داستانی و تخیلی آن‌ها ـ شیوه‌های روایت گوناگون پیدا می‌کنند. این گونه‌گونی دلایلی دارد: نخست آن‌که برخی از این آثار پس از راه‌یابی به جامعه یا جوامعی دیگر، به منظور سازگاری و هماهنگی با ویژگی‌های فرهنگی آن جامعه یا جوامع، دستخوش دگرگونی‌هایی می‌شوند. دوم آن‌که این آثار در هر دوره، با نظام اجتماعی و آرمان‌های مردم آن دوره انطباق می‌یابند و همین باعث ایجاد تغییراتی در آن‌ها می‌شود. با این همه، ادبیات شفاهی یا به تعبیر دقیق‌تر، سنت شفاهی به‌سادگی از میان رفتنی نیست. بخش عمده‌ای از آثار و نوشته‌های عامیانه ریشه در ادبیات شفاهی دارند، مانند چهل طوطی، سمک عیار، حمزه‌نامه، اسکندرنامه، ابومسلم‌نامه و مانند آن‌ها.(← ادبیات عامیانه) البته در همین‌جا باید یادآور شد که ادبیات شفاهی به هیچ روی، هم‌ارز دقیق ادبیات عامیانه نیست، بلکه بخشی از آن است که نانوشته مانده است. ادبیات شفاهی نقشی بس درخور و ارزشمند در انتقال دانسته‌ها، آگاهی‌ها ،اندیشه‌ها، تجربه‌ها و سنت‌های نسل‌های پیشین به نسل‌های آینده دارد. اصولاً شناخت و بررسی ویژگی‌های ادبی جوامع در گذار از تاریخ، بدون شناخت و بررسی ادبیات شفاهی اگر ناممکن نباشد، بسیار دشوار است. از شناخته‌ترین ادب‌پژوهان جهانی که به فعالیت‌هایی سترگ و گسترده در این زمینه پرداخته، باید به ولادیمیر پراپ (۱۸۹۵ـ ۱۹۷۰م)، فولکلورشناس و مردم‌شناس روس اشاره کرد که پژوهش‌هایی ارزشمند در این حوزه دارد. در حوزهٔ زبان فارسی نیز در چند دههٔ اخیر چهره‌هایی سر برآوردند که به تجربیاتی در این قلمرو دست زدند. حسین کوهی کرمانی، فضل‌الله صبحی مهتدی، علی‌اکبر دهخدا، احمد بهمنیار، عابد عصمتی (ـ۱۹۴۵م) ،امیرقلی امینی ، صادق هدایت، سید محمدعلی جمالزاده، سید ابوالقاسم انجوی شیرازی، صمد بهرنگی، احمد شاملو، صادق همایونی، علی‌اشرف درویشیان، و روشن رحمانی از جمله پژوهشگرانی هستند که در این زمینه به کار پرداخته‌اند.

منابع: ادب و ادبیات، ۴۴۶ـ ۴۵۳؛ بازیهای نمایشی،در صفحات فراوان؛ تاریخچه‌ای بر ادبیات آهنگین ایران، در صفحات فراوان؛ ترانه‌های ملی ایران،۷۷ـ ۸۸؛ دایرةالمعارف شوروی تاجیک، ۲۱۵/۸ـ ۲۱۶؛ دریچه‌ای بر نظریه‌های ادبی، ۱۷۵ـ ۱۸۳؛ دو گفتار دربارهٔ خنیاگری و موسیقی ایران، ۲۹ـ ۴۷؛ ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، یک ـ بیست و نه؛ ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان، ۵ ـ ۴۳؛ ساختار و تأویل متن، ۱۴۴ـ ۱۴۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبیات شناسی، ۱۴۱ـ ۱۴۲؛ فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان، ۱۴۲/۲ـ ۱۴۶؛ گذری و نظری در فرهنگ مردم،در صفحات فراوان؛ مجمل‌التواریخ والقصص، ۶۹؛ مفاهیم و ویژگی‌های فرهنگ مردم، ۱۰ـ ۳۲؛ میرچا الیاده، «ادبیات نانوشتاری»، ترجمهٔ م.کاشیگر، چیستا، سال سوم، شمارهٔ ۹، خرداد ۱۳۶۵ش، صص ۶۸۶ـ ۶۹۸؛ سید ابوالقاسم انجوی شیرازی، «فرهنگ مردم»، کلک، شمارهٔ ۲۰، آبان ۱۳۷۰ش، صص ۱۲۰ـ ۱۳۱؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 468; *Britannica*, 5/882; 19/313; 23/96,101,107, 198; 24/501; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 156.

قاسم‌نژاد

ادبیات عامه‌پسند (a.da.bi.yāt-e.ām.me.pa.sand)/ ادبیات مردم‌پسند/ ادبیات عوامانه/ ادبیات عوام/ ادبیات توده‌پسند/

ادبیات عامه‌پسند

ادبیات پاپ، معادل اصطلاح انگلیسی popular literature، گونه‌ای ادبیات که مخاطب آن، تودهٔ مردم است و بر پایهٔ ذوق و سلیقه و علاقهٔ آنان پدید می‌آید. هدف اصلی ادبیات عامه‌پسند، سرگرم کردن مخاطبان یا خوانندگان و گاهی درکنار آن، دادن جهت فکری به تودهٔ مردم است و همین اصل، آن را از ادبیات هنرمندانه متمایز می‌کند. اصولاً ادبیات عوامانه، تودهٔ مردم را به خود جذب می‌کند و در پی آن،خود، جذب آنان می‌شود؛ اما با دگرگونی نگرش مردم، از یادها می‌رود و چه بسا دیگر نامی از آن نماند. از آن‌جا که ادبیات پاپ به دنبال تودهٔ مردم است، خود را تا سطح درک آنان پایین می‌آورد. ادبیات عوام برخلاف ادبیات متعالی، بر آن نیست که به حد اعلای زیبایی یا ظرافت دست یابد؛ نیز جاودانگی را در سر نمی‌پروراند. از همین رو،معیار مهم ـ و نه ثابت ـ جهت تعیین عامه‌پسند بودن اثر ادبی آن است که آیا آن اثر، گذرا و ناپایدار است، یعنی آیا کشش و معنای خود را با گذشت زمان از دست خواهد داد؟ رشد و شکوفایی ادبیات عامه‌پسند، بستگی مستقیم به سطح فرهنگی مردم دارد؛ ضمن آن که پیشرفت‌های فنی در عرصهٔ چاپ و نشر کتاب ـ که افزایش شمار کتاب‌خوانان را در پی دارد ـ نیز بر بالندگی آن می‌افزاید. گاهی برخی از شاعران و نویسندگان جدی و صاحب سبک، در میان مردم اقبال فراوان می‌یابند، ولی این دلیلی بر عامه‌پسند بودن آثار آنان نیست. برای نمونه، مردم در زمان حافظ و حتی امروزه، سروده‌های او را می‌خوانند یا از برمی‌کنند، بی‌آن که مفهوم آن‌ها را به‌درستی بشناسند؛ یا مثلاً بسیاری از منتقدان بر این باورند که آثار شکسپیر، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۵۶۴ـ۱۶۱۶م) هنگام حیات وی در شمار آثاری بوده که تودهٔ مردم آن‌ها را می‌خواندند؛ اما هیچ کدام از این گفته‌ها، دلیلی بر عامه‌نویس بودن حافظ یا شکسپیر نیست. این هنرمندان به جای این‌که به دنبال مردم بروند، مردم را به دنبال خود می‌کشانند و بر آن‌ها تأثیر می‌گذارند. ادبیات عامه‌پسند انواع گوناگونی دارد. رمانس* مهم‌ترین نوع ادبیات عامه‌پسند از سده‌های میانه بوده و همچنان نیز هست. مألوف‌ترین گونهٔ رمانس آن است که نویسنده در آن به شرح و وصف سختی‌ها و موانع موجود بر سر راه وصال دو جوان می‌پردازد. فانتزی* و داستان‌های علمی ـ تخیلی نیز جزو انواع متداول ادبیات عامه‌پسند هستند.(← داستان علمی ـ تخیلی) داستان‌هایی که ماجراها و حوادث آن‌ها در بخش‌های غربی کشورهای متحد امریکا می‌گذرند و به داستان‌های وسترن آوازه دارند نیز در جرگهٔ ادبیات عامه‌پسند جای می‌گیرند. داستان‌های پلیسی یا داستان‌های قتل و جنایت اسرارآمیز نیز جزو ادبیات عامه‌پسند هستند و چه بسا پرخواننده‌ترین نوع ادبیات عامه‌پسند باشند.(← داستان پلیسی) کتاب‌ها و نوشته‌های خنده‌آور(کمیک) و سکسی نیز در شمار ادبیات عامه‌پسند قرار می‌گیرند. موانع موجود بر سر راه رشد و شکوفایی ادبیات پاپ در کشورهای کمونیستی باعث شد تا چنین ادبیاتی در این کشورها به‌خوبی و گستردگی کشورهای غربی پا نگیرد. در کشورهای کمونیستی، آثار ادبی در صورتی اجازهٔ چاپ و نشر می‌یافتند که با تفکرات حزب حاکم، همسو باشند و این، حاکمان وقت بودند که تصمیم می‌گرفتند اثری منتشر شود یا نشود. چنین تصمیم‌گیری‌هایی نیز اغلب بدون در نظر گرفتن سلیقه و علاقهٔ مردم صورت می‌گرفت. البته از رویکردی دیگر و با این پیش‌فرض که شکوفایی ادبیات عامه‌پسند ، به سیاسی شدن جامعه بستگی دارد، می‌توان ادعا کرد که ادبیات عوامانه یا توده‌زده، بیشترین نمود خود را در شوروی داشته است. ادبیات شوروی در دورهٔ کمونیستی ـ به‌ویژه دورهٔ حکومت وحشت استالین ـ آن‌چنان توده‌زده شد که بسیاری از منتقدان بر این باورند که در این سال‌ها هیچ اثر ادبی والا در شوروی پدید نیامده است. پیدایی آثار عوامانه‌ای، همچون چگونه فولاد آبدیده شد؟ (۱۹۳۵م) نوشتهٔ نیکولای الکسیوویچ اوستروفسکی (۱۹۰۴ـ۱۹۳۶م)، شکست نوشتهٔ الکساندر الکساندروویچ فادایف (۱۹۰۱ـ۱۹۵۶م) و سرزمین کف نوشتهٔ ایوان یَفریموف دلیلی بر گفتهٔ این منتقدان است. البته این را نیز باید افزود که چه‌بسا نویسندگان برجسته‌ای نیز در همان سال‌ها فقط بنا به وضعیت جامعه به عامه‌نویسی می‌پرداختند؛ مانندگورکی. آغازگاه خلق آثار و نوشته‌هایی با مضامین عوام‌پسندانه در عرصهٔ ادبیات فارسی، دورهٔ مشروطه است. البته سال‌ها پیش از این، آثاری ـ به‌ویژه با درونمایه‌های اخلاقی و مذهبی بر پایهٔ علایق و سلیقه‌های مردم پدید آمده که شاید پرآوازه‌ترین آن‌ها حلیةالمتقین علامهٔ مجلسی، فقیه نامی دورهٔ صفوی (ـ۱۱۱۱ق) باشد. حتی بسیاری برآنند که نوحه‌ها را نیز که زبان حال شهدای کربلا هستند، می‌توان در شمار ادبیات عامه‌پسند آورد، زیرا با توجه به سلیقه‌ها و روحیه‌های مردم سروده و خوانده می‌شوند. با این همه، نخستین کسی که جدی و پیوسته به نگارش متون ـ نظم و نثر ـ عامه‌پسند پرداخت، سید اشرف‌الدین حسینی گیلانی، معروف به نسیم شمال

(۱۲۸۸/۱۲۸۷ق ـ ۱۳۱۳ش) بود. از آن زمان تاکنون ،بسیاری در این عرصه به فعالیت پرداختند و همچنان نیز می‌پردازند. از میان انبوهی از این نویسندگان که بیشتر با پاورقی‌نویسی پا به این قلمرو نهادند، می‌توان بـه ایـنان اشـاره کـرد: حـمزهٔ سـردادور (۱۲۷۶ـ ۱۳۴۹ش)، محمد مسعود (۱۲۸۴ـ۱۳۲۶ش)، ربیع نصاری (۱۲۸۰/ ۱۲۸۱ش ـ؟)، حسینقلی مستعان (۱۲۸۳ـ ۱۳۶۲ش)، مهدی سهیلی (۱۳۰۳ـ۱۳۶۶ش)، رسـول ارونـقی کرمانی (۱۳۰۹ش ـ)، ر.اعتمادی (۱۳۱۲ش ـ)، احمد حرار (۱۳۱۳ش ـ)، کوروس بابایی (۱۳۲۰ش ـ)، شاپور رین‌نژاد (ـ پس از ۱۳۴۷ش)، پـرویز قـاضی‌سعید ، جـمشید صداقت نژاد، نسرین ثامنی ، شـهرهٔ وکـیلی ،احـمد مـحققی و فهیمهٔ رحیمی. حتی بسیاری از سروده‌های ابوالقاسم لاهـوتی (۱۲۶۷ـ ۱۳۳۶ش)، به‌ویژه سروده‌های مربوط به دومین دورهٔ فعالیت‌های شعری وی که اغلب مضامین اجتماعی ـ انـقلابی دارنـد، نـیز جـزو شـعرهای عـامه‌پسند هستند. بـرخـی از عامه‌نویسان غربی نیز در ایران، طرفداران بسیاری دارند. شـاید لکـسـاندر دومـا، نـویسندهٔ فـرانسـوی (۱۸۰۲ـ۱۸۷۰م) پرخواننده‌ترین نویسنده در میان تودهٔ کتابخوان ایران باشد. پس از دوما باید از دنیل استیل، پاورقی‌نویس معاصر امریکایی یاد کرد که کتاب‌هایش در ایـران بـا تـیراژ بسـیار زیـاد بـه فـروش می‌رسند. از دیگر چهره‌های عامه‌نویس غربی که تـا حـدی در ایـران، پـرآوازه هسـتند، مـی‌توان ژرژ سـیمنون، داسـتان‌نویس بـلژیکی‌تبار فـرانسـوی (۱۹۰۳ـ۱۹۸۹م)، ایـزاک آسـیموف نویسندهٔ روسی‌تبار امریکایی (۱۹۲۰ـ ۱۹۹۲م)، آگاتا کریستی بـانوی نـویسندهٔ انگـلیسی (۱۸۹۰ـ۱۹۷۶م) و مـیشل زواگـو نویسندهٔ عامه‌پسند فرانسوی را نام برد.

منابع:صد سال داستان‌نویسی در ایران ،۱۹۷/۱ـ۲۰۰؛ فرهنگ داستان‌نویسان ایران ، در صفحات فراوان؛

Britannica,9/610.

قاسم‌نژاد

ادبیات عامیانه (a.da.bi.yāt-e.ā.mi.yā.ne)، بخشی از فرهنگ مردم است که تخیل، احساس، آرزو و اندیشه‌های گوناگون آن‌ها را از نسلی به نسل دیگـر مـنتقل مـی‌کند و نشـان‌دهندهٔ مـعیارهای زیبایی‌شناسی و اخلاقی هر دوره از زندگی هر قوم است. ادبیات عامه را هنر زبانی و هنر کلامی عامه نیز نامیده‌اند، زیرا ادبیات عامه میراث معنوی نسل‌های گذشته است که به‌صورت شفاهی در قـالب آثـاری ذوقـی در مـیان آیـندگان رواج یـافته است و گونه‌های مختلف آن یـعنی ادبـیات داسـتانی، غـیرداسـتانی و نمایشی به سبب علاقه‌ای که روستاییان به حفظ سنت‌ها دارند و نیز به اقتضای شیوهٔ زندگی‌شان که با طبیعت پیوسته و افزایندهٔ نیروی احساس و تخیل آن‌ها است، بیشتر در مـیان آنـان رواج یافته و از باورها و آرزوها و سنت‌های ایشان مایه گرفته است. مهم‌ترین بخش آثار داستانی، قصه*ها یا افسانه‌های تـاریخی، نیمه تاریخی، قهرمانی، عاشقانه، اخلاقی و پـندآموز، رمـزی، تمثیلی، طنزآمیز و تخیلی است که بیشتر به نثر و گاهی به نظم یافت می‌شود. آثار غیرداستانی، مانند متل*ها، چـیستان*هـا، مثل‌ها، لطیفه*ها، شوخی‌ها و دعاها به نثر و نظم، هر دو پیدا می‌شود. شعر عامه بـه گـونه‌های مـختلف بـیت*، دوبـیتی*، تصنیف*، لالایی*، ترانه* و مثنوی* است. آثار غیرنمایشی که ارائهٔ آن‌ها با نمایش و حرکت نیز همراه است، مـثل تـعزیه* و شبیه‌خوانی، نقالی و سخنوری، نمایش عروسکی، نمایش‌های زنانه، مانند مولودی* خوانی، نمایش‌های تخت حوضی، بیشتر به نظم یا کلام موزون آهنگین همراه موسیقی عرضه می‌شوند. زبان ادبیات عامیانه به سبب خاستگاه آن که تودهٔ مردم است، ساده، روان و پرداخته است و طی سال‌ها نقلِ سینه به سینه از واژه‌های دشوار و ناهنجار و عبارات نامأنوس و مهجوری که به آسانی نمی‌توان آن‌ها را تلفظ کرد پیراسته شده است. تـعبیرها، کنایه*ها، تشبیه*های مـتداول و اصـطلاحات گـفتاری مـردم وسیلهٔ پـرداخت رویـدادهـای تـخیلی یـا واقـعی است. گـاهی آمیختگی واقعیت و خیال بر جاذبهٔ ادبیات عامیانه می‌افزایـد. شعرها و ترانه‌ها برطبق اصول عروض* و قافیه* بنیاد نشده و تأکید بیشتر بر هجا و آهنگ کلمه است. گونه‌های متفاوت ادب عامه نزد مردم در سنین معینی محبوبیت دارد، مثلاً در حالی که لالایی‌ها آرام‌بخش نوزادان، متل‌ها مطلوب کودکان نوپا، قصه‌ها و افسانه‌های پـریان و جـانوران مـحبوب کـودکان دبسـتانی و نوجوانان است، ترانه‌ها و تصنیف‌ها شور و احساس جوانان را برمی‌انگیزد و حکایات و ضرب‌المثل‌ها و نمایش‌ها، بزرگسالان و سالخوردگان را سرگرم می‌سازد. از آن‌جا که فرهنگ، سنت و ارزش در جای‌های مـتفاوت، ویـژگی‌های گـوناگـونی دارد، در ادبیات مردمی روایت‌های مختلفی یافت می‌شود. طی سال‌ها روایت‌های گوناگون داستان‌های عامیانه را نقالان یا قصه‌پردازان در قهوه‌خانه‌ها و مجالس نقل کرده به زیور ذوق و سلیقهٔ خود آراستند و هـر بـار شـاخ و بـرگ‌هایی بـدان‌هـا افـزودند. ایـن

(۱۲۸۸/۱۲۸۷ق ـ ۱۳۱۳ش) بود. از آن زمان تاکنون ،بسیاری در این عرصه به فعالیت پرداختند و همچنان نیز می‌پردازند. از میان نبوهی از این نویسندگان که بیشتر با پاورقی‌نویسی پا به این قلمرو نهادند، می‌توان به اینان اشاره کرد: حمزهٔ سردادور (۱۲۷۶ـ ۱۳۴۹ش)، محمد مسعود (۱۲۸۴ـ۱۳۲۶ش)، ربیع نصاری (۱۲۸۰/ ۱۲۸۱ش ـ؟)، حسینقلی مستعان (۱۲۸۳ـ ۱۳۶۲ش)، مهدی سهیلی (۱۳۰۳ـ۱۳۶۶ش)، رسول ارونقی کرمانی (۱۳۰۹ش ـ)، ر.اعتمادی (۱۳۱۲ش ـ)، احمد حرز (۱۳۱۳ش ـ)، کوروس بابایی (۱۳۲۰ش ـ)، شاپور زین‌نژاد (ـ پس از ۱۳۴۷ش)، پرویز قاضی‌سعید ، جمشید صادقت نژاد، نسرین ثامنی ، شهرهٔ وکیلی ،احمد محققی و فهیمهٔ رحیمی. حتی بسیاری از سروده‌های ابوالقاسم لاهوتی (۱۲۶۰ـ ۱۳۳۶ش)، به‌ویژه سروده‌های مربوط به دومین دورهٔ فعالیت‌های شعری وی که اغلب مضامین اجتماعی ـ انقلابی دارند، نیز جزو شعرهای عامه‌پسند هستند. برخی از عامه‌نویسان غربی نیز در ایران، طرفداران بسیاری دارند. شاید الکساندر دوما، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۰۲ـ۱۸۷۰م) پرخواننده‌ترین نویسنده در میان تودهٔ کتابخوان ایران باشد. پس از دوما باید از دنیل استیل، پاورقی‌نویس معاصر امریکایی یاد کرد که کتاب‌هایش در ایران با تیراژ بسیار زیاد به فروش می‌رسند. از دیگر چهره‌های عامه‌نویس غربی که تا حدی در ایران پرآوازه هستند، می‌توان ژرژ سیمنون، داستان‌نویس بلژیکی‌تبار فرانسوی (۱۹۰۳ـ۱۹۸۹م)، ایزاک آسیموف نویسندهٔ روسی‌تبار امریکایی (۱۹۲۰ـ ۱۹۹۲م)، آگاتا کریستی بریتانیایی نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۹۰ـ۱۹۷۶م) و میشل زواگو نویسندهٔ عامه‌پسند فرانسوی را نام برد.

منابع: صد سال داستان‌نویسی در ایران ،۱/۱۹۷ـ۲۰۰؛ فرهنگ داستان‌نویسان ایران ، در صفحات فراوان؛

Britannica,9/610.

قاسم‌نژاد

ادبیات عامیانه (a.da.bi.yāt-e.ā.mi.yā.ne)، بخشی از فرهنگ مردم است که تخیل، احساس، آرزو و اندیشه‌های گوناگون آن‌ها را از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌کند و نشان‌دهندهٔ معیارهای زیبایی‌شناسی و اخلاقی هر دوره از زندگی هر قوم است. ادبیات عامه و هنر زبانی و هنر کلامی عامه نیز نامیده‌اند، زیرا ادبیات عامه میراث معنوی نسل‌های گذشته است که به‌صورت شفاهی در قالب آثاری ذوقی در میان آیندگان زواج یافته است و گونه‌های مختلف آن یعنی ادبیات داستانی، غیرداستانی و نمایشی به سبب علاقه‌ای که روستاییان به حفظ سنت‌ها دارند و نیز به اقتضای شیوهٔ زندگی‌شان که با طبیعت پیوسته و افزایندهٔ نیروی احساس و تخیل آن‌ها است، بیشتر در میان آنان رواج یافته و از باورها و آرزوها و سنت‌های ایشان مایه گرفته است. مهم‌ترین بخش آثار داستانی، قصه*ها یا افسانه‌های تاریخی، نیمه تاریخی، قهرمانی، عاشقانه، اخلاقی و پندآموز، رمزی، تمثیلی، طنزآمیز و تخیلی است که بیشتر به نثر و گاهی به نظم یافت می‌شود. آثار غیرداستانی، مانند متل*ها، چیستان*ها، مثل‌ها، لطیفه*ها، شوخی‌ها و دعاها به نثر و نظم، هر دو پیدا می‌شود. شعر عامه به گونه‌های مختلف بیت*، دوبیتی*، تصنیف*، لالایی*، ترانه* و مثنوی* است. آثار غیرنمایشی که ارائهٔ آن‌ها با نمایش و حرکت نیز همراه است، مثل تعزیه* و شبیه‌خوانی، نقالی و سخنوری، نمایش عروسکی، نمایش‌های زنانه، مانند مولودی* خوانی، نمایش‌های تخت حوضی، بیشتر به نظم یا کلام موزون آهنگین همراه موسیقی عرضه می‌شوند. زبان ادبیات عامیانه به سبب خاستگاه آن که تودهٔ مردم است، ساده، روان و پرداخته است و طی سال‌ها نقلِ سینه به سینه از واژه‌های دشوار و ناهنجار و عبارات نامأنوس و مهجوری که به آسانی نمی‌توان آن‌ها را تلفظ کرد پیراسته شده است. تعبیرها، کنایه*ها، تشبیه*های متداول و اصطلاحات گفتاری مردم وسیلهٔ پرداخت رویدادهای تخیلی یا واقعی است. گاهی آمیختگی واقعیت و خیال بر جاذبهٔ ادبیات عامیانه می‌افزاید. شعرها و ترانه‌ها برطبق اصول عروض* و قافیه* بنیاد نشده و تأکید بیشتر بر هجا و آهنگ کلمه است. گونه‌های متفاوت ادب عامه نزد مردم در سنین معینی محبوبیت دارد، مثلاً در حالی که لالایی‌ها آرام‌بخش نوزادان، متل‌ها مطلوب کودکان نوپا، قصه‌ها و افسانه‌های پریان و جانوران محبوب کودکان دبستانی و نوجوانان است، ترانه‌ها و تصنیف‌ها شور و احساس جوانان را برمی‌انگیزد و حکایات و ضرب‌المثل‌ها و نمایش‌ها، بزرگسالان و سالخوردگان را سرگرم می‌سازد. از آن‌جا که فرهنگ، سنت و ارزش در جای‌های متفاوت، ویژگی‌های گوناگونی دارد، در ادبیات مردمی روایت‌های مختلفی یافت می‌شود. طی سال‌ها روایت‌های گوناگون داستان‌های عامیانه را نقالان یا قصه‌پردازان در قهوه‌خانه‌ها و مجالس نقل کرده به زیور ذوق و سلیقهٔ خود آراستند و هر بار شاخ و برگ‌هایی بدان‌ها افزودند. این

ادبیات عامیانه

داستانگویان و قصه‌پردازان افزون بر نقل داستان، شاگردانی پروریدند و با در نظر گرفتن نیازهای معنوی و ذوقی مردم زمانهٔ خود، قصه‌ها و افسانه‌ها را به صحنه‌ها، حادثه‌ها، تمثیل‌ها، بیت‌ها و نتیجه‌های اخلاقی و حکمی آراستند. از میان گونه‌های ادب عامه، داستان‌ها به‌خوبی آداب و رسوم، طرز لباس پوشیدن، غذا خوردن، نشست و برخاست، نمای قدیمی شهرها و طبقات اجتماعی موجود در هر زمان و دوره‌ای را معلوم می‌کند و بر اساس ویژگی‌هایی طبقه‌بندی می‌شود. ۱ـ سرگذشت‌های تاریخی و رزمی با شخصیت‌های متعدد و براساس وقایع حقیقی که حجم زیاد و شرح و پرداختی افسانه‌ای با سرفصل‌های تاریخی دارند، مانند شاهنامه، سمک عیار، ابومسلم‌نامه، مختارنامه، اسکندرنامه، تیمورنامه، رستم‌نامه و حسین کرد شبستری . ۲ـ داستان‌های مذهبی و دینی که قهرمانان آن بزرگان دین یا خاندان رسالت هستند با قصد جهانگشایی و مسلمان کردن کافران، مانند خاورنامه و رموز حمزه. ۳ـ داستان‌های تخیلی که هیچ‌گونه ریشهٔ تاریخی ندارند و قهرمانان آن‌ها واقعی نیستند، مثل امیر ارسلان، ملک بهمن، هزار و یک شب، بدیع‌الملک، نوش‌آفرین، گوهر تاج، سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال که به تصویرهای بدیع، زیبا و توصیف‌های شگفت و حوادث خیالی و معجزه آسا و جادویی آراسته‌اند. ۴ـ داستان‌های عاشقانه که رویدادهای تاریخی را دربرنمی‌گیرد و انگیزه‌ای عاطفی، قهرمان را وامی‌دارد که به جنگ با زشتی و پلیدی برخیزد. در این داستان‌ها زمینه‌هایی چون نیکی و احسان، انتقاد اجتماعی و اخلاقی به چشم می‌خورد. چهار درویش، مکر زنان و هفت پیکر نمونه‌هایی از این داستان‌ها هستند. ۵ ـ داستان‌های پندآموز و حکمت‌آمیز یا حکایت‌ها که در قالب تمثیل* به بیان اصول و مفاهیم اخلاقی و پند و اندرز حکیمانه می‌پردازد، مثل چهل‌طوطی، درودگر و جولاهه و دختر پادشاه عمان، دزد و قاضی و قاضی‌ای که از خرمن گل به زیر افتاد. این گونه داستان‌ها حجمی کم، مضمونی انسان‌دوستانه و تربیتی و اجتماعی دارند. ۶ـ حکایت اندر حکایت که پیوند استواری با معنویت و اخلاق جامعه دارد و سابقهٔ آن به پیش از اسلام می‌رسد. بختیارنامه و هفت وزیر از دورهٔ پیش از اسلام هستند و همانند آثار پس از اسلام، مثل شیخ صنعان، حاتم نامه ، چهار درویش و عادلخان و سه درویش از ادبیات هند و پهلوی مایه می‌گیرند و با پیروی از پنچه تنترهٔ هندی و کلیله و دمنه و سندبادنامهٔ فارس ـ تاجیک پرداخت شده‌اند. البته هر یک از این‌گونه‌های داستانی ویژگی‌هایی همانند گونه‌های دیگر هم دارند. مثلاً داستان امیرارسلان را می‌توان در زمرهٔ داستان‌های عاشقانه به شمار آورد. قهرمانان این قصه‌ها همه جوانمردان و عیارانی هستند که از میان گروه‌های گوناگون پیشگانی جامعه به دفاع از روشنایی، پاکی و ستمدیدگی در برابر زشتی، ستم و استبداد شاهان، خان‌ها، امیران و سرداران ستمگر برخاسته‌اند، مثل ابومسلم خراسانی، خورشید شاه، مرزبانشاه، سمک عیار، حسین کرد و امیر ارسلان. زنان در این داستان‌ها نقش عمده‌ای دارند و گاه پا به پای مردان و عیاران سوار بر مرکب می‌شوند و شمشیر به دست می‌گیرند و پوشیده در لباسی ناشناس با نقاب به جنگ سیاهی می‌روند. قصه‌خوانی و داستانگویی در دربار شاهان رواج داشته است و از قصه‌خوانان معروف می‌توان همام اصفهانی، هاشم سرخسی، ابوطاهر طرسوسی و ابوبکر رازی، قصه‌گویان دربار محمود غزنوی و شیخ عارف، داستانگوی دربار تیمور را نام برد. تا زمانی که پدیده‌های جدیدی چون رادیو و تلویزیون وظیفهٔ سرگرم ساختن مردم را به عهده نگرفته بودند، هنر قصه‌خوانی در میان مردم محبوبیت فراوان داشت و به همین سبب مهارت خاصی می‌طلبید. هم اکنون در برخی نقاط که سنت‌ها، آداب و رسوم از اهمیت بیشتری برخوردار است قصه‌خوانی رواج دارد، مثلاً هنوز در شهرهای دوشنبه، خجند، اوراتپه، سمرقند و بخارا، افسانه‌هایی چون بابای خارکش و مادر اوگی / مادرخوانده را زنان کهنسال روایت می‌کنند. در ایران کسانی چون میرزا علی اکبرخان دهخدا، سید محمد علی جمالزاده، صادق هدایت، امین قلی امینی، سید ابوالقاسم انجوی شیرازی، صادق همایونی، فضل‌الله صبحی مهتدی، احمد شاملو و محمد جعفر محجوب به گردآوری داستان‌ها، مثل‌ها و واژه‌های عامیانه پرداختند و ده‌ها کتاب در این زمینه پدید آوردند.

منابع: از نیما تا روزگار ما، ۴۴۳ـ۴۶۶؛ انتخاب و انطباق منابع ادب فارسی برای تدوین کتابهای کودکان و نوجوانان،در صفحات فراوان؛ دایرةالمعارف ادبیات و صنعت تاجیک ، ۱/۶۰ـ۶۲؛طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، چاپ ۱۳۷۱؛ فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان؛ روشن رحمانی، «مهارت افسانه‌گویی تاجیکان»، سیمرغ، سال یکم، دورهٔ جدید، شماره‌های ۳ و ۴؛ بهرام شیر محمدیان، «دربارهٔ کلیات فولکلور تاجیک»، همان‌جا، شمارهٔ دوم؛ محمدجعفر محجوب، «مطالعه در داستانهای عامیانهٔ فارسی»، مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره‌های ۱ و ۲؛ عبدالحسین زرین‌کوب، «افسانه‌های عامیانه» ، سخن، سال پنجم، صص ۹۱۸ ـ

۹۲۶؛ همان‌جا، محمد جعفر محجوب، «داستانهای عامیانهٔ فارسی»، سال دهم، صص ۶۴ ـ ۶۸، ۱۶۷ ـ ۱۷۴، ۲۸۳ ـ ۲۹۱، ۳۸۰ـ ۳۸۶، ۶۲۴ـ۶۲۹، ۷۳۵ ـ ۷۴۲، ۸۲۹ ـ ۸۳۳، ۹۸۰ ـ ۹۸۶، ۱۱۰۶ ـ ۱۱۱۴، ۱۲۷۵ ـ ۱۲۸۰.

عطاری

ادبیات عبرت‌آموز ← ادبیات تعلیمی

ادبیات علمی ـ تخیلی ← داستان علمی ـ تخیلی

ادبیات عوام ←ادبیات عامه‌پسند

ادبیات عوامانه ←ادبیات عامه‌پسند

ادبیات کودکان و نوجوانان (a.da.bi.yāt-e.ku.da.kān.va.now. ja.vā.nān)، نوشته‌ها و سروده‌های ادبی یا هنری ویژهٔ کودکان و نوجوانان را گویند. این ادبیات، هم شامل بخشی از فرهنگ شفاهی عامه، مانند لالایی*، متل* و قصه* است و هم داستان‌ها، نمایشنامه‌ها، اشعار و نیز نوشته‌هایی در زمینه‌های دین، دانش اجتماعی، علم و کاربردهای آن، هنر و سرگرمی را دربرمی‌گیرد که نویسندگان و سرایندگان برای کودکان و نوجوانان پدید می‌آورند. «ادبیات کودکان و نوجوانان ... سه ویژگی مهم دارد: نخست، آنکه با زبان و بیان، توانایی درک زبان نوشتاری، تخیل، و تجربه‌های کودکان و نوجوانان متناسب است. از این رو، برای هر گروه سنی کودک یا نوجوان از متن‌ها و موضوع‌ها و زبان و بیان متناسب با فهم و درک آن‌ها استفاده می‌شود. زبان و بیان و محتوای این گونه آثار برای خردسالان بسیار ساده است و پابه پای رشد فکری کودکان و نوجوانان پیش می‌رود. دوم، آنکه به رشد و پرورش شخصیت خواننده کمک می‌کند... سوم آنکه اهمیت تصویر را برای کودک و نوجوان برابر با اهمیت نوشته می‌داند و همواره بخشی از پیام را با کمک تصویر بیان می‌کند. به همین سبب، کتاب‌های تصویری کودکان خردسال که حتی گاه نوشته‌ای به همراه ندارد، در ادبیات کودکان و نوجوانان ارزش بسیار دارند. ادبیات کودکان و نوجوانان با خواندنی‌های کودکان و نوجوانان، یعنی کتاب‌های درسی و کمک‌های درسی و نوشته‌های دیگری که آموزش مستقیم می‌دهند، تفاوت دارد. در خواندنی‌های کودکان و نوجوانان هدف نویسنده آموزش مستقیم است، ولی در ادبیات کودکان و نوجوانان نویسنده پیام خود را به صورتی غیرمستقیم می‌دهد و نتیجه‌گیری را به خواننده واگذار می‌کند.» برای ادبیات کودکان و نوجوانان که معمولاً برای سرگرمی یا آموزش یا آمیزه‌ای از هر دو است این اهداف را برشمرده‌اند: ۱ـ آماده کردن کودک برای شناختن، دوست داشتن و ساختن محیط. از طریق ادبیات است که کودکان و نوجوانان مسائل مختلف را می‌شناسند و راه‌های گوناگون روبه‌رو شدن با آن‌ها را می‌بینند و تجربه می‌کنند و در نتیجهٔ این گسترش دید و تخیل، قدرت تفکر و سازندگی بیشتر به دست می‌آورند. ۲ـ شناساندن کودک به خویشتن، ایجاد احترام به اصالت انسانی و میل به اعتلای مدام. ادبیات کودکان و نوجوانان باید بتواند انواع نیازهای روانی آنان را بشکافد، بپروراند و تا حد امکان ارضا کند. ۳ـ سرگرم کننده و لذت‌بخش بودن. بهترین افکار و دلکش‌ترین موضوع‌ها اگر به نحو سرگرم‌کننده و لذت‌بخش به کودکان و نوجوانان ارائه نشود، هرگز نفوذ کلام لازم را نخواهد داشت. ۴ـ علاقه‌مند کردن کودک به مطالعه و ایجاد عادت به آن. ۵ ـ ایجاد و تقویت صلح در جهان. چنان‌که گفته آمد ادبیات کودکان و نوجوانان گونه‌هایی مانند لالایی، ترانه*، مَتَل ،چیستان* ، قصه، افسانهٔ کهن، حماسه*، حکایت* پندآموز، نمایشنامه، داستان، نوشتهٔ غیرداستانی و شعر را دربرمی‌گیرد و این گونه‌ها ممکن است در قالب نثر، نظم یا آمیزه‌ای از این دو باشند. تاریخ ادبیات کودکان و نوجوانان در همهٔ کشورهای جهان کمابیش چهار مرحله داشته است: ۱ـ مرحلهٔ آفرینش و انتقال آثار ادبی به صورت شفاهی. ۲ـ مرحلهٔ گرد آوردن و نوشتن آثار ادبی شفاهی. ۳ـ مرحلهٔ پدید آوردن آثار ادبی با الهام گرفتن از آثار ادبی شفاهی. ۴ـ مرحلهٔ آفرینش آثار ادبی ویژهٔ کودکان و نوجوانان. لالایی‌ها، متل‌ها، قصه‌های عامیانه (و نیز افسانه*ها و اسطوره*ها) را سرآغاز ادبیات کودکان و نوجوانان (و به طور کلی ادبیات) در سراسر جهان دانسته‌اند. آفرینش و انتقال این‌گونه آثار از کهن‌ترین روزگار، یعنی از زمانی که انسان‌ها سخن گفتن آموختند و توانستند تجربه‌ها، احساس‌ها، اندیشه‌ها و باورهای خود را به همدیگر (از جمله به کودکان و نوجوانان) منتقل کنند، بوده است. «فولکلور و فرهنگ عامهٔ مردم همچنان‌که سرآغاز پیدایی همهٔ هنرهاست، سرآغاز ادبیات و به‌خصوص ادبیات کودکان نیز است. لالایی، متل‌ها، ترانه‌های کودکان، افسانه‌های خردسالان، داستان‌های ماجرایی و حماسی و عاشقانه و اسطوره‌ها که همه

ادبیات کودکان و نوجوانان

زاییدهٔ تخیل و تفکر مردم اعصار مختلف هستند بنیاد و اساس ادبیات کودکان و نوجوانان را تشکیل می‌دهد. این مجموعه که در طی زمانی بس طویل، سینه به سینه، به نسل‌های بعدی منتقل شده است و می‌شود، اثر روانی و تربیتی عمیقی بر کودک و نوجوان باقی می‌گذارد. بنابراین... ادبیات کودکان سرچشمه در فولکلور و فرهنگ عامه دارد و به کهنسالی زندگی بشر بر روی زمین است.» «شاخهٔ بزرگی از ادبیات شفاهی مردم را ادبیات کودکان تشکیل می‌دهد... ادبیات شفاهی کودکان متناسب با ذوق و علاقه کودکانه و در پاسخ به نیازها و خواسته‌های جامعه و کودکان و فراخور فهم و درک بچه‌ها، به زبان‌ها و گویش‌های رایج میان مردم ساخته شده و رواج یافته است. ادبیات شفاهی کودکان را که به دو صورت نثر و نظم در میان مردم رایج بوده و هنوز هم هست، می‌توان به دو دستهٔ ادبیات داستانی و غیرداستانی تقسیم کرد. ادبیات داستانی کودکان گونه‌هایی مانند افسانه یا اسطوره، قصه، حکایت و ادبیات غیرداستانی گونه‌هایی مانند لالایی، مَتَل و چیستان را دربرمی‌گیرد. از گونه‌های ادبیات داستانی کودکان، قصه‌ها نه تنها از لحاظ کمی مجموعه‌ای است بسیار بزرگ و هر گروه و جامعه و قوم و طایفه‌ای قصه‌هایی مخصوص به خود دارند، بلکه از لحاظ کیفی نیز دارای منسجم‌ترین ساخت و بهترین شکل بیان داستانی و برخوردار از موضوع‌های تخیلی، رمزی و تمثیلی، قهرمانی، دینی و اخلاقی، و تاریخی‌اند. هر یک از گونه‌های ادبیات شفاهی کودکان به مقتضای موضوع و مضمون و زبان و بیان و خصوصیت برانگیزاننده یا آموزنده یا سرگرم کنندهٔ خود، کاربرد ویژه برای گروه‌های مختلف سنی کودکان دارد. مثلاً لالایی‌ها مخصوص نوزادان و آرامش‌بخش آنان به هنگام خواب، متل‌ها گوش‌نواز کودکان نوپا، افسانه‌ها و قصه‌های پریان و دیوان و جانوران سرگرم کننده و آموزندهٔ خردسالان و حکایت‌های تاریخی و قهرمانی و دینی و چیستان‌ها برانگیزانندهٔ حس کنجکاوی کودکان بزرگ‌تر در شناخت رخدادهای واقعی و پدیده‌های مادی و معنوی و روابط اجتماعی و فرهنگی میان گروه‌های مردم است.» بخشی از قصه‌های عامیانه از زمان‌های قدیم رفته‌رفته به صورت مکتوب در آمد، اما بیشتر این قصه‌ها تا زمان‌های اخیر همچنان به صورت شفاهی باقی ماند. از آن‌جا که قصه‌ها و افسانه‌های عامیانه (و نیز اسطوره و حماسه) برای بزرگسالان نیز نقل و بیان می‌شد، آن بخش از این قصه‌ها و نیز حکایات پندآموز هم که به صورت مکتوب درآمد از نثری برخوردار بودند که بیشتر بزرگسالان (آن هم عمدتاً در سطح بالایی از سواد و دانش ادبی) می‌توانستند از آن‌ها به‌آسانی استفاده کنند. پَنچَه‌تَنترای هندی که داستان‌های آن سه هزار سال پیش گردآوری شده است و ترجمه‌های فارسی آن به نام‌های کلیله و دمنه ، داستان‌های بیدپای ، انوار سهیلی و جز آن آوازه دارد، نمونهٔ بارز این گونه مجموعه‌های قصه‌های عامیانه و حکایات پندآموز است. از این مجموعه‌ها و نیز برخی آثار تعلیمی (مانند سیاستنامه ، مرزبان‌نامه ، قابوس‌نامه و به‌ویژه گلستان سعدی در زبان فارسی) که معمولاً ممثل به قصه‌های عامیانه و حکایات پندآموز بودند عمدتاً برای آموزش کودکان و به عنوان کتاب‌های درسی بهره می‌بردند. البته کودکان و نوجوانان، گذشته از کتاب‌های درسی، کتاب‌های دیگری را که در اصل برای بزرگسالان نوشته شده بود، اما آسان‌تر و دلنشین‌تر بود (مانند موش و گربهٔ عبید زاکانی، حسین کرد شبستری، و نان و حلوای شیخ بهایی) را نیز می‌خواندند. با این همه، ادبیات کودکان و نوجوانان به معنی واقعی آن (یعنی نوشته‌هایی که در آن حس و حال‌های کودکانه حاکم باشد، به زبان یا نثری مناسب سطح سواد کودکان نوشته شده و معمولاً با تصاویری همراه است) به عنوان یک شکل ادبی مستقل تقریباً از نیمهٔ دوم سدهٔ هجدهم میلادی در جهان پدید آمده است. در ظهور دیرهنگام این نوع ادبیات، عوامل اقتصادی و اجتماعی مؤثر بودند. پیش از عصرجدید به کودکان بیشتر همچون بزرگسالانی کوچک می‌نگریستند و ادبیاتی ویژهٔ نیازهای خاص و سطح درک و فهم آن‌ها را ضروری نمی‌شمردند. «تا زمانی که کودکی به عنوان مرحله‌ای از زندگی با کیفیت و خصایص خود شناخته نشده بود و تنها به عنوان مرحله‌ای بود برای یاد گرفتن مهارت‌های زندگی و اندوختن دانش و شناختن درس‌ها و شکل گرفتن برای آینده، آنچه به نام ادبیات به کودکان عرضه می‌شد، سراسر آموزش بود و پند و نصیحت و نتیجه گرفتن اخلاقی از داستان‌ها و افسانه‌ها، و کمتر کسی به حالات و روحیات و زندگی و آرزوهای درونی کودک توجه داشت.» همچنین، پیش از اختراع چاپ، پدید آوردن کتابی ویژهٔ کودکان، در زمینه‌هایی به‌جز آموزش، بسیار گران درمی‌آمد و زمان فراوانی می‌برد. تنها پس از گسترش سوادآموزی و آموزش و پرورش عمومی بود که بازار گسترده‌ای برای ادبیات ویژهٔ کودکان و جوانان به وجود آمد که آفرینش و پخش این گونه آثار را مقرون به صرفه نمود. یکی از نخستین کتاب‌های چاپی ویژهٔ کودکان جهان مرئی در تصاویر (۱۶۵۸م) از

ادبیات کودکان و نوجوانان

کومنیوس (۱۵۹۲- ۱۶۷۰م)، آموزشگر و اسقف موراویایی، است که کتابی آموزشی و درسی بود، ولی نخستین کتاب مصور کودکان به شمار می‌آید و مبین نگرش نوینی به موضوع کتابِ کودک بود، این نگرش می‌گوید که خواندنی‌های کودکان باید ترتیب و نظم ویژه‌ای داشته باشد، چرا که کودکان از بسیاری جهات با بزرگسالان تفاوت دارند. شارل پرو (۱۶۲۸- ۱۷۰۳م) در فرانسه با تألیف قصص یا داستان‌های ایام گذشته (۱۶۹۷م) که مشتمل بر قصه‌های ریش آبی ، خاکسترنشین و دیگر افسانه‌های پریان است، یاکوب لودویگ کارل گریم (۱۷۸۵- ۱۸۶۳م)و برادرش ویلهلم کارل گریم (۱۷۸۶- ۱۸۹۵م) در آلمان با تألیف کتاب معروف داستان‌های پریان گریم (۱۸۱۲- ۱۸۱۵م)، و جز آن قصه‌های کهن را گردآوری و بازنویسی کردند. با الهام از قصه‌های عامیانهٔ شفاهی و مجموعه‌های مکتوب آن‌ها بود که گروهی از نویسندگان به آفرینش قصه‌ها و افسانه‌ها و نمایشنامه‌هایی برای کودکان پرداختند. هانس کریستیان آندرسن دانمارکی (۱۸۰۵- ۱۸۷۵م) با خلق ۹۳ افسانهٔ جدید، آغازگر این راه بود و از این رو بسیاری وی را «پدر ادبیات کودکان» می‌دانند. لویس کرل انگلیسی (۱۸۳۲- ۱۸۹۸م) نیز آلیس در سرزمین عجایب (۱۸۶۵م) و آلیس در سرزمین آینه‌ها، کارلو کولودی ایتالیایی (۱۸۲۶- ۱۸۹۰م) پینوکیو، قصهٔ یک عروسک (۱۸۸۰م) را با الهام از قالب افسانه‌های کهن نوشتند که از معروف‌ترین و محبوب‌ترین کتاب‌های کودکان و نوجوانان در جهان به شمار می‌آیند. همراه با خلق این آثار، رفته رفته در پی توسعهٔ علم روان شناسی و شناختن اهمیت دوران کودکی و نوجوانی به عنوان دوره‌ای مشخص از زندگی با تمامیت کیفی و حالات خاص آن موجب گشت تا دید کلی دربارهٔ ادبیات کودکان و آنچه ادبیات این دوره از زندگی انسان نامیده می‌شود تغییر کند و در پی آن، همراه با گسترش آموزش عمومی و افزایش شمار خوانندگان کودک و نوجوان و با تکامل صنعت چاپ، نویسندگان و سرایندگان به آفرینش آثار ادبی ویژهٔ کودکان و نوجوانان بپردازند. البته پیش از آن نیز برخی آثار ادبی بزرگسالان هم که زبان و بیان آن‌ها ساده‌تر و محتوایشان برای کودکان و نوجوانان شوق‌انگیز بود، مانند روبینسون کروزوئه از دنیل دفو(ح ۱۶۶۰- ۱۷۳۱م)، سفرهای گالیور از جانتن سویفت (۱۶۶۷ - ۱۷۴۵م)، فابل*های لافونتن (۱۶۲۱- ۱۶۹۵م)، قصه‌های آوگوست تئودور آمادئوس هوفمان (۱۷۷۶- ۱۸۲۲م) و حکایت‌های کوتاه ایوان آندریویچ کریلوف (۱۷۶۸- ۱۸۴۴م) [که در اصل برای کودکان و نوجوانان نوشته نشده بودند، ولی پسند آن‌ها افتاد] ،در شمار آثار ادبی خاص این گروه از خوانندگان درآمده بودند. از معروف‌ترین کتاب‌های کودکان و نوجوانان که در سدهٔ نوزدهم میلادی نوشته شد، جزیرهٔ گنج از رابرت لویس استیونسن (۱۷۹۵- ۱۸۶۸م) و ماجراهای هاکلبری فین از مارک تواین (۱۸۳۵- ۱۹۱۰م) است. در سدهٔ نوزدهم میلادی، تصاویر، نقش بسیار برجسته‌ای در کتاب‌های کودکان یافتند و همچون امروز برای جلب توجه کودکان به داستان‌ها و کمک به آن‌ها برای تجسم شخصیت‌ها و کنش‌های داستانی به کار رفتند. بدینسان تا سدهٔ بیستم، ادبیات کودکان و نوجوانان به عنوان یک نوع ادبی عمده تکامل یافت و شکل پذیرفت و در این سده به اوج تکامل خود رسید. از حدود صد و پنجاه سال پیش تاکنون در همهٔ کشورهای جهان، نویسندگان و شاعرانی، همه یا بخشی از آثار خود را به کودکان و نوجوانان اختصاص داده‌اند. این نویسندگان و شاعران با گذشت زمان رفته‌رفته از جنبه‌های آموزشی و تربیتی آشکار آثار خود کاستند و به جنبه‌های هنری آن‌ها افزودند. در سدهٔ بیستم با ریشه‌کن شدن تقریبی بی‌سوادی در کشورهای پیشرفته و بالا رفتن شمار با سوادان در کشورهای دیگر، ده‌ها و شاید صدها میلیون تن به شمار خوانندگان کتاب‌های کودک و نوجوان افزوده شده است. این سده همچنین شاهد تغییرات اساسی در بازاریابی و محتوای کتاب‌های کودک بوده است. تولید کتاب‌های ارزان قیمت، گسترش فروشگاه‌های کتاب کودک، پیشرفت خدمات کتابخانه‌ها، و رشد نقد جدی کتاب‌های کودک، به دسترسی بیشتر و گسترده‌تر کودکان و بزرگسالان به ادبیات کودکان و نوجوانان و اطلاعات مربوط بدان‌ها انجامیده است. حکایات پند آموز کهن اینک به داستان‌هایی تعلیمی تحول یافته‌اند که درک دقیقی از وضعیت نژادی و طبقاتی به دست می‌دهند (البته غیرمستقیم). ادبیات کودکان اکنون جهان تخیلی و محیط روزانهٔ کودک و نیز اندیشه‌ها و احساسات ویژهٔ وی را دربرمی‌گیرد. در این جهان تخیلی کودکان، نه تنها خود آن‌ها، بلکه اشیای زنده‌نما و متحرک، گیاهان، مفاهیم انتزاعی نحوی و ریاضی، اسباب‌بازی‌ها، عروسک‌ها، جانوران واقعی یا خیالی، انسان‌های کوتوله یا غول‌پیکر، فرشتگان و اجنّه، شخصیت‌های افسانه‌ای پریان و اسطوره‌ها و حماسه‌ها، و بزرگسالان آن چنان‌که از دریچهٔ چشم کودکان دیده می‌شوند حضور دارند. امروزه ادبیات کودکان و نوجوانان یک گونهٔ ادبی عمده به شمار

ادبیات کودکان و نوجوانان

می‌آید که خود، همچنان‌که پیشتر گفته آمد، گونه‌های مختلفی مانند داستان، افسانه، نمایشنامه، کتاب‌های غیرداستانی (یعنی کتاب‌های مربوط به دین، دانش اجتماعی، علوم تجربی، زندگینامه‌ها و کتاب‌های هنر و سرگرمی و کتاب‌های مرجع و فرهنگنامه‌ها)، شعر (که می‌تواند عرضه کنندهٔ مطالب داستانی یا غیرداستانی هم باشد) و مانند آن‌ها را دربرمی‌گیرد. در ایران نیز ادبیات کودکان و نوجوانان (به مفهوم امروزی آن، به معنای نوشتاری عمدتاً همراه با تصویر) پیشینهٔ درازی ندارد و سابقهٔ آن از یک سده فراتر نمی‌رود، اما ادبیات عامیانهٔ شفاهی، به‌ویژه لالایی‌ها، متل‌ها و افسانه‌ها در این سرزمین، همانند دیگر نقاط جهان، همیشه شکوفا بوده و کودکان همچون بزرگسالان از آن بهره برده‌اند. این بیت کسایی مروزی، شاعر سدهٔ چهارم هجری، که «گذاشتیم و گذشتیم و بودنی همه بود ـ شدیم و شد سخن ما فسانهٔ اطفال» مبین آن است که در روزگار وی، و بی‌گمان بسیار پیشتر از آن و شاید از زمان پیدایی افسانه‌ها و دیگر اشکال ادبیات شفاهی عامیانه، افسانه‌های ویژهٔ کودکان وجود داشته است یا دست کم افسانه‌های رایج را، که بزرگسالان نیز از آن‌ها بهره می‌بردند، با زبان و بیانی مناسب کودکان برایشان نقل می‌کردند. درواقع تا حدود صد سال پیش، وظیفهٔ سرگرم کردن کودکان، عمدتاً (بهتر و دقیق‌تر بگوییم،تنها) بر عهدهٔ ادبیات شفاهی و عامیانه بود و ادبیات نوشتاری چندان نقشی در این زمینه نداشت و کارکرد آن غیرمستقیم بود، بدین سان که بزرگسالان برخی افسانه‌های عامیانه یا حماسی و پهلوانی و نیز حکایات پندآموز و قصص مذهبی را که در آثار منظوم و منثوری همچون شاهنامه ، گلستان ،بوستان ، مثنوی مولوی، اسکندرنامه ، سمک عیار ، کلیله و دمنه و مانند آن‌ها آمده است به زبان ساده برای کودکان نقل می‌کردند یا برایشان می‌خواندند و توضیح می‌دادند. درواقع، قابوس‌نامه و کلیله و دمنه و نظایر آن‌ها، گرچه مجموعه‌ای از حکایت‌های شیرین و سرگرم کننده است، کودکانه نیست و برای آموزش شگردهای کشورداری و سیاست نوشته شده است. بیت‌هایی که خاقانی دربارهٔ مقام مادر سروده و اندرزهای نظامی به پسرش در مخزن‌الاسرار و کتاب‌های گلستان و بوستان سعدی که قرن‌های پی‌درپی در مکتب‌خانه‌ها به کودکان و خردسالان آموزش داده می‌شد صرفاً جنبهٔ آموزشی داشت. می‌دانیم که شعر یا نظم بخش عمدهٔ ادب فارسی تا دورهٔ اخیر را تشکیل می‌دهد و شعر کودک شعری است که زبانی ساده دارد و برای کودک قابل فهم است و حس و حال هوای کودکانه در آن به چشم می‌خورد (به تعریف عباس یمینی شریف، «شعر کودک کلامی است موزون و زیبا، چه از حیث ترکیب اصوات و کلمات، چه از حیث مضمون. شعر کودک بر پایهٔ موسیقی اصوات و کلمات بنا می‌شود و وسیله‌ای است برای بازی، حرکت و آواز او.» به نظر محمود کیانوش، رکن مهم شعر کودک، موسیقی است و جزء اساسی موسیقی شعر وی را قافیه* تشکیل می‌دهد و شعر کودک بدون قافیه قابل تصور نیست و بدون وزن* هم به هیچ وجه مناسب نیست. در این گونه شعر از صنایع بدیعی هم می‌توان استفاده کرد، اما هرچه کودک خردسال‌تر باشد در شعر او صنایع بدیعی باید کمتر و ساده‌تر باشد. همچنین زبان در شعر کودک باید ساده، طبیعی، امروزی و مفهوم باشد و در کل، شعر کودک باید به زبان کودکانه و سرشار از موسیقی شعری باشد، حال و هوایی کودکانه بر آن حاکم باشد و مضامین آن از دنیای کودک گرفته شود. در آثار بی‌شمار شاعران فارسی‌گو، تا دوره‌های اخیر، نه تنها شعر کودک (یعنی شعری که برای کودکان گفته شده باشد) یافت نمی‌شود، بلکه کمتر خطاب روشن و مستقیمی به کودک، این کوچک‌ترین عضو خانواده، به چشم می‌خورد و «به ندرت شاعری ـ چون سراج قمری آملی در اواخر قرن ششم ـ چنین نمونهٔ پاک و روشنی را در ستایش فرزندش در دیوان خود به ثبت رسانده است: «خاصه که ز دهر پیر خود رای ـ وز گردش چرخ حادثه‌زای/ دارم پسری به کام و ناکام ـ چون ذکر جمیل تو «حسن» نام/ پسته دهن و نبات پاره ـ همچون خرماست شیر خواره/ یک ساعت اگر رخش نبینم ـ پیشانی فرخش نبینم/ بیم است که جان من برآید ـ عیش من و لهو من سرآید.» حتی این شعر صمیمانهٔ قمری نیز نه شعر کودک، بلکه شعری دربارهٔ کودک است. درواقع «از همان آغاز شکل‌گیری شعر پارسی، گه‌گاه شاعران از کودکان سخن گفته‌اند و تصاویری از دنیای کودکانه ارائه داده‌اند. در مواردی نیز با نگاهی تربیتی و پندآمیز، کودکان را مخاطب قرار داده‌اند و با آنان صحبت کرده‌اند. با این همه پیدا است که هیچ‌یک از موارد را نمی‌توان شعر کودک (به معنای دقیق کلمه) دانست، چراکه پشت هریک از این شعرها، شاعری با تمامی بزرگسالی خود ایستاده است و با نگاهی بزرگسالانه دنیای کودکان را از بیرون می‌نگرد.» با این همه، حضور تمثیل*ها و قصه‌ها در اشعار شاعران برجسته‌ای مانند مولوی (۶۰۴ـ ۶۷۲ق) موجب می‌گردد که گاهی (گرچه بسیار به‌ندرت) اشعارشان حس و حال کودکانه را عرضه دارد: «آن چنانک گفت مادر بچه را ـ گر خیالی

ادبیات کودکان و نوجوانان

آیدت در شب فرا/ یا به گورستان و جای سهمگین ـ تو خیالی بینی، اَسْود، پر زکین/ دل قوی‌دار و بکن حمله بر او ـ او بگرداند ز تو در حال رو...»□ «گفت کودک آن خیال دیووَش ـ گر بدو این گفته باشد مادرش/ حمله آرم، افتد اندر گردنم ـ زِامْرِ مادر، پس من آنگه چون کنم؟/ تو همی آموزیَم که چیست ایست ـ آن خیال زشت را هم مادری است.» از محمودخان ملک‌الشعرای صبای کاشانی (۱۲۲۸ـ ۱۳۱۱ق) چند قطعه شعر برای کودکان به جا مانده است که برخی آن‌ها را کهن‌ترین شعر (موجود) کودکان به فارسی دانسته‌اند، که یکی از این قطعات چنین است: «گربه دارم، چه براق ـ می‌رود شهر عراق/ می‌آرد روغن چراغ ـ گربهٔ عصار من ،میو میو/ گربه دارم ، چه قشنگ ـ می‌رود شهر فرنگ / می‌آرد پیاله رنگ ـ گربهٔ تجار من، میو میو/ گربه دارم چه ملوس ـ می‌رود شهر عروس/ می‌آرد جوجهٔ خروس ـ گربهٔ خواستگار من، میومیو.» اما با درگیری انقلاب مشروطیت ایران، تأسیس مدارس جدید، آشنایی ایرانیان با دستاوردهای علمی و فرهنگی غرب از جمله ادبیات کودکان و نوجوانان و نیز دستاوردهای روانشناسی که به شناخت اهمیت دورهٔ کودکی و نوجوانی به عنوان دوره‌ای مشخص از زندگی با تمامیت کیفی و حالات خاص آن انجامید، نویسندگان و سرایندگان به اهمیت آفرینش آثار ویژهٔ کودکان پی بردند و رفته رفته آثاری در این زمینه آفریدند. از نخستین سازندگان شعرهای مستقل برای کودکان ایران، باید از ایرج میرزا (۱۲۹۱ـ ۱۳۴۳ق)، حاجی میرزا یحیی دولت‌آبادی (۱۲۷۹ـ ۱۳۱۸ش)، مهدیقلی‌خان مخبرالسلطنهٔ هدایت (۱۲۸۰ق ـ ۱۳۷۵ق/۱۳۳۴ش)، محمد تقی بهار (۱۲۶۶ـ ۱۳۳۰ش) و پروین اعتصامی (۱۲۸۵ـ ۱۳۲۰ش) نام برد. سفینهٔ طالبی یا کتاب احمد (چاپ ۱۳۰۷ یا ۱۳۱۱ق) از عبدالرحیم طالبوف (۱۲۵۰ـ ۱۳۲۸/ ۱۳۲۹ق) نیز از نخستین کتاب‌هایی است که به فارسی در موضوعات مختلف علمی به زبان ساده و فهمای کودکان و نوجوانان نوشته شده است. شیخ محمد علی طهرانی که در دورهٔ احمد شاه قاجار (۱۳۲۷ـ ۱۳۴۴ق) می‌زیست از نویسندگانی بود که به بازنویسی و ساده کردن داستان‌های متون قدیم برای عامه، به‌ویژه کودکان دبستانی همت گمارد. وی مطالب و زبان حکایاتی از کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه را تهذیب و ساده کرد و آن‌ها را در دو کتاب به نام‌های مهذّب کلیله و دمنه و مهذّب مرزبان‌نامه ،زیر عنوان کلی اخلاق اساسی ، به ترتیب در سال‌های ۱۳۲۹ و ۱۳۳۳ق چاپ و منتشر کرد. میرزا علی اکبر صابر (۱۸۶۲ـ ۱۹۱۱م) شاعر بزرگ آذربایجانی و خالق هوپ هوپ نامه که به ترکی شعر می‌سرود ولی آثارش در ادبیات ایران در دورهٔ مشروطیت تأثیر بسزایی داشته و برخی سرایندگان نامی این‌دوره از آثار وی مستقیم یا غیر الهام گرفته‌اند، نیز در زمینهٔ شعر کودکان سروده‌های با ارزشی دارد که به فارسی برگردانیده شده‌اند. نیمایوشیج، بنیادگذار شعر نو فارسی که با دگرگون کردن نوع نگاه به شعر، زمینه را برای گسترش و شکوفایی گستردهٔ شعر کودک آماده ساخت، خود چند شعر برای کودکان گفته که از آن جمله، شعر «آواز قفس» است: «من مرغک خواننده‌ام\ می‌خوانم من نالنده‌ام\ پروردهٔ ابر و گلم\ می‌خوانم من، من بلبلم\ افتاده هر چند از هوس\ در عشقه‌های سیاه\ یک شب که می‌تابید ماه\ دستی به من زد دوست، من\ از آن زمان، در هر دهن\ می‌خوانم آواز قفس.» نیما همچنین داستانی به نام توکایی در قفس برای کودکان نوشته است. به هر حال از اواخر سدهٔ سیزدهم و اوایل سدهٔ چهاردهم هجری شمسی، همزمان با آغاز ترجمهٔ کتاب‌های ویژهٔ کودکان از زبان‌های اروپایی به‌ویژه فرانسوی به فارسی و نیز همزمان با تأسیس دبستان‌ها و دبیرستان‌های نوین و تهیهٔ کتاب‌های درسی یکسان برای همهٔ دانش‌آموزان، نیاز به خواندنی‌های ساده برای کودکان و نوجوانان ایرانی بیشتر شد و دست‌اندرکاران آموزش و پرورش ایران به ارزش کتاب‌هایی که کودکان بتوانند به‌آسانی بخوانند و بفهمند پی‌بردند و گروه بیشتری از نویسندگان و سرایندگان به آفرینش آثار ویژهٔ کودکان و نوجوانان روی آوردند و آثار ادبی و خواندنی‌های ویژهٔ این گروه از مردم اندک اندک افزایش یافت و نویسندگان و سرایندگانی برخاستند که عمدهٔ کارشان در زمینهٔ آثار ویژهٔ کودکان و نوجوانان است. البته آنانی هم که بیشتر برای بزرگسالان می‌نوشتند و می‌نویسند معمولاً در طول عمرشان آثاری برای کودکان و جوانان پدید می‌آورند. «با گسترش مدارس ابتدایی و اشاعهٔ اصول نوین روانشناسی کودکان، زمینه برای پیدایش ادبیات کودک فراهم آمد. تأثیر عامل اول بدین‌گونه بود که علاوه بر به‌وجود آوردن خوانندگانی برای ادبیات کودک (با دادن مهارت خواندن که شرط اولیهٔ استفاده از منابع مکتوب است)، به‌تدریج در آنان مسیل و انتظار خواندن نوشته‌هایی خارج از متون درسی را نیز ایجاد کرد. عامل دوم نیز کودک را به عنوان انسانی مستقل (نه صرفاً بزرگسالی کم‌سن که فقط در حال بزرگ شدن است، آن‌گونه که در شیوه‌های پیشین تعلیم و تربیت انگاشته می‌شد) و دارای ویژگی‌ها و توانایی‌های خاص خود

ادبیات کودکان و نوجوانان

مورد بررسی و شناخت قرار داد. حاصل منطقی چنین بررسی و شناختی رسیدن به ضرورت پیدایش آثاری خاص این گروه از مخاطبان تازه بود و این نقطهٔ آغاز ادبیات کودک بود. اولین نمونه‌های ادبیات کودک در این معنا، آثار جبار باغچه‌بان است. جریانی که بدین ترتیب آغاز شد بیشتر به جنبهٔ تعلیم و تربیت کودکان توجه داشت. تقریباً همزمان با همین جریان، زمینهٔ دیگری نیز در ادبیات کودک پدید آمد و آن بازنویسی آثاری از فرهنگ عامه برای کودکان است.» جبار عسکرزاده معروف به باغچه‌بان (۱۲۶۲- ۱۳۴۵ش) را معمولاً پایه‌گذار ادبیات نوین کودکان در ایران می‌دانند. باغچه‌بان که خود آموزشگر بود، برای کودکان بازی‌ها و کاردستی‌های جدید و چیستان‌های گوناگون و تزیینات و صورت‌های مختلف ساخت و شعر و نمایشنامه نوشت که از آن میان، مجموعهٔ شعر زندگی کودکان و نمایشنامهٔ گرگ و چوپان را در ۱۳۰۸ش و نمایشنامه‌های خانم خَزوک و پیر و تُرُب را در ۱۳۱۱ش خود مصوّر و منتشر کرد. دو مجموعهٔ شعر من هم در دنیا آرزو دارم و افسانهٔ بابابرفی وی نیز پس از مرگش منتشر گردید. از آثار چاپ نشده‌اش نمایشنامهٔ آهنگین مجادلهٔ دو پری است. علینقی وزیری (۱۲۶۵- ۱۳۵۸ش) و فضل‌الله صبحی مُهتَدی (-۱۳۴۱ش) از دیگر پیشگامان ادبیات کودکان و نوجوانان ایران هستند. در سال ۱۳۱۷ش به تصویب شورای عالی فرهنگ، سه دفتر با عنوان ثابت خواندنی‌های کودکان، افسانه‌هاست منتشر شد. کار ترجمه و گردآوری مطالب هر سه دفتر به دست علینقی وزیری صورت گرفته بود و دفترها شامل نمایشنامه، داستان‌های انسان‌انگاری، افسانه، داستان‌های ترجمه، اشعار و مثل‌های عامیانهٔ ایرانی بودند. گاهنامهٔ خواندنی‌های کودکان را که دفتر اول آن در اردیبهشت ماه ۱۳۱۷ش انتشار یافت می‌توان از نخستین مجله‌های کودکان ایران به شمار آورد. گفتنی است به روایتی ناموثق نخستین مجلهٔ کودکان ایران به همت مهدیقلی‌خان هدایت منتشر گردید و این مجله سه فندق نام داشت و شامل داستان، شعر و نمایشنامه بود. پیش از صبحی مهتدی، صادق هدایت به گردآوری ادبیات عامیانه دست زده بود، ولی این صبحی بود که نخستین بار (از ۱۳۱۵ش) ادبیات عامیانه* را برای کودکان و نوجوانان گردآورد و آن‌ها را در ابتدا (از ۱۳۱۹ش) در رادیو بازگفت و سپس در مجموعه‌هایی مانند افسانه‌ها (۲ جلد، ۱۳۲۴- ۱۳۲۵ش)، افسانه‌های کهن (۲ جلد، ۱۳۲۸- ۱۳۳۱ش) و عمونوروز (۱۳۳۹ش) منتشر کرد. با توجه روزافزون مسئولان آموزش و پرورش و برنامه‌ریزان رسانه‌های همگانی به ادبیات کودکان و نوجوانان از سویی و رشد سوادآموزی کودکان و در نتیجه گسترش تقاضا برای ادبیات کودکان از سوی دیگر، شاعران و نویسندگان و مترجمان دیگر را به پدید آوردن آثار بیشتر و بهتر برای کودکان و نوجوانان برانگیخت. یکی از این کسان عباس یمینی شریف (۱۲۹۸- ۱۳۶۸ش) است که به سرودن شعر برای کودکان و نوجوانان پرداخت و کتاب‌هایی چون آواز فرشتگان، گربه‌های شیپورزن و بازی با الفبا را برای کودکان و نوجوانان نوشت. آثار عباس یمینی شریف برای کودکان و نوجوانان شامل شعرهای گوناگون، قصه‌های منظوم، نمایشنامهٔ منظوم، ترجمهٔ اشعار کودکان از زبان‌های دیگر، قصه‌های منثور، نمایشنامه‌های منثور برای خیمه‌شب بازی*، ترجمهٔ داستان، ترجمهٔ کتاب و مطالب سادهٔ علمی برای کودکان، نوشتن داستان‌های مصور و مانند آن‌ها است. در سال‌های ۱۳۱۰- ۱۳۲۰ ،«خانهٔ پیروزی» وابسته به انجمن ایران و انگلیس مجله‌ای به نام شیپور منتشر می‌کرد که دارای پیوستی به نام نونهالان، برای مقاطع سنی ۱۴ تا ۱۸ سال بود و این پیوست زیر نظر عبدالله فریار منتشر می‌شد. از سال ۱۳۲۰ش که با سرنگونی حکومت مستبد رضا شاه فضای سیاسی مناسبی برای انتشار آزادانهٔ کتاب‌ها و مطبوعات گوناگون پیدا شد، دگرگونی همه‌سویه‌ای در تاریخ انتشارات ایران رخ‌داد و روزنامه‌ها و مجله‌های بی‌شماری با دیدها و طرز فکرهای مختلف در دسترس همگان قرار گرفت. این روزنامه‌ها و مجلات اغلب صفحات ویژه‌ای برای کودکان و نوجوانان داشتند. برخی از این مجلات نیز به بحث و انتقاد دربارهٔ مسائل کودکان و نوجوانان پرداختند. در سال‌های ۱۳۲۰- ۱۳۳۰ش شماری مجلات ویژهٔ کودکان و نوجوانان، مانند هفته‌نامهٔ خردسالان (۱۳۲۱ش) به مدیری عباس شاهنده و روزنامهٔ خبری فریاد دانش‌آموزان (۱۳۲۰- ۱۳۲۴ش) به مدیری عادل خلعتبری و سردبیری منصور کلانتری منتشر گردید که مهم‌ترین و موفق‌ترین آن‌ها بازی کودکان (۱۳۲۳ش) به مدیریت سید ابراهیم بنی احمد و سردبیری عباس یمینی شریف بود که پس از مدتی به نام رهنمای آینده (۱۳۲۵- ۱۳۲۶ش) و سپس جهان تربیت (۱۳۲۶ش) انتشار یافت. از دیگر مجلات ویژهٔ کودکان و نوجوانان در این دوره باید از فصلنامهٔ آلبوم که به همت جبار باغچه‌بان منتشر می‌شد، دانش‌آموز (دو شماره در ماه، ۱۳۲۷ - ۱۳۳۹ش) به مدیریت (به ترتیب) محمد حسین مشایخ

ادبیات کودکان و نوجوانان

فریدنی، ابراهیم دیلمقانیان، عباس یمینی شریف و اقبال یغمایی که از سوی ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ انتشار می‌یافت و نغمهٔ کودک (ماهنامهٔ ویژهٔ گروه‌های سنی پیش از دبستان و سال‌های اول دبستان، از انتشارات ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ، ۱۳۲۹ش) به مدیریت بانو اختر پورشیرازی نام برد. از ۱۳۳۲ش گروهی به انتشار فصلنامهٔ پرارزش سپیدهٔ فردا (۱۳۳۲- ۱۳۳۹ش) به مدیریت بانو زکیه (آذر) رهنما همت گماشتند و ضمن آشنا ساختن مربیان با اصول تربیت نوین، مسئلهٔ ادبیات کودکان را مطرح ساختند. در این مجله همراه با مقالات فنی تعلیم و تربیت، مقالاتی دربارهٔ ادبیات کودکان، داستان‌ها و اشعار ویژهٔ کودکان و همچنین پاسخ پرسش‌های گوناگون نوجوانان و جوانان منتشر می‌شد. دههٔ ۱۳۲۰ش و به‌ویژه دههٔ ۱۳۳۰ش دورهٔ رواج ترجمهٔ ادبیات کودکان و نوجوانان جهان به فارسی است. دههٔ ۱۳۳۰ش همچنین شاهد آغاز انتشار برخی مجلات معروف کودکان و نوجوانان، مانند کیهان بچه‌ها (از ۱۳۳۵ش) و اطلاعات کودکان (از ۱۳۳۵ش) که بعدها به اطلاعات دختران و پسران تغییر نام داد، بوده است. سال‌های پس از ۱۳۴۰ش را می‌توان دورهٔ تازه‌ای در ادبیات کودکان و نوجوانان ایران دانست. در این دوره، اهمیت ادبیات کودکان و نوجوانان در رشد فکری و پرورش اندیشه و تخیل از دوران کودکی و نوجوانی در جامعهٔ ایران شناخته شد. ویژگی عمدهٔ این دوره توجه به نیازهای کودکان و رشد ادبیات فارسی ویژهٔ کودکان و نوجوانان در برابر آثار ترجمه شده است. در این دوره همچنین برای گسترش ادبیات کودکان و نوجوانان سازمان‌هایی چون شورای کتاب کودک (در ۱۳۴۱ش)، مرکز تهیهٔ مواد خواندنی برای نوسوادان (در ۱۳۴۳ش) که بعداً به مرکز انتشارات آموزشی تغییر نام داد و «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» (در ۱۳۴۵ش) بنیاد نهاده شدند و آغاز به کار کردند. در سال‌های ۱۳۴۰- ۱۳۵۰ش و پس از آن نویسندگان در زمینه‌های مختلفی به پدید آوردن آثار ویژهٔ کودکان و نوجوانان پرداختند. یکی از زمینه‌ها، ساده‌نویسی، بازنویسی یا گزینه‌نویسی آثار کهن ادب فارسی مانند شاهنامهٔ فردوسی، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، قابوس‌نامه، مثنوی معنوی، منطق‌الطیر و گلستان با توجه به موضوع آن‌ها و توانایی کودکان و نوجوانان در خواندن و درک معنی نوشته‌ها است. بازنویسی داستان‌هایی از ادبیات ایران باستان برای کودکان و نوجوانان را نیز باید در زمرهٔ این‌گونه کارها به شمار آورد. گفتنی است از آن‌جا که زبان نوشته‌های کودکان باید به گونه‌ای باشد که به‌آسانی با کودک ارتباط برقرار کند، دشوار نباشد و کودک واژه‌های تازه بیاموزد و سرگرم شود، اگر این‌گونه آثار با زبانی پیراسته و رسا به جامهٔ ادبیات کودکان درآیند به دامنهٔ ادراک آنان از زیبایی‌های ادبی وسعت می‌بخشند، زیرا کودکان پس از گذراندن دورهٔ کودکی و در ابتدای آشنایی با متن‌های ادبی منظوم و منثور به پشتوانهٔ آگاهی‌های تاریخی ملی و مذهبی که پیش‌تر کسب کرده‌اند به اشاره‌ها،کنایه‌ها، استعاره‌ها و مثل‌های نهفته در این آثار آسان‌تر پی می‌برند و تمایل بیشتری به خواندن پیدا می‌کنند. از جملهٔ آثاری که با استفاده از ادبیات ایران باستان و ادبیات کهن فارسی برای کودکان و نوجوانان به تحریر درآمده‌اند از این آثار می‌توان یاد کرد: داستان‌های ایران باستان (۱۳۳۶ش) و داستان‌های شاهنامه (۱۳۳۵ش) از دکتر احسان یار شاطر؛ جمشید شاه در آثار اساطیری کهن و شاهنامه (۱۳۴۶ش) از مهرداد بهار؛ داستان‌های دل‌انگیز در ادبیات فارسی (۱۳۳۷ش) از دکتر زهرا خانلری کیا؛ از کیکاوس تا کیخسرو (۱۳۵۴ش) از محمود کیانوش ؛ بستور(۱۳۵۴ش) از مهرداد بهار؛ زال و رودابه (۱۳۵۴ش) و هفت‌خوان رستم (۱۳۵۵ش) و کاوهٔ آهنگر (۱۳۵۶ش) از محمود مشرف آزاد تهرانی (م.آزاد)؛ قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب و قصه‌های تازه از کتاب‌های کهن از مهدی آذریزدی؛ داستان‌های کهن از ادبیات فارسی از حبیب‌الله لزگی؛ افسانه‌های شیرین از روزگاران دیرین از خسرو شایسته. در این سال‌ها برخی نویسندگان به گردآوری افسانه‌های عامیانه به‌ویژه افسانه‌های محلی پرداختند. قصه‌های آذربایجان گردآوری صمد بهرنگی و قصه‌های مردم فارس، گردآوری امین‌الله فقیری، از نمونه‌های این‌گونه کار به شمار می‌آیند. صمد بهرنگی (۱۳۱۸- ۱۳۴۷ش)، گذشته از گردآوری افسانه‌های کهن، داستان‌هایی نیز برای کودکان و نوجوانان نوشته که پرآوازه‌ترین آن‌ها ماهی‌سیاه کوچولو (۱۳۴۷ش) است. صمد بهرنگی که دلسوزانه زندگی خود را وقف ادبیات کودکان ایران کرد و با نوشتن داستان‌هایی چون پسرک‌لبوفروش و بیست و چهار ساعت در خواب و بیداری وضعیت واقعی اکثریت کودکان ایرانی را ترسیم نمود، چهرهٔ شاخص دههٔ ۱۳۴۰ش در ادبیات کودکان و نوجوانان ایران است. شعر کودک نیز از ۱۳۴۰ش دستخوش تحول اساسی در مضمون و شکل شد. سرایندگانی مانند محمود کیانوش (۱۳۱۳ش -) پروین دولت‌آبادی و م.آزاد از سویی شعر نو را وارد شعر کودک کردند و از سوی دیگر به جای بیان آداب زندگی

ادبیات کودکان و نوجوانان

و مسائل و پند و اندرزهای اخلاقی کوشیدند تا بیشتر به وصف طبیعت، پدیده‌های طبیعی و برخورد کودکان و نوجوانان با دنیای پیرامونشان بپردازند. در این‌جا باید از نقش بسیار ارزندهٔ محمود کیانوش در تحول شعر کودک و نوجوان در زبان فارسی یاد کرد که موجب شده است تا برخی مرتبهٔ وی در شعر کودک را چیزی همانند مرتبهٔ نیمایوشیج در کل شعر فارسی بشمرند. در دههٔ ۱۳۴۰ش همچنین تحولی بنیادی در تاریخ مجله‌های کودکان ایران پیش آمد و برای نخستین بار مجله‌هایی به شیوهٔ علمی، برای گروه‌های سنی مختلف، در سطحی گسترده به دست دولت منتشر شدند. در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۴۳ تا میانهٔ دههٔ ۱۳۵۰ش وزارت آموزش و پرورش شش مجله به نام یک برای گروه‌های سنی مختلف منتشر کرد که عبارت بودند از یک دانش‌آموز (از ۱۳۴۳ش)، یک معلم و خانواده (از ۱۳۴۳ش)، یک نوآموز (از ۱۳۴۶ش)، یک کودک (از ۱۳۴۸ش)، یک جوانان (از ۱۳۴۹ش) و یک نوجوانان (از ۱۳۵۱ش). نکتهٔ درخور توجه در انتشار مجله‌های یک، ارزیابی‌های علمی و مطالعه و آزمایش‌های مقدماتی قبل از انتشار مجله‌ها و با توجه به گروه‌های سنی مختلف بود. با توجه به اهمیتی که تصاویر در انتقال مفاهیم به کودکان، به‌ویژه در دورهٔ پیش از دبستان، دارند در این دوره ترجمه و تألیف کتاب‌های مصوّر بیش از پیش رواج یافت و شیوه‌های تازه‌ای در این کار پدید آمد. به هر حال دههٔ ۱۳۴۰ش را می‌توان دورهٔ استقرار، تحکیم و شکوفایی ادبیات کودکان و نوجوانان در ایران دانست که پس از آن، به‌ویژه پس از انقلاب اسلامی در ۱۳۵۷ش، پیوسته شکوفا بوده و نویسندگان، سرایندگان و هنرمندان تازه‌ای در خلق آثاری در این زمینه کوشیده‌اند. آوردن نام همهٔ پدیدآورندگان و آثار ادبیات کودکان و نوجوانان در زمینه‌های مختلف داستان شعر، مقاله، نمایشنامه و مانند آن‌ها در ۲۵ سال اخیر در این‌جا ممکن نیست اما از جمله نویسندگانی که به نوشتن داستان‌هایی واقع‌گرایانه دربارهٔ زندگانی کودکان و نوجوانان ایرانی پرداخته‌اند می‌توان به علی‌اشرف درویشیان با فصل نان، روزنامهٔ دیواری مدرسهٔ ما و از این ولایت، منصور یاقوتی با مردان فردا رضا رهگذر با اصیل‌آباد، اگه بابا بمیره، مهاجر کوچک نقی سلیمانی، فریدون دوستدار، قاضی ربیحاوی، منوچهر کریم‌زاده، مهدخت کشکولی و به‌ویژه هوشنگ مرادی کرمانی با بچه‌های قالیبافخانه، نخل، قصه‌های مجید و داستان آن خمره اشاره کرد. از سرایندگان شعر کودک و نوجوان باید از جعفر ابراهیمی (۱۳۳۲ش -)، حسین احمدی (۱۳۳۹ش -)، منوچهر احترامی، قیصر امین‌پور (۱۳۳۸ش -)، مصطفی رحماندوست (۱۳۲۹ش -)، اسدالله شعبانی (۱۳۳۷ش -)، افسانهٔ شعبان‌نژاد (۱۳۴۲ش -)، افشین علاء (۱۳۴۸ش -)، ناصر کشاورز (۱۳۴۱ش -)، محمد کاظم مزینانی (۱۳۴۲ش -)، بیوک ملکی (۱۳۳۹ش -)، وحید نیکخواه آزاد (۱۳۳۵ش -)، شکوه قاسم‌نیا (۱۳۳۴ش -) و داود لطف‌الله (۱۳۴۴ش -) نام برد. از نشریات ویژهٔ کودکان و نوجوانان بعد از انقلاب می‌توان از این‌ها یاد کرد: آیش (ماهانه، وابسته به کانون پرورش فکری کودکان، از ۱۳۶۳ش) به مدیریت حمید ندیمی و سردبیری جعفر ابراهیمی؛ پوپک؛ پیک شادی (سالانه، وابسته به وزارت آموزش و پرورش، از ۱۳۶۹ش)؛ پیک شکوفه‌ها (هفتگی، وابسته به حزب جمهوری اسلامی، از ۱۳۶۰ش)؛ رشد نوآموز (ماهانه، وابسته به وزارت آموزش و پرورش، از ۱۳۶۱ش)؛ رشد نوجوان (ماهانه، وابسته به وزارت آموزش و پرورش، از ۱۳۶۱ش)؛ سروش کودکان (ماهانه، وابسته به سازمان صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، از ۱۳۷۰ش) به مدیریت مهدی فیروزان؛ سروش نوجوان (ماهانه، وابسته به سازمان صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، از ۱۳۶۷ش) به مدیریت مهدی فیروزان؛ آفتاب ایران برای کودکان و نوجوانان (دو هفتگی، از ۱۳۵۸ش) به صاحب امتیازی و مدیریت م. اسفندیارفرد و سردبیری محمد بلوری؛ آفتابگردان؛ سلام بچه‌ها (ماهانه، وابسته به دفتر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیهٔ قم، از ۱۳۶۹ش) به مدیریت سید حسین موسوی تبریزی (پورمیرغفاری) و سردبیری محمد کامرانی؛ سورهٔ بچه‌های مسجد (پانزده روز یکبار، وابسته به سازمان تبلیغات اسلامی، از ۱۳۵۸ش)؛ سورهٔ نوجوانان (ماهانه، وابسته به حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی) به مدیریت محمد علی زم و سردبیری محمدرضا سرشار (رضا رهگذر)؛ شاهد کودکان (دو هفتگی، وابسته به بنیاد شهید انقلاب اسلامی، از ۱۳۵۹ش)؛ هزار قصه (ماهانه، از ۱۳۶۳ش) به مدیریت و سردبیری بهروز محمدخان؛ نهال انقلاب (پانزده روز یک‌بار، وابسته به سپاه پاسداران انقلاب اسلامی، از ۱۳۶۱ش) به سردبیری علی‌اصغر نصرتی و سیدرضا فقیهی.

منابع: ادبیات کودکان، در صفحات فراوان؛ ادبیات کودکان و نوجوانان، در صفحات فراوان؛ پژوهشنامهٔ ادبیات کودکان و نوجوانان، ویژهٔ شعر، شمارهٔ ۱ (تابستان ۱۳۷۲ش) و شمارهٔ ۲

(پاییز ۱۳۷۴ش)؛ تاریخ مجلات کودکان و نوجوانان، از آغاز تا پیروزی انقلاب اسلامی،در صفحات فراوان؛ دیوان سراج‌الدین قمری آملی ، ص ۶۶۴؛ شعر کودک در ایران؛ فرهنگ‌نامهٔ کودکان و نوجوانان ، ۱۶۴/۲- ۱۸۰ (که مقالهٔ حاضر عمدتاً مبتنی بر آن است)؛ کودکان و ادبیات رسمی ایران ؛ ۱۷ مقاله دربارهٔ ادبیات کودکان،در صفحات فراوان؛ ۳۹ مقاله دربارهٔ ادبیات کودکان،در صفحات فراوان؛ نکاتی دربارهٔ ادبیات کودکان ؛ نیم قرن در باغ شعر کودکان ؛ طاهر طاهباز، «قدیمی‌ترین شعر برای کودکان» ، کتاب جمعه ، شمارهٔ ۲۳، صص ۱۰۴- ۱۱۵؛ فرح صادقی، «دربارهٔ تاریخ ادبیات کودک در ایران»، کتاب جمعه ، شمارهٔ ۲۳، صص ۱۳۸- ۱۴۵؛ علی بلوکباشی ، «در فرهنگ خود زیستن و به فرهنگ‌های دیگر نگریستن» ، کلک ، شمارهٔ ۷، مهر ۱۳۶۹ش، صص ۳۲- ۵۴؛ محمود رضا بهمن‌پور، «مسائل کتاب کودک»، کلک، شمارهٔ ۱۰ دی ۱۳۶۹ش، صص ۱۷۷- ۱۸۷؛ شمارهٔ ۱۱ ، صص ۲۶۱- ۲۷۱؛ فرامرز سلیمانی، «مقدمه‌ای بر شعر و ادبیات کودک و نوجوان» ، کلک ، شمارهٔ ۱۳، فروردین ۱۳۷۰ش، صص ۴۹- ۶۰؛ توران میرهادی، «کتاب و ادبیات کودک در ایران و جهان»، کلک ، شمارهٔ ۱۴-۱۵، اردیبهشت و خرداد ۱۳۷۰ش، صص ۲۰۰- ۲۱۰؛ رضا رهگذر «ادبیات کودکان قبل و بعد از انقلاب» ،کیهان فرهنگی، سال چهارم (۱۳۶۶ش)، شمارهٔ ۸، صص ۲۴- ۲۸؛ غلامرضا جورکش ، «مضامین شعری در کتاب دوم ابتدایی ، نظری به شعر کودک در ایران» ،نگین ، سال یازدهم ، شمارهٔ ۱۲۳، سی و یکم مرداد ۱۳۵۴ش، صص ۱۵- ۲۲؛

Britannica, 3/211; 23/198.

برزگر

ادبیات متعهد (a.da.bi.yāt-e.mo.ta.ah.hed)/ ادبیات ملتزم، معادل اصطلاح انگلیسی engaged Literature گونه‌ای ادبیات که در خدمت آزادی اجتماع یا محرومان و فرودستان جامعه و هدف آن، پرداختن به آرمان‌های آنان باشد. ادبیات متعهد بخشی از ادبیات روشنفکری است و در برابر ادبیات برج عاج* قرار دارد. ادبیات متعهد ،هنر را تولید دوسویه می‌داند که هر دو سوی آن متوجه اجتماع است. نویسندگان متعهد بر این باورند که ادبیات را باید از اجتماع گرفت و به اجتماع پس داد. ژان پول سارتر، نویسنده و فیلسوف فرانسوی (۱۹۰۵ -۱۹۸۰م) نخستین کسی بود که واژهٔ تعهد یا التزام (engagèment) را در ۱۹۴۵م در مجلهٔ سیاسی- ادبی عصر جدید (Les Tempes Modernes) که به سردبیری خود وی چاپ و منتشر می‌شد، به کار برد. البته این بدان معنا نیست که تا آن زمان ادبیات متعهد وجود نداشته، بلکه سارتر این گونه نوشته‌ها را نامگذاری کرده است. سارتر و دیگر یاران همفکر او با بررسی سرنوشت اروپای پس از جنگ جهانی دوم (۱۹۳۹- ۱۹۴۵م) و نیز توجه به جنبش‌های آزادی‌بخش، جنبش‌های طرفدار دموکراسی، جنبش‌های هوادار بیداری جامعه و جنبش‌های مخالف ستمگری‌های طبقاتی و تبعیض‌های اجتماعی در سراسر جهان، به این نتیجه رسیدند که ادبیات باید در خدمت بیدار کردن و برانگیختن مردم جامعه برای گرفتن حقوق پایمال شده‌شان باشد. اصولاً ادبیات متعهد بیشتر از آن که سیاسی باشد، اجتماعی است. با بررسی تاریخ ادبیات جهان می‌توان دریافت که ادبیات متعهد بیشتر در مستعمرات و کشورهای دست نشانده، بالیده است، اما با برچیده شدن مستعمرات و پیدا شدن دگرگونی در نگرش‌های سیاسی -اجتماعی کشورهای دست نشانده ،که استعمار را عامل پیشرفت می‌دانند، رونق گذشته را از دست داده است. ادبیات ملتزم از همان آغاز، بیشتر به جنبش‌های آزادی‌بخش و طرفدار دموکراسی توجه داشته و سودای دست‌یابی به آزادی را در سر می‌پرورانده است. برخی از شاعران و نویسندگان ،مانند ماکسیم گورکی نویسندهٔ روسی (۱۸۶۸- ۱۹۳۶م) ، لوئی آراگون شاعر و نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۹۷- ۱۹۸۲م)، فدریکو گارسیا لورکا، شاعر و نمایشنامه‌نویس اسپانیایی (۱۸۹۸- ۱۹۳۶م)، برتولت برشت نمایشنامه‌نویس آلمانی (۱۸۹۸- ۱۹۵۶م)، اینیاتسیو سیلونه نویسندهٔ ایتالیایی (۱۹۰۰- ۱۹۷۸م)، لنگستون هیوز شاعر امریکایی (۱۹۰۲- ۱۹۶۷م) ، ریچارد رایت نویسندهٔ امریکایی (۱۹۰۸- ۱۹۶۰م)، تونی موریسن رمان‌نویس امریکایی (۱۹۳۱م -)، ویکتورخارا شاعر و ترانه‌سرای شیلیایی (-۱۹۷۲م) و پابلونرودا شاعر شیلیایی (۱۹۰۴- ۱۹۷۳م) طرفدار دموکراسی بودند و کسانی چون آلن پیتون، نویسندهٔ افریقای جنوبی (۱۹۰۳- ۱۹۹۶م)، قوام نکرومه روشنفکر و رهبر ملی‌گرای غنایی (۱۹۰۹- ۱۹۷۲م)، سدار سنگور ، شاعر سنگالی (۱۹۰۶- ۱۹۸۰م) که از ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰م رئیس جمهوری سنگال بود، امه‌سه‌زر شاعر و نمایشنامه‌نویس مارتینیکی (۱۹۱۳م-)، فرانتس فانون فیلسوف و اندیشمند مارتینیکی (۱۹۲۵- ۱۹۶۱م) و آگوستینو نتو شاعر ،پزشک و نخستین رئیس جمهوری آنگولا (۱۹۲۲- ۱۹۷۹م) به جنبش‌های آزادی‌بخش می‌اندیشیدند و سودای

ادبیات متعهد

آزادی میهن خود را در سر می‌پروراندند. پس از جنگ جهانی دوم و فروپاشی فاشیسم و در پی آن، چیرگی دموکراسی غربی و سوسیالیسم شوروی، تحولات تازه‌ای در همهٔ جنبه‌های زندگی، از جمله ادبیات بشری پیش آمد. عرصهٔ ادبیات ایران نیز از این تحولات و تأثیرات آن برکنار نماند، با این توضیح که سوسیالیسم جاذبهٔ بیشتری برای روشنفکران داشت. در چنین فضایی، تعهد در هنر حاکم بود. در همان سال‌ها (چهارم تیر ۱۳۲۵ش) نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران در انجمن فرهنگی روابط ایران با اتحاد جماهیر شوروی تشکیل شد. این کنگره خواستار مبارزه با فاشیسم، حمایت از صلح جهانی و اندیشه‌های بشردوستانه، دموکراسی حقیقی، روی آوردن به خلق و استواری مناسبات فرهنگی با دموکراسی‌های ترقی‌خواه، به‌ویژه اتحاد شوروی بود. ادبیات ایران در آن سال‌ها با چنین رویکردی ـ خدمت به توده‌ها و هدف آن‌ها ـ وجود خود را توجیه می‌کرد و به آرمانشهر ویژهٔ خویش می‌اندیشید. «رستگاری روی خواهد کرد \ و شب تیره بدل با صبح روشن گشت خواهد.» «مرغ‌آمین» نیمایوشیج (۱۲۷۶ ـ ۱۳۳۸ش) که بیت بالا از آن گرفته شده، نخستین و شاید برجسته‌ترین نمونهٔ شعر ایدئولوژیک باشد که حتی از این حد نیز فراتر رفت و به شعری سیاسی تبدیل شد: «مرغ آمین دردآلودی است کاواره بمانده \ رفته تا آن سوی بیدادخانه \ بازگشته ، رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه \ نوبت روزگشایش را \ در پی چاره بمانده. \ می‌شناسد آن نهان‌بین نهانان (گوش پنهان جهان دردمند ما) \ جوردیده مردمان را.» البته عامل دیگری نیز باعث گرم‌تر شدن بازار تعهد در آن سال‌ها شد و گروه بیشتری را آسان‌تر و زودتر به سوی تعهد کشاند و بر ارزش اخلاقی و اجتماعی آن افزود. این عامل، همانا فساد دستگاه حاکم و خودکامگی رژیمی بود که فقط به منافع خود می‌اندیشید و جز آن را برنمی‌تافت و درنتیجه، شاعران و نویسندگان زنده و پرشور را به تعهدی عقیدتی و گاه مبارزهٔ سیاسی به ضد خود برمی‌انگیخت. به‌هرحال، مفاد قطعنامهٔ نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران و به دنبال آن، «مرغ‌آمین» نیما راه را برای جولان ادبیات متعهد باز کرد. در این‌جا باید به تفاوت میان اندیشهٔ سیاسی و ایدئولوژیکی سیاسی اشاره کرد. اولی ، اندیشه یا نظامی اندیشه‌ای است که جوینده و پرسشگر است؛ ولی دومی، فارغ از وسوسهٔ پرسش، پاسخ همهٔ مشکلات اجتماعی و غیراجتماعی را آماده در آستین دارد. جامعهٔ روشنفکران ایران در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ش اسیر ایدئولوژی سیاسی بود. از همین رو بود که ادبیات متعهد ایران در دام ایدئولوژی توده‌گرا افتاد و بر آن بود که، فقط هرچه از خلق برآید و مربوط به خلق باشد، درست و به‌حق است. صمد بهرنگی (۱۳۱۸ـ ۱۳۴۷ش) که نمونه‌ای از متعهدنویسان بود، حتی خوانندگان کودک را نیز دو گروه می‌کرد: آن‌ها که حق دارند آثار او را بخوانند و آن‌ها که حق ندارند. وی در مقدمهٔ اولدوز و عروسک سخنگو می‌گوید: «... هیچ بچهٔ عزیز دردانه و خودپسندی حق ندارد قصهٔ من و اولدوز را بخواند. بخصوص بچه‌های ثروتمندی که وقتی در ماشین سواریشان می‌نشینند و پز می‌دهند و خودشان را یک سر و گردن از بچه‌های ولگرد و فقیر کنار خیابان‌ها بالاتر می‌بینند و به بچه‌های کارگر هم محل نمی‌گذارند. آقای بهرنگ خودش گفته که قصه‌هایش را بیشتر برای همان بچه‌های ولگرد و فقیر و کارگر می‌نویسد. البته بچه‌های بد و خودپسند هم می‌توانند پس از درست کردن فکر و رفتارشان ،قصه‌های آقای بهرنگ را بخوانند...» سپس باید از «شعری که زندگی است»(۱۳۳۳ش) سرودهٔ احمد شاملو (۱۳۰۴ش ـ) یاد کرد که نمونهٔ تمام نمای شعر متعهد فارسی است: «موضوع شاعر پیشین\ از زندگی نبود.\ در آسمان خشک خیالش، او\ جز با شراب و یار نمی‌کرد گفت و گو...\ حال آن که دیگران\ دستی به جام باده و دستی به زلف یار\ مستانه در زمین خدا نعره می‌زدند! ... \ موضوع شعر\ امروز\ موضوع دیگری ست...\ امروز\ شعر\ حربهٔ خلق است\ زیرا که شاعران\ خود شاخه‌ای ز جنگل خلقند\ نه یاسمین و سنبل گلخانهٔ فلان.\ بیگانه نیست \شاعر امروز \ با دردهای مشترک خلق: \ او با لبان مردم \ لبخند می‌زند، درد و امید مردم را\ با استخوان خویش \ پیوند می‌زند ...\ او شعر می‌نویسد\ یعنی \ او دردهای شهر و دیارش را\ فریاد می‌کند...\ این یک \ سرود زندگی‌اش را\ در خون سروده است\ و آن یک\ غریو زندگی‌اش را\ در قالب سکوت،اما اگرچه قافیهٔ زندگی\ در آن \ چیزی به غیر ضربهٔ کشدار مرگ نیست،\ در هر دو شعر ، معنی هر مرگ\ زندگی‌ست.» مرگ در این شعر و بسیاری از شعرهای متعهد دیگر مرگی است در راه پیروزی و رستگاری ، مرگی است خوشایند و گاه حتی مطلوب، که بیان رسای آن را در «مرگ دیگر»ه.ا.سایه (۱۳۰۶ش ـ) می‌توان یافت: «مرگ در هر حالتی تلخ است،\ اما من \ دوست‌تر دارم که چون از ره درآید مرگ ،\ در شبی آرام همچو شمعی شوم خاموش...\ لیک مرگ دیگری هم هست ،\ دردناک، اما شگرف و سرکش و مغرور ، \

ادبیات متعهد

مرگ مردان ،مرگ در میدان . \ با تپیدن‌های طبل و شیون شیپور،\ با صفیر تیر و برق تشنهٔ شمشیر، غرقه در خون ،پیکری افتاده در زیر سم اسبان.» «شبگیر» نیز از سروده‌های سایه در آن زمان است که نمونه‌ای بارز از شعر مردمی (ایدئولوژیک) در شمار است: «مست آن بانگ دلاویز که می‌آید نرم \ محو آن اختر شبتات که می‌سوزد گرم \ مات این پردهٔ شبگیر که می‌بارد رنگ...\ آری این پنجره بگشای که صبح \ می‌درخشد پس این پردهٔ تار.\ می‌رسد از دل خونین سحر بانگ خروس.» البته گفتنی است که سایه پس از چندی در ۱۳۳۴ش که حزب توده شکست خورد و شبگیر به سحر نرسید، در غزل «تنگ غروب» نشانی خانهٔ همسایه را که بانگ دلاویز آن به گوش می‌رسد، ارائه می‌کند: «یاری کن ای نفس که درین گوشهٔ قفس ـ بانگی برآورم ز دل خسته یک نفس/ تنگ غروب و هول بیابان و راه دور ـ نه پرتو ستاره و نه نالهٔ جرس/ خونابه گشت دیدهٔ کارون و زنده رود ـ ای پیک آشنا برس از ساحل ارس/ صبر پیمبرانه‌ام آخر تمام شد ـ ای آیت امید به فریاد من برس/ ما را هوای چشمهٔ خورشید در سر است ـ سهل است سایه گر برود سر در این هوس.» آنگاه باید به «شبانهٔ» شاملو اشاره کرد که در آن ،تمثیل و اشارهٔ شعر به سرگذشت تاریخ ایران بسیار مشخص است: «کی بود و چه گونه بود\ که نسیم\ از خرام تو می‌گفت؟\ از آخرین میلاد کوچکت چند گاه می‌گذرد؟\ کی بود و چه گونه بود\ که آتش\ شور سوزان مرا قصه می‌کرد؟\ از آتشفشان پیشین\ چند گاه می‌گذرد؟\ کی‌بود و چه گونه بود\ که آب \ از انعطاف ما می‌گفت؟\ به توفیدن دیگر بارهٔ دریا\ چندگاه باقی است؟\ کی بود و چه گونه بود\ که زیر قدم‌هامان\ خاک\ حقیقتی انکارناپذیر بود؟\ به زایش دیگربارهٔ امید\ چندگاه باقی است؟» حسرت تولدی شاید ناتمام (میلاد کوچک) ، فوران آتشفشان پیشین و انتظار توفیدن دیگربارهٔ دریا و زایش دیگربارهٔ امید ، نه‌تنها محتوای شعر تا چندین سال بعد است، بلکه مفهوم شعر و استنباط از کار یا رسالت شاعری ، همچنان دست نخورده باقی مانده و فضای شعر ، انباشته از همان اندیشه‌ها و در نتیجه همان تصویرهای همیشگی است. کار ادبیات پرداختن به اندیشه‌ای پارادوکسی است. ایهام در ادبیات ،لباس ممکن به غیر ممکن می‌پوشاند. چنین ادبیاتی البته اجتماعی هم هست ، ولی بسته و زندانی اجتماع نیست. اما ادبیات سیاست زده و ایدئولوژیک ، اسیر دست و پا بستهٔ طبقه یا گروهی اجتماعی است و خود را به یک نظر، یک عقیده یا یک حزب، مقید می‌کند. نمونهٔ بارز این ادبیات، ماهی سیاه کوچولوی نوشتهٔ صمد بهرنگی است. در این داستان ، ماهی پس از پشت سرگذاردن دشواری‌ها و تاب آوردن دردها و رنج‌ها در راه رسیدن به دریا، به بهای جان خود،مرغ ماهیخوار را می‌کشد و باعث نجات ماهیان دیگر می‌شود. اگرچه در این راه می‌میرد، ولی ماهی دیگری در اندیشهٔ دنبال کردن راه او بیدار می‌ماند. در این داستان تمثیلی، گروه‌های ممتاز اجتماعی، مبارزهٔ مسلحانه، اتحاد محرومان، تجربهٔ انقلابی، ترس خرده‌بورژوا، تردید روشنفکر، عمل انقلابی قهرآمیز، شهادت توأم با پیروزی و نظایر آن، همه به زبان اشاره و کنایه نشان داده می‌شوند. نویسنده در پایان داستان، از زبان ماهی سیاه کوچولو به چنین نتیجه‌ای می‌رسد: «مرگ الآن خیلی آسان می‌تواند به سراغ من بیاید، اما من تا می‌توانم زندگی کنم نباید به پیشواز مرگ بروم. البته اگر یک وقتی ناچار با مرگ روبرو شدم،که می‌شوم، مهم نیست. مهم این است که زندگی یا مرگ من چه اثری در زندگی دیگران داشته باشد..» دههٔ ۱۳۴۰ش دورهٔ رونق ادبیات متعهد است. در این دوره، انبوهی از نوشته‌ها و مقالاتی که تعهد در آن‌ها موج می‌زند از زبان‌های اروپایی به فارسی ترجمه شد و در نشریه‌ها و مجله‌های گوناگونی ،مانند آرش ، جهان‌نو ، سخن ، علم و زندگی ، فردوسی ، خوشه و نگین به چاپ می‌رسید. از همین سال‌ها بود که تحلیل‌های جدیدی بر پایهٔ مسائل اجتماعی از ادبیات کهن فارسی صورت گرفت و توجه پژوهشگران به جنبه‌های سیاسی ـ اجتماعی میراث فرهنگی پیشینیان، نظیر فردوسی و حافظ معطوف گردید. نیز مقالات و رسالات سیاسی ـ مذهبی، مانند آثار علی شریعتی (۱۳۱۲ـ ۱۳۵۶ش) که اسلام و به‌ویژه ،جنبه‌های انقلابی شیعه را همچون رکنی از التزام سیاسی و ادبی مطرح کرد، در همین سال‌ها پدید آمد. مهم‌ترین و برجسته‌ترین چهره‌هایی که یا معرف ادبیات متعهد در ایران ـ و نیز تاجیکستان ـ بوده‌اند،یا با آثار خود، به روند بالندگی آن، سرعت بخشیدند ، از این قرارند : میرزا آقاخان کرمانی (۱۲۷۰ـ۱۳۱۴ق)، شیخ احمد روحی (۱۲۷۳ـ ۱۳۱۴ق)، احمد مخدوم دانش ، نویسندهٔ تاجیک (۱۸۲۶ـ ۱۸۹۷م)، صدرالدین عینی ، پژوهشگر تاجیک (۱۸۷۸ـ ۱۹۵۴م)، میرزا تورسون زاده ، شاعر تاجیک (۱۹۱۱ـ۱۹۷۷م)، میرسعید میرشکر، نویسنده، شاعر و نمایشنامه‌نویس تاجیک (۱۹۱۲م ـ)، علی‌اکبر دهخدا (۱۲۵۹ـ ۱۳۳۴ش)، سید اشرف‌الدین گیلانی (۱۲۸۸ـ ۱۳۱۳ش)، عارف قزوینی(ح ۱۲۶۲ـ ۱۳۱۲ش)، ابوالقاسم

لاهوتی (۱۲۶۶- ۱۳۳۵ش)، میرزادهٔ عشقی (۱۲۷۳- ۱۳۰۳ش)، فرخی یزدی (۱۲۶۸/۶۷- ۱۳۱۸ش)، بزرگ علوی (۱۲۸۳-۱۳۷۵ش)، احسان طبری (۱۲۹۵- ۱۳۶۸ش)، سیمین دانشور (۱۳۰۰ش -)، جلال آل احمد (۱۳۰۲-۱۳۴۸ش)، امیرحسین آریانپور (۱۳۰۳ش -)، مصطفی رحیمی (۱۳۰۴ش -)، احمد محمود (۱۳۱۰ش -)، صمدبهرنگی (۱۳۱۸- ۱۳۴۷ش)، سیاوش کسرایی (۱۳۰۶- ۱۳۷۴ش)، محمدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۱۸ش -). بیشتر این چهره‌ها در پی بیداری جامعه بودند. نهضت ادبیات متعهد که از دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ش در ایران پا گرفت، کمابیش تا دههٔ ۱۳۶۰ش ادامه یافت. اما تغییر کانون توجه خوانندگان و منتقدان ادبی از ادبیات متعهد به آثار هنرمندان معروف به غیر متعهد، مانند سهراب سپهری (۱۳۰۷- ۱۳۵۹ش) و احمدرضا احمدی (۱۳۱۹ش -) نمایانگر این واقعیت بوده و هست که جامعهٔ فرهنگی و کتابخوان ایران دیگر توجه چندانی به ادبیات متعهد نمی‌ورزد و بحث‌های گوناگونی که دربارهٔ وظیفهٔ هنر و ادبیات می‌شود، دیگر تنها یک پاسخ ـ هنر برای اجتماع ـ ندارد. در این‌جا بد نیست که به شباهتی که برخی میان شعر متعهد و قصیده قایل هستند، اشاره شود. وجه تسمیهٔ قصیده ، **قصدی** است که شاعر از سرودن قصیده دارد. قصیده‌سرا قصیده را به امید گرفتن صله‌ای ، مال و منالی، و حتی کاه وجوی می‌سراید؛ هنرمند متعهد نیز به **قصد** اثری هنری می‌آفریند، البته از روی عقیده و در راه خدمت به آن.

منابع: جام جهان‌بین ، ۲۲۳-۲۶۱؛ چند گفتار در فرهنگ ایران ، ۱۵۲- ۱۹۱؛ چهار مقاله ، علی جمالپور ، ۱۳-۸۰؛حریم سایه‌های سبز ، مجموعهٔ مقالات ۱، ۱۲۷- ۱۳۲؛ دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی ، ۱۸۸/۱- ۱۸۹؛ زمان ، ویژهٔ «امه‌سه زر» ، در صفحات فراوان ؛ زمان، ویژهٔ هنر شاعری ، در صفحات فراوان ؛ علی اکبر کسمایی، «هنر راستین و التزام ذاتی» ، ادبستان ، سال یکم، شمارهٔ دوم ، بهمن ۱۳۶۸ش، صص ۲۸- ۳۰؛ اسماعیل حاکمی ، «ادبیات انقلابی و متعهد »، قندپارسی ، شمارهٔ یکم، پاییز ۱۳۶۹ش، صص ۴۷-۵۳؛

The Reader's Encyclopedia , 876.

قاسم‌نژاد

ادبیات مدینهٔ فاضله ← ادبیات آرمان شهر

ادبیات مردم‌پسند ← ادبیات عامه‌پسند

ادبیات ملتزم ← ادبیات متعهد

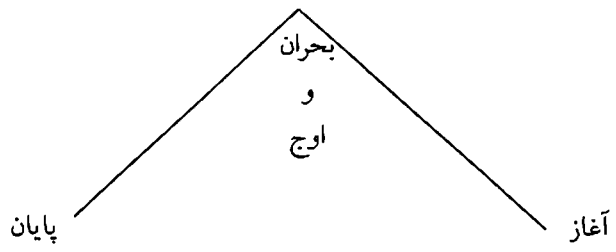
ادبیات مهاجر ← ادبیات جاده‌ها

ادبیات ناکجاآباد ← ادبیات آرمان شهر

ادبیات نمایشی (Dramatic Literature/(a.da.bi.yāt-e.na.mā.ye.ši،

نوشته‌ای است که برای اجرا تنظیم می‌شود. بهره‌گیری از عواملی چون طراحی، رقص، موسیقی، شعر و روایت در نمایش، گونه‌های گوناگون این هنر را پدید آورده است و بیشترِ گونه‌های هنرهای نمایشی هم کم‌وبیش از ادبیات نمایشی بهره برده‌اند. اپرا* یکی از گونه‌های هنرهای نمایشی است که با موسیقی تنظیم می‌شود. در اپرا قوانین موسیقایی بیش از قوانین نمایشی کارکرد دارند و هم از این رو است که در این هنر طرح نمایشی بسیار ساده می‌شود. ولی وجود این طرح نمایشی هر چند ساده شده، خود سبب ساز پیوند اپرا با ادبیات نمایشی است. اپرای گدایان (۱۷۲۸م) اثر جان گی شاعر و نویسندهٔ انگلیسی (۱۶۸۵-۱۷۳۲م) و عروسی فیگارو (۱۷۸۶م) اثر پیر دو بو مارشه، نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۷۳۲-۱۷۹۹م) از متون نمایشی هستند که برای اجرای اپرا نوشته شده‌اند. از دیگر هنرهای نمایشی که تا حدودی نیازمند ادبیات نمایشی است هنر سینما است. در این هنر نقش محوری از آن کارگردان است، ولی این نویسنده است که با تهیهٔ فهرستی از گفتار، اعمال و حرکات دوربین، متن خام و اولیهٔ اثر را به صورت فیلمنامه* در اختیار او می‌گذارد. از آن جا که در سینما خالق اثر را کارگردان آن و ایدهٔ اثر را ایدهٔ او می‌شمرند و از آن‌جا که اساس سینما را نیز تصاویر سینمایی آن ـ یعنی نتیجهٔ کار مشترک کارگردان، فیلمبردار و تدوینگر ـ می‌دانند نه کلام به‌کار رفته در آن، فیلمنامه تنها نقطهٔ شروع تلقی می‌شود و تأثیر ادبیات در شکل‌گیری نهایی اثر سینمایی کمتر از عوامل دیگر است. از میان هنرهای نمایشی، نمایش بیشترین بهره را از ادبیات برده است. نمایشنامه مهم‌ترین شاخهٔ ادبیات نمایشی است و کلمات در آن نقشی برجسته دارند. نمایشنامه‌ها را می‌توان به سه دستهٔ نمایشنامه‌های صحنه‌ای ، تلویزیونی و رادیویی تقسیم کرد. در نمایشنامه‌های رادیویی چون شنونده بازیگران و

عوامل نمایش را نمی‌بیند، کیفیت تصویری کلمات اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. نمایشنامه‌هایی که برای صحنه تنظیم می‌شوند، رها از محدودیت‌های رادیو و تلویزیون، بیشتر از هر گونهٔ دیگر از ادبیات بهره می‌برند. نمایشنامه‌ها ویژگی‌های مشترکی دارند که آن‌ها را از گونه‌های دیگر ادبی متمایز می‌کند. شماری از ویژگی‌های هر نمایشنامه از این قرارند: ۱ـ رفتار بشری: از آن‌جاکه بر صحنهٔ نمایش تنها موقعیت قابل شناسایی برای تماشاگر، موقعیت‌انسانی است ، داستان هر نمایش تنها از طریق رفتارهای بشری روایت می‌شود و شخصیت‌های نمایشنامه، حتی شخصیت‌های فراانسانی و خداگونه‌ای چون «مرگ» در نمایشنامه‌های سدهٔ میانه و «خدا» در تراژدی‌های یونانی و آثار شکسپیر ، با ویژگی‌های انسانی تصویر می‌شدند. این شخصیت‌ها بر صحنهٔ نمایش مانند انسان‌ها به سخن می‌آمدند و استدلال می‌کردند. ۲ـ زبان نمایشنامه: در آغاز، نمایشنامه‌ها سراسر شعر بودند و رفته‌رفته بسته به موضوع به نظم یا نثر نوشته شدند. از آن‌جاکه همواره در ادبیات شعر، زبان برتر تلقی می‌شد، برای نمایشنامه‌های مذهبی چه متعلق به یونان باستان و چه متعلق به سده‌های میانه یا حتی نمایشنامه‌های مذهبی دورهٔ معاصر، مانند آثار مذهبی تی.اس.الیوت (۱۸۸۸ـ ۱۹۶۵م) این زبان را برگزیده‌اند و از آن برای بالا بردن سطح نمایش تا حد نیایش مذهبی سود جسته‌اند. همچنین از آن‌جاکه تراژدی* گونهٔ نمایشی درخور طبقهٔ نجبا انگاشته می‌شد، برای آن زبان شعر را برگزیده‌اند. تراژدی‌های انگلیسی دورهٔ رنسانس و تراژدی‌های دوران نو ـ کلاسیک فرانسه همه به نظم نوشته می‌شدند و زبان نثر تنها برای نوشتن کمدی* به‌کار می‌رفت. نمایشنامهٔ جدی به زبان نثر در سدهٔ هجدهم میلادی پدید آمد و تنها در اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی که گرایش به واقع‌گرایی در آثار ادبی زیاد شد، در همهٔ نمایشنامه‌های نو معاصر شخصیت‌ها به نثر سخن گفتند. ۳ـ عمل نمایشی: عمل نمایشی نمایش روند یک دگرگونی است. این دگرگونی در هر نمایش چنان سازمان می‌یابد که در تماشاگر احساس ترحم، ترس، شادی، غم یا خشم را برانگیزد و با درگیرکردن وی و ایجاد همذات پنداری سبب تزکیهٔ او شود. این دگرگونی تنها در ساخت ویژه‌ای به انجام می‌رسد. ۴ـ ساختار نمایشی: که خود به دو شاخهٔ ساختار ظاهری و درونی تقسیم می‌شود. ساختار ظاهری نمایش با تقسیم آن به پرده‌ها و صحنه‌های گوناگون و برقراری توازن میان آن‌ها ، و تعیین زمان مورد نیاز نمایش شکل می‌گیرد. ارسطو (۴۸۴ـ۳۲۲ق‌م) در فن شعر (۳۳۵ ق‌م) می‌گوید: زمان مورد نیاز نمایش، به زمانی بستگی دارد که برای علاقه‌مند کردن تماشاگردان به موضوع و دست‌یابی آن‌ها به تجربه‌ای تراژیک یا کمیک لازم است. از همین رو است که ساختار نمایشی به نوع و محتوای اثر نیز بستگی پیدا می‌کند، چنان‌که ساختار نمایشی نمایشنامهٔ تاریخی و نمایشنامهٔ واقع‌گرا به سبب اختلاف مضامینشان با یکدیگر تفاوت دارند. در واقعهٔ تاریخی شخصیت‌ها تا حدودی شناخته‌اند، همچنین برای آن‌که داستان از آغاز تا پایان در یک نمایش روایت شود رویدادها بسیار کوتاه می‌شوند. به این ترتیب زمینه‌چینی نمایشی چندان کاربرد ندارد و تقسیم‌بندی نمایش به پرده‌ها و صحنه‌های گوناگون پرش‌های زمانی بلندی را دربرمی‌گیرد، حال آن‌که در نمایشنامهٔ واقع‌گرا برای بازشناسی هر شخصیت به پیش‌زمینهٔ کاملی از آن نیاز است و حفظ توالی زمانی در تقسیم‌بندی پرده‌ها و صحنه‌ها، و بازشناسی مکان‌ها به‌وسیلهٔ نشانه‌های قراردادی، ضروری است. آن‌چه ساختار درونی اثر نمایشی را می‌سازد نیز تنظیم طرح* نمایشی است آن گونه که ترتیب رویدادهای آن بیشترین تأثیر را بر جای گذارد و رابطهٔ علت و معلولی پدیدآورد. به عقیدهٔ ارسطو نمایش و به تبع آن نمایشنامه، آغاز، میانه و پایانی دارد. از نظر او آغاز نقطه‌ای است که عمل نمایشنامه از آن شروع می‌شود، در میانهٔ نمایشنامه عمل گسترش می‌یابد و در پایان نتیجهٔ عمل شکل می‌گیرد. ساخت کلاسیک نمایشنامه چنین تصویر شده است:



گره‌افکنی در نمایشنامهٔ کلاسیک به صورت عمل فراز (rising action) نمودار می‌شود، عمل فراز با هر رویدادی طرح را پیچیده‌تر می‌کند. در نقطه‌ای از نمایشنامه که در آن طرح به پیچیده‌ترین شکل خود می‌رسد و انگیزه‌های اعمال شناخته می‌شوند، بحران که آن را اوج (climax) هم خوانده‌اند ، پدید می‌آید. همهٔ پی‌آمدهای بحران عمل فرود (falling action) را شکل می‌دهند و آن نیز سبب سازگره‌گشایی* نمایش می‌شود.

ادبیات نمایشی

در گره‌گشایی نتیجهٔ عمل و مفهوم دگرگونی‌های آن در طول نمایش، روشن می‌شود. معمولاً آغاز عمل نمایشی با آغاز نمایش یکی است. در مواردی که چنین نیست، آنچه پیش از عمل نمایشی می‌آید پیش‌درآمد نمایش و شرح رویدادها و شخصیت‌ها است. در بسیاری نمایش‌های یونان باستان همسرایان/کر پیش از شروع عمل نمایشی چنین نقشی را به عهده می‌گرفتند. افزون بر ویژگی‌های کلی که برای هر نمایشنامه برشمردیم، لازم است از دو عنصر مهم نمایشنامه که در این‌گونهٔ ادبی ویژگی‌های خاص خود را می‌یابند نیز سخن گوییم: ۱ـ **شخصیت***: ارسطو شخصیت نمایشی را در کنار طرح، اندیشه، بیان،موسیقی و صحنه‌پردازی یکی از عناصر نمایش می‌داند و تلقی او از شخصیت خلق و خو و ویژگی‌های رفتاری است که انگیزهٔ اعمال اشخاص نمایش را رقم می‌زنند. در نمایشنامه‌نویسی امروز، شخصیت‌پردازی، اعمال و گفتگوهایی هستند که اشخاص نمایش را به شخصیت‌هایی زنده و واقعی بدل می‌کنند. نشان دادن بیان و شیوهٔ سخن گفتن هر شخصیت ، نمایش واکنش هر شخصیت در برابر رویدادها یا شخصیتی دیگر در نمایشنامه، از بهترین شگردهای شخصیت‌پردازی نمایشی هستند. در نمایشنامه‌نویسی شخصیت‌ها به انواع گوناگون تقسیم می‌شوند که این تقسیم‌بندی با انواع شخصیت در رمان تطبیق می‌کند.۲ـ **گفتگو***: در نمایشنامه‌های نخستین بیشتر گفتگوها به شعر بود، اما رفته‌رفته به نثر و با گذشت زمان هر چه بیشتر به زبان گفتگوهای روزمره نزدیک شد. در اهمیت گفتگوهای نمایشی می‌توان از نقش اساسی که هم در دست یافتن به یکی از اهداف نمایشنامه‌نویسی و هم در معرفی فضای نمایشنامه بازی می‌کنند، یاد کرد. تنها شیوهٔ کاربرد کلام در نمایشنامه استفاده از گفتگو، چه گفتگوی میان دو شخصیت و چه گفتگوی شخصیت با خود یا مخاطب به صورت گفتار درونی* و حدیث نفس* ،است و هرگز در نمایشنامه اندیشه‌ای از نویسنده به مخاطب انتقال نمی‌یابد مگر از زبان شخص نمایش. چنین است که گفتگو افزون بر شکل دادن به شخصیت نمایش، بازگوکنندهٔ تجربیات ذهنی نویسنده و برآورندهٔ یکی از اهداف او ـ انتقال ذهنیاتش به مخاطب ـ هم هست. از آن‌جا این گفتگوها را گفتگوی نمایشی نامیده‌اند که نه برای خواندن که برای اجرا تنظیم می‌شوند و دارای ویژگی‌های خاصی هستند. ریتم یکی از این ویژگی‌ها است. نویسنده برای دست یافتن به ریتمی مناسب گاه با در هم شکستن ساختمان زبان و نوشتن جملاتی شکسته وحتی نامفهوم، همراه با دست‌یابی به کیفیتی نمایشی به مفاهیم عاطفی برتری هم دست می‌یابد. ویژگی دیگر گفتگوی نمایشی آن است که برای بیان مقصود از سکوت بهره‌ای همپای کلام نمایشی می‌برد و گاه آنچه کلام قادر به بیان آن نیست با سکوتی بجا به بهترین شیوه بازگو می‌شود. سکوت نمایشی به بازیگر فرصت می‌دهد تا فارغ از ادای کلمات به نقش‌آفرینی مؤثر بپردازد و چنین است که به جای کلام، فضای تأثری ایجاد شده اندیشه وعواطف را به شیوه‌ای گویاتر انتقال می‌دهد.

تاریخچهٔ نمایشنامه‌نویسی و انواع نمایشنامه : ادبیات نمایشی در دنیای غرب با نمایش یونانی آغاز شد. جشن‌های مذهبی که به افتخار خدایان و قهرمانان اسطوره*ای در آن برگزار می‌شدند، رفته رفته از سدهٔ ششم پیش از میلاد ویژگی‌های نمایشی پیدا کردند و نمایش یونانی را پدید آوردند. سهم ادبیات نمایشی در این نمایش‌ها گفتگوهایی به صورت چکامه بود که همسرایان آن‌ها را اجرا می‌کردند. با جدا شدن بازیگر اصلی از گروه همسرایان، وی نخست خطاب به تماشاگران و بعدها که سوفوکلس، از تراژدی‌نویسان یونان باستان(ح ۴۹۶ ـ ۴۰۶ق‌م) دومین و سومین بازیگر را به نمایش افزود،با ایشان سخن گفت. بدین ترتیب گفتگو در نمایش شکل گرفت و نمایش نیازمند متنی برای اجرا شد. در دورهٔ مسیحیت نمایش باری دیگر از آیین‌ها و نیایش مذهبی جدا شد. پس از آنکه نمایش‌های آیینی برای جذب مخاطب بیشتر به خارج از کلیسا کشیده شدند و زبان آن‌ها از لاتین به زبان بومی تغییر کرد ،کلیسا روحانیان را از شرکت در نمایش‌ها منع کرد و زمینه برای تغییر شکل و محتوای نمایش فراهم شد. چنین نمایش‌هایی که یا بر ارابه‌های سیار و صحنه‌های ثابت میدان شهر، یا در جشنواره‌های رستاخیز مسیح اجرا می‌شدند، زمینهٔ پیدایی نمایش‌های رمز و راز (mystery) و معجزه (miracle) شدند. بدین ترتیب کتاب مقدس نخستین منبع متون نمایشی در نمایش اروپایی قرار گرفت. ادبیات نمایشی همواره بر اساس اصول گوناگون به شاخه‌های مختلف تقسیم شده است. یکی از انواع نمایشنامه نمایشنامهٔ خواندنی(closet drama) بود، نمایشنامه‌هایی که به سبب دشواری وعدم قابلیت اجرا، برای خواندن نوشته می‌شدند. گفتگوهای افلاطون (ح۴۲۷؟ـ ح ۳۴۷؟ق‌م)، و آثار یولیوس سزار استرابون (۱۰۱ـ ۴۴ ق‌م)، کوانتوس سیسرو و سنکا از نمونه‌های کهن این نمایشنامه‌ها

هستند. این نوع نمایشنامه در انگلستان در دورهٔ الیزابت (۱۵۵۸-۱۶۰۳م) بسیار مورد توجه قرار گرفت. مصطفی (۱۶۰۹م؟) نوشتهٔ سرفولک گرویل (۱۵۵۴-۱۶۲۸م) از برجسته‌ترین نمایشنامه‌های خواندنی این دوره است. پس از آن شاعران رمانتیک انگلیس و فرانسه و شاعران دورهٔ ویکتوریایی انگلیس (۱۸۳۷-۱۹۰۱م) به نوشتن این نوع نمایشنامه‌ها گرایش پیدا کردند. لرد بایرون (۱۷۸۸-۱۸۲۴م) نویسندهٔ مانفرد (۱۸۱۷م)، شلی (۱۷۹۲-۱۸۲۲م) نویسندهٔ پرومتهٔ رسته از زنجیر (۱۸۲۰م)، تامس هاردی (۱۸۴۰-۱۹۲۸م) نویسندهٔ سرسلسله‌ها (۱۹۰۳،۱۹۰۶، ۱۹۰۸م) و در فرانسه لوئی شارل دوموسه (۱۸۱۰-۱۸۵۷م) نویسندهٔ کمدی‌ها و ضرب‌المثل‌ها (مجموعهٔ نمایشنامه) از این شمارند. در یک نوع تقسیم‌بندی بر اساس تقسیم نمایش‌ها به چهار نوع اصلی تراژدی، کمدی، ملودرام*، و فارس* نمایشنامه‌ها نیز به چهار نوع اساسی تقسیم می‌شوند که ویژگی سه نوع آن جداگانه آمده است. چهارمین این انواع - ملودرام/ نمایش سبک - از دو واژهٔ «ملو» به معنی آواز و «درام» به معنی نمایش ترکیب شده است که تا دورهٔ رنسانس در ایتالیا تفاوتی میان آن و اپرا قایل نبودند. در سدهٔ هجدهم میلادی در فرانسه نمایشنامه‌هایی نوشته شد که موسیقی، احساسات، صحنه‌آرایی ، جدال میان قهرمان نیک‌سرشت و ضدقهرمان خبیث، و پایان خوش از عناصر تعیین‌کنندهٔ آن‌ها بودند. نمایشنامه‌هایی که امروز آن را ملودرام می‌نامیم در سدهٔ نوزدهم و با گوشهٔ چشمی به نمایش خوش ساخت(well -made play) که بیش از درونمایهٔ نمایش بر ساختمان اثر تأکید داشت، پدیدار شد. شخصیت‌پردازی سطحی، دوری از منطق نمایشی، تأکید بر ایجاد تعلیق*، برانگیختن احساسات و غافلگیر کردن تماشاگر از ویژگی‌های ملودرام است. نسبت ملودرام به تراژدی را با نسبت فارس به کمدی مقایسه کرده‌اند و دخالت عنصر تخیل در این دوگونه - ملودرام و فارس - را یکسان دانسته‌اند. محتوای نمایشنامه‌ها نیز سبب تقسیم بندی دیگری در میان نمایشنامه‌ها شد، که شماری از آن‌ها از این قرارند: ۱- **نمایشنامه‌های اخلاقی:** (morality play) که در اواخر سدهٔ چهاردهم میلادی از نمایش‌های مذهبی - رمز و راز و معجزه - سرچشمه گرفت و تا اوایل دورهٔ رنسانس رواج داشت. نمایشنامه‌های اخلاقی معمولاً نمایشنامه‌هایی تمثیلی بودند که شخصیت اصلی آن‌ها نمادی از همهٔ انسان‌ها بود. غرور زندگی(ح ۱۴۰۰ م) از نخستین نمایشنامه‌های اخلاقی انگلیسی است که باقی مانده است. همه کس (ح۱۵۰۰م) و دکتر فاستوس (ح۱۵۹۲ق) نوشتهٔ کریستوفر مارلو (۱۵۶۴-۱۵۹۳م) از شناخته‌ترین این نمایشنامه‌ها هستند. ۲- **نمایشنامه‌های تاریخی:**(historical play) که از بخش تاریخی نمایشنامه‌های مذهبی جدا شده بودند و در انگلستان در دورهٔ ملکه الیزابت به اوج رسیدند. موضوع این نمایشنامه‌ها رویدادهای مهم تاریخی یا زندگی شخصیتی مشهور است. معمولاً نویسنده موضوع را چنان انتخاب می‌کند که بتواند از ورای رویدادهای تاریخی به مسائل دنیای معاصرش نیز بپردازد؛ همچنین گاهی ممکن است برای دستیابی به هدف و محتوایی نمایشی، موقعیت تاریخی را دیگرگونه نمایش دهد. نمایشنامه‌های تاریخی در آلمان تراژدی‌های تاریخی را در پی آوردند. در شوروی و امریکا به ترتیب بدل به نمایش‌هایی مهیج و باشکوه شدند. در انگلستان نیز این نوع نمایشنامه‌ها در آثار شکسپیر به اوج خود رسیدند. مردی برای تمام فصول (اجرا ۱۹۶۰م) اثر رابرت بولت، نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۹۲۴م-) که به زندگی سرتامس مور اومانیست، سیاستمدار و وزیر انگلیسی (۱۴۷۷ - ۱۵۳۵م) پرداخته است، کروسی بل (۱۹۵۳م) اثر آرتر میلر (۱۹۱۵م -)، نمایشنامه‌های تاریخی آوگوست استریندبرگ، نمایشنامه‌نویس سوئدی (۱۸۴۹- ۱۹۱۲م) از نمایشنامه‌های تاریخی معاصرند. ۳- **نمایشنامه‌های شبانی:**(Pastoral drama) که در دورهٔ رنسانس در ایتالیا پدید آمدند. وجود شخصیت شبان در این نمایشنامه‌ها اساسی بود. آمینتاس (۱۵۷۳م) نوشتهٔ تورکواتو تاسو (۱۵۴۴-۱۵۹۵م) از بلندآوازه‌ترین این نمایش‌ها است. هر طور که بخواهید (اجراح ۱۵۹۹- ۱۶۰۰م) اثر شکسپیر نیز در این دسته نمایشنامه‌ها جای می‌گیرد. ۴- **نمایشنامه‌های قهرمانی:**(heroic drama) که نمایشنامه‌های منظومی در قالب حماسی بودند. قهرمان این نمایشنامه‌ها عاشق دختری از نزدیکان پادشاهی می‌شد که سر جنگ با سرزمینش را داشت. بدین ترتیب دورنمایهٔ نمایشنامهٔ قهرمانی، شرح سرگردانی او میان وظیفه و عشق بود. بیشتر نمایشنامه‌های قهرمانی پایان خوشی داشتند. فتح غرناطه (۱۶۷۰م) نوشتهٔ جان درایدن (۱۶۳۱-۱۷۰۰م) از شناخته‌ترین این نمایش‌ها است.۵ - **نمایشنامه‌های گرهگین:** (problem play) که از آن به عنوان نمایشنامهٔ انتقادی - اجتماعی هم یاد می‌کنند. اساس این نمایشنامه‌ها طرح مشکلات اجتماعی بود. کمدی داوری اثر منانذر (۳۴۲/۳۴۳- ۲۹۰/۲۹۱ ق‌م) نمونهٔ کهنی از این نوع نمایشنامه است. پس از آن تا اواخر

سدهٔ نوزده که در فرانسه آثار امیل آوگووه (۱۸۲۰- ۱۸۸۹م) مطرح شد و السکاندر دومای پسر (۱۸۲۸- ۱۸۹۵م) پسر ساده را نوشت، اثری از این نوع نمایش پدید نیامد. نمایشنامهٔ گرهگین با پایه‌های اجتماع (۱۸۷۷م)، خانه عروسک (۱۸۷۹م) و دشمن مردم (۱۸۸۲م) آثار هنریک ایبسن، شاعر و نمایشنامه‌نویس نروژی (۱۸۲۸- ۱۹۰۶م) به اوج خود رسید. شماری دیگر از نمایشنامه‌نویسان کشورهای اسکاندیناوی چون بورستون بورسن (۱۸۳۲- ۱۹۱۰م) و اگوست استریندبرگ نیز به نوشتن این نوع نمایشنامه گرایش داشتند که آثار آنان، به‌ویژه ایبسن بر نمایشنامه‌نویسان انگلیسی چون هنری آرتر جونز (۱۸۵۱- ۱۹۲۹م)، سرجیمز متیوباری (۱۸۶۰-۱۹۳۷م) و جورج برنارد شا (۱۸۵۶- ۱۹۵۰م) بسیار تأثیر گذار بود. خانه‌های بیوه‌مردان (اجرا ۱۸۹۲م) و حرفهٔ خانم وارِن (۱۸۹۳م) از آثار شا از نمونه‌های نمایشنامه‌های گرهگین انگلیسی هستند. در دورهٔ معاصر انواع نوی از نمایش پدید آمد که ویژگی آن‌ها در نمایشنامه‌هایشان نمایان بود، از این رو از آن‌ها در تقسیم‌بندی نمایشنامه‌ها یاد می‌کنیم. در ربع آخر سدهٔ نوزدهم میلادی جنبشی در نمایشنامه‌نویسی آغاز شد که به واقعیت گرایش داشت و نخستین این انواع یعنی نمایش نو را پدید آورد. بسیاری نمایشنامه‌های گرهگین ایبسن را آغازگر این جنبش می‌دانند. وی کوشید تا در نمایشنامه‌هایش با شیوه‌ای واقع‌گرا به مشکلات جامعهٔ معاصرش بپردازد و به این ترتیب نمایش را چه در شکل و چه در محتوا از قراردادهای ساختگی و بیهودهٔ نمایش سبک سدهٔ نوزدهم برهاند. رفته‌رفته دیگر نویسندگان اروپایی چون اگوست استریندبرگ، آنتون چخوف (۱۸۶۰- ۱۹۰۴م)، و چنان‌که پیش از این گفتیم جورج برنارد شا شیوهٔ او را در نمایشنامه‌نویسی پیش گرفتند. تأثیر این جنبش را در دیگر سبک‌های نمایشی سدهٔ بیستم، چون نمایش روایی(epic theatre) برتولت برشت، نمایش بی‌رحمی(theatre of cruelty) آنتونن آرتو، نویسنده و کارگردان فرانسوی (۱۸۹۶-۱۹۴۸م)؛ و تآتر پوچی* (theatre of the absurd) می‌توان دید. نمایش روایی یکی دیگر از انواع نمایش معاصر است که درواقع پیش از برشت نیز وجود داشت ،اما وی در اواخر دههٔ ۱۹۲۰م اصول آن را نظام بخشید و به کار برد. این نمایش‌ها بر مبنای نمایشنامه‌هایی ساخته می‌شد که نویسنده در طرح آن‌ها از قواعد ارسطویی پیروی نمی‌کرد و با شکستن خط روایی طرح پیوستهٔ نمایشی و تنظیم ابتکاری آن و با کنار هم گذاردن قطعاتی که توالی زمانی نداشتند، تماشاگر را وادار می‌کرد از رویدادها فاصله گیرد و در داوری عقلانی‌اش احساسات و عواطف را دخالت ندهد. فاصله‌گذاری* در نمایش روایی تنها به نمایشنامهٔ آن محدود نمی‌شد و کارگردانان از تمهیدهایی نمایشی نیز برای رسیدن به این هدف بهره می‌بردند. ننه دلاور(۱۹۴۱م)، زن خوب سچوان (۱۹۴۳م) ، دایرهٔ گچی قفقازی (نخستین اجرا به زبان انگلیسی ۱۹۴۸م) از آثار برشت از نمونه‌های معروف نمایشنامه‌های روایی هستند. از انواع دیگر نمایش‌های معاصر نمایش‌های پوچی بودند که پس از جنگ جهانی دوم در دههٔ ۱۹۵۰م پدیدار شدند و تا نیمهٔ دههٔ ۱۹۶۰م رواج داشتند. گفتگوهای بی‌معنا و تکراری، عدم گسترش و دور باطل طرح نمایشی از ویژگی‌های نمایشنامه‌های پوچی بودند. نوع دیگر نمایش که بسیار به نمایش‌های پوچی نزدیک بود، نمایش وجودگرا(existentialist drama) نام داشت. سورن اوبوکی یرکه گارد، فیلسوف دانمارکی (۱۸۱۳- ۱۸۵۵م) زمینه‌ساز تکامل رمانتیسم* به فلسفهٔ اصالت وجود شد و مارتین هایدگر، فیلسوف آلمانی (۱۸۸۹-۱۹۷۶م) اصول آن را نظام بخشید. پیروان این فلسفه معتقدند که وجود انسان برتر از ذات یا روح او است و آنچه ذات انسان خوانده می‌شود جز آنچه در طول زندگی به آن دست می‌یابد ،نیست. ایشان معتقدند که زندگی انسان از «هیچ» شروع می‌شود و همان سرچشمهٔ آزادی انسان است. انسان مختار است به هر راه که می‌خواهد گام گذارد و از این راه هویت خود را تعیین کند، بی‌آن که هیچ چیز با معنایی در جهان وجود داشته باشد تا مسیر را به او بنمایاند. نمایش وجودگرا نیز بازتاب این اندیشه است و شخصیت‌های نمایشنامه‌های وجودگرا درگیر این پوچی و اغلب در پی آنند که با ایجاد تعهد برای خود از بی‌معنایی جهان رهایی یابند. ژان پول سارتر، فیلسوف و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۹۰۵- ۱۹۸۰م) برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویس وجودگرا است. مگس‌ها (۱۹۴۳م)، بن‌بست (۱۹۴۴م)، روسپی بزرگوار (۱۹۴۶م)، دست‌های آلوده (۱۹۴۸م) و گوشه گیران آلتونا (۱۹۵۹م) از آثار او و نمونهٔ برجستهٔ این نوع نمایشنامه هستند. افزون بر انواعی که برای نمایشنامه‌های غربی برشمردیم، شماری گونهٔ نمایشی و به طبع انواعی از نمایشنامه وجود دارد که ویژهٔ نمایش ایرانی است. ریشهٔ هنر نمایش در ایران نیز به زمان‌های کهن می‌رسد. مورخان یونانی و رومی، چون پلوتارک (۴۶- ۱۲۵م)، گزنفون(حـ۴۲۷/ ۴۲۸-حـ ۳۵۴ق‌م) و استرابون (حـ۶۳ق‌م - پس

ز ... در قدیمی‌ترین متون تاریخی به هنر نمایش در ایران ... کرده‌اند. در ایران نیز اشکال کهن نمایش ریشه در مذهب داشتند. کهن‌ترین آن‌ها مراسمی بود که در آن مغ‌ها سرودهای وستا را همراه با رقص‌های دسته‌جمعی می‌خواندند و آیه‌های مقدس را به شکل نمایشی پرسش و پاسخ می‌کردند. متنی نیز از زمان ساسانیان به یادگار مانده است که به صورت گفتگویی دو نفری، موزون و مقفا است و در کنار رقص پاد - وژیک و آواز اجرا می‌شده است. ساسانیان چنین نمایشی را یتوزگفتن می‌نامیدند. افزون بر این‌ها در ایران باستان نمایش‌واره‌هایی به مناسبت پیروزی‌های و سوگواری‌ها برپا می‌شد که متنی از آن‌ها در دست نیست، اما شکل و تداوم در جری آن‌ها وجود متنی از پیش تهیه شده را ثابت می‌کند. «کین سیاوش» که برای سوگواری کشته شدن وی هر سال در نواحی شمال شرقی ایران اجرا می‌شد و تا سدهٔ چهارم هجری اجرای آن رایج بود، «کین ایرج»، «مویهٔ زال»، «آیین جمشید» و «گریستن مغان» همه از این شمارند. پس از این نمایشواره‌ها در دوره‌های مختلف، اشکال گوناگون نمایش در ایران پدید آمد که از آن میان می‌توان به نمایش‌های «کوسه‌برنشین» پیش از اسلام، «میرنوروزی»، «عمرکشان» و انواع نمایش‌های سنتی چون معرکه‌گیری*، نقالی، تعزیه و روحوضی اشاره کرد. از آن‌جا که همهٔ این نمایش‌ها نمایش‌هایی عامیانه بودند چندان نیازمند متن و نمایشنامهٔ مشخصی نبودند. تنها گونهٔ نمایش‌های سنتی ایرانی که می‌توان نوشتاری برای آن جست تعزیه* است. این گونهٔ نمایشی که از زمان معزالدولهٔ دیلمی (-۳۵۶ق) به صورت دسته‌ها و مراسم سوگواری اجرا می‌شد، تا اواخر دورهٔ صفویه به شکل نهایی و امروزی خود دست یافت و در دورهٔ قاجار به‌ویژه در پادشاهی ناصرالدین شاه (۱۲۶۴-۱۳۱۳ق) به اوج خود رسید. زبان تعزیه‌نامه‌ها شعر و شعرتعزیه مرثیه*سرایی به زبان عامیانه بود. مرثیه‌سرایی‌های شاعرانی چون ملا حسین کاشفی، رفیعای قزوینی، محتشم کاشانی ،کاتبی ترشیزی، وصال شیرازی ، فضولی و حماسه‌های دینی که در آثاری چون خاوران نامه (۸۳۰ق) اثر مولانا محمد بن حسام‌الدین ،معروف به ابن حسام (-۸۷۵ق) و حملهٔ حیدری اثر میرزا محمد رفیع‌خان باذل (- ۱۱۲۴ق) و میرزا ابوطالب فندرسکی نقل شده بودند، از منابع ادبی تعزیه‌ها به شمار می‌رفتند. به نظر می‌رسد نوشتن تعزیه‌نامه از اواسط سدهٔ ۱۲ق شروع شده باشد، زیرا آلکساندر خوچکو (۱۸۰۴-۱۸۹۱م) در ۱۲۱۷ش از سی‌و سه تعزیه‌نامهٔ اصلی گردآورده در دفتر «جنگ شهادت» فتحعلیشاه یاد می‌کند. وی این تعزیه‌نامه‌ها را اساس همهٔ شبیه‌خوانی‌های دیگر می‌شمرد. خوچکو پنج مجلس این مجموعه را ترجمه و در ۱۸۷۸م در پاریس منتشر کرد. افزون بر این، مجموعه‌های دیگری نیز به جا مانده است که مجموعهٔ ویلهلم لیتن با پانزده تعزیه‌نامه که وی در ۱۹۲۹م آن را به چاپ رساند، مجموعهٔ سرهنگ سر لوئیس پلی، دیپلمات آلمانی با ۳۷ تعزیه‌نامه که پلی ترجمهٔ انگلیسی آن را در ۱۹۲۹م در لندن چاپ کرد و مجموعهٔ چرولی، سفیر ایتالیا در ایران در ۱۹۵۰- ۱۹۵۴م، با ۱۰۵۵ تعزیه‌نامه که بیشتر از روی نسخه‌های نامعتبر و متعدد هر تعزیه گردآوری شده است و فهرستی از آن در ۱۹۶۱م چاپ شده، از این شمارند. شست بستن دیو و تعزیهٔ شهربانو از متونی هستند که در دورهٔ معاصر از چند تعزیه تهیه شده و به چاپ رسیده‌اند. تعزیه‌نامه‌ها بر اساس درون‌مایه*هایشان به سه دستهٔ واقعه، پیش‌واقعه و گوشه تقسیم می‌شوند. واقعه رویدادها، رنج‌ها و شهادت شخصیت‌های مذهبی به‌ویژه شهیدان کربلا را روایت می‌کند. پیش واقعه، تعزیه‌نامهٔ تفننی و ناتمامی است که پیش‌درآمد واقعه قرار می‌گیرد. گوشه به اساطیر مذهبی می‌پردازد، اما نمایشی تفننی و فکاهی از آن ارائه می‌کند. گونهٔ دیگر نمایش‌های سنتی ایرانی که از زمان صفویه دومین شکل عمدهٔ آن به شمار می‌رفت، «تقلید» و «تخت حوضی» بودند که ریشه در معرکه‌های بومی یا بازی‌های درباری داشتند. از این گونهٔ نمایشی کمتر متن مکتوبی به جا مانده است و شاید کامل‌ترین نمونهٔ آن نمایشنامهٔ بقال‌بازی در حضور باشد که مؤلف آن شناخته نیست. نمایش به شکل امروزی آن با ترجمهٔ نمایشنامه‌های غربی به ایران راه یافت که در این میان سهم آثار ترجمه شدهٔ مولیر، نویسندهٔ فرانسوی (۱۶۲۲-۱۶۷۳م) بیش از آثار دیگران است. گزارش مردم‌گریز/ میزانتروپ ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی(-ح ۱۳۱۱ق) که در ۱۲۸۶ق چاپ شده از نخستین آن‌ها بود. بیشتر این ترجمه‌ها با تغییر اسامی اشخاص و مکان‌ها، به کارگیری اصطلاحات ایرانی و ساختن زبان ویژهٔ هر طبقه حال وهوای ایرانی یافته‌اند، چنان که احمد محمودی/ کمال الوزاره (۱۲۹۲- ۱۳۴۹ق) تارتوف اثر مولیر را در ۱۳۳۶ق با نام حاجی ریایی خان و عروسی اجباری وی را محمد طاهرمیرزا (۱۲۵۰-۱۳۱۶ق) در ۱۳۲۲ق با نام عروسی جناب میرزا ترجمه کرد. با ترجمه‌های آزاد و اقتباس‌های مترجمانی چون مزین‌الدولهٔ نقاشباشی، اعتمادالسلطنه ،میرزا جعفر قراچه‌داغی

ادبیات نمایشی

و شاهزاده طاهر میرزا از آثار مولیر، نمایشنامه‌نویسی به شیوهٔ غربی به نمایشنامه‌نویسان ایرانی معرفی شد. نخستین ایرانی که این شیوه را به کاربرد میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۸۱۲م/ ۱۲۲۸ق ـ ۱۸۷۸م/۱۲۹۵ق) بود. وی در آذربایجان ایران به دنیا آمد و در قفقاز برآمد و از دنیا رفت. شش نمایشنامهٔ آخوندزاده که به زبان ترکی بودند و در سال‌های ۱۸۵۰ـ ۱۸۵۵م نوشته شده بودند، درمجموعه‌ای به نام تمثیلات در تفلیس چاپ شدند. پس از چندی میرزا جعفر قراچه‌داغی مجموعهٔ آن را به زبان فارسی ترجمه و در ۱۲۹۱ق چاپ کرد و به این ترتیب این نمایشنامه‌ها به گنجینهٔ ادبیات ایران پیوست و الگوی نمایشنامه‌نویسان فارسی زبان شد. نخستین تلاش‌ها برای نوشتن آثاری نمایش‌گونه به زبان فارسی از آن میرزا ملکم‌خان ناظم‌الدوله (۱۲۴۹ـ ۱۳۲۶ق) بود. وی در پاره‌ای رسالات سیاسی خود شخصیت‌هایی را برمی‌گزید و افکار و عقایدشان را به صورت گفتگو و از زبان آن‌ها نقل می‌کرد. میرزا آقاخان کرمانی (۱۲۷۰-۱۳۱۴ق) نیز با «سوسمار الدوله و کلانتر» که بخشی از رسالهٔ سه مکتوب او است و در ۱۳۲۶ش در هفته نامهٔ محیط به چاپ رسیده، در این راه گام گذاشت. در ۱۳۰۰ش مجموعه‌ای از سه نمایشنامه با نام مجموعهٔ تئاتر در برلن منتشر شد که نخست آن را به میرزا ملکم‌خان منسوب کردند، اما این نمایشنامه‌ها از آنِ میرزا آقا تبریزی بودند که زیرتأثیر آثار آخوندزاده نوشته شدند و نخستین نمایشنامه‌هایی بودند که با شیوه و قالب نمایشنامه‌نویسی جدید به زبان فارسی نوشته می‌شدند. وی روی‌هم‌رفته پنج نمایشنامهٔ چاپ شده دارد. نمایشنامه‌های او از دید اصول نمایشی کاستی‌هایی دارند و به سبب رعایت نکردن وحدت‌های نمایشی/وحدت‌های سه‌گانه* کمتر قابل اجرا هستند و بیشتر شکل داستان و حکایت دارند. اما زبان صریح و افشاگرانه برای نقد اوضاع اجتماعی و سیاسی، در نمایشنامه‌های این دوره ـ پس از انقلاب مشروطه ـ مثال زدنی است. پس از انقلاب مشروطه با برپایی چند سالن نمایش در تهران و شهرستان، گروه‌های نمایشی پرشماری تأسیس شد و نمایش و نمایشنامه‌نویسی رونق گرفت. در پی آزادی مطبوعات و تحولی که در مردم پدید آمد ادبیات نمایشی نیز از فضای دوره بسیار تأثیر گرفت و به گرایش به درونمایه‌های سیاسی و اجتماعی، ملی‌گرایی و آزادی‌خواهی ویژه شد. عشق در پیری (۱۳۳۳ق/ ۱۲۹۲ش)، سرگذشت یک روزنامه‌نگار (۱۳۳۳ق)، نخستین نمایشنامهٔ ایرانی که ویژگی‌های یک کمدی ـ تراژدی را داشت، حکام قدیم، حکام جدید (۱۳۳۴ق/ ۱۲۹۴ش) آثار مرتضی قلی‌خان فکری، معروف به ارشاد (۱۲۸۸ ـ۱۳۳۷ق) که آن‌ها را در روزنامه‌ای به همین نام منتشر کرد،استاد نوروز پینه‌دوز (۱۳۳۷ق/ ۱۲۹۷ش) اثر احمد محمودی که به بهره‌گیری از فرهنگ عامه و گفتگوهای سنجیده و متناسب با موقعیت طبقاتی و اجتماعی هر گوینده ممتاز است و آن را نخستین نمایشنامهٔ کامل زبان فارسی در شمار آورده‌اند، و تئاتر شیخ علی میرزا، اثر میرزا رضا خان نایینی (۱۲۹۰ـ ۱۳۵۰ق) ناشر روزنامهٔ تئاتر(۱۳۲۶ق) ـ نخستین روزنامه‌ای که در ایران به این هنر پرداخت ـ از این شمارند. در این دوره نمایشنامه‌های منظومی نیز نوشته شده است که در آن‌ها مانند نمایشنامه‌های دورهٔ بعد، مایه‌های باستانگرایی بسیار یافت می‌شود. نخستین آن‌ها نمایشنامه‌ای به نام سرنوشت پرویز (اجرا ۱۳۲۴ق ،چاپ ۱۳۳۰ در اسلامبول) نوشتهٔ‌علی محمدخان اویسی است. اپرت رستاخیز شهریاران ایران (۱۳۳۴ق) اثر میرزادهٔ عشقی (۱۳۱۲-۱۳۴۲ق) و شیدوش و ناهید (۱۳۳۵ق) اثر میرزا ابوالحسن فروغی (۱۳۰۱ق ـ ۱۳۳۸ش) که به سبک شاهنامه سروده شده است، از نمایشنامه‌های منظوم این دوره‌اند. نمایشنامهٔ اخیر را با وجود برتری جنبهٔ داستانی آن بر جنبهٔ نمایشی‌اش می‌توان از نمایشنامه‌های قهرمانی در شمار آورد. اختناق سیاسی که در دورهٔ رضا شاه (۱۳۰۴ـ۱۳۲۰ش) حاکم شد، نقد سیاسی را از ادبیات حذف کرد و از این رو نمایشنامه‌نویسی بیشتر به تاریخ گرایش پیدا کرد. ملی‌گرایی و شوونیسمی که در این دوره بسیار رایج بود، سبب شد تا در نمایشنامه‌های تاریخی نیز بیشتر به تاریخ ایران باستان پرداخته شود. شماری از نمایشنامه‌های تاریخی پس از ۱۳۰۰ش از این قرارند: جیجک علیشاه (برلن، ۱۳۰۱ش) اثر ذبیح بهروز (۱۲۶۹ـ۱۳۵۰ش) که نمایشی طنزآمیز دربارهٔ رویدادهای دربار ناصرالدین‌شاه است. این نمایشنامه را به سبب کلام موجز، گفتگوهای منسجم، زبان ویژهٔ هر شخصیت، واقع‌گرایی و نقادی سیاسی ـ اجتماعی‌اش از آثار ماندگار این دوره برشمرده‌اند. جنگ مشرق و مغرب (۱۳۰۲ ـ ۱۳۰۳ش) نوشتهٔ گریگور یقیکیان (۱۲۵۹ـ ۱۳۲۹ش) که آثارش را به زبان ارمنی می‌نوشت. آخرین یادگار نادرشاه (۱۳۰۵ش) اثر سعید نفیسی (۱۲۷۴ـ ۱۳۴۵ش). شاه ایران و بانوی ارمن (۱۳۰۶ش) نوشتهٔ ذبیح بهروز. پروین دختر ساسان (۱۳۰۷ش) اثر صادق هدایت (۱۲۸۱ـ ۱۳۳۰ش). شب هزار ویکم (۱۳۰۷ش) اثر رضا کمال شهرزاد (۱۲۷۷ـ۱۳۱۶ش). انوشیروان

عدل و مزدک (اجرا ۱۳۰۹ش) نوشتهٔ یقیکیان. در کنار این بستگرایی در نمایشنامه‌نویسی،در میان نمایشنامه‌نویسان جوانی که از ادبیات اروپا تأثیر می‌گرفتند،گرایشی به پرداختن به واقعیت‌های اجتماعی به وجود آمد و شماری نمایشنامهٔ اجتماعی ـ اخلاقی پیدا شد. جعفرخان از فرنگ آمده (۱۳۰۰ش) اثر حسن مقدم (۱۲۷۷ـ ۱۳۰۴ش) که به شیوهٔ طنز و با زبانی پخته، غریزدگی و عقاید سنتی و خرافی جامعه را همزمان به سخره گرفت، ایرانی بازی اثر مقدم که در ۱۹۲۴م در مجلهٔ فرنگستان چاپ شد و به ناهنجاری‌های دستگاه‌های اداری و برخی ویژگی‌های اخلاقی ایرانیان خرده گرفت، حق با کیست؟/ مقصر کیست؟ (۱۳۰۷ش) اثر یقیکیان، کفش حضرت غلمان (۱۳۰۱ش) اثر نیما یوشیج (۱۲۷۶ ـ ۱۳۳۸ش)، تربیت نااهل (۱۳۱۶ش) اثر ملک‌الشعرای بهار (۱۲۶۶ـ ۱۳۳۰ش)، عجب پیشکی (۱۳۱۸ش) اثر سید علی نصر (۱۲۷۰ـ ۱۳۴۰ش) و شماری نمایشنامهٔ سست و سطحی دیگر که در سازمان پرورش افکار (تأسیس ۱۳۱۸ش) و زیر نظر وی تهیه می‌شد، از نمایشنامه‌های اخلاقی ـ اجتماعی دورهٔ رضا شاه بودند. از دیگر نمایشنامه‌های این دوره می‌توان به آثار منظوم و منثوری با درونمایه‌های اسطوره‌ای و افسانه‌ای، مانند رستم و سهراب (۱۳۰۳ش) اثر منظوم حسین کاظم‌زادهٔ ایرانشهر و افسانهٔ آفرینش (۱۳۰۹ش) اثر طنزآمیز هدایت، نمایشنامهٔ عروسکی پهلوان کچل (۱۳۱۲ش) اثر حسین خان انصاری، و چندین اپرت اشاره کرد. از نیمهٔ دوم حکومت رضا شاه به سبب برقراری سانسور* شدید و عوامل دیگر، گرایش به آثار ترجمه بیشتر شد. اما در میانهٔ دههٔ ۱۳۳۰ش برپایی سالن‌های جدید نمایش، برگزاری جشنواره‌های تآتر و توجه روشنفکران به ریشه‌های هنر بومی و ملی سبب شدند تا نمایشنامه‌نویسی دوباره در ایران رونق گیرد. این روند از ۱۳۳۵ش با پایان اثر جعفر والی ،قلب کرگ می‌تپد اثر جمال میرصادقی و بلبل سرگشته (۱۳۳۷ش)،اثر علی نصیریان شروع شد. وی نخستین نمایشنامه‌نویسی بود که گفتگوها و آداب بومی را در نمایشنامه‌های غیر سنتی به کار گرفت. بهمن فرسی (۱۳۱۲ش ـ) نمایشنامه‌نویس دیگری بود که در این سال‌ها با بهره‌گیری از پیچیدگی و ابهام به سوی نوعی شکل‌گرایی پیش رفت. وی با گلدان (۱۳۳۹ش) شناخته شد. غلامحسین ساعدی (۱۳۱۴ـ۱۳۶۴ش) نیز با نام مستعار گوهرمراد نمایشنامه‌های پرشماری به شیوهٔ واقع‌گرا و با بهره‌گیری از تمثیل* و استعاره* نوشت. چوب به دست‌های ورزیل (۱۳۴۴ش)، آی با کلاه، آی بی‌کلاه (چاپ هفتم، ۱۳۵۷ش) ، چشم در برابر چشم (۱۳۵۰ش) از نمایشنامه‌های اویند. پس از آن باید از بهرام بیضایی (۱۳۱۷ش ـ) نام برد که با الهام گرفتن از نمایش‌های سنتی کشور، با خلق فضایی آیینی و با بهره‌گیری از شخصیت‌هایی نمادین و اسطوره مانند، پرسش‌های فلسفی را در نمایشنامه‌هایش پیش کشید. این ویژگی‌ها را در سه نمایشنامهٔ عروسکی (چاپ دوم، ۱۳۴۲ش)، دیوان بلخ (۱۳۴۷ش)، غروب در دیاری غریب (۱۳۴۱ش)، پهلوان اکبر می‌میرد (۱۳۴۲ش)، هشتمین سفر سندباد (۱۳۴۳ش) و... می‌توان سراغ گرفت. از میان نمایشنامه‌نویسان دیگری که در این دوره قلم زدند و صاحب سبک بودند، می‌توان از اکبر رادی (۱۳۱۸ش ـ) و اسماعیل خلج نام برد که هرکدام به شیوهٔ خود نمایشنامه‌هایی واقع‌گرا می‌نوشتند. رادی در پرداخت واقع‌گرایانه‌اش بیشتر به چخوف و ایبسن نزدیک بود. آن‌ها در پی آن بودند تا واقعیت‌های خاموش و پنهان زیر رویدادها و سنت‌های معمولی جامعه را برملا کنند. حال آن که خلج بیشتر به زندگی راندگان از جامعه می‌پرداخت و با بهره‌گیری از گفتگوهای متناسب و خلق فضایی واقعی به بهترین و تأثیرگذارترین شکل زندگی زیرزمینی، رنج‌ها،آلودگی‌ها و ریشه‌های اجتماعی آن‌ها را نمایش می‌داد. افول (۱۳۴۳ش)، از پشت شیشه‌ها (۱۳۴۶ش)، ارثیهٔ ایرانی (۱۳۴۷ش)، صیادان (۱۳۴۸ش) و لبخند با شکوه آقای گیل (۱۳۵۲ش) از آثار رادی و حالت چطوره مش رحیم و گلدونه خانم از آثار خلج هستند که این دو نمایشنامه هر دو در مجموعهٔ پاتوغ (۱۳۵۰ش) از او چاپ شده‌اند. افزون بر این‌ها می‌توان از شماری نمایشنامه‌نویسان دیگر و آثارشان نام برد که نمایشنامه‌نویسی را در ایران تا سال‌های اخیر تداوم بخشیدند: کارمندان روز جمعه ،تله و آموزگاران از محسن یلفانی، خلوتگاه و ترن از ابراهیم مکی،آناهیتا و دست بالای دست از مصطفی رحیمی، در پایان ،حمزه و ما را مس کنید از ناصر ایرانی، معرکه و آوازهای شب از ناصر شاهین پر، پژوهشی ژرف ...، صندلی... و اگه برشت از عباس نعلبندیان، بدل چینی و توضیح واضحات از جواد مجابی، تراژدی کمبوجیه و آرش تیرانداز از ارسلان پوریا، آلونک از کورس سلحشور، سوگ سیاوش از رحمان هاتفی، معرکه در معرکه از سیاوش تهمورث و کیسه بوکس از علی مؤذنی و آثار نمایشنامه‌نویسانی چون سید مهدی شجاعی و عبدالحی شماسی.

منابع: ادبیات نمایشی در ایران ، ۱/۲۱۱ـ ۲۳۰، ۳۰۳ـ۳۱۳؛

۱۵۵/۲-۱۹۱، ۲۶۸-۲۷۳؛ از صبا تا نیما، ۳۲۲/۱-۳۶۶؛ ۲۹۳/۲-۳۱۵؛ ۴۳۳/۳-۴۴۱؛ بنیاد نمایش در ایران ، ۱۹/۱، ۲۲، ۲۹-۳۲، ۵۸-۸۸؛ شناخت عوامل نمایش ، ۱۲۵-۱۶۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۳۰۲-۳۰۸؛ کتاب نمایش ، ۱۳۸/۱-۱۴۰، ۱۵۴-۱۵۷، ۲۹۰-۲۹۱، ۳۱۰-۳۶۵؛ نمایش در ایران ، بهرام بیضایی، ۱۹-۲۶، ۱۱۶-۱۴۰؛ نمایشنامه‌نویسی در ایران ،۲۴-۳۴، ۷۱-۹۰، ۱۲۸-۱۹۲؛ نویسندگان پیشرو ایران ، ۱۹۹-۲۴۵؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 386-389; *A Glossary of Literary Terms* ,Abrams, 91, 100-101,139; *Britannica* , 23/143-151; *Dictionary of World Literary Terms* ,Shipley , 3-4, 52, 102,109-110, 195-196, 201, 204, 205-206; *The Concise Oxford Dictonary of Literary Terms*, Baldick , 1,38, 71,76-77, 100, 131-132, 138, 141, 143,178, 307, 317-318; *The Reader's Encyclopedia* ,307, 317-318, 636-637, 653, 664, 677-678, 969.

م.اسماعیل‌پور- سپانلو

ادبیت (a.da.bi.yat)، معادل واژهٔ انگلیسی Literariness ، اصطلاحی که نخستین بار صورتگرایان روس (← صورتگرایی) به‌ویژه رومن یاکوبسون ،زبان‌شناس روسی تبار امریکایی (۱۸۹۶-۱۹۸۲) آن را مطرح کردند و منظور از آن، ادبی بودن متن است. صورت‌گرایان میان ادبیات به منزلهٔ مجموعهٔ آثار ادبی و ادبیت در مفهوم تبدیل زبان خودکار (← خودکارشدگی) به زبان ادبی*، تفاوت قایل بودند. به گفتهٔ یاکوبسون در مقالهٔ «شعر جدید روس» ، «موضوع علم ادبی، نه ادبیات بلکه ادبیت متون است.» پرسش اصلی صورتگرایان هنگام مطالعات ادبی، این بود که تمایز متون ادبی با متون غیر ادبی در چیست یا به بیان دیگر «ادبیت متن چیست؟» با توجه به مطالعات صورتگرایان و آمیزهٔ آرای اینان با نظریهٔ ساختگرایی* که در اصل ،[۳]یاکوبسون آن را مطرح کرد، ادبیت متن از طریق اعمال شگردهای دوگانهٔ شعر آفرینی و نظم‌آفرینی، به مثابهٔ دو گونه از فرآیند برجسته‌سازی* تحقق می‌یابد که شامل فرآیندهای هنجارگریزی* و قاعده‌افزایی* است.

منابع: از زبان‌شناسی به ادبیات ، ۳۱/۱- ۴۲؛ ساختار و تأویل متن، ۴۲-۴۴؛

The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms,Baldick, 123.

صفوی

ادغام (ed.qām)، در لغت به معنی لقمه را نجویده فرو بردن و در اصطلاح زبان و ادبیات آن است که اگر دو همخوان یکسان یا نزدیک به هم در کنار یکدیگر قرار گیرند، به‌طوری که حرف اولی ساکن و حرف دوم متحرک باشد، اولی حذف می‌گردد. از جملهٔ ادغام‌های صورت گرفته در نثر کهن فارسی تبدیل «ت‌ت» به «ت» است مانند «درست‌تر» که به صورت «درستر» درآمده است: «و درسترین کسان در معرکه‌گاه محبت مستهلکانند» (کشف‌المحجوب)؛ تبدیل «دت» به «ت»، مانند تبدیل «بدتر» به «بتر»: «این دوک و پنبه پیش نه چون زنان که دزدی و خیانت کرده‌ای که آن کار زنان است و تو از زن بتری» (تاریخ بلعمی)؛ تبدیل «چچ» به «چ»، مانند تبدیل «هیچ‌چیز» به «هیچیز»: «این همه مخلوقات بدین صنعت بیافرید و هیچیز را نگفت که نیکوش صورتی دادم یا نیکوش آفریدم» (کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار)؛ تبدیل «چج» به «ج»، مانند تبدیل «هیچ‌جا» به «هیجا»: «از نور روی یوسف همهٔ حوالی آن چهل فرسنگ در چهل فرسنگ روشن شد، چنان‌که پنداشتند که آفتاب برآمد و هیجای آفتاب ندیدند» (خلاصهٔ یوسف و زلیخا)؛ تبدیل «رر» به «ر» مانند تبدیل «یکدیگر را» به «یکدیگرا»: «و ما مردمان این دو دیه یکدیگرا گفتند که این قتل شما کرده‌اید» (ترجمهٔ تفسیر طبری)؛ تبدیل «ک‌ک» به «ک»، مانند تبدیل «هلاک کنید» به «هلاکنید»: «و گفت بروید و آن مؤتفکات را هلاکنید» (ترجمهٔ تفسیر طبری)؛ تبدیل «نن» به «ن»، مانند تبدیل «من نیز» به «منیز»: «گفت ای وای بر من، که مرا چندین دانش نیست که این کلاغ راست، که منیز این برادر خویش را در زیر خاک پنهان کنم.» (ترجمهٔ تفسیر طبری)

منابع: تاریخ زبان فارسی، ۸۳/۲-۸۵؛ تاریخ زبان فارسی، باقری، ۱۴۹؛ دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی، ۵۶۸/۲-۵۶۹؛ دستور تاریخی زبان فارسی، ۴۰.

عباسپور

ادماج (ed.māj)، در لغت به معنی چیزی در جامه پیچیدن و در اصطلاح بدیع آن است که در کلام، مطلب دیگری به مطلب اصلی اضافه گردد: «این عشق را زوال نباشد به حکم آنک ـ ما پاک‌دیده‌ایم و تو پاکیزه‌دامنی» (سعدی) که شاعر ضمن جاودانه شمردن عشق خود، خویشتن را پاک‌دیده و معشوق را پاک‌دامن خوانده است. برخی ادماج را مرادف استتباع* دانسته‌اند. بعضی

آن را هر گفتاری می‌دانند که در ضمن عبارت اصلی آورده شود و برخی استتباع را مختص مدح* و ادماج را اعم از مدح و غیر مدح تعریف کرده‌اند. ادماج را ادّماج، کاربرد این صنعت را اندماج و جملهٔ افزوده به جملهٔ اصلی را مندمج می‌گویند.

منابع: زیب سخن، ۲۷۶/۱ ـ ۲۸۰؛ زیورهای سخن، ۳۶۹ ـ ۳۷۰، ۳۸۵؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۷۹/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۲۵ ـ ۳۲۶؛ لغت‌نامه، زیر «ادماج»؛ معالم‌البلاغه، ۳۹۱؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۱۹؛ معیارالبلاغه، ۶۷؛ نگاهی تازه به بدیع، ۱۰۶.

عباسپور

ادوات شعر (a.da.vāt-e.še€r)، در بررسی‌های سنتی ادبیات عبارت است از کلمات صحیح و الفاظ روان، خوش و پاکیزه و عبارات بلیغ و شیوا و معانی لطیف که هنگامی که در قالب و وزن مناسب و مقبول ریخته شود، به آن شعر نیکو گفته می‌شود. در بررسی‌های جدید، ادوات شعر تمامی شگردهایی را گویند که به آفرینش شعر منجر گردد. این شگردها تماماً بر درونهٔ زبان استوارند و ابزارهایی نظیر وزن*، قافیه*، ردیف* و جز آن را شامل نمی‌شوند، زیرا اینان بر برونهٔ زبان استوارند و به آفرینش نظم* مربوطند.

منابع: از زبان‌شناسی به ادبیات؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۷۹/۱؛ المعجم، ۴۴۵.

صفوی

اذالت (e.zā.lat)، در لغت به معنی دامن فروهشتن و در اصطلاح عروض یکی از زحاف*های عروضی است و آن افزودن یک حرف ساکن در وتد* مجموع آخر است. در چنین حالتی مستفعلن تبدیل به مستفعلان می‌شود. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گیرد، مذال* می‌نامند. اذالت را اذاله هم گفته‌اند.

منابع: حدائق‌البلاغه، ۹۸؛ درهٔ نجفی، ۲۴؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۴۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۸۰/۱ ـ ۸۱؛ فرهنگ عروضی، ۱۴؛ فرهنگ فارسی، ۱۸۳/۱؛ لغت‌نامه، زیر «اذالت» و «مذال»؛ المعجم، ۵۷؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۸.

صفوی

اذاله ← اذالت

ارابهٔ خدایان ← دست‌غیب

اراجیز ← ارجوزه

ارتجال ← بدیهه‌سرایی

اربعینات ← حدیث در ادب فارسی

ارتفاع (er.te.fā€)، در لغت به معنی بالا رفتن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر کلمه‌ای بیاورد و سپس آن را در کلام بیفزاید: «آمد بهار و گلبن امید برگ شد ـ شد برگ غنچه، غنچه گل و، گل گلاب شد» که کم‌کم، برگ به‌صورت گلاب درمی‌آید. «قطره باران گشت و باران سیل و سیل انگیخت رود ـ رود دریا گشت و دریا می‌شود طوفان نوح.» (علی نقی کمره‌ای)

منابع: فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۸۳/۱؛ لغت‌نامه، زیر «ارتفاع»؛ مطلع السعدین، سیالکوتی، ۳۶.

عباسپور

ارجوزه (or.ju.ze)، نوعی شعر در بحر رجز* که اغلب شامل دو تا سه مصراع هم‌قافیه است و در هنگام جنگ به‌منظور خودستایی می‌خوانده‌اند؛ چنان‌که ارجوزه‌خوانی نیز به معنی رجزخوانی است. همچنین برخی کتاب‌ها در علوم گوناگون از جمله پزشکی، منطق و تاریخ در قالب مثنوی ساخته شده‌اند که به آن‌ها نیز ارجوزه می‌گویند. جمع ارجوزه را اراجیز می‌گویند.

منابع: دایرةالمعارف تشیع، ۵۹/۱؛ الذریعه، ۴۵۰/۱ ـ ۵۰۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۸۳/۱؛ موسیقی شعر، ۱۱۵؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۱۰.

عباسپور

ارداف (er.dāf)، در لغت به معنی در پی کسی رفتن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده به‌جای آوردن اصل منظور خود، جمله‌ای بیاورد که در آن، منظور سخن اصلی را بیان کند، مانند این که، شاعری مهمان‌نوازیِ ممدوح خود را چنین بیان کرده است: «کسی ندید در خانهٔ تو را بسته ـ کسی نیافت سر کوچهٔ تو را خالی.» برخی ارداف را مرادف کنایه* دانسته‌اند و برخی میان این دو تفاوت‌هایی قایل شده‌اند.

منابع: ابدع‌البدایع،۲۵؛ بدایع‌الافکار، ۱۰۵؛ زیب سخن، ۲۸۷/۱-۲۸۹؛ المعجم، ۳۷۰ - ۳۷۱.

عباسپور

ارسال المثال ← ارسال‌المثل

ارسال‌المثل (er.sā.lol.ma.sal)، در لغت به معنی فرستادن همتا و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر یا نویسنده در میان سخن خود مصراع یا عبارتی را چنان حکیمانه و پندآموز بگوید که دیگران از آن حجتی برای گفتار خود بسازند. این مصراع یا عبارت ممکن است پیش از آن در میان مردم رواج داشته یا این‌که پس از آن‌که گوینده آن را به‌کار برد در میان مردم ضرب‌المثل شود. همهٔ قدما این صنعت را موجب آرایش و تقویت کلام و نیز نشانهٔ قدرت گوینده می‌دانستند: «آب کز سر گذشت در جیحون - چه به دستی، چه نیزه‌ای، چه هزار.» (سعدی) سرآمد این صنعت در شعر فارسی، سعدی و در شعر عربی متنبّی است. ساختار به کاربستن ارسال‌المثل چنین است که دو جمله را بدون گفتن ادات تشبیه، به یکدیگر تشبیه کنند و در ضمن مشبّه‌به، ضرب‌المثل باشد؛ که در این صورت تشبیه* مرکب یا تشبیه تمثیل و مضمر است. در این گونه تشبیه نیز تأکید بیشتر بر مشبّه‌به است. یکی از ویژگی‌های این صنعت، پدید آوردن تداعی در ذهن خواننده است. ارسال‌المثل در ادبیات غرب از زمان یونان باستان رواج داشته است. برترین نمونه‌های آن در ادبیات انگلیسی در منظومهٔ حماسی بیوولف که از دورهٔ انگلوساکسون به یادگار مانده، یافت می‌شود. برخی ارسال‌المثل را همان تمثیل* دانسته‌اند که گفتاری در فن بیان است. تفاوت میان ارسال‌المثل و تلمیح* نیز در آن است که در تلمیح، تنها اشاره‌ای ظریف به داستان یا مثل می‌شود، اما در ارسال‌المثل، ضرب‌المثل، به طورکامل به کار می‌رود. اگر در بیتی دو مثل آورده شود، به آن **ارسال‌المثلین** گویند: «نصیحت همه عالم چو باد در قفس است - به‌گوش مردم نادان، چو آب در غربال.»(سعدی) گاهی که در بیت بیش از دو مثل گنجانده شود، به آن صنعت **ارسال‌الامثال** می‌گویند. گونه‌ای دیگر از ارسال‌المثل، آن است که شاعر ارسال مثلی کند که مبتنی بر داستان یا حکایتی باشد، ولی همهٔ آن داستان یا حکایت را نیاورد. به این صنعت **ارسال ملیح** می‌گویند: «حال من بنده در ممالک هست - مَثَل یخ فروش نیشابور» (انوری) که اشاره است به داستان فقیری سبک‌مغز که در شهر نیشابور گدایی می‌کرده و با هر پولی که به دست می‌آورده، یخ می‌خریده و در توبره‌ای که بر پشت داشته می‌نهاده، ولی همهٔ یخ‌ها آب می‌شده و از دست می‌رفته است. ارسال ملیح را تلمیح* نیز گفته‌اند.

منابع: امثال و حکم، ۱۵۰۰/۳؛ بدایع‌الافکار، ۱۲۱-۱۲۲؛ بدیع، کزازی، ۱۱۲- ۱۱۴؛ ترجمان‌البلاغه، ۸۳-۸۵؛ حدایق‌السحر، ۵۵- ۵۷؛ حقایق‌الحدائق، ۷۶- ۷۷؛ دایرةالمعارف فارسی، ۹۴/۱؛ درهٔ نجفی، ۱۱۶-۱۱۷؛ زیب سخن، ۲۹۰/۱- ۲۹۸، ۳۶۲/۲- ۳۶۶؛ زیورهای سخن، ۳۴۵-۳۴۷؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۶۷- ۷۰، ۳۰۵- ۳۰۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی،داد، ۲۲- ۲۳؛ فرهنگ بلاغی -ادبی، ۸۵/۱۱- ۸۶؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۹۹- ۳۰۳؛ لغت‌نامه، زیر «ارسال‌المثل»؛المعجم، ۲۶۹؛ نقدالشعر، ۱۴۶- ۱۴۷؛ نگاهی تازه به بدیع، ۸۱-۸۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۹.

شکیبا

ارسال‌المثلین ← ارسال‌المثل

ارسال مثل ← ارسال‌المثل

ارسال ملیح ← ارسال‌المثل

ارشادات ← ملفوظات

ارصاد (er.sād)، در لغت به معنی در کمین نشستن و در اصطلاح بدیع آن است که سخن نثر یا شعر چنان باشد که بتوان جملهٔ بعدی یا مصراع بعدی را حدس زد. مانند این مصراع «آن یکی شیری‌ست کآدم می‌خورد» که می‌توان بیت بعدی آن را حدس زد: «وآن دگر شیری‌ست کآدم می‌دَرَد.» ارصاد را **تسهیم*** هم نامیده‌اند زیرا گوینده، دیگران را در دانستن ادامهٔ اثر خود سهیم کرده است. ارصاد را **ارصاد و تسهیم** هم نامیده‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۳۶ - ۱۳۷؛ درهٔ نجفی، ۱۶۸ - ۱۶۹؛ روش گفتار، ۴۰۸؛ زیب سخن، ۲۱۶/۲ - ۲۲۳؛ زیورهای سخن، ۱۹۷ - ۱۹۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۵ -۶؛ فرهنگ بلاغی -ادبی، ۸۶/۱، ۳۴۱؛ نگاهی تازه به بدیع، ۹۱ - ۹۲.

عباسپور

ارقط ← رقطا

کان عروضی ← رکن

حیف ← زحاف

دواج ← تضمین مزدوج

ل ((a.zal/a.zal[l])، در لغت به معنی پیشانی‌شکسته و لاغرسرین و در اصطلاح عروض، رکنی است که تحت زحاف* زَلَل* قرار گرفته باشد. بدین صورت که «م» و «یلن» از مفاعیلن حذف گردد و فاع آن باقی بماند.

منابع: درهٔ نجفی، ۳۲؛ عروض حمیدی، ۱۲؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۰؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۲۵۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۸۹/۱؛ فرهنگ عروضی، ۱۵؛ فرهنگ فارسی، ۲۱۹/۱؛ لغت‌نامه، زیر «ازل» و «زلل»؛ المعجم، ۵۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۱۹؛ وزن شعر فارسی، ۱۰۷، ۲۵۹.

صفوی

سباغ (es.bāq)، در لغت به معنی تمام‌کردن و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف‌های* عروضی است. به رکنی که چنین زحافی در آن صورت گرفته باشد، مسبغ* می‌گویند؛ بدین صورت که یک حرف ساکن بر سبب* آخرین رکن* اضافه شود، مانند فاعلاتن که به فاعلاتان تبدیل گردد که به‌جای آن فاعلییان می‌گذارند یا مفاعیلن که به مفاعیلان مبدل شود. اسباغ را تسبیغ* هم گفته‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۸۲؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۳۶، ۴۵؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۴۷ ـ ۴۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۴۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۱/۱ ـ ۹۲، ۳۳۸ ـ ۳۳۹؛ فرهنگ عروضی، ۱۵؛ فرهنگ فارسی، ۲۲۷/۱؛ لغت‌نامه، زیر «تسبیغ»؛ المعجم، ۵۴؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۱؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۹.

صدرنیا

سب‌نامه ← فرس‌نامه

ستتباع (es.tet.bāε)، در لغت به معنی چیزی در پی داشتن و در اصطلاح بدیع آن است که ضمن بیان یک صفت شخص، صفت دیگرش نیز یاد شود:«ز نام تو نتوان آفرین گسست، چنانک ـ گسست نتوان از نام دشمنت نفرین /کَفَت نثار کند زر بر حکیم، چنانک ـ هنرت بر تو کند آفرین و مدح نثار»(قمری جاجرمی) که شاعر ضمن ستایش ممدوح، بخشش و هنر او را نیز بیان کرده و ستوده است. نیز: «جوانی هنرمند و فرزانه بود ـ که در وعظ چالاک و مردانه بود/نکونام و صاحبدل و حق‌پرست ـ خط عارضش خوشتر از خط دست»(سعدی) که در ضمن مدح خط عارض، از دستخط خوب ممدوح نیز سخن رفته است. استتباع را گاه مرادف ادماج* و گاه مرادف مدح موجه و مدح مکرر و گاه مرادف ذم موجه دانسته‌اند؛ اما برخی برآنند که استتباع تنها مدح* است، در حالی که ادماج مدح و ذم است. این صنعت را **توصیف مثنی** هم می‌نامند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۲۵ ـ ۱۲۶؛ درهٔ نجفی، ۱۶۹ ـ ۱۷۰، ۲۱۳ ـ ۲۱۴؛ روش گفتار، ۴۵۶؛ زیب سخن، ۲۷۷/۱؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۷۰ ـ ۷۱ و ۳۹۵؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۴/۱ و ۱۰۱۰/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۲۴ ـ ۳۲۶؛ معیارالبلاغه، ۶۷؛ نگاهی تازه به بدیع، ۱۰۶.

عباسپور

استتیک ← زیبایی‌شناسی

استثنا (es.tes.nā)، در لغت به معنی بیرون کردن چیزی از حکم است و در اصطلاح بدیع آن است که برای تأکید در بیان مقصود، چیزی را چنان از حکم بیرون آورند که به اساس حکم لطمه‌ای نزند؛ اما با این کار، به زیبایی سخن افزوده می‌شود: «بخوشید سرچشمه‌های قدیم ـ نماند آب، جز آب چشم یتیم/ نبودی بجز آه بیوه‌زنی ـ اگر برشدی دودی از روزنی.»(سعدی)□ «کس از فتنه در پارس دیگر نشان ـ نبیند، مگر قامت مهوشان.»(سعدی)□ «سخن بگوی که بیگانه پیش ما کس نیست ـ به غیر شمع و همین ساعتش زبان ببُرم.»(سعدی) دیگر معنی اصطلاحی استثنا، گفتن عبارت «ان‌شاءالله» است: «گر خدا خواهد نگفتند از بطر ـ پس خدا بنمودشان عجز بشر/ تَرک استثنا مرادم قسوتی‌ست ـ نی همین گفتن، که عارض حالتی‌ست / ای بسا ناورده استثنا بگفت ـ جان او با جان استثناست جفت.»(مولوی)

منابع: زیب سخن، ۳۰۰/۱؛ شرح مثنوی شریف، فروزانفر، ۵۶/۱-۵۷؛ فرخنده پیام، ۲۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۴/۱؛ لغت‌نامه، زیر «استثنا»؛ نگاهی تازه به بدیع، ۹۶.

عباسپور

استخدام (es.tex.dām)، در لغت به معنی خدمت خواستن و در اصطلاح بدیع، آوردن کلمه‌ای است که دو معنی (یا بیشتر) داشته باشد و به‌سبب وجود کلمات دیگر در جمله، هر دو معنی را برساند: «شنیدم که جشنی ملوکانه ساخت ـ چو چنگ اندر آن بزم خلقی نواخت»(سعدی) که فعل «نواختن»، هم به معنی «ساز زدن» است، زیرا همراه چنگ آمده و هم به معنی «لطف کردن»، زیرا با «خلق» آمده است. نوع دیگر استخدام آن است که با وجود کلمه‌ای دو معنایی در جمله، واژه‌ای با ضمیری آورده شود که خواننده را به معنی دیگر هدایت کند: «امید هست که روی ملال درنکشد ـ از این سخن که گلستان نه جای دلتنگی‌ست/ علی‌الخصوص که دیباچهٔ همایونش ـ به نام سعد ابوبکر سعد بن زنگی‌ست.»(سعدی) فرق استخدام با ایهام* آن است که در ایهام، با در نظر گرفتن یکی از دو معنی، جمله معنی مطلوب را می‌یابد، در حالی که در استخدام، هر دو معنی را باید در نظر گرفت. استخدام را بر سه نوع دانسته‌اند: ۱ـ هر دو معنی حقیقی باشد. ۲ـ هر دو معنی مجازی باشد. ۳ـ یکی از دو معنی حقیقی و دیگری مجازی باشد.(← حقیقت و مجاز)

منابع: بدیع، کزازی، ۱۴۲ـ۱۴۴؛ زیب سخن، ۳۰۲/۱ ـ ۳۰۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۵/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۷۵ ـ ۲۷۷؛ لغت‌نامه، زیر «استخدام»؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۹۵؛ معیارالبلاغه، ۵۹؛ نگاهی تازه به بدیع، ۱۰۳ ـ ۱۰۵.

عباسپور

استخفاف (es. tex.fāf)، در لغت به معنی خوار شمردن و سبک کردن کسی و در اصطلاح ادبی به کار بردن کلام برای کوچک شمردن و نکوهیدن کسی است، مانند این بیت مجیرالدین بیلقانی دربارهٔ خاقانی :«مرا زغیبت خاقانی و خریش چه باک ـ چنو به نزد دل من کم از جوی سنجد/ وگر برنجم از او هم شگفت نیست از آنک ـ که گربه عطسهٔ شیر است شیر از او رنجد.» استخفاف مرادف استهزا* و هجو* است.

منابع:زمینه‌های طنز و هجا در شعر فارسی ؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۹۵/۱؛ لغت‌نامه ، زیر«استخفاف» ؛ مقدمه‌یی بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران ، ۱۰۱.

عباسپور

استدراک (es.ted.rāk)، در لغت به معنی دریافتن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده سخن خود را با جمله‌ای آغاز کند که گویی درصدد بدگویی است؛ اما با آوردن جملهٔ دیگر، معلوم شود که چنین قصدی نداشته است: «اثر میر نخواهم که بماند به جهان ـ میر خواهم که بود مانده به‌جای اثرا.»(رودکی) استدراک در واقع نوعی مدح شبیه به ذم* است که برخی آن را استدراک ابتدا نامیده‌اند و برخی آن را با تدارک* مرادف دانسته‌اند. صنعتی شبیه به استخدام نیز با نام زشت و زیبا* وجود دارد.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۲۴ ـ ۱۲۵؛ بدیع، کزازی، ۱۴۷ـ۱۴۸؛ ترجمان‌البلاغه، ۹۴ ـ ۹۶؛ درهٔ نجفی، ۱۶۹ ـ ۱۷۰؛ زیب سخن، ۱۶۱/۲ ـ ۱۶۷؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۶۴، ۳۹۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۶/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۰۶؛ نگاهی تازه به بدیع، ۱۰۸ ـ ۱۰۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۳۶.

عباسپور

استدلال (es.ted.lāl)، در لغت به معنی دلیل خواستن و در بررسی‌های ادبی عبارت از کوشش گوینده برای رسیدن به حکم مجهول است که به‌وسیلهٔ ترکیب چند حکم معلوم و به روشی معین صورت می‌گیرد: «عشق و شباب و رندی مجموعهٔ مراد است ـ چون جمع شد معانی گوی بیان توان زد.» (حافظ)□ «امیر همچو شبان باشد و سپه چو رمه ـ شود رمیده رمه چون شود گرفته شبان.»

منابع: بررسی هنر و ادبیات، ۱۹۲؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۳۸۸ ـ ۳۹۰؛ صور خیال در شعر فارسی، ۸۴.

صدرنیا

استشهاد (es.teš.hād)، در لغت به معنی گواه خواستن و در اصطلاح بدیع به چند معنی است: ۱ـ گوینده شاهدی برای اثبات مدعای خود بیاورد: «غرض ز مسجد و میخانه‌ام وصال شماست ـ جز این خیال ندارم، خدا گواه من است.»(حافظ) ۲ـ آوردن شعری در لابه‌لای نثر و متناسب با منظور گوینده در اثبات مدعای او است «و در آن وقت چون چنگزخان از بخارا با سمرقند آمده بود متوجه سمرقند شدند و غایر را در کوک‌سرای، کأس فنا چشانیدند و لباس بقا پوشانید. چنین است کردار چرخ بلند ـ به دستی کلاه و به دستی کمند.» معنی دیگر استشهاد آن است که گوینده جمله‌ای نمادین در اثبات مدعایش بیاورد: «شادان شده‌ای که من به یمگان ـ درمانده و خوار و بی‌زوارم/ درکوه بود قرار گوهر ـ زین است به کوه در قرارم/ چونان که به غار شد پیمبر ـ من نیز همان کنون به غارم.»(ناصرخسرو) این معنی

استشهاد، مرادف تمثیل* و احتجاج است. ۳ـ شاعر، نام یا تخلص خود را به‌گونه‌ای لطیف در شعر بیاورد، مانند این شعر شهیدی قمی: «خنجر کین به دل من زدن و از سر ناز ـ دیدن اندر دگری، خنجر دیگر زدن است/ ساغر می که ز دست دگری می‌نوشی ـ خوردن خون شهیدی‌ست، نه ساغر زدن است.» این معنی استشهاد مرادف اتفاق* است.

منابع: ابدع‌البدایع، ۴۱؛ اصول علم بلاغت، ۹۲؛ سبک‌شناسی، ۲/ ۶۹ـ ۷۰؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۴۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/ ۹۷؛ لغت‌نامه، زیر «استشهاد»؛ معیارالبلاغه، ۴۷ ـ ۴۸.

عباسپور

استطراد (es.tet.rād)، در لغت به معنی به حیله گریختن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده از موضوع اصلی سخن، به سخن دیگری که اغلب در بیان آن غرض خاصی وجود دارد، بپردازد و دوباره به موضوع اصلی بازگردد و درواقع مقصودی را در بین مقصود دیگر بیان کند: «گوگرد سرخ خواست ز من سبز من پریر ـ و امروز اگر نیافتمی روی زردمی / گفتم که نیک بود که گوگرد سرخ خواست ـ گر نان خواجه خواستی از من، چه کردمی؟!»(منجیک ترمذی) □ «مرا حدیث هویٰ و هوس مکن تعلیم ـ هنروران نپسندند خودپسندیدن / هوای نفس چو دیوی‌ست تیره‌دل، پروین ـ بتر ز دیوپرستی‌ست خودپرستیدن.» (پروین اعتصامی) استطراد از انواع اطناب* شمرده می‌شود.

منابع: اصول علم بلاغت، ۴۶۰؛ بدایع الافکار، ۱۵۱؛ روش گفتار، ۴۱۱؛ زیب سخن، ۱/ ۳۰۴ ـ ۳۰۶؛ سخن و سخنوران، ۴۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۷ ـ ۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/ ۹۷؛ لغت‌نامه، زیر «استطراد»؛ المعجم، ۳۷۵؛ معیارالبلاغه، ۴۰ ـ ۴۱.

صدرنیا

استطراف (es.tet.rāf)، در لغت به معنی طرفه شمردن و شگفت دیدن چیزی و در اصطلاح ادبی آوردن سخنی تازه است که سبب شادی و خنده شود؛ چنان‌که جاحظ می‌گوید: «بسیار شعر باشد که از فرط کنایی گوینده‌اش از شادی و خنده و خوشی، بهترین نوادر و جمع‌ترین معانی به گرد آن نمی‌رسد»، مانند «کسی ندیدی مرا تا که کنی درک ـ کاشکی در اول که تو را داده و مدرک/ کمتر ده زجر تا نگیرم برفک ـ کافری روزی بدیدم من تو را در اترک/ کار از بهر تو کردم تو ندادی اندک ـ کرکرده‌ای گوشم ز بس که زدی چک / کمین کردی رفتی مثال دلقک ـ کلم را در حلیم کردی به چنگک.» (اسماعیل طالشیان)

منابع، فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/ ۹۷؛ کتاب مهتاب، اسماعیل طالشیان، ۲۰۰ـ۲۰۱؛ لغت‌نامه، زیر «استطراف»؛ مقدمه‌یی بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران، ۱۰۱.

عباسپور

استطراف (es.tez.rāf)، در لغت به معنی غریب شمردن و شگفت آمدن و در اصطلاح ادبی آوردن سخنی است به قصد شوخی و طنز*. بر اساس این تعریف می‌توان استطراف را نامی عام برای تمام آثار طنزآمیز شمرد و از این نظر می‌توان نمونه‌های فراوانی از آن یادکرد، از جمله بسیاری آثار عبید و، ازمیان معاصران، التفاصیل اثر فریدون توللی. چنان می‌نماید که استطراف مرادف استطراف* باشد.

منابع: فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/ ۹۷؛ لغت‌نامه، «استطراف»؛ مقدمه‌یی بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران، ۱۰۱ـ۱۰۲.

عباسپور

استعاره(es.te.ā.re)، در لغت به معنی به عاریت خواستن و در اصطلاح ادبی آوردن و نشان دادن چیزی است در لفظ به‌جای چیز دیگری به‌علت وجود شباهتی میان آن‌دو: «نرگسش عربده جوی و لبش افسوس‌کنان ـ نیم‌شب دوش به بالین من آمد بنشست» (حافظ) که نرگس به‌علت شباهتش با چشم، به‌جای آن آمده است؛ و نیز: «نه این برف را/ سر باز ایستادن نیست/ برفی که بر ابروی و به موی ما می‌نشیند...» (شاملو) که برف به‌علت سفیدی‌اش به‌جای پیری آمده است. در واقع استعاره، نوعی تشبیه* است که مشبه، وجه شبه و ادات تشبیه در آن حذف شده و از اجزای تشبیه، تنها از مشبه‌به یاد شده باشد. تفاوت استعاره با تشبیه را می‌توان به‌صورت نمادین چنین نشان داد: تشبیه: مشبه ≅ مشبه‌به (مشبه «تقریباً» مساوی مشبه‌به است؛ زیرا گوینده با ذکر ادات تشبیه به خواننده یا شنونده می‌فهماند که قصد تشبیه داشته است.) استعاره: مشبه = مشبه‌به (مشبه «کاملاً» مساوی مشبه‌به است؛ زیرا گوینده ادات تشبیه را نمی‌آورد و مشبه‌به را کاملاً به‌جای مشبه می‌نشاند.) در تشبیه، دو طرف معادله ذکر می‌شود، پس خواننده یا شنونده می‌فهمد که گوینده قصد بیان شباهت را داشته و در نتیجه دو طرف تشبیه را «تقریباً» برابر هم می‌دانند؛ برای همین از ادات تشبیه نیز

استعاره

استفاده می‌کنند. مثلاً در مثال‌های بالا، اگر به‌جای استعاره، تشبیه به کار می‌رفت، گفته می‌شد: چشمش که مانند نرگس است،... و در مثال دوم: پیری که از سپیدی به برف می‌ماند،... در حالی که در استعاره، اساس شباهت دو چیز، بر شباهت نیست بلکه بر یکسانی است؛ زیرا گوینده برای بیان شباهت آن‌دو، تنها یکی از آن‌ها را که در معنی غیر حقیقی‌اش به‌کار رفته، می‌آورد و بدین‌سان بر یکسانی آن‌دو تأکید می‌کند. در استعاره، عنصری شناخته، مبین عنصری می‌شود که یا ناشناخته است یا گوینده به‌سببی از معرفی صریح آن خودداری کرده است. به بیان دیگر، در استعاره از دیده به نادیده می‌رسیم. همان‌گونه که تشبیه چهار عنصر اساسی به نام‌های مشبه، مشبه‌به، ادات تشبیه و وجه شبه دارد (← تشبیه)، استعاره نیز، در تقسیم‌بندی سنتی بدیع، چهار عنصر اساسی دارد: **مستعار**، لفظی است که در آن استعاره صورت گرفته باشد. **مستعارله**، معنی حقیقی و مورد نظر است که گوینده به‌جای آن، لفظ دیگری را جانشین کرده باشد (در تشبیه معادل مشبه). **مستعارمنه**، لفظی است که در معنی غیرحقیقی‌اش به کار رفته و گوینده بنابر شباهت، آن را به‌جای معنی مورد نظرش (مستعارله) نشانده باشد، (در تشبیه معادل مشبه‌به). جامع، دلیل شباهت و یکسانی‌ای است که بین مستعارله و مستعارمنه وجود دارد. (در تشبیه معادل وجه شبه) استعاره از نظر تشبیه بر دو نوع کلی است: الف ـ **استعارهٔ مصرّحه/ محققه**، استعاره‌ای است که در آن، تنها لفظ مستعارله آورده شده باشد: «یکی درخت گل اندر میان خانهٔ ماست ـ که سروهای چمن پیش قامتش پَسْتَند»(سعدی) که در آن، لفظ سرو به‌جای معشوق و محبوب به‌کار رفته است. ب ـ **استعارهٔ مکنیه/ بالکنایه**، استعاره‌ای است که گوینده چیزی را به چیزی تشبیه کند ولی فقط مشبه را ذکر کند و مشبه‌به را نیاورد؛ اما برای این‌که خواننده یا شنونده متوجه وجود تشبیه در سخن بشود، از لوازم مشبه‌به چیزی را در کنار مشبه بیاورد: «به روی کرده همه حجره بوستان ارم ـ به زلف کرده همه خانه کلبهٔ عطار» که شاعر روی را به گل و زلف را به مشک تشبیه کرده و سپس «حجره را بوستان کردن» و «خانه را کلبهٔ عطار کردن» را قرینه‌ای برای چنان تشبیهی آورده است. استعاره به اعتبار مستعار بر دو نوع است: **استعارهٔ اصلیه**، آن است که لفظ مستعار در آن اسم جنس باشد، مانند استعارهٔ گل برای روی: «گل تو دیدم و از آفت قضا نهراسم ـ که در کشاکش طوفان دهر همچو نهنگم.» **استعارهٔ تبعیه**، آن است که مستعار، فعل یا از مشتقات فعل ـ همچون اسم فاعل، اسم مفعول یا ... ـ باشد، مانند استعارهٔ قفس تن شکستن که به معنی مردن است: «خواهم که بشکنم قفس تن که دور از او ـ بیهوده مرغ روح گرفتار مانده است.» **استعارهٔ تمثیلیه**، نوعی دیگر استعاره است که به‌صورت ضرب‌المثل* در زبان و ادبیات به‌کار می‌رود، مانند «هر که بامش بیش برفش بیش‌تر» که به آن معنی است که کسی ثروت زیادی داشته باشد، مشکلات زیادی نیز دارد. استعاره به اعتبار ذکر لوازم طرفین به سه بخش تقسیم می‌شود: **استعارهٔ مطلقه**، آن است که از لوازم و ملایمات مشبه و مشبه‌به چیزی ذکر نشود: «شکوفه بر سر شاخ است چون رخسارهٔ جانان ـ بنفشه بر لب جوی است چون جرارهٔ دلبر» که شاعر جراره را به عنوان استعارهٔ زلف ذکر کرده است؛ در حالی که از لوازم جراره و زلف چیزی آورده نشده است و دربارهٔ علت تناسب این دو، سخنی نیامده است. **استعارهٔ مجرده**، آن است که فقط صفات و ملایمات مشبه ذکر شود: «ز ناخن زره بافت از مشک ناب ـ در آویخت از گوشهٔ آفتاب» که شاعر زره را استعاره برای زلف آورده و لفظ ناخن و مشک ناب آویختن را که از ملایمات زلف است، یاد کرده است. **استعارهٔ مرشحه**، آن است که ضمن بیان مستعارمنه، مناسبات آن نیز آورده شود: «درخت تو گر بار دانش بگیرد ـ به زیر آوری چرخ نیلوفری را» (ناصرخسرو) که بار داشتن از لوازم و مناسبات درخت است. استعاره به اعتبار طرفین به دو نوع تقسیم می‌شود: **استعارهٔ وفاقیه**، آن است که جمع مستعارمنه و مستعارله ممکن باشد: «از لبت زنده گشت جان هما ـ و من الماء کل شیء حی» که لب را جان‌بخشی دانسته که جان هما از او زنده شده است. **استعارهٔ عنادیه**، آن است که جمع مستعارمنه و مستعارله ممکن نباشد، مانند این که به شخص خسیسی بگویند «عجب آدم دست و دلبازی است!» استعاره به اعتبار جامع و از حیث نزدیک بودن یا دور بودن معنی از لفظ بر دو نوع است: **استعارهٔ قریب**، آن است که به سرعت و به‌آسانی بتوان حضور استعاره را فهمید و دو طرف استعاره را تشخیص داد: «برقی گرفته در کف و ابری به پیش روی ـ ماهی نهاده بر سر و چرخی به زیر ران» که برق استعارهٔ شمشیر، ابر استعارهٔ سپر، ماه استعارهٔ کلاه و چرخ استعاره‌ای برای اسب است. **استعارهٔ غریب**، آن است که به‌آسانی نتوان آن را تشخیص داد: «یک چشم تر آورده‌ام از قلزم حیرت ـ این کشتی آیینه پر از جنس نگاه است» که استعارهٔ کشتی آیینه برای چشم را به‌آسانی نمی‌توان متوجه شد.

منابع: آیین سخن، ۵۸؛ بیان در شعر فارسی، ۸۱ ـ ۹۰؛ بیان، شمیسا،

۱۴۱ ـ ۲۳۳؛ ترجمان‌البلاغه، ۴۰ ـ ۴۳؛ حدایق‌السحر، ۲۸ ـ ۳۰؛ حقایق‌الحدائق، ۳۴ ـ ۳۶؛ درهٔ نجفی، ۱۷۰ ـ ۱۷۱؛ زیب سخن، ۳۰۶/۱ ـ ۳۲۶؛ زیورهای سخن، ۲۳۱ ـ ۲۳۷؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۳۲۶؛ شعر و عناصر شعری، ۵۱ ـ ۵۵؛ صور خیال در شعر فارسی، ۱۰۷ ـ ۱۲۳؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۴۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۴ ـ ۲۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۸ ـ ۱۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۹/۱ ـ ۱۰۸؛ فرهنگنامهٔ شعری، ۱/بیست و یک ـ بیست و دو؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۵۰؛ معالم‌البلاغه، ۲۴۳، ۲۸۵؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۲۰، ۱۵۶؛ معانی و بیان، تجلیل، ۶۳ ـ ۶۸؛ معانی و بیان، همایی، ۱۸۱ ـ ۱۹۰، ۲۳۴ ـ ۲۴۲؛ نقدالشعر، ۱۲۱ ـ ۱۲۲؛ نقشبند سخن، ۸ـ۱۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۱ ـ ۱۳؛ احمد اخوت، «نگاهی دیگر به استعاره»، کتاب شعر، بهار ۱۳۷۱، صص ۷۰ ـ ۸۶؛ ارنست فنولوزا، «استعاره»، ترجمهٔ احمد اخوت، کتاب شعر، بهار ۱۳۷۱، صص ۵۶ ـ ۵۹.

عباسپور

ستعانت ← تضمین

ستعطاف (es.teɛ.tāf)، در لغت به معنی مهربانی خواستن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر در شعر مدحیهٔ خود، تقاضایش را مبنی بر درخواست پول، خوراک، لباس، حیوان، کالا، خدمات و... با صراحت برای ممدوح خود بیان کند. مانند این قطعهٔ انوری، که شاعر در آن تقاضای «روغن چراغ» کرده است: «صعب و تاریک است دور از وصل تو شب‌های من ـ شمع‌ها باید که این تاریک را روشن کند/ پاره‌ای از اعتقاد خویش نزد من فرست ـ تا شبم را روشن و این حجره را گلشن کند/ ورنه فرّاش سرای مکرمت را نصب کن ـ تا دو دانگی در وجوه یک منی روغن کند!» شاعران اغلب در تقاضاهایشان، سعی بر رعایت ادب و احترام داشته‌اند؛ اما گاهی ممدوح را در صورت عدم توجه به درخواستشان، به هجو تهدید کرده‌اند: «بزرگوارا در انتظار بخشش تو ـ نمانده است مرا طاقت شکیبایی/ سه چیز رسم بود شاعران طامع را: ـ نخست مدح و دوم قطعهٔ تقاضایی / اگر بداد، سوم شکر، اگر نداد، هجا ـ من آن دوگانه بگفتم، دگر چه فرمایی؟!»(جمال‌الدین عبدالرزاق) استعطاف را تقاضا نیز نامیده‌اند.(← مدح)

منابع: زیب سخن، ۳۲۸/۲ ـ ۳۴۲؛ شعر و ادب فارسی، ۳۶ ـ ۷۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۹/۱، ۳۹۳ ـ ۳۹۴؛ لغت‌نامه، زیر «استعطاف».

عباسپور

استغراق (es.teq.rāq)، در لغت به معنی فراگیری و همه‌گیری و در اصطلاح معانی حکمی کلی است که شامل همهٔ افراد و اجزای یک نوع می‌گردد، مگر به شرط ذکر استثنا. استغراق بر دو نوع است: **استغراق حقیقی**، آن است که تمام افراد آن نوع، مشمول حکمی کلی شوند، بدون وجود حتی یک استثنا: «مبدع هر چشمه که جودیش هست ـ مخترع هرچه وجودیش هست»(نظامی) که منظور شاعر، خداوند است که مبدع و مخترع تمام موجودات است. **استغراق عرفی**، آن است که تمامی آنچه عرف یک جامعه آن را مشمول حکم می‌داند، مورد نظر گوینده باشد. در چنین استغراقی استثنا وجود دارد؛ اما دیگر نیازی به آوردن استثنا نیست: «هر چه وجود است ز نو تا کهن ـ فتنه شود بر من جادو سخن»(نظامی) که نظامی، همهٔ موجودات را مفتون جادوی سخن خود دانسته؛ در حالی که بسیاری از افراد بشر حتی نام نظامی را هم نشنیده‌اند؛ اما کمتر خواننده‌ای آن را نفی می‌کند و به دنبال استثنا می‌گردد و در آن با توجه به جنبهٔ اغراق* کلام، نیازی به ذکر استثنا نیست.

منابع: اصول علم بلاغت، ۱۰۶ ـ ۱۰۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۱۰/۱ ـ ۱۱۱؛ معانی، کزازی، ۱۲۱ـ۱۲۳؛ معانی و بیان، آهنی، ۴۴ ـ ۴۵.

عباسپور

استفهام (es.tef.hām)، در لغت به معنی مفهوم خواستن و در اصطلاح معانی و بیان، کلامی است که گوینده در آن چیزی را طلب می‌کند که بر او ناشناخته است. ادات استفهام عبارتند از آیا، چه، چطور، چگونه، چند، چون، چه‌سان، چه وقت، چرا، چقدر، برای چه، چیست، کجا، کدام، کی، کو، که، مگر، هرگز، یا، هیچ و مانند این‌ها. استفهام در معانی گوناگونی به کار می‌رود که از آن شمارند: **پرسش از مفهوم لفظ**: «ضیاء: نور و سنا: روشنی، افق چه؟ کران ـ فتیل، خفیف: جوان و سبک، ثقیل: گران.»(ابونصر فراهی) **پرسش از حقیقت لفظ**: «زندگانی چیست؟ بر دیوار حیرت سر زدن ـ غوطه در گرداب این دریای پهناور زدن.»(فریدون توللی) **در معنی تعجب**: «زلف است به رخسار تو یا ماه گرفته ـ یا اهرمنی بر سمنی راه گرفته؟ / یا لعبت چینی‌ست

غلام حبشی را ـ پاس نظر خلق به همراه گرفته؟»(ملک‌الشعرا بهار) **در معنی تکثیر**: «خود ساعتی در آینه اطوار خود ببین ـ من عاجزم از این‌که بگویم چه‌ها شدی؟»(عارف قزوینی) **در معنی ذم و توبیخ**: «چه فهمد جان نابینا ز دفترهای لاطائل ـ ز اوراق پریشان خود ای غافل چه می‌خواهی؟»(حزین لاهیجی) **معنی بی‌نیازی**: «چه حاجت است به زاهد به زور می دادن؟ ـ به خاک تیره مریزید آبروی شراب.» **در معنی شکایت**: «چه شود به چهرهٔ زرد من نظری ز برای خداکنی؟ـ که اگر کنی، همه درد من به یکی نظاره دواکنی.»(هاتف اصفهانی) **در معنی تسلیم و رضا**: «ز خوردن غم هرروزه‌ام چه چاره‌کنی؟ ـ بلی چه چاره کنم غصه نیز افیون است.»(طالب آملی) **در معنی تحقیر**: «کیم من و چه بود رزق همچو من موری؟ ـ که بار خاطر این هفت آسیا شده‌ام.»(صائب) **در معنی تأسف و اندوه**: «شهر یاران بود و خاک مهربانان این دیار ـ مهربانی کی سرآمد شهریاران را چه شد؟»(حافظ) **در معنی سرزنش**: «تو در حصار وجودی فراغ بال مجو ـ به ساکنان دیار عدم چه کار تو را؟»(طالب آملی) **در معنی کار بیهوده**: «مرده را کس در کنار آرد مگر؟ ـ کاو ندارد از جهان جان خبر.»(مولوی) **در معنی بشارت**: «بخت خواب‌آلود ما بیدار خواهد شد مگر ـ زآن که زد بر دیده آبی روی رخشان شما.»(حافظ) **در معنی علت**: «عبیرآلود بویی، مغز گل را عطرزن دارد ـ مگر دست صبا زد شانه آن زلف پریشان را؟»(حزین لاهیجی) **در معنی حیرت**: «که آیا بهشت است یا بزمگاه ـ سپهر برین است یا چرخ ماه؟»(فردوسی) **در معنی چاره‌جویی**: «ز شوربختی من هر حباب گردابی‌ست ـ چگونه کشتی ازین ورطه بر کنار کشم؟» **در معنی بی‌میلی**: «چگونه پیش رخ نازک تو آه کنم؟ ـ دلم نمی‌دهد این صفحه را سیاه کنم.» **در معنی نومیدی**: «چون توانم عمر صرف جستجوی یار کرد ـ من که از خود بیشتر از یار دور افتاده‌ام؟» **در معنی عدم امکان فعل**: «چگونه با کف او لاف می‌تواند زد؟ ـ ز موج هر نفس انگشت بر لب دریاست.» **در معنی تنبّه**: «چند ناگاهان به چاه اندر فتاد ـ آن که او مر دیگری را چاه کند.» **در معنی عدد مجهول ولی اندک**: «ز یک قابله چند زاید سخن ـ چه خرما گشاید ز یک نخل بن؟» **در معنی عدد مجهول ولی بسیار**: «گفتم اسرار غمت هر چه بود گو می‌باش ـ صبر از این بیش ندارم چه کنم تا کی و چند؟» **در معنی تحذیر**: «چند غبار ستم انگیختن ـ آب خود و خون کسان ریختن؟» **در معنی طلب دادرسی**: «فریاد سعدی در جهان افکندی ای آرام جان! ـ چندش به فریاد آوری؟، باری به فریادش برس!» **در معنی علت کار خطرناک**: «مرا که زندگی از آتش است همچون شمع ـ چرا ز شعله برون رخت چون شرار کشم؟» **در معنی اعتراض**: «چرا عمر طاووس و درّاج کوته؟ ـ چرا مار و کرکس زید در درازی؟» **در معنی استهزا**: «چرات ریش دراز آمده‌ست و بالا پست؟ ـ محال باشد بالا چنان و ریش چنین.» **در معنی ندامت**: «من به زیر لگدت همچو هبا کردم ـ بی‌گنه بودی، این جرم چرا کردم؟» **در معنی نفی ابد**: «کی به جام و شیشه می‌آرند هرگز سر فرود ـ شوربختانی که دریا را نمک‌چش کرده‌اند؟» **در معنی تمییز**: «تا کدامین غالب آید در نبرد ـ تا کدامین از کدامین برد نرد؟»

منابع: آیین سخن، ۳۶ ـ ۳۹؛ اصول علم بلاغت، ۳۲۷ ـ ۳۶۲؛ بدایع‌الافکار، ۱۶۰ ـ ۱۶۱؛ حقایق‌الحدائق، ۱۴۶ ـ ۱۴۸؛ روش گفتار، ۱۴۲ ـ ۱۴۳؛ زیب سخن، ۳۲۶/۱ ـ ۳۲۷؛ ۱۴۳/۲؛ فرهنگ بلاغی‌ـ ادبی، ۱۱۱/۱؛ لغت‌نامه، زیر «استفهام»؛ مدارج‌البلاغه، ۳۵؛ معانی، شمیسا، ۱۱۱ ـ ۱۲۱؛ معانی، کزازی، ۲۰۳ـ ۲۱۸؛ معانی و بیان، تجلیل، ۲۹ ـ ۳۳؛ معانی و بیان، همایی، ۱۰۵ ـ ۱۰۷.

عباسپور

استقبال (es.teq.bāl)، در لغت به معنی پیشباز رفتن و در اصطلاح بدیع آن است که شعری را به وزن و قافیهٔ شعر شاعری دیگر بسرایند: «ای تماشاگاه جان‌ها صورت زیبای تو ـ ای کلاه فرق مردان پای تابهٔ پای تو.» (سنایی)□ «ای قبای پادشاهی راست بر بالای تو ـ زینت تاج و نگین از گوهر والای تو» (حافظ)□ و نیز: «امشب به قصهٔ دل من گوش می‌کنی ـ فردا مرا چو قصه فراموش می‌کنی.» (هوشنگ ابتهاج)□ «چون سنگ‌ها صدای مرا گوش می‌کنی ـ سنگی و ناشنیده فراموش می‌کنی.» (فروغ فرخزاد). استقبال را گاه با استعانت و گاه با تضمین* یکی دانسته‌اند، اما برخی استعانت را تضمینی دانسته‌اند که از یک بیت بیشتر باشد. استقبال را درج هم می‌گویند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۵۳؛ تحول شعر فارسی، ۷۷؛ روش گفتار، ۲۹۷؛ زیب سخن، ۳۲۶/۱؛ ۲۵۷/۲ ـ ۲۷۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۸/۱، ۱۱۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۴۰۳؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۳.

عباسپور

استقصا (es.teq.sā)، در لغت به معنی کوشش بسیار کردن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده سخن را با تمامی مطالب، حالات و اقسام لازم توضیح دهد و مطلبی را ناگفته نگذارد:

«پیوسته دشمنان تو این‌گونه مستمند ـ یا کشته یا گریخته یا بسته در حصار.» برخی استقصا را گونه‌ای صنعت تقسیم* دانسته‌اند، اما می‌توان آن را از انواع اطناب* به شمار آورد.

منابع: ابدع‌البدایع، ۴۸؛ زیب سخن، ۳۲۸/۱ ـ ۳۳۰؛ فرخنده پیام، ۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۱۲/۱؛ لغت‌نامه، زیر «استقصا»؛ همایی‌نامه، ۹۶.

عباسپور

استمداد (es.tem.dād)، در لغت به معنی کمک خواستن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر در شعر خود، برای به دست آوردن توانایی سرودن، از نیرویی غیبی ـ خدا یا ایزدی خاص یا روان انسانی غایب ـ یاری بخواهد: «این غزل را پیش از این هر چند انشا کرده بود ـ صائب از روح فغانی دیگر استمداد کرد.» استمداد به نوعی التفات* در دعا شباهت دارد.

منابع: فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۶؛ لغت‌نامه، زیر «استمداد».

صدرنیا

استنساخ (es.ten.sāx)، از ریشهٔ عربی نسخ، در لغت به معنای زایل کردن ،اما در اصطلاح به معنی رونوشت گرفتن از نوشته یا کتاب را گویند زیرا رونوشت کتاب، نیاز به کتاب نخست را منتفی می‌کند. در گذشته کسانی را که به این کار می‌پرداختند مستنسخ ، ناسخ ، نویسنده، محرر، صحاف، کاتب و وراق (کاغذی) می‌نامیدند. وراق کسی بود که ورق و کاغذ انتخاب کرده، خودش یا دیگران زیر نظر او به استنساخ کتاب می‌پرداختند. تا پیش از اختراع دستگاه چاپ، وراق همچون ناشر و چاپگر کتاب بود. بسیاری از عالمان و ادیبان با پرداختن به این کار، لقبِ رجالیِ کاتب و وراق می‌گرفتند. مشهورترین آنان صاحب الفهرست، محمد بن اسحاق ندیم، معروف به ابویعقوب وراق و ابن ندیم (ـ۳۸۵ق) است که به دلیل استنساخ کتاب‌های فراوان از تمام تألیفات دینی، فلسفی، تاریخی و ادبی زبان عربی آگاهی داشت و در ارزیابی کتاب توانا بود. از دیگر وراقان مشهور می‌توان از احمد بن ابی طاهر طیفور مرورودی بغدادی (ـ۲۸۰ق) که عالم امامیهٔ دوران غیبت صغری بود و محمد بن عبدالله بن موسی کرمانی (ـ۳۲۹ق) نام برد. همچنین خاندان ابوالحسن محمد بن عبدالله بن عباس (ـ۳۸۰ق) وراق بودند؛ چنان‌که خود و نواده‌اش ابوالحسن محمد بن هبةالله بن محمد بن عبدالله (ـ۴۷۰ق) که از بزرگان علم نحو و تفسیر بودند به ابن الوراق آوازه داشتند، و نیز ابوالمعالی سعد بن علی بن قاسم (ـ۵۶۸ق)، معروف به دلال‌الکتب از فاضلان، ادیبان و شاعران، یاقوت حموی (ـ۶۲۶ق) صاحب معجم‌الادباء و سراج‌الدین عمر بن محمد بن حسن وراق (ـ ۶۹۵ق) پیشهٔ وراقی داشتند. گروه دیگری از نسخه‌نویسان، کاتبان و منشیانی بودند که از نخستین دورهٔ فرهنگی ـ سدهٔ سوم هجری قمری ـ گروه خوشنویسان را تشکیل داده، همپای دیگر نهادها، استنساخ کتاب‌های دینی و فکری را در قلمرو گستردهٔ جهان اسلام رونق دادند. اما رفته‌رفته فعالیت دیگر نهادها کمتر شد و این کار ویژهٔ خوشنویسان گردید، چندان که پس از سدهٔ ششم هجری، انجمن‌های خوشنویسان بزرگ‌ترین سازمان خوشنویسی بودند. استنساخ و انتشار کتاب‌های دینی و علمی که با انگیزه‌های دینی، فرهنگی ، اقتصادی و سیاسی انجام می‌گرفت، مهم‌ترین شیوهٔ انتقال فرهنگ اسلامی از دوره‌ای به دورهٔ دیگر و نیز از جهان اسلام به دیگر سرزمین‌های عالم بود. انگیزه‌های دینی و اعتقادی ، سبب می‌شد که بیش از همه، نوشته‌های مذهبی به‌ویژه قرآن را به خاطر تبرک و پاداش معنوی و گه‌گاه برای دادن کفارهٔ گناهان استنساخ کنند. سر این آثار قرآن مجید بود و سپس برخی کتب حدیث، نهج‌البلاغه ، صلات‌نامه‌ها و ادعیه‌نامه‌ها. تبرک استنساخ قرآن، چنان بود که کودک نوآموز نه تنها سوره‌های لازم برای ادای نمازهای روزانه را می‌آموخت، بلکه بخشی از قرآن را نیز به خاطر اجر آن کتابت می‌کرد. ملا خسرو یزدی (ـ۸۶۲ق) روزی دو صفحه قرآن ، برای تبرک می‌نوشت. نیز آورده‌اند که سید محمد قیصرلی (ـ۱۰۸۸ق) خود را موظف کرده بود هر ماه سی جزء کامل قرآن بنویسد. یاقوت مستعصمی روزی دو جزء قرآن کتابت می‌کرد. شمار افسانه‌ای قرآن، به خط او ، ۱۰۰۱ جلد است. استنساخ نسخه‌های دینی و مذهبی، سبب پیدایی آداب روحانی شد به گونه‌ای که در مصحف نویسی، کاتب می‌بایست وضو داشته باشد. طهارت باطن کاتبان قرآن سبب می‌شد که آن را صرفاً به خاطر پاداش اُخروی کتابت کنند، اما همیشه چنین نبوده است. خالد بن ابوهیاج (ز ۹۹ق) نخستین کسی است که در صدر اسلام قرآن را تذهیب کرد و مالک بن دینار بردهٔ ابویحیی اسامةبن لوی بن غالب (و به قولی مالک بن دینار، بن دادبهار بن دادبه) و همچنین علیِ قاری (ـ۹۸۳ق) متکلم مشهور و نویسندهٔ آرای طریقهٔ نقشبندیه، از این راه کسب معاش می‌کردند. انگیزهٔ دیگر نسخه‌نویسی ، گرایش عالمان به استنساخ آثار خود و نوشته‌هایی بود که بدان‌ها

استنساخ

نیاز داشتند؛ چنان‌که در سدهٔ دوم هجری مصعب بن زریق/ رزیق والی سخنور هرات و پوشنج، نسخه‌نویسی می‌کرد. قابوس بن وشمگیر به آن که می‌خواهد فقیه و دانشمند شود، می‌گوید: «... اگر طالب علم باشی قانع باش و حریص به کتابت...» پیدا است که یکی از شیوه‌های تعلیم و تعلم در تمدن اسلامی، نسخه‌نویسی بوده است. طلاب و دانشجویان مراکز آموزشی از مسجدها و مدرسه‌ها گرفته تا مراکز علمی، مانند رصدخانه‌ها، بنابر نیاز درسی یا تقاضای اهل علم به نسخه‌نویسی می‌پرداختند. خانقاه‌ها نیز مانند مسجدها کتابخانه داشتند، اما مستنسخ حرفه‌ای نداشتند، چه شیخ یا مریدی از مریدان به نسخه‌نویسی آرای مرشد خانقاه یا آثار عرفانی دیگر عارفان می‌پرداختند. بسیاری از پیروان طریقهٔ مولویه به استنساخ مثنوی معنوی ، که نوشتن آن برای خوشنویسی ماهر و تندنویس دو سال به درازا می‌کشید ـ می‌پرداختند. از دیگر مراکز نسخه‌نویسی دارالعلم‌ها ، دارالحکمه‌ها و بیت‌الحکمه‌ها بودند که به همت بزرگان و حکمرانان وقت بنیاد می‌یافتند . کتاب‌های تهیه شده در این مراکز را به دیگر شهرها و نهادهای فرهنگی می‌فرستادند. در بیت الحکمهٔ بغداد که مأمون عباسی (۱۹۸ـ۲۱۸ق) به تقلید دارالعلم قدیم گُندی‌شاپور بنا کرده بود، مترجمان ، کاتبان و صحافان فاضلی کار می‌کردند. حاکم خلیفهٔ فاطمی مصر (۳۸۶ـ ۴۱۱ق) نیز در ۳۹۶ق دارالحکمه‌ای به تقلید از بیت‌الحکمهٔ بغداد بنیاد گذاشت. رشیدالدین فضل‌الله (ـ۷۱۸ق) وزیر اولجایتو در عمارات رَبع رشیدی ـ که در زمین‌های وقفی او ساخته شده بود ـ دارالمصاحفی برقرار کرد تا قرآن و کتب حدیث و آثار او را استنساخ کنند. حمایت مراکز رسمی و دربارهای شاهان، چه از نظر هنر و دانش‌پروری چه برای تبلیغات فرهنگی و سیاسی در پیشرفت سنت نسخه‌نویسی ، سهمی بسزا داشت. در دورهٔ تیموریان چه در تختگاه هرات چه در ماوراءالنهر، فارس و تبریز، سازمان رسمیِ نسخه‌نویسی ایجاد شد. نسخه‌های مکتب هرات چه در موضوع چه در خط و آرایش‌های هنری (تصویر،تذهیب و تجلید) در آن دوره خواهان بسیار داشت. حتی امیرعلیشیر نوایی وزیر معروف دربار هرات (ـ۹۰۶ق) در فن تصویر و تذهیب و کتابه‌نویسی مانند نداشت. روابط فرهنگی دانشمندان ایرانی با دربارهای فارسی‌زبان هند و آسیای صغیر، قلمرو نسخه‌نویسی دورهٔ تیموری را گسترده‌تر کرد، چندان که یکی از هدایای مورد توجه دیوانیان ، پیشکش کردن نسخ خطی از درباری به دربار دیگر بود. در همین دوره نسخ پرشماری از دیوان حافظ ، دیوان خاقانی و شاهنامهٔ فردوسی نوشته شد. عوامل علمی ، فرهنگی و اقتصادی به همان اندازه که در رشد کمیِ نسخه‌نویسی ، تأثیر داشتند با نوسانات خود در رشد کیفی آن نیز مؤثر بودند، چنان‌که نسخه‌های خطی در دوره‌های مختلف ، ویژگی‌های خاص همان دوره را داشتند. اما نمی‌توان همهٔ نسخه‌های یک دوره را با اصولی واحد سنجید، زیرا در هر دوره‌ای هم کاتبان دقیق و پایبند به اصول نسخه‌نویسی پیدا می‌شدند و هم خوشنویسان و کاتبان بی‌دقت و تندنویس، مثلاً نسخه‌نویسی کاتبان غرب جهان اسلام، تا سدهٔ هشتم که بر مبنای اصول عرض ، مقابله و سماع استوار بود در ضبط درست واژه‌ها و ثبت دقیق عبارات و نظم و نسق، مطابق با نسخهٔ اصل و معتبر است. اما پس از سدهٔ هشتم هجری به گفتهٔ ابن خلدون «به دلیل نقصان عمران و خوی بادیه‌نشینی مردم آن سرزمین، رسوم نسخه‌نویسی از یاد رفت تا آن‌جا که مهم‌ترین دیوان‌ها و کتاب‌های علمی با خطوط بادیه‌نشینان نوشته می‌شد و طلاب عرب، آن‌ها را از کتاب‌های پر غلط با خط پست و فساد فراوان و تصحیف استنساخ می‌کردند.» در شرق جهان اسلام از جمله ایران نیز، نسخه‌نویسی ضعف‌هایی پیدا کرد، با این تفاوت که به اصول زیبایی‌شناختی، بیش از درستی متن توجه می‌شد. با توجه به نکات برشمرده، نسخه‌نویسی را به چند دوره تقسیم می‌کنند: دورهٔ نخست از سدهٔ دوم هجری که نوشتن زبان فارسی به خط عربی مرسوم گردید، آغاز می‌شود و تا اوایل سدهٔ هفتم هجری ـ که از نظردرستی نسخه‌ها ، دورهٔ زرین نسخه‌نویسی است ـ ادامه می‌یابد. پویایی علمی ـ فرهنگی و شرایط مطلوبِ اقتصادی فئودالیسم شکوفای شش سدهٔ نخست اسلامی، زمینه‌های رشد هنر کتاب‌سازی را چه در دنیای عرب چه در ایران و ماوراءالنهر فراهم آورد و کتابخانه‌های بزرگی در قلمرو اسلامی، از قاهره تا خراسان و ترکستان به وجود آمدند. در این دوره، استنساخ در بین وراقان ، طالبان علم و نیز کاتبان و منشیانی که از دیدگاه علمی و فرهنگی برجسته بودند، رواج داشت. بیشتر آنان در زمرهٔ ادیبان و دانشمندان و صاحب تألیف و ترجمه بودند. گذشته از این، در میان کاتبان این دوره، اصول و موازینی وجود داشت که رعایت آن‌ها در دقت و امانتداری کاتب مؤثر بود؛ سنت عرض، مقابله و سماع اجرا می‌شد به شیوه‌ای که کاتبان نسخهٔ مکتوبشان را با نسخه‌ای که بر اساس آن به کار پرداخته بودند عرض داده مقابله می‌کردند و هنگام سماع نسخه را بر مؤلف یا سال‌ها بعد نزد کسی که بر متن اصلی آگاهی

نشست. می‌خواندند. آنگاه خطاهای کاتب را می‌گرفتند و در حواشی نسخه، شکل صحیح کلمات یا عبارات را ضبط می‌کردند. نیز کتاب‌هایی دربارهٔ ویژگی‌های دستوری، قواعد نوشتاری و خوشنویسی و اصولی که کاتب را از غلط‌نویسی باز می‌داشت نوشتند، مانند تحفة‌الوامق از اسحاق بن ابراهیم احول محرر، مقدمهٔ جلد سوم صبح‌الاعشی از قلقشندی، کتاب‌الکُتّاب از عبدالله بن درستویه (-۳۴۷ق) و اَدب‌الکُتّاب از ابوبکر محمد بن یحیی‌الصولی (- ۳۲۵ق). پس از این دوره، از اوایل سدهٔ هفتم تا اوایل سدهٔ نهم هجری، با وجود ویرانگری‌های مغولان، بیشتر نسخه‌های خطی معتبرند. ابن خلدون دربارهٔ اوضاع پس از سدهٔ هشتم هجری نوشته است: «خوشنویسی و خط نیک استنساخ ویژهٔ مردم ایران بود، اما در مصر، کار استنساخ کتاب مانند غرب فاسد، بلکه تباه‌تر بود.» از نیمهٔ دوم سدهٔ نهم هجری تا سدهٔ دوازدهم هجری، دورهٔ رکود اقتصادی و فرهنگی بود. از اوایل سدهٔ نهم که در دستگاه‌های فرمانروایان مسلمان مانند تیموریان و صفویان در ایران، عثمانی‌ها در آسیای صغیر و مغولان در شبه قارهٔ هند، مجلس سخنوران، هنرمندان و خوشنویسان برقرار بود و به سبب علاقهٔ این دودمان‌ها به خوشنویسی و ادب فارسی، کتاب‌سازی و کتاب‌آرایی در شمار حرفه‌های اجتماعی درآمد. شاهان اسلامی، تلاش‌هایی ارزنده در استنساخ نگارش‌های فارسی انجام می‌دادند، اما به دلیل بی‌ثباتی سیاسی، هنگام زوال یک دودمان و استیلای دودمانی دیگر، کتابخانه‌ها و نسخ خطی نیز همانند دیگر ثروت‌های ملی دستخوش چپاول می‌شدند. در این دوره با آن که دانشیان و فاضلان به سماع دادن و مقابله کردن نسخ نوشته‌های خود و دیگران می‌پرداختند، خوشنویسان به ویژگی‌ها و شناسه‌های هنری و زیبایی شناختی توجه می‌ورزیدند. به طور کلی نسخه‌نویسی این دوره، سیمای هنری یافت و دیگرپدیده‌ای صرفاً علمی و فرهنگی نبود. نسخه‌های این دوره را بیشتر به خط نستعلیق و نسخ و گاهی شکستهٔ نستعلیق می‌نوشتند که در روزگار تیموریان و صفویان به اوج زیبایی رسید. این زیبایی‌گرایی باعث پیدایی سازمان‌های خوشنویسی شد که در پی شجره‌سازی و نسب‌نامه‌نویسی برای خود بودند و گاهی سلسلهٔ استادان خود را به حضرت علی(ع) نخستین خوشنویس خط کوفی می‌رساندند. ضعف فرهنگی این دوره، نسخه‌نویسان را دچار تسامح کرد؛ به‌ویژه که مسئلهٔ بیت‌نویسی و تندنویسی بر اثر حرفه‌ای شدن نسخه‌نویسی رواج داشت. بیت در اصطلاح به هر سطر از سطور نسخه می‌گفتند و دستمزد کاتب را بر مبنای تعداد آن می‌سنجیدند. تندنویسی امتیازی برای کاتب بود، چنان‌که مولانا محمد سیمی نیشابوری، در یک شبانه‌روز، سه هزار بیت سرود و خود کتابت کرد. نسخه‌های کتابت سلطان علی مشهدی (-۹۲۶ق) که از کاتبان سخنور زمان خود بود، از نظر هنری ممتاز و نفیس‌اند اما غلط‌های بسیار دارند؛ چندان که سلطان حسین میرزای بایقرا، غلط‌های او را در نوشته‌ها یادآوری و او را به مقابله کردن سفارش می‌کرد. این همه نسخه‌نویسان فاضلی هم بودند - چون واصفی هروی که در یک روز کافیه و شافیه و شمسیه را بدون غلط می‌نوشت. آخرین دورهٔ استنساخ، از اوایل حکومت قاجاریان شروع می‌شود. این دوره از لحاظ فرهنگی و هنری ادامهٔ دورهٔ پیش است، اما به لحاظ پاره‌ای رخدادهای سیاسی، اقتصادی و فرهنگی و اجتماعی تفاوت‌هایی با دوره‌های پیشین دارد. ویژگی‌های هنری و خوشنویسی از سویی و از سوی دیگر بیت‌نویسی بر شناسه‌های علمی و فرهنگی، برتری داشت. گذشته از آن، تأسیس دارالفنون و گرایش به ترجمهٔ آثار تاریخی، جغرافیایی و علوم تجربی غرب، دایرهٔ استنساخ تألیفات پیشین را محدود کرد. ورود چاپخانه در حدود سال ۱۲۴۰ق محدودیت بیشتری ایجاد کرد. عده‌ای از فاضلان آن دوره، کاتبان و خوشنویسان را با نظارت خود، امر به کتابت آثار پیشینیان و متأخران می‌کردند و در مواردی به تصحیح و تحشیه هم می‌پرداختند، سپس نسخهٔ نوشته را به چاپ سنگی می‌رساندند. به دلیل ضعف و قوتی که در نسخه‌های دوره‌های مختلف وجود دارد، تمام نسخه‌های یک دوره را با یک اصل واحد نمی‌توان سنجید. اما با توجه به روح فرهنگی هردوره می‌توان موازین علمی و هنری آن دوره را شناخت. با این همه نمی‌توان گفت که امانتداری در استنساخ، خاص یک دوره و تساهل و تصرف کاتبان، خاص دوره‌ای معین بوده است؛ زیرا در هر دوره کاتبانی بودند که به عللی، در کتابت تصرف می‌کردند. حتی بروز دشمنی‌ها و اختلافاتی که به دلیل فتوحات مسلمانان و ورود اسلام به سرزمین‌های غیر عرب، در قرائت قرآن پیش آمده بود، عثمان را واداشت تا تمام مصحف‌های موجود را جمع‌آوری کرده، ازبین ببرد و گروهی مرکب از زید بن ثابت، سعید بن عاص، عبدالله بن زبیر و عبدالرحمان بن حارث را با نظارت حضرت علی(ع) مأمور استنساخ قرآنی بدون تحریف و تصرف، از روی نسخهٔ کتابت زید بن ثابت کند. استنساخ **مصحف عثمانی** (مصحف امام)

چهار تا پنج سال ادامه داشت و از روی آن، نسخه‌های دیگری کتابت شد که به دیگر سرزمین‌ها فرستادند. تعصب مذهبی و انواع حب و بغض‌های کاتب، انگیزه‌ای برای تصرف او در کتابی است که کتابت می‌کند. بیشتر این تصرفات در محدودهٔ تغییر اسامی یا حذف و تبدیل عبارات دعایی و وصفی دربارهٔ بزرگان فرقه‌های مذهبی است که با عقاید کاتب ، سازگار نیست. مثلاً محمدصالح بن محمود، کاتب رشف‌النصایح‌الایمانیه در سال ۱۰۲۵ق ، آن را به گونه‌ای کتابت کرده که بسیاری از اخبار و روایات و چند صفحه دربارهٔ شیخین را حذف کرده و عبارات را به صورتی به هم پیوسته که آثار حذف عمدی از بین رفته است و فقط با مطالعهٔ اصل کتاب می‌توان به محذوفات پی‌برد. غیر از این، سهو و تساهل کاتب نیز در مخدوش کردن نسخه نقش دارد و این تساهل به‌ویژه در سده‌های نهم تا دوازدهم هجری که بیت‌نویسی و تندنویسی رواج داشت، بیشتر دیده می‌شود، چنان که جامی می‌گوید: «خوشنویسی چو عارض خوبان ـ سخنم را به خط خوب آراست/ لیک در هر غزل به سهو قلم ـ گاه چیزی فزود و گاهی کاست.» پریشانی خاطر و تنگدستی نیز علت تصرفات سهوآمیز می‌شد که حکایت چهارمقالهٔ نظامی عروضی سمرقندی یادآور آن است. دگرگونی‌های ساختاری و واژگان زبان، علت دیگر تصرف کاتب بود. در نسخه‌هایی که تا اوایل سدهٔ هفتم هجری نوشته شده‌اند، تفاوت‌های ساختاری نیز دیده می‌شود، زیرا کاتبان کلمات را مطابق تلفظ محلی خود ثبت کرده‌اند؛ چه تا آن زمان، زبان فارسی از نظر تلفظ واک‌ها صورت ثابت و واحدی نداشت. با دگرگونی‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی، بار معنایی بعضی کلمات دگرگون یا متروک می‌گردید، این تحول واژگانی نیز سبب تصرف کاتب می‌شد، مثلاً از معانی واژهٔ افسوس در زمان حافظ یکی ریشخند و استهزا بوده است، اما چون به روزگار کاتب معنای دریغ داشته، در بیتِ « آن شد اکنون که ز افسوس عوام اندیشم ـ محتسب نیز در این کار نهانی دانست» کاتب این کلمه را غریب و نامفهوم دانسته و آن را به این صورت تغییر داده است: «آن شد اکنون که ز ابنای عوام اندیشم.» شباهت بین حروف در کتابت، به تصرف ناآگاهانهٔ کاتب می‌انجامید که از آن به **تصحیف** ـ تغییر دادن کلمه با کاستن و افزودن نقطه‌های آن ـ و **تحریف** ـ تبدیل کردن کلمه با تغییر دادن حرفی از حرف‌های آن تعبیر ـ می‌کنند. از همین رو کاتبان را به **کتابت جلی** ـ درشت‌نویسی ـ سفارش می‌کردند و از **کتابت خفی** ـ ریز و درهم نویسی ـ برحذر می‌داشتند. نقص خط و تساهل کاتب، سبب می‌شد که کاتبی دیگر از روی کم‌سوادی و غفلت ، کلمات را با تحریف خوانده غلط بنویسد. مثلاً در این بیت حافظ: «سبزپوشان خطت بر گرد لب ـ همچو حورانند گرد سلسبیل » کاتب اول دورِ «ح» را در حوران فشرده نوشته که به «م» شباهت دارد و کاتب دیگر این گونه نوشته است: «سبز پوشان خطت برگرد لب ـ همچو مورانند گرد سلسبیل.» اعمال سلیقهٔ کاتب در متن، سبب می‌شد که هرجا را نمی‌فهمید تغییر می‌داد یا حذف می‌کرد. حتی گاهی هم شعر و بیتی از خود یا شاعران دیگر به متن الحاق می‌کرد، چنان که در قابوس‌نامه ، شعر سعدی، در لغت‌فرس اسدی ، شعر امیر معزی و در تاریخ سیستان، شعر جامی دیده می‌شود. با آن که شاید کاستی‌هایی در فن استنساخ وجود داشت، اما نسخ خطی در هر زمان ارزش زیادی داشته‌اند. شخصیت کاتب و زمان او در ارزش نسخهٔ تأثیر داشت. بیشتر کاتبان بزرگ، بر نسخه‌های خود ترقیمه* یا انجمه (colophon) می‌گذاشتند که در لغت به معنای کتابت کردن و آراستن و نقطه نهادن خط و در اصطلاح ، عبارت پایان نسخه است که کاتب پس از دعا، زمان و مکان کتابت و نام خود را می‌نوشت. ترقیمه در واقع شناسنامهٔ نسخهٔ خطی است. برخی عوامل فرهنگی و اقتصادی سبب می‌شد بعضی از کاتبان و صاحبان نسخه‌ها به جعل ترقیمه و مانند کردن نسخه‌ای به نسخهٔ اصل دست بزنند؛ به این کار **کتابت مزوّر** گفته‌اند.

منابع: الفهرست ، ۱۱، ۱۲، ۱۵؛ خوشنویسی و فرهنگ اسلامی ، ۹۲-۹۳، ۱۲۹، ۲۲۴؛ دایرةالمعارف فارسی ، ۴۸۲/۱؛ ریحانةالادب ، ۷۷/۲، ۲۲۵؛ ۳۱۳/۶؛ ۲۵۲/۸؛ سبک‌شناسی نثر ، ۲۹۱؛ فرهنگ فارسی ،معین،«زیر استنساخ»؛ قرآن و قرآن پژوهشی ، ۶۵۷؛ لغت‌نامه زیر«استنساخ»؛ نقد و تصحیح متون ، در صفحات فراوان؛ هنر در عهد تیموریان ومتفرعات آن ،۱۷، ۳۶، ۳۷، ۲۲۳.

اُروجلو

استهزا (es.teh.zā)، در لغت به معنی ریشخند کردن و در اصطلاح ادبی آوردن سخنی است که در آن کسی یا چیزی مورد تمسخر قرار گیرد: «گر اندک صلّتی بخشید امیرت ـ از او بستان کزاو بسیار باشد/ عطای او بود چون خنده کردن ـ که اندر عمر او یک بار باشد.» (انوری) در اصطلاح فلسفی ، استهزا (ironie) تقریباً مرادف تجاهل عارف *است.

منابع: روش گفتار، ۱۴۵ ،۴۲۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۱۱۴/۱؛

کلیات زیباشناسی، ۲۵-۲۷؛ مقدمه‌یی بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران، ۱۰۲.

عباسپور

استیناف (es.ti.nāf)، در لغت به معنی از سر گرفتن و در اصطلاح معانی آن است که جمله‌ای پس از جملهٔ اصلی آورده شود که در آن، علت وقوع فعل بیان گردد. استیناف بر سه نوع است: ۱ـ جدا کردن جمله‌ای از جملهٔ پیشین که درواقع توضیحی برای آن جمله است: «پرسید چگونه‌ای، بگفتم بیمار ـ شب‌پایی دایمی و حزن بسیار.» که در این‌جا، پرسنده پرسشی کلی مطرح کرده است، ولی علت خصوصی آن خواسته نشده است و پاسخگو علت بیماری خود را توضیح داده است. ۲ـ آن که برای توضیح امری، ذکر علت خصوصی آن لازم باشد: «رفتم مرا ببخش و مگو او وفا نداشت ـ راهی بجز گریز برایم نمانده بود» که گوینده علت ویژهٔ رفتن خود را برای مخاطب توضیح می‌دهد. ۳ـ آن که سؤال در جملهٔ اول وجود ندارد، اما با توضیح گوینده در جملهٔ دوم، معلوم می‌شود که چرا گوینده چنین گفته است: «همین امشب مرا آغوش بگشای ـ که اول بهتر از صلح اخیر است» که منظور «جنگ اول» است.

منابع: آیین بلاغت، ۱۴۰/۲ ـ ۱۴۸؛ روش گفتار، ۱۶۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۱۴/۱؛ لغت‌نامه، زیر «استیناف».

صدرنیا

اسطوره (os.tu.re)، واژه‌ای است معرب برگرفته از هیستوریا (historia)ی یونانی به معنی داستان، جستجو و آگاهی. واژهٔ میت (myth) که از میتوس (mythos) یونانی گرفته شده است و از آن بیشتر به اسطوره تعبیر شده، در یونان باستان به معنای شرح، خبر و قصد به کار می‌رفته است و بعدها معنای مخالف هیستوریا، یعنی چیزی که نمی‌تواند واقعاً وجود داشته باشد، خیالبافی شاعرانه و ادبیات داستانی و سخن لغو و پریشان یافت. اسطوره، در اصطلاح، نقل‌کنندهٔ سرگذشتی قدسی و مینوی است؛ راویِ واقعه‌ای است که در زمان اولین، زمان شگرف بدایت هرچیز ـ رخ داده است. به بیان دیگر، اسطوره داستانی است در چارچوب میتولوژی (mythology)، یعنی نظام و مجموعهٔ متجانسی از داستان‌های قدیمی موروثی که زمانی به دیدهٔ گروهی از مردم حقیقی بود؛ داستان‌هایی که بر اساس مقاصد و اعمال موجودات فراطبیعی، توضیح می‌دادند که چرا این‌گونه است که هست و چرا امور آن‌گونه که عمل می‌کنند، رخ می‌دهند. مهم‌ترین کارکرد اسطوره عبارت است از کشف و آشکار کردن سرمشق‌های نمونه‌وار همهٔ آیین‌ها و فعالیت‌های معنی‌دار آدمی، از تغذیه و زناشویی گرفته تا کار و تربیت و هنر و فرزانگی. اگر قهرمان داستان انسانی با ویژگی طبیعی، و نه موجودی فراطبیعی باشد، معمولاً به آن داستان، افسانه (legend) می‌گویند و اگر قهرمان فرا طبیعی باشد و داستان نیز غیراساطیری، به آن داستان، قصهٔ عامیانه (folk tale) گفته می‌شود. فلاسفه، نخستین کسانی بودند که به تبیین اساطیر پرداختند، مثلاً، اثوهِمِروس (۳۳۰ ـ ۲۶۰ ق م)، فیلسوف یونانی را می‌توان یاد کرد که برای اساطیر خاستگاه تاریخی می‌جست. در غرب تا سدهٔ نوزدهم میلادی، بیشتر بر محتوای اساطیر، آن هم اساطیر یونانی و رومی و توراتی، تأکید می‌ورزیدند؛ اما از سدهٔ نوزدهم میلادی با کشف زبان سنسکریت به اساطیر سایر ملل و در نتیجه به صور گوناگون اساطیر مشابه نیز توجه ورزیدند. این گام را جیمز جورج فریزر (۱۸۵۴ ـ ۱۹۴۱ م)، مردم شناس اسکاتلندی، برداشت. وی مجموعه‌ای از اساطیر و آیین‌های همشکل سراسر جهان را، بی‌اعتنا به اختلاف فرهنگی میان آن‌ها، در کتابی به نام شاخهٔ زرین گرد آورد. فریزر عقیده داشت که اثر وی تحقیقی مردم‌شناختی، بر پایهٔ روش تطبیقی، است. زیگموند فروید (۱۸۵۶ ـ ۱۹۳۹ م) و شاگردش، کارل گوستاو یونگ (۱۸۷۵ ـ ۱۹۶۱ م) از دیدگاه روانکاوی به اساطیر نگریستند. فروید اساطیر را در پرتو رویا تفسیر می‌کند و بر این باور است که اساطیر، ته مانده‌های تغییر شکل یافتهٔ تخیلات و امیال اقوام و ملل و رویاهای متمادی بشریت در دوران جوانی‌اند. اسطوره در تاریخ حیات بشریت، یعنی از لحاظ تکوین و تسلسل تیره‌های حیوانی، همان نقش رویا در زندگی فرد را دارد. یونگ معتقد بود که اساطیر پیش از هر چیز تجلی خواست‌های ناخودآگاهند. لیلیان فدر در اساطیر کهن در شعر نو می‌گوید: «اسطوره، ساختی روایی از دو حیطهٔ اساسی تجربهٔ ناخودآگاه است که البته با هم مرتبطند. نخست این‌که اسطوره بیانگر نیازهای درونی و فطری و نیز بیانگر تمایلات، ترس‌ها و تعارضات برخاسته از آن نیازها است و دیگر این‌که، حامل خاطراتی است که در درون خودآگاه فردی مرحلهٔ اولیهٔ رشد تکاملی نوع انسان قرار دارد، مرحله‌ای که در آن، اسطوره‌ها آفریده شدند. اسطوره داستانی است متضمن محدودیت‌های انسان و کوشش‌های فرابشری او.» مردم شناسان، اساطیر را برای

شناخت بهتر تمدن‌ها و جوامع و آداب و رسوم آن‌ها بررسی می‌کنند. نویسندگان تاریخ ادیان نیز، اساطیر را برای شناخت عقاید و نظام‌های فکری جوامع پیشین تجزیه و تحلیل کرده‌اند. سمیوئل هوک اساطیر خاور میانه را از لحاظ کارکرد، به پنج دسته تقسیم می‌کند: ۱ـ اسطورهٔ آیینی (ritual myth): اسطوره‌ای است که در پرستشگاه‌ها و هنگام برپایی مناسک مذهبی به کار می‌رفته است. این گونه اساطیر دارای نیروی جادویی بوده‌اند و نقشی مهم و حیاتی در جامعه داشته‌اند. ۲ـ اسطورهٔ خاستگاه (origin myth)/ علت شناختی (aetiological): این اسطوره علت خیالی عادات و اشیا را بیان می‌کند، مثلاً در اساطیر ایران، کیومرث نخستین کسی است که تخت و کلاه پدید می‌آورد. ۳ـ اسطورهٔ کیش (cult myth): این نوع اسطوره نیز داستان یا روایتی متافیزیکی بود که کاهنان هنگام برپایی آیین‌های دینی می‌خواندند. این اسطوره، برخلاف اسطورهٔ آیینی، خاصیت جادویی ندارد و هدف آن گذاشتن تأثیر اخلاقی در شنونده و حفظ وضع موجود است. ۴ـ اسطورهٔ شخصیت (prestige myth): کارکرد اسطورهٔ شخصیت آن است که تولد و کارهای برجستهٔ قهرمانی معروف را با هاله‌ای از رمز و راز بپوشاند، مثل زندگی زال و رستم در شاهنامهٔ فردوسی. ۵ـ اسطورهٔ جهان پس از مرگ: اسطوره‌ای است که جهان پس از مرگ و رویدادهایی را که در آن‌جا پیش می‌آید، توضیح می‌دهد. یکی از شیوه‌های نقادی، نقد اسطوره‌ای است که در این رویکرد، منتقد می‌کوشد تا کیفیت‌های اساطیری نمونهٔ آرمانی موجود در فرهنگ هر ملت را کشف کند و آن‌ها را در آثار نویسندگان نشان دهد. در شعر فارسی، بیشتر شاعران از اساطیر به صورت تلمیح*، استفاده کرده‌اند. این کاربرد در دوران اولیهٔ شعر فارسی ساده و به صورت اشارات کوتاه یا تشبیه* بود و رفته‌رفته پیچیده‌تر شد و به شکل‌های استعاره* و تمثیل* و نماد* عرضه گردید. در دورهٔ آغازین شعر فارسی اساطیر ایرانی بیش از اساطیر سامی و اسلامی حضور دارند، اما از دورهٔ غزنوی و سلجوقی رفته‌رفته بر میزان توجه به اساطیر سامی و اسلامی افزوده می‌شود. در دورهٔ معاصر، علاوه بر کاربرد نیافتن بسیاری از اساطیر ادبیات گذشته، و گاه استفادهٔ نو از بعضی از آن‌ها، اساطیر هندی و یونانی هم وارد شعر و نثر فارسی شدند.

منابع: اساطیر ایران، ۱۷ ـ ۶۷؛ اساطیر خاور میانه، ۱۱ ـ ۱۸؛ اسطوره و رمز، ۱۰۱ ـ ۱۲۶؛ پژوهشی در اساطیر ایران، ۱۵۲ ـ ۱۵۳، ۱۷۵ ـ ۱۷۸؛ چشم‌اندازهای اسطوره، ۱۷؛ دانش اساطیر، در صفحات فراوان؛ راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ۱۷۱ ـ ۲۰۷؛ شناخت اساطیر ایران، در صفحات فراوان؛ صور خیال در شعر فارسی، ۲۳۴ ـ ۲۴۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۶ ـ ۲۷؛ نظریهٔ ادبیات، ۲۱۳ ـ ۲۱۶؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۹ ـ ۱۱؛

Ancient myths in modern poetry, 10-17; *A Glossary of Literary Terms*, 102-103; *Dictionary of World Literary Terms*, 206-207.

چناری

اسقاط (es.qāt)، در لغت به معنی افکندن و در اصطلاح بدیع انداختن یا تخفیف حرفی از کلام است و بر دو نوع است: ۱ـ آن است که حرفی از کلمه بیفتد، مثلاً حرف مشدد بدون تشدید به کار رود. مانند صورت واژهٔ جادّه که در این بیت با تخفیف به کار رفته است: «وآن جادهٔ کوچکی که یک‌چند ـ میعادگه فرشتگان است»(ابوالحسن علی‌آبادی) یا کلمه‌ای را مخفف کنند، مانند به کار بردن «ورنه» به جای «واگرنه» در این شعر: «شهد رؤیای شبنم بر برگ شبی‌ست ـ ورنه همزاده و هم‌مقبرهٔ گل خاراست.» در این نوع اسقاط، شاعر برای رعایت وزن، ناچار به تغییر صورت اصلی کلمات است. اسقاط در این معنی می‌تواند مرادف تخفیف* شمرده شود. ۲ـ آن است که کلامی آورده شود که به عمد از یک حرف خالی باشد، مانند این غزل حسین ایلاقی که حرف الف در آن وجود ندارد: «زلفین برشکسته و قد صنوبری ـ زیر دو زلف جعدش دو خط عنبری ...» اسقاط در این معنی را می‌توان مرادف حذف* دانست.

منابع: حدائق‌البلاغه،۶۴؛ فرهنگ بلاغی‌ـ‌ادبی، ۱۱۶/۱؛ کنزالفوائد، ۲۶؛ المعجم، ۳۰۶؛ معجم اصطلاحات‌الادب، ۱۲۸.

عباسپور

اسلخ ← مسلوخ

اسلوب حکیم (os.lub-e.ha.kim)، در لغت به معنی روش عاقلانه و در اصطلاح بدیع آن است که شنونده کلام گوینده را برخلاف منظور او تعبیر کند و بر پایهٔ همان تعبیر، کلام مزبور را پاسخ دهد: «گفتمش باید بری نامم ز یاد ـ گفت آری می‌برم نامت زیاد.»(فرصت شیرازی)□ «در خراسان مدح والی گفتم از روی طمع ـ او غلط فهمید و گفتار مدح ما معنی نداشت/ گفتمش بسیار نیکو گفتی ،این انصاف بود ـ بنده هم دانسته‌ام مدح شما

معنی نداشت.» (داوری بیگدلی) اساس اسلوب حکیم بر جناس است. این صنعت را **قول موجب** و **قول به‌موجب** هم نامیده‌اند.

منابع: آیین بلاغت، ۴۷۰/۱؛ درهٔ نجفی، ۱۰۸ ـ ۱۰۹؛ روش گفتار، ۴۱۳؛ زیب سخن، ۳۳۱/۱ ـ ۳۳۴؛ زیورهای سخن، ۲۷۷ ـ ۲۷۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۱۹؛ نقدالشعر، ۱۸۳ ـ ۱۸۴؛ نگاهی تازه به بدیع، ۱۰۵ ـ ۱۰۶.

عباسپور

اسماءالحسنی

اسماءالحسنی (as.mā.ol.hos.nā)، [= نیکوترین نام‌ها]، عنوانی برگرفته از قرآن مجید برای نام‌های خداوند/ اسماءالله. در قرآن در چهار آیه از «اسماءالحسنی» سخن رفته است: ۱ـ وللّه الاسماء الحسنی فادعوه بها و ذروالذین یلحدون فی اسمائه سیجزون ما کانوا یعملون (اعراف، ۱۸۰): و خدای راست نیکوترین نام‌ها، پس او را به آن‌ها بخوانید، و کسانی را که در نام‌های او کجروی می‌کنند، واگذارید؛ به‌زودی به جزای کار و کردار خویش می‌رسند. ۲ـ قل ادعواالله او ادعواالرحمن ایا ما تدعوا فله الاسماء الحسنی (اسراء، ۱۱۰): بگو او را چه الله بخوانید، چه رحمان؛ هر چه بخوانید او راست نیکوترین نام‌ها. ۳ـ سه لا اله الا هوله الاسماءالحسنی (طه، ۸): خداوند است که خدایی جز او نیست، او راست نیکوترین نام‌ها. ۴ـ هوالله الخالق البارئ المصور له الاسماءالحسنی (حشر، ۲۴): اوست خدا و تنها آفریدگار صورتگر، او راست نیکوترین نام‌ها. می‌دانیم که اسم لفظی است معنی‌دار برای نامیدن ذات یک چیز و صفت لفظی است معنی‌دار برای نامیدن ماهیت یا کیفیت یک چیز. اسم ذات خداوند **الله** است که اسم یا کلمهٔ جلاله هم خوانده می‌شود و ۲۶۹۹ بار در قرآن آمده است. اسماءالله/ نام‌های خداوند واژه‌هایی است با ساخت اسم فاعل، صفت مشبهه یا صیغهٔ مبالغه که بر ذات واجب به اعتبار اتصاف آن به یکی از صفات دلالت می‌کند؛ در واقع اسماءالله غالباً از نظر دستوری و نیز از نظر معنایی صفت شمرده می‌شوند (مانند عالم، علیم، قادر، قدیر، سمیع، بصیر، و جزآن) و از این رو از آن‌ها گاهی با عنوان «صفات الهی» نیز یاد می‌کنند. با این همه در تعریف صفت خداوند، در معنی خاص آن، گفته‌اند که واژه‌هایی است با ساخت مصدری که تنها بر یکی از صفات واجب، بدون ملاحظهٔ ذات دلالت دارد، مانند علم و قدرت و قهر. اسماءالحسنی یا صفات الهی یکی از مسائل مورد بحث و اختلاف متکلمان و مفسران فرق مختلف اسلامی بوده است. میبدی در کشف‌الاسرار می‌نویسد که «خدای را جلّ جلاله نام‌ها است و آن نام‌ها او را صفات است. به آن نام‌ها نامور و ستوده و شناخته، نام‌های پرآفرین و بر دل‌ها شیرین،... و بدان که خالق را جلّ جلاله نام‌ها است و مخلوق را نام‌ها. هرچه نام‌های مخلوق است آن مصنوع است عاریتی و ساخته و مجازی، و آنچه نام‌های خالق است همه قدیم‌اند و ازلی، و به‌سزای او و حقیقی. هیچ نام از نام‌های او محدث نیست... الله را نودونه نام است که به آن نام‌ها نامور است، و نه به موسومات مسمّی است، که خود متسمّی است به ازل.» اسماءالحسنی، بنابر نظر متکلمان امامیه، به سه بخش تقسیم می‌شود: الف) اسماء صفات ذات که خود در دو قسمت است: ۱ـ نام‌های صفات ذات، مانند قادر، عالم، حی، مرید، موجود، کاره و مدرک. ۲ـ نام‌های وابسته به صفات ذات، مانند سمیع و بصیر که به صفت حی وابسته است و حکیم که به صفت علم. ب) اسماء صفات فعل، یعنی نام‌هایی که بر صفات فعل یا کردارهای خداوند اطلاق می‌گردد، مانند خالق، رازق، منعم، باری، مصور و جز آن. ج) اسماء تمجید و تقدیس، که نام‌هایی است که بیانگر بزرگی خداوند و پاکی ذات او است از آنچه شایستهٔ او نیست، مانند قدوس، غنی، واحد و مانند آن‌ها. بنابراین خواندن خداوند به نام‌هایی که منافی کمال مطلق و موهم نقص است (مانند عارف، زیرا معرفت مسبوق به غفلت است) روا نیست. به نوشتهٔ ابوالفتوح رازی، «اسمائی را که خدا را به آن توان خواند بعضی صفات است و بعضی نه صفات است؛ آنچه صفات است، چون قادر است و عالم و حیّ و موجود و مرید و کاره و مدرک و بعضی را مرجع به این صفات است چون سمیع و بصیر و حکیم و مالک که سمیعی و بصیری را مرجع با حی است و حکیمی را با عالمی و مالکی با قادری و بعضی را صفات افعال گویند یعنی آن نام صفت فعل را باشد و نه او را و او چون خالقی و رازقی و منعم و مفضل و محیی و ممیت است.» یکی از مسائل مورد اختلاف متکلمان در مورد اسماءالحسنی، توقیفی یا قیاسی بودن این نام‌ها است. به اعتقاد اشاعره و بیشتر امامیه، اسماءالله **توقیفی** است، یعنی نامیدن خداوند به یک اسم، موقوف بدان است که آن نام در قرآن و سنت آمده باشد. در همین معنی، ابوالفتوح رازی می‌نویسد که «الحاد در اسماء خدای تعالی آن بود که او را به نامی که خود را

به آن نام خوانده نباشد و در کتاب و سنت آمده نباشد بخوانند و آیت (آیهٔ ۱۸۰ سورهٔ اعراف) دلیل است بر آنکه خدای تعالی را جز به نامی نشاید خواند که سمعی وارد باشد به آن مقطوع به از آیتی و خبری معلوم.» اما معتزله و برخی امامیه معتقدند که اسماءالحسنی قیاسی است، بدین معنی که می‌توان با روش قیاس، یعنی مقایسه با نام‌هایی که در قرآن و روایات آمده، نام‌هایی را هم که در آن‌ها نیامده است بر خدا اطلاق کرد؛ به تعبیری دیگر، به باور معتزله، وقتی عقل صفتی را شایستهٔ خداوند بداند می‌توان خداوند را بدان صفت نامید، حتی اگر آن صفت در قرآن و روایات نیامده باشد. شمار نام‌های خداوند را نیز به‌اختلاف یاد کرده‌اند. بنابر حدیثی معروف از پیامبر(ص) که ابوهریره روایت کرده، خداوند را نود و نه نام نیکو است «انّ‌لله تسعة و تسعین اسماً مأته غیر واحد، من احصاها دخل الجنة: خدای تعالی را نود ونه نام است، صد کم یک، هرکه آن را بر شمارد و او را بخواند به بهشت شود.» همین حدیث، با اختلافاتی جزئی، به نقل از حضرت علی(ع) آمده است. با این همه، در قرآن بیش از صد نام (بنابر برخی پژوهش‌ها، ۱۲۷نام) یاد شده است. دعای معروف جوشن کبیر نیز شامل ۱۰۰۰ نام خداوند است که همگی از ۹۹ اسماءالحسنی مشتق شده‌اند. از این رو فهرست نام‌های خداوند (اسماءالحسنی) به هیچ روی محدود به ۹۹ نیست و حتی در نقل‌های مختلفی که از حدیث نبوی شده این ۹۹ نام یکسان نیست. منابع گوناگون شمار نام‌های خداوند را به‌اختلاف ۱۲۷، ۱۳۳ و جز آن آورده‌اند. با این همه در این‌جا فهرستی از ۹۹ نام خداوند آورده می‌شود: ۱- الله، ۲- رحمان، ۳- رحیم، ۴- مَلِکْ، ۵- قدّوس، ۶- سلام، ۷- مؤمن، ۸- مهیمن، ۹- عزیز، ۱۰- جبّار، ۱۱- متکبّر، ۱۲- خالق، ۱۳- باری، ۱۴- مصوّر، ۱۵- غفّار، ۱۶- قهّار، ۱۷- وهّاب، ۱۸- رزّاق، ۱۹- فتّاح، ۲۰- علیم، ۲۱- قابض، ۲۲- باسط، ۲۳- خافض، ۲۴- رافع، ۲۵- مُعزّ، ۲۶- مُذِلّ، ۲۷- سَمیع، ۲۸- بصیر، ۲۹- حَکَمْ، ۳۰- عدل، ۳۱- لطیف، ۳۲- خبیر، ۳۳- حلیم، ۳۴- عظیم، ۳۵- غفور، ۳۶- شکور، ۳۷- علی، ۳۸- کبیر، ۳۹- حفیظ، ۴۰- مقیت، ۴۱- حسیب، ۴۲- جلیل، ۴۳- کریم، ۴۴- رقیب، ۴۵- مجیب، ۴۶- واسع، ۴۷- حکیم، ۴۸- ودود، ۴۹- مجید، ۵۰- باعث، ۵۱- شهید، ۵۲- حقّ، ۵۳- وکیل، ۵۴- قوی، ۵۵- متین، ۵۶- ولی، ۵۷- حمید، ۵۸- محصی، ۵۹- مُبْدِع، ۶۰- معید، ۶۱- محیی، ۶۲- ممیت، ۶۳- حیّ، ۶۴- قیّوم، ۶۵- واجد، ۶۶- ماجد، ۶۷- احد، ۶۸- صمد، ۶۹- قادر، ۷۰- مقتدر، ۷۱- مُقَدِّمْ، ۷۲- مُؤَخِّرْ، ۷۳- اول، ۷۴- آخر، ۷۵- ظاهر، ۷۶- باطن، ۷۷- والی، ۷۸- متعالی، ۷۹- بَرّ، ۸۰- توّاب، ۸۱- منتقم، ۸۲- عفو، ۸۳- رؤوف، ۸۴- مالک‌الملک، ۸۵- ذوالجلال والاکرام، ۸۶- مُقْسِط، ۸۷- جامع، ۸۸- غنی، ۸۹- مُغْنی، ۹۰- مانع، ۹۱- ضارّ، ۹۲- نافع، ۹۳- نور، ۹۴- هادی، ۹۵- بدیع، ۹۶- باقی، ۹۷- وارث، ۹۸- رشید، ۹۹- صبور. اسماءالحسنی همواره نزد مسلمانان مورد احترام بسیار بوده و ذکر آن‌ها به صورت یکی از مداوم‌ترین اعمال عبادی در اسلام درآمده است. مؤمنان این نام‌ها را، اغلب به‌کمک ۹۹ مهرهٔ تسبیح، ذکر کرده و در پیرامون آن‌ها به مراقبه می‌پردازند. گفتنی است که ظاهراً پیش از اسلام، سنتی (مسیحی) سریانی در استفاده از تسبیح برای برشمردن نام‌های خداوند وجود داشته است. بسیاری از ادعیهٔ اسلامی نیز مبتنی بر اسماءالحسنی است. اسماءالله/ اسماءالحسنی نه‌تنها نزد متکلمان و مفسران مورد بحث بوده و معمولاً بخشی از آثار کلامی و تفاسیر قرآن به بحث دربارهٔ این نام‌ها، و گاه شرح و خواص آن‌ها اختصاص دارد، بلکه نزد صوفیه نیز مورد توجه بوده و صوفیان جنبه‌های اسرارآمیزی برای آن‌ها قایل بوده و ذکرهای خاصی مشتمل بر این اسماء دارند. دربارهٔ نظر صوفیان دربارهٔ اسماء الهی باید افزود که «صوفیان در بحث اسماء مختلف‌اند. عده‌ای می‌گویند نام خدا غیر خداست و جمعی به عکس معتقدند که نام خدا غیر او نیست... این اسماءالله تغییرپذیر نیست و بدل نمی‌شود. لایتناهی است و احصاء (شمردن، حفظ کردن) آن برای بشر غیرمقدور است»، برخی شمار آن‌ها را نود و نه گفته‌اند. و «برای هر یک از آن‌ها شرح و تفصیلی دارند که (از جمله) محی‌الدین عربی در آخر مجلد چهارم فتوحات‌المکیه یکایک آن‌ها را با شرح و تفصیلش آورده است. گروهی دیگر اسماءالحسنی را هزار و یک اسم می‌دانند که یکی از آن‌ها اسم اعظم است. اما اکثر مشایخ آن‌ها را لایتناهی می‌دانند و این رقم نود و نه و هزار و یک را به اسامی خاص الهی اطلاق می‌نمایند که در اذکار و اوراد و ادعیه از آن‌ها استفاده می‌کنند. اسماءالله را به طور کلی به سه دستهٔ اسماءذاتی و صفاتی و افعالی تقسیم کرده‌اند و اسماء ذاتی به آن دسته از اسماءالله اطلاق می‌شود که مبین ذات او است (مانند الله، ملک، قدوس، علی، عظیم، ظاهر، باطن، اول، آخر، واجد، ماجد، موجد، وجود، نور) و اسماء صفاتی مربوط به صفات حق است (مانند حی، قوی، قیوم، رحمان، رحیم، سمیع، بصیر، متکلم، کریم، علیم، رؤوف، شهید،

اسماءالحسنی

صبور، محصی)، و اسماء افعال بیان کنندهٔ افعال او است (مانند مبدأ، معید، مبدع، وکیل، واسع،خالق، وهّاب، رزاق، رافع، عدل، حکیم، مصور، هادی ، وارث).از طرف دیگر این اسماء را تقسیم می‌کنند به اسماء الهیه که تسمیه به آن به فنای رسوم بشری و بقاءاللّه می‌انجامد و ائمةالاسماء که عبارت است از هفت اسم ۱ـ حیّ، ۲ـ عالم، ۳ـ مرید، ۴ـ سمیع، ۵ ـ بصیر، متکلم و ۷ـ قادر (برخی منابع این هفت اسم را به ترتیب حی، علیم، مرید ، قائل، قادر، جواد و مقسط یاد کرده‌اند) و اسماءجلالیه بیان کنندهٔ جنبهٔ لطف الهی است، مثل رحمان و رحیم و اسماء جمالیه که به جنبهٔ قهر او تعلق می‌گیرد، مثل جبار و قهار و مانند آن‌ها. انسان مظهر این دو اسم است: عقل او مظهر سماء جلالیه و نفسش مظهر اسماء جمالیه و قهریه است و نسان کبیر جامع اسامی سه گانهٔ الله و رحمان و رحیم است. به طور کلی این اسماء را ظاهری است و باطنی که ظاهر آن بر همه کس آشکار است و باطن آن فقط به همان انسان کبیر یا ولی و قطب و مرشدان و زاهدان هویدا و ظاهر است که در اذکار سالکان بسته به استعداد و خلقیات او از آن استفاده می‌کنند.» به گفتهٔ مولوی، جمیع اسماءالله را خداوند به آدم ابوالبشر بنمود و وی اجازت یافت تا آن را به اهلش بیاموزد: «آدمی را او به خویش اسماء نمود ـ دیگران را ز آدم اسما می‌گشود.» دربارهٔ اسم اعظم یا بزرگ‌ترین نام خدا و این‌که کدام‌یک از نام‌های خداوند اسم اعظم است و این اسم در چه سوره‌ای از قرآن آمده و جز آن، اختلاف آرا است. به نوشتهٔ امام فخر رازی، «محققان دربارهٔ اسم اعظم اختلاف نظر دارند. بعضی گویند اسم اعظم، اسمی معلوم و معین نیست، بلکه هر اسمی که بنده در حال استغراق در معرفةالله و انقطاع فکر و عقل از ماسوا، پروردگارش را بدان می‌خواند، اسم اعظم است... بعضی گویند اسم اعظم اسمی معین است و اینان دو گروه‌اند. گروهی گویند بر خلق معلوم است؛ و گروهی گویند بر خلق نامعلوم است. گروه اول خود اقوال گوناگونی دارند از جمله گویند اسم اعظم همان «هو» است... بعضی گویند همان «الله» است... بعضی گویند اسم اعظم همان «الحی‌القیوم» است... بعضی گویند «ذوالجلال و الاکرام» است... بعضی گویند در حروف مقطّعهٔ اوایل بعضی از سوره‌های قرآن مجید مندرج است.» به‌رغم صوفیان، اسم اعظم/ نام مهین حق/نام‌اعظم/ نام سنی جامع جمیع خواص سایر اسامی است؛ اسمی است که مفتاح همهٔ بستگی‌ها و کلید همهٔ معضلات و مشکلات عالم است؛ با ذکر این اسم هر مقصودی برآورده می‌شود و هر گرهی باز می‌گردد. درهای بسته را با آن گشایند و امور غیرممکن را ممکن کنند. معجزات انبیا و کرامات اولیا از برکت این اسم است؛ قهر و غلبهٔ انبیا و اولیا بر دشمنان و لطف و عنایتشان به دوستان از برکات این اسم است. گویند سلیمان(ع) خاتمی داشته که بر آن اسم اعظم نقش بوده است و به مدد این نام معجزه‌آسای مشکل‌گشا خواسته‌هایش برآورده می‌شد و انس و جن و مرغ و ماهی مسخّر حکم او بوده‌اند و مدت زمان کوتاهی این خاتم به دست دیو/ اهرمن می‌افتد که خود را سلیمان فرامی‌نماید، ولی سرانجام مشتش باز می‌شود و سلیمان دوباره خاتم فرمانروایی خود را باز می‌یابد. همچنین آصف برخیا تخت بلقیس را به یاری این اسم به یک چشم برهم زدن برای سلیمان حاضر کرد. عیسی(ع) مردگان را به برکت این اسم زنده می‌کرد. برخی شاعران پارسی در اشعارشان به اسم اعظم اشاره دارند: «سزد کز خاتم لعلش زنم لاف سلیمانی ـ چو اسم اعظمم باشد چه باک از اهرمن دارم.»□ «اسم اعظم بکند کار خود ای دل خوش باش ـ که به تلبیس و حیل دیو مسلمان نشود.»□ «خاتم جم را بشارت ده به حسن خاتمت ـ کاسم اعظم کرد ازو کوتاه دست اهرمن.»(حافظ)□ «گشت با عیسی یکی ابله رفیق ـ استخوان‌ها دید در حفرهٔ عمیق/ گفت آن همراه آن نام سنی ـ که بدان تو مرده زنده می‌کنی/ مر مرا آموز تا احسان کنم ـ استخوان‌ها را بدان با جان کنم/ گفت خامش کن که آن کار تو نیست ـ لایق انفاس و گفتار تو نیست/ کان نفس خواهد ز باران پاک‌تر ـ وز فرشته در روش دراک‌تر.»(مولوی)□ «اسم اعظم نزد ما باشد قدیم ـ یعنی بسم‌اللهالرحمن‌الرحیم/ اسم اعظم کارساز ذات اوست ـ عقل کل یک نقطه از آیات اوست/ اسم اعظم می‌نماید صورتش ـ این معمی می‌گشاید صورتش/ صورتش آیینهٔ گیتی نماست ـ معنی او پرده‌دار کبریاست.»□ «جملهٔ اسماء او از اسم اعظم خوانده‌ایم ـ اسم او گر بایدت اسمای او اسمای ما.» (شاه نعمت‌الله ولی). به‌هر حال چنان‌که گفته آمد معمولاً بخش‌هایی از تفاسیر قرآن ،کتاب‌های کلامی و کتاب‌های جامع صوفیه به ذکر اسماءالحسنی و چگونگی و خواص آن‌ها اختصاص داشته است. گذشته از آن، آثار مستقلی نیز از دیدگاه کلامی و به‌ویژه عرفانی در شرح اسماءالحسنی نوشته شده است. از جمله کسانی که به عربی شرحی دربارهٔ نام‌های خداوند نوشته‌اند از این کسان می‌توان یاد کرد: ابن برجان ابوالحکم عبدالسلام بن عبدالرحمان بن محمد اشبیلی اندلسی (ـ۵۳۶ق) که در اثرش اسماءالله را هریک در سی‌فصل

شرح کرده است؛ ازهری ابومنصور بن احمد هروی (ـ۷۳۸ق)؛ اقلیشی ابوالعباس احمد بن معد نحوی (ـ۵۵۰ق)؛ ابوالعباس احمد بن محمد بن عیسی برلسی فاسی، مشهور به احمد زروق (ـ۸۹۹ق)؛ برهان‌الدین محمد بن محمد نسفی (ـ۶۸۷ق)؛ بقالی ابوالفضل محمد بن ابی‌بکر خوارزمی (ـ۵۶۲ق) با عنوان الاسنی ؛ بیهقی علی بن حسن شافعی (ـ۴۵۸ق)؛ تقی‌الدین ابی‌بکر بن محمد بن حصنی شافعی (ـ۸۲۹ق) ؛ حصاص شیخ ابوبکر بن احمد بن علی رازی حنفی (ـ۳۷۰ق)؛ خطابی ابوسلیمان احمد بن محمد (ـ۳۸۸ق)؛ سید علی همدانی (ـ۷۸۶ق)؛ شرف‌الدین علی یزدی؛ شمس‌الدین محمد بن ابراهیم مالکی، مشهور به خطیب وزیری (ـ۸۹۰ق) با عنوان المنهل‌العزب فی شرح‌اسماءالرب؛ ابوحامد محمد غزالی (ـ۵۰۵ق) با عنوان القصدالاسنی فی شرح اسماءالحسنی ؛ عبدالله به ابی‌بکر موصلی شیبانی (ـ۸۲۰ق)؛ شیخ عبیدالله سمرقندی (ـ۹۵۳ق)؛ شیخ عبدالعزیز بن احمد دیری (ـ۶۹۴ق)؛ محی‌الدین محمد بن بهاءالدین (ـ۹۵۳ق)؛ ولی‌الدین اسماعیل بن ابراهیم منفلوطی (ـ۶۵۲ق)؛ صدرالدین محمد بن اسحاق قونیوی (ـ۶۷۲ق)؛ عفیف‌الدین سلیمان بن عبدالله تلمسانی (ـ۶۹۰ق) ؛ شیخ عبدالقادر بن محمد، معروف به قضیب‌البان (ـ۱۰۴۰ق)؛ امام فخر رازی (ـ۶۰۶ق) با عنوان لوامع‌البیّنات فی شرح اسماءالله والصفات ؛ نجم‌الدین احمد بن محمد قشیری (ـ۷۲۷ق) با عنوان تحبیر ؛ محی‌الدین محمد بن سلیمان کافیجی (ـ۸۷۹ق)؛ محمود بن عثمان لامعی برسوی (ـ ۹۳۸ق)؛ شیخ ابراهیم بن سلیمان قطیفی (ـ۹۳۴ق)؛ ابراهیم بن علی کفعمی با عنوان مقصدالاسنی فی شرح الاسماءالحسنی؛ ملا حبیب‌الله بن علی‌مدد ساوجی کاشانی (ح ۱۲۶۲ـ ۱۳۴۰ق) ؛ ملا حسین واعظ کاشفی (ـح ۹۱۰ق) با عنوان المرصدالاسنی فی شرح الاسماءالحسنی ؛ شیخ صالح بن عبدالکریم کرزکانی بحرانی (ـ ۱۰۹۸ق)؛ شیخ علی حزین لاهیجی؛ زین‌الدین علی بن محمد بیاضی نباطی عاملی (ـ۸۷۷ق) با عنوان المقام‌الاسنی فی تفسیر اسماءالله‌الحسنی ؛ شیخ ابی جعفر محمد بن جعفر بن احمد بن بطّهٔ نحوی لغوی (اوایل سدهٔ ۴ق) با عنوان تفسیر اسماءالله تعالی و ما یدعی به ؛ سید امیرعمادالدین محمد بن شاه ابوتراب حسینی گلستانه (ـ۱۱۱۰ق) با عنوان کاشف‌الاسماء فی شرح اسماءالحسنی/ الروضة‌العرفاء و دوحة‌العلماء؛ حاج محمد کرمانی مشهدی (ـ۱۲۹۲ق)؛ سید نعمت‌الله جزایری (ـ۱۱۱۲ق) با عنوان مقاماة‌النجاة؛ حاج ملا هادی سبزواری (ـ۱۲۸۹ق). علما و عرفای ایرانی و ممالک همجوار، گذشته از شرح‌های عربی، شرح‌هایی به فارسی نیز بر اسماءالحسنی نوشته‌اند که از آن شمارند: ۱ـ شرح اسماءالحسنی سیف‌الدین باخرزی (ـ۶۲۹ق) (نسخهٔ گنجینهٔ شیرانی دانشگاه پنجاب لاهور به شمارهٔ ۴۶۷۳/۱۶۲۳/۸). ۲ـ شرح اسماءالحسنی (نسخهٔ کتابخانهٔ دانشگاه استانبول به شمارهٔ ۱۲۳۲ با تاریخ ۶۶۳ق به خط محمد بن یحیی، معروف به حلیم بن ابی‌الکرم بن ابی‌القاسم ازهری). ۳ـ ترجمهٔ شرح اسماءالحسنی منسوب به امام رضا(ع) (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۳۷۶۴). ۴ـ شرح چهل نام/ دعوات الاسماء/ شرح اسماءالله (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۵۴۴۶ و ۲۵۸۶) که متن عربی از «شهاب‌الدین سهروردی مقتول» در شرح چهل نام خدا است که «فقیه متقی فخرالدین ابوالمکارم آن را در بغداد یافت و با اجازهٔ فرزندان شیخ سهروردی به خاک فارس آورد و آن را که به عربی بود به فارسی درآورد». ۵ ـ مثنوی شرح اسماءالهی از شاه نعمت‌الله ولی (۷۳۱/۷۳۰ ـ۸۳۴ق) (نسخهٔ کتابخانهٔ عاطف افندی استانبول به شمارهٔ ۲۲۴۱/۹ باتاریخ ۸۲۸ق). ۶ـ شرح اسماءالحسنی یعقوب چرخی(ـح ۸۵۰ق) (چاپ لاهور، ۱۹۸۴م). ۷ـ شرح اسماءثمانیه از سید یحیی شیروانی (ـ ۸۶۸ق) (نسخه‌های کتابخانهٔ دانشگاه استانبول به شماره‌های ۹۵۴ و ۱۱۲۷). ۸ ـ شرح اسماءالحسنی از عبدالعزیز بن نصیر (نسخهٔ کتابخانهٔ چلبی عبدالله افندی استانبول به شمارهٔ ۱۷۴ با تاریخ ۸۷۴ق به خط عبدالعزیز بن نصر طبری). ۹ـ اسماءالحسنی /معمای نود و نه نام خدا (نسخه‌های کتابخانهٔ دانشگاه استانبول به شمارهٔ ۱۰۷/۱ و کتابخانهٔ سپهسالار به شمارهٔ ۲۸۷۸) از ملا میر حسین حسینی معمایی نیشابوری (ـ۹۰۴ق) به نظم. ۱۰ـ شرح اسماءالحسنی از میر حسین خراسانی (نسخهٔ کتابخانهٔ دانشگاه استانبول به شماره‌های ۶۹۲ و ۱۳۷۸/۵) که نیز ظاهراً از همین میر حسین معمایی است. ۱۱ـ شرح اسماءالحسنی از سید محمد مدنی(نسخهٔ کتابخانهٔ امیر خواجهٔ کمانکش استانبول به شمارهٔ ۳۱۴ با تاریخ ۹۷۱ق). ۱۲ـ مطلب‌الاعلی فی شرح اسماءالحسنی عبدالحق محدث دهلوی (۹۵۸ـ ۱۰۵۲ق) (نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ N.M.۱۹۶۷-۳۴۴/۱-۲). ۱۳ـ روضة‌الحسنی (۹۹۷ق) از شاه عیسی جندالله برهانپوری (ـ۱۰۳۱ق). ۱۴ـ شرح اسماءالحسنی از آخوند درویزهٔ ننگرهاری (ـ۱۰۴۸ق). ۱۵ـ شواهدالطوالع (چاپ پیشاور، ۱۳۷۰ق) از شیخ سعدالدین انصاری ده یحیایی کابلی

۱۱۴۰ـ ۱۲۲۵ق). ۱۶ـ شرح اسماءالحسنی از محمد باقر مجلسی (۱۰۳۷ـ ۱۱۱۰/ ۱۱۱۱ق) که ظاهراً همان اثری است که محمد حسین بن محمدصالح خاتون‌آبادی، نوهٔ دختری علامهٔ مجلسی ،در فهرست خود از آثار مجلسی از آن با عنوان رسالهٔ فرق میان صفات ذاتی و صفات فعلی حق‌تعالی یاد کرده است. ۱۷ـ شرح اسماءالحسنی از نورالدین ایجی. ۱۸ـ اسماءالحسنی (چاپ تهران، ۱۲۷۳ق) از محمدرضا بن محمد مؤمن امامی مدرس خاتون‌آبادی اصفهانی. ۱۹ـ منظومهٔ جواهر در شرح اسماءالله (نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۲۳۹/۵ـ N.M.۱۹۵۸). ۲۰ ـ منظومهٔ اسماءالهی (نسخهٔ کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۲۶۶۳/ف در صد بیت. ۲۱ـ شرح اسماءالحسنی از سید ابوتراب محمد راشدالله. ۲۲ـ شرح اسماءالهی منظوم (نسخه‌های موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۱۰۶۰/۹ـ ۱۹۵۷ از سدهٔ یازدهم هجری و کتابخانهٔ عمومی پنجاب لاهور به شمارهٔ ۵۳۱ ۲۹۷لا، ۲۹۷فقر با تاریخ ۱۲۶۱ق). ۲۳ـ شرح اسماءالهی از حاجی حمید، معروف به شیخ محمد(نسخهٔ مسجد جامع نیوتاؤنِ جمشید رودِ کراچی). ۲۴ـ شرح اسماءالهی از فقیر محمود (گویا از سدهٔ ۱۲ یا اوایل سدهٔ ۱۳ق). ۲۵ـ شرح اسماءالحسنی (نسخهٔ کتابخانهٔ سلیمیهٔ ادرنه به شمارهٔ ۴۶۴۵/۱ با تاریخ ۹۷۲ق به خط کمال‌الدین حسین بن میراحمد جامی). ۲۶ـ اسماءالله (نسخهٔ کتابخانهٔ سپهسالار به شمارهٔ ۵۶۲۴ با تاریخ ۱۲۴۲ق) از محمد مؤمن بغدادی که در آغاز می‌گوید:«... چون این حقیر...محمد مؤمن بغدادی خادم فقراء...سه رساله در جمع اسماءالله... مسما به «کشف‌الحقایق» و «کنزالمسلمین» و «اسرارالمؤمنین» قلمی نموده بودم و جویا نداشت. لله‌الحمد درین وقت که اسلام قوی شده در دارالسلطنهٔ اصفهان...». ۲۷ـ اسماءو صفات حق از دکتر غلامحسین ابراهیمی دینانی (چاپ تهران، ۱۳۷۵ش).

منابع: تفسیر ابوالفتوح رازی،۵/۳۴۰ـ۳۴۱؛ حافظنامه ، ۹۴۷ـ ۹۴۸؛ دایرةالمعارف تشیع،۲/۱۶۴ـ ۱۶۶؛ دایرةالمعارف فارسی ۱۴۵؛ الذریعه ، ۲/۶۶ـ ۶۷؛ شرح اصطلاحات تصوف ، ۱/۲۲۷ـ ۲۴۷؛ فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی ، ۴۱ـ۴۳؛ فهرست کتابخانهٔ سپهسالار، ۳/۱۳۴؛ ۵/۶۰۹؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۳/۱۵۸۰ـ ۱۵۸۵، ۱۹۳۲؛ فهرست نسخ خطی کتابخانهٔ ملی، ۵/۲۱۷، ۶۲۱؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ،۱۲۱۷؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی کتابخانهٔ دانشگاه استانبول ، ۵۸، ۳۱۲، ۴۹۴، ۵۳۶، ۵۹۵؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی کتابخانه‌های ترکیه ، ۷، ۳۷، ۲۴۶، ۵۸۳؛ فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ گنج‌بخش،۴/۲۳۵۳ـ ۲۳۵۴، ۲۳۷۶، ۲۳۸۹؛ قرآن ، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی ، ۱۷۴، ۲۹۳، ۳۱۲، ۵۴۸؛ کشف‌الاسرار و عدةالابرار، ۳/۸۰۰ـ ۸۱۰؛ کشف‌الظنون ، ۲/۱۰۳۱ـ ۱۰۳۵؛ لغت‌نامه، زیر«اسماءالحسنی».

Encyclopedia of Islam, 1/714-717.

برزگر

اسم صوت ← نام‌آوا

اسم مستعار (esm-e.mos.ta.ār)/ نام قلمی/ نام ادبی، معادل اصطلاح انگلیسی pen name ، اسمی که صاحب قلم به جای اسم واقعی خویش، بر نوشته‌هایش می‌گذارد. اسم مستعار، ویژهٔ ادیبان نیست، بلکه هنرمندان رشته‌های گوناگون، همچون بازیگری، آوازه‌خوانی، رقص و نظایر آن نیز برای خود اسم مستعار برمی‌گزینند. گفتنی است که تخلص* نیز اسم مستعاری است که ویژهٔ شاعران است. گزینش اسم مستعار علت‌های گوناگونی دارد که از آن شمارند: **۱ـ ترس صاحب قلم از حکومت**، مانند انتخاب علی‌مزینانی به جای علی شریعتی. **۲ـ حساسیت حکومت به نویسنده** ، مانند گزینش احمد سکانی یا مصطفی الراوی به جای مصطفی رحیمی. **۳ـ فروتنی صاحب اثر**،مانند گذاشتن درویش به جای جعفر شریعتمداری. **۴ـ تبعیض جنسی**، مانند انتخاب جورج الیوت به جای مری ان ایونز، رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۹ـ ۱۸۸۰م) و ژرژ ساند به جای آماندین اورور لوس دوپن، رمان‌نویس فرانسوی (۱۸۰۴ـ۱۸۷۶م). **۵ـ مضمون اثر**، که گزینش اسم مستعار با توجه به این مسئله ، بیشتر ویژهٔ طنزنویسان است، مانند گزینش دخو به جای علی‌اکبر دهخدا، خروس لاری و هدهد میرزا به جای ابوالقاسم حالت و گل‌آقا و شاغلام به جای کیومرث صابری فومنی. گزینش اسم مستعار طنزآمیز از دورهٔ صفویه رواج پیدا کرد و از جملهٔ نخستین این اسم‌ها باید از سگ لوند یا سگ قزوینی که گویا اسم مستعار حسن بیگ قزوینی، ترکمنی تلخک در دربار شاه عباس یکم صفوی (۹۹۶ـ۱۰۳۸ق) ونیز مولانا خروس که اونیز از دلقکان مجلس شاه عباس بوده، یاد کرد. این نکته را نیز باید یادآور شد که معمولاً طنزنویسان بیش از یک اسم مستعار برای خود برمی‌گزینند. گاهی خود مردم بنا به دلایلی برای برخی از نویسندگان که معمولاً عامه‌پسند هستند، اسم مستعار انتخاب

مـی‌کنند و بـه کـار مـی‌برند، مـانند نسـیم شـمال بـرای سـید اشرف‌الدین حسینی قزوینی/ گیلانی به خـاطر روزنـامهٔ نسیم شمال ، صور اسرافیل برای میرزا جهانگیرخان شیرازی به خاطر روزنامهٔ صوراسرافیل رد اسـم مسـتعار را در ادبـیات صـوفیه و صوفیگری نیز می‌توان یافت. وجود اسم‌های مستعاری همچون رونق علیشاه (میرزا محمد حسین کرمانی، ـ ۱۲۲۵/ ۱۲۳۰ق) ، رحمت علیشاه (حاج زین‌العابدین، معروف به میرزا کوچک، ـ ۱۲۷۸ق)، مـــجذوب عـــلیشاه (حـــاج مـیر سـلام‌اللـه مـوسوی، ـ۱۳۲۴ق) و مـحبوب عـلیشاه (مـحمد حسـین پـیر مراغه، ـ۱۳۳۴ش) دلیلی بر این گفته است. برخی از پرآوازه‌ترین کسانی که برای خود اسم مستعار برگزیده‌اند، از این قرارند:

اسم مستعار	اسم واقعی
ا.پ.آشنا	ایرج پزشکراد
احمدمحمود	احمد اعطاء
او.هنری	ویلیام سیدنی پورتر
باباشمل	رضا گنجه‌ای
ج.ج.آسیایی	جهانگیر جلیلی
جورج اورول	اریک آرتر بلر
چراغ موشی گنابادی	حسن خواجه نوری
ح.غریبه	حسین مدنی
ح.م.حمید	حسینقلی مستعان
رضا رهگذر	محمدرضا سرشار
ریحان	یحیی سمیعیان
س.ح.علیمردان	حمزهٔ سردادور
صهبا مقداری	بهرام صادقی
عقاب	منوچهرمطیعی
علی نوروز	حسن مقدم
غ.داوود	منوچهرصفا
ف.آموزگار	فریدون تنکابنی
گوهرمراد	غلامحسین ساعدی
م.ا.به‌آذین	محمود اعتمادزاده
م.دیده‌ور	محمدعلی اسلامی ندوشن
مارک تواین	سمیوئل‌لنگهورن کلمنز
نیما یوشیج	علی اسفندیاری

منابع: تاریخ سلسله‌های طریقهٔ نعمة‌اللهیه در ایران ، ۱۱۴،۸۱، ۱۴۹، ۱۸۹؛ تذکرهٔ نصرآبادی ، ۴۳۱؛ زندگانی شاه عباس اول ، ۳۵۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۱۱۲۷/۲؛ فرهنگ جامع چاپ ونشر ، ۳۳۰؛ فرهنگ داستان نویسان ایران ، در صفحات فراوان؛

The Reader's Encyclopedia,295, 441, 720, 1002.

قاسم‌نژاد

اسناد حقیقی ← اسناد خبری

اسناد خبری (es.nād-e.xa.ba.ri)، پیوند میان نهاد (مسندالیه) و گزاره (مسند) است. برای نمونه، در جملهٔ «همایون دانش‌آموز است»، دانش‌آموز بودن به همایون نسبت داده شده است. در واقع اسناد، عمل قرارگرفتن مسند درکنار مسندالیه است. اسناد به‌طور کلی بر دو نوع است: ۱ـ **اسناد حقیقی**، آن است که فعل به فاعل حقیقی نسبت داده شود، مانند «علی کتاب را خواند»، که خواندن کتاب به عـلی نسبت داده شـده است و عـلی فـاعلی حقیقی است.(← حقیقت) ۲ـ **اسناد مجازی**، آن است که فعل به فاعل غیر حقیقی نسبت داده شـود، مـانند «مـاه در چشـم تـو خندید»(فریدون مشیری) که خندیدن به ماه نسبت داده شـده است و ماه فاعل غیر حقیقی است. اسناد مـجازی ویـژهٔ شـعر است. (← مجاز) خبر از نظر ایجاب یا سلب حکم قابل تقسیم است: **حکم ایجابی**، آن است که نسبت فـعل بـه فـاعل اثـبات شود،مانند «جهان پیر است و بی‌بنیاد»(حافظ). **حکم سلبی**، آن است که نسبت فعل به فاعل نفی شود، مانند «تن ز جان و جان ز تن مستور نیست.»(مولوی) خبر بر اساس آگاهی یـا اطـمینان شنونده از موضوع، تأکید کمتر یا بیشتر می‌طلبد و بر این اساس به سه مرحله تقسیم می‌شود: **ابتدایی**، خبری است که شـنونده کاملاً از آن ناآگاه است و به همین علت گوینده نیازی به تأکید ندارد، مانند «برادرت را دیدم» یا «آفرین و مدح سود آید همی ـ گر به گنج اندر زیان آید هـمی.»(رودکـی) **طـلبی**، آن است کـه شنونده دربارهٔ درستی خبر تردید داشته باشد و به همین سبب گوینده بر گفتار خود تأکید می‌کند، مانند «البته کـه بـرادرت را دیدم» یا: «این سرایی است که البته خلل خواهد یافت ـ خنک آن قوم که در بند سرای دگرند.» در جملات خبری طـلبی، اغـلب ادات تأکید «همی»، «همانا»، «البـته»، «خـنک»، «تـا»، و تکـرار ضمیر به کار می‌رود. **انکاری**، آن است که شنونده منکر درستی خبر باشد و به همین علت گوینده بر گفتار خود تأکـید بسـیار می‌کند، مانند «به خدا برادرت را دیدم» یا «گر خدا یک هنرش

بود همان خلق تو بود ـ تو خدایی، به خدا!، چون که هنرها داری.» در جملات خبری انکاری، ادات تأکید شدیدتری به کار می‌رود از جمله «زینهار»، «قَسَم»، «هین»، تکرار فعل، و آوردن چند ادات تأکید در جمله.

منابع: آیین سخن،۱۵ ـ ۱۸؛ اصول علم بلاغت، ۵۷ ـ ۷۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی،۱۲۴/۱؛ معانی، شمیسا، ۶۴ ـ ۶۹؛ معانی و بیان، آهنی، ۹، ۳۱؛ معانی و بیان، تجلیل، ۱۱ ـ ۱۲؛ معانی و بیان، همایی، ۹۰ ـ ۱۰۰.

عباسپور

اسناد مجازی ← اسناد خبری

اسنان منشاری ← موصل

اسهاب ← اطناب

اشارات ← ملفوظات

اشاره (e.šā.re)، در لغت به معنی نشان دادن چیزی با دست و در اصطلاح بدیع به دو معنی است: ۱ ـ گوینده با آوردن لفظی کوتاه، معنایی وسیع را القا کند: «من نگویم که کنون با که نشین و چه بنوش ـ که تو خود دانی اگر زیرک و عاقل باشی.»(حافظ)□ «تو را شب به عیش و طرب می‌رود ـ چه دانی که بر ما چه شب می‌رود؟!» فرق این معنی اشاره، با ایجاز*، آن است که در ایجاز، معنی به تمامی یاد می‌شود و گوینده جای مجهولی در ذهن خواننده نمی‌گذارد؛ اما در اشاره، گوینده با ایجاد یک فضای مجهول، زمینه را برای ادامهٔ معنای کلام در ذهن خواننده مهیا می‌سازد. به این معنای اشاره تلویح نیز می‌گویند. ۲ ـ گوینده، بخشی از کلام را بیان نمی‌کند و جمله را ناتمام می‌گذارد تا باز با ایجاد زمینه‌ای آزاد، ذهن خواننده را به اتمام جمله ترغیب کند: «در همه عضوم مخیّری پی بوسه ـ از سرم اینک بگیر، بوسه بزن تا/ روی و لبم هر دو نیک درخور بوسند ـ این من و اینک تو، یا ببوس لبم یا»(قاآنی) که پس از «تا» و «یا»ی دومی، می‌توان عبارتی دلخواه و مناسب آورد. فرق این معنای اشاره با مدرج* آن است که مدرج بخشی از کلمه در مصرع اول بیت می‌آید و در بخش دیگر آن در مصرع دوم ذکر می‌شود؛ اما در اشاره، عبارت ناقص بیان می‌شود.

منابع: زیب سخن،۳۳۷/۱ ـ ۳۳۹؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۵۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی،۱۲۵/۱؛ لغت‌نامه، زیر «اشاره»؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۷۵ ـ ۱۷۸؛ معیارالبلاغه، ۲۷، ۴۵۵ ـ ۴۵۷.

عباسپور

اشباع (eš.bāε)، در لغت به معنی سیر کردن و در اصطلاح قافیه به حرکت حرف دخیل* ـ مصوّت کوتاه بین حرف روی* و الف تأسیس* ـ می‌گویند، مانند فتحهٔ حروف «ه» و «م» در کلمات «پیراهن» و «دامن» در این بیت: «ای پرفشان چون بوی گل پیرنگی از پیراهنت ـ عنقا شود تا گرد من یابد سراغ دامنت.»(بیدل) اختلاف در اشباع جایز نیست و نمی‌توان دو کلمهٔ «داوَر» و «ماهِر» را با هم قافیه کرد؛ زیرا اشباع در اولی فتحه و در دومی کسره است. اما اگر حرف وصل* پس از حرف روی بیاید، عیب شمرده نمی‌شود. مانند «صابری» و «داوری» در این دو بیت: «همی تا کند پیشه عادت همی کن ـ جهان مر جفا را تو مر صابری را/ هم امروز از پشت بارت بیفگن ـ میفگن به فردا مر این داوری را»(ناصرخسرو) که اشباع در «صابری» کسره و در «داوری» فتحه است.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۸۲؛ حرف‌های تازه در ادب فارسی، ۱۳۷؛ درهٔ نجفی،۷۳ ـ ۷۴؛ علم قافیه و قالب‌های شعری،۴۸ ـ ۴۹؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری،۵۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۲۶/۱؛ المعجم، ۲۶۸ـ۲۶۹؛ معیارالاشعار، ۱۳۳؛ نقدالشعر، ۹۰؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۹۹.

عباسپور

اشتر (aš.tar)، در لغت به معنی کسی است که پلک چشم او گردیده باشد و در اصطلاح عروض، رکنی است که تحت زحاف* شتر* قرار گرفته باشد. بدین صورت که «م» و «ی» از مفاعیلن حذف شود تا فاعلن بماند.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۹؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۳۷؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۲۹۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۰۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۲۶/۱، ۶۷۸؛ فرهنگ عروضی، ۱۵ ـ ۱۶؛ لغت‌نامه، زیر «اشتر» و «شتر»؛ المعجم، ۵۱؛ معیارالاشعار، ۵۷؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۴۲؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۸.

صفوی

اشتراک (eš.te.rāk)، در لغت به معنی همدستی کردن و در اصطلاح معانی، بر دو نوع است: **اشتراک لفظی** آن است که واژه‌ای معانی متعددی داشته باشد، مانند کلمهٔ سودا که معانی خیال، عشق و معامله را در خود دارد. **اشتراک معنوی** آن است که یک کلمه چندین معنی داشته باشد؛ اما همهٔ آن‌ها را بتوان در زیر یک لفظ کلی آورد. برای نمونه، جملهٔ خبری با انشایی و صدق با کذب مباینت دارد؛ اما همه را می‌توان در زیر عنوان کلی «گفتار» قرار داد. همچنین اشتراک، صورتی از واژه را می‌گویند که در زبان‌های مختلف، معانی متفاوت داشته باشد. این دسته از صورت‌ها ممکن است از زبانی به زبان هم‌خانوادهٔ دیگر، تغییر معنی یافته باشند؛ یا این که به شکلی کاملاً اتفاقی از تشابه صوری برخوردار شده باشند. مانند «بَئر» که در عربی به معنی چاه و در هندی به معنای برادر است.

منابع: روش گفتار، ۳۶۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۲۶/۱؛ لغت‌نامه، زیر «اشتراک»؛ معانی و بیان، همایی، ۲۱۶.

صدرنیا

اشتقاق (eš.te.qāq)، در لغت به معنی جدا شدن و نیمهٔ چیزی ستاندن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده در سخن خود، کلماتی بیاورد که با همدیگر همریشه یا یکی مشتق از دیگری باشد، مانند کلمات صفا، صفوت و صفات در این بیت: «صفای صفوت رویت صفای گلستان دارد ـ هوای جنت کویت حیات جاودان دارد.»(سلمان ساوجی) نوعی از جناس* نیز جناس اشتقاق است. (← شبه‌اشتقاق) اشتقاق را اقتضاب و مقتضب هم گفته‌اند.

منابع: حدایق‌السحر، ۱۲ ـ ۱۴؛ درهٔ نجفی، ۱۰۹ ـ ۱۱۰؛فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد،۲۸ ـ ۲۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۳؛ فرهنگ بلاغی ـادبی، ۱۲۶/۱ ـ ۱۲۷، ۱۶۳؛معانی و بیان، آهنی، ۲۳۵؛ نقدالشعر، ۱۷۳ ـ ۱۷۴.

عباسپور

اشتقاق ← ریشه‌شناسی

اصطلاح (es.te.lāh)، در لغت به معنی با هم آشتی کردن است، اما در زبان‌شناسی و واژه‌شناسی، واحد معنی‌داری را گویند که از یک یا چند عنصر زبانی ساخته شده باشد و بر مفهوم / معنی ویژه‌ای در رشته‌ای خاص دلالت کند. اگر این واحد معنی‌دار، تک عنصری باشد، به آن اصطلاح ساده و اگر چند عنصری باشد، به آن اصطلاح مرکب می‌گویند. اصولاً واژگان بار معنایی ویژه‌ای دارند که مفهومی عام به مخاطبان منتقل می‌کنند؛ اما اصطلاحات، گذشته از معانی عامی که برگرفته از بار قاموسی آن‌هاست، مفاهیمی ویژه به ذهن مخاطبان ویژهٔ خود می‌رسانند. واژه و اصطلاح ، سه تفاوت بارز با یکدیگر دارند: نخست آن‌که واژه در میان تمامی گویندگان هر جامعهٔ زبانی به کار می‌رود و تداول دارد، حال آن‌که کاربران اصطلاح، گروه ویژه‌ای از گویندگان هر جامعهٔ زبانی هستند؛ دوم آن‌که قلمرو معنایی واژه در قاموس هر زبان، محدود است، اما قلمرو معنایی اصطلاح، بسیار گسترده و فراگیر است؛ و سوم آن‌که شمار واژگان موجود در گنجینهٔ واژگان هر زبان چندان گسترده نیست و در مجموعه‌ای به نام فرهنگ لغت جای می‌گیرد، ولی برای اصطلاحات به اعتبار پدیده‌ها و پیشرفت‌های نوین نمی‌توان محدودیتی برشمرد. زمان و دگرگونی‌های اجتماعی، دو عامل بسیار مهمی هستند که تأثیر فراوانی بر مفاهیم واژه و اصطلاح می‌گذارند. مثلاً ممکن است با گذشت زمان، اصطلاحی تبدیل به واژه شود (البته با حفظ معنای اصطلاحی خود)، مانند سلول و میکروسکوپ. البته گفتنی است که طی این تبدیل و دگرگونی، اصطلاح بار معنایی تازه‌ای می‌یابد، مانند بسیاری از اصطلاحات دینی یا پزشکی. اصطلاحات معمولاً از طریق واژه‌آفرینی و بهره‌گیری از منابع، استعدادها و نیروی زایندهٔ زبان به وجود می‌آیند و بارزترین ویژگی آن‌ها تک‌معنایی آن‌ها است. با توجه به همین ویژگی، فرهنگ‌های اصطلاحات را جدا از فرهنگ‌های لغت عمومی گرد می‌آورند. از نخستین سال‌های سدهٔ چهارم هجری، برخی از دانشمندان و اندیشمندان ایرانی به تدوین فرهنگ‌های تخصصی روی آوردند و اصطلاح‌نامه‌های گوناگونی پدید آوردند که از آن شمارند دانشنامهٔ علایی (۴۱۴ـ ۴۲۸ق) از ابن سینا (شامل اصطلاحات فلسفی)؛ مفاتیح‌العلوم (۳۶۵ـ۳۸۱ق) از ابوعبدالله الکاتب‌الخوارزمی (شامل اصطلاحات دیوانی)، نزهت‌نامهٔ علایی (۵۱۳ـ۵۶۰ق)، شاهمردان ابن ابی‌الخیر رازی (شامل اصطلاحات علوم طبیعی)، نفائس‌الفنون(ح ۷۴۰ق) شمس‌الدین محمد بن محمد آملی (شامل اصطلاحات اسلامی و فلسفی) و تعریفات جرجانی میر سید شریف جرجانی (شامل اصطلاحات اسلامی). پس از چندی در ۱۱۵۸ق، محمد بن علی تهانوی کار تألیف کشاف‌الاصطلاحات‌الفنون را که از

مهم‌ترین فرهنگ‌های اصطلاحات است، به پایان برد. این کتاب به فارسی و عربی است. از آن پس گونه‌های مختلفی از فرهنگ‌های اصطلاحات تدوین شده و همچنان نیز تألیف می‌شوند. از میان این گونه فرهنگ‌ها، به برخی اشاره می‌شود: فرهنگ لغات و اصطلاحات فلسفی دکتر سید جعفر سجادی؛ شرح اصطلاحات تصوف دکتر سید صادق گوهرین؛ فرهنگ بلاغی - ادبی دکتر ابوالقاسم رادفر؛ فرهنگ لغات و اصطلاحات سیاسی دکتر مهدی نوروزی خیابانی؛ فرهنگ اصطلاحات علوم و تمدن اسلامی ویراستهٔ بهاءالدین خرمشاهی و واژگان ادبیات داستانی محسن سلیمانی.

منابع: دایرةالمعارفهای فارسی ،در صفحات فراوان؛ زبدةالآثار ، ۳۱۵؛ مبانی ترجمه، ۸۱-۸۲؛ مرجع‌شناسی و روش تحقیق در ادبیات فارسی ، ۶۲-۶۹؛ مهشید مشیری ،«اصطلاح شناسی چیست؟»، نامهٔ شهیدی، ۵۱۲-۵۱۹؛ *A Textbook of Translation* ,152; *Dictionary of World Literary Terms* ,Shipley,332.

قاسم‌نژاد

اصطلاح شناسی (es.te.lāh.še.nā.si)/ترمینولوژی، معادل واژهٔ انگلیسی terminology ،دانشی که به بررسی و پژوهش دربارهٔ اصطلاحات می‌پردازد. گاتفرید شوتز، استاد زبان آلمانی (۱۷۴۷- ۱۸۳۲م) نخستین کسی بود که این اصطلاح را به کار برد. این اصطلاح پس از چندی به زبان انگلیسی راه یافت و به معنای «فهرست نام‌ها» به کار رفت. آنگاه وارد زبان فرانسه شد و پس از آن، کاربردی جهانی یافت. در فرهنگ‌های مختلف، تعریف‌های گوناگونی برای ترمینولوژی به دست داده شده است که از آن شمارند «مجموعهٔ اصطلاحات فنی مربوط به یک دانش یا هنر و مفاهیم مربوط به آن» (فرهنگ علوم، ادبیات و هنر بویه). «اصطلاحات یا واژگان ویژه‌ای که در علوم،هنرها ، فنون، ... به کار می‌روند» (فرهنگ وبستر). «۱- مجموعهٔ واژگان فنی مربوط به یک علم، هنر، پژوهشگر یا گروهی از پژوهشگران. ۲- بررسی نظام‌مند اصطلاحات یا واژگان و ترکیبات ویژه‌ای که برای نامگذاری اشیا یا مفاهیم ویژه‌ای به کار می‌روند و نیز اصول کلی ناظر بر این بررسی.» (فرهنگ کوچک روبر) با در نظر گرفتن تعریف‌هایی که فرهنگ‌های گوناگون از اصطلاح‌شناسی به دست داده‌اند و با این توضیح که تعریف ارائه شده از این دانش، بسیار کلی می‌نماید، می‌توان تعریفی دقیق‌تر از اصطلاح‌شناسی به دست داد: **بررسی نظام‌مند نامگذاری مفاهیم مربوط به رشته‌های تخصصی**. البته مجموعهٔ کلمات و ترکیباتی را که گروهی از مردم یا حتی یک فرد به کار می‌گیرد نیز اصطلاح شناسی می‌نامند، با این توضیح که در این مفهوم باید آن را مترادف **واژگان** (vocabulary)دانست.

منابع:مرجع‌شناسی و روش تحقیق در ادبیات فارسی ، ۶۵-۶۶؛ مهشید مشیری ، «اصطلاح شناسی چیست؟» ، نامهٔ شهیدی، ۵۱۲-۵۱۹؛ *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley,332.

قاسم‌نژاد

اصل خودبسندگی (asl-e.xod.ba.san.de.gi)، برابرنهادهٔ اصطلاح یونانی autotelic به معنای «خود بسنده»، اندیشه و نظریه‌ای در ادبیات، به‌ویژه نقد ادبی، که بر پایهٔ آن، هر اثر هنری فقط در خود و برای خود وجود دارد، به دیگر سخن، اثر ادبی هیچ منظوری فراتر از هستی خود را دنبال نمی‌کند و از همین رو باید آن را از آثار فلسفی،انتقادی، آموزشی و ... متمایز دانست. چنین تفکری را می‌توان در برخی نوشته‌های منتقدان سوئیسی در سدهٔ هجدهم میلادی، همچون یوهان یاکوب بودمر (۱۶۹۸-۱۷۸۳م) و یوهان یاکوب برایتینگر بازجست. بودمر بر آن بود که «خواننده فقط باید شعر از شاعر بخواهد و در همین خواستن است که از احتمال و دلیلی که میان شعر و خودش، پیوند برقرار می‌کند، ارضا می‌شود.» آرچیبالد مک لیش، شاعر امریکایی (۱۸۹۲-۱۹۸۲م) نیز عقیده داشت که «شعر نباید مفهومی جز شعر بودن داشته باشد.» بارزترین نمود این تفکر را می‌توان در مکتب هنر برای هنر* مشاهده کرد. نخستین کسی که این مفهوم را بار دیگر در سدهٔ بیستم میلادی احیا کرد و به کار گرفت، تی.اس.الیوت، شاعر و منتقد امریکایی (۱۸۸۸- ۱۹۵۵م) بود. این تفکر طی نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم میلادی به دو صورت مطرح گردید: یکی در آثار برخی شاعران و نویسندگان امریکای لاتین، مانند وینسنته اوئیدو برو، شاعر شیلیایی و خورخه لوئیس بورخس، نویسندهٔ آرژانتینی و دیگری در عرصهٔ نقد متون (Textual Criticism) ،از شاخه‌های نقد جدید. البته تأثیر اندیشه را می‌توان در نظریهٔ **نقش شعری** (Poetic Function)فورمالیست‌های روس نیز مشاهده کرد.

منابع: فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۱۲۲؛ فرهنگ اندیشهٔ نو ، ۷۸۶؛ واژگان اصطلاحات ادبی ، ۴۶؛ *A Dictionary of Literary Terms* ,Cuddon,67; *Dictionary of*

World Literary Terms ,Shipley, 24; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 19.

قاسم‌نژاد

اصلم (as.lam)، در لغت به معنی گوش‌بریده، و در اصطلاح عروض، رکنی است که تحت زحاف* صلم* قرار گرفته باشد. بدین صورت که «اتن» از فاعلاتن حذف می‌شود و به‌جای فاعل باقی مانده فع‌لن می‌گذارند؛ و نیز «لات» از مفعولات حذف می‌شود و به‌جای «مفعو»ی باقی مانده فع‌لن می‌گذارند.

منابع: حدائق‌البلاغه، ۹۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۴۴/۱، ۷۳۸/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۶؛ المعجم، ۵۳، ۵۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۷۷؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۸.

صفوی

اصم،بحر ← مستحدث

اصول ← افاعیل عروضی

اضراب (ez.rāb)، در لغت به معنی روی تافتن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده با آوردن جمله‌ای یا کلمه‌ای، جملهٔ قبلی خود را باطل کند: «مرا بسود و فروریخت هرچه دندان بود ـ نبود دندان، لا بل چراغ تابان بود.»(رودکی)□ «یکی دختری داشت خاقان چو ماه ـ کجا ماه دارد دو زلف سیاه؟!»(فردوسی).

منابع: اصول علم بلاغت، ۱۳۹ ـ ۱۴۰؛ روش گفتار، ۳۶۹؛ زیب سخن، ۳۴۹/۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۴۷/۱؛ لغت‌نامه، زیر «اضراب».

عباسپور

اضمار (ez.mār)، در لغت به معنی لاغر کردن چهارپا و در اصطلاح عروض نام یکی از زحاف*های عروضی است. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گرفته باشد، مضمر* می‌نامند و آن بدین صورت است که «ت» در متفاعلن ساکن گردد و به مُتْفاعلن تبدیل شود و به‌جای آن مستفعلن می‌گذارند.

منابع: درهٔ نجفی، ۱۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۴۸/۱؛ فرهنگ عروضی، ۱۶؛ لغت‌نامه ، زیر «اضمار» و «مضمر»؛ المعجم، ۸۴؛ نقدالشعر، ۲۲۰؛ وزن شعر فارسی، ۲۶۰.

صفوی

اطّراء ← اطّراد

اطّراد (et.te.rād)، در لغت به معنی در پی یکدیگر شدن و در اصطلاح بدیع، آن است که نام‌ها و لقب‌های کسی را به ترتیب ذکر کنند: «بر هر کسی لَطَف کند و لُطفِ بیشتر ـ با احمد بن قوص بن احمد کند همی.»(منوچهری)□ «نژاد من از پشت گشتاسب است ـ که گشتاسب از پشت لهراسب است / که لهراسب بد تخمهٔ کی پشین ـ که کردی پشین بر پدر آفرین / پشین بود از تخمهٔ کیقباد ـ خردمند شاهی شدش پر ز داد.»(فردوسی)□ «به فرخی و پیروزی و نیک‌اختری امیرالسیدالملک العادل ابی‌الحرث محمد بن احمد مولی امیرالمؤمنین اطال‌الله بقاه و سعادت روزگار وی آغاز کردیم این کتاب را اندر صفت زمین.»(حدودالعالم) برخی اطراد را اطراء هم گفته‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۳۶؛زیب سخن، ۳۵۹/۱ ـ ۳۶۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۴۸/۱؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۲۴؛ معیارالبلاغه، ۶۹ ـ ۷۰؛ نگاهی تازه به بدیع، ۱۱۹ ـ ۱۲۰.

عباسپور

اطناب (et.nāb)، در لغت به معنی دور و دراز رفتن نهر و سخت وزیدن باد در غبار و در اصطلاح معانی، به معنیِ به دست دادن منظور و معنا با کلمات و عباراتی بیش از اندازهٔ لازم، و به بیان دیگر، افزون بودن لفظ بر معنی است. مهم‌ترین فایدهٔ اطناب آن است که در نتیجهٔ روشن ساختن کامل مطلب و توضیح گفتار، مطلب کاملاً در ذهن خواننده یا شنونده جای می‌گیرد. اطناب با توجه به کاربرد آن در جمله بر دو نوع است: ۱ ـ **اطناب در جمله** که خود بر دو نوع است: آ ـ **اطناب حقیقی**؛ آن است که کلمات اضافی و زاید در معنی حقیقی خود به کار برده شده باشند: «به چشم خویش دیدم در گذرگاه ـ که زد بر جان موری مرغکی راه» که به چشم خویش، اطناب است و در معنی حقیقی خود به کار رفته و برای تأکید بر دقّت و درستیِ حرف گوینده است که چنین اتفاقی را از کسی نشنیده، بلکه خود آن را دیده است. ب ـ **اطناب مجازی**؛ آن است که کلمات اضافی و زاید در غیر معنی حقیقی‌اش به کار رفته باشد: «در ره نفس کزو سینهٔ ما بتکده شد ـ تیر آهی بگشاییم و غزایی بکنیم» که «سینهٔ ما بتکده شد»، لفظی مجازی به معنی چیره شدن هوای نفس است. ۲ ـ **اطناب در چند**

اطناب

جمله، که خود بر چهار نوع است: آ ـ **آوردن صفات نزدیک به معنی برای یک موصوف**؛ آن است که هر صفت، ویژگی جداگانه‌ای داشته باشد: «روی او ماه و دیده‌اش اختر ـ دست او ابر و سینه‌اش دریاست» که موصوف، صفاتی نزدیک به معنی دارد و ویژگی‌های هر صفتی جدا از صفات دیگر آمده است. ب ـ **نفی و اثبات**؛ آن است که چیزی ابتدا نفی و سپس اثبات شود با آوردن لفظی زاید: «من در سراب نقش رخت نیستم ولی ـ در حسرت سراب رخت زیست می‌کنم» که کلمهٔ حسرت، کلمه‌ای اضافی است. پ ـ **ذکر تمامی معنی واحد و سپس آوردن مثال**؛ «باغ سرمایه‌ای دگر دارد ـ کان شد از بس که سیم و زر دارد» که معنی مصراع اول کامل ولی گنگ است و مصراع دوم آن را توضیح می‌دهد. ت ـ **در توضیح و شرح و بسط و وصف و مدح و ...**، که بیشترین انواع اطنابند؛ که از جملهٔ آن‌ها عبارتند از ۱ ـ **ذکر خاص پس از عام** که پس از ذکر همه چیز و همه کس، موارد خاصی آورده شود: «پرستار امرش همه چیز و کس ـ بنی‌آدم و مرغ و مور و مگس» که پس از آوردن همه چیز و همه کس، بنی‌آدم و مرغ و مور و مگس زاید است، اما این کار به‌سبب تأکید صورت گرفته است. ۲ ـ **ایضاح بعد از ابهام** که آوردن توضیحی برای مطلبی است که مبهم بیان شده است: «کمانکشی‌ست بتم با دوگونه تیر بر او ـ وز آن دو گونه همی دل خلد به صلح و به جنگ/ به وقت صلح دل من خلد به تیر مژه ـ به وقت جنگ دل دشمنان به تیر خدنگ» که شاعر در این‌جا دو گونه تیر و دو گونه دل مصراع اول را در مصراع دوم توضیح داده است. این نوع اطناب به تفسیر و تبیین* شبیه است و می‌تواند مرادف آن شمرده شود. ۳ ـ **تکرار برای تأکید** که آوردن دوباره یا چند بارهٔ لفظی است برای تکیه یا تأکید بر آن: «دامی عجب برای دل و دیده یافتیم ـ گیسوی حلقه‌حلقه و زلف شکن‌شکن». ۴ ـ **ایغال***؛ آوردن لفظی است که بدون آن، معنی جمله تمام و کامل باشد: «دل اعدای او سنگ است لیکن سنگ آهن‌کش ـ از آن پیکان او هرگز نجوید جز دل اعدا» سنگ آهن‌کش مبالغه‌ای است برای سنگ دل که منظور دل اعدا است و بدون لفظ سنگ آهن‌کش نیز معنی جمله کامل است. ۵ ـ **احتراس*/ تکمیل**؛ آوردن لفظی است برای رفع توهّم خلاف مقصود گوینده: «می‌باش طبیب عیسوی هش ـ اما نه طبیب آدمی‌کش/ می‌باش فقیه طاعت اندوز ـ اما نه فقیه حیلت‌آموز» که در مصراع دوم و چهارم، جمله‌ای آمده تا برداشت شنونده/ خواننده را که احتمالاً برخلاف نظر گوینده بوده است، رفع کند. ۶ ـ **تذییل***؛ آوردن جمله‌ای است پس از جملهٔ اصلی که همان معنی جملهٔ اصلی را داشته باشد و بیشتر برای تأکید به کار رود: «باز جهان تیزپرّ و خلق‌شکار است ـ باز جهان را بجز شکار، چه کار است» که در این جملهٔ دومی، تکرار همان حرفِ جملهٔ اول است؛ اما با بیانی دیگر و برای تأکید. ۷ ـ **تتمیم*** یا تأکید برای مبالغه؛ آن است که برای تمام کردن مقصود، یا برای مبالغه، لفظی اضافی آورده شود: «هرگز نباشد از تن و جانت عزیزتر ـ چشمم که در سر است و روانم که در تن است» که عبارات «که در سر است» و «که در تن است»، زاید و اضافی است و فقط برای تمام و کامل کردن جمله آورده شده است؛ ۸ ـ **اعتراض***؛ آن است که جمله‌ای در سخن، به منظور دعا یا خواهش افزوده شود: «شکر فروش، که عمرش دراز باد!، چرا ـ تفقدی نکند طوطی شکرخا را»(حافظ) که جملهٔ «که عمرش دراز باد»، جملهٔ معترضه است. ۹ ـ **بیان و توضیح*/ تفسیر و تبیین**؛ آن است که جمله‌ای آورده شود و سپس گوینده در توضیح آن، سخن بیاورد: «در معرکه بستاند و در بزم ببخشد ـ ملکی به سواری و جهانی به سؤالی». ۱۰ ـ **استطراد***؛ آن است که گوینده از موضوع اصلی به موضوع مربوط دیگری بپردازد و سپس به موضوع اصلی بازگردد: «تا چند ز صحبت مجازی ـ تا کی سخنان نانمازی / خود قول بود بدین دروغی ـ خود عشوه بود بدین درازی / اکنون باری شکر فراخ است ـ یعنی لب لعل «آلب» غازی». ۱۱ ـ **تفریع**؛ آن است که گوینده، ابتدا صفتی را به چیزی نسبت دهد و سپس اثبات کند که صفات آن چیز، بیشتر و برتر از صفات ممدوح نیست: «سبز دریا کی بر آشوبد و برخیزد موج ـ کی ز بیم غَرَقش خلق بود اندروا/ نه عطابخش‌تر از خواجه که خشنود بود ـ آن وزیر ملک مشرق تاج‌الامرا». ۱۲ ـ **استلذاذ / التذاذ**؛ درازگویی گوینده است هنگامی که با معشوق سخن می‌گوید، زیرا در موقع صحبت با معشوق، گوینده دوست دارد زیاد حرف بزند. مانند هنگامی که پدری با فرزندش سخن می‌گوید یا هنگامی که خداوند از موسی(ع) پرسید: «در دست تو چیست؟»، موسی پاسخ داد: «این عصای من است که بدان تکیه می‌کنم و برای گوسفندانم برگ از درختان می‌ریزم و نیازهای دیگری هم با این عصا برآورده می‌کنم.» در حالی که می‌توانست فقط بگوید: «این عصای من است». ۱۳ ـ **حشو*** که آوردن کلمه یا جمله‌ای در میان جملهٔ اصلی است و در تفهیم جملهٔ اصلی، تأثیر اساسی ندارد. حشو انواع گوناگونی دارد. چنان‌که رفت، برخی از انواع اطناب بسیار به هم شبیه و گاه مرادف یکدیگرند. گفتنی است که به کاربردن اطناب، به خودی

خود نه عیب و نه حسن است، بلکه اطناب به‌مثابهٔ ابزاری است که نویسنده یا شاعر توانا و فصیح می‌تواند بر مبنای آنچه در ذهن دارد و با توجه به موقعیت و با در نظر گرفتن حال شنونده/ خواننده، اطناب یا ایجاز* را به اندازهٔ لازم، در اثر خود به کار گیرد. نوع دیگری از اطناب، اطناب **مُمِلّ** است که در آن، کلام به اندازه‌ای به درازی کشیده شده باشد که باعث گردد تا خواننده دچار ملال شود؛ در حالی که چنان طول و تفصیلی را نیاز نباشد. اطناب را مرادف اسهاب دانسته‌اند و در برابر ایجاز* قرار دارد.

منابع: آیین سخن، ۴۴ ـ ۴۶؛ اصول علم بلاغت، ۴۴۷ ـ ۴۷۵؛ زیب سخن، ۳۵۱/۱ ـ ۳۵۹؛ سبک‌شناسی، ۶۷/۲ ـ ۶۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۹ ـ ۳۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۴ ـ ۱۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۴۹/۱؛ فن نثر، ۱۴۵ ـ ۱۴۷؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۴۰۴؛ معانی، شمیسا، ۱۴۶ ـ ۱۶۲؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۰۶؛ معانی و بیان، تجلیل، ۳۸ ـ ۳۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۴.

عباسپور

اعاده (e.ā.de)، در لغت به معنی بازگردانیدن و در اصطلاح بدیع آن است که کلمه یا کلماتی در مصراع دوم و در جمله‌ای دیگر، به قصد تأکید، تکرار شود؛ در حالی که از نظر درک مفهوم ظاهراً نیازی به آن نیست و این کار فقط برای تأکید و توضیح بیشتر انجام گرفته است «چو میرابونصر آنجا برون کشد شمشیر ـ چو میرابونصر آنجا به بر کند خفتان.»(رودکی)□ «انگار نه انگار که دیروز غمی بود ـ انگار نه انگار که دیروز خزانی!»

منابع: روش گفتار، ۲۹۹؛ زیب سخن، ۳۶۱/۱ ـ ۳۶۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۵۱/۱؛ لغت‌نامه، زیر «اعادة».

عباسپور

اعتذار (eɛ.te.zār)، در لغت به معنی پوزش است و در اصطلاح به شعری گویند که شاعر پس از این که مدوحش بر او خشم گرفت یا او را عتاب و دربند کرد، می‌سراید و می‌کوشد تا از این راه خود را تبرئه کند یا از ممدوح خود پوزش خواهد. عنصری، فرخی، قطران، انوری، جمال‌الدین عبدالرزاق، ابوالعلای گنجوی، خاقانی و مجیر، اعتذاریاتی دارند. یکی از مشهورترینِ آن‌ها، قصیدهٔ مسعود سعد با این مطلع* است: «از کردهٔ خویشتن پشیمانم ـ جز توبه ره دگر نمی‌دانم.» اعتذار را **پوزشنامه** و **اعتذاریه** هم نامیده‌اند.

منابع: جسیه در ادب فارسی، ۲۱۰؛ شعر و ادب فارسی، ۳۰۰ـ۳۰۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۵۲/۱.

عباسپور

اعتذاریه ← حبسیه

اعتراض (eɛ.te.rāz)، در لغت به معنی سرکشی کردن و نکته‌گیری و در اصطلاح معانی، آوردن جمله‌ای در کلام برای دعا و ستایش و خواهش یا کنایه* است که به آن **جملهٔ معترضه** می‌گویند. وجود چنین جمله‌ای در تفهیم سخن تأثیر اساسی ندارد و می‌توان بدون در نظر گرفتن آن، کلام را شنید یا خواند و فهمید. رایج‌ترین این جملات، «صلی‌الله علیه و آله و سلم» و «علیه‌السلام» است که پس از ذکر نام پیامبر اسلام و ائمه و دیگر پیامبران می‌آید. در شعر و نثر نیز به کار بردن چنین فنّی متداول است: «شکرفروش، که عمرش دراز باد، چرا ـ تفقدی نکند طوطی شکرخا را.»(حافظ) اعتراض را با حشو* و گاهی با حشو ملیح مرادف دانسته‌اند و گاه به آن، **اعتراض‌الکلام فی‌الکلام قبل‌التّمام** گفته‌اند.

منابع: آیین بلاغت، ۲۲۵/۲ ـ ۲۲۶؛ اصول علم بلاغت، ۴۵۶ ـ ۴۵۸؛ بدایع‌الافکار، ۱۱۶؛ بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج، ۱۲۵؛ ترجمان‌البلاغه، ۸۸ ـ ۸۹؛ حدایق‌السحر، ۵۲ ـ ۵۳؛ حقایق‌الحدائق، ۷۱؛ درهٔ نجفی، ۱۳۷؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۵۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۳۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۵۲/۱؛ لغت‌نامه، زیر «اعتراض»؛ معانی، کزازی، ۲۷۴ ـ ۲۷۷؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۲۵؛ معالم‌البلاغه، ۲۱۸؛ المعجم، ۳۷۸ ـ ۳۷۹؛ معیارالبلاغه، ۳۹.

عباسپور

اعتراض الکلام فی‌الکلام قبل التّمام ← اعتراض

اعتلاق (eɛ.te.lāq)، در لغت به معنی عاشق شدن و در اصطلاح آن است که حکمی پس از این‌که ثابت شده است، مطلب دیگری را که ارتباطی با حکم اولی دارد ثابت کند: «نام او آسایشی بخشد به گوش استماع ـ آنچنان کز طلعت او چشم را آسایش است.»

منابع: فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۵۲/۱ ـ ۱۵۳؛ لغت‌نامه، زیر «اعتلاق»؛ مرآة‌الخیال، ۱۱۴.

صدرنیا

اعتماد (eɛ.te.mād)، در لغت بـه مـعنی تکـیه و پشتگـرمی و در اصطلاح عروض، حذف ساکن سببی* را می‌گویند که مـجاور وتد* باشد.

مـنابع: فرهنگ بـلاغی ـ ادبـی، ۱۵۳/۱؛ فرهنگ عـروضی، ۱۶؛ معیارالاشعار، ۴۴.

صدرنیا

اعداد ← سیاقة الاعداد

اعضب ← اغضب

اعنات (eɛ.nāt)، در لغت به معنی خودآزاری و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر کلمه‌ای را تکرار کـند کـه تکـرارش لازم نـیست. مانند کلمات «سنگ»و «سیم» در این قصیدهٔ سیفی نـیشابوری: «من چو سنگم صلب در عهد و تو چون سیمی دوروی ـ زآن چو سیم از سنگ، ناگاهم برفتی ازکنار/ من تو را جویم چو سیم و تو مرا رانی به سنگ ـ زخم سنگ و عـهد سـیم از تـوست گـویی یادگار/ تا من، ای سنگین دل سیمین‌بر نامهربان! ـ همچو سیمم با تو صافی، همچو سنگم بردبار.» اعنات در این مـعنی را گـاه مرادف التزام* و **لزوم مـالایلزم** دانسته و گـاه **مـتکلف مـطبوع** نامیده‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۰۲ ـ ۱۰۳، ۲۵۰ ـ ۲۵۳؛ بدیع، کـزازی، ۸۵ ـ ۸۸؛ ترجمان‌البـلاغه، ۳۶ـ۳۸؛ حـقایق‌الحـدائق، ۲۹ ـ ۳۱؛ فرهنگ اصـطلاحات ادبـی، داد، ۳۰ ـ ۳۱؛ فـرهنگ اصـطلاحات ادبـی، شریعت، ۱۶ ـ ۱۹؛ فرهنگ بلاغی ـادبی، ۱۵۵/۱؛ فنون بـلاغت و صـناعات ادبی، ۷۴ـ۷۶؛ لغت‌نامه، زیر «اعنات»؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۵۲؛ المعجم، ۳۸۴ ـ ۳۸۶؛ نقدالشعر، ۱۷۷ ـ ۱۷۸.

عباسپور

اعنات (eɛ.nāt)، در لغت به معنی خودآزاری و در اصطلاح قافیه، به آوردن حرفی پیش از روی* یا ردف* می‌گویند کـه وجـودش ضروری نیست. مانند حرف «م» در قافیهٔ این دو بیت: «دو یار زیرک و از بادهٔ کهن دو منی ـ فراغتی و کتابی و گوشهٔ چمنی/ من این مقام به دنیا و آخرت ندهم ـ اگر چه در پی‌ام افتند هر دم انجمنی»(حافظ) که لزومی به حفظ این حرف، پیش از حـرف روی «ن» نیست و شاعر کلمات دیگری چون سخنی و وطنی هم می‌توانسته بیاورد.

منابع: بدیع و قافیه و عروض، رشتهٔ ادبی، ۲۹ ـ ۳۱؛ درهٔ نجفی، ۱۱۰ـ ۱۱۱.

عباسپور

اعنات‌القرینه ← تضمین مزدوج

اعنات قافیه ← تضمین مزدوج

اغاره ← مسخ

اغراق، بدیع ← مبالغه

اغضب (aq.zab)، در لغت به معنی خـاشاک در چشـم رفـته و در اصطلاح عروض رکنی را می‌گویند که تحت زحاف* غـضب* قرار گرفته باشد. بدین صورت که «م» از مفاعلتن بیفتد و به‌جای فاعلتنِ باقی مانده، مفتعلن می‌گذارنـد. اغـضب را اعـضب هـم گفته‌اند.

منابع: درهٔ نجفی، ۳۰؛ فرهنگ بـلاغی ـ ادبـی، ۱۵۸/۱؛ فـرهنگ عروضی، ۱۶؛ کنزالقوافد ۶۸.

صدرنیا

افاعیل عروضی (a.fā.il-e.a.ru.zi)، در اصطلاح به رکن*های مورد استفاده در عروض سنتی گفته می‌شود و بر دوگـونه است:۱ ـ **افاعیل اصلی**: از ترکیب و تقدیم و تأخیر ارکان عروضی، ده وزن به وجود می‌آید که بنای اشعار موزون فارسی و عـربی بـر آن نهاده شده است و عروضیان آن‌ها را افاعیل اصلی می‌خوانـند: فعولن (U ـ ـ)، فاعلن (ـ U ـ)، مفاعیلن (U ـ ـ ـ)، مستفعلن (ـ ـ U ـ)، فاعلاتن (ـ U ـ ـ)، مفاعلتن (U ـ U U ـ)، متفاعلن (U U ـ U ـ)، مفعولات(ـ ـ ـ U)، فاع‌لاتن (ـ U ـ ـ)، مس‌تفع لن (ـ U ـ ـ) این افاعیل به سه صورت حاصل می‌شوند: الف ـ ترکیب یک سبب* و یک وتد* ؛ اگر وتد بر سبب مقدم باشد، **فعولن** ساخته می‌شود: (U ـ ـ)و اگر سبب بر وتد مقدم باشد، **فاعلن** ساخته می‌شود:(ـ U ـ). ب ـ ترکیب دو سبب و یک وتد کـه جمعاً شش حالت دارد: ترکیب دو سبب و وتد مقرون،که اگر وتد مقرون بر دو سبب مقدم باشد، **مفاعیلن** به دست مـی‌آید:

(U ـ ـ ـ)؛ اگر وتد مقرون در میان دو سبب مقدم باشد، **فاعلاتن** به دست می‌آید: (ـ U ـ ـ)؛ اگر دو سبب بر وتد مقرون مقدم باشد، **مستفعلن** به دست می‌آید: (ـ ـ U ـ) حالت دیگر ترکیب دو سبب و وتد مفروق: ـ اگر دو سبب بر وتد مفروق مقدم باشد، **مفعولات** حاصل می‌شود: (ـ ـ ـ U)؛ اگر وتد مفروق بر دو سبب مقدم باشد، **فاع‌لاتن** به دست می‌آید: (ـ U ـ ـ) ـ اگر وتد مفروق میان دو سبب باشد، **مس‌تـفع‌لن** حاصل می‌شود: (ـ ـ U ـ) پ ـ ترکیب یک وتد و یک فاصله* اگر وتد بر فاصله مقدم باشد، **مفاعلتن** به دست می‌آید: (U ـ U U ـ)؛ اگر فاصله بر وتد مقدم باشد، **متفاعلن** به دست می‌آید: (U U ـ U ـ). از این ده جزء، در شعر فارسی معمولاً هفت تای آن‌ها استفاده می‌شود: فعولن، مفاعیلن، مستفعلن، فاعلاتن، مفعولات، فاع‌لاتن، و مس‌تفع‌لن؛ ۲ ـ افاعیل فرعی: که جمعاً ۲۶ عدد است: مفاعیلُ (U ـ ـ U)، مفاعیلْ (U ـ ـ U)، فعولن (U ـ ـ)، فاعلن (ـ U ـ)، مفعولن (ـ ـ ـ)، مفعولُ (ـ ـ U)، مفاعلن(U ـ U ـ)، فعلان (U U ـ)، فاع (ـ U)، فع (ـ)، فاعلات (ـ U ـ U)، فعلاتن (U U ـ ـ)، فعلات (U U ـ U)، فعلن (U U ـ)، فع‌لن (ـ ـ)، فاعلان (ـ U ـ)، فعلان (U U ـ)، مفتعلن (ـ U U ـ)، فعولان (U ـ ـ)، مفعولان (ـ ـ ـ)، فعولُ (U ـ U)، فعولْ (U ـ U)، فعل (ـ U)، فع‌لان (ـ ـ)، مفاعیلان (U ـ ـ ـ)، فـاعلییان (ـ U ـ ـ) افـاعیل فرعی از طریق زحاف*های گوناگون از افاعیل اصلی منشعب می‌شوند.

منابع: زحاف رایج در شعر فارسی، ۳۲؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۳۲ ـ ۳۳؛ عروض فارسی، ۱۶ ـ ۱۷؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۶۰ ـ ۶۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۵۸/۱ ـ ۱۵۹؛ فرهنگ عروضی، ۱۷ ـ ۱۸؛ مقدمهٔ الشعر و الشعراء، ۳۶؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۶؛ وزن شعر فارسی، ۱۵۸ ـ ۱۶۱.

صدرنیا

افتنان (ef.te.nān)، در لغت به معنی سخنِ گونه‌گون آوردن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده در یک یا چند عبارت، دو نوع سخن مختلف و گاه متضاد بیاورد: «پادشاهی گذشت پاک‌نژاد ـ پادشاهی نشست فرخ‌زاد / زآن گذشته جهانیان غمگین ـ زین نشسته جهانیان دلشاد»(ابوالعباس ربنجنی) که در هر دو بیت، عبارت اول در تعزیت، و عبارت دوم در تهنیت است و نیز: «چون داد عادلان به جهان در بقا نکرد ـ بیداد ظالمان شما نیز بگذرد / در مملکت چو غرش شیران گذشت و رفت ـ این عوعو سگان شما نیز بگذرد»(سیف فرغانی) که در هر دو بیت، عبارت اول در مدح*، و عبارت دوم در هجو* است. افتنان مرادف **ذووجهین** است و برخی آن را با **محتمل‌الضدین**، **ابهام*** و **توجیه** نیز برابر دانسته‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۲۶، ۲۷۸؛ زیب سخن، ۲۳۰/۲، ۲۵۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۳۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۲۹ ـ ۳۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۵۹/۱، ۵۵۰؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۸۹ ـ ۲۹۱؛ نگاهی تازه به بدیع، ۱۰۹.

عباسپور

افراد (ef.rād)، در لغت به معنی تنها کردن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر در قافیهٔ شعر، کلمه‌ای را حرف‌حرف بیاورد. مانند کلمهٔ «عیسی» که شاعر آن را در قافیه بیاورد و برای رعایت وزن به‌صورت «عین و یا و سین و یا» خوانده شود. لفظی که چنین صنعتی در آن به کار رفته باشد **مفرد** می‌نامند. مفرد بر دو نوع است: ۱ـ **مفرد مطلق**، آن است که حروف جدا جدا آورده شود، به‌طوری که صورت مرکب و کامل آن ذکر نشود. مانند کلمات «مه» و «شکر» که در این بیت باید به ترتیب «میم و ها» و «شین و کاف و را» خوانده شود: «ای به بالا چون صنوبر وی به رخ چون مه ـ همچو عنبر زلف داری لب چون شکر.»(منسوب به سعدی) ۲ـ **مفرد جامع**، آن است که کلماتی که در قافیهٔ بیت باید حرف به حرف خوانده شوند، به ترتیب در اول مصراع‌های بعدی به‌صورت مرکب آورده شود، مانند «ساقی کنون که موسم عیش است و م و ی ـ می ده که لاله‌گون شود از باده ر و خ / رخ برفروز زلف مسلسل گره مزن ـ تا بشکند جمال تو بازار م و ه / مه را به روی خوب تو نسبت نمی‌کنم ـ ای رویت آفتاب و لبت ش و ک و ر.»(امیرخسرو دهلوی) برخی این صنعت را **مفردالقوافی** و برخی آن را **ایهام وصل** نامیده‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۶۳؛ زیب سخن، ۱۰۳/۲-۱۰۵.

عباسپور

افسانه (af.sā.ne)/فسانه/ اوسانه. افسانه که ظاهراً با افسون/ فسون (به معنی ورد، سحر، کلماتی که جادوگران و ساحران و عزایم خوانان به جهت مقصود خوانند و نویسند، و در مجاز به معنی مکر و حیله وتزویر) همریشه یا از ریشهٔ آن است در فرهنگ‌های فارسی به معنی «قصه*»، «داستان*»، حکایت*»، «تمثیل*» و سرگذشت» ، «حکایت گذشتگان»، «قصه و حکایت بی‌اصل و

افسانه

دروغ که برای قصد اخلاقی یا تنها برای سرگرم کردن ساخته‌اند» و «قصه‌ها که برای اطفال گویند» آمده است: «هرکس که این مقامه بخواند به چشم خرد و عبرت اندرین بایست نگریست نه بدان چشم که افسانه است.»(ابوالفضل بیهقی)□ «افسانه شد حدیث فریدون و بیوراسب ـ زان هر دوان کرام به مخبر نکوتر ست.»(خاقانی)□ «جغد که شوم است به افسانه در ـ بلبل گنج ست به ویرانه در.»(نظامی)□ «و گر صد باب حکمت پیش دان ـ بخوانند آیدش افسانه در گوش.»(سعدی)□ «ده روز مهر گردون افسانه است و افسون ـ نیکی بجای یاران فرصت شمار یزد.»(حافظ). معانی دیگری که لغت‌نویسان برای افسانه یاد کرده‌اند «مشهور و معروف» و «سخن ناراست و دروغ» است: «گرچه ایشان در صلاح و عافیت مستظهرند ـ ما به قلاشی و رندی در جهان افسانه‌ایم.»(سعدی)□ «جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه ـ چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند.»(حافظ)□ «تو این را دروغ و فسانه مدان ـ به یکسان روش در زمانه مدان.»(فردوسی). معادل انگلیسی افسانه (Legend) از ریشه‌ای لاتینی به معنی «چیزهای خواندنی» است و در اصل به داستان زندگی یا سرگذشت و کرده‌ها و کارهای قدیسان اطلاق می‌گشت که در دیرها خوانده می‌شد و سپس در مورد مجموعه‌ای از چنین داستان‌هایی (یا کتابی دربردارندهٔ این داستان‌ها) به کار رفت. از نمونه‌های برجستهٔ این‌گونه آثار می‌توان از افسانهٔ طلایی یاکوبس د واراجینی (حد ۱۲۳۰ـحد ۱۲۹۸م)، نویسندهٔ ایتالیایی، که مجموعهٔ سرگذشت زندگی قدیسان است، یاد کرد. مفهوم legend سپس گسترش یافت و به معنی داستان یا داستان‌های سرگذشت اشخاص واقعی، آراسته به شاخ و برگ‌های تخیلی و غیرواقعی بسیار، به کار رفت. افسانهٔ زنان نیک جفری چاسر(حد ۱۳۴۰ـ ۱۴۰۰م)، نویسندهٔ انگلیسی، در سرگذشت زنان پرآوازهٔ دورهٔ باستان (کلئوپاترا و دیگران) از مشهورترین این گونه آثار است. روی هم رفته،امروزه افسانه (legend) به داستان یا گروهی از داستان‌ها اطلاق می‌گردد که از طریق «روایت شفاهی» عامیانه از گذشته به حال انتقال یافته و معمولاً شامل گزارشی اغراق‌آمیز یا ناموثق دربارهٔ جا یا کسی واقعی یا یحتمل تاریخی ـ اغلب یکی از قدیسان ،شاهان یا پهلوانان محبوب مردم ـ است. از معروف‌ترین این‌گونه شخصیت‌ها در اروپا می‌توان از شاه آرتور و شهسوارانش ، شارلمانی، رابین هود، یاسونیک (رابین هود چک) ، و اسکندر بیگ(قهرمان ملی آلبانی) نام برد. در واقع دربارهٔ هر قهرمان، انقلابگر، قدیس یا جنگاور محبوب مردم ممکن است روایات یا افسانه‌هایی پدید آیند که در طی زمان پرورده و حجیم‌تر شوند و سرانجام به نثر یا نظم وترانه درآیند، نثر یا نظمی که روایت شفاهی را حفظ و ماندگار می‌کند. در مورد تفاوت افسانه و اسطوره* با یکدیگر، برخی معتقدند که افسانه‌ها، برخلاف اسطوره‌ها که دربارهٔ ایزدان و نیروهای آسمانی است، دربارهٔ انسان‌ها است، یا آنکه افسانه‌ها به گونه‌ای پایهٔ تاریخی دارند ولی اسطوره‌ها چنین نیستند.حتی بعضی در حماسهٔ معروف ایلیاد جنبه‌های افسانه‌ای (مانند پهلوانانی که از آنان کارهایی سرمی‌زند که از آدم‌هایی معمولی برمی‌آید) را از جنبه‌های اساطیری (مانند حکایات مربوط به خدایان) جدا می‌سازند. البته تمایز میان افسانه و اسطوره همیشه به این دقت نیست و گاهی مرز میان آن‌ها به هم می‌ریزد. افسانه‌ها در محتوای با قصه‌های عامیانه (folktales) همانندند: آن‌ها ممکن است شامل شخصیت‌های فوق طبیعی، عناصر اسطوره‌ای ، یا شرح پدیده‌های طبیعی باشند، ولی با محل یا شخص خاصی پیوند دارند و به عنوان مطلبی تاریخی روایت می‌شوند. همچنان‌که در ابتداگفته آمد در ادبیات غرب واژهٔ legend در ابتدا به معنی داستان سرگذشت قدیس یا قدیسان بوده، ولی امروزه بیشتر به روایات تخیّلی دربارهٔ جنگاوران (مانند شاه آرتور) ، مجرمان (مانند فاوست، رابین هود و دیگران) و نیز اخیراً به مجموعهٔ شایعات و حکایات ساختگی حقیقت نمایی که در پیرامون زندگی ستارگان در گذشتهٔ سینما و موسیقی وجود دارد اطلاق می‌شود. اما حتی در ادبیات غرب نیز مفهوم افسانه به تعریفی که کرده‌ایم محدود نمی‌شود و پژوهشگران غربی بسیاری از داستان‌ها و قصه‌های کهن را افسانه به شمار می‌آورند. درواقع مرز میان افسانه با اسطوره و قصهٔ عامیانه در بسیاری موارد مشخص نیست و در بسیاری جاها این‌ها با هم می‌آمیزند. چنان‌که در آغاز سخن گفته شد در زبان فارسی افسانه را از یک سو «سخن ناراست و دروغ» و از سویی مترادف با قصه و حکایت یا «قصه و حکایت بی‌اصل و دروغ که برای قصد اخلاقی یا تنها برای سرگرم کردن ساخته‌اند» گفته‌اند. از همریشگی افسانه و افسون شاید بتوان نتیجه گرفت که افسانه، قصه و حکایتی ناراست است که برای به شگفتی انداختن و مسحور ساختن شنونده گفته می‌شود و وی آن را باور می‌کند. می‌دانیم که قصه (در لغت به معنی حکایت و سرگذشت) به آثاری می‌گویند که در آن‌ها تأکید بر حوادث خارق‌العاده بیشتر از تحول و تکوین آدم‌ها و شخصیت*ها است و محور ماجرا بر

حوادث خلق‌الساعه قرار دارد و به بیانی دیگر، حوادث قصه‌ها را به وجود می‌آورد و در واقع رکن اساسی و بنیادی آن را تشکیل می‌دهد بی‌آن‌که در گسترش و بازسازی قهرمان‌ها و آدم‌های قصه نقشی داشته باشد. **قصهٔ عامیانه** (folktale) نیز به قصه‌های کهنی می‌گویند که به صورت شفاهی یا مکتوب در میان یک قوم از نسلی به نسل دیگر منتقل شده است. با این تعاریف، افسانه، گونه‌ای قصه است. در فرهنگ اصطلاحات ادبی آمده که «افسانه در اصطلاح زبان فارسی به سه معنی تعبیر شده است: اول به معنی نوعی از اشعار هجائی که برای سرگرمی اطفال می‌خوانده‌اند. دوم، نوعی قصهٔ منثور که غالباً از زبان وحوش و حیوانات گفته می‌شود یا سرگذشت آن‌ها را دربردارد و بخشی از ادبیات عامیانه است. سوم، داستان‌های منظوم و منثوری که در کتب ادبی مانند کلیله و دمنه ضبط شده است. در نوع سوم یا افسانهٔ تمثیلی(fable) که شخصیت‌های اصلی آن ممکن است از میان خدایان ،موجودات انسانی،حیوانات و حتی اشیای بی‌جان انتخاب شود، موجودات مطابق با خصلت طبیعی خود رفتار می‌کنند و تنها تفاوتی که با وضعیت واقعی خود دارند در آن است که به زبان انسان سخن می‌گویند و در نهایت نکته‌ای اخلاقی را بازگو می‌کنند.» اما با توجه به پژوهش‌های نوین دربارهٔ افسانه و با در نظر داشتن تعریف معادل انگلیسی آن (legend) می‌توانیم بگوییم که افسانه، داستان یا روایتی دربارهٔ اشخاص نیمه اسطوره‌ای است و هر شخص محبوب مردم می‌تواند به شخصیت افسانه‌ای تبدیل شود. افسانه نه روایتی تاریخی و نه اسطوره‌ای ، بلکه چیزی میان این دو است. ممکن است شخصیت‌های افسانه خیالی باشند، اما بیشتر افسانه‌ها به شگفتی‌های زندگی همین انسان زمینی می‌پردازند. اگر قهرمان داستان افسانه‌ای فوق طبیعی باشد، ولی جزو روایات اساطیری و دینی نباشد به آن قصهٔ عامیانه (folktale) گویند. شخصیت‌های افسانه‌ای این جهانی‌اند،اما متعلق به دنیای عادی نیستند.البته اقوام بدوی میان شخصیت‌های اساطیری (ایزدان و نیروهای آسمانی) و شخصیت‌های افسانه‌ای فرق اساسی قایلند. ایزدان قداست دارند، در حالی که قهرمانان افسانه از محبوبیت و جذابیت برخوردارند. به گمان الیاده، اسطوره «سرگذشت راست» و افسانه «سرگذشت ناراست» است. حوادث افسانه‌ای بیانگر رویدادهای تاریخی، قدسی و مینوی نیست، بلکه رویدادهای خیالگونه‌ای است که تنها ریشه در تاریخ دارد. این خیالپردازی جمعی یا قومی است و نمی‌تواند از موجودات فوق طبیعی، ارباب انواع، دیوان یا پریان و یاری و یاوری آن‌ها چشم بپوشد. دوام قدرت تخیل افسانه‌ای به چیرگی افسانه‌پرداز بستگی دارد. افسانه برعکس واقعیات ساخته و پرداخته می‌شود. تعریفی که در برخی کتاب‌های مرجع دربارهٔ قصه و افسانه آمده (و بیشتر به مفهوم این اصطلاحات در زبان فارسی توجه دارد) چنین است: قصه سخن یا نوشته‌ای است از روزگاران قدیم که در آن شخصیت‌های گوناگون خیالی یا واقعی ماجراهایی می‌آفرینند، و افسانه همان قصهٔ غیرواقعی و داستانی است که در آن انسان‌ها، جانوران،اشیا یا موجودات تخیلی، ماجراهای گوناگون باورنکردنی به وجود می‌آورند؛ افسانه‌ها گاهی بیانگر آرزوهای انسان و گاهی پاسخگوی کنجکاوی‌های او هستند. بدینسان ما به دو تعریف از افسانه می‌رسیم : اول ، قصه یا روایتی که پایهٔ تاریخی دارد و در پیرامون شخص یا محلی تاریخی دور می‌زند، ولی آراسته به شاخ و برگ‌های تخیلی و ساختگی فراوان است. از جملهٔ این نوع افسانه‌ها در ادب فارسی می‌توان از حمزه‌نامه، سمک عیار، ابومسلم‌نامه ، مختارنامه ، اسکندرنامه ، تیمورنامه ، رستم‌نامه ، حسین کردشبستری ، خاوران‌نامه و مانند آن‌ها اشاره کرد؛ دوم ، قصهٔ غیرواقعی که داستانی است که در آن انسان‌ها ، جانوران ،اشیا یا موجودات تخیلی ماجراهای گوناگون باورنکردنی به وجود می‌آورند و این تعریف دوم است که بیشتر در ادب فارسی، به‌ویژه در قصه‌های عامیانه که عموماً تخیلی و غیرواقعی‌اند و می‌توان آن‌ها را افسانه‌های عامیانه نیز نامید، از آن سخن می‌رود و در این مقاله نیز از این پس مقصود از «افسانه» همین است. نخستین افسانه‌ها را مردم عادی به وجود آورده‌اند و سینه به سینه نقل کرده‌اند. افسانه‌ها پابه‌پای دگرگونی زندگی مردم تغییر کرده‌اند و در هر دوره،از زندگی مردم آن زمان تأثیر پذیرفته‌اند. افسانه‌ها ،همراه مردم، به سرزمین‌های دیگر رفته‌اند و به رنگ زندگانی مردم آن سرزمین‌ها درآمده‌اند، مانند افسانهٔ بزبزقندی که در میان مردم آسیا، اروپا و افریقا روایت‌های گوناگون دارد. افسانه‌های عامیانه نه همان از جهت مضمون و معنی، که از جهت شیوهٔ بیان نیز شباهت تام با یکدیگر دارند. شیوهٔ بیان افسانه‌ها همه جا ساده و بی‌پیرایه است، گرچه در هر دیار و کشوری، رنگ و جلوه‌ای خاص دارد. بیشتر افسانه‌ها مربوط به گذشته‌های بسیار دور و دوران‌های از یاد رفته است. بسیاری از افسانه‌های کهن اروپایی بدین‌گونه آغاز می‌شود که «روزی و روزگاری، در یکی از شهرها، پادشاهی و ملکه‌ای بود.» در

افسانه

افسانه‌های ایران، گذشته،از این هم دورتر می‌شود و به روزگاری می‌رسد که در آن «غیر از خدا هیچ‌کس» نبود، یا به دوره‌ای می‌رسد که در آن «یکی بود یکی نبود» ؛ دوره‌ای که در آن جانوران با آدمی‌زاد سخن می‌گفتند، گفت‌وشنود داشتند و افسون‌ها به‌کار او می‌بردند. در افسانه‌ها، نه تنها زمان، بلکه جای رویدادها نیز در تاریکی و ابهام فراموشی محو و گم شده و ناپیدا است. قهرمان افسانه‌ها، مکان را نیز مانند زمان به یک چشم برهم زدن درمی‌نوردد و به سرزمین‌های دوردست ناشناس می‌رود. برخی رویدادها در سرزمین‌های دوردست بی‌نشان، مانند «کوه قاف» ، «شهر روئین» و «گلستان ارم» روی می‌دهد و برخی در «هیچ جا» رخ نمی‌دهد. افسانه‌ها را شمار بسیار است که می‌توان آن‌ها را به چند گونه، از جمله این گونه‌ها، بخش کرد: ۱ـ افسانه‌های خیالی با آب و رنگ شاعرانه که آکنده از حوادث غریب و ماجراهای شگفت‌انگیزند. در آن‌ها موجودات وهمی مانند دیو، جن، پری،غول و عفریت تأثیری تمام دارند و از تنبل، جادو، سحر و طلسم سخن بسیار در میان می‌آید؛ غولان نفرت‌انگیز و ترسناک، آدمیزاد را می‌خورند و آدمی‌زاده به صورت جانوران درمی‌آید و مسخ می‌شود، و از قصرهای نهفته و گنج‌های بادآورد که از کهن‌ترین آرزوهای مردم ساده دل و خام طمع جهان است و داستان شیر و اژدها که از دیرباز مایهٔ بیم انسان‌ها بوده است فراوان سخن می‌رود. ۲ـ افسانه‌هایی که جنبهٔ واقع‌بینی و حقیقت‌گویی دارند و از آنچه در زندگی مردم پیش می‌آید و روی می‌دهد با اغراق سخن می‌گویند، حوادث و ماجراهای عادی یا اتفاقی زندگی مردم را تصویر می‌کنند، و به گونه‌ای منعکس کنندهٔ کام‌ها و آرزوها یا رنج‌ها و دردهای انسان هستند، مانند افسانه‌هایی دربارهٔ مکر زنان و عشق مردان یا رشک زن‌پدر و کینهٔ خویشان، و نیز داستان‌هایی دربارهٔ رویدادهای سفر تجارت و از احوال دزدان، راهزنان، بازرگانان و روستاییان و دیگر مردمان. ۳ـ افسانه‌های تاریخی (تا اندازه‌ای همان تعریف نخست افسانه و معادل با legend) که سرگذشت‌های شگفت‌انگیز را به‌کسانی، مانند محمود غزنوی و شاه عباس یا قیصر و شارلمانی و ریشارد شیردل نسبت می‌دهند. ۴ـ افسانه‌هایی که جنبهٔ شوخی و مسخره دارند و، با وجود اشتمال بر برخی تعالیم اخلاقی در بعضی موارد، در آن‌ها بیشتر هزل و طیبت مورد نظر است،مانند قصهٔ «شیخ چغندر» که همه چیز را با گولی و ساده‌دلی بی‌مانندی تلقی می‌کرد و بر سر همین سادگی مرارت‌های بسیار دید، یا قصهٔ «خیاط و مرد احدب» در هزار و یکشب . ۵ـ افسانه‌هایی که در آن‌ها از جانوران سخن در میان می‌آید یا جانوران سخن می‌گویند. در بسیاری از این افسانه‌ها، برخی جانوران مظهر غدر، مکر و فریب و برخی دیگر نمودار گولی و سادگی و حماقت وانمود شده‌اند و در افسانه‌های هر قوم نیز این مظاهر و نمونه‌ها تفاوت می‌کند. مظهر مکر و فریب در افسانه‌های ایرانی و اروپایی روباه یا شغال،در افسانه‌های افریقایی خرگوش، در افسانه‌های سیاهان عنکبوت و سنگپشت، در افسانه‌های بومیان حوزهٔ کونگو در افریقا غزال، و در افسانه‌های جاوه و ژاپن میمون است. مظهر گولی و سادگی در افسانه‌های ایرانی شتر، گاو یا گرگ و حتی گاهی شیر، و در افسانه‌های افریقایی فیل است. ۶ـ برخی افسانه‌های کوتاه که نتیجهٔ پندآموز و اخلاقی دارند و قهرمانانشان از میان جانوران یا اشیای بیجان هستند و معمولاً به نام **افسانهٔ تمثیلی /فابل*** خوانده می‌شود، مانند فابل‌های ازوپ، افسانه‌پرداز نیمه افسانه‌ای یونان باستان و حکایت‌های لقمان حکیم. دکتر روشن رحمانی، پژوهشگر تاجیکی، در اثرش افسانه‌های دری در تعریف افسانه و انواع آن چنین می‌نویسد «نقل‌ها و قصه‌های اجتماعی، معیشتی ،هجوی، عشقی، عبرت‌انگیز و پندآموز که دربارهٔ انسان‌های گوناگون ،حیوانات ، مخلوقات خیالی به مانند دیو، پری، اژدها و نیز سحر و جادو و دیگر واقعات و حوادث سرگذشتی که با خیال بدیع به حیث اندیشه‌های رنگین و عجیب و غریب بیان گردند و با خیالات دل‌انگیز و پر هیجان به شنونده و خواننده ذوق و شوق بخشند و آرزوها و آرمان‌های مردم را انعکاس دهند و نیکی‌ها، چون رحم و شفقت و شادی و سرور؛ و بدی‌ها، چون نفرت و عداوت را بیدار کنند، افسانه نامیده می‌شوند. افسانه یکی از ژانرهای مردمی، قدیمی و گسترش یافتهٔ ادبیات شفاهی و تحریری دری است که دارای مضمون ویژه ، غایه و سوژهٔ خاصی می‌باشد. افسانه به حیث ژانر فولکلوریک یک جزء مهم تربیتی و اخلاقی مردم است که از قدیم‌الایام از دهانی به دهانی، از سینه‌ای به سینه‌ای، و از نسلی به نسلی تا این زمان رسیده... محض این افسانه‌ها و اسطوره‌ها بود که بسیاری از ادیبان و شاعران خلق‌های مختلف، منجمله شعرای مشهور دری زبان ،یعنی: فردوسی، مولانا جلال‌الدین بلخی،نظامی گنجوی، جامی و دیگران شهرت جهانی یافتند ... افسانه‌ها با وجود آن که خیالی هستند از حقایق و واقعات زندگی منشأ گرفته‌اند و در آن‌ها بعضی جهات اجتماعی ـ معیشتی انسان نیز منعکس گردیده

است. افسانه‌ها مثل دیگر گونه‌های (ژانرهای) فولکلور انواع مختلف دارند، مثل افسانه‌های حیوانات، افسانه‌های سحرانگیز، افسانه‌های اجتماعی ـ معیشتی (افسانه‌های هجوی، افسانه‌های سرگذشتی، افسانه‌های واقعی) ، افسانه‌های عشقی ـ رومانتیکی و غیره.» یگانگی و همسانی شگفت‌انگیز افسانه‌های ملل و اقوام مختلف موجب گشت تا پژوهندگان افسانه‌ها نظریه‌هایی دربارهٔ خاستگاه آن‌ها بیان کنند. یاکوب گریم (۱۷۸۵ـ ۱۸۶۳م) و برادرش ویلهلم (۱۷۸۶ـ ۱۸۵۹م) افسانه‌های عامیانه را بازماندهٔ صورت‌هایی از اساطیر کهن آریایی می‌دانستند و به‌ویژه معتقد بودند که افسانه‌های پهلوانی و جادویی را اقوام هند و اروپایی ابداع کرده‌اند و اقوام دیگر این افسانه‌ها را از راه مهاجرت یا از طریق ارتباطات فرهنگی از آن‌ها گرفته‌اند. ماکس مولر (۱۸۲۳ـ ۱۹۰۰م)، اسطوره‌شناس آلمانی، که معتقد بود افسانه‌های عامیانه نمادهای پدیده‌های طبیعی را که در اسطوره‌ها تثبیت گشته است منعکس می‌سازند، طرق تحول و تکامل اسطوره‌های کهن آریایی را با واژه‌ها و عباراتی که از تجربهٔ روزمرهٔ اقوام ابتدایی آریایی منعکس گشته بود نشان داد. آنجلو دگوبرناتیس (۱۸۴۰ـ ۱۹۰۳م)، شاگرد مولر، نظریات استادش را اشاعه داد و تا بدان‌جایی پیش رفت که، برای نمونه، در داستان معروف دختر شیرفروش ،خندهٔ نشاط دختر را اشاره‌ای به «خدای سپیده‌دم» و ریختن شیر را کنایه‌ای از طلوع آفتاب شمرد. آندریو لانگ (۱۸۴۴ـ ۱۹۱۲م) مردمشناس انگلیسی، برخلاف برادران گریم، بدین نتیجه رسید که بنیان و اصل افسانه‌ها به آداب و رسوم و باورهای انسان‌های پیش از تاریخ می‌رسد و ربطی به اساطیر ندارد و چون اقوام بدوی در آیین زندگی و آداب و مناسک خویش، همه جا کمابیش همانندند، وجود افسانه‌هایی تا اندازه‌ای به یکدیگر مانند در میان آن‌ها نیز طبیعی و ضروری است. تئودور بنفی (۱۸۰۹ـ ۱۸۸۱م) خاستگاه همهٔ موجودات جادویی و پریان را به ادبیات تعلیمی هندی ـ بودایی دانست. بنا بر نظر او این افسانه‌ها از هند برخاسته و در پی غلبهٔ مسلمانان بر اسپانیا، و آمد و رفت بازرگانان و سوداگران کرانه‌های شرقی مدیترانه و بیزانس و نیز در نتیجهٔ یورش مغولان ، به اروپای شرقی و از آن‌جا به همهٔ سرزمین‌های غربی راه یافته است. فروید (۱۸۵۶ـ ۱۹۳۹م) که معتقد بود خواب یا رویا بیانگر آرزوها و ترس‌های جنسی سرکوفته و مکتوم دورهٔ کودکی است، اسطوره و به تبع آن قصه و افسانه، را بازگویندهٔ سرکوفتگی‌های روانی دورهٔ کودکی هر قوم شمرد. جز این‌ها کسانی دیگر مانند ولادیمیر پراپ روسی (۱۸۹۵ـ ۱۹۷۰م) نیز نظریاتی ، گاه تازه و بدیع، دربارهٔ افسانه‌ها بیان کرده‌اند. به‌هرحال، خاستگاه افسانه‌ها هر چه باشد، افسانه‌های عامیانه بی‌تاریخ و بی‌زمانند. عشق به قصه‌گویی و شنیدن قصه در تمام طول تاریخ با آدمی همراه بوده است. دوستداران افسانه‌ها تنها کودکان نیستند و بسیاری از پیران و سالخوردگان لذتی که از افسانه‌های ساده و دلاویز می‌یابند در هیچ سرگرمی دیگری نمی‌یابند. پادشاهان کهن نیز مانند همهٔ مردم روزگار خویش بدین افسانه‌ها دل بسته بوده‌اند و بسا که مجموعه‌هایی نیز از افسانه‌ها برای آن‌ها گردآورده باشند که رواج کتاب‌هایی مانند هزار افسان ، بختیارنامه و کلیله و دمنه در دورهٔ ساسانیان بر این گواه است. خلفای اموی و عباسی نیز، بنابر کتاب‌های تاریخ، شب‌های بی‌خوابی را به شنیدن این‌گونه افسانه به روز می‌آورده‌اند و از بسیاری از ادیبان تازی یاد رفته که خلفا را با نقل قصه، شعر و فسانه سرگرم داشته‌اند. افسانه‌های معروف هزار و یکشب نیز حاصل همین افسانه پردازی‌ها است. در ایران تا همین اواخر همیشه قصه‌خوان‌ها و افسانه‌گویان یا «ناقلان اخبار و طوطیان شکرشکن شیرین گفتار»ی بوده‌اند که با نقل افسانه‌ها در مجامع رسمی، مانند مجالس دربار و مجامع غیر رسمی مانند قهوه‌خانه‌ها، خواص و عوام را سرگرم می‌ساخته‌اند. مجموعه‌های بسیاری از این‌گونه افسانه‌ها رواج داشته است. به نوشتهٔ ابن ندیم در الفهرست در سدهٔ چهارم هجری ابوعبدالله جهشیاری به تألیف کتابی در افسانه‌های تازی، پارسی و رومی پرداخت و ۴۸۰ حکایت راگرد آورد که مرگش در رسید و کارش ناتمام ماند. درواقع افسانه‌های کهن از دیرباز مایهٔ کار و الهام‌بخش بسیاری از نویسندگان بوده‌اند، با این تفاوت که تا زمان‌های اخیر، بسیاری از نویسندگان فارسی‌نویس که در ایران، هند و جاهای دیگر افسانه‌ها و حکایاتی را از افسانه‌گویان گرفته و گردآورده‌اند، ذوق و قریحهٔ خود را در هر گونه دخل و تصرف مجاز شمرده‌اند و کوشیده‌اند عبارت‌های عامیانه را به تکلفات منشیانه بیارایند. از جملهٔ کتاب‌های فارسی که افسانه‌ای یا افسانه‌های کهن را دربردارند از این‌ها می‌توان یاد کرد: ۱ـ کلیله و دمنه ؛ اصل این اثر به سانسکریت به نام پَنچه تَنتَره یا پنج فصل و شامل افسانه‌های پندآموز اخلاقی ـ بیشتر از زبان حیوانات ـ است. این اثر به پهلوی و سپس به دست ابن مقفع در حدود ۱۴۰ق به عربی برگردانیده شد. ترجمهٔ ابن مقفع را ابوالمعالی نصرالله منشی در حدود ۵۳۸ق به فارسی برگرداند که به کلیله و

افسانه

دمنهٔ بهرامشاهی آوازه دارد. از کلیله و دمنه ترجمه‌ها یا تحریرهای دیگری نیز به فارسی وجود دارد،مانند ترجمهٔ محمد بن عبدالله بخاری در فاصلهٔ سال‌های ۵۴۱ تا ۵۴۴ق با عنوان داستان‌های بیدپای، نظم کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی از بهاءالدین احمد بن محمود طوسی، متخلص به قانعی (ـ۶۷۲ق) ،تحریر کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی از مولانا حسین واعظ کاشفی (ـ۹۱۰ق) با عنوان انوار سهیلی ، تهذیب و ساده کردن انوار سهیلی از ابوالفضل علّامی در حدود ۹۹۶ق با عنوان عیار دانش ، ترجمهٔ پنچه تنتره از متن اصلی سانسکریت به دست مصطفی خالقدادهاشمی از ادیبان دربار اکبر شاه گورکانی (۹۶۳ـ ۱۰۱۴ق) ، و جز این‌ها. ۲ـ جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات سدیدالدین محمد عوفی بخارایی از سدهٔ ششم ق. ۳ـ ترجمهٔ الفرج بعدالشده که متن اصلی عربی از ابوالحسن علی بن مدایني (ـ۲۳۵ق) با افزودگی‌هایی از ابوعلی محسن بن علی تنوخی (ـ۳۸۴ق) و ترجمهٔ آن از حسین بن اسعد/ سعد بن حسین دهستانی در میان سال‌های ۶۵۱ـ۶۶۳ق است. ۴ـ حمزه‌نامه / اسمارحمزه/ جنگنامهٔ امیرالمؤمنین / قصهٔ حمزه/ رموز حمزه.۵ـ مرزبان نامه که اصل آن به زبان طبری از مرزبان بن رستم بن شروین از شاهزادگان طبرستان در اواخر سدهٔ چهارم هجری است. از این اثر دو ترجمهٔ فارسی در دست است ، یکی از محمد بن غازی الملطیوی (ملاطی) به نام روضة‌العقول و دیگری از سعدالدین وراوینی از سدهٔ هفتم هجری با عنوان مرزبان نامه .۶ـ طوطی‌نامه که اصل آن از افسانه‌های کهن هندی به نام شک سپ‌تتی یا سوکه سپتاتی به معنی «هفتاد افسانه» است. ترجمه‌ای فارسی از این اثر را ضیاء نخشبی (ـ۷۵۱ق) ویراسته و پس از افزودن‌ها و کاستن‌هایی آن را به نام طوطی‌نامه در ۵۲ داستان آورده است. ۷ـ بهار دانش از عنایت الله کنبوه لاهوری (۱۰۱۷ـ ۱۰۸۲ق) که افسانهٔ کهن هندی است از روایت‌های برهمنان. ۸ـ صنوبر و گل/ گل و صنوبر از اندرجیت دهیر متخلص به منشی از روزگار فرّخ‌سیر گورکانی (۱۱۲۴ـ ۱۱۳۱ق).۹ـ حکایات دلپسند از محمد مهدی واصف مدراسی (ز ۱۲۷۴ق). ۱۰ـ داستان شاه سراندیب و درویش / شهزادهٔ سراندیب و پریزاد.۱۱ـ داستان چهار پسر و چهار پریزاد و بسیاری آثار دیگر که یاد کردن همهٔ آن‌ها در این مقاله نمی‌گنجد و فهرستی از آن‌ها در جلد ششم فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان آمده است. چنان‌که گفته آمد افسانه‌های عامیانه بی‌تاریخند و عشق به افسانه‌گویی و شنیدن افسانه همواره با آدمی بوده است. افسانه‌ها به آسانی با هر محیط اجتماعی و محلی انطباق می‌یابند و از این رو در عین کهنگی ،تازه و امروزین هستند. اندیشه‌هایی که در پس این افسانه‌ها نهفته‌اند، در همان حال که ریشه در ناخودآگاه آدمی و ژرفای فرهنگ دارند، پیوسته تعبیر و تفسیر می‌پذیرند. پژوهندگان فرهنگ عامیانه، افسانه‌های عامیانه را بیشتر همچون آفرینشی هنری که در میان هر گروه و اجتماعی پدید می‌آیند و از نسلی به نسلی دیگر منتقل می‌شوند بررسی می‌کنند و صورت‌های گوناگون و عناصر درونی این قصه‌ها و قالب‌های ساختاری آن‌ها را به مثابهٔ کل درهم پیچیده‌ای از هنر شفاهی می‌نگرند. گردآوری و ضبط افسانه‌ها، بی‌هیچ یا اندکی دخل و تصرف، چنان‌که شیوه و اقتضای کار علمی باشد، تازگی دارد و از سدهٔ نوزدهم میلادی فراتر نمی‌رود، چرا که پیش از آن افسانه‌گویان یا افسانه‌نویسان کهن در نقل روایت افسانه‌ها بیشتر لذت و تفریح خود و دیگران را جستجو می‌کردند و از این رو در کاستن و افزودن شاخ و برگ‌هایی بر اصل داستان مانعی نمی‌دیدند. شارل پرو (۱۶۲۸ـ ۱۷۰۳م)، شاعر و نویسندهٔ فرانسوی ،در تألیف اثرش قصه‌های مادرم غاز که مجموعه‌هایی از افسانه‌ها است، جز به التذاذ و تمتع ذوقی نمی‌اندیشد. گردآوری علمی افسانه‌های عامیانه در اروپا با کار بزرگ برادران گریم به نام داستان‌های پریان گریم (۱۸۱۲ـ ۱۸۱۵م) آغاز می‌شود. صادق هدایت (ـ۱۳۳۰ش) و فضل‌الله صبحی مهتدی (ـ ۱۳۴۸ش) مؤلف افسانه‌ها (دو جلد، تهران ۱۳۲۴ـ ۱۳۲۵ش) و افسانه‌های کهن، از پیشگامان گردآوری علمی افسانه‌ها در ایران هستند. برخی نویسندگان، افسانه‌های کهن را بازنویسی کرده‌اند،مانند مهدی آذریزدی مؤلف قصه‌های تازه از کتابهای کهن و قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب. نویسندگانی نیز با الهام گرفتن از طرح و بیان افسانه‌های کهن ، افسانه‌های تازه‌ای پدید آوردند که نام‌آورترین آن‌ها در اروپا هانس کریستیان آندرسن دانمارکی (۱۸۰۵ـ ۱۸۷۵م)، مؤلف افسانه‌هایی مانند جوجه اردک زشت ، سرباز شجاع حلبی ، پری آبی ، کفش‌های قرمز، درخت صنوبر و جامهٔ نو امپراتور است. در زبان فارسی ماهی سیاه کوچولوی صمد بهرنگی را می‌توان از این‌گونه آثار شمرد. بهرنگی همچنین برخی افسانه‌های محلی آذربایجانی را گرد آورده است. افسانه‌های جدید همان ویژگی‌های افسانه‌های کهن را دارند، ولی به مسائل امروز می‌پردازند و پدیدآورندگان آن‌ها شناخته‌اند. شمار فراوانی از مجموعه‌های افسانه‌های مردمان کشورهای فارسی زبان ایران، افغانستان و تاجیکستان نیز انتشار یافته‌اند. یکی از

نامدارترین چهره‌ها در این زمینه در ایران ابوالقاسم انجوی شیرازی (۱۳۰۰- ۱۳۷۳ش) ، مؤسس «مرکز فرهنگ مردم» و مجری برنامهٔ رادیویی «فرهنگ مردم» از ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۸ش ، است که گذشته از دیگر موضوعات مربوط به فرهنگ مردم، مانند متل‌ها و چیستان‌ها و جشن‌ها، آداب و معتقدات ،قصه‌ها و افسانه‌های عامیانه را نیز گردآورده که بخشی از آن‌ها در سه جلد قصه‌های ایرانی (ج۱، ۱۳۵۲ش؛ ج۲، ۱۳۵۳ش؛ ج۳ ، ۱۳۵۵ش) به چاپ رسیده است. از دیگر مجموعه‌های افسانه‌های مردمان کشورهای فارسی زبان یا نقاط مختلف ایران می‌توان از افسانه‌های مردم ، عبدالرحمان پژواک، (کابل، ۱۳۳۶ش)، افسانه‌های قدیم شهر کابل از دکتر احمد جاوید، (کابل، ۱۳۴۳ش)، اوسانه سی‌سانه از عبدالحسین توفیق ،(کابل، ۱۳۶۱ش)، تشکی و سکه‌های طلا از یحیی خوشبین (کابل، ۱۳۶۱ش)، افسانه‌های هجوی معیشتی تاجیکی تألیف د.ابیدوف (دوشنبه، ۱۹۷۸م،به الفبای سیریلیکی)، افسانه‌ها و متل‌های کردی از علی اشرف درویشیان (ج۱، ۱۳۶۶ش، ج۳، ۱۳۷۵ش)، افسانه‌هایی از مادربزرگ‌ها از محسن رمضانی (تهران، ۱۳۴۷ش)، افسانه‌های آذربایجان از صمد بهرنگی با همکاری بهروز دهقانی(ج۱، تبریز، ۱۳۴۴ش، ج۲، تهران ۱۳۴۸ش)، افسانه‌های ایرانی‌از پ.الول ساتن ،ترجمهٔ علی جواهر کلام (تهران،۱۳۴۱ش)، افسانه‌های دری (نود افسانه از مردم افغانستان) ، گردآوری و تحقیق روشن رحمانی (تهران، ۱۳۷۴ش)، قصه‌های ایرانی از آرکور کولیسترانج (کپنهاک، ۱۹۱۸م)، قصه‌های بابا علی از محمد تقی کهنمویی (تهران، ۱۳۴۶ش)، قصه‌های پای کرسی از درویشه ، (۲جلد، اصفهان ۱۳۳۸ش)، قصه‌های مردم فارس از ابوالقاسم فقیری (۱۳۵۰ش)،افسانه‌ها از مهدخت کشکولی (تهران، ۱۳۶۹ش) نام برد.

منابع: افسانه‌های دری ،در صفحات فراوان؛ ریختشناسی قصه‌های پریان ، در صفحات فراوان؛ ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان ، در صفحات فراوان؛ زبان رمزی افسانه‌ها ، ۵۱-۶۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۳۲-۳۳؛ فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان، ۱۶۵/۲- ۱۶۶؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، جلد ششم؛ عبدالحسین زرین‌کوب، «افسانه‌های عامیانه» ، سخن، دورهٔ پنجم، صص ۹۱۸- ۹۲۶؛ همو، «دربارهٔ افسانه‌های عامیانه»، همان‌جا، دورهٔ ششم ، صص ۲۹۴- ۳۰۰؛ محمد جعفر محجوب ، «داستان‌های عامیانه» ، همان‌جا ، دورهٔ دهم، صص ۶۴- ۶۸، ۱۶۷- ۱۷۴، ۲۸۳- ۲۹۱، ۳۸۰- ۳۸۶، ۶۲۴- ۶۲۹، ۷۳۵- ۷۴۲، ۸۲۹- ۸۳۳، ۹۸۰- ۹۸۶، ۱۱۰۶- ۱۱۱۴، ۱۲۷۵- ۱۲۸۰؛
Britannica ,7/244; 19/317- 318; 24/716-717; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, 121; *Literary Terms* , 356- 357; *The Reader's Encyclopeadia*, 558.

برزگر

افسانهٔ تمثیلی ← فابل

افیون و افیونیه (af.yun.va.af.yu.ni.ye)، شیرهٔ منجمد خشخاش را افیون یا تریاک می‌گویند. در ایران تا دورهٔ صفویه پادزهر ساخته از داروهای گوناگون را تریاک و شیرهٔ خشخاش را افیون می‌گفتند، ولی چون بخش اساسی تریاک، افیون بود، با گذشت زمان این دو کلمه مترادف هم پنداشته شد. با آن‌که سابقهٔ آشنایی ایرانیان با مواد مخدر به دوره‌های باستانی می‌رسد، آنان تا دورهٔ اسلامی که تریاک برای تهیهٔ داروهای خواب‌آور به کار رفت، به ویژگی‌های این ماده به‌خوبی آگاه نبودند، بنگ/کنف هندی/چرس که از نخستین مخدرهایی است که ایرانیان شناخته‌اند، گرد حاصل از کوبیدن برگ‌ها و گل‌های شاهدانه است و در بند سیزدهم از فصل پانزدهم وندیداد و بند چهل و یکم از فصل نوزدهم آن به مصرف دوگانهٔ بنگ ـ مصرف درمانی و مصرف تخدیری ـ اشاره شده است. هرودوت تاریخنگار یونانی (سدهٔ ۵ ق‌م) دربارهٔ تأثیر مخدر و لذت‌بخش بخار حاصل از قرار گرفتن دانه‌های شاهدانه و کنف بر سنگ‌های گداخته و علاقهٔ سکاها ـ تیره‌ای از آریایی‌ها ـ به آن می‌نویسد که آنان در اثر بوییدن این بخار، خروش شادمانی برمی‌آوردند. این شیوهٔ کاربرد مواد مخدر هم اکنون نیز میان برخی اقوام و قبیله‌ها مرسوم است. ابن بیطار، گیاهشناس و داروشناس مسلمان اسپانیایی (ـ۶۴۶ق) در کتاب المفردات‌الادویة می‌نویسد که بنگ یا حشیش را فقط در سرزمین مصر دیده است. گویا مصرف معجونی از حشیش و چند مخدر دیگر در دورهٔ جنگ‌های صلیبی در سرزمین شام رواج داشته است. در تاریخ ایران، فداییان اسماعیلی که با مصرف حشیش به هیجان می‌آمدند و به عملیات جنون‌آمیز دست می‌زدند، شهرت فراوان دارند. گویا واژهٔ تروریست (assasinator) در زبان انگلیسی چنین پیشینه‌ای دارد. پس از حشیش و بنگ، تریاک یا افیون به ایران راه یافت و رونق بازار حشیش و چرس را شکست. به استناد دو منبع،

خاستگاه تریاک مصر است: ۱ـ داستان اودیسهٔ هومر، ۲ـ سفرنامهٔ ناصرخسرو ،وی می‌نویسد: «... تا به شهری رسیدیم که آن را اسیوط می‌گفتند و افیون از این شهر خیزد...» ژرژ موریس‌ابر با خواندن پاپیروس‌های طبی مشهور به تب دریافت که یکی از داروهایی که پزشکان مصری در (۱۵۵۲ق‌م) تجویز می‌کردند، تریاک بوده است. بنابر یافته‌های وی، خشخاش را از وطن اصلی آن یعنی مصر به آسیای صغیر بردند و کشت خشخاش چهارصد یا سیصد سال قبل از میلاد از آن‌جا به یونان و سپس به رم سرایت کرد و به عنوان نماد خواب و به شکل جوانی که دسته‌ای از گل کوکنار به دست دارد، شناخته شد. در آثار و مدارک ایران قبل از اسلام که به زبان‌های باستانی نوشته شده‌اند، اثری از تریاک نیست و یقیناً بیش از ۱۴۰۰ سال پیش که سپاهیان عرب بر ایران دست یافتند، کاربرد آن را به ایرانیان آموختند. آن‌ها با تریاک خستگی‌های ناشی از جنگ و بیماری‌ها و دردها را مداوا می‌کردند. محمد زکریای رازی و بوعلی سینا از خواص طبی کوکنار آگاه بودند و طبیبان سدهٔ نهم هجری نیز آن را می‌شناختند. جنگ‌های پی‌درپی ایران و عثمانی و مناسبات نزدیک میان صفویان و عثمانی‌ها، عادت به خوردن ترکیبی از شیرهٔ کوکنار، هل یا جوز هندی، دارچین، زعفران و عنبر یا جوز بویا را از عثمانی‌ها به ایرانیان منتقل کرد. مصرف این ماده به اشکال مختلف و به عنوان تنقّل در میان قشرهای گوناگون جامعه رواج یافت. حتی شاه اسماعیل دوم به خوردن افیون خالص و ترکیب فلونیا معتاد بود و آن را به اصرار به اطرافیانش می‌خوراند. نوشته‌های داخلی و خارجی دربارهٔ عهد شاه عباس یکم (۹۶۶ـ ۱۰۳۸ق) معلوم می‌کند که نوشیدن آب و شیرهٔ کوکنار یا خشخاش در زمان وی رواج یافته. به گفتهٔ پیترو دلاواله جهانگرد ایتالیایی، شیوع این عادت نکوهیده باعث فسخ فرمان منع شرابخواری پس از هشت ماه شد. شاه عباس یکم پس از آن دستور داد که تمامی دکان‌های آب کوکنار نوشی اصفهان را ببندند. کشت خشخاش در ایران برای نخستین بار در ۱۲۶۷ق و به فرمان امیرکبیر در اطراف تهران آغاز شد و به عمل آوردن خشخاش که در زمان صفویه در حوالی اصفهان و یزد و برخی نقاط دیگر انجام می‌شد، در دورهٔ قاجار گسترش بیشتری پیدا کرد و از حد تأمین مصرف داخلی به مقادیر قابل توجهی برای صادرات رسید، چنان‌که نخستین محموله‌های تریاک به هندوستان و ترکیه فرستاده شد. سپس بخشی از زمین‌های ویژهٔ کشت گندم به کشت تریاک اختصاص داده شد. نویسندهٔ کتاب المآثر والآثار (۱۳۰۶ق) در مورد تأسیس کمپانی تریاک در اصفهان و صدور تریاک به خارج می‌نویسد:«امروز تریاک مال التجارهٔ بسیار معتبری است و تریاک ایران را به هندوچین و فرنگ و همه جا حمل می‌دهند.» پس از امیرکبیر، میرزا حسین خان سپهسالار قزوینی (ـ۱۲۹۹ق) برای ایجاد یک بازار بزرگ تریاک در لندن تلاش کرد. عدم دسترسی مردم کم بضاعت به پزشک و درمان و کشت روزافزون تریاک موجب شد که بر مصرف تریاک افزوده شود. کشیدن یا دودکردن تریاک که شیوهٔ جدید کاربرد آن در ایران بود با تقلید از تنباکو و توتون کشیدن اروپاییان، در دورهٔ قاجار مرسوم شد. واژگان تریاک و افیون و ترکیبات اضافی و کنایی و تشبیهی از سدهٔ چهارم هجری در ادب فارسی وارد شد که برخی از آن‌ها عبارتند از «افیون چشیدن» کنایه از فریب خوردن در شعر مولوی «صد هزار ابلیس لاحول آر بین ـ آدما ابلیس را در مار بین / دم دهد تا پوستت بیرون کشد ـ وای او کز دشمنان افیون چشد.»؛ «افیون در کسی کارکردن» کنایه از اثر بخشیدن افیون در کسی، در بیتی از غنی کشمیری «در مزاج خشک زاهد بس که افیون کرد کار ـ بر مزار او سزد گنبد ز برج کوکنار.»؛ «افیونی افیون گشتن» کنایه از اعتیاد پیداکردن به افیون در بیتی از ظهوری ترشیزی «کرده زخمم پس سر آرزوی مرهم را ـ حیف درد است که افیونی افیون گردد»؛ «افیونی کردن» کنایه از معتاد کردن به چیزی در بیتی از صائب «شقایق حقهٔ تریاک تا گردید دانستم ـ که افیونی کند آخر خمار می شرابی را»؛ «افیون خورده» کنایه از مسموم و مست در شعر نظامی گنجه‌ای «به هر حرفی کز آن منشور برخواند ـ چو افیون خوردهٔ مخمور درماند»؛ «افیون در باده کردن» کنایه از بیهوش گردانیدن و شدن، از دست بردن و رفتن در بیتی از امیر خسرو دهلوی «تا هر که باشد یار تو، بیخود شود در کار تو ـ ای زیر لب گفتار تو در بارهٔ افیون ریخته »؛ «تریاک زدن بر زهر شب» کنایه از روز شدن در بیتی از ایرانشاه ابی‌الخیر «چو بر زهر شب دهر تریاک زد ـ سپیده سیه پیرهن چاک زد.» ؛ «تریاق یا تریاک اکبر» به معنای پادزهر در بیتی از سعدی «ز دشمن جفا بردی از بهر دوست ـ که تریاق اکبر بود زهر دوست» یا در جمله‌ای از گلستان سعدی «تا تریاق از عراق آورند مار گزیده مرده باشد» که همپایهٔ ضرب‌المثل «نوشدارو پس از مرگ سهراب» است؛ «تریاق فاروقی» به معنی معجونی مرکب از داروهای مخدر در مثنوی مولوی «زان نشد فاروق را زهری گزند ـ که بُد آن تریاق فاروقیش قند»؛ «تریاک سوز» در معنی از بین برنده و خنثی کنندهٔ پادزهر در بیتی از فردوسی «به رزم اندرون

زهر تریاک‌سوز ـ به بزم اندرون ماه‌گیتی فروز.» همچنین تاکنون آثار منظوم و منثور بسیاری به جدّ و طنز* در مدح* و ذم تریاک و دیگر مواد مخدر و شرح تأثیرات گوارا و در عین حال ویرانگر این مواد سروده و نوشته شده که اغلب آن‌ها «افیونیه»، «تریاکیه» و «وافوریه» نام دارند. البته شمار این‌گونه آثار در دورهٔ پس از مشروطه، از شمار افیونیه‌های پیش از مشروطیت افزون است و شاعران گذشته بیشتر در بیتی از شعرهای خود از تریاک و افیون و نظایر آن‌ها نام برده‌اند. رواج خوردن مواد مخدر در ایران سبب شد که تذکره‌نویسان نیز به اعتیاد شاعران اشاره کنند. مثلاً میرزا طاهر نصرآبادی (سدهٔ ۱۱ق) علاوه بر آن‌که در کتابش جمعی از شاعران و نویسندگان معاصرخود را که گرفتار اعتیاد بوده‌اند معرفی می‌کند، در مورد خودش هم می‌نویسد: «گاهی از حبّ رفیعی دل رفیع منزل را از مرتبهٔ رفعت نازل می‌ساختم و...» گاهی هم رهایی از اعتیاد به تریاک و اثرات زیانبخش آن نیز برای شاعران دستمایهٔ شعری شده است. مثلاً حکیم رکنا شاعر قصیده‌سرای عهد صفوی به شکرانهٔ رهایی از اعتیاد قصیده‌ای در ذم تریاک سروده که با این بیت آغاز می‌شود: «افیون که ظلمت بصر آمد ز دیدنش ـ عمر دوباره یافته‌ام از بریدنش» و شاه تهماسب یکم صفوی (۸۳۰ـ ۸۸۴ق) هم رباعی مشهوری در این‌باره دارد: «یکچند پی زمرد سوده شدیم ـ یکچند به یاقوت تر آلوده شدیم/آلودگیی بود به هر رنگ که بود ـ شستیم به آب توبه آسوده شدیم.» تعبیر شاعران و نویسندگان از تریاک و موادی نظیر آن برحسب نوع زندگی و اندیشهٔ آنان متفاوت است که این تفاوت را می‌توان از فحوای کلامشان فهمید. مثلاً عبید زاکانی به هزل «الکوکناری» را«زندهٔ مرده» نامیده و مولوی معجون افیونی را که صوفیان به هنگام سماع می‌نوشیدند در غزلیاتش «خاموشانه» خوانده است: «چو خاموشانهٔ عشقت قوی شد ـ سخن کوتاه شد این بار ما را.» ، حال آن‌که سعدی همین معجون را در بیتی «بیهوشانه» می‌نامد «جرعه‌ای خوردیم و کار از دست رفت ـ تا چه بیهوشانه در می‌کرده‌اند.» حافظ نیز در مطلع غزلی، افیون یا هر مادهٔ مخدر را «طوطی گویای اسرار» خطاب می‌کند: «الا ای طوطی گویای اسرار ـ مبادا خالیت شکّر ز منقار»، اما شاعر معاصر حسین مسرور آن را با زهر برابر دانسته است: «چیست یا رب این به زهرآلوده تخم کوکنار ـ خوشهٔ آدم فریب و دانهٔ مردم شکار/ دشمنی خونخوار و اندر دوستی ثابت قدم ـ دوستی غدّار و اندر دشمنی کامل عیار» و مهدی اخوان ثالث در شعر «سبز» که به شیوهٔنو سروده، آن را «ویرانی سبز عزیز من» نامیده است. آغاز شعر اخوان چنین است: «باتو دیشب تا کجا رفتم \ تا خدا وانسوی صحرای خدا رفتم ... با تو لیک ای عطر سبز سایه پرورده \ ای پری که باد می‌بردت.» شرح هزل‌آمیز فریدون توللی به نظم و نثر و به نام «وافور» که در کتابش التفاصیل آمده، ترجیع‌بند مظلوم کرمانشاهی به نام «وافوریه» ، مثنوی‌های چرسیه و خشخاشیه از غیرت کرمانشاهی (ـ۱۳۷۵ق) شعر «جهاد اکبر» از ایرج میرزا و بیت طنزآمیز غلامرضا روحانی که در فکاهیاتش آمده است: «به شب نشینی افیونیان برم حسرت ـ که نُقل مجلسشان حبه‌های تریاک است.» و شعری که ملک‌الشعرای بهار در غم محروم بودن از تریاک: «آتش و ابر و دم و دود است پیدا در افق ـ کو مقامی امن و جایی محرم و دود و دمی.» همه در شمار اشعاری است که از دیدگاه طنز و دربارهٔ مواد مخدر سروده شده است.

منابع:تاریخ تریاک و تریاکی در ایران ، جلد اول،در صفحات فراوان؛ تحقیق در احوال و آثار و افکار و اشعار ایرج میرزا و خاندان ویاکان او ،۱۸۷؛ تذکرهٔ شاه طهماسب ، ۳۰؛ تذکرهٔ نصرآبادی ،۴۵۹ـ۴۶۰؛ التفاصیل ،۱۵۵؛ زندگانی شاه عباس اول ، ۱و۲/ ۶۴۹ـ ۶۵۷؛ سفرنامهٔ پیترو دلاواله ؛شاهان شاعر، ۲۳۶؛ شعرنو از آغاز تا امروز، ۳۰۲ـ۳۰۳؛ فرقهٔ اسماعیلیه ، ۱۷۸ـ۱۸۵؛ فرهنگ مواد مخدر ، ۱۰ـ۱۰۶؛ فرهنگنامهٔ شعری ، ۱۵۹/۱؛ ۴۶۷ـ۴۶۸؛ کلک خیال انگیز ، ۳۳۵؛ کلیات آثار غیرت ، ۳۰۷ـ ۳۰۹، ۳۲۴ـ ۳۲۷؛ کلیات عبید زاکانی ،۳۲۳؛ لغت‌نامه ، زیر«افیون» و «تریاک» ؛ هرمزدنامه ،۹۳ـ۱۲۲.

عطاری

اقتباس (eq.te.bās)، در لغت به معنی پاره‌ای از آتش گرفتن و پرتو یافتن و در اصطلاح بدیع آن است که همه یا بخشی از یک آیه یا حدیث یا سخنی، در کلام آورده شود و گوینده قصد اشاره‌ای ضمنی به آن کلام داشته باشد. اگر نصّ آیه یا حدیث آورده شود، درج نامیده می‌شود: «به دریچه‌های رحمت، تو رضا شو و رها شو ـ و تعزُّ مَن تشاءُ و تُذلُّ مَن تشاءُ» که اشاره به آیهٔ ۲۶ سورهٔ آل عمران است. اگر ترجمه یا مضمون آیه یا حدیث آورده شود، آن را حلّ* می‌نامند: «که من شهر علمم، علی‌ام در است ـ درست این سخن گفتِ پیغمبر است»(فردوسی) که اشاره به حدیث نبوی «انا مدینة العلم و علیّ بابها» است. تفاوت اقتباس با تلمیح* آن است که در اقتباس، همه یا بخشی از آیه یا حدیث آورده می‌شود؛ اما در تلمیح تنها اشاره‌ای به آن آیه یا حدیث می‌شود تا ذهن خواننده یا شنونده را در کشف مفهوم سخن، به

کوشش وادارد. همچنین آوردن جمله‌ای از دیگری نیز اقتباس نامیده می‌شود و در این صورت بر دو نوع است: نوع اول آن است که گوینده، تنها مضمون و محتوای سخن را از دیگری گرفته باشد؛ اما با لفظی دیگر آن را بیان کند. مانند این که شاعری بگوید: «مرغ قدسی نفسْ بودم، بود جایم ملک بالا ـ دانهٔ مرغ هویٰ آورد از بالا به زیرم» که گوینده، مضمون این بیت حافظ را با الفاظ انتخابی خود آورده است: «من ملک بودم و فردوس برین جایم بود ـ آدم آورد در این دیر خراب‌آبادم.» نوع دوم آن است که گوینده، هم معنی و محتوا، و هم لفظ را از دیگری گرفته باشد؛ که در این صورت تضمین* نامیده می‌شود. به‌سبب همین شباهت است که برخی اقتباس را مرادف تضمین دانسته‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۴۷ ـ ۱۴۸؛ درهٔ نجفی، ۱۷۱؛ زیورهای سخن، ۳۲۳ ـ ۳۲۴؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۱۱۷ ـ ۱۳۳، ۵۳۷ ـ ۵۵۰، ۶۶۸ ـ ۶۷۵؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۶۴ ـ ۶۵؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۲۰ ـ ۲۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۱۶۱ ـ ۱۶۳؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۸۳ ـ ۳۹۲؛ لغت‌نامه، زیر «اقتباس»؛ مدارج‌البلاغه، ۳۰؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۶۷؛ معیارالبلاغه، ۱۵ ـ ۱۷؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۶ ـ ۱۷.

عباسپور

اقتباس ادبی (eq.te.bās-e.a.da.bi)، معادل واژهٔ انگلیسی adaptation، شیوه‌ای که گوینده، نویسنده یا شاعر به کمک آن، معنی و محتوا یا مضمون و اندیشه‌ای را از گوینده، نویسنده یا شاعری دیگر یا امری محقق و واقعه‌ای تاریخی می‌گیرد و آن را به زبان خود نقل می‌کند؛ در این نقل ای‌بسا آزادانه یا وفادارانه عمل کند. در قلمرو ادبیات، اقتباس محتوایی یا مضمونی معمول‌تر از اقتباس از رویدادهای تاریخی است؛ هر چند که شاهکارهایی در عرصهٔ ادبیات جهان پدید آمده‌اند که برگرفته از حوادث تاریخی هستند، مانند جنگ و صلح (۱۸۶۴ـ ۱۸۹۶م) نوشتهٔ تولستوی (۱۸۲۸ـ ۱۹۱۰م). نمونه‌هایی از این نوع اقتباس را در ادبیات فارسی نیز می‌توان یافت که از آن شمار است تنگسیر(۱۳۴۲ش) نوشتهٔ صادق چوبک (۱۲۹۵ش ـ). اقتباس محتوایی را چنانچه اقتباس‌کننده نامی از منبع مورد استفادهٔ خویش نیاورد، باید هم‌ارز سرقت ادبی دانست.(← سرقات ادبی) اقتباس ادبی پیشینه‌ای طولانی در ادب فارسی دارد. از قدیم‌ترین نمونه‌های برجای‌ماندهٔ اقتباس، داستان منظوم ویس و رامین (نیمهٔ یکم سدهٔ پنجم هجری) سرودهٔ فخرالدین اسعد گرگانی (ز ۴۴۶ق) را باید نام برد که اقتباسی محتوایی از داستانی منسوب به دورهٔ اشکانیان (حـ۲۵ق‌م‌ـ حـ ۲۲۶م) است. اقتباس عمدتاً به دو صورت انجام می‌گیرد: آزاد و وفادار. اقتباس آزاد اغلب هنگامی صورت می‌پذیرد که اقتباس‌کننده، مضمون یا اندیشه‌ای را از دیگری بگیرد، آن را بپرورد و درواقع آن را بازآفریند، مانند منظومهٔ «عقاب» سرودهٔ پرویز ناتل خانلری (۱۲۹۱ـ ۱۳۶۹ش) که برگرفته از مضمون رمان دختر سروان (۱۸۳۶م) نوشتهٔ الکساندر پوشکین (۱۷۹۹ـ ۱۸۳۷م) است؛ «گل سرخ» سرودهٔ مهدی اخوان ثالث (۱۳۰۷ـ ۱۳۶۹ش) که با اقتباس از شعری از گوته (۱۷۴۹ـ ۱۸۳۲م) سروده شده است؛ طوبا و معنای شب (۱۳۶۷ش) نوشتهٔ شهرنوش پارسی‌پور (۱۳۲۴ش ـ) که با نیم‌نگاهی به صد سال تنهایی (۱۹۶۷م) اثر گابریل گارسیا مارکز (۱۹۲۸م ـ) پدید آمده است؛ و نیز منظومهٔ «رستم و سهراب» سرودهٔ ویلیام باتلر ییتس، شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی (۱۸۶۵ـ ۱۹۳۹م) که با اقتباس از داستانی به همین نام در شاهنامه سروده شده است. اقتباس آزاد در عرصهٔ ترجمه* نیز کاربرد دارد. این نوع ترجمه که به ترجمهٔ اقتباسی آوازه دارد نیز در ادب فارسی بی‌سابقه نیست: از ترجمهٔ تاریخ یمینی به قلم ابوالشرف ناصح بن ظفر بن سعدی منشی از متن عربی ابونصر محمد عتبی و ترجمه‌های روضة‌العقول و مرزبان‌نامهٔ فارسی از مرزبان‌نامهٔ طبرستانی گرفته تا ترجمهٔ فارسی سرگذشت حاجی بابای اصفهان منسوب به میرزا حبیب اصفهانی (ـحـ ۱۳۱۱ق) از متنِ انگلیسی جیمز موریه(حـ ۱۷۸۰ـ ۱۸۴۹م) و ترجمه‌های اقتباسی مترجمانی چون شجاع‌الدین شفا، هوشنگ مستوفی، حسن مشحون، حسن شهباز و ذبیح‌الله منصوری. اما اقتباس محتوایی که گاه همانندی‌هایی با سرقت ادبی پیدا می‌کند، پرکاربردتر از اقتباس مضمونی ـ اندیشگی است و نمونه‌های فراوان‌تری از آن را می‌توان در ادب فارسی یافت: حی بن یقظان ابن‌طفیل (اقتباس از اثر ابن‌سینا و سهروردی)، انوار سهیلی و داستان‌های پیدپای (هر دو از کلیله و دمنه) ،سلامان و ابسال (از داستانی منسوب به ابن‌سینا) و یوسف و زلیخا (اقتباس از داستانی از قرآن) هر دو سرودهٔ جامی (ـ۸۹۸ق)، «زهره و منوچهر» (از ونوس و آدونیس شکسپیر) سرودهٔ ایرج میرزا (۱۲۹۱ـ ۱۳۴۴ق) و سمفونی مردگان (۱۳۶۸ش) نوشتهٔ عباس معروفی (۱۳۳۶ش ـ) که محتوای آن برگرفته از رمان خشم و هیاهو (۱۹۲۹م) نوشتهٔ ویلیام فاکنر امریکایی (۱۸۹۷ـ ۱۹۶۲م) است. اقتباس ادبی را از

اقتراح ادبی

نگاهی دیگر نیز می‌توان تعریف کرد: تهیهٔ فیلم و نمایش از طریق اقتباس آثار ادبی. این نوع اقتباس به ویژه در عرصهٔ سینما کاربرد فراوان دارد. (← سینما و ادب فارسی)

منابع: اقتباس برای فیلم‌نامه، ۱۱۳- ۱۱۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۱۶۱- ۱۶۲؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,15; *Encyclopedia of Literature*, 13.

قاسم‌نژاد

اقتراح ادبی (eq.te.rāh-e.a.da.bi)، اقتراح در لغت به معنی «پیشنهاد، اندیشه‌ای که برای بحث و گفتگو و حکم مهیا شود تا به مرحلهٔ توضیح و تشریح درآید، طرح کردن مطلبی برای حلّاجی شدن آن» و نیز «به قریحهٔ خود امری تازه آوردن و پیدا کردن، مسئله‌ای را در معرض افکار دیگران گذاشتن و نظر آنان را خواستن»، طلبیدن، درخواستن، پرسیدن، در وقت و بی‌اندیشه گفتن و از خود برآوردن (بدیهه‌گویی)، به تحکم از کسی چیزی را خواستن و روی هم رفته به معنی **قریحه‌آزمایی** و «با اندیشه و قریحه چیز نو برآوردن» است: «ادب را به رسمش کنند اقتراح ـ خرد را به رایش کنند امتحان.»(عنصری)□ «ازو عقل در فضل کرد اقتراحی ـ وزو بخت در جود کرد امتحانی.» (امیرمعزی)□ «روزی سخن خوش به پایان آمد که بسیار مذاکره رفت در ادب و سماع و اقتراحات و مستان بازگشتیم.» (تاریخ بیهقی) همچنان‌که از معانی مختلفی که برای قریحه یاد شده می‌توان دریافت اقتراح روی‌هم رفته به معنی به قریحه آزمودن یا ورزیدن است (قریحه به معنی طبیعت، طبع، ادراک و اندریافت، و به‌ویژه طبع شعر و نویسندگی است) و بنابراین سراینده‌ای که به استقبال شعری از سراینده‌ای دیگر می‌رود و شعری در وزن و قافیهٔ آن می‌گوید درواقع اقتراح و طبع‌آزمایی کرده است. حتی زمانی که شاعری بی‌آن‌که شاعری دیگر را در نظر داشته باشد، بکوشد تا در اوزانی ویژه، به‌ویژه اوزان دشوار، یا در موضوعاتی ویژه در قالبی خاص اشعاری بسراید به اقتراح و طبع‌آزمایی پرداخته است (و همین‌گونه است دربارهٔ نویسنده‌ای که طبع خود را در موضوعی، گونه‌ای از انواع ادبی*، و مانند آن‌ها بیازماید). شاعر یا نویسنده در همهٔ این موارد، خواسته یا ناخواسته، گذشته از طبع‌آزمایی، در پی پیشی‌جستن و سبقت از دیگر شاعران و نویسندگان نیز هست و همین‌جا است که معنی متداول اقتراح(ادبی) پدید می‌آید که «افکندن موضوعی (که در مفهوم عام خود قالب‌ها و انواع ادبی را دربرمی‌گیرد) در میان و طبع‌آزمایی و رقابت و مسابقهٔ شاعران و نویسندگان بر سر یا پیرامون آن است.» شرکت سرایندگان و نویسندگان در اقتراحات معمولاً داوطلبانه است اما اگر طراح اقتراح پادشاه یا امیر یا شخص قدرتمند دیگری باشد که ادیبان ملازم درگاهش را به طبع‌آزمایی در موضوعی خاص و مربوط به خود (مانند پیروزی در جنگی، ولادت شاهزاده‌ای، یا مناسبت‌هایی همچون روزهای جشن و سوگواری) فرا بخواند آن‌ها حتی اگر هم ظاهراً داوطلبانه یا برای گرفتن صله به خلق آثاری در آن موضوع بپردازند و با هم رقابت کنند، باز هم در نهایت خود را ناگزیر بدین کار می‌بینند. در قدیم معمولاً هر جا که ادبا گرد هم می‌آمدند اقتراح ادبی نیز در میان آنان رواج داشت. از آن‌جا که کهن‌ترین شکل انجمن‌های ادبی (← انجمن ادبی) را می‌توان در انجمن یا جرگهٔ شاعران درباری جست، بنابراین پیشینهٔ اقتراحات را نیز می‌توان تا انجمن‌های ادبی دربار نخستین دودمان‌های شاهی پس از اسلام ایران، مانند سامانیان و به‌ویژه غزنویان دنبال کرد. گویند هنگامی که تقی‌الدین محمد اوحدی بلیانی (۹۷۳- پس از ۱۰۳۶ق) در بیست سالگی به اردوی شاه عباس یکم صفوی (۹۹۶- ۱۰۳۸ق) رفت در شبی که شهر اصفهان به واسطهٔ پیروزی شاه بر ازبکان چراغانی شده بود این رباعی را در حضور شاه گفت: «میدان سپاهان که ز ماه و پروین ـ صد داغ نهاده بر دل چرخ برین/ نی گشته چراغان، که پی سجدهٔ شاه ـ افتاده کواکبند بر روی زمین» در پی آن شاه عباس از شاعران دیگر خواست که هر کدام یک رباعی دربارهٔ چراغان بگوید ولی رباعی هیچ‌یک به اندازهٔ رباعی اوحدی پسند شاه نیفتاد. در انجمن‌های ادبی، مستقل از انجمن‌های دربار، که در دورهٔ صفویه و پس از آن رواج داشته است، گاهی شعری را از گوینده‌ای نامی یا حتی شعری نیکو را از گوینده‌ای نه چندان نامدار تعیین کرده و از شعرای انجمن می‌خواسته‌اند تا اشعاری بر وزن و قافیهٔ آن بسازند یا در اصطلاح بدیع آن را استقبال* کنند. این شعر را (غزل*، قصیده* و مانند آن‌ها) **طرحی** می‌گفتند. این گونه اقتراح ادبی هنوز نیز در انجمن‌های ادبی سنتی موجود رایج است. اما امروزه طرح اقتراحات ادبی تنها به انجمن ادبی محدود نمی‌شود و در رسانه‌های گروهی نوین، مانند مطبوعات و رادیو و تلویزیون نیز موضوعاتی به مسابقه گذاشته شده و سرایندگان و نویسندگان به طبع‌آزمایی در آن فراخوانده می‌شوند. مثلاً در دنیای سخن، شمارهٔ ۶۸(بهمن و اسفند ۱۳۷۴ش) دو بیتِ «به

خلوتخانهٔ دل، یاد دیرین ماند و من ماندم ـ تپیدن‌های دیدار نخستین ماند و من ماندم/ پس از پنجاه سال از لابلای دفتر عمرم ـ خطوط خاطرات تلخ و شیرین ماند و من ماندم» از غزلی از حسن پورزاهد با ردیف «...ماند و من ماندم» برای استقبال، با آزاد بودن موضوع و قافیه، برای مدت یک سال در میان شاعران و دوستداران شعر و ادب به اقتراح گذاشته شد.

منابع: انجمن‌های ادبی شیراز، ۲۳؛ دیوان امیرمعزی، ۶۴۷؛ دیوان عنصری، ۲۳۵؛ فرهنگ فارسی،معین ، ۳۲۲/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی ، ۳۹۳، ۴۰۷؛ لغت‌نامهٔ دهخدا، زیر«اقتراح»؛ شمس‌الدین صولتی دهکردی، «دیدار با شاعران»، دنیای سخن، شمارهٔ ۶۸، (بهمن و اسفند ۱۳۷۴ش) صص ۶۰ـ ۶۱.

برزگر

اقتصار (eq.te.sār)، در لغت به معنی بسنده کردن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده در سخن خود کلمه‌ای را از سخن مخاطب پاسخ بدهد، مانند این که شاعری گفته است: «بیازردی مرا بی‌هیچ حجّت ـ ز من هرگز تو را نابود آزار» و معشوق با توجه به کلمهٔ «حجّت»، کلام شاعر را چنین پاسخ داده است: «ز بدخویی و لج‌بازی و عسرت ـ یکی حجت بیاوردم ز بسیار.»

منابع: روش گفتار، ۳۰۳؛ زیب سخن، ۳۶۷/۱ ـ ۳۶۸؛ علم بدیع در زبان فارسی، ۲۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۶۳/۱.

عباسپور

اقتضاب ← اشتقاق

اقرابادین ← داروشناسی و داروسازی در ادب فارسی

اقصم (aq.sam)، در لغت به معنی شکسته دندان است و در اصطلاح عروض به رکنی می‌گویند که تحت زحاف* قَصْم* قرار گرفته باشد و «مفاعلتن» به «مفعولن» تبدیل شده باشد.

منابع: درهٔ نجفی، ۳۰؛ زحاف رایج در شعر فارسی، ۳۹؛ شعر و شاعری در آثار خواجه‌نصیر، ۲۰۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۶۶/۱؛ فرهنگ عروضی، ۱۸؛ کنزالقوافی، ۶۸؛ معیارالاشعار، ۶۰.

عباسپور

اقوا (eq.vā)، در لغت به معنی باز کردن ریسمان و در اصطلاح قافیه آن است که میان حرکات حذو* و توجیه* اختلاف باشد و در واقع، همسانی مصوت توجیه رعایت نشود، مانند اختلاف حرکات پُر و تَر در این بیت: «از غصهٔ هجران تو دل پر دارم ـ پیوسته از آن دیده به خون تر دارم.» یا اختلاف حرکات نیک و پاک در این بیت: «نماییم ما آنچه نیکان کنند ـ خردمند مردان، پاکان کنند.» اقوا از عیوب قافیه شمرده می‌شود.(← قافیه، عیوب)

منابع: آشنایی با عروض و قافیه، ۱۰۷؛ بدایع‌الافکار، ۱۸۹؛ درهٔ نجفی، ۸۴؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۸؛ عروض فارسی، ۲۸۷ ـ ۲۸۸؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۶۲ ـ ۶۳؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۶۵؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۲۳ ـ ۲۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۶۶/۱؛ المعجم، ۲۸۳؛ نقدالشعر، ۹۳.

صفوی

اقوال ← ملفوظات

اکتفا (ek.te.fā)، در لغت به معنی بسنده کردن و کافی دانستن و در اصطلاح بدیع آن است که کلمه یا جمله‌ای از کلام به قرینهٔ معنوی و دلالت عبارات پیشین حذف شود: «ای بر دل هر کس ز تو آزار دگر ـ بر خاطر هر کسی ز تو بار دگر / رفتی به سفر، عظیم نیکو کردی ـ آن روز مبادا که تو یک بار دگر.» که فعل در پایان حذف گردیده است. همچنین، اکتفا می‌تواند حذف جزیی از یک کلمه باشد: «صوفی ابن‌الوقت باشد ای رفیق ـ نیست فردا گفتن از شرط طریق» (مولوی) که «ت» طریقت به ضرورت قافیه، حذف شده است.

منابع: دایرةالمعارف فارسی، ۱۸۸/۱؛ روش گفتار، ۳۰۴ ـ ۳۰۵؛ زیب سخن، ۳۶۸/۱ ـ ۳۷۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۶۷/۱؛ لغت‌نامه، زیر «اکتفا».

صدرنیا

اکسپرسیونیسم (ex.per.si.yu.nism)، جنبشی ادبی و هنری که تقریباً از آغاز قرن بیستم میلادی تا میانهٔ سال‌های ۱۹۲۰م، در اروپا جریان داشت و، هنرمندان/ نویسندگان هوادار این جنبش، به جای بازنمایی واقعیت بیرونی، به بیان واقعیات ذهنی یا احساس و خیالِ خود می‌پردازند. اکسپرسیونیسم (expressionism) به عنوان جنبشی هنری در حدود ۱۹۰۵م، ابتدا در نقاشیِ آلمان پدید آمد و سپس دامنه و نفوذ آن به حوزه‌های موسیقی، مجسمه‌سازی، سینما، ادبیات، و بیش از همه به تآتر

کشیده شد. واژهٔ اکسپرسیونیسم در پرده‌ای از ابهام قرار دارد. به عقیدهٔ گروهی، این نام را اول‌بار واسِل ،در ۱۹۰۱م، پس از دیدن نقاشی‌های ژولین- اوگوست هروه، نقاش فرانسوی، به کار برد. برخی نیز واضع این واژه را خود هروه می‌دانند که می‌خواست به این وسیله نقاشی‌هایش را از آثار امپرسیونیست‌ها جدا کند. گروهی دیگر داستان دیگری یاد می‌کنند: روزی در نمایشگاهی در برلین، پاول کاسیرر در برابر تابلویی از پش‌اشتاین ایستاده بود و وقتی از او می‌پرسند که آیا این تابلو امپرسیونیستی است، پاسخ می‌دهد که نه اکسپرسیونیستی است. به نظر بعضی منتقدان از این واژه تا ۱۹۱۱م استفاده نشده است و درواقع، در همین سال بود که ویلهلم وُرینگر در نشریهٔ اشتورم (storm) صفت اکسپرسیونیستی را برای آثار نقاشی پول سزان (۱۸۳۹-۱۹۰۶م)، ونسان ون‌گوگ (۱۸۵۳-۱۸۹۰م) و هانری ماتیس (۱۸۶۹- ۱۹۵۴م) به کار برد. همچنین گفتنی است که از این واژه در ۱۹۱۲م در نمایشگاه گروه «دِر بلاو رایتر»(Der Blaue Reiter: سوارکار آبی) در گالری اشتورم به کار رفته است. اکسپرسیونیسم، مانند هر جنبش پیشرو در آن دوره، واکنشی بود در برابر قراردادهای معمول هنری و عصیانی بود بر ضد نظم ظاهری جامعهٔ بورژوازی. اکسپرسیونیسم زادهٔ دورهٔ فشار اجتماعی و اضطراب‌های روحی است و اعتراضی است به تسلط روزافزون تکنیک و جهان‌بینی یافت‌باورانه (possitivistic) بر زندگی. اکسپرسیونیست‌ها متأثر از آهنگ زندگی شهری و پیشرفت تکنیک بودند، اما بر خلاف فوتوریست‌ها، به ماشین‌زدگی (ماشینیسم) و جامعهٔ صنعتی خوشبین نبودند و اعتقاد داشتند که ماشین زدگی و نظام صنعت، موجب از خود بیگانگی انسان‌ها و اضمحلال روح و ذهن بشری و هویت فردی انسان می‌شود. بنابراین، آن‌ها با کنار نهادن ارزش‌های مرسوم، به نیروهای فردی خود پر و بال دادند و بر آن شدند که از مرزهای واقعیت عقلانی فراتر روند و معنای عمیق‌تر واقعیت را که در اعماق پدیده‌ها نهفته است، بکاوند و از این نظر، می‌توان گفت که اکسپرسیونیسم فوران نیروهای آشفته و غیرعقلانی از اعماق رویهٔ دنیای مدرن ماشینی است. از نظر اکسپرسیونیست‌ها، احساسات ذهنی هنرمند یا نویسنده، اهمیت زیادی دارد و بنابراین، در صدد بودند تا هیجان فعال درونی را نشان دهند، نه این‌که واقعیت عینی را توصیف کنند. به عبارت دقیق‌تر، اکسپرسیونیسم مکتبی است مخالف رآلیسم* و ناتورالیسم*، چرا که از تقلید و بازنمایی واقعیت و طبیعت دوری می‌کند. از نظر برخی،اکسپرسیونیسم مکتبی است ضد امپرسیونیسم* ؛ از این نظر که امپرسیونیسم از تحریف یا انتزاعی کردن موضوعات می‌پرهیزد . پول کلی، نقاش سوئیسی (۱۸۷۹-۱۹۴۰م) می‌گوید: «برای امپرسیونیسم نقطهٔ قاطع آفرینشِ اثر هنری لحظه‌ای است که هنرمند از طبیعت تأثیر می‌پذیرد و برای اکسپرسیونیسم لحظه‌ای مطرح است که آن تأثیر درونی شده و با ترکیبی تازه ظاهر می‌شود.» بر پایهٔ همین دیدگاه، منتقدان گفته‌اند: این جنبش در صدد بود تا مشاهدهٔ تأثری را با بیان فعال عوض کند؛ درک زیبایی‌شناختی را با تعهد اخلاقی و شور انقلابی؛ واقع‌پردازی ناب و هماهنگی و زیبایی را با افراط، تحریف ، ناسازگاری و نازیبایی؛ احساسات ظریف را با احساسات نمایی تند، وحشت، حالت توفندگی و درد و رنج؛ و خویشتن‌داری اشرافی را با درخواست‌هایی برادروار برای ابنای بشر جایگزین کند. اما گروهی دیگر اکسپرسیونیسم را دنبالهٔ امپرسیونیسم دانسته‌اند؛ با این تفاوت که اکسپرسیونیسم در عینیت بخشیدن به تجربهٔ درونی از امپرسیونیسم نیز پیشتر رفته است. هربرت رید، منتقد انگلیسی (۱۸۹۳-۱۹۶۷م) می‌گوید: «اکسپرسیونیسم هنری است که نه می‌کوشد واقعیات عینی طبیعت را تصویر کند و نه هیچ تصور انتزاعی مبتنی بر آن واقعیات را ، بلکه کوشش آن برای تصویر کردن احساسات ذهنی هنرمند است.» با این همه، نقاش اکسپرسیونیست برای بیان هنری خود نیاز به موضوعی ملموس دارد و بدین سبب، هنرمند اکسپرسیونیست سوژهٔ خود را از دنیای بیرونی می‌گیرد. با این تفاوت که وی این واقعیت بیرونی را بی‌واسطه وارد هنر خود نمی‌کند، بلکه آن را به دنیای ذهنی خود می‌برد که در آن‌جا زیر فشار عواطف، افکار و حالات شخصی، ترکیب طبیعی خود را از دست می‌دهد و دیگر انطباقی با آنچه درواقع هست، ندارد. به عبارت دیگر، آنچه نقاش اکسپرسیونست عینیت می‌بخشد، دیگر عین آن موضوع نیست، بلکه تجربهٔ درونی نقاش از آن موضوع است، تجربه‌ای که فقط منشاء الهامش در موضوع بیرونی است. بدین ترتیب ، نقاشی اکسپرسیونیستی اشکال طبیعی و دنیای بیرونی را به‌شدت تحریف شده، با رنگ‌هایی غیر واقعی و تند و تیره، خطوطی کج و دندانه‌دار و بیانی تند و پراحساس تصویر می‌کند. از دیگر ویژگی‌های نقاشی اکسپرسیونیستی خودجوشی یا خودانگیختگی آن است، به این معنا که هنرمند حین کار بیشتر یا همیشه پیرو کشف و شهود است و در روند عینیت بخشی، مدام کار خود را با تجربهٔ درونی

اکسپرسیونیسم

خود منطبق می‌کند که این نیز، ناگزیر انتخاب رنگ را نه از جنبهٔ هنری بلکه از نظر قدرت بیان مطرح می‌سازد. ریشه‌های مکتب اکسپرسیونیسم آلمانی در نقاشی، در کنار مجسمه‌های افریقایی و آثار برخی از هنرمندان اروپای شمالی در قرون وسطا و رنسانس- مثل آلبرشت دورر (۱۴۷۱-۱۵۲۸م)، ماتیاس گرون والد (۱۵۰۰-۱۵۳۰م) و آلبرشت آلت دورفر(ح ۱۴۸۰-۱۵۳۸م) به آثار ونگوگ ،ادوارد مونش، نقاش نروژی (۱۸۶۳-۱۹۴۴م) و جیمز انسور، نقاش بلژیکی (۱۸۶۰-۱۹۴۹) می‌رسد که در دورهٔ ۱۸۸۵ تا ۱۹۰۰م سبک بسیار مشخصی در نقاشی ایجاد کردند و برای بیان ذهنی‌تر مناظر یا بیان حالات ذهن، از بازنمایی دقیق طبیعت خودداری ورزیدند. موج دوم اکسپرسیونیسم از حدود ۱۹۰۵م، در درسدن، با شکل‌گیری مجمعی آزاد از نقاشان آلمانی به نام Die Brucke (پل) به رهبری ارنست لودویک کیرشنر پدید آمد. از مهم‌ترین اعضای این گروه می‌توان به اریش هِکل، کارل اشمیدت روتلوف و فریتس بلیل اشاره کرد که بعدها هنرمندانی چون امیل نولده، ماکس پش اشتاین و اوتومولر نیز به این دسته پیوستند. این هنرمندان می‌خواستند به هنر آلمان شوری معنوی ببخشند و برای دستیابی به این منظور کوشیدند بیانی عاطفی، بدوی، بسیار شخصی و خودجوش اختیار کنند، سوژه را تحریف شده ترسیم کنند، و رنگ‌های ناهماهنگ به کاربرند. آثار نقاشان دستهٔ دی‌بروکه، اکسپرسیونیسم را در دیگر بخش‌های اروپا نیز به فعالیت واداشت. اُسکار کوکوشکا (۱۸۸۶-۱۹۸۰م) و اگون شیل (۱۸۹۰- ۱۹۱۸م) ، دو نقاش اتریشی، و ژرژ روئو (۱۸۷۱- ۱۹۵۸م) و شِیم سوتَن در فرانسه با بیان عاطفی تند و تحریف خشن موضوعِ تصویرها به اکسپرسیونیسم نزدیک شدند. حدود ۱۹۱۲م نیز، در مونیخ ،گروه نقاشانِ «دِر بلاو رایتر» ظهور کردند که گاهی آنان را اکسپرسیونیست محسوب می‌کنند؛ هرچند که هنرشان کمتر عاطفی و بیشتر فرم‌گرا و گاه انتزاعی است و ترکیب‌بندیِ (composition) موزون و رنگ‌های تغزلی دارند. برخی از اعضای این گروه عبارت بودند از واسیلی کاندینسکی، فرانتس مارک، پول کلی و آلکسی فُن یاولنسکی.در سال‌های پیش از جنگ جهانی اول (۱۹۱۴- ۱۹۱۸م) کاندینسکی (۱۸۶۶-۱۹۴۴م) با وارد کردن انتزاع در این سبک، اکسپرسیونیسم انتزاعی را پدید آورد. سوای نقاشی، اکسپرسیونیسم بیشترین تأثیر خود را در نمایش برجا گذاشت و جنبشی به راه انداخت که از حدود ۱۹۱۰م تا اواسط دههٔ ۱۹۲۰م ادامه داشت. ضمن تأثیرپذیری اکسپرسیونیست‌ها از نظریات فلسفی فردریش نیچه (۱۸۴۴-۱۹۰۰م) و هانری برگسون (۱۸۵۹-۱۹۴۱م) ، روانکاوی زیگموند فروید (۱۸۵۶-۱۹۳۹م) و رمان‌های فئودور داستایفسکی (۱۸۲۱-۱۸۸۱م)، ریشه‌های شیوهٔ اکسپرسیونیستی را در نمایش می‌توان در بعضی نمایشنامه‌های گئورگ بوشنر(۱۸۱۳-۱۸۳۷م)، آوگوست استریندبرگ (۱۸۴۹- ۱۹۱۲م)، مثل بازی‌های رویا (۱۹۰۲م) و نمایشنامه‌های خشن و ضد بورژوازی فرانک وِدِکیند(۱۸۶۴-۱۹۱۸م)، مثل بیداری بهار (۱۸۹۱م)، لولو (۱۸۹۵م) و جعبهٔ پاندورا(۱۹۰۲م)، پیداکرد. نخستین نمایشنامهٔ اکسپرسیونیستی به نظر برخی منتقدان ، قاتل امید زنان نوشتهٔ اوسکار کوکوشکا بود که در سال ۱۹۰۷م انتشار یافت و به نظر بعضی دیگر، فقیر از راینهارت یوهانس سورج (۱۸۹۲-۱۹۱۶م) بود که در ۱۹۱۲م نوشته شد و تا ۱۹۱۷م به‌روی صحنه نیامد. از نمایشنامه‌نویسان برجستهٔ این جنبش باید به گئورگ کایزر، ارنست تولر، پول کورن فلد، فریتس فُن اونروه، والتر هاسِنک لِور، راینهارت گورینگ، فرانتس وِرفل، کارل اشترن هایم، برتولت برشت در نمایشنامه‌های اولیه‌اش (مثل بعل)، همگی از آلمان و کارل چاپِک از چک اشاره کرد. درام‌نویسان اکسپرسیونیست با شیوهٔ ناتورالیستی و رآلیستی مخالفت کردند و به نشان دادن واقعیات روانشناختی درونی گرایش نشان دادند و در صدد بودند تا با مخدوش کردن و تحریف دنیای بیرون، نگرش‌های درونی خود را از واقعیت بیان کنند. آن‌ها در نمایش‌های خود شیوه‌های خاصی به کار گرفتند: از دنیای بیرونی صرفاً طرحی کلی ترسیم کردند که در آن به عامل زمان و مکان بسیار کم پرداخته شده بود؛ توالی زمانی را به هم زدند و گذشته و حال را با هم درآمیختند؛ فضاسازی غیرواقعی و صحنه‌پردازی نمادین ترتیب دادند؛ گاه به صحنه‌ها خصوصیت کابوس‌گونه دادند؛ شگردهایی نوین مثل صحنهٔ گردان و افکت‌های ویژه در صدا و نورپردازی به کار بردند؛ شخصیت*های نمایشی از صورتک (ماسک) استفاده می‌کردند؛ پیرنگ* نمایشنامه را بی‌انسجام و گسسته کردند و شخصیت‌پردازی‌ها را انتزاعی؛ اشخاص نمایش اغلب تیپ بودند و بدون اسامی فردی؛ اغلب تنها به شخصیت اصلی نمایشنامه عمق روانشناسیک می‌دهند و از خلال ذهن او است که اعمال دیگر شخصیت‌ها تعبیر می‌شود؛ و از گفتارهای (دیالوگ) فشرده، مقطع و تلگرافی استفاده می‌کردند. در نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی زبان به ایجاز گرایش دارد و در

بعضی موارد گفتارها از نثر به شعرِ نیایش‌گونه تغییر می‌یابد و گاه هرزه‌درایی و ناسزا، به تناوب،درکنار عبارت‌های غنایی می‌نشیند. در بعضی نمایش‌های اکسپرسیونیستی تأثیرات بصری نمادین از به کارگیری واژه برای گفت‌وگو مهم‌تر است. مثلاً در نمایشنامهٔ حرفه نوشتهٔ کوکوشکا، رویش شاخ‌های فرعی بر سر یک روسپی از درون وی حکایت می‌کند. شماری از مضامینی که اکسپرسیونیست‌ها در نمایشنامه‌های خود بیان می‌کردند عبارتند از ماشینی شدن زندگی ،تسلط صنعت بر جامعه، محو شدن هویت فردی، چیرگی ستمگرانهٔ بنیادهای اقتصادی و سیاسی بر فرد، جنگ و کشتار و مخالفت با آن و مقابلهٔ فرد با جمع. اگرچه نمایش اکسپرسیونیستی ناب زندگی کوتاهی داشت و از ۱۹۲۵م به بعد کمتر نوشته شد،گفتنی است که شگردهای اکسپرسیونیستی بر نمایش مدرن تأثیر زیادی گذاشت. اکسپرسیونیسم در نمایش امریکایی جایگاه ویژهٔ خود را داشت که از مهم‌ترین نمایندگانش باید به یوجین اونیل (۱۸۸۸-۱۹۵۳م) با نمایشنامه‌هایی چون امپراتور جونز و میمون پشمالو، و اِلمِر رایس با نمایشنامهٔ ماشین حساب اشاره کرد. از دیگر نمایشنامه‌نویسانی که از اکسپرسیونیسم و شگردهای آن متأثر بودند می‌توان از شون اوکِیسی (۱۸۸۰- ۱۹۶۴م)، تورنتون وایلدر (۱۸۹۷- ۱۹۷۵م)، آرتر میلر (۱۹۱۲م -) و پیشروان تآتر پوچی* مثل سمیوئل بکت (۱۹۰۶-۱۹۸۹م) و اوژن یونسکو (۱۹۱۲- ۱۹۹۴م) نام برد. درخور توجه است که شیوه‌های اکسپرسیونیستی بر نویسندگانی چون ویرجینیا وولف (۱۸۸۲- ۱۹۴۱م)، کازیمیر اِدشمیدت (۱۸۹۰-۱۹۶۶م) و فرانتس کافکا (۱۸۸۳-۱۹۲۳م) تأثیر گذاشته است، به طوری که بسیاری از آثار داستانی کافکا را از نظر فضاهای کابوس‌گونه و تیره‌اش نزدیک‌ترین معادل برای داستان اکسپرسیونیستی شمرده‌اند. تأثیر اکسپرسیونیسم بر ضِدرمان و آزمایش‌های پیچیدهٔ نثر جیمز جویس (۱۸۸۲-۱۹۴۱م)، ویلیام فاکنر (۱۸۹۷-۱۹۶۲م)، و بکت نیز یافت می‌شود. مسخ نمادین شخصیت‌ها در بیداری فینیگان‌ها از جویس و دگردیسی سامسا ـ شخصیت اصلی داستان مسخ ـ از کافکا به شکل سوسک هم از شیوه‌های اکسپرسیونیستی محسوب می‌شوند. اکسپرسیونیسم در ادبیات آلمان گام‌های نخستش را ، همزمان با نمایشنامه‌نویسی، در شعر غنایی پیمود که از مهم‌ترین چهره‌هایش باید به گئورگ هایم،ارنست اِستادلر، گئورگ تراکل، الز لاسکر شولر- همگی از آلمان ـ و فرانتس ورفل از چک اشاره کرد که اشعارشان با کیفیتی مذهبی و خلسه آور و با بیانی غیر اشاری، موجز و پراحساس مشخص می‌شوند. شاعران اکسپرسیونیست برای رسیدن به عصارهٔ احساس، توصیف و روایت را کنار گذاشتند و اسم و صفت و افعال مصدری به‌کار بردند. توجه به تأثیرات رنگ و صوت و گرایش به حسامیزی* را که گاه به خاطر آن‌ها مفهوم فدا می‌شود، از شگردهای اکسپرسیونیستی در شعز محسوب کرده‌اند. با درگرفتن جنگ جهانی اول بیشتر اکسپرسیونیست‌ها موضع بسیار صلح‌طلبانه‌ای در پیش گرفتند. با این حال، حیات جنبش اکسپرسیونیسم به دلیل کاربرد زبان شاعرانه و طبیعتِ عموماً دور از دسترس و بسیار شخصی آن، با آرزوهای گنگش برای دنیایی بهتر چندان نپایید و درواقع،چندی پس از جنگ جهانی، در اواخر سال‌های ۱۹۲۰م افت کرد و در پیِ به قدرت رسیدن رژیم نازی، در ۱۹۳۳م، اکسپرسیونیسم و دیگر جنبش‌های پیشرو، به عنوان جنبشی فاسد، پاکسازی شدند و شماری از هنرمندان از جمله اکسپرسیونیست‌ها به امریکا و کشورهای دیگر پناه بردند. گفته‌اند هر تحریف استادانه‌ای که در واقعیت صورت پذیرد، می‌تواند نشانه‌ای از اکسپرسیونیسم باشد. اکسپرسیونیسم بر جنبش‌های پیشتازی چون دادائیسم *، ورتی‌سیسم*، سوررآلیسم* و تآترپوچی و نیز بر سینمای قرن بیستم تأثیر فراوان گذاشت.

منابع:از امپرسیونیسم تا هنر آبستره، ۳۱-۳۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد،۵۰-۵۱؛ فرهنگ اندیشهٔ نو ، ۱۰۰- ۱۰۱؛ فرهنگ مصور هنرهای تجسمی ، ۹۶؛ کتاب نمایش ، ۱/۷۱-۷۴؛ گزاره‌گرایی در ادبیات نمایشی ، ۵-۳۷؛ معنای رئالیسم معاصر، ۱۹۵-۱۹۶؛ معنی هنر ، ۱۷۹-۱۸۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۱۷-۱۹؛هربرت رید، «اکسپرسیونیسم نظریهٔ یکپارچگی ذهن»، سروش حبیبی، رودکی، سال ۲، شمارهٔ ۳۵/۳۴، صص ۲۶-۲۸؛ الکساندر کوچترنی، «ماهیت و حدود اکسپرسیونیسم»، محمود حسینی‌زاده، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۲۹، صص ۱۱۳-۱۲۴؛ جان گسنر، «جدایی از رئالیسم»، فرزانهٔ قوجلو، نمایش ، سال ۲، شمارهٔ ۱۷، صص ۴۴-۴۹؛

A Dictionary of Literary Terms Cuddon. 253-255; *A Glossary of Literary Terms* , Abrams, 57-58; *Britannica* , 4/635-636; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley, 112; *Encyclopedia International*, 3/4-5; *Encyclopedia of World Art* 5/311-323; *Literary Schools*, Haghighi. 209-215;

The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms 78-79;
The Reader's Encyclopedia , 318-319.

ربیعیان

کسیون ← کنش

کف (kaf). در لغت به معنی روی از مقصود برگردانیدن و در اصطلاح قافیه آن است که حرف روی* در دو قافیه در تلفظ یکسان یا مشابه، ولی در نوشتن متفاوت باشند. برای نمونه، اگر تلفظ دو حرف یکسان باشد، مانند عسس و عبث در این بیت: «شیرون را آشنایی‌هاست با میر عسس ـ خویش را هر دم مکن فرده و غمناک عبث» یا اگر تلفظ دو حرف یکسان نباشد، مانند مرگ و ترک در این بیت: «یار جسمانی بود رویش چو مرگ ـ صحبتش شوم است باید کرد ترک.» اکفا از عیوب قافیه شمرده می‌شود و بیشتر نوعی اِشکال نوشتاری است.(← قافیه، عیوب)

منابع: آشنایی با عروض و قافیه، ۱۰۷؛ بدایع‌الافکار، ۱۸۹-۱۹۰؛ حدائق‌البلاغه، ۱۲۳؛ درهٔ نجفی، ۸۵؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۸؛ عروض فارسی، ۲۸۸؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۶۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۲۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۶۷/۱؛ المعجم، ۲۸۴؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۰۳.

صفوی

گوفوتوریسم ← فوتوریسم

التزام (el.te.zām)، در لغت به معنی بر خود لازم کردن کاری و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر یک یا چند کلمه را در شعر خود تکرار کند، مانند کلمات سنگ و سیم در این قصیدهٔ سیفی نیشابوری: «من چو سنگم صلب در عهد و تو چون سیمی دو روی ـ زآن چو سیم از سنگ، ناگاهم برفتی از کنار/ من تو را جویم چو سیم و تو مرا رانی به سنگ ـ زخم سنگ و عهد سیم از توست گویی یادگار/ تا من ای سنگین‌دل سیمین‌بر نامهربان ـ همچو سیمم با تو صافی همچو، سنگم بردبار.» نوع دیگر التزام آن است که شاعر خود را مقید کند که حرف خاصی را در شعر خود نیاورد، مانند این قصیده که در سرتاسر آن حرف «ا» به کار نرفته: «زلفین برشکسته و قد صنوبری ـ زیر دو زلف جعدش دو خط عنبری/ دو لب عقیق و زیر عقیقش دو رسته در ـ نرگس دو چشم زیر دو نرگس گل طری.»(منسوب به منجیک ترمذی) این نوع التزام را حذف* یا تجرید* نیز می‌گویند. نوع دیگر التزام هم آن است که شاعر عمداً در شعر خود نقطه به کار نبرد: «که کرد کار کرم مردوار در عالم ـ که کرد اساس ممالک ممهد و محکم.»(مجیرالدین بیلقانی) التزام را اعنات*، لزوم مالایلزم و متکلف مطبوع نیز گفته‌اند.

منابع: درهٔ نجفی، ۱۱۱-۱۱۲؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۶۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۸۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۲۴-۲۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۶۸/۱؛ لغت‌نامه، زیر «التزام»؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۵۲؛ نقدالشعر، ۱۸۴-۱۸۵.

عباسپور

التفات (el.te.fāt)، در لغت به معنی روی برگرداندن به‌سوی کسی یا چیزی و در اصطلاح بدیع آن است که جهت سخن در اثنای آن تغییر کند و یکی از عناصر خطاب و غیبت و تکلم به عنصری دیگر درآید؛ از آن‌جا که این عناصر سه تا است، انواع التفات بدین قرار است: ۱ـ از غایب به مخاطب: «مَه است این یا فلک یا آدمیزاد ـ تویی یا آفتاب عالم‌افروز.». ۲ـ از غایب به متکلم: «چون جامه‌ها به وقت مصیبت سیه کنند ـ من موی از مصیبت پیری کنم سیاه.»(رودکی). ۳ـ از متکلم به مخاطب: «ما را جگر به تیغ فراق تو خسته شد ـ ای صبر، بر فراق بتان سخت جوشنی.»(منجیک ترمذی) ۴ـ از متکلم به غایب: «گر یک نفس فراق تو اندیشه کردمی ـ گشتی ز بیم هجر، دل و جان من فگار.»(عمعق بخارایی). ۵ـ از مخاطب به متکلم: «کاش من از تو برستمی به سلامت ـ آی فسوسا کجا توانم رستن.»(منسوب به رابعه). ۶ـ از مخاطب به غایب: «فدای جان تو گر جان من طمع داری ـ غلام حلقه به گوش آن کند که فرمایند.» نوع دیگر التفات، عوض کردن جهت کلام، با آوردن جمله‌ای متناسب با سیاق کلام، در دعا* یا تمثیل* یا تأکید است؛ جمله‌ای که درواقع متمم جمله‌های پیشین باشد: در دعا: «هست امیدم که خاک پای تو باشم ـ بار خدایا بدین امید رسانم.» در تمثیل: «سعدیا نامت به رندی در جهان افسانه شد ـ از چه می‌ترسی دگر، بعد از سیاهی رنگ نیست.» در تأکید: «زمانه پندی آزادوار داد مرا ـ زمانه را چو نکو بنگری همه پند است.»(رودکی).

منابع: آیین بلاغت، ۴۵۵/۱-۴۶۹: بدایع‌الافکار، ۱۲۳-۱۲۴؛ بدیع، کزازی، ۱۰۱ ـ ۱۰۳؛ ترجمان‌البلاغه، ۷۹-۸۱؛ حدایق‌السحر، ۳۸-۳۹؛ درهٔ نجفی، ۱۷۱-۱۷۵؛ زیب سخن، ۲۰/۲ ـ ۳۳؛ فرهنگ اصطلاحات

ادبی، داد، ۳۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۲۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۱۶۹؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۹۳ـ۲۹۸؛ فنون و صنایع ادبی، سادات ناصری، ۹۴ـ۹۵؛ معانی و بیان، آهنی، ۶۴ـ۶۶؛ المعجم، ۳۸۰ـ۳۸۱؛ معیارالبلاغه، ۳۸ـ۳۹؛ نقدالشعر، ۱۳۵ـ۱۳۶؛ نگاهی تازه به بدیع، ۱۲۰؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۹ـ۲۰.

عباسپور

التماس (el.te.mās)، در لغت به معنی خواهش و جستن چیزی و در اصطلاح ادبی آن است که گوینده با ناله و زاری و دردمندی و نیاز، چیزی را خواهش کند. برای نمونه: «نمی‌گویم که از زندان غم آزاد کن ما را ـ اگر جایی گرفتاری ببینی یاد کن ما را / تفاوت نیست، جور و لطف یکسان است نزد ما ـ تو می‌دانی به هر نوعی که دانی شاد کن ما را.»

منابع: اصول علم بلاغت، ۳۰۹، ۳۱۵ـ۳۱۶؛ روش گفتار، ۱۵۲، ۱۵۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۱۷۰؛ معانی و بیان، تجلیل، ۲۴.

عباسپور

الحاق (el.hāq)، در لغت به معنی رسیدن و دررسیدن و در اصطلاح بدیع اضافه کردن مصراع یا بیتی به شعر است و بر دو نوع است: **الحاق مستقیم**، آن است که شاعر مصراعی یا بیتی از شاعر دیگر را در پایان شعر خود بیاورد تا مقطع شعر خود را تکمیل کند: «یک ذره نیز کم نشود آفتاب را ـ ذرات خاک را نظر مهر اگر کند / گر بر درت گذر کنم از کار دور نیست ـ خاشاک نیز بر دل دریا گذر کند.» فرق این معنی الحاق با تضمین* آن است که در تضمین، غالباً نام گویندهٔ شعرِ متضمن آورده می‌شود؛ اما در الحاق، به گویندهٔ شعر الحاقی اشاره نمی‌شود. تفاوت دیگر الحاق با تضمین را در آن دانسته‌اند که شاعر در تضمین، شعر خود را با شعر متضمن می‌آراید؛ اما در الحاق، شعر الحاقی را با شعر خویش آراسته می‌کند. **الحاق متلوّن**، آن است که در آخر مصراعی، حرف یا حروفی را بیفزایند تا وزن بیت تغییر کند: «اصل غم تو مونس جان است مدام ـ غیر از غم تو هرچه خورم، باد حرام» (وزن: مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعول)، که اگر حرف «م» را به آخر هر دو مصراع بیفزاییم، وزن آن تغییر می‌یابد: «اصل غم تو مونس جان است مدامم ـ غیر از غم تو هرچه خورم، باد حرامم» (وزن: مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن). برخی، نوع دیگری از الحاق نیز برشمرده‌اند که آن را **الحاق مجنّح** می‌گویند؛ و آن است که کلمات اول و آخر مصراع‌ها با حذف نقطهٔ‌شان در نوشتار همشکل باشند و شکل بدون نقطهٔ کلمهٔ مزبور، خارج از شعر نوشته می‌شود تا به‌صورت یک معما ذهن خواننده را وادار به انتخاب شکل مناسب کلمه و جایگزین کردن آن در جاهای خالی شعر کند، مانند شکل نوشتاریِ «بار» در این شعر: «... یچهٔ روزگار شد حالم ... ـ ... لف تو را بدید چون جنگل .../ ... وی چو مه به ما نما از سر ... ـ ... خش جفا بر سر ما کمتر ...» که به ترتیب در جاهای خالی، باید کلمات باز، باز، تاز، باز، یار، ناز، یار، و تاز جایگزین شود.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۶۳ـ ۱۶۵، ۳۲۵ـ۳۲۶؛ زیب سخن، ۲/۳۴ـ۳۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۷۰.

عباسپور

الحاق متلون ← **الحاق**

الحاق مجنّح ← **الحاق**

الحاق مستقیم ← **الحاق**

الغا (el.qā)، در لغت به معنی بیهوده گفتن و باطل کردن و در اصطلاح بدیع به آوردن لفظی در سخن می‌گویند که وجودش نه بر زیبایی سخن بیفزاید و نه از ارزش آن بکاهد: «آن که بدرخشد چو تیغی نو زدوده بی‌نیام» که لفظ بی‌نیام لغو است؛ زیرا تیغی که بدرخشد، مطمئناً بی‌نیام است.

منابع: آیین سخن، ۴۶؛ اصول علم بلاغت، ۴۵۷؛ بدایع‌الافکار، ۱۱۷، ۱۷۱ ـ ۱۷۲؛ حدایق‌السحر، ۵۳؛ درهٔ نجفی، ۱۳۷؛ زیب سخن، ۲/۳۷ـ ۳۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۲۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۷۱، ۴۸۴؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۳۵؛ المعجم، ۳۵۷.

صدرنیا

الفاظ تاج‌الکلام (al.fāz-e.tā.jol.ka.lām)، الفاظی هستند که اغلب بر سر کلام می‌آیند و در شعر فارسی فقط چندتایی از آن‌ها به کار می‌رود. برخی از آن الفاظ عبارتند از هان، زهی، مرحبا، حبذّا، بارک‌الله، تعالی‌الله، سبحان‌الله، مبارک‌الله، لوحش الله، ویحک، خهی و خه‌خه. برای نمونه: «هان ای دل عبرت‌بین از دیده عبر کن هان»□ «زهی عشق، زهی عشق، که ما راست خدایا»□ «مرحبا ای هدهد هادی شده» □ «حبذّا باد شمال و خرّما بوی بهار»□ «بارک‌الله چه به‌آیین رفقایید همه»□

«تعالی‌الله چه دولت دارم امشب»□ «خه‌خه ای موسیچهٔ موسی صفت.»

منابع: فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۷۱/۱؛ لغت‌نامه، زیر الفاظ یادشده؛ مخزن‌الفواید، ۶۳.

صدرنیا

الف تأسیس ← تأسیس

الفیه و شلفیه (al.fi.ye.va.šal.fi.ye) (الفیه/الفینه/ الفه: اندام تناسلی مرد و شلفیه / شلفینه / شلفه: اندام تناسلی زن) ریشهٔ اصطلاح الفیه و شلفیه به‌درستی دانسته نیست. برخی آن را برگرفته از «اَلِف» و برخی آن را همریشه با «اَلْف» به معنای «هزار» می‌دانند و همخوابگی هزار مرد را با بدکاره‌ای که داستانش در منظومه‌ای به همین نام از حکیم ابوبکر ازرقی هروی آمده است، دلیلی بر این مدعا می‌شمرند. اساس منظومهٔ الفیه و شلفیهٔ ازرقی، نوشته‌های مستهجنی بود که از هندی به پهلوی و از پهلوی به عربی ترجمه شد و حکیم ازرقی آن را برای طغانشاه ـ خواهرزادهٔ طغرل سلجوقی ـ امیر نیشابور به نظم درآورد تا بتواند ناتوانی جنسی او را درمان کند. داستان این منظومهٔ مصوّر دربارهٔ زنی است که گویا هزار مرد با او درآمیختند. از این منظومه چیزی نمانده است، اما دست‌نوشتهٔ مصوّری با همین عنوان در کتابخانهٔ ملی ایران نگهداری می‌شود. ابن‌الندیم در الفهرست ضمن اشاره به این منظومه، از کتاب‌الالفیة‌الصغیر و کتاب‌الالفیة‌الکبیر که به عربی نوشته شده‌اند و نیز کتاب بنیان‌دخت و کتاب بهرام‌دخت که ریشهٔ پهلوی دارند، یاد کرده است. بیهقی در تاریخ خود به عمارت سلطان مسعود غزنوی (۴۲۱ـ۴۳۲ ق) در هرات اشاره کرده است که دیوارهای آن سراسر منقوش به تصاویر شهوانی بوده است. با توجه به تاریخ بیهقی می‌توان دریافت که نوشته‌های الفیه و شلفیه در سدهٔ پنجم هجری اشتهار به بدی داشته و بیشتر میان طبقهٔ اشراف و به‌ویژه درباریان رایج بوده است. نوشته‌ها و سروده‌های الفیه و شلفیه بیشتر با تصاویر همراه است. برخی از شاعران و سخن‌سرایان به برجسته‌سازی جنبهٔ تصویری الفیه و شلفیه پرداخته‌اند. طالب آملی (ـ ۱۰۳۵ ق) می‌گوید: «بتی دیدم که در عشق نمایان جنس پنهانش ـ به هر تار از ازار او رقابت می‌توان کردن / به نوک خامهٔ حمدان به هر لوح سرین او ـ هزار الفیه شلفیه کتابت می‌توان کردن.» دلیل راه یابی الفیه و شلفیه به نگارگری، معماری و پیکرتراشی همین جنبهٔ تصویری آن است. شاعران و سخن‌سرایان فارسی دیدگاه‌های متفاوتی دربارهٔ الفیه و شلفیه داشته‌اند. منوچهری در نکوهش آن می‌گوید: «از جِدّ نیکو رأی تو، وز همت والای تو ـ رسواترند اعدای تو، از نقش‌های الفیه.» انوری از الفیه و شلفیه به منظور توهین و تحقیر استفاده کرده است: «جلبی چند بوده‌اند حریف ـ الفیه شلفیه تبار و نسب.» البته او خود نیز هزل‌هایی سروده است که مایه‌هایی از الفیه و شلفیه در آن‌ها دیده می‌شود، مانند این بیت: «شد به جان الفیه غلام او را ـ نخورد شلفیه تمام او را.» از همین‌جا پیدا است که هزل* با الفیه و شلفیه تفاوت دارد، زیرا در الفیه و شلفیه عنصر شوخی بسیار کمرنگ است. البته باید متذکر شد که در ادب فارسی گاه هزل، هجو و مطایبه پا از مرزهای اروتیسم فراتر گذاشته و به الفیه و شلفیه نزدیک شده‌اند. برخی از حکایات مثنوی معنوی را باید از این‌گونه برشمرد. بنابراین الفیه و شلفیه را با اروتیزم نیز نباید یکی دانست. در عرصهٔ الفیه و شلفیه‌نگاری در ادبیات فارسی شاید ایرج میرزا برجسته‌ترین چهره باشد. در فارسی معاصر نیز می‌توان به اسرار مگو اثر مهدی سهیلی اشاره کرد. این کتاب مجموعه‌ای از نوشته‌های جلف و سبک با مایه‌هایی از شوخی‌های وقیح و عامیانه است. حجة‌الاسلام نیّر تبریزی (ـ ۱۳۱۲ ق) هم کتابی به نام الفیه دارد؛ این کتاب در طرایف است و نسخه‌ای از آن در کتابخانهٔ ملی تبریز نگهداری می‌شود. (← ادبیات اروتیک)

منابع: ایرانیکا، ۸۳۶/۱؛ ۲۷۲/۳ـ۲۷۳؛ تاریخ ادبیات ایران، ریپکا، ۳۰۸؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۴۳۳/۲ـ۴۳۴؛ دایرة‌المعارف اسلام، ۸۲۷/۱؛ دیوان انوری، مدرس رضوی، ۵۲۰/۲؛ دیوان منوچهری دامغانی، محمد دبیرسیاقی، ۱۰۲؛ فرهنگ نظام، زیر «الفیه»؛ الفهرست، ۵۶۶، ۵۶۷؛ فهرست کتابخانهٔ ملی تبریز، ۱۴۳۲؛ کشف‌الظنون، ۱۵۷/۱؛ کلیات اشعار ملک‌الشعرا طالب آملی، طاهری شهاب، ۱۴۶؛ لباب‌الالباب، ۸۷/۲؛ لغت‌نامه، زیر «الفیه و شلفیه».

ضیایی

الهام ← سرقات ادبی

الهام (el.hām)، به معنای در دل افتادن و در دل انداختن ،و در اصطلاح ،محرک یا نیرویی است که نویسنده یا هنرمند را وادار به آفرینش اثر هنری می‌کند. اعتقاد به الهام (inspiration) از دیرباز در میان اقوام گوناگون، وجود داشته است و کلاً دو نظریهٔ

اصلی دربارهٔ آن هست: ۱ـ الهام سرچشمه‌ای بیرون از وجود هنرمند دارد؛ ۲ـ الهام از درون هنرمند سرچشمه می‌گیرد. نظریهٔ نخست بسیار قدیمی است. بیشترِ اقوام قدیمی برای الهام، منشائی الهی، و خصلتی فراعقلی و متافیزیکی قائل بودند و می‌پنداشتند که منبعِ الهامِ شاعران و هنرمندان ایزدان هستند. در یونان باستان، اعتقاد بر این بود که موزها (muse)ـ یعنی نُه ایزدبانویِ شعر و هنر ـ شعر و هنر را به شاعر و هنرمند تلقین و الهام می‌کنند، از این رو است که شاعرانِ یونان باستان در بیشتر شعرهای خود ـ برای نمونه ،در ایلیاد و اودیسه سرودهٔ هومر ـ ایزدبانویِ شعر یا موز را بارها ستایش و نیایش می‌کنند و از او برای سرایش شعر یاری می‌خواهند. این نکته هم افزودنی است که البته این توسل به موز و یاری‌جویی از او،در شعرِ شاعرانِ آن سامان، همیشه از روی اعتقاد و باور قلبی نبوده،بلکه اغلب نوعی سنت و قرارداد ادبی نیز به شمار می‌آمده است. افلاطون در رسالهٔ ایون، الهام را در وجود شاعر، موهبتی الهی و نیرویی آسمانی می‌داند که او را به حرکت وامی‌دارد.«در این مکالمه، سقراط می‌گوید که شاعران به نیروی الهام در حالت جذبه و از خود بی‌خبری با خداوندِ شعر ارتباط می‌یابند و به‌سان حلقه‌ای از زنجیری آهنین که با سنگ مغناطیس برخورد می‌کند،از نیروی آن برخوردار می‌شوند و حلقه‌های دیگر نیز که مفسران شعر و شنوندگان آن باشند به سهم خود در برخورد با حلقهٔ شعر از آن نیرو بهره می‌برند.» به اعتقاد او، شاعر بازگوکننده و روایتگرِ کلام خدایان شعر است که از خود اراده‌ای ندارد و در حالت مکاشفه و شهود شعر می‌گوید. این نیز گفتنی است که از این دیدگاه، الهام به منزلهٔ بخت و اقبالی است که نصیب همگان نمی‌شود و فقط برخی از مردم از آن بهره‌مندند. در روم باستان خدای شعر و تلقین‌گر و الهام‌بخش آن آپولون بود. در هند سارساواتی، همسر برهما (خدای خدایان)، ایزد بانوی شعر (و فلسفه و خطابه) شمرده می‌شد. در اساطیر ایران باستان نیز سروش و نریوسنگ،ایزدانِ حاملِ وحی و الهام به شمار می‌رفتند. به اعتقاد عرب‌ها، خدایان سرچشمهٔ الهام‌بخش شعر نبودند، بلکه شعر محصولِ تلقین شیطان یا جن بود. آنان این شیطان را (که منبع الهام دهندهٔ شعرِ شاعر بود) تابعه یا شیاطین‌الشعرا می‌خواندند. وجه تسمیهٔ تابعه نیز از این‌جا بود که این روح نامریی، در همه جا همراه و پیرو شاعر بود، گاهی تابعه به معنای کلیِ جن و پری به کار رفته و گاه نیز به همزاد تعبیر شده است. به باور اعراب، درجهٔ زیبایی و سخته بودن شعرِ هر شاعری به قدرت تابعهٔ آن شاعر بستگی داشت؛ به عبارت دیگر، شاعر توانا تابعه‌ای قدرتمندتر و متعالی‌تر داشت. این نکته نیز یادکردنی است که از نظر آنان، تابعه الهام دهندهٔ شاعرِ مرد است و تابع الهام دهندهٔ شاعرِ زن. برخی از شاعران ایرانی نیز، مثل رودکی (ـ۳۲۹ق) و نظامی گنجوی (۵۳۵ـ ۶۱۴ق)، با تأثیرپذیری از این باور اعراب، به تابعه اشاره‌هایی دارند: رودکی خودِ لفظ تابعه را به کار برده و نظامی از آن به «جِنّی» تعبیر کرده است. جمال‌الدین اصفهانی (ـ۵۸۸ق) نیز در شعری گفته است: «گویند که تابعه کند تلقین ـ شاعر چو قصیده‌ای کند انشا/من بنده چو مدح تو براندیشم ـ روح‌القدسم همی کند املا.» نظریهٔ نخستینِ الهام تا پس از رنسانس در اروپا شایع بود. اما از اواخر سدهٔ هجدهم میلادی با ظهور رمانتیک‌ها، در بابِ الهام، نظریهٔ دیگری رواج گرفت که می‌گفت الهام به نیروهای خارج از هنرمند ربطی ندارد، بلکه نیرویی نشأت گرفته از درون هنرمند و عملکردِ نبوغ فردیِ او است. با گسترش روانشناسی و نظریه‌های روانکاوی نیز، سرچشمهٔ اصلی الهام و فعالیت خلاقه، ضمیرِ ناخودآگاه یا نیمه‌خودآگاه هنرمند تلقی شد. بر همین مبنا بود که سوررآلیست‌ها ناخودآگاهیِ هنرمند را به منزلهٔ سرچشمهٔ تخیل، یعنی قلبِ الهام شاعرانه فرض کردند. امروزه ،کمتر کسی الهام را به آن شکل سنتی‌اش مطرح می‌سازد؛ یعنی آن را موهبتی از سوی خدایان یا صرفاً ناشی از نیروی درون هنرمند می‌پندارد. به نظر کنستانتین پائوستوفسکی، «الهام هنری در ذهن انسان که پر از افکار و عواطف است مانند صاعقه‌ای عمل می‌کند؛ به این صورت که ذهن انسان به مرحله‌ای از باروری می‌رسد که جرقه‌ای آن را شعله‌ور می‌کند و انسان زیر تأثیر نیرویی مقاومت ناپذیر به فعالیت می‌پردازد و الهام هنری دست می‌دهد.» اکتاویو پاز، شاعر و نویسندهٔ مکزیکی می‌گوید: که «الهام... از درون می‌آید، از کار کردن؛ الهام به کار وابسته است و به فرهنگ واژگان : بدون فرهنگ واژگان الهامی نخواهی داشت.»

منابع:حقیقت و زیبایی،۵۸ـ۵۹؛ داستان و ادبیات ، ۱۷۵ـ ۱۸۶؛ شیوه‌های نقد ادبی ، ۳۱ـ۳۷؛ فرهنگ اساطیر ،یاحقی، ۱۴۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۳۴؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۲۰ـ۲۲؛ همایی ، جلال‌الدین ،«تابعه» ، یغما ، سال سیزدهم ،(آذر ۱۳۳۹)، شمارهٔ ۹، صص ۴۳۲ـ ۴۳۶؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,330.

ربیعیان

مانه (e.mā.le)، در لغت به معنی برگردانیدن و در اصطلاح فقه‌اللغه آن است که حرف «ا» (ā) به «ی» (i) تبدیل شود، مانند : خضاب ← خضیب، آمن ← ایمن، رکاب ← رکیب، کتاب ← کتیب ، حساب ← حسیب ، جهاز ← جهیز، حجاب ← حجیب، نقاب ← نقیب، جراب ← جریب ، مهاب ← مهیب ،عتاب ← عتیب. چنین تغییری بیشتر در محل قافیه صورت می‌گیرد:« چرخ بزرگوار یکی لشکری بکرد- لشکرش ابر تیره و باد صبا نقیب/ نقاط برق روشن و تندرُش طبل‌زن - دیدم هزار خیل و ندیدم چنین مهیب/ تنبر میان دشت همی باد بردَمَد - برق از میان ابر همی برکشد قضیب/ لاله میان کِشت بخندد همی ز دور- چون پنجهٔ عروس به حنّا شده خضیب.»(رودکی) امّاله بیشتر در کلمات عربی صورت می‌گیرد، اما برخی شاعران کلمات فارسی را نیز امّاله‌شده به کار برده‌اند، مانند: «آن خلایق بر سر گورش مهی - کرده خود را از دو چشم خود رهی» (مولوی) که در آن«رها» به «رهی» تبدیل شده است. قافیه‌ای راکه در آن امّاله صورت گرفته باشد، **قافیهٔ ممال** می‌نامند.

منابع: رفتارشناسی زبان ، ۱۰۵-۱۰۶؛ لغت‌نامه ، زیر«امّاله».

عباسپور

ممنی ← تقریر

میاتی (em.pā.ti)، معادل واژهٔ آلمانی Einfühlung(همدلی) که به قیاس سمپاتی/همدردی وضع شده است؛ امپاتی (empathy) تجربه‌ای عاطفی است که به موجب آن انسان خود را با آنچه می‌بیند، یکسان می‌پندارد و از این طریق در احساسات،خواسته‌ها ، ایده‌ها،کنش‌ها و کلاً حرکات وحالات موضوع دیده شده سهیم می‌شود. هنگام تأمل در اثر هنری یا ادبی، بیننده یا خواننده خود را در آن اثر هنری یا ادبی می‌گذارد و با قرار گرفتن در این فضا،احساسات او متناسب با آن برانگیخته می‌شود. هربرت رید، منتقد انگلیسی (۱۸۹۳-۱۹۶۸م) در این باره می‌گوید:«برای مثال،هنگام نگاه کردن به تابلویی که قایقی را اسیر موج عظیمی نشان می‌دهد، حتمال دارد نظر ما به مردانی که در قایق هستند،متوجه شود و در آن صورت به مناسبت خطری که آن‌ها را تهدید می‌کند با آنان حساس همدردی یا سمپاتی پیدا کنیم. اما وقتی این تابلو را به عنوان یک اثر هنری مشاهده می‌کنیم، حرکت موج عظیمی که در آن دیده می‌شود،احساسات ما را به اندازه‌ای جذب می‌کند که گویی خود وارد حرکت بالا روندهٔ آن می‌شویم؛کشش و کوشش میان موج و نیروی جاذبه را احساس می‌کنیم و همین که قله می‌شکند و کف می‌کند،احساس می‌کنیم که گویی خود ما چنگال خشم‌آلود خود را به طرف موجودات بیگانه‌ای که در زیر پایمان قرار دارند، دراز کرده‌ایم.» این نکته نیز گفتنی است که با مشاهدهٔ هر چیز می‌توان خود را در آن احساس کرد و این تجربه، تنها به آثار هنری یا ادبی منحصر نمی‌شود؛ اما هنگامی که تجربه به این شکل تعمیم یافته باشد،میان همدردی(سمپاتی) و امپاتی، تمایز چندانی نیست. جان کیتس، شاعر رمانتیک انگلیسی،می‌گوید :«اگر گنجشکی جلوی پنجره‌ام بنشیند من در هستی او مشارکت می‌کنم و دانه برمی‌چینم.» نیما یوشیج هم در حرف‌های همسایه گفته است: «دانستن سنگی یک سنگ کافی نیست. گاه باید در خود آن قرار گرفت و با چشم درون آن به بیرون نگاه کرد و با آنچه در بیرون دیده شده است به آن نظر انداخت.» یا «شاعر باید بتواند خودش و همه‌کس باشد. موقتاً بتواند از خود جدا شود.» در نقد ادبی، امپاتی حالتی از مشارکت طبیعی است که در فرایند خواندن قطعه‌ای توصیفی به خواننده دست می‌دهد. برای نمونه، در این قطعه از نمایشنامهٔ ونوس و آدونیس شکسپیر:«حلزونی که شاخک‌های لطیفش به جایی خورده، با درد به خود می‌پیچد و در لاک صدفی خود جمع می‌شود.» نویسنده حالات طبیعی را به گونه‌ای وصف می‌کند که خواننده بی‌اراده آن حالات را در خود تجربه می‌کند.

منابع: دربارهٔ شعر و شاعری ، ۴۴،۲۵؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۱۳۰؛ معنی هنر ، ۲۰-۲۱؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon.218; *A Glossary of Literary Terms*,Abrams, 46- 47; *Britannica*, 4/468.

ربیعیان

امپرسیونیسم (am.per.si.yu.nism)،/تأثرگرایی(impressionism)، مکتبی هنری که در نیمهٔ‌دوم سدهٔ نوزدهم میلادی در اروپا پدید آمد و بر ادبیات هم تأثیر گذاشت. امپرسیونیسم که ابتدا در نقاشی پدید آمد و سپس به حیطهٔ موسیقی راه یافت، در دههٔ ۱۸۶۰م به دست گروهی از نقاشان فرانسوی که در مجموعه‌ای از رویکردها و تکنیک‌ها مشترک بودند، به وجود آمد. این هنرمندان که مهم‌ترین نمایندگان نقاشی امپرسیونیستی به شمارند، عبارت بودند از کلود مونه(۱۸۴۰- ۱۹۲۶م)، پیر آگوست رنوار(۱۸۴۱- ۱۹۱۹م)، کامی پیسارو(۱۸۳۰-

امپرسیونیسم

۱۹۰۳م)، آلفرد سیسله (۱۸۳۹- ۱۸۹۹م)، ادوار مانه(۱۸۳۲- ۱۸۸۳م)، فردریک بازی و برت موریزو(۱۸۴۱-۱۸۹۵م). ادگار دگا(۱۸۳۴-۱۹۱۷م)، پول سزان (۱۸۳۹- ۱۹۰۶م) و ونسان وانگوگ (۱۸۵۳- ۱۸۹۰م) نیز برای مدتی به این جنبش پیوستند و سپس راه خود را در پیش گرفتند. امپرسیونیسم کوششی بود برای درهم شکستن قراردادهای آکادمیک آن زمان و تلاش برای تماس پویا با طبیعت و زندگی؛ به گونه‌ای که بازنمایی سنتی موضوعات اسطوره‌ای، تاریخی و ادبی جای خود را به تفکر دربارهٔ عناصری/بن‌مایه*هایی چون درخت، کلبهٔ گلی، افق و نظیر آن داد و به این ترتیب ،نقاشی بدون بهره‌گیری از بار ادبیات محتوای خود را القا کرد. اگرچه امپرسیونیست‌ها در زمرهٔ نقاشان طبیعت‌پرداز قرار می‌گیرند، آن‌ها از طبیعت نسخه‌برداری نمی‌کردند و به جای ترسیم جزئیات و دقت در نشان دادن خطوطِ موضوع نقاشی خود، می‌کوشیدند از دیدگاهی ذهنی و با کشف و شهود فردی خویش، تأثر ناشی از مشاهدهٔ مستقیم طبیعت را ثبت کنند و به عبارت دیگر، تأثیری راکه موضوع یا چشم‌اندازی در لحظه‌ای خاص بر ذهن و احساسشان گذاشته است، به تصویر کشند.آن‌ها مثلاً به جای بازنمایی عینی دریا به همان صورتی که بر حواس ما ظاهر می‌شود، به بازنمودن تأثیری که از دیدن دریا می‌گیرند، پرداختند. امپرسیونیست‌ها معتقد بودند که کار نقاش باید ضبط تأثرات آنی و گذرایی باشد که از عالم خارج در ذهن او نقش می‌بندد. به نظر این نقاشان، رنگ و حالت اشیا و نیز تأثرات و احساسات ما از دیدن آن‌ها، در تاریکی و روشنی، و با توجه به کیفیت نور و خاصیت متغیر آن فرق می‌کند و دگرگون می‌شود و از این رو، امپرسیونیست‌ها اصل را بر دقت در تأثیر نور گذاشتند و محل کار خود را از سالن به هوای آزاد انتقال دادند. آن‌ها منظره‌ای طبیعی را ،چند بار، در ساعات مختلف روز نقاشی می‌کردند به طوری که حالت عمومی هر یک از آن تصویرها، بر اثر تفاوت نور مخصوص به خود بود و چون این تفاوت‌ها بیشتر به صورت تفاوتِ رنگ جلوه می‌کرد، نقاشان این مکتب مشهور شدند به این‌که بیشتر نقاش رنگ هستند تا نقاش موضوع. امپرسیونیست‌ها از ترسیم خطوط نشان دهندهٔ حدود چیزها پرهیز می‌کردند؛ از طرح‌ریزی و سایه‌زدن چیزها صرف‌نظر می‌کردند؛ (به جای حرکات مداوم قلم مو) از ضربه‌های کوچک قلم مو استفاده می‌کردند؛ و رنگ‌های تجزیه شده را برای نمایش ارتعاش نور- به عنوان یکی از اصول فنی - به کار می‌گرفتند. هربرت رید منتقد انگلیسی (۱۸۹۳-۱۹۶۷م) دربارهٔ این نقاشی می‌گوید: «نقاشی امپرسیونیستی تجلی کامل جنبهٔ تغزلی یا رنگ رخسارهٔ طبیعت است، یعنی آن جنبهٔ زیبای طبیعت که با تغییر نور پدید می‌آید و ناپدید می‌شود.» دربارهٔ وجه تسمیهٔ امپرسیونیسم گفته‌اند: در نمایشگاهی که نقاشان امپرسیونیست، از آثار خود در ۱۸۷۴م در پاریس برگزار کردند، منتقدی به نام لوروا، پس از دیدن تابلویی از مونه با عنوان «امپرسیون: طلوع خورشید» (۱۸۷۲م)، به طعنه نمایش دهندگان را «امپرسیونیست‌ها» خواند که این عنوان را خود نقاشان هم پذیرفتند و رواج دادند. امپرسیونیسم بر نقاشی پس از خود، هم در فرانسه و هم بیرون از آن‌جا، تأثیر بسیار گذاشت. این جنبش از طریق وانگوگ بر اکسپرسیونیسم* و از طریق سزان بر کوبیسم* تأثیر گذاشت. امپرسیونیسم در ادبیات اصطلاح نسبتاً گنگ و مبهمی است که در کلی‌ترین مفهومش، به معنای ذهنی‌گرایی است و این، دربارهٔ آثاری به کار می‌رود که نویسنده در آن پیش از آن‌که به توصیف وقایع بیرونی بپردازد، می‌کوشد حالات ذهنی و گذرا و ناپایدار را- چنان‌که احساس می‌کند - توصیف کند. به عبارت دیگر، چنین اثری در صدد است که بیشتر حال و هوا و حالت روانی خود نویسنده و عواطف و احساسات و تأثرات ناشی از محیط و حوادث او را به خواننده منتقل کند تا این‌که توصیف کنندهٔ واقعیت عینی باشد. بنابراین، خواننده،در این‌گونه نوشته‌ها بیش از آن‌که با واقعیت بیرونی صرف روبه‌رو باشد با احساس و تأثر نویسنده از آن واقعیت آشنا می‌شود و از آن تأثیر می‌پذیرد. با این تعبیر، می‌توان امپرسیونیسم را در شعرهای غنایی، شعر سمبولیست‌ها، شعر ایماژیستی، فراوان در شعر مدرن و برخی آثار داستانی و نمایشیِ اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی به این سو یافت؛ برای نمونه، در پاره‌ای داستان‌ها و نمایشنامه‌های آنتوان چخوف، نمایشنامه‌های موریس مترلینگ، رمان‌های جوزف کونراد و ویرجینیا وولف. امپرسیونیسم در ادبیات اروپایی، بیشترین نمود خود را در ادبیات آلمان یافته است که برای نمونه، می‌توان به آثار اولیهٔ توماس مان، به‌ویژه در بودن بروکز، آرتور اشنیتسلر و راینر ماریا ریلکه اشاره کرد. همچنین، اصطلاح امپرسیونیسم برای توصیف اسلوب داستان‌نویسانی به کار رفته است که بر زندگی درونی شخصیت‌های داستانی خود، بیش از واقعیت‌های بیرونی زندگی آنان تأکید می‌ورزند. نمونه‌های بسیار این شیوه، در آثار جیمز جویس، مارسل پروست،

دوروتی ریچاردسن و ویرجینیا وولف یافتنی است که به بازگویی خاطرات، تداعی‌ها و بازتاب‌های درونی اشخاص داستانی خود پرداخته‌اند.

منابع: از امپرسیونیسم تا هنر آبستره ، ۶-۱۹؛ ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی، ۹۹-۱۰۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۵۸؛ فرهنگ اندیشهٔ نو ، ۱۱۰-۱۱۱؛ فرهنگ صور هنرهای تجسمی، مرزبان و معروف، ۱۴۰؛ معنی هنر ، ۱۵۴- ۱۵۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری،۲۲-۲۳؛ آلن باونس، «امپرسیونیسم و امپرسیونیست‌ها»، بهزاد حاتم، رودکی ، شمارهٔ ۳۸/۳۷، صص ۲۸-۲۹؛همان‌جا، شمارهٔ ۴۱، صص ۲۶-۲۹؛

A Dictionary of Literary Terms ,Cuddon, 325-326; *Britannica* ,6/274; *Dictionary of World Literary Terms* , Shiply ,159; *The concise oxford Dictionary of Literary Terms* ,Baldick ,103; *The Reader's Encyclopedia*, 479-480.

ربیعیان

امداد الهی ← دست غیب

امدادگر غیبی ← دست‌غیب

امر (amr)، در لغت به معنی فرمودن و در اصطلاح ادبی، خواستن چیزی یا کاری از کسی است، به این صورت که گوینده در کلام، موضعی بالاتر از مخاطب داشته باشد، مانند «برو!»، «بنویس!»، و «بخوان!» امر در معانی گوناگونی به کار می‌رود، از جمله در معنی ارشاد: «افتادگی آموز اگر طالب فیضی ـ هرگز نخورد آب زمینی که بلند است.» در معنی تهدید: «غم زیردستان بخور زینهار ـ بترس از زبردستی روزگار.» در معنی تحقیر: «اگر خودپرستی شکم طبله کن ـ در خانهٔ این و آن قبله کن.» در معنی تسویه: «چو من زین ولایت گشایم کمر ـ تو خواه افسر از من ستان خواه سر.» در معنی تنبیه: «تو ای گل بعد از این با هر که می‌خواهد دلت بنشین ـ که من چون لاله با داغ جفایت زین چمن رفتم.» در معنی التماس: «مغنّی بزن چنگ در ارغنون ـ ببر از دلم فکر دنیای دون.» در معنی دلسوزی: «مکن نوجوانا دلیری مکن ـ ز پیر جهاندیده بشنو سخن.» در معنی اندرز دادن به مأمور: «رهی رو که بینی طریق رجا ـ تو و عشق شمع از کجا تا کجا.» در معنی اکرام: «رواق منظر چشم من آستانهٔ توست ـ کرم نمای و فرود آ که خانه خانهٔ توست.» (حافظ) در معنی انتظار: «برخیز که می‌رود زمستان ـ بگشای در سرای مستان.» در معنی اباحه: «من آنچه شرط بلاغ است با تو می‌گویم ـ تو خواه از سخنم پند گیر خواه ملال.» (سعدی) در معنی برانگیختن احسان: «اگر به سیر چمن می‌روی قدم بردار ـ که چون خزان حنا می‌رود بهار از دست.» در معنی التذاذ: «جان از من و بوسه از تو بستان و بده ـ زین داد و ستد مشو پشیمان و بده.» در معنی اغتنام فرصت: «بنوش باده به مهتاب عمر کز پس مرگ ـ در آفتاب قیامت شراب نتوان خورد.» در معنی اشتیاق: «دست و دلم ز دیدنت ازکار رفته است ـ بند قبا گشوده در آغوش من درآ.» در معنی تعجیل: «شب گذشت و ما خمارآلوده در خوابی هنوز ـ ساقیا باد سحر برخاست هی هی زود باش.» در معنی تأمل: «مایهٔ یوسف نباشد درخور بازار عشق ـ صبر کن یک لحظه شاید دیگری پیدا شود.» در معنی تشویق: «بهر بالا و شیب منزل را ـ حکمت جان قوی کند دل را.»□ «اندر این ره اگرچه آن نکنی ـ دست و پایی بزن زیان نکنی.» در معنی تحذیر: «نگاه دار ز می حسن پاک‌دامن را ـ چه احتیاج به آتش چراغ روشن را.» در معنی بشارت: «چو پیر سالک عشقت به می حواله کند ـ بنوش و منتظر رحمت خدا می‌باش.» امر از انواع انشای طلبی است.(← انشا)

منابع: آیین سخن، ۲۲-۲۴؛ اصول علم بلاغت، ۳۰۳-۳۱۷؛ روش گفتار، ۱۵۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۷۹/۱؛ معانی و بیان، تجلیل، ۲۱-۲۶؛ معانی و بیان، همایی، ۱۰۱-۱۰۴.

عباسپور

املاط ← اجازه

امیرالشعرا ← ملک‌الشعرا

انبساط (en.be.sāt)/ تبسط، در لغت به معنی پهن گشتن و گستاخی کردن و در اصطلاح معانی، به سخن بی‌پروا و گستاخانه می‌گویند که به‌خاطر همین ویژگی، صادق و صریح نماید. شعرهای اروتیک و هجویه‌ها، اغلب دارای انبساط هستند.

منابع: فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۸۱/۱؛ مقدمه‌یی بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران، ۱۰۳، ۱۰۸؛ لغت‌نامه، زیر «انبساط» و «تبسط».

صدرنیا

انتحال ← سرقات ادبی

انتخاب واژگان ← واژه‌گزینی

انجمن ادبی (an.jo.man-e.a.da.bi)، محفلی که شاعران و نویسندگان در آن گرد آیند تا آثار یکدیگر بشنوند و به بحث و نظر دربارهٔ آن پردازند. پیشینهٔ این گونه انجمن‌ها تقریباً با تاریخ سرایش شعر فارسی دری برابری می‌کند. معمولاً انجمن‌های ادبی به دو شکل پا می‌گرفتند: یکی گردهمایی چندین سخنور در محفلی کوچک و خصوصی و دیگری محافل ادبی در دربارها و دستگاه‌های حکومتی. تجمع خصوصی سخنوران، دوستانه بود و بنا بر هماهنگی مشرب، سلیقه و تناسب سن و سال برگزار می‌شد. ظاهراً کهن‌ترین سندی که در این‌باره در متون تاریخی آمده، روایتی است که دولتشاه سمرقندی از دیدار فردوسی (ح ۴۱۱ تا ۴۱۶ق) با عنصری (ـ۴۳۱ق)، عسجدی (ـ پس از ۴۳۲ق) و فرخی سیستانی (ـ۴۲۹ق) می‌گوید و در آن هریک از سه شاعر مصرع‌های «چون عارض تو ماه نباشد روشن (عنصری) ـ مانند رخت گل نبود در گلشن (عسجدی)/ مژگانت همی گذر کند از جوشن» (فرخی) را گفتند و فردوسی نیز با مصرع «مانند سنان گیو در جنگ پشن» آن را کامل کرد. البته این موضوع اساس تاریخی درستی ندارد، اما بیانگر آن است که گردهمایی مردم سخندان از روزگاران کهن بوده است. سخن واصفی در بدایع‌الوقایع دربارهٔ نشست‌های ادیبان و شاعران در شهرهای هرات و بخارا که می‌گوید «شاعران و سخندانان همدل چون مولانا بنایی، خواجه آصفی، محمد بدخشی، ریاضی تربتی، مولانا هلالی، مولانا اهلی و مولانا فضلی گرد می‌آمدند و شعر در میان می‌انداختند» می‌تواند اشاره‌ای به وجود محافل خصوصی در میان اهل ادبِ آن روزگار باشد. از این گونه محافل در جای جای کتاب‌هایی چون سفرنامهٔ عبدالکریم بخاری، مجالس‌النفائس، تحفهٔ سامی و تذکرهٔ نصرآبادی فراوان دیده می‌شود. از محافل ادبی در دربارها و دستگاه‌های حکومتی، می‌توان به گردهمایی آن چهار صد تن شاعری که با دربار محمود غزنوی (۳۸۷- ۴۲۱ق) پیوستگی داشتند، و محفل دربار سلطان خضر که در آن عمعق بخارایی (ـ۵۴۳/۵۴۲ق) شعر رشیدی سمرقندی (سدهٔ ششم هجری) را خوب، اما بی‌نمک توصیف کرده و رشیدی نیز شعری به درخواست شاه در پاسخ عمعق سروده و نیز به دربار اتابگ ابوبکر بن سعد بن زنگی (۶۲۳- ۶۵۸ق) اشاره کرد. مجد همگر (ـ۶۸۶ق) در دربار اتابگ، به اصلاح اشعار شاعران و داوری دربارهٔ شخصیت ادبی آنان می‌پرداخت و این امر نمی‌توانست بدون همنشینی با دیگر شاعران باشد. همهٔ این نمونه‌ها را می‌توان نوعی انجمن ادبی دانست. از روزگار سامانیان تا روزگار تیموری، همواره سلاطین بزرگ، حلقه‌ای از شاعران بر گرد خود داشتند. نوح بن منصور سامانی (۳۶۶- ۳۸۷ق)، محمود غزنوی، بهرام‌شاه غزنوی (۵۱۱ - ۵۴۸ق)، منوچهر اخستان شروانشاه (۴۱۸- ۴۲۵ق)، اتسز خوارزمشاه (۵۲۱- ۵۵۱ق) و ملکشاه سلجوقی (۴۶۵- ۴۸۵ق) از چهره‌هایی هستند که در تذکره‌ها و کتب تاریخی بارها به توجه آن‌ها به انجمن شاعران و نویسندگان اشاره رفته است. در روزگار تیموریان و صفویان، افزون بر شاهان، شماری از شاهزادگان، وزرا و امرای دربار نیز محافل و انجمن‌های ادبی تشکیل می‌دادند که از آن شمار بودند فریدون میرزا (ـ۹۱۳ق)، بدیع‌الزمان میرزا (ـ۹۲۳ق)، شاه قریب میرزا (ـ۹۰۲ق)، خواجه مجدالدین محمد وزیر، امیر علیشیرنوایی (ـ۹۰۶ق)، سام میرزا (ـ۹۷۴ق) بهرام میرزای صفوی، متخلص به بهرامی (ـ۹۵۶ق) و سلطان ابراهیم میرزای صفوی (ـ۹۸۴ق). قهوه‌خانه‌ها در عصر صفویه از جایگاه‌های نشست و خاست مردم فرهنگی و از پاتوق‌های شاعران و نویسندگان بودند و ادبا در این جاها ضمن وقت‌گذرانی، به شعر خوانی و بحث‌های ادبی نیز می‌پرداختند. کار مجالس این قهوه‌خانه‌ها چندان بالا گرفته بود که گاه شاهان صفوی نیز در آن شرکت می‌کردند. انجمن ادبی سازمان یافته‌ای که در روزگار کریم‌خان زند تشکیل شد، محفل میر سید علی مشتاق (ـ ۱۱۷۱ق) در اصفهان بود. اعضای انجمن عبارت بودند از مشتاق اصفهانی، عاشق اصفهانی (ـ۱۱۸۱ق)، محمد تقی صهبا (ـ۱۱۹۱ق)، آذر بیگدلی (ـ۱۱۹۵ق)، هاتف اصفهانی (ـ۱۱۹۸ق)، صباحی بیدگلی (ـ۱۲۰۶/۱۲۰۷ق)، ملا رفیق اصفهانی (ـ۱۲۱۲ق) و دیگران. آنان از سبک هندی روی گرداندند و سبکی را برای شعر پیشنهاد کردند که در تاریخ ادبیات به بازگشت ادبی شهرت یافت. این انجمن پس از درگذشت کریم‌خان (ـ۱۱۹۳ق) تعطیل شد. انجمن دوم بازگشت در عهد آقا محمدخان (۱۲۰۰- ۱۲۱۲ق) با همت نشاط اصفهانی (ـ۱۲۴۴ق) پا گرفت و چون فتحعلیشاه (۱۲۱۲- ۱۲۵۰ق) وی را به تهران فراخواند، این انجمن تعطیل نیز شد. فتحعلیشاه انجمن سوم بازگشت را به نام انجمن خاقان به همت نشاط و میرزا ابوالقاسم قائم مقام فراهانی (ـ۱۲۵۱ق) در دربار تشکیل

انجمن ادبی

داد. وی غزلی از خود یا شاعران قدیم در میان می‌انداخت، سپس هر یک از شاعران انجمن ، در کار به پایان رساندن آن اهتمام می‌کردند. ناصرالدین شاه (۱۲۶۴- ۱۳۱۳ق) نیز به برپایی مجالس ادبی توجه فراوان نشان می‌داد. گاه تا سی‌تن شاعر به حضورش می‌رفتند و هریک شعری در ستایش او می‌خواندند و گاه به خواست شاه نیز به هجو یکدیگر می‌پرداختند. تذکرهٔ مهمی که در این دوره نوشته شد، تذکرهٔ انجمن ناصری است که با مطالعهٔ دقیق آن می‌توان به چگونگی محفل‌های ادبی که در اطراف رجال و بزرگان برپا می‌شد ، آگاه شد. دو انجمن از مهم‌ترین انجمن‌های دورهٔ ناصرالدین شاه در تهران بودند که یکی در خانهٔ شاهزادهٔ علیقلی میرزا اعتضادالسلطنه (-۱۲۹۸ق) تشکیل می‌شد و دیگری را میرزا علی اصغرخان امین‌السلطان (-۱۳۲۵ق) تشکیل می‌داد که شاعرانی چون محمد حسین فروغی (-۱۳۲۵ق) ، ادیب‌الممالک فراهانی (-۱۳۳۶ق)، ادیب پیشاوری (-۱۳۴۹ق) و خود امین‌السلطان که قدسی تخلص می‌کرد، در آن شرکت می‌کردند. از محفل‌های ادبی دورهٔ مظفری (۱۳۱۳- ۱۳۲۴ق)، گردهمایی شاعرانی چون حسینقلی خان کلهر، متخلص به سلطانی (-۱۳۰۳ق) ، فتح‌الله خان شیبانی (-۱۳۰۸ق) و آقا میرزا سید محمد بقا (-۱۳۳۱ق) است که گاه در منزل غلامحسین افضل‌الملک (-۱۳۴۸ق) صاحب افضل‌التواریخ برپا می‌شد. حلقه‌های ادبیِ پیش از مشروطه که اغلب در خانه‌های اشخاص برگزار می‌شد، معمولاً نام مشخصی نداشتند و بیشتر به نام‌های انجمن، مرکز ،کانون، محفل، مجلس، مجمع، حوزه، حلقه ، دوره، کلوپ، شورا، جامعه، جمعیت ، اتحادیه، گروه و دسته تشکیل می‌شدند، اما پس از مشروطه ، هر انجمنی برای خود نامی برگزید، مانند مجمع ادبیات شرقیه که در ۱۳۲۵ق ، به همت ادیب‌الملک کرمانی (-۱۳۰۸ش) به وجود آمد. در دورهٔ مشروطه، انجمن‌های ادبی گوناگونی در میان مردم تشکیل شدند. برخی از آن‌ها به اقتضای وقت و دکانی برای کسب و کار و تحصیل وجهه و مقام بودند؛ برخی دیگر چون حلقهٔ ادبیه با رهبری شیخ محمد خیابانی، آزادیستان با پیش کسوتی تقی رفعت و انجمن‌های ادبی وابسته به حزب‌های سیاسی، بیشتر برای اجرای اهداف سیاسی شکل می‌گرفتند و با زبان شعر و گفتار ادبی به انتقاد از مسائل روز می‌پرداختند و نوع دیگری از آن‌ها مانند شرکت فرهنگ تنها فعالیت ادبی داشتند. نخستین رئیس این انجمن که با همت گروهی از جوانان در ۱۲۸۸ش بنیاد گذاشته شد، محمد علی فروغی بود. از اعضای آن عبدالله مستوفی و میرزا علی اکبر داور (-۱۳۱۵ش) بودند که در نشست‌های خود به خواندن و ویرایش آثار، ترجمهٔ نمایشنامه‌ها و اجرای آن‌ها می‌پرداختند و از درآمد نمایش آن‌ها هزینهٔ نشریات علمی شرکت را هم تهیه می‌دیدند. پس از آن، رشید یاسمی (-۱۳۳۰ش) و دوستانش ، انجمنی به نام جرگهٔ دانشوری تشکیل دادند که مدتی به کار خود ادامه داد.در ۱۲۹۴ش،ملک الشعرای بهار (-۱۳۳۰ش) در تهران انجمن ادبی دانشکده را برپا کرد و نشریه‌ای نیز به همین نام که درواقع ارگان انجمن بود، تقریباً به مدت یکسال از اردیبهشت تا اسفند ۱۲۹۷ش نشر داد. سپس وحید دستگردی در ۱۲۹۹ش ،انجمنی با حمایت وزارت فرهنگ و معارف به نام انجمن ادبی ایران در خانهٔ خود تشکیل داد. پس از آن انجمن در خانه‌های چند تن از اعضا تشکیل می‌شد، تا این‌که پس از مدتی تعطیل شد. به دستور این وزارت ، شعبه‌هایی از این انجمن در همدان، اصفهان و شیراز نیز تأسیس شد. انجمن دیگری که وحید بنیاد کرد، انجمن حکیم نظامی بود که از ۱۳۱۱ش تا چهل سال بعد به کار خود ادامه داد. ارگان این انجمن نیز مجلهٔ ارمغان بود. در روزگار رضا شاه پهلوی (۱۳۰۴- ۱۳۲۰ش) که انجمن‌ها و محافل ادبی برچیده شد، دولت برای دست داشتن در امور فرهنگی، تشکیلاتی به نام سازمان پرورش افکار به وجود آورد. این سازمان در شهرستان‌ها شعبه داشت و در دبیرستان‌ها نیز جلسه‌های ادبی تشکیل می‌داد . اما پس از چندی با حادثهٔ شهریور ۱۳۲۰ش از هم پاشید. انجمن ادبی ایران دیگر بار پس از شهریور ۱۳۲۰ش در عمارت فرهنگستان ایران، به ریاست ادیب‌السلطنهٔ سمیعی برپا شد.در این دوره، ملک‌الشعرای بهار، سید حسن مشکان طبسی، (-۱۳۲۸ق)،میرزا احمدخان اشتری و جمعی دیگر عضو آن بودند. این انجمن هفته‌ای یک‌بار تشکیل می‌شد. کار انجمن علاوه بر خواندن آثار نظم و نثر اعضا، تألیف کتاب‌ها، لغت‌نامه‌ها، داستان‌ها و سناریوها نیز بود. این بار نیز انجمن بیش از دو سه سال نپایید. انجمن‌های ادبی سنتی پس از انقلاب مشروطه، به دلیل گرایش‌های سنتی افراطی، همواره در حاشیهٔ ادبیات خلاقه بودند و هرگز نتوانستند تأثیری در جریان ادبیات معاصر خود داشته باشند. به‌ویژه پس از شهریور ۱۳۲۰ش ، با بازشدن فضای سیاسی و پیدا شدن افکار ادبی جدید و تجدد طلبی شاعران نوگرا، بیش از پیش دچار رکود شدند و یکی پس از دیگری رو به تعطیلی رفتند و از

هنگامی که شب شعر برای عرضهٔ شعرهای سپید و آزاد برپا شد، این انجمن‌های سنتی به پاتوق چای‌نوشی شاعران سالخورده و پیروان اصول سنتی شعر بدل شد. در این احوال زنان نیز انجمنی ادبی با نام کانون بانوان برای فعالیت‌های ادبی خود ترتیب داده بودند. از مهم‌ترین کارهای انجمن‌های ادبی دورهٔ مشروطه و پس از آن شعرخوانی، تصحیح اشعار، طرح غزل، اجرای مسابقه‌های شعری، تضمین اشعار دیگران، تصحیح دیوان برخی شاعران، ترجمهٔ شعرهای خارجی به شعر فارسی، استقبال*، پاسخ‌گویی،مشاعره*، اخوانیات*، تضمین*، مطایبات و سخنرانی بود. برخی مکان‌هایی که در دورهٔ مشروطه و پس از آن،محل نشست‌های ادبی بودند، عبارتند از دفتر مدیران کتابخانه‌ها ،مانند دفتر کار یوسف اعتصام‌الملک (ـ۱۳۱۶ق) در کتابخانهٔ مجلس، بنیادهای علمی، مانند شاهنامه و انجمن آثار ملی،کتابفروشی‌ها، مانند کتابخانهٔ تربیت در تبریز در سال‌های پیش از ۱۳۲۴ق، دفتر روزنامه‌ها و مجله‌های ادبی، مانند روزنامهٔ بهار و مجلهٔ آینده، دبیرستان‌ها، مانند انجمن ادبی مدرسهٔ حقایق در شیراز ، انجمن ادبی مدرسهٔ فردوسی (۱۳۰۲ش) و انجمن ادبی مدرسهٔ لقمانیهٔ تبریز (۱۳۱۸ق)، خانه‌های اشخاص ،مانند خانه‌های ملک‌الشعرای بهار ،محمود افشار (ـ۱۳۶۲ش) ، سعید نفیسی (ـ۱۳۴۵ش) مجتبی مینوی (ـ۱۳۵۵ش)، سید حسن تقی‌زاده (ـ۱۳۴۸ش) و عباس اقبال (ـ۱۳۳۴ش). مجله‌هایی نیز بودند که گذشته از جلسه‌های ادبی هفتگی، مجلس‌های فرهنگی ماهانه یا فصلی ترتیب می‌دادند، مانند مجلهٔ سخن که جمعیت دوستداران سخن و مجلهٔ راهنمای کتاب که محفل انجمن کتاب را ترتیب داده بودند. کار انجمن کتاب که در ۱۳۳۷ش به همت احسان یارشاطر برپا شد، کمتر مربوط به ادبیات بود و بیشتر به برپایی نمایشگاه‌های کتاب، سخنرانی ، چاپ و اهدای کتاب و اعلام کتاب‌های برگزیدهٔ سال می‌پرداخت. از حلقه‌های ادبی که به نوبت، هربار در خانهٔ یکی از اعضا برپا می‌شد، می‌توان انجمن بهمن را نام برد که اعضای آن عبارت بودند از محمد دبیر سیاقی، محمدجواد مشکور،اسماعیل دولتشاهی ،احمد افشار شیرازی، سعید نفیسی، حسن نبوی و ولادیمیر ایوانوف و دورهٔ دیگری نیز بودند مرکب از منوچهر ستوده، محمد تقی دانش‌پژوه ،احمد افشار شیرازی ، مصطفی مقربی،عباس زریاب خویی و چند تن دیگر که از فعالیت‌های ادبی آنان، مجلهٔ فرهنگ ایران زمین گرد آمد. هر گاه که تشکیل این انجمن‌های ادبی در خانه‌ها ممکن نبود، آن را به کافه‌ها و هتل‌ها می‌کشاندند. نمونهٔ مشهور آن، دوره‌های گروه ربعه با عضویت صادق هدایت ، مجتبی مینوی، مسعود فرزاد و بزرگ علوی بود که در یکی از کافه‌های تهران جمع می‌شدند. هتل دوفرانس تهران، کافهٔ رزنوار، کافهٔ فردوسی خصوصاً با حضور صادق هدایت و کافهٔ فیروز و نادری با بودن جلال آل‌احمد که خود به گرمی این محافل می‌افزودند، از نمونه‌های دیگر این گونه انجمن‌ها هستند. گروهی از شاعران و نویسندگان چپگرا نخستین انجمن بین‌المللی را در ۱۳۲۲ش به نام انجمن روابط فرهنگی ایران با اتحاد جماهیر شوروی تشکیل دادند که بیشتر به ادبیات و هنرهای زیبا می‌پرداخت و نشریهٔ آن نیز پیام نو بود که بعدها با نام پیام نوین منتشر می‌شد. این انجمن در ۱۳۲۵ش ،نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران را با شرکت برجسته‌ترین ادیبان نوجو و سنتی تشکیل داد و مباحث مطرح شده را درهمان سال منتشر کرد. انجمن ادبی صائب در ۱۳۳۸ش، به همت مصطفی خلیفه‌سلطانی (۱۳۰۸- ۱۳۶۰ش) معروف به خلیل سامانی و متخلص به موج تشکیل شد و نشریهٔ آن نیز به همین نام ، به مدت ۲۳ سال منتشر شد. گونهٔ دیگری از انجمن‌های ادبی، شب‌های شعر بود که گروهی از نویسندگان و شاعران به برپایی آن همت می‌ورزیدند. شب‌های شعر خوشه به پایمردی احمد شاملو و ده شب که گروهی از شاعران و نویسندگان در ۱۳۵۶ش در باغ گوته تشکیل دادند، نمونهٔ برجستهٔ این گونه گردهمایی‌ها است.کانون نویسندگان در عصرکنونی نیز ، با آن‌که تنها به ادبیات نمی‌پردازد و هنرمندان را نیز زیر پوشش می‌گیرد، گونهٔ دیگری از انجمن ادبی است. کانون نویسندگان ایران، در ۱۳۴۷ش ، به همت گروهی از شاعران و نویسندگان و روشنفکران پا گرفت. انجمن‌های ادبی بسیاری نیز در شهرهای مختلف ایران تشکیل می‌شدند که ما در این‌جا تنها به مهم‌ترین نمونه‌های آن در چند شهر، بسنده می‌کنیم: انجمن ادبی همدان از ۱۳۰۲ش با ریاست شیخ موسی نثری تأسیس شد. این انجمن که در مدت کار خود،چندین بار تعطیل شد، آخرین بار از ۱۳۴۲ش، به ریاست مهدی قریب گرکانی به کار خود ادامه داد. انجمن ادبی خراسان نخست در باغ نادرشاه مشهد به ریاست میرزا عبدالجواد ادیب نیشابوری تشکیل شد. این انجمن پس از درگذشت ملک‌الشعرای بهار به نام انجمن ادبی بهار شناخته شد. انجمن ادبی مشهد به همت میرزا محمدخان ملکزاده و با ریاست سید حسن مشکان طبسی برپا شد. آثار اعضای این انجمن در مجلهٔ دبستان به چاپ می‌رسید. از

انجمن‌های ادبی تبریز باید از هیئت معارف که به همت سید حسین خان مستشاری شکل گرفت، جمعیت نشر معارف که در ۱۲۹۷ش تشکیل شد، انجمن ادبی ادارهٔ معارف با ریاست محمد علی تربیت و انجمن ادبی دیگری که با ریاست ادیب‌السلطنهٔ سمیعی تشکیل می‌شد، نام برد. انجمن‌های ادبی بسیاری در شیراز شکل گرفتند. مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از انجمن معنی که بانی آن محمد مسیح بن اسماعیل بود،انجمن صباحی با سرپرستی صباحی بیدگلی (ـ۱۲۰۰ق)، انجمن وفا با ریاست میرزا محمد حسین فراهانی، انجمن بسمل با ریاست حاج علی اکبرنواب، متخلص به بسمل، انجمن سخنوران وصال که بانی آن وصال شیرازی (ـ۱۲۶۲ق) بود، انجمن فرصت با ریاست میرزا محمد نصیر، ملقب به فرصت‌الدوله (ـ۱۳۳۹ق)، انجمن سالار که بانی آن کسی به نام ناصر، متخلص به سالار و ملقب به سالار جنگ بود و نشریه‌ای نیز به نام نامهٔ خردپژوهان انتشار می‌داد. این انجمن از ۱۳۱۴ش، با ریاست روحانی وصال، به نام انجمن ادب فارس اداره می‌شد، انجمن شب‌های شیراز با ریاست لطفعلی معدل شیرازی؛ کانون دانش پارس که بنیادگذار آن علی سامی بود، انجمن ادبی حافظیه که در قهوه‌خانهٔ کنار آرامگاه حافظ با تنی چند از شاعران برپا می‌شد؛ انجمن ادب شیراز که شعبه‌ای از انجمن ادبی ایران بود؛ انجمن ادب فرهنگیان که پایه‌گذار آن علی اصغرحکمت بود و انجمن ادبی فرهنگ و هنر که به ریاست سید علی مزارعی تشکیل می‌شد. برخی از انجمن‌های ادبی مهم اصفهان عبارتند از انجمن والهٔ اصفهانی(ـ۱۲۲۹ق) که جمعی از شاعران مانند محمد ابراهیم اصفهانی (ـ۱۲۲۶ق) ، آقا محمد طلعت و میرزا محمد صادق ناطق (ـ۱۲۳۵ق) در آن عضویت داشتند؛ انجمن ابوالفقرا که به همت ملا محمد باقر بن محمد تقی گزی اصفهانی (ـ۱۲۸۶ق) برپا شد. این انجمن پس از درگذشت ابوالفقرا، تا ۱۲۸۸ق، به همت همای شیرازی اداره می‌شد؛ انجمن عنقا که به ریاست میرزا محمد حسین عنقا فرزند بزرگ همای شیرازی، پس از ۱۲۹۲ق تشکیل می‌شد و تا اوایل سدهٔ چهاردهم هجری ادامه داشت؛ انجمن سرتیپ که به همت میرزا سید علی‌نقی‌خان اوحدی، معروف به سرتیپ (ـ۱۳۳۹ق) فرزند میرزا احمد طبیب، ازخاندان کلانتران اصفهان بنیاد شد و از حدود ۱۳۱۳ق تا نزدیک انقلاب مشروطه ادامه داشت؛ انجمن دانشکده که به کوشش میرزا عباس‌خان شیدا (۱۳۲۸ش) فرزند میرزا اسحاق دهکردی از ۱۳۳۴ق به مدت ۱۴ سال فعالیت می‌کرد. این انجمن مجله‌ای نیز به همین نام داشت. انجمن ادیب فرهمند که به همت عبدالحسین ادیب فرهمند بروجنی در ۱۳۰۵ش بنیاد گرفت و تا ۱۳۱۳ش ادامه داشت؛ انجمن خاکیا که به ریاست شیدا به مدت ۳ سال از ۱۳۲۵ش در منزل حسن خاکیا بر پا شد و پس از درگذشت شیدا، صغیر اصفهانی دو سال آن را اداره کرد تا این که تعطیل شد؛ انجمن کمال که به سرپرستی کمال‌الدین مجلسی رئیس کتابخانهٔ فرهنگ اصفهان، از ۱۳۳۳ش تشکیل شد وتا ۱۳۴۰ش ادامه داشت و انجمن ادبی صائب که به کوشش حمید مصدق از ۱۳۳۶ش به مدت چهار سال فعال بود. این انجمن نشریه‌ای نیز به نام غنچه منتشر می‌کرد. انجمن مکتب صائب، انجمن سعدی، انجمن حکیم نظامی، انجمن وحید دستگردی، انجمن شمع‌حقیقت و انجمن سرای‌سخنوران از دیگر انجمن‌های اصفهان هستند. برخی شاعران که در انجمن‌ها نیز شرکت داشتند ،در قصاید انجمنیهٔ خود، به معرفی اعضای انجمن‌ها می‌پرداختند. مثلاً همای شیرازی (ـ۱۲۹۰ق) و طرب شیرازی (۱۳۳۰ق) به معرفی شاعران انجمن تهران و مسکین اصفهانی (ـ۱۳۵۱ق) و عمان سامانی (ـ۱۳۲۲ق) به معرفی شاعران انجمن اصفهان پرداخته‌اند: «امشب به مجلس شعرای بزرگوار ـ ناهید پرده‌زن بود و ماه پرده‌دار/ مجلس چو آسمان ز خیل سخنوران ـ خورشید و ماه و کوکب رخشنده آشکار.» (همای شیرازی)□ «دوش در انجمنی بودم و جمع شعرا ـ جمع بودند همه مجمع خوبی و صفا.» (طرب شیرازی) □ «گرچه ایشان دو سه سال است که آراسته‌اند ـ محفلی انجمنش نام و به هر هفته به پاست/ صاحبی دارد آن مجلس کز پاک دلی ـ در سراپایش تا می‌نگری نور خداست.» (مسکین اصفهانی)□ «دیگران را شور بستان بر سر و شوق چمن ـ ما و رندان غزلخوان و فضای انجمن / ما هنر را اخترانیم انجمن ما را سپهر ـ ما سخن را بلبلانیم انجمن مارا چمن.» (عمان سامانی) شاعران و نویسندگان ایرانی در خارج از کشور نیز انجمن‌هایی تشکیل داده‌اند که از آن جمله‌اند انجمن دانش‌گستر که در ۱۹۱۰م در لوزان سوئیس به سرپرستی احمدخان ملک ساسانی (ـ۱۳۴۶ش) شکل گرفت. از اعضای آن سعدالله خان درویش ، نصرالله خان جهانگیر، ابوالفتح فدایی علوی و سید محمدعلی جمالزاده بودند که بعدها محمود افشار و حسن مقدم (علی نوروز) نیز به آن پیوستند؛ مجمع ادب که در ۱۹۱۱م در استانبول به همت سید حسن تقی‌زاده تأسیس شد؛ دفتر مجلهٔ کاوه که در دورهٔ جنگ جهانی اول در برلین تأسیس شد؛ انجمن

علمی و ادبی که در ۱۹۱۲م در پاریس به همت حسین کاظم‌زادهٔ ایرانشهر شکل گرفت و انجمن سعدی که در لوس‌آنجلس به مدت ۱۵ سال در خانهٔ دکتر عدنان مزارعی شیرازی برپا می‌شد. انجمن‌های ادبی فارسی در کشورهایی چون افغانستان، تاجیکستان، شبه قارهٔ هند و پاکستان نیز تشکیل می‌شدند. انجمن ادبی کوچکی از شاعران و ادیبان محلی و شماری از فضلای کشورهای همسایه در دربار تیمور شاه درانی (۱۱۸۷-۱۲۰۷ق) تشکیل شد. از این انجمن کم دوام، چندین دیوان شعر و منشآت رسمی مهم به جا مانده است. شاعران این انجمن میرزا لعل‌محمد عاجز کشمیری، میر هوتک‌خان متخلص به افغان، عایشهٔ درانی، عیدی ولد مراد غزنوی و رضا قلی نوایی، متخلص به هما بودند. در روزگار امان‌الله‌خان در ۱۳۰۹ش، دو انجمن ادبی، یکی در هرات و دیگری در کابل پدید آمد. انجمن ادبی کابل بر کل جریان‌های ادبی افغانستان اثر گذاشت. این انجمن ارگانی با نام مجلهٔ کابل داشت که در آن مقاله‌های پژوهشی و سیاسی به چاپ می‌رسید. در سال‌های شصت که حکومت مارکسیستی جانبدار شوروی در افغانستان بر سر کار بود، انجمنی با نام اتحادیهٔ نویسندگان جمهوری دموکراتیک افغانستان بنیاد نهاده شد که بعدها به انجمن نویسندگان افغانستان تغییر نام داد و در آن بیش از ۲۵۰ کتاب اعم از شعر،نثر و تحقیق در زمینه‌های مختلف به چاپ رسید. از اعضای آن واصف باختری، پرتو نادری، جلیل شیگر پولادین، لیلا صراحت روشنی، قدیر روستا پدرام، ثریای واحدی، خالدهٔ فروغ و عبدالسمیع حامد هستند. این انجمن پس از پیروزی مجاهدان، انجمن اسلامی نویسندگان افغانستان نامیده شد. در تاجیکستان نیز این گونه محفل‌های ادبی،نخست در دربار شاهان و حاکمان با جمعی از شاعران شکل گرفت و پس از مدتی به بیرون دربار، به میان کاسبان و خلقه‌های اشخاص راه یافت. در سده‌های نوزدهم و بیستم میلادی ، انجمن‌های ادبی در خانه‌های شاعرانی چون احمد دانش و صدر ضیا برپا می‌شدند. محفل ادبی دیگری نیز در مدرسهٔ گاوکشان ،به سرپرستی سعدالدین ماهر تشکیل می‌شد که شاعران جوان در آن‌جا، فن شعر و شاعری می‌آموختند. محفل‌های ادبی پس از انقلاب اکتبر (۱۹۱۷م) در دفتر مجله‌ها، روزنامه‌ها، مدرسه‌های عالی و کارخانه‌ها برپا می‌شدند. محفل‌های ادبی سمرقند ،بخارا و خجند در دفتر مجله‌های شعلهٔ انقلاب، رهبر دانش و روزنامهٔ کومسومول تاجیکستان برپا می‌شدند. این محفل‌ها در عصر کنونی، در دانشکده‌ها شکل می‌گیرد که در آن‌ها اعضا به بررسی اشعار و دیگر آثار خود می‌پردازند. آگاهی چندانی از محفل‌های ادبی دربارهای شاهان هند در دست نیست. اما چون شاهان بزرگ هند، مانند بابر (۹۳۲- ۹۳۷ق) همایون (۹۳۷- ۹۶۳ق)، اکبر (۹۶۳-۱۰۱۴ق) ، جهانگیر (۱۰۱۴- ۱۰۳۷ق)،شاهجهان (۱۰۳۷- ۱۰۶۸ق) و اورنگ زیب (۱۰۶۸- ۱۱۱۸ق) به تجمع شاعران و نویسندگان و بزرگان و به پرورش آنان در دربار خود توجه فراوان نشان می‌دادند، پس دور نیست که در این میان،گردهمایی و محفل‌های ادبی نیز تشکیل شده باشد. انجمن‌های ادبی بسیاری در پاکستان کنونی تشکیل شد که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از بزم سخن که به کوشش احمد علی، سیدجگر کاظمی و غلام حیدر مسگر در ۱۹۰۳م در پیشاور تشکیل شد. گویندگان پیشاور در این انجمن که ماهی یک‌بار برپا می‌شد به شعرخوانی (فارسی و اردو)، تصحیح اشعار و طرح غزل می‌پرداختند. این انجمن اکنون نیز به سرپرستی سید محمد شاه برق به کار خود ادامه می‌دهد. انجمن دیگر دایرهٔ ادبیه بود که به همت سید ضیای جعفری و همکاری میرزا نذیر برلاس، عبدالودود قمر، مرتضی احمدخان میکش، سید فارغ بخاری و چند تن دیگر در ۱۹۳۵م در پیشاور شروع به فعالیت کرد. این انجمن که ۱۵ روز یک بار تشکیل می‌شد، پس از هشت سال به انجمن ترقی اردوی پیشاور پیوست. انجمن فرهنگی پاکستان و ایران که به ریاست ممتاز حسن و با کوشش مشایخ فریدنی در ۱۹۴۸م در کراچی تأسیس شد، از انجمن‌های ادبی دیگر پاکستان بود. مجلس فارس که به همت محمد انعام الحق کوثر در ۱۹۵۹م در دانشکدهٔ دولتی کویته شکل گرفت، مجله‌ای به نام بولان میگزین منتشر می‌کند. بزم اقبال که به همت عبدالحمید عرفانی از ابتدای تشکیل پاکستان در دانشکدهٔ دولتی کویته شروع به کار کرد، سازمان فارسی که به ریاست سید سبط حسن رضوی در ۱۹۶۰م در راولپندی تأسیس شد، انجمن دوستی پاکستان و ایران که در ۱۳۳۵ش در لاهور به ریاست خواجه عبدالرحیم برپا شد، انجمن فارسی که در ۱۳۳۴ش در دانشگاه کراچی تأسیس شد و انجمن ادبیات ایران که در ۱۳۳۹ش در کراچی به کوشش ممتاز حسن و پیرحسام‌الدین راشدی تأسیس شد از دیگر انجمن‌های ادبی مهم پاکستان در شمار می‌آیند.

منابع: ادبیات معاصر ، ۱۱۹؛ از صبا تا نیما ، ۱۹۳/۱؛ ۴۳۰/۲- ۴۳۱، ۴۳۶؛افضل‌التواریخ ، ۴۲۳؛ افغانستان در پنج قرن اخیر ، ۱۷۴؛ انجمن‌های ادبی شیراز ،در صفحات فراوان؛ بدایع‌الوقایع ،۹۷؛

برگزیدهٔ دیوان سه شاعر اصفهان ، جلال‌الدین همایی؛ بزرگان و سخن‌سرایان همدان، ۴۱۲/۲-۴۱۵؛ تاریخ فرهنگ آذربایجان ، ۶۰-۶۶، ۷۱-۷۹؛ تذکرهٔ انجمن ناصری ،در صفحات فراوان؛ تهران قدیم، ۱۴۱/۲؛ چون سبوی تشنه ، ۳۰۲-۳۰۳، ۳۰۹-۳۱۰؛ چهار مقاله ، ۴۶-۴۷؛ داستان دوستان ، ۸۰-۸۱؛ دایرةالمعارف ادبیات و صنعت تاجیک، ۲۲۶/۲؛ دایرةالمعارف شوروی تاجیک ، ۳۰۵/۴؛ دیوان صابر همدانی، مقدمه ، ۱۹؛ دیوان طرب‌شیرازی ،مقدمه ،۳۲؛ دیوان مشتاق، مقدمه، ۱۴، ۲۰، ۲۴؛ دیوان هاتف اصفهانی، مقدمه ، ۱۰؛ سخنوران نامی معاصر، ۳۴۴۰/۵؛ شرح زندگانی من ، عبدالله مستوفی، ۳۱۵/۲-۳۱۶؛ گفتار ادبی ، ۵۰۷/۲-۵۰۹، ۵۱۳؛ مکتب بازگشت ، شمس لنگرودی، در صفحات فراوان؛ نهضت ادبی در عصر قاجار، در صفحات فراوان؛ ایرج افشار، «انجمن‌های ادبی»، آینده ، سال ۱۰، شمارهٔ ۱۲، صص ۷۹۵-۸۰۴؛ ایرج افشار، «انجمن‌های ادبی در ایران» ، همان‌جا ، سال ۱۲، شمارهٔ ۷-۸، صص ۳۷۶-۳۸۴؛ ساسان سپنتا، «انجمن‌های ادبی اصفهان» ، همان‌جا، صص ۳۸۵-۳۹۶؛ ناصرتکمیل همایون ، «شاعران ایرانی و انجمن‌های ادبی» ، همان‌جا، صص ۳۹۷-۴۰۵؛ راهنمای کتاب سال یکم، صص ۹۴-۹۵، ۲۲۴، ۳۵۴-۳۵۵؛ قهار عاصی، «انجمن نویسندگان افغانستان و وضع کنونی آن» ،شعر ، سال ۲، شمارهٔ ۱۴، صص ۳۱-۳۳؛ محمود فرخ ، «یادی از انجمنهای ادبی خراسان»، یادگارنامهٔ حبیب یغمایی ، صص ۲۷۱-۲۷۸؛ شهریار نقوی ، «انجمن‌های فارسی و ایراندوستی در پاکستان» ، هلال ،جلد ۱۶، شمارهٔ ۶، صص ۲۰-۲۶؛

Iranica, 2/82-83.

حجتی

تحراف (en.he.rāf)، در لغت به معنی میل کردن و در اصطلاح بدیع آن است که نام ممدوح به شیوه‌ای در سخن آورده شود که جایز نباشد. برای نمونه، در رساله‌های بلاغی آمده است که ممدوح را نباید به صفت ندا خواند، مگر آن‌که صفتی به جای نام او آورده شود و اگر چنین نشود، انحراف نامیده می‌شود: «ای شهنشاه عالم، ای منصور ـ ای به صدر تو اختلاف صدور.» دیگر آن که کنیهٔ ممدوح باید مقدم بر نام او آورده شود و در غیر این صورت تحراف شمرده می‌شود: «قرین دولت عالی، علی، ابوالقاسم ـ که عزش آمده قسمت ز حضرت اعلا.»

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۷۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۸۶/۱؛ لغت‌نامه،

زیر «انحراف».

صدرنیا

انحطاط (en.he.tāt)، تعبیری دربارهٔ ادوار یا آثار ادبی و هنری که در آن معیارهای شناخته یا والا (اخلاقی یا ادبی) پیشین به افول می‌گراید، مثل دورهٔ اسکندرانی در ادبیات یونان (حـ ۳۰۰ـحـ ۳۰ق‌م) و دورهٔ پس از مرگ آوگوستوس، امپراتور روم (۶۳ق‌م ـ ۱۴م) در ادبیات لاتین. در ادبیات فارسی نیز دوره‌هایی از انحطاط می‌توان یافت: ۱ـ بیشتر آثار منثوری که از دورهٔ مغول تا اواخر عصر صفوی به نثر فنی و متکلف نوشته شده است. ۲ـ شعر سبک هندی، از نگاه شاعران مکتبِ بازگشتِ ادبی و برخی از ادیبان معاصر به دلایل رواجِ شعرِ آن دوره در میان عامهٔ مردم و پرداختن شاعران به مضامین عادی و روزمره و درنتیجه، بی‌توجهی نسبی به مضامین والای شعر سبک عراقی و فخامتِ زبانِ شعرِ سبک خراسانی و موارد دیگری از این دست. درخور یادآوری است که به‌کار بستن واژهٔ منحط دربارهٔ شاعران معاصر لزوماً بیان‌کنندهٔ افول کیفیت اثر ادبی نیست، بلکه ممکن است نشان‌دهندهٔ افول ارزش‌هایی باشد که شعر دوره‌های پیشین بر آن استوار بوده است. اصطلاح انحطاط (decadence) همچنین عنوان جنبشی ادبی است که در اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی، به دنبال جنبش زیبایی‌گرایی* و ظهور سمبولیست‌ها، ابتدا در فرانسه و سپس در انگلستان شکل گرفت. هرچند این اصطلاح معانیِ ضمنیِ منفیِ متعددی را، از حقارت تا فساد و انحطاط اخلاقی، دربرمی‌گیرد، پول ورلن، شاعر سمبولیست فرانسوی (۱۸۴۴ـ ۱۸۹۶م) عنوان دکادان (decadent) یا منحط را، با میل و رغبت تمام، برای توصیف خود پذیرفت و سپس این عنوان به همهٔ کسانی که از ورلن پیروی می‌کردند، اطلاق شد. ظاهراً گابریل ویکو بود که برای اولین بار، در رساله‌ای، این واژه را دربارهٔ این شاعران به‌کار برد. او در توصیف آنان می‌نویسد: «این شاعران جدید در تخیلات خود غرق شده، خود را از واقعیت‌های زندگی دور نگاه داشته‌اند. عرفان رقیق و حساس را با عیش و هرزگی محض درآمیخته‌اند. شعرهای غیر قابل فهم آنان زادهٔ تصادف و انحراف است.» پاره‌ای عناصر انحطاط را ـ تقریباً وابسته به آموزه‌های زیبایی‌گرایی ـ می‌توان تا نوشته‌های تئوفیل گوتیه و ادگار آلن‌پو، در سال‌های ۱۸۳۰م دنبال کرد، اما حضور مشخص این جریان تنها پس از انتشار مجموعه شعرِ تأثیرگذارِ گل‌های بدی (۱۸۵۷م) سرودهٔ شارل بودلر قوام یافت

و در فرهنگ «پایان قرن» (Fin de siecle : تعبیری فرانسوی که غالباً برای اشاره به حالتِ بیزاری از زندگیِ موجود در فرهنگ اروپایی در سال‌های ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰م به کار می‌رود. هنرمندان این دوره با اعتقاد به شعار هنر برای هنر* هر گونه رسالتِ اخلاقی یا اجتماعی را برای هنر نفی کردند و در صدد بودند تا با توسل به زیبایی ناب از نواقص طبیعت و ملال انگیزیِ اجتماع عصر خود دوری گزینند و بدین ترتیب، مخالفسرای رآلیسم* و ناتورالیسم* باشند) به اوج خود رسید. دکادان‌ها، برای مقابله با جامعهٔ بورژوایی عصر خود که هر چیزی را با معیار سودبخشی می‌سنجید، به استقلال هنر و نیز شعار هنر برای هنر (اصل بنیادین زیبایی‌گرایی) اعتقاد داشتند و به عبارت دیگر، برای هنر هیچ فایدهٔ اجتماعی یا اخلاقی قایل نبودند. آن‌ها هنر را برتر از طبیعت و هنجارهای اخلاقی و رفتار جنسی می‌پنداشتند و معتقد بودند که انسان باید هنرمندانه زندگی کند. از نظر آنان هنرمند در جامعهٔ سودجو و مادی بورژوایی فردی بیگانه است. از این رو، آن‌ها نیز با رفتار اجتماعی نامعمول و غالباً جنجال‌انگیز خود، یعنی بی‌اعتنایی به اخلاقیاتِ متداول، علاقه‌ورزی به امور غیرطبیعی و نامتعارف ، لذت‌جویی افراطی، گرایش به فساد و امور بیمارگون ، رفتار جنسی غیرطبیعی، مصرف مواد مخدر، ضدیت با معنویات و گرایش به آیین‌های غریب و جادوگری و شیطان‌پرستی، به مقابله با آن اجتماع برمی‌خاستند. برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر دکادان‌ها عبارت بود از نوجویی و تصنعی که همراه آن است، درونگرایی، خودکاوی، پرداختن به تجارب و احساسات شخصی و بیان عواطف پیچیده و دست نیافتنی، گرایش به پوچی و یأس و سرخوردگی و ملال و نوستالژی، دلزدگی از دنیا و استهزای آن، گرایش به شعر ناب و نظریهٔ هنر برای هنر*، توجه به فُورم با تأکید بر عناصر موسیقایی و غیرعقلانی در شعر، کاربرد فراوان حسامیزی* ، نحو پیچیده و تأکید بر حال و هوا در عوضِ انسجام فکری. در فرانسه ،از ۱۸۸۶ تا ۱۸۸۹م دکادان‌ها (ورلن، آناتول باجو و گروهی دیگر) نشریه‌ای انتشار دادند با نام *Le Decadent* که سمبولیست‌ها نیز با آن همکاری داشتند و با وجود کم‌دوام بودن زمینه‌سازِ مجلهٔ سمبولیست گردید؛ درواقع سمبولیسم* ارتباط و قرابت زیادی با انحطاط داشت و از این‌جا است که برخی منتقدان این اصطلاح را عنوان دیگری برای سمبولیسم تلقی کرده‌اند. آن‌ها بودلر را «کشیش اعظم» خود می‌دانستند. معروف‌ترین شاعران دکادان، ورلن، آرتور رمبو، استفان مالارمه، تریستان کوربیه و ژول لافورگ بودند. شخصیت برجستهٔ دیگر این گروه ژوریس ـ کارل هویسمان، رمان‌نویس فرانسوی (۱۸۴۸ـ ۱۹۰۷م) بود که در رمانِ وارونه (۱۸۸۴م) روش زندگی یک دکادان تمام عیار را به آفریدن Des Esseintes، شخصیت* اصلی رمان*، نشان داد آرتور سیمونز، شاعر و منتقد انگلیسی (۱۸۶۵ـ ۱۹۴۵م) این کتاب را نیایش‌نامهٔ کتب انحطاط خواند. در انگلستان هر چند این جنبش چندان فراگیر نشد، در دههٔ ۱۸۹۰م متأثر از هنرمندان فرانسوی و نیز حلقهٔ احیاگرانِ هنرِ پیش از رافائل، در شعر تعدادی از شاعران از جمله روزتی ، سوین برن، ارنست داوسون، سیمونز و بارزتر از همه در آثار اوسکار وایلد (به‌ویژه در رمانِ تصویر دوریان گِری (۱۸۹۱م) او که با تأثیر از رمان یاد شدهٔ هویسمان نوشته شد) ظاهر شد و در ۱۸۹۵م با زندانی شدنِ وایلد به پایان خود رسید. سیمونز در جُستار خود با نام جنبش انحطاط در ادبیات این پدیده را نوعی بیماری جالب در تمدن بیش از حد تجملاتی تلقی کرد و مشخصات آن را خودآگاهی احساساتی، اشتیاق ناآرام به جستجوگری، و انحرافِ اخلاقی و روحی دانست.

منابع: تاریخ نقد جدید ، ۴۵۸/۳ـ ۴۵۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۳۵ـ ۳۶؛ مکتب‌های ادبی ، ۲۷۲ـ ۲۷۴؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۲۵۶ـ ۲۵۷؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 178-179; *A Glossary of Literary Terms*,Abrams, 1-2; *Britannica*, 3/947; *Dictionary of World Literary Terms*,76; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick, 51,84; *The Reader's Encyclopedia*,244.

ربیعیان

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی **(an.dām-e.ā.šeq.va.maε šeq. dar.a.dab-e.fār.si)** ، از کهن‌ترین مضامین ادبیات هر زبانی، وصف عشق و عاشقی و توصیف اعضا و اندام معشوق است. این مضمون در ادبیات فارسی دری* نیز، از روزگار آغاز پیدایی شعر فارسی از موضوع‌های مهم و متداول شعر بوده است که تقریباً در همهٔ آثار منظوم، بخشی را به خود اختصاص داده است، و این بخش، در شمار ابیات و هنر وصف، بیشتر و بهتر از دیگر توصیف‌ها، چون وصف طبیعت و مدح پادشاهان و امرا، در دیوان شعرا است. این نوع شعر، نخست در قالب‌های

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

دوبیتی*، رباعی* و به صورت تشبیب* و تغزل* در آغاز قصیده و سپس در همهٔ قوالب ساخته می‌شد، ولی مهم‌ترین قالب ساخت آن، غزل* است. نام اعضا و اندام معشوق که در شعر فارسی آمده عبارت است از ابرو، انگشت، بازو، بر، بناگوش، بینی، پستان، پیشانی/جبین، چشم/دیده، خال، خم گیسو، خط، دست، دل، دندان، دوش، دهان/دهن، ران، رخ/رخسار، چهر/چهره/رو/روی/ صورت، زبان زلف/زلفین، زنخ/زنخدان، ساعد، ساق، سرین/سرون، سینه، شکم، طره، عذار، غبغب، کف، کمر، گردن، گوش، گیسو، لب، مردم/مردمک، مژه/مژگان، مو، میان. الفاظ دیگری نیز هستند که نام عضوی از اندام نیستند، ولی در پیوند با اندام معشوق در اشعار شعرا به‌کار رفته‌اند مانند آغوش، اندام، بالا، پیکر، تن، قد و قامت. از آغاز پیدایی شعر تا اواخر سدهٔ پنجم هجری که هنوز عرفان و تصوف به شعر راه نیافته بود، معشوق و نیز وصف شاعر عاشق پیشهٔ این دوره از اندام وی، تنها جنبهٔ زمینی و ظاهری داشت و به‌کلی به دور از جنبهٔ روحانی و ملکوتی بود. وصف شاعران سدهٔ سوم و چهارم هجری از اندام معشوق، برگرفته از عناصر طبیعت است که در آن، بیشتر از صور خیالی تشبیه* استفاده کرده‌اند و از میان آنان، منجیک ترمذی، برجسته‌ترین شاعری است که برای تصویرهای خیالی‌اش، از استعاره* بهره گرفته است. اما وصف شاعران سدهٔ پنجم هجری به‌ویژه فرخی سیستانی (ـ۴۲۹ق)، عنصری بلخی (ـ۴۳۱ق) و منوچهری دامغانی (ـ۴۳۲ق) از معشوق، به‌دلیل ورود ترک‌ها به دستگاه غزنویان (و حتی پیش از آن ساسانیان) و رواج عشق کنیزکان ترک، غلامان و امردان، برگرفته از عناصر سپاهی و جنگی است، که در آن‌ها نیز بیشتر از عنصر خیالی تشبیه و کمتر از استعاره بهره گرفته شده است. دو علت در به‌وجود آمدن عناصر سپاهی، در شعر غنایی* این دوره دخالت داشت، یکی آن‌که در این هنگام، شعر درباری توسعه یافته بود و مخاطب شعر درباری نیز می‌بایست اهل جنگ و پیکار باشد ودیگر آن‌که لازم بود شاعر درباری از حوزهٔ دلبستگی‌های ممدوح خود سخن بگوید؛ چه، هنگامی که شاهان به جنگ می‌رفتند، غلامان ترک را نیز با خود به میدان‌های جنگ می‌بردند و از آنان بهره می‌جستند. این امر چندان رواج گرفت که آشکارا به آن، مبادرت می‌کردند. شعرا نیز که در برابر اشعار مدحی‌شان، صله*های گران از پادشاهان و امرا می‌گرفتند، با مال و ثروتی که به‌دست می‌آوردند، به خرید غلامان و کنیزکان و باختن نرد عشق با آنان می‌پرداختند. آنان نیز آشکارا در اشعار خود، از عشق به غلامانشان سخن‌ها می‌گفتند و حتی وصف آن معشوقان را به عنوان تغزل، در آغاز قصایدی که در مدح* شاهان بزرگ بود، می‌آوردند. بدین ترتیب در این دوره، که به‌دشواری می‌توان معشوق مؤنث یافت، بیشتر خصایصی که شعرا از معشوق در شعر می‌آورند، خصایص جوانی جنگی و دلیر بود. ترکیب‌ها و تشبیه‌های برگرفته از عناصر سپاهی چون تیر مژگان و کمان ابرو، در دوره‌های بعد حتی تا سدهٔ چهاردهم هجری نیز بی‌آن‌که عامل اصلی آن به‌طور عموم وجود داشته باشد، به‌سبب به‌وجود آمدن یک نوع سنت* شعری، همچنان ادامه یافت. بیشتر شعرا برای رعایت اخلاق، در اشعارشان به وصف اندام بالایی معشوق و از آن بخش نیز بیشتر به وصف اندام سر و صورت پرداخته‌اند و از اندام پایینی نیز، بیشتر ساق را که به چشم می‌آمد، وصف کرده‌اند. میزان توجه شعرا در اشعارشان، به اعضای پایینی بدن معشوق را می‌توان در کتاب انیس‌العشاق شرف‌الدین رامی (تهران، ۱۳۲۵ش) دید. برخی از شعرا در اشعار خود، به عضو یا عضوهایی از اندام معشوق سوگند یاد کرده‌اند، مانند سوزنی سمرقندی، خاقانی، نظامی، مولوی، اوحدی و حکیم پرتوی. از اوایل سدهٔ پنجم هجری، با ورود تصوف به شعر فارسی، این شعر رنگ تازه‌ای گرفت و در آن تحول معنایی پیدا شد. این تحول را به‌خصوص در زمینهٔ اشعار عاشقانه و خمری می‌توان دید. این‌گونه اشعار خمری و عاشقانه، از سدهٔ پنجم هجری، زمینه‌ای شد برای یک سلسله اندیشه‌های فلسفی ـ عرفانی. متفکران شاعر و شاعران صوفی، الفاظ خراباتیان و عشاق را همچون رمز* و نمودگار حقایق الهی و معانی مابعدالطبیعی به‌کار بردند. یک دسته از این الفاظ شعر فارسی که صوفیه از آن‌ها استفاده کردند، الفاظ اندام معشوق به‌ویژه اعضای سر وی چون زلف، گیسو، چشم، ابرو، خدّ، خال، لب و دندان بود. این الفاظ از راه مجالس سماع وارد شعر صوفیه شد. بحثی که زمینه را برای ورود این‌گونه الفاظ در مجالس سماع باز گذاشت، بحث حرام و حلال بودن آواز و الحانی بود که در این مجالس شنیده می‌شد. به‌دلیل آن‌که سماع باید باعث وجد و حال و حرکت درونی شنونده شود، رفته رفته پس از خواندن قرآن که از نخستین رسوم مجالس سماع بود، خواندن شعر و استفاده از موسیقی نیز رواج یافت. پس از آن صوفیه در پی یافتن راهی برای اثبات حلالیت شنیدن صوت عاشقانه در مجالس سماع برآمدند. صوفیه با توجه به آیهٔ قرآنی «ورتّل‌القرآن ترتیلاً» و سخن پیامبر اکرم(ص) که فرمودند: «ما

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

بَعَث‌الله نبیّا الا حَسَن‌الصوت» و نیز آنکه حضرت داود (ع) هم صوت خوش داشت، بحث شنیدن صوت انسان را حلال کردند و با بحث حلال بودن سماع قرآن به آواز خوش، بحث صوت آدمی را نیز حلال دانستند. آنان برای موجه نمودن شعر و خواندن آن در مجالس سماع، به سنت پیامبر(ص) استناد کردند که ایشان شعر را ستوده بودند. البته ایشان شعری راکه دینی و به سود اسلام و در آن حکمت نهفته باشد، ستوده بودند. بدین ترتیب مسألهٔ ارزش شعر با توجه به الفاظ و معانی آن پیش آمد. پس از آنکه صوفیه ثابت کردند شعری که در مجالس سماع خوانده می‌شود، شعری است که در آن حکمت نهفته است، ثابت کردند که سماع شعر بر سماع قرآن ترجیح دارد و یکی از دلایل ایشان این بود که شنوندگان با سماع اشعار می‌توانستند به وجد و سرور و رقص و پایکوبی بپردازند. در حالی‌که سماع قرآن چنین مجالی را به ایشان نمی‌داد. (← سماع‌نامه) با این دلیل معلوم می‌گردد، اشعاری که نخست صوفیه در مجالس سماع که خاستگاه آن ابتدا در خراسان بود، می‌خواندند، جنبهٔ تعلیمی و اخلاقی داشت، یا آنکه در توحید خداوند و نعت پیامبر اکرم(ص) سروده شده بودند، اما پس از آن یا شاید همزمان با آن، به‌تدریج خواندن اشعار عاشقانه، وارد مجالس سماع شد، و باز معلوم می‌شود که این اشعار نخست به زبان عربی بود و سپس ابیات عاشقانهٔ فارسی که در آن‌ها به وصف حالات عاشق و معشوق، به‌ویژه اندام معشوق پرداخته شده بود، رواج یافت. بدین ترتیب تحولی در تاریخ شعر فارسی پدید آمد و به دنبال این تحول، بحث دیگری که مربوط به الفاظ اعضای بدن معشوق و تعبیر آنان از این الفاظ می‌شد، در سماع به‌وجود آمد. در سدهٔ پنجم هجری، صوفیه توانستند مسئلهٔ سماع اشعار عاشقانه را از راه عقلی حل کنند و در این بحث بیشتر به تحلیل روانشناسی سماع و تأثیر اشعار در دل شنونده پرداختند. مثلاً ابومنصور اصفهانی (ـ۴۱۸ق) در یکی از باب‌های کتاب خود به نام شرح‌الاذکار در بحث سماع، از دو نوع سماع بیرونی و درونی یاد می‌کند. وی می‌گوید سماع الفاظ و عبارات و اشعار، سماع بیرونی است که در ورای این سماع، ادراک درونی و قلبی وجود دارد. کسانی که صاحبدل شده‌اند، در ورای الفاظ و عبارات، معانی‌ای ادراک می‌کنند که ممکن است با معنی ظاهری آن الفاظ و عبارات مطابقت نداشته باشد. ابوعبدالرحمان سلمی (ـ۴۱۲ق) نیز در کتاب السماع خود، پس از گفتن این‌که آنچه باعث حرام و حلال بودن سماع شعر می‌شود، واکنش شنونده است و سماع شعر به خودی خود، نه حرام است نه حلال، به الفاظی چون بت، خال و خد، در اشعار شعرای فارسی‌زبان اشاره می‌کند. این دو کتاب با آنکه آثاری مستقل در معانی رمزی الفاظ اندام معشوق نیستند، درواقع آغاز نقد معنایی شعر صوفیانه و عاشقانهٔ فارسی و پیدایی الفاظ رمزی در این شعر محسوب می‌شوند. پس از آن دو باید از ابوسعید ابوالخیر (۳۵۷ـ ۴۴۰ق) یاد کرد. شبلی نعمانی وی را از نخستین کسانی می‌داند که افکار و خیالات تصوف را در شعر بیان کرده است. در میان «ابیاتی که بر زبان شیخ رفته» و محمد بن منور در باب دوم اسرارالتوحید از آن‌ها یاد کرده، ابیاتی آمده که در وصف زلف و رخسار معشوق سروده شده‌اند، مانند «تا زلف تو شاه گشت و رخسار تو تخت ـ افکند دلم برابر تخت تو رخت/ روزی بینی مرا شده کشتهٔ بخت ـ حلقم شده در حلقهٔ زلفین تو سخت.» (اسرارالتوحید، ۳۳۱) مبتکر این بحث در تصوف علی بن عثمان هجویری (ـ۴۶۵ق) است. وی در کتاب خود کشف‌المحجوب ، ضمن بحث سماع، به اشعار عاشقانه در وصف پیکر معشوق که در مجالس سماع خوانده می‌شد، اشاره می‌کند. وی این اشعار را غیر دینی می‌داند و خواندن آن‌ها را تحریم می‌کند. در فاصلهٔ کمتر از نیم قرن، ابوحامد محمد غزالی (۴۵۰ـ۵۰۵ق) در کتاب‌های احیاء علوم‌الدین و کیمیای سعادت خود، نظر هجویری را رد می‌کند و می‌گوید حرام و حلال بودن این اشعار بستگی به برداشت شنونده دارد. اشعار شعرا را می‌توان عوض کرد تا با حال شنونده متناسب شود، یا شنونده می‌تواند مطابق فهم خود از آن برداشت کند. باز در جای دیگر می‌گوید: «پس صوفیان و کسانی که ایشان به دوستی حق تعالی مستغرق باشند و سماع بر آن کنند این بیت‌ها (که در وصف زلف و خال و جمال بود و حدیث وصال و فراق) ایشان را زیان ندارد، که ایشان از هر یکی معنی‌ای فهم کنند که درخور حال ایشان باشد، و باشد که از زلف ظلمت کفر فهم کنند و از نورِ روی، نور ایمان، و باشد که از زلف سلسلهٔ اشکال حضرت الهیت فهم کنند.» (کیمیای سعادت، به کوشش خدیو جم، ۴۸۴) از سخن ابوحامد که در بالا آمده، برمی‌آید که در آغاز این تحول معانی‌ای که صوفیه برای الفاظ اندام معشوق در نظر می‌گرفتند، کاملاً روشن نبود و یک نظام نسبتاً روشن و منسجم فلسفی ـ عرفانی خاص برای آن‌ها وضع نشده بود و هر یک بنابر مشرب و مکتب خود و به‌ویژه ذوق و حال خویش آن‌ها را تعبیر می‌کردند. با توجه به بررسی کتاب‌های اللمع ابونصر سراج

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

(ـ۳۷۸ق)، التعرف ابوبکر کلاباذی (ـ۳۸۰/ ۳۹۰ق)، رسالهٔ قشیریه و کشف‌المحجوب که در آن‌ها به بحث اصطلاحات صوفیه پرداخته شده، باز معلوم می‌شود که عنوان اصطلاح در تصوف تا نیمهٔ پنجم و حتی اواخر آن، منحصر به الفاظ خاصی چون فنا، بقا، تلوین، تمکین، سکر، صحو، وقت،مقام و مانند آن‌ها بوده و در این هنگام الفاظ اندام معشوق، هنوز اصطلاح عرفانی نشده بودند. دوبیتی‌ها، رباعی‌ها و ترانه*هایی در آثار نویسندگان صوفی در نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم و نیمهٔ نخست سدهٔ ششم دیده می‌شود که ظاهراً خود صوفیه آن‌ها را سروده‌اند و جنبهٔ عرفانی و صوفیانه دارند که نمونه‌ای از آن، از شاعری ناشناس در کیمیای سعادت آمده: «گفتم بشمارم سر یک حلقهٔ زلفش ـ تا بو که به تفصیل سر جمله برآرم / خندید به من بر سر زلفینک مشکین ـ یک پیچ بپیچید و غلط کردم شمارم.» (کیمیای سعادت، ۳۷۸) هجویری در کشف‌المحجوب و ابوحامد در کیمیای سعادت و احیاء علوم‌الدین، در بحث سماع، مسئلهٔ الفاظ زلف و چشم را بیشتر از دید شرعی و فقهی بررسی کرده‌اند، تا عرفانی و فلسفی. البته نظر ابوحامد تا حدودی جنبه‌های نظری و روان‌شناسی را هم دربرداشته، ولی با این حال نمی‌توان آثارش را اساساً بیان کنندهٔ تصوف دانست. وی با آنکه در آثارش عشق صوفیانه را شناسانده، ولی در این عشق، معشوق از لحاظ معنوی، چهرهٔ مشخصی ندارد و او کوششی برای مشخص کردن معشوق در ساحت مابعدالطبیعی نکرده است. این مسئله که در نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم هجری در خراسان مسئلهٔ حادی بود، بُعد کاملاً فلسفی عرفانی پیدا می‌کند و در این هنگام احمد غزالی (ـ۵۲۰ق) و عین‌القضاة همدانی (۴۹۲ـ ۵۲۵ق) وضوح بیشتری به چهرهٔ معشوق در ساحت الهی می‌دهند. احمد غزالی در سوانح‌العشاق به بیان مبانی عرفان و تصوف نظری محض پرداخته و احوال عاشق و صفات معشوق را به‌گونه‌ای منسجم و برای بیان یک نظام خاص مطرح کرده است. در آن اسرار ناز و نیاز و غم و اندوه و حسن معشوق و حالات دیگر عشق به زبان شعر بیان شده و مهم‌تر از آن به اشاره به رمز اصطلاحاتی چون خط و خال و چشم و ابروی معشوق پرداخته شده که البته این مبانی نظام و شالودهٔ تصوف شعر فارسی را تشکیل می‌دهد. پس از آن باید از تمهیدات و نامه‌های عین‌القضاة همدانی و لمعات عراقی یاد کرد که در آن‌ها نیز به معنی اصطلاحی این الفاظ اشاره شد. سنایی نخستین شاعری است که در این هنگام، استعارات خاص صوفیانه را از الفاظ اندام معشوق وارد شعر فارسی کرد و به شعر فارسی ساحت عرفانی بخشید. تا مدت‌ها پس از سنایی، هیچ کوششی برای شرح و تعریف این استعارات نشد و نظرات نویسندگان همعصرش، احمد غزالی و عین‌القضاة نیز تنها اشاراتی جسته و گریخته بود. کار سنایی نیز در آن هنگام قدم نخست بود، اما عطار با به‌کارگیری آگاهانهٔ الفاظ استعاری در سطح وسیع‌تر توانست پیوند تصوف عاشقانه و شعر فارسی را به کمال خود برساند. از این رو اشعار عطار نقطهٔ اوج سیر تکوینی تصوف در شعر فارسی است و شاید به همین دلیل، نوشتن رسایل مستقل یا نگارش فصولی خاص در ضمن برخی از کتاب‌ها، در شرح معانی این استعارات و اصطلاحات، از روزگار عطار آغاز شد. نخستین اثر، فصلی است از جلد دوم کتاب اورادالاحباب و فصوص‌الآداب از ابوالمفاخر یحیی باخرزی (سدهٔ هفتم هجری). پس از آن شاید بتوان گفت قدیم‌ترین و مفصل‌ترین شرح این الفاظ، رسالهٔ اصطلاحات است که منسوب به فخرالدین عراقی بوده، اما در برخی از نسخه‌های آن، نام مؤلف را شرف‌الدین حسین بن الفتی تبریزی آورده‌اند. این اثر در ۱۳۶۲ش در تهران، به کوشش نجیب مایل هروی، با نام رشف‌الالحاظ فی کشف الالفاظ به چاپ رسید. مرآة‌العشاق که احتمالاً پس از سدهٔ هشتم هجری تألیف شده، گلشن راز شبستری (ـ ح ۷۲۰ق) و مصباح‌الهدایة محمود کاشانی (ـ۷۳۵ق) از دیگر کتاب‌ها در این نوع هستند. شرح محمد لاهیجی بر گلشن راز، به نام مفاتیح‌الاعجاز (تهران، ۱۲۶۴ق) و شرح شاه داعی شیرازی بر گلشن‌راز به نام نسایم گلشن (لاهور، ۱۳۶۲ش) نیز هر دو بر اساس عرفان ابن عربی تألیف شده‌اند. لمعات عراقی (ـ۶۸۶/ ۶۸۸ق)، لوایح منسوب به عین‌القضاة، رسالهٔ طوارق از ابوالمفاخر باخرزی و رسالهٔ مشواق از ملا محسن فیض کاشانی (ـ۱۰۹۱ق) نیز از آثاری هستند که دراین‌باره در تقلید از آثار گذشتهٔ خود تألیف شده‌اند. بر سوانح احمد غزالی نیز سه شرح نوشته‌اند: یکی از عزالدین محمود کاشانی به نام کنوزالاسرار و رموزالاحرار، دیگری از حسین ناگوری (ـ۹۰۱ق) و شرح دیگری از شخصی ناشناس از سدهٔ نهم هجری، که این هر سه شرح، در کتابی به نام شروح سوانح به اهتمام احمد مجاهد چاپ شده‌اند (تهران، ۱۳۷۲ش). در بیشتر کتاب‌های شرح الفاظ اندام معشوق، بیش از همه به شرح اندام سر، چون چشم و لب و زلف و خط و خال و ابرو پرداخته شده و در سبب آن گفته‌اند که رخ و سر انسان شریف‌ترین و مهم‌ترین عضو بدن است. در تصوف احمد غزالی نیز بررسی معانی مابعدالطبیعی اجزای

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

چهره و سر معشوق، نوعی فراست‌شناسی معرفی شده است. این معانی عرفانی پس از عطار در اشعار مولوی رخ می‌نماید، سپس عراقی، سعدی و پس از آن، بیشترین کاربرد را در اشعار حافظ دارد. اینک به برخی معانی‌ای که از این الفاظ کرده‌اند، می‌پردازیم: **چشم:** «اشارت است به شهود حق مر اعیان و استعدادات ایشان را و آن شهود معبر به صفت بصر می‌گردد و در اصطلاحات صوفیه است که چشم جمال را گویند و نیز صفت بصر الهی را گویند.» **چشم آهوانه:** «مراد از آن ستر کردن الهی است تقصیرات سالک را با آگاه کردن سالک از آن تقصیر که کرده باشد و این نهایت عنایت خدا است که سالک را از تقصیر بازدارد تا خود تدارک تقصیر کند.» **چشم ترک:** «عبارت است از ستر کردن احوال و کمالات سالک و علو مرتبهٔ او است ازو و از غیر او و آن را جز خدای نداند و این کمال مستوری است.» **چشم جادو، چشم سحرانگیز، چشم مست:** «جذبات و سر الهی را گویند.» **چشم خمار:** «ستر کردن تقصیرات سالک را گویند از سالک، لکن آن بر ارباب کمال که از او اکمل و اعلی و اجل باشد، گاه روشن باشد و گاه نه.» **چشم شهلا:** «ظاهر کردن احوال و کمالات و علو مرتبت سالک بر سالک و غیر او است و منبع شهرت از این مقام خیزد.» **چشم نرگس:** «عبارت از ستر مراتب عالیه است که اهل کمال آن را پنهان دارند.» **لب:** «کلام را گویند و اشاره است به نفس رحمانی که افاضهٔ وجود می‌کند بر اعیان.» **لب‌شکری:** «کلام منزل را گویند که انبیا را باشد به‌واسطهٔ ملک و اولیا را باشد به‌واسطهٔ تصفیهٔ دل.» **لب شیرین:** «کلام بی‌واسطه را گویند و کلام معشوق و لب محبوب را گویند.» **لب‌لعل:** «بطون کلام را گویند، یعنی کلام معشوق.» **زلف:** «موی مجعد در سر است و در اصطلاح صوفیان کنایه است از مرتبت امکانیه از کلیات و جزویات و معقولات و محسوسات و ارواح و اجسام و جواهر و اعراض و نیز کنایه از ظلمت کفر است. گاه از زلف مراتب کثرات و تفرقه و پریشانی اراده شده و گاه اشاره به تغییرات و تبدلات سلسلهٔ موجودات است که هر ساعتی به نوعی و وضعی دیگر است.» **درازی زلف جانان:** «اشاره به عدم انحصار موجودات و کثرات و تعینات است و چنان‌که زلف پردهٔ روی محبوب است، هر تعینی از تعینات، حجاب و نقاب وجه واحد حقیقی است.» **چنبر زلف:** «عبارت از دایرهٔ کون است که از مراتب موجودات ممکنه به هم رسیده است که دام فتنه و امتحان طالبان راه اله و مشتاقان وصال معشوق گشته.» **باز کردن سر زلف از تن:** «اشاره به ظهور انوار تجلیات وحدت است که در اثنای سلوک و ریاضت بر سالکان روی بنماید.» **خط:** «اشاره به تعینات عالم ارواح که اقرب مراتب وجود است. نیز مراد از خط عالم کبریایی است که عالم ارواح مجرده است که اقرب مراتب وجود است با مرتبت غیب هویت.» **خال:** «نقطهٔ وحدت حقیقی است که مبدأ و منتهای کثرت است. چه خال به‌واسطهٔ سیاهی مشابه هویت غیبی است که از ادراک و شعور محتجب است.» **خال سیاه:** عالم غیب را گویند. **ابرو:** «صفات از آن رو که حاجب ذات است معبر به ابرو می‌گردد و عالم وجود از آن جمال گیرد.»

۱ـ **آغوش؛** «هزار آغوش را پر کرده از خار ـ یک آغوش از گلش ناچیده دیّار.» (کلیات حکیم نظامی گنجوی، ۱۵۳/۱)□ «به گلستان نروم تا تو در آغوش منی ـ بلبل ار روی تو بیند طلب گل نکند.» (کلیات سعدی، ۴۹۸)□ «هر شبم با غم هجران تو سر بر بالین ـ روزی ار با تو نشد دست در آغوش مرا.» (کلیات سعدی، ۴۱۷)□ «گرچه پیرم تو شبی تنگ در آغوشم کش ـ تا سحرگه ز کنار تو جوان برخیزم.» (دیوان حافظ، ۳۳۶)□ «خبر حسرت آغوش تهیدست مرا ـ یک ره ای هالهٔ بی‌درد به آن ماه ببر.» (دیوان صائب، ۲۲۵۷)□ «یار در آغوش و نام او نمی‌دانیم چیست ـ سادگی ختم است چون آیینه بر نسیان ما.» (دیوان بیدل، ۹۹)□ «هرگهم حسن خیال تو در آغوش آید ـ طفل اشکم به تماشای بر و دوش آید.» (دیوان نوعی خبوشانی، ۱۵۱)□ «من در شب بلند خیالم /...\ آنگه تو می‌رسیدی در هالهٔ طلوع \ آغوش می‌گشودی، آسان‌تر از درخت\ من در تو می‌غنودم ، چون موج بر زمین.» (شام بازپسین، ۳۶)□ «بهشت بستر گلبوی نافه بیز تو خواهم ـ که عاشقانه، در آغوش دلگشای تو میرم.» (شگرف، ۱۶۶)□ «ای خوش آن دانا که در آغوش یار ـ روزگارش با هماغوشی گذشت.» (بازگشت، ۱۸۲)□ «لبش رندانه بوسیدم ولی کاش ـ تنش مستانه در آغوش من بود.» (ارغنون، ۴۱)□ «و آغوشت \ اندک جایی برای زیستن\ اندک جایی برای مردن.» (شاملو)□ «می‌نهم پا بر رکاب مرکبش خاموش\ می‌خزم در سایهٔ آن سینه و آغوش\ می‌شوم مدهوش.» (دیوان فروغ فرخزاد، ۱۷۸)□ «باز هم می‌توان در آغوشم ـ پشت پا بر جهان هستی زد.» (دیوان فروغ، ۱۰۵)□ «شبی گفتی به آغوش تو آیم ـ چه شب‌ها رفت و آغوشم تهی ماند.» (سیاه مشق ۴، ۸۷)

۲ـ **ابرو؛** «خدا چو صورت ابروی دلگشای تو بست ـ گشاد کار من اندر کرشمه‌های تو بست.» (دیوان حافظ، ۳۲)□ «شیدا از آن شدم که نگارم چو ماه نو ـ ابرو نمود و جلوه‌گری کرد و رو ببست.» (دیوان حافظ ، ۳۱)□ «شاهدش دیدار و گفتن، فتنه‌اش

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

ابرو و چشم ـ نادرش بالا و رفتن، دلپذیرش طبع و خوست.» (کلیات سعدی، ۴۴۴)□ «لاابالی‌وار خوش بر خاک ریخت ـ آب روی عاشقان ابروی تو.» (دیوان عطار، ۵۶۶)□ «مکن ز شانه پریشان دماغ گیسو را ـ مچین به چین غضب آستین ابرو را.» (دیوان بیدل، ۱۲۰)□ «با مطلع ابروی تو هوش از سر من رفت ـ پیداست که بیت‌الغزل چشم تو چون است.» (یادگار خون سرو، ۱۰۸) در اشعار شعرا، ابرو، در کشیدگی و باریکی، به کمان تشبیه شده است که معمولاً تیر مژه از آن به سوی عاشق روان می‌شود. «بتی معشوق دیدم ابروی او ـ به کردار کمان و غمزه چون تیر.» (دیوان لامعی،۵۳)□ «ناگاهم تیر غمزه زد بر دل ـ آن ابروی چفتهٔ کمان‌آسا.» (دیوان مسعود سعد،۱۳)□ «دو ابرو به‌سان کمان طراز ـ برو توز پوشیده از مشک ناز.» (شاهنامه، ۱۵۹/۱)□ «دو ابروی مشکینش از دلبری ـ کشیده کمان بر مه و مشتری.» (همای و همایون، ۹۷)□ «دو ابرو کمان و دو گیسو کمند ـ به بالا به‌کردار سرو بلند.» (شاهنامه، ۳۶۲/۲)□ «پیش کمان ابرویش لابه همی‌کنم ولی ـ گوش کشیده‌است از آن، گوش به من نمی‌کند.» (دیوان حافظ، ۱۹۲)□ «کمان ابرویت را گو بزن تیر ـ که پیش دست و بازویت بمیرم.» (دیوان حافظ، ۳۳۱)□ « سرو بالای کمان ابرو اگر تیر زند ـ عاشق آن‌ست که بر دیده نهد پیکان را.» (کلیات سعدی، ۴۱۷)□ «خصمی که تیر کافرش اندر غزا نکشت ـ خونش بریخت ابروی همچون کمان دوست.» (کلیات سعدی،۴۴۹)□ «ابروی تو جنبید و خدنگی ز کمان جست ـ بر سینه چنان خورد که از جوشن جان جست.» (دیوان وحشی بافقی،۲۴)□ «از تیر مژه چه صید می‌کرد؟ ـ وآن ابروی چون کمان چه می‌شد؟» (دیوان کبیر مولوی، ۸۶/۲)□ «ابرویی از کمان قضا راست‌خانه‌تر ـ مژگانی از خدنگ حوادث رسنده‌تر.» (دیوان صائب، ۲۲۸۳/۵)□ «کمان ابروی او گر کمین غمزه شود ـ به شوق سینه سپر کن که تیر می‌آید.» (دیوان شهریار، ۱۳۰)□ «آن‌که شد عاشق ابروی کمان‌دار حبیب ـ دل و جان را هدف تیر بلا چون نکند.» (دیوان نسیمی، ۱۵۴)□ «چشم او ترک کمان داری‌ست کز ابروی او ـ هر زمان از سینه‌ام صد ناوک کاری گذشت.» (دیوان فیضی فیاضی، ۲۷۶)□ «به کمان خوش این ابرو و آن خنجر مژگان ـ قسم ای دوست، که کس با تو ندارد سر جنگی.» (شگرف، ۱۹۲) خمیدگی ابرو را به محراب نیز تشبیه کرده‌اند: «در صومعهٔ زاهد و در خلوت صوفی ـ جز گوشهٔ ابروی تو محراب دعا نیست.» (دیوان حافظ، ۶۹)□ «نماز در خم آن ابروان محرابی ـ کسی کند که به خون جگر طهارت کرد.» (دیوان حافظ، ۱۳۲)□ «هر پارسا را کان صنم در پیش مسجد بگذرد ـ چشمش بر ابرو افکند باطل کند محراب را.» (کلیات سعدی، ۴۱۴)□ «به نماز آمده محراب دو ابروی تو دید ـ دلش از دست ببردند و به زنّار برفت.» (کلیات سعدی، ۴۶۱)□ «قبلهٔ ما نیست جز محراب ابروی شما ـ دولت ما نیست الا در سر کوی شما.» (دیوان سلمان، ۱۲)□ « ابروی محراب‌وش، گر سوی مسجد بری ـ نعره برآرد امام، در غلط افتد خطیب.» (دیوان اوحدی، ۱۲۲) خم ابرو: «شاید بُدَن که آید جفتی کمان خوب ـ زین خم گرفته پشت من و ابروان تو.» (منطقی رازی)□ «در نمازم خم ابروی تو در یاد آمد ـ حالتی رفت که محراب به فریاد آمد.» (دیوان حافظ ،۱۷۳)□ «خم ابروی تو در صنعت تیراندازی ـ برده از دست هر آن‌کس که نمازی دارد.» (دیوان حافظ، ۱۲۶)□ «ولوله در شهر نیست جز شکن زلف یار ـ فتنه در آفاق نیست جز خم ابروی دوست.» (کلیات سعدی، ۴۵۰)□ «با خم ابروی شوخش ار به پیشانیست طاق ـ در سر زلفش دل من با پریشانی‌ست جفت.» (دیوان سلمان،۶۷)□ «بازم از نو خم ابروی کسی در نظر است ـ سلخ ماه دگر و غرهٔ ماه دگر است.» (دیوان وحشی،۱۷)□ «از خم ابروی خون‌ریز تو هر جا دم زند ـ عرض جوهر می‌شود مهر زبان شمشیر را.» (دیوان بیدل، ۱۰۸) ابروی شوخ = ابروی زیبا و فتنه‌انگیز محبوب: «خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت ـ به قصد جان من زار ناتوان انداخت.» (دیوان حافظ، ۱۶)□ «ندانم ابروی شوخت چگونه محرابی‌ست ـ که گر ببیند زندیق در نماز آید.» (کلیات سعدی،۵۱۴)□ «کمانی چو ابروی شوخت که دید ـ که وسمه کمانکش نیارد کشید.» (همای و همایون، ۱۱۱) هلالی ابرو را به طاق نیز تشبیه کرده‌اند: «به طاق آن دو ابروی خمیده ـ مثالی زان دو طغرا برکشیده.» (کلیات حکیم نظامی گنجوی، ۳۱۴)□ «هر دو چشمش فتنهٔ عشاق بود ـ هر دو ابرویش به خوبی طاق بود.» (منطق‌الطیر،۶۸)□ «پیش ازین کاین سقف سبز و طاق مینا برکشند ـ منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود.» (دیوان حافظ، ۲۰۵)□ «هر دم به خون دیده چه حاجت وضو چو نیست ـ بی‌طاق ابروی تو نماز مرا جواز.» (دیوان حافظ، ۲۵۸)□ «ز نشئهٔ پر طاووسی ار نداری رنگ ـ به طاق ابروی قوس قزح پیاله بگیر.» (دیوان صائب، ۲۲۷۱/۵)□ «به زیبایی و دلبندی در آفاق ـ چو محرابی بود ابروی او طاق.» (گل و نوروز،۲۵)□ «به خوبی چون خم ابروی خود طاق ـ غمش پیوسته جفت جان عشّاق.» (مثنوی مهر و ماه ،۲۸)□ «دیدم آن روی فرینده و آن ابروی طاق ـ متحیر شدم از بدر و هلالی که

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

توراست.» (ارغنون، ۲۵) ابروی دلدار: «عقل دیوانه شد آن سلسلهٔ مشکین کو ـ دل ز ما گوشه گرفت ابروی دلدار کجاست.» (دیوان حافظ، ۲۶)□ «کارم چو زلف یار پریشان و درهم‌ست ـ پشتم به‌سان ابروی دلدار پر خم‌ست.» (کلیات سعدی، ۴۳۹) ابرو گره داشتن و ابرو کج کردن: «میان ابرویت ای عشق این زمان گره‌ایست ـ که نیست لایق آن روی خوب از آن بازآ.» (کلیات شمس، ۱۴۰/۱)□ «چین بر ابرو زدن و کین تو را بنده شوم ـ گرهٔ ابروی پرچین تو را بنده شوم.» (دیوان وحشی بافقی، ۲۹۹)□ «مرو به ناز جوانی گره فکنده بر ابرو ـ که پیر عشقم و زلف تو داده چین به جبینم.» (سیاه‌مشق۴، ۶۰)□ «ابرو ز سر خشم مکن کج که نه نیکوست ـ با چهرهٔ نیکوی تو کج کردن ابرو.» (ارغنون، ۹۰) ابرو را به تیغ نیز تشبیه کرده‌اند: «تیغ ابرویش ز زنگ خط نگردیده است کند ـ کارها دارد به مردم چشم پرکارش هنوز.» (دیوان صائب، ۲۳۰۲/۵) ابروی طغرا= ابروی هلالی (طغرا خط هلال‌گونه‌ای بوده که بر سر فرمان‌های شاهان نقش می‌شده): «طغرای ابروی تو به امضای نیکویی ـ برهان قاطعست که آن خط مزور است.» (دیوان ظهیر فاریابی، ۳۳۰)□ «در کجی ماند به ابروی تو ماه نو ولی ـ راستی را مثل ابروی چو طغرای تو نیست.» (دیوان نسیمی، ۶۲) گاه در برخی اشعار شعرا ابرو را به حرف الفبای «نون» هم تشبیه کرده‌اند: «فراز نرگسش نونی است پر خم ـ چو نون نرگس از نرگس مقدم.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۶۷)□ «دو ابروی پیوسته با هم دو نون ـ دو مشک سیه هر دو نون نگون.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۱۳۸)

۳ـ اندام؛ «قمریان پاس غلط کردهٔ خود می‌دارند ـ ورنه یک سرو درین باغ به اندام تو نیست.» (صائب)□ «چه فسون است که چون جامه ز اندام تو گیوم ـ همه در قالب تنگی، همه در پیچش بندی.» (شگرف،۹۵)□ «کجا شد ناز اندامت؟ کجا شد؟ ـ دریغا، شاخهٔ نیلوفرم کو؟» (سیاه مشق۴، ۸۳)□ «و عطرهای منقلب شب\ خواب هزار سالهٔ اندامش را آشفته می‌کنند.» (دیوان فروغ، ۳۲۱)□ « خط‌های بی‌قرار مورب\ اندام‌های عاصی او را \ در طرح استوارش \ دنبال می‌کنند.» (دیوان فروغ، ۳۴۵) اندام را در لطافت به گل تشبیه کرده‌اند: «با یار شکر لب گل‌اندام ـ بی‌بوس و کنار خوش نباشد.» (دیوان حافظ، ۱۶۱)□ « ز دل اگر نگشاید گره گل‌اندامی ـ چو غنچه صد گره زر تو را گشاده چه حظ.» (دیوان فیضی فیاضی، ۴۲۰)□ «هر که چون سروم گل‌اندامی نداشت ـ در جهان از عیش خود کامی نداشت.» (دیوان سلمان ساوجی، ۴۱)□ «گل‌اندامی به صد تحسین سزاوار ـ بر و دوشی بری از چشم اغیار.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۷۳)□ «بر سبزه چه خوش باشد، با چون تو گل‌اندامی ـ می‌خوردن و وارستن، از رنج تکاپوها.» (شگرف،۱۰۵) سیم اندام = معشوقی که اندام سفیدی دارد: «ننگرد دیگر به سرو اندر چمن ـ هر که دید آن سرو سیم اندام را.» (دیوان حافظ، ۷)□ «جایی که سرو بوستان با پای چوبین می‌چمد ـ ما نیز در رقص آوریم آن سرو سیم اندام را.» (کلیات سعدی، ۴۱۷)□ «ز رنگ و بوی تو ای سرو قد سیم اندام ـ برفت رونق نسرین باغ و نسترنش.» (کلیات سعدی، ۵۳۱) نازک اندام: «بدان نازک میان شوشه اندام ـ ولیکن شوشه‌ای از نقرهٔ خام.» (دیوان عطار، ۲۷۴) در این بیت شاعر نازکی و باریکی اندام معشوق را به راه باریک شوشه تشبیه کرده. «نازک اندامی که بر اندام او چون بگذرد ـ باد ازو ماند نشان بر وی چو آهن در خمیر.» (دیوان لامعی، ۵۱)□ «نازک‌اندامی ولیکن آن کمر ـ حالتی دارد که اندر مور نیست.» (شگرف، ۱۵۵)

۴ـ انگشت ؛ «لب و دندانش چون مرجان چکیده بر گل خندان ـ به دندان مانده انگشتم ز عشق آن لب و دندان.» (دیوان قطران ، ۲۷۲)□ «دو دست و دو انگشت آن دلربای ـ ز کافور گفتی سرشتش خدای.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۱۳۹)□ «به فندق‌های سیمینش ده انگشت ـ که قامت را ز رشک خویشتن کشت.» (کلیات حکیم نظامی گنجوی، ۳۱۴)□ «هر که معلومش نمی‌گردد که زاهد را که کشت ـ گو سر انگشتان شاهد بین و رنگ ناخنش.» (کلیات سعدی، ۵۳۱)□ «ز من مپرس که در دست او دلت چون‌ست ـ ازو بپرس که انگشتهاش در خون‌ست.» (کلیات سعدی،۴۴۳)□ «آفتاب از کوه سر بر می‌زند ـ ماهروی انگشت بر در می‌زند.» (کلیات سعدی،۴۹۶)□ «نسیم گرم دستی، حلقه‌ای را نرم می‌لغزاند\ در انگشت سیمینم.»(دیوان فروغ، ۲۷۵)

۵ ـ بازو؛ «کمان سخت که داد آن لطیف بازو را؟ ـ که تیر غمزه تمام‌ست صید آهو را.» (کلیات سعدی،۴۱۸)□ «داروی مشتاق چیست؟ زهر ز دست نگار ـ مرهم عشاق چیست؟ زخم ز بازوی دوست.» (کلیات سعدی، ۴۵۰)□ «کمان ابروی جانان نمی‌پیچد سر از حافظ ـ ولیکن خنده می‌آید بدین بازوی بی‌زورش.» (دیوان حافظ، ۲۷۸)□ «کمان ابرویت را گو بزن تیر ـ که پیش دست و بازویت بمیرم.» (دیوان حافظ، ۳۳۱)□ «به بازو دست سرو ناز بشکست ـ به ساعد برد مردم را دل از دست.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۷۲)□ «پنجه‌اش داده شکست

سیـ ـ تاب ـ دست هر پولاد بازو داده تاب.» (سلامان و ابسال، ...) ◻ «درز و گرد و آگند دو بازو ـ درخت دلربایی گشته هر ...» (ویس و رامین، ۱۰۰)◻ «میان بوسه، سرانگشت آتشین هوس را ـ به گیسوان تو بردن، به بازوان تو سودن.» (شگرف، ۱۶۳)◻ «دو بازوی عاجش فکندم به دوش ـ دو زنجیر زلفش گرفتم به چنگ.» (شگرف، ۲۰۸)◻ «در خفتان بازوانت / به تنگ‌ایم/ گرچه سرگشته‌ام/ به وسعت تنهایی.» (منوچهر شیبانی)◻ «بازوان را بگشا تا که عیانت سازم ـ چه ره‌آورد سفر دارم ز این راه دراز.» (دیوان فروغ، ۲۰۸)◻ «من تشنه میان بازوان و ـ همچون علفی ز شوق روییدم.» (دیوان فروغ، ۲۳۹)

۶ـ بالا؛ «تا رخ و بالای او معلوم گرداند تو را ـ کاسمان را ماه گویی‌ست و سرو جانور.» (دیوان امیرمعزی، ۳۸۶)◻ «هر که با صورت و بالای تواش انسی نیست ـ حیوانی‌ست که بالاش به تـان ماند.» (کلیات سعدی، ۴۹۱)◻ «خیز و بالا بنما ای بت شیرین حرکات ـ کز سر جان و جهان دست فشان برخیزم.» (دیوان حافظ، ۳۳۶)◻ «چه بالا و چه پهنا زان سمن بر ـ سراپا هر دو چون دو یار درخور.» (ویس و رامین، ۱۰۰)◻ «نظّارهٔ آن بالا! صاحب نظری باید ـ سرگشتهٔ این سودا! ثابت قدمی شاید.» (دیوان سلمان، ۱۱۳)◻ «دل به بالای تو مفتون شد و از لعل تو خون ـ وه چه موزون حرکاتی و چه شیرین دهنی.»(دیوان شهریار، ۱۷۸) قد و بالا: «عاشقان جان ز پی مصلحتی می‌خواهند ـ تا نثار قد و بالای دلارام کنند.» (دیوان سلمان ساوجی، ۸۸)◻ «کس ز وصل قد و بالای تو برمی‌نخورد ـ مگر آن موی که با قامت تو هم بالاست.» (دیوان کمال‌اسماعیل، ۲۸۰)◻ «باز امشب از خیال تو غوغاست در دلم ـ آشوب عشق آن قد و بالاست در دلم.» (سیاه‌مشق ۴، ۲۱) بالای اندام معشوق را در بلندی به سرو تشبیه کرده‌اند: «دو ابرو کمان و دو گیسو کمند ـ به بالا به کردار سرو بلند.» (شاهنامه، ۳۶۲/۲)◻ «بینی آن بالا که تا او را بلندی داد چرخ ـ پست شد سرو سهی در کشمر و در غاتفر.» (دیوان امیرمعزی، ۳۸۶)◻ «به بالا سرو بستانی شکفته بر سرش بستان ـ اگر دائم بقا خواهی از آن بستان گلی بستان.» (دیوان قطران، ۲۷۲)◻ «تو را به سروین بالا قیاس نتوان کرد ـ که سرو را قد و بالا بدان تو ماند.» (دقیقی)◻ «به جای سرو بلند ایستاده بر لب جوی ـ چرا نظر نکنی یار سرو بالا را.» (کلیات سعدی، ۴۱۲)◻ «آن رخ چون گل بشکفته و بالای چو سرو ـ خواجه دیده‌ست همانا که رهش بر در اوست.» (دیوان فرخی، ۲۸)◻ «نه چون بالای او سروی به کشمر ـ نه چون دیدار او نقشی به کشمیر.» (دیوان لامعی، ۵۳)◻ «می‌شکفتم ز طرب زان که چو گل بر لب جو ـ بر سرم سایهٔ آن سرو سهی بالا بود.» (دیوان حافظ، ۲۰۴)◻ «به بالات ماند سهی سرو راست ـ ولی قامتت راستی را بلاست.» (همای و همایون، ۱۱۱)◻ «چو سروش دیده در گلشن خرامان ـ در آن رفتار و بالا مانده حیران.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۷۲) بالا را به صنوبر هم تشبیه کرده‌اند: «پیش بالایت به بالایت فرو بارم گهر ـ زان که صد نوبر مرا زان یک صنوبر ساختند.» (دیوان خاقانی، ۱۱۲)◻ «دل صنوبریم همچو بید لرزانست ـ ز حسرت قد و بالای چون صنوبر دوست.» (دیوان حافظ، ۶۱) بالا بلند و سهی بالا = قامت بلند: «بدان گیسو که قلعه‌اش را کمند است ـ چو سرو قامتش بالا بلند است.» (کلیات حکیم نظامی گنجوی، ۳۱۴)◻ «بالا بلند عشوه‌گر نقش باز من ـ کوتاه کرد قصهٔ زهد دراز من.» (دیوان حافظ، ۴۰۱)◻ «جوی‌ها بسته‌ام از دیده به دامان که مگر ـ در کنارم بنشانند سهی بالایی.» (دیوان حافظ، ۴۹۴)◻ «سهی بالا و نرگس چشم و گل روی ـ بنفشه جعد و مشکین‌خال و گلبوی.» (گل و نوروز، ۳۵) بالا در معنی اندام: «ز سر تا به پایش به کردار عاج ـ به رخ چون بهشت و به بالا چو ساج.» (شاهنامه، ۱۵۹/۱)

۷ـ بر؛ در معنی سینه و پهلو است: «مویی چنین دریغ نباشد گره زدن؟ ـ بگذار تا کنار و برت مشکبو بود.» (کلیات سعدی، ۵۰۵)◻ «چشمم از آینه‌داران خط و خالش گشت ـ لبم از بوسه‌ربایان بر و دوشش باد.» (دیوان حافظ، ۱۰۵)◻ «بر و سینهٔ آن صنم سیم‌رنگ ـ همی‌داشت از صفحهٔ سیم ننگ.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۱۳۸ـ۱۳۹)◻ «سر گیسوی سیه واکن و بر دوش و بر افشان ـ که نزیبد به تو افسونگر گل چهره کلاهی.» (بازگشت، ۸۹) سیمین‌بر: «تو سیمین‌بری من چو زرین ایاغ ـ تو تابان مهی من چو سوزان چراغ.» (ابوشکور بلخی)◻ «ار انگبین لبی سخن تلخ مر چراست؟ ـ ور یاسمین بری تو به دل چون که آهنی.» (منجیک ترمذی)◻ «دوست دارم کودک سیمین‌بر بیجاده لب ـ هر کجا زیشان یکی بینی مرا آن‌جا طلب.» (دیوان فرخی،۴)◻ «دل آن ترک نه اندر خور سیمین‌بر اوست ـ سخن او نه ز جنس لب چون شکّر اوست.»(دیوان فرخی، ۲۸)◻ «چه بالا و چه پهنا زان سمن‌بر ـ سراپا هر دو چون دو یار درخور.» (ویس و رامین، ۹۹)◻ «بنفشه زلفی و سیمین بر و عقیقی لب ـ به روی مایهٔ روز و به موی مایهٔ شب.»(دیوان قطران،۳۱)◻ «مشکین خط و شیرین سخن و غالیه زلفند ـ سیمین بر و زرین کمر و موی میانند.» (دیوان امیرمعزی، ۱۷۸)◻

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

«پری رویی و مه‌پیکر، سمن بویی و سیمین بر ـ عجب کز حسن رویت در جهان غوغا نمی‌باشد.» (کلیات‌سعدی، ۴۸۶)□ «بکش دربر سیمین ما را ـ که از خویشت همین دم وارهانم.» (کلیات شمس ، ۲۴۶/۳)□ «باشد وصال سیمبران بوتهٔ گداز ـ در گوهرست رشته دمادم نزارتر.» (دیوان صائب، ۲۲۸۰/۵) بر را از سفیدی به عاج نیز تشبیه کرده‌اند: «شکفته لاله رخساره، حجاب لاله جرّاره ـ بر از عاج و دل از خاره، تن از شیر و لب از شکّر.» (دیوان عنصری، ۱۱۲)□ « لب تو خضر و دهان تو آب حیوان‌ست ـ قد تو سرو و میان موی و بر به هیأت عاج.» (دیوان حافظ، ۹۷)□ «چو عاج دوش و برش می‌زند به غمزهٔ نازت ـ تو نیز آتش رگبار بوسه در نظر افشان.» (شگرف، ۱۹۶)

۸ـ **بناگوش**؛ «بر بناگوش تو ای پاک‌تر از درّ یتیم ـ سنبل تازه همی‌بردمد از صفحهٔ سیم.» (دیوان فرخی، ۲۴۶)□ «ماه است بناگوشت و زلفت شب دیجور ـ زین کوی پر از ظلمت و زان شهر پر از نور.» (دیوان لامعی ،۴۹)□ «از پی کشف شرف پیش بناگوش و لبش ـ ماه دیدم رمی و زهره سما کارهٔ دوست.» (دیوان سنایی،۸۷)□ «بر آن زلف و لب و خال و بناگوش ـ سوی بازار عشقش برده‌ام دوش.» (دیوان حسن غزنوی، ۲۸۲)□ «آن حلقهٔ زر چیست بر آن زلف و بناگوش ـ و آن سنبل‌تر چیست بر آن سرو و صنوبر؟» (دیوان اثیراخسیکتی ،۱۷۱)□ «به بناگوش تو و حلقهٔ گوش ـ به دو زنجیر شکن بر شکنت.» (دیوان خاقانی، ۵۶۸)□ «نگذرد یاد گل و سنبلم اندر خاطر ـ تا به‌خاطر بود آن زلف و بناگوش مرا.» (کلیات سعدی، ۴۱۷)□ «پریشان شده گیسوانت به روی ـ و بر گردن و بر بناگوش و گوش.» (ارغنون،۵۱) سفیدی بناگوش را به سیم، عاج و ماهتاب تشبیه کرده‌اند: «دوش آن صنم سنگدل سیم بناگوش ـ آمد بر من تنگ دل و خسته و مدهوش.» (دیوان عمعق بخاری، ۱۷۲)□ «بر گرد بناگوش چو عاجش خط مشکین ـ چون دایره کز شب بکشی گرد نهاری.» (دیوان سنایی، ۶۳۰)□ «ماهتابستش بناگوش و خطش سنبل بود ـ آفتابستش رخ و بالاش سرو جویبار.» (دیوان عنصری، ۱۱۷)□ «شد بناگوشت سفید و ظلمت غفلت به‌جاست ـ صبح روشن گشت و در خواب پریشانی هنوز.»(دیوان صائب، ۲۳۰۲/۵)

۹ـ **بینی**؛ «از آن بینی و چندان ناز بینی ـ رسیده اهل دل را جان به بینی.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۶۸) بینی را از لحاظ باریکی به تار ابریشم ، قلم و هلال ماه تشبیه کرده‌اند: «بینی او تارکی ابریشمین ـ بسته بر تارک ز ابریشم عقد.» (ابو شعیب صالحی)□ «میان چشم و بینی دور نبود ـ که نرگس بی‌قلم دستور نبود.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۶۸)□ «یکی بینی او چو سیمین قلم ـ ولی پشت او همچو تیغ دژم.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۱۳۸)□ «بینی‌اش زیر هلال منخسف ـ درمیان ماه کافوری الف.» (سلامان و ابسال، ۱۵۷) تیغ بینی = از لحاظ تیزی، بینی به تیغ تشبیه شده : «نقاب برگ نسرین مشک چینی ـ ستون طاق ابرو تیغ بینی.» (گل و نوروز، ۳۵)□ «تو گویی بینیش تیغیست از سیم ـ که کرد آن تیغ سیبی را به دو نیم.» (کلیات حکیم نظامی گنجوی، ۱۵۲)

۱۰ـ **پستان**؛ «آناهیتای زیبا با رخی افروخته از خشم/ مهار اسب‌ها بر کف گرفته سخت می‌تازد/ ز زیر جامهٔ چرم پلنگ او/ دو پستانش به روی سینه می‌لغزد.» (گزینهٔ اشعار منوچهر شیبانی، ۵۸) در بیشتر اشعار پستان به انار تشبیه شده است: «دو پستان چون دو سیمین نار نوخیز ـ بر آن پستان گل بستان درم ریز.» (کلیات حکیم نظامی گنجوی،۱۵۳/۱)□ «بدان سیمین دو نار نرگس‌افروز ـ که گردی بستد از نارنج نوروز.» (کلیات حکیم نظامی گنجوی، ۳۱۴/۱)□ «دهانش چو گلنار و لب ناروان ـ ز سیمین برش رسته دو ناردان.» (شاهنامه، ۱۵۹/۱)□ «دو پستان او چون دو سیمین انار ـ اگر سرو سیم آورد نار بار.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا،۱۳۹)□ «گمان برند که در باغ عشق سعدی را ـ نظر به سیب زنخدان و نار پستان‌ست.» (کلیات سعدی، ۴۴۲) تشبیه پستان به دو گوی: «پستان یار در خم گیسوی تابدار ـ چون گوی عاج در خم چوگان آبنوس.» (کلیات سعدی، ۵۲۸)□ «من دفتر تو خواهم تا خوانم از آن دفتر ـ از گیسو و پستانت دو گوی و دو چوگانا.» (ارغنون، ۲۴)□ «ما کوردلان را، مگر آن گوی دو پستان ـ آگه کند از صنع خداوند یگانه.» (شگرف، ۲۰۱)

۱۱ـ **پیشانی**؛ «اگر پیشانی‌اش رضوان بدیدی ـ بهشت عدن را بی‌شأن بدیدی.» (الهی‌نامه،۳۳۱)□ «جعد بر سیمین پیشانیش گفتی که مگر ـ لشکر زنگ همی غارت بغداد کند.» (ولوالجی)□ «ز رخ چون برقع دعوی گشاید ـ به پیشانی ید بیضا نماید.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر،۲۶۷)□ «چو پیشانی او میدان سیمست ـ گر از زلفش کنم چوگان چه بیمست.» (الهی‌نامه، ۳۳۷)□ «ز پیشانیش تابان تیر و ناهید ـ ز رخسارش فروزان ماه و خورشید.» (ویس و رامین،۹۹)□ «فروزندهٔ پیشانی‌اش چون سهیل ـ به دیدار او ماه را بود میل.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۲۶۲)□ «جبهه‌اش بدر و از آن نیمی نهان ـ با هلال منخسف کرده قران.» (سلامان و ابسال، ۱۵۷)□ «پیشانی بلند تو

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

در نور شمع‌ها ـ آرام و رام بود چو دریای روشنی.» (دیوان فروغ، ۲۵۹)□ «پیشانیت آینه‌ای بلند است\ تابناک و بلند\که خواهران هفتگانه در آن می‌نگرند\ تا به زیبایی خویش دست یابند.» (شاملو)

۱۲ـ پیکر؛ «من در اندیشه که بت یا مه‌نو یا ملک‌ست ـ یار بت پیکر مه‌روی ملک سیما بود.» (کلیات‌سعدی،۵۰۳)□ «جمال ماه پیکر بر بلندی ـ بدان ماند که ماه آسمان است.» (کلیات سعدی، ۴۴۱)□ «شربتی از لب لعلش نچشیدیم و برفت ـ روی مه پیکر او سیر ندیدیم و برفت.» (دیوان حافظ، ۸۳)□ «نگارا سمن عارضا دلبرا ـ بتا ماه رویا پری پیکرا.» (همای و همایون ، ۱۱۰)□ «از پیکر او عکس برد آینهٔ روز ـ با تیر قلم درکشد آن‌جا به دو پیکر.» (دیوان اثیراخسیکتی،۱۷۲)□ «بر دل من تا خیال آن پری پیکر گذشت ـ کافرم گر در خیالم صورت دیگر گذشت.» (دیوان سلمان ساوجی،۶۵)□ «پیکرم فریاد زیبایی\ در سکوتم نغمه‌خوان لبهای تنهایی.» (دیوان فروغ،۲۳۵)□ «با تمامی پیکر تفته‌ات \ لحظه‌های احتضار مرا\ به قرن‌ها\ می‌کشانی.» (منوچهر شیبانی)□ «ز آن عطر خوش که می‌دمد از پیکرش مدام ـ بر داغ دل گشوده بود باغ لادنش.»(بازگشت، ۱۸۰)□ «باد آمد و آن جامه بر آن شاخ گل افکند ـ ای پیکر عریان تو در چشمه ، قبا کو؟» (شگرف، ۱۴۷)□ «می‌بینمت که گام فرا می‌نهی به پیش ـ در جامه‌ای سپید که پوشانده پیکرت.» (چشم‌ها و دست‌ها، ۹۵)

۱۳ـ تن؛ «کجا شد آن صنم ماهروی سیمین تن ـ کجا شد آن بت عاشق پرست مهر لقای.» (دیوان فرخی،۳۷۱)□ «سیب و گل و سیم دارد آن دلبر من ـ سیبش ز نخ و گل دو رخ و سیمش تن.» (دیوان عنصری، ۳۱۷)□ «چون کمان در بازو آرد سرو قدّ سیمتن ـ آرزویم می‌کند کاماج باشم تیر را.» (کلیات سعدی، ۴۱۵)□ «تا روان دارد روان دارم حدیثش بر زبان ـ سنگدل گوید که یاد یار سیمین تن مکن.» (کلیات سعدی،۵۸۵)□ «به حریر تن و دیبای رخت ـ به ترنج بر و سیب ذقنت/.../ به گهرهای تر از لعل لبت ـ به حلی‌های زر از سیم تنت.» (دیوان خاقانی، ۵۶۸)□ «ز سیمین تنت کوه گیرد کمر ـ که خود را توان بر تو بستن به زر.» (همای و همایون، ۱۱۰)□ «تنم از واسطهٔ دوری دلبر بگداخت ـ جانم از آتش مهر رخ جانانه بسوخت.» (دیوان حافظ، ۱۷)□ «ای تشنج‌های لذت در تنم ـ ای خطوط پیکرت پیراهنم.» (دیوان فروغ، ۳۳۳)□ «بر برف تنت بوسهٔ لغزنده عجب نیست ـ بگذار لب از ساق تو تا سینه بتازد.» (شگرف، ۱۵۱)

۱۴ـ جبین؛ «زلف و رخسار تو و جعد و جبین تو مرا ـ روز و شب گریان دارند و خروشان و حزین.» (دیوان لامعی، ۱۴۶)□ «کام ازو کس نگرفتست مگر باد بهار ـ که بر آن زلف و بناگوش و جبین می‌گذرد.» (کلیات سعدی، ۴۷۶)□ «بر جبین نقش کن از خون دل من خالی ـ تا بدانند که قربان تو کافر کیشم.» (دیوان حافظ، ۳۴۱)□ «جبینش قبله‌گاه عاشقان‌ست ـ وز او تا زلف فرقی در میان‌ست.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۶۷)□ «چو سر ز خاک برآرم هنوز چون صبحم ـ صفای مهر تو تابنده از جبین باشد.» (دیوان سلمان ساوجی، ۹۲)□ «جبینش زیر نور کوکب چرخان پاکی می‌فروزد.» (گزینهٔ اشعار منوچهر شیبانی، ۵۸) شعرا در اشعارشان جبین را از لحاظ سفیدی و رخشندگی به ماه و زهره نیز تشبیه کرده‌اند: «خورشید نماینده بتی ماه جبینی ـ کافور بناگوش مهی مشک عذاری.»(دیوان سنایی، ۶۳۰)□ «یارب آن شاه‌وش و ماه‌رخ و زهره جبین ـ دُرّ یکتای که و گوهر یکدانهٔ کیست.» (دیوان حافظ، ۶۷)

۱۵ـ چهره؛ «به چهره یوسف دیگر ولیکن ـ به هجرانش منم یعقوب دیگر.» (دقیقی)□ «حسن را بر چهرهٔ او بند کرد و برنوشت ـ آسمان از مشک بر گردش صلاح‌المسلمین.» (دیوان سنایی، ۵۴۹)□ «از زلف و غمزه چهرهٔ همچون بهشت تو ـ آرامگاه جادو و مأوی کافرست.» (دیوان ظهیرفاریابی، ۳۲)□ «ز رشک چهرهٔ تو ماه تیره گشت و خجل ـ ز شرم قامت تو سرو کوژگشت و دو تاه.» (دیوان فرخی، ۳۵۷)□ «در چهرهٔ آن ماه چو شد دیدهٔ ما باز ـ یارب که به یک دم چه مقامات گرفتیم.» (دیوان عطار، ۴۹۱)□ «چون چهره نمود آن بت زیبا ـ ماه از سوی چرخ بت‌پرست آمد.» (کلیات شمس، ۸۴/۲)□ «یکی چهره‌داری چو تابنده مهر ـ خوشا مهرکش سرو باشد سپهر. »(تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف و زلیخا،۱۲۲)□ «رنگ به سبزی زند چهرهٔ او را مگر ـ سوی برون داد رنگ پستهٔ خندان او.» (دیوان خاقانی، ۳۶۳)□ «به‌رغم مدعیانی که منع عشق کنند ـ جمال چهرهٔ تو حجت موجه ماست.»(دیوان حافظ، ۲۸)□ «به قدّ و چهره هر آن کس که شاه خوبان شد ـ جهان بگیرد اگر دادگستری داند.» (دیوان حافظ، ۱۷۹)□ «تافته بر چهرهٔ وی آفتاب ـ گونهٔ مس یافته آن سیم ناب.» (سیاه‌مشق ۴، ۲۸)□ «بیرون میا، میا نمکین چهره را بپوش ـ با چشم شور خویش نظر می‌زند دلم.» (ارغنون، ۸۰) خوب چهره، نیکو چهره = معشوقی که چهرهٔ زیبا دارد یا چهرهٔ زیبای معشوق : «چو آن خوب چهره ز خیمه به راه ـ بدید آن سهی قدّ لشکر پناه.» (شاهنامه، ۸۳۰/۳)□ «چو نیکو چهره و قدّش ببیند ـ شود از نعت هر دو عقل مضطر.» (دیوان عنصری،

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

۴۷) پری چهره، ترک پری چهره: «خوشا عاشقی خاصه وقت جوانی ـ خوشا با پری چهرگان زندگانی.» (دیوان فرخی، ۳۹۲)□ «هر کس به جهان خرمیی پیش گرفتند ـ ما را غمت ای ماه پری چهره تمام‌ست.(کلیات سعدی، ۴۴۰)□ «دردم همه زان ترک پری چهره که دارد ـ بالاش قوام الف و زلف خم دال.» (دیوان لامعی گرگانی، ۷۱)□ «آن ترک پری چهره که دوش از بر ما رفت ـ آیا چه خطا دید که از راه خطا رفت.» (دیوان حافظ، ۸۲) معشوقان ترک در زیبایی مشهور بوده‌اند: «روی تاجیکانه‌ات بنمای تا داغ حبش ـ آسمان بر چهرهٔ ترکان یغمایی کشد.» (کلیات سعدی، ۴۸۶)

۱۶ـ چشم؛ در اشعار شعرا بیشتر به گل نرگس، چشم آهو و بادام تشبیه شده است. طناز، فتان، دنباله‌دار، شوخ، عشوه‌ساز، جادو، سرمه‌سای، پرفن، نیم‌خواب، بسیار خواب،خماری، مخمور، نیم‌زنده، خودکام، خونخوار، عاشق‌کش، مستانه، مست، بیمار و نیلوفری از صفات آن هستند. «به لب و چشم، راحتی و بلا ـ به رخ و زلف، توبه‌ای و گناه.» (کسایی مروزی، ۹۲)□ «ور نشد ابروش عاشق چند باشد گوژپشت ـ ورنه می‌خورده‌ست چشمش از چه باشد در خمار؟» (دیوان عنصری، ۱۱۷)□ «به چشمش کز عتابم کرد رنجور ـ به چشمک کردنش کز در مشو دور.» (کلیات حکیم نظامی گنجوی،۳۱۴)□ «هر دو چشمش فتنهٔ عشاق بود ـ هر دو ابرویش به خوبی طاق بود.» (منطق‌الطیر، ۶۹)□ «به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد ـ فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت.» (دیوان حافظ،۱۶)□ «گشتی باده بیاور که برای رخ دوست ـ گشت هر گوشهٔ چشم از غم دل دریایی.» (دیوان حافظ، ۴۹۴)□ «دو چشمش قرةالعین زمانه ـ از او آهوکم و نرگس میانه.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۶۸)□ «دو چشمش چو چشم گوزنان سیاه ـ طلسم همه جاودان زو تباه.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف و یوسف یا لب سوزندهٔ مردی که با چشمان خاموشش \ سرزنش می‌کرد دستی را که از هر شاخهٔ سرسبز \ غنچهٔ نشکفته‌ای می‌چید.» (دیوان فروغ، ۲۳۴)□ «اندیشهٔ آن دو چشم رؤیایی ـ هرگز نبرد ز دیدگان خوابم.» (دیوان فروغ، ۱۲۱)□ «ساقیا پر کن به یاد چشم او جامی دگر ـ تا به سوی عالم مستی زنم گامی دگر.»(ارغنون، ۴۵)□ «زان بادهٔ نگار که در جام چشم تست ـ چون ساقیان میکده درکام من بریز.» (چشم‌ها و دست‌ها، ۹۵) سیاه چشم: «شاد زی با سیاه چشمان شاد ـ که جهان نیست جز فسانه و باد.» (دیوان رودکی، ۴۶۰)□ «کشی آن چشم سیاهش ببین ـ خوشی آن تنگ دهانش نگر.» (کسایی مروزی، ۸۲)□ «نه خفته‌ست آن سیه چشم و نه بیدار ـ نه مستست آن سیه زلف و نه هشیار.» (دیوان عنصری، ۱۶۲)□ «به جان تو که نیارم تمام کرد نگاه ـ ز بیم چشم رسیدن بدان دو چشم سیاه.» (دیوان فرخی، ۳۵۷)□ «شب افروزی چو مهتاب جوانی ـ سیه‌چشمی چو آب زندگانی.» (کلیات حکیم نظامی گنجوی، ۱۵۲/۱)□ «چشم سیاه خویش به سیمای من بدوز\ تا قلب گرم من بتپد از فریب او.» (سرمهٔ خورشید، ۵۴) نرگس استعاره از چشم معشوق است و چشم معشوق بسیار به گل نرگس تشبیه شده است: «دو چشم آهو و دو نرگس شکفته به بار ـ درست و راست بدان چشمکان تو ماند.» (دقیقی)□ «از آن که نرگس لختی به چشم تو ماند ـ دلم به نرگس‌بر شیفته شده‌ست و تباه.» (دیوان فرخی، ۳۵۷)□ «لعل سیرابش جهانی تشنه داشت ـ نرگس مستش هزاران دشنه داشت.» (منطق‌الطیر، ۶۹)□ «نرگس او بر کمان پیوست تیر ـ نیزه او را زهرکش پیکان و پر.» (دیوان سوزنی، ۱۰۰)□ «دو نرگس ولی رنگ او همچو قیر ـ ز الماس بر گرد او رسته تیر.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۱۳۸)□ «کس به دور نرگست طرفی نبست از عافیت ـ به که نفروشند مستوری به مستان شما.» (دیوان حافظ، ۱۱)□ «به بوی او دل بیمار عاشقان چو صبا ـ فدای عارض نسرین و چشم نرگس شد.» (دیوان حافظ، ۱۶۷) نرگس شهلا و چشم شهلا: «ز چشمش نرگسی شهلا شود کور ـ ز لعلش در دل شهد و شکر شور.» (مثنوی مهر و ماه ، ۹۱)□ «آن که عمری شد که تا بیمارم از سودای او ـ گو نگاهی کن که پیش چشم شهلا میرمت.» (دیوان حافظ، ۹۳) چشم مست و نرگس مست: «وگر چشم مست تو گوید که هست ـ گواهی نشاید شنیدن ز مست.» (همای و همایون، ۱۱۰)□ «چشم مستش آهوی مردم شکار ـ جلوه‌گاهش در میان لاله‌زار.» (سلامان و ابسال، ۱۵۷)□ «غلام نرگس مست تو تاجدارانند ـ خراب بادهٔ لعل تو هوشیارانند.» (دیوان حافظ، ۱۹۳)□ «نرگس مست نوازش کن مردم‌دارش ـ خون عاشق به قدح گر بخورد نوشش باد.» (دیوان حافظ، ۱۰۵)□ «علم و فضلی که به چل سال دلم جمع آورد ـ ترسم آن نرگس مستانه به یغما ببرد.»(دیوان حافظ، ۱۲۹)□ «آن چشم مست بین که به شوخی و دلبری ـ قصد هلاک مردم هوشیار می‌کند.» (کلیات سعدی، ۴۱۸)□ «چشم مستت گرچه با ما ترکتازی می‌کند ـ لعل جان‌بخش تو هر دم دلنوازی می‌کند.» (دیوان سلمان ساوجی، ۹۷)□ «چشم مستش رام پیکان‌های

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

مژگانش نبود ـ زلف او نازم که این شیر سیه زنجیر کرد.» (دیوان شهریار، ۱۳۱) چشم جادو و نرگس جادو: اشاره به سحرانگیزی چشم معشوق دارد: «نی که بنمودیم صد سحر حلال ـ در صفات نرگس جادوی تو.» (دیوان عطار، ۵۶۹)□ «چشمت به جادویی بدل چاه بابل‌ست ـ زلفت به کافری عوض حصن خیبرست.»(دیوان ظهیرفاریابی، ۳۲)□ «چشم جادوی تو خود عین سواد سحرست ـ لیکن این هست که این نسخه سقیم افتادست.» (دیوان حافظ، ۳۷)□ «آه از آن نرگس جادو که چه بازی انگیخت ـ آه از آن مست که با مردم هشیار چه کرد.» (دیوان حافظ، ۱۴۱)□ « دو حیله‌ور جادو، دو عشوه‌گر هندو ـ بر چهرهٔ تو بت رو، ببریده سر افتاده‌ست.» (دیوان حبیب خراسانی، ۸۶) چشم مخمور، نرگس مخمور، چشم پرخمار: «دو نرگس مخمور چو دونایژهٔ خون ـ دو لعل گهرپوش چو دو ناوچهٔ نوش.» (دیوان عمعق بخاری، ۱۷۲)□ «از فریب نرگس مخمور و لعل می‌پرست ـ حافظ خلوت‌نشین را در شراب انداختی.» (دیوان حافظ، ۴۳۴)□ «چشم مخمور تو دارد ز دلم قصد جگر ـ ترک مست‌ست مگر میل کبابی دارد.» (دیوان حافظ، ۱۲۵)□ «پنهان شدم از نرگس مخمور، مرا دید ـ بگریختم از خانهٔ خمّار، مرا یافت.» (کلیات شمس، ۱۹۸/۱)□ «آنچه از نرگس مخمور تو در چشم من‌ست ـ برنخیزد به گل و لاله و ریحان دیدن.» (کلیات سعدی، ۵۸۵)□ «به دو مخمور عروس حبشیت ـ خفته در حجلهٔ جزع یمنت.» (دیوان خاقانی، ۵۶۸)□ «کشیده حاجب ابروش پیوست ـ کمان بر جادوی مخمور سرمست.» (گل و نوروز، ۳۵)□ «از بادهٔ لب او مخمور گشته جان‌ها ـ وان چشم پر خمارش داده سزای توبه.»(کلیات شمس، ۱۶۰/۵) چشم میگون و نرگس میگون: «دو چشم مست می‌گونت ببرد آرام هشیاران ـ دو خواب‌آلوده بربودند عقل از دست بیداران.» (کلیات سعدی، ۵۷۹)□ «آن سیه چرده که شیرینی عالم با اوست ـ چشم میگون لب خندان دل خرم با اوست.» (دیوان حافظ، ۵۶)□ «نرگس میگون او از پردهٔ نیلوفری ـ می‌نماید چون شفق از دامن شبهای تار.» (دیوان صائب، ۲۱۹۷/۵) چشم پرخواب: «به خواب نرگس جادوش سوگند ـ که غمزه‌اش کرد جادو را زبان بند.» (کلیات حکیم نظامی گنجوی، ۳۱۴/۱)□ «آن یکی پر تاب و دارد مر مرا با پیچ وتاب ـ وان دگر پر خواب و دارد مر مرا بیخواب و خور.» (دیوان مسعود سعد، ۲۰۴) «نرگس نیم زنده: «گل‌های بهار نیم‌مرده ـ از نرگس نیم زندهٔ تو.» (دیوان عطار، ۵۶۱) چشم بیمار: «به مژگان سیه کردی هزاران رخنه در دینم ـ بیا کز چشم بیمارت هزاران درد برچینم.» (دیوان حافظ، ۳۵۴)□ «نه از درد دل‌های ریشش خبر ـ نه از چشم بیمار خویشش خبر.» (سعدی)□ «شده گرم از نسیم مشک بیزش ـ دماغ نرگس بیمار خیزش.» (کلیات حکیم نظامی گنجوی، ۱۵۲/۱)□ «از آن مژگان او دست دعا بر آسمان دارد ـ که دایم از خدا خواهد شفای چشم بیمارش.» (کلیم کاشی) نرگس فتان:اشاره به چشم فتنه‌انگیز معشوق دارد: «پارسایی و سلامت هوسم بود ولی ـ شیوه‌ای می‌کند آن نرگس فتّان که مپرس.» (دیوان حافظ، ۲۷۱)□ «پناه از چشم فتّانش به زلفش می‌برم صائب ـ که بر هر کس ستم رو آورد زنّار می‌بندد.» (صائب) چشم شوخ و نرگس شوخ: «ز چشم شوخ تو جان کی توان برد ـ که دایم با کمان اندر کمینست.» (دیوان حافظ، ۵۵)□ شوخی نرگس نگر که پیش تو بشکفت ـ چشم دریده ادب نگاه ندارد.» (دیوان حافظ، ۱۲۲) زنگی بچه کنایه از چشم سیاه معشوق است: «دو نرگس داشت نرگس‌دان ز بادام ـ چو دو جادو دو زنگی بچه در دام/ دو زنگی بچه هر یک با کمانی ـ به تیر انداختن هر جا که جانی.» (الهی‌نامه، ۳۳۱)□ «در گلشن بوستان رویش ـ زنگی بچگان ز ماه زاده.» (کلیات سعدی، ۵۹۴) چشم هندو، چشم سیاه معشوق به هندو تشبیه شده است: «از تنگ چشم فلک بر کتاب فخر ـ در چشم هندوی تو نموده فداء روی.» (دیوان ازرقی هروی،۱۱۱)□ «هندوی چشمت به من تیز نگه می‌کند ـ غمزهٔ خونریز او در پی خون من است.» (دیوان فیضی فیاضی، ۲۵۸)□ «هندوی چشم تو شد می‌بین خریدارانه‌اش ـ اعتمادی لیک بر ترکان خونخوارش مکن.» (دیوان وحشی، ۱۴۲) چشم و نرگس غماز: «زلف رها کرده به رخ ناز را ـ سایه زده نرگس غمّاز را.» (سیاه مشق ۴، ۲۷)□ «سخن‌ها داشتم دور از فریب چشم غمّازت ـ چو زلفت گر مرا بودی مجال حرف درگوشی.» (سیاه مشق ۴، ۸۲) چشم ترک و بچهٔ ترک: «دیار هند و اقالیم ترک بسپارند ـ چو چشم ترک ببینند و زلف هندو را.»(کلیات سعدی، ۴۱۸)□ «یارب این بچهٔ ترکان چه دلیرند به خون ـ که به تیر مژه هر لحظه شکاری گیرند.» (دیوان حافظ، ۱۸۵) چشم را از لحاظ شکل به بادام نیز تشبیه کرده‌اند: «به دو بادام و دو شکّر هم او درد و هم او درمان ـ ز دل گفتن وز او گفتن ز جان طاعت وز او فرمان.» (دیوان قطران، ۲۷۰)□ «گر کند لعل شکرریزش دو صد پیمان به وصل ـ غمزهٔ بادام او چون پسته یکسر بشکند.» (دیوان مجیر بیلقانی، ۷۹) آهو چشم، اشاره به چشم سیاه معشوق: «بزن ای ترک آهو چشم آهو از سر تیری ـ که باغ و راغ و کوه و دشت پر ماه‌ست و پر شعری.» (دیوان

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

منوچهری، ۱۲۳)□ « پیش یکتا مژهٔ چشم چو آهوش ز ضعف ـ شده شیران جهان ریشه‌ای از شارهٔ دوست.» (دیوان سنایی، ۸۷)□ «نی نواز غزلم تا به چراگاه خیال ـ چون تو آهو بچهٔ چشم سیاهی دارم.» (دیوان شهریار، ۱۴۰)□ «لعلش چون شهد و شکر دلپذیر ـ چشمش آهو روش و شیرگیر.» (سیاه‌مشق۴،۲۸)

۱۷ـ خال؛ «مرا ز خال سه بوسه تو وعده کرده بدی ـ بپای تا بدهم پیش کت وبال بود.» (ابوطاهر طیب خسروانی)□ « هر چه هستی‌ست همه ملک لب و خال تو اند ـ چیست کان نیست تو را تا سوی تو آن آرند.» (دیوان سنایی،۱۴۲)□ «یکی خالش به زیر چشم جادو ـ فتاده نافه‌یی از ناف آهو.» (مثنوی مهر و ماه، ۲۸)□ «خط و خال دل و جان جای ایشان ـ فتاده مهر و مه در پای ایشان.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۶۹)□ «به کنج لبش بر یکی تیره‌خال ـ که بردی دل زاهدان را ز حال.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۱۳۹)□ «به لطف خال و خط از عارفان ربودی دل ـ لطیفه‌های عجب زیر دام و دانهٔ تست.» (دیوان حافظ، ۳۴)□ «خیال خال تو با خود به خاک خواهم برد ـ که تا ز خال تو خاکم شود عبیرآمیز.» (دیوان حافظ، ۲۶۶)□ «ای زلف و عارض تو ز هم دیده زیب‌تر ـ خطّت ز خال و خال ز خط دلفریب تر.» (دیوان صائب، ۲۲۷۹)□ «گوشه‌گیران زود در دل‌ها تصرف می‌کنند ـ بیشتر دل می‌برد خالی که در کنج لب‌ست.» (صائب)□ «چون خال که بر کنج لب یار خوش افتاد ـ ای نکته تو هم در دهن دوست به‌جا باش.» (سیاه‌مشق۴، ۲۸۳)□ «برده دل از کف من آن خط و خالی که تراست ـ بارک‌الله بدین طرفه جمالی که تراست.»(ارغنون، ۲۵)□ «با خال تو تکخال قمارش ندهد کام ـ آن صرفه برد، در غم عشقت که ببازد.» (شگرف، ۱۵۱) خال مشکین: «به ماه ماندی اگر نیستیش زلف سیاه ـ به زهره ماندی اگر نیستیش مشکین‌خال.» (استغنایی نیشابوری)□ «خال مشکین تو از بنده چرا در خط شد ـ مگر از دود دلم روی تو سودا بگرفت.» (کلیات سعدی، ۴۶۱)□ «ای آن که در زنجیر زلفت جای چندین آشناست ـ خوش فتاد آن خال مشکین بر رخ رنگین غریب.» (دیوان حافظ، ۱۴)□ «خال مشکین که بر آن گوشهٔ لب بنشسته‌ست ـ مگسی هست که در پیش رطب بنشسته‌ست.» (فرصت شیرازی) خال هندو: «اگر آن ترک شیرازی به‌دست آرد دل ما را ـ به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را.»(دیوان حافظ ،۳)□ «سواد لوح بینش را عزیز از بهر آن دارم ـ که جان را نسخه‌ای باشد ز لوح خال هندویت.» (دیوان حافظ، ۹۷) غالیه‌گون خال = خال خوشبو چون غالیه: «زان آینه‌گون عارض و زان غالیه‌گون خال ـ تلخ‌ست مرا عیش و تباه‌ست مرا حال.» (دیوان لامعی، ۷۱)□ «ای مشک فشان زلفین ای غالیه‌گون خال ـ با هر دو بود غالیه و مشک چو آخال.»(دیوان قطران، ۲۰۴) دانهٔ خال: «دانهٔ خالش که باز اندیشهٔ او چون‌کنم؟ ـ گر نه دستی برنهد سیمرغ جان پر بشکند.» (دیوان مجیر بیلقانی، ۷۹)□ «زلف او دام‌ست و خالش دانهٔ آن دام و من ـ برامید دانه‌ای افتاده‌ام در دام دوست.» (دیوان حافظ، ۶۲)□ «زلف و خالت دانه و دام دلست ـ با چنین دل زندگانی مشکل‌ست.» (عارف قزوینی) نقطهٔ خال: «در طواف نقطهٔ خالت ز شوق ـ چرخ سرگردان چو پرگاری شود.» (دیوان عطار، ۲۷۴)□ «ز خالش نقطه‌یی بر جای خوبی ـ جهان افگنده در غوغای خوبی.» (مثنوی مهر و ماه، ۹۱) خال را به نقطهٔ جیم نیز تشبیه کرده‌اند: «زلف تو را جیم که کرد آن‌که او ـ خال تو را نقطهٔ آن جیم کرد.» (دیوان رودکی، ۴۶۲)□ «در خم زلف تو آن خال سیه دانی چیست؟ ـ نقطهٔ دوده که در حلقهٔ جیم افتادست.» (دیوان حافظ، ۳۷)□ «به زیر حلقهٔ آن زلف، خالش ـ معرف گشته بر جیم جمالش.» (مثنوی مهر و ماه،۱۰۹)

۱۸ـ خد؛ گونه: «دوزخی کیشی بهشتی روی و قد ـ آهو چشمی حلقه زلفی لاله خد.» (ابوشعیب صالح)□ «خطت مشک‌سای‌ست و خد مشکپوش ـ رخت دلفروزست و لب می‌فروش.» (همای و همایون،۱۱۱)□ «قدش شمشاد و بر شمشاد باغی ـ خدش گلنار و بر گنار زاغی.» (گل و نوروز، ۳۵)□ «آن خدّ احمر ار بنمایی دمی دگر ـ سودای تو برآید و صفرا بسوخته.» (کلیات شمس، ۱۶۸/۵)□ «خطّی نوشت یزدان بر خدّ خوش عذاران ـ کز خط سیه ترست او کین خطّ و خال گیرد.» (کلیات شمس، ۱۸۰/۲)

۱۹ـ خط؛ موی‌های تازه که بر عارض می‌روید را خط گویند. کلمات و عباراتی چون نورسته، نودمیده، سبزه، پسته، ریحانی، زنگاری، سیاه، عنبرین، عنبرافشان، بنفشه‌گون، شبگون، شب‌رنگ، معنبر، مشکین رقم، مشکین‌فام، مشک‌فشان، غالیه‌سا، جان‌پرور، دلفریب، دل‌آویز، دلکش، نازک و تازه‌رو از جمله صفات آن هستند «به خطّ و آن لب و دندانش بنگر ـ که همواره مرا دارند در تاب.» (فیروز مشرقی)□ «غنودستند بر ماه منّور ـ خط و زلفین آن بت روی دلبر.» (دیوان عنصری، ۴۷)□ «سوختهٔ آن روش و چابکی و غنج توایم ـ شیفتهٔ آن خرد و خطّو سخا و هنریم.» (دیوان سنایی، ۳۹۷)□ «عارضش آیینهٔ حسن است و خطّش رنگ او ـ بس عجب نبود بر آیینه ز مشک ناب رنگ.» (دیوان حسن غزنوی، ۲۸۳)□ «خطّ و زلف‌ست آن نه

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

شمشاد و نه مشک ـ برده شم از مشک و از شمشاد فرد.» (دیوان سوزنی، ۱۰۰)□ «معزول کی شود رخت از نیکویی به خط ـ زیرا که بر تو ملک ملاحت مقررست.» (دیوان ظهیرفاریابی، ۳۳)□ «خطّت که آفتاب رخت را روان بود ـ زان خط محققست که شد نسخ ناز تو.» (دیوان عطار، ۵۵۲)□ «غبار خط چو زان لب گشت پیدا ـ مگس را ماند در شهد و شکر پا.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۶۹)□ «بی‌خط و بی‌خال تو این عقل امّی می‌بود ـ چون ببیند آن خطت را می‌شود خط خوان چرا؟» (کلیات شمس، ۹۱/۱)□ «کسی که حسن و خط دوست در نظر دارد ـ محققست که او حاصل بصر دارد.» (دیوان حافظ، ۱۱۶)□ «حجت بالغ حق هستی و بر این دعوی ـ دو دلیلند موجه خط و خالی که تراست.» (ارغنون، ۲۶) تشبیه خط به سنبل: «زین سپس وقت سپیده‌دم هر روز به من ـ بوی مشک آرد از آن سنبل نورسته نسیم.» (دیوان فرخی، ۲۴۶)□ «یکی را سنبل نورسته بالین ـ یکی را لالهٔ خودروی بستر.» (دیوان عنصری، ۴۷)□ «دل من نرگس تو برد به افسون و به سحر ـ دل من سنبل تو برد به دستان و به کین.» (دیوان لامعی، ۱۴۶)□ «سنبل بدمید از گل آن سرو صنوبر ـ آباد صنوبر به چنان سنبل نوبر.» (دیوان اثیراخسیکتی، ۱۷۱)□ «گل سنبل خطی و سرو آزاد ـ فتاده سایه‌شان در زیر شمشاد.» (مثنوی مهر و ماه، ۱۰۸) خط سبز: «سبزهٔ خطّش دمید بر لب آب حیات ـ با خط سرسبز او چشمهٔ حیوان خوش‌ست.» (دیوان عطار، ۵۶)□ «چه خوش بود طرف روی یار از خط سبز ـ بلی چو سبزه دمد طرفِ لاله‌زار خوش‌ست.» (دیوان وحشی بافقی، ۱۹)□ «خط سبزش محقق اوفتادست ـ ز خطّ نسخ مطلق اوفتادست.» (الهی‌نامه، ۳۳۸)□ «شمه‌ای از خط سبز تو بیان باید کرد ـ گوشمالی به همه سبز خطان باید داد.» (دیوان فروغ بسطامی، ۹۷)□ «درختان نارنج را سایه بر وی ـ چو در چشم عاشق خط سبز دلبر.» (خاقانی)□ «ای نقطهٔ سیاهی بالای خطّ سبزش ـ خوش دانه‌ای ولیکن بس بر کنار دامی.» (سعدی)□ «هر که را با خط سبزت سر سودا باشد ـ پای از این دایره بیرون ننهد تا باشد.» (دیوان حافظ، ۱۵۷)□ «صفای روی تو از خطّ سبز افزون شد ـ که در بهار بود ماهتاب روشن‌تر.» (دیوان صائب، ۲۲۶۶) خط مشکین، خط مشکبار، سنبل مشکین و خط عنبرین = خط خوشبو چون مشک و عنبر: «چه چیزست آن خط مشکین و آن لب ـ که دارد رنگ راح و بوی ریحان.» (دیوان عنصری، ۲۶۷)□ «ای که بر ماه از خط مشکین نقاب انداختی ـ لطف کردی سایه‌ای بر آفتاب انداختی.» (دیوان حافظ، ۴۳۴)□ «آن پیک نامور که رسید از دیار دوست ـ آورد مرز جان ز خط مشکبار دوست.» (دیوان حافظ، ۶۰)□ «به زیر سنبل مشکین او همی‌رفتند ـ هزار دل به خروش و هزار جان به فغان.» (دیوان ازرقی هروی، ۷۶)□ «عنبرین خطّی و بیجاده لب و نرگس چشم ـ حبشی موی و حجازی سخن و رومی دیم.» (دیوان فرخی، ۲۴۶) خط زنگاری: «لطیفه‌ای‌ست نهانی که عشق ازو خیزد ـ که نام آن نه لب لعل و خطّ زنگاری‌ست.» (دیوان حافظ، ۶۶)□ «گر چنین چهره گشاید خط زنگاری دوست ـ من رخ زرد به خونابه منقش دارم.» (دیوان حافظ، ۳۲۸) نوخط = نوجوان، تازه‌مو بر صورت آمده: «وعدهٔ وصل به فردا مفکن ای نو خط ـ که جهان پا به رکاب‌ست و زمان این‌همه نیست.» (صائب) بنفشه خط: «از آن بنفشه که زیر دو زلف دوست دمید ـ بسی نماند که بر لاله جای گردد تنگ.» (دیوان فرخی، ۲۱۱)□ «ز روی ساقی مهوش گلی بچین امروز ـ که گرد عارض بستان خط بنفشه دمید.» (دیوان حافظ، ۲۳۳)□ «گرد لبت، بنفشه از آن تازه و تر است ـ کآب حیات می‌خورد از جویبار حسن.» (دیوان حافظ، ۳۹۵)□ «مرا بنفشه چو نورسته‌ست هم شاید ـ گرم بنفشه به برگ سمن نیالایی.» (دیوان مجیر بیلقانی، ۲۸۲) نقطه‌های سیاه موهای تازه رسته را به افراد سپاه نیز تشبیه کرده‌اند: «نوبت خوبی بزن، هین که سپاه خطت ـ کشور دیگر گشاد، لشکر دیگر شکست.» (دیوان انوری، ۹۰) خط ساقی: «خطّ ساقی گر از این‌گونه زند نقش بر آب ـ ای بسا رخ که به خونابه منقّش باشد.» (حافظ)□ «دوش در مجلس به یاد خطّ ساقی هر نفس ـ با زبان حال می‌کرد این غزل تکرار مشک.»(دیوان بابافغانی، ۳۵) خط مینافام: «زان لب لعل و خط مینافام ـ شد بر آن‌گونه عقل بیخبرا.» (دیوان ابن‌یمین، ۱۸۰) خط گل‌پوش = موی نورستهٔ چهرهٔ معشوق: «هر که بیند خط گل‌پوش تو گوید با چرخ ـ این چه مشک‌ست که بر دامن مه می‌سایی.» (دیوان شمس طبسی، ۶۸)

۲۰ـ دست؛ دستش از پرده برون آمد چون عاج سپید ـ گفتی از میغ زند زهره و ماه / پشت دستش به مثل چون شکم قاقم نرم ـ چون دم قاقم کرده سرانگشت سیاه.» (کسایی مروزی، ۹۲، ۹۳)□ «دو دست عادت کرده فرو کشیدن زلف ـ دو لب به بوسهٔ خوبان گرفته خوی مدام.» (منطقی رازی)□ «به دستی صد دل و دین داد بر باد ـ که بر حرفش کسی انگشت ننهاد.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۷۲)□ «دست و ساعد می‌کشد درویش را ـ تا نپنداری که خنجر می‌زند.» (کلیات سعدی، ۴۹۶)□ «تا روز دلبر ما اندر برست چون دل ـ دستش به مهر ما را در گردن‌ست امشب.»

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

(کلیات شمس، ۱۸۶/۱)□ «هر می لعل کزان دست بلورین ستدیم ـ آب حسرت شد و در چشم گهربار بماند.» (دیوان حافظ، ۱۸۰)□ «دیدم که دست‌های تو چون ابری ـ آمد به سوی صورت حیرانم.» (دیوان فروغ، ۲۶۵)□ «دستانت آشتی است\ و دوستانی که یاری می‌دهند\ تا دشمنی\ از یاد\ برده شود.» (شاملو)□ «بر بلورین دست او، جامی نهید ـ تا مگر جوشی زند با جوش ما.» (شگرف،۱۵۲)□ «مرا دستان تو مرهمند\ چرا که تو را بارها نگریسته‌ام.» (نم سفال‌های عتیق، ۶۵)

۲۱ـ دل؛ «عنبرین چوگان زلفش را گر استقصا کنی ـ زیر هر مویی دلی بینی که سرگردان چو گوست.» (کلیات سعدی،۴۴۶)□ «چون آینه‌جان نقش تو در دل بگرفتست ـ دل در سر زلف تو فرو رفته چو شانه‌ست.» (کلیات شمس، ۲۰۰/۱)□ «دل می‌رود ز دستم صاحبدلان خدا را ـ درداکه راز پنهان خواهد شد آشکارا.» (دیوان حافظ،۵)□ «باز آی و دل‌تنگ مرا مونس جان باش ـ وین سوخته را محرم اسرار نهان باش.» (دیوان حافظ، ۲۷۳)□ «دلم از حلقهٔ آن طرّه به در می‌نرود ـ گوی بنگر که رها می‌نکند چوگان را.» (پرتو اصفهانی)□ «طپد دل در برم از باد زلف او چو آن مرغی ـ که ناگه در قفس از دور بیند آشیانش را.» (نظیری نیشابوری)□ «کس نجست از دل گمگشتهٔ ما هیچ نشان ـ مو به مو هر چه سر و زلف تو را شانه زدند.» (فروغی بسطامی)□ «دل پریشان به خم طرّهٔ او شد آری ـ در چنین تیره شبی جای پریشانی بود.» (نیاز جوشقانی)□ «دل می‌رود به حلقهٔ زلفش به پای خود ـ دام آنچنان خوش‌ست و شکار اینچنین خوش‌ست.» (صائب)□ «برِ نرگسش برفتم به هزار لابه گفتم ـ دل برده باز پس ده که دل دگر ندارم/ سوی زلف کرد اشارت که بجوی آن خود را ـ مگر آن ببرده باشد من از این خبر ندارم.» (کمال‌الدین اسماعیل)□ «گفتم که دلم هست به پیش تو گرو ـ دل باز ده آغاز مکن قصهٔ نو /افکند هزار دل ز هر حلقهٔ زلف ـ گفتا دل خود بجوی و بردار و برو.» (امین کاشی)

۲۲ـ دندان؛ «به دندان و لبش بنگر به عبرت ـ دو معنی هر یکی را بود همبر.» (دیوان عنصری، ۴۷)□ «بدان خوشی و بدان نیکویی لب و دندان ـ اگر به جان بتوانی خرید، نیست گران.» (دیوان فرخی، ۳۰۱)□ «خطی دارد بدان سی‌پاره دندان ـ به خون من لبش زآنست خندان.» (الهی‌نامه، ۳۳۷)□ «دندان تو قطره‌های شیرست ـ کامیخته با نبات باشد.» (دیوان فیضی، ۳۲۲)□ «گویی که بربری\ در برق پرطراوات دندان‌هایش\ مجذوب خون گرم شکاریست.» (دیوان فروغ، ۳۴۶)□ «لب و دندان تو جان بخشد و جانم بستاند ـ چو به شادابی هر بوسه، نهی شهد و شرنگی.» (شگرف،۱۹۳) دندان‌ها را به سی‌ودو لؤلؤ، درّ و مروارید تشبیه می‌کنند: «بدان سی‌ودو دانه لؤلؤ تر ـ که دارد قفلی از یاقوت بر در.» (کلیات نظامی، ۳۱۴/۱)□ «چون لب و دندان او بود اشک چشم من درست ـ ناردان بر روی لؤلؤ، لؤلؤ اندر ناردان.» (دیوان ازرقی هروی، ۶۷)□ «سیم پنهانی که ماه و مشک و گل ـ نرگس و شمشاد و مرجان و دُرر.» (دیوان سوزنی، ۱۰۰)□ «دو رشته درّ دندان چون از لبت بتابد ـ گویی مگر ثریا در ماه کرده منزل.» (کمال‌الدین اسماعیل)□ «چو دندانش به عالم جوهری نیست ـ به جوهرداری او گوهری نیست.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۷۰)□ «توراست لعل بدخشان و در میان گوهر ـ میان لعل چرا کرده‌ای نهان گوهر؟» (ظهیر فاریابی)□ «به مروارید دندان‌های چون نور ـ صدف را آب دندان داده از دور.» (کلیات نظامی، ۱۵۲/۱)□ «دهانش پستهٔ خندان شکسته ـ صدف را گوهرش دندان شکسته.» (مثنوی مهر و ماه، ۲۸) دندان را به کوکب و ستاره‌های پروین نیز تشبیه کرده‌اند: «جهان زیر نگین دارد لب او ـ فلک در زیر زین سی کوکب او.» (الهی‌نامه، ۳۳۸)□ «لعل تو در خنده شد، رشتهٔ پروین گسست ـ جزع تو سرمست گشت، ساغر عبهر شکست.» (دیوان انوری، ۹۰) سفیدی دندان‌ها را به مرجان مانند می‌کنند: «چو سی دندان او مرجان نمودی ـ نثار او شدی هر جان که بودی.»(الهی‌نامه، ۳۳۱)□ «زیور همان دو رشتهٔ مرجان کفایتی‌ست ـ وز موی در کنار و برت عنبرینه‌ای.» (کلیات سعدی، ۵۹۵)

۲۳ـ دوش؛ «به مارافسایی آن طره و دوش ـ به چنبربازی آن حلقه و گوش.» (کلیات نظامی، ۳۱۴/۱)□ «دل و دینم، دل و دینم ببردست ـ بر و دوشش، بر و دوشش، بر و دوش.» (دیوان حافظ، ۲۸۲)□ «صد حلقه تا به دوش و دوصد حلقه کرد گوش ـ صد حلقه‌اش چو طوق به گردن درآیدا.» (دیوان حبیب خراسانی، ۶۸)□ «هرگهم حسن خیال تو در آغوش آید ـ طفل اشکم به تماشای بر و دوش آید.» (دیوان نوعی خبوشانی،۱۵۱)□ «نه‌ات آن غنج و غمزه که پوشی به ناز ـ گهی ساق و گاهی بر و گاه دوش.» (ارغنون، ۵۱)□ «خنک آن بوسه که بر دوش سمن پوش تو لغزد ـ به سبکبالی پروانه، به گلبرگ گیاهی.» (بازگشت، ۸۹)□ «به سحرفامی این سینه و آن دوش بلورین ـ نه شگفت است گر ای یار شفق‌گونه دورنگی.» (شگرف، ۱۹۳)

۲۴ـ دهان/دهن؛ «رو رو که از چشم و دهان خواهی عیان خواهی نهان ـ خلق جهان را در جهان هم کعبه‌ایّ و هم صنم.»

دیوان سنایی، ۳۸۸)□ «شکل دهن تو طرفه برخاست ـ زان نقطهٔ طرفه بر زبر داشت.» (دیوان عطار، ۹۷)□ «علت آن است که گه‌گه سخنی می‌گوید ـ ور نه معلوم نگشتی که دهانی دارد.»(سعدی)□ قطرهٔ نوشست پنداری دهانت ای صنم ـ تارهٔ مویست پنداری میانت ای پسر.» (دیوان مسعود سعد، ۲۰۵)□ «دهانش چشمهٔ نوش و زبرجد ـ رمیده‌ست از کران چشمهٔ نوش.» (دیوان حسن غزنوی، ۲۸۲)□ «به حیرتم ز دهانت که نیست هیچ و ز وصفش ـ زمانه پر شد و حاجت بود به دفتر دیگر.» (وصال شیرازی) تنگ دهن = معشوقی که دهانی بسیار کوچک دارد: «و آن دهن تنگ تو گویی کسی ـ دانگکی نار به دو نیم کرد.» (دیوان رودکی، ۴۶۰)□ «دو رخ چون عقیق یمانی به رنگ ـ دهان چون دل عاشقان گشته تنگ.» (شاهنامه، ۳۶۲/۲)□ «چند ازین تنگدلی ای صنم تنگ‌دهان ـ هر زمانی مکن ای روی‌نکو روی گران.» (دیوان فرخی، ۳۱۹)□ «بی‌عطر همه مشک‌خط و مشک عذارند ـ بی‌خشم همه تنگ‌دل و تنگ‌دهانند.» (دیوان امیرمعزی، ۱۷۸)□ نیمهٔ دینار را ماند دهان تنگ او ـ در دل تنگم فکند آن نیمهٔ دینار نرد.» (امیرمعزی)□ «دهان تنگ تو گویا که نون تکوین‌ست ـ که در حدیث درآید ولیک پیدا نیست.» (سعدی)□ «دهان تنگ شیرینش مگر ملک سلیمان‌ست ـ که نقش خاتم لعلش جهان زیر نگین دارد.» (دیوان حافظ، ۱۲۳)□ «تشبیه دهانت نتوان کرد به غنچه ـ هرگز نبود غنچه بدین تنگ دهانی.» (حافظ)□ «در دهان تنگش آن سیماب‌گون دندان پرست ـ از برای آنکه ناید جای بر سیماب رنگ.» (دیوان حسن غزنوی، ۲۸۳)□ «دهان تنگش از روی تبسم ـ به دلجویی گهی پیدا گهی گم.» (مثنوی مهر و ماه، ۲۸)□ «دهان از دل عاشقان تنگ‌تر ـ لب از سرخ یاقوت یارنگ‌تر.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۱۳۸)□ «با لب همچو شکر تنگ‌دهان بسیارست ـ نه که غیر از تو جوان نیست، جوان بسیارست.» (دیوان وحشی، ۲۹۷)□ «می‌خواست کند غنچهٔ بشکفته دهن باز ـ وصف از دهن تنگ تو کردیم، حیا کرد.» (فرصت شیرازی)□ «گرد دهن تنگ تو گردم که نمودست ـ شیرین به نظرها سفر تلخ عدم را.» (صائب) شیرین‌دهن: «توان گفتن به مه مانی، ولی ماه ـ نپندارم چنین شیرین‌دهان هست.» (کلیات سعدی، ۴۵۱)□ «گرچه شیرین دهنان پادشهانند، ولی ـ او سلیمان زمانست که خاتم با اوست.» (دیوان حافظ، ۵۶)□ «عهد ما با لب شیرین‌دهنان بست خدا ـ ما همه بنده و این قوم خداوندانند.» (دیوان حافظ، ۱۹۴)□ «شیرین دهان آن بت عیار بنگرید ـ دُر در میان لعل شکربار بنگرید.» (کلیات سعدی، ۵۱۷)

دهان نیم‌باز را به پسته تشبیه کرده‌اند: «دهان دارد چو یک پسته، لبان دارد به می شسته ـ جهان بر من چو یک پسته، بدان بسته‌دهان دارد.» (شهید بلخی)□ «به دو میگون لب پسته دهنت ـ به سه بوس خوش فندق‌شکنت.» (دیوان خاقانی، ۵۶۸)□ «دهانش پستهٔ تنگست خندان ـ که آن را کعبتین افتاد دندان.» (الهی‌نامه، ۳۳۸)□ «در هیچ بوستان چو تو سروی نیامدست ـ بادام‌چشم و پسته‌دهان و شکرسخن.» (کلیات سعدی، ۵۸۳)□ «ترک من کز پسته‌اش بی‌خواست می‌ریزد شکر ـ چشم تنگی دارد از بادام کوهی تلخ‌تر.» (دیوان صائب، ۲۲۱۷/۵)□ «تنگ شد بی پسته‌ات بر ما جهان ـ تلخ شد بی شکّرت بر ما شراب.» (دیوان سلمان ساوجی، ۱۹)□ « روزی که پسته دید لب همچو قند او ـ شد خنده زهر در دهن نیمخند او.» (صائب)□ «چون پسته که گیرد شکرش تنگ در آغوش ـ در قند نهان کرده دهان تو سخن را.» (سعیدای اشرف)□ «با دهانت نتواند ز ملاحت دم زد ـ پسته، هرچند که خود را به نمک شور کند.»(غنی کشمیری)□ «عقل خوش گفت چو در پوست نمی‌گنجیدم ـ که دلی بشکند آن پستهٔ خندان که مپرس.» (دیوان شهریار، ۲۱۵) دهان معشوق را به سبب خندهٔ آن، به نمکدان تشبیه کرده‌اند: «از خندهٔ شیرین نمکدان دهانت ـ خون می‌رود از دل چو نمک‌خورده کبابی.» (کلیات سعدی،۶۰۳)□ «لبش سرمایهٔ کان ملاحت ـ دهان او نمکدان ملاحت.» (مثنوی مهر و ماه،۱۰۸)□ «پیش آن کان ملاحت دهن خوبان چیست؟ ـ در نمکزار چه‌قدرست نمکدانی را.» (صائب) دهان را به سبب آنکه دندان در آن است، به ناردان تشبیه کرده‌اند: «ناردان مرجان دُرآگین او ـ گر بخندد یا سخن گوید شکر.» (دیوان سوزنی، ۱۰۰)□ «از لبت من چون شکر خواهم که داری در جواب ـ زهر کان در سنبلست از ناردان انگیخته.» (دیوان خاقانی، ۳۹۵) دهان را از کوچکی به حلقهٔ میم نیز مانند کرده‌اند: «دهان بود چون حلقهٔ میم تنگ ـ شکر طعم لب هردو یاقوت رنگ.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۲۶۳)□ «لبش جان و دل از وی دیده راحت ـ دهان تنگ او میم ملاحت.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۶۹) غنچه‌دهان: «تا غنچهٔ خندانت دولت به که خواهد داد ـ ای شاخ گل رعنا از بهر که می‌رویی؟» (دیوان حافظ، ۴۹۶)□ «چون باده خورم با کف چون برگ گل خویش ـ ای غنچه‌دهان، ساغر و پیمانهٔ من باش.» (ارغنون، ۴۷)□ «دندانت به قطره‌های شبنم ماند ـ کاندر دهن غنچهٔ خندان افتد.»(ابن یمین)□ «دهان چون غنچهٔ گل ناشکفته ـ بدو در سیّ‌ودو لؤلؤ نهفته.» (ویس و

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

رامین، ۱۰۰)□ «ای غنچهٔ دهانت از چشم سوزنی کم ـ سوزن شکاف غمزهت سوسن نمای عبهر.» (دیوان خاقانی، ۱۹۰)

۲۵ـ دیده؛ «زان که تا زلفین او بوییدم و دیدم رخش ـ مغز من تبت شدهست و دیدگانم شوشتر.» (دیوان عنصری، ۹۹)□ «نظری کرد سوی چهرهٔ تو، دیدهٔ ما ـ از پی روی تو تا حشر غلام نظریم.» (دیوان سنایی، ۳۹۷)□ «تو را دو زلف مشکافشان بر آن دو عارض رخشان ـ مرا بر دو رخ زرین دو دیده هست درفشان.» (دیوان قطران، ۲۷۲)□ «زآفتاب روی خوبت دیدهٔ من خیره گشت ـ خیره گردد دیده جایی کافتاب از رو بود.»(دیوان سلمان،۱۰۹)

۲۶ـ ران؛ «چو ران هیونان دو ران سطبر ـ ز تن هوش بردی، ز دل تاب و صبر.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا،۱۳۹)

۲۷ـ رخ/ رخسار؛ «نه همچون رخ خوبت گل بهار ـ نه چون تو به نکویی بت بهار.» (فرالاوی)□ «به بوستان ملوکان هزار گشتم بیش ـ گل شکفته به رخسار کان تو ماند.» (دقیقی)□ «به خواب اندر سحرگاهان خیالش را به بر دارم ـ همی‌بوسم سیه زلفین و آن رخسار براقش.» (دیوان منوچهری، ۵۸)□ «به رخسارگان چون سهیل یمن ـ بنفشه گرفته دو برگ سمن.» (شاهنامه، ۸۳۰/۳)□ «با رخت ای دلبر عیار یار ـ نیست مرا نیز به گل کار کار.» (دیوان منوچهری، ۴۶)□ «دوش رفتم به سر کوی به نظارهٔ دوست ـ شب هزیمت شده دیدم ز دو رخسارهٔ دوست.» (دیوان سنایی،۸۷)□ «چشم و رخ تو نرگس بازست و گل سرخ ـ گل مست شده بی می و نرگس شده مخمور.» (دیوان لامعی، ۴۹)□ «رخی رنگین به‌خوبی چون گل و سیب ـ لبی شیرین به گونه چون می و شیر.» (دیوان لامعی،۵۳)□ «بینی آن رخ کز نگار و رنگ او بی‌قدر شد ـ صنعت بافندهٔ دیبای روم و شوشتر.» (دیوان امیرمعزی، ۳۸۶)□ «بلای تن به دو زلف و جفای جان به دو رخ ـ هلاک دین به دو چشم و نشاط دل به دو لب.» (دیوان قطران، ۳۱)□ «در شوق رخ تو بیشتر سوخت ـ هرکو به تو قرب بیشتر داشت.» (دیوان عطار،۹۷)□ «به فروغ رخ زهره‌صفتت ـ به فریب دل هاروت‌فنت.» (دیوان خاقانی، ۵۶۸)□ «رخش دیباچهٔ دیوان خوبی ـ جمالش جوهری از کان خوبی.» (مثنوی مهر و ماه، ۱۰۸)□ «دو سنبل بر سر رخسار هشته ـ به هم آمیخته دیو و فرشته.» (مثنوی مهر و ماه، ۱۰۹)□ «ندانم همی وصف رخسار تو ـ خلاف نیکوییست دیدار تو.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۱۲۲)□ «دید بر رخسار او خال سیاه ـ گشت از آن خال سیه حالش تباه.» (سلامان و ابسال، ۱۶۴)□ «ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم ـ ای بی‌خبر ز لذت شرب مدام ما.» (دیوان حافظ، ۱۲)□ «جلوه‌گاه رخ او دیدهٔ من تنها نیست ـ ماه و خورشید همین آینه می‌گردانند.» (دیوان حافظ، ۱۹۴)□ «معشوق چون نقاب ز رخ در نمی‌کشد ـ هرکس حکایتی به تصور چرا کنند.» (دیوان حافظ، ۱۹۶)□ «پیچ‌وتاب خط بر آن رخسار گلرنگ‌ست بار ـ جلوهٔ طوطی بر این آیینه چون زنگ‌ست بار.» (دیوان صائب، ۲۱۹۹/۵)□ «عشاق داغدیده نخواهند لوح گور ـ بعد از وفات لاله دمد بر مزارشان/ اما به گور من بنویسید: این غریب ـ دنبال گل‌رخان شد و شد خوار و زارشان.» (ارغنون، ۸۴)□ «باقی همه دیدیم که رنجست و عذابست ـ افکنده به رخسار دگرگونه نقابی.» (ارغنون، ۹۳) رخ را به سبب سفیدی و روشنایی‌اش به روز و خورشید و ماه مانند کرده‌اند: «ای در خجالت رخ و زلف تو روز و شب ـ وی در حمایت لب و چشم تو شهد و سم.» (دیوان انوری، ۸۷۱)□ «رخش روزست و ابرو گوشهٔ روز ـ نهاده‌ست از برای فتنه شب‌پوش.» (دیوان حسن غزنوی، ۲۸۲)□ «رخانش را به یقین گفتمی که خورشیدست ـ اگر نبودی خورشید راکسوف و زوال.» (استغنایی نیشابوری)□ «هرآنگه که از خانه سربرزنی ـ به رخ نور خورشید را بشکنی.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا،۱۲۲)□ «غبار خط بپوشانید خورشید رخش یارب ـ بقای جاودانش ده که حسن جاودان دارد.» (دیوان حافظ، ۱۲۰)□ «گفتم که منخسف شده طرف مهت ز جعد ـ گفتا خسوف نیست مه از غالیه نقاب.» (دیوان عنصری، ۱۰)□ «سروند، ولیکن همه چون بدر منیرند ـ ماهند، ولیکن همه چون سرو روانند.»(دیوان امیرمعزی، ۱۷۸)□ «ماه تابان دیده‌ای تابان ز سرو جانور ـ گر ندیدستی، بدان زیبانگار اندر نگر.» (دیوان امیرمعزی، ۳۸۶)□ «ماه رخسار بپوشی تو بت یغمایی ـ تا دل خلقی ازین شهر به یغما نرود.» (کلیات سعدی، ۵۰۷) روشنایی رخ را به روشنایی دین نیز مانند کرده‌اند: «نیست با زلفین او بی‌کار دارالضرب کفر ـ نیست با رخسار او بی‌شاه دارالملک دین.» (دیوان سنایی، ۵۴۸) لاله رخ = رخی که در زیبایی و ظرافت به گل لاله مانند باشد: «بنفشه‌زلفا، گرد بنفشه‌زار مگرد ـ مگرد لاله‌رخا گرد لالهٔ رنگین.» (دیوان فرخی، ۲۹۳)□ «با دو لب چون باده و با چشم چو نرگس ـ با دو رخ چون لاله و با زلف چو قاری.» (دیوان سنایی، ۶۳۰) پری‌رخ/ پری‌رخسار: «ز عشق خویش مگر زلف آن پری‌رخسار ـ شکسته شد که چنین چفته گشت چنبروار.» (دیوان عنصری، ۹۶)□ «سوی پری‌رخی که بر آن چشم‌ها نشست ـ آرام عقل مست و دل بی‌قرار ما.» (کلیات

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

شمس،۱۲۷/۱) رخ را از جهت سرخی به عناب تشبیه کرده‌اند: «سیاه‌زلفش بر سرخ‌رخ فتاده مدام ـ هم آن‌چنان که به عناب درفتاده عنب.» (دیوان قطران،۳۱)

۲۸ـ **روی**؛ «صبا از زلف و رویش حله‌پوش‌ست ـ گهی قاقم گهی قندز فروش‌ست.» (کلیات نظامی، ۱۵۳/۱)□ «باز چون گلبرگ روی تو بدید ـ بی‌شکش هر خار گلزاری شود.» (دیوان عطار، ۲۷۴)□ «چون روی تو زیر پردهٔ زلف ـ چه صد که هزار پرده در داشت.» (دیوان عطار،۹۷)□ «آفتاب از رشک عکس روی او ـ زودتر از عاشقان در کوی او.» (منطق‌الطیر، ۶۸)□ «حسن روی تو به یک جلوه که در آینه کرد ـ این همه نقش در آیینهٔ اوهام افتاد.» (دیوان حافظ،۱۱۱)□ «زمانه از ورق گل مثال روی تو بست ـ ولی ز شرم تو در غنچه کرد پنهانش.» (دیوان حافظ، ۲۸۰)□ «وه‌که من گر بازبینم روی یار خویش را ـ تا قیامت شکر گویم کردگار خویش را.» (کلیات سعدی، ۴۱۶)□ «مرا که روی تو امروز دیده‌ام، فردا ـ چه التفات به دیدار حور عین باشد؟» (دیوان سلمان، ۹۲) روی را در سفیدی و زیبایی به ماه و در لطافت به لاله، گل و برگ آن مانند کرده‌اند: «من و آن جعد موی غالیه‌بوی ـ من و آن ماه‌روی حورنژاد.» (دیوان رودکی، ۴۶۰)□ «زلف تو مشک سیاه و جعد تو شمشاد تر ـ قد تو سرو بلند و روی تو ماه تمام.» (دیوان فرخی، ۲۳۶)□ «پسش پرده اندر یکی ماه‌روی ـ چو خورشید تابان پر از رنگ و بوی.» (شاهنامه، ۳۶۲/۲)□ «ماهی به روی، لیکن ماه سخن‌نیوشی ـ سروی به قد، ولیکن سرو سخنسرایی.» (دیوان فرخی، ۳۶۱)□ «از آن روی چو ماه او، ز عشق حسن‌خواه او ـ بیاموزید ای خوبان، رخ‌افروزیّ و مه‌رویی.» (مولوی)□ «ماه نتابد به روز چیست که در خانه تافت؟ـ سرو نروید به بام، کیست که بر بام رفت؟»(کلیات سعدی، ۴۶۲)□ «خوبیّ خطش بین که بر آن روی چو لاله ـ کرده ز ره غالیه‌آساش حصاری.» (دیوان سنایی، ۶۳۰)□ «تا لاله‌رخی در چمن آید به تماشا ـ از چهرهٔ گل پردهٔ زنگار گشادند.» (عراقی)□ «تازه شد داغ هلالی ز غم لاله‌رخان ـ همه داغ دل خونین جگرانند، دریغ.» (دیوان هلالی،۹۹)□ «چگونه سبز شود دانه‌ام که لاله‌رخان ـ به روی گرم مکرر برشته‌اند مرا.» (صائب)□ «روی تو گلی ز بوستانی دگرست ـ لعل لبت از گوهر کانی دگرست.» (سیاه مشق ۴، ۱۳۳)□ «کم نشد از خط حجاب روی چون برگ گلش ـ از نگاه گرم شبنم‌پوش می‌گردد هنوز.» (دیوان صائب، ۲۳۰۰) خوب‌روی: «دوش همه شب همی‌گریست به زاری ـ ماه من آن ترک خوب‌روی حصاری.» (دیوان فرخی، ۳۸۶)□ «من بدین خوبیّ و زیبایی ندیدم روی را ـ وین دلاویزیّ و دلبندی نباشد موی را.» (کلیات سعدی، ۴۱۸)□ «روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد ـ زان زمان جز لطف و خوبی نیست در تفسیر ما.» (دیوان حافظ، ۱۰)□ «چو روی خوب تو، ای آرزوی جان دیدم ـ به سر دویدم و گردون شکست پای مرا.» (ارغنون، ۱۹) روی را در سرخی به آتش مانند کرده‌اند: «او را سپند و آتش ناید همی به کار ـ با روی همچو آتش و با خال چون سپند.» (حنظلهٔ بادغیسی)□ «روی او در زیر زلف تاب‌دار ـ بود آتش‌پاره‌ای بس آب‌دار.» (منطق‌الطیر، ۶۹)روی آتشبار= روی گلگون: «آب رنگین روی آتشبار اوست ـ آتش بویا گل رخسار اوست.»(طالب آملی) روی آتشناک: «دیدن یک روی آتشناک را صد دل کمست ـ من به یک دل عاشق صد آتشین‌رخساره‌ام.» (صائب)□ «صفحهٔ نورپاش ایوانت ـ دلرباتر ز روی آتشناک.» (دیوان کلیم، ۴۰)□ «خضر از لب‌تشنگان روی آتشناک اوست ـ یوسف از خیل اسیران گریبان‌چاک اوست.» (دیوان سلیم،۱۲۹) روی آتشین: «می‌سوزم از نظارهٔ آن روی آتشین ـ از بس که سحر کرده بر آتش ز خط و خال.» (دیوان بابافغانی، ۳۰۴)

۲۹ـ **زبان**؛ «زلف و رخش دیدی و اکنون بیا ـ آن لب شیرین و زبانش نگر.» (کسایی مروزی، ۸۲)□ «زبانش در دهن با دُر دندان ـ تگرگ و سوسن اندر غنچه پنهان.» (مثنوی مهر و ماه، ۲۸)

۳۰ـ **زلف و زلفین**؛ زلف کلمه‌ای فارسی است و به مویی که تا بناگوش آید و به زیر گوش حلقه شود گویند. زلفین نیز همان زرفین است و آن حلقه‌ای است که بر صندوق و چهار چوب در خانه نصب کنند و به سبب حلقه‌بودن به زلف تشبیه شده است؛ پس زلفین تثنیهٔ زلف نیست: «دل جراحت کردش آن زلفین و چون زلفینْش را ـ بر جراحت‌برنهی راحت پدید آرد خدای.» (دیوان منوچهری، ۱۰۶)□ «گفتم چو مشک گشت دو زلفت به رنگ و بوی ـ گفتا که رنگ و بوی ازو برده مشک ناب.» (دیوان عنصری،۱۰)□ «ای برده به زلف ، کفر و دینم ـ وز غمزه نشسته در کمینم.» (دیوان عطار، ۴۷۹)□ «به بوی زلف تو با باد عیش‌ها دارم ـ اگرچه عیب کنندم که بادپیمایی‌ست.» (کلیات سعدی، ۴۵۲)□ «زلف او بر رخ چو جولان می‌کند ـ مشک را در شهر ارزان می‌کند.» (کلیات سعدی ،۴۹۹)□ « به خواب دوش چنان دیدمی که زلفینش ـ گرفته بودم و دستم هنوز غالیه‌بوست.» (کلیات سعدی، ۴۴۵)□ «زلفی که به جان ارزد هر تار بشوریدش ـ بس مشک نهان دارد زنهار بشوریدش.» (کلیات شمس، ۹۰/۳)□ « شد رهزن سلامت زلف تو وین عجب نیست ـ گر راهزن تو

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

باشی صد کاروان توان زد.» (دیوان حافظ، ۱۵۴)□ «بشکند آن چشم تو صد عهد را ـ مست کند زلف تو صد شانه را.» (کلیات شمس، ۱۶۱/۱)□ «با سر زلف تو مجموع پریشانی خود ـ کو مجالی که سراسر همه تقریر کنم.» (دیوان حافظ ، ۳۴۶)□ «هرکه دل در زلف آن دلدار بست ـ از خیال زلف او زنار بست.» (منطق‌الطیر، ۶۸)□ «زلف و خالت ز پی تربیت فتنهٔ ما ـ عقل را کاج‌زنان بر در زندان آرند.» (دیوان سنایی، ۱۴۲)□ «خراب زلف بتان می‌شود ز خط معمور ـ مباد هیچ مسلمان خراب موی کمر.» (دیوان صائب، ۲۲۷۰/۵)□ «مبر آن زلف که یادش شب ما کرد دراز ـ عاشقان دوست ندارند شب کوته را.» (کمال خجندی)□ «دوش در مجلس به بوی زلف او آهی زدم ـ آتشی افتاد در مجمر که دود از عود خاست.» (دیوان وحشی،۱۶)□ «نقش زلفت بر رخ و نقش رخت در چشم من ـ بوستان از ابر و ابر از بوستان انگیخته.» (دیوان خاقانی،۳۹۵)□ «بیدل از توصیف زلف و کاکل این گل‌رخان ـ مقصد ما طوق گردن، مدعا زنجیر پاست .» (دیوان بیدل، ۲۳۱)□ «عرق‌آلود گریزت، پس هر صخره گرفتن ـ سر زلف تو گشادن، لب گرم تو مکیدن.» (شگرف، ۹۱)□ «دل بسته‌ام به باد به بوی شبی که زلف ـ بگشایی و مشام مرا مشکبو کنی.» (سیاه‌مشق۴، ۶۳)□ «امشب به یاد مخمل زلف نجیب تو۱ شب را چو گربه‌ای که بخوابد به دامنم ۱ من ناز می‌کنم.» (اخوان ثالث) زلف را به سنبل تشبیه کرده‌اند: «باد بر بوی نسیم زلف سنبل در ختن ـ نافه را چندان دهد دم تا جگر پرخون کند.» (دیوان سلمان، ۹۴)□ «نگذرد یاد گل و سنبلم اندر خاطر ـ تا به خاطر بود آن زلف و بناگوش مرا.»(کلیات سعدی، ۴۱۷)□ «ز رویت دستهٔ گل می‌توان کرد ـ ز زلفت شاخ سنبل می‌توان کرد.»(کلیات شمس، ۸۳/۲)□ «بی‌تو ای سرو روان با گل و گلشن چه کنم ـ زلف سنبل چه کشم، عارض سوسن چه کنم؟» (دیوان حافظ، ۳۴۸)□ «آنکه از سنبل او غالیه تابی دارد ـ باز با دلشدگان ناز و عتابی دارد.»(دیوان حافظ، ۱۲۵)□ «در گلستان ارم دوش چو از لطف هوا ـ زلف سنبل به نسیم سحری می‌آشفت.» (دیوان حافظ،۸۱)□ «بتی چون رامش اندر می، مهی چون دانش اندر جان ـ بلای دل به دو سنبل، شفای جان به دو مرجان.» (دیوان قطران، ۲۷۲)□ «هرگه از سنبل زلف تو نوشتم حرفی ـ چون ورق‌های چمن گشت معطر کاغذ.» (دیوان فیضی، ۳۹۳) زلف خمیده به چوگان تشبیه شده است: «از کف ترکی سیاه‌چشم پری‌روی ـ قامت چون سرو و زلفکانش چوگان.» (دیوان رودکی، ۴۸۱)□ «اگر از زلف چوگان می‌کند او ـ سرم چون گوی گردان می‌کند او.»(الهی‌نامه، ۳۳۷)□ «آنکه دل من چو گوی در خم چوگان اوست ـ موقف آزادگان بر سر میدان اوست.» (کلیات سعدی، ۴۴۶)□ «چوگان زلف دیدی، چون گوی دررسیدی ـ از پا و سر بریدی، بی‌پا و سر به رقص آ.» (کلیات شمس، ۱۱۷/۱)□ «ای که بر مه کشی از عنبر سارا چوگان ـ مضطرب‌حال مگردان من سرگردان را.» (دیوان حافظ،۹)□ «گفتم از گوی فلک صورت حالی پرسم ـ گفت آن می‌کشم اندر خم چوگان که مپرس.» (دیوان حافظ، ۲۷۱)□ «ز عنبر بر مهش چنبر، ز سنبل بر گلش چوگان ـ دلش چون قبلهٔ تازی، رخش چون قبلهٔ دهقان.»(دیوان قطران، ۲۷۲)□ «هر ساله گوی حسن به چوگان زلف توست ـ این تاج افتخار نه امسال می‌بری.» (دیوان شهریار،۲۱۴) زلف را به کمند و بند و دام مانند کرده‌اند: «به کمند سر زلفت نه من افتادم و بس ـ که به هر حلقهٔ مویت گرفتاری هست.» (کلیات سعدی، ۴۵۲)□ «با ما کمند زلف تو ز اندازه بیرون می‌رود ـ تابی نخواهی دادن ار زلف کمند انداز را.»(دیوان سلمان،۳)□ « یکی تاج بر سر نهاده بلند ـ فرو هشته تا پای مشکین کمند.» (شاهنامه، ۴۲۹/۲)□ «لبش در جان جان‌ها آتش افکند ـ کمندش خلق دل‌ها کرد در بند.» (مثنوی مهر و ماه، ۹۱)□ «در زلف چون کمندش ای دل، مپیچ کانجا ـ سرها بریده بینی بی‌جرم و بی‌جنایت.» (دیوان حافظ، ۹۴)□ «عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوشست ـ عاقلان دیوانه گردند از پی زنجیر ما.» (دیوان حافظ، ۱۰)□ «ای دل اندر بند زلفش از پریشانی منال ـ مرغ زیرک چون به دام افتد، تحمل بایدش.» (دیوان حافظ، ۲۷۶)□ «از پای تا به سر همه بندست زلف تو ـ زان روی بسته داردم از فرق تا قدم.»(دیوان انوری، ۸۷۱)□ «مدتی شد تا دلم در بند زلفش ساکن‌ست ـ چون تواند پیش از این مسکین درین سودا نشست.»(دیوان سلمان، ۵۰)□ «چون کبوتر بگرفتیم به دام سر زلف ـ دیده بردوختی از خلق جهان چون بازم.» (کلیات سعدی،۵۵۸) «جان‌ها ز دام زلف چو بر خاک می‌فشاند ـ بر آن غریب ما چه گذشت ای صبا بگو.» (دیوان حافظ،۴۱۶)□ «زلف او دامست و خالش دانهٔ آن دام و من ـ بر امید دانه‌ای افتاده‌ام در دام دوست.» (دیوان حافظ، ۶۲) زلف به حلقه و زنجیر نیز مانند شده است: «جز ز فتان دو چشمت ز کی مفتون باشیم؟ـ جز ز زنجیر دو زلفت ز کی مجنون باشیم؟» (کلیات شمس، ۱۲/۴)□ «بستهٔ زنجیر زلف زود نیابد خلاص ـ دیر برآید به جهد هرکه فرو شد به قیر.» (کلیات سعدی،۵۲۳)□ «ای حلقه‌های زلفش پیچیده گرد حلقم ـ افغان ز چشم مستش کان مست کرد مستم.» (کلیات

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

شمس، ۳۶/۴)□ «چو زلفش دلربایی حلقه‌ور شد ـ به هر یک حلقه صد جان در کمر شد.» (الهی‌نامه، ۳۳۷)□ «آن دل که سخرهٔ فلک چنبری نشد ـ در حلقهٔ دو زلف تو اکنون مسخرست.» (دیوان ظهیر فاریابی،۳۲)□ «می‌زند حلقهٔ زلف تو در غارت جان ـ نتوان با سر زلف تو به جانی در بست.» (دیوان سلمان،۳۱)□ «جعد پرده‌پرده در هم همچو چتر آبنوس ـ زلف حلقه‌حلقه بر هم همچو مشک اندوده نای.» (دیوان منوچهری، ۱۰۶)□ «حلقهٔ آن زلف رونق از غبار دل گرفت ـ دود آه صید باشد سرمه چشم دام را.» (دیوان بیدل، ۷۲) زلف مشکین و سنبل مشکین و زلف مشک‌افشان و زلف معنبر و زلف عنبرافشان و زلف عنبربوی: «سرو سیمین تو را در مشک تر ـ زلف مشکین تو سر تا پا گرفت.» (فیروز مشرقی)□ «گر ز دست زلف مشکینت خطایی رفت، رفت ـ ور ز هندوی شما بر ما جفایی رفت رفت.» (دیوان حافظ، ۸۴)□ «تو شاه نیکوانی، تاج تو زلف مشکین ـ ما تا که چتر سلطان سایه‌ات فکند بر سر.» (دیوان خاقانی، ۱۹۱)□ «شکسته زلف مشک‌افشان به گرد روی یار اندر ـ به شیطانی نیت ماند به یزدانی نگار اندر.» (دیوان عنصری، ۱۶۵)□ «نمود آن زلف مشکینش که عنبر گشت مسکینش ـ زهی مشک و زهی عنبر، چه شیرین‌ست بی‌خویشی.» (کلیات شمس، ۲۳۳/۵)□ «مشکین سر زلفین تو هرگه که بپیچند ـ سوزند همی گوی معنبر به دو مجمر.» (دیوان لامعی، ۴۷)□ «زلف مشکین حلقه‌اش بر روی گلگون بسته‌اند ـ من ندانم روز و شب با یکدگر چون بسته‌اند.»(دیوان سلمان، ۸۵)□ «به زیر سنبل مشکین او همی‌رفتند ـ هزار دل به خروش و هزار جان به فغان.» (دیوان ازرقی هروی،۷۶)□ «در باغ چو زلفت نبود سنبل مشکین ـ در دشت چو رویت نبود لالهٔ خودروی.»(دیوان حبیب خراسانی، ۳۳)□ «زلف مشکین کی حجاب گردن او می‌شود؟ـ پردهٔ شب را فروغ صبح سازد تار و مار.» (دیوان صائب، ۲۱۹۴/۵)□ «به فتراک جفا دل‌ها چو بر بندند، بربندند ـ ز زلف عنبرین جان‌ها چو بگشایند، بفشانند.» (دیوان حافظ، ۱۹۵)□ «نسیم مشک تاتاری خجل کرد ـ شمیم زلف عنبربوی فرخ.»(دیوان حافظ،۹۹)□ «شاهد ما گر سر زلف معنبر بشکند ـ قدر روزافزون کند بازار عنبر بشکند.» (دیوان مجیربیلقانی،۷۹)□ «گویی چرا کشی سر زلف معنبرم ـ گویم که سازمش ز دل خویش مجمری.»(دیوان خاقانی، ۶۸۲)□ «عجب در آن سر زلف معنبر مفتول ـ که در کنار تو خسبد چرا پریشانست.» (کلیات سعدی، ۴۴۲)□ «چو برشکست صبا زلف عنبرافشانش ـ به هر شکسته که پیوست تازه شد جانش.» (دیوان حافظ، ۲۸۰) زلف را در سیاهی به کفر و شب و به هندو تشبیه کرده‌اند: «کفر زلفش ره دین می‌زد و آن سنگین‌دل ـ در پی‌اش مشعلی از چهره برافروخته بود.» (دیوان حافظ، ۲۱۲)□ «بفریفتی از دور دلم را به دو عبهر ـ بستی به دو زنجیر و سپردی به دو کافر.»(دیوان لامعی، ۴۷)□ «چون سخن زان زلف و رخ گویی، مگو از کفر و دین ـ زان که هر جای این دو رنگ آمد، نه آن ماند، نه این.» (دیوان سنایی، ۵۴۷)□ «به تو و زلف کافرت ماند ـ ترک غازی که چنبر اندازد.» (دیوان خاقانی، ۱۲۴)□ «ز کفر زلف تو دل ره نمی‌برد بر روی ـ که راه پر خم و پیچ و محل تاریکیست.» (دیوان سلمان، ۴۴)□ «گرچه زلف کافرش را خط مسلمان کرده است ـ سبحه در دل صدگره دارد ز زنارش هنوز.» (دیوان صائب، ۲۳۰۲)□ «میل زلف تو به ترساییست زآنک ـ گه چلیپا، گاه زناری شود.» (دیوان عطار، ۲۷۴)□ «شب سیاه بدان زلفکان تو ماند ـ سپیدروز به پاکی رخان تو ماند.» (دقیقی)□ «زلف تو شب برات باشد ـ خط تو خط نجات باشد.» (دیوان فیضی، ۳۲۲)□ «زلف هندوی تو گفتم که دگر ره نزند ـ سال‌ها رفت و بدان سیرت و سانست که بود.» (دیوان حافظ، ۲۱۴)□ «چو بهرام ستمگر چشم جادوش ـ چو کیوان بدآیین زلف هندوش.» (ویس و رامین،۹۹)□ «ترکان ضمیر من به شب‌های دراز ـ چوبک‌زن بام زلف هندوی تواند.» (دیوان خاقانی، ۷۱۸)□ «از چشم تو و زلف تو افتاده مرا دل ـ یکباره به چنگال دو جادوی و دو هندوی.» (دیوان حبیب خراسانی، ۳۳)□ «تا ترکتاز هندوی زلف تو دیده‌ام ـ زنگی دلم ز شادی بی‌ترکتاز تو.» (دیوان عطار، ۵۵۲)□ «من کی آزاد شوم از غم دل چون هر دم ـ هندوی زلف بتی حلقه کند در گوشم.»(دیوان حافظ، ۳۴۰)□ «هم جان بدان دو نرگس جادو سپرده‌ایم ـ هم دل بر آن دو سنبل هندو نهاده‌ایم.» (حافظ)□ «هندویم هندوی زلفت را به جان ـ گر توان شد هندوی هندوی تو.» (دیوان عطار، ۵۶۹)□ «دوست به هندوی خودگر بپذیرد مرا ـ گوش من و تا به حشر حلقهٔ هندوی دوست.» (کلیات سعدی، ۴۵۰) درازی زلف را به مار مانند کرده‌اند: «شب از دوشش فزون‌تر در درازی ـ شب و روز افعیش در مهره‌بازی.» (گل و نوروز، ۳۴)□ «گفتم که نیاویزم با مار سر زلفت ـ بیچاره فروماندم پیش لب ضحاکت.» (کلیات سعدی، ۴۶۲)□ «ای لب و زلفین تو مهره و افعی به هم ـ افعی تو دام دیو، مهرهٔ تو مهر جم.» (دیوان خاقانی، ۲۶۰)□ «دل ما را که ز مار سر زلف تو بخست ـ از لب خود به شفاخانهٔ تریاک انداز.» (دیوان حافظ، ۲۶۴)□«دو مارافسای عینیتش دو مارستند

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

زلفینش ـ که هم مارست مارافسای و هم زهرست تریاقش.» (دیوان منوچهری، ۵۸) زلف را به حرف دال و جیم نیز مانند کرده‌اند: «گشت بر گشت سیه‌جعد چو عین اندر عین ـ تاب بر تاب سیه زلف چو جیم اندر جیم.» (معروفی)□ «هم ز جیم سر زلف تو خروش عشاق ـ هم ز دال سر زلف تو فغان ابدال.» (دیوان فرخی، ۲۱۳)□ «دامست تو را زلف و چو دامست حقیقت ـ زیرا که الف باشد و که میم و که‌ی دال.» (دیوان قطران، ۲۰۵)□ «فلک سرگشتهٔ ماه جمالش ـ ملک آشفتهٔ زلف چو دالش.» (مثنوی مهر و ماه، ۲۸) زلف دوتا = زلف دوتو یا زلف خم‌اندرخم: «رایگان مشک‌فروشی نکند هیچ کسی ـ ور کند هیچ کسی زلف دوتای تو کند.» (دیوان منوچهری، ۱۲)□ «پیش من یکتادل از زلف دوتا کردی ـ وآن زلف دوتا هرگز یکتا نکنی، دانم.» (دیوان عطار، ۴۴۹)□ «کس نیست که افتادهٔ آن زلف دوتا نیست ـ در رهگذر کیست که دامی ز بلا نیست.» (دیوان حافظ، ۶۹)□ «ز زیر زلف دوتا چون گذر کنی، بنگر ـ که از یمین و یسارت چه بی‌قرارانند.» (دیوان حافظ، ۱۹۳)□ «دست در حلقهٔ آن زلف دوتا نتوان کرد ـ تکیه بر عهد تو و باد صبا نتوان کرد.» (دیوان حافظ، ۱۳۶)□ «دی نرگست از عربده می‌گفت که خواجو ـ کام دل یکتای تو زان زلف دوتا چیست.» (دیوان خواجو، ۲۰۹)□ «زین پیش از پس و پیش زلف دو تا مگستر ـ در پیش پای دل‌ها دام بلا بگستر.» (سیاه مشق ۴، ۳۲) چین و شکن و خم زلف: «تا دل هرزه‌گرد من رفت به چین زلف او ـ زان سفر دراز خود عزم وطن نمی‌کند.» (دیوان حافظ، ۱۹۲)□ «شکنج زلف و چشم او رباید ـ دل از دست خردمندان به دستان.» (دیوان عنصری، ۲۶۷)□ «از خم زلفش برگ سمنش غالیه‌پوش ـ سر زلفینش بر برگ سمن غالیه‌بار.» (دیوان ازرقی، ۳۹)□ طلب کنم شکن زلف تو ز دیدهٔ خویش ـ از آن جهت که به دریا بود درون عنبر.» (دیوان ازرقی، ۴۲)□ «امروز جمال تو طرح دگر افتاده‌ست ـ چین و شکن زلفت آشفته‌تر افتاده‌ست.» (دیوان حبیب خراسانی، ۸۶)□ «برهنه است و به کنجی فتاده پیرهنش ـ فروغ ماه در امواج زلف پرشکنش.» (چشم‌ها و دست‌ها، ۹۷) بنفشه‌زلف: «بنفشه‌زلفی و سیمین‌بر و عقیقی لب ـ به روی مایهٔ روز و به موی مایهٔ شب.» (دیوان قطران، ۳۱)□ «بنفشه‌زلف من اندر میانشان گفتی ـ چو ماه بود و دگر نیکوان همه کوکب.» (دیوان فرخی، ۱۷)□ «ز زلفش از بنفشه تاب رفته ـ ز خندش از رخ گل آب رفته.» (مثنوی مهر و ماه، ۹۱) زلف سیاه: «هست کوتاه شب وصل، درازیش ببخش ـ زان سر زلف سیه نیم شکن بازگشای.» (امیرخسرو)□ «زلفین سیاه آن بت زیبا ـ گشته‌ست طراز روی چون دیبا.» (دیوان مسعود سعد،۱۳)□ «ای صبح دولت روی چو ماهت ـ شام غریبان زلف سیاهت.» (دیوان فیضی، ۲۸۰)□ «دارم از زلف سیاهش گله چندان که مپرس ـ که چنان زو شده‌ام بی‌سر و سامان که مپرس.» (دیوان حافظ، ۲۷۱)□ «زلفین سیاه تو به دلداری عشاق ـ دادند قرارِ و ببردند قرارم.» (دیوان حافظ، ۳۲۷) زلف چلیپا = زلف خم اندر خم معشوق : «لعل مسیحادمش در بن دیرم نشاند ـ زلف چلیپا خمش بر سر دارم ببرد.» (دیوان خاقانی، ۵۱۹)□ «من گیسوی آشفته ندانم چه گیاهست ـ از موی به جز زلف چلیپا نشناسم.» (طالب آملی)□ «اره گر بر سر گذارندت درین بستان‌سرا ـ دست خود چون شانه زان زلف چلیپا برمدار.» (دیوان صائب، ۲۲۰۱/۵) زلف گره‌گشا و زلف گره‌گیر: «خندهٔ جام می و زلف گره‌گیر نگار ـ ای بسا توبه که چون توبهٔ حافظ بشکست.»(دیوان حافظ، ۲۱)□ «چو نافه بر دل مسکین من گره مفکن ـ که عهد با سر زلف گره‌گشای تو بست.» (دیوان حافظ، ۳۲)□ «ما دل اسیر زلف گره‌گیر کرده‌ایم ـ دیوانه را مقید زنجیر کرده‌ایم.» (دیوان فیضی، ۴۵۵)□ «در خم زلف گره‌گیر تو چون بند و شکن ـ این همه دل ریخته بر روی یکدیگر نبود.»(دیوان حبیب خراسانی،۱۱۲) سلسلهٔ زلف: «عشاق که آوارهٔ صحرای جنون‌اند ـ باشد همه را سلسلهٔ زلف تو باعث.» (دیوان فیضی، ۲۸۲)□ «اگرچه سلسلهٔ ما به عشق پیوسته‌ست ـ ز زلف سلسله‌ای بر گلوی ما بگذار.» (دیوان صائب، ۲۲۶۳/۵) زلف دودافکن و زلف دودآسای: «آه خاقانی شنو، با زلف دودافکن بگوی ـ کاین چه دودست آخر از جان فلان انگیخته.» (دیوان خاقانی، ۵۱۹)□ «شکارم کرد زلف او، چو آتش سرخ‌رخ زانم ـ که در گردن کمند زلف دودآسای او دارم.» (دیوان خاقانی، ۶۳۷) زلف شست = کمند زلف معشوق: «رشوه به چشم مست تو نرگس تازه می‌برد ـ باز به زلف شست تو عنبر ناب می‌دهد.» (دیوان خاقانی، ۶۱۵)□ «جهانی جان خراب از چشم مستش ـ دل خلقی اسیر زلف شستش.» (فرهادنامه، ۳۸)

۳۱ـ زنخدان؛ «عربی‌وار دلم برد یکی ماه عرب ـ آب صفوت پسری چه زنخی شکرلب.» (دیوان سنایی، ۶۸)□ «آن نه خالست و زنخدان و سر زلف پریشان ـ که دل اهل نظر برد که سریست خدایی.» (کلیات سعدی، ۶۰)□ «در دفتر هر طفلی لطفی دگرست، اما ـ کم‌لطف شود چون شد خط زنخش خانا.» (ارغنون، ۲۳) گودی زنخ را به گودی چاه تشبیه کرده‌اند: «به چاه

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

آن زنخ بر چشمهٔ ماه ـ که دل را آب از آن چشمه‌ست و آن چاه.» (کلیات نظامی، ۳۱۴/۱)□ «چاه سیمین در زنخدان داشت او ـ همچو عیسی در سخن آن داشت او.» (منطق‌الطیر، ۶۹)□ «میان زنخ در یکی کرده چاه ـ که از چاه یوسف نبد کم به جاه.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۱۳۹)□ «ای فروغ ماه حسن از روی رخشان شما ـ آب روی خوبی از چاه زنخدان شما.» (دیوان حافظ، ۱۱)□ «در خم زلف تو آویخت دل از چاه زنخ ـ آه کز چاه برون آمد و در دام افتاد.» (دیوان حافظ، ۱۱۱)□ «زلف مشکین تو زنخ عارض تابنده چو ماه ـ به سر چاه زنخدان تو آید گه‌گاه.» (دیوان فرخی، ۳۴۷)□ «آن‌که در چاه زنخدانش دل بیچارگان ـ چون ملک محبوس در زندان چاه بابلست.» (کلیات سعدی، ۴۳۰)□ «با ما حدیث ناف و زنخدان مکن که دل ـ نشناخت در طریق هوس چاه و چاله را.» (شگرف، ۱۴۳) گردی زنخ را به گوی مانند کرده‌اند: «یکی گویی که از کافور گویی‌ست ـ یکی گویی که هست از مشک چوگان.» (دیوان عنصری، ۲۶۷)□ «در آن میدان بدان سرگشته چوگانش ـ بخواهم برد گویی از زنخدانش.» (الهی‌نامه، ۳۳۷)□ «زنخدانش که نور عقل و جان برد ـ به فن دلبری گوی از میان برد.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۷۱)□ «ای زنخدان چو گویت ای بت سیمین‌ذقن ـ زلف چون چوگان تو هر لحظه بازی می‌کند.» (دیوان سلمان، ۹۷) فرورفتگی زنخ را به فرورفتگی سرِ سیب مانند کرده‌اند: «ز سیبش بر بهی کردم روانه ـ زنخ شکل صنوبر ناردانه.» (الهی‌نامه، ۳۳۸)□ «خم گیسو شب و در تیره شب ماه ـ زنخدان سیب سیمین و اندرو چاه.» (گل و نوروز، ۳۳)□ «زنخ چون یکی سیب آسیب جوی ـ چو یوسف که بند مهربان اندر اوی.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۲۶۳)□ «تازه‌سیبش میوهٔ باغ بهشت ـ آفرین بر دست آن کین میوه کِشت.» (سلامان و ابسال، ۱۵۷)□ «مبین به سیب زنخدان که چاه در راهست ـ کجا همی‌روی ای دل، بدین شتاب کجا؟» (دیوان حافظ، ۲)□ «به‌ست آن یا زنخ یا سیب سیمین ـ لبست آن یا شکر یا جان شیرین؟» (کلیات سعدی، ۵۸۷)□ «ای خط مبر طراوت آن روی را تمام ـ یک قطره بهر سیب زنخدان نگاه‌دار.» (دیوان صائب، ۲۲۷۶/۵)

۳۲ـ **ساعد**؛ از سفیدی به سیم و بلور تشبیه شده است: «ای به سیمینه فکنده در بلورینه مدام ـ هم به ساعد چون بلوری، هم به تن چون سیم خام.» (دیوان فرخی، ۲۳۶)□ «بدان ساعد که از بس رونق و آب ـ چو سیمین تخته شد بر تخت سیماب.» (کلیات نظامی، ۳۱۴/۱)□ «دو ساعد لطیف و سطبر و سفید ـ در عیش و قفل طرب را کلید.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۱۳۸ـ۱۳۹)□ «رشتهٔ تسبیح اگر بگسست، معذورم بدار ـ دستم اندر ساعد ساقیِ سیمین‌ساق بود.» (دیوان حافظ، ۲۰۵)□ «پست ازو قدر همه زورآوران ـ زیر دستش ساعد سیمین‌بران/ ساعدش را از یسار و از یمین ـ جان‌فشاندن نقد جان در آستین.» (سلامان و ابسال، ۱۵۷ـ۱۵۸)□ «گرفتم نیست حدی گفت‌وگو را ـ چه گویم ساعد و بازوی او را؟» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۷۲) ساعد سیمین: «پنجه با ساعد سیمین نه به عقل افکندم ـ غایت چهل بود مشت‌زدن سندان را.»□ «سعدیا! با ساعد سیمین نشاید پنجه کرد ـ گرچه بازو سخت داری، زور با آهن مکن.» (کلیات سعدی، ۴۱۷، ۵۸۵)

۳۳ـ **ساق**؛ در سفیدی به سیم و در بلندی به درخت عرعر و ستون تشبیه شده است: «دو ساقش به سان دو سیمین‌ستون ـ بدان ایستاده که بیستون.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۱۳۸ـ ۱۳۹)□ «چون ساق و سرین تو نه کس دید و نبیند ـ برداشته دو گنبد سیمین به دو عرعر.» (دیوان لامعی، ۴۷)□ «چه دل‌ها بردی ای ساقی، به ساق فتنه‌انگیزت ـ دریغا بوسه چندی بر زنخدان دلاویزت.» (کلیات سعدی، ۴۲۵)□ «عجب ساقی که سرداران آفاق ـ نهند از روی رغبت دل بر آن ساق.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۷۴)□ «آن کیست که در حسرت عشقت نگدازد ـ یا ساق خوشت بیند و گردن بفرازد؟» (شگرفت، ۱۵۰)□ «ساقش افسونگر و آشوب‌ساز ـ بر سر آن دامان در رقص و ناز.» (سیاه‌مشق ۴، ۲۸)□ «و ساق‌هایشان \ با مرمر معابد هندو\ می‌مانست.» (هوای تازه، ۴۰)□ «معشوق من\ با آن تن برهنهٔ بی‌شرم \ بر ساق‌های نیرومندش \ چون مرگ ایستاد.» (دیوان فروغ فرخزاد، ۳۴۵) سیم‌ساق: «ساقی سیم‌ساق من گر همه درد می‌دهد ـ کیست که تن چو جام می جمله دهن نمی‌کند؟» (دیوان حافظ، ۱۹۲)□ «چون تو بتی بگذرد سروقد سیم‌ساق ـ هر که درو ننگرد مرده بود یا ضریر.» (کلیات سعدی، ۵۲۳) سیمین‌ساق: «به سیمین‌ساق او گفتن نیارم ـ که گر گویم، به شب خفتن نیارم.» (کلیات نظامی، ۳۱۵/۱) سمن‌ساق = آن‌که ساقی سفید و خوشبو مانند سمن دارد: «ای تنگ‌چشم ترک سمن ساق ماهروی ـ از چشم من نهان چه کنی سال و ماه روی؟» (دیوان ازرقی هروی، ۱۱۰) ساق خوش‌تراش: «آن ساق خوش‌تراش که داری، فرومپوش ـ تا برق چشم من بدود بر نشیب او.» (سرمهٔ خورشید، ۵۴)

۳۴ـ **سرین/ سرون**؛ «بگذری پیشم هر ساعت چون

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

خیره‌کشان ـ به یکی موی کشان سیم و دو کوه سیمین/ نه چنان دید کسی هرگز با موی میان ـ نه چنین دید کسی هرگز با گور سرین.» (دیوان لامعی، ۱۴۶) گردسرین: «خلخیان خواهی و جماش چشم ـ گردسرین خواهی و بارک‌میان.» (دیوان رودکی، ۴۸۸)

۳۵ـ سینه؛ از سفیدی به سیم و بلور تشبیه شده است: «بر و سینهٔ آن صنم سیم‌رنگ ـ همی‌داشت از صفحهٔ سیم ننگ.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۱۳۹)□ «سینهٔ چون آینه تابان او ـ تافته از چاک گریبان او.» (سیاه‌مشق ۴، ۲۸)□ «دو پرندهٔ بی‌طاقت در سینه‌ات آواز می‌خوانند.» (شاملو)□ «جام بلور سینهٔ خود واژگون مدار ـ تا پر کند نگاه منش از می گناه.» (سرمهٔ خورشید،۵۴)□ «و دو صدف\ در سینه‌ات \ راز نهنگان را نجوا می‌کنند.» (نم سفال‌های عتیق،۶۷) سمن‌سینه: «او سمن‌سینه و نوشین‌لب و شیرین‌سخنست ـ مشتری‌عارض و خورشیدرخ و زهره‌لقاست.» (دیوان فرخی، ۲۶) سینه‌بلور: «از آن خزد همه دستم به ساق سینه‌بلوران ـ که سایه پرده کشد پیش چشم خیره به نوران.» (بازگشت،۱۰۰) عاج‌سینه: «لبش ببوسم و لغزم ز شانه تا بن ساق ـ ز بس که مرمر آن عاج‌سینه شفاف است.» (شگرف،۱۰۳)

۳۶ـ شکم؛ «شکم بد لطیف و درفشان بلور ـ ولیکن به نرمی چو خزّ و سمور.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۱۳۹)□ «شکم صد دانهٔ دررفته در هم ـ زبانش سر فرودوزد به زمزم.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۷۳) سیمین‌شکم: «به نرمی گل ز بلبل صبر بربود ـ مگر مستی بر آن سیمین‌شکم بود.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۷۳)

۳۷ـ صورت؛ «جعد تو جیم نه و صورت او صورت جیم ـ زلف تو دال نه و صورت او صورت دال.» □ «ای صورت بهشتی در صدرهٔ بهایی ـ هرگز مباد روزی از تو مرا جدایی.» (دیوان فرخی، ۲۱۳، ۳۶۱)□ «با صورت او بآد شمر در کف مانی ـ با چهرهٔ او خاک فشان بر سر آذر.» (دیوان اثیراخسیکتی،۱۷۱)□ «صورت من صورت تو نیست ، لیک ـ جمله توام صورت من چون غطا.»□ «بندهٔ صورت آنم که ازو ـ روز و شب در گل و در گلزارم.» (کلیات شمس، ۱۵۶/۱؛ ۳۲/۴)□ «چشم کوته‌نظران بر ورق صورت خوبان ـ خط همی‌بیند و عارف قلم صنع خدا را.»□ «آنکه می‌گوید نظر در صورت خوبان خطاست ـ او همین صورت همی‌بیند، ز معنی غافل است.» (کلیات سعدی، ۴۱۳، ۴۳۹)□ «یار با ما گر به صورت می‌کند بیگانگی ـ صورت او را به معنی آشنایی با دلست.» (دیوان سلمان ساوجی، ۶۰)

۳۸ـ طره؛به مویی که روی پیشانی ریزد گویند. طره به دلیل سیاهی و خوشبویی به نافه و مشک تشبیه شده است: «عبیر و مشک ارزان زان دو زلف و طرهٔ ارزان ـ ز آب چشم و رنگ روی من دینار و در ارزان.» (دیوان قطران، ۲۷۰)□ «مشک آمد پیش طرهٔ او ـ کان طره ز حسن بر سر آمد.» (کلیات شمس، ۹۸/۲)□ «به بوی نافه‌ای کآخر صبا زان طره بگشاید ـ ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دل‌ها.»□ «بگیر طرهٔ مه‌چهره‌ایّ و قصه مخوان ـ که سعد و نحس ز تأثیر زهره و زحل است.»□ «در آن زمین که نسیمی وزد ز طرهٔ دوست ـ چه جای دم‌زدن نافه‌های تاتاریست؟»□ «گفتم گره نگشوده‌ام زان طره تا من بوده‌ام ـ گفتا منش فرموده‌ام تا با تو طراری کند.»(دیوان حافظ، ۴۵،۱، ۶۶، ۱۹۱)□ «دگر به خدمت میخانه برقرارم من ـ قسم به طرهٔ آن شاهد قرارشکن.» (ارغنون، ۸۷) طرهٔ طرار: «ای مژده که آن غمزهٔ غماز مرا جست ـ وی بخت که آن طرهٔ طرار مرا یافت.» (کلیات شمس، ۱۹۸/۱)□ «آن دم که جعد زلف پریشان برافکند ـ صد دل به زیر طرهٔ طرار بنگرید.» (کلیات سعدی، ۵۱۷) طرهٔ مشکبوی : «باغ بنفشه و سمن بوی ندارد ای صبا ـ غالیه‌ای بساز از آن طرهٔ مشکبوی او.» (کلیات سعدی، ۵۹۰) طرهٔ هندو: «من سرگشته هم از اهل سلامت بودم ـ دام راهم شکن طرهٔ هندوی تو بود.» (دیوان حافظ، ۲۱۱) خم طره: «مصلحت‌دید من آن است که یاران همه کار ـ بگذارند و خم طرهٔ یاری گیرند.»(دیوان حافظ، ۱۸۵) طرهٔ عنبرشکن: «گو دلم حق وفا با خط و خالت دارد ـ محترم دار در آن طرهٔ عنبرشکنش.» (دیوان حافظ، ۲۸۱) طرهٔ میگون: «نسخهٔ زلف تو برد آنکه بر اطراف صبح ـ طرهٔ میگون شب خم به خم اندر شکست.» (دیوان انوری، ۹۰) طرهٔ سرفکنده: «افتاد سر هزار سرکش ـ از طرهٔ سرفکندهٔ تو.» (دیوان عطار، ۵۶۱)

۳۹ـ عارض؛ «و آن دو زلفین بر آن عارض او گویی راست ـ به گل سوری بر غالیه بفشاند نسیم.» (معروفی)□ «و آن سیه زلف بر آن عارض گویی که همی ـ به پر زاغ کسی آتش را باد کند.» (ولوالجی)□ «دریشان آفتابی بود رامین ـ دو چشم از نرگس و عارض ز نسرین.» (ویس و رامین،۱۴۸)□ «بر زلف و رخ و عارض تو هرکه ظفر یافت ـ بستد به یقین شوشتر و تبت و قیصور.»(دیوان لامعی، ۴۹)□ «آسمان آن خط بر آن عارض نه بهر آن نوشت ـ تا من و تو رنجه دل گردیم و آن بت شرمگین.» (دیوان سنایی، ۵۴۸)□ «بر عارض تو حلقهٔ زلف تو گوییا ـ کز

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

مشک چشم‌هاست به گلبرگ تو رقم.» (دیوان انوری، ۸۷۱)□ «به شرار دل و دود نفسم ـ مانده بر عارض و جعد گشتت.» (دیوان خاقانی، ۵۶۹)□ «بدان عارض کزو چشم آب گیرد ـ ز تزّی نکته بر مهتاب گیرد.» (کلیات نظامی، ۳۱۴/۱)□ «ز گرمی عارضش را خون رسیده ـ تو گویی بر گل شبنم چکیده.» (مثنوی مهر و ماه، ۱۰۸)□ «دو عارض به‌سان دو سوسن‌ستان ـ به سوسن درآویخته ارغوان.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۱۳۸)□ «دوران همی‌نویسد بر عارضش خطی خوش ـ یارب نوشتهٔ بد از یار ما بگردان.» (دیوان حافظ، ۳۸۵)□ «عارضش را جامه پوشیدست نیکویی و فر ـ جامه‌ای کش ابره از مشکست و ز آتش آستر.» (دیوان عنصری، ۹۹)□ «ای صدف لعل تو حقهٔ در یتیم ـ عارض تو بی‌قلم خط زده بر لوح سیم.» (دیوان عطار، ۵۰۲)□ «زاهد چو کرامات بت عارض او دید ـ از چله میان‌بسته به زنار برآمد.»(کلیات سعدی،۴۸۸)□ «قسم به آیهٔ توحید خط و نقطهٔ خال ـ که جز صحیفهٔ آن عارضم کتابی نیست.» (دیوان شهریار، ۲۱۵) عارض را به نسرین و سوسن تشبیه کرده‌اند: «کشیده سوی نسرین زلف چون دال ـ نهاده از رخ خود زیر آن خال.» (مثنوی مهر و ماه،۱۰۹)□ «به بوی او دل بیمار عاشقان چو صبا ـ فدای عارض نسرین و چشم نرگس شد.» (دیوان حافظ، ۱۶۱) عارض گندمگون: «خال مشکین که بدان عارض گندمگون‌ست ـ سر آن دانه که شد رهزن آدم با اوست.» (دیوان حافظ، ۵۶) سمن‌عارض: «آن سمن‌عارض من کرد بناگوش سیاه ـ دو شب تیره برآورد ز دو گوشهٔ ماه.» (دیوان فرخی، ۳۵۹) عارض گلفام: «لاله داغست از آن عارض گلفام هنوز ـ سرو را قامت او می‌دهد اندام هنوز.» (دیوان صائب، ۲۳۱۱) بستان عارض: «بستان عارضش که تماشاگه دلست ـ پر نرگس و بنفشه و گلنار بنگرید.» (کلیات سعدی، ۵۱۷) سیمین عارض: «گویی که آزر از پی زهره نگار کرد ـ سیمینش عارضین و بر او گیسوان چو قیر.»(منجیک ترمذی) سرخی عارض را به آتش و بیجاده مانند کرده‌اند: «عارض او رنگ آتش دارد و دل رنگ دود ـ از چه معنی دود او زیرست و آتش بر زبر.» (دیوان امیرمعزی، ۳۸۶)□ «بینی آن بیجاده‌عارض لعبت حمری‌قبای ـ سنبلش چون پرّ طوطی روی چون فرّ همای.» (دیوان منوچهری، ۱۰۶)

۴۰ـ **عذار**= صورت و چهره؛ «آمد آمد نگار پوشیده ـ صنم خوش‌عذار پوشیده.» (کلیات شمس، ۱۷۸/۵)□ «خوی عذار تو بر خاک تیره می‌افتاد ـ وجود مرده از آن آب جانور می‌گشت.» (کلیات سعدی، ۴۵۹)□ «دل آدمی بسوزی چو عذار برفروزی ـ تو ازین چه سود داری که نمی‌کنی مدارا.» (دیوان حافظ،۴)□ «درفشان‌عذار تو در شب چراغ ـ درافشان لبت گوهر شب‌چراغ.» (همای و همایون، ۱۱۰)□ «ز آسیب صبا گرد عذارش ـ مگس می‌راند زلف بی‌قرارش.» (مثنوی مهر و ماه، ۱۰۸)□ «دید جعد بی‌قرارش بر عذار ـ ز آرزوی وصل او شد بی‌قرار.» (سلامان و ابسال، ۱۶۴)□ «دل با عذار ساده‌ات جمعیتی دارد، ولی ـ تشویش سلمان می‌دهد هندوی طرار شما.» (دیوان سلمان، ۷)□ «طراز سبزهٔ بر گلشن عذار خوشست ـ معین‌ست که گلشن به نوبهار خوشست.» (دیوان وحشی، ۱۹)□ «اگرچه چهره بود بی‌نقاب روشن‌تر ـ شود عذار بتان از حجاب روشن‌تر.» (دیوان صائب، ۲۲۶۶/۵) مشکین‌عذار: «به سیم و مشک نازد جان ازیرا ـ که سیمین‌عارض و مشکین‌عذاری.» (دیوان عنصری، ۲۸۱) سیمین‌عذار: «بسته من اسب ندم پس به گه صبحدم ـ کرد زبان عذرخواه آن بت سیمین عذار.» (دیوان خاقانی، ۱۸۲) لاله‌عذار: «طرف چمن و طواف بستان ـ بی‌لاله‌عذار خوش نباشد.» (دیوان حافظ، ۱۶۱)

۴۱ـ **غبغب**؛ «آن چشم به گریه می‌فشارد ـ تا بفشارد نگار غبغب.» (کلیات شمس، ۱۸۱/۱) طوق غبغب: «به طوق غبغبش گویی که آبی ـ معلق گشته است از آفتابی.» (کلیات نظامی، ۳۱۴/۱)□ «کشتهٔ چاه زنخدان توام کز هر طرف ـ صد هزارش گردن جان زیر طوق غبغبست.» (دیوان حافظ، ۲۹)□ «به نگین لب و طوق غبت ـ این ز برگ گل و آن از سمنت.» (دیوان خاقانی، ۵۶۸) غبغب را به ترنج و سیب تشبیه کرده‌اند: «موکل کرده بر هر غمزه غنجی ـ زنخ چون سیب و غبغب چون ترنجی.» (کلیات نظامی، ۱۵۳/۱)□ «ز پسته قند را در تنگ کرده ـ ترنج از زیر سیب آونگ کرده.» (گل و نوروز، ۳۳)□ «چشمه‌سار لطف سیب غبغبش ـ تشنگان را آمده جان بر لبش.» (سلامان و ابسال،۱۵۸) سمن‌غبغب: «چه حالتست که صد خانه کرد زیر و زبر ـ کرشمه‌های سمن‌غبغبان ساده‌زنخ.»(دیوان فیضی، ۲۸۷)

۴۲ـ **قد/ قامت**؛ «چاکران رخ و آن عارض و آن چشم و لبیم ـ بندهٔ آن قد و آن قامت و آن زیب و فریم.» (دیوان سنایی، ۳۹۷)□ «بتی که راستی از قد او رباید تیر ـ به تیر غمزه زگردون فرود آرد تیر.» (دیوان قطران، ۱۲۵)□ «سایهٔ قد تو بر قالبم ای عیسی‌دم ـ عکس روحیست که بر عظم رمیم افتادست.» (دیوان حافظ، ۳۷)□ «تو طوبی و ما و قامت یار ـ فکر هرکس به قدر همت اوست.» (دیوان حافظ، ۵۷)□ «چون آب در زمین ز خجالت فرو رود ـ گر قامتش به سرو و صنوبر کند گذار.» (دیوان صائب،

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

۲۲۷۸)□ «شاخ گل در دست بادی دلکشست ـ چون بجنبد قامت طناز او.»(شگرف، ۱۸۸) قامت را در اشعار بیشتر به سرو تشبیه کرده‌اند: «دوست با قامت چون سرو به من بربگذشت ـ تازه گشتم چو گل و تازه شد آن مهر قدیم.» (معروفی)□ «مشک با زلف سیاهش نه سیاهست و نه خوش ـ سرو با قد بلندش نه بلندست و نه راست.» (دیوان فرخی، ۲۶)□ «یکی را لعبت کشمیر خواند ـ یکی را برکشیده سرو کشمر.» (دیوان عنصری، ۴۷)□ «قامتش خواهم که باشد سال و مه در چشم من ـ زان که نیکوتر بود سرو سهی در جویبار.»(دیوان عنصری، ۱۱۷)□ «گر بود پیش قامت تو سرو در نماز ـ آزاد شد ز قامت تو در نماز تو.» (دیوان عطار، ۵۵۲)□ «ننگرد دیگر به سرو اندر چمن ـ هرکه دید آن سرو سیم‌اندام را.» (دیوان حافظ، ۷)□ «قد تو چو سرو است میان تو چو جان است ـ از هردو دل خلق به آرام و به زلزال.» (دیوان قطران، ۲۰۵)□ «در باغ نماید قد او سرو کمان‌کش ـ بر دیده نگارد خط او مشک زره‌ور.» (دیوان اثیر اخسیکتی، ۱۷۲) سرو روان= قامت چون سرو معشوق: «نشسته همچو ماهی با روان بود ـ چو برمی‌خاستی، سرو روان بود.» (ویس و رامین، ۱۰۰)□ «خوشا به پای تو سر سودنم چو شاهد مهتاب ـ ولی تو سایه برانی ز خود که سرو روانی.» (سیاه‌مشق ۴، ۵۲) سرو سیمین: «سرو سیمین تو را در مشک تر ـ زلف مشکین تو سر تا پا گرفت.» (فیروز مشرقی)□ «به سان سرو سیمین‌ست قدش ـ ولیکن بر سرش ماه منور.» (دقیقی) سرو چمان و سرو خرامان: «سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند ـ همدم گل نمی‌شود، یاد سمن نمی‌کند.» (دیوان حافظ، ۱۹۲)□ «اگر تو سرو خرامان ز پای ننشینی ـ چه فتنه‌ها که بخیزد میان اهل نشست.» (کلیات سعدی، ۴۲۵) قامت را به درخت صنوبر و نخل نیز مانند کرده‌اند: «لعبت سیمین صنوبر قامتی ـ بر سر سیمین صنوبر سیم‌بر.» (دیوان سوزنی، ۱۰۰)□ «خورشید زیر سایهٔ زلف چو شام اوست ـ طوبی غلام قد صنوبر خرام اوست.» (کلیات سعدی، ۴۴۶)□ «کشیده قامتی چون نخل سیمین ـ دو زنگی بر سر نخلش رطب چین.» (کلیات نظامی، ۱۵۲/۱)□ «نخل نوخیز گلستان جهان بسیارست ـ گل این باغ بسی سرو روان بسیارست.» (دیوان وحشی، ۲۹۷)□ «در آن گلشن که نخل او علم گردد به رعنایی ـ رسایی خاک ریزد بر سر سرو و صنوبرها.» (دیوان بیدل، ۸۵)□ «نخل قد بلند تو بنیاد سرو کن ـ ریحان باغ سبز خطت گل گیاه کن.» (دیوان شهریار، ۱۶۴) قامت به حرف الف نیز تشبیه شده است: «از همه ابجد بر میم و الف شیفته‌ام ـ که به بالا و دهان تو الف مانَد و میم.» (دیوان فرخی، ۲۴۶)□«قد همه دلبران عالم ـ پیش الف قدت چو نون باد.» (دیوان حافظ، ۱۰۷)□ «من این الف قامت خواهم همه جا چون جان ـ گیرم به بر و گویم ، تو جان منی جانا.» (ارغنون، ۲۳)

۴۳ـ کتف؛ «دو کتفش چو از نقرهٔ بادرنگ ـ فکنده بر او گیسوی مشک‌رنگ.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۱۳۹)

۴۴ـ کف؛ «نقد راحت از دو کف در مشت او ـ حسن خاتم ختم بر انگشت او.» (سلامان و ابسال، ۱۵۸)□ «سرکش مشو که چون شمع از غیرتت بسوزد ـ دلبر که در کف او مومست سنگ خارا.» (دیوان حافظ،۵)□ «زهر از کف دست نازنینان ـ در حلق چنان رود که جلاب.» (کلیات سعدی، ۴۲۱)

۴۵ـ کمر؛ «مشکین‌خط و شیرین‌سخن و غالیه‌زلفند ـ سیمین‌بر و زرین‌کمر و موی‌میانند.» (دیوان امیرمعزی، ۱۷۸)□ «بر گرد میان تو کمر گشت ـ آن حرف که در میان کمر داشت.» (دیوان عطار، ۹۷)□ «این یکی ماه تمام آن ماه را مشکین‌عذار ـ وآن دگر سرو روان و آن سرو را زرین کمر.» (دیوان مسعود سعد، ۲۰۴)□ «بدان کمر نرسد دست هر گدا حافظ ـ خزانه‌ای به کف آور ز گنج قارون بیش.» (دیوان حافظ، ۲۹۰)□ «من گدا هوس سروقامتی دارم ـ که دست در کمرش جز به سیم درنرود.» (دیوان حافظ، ۲۲۳)□ «ای شوخ کمرباریک، قد یعجبنی باریک ـ تو ترکی و من تاجیک، جانیم سنه قربانا.» (ارغنون، ۲۳)□ «از بلندی به کمر پیچد به رقص ـ پرشکن گیسوی هستی تاز او.» (شگرف، ۱۸۸)

۴۶ـ گردن؛ «چه گویم گردن آن نازنین را ـ که گردن نرم کرد آهوی چین را.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۷۱)□ «همه گردن و گوش آن سیمبر ـ نهان بد به یاقوت و در و گهر.»(تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۱۳۹)□ «گردن او سرفراز مهوشان ـ در کمندش گردن گردنکشان.» (سلامان و ابسال، ۱۵۸)□ «هیچ شک می‌نکنم کاهوی مشکین تتار ـ شرم دارد ز تو مشکین‌خط آهو گردن.» (کلیات سعدی، ۵۸۴)□ «تا چه خواهد کرد با من دور گیتی زین دو کار ـ دست او در گردنم یا خون من در گردنش.» (کلیات سعدی، ۵۳۱)□ «چون چراغ صبحدم خورشید می‌لرزد به جان ـ تا بیاض گردن سیمین او شد آشکار.» (دیوان صائب، ۲۱۹۴/۵)□ «زان خم زلف می‌کشد منت بند جاودان ـ گردن جان من که شد طوق پرست موی تو.» (دیوان وحشی، ۱۴۳)□ «بیدل از توصیف زلف و کاکل این گل‌رخان ـ مقصد ما طوق گردن مدعا زنجیر پاست.» (دیوان بیدل، ۲۳۱)□ «گردن سیمینش چون

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

شیر پاک ـ زیر گلو آینهٔ تابناک.» (سیاه‌مشق ۴، ۲۸)□ «می‌درخشید از میان تیرگی‌ها گردنش ـ چون تکان می‌داد زلف مشک‌سای خویش را.» (ارغنون، ۱۵)□ «بر گردن سپید حریر سیه مبند\ بگذار تا بر او بچکد نور صبحگاه.» (سرمهٔ خورشید، ۵۴)□ «نازم به ماه روی تو نازآفرین که بیخت ـ بر عاج دوش و گردنت این گرد هاله را.» (شگرف، ۱۴۳)

۴۷ـ گوش؛ «ز گوش و گردنش لؤلؤ خروشان ـ که رحمت بر چنان لؤلؤفروشان.» (کلیات نظامی، ۱۵۳/۱)□ «ز گوشش پای این مدهوش می‌دار ـ سخن پیچیده گفتم گوش می‌دار.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۷۰)□ «زان گوش همچون جیم تو، زان چشم همچو صاد تو ـ زان قامت همچون الف، زان ابروی چون نون خوش.» (کلیات شمس، ۸۳/۳)□ «دلم گر قصه گوید، اینک آن گوش ـ لبم گر بوسه خواهد، این لب نوش.» (سیاه‌مشق ۴، ۹۰)

۴۸ـ گیسو؛ «گر غالیه خوشبو شد، در گیسوی او پیچید ـ ور وسمه کمانکش گشت، در ابروی او پیوست.» (دیوان حافظ، ۲۰)□ «ناظر روی تو صاحب‌نظرانند، آری ـ سر گیسوی تو در هیچ سری نیست که نیست.» (دیوان حافظ، ۷۳)□ «وآنکه گیسوی تو را رسم تطاول آموخت ـ هم تواند کرمش داد من غمگین داد.» (دیوان حافظ، ۱۱۲)□ «چنگ زد خورشید بر گیسوی من ـ آسمان لغزید در چشمان او.» (دیوان فروغ، ۲۰۴)□ «باز هم می‌توان به گیسویم ـ چنگی از روی عشق و مستی زد.» (دیوان فروغ، ۱۰۵)□ «در کنار تو بیفتیم چو گیسوی تو مست ـ دست در گردنت آویخته، تابی بخوریم.» (سیاه‌مشق ۴، ۱۲۶)□ «چو پرچم‌های زرین، گیسویش با پرتو مه، نرم می‌لرزد.» (گزینهٔ اشعار منوچهر شیبانی، ۵۸)□ «در خواب نبینیم پریشانی آن شب ـ کاشفتهٔ گیسوی تو دردانه نباشیم.» (ارغنون، ۷۹) خم گیسو: «خم گیسوش تاب از دل کشیده ـ به گیسو سبزه را بر گل کشیده.» (کلیات نظامی، ۱۵۲/۱)□ «بسته‌ام در خم گیسوی تو امید دراز ـ آن مبادا که کند دست طلب کوتاهم.» (دیوان حافظ، ۳۶۱)□ «دام دل صاحب‌نظرانت خم گیسوست ـ وآن خال بناگوش مگر دانهٔ دامست.» (کلیات سعدی، ۴۴۰) حلقهٔ گیسو: «نرگس جادوی او خوابش ببرد ـ حلقهٔ گیسوی او تابش ببرد.» (سلامان و ابسال، ۱۶۴) گیسوی معنبر: «صبا اگر گذری افتدت به کشور دوست ـ بیار نفحه‌ای از گیسوی معنبر دوست.» (دیوان حافظ، ۶۱) گیسو را به کمند مانند کرده‌اند: «دو شکر چون عقیق آب‌داده ـ دو گیسو چون کمند تاب‌داده.» (کلیات نظامی، ۱۵۲/۱)□ «بدان گیسو که قلعه‌اش را کندست ـ چو سرو قامتش بالابلندست.» (کلیات نظامی، ۳۱۴/۱) گیسو را از جهت رنگ سیاه آن به کافر که در ظلمت و سیاهی است مانند کرده‌اند: «به گیسو کافر و از رخ مسلمان ـ به نرگس خون خورد وز لب دهد جان.» (مثنوی مهر و ماه، ۲۸)

۴۹ـ لب؛ «کاشکی اندر جهان شب نیستی ـ تا مرا هجران آن لب نیستی.» (دقیقی)□ «لبان چون مشتری فرخنده‌کردار ـ همه ساله شکربار و گهربار.» (ویس و رامین، ۱۰۰)□ «آن چشم کازو هوش حذر ماند و واله ـ وان لب که از او گوش گهر چیند و شکر.» (دیوان اثیر اخسیکتی، ۱۰۰)□ «آمد قیامتی به سرم تا بدیدم آنک ـ رویت گل بهشت و لبت آب کوثرست.» (دیوان ظهیر فاریابی، ۳۲)□ «لب همچون زلالش روح‌پرور ـ زده آتش به جان آب کوثر.» (مثنوی مهر و ماه، ۱۰۹)□ «و لبانت را چون حسی گرم از هستی \ به نوازش‌های لب‌های عاشق من بسپار.» (دیوان فروغ، ۳۰۹)□ «یک شب لبان تشنهٔ من با شوق ـ در آتش لبان تو می‌سوزد.» (دیوان فروغ، ۱۴۲)□ «من نای خوش‌نوایم و خاموشم ای دریغ ـ لب بر لبم بنه که نواهاست در دلم.» (سیاه‌مشق ۴، ۲۲)□ «آنقدر نزدیک شد لب‌های جانان بر لبم ـ تا که آمد از خیال بوسه‌ای جان بر لبم.» (ارغنون، ۵۴)□ «داغ آتشین لبانت \ گل بوسهٔ شکنجه‌زاران است.» (منوچهر شیبانی)□ «تو را من با همهٔ اندوه پاکم دوست می‌دارم ـ مرا بگذار تا لب بر لب مست تو بفشارم.» (سرمهٔ خورشید، ۱۳۶)□ «لب‌هایشان چو هستهٔ شفتالو\ وحشی و پرترک بود.» (هوای تازه، ۴۰) سرخی لب را به عقیق و مرجان و یاقوت مانند کرده‌اند: «عقیق را چو بسایند نیک سوده‌گران ـ که آبدار بود، با لبان تو ماند.» (دقیقی)□ «مانا عقیق نارد هرگز کس از یمن ـ همرنگ این سرشک من و دو لبان تو.» (منطقی رازی)□ «بتی چون رامش اندر می، مهی چون دانش اندر جان ـ بلای دل به دو سنبل شفای جان به دو مرجان.» (دیوان قطران، ۲۷۲)□ «تا شود زان شکرین مرجان او ـ زهر تیر نرگس او بی‌ضرر.» (دیوان سوزنی، ۱۰۰)□ «یکی لؤلؤی عمانیّ و پروین ـ یکی یاقوت رمانیّ و شکر.» (دیوان عنصری، ۴۷)□ «دو لب چو دو تا لعل و دو یاقوت شکربار ـ دو رخ چو دو گلبرگ و دو خورشید زره‌پوش.» (دیوان عمعق بخاری، ۱۷۲)□ «از دو یاقوتش دو چیز طرفه یابم در دو حال ـ چون بگوید حلقه باشد چون خمش گردد نگین.» (دیوان سنایی، ۵۴۹) باز لب را در سرخی به لعل و عناب تشبیه می‌کنند: «به سان سی ودو گوهر درفشان ـ نهان در زیر دو لعل بدخشان.» (ویس و رامین، ۱۰۰)□ «نوش لب لعل تو قیمت شکر شکست ـ چین سر زلف تو رونق

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

عنبر شکست.» (دیوان انوری، ۹۰)□ «هر که لعل شکرنیش دید گو نامش مبر ـ زان سبب کز نام او ناموس شکر بشکند.»(دیوان مجیر بیلقانی،۷۹)□ «هرک جان بر لعل آن دلبر نهاد ـ پای در ره نانهاده سر نهاد.» (منطق‌الطیر،۶۸)□ «شکر از لعل او طعمی دگر داشت ـ که لعلش زهردار و در شکر داشت.» (الهی‌نامه، ۳۳۱)□ «کنون گویم سخن زان لعل خندان ـ که اول لب بود و آن‌گاه دندان.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۶۹)□ «بادهٔ لعل لبش کز لب من دور مباد ـ راح روح که و پیمانه‌ده و پیمانه کیست؟» (دیوان حافظ، ۶۷)□ «شراب لعل تو می‌دیدم و دلم می‌خواست ـ هزار وسوسه‌ام چنگ در جگر می‌زد.» (یادگار خون سرو،۱۱۹)□ «به سحر آن دو بادام کمربند ـ به لطف آن دو عناب شکرخند.» (کلیات نظامی، ۳۱۴/۱)□ «گشت عنابی سرشکم زان لب عناب رنگ ـ هم نمی‌دارد دلم زان سنبل پرتاب رنگ.» (دیوان حسن غزنوی،۲۸۳) لب را به قطرهٔ شراب هم مانند کرده‌اند: «رخانش هست گفتی تودهٔ گل ـ لبانش هست گفتی قطرهٔ مل.» (ویس و رامین، ۱۰۰) شکرلب: «از آن شکرلبان‌ست این که دایم ـ گدازانم چو اندر آب شکر.» (دقیقی)□ «بی‌قیمت‌ست شکر از آن دو لبان اوی ـ کاسد شد از دو زلفش بازار شاهپوی.» (دیوان رودکی، ۴۹۸)□ «سودای لب شکردهانان ـ بس توبهٔ صالحان که بشکست.» (کلیات سعدی، ۴۲۶) لب خاموش و لعل خاموش: «خدا را ای رقیب امشب زمانی دیده بر هم نه ـ که من با لعل خاموشش نهانی صد سخن دارم.» (دیوان حافظ، ۳۲۹)□ «عمریست درسم از لب لعل خموش توست ـ یعنی شنیده‌ام سخن ناشنیده را.» (دیوان بیدل، ۱۱۱)□ «در گذرگاه آن لبان خاموش ـ شعله‌ای بی‌پناه می‌خندید.» (دیوان فروغ، ۷۲)□ «خاموشی لبم نه ز بی‌دردی و رضاست ـ از چشم من ببین که چه غوغاست در دلم.» (سیاه مشق ۴، ۲۱) لب ضحاک = لب در کشندگی به ضحاک مانند شده: «غلام آن لب ضحاک و چشم فتانم ـ که کید سحر به ضحاک و سّامری آموخت.»(کلیات سعدی، ۴۲۳) لب از جهت خنده یا سخن بانمک به نمکدان تشبیه شده : «شیر دل پیش نمکدان لبت ـ چون به جان آید جگرخواری شود.» (دیوان عطار، ۲۷۴)

۵۰ ـ **مردم/ مردمک**؛ «مردم چشمش چه کردی مردمی ـ صید کردی جان صد صد آدمی.» (منطق‌الطیر، ۶۹)□ «رخش دیده جانش بر او مردمک ـ دهان پسته، لیکن تمامی نمک.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۱۳۸)□ «مردم دیده ز لطف رخ او در رخ او ـ عکس خود دید، گمان برد که مشکین خالیست.» (دیوان حافظ، ۶۸)□ «صدهزاران آدمی را ره بزد ـ مردم آن نرگس جادوی تو.» (دیوان عطار، ۵۶۶)□ «مردمک چون خانهٔ کعبه‌ست و مژگان حاجیان ـ کز برای سجده‌اش صف بسته‌اند از هر کنار.» (دیوان صائب، ۲۱۹۵/۵)□ «مردم چشم من ار با تو نظر باخت، چه شد ـ عشق‌بازی صفت مردم صاحب نظرست.» (دیوان سلمان، ۶۶)□ «از آرزوی لقای تو مردم چشمم ـ همی‌بدّرد بر خویش هفت لا پرده.» (دیوان کمال اسماعیل، ۱۰۵)□ «گویی میان مردمک‌هایم ـ خرگوش ناآرام شادی بود.» (دیوان فروغ، ۲۹۰)□ «او نیست که در مردمک چشم سیاهم ـ تا خیره شود عکس رخ خویش ببیند.» (دیوان فروغ، ۱۱۶)□ «خوابم شکست و مردم چشمم به خون نشست ـ تا فتنهٔ خیال تو برخاست در دلم.» (سیاه‌مشق ۴، ۲۱)

۵۱ ـ **مژگان**؛ «به مژه دل ز من بدزدیدی ـ ای به لب قاضی و به مژگان دزد.» (ابوسلیک گرگانی)□ «مرا بر عاشقان داده یکی منشور سالاری ـ که طومارش رخ زردست و مژگانست وراقش.» (دیوان منوچهری، ۵۸)□ «از هر مژهٔ کوه گذارش دل عاشق ـ خسته شده و پرخون همچون گل ناری.» (دیوان سنایی، ۶۳۰)□ «مژهٔ سیاهت ار کرد به خون ما اشارت ـ ز فریب او بیندیش و غلط مکن نگارا.» (دیوان حافظ، ۴)□ «می‌کشم بر نگاه نازآلود ـ نرم و سنگین حجاب مژگان را.» (دیوان فروغ، ۲۰۱)□ «من بهشت را\ در لرزش گندمزار ابریشمین مژگان‌هایت\ می‌بینم.» (گزینهٔ اشعار منوچهر شیبانی، ۱۰۵)□ «دختر افسانهٔ بهشت گمشدهٔ من\ بهشت را\ در لرزش گندمزار ابریشمین مژگان‌هایت می‌بینم.» (منوچهر شیبانی) مژه یا مژگان را به خار و تیغ مانند کرده‌اند: «کله بر گلبن او راست چو بر لاله سواد ـ مژه بر نرگس او راست چو بر خار رطب.» (دیوان سنایی، ۶۸)□ «هر که خار مژهٔ تو بنگرد ـ هر گلی در چشم او خاری شود.» (دیوان عطار، ۲۷۴)□ «مرا به طمع لبانش بخست مژگانش ـ چنان‌که خار خلد مرد را به طمع رطب.» (دیوان قطران، ۳۱)□ «ز مژگانش تو را گر هست خاری ـ مرا در دل نکو جا کرده باری.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۶۸)□ «در دل از مژگان او خارش خلید ـ وز کمند زلف او مارش گزید.» (سلامان و ابسال، ۱۶۴)□ «به زره‌پوش قد تیروَشَت ـ به کمان‌کش مژهٔ تیغ‌زنت.» (دیوان خاقانی، ۵۶۸)□ «با همهٔ تیغ سیه تاب که داری ز مژه ـ صدهزاران سر غلطیده به راه تو کمست.» (دیوان فیضی، ۲۵۷) مژه را از آن جهت که راست بر دل عاشق می‌نشیند، به تیر مانند کرده‌اند: «تیر مژگان تو چونان گذرد بر دل و جان ـ که سنان ملک مشرق از آهن و سنگ.»

اندام عاشق و معشوق در ادب فارسی

(دیوان فرخی، ۲۰۵)□ «ماه با رویش سیاه و مشک با زلفش سپید ـ تیر با مژگانش کُند و سرو با قدش قصیر.» (دیوان لامعی، ۵۱) مژگان قتال: «می‌چکد شیر هنوز از لب همچون شکرش ـ گرچه در شیوه‌گری هر مژه‌اش قتّالی‌ست.» (دیوان حافظ، ۶۸)□ «به تنگ آمد دلم یک خنجر کاری طمع دارد ـ از آن مژگان قتّال این قدر یاری طمع دارد.» (دیوان وحشی، ۵۱) نیش مژگان و زخمهٔ مژگان: «بدان مژگان که چون بر هم زند نیش ـ کند زخمش دل هاروت را ریش.» (کلیات حکیم نظامی گنجوی، ۳۱۴/۱)□ «جز زخمهٔ مژگان تو، دانی که به جانم ـ هر زخمهٔ دیگر نه پسندست و نه کاری.» (بازگشت، ۱۶۷) مژهٔ شوخ: «بنازم آن مژهٔ شوخ عافیت‌کش را ـ که موج می‌زندش آب نوش بر سر نیش.» (دیوان حافظ، ۲۹۰) مژه را به سوزن هم تشبیه کرده‌اند: «فریب سوزن مژگان آن نگار مخور ـ به سینه‌ها که ز بیداد اوست چاک نگر.»(دیوان صائب، ۲۲۶۹)

۵۲ـ **موی**؛ روی و موی تو نامهٔ خوبی‌ست ـ چه بود نام، جز سپید و سیاه.» (کسایی مروزی، ۹۲)□ «ای جان جان‌ها روی تو، آشوب دل‌ها موی تو ـ وندر خم گیسوی تو پنهان هزاران صبحدم.» (دیوان سنایی، ۳۸۸)□ «جانم ز جزع و لعل تو پر درد و پر شفاست ـ طبعم ز روی و موی تو پر نور و پر ظلم.» (دیوان انوری، ۸۷۱)□ «در هر بن موی بی‌رخ تو ـ عطار هزار نوحه‌گر داشت.» (دیوان عطار، ۹۷)□ «اگر ماه بینی همه روی اوست ـ اگر مشک بویی همه موی اوست.» (شاهنامه، ۱۵۹/۱)□ «به روی و موی او مر مانوی را ـ ز مذهب آشکارا کرده اسرار.» (دیوان عنصری، ۱۶۲)□ «چنان به موی تو آشفته‌ام به بوی تو مست ـ که نیستم خبر از هر چه در دو عالم هست.» (کلیات سعدی، ۴۲۵)□ «چه روی و موی و بناگوش و خطّ و خال‌ست این؟ ـ چه قد و قامت و رفتار و اعتدال‌ست این؟» (کلیات سعدی، ۵۵۸)□«گره موی تو بندی‌ست که در پای من‌ست ـ برقع روی تو باری‌ست که بر جان من‌ست.» (دیوان سلمان، ۲۹)□ «ما را به سوی خود خم موی تو می‌کشد ـ زنجیر کرده بر سر کوی تو می‌کشد.» (دیوان وحشی، ۷۹)□ «با سلسلهٔ موی تو تا صبحدم امشب ـ خوابی‌ست پریشان دل دیوانهٔ ما را.» (دیوان شهریار، ۱۲۴)□ «پنجه‌اش در حلقهٔ موی که می‌لغزد؟ ـ با که در خلوت به مستی قصه می‌گوید» (دیوان فروغ، ۲۱۴) موی میان: «نشان موی میانش که دل درو بستم ـ ز من مپرس که خود در میان نمی‌بینم.» (دیوان حافظ، ۳۵۸)□ «جان من، همچو تو غارتگر جان بسیارست ـ ترک زرین کمر موی میان بسیارست.» (دیوان وحشی، ۲۹۷) عنبرین موی: «جهان سر به سر فتنهٔ روی تست ـ شب عاشقی عنبرین موی تست.» (تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، ۱۲۳)

۵۳ ـ **میان**؛ «قامت چون سرو روانش نگر ـ آخته آن موی میانش نگر.» (کسایی مروزی، ۸۲)□ «یک لفظ ناید از دل من وز دهان تو ـ یک موی ناید از تن من وز میان تو.» (منطقی رازی)□ «همچو چشم سوزنی شکل دهانش ـ بسته زنّاری چو زلفش بر میانش.» (منطق‌الطیر، ۶۹)□ «کله کژ نهاده چو فرخاریان ـ میان، تنگ بسته چو بلغاریان.» (همای و همایون، ۹۷)□ «میانش گرچه از مردم نهان‌ست ـ میان ما و او جان در میان است.» (یوسف و زلیخا و شمس و قمر، ۲۷۳)□ «لطیفه‌ای‌ست دهان تو تا که دریابد ـ دقیقه‌ای‌ست میان تو تا که بگشاید.» (دیوان سلمان، ۸۵) لاغر میان: «لاغر میانِ آن صنم و راست قامتش ـ زلفش خلاف قامت و ضد میان کفل.» (دیوان لامعی، ۷۳)□ «مرا دهانک تنگ تو تنگدل دارد ـ میان لاغر تو لاغر و نزار و حزین.» (دیوان فرخی، ۲۹۳)□ «مگر دهان تو آموخت تنگی از دل من ـ وجود من ز میان تو لاغری آموخت.» (کلیات سعدی، ۴۲۳) میان چو موی: «مانند میان تو و همچون دهن تو ـ من تن کنم از موی و دل از غالیه‌دانی.» (دیوان فرخی، ۳۶۷)□ «میان هنوز نبودم گشاده کامده بود ـ ز ره به سوی من آن سرو قد و موی میان.» (دیوان قطران، ۳۲۷)□ «هیچ‌ست آن دهان که نیابیم ازو نشان ـ موی‌ست آن میان و ندانم که آن چه موست.» (دیوان حافظ، ۵۸)□ «ز پیچ و تاب میانش بیان مکن بیدل ـ به چشم مردم عالم میفکن این مو را.» (دیوان بیدل، ۱۲۰) میان تنگ: «دلش تنگ و دهان تنگ و میان تنگ ـ ز دلتنگی شده بر وی جهان تنگ.» (ویس و رامین، ۱۴۸) نازک میان: «بدان نازک میان شوشه اندام ـ ولیکن شوشه‌ای از نقره خام.» (کلیات حکیم نظامی گنجوی، ۳۱۴/۱)□ «در هر صفت که چون کمرت بر تو بسته‌ام ـ همچون میانت معنی باریک مضمرست.» (دیوان ظهیر فاریابی، ۳۳) میانی که از لاغری به هیچ می‌ماند: «دهان تو همچون میان نیست هست ـ وگر زانک گویی چنان نیست هست.» (همای و همایون، ۱۱۰)□ «دو زلفش تا میانش پیچ در پیچ ـ دهانش چون میانش هیچ در هیچ.» (مثنوی مهر و ماه، ۲۸)

منابع: ارغنون، اخوان ثالث؛ اشعار پراکندهٔ قدیم‌ترین شعرای فارسی‌زبان؛ الهی‌نامه؛ بازگشت، فریدون توللی؛ تصوف و ادبیات تصوف، ۱۴۵ـ۲۳۸؛ تفسیر سورهٔ یوسف یا یوسف زلیخا، منسوب به فردوسی؛ چشم‌ها و دست‌ها، نادرپور؛ دیوان ابن یمین؛ دیوان

اثیرالدین اخسیکتی ؛ دیوان ازرقی هروی؛ دیوان امیرمعزی؛ دیوان انوری؛ دیوان اوحدی؛ دیوان بابافغانی؛ دیوان بیدل؛ دیوان حافظ، چاپ خرمشاهی؛ دیوان حبیب خراسانی ؛ دیوان حسن غزنوی؛ دیوان خاقانی؛ دیوان رودکی؛ دیوان سلمان ساوجی؛ دیوان سلیم تهرانی؛ دیوان سوزنی سمرقندی؛ دیوان سنایی؛ دیوان شمس طبسی؛ دیوان شهریار؛ دیوان صائب؛ دیوان ظهیرفاریابی؛ دیوان عطار؛ دیوان عمعق بخاری؛ دیوان عنصری؛ دیوان فرخی؛ دیوان فروغ فرخزاد؛ دیوان فیضی فیاضی؛ دیوان قطران؛ دیوان کلیم کاشی؛ دیوان لامعی؛ دیوان مجیر بیلقانی؛ دیوان مسعود سعد سلمان؛ دیوان منوچهری؛ دیوان نسیمی؛ دیوان نوعی خبوشانی؛ دیوان وحشی بافقی؛ سلامان و ابسال، عبدالرحمان جامی؛ سیاه‌مشق۴، ابتهاج؛ سرمهٔ خورشید، نادرپور؛ شام بازپسین ،نادرپور؛ شاهنامه، چاپ ژول مول؛ شگرف، ترللی؛ فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی؛ کسایی مروزی؛ کشف‌المحجوب، ۵۱۸ـ ۵۱۹؛ کلیات حکیم نظامی گنجوی؛ کلیات سعدی؛ کلیات شمس؛ کیمیای سعادت، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹؛ گزینهٔ اشعار منوچهر شیبانی؛ گل و نوروز؛ مثنوی مهر و ماه؛ مدح داغ ننگ بر سیمای ادب فارسی، ۷۱ـ۸۵؛ منطق‌الطیر؛ نم سفال‌های عتیق، کسرا عنقائی؛ ویس و رامین ؛ همای و همایون؛ یادگار خون سرو؛ یوسف و زلیخا و شمس و قمر، خواجه مسعود قمی؛ نصرالله پورجوادی، «معانی اصطلاحات عرفانی در ادبیات فارسی»، نثر دانش، سال ۴، شمارهٔ یک، صص ۳۷ـ ۴۲؛ نصرالله پورجوادی، «شعر حرام، شعر حلال»، نثر دانش، سال ۶، شمارهٔ ۵، صص ۶ـ۱۶؛ نصرالله پورجوادی، «عالم خیال از نظر احمد غزالی، بحثی در معانی عرفانی اعضای صورت معشوق در شعر فارسی»، معارف، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۲، صص ۳ـ۵۴؛ نصرالله پورجوادی، «رسالهٔ مشواق حلقه‌ای از یک زنجیر ادبی و عرفانی»، معارف، دورهٔ چهارم، شمارهٔ یک، صص ۳ـ۲۲؛ «دو اثر کهن در سماع از ابوعبدالرحمن سلمی و ابومنصور اصفهانی»، با تصحیح و ترجمهٔ نصرالله پورجوادی، معارف، دورهٔ پنجم ،شمارهٔ ۳، صص ۳ـ۷۸.

حجتی

اندرزنامه (an.darz.nā.me)/پندنامه/ نصیحت‌نامه، عنوان عمومی رسالات یا کتاب‌های دربرگیرندهٔ حِکَم و پند و اندرز و دستورهای اخلاقی و دینی. واژهٔ اندرز (پهلوی handarz از ham-darza فارسی باستان، برگرفته از ham-daraz به معنی اتفاق با هم و محکم کردن) که در فارسی میانه (پهلوی) و نوین به کار می‌رود، به سخنانی گویند که رهبران دینی برای پیروان خود، بزرگان کشوری، مانند شاهان و وزرا، برای فرزندان یا درباریان یا عامهٔ ملت، حکما و دانشمندان برای اهل علم و تودهٔ مردم، و پدران برای فرزندان خود می‌گویند (به زبان یا نوشته) و آن‌ها را به انجام برخی رفتارها(ی اخلاقی) و پرهیز از پاره‌ای رفتارها(ی غیراخلاقی) سفارش می‌کنند. واژهٔ پند در فارسی میانه و نوین نیز از panti ایرانی باستان به معنی راه است و از این رو پند در اصل به معنی راه و پند دادن مجازاً به معنی نشان دادن راه و روش است. در فارسی میانه (پهلوی) میان واژهٔ اندرز و واژهٔ فرهنگ ، که معنی اصلی آن تعلیم و تربیت است، اما بر «رفتار فرهیخته» و «تذکار» نیز دلالت می‌کند، در کاربرد گاهی تداخل و همپوشی وجود دارد. میان دو واژهٔ اندرز و آیین (به معنای دستور، عادت، قاعده، قانون و رسم) نیز بستگی نزدیکی در زبان پهلوی هست. در پهلوی، اندرز به گونه‌ای از ادبیات یا نوشته اطلاق می‌گردد که شامل نصایح و دستورهایی برای رفتار درست، در امور سیاست و دولت ، زندگی روزانه و دین باشد. پند و اندرز به هر شکل و غرضی که بیان شود، برآیند تجربه‌های ذهنی و عملی آدمی است و جریان اندیشهٔ او را برای بهبود وضع محیط زندگی و رسیدن به نیک‌بختی یا به عبارت کلی‌تر تأمین نظرگوینده نشان می‌دهد که ممکن است سود شخصی و فردی علت طرح مسأله باشد یا اصلاح جامعه و منافع عمومی یا برعکس، فرمانگزار و سر به راه کردن بیشترینهٔ مردم برای تحمیل ارادهٔ اقلیت حاکم. چنان‌که گفته آمد هدف اصلی پند و اندرز توجه دادن پندنیوش به رفتار پسندیده است و همین اندرز را به اخلاق پیوند می‌دهد. می‌دانیم که علم اخلاق بررسی و تعیین ارزش کرده‌های آدمی برحسب اصول اخلاقی است، یعنی چه کردارها و رفتارهایی از نظر اخلاقی خوب و بد، یا درست و نادرست است. درواقع، اخلاق با ارزش گذاری رفتار انسانی سر و کار دارد و درنتیجه ملاک‌ها و اصولی را می‌باید که رفتار را با آن‌ها بسنجند. دربارهٔ وجدان انسان و مسئولیت او در قبال اعمالش نظریه‌های مختلفی در طی تاریخ بیان شده است. اصحاب بینش درونی (مانند ژان ژاک روسو) معتقدند که وجدان،امری فطری و محرک اعمال اخلاقی است. پیروان اصالت تجربه ،مانند اوگوست کنت (۱۷۸۹ـ ۱۸۵۷م) و جان لاک (۱۶۳۲ـ ۱۷۰۴م) و جان استوارت میل (۱۸۰۶ـ ۱۸۷۳م) آن را برآیند تجربه‌ها می‌دانند. برخی حکما دین را ملاک مطلق اخلاقیات می‌شمارند. کسانی مانند افلاطون و کانت نیز مابعدالطبیعه را اساس اخلاق قرار می‌دهند. برخی دولت را داور

خلاق می‌شمردند و گروهی نیز بر این باورند که اختیار با افراد ست. به هر حال، اخلاق بیشتر با چگونگی رفتار سر و کار دارد تا حقیقت آن. از نظر حکما و نویسندگان مسلمان، اخلاق جزئی ز حکمت عملی است (یعنی گونه‌ای از حکمت که دربارهٔ آنچه به قدرت و اختیار ما است بحث می‌کند). حکمت عملی بر سه قسم است: اول آنچه مربوط به خود شخص ـ به تنهایی ـ است و این نوع را **تهذیب اخلاق** (=پیرایش خوی) گفته‌اند. دوم آنچه مربوط است به شخص از نظر مشارکت در منزل ، یعنی از جنبهٔ رفتار با خانواده و زن و فرزند خویش و اتباع؛ این نوع حکمت را **تدبیر منزل** (خانه‌داری) نامیده‌اند. سوم آنچه مربوط است به شخص از نظر مشارکت با اجتماع که شامل امور اجتماعی و سیاسی می‌شود و این قسم را سیاست مدن گفته‌اند که از آن می‌توان به «کشورداری و مردم‌داری» تعبیر کرد. در فرهنگ سلامی، موضوع اخلاق و اخلاقیات گاهی همان موضوع بخش ول حکمت عملی ـ تهذیب نفس یا اخلاق شخصی ـ است، ولی در بیشتر مواقع کل موضوعات حکمت عملی ، یعنی هر سه قسم آن را دربرمی‌گیرد. موضوعات پند و اندرز نیز همان موضوعات حکمت عملی است. بنابراین همهٔ کتاب‌هایی را که ز روزگاران کهن تاکنون در حکمت عملی و اخلاق نوشته شده‌اند، مانند آداب‌الملوک*ها و آثاری چون اخلاق ناصری،اخلاق جلالی و آثار تعلیمی منثور و منظوم، مانند گلستان و بوستان را که هدف اصلی از نگارش آن‌ها نمایاندن رفتار درست و تذکار و تنبّه است، می‌توان در شمار اندرزنامه‌ها یا ادبیات اندرزی شمرد. اما اندرزنامه‌ها یا ادبیات اندرزی در مفهوم دقیق‌تر آن، سخنان کوتاه حکیمانه (جملات قصار) است که اغلب پیوند استوار و دقیقی میان آن‌ها نیست. این سخنان قاعدتاً خصلت روایی/داستانی ندارند و گاهی برای بیان آن‌ها حکایاتی کوتاه می‌آورند که حاوی اطلاعاتی دربارهٔ اندرزگو (شخصیتی تاریخی یا افسانه‌ای مورد احترام در روایات)، مخاطب یا مخاطبان ، و موقع بیان اندرز(مانند پادشاهی در بستر مرگ یا بندرت هنگام برآمدن به تخت شاهی) است. این گونه حکایات بیشتر از جهت شیوه‌ها و صناعات ادبی ارزش دارند و در جزئیات آگاهی‌های تاریخی چندان درخور اعتماد ندارند.گونهٔ روایی دیگر در اندرزنامه، حکایات اخلاقی کوتاه دربارهٔ فرزانگان و حکمای قدیم است .سخنانی را که شامل حکایات تمثیلی (parables) است نیز می‌توان در زمرهٔ عناصر روایی/داستانی ادبیات اندرزی شمرد. متون و ادبیات اندرزی، یعنی ادبیاتی که شامل دستورها و پندهایی دربارهٔ رفتار و کردار بهنجار آدمیان در دینورزی، زندگی روزانه، کشورداری و مانند آن‌ها است در میان ملت‌های جهان سابقه‌ای دیرین دارد و از جمله بخش گسترده‌ای از ادبیات و متون بازماندهٔ فارسی میانه (پهلوی) به همین دستورها و پندهای اخلاقی و حکمی اختصاص یافته است. دربارهٔ اصل و منشأ اندرزهایی که در این اندرزنامه‌ها آمده نمی‌توان نظر قطعی ابراز داشت. اما از فحوای پاره‌ای از این متون برمی‌آید که گروهی از این اصول اخلاقی بر اوستا ـ کتاب دینی زردشت ـ استوارند، به‌ویژه آن دسته از متون اندرزی که خود به خاستگاه اوستایی خویش اشاره دارند و سبک نگارش جمله‌های آن‌ها با متون اوستایی نزدیک است. گروهی از اندرزها به گونهٔ مستقل تدوین یافته‌اند و گروهی نیز در داخل متون دیگر از قبیل دینی، تاریخی ، حماسی و فلسفی، مانند دینکرد ، گزیده‌های زادسپرم، روایت پهلوی ، اردوایرافنامه و مینوی خرد آمده‌اند. هر یک از اندرزنامه‌ها به یکی از بزرگان دین زردشت یا به یکی از سران و پادشاهان باستانی یا داستانی نسبت داده شده است. گاهی نیز اندرزها از سوی افراد گمنام بیان می‌شود و گه‌گاهی گویندگان اندرزها اسامی عامند. از اندرزنامه‌های پهلوی که برخی از آن‌ها به فارسی، عربی، انگلیسی و گجراتی نیز ترجمه شده است از این‌ها می‌توان نام برد: ۱ـ اندرز آذرپاد مارسپندان |مهرسپندان | اندرز آتورپات مارسپندان در اندرز آذرباد مهرسپندان، موبد بزرگ دورهٔ شاهپور دوم ساسانی (۳۰۹ـ ۳۷۹م) به فرزند خود. متن این رساله به همت شهریار جی دادا بوی با ترجمهٔ گجراتی در ۱۸۶۹م در بمبئی به چاپ رسیده است. این اثر چند بار به فارسی ترجمه شده و از جمله به دست خدایار دستور شهریار ایرانی (بمبئی، ۱۸۹۹م)، رشید یاسمی (تهران) و ماهیار نوابی (نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز ، سال ۱۱، شمارهٔ ۴، ۱۳۳۸ش، صص ۵۰۱ـ ۵۲۹). به آذرباد مهرسپندان پنج اثر یا قطعهٔ اندرزی به پهلوی منسوب است. ۲ـ اندرز اوشزداناک منسوب به اوشنر/ هوشور/ هوش آور (به معنی استاد) که در روایات باستانی از دانایان همروزگار پادشاهان داستانی کیانی و به گفته‌ای وزیر کیکاوس ،شمرده می‌شود. متن پهلوی این اندرزنامه در ۱۹۳۰م با مقدمه و شرح انگلیسی به چاپ رسیده است. ترجمهٔ فارسی آن از غلامرضا رشید یاسمی(تهران، ۱۳۱۳ش)است. ۳ـ اندرز پیشینگان که جزء متون پهلوی جاماسب اسانا در ۱۸۹۷م در بمبئی به چاپ رسیده است. ترجمهٔ فارسی آن از ماهیار نوّابی است (نشریهٔ دانشکدهٔ

ادبیات تبریز، سال ۱۲، شمارهٔ ۲، ۱۳۳۹ش، صص ۲۵۶ـ ۲۵۷).
۴ـ اندرز خسروکواتان منسوب به خسرو انوشیروان (۵۳۱ـ ۵۷۹م). مضمون این رساله سخنانی است که از زبان انوشیروان، به هنگام مرگ، برای مردم ایراد شده است و در آن‌ها شاه مردم را به پرهیز از گناه، روی آوردن به کارهای شایسته، خوارشمردن خواسته و توجه به رویدادهای پس از مرگ سفارش می‌کند. متن این اندرزنامه با ترجمهٔ گجراتی و انگلیسی به کوشش پشوتن دستور بهرام جی سنجانا در ۱۸۸۵م در بمبئی ضمن مجموعهٔ گنج شایگان به چاپ رسیده است. این اثر به قلم، از محمد کیوانپور مکری (تهران، ۱۳۲۶ و ۱۳۲۹ش) و ماهیار نوابی (نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز، سال ۱۲، ۱۳۳۹ش، شمارهٔ ۱، صص ۱۴۲ـ ۱۴۴) به فارسی ترجمه شده است. ۵ ـ منظومهٔ راحة‌الانسان / پندنامهٔ انوشیروان (تهران، ۱۳۱۲ش) منسوب به محمد بن محمود بدایعی بلخی که ظاهراً تحریر منظوم فارسی بخشی از اندرزهای خسروکواتان (خسرو پسر قباد) است. ۶ ـ اندرز بخت‌آفرید منسوب به مؤبد بخت آفرید. ۷ـ اندرز داناکان ا مزدیسنان (اندرز دانایان به مزدیسنان) که از وظایف و کرده‌های دینی روزانه سخن می‌گوید. این رساله در جلد دوم از متون پهلوی جاماسب اسانا در ۱۹۱۳م در بمبئی چاپ شده است. ترجمهٔ فارسی آن از ماهیار نوّابی است که در نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز به چاپ رسیده است. ۸ـ اندرز دستوران ا وه‌دینان (اندرز دستوران به بهدینان) ، مشتمل بر مواعظی از قول دستوران و موبدان زردشتی که در ضمن متون پهلوی جاماسب اسانا در بمبئی به چاپ رسیده است. ۹ـ اندرز کودکان که اندرزهای بزرگ مدرسه یا «دبیرستان خدای» به شاگردان مدرسه است. متن این اثر پهلوی تنها به صورت پازند در دست است. ترجمهٔ فارسی این اندرزنامه،همراه با آوانویسی متن اصلی به حروف لاتین،از کتایون مزداپور در مجلهٔ چیستا، سال ۶، شماره‌های ۷ و ۸ (فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۸ش) به چاپ رسیده است. ۱۰ـ اندرز و هزات فرخ پیروز منسوب به بهزاد، پسر فرخ پیروز که زندگی و روزگارش شناخته نیست. متن رساله با ترجمهٔ فارسی در مجموعهٔ خدایار دستور شهریار ایرانی در ۱۸۹۹م در بمبئی و بار دیگر در ضمن مجموعهٔ متون پهلوی جاماسب اسانا به چاپ رسیده است. ترجمه‌های فارسی دیگر این اندرزنامه از فرهاد آبادانی (نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز، شمارهٔ ۱۹، ۱۳۴۶ش، صص ۳۶ـ ۴۲) و احمد تفضلی است (ایران‌شناسی ، ۲، ۱۹۷۱م، صص ۴۵ـ۶۰). ۱۱ـ اندرز آذرفرنبغ فرخ‌زادان که در دورهٔ اسلامی می‌زیست و از مؤلفان دینکرد در سدهٔ سوم هجری است. ۱۲ـ پندنامک وُچُورگمتر بُختکان (پندنامهٔ بزرگمهر پسر بختک) منسوب به بزرگمهر/ بزرجمهر که گویند وزیر یا رایزن خردمند خسرو انوشیروان ساسانی بوده است و برخی نیز او را همان برزویهٔ طبیب می‌دانند که پنچه تنتره (کلیله و دمنه) را به فرمان انوشیروان از هندوستان به ایران آورد. این اندرزنامه ظاهراً در سدهٔ نهم میلادی/ سوم هجری تدوین و تألیف یافته است، ولی اندرزهایی که از زبان بزرگمهر نقل شده برخی برگرفته از پنچه تنتره و بخشی نیز اقتباس از اندرزهای کهن‌تر است. متن پهلوی پندنامهٔ بزرگمهر را پشوتن دستور بهرام جی سنجانا در ۱۸۸۵م در بمبئی در مجموعهٔ گنج شایگان به چاپ رسانده است. ۱۳ـ پندنامک زرتشت / چیدگ اندرز پوریوتکیشان (اندرز نخستین دینداران) منسوب به زرتشت ، پدر یا پسر آذرباد مارسپندان. این اندرزنامه در متون پهلوی انکلساریا و منتخب آن در متون پهلوی جاماسب اسانا در بمبئی به چاپ رسیده است. ترجمهٔ فارسی آن از ماهیار نوّابی است (نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز ، سال ۱۲، شمارهٔ ۴، ۱۳۳۹ش، صص ۵۱۳ ـ ۵۳۶). افزون بر این اندرزنامه‌ها و دیگر متون اندرزی به دست مانده از زبان پهلوی، اندرزنامه‌های دیگری نیز از دورهٔ پیش از اسلام ایران، به‌ویژه دورهٔ ساسانیان وجود داشته که گرچه متن پهلوی آن‌ها در دست نیست، از راه ترجمه‌های عربی و فارسی به دست ما رسیده‌اند. عهد اردشیر (وصیت‌نامهٔ اردشیر) منسوب به اردشیر پاپکان (۲۲۶ـ ۲۴۱م) به عربی و نامهٔ تنسر، منسوب به تنسر بهرام خورزاد، موبد موبدان زمان اردشیر پاپکان، به فارسی از مهم‌ترین این گونه متون اندرزی هستند. کلیله و دمنه را نیز، که ترجمهٔ عربی ابن مقفع از متن اصلی پهلوی است و این خود برگردانی از پنچه تنترهٔ سانسکریت بود، می‌توان از این‌گونه آثار در شمار آورد. سخنانی که در کتاب‌های اسلامی از زبان شاهان ساسانی ، به هنگام جلوس یا در بستر مرگ، نقل شده است نیز بیشتر در پند،اندرز، موعظه و وصیت است. از ویژگی‌های متون اندرزی ایران پیش از اسلام آن است که پاره‌ای اندرزها به گونهٔ پرسش و پاسخ و شماری خبری هستند، گروهی از اندرزها بر مبنای اعداد استوارند، و اندکی نیز معماگونه و چیستان وارند، پاره‌ای اندرزها دینی‌اند، یعنی دربارهٔ دینورزی سفارش و دستور می‌دهند، برخی اندرزها کاربردی هستند و اندرزهای گوناگون دربارهٔ مسائل زندگی و آموزش و فرهنگی را دربرمی‌گیرند و پاره‌ای نیز دستور کارهای اخلاقی

روزنامه است. در سبک نگارش نیز گروهی از اندرزنامه‌ها با سختاری منسجم و جملاتی کوتاه و یکدست و سبکی زیبا نوشته شده‌اند. گروهی دیگر نثری دشوار و جملاتی کوتاه و مبهم دارند. پاره‌ای دارای جمله‌هایی سست و بی‌روح و بدون آریه‌های هنری‌اند، اما پاره‌ای دیگر در نهایت زیبایی و سلاست و گاه با وزن و قافیه نگارش یافته‌اند که از آن شمار می‌توان از درخت آسوریک یاد کرد که یک اثر پارتی شاعرانه است. گفتنی است در برخی منابع از کتاب‌های دورهٔ ساسانی که در آن‌ها به عرف و رسوم، آیین‌ها، رموز درست ، هنرها و سرگرمی‌ها پرداخته شده و درواقع بیشتر محتوایشان به سازمان‌بندی سیاسی و اجتماعی و آرمان‌های دینی و اخلاقی جامعهٔ ساسانی پیوستگی داشته است، با عنوان عمومی آیین نامگ یا کتاب قوانین (آداب) یاد رفته است. این گونه آثار چنان‌که پیشتر دربارهٔ تزدیکی دو واژهٔ اندرز و آیین گفته‌ایم، همانندی بسیار با اندرزنامه‌ها دارند و بسیاری از اندرزنامه‌ها خود آیین‌نامگ به شمار می‌آیند و بسیاری از آیین نامگ‌ها نیز مطالبشان به صورت اندرز و وعظ و وصیت بیان شده و در حقیقت اندرزنامه‌اند. به هر تقریر در سده‌های نخستین اسلامی بسیاری از اندرزنامه‌ها و آیین نامگ‌ها به عربی برگردانیده و در ادب تعلیمی عربی و فارسی راه یافته‌اند. تقریباً همهٔ مؤلفان کتاب‌های آداب (قوانین) عربی، مانند آداب‌الملوک‌ها ،در اوایل دورهٔ اسلامی کمابیش از مضامین اندرزنامه‌های ایرانی بهره برده‌اند. یکی از مهم‌ترین کتاب‌های عربی که بخش بزرگی از مضامین اندرزنامه‌های پهلوی در آن آمده است جاویدان خرد / آداب‌العرب والفرس / الحکمة‌الخالده است که مجموعه‌ای است به زبان عربی از گزیدهٔ اندرزهای منسوب به حکما و خردمندان قدیم ایران، یونان، روم، هند و عرب که ابوعلی مسکویه (ـ۴۲۱ق) آن را تدوین کرده است. اصل جاویدان خرد ، به ادعای مسکویه، منسوب به هوشنگ پیشدادی پادشاه افسانه‌ای قدیم ایران است و آن را حسن بن سهل سرخسی (ـ۲۳۶ق) در خلافت مأمون عباسی (۱۹۸ـ ۲۱۸ق) به عربی برگردانیده و بعدها ترجمهٔ او را مسکویه به صورت تازه‌ای مرتب و منتخب کرده است که امروزه تنها همین متن منتخب در دست است. جاویدان خرد تاکنون چند بار به فارسی برگردانیده شده و از جمله به دست تقی‌الدین محمد ارجانی شوشتری، زنده در ۱۰۳۱ق، (چاپ تهران، ۱۳۵۵ش، به کوشش دکتر بهروز ثروتیان) و محمد حسین حکیم در ۱۰۶۵ق با عنوان انتخاب شایسته خانی (چاپ بمبئی ، ۱۲۹۳ـ ۱۲۹۴ق). در غرر اخبار ملوک‌الفرس و سیرهم ثعالبی و کتاب‌التاج فی اخبارالملوک منسوب به جاحظ (ولی درواقع از محمد بن حارث تغلبی) نیز بخش بزرگی از مضامین اندرزهای پهلوی به عربی آمده است. شایان گفتن است آنچه از رساله‌ها و نوشته‌های اندرزی به فارسی میانه (پهلوی) باقی مانده و در دست است، در سنجش با آنچه در سده‌های نخستین اسلامی از پهلوی به عربی ترجمه شده بسیار ناچیز است. استقبالی که در جامعهٔ اسلامی ـ عربی از کتاب‌های اخلاقی و تربیتی کرده‌اند یکی بدان جهت بود که ، چنان‌که در تعریف حکمت گفته‌اند، حکمت دربارهٔ تهذیب نفس و اخلاق و تربیت و مانند آن‌ها است و با تغییر ادیان تغییر نمی‌پذیرد و به گفته‌ای «خرد مردمان در همه جا به یک راه منتهی می‌شود و با اختلاف سرزمین‌ها و تغییر احوال و گذشت زمان تغییری در آن‌ها روی نخواهد داد.» چون در دین اسلام هم به اندوختن حکمت و کسب مکارم اخلاق تحریض و ترغیب فراوان شده، نوشته‌های ایرانیان در پند و اندرز و ادب و حکمت نیز پس از ترجمه به عربی در جهان عرب و اسلام محیطی مساعد و مناسب یافتند. علت دیگر استقبال اعراب از کتاب‌های اخلاقی و تربیتی ایرانیان آن بود که با تحول خلافت اسلامی به صورت دولت و پیدا شدن طبقه‌ای از فرمانروایان و دیوانیان، هم آگاهی بر راه و رسم کشورداری برای آن‌ها ضروری می‌نمود، هم اطلاع و برخورداری از نوعی ادب و تربیت که شایستهٔ این طبقه و وجه امتیاز آن‌ها از عامهٔ مردم باشد و این‌ها نیز چیزهایی بودند که کتب و نوشته‌های ایرانیان در دسترس ایشان می‌گذاشت و این کار نیز به دست دبیران و وزیران و نویسندگان ایرانیِ عربی‌نویس انجام می‌گرفت و به همین سبب «آداب ایرانیان» یکی از اصول فرهنگ و تربیت اشراف، بزرگزادگان، وزیران، دبیران دستگاه خلافت و حتی خلفا و جانشینان آن‌ها گردید. در نتیجهٔ حسن قبولی که اندرزنامه‌ها و دیگر کتاب‌های اخلاقی و تربیتی ایران در ادبیات عربی و اسلامی یافت، کسانی مانند انوشیروان ،بزرگمهر / بوذرجمهر، هوشنگ، بهمن و آذربادکه در ادبیات ساسانی اندرزها و سخنان حکمی از زبان آن‌ها روایت می‌شد در کتاب‌های ادبی و تعلیمی عربی در ردیف حکمای اسلامی و عربی درآمدند و سخنان حکمت‌آموز آنان را هم مانند اقوال و حِکَم بزرگان عرب و اسلام روایت می‌کردند؛ تا جایی که به گفتهٔ برخی پژوهشگران ، شخصیت انوشیروان، از جهت نقل اندرزها و مواعظ وحِکَم او، در مآخذ

اندرزنامه

عربی و اسلامی پس از علی(ع) بزرگ‌ترین شخصیت است. ایرانیان که در روزگار پیش از اسلام دارای ادبیات اندرزی گسترده بودند و در پی‌افکنی و گسترش ادبیات اخلاقی و تعلیمی اسلامی ـ عربی نیز نقش بسیار مؤثری داشتند، پس از شکوفیدن فارسی دری و تحول این زبان، از زبانی عمدتاً گفتاری به زبانی نوشتاری و ادبی، نوشته‌های اندرزی بسیاری به این زبان پدید آوردند. این نوشته‌ها در آغاز همان مضامین اندرزی نوشته‌های پهلوی را، با تغییراتی اندک، دارا بودند، اما مواعظ و اندرزهای کوتاه جای خود را به اقوال بلندتر منظوم و منثوری دادند که همان مضامین را دربردارند و گاه اصول اخلاقی را با شرح و تفصیل بیشتری بیان می‌کنند. با گذشت زمان، مضامین اندرزها نیز متناسب با هنجارها و اصول فرهنگ اسلامی ـ ایرانی جرح وتعدیل یافت و از این راه بسیار غنی و پربار گشت. نوشته‌های اخلاقی ـ تعلیمی بخش بزرگی از ادبیات کهن فارسی را تشکیل می‌دهند. این نوشته‌های منظوم یا منثور را پند (نامه)، **اندرز**(نامه)، **نصیحت** (نامه)، **وصیت**(نامه)، **وصایا**، **مواعظ**/ **حِکَم** (سخنان حکیمانه و خردمندانه، امثال و کلمات قصار) گویند. تا اوایل سدهٔ پنجم هجری که هنوز فرهنگ ایرانی پیش از اسلام نافذ و جاری بود، همهٔ اندرزها، ترجمه شده یا نشده از اصل پهلوی، در ترغیب افراد به فراگیری آداب و رسوم زندگی اجتماعی، کردار و گفتار نیک، سختکوشی و پرهیز از تنبلی، دوری کردن از دروغگویی و بیدادگری، راستگویی و درست‌کرداری و در کل، آراستن خود به نیکی و پاکی، دانش، و کارآزمودگی بوده است و در آن‌ها کمتر سخنی دربارهٔ آیین‌های عبادی و کشیدن بار ریاضت‌های روحانی و جسمانی برای خشنودی خداوند و کسب پاداش اخروی به چشم می‌خورد. هدف این اندرزها هنگامی که از ناپایداری این دنیا سخن می‌رود،هشدار دادن به شنونده یا خواننده دربارهٔ استغراق در امور دنیوی نیست، بلکه ترغیب او به فضیلت و پاکدامنی و کردار نیک است تا از خود نام نیک به جا گذارد: «چنین است گیهان ناپایدار ـ تو در وی بجز تخم نیکی مکار.»(فردوسی) این‌گونه پند و اندرزها مبین سنتی از اخلاق شخصی و اجتماعی و استانده‌های حرفه‌ای لازم برای پیشه‌وران، دبیران، کارگزاران دولت، شاهان و وزیران و درباریان آن‌ها است. از حدود میانهٔ سدهٔ پنجم هجری که در جامعهٔ ایرانی آموزه‌های اسلامی نفوذ و گسترش بیشتری یافت و آشنایی با زبان و فرهنگ عربی بسیار گسترده‌تر شد، فرهنگ ایرانی وارد مرحلهٔ نوینی گشت که می‌توان آن را به دو دوره تقسیم کرد: دورهٔ اول تا آخر سدهٔ نهم هجری که مذهب تسنن مذهب رسمی و حاکم بود و دورهٔ دوم از سدهٔ دهم هجری که مذهب تشیع به صورت مذهب رسمی و حاکم ایران درآمد. در هر دو دوره، مؤلفان آثار اخلاقی ـ تعلیمی آیات قرآنی، احادیث نبوی و اقوال دیگر بزرگان اسلام(مانند صحابه و ائمهٔ مذاهب اهل سنت و امامان شیعه) را همچون آداب و قواعد زندگی ارائه داده و این آداب و رسوم را با آموزه‌ها و قوانین اسلامی و پاداش و کیفر اخروی پیوند داده‌اند. این مطالب و مضامین اندرزی جدید یا به مطالب گذشته افزوده شده یا با گذشت زمان بیش از پیش جای آن‌ها را گرفته‌اند. جایگزینی اندرزهایی که خاستگاه ملی دارند با اندرزهای دارای خاستگاه دینی به‌ویژه پس از رسمیت یافتن مذهب شیعهٔ امامیه در ایران نمایان است. تا پایان سدهٔ نهم هجری، با وجود نفوذ فزایندهٔ آموزه‌های اسلامی و فرهنگ عربی، اندرزهای کهن ایرانی هنوز ارجمند شمرده می‌شد و همراه با اندرزهای جدید(بیشتر دینی) به کار می‌رفت، ولی از اوایل سدهٔ دهم هجری این وضع به هم خورد. تشیع دورهٔ صفوی تحت نفوذ علمای عرب تباری از جبل عامل، احسا، بحرین و جز آن بود که پادشاهان صفوی آن‌ها را برای تعلیم و تدریس و سرپرستی علمای شیعه به ایران دعوت کرده بودند. این علما طبیعتاً چندان علاقه‌ای به اندرزهای ایرانی نمی‌ورزیدند و توجه اصلی آنان به تبلیغ تشیع و فرهنگ عربی بود. بنابراین، بزرگمهر جای خود را به لقمان (از معمّرین دورهٔ پیش از اسلام عرب که در قرآن به عنوان گویندهٔ حِکَم و نکته‌های اخلاقی یاد شده و بسیاری از امثال و حکم در عربی و فارسی بدو منسوب است) می‌دهد و حتی از آن پس همراه هر اندرزی معمولاً شواهدی از سخنان و کردار امامان به‌ویژه علی بن ابیطالب(ع)، محمدباقر(ع)، جعفرصادق(ع) و موسی کاظم (ع)، آورده می‌شود. در رسالات اخلاقی شیعه مواعظ و اندرزهای بیشماری به پیامبر(ص)، امامان و دیگر بزرگان شیعه منسوب است و به عنوان موضوع اصلی رسالات به کار رفته است. پیشینهٔ اندرزگویی در نظم فارسی را می‌توان تا سدهٔ سوم هجری، در کهن‌ترین قطعات منظوم فارسی که از شاعرانی مانند حنظلهٔ بادغیسی و بوسلیک گرگانی به جا مانده است، دنبال کرد. در سدهٔ چهارم هجری رودکی (ـ۳۲۹ق) بسیاری از اشعارش را در مواعظ اخلاقی سرود که برخی از آن‌ها به صورت «قطعه»هایی کوتاه به دست ما رسیده است. وی همچنین کلیله و دمنه را در قالب مثنوی به نظم

اندرزنامه

درآورد که متأسفانه از میان رفته است. دیگر سرایندگان سدهٔ چهارم هجری مانند شهید بلخی، ابوطاهر خسروانی، دقیقی، خسروی سرخسی و ابوالفتح بستی نیز اشعار اخلاقی ـ تعلیمی کوتاه یا بلندی سروده‌اند، اما هیچ‌یک از آنان در این زمینه به پای بوشکور بلخی نمی‌رسد. وی در ۳۳۳ـ ۳۳۶ق مثنوی بلندی به نام آفرین‌نامه در بحر متقارب سروده است. این مثنوی که یحتمل سرمشق مثنوی‌های تعلیمی آینده، مانند بوستان سعدی قرار گرفته، ظاهراً مجموعه‌ای از داستان‌های حکمت‌آمیز و مشتمل بر پندهای اخلاقی و تمثیلات کوتاه بوده است. اندرزهای فراوانی که در شاهنامهٔ فردوسی آمده نیز برگرفته از متونی است که در دسترس وی بوده‌اند. مهم‌ترین این اندرزها در قسمت تاریخی شاهنامه در سرگذشت پادشاهان ساسانی، به‌ویژه اردشیر پاپکان، شاپور یکم، هرمز و گزارش هفت بزم نوشیروان با بوذرجمهر آمده است که این آخری برگرفته یا ترجمه‌ای از اندرزنامه‌های پهلوی، مانند پندنامک وُچُورگمتربختکان است و پندهایی در زمینهٔ آداب و فرهنگ را دربرمی‌گیرد که هر پندی با یک یا دو بیت و حتی گاهی با یک مصرع بیان شده است. بخش دیگری از پندهای شاهنامه آن‌هایی است که از زبان شاهان در هنگام جلوس یا در بستر مرگ بیان می‌شود و معمولاً دربارهٔ کشورداری، رفتار با زیردستان، پرهیز از بیدادگری و ستمگری و ضرورت فرمانبرداری از شاهان و رعایت دستورهای دینی است. بخش سومی از اندرزهای شاهنامه آن‌هایی است که خود فردوسی در پایان داستان شاه یا پهلوانی (به‌ویژه هنگام مرگ و قتل آنان) بیان می‌دارد و دربارهٔ ناپایداری دنیا وترغیب به پندار و گفتار و کردار نیک ،دادگری، و پرهیز از بدی است: «بیا تا جهان را به بد نسپریم ـ به کوشش همه دست نیکی بریم/ نباشد همی نیک و بد پایدار ـ همان به که نیکی بود یادگار/ همان گنج و دینار و کاخ بلند ـ نخواهد بدن مر ترا سودمند/ سخن ماند از تو همی یادگار ـ سخن را چنین خوار مایه مدار/ فریدون فرخ فرشته نبود ـ ز مشک و ز عنبر سرشته نبود/ به داد و دهش یافت آن نیکوی ـ تو داد و دهش کن فریدون توی.» وانگهی، متن داستان‌های شاهنامه به‌ویژه در گفتگوهای میان پهلوانان، گه‌گاه بندهایی آمده است که آن‌ها را فردوسی یحتمل از مآخذ خود گرفته است. در میان منظومه‌های حماسی که پس از شاهنامه و به تأثیر آن سروده شده‌اند گرشاسب‌نامهٔ اسدی طوسی (ـ۴۵۶ق)، از جهت اندرزگویی ، شایان توجه است. در جاهای مختلف این منظومه پند و اندرزهای فراوانی آمده که دقیقاً دانسته نیست از خود اسدی است یا از روایت منثوری از داستان گرشاسب که منظومهٔ اسدی بر آن مبتنی است. پرسش و پاسخ‌های میان برهمن و فرامرز در فرامرزنامه و گفت و شنودهایی که گاهی در برخی حماسه‌های دیگر، به‌ویژه اسکندرنامهٔ نظامی و منظومه‌های به سبک آن ،یافت می‌شود حاوی پند و اندرزهای فراوان است. بدایعی بلخی از سرایندگان نیمهٔ یکم سدهٔ پنجم هجری، چنان‌که گفتیم، پندنامهٔ انوشیروان را در ۴۰۹ بیت در بحر متقارب* به نظم درآورد و آن را راحة‌الانسان نامید (به کوشش شفر، پاریس، ۱۸۸۵م، و نیز به کوشش سعید نفیسی، همراه با ترجمهٔ فارسی پندنامک، تهران، مجلهٔ مهر ، سال ۲، شماره‌های ۲ـ۳ ، ۱۳۱۳ش). سرودن مثنویات و قطعات تعلیمی را رودکی آغازید و کسایی مروزی (اواخر سدهٔ چهارم و اوایل سدهٔ پنجم هجری) و ناصرخسرو (ـ۴۸۱ق)، سرایندهٔ دو مثنوی روشنایی‌نامه و سعادت‌نامه، گسترش بسیار دادند. ناصرخسرو در سرودن قصاید بلند در موضوعات اخلاقی ـ حکمی و حکمت عملی نیز کم‌مانند است. در نیمهٔ یکم سدهٔ ششم هجری ، سنایی غزنوی (ـ۴۵۴ق) با سرودن اشعاری با مایه‌های تلفیقی عرفانی و اخلاقی، فصل نوینی در اندرزگویی گشود که سرمشق بسیاری از سرایندگان آینده قرار گرفت. وی در قصاید و قطعات بسیار شیوا و روان و در مثنویات بلندی مانند حدیقة‌الحقیقه به شرح مفاهیم عرفانی و اخلاقی و به پند و اندرز و موعظه پرداخت. توفیق سنایی در بیان استادانهٔ مفاهیم و مواعظ اخلاقی و عرفانی در اشعارش موجب گشت تا در سدهٔ ششم و اوایل سدهٔ هفتم هجری سرایندگانی مانند قوامی رازی (ـح ۵۶۰ق) ، جمال‌الدین اصفهانی (ـ۵۸۸ق)، خاقانی شروانی (ـ۵۹۵ق) در قصاید تعلیمی ، نظامی گنجوی (ـ۶۱۴ق) در مثنوی مخزن‌الاسرار، و کسانی دیگر وی را سرمشق قرار دهند و از نمونهٔ کارهای او پیروی کنند. یکی از تواناترین سرایندگان این دوره اوحدالدین انوری (ـ۵۸۳ق) است که پیش از هر چیز برای قصاید خود آوازه دارد؛ اما در بیان مسائل اخلاقی و اجتماعی به صورت پند و اندرز یا هجو و طعن در قطعات کوتاه و محکم نیز استادی زبردست بوده است. این سبک قطعات اندرزی را سرایندهٔ نامی دیگر، ابن یمین (ـ۷۶۹ق)، به سرحد کمال رسانید. قطعات ابن یمین دربرگیرندهٔ مضامین اخلاقی و اجتماعی است و غالباً در ابیاتی روان و بی‌تکلف خوانندگان را به کار و کوشش و قناعت و استقلال ترغیب و به پرهیز از طمع و زیاده‌طلبی و صیانت

اندرزنامه

نفس از ذلت و خواری دعوت می‌کند؛ این قطعات در عین کوتاهی و سادگی ، آیینهٔ روشنی از اوضاع و احوال بی‌سامان جاری و پریشانی‌های اخلاقی و اجتماعی و سیاسی روزگار پرآشوب و پرتزلزل او است. ابن یمین همچنین دو مثنوی به نام‌های چهار پند انوشیروان و انوشیروان و موبدان دارد که شامل سخنان حکمت‌آمیز منسوب به انوشیروان در آداب زندگی، تدبیرمعاش، راستی و رادی و نیکوکاری، به وزن و اسلوب شاهنامهٔ فردوسی است. ادبیات تعلیمی با آثار سعدی (ـ۶۹۴/۶۹۱ق) به اوج خود می‌رسد. سعدی در گلستان، که گنجینه‌ای از پندهای اخلاقی، آموزشی و سیاسی است، و در مثنوی مشهورش بوستان و قصاید خود دربارهٔ همهٔ جنبه‌های زندگی خصوصی و اجتماعی اندرزهایی می‌دهد که هنوز هم آوازه دارند و بسیاری از آن‌ها را ایرانیان برای همیشه معتبر می‌شمرند. وی به جای آنکه درس‌های اخلاقی را به صورت اصولی خشک بیان کند، می‌کوشد تا آن‌ها را با آوردن حکایات عبرت‌آموز و تشبیهات و تمثیلات زنده به خواننده القا کند. این شیوهٔ بیان اندرزها و حِکَم را همهٔ مقلدان گلستان و بوستان نیز به کار برده‌اند. به پیروی از نوآوری سنایی در پیوند دادن مایه‌های اخلاقی و عرفانی با یکدیگر، شاعران پس از وی مثنویاتی در شرح اصول تصوف و هدایت طالبان طریقت سرودند. این مثنویات، آمیخته به حکایات و تمثیلات و پر از اندرزهای اخلاقی و اجتماعی است. شمار این گونه مثنویات بسیار است؛ از جملهٔ پرآوازه‌ترین و بهترین آن‌ها عبارتند از منطق‌الطیر، اسرارنامه و الهی‌نامهٔ فریدالدین عطار (ـ۶۱۸ق)، مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی (ـ۶۷۲ق)، زادالمسافرین و کنزالرموز میرحسینی هروی (ـ۷۱۸ق)، مطلع‌الانوار(به پیروی از مخزن‌الاسرار نظامی) امیرخسرو دهلوی (ـ۷۲۵ق)، جام‌جم اوحدی مراغه‌ای (ـ۷۳۸ق)، روضة‌الانوار خواجوی کرمانی (ـ۷۵۳ق) ، مؤنس‌الابرار عمادالدین فقیه کرمانی (ـ۷۷۳ق)، گلشن ابرار کاتبی نیشابوری (ـ ۸۳۸ق)، تحفة‌الاحرار و سبحة‌الابرار عبدالرحمان جامی (ـ۸۹۸ق) ، مشهدالانوار غزالی مشهدی (ـ۹۳۶ق) و مرکزالانوار فیضی/ فیاضی دکنی (ـ۱۰۰۴ق). آثار یاد شده ،از مطلع‌الانوار امیرخسرو به بعد، همه به پیروی از مخزن‌الاسرار نظامی سروده شده‌اند که آثار وی، همانند آثار سنایی، مولوی و سعدی، تا سدهٔ سیزدهم هجری بارها مورد تقلید دیگر سرایندگان فارسی‌گو قرار گرفته است. از حدود اوایل سدهٔ هشتم هجری از قالب غزل نیز به‌طور گسترده‌ای برای بیان پند و اندرز استفاده شد. در غزلیات، به‌ویژه در سروده‌های شاعران سبک هندی، پند و اندرز اغلب با نازک خیالی و زبانی شاعرانه و گاه همراه با امثال و حِکَم ، آورده شده است و مضمون آن معمولاً به نوعی به اوضاع و احوال شاعر بستگی دارد. در مثنویاتی مانند موش و گربهٔ عبید زاکانی (ـ۷۷۲/۷۷۱ق) نیز پند و اندرز به زبان رمز و اشاره گفته می‌شود. در نثر فارسی نخستین کتاب‌های اندرزی برخی ترجمهٔ اندرزنامه‌ها و آیین نامک‌های دورهٔ ساسانی ـ از اصل پهلوی یا ترجمهٔ عربی آن‌ها ـ و برخی دیگر تألیفاتی بر پایهٔ آداب و رسوم اخلاقی و اجتماعی است که در محیط و تمدن ایران اسلامی رفته‌رفته پا گرفته بود. از نمونه‌های برجستهٔ آثار ترجمه شده از پهلوی، نامهٔ تنسر منسوب به تنسر، موبد موبدان روزگار اردشیر پاپکان، است. این اثر نامه‌ای است که گویند تنسر به جُشْنَسْف (گشنسپ) شاه طبرستان، در پاسخ به پرسش‌های وی دربارهٔ مشروعیت فرمانروایی اردشیر، نوشته است. نامهٔ تنسر را ابن مقفع به عربی برگردانیده و سپس ابن اسفندیار ترجمهٔ او را به فارسی برگردانیده و در تاریخ طبرستان خود آورده است. اصل پهلوی و ترجمهٔ عربی آن در دست نیست و تنها ترجمهٔ فارسی ابن اسفندیار به دست ما رسیده است. در میان آثار فارسی منسوب به ابن سینا (ـ۴۲۸ق) اثری با عنوان ظفرنامه هست که مطالب آن مبتنی بر اندرزها و سخنان بزرگمهر در پاسخ به پرسش‌های انوشیروان است. این اثر را، بنابر دیباچهٔ آن، ابن سینا به فرمان نوح بن منصور سامانی (۳۶۵ـ ۳۸۷ق) به فارسی برگردانیده است. باب هشتم قابوس نامهٔ عنصرالمعالی کیکاوس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر (ز ۴۷۵ق) شامل ۵۸ پند منسوب به انوشیروان در اصول اخلاقی است که به ادعای عنصرالمعالی بر دیوار دخمهٔ (گور) انوشیروان به خط زر به پهلوی نوشته شده بود و مأمون عباسی «بفرمود تا دبیران پهلوی را حاضر کردند و آن نبشتها را بخواندند و ترجمه کردند به تازی؛ پس از تازی در عجم معروف شد.» قابوس‌نامه که یکی از مهم‌ترین کتاب‌های نثر فارسی در سدهٔ پنجم هجری به شمار می‌آید و انشایی ساده و دلپذیر دارد، در واقع اندرزنامه/ پندنامهٔ عنصرالمعالی به پسرش گیلانشاه در بیان راه و رسم زندگی و آداب و آیین پادشاهی ، وزارت، سپهسالاری، کاتبی، خنیاگری، دهقانی و پیشه‌های دیگر، جوانمردی و جز آن است. نظام‌الملک طوسی (ـ۴۸۵ق) وزیر نامدار سلجوقیان نیز برای ملکشاه سلجوقی (۴۶۵ـ ۴۸۵ق) سیاستنامه را نوشت که عمدتاً شامل پند و اندرزهایی در

مسائل حکومتی ،کشورداری و رفتار پادشاه با درباریان ، وزیران، رعایا و سپاهیان است. از نظام‌الملک همچنین نامه‌ای خطاب به پسرش فخرالملک (ـ۵۰۰ق) در ذکر شرایط وزارت و برخی وصایا و سفارش‌ها، به‌جا مانده که نسخه‌های آن به نام وصایای نظام‌الملک یا دستورالوزرا است. بسیاری از آثار کهن نثر فارسی، مانند کیمیای سعادت و نصیحة‌الملوک امام محمد غزالی (۴۵۰ـ ۵۰۵ق)، مرزبان‌نامه، بختیارنامه ترجمه‌های فارسی کلیله و دمنه ،سندبادنامه ،طوطی‌نامه و گلستان حاوی پند و اندرزهای فراوان در اخلاق ، کشورداری، رفتار اجتماعی و تعلیم وتربیت است. مکارم‌الاخلاق رضی‌الدین محمد نیشابوری (ـ۵۹۸ق) در چهل باب نیز از این جهت شایان توجه است. آداب‌الملوک و کفایة‌الملوک / آداب‌الحرب والشجاعه تألیف مبارکشاه محمد بن منصور، معروف به فخرمدبر (ـ پیش از ۶۳۳ق) نیز از اندرزنامه‌های جالب توجه در موضوعات سیاسی و نظامی است. تحفة‌الملوک از مؤلفی ناشناس که پس از ۶۱۲ق می‌زیست، نیز حاوی اندرزهایی به شاهان است و از جهت دربر داشتن آموزش‌هایی در زمینهٔ اخلاق عملی به شیوهٔ کهن ایرانی اهمیت دارد. در سدهٔ هفتم هجری خواجه نصیرالدین طوسی (ـ۶۷۲ق) الادب‌الوجیز للولدالعزیز ابن مقفع (ـ۱۴۲ق) راکه شامل نصایح وی به پسرش است به فارسی برگرداند. خواجه نصیر در رسالات اخلاقی خود سه شیوه یا سبک مختلف به کار می‌برد: در اخلاق ناصری کلاً از شیوهٔ ارسطویی در بحث دربارهٔ اخلاق عملی و نظری پیروی می‌کند و به این موضوعات عمدتاً از دیدگاهی فلسفی می‌نگرد، در اوصاف‌الاشراف به تعلیم و تربیت اخلاقی از دیدگاهی صوفیانه می‌نگرد؛ در اخلاق محتشمی عمدتاً از دیدگاهی مذهبی به بحث دربارهٔ اخلاق می‌پردازد و اندرزها و استدلال‌های او مبتنی بر آیات قرآنی، احادیث نبوی و سخنان دیگر پارسایان و فرزانگان نامی است. از سدهٔ هشتم هجری شماری کتاب‌های اندرزی/اخلاقی به فارسی تألیف گشت که رویکرد آن‌ها به مسائل اخلاقی چیزی میان اخلاق ناصری و اخلاق محتشمی است. این آثار، روی هم رفته، اصول اخلاقی را با سخنان و کردار شخصیت‌های برجستهٔ دینی و تاریخ پیوند می‌دهند و در پشتیبانی از مباحث خود، غالباً از آیات قرآنی و احادیث نبوی و نیز اشعار و حکایات بهره می‌جویند. در زمرهٔ آثاری از این گونه، گذشته از اخلاق جلالی جلال‌الدین دوانی (ـ۹۰۸ق) که در آن اصول اخلاقی بیشتر از دیدگاه فلسفی مورد بحث قرار گرفته است، از این کتاب‌ها می‌توان یاد کرد: اخلاق محسنی از حسین کاشفی سبزواری (ـ۹۱۰ق)، اخلاق همایون در اخلاق و رفتار شاهان که آن را قاضی اختیارالدین حسینی تربتی در ۹۱۲ق برای ظهیرالدین محمد بابر نوشته است، تحفهٔ قطبشاهی نوشتهٔ علی بن طیفور بسطامی برای سلطان گلکنده عبدالله قطبشاه (۱۰۳۵ـ ۱۰۸۳ق) ، اخلاق شفایی از مظفر بن محمد حسینی شفایی کاشانی (ـ۱۰۸۸ق)، ابواب‌الجنان از واعظ قزوینی (ـ۱۰۸۹ق) و فتاوای جهانداری ضیاءالدین برنی (ز ۷۵۸ق) در ۲۴ «نصیحت» . البته سابقهٔ تأکید بر مفروضات و علایق دینی در بررسی اصول اخلاقی به بسیار پیشتر از زمان تألیف آثار یاد شده می‌رسد. انتشار تعالیم امام محمد غزالی (ـ۵۰۵ق) که شیوهٔ ارسطویی بررسی موضوعات اخلاقی را رها کرد و نوشته‌های خود دربارهٔ این موضوعات را بر پایهٔ فقه اسلامی،تعالیم قرآن و شناخت و ایمان شهودی نهاد، در تشویق متفکران مسلمان به رد فلسفهٔ یونانی و ملحد شمردن فلاسفه تأثیر فراوان داشت. حتی شاعران روشن‌اندیشی مانند سنایی غزنوی و خاقانی شروانی نیز فلاسفه را محکوم شمردند. کیمیای سعادت غزالی که خود خلاصه‌ای از اثر بزرگ عربی او احیاءعلوم‌الدین است در چهار «عنوان» (شناختن نفس خویش، شناختن حق تعالی، شناختن دنیا و شناختن آخرت) و چهار «رکن» (عبادات ،معاملات ،بریدن عقبات راه دین و منجیات) است. غزالی این عنوان‌ها و رکن‌ها را بدان نظر ترتیب داد که کیمیای سعادت را به دست خواننده دهد تا او به یاری آن کیمیا خود را از صفات نقص پاک و برهنه کند و به صفات کمال آراسته شود، از همه چیز گسسته گردد و خود را به‌تمامی به خدای دهد و در او خرد و ناچیز شود ، یعنی به همان سعادت غایی که صوفیان می‌خواهند برسد. به اعتقاد غزالی ،اخلاق پسندیده تنها با انجام اهداف و اغراض دینی به دست می‌آید. نصیحة‌الملوک غزالی نیز در حکمت عملی، بر مبانی دینی، برای راهنمایی پادشاه و درباریان است. بعدها، شماری از مؤلفان رسالات اخلاقی از روش غزالی پیروی کرده‌اند که از برخی از آن‌ها پیشتر یاد کرده‌ایم. علمای صفویه نیز در آثار فارسی خود همین روش استخراج اصول اخلاقی از تعالیم دینی، و در سر آن آیات قرآنی و سخنان و کردار پیامبر(ص) و امامان، را به کار برده‌اند. بهترین نمونه‌های این گونه آثار، کتاب‌های ملا محمد باقر مجلسی (ـ۱۱۱۰ق) به‌ویژه حلیة‌المتقین و بخشی از حق‌الیقین است. نهج‌البلاغهٔ حضرت علی(ع) که مجموعه‌ای از خطبه‌ها و سخنان کوتاه در مسائل دینی و دنیوی و گردآوردهٔ

سید رضی (ـ۴۰۶ق) است بر ادبیات اخلاقی ـ تعلیمی فارسی اثر گسترده و عمیق داشته است. بسیاری از سخنان کوتاه حضرت علی(ع) در این کتاب، نصایحی است که مضامین کمابیش مشترکی با اندرزهای کهن ایرانی دارد. مجموعه‌های جداگانه‌ای نیز از سخنان کوتاه یا «کلمات قصار» حضرت علی(ع) وجود دارد که کهن‌ترین آن‌ها مائة کلمه ، گردآوردهٔ نویسندهٔ بزرگ عرب، جاحظ (ـ۲۵۵ق) است ،که صد سخن کوتاه را دربردارد. ترجمه‌های فارسی منظوم و منثور بسیاری از این اثر با عنوان صد کلمه در دست است که یکی از کهن‌ترین آن‌ها متعلق به شاعر معروف سدهٔ ششم هجری رشیدالدین وطواط است. غررالحکم و دُرر الکلم ناصح‌الدین ابوالفتح آمدی (سدهٔ ۵ق) را که بزرگ‌ترین مجموعهٔ سخنان کوتاه حضرت علی(ع) است عبدالکریم قزوینی در دورهٔ شاه سلطان حسین صفوی (۱۱۰۵ـ ۱۱۳۵ق) به فارسی برگردانیده است. آقا جمال خوانساری (ـ۱۱۲۵ق) نیز شرحی به فارسی بر غررالحکم دارد. نفوذ فرهنگ و ادب اسلامی ـ عربی بر ادبیات اخلاقی ـ تعلیمی فارسی البته محدود به استفاده از نهج‌البلاغه و نقل سخنان کوتاه حضرت علی(ع) نبود. درواقع همهٔ نویسندگان و سرایندگان فارسی‌گو تا اندازه‌ای با متون عربی آشنایی داشتند و تقریباً از سدهٔ ششم هجری، می‌کوشیدند تا آثارشان را به کلمات قصار و سخنان معروف خطیبان، فرزانگان و شاعران عرب بیارایند و پندها و امثال و حِکَم عربی را شاهد مباحث خود بیاورند. تحریر سعدالدین وراوینی از مرزبان‌نامه ،تحریر حسین کاشفی از کلیله و دمنه کتاب‌های تاریخ ابن بی‌بی، عطاملک جوینی، ناصرالدین منشی، و وصاف و بسیاری از مجموعه‌های مکتوبات، نمونه‌های برجستهٔ این شیوهٔ نویسندگی در نزد نویسندگان دشوارنویس است. اما از میان عناصر فرهنگ اسلامی ـ عربی آنچه بیش از همه بر زبان و ادبیات فارسی تأثیر نهاده، ترجمه و بازگزاری آیات قرآنی، احادیث نبوی و سخنان امامان، اولیا، مشایخ و مانند آن‌ها بوده است. اغلب این آیات و احادیث و سخنان در احکام و دستورهای دینی‌اند و نویسندگان ادبیات اخلاقی ـ تعلیمی آن‌ها را همچون کلید و راهنمای سعادت دنیوی و رستگاری اخروی ارائه کرده‌اند. نویسندگان و سرایندگان فارسی‌گو گاه تمام یک آیه، حدیث و خبر یا بخشی از آن را که برایشان اهمیت خاصی دارد گرفته و به بحث دربارهٔ آن پرداخته‌اند، و گاهی نیز تنها به اشاره یا تلمیحی بدان بسنده کرده‌اند. بهترین نمونه‌های استفاده از آیات و اخبار در مباحث اخلاقی ـ تعلیمی در آثار فارسی عرفا و صوفیان و واعظان را در آثاری مانند مجالس محمد بن عبدالکریم شهرستانی (ـ۵۴۸ق) ، کتاب‌التصفیه ابومنصور عبادی ، (ـ۵۴۷ق) ، کتاب‌المعارف بهاءالدین محمد بلخی (ـ۶۲۸ق) و مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی و همهٔ مثنویاتی که به پیروی از آن سروده شده است، می‌توان مشاهده کرد. نویسندگانی مانند عین‌القضات همدانی (ـ۵۲۳ق) این شیوه را در مکاتیب خود نیز به کار برده‌اند. در نتیجهٔ پیوندهای ایرانیان با هندیان و ترجمهٔ آثار سانسکریت ، به‌ویژه مجموعه‌های حکایات و داستان‌های تمثیلی، مانند کلیله و دمنه ،سندبادنامه و طوطی‌نامه پند و اندرزها و امثال و حکم هندی نیز به ادبیات فارسی راه یافته‌اند. اندیشه‌های عارفان و صوفیان ، یحتمل بیش از هر گروه دیگری، بر مضامین ادبیات اخلاقی ـ تعلیمی تأثیر نهاده است. اینان ـ چنان‌که پیشتر گفته‌ایم ـ از همان اوایل دورهٔ اسلام و رشد و گسترش فارسی دری با نوشتن، سرودن، وعظ و خطابه به تبلیغ افکار خود پرداختند و مثنویات، قصاید، غزلیات و آثار منثور بیشماری ،که در سر آن‌ها کتاب‌هایی در شرح احوال و سخنان و اقوال مشایخ صوفیه قرار دارد، پدید آوردند. آثاری همچون کشف‌المحجوب هجویری، تذکرةالاولیای عطار، اسرارالتوحید فی مقامات‌الشیخ ابی‌سعید محمد بن منور،نفحات‌الانس جامی، رشحات عین‌الحیات فخرالدین علی صفی و ملفوظات* بسیاری که در شبه قارهٔ هند تألیف یافته در بر دارندهٔ مواعظ و پند و اندرزهای بیشماری در اخلاق و تعلیم و تربیت و مانند این‌ها است. مضامین این مواعظ و اندرزها دربارهٔ کمال جویی، تزکیه و تهذیب نفس، وارستگی، تقویت ایمان، شرافت نفس و مناعت، بزرگواری و علو طبع، خدمت به دیگران، سخاوت و نیکوکاری ، یا دربارهٔ پرهیز از حرص و آز، جاه‌طلبی، بدگمانی، ریا و دورویی ،نادرستی و دروغگویی، و غرور و خودبینی ـ به‌طور خلاصه ،در طرایقی که شخص باید بپیماید تا «انسان کامل» شود که تنها خدا را می‌جوید و می‌خواهد و می‌بیند ـ است. چنان‌که دیده می‌شود، ادبیات یا نوشته‌های اندرزی در مفهوم عام آن، یعنی آثاری در حکمت عملی یا آثار اخلاقی ـ تعلیمی ،بخش بسیار بزرگی از نوشته‌های‌فارسی را تشکیل می‌دهند (که از این جهت در زبان‌های دیگر کمتر نظیردارد). نوشته‌هایی که با عناوین مشخص **اندرزنامه** ،**پندنامه** ، **نصائح** ، **نصیحت(نامه)** ،**اخلاق** ، **آداب** و **وصیت‌نامه** (مانند وصیت‌نامه‌های شهدا) شناخته شده‌اند و بسیاری کتاب‌های

دیگر از نوع کلیله و دمنه، گلستان، جوامع‌الحکایات و مجموعه‌روایات و نوشته‌های منظوم و منثور حاوی توصیه‌ها و پندهای عرفانی و دینی و اخلاقی و مانند آن‌ها را می‌توان در شمار ادبیات اندرزی دانست که آوردن نام همهٔ آن‌ها در این‌جا نه لازم است و نه ممکن. اما به برخی کتاب‌ها که اندرزنامهٔ منثور یا منظوم، به معنی اخص کلمه، یعنی شامل سخنانی معمولاً کوتاه در پند و اندرز و وعظ و نصیحت هستند، و برخی مجموعه‌های مثل و حکم (امثال جمع مثل است که قول سایر و مشهوری را گویند که حالتی یا کاری را بدان تشبیه کنند. حِکَم نیز سخنان حکمت‌آمیز را گویند. امثال و حکم که ممکن است منسوب به شخصیتی نامدار باشند یا نباشند، معمولاً در پند و اندرز به کار می‌روند یا در اصل خود پند و اندرزی بوده‌اند که پذیرش عمومی یافته‌اند) و جز آن در این‌جا یاد می‌شود: ۱ـ اندرز دلپسند ز موثوی خیرالدین محمد الهٰ‌آبادی (ـ۱۲۴۳ق) در ۳۷ «عنوان» نسخهٔ کتابخانهٔ عمومی پنجاب لاهور به شمارهٔ ۹، ۸۷۵خیر). ۲ـ اندرزنامه/اندرزقابوس به نظم از علی‌اکبر نواب شیرازی، متخلص به بسمل (۱۱۸۷ـ ۱۲۶۳ق) در بیش از هزار بیت برای دو پسرش ابوطالب نواب و میرزا علی‌صدر (نسخه‌های کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شماره‌های ۲۹۹۹/۵ و ۳۵۲۷/۵). ۳ـ اندرزنامه/ صدویک حد (۱۳۳۳ق) به نظم از سید نادرشاه کیانی حسینی نزدیک ۸۵۰ بیت، به نام محمد ظاهر شاه پادشاه افغانستان (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۶۵۹). ۴ـ اندرزنامهٔ میرزا علیمحمد بن رضا ادیب بیضاوی (تهران، ۱۳۰۶ش). ۵ـ اندرز شاهان ابوالحسن بن محمد حسین فروغی، به نظم (تهران، ۱۳۳۰ق). ۶ـ اندرزهای فارسانی به نظم، از سید کمال‌الدین فارسانی مرتضویان (تهران، ۱۳۲۶ش). ۷ـ امثال و حکم دهخدا (تهران، ۱۳۰۸ـ ۱۳۱۰ش) در چهار جلد که جامع‌ترین مجموعهٔ امثال و حکم منظوم و منثور فارسی است. ۸ـ امثال سائره و پندهای موزون از ز.مزارعی (شیراز، ۱۳۶۰ق). ۹ـ امثال‌لقمان (استانبول، ۱۲۹۲ق). ۱۰ـ امثال منظوم از سرهنگ احمد اخگر لاریجانی (تهران، ۱۳۱۸ش). ۱۱ـ داستان‌های امثال از امینی در سه جلد (اصفهان، ۱۳۱۵ق). ۱۲ـ پندنامهٔ منظوم از عطارنیشابوری که بارها و از جمله به کوشش سیلوستر دوساسی در ۱۸۱۹م در پاریس به چاپ رسیده است. ۱۳ـ پندهای ارسطو/ اندرزنامهٔ ارسطو منسوب به ارسطو (نسخه‌های کتابخانهٔ مجلس به شماره‌های ۲۴۶۸/۲ و ۵۸۵۵/۴). ۱۴ـ پندهای افلاطون / وصایای افلاطون شامل پندهایی که ـ به گفتهٔ خواجه نصیرالدین طوسی در پایان اخلاق ناصری ـ افلاطون به ارسطو داده است. ۱۵ـ پندنامهٔ منظوم از شاهزاده محمدرضا میرزا، متخلص به افسرقاجار (ـ۱۲۲۷ق) پسر فتحعلیشاه. ۱۶ـ پندنامه/نصیحت‌نامهٔ منظوم از عبدالرحمان جامی در ۹۸ بیت. ۱۷ـ پندنامهٔ منظوم از فتحعلی‌خان صبای کاشانی (ـ۱۲۳۸ق). ۱۸ـ پندنامه/ نصایح /نصیحت‌الملوک معروف به کریما به نثر و نظم از سعدی که بارها به چاپ رسیده است. ۱۹ـ پندنامهٔ منظوم (۱۱۵۷ق) از سراینده‌ای با تخلص ملا در ۱۴۰ بیت (نسخهٔ کتابخانهٔ انجمن ترقی اردو کراچی به شمارهٔ ۳ق‌ف ۲۷۴). ۲۰ـ پندنامهٔ منظوم (۹۹۷ق) از سراینده‌ای به نام محمود از مردم غزنین که گویا مسکین تخلص می‌کرده (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۸۰۴۴). ۲۱ـ پندالغافلین به نظم (سرودهٔ ۱۳۱۲ـ ۱۳۲۷ق) از ملا محمد قاسم پغمانی، متخلص به قاسم و قاسمی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۱۱۹۲۸) که مثنوی‌ای است شامل حکایات پندآموز. ۲۲ـ پندنامهٔ بیدآبادی از آقا محمد بیدآبادی (ـ۱۱۹۸ق). ۲۳ـ پندنامه / وصیت احمد غزالی (ـ۵۲۷/۵۱۷ق) که نامه‌ای است از او به دوستی با پندهای عرفانی. ۲۴ـ پندنامهٔ غزالی /فرزندنامه / نصیحت‌نامه که نامه‌ای است از ابوحامد امام محمد غزالی (ـ۵۰۵ق) در پند و اندرزهای عرفانی به یکی از شاگردانش. ۲۵ـ پندنامهٔ شاه‌آبادی (ز۱۲۳۵ق) از حمیدالله شاه آبادی. ۲۶ـ پندنامه از حامد محمد شمس‌الدین سادس اوچی گیلانی، متخلص به سید (ـ۱۳۰۳ق) شامل پند و اندرزها و عقایدی که برای فرزند خود نوشته است. ۲۷ـ پندنامه از سعدالدین قادری ستاری امن‌آبادی (میانهٔ سدهٔ ۱۲ق) شامل پندهایی که از عبدالمؤمن، معروف به ملا دو پیازه شنیده بود(نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۱۲۷ـ N.M.۱۹۶۸). ۲۸ـ اندرزنامه / پندنامهٔ یحیویه/ پندنامهٔ گروسی (تهران، ۱۳۱۵ق) از امیرنظام حسنعلی گروسی (۱۲۳۶ـ ۱۳۱۷ق). ۲۹ـ پندنامهٔ نورعلیشاه (نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۱۱۵۸/۷) از میرزا محمدعلی اصفهانی، ملقب به نورعلیشاه (ـ۱۲۱۲ق) پسر میرزا عبدالحسین فیضعلیشاه طبسی. ۳۰ـ پندنامهٔ دنیا و دین (نسخهٔ شمارهٔ ۵ موزهٔ کابل) از امیرعبدالرحمان‌خان فرمانروای افغانستان (۱۲۹۷ـ ۱۳۱۹ق)؛ نصایح نامچه از عبدالرحمان خان که در ۱۳۰۳ق در کابل به چاپ رسیده نیز ظاهراً همین اثر است. ۳۱ـ پند صالح (تهران، ۱۳۱۸ش) از صالح‌علیشاه حاج محمد حسن بن نورعلیشاه ثانی ملا علی گنابادی. ۳۲ـ پند صالح (تهران، ۱۳۷۲ق)از سلطانعلی

اندرزنامه

شاه مهدی تنکابنی مجتهدی سلیمانی. ۳۳ـ پندنامهٔ اهوازی / آئین پزشکی (تهران، ۱۳۲۰ش) از علی بن عباس مجوسی اهوازی، ترجمهٔ دکتر محمود نجم‌آبادی. ۳۴ـ پندنامهٔ مارکوس (استانبول، ۱۳۱۰ق و تهران، ۱۳۰۷ و ۱۳۱۱ش) که اصل آن گویا کتاب اندیشه‌های مارکوس آورلیوس است و آن را عبدالرحیم طالبوف (۱۲۶۲ـ ۱۳۲۹ق) ظاهراً از روسی به فارسی ترجمه کرده است. ۳۵ـ پندنامه (دهلی، ۱۳۱۳ق) از عبیدالله سید نصرالدین برهانپوری. ۳۶ـ پندنامهٔ شیدا (سلطانپور، ۱۹۰۱م) از محمد عبدالرؤف اشرف. ۳۷ـ پندنامه (بمبئی، ۱۳۴۲ق) از فیروز بن کاووس. ۳۸ـ پندنامهٔ کاشتکاران (آگره، ۱۸۵۴م) از موتی لال. ۳۹ـ پندنامهٔ نوبخت (تهران، ۱۳۰۶ش) از حبیب‌الله بن محمد حسن نوبخت شیرازی. ۴۰ـ پندنامهٔ ارسطالیس به اسکندر که به کوشش حسین نخجوانی در یغما، سال ۵ (۱۳۳۱ش)، صص ۳۱ـ ۳۴، به چاپ رسیده است. ۴۱ـ پند و اندرز (مشهد، ۱۳۲۵ش) از علی‌احمد تهرانی. ۴۲ـ پندهای جاوید (مشهد، ۱۳۴۳ش). ۴۳ـ پندهای جاویدان (قم، ۱۳۸۹ق) از محمد ملا مهدی اشتهاردی. ۴۴ـ پندیات (شیراز، ۱۳۳۱ق)از حاج علیرضا مترجم‌السلطنه امیرتومان گروسی. ۴۵ـ پندیات جوانمردی (بمبئی، ۱۹۵۰م) شامل مطالبی در عقاید اسماعیلیه که آن‌ها را المستنصربالله دوم اسماعیلی در مجالس و محافل اسماعیلیان به عنوان وعظ و پند و اندرز ایراد کرده و یکی از پیروانش تحریر نموده است. ۴۶ـ پندنامهٔ خواجه محمد غزنوی (لاهور، ۱۳۵۴ق). ۴۷ـ پندنامهٔ لقمان (لکهنو و بمبئی، ۱۳۳۲ق). ۴۸ـ پندنامهٔ افسر، به نظم (چاپ شیراز) از شیخ الرئیس محمدهاشم میرزا افسر. ۴۹ـ پندنامهٔ بزرگمهر که در ارمغان سال ۱۸(۱۳۱۶ش)، صص ۲۴۷ـ ۲۴۹ به چاپ رسیده است. ۵۰ـ پندنامهٔ جهانگیری / نصیحت‌نامهٔ جهانگیر (گویا ۱۰۲۱ق) در نصایح دینی به نقل از بزرگان دین (نسخهٔ کتابخانهٔ گنجینهٔ شیرانی دانشگاه پنجاب لاهور به شمارهٔ ۲/۱۹۸۷/ ۴۹۹۷۷)؛ این اثر گویا همان موعظهٔ جهانگیری (نسخهٔ دیوان هند به شمارهٔ ۲۲۰۵) از محمدباقر نجم ثانی در اخلاق شاهان و شاهزادگان است که در ۱۰۲۱ق نوشته شده است. ۵۱ـ خردنامه (تهران، ۱۳۴۷ش، به کوشش عبدالعلی ادیب‌برومند) از ابوالفضل یوسف بن علی مستوفی (اوایل سدهٔ ۶ ق) که جنگی است از اندرزهای منسوب به مشاهیر ایرانی، یونانیان و اعراب با کلمات قصار منسوب به علی(ع) و اشعاری از شاهنامه . ۵۲ـ خردنامه (چاپ تهران ،انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۲ش، به کوشش دکتر منصور ثروت) از مؤلفی از سدهٔ ششم هجری که باید دید با اثر قبلی چه تفاوتی دارد. ۵۳ـ توقیعات کسروی / دستورنامهٔ کسری (کلکته، ۱۸۲۴م، و نیز به کوشش حسین نخجوانی در تبریز، ۱۳۳۴ش) شامل دستورهایی منسوب به انوشیروان ،خطاب به موبدان و دستوران و بزرگان دربارهٔ کارهای کشوری و سپاهی و آداب و رسوم ،که محمد جلال‌الدین طباطبایی زواره‌ای اردستانی، مشهور به میرزا جلالا آن را در ۱۰۶۲ق از عربی برگردانیده و به شاهزاده مرادبخش پسر شاهجهان گورکانی (۱۰۳۷ـ ۱۰۶۸ق) پیشکش کرده است. ۵۴ـ رسالهٔ نصایح بزرگمهر که در دانش‌نامه ،سال یکم (۱۳۳۶ش)، صص ۱ـ۱۲، به چاپ رسیده است. ۵۵ـ رسالهٔ صد پند از عبید زاکانی با دیدی انتقادی و هزل‌آمیز. عبید این رسالهٔ کم‌مانند را در پاسخ آن دسته از به‌اصطلاح بزرگانی نوشت که در حالی که مردم را به کارهای پسندیده و خردمندانه(؟) پند و اندرز می‌دهند، خود آشکارا یا به قول حافظ «چون به خلوت می‌روند، آن کار دیگر می‌کنند.» ۵۶ـ صدپند لقمان حکیم (لکهنو، ۱۹۲۵م، بمبئی ۱۳۵۷ق و تهران ۱۳۴۴ و ۱۳۴۵ش). ۵۷ـ صد پند تاگور (کلکته، ۱۹۳۵م) ترجمهٔ ضیاءالدین بهروش. ۵۸ ـ ظفرنامه، چنان‌که گفتیم گویا به زبان پهلوی بوده و به دستور نوح سامانی (۳۶۶ـ ۳۸۷ق) ابن سینا آن را به فارسی درآورده است، هرچند شیوهٔ نگارش آن با نوشته‌های ابن سینا یکی نیست و در هیچ‌یک از منابع کهن نگارش‌های او نام ظفرنامه نیامده است. در برخی از نسخه‌ها پرسش‌ها از انوشیروان و پاسخ‌ها از بزرگمهر و در برخی دیگر پرسش‌ها از بزرگمهر و پاسخ‌ها از استاد و در برخی نیز پرسش‌کننده ناشناس و پاسخ از بزرگمهر است. پندهای آن ریشهٔ ایرانی دارد که به عربی رفته و بار دیگر از آن زبان به فارسی درآمده است. ۵۹ـ مجموعهٔ نصیحت در سخنان پیامبران و امامان و نصایح پادشاهان (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۲۷۹۹ به خط مؤلف) که میرزا نصیر، متخلص به نصیرا، فرزند حاجی معصوم مراغه‌ای در ۱۱۴۳ق به نام شاه تهماسب دوم صفوی ساخته است. ۶۰ و ۶۱ـ وصیت‌حکما/ بیست و هشت کلمه فی نصیحة‌الاخوان و نصایح بطالبان حکمت، هر دو از بابا افضل کاشانی (ـ۷۰۷ق). ۶۲ـ نصایح‌الامین (نسخهٔ کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۴۲۵ف) نوشتهٔ علی فرزند محمد فرزند حسینعلی لواسانی در ۱۲۸۴ق برای حسینقلی‌خان پسر صدراعظم آقاخان نوری. ۶۳ـ نصایح‌الملوک فی‌السیر والسلوک (تهران ۱۲۹۰ و ۱۳۱۷ق). ۶۴ـ نصایح (شیکاگو، ۱۹۰۷م و

لاهور، ۱۹۱۴م و بمبئی، ۱۳۱۰ق) از میرزا حسینعلی بهاءنوری به عربی و فارسی. ۶۵ـ نصایح حکمای سلف (سیالکوت، ۱۸۹۶م) از مولوی الهی بخش مفتی فیض‌آبادی. ۶۶ـ نصایح درویش (تهران، ۱۳۲۲ق) به نظم از ابراهیم خان صحافباشی ، متخلص به درویش. ۶۷ـ نصایح عزیزیه (هند، ۱۳۱۷ق) از محمد عبدالعزیز. ۶۸ـ نصایح‌المعصومین (تبریز، ۱۳۳۰ و ۱۳۳۸ش). ۶۹ـ نصیحت‌السالکین(نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۹۰۸۲ ، ۲۲۶۲ و ۱۴۰۱) از خواجگی احمد کاسانی (ـ۹۴۹ق) در پند و اندرزهای صوفیانه، به نثر آمیخته به نظم. ۷۰ـ نصیحت‌نامه / پندنامهٔ خواجه عبدالله انصاری (ـ۴۸۱ق). ۷۱ـ نصیحت نامهٔ شاه نعمت‌الله ولی (۷۳۰ـ ۸۳۴ق) در پندهای صوفیانه به نثر و نظم (تهران، ۱۳۱۱ش). ۷۲ـ نصیحت‌نامهٔ شیخ‌المقامرین (نسخه‌های کتابخانهٔ آستان قدس رضوی به شمارهٔ ۹۴۴/۳ و کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۴۹۴/۲) از محمد ابراهیم مشتری خراسانی (۱۲۶۴ـ ۱۳۰۵ق) در دو بخش: یک) در نصایح به فرزند که چگونه رفتار کند تا موجب پیشرفت و ترقی‌اش شود، دو) کنایه‌هایی به شیوهٔ ده‌فصل یا تعریفات عبیدزاکانی. ۷۳ـ نصیحت‌نامه (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۳۰۸۲) از جنتعلی‌شاه علینقی کوثر همدانی (ـ۱۲۹۷ق) در پند و اندرزهای عرفانی. ۷۴ـ نصیحت‌نامهٔ منظوم محمدسعید اشرف مازندرانی (ـ۱۱۱۶ق) در پند و اندرز به پسرش محمدامین که در دیوان وی (چاپ تهران، ۱۳۷۳ش) به چاپ رسیده است. ۷۵ـ نصیحت‌نامهٔ منظوم (نسخهٔ کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۸۴۸ف) از صدر (عکاسباشی) در پند و اندرز ،با کنایه و طنز، به پسران خود علی‌اکبر، حسن و عبدالعلی. ۷۶ـ نصیحت‌نامه / پندنامهٔ منظوم (نسخهٔ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی به شمارهٔ ۸۵۹۰/۲) از نقدعلی که حاوی پندهای لقمان به فرزندش است. ۷۷ـ نصیحت‌نامهٔ منظوم (تهران ۱۳۱۰ق) از ملا حبیب‌الله بن علیمدد شریف ساوجی کاشانی. ۷۸ـ نصیحت‌نامهٔ منظوم (اصفهان، ۱۳۳۳ق) از عبدالواحد. ۷۹ـ وصایای هرمس الهرامسه (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۴۷۳۶/۵). ۸۰ ـ نصیحت‌نامهٔ منظوم (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۸۶۴۳) از مولانا میرسید عبدالخالق‌شاه نقشبندی مجددی، مشهور به صاحب و متخلص به آثم. ۸۱ ـ وصایای حضرت پیامبر/ پندنامهٔ حضرت رسالت پناه/وصیت‌نامهٔ پیامبر که نسخه‌های موجود آن یکی نیستند ولی همه پند و سفارش‌هایی است که پیامبر(ص) به علی (ع) داده‌اند. ۸۲ ـ وصیت‌نامهٔ حضرت رسول به امیرالمؤمنین (تهران، ۱۳۰۷و ۱۳۱۳ش) به نظم، از ناظم‌الملک جهانگیر ضیایی مرندی. ۸۳ ـ وصایای حضرت علی به حسین (نسخه‌های کتابخانهٔ ملک به شماره‌های ۴۳۷۹/۲۲ با تاریخ ۱۰۵۶ق و ۴۲۷۵/۱۳ با تاریخ ۱۰۸۱ق) از مؤلفی ناشناس شامل ترجمهٔ هر سخن به نثر و نظم آن در یک بیت. ۸۴ـ وصایای خواجه عبدالخالق / وصیت‌نامهٔ غجدوانی (نسخه‌های کتابخانهٔ گنجینهٔ شیرانی دانشگاه پنجاب لاهور به شمارهٔ ۴۶۷۳/۲/۱۶۲۳ و موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۲۱۲/۲ـ ۱۹۵۸ .N.M) از خواجه عبدالخالق غجدوانی (ـ۵۷۵ق). ۸۵ ـ وصایای خواجه محمدپارسا، از خواجه محمد پارسا (۷۵۶ـ ۸۲۲ق). ۸۶ ـ وصیت‌نامه (موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۴۳ـ ۱۹۷۸ .N.M و کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۳۲۵) از شاه برهان‌الدین راز الهی (ـ۱۰۸۳ق). ۸۷ـ وصیت‌نامه از قاضی محمد ثناءالله پانی پتی (ـ۱۲۲۵ق). ۸۸ـ وصیت نامه از خواجه عبیدالله احرار سمرقندی (ـ۸۹۵ق). ۸۹ـ مقالةالمرضیة(الوضیة) فی‌النصیحة والوصیة/ وصیت‌نامه از شاه ولی‌الله دهلوی (۱۱۱۴ـ ۱۱۷۶ق).

منابع:ادب و اخلاق در ایران پیش از اسلام،در صفحات فراوان؛ برهان قاطع ، زیر «اندرز» و «پند» ؛ بهار و ادب فارسی ، ۲/۳۶۰ـ ۳۶۳؛ تاریخ بیهقی ، به کوشش سعید نفیسی ، ۳/۱۳۳۹ـ ۱۳۴۰؛ حماسه‌سرایی در ایران، ۴۹ـ ۵۰، ۲۵۸ـ ۲۶۰؛ دایرةالمعارف ادبیات و صنعت تاجیک ، ۱/۱۵۵ـ ۱۵۶؛ دایرةالمعارف بزرگ اسلامی ، ۵/۱۴۶؛ دایرةالمعارف فارسی، ۶۸ـ ۶۹، ۲۶۵ـ ۵۵۸ـ ۵۵۹؛ فهرست کتابهای چاپی فارسی ، ۴۹۵ـ ۴۹۷، ۵۳۰ـ ۵۳۲، ۹۵۵ـ ۹۶۵، ۳۳۷۷، ۵۲۲۱ ـ ۵۲۲۳، ۵۴۱۷ ـ ۵۴۱۹؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۴/۲۲۵۷ـ ۲۲۶۱، ۲۴۸۲ـ ۲۴۸۷، ۲۴۹۱ـ ۲۴۹۸؛ ۸/۱۵۳۵؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۱۲۹۷ـ ۱۲۹۸، ۱۵۵۲ـ ۱۵۵۵، ۱۶۸۰، ۱۷۰۳ـ ۱۷۰۹، ۲۶۹۶ـ ۲۷۰۰؛ قابوس‌نامه ؛ مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزالی ، ۲۷۵ـ ۲۸۸؛ مصنفات ،افضل‌الدین محمدمرقی کاشانی ، ۶۵۶ ـ ۶۶۱؛ دکتر محمد معین، «اندرزنامه یا حکمت عملی در ادبیات پهلوی)، پیام نو، سال ۲، شمارهٔ ۱۲، صص ۵۶ـ ۶۳؛کتایون مزداپور، «اندرز کودکان» ،چیستا، سال ۶، شمارهٔ ۷ و ۸ (فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۸ش) ، صص ۴۸۸ـ ۴۹۲؛ محمود جعفری، «ادبیات اندرزی در متون فارسی میانه»؛ همان‌جا، سال ۹، شمارهٔ ۸، (اردیبهشت ۱۳۷۱ش)، صص ۸۶۸ـ ۸۷۱؛محمد شیروانی ، «پندنامه‌ها ـ اندرزنامه‌ها: کتب اخلاقی در ادبیات ایران»، کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، دومین دوره، ج۲، صص

۵۴۸ـ۵۶۵.

Iranica, 2/11-12.

برزگر

اندماج ← ادماج

اندیکس ← نمایه

انساب ← تبارنامه

انسجام (en.se.jām)، در لغت به معنی روان شدن اشک و آب و در اصطلاح بلاغت به معنی کلام بی‌تکلف است که در آن تمام کلمات در جای متعارف دستوری خود قرار بگیرند: «آخر نگهی به‌سوی ما کن ـ دردی به تفقدی دوا کن/ بسیار خلاف وعده کردی ـ آخر به غلط یکی وفا کن.» انسجام را **سهولت** نیز گفته‌اند.

منابع: شعر و هنر، ۱۲؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۷۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۸۹/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۴۰۴؛ لغت‌نامه، زیر «انسجام».

صدرنیا

انشا (en-šā)، در لغت به معنی پدید آوردن و نهادن و در اصطلاح ادبی به دو معنا است: ۱ـ نوعی ادای سخن که نویسنده در ابراز منظور خود دقتی در به کار بردن فصاحت و بلاغت دارد. انشا یکی از فنون ادبی، و تنها مخصوص نثر است و مفهوم آن، نحوهٔ ابراز و القای اندیشه و احساس با کلام منثور است. براساس انشا است که می‌توان بلاغت* و فصاحت* سخن را دریافت. موضوع انشا اغلب این‌ها است: **مکاتبات**، که نامه‌های افراد به یکدیگر است. **مناظرات**، که بحث‌هایی است که میان دو یا چند تن برای اثبات حقانیت درمی‌گیرد. **تمثیلات**، که مطالبی شامل قصه*ها و سخنان رمزآمیزی است در پند و حکمت و عرفان. **توصیفات**، که وصف مناظر طبیعی و احوال و صفات اشیا و مفاهیم است. **مقامات**، که شامل قصه‌هایی است که دربارهٔ شخصی است و سرشار از سخنان حکمت‌آمیز است. **روایات و حکایات**، که بیان اتفاقات و سرگذشت‌های افراد است. **مقالات**، که نوشته‌هایی در بیان اندیشه‌ها است. **تاریخنامه‌ها**، که نگارش وقایع گذشته و احیاناً تحلیل آن‌ها است. ۲ـ در فن معانی*، انشا سخنی است که مفهوم آن احتمال درست یا نادرست بودن نداشته باشد. یعنی برخلاف خبر، نتوان آن را رد یا اثبات کرد؛ زیرا گوینده یا نویسنده قصد ندارد که چیزی را در عالم واقع نشان دهد. مانند این بیت حافظ: «ساقی بیا که شد قدح لاله پر ز می ـ طامات تا به چند و خرافات تا به کی.» گوینده در «ساقی بیا» قصد خبر دادن از اتفاقی در جهان را ندارد و به همین دلیل نمی‌توان گفت که این جمله درست یا نادرست است. اما جملهٔ بعدی «شد قدح لاله پر ز می» خبری است که می‌تواند درست یا نادرست باشد زیرا گوینده قصد ایجاد آن را ـ چه بر مبنای حقیقت* و چه بر مبنای مجاز ـ دارد. در دو جملهٔ مصراع دوم، «طامات تا به چند» و «خرافات تا به کی» نیز گوینده قصد ایجاد چیزی را در جهان خارج ندارد و درنتیجه نمی‌توان آن را درست یا نادرست تلقی کرد. انشا در مجموع به دو نوع تقسیم می‌شود: آـ **انشای طلبی** که گوینده کسی یا چیزی را بخواهد که در وقت خواستن، مفهوم آن چیز در خارج حاصل نشده باشد یا اگر حاصل شده باشد، گوینده از آن بی‌اطلاع است. انشای طلبی بر چند نوع است: **امر***، که خواستن چیزی یا کاری از کسی است: «برو»، «بنشین» و «نگاه کن». **نهی***، که بازداشتن کسی از کاری یا چیزی است: «نگو»، «نپرس» و «نبینش». **استفهام***، که خواستن کاری یا چیزی است که بر خواهنده مجهول باشد: «ساعت چند است؟» و «چه کار کردی؟» **ندا***، که کلامی است که گوینده در آن خواهان توجه مخاطب است: «ای خدا»، «الا یا ایها الساقی»، «واحسرتا»، «دریغا»، «خوشا». **دعا***، که سخنی است که گوینده فروتنانه خواهان چیزی یا کاری است: «عمرت دراز باد»، «شادباشی»، «خداحافظ» و «سال نو مبارک». گفتنی است که تفاوت دعا و امر آن است که در امر، اغلب گوینده بالاتر از مخاطب قرار دارد در حالی که در دعا اغلب گوینده از مخاطب پایین‌تر است و نیز در امر، حضور واقع‌نگری بر احساس بیشتر است، اما در دعا احساس بر واقع‌نگری برتری دارد. ب ـ **انشای غیرطلبی**؛ آن است که گوینده کاری یا چیزی را بخواهد که در وقت خواستن، مفهوم آن چیز حاصل شده باشد. مدح*، ذم* و عقود* از جملهٔ اقسام انشای غیرطلبی است. در فن معانی، تنها انشای طلبی بررسی می‌شود. ۳ـ انشا در اصطلاح دیوانی و تاریخی به دیوان و وزارتخانه‌ای گفته می‌شده است که کار آن نوشتن مکاتبات رسمی و دولتی بوده است و نویسندهٔ آن را منشی می‌گفته‌اند. مکاتبات درمجموع شامل دو بخش بود: **سلطانیات*** که نامه‌های پادشاهان و امیران و حاکمان به یکدیگر یا به زیردستان یا از زیردستان به آنان است. **اخوانیات*** که

نامه‌های دوستانهٔ افراد طبقات مختلف مردم به یکدیگر است و جنبهٔ رسمی ندارد. در نگارش این نامه‌ها آداب ویژه‌ای اعمال می‌شد و هرکس و هر نامه‌ای دارای حدود و مشمول قانون و عرفی بود. **ترسلات، رسایل، مکتوبات، مکاتیب، رقعات و منشآت** که در ادب منثور فارسی نمونه‌های بسیاری دارند، از جملهٔ مجموعه‌های انشاهای نویسندگان گوناگون بوده‌اند. دیوان انشا یا **دیوان رسالت، دیوان رسایل و دیوان طغرا** هم نامیده‌اند. (نیز ← منشآت)

منابع: آیین سخن، ۳۲-۴۰؛ ادب و ادبیات، ۷۹-۸۷؛ اصول علم بلاغت، ۲۹۱-۳۸۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۱۸۹-۱۹۲؛ گنجینهٔ سخن، ۱/۱۴۰-۱۴۸؛ معانی، شمیسا، ۱۳۵-۱۳۶؛ معانی و بیان، معنی، ۹۱-۹۵؛ معانی و بیان، تجلیل، ۲۱-۳۳؛ معانی و بیان، همایی، ۱۰۰-۱۱۰.

عباسپور

تعطاف (en.e.tāf)، در لغت به معنی خم و راست شدن و در اصطلاح بدیع آن است که دو مطلب مربوط بدون فاصله بیان شود: «هزار بار قسم خورده‌ام که نام تو را ـ به لب نیاورم اما قسم به نام تو بود!»

منابع: روش گفتار، ۳۰۷؛ زیب سخن، ۲/۴۱-۴۲.

عباسپور

انواع ادبی (an.vāɛ-e.a.da.bi)/ ژانرهای ادبی (literary genres)، از شاخه‌ها و مباحث نظریهٔ ادبیات و اصطلاحی است که در نقد ادبی برای طبقه‌بندی آثار ادبی در گروه‌های محدود و مشخص، از نظر فورم یا موضوع، به کار می‌رود. به عبارت دیگر، در انواع ادبی این پرسش پیش کشیده می‌شود که آیا ادبیات مجموعه‌ای از آثار پراکنده، مجزا و مستقل است یا این‌که بر هر دسته از آثار ادبی، برحسب فورم یا موضوع ،نظم و قانونی خاکم است؟با وجود تعدد رده‌بندی‌های انواع ادبی و نیز متغیر بودن معیارهای چنین عملی، عمده‌ترین انواع ادبی عبارتند از شعر*،نمایشنامه، داستان*، زندگینامه* و مقاله*. اغلب، شاخه‌های این گونه‌های اصلی را نیز نوع می‌نامند. برای نمونه، رمانس*، رمان* و داستان کوتاه* از شاخه‌های داستان محسوب می‌شوند و تراژدی* و کمدی* از شعبه‌های نمایشنامه و شکل‌های حماسی و تعلیمی و غنایی نیز تقسیماتی از شعر هستند. برخی از مباحثی که در انواع ادبی مطرح می‌شوند، بدین قرار هستند:

۱ـ آیا انواع گوناگون ادبی، در جریان تاریخ،ثابت می‌مانند یا این‌که با افزوده شدن آثار ادبی و پیدایش شاهکارها، ملاک‌ها دگرگون و جابه‌جا می‌شوند؟ ۲ـ در هر دوره، کدام نوع ادبی رواج بیشتری دارد و چرا؟ ۳ـ پیدایی انواع ادبی و سیر آن‌ها چگونه بوده است؟ ۴ـ آیا می‌توان هر اثر ادبی را زیر نوع مشخصی رده‌بندی کرد؟ ۵ ـ ترتیب تاریخی انواع ادبی چگونه بوده است؟ به بیان دیگر، کدام‌یک از انواع ادبی زودتر پیدا شده است و کدام‌یک دیرتر؟ ۶ـ رده‌بندی آثاری که از نظر ماده کاملاً جزو ادبیات در شمار نمی‌آیند، مثل تاریخ بیهقی، چگونه است؟ نظریهٔ انواع ادبی، در غرب، از آرای افلاطون دربارهٔ شیوه‌های بازنمایی یا محاکات* برگرفته شده است. اما کسی که عمدتاً نیروی محرک نظریهٔ انواع را فراهم آورده ارسطو است و هم او است که جداگانه از تراژدی،کمدی و حماسه*، به عنوان انواع شعر، بحث کرده است. هوراس، شاعر رومی سدهٔ یکم پیش از میلاد، نیز در فن شعر(ars poetica)خود بیشتر به درام پرداخته است. این نکته نیز گفتنی است که در رده‌بندی‌های دورهٔ باستان، نوع غنایی که بیان خویشتن شاعر است، جایی ندارد و بنابراین، طبقه‌بندی سنتی سه نوع غنایی، حماسی و نمایشی (دراماتیک) به دورهٔ شکوفایی نبوغ یونان تعلق ندارد. در دورهٔ رنسانس، با کشف دوبارهٔ فن شعر(poetics) ارسطو که در سدهٔ سیزدهم میلادی ترجمه شده بود، نظریهٔ انواع ادبی را اساس نظام انتقادی قرار دادند و از آن قواعدی مفصل دربارهٔ حماسه و نمایش استنباط کردند. تا حدود سدهٔ هجدهم میلادی، انواع برگرفته از ادبیات یونان و روم، نزد شاعران و منتقدان نوکلاسیک، محدود و تغییر ناپذیر فرض می‌شد و قوانین وابسته به هر نوع، یا به اصطلاح قراردادهای ادبی آن، به طور نسبی رعایت می‌شد. از سویی، با در نظر گرفتن آثار بزرگ قرون وسطایی،مثل کمدی الهی دانته، که در طبقه‌بندی‌های کلاسیک نمی‌گنجیدند، آثاری که در دورهٔ رنسانس بر پایهٔ قصه‌های عاشقانهٔ قرون وسطایی نوشته شده بود و نیز شعرهای عاشقانهٔ پترارک، بی‌اعتنایی به نوع غنایی غیرممکن بود. اما با وجود تمامی کوشش‌ها و جدال‌های گه‌گاه منتقدان با یکدیگر، در دورهٔ رمانتیک‌ها بود که نوع غنایی مقام واقعی خود را به دست آورد.با همهٔ این‌ها، در دورهٔ نوـ کلاسیک‌ها، تقسیم ادبیات به انواع جداگانه‌ای چون تراژدی، کمدی، حماسه یا شعر پهلوانی، شعرشبانی*، طنز* و تمنا و غزل پی‌ریزی شد. مثلاً، هابز (۱۵۸۸ـ ۱۶۷۹م) ،فیلسوف انگلیسی، با توجه به تقسیم جهان

انواع ادبی

به دربار و شهر و روستا، شعر را به سه نوع پهلوانی (حماسه و تراژدی)، Sconomatic (طنز و کمدی) و پاستورال بخش‌بندی می‌کند. با ظهور رمانتیسم*، برخی از منتقدان وابسته به این جنبش،از آمیزش همهٔ انواع ادبی و آفرینش شکل شاعرانهٔ واحد طرفداری کردند، برخی دیگر جانبدار گونه‌های ادبی تازه‌ای چون رمان تاریخی و قصهٔ پریان* بودند و برخی دیگر،نوع غنایی را جوهر شعر و سرآمد دیگر انواع می‌دانستند. فریدریش اشلگل هرنوع رده‌بندی بر پایهٔ انواع ادبی را مردود می‌دانست. اما برادرش، اوگوست ویلهلم اشلگل،سه نوع غنایی، حماسی و نمایشی را در قالب مثلث دیالکتیکی برنهاد(تز) و برابرنهاد (آنتی‌تز) و هم‌نهاد(سنتز) قرار داد و نظرش این بود که حماسه عینی است، شعر غنایی* ذهنی و نمایش، آفرینشی از ذهنیت و عینیت است. ای.اس.دالاس ، منتقد انگلیسی،متأثر از برادران اشلگل و کولریج، شیوهٔ بیانی را معیار تشخیص سه طبقهٔ ارسطویی قرار داد و آثار ادبی را بدین‌گونه تقسیم کرد: نمایش: دوم شخص ـ زمان حال؛ حماسه: سوم شخص ـ زمان گذشته؛ و شعر غنایی: اول شخص مفرد- زمان حال. برخی منتقدان و متفکران مثل فردینان برونتیر، منتقد فرانسوی، بر پایهٔ نظریهٔ تکامل داروین در علوم طبیعی، نظریهٔ تکامل انواع ادبی را ساختند. رنه ولک و آستین وارن، با تمایز بین نظریهٔ کلاسیک انواع ادبی و نظریهٔ مدرن و امروزین آن، در نظریهٔ ادبیات نوشته‌اند: نظریهٔ کلاسیک انواع ادبی نه تنها بر این باور است که انواع در ماهیت و فخامت با هم فرق می‌کنند، بلکه بر لزوم مجزا نگاه داشتن و عدم آفرینش آن‌ها نیز تأکید می‌ورزد. از سویی، این نظریه میان انواع نیز تمایز می‌نهد؛ بدین قرار که حماسه و تراژدی به مسائل شاهان و نجیبان، کمدی به مسائل طبقهٔ متوسط و طنز به مسائل مردم عادی می‌پردازد. اما، برخلاف نظریهٔ کلاسیک انواع ادبی که دستوری و نظم دهنده است، نظریهٔ مدرن و امروزین آن توصیفی است‌تا تحکمی؛ یعنی حدی برای تعداد انواع ممکن قایل نمی‌شود و به شاعر یا نویسنده حکم نمی‌کند که از چه قانون‌هایی پیروی کند. این نظریه این امکان را در نظر می‌گیرد که می‌توان انواع سنتی را درهم‌آمیخت و نوع تازه‌ای پدید آورد و از سویی، به جای تأکید بر تمایز نوعی، از نوعی دیگر، «با تأکید بر یکتایی هر اثری هنری و بر«قدرت اصیل آفرینش»، به یافتن وجه مشترک انواع، شگردهای ادبی مشترک، و غرض ادبی آن‌ها پرداخت. در عصر حاضر، فورمالیست‌ها و ساختارگرایان کوشیدند تا انواع ادبی را بر ساخت*ها و الگوهای زبانی، یعنی ساختارهای ثابت دستورزبان، مربوط کنند. از نظر تودوروف، «نظریهٔ انواع ادبی دوجنبه دارد: جنبهٔ نخست استنتاجی نامیده می‌شود که در آن اثر هنری خاصی به چند نوع ادبی آرمانی نسبت داده می‌شود تا سرانجام دریافته شود که با گوهر و توان‌های نهانی کدام نوع ادبی خوانا است و جنبهٔ دوم قیاسی نامیده می‌شود که در آن انواع ادبی کلی، از بررسی تجربی، یعنی از نسبت میان آثار خاص و سنت‌هایی که قابل شناخت هستند، به دست می‌آید.» نورتروپ فرای، انواع ادبی را به چهار نوع نمایشی، پهلوانی، طنز و غنایی تقسیم می‌کند. او هریک از این انواع را به یکی از فصل‌های سال و اوقات شبانه‌روز، به عنوان دوره‌ای از تاریخ زندگی بشر، مربوط می‌کند؛ یعنی، رمانس را با بهار و سحر، به مثابهٔ تولد و دورهٔ کودکی؛ ادبیات شبانی و چکامه‌های روستایی(idyll) را با تابستان و ظهر، به مثابهٔ دورهٔ جوانی؛ تراژدی و مرثیه* را با خزان و غروب، به مثابهٔ دورهٔ پیری؛ و طنز را با زمستان و شب، به مثابهٔ مرگ و زوال متناظر می‌کند. در ادبیات گذشتهٔ ایران، تقسیم‌بندی آثار ادبی رایج نبوده است، اما گاه در آثار ادبی و نیز نوشته‌های منتقدان به طبقه‌بندی‌هایی برمی‌خوریم. قدامة بن جعفر(ـ۳۳۷ق) ،در نقدالشعر، تمام فنون مختلف شعر را از وصف، تشبیب*، غزل*، نسیب و مرثیه به دو فن مدح* و هجا برمی‌گرداند. ابن رشیق قیروانی (ـ۴۵۶ق) نیز شعر را به چهارنوع مدح، هجا، نسیب و رثا تقسیم می‌کند. خاقانی در قصیده‌ای که ردیفش عنصری است، می‌گوید که او از ده شیوهٔ شاعری تنها به «طرز مدح و طرز غزل» آشنا است؛ یعنی قصیده‌سرا است. در شرح این ده شیوه نوشته‌اند که مقصود «نسیب و تشبیب ، مفاخره، حماسه،مدح، رثا، هجا، اعتذار*، شکوی، وصف، حکمت و اخلاق است.» در قابوس‌نامه نیز آمده است: «و آن سخن که گویی اندر شعر، در مدح و غزل و هجا و مرثیت و زهد، داد آن به تمامی بده.» در این طبقه‌بندی‌ها، نسیب، تشبیب، غزل (تغزل)، رثا، شکوی و اعتذار در مقولهٔ شعر غنایی قرار می‌گیرد؛ مفاخره و مدح، به دلیل ماهیت حماسی‌شان، درمقولهٔ حماسه‌اند؛ وصف از فروع شعر روایی و حکمت و اخلاق و زهد نیز در مقولهٔ شعر تعلیمی قرار می‌گیرند. از سویی، یکی از قدیمی‌ترین طبقه‌بندی‌های آثار ادبی، تقسیم آن‌ها به شعر و نثر است. در دورهٔ معاصر، بحث و بررسی انواع ادبی، بر اثر آشنایی با مباحث نقد ادبی غربیان به وجود آمده است. ادبای معاصر، شعر فارسی را از نظر قالب، یعنی شکل بیرونی و شیوهٔ قرار

گرفتن قافیه‌ها، به انواعی چون قصیده*، مثنوی*، غزل و مستزاد* و از نظر موضوع نیز به انواع حماسی، غنایی، تعلیمی، هجو و مدح تقسیم کرده‌اند. از طرفی به دنبال آشنایی با ادبیات غرب انواع ادبی تازه‌ای چون رمان،داستان کوتاه، نمایشنامه و فیلمنامه* نیز رواج یافتند.

منابع: انواع ادبی، شمیسا،در صفحات فراوان؛ انواع شعر فارسی،در صفحات فراوان؛ دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی، ۴۶/۱ ـ ۱۰۴؛ راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ۲۶۴ ـ ۲۶۸، ۳۳۸؛ ساختار و تأویل متن، ۲۸۶/۱ ـ ۲۸۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد،۳۰۸ ـ ۳۰۹؛ گفتاری دربارهٔ نقد، ۹۲ ـ ۹۵؛ نظریهٔ ادبیات، ۲۵۹ ـ ۲۷۳؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۴ ـ ۲۵؛ محمدرضا شفیعی کدکنی، «انواع ادبی و شعر فارسی»، آموزش ادب فارسی، سال ۸، شمارهٔ ۳۲، صص ۴ ـ ۹؛ *A Dictionary of Literary Terms*,Cuddon, 285; *A Glossary of Literary Terms*,Abrams,67-68.

ربیعیان

اوج (owj)/بزنگاه، معادل واژهٔ انگلیسی climax، شورانگیزترین، تنش‌زاترین و برانگیزنده‌ترین لحظه در اثری داستانی یا نمایشی که همزمان با درهم‌پیچیدگی بحران* نمود می‌یابد و داستان پس از آن به گره‌گشایی*می‌رسد. البته اوج گاهی با بحران اصلی داستان منطبق می‌شود، اما در آثار داستانی یا نمایشی عموماً بحران اصلی که بالاترین نقطهٔ کنش* است، با اوج تفاوت دارد.اوج که از سازه‌های مهم و اصلی پیرنگ* است، نتیجهٔ منطقی رویدادهای پیش از خود است؛ یعنی ، خواننده یا تماشاگر با رسیدن به این نقطه باید بتواند آنچه را که گذشته، در نظرآورد و گسترش رویدادها را منطقاً فراروی خود ببیند و نهایت درگیری احساس را تجربه کند. گاهی یک اثر ادبی از چندین بزنگاه برخوردار است. در این صورت، یکی از بزنگاه‌ها که بارزتر و پررنگ‌تر از بزنگاه‌های دیگر است، نقطهٔ اوج اصلی است. خواننده یا تماشاگر تا پیش از نمود یافتن اوج نباید از چند و چون آن آگاه شود. باید دانست که نویسنده به هیچ روی نباید اوج راکش دهد و در این نقطه زیاده‌گویی کند. از همین رو آنچه در اوج می‌گوید، باید حداکثر در یکی دو بند سر و سامان گیرد. یکی از ویژگی‌های یک اثر پذیرفته، تشخیص و شناخت آسان و بی‌دغدغهٔ اوج آن است. با توجه به آنچه یاد شده، اوج باید ۱ـ احساس‌انگیزترین نقطهٔ داستان یا نمایش باشد. ۲ـ برآیند منطقی کنش اثر باشد. ۳ـ با بحران(های) پیش از خود، پیوندی درخور داشته باشد. ۴ـ گیرا و پرجاذبه باشد. ۵ـ خواننده تا پیش از فرارسیدن آن، از ماهیتش آگاه نشود و ۶ـ کوتاه و مختصر باشد. گاهی برخی نویسندگان به منظور تحریک هیجان خواننده یا تماشاگر هنگام رسیدن به بزنگاه، کنش کوتاهی را درست پیش از فرارسیدن این نقطه در داستان می‌گنجانند که وظیفهٔ آن، افزایش هیجان و احساس مخاطب است. اوج داستان چه بسا پایان داستان باشد؛ اما غالباً گره‌گشایی و نتیجه‌گیری جداگانه‌ای بدان افزوده می‌گردد، زیرا ساختمان پیرنگ به‌گونه‌ای است که اوج، داستان را به پایان می‌رساند. از همین رو، برای آنکه ابهامی در داستان باقی نماند و خواننده یا تماشاگر احساسی مبهم از داستان و سرنوشت شخصیت(های) آن نداشته باشد، نویسنده، مؤخره‌ای به داستان می‌افزاید و به کمک آن، نکات مبهم داستان را برای مخاطب مشخص می‌کند و به او یاری می‌دهد تا نتیجه‌ای که می‌خواهد از داستان بگیرد. این کار عمدتاً به یاری گره‌گشایی صورت می‌گیرد. البته برخی داستان‌ها بدون گره‌گشایی به پایان می‌رسند. اما نویسنده برای آنکه از بُرندگی اوج بکاهد و تماس مخاطب را آرام و مطلوب با داستان و شخصیت(های) آن بگسلد، دنومانی به داستان می‌افزاید و خواننده یا مخاطب را همراه با اوج، فرود می‌آورد تا با احساس نرم و مطبوع، داستان را از دست نهد یا تماشاخانه را ترک کند. اوج یا بزنگاه در نوک هرم فرایتاگ* واقع است.

منابع: ادبیات داستانی، ۲۳۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۲۹۷ـ۲۹۸؛ کتاب نمایش ، ۲۷/۱؛ هنرداستان‌نویسی ، ۲۳۲ـ۲۳۳، ۴۸۱ـ۵۰۴؛ یعقوب آژند، «فرهنگ اصطلاحات ادبیات داستانی»، ادبیات داستانی، سال چهارم ، شمارهٔ ۴۰، تابستان ۱۳۷۵ش، ص ۱۸؛ *A Dictionary of Literary Terms*,Cuddon, 125; *Britannica*, 3/387-388; *Dictionary of World Literary Terms* , Shipley, 51-52; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 38.

قاسم‌نژاد

اورامن (aw/ow.rā.man)/اورامان/ اورامئان/اورامه، شعرهایی را گویند که به لحن‌ها و مقام‌های موسیقی می‌خوانند. گونه‌ای از خوانندگی و گویندگی را که ویژهٔ پارسیان و شعر آن به زبان پهلوی باشد، نیز اورامن گفته‌اند. فتحعلی‌خان صبا در بیتی به این معنی اشاره دارد: «سنان تهمتن در چشمشان، مژگان تهمینه ـ غریو اهرمن در گوششان، آهنگ اورامن.» خواجه نصیرطوسی

قافیه* را در رباعی* و اورامن مشابه می‌داند و می‌گوید: «باشد که قافیه در بعضی مصراع‌ها و هم در بیت‌ها اعتبار کنند چنان‌که در رباعیات و اورامن‌ها.» فهلویات* و ترانه‌های محلی را هم اورامن خوانده‌اند. لحنی از موسیقی قدیم را که تقریباً مطابق بحر هزج* مسدس بود و فهلویات را بدان می‌خواندند نیز اورامن گفته‌اند: «لحن اورامان و بیت پهلوی - زخمهٔ رود و سماع خسروی.»

منابع:آفاق غزل فارسی ، ۳۶؛ برهان قاطع ، زیر«اورامن»؛ فرهنگ فارسی ، معین زیر «اورامن» ؛ لغت‌نامه ، زیر«اورامن»؛ موسیقی شعر ، ۲۱۷.

عطاری

اوسانه ← افسانه

اولترائیسم (ul.te.ra.ism)، معادل ULTRAÍSMO در اسپانیایی، جنبشی در شعر اسپانیا و امریکای لاتینِ پس از جنگ جهانی اول، در سال‌های ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۳ میلادی که هدفش بیان تجربه‌های فراتر از حدود معمول بود. اولترائیسم (ultraism : افراط‌گرایی)، به طور عام، به گرایش‌های ادبی و هنری تندرو در سدهٔ بیستم میلادی گفته می‌شود که هدفشان فراتر رفتن از محدودیت‌های مرسوم و الگوهای قراردادی در ادبیات و هنر است و از این نظر، مکتب‌هایی چون دادائیسم*، سورآلیسم* و اکسپرسیونیسم* را شامل می‌شود. بدعت‌هایی چون استفاده از صفحه‌های رنگی گوناگون در رمان، برای القای فضا و حالت‌های مختلف، یا نوشتن کتابی با صفحات جدا از هم که بنا بر خواست خواننده می‌تواند جابه‌جا و دوباره مرتب شود، نمونه‌هایی است از نوجویی‌های افراط‌گرایان. البته در کنار این نوع بدعت‌ها، گونه‌های دیگری از گرایش‌های افراطی هم وجود دارد که نمونه‌هایی از آن، در تآتر پوچی* و نوآوری‌های جیمز جویس، شاعر و نویسندهٔ ایرلندی (۱۸۸۲-۱۹۴۱م)، در عرصهٔ زبان داستان، به‌ویژه در رمان بیداری فینگان‌ها، دیده می‌شود. اما، در کنار این برداشت عام از اولترائیسم، اولترائیسم همچون یک مکتب شعری نیز مطرح است و از برجسته‌ترین نمایندگانش باید خواردو دیه‌گو و خوان لاره‌آ، شاعران اسپانیایی، سزار وایه‌خو، شاعر پرویی، و خورخه لویس بورخس، شاعر و داستان‌نویس آرژانتینی (۱۸۹۹-۱۹۸۶م) را نام برد. بعضی از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر اولترائیستی عبارت است از استفاده از شعر آزاد و قطع رابطه با فرم ومحتوای سنتی، ابداعات وزنی پیچیده، سرپیچی از الگوهای قدیمی زبان، نمادپردازی و به کار گرفتن تصویرهای بدیع. شاعران اولترائیست، با اثرپذیری از شعرای سمبولیست و پارناسین‌های فرانسوی، شعری عرضه کردند که بیانی روشنفکرانه، سرد و آزمایشگرانه داشت و اغلب بررسی عینی را برنمی‌تافت. به دنبال فعالیت‌های گی‌یرمو دِتوره، شاعر اسپانیایی، در ۱۹۱۹ میلادی در مادرید، جنبش اولترائیسم بسیاری از شاعران برجسته را به سوی خود کشید که آثارشان در دو نشریهٔ پیشروِ آن زمان، یعنی *Grecia* (۱۹۱۹-۱۹۲۰م) و *Ultra* (۱۹۲۱-۱۹۲۲م)، چاپ می‌شد. در ۱۹۲۱م، خورخه لویس بورخس اولترائیسم را در امریکای جنوبی معرفی کرد و بسیاری از شاعران امریکای لاتین به این جنبش پیوستند که از میانشان می‌توان به پابلو نرودا و ویسنته هایدوبرو، شاعران شیلیایی، و جیم تورِس بوده و کارلوس پلیسِر ، شاعران مکزیکی، اشاره کرد. هر چند موج این جنبش در ۱۹۲۳ میلادی فروکش کرد، آثار سیاسی - اجتماعی بسیاری از نویسندگان اولترائیست امریکای جنوبی، چنان‌که در شعر سزار وایه‌خو دیده می‌شود، شعر مارکسیستی دههٔ بعد را شکوفا کرد. بعدها، نویسندگان پیشروِ پس از جنگ جهانی دوم، برخی شیوه‌های زبانی اولترائیست‌ها را احیا کردند.

منابع:واژه‌نامهٔ هنر شاعری ،۲۵؛

A Dictionary of Literary Terms ,Cuddon,730; *Britannica*, 12/118.

ربیعیان

اونانیمیسم (u.nā.ni.mism)/ اتحادگرایی (unanimism)،برگرفته از واژهٔ فرانسوی unanimé به معنای اتحاد و هم‌رایی، جنبشی ادبی در فرانسه، در اوایل سدهٔ بیستم میلادی که طبق اصول آن، شاعر و نویسنده باید آن روح جمعی را که در هر گروه بشری جلوه‌گر است، بیابد و وصف کند. در آغاز سدهٔ بیستم، با شکل‌گیری گروه آبئی (Abbaye) مقدمات ظهور این مکتب فراهم آمد. گروه آبئی را ژول رومن، شاعر و نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۸۵-۱۹۷۲م) به همراه شش نویسنده و (یا) شاعر دیگر از جمله ژرژ دوهامل (۱۸۸۴-۱۹۲۷م) و شِنِوی‌یر (۱۸۸۴-۱۹۲۷م) به وجود آوردند که واکنشی بود در برابر فردگرایی افراطی سمبولیست‌ها. این گروه می‌خواستند ادبیاتی پدید آورند که در عین همدلی با رنج‌ها و شادی‌های انسان، چهرهٔ اجتماعی زندگی را نیز دگرگون

کتب. چندی پس از فروپاشیدن این گروه، ژول رومن، به یاری شتوی‌یر. اونانیمیسم را در حدود ۱۹۰۸م بنیاد نهاد. ریشه‌های صول ین مکتب را در فلسفهٔ ایده‌آلیسم، نظریه‌های والت ویتمن (۱۸۱۹ـ ۱۸۹۲م)، شاعر امریکایی دربارهٔ برادری جهانی، کیش محبت باورانهٔ تولستوی، نویسندهٔ روسی (۱۸۲۸ـ ۱۹۰۰م) و افکار امیل دورکم، جامعه‌شناس فرانسوی (۱۸۵۸ـ ۱۹۱۷م) دربارهٔ آگاهی جمعی جامعه می‌توان یافت. اونانیمیسم ضمن آنکه بر فردیت هر شخص تأکید می‌ورزد، جامعه را نیز سرچشمهٔ تکامل و شکفتگی نیروهای فردی می‌داند و بر این باور است که قدرت گروه‌های اجتماعی بر توانایی‌های یکایک افراد تشکیل دهندهٔ آن می‌چربد و همین قدرت اجتماع احساس منبع نیروی گروهی و پیوند افراد بشر و برادری را تقویت می‌کند. از شاعران و نویسندگان معروف اونانیمیست می‌توان به ژول رومن، ژرژ دوهامل و شارل ویلدراک اشاره کرد. اونانیمیسم، با شیوع روحیهٔ فردگرایانه، از رواج افتاد. این شعر از ویلدراک، با نام «ترانه» نمونه‌ای از یک شعر اونانیمیستی است: «ترانه‌ی که برای دلم می‌خوانم/ سرشته از غم و شادی است:/ ز رنج دیرینهٔ من در آن می‌خندد/ و شادی نورسیده در آن می‌گرید.»

منابع: بنیادهای شعر نو در فرانسه، ۴۹۸، ۵۷۱؛ مکتب‌های ادبی، ۳۳۷ـ۳۴۰؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۶؛ *A Dictionary of Literary Terms*, Cuddon, 730; *Britannica*. 12/124; *The Reader's Encyclopedia*, 1009.

ربیعیان

اهتم (ah.tam)، در لغت به معنی دندان پیشین شکسته و در اصطلاح عروض، رکنی است که تحت زحاف* هتم* قرار گرفته باشد، بدین صورت که یک سبب آن از مفاعیلن بیفتد و سبب دیگر با زحاف قصر آورده شود و به‌جای «مفاع» باقی‌مانده فعول می‌گذارند.

منابع: درهٔ نجفی، ۳۱؛ عروض حمیدی، ۱۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۵۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۰۳/۱؛ ۱۲۲۳/۲ـ۱۲۲۴؛ فرهنگ عروضی، ۱۸؛ المعجم، ۵۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۳۰۲؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۸، ۲۵۹.

صفوی

ایجاز (i.jāz)، در لغت به معنی کوتاه کردن و در اصطلاح معانی و ادبیات، بیان کردن مطلب، با کمترین واژگانِ ممکن است بی آن که در تفهیم مطلب، اشکالی پدید آید. ایجاز روی هم رفته به دو نوع تقسیم می‌شود: ۱ـ **ایجاز حذف**، آن است که واژه یا واژگانی یا جمله‌ای از لفظ حذف شود، به‌طوری که وجود کلماتِ باقی‌مانده، کلمات حذف شده را کاملاً نشان دهند، یعنی درواقع شرط بلاغت آن است که گوینده طوری کلماتی را از صورت متعارف کلام حذف کند که کلماتِ دیگر، جای خالی کلمات حذف شده را پر کنند: «شبی دعوتی بود در کوی من ـ ز هر جنس مردم در آن انجمن» که بعد از کلمهٔ «دعوتی»، می‌بایست کلمه‌ای همچون «مهم» یا «بزرگ» ذکر شود، اما وجود لفظِ «ز هر جنس» نشان می‌دهد که شاعر از دعوتی بزرگ سخن می‌گوید که همه جور آدمی در آن شرکت داشته‌اند. ۲ـ **ایجاز قصر**، آن است که مطلب با کمترین کلماتِ ممکن و بدون حذفِ کلمه‌ای از جمله، بیان شود: «پی مصلحت مجلس آراستند ـ نشستند و گفتند و برخاستند.» در این نوع ایجاز، کلام چندان فشرده است که نیازی به حذف کلمات نیست. باید گفت که در این نوع ایجاز، فعل زیاد به کار می‌رود؛ زیرا بیشترین و مهم‌ترین وظیفه را بر عهده دارد. نوع دیگری از ایجاز نیز وجود دارد که به آن **ایجاز مُخِل** می‌گویند و آن است که فشردگیِ کلمات و حذف برخی واژگان از صورت منطقی و متعارفِ عبارت، چنان باشد که در تفهیم مطلب و انتقال پیام اشکال پدید آورد و دچار تعقید و ابهام گردد: «روی اگر باز کند حلقهٔ سیمین در گوش ـ همه گویند که این ماهی و آن پروین است» که صورت متعارف آن چنین است: روی اگر باز کند در حالی که حلقهٔ سیمین در گوش دارد؛ همه گویند که این روی مانندِ ماهی و آن حلقه مانندِ پروین است. در شعر مدرن، ایجاز را اساس هنر شاعری می‌دانند و فشردگی کلام را از عناصر اصلی شعر می‌شمارند. از نمونه‌های درخشان ایجاز در شعر نو است: «روشنانِ آسمان روشن \ و آسمان خاموش...» سخنی که ایجاز در آن به کار رفته باشد، **موجز** نام دارد.

منابع: آیین سخن، ۴۳ـ۴۴؛ اصول علم بلاغت، ۴۷۶ـ۴۹۲؛ بدایع‌الافکار، ۷۷؛ زیب سخن، ۵۲/۲ـ۵۹؛ طلا در مس، ۸۰۱/۲ـ۸۰۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۳۸ـ۳۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۰۶/۱ـ۲۰۸؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۴۰۴؛ معانی، شمیسا، ۱۴۱ـ۱۴۵؛ المعجم، ۳۷۷؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۶ـ۲۷.

عباسپور

ایداع ← تضمین

ایطا (i.tā)، در لغت به معنی گام بر جای گام دیگری نهادن و در اصطلاح قافیه، قافیه‌شدنِ کلمات مرکب است و آن در شرایطی است که جزئی از قافیه تکرار شود. ایطا بر دو نوع است: **ایطای جلی**، آن است که تکرار در کلمهٔ قافیه کاملاً آشکار باشد، مانند قافیه کردن ستمگر و افسونگر در این دو بیت: «به گیتی ز آب و آتش تیزتر نیست ـ دو جان‌اند و دو سلطان ستمگر / تو را سیمرغ و تیر گز بباید ـ نه رخش جادو و زال فسونگر.» نوعی از ایطای جلی، شایگان* نام دارد و آن، تکرارِ «ان» جمع در مثلاً مردان و زنان و نظایر آن است. **ایطای خفی**، آن است که تکرار در کلمهٔ قافیه کاملاً آشکار نیست و کمتر به چشم می‌آید مانند قافیه کردن گریان و خندان در این دو بیت: «یاد داری که وقت زادن تو ـ همه خندان بودند و تو گریان / آن‌چنان زی که وقت رفتن تو ـ همه گریان شوند و تو خندان.» روی هم رفته می‌توان گفت که قافیه کردن در ساخت‌های نامکرر، امکان‌پذیر است و تکرار کامل در معنی واحد به ایطا منجر می‌شود. ایطای جلی تکرار کامل یک تکواژ قاموسی است و ایطای خفی تکرار کامل یک تکواژ دستوری است. ایطا از عیوب قافیه به شمار می‌آید.

منابع: آشنایی با عروض و قافیه، ۱۰۸؛ بدایع‌الافکار، ۱۹۰ـ۱۹۱؛ درهٔ نجفی، ۸۵ـ۸۶؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۸؛ عروض فارسی، ۲۸۸ـ۲۹۱؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۶۳ـ۶۵؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۷۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۲۶ـ۲۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۲۱۰ـ۲۱۱؛ لغت‌نامه، زیر «ایطا»؛ مختصری در شناخت عروض و قافیه، ۲۶۶؛ معیارالاشعار، ۱۴۵؛ نقدالشعر، ۹۳ـ۹۵.

صفوی

ایغال (i.qāl)، در لغت به معنی تند رفتن و رفتن به نقاط دور دست است و در اصطلاح بدیع، آن است که شاعر در شعر خود، معنی مورد نظر را به‌طور کامل بگوید و به هنگام انتخاب قافیه، از لفظی استفاده کند که معنی بیت با آن لفظ مؤکدتر شود، در حالی که کلام بدون آن لفظ نیز کامل باشد: «حسرت مادر گیتی همه وقت این بوده‌ست ـ که بزاید چو تو فرزند مبارک مولود» که در این‌جا لفظ «مبارک مولود» ایغال است.

منابع: آیین بلاغت، ۲/۲۲۱؛ اصول علم بلاغت، ۴۵۳ـ۴۵۴؛ بدایع‌الافکار، ۱۱۲ـ۱۱۳، ۱۷۱؛ زیب سخن، ۲/۶۴- ۶۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۲۷ـ۲۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۲۱۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۳۵؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۱۴؛ المعجم، ۳۵۶؛ نگاهی تازه به بدیع، ۹۸.

صدرنیا

ایقاع (i.qāε)، در لغت به معنی هماهنگی آوازها است و در اصطلاح ادبی ترتیب متوالی هجاهای بلند و کوتاه است. ایقاع ابزاری نظم‌آفرین و حاصل تکرار در ترتیب الگوی وزن است. کاربرد دقیق و آگاهانهٔ ایقاع می‌تواند در بیان مقصود و ایجاد فضای مناسب‌تر برای فهم کلام، مؤثر افتد. برای نمونه در این شعر، شاعر با به کار بردن وزنی پرتحرک، جنبش بهار و صدای دف و طبل را این‌گونه القا می‌کند: «به دلم از جنبش فروردین هوس آن طرفه‌نگار آمد ـ بزن ای مطرب، بزن ای مطرب، که زمستان رفت و بهار آمد.»(مهدی حمیدی) شاعری دیگر با به کار بردن این بحر محزون و آرام، فضای غم‌انگیزی برای شعر خود پدید می‌آورد: «شب آمد و دل تنگم هوای خانه گرفت ـ دوباره گریهٔ بی‌طاقتم بهانه گرفت.»(هوشنگ ابتهاج) البته، تنها به کار بردن وزنی خاص، سبب ایجاد فضای عاطفی مناسب با شعر نمی‌شود. برای نمونه، در شاهنامه با وجود داشتن وزنی واحد، برای لحظه‌های توصیف پیکار پهلوانان، لحظه‌های سرور و پیروزی و در عین حال، لحظه‌های مرگ غم‌انگیز آنان، به شیوه‌ای استادانه، فضایی مناسب با مضمون شعر ایجاد شده است. همچنین به کار بردن ریتم تند یا کند، در متون منثور ـ داستان، نمایشنامه یا مقاله ـ می‌تواند در ایجاد فضای مناسب برای درک بهتر مفهوم مؤثر باشد.

منابع: شعر و هنر، ۲۸۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۳۹؛ نقد ادبی، ۱/۲۹۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۷؛ وزن شعر فارسی، ۲۳؛ وزن و قافیهٔ شعر فارسی، ۶۱ ـ ۸۳؛ ا. بامداد، «چهره‌ای دیگر از فردوسی»، آدینه، شمارهٔ ۴۰، دی ۱۳۶۸، ص ۱۰.

عباسپور

ایماژیسم (i.mā.jism)/ تصویرگرایی (imagism)، جنبشی در شعر انگلستان و امریکا، در سال‌های ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۷ میلادی که اساس شعر را تصویر موجز، دقیق و واضح می‌دانست. این جنبش ـ در کنار جنبش جورجیان‌ها ،فوتوریست‌ها و ورتی‌سیست‌ها ـ از جملهٔ مکتب‌هایی به شمار می‌رود که در اوایل سدهٔ ۲۰ میلادی، به واکنش در برابر قراردادهای شعری

ایماژیسم

متداول پرداختند. ایماژیسم، تا حدی متأثر از افکار انتقادی تامس ارنست هیوم، شاعر انگلیسی (۱۸۸۳ ـ۱۹۱۷م)، اعتراضی بود برعلیه خوش‌خیالی‌های رمانتیک، احساساتیگری‌ها، زبان انتزاعی و واژه‌های شاعرانه‌ای که در شعر انگلیسی، از اواخر سدهٔ نوزدهم، معمول بود. ایماژیست‌ها بر مبنای چند اصل مشترک که مستقلاً به آن رسیده بودند، با هم متحد شدند. اصول اعتقادی آن‌ها ـ بر اساس آنچه در پیشگفتار چند شاعر ایماژیست (some imagists)، گزینهٔ اشعار ایماژیست‌ها، در ۱۹۱۵م آمده ـ چنین است: تصویر سازی به عنوان اساس شعر و نه برای تزیین آن؛ توجه به ایجاز و فشردگی شعر؛ استفاده از شعر آزاد و ایجاد وزن‌های تازه برای بیان حالات تازه و تقلید نکردن از اوزان کهنه‌ای که تنها حالات کهنه را منعکس می‌کنند؛ کاربرد زبان نزدیک به گفتار روزمره در شعر؛ نگرش غیر شخصی و عینی به شعر و دوری از موعظه‌گری و لفاظی؛ توجه به جزئیات دقیق و بی‌توجهی به کلی‌بافی‌های مبهم و آزادی مطلق در انتخاب موضوع. شاعرانی که با این جنبش پیوند نزدیک داشتند، عبارت بودند از پنج امریکایی به نام‌های ازرا پاوند (۱۸۸۵ـ ۱۹۷۲م)، هیلدا دولیتل ، معروف به H.D. (۱۸۸۶ـ۱۹۶۱م) ، جان گولد فلچر (۱۸۸۶ـ۱۹۵۰م)، امی لاول (۱۸۷۴ـ ۱۹۲۵م) و ویلیام کارلوس ویلیامز (۱۸۸۳ـ۱۹۶۳م) و سه نفر بریتانیایی به نام‌های ریچارد آلدینگتن (۱۸۹۲ـ۱۹۶۲م)، اف.اس. فلینت (۱۸۸۵ـ ۱۹۶۰م) و دی.اچ.لارنس (۱۸۸۵م ـ). آغازگر جنبش ازرا پاوند بود که در ۱۹۱۴م، پس از کناره‌گیری از نهضت، امی‌لاول سردمداری گروه را به عهده گرفت. یکی از کسانی که نظریاتش بر ایماژیست‌ها تأثیر گذاشت، تی.ای.هیوم بود و در واقع، برخی از سروده‌های او که در ۱۹۰۹م منتشر شد، می‌توانند در زمرهٔ نخستین نمونه‌های شعر ایماژیستی قرار گیرند. هیوم و فلینت با هم انجمنی پدید آوردند که نخستین جلسه‌اش در ۲۵ مارس ۱۹۰۹م، در رستوران برج ایفل، در لندن تشکیل شد و اعضای آن، علاوه بر هیوم و فلینت ،اف.دبلیو.تانکرِد، جوزف کمپل، فلورانس فار و ادوارد استورِر بودند. ازرا پاوند هم پس از یک ماه به این گروه پیوست. اعضای این انجمن هر هفته، جمعه‌ها، به بحث دربارهٔ شعر معاصر می‌پرداختند و در واقع، همین جلسات مقدمات ظهور جنبش ایماژیست‌ها را فراهم آورد. در اکتبر ۱۹۱۲م، در دیباچهٔ کتاب شعری از پاوند به نام پاسخ‌ها *(ripostes)*، برای نخستین بار واژهٔ ایماژیست به کار رفت. در مارس ۱۹۱۳م ،در مجلهٔ شعر نخستین اظهارات بیانیه‌ای ایماژیست‌ها، به قلم پاوند و فلینت، چاپ شد. فلینت در مقاله‌اش از سه اصل ایماژیسم یاد کرده بود: ۱ـ رفتار سر راست با شئ، چه ذهنی و چه عینی؛ ۲ـ اجتناب مطلق از کاربرد هر واژه‌ای که در عرضه نقشی نداشته باشد؛ ۳ـ در مورد وزن: تصنیف بر اساس توالی عبارت موسیقایی و نه توالی عروضی. بعضی از گفته‌های پاوند نیز چنین است: «هیچ کلمهٔ اضافی، هیچ صفتی که چیزی را بازننماید، به کار نبرید؛ از انتزاع برحذر باشید؛ تزیین به کار نبرید و اگر به کار می‌برید خوبش را به کار ببرید؛ مطلب خود را به صورت واحدهای عروضی مجزا در نیاورید.» در مارس ۱۹۱۴م، اولین گزینهٔ شعر این گروه، با نام ایماژیست‌ها *(Des Imagistes)*، بدون هیچ پیشگفتاری منتشر شد. در این مجموعه، اشعاری از یازده شاعر، از جمله خود پاوند و به انتخاب او،گنجانده شده بود. چندی بعد، پاوند به دلیل مجادلاتش با فلینت و نیز دخالت‌های امی‌لاول، از جنبش کناره‌گیری کرد و امی‌لاول سردمداری گروه را در دست گرفت و به گسترش ایماژیسم پرداخت. او سه گزینهٔ شعر ایماژیستی در سال‌های ۱۹۱۵، ۱۹۱۶و ۱۹۱۷م، با نام چند شاعر ایماژیست ، منتشر کرد که دو گزینهٔ سال ۱۹۱۵ و ۱۹۱۶م، هر کدام پیشگفتاری توضیحی نیز همراه داشتند که می‌توان آن‌ها را بیانیهٔ ایماژیست‌ها دانست. جنبش گروهی ایماژیست‌ها در ۱۹۱۷م از هم پاشید و سیزده سال پس از این، یعنی در سال ۱۹۳۰م، گزینهٔ پنجم شاعران ایماژیست نیز انتشار یافت. ارگان رسمی ایماژیست‌ها مجلهٔ ائگوئیست *(The egoist)* بود که در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۹م منتشر می‌شد. ایماژیست‌ها در کنار علاقه به شعر کلاسیک یونان و روم و تأثیر از شاعران سمبولیست فرانسوی به هایکو*، شعرهای کوتاه و غنایی ژاپنی هم به دلیل بیان موجز و دقیقش از اشیا و صحنه‌های طبیعت، توجه داشتند. آن‌ها معتقد بودند که احساس اصیل، نتیجهٔ ادراک حسی از واقعیت یا تماس با آن است و به گفتهٔ ویلیام کارلوس ویلیامز: «اندیشه اگر هست در اشیا است.» به عقیدهٔ پیروان ایماژیسم، در شعر ایماژیستی به جای واژه، عبارت را باید واحد معنایی در نظر گرفت که این خود تأکیدی است بر شکل به مثابهٔ یک کل: درواقع، گاه برخی از اشعار ایماژیست‌ها جملهٔ ساده‌ای است که عناصر آن به شیوهٔ خاصی در زیر هم چیده می‌شود و از طریق حس بصری ایجاد تصویر شعری می‌کند.برای نمونه، می‌توان شعر «چرخ زنبهٔ قرمز» (Red Wheel Borrow)، از ویلیام

کارلوس ویلیامز، را یاد کرد که با شکستن ساختار جمله ، به شکل فرقون، چشم خواننده را به تصویر می‌دوزد:

So much depends
upon
a red wheel
barrow
glazed with rain
water
beside the white
chickens

هر چند دورهٔ دوام ایماژیسم، به عنوان یک مکتب شعری، چندان زیاد نبود، اصول اعتقادی آن‌ها ـ که معتقد بودند اصول کهنه و غفلت شدهٔ هر شعر بزرگ است ـ بر شعر قرن بیستم تأثیر زیادی گذاشت و شاعرانی چون کونراد ایکن، والاس استیونس ، تی.اس.الیوت، ویلیام باتلرییتس، کُمینگز و کارل سندبرگ متأثر از تجربه‌های ایماژیست‌ها بودند. این شعر از پاوند به نام «در یک ایستگاه مترو» نمونه‌ای از یک شعر ایماژیستی است: «ظهور این چهره‌ها در شلوغی،\ گلبرگ‌هایی بر شاخه‌ای سیاه و مرطوب.» و این هم نمونه‌ای دیگر از ویلیام کارلوس ویلیامز به نام «غزل جرسی» : «چشم‌اندازی از درخت‌های زمستانی\ جلوتر\ تک درختی\ در پیشش زمینه\ آن‌جا که برف \ تازه باریده\ ۶ بسته هیزم\ آماده برای آتش.»

منابع:«چند نوشته از تصویرگرایان» ،ترجمهٔ رضا خاکبانی؛ زنده رود، سال ۱، شمارهٔ ۱، صص ۸۵ـ ۹۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۴۰ـ۴۱؛ «مروری بر ایماژیسم:تصویرگرایی در شعر انگلیسی»، پیترجونز، ترجمهٔ احمد میرعلایی، زنده رود، سال ۱، شمارهٔ ۱، صص ۵۵ـ۸۳؛ نیلوفر خاموش ، ۸۴ـ۸۶؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۸ـ۲۹؛ «هفت شعر از:ویلیام کارلوس ویلیامز»، ترجمهٔ احمد اخوت، کتاب شعر ،جلد ۱،ص ۱۲۶؛
A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 324; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams,77-78; *Britannica*, 6/265.

ربیعیان

ایندکس ← نمایه

ایهام (i.hām)، در لغت به معنی به گمان انداختن و پوشاندن است و در اصطلاح بدیع، آوردن واژه‌ای در کلام است که دو معنی داشته باشد: یکی نزدیک به ذهن و دیگری دور از ذهن و هدف گوینده اغلب معنی دور باشد: «دیشب صدای تیشه از بیستون نیامد ـ شاید به خواب شیرین فرهاد رفته باشد»(حزین لاهیجی) که «شیرین» هم صفتی برای خواب فرهاد می‌تواند باشد و هم نام معشوق او است. «ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است ـ ببین که در طلبت حال مردمان چون است»(حافظ) که «مردم» در مصراع دوم، هم به معنی مردمک‌های چشم است و هم به معنی انسان‌ها.انواع ایهام از این قرار است: **ایهام تام**، آن است که کلمهٔ مورد نظر، بیش از دو معنی داشته باشد: «دل عکس رخ خوب تو در آب روان دید ـ واله شد و فریاد برآورد که ماهی»(عماد فقیه) که «ماهی»، هم به معنی ماه آسمان است (= ماه هستی)، هم به معنی ماهی دریا است و هم می‌توان آن را در معنی ماهیَ (به عربی = او چیست؟) گرفت. برخی، ایهامی راکه دارای سه معنی باشد ایهام تام گفته‌اند و در صورتی که بیش از آن معنی داشته باشد، **ایهام‌ذوالوجوه** خوانده‌اند. **ایهام تناسب**، آن است که معنای مورد نظرِ کلمهٔ ایهام‌دار، با کلمات دیگر مناسبتی نداشته باشد، اما معنای غیر مورد نظر با کلمه‌ای دیگر در آن عبارت متناسب باشد: «کسی به وصل تو چون شمع یافت پروانه ـ که زیر تیغ تو هر دم سر دگر دارد»(حافظ) که «پروانه» به معنی اجازه است، اما با شمع تناسب دارد. **ایهام توکید**، آن است که واژه‌ای تکرار شود، اما در هر جا، معنایش تفاوت کند: «چو بزم خسرو و آن رز وی به دیده بوی ـ نشاط و نصرتش افزون‌تر از شمار شمار»(ابوحنیفه اسکافی). **ایهام طباق / ایهام تضاد / ایهام تضاد و طباق**، آن است که گوینده دو معنی نامتضاد را با دو لفظ بیاورد که در میان معانی حقیقی آن دو لفظ، تضاد باشد. به عبارت دیگر، لفظ به کار رفته در معنی مورد نظر، با سایر اجزای کلام تضاد ندارد، اما در معنی غیر مورد نظرش با اجزای دیگر کلام تضاد پیدا می‌کند: «هست شایسته گر چه‌ت آید خشم ـ طاق ابرو برای جفتی چشم»(سنایی) که در این‌جا مراد از «طاق»، طاقِ بناست و با جفت متضاد نیست؛ اما معنی غیر مورد نظر آن، با جفت تضاد دارد. **ایهام عکس**، آن است که واژهٔ مقدم، با تغییر معنی در آخر هم آورده شود و در واقع از نوعی جناس* استفاده شود: «بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر ـ دیدی که چگونه گور بهرام گرفت»(خیام) که «گور» اولی نام حیوان است و دومی به معنی قبر. **ایهام مبیّنه**، آن است که واژه یا عبارتی آورده شود که با معنی مورد نظر رابطه داشته باشد: «به راستی که نه همبازی تو بودم من ـ تو شوخ‌دیده مگس بین که می‌کند بازی»(سعدی) که

منظور از «بازی» در مصرع دوم، نه لعب، بلکه پرندهٔ شکاری مشهور است و شاعر با آوردن لفظ «مگس» ذهن خواننده را برای رسیدن به این معنی یاری کرده است. **ایهام مجرد / مجرده**، آن است که لفظی مناسب با هیچ‌یک از دو معنا آورده نشده باشد: «همه به روی تو حیران و دیگران که نباشند ـ غریب بی‌بصرانند، بهتر آنکه نباشند» که «نباشند» در مصرع دوم، به معنی «وجود نداشته باشند» است. **ایهام مرشّح / مرشّحه**، آن است که کلامی مناسب با معنی غیر مورد نظر آورده شود: «شاه از آن گور برنتافت ستور ـ کی توان تافتن عنان از گور» (نظامی) که در مصرع دوم، عنان تافتن با گور (=گورخر) مناسب است اما منظور از «گور» قبر است. **ایهام موشّح**، آن است که گوینده با هر دو معنی مورد نظر و غیر مورد نظر، الفاظی مناسب بیاورد: «رفت برون مدعی از کوی تو ـ چشم بدی دور شد از روی تو.» «چشم بدی»، هم به معنی چشم‌زخم است، هم به معنی چشم مدعی است و مناسبات هر دو نیز در کلام موجود است. **ایهام مهیا**، آن است که عبارت، آمادگی پذیرش ایهام را نداشته، اما گوینده با اعمال تصرفی در عبارت، کلام را آمادهٔ ایهام کرده است: «ز تیرت گر نمردم بر دلت آمد گران از من ـ ندانستم اگر کردم گناهی، بگذران ز من!» که منظور از «گذراندن»، گذشتن از گناه است که مصرع بعد، با آوردن تیر، ایجاد این ایهام را مهیا کرده است. **ایهام وصل**، که نوعی تفنن ادبی است، آن است که کلمه‌ای در عبارت چنان نوشته شود که باید غیر از صورت نوشته شدهٔ آن، تلفظ گردد؛ زیرا اگر به همان صورت خوانده شود، وزن شعر خراب می‌شود. مانند: «مجنون شدم از عشق تو ـ تا شدی در دلبری چون لیلی / گر به گورستان مشتاقان گذر افتد تو را ـ زنده سازی مرده را چون عیسی» که برای مختل نشدن وزن شعر، باید مجنون را «میم و جیم و نون و واو و نون»، لیلی را «لام و یا و لام و یا» و عیسی را «عین و یا و سین و یا» تلفظ کرد. گفتنی است که ایهام وصل تناسبی با سایر ایهام‌ها ندارد و می‌توان گفت همان صنعت افراد* است. ایهام را **توریه*** و **توهیم** و **تخییل** هم گفته‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۰۹-۱۱۲؛ حدایق‌السحر، ۳۹-۴۲؛ درهٔ نجفی، ۱۷۵-۱۸۹؛ زیب سخن، ۶۸/۲-۱۰۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۴۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۲۸ ـ ۲۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۱۲/۱ ـ ۲۱۵، ۴۲۵ ـ ۴۲۶؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۶۹ ـ ۲۷۵؛ فنون و صنایع ادبی، سادات ناصری، ۹۵ ـ ۹۶؛ المعجم، ۳۵۵ ـ ۳۵۶؛ نقدالشعر، ۱۲۳ ـ ۱۲۴؛ نگاهی تازه به بدیع، ۱۰۱-۱۰۳.

عباسپور

ب ب

بازنامه (bāz.nā.me)، عنوان عمومی کتاب‌ها و رسالاتی در نگهداری و پرورش بازها که در آن‌ها از گونه‌های پرندگان شکاری، گرفتن و رام کردن، تغذیه، پرورش، بیماری ها و درمان آن‌ها سخن می‌رود. **بازنامه** را معمولاً مترادف **شکارنامه**، **شکره‌نامه / شکره‌نامه**، **صیدنامه**، **جوارح‌نامه**، **کتاب جانورداری**، **کتاب بازیاری**، **کتاب بازداری** و **کتاب شکره‌داری** به کار برده‌اند که در این صورت نه تنها شرح و توصیف مرغان شکاری بلکه دیگر جانداران شکاری را نیز دربرمی‌گیرد. شکار و شکارگری که به گونهٔ آیین و ورزش و رسمی تفریحی و اِحیاناً شیوه‌ای برای خوراک‌یابی در برخی از لایه‌های جوامع و در طول تاریخ رواج داشته، بازماندهٔ دور خوراک حیوانی یا دور شکار از «دورهٔ گردآوری خوراک» جوامع بشری است که پس از فرارسیدن «دورهٔ تولید خوراک» یا دور کشاورزی، این شیوهٔ اقتصادی پیشین به گونهٔ «رسم و آیین» درآمد و بعضاً به همان شکل تولیدی گذشته، باقی‌ماند. در شکار(به منظور خوراک یابی و کسب درآمد یا تفریح و سرگرمی) همانند هر روند فرآوری، دست‌کم سه عامل عمدهٔ اقتصادی وجوب حتمی و لزوم قطعی دارند: ۱ـ مواد اولیه، که در این‌جا جانوران شکارشونده‌اند. ۲ـ ابزارهای فرآوری، که عبارتند از ابزارهای بی‌جان دست‌ساخت بشر و ابزارهای جاندار شکار یا جانوران شکاری (اشکره‌ها/ شکرگان). ۳ـ نیروهای فرآوری، یعنی خود انسان‌ها. جانداران شکاری یا **شکرگان** را به دو دسته تقسیم کرده‌اند: ۱ـ **شکرگان دونده**، مانند سگ، یوز، سیه‌گوش و مانند آن‌ها. ۲ـ **شکرگان پرنده**، مانند باز، باشه، شاهین، چرخ، طغرل، و مانند آن‌ها. روند یا آیین شکار و شکارگری خود پیشه‌ها و تخصص‌ها و به تبع آن‌ها پیشه‌مندان چندی را پدید آورده است، مانند بازداران/ بازیاران، یوزداران، سگ‌داران، شاهین‌داران و مانند آن‌ها، و به‌طور کلی **شکره‌داران**. پیشهٔ شکره‌داری را در عربی بَیْزَره و بَزْدره گویند که معرب واژگان فارسی بازیاری و بازداری است. ضرورت انتقال شناخت‌ها و آزمون‌ها دربارهٔ جانوران و شیوه‌های شکار از نسلی به نسل دیگر یا از جماعتی به جماعت دیگر، لزوم ضبط آن‌ها را پیش آورد که بازنامه‌ها و شکارنامه‌ها و صیدنامه‌ها برآیند همین ضرورت است. اما باز (مشتق از واژهٔ اوستایی وَزَ به معنای پرنده از مصدر وَزْ به معنای پریدن) پرنده‌ای شکاری از راستهٔ زردچشمان با منقار برگشتهٔ محکم و دندانه‌دار و پرهای قهوه‌ای و لکه‌های سیاه در سینه است؛ پرنده‌ای تیزپرواز است که در حین پرواز، پرندگان و پستانداران کوچک را شکار می‌کند.

باشه/ باش/ واشه/ واشک (پهلوی) ـ که با نام باز هم‌ریشه‌اند ـ از پرندگان شکاری زرد چشم است و پرندگان کوچکی چون دراج و کبوتر را شکار می‌کند و درواقع گونه‌ای باز کوچک است: «گاه رهواری چو کبک و گاه جولان چون عقاب ـ گاه برجستن چو باشه، گاه برگشتن چو باز.» (منوچهری) واژهٔ باز گذشته از اطلاق بر پرنده‌ای خاص، به صورت عام به معنی هر گونه پرندهٔ شکاری نیز در زبان فارسی به‌کار رفته است(یحتمل ناشی از ریشهٔ اوستایی آن، وَزَ به معنای پرنده) ،چنان‌که معادل ترکی آن قوش نیز چنین کاربردی دارد و **قوشچی = بازدار**/ بازیار به نگهبان پرندگان شکاری و میرشکار گفته می‌شود. به‌هر صورت، بازداری/ بازیاری (نگهداری و پرورش پرندگان شکاری) اختراع قوم خاصی نیست و اقوام گوناگون این پیشه و فن را ورزیده‌اند و گویند در چین در دو هزارسال پیش از میلاد مسیح، بازداری رایج بوده است، اما بی‌گمان یکی از نخستین اقوامی که به ترتیب و تنظیم امور شکار و تدابیر فنی آن و تألیف در آن باب پرداخته‌اند ایرانیانند. به روایت شاهنامه ،تهمورث ـ پادشاه اساطیری ایران ـ نخستین کسی بود که باز، شاهین، یوز و سیاه‌گوش را آموختن گرفت: «رمنده ددان را همه بنگرید ـ سیه‌گوش و یوز از میان برگزید/ به چاره بیاوردش از دشت و کوه ـ به بند آمدند آن‌که بد زان گروه/ ز مرغان مر آن‌را که بد نیک‌تاز- چو باز و چو شاهین گردن‌فراز/ بیاورد و آموختن‌شان گرفت ـ جهانی بدو مانده اندر شگفت.» چنان‌که از کتاب‌های تاریخ برمی‌آید، یکی از سرگرمی‌های بزرگ و تفریح شاهان ساسانی شکار با اشکرگان/ شکرگان ، به‌ویژه باز و یوز، بوده است. در روایتی نیمه‌افسانه‌ای (یا دست کم بسیار اغراق‌آمیز) در شاهنامه از یکی از شکارهای بهرام پنجم(گور) ساسانی، از حضور بازدارانی با ۱۶۰ باز و جُز آن سخن رفته است: «ابا بازداران صد و شصت باز ـ دو صد چرغ و شاهین گردن فراز/.../ پس بازداران صد و شصت یوز ـ ببردند با شاه گیتی فروز.» در شاهنامه همچنین از یکی از شکارهای خسرو دوم ساسانی یاد شده که در آن پانصد بازدار شرکت داشتند: «چنان بُد که یک روز پرویزشاه ـ همی آرزو کرد نخچیرگاه / بیاراست برسان شاهنشهان ـ که بودند ازو پیشتر در جهان/ .../ پس اندر بدی پانصد بازدار ـ هم از واشه و چرغ و شاهین کار/ از آن پس برفتند سیصد سوار ـ پس بازداران با یوزدار.» از بلندپایگان دربار خسرو انوشیروان ساسانی، گذشته از «نخچیربد» (میرشکار) ، بازداران بودند. در نوروزنامهٔ منسوب به عمر خیام، آمده که «آیین ملوک عجم از گاه کیخسرو تا به روزگار یزدجرد شهریار که آخر ملوک عجم بود چنان بود که رو نوروز ... موبد موبدان پیش ملک آمدی ... و گفتی: ...اسپت کامکار و پیروز و تیغت روشن و کاری و بازت گیرا و خجسته با شکار.» در منابع دورهٔ اسلامی دست کم از چهار بازنامهٔ عهد ساسانی به نام‌های کتاب بهرام بن شاپور ، بازنامهٔ جاماسپ ، بازنامهٔ نوشیروانی و بازنامهٔ پرویز ملک پارسیان یاد کرده‌اند. پس از فتح ایران به دست تازیان، ورزش پرهزینهٔ شکار با باز و یوز همچنان از سرگرمی‌های شاهان و امیران بود و از این سرگرمی و تفریح برای حفظ توانایی‌های رزمی خود در دورهٔ صلح بهره می‌بردند گرچه اعراب پیش از اسلام هم شکار می‌دانستند، شکار آن‌ها تنها صید آهو و پرندگان با تیر و دام بوده است. پس از اسلام، اعراب چیزهای بسیاری دربارهٔ شکار از ایرانیان و رومیان و اقوام دیگر آموختند و خلفای عباسی و اموی که در تجمل‌پرستی از شاهنشاهان ساسانی پیروی می‌کردند، شکارگران و بازداران و سگان و پرندگان شکاری گرد آوردند و شاعران نیز در مدح سگان شکاری و بازهای خلفا قصیده‌ها سرودند و نویسندگانی نیز آثاری به عربی دربارهٔ شکره‌داری و بازداری و کلاً شکار و طریقهٔ آن نوشتند که از آن شمار می‌توان از کتاب‌البزاة للعرب و کتاب‌البازی ابوعبید معمر بن مثنای تیمی (ـ۲۱۰ق)، کتاب‌الجوارح ابن‌بازیار از منجمان دورهٔ مأمون عباسی (۱۹۸-۲۱۸ق) ، کتاب الجوارح واللعب بها از ابودلف قاسم بن عیسی عجلی حاکم کرج ابی‌دلف (۲۱۰- ۲۲۸ق)، کتاب‌الصید والجارح فتح بن خاقان (ـ۲۳۳ق)، کتاب‌الجوارح والصید ابن‌معتز (ـ۲۹۶ق)، الصید والقنص (۳۰۴ق) بدرالدین تنوخی ، المصاید والمطارد ابی‌الفتح محمود بن حسن کاتب، معروف به کشاجم (ـپس از ۳۵۸ق)، کتاب‌الجوارح والصیدبها از ابوالعباس احمد بن طیب سرخسی (ـ ۳۸۶ق) و البیزره (۳۸۵ق) نوشتهٔ ابوعبدالله حسن یاد کرد. اعراب شیوهٔ نگاهداری و پرورش پرندگان شکاری را بَزْدَرَه یا بَیْزَرَه نامیدند که هر دو واژه برگرفته و تعریب واژگان فارسی بازدار و بازیار است. نفوذ ایرانیان بر بیزرهٔ اعراب را می‌توان ،گذشته از چیزهای دیگر، در شمار فراوان واژگان معرّب مربوط به بازداری، به‌ویژه اسامی پرندگان شکاری، دریافت، مانند صَقْر (معرّب چرغ/ چغر/ چرخ فارسی)، زُرَقْ (معرّب جرهٔ فارسی)، باشَقْ (معرّب باشهٔ فارسی) و بیداق (معرّب پیادهٔ فارسی) که هریک از این اسامی نام یکی از رده‌های باز است. شاهان و بزرگان خاندان‌های ترک و مغول حاکم بر ایران (به‌ویژه غزنویان، سلجوقیان ،اتابکان و دیگران)

علاقهٔ فراوان به شکار، به‌طور اعم، و شکار با قوش یا باز، به‌طور خص، می‌ورزیدند و گویا این علاقه‌مندی بازمانده‌ای از زندگی کوچگرانهٔ گذشتهٔ آنان در آسیای مرکزی بوده، یعنی جایی که تا زمان‌های اخیر بازداری پیشه‌ای برای گذران زندگی به‌شمار می‌آمد. گفتنی است در دورهٔ حکومت منغیتیان بخارا یکی از مناصب بلندپایه، **قوشبیگی** (بازسالار) بود. به هر صورت، شاهان و شاهکان ایران پس از اسلام، همانند گذشته، به شکار همچون گونه‌ای سرگرمی و تفریح که در عین حال وسیله‌ای برای آموزش فنون رزمی و حفظ آمادگی رزمی بود، می‌نگریستند و اشکره‌ها، به‌ویژه باز را نزدشان قرب و منزلت بسیار بوده است. به گفتهٔ نوروزنامه «باز مونس شکارگاه ملوک است و به وی شادی آرند و وی را دوست دارند و در باز خوی‌ها بود چنانک اندر ملوک بود از بزرگ‌منشی و پاکیزگی و پیشینگان چنین گفته‌اند که: شاه جانوران گوشت‌خوار بازاست و شاه چهارپایان گیاه‌خوار، اسب... به‌هر حال این باز به ملوک مخصوص‌تر است که به دیگر مردمان و مر باز را حشمتی است که پرندگان دیگر را نیست و عقاب از وی بزرگ‌تر است ولیکن وی را آن حشمت نیست که باز را... چنین گویند که ماهان مه (وشمگیر، فرمانروای زیاری) یک روز بازدار خویش را دید باز بردست آب می‌خورد. بفرمود تا صد چوبش بزدند. گفت ای عجب باز به تن خویش پادشاه پرندگان است و غمگسار عزیز دست پادشاهان است. روا بود که تو این‌چنین بی‌ادبی کنی، عزیز ملوک بردست تو و تو آب خوری یا جز آب چیز دیگر؟» انس پادشاهان با باز گاه چنان بود که آن را همواره بر بالین و در مجلس داشتند، چنان‌که به نوشتهٔ نسوی (۳۹۳- ۴۹۳ق) در بازنامه، علاءالدولهٔ دیلمی (-۴۳۳ق) همواره بازی بر بالین داشت و ملک طبرستان هم بازی سفید داشت که در مجلس همیشه بر بالین او نشسته بود. به‌سبب همین عزت و تقرب بازان به پادشاهان و امرا، بازیاران را نیز مقام و مرتبت خاص بوده است. به گفتهٔ نسوی «در توقیعی که میان علاءالدوله (دیلمی) و ابوالفتح وزیر نوشته شده بود در تذکرهٔ شرایط وزارت، یک شرط آن بود که چون وزیر و علاءالدوله باهم نشسته باشند هیچ‌کس را راه نباشد مگر ابراهیم بازسالار را که پادشاه فرموده بود که او را بازنتوان داشتن که هر بامداد درآید و باز از بالین من بردارد.» ارزش باز و دیگر پرندگان شکاری چندان بود که گاهی شاهان و بزرگان آن‌ها را همچون هدایای گرانبها می‌فرستادند. با این همه، بازداری راه و رسمی داشت و بازدار را آداب و صفاتی لازم بود که آگاه نبودن از این راه و رسم‌ها می‌توانست زیان‌ها و خطرهایی برای او (گاه حتی بر باد دادن سرش) در پی آورد. با باز فال هم می‌گرفتند و رفتار وی را دلیل اقبال و ادبار می‌شمردند. «پادشاهان دیدار وی به فال دارند و چون باز بی‌تبعی سبک بر دست وی نشیند و رو سوی پادشاه کند دلیل آن باشد که وی را ولایتی نو به دست آید و برخلاف این به‌عکس. و چون به وقت برخاستن سرفرود آرد و باز بردارد دلیل کند که ضعفی به کار ملک درآید، و چون برخیزد و کسد کند یا شکار کند و برگرفته بانگ کند، تشویش سپاه باشد و به‌وقت برخاستن آهار نکند نقصانی پدید آید و چون به چشم راست سوی آسمان نگرد ملک بلندی گیرد و چون به چشم چپ نگرد خللی باشد، و چون بر آسمان بسیار نگرد دلیل ظفر و نصرت بود و چون به زمین بسیار نگرد مشغولی باشد، و چون باز آسوده باشد و به شکارگاه کاهل خیزد و به شکارگاه با بازی دیگر جنگ افتد دشمنی نو پدید آید.» پس از استقرار حکومت صفویه در ایران که، پس از تاخت و تازهای ترکان و مغولان، آرامشی نسبی برای مردم ایران به ارمغان آورد، علاقه به شکار و بازداری بار دیگر رواج یافت، چنان‌که شاهان و بزرگان صفوی شکارهای بسیار بزرگ ترتیب می‌دادند. گویند شاه عباس یکم صفوی (۹۹۶- ۱۰۳۸ق) به شکار پرندگان، به‌ویژه با بازهای شکاری، عشق بسیار داشت و همه ساله حکام ولایات از هر جا بازهای شکاری فراوان برای او می‌فرستادند و گاه نیز فرستادگان او از کشورهای بیگانه، مانند روسیه وترکستان بازهای شکاری جلد و چابک به ایران می‌آوردند. شاه عباس بازی بی‌باک و چالاک به نام **بازلوند** داشت که آن را از دیگر بازها عزیزتر می‌داشت. از قضا،در ۱۰۰۱ق که شاه عباس از اصفهان به قزوین می‌رفت، بازلوند در نزدیکی نطنز در تعقیب کبکی به درون چاهی رفت و «کبک را در میان آب گرفت، لیکن باز را در آن حال پر و بال تر شد» و به سبب ترشدن و تأثیر سردی هوا، بعد از ساعتی مرد. شاه به سبب علاقهٔ فراوانش به باز، فرمان داد تا بر فراز کوه برجی به یادگار آن بنا کنند و این برج -که هنوز هم آثاری از آن به‌جا مانده- به **قبر بازلوند** معروف است. شاه عباس دوم صفوی (۱۰۵۲- ۱۰۷۷ق) نیز ۸۰۰ باز در زمرهٔ ابزارهای شکار خود داشت. در دورهٔ قاجار- به‌ویژه در اوایل آن - شکار، هم به عنوان تفریح و سرگرمی(برای شاهان و بزرگان)، هم مانند گونه‌ای کمک به گذران زندگی(درمیان تودهٔ مردم) رواج بسیار داشت و در میان اشکرگان، بیشتر از پرندگان شکاری به‌ویژه باز

بازنامه

استفاده می‌کردند نه دوندگان شکاری مانند سگ که آن را نجس می‌شمردند. از اوایل دورهٔ قاجار، با رواج شکار با تفنگ و نیز به دلیل هزینهٔ سنگین نگهداری باز، بازداری در ایران رفته‌رفته رو به زوال گذاشت. علاقهٔ پایدار مردم به شکار، به‌ویژه با پرندگان شکاری (بازها)، در طی زمانی دراز و ضرورت گرفتن و پرورش و نگهداری شکرگان برای این کار و انتقال تجارب حاصل از این کار از نسلی به نسل دیگر موجب گشت تا، چنان‌که پیش از این گفته آمد، از زمان‌های کمابیش دور آثار فراوانی دربارهٔ فن شکار، جانوران شکاری، گونه‌های آن‌ها، و تغذیه و بیماری‌ها و درمانشان نوشته شود. این شکارنامه‌ها/ بازنامه‌ها نه تنها از جهت تاریخ و فرهنگ شکار و شکارگری و چگونگی تحولات و نیز آداب و اصطلاحات آن، بلکه از نظر ویژگی‌های واژگانی و هم از رهگذر تاریخ اجتماعی و فرهنگی اهمیت و فواید فراوان دارند. نکته‌ای که باید در این‌جا گفت آن است که از سویی بازنامه‌ها به‌رغم نام ظاهری‌شان که تنها می‌بایست دربارهٔ پرندهٔ خاصی به نام باز یا حداکثر پرندگان شکاری باشند، در اغلب مواقع در مورد دیگر جانوران شکاری نیز مطالبی دارند. از سوی دیگر شکارنامه‌ها/ صیدنامه‌ها نیز در بسیاری موارد، با توجه به اهمیت فراوان بازها و درواقع پرندگان شکاری، بیشتر به آن‌ها می‌پردازند. همچنین باید یادآور شد که گذشته از کتاب‌ها و رسالات مستقل در شکار و بازداری، در بسیاری از کتاب‌های طبیعت‌شناسی و دانشنامه‌های همگانی فارسی، مانند جامع‌العلوم امام فخر رازی (۵۴۴ ـ ۶۰۶ق)، نفایس‌الفنون فی عرایس‌العیون (۷۴۲ق) شمس‌الدین محمد آملی، تحفة‌المؤمنین حکیم مؤمن تنکابنی و نیز در برخی کتاب‌های تاریخی و ادبی فارسی،مانند قابوس‌نامهٔ (۴۷۵ق) عنصرالمعالی کیکاوس بن اسکندر، نوروزنامهٔ منسوب به عمر خیام (ـ ۵۱۷/۵۱۵ق)، راحة‌الصدور (۵۹۹ق) راوندی و آداب‌الحرب والشجاعهٔ مبارکشاه فصلی یا بابی به شناخت جانوران شکاری و بازداری و شیوه‌های شکار اختصاص دارد. در میان کتاب‌های جانورشناسی عربی باید از الحیوان جاحظ(ح ۱۶۰ـ ۲۵۵ق) و به‌ویژه حیات‌الحیوان دمیری(ح ۷۴۲ـ ۸۰۸ق) یاد کرد. کتاب دمیری چند بار به فارسی برگردانیده شده است که از آن شمارند ترجمهٔ حکیم شاهد محمد قزوینی برای سلیم یکم عثمانی (۹۱۸ـ ۹۲۶ق) ، ترجمهٔ منصور بن حسن بن ابراهیم، ملقب به غیاث بن علاء دبینی ایجی شبانکاری با نام صفات‌الحیوان ، ترجمهٔ میرزا محمد ابراهیم بن صدرالدین محمد با عنوان خواص‌الحیوان در روزگار شاه عباس دوم صفوی (۱۰۵۲ـ ۱۰۷۷ق) و ترجمهٔ علی بن محمد هارون هروی در ۱۲۴۹ق با یاری دو تن به نام‌های ملاعبدالحمید فاوجی و ملامحمد حفید ملاسلیم برای خسروخان، حاکم کردستان. ابوالحسن علی بن احمد نسوی (۳۹۳ـ ۴۹۳ق) در بازنامهٔ خود، از بازنامهٔ پرویز ملک پارسیان و بازنامه‌ها یا شکارنامه‌های سامانیان، سغدیان، پارسیان، ترکان ،عراقیان، خراسانیان، رومیان و مانند آن‌ها یاد می‌کند که به پهلوی و فارسی و زبان‌های دیگر بوده‌اند و گویا از میان رفته‌اند. کهن‌ترین بازنامهٔ فارسی که در کتاب‌ها از آن یاد رفته جوارحنامهٔ شاهنشاهی است که ترجمهٔ بازنامهٔ نوشیروانی، منسوب به بزرگمهر، از پهلوی به فارسی است. این ترجمه که به دست ابوالبحتری / ابوالبختری برای عبدالملک بن نوح سامانی(۳۴۳ـ ۳۵۰ق) انجام گرفته، امروزه در دست نیست، اما کهن‌ترین بازنامهٔ فارسی بازمانده، بازنامهٔ نسوی است که در۱۳۵۴ش در تهران با مقدمه و تحشیهٔ علی غروی به چاپ رسیده است. نسوی که به گفتهٔ خودش نزدیک شصت سال از عمرش را به شکره‌داری گذرانده وعشق شکره‌داری وی را به آشنایی با شکره‌داران فخرالدولهٔ دیلمی (۳۶۶ـ ۳۸۷ق) و شمس‌الدوله ملک طبرستان و علاءالدوله و امیر محمود (۳۸۹ـ ۴۲۱ق) و امیر مسعود غزنوی (۴۲۱ـ ۴۳۲ق) و طغرل سلجوقی (۴۲۹ـ ۴۵۵ق) کشانده بود، در ۴۷۲ق که اواخر عمرش بود بازنامهٔ خود را تألیف کرد و در آن از همهٔ تجربه‌های شصت سالهٔ خود و بازنامه‌های سامانی و سغدی و هندی و رومی و پارسی که خوانده و بهره یافته بود و از علم و تجربهٔ پزشکی، چندان‌که به کار و معالجهٔ شکرگان آید، سخن گفت. وی کتاب خود را در یک مقدمه و هفده باب تألیف کرده و در این باب‌ها از شکار و تربیت و نگاهداری باز و دیگر پرندگان شکاری، آیین شکار با آن‌ها، بیماری‌ها و شیوهٔ درمان آن‌ها سخن رانده است. در اواخر کتاب از دیگر انواع شکرگان چون باشه، عصفی، عقاب، سنقر، چرغ، شاهین، یوهه و طُغْرُل سخن گفته و از شکاریانی مانند یوز، سیاه‌گوش، اشق، سگانِ صید، سگ یوزه و راسو یاد کرده است. دربارهٔ اهمیت این اثر گفته‌اند که «بازنامهٔ نسوی نه‌تنها ما را به اهمیت بازداری در ایران قدیم و اسلامی و رسوم و عادات شهرهای آن و اعتقادات مردم و تألیفات بسیار قدیم ایرانی و فارسی در این فن آگاه می‌کند، بلکه اطلاعاتی نیز از رواج کتب این فن در میان یونانیان و رومیان و هندیان و عرب و ترکان می‌دهد که در جای خود از حیث تاریخ بازیاری و

تاریخ ورزش و تاریخ علوم به نحو عام در کشورهای شرقی مغتنم و پرارزش است.» یکی دیگر از بازنامه‌های کهن فارسی، شکارنامهٔ خسروی / صیدنامهٔ ملکشاهی است که به دستور خواجه نظام‌الملک طوسی (ـ۴۸۵ق) نوشته شده و نسخه‌ای از آن در کتابخانهٔ دانشگاه کالیفرنیا در لوس‌آنجلس (به شمارهٔ ۱۴۰۴) نگهداری می‌شود. در این کتاب نام مؤلّف محمد بن قلچق نظامی یاد شده است. علی بن منصور حلوایی / حلوانی / خوافی که از درباریان طغاتیمورخان شاه خراسان (۷۳۷ـ۷۵۳ق) وخواجه علی مؤید سربداری (۷۶۶ـ ۷۷۸ق) بوده و در دستگاه طغاتیمورخان مأمور قوشخانه بوده است، صیدنامهٔ ملکشاهی را که در آن دربارهٔ شاهین و شفتا و نیز در باب گشادکردن شیر و پلنگ و مانند آن‌ها سخنی نرفته بود، از منابع دیگر کامل ساخت و شش باب بدان افزود و تحریر تازه را شکارنامهٔ ایلخانی نامید که در دو مقدمه و ۲۷ باب است و نسخه‌ای از آن درکتابخانهٔ مجلس (به شمارهٔ ۳۰۳۷) نگهداری می‌شود. «ابن‌یار محمد عرف خدایار خان،داود عباسی» (گویا همان داود بن یار محمد که پدرش یارمحمد ملقب به خدایارخان حاکم سند بوده و در ۱۱۳۱ق درگذشته است) چون شکارنامهٔ ایلخانی «فرس قدیم مغلق و دور از فهم مبتدیان بود...(آن را) به تطویل کلام و اصطلاحات قریبةالفهم، سر نو به تحریر درآورد» و تحریر خود را صیدالمراد فی قوانین‌الصیاد/ جوارحنامهٔ امامیه فی قوانین‌الصیاد نامید (چاپ کلکته، ۱۹۰۸م با عنوان قوانین‌الصیاد با پیشگفتار انگلیسی دی.سی.فیلت. داود عباسی در دیباچهٔ ارزشمند خود (که درواقع تحریری از شکارنامهٔ ایلخانی‌است) تاریخچه‌ای از بازنامه‌نویسی به دست می‌دهد و می‌گوید «جمشید نخستین کسی است که کتابی در شکار ساخت. سپس بزرگمهر به دستور انوشیروان بازنامهٔ نوشیروانی را ساخت. سپس به دستور عبدالملک بن نوح پادشاه خراسان بازنامهٔ نوشیروانی از پهلوانی به فارسی درآمد و این کار را استاد روزگار ابوالّتجری انجام داد و کار خود را جوارحنامهٔ شاهنشاهی نام نهاد. سپس به روزگار ملکشاه و به دستور خواجه نظام‌الملک از میان گروه استادان فن، ابوالجوارع خواجه علی بن محمد نیشابوری برگزیده شد و صیدنامهٔ ملکشاهی را ساخت. به روزگار طغان تیمور، علی بن منصور حلوایی مأمور قوشخانه شد و آن کتاب مبنای کارش قرار گرفت، و نگارنده (داودعباسی) که مدتی همراهش بدین کار مشغول بوده و سی‌سال در این فن اجتهاد کرده بود آنچه در اصل کتاب یعنی صیدنامهٔ ملکشاهی نبود از کتاب‌های جاماسب ، بقراط، جالینوس، بزرجمهر، جوارحنامهٔ ابوالتجری، دهقان ماهکین، رسالهٔ ابوالفوارس، فیاورزی، شکره‌نامهٔ ابوالفرج بازدار، دهقان شکینی، صیدنامهٔ ابو زکریا دهقان بخاری و کتب دیگر که تا یومناهذا نوشته بود گرد آورده، از میرشکاران تازیک و مغول احوال جانوران پرسیده، آنچه صیدنامهٔ ملکشاهی از آن خالی بود را برگزیده و افزوده و مصور گردانیده با صور استادان و میرشکاران و شکرگان آن را روشن گردانید. علی بن منصور حلوایی آنچه در کتب یافته بود در چند باب به صیدنامهٔ ملکشاهی افزود و آن را شکارنامهٔ ایلخانی نامید.» از دیباچهٔ داود عباسی چنین برمی‌آید که وی همروزگار علی بن منصور حلوایی و طغا تیمورخان بوده و در برخی فهرست‌ها و منابع دیگر نیز از وی بدینسان یاد رفته ، ولی به اعتقاد برخی پژوهشگران وی از امیران سند در سدهٔ دوازدهم هجری بوده است. گذشته از آثاری که تاکنون نام برده‌ایم، شکارنامه‌ها و بازنامه‌های فراوانی به فارسی (بیشتر به نثر و برخی به نظم) نوشته شده است که در این‌جا از پاره‌ای از آن‌ها یاد می‌شود: ۱ـ بازنامه خلف بن احمد صفاری (۳۵۲ـ ۳۹۳ق). ۲ـ دستور صید/رسالهٔ بازداری (نسخهٔ کتابخانهٔ بادلیان به شمارهٔ ۱۸۵۹) از خواجه محمدصادق/ محمدصدیق بن خواجه محمدیوسف در بیست و پنجمین سال فرمانروایی ابوالمظفر محیی‌الدین فیروزشاه (گویا فرمانروای بلخ) در ۱۵ رمضان ۵۷۱ق. مؤلف بازداری را از منورخان بهادر، خاص بگی فیروزشاه، آموخته بود. ۳ـ رسالهٔ فیروزشاهی که در ۶۸۰ق برای فیروزشاه خلجی نوشته شده و استوری در ادبیات فارسی خود از آن یاد کرده است. باید دید که این رساله چه تفاوتی با دستور صید پیش‌گفته دارد. ۴ـ شکره/ صیدیه/ بازنامه (نسخهٔ موزهٔ بریتانیایی به شمارهٔ Or.۳۷۴). ۵ ـ مثنوی بازنامهٔ امیرخسرو دهلوی (۶۵۱ـ ۷۲۵ق) نزدیک ۲۲۰ بیت که در میان سال‌های ۶۸۵ـ۶۹۳ق سروده شده و در بیشتر نسخه‌های دیوان غرةالکمال امیرخسرو آمده است. ۶ـ بازنامه از مؤلفی ناشناس (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۵۰۷/۱ با تاریخ ۱۲۱۸ق) در ۱۵۴ باب. ۷ـ بازنامهٔ تیموری شاهین‌بیگ بخاری که گزیدهٔ شکارنامهٔ ایلخانی است. ۸ ـ التذکرة فی علم‌البزدرهٔ محمد بن علی بن زاهد شوشتری (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۵۴۶/۱ با تاریخ ۱۲۶۸ق) که ترجمهٔ تربیت بازکندی است. حاجی‌خلیفه از تذکرة‌الراعی علی بن مظفر کندی اسکندرانی (۶۴۰ـ ۷۱۶ق) یاد کرده که در پنجاه جلد دربارهٔ دانش‌های گوناگون بوده است. ۹ـ بازنامهٔ منظوم (نسخهٔ

بازنامه

کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۳۰۶۵/۴) از میرشکار و بازداری که از نوادگان میر سید شریف گرگانی (۷۴۰-۸۱۶ق) بوده و این مثنوی را به نام «سلطان یعقوب بن سلطان حسین بهادرخان» (گویا همان سلطان یعقوب بن سلطان حسن آق‌قویونلو، ۸۸۳ - ۸۹۶ق) در ۶۰ باب سروده است. ۱۰- بازنامهٔ علی بن حسین بن علی میران حسینی اصفهانی (نسخهٔ دستنویس کتابخانهٔ بادلیان به شمارهٔ ۱۸۶۰) که رساله‌ای مختصر در بازداری است و در ۸۵۹ق نوشته شده است. گفتنی است استوری در ادبیات فارسی خود از بازنامهٔ غیاث‌الدین علی حسینی اصفهانی بدخشانی یاد کرده که در ۸۹۳ق نوشته شده است. ۱۱- بازنامهٔ منظوم از سراینده‌ای ناشناس (نسخهٔ موزهٔ بریتانیایی به شمارهٔ Or.۵۷۳۵ با تاریخ ۱۰۸۷ق).۱۲- بازنامه (نسخهٔ موزهٔ بریتانیایی به شمارهٔ Or.۶۳۷۵ با تاریخ ۱۰۶۰ق) که در ۹۷۰ق نوشته شده و رساله‌ای در بازداری همراه با یک فرهنگوارهٔ فنی است.۱۳- رسالهٔ صیدیه/ صیدنامه/ شکارنامه (نسخهٔ کتابخانهٔ بادلیان به شمارهٔ ۱۸۶۲ و نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۱۴۸۵، ۹۱۶، ۷۳۸۵، ۸۰۱۵ و ۵۳۷۴ و گنجینهٔ شیرانی دانشگاه پنجاب لاهور به شمارهٔ ۱/۲۱۳۴/ ۵۱۴۶) از شیخ‌الاسلام هروی به نام سلطان بدیع‌الزمان بهادرخان که گویا بدیع‌الزمان میرزا (-۹۲۰ق) پسر سلطان حسین بایقرا (۸۷۸ - ۹۱۲ق) است. خاتمهٔ این کتاب که دو سوم آن را دربرمی‌گیرد در بیان نام و خاصیت جانوران و غرایب حکایات ایشان به ترتیب الفبایی است و از جهت شناخت خواصی که برای جانوران قایل بوده‌اند و واژه‌شناسی ارزشمند است. ۱۴- رساله در صید فیض‌الله تفرشی (نسخه‌های کتابخانهٔ مجلس به شماره‌های ۵۰۲۴/۸ و ۳۷۰۵/۳) به نام شاه‌تهماسب صفوی (۹۳۰- ۹۸۴ق).۱۵- شکارنامه / صیدنامه (نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۶۲۱/۵ و نسخه‌های موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شماره‌های ۶۷۳- N.M.۱۹۶۱، ۷۵۲- N.M. ۱۹۶۱ و ۷۴۹- N.M.۱۹۶۱) تألیف سید حسین بن روح‌الله حسینی طبسی، متخلص به لسان و ملقب به صدرجهان (ز۹۷۴ق) در احکام شکار و کشتار جانوران به روش شیعی و اشاره به چهار مذهب اهل سنت. ۱۶- صیدنامه / بازنامه (نسخهٔ کتابخانهٔ مخدوم سید شمس‌الدین گیلانی در اوچ پاکستان به شمارهٔ ۲۳۵) که در ۱۲۹۹ق به دست مؤلفی ناشناس نوشته شده است که می‌گوید در آن از بازنامهٔ فیروزشاهی ،بازنامهٔ داودخان، بازنامهٔ خادمی، بازنامهٔ برخورد واله و بازنامهٔ الله‌رکهه‌خان سریانی بهره برده است. ۱۷- صیدنامه (نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۵۰۲۵/۵۲ با تاریخ ۱۰۶۲ق) گویا از مولی محمد سلیم رازی شیخ‌الاسلام طهران برای صدرالسلطنه در انواع جانوران بر مبنای دینی و فقهی. ۱۸- خواص حیوان / احکام و خواص حیوان / تذکرهٔ صیدیه/ صیدیه (نسخهٔ موزهٔ بریتانیایی به شمارهٔ ۲۳۵۶۲/۳) از حزین لاهیجی (۱۱۰۳- ۱۱۸۱ق). ۱۹- بازنامهٔ منظوم (۱۰۳۶ق) از صوفی مسکین (نسخهٔ گنجینهٔ آذر دانشگاه پنجاب لاهور به شمارهٔ ۸۸۱۳ /۲۰۴). ۲۰- بازنامه (نسخهٔ موزهٔ بریتانیایی به شمارهٔ Egerton ۱۰۱۳) در تربیت مرغان شکاری و آداب شکار از «محب علی، ملقب به خان خاص محلی ابن نظام‌الدین علی مرغلانی.» مؤلف، محب علی‌خان، پسر نظام‌الدین خلیفه، وزیر اعظم بابر گورکانی بود و در سال اول پادشاهی اکبرشاه گورکانی (۹۶۳- ۱۰۱۴ق) منصب خانی یافت و در ۹۸۹ق در حالی که حاکم دهلی بود، درگذشت. وی از جوانی ملازم شکار شاهان بود و این رساله را نزدیک ۶۰ سالگی خود نوشت و به اکبرشاه پیشکش کرد. ۲۱- دستورالصید /بازنامه (نسخهٔ موزهٔ بریتانیایی به شمارهٔ Or.۶۹۶۲ و گنجینهٔ شیرانی دانشگاه پنجاب لاهور به شماره‌های ۴۹۳۰/۱۹۱۸/۱ و ۶۲۵۶) از محمدرضا بن خواجه یوسف که در روزگار اورنگ زیب گورکانی (۱۰۶۸- ۱۱۱۸ق) در شاه‌جهان‌آباد می‌زیست و به شکار میل فراوان داشت. این رساله را در ۱۰۸۳ق در ۷۷ باب نگاشت و سپس به خواهش برخورداران در ۱۰۹۹ در آن دست برد و ترتیب باب‌ها را تغییر داد و ۲۲ باب دیگر بر آن افزوده به ۹۹ باب رساند. ۲۲- رساله در شکار (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۳۱۷۵) از مجدالدین بن محمد شفیع هاشمی عباسی، به نام عبدالله‌خان از فرمانروایان دورهٔ صفوی ، در تربیت قوش و انواع چرغ و شاهین و باشق و درمان قوش و آداب شکار و احکام صید و جز آن. ۲۳- بازنامه (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۶۳۴۱) از مؤلفی ناشناس که خود را شاگرد ملاعلی قوشچی (-۸۷۹ق) می‌خواند. ۲۴- بازنامه (نسخهٔ موزهٔ بریتانیایی به شمارهٔ Egerton۱۰۱۲) از مؤلفی با تخلّص بهادر که در دورهٔ اورنگ‌زیب گورکانی می‌زیست و مرید محمد اشرف بود و می‌گوید که این اثر را برای استاد خود مولوی جعفربیگ در سال ۲۵ فرمانروایی اورنگ‌زیب در قصبهٔ بهکرصوبهٔ برار/ بهار مالاکهات نوشته است. ۲۵- بازنامه از ابوسعید (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۶۳۴۱/۲ با تاریخ ۹۹۴ق). ۲۶- بازنامه از جمال ادیب (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۶۳۴۱/۴ با

تاریخ ۹۵۹ق) برای خزانهٔ عامرهٔ خسرو ایران و توران قنانع تتوی (سلاطین). ۲۷- بازنامه از خدابخش (نسخهٔ کتابخانهٔ محمود سید شمس‌الدین گیلانی در اوچ پاکستان به شمارهٔ ۲۳۵ تاریخ ۹۵۹ق). ۲۸- بازنامه از شجاع‌الدین (نسخهٔ کتابخانهٔ پرفسور غلام صادق در کویتهٔ پاکستان با تاریخ ۱۳۲۱ق). ۲۹- بازنامه از میرعلی مرادخان تالپور (-۱۳۱۱ق) پسر سهراب‌خان که خیلی بزرگ است. ۳۰- بازنامه / طریقهٔ تیاری بحری/ رساله در تیاری و پرواز دادن پرندگان (نسخه‌های گنجینهٔ شیرانی دانشگاه پنجاب لاهور به شماره‌های ۴۹۳۰/۱۹۱۸/۴ و ۱۹۱۸/۵/ ۴۶۵۰ و ۴۸۴۵/۱۸۲۵) از قربان‌علی از روزگار شاه‌عالم دوم (۱۱۷۳- ۱۲۲۱ق). ۳۱- بازنامه از سید محمدشاه معروف به شیخ حامد محمد شمس‌الدین سادس،متخلص به سروجی گیلانی (-۱۳۰۳ق) فرزند سید حسن بخش معروف به شیخ حامد محمد گنج‌بخش خامس. ۳۲- تعلیم‌الصید/ بازنامه نسخهٔ گنجینهٔ شیرانی دانشگاه پنجاب لاهور به شمارهٔ ۴۹۲۲/۱۹۱۰/۲) از میرعبدالله حسینی بن میرپارسا بن میرکمال به روزگار محمدشاه گورکانی (۱۱۳۱- ۱۱۶۱ق) در صید شکار و میرشکاری و مطالب پزشکی و مسائل فقهی شکار و خصوصیت پرندگان. ۳۳- شکارنامه (نسخهٔ کتابخانهٔ انجمن ترقی اردو کراچی به شمارهٔ ۱ ق ف ۲۳) از محمد شمس که در حصار فیروزه (جایی در صوبهٔ هریانه در پنجاب هند) می‌زیست، به نام احمدشاه گورکانی (۱۱۶۱- ۱۱۶۷ق) به روش پرسش و پاسخ در مسائل شکار و کشتن جانوران و روا و ناروا بودن گوشت و فراورده‌های آن. ۳۴- بازنامهٔ ناصری (چاپ تهران، ۱۲۸۰ و ۱۲۸۹ق) از تیمورمیرزا حسام‌الدوله (-۱۲۹۱ق) پسر حسنعلی‌میرزا فرمانفرما. این اثر پس از ۱۲۷۲ق به نام ناصرالدین شاه قاجار (۱۲۶۴- ۱۳۱۳ق) تألیف گردیده است. ۳۵- انیس‌الامرا در فن بزدره(بازداری) از محمد حسین بن حاج سید جواد حسینی کرمانی شیرازی که در ۱۲۸۷ق به نام ناصرالدین شاه قاجار و مرتضی قلی‌خان تألیف و در بمبئی چاپ شده است. ۳۶- شاهبازنامه (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۲۴۳۶) از جمال‌الدین میرزا فرزند میرزا رضا فرزند فتحعلیشاه قاجار که در ۱۲۹۹ق در باخرزجام و همچنین در طارم حاکم بوده و این اثر را میان سال‌های ۱۲۸۵- ۱۳۰۵ق به فرمان ناصرالدین شاه قاجار و دستور اعتضادالسلطنه ساخته است. ۳۷- بازنامه از احمد بن محمود متطبب تولمی گیلانی (سدهٔ نهم هجری، نسخهٔ کتابخانهٔ آیت‌الله مرعشی به شمارهٔ ۴۶۵۰/۴۰) در ۶۲ باب کوتاه در درمان پرندگان و چگونگی صید و شکار با باز، ترجمه شده از گفته‌ها (یا رسالهٔ) «علاءالحق و السلطنة والخلافة والدنیا والدین». ۳۸- مرآت‌الصید (نسخه‌های گنجینهٔ شیرانی دانشگاه پنجاب لاهور به شماره‌های ۴۹۲۲/۱۹۱۰/۲ و ۳/ ۴۸۴۵/۱۸۲۵) از الله‌یار جامی که قوش بیگی (باز سالار) بود و این اثر را در ۱۱۱۱ق برای آموزش شکارگیری شاهزاده محمد معظم (شاه عالم بهادر شاه یکم ۱۱۱۹- ۱۱۲۴ق) نوشته است. ۳۹- بازنامه (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۶۳۴۱) از مؤلّفی ناشناس از روزگار اورنگ‌زیب گورکانی (۱۰۶۸- ۱۱۱۸ق) با مقدمه‌ای بلند در آداب شکار و شکارچی ،از پیدایش شکار و نخستین استادان شکار تا آداب ظاهری و باطنی شکارچی (به گونهٔ فتوت‌نامه*ها) که حاوی بسیاری از آگاهی‌های اجتماعی.در برخی بازنامه‌های فارسی که به نظم هستند، گویندگان آن «باز» را در مفهومی تخیلی و نمادین به‌کار برده‌اند و شخصیتی افسانه‌ای یا تاریخی به آن داده‌اند. از آن‌جا که قدما باز را حیوانی متکبر و تنگ‌خلق تصور می‌کردند، در آثار برخی سرایندگان پارسی‌گو، این پرنده نماد مردم درباری و اهل قلم است که به علت نزدیکی به شاه همیشه بر دیگران فخر و مباهات می‌نمایند و تکبر می‌فروشند و به سپهداری و کله‌داری خویش (در قدیم باز را هنگام تربیت و شکار کلاه، بر سر می‌نهادند تا جایی را نبیند و آن را روی دست می‌گرفتند و به شکار می‌بردند و چون پرنده‌ای که مورد توجه بود در آسمان پیدا می‌شد، کلاه از سر او برمی‌داشتند و پروازش می‌دادند تا شکار را در آسمان بگیرد) می‌بالند. یکی از طولانی‌ترین نمونه‌های نظم فارسی که در آن از باز بدین صورت نمادین یاد گشته، بخشی از منطق‌الطیرعطار نیشابوری است که در آن باز به بهانهٔ موقع برجستهٔ خود نزد شاهان از پیوستن به گروه مرغان که در پی یافتن سیمرغ (شاه مرغان و نمادی از حقیقت کامل جهان) هستند سر باز می‌زند: «باز پیش جمع آمد سرفراز ـ کرد از سر معالی پرده باز/ سینه می‌کرد از سپه‌داری خویش ـ لاف می‌زد از کله‌داری خویش/ گفت من از شوق دست شهریار ـ چشم بر بستم ز خلق روزگار/ چشم از آن بگرفته‌ام زیر کلاه ـ تا رسد پایم به دست پادشاه / در ادب خود را بسی پرورده‌ام ـ همچو مرتاضان ریاضت کرده‌ام / تا اگر روزی بر شاهم برند ـ از رسوم خدمت آگاهم برند/ من کجا سیمرغ را بینم به خواب ـ چون کنم بیهوده روی او شتاب/ زقّه‌ای از دست شاهم بس بود ـ در جهان این پایگاهم بس بود/

چون ندارم رهروی را پایگاه ـ سرفرازی می‌کنم بر دست شاه/ من اگر شایستهٔ سلطان شوم ـ به که در وادی بی‌پایان شوم/ روی آن دارم که من بر روی شاه ـ عمر بگذارم خوشی این جایگاه / گاه شه را انتظاری می‌کنم ـ گاه در شوقش شکاری می‌کنم.»

منابع:بازنامهٔ نسوی ، در صفحات فراوان؛ دایرةالمعارف فارسی، ۳۷۰ـ۳۷۱، ۳۷۲؛ زندگانی شاه عباس اول ، ۶۸۴/۲ـ ۶۸۶، ۶۸۸؛ شاهنامه ، چاپ مسکو، ۳۶/۱؛ ۳۴۰/۷؛ ۲۱۲/۹؛ فهرست کتابخانهٔ مجلس ، ۵۶۹/۱۰ ـ۵۷۱ ؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۳۹۶/۱ـ ۴۰۴، ۴۱۳ـ ۴۱۴، ۴۲۸ـ ۴۳۰، ۴۳۹ـ ۴۴۴، ۴۶۴؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۳۹۸/۱ـ ۳۹۹، ۴۰۴، ۴۲۰ـ ۴۲۱، ۴۲۷ـ ۴۲۸، ۴۳۰ـ ۴۳۱؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی موزهٔ بریتانیایی ، ۴۸۴/۲ـ ۴۸۶؛ فهرست‌نسخه‌های خطی کتابخانهٔ آیت‌الله نجفی مرعشی ، ۲۳۷/۱۲؛ منطق‌الطیر ، ۵۳ـ ۵۴، ۳۱۸؛ نوروزنامه ، ۲۶، ۷۴ـ ۷۵، ۷۶؛ رضا نقی ،ایرج افشار، «بازنامه‌نویسی و بازنامه‌ای از قرن نهم»، ناموارهٔ دکتر محمودافشار، ۵۳۹۴/۹ـ ۵۴۳۳؛ پرویز اذکایی، «باز و بازنامه‌های فارسی»، هنر و مردم ، سال ۱۵، شمارهٔ ۱۷۶، صص ۹ـ۱۳، شمارهٔ ۱۷۷، صص ۳۷ـ ۴۶؛

Encyclopedia of Islam, 1/1152-1155; *Iranica*, 4/17-20, 53-58,65-66.

برزگر

بازنگری (bāz.ne.ga.ri)/ بازبینی/ بازنگرش/ تجدیدنظر، معادل واژهٔ انگلیسی revision ، بررسی دوبارهٔ متن اثری منتشر شده که پدیدآورندهٔ اثر، به منظور برطرف کردن کاستی‌های آن صورت می‌دهد. مهم‌ترین تفاوت بازنگری و ویرایش* آن است که پدیدآورندهٔ اثر، خود مبادرت به بازنگری آن می‌کند، اما ویراستار معمولاً کسی غیر از پدیدآورندهٔ اثر است. اصولاً نویسندهٔ کتاب به دلایل گوناگون در آن تجدیدنظر می‌کند. گاهی کاستی‌هایی در کتاب می‌بیند و در ضدد جبران آن‌ها برمی‌آید، گاهی با مراجعه به منابع تازه، مطالبی به اثر خود اضافه می‌کند و چه بسا گاهی با گذشت زمان، تغییری در آرا و اندیشه‌های خویش می‌دهد ـ حتی آن‌ها را نقض می‌کند ـ و این تغییرات را در بازنگری‌های خویش اعمال می‌نماید. وجود عباراتی همچون با تجدیدنظر کلی ، با اضافات یا پس از بازنگری روی جلد کتاب‌های منتشرشده، نمایانگر آن است که پدیدآورندهٔ کتاب، در متن آن تجدید نظر کرده است. به‌هر تقدیر بازنگری در کتاب‌ها پس از چاپ یکم اثر اتفاق می‌افتد.

منابع: فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۲۱۹/۱؛ فرهنگ جامع چاپ و نشر ، ۳۸۵؛ فرهنگ علوم انسانی ، ۳۲۱؛

Dictionary of World Literary Terms , Shipley ,95; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 188.

قاسم‌نژاد

باستان‌گرایی ← هنجارگریزی

باعث،بحر ← مستحدث

بافت (bāft)، معادل واژهٔ انگلیسی context ، اصطلاحی در نقد ادبی* که به مجموعهٔ سازه‌های هر اثر (ادبی)، جدا از موضوع و درونمایهٔ* آن اطلاق می‌گردد. این اصطلاح در نقد جدید، بیانگر ویژگی‌ها و خاصه‌های اثر(ادبی) ،مانند لحن، خیال‌پردازی ، فضا و زمان است. از میان سازه‌های تشکیل‌دهندهٔ بافت، عناصر صوتی، یعنی موسیقی و لحن ، **بافت لفظی** را به وجود می‌آورند؛ به دیگر سخن ، بافت لفظی با توجه به ارزش صوتی واژگان نمود می‌یابد. متنی که در یک بافت ، معنایی ویژه دارد، ای بسا در بافتی دیگر، معنایی متفاوت و گاه معکوس پیدا کند. این امر (معکوس‌شدن معنا) در برخی از صنایع ادبی، نظیر آیرونی* کاربردی بارز دارد.

منابع: درآمدی به اصول و روش ترجمه،۱۰۴، ۹۰۶؛ کلیات سبک‌شناسی ، ۲۷۰؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۳۲ـ ۳۳؛

A Glossary of Contemporary Literary Theory,Hawthorn, 98-99 ; *Encyclopedia of Literature*,269 ; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 45.

قاسم‌نژاد

بافت‌گرایی (bāft.ga.rā.yi)/ بافتی‌گری، معادل اصطلاح انگلیسی contextualism ، اصطلاحی در نقد ادبی*، به‌ویژه نقد جدید/ نقد نو* که نخستین بار، موری کریگر (۱۹۵۶م) آن را به معنی تجربهٔ زیبایی‌شناختی از اثر ادبی به مثابهٔ دنیایی کاملاً پیچیده، متکی به خود و منحصر به فرد به کار برد. منتقدان بافت‌گرا هر اثر ادبی را دارای توانی همه‌جانبه می‌دانند که مخاطب را درگیر تنش می‌کند و مانع گریز او از بافت* و در نتیجه دنیای اثر می‌گردد. به باور اینان، وحدت و یکپارچگی اثر، پیش از هر چیز

در بافت آن اثر نهفته است. البته در نظر بافتگرایان ، توجه بیش از حد به بافت متن، دلیلی برای کنار نهادن اصل هنر برای هنر* صرفاً برای دنیای متن نیست، بلکه توجه به دنیای پیرامون خودمان است.

منابع: *A Dictionary of Literary Terms*,Cuddon, 154; *A Dictionary of Literary Terms* ,Shipley, 63- 64.

قاسم‌نژاد

یافته‌ها در ادب فارسی (bāf.te.hā.dar.a.dab-e.fār.si)، بافتن چنان است که دو دسته از رشته‌ها یا نخ‌هایی از هر جنس به نام تار و پود را از عرض و طول، از لابه لای هم رد کنند، گره بزنند و سپس بکوبند، چنان‌که از آن‌ها سطحی به وجود آید و این سطح پدید آمده از تار و پود درهم‌شده را بافته گویند. دیرینگی صنعت بافندگی و تهیهٔ جامه در ایران ، به حدود ده هزار سال پیش از میلاد می‌رسد، زیرا ظروفی متعلق به حدود هزارهٔ هشتم پیش از میلاد یافت شده که بر آن‌ها آثاری از پارچه‌هایی که دور آن‌ها بسته شده بود، به جا است و نیز آثار به دست آمده از ۶۰۰ سال پیش از میلاد نشان می‌دهد که ریسندگی نخ از پشم گوسفند و بز به شیوهٔ ابتدایی رواج داشته است. آثار دیگری نیز در دست است که از بافت پارچه با چرخ بافندگی در سه هزار سال پیش از میلاد خبر می‌دهند. در تورات آمده که بافت پرده‌هایی رنگارنگ، و پارچه‌هایی با طرح‌ها و نقش‌های گوناگون در ایران رایج بوده است. در دورهٔ هخامنشی انواع پارچه‌های پشمی، حریر و کتان با رنگ‌های مختلف و همچنین پارچه‌های زربفت بافته می‌شد. نقش آن‌ها گل و بته و پیکر و صورت انسان و حیوان یا به‌تنهایی یا درترکیب با یکدیگر بود. به گواهی نقش‌های استخر و شوش، قلابدوزی، ملیله دوزی، زری بافی در نواحی همدان و بابل مرسوم بوده و نیز تصاویر ایلامی دیگری گویای آن هستند که زنان نقش عمده را در بافندگی به عهده داشتند. در دوره‌های شکانی و سلوکی صنعت پارچه‌بافی ، پیشرفت چندانی نداشت و آنچه بود تحت تأثیر هنر یونانی پدید آمده بود. بیشتر پارچه‌های این دوره ، از جنس پشم با طرح‌های شاخه‌های پیچ در پیچ، مرغ خیالی، قوچ و نقش ستاره بود. از دورهٔ ساسانیان تنها چند قطعه پارچه ابریشمی و یکی دو قطعه پارچهٔ پشمی به یادگار مانده است. پارچه‌ها غالباً از پشم، کرک و ابریشم بافته می‌شدند. هرچند که صادرات ابریشم از چین به ایران در دورهٔ اشکانی آغاز شد، در این دوره ، پرورش کرم ابریشم و بافت پارچه‌های ابریشمین رونق یافت. در بافت این پارچه‌ها مفتول طلا و نقره نیز به کار می‌رفت. نقش پارچه‌های این دوره بسیار متنوع بود، گاه صورت حیوانات خیالی ،مانند عقاب دو سر و اژدها یا حیوانی که بدن آن به شکل اسب است و شاخی در پیشانی دارد، زینت بخش پارچه‌ها بود و گاه نیز شکل انسان، اسب، ببر، یوزپلنگ و عقاب. درختان سیب و نارنج، انواع گل‌های زیبا با طرح گرد و چهار پر، شاخ و برگ، نقش‌های مرکبی مثل مرغابی‌هایی که تشکیل لوزی می‌دهند و نقش هوم ـ گیاه متبرک دین زردشت ـ از دیگر طرح‌های رایج این دوره بود. از نمونهٔ بافته‌های اوایل دورهٔ اسلامی آثار چندانی به جای نمانده و آنچه هست، نشان از ادامهٔ طرح‌ها و نقوش گذشته است. نقش پرندگان و حیوانات افسانه‌ای ، برگ‌های درختان و خطوط مشابه روبه‌روی هم، دایره‌ها و ترنج‌های دور مناظر شکار و حیوانات و نیز طرح‌های زاویه‌دار، از جمله نقش‌های پارچه‌های صدر اسلام بود. در این هنگام مراکز مهمی برای بافت پارچه‌های ابریشمی در ایران وجود داشت که محصولات آن به خارج هم صادر می‌شد. در ۲۵۳ق، در شوشتر به فرمان معز، خلیفهٔ فاطمی (۳۴۱ـ ۳۶۵ق) فرش‌ها و قماش‌های پر بها و ابریشمی برای کاخ‌های فاطمیان مصر بافته می‌شد. در این هنگام ایالات خوزستان، گیلان ، استراباد، طبرستان و خراسان ، هر کدام سالانه شمار فراوانی پارچه‌های ابریشمی و زری به عنوان مالیات به دربار خلفای عباسی می‌فرستادند. مثلاً از گیلان بیست دست جامه ، از سیستان سیصد قواره پارچه به رنگ‌های گوناگون،از طبرستان و نهاوند ششصد قطعه قالی و دویست دست جامه و پانصد جلیقه و سیصد دستمال درخواست می‌شد، گرگان موظف بود یک هزار طاقه ابریشم و خراسان نیز موظف به دادن بیست و هفت هزار قواره پارچه بود. این پارچه‌ها بیشتر برای مصرف روزانه بافته می‌شد و مایه‌های هنری نداشت. از دورهٔ آل بویه و سلجوقی تنها چند قطعه پارچه ابریشمی نفیس باقی مانده است. یکی از آن‌ها که مربوط به دورهٔ آل بویه است، قطعه پارچه‌ای با نقش عقاب‌های بزرگ دو سر با بال‌های گشوده است که مردی را با خود به هوا می‌برند. در حاشیهٔ بال آن‌ها عبارت «مَن کَبرت همتهٔ کثرت قیمتهٔ» به خط کوفی نقش شده است و بالای سر پرندگان نیز عبارت «من طاب اصله ذکی فعله» دیده می‌شود. دیگر از پاره‌های به دست آمده از این دوره، روپوش تابوت و کفن است که نام صاحب روپوش روی آن نوشته شده و روی کفن نیز دعاهایی مربوط به هر

بافته‌ها در ادب فارسی

قسمت از بدن نوشته شده است. از پارچه‌های این دوره حریر و ابریشم بودند و نقوش آن‌ها، خطوط مارپیچی ، راه راه، اسلیمی (= نوعی طرح و آن گره بندی است که بر گرد نقش‌ها سازند)، اشکال هشت پر و ستاره‌های چهار گوش، پرندگان و حیوانات خیالی بودند. محل جغرافیایی و سردسیری و گرمسیری مناطق، در تعیین بافت نوع پارچه‌ها مؤثر بود. خوزستان یکی از مراکز عمدهٔ پارچه بافی در آن زمان بود و شهرهای شوش، شوشتر و گندی‌شاپور شهرت زیادی در بافتن قالی،نمد،پارچه‌های نخی، پرده‌ای و ابریشمی داشتند. بخصوص در شوش کارگاهی بود که روی پارچه‌هایش محل بافت آن را نیز می‌نوشتند. در همین شهر بود که مدتی پردهٔ خانهٔ خدا را می‌بافتند. در شهرهای مرو و هرات پارچه‌های نخی و انواع پارچه‌های ابریشمی و پشمی که برخی از آن‌ها زربفت بود، بافته می‌شد. در نیشابور پارچه‌های نخی و ابریشمی و پارچه‌های سفید برای لباس و عمامه‌های شاهجهانی و مقنعه‌های نازک پشمی و ابریشمی و پارچه‌های زربفت و خالص و زربفت مخلوط با نخ و پارچه‌هایی از موی بز می‌بافتند. در این شهر پارچهٔ خاصی نیز تولید می‌کردند که به نام همین شهر ، به پارچهٔ سابوری آوازه داشت. در شهرهای بخارا و سمرقند و خوارزم که از مراکز عمدهٔ پارچه بافی بودند، انواع پارچه‌ها و بخصوص چند گونه پارچهٔ کتانی به سبک پارچه‌های مصری به نام سیمگون بافته می‌شد. سیستان و بلوچستان در هنر پارچه‌بافی چندان اهمیت نداشتند، ولی فارس و یزد در بافت پارچه بلند آوازه بودند. در فارس انواع پارچه‌های ابریشمی و کتانی به سبک مصری و در یزد سندس و نیز پارچه‌های نوع سنگین بافته می‌شد. در هریک از شهرهای فارس، پارچه‌های زربفت خاصی برای مصرف شخص سلطان تهیه می‌شد و روی آن پارچه‌ها نام و طغرای سلطان قلابدوزی می‌شد. پارچه‌های ابریشمین و زربفت‌ها که بالاترین منسوجات بودند برای برآوردن نیاز دربار و مراسم تشریفاتی[3] و زنان حرم شاهی که پیوسته بازار این گونه پارچه‌ها را گرم نگه می‌داشتند، بافته می‌شد و چلوارها و نمدهای ساده و بی‌نقش را که پایین‌ترین منسوجات بودند، برای مصارف توده‌های مردم تولید می‌کردند. در شیراز پارچه‌های لطیف و متنوعی بافته می‌شد که به کار دوختن قبا می‌خورد و همچنین پارچه‌هایی که امروزه به آن‌ها گارسی می‌گویند؛ گارسی پارچهٔ نازک و لطیف و تابدار بافته از پشم و ابریشم و جز آن است. از ارجان پارچهٔ سفره و دستمال تهیه می‌شد. در شهر سیراف (که بزرگ‌ترین بندر ایران در خلیج فارس در روزگار کهن بود) پارچه‌های کتانی بافته می‌شد. فسا به ساختن پارچه‌هایی از موی بز و ابریشم خام، تهیهٔ قالی ،گلیم، سفره، دستمال ، پرده های قلابدوزی شده و نیز زری‌هایی که نام پادشاه بر آن بافته می‌شد، مشهور است. در بم پارچه های پنبه‌ای، عمامه ، دستمال و طیلسان بافته می‌شد. طبرستان به بافتن زین اسب، پارچه‌های کتانی، ابریشمی و پشمی و انواع پارچه‌های نازک و از انواع پوشاک به ساختن قبا و طیلسان و دستار شهرت داشت. در تبریز انواع پارچه‌های ابریشمی از جمله نوعی به سبک چینی و پارچهٔ زربفتی به نام کیمخاص می‌بافتند. پارچه‌های چادری استخر مشهور بود. هویزه نیز به جهت بافتن پارچه‌های مخصوص شبیه پارچه‌های بغداد آوازه یافته بود و در قومس دستمال‌های سفید نخی ساده و حاشیه دار، پارچه‌های پشمی و انواع طیلسان تهیه می‌شد که به خارج نیز صادر می‌کردند. از پارچه‌های خنک، مانند کتان برای بستن ورم‌ها و زخم‌ها استفاده می‌کردند؛ چنان‌که حکیم میسری پزشک سدهٔ چهارم گوید:«دگر باری کتان می‌مال در درد ـ مگر آبی برون آید از آن درد.» پس از حملهٔ مغول مراکزی چون شوش و شوشتر اهمیتی راکه از نظر بافندگی داشتند از دست دادند و به جای آن مراکزی چون هرات و نیشابور توجه فراوانی از این قوم به صنایع خود دیدند. در اواخر سدهٔ هفتم هجری ، بافت شطرنج یک در میان و دولا و انواع پارچه‌های اطلس و راه راه رایج شد. طرح شاخ و برگ‌هایی از انواع نیلوفر، جانوران و پرندگان عجیب چینی و نیز خطوط هندسی از نقوش پارچه‌های دورهٔ تیموریان است.به کار بردن الیاف فلزی در پارچه‌ها برای ایجاد برجستگی در این دوره رواج یافت. از سال‌های ۸۰۰ تا نیمهٔ دوم سدهٔ دهم هجری احتمالاً قطعه پارچه‌ای به دست نیامده و بیشتر اطلاعات، غیر مستقیم و برگرفته از هنر مینیاتوری، سفالین و گچبری است. دورهٔ صفویه را عصر طلایی صنعت پارچه بافی نامیده‌اند. بیشتر بافته‌های دورهٔ صفوی پارچه‌های ابریشمی، ابریشم زربفت، حریر و مخمل ابریشمی بود، که آن‌ها را با خط نسخ و نستعلیق زینت می‌دادند. داستان‌های رزمی و بزمی دیوان‌های شعرایی چون فردوسی و نظامی، انواع گل‌ها و اشکال انسان و حیوان از دیگر نقوش پارچه‌های این دوره بود. یکی از مرغوب‌ترین پارچه‌های این دوره، زربفت‌ها بودند و برای این‌که کاملاً نرم باشد و خشونت و سختی زر و سیم را نداشته باشد، به روی نخ نازکی از کتان یا ابریشم، ورقهٔ بسیار نازکی از طلا یا نقره می‌کشیدند و به اصطلاح آن را گلابتون

می‌کردند و آنگاه به‌جای به‌کارگیری تار سیم و زر، از نخ‌های گلابتون برای بافتن پارچه‌های زری استفاده می‌کردند. از دیگر بافته‌های این دوره، قلابدوزی، گلدوزی و سوزن دوزی بوده که در آنها رشته‌های برجسته روی تافته می‌انداخته‌اند و نیز تافته‌های سنگین و چین خورده‌ای که کناره‌های آن به قیطان‌های فلزی محدود می‌شد. بافت دولا و سه لا برای به وجود آوردن تافته‌های ظریف به کار می‌رفت. از ابتکارات دیگر این دوره، بافت پارچهٔ چند تابی و مخمل بود. پارچهٔ چند تابی پارچه‌ای است که دو یا چند پارچه چنان درهم‌بافته شود که گویی هر یک مستقل هستند، اما در عین حال چنان با هم ترکیب شده‌اند که صرفاً گل و بته را برجسته جلوه می‌دهند. مخمل در پایان سدهٔ دهم و اوایل سدهٔ یازدهم هجری بهترین پارچهٔ بافت ایرانیان، و کاشان نیز مرکز اصلی بافت آن بود. مهم‌ترین مراکز پارچه بافی در این دوره، تبریز، هرات، یزد، اصفهان، کاشان، رشت، مشهد، قم، ساوه، سلطانیه، اردستان و شیروان بودند. خزاین پادشاهان در هر دوره پر بود از پارچه‌ها و جامه‌های گرانبها که بیشتر آنها از راه گرفتن مالیات به دست می‌آوردند؛ مثلاً برای فلان محل تعیین می‌کردند که فلان پارچه‌ها را برای نیمی از مالیات یا تمامی مالیات ببافند و به دربار بفرستند و سپس خلعت‌ها، لباس‌های درباریان و سپاه را از آنها تهیه می‌کردند و نیز به رسم هدیه (خلعت) به میهمانان عالی مقام یا به سفرا، نمایندگان خارجی و کارگزاران بلند پایه پاداش می‌دادند و حتی جزو هدایایی بود که برای سلطانی، بزرگی یا شخص خاصی می‌فرستادند؛ مثلاً در شاهنامه فردوسی در داستان زاده شدن سیاوش، آمده که وی پس از بالیدن و جنگاور شدن، هدایایی برای پدر خود می‌فرستد: «ز اسپ و پرستنده و سیم و زر ـ ز مهر و ز تیغ و کلاه و کمر/ ز پوشیدنی هم ز گستردنی ـ ز هر سوی آورد آوردنی/ ازین هر چه در گنج رستم نبود ـ به گیتی فرستاد و آورد زود.» (شاهنامه، چاپ ژول مول،۲ ـ ۴۲۴/۱) گاه نیز پارچه‌ها و جامه‌های گرانبها را به شاعران در برابر شعرشان صله می‌دادند. پارچه‌های قلابدوزی شدهٔ بسیار مجللی برای چادر و روتختی می‌بافتند که پادشاهان و شاهزادگان در هنگام گردش در باغ یا شکار، برای استراحت از آنها استفاده می‌کردند. پارچه‌های نفیس به میدان‌های جنگ نیز کشیده شد و بهترین و زیباترین پارچه‌ها را برای تهیهٔ پرچم و خیمه به کار می‌بردند. حتی در آیین‌ها و جشن ها نیز مسیر عبور موکب پادشاهان را جز با فرش‌های گرانبها، با پارچه‌های ابریشمی، زری، گلدوزی و قلابدوزی شده، مفرش می‌کردند. هدایا را در پارچهٔ ابریشمی یا در جعبه‌هایی که روپوش آنها از ابریشم بود می‌گذاشتند. کتاب‌های گرانبها یا نوشته و نامهٔ تاریخی یا مذهبی را در پوششی از پارچه‌های زربفت یا مخمل می‌پیچیدند. سجاده‌ها و جانمازی‌ها نه تنها از جنس قالی، بلکه از ابریشم یا پارچه‌های قلمکاری و گلابدوزی شده بود. همچنین برای پوشش مقبرهٔ مقدسان و بزرگان از پارچه‌های نفیس و گرانبها استفاده می‌کردند. گه‌گاه ابریشم خام به عنوان باج میان دولتها رد و بدل می‌شد، چنان‌که در صلح ایران و عثمانی (۱۰۲۰ق)، شاه عباس یکم (۹۹۶ـ ۱۰۳۸ق) پذیرفت که سالانه دویست بار ابریشم خام به استانبول بفرستد. در هر شهری یا ناحیه بسته به گیاهان صنعتی که در آنجا به دست می‌آمد، پارچه‌های ویژه‌ای می‌بافتند، اما از میان آنها یک یا چند بافته بیش از دیگر پارچه‌ها آوازه می‌یافتند و به جهت مرغوبیتشان به نام محل بافتشان منتسب می‌شدند، مانند دیبای روم و اطلس ختا. گاه نیز از جهت شهرت بسیار، نام شهر یا محلهٔ بافتشان ، روی آنها می‌ماند و نام پارچه می‌شد، مانند کازرونی، موصلی، دمشقی، ششتری ، توّزی، عتّابی و دبیقی: «چندین حریر حله که گسترد بر درخت ـ مانا که برزدند به قرقوب و شوشتری.» (کسائی مروزی) در روزگار صفویه جامهٔ زنان و مردان عبارت بود از یک پیراهن بلند با آستین‌های دراز که اغلب جلوی سینهٔ آن باز بود و لباس‌های زیر آنها دیده می‌شد. ایرانیان متمکن گاه چندین دست پیراهن فاخر روی یکدیگر می‌پوشیدند و کمربندی از پارچه یا چرم گوهر نشان به دور کمر می‌بستند. به روی این پیراهن نیم‌تنه‌ای نیز می‌پوشیدند که تا زانو یا اندکی بلندتر بود و آستین‌های کوتاه یا بلند داشت. پیراهن و نیم تنه‌ها از چلوار پنبه‌دوزی شده بود و گاه نیز نیم‌تنه‌ها از ابریشم رنگارنگ یا اطلس ، یا زری یا از پارچه‌های پولک دوزی شده، دوخته می‌شد. نقوش متداول لباس‌ها، بته جقه‌های گلدار یا تصویرهای راه راه و نقش‌های پرنده ، حیوان، گل و انسان بود. مردها عمامه به سر می‌گذاشتند. این عمامه‌ها از پارچه‌های ابریشمی سفید بودند که با نخ‌های رنگارنگ یا طلایی گلابتون دوزی می‌شدند و انتهای آنها را نیز ده تا دوازده سانتی‌متر گلدوزی می‌کردند که بالای عمامه مانند پر می‌ایستاد. زنان روسری کوتاه یا یک دستمال روی کلاهکی می‌بستند و به سر می‌گذاشتند. روسری‌ها را گاه آهار می‌زدند، چنان که از عقب قدری بالا می‌ایستاد و از دو طرف، روی گوش‌ها را می‌پوشاند. در میانهٔ

بافته‌ها در ادب فارسی

سدهٔ یازدهم هجری، روسری به شکل مثلث درآمد و گاه دو طرف آن را زیر گلو به هم می‌بستند و گوشهٔ سوم را که بلندتر بود مانند یک نوار به دور کمر می‌بستند. در پایان این سده تغییراتی در لباس‌ها رخ داد که متأثر از نفوذ اروپاییان بود. رفته‌رفته ظرافت و زیبایی لباس‌های مرسوم از میان رفت. پارچه‌ها ضخیم‌تر شدند و به جای طلا و نقره از فلزات پست‌تر استفاده شد و لباس‌هایی با کمرهای تنگ و دامن‌های کوتاه و گشاد رواج یافت. بسیاری از پارچه‌ها و جامه‌ها به سبب حضور فراوانشان در ادبیات فارسی شخصیت ادبی یافته‌اند و در آثار ادبی جایگاه مهمی برای خود باز کرده‌اند، چنان‌که نویسندگان و شاعران از آن‌ها در تشبیهات، استعارات، کنایات و ترکیبات شعری، بهرهٔ فراوان برده‌اند. مهم‌ترین پارچه‌ها به ترتیب حروف الفبا عبارتند از ۱ـ ابریشم، ۲ـ اطلس، ۳ـ برد، ۴ـ بوقلمون، ۵ـ بیرم، ۶ـ پرده، ۷ـ پرند/پرنیان، ۸ـ پلاس، ۹ـ حریر، ۱۰ـ خز، ۱۱ـ خلعت، ۱۲ـ خیش، ۱۳ـ دیبقی، ۱۴ـ دیبا، ۱۵ـ ستبرق، ۱۶ـ سقرلات، ۱۷ـ سقلاطون، ۱۸ـ سندس، ۱۹ـ شرب، ۲۰ـ شعر، ۲۱ـ صوف، ۲۲ـ عتابی، ۲۳ـ قرقوبی، ۲۴ـ قصب، ۲۵ـ کتان، ۲۶ـ کرباس، ۲۷ـ کمخا، ۲۸ـ کمسان، ۲۹ـ مبرم، ۳۰ـ مخمل، ۳۱ـ مشجر، ۳۲ـ مصمت، ۳۳ـ معرج، ۳۴ـ ملحم و ۳۵ـ وشی.

۱ـ ابریشم؛ پارچه‌ای نفیس و گرانبها است که از ماده‌ای که کرم مخصوصی به نام کرم پیله (که نوزاد حشره‌ای به نام بومبوکس موری است) به شکل نخ بسیار باریک و شفاف و مایل به زردی به دور خود ترشح می‌کند و با آن لانه‌ای بیضی شکل می‌سازد، بافته می‌شود؛ چنان‌که پس از جوشاندن پیله‌ها و خفه کردن کرم‌ها، از تارهای پیله برای بافتن پارچه استفاده می‌کنند. اطلس، حریر، پرند (پرنیان) از انواع ابریشم هستند: «و از این شهر [بردع] ابریشم بسیار خیزد.» (حدودالعالم، ۱۶۱)□ «کمندی ز ابریشم و چرم شیر ـ یکی تیغ درخورد گرد دلیر.» (فردوسی)□ «همچنان باشم ترا من که تو باشی مر مرا ـ گر همی دیبات باید جز که ابریشم متن.» (دیوان ناصرخسرو، ۳۴۱) در قدیم تارهای چنگ را از ابریشم تاب داده نیز ترتیب می‌دادند: «در آر ای مغنی سرم را ز خواب ـ به ابریشم رود و چنگ و رباب» (اقبالنامه، ۲۷۲)□ «ز چنگ ابریشم دستان نوازان ـ دریده پرده‌های عشقبازان.» (خسرو و شیرین، ۹۸)□ «در زمان تو کس از دست کسی ناله نکرد ـ به جز ابریشم و او نیز به ناحق نالید.» (دیوان سلمان، ۴۷۲)□ «حلقهٔ آن بریشمی کز بر چنگ برکشند ـ از پی آن چو ماه نو زرد و دو تا و لاغری.» (دیوان خاقانی، ۴۲۷)□ «و آن سرانگشتان او را بر بریشم‌های او [= چنگ] ـ جنبشی بس بلعجب و آمد شدی بس بیدرنگ.» (دیوان منوچهری، ۵۰)□ «به چنگ گوشمال محنت اندر ـ چنان ابریشم ناساز گردد.» (دیوان کمال‌الدین اسماعیل، ۴۶۹) ابریشم بها در معنی اجر و مزدِ ساز زدن است: «این قدر از بهر ابریشم بها ـ خرج کن چون خرج شد این‌جا بیا.» (مثنوی مولوی، ۱۳۲/۱)□ «گفت خواهم از حق ابریشم بها ـ کو به نیکویی پذیرد قلب‌ها.» (مثنوی مولوی، ۱۲۷) ابریشم طرب کنایه از آهنگ و نوای شادی است: «قدح مگیر چو حافظ مگر به نالهٔ چنگ ـ که بسته‌اند بر ابریشم طرب، دل شاد.» (دیوان حافظ، ۷۰) ابریشم چین نیز معروف بوده است: «دو جام از بادهٔ تلخ \ دو ظرف از نقل شیرین \ لحافی نرم از ابریشم چین.» (شعر انگور، ۱۲۸)

۲ـ اطلس؛ پارچه‌ای که از ابریشم می‌بافند و یک سوی آن براق است. نقش آن بیشتر ساده، اما گاه نیز منقش است. به آن حریر ساده نیز گویند. نقوش آن انواع گل‌ها (بیشتر نیلوفر)، جانوران و پرندگان تخیلی و عجیب بود. این نقوش در طرح پارچه تکرار می‌شد و اغلب چنان در کنار هم قرار می‌گرفت که بیننده احساس حرکت مورب می‌کرد: «چو کرم پیله زمن اطلسی طمع دارند ـ اگر دهند به عمریم نیم برگی تود.» (دیوان جمال‌الدین عبدالرزاق، ۸۲)□ «کناغ چند ضعیفی به خون دل بتند ـ به جمع آری کاین اطلس‌ست و آن سیفور.» (دیوان ظهیرفاریابی، ۱۳۷)□ «زربفت روز را فلک از اطلس هوا ـ خواهد بر این ممزج زرکش نثار کرد.» (دیوان خاقانی، ۱۴۹)□ «نه منعم به مال از کسی بهترست ـ خر ار جل ز اطلس بپوشد خرست.» (کلیات سعدی، ۳۰۳)□ «قلندران حقیقت به نیم جو نخرند ـ قبای اطلس آن کس که از هنر عاری‌ست.» (دیوان حافظ، ۲۳۹)□ «مکش رنج بیهوده خرسند باش ـ قناعت کن ار نیست اطلس به برد.» (دیوان حافظ، چاپ انجوی، ۱۱۰)□ «حسن این شاهد کمخا به تو رد ننماید ـ تا چو اطلس نکنی ساده دل از نقش عیوب» (نظام قاری) اطلس زرکشیده، اطلس زربفت، اطلس زرکار = اطلسی که با تارهای زر بافته شده باشد: «عاجز و بی‌کسم مبین، اشک چو اطلسم مبین ـ در تن من کشیده بین اطلس زرکشیده را.» (دیوان کبیر مولوی، ۳۶/۱)□ «چنین که اطلس زربفتِ زهره شد طالع ـ قیاس کردم و پشمینهٔ سنه زحلی‌ست.» (دیوان البسه، ۴۸)□ «ای فلک هست کفایت قدک رنگینم ـ احتیاجیم بدین اطلس زرکار تونیست.» (دیوان البسه، ۴۱) اطلس کمخا= اطلس منقش: «قاری این اطلس کمخای نفیس‌ست که

بافته‌ها در ادب فارسی

خود ـ همه پشمینه خرانند که در بازارند.» (دیوان البسه ،۶۳) اطلس چرخ/ چرخی، اطلس افلاک / فلک، اطلس گردون، اطلس آسمان و اطلس مقرنس، کنایه از آسمان، فلک نهم یا فلک الافلاک است به سبب نداشتن ستاره ، آن را فلک اطلس یا چرخ اطلس گفته‌اند: «ای اطلس چرخ پیش بالای تو پست ـ به تیر فلک فکنده حکمت صد شست/ اقبال تو چارگوشهٔ عالم را ـ مستند دستارچه آورده به دست.» (دیوان خواجو ،۵۲۱)□ « رسد بر اطلس چرخی ز مرتبت سر ما ـ گهی که شاهد والا درآید از درِ ما.» (دیوان البسه ، ۳۶)□ « به اشک از اطلس افلاک داغ شام می‌شویم ـ به نور دل، سیاهی از رخ ایام می‌شویم.» (کلیات صائب، ۶۹۸)□ «ز اطلس فلکم پردهٔ در طنبی‌ست ـ به طاقچه مه و خور جام و کاسهٔ حلبی‌ست.» (دیوان البسه ،۴۹)□ «صائب از اطلس گردون گله بی‌انصافی‌ست ـ سرو این باغچه را برگ دو پیراهن نیست.» (کلیات صائب ، ۱۶۹)□ «قدر تو را ز اطلس گردون کند قبا ـ ای در کلاه گوشهٔ قدرت شکوهِ کی.»(دیوان ابن یمین ،۷۴)□ «آن خواجه که سروری‌ست بر خلق او را ـ هست اطلس آسمان کم از دلق او را/ پیشش چو دوات هر که سر باز نشد ـ بر زد چو قلم دوده سر از حلق او را.» (دیوان ابن یمین، ۶۲۷)□ «وین اطلس مقرنس زردوز زرنگار ـ چتری بلند بر سر خرگاه خویش دان.» (دیوان حافظ ، چاپ انجوی ، ۲۸۵) اطلس آل ، اطلس گلرنگ = اطلس آتشی و پارچهٔ ابریشمی سرخ رنگ : «گل‌ست و لاله چو والای سرخ و اطلس آل ـ لباس شاهد باغ و شکوفه‌اش چادر.» (دیوان البسه ، ۱۶)□ « دستگاه صبغةالله از خم نیلی نگر ـ هر سحر کاین اطلس گلرنگ می‌آید برون.» (دیوان البسه ، ۱۰۱) اطلس گلرنگ در این بیت کنایه از خورشید است. اطلس پخته، حریری است که نخ ابریشم آن را در آب جوشانده باشند. در برابر اطلس خام: «خام پوشند و همه اطلس پخته شمرند ـ زهر نوشند و همه نوش هنیاً شنوند.» (دیوان خاقانی ، ۱۰۲) پارچه‌های هر شهر از هر دست ، پس از مرغوبیت و شهرتشان ، به نام محل بافتشان نامیده می‌شدند، چون اطلس ختا/ خطایی، کاشی، یزدی، خانبالغی (=نام قدیمی شهر پکن): «گاه در اطلس خطایی دم ـ زده از نقش و فکرهای خطا.» (دیوان البسه ، ۲۰)□ « تا جنس خطایی بود ای اطلس کاشی ـ در بار منه لاف تو باری چو قماشی.» (دیوان البسه، ۱۱۲)□ «اطلس یزدی و کاشی و ختایی دیدم ـ مثل شاه‌ست و امیرست و سپاهی دربار.» (دیوان البسه ، ۱۴)□ «رخی کز آبله مانند نقش کمخا بود ـ نمود اطلس خانبالغی ز شوکت و فر.» (دیوان البسه ، ۱۵) اطلس کحلی= اطلس سرمه‌ای رنگ : «هزار اطلس کحلی بنفشه وار دریدی ـ که پر و بال مریدی و جان جان مرادی.» (دیوان کبیر مولوی، ۲۵۶/۶) اطلس کمسان = نوعی پارچهٔ ابریشمین و دیبای سبز رنگ که بیشتر سایبان ، چتر و روپوش هودج‌های شاهانه را از آن می‌ساختند: «به رخت دسته نقش ارچه بود خوبی چو لاوسمه ـ به شرب زرفشان و اطلس کمسان نمی‌ماند.» (دیوان البسه ، ۷۹) اطلس گلگون = پارچهٔ ابریشمی پر نقش از گل :«چراغ اطلس گلگون به جامه‌دان شمعی‌ست ـ که آفتاب به پروانه خواهد از وی نور.» (دیوان البسه ، ۳۳)

۳ـ برد؛ جامه‌ای قیمتی و گرانبها، از پشم شتر که خاص یمن بوده است:«از وی (اردویل) جام‌های برد و جام‌های رنگین خیزد.» (حدودالعالم ،۱۵۸) : «خویشتن را خلق مکن بر خلق ـ برد نو بهتر از کهن دیباست.» (دیوان مسعود سعد ،۵۱)□ «تا جسم و دلت هست به‌هم هر دو مرکب ـ نایدت ز دو برد قبایی و کلایی.» (دیوان سنایی، ۶۱۲) □ «که نگردد صاف اقبال تو درد ـ هم نگردد اطلس بخت تو برد.» (مولوی) برد یمانی/ برد یمینی: «گفت گوگرد پارسی خواهم بردن به چین...و آبگینهٔ حلبی به یمن و برد یمانی به پارس.» (کلیات سعدی ،۱۰۹)□ «شب به سر ماه یمانی در آر ـ سر چو مه از برد یمانی بر آر.» (نظامی)□ «چون زرّ مزوّر نگر آن لعل بدخشیش ـ چون چادر گازر نگر آن برد یمانیش.» (دیوان ناصرخسرو ،۲۲۳) □ «ز برد یمانی و تیغ یمن ـ دگر هر چه بد معدنش در عدن.» (فردوسی) □ «سرور جملهٔ اثواب ز روی معنی ـ هست برد یمنی لبس رسول مختار.» (دیوان البسه ،۱۳)

۴ـ بوقلمون؛ دیبای رومی است که در اثر تابش نور خورشید هر لحظه به رنگی در آید: « ز قرقوبی به صحراها فرو افکنده بالش‌ها ـ ز بوقلمون به وادی‌ها فرو گسترده بسترها.» (دیوان منوچهری ، ۳) بوقلمون در این بیت کنایه از رنگارنگی دشت است. «باغ بوقلمون لباس و راغ بوقلمون‌نمای ـ آب مرواریدرنگ و ابر مرواریدبار.» (دیوان فرخی ،۱۷۵) و در این‌جا اشاره به رنگ‌های مختلف درختان ، سبزه‌ها ، شکوفه‌ها و گل‌های باغ است . «روی مشرق را بیاراید به بوقلمون سحر ـ تا بدان ماند که گویی مسند داراستی.» (دیوان ناصرخسرو ،۴۳۹)□ «که داد این قلمی را فراز بوقلمون ـ که نقشش آمده هر دم ز مخفئی به ظهور.» (دیوان البسه،۳۲) فرش بوقلمون کنایه از گل‌های رنگارنگ است : «باد در سایهٔ درختانش ـ گسترانیده فرش بوقلمون.» (کلیات سعدی ، ۳۳)□ «باغ‌پر تخت‌های سقلاطون ـ زاغ‌پر فرش‌های بوقلمون» (سنایی) و نیز بوقلمون

بافته‌ها در ادب فارسی

کنایه از دنیا و عالم است به سبب آن‌که حوادثی گوناگون برای انسان رقم می‌زند: «مأمون از نوائب دهر بوقلمون و مصون از مصائب گردون.» (ترجمهٔ محاسن اصفهان ، ۹)□ «دو رنگی شب و روز سپهر بوقلمون ـ پرند عمر ترا می‌برند رنگ و بها.» (دیوان خاقانی،۷)□ «این چه بخت نگون است و طالع دون و ایام بوقلمون.» (سعدی)□ «عارف از دست تو با چرخ و فلک در جنگ‌ست ـ که نفاق از فلک بوقلمون می‌آید.» (دیوان عارف قزوینی ، ۱۸۵)□ «گاه خِردْجوهرم، گاه جنونِ خودم ـ انجمنِ جملوهٔ بوقلمون خودم.» (دیوان بیدل دهلوی، ۹۶۸) بوقلمونی‌کردن کنایه از گوناگون جلوه کردن است: «کاین نمط از چرخ فزونی کند ـ با قلمم بوقلمونی کند.»(نظامی)

۵ ـ بَیْرَم؛ گونه‌ای پارچهٔ ریسمانی است شبیه به مثقالی عراق و شاید از آن نیز باریک‌تر و لطیف‌تر: «آسمان خیمه زد از بیرم و دیبای کبود ـ میخ آن خیمه ستاک سمن و نسترنا.» (دیوان منوچهری،۱)□ «چونان که سرنیزه‌اش بیرون رود از سنگ ـ بیرون نشود سوزن فولاد ز بیرم.» (دیوان عنصری ، ۱۹۵)□ «گویی به مثل بیضهٔ کافور ریاحی ـ بر بیرم حمرا بپراکنده‌ست عطار.» (دیوان منوچهری ، ۴۳)□ «گهی سرخ چون بادهٔ ارغوانی ـ گهی زرد چون بیرم زعفرانی.» (دیوان فرخی ،۳۶۳)□ «یکی برگ او بیرم و شاخ بسّد ـ یکی برگ او کژدم و شاخ نشتر.» (ناصرخسرو) «از پس باغ فرشها آورد ـ ابرنیسان ز بیرم و کمسان.» (دیوان مسعود سعد، ۳۸۳) بیرم لاجورد ، کنایه از آسمان است: «چو خورشید در قیر زد شعر زرد ـ گهربفت شد بیرم لاجورد.» (فردوسی) بیرم کبود، کنایه از شب است: «بر بیرم کبود چنین هر شب ـ چندین هزار چون شکفد عبهر.» عبهر نیز کنایه از ستارگان است. بیرم سلطانی: «به بیرم که سلطانی او راست نام ـ بدادند دستارها را تمام.» (دیوان البسه ، ۱۷۵) بیرم چین:«خیمه‌ها ساختم ز بیرم چین ـ فرش کردم ز دیبهٔ ششتر.» (دیوان مسعود سعد ،۱۵۲)

۶ ـ پرده؛ پارچه‌ای بلند و بزرگ که در جلوی در خانه‌ها می‌آویختند تا از دیده شدن درون خانه جلوگیری کنند یا مانع از تابش نور خورشید شوند یا حرارت خانه را نگه‌دارند. پس از آن به مجاز در معنی حجاب، پوشش و چیزی که دو چیز را از هم جدا کند، به کار رفت. از پرده‌های زیبا و منقش برای تزیین تالارها و اتاق‌های کاخ‌ها، استفاده می‌کردند و آن‌ها را بر دیوارها می‌کوبیدند. «و از وی [خوزستان] شکر و جام‌های گوناگون خیزد] و پردها و سوزن کردها و شلواربند و ترنج شمامه و خرما خیزد...» (حدودالعالم ، ۱۳۷): «گفتا نه گفتنی‌ست سخن گر چه محرمی ـ درکش زبان و پرده نگه‌دار و می بنوش.» (دیوان حافظ ـ ۳۸۶)□ «هر که را کرد شرم ازو دوری ـ بدرد پرده‌های مستوری.» (اوحدی)□ «ز غمازی‌ست مشک آخر سیه‌روی ـ که از صد پرده بیرون می‌دهد بوی.» (جامی)□ «در پردهٔ هواییم پوشیده‌ای برهنه ـ از خانهٔ نواییم چون پرده مانده بر در.» (سیف اسفرنگ)□ «تمام شب به خیال تو رفت و می‌دیدم ـ که پشت پردهٔ اشکم سپیده سر می‌زد.»(ابتهاج)□ «در پرده پختیم سودای خامی ـ چندان که خندید آیینه برما.» (بیدل)□ «اسرار پردهٔ دل مفهوم حاضران نیست ـ بیدل! ز دور داریم در گوش دل صدایی.» (بیدل)□ «جنگجو فتنه مکن \ پرده از کار برانداز و مپیچان مطلب \ راستی گوی به من \ تو مگر عاشق حبس و کتک و تبعیدی؟» (لاهوتی)□ «محو آن اختر شبتاب که می‌سوزد گرم ـ مات این پردهٔ شبگیر که می‌بازد رنگ.» (ابتهاج)□ «نیمه شب در پرده‌های بارگاه کبریای خویش \ پنجهٔ خشم خروشانم جهان را زیر و رو می‌ریخت.» (فروغ فرخزاد)□ «پرده‌های تار و رنگارنگی آید در نظر ـ لیک مخفی در پس آن پرده‌ها اسرارها.» (فرخی یزدی) گاه پرده کنایه از عالم غیب و امور نهانی است: «ناامیدم مکن از سابقهٔ لطف ازل ـ تو پس پرده چه دانی که که خوب‌ست و که زشت.»(دیوان حافظ ،۲۴۹)□ «مردم در این فراق و در آن پرده راه نیست ـ یا هست و پرده‌دار نشانم نمی‌دهد.»(دیوان حافظ، ۳۴۸)□ «تا نگردی آشنا زین پرده رمزی نشنوی ـ گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش.» (دیوان حافظ ،۳۸۷) □ «ماییم ز جور فلک آینه‌گون ـ با آه دلی که سنگ از او گردد خون/ روزی به هزار غم به شب می‌آریم ـ تا خود فلک از پرده چه آرد بیرون.» (دیوان ابن‌یمین ،۶۹۶) پرده در معنی حرمسرا نیز به کار رفته است: «تهمتن برفت از بر تخت اوی [تخت کیکاووس] ـ سوی کاخ سودابه بنهاد روی /ز پرده به گیسوش بیرون کشید ـ ز تخت بزرگیش در خون کشید.» (فردوسی)□ «روزی از محرمی چو فرزندان ـ رفت در پردهٔ پدر خندان.»(هشت‌بهشت ،۲۴۹) ز پرده‌بیرون‌شدن کنایه از بی‌قرار شدن و بی‌حفاظ شدن است: «یک پرده برانداخته آن شاهد اعظم ـ از پرده برون رفته همه اهل زمانه.»(دیوان کبیر مولوی ، ۲۲۴/۷)□ «دلم از پرده برون می‌رود از غایت شوق ـ هر نفس کان صنم شنگ برون می‌آید.» (دیوان خواجو ،۶۷۴) □ «مگر ز پرده برون اوفتاد نالهٔ من ـ که می‌دهد فلکم گوشمال چون طنبور.» (دیوان ظهیرفاریابی ،۱۳۹) پرده از راز یا معما برداشتن یا بیرون شدن، کنایه از آشکار کردن است:

بافته‌ها در ادب فارسی

«دل ز تیمار جان و تن برداشت ـ پرده از راز خویشتن برداشت.» (هشت‌بهشت ،۵۶)□ «سخن سربسته گفتی با حریفان ـ خدا را زین معما پرده بردار.» (دیوان حافظ ، ۳۵۹)□ «کنون که راز دل ما ز پرده بیرون شد ـ بزن که در دل این پرده راز می‌گویی.» (شهریار)□ «دلا خموشی چرا؟ چو خم نجوشی چرا؟ ـ برون شد از پرده راز ، تو پرده پوشی چرا؟» (دیوان عارف قزوینی ،۳۷۶) پرده از رخ برگرفتن، کنایه از نقاب از چهره کنار زدن است: «پرده ز رخ برمگیر تا نشوم خودپرست ـ آینه را برمدار تا نشوی خویش بین.» (دیوان سلمان ساوجی ،۵۹۰)□ «ساقی بیا که یار ز رخ پرده برگرفت ـ کار چراغ خلوتیان باز درگرفت.»(دیوان حافظ ،۲۵۲) پرده از روی کار برگرفتن یا افتادن، پرده از کار کسی برافکندن کنایه از رسوا کردن و آشکار کردن حقیقت حال است: «با وی از هیچ لابه در نگرفت ـ پرده از روی کار برنگرفت.» (هفت پیکر،۱۵۱)□ «فلک ای کاش بردارد ز روی کارها پرده ـ که نقد زاهدان و جنس میخواران شود پیدا.» (دیوان بابافغانی ، ۱۰۳)□ «حافظ به زیر خرقه قدح تا به کی کشی ـ در بزم خواجه پرده ز کارت برافکنم.» (دیوان حافظ ، ۴۲۹)□ «یا پرده‌ای به چشم تأمل فروگذار ـ یا دل بنه که پرده ز کارت برافکنند.» (کلیات سعدی، ۵۰۰)□ «اگر که پرده برافتد ز کار می‌بینی ـ به چشم عارف و عامی در این میان رسواست.»(عارف قزوینی) پرده دریدن کنایه از افشای راز است: «تاب بنفشه می‌دهد طرهٔ مشکسای تو ـ پردهٔ غنچه می‌درد خندهٔ دلگشای تو.» (دیوان حافظ ، ۴۷۷)□ «چو غنچه بر سرم از کوی او گذشت نسیمی ـ که پرده بر دل خونین به بوی او بدریدم.» (دیوان حافظ ،۴۱۳)□ «دل ما بردی و گویی که خبر نیست مرا ـ پرده اکنون که دریدی ز چه می‌پوشانی.» (دیوان خواجو ، ۴۹۴)□ «منگر سوی گروهی که چو مستان از خلق ـ پرده بر خویشتن از بی‌خردی می‌بدرند.»(دیوان ناصر خسرو،۱۰۰)□ «بیامد بگفت آنچه دید و شنید ـ همه پردهٔ رازها بردرید.»(فردوسی)□ «زمرهٔ شاه و گدا، خیل سیاه و سپید ـ پردهٔ ناموس ما ، دست اجابت درید.» (وحید دستگردی)□ «می‌دریدم پرده‌های دود را تا در خروش باد ـ دختر آتش برقصد مست در آغوش جنگل‌ها.»(فروغ فرخزاد)□ «هزار پرده دریدند و نغمه رنگ نبست ـ زبان خلق همان معنی مگوی تو داشت.» (دیوان بیدل دهلوی ، ۲۳۶) پرده بازکردن، پرده برافکندن، پرده برافتادن ، پرده برانداختن ، پرده بالا کردن، پرده از چیزی فروکشیدن کنایه از آشکار کردن است: «پس زفان بگشاد گفت ای بی‌نیاز ـ پرده کن در پیش من زین راز باز.» (منطق‌الطیر،۱۰۲)□ «حجاب چهرهٔ جان می‌شود غبار تنم ـ خوشا دمی که از آن چهره پرده برفکنم.»(دیوان حافظ ، ۴۲۸)□ «ور پردهٔ کبریا برافتد ـ بنیاد وجود ما برافتد.»(مونس‌العشاق ،۵)□ «در پای تو هر که سرنینداخت ـ از روی تو پرده برنینداخت.» (کلیات سعدی ، ۶۵۹)□ «سوخت جانم درون تن چه کنم ـ پرده بالا نمی‌توان کردن.» (دیوان امیرخسرو ،۴۸۵)□ «یا چشم مرا ز جای برکن ـ یا پرده ز روی خود فروکش.» (نیمایوشیج) پرده برداشتن به معنی پرده انداختن نیز به کار رفته است: «پرده بردار که بیگانه خود این روی نبیند ـ تو بزرگی و در آیینهٔ کوچک ننمایی» (کلیات سعدی، ۶۰۰) پرده پوشیدن، پرده پوشی و پرده تنیدن، کنایه از راز نهان کردن است: «خرقه پوشی من از غایت دینداری نیست ـ پرده‌ای بر سر صد عیب نهان می‌پوشم.» (دیوان حافظ ، ۴۲۷)□ «ز آن‌جا که پرده‌پوشی عفو کریم تست ـ بر قلب ما ببخش که نقدی‌ست کم‌عیار.» (دیوان حافظ ، ۳۶۰)□ «من چو این پرده خود گشادم باز ـ پرده‌پوشی چرا کند غماز.»(هشت‌بهشت ، ۷۰)□ «پس پرده بیند عمل‌های بد ـ همو پرده پوشد به آلای خود.» (کلیات سعدی، ۲۰۲)□ «دوم پرده بر بی‌حیایی مَتَن ـ که خود می‌درد پرده بر خویشتن.» (کلیات سعدی ،۲۵۲) پرده دار به معنی حاجب، دربان، و رازدار است : «چه دانی که همدست گردند و یار ـ یکی دزد باشد یکی پرده‌دار.» (کلیات سعدی ، ۲۱۴)□ «آن را که عقل و همت و تدبیر و رای نیست ـ خوش گفت پرده‌دار که کس در سرای نیست.» (کلیات سعدی ،۱۶۶)□ «مغنی از آن پرده نقشی بیار ـ ببین تا چه گفت از درون پرده‌دار.» (دیوان حافظ، ۵۵۵)□ «راز درون پرده چه داند فلک خموش ـ ای مدعی نزاع تو با پرده‌دار چیست.» (دیوان حافظ ،۲۳۹)□ «مثل زنند که شب پرده‌دار اسرار است ـ چراست از شبِ خط تو رازها پیدا؟» (دیوان کمال اسماعیل ،۲۰۷)□ «بیامد بر سام یل پرده‌دار ـ بگفت و بفرمود تا داد بار.» (فردوسی) پرده در= آشکار کنندهٔ راز: «اشک غماز من ار سرخ برآید چه عجب ـ خجل از کردهٔ خود پرده‌دری نیست که نیست.»(دیوان حافظ ،۲۴۴)□ «تو بینا و ما خائف از یکدگر ـ که تو پرده‌پوشی و ما پرده‌در.» (کلیات سعدی ، ۳۹۸)□ «ترسم که اشک در غم ما پرده‌در شود ـ وین راز سر به مُهر به عالم سمر شود.»(دیوان حافظ ،۳۴۶)□ «پرده‌در است آن‌که در این عالم است ـ راز ترا هم دل تو محرم است.»(نظامی) پرده دری کنایه از گستاخی و افشای راز است: «تنها نه ز راز دل من پرده برافتاد ـ تا بود فلک شیوهٔ او پرده‌دری بود.» (دیوان حافظ ، ۳۳۹)□ «مکن پرده‌دری در مهد شاهان ـ تو را آن بس که کردی در

بافته‌ها در ادب فارسی

سپاهان.» (خسرو و شیرین ،۳۰۸) پرده‌زن = نوازنده: «چون پرده‌زنِ صفیر عنقا ـ زد پردهٔ جان به سجع و رقا.» (مونس العشاق ، ۷۱) پردهٔ زنگار، پردهٔ زنگارگون، پردهٔ زنگارخورد کنایه از آسمان است: «بر قلهٔ کهسار زنی بیرق خورشید ـ بر پردهٔ زنگار کشی پیکر جوزا.» (دیوان خواجو ،۹۴ مقدمه)□ «در پس این پردهٔ زنگارگون ـ عاریتانند ز غایت برون.» (مخزن‌الاسرار ، ۹۸۰)□ «محرم این پردهٔ زنگی‌نورد ـ کیست در این پردهٔ زنگارخورد.» (مخزن‌الاسرار ،۶۹) پرده‌سازی ، کنایه از ظاهرسازی است: «این هفت فلک به پرده‌سازی ـ هست از جهت خیال بازی.» (لیلی و مجنون ،۲۱) پردهٔ شام = پردهٔ شب: «آن زمان وقت می صبح فروغ است که شب ـ گِرد خرگاه افق پردهٔ شام اندازد.»(دیوان حافظ ،۲۹۵)□ «هر قطره که در پردهٔ شب ریخت ز چشمم ـ چون شبنم گل آینهٔ روی چمن شد.»(کلیات صائب ، ۳۹۸) پردهٔ صبح، کنایه از صبح صادق است: «چون نور چراغ آسمان گرد ـ از پردهٔ صبح سر به در کرد.» (لیلی و مجنون ،۱۳۱) پرده‌شناسان کار، کنایه از پیامبران است: «پرده‌گشای فلک پرده دار- پردگی پرده‌شناسان کار.» (مخزن‌الاسرار ،۲) پردهٔ‌غیب : «صبح امید که بد معتکف پردهٔ غیب ـ گو برون آی که کار شب تار آخر شد.» (دیوان حافظ ، ۳۰۶) پردهٔ کحلی ، کنایه از تاریکی است: «چو رخ نمود بر ایوان این حدیقهٔ مینا ـ ز زیر پردهٔ کحلی عروس کلهٔ خضرا.»(دیوان خواجو ، ۲) پرده‌نشینان چمن و پرده‌نشینان باغ ،کنایه از گل‌ها است: «سر به سر پرده‌نشینان چمن را دیدیم ـ چون تو ای تاک کسی دختر محبوب نداشت.» (دیوان سلیم ، ۱۰۸)□ «ناموس بُرده پرده‌نشینان باغ را ـ ای تاک دختر تو چه محبوب دختری است.» (دیوان سلیم ، ۱۱۴) پرده‌نشینان چشم کنایه از اشک است: «پوشیده‌اند پرده‌نشینان چشم من ـ بر هفت‌پرده، پردهٔ دیگر، زهی حجاب!» (دیوان ابوالحسن فراهانی ، ۲۹) پرده‌نشینان فلک ، کنایه از ستارگان است: «دیدهٔ پرده‌نشینان فلک حیران است ـ زین چراغی که نهان در پی سرپوش من است.» (کلیات صائب ، ۲۱۵) پردهٔ نیلگون، کنایه از آسمان است: «در آن مانده کاین پردهٔ نیلگون ـ چه شب بازی از پرده آرد برون.» (شرفنامه ،۴۶۷) پردهٔ نه‌تو و پردهٔ نه میخی، کنایه از فلک است: «بستم در اندیشه که چیزی نگشاید ـ زین خانهٔ شش‌گوشه و زین پردهٔ نه‌تو.» (دیوان شمس طبسی ، ۶۵)□ « هرچه در این پردهٔ نه‌میخی است ـ بازی این لعبت زرنیخی است.» (مخزن‌الاسرار، ۷۹)□ «ز ساز محفل تحقیق این آواز می‌آید ـ که ای آهنگ یکتایی! از این نه پرده عریان شو.» (دیوان بیدل ، ۱۱۰۱) پرده‌نشینان ،کنایه از فرشتگان است: «پرده‌نشینان که درش داشتند ـ هودج او یک تنه بگذاشتند.» (مخزن‌الاسرار ، ۱۷) پرده‌نشین بودن: «در کارگلاب و گل حکم ازلی این بود ـ کاین شاهد بازاری وان پرده‌نشین باشد.» (دیوان حافظ ، ۳۰۲) پرده‌نشین کردن سرِخواب ، کنایه از بستن پلک چشم است: «پرده‌نشین کرد سر خواب را ـ کسوت جان داد تن آب را.» (مخزن‌الاسرار ،۵) پردهٔ ناموس دریدن = بی‌آبرو کردن: «پردهٔ ناموس را خواهم دریدن چون حباب ـ بر تنم زندان شده‌ست از زور صهبا پیرهن.» (کلیات صائب ،۷۳۴) پردهٔ لاابالی زدن، کنایه از بی‌قیدی است: «چون جوان بودی و زَفت و سخت زه ـ تو نمی‌رفتی سوی صف بی‌زره/ چون شدی پیر و ضعیف و منحنی ـ پرده‌های لاابالی می‌زنی.»(مثنوی مولوی، ۱۹۵/۳)□ پردهٔ هفت‌رنگ ، کنایه از خودنمایی و نیز هفت آسمان است: «برون آی از این پردهٔ هفت‌رنگ ـ که رنگی بود آینه زیر زنگ.» (شرفنامه ،۳۳) پردهٔ گوش دریدن ، کنایه از کر شدن است: «درید پردهٔ گوش فلک ز نالهٔ صور- همان تو گوش بر آواز نغمهٔ چنگی.» (صائب)

۷- پرند/ پرن / پرنیان؛ جامهٔ ابریشمین/ حریر بی‌نقش و ساده را پرند و جامهٔ ابریشمین / حریر منقش را پرنیان گویند. «و از این ناحیت[چین] زر بسیار خیزد و حریر و پرند و خاوخیر چینی.» (حدود العالم، ۶۰): «گفتم چه چیز باشد زلفت در آن رخت ـ گفتا یکی پرند سیاه و یکی پرن.» (دیوان فرخی ، ۳۱۰)□ «یا آتش شعاع ز مشرق فروختند ـ یا پرنیان لعل کسی باز گسترید.» (کسایی مروزی ، ۷۸)□ «زمانی برق پرخنده زمانی ابر پرناله ـ چنان چون مادر از سوک عروس سیزده ساله/ و گشته زین پرند سبز شاخ بید بن ساله ـ چنان چون اشک مهجوران نشسته ژاله بر لاله.»(دیوان رودکی ، ۴۹۰)□ «چون‌که زرین قدحی بر کف سیمین صنمی ـ یا درخشنده چراغی به میان پرنا.» (دیوان منوچهری ، ۱)□ «خداوند ما باد پیروزگر ـ سروکار او با پرندین بری.» (دیوان منوچهری ، ۱۲۱)□ «یکی خیمهٔ پرنیان ساخته ـ ستاره زده جای پرداخته.»(فردوسی)□ «ردای پرنیان گر می‌بدری- چرا منسوج کردی پرنیانت.» (دیوان ناصرخسرو ، ۸۵)□ «قبا گر حریر است و گر پرنیان ـ به ناچار حشوش بود درمیان .» (کلیات سعدی ،۲۰۵) پرنیان در معنی لطافت و نرمی نیز به کار رفته است: «بوی جوی مولیان آید همی ـ یاد یار مهربان آید همی/ ریگ آموی و درشتی راه او ـ زیر پایم پرنیان آید همی.»(دیوان رودکی ،۴۹۵)□ «سپر بر سرآورد مرد جوان ـ بزد بر سپر گشت چون پرنیان.»(فردوسی)□ «چراکه قول تو چون خز

ـ پرنیان تنت است ـ اگر تو در سلب خز و پرنیان شده‌ای.» (ناصرخسرو، ۳۹۱)□ «رخ از زیلو نگردانم به خار بوریا از پرنیان خسک در راه مشتاقان بساط پرنیان باشد.» (دیوان البسه، ۴) □ «عهد و میثاق و فرامین پادشاهان را بر پرند و پرنیان می‌نوشتند از زابلستان تا به دریای سند ـ نوشتیم عهد ترا بر پرند» (فردوسی)□ «یکی نامه دارم بر شاه هند ـ نبشته خط پرنیان بر پرند.»(فردوسی)□ «نبشتند منشور بر پرنیان ـ همه یادشاهی به رسم کیان.» (فردوسی) پارچه‌ها را بر حسب جنس یا نقشان نام‌گذاری می‌کردند: مانند پرند چینی، پرند مشتری و پرند رومی. «ز گفتار او شاد شد شاه هند ـ پیرست ایوان به چینی پرند.» (فردوسی)□ «پری‌چهرگان روی در نیلگون پرند ـ به پولاد پوشیده چینی پرند.» (دیوان عنصری ، ۳۵۰)□ «از روی چرخ چنبری رخشان سهیل و مشتری ـ چون بر پرند مشتری پاشیده دینار و درم.»(لامعی)□ «خداوند ایران و توران و هند ـ به فرّش جهان شد چو رومی پرند.» (فردوسی)□ پرند آب‌داده، کنایه از شمشیر است: «به یک دستش پرند آب داده، به دیگر دست مشکین تاب داده.»(ویس و رامین ،۲۱۶)□ «به زرین و سیمین چو صد تیغ هند ـ جز او می به زهر آب داده پرند.» (فردوسی) پرندآور، کنایه از تیغ و شمشیر است: «بینداخت تیغ پرندآورش ـ همی خواست از تن بریدن سرش.»(دقیقی)□ «کمندی به فتراک و اسبی دوان ـ پرندآور و جامهٔ هندوان.»(شاهنامه ،۷۱۲/۳)□ «به زخم پرند آور از پشت پیل ـ همی معصفر تاخت بر تل نیل.» (گرشاسبنامه، ۲۰۰)□ «آن پرندآور که گه چون نون بود گه چون الف ـ چون الف بالای شاهان جهان را نون کند.»(دیوان قطران، ۸۳)□ «تا بنای ملک و دین را ابتدا شاهان عصر ـ بر قلم سازند و بر تیغ پرندآور نهند.»(دیوان ابن‌یمین ، ۷۳) پرندچهره، کنایه از صیقلی و شفاف بودن است: « پرند چهرهٔ الماس رنگ شمشیرش ـ در آن دیار نماند از مخالفان دیار.» (دیوان عنصری، ۷۴) پرند نیلگون و پرنیان هفت رنگ = پرند نیلگون کنایه از سبزه و گیاه و پرنیان هفت رنگ استعاره از گل‌های رنگارنگ است: « چون پرند نیلگون بر روی پوشد مرغزار ـ پرنیان هفت‌رنگ اندر سرآرد کوهسار.» (دیوان فرخی ، ۱۷۵) پرنیان معصفر در معنی حریر زرد سرخ و استعاره از گل و شکوفه است : «همه باغ کله است و تندر کشیده ـ به هر کله‌ای پرنیانی معصفر.»(دیوان فرخی، ۸۳)

۸ ـ پلاس؛ پارچه‌ای پشمین کلفت که درویشان از آن جامه پوشند و نیز چون کسی را ماتم بسیار می‌رسید، لباس از پلاس می‌کرد. «و از این ناحیت [گوزگانان] اسبان بسیار خیزد و نمد و حقیبه و تنگ اسب و زیلوی و پلاس.» (حدودالعالم، ۹۵): «وگر برگذشته ز شب چند پاس ـ بدزدد ز درویش دزدی پلاس.» (فردوسی)□ «شوم پیش یزدان بپوشم پلاس ـ نباشم ز کردار او ناسپاس.» (فردوسی)□ «کرده گردون ز توزی و دیبا ـ کسوت و فرش من به شال و پلاس.» (دیوان مسعود سعد ،۲۹۶)□ «جهد کن تا آن فتور از کار من بیرون شود ـ خوش نباشد جامه نیمی اطلس و نیمی پلاس.» (دیوان ظهیر، ۲۸۷)□ «آتشی کرده با گیا خویشی ـ گلرخی در پلاس درویشی.» (نظامی)□ «تا چو عروسان درخت از قیاس ـ گاه قصب پوشی و گاهی پلاس.» (نظامی)□ «زاهدی در پلاس پوشی نیست ـ زاهد پاک باش و اطلس پوش.» (سعدی) پلاس در معنی مکر و حیله نیز هست: «بس که با من کج‌پلاسی کرد چرخ بدپلاس ـ دوش بختم را پلاس دادخواهی شد لباس.» (شانی تکلو)□ « با جمله پلاس خوش نباشد ـ آن عهد پلاس را وفا کو.»(دیوان کبیر مولوی ، ۵۱/۵) پلاس شب ، کنایه از تاریکی است: «میلی بساز ز آه و بزن بر پلاس شب ـ در کش به چشم روز به فرمان صبحگاه.» (دیوان خاقانی ،۳۷۵) پلاس پوشیدن، کنایه از جامهٔ عزا و ماتم پوشیدن است: «ای شب اگر پلاس نپوشیده‌ای به سوگ ـ لب‌های خشک و گونهٔ چون زعفران کجاست؟» (دیوان مجیر بیلقانی ، ۳۶۷) پلاس سیه بر گلو افکندن و پلاس در گردن کردن کنایه از عزادار شدن است: «آب خضر پلاس سیه بر گلو فکند ـ دست از حیات شست چو آن دُر شاهوار.» (کلیات صائب ، ۸۱۳/۲)□ «از مردن شاه دین[شاه عباس] فلک شیون کرد ـ در ظلمت شب پلاس در گردن کرد.» (میرزا رفیع)

۹ ـ حریر؛ جامهٔ ابریشمین ، نوعی از ابریشم و پرند: «و از این ناحیت [چین] زر بسیار خیزد و حریر و پرند و خاوخیر چینی و دیبا.» (حدودالعالم ،۶۰): «ز دینار و یاقوت و مشک و عبیر ـ ز دیبای زربفت و خز و حریر.» (فردوسی)□ «چو آن خرد را سیر دادند شیر ـ نوشتندش اندر میان حریر.» (فردوسی)□ «چندین حریر حله که گسترد بر درخت ـ گویی که بر زدند به قرقوب و شوشتر.» (کسایی مروزی ،۱۰۲)□ «دیو کز وادی محرم شنود نامهٔ کوس ـ چون حریر علمش لرزه بر اعضا بینند.» (خاقانی)□ «بوریاباف اگر چه بافنده است ـ نبرندش به کارگاه حریر.»(کلیات سعدی ، ۱۶۰)□ «نگاه دوخته بر آسمان مینارنگ ـ ز لابه‌لای بسی ابرهای همچوحریر.» (منوچهرشیبانی) حریر

بافته‌ها در ادب فارسی

سبز کنایه از سبزی بستان است: «کردشان مادر بستر همه از سبز حریر ـ نه خورش داد مر آن بچگکان را و نه شیر.» (دیوان منوچهری ، ۱۹۵)□ «به قول چرخ گردان بر زبان باد نوروزی ـ حریر سبز در پوشند بستان و بیابان‌ها.»(دیوان ناصرخسرو ،۱۹)□ «درختان را حریر سبز بر سر ـ زمین را از زمرد جامه در بر.»(میرزادهٔ عشقی)□ « چو موج باد که در پردهٔ حریر افتد ـ طنین بال تو پیچید در ترانهٔ من.» (گیاه و سنگ نه ،آتش،۱)□ «حریر گونه‌ام را نامه خواهم کرد\ سر مژگان خود را خامه خواهم کرد \ حروف از اشک خواهم ساخت \ مگر این سان توانم نامه‌ای اندوهگین پرداخت.» (سرمهٔ خورشید ، ۱۵۳) حریر سیاه، کنایه از سیاهی شب است: «چو گردون بپوشد حریر سیاه ـ به جشن آید آن مرد با دستگاه.» (فردوسی) در قدیم نامه‌هایی را که پادشاهان و معشوقان می‌فرستادند، بر حریر سفید یا بر حریر چینی می‌نوشتند: «بفرمود تا پیش او شد دبیر ـ قلم خواست رومی و چینی‌حریر.» (فردوسی)□ «یکی نامه‌ای بر حریر سپید ـ بدان اندرون چند بیم و امید.» (فردوسی)

۱۰ـ خز؛ جامهٔ ابریشمین یا جامه‌ای از موی حیوان خز است. «شوش شهری است ... و از وی جامه و عمامهٔ خز خیزد و ترنج دست‌انبوی...» (حدودالعالم ، ۱۳۹)□ «خز به‌جای ملحم وخرگاه ـ بدل باغ و بوستان آمد.» (دیوان رودکی ، ۴۶۱)□ «چو ما مهرگانی بپوشیم خز ـ به نخجیر باید شدن سوی خز.»□ «ز دیبا و خز چهار صد تخته نیز ـ همه تخته‌ای کرده از چوب شیز.» (فردوسی)□ «تا می ناب ننوشی نبود راحت جان ـ تا نبافند بریشم خز و دیبا نشود.»(دیوان منوچهری،۳۴)□ «خیزید و خز آرید که هنگام خزان‌ست ـ باد خنک از جانب خوارزم وزان‌ست.» (دیوان منوچهری،۱۵۳)□ «پس آنگه از خز و دیبا و دینار ـ وجوه خرج دادندش به خروار.»(نظامی)□ «آزر بتگر تویی کز خزّ و بز ـ تنت چون بت پر ز نقش آزر است.»(دیوان ناصرخسرو، ۴۸)□ «و شهر سوس را بناکرد کی خز سوسی از آن‌جا خیزد.» (فارسنامهٔ ابن‌بلخی ، ۲۸)□ «جمال خویش را در خز و خارا ـ بپوشیدن همی کرد آشکارا.» (نظامی)□ «به دندان مزد از او خواهم قمیصی ـ اگر اطلس بود یا خاره یا خز.» (سوزنی)□ « به خز و اطلس اگر روزی التفات کنی ـ به قدر کن که نه اطلس کمست در بازار.» (کلیات سعدی ، ۷۲۱)□ «خز سیم‌دوزی شده زیر سنگ ـ قبای زرافشان برآمد ز تنگ.» (نظام قاری) در شهر کوفه نیز خز می‌بافته‌اند و خز آن مشهور بوده است: «خز کوفی و جوال ار چه ز پشمند به اصل ـ لیک دورست به معنی خز کوفی ز جوال.» (ازرقی) خز کبود، خز زرد ،خز سبز : «کبک پوشیده به تن پیرهن خزّ کبود ـ کرده با قیر مسلسل دو بر پیرهنا.» (دیوان منوچهری، ۱)□ «آبی چو یکی کیسککی از خز زرد است ـ در کیسه یکی بیضهٔ کافور کلان است.»» (دیوان منوچهری، ۱۳)□ «بسته عمامه‌های خز از سبز ضیمران ـ بشکست حقه‌های زر و در میوه‌دار.» (دیوان منوچهری، ۳۹) خز کنایه از سبزه و گیاه است. خز ادکن = خز نیلگون ، خز تیره‌گون، خز خاکستری رنگ: «حجت را شعر به تأیید او ـ نرم و مزین چو خز ادکن ست.» (دیوان ناصرخسرو ، ۷۶)□ «مرا بر سر عمامه خز ادکن ـ بزد دست زمان خوش‌خوش به صابون .» (دیوان ناصرخسرو ، ۳۲۹)

۱۱ ـ خلعت؛ جامه‌ای که پادشاه یا امیری از برای بزرگداشت کسی، به وی هدیه کند، یا خود بر تن او پوشاند و آن سه پارچه است، دستار، جامه و کمربند: «بر ایشان یکی خلعت افکند شاه ـ کزان ماند اندر شگفتی سپاه.» (فردوسی)□ «کرا عقل از فضایل خلعت دینی بپوشاند ـ نتاند کرد از آن خلعت هگرز این دیو عریانش.» (دیوان ناصرخسرو ،۲۱۷)□ « روز شنبه بیستم ماه محرم رسول را بیاوردند و خلعتی دادند سخت فاخر.» (تاریخ بیهقی)□ «زاهدی را پادشاه روزگار... خلعتی گرانمایه داد.» (کلیله و دمنه) □ «خلعت طاوس آید ز آسمان ـ کی رسد از رنگ دعوی‌ها بر آن.» (مولوی) □ « یک خلقت زیبا به از هزار خلعت دیبا.» (کلیات سعدی ، ۱۱۲)□ «گفت دامن بدار! درویش گفت دامن از کجا آرم که جامه ندارم؟ ملک را بر حال صعب او رحمت آمد و خلعتی بر آن مزید کرد.» (سعدی)□ «به طهارت گذران منزل پیری و مکن ـ خلعت شیب چو تشریف شباب آلوده.» (دیوان حافظ ، ۴۸۶)□ «آن‌جا که عشق خلعت رسوایی آورد ـ پیراهنی که چاک ندارد رفو کنند.» (بیدل) خلعت افلاک / جامهٔ افلاک، کنایه از زیبایی‌های عالم بالا است: «خلعت افلاک نمی‌زیبدت ـ خاکی و جز خاک نمی‌زیبدت.» (نظامی) خلعت نوروزی، کنایه از سبزی و خرمی است: «درختان را به خلعت نوروزی قبای سبز ورق دربرگرفته.» (کلیات سعدی ، ۲۸) خلعت وزارت، خلعتی است که جهت وزارت بر کسی پوشند: « امیر روی به خواجه کرد و گفت خلعت وزارت بباید پوشید که شغل در پیش بسیار داریم.» (تاریخ بیهقی) خلعت رنگین، کنایه از گل و شکوفهٔ رنگارنگ است: «راست پنداری که خلعت‌های رنگین یافتند ـ باغ‌های پر نگار از داغگاه شهریار.» (دیوان فرخی ، ۱۷۵) خلعت اسفهسالاری = لباس گرانبهایی که از طرف شاه به جهت

بافته‌ها در ادب فارسی

سپهسالاری عطا می‌شود: «بوالمظفر گفت: مبارک باد خلعت اسفهسالاری.»(تاریخ بیهقی) خلعت ایزدی، خلعت کردگار ، کنایه از موهبت الهی است: «خرد خود یکی خلعت ایزدی‌ست ـ از اندیشه دورست و دور از بدی ست.»(فردوسی)□ «ازین هر سه گوهر بود مایه‌دار ـ که زیبا بود خلعت کردگار.» (فردوسی) خلعت حاجبی = جامه‌ای که پادشاه به رئیس حاجبان دربار می‌داد: «امیر فرمود وی را به جامه‌خانه بردند و خلعت حاجبی پوشانیدند.» (تاریخ بیهقی) خلعت عارضی ، خلعتی است که به عارض سپاه می‌دادند:«روز دیگر شنبه بوالفتح را به جامه خانه بردند و خلعت عارضی پوشید.» (تاریخ بیهقی) خلعت راست کردن = خلعت آماده کردن :«گفت: امیر را بگوی که بباید فرمود تا خلعت وی راست کنند، زیاده از آنکه ارياق را.» (تاریخ بیهقی) خلعت آراستن = جامهٔ گرانبها برای کسی فراهم کردن: «سزاوار او خلعت آراستند ـ ز گنج آنچه پرمایه‌تر خواستند.» (فردوسی) خلعت یافتن ، کنایه از عزت و احترام یافتن است: «حسنک برفت و کوکبهٔ بزرگ با وی از قضات... نواخت و خلعت یافتند.» (تاریخ بیهقی) خلعت مصری، خلعتی است که فاطمیان به مردمان می‌دادند: «حسنک قرمطی را بر دار باید کرد و به سنگ بباید کشت تا بار دیگر به رغم خلفا هیچ‌کس خلعت مصری نپوشد و حاجیان را در آن دیار نبرد.» (تاریخ بیهقی)

۱۲ـ خیش؛ پارچه‌ای از کم‌بهاترین نوع کتان که از آن پرده و دستار سازند، پرده‌ای که آن را به میان خانه آویزند و حرکتش دهند تا خانه خنک شود. «و از بصره نعلین خیزد و فوطه‌های نیک و جامه‌های کتان و خیش مرتفع.» (حدودالعالم،۱۵۲)□ «تا تو آن خیش ببستی به سر اندر پسرا ـ بر دلم گشت فزون از عدد ریشش ریش.» (کسایی مروزی ، ۸۳)□ «شب فغانی که گرگ میش ببرد ـ روز آهی که دزد خیش ببرد.» (اوحدی)□ «منم امروز و تو و مطرب و ساقی و حسود ـ خویشتن گو به در حجره بیاویز چو خیش.» (کلیات سعدی ، ۵۳۶)□ « و آن را مزمل‌ها ساختند و خیش‌ها آویختند.» (تاریخ بیهقی) برحسب عقاید قدما، پارچه‌های کتانی در برابر تابش نور ماه از میان می‌رفتند: «ماهرویا به سر خویش ، تو آن خیش مبند ـ نشنیدی که کند ماه تبه جامهٔ خیش؟» (کسایی مروزی ،۷۸)□ «به آفتاب همه آن کند طبیعت تو ـ که آفتاب به جامیش و ماهتاب به خیش.» (سوزنی)□ «ولی را در دهان نوشی، عدو را بر جگر نیشی ـ عدو خیش است و تو چون ماه تابان آفت خیشی.» (دیوان فرخی، ۴۲۱)□ «در طرب‌آباد روزگار تو زین پس ـ برگذر مه نهند کارگه خیش.» (سیف اسفرنگ)

۱۳ـ دبیقی؛ نوعی پارچهٔ ابریشمین لطیف که منسوب به دبیق ، دهکده‌ای در مصر است.« و از مصر جامه‌ها خیزد... چون صوف مصری و جامه‌ها و دستارهای دبیقی و خز.» (حدودالعالم، ۱۷۵)□ «زشت باشد دبیقی و دیبا ـ که بود بر عروس نازیبا.» (سعدی)□ «ابلهی صد دبیقی و دیبا ـ گر بپوشد خریست عتابی.» (سعدی)□ «در هر طبقی هزار دینار زر و دبیقی و دستاری.» (قصص‌الانبیاء، ۱۱۶)□ «دبیقی و دیباش را باد برد ـ کنون تخت آن بارگه گشت خرد.» (نظامی)□ «ببردند پس نامداران شاه ـ دبیقی و دیبای رومی سیاه.»(فردوسی) □ «یکی از آن سیاه و دیگر دبیقی‌های بغدادی به غایت نادر و ملکانه.» (بیهقی) □ « دبیقی دق مصری و بندقی ـ علم‌هاش هر رنگ تا فستقی .» (نظام قاری)

۱۴ـ دیبا/ دیباه / دیبه؛ پارچهٔ ابریشمین منقش یا حریر الوان. « و از این ناحیت [چین] زر بسیار خیزد و حریر و پرند و خاوخیر چینی و دیبا و غضاره و دارچینی.» (حدودالعالم ، ۶۰)□ «نیلگون پرده برکشید هوا ـ باغ بنوشت مفرش زیبا.»(فرخی) در این‌جا مفرش دیبا استعاره از بساط گل و سبزه است. «ای سیاوخش به دیدار به روم از پی فال ـ صورت روی تو بافند همی بر دیباه.» (فرخی)□ «باغ پر خیمه‌های دیبا گشت ـ زندوافان درون شده به خیام.» (فرخی) خیمه‌های دیبا استعاره از درختان پوشیده از شکوفه‌های رنگارنگ است. «باد صبا درآمد فردوس گشت صحرا ـ آراست بوستان را نیسان به فرش دیبا.» (کسایی مروزی ، ۵۹)□ «گل باز کرده دیده، باران برو چکیده ـ چون خوی فرو دویده بر عارض چو دیبا.» (کسایی مروزی ، ۶۱)□ «زیر خاک اندرونت باید خفت ـ گرچه اکنونت خواب بر دیباست.» (رودکی)□ «خرامیدن کبک بینی به شخ ـ تو گویی ز دیبا فکنده‌ست نخ.» (ابوشکور)□ «زمین را به دیبا بیاراستند ـ نشستند بر خوان و می خواستند.» (فردوسی)□ «ز دیبای پرمایه و پرنیان ـ بر آن گونه گشت اختر کاویان.» (فردوسی)□ «هوا خوشگوار و زمین خوبرنگ ـ ز دیبه زمینش چو پشت پلنگ.» (فردوسی)□ «ابر آزاری چمن‌ها را پر از حورا کند ـ باغ پرگلبن کند، گلبن پر از دیبا کند.» (دیوان منوچهری ، ۲۵)□ «بین که دیباباف رومی در میان کارگاه ـ دیبهی دارد به کار اندر ، به رنگ بادرنگ.» (منوچهری)□ «بدانجا رفته هر یک خرمی را ـ چو دیبا کرده کیمخت زمی را.» (اسعد گرگانی)□ «دیبا جسدت پوشد و دیبای سخن جان ـ فرقست میان تن و جان ظاهر و بسیار.»

بافته‌ها در ادب فارسی

(ناصرخسرو)□ «زانکه با زشتروی دیبه و خز ـ گرچه خوبست خوب ننماید.» (ناصرخسرو)□ «خویشتن را خلق مکن بر خلق ـ برد نو بهتر از کهن دیباست.» (دیوان مسعود سعد، ۵۱)□ «چرا دو چشم تو دیبای لعل‌پوش شده‌ست ـ اگر نپوشند ای دوست زاهدان دیباه.» (مسعود سعد) □ «جامه‌های دیبا و مشطی و فرخ و مانند این نیکو کنند.» (فارسنامهٔ ابن بلخی ، ۱۲۲)□ «ز مشک سلسله داری نهاده بر خورشید ـ ز سبزه دایره‌داری نهاده بر دیبا.»(امیرمعزی)□ «هم از دیبه و جامهٔ گونه‌گون ـ به ایران همه هست از ایدر فزون.» (اسدی)□ « ز خون خوردن جانور خو برید ـ پلاسی بپوشید و دیبا درید.» (نظامی) □ «خرما نتوان خورد از این خار که کشتیم ـ دیبا نتوان بافت از این پشم که رشتیم.» (سعدی)□ «فرق کن فرق کن خداوندا ـ گوهر از سنگ و دیبه از کرباس .» (مسعود سعد)□ «باز جلپاره مرقع صفت طفلی تست ـ نخ دیبای ثمینت چو شبابت پندار.» (نظام قاری)□ «بدی ناید ز مردم زاده هرگز ـ نگردد پای‌تابه کهنه دیبا.» (جامی)□ «برد رنگ دیبا هوا لاجرم ـ هوا بر درنگی که من داشتم.» (خاقانی)□ «از چه خیزد در سخن طبع از خطابینی طمع ـ از چه آید پرزه در دیبا ز ناجنسی لاس.» (انوری)□ « صحن بستان را ز بهر مقدم سلطان گل ـ همچو سقف آسمان پر فرش دیبا کرده‌اند.» (هندوشاه نخجوانی)□ «از کرم پدید آید بی‌آگهی کرم ـ چندین قصب و اطلس و خزّ و بزّ و دیباه.» (سوزنی) دیبای منقش: «خاک شیراز چو دیبای منقش دیدم ـ زان همه صورت زیبا که در آن دیبا بود.» (حافظ) دیبا/ دیبهٔ معلم و دیبا/ دیبه زربفت = حریری که در آن تارهای زرین به‌کار رفته باشد: «چگونه می‌بینی این دیبای معلم بر این حیوان لایعلم.» (سعدی) □ «خورشید اهل دین به بقای تو روشن است ـ دیبای آفرین به ثنای تو معلم است.» (سوزنی)□ «صدرا! کس جز تو قدر من نشناسد ـ رو می‌داند بهای دیبه معلم.» (قاآنی)□ «بر دوش من از بخشش تو دیبه معلم ـ در گوش تو از مدحت من دُرّ معقد.» (دیوان اثیر اخسیکتی، ۹۱)□ «ز دیبای زربفت و تاج و کمر ـ همان تخت زرین و زرین سپر.» (فردوسی)□ «جهان را دیبهٔ زربفت دادند ـ ملک را تاج زر بر سر نهادند.» (نظامی) دیبای پیروزه، دیبای زرد، دیبای سیاه و دیبای سبز : «و مصلی نماز افکنده بودند نزدیک صدر از دیبای پیروزه و دو رکعت نماز بکرد.» (تاریخ بیهقی ، ۱۵۳)□ «بیاراستندش به دیبای زرد ـ به یاقوت و پیروزه و لاجورد.» (فردوسی)□ «چو گسترد خورشید دیبای زرد ـ بجوشید دریای دشت نبرد.» (فردوسی) دیبای زرد در این بیت کنایه از نور خورشید است. «آن منشور در دیبای سیاه پیچیده پیش امیر برد.» (تاریخ بیهقی ، ۳۷۷)□ «بر سان عاشقی که ز شرم رخان خویش ـ دیبای سبز را به رخ خویش برکشید.» (کسایی مروزی ،۷۹) دیبای ارمنی، دیبای چینی، دیبای روم، دیبای ششتر و دیبهٔ صنعا: «نوروز روزگار نشاطست و ایمنی ـ پوشیده ابر دشت به دیبای ارمنی.» (منوچهری)□ « به زنجیر هفتاد شیر و پلنگ ـ به دیبای چین اندرون بسته تنگ.» (فردوسی)□ «همه طنجه از شادی آذین زدند ـ به ره کله از دیبهٔ چین زدند.» (اسدی)□ «یکی گفتش ای خسرو نیکروز ـ ز دیبای چینی قبایی بدوز.» (سعدی)□ «ز دیبای چینی حلل را محلی ـ به اعلام پیشک صدور مناکب.» (نظام قاری) دیبای چین کنایه از سپیدهٔ صبح نیز هست: «فلک جامهٔ قیرگون بر درید ـ جهان زرد دیبای چین گسترید.» (فردوسی)□ «چو دیبای چین بر فلک زد طراز ـ شد از صوف روی جهان بی‌نیاز.» (نظامی)□ «غلامان رومی به دیبای روم ـ همه پیکر از گوهر و زرش بوم.» (فردوسی)□ «دیبهٔ رومی است سخن‌های او ـ گر سخن شهره کسایی کساست .» (ناصرخسرو)□ «دستارهای قصب و شارهای باریک و مروارید و دیبای رومی فرستادی.» (تاریخ بیهقی ، ۲۵۳)□ «صبا را ندانی ز عطار تبت ـ زمین را ندانی ز دیبای ششتر.» (ناصرخسرو)□ «هر غلامی کمانی و سه چوبهٔ تیر بر دست و همگان با قباهای دیبای ششتری بودند.» (تاریخ بیهقی ، ۲۹)□ «گویی آن خون‌ها که رفت از تیغ او ـ دشت را در دیبه ششتر کشید.» (مسعود سعد)□ «تو گویی خدمتی سازد همی بر رسم نوروزی ـ به شکل لؤلؤی عمان به نقش دیبهٔ صنعا.» (ازرقی) دیبهٔ خسروی = حریر پادشاهی: «همه بارشان دیبهٔ خسروی ـ ز رومی و چینی و از پهلوی.» (فردوسی)نیز نام گنج سوم از هشت گنج خسرو پرویز است : «دگر گنج بادآورش خواندند ـ شمارش نکردند و درماندند/ دگر آنکه نامش همی بشنوی ـ تو خوانی ورا دیبهٔ خسروی.» (فردوسی) دیبهٔ ازرق= دیبای کبود: «بلبل هم‌طبع فرزدق شدست ـ سوسن در دیبه ازرق شدست.» (منوچهری) شقهٔ دیبا= پاره‌ای از حریر: «کعبه ز جای خویش بجنبید روز عید ـ بر من فشاند شقهٔ دیبای اخضرش.» (خاقانی) شقهٔ دیبا کنایه از دیدار خوبان نیز هست: «سوزن مژگانش از دیبای رخسارش مرا ـ خلعتی نو دوخت کو را دوش مهمان آمدم.» (خاقانی) دیبا کنایه از نوشته‌ای نیک و ظریف هم هست: «استادم پارسی کرده بود ترجمهٔ راست چون دیبا.» (بیهقی) دیبای سقلاطون، کنایه از آسمان و فلک است: «از پی کامش هوا

بافته‌ها در ادب فارسی

برکنارهٔ اعتدال ـ مهره‌ای بر روی این دیبای سقلاطون زده‌ست.» (اثیر اخسیکتی ، ۷۵) دیبای زنگارگون، کنایه از آغاز شب است. «چو دیبای زنگارگون شد سیاه ـ طلایه بیامد ز هر دو سپاه.» (فردوسی) دیبای شب‌افروز= نوعی از دیبا که در هند می‌بافتند و رنگش سیاه و سفید بود: «می‌نماید روز و شب در یکدگر آمیخته ـ همچو دیبای شب‌افروز از شتاب عمر ما.» (صائب) نقل از بهار عجم) دیبا سلب = با پوشش دیبا: «آسمان دیبا سلب گشت و هوا عنبرغبار ـ گلستان زرین‌درخت و آدمی سیمین مکان.» (فرخی) دیباروی = خوب‌روی و زیبا: «دیباخویی و دیباروی و از بخت منست ـ مارت از دیبا و خار پرنیان انگیخته.» (خاقانی) معرب دیبا/ دیباه، دیباج است: «عنکبوت آمد آنگاه چو نساجی ـ سر هر تاجی پوشیده به دیباجی.» (منوچهری)□ «دینار کیسه‌کیسه دهد اهل فضل را ـ دیباه شله‌شله بر از طاقت و یسار.» (عسجدی) دیباج جامه‌ای بود تنیده از دیبای خسروانی مکلل که پوشش مخصوص پادشاهان فارس بود و آن را روی جامه‌های دیگر می‌پوشیدند و چون یکی از علامات پادشاهی بود، در پوشش آن تکلف نیز داشتند. چون دیبا زیبا بوده است سر آغاز کتاب را نیز به سبب آنکه زینت می‌دادند به مجاز دیباج یا دیباجه یا دیباچه می‌گفتند و پس از آن معنی سرآغاز، عنوان و سردفتر هم گرفت: «بی‌تفور دیباچهٔ تألیفی در علم عروض و قوافی و فن نقد شعر تازی و فارسی آغاز نهادم.» (المعجم فی معاییر اشعار العجم، ۳۰)□ «دیباجهٔ این خجسته دیبا ـ پیرایهٔ این پرند زیبا.» (سنایی کاشانی)□ «گر من آنم که چو دیباجهٔ نو بودم ـ چون‌که مروز چو خفتانهٔ خلقانم.» (ناصرخسرو)□ «دیباچهٔ دیوان خود ز مدح تو سازم ـ تا هر ورقی گیرد از او قیمت دیباج.» (سوزنی)□ «گر همه صورت خوبان جهان جمع کنند ـ روی زیبای تو دیباچهٔ اوراق آید.» (سعدی) و نیز دیباچه کنایه از چهره و روی و هیأت است: «دیباچهٔ ما که درّ نوردست ـ نز بهر هوی و خواب و خوردست.» (نظامی)□ «شکسته‌دل آمد بر خواجه باز ـ عیان کرده اشکش به دیباچه راز.» (سعدی)□ «آن دقوقی داشت خوش دیباچه‌ای ـ عاشق و صاحب‌کرامت خواجه‌ای.» (مثنوی مولوی ، ۱۱۰/۳)

۱۵ـ سِتَبْرَق؛ دیبای ستبر که به زر بافته باشند: «بپوشیده در زیر چادر همه ـ ستبرق ز بالای سر تا به ران.» (منوچهری)□ «صحراگویی که خورنق شده است ـ بستان همرنگ ستبرق شده ست.» (منوچهری)□ «گل بافت ستبرق حریری ـ شد باد به گوشواره گیری.» (نظامی)□«بوستان گشت چون ستبرق سبز ـ آسمان گشت چون کبود قصب.» (فرخی)□ «اندر حریر سبز و ستبرق‌ها ـ سیب و بهی چو موسی و هارون است.» (ناصرخسرو)

۱۶ـ سَقِرلات /سِقِرلاط / سُقُّلات / سِقُّلاط ؛ جامه‌ای پشمین، جامهٔ صوف که آن را نبات گویند و در روم بافته می‌شد: «و گویند چهارصد یوز داشت مجموع با قلادهٔ زر و جل سقرلات.» (دولتشاه سمرقندی)□ «چکمهٔ صوف سقرلاط است شاه ملک تن ـ ای که می‌دانی چنین داری برو گویی مزن.»(نظام قاری)□ «زبس شقایق گویی خزانه‌دار فلک ـ به گرد دامن کهسار می‌کشد سقلاط.» (نزاری قهستانی)

۱۷ـ سِقلاطون/ سِقَلطون؛ نوعی جامهٔ ابریشمی زردوزی‌شده که آن را در بغداد می‌بافتند: «و از وی [اصفهان] جامهٔ ابریشم گوناگون خیزد، چون حله، عتابی و سقلاطون.» (حدودالعالم ، ۱۴۰): «غلامی سیصد در زر و سیم غرق همه با قباهای سقلاطون و دیبای رومی.» (تاریخ بیهقی ، ۲۸۲)□ «باغ پر تخت‌های سقلاطون ـ راغ پر فرش‌های بوقلمون.» (سنایی)□ «بباف اگر بتوانی ز علم سقلاطون ـ که علم منطق ابریشم است پاک از لاس.» (ناصرخسرو)□ «از پی کامش هوا بر کارگاه اعتدال ـ مهره‌ای بر روی این دیبای سقلاطون زده‌ست.» (اثیر اخسیکتی)□ «نه کله بندد شام از صریر غالیه رنگ ـ نه حله پوشد صبح از نسیج سقلاطون.» (جمال‌الدین عبدالرزاق) □ «چو از حدیقهٔ مینای چرخ سقلاطون ـ نهفته گشت علامات چرخ چتر آینه‌گون.» (رشید وطواط)

۱۸ـ سُنْدُس؛ کلمهٔ یونانی است و به نوعی از دیبای لطیف و نازک و گرانبها گفته می‌شود. «واز وی[روم] جامهٔ زیبا و سندس، میسانی و طنفسه و جورب و شلواربندهای با قیمت بسیار خیزد.» (حدودالعالم ،۱۸۴): «تو همچون سندس گردان به هر رنگ ـ و یا همچون زری گردان به هر چنگ.» (اسعد گرگانی) □ «همه باغ پر سندس و پر صناعت ـ چو لفظ مطابق چو شعر مکرر.» (فرخی)□ «فلک در سندس نیلی هوا در چادر کحلی ـ زمین در فرش زنگاری کُه اندر حلهٔ خضرا.» (مسعود سعد)□ «ای زهد فروشنده تو از قال و مقالی ـ با مرکب و با ضیعت و با سندس و قالی.» (دیوان ناصرخسرو، ۴۱۰)□ «و مرغزارها مفروش به سندس و استبرق و شاخسار به گوناگون منور.» (ترجمهٔ محاسن اصفهان، ۳۶) □ «دامن مکش ز صحبت ایشان که در بهشت ـ دامنکشان سندس خضرند و عبقری.» (سعدی) □

بافته‌ها در ادب فارسی

«یافت زربفت خزانم علم کافوری ـ من همان سندس نیسان به خراسان یابم.» (دیوان خاقانی ، ۲۹۶) □ سندس رومی : «ثوب عتابی گشته سلب قوس قزح ـ سندس رومی گشته سلب یاسمنا.» (دیوان منوچهری ، ۲)

۱۹ـ شَرب ؛ پارچه‌ای از کتان نازک که بزرگان بر سر بندند. این پارچه زردوزی نیز می‌شده و گران‌قیمت نیز بوده است و بیشتر آن را در مصر می‌بافتند: «سر برهنه که تا نهد بر سر ـ شرب در بستهٔ ملون خویش .» (سوزنی) □ «بر در هر دکان طرائف بغداد و خزهای کوفه و دیبای روم و شرب مصر و جواهر بحرین و آبنوس عمان و...» (ترجمهٔ محاسن اصفهان ، ۵۳)□«و شرب گران قیمت و کافوری که ورای آن نباشد به نیکویی و خوبی... به طبرستان آمد.» (تاریخ طبرستان) □ «کشان به پای بت دلرباست دامن شرب ـ بدان طریق که طاوس می‌کشد شهپر.» (نظام قاری)□ شرب زرکش ، شرب زرکشیده و شرب زرفشان : «حسودت چه سودش بود شرب زرکش ـ که چون شمع جان داده والجسم ذائب.» (دیوان البسه، ۲۹)□ «دامن‌کشان همی رفت در شرب زرکشیده ـ صد ماهرو ز رشکش جیب قصب دریده.» (دیوان حافظ ، ۴۸۷) □ «تویی که دست تو چون شرب زرفشان آمد ـ دلت چو صوف پر از موج به‌روی آب بحور.» (دیوان البسه ، ۳۳)

۲۰ ـ شَعر؛ نوعی پارچهٔ ابریشمین نازک. برخی گویند رنگ آن سیاه است. آن را دیبای سرخ و نرم نیز گویند: «به گاه بسیجیدن مرگ می ـ چو پیراهن شعر باشد به دی.» (فردوسی)□ «هم از شعر پیراهن لاجورد ـ یکی سرخ‌شلوار و مقناع زرد.» (فردوسی)□ «ور به رنگ آب باز آیی ز قعر ـ پس پلاسی بستدی دادی تو شعر.» (مولوی)□ «جامهٔ شعر است شعر و تا درون شعر کیست ـ یا که حوری جامه زیب و یا که دیوی جامه کن.» (مولوی) شعر زرد= پارچهٔ زرد و کنایه از روز و طلوع خورشید است: «چو خورشید در قیر زد شعر زرد ـ گهربفت شد بیرم لاجورد.» (اسدی) شعر سیاه انداختن شب و جامهٔ شعر فکندن شب، کنایه از به پایان رسیدن شب و طلوع صبح است: «خور از کُه بر افراخت زرین‌کلاه ـ شب از بر بینداخت شعر سیاه.» (اسدی)□ «چو آن جامهٔ شعر بفکند شب ـ سپیده بخندید و بگشاد لب.» (فردوسی) چادر شعر بر سر کشیدن، کنایه از تاریک شدن شب است: «سپیده چو از کوه سربرکشید ـ شب آن چادر شعر بر سرکشید.» (فردوسی) شعر شب، کنایه از تاریکی شب است: «چو پیدا شد ز شعر شب مه نو ـ بیارامید در کنجی شه نو.» (خسرو نامه ، ۱۶۷) شعر کُحلی = جامهٔ کبود و سیاه و کنایه از شب است: «روی هوا را به شعر کحلی بسته ـ گیسوی شب ر گرفته در دوران بر.» (مسعود سعد) شعر دُخانی = پارچهٔ نازک ابریشمی دودی: «ای مرغ گیر دام نهانی نهاده‌ای ـ بر روی دام شعر دخانی نهاده‌ای.» (دیوان کبیر مولوی ، ۲۲۱/۶) شعر خیالی = پارچهٔ بسیار نازک شبیه آنچه گردی گفته می‌شود :«شما را اطلس و شعر خیالی ـ خیال خوب آن دلدار ما را.» (دیوان کبیر مولوی ، ۷۳/۱) شعر گرگانی = پارچهٔ ابریشمی که در گرگان می‌بافتند: «امروز همی به مطربان بخشی ـ ثوب شطری و شعر گرگانی.» (ناصرخسرو)

۲۱ـ صوف؛ نوعی جامهٔ پشمی. «از وی (ناحیت آذربادگان)... جامه‌های صوف و رودینه و پنبه و ماهی و انگبین و موم خیزد.» (حدودالعالم ،۱۵۸) :«صوف برکش ز سر و بادهٔ صافی درکش ـ سیم درباز و به زر سیمبری در برگیر.» (دیوان حافظ ، ۳۶۸)□ «چو دیبای چین بر فلک زد طراز ـ شد از صوف روی جهان بی‌نیاز.» (نظامی)□ «هست صوفی آنکه شد صفوت طلب ـ نه لباس صوف و خیاطی و دب.» (مولوی) □ «ای بسا زراق قول بی‌وقوف ـ از ره مردان ندیده جز که صوف.» (مولوی)□ «از صوف صفای دل نمی‌یابم ـ از درد مغان صفا همی جویم.»(عطار) □ «مشکین لباس صوف که باریک بوده است ـ فکر و خیال آن به شب تار می‌کند.» (نظام قاری)□ صوف‌پوش ، پشمینه‌پوش و درویش و نیز کنایه از صوفی است: «که زنهار از این کژدمان خموش ـ پلنگان درندهٔ صوف پوش.» (کلیات سعدی، ۳۱۰)□ «برآورد صافی دل صوف‌پوش‌ـ چو طبل از تهیگاه خالی خموش.» (کلیات سعدی ،۳۲۷)

۲۲ـ عتابی؛ نوعی پارچهٔ خشن و درشت موجدار و راه راه با گل‌های رنگارنگ که در محله‌ای در بغداد به نام عتابیه منسوب به یکی از افراد بنی‌امیه به نام عتاب می‌بافتند و به سبب آن محله ، بدان پارچه‌ها عتابی اطلاق شد. بعدها هر پارچهٔ موجدار راه راه را عتابی می‌گفتند، هر چند که از عتابیهٔ بغداد نباشد. پارچهٔ عتابی را به زر نیز می‌آراستند: «یا چنان زرد یکی جامهٔ عتابی ـ پرز برخاسته زو چون سر مرغابی.» (منوچهری)□ «ثوب عتابی گشته سلب قوس قزح ـ سندس رومی گشته سلب یاسمنا.» (دیوان منوچهری ،۲)□ «گر به دیباهای رنگین آدمی گردد کسی ـ پس در اطلس چیست گرگ و در عتابی سوسمار.» (کمال‌الدین اسماعیل)□ «آنجا که چرخ عتبهٔ اقبال او گشاید ـ دهر سفید جامه چه باشد یکی عتابی.» (ظهیر)

بافته‌ها در ادب فارسی

۲۳ـ قَرقوبی؛ پارچه‌ای پشمین که در قرقوب بافند و از آن جبه و بالاپوش تهیه کنند. قَرقوب شهری است از توابع کسکر و آن نیز میان بصره و کوفه است، به همین سبب کسکر، به واسطهٔ نیز معروف شده. برخی جامهٔ قرقوبی را از این شهر دانسته‌اند و برخی آن را به کسکر گیلان منسوب کرده‌اند: «ز قرقوبی به صحرا فرو افکنده بالش‌ها ـ ز بوقلمون به وادی‌ها فرو گسترده بستر‌ها.» (دیوان منوچهری، ۳)□ «از جام می روشن، وز زیر و بم مطرب ـ از دیبهٔ قرقوبی وز نامهٔ تاتاری.» (دیوان منوچهری ، ۱۱۰)

۲۴ـ قَصَب؛ پارچه‌ای نازک و نرم از کتان و ابریشم که در هند مشهور بوده است. در قدیم معروف بوده که پارچه‌های کتانی در مهتاب قوت ندارند و به سبب تابش نور ماه پاره خواهند شد: «چرخ پیش همت تو همچو باطل پیش حق ـ فتنه پیش بأس او همچون قصب در ماهتاب.» (انوری)□ «تا طلوع آفتاب طلعت تو کی بود ـ یک جهان جان بود و دل همچون قصب در ماهتاب.» (انوری)□ «زود پوسد جامهٔ پرهیز ما ـ کاین قصب بر ماهتاب انداخته است.» (اوحدی)□ «عقل داند که چو مهتاب زند دست به تیغ ـ رد و منعش نه به اندازهٔ درع و قصبست.» (انوری)□ «قصب‌های زربفت و خزهای نرم ـ که پوشندگان را کند مهد گرم.» (نظامی)□ «پُر کتان و قصب شد انبارش ـ زر به صندوق و خز به خروارش .» (نظامی)□ «گر او را دعوی صاحب کلاهی است ـ مرا نیز از قصب سر بند شاهی است.» (نظامی)□ «اندر گلوش تلخ چو حنظل شود عسل ـ وندر برش درشت چو سوهان شود قصب.» (ناصرخسرو)□ «آمیخته مه با قصب انگیخته طوق از عنب ـ دستارچه بسته ز شب برماه تابان دیده‌ام.» (خاقانی)

۲۵ـ کتان؛ گیاهی از تیرهٔ کتانیان (از تیره‌های نزدیک به سدابیان) و از گیاهان بومی نواحی مدیترانه، قفقاز، خاور نزدیک و خاورمیانه است که از پوست ساق آن پارچه تهیه می‌کنند، چنان‌که ساقه‌های کتان را در آب می‌خیسانند، سپس پوست آن را می‌کنند و ریشه‌ریشه می‌کنند، چون پشم و پنبه می‌ریسند و از آن پارچه‌های براق می‌بافند. طبیعت این جامه، سرد و خشک است و پوشیدنش عرق و رطوبت را از بدن می‌گیرد. گویند اگر کسی بخواهد لاغر شود، در زمستان جامهٔ کتان نو پوشد و در تابستان جامهٔ کتان شسته و اگر خواهد لاغر نشود برعکس، یعنی در زمستان جامهٔ کتان شسته پوشد و در تابستان نو. مشهور است که کتان و انواع آن چون قصب ، خیش و توزی در اثر تابس نور مهتاب از هم فرو ریزند، برخی گویند که بارها آزموده‌اند و این معنی راست نشده است. «و از بصره نعلین خیزد و فوطه‌های نیک و جامه‌های کتان.» (حدودالعالم، ۱۵۲)□ «ز کتان و ابریشم و موی و قز ـ قصب کرد پرمایه دیبا و خز.» (فردوسی)□ «اگر چراغ بمیرد صبا چه غم دارد ـ وگر بریزد کتان چه غم خورد مهتاب.» (سعدی)□ «ترا که گفت که برقع برافکن ای فتان ـ که ماه روی تو ما را بسوخت چون کتّان.» (سعدی)□ «ز کین او دل دشمن چنان شود که شود ـ ز نور ماه درخشنده جامهٔ کتّان.» (فرخی)□ «تا نظر وا کرده‌ای از یکدگر پاشیده‌ایم ـ پیش پای ماه چون فرش کتان افتاده‌ایم.» (صائب)□ «فکر کتّان چه کنی چون به زمستان برسی ـ پوستین را چه کنی غم چو رسد فصل بهار.» (نظام قاری) کتان مثقالی = کتان نازک و لطیف: «ز کتّان مثقالی خانه‌باف ـ زده کوهه بر کوهه چون کوه قاف.» (نظامی) مهتاب به کتان صاف کردن، کنایه از کار بی‌فایده کردن: «تمام شب به خیال تو عشق می‌بازم ـ ز سادگی به کتان صاف می‌کنم مهتاب.» (صائب)

۲۶ ـ کرباس؛ پارچهٔ سفید از پنبهٔ خشن که بیشتر جامهٔ مردان و زنان روستایی از آن است. «و پنبهٔ بسیار خیزد [از جهرم] و برد و کرباس آرند از آن‌جا.» (فارسنامهٔ ابن‌بلخی ، ۱۳۱)□ «نامهٔ صاحب با نامهٔ او باشد ـ همچو کرباس حلب با قصب مقرن.» (فرخی)□ «مانک آچارهای بسیار و کرباس‌ها از دست رشت زنان پارسا پیش آورد.» (تاریخ بیهقی)□ «همه بوم و بر زیر بغل اندرون ـ چو کرباس آهار داده به خون.» (فردوسی)□ «از تو درویشان کرباس نیابند و گلیم ـ مطربان را جز دیبای سپاهان ندهی.» (ناصرخسرو)□ «نمدها و کرباس‌های ستبر ـ ببندند بر پای پویان هزبر.» (نظامی)□ «سایهٔ زلف سیه بر روی کرباس سفید ـ چون منقش کرده روی لوح کافوری به قار.» (سوزنی)□ «یا تو بافیدی یکی کرباس تا ـ خوش بسازی بهر پوشیدن قبا.» (مولوی)□ «حال مقلوب شد که بر تن دهر ـ ابره کرباس و دیبه آستر است.» (خاقانی)

۲۷ـ کَمخا/کمخاو/ کمخاب؛ پارچهٔ منقش و رنگارنگ که خواب اندک دارد. کمخا مخفف کم‌خاب است و بعدها در این لغت تصرف شد. و به صورت کم‌خواب (=خواب کم) درآمد: «اطلس و زربفت و کمخا و قصب ـ نیست غیر از پرده‌ای در راه رب.» (اسیرلاهیجی) □ «نیست جای جلوهٔ کمخای هزل من به یزد ـ تابدار این‌جا تحکم بر غریبی می‌کند.» (فوقی یزدی)□ «گر بود دارایی عدلش به جمع اقمشه ـ میخک اندر معرض کمخا

بافته‌ها در ادب فارسی

نیارد آمدن.» (دیوان البسه ، ۳۰)

۲۸ـ کمسان؛ نوعی پارچهٔ ابریشمین یا دیبای سبز که خاص کمسان (روستایی در مرو که غزان آن را در ۵۴۸ ق ویران کردند) بوده است. کمسان در قدیم به دیبابافی معروف بوده است. بیشتر چتر و سایبان و هودج‌های شاهانه را از آن می‌ساخته‌اند: «درج‌ها پر نفایس بحرین ـ تخت‌ها پر بدایع کمسان.» (ابوالفرج رونی)□ «راست چو بشکست گل محفهٔ دیبا ـ گلبن ازو گشت چون مظلهٔ کمسان.» (عثمان مختاری)□ «به سلک گوهر مدح تو پیر سوزنگر ـ کشیده رشته به سوفار سوزن کمسان.»(سوزنی)□ «برافکنند به هر کوه دیبهٔ ششتر ـ بگسترند به هر دشت مفرش کمسان.» (مسعود سعد)□ «راغ‌ها را باغ‌ها در دیبهٔ کمسان کشید ـ از پس آن کابرها در دیبهٔ ششتر گرفت.»(مسعود سعد) در این‌جا سبزی باغ‌ها به دیبای کمسان تشبیه شده است. «بر همه دشت و کُه فراز و نشیب ـ فرش روم است و حلهٔ کمسان.»(مسعود سعد)

۲۹ ـ مُبَرم؛ پارچه‌ای که دو تاه و محکم بافته شده باشد. «و از این ناحیت[دیلمان] جامه‌های ابریشم خیزد یک رنگ و با رنگ چون مبرم و حریر و آن‌چه بدان ماند.» (حدودالعالم، ۱۴۳)□ «خیمه‌ها ساختم ز مبرم چین ـ فرش کردم ز دیبه ششتر.» (مسعود سعد)

۳۰ـ مخمل؛ پارچهٔ نخی یا ابریشمی که یک روی آن صاف است و روی دیگر پرزهای لطیف و نزدیک به‌هم و به یکسو خوابیده دارد. «و از خالمین [شهری در هندوستان] جامهٔ مخمل و شاره و داروهای بسیار خیزد.» (حدودالعالم، ۶۸)□ «ای خوشا خلعت نوروزی بستان‌افروز ـ جامه از اطلس زنگاری و تاج از مخمل.» (دیوان وحشی ، ۲۳۱)□ «چه مخمل چه شاره چه خز و حریر ـ چه دینار و دیبا چه مشک و عبیر.» (گرشاسب‌نامهٔ اسدی ، ۹۴)□ «چو خیمه شود از دیبه کبود فلک ـ که برزنند به زیرش ز مخمل آستری.» (ناصرخسرو) □ «می‌شوند اصحاب غفلت پایمالِ حادثات ـ خواب مخمل را جز این تعبّیر نتوان یافتن.»(بیدل)□ «سر از بالین نازم یاد مخمل برنمی‌دارد ـ بساط خاکساری‌ها شکرخواب‌ست پنداری.» (بیدل)□ «نمی‌لغزانمت بر خواب‌های مخمل اندیشه‌یی ناچیز.» (هوای تازه،احمد شاملو، ۷۷) مخمل دو خوابه = مخمل دورویه یا آن‌که خوابهٔ دراز داشته باشد: «اینجا به خواب غفلت و آن‌جا به خواب مرگ ـ چون مخمل دوخوابه به روی نهالی‌ام.» (صائب)

۳۱ ـ مُشَجَّر؛ پارچهٔ دیبایی که نقوش درختان یا هریک از اجزای آن و میوهٔ آن را داشته باشد: «درختی‌ست گویی به مینا منقش ـ پرندیست گویی به لؤلؤ مشجر.» (دیوان عنصری ، ۴۳)

۳۲ ـ مُصمَت؛ پارچه‌ای که یکدست و یکرنگ از ابریشم سفید باشد و پنبه و چیز دیگری در آن نباشد: « تا کوه چو مصمت بود اندر مه آذر ـ تا دشت چو وشی بود اندر مه آزار.» (فرخی)□ «تا پرنیان سبز برون کرد بوستان ـ با مصمت سپید همی گردد آسمان.» (فرخی)□ «تا به دی ماه بود کوه به رنگ مصمت ـ تا به نوروز شود دشت به رنگ دیباه.»(فرخی)

۳۳ـ مُعَرَّج؛ پارچه‌ای نفیس و خط‌دار با نقش‌های پیچیده: «در ممزج باشم و ممزوج کوثر خاطرم ـ در معرج غلطم و معراج رضوان جای من.» (خاقانی)□ «که وراء ممزج و معرج بغدادی و مطیر و معیر و دبیقی و قباطی و وشی عدنی و برد یمنی تواند بود.» (منشآت خاقانی، تصحیح روشن ، ۳۰۴) معرج گران فلک، کنایه از قضا و قدر که کارخانه‌داران افلاک هستند و کنایه از عقول عشره و آن ده فرشتگان مقرب‌اند که به اعتقاد حکما افلاک ساختهٔ آنان است :«ز معراج او در شب ترکتاز ـ معرج گران فلک را طراز.» (شرفنامهٔ نظامی ، تصحیح وحید ،۱۷)

۳۴ ـ مُلحَم؛ نوعی پارچهٔ ابریشمی سفید که تار آن ابریشم است و پودش جز ابریشم. «و از وی [مرو] پنبهٔ نیک و اشترغاز و فلاته و سرکه و آبکامه و جامه‌های قزین و ملحم خیزد.» (حدود العالم ، ۹۴)□ «خز به جای ملحم و خرگاه ـ بدل باغ و بوستان آمد.» (رودکی)□ «چو بر زد سر از کوه گیتی فروز ـ زمین را به ملحم بپوشید روز.» (فردوسی)□ «برکشیدند به کهسارهٔ غزنین دیبا ـ درنوشتند ز کهپایهٔ غزنین ملحم.»(فرخی)□ «قبای ملحم و عصابهٔ توزی و موزهٔ نمدین داشت.»(تاریخ بیهقی، ۵۶۵)□ «چو باغ را به گونهٔ بیمار دید ابر ـ از ملحم سپید بگسترد بسترش.» (دیوان عثمان مختاری ،۲۴۹)□ «آن یکی را داد ابر از رایت مصری ردا ـ وین دگر را داد باد از ملحم رومی ثیاب.» (امیر معزی)□ «از رفتن توست بر تن دهر ـ بر نقطهٔ زر سیاه ملحم.» (دیوان خاقانی ، تصحیح سجادی ، ۲۷۷)

۳۵ـ وشّی؛ پارچهٔ ابریشمی نقش‌ونگاردار که در شهر وش/ وخش (از ترکستان) می‌بافتند و گاه آن را زردوزی می‌کردند. به آن اطلس وشی و دیبای وشی می‌گفتند و در برابر مصمت پارچهٔ یکدست سفید بود: «نه وشّی و همه با جامه‌های وشی رنگ ـ نه جانور همه با غمزگان جان اوبار.» (دیوان عنصری ، ۱۰۷)□ «جهان بسته از بت‌پرستان هند ـ به تیغی که باشد چو وشّی پرند.» (فردوسی)□ «وشی جامه‌ای داشتی هفت رنگ ـ چو گل تار و پودش برآورده تنگ.»(نظامی)□ «درخت سیب را

بدوزید پیراهن و ازار پای صوفیان.»(اسرارالتوحید ،۹۵) اندر ازار گرفتن = به جامه پوشانیدن : «چو شب ز روی هوا درنوشت چادر زرد ـ فلک زمین را اندر سیه‌ازار گرفت.»(مسعود سعد) ازار بستن= آراسته شدن: «چرا برنبندی ز دانش ازاری ـ نداری بدل شرم ازین بی‌ازاری.»(ناصرخسرو)□ «تا چرخ برگشاد گریبان نوبهار ـ از لاله بست دامن کهپایه‌ها ازار.»(سنایی) ازار از پی چیزی بستن =آمادهٔ کاری شدن : «خدایگان جهان مر نماز نافله را ـ به جای ماند و ببست از پی فریضه ازار.» (ابوحنیفهٔ اسکافی) ازاربند = آنچه شلوار و تنبان را با آن بندند: «دست اندر زیر کرد[حسنک] و ازار بند استوار کرد و پایچهای ازار ببست.» (تاریخ بیهقی ، چاپ ادیب، ۱۸۳)

۲ـ اُکسون؛ جامهٔ سیاه قیمتی که بزرگان جهت تفاخر پوشند: «چه مرغم کز پی شهباز شیبت ـ قبا اطلس کلاه اکسون فرستم.» (خاقانی)□ «خردکاری بین که در مشرق تتق با فان شب ـ دق مصری را نورد ذیل اکسون کرده‌اند.»(دیوان مجیر بیلقانی ،۶۳)□ «ز کرم پیله که ابروی و چشم از اطلس داشت ـ هزار اطلس و اکسون ز پرده کرد عیان.» (دیوان عطار ،۸۱۰)□ «گر نباشد ز برای شرف عیسی کس ـ پوشش سم خر از اطلس و اکسون نکند.» (فلکی شروانی)□ «به رسم خدمتی اندر پی جنیبت تو ـ فکنده دهر ز روز اطلس و ز شب اکسون.»(ظهیر فاریابی)□ «پیش کف راد تست از غایب جود و سخا ـ در شبه، دینارکاه، اکسون کسا، اطلس گلیم.»(سوزنی)

۳ـ پیراهن؛ جامهٔ نیم‌تنه‌ای که زیر لباس بر بدن پوشند: «همی تنگ شد دوکدان بر تنش ـ چو مشک سیه گشت پیراهنش.» (فردوسی)□ «به خاک اندر افکنده پرخون تنت ـ زمین بستر و گور پیراهنت.» (فردوسی)□ «چو پیراهن شوم آسوده خاطر ـ گرش همچون قبا گیرم در آغوش .» (حافظ) □ «زلف‌آشفته و خوی‌کرده و خندان‌لب و مست ـ پیرهن‌چاک و غزل‌خوان و صراحی در دست.» (حافظ)□ «چون برآمد ماه نو از مطلع پیراهنش ـ چشم بد را گفتم الحمدی بدم پیرامنش.»(سعدی)□ «ز مصرش بوی پیراهن شنیدی ـ چرا در چاه کنعانش ندیدی.»(سعدی)□ «پیراهن برگ بر درختان ـ چون جامهٔ عید نیکبختان .»(کلیات سعدی ، ۳۲)□ «پیراهن، قصیر بود زشت بر طویل ـ پیراهن طویل ، بود زشت بر قصیر.»(دیوان منوچهری ، ۴۹)□ «رودهٔ نرم ستان از جهت پیراهن ـ کانچه در زیر بود نرم به از استظهار.»(دیوان البسه ،۱۳)□ «دل نبندند عزیزان جهان در وطنی ـ که به یوسف ندهد وقت سفر پیرهنی.»

بافته‌ها در ادب فارسی

(صائب)□ «سازگاری پیشه کن با مردم ناسازگار ـ تا شود یوسف تو را خاری که در پیراهن است.»(صائب)□ «لطف آیتی است در حق ایشان و کبر و ناز ـ پیراهنی که بر قد ایشان بریده‌اند.»(سعدی)□ «شوخ چشمی نیست کار ما به رنگ آینه ـ چون حیا پیراهنی از عیب می‌پوشیم ما.»(بیدل) □ «ساعتی چون بوی گل از قید پیراهن برا ـ از تو چشم آشنایی آنقدر دارد بها.» (بیدل)□ «همه چیز را از زنده و مرده\ حتی پیراهن صد وصله خورده \ می‌گیرند... ببینید آن مرد پیر \ سینه‌اش را پاره کرده شمشیر.»(لاهوتی)□ «محتسب مستی به ره دید و گریبانش گرفت ـ مست گفت ای دوست این پیراهن‌ست افسار نیست.» (پروین اعتصامی)□ «باید امشب چمدانی را \که به اندازهٔ پیراهن تنهایی من جا دارد ، بردارم \ و به سمتی بروم.»(هشت کتاب ، ۳۹۲)□ «و شکوفهٔ سرخ پیراهنی \ در کنار راه فردای بردگان امروز.» (قطعنامه ، شاملو)□ «لالایی گرم خطوط پیکرش ، از تار و پود محو مه پوشید پیراهن.»(هوای تازه، شاملو ، ۶۵) «لاله را بس بود این پیرهن غرقه به خون ـ که شهیدان بلا را به کفن حاجت نیست.» (یادگار خون سرو ، ابتهاج)□ «خون دل خوردن و دلتنگ نشستن تا چند؟ ـ دیگر ای غنچه برون آر سر از پیرهنت.» (یادگار خون سرو ،ابتهاج) پیراهن قبا کردن ، پیراهن قبا بودن ، پیراهن چاک کردن و پیراهن چاک زدن = پاره کردن پیراهن از خشم یا سوگواری: «پیراهنی که آید ازو بوی یوسفم ـ ترسم برادران غیورش قبا کنند.»(حافظ)□ «چون کلاه خواجگی یکباره بنهادم ز سر ـ جان من پیراهن صبرم قبا تا کی کنی.»(دیوان انوری، ۹۳۷/۱)□ «خیاط روزگار به بالای هیچ کس ـ پیراهنی ندوخت که آن را قبا نکرد.»(دیوان خاقانی ، ۷۶۵)□ «اگر بر باغ نگشادی گریبان ـ گلستان را که پیراهن قبا کرد.»(دیوان ظهوری ، ۲۹۸)□ «بلبل اگر ز واقعهٔ کربلا نگفت ـ گل را چه واقع است که پیراهنش قباست.» (دیوان وحشی ، ۳۱۰)□ «نشست از سوگواری با تنی چند ـ به ماتم چاک زد پیراهنی چند.» (شیرین و خسروی امیر خسرو ، ۲۱۴)□ «همچو گل پیش صبا چاک کنم پیراهن ـ تا کی از بوی خوش خلق تو آرد خبرم.» (دیوان شمس طبسی ، ۹۵) پیراهن خرقه کردن= پاره کردن پیراهن: «در فرقت مشک طرهٔ او ـ پیراهن خرقه کرده مجمر.» (دیوان اثیر اخسیکتی ، ۱۶۶) پیراهن آبی کردن ، کنایه از لباس ماتم پوشیدن است: «هستی جاوید باشد ماتم خود داشتن ـ خضر پیراهن به مرگ خویش آبی می‌کند.» (شوکت) پیراهن دریدن ، کنایه از آشکار گشتن و شکفتن: «تا دمی آرد سحرگه بوی او بر بوی او ـ صبح چون گل می‌کند آنجا ز پیراهن دری.» (دیوان سلمان ساوجی ، ۶۱۹)□ «رسید باد صبا غنچه در هواداری ـ ز خود برون شد و بر خود درید پیراهن.» (دیوان حافظ ، ۴۶۰)□ «پیراهن سرور ز دست فلک مدر ـ وز دامن نشاط و طرب دست برمدار.» (دیوان خواجو ، ۵۷)□ «باد فرح‌بخش بهاری وزید ـ پیرهن عصمت گل را درید.» (عارف قزوینی) پیراهنی در نیکنامی دریدن، کنایه از به نیکی و بزرگواری شهرت یافتن: «چو دوزی صد قبا در شادکامی ـ بدر پیراهنی در نیکنامی.» (خسرو و شیرین نظامی ، ۲۹۸)□ «خواهم شدن به بستان چون غنچه با دل تنگ ـ و آنجا به نیکنامی پیراهنی دریدن.» (دیوان حافظ ، ۴۶۳) پیراهن صبح ، کنایه از آفتاب است: «خورشید نقاب رخ چون یاسمن کیست ـ پیراهن صبح آینه‌دان بدن کیست.» (کلیات صائب ، ۲۵۶) خار پیراهن، کنایه از مزاحم، و خار پیراهن کسی شدن، کنایه از مزاحم کسی شدن است: «خار پیراهن آرام بود موی سفید ـ این نه صبحی است که در خواب توانی گذراند.» (صائب)□ «خار پیراهن مشو آسودگان خاک را ـ تا پس از مردن نگردد بر تنت هر موی ما.»(صائب) پیراهن زمانه سفید کردن، کنایه از روز شدن است: «آسمان چون ز چشمهٔ خورشید ـ کرد پیراهن زمانه سفید.» (هشت بهشت ، ۲۲۴) پیراهن از شرم به تن آب شدن، کنایه از نهایت شرمگینی است: «هم چشم حبابم که اگر چاک نباشد ـ پیراهن من می‌شود از شرم به تن آب.»(دیوان سلیم ، ۳۸) پیراهن مینا ، کنایه از آسمان است: «طلوع صبح صادق سر زد از پیراهن مینا ـ نسیم روح‌پرور می‌وزد از گلشن مینا.» (کلیات صائب ، ۱۳۷) پیرهن بارانی کردن، کنایه از چاک کردن پیرهن است: «بخت بد را چه حیله‌گر چه به شعر ـ سخنم شد به قدر کیوانی/ که به هر لحظه بهر دراعه ـ پیرهن را کنم چو بارانی.» (دیوان سنایی ، ۳۴۳)

۴ـ توزی؛ قبا و جامهٔ تابستانی بسیار نازک که از کتان بافند و منسوب به شهر توز از ناحیهٔ پارس نزدیک اهواز بوده است. «جامه‌ای است که به شهر توز از ناحیت پارس کنند و همه جامه‌های توزی از این‌جا برند.» (حدودالعالم ، ۱۳۲)□ «ماورد و ریحان کن طلب ، توزی و کتّان کن سلب ـ وز می گلستان کن دو لب آنجا که این چار آمده.»(دیوان خاقانی ، تصحیح سجادی ، ۳۹۱)□ «لباس من به بهاران ز توزی و قصب است ـ به تیر ماه خز قیمتی و قزّ سمور.»(فرخی)□ «سخن چون تار توزی، خوب و باریک و لطیف آور ـ سخن چون تار باید تا برون آیی ز تار غم.» (ناصرخسرو)□ «کرده گردون ز توزی و دیبا ـ کسوت و

قرطق من به شکل و پلاس.» (مسعود سعد)□ «چو هومان بر آن زین توزی نشست ـ یکی تیغ هندی گرفته به دست.»(فردوسی) توزی تیز چون از جنس کتان بوده به عقیدهٔ قدما در مهتاب تباه می‌شده است: «آفتاب امن تو اکنون به کازرون ـ توزی رفو کنند به تأثیر مهتاب.»(دیوان مختاری، تصحیح‌همایی ، ۲۶)□ «ای تنم ـ هجر تو چون برگ بید اندر خزان ـ ای دلم در عشق تو چون توزی تر ماهتاب.»(فرخی)□ «ز حفظ عدل تو مهتاب در ولایت تو ـ طراز توزی و تار قصب نفرسوده.»(انوری)□ «بند همه بگشاد چو توزی از ماه ـ تا تو بر تارک خورشید ببستی کمربی.» (سنایی)

ـ جامه: پارچهٔ بافتهٔ نادوخته و مطلق رخت پوشیدنی را گویند: «و زوی [روم] جامهٔ دیبا و سندسی و میانی و طنفسه و حریر و شلواربندهای با قیمت بسیار خیزد.» (حدودالعالم، ۱۴۲)□ «چون جامهٔ آهَن به تن اندر کند کسی ـ خواهد ز کردگار به حاجت مراد خویش.»(رودکی)□ «با دل پاک مرا جامهٔ ناپاک نشست ـ بند مر آن را که دل و جامه پلیدست و پلشت.» (ناصرخسرو)□ «به تن جامهٔ خسروی کرد چاک ـ به سر بر پراکند تیرهٔ خاک.» (فردوسی)□ «چو سر گفته شد غنچهٔ سرخ گل ـ چنان جامه پوشید همرنگ مل.» (عنصری)□ «ز دانش یکی جامه کن جانت را ـ که بی‌دانشی مایهٔ کافری ست.» (ناصرخسرو)□ «دو مرد پیک راست کردند با جامهٔ پیکان که از بغداد آمده‌اند.»(تاریخ بیهقی)□ «کهن جامهٔ خویش پیراستن ـ به از جامهٔ عاریت خواستن.»(سعدی)□ «ای آدم‌ها که بر ساحل بسط دنگشا دارید \ نان به سفره جامه‌تان برتن.»(نیما)□ «چون رو نمود از همه سو رنج زندگی \ مرد است آن که جامهٔ کوشش به بر نمود \ مرد آن کسی که جامه به تن پاره کرد نیست.» (سهراب سپهری)□ «دیگر درون جامهٔ سبزی که داشتی \ آن آشیان کوچک گنجشک‌های باغ \ چون دل نمی‌تپد.» (گیاه و سنگ نه آتش ،۸)□ «گفت از بهر غرامت جامه‌ات بیرون کنم ـ گفت پوسیده‌ست جز نقشی ز پود و تار نیست.»(پروین اعتصامی)□ «بتی گر تیر ز بروی کمان زد ـ تو را بر جامه و ما را به جان زد.»(پروین اعتصامی)□ «تا به کی پوشد نفس عریان تنی‌های مرا ـ بیشتر چون صبح رنگ خاک دارد جامه‌ام.»(بیدل)□ «از جنونم عالمی پوشید چشم امتیاز ـ هر که عریان می‌شود، این جامه در برمی‌کند.» (بیدل)□ «پیش تو جامه در برم نعره زند که بردرم ـ آمدمت که بنگرم گریه نمی‌دهد امان.»(یادگار خون سرو ، ابتهاج)□ جامهٔ احرامی صبح، کنایه از روشنایی صبح است : «آه کاین مرده‌دلان جامهٔ احرامی صبح ـ بر تن خویش ز غفلت کفنی ساخته‌اند.» (کلیات صائب ، ۳۶۰) جامهٔ ازرق = جامهٔ تیره و کبود زاهدان و کنایه از ریا و تزویر است :«بر زمین زن صحبت این زاهدان جاه‌جوی ـ مشتری‌صورت، ولی مریخ‌سیرت دز نهان/ نیست اندر جامهٔ ازرق وفا و مردمی ـ چرخ ازرق‌پوش آنک عمر کاه و جان‌ستان.» (دیوان خاقانی ، ۳۲۷) جامه ازرق کردن = لباس تیره پوشیدن و کنایه از به ماتم و عزا نشستن است: «بنفشه جامه ازرق کرد از این غم ـ برهنه کرد نرگس سر به ماتم.» (فرهاد نامهٔ عارف اردبیلی، ۱۱۶) جامه از مصحف پوشیدن، کنایه از صالح نمودن خود در نظر مردم است: «دور خط هم کس وفا باور از آن دلبر نکرد ـ جامه از مصحف رخش پوشید و کس باور نکرد.»(تأثیر) جامهٔ اصحابنا = جامهٔ اهل عرفان که کوتاه بوده است :«حلهٔ زربفت روز افتاد در پای زمان ـ فوطهٔ نیلی شب شد جامهٔ اصحابنا.» (دیوان جمال عبدالرزاق،۱۲) جامه اندر نیل زدن، جامه به نیل زدن، جامه به نیل رنگ کردن، جامه به نیل کشیدن و جامه به نیل فرو بردن، در معنی جامه را با نیل رنگ کردن و کنایه از ماتم داشتن و به عزا نشستن است: «چو از غلاف برآورد نیلگون صمصام ـ زند مخالف او جامهٔ خود اندر نیل.»(دیوان مسعود سعد ، ۳۱۰)□ «جامهٔ جاه تو را نقش همی بست قضا ـ و آسمان جامهٔ خود رنگ همی کرد به نیل.» (دیوان انوری ، ۲۹۸/۱)□ «فلک از رشک رتبت شرفت ـ در ازل جامه رنگ داده به نیل.» (انوری)□ «چون تو بسی را به نیل جامه کشیده‌ست شام ـ پردهٔ بسیار کس چون تو دریده‌ست صبح.» (کلیات صائب ، ۳۲۰)□ «یا بکش بر چهرهٔ نیل عاشقی ـ یا فرو بر جامهٔ تقوی به نیل.» (حافظ) جامه به خون شست‌وشو کردن، کنایه از بی‌قراری و پریشان گشتن است: «خوبان ز آب دیدهٔ ما غافلند حیف ـ زین یوسفان که جامه به خون شست‌وشو کنند.» (دیوان بابا فغانی ، ۲۵۹) جامه دریدن ، جامه چاک شدن، جامه بر تن دریدن، جامه پاره کردن از شوق و جامه در/ به نیکنامی دریدن در معنی پیراهن پاره کردن است که یا از شدت شوق و شادی یا از سر اندوه و دلتنگی است: «چو گل هر دم به بویت جامه در تن ـ کنم چاک از گریبان تا به دامن.» (حافظ)□ «گه نعره زدی بلبل گه جامه دریدی گل ـ تا یاد تو افتادم از یاد برفت آن‌ها.» (سعدی)□ «نه گل از دست غمت رست نه بلبل در باغ ـ همه را نعره‌زنان جامه‌دران می‌داری.» (حافظ)□ «جامهٔ صبر می‌درد عقل ز خویش می‌رود ـ مردم و سنگ می‌خورد عشق چو اژدهای تو.» (دیوان کبیر مولوی، ۲۷/۵)□ «کدامین جامه بر یادم دریدی ـ کدامین خواری از بهرم

بافته‌ها در ادب فارسی

کشیدی.» (خسرو و شیرین ، ۳۱۱)□ «از خون جوانان وطن لاله دمیده ـ از ماتم سرو قدشان سرو خمیده/ در سایهٔ گل بلبل از این غصه خزیده ـ گل نیز چو من در غمشان جامه دریده.» (عارف قزوینی)□ «خامه پوشید سیه در غم تو ـ نامه شد جامه‌در از ماتم تو.» (ملک‌الشعرای بهار)□ «بیا ساقی آن می که جام آفرید ـ به من ده که جان جامه بر تن درید.» (یادگار خون سرو ، ابتهاج)□ «دیدی از شوخی چشم آن بت یغمای من ـ چاک شد در پیری آخر جامهٔ تقوای من.» (دهخدا)□ « خدا کشتی آن جا که خواهد برد ـ اگر ناخدا جامه بر تن درد.» (سعدی)□ «مرد دانا چو این سخن بشنید ـ جامه بر تن ز وجد آن بدرید.» (حدیقةالحقیقه، ۱۳۵)□ «چو غنچه با لب خندان به یاد مجلس شاه ـ پیاله گیرم و از شوق جامه پاره کنم.» (دیوان حافظ ، ۲۴۰)□ «هر شب از شوق جامه پاره کنم ـ عاشقم عاشقم چه چاره کنم.» (دیوان امیر خسرو، ۴۴۶)□ «سلمان شنید نامت، زد دست در گریبان ـ بل تا به نیکنامی پیراهنی دراند.» (دیوان سلمان ،۳۲۲)□ «دامنی گر چاک شد در عالم رندی چه باک ـ جامه‌ای در نیکنامی نیز می‌باید درید.» (حافظ) جامه بر طاق نهادن ، کنایه از همت گماشتن به کاری است: «هر دل که طلب کند چنین یاری را ـ مردانه به جان کشد چنین باری را/ مردی باید شگرف تا همچو فلک ـ بر طاق نهد جامه چنین کاری را.» (مختارنامهٔ عطار، ۱۰۰) جامه بر قد کسی دوختن و جامه بر قد کسی راست بودن = اندازه بودن جامه برای کسی و کنایه از شایسته و سزاوار کسی بودن است: «شیوهٔ ناز دلبران هر چه خوش آمدش فلک ـ ز آن همه دوخت جامه‌ای بر قد دلربای او.» (کلیات اهلی ، ۳۵۶)□ «عاجز ز ثناش فکر و خامه ـ بر قد فلک که دوخت جامه .» (میرزا فصیحی)□ «لفظ ایشان که خاص غایب راست ـ جامه‌ای بود بر قد او راست.» (هفت اورنگ جامی ، ۱۵۷) جامه برکشیدن = جامه از تن بیرون آوردن: «جامهٔ تن از تن جان برکشم ـ خامهٔ نسیان به جهان درکشم.» (نظامی) جامهٔ پرهیز ،کنایه از جامهٔ زهد و ریا است: «عشقبازان در بهشتند اوحدی ـ زهد ما را در عذاب انداخته‌ست/ زود پوسد جامهٔ پرهیز ما ـ کاین قصب بر ماهتاب انداخته‌ست.»(دیوان اوحدی ، ۱۳۲) جامهٔ پیروزه، کنایه از جامهٔ ماتم وعزا است: «به ماتم‌سرای فنا چون رسیدی ـ جگر خسته و جامه پیروزه بهتر.» (دیوان مجیر بیلقانی ،۳۱۲) جامه چاک زدن و جامه چاک کردن، کنایه از زدودن تاریکی و عزاداری کردن است: «شب از رشک زد قیرگون جامه چاک ـ زبر عقد پیرایه بگسست پاک.» (گرشاسب نامه ،۱۷۵)□ «شه تازیان اندر آمد به خاک ـ سپاهش همه جامه کردند چاک.» (بهمن‌نامهٔ ایرانشاه، ۳۴۸۶) جامهٔ جان چاک زدن ،جامهٔ جان چاک شدن و جامهٔ جان چاک کردن ، کنایه از سوگواری کردن و بی‌قرار گشتن و نیز شور و شعف داشتن است: «نیک عهدی در زمین شد، جامهٔ جان چاک زن ـ کز فلک زین صعب‌تر ماتم نخواهی یافتن.» (دیوان خاقانی ، ۳۶۰)□ «مرا شد جامهٔ جان از غمت چاک ـ بیا ای آرزوی جان غمناک.»(دیوان جامی ، ۴۸۹)□ «پرده ز رخ برفکن جامهٔ جان چاک کن ـ طرف کله برشکن تاج سران خاک کن.»(دیوان جامی، ۶۱۸) جامه قبا کردن و جامهٔ جان قبا کردن ، کنایه از سرمست شدن و شدت شور و شوق و در اصطلاح صوفیه محو در دوست شدن است : «چون گل از نکهت او جامه قبا کن حافظ ـ وین قبا در ره آن قامت چالاک انداز.» (حافظ)□ «پیراهن وجود نزاری به دست شوق ـ کردم قبا چو غنچه برون آمد از دواج.»(دیوان نزاری ، ۲۵۹)□ «تُرک من تَرک من گرفت و خطا کرد ـ جامهٔ صبر من برفت و قبا کرد.» (دیوان خواجو ، ۶۹۵)□ «سرو بالای من آنگه که در آید به سماع ـ چه محل جامهٔ جان را که قبا نتوان کرد.» (دیوان حافظ ، ۲۸۶)□ «سزد که جامهٔ جان را قبا کند از شوق ـ هزار یوسف مصری به بوی پیرهنش.» (دیوان هلالی ، ۹۳) جامهٔ کاغذین/ کاغذین جامه، کنایه از تظلم و دادخواهی است. در گذشته رسم بر آن بوده که دادخواهان ماجرای دادخواهی خود را بر جامهٔ کاغذی می‌نوشتند و آن را بر تن می‌کردند و آن‌گاه نزد حاکم می‌رفتند: «رفتیم سوی شاه دین با جامه‌های کاغذین ـ تو عاشق نقش آمدی همچون قلم در رنگ شو.» (دیوان کبیر مولوی ، ۱۳/۵)□ «بعد از این چون قلم به سر کوشم ـ جامهٔ کاغذین فروپوشم.» (دیوان اوحدی ، ۵۰۱)□ «کاغذین جامه به خونابه بشویم که فلک ـ رهنمونیم به پای علم داد نکرد.» (حافظ) جامهٔ خصم کاغذین بودن، کنایه از متظلم و دادخواه بودن است: «کاغذین باد جامهٔ خصمت ـ بس که از غم بر او ستم باشد.» (دیوان کمال اسماعیل ، ۴۸۸) جامه‌دران = در حال جامه دریدن: «اینان که به دیدار تو در رقص نیایند ـ چون می‌روی اندر طلبت جامه درانند.» (سعدی)□ «خلق چندان جمع شد بر گور او ـ موکنان جامه‌دران در شور او.»(مولوی)□ «نه گل از دست غمت رست نه بلبل در باغ ـ همه را نعره‌زنان جامه‌دران می‌داری.»(حافظ) جامه‌دران نام نوایی از مصنفات نکیسا، از رامشگران عهد خسرو پرویز بوده است. وی این نوا را چنان نواخت که همهٔ حضار از شور و شوق جامه‌های خود را بر تن دریدند. از همین رو این نوا را ره جامه‌دران یا سرود خسروانی

بافته‌ها در ادب فارسی

نامیدند: «مطرب به‌نوایی ره ما بی‌خبران زن ـ ما جامه‌درانیم ره جامه‌دران زن.»(شیخ عبدالسلام پیامی، به نقل از آنندراج) جامه در خون کشیدن = به قتل رساندن : «نازک‌اندامی که ما را جامه در خون می‌کشد ـ بر گرفتاران خدنگ از قد موزون می‌کشد.» (تأثیر اصفهانی) جامه در خون زدن هوا، کنایه از سرخی شفق به هنگام غروب است: «و آن دوم نوبت، نماز شام، هنگام غروب ـ کز شفق گویی هوا را جامه در خون می‌زنند.» (دیوان ظهیر فاریابی، ۹۵) جامه در دندان، کنایه از با شتاب گریختن است: «غم گریزد چو او شود خندان ـ به تکِ پای و جامه در دندان.» (حدیقةالحقیقه، ۶۳۶) جامه در نیل زدن زمین، کنایه از فرا رسیدن شب است: «دگر شب که شب تخت بر پیل زد ـ زمین چون فلک جامه در نیل زد.» (اقبالنامهٔ نظامی ، ۲۵۷) جامهٔ رومیان، کنایه از جامهٔ سرخ است: «دارندهٔ هاشمی شعاری ـ پس جامهٔ رومیان چه داری.» (تحفةالعراقین خاقانی ،۱۳۴) جامهٔ رهبان روم ،کنایه از جامهٔ سرخ رنگ است: «تیغ او پوشید گویی جامهٔ رهبان روم ـ روی بد خواهش به جای سیم خوردر زر گرفت.» (دیوان معزی ، ۷۷) جامهٔ سرخ پوشیدن، کنایه از در خشم آمدن است. در قدیم پادشاهان هنگام قهر و غضب جامهٔ سرخ می‌پوشیدند: «پرید رنگ من از رو چو گشت جانان سرخ ـ حذر کنید چو پوشید جامه سلطان سرخ.» (واعظ قزوینی) جامهٔ زرق، کنایه از جامهٔ ریا است: «بیار باده که رنگین کنیم جامهٔ زرق ـ که مست جام غروریم و نام هشیاری ست.» (حافظ) جامهٔ عید، جامهٔ عیدی و جامهٔ سبز عیدی، کنایه از گل و سبزه و شکوفه است: «پیراهن برگ بر درختان ـ چون جامهٔ عید نیکبختان.» (کلیات سعدی ، ۳۲)□ «تا شب تو گشت صبح، صبح تو عید بقا ـ جامهٔ عیدی بدوخت بخت تو خیرالثیاب.» (دیوان خاقانی ، ۴۸)□ «جهان زیور عید بربندد از نو ـ مگر مجلس شاه شروان نماید/ رود کعبه در جامهٔ سبز عیدی ـ مگر بزم خاقان ایران نماید.» (دیوان خاقانی، ۱۲۹) جامهٔ سیاه = جامه‌ای که شعار عباسیان بوده است: «کفر و نفاق ازوی چو عباسی ـ بر جامهٔ سیاهش پیدا شد.» (دیوان ناصرخسرو ، ۱۴۰) جامهٔ عباسیان ،کنایه از سیاهی است: «جامهٔ عباسیان بر روی روز افکند شب ـ برگرفت از پشت شب زربفت رومی طیلسان.» (دیوان فرخی ، ۳۱۴) جامه سیاه کردن، کنایه از سوگواری است: «چو مادر فرو خواند غمنامه را ـ سیه کرد هم جام و هم جامه را.» (اقبالنامهٔ نظامی، ۲۶۴) جامه ضرب کردن، کنایه از پاره کردن جامه هنگام سماع صوفیان است: «ای صوفیان عشق بدرّید خرقه‌ها ـ صد جامه ضرب کرد گل از لذت صبا.» (دیوان کبیر مولوی ، ۱۲۲/۱) جامهٔ سوسی = جامهٔ منسوب به شهر سوسه درکشور تونس : «رختش ز نور مطلق درتخته جامهٔ حق ـ نی بار گیر سیسی نی جامه‌های سوسی .» (دیوان کبیر مولوی ، ۱۹۳/۶) جامهٔ عسلی = پارچهٔ زرد رنگی بوده که یهودیان و به گفتهٔ برخی، گبران، برای شناخته شدن از مسلمانان بر دوش جامهٔ خود می‌دوختند: «اگر ز سوز درون واقفی و رقت قلب ـ چه جای چهرهٔ شمعی و جامهٔ عسلی است.» (دیوان عماد فقیه، ۴۳) جامهٔ کبود ، کنایه از آسمان است: «خوش است جامه اگر آسمان بدل سازد ـ که بوی ماتم از این جامهٔ کبود آید.» (دیوان سلیم ، ۲۶۰) جامه کبود بودن، کنایه از ناسازگار بودن است: «شکایتی که مرا بود از فلک گفتم ـ شنود یکسر و نیکو نصیحتی فرمود/ چه گفت، گفت ز مهر سپهر دل بردار ـ که هست اطلس نیلیِ چرخ جامه کبود.»(دیوان ابن یمین ، ۳۷۶) جامه کبود پوشیدن و جامه کبود کردن ، کنایه از عزاداری است: «حسن ظنی بر دل ایشان گشود ـ که نپوشند از غمی جامه کبود.» (مثنوی مولوی ، ۱۰۸/۳)□ «کرد در ماتم جان دیده تر و جامه کبود ـ خشک‌مغزیِ دو بادام سیاهت ما را.» (دیوان سیف فرغانی ، ۷۳۷) جامه‌خانه = جای رخت و پوشیدنی : «دولت از جامه خانهٔ اقبال ـ در برش احسن‌الثیاب انداخت.» (دیوان شمس طبسی، ۱۰۹) جامه کن = بینهٔ حمام و کنایه از دزد و غارتگر است: «در ره تاریک مردی جامه کن ـ منتظر استاده بود از بهر فن/ در ربود او از سرش دستار را ـ پس دوان شد تا بسازد کار را.» (مثنوی معنوی ، ۳۷۱/۴)

۶ـ جبه؛ لباس بلند با آستین دراز و پیش ناشکافته‌ای که روی لباس‌های دیگر پوشند: «چندین چرا خرامی آراسته بکشی ـ در جبهٔ بهایی گر نیستی بهایی.» (ناصرخسرو)□ «گفت بهلول را یکی داهی ـ جبهٔ برد بخشمت خواهی.» (حدیقةالحقیقه ، ۳۶۶)□ «داری ازین خوی مخالف بسیج ـ گرمی و صد جبه و سردی و هیچ.»(نظامی)□ «چون‌که در ملکش نباشد جبه‌ای ـ جز پی گنگل چه جوید جبه‌ای.»(مولوی)□ «میان جبهٔ من حشو نیست ار چه بسی ـ به شعرم اندر حشوست و برتو مفهومست.» (سوزنی) جبه قبا شدن، کنایه از در آزار و رنج بودن است : «جبه بر من قبا شد از غم دل ـ پیرهن چون عبا شد از غم دل.» (حدیقةالحقیقه ، ۶۶۴) جبهٔ درویش ،کنایه از آفتاب است؛ چه آفتاب را جبةالمساکین گفته‌اند: «ای بس که فلک جبهٔ درویش گرفته ـ کز فضلهٔ زنبور بر او دوخته‌ام جیب.» (دیوان انوری ، ۳۳۵)□ «در زمستان جبهٔ درویش باشد آفتاب ـ پوستین گرم گر

بافته‌ها در ادب فارسی

مغرور دارد شاه را.» (ناصر علی، به نقل از آنندراج)

۷ـ چادر؛ پارچه‌ای بلند که زنان آن را بر سر می‌اندازند و با آن چهره و دست‌ها و دیگر اعضا و لباس‌ها را می‌پوشانند: «یک سو نهمش چادر، یک سو نهمش موزه/ این مرده اگر خیزد ورنه من و چلغوزه.» (دیوان رودکی، ۵۴۱)□ «بگفت این و بگشاد چادر ز روی ـ همه روی ماه و همه مشک موی.» (فردوسی)□ «تو گویی به باغ اندرون روز برف ـ صف ناربون و صف عرعران / بسی خواهرانند بر راه زر ـ سیه موزگان و سمن چادران/ بپوشیده در زیر چادر همه ـ ستبرق ز بالای سر تا به ران.» (دیوان منوچهری، ۷۵) در این‌جا مراد از موزهٔ سیاق، ساق درخت و منظور از سمن‌چادر (= چادر سفید) برف است. «پس آنگه چون زنان پوشیده چادر ـ به پیش ویس بانو شد سراسر.» (ویس و رامین)□ «زیر سخن است عقل پنهان ـ عقل است عروس و قول چادر.» (ناصرخسرو)□ «زیر چادر مرد رسوا و عیان ـ سخت پیدا چون شتر بر نردبان.» (مولوی)□ «این غول روی بستهٔ کوته‌نظر فریب ـ دل می‌برد به غالیه اندوده چادری.» (سعدی)□ «بر چادر کوه گازرآسا ـ از داغ سیه نشان برافکند.»(خاقانی) پوشاندن حرف یا رازی را به چادر کشیدن روی آن تشبیه کرده‌اند: «مر او را گفت رامین ای برادر ـ بپوش این راز ما را زیر چادر.» (ویس و رامین)□ «فکرت ما زیر این چادر بماند ـ راز یزدانی برون زین چادر است.» (ناصرخسرو) چادر آبنوس، کنایه از تاریکی شب است: «چو پنهان شد آن چادر آبنوس ـ به گوش آمد از دور بانگ خروس.» (شاهنامه، ۲۶۷۹/۹) چادر روز پاره کردن، کنایه از شب شدن است: «چرخ چون پاره کرد چادر روز ـ روی بنمود ماه چرخ افروز.»(هشت بهشت، ۲۳۷) چادرِشب، کنایه از تاریکی است: «چرا آن مه از خواب سر برنداشت ـ ز رخ چادر شب چو خور برنداشت.» (همای و همایون خواجو، ۱۶۸)□ «چو در خنده شد صبح گیتی‌فروز ـ سر از چادر شب بر آورد روز.» (همای و همایون، ۲۲۲) چادر ظلام، کنایه از تاریکی است: «چون چادر ظلام جهان در سر افکند ـ گیتی قبای کُحلی شب دربرافکند.» (دیوان شمس طبسی، ۳۳) چادر قیرگون، کنایه از تاریکی شب است: «چو خورشید آن چادر قیرگون ـ بدرید و از پرده آمد برون.» (شاهنامه، ۴۷۲/۲) چادر نیل، کنایه از آسمان و نیز تاریکی شب است: «چون هوا درنوشت چادر نیل ـ سرمه‌گون شد زمانه میل به میل.» (هشت بهشت، ۲۴۷) چادر احرام، کنایه از سپیدی صبح و برف است: «از پشت کوه چادر احرام برکشد ـ بر کتف ابر چادر ترسا برافکند.» (دیوان خاقانی، ۱۳۶)□ «کعبه ز آتش‌ساز چون بر فرق کوه ـ چادر احرامیان پوشیده‌اند.» (خاقانی) چادر از روی رفتن، کنایه از آشکار شدن حقیقت است: «چه قدر آورد بندهٔ حوردیس ـ که زیر قبا دارد اندام پیس/ نشاید به دستان‌شدن در بهشت ـ که بازت رود چادر از روی زشت.» (کلیات سعدی، ۳۳۰) چادر ترسا= جامه‌ای به رنگ زرد و کبود و کنایه از شعاع آفتاب است: «صبح که رهبان این کبود کلیسا ـ بر سر گیتی کشید چادر ترسا.» (وصال شیرازی) چادر مینا، کنایه از جام شراب است: «عرصهٔ خانهٔ خشت و گل و خم دلگیر است ـ دختر رزهوس چادر مینا دارد.»(کلیات صائب، ۳۳۱) چادر ننگ بر سر کشیدن، کنایه از فرومایه، رسوا و بی‌آبرو بودن است: «ور ایدون که ما هر دو سر در کشیم ـ همان چادر ننگ برسر کشیم.» (بهمن‌نامهٔ ایرانشاه، ۶۵۶۱) چادر زرد، کنایه از خورشید است: «چو پیدا شد آن چادر زرد رنگ ـ ازو گشت گیتی چو پشت پلنگ.» (فردوسی) چادر لاجورد، کنایه از آسمان است :«چو خورشید از آن چادر لاجورد ـ بر آمد بپوشید دیبای زرد.» (فردوسی)

۸ـ حُلّه؛ پوشاکی که همهٔ بدن را بپوشاند. جامهٔ نو، رخت، قبا، ردا، ازار. «و از [اصفهان] جامهٔ ابریشم گوناگون خیزد چون حله و عتابی و سقلاطون.» (حدودالعالم، ۱۴۰): «با کاروان حله برفتم ز سیستان ـ با حلهٔ تنیده ز دل بافته ز جان/ با حله‌ای بریشم، ترکیب او سخن ـ با حله‌ای نگارگر نقش او زبان/... / هر ساعتی بشارت دادی مرا خرد ـ کاین حله مر ترا برساند به نام و نان/ این حله نیست بافته از جنس حله‌ها ـ این را تو از قیاس دگر حله‌ها مدان.» (دیوان فرخی، ۳۲۹) حله در این ابیات استعاره از شعر است. «باران مشک‌بوی ببارید نو به نو ـ وز برف برکشید یکی حلهٔ قشیب.»(رودکی)□ «باغ از حریر حله بر گل زده مظله ـ مانند سبز کله بر تکیه گاه دارا.» (کسایی مروزی، ۶۷)□ «آن حله را که ابر مر او را همی تنید ـ باد صبا بیامد و آن حله بردرید.» (منوچهری)□ «خودپرستی چو حلقه در بر نه ـ بیخودی را چو حله در برکش.» (خاقانی)□ «دهی چون بهشتی برافروخته ـ بهشتی‌صفت حله بردوخته.» (نظامی)□ «کشد دشت راگه بساط مدثر ـ دهد باغ راگاه حلهٔ مطیر.» (ناصر خسرو)□ «بسا تنگ عیشان تلخی‌چشان ـ که آیند در حله دامن‌کشان.»(سعدی)□ «ای زبدهٔ راز آسمانی ـ وی حلهٔ عقل پرمعانی.» (دیوان سنایی، ۱۰۳۸) حله‌گون = به رنگ حله: «وز خون خلق، خاک زمین حله گون کند ـ از بهر دین حق ز بغداد تا حلب.» (ناصرخسرو) حله‌گر خاک و حلی‌بند آب = حلی‌گر خاک به معنی آرایشگر خاک و

بافته‌ها در ادب فارسی

کنایه از رویانندهٔ سبزه و ریاحین و حلی بند آب ، کنایه از آرایش‌دهندهٔ آب است، از جهت پدید آمدن نقوش بر سطح آب در اثر وزیدن باد: «لعل طراز کمر آفتاب ـ حله‌گر خاک و حلی بند آب.» (مخزن‌الاسرار، ۲)

۹ـ خرقه؛ جامهٔ پارینه و جامه‌ای که از تکه‌های پاره، دوخته شده باشد و نیز جبهٔ صوفیان است و آن لباسی بوده که صوفیان با آداب مخصوص ، از دست شیخ و مرشد می‌پوشیدند و آن را دلق یا مرقعه (= جامهٔ چندپاره و ژنده) نیز می‌خوانند. پوشیدن خرقه نزد صوفیه در حکم تسلیم به حکم شیخ است و از آن به موت اخضر (= مرگ سبز) تعبیر می‌کنند و آن دو گونه است: ۱ـ خرقهٔ ارادت ، آن است که چون شیخ از صدق ارادت مرید در طلب حق مطمئن شد، وی را خرقه می‌پوشاند تا دلیل عنایت‌الهی در حق او باشد. این خرقه را هر مرید از شیخ خود می‌گیرد و آن را بیش از یک بار و جز از یک شیخ نمی‌تواند بگیرد. ۲ـ خرقهٔ تبرک ، آن است که مرید آن را از جهت حسن نیتی که به مشایخ دارد، می‌گیرد و این خرقه را از هر شیخی می‌تواند بگیرد: «درویشی را شنیدم که در آتش فاقه می‌سوخت و خرقه به خرقه همی‌دوخت.» (سعدی)□ «خرقه بگیر و می بده باده بیار و غم ببر ـ بیخبر است عاقل از لذت عیش بیهشان.» (سعدی)□ «برو زان مقام شنیعش بیار ـ که در شرع نهی است و در خرقه عار.» (سعدی)□ «عشق از این بسیار کرده‌ست و کند ـ خرقه را زنّار کرده‌ست و کند.» (عطار)□ «ای برادر به حذر باش ز خرقه به میانشان ـ زانکه این قوم یکی بحر بی‌آرام و قرارند.» (ناصر خسرو)□ «کنون آن به خون اندرون غرقه گشت ـ کفن بر تن پاک او خرقه گشت.» (فردوسی)□ «خدا زان خرقه بیزار ست صد بار ـ که صد بت باشدش در آستینی.» (حافظ)□ «نقد صوفی نه همه صافی بیغش باشد ـ ای بسا خرقه که مستوجب آتش باشد.» (حافظ)□ «فیض جنون نارسا فکر برهنگی کـه‌راست ـ خرقهٔ دوش عافیت سایهٔ بید کرده‌ایم.» (بیدل)□ «خرقه‌پوشی به ترک عادت کوش ـ ورنه خمار باش و خرقه مپوش.» (اوحدی)□ «شاخه در کار خرقه دوختن است ـ درخیالش سماع سوختن است.»(یادگار خون سرو ، ابتهاج) خرقه از سر انداختن، کنایه از تسلیم شدن (چون جلوی خرقه باز نبود از سر در آورده می‌شد): «در سماع آی و ز سر خرقه برانداز و برقص ـ ورنه با گوشه رو و خرقهٔ ما در سرگیر.» (حافظ)□ «می پیر از سر من خرقهٔ سالوس بکند ـ ریش بگرفته مرا با در خمار آورد.» (دیوان کمال‌الدین اسماعیل ، ۷۶۵)□ «ما خرقهٔ رسم از سر انداخته‌ایم ـ سر را، بدل خرقه درانداخته‌ایم/ هر چیز که سد راه ما خواهد بود ـ گر خود همه جان‌ست برانداخته‌ایم.» (مختارنامهٔ عطار ،۲۰۷) خرقه افکندن، بخشیدن جامه و کنایه از تسلیم شدن است : «ما خرقه‌ها بفکندیم پارسال ـ جان‌ها دریغ نیست چه جای دو سه قبا.» (دیوان کبیر مولوی ، ۱۰۰/۷)□ «من خرقه فکنده‌ام ز عشقت ـ باشد که به وصل تو زنم چنگ.» (کلیات سعدی ، ۶۱۱) خرقه انداختن، بخشیدن جامه و کنایه از تسلیم شدن و از خودی بیرون آمدن است : «صوفی‌ایم و خرقه‌ها انداختیم ـ باز نستانیم چون درباختیم.» (مثنوی مولوی ، ۶۴/۵)□ «چو شهناز این غزل در چنگ بنواخت ـ صنم زد جامه چاک و خرقه انداخت.» (جمشید و خورشید سلمان ساوجی ، ۷۱) خرقه درانداختن، کنایه از شدت وجد و حال، تسلیم شدن و نیز تن به مرگ سپردن است: «شاه فلک بین به صبح پرده برانداخته ـ پیر خرد بین به می خرقه درانداخته.» (دیوان خاقانی ، ۵۱۹)□ «زاهد و راهب سوی من تاختند ـ خرقه و زنار درانداختند.» (نظامی)□ «یک دو نفس خوش زن و جانی بگیر ـ خرقه درانداز و جهانی بگیر.» (مخزن‌الاسرار ، ۱۵۳)□ «دراً تا خرقهٔ قالب درانـدازم همین ساعت ـ دراً تا خانهٔ هستی بپردازم همین ساعت.» (دیوان کبیر مولوی ، ۱۹۵/۱) خرقه برکشیدن، کنایه از بیرون آوردن خرقه از تن و نیز پاره کردن است: «طمع را خرقه برخواهم کشیدن ـ رعونت را قبا خواهم دریدن.»(خسرو و شیرین ، نظامی، ۲۴)□ «چرخ را خرقه برکشید ز تن ـ مشتری را ردا ز سر فکنید.» (دیوان مجیر بیلقانی ، ۳۷۵) خرقه به بازار کردن، کنایه از به وجد و حال آمدن است : «تا دید شیخ رونق بازار عاشقان ـ هر بامداد خرقه به بازار می‌کند.» (دیوان امیرخسرو ، ۲۸۰)□ «خرقه گلگون کردن و خرقه به خم درزدن، کنایه از سرمست و از خود بی‌خود شدن است: «شد ملول از خرقهٔ ازرق دل من چون کنم؟ ـ ساقیا جامی بده تا خرقه را گلگون کنم.» (دیوان نسیمی ، ۲۳۴)□ «چون دل من بوی می عشق یافت ـ عقل زبون گشت و خرد زیردست /نعره برآورد و به میخانه شد ـ خرقه به خم درزد و زنار بست/.../ چون خودی خویش به کلی بسوخت ـ از خودی خویش به کلی برست.» (دیوان عطار ، ۵۳) خرقه پاره کردن ، خرقه قبا کردن، خرقهٔ تن قبا کردن و خرقه چاک زدن، به معنی دریدن جامه و کنایه از نهایت شادی، وجد، اشتیاق و از خود بی‌خود شدن است : «چون قطب به تو نظاره می‌کرد ـ از شوق تو خرقه پاره می‌کرد.»(مونس‌العشاق عربشاه، ۱۵)□ «جانم از شوق تو گر خرقهٔ تن کرد قبا ـ نتوان گفت در این خرقه که نقصان دارد.» (دیوان

بافته‌ها در ادب فارسی

امیرخسرو ، ۲۳۵)□ «عاشق دل، خرقه‌ای داشت ز سرّ ازل ـ چون به ابد باز شد خرقه قبا کرده بود.» (دیوان اوحدی ، ۲۱۵)□ «به فقر آن را که لطفش آشنا کرد ـ به بر گر خرقه‌ای بودش قبا کرد.» (هفت اورنگ ،۵۸۸)□ «امید چنان است دلم را به خداوند ـ در پیش رخت چاک زنم خرقهٔ پیروز.» (کلیات قاسم انوار ، ۱۸۲)□ « هم ساکن خانقاه بودیم ـ هم خرقهٔ صوفیان دریدیم.» (دیوان سنایی ، ۴۹)□ «پیر فلک خرقه بخواهد درید ـ مُهرهٔ گِل رشته بخواهد درید.» (مخزن‌الاسرار، ۱۲۲)□ «چو نقل کرد روانش مسافر ملکوت ـ برای عزش بر عرش خرقه کرد وطا.» (خاقانی) خرقه گشتن ، کنایه از پاره شدن جامه است: «چون خرقه گشت بر کتف شب ردای قار ـ شد غرق در غلالهٔ زر فرق کوهسار.» (دیوان اثیر اخسیکتی ،۱۳۰) خرقهٔ ناموس دریدن، کنایه از پاره کردن خرقهٔ پرهیزگاری است : «خرقهٔ ناموس بدریدم اگر ـ جامهٔ رندانه‌ای بر دوختم.» (کلیات نعمت‌الله ولی ، ۳۸۴) خرقه در آتش زدن، کنایه از ترک ریا و سالوس کردن و نیز رسمی بوده که صوفیان از فرط شوق و وجد یا به علامت شکر ، اگر خبر خوشی می‌رسیده ، یا آنکه بلایی رفع می‌شده، خرقه را می‌سوزانده‌اند: «شیخ چون در حلقهٔ زنار شد ـ خرقه در آتش زد و در کار شد.» (منطق الطیر ، ۷۷)□ «پیر ما بار دگر روی به خمار نهاد ـ خط به دین برزد و سر بر خط کفار نهاد/ خرقه آتش زد و در حلقهٔ دین بر سر جمع ـ خرقهٔ سوخته در حلقهٔ زنار نهاد.» (دیوان عطار ، ۱۲۰)□ «در خرقه چو آتش زدی ای عارف سالک ـ جهدی کن و سر حلقهٔ رندان جهان باش.» (حافظ)□ «مکدرست دل، آتش به خرقه خواهم زد ـ بیا بیا که کر می‌کند تماشایی.» (حافظ)□ «در خرقه زن آتش که خم ابروی ساقی ـ برمی‌شکند گوشهٔ محراب امامت.» (حافظ) □ «می بخور، منبر بسوزان، آتش اندر خرقه زن ـ ساکن میخانه باش و مردم‌آزاری مکن.» (همام اصفهانی) خرقه سوختن، در معنی خرقه در آتش زدن است: «ماجرا کم کن و بازآ که مرا مردم چشم ـ خرقه از سر به در آورد و به شکرانه بسوخت.» (دیوان حافظ ، ۲۰۷) □ «ابروی یار در نظر و خرقه سوخته ـ جامی به یاد گوشهٔ محراب می‌زدم.» (دیوان حافظ ، ۴۱۱)□ «گفت و خوش گفت برو خرقه بسوزان حافظ ـ یا رب این قلب‌شناسی ز که آموخته بود.» (حافظ)□ «گه آسوده در گوشه‌ای خرقه دوز ـ گه آشفته در مجلسی خرقه سوز.» (سعدی)□ «من صد هزار خرقه ز سودا بسوختم ـ کان جمله را بسوخت به یک بار شرم تو.» (دیوان کبیر مولوی ، ۷۶/۵)□ «گر وصل منت باید ای پیر مرقع‌پوش ـ هم خرقه بسوزانی هم قبله بگردانی.» (دیوان عطار ، ۶۵۹)□ «بار دگر پیر ما رخت به خمار برد ـ خرقه بر آتش بسوخت دست به زنار برد.» (عطار) خرقه گرو کردن/ خرقه رهن داشتن ، کنایه از رها کردن خرقه و خرقه ر گرو گذاشتن است: «رو خرقه گرو کن دل و دلدار به دست آر ـ م عاشق یاریم چه جای سر و دستار.» (کلیات قاسم انوار ، ۱۷۱)□ «در همه دیر مغان نیست چو من شیدایی ـ خرقه جایی گرو باده و دفتر جایی.» (حافظ)□ «گر مرید راه عشقی فکر بدنامی مکن ـ شیخ صنعان خرقه رهن خانهٔ خمّار داشت.» (دیوان حافظ ، ۲۴۷)□ «این خرقه که من دارم در رهن شراب اولی ـ وین دفتر بی‌معنی غرق می ناب اولی.» (دیوان حافظ ، ۵۲۰)□ «بیا که خرقهٔ من گرچه رهن میکده‌هاست ـ ز مال وقف نبینی به نام من درمی.» (دیوان حافظ ، ۵۲۵)□ «داشتم دلقی و صد عیب مرا می‌پوشید ـ خرقه رهن می و مطرب شد و زنّار بماند.» (حافظ)□ «خرقه نهادم به رهن و باده خریدم ـ سبحه فکندم ز دست و جام گرفتم.»(فروغی) خرقه بازی، در اصطلاح صوفیه، در حال وجد با خرقه دست‌افشانی و پایکوبی کردن است: «که تا وجد را کارسازی کنم ـ به رقص آیم و خرقه‌بازی کنم.»(دیوان حافظ ، ۵۵۳)□ «گهی می‌کرد مه را خرقه‌سازی ـ گهی می‌کرد با مه خرقه‌بازی.» (نظامی)□ «بر سماع کوس و بر رقص خروس ـ خرقه‌بازی از نهان بنمود صبح.» (دیوان خاقانی، ۴۷۳)□ «بگو تا دمی خرقه‌بازی کنم ـ همی دلق خود را نمازی کنم.» (امیرخسرو دهلوی) خرقهٔ ازرق = خرقهٔ کبود که صوفیان پوشند: «چندان بمان که خرقهٔ ازرق کند قبول ـ بخت جوانت از فلک پیر ژنده‌پوش.» (دیوان حافظ ، ۳۸۶) خرقهٔ آدم ،کنایه از صورت و شکل آدم است : «از آن در خرقهٔ آدم خشن‌خویی که در باطن ـ مرقع‌دار ابلیسی ملمع‌دار شیطانی.»(دیوان خاقانی ، ۴۱۳) خرقهٔ انجم، کنایه از نور و روشنایی ستاره است: «خرقهٔ انجم ز فلک برکشید ـ خط خرابی به جهان در کشید.»(مخزن‌الاسرار ، ۱۲۲) خرقه آرای و خرقه به دوش ، کنایه از صوفی است: «زینهار از خرقه‌آرایان مشو غافل که من ـ هر خشن‌پوشی که دیدم خامهٔ صیاد بود.» (کلیات صائب ، ۴۳۱)□ «در صف خرقه‌به‌دوشان نتوان بود چو گل ـ خرقه دور افکن و با آینه همدوشی کن.» (دیوان سلیم ،۳۶۹) خرقه پاره کردن آفتاب، کنایه از طلوع خورشید است : «در مشرق آفتاب چنان خرقه پاره کرد ـ کآواز خرق جامه به مغرب شنیده‌اند.» (دیوان خاقانی ، ۸۷۱) خرقهٔ پرهیز ، کنایه از لباس زهد و تقوی است: «فدای پیرهن چاک ماهرویان باد ـ هزار جامهٔ تقوی و خرقهٔ پرهیز.» (دیوان حافظ ،

بافته‌ها در ادب فارسی

۳۷۳) خرقه‌پوش، خرقه‌پوشان و خرقه‌پوشی، کنایه از زاهد ریاکار و سالوس صوفیان است: «چه جای صحبت نامحرم‌ست مجلس انس ـ سر پیاله بپوشان که خرقه‌پوش آمد.» (دیوان حافظ، ۳۱۲)□ «ای زاهد خرقه‌پوش تا کی ـ با عاشق خسته دل کنی جنگ.» (کلیات سعدی ، ۶۱۱)□ «خدا را کم نشین با خرقه پوشان ـ رخ از رندان بی‌سامان مپوشان.» (حافظ)□ «خرقه پوشی من از غایت دینداری نیست ـ پرده‌ای بر سر صد عیب نهان می‌پوشم.» (حافظ) خرقه‌داران سپهر، کنایه از ستارگان است: «خرقه‌داران سپهر از پی هر سوخته‌ای ـ راوق مرهم در کاس کرم ریخته‌اند.» (دیوان مجیر بیلقانی، ۵۸) خرقه نهادن = ترک زهد کردن: «از دست دادم دل را و شادم ـ خرقه نهادم می برگرفتم.» (دیوان عماد فقیه ، ۲۰۱) خرقهٔ زنار نهادن، کنایه از ملحد و بی ایمان شدن است: «زکوری پشت بر اسرار کردیم ـ به غفلت خرقه را زنار کردیم.» (الهی‌نامهٔ عطار ، ۱۴۶) خرقهٔ زهد = خرقهٔ پارسایی : «خرقهٔ زهد و جام می گرچه نه درخور همند ـ این همه نقش می‌زنم از جهت رضای تو.» (دیوان حافظ ، ۴۷۷) خرقهٔ سالوس = خرقهٔ ریا که صوفیان ظاهری پوشند : «دلم ز صومعه بگرفت و خرقهٔ سالوس ـ کجاست دیر مغان و شراب ناب کجا.» (دیوان حافظ ، ۱۹۶) خرقهٔ کافوری ، کنایه از جامهٔ سپید است: «نسترن خرقهٔ کافوری از آن رو درباخت ـ که صبا هر نفسش جیب مرقع نکشد.» (دیوان خواجو ، ۲۷) خرقه نمازی کردن، کنایه از پاک و منزه گشتن است: «بی واسطهٔ آب می و سنگ ملامت ـ صوفی نکند خرقهٔ پشمینه نمازی.» (دیوان عماد فقیه ، ۲۹۲) خرقهٔ نُه‌توی آسمان، کنایه از افلاک است : «به صد نفس سرد من ز گرمی تو ـ کزوست خرقهٔ نه‌توی آسمان یکتا.» (دیوان مجیر بیلقانی، ۱۹) خرقهٔ نیلی نهادن، کنایه از مردن است: «قطب زمانه ناصردین کز صفای او ـ هر صبح بار قهر ضیا بر ظلم نهند/.../ چندان بقاش باد که در صفهٔ صفا ـ گردون و خواجه خرقهٔ نیلی به هم نهند.» (دیوان مجیر بیلقانی ، ۸۵) خرقه به دست کسی تازه کردن = با مرشد دیگر بیعت کردن: «چو زین جایگه عزم دروازه کرد ـ به دستش فلک خرقه را تازه کرد.» (نظامی) خرقه به قوال انداختن، اشاره به یکی از رسم‌های صوفیه دارد که به هنگام وجد و سماع یا پس از آن، خرقه را به قوال یا مغنی می‌بخشیده‌اند: «از خرقهٔ هستیم برون آر ـ تا خرقه درافکنم به قوال.» (دیوان عطار ، ۳۷۱)□ «چو در سماع عراقی حدیث دوست شنید ـ به جای خرقه به قوال جان توان انداخت.» (دیوان عراقی ، ۱۴۶)

۱۰ـ خفتان؛ جامهٔ روز جنگ ،جامه‌ای که در قدیم برای نگه‌داشتن تن از سلاح دشمن می‌پوشیدند و گویا همان قزاکند و کژاکند است و آن جامه‌ای بود که میان رویه و آستر آن را با ابریشم یا پشم بسیار می‌انباشتند و مانند لحاف می‌دوختند، تا گذشتن سلاح از آن و رسیدنش به بدن دشوار باشد: «باز به روز نبرد و کین و حمیّت ـ گرش ببینی میان مغفر و خفتان.» (رودکی)□ «اندر آن لحظه ز بیم تو چو کرم پیله ـ کفن خصم کژاکندش و خفتان باشد.»(دیوان کمال‌الدین اسماعیل، ۴۸)□ «بدان‌که اول صف پیادگان با سلاح و سپرهای فراخ و حربه و تیراندازان باید چون حصاری باشد ، صف دوم پیادگان با جوشن و خفتان و شمشیر و سپر و نیزه.»(آداب‌الحرب والشجاعة، ۳۳۰)□ «یکی نیزه زد بر کمربند اوی ـ که بگذاشت خفتان و پیوند اوی.» (فردوسی)□ «گاه چون خونخوارگان خفتان به خون اندر کشد ـ گاه چون دوشیزگان اندر زر و زیور شود.» (فرخی)□ «نبینی که در معرض تیغ و تیر ـ بپوشند خفتان صدتوحریر؟» (بوستان)□ «کسی از لشکری‌ها ز هیجا برون ـ نیامد جز آغشته خفتان به خون .»(بوستان)□ «هر ناوکی که غمزهٔ غازی زند به حکم ـ نتوان حجاب کرد به خفتان و جوشنش.» (سوزنی)□ «تیغ خورشید از جهان پوشیده‌اند ـ در هوا خفتان از آن پوشیده‌اند.»(خاقانی)□ «همه چاک خفتان زده بر کمر ـ گرفته به کف تیغ و خشت و سپر.» (گرشاسب‌نامهٔ اسدی)

۱۱ـ دامن؛ قسمت کمر به پایین هر جامه چون پیراهن، قبا، ردا، کت، پالتو و نظایر آن راگویند و نیز قسمی جامهٔ زنانه است که تنها از کمر به پایین را پوشاند: «تا بدیدم دامنش پر خونست چشم من ز اشک ـ بر گریبان دارم آنچ آن ماه را بر دامن‌ست.» (سنایی)□ «و یا پیراهن نیلی که دارد ـ ز شعر زرد نیمی زه به دامن.» (منوچهری)□ «دامنم از خار غم آسوده گیر ـ تا به گریبان به گل آلوده‌ام.» (نظامی)□ «زلف بنفشه رسن گردنش ـ دیدهٔ نرگس درم دامنش .»(نظامی)□ «همچو طفلان جملگی دامن‌سوار ـ گوشهٔ دامن گرفته اسب‌وار.» (مولوی)□ «دامن و جیب مکن جهد که زربفت کنی ـ جهد آن کن که مگر پاک کنی دامن و جیب .» (ناصرخسرو)□ «چو گرگین بیفتاد بر روی خاک ـ همه دامن جوشنش گشت چاک.»(فردوسی)□ «دل قوی باشد چو دامن پاک باشد مرد را ـ ایمنی ایمن چو دامن پاک گشت و دل قوی.» (ناصرخسرو)□ «به‌دشواری زلیخا داد از کف دامن یوسف ـ به‌آسانی من از کف چون دهم دامان فرصت را؟»(صائب)□ «از رفتنم غرض نبود جز فروتنی ـ چون دامن بلند

بافته‌ها در ادب فارسی

زمین بوس می‌کنم.» (صائب)□ «چو دارم در نفس جز شور عمر رفته از یادی ـ غباری را فراهم کرده‌ام در دامن بادی.» (بیدل)□ «گردی شوم و گوشهٔ دامان تو گیرم ـ گر بخت به فریاد رسد داد من اینست.» (بیدل) پاکدامن و پاکیزه دامن = با عفت: «زن پاکدامن‌تر از بوی مشک ـ شکیبنده با من به یک نان خشک.»(نظامی)□ «این عشق را زوال نباشد به حکم آنک ـ ما پاک‌دیده‌ایم و تو پاکیزه دامنی.» (سعدی) دامن پاک = عصمت : «لخلخه‌سای شد صبا دامن پاکت از چه رو ـ خاک بنفشه‌زار را مشک ختن نمی‌کند.» (دیوان حافظ ، ۳۲۳) پاکدامنی = عفاف : «پاکیزه‌رویی را که بود پاکدامنی ـ تاریکی از وجود بشوید به روشنی.» (سعدی) تردامن، دامن‌تر و آلوده‌دامن = گناهکار: «هر جاکه خشک مغزی و تردامنی بود ـ دامن بر اوج قبهٔ خضرا همی کشد.» (جمال‌الدین عبدالرزاق)□ «گل‌ها همه تردامن و مرغان همه بی‌شرم ـ زین باغ کسی چون نظر پاک برآرد؟» (صائب)□ «چه خیر آید از نفس تردامنش ـ که صحبت بود با مسیح و منش.» (سعدی)□ «چرا دامن‌آلوده را حد زنم ـ چو در خود شناسم که تردامنم.»(بوستان ،۱۶۶)□ «در معبدی که پاکان از شرم آب گشتند ـ ما را نخواست غفلت تردامنِ وضویی.» (بیدل)□ «ای هر که افسریست سرش را چو کوکنار ـ پیشت چو لاله بی‌سر و دامن‌تر آمده.»(خاقانی)□ «یکی زجر کردش که تبّت یداک ـ مرو دامن‌آلوده در جای پاک.»(بوستان ،۱۹۳)□ «بیدل از قسمت تشریف ازل هیچ مپرس ـ اینقدر دامن آلوده که هستم دادند.» (بیدل) تردامنی: «چه عذر آرم از ننگ تردامنی ـ مگر عجز پیش آورم کای غنی.» (سعدی) دست از دامن کسی بداشتن، دست از دامن کسی گذاشتن، دامن از دست دادن و دست از دامن گسستن، کنایه از ترک کسی گفتن است: «تا دامن کفن نکشم زیر پای خاک ـ باور مکن که دست ز دامن بدارمت.»(دیوان حافظ ، ۶۳)□ «ای نصیحت کن ملامت چند و چند از دست تو ـ صد گریبان پاره کردم دستم از دامن بدار.»(دیوان اوحدی ، ۲۲۱)□ «طمع مدار که از دامنت بدارم دست ـ به آستین ملالی که بر من افشانی.» (سعدی)□ «ای دست تو آتش زده در خرمن من ـ تو دست نمی‌گذاری از دامن من .»(سعدی)□ «دیر آمدی ای نگار سرمست ـ زودت ندهیم دامن از دست.» (سعدی)□ «گروهی همنشین من خلاف عقل و دین من ـ گرفته آستین من که دست از دامنش بگسل.» (سعدی) به دامن = درون دامن : «به دامن گر چه دریا دارد اما ـ گریبانش نم جویی ندارد.» (خاقانی) در (اندر) دامن کسی آویختن، چنگ در (بر) دامن کسی زدن، دست در دامان کسی زدن، به دامن کسی معلق شدن و دامن نهادن ، کنایه از پناه بردن، متوسل شدن و امید بستن به کسی است: «تا تو بودی آدمی دیو از پی‌ات ـ می‌دوید و می‌چشانید از می‌ات / چون شدی در خوی دیوی استوار ـ می‌گریزد از تو دیو ای نابکار/ آنگه اندر دامنت آویختند ـ چون چنین گشتی همه بگریختند.» (مثنوی مولوی ، ۱۱۴/۱)□ «دشمن از تو همی گریزد و تو ـ سخت در دامنش زدستی چنگ.» (ناصرخسرو)□ «جواهر جست از آن دریای فرهنگ ـ به چنگ آورد و زد بر دامنش چنگ.»(نظامی)□ «دست در دامن عفوت زنم و باک ندارم ـ که کریمی و حکیمی و عظیمی و قدیری.» (سعدی)□ «ابلیس برید از آن علاقت ـ کو گشت به دامنش معلق.» (ناصرخسرو)□ «سیاست بر زمین دامن نهاده ـ زمانه تیغ را گردن نهاده.» (خسرو و شیرین نظامی، ۲۹۰) پای در دامن آوردن، پا به دامن کشیدن، دامن برداشتن، دامن چیدن ، دامن برچیدن، دامن اندر چیدن، دامن فراهم چیدن، دامن فراهم گرفتن، دامن برکشیدن، دامن درکشیدن و دامن دور کشیدن و دامن از دست کسی ستاندن، کنایه از کناره و گوشه گرفتن، دوری کردن، روی گردانیدن و رها و ترک کردن: «اگر پای در دامن آری چو کوه‌ـ سرت ز آسمان بگذرد از شکوه.» (سعدی)□ «گر پاکشی به دامن خود به ز جنت است ـ گر حفظ آبروی کنی به ز گوهر است.» (صائب)□ «دامن از خورشید اگر شب برندارد گو مدار ـ چون من اندر ظِل خورشید گریبان توام.» (دیوان سید حسن غزنوی ، ۲۴۷)□ «مرا منمای دو عالم، جزای طاعت ای زاهد ـ که من کردم گریبان چاک و چیدم دامن از هر دو.» (دیوان امیرخسرو ، ۴۸۷)□ «چند چون گرداب بودن سر به جیب پیچ و تاب ـ می‌توان چون موج دامن چید و زین دریا گذشت.»(بیدل)□ «شب سیاه چو برچید از هوا دامن ـ ز دوده گشت زمین را ز مهر پیراهن.»(دیوان مسعود سعد ، ۴۲۱)□ «دامن اندر چید سرو از وی چو سایه ز آفتاب ـ چون مه رخسار آن سرو روان آمد پدید.» (دیوان مجیر بیلقانی ، ۹۴)□ «بعد از تأمل این معنی مصلحت چنان دیدم که در نشیمن عزلت نشینم و دامن صحبت فراهم چینم.» (کلیات سعدی ، ۳۱)□ «قوم محمودی ازین فروگرفتن علی نیک بشکوهیدند و دامن فراهم گرفتند.» (ابوالفضل بیهقی)□ «و ز این پس نه آرام جویم نه خواب ـ مگر برکشم دامن از تیره آب.» (شاهنامه ، ۲۳۷۳/۵)□ «دوستان خواهند کز عشق تو دامن درکشم ـ من بر آنم کآستین بر دوستان خواهم فشاند.» (دیوان خاقانی ، ۵۹۷)□ «چو من به دام هوای تو پای‌بسته شدم ـ مکش سر از من و مستان ز دست من دامن.» (سوزنی)□ «دامن از

بافته‌ها در ادب فارسی

او دور کشیدم و مهرهٔ مهر برچیدم.» (سعدی) بر دامن بودن = معاشر بودن :«مرا دشمن و دوست بر دامن است ـ بزرگ آنکه او را بسی دشمن است.» (فردوسی)□ پای در دامن امن و عافیت نهادن و پای در دامن سلامت کشیدن، کنایه از گوشهٔ امن اختیار کردن است: «و متقیان و مصلحان پای در دامن امن و عافیت نهادند.» (سندبادنامه ، ۹)□ «اگر پسر عتبی بر ملک خراسان اقتصار کردی و پای در دامن سلامت کشیدی... سودمندتر آمدی.» (ترجمهٔ تاریخ یمینی) پای صبر در دامن کشیدن، پای صبر در زیر دامن بردن و دامن اندر پای صبر آوردن = شکیبایی ورزیدن : «بر سر آنم که پای صبر در دامن کشم ـ اژدهای نفس خود را حلقه پیرامن کشم.» (کلیات سعدی ، ۷۹۸)□ «عمرها در زیر دامن برد سعدی پای صبر ـ سر ندیدم کز گریبان وفا برداشتی.» (سعدی)□ «دامن اندر پای صبر آورده‌ای ـ پس به بیداد آستین برکرده‌ای.» (دیوان انوری ، ۹۱۱/۲) پای عقل در دامن قرار کشیدن = آرامش گرفتن : «نه دست صبر که در آستین عقل برم ـ نه پای عقل که در دامن قرار کشم.»(سعدی) زیر دامن نهادن و زیر دامن نهفتن = پنهان کردن : «همه گنج‌ها زیر دامن نهند ـ بکوشند و کوشش به دشمن دهند.» (فردوسی)□ «سخن راند از تور وز سلم و گفت ـ که کین زیر دامن نشاید نهفت.»(فردوسی) دامن به دندان، دامن به دندان کردن و دامن به دندان گرفتن، کنایه از فروتنی، اظهار عجز کردن و نیز آمادهٔ گریز شدن است :«او سرگران با گرد نان من پیش او برسرزنان ـ دل‌ها دوان دندان‌کنان دامن به دندان دیده‌ام.» (سوزنی)□ «دلش را خار غم در دامن آویخت ـ خرد دامن به دندان کرد و بگریخت.» (شیرین و خسروی امیرخسرو، ۲۱۷)□ «هر جا خبر خاک کف پای تو گفتند ـ دامن بگرفت اشک به دندان و روان رفت.» (دیوان کمال خجندی، ۹۰)□ « به چابک‌تر از خود میانداز تیر ـ چو افتاد دامن به دندان بگیر.» (سعدی) دامن گرد کردن = محدود کردن و مستقر شدن: «داد گسترده شود گرد کند دامن جور ـ باز شیطان به زمین آید باز از پرواز.» (ناصرخسرو)□ «چون بر تخت محمودی نشست (طغرل) خواست دامن گرد کند، نوشتکین شرابی با دو غلام تیغ کشیدند و او را پاره پاره کردند.»(تاریخ گزیده ، ۴۰۴) گرفتن دامن= گرد کردن دامن در دست و گرفتار آمدن :«از گلستان وصل نسیمی شنیده‌ام ـ دامن گرفته بر اثر آن دویده‌ام.»(خاقانی)□ «فعل ترکان زاید از جان و تنت ـ همچو فرزندی بگیرد دامنت.» (مولوی) دامن از دست برفتن = بیخود شدن : «بوی گلم چنان مست کرد که دامنم از دست برفت.»(سعدی) □ دامن اندر کشیدن= رفتن و گذشتن :«چو خورشید تیغ از میان برکشید ـ شب تیره زو دامن اندر کشید.» (فردوسی)□ «ز گرد سیه چشم شد ناپدید ـ ستاره همی دامن اندرکشید.»(اسدی) دامن با کسی بستن، دامن به/ در دامن بستن، دامن با دامن دوختن ، دامن گره زدن با کسی، دامن در/ به دامن گره زدن، کنایه از متحد شدن و یار و هم پشت شدن است: «غریبی می چه خواهد یارب از من ـ که با من روز و شب بست‌ست دامن.» (ناصرخسرو)□ «ببندیم دامن به دامن کنون ـ ز دشمن به شمشیر ریزیم خون.» (فردوسی)□ «نگرفت دست فتنه گریبان هیچکس ـ تا درنبست عشق تو دامن به دامنش.» (ظهیر فاریابی)□ «کرده ظفر مسکن در مسکنش ـ بسته وفا دامن در دامنش.»(منوچهری)□ «هر چه تو خواهی بکن که دایم دارد ـ دولت با دامن تو دوخته دامن.»(فرخی)□ «بنفشه موی مرا خاک برگشاده گره ـ تو با بنفشه‌عذاران گره زدن دامن.»(دیوان عمعق بخاری ، ۱۸۴)□ «دامن گره افکنده به دامن همهٔ شب ـ هر روز دوان گشته بدیشان چو گدایان.»(سوزنی) دامن بر آتش زدن و دامن زدن بر آتش و دامن بر اخگر زدن ، کنایه از برافروختن و شعله‌ور ساختن: «در کام منجیق گذارد خلیل را ـ دامن زند بر آتش نمرود نابکار.»(کلیات صائب ، ۸۱۱)□ «گر نسوزیم چو عود جگر خویش رواست ـ تا که بر آتش دل از مژه دامن زده‌ایم.»(طالب آملی)□ «عاقبت پیراهن گل پای تا در سر گرفت ـ تا به کی بر آتش بلبل کند دامن‌زنی.»(دیوان کلیم ، ۳۱۷) دامن برتافتن، دامن بر کمر داشتن ، دامن در/بر کمر زدن ،دامن به کمر درزدن، دامن بر میان زدن و دامن بر میان گره زدن، کنایه از آماده و مهیا شدن برای انجام کاری است: «چو در پادشاهی بدیدی شکست ـ ز لشگرگر از مردم زیر دست/ سبک دامن داد برتافتی- گذشته بجستی و دریافتی.» (فردوسی)□ «چشم تا وا کرده‌ای رنگ از نظرها رفته است ـ از نسیم صبح دامن بر کمر دارد بهار.» (بیدل)□ «چون کشی خنجر به قتلم بر میان دامن مزن ـ دامن آلودن به خونم خونبها خواهد شدن.»(طالب آملی)□ «بر کمر دامن زدم بر عزم رفتن همچو سرو ـ نیستم از بی‌خودی آگه که پایم در گِل است.» (کلیات صائب ، ۶۵۴)□ «سرو آزاد بین چو چالاکان ـ در زده چست در کمر دامن.» (دیوان کمال اسماعیل ، ۷۸۷)□ «چون کله گوشهٔ قدر تو بدید ـ به کمر درزد دامن ز قبای.» (دیوان کمال اسماعیل ، ۲۸۷)□ «چو رستم ورا دید و گرز گران ـ بزد دامن پهلوی بر میان.»(فردوسی)□ «در گام اولین کمر راه بشکند ـ رهرو کند چو دامن خود بر میان گره.»(صائب) دامن برگرفتن و دامن بر زدن ، در معنی بالا گرفتن دامن است: «دامن ز

بافته‌ها در ادب فارسی

پای برگیر ای خوبروی خوشخو ـ تا دامنت نگیرد دست خدای‌خوانان.» (کلیات سعدی ، ۵۸۰)□ «در چمن می‌رفت ذکر قامت دلدار ما ـ سرو دامن برزد و آمد به بستان راست پا.» (دیوان کمال خجندی ، ۵۲) دامن کشیدن و دامن در پای کشیدن: «تا کی کشی به ناز و کشی دامن ـ دامن دمی ز ناز و کشی در چین.» (ناصرخسرو)□ «بگذشت و نگه نکرد با من ـ در پای کشان ز کبر دامن.» (سعدی) دامن بر چیزی پوشیدن و دامن برچیزی کشیدن، کنایه از سرپوش نهادن است: «پیرهنی گر بدرد ز اشتیاق ـ دامن عفوش به گنه بربپوش .»(سعدی)□ «چو از دیده خورشید شد ناپدید ـ شب تیره بر کوه دامن کشید.» (فردوسی) دامن چیزی به کف آوردن = به دست آوردن چیزی : «گر بار دگر دامن کامی به کف آرم ـ تا زنده‌ام از چنگ منش کس نرهاند.» (سعدی) دامن عمر چاک زدن، کنایه از ترک زندگی است: «سعدی از دست غمت چاک زده دامن عمر ـ بیشتر زین نکند صابری و مشتاقی.» (سعدی) دامن در خون کشیدن ، کنایه از کشتن بسیار و شدت غم است : «خود و سرکشان سوی جیحون کشید ـ همی دامن از خشم درخون کشید.»(فردوسی)□ «هنوز آتش سودا همی‌زنم در دل ـ هنوز دامن مژگان همی‌کشم در خون.» (دیوان ظهیر فاریابی ، ۲۳۱) دامن شب به دست آوردن، کنایه از شب زنده‌داری است: «دامن شب را ز غفلت گر نیاوردی به دست ـ در تلافی دامن آه سحر باید گرفت.»(صائب) دامن آخرالزمان ، دامن قیامت و دامن یوم‌الدین و دامن محشر = قیامت: «کسوت عمر تو را تا دامن آخر زمان ـ از بزرگی نام تو بر آستین بادا طراز.» (سوزنی)□ «دانم که تا به دامن آخر زمان کشد ـ دست نیاز من که به دامان حسن توست.» (دیوان وحشی ، ۲۴)□ «تا دامن قیامت در پای می‌کشد ـ پیراهنی که بر قد عثمان بریده‌ای.»(کمال اسماعیل)□ «با رتبت و فر بادی روز و شب و سال و مه ـ سعد فلکت همدم تا دامن یوم‌الدین.» (سوزنی)□ «نگیرد هیچکس در دامن محشر گریبانت ـ اگر دامان خود را جمع سّتازی غنچه‌وار این‌جا.» (صائب) دامن خورشید ،کنایه از فلک چهارم است: «باز چو تنگ آیی از این تنگنای ـ دامن خورشید کشی زیر پای.» (مخزن‌الاسرار، ۱۱۸) با دامن روز مربوط گردانیدن شب در معنی پیوستن شب به روز است : «بدین فرخی و مبارکی شبی را خدای تعالی با دامن هیچ روز مربوط نگردانیده.» (بهار دانش) دامن لب : «وگر نه به ایزد که تا بوده‌ام ـ به می دامن لب نیالوده‌ام.»(نظامی) دامن کعبه: «بر دامن اگر نشست خاکش ـ از دامن کعبه کرد پاکش .»(ابوالفضل فیضی) دامن زمین : «زمین از تب لرزه آمد ستوه ـ فرو کوفت بر دامنش میخ کوه.»(سعدی) دامن کوه: «همه دامن کوه تا پیش رود ـ سیه بود با جوشن و درع و خود.»(فردوسی)□ «کوس تو کرده است به هر دامن کوهی غریو ـ اسب تو کرده است به هر خامهٔ ریگی صهیل.»(فرخی)□ «از دامن کُه تا به در شهر بساطی ـ از سبزه بگسترد و برو لاله فشان کرد.» (سعدی) دامن زدن چراغ ، کنایه از کشتن چراغ است: «آن‌جا که شمع روی تو افروخت باغبان ـ دامن زند چراغ گل نورسیده را.» (کلیم کاشانی) دامن‌کشان ،کنایه از فروتنی و با ناز خرامیدن و راه رفتن است : «به بارگاه تو دامن‌کشان رسید انصاف ـ ز درگه تو گریبان دریده شد بیداد.» (خاقانی)□ « آن کعبهٔ محرم نشان و آن زمزم آتشفشان ـ در کاخ مه دامن‌کشان یک مه به پرواز آمده.»(خاقانی)□ «تا قدمت در شب گیسوفشان ـ برسر گردون شده دامن کشان.»(نظامی)□ «چون رفته باشم زین جهان باز آیدم رفته روان ـ گر همچنین دامن‌کشان بالای خاکم بگذری.» (سعدی)□ «جز شوق راهبر نیست، اندیشهٔ خطر نیست ـ خاری درین گذر نیست دامن‌کشان بیایید.» (بیدل) دامن پر از پروین کردن، کنایه از اشک ریختن است: «از نسیم لطف او هر دم دلش ـ مغز جان را عنبرآگین می‌کند/ مهر رخسارش امامی را ز چرخ ـ گرچه دامن پر ز پروین می‌کند.» (دیوان امامی هروی ، ۲۲۷) دامن داشتن، کنایه از توانگر بودن است: «دامن ندارد غیر او جمله گدا اند ای عمو ـ درزن دو دست خویش را در دامن شاهنشهی.»(دیوان کبیر مولوی ، ۱۸۹/۵) دامن گستردن برای کسی، کنایه از مورد توجه و مهر قرار گرفتن است: «چون مجمر از درون نفس گرم می‌زنم ـ بر بوی آن‌که لطف تو دامن بگسترد.» (دیوان سلمان ساوجی ، ۱۵۲) دامن نمازی کردن، کنایه از دامن از ناپاکی پاک کردن است :«می‌رود در خون هر سرگشته‌ای دامن کشان ـ پس به آب چشم من دامن نمازی می‌کند.»(دیوان امیر خسرو ، ۲۰۹) دامنگیر = پای‌بند و بازدارنده از حرکت :«ز من ضایع شد اندر کوی جانان ـ چه دامنگیر یارب منزلی بود.»(دیوان حافظ ، ۳۴۰)□ «هزار گونه غم از هر سویی‌ست دامنگیر ـ هنوز در تک و پوی غم دگر می‌گشت.» (سعدی)□ «هر که را دولت سودای تو شد دامنگیر ـ فارغ از محنت و آسوده دل از غم باشد.» (دیوان کمال خجندی، ۳۴۲)□ «با خرابی‌های ظاهر دلنشین افتاده‌ام ـ سیل نتواند گذشت از خاک دامنگیرمن.» (صائب)□ «اینکه صائب دست ما از دامن او کوته‌ست ـ نارسایی‌های اقبال‌ست دامنگیر ما.» (صائب)

۱۲ـ دُراعَه؛ جامه‌ای از پنبه یا پشم خشن که بر دوش افکنند

بافته‌ها در ادب فارسی

و مرد و زن پوشند. بیشتر جامهٔ شیوخ و زاهدان است و به آن فوطه یا جبه نیز گویند: «این مقدار شنیده‌ام (عبدوس) که یک روز به سرای حسنک شده بود (بوسهل) به روزگار وزارتش پیاده و به دراعه پرده‌داری بر وی استخفاف کرده بود وی را بینداخته.» (تاریخ بیهقی، ۱۷۸)□ «ناکس است آنکه به دراعه و دستار کس است ـ دزد دزد است و گر جامهٔ قاضی دارد.» (سعدی)□ «به چپ و راست شدست از ره دین آنکه جهان ـ بر دراعه‌اش به چپ و راست به زر است طراز.»(ناصرخسرو)□ «سجاده به هشت باغ بدیم ـ دراعه به چارجوی شستیم.»(خاقانی)□ «دراعه درید و درع می‌دوخت ـ زنجیر برید و بند می‌سوخت.»(نظامی)□ «فجرت را قصبی بر سر و توزی در بر ـ شاعران از پی دراعه نیفتند سلب.»(سنایی)

۱۳ـ دستار؛ دستمال ،روپاک ،مندیل (=پارچه‌ای که با آن عرق و جز آن را پاک کنند) ،شُکوب، رومال، ایزار، بشگیر، فَلَرز =دستمالی که در آن چیزی از زر و سیم یا خوردنی و طعام بندند و به آن فَلَرزنگ ، فَلَغز و لارِزَه نیز گویند) ،شال سر، عمامه و هر چه بر دور سر از شال یا دیگر پارچه‌ها به وضع مخصوص پیچند. «و از وی [بم کرمان]کرباس و جامه و دستار بمی و خرما خیزد.» (حدودالعالم ،۱۲۸): «کنیزک ببرد آب و دستار و طشت ـ زیدر مهمان همی تیره گشت.»(فردوسی)□ «حسنک پیدا آمد بی بند، جبه‌ای داشت حبری رنگ ... و موی سر مالیده زیر دستار پوشیده کرده.»(تاریخ بیهقی، ۱۸۰)□ «خود کلاه و سرت حجاب تواند ـ تو میفزای بر کله دستار.» (سنایی)□ «لطف باری تعالی دررسید و آن محنت از گردن من بگردانید و دستار من وقایهٔ جان شد.» (ترجمهٔ تاریخ یمینی، ۲۹۸)□ «فرخی را شراب تمام دریافته بود و اثر کرده، بیرون آمد و زود دستار از سر فروگرفت.»(چهار مقاله ، ۶۴)□ «تا دعای بدش به آخر کار ـ هم سر از تن ربود و هم دستار.» (نظامی)□ «لباس خواجگی از بر بیفکن ـ به میخانه فرو انداز دستار.» (عطار)□ «خَرد باید اندر سر مرد و مغز ـ نباید مرا چون تو دستار نغز.» (سعدی)□ «بامدادان به حکم تبرک دستاری از سر و دیناری از کمر بگشادم و پیش مغنی بنهادم.»(گلستان)□ «ای یار ما عیّار ما دام دل خمار ما ـ پا وامکش از کار ما بستان گرو دستار ما.»(کلیات شمس ، فروزانفر، ۷/۱)□ «از سر گذشته‌اند کریمان و این زمان ـ کو سرگذشته‌ای که ز دستار بگذرد.»(صائب)□ «صوفی سرخوش از این دست که کج کرد کلاه ـ به دو جام دگر آشفته شود دستارش.» (حافظ)□ «ساقی مگر وظیفهٔ حافظ زیاده داد ـ کاشفته گشت طرهٔ دستار مولوی.» (دیوان حافظ ، ۵۳۹)□ «از این افیون که ساقی در می افکند ـ حریفان را نه سر ماند و نه دستار.» (حافظ)□ «نباشد حاجت سر سایهٔ بال هما صائب ـ سعادت همچو گل می‌روید از اطراف دستارش.» (صائب)□ «عقل و فطرت به جوی نستانند ـ دور دور شکم و دستار است.» (صائب)□ «ز غفلت بایدم فرسنگ‌ها طی کرد در منزل ـ که چون شمع از ره پیچیده دستاری به سر بستم.» (بیدل) دستار بر زمین زدن، کنایه از داد خود خواستن و عجز کردن است: «تا گشودیم نظر رزق، فنا گردیدیم ـ چون شکوفه به زمین پیش که دستار زنیم.»(صائب) دستار در گلو کردن، کنایه از رسوایی و بی‌حرمت کردن است: «امرت به مصلحت قدمی گر به سنگ زد ـ دستار در گلوی قضا کرد روزگار.»(عرفی) صاحب آنندراج دربارهٔ این بیت می‌نویسد که برخی محققان دستار در گلو کردن را به زور و محکوم کردن معنا کرده‌اند. دستار پیش کسی نهادن، کنایه از بزرگ داشتن کسی و سرسپردگی و تسلیم کسی شدن است: «بود دزدی، دزدی بسیار کرد ـ تا خلیفه‌ش عاقبت بر دار کرد/ می‌گذشت آن جایگه شبلی مگر ـ چشم افتادش بر آن زیر و زبر/.../ بوسه‌ای بر پای او داد و برفت ـ پیش او دستار بنهاد و برفت.» (مصیبت‌نامه ، ۱۲۷) دستار کژ نهادن، کنایه از کبر وغرور است :«نه زان‌ست این همه واخواست تا تو بنشینی ـ ز کبر ریش کنی راست کژ نهی دستار.» (دیوان عطار، ۷۸۸) دستار درانداختن، کنایه از مشتاق بودن و شوق و شعف داشتن است: «ز جایی دلبری کن اختیاری ـ ز گل تا کی زنی در دیده خاری/ اگر خواهی دو صد شاه کله‌دار ـ دراندازد به دامادیت دستار.» (خسرو نامهٔ عطار، ۳۰۰) به دستار بستن ، به معنی به عمامه نصب کردن است: «از بس مرا به مشرب پروانه الفت است ـ آتش به جای لاله به دستار بسته‌ام.»(سعدی) دستارِ شراب = پارچه‌ای که برای شراب گسترند و آلات می‌خواری و نقل بر آن نهند یا دستمالی که بدان لب از شراب پاک کنند: «تاک زر باشدمان شاسپرم ـ برگ رز باشد دستار شراب.» (دیوان منوچهری، ۷) دستار خوان = دستمال سفره : «از اَنَس فرزند مالک آمده است ـ که به مهمانی او شخصی شده‌ست/ او حکایت کرد کز بعد طعام ـ دید انس دستار خوان را زرد فام/ چرکن و آلوده گفت ای خادمه ـ اندر افکن در تنورش یک دمه/ در تنور پر ز آتش درفکند ـ آن زمان دستار خوان را هوشمند/ بعد یک ساعت برآورد از تنور ـ پاک و اسپید و از آن اوساخ دور/ گفت زانک مصطفی دست و دهان ـ بس بمالید اندر این دستار خوان.» (مثنوی معنوی ، ۱۷۷/۳) دستار دامغانی = دستارهای بافت

بافته‌ها در ادب فارسی

دامغان که معروف بوده است: «گفت دستار دامغانی در بغل باید نهاد ،چون من از اسب فرود آیم بر صفهٔ زین پوشید.»(تاریخ بیهقی، ۳۶۵) دستارچه = دستار کوچک: «و از آمل [به طبرستان] دستارچهٔ زربافت گوناگون و کیمخته خیزد.»(حدودالعالم، ۱۴۵)□ «آویخته چون ریشهٔ دستارچهٔ سبز ـ سیمین‌گرهی بر سر هر ریشهٔ دستار.» (منوچهری)□ «آن زمان کز آتشین‌کوثر شدیم آلوده‌آب ـ عنبرین دستارچه از زلف دلبر ساختیم.»(خاقانی)□ «و دستارچه‌ای که با خود داشت یک دینار در گوشهٔ آن بسته بود.» (تاریخ قم ، ۱۸۴)□ «گهی می‌زد ز تندی دست بر دست ـ گهی دستارچه بر دیده می‌بست.» (نظامی)□ «دستارچه‌ای بیرون آورده و به باغبان داد و دسته‌ای چند ریاحین بستد.» (سندبادنامه، ۳۳۲)□ «خط الوانست به دستارچهٔ یزدی لیک ـ یزدیان را به خط سبز کشد دل بسیار.»(دیوان البسه ،۱۴) دستارچه پیشکش کردن، در معنی وصال خواستن است: «ماهی که قدش به سرو مـی‌ماند راست ـ آیـینه بـه دست و روی خـود مـی‌آراست/ دستارچه‌ای پیشکشش کردم گفت ـ وصلم طلبی زهی خیالی که تراست.»(دیوان حافظ ،۵۷۱) دستارچه ساختن، کنایه از هدیه دادن است: «از سیم صراحی و زر می ـ دستارچه ساز دلبران را.» (دیوان خاقانی، ۳۱) به دستارچه دادن، کنایه از به هدیه و تحفه دادن است: «جان به دستارچه دهیم آن را ـ کز غبب طوق در براندازد.» (نظامی) دستارچه به دندان خاییدن، کنایه از شرمگین شدن است: «گهی گریان شوی چون شمع خندان ـ گهی دستارچه خایی به دندان.»(خسرونامه ،۷۴)

۱۴ـ دق؛ نوعی لباس پشمینهٔ قیمتی که موی‌ها از آن آویخته باشد و بافت مصری و رومی آن مشهور است: «همه جامه از دق زر بافته ـ چنان جسته شاهان و نایافته.» (یوسف و زلیخای منسوب به فردوسی)□ «چو در مشابهت اندک ملابست کافیست ـ مساز دق دقیق مرا به دق ابتر.»(دیوان البسه ،۲۰)□ «امام شمس دقایقی که دقایق سخنش از تار دَق و داء دِق باریکتر بود.»(لباب‌الالباب ، ۲۱۲/۱) دق مصری = جامه‌ای که در مصر بافند: «چون تار دق مصری در دق مرگ خصمت ـ نالان چو نیل مصرست از ناله تن چو نالش.» (خاقانی)□ «رفت و برداشت یک به یک سلبش ـ دق مصری عمامهٔ قصبش.»(نظامی)□ «چون مرا در بلخ هم از اصطناع اهل بلخ ـ دق مصری چادری کرده‌ست و رومی بستری.» (دیوان انوری ،۳۰۴)

۱۵ـ دلق؛ جامهٔ کهنه و ژنده را گویند: «به نان خشک قناعت کنیم و جامهٔ دلق ـ که بار محنت خود به که بار منت خلق.» (سعدی)□ «درویش را نباشد برگ سرای سلطان ـ ماییم و کهنه دلقی کآتش در آن توان زد.» (حافظ) و نیز جامهٔ خشن پوستین یا پشمین صوفیان و درویشان را گویند و در حقیقت هم‌معنی و مرادف خرقه است ، چنان‌که حافظ گوید: «داشتم دلقی و صد عیب مرا می‌پوشید ـ خرقه رهن می و مطرب شد و زنار بماند.»□ «ز بس کو پاره بر آن پیرهن دوخت ـ رسید آنجا که دلق هفده من دوخت.» (عطار)□ «زین سخن گر نیستی بیگانه‌ای ـ دلق و رشکی گیر در ویرانه‌ای.»(مولوی)□ «عبادت به جز خدمت خلق نیست ـ به تسبیح و سجاده و دلق نیست.» (سعدی)□ «دلق و سجاده و ناموس به خمخانه فرست ـ تا مریدان تو در رقص و تمنا آیند.» (سعدی)□ «دلق و سجادهٔ حافظ ببرد باده فروش ـ گر شرابش ز کف ساقی مهوش باشد.» (حافظ)□ «دمی با غم به‌سر بردن جهان یکسر نمی‌ارزد ـ به می بفروش دلق ما کزین بهتر نمی‌ارزد.» (حافظ)□ «دلق حافظ به چه ارزد به می‌اش رنگین کن ـ وانگهش مست و خراب از سر بازار بیار.» (حافظ)□ «مدح سلیم ژنده و دلق الف نمد ـ بر دلق سلجقی همه یکسر نوشته‌اند.» (نظام قاری) دلق مرقع و ملمع، جامه‌ای است پروصله. این جامه را از جهت تکه پارچه‌های مختلف مرقع و به سبب رنگارنگ بودن وصله‌ها و نیز آراسته بودن به دانه‌های سبحه ملمع گویند و هر دو کنایه از جامهٔ ریا و سالوس صوفیان است: «به زیر دلق ملمع کمندها دارند ـ درازدستی این کوته‌آستینان بین.»(دیوان حافظ ، ۴۷۱)□ «گر چه با دلق ملمع می گلگون عیب‌ست ـ مکنم عیب کزو رنگ ریا می‌شویم.»(دیوان حافظ ، ۴۵۵) دلق مرقع و ملمع سوزاندن، کنایه از جامهٔ تزویر و ناپاک صوفیان که ارزش یک جام باده را هم ندارد و مستوجب آتش است: «من این دلق ملمع را بخواهم سوختن روزی ـ که پیر می‌فروشانش به جامی در نمی‌گیرد.» (حافظ)□ «من این مرقع رنگین چو گل بخواهم سوخت ـ که پیر باده فروشش به جرعه‌ای نخرید.»(دیوان حافظ ، ۳۵۵) دلق هزارمیخ، کنایه از آسمان پر ستاره است: «دلق هزارمیخ شب آن من است و من ـ چون روز سر ز سدرهٔ خارا برآورم.»(دیوان خاقانی، ۲۴۵)□ «این دلق هزار میخ نُه تو ـ پوشیده به خانقاهت افلاک.» (دیوان سلمان ساوجی ، ۳۱۸) دلق‌پوش = درویش و کنایه از زاهد و صوفی ریاکار و نیز مرد کامل و ولی است: «خوش می‌کنم به بادهٔ مشکین مشام جان ـ کز دلق‌پوش صومعه بوی ریا شنید.» (دیوان حافظ ، ۳۵۷)□ «که ای زرق سجادهٔ دلق پوش ـ سیه‌کار دنیاخر دین فروش.» (کلیات سعدی ،۳۴۷)□

گفت خلق منند این اولیا ـ در غریبی فرد از کار و کیا/.../ هان و هان ای دلق‌پوشان منند ـ صد هزارند و هزار و یک تنند.» (مثنوی معنوی ، ۷/۳)□ پوشیده دلق و صاحب دلق ، کنایه از زاهد و صوفی است: «عزیزان پوشیده از چشم خلق ـ نه زنارداران پوشیده دلق.»(سعدی)□ «از قیاسش خنده آمد خلق را ـ کو چو خود پنداشت صاحب دلق را.» (مولوی) دلق آلوده، دلق ریایی و دلق نیلی، کنایه از خرقهٔ سالوس و ناپاک صوفیان است: «بوی یکرنگی از این نقش نمی‌آید خیز ـ دلق آلودهٔ صوفی به می ناب بشوی.» (دیوان حافظ،۵۳۷)□ «چاک خواهم زدن این دلق ریایی چه کنم؟ ـ روح را صحبت ناجنس عذابی‌ست الیم.»(دیوان حافظ، ۴۴۶)□ «بگذر ز خودپرستی در خانهٔ تصوف ـ زنار خوش نباشد در زیر دلق نیلی .»(دیوان عماد فقیه ، ۲۸۸) دلق کبود = خرقه و جامهٔ تیره : «آسمان را به جای دلق کبود ـ ژندهٔ تازه‌تر ندوخته‌اند.» (دیوان خاقانی ،۱۰۴) دلق شپشناک ،کنایه از بدن خاکی است: «دلق شپشناک درانداختی ـ جان برهنه شده خود خوشتری.» (دیوان کبیر مولوی ، ۴۷/۷)

۱۶ـ رِدا؛ مخفف رداء و آن بالاپوش ، عبا و جبه‌ای است که روی لباس‌های پوشیده، بر دوش اندازند: «و از وی [مصر] جامها و دستارها و ردای‌های گوناگون خیزد.»(حدودالعالم ،۱۷۵) :«چو ما صد هزاران فدای تو باد ـ خرد ز آفرینش ردای تو باد.» (فردوسی)□ «از دانهٔ انگور بسازید حنوطم ـ وز برگ رز سبز ردا و کفن من.» (منوچهری)□ «جبه‌ای داشت [حسنک] حبری رنگ ... و دراعهٔ و ردایی سخت پاکیزه.»(تاریخ بیهقی، ۱۸)□ «بر پشت فکنده چون عروسان ـ زربفت ردای پرنیانی.» (ناصرخسرو)□ «در گوش زمانه حلقهٔ حکم ـ بر دوش جهان ردای فرمان.» (خاقانی)□ «اینجای مقام کم زمانست ـ تو مرد ردا و طیلسانی.» (عطار)□ «که ردای دعا استسقاست ـ می‌کنندش به طیلسان احبار.» (نظام قاری)

۱۷ـ زُنّار؛ به طور کلی هر رشته‌ای را زنار گویند.ریسمانی است به ستبری انگشت از ابریشم که آن را ذمیان نصرانی، مجبور بوده‌اند به امر مسلمانان بر میان بندند تا بدان از مسلمانان ممتاز گردند، چنانکه یهودیان مجبور بوده‌اند عسلی (وصله‌های عسلی رنگ) بر لباس خود بدوزند. در کتاب‌های فارسی گاه زنار به کستی (= کشتی ،به ضم کاف) زرتشتیان اطلاق شده است: «وز ایشان بسی نیز ترسا شدند ـ به زنار پیش سکوبا شدند.» (فردوسی)□ «سراسر بخشش جانان طریق لطف و احسان بود ـ اگر تسبیح می‌فرمود اگر زنار می‌آورد.»(حافظ)□ «به هیچ زاهد ظاهرپرست نگذشتم ـ که زیر خرقه نه زنار داشت پنهانی.» (حافظ)□ «اربعین شان را ز خمسین نصاری دان مدد ـ طیلسان‌شان را ز زنار مجوسی ده نشان.»(خاقانی)□ «زاهد و راهب سوی من تاختند ـ خرقه و زنار درانداختند.» (نظامی)□ «زاهد چو کرامات بت عارض او دید ـ از خانه میان بسته به زنار برآمد.» (سعدی)□ «مبین به کبک که او فاسقی‌ست در خرقه ـ نگر به مور که او مؤمنی‌ست با زنار.» (مجیر بیلقانی) زنار بریدن، زنار گشادن، زنار گسستن ، زنار گسلاندن، کنایه از ترک کفر گفتن و مسلمان شدن است: «مشکل ما حل کن ای سلطان دین ـ تا ببخشد حال تو ما را یقین/ وانما سرّی ز اسرارت به ما ـ تا ببریم از میان زنارها.»(مثنوی مولوی ، ۴۶۱/۲)□ «آن که باشد که نبندد کمر طاعت او؟ ـ جای آنست که کافر بگشاید زنار.»(سعدی)□ «نه دین به جای و نه ایمان، به سوی خویشم خوان ـ مگر ز شرم تو بگشایم از میان زنار.» (عرفی)□ «دویی نبود میان کفر و دین در عالم وحدت ـ دل تسبیح از بگسستن زنار می‌ریزد.» (صائب)□ «چون سلیمانی‌ست هر لخت از دل صد پاره‌ام ـ بس که پیچیده ست در دل آه من زنارها.» (صائب)□ «برهمنی که به زنار بود نازش او ـ ز بیم تیغ می‌بگسلد ز تن زنار.» (مسعود سعد) زنار بستن = ترسا شدن و کنایه از کافر شدن است :«هر که دل در زلف آن دلدار بست ـ از خیال زلف او زنار بست.» (منطق‌الطیر عطار، ۶۸)□ «روم ناقوس بوسم زین تحکم ـ شوم زنار بندم زین تعدا.» (خاقانی)□ «پس به مویی که ببرید ز بیداد فلک ـ همه زنار ببندید و کمر بگشایید.» (دیوان خاقانی، ۱۶۱)□ «گر مرید صورتی در صومعه زنار بند ـ ور مرائی نیستی در میکده فرزانه باش.»(سعدی) و نیز کنایه از زلف معشوق است: «زلف تو زنار خواهم کرد از آنک ـ هر شکن از زلف تو بتخانه‌ای‌ست.» (عطار)□ «دست بدان حقهٔ دینار کرد ـ زلف بتان حلقهٔ زنار کرد.» (نظامی) و نیز در نزد صوفیه به معنی یکرنگی و یکجهتی سالک در راه حق است و آن عبارت است از عقد خدمت و بند طاعت محبوب حقیقی در هر مرتبه که باشد: «وز جهود و از جهودان رسته‌ایم ـ تا به زنار این میان را بسته‌ایم.» (مولوی)□ «بیزار شدم ز نقش اغیار ـ زنار به عشق یار بستم.»□ «دوشم به خرابات ز ایمان درست ـ زنار مغانه بر میان بستم چست.» زنار مغ، زنار مغان ، زنار مغانه: «چو زنار مغ بر میانت چه دلق ـ که در پوشی از بهر پندار خلق .»(سعدی)□ «به زیر خرقهٔ تزویر زنار مغان تا کی ـ ز زیر خرقه گر مردید آن زنار بنمایید.»(دیوان عطار ،۳۱۳)□ «از عشق تو من به دیر بنشستم ـ زنار مغانه بر میان

بافته‌ها در ادب فارسی

بستم.» (دیوان عطار ، ۳۸۹) زنارِ چارکرد و زنارِ چهارکرد= زناری که از چهار رده تشکیل شده باشد (کمربند ترسایان و کستی یا کمربند زردشتیان از سه رده تشکیل می‌شد.) کنایه از کافری و نیز رندی و لاابالیگری است: «گر رکن چار کعبهٔ دل چاریار نیست ـ زنارِ چارکرد گزین و کلیسیا.»(دیوان عطار، ۷۰۵)□ «زنارِ چهارکرد بر خواهم بست ـ دستار به میخانه گرو خواهم کرد.» (مختارنامهٔ عطار ، ۲۰۷)

۱۸ـ صدره؛ جامهٔ بی‌آستین که سینه را بپوشاند: «فروزان حیلهٔ زرین کمرشان ـ ز چینی صدره و دیبای احمر.» (دیوان عنصری بلخی ، ۶۹)□ «ای صورت بهشتی در صدرهٔ بهایی ـ هرگز مباد روزی از تو مرا جدایی.» (دیوان فرخی ، ۳۶۱)□ «کنون چنان شدم از برکت سخاش که من ـ به ناز پوشم توزی و صدرهٔ دیباه.»(فرخی)□ «سدره شده صدرهٔ پیراهنش ـ عرش گریبان زده در دامنش.» (نظامی)□ «گر سرو صدره پوشد تو سرو با قبایی ـ ور ماه باده نوشد تو با رخ چو ماهی.» (عبدالواسع جبلی)□ «به گوش صخرهٔ صمّا اگر فروخوانم ـ ز ذوق چاک زند کوه صدرهٔ خارا.»(کمال اسماعیل)□ «چون صدرهٔ تو بافته از پنبهٔ فناست ـ در دل طمع قبای بقا را چرا کنی.» (سنایی)□ «به دامان شب پاره‌ای در فزاید ـ از آن صدرهٔ روز نقصان نماید.»(خاقانی)□ «پیراهن بی‌سعادتی در سرکش ، صدرهٔ جفا چاک زن.» (مجالس سعدی) صدرهٔ صابری = لباس صبر پوشیدن :«ساکن سرای شکوت شدم و صدرهٔ صابری در پوشیدم تا کار به غایت رسید.» (تذکرة‌الاولیا)□ صدرهٔ چرخ چنبری، کنایه از فلک است: «دوش که صبح چاک زد صدرهٔ چرخ چنبری ـ خضر در آمد از درم صبح‌وش از منوری.» (خاقانی)

۱۹ـ طیلسان؛ نوعی ردا که عربان، خطیبان و قاضیان بر دوش اندازند. «و از نواحی ری طیلسان‌های پشمین نیکو خیزد.» (حدودالعالم،۱۴۲)□ «من (احمد بن ابی داود) اسب تاختن گرفتم چنانکه ندانستم که بر زمینم یا در آسمان طیلسان از من جدا شده و من آگاه نه.» (تاریخ بیهقی، ۱۷۱)□ «طیلسان و ردا کمال بود ـ کیسه و صره اهل مال بود.» (سنایی)□ «ابر آمد از بیابان چون طیلسان رهبان ـ برق از میانش تابان چون بُسْدین چلیپا.» (کسایی مروزی ، ۶۶)□ «طیلسان موسی و نعلین هارونت چه سود ـ چون به زیر یک ردا فرعون داری صد هزار.» (سنایی)□ «نگاری که بد طیلسان پرنیانش ـ به زر از چه منسوج شد پرنیانش.» (دیوان عنصری ، ۱۶۸)□ «بر این بلند منبر با بانگ قال و قیل ـ در طلب اسب و طیلسان و ردایی .» (ناصرخسرو)□ «خورشید بر عمامهٔ او برفشانده تاج ـ برجیس بر رداش فدا کرده طیلسان.» (خاقانی)□ «به طیلسان چه کند فخر مشتری کاو را ـ سپهر کرده به سجاده‌داری‌اش مأمور.»(نظام قاری)

۲۰ـ عمامه؛ emāme، که در عرف امروز آن را ammāme تلفظ می‌کنند، پوششی است برای سر مردان و آن پارچهٔ درازی است که به دور سر پیچند و به آن دستار و مندیل نیز گویند. جنس آن از پشم ، پنبه ، کتان و جز آن است که معمولاً آن را روی عرقچین و زمانی بدون آن به سر می‌بستند. عمامه در سراسر کشورهای اسلامی جز اسپانیای دورهٔ اسلامی بسیار رواج داشت، چنان که میزان شخصیت و فضل افراد را بزرگی و کوچکی عمامه‌ها تعیین می‌کرد. رنگ عمامه‌ها و نوع آن به طبقهٔ اجتماعی و مقام افراد بستگی داشت. در دورهٔ خلفا، سپاهیان عمامهٔ سیاه و برخی از بزرگزادگان عمامهٔ زرد بر سر می‌گذاشتند. از سدهٔ هشتم هجری، عمامهٔ سبز نشان سادات و علویان بود و در ایران تا امروز عمامهٔ سیاه و سبز مخصوص سادات است. عمامهٔ سفید و زرد کمرنگ (شیرشکری) نیز از آن دیگر مردم بود. البته غیر مسلمانان نیز در کشورهای اسلامی عمامه داشتند و از سدهٔ هشتم میلادی ، رنگ و شکل و اندازهٔ عمامه برای غیر مسلمانان به صورت رسمی تعیین می‌شد. در دورهٔ خلفا هنگامی که کسی به وزارت می‌رسید، با تشریفات خاصی عمامه بر سر او می‌نهادند و عمامه یکی از هدایا و لباس‌های مهمی بود که از سوی خلیفه به افراد داده می‌شد. به سبب اهمیت عمامه، کار پیچیدن آن نیز مهم جلوه کرد و افرادی پیدا شدند که شغل عمامه پیچیدن داشتند؛ اما رفته‌رفته با تحولاتی که در وضع اجتماعی و نوع جامه‌های ملل اسلامی در سده‌های اخیر پیش آمد، عمامه اهمیت و کاربرد خود را از دست داد. «و از شوش جامه و عمامهٔ خز خیزد.»(حدودالعالم ،۱۳۹)□ «بستد عمامه‌های خز از سبز ضمیران ـ بشکست حقه‌های زر و در میوه‌دار.» (دیوان منوچهری ، ۳۹)□ «مرا بر سر عمامهٔ خز ادکن ـ بزد دست زمان خوش‌خوش به صابون.»(ناصرخسرو)□ «این عمامه که دست بستهٔ ماست باید به این بستگی به دست ناصردین آید و وی بر سر نهد.» (تاریخ بیهقی ،۳۷۷)□ «گر عمامه دیگری بندد رواست ـ لیکن استنجا به دست خود کنند.» (خاقانی)□ «یک فقیهی ژنده‌ها برچیده بود ـ در عمامهٔ خویش درپیچیده بود.» (مولوی)□ «مخور صائب فریب فضل از عمامهٔ زاهد ـ که در گنبد ز بی مغزی صدا بسیار می‌پیچد.» (صائب)□ «بر فرق آن عمامه شعبان و دست موسی ـ بر جیب پهلوی آن

بافته‌ها در ادب فارسی

هاروت و چاه بابل.» (دیوان‌البسه ، ۳۱)□ «پیش من نه آسمان پشمی ندارد در کلاه ـ می‌دهد زاهد فریب عصمت عمامه‌ام.» (بیدل)□ «به رؤیای ملای عمّامه بر سر ـ به جنت ز لای درختان طوبی هویدا.»(منوچهر شیبانی) عمامه دربستن = عمامه پیچیدن: «بر رسم عرب عمامه دربست ـ با او به شراب و رود بنشست.» (نظامی) عمامه‌آرایی، کنایه از اهل فضل و مشایخ گشتن است: «یکی صد گشت ثقل زاهد از عمامه‌آرایی ـ که بر دل‌ها ز لفظ پوچ می‌گردد گران معنی.» (صائب، به نقل از آنندراج) عمامه افکندن = عمامه از سر دور کردن و کنایه از تأثر و اندوه از واقعه‌ای ناگوار: «چون دید پدر به حال فرزند ـ آهی بزد و عمامه بفکند.» (نظامی) عمامهٔ اسود ،کنایه از سیاهی و تاریکی است: «به عهد رای منیرت زمانه شرم ندارد ـ که بر سر شب زنگی نهد عمامهٔ اسود.» (دیوان شمس طبسی ، ۳۲)

۲۱ـ فوطه؛ لنگ، ازار، چادر نگارین یا چادر خط‌دار. جامه‌ای که از سند آرند. «و از وی [بصره] نعلین خیزد و فوطهای نیک.» (حدودالعالم،۱۵۲)□ «بر تن خویش تو را فوطهٔ کرباسی ـ به که بر خاکت دیبای سپاهانی.»(ناصرخسرو)□ « هیچکدام را ندیدم بی‌طیلسان شطوی یا توزی یا شبستری یا ریسمانی یا دست‌کار که فوطه است.» (تاریخ بیهقی)□ «چو شیخی فوطه‌پوشیده برون شد ـ چو رندی دُردنوشیده درآمد.» (خاقانی) فوطه کردن، کنایه ز چاک کردن جامه است: «من جامه بر وفات کرم فوطه کرده‌ام ـ جز فیض لطف تو که فرود آردم ز سوک.» (ظهیر فاریابی)

۲۲ـ قبا؛ جامه‌ای است که از سوی پیش باز است و پس از پوشیده، دو طرف پیش را با دگمه به هم پیوندند: «ز زربفت پوشیده چینی‌قبای ـ فراوان پرستنده پیشش به پای.» (فردوسی)□ «سرو و مهت نخوانم؟ خوانم چرا نخوانم ـ هم ماه را کلاهی هم سرو با قبایی.»(فرخی)□ «هر طوطیکی سبز قبایی دارد ـ هر طاوسی دراز پایی دارد.» (منوچهری)□ «تا آتش عشق را بر افروخته‌ای ـ همچون دل من هزار دل سوخته‌ای / این جَوْر و جفا تو از که آموخته‌ای ـ کز بهر دل آتشین‌قبا دوخته‌ای؟» (دیوان خاقانی، ۷۳۷)□ «بیست و سی قبا بود او را یکرنگ که یکسال می‌پوشیدی و مردمان چنان دانستندی که یک قبایست و گفتندی سبحان‌الله این قبا از حال بنگردد.» (بیهقی)□ «درختان را به خلعت نوروزی قبای سبز ورق در بر کرده.»(گلستان)□ «لباس مرگ بر اندام عالمی زیباست ـ چه شد که کوته و زشت این قبا به قامت ماست؟» (عارف قزوینی)□ «عصا را به کنج سرا تکیه داد ـ کله برگرفت و قبا برگشاد.» (یادگارخون سرو، ابتهاج)□ «از قبایی قلعه‌ای آور به دست ـ کش کلاه و جبه باشد کنگره.» (دیوان‌البسه، ۲۵) قبا بستن، قبا بربستن، کنایه از حاضر و آمادهٔ کار شدن است : «بستن قبا به خدمت سالار و شهریار ـ امیدوارتر که گنه در عبا کنیم.» (کلیات سعدی ، ۸۰۱)□ «نه میر و شه بود هر کاو کله دارد قبا بندد ـ که میر و شه کسی باشد که عالم را نگه دارد.» (دیوان مجیر بیلقانی ،۳۰۲)□ «سرو در خدمت بالای تو بربست قبا ـ لاله در حضرت رخسار تو بنهاد کلاه.» (دیوان‌اخسیکتی ، ۲۹۲) قبا بسته و قبا در بسته، کنایه از آماده بودن است :«قبا بسته کمربندان چون پیل ـ کمربندی زده مقدار ده میل.»(شرفنامهٔ نظامی،۳۹۴)□ «قبا دربسته بر شکل غلامان ـ همی شد ده به ده سامان به سامان.»(نظامی) قبا بریدن ،کنایه از پوشیدن است :«بر سر ایام ما عشقش کلاه اکنون نهاد ـ بر قد امید ما مهرش قبا اکنون برید.» (دیوان خاقانی ،۵۸۸) قباپوستین = پوستینِ قبامانند: «زرش داد و اسب و قبا پوستین ـ چه نیکو بود مهر در وقت کین.» (سعدی) قبا تنگ شدن، کنایه از بی‌طاقت شدن و تنگی معاش باشد: «چون قضا برسید قبا تنگ آید.» (سندبادنامه ،۳۳۷) و نیز کنایه از شایسته و درخور نبودن است: «دل تنگی‌ام بکشت مفرمای عیب اگر ـ تنگ است این قبا به تن ارجمند تو.» (دیوان امیرخسرو، ۴۹۶) قبا تنگ آوردن، کنایه از کار دشوار کردن و در سختی و تنگنا قرار دادن است: «هر کجاتان دل کشد عازم شوید- فی امان‌الله دست‌افشان روید/ غیر آن یک حلقه نامش هُشربا ـ تنگ آرد بر کله‌داران قبا.» (مثنوی‌مولوی، ۴۸۰/۶) قبا چاک کردن= پاره کردن جامه : «از رشک تو آفتاب چون صبح ـ هر روز قبای تو کند چاک.» (دیوان سنایی ،۴۶۱) قبا دریدن، کنایه از بی‌قراری کردن و نیز خاموش بودن است : «طمع را خرقه بر خواهم کشیدن ـ رعونت را قبا خواهم دریدن.» (خسرو و شیرین،۲۴)□ «این قدر گر هم نگویم ای سَنَد ـ شیشهٔ دل از ضعیفی بشکند/ شیشهٔ دل را چو نازک دیده‌ام ـ بهر تسکین بس قبا بدریده‌ام.» (مثنوی مولوی، ۱۲۰/۵) قبا در برگردانیدن= راست و چست کردن قبا: «یغمای عقل و دین را بیرون خرام سرمست ـ بر سر کلاه بشکن در بر قبا بگردان.» (دیوان حافظ ، ۴۵۸) قبا زِره زدن = سینه چاک کردن: «گردون قبا زره زده بر انتقام مرگ ـ مرگش ز راه درز قبای اندر آمده.» (خاقانی) قبا شکافتن = باز کردن تکمه‌های قبا و کنایه از شوق و شادی است: «امشب غنیمت دارمت باشم غلام و چاکرت ـ فردا ملک بیهش شود هم عرش بشکافد قبا.» (دیوان‌کبیر مولوی ، ۲۱/۱) قبا کردن= دوختن قبا و کنایه از چاک کردن و دریدن جامه و لباس که یا از شدت

بافته‌ها در ادب فارسی

شور و شادی (که رسم صوفیان در اوج سماع است) یا از سر حقد و تنگدلی و خشم است: «سرو بالای من آنگه که درآید به سماع ـ چه محل جامهٔ جان را که قبا نتوان کرد.» (دیوان حافظ، ۲۸۶)□ «چون گل از نکهت او جامه قباکن حافظ ـ وین قبا در ره آن قامت چالاک انداز.»(حافظ)□ «گردون که جبه بهترش از آفتاب نیست ـ پیراهن مجره ز شوقش کند قبا.» (دیوان‌عطار، ۷۰۳)□ «صد پیرهن قباکنم از خرمی اگر ـ بینم که دست من چو کمر درمیان تست.» (کلیات سعدی، ۴۳۳)□ «پیراهنی که آید ازو بوی یوسفم ـ ترسم برادران غیورش قبا کنند.» (دیوان حافظ، ۳۲۶) قباگشادن = باز کردن قبا و کنایه از جلوه دادن : «دوش کجا بود مهت خیمه و خیل سپهت ـ دولت آنجا که در او حسن تو بگشاد قبا.» (دیوان کبیر مولوی، ۳۲/۱) قبای آتشین داشتن، کنایه از گرم وگیرا بودن است :«می، قبای آتشین دارد شما دربرکشید ـ شمع تاج آتشین دارد شما بر سر نهید.»(دیوان سنایی،۱۸۲) قبای آدم دوخت ،کنایه از هوی و هوس است: «گر قبای بقا نخواهی سوخت ـ برکش از تن قبای آدم‌دوخت.»(حدیقةالحقیقهٔ سنایی، ۳۴۵) قبای اطلس گردون، کنایه از آسمان است: «کلاه زرکش انجم به دولت تو مکلل ـ قبای اطلس گردون به اصطناع تو مُعلَم.» (دیوان خواجو،۸۷) قبای صبر سوختن، کنایه از بی‌قرار و ناآرام بودن است: «هر شب قبای صبر بسوزم به آه گرم ـ وز دست صبح پیرهن خویش بردرم.» (دیوان‌مجیربیلقانی، ۱۴۰) قبای فتح به کسی دادن = جامه وخلعت دادن: «شاه منصور واقف است که ما ـ روی همت به هر کجا که نهیم/ دشمنان را ز خون کفن سازیم ـ دوستان را قبای فتح دهیم.» (دیوان‌حافظ ،۴۵۶)□ قبای کحلی = جامهٔ کبود و نیلی رنگ و کنایه از رنگ آسمان است :«بر دوش فلک قبای کحلی ـ در چشم قضا نموده مُعلَم.» (دیوان‌انوری، ۲۰۲) قبای کژآگن = جامه‌ای که از ابریشم پرچین درست شده باشد: «سکندر چو آواز چینی شنید ـ قبای کژآگن به چین درکشید.» (شرفنامهٔ نظامی، ۳۹۸) قبای حُسن = جامهٔ زیبایی : «زمانه بر تن تو چون قبای حسن بدید ـ ز بهر ماه کله‌دار از آن قبا بپرداشت.» (دیوان‌شمس‌طبسی ، ۱۳۴) قبای حسن‌فروشی، کنایه از عرضه کردن رعنایی و زیبایی است: «قبای حسن‌فروشی تو را برازد و بس ـ که همچو گل همه آیین رنگ و بو داری.»(دیوان حافظ ، ۵۰۴) قبای زرافشان = جامهٔ زرکش : «سرمست در قبای زرافشان چو بگذری ـ یک بوسه نذر حافظ پشمینه‌پوش کن.» (دیوان‌حافظ ، ۴۶۸) قبای ناز بر قدِ کسی بریدن، کنایه از کمال دلبری و رعنایی کسی است: «فرخنده باد طلعت خوبت که در ازل ـ ببریده‌اند بر قد سروت قبای ناز.» (دیوان‌حافظ ،۳۶۹) قبای می‌فروشان = جامه‌ای که از آلودگی بری و از پاکی و صفا برخوردار است: «خدا راکم نشین با خرقه پوشان ـ رخ از رندان بی‌سامان مپوشان/ در این خرقه بسی آلودگی هست ـ خوشا وقت قبای می‌فروشان.» (دیوان‌حافظ، ۴۵۹) قباپوش : «نگاری چابکی شنگی کله‌دار ـ ظریفی مهوشی ترکی قباپوش.» (حافظ)□ «غلام قامت آن لعبت قباپوشم ـ که از محبت رویش هزار جامه قباست.» (سعدی)

۲۳ـ کُرتَه؛ پیراهن، قبای یک لا، لباسی که زیر جامه‌ها پوشند. جامه یا قبای نیم‌تنه را نیز گویند که عربان سربال خوانند: «همه دامن کرته بدرید چاک ـ بر آن خستگی‌هاش بر بست پاک.»(فردوسی)□ «ز مستی باز کرده بند کرته ـ ز شوخی کج نهاده طرف شب‌پوش.»(سنایی)□ «کرتهٔ فستقی فلک چاک زند چو فندقش ـ هر سر ده قواره را زهره کند به ساحری.»(خاقانی)□ «همه ساخته میزر از پرنیان ـ ز دیبا یکی کرته اندر میان.» (گرشاسب‌نامهٔ اسدی)□ «خنک کسی که ازاین بوی کرتهٔ یوسف – دلش چو دیدهٔ یعقوب خسته واشد زود.» (مولوی) کرتهٔ سبز، کنایه از روییدن سبزه است: «هیکل زمین جوشن یخ از برکشید و کرتهٔ سبز نبات در پوشید.» (ترجمهٔ تاریخ یمینی،۳۳۲) و معرب آن قرطه است :« آن قرطهٔ مه که چهارده شب ـ خود دوخت شکاف یک بنانت .» (سلمان‌ساوجی)

منابع: آداب‌الحرب‌والشجاعة، ۳۳۰؛ اسرارالتوحید ،۹۵؛ اقبالنامهٔ نظامی ، ۲۵۷، ۲۶۴، ۲۷۷؛ الهی‌نامهٔ عطار ، ۱۴۶؛ تاریخ ایران کیمبریج، ۲۴۵/۵؛ تاریخ بیهقی، ۱۸،۱۷۱، ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۳، ۳۶۵، ۵۶۵؛ تاریخ غزنویان ، ۱۵۲؛ تاریخ قم ، ۱۸۴؛ تحفةالعراقین، ۱۳۴؛ ترجمهٔ تاریخ یمینی، ۲۹۸، ۳۳۲؛ ترجمهٔ محاسن اصفهان، ۹؛جغرافیای تاریخی سرزمینهای خلافت شرقی، ۲۶۰، ۳۰۶، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۹۲، ۳۹۴، ۴۱۱، ۴۲۲، ۴۲۷، ۴۵۶؛چهارمقاله ،۶۴؛ حافظ نامه، ۱۸۴، ۲۰۱، ۴۲۲، ۵۵۹، ۵۷۹، ۵۸۹، ۵۹۴، ۸۱۲، ۹۷۹؛ حافظ و موسیقی،۴۴؛ حدودالعالم، در صفحات فراوان؛حدیقةالحقیقه ، ۱۳۵، ۶۳۶، ۶۶۴؛ خرونامهٔ عطار، ۷۴، ۱۶۷، ۳۰۰؛ خسرو و شیرین نظامی ، ۲۴، ۹۸، ۲۹۸، ۳۰۸، ۳۱۱؛ دانشنامه درعلم پزشکی ، برات زنجانی، ۵۰؛ دیوان ابن‌یمین ؛دیوان اخیکتی؛ دیوان‌البسه، نظام قاری؛ دیوان امیر خسرو دهلوی؛ دیوان انوری؛ دیوان اوحدی؛ دیوان بابا فغانی ؛ دیوان پروین اعتصامی؛ دیوان جمال عبدالرزاق؛ دیوان حافظ، چاپ انجوی؛ دیوان حافظ ، چاپ قزوینی ـ غنی؛ دیوان خاقانی ؛دیوان خواجو؛ دیوان رودکی ؛ دیوان سلمان ساوجی ؛

دیوان سنایی؛ دیوان سوزنی؛ دیوان سیف فرغانی؛ دیوان صائب ؛ دیوان ظهیرفاریابی ؛ دیوان عارف قزوینی؛ دیوان عطار؛ دیوان عماد فقیه؛ دیوان عنصری بلخی؛ دیوان فرخی؛ دیوان کبیر مولوی؛دیوان کمال اسماعیل؛ دیوان مجیر بیلقانی؛ دیوان مسعود سعد؛ دیوان منوچهری؛ دیوان ناصرخسرو؛ سرمهٔ خورشید؛ شاهنامهٔ فردوسی، در صفحات فراوان؛ شرفنامهٔ نظامی، ۱۷، ۳۳، ۳۹۴، ۳۹۸، ۴۶۸؛ شعر انگور؛ شیرین و خسروی امیرخسرو، ۲۱۴؛فارس‌نامهٔ ابن‌بلخی ، ۲۸، ۱۳۱؛ فرهنگ اشعار صائب ؛ فرهنگ فارسی ، معین،زیرعناوین؛ فرهنگنامهٔ شعری، زیرعناوین ؛ قطعنامه؛ کسایی مروزی: زندگی، اندیشه و شعر او، ۶۶، ۶۷، ۷۸؛ کلیات سعدی ؛ کلیات شمس؛ کلیات صائب ؛ گرشاسب‌نامهٔ اسدی ، ۱۰۴، ۱۷۵، ۲۸۳؛ گیاه و سنگ نه آتش؛ لباب‌الالباب ، ۲۱۲؛ لغت‌نامه ، زیرعناوین؛ لیلی ومجنون نظامی، ۲۱،۱۳۱؛مثنوی مولوی؛ مختارنامهٔ عطار، ۱۰۰، ۲۰۷؛ مخزن‌الاسرار، ۵،۲، ۱۷، ۶۹، ۷۹، ۹۸، ۱۲۲، ۱۵۳؛ منطق‌الطیر ، ۷۷،۱۰۲؛ ویس و رامین ، ۱۲۵، ۲۱۶؛ هشت بهشت ، ۵۶، ۷۰، ۲۲۴، ۲۳۷، ۲۴۷، ۲۴۹؛هفت اورنگ، ۱۵۷، ۵۸۸؛ هفت‌پیکر نظامی؛ همای و همایون ، خراجوی کرمانی، ۱۶۸، ۲۲۲؛ هوای تازه؛ یادداشت‌هایی در زمینهٔ فرهنگ و تاریخ ، ۲۲۸- ۳۰۱؛ یادگارخون سرو، هوشنگ ابتهاج؛ بتول احمدی، «تموج حریر تار و پود ترنج‌ها و نرمای نسیم. سیری بر هنر پارچه‌بافی در ایران»، فصلنامهٔ هنر ، شمارهٔ ۷، زمستان ۱۳۶۳، صص ۱۳۰- ۱۳۹؛ جینی هازگو، «لباس ایرانیان در قرن ۱۶ و ۱۷ میلادی»، بررسی‌های تاریخی ، جلد ۹، شمارهٔ یک ۱۳۵۹، صص ۱۵۹- ۱۷۴؛ «پارچه‌بافی در ایران» ،تلاش ، شمارهٔ ۷۱ (تیر ۱۳۵۶)، صص ۶۲- ۶۵؛ «نساجی در دورهٔ اسلامی»، سخن ، سال ۱۷، صص ۶۸۵- ۶۸۶؛ «نساجی در دورهٔ صفویه» ، همان‌جا، سال ۱۷، صص ۸۱۶- ۸۱۷، ۹۲۱- ۹۲۴؛ «بافته‌های عصر صفوی»، همان‌جا، سال ۱۷، صص ۱۰۲۶- ۱۰۲۹ «عمامه»، هنر ومردم ، شمارهٔ ۱۵۷، آبان ۱۳۵۴، صص ۸-۱۴؛ «معرفی یک قطعه پارچهٔ ابریشمی دوران آل بویه» ، همان‌جا، شمارهٔ ۳۴، صص ۴۸- ۴۹؛ «پارچه‌های قدیم ایران»، همان‌جا، شمارهٔ ۵۹، صص ۳۹- ۴۴.

حجتی

بتر (batr/ba.tar)، در لغت به معنی بریدن دم و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که جَب* و خَرم* در مفاعیلن جمع شوند و به‌جای «فا»ی باقی‌مانده، فع می‌گذارند. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گرفته باشد، ابتر* می‌نامند.

منابع: آشنایی با عروض و قافیه،۸۱؛ درهٔ نجفی، ۲۸ - ۲۹؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی،۷۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت،۳۰؛ فرهنگ بلاغی -ادبی، ۲۲۲/۱؛ فرهنگ عروضی، ۱۹؛ المعجم، ۵۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۳۴؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۹.

صفوی

بث‌الشکوی (bas.soš.šak.vā) که به آن شکواییه/ شکواییات هم می‌گویند، در لغت به معنی شکایت کردن از رویدادهای دردناک است و در اصطلاح ادبی، شعری است که بیانگر ناکامی، رنج، نومیدی یا پیری گویندهٔ آن و درواقع شرح درد شاعر باشد. این نوع شعر تقریباً از آغاز پیدایش شعر فارسی در آثار شاعران وجود داشته، ولی از دورهٔ سلجوقیان به‌علت رویدادهای تاریخی و تأثیر آن در روحیه و روان ایرانیان فزونی یافته و پس از دورهٔ مغول شدت یافته است. در شعر نو نیز با تغییراتی که بیشتر به‌علت نگرش نو شاعران به جهان، در شعر ایشان نمود یافته، به چشم می‌آید. قصیدهٔ «مرا بسود و فروریخت هر چه دندان بود» از رودکی از نخستین شکواییه‌ها و قصیدهٔ «صبحدم چون کِلّه بندد آه دودآسای من» سرودهٔ خاقانی از معروف‌ترین آن‌ها است. مشهورترین این نوع اشعار، حبسیات مسعود سعد سلمان است. شعر «زمستان» اخوان‌ثالث نیز نمونه‌ای از این نوع شعر در گسترهٔ شعر نو به شمار می‌رود.

منابع: انواع ادبی، شمیسا، ۲۷۸- ۲۸۰؛ زیب سخن، ۸۶/۱؛ شعر و ادب فارسی، ۲۸۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد،۱۹۶؛ فرهنگ بلاغی -ادبی، ۷۱۹/۱.

عباسپور

بحر (bahr)، در لغت به معنی دریا و در اصطلاح عروض*، نوع و جنس وزن* شعر است. همان‌گونه که در موسیقی، آوازها به دستگاه‌های گوناگون تقسیم می‌شوند، اوزان اشعار نیز انواع و اجناس مختلف دارند که به هر یک از آن‌ها بحر می‌گویند. بحور شعر فارسی به طور کلی به دو نوع اصلی و فرعی تقسیم می‌شوند: بحور اصلی، که از تکرار یک یا دو پایهٔ اصلی ساخته می‌شوند و تعدادشان ۱۹ است، به نام‌های رمل*، هزج*، متقارب*، رجز*، مضارع*، سریع*، مجتث*، خفیف*، منسرح*، متدارک*، مدید*، بسیط*، طویل*، وافر*، کامل*، مقتضب*، جدید*، مشاکل* و قریب*. بحور فرعی، آن‌هایی هستند که با ایجاد تغییراتی در ارکان هر یک از بحور اصلی

ساخته می‌شوند. بحری که ارکان اصلی در آن به‌کار رفته باشد سالم، و بحری که در آن ارکان اصلی تغییر کرده باشد مزاحف نام دارد.

منابع: زحاف رایج در شعر فارسی، ۳۴؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۸۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۳۱۶ ـ ۳۲۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شربعت، ۳۰ ـ ۳۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۲۳/۱؛ ۱۲۱۰/۲؛ فرهنگ عروضی، زیر «بحر»؛ وزن شعر فارسی، ۱۶۵ ـ ۱۶۶.

صدرنیا

بحران (boh.rān)، برابر واژهٔ انگلیسی crisis، در لغت به معنای تغییری است که در تب بیمار پدید می‌آید و در اصطلاح ادبیات داستانی* ، لحظه یا لحظاتی سرنوشت‌ساز در پیرنگ* داستان/ نمایش است که تنش و هیجان به اوج خود می‌رسد و با دگرگونی در روند داستان و زندگی شخصیت* یا شخصیت‌های آن، کنش* را به سوی اوج* داستان رهنمون می‌کند. تعداد بحران‌های هر داستان به چند و چون پیرنگ آن بستگی دارد. گاهی طرح ساده‌ای چون «محلل» نوشتهٔ صادق هدایت (۱۲۸۱ـ ۱۳۳۰ش)، جز اوج داستان به بحران دیگری نیاز ندارد، اما ای بسا در داستان/ نمایشی بتوان چندین بحران یافت که گاهی هر یک نقطهٔ اوجی در پی دارند؛ چنان‌که در نمایشنامهٔ اتللو اثر ویلیام شکسپیر (۱۵۶۴ـ ۱۶۱۶م)، یکی از بحران‌ها زمانی است که لاگو، کاسیو را برای جنگ با رودریگو برمی‌انگیزد و دیگری آن‌گاه است که اتللو به وفاداری همسرش بدگمان می‌شود. در چنین طرح*هایی که چند بحران را دربردارند، اغلب هر بحرانی سطح احساس داستان را به مرحلهٔ عالی‌تری برمی‌کشد، چنان‌که رغبت و هیجان خواننده، همراه با پیشرفت داستان فزونی می‌یابد. رشتهٔ بحران‌هایی را که چنین از پی هم می‌آیند، می‌توان پلکانی دانست. واپسین بحران که به پاگرد این پلکان می‌رسد، آن‌گاه چهره می‌کند که کنش داستانی به حد و حجم پیچیدهٔ خود رسد و پس از آن است که گره‌افکنی* رو به پایان می‌نهد و گره‌گشایی* آغاز می‌شود. در تراژدی*، بحران را بیشتر در صحنهٔ رو در رویی قهرمان نمایش و رقیب او می‌توان یافت؛ از این رو برخی بحران را نقطهٔ برخورد نیروهای متضاد دانسته‌اند. از این دست می‌توان به صحنهٔ تله موش در نمایشنامهٔ هملت اثر شکسپیر اشاره کرد که در آن، هملت نمایشی ترتیب می‌دهد و کلادیوس را به تماشای آن می‌خواند. در داستان / نمایشی که از ساختار یکپارچه بهره می‌برد، سرنوشت داستان با بحران پیوسته است، چنان‌که این‌دو را نمی‌توان از هم مستقل دانست. وانگهی بحران در داستان هر اندازه مهیج باشد، باید در پیوند منطقی با سیر حوادث و شخصیت‌های داستان شکل بگیرد، وگرنه آنچه فراروی خواننده نهاده است، حتی اگر گیرا و خواندنی باشد، برآیند کنش منطقی داستان نیست و تأثیر چندانی بر او نمی‌گذارد. از سویی، اگرچه بحران، وقایع داستان/ نمایش را شدت می‌بخشد و با آفریدن درگیری عاطفی، بر میزان هیجان خواننده/ بیننده می‌افزاید، هرگز نباید دامنهٔ آن بیش از اندازه گسترش یابد، زیرا مخاطب پس از چندی به جستجوی پناه‌گاهی در برابر فضای عاطفی داستان برمی‌آید. از این رو نویسنده، به‌ویژه در تراژدی، وقفهٔ التهاب‌کاه* در نمایش می‌گنجاند تا تماشاگر را از التهاب و تنش برخاسته از بحران برهاند و از سویی با کنار هم آوردن صحنه‌های متضاد، جنبهٔ تراژیک نمایش را برجسته سازد. از این دست می‌توان به صحنهٔ گورکنان در هملت یا صحنهٔ باربر مست در مکبث اشاره کرد. از دیگر نمونه‌های بحران می‌توان از تصمیم مکبث و همسرش به کشتن پادشاه، در تراژدی مکبث، مرگ ایبل مگویچ، حامی مالی پیپ، در آرزوهای بزرگ نوشتهٔ چارلز دیکنز، ورشکسته شدن پدر مگی و تام، در آسیاب کنار فلوس اثر جورج الیوت، صحنه‌ای که ماتیلد درمی‌یابد گردن‌بندی را که از دوستش به امانت گرفته، گم کرده است، در «گردن‌بند» ازگی دو موپاسان، دل باختن داش آکل به مرجان در «داش‌آکل»، نوشتهٔ صادق هدایت و نیز لحظات درگیری رستم و سهراب در شاهنامه یاد کرد.

منابع:ادبیات داستانی، ۲۳۲ـ۲۳۳؛ شناخت عوامل نمایش، ۲۲۳ـ ۲۳۲؛ عناصر داستان، ۷۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۴۶؛ کتاب نمایش، ۳۴/۱؛ هنر داستان‌نویسی، ۲۲۳ـ ۲۲۵، ۴۴۹ـ ۴۵۹؛ یعقوب آژند، «فرهنگ اصطلاحات ادبیات داستانی»، ادبیات داستانی، سال چهارم، شمارهٔ ۳۹، بهار ۱۳۷۵ش، ص ۲۷؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 166; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams,130; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley, 66; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* ,Baldick,48.

مزدک انوشه

بحر طویل (bahr-e.ta.vil)، طویل در لغت به معنی دراز است و بحر طویل در عروض*، بحری* است که هر بیت آن از تکرار چهار

«فعولن مفاعیلن» ساخته می‌شود: «من از مادری زادم که پارم پدر بود او ـ شدم خاک آن پایی کزین پیش سر بود او.» (اوحدی) اما بحر طویل به‌صورت قالب شعری، عبارت از شکل خارج‌شدهٔ تعداد ارکان عروضی شعر از حدودی است که در سنت عروضی رعایت می‌شده و در یک جمله، افزودن بر تعداد ارکان و رعایت‌نکردن شمارهٔ خاصی برای افاعیل عروضی* است. کهن‌ترین بحر طویل یافتهٔ فارسی، مکتوبی است در تاریخ طبرستان و رویان و مازندران، و از آثار معروف در این قالب، می‌توان از بحر طویل‌های طرزی افشار و صامت بروجردی و نیز بخش‌هایی از کتاب رموز حمزه، تضمین غزل حافظ از محمد جمال سویدا و همچنین ترجمهٔ بخشی از نمایشنامهٔ هملت به قلم مجتبی مینوی و نمونه‌هایی از شعرهای تندرکیا نام برد. بحر طویل از قالب‌های متعارف و متداول نیست و بیشتر مربوط به ادبیات عامیانه* است. از بحر طویل‌های مشهور، این بحر طویل طرزی افشار است: «شکرللّه که بِگُحلید مرا دیده ز خاک / در قومی که ز اولاد رسولند، بر افلاک قبولند: گروهی، همه پاکیزه و خوش‌صورت و نیکوسیر و پاک‌سرشت و ملکی‌خوی / که من یافته‌ام از اثر صحبتشان فیض فراوان و برون از حد و اندازه و درسیدم و درکیدم و علمیدم و فهمیدم؛ اگر بگذرد ایام من، این نوع، بمانم علما را...».

منابع: انواع شعر فارسی، ۶۴۸ ـ ۶۵۵؛ بدایع و بدعتها و عطا و لقای نیما یوشیج، ۵۵۹ـ۶۰۴؛ تاریخ ادبیات ایران، ریپکا، ۱۵۶؛ تاریخ تطور شعر فارسی، ۷۲؛ تاریخ طبرستان و رویان و مازندران، ۳۳۰ ـ ۳۳۲؛ تحول شعر فارسی، ۱۱۴؛ دانشنامهٔ جهان اسلام، ۹۴۰ـ۹۴۲؛ دیوان طرزی افشار، کا-کب؛ زیب سخن، ۱۹۱/۱؛ ۱۰۵/۲؛ شعرالعجم، ۱۶۵/۱ ـ ۱۶۶؛ فرهنگ بلاغی-ادبی، ۲۲۹/۱ ـ ۲۳۰؛ ۷۷۳/۲؛ المعجم، ۷۸ ـ ۷۹؛ موسیقی شعر، ۵۰۱ ـ ۵۱۸؛ نهیب جنبش ادبی (شاهین)، شاهین ۲۸، صص ۳۴۳ - ۳۴۴؛ وزن شعر فارسی، ۲۱۲، ۲۴۰؛ یادداشت‌های قزوینی، ۱۷/۴ ـ ۱۸؛ نجیب مایل هروی، «بحر طویل کمال فارسی»، تحقیقات اسلامی، سال ششم، شمارهٔ ۱ و ۲، صص ۳۵۲ ـ ۳۷۴؛ حسن ذوالفقاری، «بحر طویل یا مسمط کمال‌الدین فارسی»، تحقیقات اسلامی، سال نهم، شمارهٔ ۱ و ۲، صص ۵۷ - ۶۳؛ محمدجعفر محجوب، «سخنوری»، سخن، سال ۹، شمارهٔ ۷، ص ۶۳۲؛ مجتبی مینوی، «مردن یا زیستن»، روزگار نو، جلد ۴، شمارهٔ ۲ (لندن ۱۹۴۴)، ص ۴۴؛ «قدیم‌ترین بحرطویل»، سخن، سال ۲۲، شمارهٔ ۱۱ ـ ۱۲، ص ۱۱۱۴؛ محمد محیط طباطبایی، «بحر طویل ساعی شروانی»، معارف، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۲، مرداد ـ آبان ۱۳۶۷، صص ۷۸ ـ ۸۷.

عباسپور

بحور متفق‌الارکان (bo.hur-e.mot.ta.fe.qol.ar.kān)؛ بحر*هایی عروضی هستند که از تکرار رکن*های خود به دست می‌آیند. در میان بحرهای عروض فارسی، رمل*، هزج*، متقارب*، رجز*، متدارک*، کامل* و وافر* بحور متفق‌الارکان هستند.

منابع: بررسی اوزان شعر فارسی، ۶۶؛ زحاف رایج در شعر فارسی، ۳۵؛ عروض، تجلیل، ۱۳؛ عروض حمیدی، ۴۲؛ فرهنگ عروضی، ۲۰؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۳۸.

عباسپور

بحور مختلف‌الارکان (bo.hur-e.mox.ta.le.fol.ar.kān)، بحر*هایی عروضی هستند که از تکرار رکن‌های مختلف به دست می‌آیند. در میان بحرهای عروض فارسی، مضارع*، خفیف*، منسرح*، مدید*، بسیط*، مجتث*، سریع*، مقتضب*، طویل*، جدید*، مشاکل* و قریب* بحور مختلف‌الارکان هستند.

منابع: زحاف رایج در شعر فارسی، ۳۵؛ عروض حمیدی، ۴۲؛ فرهنگ عروضی، ۲۰؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۳۸.

عباسپور

بخت‌برگشتگی ← واژگونی

بدیع (ba.diɛ)، در لغت به معنی تازه و حیرت‌انگیز، سخن‌آرایی، نادره‌گویی و چیزی است که پیش‌تر وجود نداشته و بدون هیچ الگویی خلق شده است و در اصطلاح ادبی عبارت از دانش، شناخت و به کارگیری زیبایی‌ها و آرایه‌های خاصی است که سبب جذابیت و افزایش تأثیر سخن منظوم و منثور در خواننده و شنونده می‌شود و سخن عادی را به سخن ادبی تبدیل می‌کند یا بر ارزش سخن ادبی می‌افزاید. صنایع بدیعی شعر هر شاعر با سبک او ارتباط نزدیک دارد. سبک* برخی از شاعران مانند خاقانی ـ به‌ویژه در قصایدش ـ وابسته به آن دسته ترفندهای بدیعی و بیانی است که اگر حذف شوند، وجه تمایز سخنش با زبان عادی از بین می‌رود و همسطح آن می‌شود. صنایع بدیعی در گفتگوهای روزمرهٔ گویندگان زبان، نقشی مهم دارند. تفاوت گفتار روزمرهٔ گویندهٔ عادی با شاعری که سبکی خاص دارد، در گونه‌های بیان آن دو است. واژگان زبان روزمره بی‌بهره از تمام

ظرایفی است که به واژگان سخن شاعرانه زندگی دوباره و قدرت و تأثیر می‌بخشد. صنایع ادبی به گسترهٔ زبان می‌افزایند و با آن‌ها می‌توان معنای یک‌بُعدی واژگان را گسترش داد و چندبُعدی کرد. گونه‌های مختلف بیان، زبان خبری را با عاطفه می‌آمیزند و حالات را همراه با اطلاعات منتقل می‌کنند. زبان مجاز که با به کار بردن این شگردها به وجود می‌آید چون در مخاطب، لذت خیال و تمرکز حواس ایجاد می‌کند و مطالب فراوان را در قالبی فشرده و مختصر ارائه می‌دهد. جاذبهٔ حسی شعر را افزایش می‌دهد. رومن یاکوبسون و دیگر ساختارگرایان معتقدند که پیام زبان ادبی با گشودن گره‌های بیانی آن دریافت می‌شود. خواننده هنگام خواندن متون ادبی، حضور زندهٔ زبان را حس می‌کند و پیام را از میان تعبیرهای گوناگون درمی‌یابد، در حالی که زبان روزمره حین رساندن مقصود گوینده محو می‌شود، زیرا گونه‌های بیانی آن با هم آمیخته‌اند و به‌آسانی طبقه‌بندی نمی‌شوند. یک گونه شاید شامل ویژگی‌های انواع دیگر باشد. از آغاز تألیف کتاب‌های بدیعی، صنایع بدیعی به دو دسته تقسیم شدند: ۱ـ **صنایع لفظی**، که موجب افزایش موسیقی کلام از طریق ایجاد ارتباط یا تناسب میان الفاظ به شیوه‌های متعدد می‌شوند، مانند: آ ـ همجنس‌سازی، یعنی به کارگیری واژه‌های همریشه، مثل ساز و سازه. ب ـ هماهنگ‌سازی، یعنی به کاربردن واژه‌هایی که با هم شباهت آوایی دارند، مثل سرود و سروش. پ ـ تکرار، یعنی ایجاد تأکید در سخن با مکرر ساختن یک واژه، مثل «ای یاوه یاوه یاوه خلایق، مستید و منگ؟!» صنایع لفظی گاه بدون آن‌که هیچ سودی داشته باشند فقط برای تنوع و برانگیختن شگفتی مخاطب به‌کار می‌روند، مثل حذف*، تجرید* و توشیح*. صنایع تجنیس* و جناس* و تکرار* نیز در شمار صنایع لفظی هستند. ۲ـ **صنایع معنوی**، که موجب زیبایی معنوی در کلام می‌شوند. این صنایع، سخن را خیال‌انگیز و تصویری و چندبعدی و از زبان روزمره، متمایز می‌سازند. مخاطب زبان ادبی* با شناخت و فراگیری این صنایع، به جنبه‌های زیبایی‌شناسیک زبان دست می‌یابد. برخی از مباحث مهم بدیع معنوی، مانند کنایه*، استعاره* و تشبیه* که در آرایش کلام نقشی ندارند و صنعت به‌شمار نمی‌روند، در مبحثی به نام بیان* که ادای معانی واحد به روش‌های گوناگون است، تعریف می‌شوند. صنایعی مانند لف و نشر*، التفات*، حسن‌تعلیل* و حسن‌طلب* از صنایع معنوی هستند. تفاوت صنایع لفظی و معنوی در این است که صنایع لفظی بسیار ظریفند و در هر زبان حیات خاصی دارند و در ترجمه* از میان می‌روند، مثلاً در مصراع «من عهد تو سخت، سست می‌دانستم» نمی‌توان به جای واژهٔ سخت، صعب را به کار برد، چون هماهنگی آوایی میان سخت و سست در همنشینی صعب و سست از میان می‌رود. اما برای صنایع معنوی می‌توان جانشینی پیدا کرد. مثلاً حافظ با بهره‌گیری از صنایع معنوی بیت «ساقی! غم فردای حریفان چه خوری ـ پیش آر پیاله را که شب می‌گذرد» خیام را با همان مضمون، بدین‌گونه بازآفریده است: «صبح است ساقیا! قدحی پرشراب کن ـ دور فلک درنگ ندارد شتاب کن.» بنابر این از دیدگاه زبان‌شناسی، صنایع لفظی کلام در محور همنشینی و صنایع معنوی در محور جانشینی جای می‌گیرند.

تاریخچهٔ بدیع‌پژوهی و بدیع‌نویسی، به سدهٔ دوم هجری می‌رسد. توجه علما به جنبه‌های اعجاز قرآن و کوشش راویان برای گردآوری امثال، اشعار و اخبار قبایل عرب منجر به تدوین کتاب‌هایی در زمینهٔ علم لغت، صرف‌ونحو و سایر علوم ادبی عرب شد. اصول نظری علم بلاغت عرب با نظرات ارسطو در کتاب فن شعر درآمیخت و شکل گرفت. از پایه‌گذاران بدیع‌نویسی، ابن‌هرمهٔ فهری و ابن‌معتز عباسی (سدهٔ دوم هجری) و قدامة بن جعفر (سدهٔ چهارم هجری) بودند. نویسندگان کتاب‌های بدیعی عرب، اغلب ایرانی و فارسی‌زبان بودند. از سدهٔ پنجم هجری، کتاب‌هایی در علم بلاغت فارسی همراه با مثال‌های عربی نوشته شد که نویسندگانشان از میان گونه‌های مختلف علم بلاغت، بیشتر به بیان و به‌ویژه بدیع پرداختند و اگر کتابی هم دربارهٔ معانی* و بیان تألیف شد بخش‌های پایانی آن اختصاص به بدیع یافت. قدیم‌ترین کتاب‌های بدیع فارسی ترجمان‌البلاغه از رادویانی (سدهٔ پنجم هجری) و حدایق‌السحر فی دقائق‌الشعر از رشیدالدین وطواط (سدهٔ ششم هجری) است، که وطواط در کتابش بیشتر از محاسن نظم و نثر الگوبرداری کرده است. مهم‌ترین و آخرین کتابی که با شیوه‌ای نو در زمینهٔ بدیع نوشته شده، کتاب المعجم فی معاییر اشعارالعجم از شمس قیس رازی (سدهٔ هفتم هجری) است. کتاب‌های بدیعی سدهٔ هشتم هجری و پس از آن بیشتر تلخیص و یا شرح کتاب‌های گذشته بودند. در فاصلهٔ سده‌های ده و دوازده، صنایع بدیعی متون نثر هم مورد توجه سخن‌سنجان قرار گرفت و مباحثی که از نظر بلاغی و ادبی ارزش چندانی نداشت ولی از ظرافت‌های فکری بهره‌مند بود، در تقسیم‌بندی گونه‌های بیان وارد شد، مانند لغز*، چیستان* و معما*. نخستین

کتاب‌های مدون و مرتب بدیعی، اسرارالبلاغه و دلائل‌الاعجاز از عبدالقاهر جرجانی (سدهٔ پنجم هجری) و از آخرینشان بدایع الافکار فی‌صنایع الاشعار (سدهٔ نهم هجری) از ملاحسین واعظ کاشفی است که مؤلف، ضمن آوردن نمونه‌های فارسی به‌جای مثال‌های عربی کتب دیگر، بر تعریف‌های صنایع ادبی شرح و توضیح بیشتری افزوده است. در سده‌های هشتم و نهم هجری افزون بر بدیع‌نویسی، بدیع‌سرایی هم رواج یافت. شاعران صاحب‌نام به قصد هنرنمایی، قصیده‌هایی به نام بدیعیه* می‌سرودند. این قصیده‌ها برای برآوردن اهدافی، مانند مدح* و منقبت* و با به کارگیری تمام یا بیشتر صنایع بدیعی سروده می‌شد. پیشگام بدیع‌سرایی قوامی مطرزی گنجوی (سدهٔ ششم هجری) بود که قصیدهٔ بدایع‌الاسحار فی صنایع‌الاشعار را در ستایش قزل ارسلان سرود و بدیع‌نویسان همزمان یا پس از وی، بیت‌هایی از آن را در کتاب‌هایشان شاهد آورده‌اند. اهلی شیرازی (سدهٔ نهم هجری) هم مثنوی سحر حلال را سروده که هر بیت آن با دو بحر و قافیه خوانده می‌شود و به یکی از گونه‌های جناس آراسته است. از مفسران شیعه، شیخ‌طوسی (سدهٔ چهارم هجری) در تفسیر تبیان و شیخ طبرسی (سدهٔ ششم هجری) در تفسیر مجمع‌البیان به آرایش‌های کلامی و مباحث بلاغی و بدیعی و تأثیر استفاده از آن‌ها در سخن منظوم و منثور توجه کرده‌اند. با این‌همه، ایرادهایی بر کتاب‌های بدیعی سنتی وارد است، مثلاً در بیشتر این کتاب‌ها، اصول بلاغت بدون توجه به ارتباط کاربرد صنایع با لطافت و زیبایی شعر مطرح شده است و اغلب سخن‌سنجان ایرانی که در این زمینه‌ها کتابی نوشته‌اند، به شکل و صورت شعر بیشتر توجه داشته‌اند تا هماهنگی لفظ و معنا. نویسندگان کتاب‌های سنتی میان علوم مختلف بلاغت (معانی، بیان و بدیع) و دیگر علوم ادبی مرزی مشخص نکرده‌اند، در حالی که گاهی صنایع مربوط به هم را نیز به عنوان پدیده‌های مجزا و مجرد و حتی به ترتیب حروف الفبا طبقه‌بندی کرده‌اند. بسیاری از صنایع بدیعی که در کتاب‌ها آمده است، تکلف‌های بیهوده‌ای است که شاعر را از هدف اساسی خود دور می‌سازد و در نتیجه به‌خاطر افراط در کاربردشان، به وجود می‌آید. در قدیم صنایع بدیعی فقط برای تزیین و زیباساختن لفظ به کار می‌رفت، اما امروزه کلامی ادبی درشمار می‌آید که بسامد شگردهای بیانی در آن بیشتر از زبان روزمره باشد. بدیع‌نویسان معتبر قدیم، پیش از حملهٔ مغول یعنی در روزگار رواج سبک خراسانی می‌زیسته‌اند، بنابراین اصول بلاغت و بدیع را براساس قصیده‌های مدحی آن دوره و خصوصیات سبکی ادب خراسانی تدوین کرده‌اند. در نتیجه هیچ‌یک از کتاب‌های سنتی بدیع، با توجه به ویژگی‌های سبک عراقی و سبک هندی و دورهٔ معاصر نوشته نشده است، مگر برخی از آن‌ها که در این اواخر نوشته شده، مثل درهٔ نجفی از نجفقلی میرزا که به دورهٔ قاجار تعلق دارد. اختلاف در نامگذاری صنایع و ابهام و نقص تعریف‌ها از دقت و ارزش این کتاب‌ها می‌کاهد. بدیع بیش از تمام شاخه‌های بلاغت، دستخوش اصطلاح‌سازی‌ها و تغییرات بی‌مورد و سطحی دورهٔ انحطاط فرهنگی و ذوقی بوده است. منتقدان سنتی و درواقع بدیع‌نویسان، تنها به ویژگی‌های بارز آثار استادان توجه داشته و کمتر در ارزش آثار آنان از خود تردید نشان داده‌اند. اصولاً نقد ادبی* گذشته، بیشتر توصیفی و بر مبنای آرایش‌های لفظی بود تا ارزشی و کمتر به تناسب‌های معنوی توجه داشت. برای شاعران قدیم، معنی و قالب و نحوهٔ بیان جدا بودند، ولی در شعر معاصر این عناصر به‌هم پیوسته‌اند و این دگرگونی اساسی بر معیارهای زیبایی‌شناسی کنونی هم تأثیر گذارده است و منتقدان معاصر، بسیاری از زواید و صنایع بی‌ارزش و بازی‌های لفظی بی‌مورد کتاب‌های قدیمی را حذف کرده‌اند و ماهیت زبان‌شناسیک و کارکردهای ادبی آرایه‌های ادبی را با توجه به جوانب مختلف نقد ادبی امروز که متأثر از ادبیات غرب است، مورد توجه و بررسی قرار داده‌اند. (← فنون بلاغت، تاریخچه)

منابع: از زبانشناسی به ادبیات، جلد یکم،در صفحات فراوان؛ بدایع‌الافکار، ۴۴-۶۵؛ بدیع، کزازی؛ تاریخ ادبیات فارسی، براون، ۲/۴۰-۴۵؛دایرةالمعارف فارسی، زیر «بدیع»؛دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی، ۱۱/۲، ۳۷۵-۵۶۸؛ ساختار و تأویل متن، ۱/۶۸-۶۹؛ شعر و عناصر شعری، ۵۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۲۴۴- ۲۴۵؛ فرهنگ فارسی، زیر «بدیع»؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۷-۳۸؛ قدما و نقد ادبی، ۳۲، ۱۲۸، ۱۳۵؛ لغت‌نامه، زیر «بدیع»؛ معانی و بیان، آهنی،در صفحات فراوان؛ معانی و بیان، تجلیل، در صفحات فراوان؛ معانی و بیان، همایی،در صفحات فراوان؛ موسیقی شعر، ۲۹۳؛ نقدالشعر، ۱۱۳؛ نگاهی تازه به بدیع، ۹-۱۵، ۱۴۰- ۱۴۴؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۳۸-۳۹؛

Iranica, 3-4/472-376.

عطاری

بدیع‌سرایی ← بدیعیه

بدیع لفظی (ba.di-e.laf.zi)، آن است که زیبایی کلام وابسته به الفاظ باشد و اگر الفاظ را با حفظ معنی تغییر دهیم، آن زیبایی از میان برود، مثلاً اگر در این جمله: «تا یکی از دوستان که در کجاوه انیس من بود و در حجره جلیس، به رسم قدیم از در درآمد، چندان که نشاط ملاعبت کرد و بساط مداعبت گسترد، جوابش نگفتم و سر از زانوی تعبد برنگرفتم.»(سعدی)، به جای کلمات «انیس»، «مداعبت» و «نگفتم»، واژگان «همدم»، «شوخی» و «ندادم» بگذاریم، زیبایی نثر مسجع از میان می‌رود. همچنین اگر در این بیت: «عرضه کردم دو جهان بر دل کار افتاده ـ به‌جز از عشق تو، باقی همه فانی دانست»، به‌جای «باقی» هر کلمهٔ دیگری قرار دهیم، با از میان رفتن رابطهٔ «باقی» و «فانی»، زیبایی کلام زایل می‌شود. سجع*، جناس*، و ترصیع* از صنایع بدیع لفظی‌اند.

منابع: بدیع، کزازی، ۴۲؛ زیب سخن، ۲۰۰/۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۳۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۷؛ نگاهی تازه به بدیع، ۱۲ ـ ۱۳.

عباسپور

بدیع معنوی (ba.di-e.maɛ.na.vi) / صنعت معنوی، آن است که زیبایی سخن به معنی و مضمون آن بستگی داشته باشد، نه به لفظ آن؛ چنان‌که اگر الفاظ را با حفظ معنی تغییر دهیم، باز آن زیبایی باقی بماند. مثلاً، ریختن دندان‌های شب، به معنیِ به پایان رفتن آن، در هر دو نمونهٔ زیر، زیبایی کنایهٔ به‌کار رفته را، با وجود تفاوت الفاظ، نشان می‌دهد: «صبحدم سیاره بال افشاند در دامان شب ـ وقت پیری ریخت از هم عاقبت دندان شب.»(بیدل) □ «در تمام طول شب \ کاین سیاه سالخورد انبوه دندان‌هاش می‌ریزد.»(نیما). مراعات نظیر*، تضاد و طباق* از صنایع بدیع معنوی هستند.

منابع: بدیع، کزازی، ۹۶ - ۹۷؛ زیب سخن، ۲۰۲/۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۳۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۷۴۱/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۸؛ نگاهی تازه به بدیع، ۱۴.

عباسپور

بدیعیات ← بدیعیه

بدیعیه (ba.di.i.ye)، قصیده*ای که هر مصراع* یا بیت* آن دارای یک یا چند صنعت بدیعی باشد و روی‌هم‌رفته در سراسر آن شمار زیادی از صنایع بدیعی آمده باشد. البته گاهی به قصیده‌هایی که شاعر در همهٔ بیت‌های آن به یک صنعت بدیعی پرداخته باشد نیز بدیعیه می‌گویند. بدیعیه‌ها بیشتر جنبهٔ آموزشی دارند و ارزش هنری چندانی ندارند؛ چرا که در آن‌ها بیشتر به صنعت‌گری توجه می‌شود. مهم‌ترین ویژگی بدیعیه، ساختگی‌بودن آن است، یعنی شاعر در ساختن بدیعیه از پیش می‌اندیشد که چنین شعری بسازد و در هر مصراع یا بیت آن، یک یا چند صنعت بدیعی را ملتزم شود. شاید به همین علت است که به این قصیده‌ها مصنوع نیز می‌گویند. شاعر در ساختن بدیعیه می‌کوشد تا بسیاریِ صنایع بدیعی به شیوایی کلامش آسیبی نرساند، اما غالباً ناموفق است. بیت‌ها در بدیعیه باید مستقل از یکدیگر باشند، اما گاه به سبب آوردن پاره‌ای صنایع که در دو یا چند بیت آمده ، بیت‌ها با هم پیوند می‌یابند.از آن‌جا که بدیعیه تنها به قصیده‌هایی گفته می‌شود که دربرگیرندهٔ صنعت‌های بدیعی باشند، پس آن‌هایی را که به پیرامون بدیع*، مانند تعریف ، سرچشمه‌ها، موضوع‌ها، تاریخچه و مرزهای آن می‌پردازند، نمی‌توان شمار بدیعیه آورد. به سازندگان بدیعیه ، اصحاب بدیع، اصحاب بدیعیات یا ارباب بدیع می‌گویند. بدیعیه را در قالب‌های دیگر شعری نیز گفته‌اند. بدیعیه‌ها را به دو گونهٔ ملتزم و ناملتزم دسته‌بندی کرده‌اند. بدیعیهٔ ناملتزم آن است که شاعر پس از پرداختن به حسن مطلع* و براعت استهلال* (که به‌ناچار باید در آغاز قصیده بیاید)، دیگر صنایع را به دلخواه خود می‌آورد و تنها به این بسنده می‌کند که هر بیت ،دربرگیرندهٔ صنعتی بدیعی باشد. بدیعیهٔ ملتزم آن است که شاعر خود را ملتزم می‌داند حتماً نام هر صنعت را با توریه و اشاره، در ضمن به‌کار بستن آن ، یادکند. پیشینهٔ سرودن بدیعیه در فارسی که گویا پیش از رواج آن در ادبیات عرب بوده، به دورهٔ سلجوقیان می‌رسد. در آن دوره، صنعتگری در شعر رواج فراوان داشت و شاعران به سرودن قصیده‌هایی می‌پرداختند که بسیاری از صنایع گوناگون بدیعی ـ به‌ویژه صنایع لفظی ـ را دربرداشت . از شاعران پیشگام در بدیعیه‌سرایی قوامی مطرزی خبازی گنجه‌ای از شاعران اواخر سدهٔ ششم هجری و معاصر اتابگ قزل‌ارسلان (ـ۵۸۷ق) بود. وی قصیده‌ای رائیه در ۱۰۰/۸۵ بیت سرود که هر بیت آن، یکی از صنایع بدیعی را در برداشت (البته برخی شمار این صنایع را ۸۳ گفته‌اند) و آن را بدایع‌الاسحار فی صنایع‌الاشعار نام نهاد و در آن اتابگ قزل‌ارسلان را نیز ستود. مطلع* این قصیده چنین است: « ای فلک را هوای قدر تو یار ـ وی ملک را

بدیعیه

ثنای صدر تو کار.» محمد بن عمر نجاتی نیشابوری، از ادیبان سدهٔ هشتم هجری این قصیده را شرح کرد و آن را به خواجه غیاث‌الدین محمد بن خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی (ـ۷۳۶ق) هدیه کرد. ابوالمفاخر رازی نیز از دیگر شاعران دورهٔ سلجوقیان است که چند قصیدهٔ بدیعیه در مدح امام‌رضا(ع) ساخته و مطلع معروف‌ترین بدیعیهٔ وی چنین است: «بال مرصع بسوخت مرغ ملمع بدن ـ اشک زلیخا بریخت یوسف گل‌پیرهن.» در نیمهٔ نخست سدهٔ هفتم هجری، شاعری به نام سید قوام‌الدین حسین بن صدرالدین علی شیروانی، متخلص به ذوالفقار، بدیعیه‌ای ساخت که توشیحات و دوایری نیز در برداشت و از آن بیت‌های ملون در بحرهای گوناگون بیرون می‌آمد. مطلع این قصیدهٔ رائیه چنین است: «چمن شد از گل صد برگ تازه دلبروار ـ بهار یافت ، بهاری ز باد در گلزار.» او این قصیده را که مفاتیح‌الکلام فی مدایح‌الکرام نام دارد در مدح سعید محمد ماستری وزیر شیروان شاه ساخت و برای آن هفت خروار ابریشم صله* گرفت. برخی از منتقدان پس از وی گفته‌اند که پیش از سید ذوالفقار ، قصیدهٔ مصنوع به شیوهٔ متداول وجود نداشته است، در حالی که این ادعا بی‌پایه است و پیش از وی در اوایل سدهٔ ششم هجری برخی شاعران فارسی‌گوی، قصیده‌هایی از این دست ساخته بودند. برای نمونه در اشعار رشیدی سمرقندی به قصیده‌ای با مطلع: «ای کف راد تو در جود به از ابر بهار ـ خلق را با کف تو ابر بهاری به چه کار؟» بر می‌خوریم که شمس قیس نیز آن را نمونه‌ای از صنعت توشیح* می‌خواند و از آن یک رباعی ، یک قطعهٔ پنج بیتی و دو بیت دیگر در بحر*ها و وزن*های جدید بیرون می‌آید. حتی پیش از آن نیز می‌توان به قطران تبریزی و قصاید مصنوع او اشاره کرد که پیش از همه، دست به این کار زده و در واقع نخستین قصاید مصنوع را ساخته است. البته قصیدهٔ سید ذوالفقار به سبب داشتن حرف روی* «ر» و وزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلان (بحر مجتث مخبون مقصور) ، امکانات ویژه‌ای برای بدیعیه‌سرایی به دست داد که پس از وی بسیاری از بدیعیه‌سرایان از آن تقلید کردند. پس از سید ذوالفقار، سلمان ساوجی نیز بدیعیه‌ای ساخت و کوشید تا صنایع جدیدی را که سید ذوالفقار و قوامی مطرزی به آن‌ها نپرداخته بودند، به‌کار بندد. مطلع این قصیده چنین است: «صفای صفوت رویت بریخت آب بهار ـ هوای جنت کویت ببیخت مشک تتار.» این قصیده ۱۵۸ بیت دارد و در مدح غیاث‌الدین محمد وزیر سلطان ابوسعید بهادرخان ایلخانی (۷۱۷ـ۷۳۶ق) سروده شده است. سلمان ۱۲۰ صنعت بدیعی، ۶۴ بحر* شعری و نیز دوایر شش‌گانه را در این قصیده جای داده است. از مصراع‌های اول این قصیده قطعه‌ای بدون «الف» و از مصراع‌های دوم آن نیز قطعه‌ای بدون نقطه به‌دست می‌آید. این قصیده را صرح ممرّد / بدایع‌الابحار می‌خوانند. پس از سلمان شاعران بدیعیه‌گوی بسیاری چون ابن حسام درویش منصور سبزواری، مولانا فصیحی رونی، مولانا صاحب بلخی، اهلی شیرازی و... در این عرصه طبع‌آزمایی کرده‌اند. در سدهٔ هفتم و هشتم هجری شاعر دیگری به نام شرف‌الدین فضل‌الله قزوینی نیز قصیده‌ای مصنوع به نام نزهة‌الابصار فی معرفة بحورالاشعار ساخته که از آن بیش از پنجاه بیت در وزن‌های گوناگون بیرون می‌آید. مطلع این قصیده چنین است : «از اعتدال نسیم صبای عنبربار ـ عروس گل بخرامید سوی صفهٔ بار.» بدرالدین جاجرمی یکی دیگر از بدیعیه‌سرایان سدهٔ هفتم هجری است که چند قصیدهٔ مصنوع دارد و پسرش محمد بدر جاجرمی، برخی از آن‌ها را در کتاب مونس‌الاحرار فی دقائق‌الاشعار گرد آورده است. شمس فخری اصفهانی از شاعران سدهٔ هشتم هجری نیز قصیدهٔ مصنوع معروفی به نام مخزن‌البحور و مجمع‌الصنایع ساخته و در کتاب خویش به نام معیار جمالی دربارهٔ آن سخن گفته است. در قرن نهم با برآمدن دولت تیموری و شکل‌گیری دربارهای بزرگ، بار دیگر شاعران به دربارها پیوستند و قصاید مصنوع فراوانی در مدح شاهان و مناقب ائمه سرودند. از قصاید مصنوع معروف این دوره سحریهٔ ابن‌حسام خوسفی (ـ۸۷۵ق) است که هم موشح است، هم چهل‌ویک بیت به وزن‌های جدید از آن بیرون می‌آید و از حروف اول همهٔ بیت‌های آن نیز سه بیت مستقل در وزنی تازه به‌دست می‌آید. مطلع این قصیده چنین است: «که را هوای بهار است و جانب گلزار ـ که نوعروس چمن جلوه می‌دهد رخسار؟» ابن‌حسام این قصیده را در نعت حضرت رسول اکرم(ص) سروده است. یکی دیگر از شاعران سدهٔ نهم و دهم هجری شمس‌الدین بردعی، متخلص به حمدی و معروف به ملازاده است که قصیدهٔ بدیعیه‌ای به پیروی از بدیعیهٔ قوامی مطرزی سروده و در آن به مدح سلیم یکم عثمانی (۹۱۸ـ۹۲۶ق) پرداخته است. او برای این قصیده، سیصد سکهٔ زر، یک پوستین سمور و هشتاد آقچهٔ عثمانی علوفه برای هر روز، صله گرفت. در سدهٔ نهم، شاعری دیگر به نام سید کمال گچکولی / کجکعل قصیدهٔ مصنوعی سروده که گویند، دوازده هزار بیت از

بدیعیه

آن بیرون می‌آمد. عیشی هروی از شاعران سدهٔ نهم و دهم هجری است که سه قصیدهٔ مصنوع معروف دارد. عیشی قصیدهٔ اول خود راکه به پیروی از سید ذوالفقار گفته، در ستایش سلطان حسین میرزای بایقرا (ـ۹۱۱ق) سروده که مطلع آن چنین است: «حریم حرمت کوی تو جنت ابرار ـ شمیم نکهت موی تو راحت احرار.» عیشی قصیدهٔ دوم خود را نیز به پیروی از سید ذوالفقار ولی در ستایش شاه اسماعیل صفوی (۹۰۷ـ ۹۳۰ق) سروده که مطلع آن چنین است: «شراب شربت ذوقت شفاست ، ای دلدار!ـ عذاب محنت شوقت بلاست بی‌مقدار.» قصیدهٔ مصنوع سوم عیشی به پیروی از قصیدهٔ قوامی مطرزی و در ستایش سلطان حسین میرزای بایقرا است. این قصید ۱۳۸ بیت دارد و در آن ۱۳۸ صنعت شعری به‌کار رفته است. مطلع این قصیده چنین است: «ای ز دادت نموده جور فرار ـ بی‌مرادت نبوده جور به کار.» اهلی شیرازی یکی دیگر از شاعران این دوره است که سه قصیدهٔ مصنوع ساخته و گوی سبقت را در این کار از دیگران ربوده است. قصاید مصنوع اهلی پیچیده‌ترین و موفق‌ترین قصاید مصنوع است. هر سه قصیدهٔ اهلی در همان وزن و قافیهٔ بدیعیهٔ سید ذوالفقار است. اهلی قصیدهٔ نخست خویش را به نام امیرعلیشیر نوایی (ـ۹۰۶ق) رقم زده و در مقدمهٔ آن اشاره کرده است که پس از خواندن قصیدهٔ مصنوع سلمان ساوجی بر آن شده است تا قصیده‌ای مصنوع بسازد که افزون بر صنایع بدیع جدید و قدیم، اصول و فروع بحور و دوایر شش‌گانه، تعریف ، اقسام و حدود قوافی صحیح و معیوب و نام‌های آن‌ها را نیز دربرگیرد. مطلع این قصیدهٔ ۱۴۹بیتی چنین است: «نسیم کاکل مشکین کراست چون تو نگار؟ـ شمیم سنبل پرچین کجاست مشک تتار؟» از این قصیده ۹۱ بیت بیرون می‌آید. اهلی قصیدهٔ دوم خود را به سلطان یعقوب آق قویونلو (ـ۸۹۶ق) تقدیم کرده است. از این قصیدهٔ ۱۵۴بیتی، ۱۱۰ بیت بیرون می‌آید. اهلی این قصیده را قانون فکرت نام نهاده و اشاره کرده که این ترکیب، مادهٔ تاریخ* سرایش آن نیز هست. اما این مادهٔ تاریخ ۹۰۷ق را نشان می‌دهد که ۱۱ سال پس از مرگ یعقوب است؛ از این رو برخی نام این قصیده را قانون فکرت (به معنی راوی فکرت) می‌دانند که سال ۸۸۷ق را نشان می‌دهد. مطلع این قصیده چنین است: «هوای جنت کویت نسیم عنبربار ـ فدای نکهت مویت شمیم مشک تتار.» اهلی قصیدهٔ سوم خود راکه ۱۶۰ بیت دارد در مدح شاه اسماعیل صفوی سروده و آن را خردنامه نام نهاده که مادهٔ تاریخ سرایش آن (۹۰۷ق) نیز هست. از این قصیده، ۱۲۰ بیت بیرون می‌آید و مطلع آن چنین است:«هوای گلشن کویت نسیم باد بهار ـ گدای خرمن مویت شمیم مشک تتار.» در سدهٔ دهم هنوز سرودن بدیعیه رایج بود. جنونی بدخشی معمایی از شاعران این دوره است که قصیده‌ای در ۳۸ بیت در ستایش همایون گورکانی (۹۱۳ـ ۹۶۳ق) دارد و در آن به صنعت‌هایی که سید ذوالفقار و سلمان ساوجی در قصاید خود به آن‌ها نپرداخته‌اند ، می‌پردازد. مطلع این قصیده که در سه بحر خوانده می‌شود، چنین است: «رخ تو لاله و نسرین، خط تو سبزه و ریحان ـ لب تو غنچهٔ رنگین ، قد تو فتنهٔ بستان.» تیمور حسینی نیز در این دوره، به رفع کاستی‌های قصیده‌های اهلی پرداخت و قصیده‌ای با این مطلع ساخت: «هزار گلشن رویت، به دهر حسن نما ـ غبار برزن کویت ، به مهر داده ضیا.» از آن پس پرداختن به قصاید مصنوع (بدیعیه) رفته‌رفته از میان رفت. در دورهٔ معاصر نیز محمدتقی ادیب نیشابوری (۱۲۸۱ـ ۱۳۴۴ق) بدیعیه‌ای در مدح امام علی(ع) در قالب مسمط* سروده است. محمدرضا حکیمی نیز قصیدهٔ بدیعیه‌ای به نام دموعٌ عَلیٰ سَفْح در منقبت حضرت مهدی (عج) دارد. بدیعیه در ادبیات عرب نیز جایگاهی ویژه دارد. دربارهٔ نخستین بدیعیهٔ عربی دیدگاه‌های گوناگون هست. گروهی قصیدهٔ امین‌الدین علی بن عثمان اربلی (ـ۶۷۰ق) و گروهی قصیدهٔ صفی‌الدین حلی (۷۵۲/۷۵۰ق) را نخستین بدیعیهٔ عربی می‌دانند. همان‌گونه که بسیاری از قصاید مصنوع فارسی تحت تأثیر قصیدهٔ سید ذوالفقار و با وزن و قافیهٔ آن سروده شده (مانند قصاید اهلی، عیشی و...)، بسیاری از بدیعیه‌های عربی نیز متأثر از بدیعیهٔ صفی‌الدین است. صفی‌الدین برای بدیعیه‌اش بحر بسیط* و حرف روی «م» را برگزید، که امکانات بسیاری برای ساختن بدیعیه پدید آورد. صفی‌الدین نخستین کسی بود که بدیعیه‌ای در مدح حضرت محمد(ص) سرود. بسیاری قصیدهٔ صفی‌الدین را بهترین بدیعیهٔ غیرملتزم عربی می‌دانند. شماری از بدیعیات معروف، در خزانةالادب و انوارالربیع گردآوری ،نقد و مقایسه شده است. به هر حال بسیاری از قصاید مصنوع فارسی و عربی ، تحت تأثیر قصاید دیگران سروده شده و چیزی از مقولهٔ ذوق شاعرانه و الهام* در آن‌ها دیده نمی‌شود و تنها صنعتگری گویندگان به چشم می‌خورد و چیزی بیش از این در خود ندارند.

منابع:انواع شعر فارسی، ۹۶ـ ۱۰۰، ۵۲۹ـ ۵۳۳؛ بدایع الافکار، چاپ کزازی ، ۱۳ـ ۴۳؛ تاریخ ادبیات ایران ، ۷۶/۳ـ ۱۰۷؛ حدایق‌السحر ، نی ـ سی؛ حقایق‌الحدائق، ۱۷۴ـ ۱۷۷؛ دانشنامهٔ جهان اسلام ،

زیر«بدیعیه» ؛ دیوان اهلی شیرازی ، ۷۶- ۷۹، ۷۷۵، ۸۴۸؛ زیب سخن، ۲۶/۱، ۲۰۶- ۲۱۸؛ ۱۰۶/۲- ۱۰۸؛ سیری در شعر فارسی ، ۱۹۴؛ فرهنگ بلاغی -ادبی ، ۲۴۵/۱- ۲۴۶؛ ۸۸۵/۲؛ مجالس‌النفائس، ۳۷۰- ۳۷۷.

شکیبا

بدیل ،بحر ← مستحدث

بدیهه‌سرایی (ba.di.he.so.rā.i)، بدیهه در لغت به معنی بدون اندیشه سخن گفتن است و بدیهه‌سرایی یا ارتجال، که به همان معنی است، در اصطلاح به شعر یا سخنی می‌گویند که شاعر یا نگارندهٔ آن، پیشتر درباره‌اش نیندیشیده باشد و در همان لحظهٔ نیاز به گفتنش، آن را خلق یا تصنیف کرده باشد. معروف‌ترین بدیهه‌گویی، در حکایت تردیدآمیزی است که نخستین بار در آثارالبلاد نقل شده است و طبق آن، عنصری و عسجدی و فرخی، برای آزمایش توان شاعری فردوسی، به ترتیب سه مصرع رباعی زیر را بدیهه‌وار ساختند و فردوسی نیز مصرع چهارم آن را به بدیهه سرود: «چون عارض تو ماه نباشد روشن - مانند رخت گل نبود در گلشن / مژگانت همی گذر کند از جوشن - مانند سنان گیو در جنگ پشن.»

منابع: انواع شعر فارسی، ۲۵۹-۲۶۴؛ ایرانیکا، ۳ - ۳۷۹/۴-۳۸۰؛ حدایق‌السحر، ۸۷؛ زیب سخن، ۲۸۰/۱؛ فرهنگ بلاغی -ادبی، ۸۳/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۴۰۲؛ علی باقرزاده (بقا)، «حاضرجوابیهای ادبی و طنز در شعر پارسی و بیان نمونه‌هایی از آن»، وحید، آذر ۱۳۵۲، شمارهٔ ۱۲۰، صص ۹۵۰ - ۹۶۴.

عباسپور

بذله (baz.le)، در لغت به معنی سخن خوش و مرغوب و در اصطلاح ادبی کلامی است که شوخی و طنزی در آن باشد: «کسی به جنگ شیر می‌رفت. نعره و تیز می‌داد. گفتند: «نعره چرا می‌زنی؟» گفت: «تا شیر بترسد» گفتند: «چرا تیز می‌زنی؟» گفت: «من نیز می‌ترسم!» (عبید زاکانی)□ «شخصی با دوستی گفت:«پنجاه من گندم داشتم؛ تا مرا خبر شد، موشان تمام خورده بودند.» او گفت:« من نیز پنجاه من گندم داشتم، تا موشان را خبر شد، من تمام خورده بودم.» (عبید) بذله نوعی مطایبه* است که در آن لزوماً عنصر داستانی - چنان‌که در لطیفه* است - وجود ندارد و نیز برخلاف طنز می‌تواند عنصر انتقاد را نداشته باشد و در عین حال مانند شوخی به دور از گستاخی باشد. کسی را که سخنان طنزآمیز و مطایبه بگوید،**بذله‌گو** می‌نامند. بذله‌گویی را **بذله‌بازی** و **بذله‌پروری** نیز می‌گویند: «نکته‌دانی بذله‌گو چون حافظ شیرین‌سخن - بخشش‌آموزی جهان‌افروز چون حاجی قوام.»

منابع: فرهنگنامهٔ شعری ، ۲۵۱/۱؛ لغت‌نامه ، زیر«بذله»؛ مقدمه‌یی بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران ، ۱۰۴-۱۰۵.

عباسپور

براعت استهلال (ba.rā.at-e.es.teh.lāl)، براعت در لغت به معنی سرآمدشدن و استهلال به معنی گریهٔ بلند سردادن نوزاد است و در اصطلاح بدیع، آوردن مقدمه‌ای بر شعر و نثر است که گوینده در آن، با ایجاد زمینه‌ای - اغلب با بیانی نمادین - ذهن خواننده را آمادهٔ ورود به فضای آن اثر می‌کند، مثلاً ذهن خوانندهٔ قصهٔ رستم و سهراب، با این ابیات آماده می‌شود تا در متن داستانی قرار گیرد که سرانجام غم‌انگیزی دارد: «اگر تندبادی برآید ز کُنج - به خاک افکند نارسیده ترنج / ستمکار خوانیمش ار دادگر - هنرمند دانیمش ار بی‌هنر / اگر مرگ داد است، بیداد چیست؟ - ز داد این همه بانگ و فریاد چیست؟» همچنین «نی‌نامهٔ» مثنوی مولوی پیشتر از خود این اثر، زمینهٔ عرفانی آن را می‌نمایاند. چنین فنی، در داستان‌ها، حکایت*ها و روایت*های بسیاری به‌کار آمده است. دیباچهٔ گلستان سعدی از بهترین نمونه‌های براعت استهلال در نثر است.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۳۳؛ ترجمان‌البلاغه، ۳؛ درهٔ نجفی، ۱۱۲؛ زیب سخن، ۱۰۸/۲؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۸۶؛ فرهنگ بلاغی -ادبی، ۲۴۷/۱؛ لغت‌نامه، زیر «براعت استهلال»؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۷۷؛ نقدالشعر، ۱۲۶؛ نگاهی تازه به بدیع، ۹۲.

عباسپور

براعت جواب (ba.rā.at-e.ja.vāb)، براعت در لغت به معنی غالب‌آمدن و برتری‌یافتن و براعت جواب در اصطلاح بدیع آن است که به چند پرسش پیاپی، با لفظی مشترک پاسخ گویند. این صنعت در شعر فارسی بسیار کم به‌کار رفته است، ولی در نثر کاربرد بسیار دارد: گفت:«به مدرسه رفتی؟ ریاضی یاد گرفتی؟ سر راه کتاب درسی خریدی؟ آن را به علی دادی؟» پاسخ داد:«بله.»

منابع: زیب سخن، ۱۱۵/۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۴۸/۱.

شکیبا

براعت طلب ← حسن طلب

برجسته‌سازی (bar.jas.te.sā.zi)، (=foregrounding)، در اصطلاح، ادبی به‌کارگیری زبان به گونه‌ای است که شیوهٔ بیان، جلب نظر کند و نامتعارف و ناخودکار باشد. برجسته‌سازی ویژهٔ زبان ادبی* است و این در شرایطی است که زبان به دلیل اِعمال برجسته‌سازی برای ایجاد ارتباط به‌کار نرود، بلکه برای ارجاع به خود، کاربرد یابد. اصطلاح برجسته‌سازی از دیدگاه فورمالیست‌ها/ صورتگرایان چک به عنوان یکی از دو فرایند زبانی و در برابر خودکاری زبان به‌کار می‌رود. از دیدگاه زبان‌شناسی ادبیات*، برجسته‌سازی از طریق انحراف از مؤلفه‌های هنجار زبان، تحقق می‌یابد. این انحرافات می‌تواند به سه شیوهٔ متمایز از یکدیگر، سه گونهٔ ادب یعنی نظم، نثر و شعر را بیافریند. به عبارت ساده‌تر، نظم، نثر و شعر سه گونهٔ برجسته‌شده از زبان هنجار به شمار می‌روند.(← زبان ادبی)

منابع:از زبان‌شناسی به ادبیات، ۴۲/۱-۴۴؛ اسباب ایجاد نظم در ادب فارسی، ۳۱-۳۷؛ زبان‌شناسی ونقد ادبی، ۲۲.

صفوی

برج عاج (borj-e.āj)، اصطلاحی است که به کناره‌گیری نویسنده یا هنرمند از جامعه اطلاق می‌شود. این تعبیر را که معادل tour d'ivoire فرانسوی و ivory tower انگلیسی است، نخستین بار مونتنی (۱۵۳۲-۱۵۹۲م)، نویسندهٔ فرانسوی، دربارهٔ برجی که کتابخانه و اتاق کار او در آن بود، به‌کار برد. در قرن نوزدهم میلادی سنت بوو، منتقد فرانسوی، از برج عاج برای توصیف موقعیت دووینی، شاعر رمانتیک فرانسوی، استفاده کرد تا کناره‌گیری و انزوای او را از دنیا و امور دنیوی نشان دهد. از آن پس «برج عاج ـ نشین» اصطلاحی شد برای کسانی که تماس چندانی با واقعیت ندارند و احیاناً از آن کناره گرفته‌اند.

منابع:فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۴۷؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۴۰؛ *A Dictionary of Literary Terms* ,Cuddon, 347.

ربیعیان

برگردان (bar.gar.dān) / ترجیع / واسطةالعقد، بیتی است که در ترجیع‌بند*، پس از هر بند عیناً تکرار می‌شود، مانند بیت* «بنشینم و صبر پیش گیرم ـ دنبالهٔ کار خویش گیرم» در ترجیع‌بند «ای سرو بلند قامت دوست» از سعدی و بیت «که یکی هست و هیچ نیست جز او ـ وحده لا اله الاّهو» در ترجیع‌بند «ای فدای تو هم دل و هم جان» از هاتف.

منابع: انواع ادبی، رزمجو، ۳۸؛ انواع ادبی، شمیسا، ۳۴۴؛ انواع شعر فارسی، ۶۳۰؛ حدائق‌السحر، ۸۵؛دایرةالمعارف فارسی،۴۱۰/۱، ۶۲۶؛ زیب سخن، ۱۲۷/۱؛ ۱۹۸/۲؛ سیری در شعر فارسی، ۴۷۵؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۴۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۵۰/۱، ۳۳۰؛ لغت‌نامه، زیر «ترجیع»؛ المعجم، ۴۰۰.

صدرنیا

برگزیده ← گزیده

بری (ba.ri)، در لغت به معنی برکنار و در اصطلاح عروض، رکنی است که از معاقبت* سالم بماند؛ یعنی هیچ حرفی به‌واسطهٔ وجود حرف دیگر، تحت زحاف* قرار نگیرد. (← معاقبت)

منابع: شجرةالعروض، ۲۰؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۲۰۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۵۱/۱؛ فرهنگ عروضی، ۲۰؛ فنون شاعری، ۲۷.

صدرنیا

بزنگاه ← اوج

بسامد (ba.sā.mad)، معادل واژهٔ انگلیسی frequency ، در لغت به معنی رفت‌وآمد متوالی و در اصطلاح ادبی و سبک‌شناسی (سبک‌شناسی زبان‌شناختی) به مفهوم وقوع یک واحد زبانی در پیکرهٔ مورد بررسی است. تعیین بسامد واحدهای زبانی، شاخه‌ای ویژه را در سبک‌شناسی جدید به خود اختصاص داده است. امکانات آماری و ابزارهای زبان‌شناسی جدید به پژوهندگان این فرصت را داده است تا از طریق تعیین بسامد واحدهای زبانی یک متن، به رازهای نهفته‌ای دست یابند که پیشتر، بی‌اهمیت جلوه می‌کرده است. هرگاه واژه‌های به‌کار رفته در یک متن بر پایهٔ بسامد وقوعشان از بیشترین به کمترین مرتب شوند، رابطهٔ میان بسامد وقوع هر واژه و مرتبهٔ آن‌ها عکس یکدیگر است. به عبارت دقیق‌تر، حاصل ضرب مرتبه (r) در بسامد(f) کمابیش مقدار ثابت (c) را به‌دست خواهد داد:

r×f=c . این قاعده در تعیین نوع ادبی یک متن می‌تواند راهگشا باشد. رابطهٔ بالا نشان می‌دهد که واژه‌نمای بیست‌وسه هزار واژه‌ای آثار شکسپیر با بسامدی کمتر و مرتبه‌ای بیشتر از کتاب خاطرات چرچیل در جنگ جهانی دوم که تنها با نزدیک به هزاروپانصد واژهٔ مختلف نگاشته شده است، تفاوتی بارز دارد. بر پایهٔ آمار به‌دست آمده، می‌توان دریافت که اولی دلالت بر بلاغت* و دومی بر سادگی سبک* دارد. در چند دههٔ گذشته، با بهره‌گیری از امکانات آماری در تدوین انواع گوناگون واژه‌نمای بسامدی* روش‌هایی تازه همچون سبک‌شناسی آماری (stylostatistics) و واژه‌آماری (lexicostatistics) معرفی شده است که در سبک‌شناسی به‌کار می‌روند. از دیگر کاربردهای فهرست بسامدی واژه‌ها، تعیین واژگان پایهٔ هر زبان در دوره‌ای معین است؛ به این ترتیب که اگر u نشان کاربرد، f بسامد وقوع و d ضریب پراکندگی واژه در موضوعات مختلف باشد، مرتبهٔ کاربرد هر واژه بر اساس قاعدهٔ $u = \frac{f \times d}{100}$ قابل‌تعیین است.

منابع: کلیات سبک‌شناسی ، ۲۷۶؛ لغت‌نامه ، زیر «بسامد» ؛ کورش صفوی ، «فرهنگ واژه‌نمای حافظ و بسامدنویسی»، فرهنگ ، کتاب دوم و سوم، بهار و پاییز ۱۳۶۷ش، صص ۵۳۹ـ ۵۴۵.

صفوی

بسامدنویسی ← واژه‌نمای بسامدی

بسط (bast)، در لغت به معنی گستردن، شرح دادن، باز کردن و در اصطلاح معانی، آن است که سخن اندک را با کلمات زیاد شرح و توضیح دهند؛ در صورتی که می‌توان همان مقصود را با واژگان کمتر بیان کرد. از آن‌جا که بسط نوعی اطناب* شمرده می‌شود، در برابر ایجاز* قرار می‌گیرد. صنایعی چون ایغال*، تکمیل*، تبیین*، تفسیر*، تقسیم*، استطراد* و تفریع* و همهٔ صنایعی که برای فزونی بیان به‌کار می‌روند، از شمار بسط سخن هستند. برخی معتقدند که بسط عبارت از زیاد کردن جمله‌ها است.

منابع: اصول علم بلاغت، ۹۲؛ بدایع‌الافکار، ۷۷؛ زیب سخن؛ ۱۱۶/۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۵۲/۱؛ المعجم، ۳۷۸.

عباسپور

بسیط (ba.sit)، در لغت، به معنی گسترانیدن و در اصطلاح عروض، بحری است که به همراه دو بحر طویل* و مدید* در دایرهٔ نخست از دوایر پنجگانهٔ خلیل که دایرهٔ مختلفه نام دارد قرار می‌گیرد. علت قرار گرفتن بسیط در دایرهٔ مختلفه این است که بنای آن بر جزوی خماسی و جزوی سباعی است، زیرا اجزای بسیط از چهار بار مستفعلن فاعلن پدیدار می‌آید: «ای با وصالت دلم، شادان ز دور فلک ـ هجر تو بر خاطرم، چون بر جراحت نمک.» دربارهٔ علت نام‌گذاری این بحر گفته‌اند که چون در ارکان ابتدای آن، اسباب گسترانیده شده است (دوسبب* در رباعی و یک سبب در خماسی) آن را بسیط خوانده‌اند و برخی نیز گفته‌اند که چون در عربی بزرگ‌تر از ترکیب اصول این بحر ـ که در دایرهٔ ۲۴ حروف است ـ هیچ ترکیبی نیست، آن را چنین نام نهاده‌اند. این بحر را با طویل،مدید، وافر* و کامل*، از بحور ویژهٔ شعر عرب خوانده‌اند. گویا نخستین کسی که در این بحر به فارسی شعر گفته،امیرمعزی است که قصیده‌ای به این مطلع دارد: «ای زلف دلبر من، پرچین و پرشکنی ـ گاهی چو وعدهٔ او، گاهی چو پشت منی.» معزی این قصیده را به استقبال این شعر متنبّی سروده است: «ابلی‌الهوی اسفا یوم‌النوی بدنی ـ و فرق‌الحجر بین‌الجفن والوسن »که البته شاعر عرب در اختیارات شاعری، می‌تواند به جای مستفعلن، مفاعلن یا مفتعلن و به جای فاعلن، فعلن به کار برد. معزی نیز در دو بیت آخر قصیده‌اش به این نکته اشاره دارد و می‌گوید: «گفتم ستایش او بر وزن شعر عرب ـ تقطیع آن به عروض، الّا چنین نکنی/ مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن ـ ابلی‌الهوی اسفا یوم‌النوی بدنی».

منابع: بررسی منشاء وزن شعر فارسی، ۸۶ ـ ۸۷؛ درهٔ نجفی، ۱۲، ۴۰، ۶۲؛ زحاف رایج در شعر فارسی، ۱۱۰؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۶۸ـ ۶۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۵۳/۱؛ فرهنگ عروضی، ۲۰ـ۲۱؛ لغت‌نامه، زیر «بسیط»؛ المعجم، ۷۸، ۸۰؛ وزن شعر فارسی، ۱۶۶ـ۱۶۷.

شکیبا

بقّال‌بازی (bag.gāl.bā.zi)، گونه‌ای تقلید*، که همانند دیگر نمایش‌های سنتی ایران در مرز میان ادبیات عامیانه* و ادبیات کلاسیک قرار دارد و از فرهنگ مردم، بازی‌ها و شیرینکاری‌ها، شوخی‌ها و بذله* گویی‌ها و ضرب‌المثل*های رایج میان ایشان بهره‌مند شده و بیانگر اوضاع اجتماعی، سیاسی و اقتصادی دوره‌ای است که در آن پیدا شده است. نمایش‌های شاد چون بقّال‌بازی از بازی‌های معرکه، دلقک‌ها، نوروزی‌خوان‌ها، کوسه برنشین و نمایش‌های مطربان و دوره‌گردان که دیرینگی هریک به دورهٔ پیش از اسلام می‌رسد، سر برآورده است. در دورهٔ صفویه گام‌های نخستین شکل‌گیری نمایش‌های کمدی ایرانی

برداشته شد و هرچه به حرکات و گفت‌وگو در داستان* می‌افزودند از آواز می‌کاستند. رفته‌رفته هریک از بازی‌های تقلید با عنوانی مستقل و شکل نمایشی خاص خود رواج یافت. از عوامل مؤثر بر این دگرگونی‌ها گسترش روابط فرهنگی ایران و غرب و تبادل دانش میان دو طرف بود. بقال‌بازی از نمایش‌هایی است که شهرت زیادی پیدا کرد، با موضوع‌های گوناگون مانند تاریخ، اساطیر و زندگی روزمره که در قالبی فانتزی* و کمیک و با برخورداری از قصه‌های عامیانه‌ای که فی‌البداهه پرورانده می‌شدند، به‌اجرا درمی‌آمد. طرح کلی این نمایش ، روابط و برخوردهای مسخره و خنده‌داری است، میان بقالی خسیس و پولدار و شاگرد تنبل و زیرکش که معمولاً نوروز نام دارد و برای آزار اربابش خود را ابله و نادان نشان می‌دهد و هرچه ارباب دستور می‌دهد، وارونه انجام می‌دهد. گاهی هم یک مشتری دزد که به خرید ماست آمده شرایط خنده‌آوری به‌وجود می‌آورد و بر نمک نمایش می‌افزاید. اغلب درگیری‌های نمایش منجر به ماستی‌شدن بقال یا به‌هم ریختن اوضاع می‌شود و هدف از اجرای آن سرگرم کردن بینندگان و شکایت و انتقاد از نابسامانی‌ها و بی‌عدالتی‌های اجتماعی است. این نمایش مانند سایر تآترهای سنتی ایران آمیزه‌ای از عادات، آداب، آواز، کلام و بازآفرینی ملموس و عینی شرایط و روابط انسان‌ها است و بدون تکیه بر متنی نوشته شده است و شیوهٔ اجرا و انتخاب مضمون‌ها بستگی به میل بازیگران و استقبال و علاقهٔ حاضران دارد. بعدها بر اثر بی‌توجهی مردم عامی و عدم گرایش روشنفکران و نویسندگان به غنی‌تر ساختن و ثبت این نمایش‌ها،عرصه بر بازیگرانشان چندان تنگ شد که به کارهای دیگری روی آوردند، چنان‌که حسین‌خان تحویلدار نویسندهٔ جغرافیای اصفهان از بازیگران اصفهانی یاد می‌کند که از ۱۲۹۴ق رفته‌رفته از تعدادشان کاسته شد وچون ناصرالدین شاه قاجار (۱۲۶۴-۱۳۱۳ق) به تآتر سنتی علاقه می‌ورزید و از آن حمایت می‌کرد، بیشتر آن‌ها به تهران کوچیدند. کریم شیره‌ای و یارانش که در این دوره می‌زیستند و بقال‌بازی‌هایی برای هجو و انتقاد اجرا می‌کردند، شخصیت بقال را تبدیل به شخصیت‌هایی مانند پزشک دربار، کلنل، رئیس شهربانی و پلیس کردند. محمد رضوانی از بقال‌بازی‌هایی که در اوایل سال‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۲۳م در قفقاز و ایران دیده است، یاد می‌کند. به گفتهٔ وی این نمایش در آذربایجان به عنوان **بقال اویونو** و در استراباد به نام **نوروزعلی** اجرا می‌شده است. خارجیان هم به این نمایش‌ها توجه داشتند، چنان‌که مسافرانی که در ۱۲۲۷ق/ ۱۸۱۲م به ایران آمده بودند، در خاطراتشان گزارشی از یک بقال‌بازی که بر تراس خانه‌ای شاهد اجرای آن بودند، نوشته‌اند. گلدینی این نمایش‌ها را کمدی سطح پایین دانسته و گوبینو معتقد است که «اگر ملت ایران به‌جای فلسفه از شیوهٔ تجربی استفاده می‌کرد تاکنون دارای تئاتر خاص خود شده بود و این تقلیدها می‌توانست از حالت موجود خود... به صورت کمدی‌های کوچک سبک تغییر شکل بدهد و شاید هم به حد کمدی* به معنای واقعی خود برسد.» در سال‌های اخیر نمایش‌های روحوضی یا روی صحنه یا بر پردهٔ تلویزیون نمایش داده می‌شود و در آن‌ها زندگی روزمره و شرایط اجتماعی و سیاسی کنونی را با قالبی شبیه به بقال‌بازی‌های قدیمی به تصویر می‌کشد و اشخاص نمایش آن، بقالی آزمند و ثروتمند و شاگرد تنبل و ظاهراً کودن او است. بقال‌بازی‌هایی که تنها با داشتن یک طرح و چهارچوب ابتدایی و بنا به حال و هوا، و شرایط زمان و مکان به وسیلهٔ بازیگران خلاق، فی‌البداهه پرداخت و اجرا می‌شدند، ماهیتی شفاهی داشتند و کسی هم به طور جدی به ثبت آن‌ها نمی‌پرداخت. بنابر این امروزه از اجراهای قدیمی مگر یک نمونه، متن دیگری در دست نیست که آن هم تاریخ تحریر و نویسنده‌ای نامشخص دارد و برای نخستین بار در ۱۳۱۷ش سید علی نصر، رئیس و استاد هنرستان هنرپیشگی در جزوهٔ درسی خود، آن‌جا که به دلقک‌های ناصرالدین‌شاه می‌پردازد، به آن اشاره کرده است. نام این بقال‌بازی شرحی از بدختی اهالی ایران / بقال بازی در حضور است که در ۱۳۲۳ش نسخهٔ ناقصی از آن در شمارهٔ هجدهم مجلهٔ هالیوود به چاپ رسیده است و از جهت دارا بودن واژه‌ها و تعبیرهای عامیانه و گفتگوهای مردم عادی و اشاره به نکته‌های تاریخی و اجتماعی اهمیت فراوان دارد. شخصیت‌های اصلی آن دوشاب‌الملک، چردکی، ریشکی و ماستی هستند و در دورهٔ ناصری دلقکان معروفی مانند کریم شیره‌ای، عباس گنده و اسماعیل بزّاز این نقش‌ها را بازی می‌کردند و هرج و مرج و ناامنی ناشی از نبود قانون و اخلاق در جامعه را به نمایش می‌گذاشتند؛ مخصوصاً آن‌جا که به بخشش بی‌حساب القاب می‌رسیدند، انتقادی بسیار تند از خود ناصرالدین‌شاه می‌کردند. نگارش این نمایشنامه را که تلفیقی از تقلید ایرانی و کمدی غربی است به میرزا ملکم‌خان، کریم شیره‌ای، محمد حسن‌خان اعتمادالسلطنه و میرزاآقا تبریزی نسبت داده‌اند و بهرام بیضایی نیز متن آن را تنها ثبت

یک بازی فی‌البداهه دانسته است. بی‌سوادی کریم شیره‌ای و تفاوت‌های سبکی و بیانی متن حاضر با شیوهٔ نگارش میرزا آقا تبریزی و تاریخ تقریبی تصنیف این نمایش یعنی ۱۲۹۰ق و تاریخ بازنویسی آن یعنی ۱۲۹۹ق و شباهت سبکی نثر آن با آثار دیگر اعتمادالسلطنه مثل خوابنامه و علاقهٔ وی به اقتباس از نمایش‌های تقلید که از اثر تقلیدگونهٔ دیگرش به تاریخ ۱۲۸۸ق پیدا است، دلایلی است که بر احتمال تعلق آن به اعتمادالسلطنه می‌افزاید. ارزیابی این متن از دیدگاه اصول و قوانین نمایشنامه‌نویسی ایرادها و ضعف‌های آن را نمایان می‌سازد. روابط اشخاص و شخصیت‌پردازی ظرافت و انسجام لازم را ندارد و در تنظیم مجلس‌های پنجگانه اشکال‌های فراوانی وجود دارد. گفتگوهای میان اشخاص به دو گونهٔ متفاوت نوشته شده، یعنی گفتگوهایی که خود نویسنده نوشته، ادبی و رسمی است و گفتگوهایی که از بقال‌بازی‌های اجرا شده وام گرفته، آمیخته به واژه‌ها و تعبیرهای رکیک و عامیانهٔ مرسوم دلقکان درباری است، مثل بی‌مروت و میمون و عنتر،اما روی‌هم‌رفته نویسنده در بسیاری جاها به‌خوبی از عهدهٔ تلفیق کمدی غربی و نمایش سنتی برآمده و ترکیب دلپذیری از مضمون و قالب پدید آورده و شرح مفیدی از چهره‌پردازی، صحنه‌پردازی و طراحی لباس گروه مقلدان ارائه داده که با عکس‌های به جا مانده از گروه کریم شیره‌ای همخوانی دارد. به‌جز نسخه‌ای که در مجلهٔ هالیوود به چاپ رسیده و به سبب قطع انتشار این مجله ناتمام مانده، سه نسخهٔ دیگر هم از این نمایش در دست است که عبارتند از ۱ـ متنی که بنیاد نمایش در ایران منتشر کرده است. ۲ـ نسخهٔ خطی در فرهنگستان علوم گرجستان. ۳ـ نسخهٔ خطی محفوظ در کتابخانهٔ ملی تبریز.

منابع: ادبیات نمایشی در ایران، ۱/۲۷۶ـ۳۰۱؛ از صبا تا نیما، ۱/۳۲۵؛ تعزیه در ایران، ۱۵، ۲۳؛ تیاتر کریم شیره‌ای؛ روزنامهٔ خاطرات اعتماد السلطنه؛ نمایش در ایران؛ نمایش و نیایش در ایران، ۲۳؛ نمایشنامه‌نویسی در ایران، ۱۴؛

Iranica,3/7.

عطاری

بلاغت (ba-lā.qat)، در لغت به معنی چیره‌زبانی و در اصطلاح معانی و بیان، شیوایی و رسایی است و بر دو نوع است: بلاغت در کلام، که عبارت است از رسایی کلام و اقتضای آن بر حال شنونده و بلاغت متکلم، که عبارت است از چیره‌زبانی سخنگو که در هر زمان و حال بتواند منظور خود را به‌راحتی و به شیوایی بیان کند.

منابع: آیین بلاغت، ۱/۱۵۳؛ آیین سخن، ۱۳؛ اصول علم بلاغت، ۲۸؛ دایرةالمعارف فارسی، ۱/۴۳۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۳۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۲۵۳؛ معانی، شمیسا، ۴۴.

صدرنیا

بند (band)، در اصطلاح شعرشناسی به هر بخش از شعر گفته می‌شود که از بخش‌های دیگر آن جدا شده است. در شعر کلاسیک، هر بخش از شعر است که با بیتی مستقل، یا مطلعی تازه، از بخش دیگر جدا شده باشد. ترجیع‌بند*، ترکیب‌بند*، مسمط* و تجدید مطلع*، نمونه‌های کاربرد بند در شعر کهن فارسی است. در ترجیع‌بند و ترکیب‌بند، هر بند دارای قافیه‌ای منحصر به خود است و با بیتی ـ که به آن برگردان* می‌گویند ـ از بند دیگر متمایز می‌شود، مانند ترجیع‌بند هاتف با این مطلع: «ای فدای تو هم دل و هم جان ـ وی نثار رهت هم این و هم آن» که هر بند با بیتی واحد، از بندهای دیگر جدا شده است. همچنین ترکیب‌بند محتشم کاشانی با این مطلع: «باز این چه شورش است که در خلق عالم است ـ باز این چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است» که هر یک از بندها با بیتی مستقل و جداگانه، از سایر بندها جدا شده است. در مسمط نیز، شاعر با آوردن یک بیت و بلافاصله با تغییر دادن قوافی در بند بعدی، شعر را بندگذاری می‌کند، مانند مسمط منوچهری با این مطلع: «خیزید و خز آرید که هنگام خزان است ـ باد خنک از جانب خوارزم وزان است.» در تجدید مطلع نیز شاعر با دوباره آوردن بیتی که هردو مصراع آن هم‌قافیه است، شعر را ادامه می‌دهد و قسمت دوم را از قسمت اول جدا می‌کند، مانند تجدید مطلع خاقانی با این مطلع: «عشق بیفشرد پا بر نمط کبریا ـ برد به دست نخست هستی ما را ز ما.» با این حال، تجدید مطلع را نمی‌توان یک بندگذاری کامل دانست. در شعر کلاسیک، بند را خانه و رشته هم گفته‌اند. در شعر معاصر نیز، برخی از اشعاری که در آن‌ها از قالب‌های شعر کلاسیک پیروی نشده است، بندبند هستند، مانند «افسانهٔ» نیما که هر پنج سطر آن ـ که چهار مصراع اول آن دوبه‌دو هم‌قافیه‌اند و مصراع پنجم آن آزاد است ـ یک بند گفته می‌شود. در شعر معاصر، چارپاره* نیز دارای بندهای مستقل است که هر دو بیت با قافیه‌ای منحصر به خود، یک بند را تشکیل می‌دهد، مانند این بند از چارپارهٔ مشهور با نام

«بت‌تراش»: «پیکرتراش پیرم و با تیشهٔ خیال ـ یک شب تو را ز مرمر شعر آفریده‌ام/ تا در نگین چشم تو نقش هوس نهم ـ ناز هزار چشم سیه را خریده‌ام» که مانند هر بند دیگر این شعر، از سایر بندها جدا است. در شعر آزاد نیز، بسیاری از شعرها، از بندهای متعددی تشکیل شده است، مانند این بند از شعر سپهری با نام «آب»: «آب را گل نکنیم \ شاید این آب روان، می‌رود پای سپیداری تا فروشوید اندوه دلی \ دست درویشی شاید، نان خشکیده فرو برده در آب.» در شعر سپید نیز از بندگذاری استفاده می‌کنند، مانند این بند از شعر ا.بامداد با عنوان «شبانه»: «و دلت کبوتر آشتی‌ست \ در خون تپیده به بام تلخ \ با این همه چه بالا چه بلند \ پرواز می‌کنی.» کاربرد بند در شعر، به‌ویژه شعر معاصر، ایجاد فصل‌بندی در فضای تصویری شعر است.

منابع: انواع ادبی، شمیسا، ۳۴۴؛ انواع شعر فارسی، ۵۴۹؛ زیب سخن، ۱۲۷/۱؛ زیورهای سخن، ۹۷؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۱۲۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۵۴/۱؛ فرهنگ فارسی، زیر «بند»؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۸۲؛ فنون و صنایع ادبی، سادات ناصری، ۳۹؛ لغت‌نامه، زیر «بند»؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۲۶.

عباسپور

بن‌مایه (bon.mā.ye)/ موتیف (motif)، فکر، موضوع یا درونمایه*ای که در آثار ادبی، مجموع آثار شاعر یا نویسنده، یا در یک اثر خاص تکرار می‌شود. به عبارت دیگر، بن‌مایه عنصر سادهٔ تکرارشونده‌ای است که مبنای روایتی گسترده باشد. این عنصر ساده می‌تواند به‌صورت یک تصویر(ایماژ)، یک شی، یک عمل، شخصیت* یا سرنمون*(آرکی‌تایپ) در شعر*، نمایشنامه، ادبیات داستانی* و ادبیات عامیانه* به‌کار رود. غنیمت شمردن دم در رباعی‌های خیام، شمس ـ هم به معنای خورشید و هم در اشاره به شمس تبریزیّ ـ در غزل‌های مولوی و مرگ در داستان‌های صادق هدایت نمونه‌هایی از بن‌مایه به‌شمار می‌روند.

منابع: تاریخ نقد جدید، ۴۲۹/۱؛ راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ۳۲۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۵۰؛ نگاهی به سپهری، ۱۹۶؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۴۲؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 405; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams, 101-102.

ربیعیان

بورلسک (bur.lesk)، برگرفته از بورلسکو (burlesco)ی ایتالیایی، از ریشهٔ بورلا (burla) به معنای شوخی و استهزا، و در اصطلاح ادبیات، تقلیدی کمیک از اثری ادبی است که وجه ممیز آن، اغراق* مسخره‌آمیز است؛ چنان‌که سبکی فخیم یا موضوعی جدی به صورتی مسخره و فکاهی عرضه شود یا عواطفی واقعی به شکل احساساتی بیان شود و برعکس. ویژگی اصلی بورلسک، ناهمسازی میان موضوع و سبک* اثر است؛ به این مفهوم که سبکی جدی را برای بیان موضوعی عادی و معمولی به‌کار گیرند یا برای مسخره کردن موضوعی جدی از سبکی سبُک استفاده کنند که عدم تناسب این دو با یکدیگر باعث برجسته‌تر شدن جنبهٔ طنزآمیز بورلسک می‌شود. امروزه، بورلسک به نمایش‌های کمدی سبُک می‌گویند که با قطعه‌های فکاهی، رقص، آواز و استریپ‌تیز رقاصه‌ها در کاباره‌ها همراه باشد. بورلسک می‌تواند در قالب شعر* و داستان* و نمایشنامه باشد و با بیانی اغراق‌آمیز و مسخره‌آمیز، عرف و عادات مردم و آثار ادبی را تقلید کند. برخی منتقدان، با توجه به موضوع و سبک اثر ادبی، بورلسک را به دو نوع جدی و سبک تقسیم کرده‌اند: اگر سبک اثر تقلیدکننده، جدی و موقر باشد و موضوع آن مضحک و تمسخرآمیز، به آن بورلسک جدی (high burlesque) می‌گویند و در صورتی‌که لحن و زبان آن، سبک و ناموقر باشد و موضوعش جدی و سنگین، بورلسک سبک (low burlesque) خوانده می‌شود. نقیضه* یا پارودی (parody) و حماسهٔ مضحک*(mock heroic/mock epic) را از شاخه‌های بورلسک جدی، و تراوستی (travesty) را از گونه‌های بورلسک سبک دانسته‌اند. با وجود پیوند تنگاتنگی که میان نقیضه و بورلسک، در سبک و زبان وجود دارد، بورلسک از نقیضه کلی‌تر وعمومی‌تر است. نقیضه شکلی است از انتقاد طنزآمیز یا شوخی کمیک که از سبک و لحن اثر ادبی خاص یا شیوه‌ای ویژه در ادبیات تقلید می‌کند. برای نمونه، این دو بیت از ملک‌الشعرای بهار :«ای دیو سپید پای‌دربند ـ ای گنبد گیتی ای دماوند/ از سیم به سر یکی کله‌خود ـ ز آهن به میان یکی کمربند» را صادق هدایت بدین گونه مسخره می‌کند: «ای صاف و سفید، کلهٔ قند ـ افراشته همچو کوه الوند/ از کاغذ آبیت کله خود ـ وز نخ به میان یکی کمربند.» در حماسهٔ مضحک، موضوعات عادی و معمولی با بیانی حماسی و سبکی فاخر آورده می‌شود، مثل «جنگنامهٔ موبینه و کتان» از نظام‌الدین محمود قاری یزدی(قرن نهم)، «مرد ومرکب» از مهدی اخوان

ثالث و «حماسهٔ مگس‌کش». بند اول «حماسهٔ مگس‌کش» چنین است: «تسلیح\ تالار را گفتم زنم درها و روزن‌ها فرو بندد\ ـ واخرچرا؟»\ مانند دیگر بارها نق زد\ گفتم ـ :«زنک!...»\ برخاست،\ و آن چنان‌که گفته بودم کرد\ از خشم و از گرما عرق کردم \ گفتم ـ :«بیار آن گرز را!»\ آورد.» در تراوستی، موضوع یا درونمایه‌ای جدی با بیانی عامیانه ادا می‌شود، مثل این قطعه از چرند و پرند دهخدا: «شیطان می‌گوید هر چه داری و نداری بفروش بده این سربازها در این سفر، مال فرنگ برات بیارند. برای این‌که هم کرایه ندارد هم گمرک. صد تومنش سر می‌زند به پانصد تومن. خدا بده برکت. یک دل هم می‌گویم خودم برم. اما باز میگم نکند شاپشال بدش بیاید؟ برای این‌که فکر بکند بگوید این بدذات حالا پاش به فرنگستان نرسیده، آنجاها را هم مشروطه خواهد کرد.» سابقهٔ بورلسک‌نویسی در اروپا، به یونان باستان می‌رسد که در آن آثاری چون نبرد موش‌ها و وزغ‌ها و کمدی‌های اریستوفانس (سدهٔ چهارم و پنجم ق م) آفریده شدند. جفری چاسر، در قرن چهاردهم میلادی، با حکایت سِر تاپس، رمانس‌های پر طول و تفصیل و ملال‌آور قرون وسطایی را مسخره کرد. لویجی پولچی نیز با حماسهٔ مضحک مورگانته، داستان‌های مربوط به شارلمانی و درونمایهٔ شوالیه‌گری را به باد تمسخر گرفت. بورلسک ایتالیایی، در سدهٔ پانزدهم میلادی، به استهزای اشراف‌سالاری محتضر شوالیه‌گری، به معنای عام، پرداخت که این درآمدی بود بر نوشته‌هایی از این سنخ که بعدها پدید آمدند و از شناخته‌ترینشان می‌توان به دن کیشوت اثر میگل دوسروانتس اشاره کرد. در فرانسهٔ عصر لویی چهاردهم، بورلسک ابزاری شد برای جدال میان نوجویان و سنت‌گرایان؛ از نمونه‌های خوب بورلسک فرانسوی، تراوستی ویرژیل اثر پل اسکارون یادکردنی است. اگرچه بورلسک انگلیسی عمدتاً نمایشی است، مثل اپرای گدا (۱۷۲۸م) اثر جان گی، آثار قابل‌توجهی از جمله شعر طنزآمیز «هودیبراس» سرودهٔ سَمیوئل باتلر، حماسه‌های مضحک درایدن و پوپ و بورلسک‌های منثور سویفت و فیلدینگ نیز نوشته شده است. در ادبیات فارسی، بورلسک به‌عنوان نوع خاص ادبی شناخته نیست، ولی می‌توان از لابه‌لای آثار گذشتگان و معاصران نمونه‌هایی، به شعر و نثر، پیدا کرد.

منابع: برگزیده و شرح آثار دهخدا، ۱۰۳؛ تاریخ نقد جدید، ۴۰۸/۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۸۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۴۲-۴۴؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 92-93; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams, 17-19; *Britannica*, 2/655; *The Oxford Companion to English Literature*, 147.

ربیعیان

بوقلمون (bu.qa.la.mun)، در لغت، به معنی دیبای رنگارنگ و در اصطلاح بدیع آن است که کلمه‌ای در شعر یا کلام به‌کار رود که در دو زبان مختلف دو معنی داشته باشد و بتوان کلام را با توجه به هر دو معنی خواند. برای نمونه، میلاد در عربی به معنی زادن و در فارسی نام یکی از سرداران کاووس است و اولاد در عربی به معنی فرزندان و در فارسی نام سردار راهنمای رستم در هفت خوان است که این دو واژه در این بیت را بر مبنای هر دو معنی می‌توان خواند: «اگر فرزند میلادی، تو را مرگ ـ در این ره ایستاده همچو اولاد.» (نصرالله تقوی) تفاوت بوقلمون و ایهام* آن است که در ایهام* معنی دور از ذهن منظور است و در بوقلمون هر دو معنی را می‌توان در نظر داشت؛ همچنین در ایهام، تفاوت معنوی دو کلمه بدون در نظر گرفتن تفاوت زبانی آن دو وجود دارد.

منابع: ابدع‌البدایع، ۲۰۴؛ زیب سخن، ۱۲۲/۲-۱۲۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۵۸/۱.

عباسپور

بوهای خوش در ادب فارسی (bu.hā-ye.xoš.dar.a.dab-e.fār.si)، بوی/ رایحه تأثیری است که از بالا آمدن ذره‌هایی از اجسام، در قوهٔ شامه حاصل می‌شود و با لفظ بردن، برداشتن، شنیدن، کشیدن، گرفتن، برخاستن، پریدن و پیچیدن به‌کار می‌رود. بو در ادبیات فارسی کاربرد فراوان دارد، حتی در جای‌جای کتاب‌های دورهٔ باستان نیز، به بوی خوش، گیاهان و چوب‌های خوش‌بو اشاره شده است، مثلاً در اوستا، بخوردادن گیاهان خوش‌بو توصیه شده و از سوزاندن چوب‌های بدبو پرهیز داده شده. در وندیداد از بخور دادن با چوب‌های خاص برای ضدعفونی کردن سخن رفته و نیز چنین آمده که به هر طرفی که باد بوی چوب‌هایی را که در آتشی می‌سوزد، پراکنده کند، از همان طرف ایزد آذرهزارپا، دیوهای نهانی تیره‌نژاد را براند. یکی از سنت‌های ایرانیان باستان، خوش‌بو کردن مکان‌های مقدس همچون آتشگاه بوده است. در بهرام یشت از دو نوع چوب به نام‌های هپرسی و نمذک که بدبو بوده و سوزاندن آن‌ها گناه بوده، نام رفته. در بندهش نیز نام گیاهان خوش‌بو و گل‌ها آمده: «هرچه را

بوهای خوش در ادب فارسی

ریشه یا پوست یا چوب بویا است، چون کندر، راشت، کوست... صندل، پلنگ مُشک، کاکوله، کافور، بادنج بوی و دیگر از این‌گونه، بوی‌دار خوانند.» و باز در همان‌جا آمده: «هرچه را شکوفه خوشبوی است و به (دست) ورزِ مردمان هنگام هنگام باشد، یا بن همواره هست و، به هنگام، به شکوفهٔ خوشبوی (از او) بشکفد، مانند گل و نرگس و یاسمن و نسترن و آلاله، کبیکه و کیده و چَمبگ، خیری، کَرکُم، زردک، بنفشه، کاردک و دیگر از این‌گونه، گل خوانند. در رسالهٔ خسرو قبادان وریدک نیز نام بسیاری از گیاهان خوش‌بو یاد شده است. در ارداویرافنامه آمده که ارداویراف مقدس هنگامی که آمادهٔ سفر روحانی خود می‌شود، پس از سر و تن شستن و جامهٔ نو پوشیدن و بوی خوش بوییدن و انجام کارهای دیگر دینی، به بازدید بهشت و دوزخ می‌پردازد. هرودوت در کتاب تاریخ خود، دربارهٔ لشکرکشی خشیارشاه به یونان می‌نویسد: چون ایرانیان آمادهٔ حرکت شدند، در بامداد هنگام برآمدن خورشید در روی پلی که برای گذراندن لشکریان در روی داردانل ساخته بودند، برگ مورد پاشیدند و انواع و اقسام بخور سوزانیدند. شاعران و نویسندگان، ترکیب‌ها، تعبیرها، تشبیه*ها و استعاره*هایی از بو، به‌ویژه بوی‌های خوش در شعر و نثر خود آورده‌اند: «ز رنگ و بوی تو ای سرو قدِّ سیم اندام ـ برفت رونق نسرین باغ و نسترنش.» (کلیات سعدی، ۵۳۱)□ «زان عارض فرخنده‌خو نه رنگ دارد گل نه بو ـ انگشت غیرت را بگو تا چشم عبهر برکند.» (کلیات سعدی، ۴۹۷)□ «بو قلاووزست و رهبر مر تو را ـ می‌برد تا خلد و کوثر مر تو را.» (مثنوی معنوی، ۹۳/۱)□ «بو دوای چشم باشد نور ساز ـ شد ز بویی دیدهٔ یعقوب باز.» (مثنوی معنوی، ۹۳/۱)□ «کی بیاید بلبل و گل بو کند ـ کی چو طالب فاخته کوکو کند.» (مثنوی معنوی، ۲۷۸/۲)□ «آمد بهار خرم با رنگ و بوی طیب ـ با صد هزار نزهت و آرایش عجیب.» (دیوان رودکی، ۴۴۷)□ «می بده تا دهمت آگهی از سر قضا ـ که به روزی که شدم عاشق و از بوی که مست.» (دیوان حافظ، ۲۱۱)□ «چو گل هردم به بویت جامه در تن ـ کنم چاک از گریبان تا به دامن.» (دیوان حافظ، ۴۶۱)□ «ز رنگ و بوی همی‌دانم و ندانم از آنک ـ چنین هوا ز صبا گشت یا صبا ز هوا.» (دیوان عنصری، ۱)□ «چون برون کردم سر خود از گریبان عدم ـ غنچه‌سان در پردهٔ دل داشتم بوی تو را.» (دیوان عاشق، ۸۱)□ «آن به که نبویند به جز سوختگانش ـ آن گُل که پس از مرگ مرا می‌دمد از گِل.» (دیوان طبیب، ۶۸) بوی یار، بوی گل یار، بوی زلف یار، بوی گل، بوی جوی، بوی جنگل، بوی باران، بوی علف، بوی پیچک، بوی آغوش و بوی خوش، چند نمونه از ترکیب‌های بو هستند: «رنجور عشق به نشود جز به بوی یار ـ ور رفتنیست جان ندهد جز به نام دوست.» (کلیات سعدی، ۴۴۸)□ «سعدی چمن آن روز به تاراج خزان داد ـ کز باغ دلش بوی گل یار برآمد.» (کلیات سعدی، ۴۸۸)□ «حافظ بَدَست حال پریشان تو ولی ـ بر بوی زلف یار پریشانی‌ات نکوست.» (دیوان حافظ، ۲۳۵)□ «به بوی زلف تو گر جان به‌باد رفت چه شد ـ هزار جان گرامی فدای جانانه.»(دیوان حافظ، ۴۸۹)□ «بلبلانه نعره‌زن در روی گل ـ تا کنی مشغولشان از بوی گل.» (مثنوی معنوی، ۱۰۷۷/۶)□ «چو شو گیرم خیالت را در آغوش ـ سحر از بسترم بوی گل آیو.» (بابا طاهرهمدانی)□ «یک بار بی‌خبر به شبستان من درآ ـ چون بوی گل نهفته به این انجمن درآ.» (صائب)□ «ای صد هزار پرده نهان‌تر ز بوی گل ـ عالم چه دید از تو که دارد هوای تو.» (بیدل)□ «بوی جوی مولیان آید همی ـ یاد یار مهربان آید همی.» (دیوان رودکی، ۴۹۵)□ «بوی جنگل تازه و تر \ همچو می مستی دهنده\ بر درختان می‌زدی پر \ هر کجا زیبا پرنده.» (گلچین معانی)□ «پرت ز نور گریزان صبح، گلگون بود\ تنت حرارت خورشید و بوی باران داشت.» (گیاه و سنگ،نه‌آتش، نادرپور)□ «در گلستانه چه بوی علفی می‌آمد.» (هشت کتاب، ۳۴۹)□ «غروبگاهان در کوچه‌های خلوت شهر \ که بوی پیچک، هذیان عاشقی می‌گفت\ تو در کنار من آهسته راه می‌رفتی.» (گیاه و سنگ، نه‌آتش)□ «مگر به دامن گل سر نهاده‌ای شب دوش ـ که آید از نفس غنچه بوی آغوشت.» (جاودانه رهی معیری، ۲۲۷)□ «چرا در هر نسیمی بوی خون است؟ ـ چرا زلف بنفشه سرنگون است؟» (سیاه مشق ۴، ۹۶)□ «خیز و غنیمت شمار جنبش باد ربیع ـ نالهٔ موزون مرغ، بوی خوش لاله‌زار.» (کلیات سعدی، ۵۱۹)□ « در مجلس ما عطر میامیز که ما را ـ هر لحظه ز گیسوی تو خوشبوی مشام‌ست.» (حافظ)□ «مرا بوی خوش به سرم بر شد چنان‌که گفتم که مگر مرده بودم و اکنون زنده گشتم.» (تاریخ سیستان)□ «رویی خوش و بویی خوش و مویی خوش و دلکش \ خندان و غزلخوان \ از آمدنش در بدن مرده دمد جان.» (لاهوتی)□ «بوسه دادم بسی به یاد تواش ـ دلم از دست رفت و مست شدم / آن‌چنانش به شوق بوییدم ـ که به بوی خوشش ز دست شدم.»(ابتهاج) بوی پیراهن از دیگر ترکیب‌های بو است که بیشتر اشاره به داستان یوسف دارد که در آن یعقوب، پس از شنیدن بوی پیرهن یوسف، بینایی خود را باز می‌یابد: «این نَفَس

بوهای خوش در ادب فارسی

جان دامنم برتافته‌ست ـ بوی پیراهان یوسف یافته‌ست.» (مثنوی معنوی ، ۷/۱)□ «ز مصرش بوی پیراهن شنیدی ـ چرا در چاه کنعانش ندیدی.» (سعدی)□ «پیراهنی که آید ازو بوی یوسفم ـ ترسم برادران غیورش قبا کنند.» (دیوان حافظ ، ۳۲۶)□ «می‌توان رفت به یک چشم پریدن تا مصر ـ بوی پیراهن اگر قافله سالار شود.» (صائب)□ «بوی پیراهن زلیخا را کجا روشن کند؟ ـ شمع ممکن نیست پای خویش را روشن کند.» (صائب)□ «بی محبت در وطن هم ناشناسایی‌ست عام ـ بهر یکدل بوی پیراهن به کنعان می‌رسد.» (دیوان بیدل ، ۶۱۱)□ «مرا دو دیده ز حسرت سپید گشت چنانک ـ فرح نیابم از آن جز به بوی پیرهنش.» (ظهیرفاریابی)□ «بوی پیراهن یوسف ز صبا می‌شنوم ـ مژده ای دل که گلستان شده بیت‌الحزنت .»(سیاه مشق ۴، ۱۸۰) از بو تعابیر زیبایی چون بوی آشنایی، بوی بهشت، بوی وصال، بوی عشق، بوی حق، بوی وفا، بوی ریا، بوی رحمان، بوی عید، بوی شفقت ، بوی توحید، بوی خفتگی، بوی آسمان، بوی شب و مانند آن‌ها کرده‌اند: «ای بوی آشنایی دانستم از کجایی ـ پیغام وصل جانان پیوند روح دارد.» (کلیات سعدی ، ۴۷۱)□ «بوی بهشت می‌گذرد یا نسیم دوست ـ یا کاروان صبح که گیتی منورست.» (کلیات سعدی ، ۴۳۵)□ «این باد بهار بوستان‌ست ـ یا بوی وصال دوستان‌ست.» (کلیات سعدی ، ۴۴۱)□ «هر که نشنیده‌ست وقتی بوی عشق ـ گو به شیراز آی و خاک من ببوی.» (کلیات سعدی ، ۶۴۶)□ «واعظ ما بوی حق نشنید بشنو کاین سخن ـ در حضورش نیز می‌گویم نه غیبت می‌کنم.»(دیوان حافظ، ۴۳۵)□ «محروم اگر شدم ز سرکوی او چه شد ـ از گلشن زمانه که بوی وفا شنید؟» (دیوان حافظ ، ۳۵۷)□ «خوش می‌کنم به بادهٔ مشکین مشام جان ـ کز دلق پوش صومعه بوی ریا شنید.» (دیوان حافظ ، ۱۶۴)□ «تا بیابی بوی خلد از یار من ـ چون محمد بوی رحمن از یمن.» (مثنوی معنوی ، ۶۵۳/۴)□ «بر بوی وصال دوست جان داد ـ صد جان جهان فدای آن دم.» این بیت را فصیح خوافی در سوگ علاءالدولهٔ سمنانی سرود. «چون ماه چار هفته رسیدم به بوی عید ـ تا چار ماهه روزه گشایم به شکرش .»(دیوان خاقانی ، ۲۲۴)□ «پدر فرزند را دوست دارد، ولکن باشد کی از مهرش بزند و از آن زدن بوی شفقت می‌آید و فرزند از دور می‌نالد و از ناله بوی حرمت می‌آید. خوشا زخمی کزو بوی شفقت آید و خوشا ناله کی از او بوی حرمت آید.» (تفسیر سورهٔ یوسف)□ «گفت مشنو که از این سخن بوی خون می‌آمد.» (قصص قرآن مجید)□ «دانید که عود چون در مجمر نهند تا آتش در آن نزنند بوی ندهد، چون به زبان گفتید ربنا و ربکم، آتش اخلاص باید که در آن زنید تا بوی توحید بیرون آید.» (کشف‌الاسرار)□ «مرغزاری که نسیم آن بوی بهشت را معطر کرده بود.» (کلیله و دمنه)□ «توی مغزم مثل یک سگ به دنبال بوی آن دیار و یادگار، پوزه به در و دیوار حافظه‌ام می‌کشم.» (روزگار دوزخی آقای ایاز ، رضا براهنی)□ «از همهٔ خانه‌ها بوی خفتگی و خفگی می‌آمد.» (هجرت سلیمان، محمود دولت‌آبادی)□ «بوی آسمان می‌آید، آسمان پر از بوی عرق بال پرنده‌هاست. بوی خستگی یک پرنده می‌آید.» (سال‌های ابری ، علی اشرف درویشیان)□ «من از کجا می‌آیم؟ ! که این چنین به بوی شب آغشته‌ام؟» (فروغ فرخزاد)□ «تمام کوچه‌ها پر از بوی آشنای تو بود.» (محمد حقوقی)□ «دل بسته‌ام به باد به بوی شبی که زلف ـ بگشایی و مشام مرا مشکبو کنی.» (سیاه مشق ۴، ۶۳)□ «نسیم ناشناس از سرزمین‌های غریب آمد ـ که شاید بشنود از خاک بوی آشنایی را.» (گیاه و سنگ، نه‌آتش)□ «ما هم شنیدیم کان بوی دلخواه گم شد ـ و آمد به جایش یکی بوی دشمن.» (از این اوستا،۱۰۱) مولوی در داستان خوردن بچهٔ پیل و گوش ندادن خورندگان به پند ناصح، تعابیر زیبایی از بو دارد، وی گوید بوی کار حرام بر آسمان می‌رود و نمی‌گذارد آن فعل پنهان بماند و دریافتن آن، برای اولیاءالله آسان است: «آن که یابد بوی حق را از یمن ـ چون نیابد بوی باطن را ز من/ مصطفی چون برد بوی از راه دور ـ چون نیابد از دهان ما بخور/ هم بیابد لیک پوشاند ز ما ـ بوی نیک و بد برآید بر سما/ تو همی خسپی و بوی آن حرام ـ می‌زند بر آسمان سبز فام/ همره انفاس زشتت می‌شود ـ تا به بوگیران گردون می‌رود/ بوی کبر و بوی حرص و بوی آز ـ در سخن گفتن بیاید چون پیاز.» (مثنوی معنوی ، ۳۹۱/۳) بو در معانی مختلفی نیز به‌کار رفته، از جمله در معنی اثر، نشانه و خبر: «هر سالکی که بدین دریای نور نرسید و درین دریای نور غرق نشد بویی از مقام وحدت نیافت.» (انسان‌الکامل)□ «این سخن‌هایی که از عقل کل‌ست ـ بوی آن گلزار و سرو و سنبل‌ست.» (مثنوی معنوی ، ۹۳/۱)□ «خدای را به می‌ام شست و شوی خرقه کنید ـ که من نمی‌شنوم بوی خیر از این اوضاع.» (دیوان حافظ ، ۳۹۱)□ «بوی بهبود ز اوضاع جهان می‌شنوم ـ شادی آورد گل و باد صبا شاد آمد.» (دیوان حافظ ، ۳۱۰)□ «در این عهد از وفا بویی نمانده‌ست ـ به عالم آشناروی نمانده‌ست.» (دیوان خاقانی،۷۴۸)□ «دین فروشان را به بوی زلف او ـ طیلسان در وجه زنار آمده‌ست.» (دیوان خاقانی ،

بوهای خوش در ادب فارسی

۵۱۶)□ «هر رند که در مصطبه مسکن دارد ـ بویی ز من سوخته خرمن دارد.» (علاءالدولهٔ سمنانی) بو در معنی امید و آرزو : «همه شب می‌پزم سودا به بوی وعدهٔ فردا ـ شب سودای سعدی را مگر فردا نمی‌باشد.» (کلیات سعدی ، ۴۸۶)□ «ز باغ عافیت بویی ندارم ـ که دل گم گشت و دلجویی ندارم.» (دیوان خاقانی، ۷۹۲)□ «به بوی دل یار یکرنگ بود ـ به منزل درنگی که من داشتم.»(دیوان خاقانی ، ۷۸۸)□ «خاطر به باغ می‌رودم روز نوبهار ـ تا با درخت گل بنشینم به بوی دوست.» (کلیات سعدی، ۴۵۰)□ «بچرانیدم چشم را در بوی یافتن او.» (مقامات حریری) بو در معنی خیال:«زانک بر حق باطلی ناید پدید ـ قلب را ابله به بوی زر خرید.»(مثنوی معنوی ، ۳۳۸/۲) بو در معنی معرفت الهی: «تا که آن بو جاذب جانت شود ـ تا که آن بو نور چشمانت شود.» (مثنوی معنوی ، ۳۵۳/۲)□ «هر که بویش نیست بی‌بینی بود ـ بوی آن بوی‌ست کان دینی بود.» (مثنوی معنوی ، ۲۲/۱)□ «هر گلی کاندر درون بویا بود ـ آن گل از اسرار گل گویا بود.» (مثنوی معنوی ، ۹۹/۱) بو در معنی تعلق و وابستگی: «کین جهان چاهی ست بس تاریک وتنگ ـ هست بیرون عالمی بی‌بو و رنگ.» (مثنوی معنوی ، ۳۸۷/۳)□ «در جهان رنگ و بو ماندن نه از روشندلی‌ست ـ یک نظر شبنم گلستان را تماشا کرد و رفت.» (صائب) بو بردن در معنی درک کردن و بهره گرفتن: «زان دهان بی‌نشان بوی سراغی برده‌ام ـ تا قیامت بایدم راه عدم پرسید و رفت.» (دیوان بیدل ،۲۶۸)□ «تا به گفت وگوی بیداری دری ـ تو ز گفت خواب بویی کی بری.» (مثنوی معنوی ، ۲۸/۱)□ «تا ز زهر و از شکر درنگذری ـ کی ز وحدت وز یکی بویی بری.» (مثنوی معنوی ، ۲۵/۱)□ «بینی آن باشد که او بویی برد ـ بوی او را جانب کویی برد.» (مثنوی معنوی) باد، به‌ویژه، باد صبا، در ادبیات فارسی نقش مهمی دارد و بیشترین بسامد را در دیوان حافظ دارد. صبا بادی است که صبح هنگام در وقت طلوع آفتاب از مشرق می‌وزد. نسیمی خوش، لطیف و خنک است که گل‌ها از آن می‌شکفند و عاشقان با آن راز می‌گویند. صبا قاصد میان عاشق و معشوق است که خبر از یار، بوی یار یا بوی زلف یار می‌آورد: «به بوی زلف تو با باد عیش‌ها دارم ـ اگر چه عیب کنندم که بادپیمایی‌ست.» (کلیات سعدی ، ۴۵۳)□ «نسیم باد صبا بوی یار من دارد ـ چو باد خواهم ازین پس به بوی او پیمود.» (کلیات سعدی ، ۵۰۳)□ «صبا وقت سحر بویی ز زلف یار می‌آورد ـ دل شوریدهٔ ما را به بو درکار می‌آورد.» (دیوان حافظ ، ۹۹)□ «بوی خوش تو هر که ز باد صبا شنید ـ از یار آشنا سخن آشنا شنید.» (دیوان حافظ ، ۱۶۴)□ «صبا تو نکهت آن زلف مشکبو داری ـ به یادگار بمانی که بوی او داری.» (دیوان حافظ ، ۳۱۱) گاه در معنی بو، لفظ نسیم را به‌کار برده‌اند: «به باغی کز آب و گلشن بازیابی ـ نسیم گلاب و دم مشک اذفر.» (فرخی)□ «ای باد از آن باده نسیمی به من آور ـ کان بوی شفابخش بود دفع خمارم.» (دیوان حافظ ، ۲۲۲)□ «مدامم مست میدارد نسیم جعد گیسویت ـ خرابم می‌کند هر دم فریب چشم جادویت .» (دیوان حافظ ، ۲۵۹)□ «یکی چو زلف بت من ز مشک برده نسیم ـ دگر چو چشم بت من ز می گرفته خمار.» (دیوان فرخی ، ۱۵۸) برخی شعرا با بهره‌گیری از حسامیزی، از بو تصاویر شعری زیبایی خلق کرده‌اند و این تصویرهای حسامیزی، بیش از هر دیوانی، در دیوان بیدل یافت می‌شود، مثلاً در این مصرع از شعر بیدل «پنهان تر از بو در ساز رنگیم.» سه نوع حس بو، صدا و رنگ در هم آمیخته‌اند. «رفته‌ام عمری ست زین گلشن به یاد جلوه‌ای ـ گوش نِه بر بوی گل تا بشنوی افسانه‌ام.» (دیوان بیدل ، ۸۳۱)□ «جراحت پرور عشقم به گلزارم چه می‌خوانی ـ که در گوشم ز بوی گل صدای تیر می‌آید.» (دیوان بیدل ، ۶۴۲) شاعر در این دو بیت بوی گل را که مربوط به حس بویایی است، به گوش که مربوط به حس شنوایی است، ربط داده است. «حسن بی‌رنگی او را ز که یابیم سراغ ـ بوی گل آینه‌ای بود که پنهان کردند.» (دیوان بیدل ، ۵۴۳) در این‌جا نیز حس بویایی را با حس دیداری درهم‌آمیخته است. «عمری‌ست تا ز زلف تو بویی شنیده‌ام ـ زان بوی در مشام دل من هنوز بوست.» (دیوان حافظ ، ۲۳۵)□ «با لبی و صد هزاران خنده آمد گل به باغ ـ از کریمی گوئیا در گوشه‌ای بویی شنید.» (دیوان حافظ ، ۱۶۲)□ «شبی بوی می او ناشنوده ـ نصیب از وی خمارم اوفتادست.» (دیوان عطار ، ۴۰)□ «هنگامی که مردا رویای شبکه‌ها و بوی اقاقیا میان انگشتانش بود.» (هشت کتاب)□ « نه این دقایق خوشبو که روی شاخهٔ نارنج می‌شود خاموش.» (هشت کتاب) به‌جایی که گل‌های خوشبو در آن بسیار باشد، بوستان گویند: «اول کسی که باغ ساخت او (منوچهر) بود و ریاحین گوناگون که بر کوهسارها و دشت‌ها رسته بود جمع کرد و بکشت و فرمود تا چهار دیوار گرد آن درکشیدند و آن را بوستان نام کرد، یعنی معدن بوی‌ها.» (فارسنامهٔ ابن بلخی ، ۳۷)□ «خانه‌ای دید ... خرم‌تر از مشرق در وقت دمیدن صبح و خوش‌تر از بوستان به‌گاه رسیدن گل.» (چهارمقاله)□ «ابر نیسان خوبان بوستان را به زیور در و گوهر بیاراست.» (مطلع سعدین و مجمع بحرین)□ «بهترین گلی که در

بوهای خوش در ادب فارسی

بوستان اخلاق بشکفد و به نسیم آن مشام عقل معطر گردد سپاس‌داری و شکرگزاری‌ست.» (مرزبان‌نامه)□ «بزرگان ستارگان آسمان فضل در ریاحین بوستان عدلند.» (سندبادنامه)□ «که در بوستانش همیشه گل‌ست ـ به کوه اندرون لاله و سنبل ست.»(فردوسی)□ «گل آورد سعدی سوی بوستان ـ به شوخی و فلفل به هندوستان.» (کلیات سعدی ، ۲۰۶)□ «میر سروست و بخارا بوستان ـ سرو سوی بوستان آید همی.» (دیوان رودکی ، ۴۹۵)□ «بوستان گویی بتخانهٔ فرخار شده‌ست ـ مرغکان چون شمن و گلبنکان چون وثنا.» (دیوان منوچهری ،۱۰)□ «مرا تفضل تو آب داد و راه نمود ـ به بوستانی خوش‌تر ز روزگار شباب.» (دیوان فرخی ، ۱۲)□ «به خلدم دعوت ای زاهد مفرما ـ که این سیب زنخ زان بوستان به.» (دیوان حافظ ، ۴۸۳)□ «بوستان شد چون بهار چینیان از رنگ و بو ـ کوه چون یاقوت و چون پیروزه سرو غاتفر.» (دیوان قطران، ۱۱۱)□ «من این رحمی که بینم باغبان را با تماشایی ـ نخواهد درگشودن تا گلی در بوستان باشد.» (دیوان عاشق اصفهانی، ۱۴۶)□ بوستان آرا= آرایندهٔ بوستان: «سپید برف برآمد به کوهسار سیاه ـ و چون درونه شد آن سرو بوستان آرای.» (رودکی)□ بوستان‌بان = نگهبان بوستان: «بوستان بانا حال و خیر بستان چیست ـ وندرین بستان چندین طرب مستان چیست.» (دیوان منوچهری، ۱۸۹)□ «سعدی چو به میوه می‌رسد دست ـ سهل‌ست جفای بوستان بان.» (سعدی) بوستان پیرا= بوستان‌بان: «اگر از دور باش بوستان پیرا نیندیشد ـ سر از یک طوق با قمری کند سرو روان بیرون.» (صائب) بوستان سرا= بوستان: «در بوستان سرای تو بعد از تو کی بود ـ خندان انار و تازه به و سرخ روی سیب.» (سعدی)□ «ای گل بوستان سرا از پس پرده‌ها درآ ـ بوی تو می‌کشد مرا وقت سحر به بوستان.» (سیاه مشق ۴، ۱۶۷) بوستانی = منسوب به بوستان: «ای سرو بلند بوستانی ـ در پیش درخت قامتت پست.» (سعدی) عطر ماده‌ای طبیعی یا مصنوعی است که بوی خوشی دارد. عطر طبیعی را از منابع گیاهی (که در اندام‌های مختلف گیاهان وجود دارد) یا حیوانی به‌دست می‌آورند. عطرهای قدیم عبارت بودند از مشک، عنبر، ند، غالیه، لادن، گلاب، عود، بان، عبیر، کافور، صندل و برخی از گل‌های خوشبو، چون گل سرخ و گل رازقی. برخی از این عطرها (بوهای خوش) چون آبنوس، بان، بلسان، ساج، صندل، عنبر، عود، کافور، لادن و مشک طبیعی هستند و برخی دیگر چون دستنبو، شمامه، عبیر، غالیه و گلاب از ترکیب چند مادهٔ خوش‌بوی به‌دست می‌آیند.

عطرهای امروزی نیز از ترکیب عصارهٔ گیاهان و مشک و عنبر با مواد شیمیایی حاصل می‌شوند. استفاده از عطریات در مشرق زمین متداول بود و به اشخاص ،به لباس و به رختخواب پاشیده می‌شد. واردات سیراف (بزرگ‌ترین بندر خلیج فارس) در سده‌های نخستین اسلامی عود، عنبر، کافور، جواهر، خیزران، عاج، آبنوس، فلفل، صندل و انواع عطرها از هندوستان بود. ایالت فارس به تهیهٔ اقسام عطرها، به‌خصوص عطری که از گل سرخ در ولایت گور یا فیروزآباد به‌عمل می‌آمد، مشهور بوده است. در شاپور ده نوع عطر روغنی می‌ساختند: عطر بنفشه، عطر نیلوفر، عطر نرگس، عطر کارده، عطر سوسن، عطر زنبق، عطر مورد، عطر مرزنگوش، عطر بادرنگ و عطر بهارنارنج که به کشورهای مشرق زمین فرستاده می‌شد. از صادرات دارابگرد عطرهایی از جمله عطر رازقی و دانه‌های خوش‌بو بود. درمزگ نیز دانه‌های خوش‌بو تهیه می‌شد. از روستاهای مرو هم عطرهای مختلف صادر می‌شد. در کوه‌های طبرستان درختی به نام خلنج می‌رویید که چوب خوش‌بویی داشت و گاه دانه‌های تسبیح را از آن می‌ساختند. عطر با الفاظ زدن، سودن، پیچیدن و افشاندن به‌کار می‌رود. این واژه در عطر کشیدن و به عطر مالیدن نیز به‌کار رفته است: «تطیب و عطر زدن نزد اعراب جاهلی از دلایل ثروت و نجیب‌زادگی بوده است.» (تاریخ تمدن اسلامی ، جرجی زیدان، ۸۳/۵)□ «خداوند زیاده چه فرماید از جامه و جواهر و عطر و رسول را معلوم است که چه دهند.»(تاریخ بیهقی،۲۹۶)□ «در مجلس ما عطر میامیز که ما را ـ هر لحظه ز گیسوی تو خوش‌بوی مشام‌ست.» (دیوان حافظ، ۳۳)□ «پس از من شاعری آید \ که می‌خندند اشعارش \که می‌بویند آواهای خودرویش \ چو عطر سایه‌دار و دیرمان یک گل نارنج.» (سیاوش کسرایی)□ «افسوس \موها، نگاه‌ها\ به عبث\ عطر لغات شاعر را\ تاریک می‌کنند.» (احمدشاملو)□ «از آن مهتاب شب‌های بهاری \که عطر گل فضا را تنگ می‌کرد\ در آن‌جا در خم آن کوچهٔ دور\ نگاهم با نگاهش آشنا شد.» (شعر انگور، نادرپور)□ «سخن از دستان عاشق ماست \که پلی از پیغام عطر و نور و نسیم \ بر فراز شب‌ها ساخته‌اند.» (فروغ فرخزاد) عطر را بر آتش می‌نهادند تا بوی خوش آن هوا را پر کند: «و راست آن را ماند که عطر بر آتش نهند.» (کلیله و دمنه ، ۴۶)□ «تا بدین دلق ای برادر در سنایی ننگری ـ عطر از عود آنگهی آید که بر آذر نهیم.» (سنایی) عطر سوزی: «و آن تنگ دهان تنگ روزی ـ چون عود و شکر به عطر سوزی.»(نظامی) عطر آمیز= آمیخته با عطر: «از

بوهای خوش در ادب فارسی

بسی بوی‌های عطر آمیز ـ معتدل گشته باد برف‌انگیز.» (هفت‌پیکر، ۱۳۷)□ «لاله عطرآمیز و گل مشکین نفس خواهد شدن ـ بلبلان را دیدن بُستان هوس خواهد شدن.»(دیوان بابافغانی، ۳۵۵)□ «با چه لبخندهای نازآلود \ با چه شیرین نگاه شورانگیز \ باز کردی ز گردن و دادی \ به من آن یاس‌های عطرآمیز.» (ابتهاج) عطرافشان = عطر پراکننده: «ز عطر افشان این با کورهٔ غیب ـ معنبر شد جهان را دامن و جیب.» (امیرخسرو دهلوی) عطر مالیدن، در هندوستان عطر مالیدن شهرت داشت: «حسن خلقت نیست از بهر خدا چون شاهدان ـ بر خود این عطر از برای دیگران مالیده‌ای.» (دیوان شفیعای شیرازی، ۱۴۶) عطرپرور: «به خندان از لب آن غنچه باغم ـ وزان گل عطرپرور کن دماغم .»(جامی) عطر پیچیدن: «عطر آن گل پیرهن تا در هوا پیچیده است ـ بوی گل دودی‌ست در مغز صبا پیچیده است.» (طالب آملی) عطر جهانگیری ، عطری است که از گلاب گیرند. گویند نور جهان بیگم این عطر را در عهد جهانگیر ساخت و از این روی عطر جهانگیری نامیده شد: «رنگ خامی را بدل کردم به بوی پختگی ـ تا جهانگیری کنم عطر گلابم کرده‌اند.» (سالک یزدی) عطرسازی: «تا شب آن‌جا نشاط و بازی کرد ـ عودسوزی و عطرسازی کرد.»(هفت پیکر، ۱۰۱) عطرآگین : «باغ‌های خرم صدها آرزوی سبز و عطرآگین در خیالش می‌شکفت.» (کوپر، دکتر شریعتی)□ «این گرمی مفرح عطرآگین \ این طبع نازپرور افسونکار \ این خوی با سخاوت بی‌آزرم \ این جسم پر لطافت آتش‌بار.» (محمد علی اسلامی ندوشن) عطرسای: «چو عطرسای شود زلف سنبل از دم باد ـ تو قیمتش به سر زلف عنبری بشکن.» (حافظ)□ «چو گل از کام خود برآر نفس ـ کام تو عطرسای کام تو بس.» (هفت پیکر،۸۳) عطرسای چرخ، کنایه از ستارهٔ زهره است: «تا پر شود دماغ جهان عطرسای چرخ ـ در جیب دهر لخلخهٔ عنبر افکند.» (دیوان شمس طبسی، ۳۳) عطرسای شب، کنایه از ستاره است: «عطرسایان شب به کار تواند ـ سبزپوشان در انتظار تواند.» (هفت پیکر، ۱۰) عطرسایی: «چو آمد زلف شب در عطرسایی ـ به تاریکی فروشد روشنایی.» (نظامی) عطرفزای = عطر فزاینده: «بید بسوز باده کن راوق و لعل باده را ـ چون دم مشک و عودتر عطرفزای تازه‌بین.» (خاقانی) عطر افشاندن: «درودی شهنشه بر آن غار خواند ـ برون رفت و عطری بر آتش فشاند.» (نظامی)□ «در بر من بخفت و عطر افشاند ـ بسترم تا به صبح مشکین بود.» (ابتهاج) عطرگردانی = پخش کنندهٔ بوی خوش: «شراب ارغوانی را گلاب اندر قدح ریزیم ـ نسیم عطر گردان را شکر در مجمر اندازیم.» (حافظ) عطر مثلث/ مثلث: عطر مرکب از عود، عنبر و صندل یا عطر مرکب از گلاب، عود و عنبر است: «روحانیان مثلث عطری بسوخته ـ از عطرها مسدس عالم شده ملا.» (خاقانی)□ «دست صبح از عنبر و کافور و مشک ـ صد مثلث رایگان انیگخته.» (دیوان خاقانی، ۴۹۱) عطر عقل فروختن، کنایه از تظاهر به عقل و فهم کردن است: «مفروش عطر عقل به هندوی زلف ما ـ کانجا هزار نافهٔ مشکین به نیم جو.»(دیوان حافظ ، چاپ انجوی، ۳۲۳) معطر= عطرآگین، خوش‌بو: «این قاصد از کدام زمین‌ست مشکبوی ـ وین نامه در چه داشت که عنوان معطر است.» (کلیات سعدی ، ۴۳۵)□ «ز در درآ و شبستان ما منور کن ـ هوای مجلس روحانیان معطر کن.» (دیوان حافظ ، ۴۶۶)□ «گل سرخ چون روی خوبان به خجلت ـ بنفشه چو زلفین جانان معطر.» (ناصرخسرو)□ «ای که خورشید ز رای تو منور گردد ـ عالم از نفحهٔ خلق تو معطر گردد.» (دیوان جمال عبدالرزاق ،۹۲)□ «کرد عالم را معطر هر سحر ـ آن گل روی جهان آرای دوست.» (دیوان علاءالدولهٔ سمنانی ،۱۰)□ «بهمن‌الملک پادشاهی بود بزرگ... ذات او صحیفهٔ سیاست و فهرس سخاوت بود، به روح نسیم او ارواح معطر بود.»(تاریخ بیهق)□ «و آن باغ پر از گل‌های رنگین و معطر شعر و خیال و الهام و احساس ـ که قلب پاک کودکانه‌ام همچون پروانهٔ شوق در آن می‌پرید.» (کوپر، دکتر شریعتی)□ «همه چیز مات و ساکن بر جای ایستاده بود، آسمان و زمین را مهی نقره رنگ در فضای صیقلی خود بلعیده بود... مه معطر سنگین بر شانه‌هایم افتاده بود.»(از دل به کاغذ، جواد مجابی)□ «گویی یکایک یاخته‌های تنش و ذره‌های روحش مست شده‌اند و نیاز پیدا کرده‌اند که آن زمین معطر را در آغوش بگیرند.» (نورآباد دهکدهٔ من، ناصرایرانی) رایحه و شمیم به معنی بوی خوش‌اند: « هر دم هزار عطسهٔ مشکین زد از تری ـ مغز جهان ز رایحهٔ عنبر سخاش.» (دیوان خاقانی، ۲۳۲)□ «بشکن دلم که رایحهٔ درد بشنوی ـ کس از برون شیشه نبوید گلاب را.» (نوعی خبوشانی)□ «بی‌زحمت پیرهن همه سال ـ از یوسف خویش با شمیمم.» (خاقانی)□ «نسیم مشک تاتاری خجل کرد ـ شمیم زلف عنبر بوی فرخ.» (دیوان حافظ ، ۲۶۲)□ «بید را گر بپرورند چو عود ـ بر نیاید شمیم عود از بید.» (ابن یمین)□ «هر صبح شمیم عنبر و عود ـ زان کو به گناه قوم نادان ـ در حسرت روی ارض موعود ـ بر بادیه جان سپرده یاد آر.» (دهخدا) نفح نیز به معنی دمیدن بوی خوش است و نفحات (جمع آن) بوهای

بوهای خوش در ادب فارسی

خوش است. حدیثی از پیامبر اکرم (ص) یاد شده که چنین است: «اِن لربکم فی ایام دهرکم نفحات الا فتعرضوا لها.» یعنی در زندگی‌تان نفحاتی از سوی پروردگارتان هست، باشد که خود را در معرض آن قرار دهید: «گفت پیغمبر که نفحت‌های حق ـ اندرین ایام می‌آرد سبق.» (مولوی)□ «گوش و هش دارید این اوقات را ـ در ربایید این چنین نفحات را.»(مولوی)□ «نفحات صبح دانی به چه روی دوست دارم ـ که به روی دوست ماند که برافکند نقابی.» (سعدی)□ «تا معطر کنم از لطف نسیم تو مشام ـ شمه‌ای از نفحات نفس یار بیار.» (دیوان حافظ ، ۳۶۲)□ «ز بنفشه‌زار زلفش نفحات عید الا ـ سوی فخر دین و دولت شه دادگر نیاید.» (خاقانی) حدیث دیگری دربارهٔ بوی خوش از پیامبر(ص) آورده‌اند که: «حبّب الیّ من دنیاکم ثلاث الطیب و النساء و جعل قرة عینی فی‌الصلاة» یعنی من از دنیای شما سه چیز را دوست دارم، زنان و بوی خوش و خنکی چشم من، نماز. بوی خوش دهان را نکهت گویند: «باد بهشت می‌گذرد یا نسیم باغ؟ ـ یا نکهت دهان تو یا بوی لادن‌ست.» (کلیات سعدی ، ۴۴۰)□ «بوید به سحرگاهان از شوق به ناگاهان ـ چون نکهت دلخواهان بوی سمن و سنبل.» (دیوان منوچهری ، ۶۹)□ «فکر و نطقش چو نکهت لب دوست ـ ز آتش تر گلاب می‌چکدش.» (دیوان خاقانی ، ۸۹۳) نکهت در معنی کلی بوی خوش هم به‌کار رفته است: «ای صبا نکهتی از خاک ره یار بیار ـ ببر اندوه دل و مژدهٔ دلدار بیار.» (دیوان حافظ، ۳۷۲)□ «صبا کجاست که این جان خون گرفته چو گل ـ فدای نکهت گیسوی یار خواهم کرد.» (دیوان حافظ، ۲۸۵)□ «سوخت شب مشک رنگ ز آتش خورشید و برد ـ نکهت باد سحر قیمت عود قمار.» (دیوان خاقانی، ۱۸۲)□ «نکهت کام صراحی چو دم مجمر عید ـ زو بخور فلک جان شکر آمیخته‌اند.» (دیوان خاقانی ، ۱۱۷)□ «از بس که با جان ودلم، ای جان و دل آمیختی ـ چون نکهت از آغوش گل بوی تو خیزد از گِلم.» (رهی معیری) نکهت گل: «ز برگ نکهت گل بیش می‌شود رسوا ـ ترا نهفته کند پردهٔ حجاب کجا.» (صائب)□ «بی‌لب او باده بر طبع ایاغم می‌خورد ـ نکهت گل بی‌رخ او بر دماغم می‌خورد.» (سلیم)□ «پهلو تهی ز نکهت گل می‌کند مشام ـ امشب که در بر آن بت مشکین کلاله نیست.» (طالب آملی)□ «عمری‌ست در اَدبکدهٔ بوریای غم ـ آسوده‌تر ز نکهت گل‌های قالیم.» (بیدل)□ «تو را چو نکهت گل تاب آرمیدن نیست ـ نسیم غیر ندانم چه گفت در گوشت.» (جاودانهٔ رهی معیری، ۲۲۷) نکهت یوسف، نکهت پیراهن و نکهت مصر، که اشاره به داستان حضرت یوسف (ع) دارد: «چشم بد از تو دور که در پرده بوی تو ـ صد پیرهن ز نکهت یوسف رساترست.» (صائب) □ «جایی نرسد نکهت پیراهن یوسف ـ گر خود کشش از جانب یعقوب نباشد.» (بابافغانی)□ «توتیای نظر پاک بود دامن پاک ـ نکهت مصر به یعقوب نظر می‌بخشد.» (صائب) نکهت عنبر= بوی خوش عنبر: «از زلف یار رنگ دگر برگرفته‌ایم ـ مومیم اگر چه نکهت عنبر گرفته‌ایم.» (دیوان صائب ، ۲۸۲۹/۵) بوهای خوش طبیعی:

۱ـ آبنوس؛ از کلمهٔ پهلوی Awanos، به معنی چوب سیاه، درختی از تیرهٔ پروانه‌واران است که در هند، ماداگاسکار و جزیرهٔ موریس می‌روید. درخت آن شبیه عناب و میوهٔ آن مانند انگور زرد و شیرین است. برگش نیز مانند برگ صنوبر و پهن‌تر از آن است.چوب آن سیاه ، سخت و گرانبها است و چون بسوزد، بوی خوش از آن برمی‌خیزد. یک نوع از آبنوس، تیره‌تر از انواع دیگر آن است که آن را آبنوس سیاه و ساسم گویند و نوعی که روشن‌تر است، آبنوس سفید یا آبنوس پیسه و ملمع گویند. فردوسی در بیت زیر، آسمان تیره و تاریک را به آبنوس تشبیه کرده: «جهان پر شد از نالهٔ بوق و کوس ـ زمین آهنین شد سپهر آبنوس.» در جای دیگر زمین سیاه شده از سپاهیان را به آبنوس مانند کرده است: «چو زال آگهی یافت بر بست کوس ـ ز لشکر زمین گشت چون آبنوس.» وی در بیت دیگر عبارت پردهٔ آبنوس را که کنایه از شب است، به‌کار برده: «پدید آمد آن پردهٔ آبنوس ـ برآسود گیتی ز آوای کوس.»□ «بینی آن بیجاده عارض لعبت حمری قبای ـ سنبلش چون پر طوطی روی چون فرّ همای/ جعد پرده پرده درهم همچو چتر آبنوس ـ زلف حلقه حلقه برهم همچو مشک اندوده نای.» (منوچهری) آبنوسی شاخ به معنی نایی است که از چوب آبنوس ساخته باشند: «آن آبنوسین شاخ بین مار شکم‌سوراخ بین ـ افسونگر گستاخ بین لب بر لب مار آمده.» (خاقانی)

۲ـ بان؛ از کلمهٔ پهلوی pan ، درختی است از تیرهٔ بان‌ها و جزو راستهٔ دولپه‌ای‌ها که در آسیای جنوبی، جنوب شرقی و شمال افریقا می‌روید. برگ‌های آن شبیه برگ اقاقی و گل‌هایش قرمز و سفیدند و به شکل خوشه در انتهای ساقه قرار دارند. از تخم آن روغن می‌گیرند و بسیار نافع و خوش‌بو است: «ز خوش‌رنگی چو گل گشتم ز خوش‌بویی چو بان گشتم ـ ز بیم باد و برف دی به خم اندر نهان گشتم.» (فرخی)□ «مردی و رادمردی زو همی بوید طمع ـ همچنان کز کلبهٔ عطار بوید مشک و بان.»

بوهای خوش در ادب فارسی

(فرخی) همین شاعر در جای دیگر در وصف زلف و بوی زلف ممدوح خود (محمد بن محمود بن ناصرالدین) گوید: «به زلفش اندر تاب و به تابش اندر مشک ـ به جعدش اندر پیچ و به پیچش اندر بان.» منوچهری در وصف انگور گوید: «جان را نبود بوی خوش و بوی خوش او ـ چون بوی خوش غالیه و عنبر و بان ست.» و باز در توصیف بهار گوید: «بشکفت لاله‌ها چو عقیقین پیاله‌ها ـ وانگه پیاله‌ها همه آگنده مشک و بان.» فردوسی نیز بوی بان را در ردیف بوهای خوش کافور و عود و مشک آورده: «چو بان و چو کافور و چو مشک ناب ـ چو عود و چو عنبر چو روشن گلاب.»□ «به هر باغی و بستانی پدید آید ز نو بانی ـ یکی چون نامهٔ مانی یکی چون قبهٔ آذر.» قطران تبریزی در این بیت، گل‌های رنگارنگ را به کتاب مانی نقاش و درخت بان را که گل‌های قرمزی دارد، به قبهٔ آتش مانند کرده است. همین شاعر باز در جای دیگر گوید: «ایا سروی که سوسن را ز سنبل سایبان کردی ـ ز بوی سوسن و سنبل جهان پر مشک و بان کردی.» که در این‌جا معشوق را به سروی که بر روی سفیدش، گیسوان مجعد او سایه افکنده و بسیار خوش‌بو است، مانند کرده است. «از فروغ لاله و گل می‌شود رنگین دو چشم ـ از شمیم بان و سنبل می‌شود مشکین دماغ.» (قطران)□ «گفتم که مشک و بان ست آن جعد و زلف تو ـ گفتا به بوی و رنگ عزیزست مشک و بان.» (دیوان عنصری، ۲۴۳)

۳ـ بلسان؛ درختچه‌ای است از تیرهٔ سدابیان که گل‌های سفید دارد. همهٔ اعضای آن محتوی صمغی است که باخراش یا نیش حشرات، مادهٔ صمغی خوشبویی از آن خارج می‌شود. باید گفت نام عام همهٔ گیاهانی که از آن‌ها صمغ می‌گیرند، بلسان است. این درختچه مصارف دارویی نیز دارد و برای درمان جراحت از آن استفاده می‌کنند. منوچهری در وصف خزان گوید: «آنگاه یکی ساتگنی باده برآرد ـ دهقان و زمانی به کف دست بدارد/ بر دو رخ او رنگش ماهی بنگارد ـ عود و بلسان بویش در مغز بکارد.» در این بیت، بادهٔ معطر شاعر را به یاد درخت عود و بلسان که خوش‌بو هستند می‌اندازد و بوی خوش باده به بوی عطرآگین عود و بلسان مانند شده است: «به لسانش نگرکه چون بلسان ـ روغن دیریاب می چکدش.» (خاقانی)□ «بلسان مصر خواهی به لسان من نظر کن ـ چه عجب حدیث شیرین ز چنین رطب لسانی.» (نظامی)

۴ـ ساج؛ درختی از تیرهٔ شاه‌پسند است. برگ‌هایش پهن و گل‌هایش منظم است. چوب آن سخت و محکم است. در ساختن کشتی‌ها از آن استفاده می‌کنند. ساج بیشتر در هندوستان می‌روید و چوب آن سیاه رنگ و خوش‌بو است و به بوی جوز شبیه است: «یکی گنبد از آبنوس و ز ساج ـ به پیکر ز پیلسته و شیز و ساج.» (فردوسی) فرخی در مدح محمد بن محمود غزنوی سروده: «ز ساج باز ندانند رومیان را گون ـ ز عاج باز ندانند زنگیان را رنگ.» (دیوان فرخی ، ۲۰۸) شاعر در این بیت رنگ مردم روم را که از خشم سلطان ترسیده‌اند، به رنگ ساج تشبیه کرده است. همین شاعر در وصف چهره و قامت ممدوحش گفته: «به زلف و عارض ساج سیاه و عاج سپید ـ به روی و بالا ماه تمام و سرو روان.» (دیوان فرخی، ۲۷۳)□ «کنار آبدان گشته به شاخ ارغوان حامل ـ سحاب ساجگون گشته به طفل عاجگون حبلی/ یکی چون دیدهٔ یعقوب و دیگر چون رخ یوسف ـ سه دیگر چون دل فرعون چهارم چون کف موسی.» (دیوان منوچهری، ۱۲۴) شاعر در این ابیات ،ابر سیاه را به دل فرعون تشبیه کرده و مقصود از ساج در معنی مطلق سیاهی، بی‌رحمی فرعون است.

۵ ـ چندن ← صندل

۶ـ صندل/ چندن/ چندل؛ درخت کوچکی از تیرهٔ صندلی‌ها است که چوب آن معطر و سخت است. این چوب در منبت‌کاری و مبل‌سازی و حتی در ساختمان‌ها به‌کار می‌رود و سه نوع سفید، زرد و سرخ دارد. این چوب مصارف دارویی نیز دارد و در درمان ضعف معده و دردسر سودمند است. فردوسی گوید: «فرو برده از شیز و صندل عمود ـ یک اندر دگر ساخته چوب عود.»□ «زمینش همه صندل و چوب عود ـ ز جزع و ز پیروزه او را عمود.» (فردوسی)□ «چوبش همه از صندل و از عود قماری ـ سنگش همه از گوهر و یاقوت ثمین‌ست.» (منوچهری)□ «آب چون صندل و صندل به خوشی چون می ـ بوستان پرگل و گل‌ها ز در گلشن.» (دیوان فرخی ، ۳۲۵) در این بیت، آب از جهت رنگ به صندل و صندل نیز از جهت بوی خوشش به می تشبیه شده است. قطران تبریزی نیز در بیت «شاخ چون مینا میان باغ شد چون کهربا ـ آب چون صندل میان جوی شد چون لاجورد.» آب را به صندل تشبیه کرده است. «مکن به سوخته بر سرکه و نمک که تو را ـ گلاب شاید و کافور سازد و صندل.» (ناصرخسرو) گویند مار به درخت صندل می‌پیچد: «مار اگر چه به خاصیت نه نکوست ـ پاسبان درخت صندل اوست.»(سنایی) صندل سوده، صندل ساییده شده را گویند: «آب همرنگ صندل سوده‌ست ـ خاک همبوی عنبر

بوهای خوش در ادب فارسی

اشهب.» (دیوان فرخی، ۱۳)□ «آب کبود بوده چون آینه ز دوده ـ صندل شده‌ست سوده کرده به می مطرا.» (کسایی مروزی ، ۵۹) نظامی در هفت پیکر، در داستان خیر و شر برای صندل خواص بیناکنندگی قایل شده. در این داستان که چشمان خیر، کور شده بود، به کمک صندل ساییده، بینایی خود را باز می‌یابد و چون صندل موجب آسایش روح و روان وی شده بود، از آن پس جامه‌ای جز به رنگ صندل نمی‌پوشید: «صندل آسایش روان دارد ـ بوی صندل نشان جان دارد.» فرخی در توصیف کاخ ابو یعقوب یوسف سروده: «به سقفش اندر عود سپید و چندن سرخ ـ به خاکش اندر مشک سیاه و عنبرتر.» منوچهری در وصف شب گفته: «مرا در زیر ران اندر کمیتی ـ کشنده نی و سرکش نی و توسن/ عنان بر گردن سرخش فکنده ـ چو دو مار سیه بر شاخ چندن.» در طب قدیم گلاب را با چندن برای رفع دردسر به‌کار می‌بردند: «درد سرت وز آن فشاند ـ از دیدهٔ سر گلاب و چندن.» (لامعی گرگانی)□ «گرت تب آید یکی ز بیم حرارت ـ جستن گیری گلاب و شکر و چندن.» (ناصرخسرو) قطران تبریزی در وصف بهار و خطاب به ابر گوید: «نهفته باغ در لؤلؤ نهفته شاخ در دیبا ـ سرشته شاخ در کافور و سوده آب در چندن.» شاعر در این‌جا گوید شاخه‌های درخت با شکوفه‌های سفید آمیخته‌اند و آب در صندل که به منزلهٔ هاون است، ساییده شده است. «اگر چوب عودست و کافور و چندن ـ از آن ست کش چوب تخت ست و منبر.» (عنصری)□ «بفروز و بسوز پیش خویش امشب ـ چندان که توان ز عود و از چندن.» (عسجدی)□ «چون رسیدی به آتش موعود ـ خود بگوید که چندنی یا عود.» (سنایی) صندل‌گون: «آمد از گنبد کبود برون ـ شد به گنبد سرای صندل گون.» (هفت پیکر، ۱۸۸)□ «چون دم صبح گشت نافه‌گشای ـ عود را سوخت خاک صندل‌سای.» (هفت‌پیکر، ۱۸۸) صندل فام:«آن حور بهشتی با آن روی درخشنده چون آفتاب... و آن موی چون ابریشم صندل فام.» (شمس و طغرا)□ «رنگ خوبان خوش است صندل فام ـ خوش بود سرو صندلی اندام.» (هشت بهشت ، ۲۷۹) صندل رنگ = به رنگ صندل: «داشت زان پس همه به صلح و به جنگ ـ علم و چتر و جامه صندل رنگ/ رنگ صندل لطیف و تر باشد ـ تری‌اش دفع درد سر باشد.» (هشت بهشت، ۲۷۹) صندل‌سرای آبنوسی، کنایه از دنیا است: «در این صندل‌سرای آبنوسی ـ گهی ماتم بود گاهی عروسی.»(خسرو و شیرین نظامی، ۲۶۹)

۷ـ عنبر؛ ماده‌ای صمغ مانند، چرب، خوش‌بو، خاکستری رنگ و رگه‌دار که از امعای یک نوع بال (بال عنبر یا ماهی عنبر) به نام کاشالوت تولید می‌شود. این ماده وقتی در بدن حیوان است نامطبوع است و چون در برخورد با هوا قرار گیرد، بوی مطبوعی پیدا می‌کند. عنبر گاه مانند فضولات دفع می‌شود و به شکل تکه‌هایی با اندازه‌های متفاوت بر سطح آب دریا شناور می‌گردد یا با موج به کرانه می‌افتد. این ماده نخست چون موم نرم است و پس از مدتی سخت می‌شود. عنبر در عطرسازی به‌کار می‌رود و خواص طبی نیز دارد. دربارهٔ منشأ عنبر افسانه‌های گوناگون وجود دارد. دربارهٔ نوعی از عنبر، که در آن منقار مرغی به نام سش‌وسپیا که خوراک ماهی عنبر است یافته‌اند، پنداشته‌اند که مرغی بر عنبر نشسته و منقار و چنگالش را در آن فرو برده و چون نتوانسته خود را رها کند، در همان حال مرده است و این عنبر را مناقیری خوانده‌اند. نوع دیگر عنبر را مبلوع (=بلعیده) گفته‌اند و در باب آن نیز گفته‌اند که ماهی بزرگی به نام بال یا عنبر، عنبر شناور بر روی دریا را می‌بلعد و در نتیجه می‌میرد و لاشهٔ آن به ساحل آورده می‌شود و در اثر ترکیدن آن، محتوی عنبر آن خارج می‌شود و نوع دیگر نیز پنداشته‌اند که عنبر فضلهٔ جانوری شبیه گاو است که در دریا زندگی می‌کند. بهترین نوع عنبر، اشهب است که سفید است، دوم ازرق که فستقی (سبز روشن) است و سوم زرد است که آن را خشخاشی گویند. بدترین نوع آن، عنبر مبلوع، بلعی، صفایحی و تخته‌ای است: «چو بان و چو کافور و چون مشک ناب ـ چو عود و چو عنبر چو روشن گلاب.» (فردوسی)□ «عنبر است آن حلقه گشته زلف او یا چنبر است ـ چنبر است آری و لیکن چنبر اندر عنبر است.» (دیوان عنصری ، ۱۵)□ «باغ همچون کلبهٔ بزاز پر دیبا شود ـ باد همچون طبلهٔ عطار پر عنبر شود.» (دیوان عنصری، ۲۴)□ «چون بنگری به عرضش از کوهسار باشد ـ ور کوه را ز عنبر در سر خمار باشد.» (دیوان منوچهری ، ۱۹)□ «گهی لاله را سایه سازد ز سنبل ـ گهی ماه را درع پوشد ز عنبر.» (دیوان فرخی، ۱۴۷)□ «نقش سر زلف او رست مرا در بصر ـ زان که به هم در خورد عنبر و دریا کنار.» (دیوان خاقانی، ۱۷۸)□ «گل صد برگ و مشک و عنبر و سیب ـ یاسمین سپید و مورد به زیب.» (دیوان رودکی ، ۴۵۰)□ «ز بوی باد نوروزی به عنبر خاک شد معجون ـ به دیبا در گرفت از گل زمانه خاک معجون را.» (دیوان قطران، ۲۳)□ «بر این گردون دریا چهره از میغ ـ به پیوندد سماری‌های عنبر.» (ازرقی)□ «رسول را دید علیه‌السلام در خانه نهفته و چادر مرگ بر روی او درکشیده و همه خانه نور گرفته و بوی مشک و

بوهای خوش در ادب فارسی

عنبر بهشت ظاهر شده.» (قصص قرآن مجید)□ «ترا به مرغزاری برم... که هوای او چون طبل عطار به نسیم مشک وعنبر معطر.» (کلیله و دمنه)□ «این جوان کیست که فرهنگ مردان و فر یزدان داشت و جمال او عنوان نامهٔ شرف است... و عنبر سخاوت در طینت او سرشته.» (تاریخ بیهق)□ «وز مذبح زر چو شد به کیوان ـ هر صبح شمیم عنبر و عود.»(دهخدا)□ «نمی‌رقصانمت در دودناک عنبر امید.» (هوای تازه ، شاملو) عنبر اشهب: «بوی خلقش خاک را چون عنبر اشهب کند ـ رنگ رویش مشک را چون لؤلؤ لالا کند.» (دیوان منوچهری، ۲۵)□ «تو بحر جودی و خلق تو عنبر و نه شگفت ـ از آن که زایش بحرست عنبر اشهب.» (دیوان فرخی ، ۱۸)□ «در سایهٔ خلق تو بود عنبر اشهب ـ از خلق تو گشت ست بدان بوی و بدان شم.» (دیوان عنصری، ۲۰۱)□ «از خلق اوست چشمهٔ خورشید ـ وز خلق اوست عنبر اشهب.» (دیوان مسعود سعد، ۴۲)□ «زمین ز لفظ تو پر نظم لؤلؤ شهوار ـ هوا ز خوی تو پر بوی عنبر اشهب.» (دیوان قطران، ۳۲) عنبرآگین، عنبرآلود، عنبر آمیخته، عنبر آمیز و عنبر آمیغ: «گردد مشام جانم مشکین و عنبرآگین ـ باد صبا گر آرد بویی ز بوستانت.» (دیوان عماد فقیه ، ۷۳)□ «کدام آلاله می‌بویم که مغزم عنبرآگین شد ـ چه ریحان دسته بندم چون جهان گلزار می‌بینم.»(سعدی)□ «اجابت‌هاست در طالع دعای دامن شب را ـ یکی صد شد امین من ز خط عنبر آلودش.» (صائب)□ «نقره اندوده بر درست دغل ـ عنبر آمیخته به گند بغل.» (سعدی)□ «بیارای باد نوروزی نسیم از باغ پیروزی ـ که بوی عنبرآمیزی به بوی یار ما ماند.» (سعدی)□ «بنفشه گر چه دلاویز و عنبرآمیز است ـ خجل شود بر آن زلف همچو مشک ختن.» (جاودانهٔ رهی معیری ، ۲۳۳)□ «دم مشک از مغز پر میغ شد ـ دل میغ ازو عنبر آمیغ شد.» (گرشاسب‌نامه ، ۳۸) عنبرآسا = مانند عنبر به بوی: «هزار سلسله مو در پی‌ات به خاک افتد ـ چو بر قضا فکنی موی عنبرآسا را.» (دیوان محتشم ، ۳۲۱)□ «چشم خواجه نعمان در پای درخت بر... درختی افتاد... و گیسوان عنبرآسا را چون خرمن مشک بر گرد سر ریخته.» (داستان امیرارسلان) عنبربار= معطر: «عکس خط و خال عنبر بار آن مشکین غزال ـ می‌کند پر نافه چون صحرای چین آیینه را.» (صائب) عنبر به مشک آمیختن، مبالغه در تعطیر کردن است: «دگر بار سرسبز شد شاخ خشک ـ بنفشه درآمیخت عنبر به مشک.» (نظامی) عنبر بحری: «باد بهاری نشاند عنبر بحری به صبح ـ تا صدف آتشین کرد به ماهی شتاب.» (دیوان خاقانی،۴۷) عنبر سارا = عنبر خالص: «ای خداوندی که بوی کیمیای خلق تو ـ کوه خارا را همی چون عنبر سارا کند.» (دیوان منوچهری ، ۲۶)□ «ای که بر مه‌کشی از عنبر سارا چوگان ـ مضطرب حال مگردان من سرگردان را.» (دیوان حافظ، ۲۰۱)□ «صبحدم خاکی به صحرا برد باد از کوی دوست ـ بوستان در عنبر سارا گرفت از بوی دوست.» (کلیات سعدی ، ۴۵۰)□ «زمین از سنبل و سوسن شده پر عنبر سارا ـ ز گلنار و گل خیری شده یاقوت گون خارا.» (دیوان قطران، ۲۷)□ «در بنانت چیست مرغی کز ره منقار خویش ـ گوهر اندر بیضه‌های عنبر سارا دهد.» (دیوان جمال عبدالرزاق، ۱۲۵) عنبر لب، کنایه از خط نورسته است: « شکسته قیمت یاقوت را به عنبر لب ـ نهاده کرسی خط بر فراز عرش عظیم.» (سنجر کاشی) غلامان و خادمان سیاه را در قدیم به مناسبت رنگ آن‌ها غالباً عنبر نام می‌نهادند: «سیاه مطبخی راگو میندیش ـ که داری آسیایی نیز در پیش/ اگر در مطبخت نام است عنبر ـ شوی در آسیا کافور پیکر.» (نظامی) عنبر عذار: «خورشید روی باشد عنبر عذار باشد ـ از پای تا به فرقش رنگ و نگار باشد.» (دیوان منوچهری،۱۹) عنبر شهبا (مؤنث اشهب): «مرغک خطاف را عنبر بماند در گلو ـ چون به خوردن قصد سوی عنبر شهبا کند.» (دیوان منوچهری، ۲۶) عنبرسوز :«ابر دیبادوز دیبا دوزد اندر بوستان ـ باد عنبر سوز، عنبر سوزد اندر لاله‌زار.» (دیوان منوچهری، ۳۶) عنبرفام = مانند عنبر به رنگ : «دبیران... چون عذار صبح را به زلف شام عنبر فام بیارایند، چهرهٔ دولت و منشور نصرت را به خال خلود و طغرای مقصود آراسته گردانند.» (حکمة‌الاشراق) شمع عنبر= شمعی که از عنبر می‌ساختند و چون آن را می‌افروختند بوی خوش می‌داد: « هر آنگه که رفتی همی سوی باغ ـ نبردی جز از شمع عنبر چراغ.» (فردوسی) عنبرناب = عنبر خالص: «تیغ تن سوز تو چون آتش تیز ـ خوی جان تو ز تو چو عنبر ناب.» (دیوان قطران ، ۴۳) عنبر طراز: «روت از گل درج دارد، درجت از عنبر طراز ـ مشکت از مه‌نافه دارد، ماهت از مشک آسمان.» (دیوان منوچهری، ۷۴) عنبر تر= از انواع خوب عنبر است: «به دریا بار شد عنبرتر ـ به کوه اندر بود کان خماهن.» (دیوان منوچهری ،۸۸)□ «به سقفش اندر عود سپید و چندن سرخ ـ به خاکش اندر مشک سیاه و عنبرتر.» (دیوان فرخی ، ۱۲۹) عنبرفشان، عنبرافشان = عنبر افشاندن: «مرکبی دریاکش و طیاره‌ای عنبرفشان ـ دایه‌ای در پرور و دوشیزه‌ای یاقوت‌زای.» (دیوان منوچهری ، ۱۰۷)□ «به از شکرش لفظ شکر شکن ـ به از عنبرش زلف عنبرفشان.» (دیوان عنصری ، ۲۳۴)□ «جعدشان در

بوهای خوش در ادب فارسی

مجلس او مشک‌بار ـ زلفشان در پیش او عنبرفشان.» (دیوان فرخی ، ۲۶۲)□ «نسیم صبح را گفتم تو با او جانبی داری ـ کزان جانب که او باشد صبا عنبرفشان آید.» (کلیات سعدی ، ۵۱۵)□ «چون صبا گفتهٔ حافظ بشنید از بلبل ـ عنبرافشان به تماشای ریاحین آمد.» (دیوان حافظ ، ۳۱۲)□ «چو شانه هر کف خاکی کف نیاز شده‌ست ـ فتد به دست که زلف عنبرافشانش؟» (صائب) عنبر بوی/ بوی عنبر: « به چند گاه دهد بوی عنبر آن جامه ـ که چند روز بماند نهاده با عنبر.» (دیوان عنصری، ۹۴)□ «باد آمد و بوی عنبر آورد ـ بادام شکوفه بر سر آورد.» (کلیات سعدی ، ۴۷۶)□ «کدام خواجه خداوند خلق عنبر بوی ـ کدام خواجه خداوند دست گوهر بار.» (دیوان فرخی ، ۱۶۳)□ «نسیم مشک تاتاری خجل کرد ـ شمیم زلف عنبر بوی فرخ.» (دیوان حافظ، ۲۶۲) عنبر سرشت: «عالم بهشت گشته عنبر سرشت گشته ـ کاشانه زشت گشته صحرا چو روی حورا.» (کسایی مروزی، ۶۳) عنبرفکن = عنبر ریزنده: «گاوی کنند و چون صدف آبستن‌اند لیک ـ از طبع گوهرآور و عنبرفکن نیند.» (دیوان خاقانی، ۱۷۴)□ «گاو عنبرفکن برهنه تن ست ـ خر بر بط بریشمین دستار.» (دیوان خاقانی، ۱۹۷)□ «لعل شکرشکنش پرده مرجان سازد ـ مشک عنبرفکنش پروز دیبا دارد.» (دیوان جمال عبدالرزاق، ۹۷) عنبر هندی= عنبری که از کرانه‌های هند گیرند: «او ز گاوت عنبر هندی دهد ـ تو ز آهو مشک یغمایی فرست.» (دیوان خاقانی، ۸۲۵) عنبری= منسوب به عنبر، به رنگ یا به بوی :«روی سپهر چنبری بگرفته رنگ عنبری ـ برآینهٔ اسکندری خاکستر انبار آمده.» (دیوان خاقانی، ۳۹۰) عنبرین= عنبرآلوده: «برکشد تار طراز عنبرین از کام خویش ـ چون برآرد عنکبوت از کام خود تار طراز.» (دیوان منوچهری، ۵۵)□ «معقرب زلف مشکینش معلق بر رخ روشن ـ چنان چون عنبرین عقرب که زهره در دهن گیرد.» (کسایی مروزی ، ۷۰)□ «غبار راه طلب، کیمیای بهروزی‌ست ـ غلام دولت آن خاک عنبرین بویم.» (دیوان حافظ ، ۴۵۵)□ «در دل شب گر ندیدی صبح عالمتاب را ـ در لباس عنبرین آن سرو سیمین را ببین.» (صائب)□ «عنبرین چوگان زلفش را گر استقصا کنی ـ زیر هر مویی دلی بینی که سرگردان چو گوست.» (کلیات سعدی ، ۴۴۶)□ «ای باد بهار عنبرین بوی ـ در پای لطافت تو میرم.» (کلیات سعدی ، ۵۵۷) عنبرین چرا= چراگاه عنبرین: «رخش ترا بر آخور سنگین روزگار ـ برگ گیانه و خر تو عنبرین چرا.» (دیوان خاقانی ، ۱۵) عنبرین ختام= مهر عنبرین داشتن: «از حَرَمت هر کبوتری که بپرید ـ نامهٔ او عنبرین ختام برآمد.» (دیوان خاقانی ، ۱۴۷) عنبرین دستارچه= دستارچهٔ عنبرین: «آن زمان کز آتشین کوثر شدیم آلوده لب ـ عنبرین دستارچه از زلف دلبر ساختیم.» (دیوان خاقانی ،۶۳۱) عنبرین نفس = دم خوش‌بو چون عنبر: «تو عنبرین نفس به سر روضهٔ رسول ـ وز یاد تو ملائکه مشکین دهان شده.» (دیوان خاقانی، ۴۰۲) نکهت عنبر= بوی خوش چون عنبر: «پریشان می‌کند مغز نسیم صبح را صائب ـ ز شوخی‌های نکهت عنبرین مویی که من دانم.» (صائب) بهار عنبر، کنایه از گداختن عنبر و پراکنده شدن بوی آن است: «می شبانه به کیفیت صبوحی نیست ـ چه نسبت است به عنبر، بهار عنبر را؟» (صائب) عنبرپوش = عنبر اندود: «عطسه مغز نافه را خالی کند از بوی مشک ـ آستین چون برفشاند زلف عنبر پوش را.» (صائب) عنبر خام= عنبر خالص: «خلق نیکو عیب را سازد هنر ـ خامی عنبر کمال عنبرست.» (صائب) عنبر شب ، کنایه از سیاهی شب است: «در عنبر شب همچو بهارست نهفته ـ آن نور جهانتاب که در گوهر صبح‌ست.» (صائب) عنبر سیاه، از انواع خوب عنبر است: «دل درمیان داغ جگر سوز گم شده است ـ این بحر را سیاهی عنبر گرفته است.» (صائب) عنبر شکن: «گو دلم حق وفا با خط و خالت دارد ـ محترم دار در آن طرهٔ عنبر شکنش.» (دیوان حافظ ، ۱۵۴) عنبر بیز= عنبراندود :«کابر آزار و باد نوروزی ـ در فشان می‌کنند و عنبربیز.» (کلیات سعدی ، ۵۲۷) عنبر سای= عنبر ساییدن: «شاهد بخوان و شمع بیفروز و می بنه ـ عنبر بسای و عود بسوزان و گل بریز.» (کلیات سعدی ، ۵۲۶) عنبر ازفر = عنبر خوش بوی: «آب دریا را گلاب ناب گردانی به عدل ـ خاک صحرا را به بوی عنبر ازفر کنی.» (دیوان ناصرخسرو ، ۴۳۳) خط عنبرین: «تنگست وقت آن دهن از خط عنبرین ـ گر می‌کنی به صائب بیدل عنایتی.» (صائب)□ «یارب چه سِحْر کرد خط عنبرین یار ـ کز جوی شب به مزرع خورشید آب داد.» (بیدل)□ «دور دهان تنگ تو، عارض عنبرین خطت ـ غنچه به غنچه، گل به گل، لاله به لاله، بو به بو.» (قرةالعین) عنبرینه، زیوری است که زنان آن را به عنبر می‌آلایند و دور آن را با جواهر زینت می‌دهند و بر گردن می‌آویزند: «کج نه کله که لاله‌عذاران این چمن ـ دل خوش به عنبرینهٔ داغ تو می‌کنند.» (صائب)□ «گیسوت عنبرینهٔ گردن تمام بود ـ معشوق خوبروی چه محتاج زیورست.» (کلیات سعدی ، ۴۳۵) بیضهٔ عنبر، کنایه از گلولهٔ عنبر است: «چنانکه بیضهٔ عنبر به بوی دریابند ـ مرا بدانند آن‌ها که شعر من خوانند.» (مسعود سعد سلمان)□ «ز رنگ و

بوهای خوش در ادب فارسی

بوی همی خیره گشت دیده و مغز ـ ز بس طویلهٔ یاقوت و بیضهٔ عنبر.» (دیوان عنصری ، ۱۳۰)□ «آستین نسترن پر بیضهٔ عنبر شود ـ دامن بادام بن پر لؤلؤ فاخر شود.» (منوچهری)□ «صد بیضهٔ عنبر نخرد کس به جوی نیز ـ زین رسم که در باغ کنون نسترن آورد.» (عطار) معنبر: «صبا اگر گذری افتدت به کشور دوست ـ بیار نفحه‌ای از گیسوی معنبر دوست.»(دیوان حافظ، ۲۳۶)□ «به خلق تو شد کسوت جان معطر ـ به خط تو شد عارض دین معنبر.» (دیوان جمال عبدالرزاق، ۱۶۷) زلف عنبر ، زلف عنبرین و زلف معنبر: «چو عطر سای شود زلف سنبل از دم باد ـ تو قیمتش به سر زلف عنبری بشکن.» (دیوان حافظ ، ۴۶۹)□ «آن را که بوی عنبر زلف تو آرزوست ـ چون عود گو بر آتش سودا بسوز و بساز.» (دیوان حافظ ، ۳۶۹)□ «این نسیم خاک شیرازست یا مشک ختن ـ یا نگار من پریشان کرده زلف عنبرین.» (کلیات سعدی ، ۵۸۸)□ «به فتراک جفا دل‌ها چو بر بندند بر بندند ـ ز زلف عنبرین جان‌ها چو بگشایند بفشانند.» (دیوان حافظ ، ۳۲۴)□ «من از شرح پریشان حالی دل عاجزم صائب ـ به سرگوشی مگر گوید دو زلف عنبرین با او.» (صائب)□ «چگونه دل به دو زلف معنبرش ندهم؟ ـ نمی‌توان به دو عالم به یک طرف افتاد.» (صائب)

۸ ـ عود؛ نام درختی از تیرهٔ پروانه‌واران که اصل آن از هندوستان و هندوچین است. برگ‌هایش متناوب و ساده و گل‌هایش مرکب و در انتهای ساقه قرار دارند. چوب آن قهوه‌ای رنگ مایل به سیاه است. از سوختن چوب آن، بوی خوشی برمی‌خیزد. این بو به مناسبت شیره‌های صمغی و روغنی موجود در سلول‌های چوب این گیاه است. گویند عود قسمت داخلی درخت است و آن را پس از کندن، سال‌ها در زمین دفن می‌کنند تا چوب آن خورده شود و عود خالص باقی بماند. فرخی در این باره گوید: «نه عود گردد هر چوب کان به رنج و به جهد ـ به گل فرو کنی اندر کنار دریا بآرَ.» (دیوان فرخی ، ۱۶۴) بهترین نوع عود آن است که سخت و مرطوب و روغنی باشد و از جهت رنگ برترین آن سیاه‌کبود است. چون چوب آن سخت است، در منبت کاری نیز کاربرد دارد. هجده نوع عود شناخته شده که هر کدام به نام محل روییدنشان نامیده می‌شوند. عود قماری، مندلی، قامرونی، سمندوری، صینی، صندوری، صنفی، قاقلی و رانجی از انواع مشهور آن هستند: «در تاب توبه چند توان سوخت همچو عود ـ می ده که عمر در سر سودای خام رفت.» (دیوان حافظ ،۲۵۲)□ «چنگ بنواز و بساز ار نبود عود چه باک ـ آتشم عشق و دلم عود و تنم مجمر گیر.»(دیوان حافظ ، ۳۶۷) عود در مصرع نخست این بیت به معنی یک نوع آلت موسیقی است و در مصرع دوم در معنی چوب خوش‌بو است. «بوستان عود همی سوزد تیمار بسوز ـ چون برآرد عنکبوت از کام خود تار طراز.» (دیوان منوچهری ، ۵۵)□ «آتش بدو اندر فکن و عود فرو ریز ـ تا عود بگویم که چه گفته‌ست به بازار.» (دیوان فرخی ، ۱۱۳)□ «بر خلاف عادت آمد بید را بعد از بهار ـ پوستین پوشیدن و عود و قرنفل کردنش.» (دیوان جمال عبدالرزاق ، ۲۰۶)□ «خوردهایی ندیده آتش و آب ـ کرده خوش‌بو به مشک و عود و گلاب.» (هفت‌پیکر، ۱۸۲)□ «گر نسوزیم چو عود جگر خویش رواست ـ تا که بر آتش دل از مژه دامن زده‌ایم.» (طالب آملی)□ «کند تأثیر سوز عشق در شاه و گدا یکسان ـ که بید و عود راآتش به یک دندانه می‌سوزد.» (صائب)□ «آتشی در دلم انداخت و عالم بو برد ـ خام پنداشت که این عود نهان می‌سوزد.» (سیاه مشق ۴، ۲۰۸)□ «درین هوا چه نفس‌ها پر آتش‌ست و خوش‌ست ـ که بوی عود دل ماست در مشام شما.» (سیاه مشق ۴، ۹)□ «عطر دهد به سوختن نغمه زند به ساختن ـ وه که دل یگانه‌ام کار دو عود می‌کند.» (سیاه مشق ۴، ۱۶۳)□ «گل زرد شمع از شاخهٔ شمعدان روییده بود ـ و دود عود غبار ابریشمینی در هوا می‌ریخت.» (شعر انگور، نادر نادرپور) عود را با کافور و مشک می‌آمیختند و در موقع کفن کردن مرده به‌کار می‌بردند، چنان‌که فردوسی در داستان جنگ کیخسرو با افراسیاب گوید: «بر او ریخته عود و کافور و مشک ـ تنش را بدو در ببستند خشک.» عود اذفر، عود تندبوی و خالص را گویند: «گردون به شکل مجمر عیدی به بزم شاه ـ صبح آتش ملمع و شب عود اذفرش.» (دیوان خاقانی، ۲۲۱) عودالصلیب/ عود صلیب = گیاهی است که آن را فاوانیا گویند و نزدیک یک متر بلندی دارد. پر شاخ و برگ و گونهٔ نر آن شبیه نبات زردک و تک‌ریشه است. از آن جهت آن را عودالصلیب گویند که چون آن را بشکنند، دو خط صلیبی از جای شکستهٔ آن دیده می‌شود. گویند آتش بر آن اثر ندارد. برای درمان صرع سودمند است و نیز در گردن کودکان آویزند تا در خواب نترسند: «اثر عود صلیب و خط ترساست خطا ـ ور مسیحید که در عین خطائید همه.» (دیوان خاقانی ، ۴۰۹)□ «چو آن عودالصلیب اندر بر طفل ـ صلیب آویزم اندر حلق عمدا.» (خاقانی) عودالصلیب موی = گیسوی مانند عودالصلیب: «محراب قیصر کوی تو، عید مسیحا روی تو ـ عودالصلیب موی تو آب چلیپا ریخته.» (دیوان خاقانی ،

بوهای خوش در ادب فارسی

۳۷۸)□ «عید مسیح رویش و عودالصلیب زلف ـ رومی سلب حمایل و زنار در برش.» (دیوان خاقانی، ۲۲۴) برای هر چه بیشتر بو کردن عود، آن را بر آتش می‌نهادند: «بر راه باد عود در آتش نهاده‌اند ـ یا خود دران زمین که تویی خاک عنبرست.» (کلیات سعدی ، ۴۳۵)□ «گاه چون عود بر آتش دل تنگم می‌سوخت ـ گاه چون مجمره‌ام دود به سر برمی‌شد.» (کلیات سعدی ، ۴۸۸)□ «اختران عود شب آرند و بر آتش فکنند ـ خوش بسوزند و صبا خوشدم از این‌جا بینند.» (دیوان خاقانی ، ۹۵) عود بر آذر نهادن، کنایه از در سوز و گداز بودن است: «تو دانی که باشد مجیر از فراقت ـ به کردار عودی بر آذر نهاده.» (دیوان مجیر بیلقانی، ۱۷۹) عود پرورده= عودی که آن را بکارند: «یکی چون عود پرورده دویم کافور حل کرده ـ سیم سیمابگون پرده چهارم لاله‌گون مرجان.» (دیوان اثیر اخسیکتی، ۲۳۶) عودتر= عود تازه که از انواع خوب عود است: «مرکب جان به مرغزار غمت ـ بدل سبزه عودتر خاید.» (دیوان خاقانی ، ۵۸۶)□ «کنون کوه و بیابان را نبات از عودتر باشد ـ کنون شاخ درختان را لباس از پرنیان باشد.»(دیوان فرخی ، ۳۰)□ «چو چوب گوید من همچو چوب عودم تر ـ بداند آنگه کاتش ببیند و مجمر.»(دیوان عنصری، ۱۴۲)□ «از بهر بوی خوش چو یکی پاره عود تر ـ دارد همیشه دوخته از پیش بادبان.»(دیوان منوچهری، ۱۸۳)□ «دگر چهارصد تخته از عود تر ـ که مهر اندرو گیرد اورنگ و زر.» (فردوسی) عود خام= عود خالص: «برای مطبخم از عود خام هیزم داد ـ سواد نقش دواتم ز مشک و عنبر کرد.» (دیوان کمال‌الدین اسماعیل ، ۵۷)□ «سرایی کنم پای بستش رخام ـ درختان سقفش همه عود خام.» (سعدی)□ «تا شعاع صبح سوزد هر سحر چون عود خام ـ گوهری کان را بر این سربسته مجمر بسته‌اند.» (دیوان مجیر بیلقانی ، ۷۱) عود زلف، کنایه از سیاهی زلف محبوب است: «هم ز عود زلف تو مه پرده‌ای خوش ساخته ـ هم ز رود چشم من گردون رهی تر یافته.» (دیوان شمس طبسی ، ۶۶) عود سپید: «به سقفش اندر عود سپید و چندن سرخ ـ به خاکش اندر مشک سیاه و عنبر تر.» (دیوان فرخی ، ۱۲۹) عود سوختن = عود سوزاندن: «غلامان را بگو تا عود سوزند ـ کنیزک را بگو تا مشک ساید.»(سعدی)□ «آتشم در جان گرفت از عود خلوت سوختن ـ توبه‌کارم توبه‌کار از عشق پنهان سوختن.» (سعدی)□ «دو صد بنده تا مجمر اندوختند ـ بر او عود و عنبر همی‌سوختند.» (فردوسی)□ «بوستان عود همی‌سوزد و تیمار بسوز ـ فاخته نای همی‌سازد طنبور بساز.» (منوچهری) عود سوخته/ عود خاکستر= خاکستر عود که ظاهراً برای سپید کردن دندان به‌کار می‌رفته است: «مشرق به عود سوخته دندان سپید کرد ـ چون بوی عطر عید برآمد ز مجمرش.» (دیوان خاقانی، ۲۲۱)□ «وز پی دندان سپیدی همرهان از تف آه ـ دل چو عود سوخته دندان‌کنان آورده‌ام.» (دیوان خاقانی ، ۲۵۶)□ «پاک‌طینت می‌رساند فیض بعد از سوختن ـ عود خاکستر چو گردد می‌کند دندان سفید.» (صائب) عود سوز = کسی که عود می‌سوزاند: «نشستند خوبان بربط نواز ـ یکی عودسوز و یکی عودساز.» (فردوسی) عود سوزان = عمل سوختن عود : «پیشت از جان عود وز دل عود سوزی کرده بود ـ هم ز سوز سینه عطر عودسوزان تازه کرد.» (دیوان خاقانی ، ۸۴۸)□ «پیش صدر مصطفی بین هم بلال و هم صهیب ـ این چو عود، آن چون شکر در عودسوزان آمده.»(دیوان خاقانی ، ۳۷۲) مجمرهٔ عود و عودسوز= ظرفی که در آن عود سوزانند : «یاسمن تازه داشت مجمرهٔ عودسوز ـ غنچه که آن دید ساخت گنبدهٔ مشکبار.» (دیوان خاقانی، ۱۷۹)□ «مطرب مجلس بساز زمزمهٔ عود ـ خادم ایوان بسوز مجمرهٔ عود.» (کلیات سعدی، ۷۱۸)□ «مکن ملاحظه از آهم ای بهشت وجود ـ که عود مجمر آزادگان ندارد دود.» (صائب)□ «دامن زدی به مجمر عود دلم به ناز ـ پیچیده است چون گل نورسته بو در او.»(دیوان بابا فغانی ، ۳۶۴)□ «گدایان بی‌جامه شب کرده روز ـ معطر کنان جامه بر عودسوز.» (سعدی)□ «گمان برند که در عود سوز سینهٔ من ـ بمرد آتش معنی که بو نمی‌آید.» (کلیات سعدی ، ۵۱۶) عود سیاه، که از انواع خوب عود است: «دل کنم مجمر سوزان و جگر عود سیاه ـ دم آن مجمر سوزان به خراسان یابم.» (دیوان خاقانی، ۲۹۴) عود شب، کنایه از تیرگی شب است: «اختران عود شب آرند و بر آتش فکنند ـ خوش بسوزند و صبا خوشدم از این جا بینند.» (دیوان خاقانی ، ۹۵) طبلهٔ عود = قوطی یا ظرفی که در آن عود نگاه می‌داشتند: «نیاساید مشام از طبلهٔ عود ـ بر آتش نه که چون عنبر ببوید.» (کلیات سعدی ، ۵۵) عود قمار، زودشکن، نازک و ظریف‌ترین عود از جهت سستی است که از سرزمین قمار به‌دست آورند و برای ساختن عطر و بخور مناسب است. « و صِلَت ملوک قمار دندان پیل است و عود قماری.»(حدودالعالم، ۶۵)□ «سوخت شب مشک رنگ ز آتش خورشید و برد ـ نکهت باد سحر قیمت عود قمار.» (دیوان خاقانی، ۱۸۲)□ «آری ز هند عود قماری برم برون ـ گر حمل‌ها به هند ز روین برآورم.» (دیوان خاقانی ، ۲۴۱)□ «همی تا بر زند هنگام نوروز ـ نسیم باغ با عود قماری.» (دیوان عنصری ، ۲۸۵)□ «هم ز اول روز از تو همی بوی

بوهای خوش در ادب فارسی

خوش آید ـ گویی همه شب سوخته‌ای عود قماری.» (دیوان فرخی ، ۳۷۵)□ «مجمر جمره پر از عود قماری‌ست بسوز ـ هاون لاله پر از عنبر ساراست بسای.» (دیوان انوری ، ۲۹۵)□ «بخور انگیزی عود قماری ـ معطر کرده گردون را عماری.»(شیرین و خسرو ، ۶۸)□ «ای روی تو تابنده به سان قمر و شمس ـ ای خوی تو بوینده‌تر از عود قماری.» (دیوان قطران تبریزی، ۳۶۲)□ «گرش بورزی به جای هیزم و گندم ـ عود قماری بری و لؤلؤی عمان.» (دیوان ناصرخسرو، ۳۴۷) از چوب عود قماری، تخت شاهی می‌ساختند، چنان‌که فردوسی در داستان پرواز کاووس شاه گوید: «ز عود قماری یکی تخت کرد ـ سر درزها را به زر سخت کرد.» عودگره، نوعی عود سنگین است که دیر می‌سوزد:« ز عودگره بارها بسته تنگ ـ که هر بار از او بود صد من به سنگ.» (شرفنامه ، ۱۳۸) عود مثلث: «تو سومنات همی سوختی به بهمن ماه ـ شهان دیگر عود مثلث و عنبر.»(دیوان فرخی ، ۷۳)□ «و از عطرها عود مثلث مشکین به کار باید داشت.» (ذخیرهٔ خوارزمشاهی) عود مطرا= چوب پروردهٔ خوش‌بو: «تا باد نوبهار ز تأثیر اعتدال ـ کافور تر ز عود مطرا همی‌کشد.» (دیوان جمال عبدالرزاق ، ۱۵۷)□ «همتش را که جهان خواند مطرا دشمن ـ دوش آتش زده در عود مطرا دیدم.» (دیوان شمس طبسی، ۱۲۱) نایرهٔ عود= آتش عود: «سلطان معظم مَلِک عادل مسعود ـ کمتر ادبش حلم و فروتر هنرش جود/ از گوهر محمود و به از گوهر محمود ـ چونان که به از عود بود نایرهٔ عود.» (دیوان منوچهری، ۱۵۶) عود و شکر سوختن: «عود را برای خوشبوتر شدن با شکر/ قند می‌آمیختند و از آن فتیله می‌ساختند: «عود و شکر سوختن هر دو به هم عادت است ـ دارم از آن جان و دل هر دو به هم سوخته.» (دیوان مجیر بیلقانی، ۲۳۷) نایژهٔ عود: لوله یا استوانه گونه‌ای که از خمیر کردهٔ عود سازند: «بر ارغوان قلادهٔ یاقوت بگسلی ـ بر مشک بید نایژهٔ عود بشکنی.» (دیوان منوچهری، ۱۴۳) عود هندی، از تیرهٔ فرفونیان با شیرهٔ تلخ و سمّی است. این شیره اگر به چشم برسد آن را کور می‌کند، ازاین‌رو آن را کورکننده نیز گویند. اصل این درخت از نواحی شرقی هندوستان، مالزی، سراندیب، مالاکا و جزایر ملوک است. فردوسی در داستان خاقان چین و فرستادن دختر خود با نامه و خواسته همراه مهران گوید: «یکی دیگر از عود هندی به زر ـ برو بافته چند گونه کهر.»□ «گهی صورتی گردد از عود هندی ـ گهی پیکری گردد از مشک اذفر.» (دیوان فرخی، ۱۴۷)□ «بفرمود تا آذر افروختند ـ بر او عود هندی همی سوختند.» (دقیقی) عودی: منسوب به عود هم از رنگ هم از بو: «کو خیک دل اندوده به قیر و ز درونش ـ تن عودی و مشکی شده دل ناری و مایی.»(دیوان خاقانی، ۴۳۵)□ «حجله و بزمه‌ای به زرکاری ـ حجله عودی و بزمه گلناری.» (نظامی) عودی خاک = خاکی که به رنگ عود است:«صبح دندان چو مطرا کند از سوخته عود ـ عودی خاک ز دندانش مطرا بینند.» (دیوان خاقانی، ۹۵)□ «کحلی چرخ از سحاب، گشت مسلسل به شکل ـ عودی خاک از نبات، گشت مهلهل به تاب.» (دیوان خاقانی، ۴۲) عودی سلب، جامهٔ سیاه مایل به سفیدی و سرخی است: «شب مجمری بود ای عجب، صبح دوم عودی سلب ـ وقت سحر شد بی‌سلب، از عود مجمر سوخته.» (دیوان مجیر بیلقانی، ۱۸۰) عودی شب یلدا= تیرگی و تاریکی شب یلدا: «در زرد و سرخ شام شفق بوده‌ام کنون ـ تن را به عودی شب یلدا برآورم.» (دیوان خاقانی، ۲۴۵)

۹ـ کافور؛ درختی است با گل‌های منظم که در هر گل آن سه کاسبرگ و سه گلبرگ مشابه هست و چوب آن سپید و سبک است. این درخت در چین، ژاپن و جزیرهٔ تایوان می‌روید. با شکاف دادن تنهٔ درخت یا از راه تقطیر چوب آن، صمغ سفید متبلوری با طعم خاص و با ترکیبی از کربن، اکسیژن و ئیدروژن به‌دست می‌آید که خوش‌بو است. نوع مصنوعی آن را از روغن تربانتین می‌سازند. از کافور در ساختن سلولوئید، برخی عطرها، مواد ضد عفونی ، مواد منفجره و مواد دافع حشرات استفاده می‌کنند. در طب به عنوان محرک و معرق به‌کار می‌رود و نیز مسکن اعصاب است. کافور سه نوع است، کافور ریاحی که رنگ آن سپید مایل به سرخ است و بنا بر افسانه‌ای، منسوب به پادشاهی ریاح نام است که آن را یافته : «گویی به مثل بیضهٔ کافور ریاحی ـ بر بیرم حمرا بپراکنده‌ست عطار.» (دیوان منوچهری، ۴۳) ،کافور فنصوری که سپید و صاف است و این دو را از راه شکافتن تنهٔ‌درخت به‌دست می‌آورند: «فنصور، شهری است بزرگ [در هندوستان] جای بازرگانان و ازو کافور بسیار خیزد.» (حدودالعالم، ۶۴ـ ۶۵) و نیز کافور موتی که تیره رنگ و ناصاف است و از تقطیر چوب کافور به‌دست می‌آید: «ما مست شراب ناب عشقیم ـ نه تشنهٔ سلسبیل و کافور.» (کلیات سعدی ، ۵۲۲)□ «تا درخت نار نارد عنبر و کافور بر ـ تا درخت گل نیارد سنبل و شمشاد بار.» (دیوان عنصری، ۵۹)□ « از مردم بد اصل نخیزد هنر نیک ـ کافور نخیزد ز درختان سپیدار.» (منوچهری)□ «آبش همه از کوثر و از چشمهٔ حیوان ـ خاکش همه از عنبر و کافور عجین‌ست.» (دیوان منوچهری ، ۱۶)□ «کافور تو با لوس

بوهای خوش در ادب فارسی

بود مشک تو با ناک ـ با لوس تو کافور کنی دایم مغشوش.»(کسایی مروزی ، ۱۰۱)□ «از او بوی دزدیده کافور و عنبر ـ وز او گونه برده عقیق یمانی.» (کسایی مروزی ، ۹۳)□ «این به رنگ خویشتن یاقوت را خواری دهد ـ وان به بوی خویشتن کافور مشک ارزان کند.» (دیوان قطران، ۸۹)□ «بویی همی‌دمید از او خوش‌تر از بوی مشک و کافور و عنبر.»(تاریخ سیستان) یکی از واجبات غسل مرده در اسلام آن است که یک بار هم آن را به آب کافور غسل می‌دهند و نیز پس از پایان یافتن غسل، میت را به کافور حنوط می‌کنند، یعنی از این ماده بر هفت موضع سجده‌گاه (پیشانی، دو کف دست‌ها، دو سر زانوها، و دو نوک انگشتان شست پای) مرده می‌مالند. چنان‌که فردوسی گوید: «همی ریخت کافور گرد اندرش ـ برین گونه بر تا نهان شد سرش.»□ «سکوبا بکشتش به روشن گلاب ـ پراگند بر تنش کافور ناب.» (فردوسی) □ «مشک زیب عروس و دامادست ـ لیک کافور با کفن دمساز.» (وحید دستگردی)□ «همه درز تابوت ما را به قیر ـ به کافور گیرند و مشک و عبیر.» (فردوسی) در قرآن (سورهٔ الانسان ،آیهٔ ۵) چنین آمده : «ان‌الابرار یشربون من کأس کان مزاجها کافورا.» یعنی نکوکاران عالم در بهشت از شرابی نوشند که طبعش در لطف و رنگ و بوی کافور است. در این آیه اشاره به سردی و خنکی مزاج کافور دارد: «چه خطر دارد این پلید نبید ـ عند کأس مزاجها کافور.» (دیوان ناصرخسرو ، ۱۵۲)□ «آن شرابی که ز کافور مزاج‌ست در او ـ مهر نشکسته بر آن پاک و گوارنده شراب.» (دیوان ناصرخسرو، ۴۰)□ «به کافور عزلت خنک شد دل من ـ سزد گر ز مشک عمل شم ندارم.» (دیوان خاقانی ، ۲۸۴)□ «دنیا بر دل او (عطار) همچو مزاج کافور سرد است.» (تذکرة‌الشعرا) در قدیم جامه‌ها و بستر را به کافور می‌آغشتند: «پراکند کافور بر خویشتن ـ چنان چون بود ساز و رسم کهن.» (فردوسی)□ «نشسته بر شاه پوشیده روی ـ به تن در یکی جامه کافور بوی.» (فردوسی)□ «بگسترد کافور بر جای خواب ـ همی‌ریخت بر چوب صندل گلاب.» (فردوسی)□ «بود تا وقت روز در بر من ـ پر ز کافور و مشک بستر من.» (هفت پیکر، ۱۱۶) در برخی از اشعار به سپیدی کافور نیز اشاره شده: «به سر بربند کافوری عمامه ـ به تن درپوش عنبربوی جامه.» (هفت اورنگ جامی ، ۵۸۷)□ «طوطی گفتا سمن بود به از سبزه، کو ـ بوی ز عنبر گرفت، رنگ ز کافور ناب.» (دیوان خاقانی، ۴۳)□ «وگر به خانهٔ کافوری اندرون نگری ـ زمان مشرق بینی در ابتدای نهار.» (دیوان عنصری، ۱۰۶)□ «دیده کافوری و جان قیری کند ـ در سیه کاری سپیدی خوی تو.» (خاقانی)□ «در آن راه چندان تکاور براند ـ که کافور بر مشک عارض فشاند.» (فردوسی) در اشعار شاعران، مشک به کافور بدل شدن و عنبر، کافور گشتن، کنایه از سپید شدن موی و فرارسیدن روزگار پیری است: «اندوده رخش زمان به زر آب ـ آلوده سرش به گرد کافور.» (ناصرخسرو)□ «همی گرد کافور گیرد سرم ـ چنین داد خورشید و ماه افسرم.» (فردوسی)□ «مرا سال بر پنجه و یک رسید ـ چو کافور شد مشک و گل ناپدید.» (فردوسی)□ «چنین تا همه مشک کافور شد ـ همان چنگم از زور بیزور شد.» (فردوسی)□ «تا از برمن دور شد، دل از برم رنجور شد ـ مشکم همه کافور شد، شمشاد من شد نسترن.» (معزی)□ «کافور سپید گشت ناگه ـ این عنبرتر بر این عذارم.» (دیوان ناصرخسرو ، ۴۱۸) کافور بار، کافور باری و کافوربیزی، کنایه از باریدن برف است: «ز باریدن ابر کافور بار ـ سمن رسته از دست‌های چنار.» (نظامی)□ «گهی در بارد گهی عذر خواهد ـ همان ابر بدخوی کافور بارش.» (ناصرخسرو)□ «بخور انگیز شد عود قماری ـ هوا می‌کرد خود کافورباری.» (خسرو و شیرین، ۳۰۰) کافور بو و کافور بوی: «می کافور بو در جام ریزیم ـ وزین دریا در آن زورق گریزیم.» (نظامی)□ «گل کافور بوی مشک نسیم ـ چون بناگوش یار در زر و سیم.»(هفت پیکر، ۱۱۶)□ «سوسن کافور بوی، گلبن گوهر فروش ـ وز مه اردیبهشت کرده بهشت برین.» (دیوان منوچهری، ۸۰)□ «هوا کافوربیزی می‌نماید ـ هوای ما اگر سرد است شاید.» (نظامی) کافورپوش = سفیدپوش : «همایون یکی پیر با فر و هوش ـ کلاه و سرش هر دو کافور پوش.»(نظامی) کافور پیکر، کنایه از سیمین تن است: «اگر در مطبخت نام‌ست عنبر ـ شوی در آسیا کافورپیکر.» (نظامی) کافور حل کرده= صمغ کافور که چون سوده و حل کرده شود، سپیدگون می‌گردد: «یکی چون عود پرورده، دویم کافور حل کرده ـ سیم سیماب‌گون پرده، چهارم لاله‌گون مرجان.» (دیوان اثیراخسیکتی، ۲۳۶) کافور خشک= کافور پرورده، مقابل کافور روغنی: «می و عنبر و عود و کافور خشک ـ هم از فرش دیبا و دینار و مشک.» (اسدی) کافور خشک در بیت زیر کنایه از روز است: «آهوی آتشین را چون در بره برافتد ـ کافور خشک گردد با مشک تر برابر.» (خاقانی) کافور روز، کنایه از روشنی و سپیدی روز است: «ز قطران شب و کافور روزم حاصل این آمد ـ که از نم دیده کافوری‌ست و از غم جامه قطرانی.» (دیوان خاقانی، ۴۱۵) کافورخوار و کافور خوردن= چون خوردن کافور، قوهٔ باه را کم می‌کند، کنایه از نامرد و ترک

بوهای خوش در ادب فارسی

مردانگی است: «چو آن دید کاستاد پرهیزکار ـ ز کافور او گشت کافورخوار.» (نظامی)□ «برآمد ز کوه ابر کافور بار ـ مزاج زمین گشت کافورخوار.» (نظامی)□ «چو با لشکر فور کردم نبرد ـ ز مردانگی فور کافور خورد.» (نظامی) کافورْدم، کنایه از ابر برف بار است: «کافور و پیل اینک به هم پیل دمان کافورْدم ـ کافور هندی بر شکم بر دفع گرما ریخته.» (دیوان خاقانی، ۳۸۰) کافور ستار= به رنگ کافور: «این چه حدیث‌ست کز این‌گونه شد ـ عارض مشکینم کافور سار.» (دیوان مسعود سعد، ۱۶۳) کافورفام، کافورگون و کافوروش = مانند کافور به رنگ: «پس از آن چون بیاض نامه‌شان ـ بود کافورفام جامه‌شان.» (هشت بهشت، ۳۰۶)□ «تا خزان زد خیمهٔ کافورگون بر کوهسار ـ مفرش زنگارگون برداشتند از مرغزار.» (معزی)□ «سپهبد بر آن ریش کافورگون ـ ببارید از دیدگان جوی خون.» (شاهنامه، ۷۲۶/۲)□ «بیایید ای کبوترهای دلخواه ـ بدن کافورگون پاها چو شنگرف.» (ملک‌الشعرای بهار)□ «آهک کافوروش اندوده به آجرهمی ـ خشت زرین را مطلا کرده‌ای گویی به سیم.» (دیوان ابن یمین، ۱۳۰) کافور قیصوری که همان کافور فنصوری است: «جهان از برف پر کافور قیصوری‌ست پنداری ـ بیاور بادهٔ روشن که شد روی هوا تاری.» (دیوان مجیر بیلقانی، ۳۵۱) کافورموی، کنایه از سفید موی است: «بیامد یکی پیر کافور موی ـ ز پس باز شد کودکی خوبروی.» (اسدی) کافور ناساخته = کافور خالص: «یکی خرمن از سیم بگداخته ـ یکی خانه کافور ناساخته.» (شرفنامه، ۱۳۸) بیضهٔ کافور= گلولهٔ کافور، به شکل تخم‌مرغ: «و اندر دل آن بیضهٔ کافور ریاحی ـ ده نافه وده نافگک مشک نهان‌ست.» (دیوان منوچهری، ۱۳)□ «خالی مدار خرمن آتش ز دود عود ـ تا در چمن ز بیضهٔ کافور خرمن است.» (انوری) در بیتی از جامی کنایه از ستاره است : «افروخت هزار مشعل نور ـ رخشانی بیضه‌های کافور.» (هفت اورنگ ، ۷۷۰) مخلوط کافور و گلاب و صندل را برای درمان تبّ و سردرد به‌کار می‌بردند: «ژاله و صبح به‌هم یافته کافور و گلاب ـ زین و آن داروی هر درد سر آمیخته‌اند.» (دیوان خاقانی، ۱۱۷) چون طبیعت آن سرد است، برای اشخاص حرارت مزاج سفارش می‌شود: «به خون گرم هر کس داغ خود چون لاله به سازد ـ چرا ناز خنک از مرهم کافور بردارد.» (صائب) شمع کافوری: «چو باغ از نرگس مشکین فروزد شمع کافوری ـ هوا پروانهٔ سیمین فرو ریزد بر او بی‌مر.» (ازرقی هروی)

۱۰ـ لادن؛ صمغی است که از درختی کوهی از تیرهٔ Cistacea به‌دست می‌آید. این صمغ که از ساق و برگ آن درخت تراوش می‌کند، سیاه رنگ ، چسبنده و شبیه عنبر است. بهترین نوع آن، لادن عنبری است که نرم ، خوشبو و رنگش سیاه مایل به سرخ و سبز است. طبیعت آن گرم است. در عطرسازی و ساخت داروها کاربرد دارد. خواص طبی فراوانی نیز دارد، از جمله برای رفع زکام و تقویت معده و رویش مو سودمند است: «از عبیر و عنبر و از مشک و لاد و داربوی ـ در سرابستان خود اندر خزان می‌دار بوی.» (کسایی مروزی، ۱۰۹)□ «نریزد از درخت اُرس کافور ـ نخیزد از میان لاد لادن.» (دیوان منوچهری، ۸۸)□ «گهی از صمغ او گردد نهفته شاخ در لؤلؤ ـ گهی از سعی او گردد سرشته خاک با لادن.» (عبدالواسع جبلی)□ «از ره صورت باشد چون او ـ گونهٔ عنبر دارد و لادن.» (فرخی)□ «آهوی مشک نیست چه چاره ز گاو و بز ـ کز هر دو برگ عنبر و لادن برآورم.» (خاقانی)□ «باد بهشت می‌گذرد یا نسیم باغ ـ یا نکهت دهان تو یا بوی لادن‌ست.» (کلیات سعدی ، ۴۴۰)

۱۱ـ مِشک؛ مادهٔ سیاه و بسیار معطر که از نافهٔ ـ کیسه‌ای به حجم یک تخم‌مرغ در زیر شکم جنس نر ـ یک نوع آهو ، به دست می‌آید. بدان صورت که وقتی مشک در ناف آهو رسید و ناف آهو خارش گرفت، آهو ناف خود را به سنگ‌ها و صخره‌ها می‌خاراند، پس از آن، ناف شکافته شده و مادهٔ تندبویی به رنگ قهوه‌ای مایل به سرخ از آن خارج می‌شود. پس از اندکی این ماده خوشبو و به رنگ قهوه‌ای مایل به سیاه می‌شود و چون خشک شود، شکل دانه دانه پیدا می‌کند. تبتیان مشک را بدین صورت (طبیعی) به‌دست می‌آورند. آنان به چراگاه‌های آهوان رفته، این مادهٔ خشک شده را در نافه‌ها ـ که از آهوان شکار شده گرفته‌اند ـ می‌گذارند. چینیان مشک را از راه شکار آهو به‌دست می‌آورند، بدان صورت که پس از کشتن آهو (با دام یا با تیر) نافهٔ آن را می‌برند. بهترین مشک، مشک تبتی است که خوب رسیده‌است و به طور طبیعی از آهو می‌افتد، سپس مشک چینی است. آهوی مشک با دیگر آهوان در چهره و رنگ و شکل و شاخ تفاوتی ندارد، تنها فرقش آن است که آهوی مشک، دو دندان مانند دندان‌های فیل از فک بیرون آمده، دارد. پادشاهان مراکز مشک خیز آن را به رسم هدیه برای یکدیگر می‌فرستادند. مشک از ارزنده‌ترین مواد برای تهیهٔ عطر است. این ماده از خاور زمین به اروپا راه یافته و گویا اکتشاف آن به دست مردم چین بوده است. بهترین ماده‌ای که به مشک بوی خاص آن را می‌دهد، موسکون (muskon) نام دارد. اکنون مشک‌های مصنوعی نیز تهیه می‌کنند.

بوهای خوش در ادب فارسی

از حیوانات دیگری هم مشک به‌دست می‌آورند که موش مشک امریکایی یکی از آنان است. «و از این ناحیت [تخس] مشک و موی‌های گوناگون خیزد.» (حدودالعالم، ۸۴): « شاخ برانگیخت در، خاک برانگیخت نقش ـ باد فرو بیخت مشک، ابر فرو ریخت نم.» (دیوان منوچهری، ۷۰)□ «به جان اندر قوت‌ست و به مغز اندر مشک‌ست ـ به چشم اندر نورست و به روی اندر وردست.» (دیوان منوچهری، ۱۱)□ «چو لاله در قدحم ریز ساقیا می و مشک ـ که نقش خال نگارم نمی‌رود ز ضمیر.» (دیوان حافظ، ۳۶۷)□ «زن پاکدامن‌تر از بوی مشک ـ شکیبنده با من به یک نان خشک.» (نظامی)□ «کسی که مشک به بینی برد نیابد بوی ـ شم شمایل او بشنود ز صد فرسنگ.»(دیوان فرخی ، ۲۰۹)□ «همانا که در فارس انشای من ـ چو مشک‌ست بی‌قیمت اندر ختن.» (کلیات سعدی، ۲۰۶)□ «اگر خلق او راکسی وصف گوید ـ بریزد به خروار مشک از دهانش.»(دیوان عنصری، ۱۶۹)□ «بنده سرتاپای آهو آمدست ـ مشک جو آهو مجو ای شیر مرد.»(دیوان جمال عبدالرزاق ،۱۵۵)□ «مشک چون موی تو ندارد بوی ـ ماه چون روی تو ندارد تاب.» (دیوان قطران ، ۴۱) مشک در اشعاری از شاعران، کنایه از موی سیاه محبوب است: «دو ارغوان خود از مشک زیر ابر مپوش ـ دو شنبلید من از لاله زیر ژاله مکن.» (دیوان عثمان مختاری، ۵۷۸)□ «ای روی تو همچو مشک و موی تو چو خون ـ می‌گویم و می‌آیمش از عهده برون.» (ظهیر فاریابی) مشکین = هر چیز مشک آلود یا سیاه را گویند: «این ز عالی‌گاه و عالی منصب و عالی رکاب ـ و آن ز مشکین جعد و مشکین باده و مشکین عذار.»(منوچهری)□ «صبا گر بگذرد بر خاک پایت ـ عجب گر دامنش مشکین نباشد.»(کلیات سعدی ، ۷۱۳)□ «از اثر خاک تو مشکین غبار ـ پیکر آن بوم شده مشکبار.» (نظامی)□ «خاک مشکین که ز بالین رسول آورده است ـ حرز بازوش چو الکهف و چوکاها بینند.» (دیوان خاقانی، ۹۹)□ «و یا باکلک زرین برنبشتند ـ به مشکین لوح سطری چند معرب.»(ادیب‌الممالک فراهانی) مشکین در معنی سیاه و تیره: «چو ماه آمد برون از ابر مشکین ـ به شاهنشه درآمد چشم شیرین.» (نظامی)□ «چو از باختر تیره شد روی مهر ـ بپوشید دیبای مشکین سپهر.» (فردوسی)□ «دانی که دل من که فکنده‌ست به تاراج ـ آن دو خط مشکین که پدید آمدش از عاج.»(دقیقی) در این بیت به بوی مشک هم اشاره دارد. مشک‌آلود، مشک‌آلوده، مشک‌آگین، مشک‌آگنده، مشک‌آمیز و مشک‌اندود= اندوده به مشک : «یعنی امسال از سر بالین پاک مصطفی ـ خاک مشک‌آلود بهر حرز جان آورده‌ام.» (دیوان خاقانی، ۲۵۸)□ «که گور کشتگان باشد به خون اندوده بیرون سو ـ و لیکن ز اندرون باشد به مشک‌آلوده رضوانش.» (خاقانی)□ «پر آلت‌های مدهون‌ست باغ و راغ و باد و ابر ـ به مروارید و مشک‌آگند آلت‌های مدهون را.» (دیوان قطران، ۲۳)□ «تُرک من چون طرهٔ عنبرشکن پرچین کند ـ عرصهٔ چین را ز چین طره مشک‌آگین کند.» (دیوان امامی هروی، ۸۷)□ «باد، مشک‌آمیز و عنبربیز و بستان، خوش هواست ـ بر عذار یاسمین زلف ریاحین عطرساست.» (دیوان ابن حسام، ۴۲)□ «جعد پرده پرده درهم همچو چتر آبنوس ـ زلف حلقه حلقه بر هم همچو مشک‌اندوده نای.» (منوچهری) مشک اذفر = مشک تندبوی که از انواع خوب مشک است: «راه چون پشت پلنگ و خاک چون ناف غزال ـ آن ز دینار درست و این ز مشک اذفر.» (دیوان فرخی، ۱۳۱)□ «هر سری را باز سیصد بند گوناگون چنانک ـ زیر هر بندی ازو یک مشت مشک اذفرست.» (دیوان عنصری، ۱۵)□ «ناف زمی است کعبه مگر ناف مشک شد ـ کاندر سموم کرد اثر مشک اذفرش.» (دیوان خاقانی، ۲۱۶)□ «صبا گویی که عطاری گرفتست ـ که از دم مشک اذفر می‌نماید.»(دیوان جمال عبدالرزاق، ۱۳۱) ابروی مشکین: «مطبوع‌تر ز نقش تو صورت نبست باز ـ طغرانویس ابروی مشکین مثال تو.» (دیوان حافظ، ۴۷۵)□ «غلام چشم آن ترکم که در خواب خوش مستی ـ نگارین گلشنش روی‌ست و مشکین سایبان ابرو.» (دیوان حافظ، ۴۷۸) مشک‌فشان، مشک افشان، مشک افشانی، مشک افشاندن و مشک‌بار= بوی خوش افشاننده و بوی خوش پراگندن: « آدم آن ماه آفتاب نشان ـ در بر افکنده زلف مشک‌فشان.» (نظامی)□ «نفس باد صبا مشک‌فشان خواهد شد ـ عالم پیر دگر باره جوان خواهد شد.» (دیوان حافظ، ۳۰۴)□ «در سر زلف ندانم که چه سودا داری ـ که به هم بر زده‌ای گیسوی مشک‌افشان را.» (دیوان حافظ، چاپ انجوی، ۵)□ «مژده ای ذوق گرفتاری که بازم می‌رسد ـ نکهت زلف کسی از دشت مشک‌افشان شب.» (بیدل)□ «کار زلف توست مشک افشانی عالم ولی ـ مصلحت را تهمتی بر نافهٔ چین بسته‌اند.» (دیوان حافظ ، چاپ انجوی ، ۹۶)□ «نفسش بر هوا چو مشک افشاند ـ رطب تر ز نخل خشک افشاند.» (هفت پیکر، ۷)□ «خوش آن که روز شب خود ز روی یار کنم ـ شبی به روز در آن زلف مشکبار کنم.»(دیوان صائب ، ۲۷۸۳/۵)□ «بر خاکیان عشق فشان جرعهٔ لبش ـ تا خاک لعل‌گون شود و مشکبار هم.» (دیوان حافظ ، ۴۴۲) مشک‌فشان از

بوهای خوش در ادب فارسی

فقاع، کنایه از کسی است که هنگام صحبت کردن بوی خوش از دهانش برآید: «نکهت و جوشش ز عشق مشک‌فشان از فقاع ـ شیبت مویش به صبح برق‌نمای از سداب.» (دیوان خاقانی، ۴۷) مشک سرزمین‌های مختلفی چون تبت، تتار/ تاتار، ختا/ خطا، ختن، چین، کاشغر، یغما و خرخیزی معروف و خوش‌بو بود: «تا ز کشمیر صنم خیزد و از تبت مشک ـ همچو کز مصر قصب خیزد و از طائف ادیم.» (دیوان فرخی،۲۴۵)□ «این یکی درّی که دارد بوی مشک تبتی ـ وان دگر مشکی که دارد رنگ درّ شاهوار.» (دیوان منوچهری، ۳۶)□ «عود می‌سوزند یا گل می‌دمد در بوستان ـ دوستان یا کاروان مشک تاتار آمدست.» (کلیات سعدی، ۴۳۳)□ «این کعبه ناف عالم و از طیب ساحتش ـ آفاق وصف نافهٔ مشک تتار کرد.»(دیوان خاقانی، ۱۵۲)□ «نفحهٔ اخلاق او در چین ز خون سوخته ـ در میان نافه‌ها مشک ختایی می‌کند.» (دیوان ابن‌یمین، ۶۴)□ «سرو روان رویش بر ماه چارده پنجه زده، گیسوی شبرنگش مشک خطا را خجالت داده.» (داراب نامهٔ طرسوسی)□ «حافظم گفت که خاک در میخانه مبوی ـ گو مکن عیب که من مشک ختن می‌بویم.» (دیوان حافظ، ۴۵۵)□ «این نسیم خاک شیرازست یا مشک ختن ـ یا نگار من پریشان کرده زلف عنبرین.» (کلیات سعدی، ۵۸۸)□ «وان گل نار به کردار کفی شبرم سرخ ـ بسته اندر بن او لختی مشک ختنا.» (دیوان منوچهری، ۱)□ «ز بس که کند دو زلف و بس که راندم اشک ـ یکی چو در ثمین و یکی چو مشک ختن.» (دیوان مسعود سعد ، ۳۸۸)□ «از چار طرف خاک به از مشک ختن ای وای ـ ای وای وطن وای.» (اشرف‌الدین گیلانی) □ «به مشک چین و چگل نیست بوی گل محتاج ـ که ناف‌هاش ز بند قبای خویشتن‌ست.» (دیوان حافظ، ۲۲۹)□ «چون مشک چین تو داری از آهوی چین مپرس ـ آهو به چین به است که سنبل چرا کند.» (دیوان خاقانی، ۸۴۹)□ «چه کنی نقص مشک کاشغری ـ که غر آخر حروف کاشغرست.» (دیوان خاقانی، ۶۸)□ «او ز گاوت عنبر هندی دهد ـ تو ز آهو مشک یغمایی فرست.» (دیوان خاقانی، ۸۲۵)□ «زده یاقوت رمانی به صحراها به خرمن‌ها ـ فشانده مشک خرخیزی به بستان‌ها به زنبرها.» (دیوان منوچهری، ۳) آهوی مشکین ، کنایه از محبوب است: «دردا که از آن آهوی مشکین سیه چشم ـ چون نافه بسی خون دلم در جگر افتاد.» (دیوان حافظ، ۲۶۸)□ «یارب آن آهوی مشکین به ختن بازرسان ـ وان سهی سرو خرامان به چمن بازرسان.»(دیوان حافظ، ۴۵۸) مشک را با سیر می‌آزمایند، اگر بوی مشک غالب آید، آن مشک، خالص است: «گرچه به سیر مشک شناسند لیک مرد ـ چون مشک یافت سیر گزیند خطا کند.» (دیوان خاقانی، ۸۴۹)□ «زرّی که به آتشت شناسند ـ مشکی که به سیرت آزمایند.» (دیوان خاقانی، ۸۶۶) مشک بر دادن = میوهٔ مشک دادن: «نشگفت اگر چو آهوی چین مشک بر دهم ـ چون سر بخورد سنبل و بهمن درآورم.» (دیوان خاقانی، ۲۴۰) مشک را به رسم هدیه برای بزرگان و دوستداران می‌فرستادند: « داد نعمان به نعمتیش نوید ـ که به یک نیمه زان نداشت امید/ از شتربارهای پر زر خشک ـ وز گران‌مایه‌های گوهر و مشک/ بیشتر زان که درشمار آید ـ تا دگر وقت‌ها به‌کار آید.» (هفت پیکر، ۳۸) مشک‌بو، مشک‌بوی و بوی مشک: «بیار زان می گلرنگ مشکبو جامی ـ شرار رشک و حسد در دل گلاب انداز.» (دیوان حافظ ، ۳۷۱)□ «خاک سبز آرنگ و باد گل‌فشان و آب خوش ـ ابر مروارید باران و هوای مشکبوست.» (کلیات سعدی ، ۴۴۴)□ «یکی ماه روی‌ست نام اسپنوی ـ پری پیکر و دلبر و مشکبوی.» (شاهنامه، چاپ ژول مول، ۶۱۱/۲)□ «کاین مشکبوی عالم، وین نوبهار خرم ـ بر ما چنان شد از غم، چون گور تنگ و تنها.» (کسایی مروزی، ۶۴)□ «باران مشکبوی ببارید نو به نو ـ وز برف برکشید یکی حلهٔ قصیب.» (دیوان رودکی، ۴۴۸)□ «تازه گل آتشی مشکبوی ـ شسته ز شبنم به چمن دست و روی.» (ایرج میرزا)□ «بباید دانست که فضل را هر چند پنهان دارند، آخر آشکار شود چون بوی مشک.» (تاریخ بیهقی)□ «دل بسته‌ام به باد به بوی شبی که زلف ـ بگشایی و مشام مرا مشکبو کنی.» (سیاه مشق ۴، ۶۳) مشک‌بیز= آنچه خوش‌بو و مطبوع است: «پیوند روح می‌کند این باد مشک‌بیز ـ هنگام نوبت سحرست ای ندیم خیز.» (کلیات سعدی، ۵۲۶)□ «روز درمان دروغین می‌گریز ـ تا شود دردت مُصیب و مشک بیز.» (مثنوی مولوی، ۵۲۲/۶) باده را برای خوش‌بوتر شدن به مشک می‌آمیختند: «اگر به بادهٔ مشکین دلم کشد شاید ـ که بوی خیر ز زهد ریا نمی‌آید.» (دیوان حافظ، ۳۴۸)□ «می و مشک‌ست که با صبح برآمیخته‌اند ـ یا به هم زلف و لب یار درآمیخته‌اند.» (دیوان خاقانی، ۱۱۶)□ «گوید که مرا این می مشکین نگوارد ـ الّا که خورم یاد شه عادل و مختار.» (منوچهری) مشک با جگر آمیختن، در شعر خاقانی سبب کهنه شدن مشک می‌شود: «تا کی جگرم سوزی و در زلف به کار آری ـ نه مشک خَلَق گردد، چون با جگر آمیزی.» (دیوان خاقانی، ۶۸۸) مشک پاش = خوشبو کننده: «چرخ سدابی از لبش دوش فقع گشاد و گفت ـ اینت نسیم مشک پاش، اینت فقاع شکّری.»

بوهای خوش در ادب فارسی

(دیوان خاقانی، ۴۲۰) مشکین پرند که از صفات ابر و شب است: «علم برکش ای آفتاب بلند ـ خرامان شو ای ابر مشکین پرند.» (نظامی) مشک را از پُشک ندانستن، کنایه از بی‌تمیز بودن است: «شهر سرگین پرست پرگشته‌ست ـ مشک نافهٔ تتار بایستی. مشک از پشک کس نمی‌داند ـ مشک را انتشار بایستی.» (دیوان کبیر مولوی، ۳۶/۷) مشک‌پوش = پوشیده از مشک: «یکی کودک نورسیده‌ست زوش ـ هنوزش نگشته‌ست گل مشک‌پوش.» (گرشاسب‌نامه ، ۸۲) مشکین جعد = موی تابدار مشکین به رنگ و به بو: «مشک‌جعد و مشک‌خط و مشک‌ناف و مشکبوی ـ خوش سماع و خوش سرود و خوش کنار و خوش‌زبان.» (دیوان منوچهری، ۷۴)□ «به بوی نافه‌ای کاخر صبا زان طره بگشاید ـ ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دل‌ها.» (دیوان حافظ، ۱۹۵) مشکین‌جو، کنایه از خال رخ معشوق است: «نوشین مفرح آن لب، جو سنگ خال مشکین ـ مشکین‌جو تو دیدم، جوجو شدم برابر.» (دیوان خاقانی، ۱۹۱) مشکین حجاب = روپوشی تیره و سیاه چون مشک: «مه با جمال روی تو، مشکین شده در کوی تو ـ شب با خیال موی تو، مشکین‌حجاب انداخته.» (دیوان خاقانی، ۶۶۱) مشکین‌حقه = حقهٔ سیاه رنگ و کنایه از کرهٔ زمین است: «نظاره می‌کنم ویحک در این هنگامهٔ طفلان ـ که مشکین‌حقه آسوده‌ست و نیلی حقه گردانش.»(دیوان خاقانی، ۲۱۰) مشک خال و مشکین خال: «و آن زنخدان به سیب ماند راست ـ اگر از مشک خال دارد سیب.» (دیوان رودکی ، ۴۵۰)□ «گوشه‌گیری را به چشم خلق روشن کرده است ـ خال مشکینی که در کنج دهان یار ماست.» (صائب) خط مشکین ، مشکین‌خط و خط مشک‌فام = خط سیاهی چون مشک به رنگ و بوی که تازه در رخ معشوق روییده باشد: «عشق من با خط مشکین تو امروزی نیست ـ دیرگاه‌ست کزین جام هلالی مستم.» (دیوان حافظ، ۴۰۶)□ «مشکین خط ما رفت و خطابی نفرستاد ـ صد نامه نوشتیم و جوابی نفرستاد.» (دیوان عماد فقیه، ۱۲۲)□ «زان خط مشک‌فام که خون می‌چکد ازو ـ آیینه چون محیط به عنبر گرفته‌ایم.» (دیوان صائب، ۲۸۳۰/۵)□ «تاب زلفت سایه آویزد به طرف آفتاب ـ خط مشکینت شکست آرد به حرف آفتاب.» (بیدل) مشکین ده آیت = ده نشانهٔ مشکین، که در شعر خاقانی به ده انگشت خوش‌بو و زیبای معشوق اشاره دارد: «به سیمین تخته و مشکین ده آیت ـ دبیران را دبستان تازه کردی.» (دیوان خاقانی، ۶۷۶) سیمین تخته، کنایه از کف دست است. مشکین رسن، کنایه از گیسوی سیاه و بلند و خوش‌بوی معشوق است: «نگر کان آهوی مشکین کمندم ـ بدان مشکین رسن چون کرد بندم.» (شیرین و خسروی امیرخسرو، ۲۸۳)□ «به تاج قیصر و تخت شهنشاه ـ که گر شیرین بدین کشور کند راه/ به گردن برنهم مشکین رسن را ـ برآویزم ز جورت خویشتن را.» (خسرو و شیرین، ۱۹۷)□ «فاخته راست به کردار یکی لعبگرست ـ در فکنده به گلو حلقهٔ مشکین رسنا.» (دیوان منوچهری،۱)مشک رنگ= سیاه رنگ: «بیامد شب و چادر مشک‌رنگ ـ بپوشید تا کس نیاید به جنگ .» (شاهنامه ، ۱۱۵۸/۳)□ «زان زلف مشک رنگ، نسیمی به ما فرست ـ یک موی سر به مهر، به دست صبا فرست.» (دیوان خاقانی، ۵۵۹) مشک ریز= خوش‌بو سازنده: «پندارم آهوان تتارند مشک‌ریز ـ لیکن به زیر سایهٔ طوبی چریده‌اند.» (کلیات سعدی ، ۴۹۲)□ «هوا از لطافت در او مشک ریز ـ زمین از نداوت در او چشمه‌خیز.» (نظامی) زلف مشکین و زلفین مشکین: «زلف مشکین تو یک عمر تأمل دارد ـ نتوان سرسری از معنی پیچیده گذشت.» (صائب)□ «گر ز دست زلف مشکینت خطایی رفت، رفت ـ ور ز هندوی شما بر ما جفایی رفت، رفت.» (دیوان حافظ، ۲۵۰)□ «معقرب زلف مشکینش معلق بر رخ روشن ـ چنان چون عنبرین عقرب که زهره در دهن گیرد.» (کسایی مروزی، ۷۰)□ «فری آن فریبنده زلفین مشکین ـ فری آن فروزنده رخسار دلبر.» (دیوان فرخی، ۱۴۷)□ «رخ نازنین میوشان همه زیر زلف مشکین ـ بگذار روز و شب را ز هم امتیاز باشد.» (سروش اصفهانی) مشکسار= خوشبو شده از بوی مشک: «همی‌برد هر شیر جنگی شکار ـ گرفته به بر آهوی مشک سار.» (اسدی) مشک‌سای، مشک‌سایی و مشک سایدن = خوش‌بو سازندهٔ اطراف و چیزها و عطر افشانی: «تاب بنفشه می‌دهد طرهٔ مشک‌سای تو ـ پردهٔ غنچه می‌درد خندهٔ دلگشای تو.»(دیوان حافظ، ۴۷۷)□ «یکی دختری بود کز دلبری ـ پری را به رخ کردی از دل بری/ مهش مشک‌سای و شکر می‌فروش ـ دو نرگس کمانکش دو گل درع پوش.» (گرشاسب‌نامه ، ۲۲) مشک سای در معنی سیاه به رنگ مشک هم هست: «فلک تا نشد بر سرش مشک‌سای ـ نیامد ز ناوردگه باز جای.» (شرفنامه ، ۴۵۲)□ «همی تا بود در سرای بزرگان ـ چو سیمین بتان لعبتانِ سرایی/ کند چشمشان از شبه مهره‌بازی ـ کند زلفشان بر سمن مشک سایی.» (دیوان فرخی، ۳۷۳)□ «غلامان را بگو تا عود سوزند ـ کنیزک را بگو تا مشکساید.» (کلیات سعدی ، ۵۱۱) مشکین سرشت = به مشک سرشته: «چنان‌که گر به حلب مجلس تو یاد کنند ـ سرشته مشک شود خاک بر زمین حلب.» (دیوان فرخی ،

بوهای خوش در ادب فارسی

۱۸) مشکین سریر= اورنگ سیاه، کنایه از تابوت است: «چو مشکین سریرم درآید به خاک ـ به مشکوی پاکان برد جان پاک.»(نظامی) سلسلهٔ مشکین، کنایه از زلف خوش‌بو است: «عقل دیوانه شد آن سلسلهٔ مشکین کو ـ دل ز ما گوشه گرفت ابروی دلدار کجاست.» (دیوان حافظ، ۲۰۸) مشکین سنان، کنایه از مژگان معشوق است: «نیزه بالاست خون غمزهٔ تو ـ که به مشکین سنان همی‌ریزد.» (دیوان خاقانی، ۴۶۸) مشک‌سود= آغشته به مشک: «چندان خمار درد محبت نداشتم ـ بوی گلی که زخم مرا مشک‌سود کرد.» (دیوان بیدل ، ۵۱۱) مشک سوده= مشک ساییده : «نظارگان تو از دو لب و خط توهمی ـ برند قند به خروار و مشک سوده به من.» (دیوان عنصری، ۲۳۱) مشک سیاه/ سیه، مشک خشک را گویند: «آن کیست که پیرامن خورشید جمالش ـ از مشک سیه دایرهٔ نیمه کشیدست.» (کلیات سعدی ، ۴۳۴)□ «چون برافشاند شب به سنت شاه ـ بر حریر سپید مشک سیاه.» (هفت پیکر، ۱۰۱) مشک شب = شب مانند مشک در سیاهی: «رنگ بشد ز مشک شب، بوی نماند لاجرم ـ باد بر آبگون صدف، غالیه‌سای تازه بین.» (دیوان خاقانی، ۴۵۸) مشک سارا، مشک خالص را گویند: «زهی فزوده جمال تو زیب و آرا را ـ شکسته سنبل زلف تو مشک سارا را.» (دیوان رودکی، ۴۴۵) مشکین‌شکن = پیچ و خم زلف چون مشک : «و آن اسیران که به زنجیر خم زلف توانَد ـ هم به مشکین شکن زلف تو باشند اسیر.» (سوزنی) مشک‌شم = آنچه بوی مشک دهد: «اکنون صبای مشک‌شم ـ آرد برون خیل و حشم.» (ناصرخسرو) طراز مشک، کنایه از خط تازه رسته است: «ماه ترکستان طراز مشک بر دیبا کشید ـ مشک و دیبا را به قدر و قیمت اعلا کشید.» (دیوان عثمان مختاری، ۷۷) مشکین‌طناب، کنایه از زلف معشوق است: «ای کرده غارت منزلم، آتش زده آب و گلم ـ زلف تو در حلق دلم، مشکین‌طناب انداخته.» (دیوان خاقانی، ۶۶۱) مشکین‌عذار و مشک‌عذار، کنایه از زیباروی که خال سیاه دارد: «دستت همیشه مونس ژولیده زلف‌ها ـ چشمت همیشه ناظر مشکین‌عذارها.» (دیوان لامعی، ۷)□ «خورشید نماینده بتی، ماه جبینی ـ کافور بناگوش مهی، مشک‌عذاری.» (سنایی) عطسهٔ مشکین = عطسهٔ خوش‌بو چون مشک: «بر تربتش که تبت چین شد چو بگذری ـ از بوی نافه عطسهٔ مشکین زند مشام.»(دیوان خاقانی، ۳۰۳) مشک‌فروش و مشک فروشی:«ناف شب از مشک‌فروشان اوست ـ ماه نو از حلقه به گوشان اوست.» (مخزن‌الاسرار، ۶)□ «رایگان مشک‌فروشی نکند هیچ کسی ـ ور کند هیچ کسی زلف دو تای تو کند.»(دیوان منوچهری، ۲۷) قلم ر به مشک آغشته می‌کردند و چیزی می‌نوشتند تا خط، بوی خوش گیرد: «کاغذ به دست کردم و برداشتم قلم ـ والوده کرد نوک قلم را به مشک ناب.»(دیوان انوری، ۲۹)□ «اگر باور نمی‌داری رو از صورتگر چین پرس ـ که مانی نسخه می‌خواهد ز نوک کلک مشکینم.» مشک به کافور بدل شدن، کنایه از پیر شدن است: «زمانه زرّ و گل بر روی من ریخت ـ همان مشکم به کافور اندرآمیخت.» (ویس و رامین)□ «سرو تو جفت کمان شد هم نگردی محترز ـ مشک تو کافور گشت آخر نگیری اعتبار.» (دیوان جمال عبدالرزاق ، ۱۶۲)□ «چون شود مشک آدمی کافور ـ موی او را خدای خواند نور.» (هشت بهشت ، ۳۰۶)□ «موی من مشک بود و شد کافور ـ هر دو شادی‌فزا و غم‌پرداز.» (وحید دستگردی)□ «پیری، قامت چون تیر ایشان را کمان کرده و مشک عارضشان به کافور بدل گشته.» (فرج بعد شدت) مشکین کاکل= مشکین زلف: «بلبل و سرو و سمن یاسمن و لاله و گل ـ هست تاریخ وفات شه مشکین کاکل.» (حافظ) مشکین‌کلاه، کنایه از زلف و نیز انگور سیاه یا مشکین‌رنگ: «ز سر مستی انگور مشکین‌کلاه ـ برانگشت پیچیده زلف سیاه.» (اقبال‌نامه، ۲۳۴) مشکین‌کلاله= موی مجعد خوش‌بو: «آن نافهٔ‌مراد که می‌خواستم ز بخت ـ در چین زلف آن بت مشکین‌کلاله بود.» (دیوان حافظ، ۳۳۸) مشکین‌کمند، کنایه از گیسو و زلف: «جرمی نکرده حلقهٔ کوشش نگون سراست ـ آویخته به سایهٔ مشکین کمند او.» (دیوان خاقانی، ۳۶۷) مشک گل‌سپر، کنایه از زلف که بر چهرهٔ چون گل افتد: «چه سحرهاست که آن نرگس دژم داند ـ چه لعب‌هاست که آن مشک گل‌سپر دارد.» (دیوان عثمان مختاری، ۵۴) مرز مشکین‌سواد = سرزمینی که سواد آن چون مشک سیاه است: «نبشت آن سخن‌ها که بودش مراد ـ ز پیروزی مرز مشکین‌سواد.» (شرفنامه، ۳۶۴) در این بیت مرز مشکین‌سواد، کنایه از هندوستان است. مشکو و مشکوی= بتخانه و کنایه از حرم‌سرای پادشاهان است: «بهار زینت باغی نه باغ، بلکه بهار ـ بهارخانهٔ مشکوی و مشکبوی بهار.» (دیوان عنصری، ۱۰۳)□ «یکی بتخانهٔ آزر دوم بتخانهٔ مشکو ـ سه دیگر جنت‌المعدن چهارم جنت‌المأوی.» (منوچهری) مشک‌مو، مشکین‌مو، آن که مویی به رنگ و بوی مشک دارد، کنایه از زیباروی است: «خرامان در پی خورشید رویان ـ شد اندر حلقهٔ آن مشک‌مویان.» (جمشید و خورشید، سلمان ساوجی، ۶۱)□ «همی چه دانی ای ماهروی مشکین‌موی ـ که حال بنده ازین پیش بر چه سامان

بوهای خوش در ادب فارسی

بود.» (دیوان رودکی، ۴۵۵)□ «ساقی ماهروی مشکین‌موی ـ مطرب بذله‌گوی خوش‌الحان.» (هاتف اصفهانی)□ «چو دید آن رخ ماه روی اسپنوی ـ فرو هشته تا پای از مشک موی.» (شاهنامه، چاپ ژول مول، ۶۵۰/۲) مشک و دِرَم، کنایه از ستارگان است: «عروس سپهری چو کرد آشکار ـ رخ از کِلّهٔ سبز گوهر نگار/ پدید آمدش تاج سیمین ز خم ـ شبیش ریخت بر تاج مشک و درم.»(گرشاسب‌نامه، ۸۲) مشک ناب: «اسب و اشتر زر و سیم و جام و عود و مشک ناب ـ رام گیر و برفشان و برفراز و سوز و سای.»(دیوان منوچهری، ۱۰۸) مشک نافه= مشک خالص: «زر به خروار و مشک نافه به کیل ـ وز غلام و کنیز چندین خیل.» (هفت پیکر، ۱۳۲) نافه در معنی مشک: «ای خونبهای نافهٔ‌چین خاک راه تو ـ خورشید سایه‌پرور طرف کلاه تو.» (دیوان حافظ، ۴۷۵)□ «به بوی نافه‌ای کاخر صبا زان طره بگشاید ـ ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دل‌ها.» (حافظ)□ «نه من ز دل نه دل از حال من خبر دارد ـ چو نافه‌ای که فتد از رمیده آهویی.» (صائب)□ «ز خود دور افکند چون نافه صائب سایهٔ خود را ـ غزال وحشی دامان این صحراست تنهایی.» (صائب) نافه‌گشای = عطرانگیز و مشک‌افشان: «آفرین بر قلم نافه‌گشایت صائب ـ که ز تردستی او ملک سخن آبادست.» (صائب)□ «چون دم صبح گشت نافه‌گشای ـ عود را سوخت خاک صندل‌سای.» (هفت پیکر، ۱۸۸) نافه‌گشایی = عطرپراکنی: «خواهم از زلف بتان نافه‌گشایی کردن ـ فکر دور است همانا که خطا می‌بینم.» (دیوان حافظ، ۴۳۸)□ «به ادب نافه‌گشایی کن از آن زلف سیاه ـ جای دل‌های عزیزست به هم بر مزنش.» (دیوان حافظ، ۳۸۳) مشکین دهان، مشکین‌نفس و مشکین‌دم= آن‌که دهانش خوشبو چون مشک است: «تو عنبرین نفس به سر روضهٔ رسول ـ وز یاد تو ملایکه مشکین دهان شده.» (دیوان خاقانی، ۴۰۲)□ «ای صبا گر بگذری بر ساحل رود ارس ـ بوسه زن بر خاک آن وادی و مشکین کن نفس.»(دیوان حافظ، ۳۷۴)□ «خوشا شهر تبریز مشکین‌نفس ـ خوشا ساحل سبز رود ارس.» (ملک‌الشعرای بهار)□ «خجسته بازگشاده دهان مشکین‌دم ـ گشاده نرگس چشم دژم ز خواب و خمار.»(دیوان عنصری، ۱۰۴) مشک‌نقاب = کسی که روی خود را با نقاب سیاه پوشیده است: «نماز شام که در شب نقاب بست به مشک ـ رسید نزد من آن ماه روی مشک‌نقاب.» (امیر معزی) مشک‌نکهت = دهان خوش‌بوی چون مشک: «دهان صبا مشک نکهت شد از می ـ به بوی می اندر صبا می‌گریزم.» (دیوان خاقانی، ۲۸۸) مشکین‌هلال، کنایه از ابروی محبوب است: «نرگس پیمان شکن در سایهٔ مشکین هلال ـ غنچهٔ شکرفشان پیرایهٔ درّ خوشاب.» (دیوان امامی هروی، ۷۴) مشک تر، از انواع خوب مشک است: «نافهٔ چین زلف تو ـ لطمه به مشک تر زند.» (ایرج میرزا)□ «نافهٔ نامی که نافهٔ مشک تر و نسخهٔ خط دلبر بود، در بهترین وقتی و خوش‌ترین وجهی رسید.» (منشآت قائم‌مقام) طرهٔ مشکین = موی پیشانی مشکین هم به رنگ هم به بو: «با جمالش داد هر جا دست بیعت آفتاب ـ طرهٔ مشکین او هم تازه کرد ایمان شب.» (بیدل)□ «به مشکین‌طره تن پوشید شیرین ـ به هر مرغوله پیدا، سیمگون بر.» (فتحعلی خان صبا)

بوهای خوشِ ترکیبی:

۱ـ دستنبو؛ دست بویه، گلوله‌ای از عنبر و مشک و دیگر عطریات که به دست گرفته ببویند. هر میوهٔ خوش‌بوی چون خیارک (میوه‌ای کوچک‌تر از خربزه) را نیز به دست گرفته ببویند، دستنبو گویند: «در دست کمال آن مطهر ـ دستنبوی‌ست خلد انور.» (خاقانی)□ «در کف بخت بلندش ز اختران ـ هفت دستنبوی زیبا دیده‌ام.» (دیوان خاقانی، ۲۷۲)□ «سرخ جامی چون شفق در دست و آن‌گه در صبوح ـ لخلخه از صبح و دستنبو ز اختر ساختند.» (دیوان خاقانی، ۱۱۱)□ «دانهٔ نار بهشت و دستنبوی باغ ارم به ودیعت سته.» (منشآت خاقانی، ۱۸۶)□ «همه گفتار خوب و بی‌کردار ـ بی‌مزه و بس نکو چو دستنبو.» (ناصرخسرو)□ «بودم از گنج نهانی بی‌خبر ـ ورنه دستنبوی من بودی بتر.» (مولوی)

۲ـ شمامه؛ گلوله‌ای به شکل گوی، مرکب از چیزهای خوش‌بوی که به دست می‌گرفتند و می‌بوییدند و بیشتر در مجالس بزرگان از آن استفاده می‌شد: «می به سفال خام نوش، اینت چمانهٔ طرب ـ لب به کلوخ خشک مال، اینت شمامهٔ طری.» (دیوان خاقانی، ۴۲۰)□ «از چنگ خیال پر سماتی ـ وز باده دماغ پر شمامه.» (دیوان انوری، ۷۲۱)□ «همی فروشد شمّامه‌ای ز مشک سیاه ـ همی برآمد شمعی ز عنبر اشهب.» (دیوان فرخی،۹) شمامهٔ معنبر= گلوله‌ای از عنبر: «خنک نسیم معنبر شمامهٔ دلخواه ـ که در هوای تو برخاست بامداد پگاه.» (دیوان حافظ، ۴۸۰) شمامهٔ کافور= گلوله‌ای از کافور: «صبح آمد و علامت مصقول برکشید ـ وز آسمان شمامهٔ کافور بردمید.» (کسایی مروزی، ۷۲)□ «ز توده نافهٔ مشک و شمامهٔ کافور ـ شده نسیم صبا همچو طبلهٔ عطار.» (دیوان عنصری، ۷۶)□ «برجیس چون شمامهٔ کافور پر عبیر ـ کیوان چو بر بنفشه ستان برگ

بوهای خوش در ادب فارسی

ارغوان.» (دیوان انوری، ۳۶۲) شمامهٔ عود= دستنبوی خوش‌بو که از عود باشد: «عبیر تربت او بهتر از نسیم بهار ـ شمیم روضهٔ او خوش‌تر از شمامهٔ عود.»(دیوان ابن حسام، ۱۳۵) شمامهٔ کرم= بوی خوش‌کرم: «یارب کی آن صبا بوزد کز نسیم آن ـ گردد شمامهٔ کرمش کارساز من.» (دیوان حافظ، ۲۷۶)

۳ـ عبیر؛ نام مادهٔ خوش‌بویی است که از صندل، گلاب، مشک و زعفران سازند: «نشسته به هر جای رامشگران ـ گلاب و می و مشک با زعفران.» (فردوسی)□ «گلی خوشبوی در حمام روزی ـ رسید از دست محبوبی به دستم/ بدو گفتم که مشکی یا عبیری ـ که از بوی دلاویز تو مستم.» (کلیات سعدی، ۳۰)□ «ز عطر حور بهشت آن نفس برآید بوی ـ که خاک میکدهٔ ما عبیر جیب کند.»(دیوان حافظ، ۱۸۹)□ «نگر به لاله و طبع بهار رنگ پذیر ـ یکی به رنگ عقیق و دگر به بوی عبیر.» (دیوان عنصری، ۳۵)□ «همی نثار کند ابر شامگاهی در ـ همی عبیرکند باد بامدادی آس.» (دیوان منوچهری، ۵۷)□ «خاریم و طربناک‌تر از باد بهاریم ـ خاکیم و دلاویزتر از بوی عبیریم.» (جاودانهٔ رهی معیری، ۲۱۵) عبیر سوده و عبیر بیخته: «گرد راه و آفتاب معرکه نزدیک تو ـ خوش‌تر از گرد عبیر سوده و ظل ظلیل.» (فرخی)□ «بسان چندن سوهان زده بر لوح پیروزه ـ به کردار عبیر بیخته بر صفحهٔ مینا.» (دیوان فرخی،۱) عبیر آمودن = با خوشبویی آمیختن: «سواد مکتب او بر بیاض مشک افشاند ـ لعاب خامهٔ او بر ورق عبیر آمود.» (دیوان ابن حسام، ۱۳۵) عبیرآمیز= خوشبو و معطر: «خیال خال تو با خود به خاک خواهم برد ـ که تا ز خال تو خاکم شود عبیر آمیز.» (دیوان حافظ، ۳۷۳)□ «میان جعفرآباد و مصلی ـ عبیرآمیز می‌آید شمالش.» (دیوان حافظ، ۳۸۲) عبیرفشان و عبیرافشان : «صبا عبیرفشان گشت ساقیا برخیز ـ دَهات شمسته کَرْمِ مُطیبِ زاکی.» (حافظ)□ «عبیرافشان نسیمی کاین چنین مدهوشم از بویش ـ زِ عطرستان آن گیسوی عنبربار می‌آید.» (دیوان محتشم، ۳۸۶) عبیرافشانی: «تا عبیرافشانی زلف تو را نظّاره کرد ـ نکهت پیراهن یوسف گریبان پاره کرد.»(صائب) عبیر زلف،کنایه از بوی خوش زلف محبوب است: «ای دل عبیر زلفش در دست ما کی افتد ـ گردی مگر ز کویش در وجه ما نشیند.» (دیوان عماد فقیه، ۹۷) عبیرسا= معطر: «به نسیم زلف عبیرسا، دل خسته را مددی دهی ـ به وصال صبح رخ چو روز، شب هجر ما سحری کنی.» (دیوان ابن‌حسام، ۳۶۸) عبیرسرشت = آمیخته با عبیر: «خاکش از بوی خوش عبیرسرشت ـ صحنش از خرمی چو باغ بهشت.» (هشت بهشت، ۱۸۲) عبیر و عود بر آتش نهادن، کنایه از خوشبو کردن است: «به بزم من منه اهلی عبیر و عود بر آتش ـ چو دل می‌سوزد از بویش، ز صد عود و عبیرم به.» (اهلی شیرازی) عبیرین: «دوش آن زمان که طرهٔ شب شانه کرد چرخ ـ موی سپید دهر عبیرین خضاب کرد.» (دیوان خاقانی، ۱۵۶) عبیرین لعاب، کنایه از مرکب قلم است: «مار زرینش نوش مهره دهد ـ چون عبیرین لعاب می‌چکدش.»(دیوان خاقانی، ۸۹۳)

۴ـ غالیه؛ ترکیبی از چند بوی خوش، چون مشک، عنبر، کافور، روغن البان، حسن لبه و عرق‌های خوشبو چون گلاب و بیدمشک است. برخی آن را از مخترعات جالینوس دانسته‌اند و برخی نیز گویند، عبدالله بن جعفر این مادهٔ معطر را برای معاویه هدیه برد. معاویه قیمت آن را پرسید. چون قیمتش گفتند، گفت : غالیةٌ (= گران است) و از آن پس این نام بر او ماند، اما حدیثی نیز از عایشه از سوی رسول اکرم (ص) یاد شده که آغاز آن چنین است: «کنت اغلل لحیة رسول‌الله(ص) باالغالیة...[=داشتم ریش رسول خدا(ص) را غالیه می‌بستم]، که در صورت درستی این حدیث، گفتهٔ نخست درست نمی‌نماید. غالیه مصارف دارویی نیز داشته است: «آن که بر نسترن از غالیه خالی دارد ـ الحق آراسته خلقی و جمالی دارد.» (کلیات سعدی، ۴۷۴)□ «گر غالیه خوشبو شد در گیسوی او پیچید ـ ور وسمه کمانکش شد در ابروی او پیوست.» (حافظ)□ «در دو دستم عنبرست و در مشامم غالیه ـ در دهانم انگبین و در کنارم لاله‌زار.» (دیوان عنصری، ۱۱۸)□ «طره چون غالیه گرد سمنش حلقه زده ـ خه به نام ایزد یارب که چه سودا دارد.» (دیوان جمال عبدالرزاق،۹۷)□ «نرگس همی در باغ در، چون صورتی از سیم و زر ـ وان شاخه‌های مورد تر چون گیسوی پر غالیه.» (دیوان منوچهری، ۱۰۱) غالیه‌آسا= آنچه که سیاه به رنگ غالیه باشد: «شبه‌اش غالیه‌آسا و شبش غالیه‌سا ـ عنبرش غالیه‌بوی و قمرش غالیه پوش.» (دیوان خواجو، ۳۰۷) غالیه‌آگین= خوشبو: «برده نسیمت باد به بستان ـ کرده چمن را غالیه‌آگین.»(دیوان عماد فقیه، ۲۲۹) غالیه‌آمیز= آمیخته با بوی خوش: «سپیده نافه‌گشای است و باد غالیه‌افشان ـ شراب مشک نسیم است و مشک غالیه‌آمیز.» (دیوان خواجو، ۴۵۱) غالیه‌بار = معطر: «مگر که غالیه می‌مالی اندر او گه‌گاه ـ وگرنه از چه چنان تافته‌ست و غالیه‌بار.» (دیوان فرخی، ۵۸) غالیه‌بو: «بخواب دوش چنان دیدمی که زلفینش ـ گرفته بودم و دستم هنوز غالیه‌بوست.» (کلیات سعدی، ۴۴۵)□ «من و آن جعد موی غالیه‌بوی ـ من و آن ماهروی حورنژاد.»

بوهای خوش در ادب فارسی

(دیوان رودکی، ۴۶۰) غالیه‌پردازی کردن، کنایه از عطر پراکنی کردن است: «نو عروس گل سوری ز نسیمت خجل‌ست ـ گرچه مشاطهٔ او غالیه‌پردازی کرد.» (دیوان عماد فقیه، ۱۱۸) غالیه خط، کنایه از خط عذار محبوب که سیاه است: «آن غالیه‌خط گر سوی ما نامه نوشتی ـ گردون ورق هستی ما در ننوشتی.» (دیوان حافظ، ۴۹۶) غالیه‌دان = ظرفی که غالیه در آن گذارند و کنایه از زنخدان محبوب : «دهن چو غالیه‌دانی و سی ستارهٔ خرد ـ به جای غالیه اندر میان غالیه‌دان.»(دیوان فرخی، ۲۷۳) غالیه‌رنگ = رنگ سیاه: «چون حنا کز سفر هند شود غالیه‌رنگ ـ خون دل مشک در آن حلقهٔ گیسو گردد.» (صائب) سفر حنا به هند، کنایه از سیاه شدن حنا است. «زره‌خود به رخ بر چه نهی خیره که هست ـ رخ گلگون تو زیر زره غالیه‌رنگ.» (دیوان فرخی، ۲۰۴)□ «انگور به کردار زنی غالیه‌رنگ‌ست ـ و او را شکمی همچو یکی غالیه‌دان‌ست.» (دیوان منوچهری، ۱۳) غالیه‌سا و غالیه‌سای= خوشبو کننده: «مگر تو شانه زدی زلف عنبرافشان را ـ که باد غالیه‌ساگشت و خاک عنبربوست.»(دیوان حافظ، ۲۳۴)□ «بابلی کرد نتاند به دل مرده دلان ـ آن‌که آن زلف خم غالیه‌سای تو کند.» (دیوان منوچهری، ۲۷) غالیه‌زلف = آن‌که زلف سیاه دارد و کنایه از زیبارو است: «چو باغ پر شکفه مجلس تو خرم باد ـ به روی غالیه زلفان یاسمین غبغب.» (دیوان فرخی، ۱۰) غالیه‌سان= سیاه و تیره چون غالیه: «صورتگر اشجار ز عکس گل و نسرین ـ سیمای سمن داد شب غالیه‌سان را.» (دیوان بابافغانی، ۲) غالیه‌سایی= خوشبوسازی: «تا سنبل تو غالیه‌سایی نکند ـ باد سحری نافه‌گشایی نکند.» (دیوان مهستی گنجوی، ۲۸) غالیه‌سیما= سیاه به رنگ غالیه: «بر عارض سفید سحر از سواد شام ـ خالی سیاه، غالیه سیما نهاده‌ای.» (دیوان ابن حسام، ۱۸) غالیه‌فام = سیاه به رنگ غالیه: «همه با جعدهای مشکین بوی ـ همه با زلف‌های غالیه‌فام.» (دیوان فرخی، ۲۲۴) غالیه‌گون= سیاه رنگ: «برنایی بیامد در غایت زیب و جمال و نهایت کمال خطی غالیه‌گون از عذارش دمیده و نهال قدش بر جویبار حسن سرکشیده.» (حکمة‌الاشراق سهروردی) غالیه‌نقاب= نقاب سیاه به رنگ غالیه: «گفتم که منخسف شده طرف مهت ز جعد ـ گفتا خسوف نیست مه از غالیه‌نقاب.»(دیوان عنصری، ۱۰) غالیهٔ مراد، کنایه از بوی خوش محبوب است: «مجلس بزم عیش را غالیهٔ مراد نیست ـ ای دم صبح خوش نفس نافهٔ زلف یار کو.» (دیوان حافظ، ۴۷۹) غالیه‌موی = مویی سیاه و خوش‌بو چون غالیه: «هوای صحبت آن ماهروی غالیه‌موی ـ هوای خدمت آن خواجهٔ بزرگ نسب.» (دیوان فرخی، ۱۷)

۵ ـ گلاب؛ عرق گل سرخ/گل محمدی است. گل سرخ نیز از خوی بدن رسول اکرم(ص) است. در حدیث آمده که، ان النبی(ص) قال لیلة اسری بی‌الَی السماء، سقط الی‌الارض مِن عَرَقی فَنَبَتَ منه‌الوَرْد، فمن ارادَ أن یَشُمَّ رائحتی فَیَشُمَّ الوَرْد. مولانا نیز در این باره گوید: «اصل و نهال گل عرق لطف مصطفاست ـ زان صدر بدر گردد آن‌جا هلال گل.» گلاب یزدی، صفاهان، کاشان و عراقی از بهترین نوع گلاب هستند: «خوی به دامان از بناگوشش بگیر ـ تا بگیرد جامه‌ات بوی گلاب.» (کلیات سعدی، ۴۲۱)□ «در کار گلاب و گل حکم ازلی این بود ـ کاین شاهد بازاری وان پرده‌نشین باشد.»(دیوان حافظ، ۳۰۲)□ «به هفت آب، دهن از شراب می‌شویم ـ دگر ز توبه به مشک و گلاب می‌شویم.» (صائب)□ «رسم او حسن بهار و لفظ او قدر شکر ـ خلق او بازار مشک و خوی او بوی گلاب.» (دیوان فرخی،۸)□ «گلاب صفاهان و مشک طراز ـ سر نافهٔ شیشه را کرده باز.» (نظامی) گلاب‌افشانی = گلاب پاشیدن: «بامدادان کنم از دیده گلاب‌افشانی ـ کآتشین آینه عریان به خراسان یابم.» (دیوان خاقانی، ۲۹۵) گلاب‌فشان = گلابریز: «گر چشم ما گلاب‌فشان شد حق‌ست از آنک ـ دل‌های ماست آینه‌گردان صبحگاه.»(دیوان خاقانی، ۳۷۵) گلاب سان= مانند گلاب: «تا درد سرم فرو نشاند ـ این اشک گلاب‌سان مرا بس.» (دیوان خاقانی، ۵۱۰) گلابدان= ظرف گلاب: «مهر از سر نامه برگرفتم ـ گویی که سر گلابدان ست.» (سعدی)□ «نوز گل اندر گلابدان نرسیده ـ قطره بر او چیست چون گلاب مصعد.» (دیوان منوچهری، ۲۲) گلابزن = گلابدان: «هین که گذشت وقت گل سوی چمن نگاه کن ـ روح نسیم صبح بین ابر گلابزن نگر.» (عطار) گلابگر= گلاب گیرنده: «گل گفت به از لقای من رویی نیست ـ چندین ستم گلابگر باری چیست/ بلبل به زبان حال با او گفتا ـ یک روز که خندید که سالی نگریست.» (خیام) گلاب عبهری = گلاب نرگسی، در شعر خاقانی، کنایه از شراب خوش‌بو و خوش‌رنگ چون نرگس است. در طب قدیم برای رفع درد سر از گلاب استفاده می‌کردند: «از نوحهٔ جغدالحق ماییم به درد سر ـ از دیده گلابی کن درد سر ما بنشان.»(دیوان خاقانی، ۳۵۸)□ «ما به تو آورده‌ایم درد سر ار چه بهار ـ درد سر روزگار برد به بوی گلاب.» (دیوان خاقانی، ۴۳) برای خوش‌بوتر شدن شراب در آن گلاب می‌ریختند: «شراب ارغوانی را گلاب اندر قدح ریزیم ـ نسیم عطر گردان را شکر در مجمر اندازیم.» (دیوان حافظ، ۴۵۱)

بوهای خوش در ادب فارسی

۶ ـ ند؛ بوی خوشی است که از ترکیب عنبر، مشک و عود به دست می‌آید. مقوی دل و دافع سموم است: «رنگ و رخ لاله را از ند و عود است خال ـ شمع و گل زرد را از می و مشک است شم.» (دیوان منوچهری، ۷۰)□ «و آن نسترن چو ناف بلورین دلبری ـ کاو ناف را میانه پر از ند کند همی.»(منوچهری)□ «شمهٔ خلق تو است آنک او را ـ نکهت عنبر و ند نیست ندید.» (سوزنی)□ «هوای او بد شاهین دل از برم بربود ـ که چنگ شاهین از مشک بود و عنبر و ند.»(سوزنی) گویی گردن قمری ، فاخته و کبک خوش‌بو است: «گردن هر قمریی معدن جیمی ز مشک ـ دیدهٔ هر کبککی مسکن میمی ز دم.» (منوچهری)□ «تیغ سیم از دهن طوطی گویا بکنید ـ طوق مشک از گلوی قمری نر بگشایید.» (دیوان خاقانی، ۱۶۰)□ «مرغک خطّاف را عنبر بماند در گلو ـ چون به خوردن قصد سوی عنبر شهبا کند.» (دیوان منوچهری، ۲۶) «فاخته راست به کردار یکی لعبگرست ـ درفکنده به گلو حلقهٔ مشکین رسنا.» (دیوان منوچهری، ۱)□ «کبک چو طالب علمست و درین نیست شکی ـ مسأله خواند تا بگذرد از شب سه یکی/ بسته زیر گلو از غالیه تحت‌الحنکی ـ ساخته پایک‌ها را ز لکاموزگکی.»(دیوان منوچهری،۱۸۹)

از جمله **گیاهان و گل‌های خوش‌بو**، آویشن، اسپرغم، بنفشه، بیدمشک، ریحان، زعفران، سنبل، سوسن، سیسنبر، شب‌بو، شنبلید، ضیمران، قرنفل، گل سرخ، مورد، نرگس ،نسرین ، نیلوفر و یاسمن هستند:

۱ ـ آویشن/ آویش/ آوشن/ آویشه/ آویشنه؛ که نوعی گیاه از تیرهٔ نعناعیان با گل‌های سفید یا گلی و برگ‌های کوچک بیضوی و نوک‌تیز است. گل آن معطر است. آویشن را پودنهٔ بری یا پودنهٔ صحرایی و کوهی معنی کرده‌اند. این گیاه خواص طبی نیز دارد و برای تقویت معده و بینایی و رفع خستگی مفید است. ناصرخسرو گوید: «چکنی دنیا بی‌دین و خرد زیراک ـ خوش نباشد بی‌نان زیره و آویشن.»

۲ـ اسپرغم؛ که در اشعار شاعران به شکل‌های گوناگون از قبیل شاهسپرغم، اسپرهم، اسپرم، شاه اسپرم، شاه اسپرهم، شاه اسفرهم و شاه سپرهم آمده، به معنی ریحان، مطلق گیاهان خوش‌بو، سلطان‌الریاحین و معروف به نازبو است. بوی آن برطرف کنندهٔ درد سر محرورین (گرم مزاج‌ها) است: «بتهٔ شاسپرم تا نکنی لختی کم ـ ندهد رونق و بالنده و بویا نشود.» (منوچهری)□ «آن برگ‌های شاسپرم بین و شاخ او ـ چون صد هزار همزه که برطرف مد بود.» (منوچهری)□ «شاه اسپرم چو شاخ کشیده به گرد خویش ـ چون قبهٔ زمرد بر شاخکی نزار/ ـ سبز جامه‌ای که چو بر ما کند گذر ـ از ساق برکشد به کتف دامن ازار.» (بهرام سرخسی)□ «زان که بستان شده از حسن به سان مشکوی ـ زان که صحرا شده از نقش به سان ارتنگ/ مرغزار و کهسار از سپرغم و خیری ـ راست چون سینهٔ طاوس شد و پشت پلنگ.» (مسعود سعد سلمان)□ «چو زلف او ندهد بوی هیچ اسپرغم ـ چو روی او ندهد هیچ روزگار نگار.» (قطران تبریزی)

۳ ـ بنفشه ← گیاهان در ادب فارسی

۴ ـ بیدمشک؛ «بر ارغوان قلادهٔ یاقوت بگسلی ـ بر مشک بید نایژهٔ عود بشکنی.» (منوچهری)□ «نه بوی‌ست با حلهٔ مشک‌بیدش ـ نه رنگ‌ست با کلهٔ ارغوانش.»(عنصری)□ «طبع پر گرد و مشک‌بید همه ـ راست چون عنکبوت پرده تنید.»(مسعود سعد)□ «ز جور زمستان به پیش بهار ـ به بازوی پر خون درون بید سرخ/ بدرید بر تن سلب مشک بید ـ بزد دشنه زین غم هزاران هزار.»(ناصرخسرو)□ «سر برآورد از کمین‌گه گربه‌بید از بهر صید ـ چون همی بینی که پای بط برآمد از چنار.»(ابن یمین) (← گیاهان در ادب فارسی)

۵ ـ ریحان؛ که همان شاهسپرم/ سپرغم و گیاهی علفی از تیرهٔ نعناعیان است. برگ‌هایش سبز شفاف، بیضوی و گل‌هایش معطر و به رنگ‌های سفید، گلی و گاهی بنفش است. ریحان به معنی هر گیاه خوش‌بو است: «به دل برخور ز بت‌رویی که او را خوانده‌ای دلبر ـ به‌بر درکش نگارینی که نامش کرده‌ای جانان/ گهی از دست او می‌خور گهی از دولبش برخور ـ گهی از روی او گل چین گهی از زلف او ریحان.» (فرخی)□ «چه چیزست آن خط مشکین و آن لب ـ که دارد رنگ راح و بوی ریحان.» (عنصری)□ «دامنی گل و ریحان و سنبل و ضیمران فراهم آورده.» (سعدی)□ «گر تو مشک و عنبری را بشکنی ـ عالمی از فیح ریحان پر کنی.» (مولوی)□ «وگر دشوار می‌بینی مشو نومید از آسانی ـ که از سرگین همی‌روید چنین خوش‌بوی ریحانی.» (ناصر خسرو)□ «از روزی که سر نیزهٔ قراولان شاهی در باغ پرگل و ریحان نشاط درخشیدن گرفت.» (حسنک وزیر، مهدی حمیدی)

۶ ـ زعفران؛ گیاهی از تیرهٔ زنبقی‌هاست. پیازهای آن سخت و مدور و پوشیده از غشاهای نازک و قهوه‌ای است. گل‌های آن منظم، گلبرگ‌هایش بنفش یا گلی یا ارغوانی است. قسمت مورد استفادهٔ این گیاه ناحیهٔ انتهایی خامه و کلالهٔ آن است که به نام زعفران خرید و فروش می‌شود. عطر زعفران قوی و طعمش

بوهای خوش در ادب فارسی

تلخ و کمی تند است. زعفران گونه‌های مختلف چون زعفران سفید و زعفران زرد دارد و به عنوان گل زینتی کاشته می‌شود. خاصیت خنده‌آوری دارد و مقوی قلب و ضعیف کنندهٔ معده است. زعفران را در زمان‌های کهن، زیرپای شاهان و بزرگان می‌ریخته‌اند، چنان‌که فردوسی در داستان پذیره شدن ایرانیان از بهرام گور گوید: «درم ریختند از کران تا کران ـ همان مشک و دینار و هم زعفران.» وی در داستان شکار رفتن خسرو و دیدن شیرین سروده: «دو صد مرد بر ناز فرمانبران ـ ابا دستهٔ نرگس و زعفران.»□ «گر رخ من زرد کرد از عاشقی گو زرد کن ـ زعفران قیمت فزون از لالهٔ حمرا کند.» (منوچهری)□ «گفتم به آب دیدهٔ من روی تازه کن ـ گفتا به آب تازه توان داشت بوستان/ گفتم به روی روشن تو روی برنهم ـ گفتا نه آب گل ببرد رنگ زعفران.» (فرخی)□ «به دو چیز گیرند مر مملکت را ـ یکی پرنیانی یکی زعفرانی.» (دقیقی طوسی) در ساختن عبیر، از زعفران استفاده می‌کردند: «نشسته به هر جای رامشگران ـ گلاب و می و مشک با زعفران.» (فردوسی) دربارهٔ خاصیت خنده‌آوری زعفران خاقانی گوید: «گر کسی را زعفران شادی فزاید گو فزای ـ چون تو با غم خو گرفتی زعفران کس مخور.»

۷ـ سنبل ← گیاهان در ادب فارسی

۸ ـ سوسن ← گیاهان در ادب فارسی

۹ـ سیسنبر/ سوسنبر؛ گیاهی از تیرهٔ نعناعیان است. ساقهٔ آن مانند نعناع چهارگوش، برگ‌های آن دراز و دندانه‌های اره‌ای شکل دارد. گل‌های آن خوش‌بو و رنگ آن‌ها قرمز یا کم وبیش ارغوانی مایل به بنفش است. آن را به سبب بوی تندش، نمام‌الملک نیز گویند. سیسنبر دو خاصیت دارد: اگر آن را به مقدار کم مصرف کنند، خاصیت بی‌حس کننده، مسکن و ضد تشنج دارد و اگر به مقدار زیاد مصرف کنند، برعکس موجب تقویت اعصاب و هاضمه می‌شود: «تیغ‌های کوه ازو پر لاله و پر سوسن‌ست ـ مرزهای باغ ازو پر سنبل و سیسنبر است.»□ «چو کودک تا جهان پیر بازی می‌کند بر خاک ـ زگردش کور و کر شد چشم نرگس گوش سیسنبر.» (عثمان مختاری)□ «قامت او سرو و رخ نسرین و خط سیسنبرست ـ دیده‌ای سروی که بر نسرین سیسنبر دهد.»(امیرمعزی)□ «برهمنان را چندان که دید سر ببرید ـ بریده به سر آن کز هدی بتابد سر/ ز خون کشته کز آن بتکده به دریا راند ـ چو سرخ لاله شد آبی چو سبز سیسنبر.» (فرخی)

۱۰ ـ شب‌بو/ شب‌بوی؛ گیاهی از تیرهٔ صلیبیان (چلیپایان) است. چهار گلبرگ دارد، به شکل صلیب، شش پرچم دارد که دو عدد آن کوچک‌تر از چهارتای دیگر است. گل‌هایش معطر، زرد، سفید، نیلگون و به دیگر رنگ‌ها نیز هست. از گل‌های زینتی است. گونه‌های مختلفی چون شب‌بوی سلطانی، شب‌بوی هراتی، شب‌بوی درختی و شب‌بوی زرد دارد. به شب‌بوی زرد بیشتر از گونه‌های دیگر در ادبیات فارسی توجه شده است و به نام خیری اصفر، گل خیری و گل گاوچشم نیز نامیده شده است. این گل در روز بوی کمی دارد. اما در شب، بوی آن فراوان است: «ز زلف تو برده‌ست شب‌بوی بوی ـ ازو گشت پر مشک مشکوی کوی.» (عنصری)□ «سنبل و شب‌بوی را زان مشک مویان رفته جاه ـ مشتری و زهره را زان ماهرویان رفته آب.» (عثمان مختاری)□ «بر بوی این به باغ بخفتم هزار شب ـ تا بو که یابم از گل شب‌بوی بوی او.»(قطران تبریزی)□ «لای این شب‌بوها پای آن کاج بلند.» (هشت کتاب، ۲۷۲)□ «شبی از شب‌ها\گل شب‌بو\ خورجین پر بو را نگشود.»(محمد زهری)□ «لالهٔ لعل شد ز خون چشمم ـ خیری خشک شد ز کف رویم.»(مسعود سعد)□ «تا گل خیری بود چو روی معصفر ـ تا تن سنبل بود چو زلف مجعد.» (منوچهری)□ «خیری چو روی عاشق بیچاره از فراق ـ لاله چو روی دلبر می‌خواره از حیا.» (قطران تبریزی) در این جا گل زرد خیری به روی عاشق دلسوخته که از رنج دوری رویش زرد شده، تشبیه شده است. «بلای خیری و درد شقایق را پزشک آید ـ غم نسرین و گرم یاسمن را غمگسار آید.» (لامعی گرگانی)

۱۱ـ شنبلید ← گیاهان در ادب فارسی

۱۲ـ ضیمران/ ضومران/ ضومیران؛ که همان شاه اسپرغم است: «بوستان‌افروز پیش ضیمران ـ چون نزاری پیش روی فربهی.» (منوچهری)□ «بسته عمامه‌های خز سبز ضیمران ـ بشکست حقه‌های زر و در میوه‌دار.» (منوچهری)□ «به ضعف ضیمران تن به خم خیزرانش قد ـ به لون شنبلیدش رخ به رنگ یاسمینش بر.» (مسعود سعد)□ «لاله را با می عوض کن سیب را با نسترن ـ سرو را با گل بدل کن مورد را با ضیمران.» (عثمان مختاری)□ «شاخ زرین گشته از رنگ و فروغ باد رنگ ـ مرز مشکین گشته از بوی و نسیم ضیمران.» (قطران تبریزی)

۱۳ـ قَرَنفُل؛ گیاهی از ردهٔ دولپه‌ای‌ها است. برگ‌هایش کشیده، نوک تیز و گل‌هایش معمولاً قرمز یا صورتی است. گل‌های قرنفل به صورت دسته‌ای در انتهای ساقه قرار دارند. از گل‌های زینتی است که در باغچه‌ها کاشته می‌شوند: «آمد نسیم

سنبل با مشک و با قرنفل ـ و آورد نامهٔ گل باد صبا به صهبا.»(کسایی مروزی)□ «هر بوی که از مشک و قرنفل شنوی ـ از دولت آن زلف چو سنبل شنوی/ چون نغمهٔ بلبل از پی گل شنوی ـ گل گفته بود هر چه ز بلبل شنوی.» (سید حسن غزنوی)

۱۴ـ گل سرخ ← گیاهان در ادب فارسی

۱۵ـ مورد/ مرد که در پهلوی مرت گویند، درختچه‌ای از ردهٔ دو لپه‌ای‌ها و از تیرهٔ موردیان است. برگ‌های آن متقابل ، دایمی و به رنگ سبز شفاف و گل‌های آن سفید رنگ است. این گیاه در سواحل دریای مدیترانه و جنگل‌های شمال ایران و نواحی جنوب غربی، اطراف شیراز، لرستان، بلوچستان، یزد و اصفهان می‌روید. چوب آن، سخت و در منبت‌کاری به‌کار می‌رود. در عطرسازی نیز مصرف دارد. مصارف دارویی چون تقویت معده و درمان بیماری صرع هم دارد.: «گل صد برگ و مشک و عنبر و سیب ـ یاسمین سپید و مورد به زیب.»(دیوان رودکی، ۴۵۰)□ «نرگس همی در باغ در چون صورتی در سیم و زر ـ وان شاخه‌های مورد تر چون گیسوی پر غالیه.»(منوچهری) به مناسبت درهم پیچیدگی برگ‌هایش ، زلف و خط شاهدان را به آن تشبیه می‌کنند: «اژدها کردار پیچان در کف رادش کمند ـ چون عصای موسی اندر دست موسی گشته مار/ همچو زلف نیکوان خردساله تاب خورد ـ همچو عهد دوستان سالخورده استوار.» (فرخی)

۱۶ـ نرگس ← گیاهان در ادب فارسی

۱۷ـ نسرین ← گیاهان در ادب فارسی

۱۸ـ نیلوفر ← گیاهان در ادب فارسی

۱۹ـ یاسمن ← گیاهان در ادب فارسی

منابع: اردوایراف‌نامه ، ۲۵؛از این اوستا؛ اساطیر و فرهنگ ایران، ۴۶۰ـ۴۶۱؛ بندهش ، ۸۷، ۸۸ ؛تاریخ سیستان ؛ جاودانهٔ رهی معیری؛ جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی، ۲۱۸، ۲۸۴، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۴۰۱، ۴۵۶؛ حدودالعالم؛خسرو و شیرین؛ دیوان بابافغانی؛ دیوان بیدل؛ دیوان جمال عبدالرزاق ؛ دیوان حافظ،چاپ قزوینی و غنی؛ دیوان حافظ، چاپ انجوی؛ دیوان خاقانی؛ دیوان رودکی؛ دیوان شفیعای شیرازی؛ دیوان صائب؛ دیوان طبیب؛ دیوان عاشق اصفهانی؛دیوان عطار؛ دیوان عنصری؛ دیوان فرخی سیستانی؛ دیوان قطران تبریزی؛ دیوان منوچهری دامغانی؛ سیاه مشق ۴؛ شاهنامهٔ فردوسی؛ شعر انگور؛ فارسنامهٔ ابن بلخی؛ فرهنگ اشعار صائب؛ فرهنگ فارسی معاصب؛ فرهنگ لغات و تعبیرات خاقانی شروانی؛ فرهنگ‌نامهٔ شعری؛ کسایی مروزی ،زندگی، اندیشه و شعر او؛ کلیات سعدی؛ گزیده‌هایی از صور خیال در نثر فارسی ؛ گل و گیاه در ادبیات منظوم فارسی ؛ گیاه و سنگ ،نه‌آتش؛ لغت‌نامه، زیر عناوین؛مثنوی معنوی؛ هشت کتاب؛ هفت پیکر.

حجتی

بهاریه (ba.hā.ri.ye)، نوعی شعر است که به سبب فرارسیدن فصل بهار، در وصف زیبایی و شکوه آن و مناظر دلکش طبیعت در این فصل، می‌سرایند. به گفتهٔ مولوی: «بهار آمد، بهار آمد. بهاریات باید گفت ـ بگو ترجیع تا گویم شکوفه از کجا بشکفت.» بهاریه‌ها در قالب قصیده، غزل و مثنوی سروده می‌شوند، اما بیشتر تشبیب قصاید هستند که شاعران پس از آن‌ها، به مدح ممدوح خود می‌پردازند. شاعر معمولاً در این‌گونه اشعار، دیگران را به مغتنم شمردن این فصل و باده‌گساری و کامرانی و اغتنام جوانی دعوت می‌کند: «آمد بهار خرم با رنگ و بوی طیب ـ با صد هزار نزهت و آرایش عجیب/ شاید که مرد پیر بدین‌گه شود جوان ـ گیتی بدیل یافت شباب از پی مشیب.» (رودکی)□ «نوبهار آمد و آورد گل و یاسمنا ـ باغ همچون تبت و راغ بسان عدنا/ آسمان خیمه زد از بیرم و دیبای کبود ـ میخ آن خیمه ستاک سمن و نسترنا.»□ «وقت بهارست و وقت ورد مورّد ـ گیتی آراسته چو خلد مخلّد /گیتی فرتوت گوژپشت دژم روی ـ بنگر تا چون بدیع گشت و مجدد.»□ «هنگام بهارست و جهان چون بت فرخار ـ خیز ای بت فرخار، بیار آن گل بی‌خار.» (منوچهری)□ «باد نوروزی همی در بوستان بتگر شود ـ تا ز صنعش هر درختی لعبتی دیگر شود/ باغ همچون کلبهٔ بزاز پر دیبا شود ـ باد همچون طبلهٔ عطار پر عنبر شود/ سوسنش سیم سپید از باغ بردارد همی ـ باز همچون عارض خوبان زمین اخضر شود.»□ «نگر به لاله و طبع بهار رنگ‌پذیر ـ یکی به رنگ عقیق و دگر به بوی عبیر/ چو جعد زلف بتان شاخ‌های بید و خوید ـ یکی همه زره است و دگر همه زنجیر / درخت و دشت مگر خواستند خلعت ز ابر ـ یکی طویلهٔ گوهر دگر بساط حریر.» (عنصری)□ «مرحبا ای بلخ بامی همره باد بهار ـ از در نوشاد رفتی یا ز باغ نوبهار/ ای خوشا آن نوبهار خرم نوشاد بلخ ـ خاصه اکنون کز در بلخ اندرون آمد بهار/ هر درختی پرنیان چینی اندر سرکشید ـ پرنیان خردنقش سبزبوم لعل‌کار.»□ «همی نسیم گل آرد به باغ بوی بهار ـ بهار چهر منا خیز و جام باده بیار/ اگرچه باده حرام‌ست ظن برم که مگر ـ حلال گردد بر عاشقان به وقت بهار.»□ «بدین خرمی جهان ، بدین تازگی بهار ـ بدین روشنی

بهاریه

شراب، بدین نیکویی نگار/.../ زمین از سرشک ابر، هوا از نسیم گل ـ درخت از جمال برگ، سر کُه ز لاله‌زار/ یکی چون پرند سبز، یکی چون عبیر خوش ـ یکی چون عروس خوب، یکی چون رخان یار/.../ ز بلبل سرود خوش، ز صلصل نوای نغز ـ ز ساری حدیث خوب، ز قمری خروش زار.»□ «ز باغ ای باغبان ما را همی بوی بهار آید ـ کلید باغ ما را ده که فردامان به کار آید/ .../ چو اندر باغ تو بلبل به دیدار بهار آید ـ تو را مهمان ناخوانده به روزی صد هزار آید.» (فرخی)□ «مقدمه چو درآمد ز لشکر نیسان ـ به باغ ساقه برون راند از سپاه خزان / به باغ رایت عالیش سرو آزادست ـ به کوه مطرد رنگینش لالهٔ نعمان/.../ زمین بگسترد از سبزه هر زمان مفرش ـ سپهر برکشد از ابر هر زمان ایوان.» (مسعود سعد سلمان)□ «خیز ای بت بهشتی، آن جام می بیار ـ کاردیبهشت کرد جهان را بهشت‌وار/ نقش خورنق‌ست همه باغ و بوستان ـ فرش ستبرق‌ست همه دشت و کوهسار/ فرشی فکنده دشت، پر از نقش بافرین ـ تاجی نهاده باغ پر از در افتخار.» (عمعق بخارایی)□ «جهان از خلد گویی مایه گیرد چون بهار آید ـ به چشم از دور هر دشتی بساط پرنگار آید/ بلای خیری و درد شقایق را پزشک آید ـ غم نسرین و گرم یاسمن را غمگسار آید/ برآرد سر گل از گلزار و زندان بشکند لاله ـ بیفتد شنبلید از یار و آذرگون به‌بار آید.» (لامعی گرگانی)□ «لشکر نوروز به صحرا رسید ـ موسم شادی و تماشا رسید/ ز آمدن گل به بشارت ز پیش ـ عید رسید اینک و زیبا رسید/.../ شاخ شکوفه‌ست ثریا و زین ـ نعرهٔ بلبل به ثریا رسید.» (کمال‌الدین اسماعیل) ناصرخسرو بر خلاف دیگر شاعران، در اشعار بهاریهٔ خود ، دیگران را به خوشگذرانی و مغتنم شمردن فرصت فرا نمی‌خواند، بلکه می‌گوید بهار قدر و قیمتی بیش از دیگر فصل‌ها ندارد. امسالش نیز چون سال‌های گذشته است و این گذر فصول، گذر زندگانی است؛ پس بهتر است عمر را به غفلت نگذرانیم و در پی حقیقت باشیم: «چند گویی که چو هنگام بهار آید ـ گل بیاراید و بادام به‌بار آید/.../شصت بار آمده نوروز مرا مهمان ـ جز همان نیست اگر ششصد بار آید/.../ سوی من خواب و خیال است جمال او ـ گر به چشم تو همی نقش و نگار آید/.../چو تو مدهوش به خاک اندر خسبی ـ چه بهار آید و چه دشت به بار آید/ فلک گردان شیری است رباینده ـ که همی هر شب زی ما به شکار آید/.../ من تولا به علی دارم کز تیغش ـ بر منافق شب و بر شیعه نهار آید/.../ علی و عترت اوی است مر آن را در ـ خنک آن را که در این ساخته دار آید.»(ناصرخسرو)

نظامی گنجوی نیز در خمسهٔ خود، بهاریه‌های زیبایی دارد، مثلاً در مثنوی لیلی و مجنون در باب تفرج لیلی در نخلستان آورده: «چون پرده کشید گل به صحرا ـ شد خاک به روی گل مطرا/ خندید شکوفه بر درختان ـ چون سکهٔ روی نیکبختان/ .../ گل یافت ستبرق حریری ـ شد باد به گوشواره‌گیری/ نیلوفر از آفتاب گلرنگ ـ بر آب سپر فکنده بی‌جنگ/ سنبل سر نافه باز کرده ـ گل دست بدو دراز کرده.» وی در اسکندرنامه در وصف خوشی و عشرت در فصل بهار گوید: «بیا باغبان خرمی ساز کن ـ گل آمد در باغ را باز کن/ نظامی به باغ آمد از شهربند ـ بیارای بستان به چینی پرند/ ز جعد بنفشه برانگیز تاب ـ سر نرگس مست برکش ز خواب/.../ سهی سرو را بال برکش فراخ ـ به قمری خبرده که سبزست شاخ/ یکی مژده ده سوی بلبل به راز ـ که مهد گل آمد به میخانه باز.» سعدی نیز در وصف بهار آورد: «اول اردیبهشت ماه جلالی ـ بلبل گوینده بر منابر قضبان/ بر گل سرخ از نم اوفتاده لآلی ـ همچون عرق بر عذار شاهد قضبان.»□ «بامدادی که تفاوت نکند لیل و نهار ـ خوش بود دامن صحرا و تماشای بهار/.../ بلبلان وقت گل آمد که بنالند ز شوق ـ نه کم از بلبل مستی، تو بنال ای هشیار/.../ مژدگانی که گل از غنچه برون می‌آید ـ صد هزار اقچه بریزند درختان بهار/ باد گیسوی درختان چمن شانه کند ـ بوی نسرین و قرنفل بدمد در اقطار/ ژاله بر لاله فرود آمده نزدیک سحر ـ راست چون عارض گلبوی عرق کردهٔ یار.»□ «درخت غنچه برآورد و بلبلان مستند ـ جهان جوان شد و یاران به عیش بنشستند/../ بساط سبزه لگدکوب شد به پای نشاط ـ ز بس که عارف و عامی به رقص برجستند.»□ «علم دولت نوروز به صحرا برخاست ـ زحمت لشکر سرما ز سرِ ما برخاست/.../ طبق باغ پر از نقل و ریاحین کردند ـ شکر آن را که زمین از تب سرما برخاست/.../ موسم نغمهٔ چنگ‌ست که در بزم صبوح ـ بلبلان را ز چمن ناله و غوغا برخاست». «آمد بهار عاشقان تا خاکدان بستان شود ـ آمد ندای آسمان تا مرغ جان پران شود/ هم بحر پر گوهر شود، هم شوره چون کوثر شود ـ هم سنگ لعل کان شود هم جسم جمله جان شود.»□ «بهار آمد بهار آمد، بهار مشکبار آمد ـ نگار آمد، نگار آمد، نگار بردبار آمد/ بهار آمد، بهارآمد، بهار خوش‌عذار آمد ـ خوش و سرسبز شد عالم، اوان لاله‌زار آمد.» (مولوی)□ «بهار و گل طرب‌انگیز گشت و توبه شکن ـ به شادی رخ گل بیخ غم ز دل برکن.»□ «رسید مژده که آمد بهار و سبزه دمید ـ وظیفه گر برسد مصرفش گل‌ست و نبید.»□ «ابر آذاری برآمد باد نوروزی وزید ـ وجه می می‌خواهم

و مطرب که می‌گوید رسید.»□ «رونق عهد شباب‌ست دگر بستان را ـ می‌رسد مژدهٔ گل بلبل خوش‌الحان را.»□ «نوبهارست در آن کوش که خوشدل باشی ـ که بسی گل بدمد باز و تو در گل باشی /... / در چمن هر ورقی دفتر حالی دگرست ـ حیف باشد که زکار همه غافل باشی.» (حافظ)□ «صبا به تهنیت پیر می‌فروش آمد ـ که موسم طرب و عیش و ناز و نوش آمد / هوا مسیح نفس گشت و باد نافه‌گشای ـ درخت سبز شد و مرغ در خروش آمد / تنور لاله چنان برفروخت باد بهار ـ که غنچه غرق عرق گشت و گل به جوش آمد.» (حافظ) این گونه شعر در اشعار شاعران حماسه‌سرا نیز دیده می‌شود. آنان دشت و دمن و گل و سبزه ، غرش رعد و طوفان و دیگر عناصر مناظر طبیعت را در این فصل، به صحنهٔ پیکار و رزم تشبیه کرده‌اند: «تو گفتی بهار از پی دین به کین ـ سپه کرد و آمد برون از کمین / کمان آز فنداق شد ژاله تیر ـ گل غنچه ترگ و زره آبگیر / شکوفه چو بر رشته کرده گهر ـ درختان چو طاوس بگشاده پر /... / ستاک سمن بود زان سان به بر ـ که یک مرد بستم گرفتی به بر / گل رسته بُد شسته باران زگرد ـ چو گیلی سپرها چه سرخ و چه زرد / بنفشه به بالای یکّی درفش ـ به بر برگ هر یک چو جامی درفش / همه لاله بُد رسته بیراه و راه ـ دو چندان که باشد عقیقین کلاه.» (اسدی طوسی) شاعر در این ابیات زیبایی‌های طبیعت را به میدان کارزار تشبیه کرده است. مثلاً رنگین‌کمان را می‌بیند که ژاله‌ها را چون تیرباران جنگجویان بر سپاه گل‌ها فرو می‌بارد. گل‌ها همه صف کشیده‌اند. گل‌های سرخ و زرد را چون سپرهای رنگارنگ بر بوته‌های گل جای داده و بنفشهٔ کبود را تشبیه به درفشی تیره‌رنگ کرده که در چمنزار است و غنچه‌های نشکفته را نیز به کلاه‌هایی آهنین بر درختان تشبیه کرده است، همین شاعر در جای دیگر گوید: «همه کوه چون تخت گوهر فروش ـ ز سیسنبر و لاله و پیل‌غوش / هزاران گل نودمیده ز سنگ ـ ز صد برگ و دو روی وز هفت رنگ / چه نرگس چه نو ارغوان و چه خوید ـ چه شب‌بو، چه نیلوفر و شنبلید / بنفشه سرآورده زی مشکبوی ـ شده یاسمن انجمن گرد جوی / رده در رده زان گل لعلگون ـ که خوانی عروسش به پرده درون.» ایرانشاه بن ابی‌الخیر نیز در بهمن‌نامهٔ خود، در و دشت و گل‌ها و لاله‌های رنگارنگ را به درفش‌های گونه‌گون در دشت کارزار تشبیه می‌کند: «در و دشت پر لالهٔ رنگ رنگ ـ بر باغ پر نالهٔ رود و چنگ / تو گفتی شهنشاه بخشنده کف ـ بیاراست با دشمن خویش، صف / زمین سرخ از آن‌ست و زرد و بنفش ـ ز بس گونه‌گون پرنیانی درفش.» فردوسی نیز که برجسته‌ترین شاعر حماسه‌سرا است در اشعار بهاریهٔ خود آواز دلنشین بلبل را به خروش بلبل و خروش تندر را در کوهسار به میدان‌های پر همهمهٔ جنگ و کارزار مانند می‌کند: «چو خورشید بر چرخ بنمود چهر ـ بیاراست روی زمین را به مهر / به برج حمل تاج بر سر نهاد ـ ازو خاور و باختر گشت شاد / پر از غلغل و رعد شد کوهسار ـ پر از نرگس و لاله شد جویبار / ز لاله فریب و ز نرگس نهیب ـ ز سنبل عتاب و ز گلنار زیب / پر آتش دل ابر و پر آب چشم ـ خروش مغانی و پرتاب خشم / چو آتش نماید بپالاید آب ـ ز آواز او سر برآید ز خواب / چو بیدار گردی جهان را ببین ـ که دیباست گر نقش مانی به چین.» در داستان بیژن و منیژهٔ فردوسی، گرگین با وصفی از بهار، بر آتش احساس بیژن دامن می‌زند و او را به جشنگاه تورانیان راه می‌نماید: «یکی جشنگاه ست ز ایدر نه دور ـ به دو روزه راه اندر آید به تور / یکی دشت بینی همه سبز و زرد ـ کزو شاد گردد دل رادمرد / همه بیشه و باغ و آب روان ـ یکی جایگاه از در پهلوان / زمین پرنیان و هوا مشکبوی ـ گلابست گویی مگر آب جوی / ز عنبرش خاک و ز یاقوت سنگ ـ هوا مشکبوی و زمین رنگ‌رنگ.» فردوسی پیش از پرداختن به رزم رستم و اسفندیار، سخن را با وصف بهار آغاز می‌کند: «کنون خورد باید می خوشگوار ـ که می بوی مشک آید از مرغزار / هوا پر خروش و زمین پر ز جوش ـ خنک آن که دل شاد دارد به نوش / همه بوستان زیر برگ گل‌ست ـ همه کوه پر لاله و سنبل‌ست.» ملک‌الشعرای بهار و نیما نیز از شاعران معاصری هستند که اشعار بهاریه‌شان رنگ حماسی دارد : «آن لاله بر مثال یکی خیل نیزه‌دار ـ از دشت بردمید و به کهسار بردوید / گویی که ارغوان را ز آسیب بید برگ ـ زخمی به سر رسید و بر اندام خون چکید.» (ملک‌الشعرای بهار) همین شاعر در جای دیگر در وصف بهار گیلان و دیلمان گوید: «آن کوه پر درخت چو مردی مبارزست ـ پرهای سبز برزده چون جنگیان به خود.» نیمایوشیج نیز در وصف بهار مازندران سروده: «چو ابر برکرد سر ز کوه مازندران ـ سیاه کرد این جهان همه کران تا کران / زمین صلابت گرفت هوا مهابت فزود ـ از بر لاویج کوه تا به ره لووران / چو دیو با هم به کین شدند از بیشه‌ها ـ پی چه اندیشه‌ها چه شکل‌های جهان / بکوفتند از نهان به نعرهٔ پردلان ـ به دست‌های وزین به کوس‌های گران /... / رها شد از پیش کوه هزار دریای آب ـ که از جهان برد تاب ز ره‌نوردان توان / رود مخوان اژدها ، دهان پر از نعره‌ها ـ ز هر نشیبی جدا به پشت کوه کلان.» اشعار بهاریه در دوران معاصر، گه‌گاه دست‌آویزی برای سخنان و

نظرهای سیاسی و اجتماعی شاعران شده است: «بهار امسال خاموش است \نه شمع غنچه‌ای در شمعدان شاخه‌ها دارد\ نه آتشبازی سرخ و بنفش ارغوان‌ها را\ بهار امسال بغضی در گلو دارد\ فروغ خنده از سیمای او دور است\ عروس آفتابش زنده در گور است\ مگر سیلاب اشکش پاک گرداند\ ز لوح سینهٔ او حسرت رنگین کمان‌ها را.» (نادر نادرپور)□ «بهار آمد ، گل و نسرین نیاورد ـ نسیمی بوی فروردین نیاورد/ پرستو آمد و از گل خبر نیست ـ چرا گل با پرستو همسفر نیست؟/ چه افتاد این گلستان را ، چه افتاد؟ـ که آیین بهاران رفتش از یاد .» (ابتهاج)□ «هان! کجاست\ پایتخت این بی‌آزرم و بی‌آیین قرن؟\ کاندر آن بی‌گونه‌ای مهلت \ هر شکوفهٔ تازه‌رو بازیچهٔ باد است.» (اخوان ثالث)□ «سر برآوردن گل از درون برف\ تاب نرم رقص ماهی در بلور آب\ بوی خاک عطر باران خورده در کهسار\ خواب گندم‌زارها در چشمهٔ مهتاب.» (سیاوش کسرایی)□ «وقتی شکوفه‌های بلورین یاس‌ها ـ همراه با نسیم سحر کوچ می‌کنند/ وقتی که با نوای خزان برگ‌های خشک ـ خش خش کنان به روی زمین چرخ می‌زنند/ وقتی که گل به خواب زمستانه می‌رود ـ در وحشت سکوت غم‌انگیز باغ‌ها/ وقتی به روی چنبرهٔ شاخه‌های لخت ـ فریاد می‌کنند به شادی کلاغ‌ها/ آنگاه من بهار کنم صحن باغ خویش ـ روشن کنم به سینهٔ شب‌ها چراغ خویش.» (منوچهر آتشی)

منابع: آخر شاهنامه، ۸۱؛ ابوعبدالله رودکی و آثار منظوم رودکی، ۴۴۷؛ اسکندرنامه، ۴۲؛ دایرةالمعارف فارسی ، ۱/۴۷۶؛ دیوان حافظ، ۲۰۰، ۳۱۱، ۳۵۴ـ ۳۵۵، ۴۶۰، ۵۱۲؛ دیوان شمس ؛ دیوان عمعق بخاری، ۱۶۲؛ دیوان عنصری، ۲۴، ۳۵؛ دیوان فرخی سیستانی، ۱۰۷، ۱۳۶، ۱۴۵، ۴۰۳؛ دیوان کمال‌الدین اسماعیل، ۷۳۵؛ دیوان لامعی گرگانی، ۲۹؛ دیوان مسعود سعد، ۳۸۹؛ دیوان ملک‌الشعرای بهار، ۱/۵۲۷، ۶۵۰؛ دیوان منوچهری، ۱، ۲۲، ۴۳؛ دیوان ناصرخسرو، ۱۰۸ـ ۱۱۰؛ سخن و سخنوران ، ۱۵۵؛ سرمهٔ خورشید ، ۸۳ـ۸۴؛ سیاه مشق۴، ۹۵؛ شاهنامه ؛ کلیات سعدی ، ۴۹۳، ۷۰۶، ۷۱۹؛ گرشاسب‌نامه ، ۱۲۶، ۱۵۵؛ لیلی و مجنون، ۸۱ـ ۸۲؛ علی سلطانی گردفرامرزی، «بهار در آیینهٔ حماسه‌ها»، نگین، سال ۱۳، شمارهٔ ۱۵۴، اسفند ۱۳۵۶ش، صص ۲۴ـ ۲۶، ۶۵ـ ۶۶؛ شمارهٔ ۱۵۵، فروردین ۱۳۵۷، صص ۱۴ـ۱۸؛ شمارهٔ ۱۵۶، اردیبهشت ۱۳۵۷ش، صص ۲۶ـ ۲۸؛ محمدعلی جمال‌زاده، «بهار ایران و بهاریه در شعر فارسی»، وحید، سال ۴، شمارهٔ ۴۰، صص ۲۸۹ـ ۲۹۳؛ شمارهٔ ۴۱، صص ۴۲۳ـ ۴۲۶.

حجتی

بهشت زمینی ← آرکادیا

بیاض (ba.yāz)/ بیاضچه، از ریشهٔ بیض(سفید)، در لغت به معنی سفیدی، دفتر نانوشته، کتاب، کتابچه‌ای که در آن مطالبی سودمند یادداشت کنند، کتاب دعا، نوعی خط مشتق از خط کوفی که با آن ادعیه و قرآن می‌نوشتند و در اصطلاح به معنی پاکنویس ـ مقابل سواد* ـ جنگ* یا مجموعه‌ای از بهترین هر چیز، و گاهی با واژگانی چون مرقع، سفینه*، جنگ ،جریده، کشکول*، دستور، گلدسته، گنجینه، تذکار، مجموعه و تعلیقات نیز به یک معنی آمده است. دانسته نیست که بیاض در چه دوره‌ای پیدا شده است. بیاض در آغاز، به تعدادی کاغذ سفید که از عرض به هم دوخته و با چرم جلد شده بودند، اطلاق می‌شد. کاتبان همواره این اوراق سفید را همراه خود داشتند تا اگر مطلبی مهم یافتند، آن را یادداشت کنند. بعدها آن اوراق پر از نوشته و یادداشت نیز بیاض نام گرفت. چندی بعد، بیاض بیشتر در معنی پاکنویس کردن به کار رفت. «بونصر قلم دیوان برداشت و نسخت کردن گرفت و مرا پیش بنشاند تا بیاض می‌کردم.»□ «گفت سوادی کرده‌ام امروز بیاض کنند.» (تاریخ بیهقی) اهمیت بیاض در آن است که دربرگیرندهٔ یادداشت‌های مهم و گوناگون است. این یادداشت‌ها می‌تواند شعر، کلمه‌های قصار، عبارات اخلاقی و فلسفی و سخنان پندآموز باشد. بیاض بر چندین اصل فراهم می‌آید: نمونهٔ اشعار شاعران، ترتیب الفبایی نام شاعران یا مطلع* اشعار، قالب‌های گوناگون شعر و جز آن‌ها. بنابرعرف تنظیم بیاض، گردآورنده به خلاف آنچه در تذکره*نویسی باب است از نقل زندگی و ارزشیابی آثار شاعران پرهیز می‌کند؛ پس بیاض تنها به‌گزینی از اشعار و بیانگر ذوق ادبی نیاکان در دوره‌های گوناگون است. نیز به کمک بیاض‌ها می‌توان بخشی از دیوان* شاعرانی را که دیوان آن‌ها از میان رفته، بازسازی کرد. از دیگر ویژگی‌های بیاض آن است که به خلاف تذکره، نام جداگانه‌ای به آن داده نمی‌شود. برخی از مهم‌ترین بیاض‌ها از این قرارند: ۱ـ بیاض امام‌قلی‌میرزا، مجموعه‌ای از منشآت امام‌قلی میرزا، فرزند نادرشاه افشار (۱۱۴۸ـ۱۱۶۰ق). ۲ـ بیاض اشعار به شمارهٔ ۲۴۲۰/ف در کتابخانهٔ ملی ایران. ۳ـ بیاض شعر به شمارهٔ ۲۹۶۳/ف در کتابخانهٔ ملی ایران. ۴ـ بیاض شعر و نثر به شمارهٔ ۳۰۶۱/ف در کتابخانهٔ ملی ایران. ۵ ـ بیاض شامل زیارت‌نامه‌ها

و مناجات‌ها با تاریخ کتابت ۱۲۵۳ق به شمارهٔ ۲۱۴۴ در مجموعه دستنویس‌های شرقی لنینگراد، ۶ـ بیاض به تاریخ ۸۴۵ق به شمارهٔ ۲۰۴۳ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، ۷ـ بیاض محمد شریف به شمارهٔ ۷۰۴۵ در گنجینهٔ نسخه‌های خطی فرهنگستان علوم ازبکستان. ۸ـ بیاض صادق به شمارهٔ ۱۴۶۰ در مجموعهٔ دستنویس‌های شرقی فرهنگستان علوم تاجیکستان. گونه‌ای بیاض نیز وجود دارد که در آن اشعار برحسب ردیف* و قافیه* به‌ترتیب الفبا آورده می‌شود. به این نوع بیاض، **ردایف‌الاشعار** گفته می‌شود.

منابع: اصطلاحات دیوانی، ۱۷۳؛ ایرانیکا، ۸۸۶/۳؛ دایرةالمعارف ادبیات و صنعت تاجیک، ۲۲۸/۱؛ دایرةالمعارف شوروی تاجیک، ۳۴۹/۱؛ الذریعه، ۱۶۶/۳، ۱۶۸-۱۶۹؛ فرهنگ دانشگاهی، (ترجمهٔ المنجد)، زیر«بیاض»؛ فرهنگ فارسی، زیر«بیاض»؛ فهرست نسخ خطی کتابخانهٔ ملی ایران، ۵۱۲/۵، ۵۶۲-۵۶۳؛ ۳۷۱/۶، ۷۱۴-۷۱۵، ۸۶۰ - ۸۶۱؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی، ۳۵۶۴/۵؛ فهرست دستنویس‌های شرقی فرهنگستان علوم تاجیکستان، ۴۳/۵-۴۵، ۶۷-۶۸، ۷۰-۷۴، ۹۰-۹۲، ۱۱۷-۱۱۹، ۱۲۲، ۱۵۸-۱۵۹؛ کتابشناسی کتاب‌های خطی، بیانی، ۱۴؛ لغت‌نامه، زیر«بیاض»؛ مکارم‌الآثار، ۳۷/۱-۳۸؛ واژه‌یاب، زیر«بیاض».

دانشنامه

بیان (ba.yān)، در لغت به معنی روشنی و آشکاری و در فن بیان عبارت از ایراد معنای واحد، به راه‌های گوناگون است که از نظر تخییل با یکدیگر تفاوت داشته باشند. شاعر یا نویسنده برای بیان مقصود خود، می‌تواند راه‌های گوناگون برگزیند که برخی روشنگر باشد، بدین معنی که کلام در معنی حقیقی خود آورده شود و برخی پوشاننده، که در آن صورت، کلام در معنی حقیقی خود ذکر نشود. مباحث مجاز*، تشبیه*، استعاره*، تمثیل* کنایه* در حوزهٔ فن بیان قرار دارند.

منابع: آیین بلاغت، ۱۱/۳؛ آیین سخن، ۴۸؛ بیان، شمیسا، ۱۹؛ دایرةالمعارف فارسی، ۴۸۲/۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۵۹.

صدرنیا

بیان و توضیح (ba.yān.va.tow.zih)، در اصطلاح بدیع آن است که گوینده سخنی مبهم بیاورد و سپس به توضیح آن بپردازد: «آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است: ـ با دوستان مروّت، با دشمنان مدارا.»(حافظ) □ «بدنامی حیات دو روزی نبود بیش ـ آن هم کلیم با تو بگویم چه‌سان گذشت / یک روز صرف بستن دل شد به این و آن ـ روز دگر به کندن دل زین و آن گذشت.»(کلیم کاشانی) بیان و توضیح از موارد اطناب* به‌شمار می‌رود. بر این صنعت نام‌های **بیان و تفسیر**، **توضیح و بیان**، و **توضیح سخن مبهم** نیز اطلاق شده است.

منابع: اصول علم بلاغت، ۴۵۱ ـ ۴۵۲؛ زیورهای سخن، ۲۸۷ ـ ۲۹۰؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۹۸.

عباسپور

بیانیهٔ ادبی (ba.yā.ni.ye-ye.a.da.bi)، نوشته‌ای است که گروهی از نویسندگان و شاعران، به منظور ارائهٔ نظرات خود منتشر می‌کنند. بیانیه‌ها همواره با نام و امضای صاحبان آن انتشار می‌یابد. مشهورترین بیانیهٔ ادبی، بیانیهٔ سوررآلیست‌ها بود که پیشگامان آن مکتب ادبی، برای آشنایی اهل ادب با نظرات ایشان منتشر کردند. البته فوتوریست‌ها و دادائیست‌ها و دیگران نیز پیشتر بیانیه‌هایی منتشر کرده بودند. در ادبیات فارسی از معروف‌ترین بیانیه‌های ادبی، بیانیهٔ شاعران انجمن ادبی اصفهان به رهبری شاعرانی چون سیدمحمد شعله (ـ۱۱۶۰ق)، میرزا محمد نصیراصفهانی (ـ۱۱۹۲ق) و سیدعلی مشتاق بود که به دست نمانده است. این شاعران که بعدها کسانی چون آقامحمد مشتاق (ـ۱۱۷۱ق)، محمدتقی صهبای قمی (ـ۱۱۹۱ق)، حاج لطفعلی بیگ آذر (ـ۱۱۹۵ق)، سید احمد هاتف (ـ۱۱۹۸ق) و سلیمان صباحی بیدگلی (ـ۱۲۰۶ق) نیز به آن‌ها پیوستند، قرار نهادند که شعر فارسی را از نازک‌اندیشی‌ها و مضمون‌تراشی‌های سبک هندی برهانند و آن را به اوج گذشته‌اش بازگردانند؛ اما چون بنیاد کار آن‌ها بر تقلید نهاده بود، توفیق چندانی نیافتند و تولیدات هنری آن‌ها اصالتی نداشت. در ادبیات معاصر ایران، بیانیهٔ «شعر حجم*» که گروهی از شاعران، نویسندگان و فیلم‌سازان به رهبری یدالله رویایی در آن به بیان دیدگاه خود دربارهٔ شعر پرداختند، آوازهٔ فراوان دارد.

منابع: واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۲۷؛ هلاک عقل به وقت اندیشیدن، ۳۵-۳۹؛ آندره برتون، «قسمتهایی از مانیفست اول سوررئالیسم»، ترجمهٔ رضا سیدحسینی، ادبیات داستانی، فروردین ۱۳۷۲، شمارهٔ ۶، صص ۱۹-۲۲؛ *Schüler Duden, Literatur*,S.267, 398; *Knaurs Lexikon*, S. 5. 973; *Volks Brockhaus*, 5.493.

دانشنامه

بیبلیوگرافی ← کتاب‌شناسی

بیت (beyt)، (در زبان عربی) به معنای خانه، و در اصطلاح، دو مصراع* موزون جدا از هم است که وزن* یکسان و طول برابر داشته باشد، مثل این نمونه از واعظ قزوینی: «ز خود هر چند بگریزم، همان در بند خود باشم ـ رم آهوی تصویرم، شتاب ساکنی دارم.» هر بیت، از دو مصراع تشکیل می‌شود که این دو مصراع می‌توانند به صورت افقی یا عمودی درکنار یکدیگر قرار بگیرند که البته صورت نخست آن مرسوم‌تر است. دو مصراع بیت لزوماً هم‌قافیه نیستند و اگر قافیه در هر دو رعایت شود آن بیت را مصرّع* می‌گویند. مصراع‌های هر بیت از نظر معنایی اغلب با هم ارتباط دارند و در بیشتر اوقات مفهوم جمله در بیت پایان می‌گیرد. بیت کوتاه‌ترین شکل سخن منظوم در ادبیات فارسی است و می‌تواند به‌تنهایی یک قالب شعری قلمداد شود که به آن فرد* یا تک‌بیت گفته می‌شود. ناقدان گذشته هر بیت را به اجزایی تقسیم کرده و برای آن‌ها نامی گذاشته‌اند: جزء اول از مصراع اول را صدر نامیده‌اند؛ جزء آخر از مصراع اول را عروض*، جزء اول از مصراع دوم را ابتدا، جزء آخر از مصراع دوم را ضرب*/عجز* ، و اجزای میان دو جزء اول و آخر هر مصراع را حشو*/ آگینه نام نهاده‌اند.

منابع:علم قافیه و قالب‌های شعری ،۱۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۵۱ ؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی،۹۳-۹۴؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۴۵.

ربیعیان

بیت‌القصیده (bey.tol.qa.si.de)، در اصطلاح بدیع، نخستین بیت* هر شعر ـ از هر قالب ـ است که پیش از بیت‌های دیگر به ذهن شاعر می‌آید و آغازگر ساختن شعر می‌شود. این بیت شاید در اول، میانه، یا پایان شعر بیاید و لزوماً بهترین بیت شعر نیست.

منابع: بدایع‌الافکار، ۸۰؛ تاریخ ادبیات ایران، همایی، ۶۵؛ زیب سخن، ۱۲۵/۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۶۵/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۴۰۴؛ المعجم، ۴۲۶.

عباسپور

بیت برک ← مشاعره

بیت مفرد ← فرد

بیگانه سازی ← آشنایی‌زدایی

بینامتنی ← مناسبات بینامتنی

بینه (bay.ye.ne)، در لغت به معنی دلیل آشکار و در اصطلاح بدیع آن است که اگر حروف مفردهٔ ملفوظ را از حروف دیگر بردارند، باقی حروف هم‌عدد نام ممدوح می‌شود. مانند این بیت عربی: «محمد لقبوه بالامین لما ـ اراهم بینات ربه العظم» که جمع ابجدی حروف محمد، یم، ایم و ال مساوی «امین» است.

منابع: سبحة‌المرجان، ۳۱۰/۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۶۹/۱؛ مخزن الفواید، ۸۲.

صدرنیا

پ پ

پارابل (pā.rābl)، برابر واژهٔ انگلیسی parable و از ریشهٔ یونانی parabolē به معنی جایگزینی، حکایتی ساده و کوتاه که در آن، شباهت‌های تلویحی اما دقیق با پیام یا باوری اخلاقی بتوان یافت. برخی چنین حکایتی را بیشتر خاص کتاب‌های مذهبی دانسته‌اند، چنان‌که داستانی بازگو می‌شود تا درآمدی بر تبیین حقیقتی مذهبی یا رساندن پندی اخلاقی باشد؛ به سخن دیگر، نویسنده/گوینده با طرح کردن داستان* بر آن است اصلی دینی یا درسی اخلاقی را با قیاس با رویدادهای حقیقی آموزش دهد. از مشهورترین پارابل‌ها، مثال‌های حضرت عیسی است که در انجیل یاد شده، همچون تمثیل* سامری نیک، پسر نمک‌نشناس و مثال درخت انجیر: «مردی درخت انجیری در تاکستان خود بکاشت و چون آمد تا از آن ثمر گیرد، هیچ نیافت. پس باغبان را گفت: سه سال است که می‌آیم تا از این درخت میوه برگیرم و نمی‌یابم، آن را ببر که زمین را تباه کند. باغبان در پاسخ وی گفت ای خواجه، امسال نیز درخت را مهلت ده تا دور آن را بکنم و کود بریزم. اگر ثمر آوَرَد، بهتر و اگر نیاورد، آن را ببر.» ای‌بسا این پارابل شنونده را به این باور دینی رهنمون کند که خداوند چندی بر گناه بنده‌اش صبر کند؛ اگر آن بنده توبه نکرد، سرانجام، چون درخت بی‌ثمری خواهد برید. پارابل و فابل* هر دو در فرهنگ گفتاری / نوشتاری گذشتگان ریشه دارند، اما در پارابل بر خلاف فابل، اغلب شخصیت*های داستان انسان هستند؛ از این رو، در آن وقوع حوادث در عالم بیرون شدنی است و داستان واقعی‌تر می‌نماید، حال آن‌که فابل بیشتر شکل افسانه دارد. وانگهی، در پارابل، نظام اجتماعی تجزیه و تحلیل نمی‌شود و تأکیدهای اخلاقی و روحانی آن ذهن را بیش از شکل داستان، متوجه واقعیت نقادی آن می‌کند و نیز لحن ساده و روایی‌بودن آن، به‌ویژه برای آموختن ارزش‌های روحانی، سودمند است. از سویی، در پارابل برخلاف فابل، به نفس داستان‌گویی چندان توجه نمی‌شود و نویسنده/گوینده به جزئیات داستان نمی‌پردازد. پارابل را برابر مَثَل* در قرآن دانسته‌اند که گاه بلند است و شکل داستانی دارد و گاه غیر داستانی و کوتاه، همچون: «مَثَلُ الَّذین حُمِّلواالتورية ثُمَّ لَم يَحْمِلوها كَمَثَلِ الحِمارِ يَحْمِلُ اسفاراً» (جمعه، ۵)، «داستان کسانی که [عمل به] تورات بر آنان تکلیف شد، سپس آن را [چنان‌که باید و شاید] رعایت نکردند، همانند چارپایی بر او کتابی چند است.» یعنی ای بسا کسانی که فقط ناقل و حامل علمی هستند اما خود از آن بهره‌ای ندارند. مرز میان پارابل،

حکایت* و تمثیل به‌درستی شناخته نیست، اما می‌توان از نمونه‌هایی در آثار پیشینیان، چون گلستان، مرزبان‌نامه و بخش‌هایی از کلیله و دمنه که شخصیت‌های انسانی دارد، با نام پارابل یاد کرد: «دست‌وپابریده‌ای هزارپایی بکشت، صاحب‌دلی بر او گذر کرد و گفت سبحان‌الله، با هزارپای که داشت چون اجلش فرا رسید از بی‌دست‌وپایی گریختن نتوانست.» (گلستان) پارابل‌های منظوم گاهی همان ابیاتی هستند که در آن‌ها صنعت بدیعی ارسال مثل* به‌کار رفته است: «حال من بنده در ممالک هست ـ حال آن یخ‌فروش نیشابور» (انوری) که اشاره است به فقیری سبک‌مغز که در نیشابور گدایی می‌کرده و با هر پولی که به دست می‌آورده، یخ می‌خریده، و در تویره‌اش می‌نهاده، ولی همهٔ یخ‌ها آب می‌شده و از دست می‌رفته است. از نمونه‌های نوین پارابل، می‌توان از شعر «پارابل پیرمرد و جوانان» اثر ویلفرد اوئن (۱۸۹۳ـ ۱۹۱۸م)، و پارابل بلند مروارید (۱۹۴۸م) نوشتهٔ جان اشتاین بک (۱۹۰۲ـ ۱۹۶۸م)، یاد کرد. (← حکایت)

منابع: ادبیات داستانی، ۳۲ـ ۳۳؛ انواع ادبی ، شمیسا، ۲۸۹ـ ۲۹۱؛ حکایت‌های حیوانات در ادب فارسی ، ۹۴ـ ۹۵؛ رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی ، ۱۳۶؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 479; *A Glossary of Literary Terms*,Abrams, 6; *Britannica*, 9/133, 23/101, 24/717; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley, 230; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 159; *The Reader's Encyclopedia*, 735.

مزدک انوشه

پارادوکس (pā.rā.doks)، برگرفته از پارادوخون (paradoxon) یونانی، مرکب از دو جزء para (فراسو) و doxon (عقیده ،نظر)، به معنی گفتهٔ متناقض و مهمل‌نما و امر خلاف عرف، و در اصطلاح، کلامی است که در ظاهر متناقض و بی‌معنی باشد و از راه تأویل ،معنای نهفته و پنهانش آشکار شود. مثلاً، این قطعه‌ها بیانی پارادوکسی دارند: «روشن‌تر از خاموشی چراغی ندیدم.» (بایزید بسطامی)□ «بی‌سر و بی‌پا سفر می‌کردمی ـ بی‌لب و دندان شکر می‌خوردمی.» (مولوی)□ «در این غمکده کس ممیراد یارب ـ به مرگی که بی‌دوستان زیستم من.» (بیدل)□ «چه غم‌انگیز است\ خفتن با چشم‌های باز\ و پایان اندیشه را\ نگریستن .» (بیژن جلالی) بیان پاردوکسی ، علاوه بر شعر و نثر، در تعبیرهای عامیانه نیز کاربرد دارد، مانند «هیچ‌کس» یا «فلان چیز، مفت هم گران است.» هرگاه بیان پارادوکسی فشرده شود و به صورتی درآید که دو روی ترکیب آن، در مفهوم، یکدیگر را نقض کنند، به آن تصویر پارادوکسی (oxymoron) می‌گویند، مانند «جانب بی‌جانبی» و «دانهٔ بی‌دانگی». پارادوکس، یکی از ابزارهای زبان شاعرانه است که همزمان ،درست و نادرست را، نه صرفاً با همکناری شگفت‌انگیز واژه‌ها، بلکه با همنشینی ظریف معنای عادی واژگان، در هم می‌تند. به عبارت دیگر، پارادوکس با برجسته‌سازی* زبان، آن را از حدود متعارف برداشت‌های ما بیرون می‌برد و موجب کشف ایده‌ای نهفته می‌شود. پارادوکس، در دوره‌های نخستین شعر و نثر فارسی، به دلیل دریافت‌ها و احساس‌های سادهٔ شاعران و نویسندگان، کم و اغلب ساده است. در آثار صوفیان، به‌سبب عوالم احساسی پیچیدهٔ آن‌ها، این نوع بیان گسترش فراوان می‌یابد و در شعرهای مینیاتوری پیروان سبک هندی نیز، پارادوکس بسامد بالایی دارد. در دورهٔ معاصر هم، شاعران و نویسندگان ، برای مقاصد گوناگون، از آن استفاده کرده‌اند.

منابع: تاریخ نقد جدید،۱/۴۳۰ـ۴۳۱؛ شاعر آینه‌ها، ۵۴ـ۶۰؛ فرهنگ اصطلاحات‌ادبی، ۸۹ ـ۹۰؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۴۶ـ۴۷؛ عبدالامیر چناری، متناقض‌نمایی در ادبیات فارسی، کیان ، سال پنجم، شمارهٔ ۲۷، صص ۶۸ـ۷۱؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,471-472, 479-480; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams,119-120;*Britannica*, 9/136.

ربیعیان

پارناسیسم (pār.nā.sism)/مکتب پارناس /پارناسینیسم (parnasianism)، جنبشی در شعر فرانسه از ۱۸۶۰ تا حدود ۱۸۸۰ میلادی که بر زیبایی و استحکام شکل شعر، و بیان دقیق و عینی آن تأکید می‌کرد. نام این مکتب برگرفته از جُنگ شعری است به نام پارناس معاصر (Le Parnasse Contemporain) که اعضای این مکتب، در سال‌های ۱۸۶۶، ۱۸۷۱ و ۱۸۷۶ میلادی،در سه جلد منتشر کردند. پارناس (parnasus) نام کوهی است، با دو قله، در یونان. در اساطیر یونان، یکی از این قله‌ها جایگاه دیونوسوس (ایزد گیاهان و شراب) بود و قلهٔ دیگر، جایگاه آپولون (ایزد شعر و موسیقی) و موزها (نُه ایزدبانوی نگهبان هنر). ازین جهت، این واژه را جایگاه شعر و موسیقی و نیز نماد* الهام* شاعرانه تلقی کرده‌اند. پارناسین‌ها (فرانسوی:

انگلیسی: parnasian) ـ شاعران پیرو این مکتب ـ در مقابل جامعه‌پردازی در شعر و هنر و نیز ذهن‌گرایی، حس‌گرایی و بی‌دقتی‌های زبانی رمانتیک‌ها واکنش نشان دادند و معتقد بودند که شاعر نباید شخصیت خود را در شعر بروز دهد. آن‌ها با تکیه بر نظریهٔ هنر برای هنر*، بر این عقیده بودند که هنر پدیده‌ای مستقل و فارغ از رسالت اجتماعی و اخلاقی است و هدفی جز رسیدن به کمال و زیبایی خود ندارد. پارناسین‌ها پیرو این نظر تئوفیل گوتیه، شاعر و نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۱۱-۱۸۷۲م)، بودند که می‌گفت: «شاعر مثل یک مجسمه‌ساز باید شعرش را به شکلی ملموس و عینی و تراش‌خورده ارائه دهد.» درواقع، پارناسین‌ها با گریز از ذهن‌گرایی و توجه به زیبایی شعر و دخالت ندادن احساسات در آن به ادبیات دورهٔ کلاسیک نزدیک می‌شوند و اغلب در جستجوی الهام، به اساطیر، حماسه*ها، ساگاهای سرزمین‌های بیگانه و تمدن‌های قدیمی، به‌ویژه هند و یونان باستان، روی می‌آورند. پاره‌ای از مهم‌ترین اصول پارناسیسم بدین قرار است: ۱ـ وسواس در کاربرد تکنیک قوی در شعر و توجه به کمال فنی و زیبایی آن. ۲ـ توجه به عینیت شعر و دخالت ندادن احساسات در آن. ۳ـ توصیف دقیق. ۴ـ توجه زیاد به وزن و قافیه‌پردازی. ۵ ـ وابستگی به نظریهٔ هنر برای هنر. بنیادگذار پارناسیسم، لکونت دولیل (۱۸۱۸-۱۸۹۴م) است و از پارناسین‌های معروف هم می‌توان به تئودور دوبانویل (۱۸۲۳-۱۹۰۴م)، سالی پرودوم (۱۸۳۹- ۱۹۰۷م)، فرانسوا کوپه (۱۸۴۲- ۱۹۰۸م)، لئون دی‌یر (۱۸۳۸-۱۹۱۲م)، آلبر گلاتینی (۱۸۳۹-۱۸۷۳م) و ژوزه ماریا دو هِره‌ویا (۱۸۴۲- ۱۹۰۵م) اشاره کرد. پارناسیسم، در حدود ۱۸۶۰م، با تأثیر از نظریات گوتیه دربارهٔ هنر برای هنر، در پیشگفتارش بر مادموازل دوموپَن (Mademoiselle de Maupin,1835) و نیز فعالیت‌های شاعران دیگر، به‌ویژه لکونت دولیل، در فرانسه پا گرفت و در حدود ۱۸۷۰ میلادی نظریه‌های پارناسین‌ها به انگلستان نیز راه پیدا کرد و شاعرانی چون آستین دابسون (۱۸۴۰-۱۹۲۱م)، ادموند گوس (۱۸۴۹- ۱۹۲۸م)، الجرنون چارلز سوینبرن (۱۸۳۷-۱۹۰۹م) و اندرو لانگ (۱۸۴۴-۱۹۱۲م) به این مکتب گراییدند. هرچند پارناسین‌های انگلیسی توجه به شکل را از پارناسین‌های فرانسوی به ارث بردند، گفتنی است که نظریهٔ هنر برای هنر هرگز چنان‌که باید و شاید در آن‌جا پا نگرفت.

منابع: فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۵۳-۵۴؛ مکتب‌های ادبی، ۱/۴۸۱-۴۹۵؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۴۷-۴۸؛
A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 482-483;
Britannica, 9/164-165; *Reader's Encyclopedia*, 737.

ربیعیان

پارودی ← نقیضه

پالایش ← تزکیه

پانتومیم ← لال‌بازی

پاورقی (pā.va.ra.qi)، معادل واژهٔ فرانسوی feuilleton، داستانی دنباله‌دار که پیوسته و پی‌درپی در چندین شماره از مجله یا روزنامه* چاپ و منتشر شود. روزنامه‌های پاریس، نخستین روزنامه‌هایی بودند که از دههٔ ۱۸۳۰- ۱۸۴۰م به چاپ و انتشار داستان*های دنباله‌دار در پایین صفحات (پاورقی) خود پرداختند. اونوره دو بالزاک (۱۷۹۹- ۱۸۵۰م)، اوژن سو (۱۸۰۴- ۱۸۵۷م) و الکساندر دوما (۱۸۰۲- ۱۸۷۰م) از مردم فرانسه، چارلز دیکنز (۱۸۱۲- ۱۸۷۰م) از اهالی انگلستان و فیودور داستایفسکی (۱۸۲۱- ۱۸۸۱م) از مردم روسیه، با چاپ آثار خود در پاورقی مطبوعات، خوانندگان تازه‌ای برای خود پیدا کردند. اینان کوشیدند تا با عادت‌دادن خوانندگان کم‌سواد به خواندن آثار ادبی، سطح فرهنگ جامعه را بالا ببرند و ادبیات را که تا پیش از این، در خدمت اشراف بود، به میان طبقهٔ متوسط جامعه ببرند و در ضمن، با این کار می‌توانستند به جای تکیه‌کردن به ثروتمندان و پشتیبانی‌های آنان، دل به یاری طبقهٔ متوسط جامعه ببندند. در اوایل سدهٔ بیستم میلادی، آنتونیو گرامشی، روشنفکر و سیاستمدار ایتالیایی (۱۸۹۱- ۱۹۳۷م)، به فکر نگارش رساله‌ای دربارهٔ داستان‌های دنباله‌دار و ذوق ادبی* عامه افتاد. وی بر آن بود که «ادبیات جدید در هر کشوری جنبه‌های گوناگون و گاه متضادی دارد و چه‌بسا ادبیات عامه‌پسند* در کنار ادبیات متعالی چهره نماید.» پس، هنگام بررسی انتقادی تاریخ ادبیات، «باید تمامی جریانات ادبی را به صورتی عینی، بررسی و مطالعه کرد.» یعنی، به پاورقی‌ها نیز همانند نمونه‌های جدی داستانی توجه ورزید، زیرا ادبیات مسیر پیشروندهٔ واحدی ندارد که بر طبق آن، دستاوردهای نو انباشته گردد و به آغازگاه دستاوردهای تازه بدل شود. در هر دورهٔ

پاورقی

ادبی ، مسیرهایی گوناگون پیدا می‌شوند و چه بسا حرکت‌های پسرونده‌ای در پیشرونده‌ترین حرکت‌ها صورت گیرد؛ پس نباید از پرداختن به ادبیات پاورقی که در زمرهٔ همین حرکت‌های پسرونده است ، غافل ماند؛ «زیرا تنها از میان خوانندگان رمان*های پاورقی می‌توان افراد لازم و کافی را برای ایجاد پایهٔ فرهنگی ادبیات جدید برگزید» چه پاورقی ، ادبیاتی است که با سلیقه‌ها و گرایش‌های فکری عقب‌مانده‌اش ، ریشه در میان عامهٔ کتابخوان دارد. باید کوشید تا به گفتهٔ لوسین گلدمن ، نظریه‌پرداز ادبی رومانیایی (۱۹۱۳-۱۹۷۰م)، «پیوند میان ساخت‌های ذهنی پاره‌ای از گروه‌های اجتماعی و ساخت‌های اثر هنری » را کشف کرد. هر اثری - حتی اگر فورم و محتوای ضعیفی داشته باشد - مهم است، زیرا به‌نوعی نمایندهٔ اندیشه‌های رایج دوره‌ای است که در آن پدید آمده؛ حتی گاهی آثار کم‌ارزش، بی‌واسطه‌تر از آثار متعالی ادبی، سلیقه‌ها و مشغله‌های ذهنی انبوه کتابخوانان را نشان می‌دهند. منتقدی می‌گوید : «خوانندگان جدی اکثریت خوانندگان کتاب نیستند.نویسندگان جدی نیز در اکثریت نیستند. لازم است از این خطای بزرگ بپرهیزیم که تنها هنری را هنر که در حد والا و متعالی باشد. فروتر از حد اعلا نیز رمان‌های بی‌شماری وجود دارند که نمی‌توان آن‌ها را فاقد هر نوع شایستگی دانست و کنار گذاشت؛ این‌ها شاید آثار کوچکی باشند یا در سطحی فروتر از این، یا شاید بسیار عامه‌پسند و به همین سبب کمابیش تأثیرگذار باشند. رمان پرفروش را نباید به این علت که بسیاری از مردم می‌پسندند، کنار گذاشت. همین محبوبیت نشان می‌دهد که بیشتر مردم چه چیزی را نمایش انسان در جامعه می‌دانند و بنابراین، نشانه‌ای است از این‌که آن مردم، جامعه را چگونه می‌بینند. ادبیات عامه‌پسند* حتی پیش از این‌که بنمایاند این خوانندگان چه چیزی را حقیقت می‌پندارند، نشان می‌دهد که آنان آرزو دارند چه چیزی حقیقت داشته باشد.» به هر حال، پس از پاگرفتن پاورقی‌نویسی، نویسندگانی سر برآوردند که کارشان تولید حرفه‌ای این «کالا»ی ادبی و عرضهٔ آن به خوانندگان مجله‌ها، روزنامه‌ها و نشریه‌ها بود. نخستین روزنامه‌ها ومجله‌های ادبی ایران نیز به پیروی از الگوهای اروپایی، به چاپ و انتشار داستان‌های دنباله‌دار آغاز کردند. مجله‌هایی نظیر دانشکده، بهار، نوبهار، کاوه، ارمغان و ایرانشهر که در سال‌های پس از انقلاب مشروطه (۱۳۲۴ق) منتشر می‌شدند، در زمرهٔ نخستین نشریه‌هایی بودند که به پاورقی‌نویسی توجه می‌ورزیدند. نشریهٔ ادبی حقایق (۱۲۸۶ش) که به همت میرزا علی‌محمدخان اویسی در باکو منتشر می‌شد، نخستین پاورقی را با ترجمهٔ ماجراهای آرسن لوپن، نوشتهٔ موریس لبلان چاپ و منتشر کرد. ماهنامهٔ آفتاب (۱۲۸۹ش) که با مدیریت شیخ محمدباقر الفت در اصفهان انتشار می‌یافت، نیز بخشی را به ترجمهٔ **رمان‌های مفیدهٔ مختصره** اختصاص داده بود. میرزا یوسف اعتصام‌الملک در نشریهٔ بهار (دورهٔ یکم :۱۲۸۹ش، دورهٔ دوم: ۱۲۹۹- ۱۳۰۰ش) ،ادبیات اروپایی را منظم منتشر می‌کرد، مانند تیره‌بختان (بینوایان) ویکتور هوگو، اژیتوی الکساندر دوما و سفینهٔ غواص ژول ورن. ملک‌الشعرای بهار (۱۲۶۶- ۱۳۳۰ش) رمان سلطنت الکساندر دوما را در پاورقی مجلهٔ دانشکده (۱۲۹۷ش)و رمان شاگرد پول بورژه را در پاورقی مجلهٔ نوبهار (۱۳۰۱ش) چاپ می‌کرد. وحید دستگردی نیز ترجمهٔ آثار نویسندگان اروپایی و نیز رمان‌های تاریخی ایرانی را پی‌درپی در پاورقی ماهنامهٔ ارمغان (۱۲۹۸ش) انتشار می‌داد. سپس، در ۱۳۰۴ش، نشریهٔ ندای‌ناقوس درآمد که در یک سال فعالیت خود، به چاپ و نشر ترجمه*های داستان‌های خارجی می‌پرداخت. هفته‌نامهٔ افسانه شنبه‌ها داستان‌هایی از نویسندگان ایرانی و خارجی را پیوسته چاپ و منتشر می‌کرد. بیش از دویست شماره از این هفته‌نامه در چهار دوره (۱۳۰۷، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰ و ۱۳۲۳ش) منتشر شد. از سویی، نویسندگان رمان‌های اجتماعی و تاریخی به دلیل دشواری‌های چاپ و فروش رمان [به صورت کتاب] ،آثار خود را در پاورقی نشریه‌ها به چاپ می‌رساندند. مرتضی مشفق کاظمی (۱۲۸۱- ۱۳۵۶ش) جلد یکم تهران مخوف (۱۳۰۱ش) را در روزنامهٔ ستارهٔ ایران انتشار داد؛ عباس خلیلی (۱۲۷۲- ۱۳۵۰ش) برخی از رمان‌های خود را در پاورقی روزنامهٔ اقدام منتشر کرد؛ شین. پرتو (۱۲۸۵ش -) رمان تاریخی پهلوان زند (۱۳۰۳ش) را در پاورقی روزنامهٔ ایران به چاپ رساند؛ رمان‌های آیدین ، حسنک وزیر و ایام محبس (۱۳۰۱ش)، نوشتهٔ علی دشتی (۱۲۷۴- ۱۳۶۰ش) و نخستین جلد آشیانهٔ عقاب زین‌العابدین مؤتمن (۱۲۹۳ش -) در پاورقی شفق سرخ چاپ شدند؛ دلیران تنگستانی محمدحسین رکن‌زادهٔ آدمیت (۱۲۷۸- ۱۳۵۲ش) در ۱۳۱۰ش، در پاورقی کوشش منتشر شد؛ حتی بوف کور هدایت (۱۲۸۱- ۱۳۳۰ش) در ۱۳۲۰ش به کوشش حمید رهنما در پاورقی روزنامهٔ ایران انتشار یافت.در دورهٔ رضاشاه پهلوی (۱۳۰۴-۱۳۲۰ش) پاورقی‌نویسی همانند روزنامه‌نویسی رونق نداشت. بارزترین پاورقی‌نویس این دوره حسینقلی‌مستعان

(۱۲۸۳ـ ۱۳۶۲ش) بود که چند پاورقی در مجلهٔ راهنمای زندگی به چاپ رساند. سال‌های پس از ۱۳۲۰ش ، سال‌های رشد گروه‌های سیاسی و صنفی و شکوفایی مطبوعات مرامی و سرگرم‌کننده است. گسترش فعالیت‌های حزبی و پارلمانی در این دوره، سبب بالندگی فرهنگ روزنامه‌نگاری و در پی آن، رونق پاورقی‌نویسی شد. پاورقی‌نویسان این دوره، پیروان مرتضی مشفق کاظمی و محمدباقر میرزا خسروی (۱۲۲۶ـ ۱۲۹۸ش) بودند. گاهنامه‌های امید، صبا، ترقی، خواندنیها، تهران مصور، اطلاعات هفتگی و سپید و سیاه هر شماره در پنج‌هزار تا پانزده‌هزار نسخه چاپ و منتشر می‌شدند. همین رونق مطبوعاتی موجب شد تا بسیاری از نویسندگان به پاورقی‌نویسی روی آورند. در همان سال‌ها، بسیاری از پاورقی‌ها به صورت جزوه چاپ و منتشر می‌شدند، مانند دلشادخاتون ابراهیم مدرسی (۱۲۹۷ـ ۱۳۶۸ش) و شهرآشوب حسینقلی مستعان. از سال‌های ۱۳۲۰ش، پاورقی‌نویسی حرفه‌ای پیدا شد. پرشماربودن مجله‌ها و نشریات ادواری از یک سو و تقاضای روزافزون برای رمان‌های پاورقی از سوی دیگر ، موجب پیدایی داستان‌های عجولانه و گاه تکراری با شخصیت*ها و طرح‌هایی قالبی و ثابت شد. در این دوره، انواع گوناگون پاورقی، همچون پاورقی تاریخی ، اجتماعی، سیاسی ، جنایی و فکاهی پدید آمد. مجلاتی نظیر تهران مصور و ترقی حتی دو یا چند پاورقی را همانند و همزمان منتشر می‌کردند. پاورقی‌نویسان این دوره، انبوهی از صفحات کاغذ را سیاه می‌کردند و در صورت پرآوازه‌شدن و محبوبیت‌یافتن قهرمانانشان ،آنان را وارد پاورقی‌های بعدی خویش می‌کردند. مثلاً مدرسی زیبای مخوف را در پی موفقیت دلشادخاتون نوشت و شاپور آرین‌نژاد (ز ۱۳۴۷ش) نسل شجاعان، نگهبانان تاج‌وتخت را پس از مقبولیت ده مرد رشید.اصولاً ساختار پاورقی‌ها نیز پیرو شیوهٔ چاپ آن‌ها است. یعنی پاورقی‌نویس برای جذب خواننده و حفظ او برای شماره‌های بعدی نشریه ، ناگزیر از حادثه‌آفرینی است، چنان‌که بتواند در پایان پاورقی در هر شماره، خواننده را در حالت تعلیق* (suspense) نگه‌دارد، از همین رو، پاورقی‌ها اغلب ساختاری با حوادث نامربوط و غیرمنطقی دارند و نویسنده بر پایهٔ واکنش‌های عاطفی یا احساساتی خواننده یا خوانندگان، پاورقی را پیش می‌برد، هر جا دریافت که خواننده جذب داستان شده، آن را کش می‌دهد و هر جا که دید خواننده دیگر ذوق و شوقی در دنبال‌کردن حوادث ندارد، مسیر پاورقی را تغییر می‌دهد. به همین دلیل، خواننده نقشی کارا و مهم در چگونگی پرداخت داستان دارد. پاورقی‌نویس در چند ویژگی با نویسندگان دیگر تفاوت دارد: نخست آن‌که ناگزیر است چنان بنویسد که خوانندگانش را از دست ندهد، دوم آن که باید منافع و خواسته‌های مدیر ، سردبیر یا ناشر نشریه را در نظر بگیرد تا کارش را از دست ندهد و سوم آن‌که پاورقی‌نویس صرفاً تولیدکنندهٔ مزدبگیر است که چه بسا گه‌گاه ناگزیر به نگارش داستان‌هایی ناسازگار با روحیه و منش نویسندگی خود شود. پاورقی‌نویسان ، تولیدکنندگان «کالا»ی ادبی به منظور عرضه به خوانندگان هستند و می‌کوشند تا در رقابت با یکدیگر، آثار خود را هرچه پرجاذبه‌تر و هیجان‌انگیزتر تولید و عرضه کنند. البته گفتنی است که برخی از اینان نویسندگانی کارآزموده بوده یا هستند. مثلاً به هیچ روی نمی‌توان توانایی‌های تکنیکی و تازگی مضامین برخی از آثار مدرسی، مستعان یا حسین مسرور (۱۲۶۷ ـ ۱۳۴۷ش) را دست کم گرفت. اینان خوانندگان کم‌سواد را به خواندن عادت دادند و خوانندگان بالاتر و فهیم‌تر را برای روی‌آوردن به ادبیات متعالی آماده کردند. در سال‌های ۱۳۲۰ش، پاورقی‌نویسان پرشماری پا به عرصهٔ ادبیات عامه‌پسند فارسی نهادند که موفق‌ترین آن‌ها کسانی چون لطف‌الله ترقی (۱۲۸۲ش ـ ؟) با شبهای بغداد، علی جلالی (ز ۱۳۲۱ش) با شبهای بابل ، محمدعلی خلیلی (ز ۱۳۲۵ش) با عشقهای بهرام‌گور، محمدرضا خلیلی عراقی (۱۲۹۵ش ـ) با چهارده سال عاشقی، عماد عصار (۱۲۷۶ـ ۱۳۳۵ش) با باشرفها، جواد فاضل (۱۲۹۴ ـ۱۳۴۰ش) با عشق و اشک و نصرالله شیفته (۱۲۹۹ش ـ) با پاورقی پلیسی ـ جنایی قهقههٔ اسکلت بودند. پس از کودتای ۲۸ مرداد و متأثر از جاروجنجال‌ها و آوازه‌گری‌های احزاب مخالف دولت، پاورقی‌نویسی سیاسی پاگرفت که هدفش ـ به گفتهٔ طلایه‌داران آن ـ افشای زدوبندها و دغل‌کاری‌های زمامداران وقت بود. از جملهٔ پاورقی‌نویسان سیاسی، می‌توان از قاسم لاربن(۱۲۹۳ش ـ) با لات و عشق و سیاست ، محمود دژکام (۱۲۹۶ش ـ) با گمراه و سیصد ضربه شلاق و سعید نفیسی (۱۲۷۴ـ ۱۳۴۵ش) با نیمه‌راه بهشت و آتشهای نهفته یاد کرد. پس از ۱۳۳۲ش، پاورقی‌نویسی دستخوش بحران کیفی شد و پاورقی‌نویسانِ بی‌بهره از قدرت تخیل گذشتگان ـ که بسیاری از خوانندگانشان را در رقابت با فیلم‌های تاریخی و حادثه‌ای از دست داده بودند ـ می‌کوشیدند تا برای ادامهٔ فعالیت خویش ، به حادثه‌سازی‌های بی‌منطق و

برانگیختن عواطف ،احساسات و غرایز خوانندگان روی آورند. در میان انبوهی از پاورقی‌های این سال‌ها که یا در مطبوعات یا به صورت جزوه‌های هفتگی چاپ و منتشر می‌شدند، اثری از استحکام بافت و گیرایی مضمون داستان‌های نویسندگانی چون مدرسی و مسرور به چشم نمی‌خورد. پاورقی‌نویسان این دوره الگوهای پاورقی‌نویسان گذشته را ناشیانه و قالبی تکرار می‌کردند. سیر داستانی پیچ‌درپیچ، مشکلات همانند کلیهٔ قهرمان‌ها، طرح‌های نیندیشیده و سرسری، نثر ضعیف و ساختار گسیخته، از ویژگی‌های پاورقی‌های این دوره است. نیز، پاورقی‌هایی در تأیید و بازنمایی شکوه تاریخی ایران و متناسب با فضای سیاسی سال‌های پس از کودتا پیدا شد. از همین جا بود که رفته‌رفته، پاورقی سیاسی جایگزین مطالب سیاسی و انتقادی مطبوعات شد و به پیدایی نسل جدیدی از پاورقی‌نویسان تاریخی، سیاسی و انتقادی انجامید که از آن شمار بودند سیروس بهمن (۱۳۰۶ش -) با دلاوران ایران، مجید دوامی (۱۳۰۸ش -) با طوطی، سبکتکین سالور (۱۳۰۲ش -) با نسل شجاعان ، حمزهٔ سردادور (۱۲۷۶-۱۳۴۹ش) با چشمهٔ آب حیات ، علی‌اکبر کسمایی (۱۲۹۹-۱۳۷۲ش) با زیبای حسود، ذبیح‌الله منصوری (- ۱۳۶۵ش) با عشاق نامدار ، محمدحسین میمندی‌نژاد (۱۲۹۰-۱۳۷۱ش) با زندگی پرماجرای نادرشاه، احمد ناظرزادهٔ کرمانی (۱۲۹۶-۱۳۵۵ش) با شیرزاد یا گرگ جاده، ربیع مشفق همدانی (۱۲۹۱ش - ؟) با تحصیلکرده‌ها و محمود دژکام با خاطرات یک دزد. موفقیت گستردهٔ داستان پاورقی اسمال در نیویورک، نوشتهٔ حسین مدنی (۱۳۰۵ش -) که در ۱۳۳۳ش، در پاورقی هفته‌نامهٔ سپید و سیاه چاپ و منتشر می‌شد، موجب پیدایی پاورقی فکاهی گردید که از آن شمار می‌توان از اسمال در هندوستان، از حسین مدنی و ژیگولو و ماساچوستیها، از جمشید وحیدی یاد کرد. از دیگر پاورقی‌نویسانی که در سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ش فعالیت می‌کردند، به کسانی چون امیر عشیری (۱۳۰۳ش -) با لبخند در مراسم تدفین و نبرد در ظلمت، منوچهر مطیعی (۱۳۰۴ش -) با ننگ‌های اجتماع و یک ایرانی در قطب شمال، ناصر نجمی (۱۳۰۵ش -) با عباس‌میرزا و شعلهٔ جاویدان یا رستاخیز مازیار، ایرج پزشکزاد (۱۳۰۶ش -) با ماشاءالله‌خان در بارگاه هارون‌الرشید، رسول ارونقی کرمانی (۱۳۰۹ش -) با امشب دختری می‌میرد و شبی که سحر نداشت ، ر. اعتمادی (۱۳۱۲ش -) با تویست داغم کن و ساکن محلهٔ غم، احمد احرار (۱۳۱۳ش -) با مردی از جنگل و شاهزاده و عیار، کورس بابایی (۱۳۲۰ش -) با برویم پیش قاضی و حجله گاه عشق، صادق جلالی با رحیم پسر حاج ستار و ششصد ناوی دیگر و پرویز قاضی‌سعید با تابوت سرخ و پلنگ و دختر غریب، می‌توان اشاره کرد. در نخستین سال‌های پس از پیروزی انقلاب اسلامی ، پاورقی‌نویسان مجال چندانی برای عرضهٔ آثار خویش نیافتند اما با فرونشستن تنش‌ها و شور و شوق‌ها، آثار پاورقی‌نویسان پیشین تجدید چاپ شد ؛ ضمن آنکه نسل جدیدی از پاورقی‌نویسان نیز پیدا شد. ذبیح‌الله منصوری با ترجمه - تألیف‌های پرشمار خویش، از پرطرفدارترین پاورقی‌نویسان دههٔ نخست پس از انقلاب بود. در همین سال‌ها آثاری از احمد احرار، منوچهر مطیعی ،امیر عشیری و جمشید صداقت‌نژاد چاپ و منتشر شد. از اواسط سال‌های ۱۳۶۰ش، دو چهرهٔ پرطرفدار در عرصهٔ پاورقی‌نویسی عشقی - احساساتی شروع به فعالیت کردند، یکی نسرین ثامنی با بازی سرنوشت ،شیفتگان محبت و عصیان ، و دیگری فهیمهٔ رحیمی با تقدیر ، تاوان عشق و همیشه با تو. پرکارترین پاورقی‌نویس پلیسی - جنایی در این سال‌ها، بدون تردید، احمد محققی است که آثارش با شمار فراوان به چاپ می‌رسند و آثاری چون مقصر کیست؟ ، اعتراف و باند تک‌تازان از جملهٔ پاورقی‌هایی هستند که وی در جراید به چاپ رسانید.

منابع: ادبیات نوین ایران ؛ از صبا تا نیما ؛ از نیما تا روزگار ما ؛ صد سال داستان‌نویسی در ایران ؛ فرهنگ داستان‌نویسان ایران ؛نویسندگان پیشرو ایران ؛ آنتونیو گرامشی، «رابطهٔ ادبیات با سیاست» ، ترجمهٔ محمد پوینده ، تکاپو ، دورهٔ نو، شمارهٔ ۳، تیر ۱۳۷۲ش، صص ۳۲-۳۵؛ ایرج افشار «جریانهای ادبی در مجلات فارسی » ، راهنمای کتاب ، سال بیستم ، شماره‌های ۵-۷، مرداد - مهر ۱۳۵۶ش، صص ۳۸۳-۳۹۳؛ شماره‌های ۸ - ۱۰، آبان - دی ۱۳۵۶ش، صص ۵۵۵-۵۶۵؛ شماره‌های ۱۱-۱۲، بهمن - اسفند ۱۳۵۶ش، صص ۷۷۰-۷۸۱؛ سال بیست‌ویکم، شماره‌های ۱-۲، فروردین - اردیبهشت ۱۳۵۷ش، صص ۱۲-۱۹؛ علی بهزادی «سیری در پاورقی‌نویسی ایران»، گردون ، سال چهارم ، شمارهٔ ۲۵- ۲۶،خرداد و تیر ۱۳۷۲ش، صص ۴۲- ۴۶؛ رابرتسون دیویس ، «رمان و دین» ، ترجمهٔ ناصر ایرانی ، نثر دانش ، سال نهم ، شمارهٔدوم ،بهمن و اسفند ۱۳۶۷ش، صص ۱۲-۱۹.

عابدینی - قاسم‌نژاد

پراکنش ← ساخت‌شکنی

پرسونا (per.so.nā)، در زبان لاتین، به معنای نقاب، چهرهٔ جعلی یا صورتکی است که با آن،اشخاص چهرهٔ حقیقی خود را می‌پوشانند؛ و در اصطلاح نقد ادبی*، منِ روایی شعر* یا داستان* است که داستان و شعر از دیدگاه او نقل می‌شود. این من روایی در داستان به راوی* اول‌شخص معروف است و در شعر، به منِ شعری. گفتنی است که پرسونا(personae)، لزوماً، خود شاعر یا نویسنده ـ چنان‌که در زندگی روزمره‌اش هست ـ نیست بلکه شخصیتی است که شاعر یا نویسنده خلق می‌کند تا از زبان او، خواننده به دنیای شعر و داستان وارد شود. نمونه‌هایی از پرسونا، در آثار شاعران و نویسندگان، چنین است: راوی اول شخصِ بوف‌کور ، نوشتهٔ صادق هدایت که برای ما ـ یا دقیق‌تر، برای سایه‌اش ـ از افکار و عواطف و زندگی خود می‌گوید؛ خالد، نوجوان جنوبی و فقیر رمان همسایه‌ها ،نوشتهٔ احمد محمود که داستان را روایت می‌کند؛ مارلو در دل تاریکیِ جوزف کونراد که به توصیف ماجراهای زندگی خود می‌پردازد؛ راوی شعر «صدای پای آب» ، سرودهٔ سهراب سپهری که از دیده‌ها و ادراکات خود سخن می‌گوید ؛ من شعری در اشعار غنایی، مثلاً در این ابیات از مولوی: «باز فرو ریخت عشق، از درودیوار من ـ باز ببرید بند، اشتر کین‌دار من / بار دیگر شیر عشق، پنجهٔ خونین گشاد ـ تشنهٔ خون گشت باز، این دل سگسار من ...» یا در این شعر از بیژن جلالی: «برای خود \ قصری ساخته‌ام\ با نسیم\ با دانه‌های برف \ و با رنگ طلایی خورشید \برای خود \ قصری ساخته‌ام \ برای خراب‌شدن.» پرسونا در تآتر کلاسیک، نقابی بوده که بازیگران، برای ایفای نقش‌های گوناگون، بر چهره می‌زدند و بعدها به نقاب نمایشی **(dramatic personae)** نیز معروف شده است.

منابع: بازی نور،۱۷۵؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۹۰-۲۹۱؛ گزیدهٔ غزلیات شمس، به کوشش شفیعی کدکنی، ۴۰۹؛
A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 501; *A Glossary of Literary Terms* ,Abrams, 123-124; *The Reader's Encyclopedia*,754.

ربیعیان

پرسوناژ ← شخصیت

پروتوتیپ (pe.ro.to.tip)/ نخستین نمونه/ نمونهٔ پیشین،معادل prototype انگلیسی، در لغت به معنی نمونهٔ اصلی یا سرمشقی است که الگوی ساخت یا تکوین پدیده یا موضوع مربوط به خود قرار می‌گیرد و در اصطلاح ادبی ، الگویی است که نویسنده بر پایهٔ آن، شخصیت* خود را می‌آفریند. پروتوتیپ ابزار و مواد خام لازم برای آفرینش شخصیت را به نویسنده می‌دهد. برخی از نویسندگان، مانند تونی موریسن، بانوی نویسندهٔ امریکایی (۱۹۳۱م ـ)، می‌گویند که در بیشتر آثارشان به پروتوتیپ ویژه‌ای نظر ندارند. موریسن می‌گوید : «هرگز از کسانی که می‌شناسم، استفاده نمی‌کنم. فکر می‌کنم در آبی‌ترین چشم (۱۹۶۹م) برخی رفتارهای دخترم، بونی، و گفته‌هایی از مادرم را در جاهایی از کتاب آورده‌ام و نیز برخی از مکان‌های آشنا را. از آن پس، هرگز دیگر این کار را نکرده‌ام. به این کار بسیار پای‌بندم. شخصیت‌هایی که من می‌آفرینم، الگویی در بیرون ندارند. من کاری راکه بسیاری از نویسندگان می‌کنند، نمی‌کنم.» موریسن بر این باور است که بهره‌گیری از زندگی شخصی دیگران برای ساختن شخصیت‌های داستان‌ها، نوعی سوءاستفاده است. پروتوتیپ‌های شخصیت‌های داستانی را به انواع گوناگونی تقسیم می‌کنند: ۱ـ پروتوتیپ تاریخی، که شخصیتی تاریخی، الگوی آفرینش شخصیت داستانی قرار می‌گیرد، مانند اسپارتاکوس (۱۹۵۱م)، نوشتهٔ هوارد فاست ، رمان‌نویس امریکایی (۱۹۱۴م ـ). ۲ـ پروتوتیپ هنری، که شخصیتی هنرمند ، الگوی آفرینش شخصیت داستان می‌شود،مانند ژان کریستف (۱۹۰۴ـ ۱۹۱۲م)، نوشتهٔ رومن رولان، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۶۶ـ ۱۹۴۴م)، که پروتوتیپ آن بتهوون ،آهنگساز آلمانی (۱۷۷۰ـ ۱۸۲۷م)، است، یا خاکی و آسمانی (۱۹۶۷م)، نوشتهٔ دیوید وایس که شخصیت داستانی آن، برگرفته از شخصیت موتسارت ، موسیقیدان و آهنگساز اتریشی (۱۷۵۶ـ ۱۷۹۱م)، است، یا شور زندگی (۱۹۳۴م)، نوشتهٔ ایروینگ استون، نویسندهٔ امریکایی (۱۹۰۳ـ ۱۹۸۹م) که شخصیت ون گوگ، نقاش هلندی (۱۸۵۳ـ ۱۸۹۰م)، را در قالب شخصیت داستانی خویش تصویر و توصیف می‌کند. این نوع پروتوتیپ ای‌بسا خود نویسنده باشد. مثلاً پروتوتیپ «خالد» شخصیت اصلی رمان همسایه‌ها خود نویسنده (احمد محمود)است، یا مثلاً پروتوتیپ شخصیت اصلی رمان قمارباز خود داستایفسکی است. ۳ـ پروتوتیپ مذهبی ، که چهره‌ای مذهبی پایهٔ پردازش شخصیت قرار می‌گیرد، مانند شخصیت اصلی رمان آخرین

پروتوتیپ

وسوسهٔ مسیح (۱۹۵۱م)، نوشتهٔ نیکوس کازانتزاکیس، نویسندهٔ یونانی (۱۸۸۳- ۱۹۵۷م)، که برگرفته از شخصیت حضرت عیسی(ع) است، یا شخصیت رمان جویندهٔ راه حق، از همین نویسنده که بر پایهٔ زندگی فرانسیس قدیس، بنیادگذار فرقهٔ فرانسیسیان و از بزرگ‌ترین قدیسان مسیحی ایتالیایی(ح ۱۱۸۲-۱۲۲۶م)، پردازش شده است. ۴- پروتوتیپ سیاسی ، که شخصیتی سیاسی دست‌مایهٔ شخصیت‌پردازی نویسنده می‌شود. مثلاً شخصیت ایوان کارامازوف در رمان* برادران کارامازوف (۱۸۷۹- ۱۸۸۰م)، نوشتهٔ فیودور داستایفسکی، نویسندهٔ روسی (۱۸۲۱-۱۸۸۱م)، برگرفته از شخصیت «کاراکازوف» تروریست هم‌عصر داستایفسکی، است، یا شخصیت اصلی داستان «غریبه در شهر»، نوشتهٔ غلامحسین ساعدی (۱۳۱۴- ۱۳۶۴ش)، همان حیدرخان عمواوغلی، مبارز انقلابی دورهٔ مشروطه، است. ۵- پروتوتیپ طبقاتی ، که شخصیت داستان، نمایندهٔ یک گروه یا طبقه است،مانند شخصیت «عموتوم» در رمان کلبهٔ عموتوم (۱۸۵۲م)، نوشتهٔ هریت بیچراستو، بانوی نویسندهٔ امریکایی (۱۸۱۱- ۱۸۹۶م)، که طبقهٔ سیاهان جنوب امریکا، پروتوتیپ آن است، یا همان شخصیت «اسپارتاکوس» در رمان اسپارتاکوس که نمایندهٔ طبقهٔ بردگان است. ۶- پروتوتیپ گروه‌های انسانی ، که مجموعه‌ای از افراد یا گروه‌های اجتماعی ،پروتوتیپ شخصیت(های) داستان می‌شوند. مثلاً ویلیام فاکنر، نویسندهٔ امریکایی (۱۸۹۷- ۱۹۶۲م)، در رمان سارتوریس (۱۹۲۹م)، به مسائل و مشکلات اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی بردگان سیاه و برده‌داران سفید می‌پردازد، یا آلن پیتون، نویسندهٔ افریقای جنوبی (۱۹۰۳- ۱۹۸۸م)، در مویه کن سرزمین محبوب من (۱۹۴۸م) نظام جدایی نژادی و برده‌داری را شرح و وصف می‌کند. پرل اس. باک،بانوی نویسندهٔ امریکایی (۱۸۹۲- ۱۹۷۳م) در مادر و خاک خوب (۱۹۳۱م) به زندگی و مسائل و مشکلات دهقانان چینی و فرهنگ و تقابل فرهنگی آنان می‌پردازد. ۷- پروتوتیپ ژورنالیستی، که مطالب و اخباری که در روزنامه‌ها، مجله‌ها و دیگر رسانه‌های گروهی آمده، سرچشمهٔ الهام شخصیت‌سازی نویسنده می‌شوند، مانند سرخ و سیاه (۱۸۳۱م) استاندال، نویسندهٔ فرانسوی (۱۷۸۳- ۱۸۴۲م)، و داستان بلند «مهربان»، نوشتهٔ داستایفسکی، که به ترتیب ، شخصیت‌هایشان برگرفته از واقعه‌ای در روزنامهٔ خبری فرانسه و خودکشی دختری با تمثال حضرت عیسی(ع) است. ۸- پروتوتیپ ادبی ، یعنی شخصیت‌های برخی از آثار ادبی گه‌گاه چندان پرجاذبه و گیرا تصویر می‌شوند که پروتوتیپ نویسندگان دیگر واقع می‌گردند، مانند شخصیت «دن‌کیشوت» در رمانی به همین نام از سروانتس، نویسندهٔ اسپانیایی (۱۵۴۷- ۱۶۱۶م)، که پروتوتیپ بسیاری از شخصیت‌های داستانی دیگر شد، از جمله شخصیت «دایی‌جان ناپلئون» در داستانی با همین نام از ایرج پزشکزاد (۱۳۰۶ش -). شخصیت‌های «فاوست» ساختهٔ گوته، شاعر، نویسنده و نمایشنامه‌نویس آلمانی (۱۷۴۹- ۱۸۳۲م)، و «هملت»، آفریدهٔ ویلیام شکسپیر ، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۵۶۴- ۱۶۱۶م)، نیز جزو پروتوتیپ‌های پرآوازهٔ ادبی هستند. ۹- پروتوتیپ حماسی و اسطوره‌ای ، که خدایان اسطوره‌ای (اودیپ، آنتیگون، پرومته و...) یا شخصیت‌های اسطوره‌ای ـ حماسی (کیومرث ، جمشید، سیاوش، رستم و...) پروتوتیپ برخی از شخصیت‌های داستانی یا نمایشی می‌شوند، مانند شخصیت‌های داستان‌ها و نمایشنامه‌های اودیپوس شهریار (۴۳۰ق‌م)، نوشتهٔ سوفوکلس، نمایشنامه‌نویس یونانی (۴۹۵- ۴۰۶ق‌م) ، پرومته به جنگ می‌رود، نوشتهٔ اوریانا فالاچی، بانوی نویسنده و روزنامه‌نگار ایتالیایی، و سووشون (۱۳۴۸ش)، نوشتهٔ سیمین دانشور (۱۳۰۰ش -). ۱۰- پروتوتیپ تخیلی، که شخصیت‌های اثر فقط بر پایهٔ تخیل نویسنده، ساخته و پرداخته می‌شوند، مانند شخصیت‌های آثار اریک فون دنیکن، نظیر ارابهٔ خدایان و طلای خدایان . گاه، پروتوتیپ‌های تخیلی، وجههٔ مذهبی نیز به خود می‌گیرند؛ یعنی، نمود دوزخی (شیطانی) و بهشتی پیدا می‌کنند، مانند شخصیت‌های فاوست (۱۸۰۸م) و دراکولا، نوشتهٔ برام استوکر، نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۴۷- ۱۹۱۲م). جدا از این ده نوع پروتوتیپ، پروتوتیپ‌های دیگری نیز وجود دارند که به دلیل کاربرد نه‌چندان گسترده‌ای که دارند، در زمرهٔ پروتوتیپ‌های اصلی و عمده تلقی نمی‌شوند: پروتوتیپ فلسفی، مانند پروتوتیپ شخصیت‌های رمان‌های پاییز پدرسالار (۱۹۷۵م)، نوشتهٔ گابریل گارسیا مارکز نویسندهٔ کلمبیایی (۱۹۲۸م -)، و گرگ بیابان (۱۹۲۷م)، نوشتهٔ هرمان هسه ، نویسندهٔ آلمانی (۱۸۷۷- ۱۹۶۲م)؛ پروتوتیپ روانی، مانند پروتوتیپ شخصیت اصلی رمان روزی که او خود، اشک‌های مرا پاک خواهد کرد، نوشتهٔ کنزابوروا‌وئه، نویسندهٔ ژاپنی (۱۹۳۵م -)، یا بیشتر شخصیت‌های آثار داستایفسکی، مانند ابله (۱۸۶۹م) و جنایت و مکافات (۱۸۶۶م).

منابع:ادبیات داستانی ، ۳۹۳ـ ۴۰۰؛ جنبه‌های رمان ، ۴۹ـ۸۸؛ ساخت رمان ، ۱ـ۲۶؛ منشأ شخصیت در ادبیات داستانی ، در صفحات فراوان؛ «هنر رمان» گفتگو با تونی ماریسن، ترجمهٔ گلی امامی، نگاه نو ، شمارهٔ ۲۸، اردیبهشت ۱۳۷۵ش ، صص ۲۱۱ـ۲۴۲.

آذر

پزشکی‌نویسی فارسی (pe.zeš.ki.ne.vi.si-ye.fār.si)، طب یا پزشکی، علم و فن شناختن بیماری‌ها، درمان و پیشگیری از بروز آن‌ها است. بشر همچون همهٔ موجودات میرندهٔ دیگر، از آغاز پیداشدنش بر روی زمین، با بیماری و مرگ روبه‌رو بوده است. انسان نخستین پس از آن‌که در سیر تکاملی خود به مرحلهٔ عقل‌ورزی و استنتاج رسید، با روش آزمون و خطا توانست گیاهان خوراکی، سمی و دارویی را بشناسد و آن‌ها را از یکدیگر تمیز دهد و از همین روش «طب‌عامیانه» پیدا شد که بیشتر بر پایهٔ بهره‌گیری از گیاهان دارویی برای درمان بیماری‌ها استوار است و هنوز هم گه‌گاه در برخی جاها کاربرد دارد.اما انسان‌ها در آغاز، مرگ و بیماری، به‌ویژه بیماری‌های سخت و درمان‌ناپذیر، را پدیده‌هایی طبیعی نمی‌شمردند و چون علت بیماری‌ها یکسره بر آن‌ها ناشناخته بود، بیماری‌ها را برخاسته از عوامل فراطبیعی گمان می‌کردند و برای درمان آن‌ها به سحر و جادو و خرافات دیگر روی می‌آوردند. جادو و دین نقش مهمی در پزشکی انسان ابتدایی داشت و بررسی تاریخ پزشکی جهان، اعتقاد مشترک همهٔ اقوام ابتدایی را به سحر و جادو و خواندن اوراد و نیایش‌ها برای درمان، آشکار می‌سازد. در این دوره، کاربرد داروهای گیاهی یا خوراکی با خواندن اوراد، رقصیدن، شکلک درآوردن، و دیگر ترفندهای جادوگری همراه بود. بنابراین، نخستین پزشکان همان ساحران یا جادوگران بودند. بهره‌گیری از طلسمات و تعویذات، که هنوز هم رایج است، خاستگاه باستانی دارد. دانسته نیست که پزشکی از چه روزگاری وارد مرحلهٔ علمی شده است. از کاوش‌های باستان‌شناسی معلوم می‌شود که چندین‌هزار سال پیش از میلاد مسیح، پیشهٔ پزشکی نزد سومریان و بابلی‌ها رواج داشته و در قوانین حمورابی، پادشاه بابل (۲۰۶۷ـ ۲۰۲۵/ ۱۷۰۴ـ ۱۶۶۲ق‌م)، مقرراتی در این باب آمده است. در ادوار تمدن‌های قدیم چین، هند، مصر و ایران پیشرفت‌هایی در پزشکی حاصل آمده است. عصر زرین پزشکی هندی از ۸۰۰ق‌م تا ۱۰۰۰م است و در این دوره دو اثر برجستهٔ پزشکی، یعنی چرکه سمهیتا/- Caraka samhitā، منسوب به پزشکی به نام چرکه، و سُشْرُته سمهیتا/ Susruta - Samhitā، منسوب به جراحی به نام سسرته، تألیف یافته‌اند. یونانیان با بهره‌گرفتن از آگاهی‌های بابلی‌ها و مصریان و حتی هندیان و چینی‌ها پزشکی را به مدارج بلند رسانیدند. فیلسوفانی مانند فیثاغورث (ح۵۷۰ ـ ح ۴۹۶/۴۹۵ ق‌م)و امپدوکلس(ح۴۹۵ ـ ح ۴۳۵ ق‌م) در برانگیختن یونانیان به جستجوی عواملی جز عوامل فراطبیعی که علل پدیده‌های طبیعی باشند، سهم موثر داشتند. نظر امپدوکلس که می‌گفت ترکیب جهان از چهار عنصر آب، باد، خاک و آتش است، به طرح نظریهٔ اخلاط چهارگانه ـ خون، بلغم، صفرا و سودا ـ انجامید. وی عقیده داشت که پایداری درستی تن به هماهنگی این اخلاط بستگی دارد. بلندآوازترین پزشک یونان باستان، بقراط ـ معروف به پدر طب ـ است که بنابر برخی روایات در ۴۶۰ ق‌م در جزیرهٔ کوس زاده شد و پس از سال‌ها کار و تدریس پزشکی در جاهای مختلف یونان، سرانجام در حدود ۳۷۰ ق‌م در لاریسا، مرکز تسالی، درگذشت. اما برخی نیز بر این باورند که درواقع چند تن به نام بقراط بوده‌اند یا آن‌که بقراط یحتمل مؤلف برخی از کتاب‌های «مجموعهٔ بقراطی» است یا هیچ یک از کتاب‌های این مجموعه تألیف او نیست. به هر تقدیر، چه بقراط یک تن باشد چه بیش از یک تن، رساله‌های منسوب به او که در «مجموعهٔ بقراطی» گرد آمده است، مبین آغاز مرحله‌ای در پزشکی غربی است که در آن به بیماری بیشتر همچون پدیده‌ای طبیعی می‌نگرند نه فراطبیعی، و پزشکان را برمی‌انگیزد تا در تشخیص بیماری به جستجوی علل طبیعی بپردازند. کارهای فیلسوف معروف، ارسطو (۳۸۴ـ ۳۲۲ ق‌م)، نیز در پیشرفت فن پزشکی تأثیر شایان توجهی داشت. پس از ارسطو، مرکز فرهنگ یونانی به اسکندریه انتقال یافت. اسکندریه حتی پس از سلطهٔ رومیان نیز مرکز بزرگ آموزش پزشکی باقی ماند. جالینوس (ح ۱۲۹ـح ۱۹۹م) معروف‌ترین پزشک دورهٔ رومیان است. وی در پرگاموس زاده شد و در سمورنه (ازمیر)، کورنت و اسکندریه پزشکی خواند و در رم نشیمن گزید. وی آگاهی‌های علمی و عملی یونانیان را در پزشکی تدوین و تنظیم کرد و این علم را بر مبانی تجربی استوار ساخت. اجساد بسیاری از حیوانات و چند جسد آدمی را تشریح کرد و در رشته‌های تشریح، فیزیولوژی، جنین‌شناسی، آسیب‌شناسی، درمان‌شناسی و داروشناسی آگاهی‌های تازه به دست آورد. به آزمایش‌های گوناگون در تعیین سازوکار تنفس و نبض و عمل کلیه‌ها، مغز و نخاع دست زد و

دربارهٔ گردش خون پژوهید. جالینوس کتب و رسالات بسیار نوشت که از آن‌ها ۸۳ کتاب باقی مانده است. در ایران باستان، به‌ویژه از دورهٔ ساسانیان، پزشکی از تأثیر علوم یونانی بهره‌مند شد و کمابیش جنبهٔ علمی یافت. در سدهٔ پنجم میلادی، نسطوری‌هایی که از خاک روم تبعید شدند، به ایران روی آوردند و مدارسی بنیاد نهادند که در آن‌ها پزشکی تدریس می‌کردند. مشهورترین این مدارس، مدرسهٔ گندی‌شاپور بود که در دورهٔ اسلامی نیز دوام آورد. پس از طلوع اسلام، پزشکی از نخستین علومی بود که مسلمانان به آن توجه ورزیدند، به‌ویژه آن‌که پیامبر اسلام به بیماران و زخمیان و در نتیجه به تندرستی مؤمنان و اقدامات پیشگیرانه برای جلوگیری از بیماری‌ها توجه فراوان می‌ورزید و در همان اوان دعوت خویش فرمود: «العلم علمان، علم الادیان و علم‌الابدان (یعنی پزشکی)». در این‌جا گفتنی است که چون دانشمندان دورهٔ اسلامی تألیفات خود را اغلب به زبان علمی عصر، یعنی عربی، می‌نوشتند، معمولاً، به‌ویژه در غرب، از طب اسلامی با عنوان طب عربی یاد می‌کنند، در حالی که بسیاری از پزشکان دورهٔ اسلامی از ملل دیگر، به‌ویژه ایرانیان، و حتی برخی ازآن‌ها یهودی یا مسیحی بوده‌اند. در اوایل دورهٔ اسلامی، بسیاری از متون علمی، از جمله کتاب‌های پزشکی، به‌دست کسانی چون حنین بن اسحاق (۱۹۴-۲۶۰ق) و پسرش، اسحاق بن حنین (-۲۹۸/ ۲۹۹ق)، ثابت بن قره (۲۲۱-۲۸۸ق)، یوحنا بن ماسویه (-۲۴۳ق) و یحیی بن‌البطریق (-۱۹۱ق) از یونانی و سریانی به عربی برگردانیده شد و پزشکی هندی و ایرانی نیز در میان مسلمانان راه یافت. مسلمانان (اعراب) نظریهٔ پزشکی خود را بیشتر از نظام بقراطی و جالینوسی برگرفتند، ولی آثار فراوانی نیز از مؤلفان سریانی، ایرانی، هندی و مصری ترجمه کردند. درواقع، پزشکی اسلامی و دانش‌های وابسته به آن، مانند داروسازی و جراحی و مانند آن‌ها، از پیام اسلام نیرو گرفته‌اند و از زمینهٔ پزشکی یونانی، اسکندرانی، هندی و ایرانی تغذیه شده‌اند. نتیجهٔ این ترکیب، پهنهٔ گسترده‌ای بوده است که کمابیش همهٔ شاخه‌های علوم پزشکی را دربرمی‌گیرد و در حدود چهارده قرن، در پهنه‌ای جغرافیایی که از جنوب اسپانیا تا بنگال کشیده می‌شود، تقریباً همهٔ بخش‌های جهان اسلام دستی در پیشبرد این علوم داشته‌اند. سراسر پزشکی اسلامی از راه اوامر و نواهی قرآن و حدیث دربارهٔ تندرستی و مسائل گوناگونی که به گونه‌ای با پزشکی پیوستگی دارد، به دین اسلام ارتباط می‌یابد. جنبه‌های شریعت اسلام دربارهٔ بهداشت شخصی و پرهیزها، غسل‌ها و عوامل دیگری که به بدن ارتباط پیدا می‌کند، نیز، به پزشکی مربوط می‌شود، و بالاخره، تعلیمات باطنی دربارهٔ روح و نفس و ارتباط آن با بدن نیز حلقهٔ اتصالی میان پزشکی و جنبه‌های گوناگون تعلیمات اسلامی فراهم آورده است. سیمای پزشک در جامعهٔ اسلامی که در آغاز معمولاً زمینهٔ مسیحی و یهودی و زردشتی داشت یا درواقع به این دین‌ها متعلق بود، رفته‌رفته رنگ اسلامی یافت و سیمای اسلامی «حکیم» جانشین آن شد که در آن واحد هم فیلسوف بود، هم پزشک و هم در اغلب علوم سنتی دیگر استادی داشت. بیشتر فیلسوفان قدیم، مانند کندی، ابن‌سینا و ابن‌رشد، پزشکان ماهری بودند. از پیامبر(ص) احادیثی دربارهٔ کاربندی بهداشت و پرهیز از بیماری روایت شده است که در آغاز اسلام آن‌ها را جمع و تدوین کردند. رفته‌رفته بر گرد این هستهٔ اصلی، شاخه‌ای از پزشکی با عنوان پزشکی پیغمبری یا طب‌النبی/ طب‌النبوی پدید آمد که بعدها برخی از سیماهای نظام جالینوسی را پذیرفت، ولی پیوسته خصوصیت دینی عظیم خود را نگهداشت. در سراسر قرون، آثاری در این زمینه تألیف گردید که نخستین آن‌ها، بنا بر روایات، مجموعهٔ احادیث نبوی دربارهٔ پزشکی است که امام رضا(ع) در خلافت مأمون (۱۹۸- ۲۱۸ق) آن‌ها را فراهم آورد. در میان شیعیان نیز آثاری با عنوان طب‌الائمه از امامان ششم و هشتم (رسالة‌الذهبیه یا طب‌الرضا) انتشار یافته که همچون طب‌النبی رایج است. پزشکان مسلمان تن آدمی را امتدادی از نفس او و دارای ارتباطی بسیار نزدیک با نفس و روح او در نظر می‌گرفته‌اند. در طب اسلامی توجه فراوانی به تداخل و عمل دو سویهٔ نیروهای کیهانی و تأثیر این نیروها بر آدمی می‌شده است. اغلب پزشکان به احکام نجوم معتقد بودند و آن‌ها را در درمان دردهای بدنی و روانی به کار می‌بستند. پاره‌ای از پزشکان رساله‌هایی دربارهٔ تأثیر برخی از کانی‌ها یا گیاهان در نیروهای درونی بدن یا در درمان پاره‌ای بیماری‌ها نوشته بودند. روی هم رفته، در فاصلهٔ زمانی بین زوال تمدن یونانی و عصر رنسانس اروپا، مسلمانان سنت‌های پزشکی را نگهداشتند و در نتیجه، اروپا از گنجینهٔ دانش آن‌ها بهره‌مند شد. برخی بزرگ‌ترین دستاورد پزشکی اسلامی ـ عربی را در شیمی و شناخت و تهیهٔ داروها می‌دانند. شیمیدانان یا کیمیاگران که هدف عمدهٔ آن‌ها، یافتن کیمیایی برای تبدیل فلزات معمولی به زر بود، در جریان آزمایش‌های خود مواد بسیاری را نام‌گذاری و توصیف کردند و

پزشکی‌نویسی فارسی

برخی مواد دارای ارزش دارویی را یافتند. در پزشکی اسلامی، پزشکان و داروشناسان بزرگی برخاستند که آثار برخی از آن‌ها قرن‌ها در اروپا کتاب درسی بود، که از آن شمار بودند، خاندان بختیشوع، که اعضای آن نخست در گندی‌شاپور زندگی می‌کردند و سپس به بغداد کوچیدند؛ ابوالحسن علی بن سهل/ رَبّن طبری (۱۹۲ق ـ ؟) که فردوس الحکمهٔ او نخستین کتاب منظم و مبوب اسلامی در پزشکی است؛ محمد بن زکریای رازی (۲۵۱ـ ۳۱۳ق)، که برخی او را، به‌ویژه از نظر جنبه‌های تجربی و بالینی پزشکی، بزرگ‌ترین پزشک اسلامی دانسته‌اند و مؤلف کتاب‌های معروفی، مانند الحاوی، الجدری والحصبه و کفایهٔ منصوری/ طب منصوری است؛ علی بن عباس مجوسی اهوازی (ـ۳۸۴ق)، که پس از رازی و ابن‌سینا، مهم‌ترین پزشک دورهٔ خلافت بغداد است و مشهورترین اثر او، دانشنامه‌ای پزشکی به نام کامل‌الصناعة‌الطبیه/ طب ملکی است؛ ابوالقاسم خلف بن عباس زهراوی (ـ۴۰۴ق)، از مردم مدینة‌الزهراء در قرطبه، از شهرهای اندلس، که از بزرگ‌ترین جراحان مسلمان بوده و یکی از بزرگ‌ترین دایرة‌المعارف‌های پزشکی به نام التصریف را نوشته است؛ ابوعلی سینا (ـ۴۲۸ق)، که نظرات او به مدت شش قرن، هم بر دانش پزشکی جهان اسلامی، هم بر دانش پزشکی جهان مسیحی حاکم بوده و صاحب آثار معروفی مانند القانون فی‌الطب است که شاید با نفوذترین کتاب واحد در سراسر تاریخ پزشکی، حتی با در نظر گرفتن آثار بقراط و جالینوس، بوده است، خاندان ابن‌زهر در اسپانیا و از جملهٔ برجسته‌ترین افراد آن،ابومروان عبدالملک بن ابی‌العلاء زهر(ـ۵۵۶/ ۵۵۷ق)، مؤلف کتاب‌التیسیر فی‌المداواة والتدبیر؛ ابن‌بیطار (ـ۶۴۶ق)؛ ابن‌الجزار(ـح ۴۰۰ق)، مؤلف زادالمسافر؛ ابن‌طفیل (ـ۵۸۱ق)؛ ابن‌نفیس (ـ۶۸۷ق)، مؤلف الشامل فی‌الصناعة‌الطبیة و موسی بن میمون (ـ۶۰۱ق). شرح احوال بسیاری از مؤلفان آثار پزشکی اسلامی در عیون‌الانباء فی طبقات‌الاطبای ابن ابی‌اصیبعه (۶۰۰ـ ۶۶۸ق) و تاریخ‌الحکمای ابن‌قفطی (۵۶۸ـ ۶۴۶ق) آمده است. چنان‌که می‌بینیم، بسیاری از نامدارترین پزشکان جهان اسلام، مانند رازی و ابن‌سینا، ایرانی بودند و پزشکی اسلامی نیز از پزشکی ایرانی پیش از اسلام، که مرکز عمدهٔ آن گندی‌شاپور بود،تأثیر پذیرفته است. پزشکان ایرانی، یا بهتر بگوییم فارسی‌زبان، در آغاز تا مدتی آثارشان را به زبان علمی جهان اسلام، یعنی عربی می‌نوشتند، اما رفته‌رفته به تألیف و ترجمهٔ آثاری به فارسی در این رشته پرداختند. کهن‌ترین کتاب پزشکی موجود فارسی ظاهراً هدایة‌المتعلمین فی‌الطب ابوبکر ربیع بن احمد اخوینی (ـ۳۷۷ق)، شاگرد ابوالقاسم مقانعی، شاگرد محمد زکریای رازی،است. در همین اوان، پزشکی به نام حکیم میسری (۳۹۴ق ـ ؟)، که آگاهی چندانی از او در دست نیست، دانشنامهٔ منظومی در پزشکی عملی که به نام او به دانشنامهٔ میسری آوازه دارد، سروده است. این اثر ترجمه‌گونه‌ای است از کفایة‌المنصوری محمد زکریای رازی و سرایش آن در ۳۷۰ق به انجام رسیده است. پس از آن، باید از الابنیة عن حقائق‌الادویهٔ ابومنصور موفق هروی در داروشناسی یاد کرد که پیش از ۴۴۷ق تألیف شده است. نثر هر دوی این کتاب‌ها ساده و دارای ویژگی‌های نثرهای کهن است. ابوعلی سینا، نامدارترین پزشک ایرانی و جهان اسلام ،نیز برخی رسالات پزشکی به فارسی نوشت که از جملهٔ آن‌ها رسالهٔ نبض است که حاوی اصطلاحات علمی فراوان به فارسی است. ابوروح محمد(محمدربیع) بن منصور بن ابوعبدالله جرجانی/ گرگانی یمانی، معروف به زرین‌دست، در ۴۸۰ق به دستور ملکشاه سلجوقی (۴۶۵ـ ۴۸۵ق) کتاب جالب و جامع نورالعیون را به فارسی، در چشم‌پزشکی تألیف کرد که سال‌ها منبع اطلاع کحالان (چشم‌پزشکان) بوده است. ظاهراً در سدهٔ پنجم هجری، تذکرة‌الکحالین علی بن عیسی، که معروف‌ترین کتاب کحالی عربی است و در اوایل این سده تألیف شده بود، به فارسی برگردانیده شده است. در ۵۰۴ق، سید اسماعیل جرجانی (۴۳۴ـ ۵۳۱ق) نخستین دایرة‌المعارف پزشکی فارسی به نام ذخیرهٔ خوارزمشاهی را نوشته که مهم‌ترین اثر از نوع خود در زبان فارسی است و پس از قانون ابن‌سینا، بیش از هر کتاب دیگری در پزشکی ایرانی و هندی نفوذ داشته، و گذشته از اهمیتش، از جهت اشتمال بر اصطلاحات پزشکی فارسی، یکی از منظم‌ترین نماینده‌های پزشکی ابن‌سینایی و از جمله داروشناسی است. اهمیت ادبی این کتاب در آن است که بسیاری از لغات و ترکیبات راکه شایستهٔ کاربرد در دانش پزشکی است، دربردارد و جرجانی با تألیف این اثر بزرگ و پرارزش، ثابت کرد که زبان فارسی ظرفیت تألیف مفصل‌ترین کتاب‌ها را در علم پزشکی دارد. ذخیرهٔ خوارزمشاهی، که به نام قطب‌الدین محمد بن انوشتکین خوارزمشاه نوشته شده است، دربردارندهٔ همهٔ مباحث طب و تشریح و بهداشت و قرابادین است. جرجانی سپس، ذخیره را، که در ده کتاب یا جلد است، در دو جلد خلاصه کرد و آن را خفی علائی /الخفیه‌العلائیة نامید که یک دورهٔ مختصر

پزشکی‌نویسی فارسی

علم طب به شمار می‌آید. وی همچنین، در فاصلهٔ سال‌های ۵۲۲-۵۳۱ق، خلاصهٔ دیگری از ذخیره در پنج جلد با عنوان الاغراض‌الطبیه والمباحث‌العلائیه فراهم آورد. از دیگر آثار پزشکی فارسی جرجانی، می‌توان از زبدة‌الطب و یادگار نام برد. در اوایل سدهٔ ششم هجری یا پیش از آن، تقویم‌الصحهٔ ابن بطلان بغدادی (- پس‌از ۴۵۵ق) نیز به فارسی برگردانیده شد که نسخه‌ای از آن که در موزهٔ بریتانیایی (به شمارهٔ Or.۶۲۸۸) نگهداری می‌شود، با تاریخ ۵۱۷ق است. امام فخرالدین رازی (-۶۰۶ق)، گذشته از آثار پزشکی خود به عربی، مانند الطب‌الکبیر، ظاهراً رساله‌ای به فارسی دربارهٔ بهداشت به نام حفظ‌البدن داشته است. از حبیش تفلیسی، دانشمند نامی سدهٔ ششم هجری، که همروزگار قلج ارسلان بن مسعود (۵۵۱-۵۸۴)، از سلجوقیان آسیای صغیر بود و برخی آثارش را به نام او کرده است، چند اثر در پزشکی به فارسی به‌جا مانده است که از جهت سبک نثرنویسی و اشتمال بر لغات مصطلح قدیم، بسیار اهمیت دارند و از جملهٔ این‌ها، بیان‌الطب و کفایة‌الطب است که دومی در ۵۵۰ق، به نام قطب‌الدین ابوالحارث ملکشاه، فرزند قلج‌ارسلان، نوشته شده است. در سدهٔ ششم هجری، همچنین، ابوالمظفر هبة‌الله/ حبیب‌الله بن محمد بن اردشیر، باه‌نامه / رسالة فی‌الامرالجماع و مایحتاج الیه/ مفاتیح‌النشاط /تحفة‌العاشقین را به فارسی به نام سلطان‌سنجر سلجوقی (۵۱۱-۵۵۲ق) نوشته که نسخه‌هایی از آن در دست است. در اوایل سدهٔ هفتم هجری، ابوعلی حسن بن ابراهیم بن ابوبکر سلماسی تقویم‌الصحة ابن‌بطلان بغدادی و الذهبیة/ طب‌الرضا را به فارسی برگرداند که نسخه‌ای از آن‌ها به خط خود مترجم در کتابخانهٔ فاتح استانبول (به شمارهٔ ۵۲۹۷/۴)، با تاریخ ۶۱۴ق نگهداری می‌شود. الصیدنهٔ ابوریحان بیرونی (۳۶۲- ۴۴۰ق) در داروشناسی را نیز در حدود ۶۲۵ق، ابوبکر علی بن عثمان بن اسفرااالکاسانی، از مردم کاسان‌فرارود،که در خدمت سلطان دهلی، شمس‌الدین ایلتتمش (۶۰۷- ۶۳۳ق)، به سر می‌برد به فارسی ترجمه کرد تقویم‌الابدان ابن‌جزله را در ۶۴۷ق، سپهسالار علی بن عبدالله به فارسی برگردانیدند. عین‌الخواص ابونصر، فرزند رستم دیلمی، نیز که در ۶۲۶ق نوشته شده و نسخه‌ای از آن در موزهٔ بریتانیایی (به شمارهٔ ۵۸۵۸/۳) در دست است، ترجمه‌ای از عربی است. پس از یورش مغولان، به‌رغم ویران شدن بسیاری از مراکز علم و تعلیم، تعلیم و تعلم پزشکی ادامه یافت و نویسندگان کتاب‌های پزشکی دیگری، به‌ویژه در دورهٔ ایلخانان و با حمایت دولتمردان برجسته‌ای مانند خواجه رشیدالدین فضل‌الله (۶۴۵-۷۱۸ق) پیدا شدند. امین‌الدوله، که یحتمل همان خواجه امین‌الدین طبیب، پزشک ارغون، حاکم مغولی خراسان (۶۸۳-۶۹۰ق) است، رساله‌ای در پزشکی به فارسی نوشت. نجم‌الدین محمود بن صاین‌الدین الیاس شیرازی، پزشک معروف سدهٔ هفتم هجری و مؤلف الحاوی فی علم تداوی/ حاوی صغیر، کتابی به نام طب غیاثی / غیاثیه به فارسی در علوم نظری و عملی پزشکی، و ادویهٔ مفرده و مرکبه نوشت و به امیر غیاث‌الدین یستدر بن جرغوتای (یا جزغوطا بن یستدر) (ز۶۷۸ق) پیشکش کرد. از جملهٔ آثار نجم‌الدین محمود، همچنین، از لطائف‌الرشیدیه، تحفة‌الحکما و رسالهٔ منظوم کوتاهی دربارهٔ «درمان و خوراک» یاد کرده‌اند. معروف‌ترین کتاب‌های پزشکی فارسی سدهٔ هشتم هجری از آن منصور بن محمد بن احمد بن یوسف بن الیاس شیرازی، (-۸۰۹ق)،نوهٔ برادر نجم‌الدین محمود شیرازی، است که عبارتند از کفایهٔ منصوری / کفایهٔ مجاهدیه (نوشته در ۷۸۰ق)، در طب نظری و عملی و داروها به نام مجاهدالسلطنه والدین، سلطان زین‌العابدین مظفری (۷۸۶- ۷۹۳ق) و تشریح‌الابدان / تشریح منصوری / التشریح بالتصویر (نوشته در ۷۹۸ق) در تشریح و کالبدشناسی که از کهن‌ترین کتاب‌های فارسی در کالبدشناسی به شمار می‌آید. گفتنی است، پیش از منصور شیرازی، و یحتمل در اوایل سدهٔ هشتم هجری، ابوالمجد طبیب بیضاوی، شارح موجزالقانون ابن نفیس قرشی(-۶۸۷ق)، کتاب مختصر درعلم تشریح را به فارسی نگاشت که از تشریح منصوری قدری کامل‌تر است، ولی مصور نیست و نسخه‌ای از آن در موزهٔ بریتانیایی (به شمارهٔ Add.۲۶۳۰۷) نگهداری می‌شود. در همین قرن، علی بن حسین شیرازی، معروف به حاج زین العطار (۷۳۰- ۸۰۶ق)، که در دربار شاه شجاع مظفری (۷۵۹- ۷۸۶ق) به سر می‌برد، در ۷۶۷ق، مفتاح‌الخزاین را به فارسی در داروشناسی نوشته و سپس، در آن دست برده و اختیارات بدیعی را در ۷۷۰ق، به نام شاهزاده‌خانم بدیع‌الجمال ساخته است. از دیگر کتاب‌های پزشکی فارسی که در سدهٔ هشتم هجری تألیف شده‌اند، از این‌ها می‌توان نام برد: راحت‌الانسان، که آن را الیاس/ عبدالقوی بن شهاب‌الدین ضیاء، که از آغاز جوانی به سفر و درمان بیماران می‌پرداخت در ۷۷۸ق، به نام فیروزشاه تغلقی (۷۵۲-۷۹۰ق) نوشته است؛ لذت‌النساء ضیاء نخشبی (-۷۵۱ق)، که ترجمهٔ متن سانسکریت کوک شاشترا، در آمیزش با زنان است؛ شفاءالمریض/

پزشکی‌نویسی فارسی

شفاءالمرض/ طب شهابی، که شهاب‌الدین بن عبدالکریم قوام ناگوری، که در دورهٔ مظفرشاه یکم گجراتی می‌زیست، در ۷۹۰ق‌سروده است؛ شفای خانی/ طب شهاب، به نثر از همان شهاب‌الدین ناگوری ؛ طب جمالی و شفاءحالی، از مؤلفی ناشناس که برای شاه شیخ ابواسحاق اینجو؟(۷۴۳-۷۵۸ق) نوشته است؛ طب محمودشاهی، که ترجمهٔ متن سانسکریت دیاگ بهگت است و به روزگار و به نام محمود شاه بهمنی (۷۸۰-۷۹۹ق) به فارسی درآمده است؛ طب‌نامهٔ خسروی، به نظم که خسرو، فرزند معین، در ۷۹۲ق برای شاه منصور مظفری (۷۸۹-۷۹۵ق) سروده است. در سدهٔ نهم هجری، غیاث‌الدین محمد بن علاءالدین بن هبةالله سبزواری اصفهانی مجلدی، معروف به غیاث متطبب یا غیاث طبیب، در ۸۷۱ق، شفاءالامراض / زبدة قوانین‌العلاج/ رساله در معالجات امراض بدن را به فارسی نوشت. دیگر اثر پزشکی فارسی او، مرآت‌الصحه، در طب نظری و عملی است که در ۸۹۶ق نوشته و به سلطان‌بایزید عثمانی (۸۸۶-۹۱۸ق) پیشکش کرده است. هدیة‌الملوک / هدایة‌الملوک ابن‌فقیه ابوحامد/ ابومحامد محمد بن عبدالله بن محمد طبیب اصفهانی نیز که ترجمه‌ای است با دستبردهایی از الباء محمد زکریای رازی، به احتمال فراوان در سدهٔ نهم هجری برگردانده شده است، زیرا نسخه‌ای از آن که در کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد پاکستان نگهداری می‌شود، با تاریخ ۸۴۸ق است. از دیگر آثار پزشکی فارسی این قرن، شفاءالعلیل / تحفهٔ خانی کریم بن محمد بن عثمان،دبیر خان اعظم قتلغ‌خان، از امیران دربار ناصرالدین محمود است [بنابر فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، این ناصرالدین محمود، یحتمل همان محمودشاه یکم فرمانروای بنگال در ۸۴۶-۸۶۴ق است. در میان شاهان دهلی، شاهی به نام ناصرالدین محمود (۶۴۴-۶۶۴ق) است که یکی از امرای او قتلغ‌خان بوده است]. ینبوع‌الحکم، ملا شرف‌الدین حسن طبیب شیرازی و کنزالرموز/کنوزالرموز، از مؤلفی ناشناس درخور نام‌بردن است. از سدهٔ دهم هجری که شاه‌اسماعیل یکم صفوی (۹۰۷-۹۳۰ق) دولت صفوی را در ایران،و بابر (۹۳۲-۹۳۷ق)، از نوادگان تیمور، امپراتوری گورکانی را در هند بنیاد نهادند، پزشکی‌نویسی فارسی گسترش بی‌سابقه‌ای یافت. برجسته‌ترین چهرهٔ پزشکی اوایل دورهٔ صفوی، که بیشتر زندگی او پیش از دورهٔ صفویان سپری شده بود، محمد حسینی نوربخش،ملقب به بهاءالدوله (-۹۲۶ق)، است که کتابی به نام خلاصة‌التجارب به فارسی، به روش الحاوی رازی نوشت. بهاءالدوله خود به انجام مشاهدات بالینی دقیق و درست مشهور است و نخستین شرح روشن بیماری‌های سیاه سرفه و تب خرمن از او است. در میان پزشکان نامدار دورهٔ صفوی که آثاری به فارسی به جاگذاشته‌اند، می‌توان از اینان یاد کرد: سلطانعلی گنابادی، مؤلف دستورالعلاج (۹۳۴ق)؛ میرمظفر شفایی اصفهانی، همروزگار شاه‌عباس یکم صفوی (۹۹۶- ۱۰۳۸ق) و مؤلف قرابادین شفایی و آبستنی و باه و خلاصهٔ شفایی/ خلاصة‌الشفا، که وی را نباید با دیگر پزشک همروزگارش شرف‌الدین حسن شفایی اصفهانی، اشتباه کرد؛ سید محمد مؤمن، پسر محمدزمان تنکابنی دیلمی، معروف به حکیم مؤمن،مؤلف تحفة‌المؤمنین/ تحفهٔ حکیم مؤمن در داروشناسی؛ عمادالدین محمود طبیب شیرازی، همروزگار شاه تهماسب یکم صفوی (۹۳۰- ۹۸۴ق)، و مؤلف آثاری چون آتشک/ آبله و امراض صبیان / تدبیر اطفال و ینبوع و ستهٔ ضروریه (۹۴۴ق) و قرابادین؛ محمدهاشم تهرانی، همروزگار شاه سلیمان صفوی (۱۰۷۷- ۱۱۰۵ق) و مؤلف تحفهٔ سلیمانیه در خواص پادزهر و مفتاح‌الخزائن و مصباح‌الدفاین (۱۰۱۳ق) در داروسازی و عین‌الحیاة؛ کمال‌الدین افضل گیلانی، از همروزگاران شاه عباس یکم صفوی و مؤلف جامع‌الجوامع؛ علی افضل قاطع قزوینی از همروزگاران شاه‌عباس دوم صفوی (۱۰۵۲-۱۰۷۷ق)؛ نویسندهٔ فوائد افضلیه و منافع افضلیه (۱۰۵۱ق)؛ علاءالدین محمد طبیب، مؤلف کامل علائی شامل واژه‌ها و اصطلاحات پزشکی به ترتیب الفبایی. دربارهٔ آنچه به هند مربوط می‌شود، گفتنی است که تاریخ پزشکی را در آن سرزمین نمی‌توان از تاریخ آن در ایران جدا کرد، زیرا از سدهٔ نهم هجری، بسیاری از پزشکان ایرانی به هندوستان کوچیدند و نیز زبان فارسی در هند،همانند ایران، زبان اول علمی، به‌ویژه در پزشکی، بوده است. از سدهٔ هفتم هجری و حتی زودتر، علوم اسلامی و از جمله پزشکی، در برخی نواحی هندوستان، مانند پنجاب و سند گسترش یافته ولی رواج پزشکی اسلامی به مقیاسی گسترده، با کوچیدن پزشکان ایرانی و در دسترس قرار گرفتن نسخه‌های خطی کتاب‌های پزشکی فارسی و تا اندازه‌ای ترجمهٔ آثار پزشکی از زبان سانسکریت به زبان فارسی، همزمان بوده است. در اوایل سدهٔ دهم هجری بهوه/بهووه‌خان بن خواص‌خان، از بزرگان دربار سکندرشاه لودی (۸۹۴-۹۲۳ق)، در ۹۱۸ق کتابی به نام معدن‌الشفای سکندرشاهی/ طب سکندری در مقدمات علاج، تشریح بدن انسان، و بیماری‌ها و درمان آن‌ها به فارسی نوشت.

پزشکی‌نویسی فارسی

در دورهٔ گورکانیان هند، به‌ویژه از زمان اکبرشاه گورکانی (۹۶۳-۱۰۱۴ق)، مهاجرت پزشکان برجستهٔ ایرانی، به عللی که مهم‌ترین آن‌ها ناخرسندی از اوضاع دورهٔ صفوی و رسیدن به مال و جاه بود، رو به افزایش گذاشت و حکیمان نامداری، مانند حکیم ابوالفتح گیلانی (-۹۹۷ق) و برادرانش، حکیم نجیب‌الدین همام (-۱۰۰۴ق) و حکیم نورالدین قراری (-۱۰۰۴ق)، حکیم علی گیلانی (-۱۰۱۸ق)،حکیم نظام‌الدین احمد گیلانی (۹۹۳-۱۰۵۹ق)، حکیم محمدهاشم علوی‌خان شیرازی (-۱۱۶۲ق) و میرمحمدحسین عقیلی شیرازی، به هند کوچیدند و در آن‌جا به پایه‌های بلند علمی و حتی حکومتی رسیدند و آثاری ارزشمند در پزشکی به فارسی از آن‌ها به یادگار مانده است. یکی از پزشکان معروفی که در اوایل دورهٔ گورکانیان به هند کوچید، یوسف بن محمد بن یوسف، معروف به یوسفی هروی (-۹۵۰ق)، بود که همراه پدرش، محمد بن یوسف، مؤلف بحرالجواهر به فارسی در نام‌های داروها و اصطلاحات پزشکی و زندگینامهٔ برخی پزشکان، به هند رفت و در دربار بابر و همایون (۹۳۷-۹۶۳ق) جایگاه یافت و چون خود شعر می‌سرود، بسیاری از مطالب پزشکی را به نظم فارسی درآورده است. از آثارش، جامع‌الامراض، شامل ۲۸۹ رباعی در نشانه‌ها و درمان بیماری‌ها، جامع‌الفواید، در شرح جامع‌الامراض، قصیدهٔ حفظ‌الصحة، دلایل‌البول (منظوم)، دلایل‌النظم (۹۴۲ق)، ریاض‌الادویه (۹۴۶ق)، ستهٔ ضروریه (۹۴۴ق)، لغات یوسفی / فرهنگ یوسفی، که منظومه‌ای به شیوهٔ نصاب‌الصبیان، در ذکر و شرح نام‌های داروها از هندی به فارسی است و فواید اخیار، در پزشکی به نظم است. یکی از بزرگ‌ترین پزشکان ایرانی‌تبار و فارسی‌نویس دربار گورکانیان هند، نورالدین محمد شیرازی است که پدرش، عین‌الملک شیرازی، متخلص به دوایی (-۱۰۰۴ق)، چشم‌پزشک و جراح اکبرشاه بوده و منظومه‌ای به نام فواید انسان، در منافع و خواصّ اشیا، در ۳۰۰۰ بیت سروده است. نورالدین چند اثر پزشکی فارسی به نام‌های انیس‌المعالجین، تشریح‌الادویه، قسطاس‌الاطبا و از همه مهم‌تر، طب داراشکوهی / علاجات داراشکوهی دارد که این آخری که به نام شاهزاده محمد داراشکوه (-۱۰۶۹ق) نوشته شده، از اثرهای جامع و ارزندهٔ پزشکی و داروشناسی است. نوشتن آثار پزشکی فارسی در هند، تنها به ایرانیان مهاجر یا فرزندان و نوادگان آن‌ها محدود نبود، بلکه بسیاری از هندی‌تباران مسلمان و هندو نیز آثار ارزنده‌ای در این زمینه پدید آوردند. یکی از پرآوازه‌ترین اینان، میرمحمداکبر ارزانی، معروف به شاه‌ارزانی (-۱۱۳۰ق) پسر حاجی‌مقیم، است که از جملهٔ آثارش در پزشکی، طب‌الاکبر/ طب اکبری (نوشته در ۱۱۱۲ق به نام اورنگ‌زیب گورکانی) که ترجمهٔ شرح برهان‌الدین نفیس بن عوض کرمانی (در ۸۲۷ق) بر الاسباب والعلامات نجیب‌الدین محمد بن علی بن عمر سمرقندی (-۶۱۸/ ۶۱۹ق)، با کاستن مباحث فلسفی و افزوده‌هایی از کتاب‌های دیگر است، میزان‌الطب، مجربات اکبری، قرابادین قادری، مفرح‌القلوب، در شرح پنج مقاله از ده مقالهٔ قانونچهٔ محمود بن محمد چغمینی (-۷۴۵ق)، را می‌توان یاد کرد. روی‌هم‌رفته، از روزگار به قدرت رسیدن گورکانیان در هند، پزشکی اسلامی در آن سرزمین رشد و گسترش بی‌سابقه یافت و به‌ویژه از سدهٔ دوازدهم هجری پزشکان مسلمان و حتی هندوی هندوستان به ترویج و توسعهٔ پزشکی اسلامی پرداختند و فصل تازه‌ای بر تاریخ آن افزودند و آثار فراوانی - عمدتاً به فارسی - در این زمینه نوشتند. آوردن نام همهٔ آثار پزشکی فارسی که از سدهٔ دهم تا سدهٔ چهاردهم هجری در ایران و کشورهای همجوار، به‌ویژه هند، تألیف گشته، در این‌جا ناممکن است. این آثار عمدتاً در زمینه‌های تشخیص و درمان بیماری‌ها و داروشناسی هستند، ولی آثاری نیز یافت می‌شوند که گذشته از آن‌که به گونه‌ای با این زمینه‌های اصلی پیوند دارند، دارای ویژگی‌هایی هستند که می‌توان آن‌ها را در چند دستهٔ کلی جای داد: ۱- ترجمه‌های طب‌النبی، طب‌الائمه، و به‌ویژه رسالة‌الذهبیه / طب‌الرضا، که شامل دستورهای پزشکی و بهداشتی، به ترتیب به نقل از پیامبر(ص) ، امامان، و امام رضا(ع) است. از طب‌النبی چند ترجمه در دست است که یکی از آن‌ها که متن اصلی آن منسوب به جلال‌الدین سیوطی (۸۴۹-۹۱۱ق) است، کار شاه‌ارزانی است. طب‌الائمه را ملافیض‌الله عصارهٔ شوشتری، پزشک روزگار فرمانروایی فتحعلی‌خان، فرزند واخشتو، در شوشتر، در ۱۰۸۸ق به فارسی برگردانیده است. از ذهبیه ترجمه* و شرح*های تقریباً فراوانی در دست است که از جملهٔ ترجمه‌ها و شرح‌ها آن می‌توان از ترجمه‌ها و شرح‌های ابوعلی حسن بن ابراهیم بن ابوبکر سلماسی (۶۱۴ق)، ملا فیض‌الله عصارهٔ شوشتری (۱۰۷۸ق)، محمد نصیر بن قاضی بن کاشف‌الدین محمد یزدی (نیمهٔ دوم سدهٔ یازدهم هجری)، با نام تحفهٔ شاهیه ، محمد شریف خاتون‌آبادی (۱۰۱۹ق)، ملا محمد مؤمن الموتی قزوینی، محمد بن علی رامهرمزی، محمد باقر بن محمد حسین، مشهور

پزشکی‌نویسی فارسی

به غلام مکنون (اوائل سدهٔ دوازدهم هجری)، سید شمس‌الدین محمد بن محمد بدیع رضوی مشهدی (ز۱۱۳۵ق)، ملا محمد بن حاج‌محمدحسن مشهدی (ـ۱۲۵۷ق)، که عنوان ترجمه و شرح او کنزالذهب / فواید رضویه، است نام برد. ۲ـ طب منظوم یا منظومه*های پزشکی، که منظومه‌هایی هستند که در موضوعات پزشکی نوشته شده و ارزش ادبی درخور توجهی دارند، مانند برزونامهٔ عطایی، تجربه‌نامهٔ ابن‌سیفی (۹۰۴ق)، جواهرالمقال علی بن عبدالرحمان (ـ۱۱۱۲ق) در نظم، غیاثیهٔ فقیه محمود بن الیاس شیرازی، حفظ‌الصحهٔ منظوم و طب منظوم عادلی، طب منظوم شهاب‌الدین کازرونی، در منظوم در اشرف علوم شمس‌الدین محمد بن حسن جرجانی، زبدة‌العلاج احمد لاستادی‌المکی‌الطبسی، که در ۹۴۳ق به نام سلطان‌سلیمان عثمانی سروده شده است،طب منظوم حکیم‌الدین صوفی متخلص به عارف، کفایهٔ منظوم / کفایهٔ منصوری منظوم عبدالرحیم، ملقب به محمدیوسف‌خان، لذت‌النسای جامی، مصباح‌الطب، میان‌محمداشرف فاروقی نوشاهی منچری (ـ۱۲۲۵ق)، مفتاح حکمت (۱۰۶۱ق) درویش‌محمد امین‌آبادی، مفتاح‌العلاج محمدهاشم نوشاهی قادری (ـ۱۲۵۹ق)، در نظم، میزان‌الطب، شاه‌ارزانی، نبض و قارورهٔ میانجی جرأت‌علی و طب صدیقی ابوبکر صدیق ناگوری، از پزشکان روزگار جهانگیر گورکانی (۱۰۱۴ـ۱۰۳۷ق). ۳ـ باه‌نامه‌ها، یعنی آثاری که در آن‌ها ز چگونگی آرمیدن و آمیزش مردان با زنان یا کیفیت تمتع مردان از زنان و غذاهای مناسب و دواهای مقوی و فزاینده و لذت‌بخشندهٔ آرمیدن و اعمال و رفتار مربوط به آن، سخن می‌رود. باه‌نامه‌ها بیش از هر چیز، برای اعیان و امیرانی نوشته می‌شد که برای آمیزش زنان بسیاری در اختیار یا در دسترس داشتند و به قول یکی از مؤلفان چنین کتاب‌هایی، «مدام از بادهٔ عشرت سرمست بودند» و چون قدرت جنسی آن‌ها طبیعتاً هماهنگ با زیاده‌روی‌هایشان در آمیزش نبوّد، به مؤلفان باه‌نامه‌ها، که اکثرشان پزشکان چیره‌دستی هم بودند، توسل می‌جستند تا راهی برای تقویت قوهٔ باه (شهوت) بیابند. پزشکان نیز با تجویز انواع داروها و خوراک‌ها و شراب‌ها و معجون‌ها، و بیان چگونگی و زمان‌های مناسب آمیزش، و گاهی حتی توصیف زنان و اندام‌های جنسی زن و مرد (که گاهی افراط در این توصیفات برخی باه‌نامه‌ها را به کتاب‌های الفیه و شلفیه* مانند می‌کند)، می‌کوشیدند تا این خواسته را برآورند. یکی از کهن‌ترین باه‌نامه‌های فارسی یحتمل باه‌نامه‌ای است که ابوالمظفر هبةالله /حبیب‌الله بن محمد بن اردشیر به نام سلطان سنجر سلجوقی (۵۱۱ـ ۵۲۲ق) نوشته است. بسیاری از باه‌نامه‌های فارسی که در هند ساخته شده، ترجمه‌ای از کوک شاستر (متنی سانسکریت یا هندی در طبایع و مزاج‌های مختلف مردان و زنان و آمیزش جنسی) با تغییرات، افزودگی‌ها یا کاستگی‌هایی است، مانند لذت‌النسای ضیاء نخشبی، لذت‌النسای محمدقلی جامی (سدهٔ یازدهم هجری)، لذت‌النسای خواجه /خواجگی شیروانی(سدهٔ یازدهم هجری)، لذت‌النسای فقیرالله بن محمدعزیز، از روزگار اورنگ‌زیب گورکانی، ترجمهٔ اسرار کوک (۱۱۵۶ق) جیون مل برهمن، لذت‌النسای محمودعلی‌خان بن حکیم حضرت‌الله (سدهٔ سیزدهم هجری)، از دیگر باه‌نامه‌های فارسی، می‌توان از این‌ها یاد کرد: آداب‌التزویج ابوطالب بن محمد حسینی اسفراینی،باه‌نامه/ منافع‌الناس یحیی، فرزند سعد پزشک، برای جلال‌الدین امیرزاده اسکندر بهادر (نسخهٔ کتابخانهٔ سنا به شمارهٔ ۲۳۲۸ با تاریخ ۸۳۷ق)؛ باه‌نامه‌ای که به نام سیف‌الدین قتلغ بوغا نوشته شده است و نسخه‌ای از آن در کتابخانهٔ مسجد جامع کبیر یزد نگهداری می‌شود که با تاریخ ۹۸۲ق است؛ باهیهٔ حکیم نظام‌الدین احمد گیلانی؛ خرقه، که به مرتضی قلی‌خان بن حسن خان شاملو، از امرای صفویه و وزیر اردبیل در ۱۰۸۹ق، منسوب است، ولی به احتمال فراوان، مؤلفش میرزامحمد بن محمد مؤمن طبیب تنکابنی است؛ لذت‌العیش محمد طبیب برای ابوالمظفر عبدالقادر شاه خلجی؛ معدن‌الفیض محمد شریف بن محمدصادق خاتون‌آبادی به نام شاه سلیمان صفوی؛ لذت‌الوصال حکیم محمد عبدالقدوس؛ لذت‌الوصال محمودخان دهلوی (سدهٔ سیزدهم هجری)؛ راحت‌العمر فی‌النکاح / راحت‌الارواح فی لذات‌النکاح محمدجعفر بن حاجی‌عنایت‌الله متخلص به مرقدی؛ خلاصة‌الانبساط، سعادت یارخان رنگین (ـ۱۲۵۱ق)؛ رجوع‌الشیخ الی‌الشباب (۱۳۰۵ق) محمد عبدالرزاق عظیم‌آبادی؛ ترجمهٔ رجوع‌الشیخ الی‌الصبای احمد بن یوسف شریف از ملا سعید طبیب اصفهانی. ۴ـ فرهنگ‌های پزشکی مانند حل‌الاسامی، قسطاس‌الاطباء (۱۰۴۰ق) نورالدین محمد عبدالله شیرازی، جواهراللغة و بحرالجواهر (۹۳۸ق) محمد بن یوسف طبیب هروی، دستورالطب والمنتطب صفی‌الدین محمد طبیب گیلانی، چارنام / بشاقش ماهی، حل مشکلات بلغه، در ترجمه و گزارش واژه‌های کتاب بلغه و فرهنگ‌های دارویی مختلف. در زمان پادشاهی نادرشاه افشار (۱۱۴۸ـ ۱۱۶۰ق)

پزشکی نوین اروپایی وارد ایران شد و در دورهٔ قاجاریه، با فرستادن محصلان به اروپا و سپس، تأسیس دارالفنون که در آن طب جدید را استادان ایرانی و اروپایی، مانند دکتر یوهان شلیمر هلندی (فلمنکی) (۱۸۱۸م/۱۲۳۴ق - پس از ۱۲۹۰ق)، دکتر پولاک اتریشی، دکتر تولوزان، میرزا کاظم محلاتی (-۱۳۱۳ق)، میرزا رضای دکتر استرابادی (-۱۲۹۴ق)، دکتر محمدخان کرمانشاهی (-۱۳۲۶ق)، دکتر خلیل‌خان اعلم‌الدولهٔ ثقفی (-۱۳۲۳ش) و دکتر میرزاعلی‌اکبرخان ناظم‌الاطبای نفیسی درس می‌دادند، پزشکی اروپایی گسترش فراوان یافت. در این دوره، به ویژه پس از تأسیس دارالفنون، کتاب‌های پزشکی فراوانی به فارسی ترجمه یا تألیف شد که برخی از آن‌ها از مدرسان اروپایی دارالفنون است،مانند آثار دکتر یاکوب ادوارد پولاک به نام‌های بیماری وبا | وبائیه (۱۲۶۹ق، ترجمه و تحریر شاگردش، حکیم‌الملک علی‌نقی، فرزند محمداسماعیل جدیدالاسلام)، تشریح (ترجمه و تحریر میرزامحمدحسین افشار، که منشاء بسیاری از اصطلاحات و لغاتی است که در کالبدشناسی فارسی به کار می‌رود)، جلاءالعیون، در جراحی اختصاصی چشم، زبدة الحکمه (ترجمه و تحریر حکیم‌الملک میرزاعلی‌نقی) و آثار دکتر یوهان شلیمر به نام‌های ادویه و نسخه‌ها (ترجمهٔ زین‌العابدین حکیم‌باشی)، اسباب‌التدویه، سرالحکمه (ترجمهٔ میرزاتقی، فرزند محمدهاشم کاشانی انصاری)، شفائیه (ترجمهٔ میرزاعبدالکریم، فرزند حاج‌ملااسماعیل یزدی) و مفتاح‌الخواص و کتاب‌های دکتر تولوزان فرانسوی به نام‌های آبله کوبی و بدایع‌الحکمهٔ ناصری (تحریر شاگردش، میرزا مصطفی اصفهانی، فرزند میرزاعقیل علوی حکیم الهی). در هند نیز تألیف آثار پزشکی اسلامی فارسی تا اوایل سدهٔ چهاردهم هجری ادامه داشت. پس از دورهٔ قاجار، با گسترش روزافزون علم و دانش جدید و از جمله پزشکی در ایران، کتاب‌های پزشکی فراوانی به فارسی تألیف شده است که ارزش آن‌ها عمدتاً در همان زمینهٔ علمی‌شان است و از جهت ادبی نمی‌توانند مورد توجه باشند، ولی برخی از این‌ها از جهت نثر علمی نوین فارسی و وضع معادل‌های فارسی برای اصطلاحات نوین پزشکی، اهمیت دارند.

منابع: تاریخ ادبیات در ایران، ۶۲۵/۱؛ ۳۱۵/۲-۳۱۶، ۹۴۴-۹۴۶، ۹۹۸-۹۹۹؛ ۲۷۸/۳؛ ۱۰۹/۴- ۱۱۰؛ ۳۵۴/۵- ۳۶۶؛ تاریخ پزشکی ایران و سرزمین‌های خلافت شرقی،در صفحات فراوان؛ تاریخ طب در ایران پس از اسلام،در صفحات فراوان؛ تاریخ فلسفه در اسلام، ۴۷۵/۳- ۴۹۱؛ تاریخ مؤسسات تمدنی جدید در ایران، ۲۷۱/۱-۲۹۳؛ تاریخ نظم و نثر در ایران، ۱۹۳/۱-۱۹۴، ۲۷۴؛ ۷۱۹/۲؛ دایرةالمعارف فارسی، ۵۴۲/۱ - ۵۴۳؛ علم در اسلام، ۱۶۳-۲۰۰؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، ۴۷۵/۱-۷۶۷؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی، ۴۶۰/۱- ۶۱۱؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیایی، ۴۶۶/۱- ۴۸۰؛بهروز ثروتیان،«طب در شعر کهن فارسی»، ادبستان،سال سوم، شمارهٔ ۳۶، صص ۹۶- ۹۹؛ محمدتقی دانش‌پژوه، «الابنیة عن حقائق الادویة » راهنمای کتاب، سال ۹، صص ۴۹۱- ۴۹۳؛ محمود نجم‌آبادی، «حکیم شلیمر فلمنکی»، همان‌جا، سال ۱۳، صص ۵۷۴-۵۸۰؛ یوسف شاخت، «همراهی ایرانیان در پیشرفت پزشکی»، روزگار نو، ج ۱، ش ۲، صص ۷۰- ۷۴؛ حبیش تفلیسی، «بیان‌الصناعات»، تصحیح و مقدمهٔ ایرج افشار، فرهنگ ایران زمین، سال ۵، صص ۲۷۹-۴۴۰؛ علی فروحی، «پزشکان گیلانی در دربار سلاطین مغولی هندوستان»، گیلان‌نامه، ۲۶۹/۲- ۳۳۳؛ حسین میرجعفری، «نسخه‌ای از یک پزشک ایرانی به سلطان سلیمان قانونی»، هنر و مردم، ش ۱۵۹ - ۱۶۰، صص ۳۵- ۳۶؛ سید حسن تقی‌زاده، «توجه ایرانیان در گذشته به طب و اطبا»، یادگار، سال ۵، ش ۶و۷، صص ۹-۲۶؛ دکتر قاسم غنی، «تاریخ مختصر طب اسلامی»، یادگار، سال ۱، ش ۴، صص ۹-۲۴؛ ش ۵، صص ۱۳-۲۷؛ ش ۶، صص ۱۹-۳۱؛ مجتبی مینوی، «هدایةالمتعلمین در طب»، یغما، سال ۳، صص ۴۹۷- ۵۱۰؛

Britannica, 23/774-818.

برزگر

پساساختگرایی (pa.sā.sāxt.ga.rā.yi)، معادل اصطلاح انگلیسی Post-Structuralism ، یکی از نظریه‌های ادبی* است که در سال‌های پایانی دههٔ ۱۹۶۰م از بطن ساختگرایی* زاده شد. برخی از مفسران بر این اعتقادند که عناصر اولیهٔ پساساختگرایی در ذات نظریهٔ ادبی ساختگرا وجود داشته است و این دسته از نظریه‌های ادبی صرفاً محصول پرداخته‌تری از پیامدهای ساختگرایی است. این تفسیر منطقی می‌نماید ولی کاملاً دقیق نیست، زیرا آشکار است که پساساختگرایی می‌کوشد تا از تظاهرات علمی ساختگرایی بکاهد. به اعتقاد پساساختگرایان، مطالعات ادبی هیچ‌گاه نمی‌تواند همچون مطالعات زبان شناختی صرفاً جنبهٔ علمی داشته باشد و این دسته از مطالعات بدون رهیافت‌های فلسفی امکان تحقق نخواهد یافت. به اعتقاد

فردینان دوسوسور، نشانه از دو بخش دال و مدلول تشکیل شده است که مانند دو روی یک سکه‌اند. سوسور خاطرنشان می‌سازد که میان دال و مدلول ضرورتاً پیوندی وجود ندارد و نظام زبانی، زنجیره‌ای از تفاوت‌های آوایی است که با زنجیره‌ای از تفاوت‌های مفهومی ترکیب شده است. به این ترتیب به اعتقاد سوسور، دال و مدلول کل واحدی را تشکیل می‌دهند و وحدت معینی از معنی را حفظ می‌کنند. پساساختگرایان برخلاف دیدگاه سوسور، بر این اعتقادند که نشانه بیش از آن که واحدی دورویه باشد، اتصال موقتی میان دو لایهٔ متحرک است، زیرا بنابر اعتقاد آنان، نه‌تنها برای هر دال می‌توان چندین مدلول یافت، بلکه هریک از این مدلول‌ها نیز به نوبهٔ خود می‌تواند دال به‌شمار آید و این فرایند در زنجیره‌ای پایان‌ناپذیر ادامه می‌یابد. این مسأله در فرهنگ لغات به‌وضوح دیده می‌شود. برای هر مدخل فرهنگ (دال)، مدلول‌هایی معرفی می‌شوند و همین مدلول‌ها در همین فرهنگ، در مدخل‌های جداگانه، دال آورده می‌شوند و این کار ممکن است تا نهایت ادامه یابد. اعتقاد به ناپایداری دلالت سبب شد تا پساساختگرایان با طرح دلایل مختلفی برای این ناپایداری ، نظریه‌های مختلف پساساختگرا را پیشنهاد دهند. از جملهٔ برجسته‌ترین چهره‌های پساساختگرا، می‌توان از رولان بارت، ژولیاکریستوا، ژاک لاکان، میشل فوکو، ژاک دریدا و ادوارد سعید نام برد. استفاده از عوامل غیرزبانی از جمله، ایدئولوژی ، عوامل سیاسی و اجتماعی، بافت موقعیتی مشروط به زمان و مکان سخن، روانکاوی و جز آن در نظریه‌های ادبی پساساختگرا باعث شد تا تمایزی قطعی میان نظریه‌های ساختگرای زبان‌شناسی و مطالعات ادبی پدید آید و آنچه زبان‌شناسی ساختگرای سوسوری و پساساختگرا نامیده می‌شود، از آنچه به نظریهٔ ادبی پساساختگرا معروف است، به دلیل استفاده از عوامل درون‌زبانی و برون‌زبانی متمایز گردد.

منابع: راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ۱۳۱- ۲۱۱؛ برندا مارشال، «مابعدساختارگرایی و پست‌مدرنیسم» ،ترجمهٔ مهناز مصطفایی علایی، فصلنامهٔ هنر ، شمارهٔ ۲۵، تابستان ۱۳۷۳ش، صص ۳۹۹- ۴۰۰؛

Superstructuralism:The Philosophy of Structuralism and Poststructuralism , Richard Harland ,1983; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* ,Baldick, 175-176.

صفوی

پسانوگرایی ← پست‌مدرنیسم

پست آوانگارد ← آوانگارد

پست‌مدرنیسم (post.mo.der.nism)/ پسانوگرایی، معادل اصطلاح انگلیسی Post-modernism، مکتبی که پس از جنبش مدرنیسم* [= نوگرایی]، در سال‌های پایانی سدهٔ نوزدهم میلادی، در حوزه‌های شعر، داستان، نمایشنامه، موسیقی، معماری، تآتر، سینما، عکاسی و دیگر هنرها و فنون پدید آمد. این مکتب در اصل به فن مهندسی و تاریخ مربوط می‌شد و واکنشی بود در برابر بنیان اولیهٔ نوگرایی که ابزارهای سنتی هنر را فرا می‌خواند. پست‌مدرنیسم در سال‌های پایانی دههٔ ۱۹۷۰م در کشورهایی چون امریکا و به‌ویژه فرانسه، به تأثیر از آثار نویسندگانی چون سمیوئل بکت (۱۹۰۶- ۱۹۸۹م)، مارسل پروست (۱۸۷۱- ۱۹۲۲م) و جیمز جویس (۱۸۸۲- ۱۹۴۱م) پدید آمد و واکنشی در برابر ترس از واقعیت دنیا معرفی شد؛ به این معنی که هر موجود زنده، موجودی دیگر را بیرحمانه قربانی می‌کند تا به حیات خود ادامه دهد و حیات هر موجود، در مرگ موجودی دیگر نهفته است. از ویژگی‌های بارز این مکتب فکری در چهار چوب ادبیات، می‌توان به آشنایی‌زدایی*، فرجام‌گریزی و عدم انسجام اشاره کرد که اگرچه در ادبیات پرسابقه است، آمیزه‌ای از آن‌ها و کاربرد خودآگاهانهٔ آن‌ها ویژهٔ ادبیات پست‌مدرن می‌نماید. ادبیات پست‌مدرن فرجام قطعی داستان* را به سخره می‌گیرد و این سنت را بی‌معنی و پوچ تلقی می‌کند و از سوی دیگر، انسجام و هماهنگی را که در هنر عاملی اصلی به شمار می‌رود، نادیده می‌گیرد و عدم انسجام را در تمامی هنرها و فنون، حتی معماری و نقاشی، اصلی طبیعی و منطبق بر واقعیت اعمال می‌کند.

منابع:سرگشتگی نشانه‌ها،در صفحات فراوان؛ نظریهٔ رمان ، ۱۳۹- ۲۰۰؛ دیوید لاج ، «مدرنیسم ،آنتی مدرنیسم و پست‌مدرنیسم »، ترجمهٔ سوسن سلیم‌زاده، فصلنامهٔ هنر ، شمارهٔ ۲۵، تابستان ۱۳۷۳ش، صص ۳۸۲- ۳۹۸؛ برندا مارشال ، «مابعدساختارگرایی و پست‌مدرنیسم»، ترجمهٔ مهناز مصطفایی علایی، همان‌جا، صص ۳۹۹- ۴۰۰؛

The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, Baldick, 174-175.

صفوی

پس‌نگاه (pas.ne.gāh)/ فلاش‌بک (flashback)، اصطلاحی که از سینما وارد ادبیات شده است و آن، شگردی روایی است که با بازگشت به گذشته، در توالی زمانی اثر نمایشی یا روایی وقفه ایجاد می‌کند تا بخشی ـ صحنه یا واقعه‌ای ـ از گذشته را نشان دهد. مخاطب از طریق شگرد پس‌نگاه، با پیشینهٔ رویدادها یا گذشتهٔ شخصیت*(ها) آشنا می‌شود و این آشنایی ـ به‌عنوان بخشی از زمینه‌چینی نمایشی ـ به حال یا آیندهٔ شخصیت(ها) پیوند می‌خورد. کاربرد شیوهٔ پس‌نگاه نویسنده را قادر می‌سازد که به داستانش منظری جالب‌تر بدهد و از یکنواختی شرح‌دادن زمانی داستان دوری جوید. همچنین، پس‌نگاه به او امکان می‌دهد که داستان را در زمان حال، به صورتی واقعی و نمایشی نگاه دارد؛ چراکه واقعه از خاطر می‌گذرد. پس‌نگاه موارد استفادهٔ متعددی دارد؛ مثلاً ممکن است برای بازگویی خاطره، اعتراف یا خیالبافی و از دیدگاه یک یا چند شخصیت به کار رود.استفاده از شگرد پس‌نگاه در ادبیات غرب سابقه زیادی دارد و یکی از قدیم‌ترین نمونه‌های آن را در ادیسه، سرودهٔ هومر، شاعر یونانی (سدهٔ هفتم پیش از میلاد)، می‌توان دید. در این اثر، ادیسئوس (اولیس) در بارگاه شاه فائیاکیا، به شیوهٔ پس‌نگاه به نقل ماجراهایی می‌پردازد که در سفرش ـ از تروا به خانه ـ برایش روی داده است. این شگرد تا دوران معاصر، به‌ندرت در نمایشنامه به کار می‌رفت. از نمونه‌های خوبِ به کارگیری شگرد پس‌نگاه می‌توان به نمایشنامهٔ مرگ فروشندهٔ دوره گرد، اثر آرتور میلر، نمایشنامه‌نویس امریکایی (۱۹۱۵م ـ) اشاره کرد. در این اثر، شخصیت اصلی، یعنی ویلی لومن، بارها دچار فراموشی می‌شود و به زندگی گذشته‌اش بازمی‌گردد و به دنبال بیرون شدن ویلی از زمان حال، شخصیت‌های زمان گذشته وارد صحنه می‌شوند. تکنیک پس‌نگاه در داستان‌نویسی، به‌ویژه داستان مدرن، نیز کاربرد فراوان دارد که از میان این دسته رمان‌ها، می‌توان به اولیس، اثر جیمز جویس، خیزاب‌ها،اثر ویرجینیا وولف، سنگ صبور اثر صادق چوبک و شازده‌احتجاب، اثر هوشنگ گلشیری اشاره کرد. نمونه‌ای از به کار بستن شگرد پس‌نگاه، را در شعر نیز می‌توان در «صدای پای آب»، سرودهٔ سهراب سپهری، یافت.در این مورد اصطلاح دیگری نیز وجود دارد و آن in medias res است. این تعبیر لاتینی به معنای « در میان چیزها» است و به شگردی از داستان‌گویی اطلاق می‌شود که مطابق آن، راوی داستان را از وسط ماجرا با اشاره به واقعه‌ای جالب، و پیش از بیان وقایع گذشته شروع می‌کند و در مرحلهٔ بعد از طریق پس‌نگاه توجه خواننده را جلب می‌کند، استفاده از این شگرد در شعرهای حماسی قراردادی است و همچنین است در نمایش‌ها و داستان‌های منثور، مثل داستان کوتاه* «A Diu Pickle» (۱۹۲۰م) از کاترین مانسفیلد که با این جمله شروع می‌شود: « و بالاخره، بعد از شش روز، او را دوباره دیدم.»

منابع:فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۴۳-۴۴؛ کتاب نمایش، ۱/۳۰؛ *A Dictionary of Literary Terms*, Cuddon, 271; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams,130; *Britannica*, 4/818; *The Consise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 9,108.

ربیعیان

پندنامه ← **اندرزنامه**

پورنوگرافی ← **ادبیات اروتیک**

پوزش‌نامه ← **حبسیه**

پیچیدگی ← **گره‌افکنی**

پی‌رفت (pey.raft)، معادل واژهٔ انگلیسی Sequence، اصطلاحی در داستان‌نویسی که نخستین‌بار، آلژیرداس ژولین گرماس، معنی‌شناس لیتوانیایی (۱۹۱۷م ـ)، آن را مطرح کرد و در اصل همچون قواعدی نحوی برای ساخت و طبقه‌بندی عناصر داستان معرفی گردید. گرماس با کنارگذاشتن مفهوم نقش ویژه*، از اصطلاح پی‌رفت بهره گرفت و سه گونهٔ اصلی آن را با نام‌های پی‌رفت اجرایی، پی‌رفت پیمانی و پی‌رفت ممیزه طبقه‌بندی کرد. وی در کتاب معنی‌شناسی ساختگرا (۱۹۶۶م)، این سه پی‌رفت را همانند سه قاعدهٔ نحوی می‌داند و بر این باور است که پی‌رفت اجرایی به زمینه‌چینی وظایف، نقش‌های ویژه، کنش‌ها و جز آن وابسته است. پی‌رفت پیمانی یا هدفمند، وضعیت داستان را به سوی یک هدف هدایت می‌کند و پی‌رفت ممیزه تغییرات و حرکات را دربرمی‌گیرد. رولان بارت، نظریه‌پرداز و منتقد ادبی فرانسوی (۱۹۱۵- ۱۹۸۰م)، هنگام مطالعه دربارهٔ شیوهٔ به‌کارگیری نقش‌ویژه‌ها در روایت، پی‌رفت را تداوم منطقی نقش‌های ویژه می‌داند که با هم مناسبتی درونی و مستحکم دارند. بارت بر این باور بود که پس از نظریهٔ ادبی

ارسطو، دیگر مشخص شده است که در روایت آنچه از اهمیت اصلی برخوردار است، منطق حاکم بر رخدادها است، نه نظم زمانی رخدادها. هر پی‌رفت از جایی آغاز می‌شود که دیگر نمی‌توان مناسبتی منطقی میان کنش و نقش ویژهٔ قبلی یافت و آن‌جا پایان می‌پذیرد که کنش* با نقش ویژهٔ بعدی بی‌ارتباط می‌شود.

منبع: ساختار و تأویل متن، ۱/۱۶۲، ۲۳۲.

صفوی

پیر مغان ← می در ادب فارسی

پیرنگ (pey.rang)/ طرح (plot)، از عناصر داستان* و نمایشنامه است و در اصطلاح، ساختار رویدادهای همبستهٔ اثر روایی یا نمایشی است که آگاهانه گزینش شده است و منطق درونی آن اثر را تشکیل می‌دهد. پیرنگ توالی صرف وقایع و رویدادها نیست، بلکه مجموعهٔ سازمان‌یافته و منسجمی از آن‌ها است که با رابطهٔ علت و معلولی به هم پیوند خورده است. پیرنگ قاعدهٔ مهمی است که نویسنده با توجه به آن، رشتهٔ رویدادها را از شفتگی بیرون می‌آورد و به آن وحدت هنری می‌بخشد. این تشکل و تسلسل وقایع در اثر به گونه‌ای است که اشتیاق و تعلیق* خواننده یا بیننده را در دنبال‌کردن رویدادها برمی‌انگیزد و از سویی، او را به پرسش دربارهٔ انگیزه یا علت وقایع وا می‌دارد؛ به طوری که از خود می‌پرسد: «چرا آن واقعه روی داد؟ چرا این ماجرا دارد اتفاق می‌افتد؟ بعداً چه چیزی پیش می‌آید و چرا؟ (و آیا اصلاً چیزی رخ خواهد داد؟)» در واقع، در پیرنگ خواننده یا بیننده خود را در برابر چراهای مختلف می‌یابد. لازم به تأکید است که منظور از پیرنگ، نه داستان (story) است نه خلاصهٔ داستان. ای. ام. فورستر در جنبه‌های رمان (۱۹۲۷م)، پیرنگ و داستان را از هم متمایز می‌داند و می‌گوید، داستان، نقل رشته‌ای از حوادث است که بر حسب توالی زمانی مرتب شده باشد، در حالی که پیرنگ، نقل حوادث است با تأکید بر سببیت و روابط علت و معلولی آن. مثلاً، «شاه مرد و سپس ملکه مرد» داستان است و «شاه مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه در گذشت» پیرنگ است. اگر داستان باشد، می‌گوییم: «خوب بعد؟» و اگر پیرنگ باشد، می‌پرسیم: «چرا؟» درخور یادآوری است که نظریهٔ فورستر دربارهٔ پیرنگ بیشتر در مورد داستان‌هایی مصداق دارد که مجموعه‌ای از حوادث باشد، شخصیت*هایش به‌تدریج تکامل یابند و زمانش هم خطی و زنجیره‌ای باشد؛ در حالی‌که مثلاً، در رمان‌های سیلان آگاهی* این توالی، به‌ویژه توالی زمانی، به‌هم می‌خورد. به عبارت دیگر، برحسب برش شخصیت، در داستان دو گونه پیرنگ می‌توان یافت: اگر برش شخصیت افقی ـ یعنی در طول زمان و با حفظ توالی زمانی حوادث ـ باشد، پیرنگ مطابق الگوی فورستر است و اگر برش شخصیت عمودی ـ یعنی در زمانی بی‌زمان و مکانی بی‌مکان ـ باشد، پیرنگ با الگوی درپیش‌گرفتهٔ داستان همخوان خواهد بود. گفتنی است که پیرنگ ـ در قیاس با شخصیت (character) که ایستا می‌نمایاند ـ بخش پویای روایت است؛ به این دلیل که پیرنگ، گرانیگاه و مرکز ثقل اثر روایی یا نمایشی است و گسترش و حرکت داستان با آن انجام می‌گیرد. از آن‌جا که این شخصیت‌ها هستند که با کنش* (action) هایشان زنجیرهٔ وقایع را به وجود می‌آورند، شخصیت و پیرنگ با هم پیوندی ناگسستنی دارند و نقش عمدهٔ پیرنگ در این مورد، به هم مربوط‌ساختن شخصیت‌ها و قراردادن آن‌ها در شرایط متعارض است. از سویی، به گفتهٔ هنری جیمز، چون شخصیت تحقق حادثه (incident) است و حادثه نیز تشریح و توصیف شخصیت است و از طرفی، ناشی از کشمکش* (conflict)، پیرنگ با کشمکش و حادثه نیز رابطه دارد. به نظر ارسطو در بوطیقا (poetics)، پیرنگ یکی از عناصر شش‌گانهٔ تراژدی و از طرفی، عنصر اساسی و روح تراژدی است. او بر این بود که پیرنگ باید کلیت، یعنی آغاز و میان و پایان ، داشته باشد و این اجزا به‌نحوی به هم بافته شده باشد که با حذف یک عنصر از کل آن،شیرازه‌اش از هم پاشیده شود. ارسطو پیرنگ را «ترتیب منظم حوادث تراژدی*» نیز خوانده است. از سدهٔ هجدهم تا نیمهٔ نخست سدهٔ بیستم میلادی، با وجود محوری‌شدن و توجه به عامل شخصیت‌پردازی ، کردارهای شخصیت و اصل موجبیت در رمان*، به خود طرح به عنوان یک عنصر مهم چندان اعتنا نشد که بر این بی‌توجهی، دو عامل تأثیر زیادی داشته است: (الف) انگاشتن این‌که پیرنگ همان خلاصهٔ داستان است و (ب) پنداشتن این‌که پیرنگ، در قیاس با شخصیت‌پردازی و زاویهٔ دید*، چندان اهمیت ندارد و عنصر ساده‌ای بیش نیست. نظر فورستر دربارهٔ پیرنگ، چنان‌که گفته شد، مبتنی بر دو اصل زمان (بعد چه؟) و موجبیت (چرا؟) است. او به پیروی از ارسطو، برای پیرنگ سه عنصر پیچیدگی ، بحران* و راه‌حل در نظر می‌گیرد و راز را نیز، که عنصری لازم می‌داند، به آن سه

پیرنگ

می‌افزاید: «نویسنده با مطرح‌ساختن رازی، ما و شخصیت‌ها را در وضعیتی پیچیده قرار می‌دهد که برای بازگشایی آن هوش و فراست لازم است. خواننده به همراه شخصیت‌های داستان بحران‌های گوناگون را پشت سر می‌گذارد و سرانجام به راه‌حلی می‌رسد (یا نمی‌رسد).» بحث دربارهٔ پیرنگ با ظهور فورمالیست‌ها و به دنبال آنان، ساختارگرایان در مسیر دیگری افتاد. فورمالیست‌ها پیرنگ و داستان را از هم تفکیک می‌کردند و معتقد بودند که داستان، شمای بنیادین روایت و منطق نهایی همهٔ کنش‌ها و ترتیب واقعی رخدادها به صورت پیوستار است، در حالی که پیرنگ، زنجیره‌ای از رویدادها است آن‌گونه که راوی آن را برگزیده و روایت کرده است؛ بنابراین، در پیرنگ وقفه‌های زمانی وجود دارد. به گمان فورمالیست‌ها، هر پیرنگی دو ساختار دارد: یکی ساختار درونی، که از حوادث و ظرفیت فکری و عملی کشمکش‌ها ساخته شده و محتوای پیرنگ را تشکیل می‌دهد و دومی، ساختار برونی یا شکلی است که نحوهٔ حرکت پیرنگ، یعنی کنش‌های داستان، را مشخص می‌سازد. ساختار برونی پیرنگ به ساختار درونی آن جهت می‌دهد و از سویی دیگر، هر پیرنگی از انطباق کامل این دو بر یکدیگر به وجود می‌آید. به نظر اشکلوفسکی، فورمالیست روسی، «داستان، بخش آشنای وقایعی است که در زمان می‌گذرد؛ یعنی رویداد وقایع بر پایهٔ علت و معلول زمانی، و پیرنگ، بخشی از وقایع داستان است که ما را از علت و معلول منحرف می‌کند و به تعبیر دیگر، پیرنگ عبارت است از آن روند آشنایی‌زدایی* که داستان برمی‌گزیند.» توماس پاول، ساختارگرای رومانیایی، پیرنگ را نظامی می‌داند که از عناصر حرکت، مشکل، راه‌حل، فعل کمکی و افراد یاری‌دهنده (auxiliary)، آزمون مشکل (tribulation)، له (یا موافق pro) و علیه (یا مخالف counter) تشکیل شده است. حرکت، گرانیگاه نظام کنشی است که کلیهٔ کنش‌های افراد داستان را شامل می‌شود. وقتی شخصیت اصلی با مشکلی مواجه می‌شود، می‌کوشد تا راهی برای حل مشکل خود بیابد. او در صورت یافتن راه‌حل، دست به عمل می‌زند و مشکل را برطرف می‌کند (یا شکست می‌خورد). در نظریهٔ پاول، شخص عمل‌کننده، با توجه به هدف خود، از میان حرکت‌های گوناگون یک یا چند حرکت را برمی‌گزیند. هر حرکتی از چند حرکت ساده تشکیل می‌شود و هر حرکت ساده نیز حداقل مرکب از یک مشکل و یک راه‌حل است. از طرفی، ممکن است شخصیت برای حل و فصل مشکل خود از نیرو(ها)یی یاری بگیرد، یا این‌که خود، به‌تنهایی، آن را رفع کند؛ یعنی، حرکت = مشکل + (کمک از نیرو(ها)ی یاری دهنده)+ راه‌حل. از سویی، این امکان وجود دارد که نیروی مقابل شخصیت اصلی نیز دست به عمل بزند و موانعی در برابر راه‌حل بچیند. این نیز هست که شخصیت اصلی ممکن است با راه‌حل‌های گوناگونی طرف باشد که برخی از آن‌ها او را به حل نهایی و برطرف‌شدن مشکل رهنمون شوند و برخی دیگر نیز چونان عامل بازدارنده عمل کنند. مثلاً نورمن فریدمن از سه دیدگاه کنش داستانی (action)، شخصیت و تفکر (thought) به پیرنگ نگریسته است. (الف)پیرنگ از نظر کنش داستانی، که به انواع زیر تقسیم می‌شود: ۱ـ پیرنگ کنشی، در این نوع، به حوادث و کنش‌های داستان بیشتر از افکار و احساسات شخصیت‌ها توجه می‌شود، مثل داستان‌های پلیسی، علمی ـ تخیلی و ماجرایی. ۲ـ پیرنگ ترحم‌انگیز، در این پیرنگ ، شخصیت اصلی داستان ـ که معمولاً سست‌عنصر و ضعیف است ـ در دام حوادثی می‌افتد که خود در به‌وجودآمدن آن نقشی نداشته است و به دلیل بی‌گناهی‌اش، حس همدردی خواننده با او برانگیخته می‌شود، مثل، تس اثر تامس هاردی. ۳ـ پیرنگ قهرمانی، این پیرنگ، دربارهٔ شخصیتی است که با وجود دشواری‌های فراوان، می‌کوشد بر نابسامانی‌های زندگی غلبه کند و آن را سامان بخشد، مثل شاه‌لیر، اثر شکسپیر. ۴ـ پیرنگ کیفری، در این پیرنگ، با شخصیتی مواجه‌ایم که تمام ذهنش متوجه انتقام‌گرفتن است، مثل ریچارد سوم، اثر شکسپیر. ۵ ـ پیرنگ احساساتی، پیرنگی است که در آن حوادث داستان از نابسامانی به بسامانی سیر می‌کند و شخصیت اصلی با تحمل زجرها و مصایب، شرایط را به سود خود تغییر می‌دهد. (ب) پیرنگ از نظر شخصیت به چهار نوع تقسیم شده است: ۱ـ بالغ، شخصیتی است که حرکتش رو به کمال باشد و با تصمیم‌گیری‌ها و انتخاب‌های درست و بجا، باعث تغییر زندگی خود شود، مثل آرزوهای بزرگ، اثر دیکنز. ۲ـ اصلاح‌طلب، شخصیتی است که قصدش دگرگونی وضع موجود نیست. او کسی است که ـ برخلاف بالغ ـ اغلب دچار اشتباه می‌شود و خواننده معمولاً دربارهٔ او احساس ترحم نمی‌کند، مثل داغ ننگ، اثر هاتورن. ۳ـ آزمونی، شخصیتی است با اراده و هدفدار که با وجود تمام فشارهایی که بر او وارد می‌شود، تسلیم نمی‌شود و با کمک اراده از آزمون‌های گوناگون سربلند بیرون می‌آید، مثل زنگ‌ها برای که به صدا در می‌آیند، اثر ارنست همینگوی. ۴ـ منحط، شخصیتی است که قبلاً خوب بوده و

اکنون به دلایل گوناگون، به انحطاط و فساد بیش از خوبی و کمال گرایش دارد، مثل دایی‌وانیا، اثر چخوف. (پ) پیرنگ از حیث تفکر، از نظر فریدمن، تفکر مجموعه‌ای از وضعیت فکری، احساسات، عواطف و باورهای شخصیت داستانی است. او پیرنگ را از نظر تفکر، به این اشکال تقسیم می‌کند: ۱ـ تفکر فرهیخته، «در تفکر فرهیخته، تغییر تفکر و باورهای اشخاص داستان (به‌ویژه شخصیت اصلی) رو به سوی کمال دارد» و شخصیت اصلی با گزینش راه متفاوت، زمینهٔ دیگرگونی تفکرش را فراهم می‌کند، مثل مرگ ایوان ایلیچ، نوشتهٔ تولستوی. ۲ـ تفکر آشکارکننده، در این پیرنگ، شخصیت دچار توهم‌زدگی است و با قرار گرفتن در معرض آزمایش، در صحت باورهایش مشکوک می‌شود و درمی‌یابد که باید بیشتر بیاموزد تا بتواند راه زندگی خود را برگزیند، مثل عامل انسانی، اثر گرین. ۳ـ تفکر نامتوهم، در این نوع، شخصیت داستانی قبلاً به چیزی معتقد بوده، اما پس از چندی به توهم خود پی می‌برد و از آن راه بازمی‌گردد، مثل گتسبی بزرگ، اثر فیتز جرالد. فریدمن، همینگوی را استاد کنش‌های داستانی می‌داند و هنری جیمز را استاد شخصیت‌پردازی و داستایفسکی را کسی می‌داند که اندیشه و تفکر در داستان‌هایش جایگاه مهمی دارد.

منابع: انواع ادبی، شمیسا، ۱۸۹، ۱۹۳ـ۲۰۱؛ تأملی دیگر در باب داستان، ۲۶ـ۴۳؛ جنبه‌های رمان، ۸۹ـ۱۰۹؛ دستور زبان داستان، ۳۳ـ۸۳؛ رمان به روایت رمان‌نویسان، ۳۴۴ـ۳۷۷؛ ساختار و تأویل متن، ۱/۵۳ـ۵۸؛ ۲/۶۳۰ـ۶۳۱؛ شیوه‌های داستان‌نویسی، ۱۱۵ـ۱۲۵؛ عناصر داستان، ۱۴۹ـ۱۶۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی،داد، ۵۷ـ۵۸؛ قصه‌نویسی، ۲۱۰ـ۲۴۱؛ هنر داستان‌نویسی، ۳۵ـ۵۹؛ آذر نفیسی، «آشنایی‌زدایی در ادبیات»؛ کیهان فرهنگی، سال ششم، شمارهٔ دوم، صص ۳۴ـ۳۷؛ *A Dictionary of Literary Terms*,Cuddon, 513-514; *A Glossary of Literary Terms*,Abrams, 127-131; *Britannica*, 9/523.

ربیعیان

پیروزی‌نامه ← فتحنامه

پیش‌پرده ← میان‌پرده

پیشتاز ← آوانگارد

پیشرو ← آوانگارد

پیشگفتار ← دیباچه

پیش‌نگاه (piš.ne.gāh)/ جهش به آینده/ فلاش‌فوروارد (flashforward)، شگردی در آثار روایی که با اشاره به واقعه‌ای که در آینده پیش خواهد آمد، در زمان حال روایت وقفه ایجاد می‌کند. بدین ترتیب ، شگرد پیش‌نگاه در میانهٔ روایت عادی از واقعه‌ای سخن به میان می‌آورد که در عمل به وقوع نپیوسته است و چنان وانمود می‌شود که گویی روی داده است. از این نظر، این اصطلاح گونه‌ای گسست زمانی/ زمان‌پریشی (anachrony) است که در مقابل پس‌نگاه* /analepsis) (flashback قرار می‌گیرد. لازم به یادآوری است که گسست زمانی در روایت‌شناسی جدید، بر ناهمخوانی میان سیر زمانی وقایعی که در داستان رخ می‌دهد، یا پیرنگ* داستان عرضه می‌کند، دلالت می‌کند؛ و دو صورت اصلی آن نیز پس‌نگاه و پیش‌نگاه است. نمونه‌ای از شگرد پیش‌نگاه را می‌توان در این قطعه از رمان* اوج شکوفایی جین برُودی، از موریل اسپارک یافت که دربارهٔ دختر دانش‌آموزی است به نام مِری : «... حرف‌زدن نقره است و سکوت طلا. مِری داری گوش می‌دهی؟ من داشتم چه می‌گفتم؟ مِری مک گرگور تنه‌لش، با چشم‌ها و بینی و دهانش شبیه آدم برفی‌ای است که در آینده به خاطر خنگ‌بودنش معروف می‌شود، همیشه تقصیر را به گردن دیگری می‌اندازد و عاقبت هم در قرن بیست‌وسوم جانش را در آتش‌سوزی هتل از دست می‌دهد..» نمونه‌های دیگر کاربرد پیش‌نگاه در داستان کوتاه* «قریب‌الوقوع»، نوشتهٔ بهرام صادقی، و رمان قطار سریع‌السیر اروپا، از آلن رُب گری‌یه، نویسندهٔ فرانسوی (۱۹۲۲م-)، یافتنی است. در روایت‌شناسی جدید به فلاش‌فوروارد prolepsis نیز گفته می‌شود که واژه‌ای است یونانی به معنی پیش‌بینی.

منابع: *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, Hawthorn, 197;*The Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 178- 179.

ربیعیان

ت ت

تآتر پوچی (te.ātr-e.pu.či)،معادل عبارت "theatre of the absurd" است که نخستین بار مارتین اسلین ـ منتقد و نویسندهٔ لهستانی تبار ـ در کتابش تئاترپوچی (۱۹۶۱م) آن را به کار برد و به آثار نویسندگانی چون سمیوئل بکت، اوژن یونسکو، پیتر پینتر، آرتور آداموف و ... اشاره داشت که در سال‌های ۱۹۵۰م فعال بودند و با دست کشیدن از شکل‌ها و شخصیت*های معمول، گفتگو*های منطقی و تصاویر واقعگرا در نمایش‌هایشان شیوهٔ تازه‌ای در نمایشنامه‌نویسی پی‌افکندند. سابقهٔ کاربرد واژهٔ پوچی (absurd) ،از ریشهٔ لاتینی Absurdum به معنی ناموزون یا متناقض، به روزگار ترتلیانوس کشیش (حـ۱۵۰ـ حـ۲۳۰م) می‌رسد که مهم‌ترین نشانهٔ حقیقی بودن آیین مسیح را پوچی آن می‌شمرد. او می‌پنداشت تصور تجسد خدا بر زمین و رنج کشیدن او برای بشر، چندان دور از عقل است که اگر حقیقت نداشته باشد کسی چنین داستانی را خلق نمی‌کند. بعدها مارتین هایدگر، کارل یاسپرس و ژان پول سارتر به پوچی، مفاهیم کاملاً غیر الهی دادند و آن را پایهٔ اگزیستانسیالیسم/ مکتب اصالت وجود قرار دادند، فلسفه‌ای که بسیار بر تآتر اثر گذاشت و حضور آن را در آثار نویسندگانی چون کافکا، کامو، سارتر و... می‌توان دید. آن‌ها وجود خدا و هرگونه قید و بند خارجی برای انسان، را نفی می‌کنند و هستی را از انسان و حتی همهٔ رنج و دردها را نیز زاییدهٔ وجود خود او می‌دانند. آن‌ها بر این عقیده‌اند که انسان بی‌هدف در جهانی بی‌معنا زندگی می‌کند و ناچار است با چند انتخاب که هیچ معیار و راهنمایی برای آن‌ها نمی‌یابد هویت خود را شکل دهد. آن‌ها بشر را همواره درگیر نومیدی، بیهودگی و یأسی فلسفی می‌دانند و مرگ را بزرگ می‌دارند. از میان این نویسندگان، آلبرکامو (۱۹۱۳ ـ ۱۹۶۰م) نخستین کسی بود که در مقالهٔ «اسطورهٔ سیزیف» (۱۹۴۲م) اصطلاح پوچی را برای شرح موقعیت انسان به کاربرد و بیهودگی زندگی بشر را به بیهودگی تلاش سیزیف برای رساندن سنگ بزرگی به قلهٔ کوهی که به کفارهٔ گناهانش محکوم به آن شده بود و هرگز موفق به انجام آن نمی‌شد، تشبیه کرد؛ اما معتقدان به این فلسفه در عین بی‌اعتقادی به نظمی طبیعی یا نظمی الهی در کار جهان، سعی در ایجاد نظمی انسانی دارند و برای ایجاد این نظم بر مسئولیت انسان‌ها در قبال یکدیگر تکیه می‌کنند. پوچ‌گرایان تنها اصول بدبینانهٔ اگزیستانسیالیسم را بدون توجه به جنبهٔ مثبت آن پذیرفته‌اند. اینان برخلاف اگزیستانسیالیست‌ها که می‌پندارند در این دنیای بی‌معنا هم می‌توان زندگی کرد، تنها پوچی و

تآتر پوچی

بی‌معنایی این جهان را نمایش می‌دهند بی‌آن که راه حلی برای آن قایل باشند. شاید نخستین عامل شکل‌دهندهٔ تفکر پوچگرایان، اهمیت فزایندهٔ علوم و ایجاد تردید در ایمان مذهبی تحت تأثیر نظریهٔ داروین بوده باشد. پس از آن وقوع جنگ‌های جهانی ماهیت خشن و غیر انسانی بشری را که پسر خدا تلقی می‌شد، آشکار کرد. بیم نابودی همهٔ انسان‌ها در یک جنگ هسته‌ای، بشر را حتی در زمان صلح نیز گرفتار ناامنی وحشتناکی کرد. بزرگ شدن شهرها و صنعتی شدن زندگی سبب شد تا فردیت انسان‌ها نادیده گرفته شود. در چنین جامعه‌ای انسان‌ها تنها زنجیری از چرخهٔ تولید بودند نه موجودی با هویت مستقل. همهٔ این عوامل در پیدایی تفکر پوچگرایانه مؤثر بودند. این پریشانی‌ها، نگرانی‌ها، بی‌ریشگی‌ها و از خودبیگانگی‌ها به ادبیات نیز راه یافت و ادبیات پوچی پدید آمد. پوچگرایی در ادبیات، میراث‌دار مکاتبی چون اکسپرسیونیسم* ،دادائیسم* و سوررآلیسم* بود. مکتب اکسپرسیونیسم همواره در پی بازنمایی رنج روحیِ بشر در جستجویش برای یافتن تکیه‌گاهی معنوی بود و از این رو است که در این مکتب شاهد تجربیات تب‌آلود و نزدیک به جنون و موقعیت‌های روانیِ ویژهٔ شخصیت‌های اصلی آثار هستیم. در سوررآلیسم نیز که بسیار تحت تأثیر روانشناسی فروید است، رؤیا به عنوان صورتی از ناخودآگاه، نمایانگر حقایق ژرف‌تری از زندگی است. آنچه از این دو مکتب در ادبیات و نمایش پوچی راه یافت، شکل آن‌دو و تأکید بر افسانه‌پردازی، رؤیاسازی و به کارگیری استعاره* و تصاویرذهنی برای انتقال مفاهیم موردنظر بود. تنها تفاوت در به‌کارگیری این عناصر، میان ادبیات پوچی و این مکاتب آن است که اکسپرسیونیسم و سوررآلیسم به حقایقی فراتر از زندگی معتقدند و رؤیاها و تصاویر ذهنی را برای دست‌یابی به آن‌ها به کار می‌گیرند، حال آن که ادبیات پوچی اعتقادی به این حقایق ندارد و ادعا می‌کند این تصاویر وهم‌آلود، بی‌معنا و پوچی که از جهان ارائه می‌کند، تصاویر زندگی است ـ همان‌گونه که هست. اما نقطهٔ اشتراک دادائیسم و ادبیات پوچی نه‌تنها در شکل که در ریشه‌های اجتماعی و سیاسی مشترکشان بود. پس از جنگ جهانی اول (۱۹۱۴ـ۱۹۱۸م) شماری از جوانان به‌ویژه در آلمان در برابر اخلاق، ماده‌گرایی، میهن دوستی و هر آنچه عامل جنگ می‌انگاشتند، واکنش نشان دادند و پایه‌های هنری را بنیاد گذاردند که کاملاً هیچ‌گرا و ضد ارزش‌های سنتیِ بورژوازی بود و این چنین بود که مکتب دادائیسم پدید آمد. درواقع می‌توان تآتر پوچی را که هرگز خود مکتب خاصی نبود، وارث هنری مکتب دادائیسم شمرد. افزون بر این مکاتب، ردپای افرادی چون آلفرد ژاری (۱۸۷۳ـ۱۹۰۷م) نویسندهٔ فرانسوی و آنتونن آرتو (۱۸۹۶ـ ۱۹۴۸م) شاعر، بازیگر، کارگردان و منتقد فرانسوی را نیز می‌توان در تآترپوچی یافت. ژاری را به‌سبب نمایشنامهٔ آنارشیستی‌اش اوبورو|شاه اوبو (۱۸۹۶م) که هجویه‌ای مضحک و وقاحت‌آمیز برضد شخصیت بورژوای این نمایش بود و گاه تصاویر و شوخی‌های آن بدل به تصاویری بی‌معنا و بدون یکپارچگی منطقی می‌شد، از پیشتازان تآتر پوچی برشمرده‌اند. ژاری نام این شیوه را که بعدها نمایشنامه‌نویسان پوچی از آن تأثیر گرفتند «Pataphysique» گذاشته بود.آرتو با هدف نمایش بهتر سنگدلی، شهوترانی و زشتی‌های انسان، به منظور رفع آن‌ها، «نمایش بی‌رحمی» را به‌جای نمایش‌های کلاسیک که بیشتر بر لفاظی تکیه‌دارند، ابداع کرد. وی در این نمایش‌ها زبان را در درجهٔ دوم اهمیت قرار داد و به جای آن بر صحنه‌پردازی، نورپردازی، معماری و بدن متحرک در فضا تکیه کرد. وی تآتری آیینی پدید آورد که رعایت دقیق فورم در آن بسیار اهمیت داشت و بعدها پوچگرایانی چون شفر، ژان ژنه، یونسکو، پینتر، پیتر بروک و تام اوهورگن از شکلی که او در تآتر بنیاد گذاشت، بسیار تأثیر گرفتند. شکل تآترپوچی را متأثر از نمایش‌هایی چون کمدی یکوب یکوب، مضحکه، سیرک، آکروبات، لودگی، پانتومیم و کمدیادلارته نیز دانسته‌اند. به هر روی تآتر پوچی بر اساس همهٔ این پیشینه‌های فلسفی ، اجتماعی و نمایشی شکل گرفت. پوچگرایان که جهان را یکسر پوچ می‌انگارند، برای یگانه‌کردن شکل و محتوای اثر هنری و تأثیرگذاری بیشترِ آن ، قالب‌های پوچ‌نما را برای ارائهٔ آثار خود برگزیده‌اند. پایان نمایش‌های پوچی مانند دورهای بیهودهٔ هستی تکراری از آغاز آن است. رابطهٔ علت و معلولی و منطق نمایش‌های سنتی در آن‌ها جایی ندارند. این بی‌منطقی و پشت کردن به سنت‌ها، گونه‌ای دهن‌کجی به ارزش‌های بورژوازی و تأکیدشان بر پایداری و امنیت در این دنیای غرق در بی‌معنایی است. در این نمایش‌ها، مکان‌ها موهوم و غیر واقعی‌اند و جهان، بی‌منطق، عجیب، ترسناک و در عین حال شاعرانه تصویر می‌شود. کیفیت این نمایش‌ها ایستا است؛ طرح آن‌ها گسترش نمی‌یابد و هیچ پیشروی در آن‌ها دیده نمی‌شود. عمل شخصیت‌ها بی‌هیچ انگیزهٔ روانی و تنها بازتابی از عمل شخصیت‌های دیگر است. شخصیت‌پردازی در این نمایش‌ها

تآتر پوچی

دیده نمی‌شود، آدم‌ها در لحظه عکسبرداری می‌شوند و چرایی و چگونگی آن‌ها بیان نمی‌شود. بی‌هیچ تغییری می‌آیند و می‌روند. گفتگوها کلیشه‌ای، پیش‌پاافتاده و سترون هستند و هرگز سبب برقراری ارتباط انسانی میان شخصیت‌ها نمی‌شوند. درونمایه*های مشترک این آثار بیهودگی طبیعت هستی، بی‌عدالتی مرگ، از خودبیگانگی و فقدان هویت فردی، تنهایی و شکست در برقراری ارتباط است. تنها احساس میان انسان‌ها ترحم و احساس همدردی برای سرنوشت مشترکشان است، نه دلبستگی و محبت. سمیوئل بکت (۱۹۰۶-۱۹۸۹م) و اوژن یونسکو (۱۹۱۲-۱۹۹۴م)از نخستین نمایشنامه‌نویسان تآتر پوچی بودند و می‌توان آوازه‌خوان طاس (۱۹۵۰م) یونسکو و در انتظار گودو (۱۹۵۲)اثر بکت را از آثار کلاسیک این گونهٔ ادبی شمرد. در آوازه‌خوان طاس دو زوج این نمایش نشسته‌اند و همه سخنان کلیشه‌ای و مهمل می‌گویند. ترکیب اعمال بی‌هدف و سخنان مضحک این شخصیت‌ها به این اثر که درونمایه‌ای تراژیک مبتنی بر بیهودگی زندگی و عدم وجود ارتباطی واقعی میان انسان‌ها دارد، شکلی کمدی* هم می‌دهد، این ترکیب تراژدی* و کمدی در اکثر نمایش‌های پوچی به چشم می‌خورد و اصولاً این نمایش‌ها را گونه‌ای تراژدی کمدی برشمرده‌اند. در در انتظار گودو، پینگ* حذف شده است و تنها در کیفیتی بی‌زمان دو انسان سرگردان و ناتوان که مدام با یکدیگر حرف می‌زنند و بی‌نتیجه آن را رها می‌کنند، به انتظار شخصی/ منجی‌ای نشسته‌اند که نه می‌دانند کیست و نه حتی از آمدن او اطمینان دارند. درونمایهٔ این اثر نیز برخلاف ظاهر شخصیت‌های نمایش که چون دلقک‌های نمایش‌های کمدی توصیف شده‌اند، مایه‌های تراژیک دارد و به انتظارهای بیهودهٔ زندگی که آن را انباشته‌اند و بی‌نتیجه بودن ایمان مذهبی اشاره می‌کند. از آن‌جا که تآتر پوچی هرگز مکتب خاصی نبود و اصول مشترکی برای آن ابداع نشد، بلکه هریک از نویسندگان این گونه، نویسندگانی جدا افتاده و متفاوت با نویسندگان همروزگار خود بودند و هریک به‌تنهایی اصولی نمایش‌های خود یافتند، درکنار نکات مشترک این آثار تفاوت‌هایی نیز در آن‌ها به چشم می‌خورد. در آثار بکت زمان و مکان نامعلوم و مبهم و مکان‌ها تهی است، گفتگوها در آثار او نه پوچ که گنگ است و نشان‌دهندهٔ ناتوانی زبان در برقراری ارتباط میان انسان‌ها. شخصیت‌های بکت که معمولاً دو به دو تصویر می‌شوند، شخصیت‌هایی کاملاً قطبی‌اند و هریک نماد* دو عنصر یا کنش متضادند، نمادی از انتظار و عدم انتظار، ماندن و رفتن، جسم و هوش، کوری و بینایی، مرگ و زندگی، گذشته و حال. این دو شخصیت از جامعه‌ای در حال تلاشی جدا افتاده‌اند و تنها آخرین امیدِ برقراری ارتباط میان این دو جدا افتاده/ بازمانده است که سخت آن‌ها را به یکدیگر محتاج و وابسته می‌نمایاند و سرنوشتشان را به هم پیوند می‌زند، اما شکستشان در تبدیل این آخرین امید به حقیقت و دلهرهٔ آنان از تنهایی مطلقشان پس از تلاشی جامعه/ جهان، بر تمام نمایش سایه می‌افکند. اما یونسکو جهانی پر و زمان و مکانی معمولی و آشنا را به نمایش می‌گذارد و شخصیت‌هایش عاری از هویت و فردیت ولی نه تک‌افتاده که در میان جمعند. شخصیت‌های یونسکو انسان‌هایی هستند که بی‌توجه به بی‌معنایی کار جهان و هرچه در آن است، بیهوده و بدون آن‌که به یکدیگر گوش فرا دهند با کلمات و حرکات کلیشه‌ای و بی‌معنا تنها از خود می‌گویند و از سخنان یکدیگر هیچ درنمی‌یابند، آنان نه به سبب ضعف زبان، که از آن روی که چیزی برای یکدیگر ندارند، در برقراری ارتباط با هم ناتوانند و نمایش‌های وی در واقع هشداری علیه زندگی کهنه، تکراری، مکانیکی و قراردادی انسان‌ها، به‌ویژه بورژواها و نمایش نادانی و بی‌خبری انسان قرن بیستم است. از میان آثارِ دیگر این دو نویسنده که در همین گونه نوشته شده‌اند می‌توان از بازی آخر (۱۹۵۸م) و آخرین نوارکراپ (۱۹۶۱م) از بکت و صندلی‌ها (۱۹۵۲م)، آمده|Amédée(۱۹۵۴م) و کرگدن (۱۹۵۹م)از یونسکو نام برد. آثار دیگری نیز از نویسندگان دیگر در این حیطه پدید آمد که شماری از آن‌ها از این قرارند: بالکن (۱۹۵۶م) و سیاهان(۱۹۵۸م) اثر ژان ژنه (۱۹۱۰-۱۹۸۶م) نمایشنامه‌نویس فرانسوی ـ از نمایشنامه‌نویسان پوچگرایی که بیش از دیگران به «تآتر بی‌رحمیِ» آرتو نزدیک شد ـ پینگ پنگِ (در ۱۹۵۵م اجرا شد) آرتور آدامووِ (۱۹۰۸-۱۹۷۰م) روسی، اتاقِ (۱۹۵۷م) هرولد پینترِ (۱۹۳۰م ـ) انگلیسی، داستان باغ وحش (۱۹۵۹م) و رؤیای امریکایی (۱۹۶۱م) ادوارد آلبیِ (۱۹۲۸م ـ) امریکایی، پاندول یک جهته (در ۱۹۵۹م اجرا شد) اثر نورمن فردریک سیمپسون (۱۹۱۹م ـ) انگلیسی، آه بابا،بابای بیچاره،ماما در پستو به چهارمیخت کشیده و من خیلی غمگینم (۱۹۶۰) اثر آرتر کاپیتِ (۱۹۳۷م ـ) امریکایی و پیک نیک در میدان جنگ (۱۹۵۹م) و معمار و امپراتور آشور (۱۹۶۹م) از فرناندو آرابلِ (۱۹۳۲م ـ)اسپانیایی. تآترپوچی در اروپا و امریکا در نیمهٔ سال‌های ۱۹۶۰م رو به افول گذاشت، اما بسیاری

از نوآوری‌های آن وارد جریان اصلی تآتر و جزئی از آن شد. در ایران نیز نمونه‌هایی از تآتر پوچی را می‌توان یافت و ۱۴ نمایشنامهٔ ابراهیم مکی و آثار نعلبندیان و چمدان نوشتهٔ فرهاد آئیش را می‌توان در شمار تآتر پوچی آورد.

منابع: فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۱۸-۱۹، ۹۴؛ کتاب نمایش، ۱/۳۲۳-۳۲۶؛ مقدمه بر تئاتر ، ۲۱۵-۲۴۴؛ نمایش چیست ، ۶۴، ۷۲-۷۳، ۱۰۳، ۱۲۲، ۱۳۰، ۱۳۱؛ جیمز رابرتس، ترجمهٔ حسین پاینده ، «انسان در آینهٔ آثار بکت»، فصلنامهٔ هنر ، شمارهٔ ۲۸، بهار ۱۳۷۴ ، صص ۵۱۳ -۵۳۰؛ یان کات، «نشانه‌ها در تئاتر معاصر» ترجمهٔ محمود حسینی‌زاد، همان‌جا، شمارهٔ ۲۹، تابستان و پاییز ۱۳۷۴، صص ۳۹۹-۴۰۴؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 692-693; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams, 86-87; *Beckett's Waiting for Godot & other plays*,6-17; *Britannica*, 1/42;28/556; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley, 3-4; *Encyclopedia of Literature*,1104; *Literary Schools for University Students* , 210-215, 247-249; *Oxford Companion to English Literature*,3; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick,1; *The Reader's Encyclopedia* ,4-5.

م.اسماعیل‌پور

تاریخ ادبیات (tā.rix-e.a.da.bi.yāt)، بررسی ادبیات هر کشور یا هر زبان در روند تاریخی است. در تاریخ ادبیات، آثار ادبی هر کشور، هر قوم یا هر زبان را با توجه به سیر تاریخی آن‌ها و در پی هم نقد و تحلیل می‌کنند. تاریخ ادبیات، ادبیات را در طول و در تداوم زندهٔ آن می‌شناساند. درواقع تاریخ ادبیات، گونه‌ای نقد ادبی است که در بستر تاریخ حرکت می‌کند. مهم‌ترین ارکان تاریخ ادبیات، نقد ادبی* و تاریخ است. بنابراین، تاریخنگار ادبی از سویی باید آثار ادبی را به‌خوبی بشناسد و بفهمد، و از سوی دیگر شایسته است چندان‌که باید از تاریخ نیز آگاه باشد و در عین حال بتواند این دو را به‌گونه‌ای منطقی و نظامدار با یکدیگر درآمیزد. او باید گذشته از این که منتقد ادبی بودن، تاریخ‌پژوه نیز باشد. وی باید نخست، دوره‌ها را مشخص کند و سپس گرایش‌های غالب در هر دوره را تعیین کند، و بعد به شیوه‌ای علمی و پذیرفتنی، رویدادهای ادبی را با رویدادهای تاریخی پیوند دهد. در بررسی و نگارش تاریخ ادبیات، همواره این اختلاف نظر وجود داشته است که آیا باید آثار ادبی را پدیده‌هایی جدا از تاریخ و جامعه و حتی مؤلف دانست و آن را جداگانه بررسی کرد، یا این‌که آثار ادبی را صرفاً در بستر تاریخ و جامعه و روان‌شناسیِ فردی مؤلف نقد و تحلیل کرد؟ نظریهٔ اول می‌گوید که اثر ادبی را تنها باید با روش‌های متناسب ادبی نقد کرد و نظر دوم به عواملی توجه دارد که باعث پدیدآمدن آثار ادبی می‌شوند. این دو نظریه به‌مثابهٔ دو سر محور نقد ادبی هستند که منتقدان اغلب در میان آن محور و به‌ناگزیر در میان دو سر آن قرار دارند. به نظر می‌رسد برای رسیدن به نقدی جامع، باید هر دو نظر را تا اندازه‌ای پذیرفت و به کار بست؛ زیرا هیچ‌یک از آن‌ها کامل نمی‌نماید. چون از طرفی نادیده گرفتن تأثیر تاریخ، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و جز آن‌ها نمی‌تواند شناخت جامعی از اثر ادبی در اختیارمان بگذارد و از سوی دیگر نگرش صرفاً تاریخی یا روان‌شناسیک یا جامعه‌شناسیک، توان ارائهٔ نقدی دقیق بر آثار ادبی را ندارد. به همین علت است که بیشتر نقدهای ادبی یا تاریخنامه‌های ادبیِ موفق، به نقد ادبی و تاریخ، هر دو، پرداخته‌اند. تاریخنگار ادبی در وهلهٔ اول باید آثار ادبی را به‌خوبی بفهمد و تحلیل کند. کسی که غزل* سعدی را عارفانه می‌داند یا طنز* عبید را بدون توجه به مفاهیم اجتماعی آن بررسی می‌کند، دریافت درستی از آن‌ها ندارد. تاریخنگار ادبی باید تاریخ را نیز به‌درستی بشناسد. تاریخنگاری که اوضاع اجتماعی و سیاسی دورهٔ صفویه ـ به‌ویژه اوایل آن ـ را نداند، بی‌گمان توانایی شناخت و بررسی شعر سبک هندی را نخواهد داشت. در بررسی تاریخ ادبی، باید افکار و اندیشه‌های رایج هر عصری نیز در نظر گرفته شود تا از این رهگذر بتوان با درک بهتری آثار نویسندگان و شاعران آن دوره را بررسی کرد و بدین ترتیب تاریخ ادبیات با تاریخ اجتماعی پیوند می‌خورد. همواره این اندیشه وجود داشته که فردیت را نمی‌توان بدون شناخت محیط اجتماعی و فرهنگی توصیف کرد. بنابراین برای بررسی آثار شاعران یا نویسندگان، ناگزیر از شناخت محیط جغرافیایی و فرهنگی دورهٔ تاریخی آن‌ها هستیم. در بررسی تاریخ ادبیات، باید تحولات زبانی را هم در نظر داشت. زیرا واقعیتی است مسلم که زبان پدیده‌ای است که در روند تاریخ تغییر می‌کند. مثلاً واژگان «سودا» و «شیدا» از جملهٔ لغات فارسی است که در طول تاریخ، معانی گوناگونی پذیرفته‌اند. تاریخنگار ادبی حتماً باید تحولات زبانی را در نظر داشته باشد. البته باید در کنار دنبال کردن تحولات زبانی، تحولات سلیقه‌ای ادبی را هم بنگرد؛ زیرا

تاریخ ادبیات

در هر دوره‌ای، نظام‌های اندیشگی و سنت‌های ادبی و بلاغی، ویژگی‌هایی دارد که با گذشت زمان تغییر می‌یابد. سنت‌های ادبی، به‌ویژه صنایع لفظی، در طول تاریخ و بسته به ذوق و استعداد شاعران یا طبع و پسند مخاطبان یا عوامل دیگر، همواره تغییر یافته است. برای نمونه، تکرار کلمه در شعر سبک خراسانی یک ویژگی بود؛ اما در دورهٔ سبک عراقی امری نکوهیده تلقی می‌شد؛ در حالی که در دورهٔ سبک هندی، عیب در شمار نمی‌آمد؛ اما باز در دورهٔ شعرنو*، شاعران از تکرار کلمه می‌پرهیزند. از این نظر، تاریخ ادبی با سبک‌شناسی سخت پیوند می‌خورد(← سبک*). تاریخ ادبی را گاهی با زندگینامهٔ شاعران و نویسندگان دوره‌های متوالی اشتباه کرده‌اند و این نگرش در تذکره*ها و برخی تاریخنامه‌های ادبی معاصر ایران به چشم می‌خورد. برخی نیز تاریخ ادبی را تاریخ انواع ادبی* دانسته‌اند که ظهور می‌کنند، تکامل می‌یابند و می‌میرند. اینان انواع ادبی را همچون گیاهانی که می‌رویند و می‌خشکند و می‌ریزند، پنداشته‌اند و ادبیات را جانداری دانسته‌اند که در تحولی زیست‌شناسیک به‌سوی کمال ابدی سیر می‌کند. در حالی که هنر و ادبیات، در نوع خود مقولاتی همواره کمال‌یافته‌اند و منتقد آگاه همواره باید نسبیت را بر چنین داوری‌هایی حاکم کند. ظاهراً بهترین نوع بررسی تاریخ ادبیات، بررسی تاریخی هنجارهای ادبی است. این دیدگاه به تاریخنگار ادبی توانایی آن را می‌بخشد که هم بتواند نسبیت را بر نقد خود حاکم سازد و هم در این بررسی جایگاه فرد را به‌منزلهٔ عضوی مؤثر از فرایند تاریخی در نظر بگیرد. تقسیم‌بندی تاریخ ادبی به دوره‌های تاریخی، اغلب بر حسب برآمدن و برافتادن دودمان‌های شاهی یا آمدشدن شاهان انجام می‌گیرد. شعر عصر غزنوی و سلجوقی از شعر عصر صفاری و سامانی جدا می‌شود. اما این تقسیم‌بندی‌ها همواره کلی است و با مسامحه و استثناهای متعدد همراه است. برای نمونه، با آنکه سعدی در دورهٔ مغول می‌زیسته، ویژگی‌های نثر گلستان به‌علت استفاده از ایجاز*، همانند دیگر نثرهای دورهٔ مغول ـ چون تاریخ وصاف ـ نیست. یا ادیب پیشاوری (ـ۱۳۱۵ ش) با آنکه معاصر جنبش مشروطه‌خواهی بود و حتی سال‌های آغازین شعر نو را هم درک کرده بود، شعرهایش کاملاً شبیه آثار شاعران سدهٔ ششم هجری، همچون انوری و خاقانی است. همچنین باید در نظر داشت که آثار ادبی همزمان با تحول تاریخی پدید نمی‌آیند. آثار ادبی اغلب پیش یا پس از تحولات تاریخی سر برمی‌کنند، زیرا ضربهٔ روانی این وقایع سبب می‌شود تا جریان ذهن نویسنده یا شاعر بر اثر بهت‌زدگی تا مدتی ساکن بماند یا ای‌بسا ذهن او به‌گونه‌ای الهام‌یافته، حوادث آینده را پیش‌بینی کند. برای نمونه در دورهٔ نهضت ملی، کمتر شعر موفق سیاسی و اجتماعی متأثر از جریان‌های روز ساخته شد؛ اما پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ش تا میانهٔ دههٔ ۱۳۴۰ش بسیاری شعرها متأثر از این شکست بودند که شعرهای مهدی اخوان‌ثالث و نصرت رحمانی از آن شمارند. در مقابل، از اواخر دههٔ ۱۳۴۰ش به این‌سو، بسیاری شعرها همچون شعرهای احمدشاملو، محمدعلی سپانلو، محمدرضا شفیعی کدکنی، گویای پیش‌بینی شاعرانهٔ تحول و انقلاب و فروریختن حکومت شاهنشاهی بود. برخی منتقدان همچون آرتور شوپنهاور (۱۷۸۸ـ۱۸۶۰م) تاریخ ادبیات را انکار می‌کنند. او بر این باور است که هنر همواره به کمال رسیده و هرگز کامل‌تر نخواهد شد و نمی‌توان به درجه‌ای بالاتر از آن رسید؛ اما بنیادگذار اندیشهٔ تاریخ ادبی جهانی یوهان گوتفرید هردر (۱۷۴۴ـ۱۸۰۳م) بود. از نظر او تاریخ ادبی باید خاستگاه‌ها، رشد، تغییرها و انحطاط ادبیات را براساس سبک‌های گوناگون مناطق و دوران‌ها و شاعران و نویسندگان بررسی کند و به این نکته توجه ورزد که روح ادبیات با ورود به زبان‌های متفاوت که بدان داخل شده، دستخوش چه تغییراتی شده است و از آن مناطق چه رهاوردی داشته است. از نظر او تاریخ ادبی، تاریخ فرهنگی به گسترده‌ترین معنای آن است. در زبان فارسی، پیشینهٔ تاریخ‌نگاری ادبی را باید در تذکره‌ها جست. تذکره کتابی است که در آن زندگینامهٔ شاعران و نویسندگان و عارفان و نمونه‌های شعر یا نثر آنان آمده است. نخستین تذکرهٔ فارسی لباب‌الالباب (بین ۶۰۰ تا ۶۲۵ ق) تألیف محمد عوفی بخارایی و پس از آن تذکرة‌الشعرا (۸۹۳ ق) تألیف دولتشاه سمرقندی، مجالس‌النفایس (۸۹۴ق) تألیف امیرعلیشیر نوایی و تحفهٔ سامی (۹۵۷ ق) تألیف سام‌میرزای صفوی است. اهمیت این تذکره‌ها افزون بر دادن توضیحات مفید دربارهٔ زندگانی شاعران و نویسندگان، آوردن اشعاری است که ممکن است در نسخه‌های دیوان‌های ایشان نیامده باشد. تذکره‌نویسی هنوز هم در ایران ادامه دارد و حتی برخی کتاب‌هایی که با نام «تاریخ ادبیات» یا «سبک‌شناسی» منتشر می‌شوند، در واقع تذکره‌اند. تاریخ ادبیات زبان فارسی، به معنی علمی آن با کتاب تاریخ ادبیات فارسی هرمان اته آغاز شد که زیربنای تحقیقی آن بر کتابشناسی استوار است. شبلی نعمانی در شعرالعجم نقدی ذوقی

را به کار گرفت. ادوارد براون در تاریخ ادبی ایران افزون بر نقد ادبی، جامعه‌شناسی و مردم‌شناسیِ ایرانیان را نیز در نظر داشته است. یان ریپکا در تاریخ ادبیات ایران از دیدگاه سوسیالیستی، نقدی محتوانگر به دست داد و یوگنی برتلس نیز در تاریخ ادبیات فارسی از همین دیدگاه بر زبان‌شناسی و نیز فقه‌اللغه تأکید داشت. آرتور جان آربری در ادبیات کلاسیک فارسی به معرفی ادبیات فارسی و برخی چهره‌های برجستهٔ آن تا قرن نهم پرداخت. در میان ایرانیان، ذبیح‌الله صفا با تاریخ ادبیات در ایران جامع‌ترین تحقیق را در این زمینه عرضه کرده و تاریخ سیاسی، تاریخ فرهنگی، زندگینامه* و نقد شعرها و نثرهای نویسندگان و شاعران را در کنار هم قرار داده است. برخی دیگر از تاریخنامه‌های ادبی ایران عبارتند از تاریخ ادبی عباس اقبال آشتیانی، تاریخ تطور شعر فارسی ملک‌الشعرا بهار، تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی سعید نفیسی، سخن و سخنوران بدیع‌الزمان فروزانفر، تاریخ ادبیات ایران جلال همایی، تاریخ ادبیات ایران صادق رضازادهٔ شفق، بهشت سخن مهدی حمیدی شیرازی، سیری در شعر فارسی عبدالحسین زرین‌کوب، ادوار شعر فارسی محمدرضا شفیعی کدکنی و تاریخ تحلیلی شعر نو محمد شمس لنگرودی.

منابع: تاریخ ادبیات جهان، ۴۹۰/۱؛ تاریخ نقد جدید، ۲۵۴/۱-۲۵۷؛ شیوه‌های نقد ادبی، ۳۹۸-۴۲۶، ۴۹۶-۵۰۲؛ گفتاری دربارهٔ نقد، ۱۲۶-۱۲۷؛ نظریهٔ ادبیات، ۲۹۱-۳۱۲؛ نقد ادبی، کارلونی - فیلو، ۷۱-۷۶؛ وظیفهٔ ادبیات، ۲۳۵-۲۴۳ ؛ جزوهٔ تاریخ ادبیات، دکتر غلامحسین مرزآبادی.

عباسپور

تاریخ‌نویسی فارسی (tā.rix.ne.vi.si-ye.fār.si)، تاریخ ضبط، ثبت، بررسی و گزارش رویدادهای گذشته بر پایهٔ پیوستگی زمانی است. دربارهٔ اصل واژهٔ تاریخ نظرات گوناگونی بیان شده است. معادل انگلیسی آن، یعنی History، از ریشهٔ یونانی Istoria است که به گونه‌ای از معرفت که دربرگیرندهٔ آشنایی با سرزمین و عادات و سازمان‌های سیاسی گذشته وعصر باشد اطلاق می‌کردند و سپس به معرفتی اطلاق گشت که حوادث و مسائل مترتب بر رشد این ظواهر (عادات و سازمان‌ها) را نیز در برمی‌گرفت. واژهٔ تاریخ را بیشتر پژوهشگران واژه‌ای عربی، از ریشهٔ «الارخ»، به معنی بیان و تعیین وقت گفته‌اند و در تعریف آن نوشته‌اند که «در لغت به معنی وقت‌شناسی است و در عرف و اصطلاح یعنی تعیین وقت انسان که زمانی مطلق (گذشته، حال، آینده) را بدان نسبت دهند. تاریخ شناسایی وقت است با اسناد به آغاز حدوث امری شایع و رایج، همچون ظهور ملتی یا وقوع حادثه‌ای هولناک چون طوفان یا زلزله‌ای بزرگ و همانند آن‌ها از آیات آسمانی و نشانه‌های ارضی، تاریخ مدت زمان معینی است بین حدوث امری آشکار و اوقات و حوادثی دیگر.» واژهٔ دیگری که در عربی برای بیان تاریخ به کار رفته واژهٔ «اخبار»، جمع خبر، است و این واژه به تاریخی گفته می‌شود که متضمن قصه* یا حکایت* باشد و در آن مرزبندی زمانی نشده باشد. برخی پژوهشگران واژهٔ تاریخ را معرّب «ماه روز» فارسی دانسته‌اند که به پیشنهاد هرمزان ایرانی وارد حساب مسلمانان شده است. از تعاریف فراوانی که برای تاریخ یاد کرده‌اند می‌توان گفت که تاریخ بازگوکنندهٔ احوال، آثار،عادات و رسوم گذشتگان است که باید برای آیندگان درس عبرت و سرمشق باشد، چنان‌که ابن خلدون،تاریخنگار و اندیشمند برجستهٔ عرب، تاریخ را «عبر» یعنی عبرت‌ها دانسته است. به نوشتهٔ او، تاریخ از فنون متداول در میان همهٔ ملت‌ها و نژادها و مورد اشتیاق خواص و عوام است و آن را ظاهر و باطنی است؛ تاریخ درظاهر اخباری است دربارهٔ روزگاران و دولت‌های پیشین و معمولاً برای تمثیل و تزیین کلام به کار می‌رود، اما در باطن تفکر و تحقیق دربارهٔ حوادث و مبادی آن‌ها و جست‌وجوی دقیق برای یافتن علل آن‌ها است و چون از کیفیات وقایع و موجبات و علل حقیقی آن‌ها بحث می‌کند، علمی است سرچشمه گرفته از حکمت و بایسته است که از دانش‌های آن شمرده شود.واژهٔ تاریخ در ادب فارسی به چند معنی به‌کار رفته است، از جمله : ۱ـ زمان وقوع یک امر یا حادثه، نسبت به مبدأ معین (مبدأ تاریخ). ۲ـ سیر تدریجی زمان وحوادث، یعنی تطور تاریخی. ۳ـ تدوین تاریخ یا تاریخنگاری. ۴ـ علم تاریخ یا رشته‌ای از دانش که به پژوهش رویدادهای گذشته (تا آن‌جا که بر ملّت یا قومی اثر گذاشته‌اند) بر پایهٔ پیوستگی زمانی آن‌ها و با بررسی انتقادی اسناد و مدارک می‌پردازد و معمولاً دربارهٔ علل وقوع رویدادها توضیحاتی می‌دهد. با توجه به این تعاریف، مفهوم تاریخ با زمان و پیوستگی زمانی پیوندی ناگسستنی دارد، چنان‌که کلمهٔ تاریخ در یمن پیش از اسلام ظاهراً به مفهوم قراردادن عملی در زمانی معین به‌کار رفته است و درواقع تاریخ زمان وقوع فعل و عملی را تعیین می‌کند. با این همه تاریخ تنها ثبت و گزارش سادهٔ امور واقع نیست، بلکه می‌کوشد تا اهمیت

تاریخ‌نویسی فارسی

این امور را به مثابهٔ عواملی در ساختن بافت و چارچوب اجتماعی و سیاسی دریابد؛ تاریخ، پویندهٔ تأثیر گذشته در اکنون است. از این رو، امروزه تاریخنگاری را نوشتن تاریخ، به‌ویژه بر پایهٔ بررسی انتقادی منابع، گزینش جزئیات از میان مطالب موثق آن منابع، ترکیب جزئیات به‌صورت روایت و گزارشی که در برابر روش‌های سنجشگرانه تاب آورد، تعریف می‌کنند و رشته‌هایی همانند باستان‌شناسی، کتاب‌شناسی، گاه‌شناسی، سند شناسی، کتیبه‌شناسی، سکه‌شناسی، تبارشناسی، پارین ـ نویسه‌شناسی (خواندن خط‌های کهن)، مُهرشناسی و متن سنجی را از رشته‌های کمکی آن می‌شمرند. ولی تاریخنگاری تا رسیدن بدین پایه راه درازی را پیموده و در آغاز چنین نبوده و بیشتر گزارش وقایع و امور و آمیخته با افسانه* و اسطوره* بوده است. در سنت تاریخنگاری غربی دو گرایش عمده از آغاز مشهود است؛ یکی مفهوم تاریخنگاری به عنوان گردآوری و ثبت مدارک و اسناد، و دیگری مفهوم تاریخ به عنوان داستان‌گویی با توضیحات فراوان دربارهٔ علل رویدادها. تاریخ باستان شاخه‌ای از ادبیات بود و محبوب‌ترین تاریخنگاران نویسندگانی بودند که مانند توسیدید (ح ۴۶۰ـ ۴۰۰ق‌م) می‌توانستند به مسائل عمومی بشر بپردازند یا مانند نویسندهٔ رومی تاسیتوس (ـ ۱۲۰م) رویدادهای مهم را با بیانی مهیج به قلم آورند یا آن‌که دست کم خوانندگان را جذب سبک عالی و مهارتشان در انشا کنند. بسیاری از آثاری که فاقد این ویژگی‌های ادبی بودند نتوانستند باقی بمانند. پیش از هرودوت، تاریخنگار برجستهٔ یونانی در سدهٔ پنجم پیش از میلاد، روایات تاریخی یونانیان آمیخته به اساطیر و روایات حماسی بود. در همان اوان،شاهان کشورهایی مانند مصر، بابل، آشور و ایران برای آگاهی آیندگان، کرده‌های افتخارآمیز خود را بر روی سنگ‌ها می‌نوشتند و خزاینی از الواح داشتند که بر روی آن‌ها هم اسناد اداری معمولی و هم گزارش‌های پیروزی‌ها نوشته شده بود. در مصر و بابل فهرست‌های شاهان در پرستشگاه‌ها نگهداری می‌شد و گه‌گاه این فهرست‌ها پیوستی مشتمل بر سالنامه‌های مختصر رویدادهای مهم داشتند. تاریخنگاران بزرگ یونانی، هرودوت و توسیدید، در تلاششان برای وضع یک الگوی روایی برای بیان جنگ‌ها و رویدادهای سیاسی مهم، اهمیت پژوهش‌های دست اول را مورد تأکید قرار دادند. گزارش‌های انتقادی آنان، به عنوان نمونه‌های ادبی، جالب توجه و دارای طرحی منسجم است، گرچه گاهی این انسجام و یگانگی به زیان حقیقت و بررسی حقیقت‌جویانهٔ شواهد و مدارک تمام می‌شود. برای آنان، بیطرفی اگر هم همیشه به دست نمی‌آمد دست کم یک هدف بود؛ گزارش‌های جانبدارانه بیشتر در میان رومیان دیده می‌شود که تاریخنگاران آن‌ها عموماً از طبقهٔ حاکم بودند. گفتنی است یونانیان باستان میان تاریخ و زندگینامه* تمایز قایل بودند. به اعتقاد آنان، هدف تاریخنگار بیان داستانی واقعی بود، اما زندگینامه‌نویس مجاز بود که حقایق زندگی شخصیت‌های تاریخی را با افسانه درآمیزد . با رواج گرفتن مسیحیت در اروپا از حدود سدهٔ چهارم میلادی، اندیشهٔ مشیت الهی تاریخ رواج گرفت که بر پایهٔ آن تاریخ چیزی نیست مگر آشکارسازی تدریجی مشیت خداوند. این اندیشه در تمام دورهٔ قرون وسطی/ سده‌های میانه، بر تاریخنگاری غربی حاکم بود. یکی از نتایج این دیدگاه، ابداع گاهشماری منسجمی بود که همهٔ تاریخ را به زایش مسیح پیوند می‌داد. بسیاری از تاریخنگاران کلیسا در آثارشان حقیقت را با اسطوره درآمیختند. عصر نوزایی (رنسانس) گونه‌ای آگاهی از تحول تاریخی را به بارآورد، ولی در این آگاهی، قرون وسطی دورهٔ انحطاط شمرده می‌شد. تاریخنگاران عصر نوزایی، دورهٔ پیشین را بی‌اهمیت و حتی عصری تاریک می‌شمردند، و از همین جا بود که تقسیم کل تاریخ به سه بخش باستان، میانه و جدید پدید آمد. «ملیت‌گرایی» و «جنبش اصلاح دینی» دو جریان عمده‌ای بودند که در اوایل عصر جدید بر تاریخنگاری اثر نهادند. تاریخنگاری دورهٔ «روشنگری»، نتیجهٔ گرایش به بهره‌گیری از روش‌های عینی و بیطرفانهٔ علوم طبیعی برای تحلیل و بهبود ساختارهای اجتماعی انسان‌ها بود. سده‌های ۱۹ و ۲۰ میلادی شاهد تکامل شیوه‌های نوین پژوهش تاریخی بوده است که پایهٔ آن‌ها را بررسی صحت و سقم، تفسیر و ارزیابی سنجشگرانهٔ مدارک، اسناد تاریخی و نوشته‌های تاریخی پیشینیان و ترکیب این داده‌ها به صورت روایت یا تحلیلی درست از گذشته تشکیل می‌دهد.

تاریخنگاری عربی (جهان اسلام): در میان اعراب، فن تاریخ با ظهور و انتشار اسلام پیدا شد یا بهتر بگوییم رشد و تکامل یافت. عصر پیش از اسلام عرب راکه به عصر جاهلیت معروف است می‌توان دورهٔ پیدایی اشعار حماسی و نوشته‌های قهرمانی و افتخار به نژاد و قبیله به شمار آورد. تعریف از قهرمان‌های قبایل و حسب و نسب و نژاد باعث پیدایی علم «انساب» و شمارش روز و ماه و سال موجب پیدایی علم «ایّام» شد. در علم

تاریخ‌نویسی فارسی

انساب، اشخاص به واسطهٔ پدر یا جد یا قبیله شناخته می‌شوند. اشعار عربی دوران جاهلی بازتاب درستی از اوضاع آن روزگار و آن شیوهٔ زندگی است. برخی قصاید امکان می‌دهند که پدیده‌های جداگانهٔ زندگی اعراب بدوی و سرنوشت آنان که بازتابی از روابط قبیله‌ای و دشمنی میان قبایل است به صورتی عمیق شناخته شوند. در این قصاید گوشه‌هایی از زندگی سیاسی و اشاراتی از رویدادها مشهود نیست، ولی تصویری واقعی و زنده از فضایل، عادات و شیوهٔ زندگی آنان ارائه می‌شود. دیوان امرؤالقیس آخرین پادشاه کنده (ـ۵۴۰م) در این زمینه اهمیتی بسزا دارد. «اخبار» صورت خاص خود را دارند که نه رویدادنامه‌اند و نه تاریخ مدون، بلکه داستان و حکایتند. اخبار ای‌بسا به عنوان مآخذ تاریخی توجه را برانگیزند، ولی بیش از هر چیز لازم است دقیقاً به تحلیل انتقادی آن‌ها پرداخت. بهترین نمونهٔ آن‌ها «ایام‌العرب» است. ایام‌العرب شرح روزهای پیکار و درگیری‌های میان قبایل عرب است و رگه‌هایی از عناصر حماسی ادبیات پیش از اسلام در آن‌ها به چشم می‌خورد. اعراب هر حادثهٔ مهم را «یوم» می‌گفتند، مانند یوم ذوقار که دربارهٔ داستان پیکار قبیلهٔ بکر بن وائل با سپاه ایران و قبایل عرب تابع دولت ایران است. شمار این ایام زیاد است. ولی بسیاری از آن‌ها دربارهٔ رویدادهای کم‌اهمیت و کشمکش‌های چند خانواده یا چند کس است. به هر صورت رشد و تکامل واقعی تاریخنگاری عربی پس از ظهور اسلام اتفاق افتاد. در قرآن اشارات تاریخی بسیاری به اقوام گذشته و سرنوشت آنان و درس گرفتن از داستان آن‌ها رفته است که از همان آغاز کنجکاوی مسلمانان را به دانستن جزئیات بیشتری دربارهٔ این اقوام برانگیخت. اما جنبهٔ دیگری از دین اسلام بود که مستقیماً به رشد تاریخنگاری یاری کرد و آن علاقه به آگاهی یافتن از سنت (قول، فعل و تقریر) پیامبر و سیره*/سیرت او (مجموعهٔ اخبار و روایات دربارهٔ زندگی او) بود. سنت پیامبر را پس از قرآن، همواره اساس شریعت اسلامی دانسته‌اند. بنابراین مسلمانان مشتاقانه به جست‌وجو در وقایع زندگی او پرداختند. تا هنگامی که شاگردان و صحابه‌اش زنده بودند این کار مسئلهٔ ساده‌ای بود، اما با گذشت ایام، بیشتر ضروری دانستند که همهٔ اطلاعات و اخبار دربارهٔ وی را گردآوری کنند و در کتاب‌های سیره و مغازی (جنگ‌های پیامبر) بیاورند. گویند نخستین کسی که دربارهٔ سیرت یا زندگانی پیامبر کتاب نوشت عروة بن زبیر (ـ۹۴ق) برادر عبدالله بن زبیر بود. سیرهٔ ابن اسحاق (۸۰ـ۱۵۱ق)، سیرهٔ ابن هشام (ـ۲۱۸ق) و مغازی واقدی (ـ۲۰۷ق)از مهم‌ترین آثار در این زمینه هستند. در جاهایی که مؤمنان نمی‌توانستند راهنمایی روشنی در قرآن بیابند یا در جایی که در تفسیر متن آن اختلاف می‌کردند، بهترین منبع موثق می‌توانست کرده‌ها و گفته‌ها و تقریرات پیامبر باشد. بدین ترتیب سنت گردآوری احادیث متداول شد و پس از گذشت ایام که ناقلان اصلی درگذشتند و چند نسل فاصله افتاد، لازم آمد که نقل‌های احادیث را در ترازوی نقد بگذارند و احادیث ثقه و درست را از احادیث مشکوک و برساخته جدا کنند. از نتایج فرعی این تتبع، گردآوری زندگینامه‌های راهنما برای ناقلان معروف حدیث بود و بدینسان «علم‌الرجال »یا «معرفةالرجال» (علم به احوال اشخاصی که در سلسلهٔ سند یا رشتهٔ ناقلان حدیث قرار دارند) پدید آمد. در این میان سنت «ایام العرب» که در فرهنگ عربستان قدیم منزلت خاصی داشت، پس از اسلام سنتی را به وجود آورد که عبارت بود از ضبط واقعه‌ای واحد و منفرد. این شکل تاریخنگاری، در روزگاری کمابیش دور،در میان مسلمانان رواج یافت و به آن با نام اخبار اشاره می‌شود. خبر که مفرد اخبار است به معنی شرح و گزارش یا یک فقره آگهی است. در کهن‌ترین شکل تاریخنگاری مسلمانان، به جزوات کوچکی برمی‌خوریم که برای شرح واقعه‌ای جداگانه، نظیر روایت جاهلی نبردهای انفرادی نوشته شده‌اند. روایت ساده به‌زودی جای خود را به توصیف واقعه داد که در آن به بحث در اطراف علل وقوع آن رویداد می‌پرداختند. خبر مفرد رفته‌رفته جای خود را به اخبار داد که مجموعه‌ای از چند یا چندین خبر بود. پیشرفته‌ترین شکل خبر، تک‌نگاری* دربارهٔ برخی وقایع تاریخی منفرد مانند حادثه‌ها و فتوحات دورهٔ اسلام بود. یکی از مورخان معروفی که به این سبک چیز می‌نوشت ابوالحسن علی بن محمدالمدایني (۱۳۵ـ ۲۱۵ق) بود. از نخستین و دیرپاترین ویژگی‌های تاریخنگاری اسلامی ـ عربی توجه فراوان به زندگینامهٔ عابدان و عالمان بود. بسیاری از تاریخنگاران مسلمان برای این فعالیت‌های معنوی و فکری، بیشتر اهمیت قایل بودند تا برای کرده‌های شاهزادگان و جنگجویان. از ویژگی‌های تاریخنگاری اسلامی، گرایش به تألیف فرهنگ‌های زندگینامه‌ای در شرح احوال مردان نامی بود. نخستین این فرهنگ‌ها در شرح احوال صحابه و محدثان بود. در طول هزار سال انواع مختلف مجموعه‌های زندگینامه‌ای (بسیاری با عنوان عمومی طبقات* یا تذکره) در جهان اسلام تألیف گشت که از معروف‌ترین آن‌ها می‌توان از الطبقات‌الکبری

ابن سعد (۱۶۸- ۲۳۰ق) و وفیات‌الاعیان و ابناءالزمان ابن خلکان (۶۰۸-۶۸۱ق) نام برد. چنان‌که گفته آمد در میان اعراب باستان علم انساب و تفاخر به اصل و نسب قبیله‌ای اهمیت فراوان داشت. این رسم جاهلی پس از اسلام گرچه تضعیف شد، کاملاً از میان نرفت و گاهی نسب‌نامه‌ها در فهم و دریافت نقشی که قبایل عرب در تاریخ اسلام ایفا کردند مفید افتادند وحتی برخی تاریخنگاران مسلمان کتاب‌های ارزشمندی در انساب تألیف کردند، مانند بلاذری (-۲۷۹ق) مؤلف انساب‌الاشراف و سمعانی (۵۰۶-۵۶۲ق) مؤلف کتاب‌الانساب . تاریخ‌های دودمانی را می‌توان به گونه‌ای از کتاب‌های انساب برشمرد، گر چه باید توجه داشت تواریخ دودمانی / سلسله‌ای بیشتر از نوع کتاب‌های زندگینامه‌ای است که در آن‌ها برای آن‌که نشان داده شود که صاحب زندگینامه دارای اجداد و انساب شریف است شرح احوال آن‌ها به اختصار آورده می‌شود. مهم‌ترین تاریخنگاران اسلامی ـ عربی، آنانی هستند که در تاریخ عمومی (جهان یا اسلام)، به‌ویژه به ترتیب سالشمار، قلم زده‌اند. سرآمد اینان محمد بن جریر طبری (۲۲۴-۳۱۰ق) مؤلف تاریخ‌الرسل والملوک / تاریخ طبری است که کار وی نمونهٔ کم‌مانندی از دقت و کوشش زیاد در گردآوری داده‌ها و دادن صورت تاریخ موثق به آن‌ها با بررسی دقیق اسناد و مدارک به شمار می‌آید. از دیگر تاریخنگاران برجسته در این زمینه باید از ابن واضح یعقوبی (۲۷۸ق) مؤلف تاریخ یعقوبی، ابوالحسن علی بن حسین مسعودی (-۳۴۶ق) مؤلف مروج‌الذهب، ابن اثیر (۵۵۵- ۶۳۰ق) مؤلف الکامل فی‌التاریخ، ابن خلدون (۷۳۲- ۸۰۸ق) مؤلف العبر، ابوحنیفه احمد بن داود دینوری (-۲۸۲ق) مؤلف اخبارالطوال و ابوعلی مسکویه (-۴۲۱ق) مؤلف تجارب‌الامم یاد کرد. از دیگر اشکال تاریخنگاری اسلامی ـ عربی، تواریخ محلی، مانند تاریخ بغداد خطیب بغدادی (-۴۶۳ق) و تاریخ دمشق ابن عساکر (۴۹۹-۵۷۱ق)، و تواریخ یا زندگینامه‌های فردی شاهان ، مانند نوادرالسلطانیه‌والمحاسن‌الیوسفیهٔ ابن شداد (۵۳۹ -۶۳۲ق) در شرح احوال و جنگ‌های صلاح‌الدین ایوبی، است.

تاریخنگاری فارسی : تاریخ تاریخنگاری فارسی را می‌توان به گونه‌ای تاریخ تحول نثر فارسی نیز برشمرد. بیشتر کتاب‌های فارسی، بخش بزرگی از نوشته‌های فارسی (ادبیات فارسی به معنی اعم آن) تا دورهٔ اخیر در گزارش رویدادهای گذشته، آمیخته با افسانه‌ها و اساطیر و در بسیاری موارد اغراق‌آمیز و همراه با تحریف رویدادها، بوده‌اند. از اواسط سدهٔ چهارم هجری که تاریخ طبری به فرمان یا به دست ابوعلی بلعمی به فارسی برگردانیده شد تا به امروز کتاب‌های تاریخی بیشماری به زبان فارسی ترجمه یا تألیف گردیده است. برخی تاریخ‌ها، مانند تاریخ بیهقی /تاریخ مسعودی/تاریخ آل سبکتگین به نثری روان و شیوا و برخی دیگر مانند تاریخ وصّاف به نثری متکلّف و مصنوع نوشته شده‌اند. گفتنی است چگونگی نثر هر کتاب تاریخ در حالی که از جهت ادبیات فارسی (به معنی اخصّ آن) و تحول نثر فارسی مهم است، مبین ارزش آن کتاب از جهت دربرداشتن مطالب تاریخی نیست. از همین رو، تاریخ وصاف، با این‌که نثر متکلّف و بسیار خسته‌کننده‌ای دارد از کتاب‌های ارزشمند در تاریخ حکومت مغولان در ایران است، اما درهٔ نادرهٔ میرزا مهدی‌خان استرابادی که نثری مشابه تاریخ وصاف دارد در داشتن مطالب تاریخی، اثری بسیار کم‌ارزش است. به همین ترتیب تاریخ بیهقی که دارای نثری شیوا و روان است از منابع بسیار مهم تاریخ غزنویان به‌شمار می‌آید، ولی بسیاری کتاب‌های تاریخ فارسی با وجود داشتن نثر ساده و روان در داشتن مطالب تاریخ ارزش چندانی ندارند. گرچه ایرانیان پیش از اسلام به ثبت وقایع تاریخی بی‌توجه نبوده‌اند، هیچ نشانه‌ای در دست نیست که آنان پیش از پیروزی‌های مسلمانان دارای نوشته‌های تاریخی برجسته‌ای بوده باشند. تنها اثر شبه تاریخی مهمی که از آن دوره از راه ترجمهٔ عربی به دست ما رسیده است خوتای نامگ / خوتای نامه به زبان پهلوی در تاریخ داستانی و حماسهٔ‌ملی و حوادث تاریخی شاهان ایران است که ظاهراً در اواخر دورهٔ ساسانیان به سلیقه، میل و قضاوت طبقهٔ نجبا و روحانیان قدیم ایران تألیف یافته است. اما این اثر بیشتر با اساطیر و افسانه‌ها درآمیخته است و نمی‌توان آن را تاریخ به معنی واقعی آن دانست. در اوایل دورهٔ اسلامی خوتای نامگ، گذشته از عربی، با عنوان عمومی شاهنامه نیز چند بار به نظم و نثر فارسی برگردانیده شده است و از این رو برخی پژوهشگران، آغاز تاریخ نویسی فارسی را با شاهنامه ها می‌دانند، اگرچه چنان‌که گفته آمد خوتای نامگ و به تبع آن شاهنامه‌ها و از جمله شاهنامهٔ فردوسی بیشتر متکی بر افسانه است نه تاریخ. اما ایرانیان اگر هم در سه سدهٔ نخست هجری نوشته‌هایی تاریخی به فارسی از خود به یادگار ننهادند در تاریخنگاری عربی سهمی عمده داشته‌اند و تاریخنگاران برجسته‌ای مانند طبری، ایرانی بودند. در سدهٔ چهارم هجری با تشویق خاندان ایرانی تبار و فرهنگ‌دوست سامانی کتاب‌هایی

تاریخ‌نویسی فارسی

به فارسی ترجمه یا تألیف یافت که از آن شمار است ترجمهٔ تاریخ طبری همراه با افزوده‌هایی به فارسی. این ترجمه وتألیف راکه در حدود ۳۵۲ق انجام گرفت و به نثری ساده، روان و دور از تصنع و تکلف است و به نام تاریخ بلعمی آوازه دارد، می‌توان کهن‌ترین تاریخ فارسی موجود دانست. در سدهٔ پنجم هجری نوشته‌های تاریخی بیشتری به فارسی پدید آمده‌اند که نثرشان، به‌ویژه در اوایل این سده، از همان ویژگی‌های نثر سدهٔ چهارم، یعنی سادگی و روانی و دوری از کاربرد فراوان واژگان عربی و نیز پرهیز از تکلف و تصنّع، برخوردار است. زین‌الاخبار ابوسعید عبدالحی گردیزی معروف به تاریخ گردیزی (نوشته در ۴۴۰ق)، تاریخ سیستان (بخش نخست آن) و تاریخ بیهقی [تاریخ مسعودی از کتاب‌های تاریخ این دوره هستند. در میان این کتاب‌ها، سبک نگارش کتاب خواجه ابوالفضل محمد بن حسین بیهقی (ـ۴۷۰ق) در تاریخ غزنویان که به تاریخ بیهقی معروف است، بیش از آثار گذشتگان تازگی دارد و نمونهٔ خوبی از بهترین روش ترسل فارسی و آثار منشیان درباری در سدهٔ پنجم هجری است و از ویژگی‌های آن اطناب*، استشهاد*،تمثیل* و دقت در توصیف و قبول تأثرات بسیار از ادب عربی و به‌کار بردن لغات عربی به میزانی بیش از آنچه تا اوایل سدهٔ پنجم معمول بوده، و با این‌همه، شیوایی بسیار در سخن است. روی‌هم‌رفته تاریخ بیهقی هر چند روان و پرجاذبه و جالب است، به پایهٔ سادگی و روانی تاریخ گردیزی نمی‌رسد و دارای بسیاری واژه‌های عربی و کلمات ثقیل و جمله‌های طولانی است که در زین‌الاخبار دیده نمی‌شود، یا اگر باشد اندک است. از ویژگی‌های برجستهٔ تاریخ بیهقی یکی آن است که در آن نه تنها بسیاری از رویدادهای روزگار مؤلف با دقت و امانت بیان گشته، بسیاری از آداب،رسوم، اخلاقیات و عادات زمان نیز بازتاب یافته است. از دیگر نوشته‌های تاریخی فارسی سدهٔ پنجم، تاریخ برامکه از محمد بن حسین بن عمر هروی به‌نثری ساده و روان است که گویا درواقع برگردان اخبار برامکهٔ ابوالقاسم غسّان از عربی به فارسی است. سیاستنامه/ سیرالملوک خواجه نظام‌الملک توسی (ـ۴۸۵ق) گرچه کتاب تاریخ نیست، اطلاعات تاریخی مهمی دربردارد و از آن آگاهی‌های گرانبهایی دربارهٔ سازمان‌های سیاسی و آیین کشورداری ایران در دورهٔ پیش از مغولان به‌ویژه در دورهٔ سلجوقیان، به دست می‌آید. در سدهٔ ششم، نثر فارسی رفته‌رفته از سادگی و روانی بیرون آمد و به تأثیر از ادبیات عربی، راه تکلّف و تصنع را در پیش گرفت و رفته‌رفته سبک مصنوع پدید آمد و گسترش یافت. منظور از سبک* مصنوع در نثر*، روشی است که با آوردن صنایع مختلف لفظی و آرایش‌های معنوی و اطالهٔ کلام از راه توصیف و تمثیل و مانند آن‌ها، فهم و دریافت مطالب اصلی را دشوار سازند. حسن این روش آن است که نویسنده مجال ومیدان اظهار مهارت و هنرنمایی دارد و عیب آن در این است که نویسنده خود را ملزم می‌داند که گاه مطلبی عادی و ساده را در لفافه بیان کند و هاله‌ای از ابهام* و پیچیدگی به دور سخن خود بکشد و عبارات ساده را در پوششی از کنایات، استعارات و امثال بپوشاند و بدین ترتیب از اصل موضوع دور شود و سخن را به اطناب* کشاند و برای هنرنمایی و آرایش سخن، دست توسل به دامن لغات و عبارات و ترکیبات عربی بزنند. چنان‌که می‌دانیم در تاریخنگاری همانند هر گزارش علمی دیگر باید داده‌ها را تا حد امکان به زبانی ساده و روان بیان کرد تا خواننده به‌آسانی آن‌ها را دریابد، ولی از آن‌جا که در ایران، همانند بسیاری کشورهای دیگر، این رشته در ابتدا و تا مدت‌ها میدان اظهار وجود استادان چیره‌دست و صاحب سبک ادبی بوده و بسیاری از تاریخنگاران، خود منشیان و نویسندگانی زبردست بوده‌اند، رفته رفته سبک نثر نوشته‌های تاریخی به پیچیدگی و تکلّف و تصنع گرایید؛ تا جایی که سبک نوشتاری برخی از این کتاب‌ها بر محتوای تاریخی آن‌ها سایه افکنده و سد راه درک آن گشته است. اما در سدهٔ ششم بیشتر نوشته‌های تاریخی فارسی به نثر مرسل و ساده است، و در آن‌هایی هم که به نثر مصنوع است، تصنع و تکلف آن‌ها چندان نیست که بر محتوای آن‌ها سایه افکند. فارسنامهٔ ابن بلخی (نوشته در میان سال‌های ۵۰۶ تا ۵۱۰ق) در جغرافیای فارس و تاریخ ایران پیش از اسلام و فتوحات مسلمانان در فارس، مجمل‌التواریخ والقصص (نوشته در ۵۲۰ق) از مؤلفی ناشناس در تاریخ عمومی از آفرینش آدم تا ۵۲۰ق، تاریخ بیهق تألیف ابوالحسن بیهقی، معروف به ابن فُندق و فرید خراسان (ـ۵۶۵ق) در تاریخ و جغرافیای ناحیهٔ بیهق (سبزوار کنونی)، ترجمهٔ تاریخ بخارای ابوبکر محمد بن جعفر نرشخی (۲۸۶ـ ۳۴۸ق) که آن را نخست در ۵۲۲ق ابونصر احمد بن محمد بن نصر قباوی با حذف مطالبی و افزودن مطالبی تازه به فارسی برگرداند و سپس در ۵۷۴ق محمد بن زفر این ترجمه را تلخیص کرد و همین تلخیص*به دست ما رسیده است، سلجوقنامهٔ ظهیرالدین نیشابوری (ـ۵۸۲ق) و ذیل آن از ابوحامد محمد بن ابراهیم در تاریخ سلجوقیان،عقدالعلی‌للموقف‌الاعلی نوشتهٔ تاج‌الزمان

تاریخ‌نویسی فارسی

افضل‌الدین احمد بن حامد کوهبنانی کرمانی (نوشته در ۵۸۴ق) در تاریخ کرمان و راحة‌الصدور و آیة‌السرور راوندی (که در ۵۹۹ یا ۶۰۳ به انجام رسید) در تاریخ سلجوقیان، از نوشته‌های تاریخی فارسی سدهٔ ششم هجری هستند. کتاب محمد بن عبدالجبار عتبی (ـ۴۲۷ق) در تاریخ سلطان محمود و اواخر کار سامانیان و اوایل کار غزنویان را که به تاریخ عتبی یا تاریخ یمینی معروف است نیز ابوالشرف ناصح بن ظفر جرفادقانی در ۶۰۳ق به فارسی برگردانید. تاریخ طبرستان ابن‌اسفندیار (نوشته در ۶۱۳ق) از جمله تاریخ‌های محلی بسیار شیوا است که با نثری زیبا و مسجع و در عین حال متکلف و مصنوع به رشتهٔ تحریر کشیده شده است. سده‌های هفتم و هشتم هجری که مصادف با تاخت و تاز مغولان به ایران و حکومت ایلخانان مغول و جانشینان آن‌ها بر این سرزمین است، عصر رواج تاریخ‌نویسی فارسی است و کتاب‌های مشروحی در تاریخ عمومی عالم (بنا بر اطلاعات قدما) یا تواریخ سلسله‌ای /دودمانی و محلّی تألیف شد. برخی پژوهشگران این گسترش تاریخ‌نویسی فارسی را نتیجهٔ توجه فرمانروایان مغول می‌دانند که علاقهٔ فراوانی به حفظ آثار و زنده نگهداشتن نام نیاکان خود داشته‌اند، اما به گفتهٔ برخی دیگر هیچ کدام از این نوشته‌های تاریخی وحتی آن کتاب‌هایی که مستقیماً دربارهٔ خان‌های مغول است، به ابتکار آنان تألیف نشده و معمولاً به کوشش وزرای بزرگ آن دوره تألیف یافته یا پس از تألیف به دست تاریخنگاران برجسته به فرمانروایان مغول پیشکش گردیده و پذیرفته شده است. همچنین در این دوره از آن‌جا که مغولان زبان فارسی را خوب نمی‌دانستند و ادب منشیانه را نیاموخته بودند و با روش متکلفانه و مصنوع بیگانه بودند، نثر فارسی دوباره به سادگی و روانی روی آورد، ولی با این همه برخی تاریخنگاران،مانند عطاملک جوینی و وصاف الحضره آثار خود را به نثری متکلّف و مصنوع نوشتند. از جمله تواریخ عمومی سده‌های هفتم و هشتم باید از طبقات ناصری قاضی منهاج سراج جوزجانی (نوشته در ۶۵۸ق)، نظام‌التواریخ قاضی ناصرالدین بیضاوی (نوشته در ۶۷۴ق)، جامع‌التواریخ خواجه رشیدالدین فضل‌الله که در ۷۱۰ق به انجام رسید،تاریخ گزیدهٔ حمدالله مستوفی (نوشته در ۷۳۰ق)، روضة‌اولی‌الالباب فی معرفة‌التواریخ والانساب، معروف به تاریخ بناکتی (نوشته در ۷۱۷ق) و مجمع الانساب محمد بن علی شبانکاره‌ای (نوشته در ۷۳۳/۷۳۶ق) یاد کرد. نفثة‌المصدور محمد زیدری نسوی (نوشته در ۶۳۲ق) و کتاب دیگری از او به نام سیرت جلال‌الدین مینکبرنی (نوشته در ۶۳۹ق) که اصل آن به عربی است و مترجمی آن را در همان سدهٔ هفتم به فارسی برگردانیده است، تاریخ جهانگشای علاءالدین عطاملک جوینی (ـ۶۸۱ق) در شرح ظهور چنگیز و احوال او و خوارزمشاهیان و حکام مغولی ایران و اسماعیلیان ایران، تاریخ شاهی از مؤلفی ناشناس در تاریخ قراختاییان کرمان، الاوامرالعلائیه فی‌الامور العلائیهٔ ابن بی‌بی (نوشته در ۶۸۰ـ۶۸۴ق) در تاریخ سلجوقیان آسیای صغیر، تجزیة‌الامصار و تزجیه‌الاعصار، معروف به تاریخ وصّاف ،در تاریخ ایلخانان مغول تا ۷۹۱ق که در واقع ذیلی بر تاریخ جهانگشای جوینی است و متکلف‌ترین و مصنوع‌ترین اثر این دوره به شمار می‌آید، تاریخ اولجایتوی ابوالقاسم کاشانی،تاریخ رویان مولانا اولیاءالله آملی، تجارب‌السلف هندوشاه نخجوانی در تاریخ خلفا و وزرای ایشان،مواهب الهی معین‌الدین یزدی (نوشته در ۷۶۷ق) در تاریخ آل مظفر که در ۸۲۳ق محمودگیتی/ کتبی آن را تنقیح و ذیل نویسی کرد، سمط‌العلی للحضرة‌العلیای ناصرالدین منشی کرمانی در تاریخ قراختاییان کرمان، شیرازنامهٔ احمد بن ابی‌الخیر زرکوب در جغرافیا و تاریخ شیراز و فارس و تاریخ نامهٔ هرات سیف بن محمد بن یعقوب هروی از تواریخ سلسله‌ای یا محلّی این دوره هستند. همچنین در همین دوره در هند که زبان فارسی از زمان غزنویان در سدهٔ چهارم هجری رفته‌رفته به زبان رسمی دربارهای فرمانروایان مسلمان آن سرزمین ارتقا یافت، تواریخی به فارسی ترجمه یا تألیف شد، مانند تاج‌المآثر صدرالدین محمد بن حسن نظامی نیشابوری (نوشته در ۶۰۲ ـ ۶۱۲ق) در تاریخ فرمانروایان دهلی در میان سال‌های ۵۸۷ تا ۶۱۲ق، چچ‌نامه إفتح‌نامهٔ سند که در شرح وقایع و حوادث یورش محمد بن قاسم به سند است و آن را محمد بن علی کوفی در ۶۱۳ق از یک تاریخ عربی کهن (که امروزه از میان رفته) به فارسی برگردانیده است، تاریخ فیروزشاهی ضیاءالدین برنی (نوشته در۷۵۸ق) و مثنوی*های تاریخی امیر خسرو دهلوی (۶۵۱ـ۷۲۵ق) به نام‌های قران‌السعدین، مفتاح‌الفتوح، دول رانی خضرخان، نه سپهر، تغلق‌نامه و فتوح‌السلاطین. در سدهٔ نهم هجری که درواقع عصر فرمانروایی تیمور و نوادگان او بر ایران و ممالک همجوار آن است نیز، به‌ویژه به تشویق تیمور و جانشینانش، تاریخ‌های فراوانی به فارسی نوشته شده که از آن شمارند اصح‌التواریخ محمد بن فضل‌الله موسوی در تاریخ عمومی، مجمع‌التواریخ‌السلطانیهٔ حافظ ابرو (ـ۸۳۳ق)، ظفرنامهٔ نظام‌الدین

تاریخ‌نویسی فارسی

شامی در تاریخ امیر تیمور، ظفرنامهٔ شرف‌الدین علی یزدی در تاریخ امیرتیمور، فردوس‌التواریخ ابن معین ابرقوهی (نوشته در ۸۰۸ق) درتاریخ عمومی،منتخب‌التواریخ معین‌الدین نطنزی در تاریخ عمومی، مجمل فصیحی از احمد بن جلال‌الدین محمد خوافی در تاریخ عمومی که در آن وقایع پیش از اسلام به اختصار و رویدادهای از آغاز اسلام تا ۸۴۵ق به ترتیب و سال به سال آمده است، مطلع‌السعدین عبدالرزاق سمرقندی در شرح رویدادهای میان سال‌های ۷۰۴ تا ۸۷۳ق، تاریخ طبرستان و رویان و مازندران سید ظهیرالدین مرعشی، ترجمهٔ تاریخ قم که اصل آن را حسن بن محمد بن حسن قمی در ۳۷۸ق نوشت و حسن بن علی بن حسن بن عبدالملک قمی آن را در ۸۰۶/۸۰۵ به فارسی برگردانید، تاریخ مبارکشاهی از یحیی بن احمد بن عبدالله سرهندی (نوشته در حدود ۸۳۸ق) در تاریخ سلاطین دهلی از معزالدین محمد بن سام غوری تا معزالدین ابوالفتح مبارکشاه (-۸۳۸ق)، روضة‌الصفای میرخواند که در ۸۹۹ق به انجام رسید در تاریخ عمومی، و روضات‌الجنات فی اوصاف مدینة‌الهرات معین‌الدین محمد اسفزاری (نوشته در ۸۹۹ق). برجسته‌ترین تاریخنگار دورهٔ تیموری میر غیاث‌الدین محمد خواند میر (-۹۴۲ق) است که تاریخ عمومی او به نام حبیب‌السیر همانند روضة‌الصفا سرمشق بسیاری از تاریخنگاران آینده بوده است. از سدهٔ دهم هجری که صفویان در ایران و شاخه‌ای از تیموریان که ظهیرالدین بابر از نوادگان تیمور بنیادگذار آن است، در هند روی کار آمدند، تاریخ‌نویسی گسترش بی‌سابقه‌ای یافت و کمتر دوره‌ای را می‌توان یافت که در ادب فارسی مانند این روزگار به نوشتن کتاب‌های تاریخی توجه شده باشد. حتی در این دوره در دربارهای ایران و هند شماری از منشیان و محرران سلطنتی و حکومت‌های محلی با سمت «واقعه‌نویسی» و «مجلس‌نویسی» به ثبت و ضبط رویدادهای سیاسی و اجتماعی پرداخته‌اند و این واقعه‌نویسان با بهره‌مندی از بایگانی خود به تألیف کتاب‌هایی می‌پرداختند یا نوشته‌های خود را در اختیار کسانی قرار می‌دادند که به خواست حکومت و شرایط حاکم به تهیه و نگارش کتاب‌های تاریخی مبادرت می‌کردند. برخی شاهان نیز به نوشتن یادداشت‌ها و خاطرات روزانه پرداختند که منبع سودمندی برای تحقیقات تاریخی است. شاه تهماسب یکم صفوی (۹۳۰-۹۸۴ق) در تذکره‌ای که ظاهراً نوشتهٔ خود او است رویدادهای زمان خود را از آغاز پادشاهی تا پایان داستان پناهنده شدن بایزید پسر سلیمان قانونی (۹۲۶-۹۷۴ق) به دربار ایران، آورده است. زندگی پرماجرای ظهیرالدین محمد بابر (-۹۳۷ق) که در یادداشت‌ها و خاطرات وی با نام تزوک بابری| واقعات بابری ثبت شده، نه تنها از هیجان انگیزترین و خواندنی‌ترین کتاب‌ها در تاریخ است، که ما را از اوضاع سیاسی آسیای میانه پس از فروپاشی امپراتوری تیمور نیز باخبر می‌سازد. اصل تزوک بابری به ترکی چغتایی است، اما آن را یکی از ندیمان بابر به نام زین‌الدین خوافی به فارسی برگردانید و با افزودن بسیاری از رویدادهایی که خود شاهد بود، آن را طبقات بابری نام نهاد. تزوک بابری را عبدالرحیم‌خان خانخانان (-۱۰۳۶ق) نیز به فارسی برگردانید. از برجسته‌ترین نمونه‌های این گونه خاطرات،تزوک جهانگیری / جهانگیرنامهٔ جهانگیر گورکانی (۱۰۱۴-۱۰۳۷ق) است که به نثر فارسی ساده و روان و دل‌انگیزی نوشته شده است وداده‌های گرانبهایی دربارهٔ اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی هند در دورهٔ جهانگیر به دست می‌دهد. روی هم رفته تواریخی که در سده‌های دهم تا دوازدهم هجری در ایران و به‌ویژه در هند نوشته شده، چندان زیاد است که آوردن نام همهٔ آن‌ها نه میسر است و نه سودمند. اما همهٔ این کتاب‌های تاریخی را می‌توان به گونه‌هایی چند دسته‌بندی کرد که از آن شمارند: ۱ـ تاریخ عمومی جهان؛ از آن‌جا که مسلمانان جامعهٔ خود را جامعه‌ای جهانی می‌دانستند و محمد(ص) نیز جانشین کلیهٔ پیامبران جهان است تا رسالت همهٔ آن‌ها را به پایان برد، تاریخ جهان از موضوعات بسیار مورد علاقهٔ مسلمانان و از قدیم‌ترین انواع تاریخ‌نویسی فارسی بود. اما باید توجه داشت که آگاهی دربارهٔ تاریخ جهان غیرمسلمان پراکنده و جسته و گریخته و به صحت و دقت روایت محلی بستگی داشت که در بیشتر موارد معتبر و درخور اعتماد نبود. درواقع جهان از دیدگاه تاریخنگاران اسلامی و از جمله فارسی‌نویسان، بیشتر جهان ایرانی و اسلامی یا جهانی است که روایت‌های ایرانی و اسلامی بدان توجه دارد و در این جهان، یونان،روم،چین و ماچین و هند پیش از اسلام و جز آن محلی چندان معتبر ندارند و شناخت‌ها دربارهٔ آن‌ها بسیار اندک و گاه هیچ است. نویسندگان تاریخ‌های جهان معمولاً موضوع را از آفرینش جهان، بر پایهٔ روایت‌های دینی، آغاز می‌کردند و سپس به آفرینش آدم و سرگذشت پیامبران، بنابر احادیث و اخبار، می‌پرداختند و آنگاه جداگانه تاریخ داستانی ایران را از گیومرث (به نام نخستین شاه) آغاز می‌نمودند و تا پایان روزگار ساسانی پیش می‌آمدند و طبعاً سلسلهٔ روایات آن‌ها در این زمینه از خدای‌نامه‌ها و دیگر مآخذ

تاریخ‌نویسی فارسی

ایرانی که در کتاب‌های مورخان ایرانی نقل شده و به‌ویژه از شاهنامهٔ فردوسی متأثر بوده است. در برخی از این تاریخ‌های عمومی جهان، به پادشاهان کشورها و اقوام دیگر مانند تُبّع یمن، بنی لخم، عمالقه، کلدانیان، بنی‌اسرائیل، فرمانروایان روم و فرنگ و جز آن‌ها، غالباً نادرست و به صورتی بسیار مجمل و [illegible] توضیحات کافی اشاره شده است. پس از این مقدمات، تاریخ اسلام با شرح زندگانی پیامبر آغاز می‌شود و به پیش می‌رود و به‌زودی با تاریخ سلسله‌های مسلمان ایرانی همروزگار بنی‌عباس درمی‌آمیزد و به سوی سده‌های متأخر سیر می‌نماید و تا حدّ اندک به اقتضای بانیان کار (یعنی آنان که تاریخ برای آن‌ها یا به فرمانشان نوشته می‌شد) شاخه‌های گوناگون می‌یابد و به نوعی تازه‌ای از ایران و سرزمین‌های دیگر، به‌ویژه هند، گشوده می‌شود. البته در هند که برخی از بهترین تاریخ‌های فارسی در آن سرزمین تألیف یافته‌اند و حتی به گفتهٔ برخی پژوهشگران دورهٔ تیموریان/گورکانیان هند (۹۳۲-۱۱۸۹ق) بهترین و غنی‌ترین دورهٔ تمام ادوار تاریخ تاریخنویسی فارسی جهان اسلام بوده است، آگاهی‌های نسبتاً بیشتری دربارهٔ تاریخ پیش از اسلام آن‌جا و در کل تاریخ راجگان هندو به تواریخ عمومی جهان راه یافته است. از جمله تاریخ‌های عمومی جهان که در سده‌های دهم تا دوازدهم تألیف یافته‌اند می‌توان از تاریخ حمایونی (۹۸۵ق) از ابراهیم بن جریر، تاریخ ابوالخیر خانی از مسعودی بن عثمان کوهستانی که به نام ابوالغازی سلطان عبداللطیف بهادرخان ازبک (۹۴۷ - ۹۵۹ق) است، نسخ جهان آرای (۹۷۲ق) تألیف قاضی احمد غفاری (-۹۷۵ق)، تاریخ ایلچی نظام‌شاه (۹۷۰ق) نوشتهٔ خورشاه بن قباد حسینی (-۹۷۲ق)، مرآت‌الادوار و مرقات‌الاخیار (۹۷۴ق) از محمد مصلح‌الدین لاری (-۹۷۹ق)، احسن‌التواریخ (۱۰۲۱ق) تألیف حسن بن محمد خاکی، زبدة‌التواریخ از حیدر بن علی حسینی رازی،معدن اخبار احمدی تألیف میان احمدخان کنبو، مرآة‌العالم تألیف محمد بختاورخان، تاریخ محمدشاهی / نادرالزمانی (۱۱۵۴ق) از خوشحال چند، زبدة‌التواریخ از محمد محسن و لب‌التواریخ نوشتهٔ امیر یحیی بن عبداللطیف قزوینی (-۹۶۲ق) یاد کرد. ارزش تاریخی بیشتر این تاریخ‌های عمومی عمدتاً به‌واسطهٔ آگاهی‌هایی است که دربارهٔ وقایع معاصر یا نزدیک خود به دست می‌دهند. ۲- تاریخ‌های عمومی ایران (از کهن‌ترین ایام تا روزگار تألیف)؛ مانند خلد برین (۱۰۷۸) از میرزا محمد یوسف قزوینی، تاریخ سلطانی (۱۱۱۵ق) از سید حسن بن مرتضی و خلاصة‌التواریخ پادشاهان عجم . ۳ - تاریخ عمومی هند (از کهن‌ترین ایام تا زمان تألیف)؛ مانند خلاصة‌التواریخ (۱۱۰۵-۱۱۰۷) از منشی سبحان رای و لب‌التواریخ هند (۱۱۰۶ق) تألیف رای بندرابن . ۴- تاریخ عمومی هند در دورهٔ اسلامی؛ مانند طبقات اکبر شاهی از نظام‌الدین احمد هروی ، منتخب‌التواریخ نوشتهٔ عبدالقادر بداؤنی، تاریخ حقّی از عبدالحق محدث دهلوی، و گلشن ابراهیمی / تاریخ فرشته محمد قاسم خان استرابادی و منتخب‌اللباب محمد هاشم خوافی‌خان. ۵ - تاریخ خصوصی /اختصاصی؛ که خود شامل دو قسم است: الف) تاریخ سلسله‌ای /دودمانی؛ دربارهٔ یک یا چند خاندان شاهی مانند احسن‌التواریخ حسن بیگ روملو در رویدادهای میان سال‌های ۸۰۷ و ۹۸۵ق به‌ویژه دورهٔ شاهان صفوی، خلاصة‌التواریخ قاضی میراحمد قمی در تاریخ صفویان از آغاز تا ۱۰۰۱ق، افضل‌التواریخ میرزا افضلی پسر زین‌العابدین اصفهانی در تاریخ صفویان ،روضة‌الصفویهٔ میرزا بیگ بن حسن حسینی جنابدی، تاریخ داودی در تاریخ خاندان‌های لودی و سوری هند، تاریخ شیرشاهی در تاریخ خاندان سوری، هشت بهشت ادریس بدلیسی در تاریخ عثمانیان . ب) تاریخ‌های دربارهٔ رویدادهای پادشاهی یک پادشاه (که معمولاً در آغاز آن‌ها شرح مختصری از نیاکان وی می‌آید)، مانند جهانگشای خاقان / عالم‌آرای شاه اسماعیل / عالم‌آرای صفوی از مؤلفی ناشناس در تاریخ شاه اسماعیل یکم صفوی (۹۰۷- ۹۳۰ق)، تاریخ عالم‌آرای عباسی منشی اسکندر بیگ ترکمان و تاریخ عباسی ملا جلال منجم و تجلیات عباسیه از محمد امین یزدی و نقاوة‌الآثار فی ذکرالاخیار از محمود بن هدایة‌الله افشه‌ای نطنزی در تاریخ شاه عباس یکم صفوی (۹۹۶-۱۰۳۸ق)، خلاصة‌السیر میرزا محمد معصوم خواجگی اصفهانی در تاریخ شاه صفی (۱۰۳۷- ۱۰۵۲ق)، عباسنامهٔ میرزا محمد طاهر وحید و قصص‌الخاقانی ولی قلی شاملو در تاریخ شاه عباس دوم صفوی (۱۰۵۲- ۱۰۷۷ق)، تحفة‌العالم میرزا ابوطالب فندرسکی و دستور شهریاران محمد ابراهیم بن زین‌العابدین مجلس‌نویس در تاریخ شاه سلطان حسین صفوی (۱۱۰۵- ۱۱۳۵ق)، جهانگشای نادری میرزا مهدی‌خان استرابادی و عالم‌آرای نادری محمد کاظم در تاریخ نادرشاه، اکبرنامهٔ ابوالفضل علامی در تاریخ اکبر شاه گورکانی (۹۶۳-۱۰۱۴ق)، پادشاه نامهٔ عبدالحمید لاهوری و عمل صالح / شاه جهان‌نامهٔ محمد صالح کنبو در تاریخ شاهجهان گورکانی (۱۰۳۷-۱۰۶۸ق)، عالمگیرنامهٔ محمد کاظم بن محمد امین

تاریخ‌نویسی فارسی

قزوینی در تاریخ اورنگ زیب گورکانی (۱۰۶۸-۱۱۱۸ق) و شرفنامهٔ شاهی حافظ تتش بن میر محمد بخاری در تاریخ عبدالله‌خان ازبک (۹۹۱-۱۰۰۶ق). ۶- تاریخ محلی؛ در این دوره نوشتن تاریخ‌های محلی، به‌ویژه در هند که خود شامل ایالات و نواحی بزرگی همچون کشمیر، سند، بنگال، گجرات و آسام بود، بسیار گسترش یافت و آثار فراوان و ارزشمندی در این شاخه تألیف یافتند که از جمله عبارتند از تاریخ گجرات (۹۹۴ق) میر ابوتراب ولی، تاریخ سند/ تاریخ معصومی (۱۰۰۹ق) محمد معصوم،تاریخ طاهری (۱۰۲۱ق) طاهر محمد تتوی در تاریخ سند، تاریخ خانی علی بن شمس‌الدین بن حاجی حسین لاهجی در تاریخ گیلان از ۸۸۰ تا ۹۲۰ق، تاریخ مازندران (۱۰۴۴ق) ملا شیخعلی گیلانی، شرفنامهٔ بدلیسی در تاریخ کردستان، احیاءالملوک (۱۰۲۸ق) ملک شاه حسین سیستانی در تاریخ سیستان، تاریخ گیلان عبدالفتاح فومنی، تذکرهٔ شوشتریه از سید عبدالله بن سید نورالدین شوشتری، گوالیار نامه (۱۰۵۵ق) شیخ جلال حصاری، تاریخ آشام / فتحیهٔ عبریه (۱۰۷۳ق) از شهاب‌الدین طالش در تاریخ آسام، مرآة سکندری (۱۰۲۰ق) از سکندر بن محمد گجراتی در تاریخ گجرات و بهارستان غایبی از علاءالدین غایبی اصفهانی در تاریخ کشمیر. ۷- تاریخ‌های دینی؛ نوشتن کتاب‌هایی در سیرت پیامبر و سرگذشت امامان و بزرگان دین به فارسی(به صورت جداگانه و نه بخشی از تاریخ‌های عمومی جهان) در این دوره رونق فراوان یافت و آثار درخور توجهی در این زمینه پدید آمد، مانند روضة‌الاحباب فی سیرة‌النبی والآل والاصحاب از میر جمال‌الدین عطاءالله حسینی دشتکی شیرازی، قصص انبیای کریم عبداللطیف بن علی واعظ بیرجندی، مجمع‌الهدی از علی بن حسن زواری، انیس‌المؤمنین از فاضل ابهری، مجالس‌المؤمنین از قاضی نورالله شوشتری، حیوة‌القلوب، تذکرة‌الائمه و جلاءالعیون از محمد باقر مجلسی (-۱۱۱۰ق)و اعجاز مصطفوی از میر محمد صالح کشفی . ۸- تاریخ وزیران، امیران و دولتمردان ؛ مانند ارشاد الوزرای صدرالدین محمد بن زبردست خان، مآثر رحیمی نوشتهٔ عبدالباقی نهاوندی در شرح حال عبدالرحیم خان خانخانان، مآثرالامرا تألیف صمصام‌الدوله شاهنوازخان (-۱۱۷۱ق) در سرگذشت امرا و دولتمردان برجستهٔ دولت گورکانی هند، ذخیرة‌الخوانین از شیخ فرید بهکری، تذکرة‌الامرای کیول رام ودستورالوزرای خواند میر. ۹- منظومه*های تاریخی؛ اگرچه با در نظر گرفتن بخش تاریخی شاهنامهٔ فردوسی به عنوان منظومه‌ای دست کم نیمه تاریخی، می‌توان گفت منظومه‌های تاریخی فارسی تاریخی کهن دارند و پس از فردوسی نیز شاعرانی رویدادهای تاریخی را در قصاید* خود به نظم کشیدند، ولی پیش از سدهٔ دهم هجری، یا بهتر بگوییم پیش از صفویان ایران و تیموریان هند، تنها شمار اندکی منظومهٔ تاریخی به فارسی سروده شده بود که از میان آن‌ها می‌توان از شاهنشاه‌نامهٔ مجدالدین محمد پایینی در احوال سلطان علاءالدین محمد خوارزمشاه (۵۹۶- ۶۱۷ق)، ظفرنامهٔ حمدالله مستوفی (-۷۵۰ق) در تاریخ ایران از ظهور اسلام تا روزگار سرایش کتاب در ۷۵۰۰۰ بیت، شهنشاه‌نامهٔ احمد تبریزی در تاریخ احوال چنگیزخان و جانشینان او تا ۷۳۸ق، کرت‌نامهٔ ربیعی پوشنگی در تاریخ سلاطین آل کرت، سام‌نامهٔ سیفی در وصف دلیری‌های جمال‌الدین محمد سام، بهمن‌نامهٔ آذری طوسی (-۸۶۶ق)، تَمُرنامه / ظفرنامهٔ هاتفی (-۹۲۷ق) و نیز مثنویات تاریخی امیر خسرو دهلوی (۶۵۱ - ۷۲۵ق) یاد کرد. اما از سده دهم، به‌ویژه در هند، سرودن منظومه‌های تاریخی و دینی و تاریخ‌نویسی منظوم رواج فوق‌العاده‌ای یافت و نه تنها منظومه‌ها یا مثنویات تاریخی بلکه تواریخ منظوم تألیف شد. این‌گونه منظومه‌های تاریخ یا تواریخ منظوم به علت غلبهٔ رنگ شاعری بر آن‌ها مأخذ چندان موثقی به شمار نمی‌آیند، ولی با این‌همه معمولاً آگاهی‌های تاریخی گرانبهایی دربردارند که گه‌گاه از منابع دیگر به‌دست نمی‌آید. از جملهٔ منظومه‌های تاریخی این دوره است: شاهنامهٔ هاتفی درکشورگشایی‌های شاه اسماعیل یکم صفوی، شهنامهٔ قاسمی گنابادی در تاریخ شاه اسماعیل یکم و شاه تهماسب یکم صفوی، شاهرخ‌نامهٔ قاسمی در تاریخ شاهرخ تیموری (۸۰۷- ۸۵۲ق)، جرون‌نامهٔ قدری در شرح فتح جزیرهٔ هرمز (جرون) به دست امام قلی‌خان در ۱۰۳۱ق، جنگ اسلام خان / مثنوی در فتح بنگاله از محمد قلی سلیم تهرانی، افتتاح سلطانی علوی در شرح جنگ شاهزاده اورنگ زیب با ازبکان در۱۰۵۷ق، آشوب‌هندوستان بهشتی شیرازی در شرح جنگ‌های پسران شاهجهان گورکانی بر سر تخت و تاج، وقایع‌الزمان / فتح‌نامهٔ نورجهان بیگم (۱۰۳۵ق) ملاکامی شیرازی، همایون‌نامهٔ ابوالفیض فیضی دکنی، شاه‌جهان‌نامهٔ کلیم کاشانی، پادشاه نامهٔ قدسی مشهدی، شاهنامهٔ دکن میر محمد احسن ایجاد (-۱۱۳۳ق) در سرگذشت فرخ سیرگورکانی، شاهنامهٔ نادری / نادرنامه محمد علی فردوسی ثانی و شهنامهٔ نادری نظام‌الدین عشرت سیالکوتی قرشی در تاریخ یورش نادرشاه افشار به هند.

در نیمهٔ دوم سدهٔ دوازدهم و سدهٔ سیزدهم هجری، یعنی در دورهٔ فرمانروایی زندیان و قاجاریان بر ایران، تاریخ‌نویسی فارسی به همان شیوهٔ گذشته، یعنی بیشتر ضبط وقایع همراه با ستایش اغراق‌آمیز فرمانروایان و صاحبان قدرت و بدون علت‌یابی و تحلیل حوادث، ادامه یافت و آثاری همچون تاریخ گیتی گشای میرزا محمد صادق موسوی نامی اصفهانی، مجمل‌التواریخ ابوالحسن محمد امین گلستانه، گلشن مراد ابوالحسن غفاری کاشانی در تاریخ زندیه، تاریخ محمدی/ احسن‌التواریخ محمد فتح‌الله بن محمد تقی ساروی، مآثرالسلطانیهٔ عبدالرزاق بیگ مفتون دنبلی خویی، تاریخ نو جهانگیر میرزا، اکسیرالتواریخ علیقلی میرزا اعتضاد السلطنه، تاریخ جهان‌آرای میرزا صادق وقایع‌نگار مروزی، ناسخ‌التواریخ میرزا محمد تقی سپهر، روضة‌الصفای ناصری رضا قلی‌خان هدایت، تاریخ تبریز نادرمیرزا، حقایق‌الاخبار محمد جعفرحقایق‌نگار خورموجی و تاریخ منتظم ناصری در دورهٔ قاجار نوشته شد. به نوشتهٔ دکتر فریدون آدمیت، تاریخ‌نگاری فارسی در ایران «از سدهٔ سوم تا هشتم هجری جهش‌های بسیار مترقی داشت: در واقعه‌یابی و واقع‌بینی بعضی از مورخان روش نقد علمی درست به کار برده‌اند ـ و برخی به تحلیل و تعلیل حوادث پرداخته‌اند و نتیجه‌گیری‌های تاریخی کرده‌اند. و مورخان دیگری به موضوع‌های اجتماعی و اقتصادی توجه داشته‌اند ـ اما به جریان‌های اصلی تاریخ پی‌نبرده‌اند. در هر حال در آن دوره تاریخ‌نویسان ایرانی از همقطاران فرنگی خود که غرق در جهالت نصرانیت بودند فرسنگ‌ها جلو بودند. از سدهٔ هشتم هجری که تاریخ‌نگاری چون دیگر رشته‌های دانش و فن به پستی گرایید و درواقع این خود یکی از مظاهر انحطاط عمومی بود که در سیستم عقلانی اجتماع عارض شده بود. آن را باید دورهٔ فترت عقلی و بالنتیجه تنزل تاریخ‌نویسی نام نهاد ـ در این مدت نه سنجش تاریخی در کار بود، نه نقد و ارزشیابی منابع و نتیجه‌گیری تاریخی. وقایعی را بدون ارتباط علت و معلول سرهم می‌کردند، از ذکر حقایق بسیاری (خواه از راه مصلحت‌اندیشی، خواه از ترس و بر اثر ناایمنی‌های اجتماعی، و خواه از جهت عدم درک معنی واقعه‌ها) چشم می‌پوشیدند. خاصه در عهد صفویه جنگ شیعه و سنی و استیلای خرافات‌پرستی عامل مهم رکود فکری و تنزل تاریخ‌نویسی در ایران و عثمانی گردید... تاریخ‌هایی که در آن عصر فترت نگاشته شده آئینهٔ سخافت فکری ادیبان و مورخان ما هستند. کمترین معایب این شیوهٔ تاریخ‌نگاری اغراق‌گویی‌های فراوان، مغلق‌نویسی و پرحرفی و فضل‌فروشی‌های بی‌خردانه است.» به‌ویژه در تواریخ بعد از دورهٔ صفویه، طرز انشا به اندازه‌ای مغشوش و مغلق و با عبارت پردازی‌ها و ایراد لغات نامأنوس و فضل‌فروشی و خودنمایی پر است که از اهمیت آن‌ها در تاریخنگاری کاسته است. عیب دیگر این تواریخ آن است که به سرگذشت سلاطین و شاهزادگان و امرا منحصر است و در حقیقت تاریخ ملت و مردم ایران نیست، بلکه سالنامهٔ خستگی‌آور خونریزی‌ها و چپاول و تطاول‌هایی است که به‌زحمت می‌توان موضوع عمومی گرانبهایی از آن‌ها استخراج کرد. گفتنی است که گرچه تاریخ‌های فارسی که در این دوره در هند نوشته شده‌اند از این معایب بری نیستند، به‌سبب فضای نسبتاً آزادتری که در هند وجود داشته، از تاریخ‌هایی که در ایران و عثمانی نوشته شده‌اند کیفیت کمابیش بهتری دارند و تا اندازه‌ای محیط اجتماعی و فرهنگی دورهٔ خود را منعکس می‌کنند. از اوایل سدهٔ سیزدهم هجری در پی آشنایی ایرانیان با تمدن جدید و در نتیجهٔ عواملی چند مانند شکست‌های ایران از روسیه و آگاهی از قدرت اروپا و توجه به دلایل این قدرت اروپا و زبونی و ناتوانی مشرق، ترجمهٔ برخی کتاب‌های تاریخ خارجی، مانند تاریخ ایران سرجان ملکم و تاریخ مختصرایران مارخام (ترجمهٔ رحیم‌خان، پسر حکیم‌الممالک ؛نسخهٔ کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۲۰۲)، کشفیات تاریخی و خواندن سنگ نوشته‌های باستانی، تأسیس مدرسهٔ دارالفنون و جز آنکه زمینهٔ معرفت به تاریخ عمومی دنیا را وسعت بخشید و افق تفکر تاریخی را تا اندازه‌ای ترقی داد و معایب و کمبودهای سنت تاریخ‌نگاری فارسی را آشکار ساخت، جریان تازه‌ای در تاریخ‌نگاری فارسی پیش آمد که در برخی تألیفات آن زمان، مانند نامهٔ خسروان جلال‌الدین میرزا، تاریخ ایران صنیع‌الدوله، دررالتیجان فی تاریخ بنی اشکان اعتمادالسلطنه (همان صنیع‌الدولهٔ سابق)، تاریخ سوانح افغانستان اعتضادالسلطنه، تاریخ مفصل افغانستان مؤدب‌السلطان، تاریخ کلده و آشور لسان‌السلطنه، تاریخ ملل مشرق مترجم‌السلطنه، تاریخ ایران از قبل میلاد تا قاجاریه محمد حسین فروغی و تاریخ یونان نصرت‌السلطان بازتاب یافته است. اما، باز به نوشتهٔ دکتر فریدون آدمیت: «این جریان نو پیشرفتی بسیار کند و نامنظم و منقطع داشته است چنان که پس از یک قرن و نیم معدل کارنامهٔ تاریخ‌نگاران ما بی‌مقدار است. علت اصلی آن این‌که مؤلفان ما(مگر در چند مورد استثنایی) مورخان خبره نبوده‌اند، بلکه

اکثر آنان در زمرهٔ ادیبان و محققان ادبی (به معنی کلاسیک آن) به شمار می‌روند.این صنف ادیبان مورخ که وارث سنت ادبی گذشته‌ای هستند که علم و ادب و تاریخ و شعر و تذکره‌نویسی و تراجم احوال وغیره مجموعهٔ واحدی را تشکیل می‌داد نه با موضوع و مفهوم جدید فن تاریخ آشنایی دارند نه اصول علمی نقد منابع تاریخی را به‌درستی می‌دانند نه با روش تحقیقات در رشته‌های مختلف تاریخ سر و کار دارند نه معرفتی از جامعه‌شناسی تاریخ کسب کرده‌اند و نه به روح تاریخ و عوامل اصلی سازندهٔ جریان‌های تاریخ توجهی می‌نمایند.» اما پیشرو واقعی انتقاد سنت‌های تاریخ‌نویسی میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۲۲۷ـ۱۲۹۵ق) است که در ۱۲۷۹ شرحی با عنوان ایرادات بر روضة‌الصفای ناصری نوشت. سید جمال‌الدین اسدآبادی نیز از سنت تاریخنگاران مشرق (عرب،ترک و ایرانی) سخت انتقاد می‌نمود. وی نخستین کس در دنیای جدید اسلامی است که تاریخ اسلام را در قالب واحد تمدن و فرهنگ اسلامی عنوان کرد. میرزا آقاخان کرمانی (۱۲۷۰ـ ۱۳۱۴ق) مؤلف تاریخ منظوم نامهٔ باستان (۱۳۱۳ق) و تاریخ آئینهٔ اسکندری را نمایندهٔ شورش برضد سنت‌های تاریخ‌نویسی و ویران کردن پایه‌های آن گفته‌اند. وی «موضوع تاریخ را از واقعه‌یابی و ثبت سرگذشت شهریاران و جنگ‌ها گذراند و به تحولات اجتماعی و جریان‌های تاریخی منحرف گردانید؛ در نگارش تاریخ شیوهٔ استدلال و استقرا را به کار برد و گذشت تاریخ را با توجه به رابطهٔ علت و معلول مورد غور و تأمل قرار داد و ارتباط طبیعی امور و تحولات اجتماعی را مطالعه کرد؛ نخستین کسی است که از فلسفهٔ مدنیت و حکمت تاریخی بحث نمود و بنیادهای سیاسی و پدیده‌های اجتماعی را در تحول تاریخ ایران بررسی کرد.» به هرحال، از اوایل سدهٔ چهاردهم هجری به‌ویژه پس از انقلاب مشروطیت، تاریخ‌نگاری فارسی (که می‌توان آن را عمدتاً ایرانی دانست، زیرا از یک سو آثار نوشته در این زمینه در افغانستان و فرارود در سنجش با آنچه در ایران تألیف گشته ناچیز است و از سوی دیگر با رسمیت یافتن زبان انگلیسی به جای فارسی به عنوان زبان رسمی و اداری هند از نوشتن و سرودن به فارسی در این سرزمین پهناور رفته رفته کاسته شد) رفته رفته از وقایع‌نگاری صرف و ثبت کرده‌های شاهان و اعیان همراه با عبارت‌پردازی‌های به‌ظاهر ادبی که در اکثر مواقع مانع دریافت درست خواننده از مطلب می‌شد، و در مورد تواریخ گذشتگان به‌ویژه ایران باستان، اتکای صرف به نوشته‌های پیشینیان و عدم بررسی انتقادی آن‌ها و استفاده نکردن از مدارک عینی، مانند سکه‌ها و کتیبه*ها و سنگ‌نبشته‌ها روی گرداند و شیوهٔ نوینی را پیش گرفت که در آن، بیش از گذشته، به تجزیه و تحلیل رویدادها و مدارک عینی و یافتن علل و معلول و نقش بنیادهای سیاسی و اجتماعی و فکری در تحولات تاریخی اهمیت داده شود. معروف‌ترین نگارندگان تاریخ رویدادهای انقلاب مشروطیت ایران ناظم‌الاسلام کرمانی مؤلف تاریخ بیداری ایرانیان و احمد کسروی مؤلف تاریخ مشروطهٔ ایران و تاریخ هجده سالهٔ آذربایجان هستند. در دورهٔ رضا شاه پهلوی (۱۳۰۴ـ۱۳۲۰ش) که به تاریخ باستانی ایران اهمیت بیشتری داده می‌شد، کتاب‌هایی در تاریخ ایران باستان و ایران پس از اسلام به نگارش درآمد که از جملهٔ مؤلفان آن‌ها می‌توان از میرزا حسن خان مشیرالدولهٔ پیرنیا (۱۲۹۱ـ۱۳۵۴ق/۱۲۵۲ـ ۱۳۱۴ش) مؤلف کتاب‌های ایران باستانی، داستانهای قدیم ایران و ایران باستان، عباس اقبال (۱۳۱۴ق/ ۱۲۷۶ ـ ۱۳۳۴ش) مؤلف تاریخ مغول و سید حسن تقی‌زاده (۱۲۹۵ق/ ۱۲۵۷ ـ ۱۳۴۸ش) مؤلف از پرویز تا چنگیز نام برد. آنچه دربارهٔ این تاریخنگاران و حتی برخی تاریخنگاران امروزی گفتنی است، آن است که بسیاری از اینان ادیبان برجسته‌ای نیز بوده‌اند و این گرچه فی‌نفسه عیبی به شمار نمی‌آید، ولی گاهی می‌تواند همچون گذشته، تاریخنگار را به زمینه‌های دیگر ادبی مشغول کند و از پرداختن ژرف به کارخود باز دارد. برخی از برجسته‌ترین تاریخنگاران چند دههٔ اخیر ایران از این شمارند: نصرالله فلسفی مؤلف زندگانی شاه عباس اول، فریدون آدمیت که بیشتر به تاریخ قاجار به‌ویژه تاریخ تحولات فکری پرداخته است، محمد ابراهیم باستانی پاریزی که در بیشتر آثارش رویدادهای تاریخی را با روایتی مطایبه‌آمیز نقل می‌کند، عبدالحسین زرین‌کوب که برغم استادی‌اش در تاریخ، پرداختنش به دیگرحوزه‌های ادب وی را از کارگسترده در این زمینه بازداشته است، و عباس زریاب خویی که کتاب تاریخی مستقل کمتر دارد و بیشتر کارهایش به صورت مقالات در دایرةالمعارف‌ها و مجلات و مجموعه‌های دیگر آمده است.

منابع:از صبا تا نیما،۱/۱۸۶ـ ۱۹۲؛ از نیما تا روزگار ما، ۷۷ـ۷۸؛ اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی، ۱۴۹ـ ۲۱۱؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۱/۶۱۸،۶۳۵ـ ۶۱۹؛ ۲/۸۹۰ـ ۸۹۲، ۹۰۵ـ۹۰۶، ۹۱۵، ۹۲۶ـ ۹۲۸، ۹۵۵، ۹۷۷ـ ۹۷۸، ۱۰۰۷ـ ۱۰۱۹، ۱۰۲۸ـ۱۰۲۹ ؛ ۳/۱۱۴۹ـ ۱۱۵۲ ؛ ۴/۴۷۱ـ ۴۷۴؛ ۵/۱۵۵۰ـ ۱۵۸۸؛ تاریخ فلسفه در اسلام،

۳. ۲۹۵-۳۲۰؛ تاریخنگاران، در صفحات فراوان؛ حماسه‌سرایی در ایران، ۳۴۳-۳۷۶؛ سبک‌شناسی، ۱/۱۵۹-۱۷۳؛ کارل یان، «یرات.زادگاه نخستین تاریخ جهان»، راهنمای کتاب، سال ۱۰، صص ۸-۱۵؛ پیگو لوسکایا، «مآخذ تاریخ اعراب در دوران پیش از اسلام و مسئلهٔ تاریخنگاری آن»، ترجمهٔ عنایت‌الله رضا، یکی قطره باران، صص ۳۴۵-۳۷۸؛ ناصر تکمیل همایون، «وقایع‌نگاری»، یکی قطره باران، ۱۶۵-۱۹۳؛ مرتضی مدرسی چهاردهی، «سیر تاریخ‌نگاری و فلسفهٔ اجتماعی آن»، وحید، سال ۲، شمارهٔ ۱۰، صص ۴۳-۴۸؛ شمارهٔ ۱۱، صص ۴۹-۵۲؛
Britannica, 5/948-949; 20/559-623.

برزگر

تأسیس (taɛ.sis)، در لغت به معنی بنیاد نهادن و در اصطلاح قافیه*، حرفی است که به فاصلهٔ یک حرف متحرک، پیش از حرف روی* می‌آید. حرف تأسیس، حرفی جز الف نیست و به همین دلیل آن را الف تأسیس هم می‌نامند. برای نمونه، حرف الف در قاصر و ماهر، در این دو بیت: «گرچه در بستم در مدح و غزل یکبارگی ـ ظن مبر کز نظم الفاظ و معانی قاصرم/ بلکه در هر نوع کز اقران من داند کسی ـ خواه جزوی گیر آن را، خواه کلی، ماهرم.» قافیه‌ای را که الف تأسیس گرفته باشد، **قافیهٔ مؤسسه** می‌نامند.(← قافیه، حروف)

منابع: درهٔ نجفی، ۶۵-۶۶؛ عروض فارسی، ۲۷۴-۲۷۵؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۶؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۳۴؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۲۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۳۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۹۳/۱؛ مرآة‌الخیال، ۱۰۹؛ معیارالاشعار، ۱۳۲؛ نقدالشعر، ۸۴.

عباسپور

تأکیدالذم بما یشبه‌المدح ← ذم شبیه به مدح

تأکیدالمدح بما یشبه‌الذم ← مدح شبیه به ذم

تألیف ←تدوین

تأویل متن (taɛ.vil-e.matn)، تأویل در زبان عربی به معنی بازگرداندن چیزی به اول و اصل آغازینش است. ناصر خسرو قبادیانی (ـ۴۸۱ق) در جامع‌الحکمتین (۴۶۲ق) آورده است: «... تأویل باز بردن سخن باشد به اول او، و اول همهٔ موجودات ابداع است که به عقل متحد است و مؤید همهٔ رسولان عقل است.» واژهٔ تأویل در شانزده آیهٔ قرآن در همین معنی به کار رفته است. مثلاً در آیهٔ هفتم از سورهٔ آل عمران آمده است: «هُوَالَّذِیَ اَنزَلَ عَلَیکَ الکِتٰبَ مِنْهُ ءَایٰتٌ مُّحْکَمٰتٌ هُنَّ أُمُّ الْکِتٰبِ وَ أُخَرُ مُتَشٰبِهٰتٌ فَأَمَّاالَّذِینَ فِی قُلُوبِهِمْ زَیغٌ فَیَتَّبِعُونَ مَاتَشٰبَهَ مِنْهُ ابْتِغَآءَالْفِتْنَةِ وَ ابْتِغَآءَ تَأْوِیلِهِ وَمَایَعْلَمُ تَأْوِیلَهُ إِلاّاللهُ وَ الرّٰاسِخُونَ فِی الْعِلْمِ یَقُولُونَ ءَ امَنَّا بِهِ کُلٌّ مِّنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَ مَایَذَّکَّرُ إِلَّآ أُوْلُواالْأَلْبٰبِ» [اوست خدایی که قرآن را به تو فرستاد که برخی از آن کتاب آیات محکم است که احتمال و اشتباهی در او راه نیابد که آن‌ها اصل و مرجع سایر آیات کتاب خدا خواهد بود و برخی دیگر آیاتی متشابه است که به سهولت درک معنی و فهم مقصود از او نشود تا آن‌که گروهی که در دل‌هاشان میل به باطل است از پی متشابه رفته تا به تأویل کردن آن در این راه شبهه و فتنه‌گری پدید آرند در صورتی که تأویل آن کسی جز خدا نداند و اهل دانش گویند ما به همهٔ آن کتاب گرویدیم که همهٔ محکم و متشابه قرآن از جانب پروردگار ما آمده و به این دانش پی‌نبرند به‌جز خردمندان]. اصطلاح تأویل جز در مورد معانی رمزی متون به‌ویژه قرآن مجید در عرفان اسلامی نیز در معنی «شناخت اسرار رؤیاها» به کار رفته است. ابن‌عربی (ـ۶۳۸ق) در فصوص الحکم (۶۲۷ق) از تأویل رؤیای یوسف (ع) در سورهٔ یوسف آیهٔ ۱۰۰ نقل کرده است که می‌فرماید: « وَ رَفَعَ اَبَوَیهِ عَلَی الْعَرْشِ و خَرُّواْ لَهُ سُجَّداً و قالَ یٰأَبَتِ هٰذَا تَأْوِیلُ رُءْیَیَ مِن قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّی حَقّاً و...» [آنگاه پدر و مادر را بر تخت بنشاند و آن‌ها به شکرانهٔ (دیدار او) خدا را سجده کردند و یوسف در آن حال پدر را گفت که این بود تعبیر خوابی که از این پیش دیدم که خدای من آن خواب را واقع و محقق گردانید و...] به اعتقاد ابن‌عربی «یوسف (ع) در تأویل خواب خود به منزلهٔ کسی باشد که در خواب چنان بیند که بیدار شده است و خواب را تعبیر می‌کند و نداند که عین خواب است.» بر همین اساس، در متون کهن فارسی و عربی، واژهٔ تأویل بارها در قالب تأویل خواب به‌کار رفته است؛ هرچند بسامد وقوع آن در معنی «تفسیر» به‌مراتب بیشتر است. در سده‌های سوم و چهارم هجری، میان اندیشه‌مندان مسلمان، این گرایش پدید آمد که هرگونه تفسیر و تأویل قرآن مجید ناپسند و در حکم گناه است. به گمان پیروان این گرایش، تفسیر و تأویل قرآن مجید در حکم «تفسیر به رای» بود. ملاصدرا (ـ۱۰۵۰ق) در مقدمهٔ مفاتیح‌الغیب و در مفتاح

تأویل متن

دوم از فاتحهٔ سوم کتابش دربارهٔ مفسر چنین می‌گوید: «... وی... قرآن را مطابق رای و نظر خود تأویل می‌نماید، یعنی رای و نظر خود را بر این تفسیر بار می‌نماید.» اخوان‌الصفا از جملهٔ نخستین اندیشمندان مسلمان بودند که نه‌تنها میان ظاهر و باطن قرآن مجید، بلکه میان ظاهر و باطن علم دین و شریعت تمایز قایل شدند. آنان به سه گونهٔ متمایز علم، یعنی علم ظاهر، علم میان ظاهر و باطن وعلم باطن معتقد بودند و بر این نکته تأکید داشتند که تفکر در احکام ،دقت در معانی ،تفسیر ،تأویل وتنزیل در علم میان ظاهر و باطن وجود دارد. تأثیر آرای اخوان‌الصفا بر ابن‌رشد (ـ ۵۹۵ق) بسیار مشهود است. وی در فصل‌المقال چنین آورده است که «[اگر] معرفت حاصل از ظاهر شرع مخالف بود با آنچه برهان افاده می‌کند... باید متوسل به تأویل شد و معنی تأویل این است که باید مدلول الفاظ شرع را از معانی حقیقی عدول داد و متوجه معانی مجازی آن کرد....» از این طریق می‌توان به تمایزی میان تفسیر و تأویل دست یافت. به‌تدریج تفسیر در معنی بیان معانی ظاهری قرآن مجید به کار رفت و تأویل کوششی برای راهیابی به معانی باطنی قرآن مجید در نظر گرفته شد. پول نویا درکتاب تفسیر قرآنی و زبان عرفانی خود ، سه جهت گیری اصلی را در تفسیر اسلامی از یکدیگر جدا می‌کند و معتقد است که تفسیر اهل سنت «شرح متن در سطح الفاظ است»، تفسیر اهل شیعه بیشتر تأویل است و فراتر از معانی لفظ،در جستجوی معانی پنهان است، و تفسیر عرفانی درواقع گونه‌ای تأویل است که صوفیان آن را «استنباط» می‌نامند. اما همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، بسیاری از نخستین شارحان، تأویل و تفسیر را در یک معنی به کار برده‌اند و به گفتهٔ ابوعبیده (ـ۲۰۹ق) «التفسیر و التأویل به معنی واحد» است و واژهٔ تأویل هم در عنوان تفاسیر مشهور اهل سنت آمده است ـ برای نمونه انوارالتنزیل و اسرارالتأویل بیضاوی (ـ۶۸۵/۶۹۲/۷۱۶ق) ـ و هم در عنوان تفاسیر مشهور اصل تشیع به‌کار رفته است، مانند حقایق‌التنزیل و دقایق‌التأویل سیدرضی (ـ۴۰۶ق). تأویل متن در میان غربیان نیز سابقه‌ای بسیار طولانی دارد و رد پای آن را در رسالهٔ کراتیلوس افلاطون (ـح ۳۴۷ ق‌م)می‌توان یافت. ارسطو (ـ۳۲۲ ق‌م) «هرمینا» (تأویل متن) را صرفاً گشودن رمز تمثیل‌های کهن نمی‌داند، بلکه تمامی سخن ،دلالت و معنی را در این عنوان جای می‌دهد. به این ترتیب مشخص می‌گردد که اصطلاح تأویل متن در میان یونانیان دورهٔ باستان،برخلاف دانشمندان مسلمان با توجه به متون مقدس آغاز نمی‌شود و شاید بتوان گفت که تأویل در سخن دینی یا نوشته‌های قدیس آوگوستینوس (ـح ۶۰۵م) رایج شده است. چنین می‌نماید که نخستین مسیحیان، فن تأویل متون را از حکمای اسکندرانی ، به‌ویژه اریستارخوس (ز ۲۸۰ ق‌م) آموخته باشند. در اروپای سده‌های میانه، نه‌تنها سخن دینی بلکه تمامی دانش و فلسفه، رنگ تأویل به خود گرفت. روش تأویل به مجموعهٔ متون گسترش یافت و برخی از فلاسفه و نویسندگان خود را موظف دانستند تا شرح و تأویل‌هایی بر آثار و اندیشه‌های خود و دیگران بنویسند. در میان فیلسوفان سده‌های میانه، قدیس آوگوستینوس مستقیماً به مسئلهٔ تأویل متن پرداخته است. وی درکتاب آیین مسیحیت خود به این نکته اشاره داردکه تأویل متن از تمایز معنی نخستین یا جوهری هر واژه با معنی رمزی آن آغاز می‌شود. آوگوستینوس هر گونه بیان مجازی را قابل تأویل می‌دانست. اما نمی‌پذیرفت که هر مجازی دارای معنی رمزی است. وی راه درست رمزگشایی کتاب مقدس را استفاده از خود آن کتاب می‌دانست و معتقد بود که باید به کمک پاره‌ای از متن، راز پارهٔ دیگر را کشف کرد. روش آوگوستینوس را در تأویل متن می‌توان به‌درستی با روش «تفسیر قرآن به قرآن» مفسران مسلمان همانند دانست. اینان نیز معتقد بودند که برای فهم آیه‌ای از قرآن مجید می‌توان از آیه یا آیه‌های دیگری از کتاب آسمانی یاری گرفت. اساس این شیوه در میان مسلمانان به آیهٔ ۸۹ از سورهٔ نحل باز می‌گشت که می‌فرماید: «.. و نَزَّلْنَا عَلَیْکَ الْکِتٰبَ تِبْیٰناً لِّکُلِّ شَیْءٍ ...» [... و ما بر تواین قرآن عظیم را فرستادیم تا حقیقت هر چیز را روشن کند]؛ و مبنایی شد تا مفسران مسلمان بر این نکته تأکید ورزند که قرآن مجید بیان کنندهٔ خود نیز هست و حقیقت خود را نیز روشن خواهد ساخت. مسلماً محدود کردن تفسیر متن به خودِ متن ،کاری بس دشوار بود. اما به مفسر اطمینان می‌داد که از تفسیر به‌رای دور بماند. پس از آوگوستینوس و به‌ویژه با پیدایی مذهب پروتستان در اروپا، تأویل کتاب مقدس راه تازه‌ای یافت. در این میان، مباحث امانوئل سوئدنبورگ، فیلسوف و دانشمند سوئدی (۱۶۸۸ـ ۱۷۷۲م) در اندیشهٔ تأویل متن ، اهمیت فراوان یافت. به اعتقاد وی، سه تأویل از کتاب مقدس وجود دارد که معنی قدسی، معنی معنوی و معنی طبیعی نامیده می‌شوند. وی معنی طبیعی را همان معنی ظاهری می‌دانست. معنی معنوی در اصل همان معنی باطنی متن به شمار می‌رفت که درک آن برای انسان فانی اگرچه دشوار ولی ممکن بود. به نظر وی معنی قدسی فهم باطنِ

تأویل متن

باطن بود که درک آن برای انسان فانی ناممکن بود. هانری کوربن در کتاب *En Islam Iranien* (۱۹۷۸م) به همانندی تأویل قرآنی و تأویل عرفانی مسیحی اشاره دارد و تأویل عرفانی سوئدنبورگ از زندگی آدم و نوح را با تأویل اسماعیلیان در این‌باره همانند می‌داند. به اعتقاد وی، برداشت سوئدنبورگ از معانی باطنی نه‌تنها به برداشت متالهین اسماعیلی، بلکه با بنیان کار بیشتر مفسران قرآن مجید همانند است، زیرا اگر تقسیم معانی به معانی ظاهری و باطنی نبود، کار مفسران تنها شناخت سویهٔ ادبی و کلامی کتاب می‌شد، در حالی که به اعتقاد مفسران قرآن مجید، آیه‌های کتاب آسمانی جدا از معانی ظاهری‌شان، دارای معنایی پنهانی و باطنی‌اند و بر مبنای حدیث نبوی «ان لکّل امراً جوّانیاً و برانیاً»، هر امری را باطنی است و ظاهری. در میان اروپاییان، باور به این نکته که متون مقدس معنایی یگانه و قدسی دارند، چه در میان یهودیان، چه مسیحیان، به تأویل متن کتاب مقدس انجامید و در اندیشهٔ فلسفی پس از رنسانس نیز تکرار شد. در این میان اسپینوزا، فیلسوف هلندی (۱۶۳۲-۱۶۷۷م) در رسالهٔ خداشناختی ـ سیاسی خود به تأویل متون مقدس اشاره می‌کند و هدف تأویل متن را «یافتن معنی یگانهٔ متن» می‌داند. اسپینوزا بر این نکته تأکید دارد که ابن‌میمون عارف مراکشی (ـ۹۱۷ق/ ۱۵۱۱م) نظری متفاوت با او داشته و معتقد بوده است که هر بخش از کتاب مقدس معنی متفاوتی با بخش‌های دیگر دارد و به همین دلیل نمی‌توان به معنایی اعتماد کرد که از طریق تأویل به دست می‌آید. اسپینوزا از نتیجهٔ عملی نظر ابن‌میمون انتقاد می‌کند و بر این باور است که اگر درک معنی کتاب مقدس تنها از طریق پژوهش دقیق امکان‌پذیر باشد، مردم عادی از درک آن بی‌بهره خواهند ماند و دنباله‌روی تأویل فیلسوفان و متالهان خواهند شد و درنتیجه، این فیلسوف و مقاله است که دربارهٔ کتاب مقدس نظر می‌دهد و اقتدار دارد. به گمان اسپینوزا، مردم نباید پیرو تأویل‌کنندگان کتاب مقدس باشند، زیرا معنی متون مقدس ساده است و هرکس می‌تواند آن را دریابد. از سوی دیگر به اعتقاد اسپینوزا، برای تأویل هر متن باید صرفاً به خود آن متن رجوع کرد و از تحمیل معانی و استدلال‌های بیرون از متن دوری گزید. در روش کلاسیک تأویل متن، متون را در دو گروه متمایز از یکدیگر طبقه‌بندی می‌کردند. گروهی از این متون، مکتوباتی را شامل می‌شد که همچون متون دینی،حقیقت با معنی نهانی آن‌ها همخوان بود و گروه دوم، متشکل از متونی بودند که معنی آن‌ها لزوماً حقیقی نبود. اسپینوزا ضمن رد این نظر، بر این باور بود که متنی نمی‌توان یافت که معنایش ضرورتاً حقیقی باشد. وی از این طریق روش تأویل متن را تنها یک نوع دانست که باید برای درک معنی متون دینی و غیر دینی به یک شکل اعمال می‌شد. این حکم اسپینوزا تأثیر فراوانی بر پیروان رمانتیسم* در آلمان گذاشت. به گمان آنان و با توجه به دیدگاه اسپینوزا، در هر متن باید معنایی نهفته باشد که به کمک تأویل، سرانجام دست یافتنی است. رمانتیک‌ها مسئلهٔ تأویل متن را در معنای فلسفی، نه الهی به کار بردند؛ اما فریدریش آست و فریدریش و آگوست ولف تأویل را تنها برای متون دینی در نظر گرفتند، از جمله مخالفان سرسخت تأویل می‌توان به فریدریش نیچه (۱۸۴۴- ۱۹۰۰م) اشاره کرد. به گمان وی تأویل هرگز به حقیقت نمی‌رسد و حتی انکار حقیقت است. نیچه در کتاب خواست قدرت خود بر این نکته تأکید دارد که «تأویل نادرست از آب درمی‌آید، اما از آن‌جا که به مثابه تأویل شناخته شده است و نه چیزی دیگر، به نظر می‌رسد که اساساً معنایی در کار نیست.» در برابر نیچه، می‌توان به زیگموند فروید (۱۸۵۶- ۱۹۳۹م)اشاره کرد که اساس تعبیر خواب را در تأویل می‌دید. وی در کتاب تأویل رؤیاها، به سه گونهٔ تأویل رؤیا باور دارد: ۱ـ پیشگویی‌های مستقیم که در خود رؤیا می‌آیند. ۲ـ از پیش دیدن برخی حوادث که در رؤیاهای بعدی می‌آیند. ۳ـ رؤیاهای نامستقیم یا نمادین. فروید رؤیای نوع سوم را مهم می‌داند و معتقد است که تأویل رؤیا در حکم یافتن معنی از طریق جانشین کردن مواردی مشخص و قابل تشخیص است. به نظر وی، دو روش کاملاً متمایز در تأویل رؤیا وجود دارد. روش نخست، محتوای رؤیا را یک کل می‌پندارد و آن‌را با محتوای دیگری که قابل تشخیص است جایگزین می‌کند. فروید در کتاب تأویل رؤیاها برای آوردن نمونه‌ای دربارهٔ این روش، نخست به رؤیاهای فرعون در داستان یوسف کتاب مقدس [سفرپیدایش، باب ۴۱] اشاره می‌کند و برآن است که در رؤیای فرعون ،هفت گاو فربه نشانهٔ هفت سال پرباری و برکت و هفت گاو لاغر نشانهٔ هفت سال قحطی و خشکسالی است و تأویل آن از سوی یوسف(ع) بر مبنای همین روش نخست صورت پذیرفته است. در روش دوم، مسألهٔ رمزگشایی مطرح است. در تأویل چنین رؤیاهایی، رؤیا نظامی تلقی می‌شود که هر نشانه‌اش باید به نشانهٔ قابل تشخیصی تبدیل گردد و از طریق این نشانه‌های ثانوی تأویل شود. از جملهٔ کسانی که در مطالعهٔ تاریخچهٔ تأویل متن، بسیار پراهمیت

تأویل متن

هستند، می‌توان به فریدریش ارنست دانیل اشلایر ماخر فیلسوف آلمانی (۱۷۶۸- ۱۸۳۴م) اشاره کرد. وی از شاگردان فریدریش آست و فریدریش آوگوست ولف بود با سنت تأویل متون دینی آشنا بود ولی بر خلاف استادانش ، تأویل متن را محدود به متون دینی نمی‌دانست. بر اساس این دیدگاه اشلایر ماخر، تأویل متن، نوعی نظریهٔ فلسفی و شناخت شناسی به شمار می‌رفت و تنها به روشی برای شناخت پیچیدگی‌های متون کهن محدود نمی‌شد. وی تحت تأثیر آرای یوهان مارتین کلادینوس (۱۷۱۰- ۱۷۵۹م) قرار داشت و همچون او معتقد بود که به یاری تأویل می‌توان به معنی قطعی و نهایی اثر هنری مورد نظر مؤلف دست یافت. اشلایر ماخر دو عنصر را در عمل درک از یکدیگر متمایز می‌سازد و یکی را درک گفتار به مثابهٔ چکیدهٔ زبان و دیگری را ادراک به مثابهٔ واقعیتی در ذهن متفکر می‌داند. وی اصطلاح «تأویل دستوری» را برای درک گفتار و اصطلاح «تأویل روان‌شناختی» را برای نوع دوم یعنی ادراک همچون واقعیتی در ذهن متفکر به کار می‌برد. شاید بتوان گفت که «تأویل دستوری» از نظر اشلایر ماخر توصیف قضایا است و هدفش در اصل شناخت ساخت معنایی جملات به حساب می‌آید، در حالی که «تأویل روان‌شناختی» در حکم شناخت معنی هر قضیه در قالب سخن است. اشلایر ماخر هرگونه تلاش برای شناخت متون را از راه زندگی مؤلف، محکوم به شکست می‌دانست و اساساً به ارادهٔ مؤلف معتقد نبود. به گفتهٔ وی، مؤلف از آنچه آفریده، بی‌خبر است و بسیاری از ویژگی‌های اثر خود را نمی‌بیند و تشخیص نمی‌دهد؛در حالی که شناخت تأویل کننده از مؤلف به مراتب بیش از شناختی است که مؤلف از خود دارد. اشلایر ماخر در مباحث خود نشان داد که جایگاه اصلی تأویل متن، زبان و به‌ویژه گونهٔ نوشتاری آن است. وی نخستین گام را در تأویل متن ، شناخت واژگان و قواعد نوشتاری می‌دانست، اما بر درک قواعد معنایی تأکید داشت و معتقد بود که تأویل متن بدون در نظر گرفتن اصول معنی‌شناسی ناممکن است. او تأویل متن را یک روش نمی‌دانست، بلکه آن را به مثابهٔ نوعی هنر در نظر می‌گرفت و معتقد بود که درک آنچه مؤلف آفریده است، هنر است و نمی‌تواند روش یا فن تلقی گردد. آرای اشلایر ماخر باعث شد تا تأویل متن، جدی مورد توجه مجدد قرار گیرد. از میان شاگردان او، آوگوست بُک، واژه‌شناس و زبان‌شناس نامی (۱۷۸۵- ۱۸۶۷م) به مسئلهٔ تأویل متن اهمیت داد. بُک پژوهش تاریخی زبان را اساس کار فلسفه می‌دانست و تأویل متن را روشی ضروری برای این کار به حساب می‌آورد. آثار وی در زمینهٔ تأویل متن در مجموعه‌ای با نام دانشنامه و روش شناسی علوم زبان‌شناسی تاریخی (۱۸۸۶م) سال‌ها پس از مرگ وی انتشار یافت. به اعتقاد بُک، کار تأویل کننده به کار مترجمی همانند است که متنی را از زبانی به زبان دیگر برمی‌گرداند. مترجم ،متن را به کسانی که به زبان مبدأ آشنا نیستند، می‌شناساند و تأویل کننده نیز معنایی را که برای دیگر مخاطبان اثر آشنا نیست، مفهوم می‌سازد. به اعتقاد بُک، هنگامی که سعی در تشخیص موقعیت دستوری واژه یا واژگان داریم، درمی‌یابیم که «تأویل دستوری» به‌تنهایی کافی نیست و باید به دلالت‌های تاریخی نیز دقت کنیم؛ اما دلالت‌های تاریخی نیز مسئلهٔ طبقه‌بندی انواع را به همراه خواهد داشت و در این‌جا است که «تأویل روان‌شناختی» نیز مطرح خواهد شد. وی در نهایت میان دو گونه شناخت تمایز قایل شد و بر این نکته تأکید ورزید که شناخت یا مستقیماً متوجه موضوع می‌شود یا به مناسبات موضوعات مختلف با یکدیگر توجه خواهد داشت. بُک برآن بود که زبان شناسی تاریخی بر هر دوی این شناخت‌ها متکی است. شاید بتوان گفت که طرح مسئلهٔ زبان‌شناسی درزمانی و همزمانی از سوی فردینان دوسوسور به همین نکته‌ای بازمی‌گردد که بُک در زبان شناسی تاریخی مطرح کرده است. از میان شاگردان آوگوست بُک ، ویلهلم دیلتای (۱۸۳۳- ۱۹۱۱م) به مسئلهٔ تأویل متن توجهی خاص نشان داد. وی کار خود را ادامهٔ راه استادش و استاد استادش ، یعنی اشلایر ماخر می‌دانست. مهم‌ترین اثر دیلتای در زمینهٔ تأویل متن رساله‌ای مختصر به نام سرچشمه و تکامل هرمنوتیک است که در ۱۹۰۰م به رشتهٔ تحریر درآمد. برای درک نظریهٔ دیلتای دربارهٔ تأویل ، باید به تمایزی توجه داشت که او میان دو گونه شناخت علمی قایل بود. به اعتقاد وی، شناخت در علوم فیزیکی یا طبیعی، از شناخت در علوم انسانی یا تاریخی جدا است. دیلتای بحث دراین‌باره را از ۱۸۸۳م آغاز کرد. او بر این باور بود که موضوع علوم طبیعی، ساختهٔ انسان نیست، در حالی که موضوع علوم انسانی یا تاریخی عکس آن است و انسان در ساخت آن سهم مطلق دارد. به گفتهٔ وی ، تأویل در علوم انسانی یا تاریخی مطرح می‌شود و «بازسازی اندیشهٔ تاریخی» از طریق تأویل امکان پذیر است. تمایزی که دیلتای میان علوم فیزیکی یا طبیعی و علوم انسانی یا تاریخی قایل شد، به‌وضوح برخلاف جریان مسلط فکری دورانش بود که پس از داروین (۱۸۰۹- ۱۸۸۲م)،

قوانین انسانی را همانند قوانین طبیعی می‌دانست. وی با این اعتقاد خود، درست در برابر آرای انگلس (۱۸۲۰- ۱۸۹۵م) قرار می‌گرفت که معتقد بود قوانین فیزیکی را می‌توان در تاریخ جستجو کرد و قوانین دیالکتیک را از طریق نمونه‌هایی در علوم طبیعی ثابت کرد. دیدگاه انگلس پس از انتشار آنتی دورینگ و دیالکتیک طبیعت، شکل دهندهٔ دیدگاه رسمی و روش کار مارکسیست‌ها شد، اما نظر دیلتای نیز مردود نگشت و درنهایت باعث شد تا برخی از مارکسیست‌ها از جمله گئورگ لوکاچ، فیلسوف مجاری (۱۸۸۵- ۱۹۷۱م) و کارل کورش به برداشت‌های نادرست و روش‌های الگوبرداری از علوم طبیعی در مباحث تاریخی انتقاد کنند. اهمیت تمایز میان علوم انسانی و علوم طبیعی به‌ویژه در بحث دربارهٔ تأویل متن آشکار می‌شود، زیرا به گمان دیلتای ، رویداد تاریخی تنها از طریق روش تأویل قابل تشخیص و شناخت است. به اعتقاد دیلتای، شناخت متنی که از گذشته باقی مانده است،نمی‌تواند از فهم گذشته، همچون موقعیتی تاریخی جدا باشد. دیلتای تحت تأثیر آرای نوکانتی، به حضور فرد در تاریخ اهمیت می‌داد و ارزش ویژه‌ای برای روان‌شناسی فرد قایل بود. به گمان دیلتای ، هر نظام فرهنگی ، فلسفی، هنری یا دینی را باید بر بنیان روان‌شناسی قرار داد و شناخت علمی، عینی و دقیق شرایط پیدایی متن را کاملاً امکان‌پذیر دانست. وی تأویل متن را روش شناسی کامل ، همگانی و اساسی علوم انسانی نامید و سرانجام معنای متن را با نیت ذهنی مؤلف یکی دانست. به اعتقاد وی، با بررسی اسناد، حقایق و داده‌های تاریخ، آمار و ابزارهایی نظیر آن، می‌توان دنیای ذهن مؤلف را شناخت. طرح دیدگاه پدیدارشناسی ادموند هوسرل فیلسوف آلمانی (۱۸۵۹- ۱۹۳۸م) تأثیری ژرف بر روش تأویل متن گذاشت. این تأثیر چندان بود که پول ریکور، تأویل متن را شاخه‌ای از پدیدارشناسی نامید. هوسرل با نقد از روان‌شناسی و نیز تاریخگرایی دیلتای، موضوع اصل تأویل متن را از «شناخت» به «تقلیل پدیدارشناختی» مبدل ساخت. به اعتقاد وی ، «تقلیل پدیدار شناختی» انسان را از دنیای واقعیت‌ها به پیش‌نهاده‌های آغازین واقعیت‌ها می‌رساند و همین امر است که موضوع اصلی تأویل به شمار می‌رود.مسئلهٔ تأویل متن به‌تدریج با طرح نظریات هوسرل و پیروانش نظیر آلفرد شوتز به ورطهٔ موضوعات پیچیدهٔ فلسفی و به‌ویژه پدیدارشناسی کشانده شد. مارتین هایدگر و هانس گئورگ گادامر نیز بر پیچیدگی این مباحث فلسفی افزودند و درنهایت، در برابر دیدگاه کلاسیک تأویل و به‌ویژه دیدگاه اشلایر ماخر، نظریهٔ هرمنوتیک* جدید را معرفی کردند که در اصل از قلمرو هستی شناسی به گسترهٔ شناخت‌شناسی کشانده شد. در برابر دیدگاه تازه و شناخت شناسی تأویل متن، نظر اریک.د.هرش قرار دارد که با انتشار کتاب اعتبار تأویل (۱۹۶۷م) خود و پیروی از دیدگاه کلاسیک تأویل متن ، به‌ویژه دیدگاه اشلایر و دیلتای ، با دیدگاه گادامر به مخالفت پرداخت و در اعتبار تأویل و مجموعهٔ مقالاتش که با نام اهداف تأویل (۱۹۷۶م) منتشر شد، به مباحث قدیمی اشلایر ماخر و دیلتای بازگشت. وی هدف خود را بنیان نظریه‌ای دانست که اعتبار متن را در ارزیابی نیت مؤلف می‌داند و تأویل را بر اساس این ضابطه می‌سنجد . هرش برخلاف گادامر که صرفاً برای متن اهمیت قایل است، متن را جدا از مؤلف متن نمی‌داند و معتقد است درک متن بدون ایجاد ارتباط میان مؤلف و خواننده امکان‌پذیرنخواهد بود.

منابع: جامع‌الحکمتین ، تصحیح هانری کربن و محمد معین، ۱۱۶؛ ساختار و تأویل متن ، ۴۹۶- ۷۰۰؛ شرح فصوص‌الحکم ، تصحیح جلیل مسگرنژاد ،۲۱۸، ۳۶۵؛ لغت‌نامه ، زیر «تأویل»؛
Britannica, 5/801.

صفوی

تبارنامه (ta.bār.nā.me)/نسب‌نامه/ انساب، گونه‌ای زندگینامه* که در آن به شرح احوال همهٔ افراد یک / چند خاندان می‌پردازند. هدف از تدوین تبارنامه‌ها، دوری جستن از خطا در تعیین نسب افراد است. تبارنامه‌نویسی اصولاً ویژهٔ جوامع بدوی و مردسالار است. به همین دلیل، انساب فقط دربرگیرندهٔ زندگینامهٔ مردان یک/ چند تبار هستند و به زنان نمی‌پردازند؛ البته در انساب از زنان و دختران قوم یا خاندان نام می‌رود، اما به شرح احوال آنان نمی‌پردازند. پیشینهٔ تبارنامه‌نویسی به دورهٔ پیش از اسلام می‌رسد. علم‌الانساب یا تبارشناسی درواقع شناسنامهٔ شفاهی تازیان تا پیش از اسلام بوده است. البته گفتنی است که می‌توان ردپایی از تبارشناسان شفاهی را در ایران باستان نیز یافت. در زمان اشکانیان، گروهی از خنیاگران پارتی که گوسان نام داشتند، به صورت شفاهی آگاهی‌های ارزشمندی دربارهٔ سالشمار پارتی و القاب و عناوین دودمانی به دست می‌دادند. تبارنامه‌ها را ـ که در زبان انگلیسی geneagraphy نامیده می‌شوند ـ به دو دسته تقسیم می‌کنند: **تبارنامه‌های عمومی** که به شرح

احوال افراد خاندان‌های گوناگون می‌پردازند و تبارنامه‌های دودمانی که زندگینامهٔ افراد یک خاندان یا دودمان را درخود دارند. ابومنذر هشام بن محمد بن محمد بن سائب کلبی (ـ۲۰۴ق) نخستین کسی بود که به تبارنامه‌نویسی پرداخت. از جملهٔ تبارنامه‌های ابومنذر می‌توان به الجمهرة فی النسب ، الملوکی و نسب‌الخیل اشاره کرد. پس از ابومنذر، کسانی چون ابوالبختری وهب بن وهب، ابوالحسن علی بن محمد مدایني، احمد بن یحیی، معروف به بلاذری و ابوجعفر محمد بن حبیب در این عرصه به فعالیت پرداختند. تبارنامه‌نویسی در میان علویان بیش از شیعیان و درمیان شیعیان بیش از سنیان رواج داشت. توجه فراوان علویان به تبارنامه‌نویسی دو علت مهم داشت: یکی آن‌که افتخار خویشاوندی با پیامبراکرم(ص) و اهل بیت ایشان را نصیبشان می‌کرد و دوم آن‌که احترام و امتیاز برخاسته از این خویشاوندی را ـ مانند تعلق خمس به آنان ـ برایشان به ارمغان می‌آورد. به همین دلایل است که علویان هنگام پرداختن به تبار خویش، واژگان و مفاهیمی چون مجد، فخر، معرفت و تهذیب را به کار می‌بردند. ابوالحسن یحیی بن حسن طالبی (ـ۲۷۷ق) ـ از نوادگان حضرت زین‌العابدین(ع) ـ را نخستین تبارنامه‌نویس شیعی برمی‌شمرند. وی کتابی در انساب فرزندان ابوطالب نگاشته که متأسفانه امروزه اثری از آن نیست. پس از ابوالحسن یحیی، باید از نوهٔ او ابومحمد حسن بن حسن، معروف به ابن اخی‌طاهر یاد کرد که لباب‌الانساب / الالباب فی‌الانساب را به او نسبت می‌دهند. این کتاب نیز به دست نمانده است. از دیگر تبارنامه‌نویسان پرآوازهٔ شیعه می‌توان به این‌ها اشاره کرد: تاج‌الدین ابن معیه (ـ۷۶۶ق)، ابن عنبه (ـ۸۲۸ق) با عمدة‌الطالب فی انساب آل ابی‌طالب ، بحرالانساب در نسب بنی‌هاشم و الفصول‌الفخریه در انساب خاندان پیامبر اکرم(ص) و نیز چنگیزخانیان، سامانیان، غوریان، سلجوقیان، ملوک یونان، ملوک فرس، اشکانیان، ساسانیان،اکراد و برخی از قبایل عرب و ابونصر سهل بن عبدالله بخاری (ـ۴۶۳ق) با سیرالانساب در تبار علویان. تبارنامه‌نویسی در نخستین سده‌های هجری به ایران راه یافت و از نخستین پژوهندگان ایرانی در این عرصه ابوالفرج اصفهانی (ـ۳۶۵ق) بود. وی چندین کتاب در انساب قبایل عرب گردآورد که متأسفانه هیچ‌یک از آن‌ها در دست نیستند. اما بی‌تردید برجسته‌ترین نسب‌نامه‌نویس متقدم ایرانی ابوسعد عبدالکریم بن محمد سمعانی (ـ۵۶۲ق) است که اثر گران‌سنگ وی ـ الانساب ـ زندگینامهٔ بیش از چهار هزار تن از بزرگان علم و دین و ادب را دربرمی‌گیرد. این کتاب، بیشتر نسبت‌نامه است تا نسب‌نامه، زیرا بر پایهٔ نسبت اشخاص به شهر، قبیله، پیشه،تجارت و لقب تنظیم شده و فقط به تبار صاحبان زندگینامه‌ها بسنده نکرده است. عزالدین ابن اثیر (ـ۶۳۰ق) تلخیصی از کتاب عبدالکریم سمعانی کرد و آن را اللباب فی تهذیب‌الانساب نامید و همین کتاب پس از چندی در سدهٔ نهم هجری به همت شمس‌الدین ابوعبدالله محمد بن علی حسین شافعی زیر نام الطلاب فی معرفة‌الانساب تلخیص شد. سپس باید از محمد بن محمد رفیع شیرازی،ملقب به ملک‌الکتّاب نام برد که بحرالانساب /ریاض‌الانساب را در یک دیباچه، چهار چمن و دوازده گلشن تدوین و در ۱۳۳۵ق در بمبئی چاپ و منتشر کرد. به‌یقین، برجسته‌ترین نسب‌نامه‌نویس معاصر در جهان تشیع آیت‌الله شهاب‌الدین نجفی مرعشی است که کتابی به نام مشجرات آل رسول، که از معتبرترین نسب‌نامه‌های عربی در جهان اسلام است، تدوین کرد. این کتاب چند جلدی، تبار بنی‌حسن و بنی‌حسین در یمن، مصر، شام، حجاز، عراق، ایران و هندوستان را دربردارد؛ مؤلف فقط در بخش ایران، سلسلهٔ نسب بیش از چهارصد تن از خاندان علوی را تشریح می‌کند. همان‌گونه که اشاره رفت، تبارنامه‌های دودمانی به شرح زندگی بزرگان یک تبار/ خاندان/ دودمان می‌پردازند. چنین تبارنامه‌هایی طیف بسیار گسترده‌ای دارند و از خاندان‌های حکومتی (خلفا و شهریاران) تا خاندان‌های دیوانی، دینی و هنرمند را شامل می‌شوند. به احتمال فراوان، پیشینهٔ تبارنامه‌های دودمانی به روزگار سیره‌نویسی می‌رسد، زیرا کهن‌ترین تبارنامه‌های بازمانده، تقریباً با قدیم‌ترین سیره*های دردست ، همزمان هستند؛ مثلاً تبارنامهٔ اخبار آل ملهب ابوالهیثم خالد بن خداش (ـ۲۲۳ق) با سیرهٔ الخلفاءالکبیر ابوالحسن علی بن محمد مدایني (ـ۲۲۵ق) همروزگار است. برخی از تبارنامه‌های متقدم عربی از این قرارند: اخبارالبرامکهٔ ابوعبدالله محمد بن عمران مرزبانی (ـ۳۸۴ق)، التاجی فی دولة‌الدیلم/ اخبارالدولة‌البویهیهٔ ابواسحاق بن هلال‌الصابی (ـ۳۸۴ق)، تاریخ‌الخلفا/ الامامة‌والسیاسة ابومحمد عبدالله بن مسلم، معروف به ابن قتیبهٔ دینوری، نویسنده و تاریخ‌نگار ایرانی (ـ۲۷۶ق)، المجدی فی‌الانساب‌الطالبین علی بن محمدالعلوی‌العمری در سدهٔ پنجم هجری، الفخری فی‌انساب‌الطالبین اسماعیل المروزی الازوارقانی در سدهٔ هفتم هجری و لباب‌الانساب و الالقاب والاعقاب علی بن زید بیهقی (ـ۵۶۵ق). گفتنی است که بیشتر

کتاب‌های تألیفی در زمینهٔ تاریخ خلفا، تبارنامهٔ دودمانی هستند، زیرا خلفای اسلام جملگی نسب مشترکی داشته‌اند. شیعیان نیز نسب‌نامه‌هایی از اهل بیت گرد آوردند که متأسفانه بسیاری از آن‌ها امروزه در دست نیستند، مانند اخبارالائمهٔ ابوعبدالله جعفر بن محمد بن مالک کوفی. اما از میان آن‌هایی که از دستبرد روزگار در امان مانده‌اند، می‌توان به الارشاد فی معرفة حجج‌الله علی‌العباد شیخ مفید (ـ۴۱۳ق) در شرح احوال امامان شیعه و برخی از یاران ایشان، تذکرة‌الخواص شمس‌الدین ابوالمظفر یوسف بن قزاوغلی، معروف به سبط بن الجوزی (ـ۶۵۴ق) و تاریخ‌الخلفای جلال‌الدین سیوطی در شرح احوال خلفای اسلام از ابوبکر تا متوکل علی‌الله (آخرین خلیفهٔ اسمی عباسی در مصر) اشاره کرد. در ایران نیز زندگینامه‌های دودمانی فراوان پدید آمده‌اند که برخی از پرآوازه‌ترین آن‌ها عبارتند از تاریخ آل سبکتگین /تاریخ مسعودی ابوالفضل محمد بن حسین بیهقی (ـ۴۷۰ق) در تاریخ دودمان غزنوی، سلجوقنامهٔ ظهیرالدین نیشابوری در تاریخ سلجوقیان از آغاز تا بر تخت شدن طغرل فرزند ارسلان (ـ۵۹۰ ق)، راحة‌الصدور و آیة‌السرور نجم‌الدین ابوبکر محمد بن علی بن سلیمان راوندی در تاریخ سلجوقیان، تاریخ جهانگشای علاءالدین عطا ملک جوینی (ـ۶۸۱ق) در تاریخ چنگیزخان و اسلاف و نوادگان او، تاریخ وصاف شهاب‌الدین عبدالله بن عزالدین فضل‌الله شیرازی، معروف به وصاف (ـ پس از ۷۲۸ق) در تاریخ چنگیزخانیان، تاریخ نامهٔ هرات سیف بن محمد بن یعقوب، متخلص به سیفی ومعروف به سیفی هروی (ـ پس از ۷۲۱ق) در تاریخ ملوک کرت، سمط العلی للحضرة العلیای ناصرالدین منشی کرمانی (ـ پس از ۷۲۰ق) در تاریخ قراختاییان کرمان، مواهب الهی معین‌الدین بن جلال‌الدین محمد معلم یزدی (ـ پس از ۷۶۷ق) در تاریخ آل مظفر، تاریخ آل مظفر محمود کتبی در شرح رویدادهای روزگار فرمانروایی ۷۷ سالهٔ دودمان مظفری در فارس و کرمان، مطلع سعدین و مجمع بحرین کمال‌الدین عبدالرزاق سمرقندی (ـ۸۸۷ق) در تاریخ چنگیزخانیان از ابوسعید ایلخانی (ـ۷۳۶ق) تا ابوسعید تیموری (ـ۸۳۷ق)، عالم‌آرای امینی فضل‌الله بن روزبهان خنجی، معروف به خواجه ملا (ـ پس از ۹۲۱ق) در شرح احوال شاهان آق‌قویونلو، دیاربکریهٔ ابوبکر تهرانی در شرح زندگی ترکمانان آق‌قویونلو، سراج‌الانساب سید احمد بن محمد بن عبدالرحمان کیایی گیلانی (ـ پس از ۹۷۶ق) در انساب علویان، صفوة‌الصفا/ اسس‌المواهب‌السنیه فی مناقب‌الصفویة درویش توکلی بن اسماعیل بن حاجی محمد، معروف به ابن‌بزاز (ـ۷۹۴ق) که گرچه در مناقب شیخ صفی‌الدین اردبیلی (ـ۷۳۵ق) است، آگاهی‌های ارزشمندی در تبارشناسی صفویان دارد، سلسلة‌النسب صفویهٔ شیخ حسین بن شیخ ابدال زاهدی دربارهٔ فرزندان و نوادگان شیخ صفی‌الدین اردبیلی، روضة‌الصفویهٔ میرزا بیگ، پسر حسن حسینی جنابذی در تاریخ دودمان صفوی، خلاصة‌التواریخ قاضی احمد بن شرف‌الدین حسین حسینی قمی (ـ پس از۱۰۱۵ق) در تاریخ صفویان از روزگار شیخ صفی‌الدین اردبیلی تا ششمین سال پادشاهی شاه عباس یکم (۱۰۰۱ق)، عالم‌آرای عباسی اسکندر بیگ (ـ۱۰۴۳ق) در تاریخ دودمان صفوی از فیروزشاه زرین‌کلاه تا پایان پادشاهی شاه عباس یکم (ـ ۱۰۳۸ق)، تاریخ خاندان مرعشی مازندران میرتیمور مرعشی در شرح احوال سادات قوامی مازندران از روزگار عبدالکریم بن عبدالله قوامی (ـ ۹۳۶ق) تا ۱۰۷۵ق، تاریخ خانی علی بن شمس‌الدین بن حاجی حسین لاهجی در تاریخ خاندان کیایی، تاریخ گیتی‌گشای میرزا محمد صادق موسوی اصفهانی، متخلص به نامی (ـ۱۲۰۴ق) در تاریخ دودمان زند از آغاز تا ۱۲۰۰ق، حقایق‌الاخبار ناصری محمد جعفر خورموجی، ملقب به حقایق‌نگار (ـ۱۳۰۱ق) در تاریخ دودمان قاجار از ۱۱۳۳ تا ۱۲۸۴ق، منتخب‌التواریخ میرزا ابراهیم شیبانی، ملقب به صدیق‌الممالک (ـ۱۳۲۷ق) در سرگذشت خاندان قاجار از آغاز تا ۱۳۲۲ق، شجرهٔ مبارکه یا برگی از تاریخ خوزستان آیت‌الله حاج سید محمد جزایری در بیان انساب و احوال سادات نوریه (خاندان جزایری) و بزرگان خوزستان، تاریخ پانصدسالهٔ خوزستان، سید احمد کسروی (ـ۱۳۲۴ش) در تاریخ خاندان مشعشیان خوزستان از آغاز (میانهٔ سدهٔ نهم هجری) تا براندازی حکومت نیمه مستقل شیخ خزعل (ـ۱۳۱۵ق)، تاریخ خاندان طاهری سعید نفیسی (ـ۱۳۴۴ش) که کتابی ناتمام در تاریخ خاندان سپاهی پیشهٔ طاهریان است، خاندان نوبختی عباس اقبال آشتیانی (ـ۱۳۳۴ش) در سرگذشت خاندان شیعی نوبختی، تاریخ برامکهٔ عبدالعظیم گرکانی (ـ۱۳۴۴ش) در شرح احوال خاندان وزارت پیشهٔ برمکیان از روزگار ابوالعباس سفاح (ـ۱۳۴ق) تا ۱۸۷ق که هارون‌الرشید دودمان ایشان را برانداخت، تاریخ آل مظفر حسینقلی ستوده در شرح دودمان مظفری فارس از آغاز تا پایان پادشاهی شاه منصور مظفری و برافتادن دولت ایشان به دست امیر تیمور گورکانی (۷۹۵ق)، آل بویه و اوضاع زمان ایشان

علی اصغر فقیهی در تاریخ شاخه‌های گوناگون خاندان بویهی از مردم ناحیهٔ کوهستانی دیلم، تاریخ سیاسی و نظامی دودمان غوری مهدی روشن‌ضمیر در سرگذشت دودمان شنسبانی که از روزگار فرمانروایی محمود غزنوی (۴۲۱ق) تا تقریباً ۶۱۲ق بر ناحیهٔ کوهستانی غور در مشرق افغانستان حکومت راندند، تاریخ آل جلایر شیرین‌بیانی در شرح دودمان مغولی‌تبار جلایری (۷۳۶ـ۸۳۶ق) و مقالات پرشماری که در این زمینه به دست پژوهشگرانی پرتوان همچون عباس اقبال آشتیانی، سید احمدکسروی، ابراهیم صفایی، و جهانگیر قائم‌مقامی در مجلات و نشریاتی نظیر یادگار، آریانا، آینده و ارمغان چاپ و منتشر شد. گفتنی است که پژوهش در قلمرو نسب‌نامه‌نویسی و تبارشناسی ایرانی از دید پژوهندگان اروپایی و امریکایی نیز پنهان نمانده است. برمکیان نوشتهٔ لوسین بووا، ایران‌شناس فرانسوی (ـ۱۹۴۲م) در شرح احوال برمکیان از آغاز تا سقوط آن‌ها در ۱۸۷ق و تاریخ دولت خوارزمشاهیان نوشتهٔ ابراهیم قفس اوغلی، پژوهشگر ترک در سرگذشت خوارزمشاهیان از انوشتگین غرچه‌ای تا کشته شدن جلال‌الدین خوارزمشاه در ۶۲۸ق گواهی بر این گفته هستند.

منابع: تاریخ ایران، کیمبریج، ۱۲۵/۳؛ دایرةالمعارف تشیع، زیر«انساب» و «الانساب»؛ فرهنگ اصطلاحات علوم و تمدن اسلامی، فارسی ـ انگلیسی، ۳۹۵؛ فرهنگ زندگی‌نامه‌ها، ۱۶ـ۲۳؛ فرهنگ فارسی، زیر«نسب‌نامه»؛ لغت‌نامه، زیر«انساب»؛ مرجع‌شناسی و روش تحقیق درادبیات فارسی، ۸۷.

قاسم‌نژاد

تبدیل (tab.dil)، در لغت به معنی عوض کردن چیزی به‌جای چیز دیگر و در اصطلاح عروض* آن است که در کوتاهی و بلندی هجاها تغییری پدید آید. تبدیل شامل تمام زحاف*هایی است که در آن‌ها هجاهای کوتاه و بلند به یکدیگر تبدیل می‌شوند. تبدیل بر سه نوع است: ۱ـ **تبدیل یک هجای بلند به یک هجای کوتاه**، شامل تبدیل مفاعیلن به مفاعلن و تبدیل فعولن به فعول در زحاف قبض*، تبدیل مفاعیلن به مفاعیلُ در زحاف کف*، تبدیل مستفعلن به مفاعلن و تبدیل مفعولاتُ به مفاعیلُ و تبدیل فاعلاتن به فعلاتن در زحاف خبن*، تبدیل مستفعلن به مفتعلن در زحاف طی*. ۲ـ **تبدیل دو هجای کوتاه به یک هجای بلند**، شامل تبدیل مفاعلتن به مفاعیلن در زحاف عصب* و تبدیل متفاعلن به مستفعلن در زحاف اضمار*. ۳ـ **تبدیل دو هجای بلند به دو هجای کوتاه**، شامل تبدیل فاعلاتن به فعلاتُ در زحاف شکل* و تبدیل مستفعلن به فعلتن در زحاف خبل*. تبدیل را **ابدال** هم نامیده‌اند.

منابع: بررسی وزن شعر عامیانه، ۹۶ـ۱۰۳؛ عروض، تجلیل، ۵۷ـ۵۹؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۹ـ۲۶۰.

عباسپور

تبدیل (در بدیع) ← عکس

تبلیغ (در بدیع) ← مبالغه

تبیین ← تفسیر

تتابع اضافات (ta.tā.boɛ-e.e.zā.fāt)، تتابع در لغت به معنی پیاپی شدن و در اصطلاح معانی* آن است که تعدادی اضافه ـ اعم از ترکیب اضافی یا ترکیب وصفی ـ در کلام آورده شود، مانند «بس نکته غیر حسن بباید که تا کسی ـ مقبول طبع مردم صاحب‌نظر شود»(حافظ) که در مصراع دوم، دو ترکیب اضافیِ «مقبول طبع» و «طبع مردم» و یک ترکیب وصفیِ «مردم صاحب‌نظر» به‌کار رفته است. به بیان دیگر، تتابع اضافات آوردن کسره‌های متوالی در سخن است و همین توالی کسره‌ها است که گاهی نازیبا می‌نماید و به همین دلیل آن را یکی از عیوب فصاحت* دانسته‌اند.

منابع: آیین سخن، ۱۲؛ اصول علم بلاغت، ۲۵ـ۲۷؛ زیب سخن، ۴۸/۱ـ۴۹؛ زیورهای سخن، ۲۹ـ۳۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۳۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۹۷/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۱؛ معانی و بیان، تجلیل، ۹ـ۱۰.

عباسپور

تتبع ← تقلید

تتمیم (tat.mim)، در لغت به معنی تمام‌کردن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده، لفظ یا جمله‌ای اضافی برای تفسیر بیان خود بیاورد؛ درحالی که بدان جمله نیازی نباشد و خواننده یا شنونده بدون آن تفسیر نیز معنای کلام را بفهمد: «در رفتن جان از بدن، گویند هر نوعی سخن ـ من خود به چشم خویشتن دیدم که جانم می‌رود» (سعدی) که «من خود به چشم خویشتن»، توضیحی

اضافی برای لفظ «دیدن» است. فرق تتمیم با احتراس* آن است که در احتراس، امکان درک معنایی غیر از معنای مورد نظر گوینده وجود دارد؛ درحالی که در تتمیم خواننده یا شنونده دقیقاً همان معنایی را که گوینده در نظر دارد درک می‌کند. فرق تتمیم با ایضاح* آن است که در ایضاح مطلبی پوشیده گفته می‌شود، اما در تتمیم چنین نیست و لفظ صریحاً ادا می‌گردد. فرق تتمیم با ایغال* آن است که در ایغال گوینده به علت رعایت قافیه*، ناچار به آوردن عبارتی اضافی می‌شود؛ درحالی که در تتمیم فقط برای زیباتر کردن کلام چنین توضیحی می‌آورد. تتمیم از انواع اطناب* شمرده می‌شود.

منابع: اصول علم بلاغت، ۴۵۶؛ زیب سخن، ۱۳۵-۱۳۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۹۸/۱؛ لغت‌نامه، زیر «تتمیم»؛ معالم‌البلاغه، ۲۱۷؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۱۷.

عباسپور

تجاهل عارف (ta.jā.hol-e.ā.ref)، در لغت به معنی نادان‌نمایی دانا و در اصطلاح بدیع، پرسشی است که گوینده می‌کند، درحالی که خود از پاسخ آن آگاه است و تنها بدین سبب این پرسش را بیان می‌کند که خواننده یا شنونده را دچار شگفتی یا سرزنش یا... کند یا قصد تشبیه یا تأکید بر چیزی داشته باشد: «روزگار آشفته‌تر، یا زلف تو، یا کار من؟ ـ ذره کمتر، یا دهانت، یا دل غمخوار من؟/ شب سیه‌تر، یا شَبَه، یا حال من، یا خال تو؟ ـ قامت تو راست‌تر، یا سرو، یا گفتار من؟»(اشهری نیشابوری) □ «آینه در پیش آفتاب نهاده‌ست ـ بر در آن خیمه، یا شعاع جبین است؟»(سعدی) بدین سبب این صنعت را تجاهل عارف می‌نامند که گوینده خود از پاسخ پرسشی که می‌کند، آگاه است. تجاهل عارف را در گذشته، **تجاهل‌العارف** می‌گفته‌اند.

منابع: اصول علم بلاغت، ۳۵۰؛ بدایع‌الافکار، ۱۳۱، ۲۸۳؛ ترجمان‌البلاغه، ۷۸-۷۹؛ حدایق‌السحر، ۵۸-۵۹؛ درهٔ نجفی، ۱۷۸؛ زیب سخن، ۱۳۹/۲-۱۴۷؛ زیورهای سخن، ۳۲۹-۳۳۱؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۶۲، ۳۳۶؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۲۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۶۰-۶۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۳۶-۳۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۹۹/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۸۵-۲۸۹؛ مدارج‌البلاغه، ۹۰؛ معالم‌البلاغه، ۳۹۲؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۲۱؛ مقدمه‌یی بر طنز و شوخ‌طبعی، ۱۰۸؛ نقدالشعر، ۱۳۸؛ نگاهی تازه به بدیع، ۸۰-۸۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری،

۵۱

عباسپور

تجدید مطلع (taj.did-e.mat.laɛ)، در اصطلاح بدیع آن است که شاعر در لابه‌لای قصیده*، مطلع* دیگری با همان حرف روی* و وزن* و قافیه* بیاورد و درواقع مطلع دیگری برای همان قصیده ذکر کند. این کار به دلیل ناتمام ماندن مقصود، یا لزوم تغییر مطلع مورد نظر یا شاید به‌سبب تنگی قافیه یا به علت‌های دیگر صورت می‌گیرد و ای بسا که این کار در یک قصیده چند بار انجام شود، چنان‌که در برخی از قصاید خاقانی حتی تا شش بار تجدید مطلع شده است. این قصیدهٔ خاقانی از مشهورترین تجدید مطلع‌های شعر فارسی است که هر بند آن با این مطلع‌ها آغاز می‌شود: «عشق بیفشرد پا بر نمط کبریا ـ برد به دست نخست هستی ما را ز ما/ .../ای صفت زلف تو غارت ایمان ما ـ عشق جهانسوز تو بر دل ما پادشا/ .../ نافهٔ آهو شده‌ست ناف زمین از صبا ـ عقد دوپیکر شده‌ست پیکر باغ از هوا/ ... /داد مرا روزگار مالش دست جفا ـ با که توانم نمود نالش از این بی‌وفا/...»

منابع: روش گفتار، ۳۱۱؛ زیب سخن، ۱۴۸/۲-۱۵۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۴۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۰۰/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۱۲-۱۱۵؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۰۹.

صدرنیا

تجربه (taj.re.be)، در لغت به معنی آزمودن و در اصطلاح ادبی به حالات، عواطف، روحیات نویسنده و گوشه‌هایی از زندگی انسان که با گوشه‌هایی از هستی، طبیعت و زمان پیوندی ذهنی و معنوی یافته باشد، گفته می‌شود. تجربهٔ هنری، رویدادی روحی است که بی‌آن‌که پای ارادهٔ هنرمند در میان باشد بر ضمیر ناخودآگاه او اثر می‌گذارد و هر گاه اثر هنرمند تقلیدی نباشد، می‌توان خصایص روحی و تجربیات زندگی خصوصی او را از میان ایماژهای آثار او کشف کرد. عنصر تجربه در نویسندگی و سرایش، بخصوص آن‌گاه ارزشمند است که در کنار یا در برابر تجربیات دیگر قرار گیرد و عامل حادثه را بیافریند. عامل تجربه در انواع رمان* رآلیستی ـ رمان معطوف به جامعه و رمان معطوف به شخص ـ بسیار مؤثر است، زیرا در اولی، داستان براساس تجربهٔ اجتماعی نویسنده و در دومی براساس تجربهٔ خصوصی و درونی او نوشته می‌شود. پس از پیدا شدن مکتب

ساختگرایی*، به عامل تجربه، چون دیگر عناصر داستان‌نویسی توجهی خاص شد. در آن میان تعدادی مخالفِ تأثیر تجربهٔ شخصی هنرمند در اثر هنری بودند، مانند اوسیپ بریک که می‌گوید: «اگر پوشکین هم به دنیا نمی‌آمد، باز یوگنی اونگین نوشته می‌شد.» و نیز اشکلوفسکی که «هنر را رها از تجربیات زندگی» می‌داند؛ اما به هر حال ناقدان معاصر، هنر را غالباً تجربهٔ انسان می‌نامند. هر عصر یا دوره بنا به رویدادهای اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی خود، ویژگی‌هایی دارد که به صورت یک تجربهٔ عمومی در آثار هنرمندانِ آن عصر منعکس می‌شود و چون بنا به اعتقاد اکثر منتقدان ادبی، هنرمند در آثارش متأثر از تجربیات فردی و اجتماعی است، رمان را می‌توان بازتاب رویدادهای جامعه، روشنگر ماهیت آن و نمایانگر روحیات روانی انسانی دانست. بر این اساس، ویژگی‌های شاعران و نویسندگان سده‌های پیشین را می‌توان این‌گونه از یکدیگر متمایز کرد: در سده‌های پانزده، شانزده و هفده میلادی نویسندگان مکتب کلاسیک، چون چاسر (۱۳۴۰-۱۴۰۰م)، اسپنسر (۱۵۵۲-۱۵۹۹م) و شکسپیر (۱۵۶۴-۱۶۱۶م) عنصر تجربه را در داستان* به‌کار می‌گرفتند. آنان همانند نویسندگان یونان و روم باستان، از طرح‌های سنتی استفاده می‌کردند و چون طبیعت را ذاتاً عاری از نقص و دگرگونی می‌دانستند، گذشتهٔ آن را که در اساطیر، افسانه*ها، کتاب‌های مقدس و تاریخی آمده است نیز، یکی از منابع موثق و عمدهٔ تجربیات بشری می‌دانستند. در نتیجه، ویژگی‌های رمان عصر آنان به‌کارگیری اساطیر، افسانه‌ها و رویدادهای تاریخی است. پس از دورهٔ رنسانس، تلاش برای جایگزین کردن تجربهٔ فردی به‌جای سنت تجربهٔ جمعی ـ به عنوان معیار نهایی واقعیت ـ منجر به ایجاد بخش مهمی از پس‌زمینهٔ فرهنگی رمان شد. در آن زمان، دوفو (۱۶۶۰-۱۷۳۱م) رمان‌نویس انگلیسی، نخستین کسی بود که با خلق شخصیت*ها و عکس‌العمل آن‌ها، به همان صورتی که به نظرش طبیعی و عادی می‌آمدند مبتکر گرایشی نو و مهم در ادبیات داستانی* شد. تجربهٔ خصیصه‌نمای سدهٔ هجدهم میلادی، اعلام فردیت و حفظ آن بود و در سدهٔ نوزدهم یا عصر ویکتوریا، آثار نویسندگان معمولاً با مجموعه‌ای از توافق‌ها و تعهدات نو در زندگی و روابط رسمی میان افراد، همراه شد.اما در سدهٔ بیستم، تجربه در حکم اعلام فردیت و حفظ و تثبیت آن است؛ تا جایی که در رمان پایان سدهٔ بیستم، انسانی که خود را از هر نوع سلطه رهانیده است، خود را با خویشتن تنها می‌یابد و به کاوش در درون می‌پردازد، هم‌چنان‌که در رمان نو که غالباً رمان معطوف به شخص است، طرد و انکار شخصیت‌ها، مهم‌ترین خصیصه‌نما است و درواقع اثر نویسنده ناشی از اضمحلالی است که او خود در جامعه تجربه کرده است.

منابع: ساختار و تأویل متن، ۴۶-۴۷؛ صورخیال در شعر فارسی،۳؛ طلا در مس، ۱۰۵، ۱۲۶-۱۳۰؛ قصه‌نویسی، ۱۴۹-۱۵۹؛ نظریهٔ رمان، ۸۹-۱۳۰.

آذر

تجرید (taj.rid)، در لغت به معنی برهنه کردن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده خود را شخص دیگری فرض کند و او را مورد خطاب قرار دهد. به بیان دیگر گوینده کسی را به‌جای خود در نظر آورد و با او سخن بگوید. گاه ممکن است شاعر خود را مخاطب قرار دهد و دربارهٔ چیزی سخن بگوید: «جانفشانی‌هاست بیدل! در تماشای رُخَش ـ چون سحر کن نقد عمر خویش صرف آفتاب.»(بیدل دهلوی) گاه ممکن است شاعر خود را خطاب کند و باز از خود بگوید: «بیدل! نفسم کارگهِ حشر معانی‌ست ـ چون غلغلهٔ صور قیامت کلماتم.» تجرید، سخن با خود گفتن به سیاقِ سخن با دیگران گفتن است، یعنی خواننده یا شنونده گمان برند که مخاطب گوینده شخص دیگری است؛ در حالی که او با خود سخن می‌گوید. تجرید، اغلب در بیت آخر یا در ابیات آخر شعر که جای تخلص* شاعر است، به کار می‌رود. تجرید را **خطاب نفس** و **خطاب به نفس** هم نامیده‌اند.

منابع: زیورهای سخن، ۳۳۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۰۱/۱، ۵۰۳؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۹۸-۲۹۹.

عباسپور

تجمیع (taj.miɛ)، در لغت به معنی جمع کردن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر مصراع* اول را به گونه‌ای بگوید که شنونده یا خواننده انتظار داشته باشد که مصراع دوم نیز به همان قافیه* باشد اما مصراع دوم قافیهٔ دیگری بیابد: «به سحرگاهان ناگاه به من باد نسیم» که خواننده یا شنونده آماده است تا مصراع دوم با یکی از کلمات هم‌قافیهٔ نسیم ـ مانند نعیم یا مقیم یا حریم ـ پایان یابد اما مصراع دوم چنین بیاید: «بوی دلدار من آورد هم از سوی شمال.» تجمیع را **توهیم** هم نامیده‌اند و کلامی که در آن تجمیع صورت گرفته، **مجمَّع** گفته‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۷۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۰۳/۱؛ المعجم،

۴۲۵ ـ ۴۲۶.

عباسپور

تجنیس (taj.nis)، در لغت به معنی همانند بودن و در اصطلاح قافیه*، آن است که شاعر از انواع جناس* در محل قافیه استفاده کند: «آتش است این بانگ نای و نیست باد ـ هر که این آتش ندارد، نیست باد!»(مولوی) که نیست باد اولی به معنی «باد نیست» و دومی جمله‌ای دعایی به معنی «نابود باد» است. درواقع، تجنیس در قافیه همان جناس* تام یا جناس مرکب ست که در محل قافیه قرار گرفته‌اند. تجنیس در بدیع معنای دیگری دارد. (← جناس)

منابع: آشنایی با عروض و قافیه، ۱۱۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۰۳/۱-۳۱۰.

صفوی

تجنیس (در بدیع) ← جناس

تحت‌النقاط (tah.ton.ne/no.qāt)، در اصطلاح بدیع آن است که شاعر یا نویسنده در شعر یا نوشتهٔ خویش کلماتی به کار برد که نقطه‌های حروفشان در پایین آن‌ها باشد: «به دیر و کعبه سیرم بود بسیار ـ پری‌رویی چو او کم بود بسیار.» یا در نثر:«پری‌رویی ندیدم که جمال او همچو یاس بود.» در این صنعت، کلماتی که حروف ت، ث، خ، ذ، ز، ژ، ش، ض، ظ، غ، ف، ق و ن در آن‌ها وجود داشته باشد، به کار نمی‌رفته‌اند. تحت‌النقاط را گاه نوعی ز حذف (در بدیع)*، اعنات* و التزام* دانسته‌اند. تحت‌النقاط در برابر فوق‌النقاط* قرار دارد.

منابع: درهٔ نجفی، ۱۵۴؛ روش گفتار، ۳۱۱؛ زیب سخن، ۱۵۳/۲-۱۵۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۱۰/۱؛ مناظرالقواعد، ۹۶.

عباسپور

تحریر (tah.rir)، تهذیب و تنظیم متن یا وارد کردن اصلاحات و افزودن و کاستن در آن. تحریر در لغت به معانی گوناگون «آزاد کردن» ، «نوشتن و کتابت کردن»، «خط یا خطهای بسیار نازکی که در کنار خطوط طلایی درشت و کنار ترنج‌ها و طرح‌های تذهیب کشند»، «مهذب و پاکیزه کردن سخن» ، «نوعی از نغمه که به پیچیدگی آواز باشد و آن را به هندی کنگری گویند» و جز آن آمده است. اما تحریری که در این‌جا در نظر است چنان‌که در بالا آمده تهذیب و تنظیم متن یا وارد کردن اصلاحات و افزودن و کاستن در آن یا هر دوی آن‌ها است. درواقع برخی از مؤلفان گاهی پس از مدتی که از تألیف اثرشان گذشته، با توجه به اطلاعات تازه دست یافته، تغییراتی در متن آن اثر می‌دهند و مطالبی را حذف می‌کنند یا می‌افزایند و حتی گاهی ترتیب ابواب و فصول را تغییر می‌دهند و از این‌رو است که می‌بینیم امروزه از برخی کتاب‌های یک مؤلف دو و حتی چند تحریر در دست است. برخی نویسندگان گاهی از یک اثرشان دو تحریر به دست می‌دهند: تحریر مختصر یا کوتاه و تحریر مفصل یا دراز که در آن مطالب تحریر کوتاه با شرح و بسط بیشتری آمده است. اما تحریری که بیشتر کاربرد دارد تحریری است که نویسنده‌ای از اثر نویسندهٔ دیگر به قصد تکمیل آن یا ساده‌کردن متن آن برای خواننده به دست می‌دهد. می‌دانیم که نخستین گام در استفاده از هر اثر، به‌ویژه در متون علوم انسانی، آسان خواندن آن است، ولی پیچیدگی غیر لازم برخی متون مانعی بزرگ در این راه به شمار می‌آید. این پیچیدگی به دو علت پیش می‌آید: ۱ـ در نتیجهٔ گذشت زمان و مهجور شدن اصطلاحات و ترکیبات و جمله‌بندی‌ها که در این مورد تحریر تازه بیشتر ساده‌کردن متن از راه بازنویسی است. ۲ـ تلاش آگاهانهٔ مؤلف برای نشان دادن توانایی خود در انشا با «عبارت پردازی‌های ملال‌آور و ذکر مترادفات لاطائل و آوردن حشو*های قبیح و جناس*های بارد و سجع*های متکلف و افراط در طرح اخبار و اشعار عربی.» در حالی که در علوم دقیقه و علوم انسانی، به‌جز ادبیات ، هدف از تألیف هر اثر باید رساندن مطالب مربوط به موضوع اثر، از ساده‌ترین و دقیق‌ترین راه، به خواننده باشد، برخی مؤلفان چنان در هنرنمایی‌های بی‌فایده و درواقع زیانمند انشایی غرق می‌شوند که گاهی درک مطالبشان را بسیار دشوار و حتی ناممکن می‌سازند. یکی از معروف‌ترین کسان در این گونه نگارش، وصاف الحضره (۶۶۳ـ ۶۹۸ق) مؤلف تجزیة‌الامصار و تزجیة‌الاعصار معروف به تاریخ وصاف ،می‌گوید «معلوم رای بلاغت آرای ارباب حقایق باشد که محرر و منشی را غرض از تسوید این بیاض مجرّد تقیید اخبار و آثار و تنسیق روایات و حکایات نیست... اما نظر بر آن است که این کتاب مجموعهٔ صنایع علوم و فهرست بدایع فضایل و دستور اسالیب و قانون قوالب بلاغت باشد و اخبار و احوال که موضوع علم تاریخ است در مضامین آن بالعرض معلوم گردد.» به هر صورت تحریر متون برای آسان خوانی و آسان کردن درک مطالب آن از دیرباز

تحریر

در میان ایرانیان رایج بوده و یکی از نمونه‌های برجستهٔ این کار تحریرهای خواجه نصیرالدین طوسی (۵۹۷- ۶۷۲ق) از ترجمه‌های کتاب‌های معتبر یونانیان در ریاضیات و نجوم به عربی بوده است. این آثار را در سده‌های دوم و سوم هجری کسانی مانند ثابت بن قره ، قسطابن لوقا و اسحاق بن حنین به عربی برگردانیده بودند. خواجه نصیر این ترجمه‌ها را که «مواردی از آن‌ها با صعوبت در فهم همراه بود و حاجت به شرح و ایضاح و تحریر روشن و قابل تعلیم و تعلم داشت... با دقت وافر مطالعه و آن‌ها را تنصیح و تنقیح کرد و بار دیگر تألیفی منظم و خالی از نقص از هریک پدید آورد... اهمیت این تحریرات در آن است که یک دسته از کتب ریاضی یونانی که برای طالبان این علم در مراحل مختلف تحصیل لازم بود با بیانی روشن و ترتیب و نظمی خاص در دسترس آنان قرار گرفت. در این تحریرات خلاف آنچه در ترجمه‌ها دیده می‌شد ابهامی در بیان و نقصی در کلام یا پراکندگی و بی‌نظمی در مطالب دیده نمی‌شود... وی هنگام نوشتن این تحریرات در حقیقت استادی ماهر و مؤلفی قادر است که مقاصد و مفاهیم دریافته را به‌آسانی و بی‌صعوبت و اشکال به زیور عبارات درست می‌آراید.» در زبان فارسی، از هنگامی که به کتابت درآمد و آثاری بدین زبان نوشته شد تا به امروز، همیشه مسئلهٔ تحریر کتاب‌ها، معمولاً به قصد پیراستن حشویات و ساده کردن متن (از راه فصل‌بندی و یکدست کردن رسم‌الخط و نقطه‌گذاری و حذف مکررات و عبارات عربی و پیراستن شاخ و برگ‌های اضافی و تدوین دوبارهٔ متن یا بازنویسی آن) صورت گرفته ولی گاهی نیز برای آراستن آن مطرح بوده است. یکی از نمونه‌های برجسته در این مورد، ترجمهٔ کلیله و دمنه از نصرالله منشی در حدود ۵۳۸ق است که مترجم در ضمن برگرداندن متن عربی به فارسی شواهد شعری و آیات و احادیثی را نیز برای زیبایی کلام و هنرنمایی آورده که ،گذشته از آنکه در زبان فارسی تازگی داشته، کار او را از مرحلهٔ ترجمه* فراتر برده و به صورت تحریری از کلیله و دمنه در آورده است. به‌هر صورت همین ترجمهٔ فارسی کلیله و دمنه راکه چون به بهرامشاه غزنوی (۵۱۲- ۵۴۷ق) پیشکش شده به کلیله و دمنه بهرامشاهی آوازه دارد، مولانا حسین واعظ کاشفی (-۹۱۰ق) به شیوهٔ خویش انشا و تحریر و تهذیب کرد و مقدمه‌های موجود در ترجمه‌های عربی و فارسی و ابیات عربی را بینداخت و مقدمه‌ای به قلم خویش به کتاب افزود و نیز با بهره‌گیری از منابع دیگر شمار حکایات موجود در آن را از ۴۶ به ۱۰۶ رسانید و این تحریر تازه راکه به نثری بسیار متکلف نوشته شده انوار سهیلی نامید. انوار سهیلی ر ابوالفضل علامی در ۹۹۶ق به فرمان اکبر شاه گورکانی (۹۶۳- ۱۰۱۴ق) تهذیب و به نثری بسیار ساده تحریر کرد و این تحریر را عیار دانش نامید. پیراستن از مکررات و آرایه‌هایِ مانعِ دریافتِ مطلب، ساده‌نویسی، بازنویسی و در کل تحریر نوِ کتاب‌های کهن در سال‌های اخیر رواج و گسترش بیشتری یافته است که از نمونه‌های آن می‌توان از تحریر تاریخ وصاف از عبدالمحمد آیتی و تحریر روضة‌الصفا از دکتر عباس زریاب خویی یاد کرد. جعفر مدرس صادقی نیز در مجموعهٔ «بازخوانی متون» تاکنون شش اثر کهن، یعنی ترجمهٔ تفسیر طبری ـ قصه‌ها ؛ مقالات مولانا (فیه مافیه)؛ مقالات شمس ؛ تاریخ سیستان ؛ سیرت رسول‌الله ؛ و قصه‌های شیخ اشراق را به صورت تحریری تازه که شامل فصل‌بندی و بندگذاری و یکدست کردن رسم‌الخط و نقطه‌گذاری و حذف مکرّرات و عبارات عربی و پیراستن شاخ و برگ‌های اضافی و تدوین مجدد متن می‌شود ارائه داده است. در پایان باید افزود که برگردانیدن اثر منثور به نظم یا بعکس را نیز تحریر منظوم یا منثور آن اثر گویند و هر اثر می‌تواند یک یا چند تحریر منظوم یا منثور داشته باشد که نمونه‌های این تحریرها در ادب فارسی فراوان است (مانند تحریرهای منثور داستان‌های شاهنامه و تحریرهای منظوم کلیله و دمنه). همچنین بسیاری از قصه*ها و سرگذشت‌های کهن که در آغاز بیشتر به صورت شفاهی در میان مردم جاری است، در گسترش و نفوذ خود در جاهای مختلف صورت‌ها و شاخ و برگ‌های مختلفی می‌یابد که می‌توان از آن‌ها به روایات گوناگون آن قصه تعبیر کرد و این روایات چون به کتابت درآیند تحریرهای گوناگون آن را می‌سازند؛ برای مثال از پنجه تنتره یا پنج فصل (مجموعه‌ای از قصه‌های هندی به زبان سانسکریت که قصه‌های کلیله و دمنه ترجمه و تحریر آن‌ها است) این تحریرها در دست است: تنترا کهاییکه ، پنجه تنترهٔ جنوبی ، پنجه تنترهٔ پالی، هیتو پَدِشَه (پندسازنده)، کتهاسَریتسا گَرَه (اقیانوسی از رودهای داستان)، بَرهَتکَتها مَنجَری (شکوفه‌های حکایت بزرگ)، پَنجاکهیانَکَه (پنج حکایت).

منابع:تاریخ ادبیات در ایران ، ۲۶۱/۳- ۲۶۲؛ تحریر تاریخ وصاف؛ دایرةالمعارف فارسی ، ۶۱۴؛ عجایب‌نامه ، محمد بن محمود همدانی ،ویرایش متن از جعفر مدرس صادقی؛ لغت نامه، زیر «تحریر»؛ حسن رضایی باغ بیدی، «پنجه تنتره در ادبیات

سنسکریت و ادبیات فارسی»، نامهٔ فرهنگستان ، سال دوم ،شمارهٔ اول، صص ۸۴-۱۰۳.

برزگر

تحلیل (tah.lil)، در لغت به معنی فرود آمدن در جایی و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده یک واژهٔ بسیط را دو بخش کند، چنان‌که هر بخش به‌تنهایی نیز دارای معنای مستقلی باشد و گوینده، با ظرافت، آن دو بخش را به واژهٔ اولی مربوط سازد، مانند کلمات «شراب»، و «شر» و «آب» در این بیت: «چیست حاصل سوی شراب شدن ـ اولش شر و آخر آب شدن.»(سنایی)

منابع: زیب سخن ۱۵۵/۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۱۳/۱-۳۱۴.

عباسپور

تحول ناگهانی ← واژگونی

تحویل ← زشت و زیبا

تخفیف (tax.fif)، در لغت به معنی سبک کردن و در اصطلاح بدیع آن است که حرفی یا کلمه‌ای، مخفف شود. نوعی از تخفیف، آن است که حرف مشددی به ضرورت وزن* شعر، بدون تشدید خوانده شود، مانند واژهٔ «خط» که در بیت اول مشدد و در بیت دوم بدون تشدید خوانده می‌شود: «چو خطش قلم راند بر آفتاب ـ یکی جدول انگیخت از مشک ناب / فلک زآن خط جدول‌انگیخته ـ سواد حبش را ورق ریخته.» گونهٔ دیگری از تخفیف آن است که برای رعایت وزن، کلمه‌ای به‌صورت کوتاه‌تری ادا شود: کلمهٔ «گیسو» (gisu) که در این بیت* به‌صورت giso خوانده می‌شود، مانند «گیسوی چنگ ببرید به مرگ می ناب ـ تا حریفان همه خون از مژه‌ها بگشایند.»(حافظ) نوعی دیگر از تخفیف، آن است که کلمهٔ تنوین‌داری بدون تنوین خوانده شود. مانند واژهٔ «عمداً» که در این بیت به ضرورت رعایت قافیه، عمدا (amdā) خوانده می‌شود: «زلفین سیاه آن بت زیبا ـ گشته‌ست طراز روی چون دیبا/... / دانی که به عشق تو گرفتارم ـ برساخته‌ای تو خویشتن عمدا.» گونه‌ای دیگر از تخفیف، حذف حرفی از کلمه است. برای نمونه شاعر در بیت دوم، به‌سبب ضرورت رعایت قافیه، به‌جای به‌کار بردن کلمهٔ «زمین»، از صورت مخفف آن، «زمی»، استفاده کرده است: «صبح است و گاه شادی و هنگام خرمی ـ شب از چمن گذشته و گلبرگ شبنمی / آوازخوان چکاو خوش‌آهنگ در هوا ـ گیسوکشان بنفشهٔ سرمست بر زمی.»(مهدی حمیدی) تخفیف را می‌توان با نوعی از اسقاط* و حذف* مرادف شمرد.

منابع: براهین‌العجم، ۳۲۹؛ روش گفتار، ۳۱۲؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۴۰ ـ ۴۱، ۱۹۷ ـ ۲۱۲، ۲۲۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۱۶/۱؛ مناظرالقواعد، ۱۲۷؛ نقد معانی، ۲۵.

عباسپور

تخلص (ta.xal.los)، در لغت به معنی رهایی یافتن و در اصطلاح بدیع به دو معنی است: ۱ـ اسم مستعار*ی است که شاعر بر خود می‌نهد، همانند «حافظ» که تخلص شمس‌الدین محمدبن بهاءالدین است و «سایه» که تخلص هوشنگ ابتهاج است. شاعران، اغلب تخلص خود را در آخرین بیت* غزل* یا قصیدهٔ*خود می‌آورند، مانند غزل حافظ با مطلع* «بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است» که با این بیت پایان می‌یابد: «حسد چه می‌بری ای سست نظم بر حافظ ـ قبول خاطر و لطف سخن خداداد است.» غزل سایه با مطلع «ای عشق همه بهانه از توست»، با این بیت تمام می‌شود: «چون سایه مرا ز خاک برگیر ـ کاینجا سر و آستانه از توست.» اما، گاهی شاعران تخلص خود را در ابتدای غزل آورده‌اند: «حافظ خلوت‌نشین دوش به میخانه شد ـ از سر پیمان گذشت با سر پیمانه شد.» در گذشته، شاعران تخلص خود را براساس نام ممدوح، اسم کوچک خود، لقب یا مقام و شغل خود یا زادگاه خود یا به امر و احترام استاد خود برمی‌گزیدند و نام‌های شاعران بزرگ فارسی‌زبان همچون سعدی، ناصر (ناصرخسرو)، حافظ، عطار و رودکی از این قبیل است. اما در دورهٔ معاصر، تخلص بیشتر بر مبنای جهان‌بینی شاعر و اندیشهٔ آنان برگزیده شده است. همچون ا.بامداد، م.امید، م.سرشک، کولی و آینده. درواقع تخلص، امضایی بوده که شاعر در پایان شعرش می‌کرده است. ۲ـ تخلص، آن است که شاعر در قصیده، از تشبیب* و تغزل* و مقدمهٔ شعر، به اصل منظور و مقصود خود گریز زده باشد. برای نمونه، در قصیدهٔ سعدی با مطلع «شکر به شُکر نهم در دهان مژده‌دهان»، شاعر پس از تشبیب و تغزل، آورده است: «تو کآفتاب زمینی، به هیچ سایه مرو ـ مگر به سایهٔ دستور پادشاه جهان» و پس از این بیت، شروع به مدح پادشاه و عطاملک جوینی کرده است. در معنی دوم تخلص، در صورتی که شاعر توانسته باشد به‌خوبی از عهدهٔ انتقال موضوع در قصیده برآید، آن را **حسن تخلص** نامیده‌اند.

تخلص به معنی دوم در سدهٔ نهم هجری / پانزدهم میلادی «گریزگاه» نامیده می‌شد.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۳۴-۱۳۵؛ تحول شعر فارسی، ۱۵-۱۹؛ درهٔ نجفی، ۱۹۶؛ روش گفتار، ۳۱۲؛ زیب سخن، ۱۱۹/۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۵۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۴۱؛ فرهنگ بلاغی-ادبی، ۳۱۶/۱؛ نقدالشعر، ۳۷؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۵۴.

عباسپور

تخلیع (tax.liɛ)، در لغت رهانیدن چارپا از بند و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر بر وزن*های نازیبا و بحور نامطبوع شعر بگوید و از ناهماهنگی و تفاوت اجزا و بی‌نظمی آن خودداری نکند و به‌علت سختی وزن و ناهمسانی ارکان عروضی، ناخوشاهنگ بنماید: «ای بت من چرا همی سوزی مرا - پس هردمی می‌زنیم بی گنه.»□ «ای آدم متولد شده‌ای بر مادر - محترم بشمار آن بانو تو را روح‌پرور / پا را به زمین زدی کردی فریاد - در ره که رسید مهر و وفا را به تو بیشتر / مادر که کشد زحمت ما را شب و روز - ای طالشیان بنویس بر هر پسر و دختر.» تخلیع را که به آن خلع هم می‌گویند، به اتفاق، از عیوب نظم دانسته‌اند. تخلیع در عروض معنای دیگری دارد.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۷۵؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۳۱؛ فرهنگ بلاغی-ادبی، ۳۱۶/۱؛ کتاب مهتاب، اسماعیل طالشیان؛ مخزن‌الفواید، ۱۰۱؛ المعجم، ۲۹۶.

عباسپور

تخلیع (tax.liɛ)، در لغت به معنی دست بریدن و در اصطلاح عروض یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که زحاف‌های خبن* و قطع* در «مستفعلن» جمع شود و تبدیل به «مفتعل» شود که به‌جای آن «فعولن» بگذارند. رکنی که چنین زحافی در آن صورت گرفته باشد، مخلّع* می‌نامند. تخلیع را خلع هم نامیده‌اند.

منابع: درهٔ نجفی، ۳۲؛ زحاف رایج در شعر فارسی، ۳۹؛ فرهنگ بلاغی-ادبی، ۳۱۶/۱-۳۱۷، ۵۰۸؛ فرهنگ عروضی، ۳۴.

عباسپور

تخمیس ← مخمس

تخنیق (tax.niq)، در لغت به معنی خفه کردن و در اصطلاح، یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که «مِ» مفاعیلن حذف شود و به‌جای «فاعیلن» باقی‌مانده، مفعولن بگذارند. تخنیق از نظر کارکرد، همچون خرم* است؛ اما فرق این دو در محل رویداد آن‌ها است؛ بدین ترتیب که تخنیق در حشو* بیت* روی می‌دهد و خرم در صدر* بیت به کار می‌رود.

منابع: فرهنگ بلاغی - ادبی، ۳۱۷/۱؛ فرهنگ عروضی، ۲۴؛ المعجم، ۵۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۵۴؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۸.

صفوی

تخیل (ta.xay.yol)، به معنای خیال کردن، خیال بستن و پنداشتن؛ و در اصطلاح، توانی ذهنی است که از اشیا، حالات، اعمال و از چیزهایی که با حواس احساس یا تجربه نشده‌اند، ایماژها یا ترکیب‌هایی تازه به‌وجود می‌آورد. حوزهٔ کاربردی اصطلاح تخیل(imagination) در غرب معمولاً در فلسفه و روانشناسی است. تاکنون تعریف‌های گوناگون و متفاوتی از این اصطلاح شده است که برخی از آن‌ها بدین قرار است: توانی است در ذهن بشر که باعث به‌وجودآمدن ایماژهای بصری می‌شود؛ قوه‌ای ذهنی که از انگاره‌ها(image)، خصلت‌ها و موضوعات ترکیبات خیالی می‌سازد؛ معادلی شاعرانه برای شهود صوفیانه؛ قوه‌ای ذهنی که کارکردش هم یاد آوردن تصاویر است (تخیل باز پدید آورنده) و هم ساختن تصویر (تخیل آفریننده)؛ و معادلی برای آفرینش و خلاقیت: قدرت شکل دهندهٔ ذاتی در انسان. ملاصدرای شیرازی، فیلسوف ایرانی (-۱۰۵۰ق) هم تخیل را حرکت نفس در محسوسات می‌دانست و تفکر را حرکت نفس در معقولات تلقی می‌کرد. تخیل قوه‌ای ذهنی در بشر است که از ذهن، اراده و حافظه متمایز است و به گفتهٔ سمیوئل تیلر کولریج، شاعر و منتقد انگلیسی (۱۷۷۲- ۱۸۳۴م)، مشاهداتی را که به مغز خطور می‌کند، تشکل بخشیده و تفکیک می‌سازد. از دیدی کلی‌تر می‌توان گفت که تخیل سطحی از فعالیت مغز است که همه چیز در آن سطح آفریده یا متصور می‌شود؛ و به عبارت دیگر، به عنوان فعالیتی روانشناختی، قوه‌ای است که نابوده‌ها را می‌آفریند. بنابراین ویژگی اساسی تخیل توانایی به‌وجود آوردن و آفرینش چیزی است که در عالم واقع وجود ندارد.از آن‌جا که آفرینندگی نیز پدیدار ساختن ترکیب‌های تازه، و به قول ارسطو، فیلسوف یونانی (- ۳۲۲ق‌م)، به معنای به وجود آوردن چیزی بی‌پیشینه است، خلاقیت و آفرینندگی

تخیل

همزیستی درازمدتی با ایدهٔ تخیل دارد. اما گفتنی است که تخیل و خلاقیت، با وجود داشتن وجوه مشترک، با یکدیگر مترادف نیستند و درواقع، خلاقیت گسترده‌تر از آن و فراسوی چارچوب موضوعات روانشناختی است. برخی روانشناسان به جداسازی و تمایز تخیل و تفکر اعتقاد دارند؛ اما گروهی دیگر، تفکر را حالت ویژه‌ای از تخیل و گونه‌ای فعالیت روانی می‌دانند که در نگهداری اصول و قوانین منطقی شرکت دارند. تخیل، چونان مصالح ساختمانی، در تمام فعالیت‌های بشری، از هر دست، به کار می‌رود. بنابراین تخیل نه تنها در عرصهٔ هنر و ادبیات، بلکه در فراورده‌های واژه‌سازی کودکان و نقاشی‌های آنان، کشف و اختراعات علمی، رؤیاها، شوخی‌ها، تاکتیک‌های نظامی و بارزتر از همه در بینش‌های ادیان و اساطیر نیز جلوه‌گر است؛ چرا که به قول دوگا، هیچ موضوعی نیست که به انسان مربوط شود و تخیل در آن نقش و کاربرد نداشته باشد. با این همه، شاید بتوان شایان‌ترین و بیشترین نمود تخیل را در آفرینش آثار ادبی و هنری پیدا کرد. تا آن‌جا که برخی از منتقدان ،ازجمله نورتروپ فرای، گفته‌اند که به‌جز تخیل بشری واقعیتی در ادبیات وجود ندارد. زبان ادبیات (به‌ویژه در شعر) زبانی است تداعی‌گرا و فرایند تداعی نیز صرفاً به یاری تخیلِ آفرینندهٔ ادبیات صورت می‌گیرد. به دیگر سخن، آفرینندهٔ ادبیات کسی است که به مدد تخیل و قوهٔ خیال، عناصر گوناگون و گاه بسیار متفاوت درون خویش و دنیای برونی را، در کلیت واحدی به نام اثر ادبی، به یکدیگر مربوط می‌سازد. از این رو، در عالم تخیل، هر چیزی ممکن است وقوع یابد و محدودیتی برای قوهٔ خیال وجود ندارد و حد غایی این فرایند دنیایی کاملاً انسانی است. تخیل هنرمند در ادبیات، بیش از هر چیز، به این‌همانیِ ذهن و جهان بیرونی می‌پردازد و به طورکلی، به ساخت و پرداخت الگوهای ممکن (و نه لزوماً عملی) از تجربیات بشری. فیلسوفان و روانشناسان، در طی تاریخ نقد، دربارهٔ تخیل نظرهای متعددی ابراز کرده‌اند. هر چند افلاطون به تخیل (phantasia که در زبان لاتین پسین به imaginatio ترجمه شد) نظر خوشی نداشت و آن را حاصل نفسِ دانی و به وجود آورندهٔ اوهام می‌دانست، در رسالهٔ تیمائوس قابلیتش را متعالی‌کردن بینش شهودی دانست. ارسطو آن را در رابطه با دیگر قوا (حافظه و رؤیا) دوباره تعریف کرد و بزرگ‌ترین توانش را تدارک دیدن خطوط کلی فکر در نظر گرفت. در قرون وسطا غیر از نظر برخی صوفیان که تخیل را بالاتر از معقولات تلقی می‌کردند، نقش ترکیب کننده و آفرینشگرانهٔ آن را مورد توجه قرار نمی‌دادند. در دورهٔ رنسانس منتقدان ضمن بدگمانی فراوان به تخیل و وهم (fancy) که بعدها مترادف شدند، تخیل را آشوبگر زندگی عقلانی تلقی کردند. اما در کنار این دیدگاه، منتقدان از تخیل برای پیشبرد نظریات خود در نظریهٔ شعر (بوطیقا) سود جستند؛ به گونه‌ای که این ادعای بیکن: «تخیلِ شاعر آنچه را طبیعت از یکدیگر جدا ساخته، به هم مربوط می‌سازد.» ،گفته‌ای معمولی و پیش پا افتاده می‌نمود. تجربه‌باوری و خرد باوریِ متداول در سدهٔ هفدهم میلادی هم، هر چند واقعیت تخیل را به رسمیت شناخت ، آن را مخالف تفکر منطقی و تعقل می‌دانست. برای نمونه رنه دکارت، فیلسوف فرانسوی (۱۵۹۶- ۱۶۵۰م) عقیده داشت که تخیل منشأ هذیان‌ها و استدلال‌های نامعقول است. در مجموع، در مباحث هنری و روانشناختیِ پیش از رمانتیسم*، تخیل معادلِ توهم و در معنای عام خود، معمولاً متضادِ قوهٔ تخیل، و مکمل یا مغایرِ عقل تلقی می‌شد. اما شاعران و منتقدان رمانتیک با تأثیرپذیری از عرفان و نیز از برخی نظریاتِ فلاسفهٔ ایده‌آلیستِ آلمانی مانند کانت (۱۷۲۴- ۱۸۰۴م) و شلینگ (۱۷۷۵- ۱۸۵۴م) تخیل را دوباره و از نو تعریف کردند و آن را به مثابهٔ قدرتی خلاق و دگرگون کننده و آزاد تلقی کرده، به صورت اصل محوری رمانتیسم درآوردند. زیرا از نظر آن‌ها تخیل صرفاً دریافت کنندهٔ منفعلِ تأثرات نیست، بلکه عامل فعالی است که طبیعت خارجی را نیز با آن درمی‌آمیزد و وحدت می‌بخشد. کولریج و وردزورت (۱۷۷۰- ۱۸۵۰م) برای توصیف سرشت تخیل، فعل‌های یکپارچه کردن، انتزاعی کردن، جمع کردن، تغییر دادن، به یاد آوردن و تلفیق کردن را به کار بردند و دیگران نیز به این واژه‌نامه چیزهایی افزودند که همیشه هم در خدمت وضوح آن نبودند. در میان رمانتیک‌ها، نظریه‌های کولریج در باب تخیل جایگاه ویژه‌ای دارد. کولریج در سیرهٔ ادبی میانِ وهم و پندار (fancy) و تخیل تمایز قایل شد. در مباحث پیشین نقد، پندار و تخیل به جای یکدیگر به کار می‌رفت و بر قوه‌ای دلالت می‌کرد که از خرد و داوری تمیز داده می‌شد و تصاویر را از راه حواس دریافت می‌کرد و از آن‌ها ترکیبات تازه می‌ساخت. کولریج این کارکرد را به قوهٔ فرومرتبه‌تر، یعنی پندار نسبت داد و آن را فرایندی مکانیکی و نیرویی گردآورنده و تداعی کننده دانست که وظیفه‌اش گردآوردن چیزهایی دور از هم و ایجاد وحدت میان آن‌ها است؛ به عبارت دیگر ،کنارِ هم گذاشتنِ مصالحی است که حاضر و آماده، در معرض ذهن قرار دارند. از نظر او پندار چیزی

نیست مگر صورتی از حافظه که از حیطهٔ زمان و مکان رهایی یافته است و در مقابل ، تخیل را قوه‌ای خلاق تلقی کرد که کار آن بیش از دوباره‌چینیِ صرف است، یعنی همانا، حل کردنِ اعیان ثابت و متناهی (تصاویر ذهنیِ دریافت شده از حواس)، انطباق دادن کیفیات متضاد، و یکپارچه کردن آن‌ها در کلیتی تازه و ارگانیک است. او این تمایز را به صورت تخیل اولیه و تخیل ثانویه نیز مطرح کرده است. تخیل اولیه قوهٔ نظم دهنده و عامل اولیهٔ کلیهٔ ادراکات انسانی است که به ما امکان می‌دهد چیزها را از هم تشخیص داده آن‌ها را به نظام درآوریم و به عبارت دیگر، به آشفتگی‌ها و درهم ـ برهمی‌ها نظم و سامان بدهیم. تخیل ثانویه نیز هرچند روال تخیل اولیه را دنبال می‌کند، کارش بازسازی است، یعنی آفرینش چیزی که اجزای آن از دنیای واقع گرفته شده است. با یاری تخیل ثانویه است که آدمی، آگاهانه و ارادی، نیروی تخیل را به کار می‌گیرد. در سدهٔ بیستم میلادی نیز،در راستای گسترش و تکمیل نظریه‌های رمانتیک‌ها، گرایش‌های پراکنده‌ای در تعریف تخیل وجود داشته است. ریبو، روانشناس فرانسوی، توانایی ذاتی (نبوغ) را، در حوزه‌های ریاضیات و علم و شعر، برایند تخیل آفریننده تلقی می‌کند و برای آن سه سطح در نظر می‌گیرد: ۱ـ **تخیل مقدماتی** که قلمروِ گذرا و غیرعقلانی است: رؤیاها، و آرزوهای ناروشن و مبهم. ۲ـ **تخیل منظم** که در اسطوره*ها، تئوری‌های نظری، و هنر نقش دارد. ۳ـ **تخیل عملی** (مرحلهٔ نهایی) که در اختراعات و کشف حقیقت نمود می‌یابد. او در تقسیم بندیِ خود از هنرمندان ادبیات، به اعتبار دو نوع عمدهٔ تخیل، مدیونِ نیچه، فیلسوف آلمانی است. نوعِ اول، یعنی تخیل تجسمی، تجسم کنندهٔ باهوشی را مشخص می‌کند که پیش از هر چیز از مشاهدهٔ جهان خارج و ادراک آن برانگیخته می‌شود. در حالی که نوعِ نیمه‌سیال (نمادی و شنیداری) آن مشخص کنندهٔ شاعر سمبولیست یا نویسندهٔ قصه*های رمانتیک است که از عواطف و احساسات خود شروع می‌کند و این عواطف و احساسات را با آهنگ و تصاویری که به اجبارِ حالت نفسانیشان با هم وحدت یافته‌اند بروز می‌دهد. به دنبال پا گرفتنِ نظریات روانکاوی ضمیر ناخودآگاه اصل تبیینی تخیل در نظر گرفته شد و کارل گوستاو یونگ، روانشناس سوئیسی (۱۹۱۸ـ ۱۹۶۱م) نیز آن را به ناخودآگاهیِ جمعی و سرنمون‌ها* /آرکی تایپ مربوط ساخت. گاستون باشلار، فیلسوف و منتقد فرانسوی اعتقاد داشت که تخیل توده‌ای بی‌جان از تصاویر دریافت شدهٔ ادراکات حسی نیست، بلکه قوهٔ دگرگون کنندهٔ تصاویری است که از واقعیتِ ظاهری فرا می‌گذرند و در کنار آن تخیلِ شاعرانه را آفرینش واقعیتی نو از راه کلام و در جان کلام می‌دانست. باشلار ماده را تعیین کنندهٔ شیوهٔ بیان یا صورت اثر هنری می‌داند و از دیدگاه او، تخیل تابعِ عناصر چهارگانه: آب، هوا، خاک و آتش است. باشلار قلمرو تصاویر را به دو بخش تقسیم می‌کند: یکی، حوزهٔ روشن و نمایان و دیگری، حوزهٔ تاریک و پنهان و تخیل مربوط به نخستین حوزه را تخیل صوری و تخیل دومی را تخیل مادی می‌نامد. به نظر او، در تخیل مادی، بهره‌گیری از عناصر چهارگانهٔ مادی شرطِ دوام و یکپارچگی آن است و تخیل برای خلقِ شعر و ادب باید عنصر و مادهٔ دلخواه خویش را بیابد. باشلار برای هر عنصر خصایصی در نظر گرفته و هنرمندان ادبیات را با توجه به ویژگی‌ها و مضامین آثارشان به این عناصر نسبت می‌دهد. او بر این اساس، (مثلاً) ادگار آلن‌پو را شاعر آب، آبی راکد و سنگین می‌داند، زیرا تصاویر آب در ذهن پو تابع خیالبافی او دربارهٔ مرگ است. تخیل مادیِ سهراب سپهری نیز،از نظر داریوش شایگان، آب است؛ اما آبی ساری و شفاف نه ساکن و راکد.

منابع:باغ تنهایی، ۲۸۵؛ تاریخ نقد جدید ،۲/۱۹۶ـ ۱۹۸؛ تخیل فرهیخته؛ راهنمای رویکردهای نقد ادبی ، ۳۲۸؛ روانشناسی تخیل ، ۱۱-۴۲؛ روانکاوی آتش ، ۵ ـ ۵۰؛ شیوه‌های نقد ادبی ، ۱۷۵ـ ۱۸۰؛ نظریهٔ ادبیات ، ۸۷ـ ۸۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۵۴ـ ۵۵؛
A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 259-263; *A Glossary of Literary Terms*,Abrams, 58-59; *Dictionary of world Literary Terms*,Shipley, 156-158; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick, 107.

ربیعیان

تخییر (tax.yir)، در لغت به معنی برگزیدن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر در کنار قافیه*های ابیات، کلمات دیگری که همگی هم‌قافیه‌اند، قرار دهد؛ چنان‌که اگر آن کلمات به‌جای کلمات قافیه آورده شوند، قافیهٔ شعر تغییر می‌کند و شعر دیگری ساخته می‌شود، مانند این شعر شمس‌العلمای ربانی که کلمات داخل پرانتز را می‌توان به‌جای کلمات قافیه نشاند: «توانگران که به سائل دهند گاه کرم (گاه سؤال) ـ به قدر همت خود هر کسی ز مال و درم (ز مال ونوال) / دلا تو راه به کویش کجا بری هیهات ـ که اجنبی نبود محرم حریم حرم (حریم وصال) / به علم رسمی اگر مدعی بود مغرور ـ نه مرد راه کرامت بود نه اهل کرم (نه اهل

کمال)...» این صنعت در شعر عربی معمول‌تر از شعر فارسی است. برخی نیز معنای دیگری برای تخییر قایلند که مرادف ایهام* است.

منابع: ابدع‌البدایع، ۱۱۳؛ زیب سخن، ۱۵۶/۲-۱۶۰؛ فرهنگ بلاغی-ادبی، ۳۱۹/۱؛ معانی و بیان، تجلیل، ۲۴-۲۵.

عباسپور

تخییر (tax.yir)، در لغت به معنی برگزیدن و در اصطلاح معانی* آن است که گوینده دو صورتِ امر* را به مخاطب اعلام کند تا مخاطب یکی از آن دو را برگزیند: «ای رفیق آنچ از بلای عشق بر من می‌رود - گر به ترک من نمی‌گویی به ترک من بگوی.» تخییر را می‌توان شبیه اباحه* و تسویه* دانست.

منابع: زیب سخن، ۱۵۶/۲-۱۶۰؛ فرهنگ بلاغی-ادبی، ۳۱۹/۱؛ معانی و بیان، تجلیل، ۲۴-۲۵.

عباسپور

تخییف (tax.yif)/ خیفا، در لغت به معنی اسبی است که یک چشم آن یک رنگ و دیگری به رنگ دیگر باشد و در اصطلاح بدیع، آوردن عبارتی است که کلمات آن، یکی درمیان نقطه‌دار و بی‌نقطه باشد: «اصلاً نبینی، ما را بچیزی، کامد بپیشت، عالم پشیزی - تختت معلیٰ، بختت ممهد، جشنت مروّح، جیشت مؤکد.»(سلمان ساوجی) نوع دیگر تخییف آن است که حروف عبارت را نقطه‌دار و بی‌نقطه بیاورند، مانند این رباعی که حروف کلمات مصراع اول آن یکی درمیان، حروف مصراع دوم دو درمیان، حروف مصراع سوم سه درمیان، و حروف مصراع چهارم چهاردرمیان، نقطه‌دار و بی‌نقطه است: «تا بر چه نسق وجه تو زد چرخ رقم -کان شمع نظرکشیده نیکو به قلم / هرگز به جمال جز تو دستش ندهد - آراستنیچو [=آراستنی چو] صورت چین عالم.» سخنِ دارای تخییف را اخیف و خیفاً هم گفته‌اند.

منابع: از زبان‌شناسی به ادبیات، ۱۱۶/۱ - ۱۱۷؛ بدایع‌الافکار، ۱۳۹؛ حدایق‌السحر، ۶۷؛ درهٔ نجفی، ۱۳۸؛ زیب سخن، ۲۶۹/۱-۲۷۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۸۶.

عباسپور

تخییل ← محاکات

تدارک (ta.dā.rok)، در لغت به معنی فراهم آوردن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده عبارتی بیاورد که در نفی یا اثبات موضوعی باشد؛ اما با آوردن عبارتی دیگر، مضمون جمله را بکلی تغییر دهد: «سپهسالار لشکرشان یکی لشکرشکن کاری - شکسته شد از او لشکر، ولکن لشکر خودشان!»(عنصری) برخی تدارک را تدارک ابتدا و برخی آن را مرادف استدراک* دانسته‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۲۴؛ زیب سخن، ۱۶۱/۲ - ۱۶۷؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۳۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۶۴، فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۴۱ - ۴۲؛ فرهنگ بلاغی-ادبی، ۳۲۰/۱؛ المعجم، ۳۸۱.

عباسپور

تداعی (ta.dā.i)، به معنای همدیگر را خواندن، و در روانشناسی، فرایندی روانی است که به موجب آن، آدمی موضوعی را به موضوع دیگر مربوط می‌کند. به بیان دیگر، تداعی ارتباط ذهنیِ میان دو موضوع است به این صورت که حضور یک موضوع (که می‌تواند یک شی، ایده، ادراک یا واژه باشد) بر اساس تشابه، همجواری، تضاد یا استقلال عِلی باعث انگیزش و یادآوری موضوع دیگر شود. سمیوئل تیلر کولریج، شاعر و منتقد انگلیسی (۱۷۷۲- ۱۸۳۴م) می‌گوید: «ایده‌ها به سبب ارتباط داشتن با هم این قدرت را دارند که یکدیگر را فراخوانند. همچنان‌که هر نمود جزئی قادر است کل پدیده‌ای را که آن نمود فقط بخشی از آن است، در ذهن بیدار کند.» هر مفهوم حسی، ایده یا کلاً هر چیزی ممکن است با چیزهایی از گذشته تداعی شود. به عبارت دیگر، عمل تداعی با موضوعات مربوط به خاطره یا یادآوری پیوندی تنگاتنگ دارد. بدین مفهوم که وقتی واقعه یا تجربه‌ای از زمان گذشته به یادآورده شد، عمل یادآوری دوباره وقایع و تجارب مربوط به این واقعه را نیز دنبال می‌کند. برای مثال می‌توان به صحنهٔ معروفی از رمانِ* در جستجوی زمان از دست رفته نوشتهٔ مارسل پروست، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۷۱-۱۹۲۲م) اشاره کرد که در آن راوی*، با خیساندن شیرینی در چای، یکباره خاطرات روزهای خوش کودکی‌اش در کومبره در ذهنش تداعی می‌شود. گفته‌اند تداعی به چهار شیوه رخ می‌دهد: ۱- به صورت همگانی: برانگیخته از موضوعی که واژه بر آن دلالت می‌کند، یعنی از طریق رسوم، اساطیر و باورهای عامیانه، مثل سفرهٔ هفت‌سین که عید نوروز را به ذهن تداعی می‌کند. ۲- به صورت شنیداری: از طریق صداها. ۳ - به صورت متنی: از متنی آشنا و مألوف. ۴ - به صورت شخصی:

ناشی از زندگی خصوصی یک فرد. تقریباً هر شعری بر اساس اصل تداعی گفته می‌شود. اما تداعی آزاد (Free association) زنجیره‌ای از تداعی معانی خودجوش عقاید، ایده‌ها و واژه‌ها در ذهن است که ممکن است با هم ارتباط منطقی داشته باشند یا نداشته باشند. این اصطلاح عموماً در روانشناسی به‌کار رفته و یکی از فنون روانکاوی برای کشف زندگی روانی ناهشیار بیمار است که مطابق آن، شخص بیمار تمام مطالبی را که به ذهنش می‌آید، گزارش می‌کند. این اصطلاح در نقد ادبی* رواج دارد و در آثار ادبی نیز، به عنوان شگردی روایی به کار می‌رود، چنان‌که تداعی آزاد اساس شگرد روایی گفتار درونی* و رمان‌های سیلان آگاهی* است و از سوی دیگر، تداعی آزاد یکی از روش‌های کار نویسندگان سوررآلیستی است که به نگارش خودکار می‌پردازند ـ یعنی با آزاد گذاشتن ذهن، هر چه را به ذهنشان می‌آید ثبت می‌کنند.

منابع: خاطرات، رویاها، اندیشه‌ها، ۴۰۶؛ فرهنگ توصیفی اصطلاحات روانشناسی؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد ،۶۴-۶۵؛ *A Dictionary of Literary Terms* ,Cuddon ,60, 279; *Dictionary of World Literary Terms* ,Shipley,22; *Britannica*, 1/645.

ربیعیان

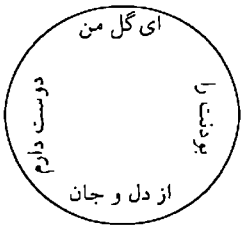
تداعی آزاد ← تداعی

تدبیج (tad.bij)، در لغت به معنی نقش‌بندی و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده در کلام خود از رنگ‌های گوناگون نام ببرد؛ اما مراد اصلی او خود رنگ‌ها نباشد و معنایی مجازی و کنایی در نظر داشته باشد، مانند به کار بردن سیاهی برای مرگ، سرخی برای شهادت، سبزی برای سلامت و شادی و سپیدی برای پاکی و آسایش: «دندان نکنی سفید تا لب ـ از تبّ نکنم کبود هر دم»(خاقانی) که «سفیدکردن دندان» کنایه از خندیدن و «کبود کردن لب» کنایه از شدت تب است. در گذشته، گاهی دو رنگ را در برابر هم استفاده می‌کرده‌اند. ترکیب مشهور جیغ بنفش* در شعر معاصر را نیز می‌توان با این صنعت مقایسه کرد.

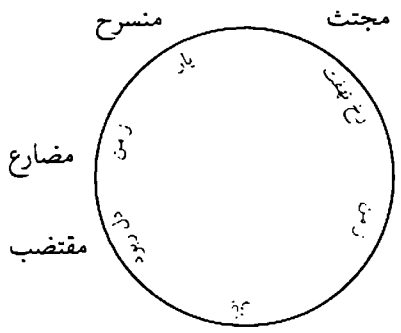
منابع: ابدع‌البدایع، ۱۱۵؛ روش گفتار، ۴۲۰؛ زیب سخن، ۱۶۹/۲ ـ ۱۷۲؛ فرخنده پیام، ۲۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۴۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۲۰/۱؛ لغت‌نامه، زیر «تدبیج».

عباسپور

تدویر (tad.vir)، در لغت به معنی گرد کردن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر، مصراع یا بیتی ساخته باشد که اجزای آن در دایره‌ای نوشته شود، می‌توان آن را به دلخواه از هر جزء شروع به خواندن کرد، بدون این که کلام و معنی آن تغییر کند. چنین شعری را مدوَّر می‌گویند. مدوَّر بر دو نوع است: الف ـ **مدوَّر مفرد / مدوَّر متفق‌البحر**، آن است که در صورت خواندن از هر جزء مصراع، وزن آن تغییر نکند:



این نوع تدویر زمانی صورت می‌گیرد که هر جزء مصراع، بر وزن یکی از ارکان بحری متفق‌الارکان و بدون زحاف* منطبق باشد. ب: **مدوَّر جامع‌مدوَّر مختلف‌البحر**، آن است که در صورت خواندن از هر جزء مصراع، وزن آن تغییر کند:



که در صورت درآغاز قرار دادن هر جزء، وزن* مصراع* بر یکی از بحرهای منسرح*، مضارع*، مقتضب*، و مجتث* تغییر می‌کند. این نوع مدوَّر به ذوبحرین* شباهت دارد. تدویر در مجموع، صنعتی شبیه به تضلیع* است.

منابع: ابدع‌البدایع، ۱۱۶؛ بدیع، کزازی، ۱۷۵؛ بدایع‌الافکار، ۱۵۵ ـ ۱۵۷؛ ترجمان‌البلاغه، ۱۱۳ ـ ۱۱۴؛ حدایق‌السحر، ۶۰، ۸۶؛ درهٔ‌نجفی، ۱۵۸؛ دقایق‌الشعر، ۹۳؛ روش گفتار، ۳۱۴؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۳۰۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۴۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۲۰/۱؛ لغت نامه، زیر «تدویر».

عباسپور

تدوین (tad.vin)، در لغت به معنای نوشتن و مرتب ساختن دفاتر

تذکره

اداری، ثبت کردن، ترتیب دادن دیوان،جمع‌کردن ، گردآوردن، تألیف کردن، در دیوان نوشتن و در اصطلاح ادبی، گردآوری هر گونه اثر ادبی را گویند. ریشهٔ آن واژهٔ سومری دوب (dub) به معنی خط کشیدن، نوشتن و لوحه است. تدوین از مشتقات عربی دیوان* است و با واژه‌هایی چون دیوان، دبیر، دفتر* و واژهٔ فرانسوی dovane هم‌ریشه است. در زبان پهلوی، واژهٔ **نیپیکنیتن** (nipikēnitan) به معنی تدوین و به صورت کتاب رسمی درآوردن آمده است و برگرفته از واژهٔ نیپیک (nipik)، به معنی نوشته، کتاب، رساله* و سند است. دیوان، نزد اعراب در آغاز به معنی دفتر مالیه بود؛ و آن دفتری بود که احوال و نام اشخاص مالیات دهنده را با جزئیات،در آن ثبت می‌کردند. تازیان از این واژه (دیوان) مشتقاتی چون دواوین و تدوین ساختند. این واژه‌که نخست، به معنای ثبت در دیوان مخصوص (دفتر مالیه) بود، پس از چندی در معنای ثبت در هر دفتر نامشخص نیز به کار رفت. صفت مفعولی مدوَّن به معنی مکتوب در دیوان است: «و او [بهرام گور] را شعر تازی است به‌غایت بلیغ و اشعار او مدوَّن است.» (لباب‌الالباب) □ «شاد زی و شاد باش تا همه شاهان ـ نام به دیوان تو کنند مدون.» (فرخی) نیز صفت فاعلی مدوِّن به معنی ترتیب دهندهٔ دیوان و دیوان پرداز و ترکیباتی چون مدون ساختن/ مدون کردن به معنی در دفتری جمع‌آوری و تدوین کردن است.

منابع: فرهنگ دانشگاهی عربی به فارسی (ترجمهٔ المنجدالعربی)، زیر «مدون»؛ فرهنگ زبان پهلوی ،۴۱۰؛ فرهنگ فارسی ، زیر«تدوین» ؛ فرهنگ لاروس ، زیر«التدوین» ؛ لغت‌نامه ، زیر«تدوین »، «مدون»؛مقالات اقبال آشتیانی ، ۹۵-۹۷؛ مکارم الآثار، ۳۸/۱؛ واژه‌یاب ، زیر «تدوین» ؛ «علم اشتقاق لغات»،ایرانشهر ، سال ۱، شمارهٔ ۸، صص ۱۹۳-۱۹۷.

جوان

تذکره (taz.ke.re)، کتابی که در شرح احوال و یادکرد آثار کسی یا کسانی از یک گروه، مانند شاعران، نویسندگان، عارفان و نقاشان نویسند. در ادب فارسی، به کتاب‌هایی اطلاق می‌شود که در ترجمهٔ شاعران نویسند و نمونهٔ اشعار آنان را نیز آورند. پیش از روزگار صفویان، تنها کتابی که به معنی اخص تذکره بود و واژهٔ تذکره را در نام خود داشت، تذکرةالشعرای دولتشاه سمرقندی بود. البته کتاب تذکرةالاولیای شیخ فریدالدین عطار نیشابوری به لحاظ تاریخی مقدم بر تذکرهٔ دولتشاه است و عنوان تذکره دارد، اما موضوع آن عارفان مسلمان است نه شاعران. نخستین تذکره‌ای که در ادب فارسی شناخته شده است، کتاب لباب‌الالباب نوشتهٔ سدیدالدین عوفی است و دو کتاب مناقب‌الشعرا و چهارمقالهٔ نظامی عروضی که پیش از آن نوشته شده‌اند. این کتاب‌ها با این‌که به شعر و شاعری نیز پرداخته‌اند، از نظر طرح و تنوع موضوع، تذکره شمرده نمی‌شوند. تذکره‌ها را به لحاظ دامنهٔ شمول می‌توان به عام و خاص بخش کرد. **تذکرهٔ عام**، ترجمهٔ احوال همهٔ شاعران فارسی‌گوی است چنان‌که لباب‌الالباب عوفی، شرح حال همهٔ شاعران را از آغاز تا روزگار نویسنده دربردارد. **تذکرهٔ خاص** ممکن است محدود به زمان یعنی مشتمل بر شرح احوال و آثار شاعران یک عصر باشد؛ نمونهٔ این‌گونه تذکره‌ها انجمن‌آرا، اثر احمدبیگ گرجی متخلص به اختر در ترجمهٔ شاعران معاصر مؤلف و تذکرهٔ نصرآبادی در ترجمهٔ شاعران عهد صفوی است. همچنین تذکرهٔ خاص ، ممکن است محدود به منطقه‌ای جغرافیایی، مانند یک ولایت یا استان یا کشور یا یک شهر باشد، مانند تذکره‌های گنج زرافشان و گنج بدخشان ، نوشتهٔ امیربیگ حبیب‌زاده و دانشمندان و سخن‌سرایان فارس ، نوشتهٔ آدمیت. گاهی نیز تذکره به نوع شعر می‌پردازد، مانند تذکرهٔ هفت آسمان که در ترجمهٔ احوال شاعران مثنوی‌سرا است و تذکرهٔ میخانه که در شرح احوال شاعرانی است که ساقی‌نامه* سروده‌اند. کمیت تذکره نویسی، برحسب زمان متغیر بوده و با گذشت زمان، سیر صعودی پیموده است؛ از سدهٔ هفتم هجری، تنها کتاب لباب‌الالباب باقی مانده است. در سده‌های ۸ ، ۹ ، ۱۰ ، ۱۱ ، ۱۲، ۱۳ و ۱۴ هجری، شمار تذکره‌های نوشته به ترتیب ۲ ، ۷ ، ۳۳ ، ۵۸ ، ۷۲ ، ۱۵۱ و ۲۰۰ است. تذکره‌ها بدین لحاظ که نام بسیاری از شاعران و نمونهٔ شعر آنان را به یادگار گذاشته‌اند، در تاریخ ادبیات ارزشمندند و چون گاهی نویسندگان آن‌ها از فرهیختگان و سخن‌شناسان صاحب ذوق بوده‌اند، اشعار خوب و زیبای آن‌ها را انتخاب و ثبت کرده‌اند. با این حال، ارزش همهٔ تذکره‌ها یکسان نیست و بسیاری از آن‌ها نه تنها عاری از ذوق ادبی* و سخن شناسی هستند، که مطالب آن‌ها نیز رونوشت و تکرار آثار پیشینیان است. با این‌که در سده‌های ۱۳ و ۱۴ هجری تذکره‌نویسی به اوج خود رسید و کتاب‌هایی مهم در ترجمهٔ شاعران نوشته شد، با انتشار کتاب تاریخ ادبیات ایران نوشتهٔ ادوارد براون انگلیسی و کتاب‌های دیگری که پس از آن در تاریخ ادبیات فارسی پرداخته شد، این نوع کتاب‌ها تا حدی جانشین تذکره شدند، اما

تذکره‌نویسی نیز پایان نیافت و در کنار تاریخ‌های ادبیات، تذکره‌هایی نیز نوشته شده که بیشتر، تذکره‌های خاصند و در ترجمهٔ احوال شاعران محلی یا معاصر نوشته شده‌اند.

منابع: از صبا تا نیما، ۱۹۲/۱-۱۹۴؛ تاریخ ادبیات ایران، براون، ۶۵۷/۳-۶۵۸؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۵۳۳/۴؛ تاریخ تذکره‌های فارسی، ۱/چهار- پنج ، ۴۶-۴۷؛ ۵۷/۲، ۷۷-۸۱، ۲۹۶، ۳۹۷-۴۰۴، ۴۰۸، ۴۹۵، ۴۹۷، ۵۰۰، ۵۲۴، ۵۴۰، ۵۴۵؛ تذکره‌نویسی فارسی در هند و پاکستان، ۲-۳۳.

اصیل

تذنیب (taz.nib)، در لغت به معنی دنباله‌دار کردن و در اصطلاح بدیع آن است که برای حفظ وزن* یا قافیه*، کلمه‌ای را با یک حرفِ افزوده به کار برند، مانند کلمهٔ «سخن» که در این‌جا به‌سبب هم‌قافیه شدن با «کنون»، به‌صورت «سخون» درآمده است: «بودنی بود می بیار کنون ـ رطل پر کن مگوی بیش سخون.»(رودکی) دو کلمهٔ «شنا» و «قبا» نیز در این دو بیت، به ضرورت هم‌قافیه شدن با «آگاه» و «کلاه»، به‌صورت «شناه» و «قباه» درآمده‌اند: «ای به دریای عقل کرده شناه ـ وز بد و نیک روزگار آگاه.»(منجیک) □ «به روی گویی ماهی‌ست برنهاده کلاه ـ به برز گویی سروی‌ست در میان قباه.»(منجیک) افزودن حروف اضافی به کلمات، در شعر سبک خراسانی رواج داشته است. معنای دیگر تذنیب، آن است که گوینده پس از جمله‌ای که خواننده انتظار دارد جملهٔ بعدی‌اش نیز غم‌انگیز باشد، جمله‌ای روحبخش و شادی‌آور ذکر کند، مانند این غزل حافظ که در آغاز آن آمده است: «درد عشقی کشیده‌ام که مپرس ـ زهر هجری چشیده‌ام که مپرس.» در پایان شعر چنین آمده است: «همچو حافظ غریب در ره عشق ـ به مقامی رسیده‌ام که مپرس.»

منابع: روش گفتار، ۱۱۱؛ زیب سخن، ۱۷۳/۲ ـ ۱۷۴؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۲۶۸-۲۷۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۶۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۲۲/۱؛ لغت‌نامه، زیر «تذنیب»؛ معانی و بیان، آهنی، ۹.

عباسپور

تذییل (taz.yil)، در لغت به معنی درازدامن کردن و در اصطلاح بدیع آن است که پس از آوردن یک عبارت، جملهٔ دیگری در تأکید بر عبارت پیشین بیاورند تا خواننده موضوع سخن را بهتر بفهمد، مانند مصراع دوم این بیت که تأکیدی بر مضمون مصراع اول آن است: «جهان بر آب نهاده‌ست و زندگی بر باد ـ بر آب و باد کجا باشد اعتماد نشست.»(سعدی) در نثر، مانند «غفلت کردیم و از راه رفتیم و دچار ذلت شدیم و فرجام کار غافلان و بیراهه‌رفتگان چنین باشد.»(سعدی) تعریف دیگر تذییل آن است که گوینده پس از آوردن یک جمله، جملهٔ دیگری بیاورد، چنان‌که جملهٔ دوم معنی همان جملهٔ اول را داشته باشد و مفهوم آن را تأکید کند، مانند «حسنت به اتفاق ملاحت جهان گرفت ـ آری به اتفاق جهان می‌توان گرفت.» تذییل از انواع اطناب* شمرده می‌شود.

منابع: آیین بلاغت، ۲۲۰/۲ ـ ۲۲۲؛ اصول علم بلاغت، ۴۵۴ ـ ۴۵۵؛ زیب سخن، ۱۷۵/۲ ـ ۱۷۹؛ فرخنده پیام، ۹؛ معالم‌البلاغه، ۲۱۵؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۱۶؛ معیارالبلاغه، ۳۲ ـ ۳۳؛ همایی‌نامه، ۹۵

عباسپور

تراژدی (te.rā.ǰe.di)،گونه‌ای اثر ادبی یا نمایشی که با مرگ نابهنگام و دلخراش قهرمان یا سرانجام دردناک و غم‌انگیز او به پایان رسد، و این مرگ یا سرانجام رقت‌انگیز، نتیجهٔ ناگزیر تضادهایی باشد که رویدادها و موقعیت‌های اثر را ساخته‌اند و قهرمان را با خود درگیر کرده‌اند. تراژدی بیش از آن که برای گونه‌های دیگر ادبی کاربرد یابد، به معنای یکی از دو گونهٔ اصلی نمایش یا نمایشنامه به کار می‌رود. آنچه باید بر تعریف تراژدی در این معنا افزود و بیشتر دربارهٔ تراژدی کلاسیک صدق می‌کند، آن است که در این آثار از ورای شکست ظاهری قهرمان، پیروزی معنوی او است که تماشاگر را تحت تأثیر قرار می‌دهد. اینچنین است که غم حاصل از تراژدی با احساس لذت و شوری همراه می‌شود که مراتب والای روح تماشاگر را نشانه می‌گیرد و سبب‌ساز پالایش روحی او می‌شود. دیونوسیا به‌ویژه دیونوسیای آتیک که مراسمی در یونان باستان بود و به افتخار خدای باروری، کشت و زرع، و شراب ـ دیونوسوس Dionysus ـ برگزار می‌شد، اساس درام ـ چه تراژدی و چه کمدی* ـ قرار گرفت. یونانیان باستان تغییر فصل و به طبع باروری و مرگ موقت طبیعت را نتیجهٔ زندگی و مرگ این خدا می‌دانستند. از این رو دیونوسیای آتیک نیز به دو گونه مراسم تقسیم می‌شد. دیونوسیای روستایی و دیونوسیای شهری/ بزرگ که یکی در پاییز و دیگری در بهار اجرا می‌شد. ترانه‌های سوزناکِ مراسم دیونوسیا ـ در سوگ دیونوسوس ـ ریشه‌های تراژدی و رقص و آوازها و جشن‌هایی که به مناسبت زنده شدن دوبارهٔ این خدا در بهار اجرا می‌شدند ریشه‌های کمدی را ساختند. آیین‌هایی چون

تراژدی

کشته شدن شاه پیر ـ نماد سال کهنه ـ به دست شاه جوان ـ نماد*سال نو ـ یا قربانی کردن دوشیزگان برای خوشنودی خدایان که گاهی در مراسم دیونوسیا اجرا می‌شدند، همگی عواملی بودند که سبب شدند درام در نخستین تحولاتش مایه‌های بیشتری برای پدیدآوردن گونهٔ تراژدی داشته باشد. افزون بر این ،درام از واژه‌ای یونانی به معنای «بیشترین تلاش برای پیروزی در یک درگیری» ریشه گرفته بود و بر تلاشی دلالت داشت که همواره در لحظهٔ تصمیم‌گیری اِعمال می‌شود و از این رو به‌سبب وجود رنج و مشقت پی‌آیند هر تصمیم‌گیری در درام آن را با تراژدی یکی دانستند. اما نکتهٔ مهم آن است که این تراژدی‌های نخستین کمتر حزن‌آور بودند وبه سبب وجود گروه‌های همسرایان/کر* و شکل جشن‌گونهٔ این مراسم که بسیار هیجان‌انگیز و به‌سبب بزرگداشت خدای شراب با میگساری همراه بودند، کیفیت شاد و روح‌پروری داشتند که البته رفته‌رفته به نمایش‌هایی آرام‌تر و جدی‌تر بدل شدند. آریون، شاعر و نوازندهٔ نیمه‌افسانه‌ای یونان(ح ۷۰۰ـ ۶۲۵ق‌م) را نخستین سرایندهٔ دیتیرامب/ dithyramb ـ اشعار و آوازهای پر مدح* و ثنای مراسم دیونوسیا دربارهٔ زندگی و رنج‌های دیونوسوس که همراه با رقص‌های شوریده و دیوانه‌واری اجرا می‌شدند ـ دانسته‌اند. تسپیس، شاعر یونانی(ح ۵۳۴ق‌م) نخستین کسی بود که تراژدی را به شکل نمایشی‌اش از دل این مراسم پدید آورد و هم او نخستین بازیگر را جدای از گروه همسرایان و به عنوان پاسخگو به نمایش / تراژدی که تا آن زمان بخش مهمی از آن رقص و آواز بود،افزود. در مراسم دیونوسیا و در تراژدی‌های نخستین دیتیرامب‌ها را گروه‌های پنجاه نفری همسرایان با ماسک‌هایی به شکل بز نر اجرا می‌کردند. برخی اجرای آوازِ این مراسم توسط کسانی با هیئت بز را که نشانهٔ ساتیر/satyr ها ـ پیروان دیونوسوس ـ بودند، دلیل انتخاب نام تراژدی از ریشهٔ یونانی تراگودیا / tragodia به معنی «آوای بزّ» دانسته‌اند. وجود آیین قربانی کردن بزی که نشانهٔ دیونوسوس بود و آواز خواندن و سوگواری کردن بر آن در این مراسم، یا اهدای بزی به عنوان جایزهٔ بهترین نمایش در جشنواره‌های نمایشی مراسم دیونوسوسی در آتن که پس از برقراری حکومت دموکراسی به صورت همگانی درآمد، از دیگر دلایلی هستند که برای این نامگذاری برشمرده‌اند. رفته‌رفته تراژدی روند تکاملی‌اش را در یونان پیمود و بااشیل(ح ۵۲۵ـ ۴۵۶ق‌م)، سوفوکل (ح۴۹۶ـ ح ۴۰۶ق‌م) و ائوریپیدس (۴۸۰/۴۸۵ـ ۴۰۶ق‌م) به اوج رسید.

ارسطو (۳۸۴ـ ۳۲۲/۳۲۱ق‌م) در فن شعر(ح ۳۲۵ ق‌م) با بررسی تراژدی‌های این نویسندگان ویژگی‌هایی برای تراژدی برشمرد که تا مدت‌ها پس از او به عنوان سنت‌های تراژدی‌نویسی کلاسیک به‌کار می‌رفت. ارسطو تراژدی را چنین تعریف می‌کند: « تراژدی تقلیدی است از عملی شایسته یا درخشان و برجسته و تمام، دارای حجمی معلوم ، با زبانی خوش که به‌وسیلهٔ عمل شخصیت*ها و بی‌آن‌که راوی در کار باشد، در فضایی سرشار از همدردی* و هراس که حاصلش پالایش از چنین احساسات شدید و تندی است، به انجام برسد.» ارسطو عوامل مهم در تراژدی را چنین برشمرده است: ۱ـ اندیشهٔ نمایش که سخنان قهرمانان یا نتیجهٔ اعمال آن‌ها را دربر می‌گیرد. ۲ـ پیرنگ* نمایشی که می‌بایست جدی و دربرگیرندهٔ موضوع‌های عالی چون ارزش‌ها و معیارهای ابدی، آرمان‌های اجتماعی و اخلاقی باشد، سیر رویدادها در آن از رابطهٔ علت و معلولی پیروی کند و حتماً به فاجعه‌ای بینجامد. ۳ـ قهرمانان نمایش که می‌بایست از افراد برجسته، نجیب‌زاده و از خاندانی ممتاز ،با ویژگی‌های بسیار خوب و متعالی و تنها یک نقطهٔ ضعف کوچک باشند. این همان نقطهٔ ضعف تراژیک/ tragic /error of judgement flaw ـ جزئی از مفهوم وسیع‌تر هامارتیا / Hamartia، واژه‌ای یونانی به معنی شکست یا اشتباه ـ بود. از نظر ارسطو این نقص نه نقصی بزرگ و اساسی که نوعی خطای فکری یا اخلاقی بود که گاه خود را با زیاده‌روی قهرمان در یکی از ویژگی‌های اخلاقی ـ بخل یا اسراف ـ نشان می‌داد و گاه به صورت خطایی که در انتخابش صورت می‌گرفت، ظاهر می‌شد. ویژگی انتخابی که این خطا را در پی داشت آن بود که قهرمان نه میان خیر مطلق و شر مطلق که میان دو عملی ناچار به گزینش بود که برای انجام دادن یا ندادن هریک از آن‌ها دلایل کافی داشت.در تراژدی کلاسیک همواره چنین بود که پس از این انتخاب دشوار،دلایل رد عمل انتخاب شده حتماً واقعیت پیدا می‌کردند و نتایج منفی آن‌ها گریبانگیر قهرمان و سبب سقوط او و بروز فاجعه/ catastrophe می‌شدند. ۴ـ زبان نمایش که اغلب به شعر بود و بیانی سنگین داشت. ۵ ـ آوازهای همسرایان/ chorus. «پیشگویی» و «وحدت‌های سه‌گانه*» نیز از عناصر مهم تراژدی‌های کلاسیک یونان به شمار می‌رفت. از نکات مهمی که ارسطو در نظرهایش دربارهٔ تراژدی به آن‌ها پرداخته، کارکردی است که وی به این گونه نمایش‌ها نسبت داده است. تزکیه*/catharis یا پالایش روح تماشاگر با برانگیختن حس

تراژدی

ترس و ترحم در او که آن را نتیجهٔ عنصر فاجعه می‌دانست، کارکرد مورد نظر ارسطو بود. گروهی بر این گمانند که نظریهٔ کهن پزشکی مبنی بر وجود اخلاط چهارگانه در بدن ـ سودا، صفرا، بلغم و خون ـ اساس نظریهٔ پالایش را تشکیل می‌داد. در گذشته هر بیماری را به ازدیاد یکی از این اخلاط نسبت می‌دادند، پس خارج کردن مازاد آن را بهترین راه برای بهبودی، و تراژدی و آیین‌ها و مراسم آن را نیز مناسب‌ترین راه برای چنین کاری می‌انگاشتند. گروهی دیگر دلیل پالایش روح مخاطب این گونه نمایش‌ها را در این می‌دانند که تراژدی از ورای رنج و بدبختی قهرمان، نمایشگر پیروزی اصالت و شرافت انسانی است. تزکیه را سبک‌شدگی نیز تعبیر کرده‌اند و آن را احساسی می‌دانند که تماشاگر پس از پایان نمایش و از این که از آن عوامل ترس، دور و از آن بدبختی‌ها ایمن است، درک می‌کند. از سویی دیگر جریان نمایش همچنان که قهرمان تراژدی را در خود می‌کشد، رفته‌رفته با وحشت و ترسی که در تماشاگر برمی‌انگیزد، وی را نیز در سرنوشت قهرمان و در ترس‌ها و رنج‌های او سهیم می‌کند. این یگانگی تنها با قهرمان اصلی تراژدی صورت نمی‌گیرد، بلکه تماشاگر خود را با تمام قهرمانان تراژدی ـ با وجود همهٔ تفاوت‌ها و تضادهایشان ـ یگانه احساس می‌کند و هریک از آن‌ها یکی از جنبه‌های گوناگون وجود او را می‌نمایانند. افزون بر این‌ها تماشاگر با همهٔ تضادهایی که اساس تراژدی را تشکیل می‌دهند نیز یگانه می‌شود. تراژدی‌نویس با یگانه گردن تماشاگر و تضادها، آشفتگی زندگی و روح وی را به او می‌نمایاند تا سبب شود او روحش را از آن بپالاید. به هر روی و به هریک از دلایل برشمرده، یونانیان تراژدی را عامل تزکیهٔ تماشاگر می‌انگاشتند. بعدها تراژدی رومی زیر تأثیر تراژدی یونانی پدید آمد و از اصول و قواعد برشمردهٔ آن بسیار بهره گرفت. رومیان نخستین بار از راه ترجمه‌های لیویوس آندرونیکوس (شکوفایی سدهٔ سوم پیش از میلاد) ـ برده‌ای یونانی که در جنگ اسیر خاندانی رومی شده بود ـ از آثار هومر (شکوفایی سدهٔ ۹/۸ق‌م) و اجرای ترجمه*های لاتین او از تراژدی‌های یونانی که بر صحنه برد، با آثار و تراژدی‌های یونانی آشنا شدند. تراژدی رومی با آکیوس، تراژدی‌نویس سال‌های آخر جمهوریت روم/ دوران خونین (۱۷۰ـ ۸۴ق‌م) و سنکا(ح ۴ق‌م ـ پس از ۶۵م) به اوج خود رسید. اما در دورهٔ هریک از آن‌ها به سبب رونق نمایش‌های کمدی، پانتومیم، میموس و همچنین نمایش‌های خشن گلادیاتوری تماشاگران چندان به تراژدی توجه نداشتند.

افزون بر این‌ها تراژدی‌های سنکا چه در زبان و چه در به‌کارگیری اصول کلاسیک چنان پرتکلف بودند که چندان قابلیت اجرایی نداشتند و بیشتر برای خواندن نوشته می‌شدند. همچنان که رومیان اصول تراژدی‌نویسی را از یونانیان آموختند، تراژدی‌های سنکای رومی نیز سرمشق تراژدی‌نویسان اروپایی دورهٔ رنسانس قرار گرفت. پیش از رنسانس، در سدهٔ میانه، نظم مسیحی و مشیت الهی مسیحی جانشین سرنوشت در تراژدی‌های یونانی و رومی شده بود و با رونق گرفتن نمایش‌های مذهبی ـ نمایش‌های رمز و راز، و معجزه که بسیاری از آن‌ها به مصیبت مرگ مسیح می‌پرداختند ـ دلیل پالایش روحی تماشاگر از «ترس و ترحم» به «تجربهٔ رستگاری قهرمان» بدل شد؛ آن رستگاری‌ای که قهرمان به سبب ایمانش در تحمل رنج‌ها و مشقت‌ها به آن دست می‌یافت. در سدهٔ ۱۵م با پیدا شدن فن شعر تفاسیر تازه‌ای دربارهٔ نظریه‌های ارسطو ارائه شد که اصول تراژدی‌های نوکلاسیک بر آن‌ها بنا گردید (← کلاسیسیسم). دردورهٔ رنسانس این گونهٔ نمایشی ویژگی مذهبی خود را از دست داد، از هدف مذهبی آغازین خود که ارتباط با خدایان و برانگیختن رحمت آنان بود، دور شد و بیشتر به کاوش در مشکلات و روحیات قهرمانش پرداخت. در این دوره تراژدی‌نویسان انگلیسی با میانه‌روی بیشتری اصول کلاسیک را در آثارشان به‌کار گرفتند و با سرپیچی‌های گاه‌به‌گاه از این اصول زمینهٔ تغییرات بیشتری را در تراژدی‌نویسی پدید آوردند. کریستوفر مارلو (۱۵۶۴ـ۱۵۹۳م) و شکسپیر (۱۵۶۴ـ ۱۶۱۶م) از این شمار بودند.در تراژدی‌های این نویسندگان و اساساً در تراژدی‌های دورهٔ الیزابت (۱۵۵۸ـ۱۶۰۳م) در انگلستان برخلاف اصول ارسطویی عناصر تراژدی و کمدی در هم آمیختند و عناصر نو ـ تسکین کمیک/وقفهٔ التهاب‌کاه* ـ و انواع جدیدی ـ تراژیکمدی/ tragicomedy ـ در تراژدی پدید آوردند. پدیدار شدن روح رمانتیک در تراژدی‌های این دوره که اساس پیدایی تراژدی رمانتیک / romantic tragedy اواخر سدهٔ ۱۸م قرار گرفت، نیز از دیگر تغییرات تراژدی در این دوره بود. از انواع رایج تراژدی در دورهٔ الیزابت می‌توان از تراژدی خون/ tragedy of blood و تراژدی خونخواهی/ revenge tragedy نام برد. این تراژدی‌ها پر بودند از رویدادهای شورانگیز و خونین، موضوع تراژدی نوع دوم را نیز تلافی‌جویی‌های یکی از افراد خانوادهٔ قربانی تشکیل می‌داد. ریشهٔ این دو نوع تراژدی را باید در آثار سنکا جست. شکسپیر در هملت (۱۶۰۰/۱۶۰۱م) بهترین شکل

تراژدی

تـراژدی خـونخواهـی را ارائـه مـی‌کند و تیتوس آندرونیکوس (۱۵۹۳- ۱۵۹۴م) او نیز شناخته‌ترین تراژدی خون این دوره است. در تراژدی‌های دورهٔ رنسانس اسپانیا، در آثار لوپ دو وگا کارپیو (۱۵۶۲- ۱۶۳۵م) و میگوئل دو سروانتس (۱۵۴۷- ۱۶۱۶م) ،نیز درآمیختگی کمدی با تراژدی، شکل کلاسیک تراژدی را دستخوش تغییرهایی کرد. ایتالیا هم در این زمان مکتب تراژدی‌نویسی ویژهٔ خود را یافت. در سدهٔ ۱۷م در فرانسه رعـایت اصـول ارسطویی بار دیگر از سرگرفته شد. اوج تراژدی‌نویسی این دوره را می‌توان در آثار ژان راسین (۱۶۳۹- ۱۶۹۹م) و پیرکورنی(۱۶۰۶- ۱۶۸۴م) دید. در سدهٔ ۱۸م زیر تأثیر جنبش طبقهٔ متوسط، قهرمانان تراژدی از شاهزادگان و نجبا به انسان‌های معمولی بدل شدند و درون‌مایهٔ آن‌ها نیز به طرح مشکلات و مسائل شخصی و خانوادگی این گروه اختصاص یافت. این تغییرات سبب سربرآوردن شکل جدید تراژدی از نـمایش بـورژوا/ drama bourgeois و پـدید آمـدن تـراژدی خانوادگی / domestic tragedy شدند. تاجر لندنی (۱۷۳۱م) نوشتهٔ جورج لیلو/ George Lillo، نـمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۶۹۳- ۱۷۳۹م) و آثار دنی دیدرو(۱۷۱۳- ۱۷۸۴م) و پیر دو بومارشه (۱۷۳۲- ۱۷۹۹م) در فرانسه، و گوتهولد افرائیم لسینگ (۱۷۲۹- ۱۷۸۱م) در آلمان از این دست تراژدی‌ها هستند. در اواخر این سده با گسترش جنبش رمانتیسم*در ادبیات تراژدی‌ها هم با پذیرفتن آزادی بیان هنری و پشت کردن به اصول کلاسیک که از ویژگی‌های این جنبش بود، زبانی آزاد، مضمونی درآمیخته با عناصر کمیک، و حتی پایانی متفاوت با تراژدی‌های گذشته یافتند. از آن‌جا که نمایشنامه‌نویس متأثر از روح رمانتیکِ زمان هرگز بردباری‌های قهرمان را درخور شکست و سقوط معمول در تراژدی‌ها نمی‌دانست، نمایش را با پیروزی قهرمان که در نتیجهٔ پایداری‌اش در برابر رنج‌ها و مشکلات به آن دست می‌یافت، به پایان می‌رساند. این تراژدی‌ها تراژدی رمانتیک نام گرفتند. آثار فردریش شیلر (۱۷۵۹- ۱۸۰۵م) و جان ولفگانگ فون گوته (۱۷۴۹- ۱۸۳۲م) در آلمان ، و هرنانی (۱۸۳۰م) اثر ویکتورهوگو (۱۸۰۲- ۱۸۸۵م) در فرانسه از نمونه‌های برجستهٔ تراژدی رمانتیک هستند. پس از این دوره از اواسط سدهٔ ۱۹م با پیدایی عصر نو و انسانی نو و همراه با رشد واقعگرایی در ادبیات ، تراژدی نیز شکل تازه‌ای به خود گرفت و به پیروی از واقعیت که خود آمیزهٔ جدایی‌ناپذیر رویدادهای تراژیک و کمیک است، مرزبندی خشک نمایش کلاسیک میان تراژدی و کمدی برای همیشه از میان رفت. زبان این نمایش‌ها نیز از نظم به نثر تبدیل شد و عواملی تراژیک چون سرنوشت و امیال شخصی جای خود را به جبر تاریخ، اقتصاد و جامعه دادنـد. در چـنین نـمایش‌هایی جامعه، قوانین، سنت‌ها و تعصب‌های اجتماعی و درگیری فرد با هریک از آن‌ها بود که تراژدی می‌آفرید. همچنین نمایشنامه‌نویسان این سده با این نظر که تنها نخبگان شایستهٔ ایفای نقش محوری تراژدی‌ها هستند، مـخالف بـودند. آرتـور مـیلر، نـمایشنامه‌نویس امـریکایی (۱۹۱۵م-) تراژدی را پی‌آمد اجبار بشر به یافتن جایگاه بحق خود و مبارزهٔ او در این راه تعریف کرد و ترس و وحشت مورد نظر تراژدی کلاسیک را حاصل ترس قهرمان از طرد شدن و جدا شدن از تصویر شکل گرفته از خود ـ که در جریان مبارزه ناچار از تـن دادن بـه آن‌هـا بـود ـ شـمرد. از این‌رو میلر و دیگر تراژدی‌نویسان این دوره، انسان معاصر را که برای دست‌یابی به جایگاه درخورش ناچار از یک تنه در افتادن با مجموعهٔ مسلط و تغییر نـاپذیر پـیرامـونش ـ جـامعه ـ بـود، بـه انـدازهٔ نـخبگانِ تراژدی‌های کلاسیک درگیر شرایط تراژدیک برشمردند.در این تراژدی‌ها نه سقوط یک انسان ممتاز با ویژگی‌های برجسته، که شرایط دشوار زندگی قهرمان معمولی و حتی منفی نمایش ـ در تـراژدی‌هـایی از ایـن دست آن را ضـد قـهرمان/ anti hero نامیده‌اند ـ که قربانی عوامل تراژیک برشمرده بود و گرفتار شدن او در میان چنین نیروهای خارجی ورایِ قدرت درکش موقعیت تراژیک را می‌ساختند. هنریک ایبسن، نمایشنامه‌نویس نروژی (۱۸۲۸- ۱۹۰۶م) پیشرو نویسندگان تراژدی‌هایی به این سبک بـود. تـقابل خـوشبختی فـردی قـهرمانان او بـا وظـایف اجتماعی‌شان و درگیری‌های درونـی و روانـی آن‌هـا مـهم‌ترین تضادهای تراژیک آثار او را تشکیل می‌دادند؛ آثاری چون براند (۱۸۶۶م)، خانهٔ عروسک (۱۸۷۹م) ،هدا گابلر (۱۸۹۰م)، جان گابریل بروکمن (۱۸۹۶م). آوگوست استریندبرگ، نـویسندهٔ سوئدی (۱۸۴۹- ۱۹۱۲م) ، یوجین اونیل (۱۸۸۸- ۱۹۵۳م)، تـــنسی ویـــلیامز (۱۹۱۱- ۱۹۸۳م) و آرتـــور مـــیلر، نمایشنامه‌نویسان امریکایی، را می‌توان در شمار نـویسندگانی آورد که بعدها در آثارشان شیوهٔ ایبسن را پی گرفتند.آنتون چخوف (۱۸۶۰- ۱۹۰۴م) نمایشنامه‌نویس دیگر سدهٔ ۱۹م بود که شکل نوی تراژدی را می‌توان در آثارش دید. او با گرایش به واقعیت و درآمیختن تراژدی با کمدی، تـمسخر غـم‌انگیزی از کسالت و پوچی زندگی طبقهٔ مرفه و قوانین اجتماعی پوسیدهٔ

تراژدی

آن‌ها ارائه می‌کرد. در اواخر سدهٔ ۱۹م ودر سدهٔ بیستم هم جز با غلبهٔ کوتاه مدت جنبش ناتورالیسم*/ naturalism بر ادبیات که در۱۸۷۳م با نمایشی کردن رمان* ترز راکن (۱۸۶۷م) اثر امیل زولا (۱۸۴۰- ۱۹۰۲م)، به دست خود او، به نمایش راه یافت و عواملی چون مفاسد و انحراف‌های اجتماعی، انتقال موروثیِ ویژگی‌ها و نقایص جسمی و روانی پدران به فرزندان ، و غرایز حیوانی را به عوامل تراژیک نمایش‌ها افزود، تراژدی به معنای مطلقش چندان رونقی نیافت. از تراژدی‌هایی که زیرتأثیر این جنبش نوشته شدند می‌توان به پاره‌ای نمایشنامه‌های ایبسن چون اشباح (۱۸۸۱م) و اردک وحشی (۱۸۸۴م)، دوشیزه ژولی (۱۸۸۹م) و پدر (۱۸۸۷م) آثار آوگوست استریندبرگ ، و بعل (اجرا ۱۹۲۳م) اثر برتولت برشت (۱۸۹۸-۱۹۵۶م) اشاره کرد. روانشناسی نوین و روانکاوی نیز درگیری میان خودآگاه و ناخودآگاه روان آدمی را به عوامل تراژیک نمایش‌های این سده افزودند. افزون بر این ،در سدهٔ بیستم با پیدایی فلسفهٔ وجود گرایی/ existentialism و ورود آن با آثار ژان پول سارتر، فیلسوف، منتقد ، رمان و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۹۰۵- ۱۹۸۰م) به دنیای نمایش، پاره‌ای آثار این دوره لحن تراژیک ویژه‌ای یافتند. دیگر تراژدی‌های این سده نیز بدون ساختار تراژدی‌های کلاسیک، تنها از مفاهیم تراژیک برخوردارند و بیشتر به صورت آمیزه‌ای از تراژدی و کمدی‌اند. از آن روی که در دنیای معاصر هراس‌های واقعی چنان فراگیرند که تراژدی به‌تنهایی نمی‌تواند نزد تماشاگر آن اندازه مهیب باشد که احساس ترس را در او برانگیزد، افزودن جنبه‌های کمیک به این نمایش‌ها برای بیشترکردن تأثیر تراژیک آن‌ها ضروری به نظر می‌رسد. در کمدی همواره تماشاگر فاصله‌ای میان خود و شخص نمایش تصور می‌کند تا بتواند به نقایص و تضادی که او گرفتارش است بخندد حال آن که در تراژدی تماشاگر با قهرمان همذات پنداری می‌کند. در این شکل نوی تراژدی ، نویسنده همزمان با خنداندن تماشاگر به او اجازه نمی‌دهد بی‌طرف بماند و با درگیر کردنش در نمایش، تلخی آن موقعیت را نیز به او می‌نمایاند. گاه از چنین نمایش‌هایی به‌جای تراژدی با نام «نمایش جدی» یاد می‌کنند. دنی دیدرو نخستین کسی بود که این اصطلاح را برای نمایش‌هایی که چیزی میان تراژدی و کمدی‌اند به کار برد. شماری از تراژدی‌های سدهٔ بیستم از این قرارند: جونو پی کوک (۱۹۲۴م) اثر شون اوکیسی نمایشنامه‌نویس ایرلندی (۱۸۸۴- ۱۹۶۴م)، امپراطور جونز (۱۹۲۰م)،سوکواری برازندهٔ الکترا است(۱۹۳۱م)و یخ فروش دوره گرد می‌آید(۱۹۴۶م) آثار یوجین اونیل؛ قتل درکلیسای جامع (۱۹۳۵م) اثر ت.س. الیوت، شاعر، نمایشنامه‌نویس و منتقد انگلیسی (۱۸۸۸- ۱۹۶۵م)؛ عروسی خون (۱۹۳۳م)، یرما(۱۹۳۴م) و خانهٔ برناردا آلبا (۱۹۳۶م) آثار فدریکو گارسیا لورکا، شاعر نمایشنامه‌نویس اسپانیایی (۱۸۹۸- ۱۹۳۶م)؛ روسپی بزرگوار (۱۹۴۶م)و دست‌های آلوده (۱۹۴۷م) آثار سارتر؛ اتوبوسی به نام هوس (۱۹۴۷م) اثر تنسی ویلیامز؛ مرگ دستفروش (۱۹۴۹م) و نگاهی از پل (۱۹۵۵م) آثار آرتور میلر؛ ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی (۱۹۵۲م) و ملاقات بانوی سالخورده (۱۹۵۶م) آثار فریدریش درونمات، داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس سوئیسی (۱۹۲۱م -)و چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟ (۱۹۶۲م) اثر ادوارد آلبی، نمایشنامه‌نویس امریکایی (۱۹۲۸م -). حتی گروهی تآتر پوچی* را نیز مترادف نمایش تراژیکمدی می‌دانند و آن را در شمار تراژدی‌های سدهٔ بیستم می‌انگارند. در ادبیات معاصر از تراژدی به معنی مطلقش بیشتر در دیگر گونه‌های ادبی به‌ویژه در رمان می‌توان سراغ گرفت. آثار رمان‌نویسانی چون فیودور داستایوسکی روسی (۱۸۲۱- ۱۸۸۱م)، تامس هاردی انگلیسی (۱۸۴۰- ۱۹۲۸م) ، جوزف کونراد انگلیسی لهستانی تبار (۱۸۵۷- ۱۹۲۴م)و ویلیام فاکنر امریکایی (۱۸۹۷- ۱۹۶۲م) از این شمارند.در ادبیات فارسی تراژدی به عنوان گونه‌ای مستقل وجود ندارد. در گذشته نیز در ایران تراژدی ـ اساساً نمایش ـ چندان شناخته نبود و از این رو مترجمان عربی و فارسیِ آثار ارسطو درک درستی از اصطلاح تراگودیا نیافتند. ابوبشر متی بن یونس، مترجم عربی این آثار، این اصطلاح را گونه‌ای مدح توصیف کرد و ابن‌سینا نیز بدون ارائهٔ شرح درستی از جنبهٔ نمایشی آن، معادل طراغودیا را برای آن برگزید. نخستین نشانه‌های تراژدی فارسی را می‌توان در میان اشعار کلاسیک جست. داستان‌های «رستم و سهراب» ، «سیاوش» ، «رستم و اسفندیار» و «فرود» بخش‌هایی از شاهنامه‌اند که بی‌آن که برای اجرا نوشته شده باشند، از پاره‌ای ویژگی‌های تراژدی برخوردارند. یکی از ویژگی‌های تراژدی که می‌توان در این آثار دید، برخورداری قهرمانان آن‌ها از نقطه ضعفی تراژیک در شخصیتشان است. در داستان‌های «رستم و سهراب» و «فرود» خامی و ساده‌دلی دوجوان و سرکشی و تندروی آن دو در تحقق آرزوهایشان ـ در اولی بر تخت نشاندن پدر به جای پادشاهی که در نظر او شایستگی‌اش را ندارد و در دومی ستاندن انتقام پدر ـ

از عوامل مهم فاجعه سازند. عامل تراژیک دیگر که از آن چه در این داستان‌ها و چه در تراژدی‌های کلاسیک می‌توان سراغ گرفت تقدیر است، عاملی که در این دو داستان هر بار به گونه‌ای کوشش‌های دو طرف برای بازشناسی یکدیگر را بی‌نتیجه می‌گذارد. این عنصر در داستان «سیاوش» حضوری چشمگیرتر دارد، زیرا جوانی چنان زیبا، پاک ، خردمند، پهلوان و مظهر همهٔ نیکی‌ها را تنها تقدیر می‌تواند به سرانجامی چنین دچار کند. تقدیر از کاخ کاووس تا دربار افراسیاب او را دنبال می‌کند و نه‌تنها بر سیاوش که بر افراسیاب، پیران، فرنگیس و جریره نیز سایه می‌افکند و حتی سرنوشت نسل آینده ـ کیخسرو و فرود ـ را نیز پی‌می‌ریزد. حضور تقدیر در تراژدی‌های یونانی و این داستان‌ها مشترک است، اما در هریک شکلی متفاوت دارد. در این داستان‌ها قهرمان با غفلت یا ناآگاهی‌اش، ناخواسته در درهم شکستن خود با تقدیر خویش همداستان می‌شود ـ چنان‌که رستم از پاسخ دادن به سهراب که از نام او می‌پرسد، سربازمی‌زند یا سیاوش که با آن همه خرد، فریب گرسیوز را می‌خورد ـ و چشم بسته به راهی فاجعه‌آمیز می‌رود. قهرمان شاهنامه هرگز نه به خرد ،نه مردی و نه فریب حریف تقدیر نیست، زیرا کار سپهر ـ که از کار خدا جدا تلقی شده است ـ رازی است که وی از آن آگاه نیست. حال آن که در تراژدی یونانی با وجود آن که بسیاری از قهرمانانش گرفتار عوامل گوناگون و گاه گرفتار خدایانند، اما حکم خدایان / سرنوشت هرگز آن‌ها را از عمل به ارادهٔ خود بازنمی‌دارد و همواره رویدادهای داستان را دوعلت متفاوت ـ ارادهٔ خدا و ارادهٔ انسان ـ به پیش می‌برند. چنان‌که در تراژدی اودیپ با آن که اودیپ قربانی سرنوشت است، سبب نابینایی‌اش نه تقدیر که ارادهٔ خود اوست. اگر تراژدی را روایت تضاد دو گزینه بدانیم بر سر راه انسانی آزاد و مختار که ناچار به انتخابی دشوار میان آن دو است و نتیجهٔ این انتخاب نیز سرانجامی دشوار است که دامنگیر او خواهد شد و با وجود این او آگاهانه نابودی خویش یا تحمل آن شرایط را بر خود برمی‌گزیند، داستان «سیاوش» و دو داستان دیگر تنها بخشی از عوامل تراژیک ـ تضاد ـ را درخود دارند.سیاوش پاکدامن و صلح‌طلب با زمانه و محیطی که در آن می‌زید، با کاخ آلودهٔ کاووس و زمانهٔ خون و جنگ و فریبکاری، ناهمخوان است، اما هرگز با پلیدی‌ها درنمی‌افتد و راه نابودی خویش را برنمی‌گزیند، بلکه تنها از آن‌ها فاصله می‌گیرد. در «رستم و سهراب» و «فرود» نیز به سبب بی‌خبری قهرمانان از هویت یکدیگر، انتخابی وجود ندارد و سرانجام غم‌انگیز اینان را تنها سرنوشت محتومی که همه‌جا به دنبال آن‌ها است شکل می‌دهد. هم از این رو است که از میان چهار داستان تراژیک شاهنامه، «رستم و اسفندیار» را به تراژدی یونانی نزدیک‌تر می‌دانند. رستم از پیامدهای کشتن اسفندیار آگاه است، اما در برابر ازدست دادن آزادگی خویش و برباد رفتن زابلستان ودودمانش ،آگاهانه آن دشواری‌ها را برمی‌گزیند. افزون بر عوامل تضاد و انتخاب آگاهانه ،دو عنصر نقطهٔ ضعف تراژیک و سرنوشت نیز تراژدی «رستم و اسفندیار» را غنی‌تر می‌کنند، چنان‌که اسفندیار با این‌که پهلوانی نیک‌دل است، ضعف‌هایی هم در شخصیتش دارد. وی در دل کار پدر را نادرست و رستم را محق می‌داند، اما از سر طمع دست یافتن به پادشاهی چشم بر حق او می‌بندد. اسفندیار در مقابل پدر و رستم متزلزل است ، گاه با یکی همسو و گاه مقابل او است. تردیدهای او در برابر رستم بی‌شباهت به تردیدهای هملت نیست. سرنوشت نیز آن‌جا که چشم اسفندیار از سر تصادف از ویژگی رویین تنی او بی‌بهره می‌ماند یا زمانی که این راز را سیمرغ بر رستم آشکار می‌کند، نقش خود را در پدید آوردن فاجعه می‌نمایاند. تراژدی‌های ایرانی که تاکنون برشمردیم نه نمایش که شعر بودند، نخستین شکل نمایشی تراژدی ایرانی را شاید بتوان در مراسمی جست که مردم بخارا با نقل داستان‌های تأثرآور از زندگی و مرگ سیاوش و شبیه‌سازی مجلس‌هایی از زندگی وی، در سوگ او اجرا می‌کردند. قدمت این مراسم را سه هزار سال گفته‌اند. در ایران پیش از اسلام رویدادهای مشهور دیگری هم بودند که مورد توجه مردم قرار داشتند و از این رو آن‌ها را هم مانند «کین سیاوش» بازی می‌کردند، «کین ایرج» یکی از این بازی‌ها بود. از میان سنت‌های نمایشی ایران پس از اسلام نیز تعزیه* را که گروهی متأثر از سنت سوگواری بر سیاوش می‌دانند، به سبب درونمایهٔ* حزن انگیزش نوعی تراژدی مذهبی در شمار آورده‌اند. تلقی تعزیه به عنوان تراژدی بی‌شباهت به چنین تلقی‌ای از نمایش‌های مذهبی قرون وسطی در اروپا نیست. سال‌ها بعد که با تأسیس دارالفنون و اجرای ترجمه‌های نمایشنامه‌های مولیر، نمایش به شکل اروپایی آن به ایران راه یافت، نمایشنامه‌های تراژیکی هم در ایران نوشته شد. از نخستین این آثار نمایشنامهٔ منظوم خسرو پرویز است که تقی رفعت، سردبیر روزنامهٔ تجدد،در ۱۳۳۸ق بر اساس نمایشنامهٔ سرگذشت پرویز نوشت. ساختمان این نمایشنامه را به

تراژدی‌های کورنی و راسین شبیه دانسته‌اند. بعدها تراژدی‌های دیگری به متون ادبی فارسی افزوده شدند که بیشتر بر اساس داستان‌های شاهنامه نوشته می‌شدند.

مقایع: از صبا تا نیما ، ۳۱۴/۲- ۳۱۵؛ افسانه‌های نبای ، مقدمه و ترجمهٔ شاهرخ مسکوب ، ۳۰۵- ۳۷۶؛ انواع ادبی ، شمیسا ، ۱۵۹- ۱۷۱؛ تاریخ تئاتر اروپا ، ۹/۱- ۵۵؛ ۲۳۹/۲- ۲۵۵؛ درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی ، ۲۷۱- ۲۹۵، ۳۲۶- ۳۳۱، ۳۴۰- ۳۹۷؛ دنیای شگفت‌انگیز تئاتر ، ۱۱-۱۵، ۱۸؛ شاهنامهٔ فردوسی و تراژدی آتنی ، ۶- ۴۲؛ کتاب به‌نگار ،۵۵- ۶۴؛ کتاب نمایش ، ۵۶/۱- ۶۹؛ مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار ، ۱-۱۰۴؛ مقدمه بر تئاتر ، ۱۵۵-۱۶۴، ۱۸۱-۱۸۳؛ نمایش چیست؟ ۷۴- ۸۵؛ نمایش در ایران ، ۲۴، ۴۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۵۵- ۵۸؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon,703- 714; *Britannica*, 11/888; *Dictionary of World Literary Terms* , Shipley, 336- 340; *The Concise Oxford Companion to The Theatre*, 558- 559; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 226-228.

اسماعیل‌پور

تراژدی سه‌تایی ← تریلوژی

ترانه (ta.rā.ne)،در لغت به معانی خُرد، تازه و جوان خوش صورت، اما در ادب ،هر سرودهٔ کوتاهی است که با یکی از لحن‌های موسیقی هماهنگ باشد. تصنیف*، دوبیتی* و رباعی* را نیز معمولاً ترانه می‌نامند. ترانه شعری غنایی است که به بلندی و کوتاهی مصراع‌های آن چندان توجه نمی‌شود. اهمیت ترانه در خاستگاه ملّی و مردمی آن است. شمس قیس در المعجم فی معاییر اشعارالعجم این افسانه* را برای سرایش نخستین ترانه‌ها نقل می‌کند که روزی رودکی درگذرگاهی می‌شنود که پسرکی حین غلتاندن گردوها به درون گودالی شادمانه می‌خواند که «غلتان غلتان همی‌رود تا بن گو» و همین برای وی انگیزهٔ سرودن نخستین رباعی یا ترانه یا دوبیتی گردید. ابتدایی‌ترین ترانه‌ها، دوبیتی‌هایی هستند که پیش از اسلام در میان مردم رواج داشته و به فهلویات* آوازه دارند. معروف‌ترین آن‌ها سرود آتش کرکوی از اشعار شش هجایی اواخر دورهٔ ساسانیان است. شعرهای محلی دورهٔ ساسانی را که در شهرها و روستاها می‌خوانده‌اند نیز ترانه و ترانگ گفته‌اند. مولوی در بیتی واژهٔ «ترانه» را به همین معنا به کار برده است :«دیدم نگار خود را می‌گشت گرد خانه ـ برداشته ربابی می‌زد یکی ترانه.» در سده‌های نخستین هجری سروده‌هایی در ماوراءالنهر به نام سوگ سیاووشان رایج بوده است،مانند هجویه‌ای که ابن مفرّغ (ـ۶۹ق) دربارهٔ عبیدالله بن زیاد و برادرش سروده:«آب است و نبیذ است ـ عصارات زبیب است ـ سمیه رو سپیذ است» و تصنیفی که کودکان بلخ دربارهٔ اسد بن عبدالله قسری، سردار عرب (ـ۱۲۰ق) که در جنگ با ترکان شکست خورده و به بلخ بازگشته بود، می‌خواندند: «از ختلان آمذیه ـ بروتباه آمذیه ـ آوار باز آمذیه ـ بیدل فراز آمذیه.» زمینهٔ سرودن رباعی‌های دورهٔ سامانیان در خراسان و ماوراءالنهر، بازمانده از دوبیتی‌هایی بود که به لهجهٔ نواحی مرکزی ایران، مانند ری و عراق‌عجم و در بحر*هزج* سروده می‌شدند. رودکی و شهید بلخی از رباعی‌سرایان این دوره‌اند. در زمان غزنویان این قالب شعری نزد صوفیان طرفدار بسیار داشت. در روزگار طغرل سلجوقی (ـ۴۵۵ق) نیز شاعرانی چون بندار رازی و باباطاهر عریان برای بیان مقاصد صوفیانه قالب رباعی را به کار گرفتند و شعرهایی به لهجهٔ محلی سرودند. این رباعی از بندار رازی است: «در ایلخی شاه اسب کروک دبو ـ در قافله نیز اشتر لوک دبو / این اشترلوک و اسب کروک منم ـ این در به امید می‌زنم بوک دبو.» تقریباً از نیمهٔ دوم فرمانروایی سلجوقیان، با آشکار شدن نشانه‌های سبکی که بعدها به سبک عراقی شهرت یافت، رباعی‌های زهدآمیز و عارفانهٔ بسیاری سروده شدند. همچنین معانی فلسفی و حکمی بر دایرهٔ مضامین این گونهٔ ادبی راه یافت. حکیم عمرخیام نیشابوری از سخنگویانی است که رباعیاتش شهرتی عالمگیر دارد، مانند این رباعی: «ای کاش که جای آرمیدن بودی ـ یا این ره دور را رسیدن بودی/ کاش از پس صد هزار سال از دل خاک ـ چون سبزه امید بر دمیدن بودی.» اکنون هریک گونه‌های ادبی ترانه، رباعی و دوبیتی، تعریف‌های ویژه‌ای دارند، ولی در گذشته وجه تمایزی آشکار با هم نداشتند؛ چنان‌که دوبیتی‌های باباطاهر را رباعی و رباعی‌های خیام را ترانه نیز خوانده‌اند. ترانه‌های اجتماعی ـ مردمی را که پس از غزنویان رواج گرفت، حراره* می‌گفتند، مثل ترانهٔ «عطاش عالی جان من ـ عطاش عالی ـ میان سر هلالی ـ ترا به دز چکارو» که برای شورشگری اسماعیلی از مردم اصفهان به نام احمد بن عبدالملک عطاش از پیروان حسن صباح که در دژ کوه اصفهان بر سلجوقیان بشورید گفته‌اند. در دورهٔ تیموریان زنی به نام مطربه در خانهٔ طغانشاه

زندگی می‌کرد که شعر می‌گفت و موسیقی می‌دانست و این‌دو را با هم درمی‌آمیخت و می‌خواند. یوسف اندگانی از ترانه‌خوانان مشهور دربار سلطان حسین بایقرا بود که ترانه‌سرای وی یوسف بدیع حسنی نام داشت.حافظ قزاق و استاد حسین هم از ترانه‌خوانان و نوازندگان این دوره بودند. پس از تیموریان، در دورهٔ صفوی به علت تعصب مذهبی شاهانی، مانند تهماسب یکم (۹۳۰-۹۸۴ق) ،موسیقی مذهبی رواج یافت، ترانه‌خوانان از دربار رانده شدند و موسیقی بزمی که ترانه‌خوانی هم در شمار آن بود میان مردم و بیشتر درمیان اقلیت یهودی جامعه راه یافت و رشد نمود. به‌رغم آن‌که زنان و مردان مطرب یهودی آوازه‌خوانی و ترانه‌خوانی را در بیشتر دستگاه‌های موسیقی ایرانی رونق بخشیدند ،واژهٔ مطرب معنایی منفی یافت و مطرب و مطربه را به کسی می‌شناختند که پیشه‌ای پست بورزد. ترانهٔ مردمی امیدی که چه‌ها شد ـ گیلی دخترجان/گیلان مال ما شد ـ گیلی دخترجان» در همان روزها و به مناسبت فتح گیلان به دست شاه عباس یکم (۹۹۶-۱۰۳۸ق) سروده شد. مشهورترین ترانه‌سازان روزگار صفوی میرزا محمدکمانچه‌ای و محمد مؤمن بودند. کسی هم به نام استاد شمسی شترغوهی تصنیف‌های سرگرم‌کننده می‌ساخت. شاهسوار، غزال ارمنی، شاهمراد خوشناری و مذاقی نایینی از دیگر ترانه‌سرایان این دوره‌اند. ترانه‌سرایی در دورهٔ افشاریان چندان رونقی نداشت، ولی در دورهٔ زندیان که مردم آسایش و آرامش بیشتری یافتند ترانه‌هایی سروده شد؛ مانند ترانه‌ای که در وصف دلیری‌های لطفعلی‌خان زند می‌خواندند. عشق، مسائل زندگی روزمره و حوادث اجتماعی ـ سیاسی، مانند تصرف بوشهر به دست انگلیسی‌ها و کشته شدن پسر محمدباقر تنگستانی در اواخر دورهٔ قاجار، انگیزهٔ سرودن ترانه‌های مردمی و رواج آن‌ها شد. در این دوره، برای اولین بار ترانه‌هایی با کلمات شکسته ساخته شد،مانند «خبرآمد که دشتستان بهاره ـ زمین از خون احمد لاله‌زاره.» البته آوردن کلمات شکسته در ترانه‌ها پیش‌تر از این در ترانه‌های محلی رواج داشت. ولی بیشتر این ترانه‌ها ساختی ضعیف داشتند، مثل ترانهٔ «لیلی» که در ۱۲۸۷ش در وصف دختر کنت مونت فرت، رییس شهربانی گفته شده یا ترانه‌ای که به مناسبت عزل شاهزاده ظل‌السلطان، فرمانروای اصفهان به فرمان ناصرالدین‌شاه می‌خواندند: «شهزاده ظل‌السلطانم ـ چشم و چراغ ایرانم / شاه بابا تقصیرم چه بود ـ این بند و زنجیرم چه بود/کو اصفهان پایتخت من ـکو حکم‌های سخت من؟» و ترانه عاشقانه‌ای به نام «نصرو جان». مشتری‌خانم یکی از همسران فتحعلی‌شاه که ترانه‌سرا و ترانه‌خوان بود، مهراب ارمنی و رستم یهودی، موسیقیدانان دربار که شاگردانی مانند زهره و مینا داشتند، از جملهٔ ترانه‌سازان و ترانه‌خوانان دورهٔ قاجاریه بودند. شاید گرایش بی‌اندازهٔ مردم به ترانه و ترانه‌سرایی در عهد قاجار به سبب اختناق و فقر فکری و فرهنگی مردم آن روزگار بوده که همچون مسکن از آن سود می‌جستند. ترانه‌های عاشقانهٔ علی‌اکبر شیدا (ـ۱۲۵۹ق)، مثل امشب شب مهتابه ، دوش دوش ، در فکر تو بودم ، مرضیه و ناوک مژگان که به زبان مردم بسیار نزدیک است، ترانه را همچون هنری جدی و ارزشمند به میان مردم آورد و تثبیت کرد. شیدا برخی ترانه‌هایش را با تأثیر از شعرهای شاعران سرود، مثل ترانهٔ ای بت‌چین با این بیت‌ها «باشد از لعل تو یک بوسه تمنای دلم ـ می‌کشم خجلت از این خواهش بیجای دلم ...» که در آن بیت‌هایی از سعدی را مثل «من ندانستم از اول که تو بی‌مهر و وفایی ـ عهد نابستن از آن به که ببندی و نپایی» تضمین کرده است. ظهیرالدوله وزیر تشریفات دربار ناصری نیز در سرودن ترانه دستی داشت. ترانهٔ معروف سرود فتح ـ از ساخته‌های وی ـ ترانه‌ای سیاسی است که به مناسبت پایان گرفتن استبداد صغیر بر روی آهنگی از درویش‌خان گذارده. سلطان‌خانم نیز از رامشگران و ترانه‌سازان آن دوره است و اثر معروف بتا،بتا از او است. سفرهای شاه و درباریان به خارج و آمدن هیأت‌های اروپایی به ایران و برخورد دو تمدن متفاوت ، منجر به پیدایی ترانه‌های نوینی شد که وزنی ضربی داشتند و بیشتر در نمایش‌های روحوضی خوانده می‌شدند و احساس مردم دربارهٔ دگرگونی‌های اجتماعی آن روزگار را بازمی‌تاباندند. این ترانه‌ها خوانندهٔ مشخص نداشتند و گاه در جریان نمایش‌ها فی‌البداهه خوانده می‌شدند. ناصرالدین شاه هم ترانه‌ای سروده که بیتی از آن چنین است:«عقرب زلف کجت با قمر قرینه ـ تا قمر در عقربه کار ما چنینه ...» آهنگ این ترانه را برخی به شیدا و برخی به میرزا حسن حکیم الهی نسبت می‌دهند. درگیری جنبش مشروطه سبب دگرگونی‌هایی در ترانه‌ها و مضامین آن‌ها شد.آغازگر ترانه‌های میهنی و انقلابی مشروطیت، عارف قزوینی است که شاگرد شیدا بوده و اولین ترانهٔ خود را با مضمونی عاشقانه در هجده سالگی سروده بود. عارف شاعری آشنا به موسیقی و سه‌تار بود. اکثر آهنگ‌های او مهیج و آمیخته با انتقاد و روح میهن‌دوستی است،مثل «از خون جوانان وطن لاله دمیده ـ در ماتم سرو قدشان سرو خمیده...»

بیشتر ترانه‌های عارف را قمرالملوک وزیری خوانده است. همراهان او در اجرای ترانه‌ها، استاد ابوالحسن‌خان صبا، حبیب سماعی ،مرتضی نی‌داوود، موسی نی داوود، امیرارسلان خان و کمالی بوده‌اند. ملک‌الشعرای بهار نیز از ترانه‌سرایان بنام ایران در دورهٔ معاصر است. ترانه‌های وی ،وصفی ـ تغزلی و متأثر از طبیعت و زیبایی‌های آن است. او یکی از معروف‌ترین ترانه‌هایش را به مناسبت درگیری جنگ جهانی اول سروده و این ترانه چندان قوی است که بدون همراهی آهنگ نیز گیرا و شنیدنی است: «گر رقیب آید بر دلبر من ـ جوشد از غیرت دل اندر برمن / مکر و شیادی بود لشکر او ـ عشق و آزادی بود لشکر من...» ترانه‌های ای چرخ و مرغ سحر از زیباترین ترانه‌های بهار هستند. ترانه‌سرایی در ایران پس از مشروطه تا زمان گشایش رادیو، با تلاش‌های نیر سینا، حسین گل‌گلاب، سالک اصفهانی، وحید دستگردی و رهی معیری روند رشد و تکامل را پیمود. ترانهٔ کاروان ، اثر مشهور رهی معیری و سرود ملی ای ایران سرودهٔ حسین گل گلاب که هر دو را برای اولین بار غلامحسین بنان اجرا کرد، از آثار آن دوره هستند. گشایش رادیو بر ترانه‌سرایی تأثیری بسزا گذارد. برخی ترانه‌سرایان، این هنر را رها کردندو ترانه‌سازان جدیدی پیدا شدند. میرناصر شریفی، ناصر رستگارنژاد، رهی معیری و نواب صفا از نخستین ترانه‌سرایانی بودند که با رادیو همکاری کردند. گیتار من از ناصر رستگارنژاد، خوش‌ترین شب از میرناصر شریفی و آشفته از نواب صفا در آن سال‌ها سروده شد. از سال ۱۳۳۲به بعد، شمار ترانه‌سرایان افزون شد و این هنرمندان ظهورکردند: معینی کرمانشاهی با ترانه‌های آبشار و طاووس ، هاله با ترانهٔ معروف مرا ببوس که گلنراقی آن را خوانده است،مهرداد اوستا با ترانهٔ نسیم سحر،کریم فکور باترانهٔ الههٔ ناز،تورج نگهبان با ترانهٔ دلداده، بیژن ترقی با ترانهٔ گل اومد بهار اومد، نظام فاطمی با ترانهٔ از هر چمن گلی که خوانندهٔ آن داریوش رفیعی بود و منیّر طه با ترانه‌هایی عرفانی و بهادر یگانه با ترانهٔ دیوانه منم .از میان این‌ها، معینی کرمانشاهی برای ابتکار در سرایش ترانه‌های تمثیلی اهمیت ویژه‌ای دارد. ترانهٔ گل اومد بهار اومد بیژن ترقی اولین ترانه با کلمات شکسته بود که در رادیو اجرا شد. تلاش‌های این ترانه‌سرایان سبب شد که ترانه‌سرایی در ایران جای حقیقی خود را بیابد و در قالب هنری مردمی تا هم‌اکنون باقی بماند. ترانه‌های ایرانی از دیدگاه محتوای اندیشگی و بیانی به شاخه‌های زیر تقسیم می‌شود: عاشقانه، اجتماعی، فلسفی، ملی ـ میهنی، فکاهی، تبلیغی، کودکانه، عامیانه و ترانه‌های فیلم‌ها.از میان این‌ها ترانه‌های عامیانه و محلی و فولکلوریک زیربنای دیگر ترانه‌ها هستند و ترانه‌های کودکانه‌ای مانند لالایی* در دایرهٔ این ترانه‌ها قرار می‌گیرند. ترانه‌های عامیانه، شالودهٔ پرورش معنوی مردم و نمایانگر حس زیباپرستی آن‌ها و بیانگر احساسات و آرزوها و افکار سرایندگان گمنامشان هستند. برخی از ترانه‌های جدید بر روی آهنگ‌های محلی قدیم یا با الهام از ترانه‌های فولکلوریک سروده شده‌اند،مثلاً ترانهٔ جنوبی مستم مستم دستمایهٔ ترانه‌ای از ایرج جنّتی عطایی شده با این عبارات: «ای شکوه نام تو لالایی ـ لحظهٔ خفتن ـ لحظهٔ خفتن ...» و شالمان لاکوی سرودهٔ تیمور گرگین که بازآفرینی یک ترانهٔ گیلانی است و ناصر مسعودی آن را خوانده:« شالمان لاکوی ـ جوان لاکوی بیاناز نکن ـ می‌جان لاکوی....»با نظری اجمالی بر تاریخچهٔ ترانه و ترانه‌سرایی در ایران می‌توان دریافت که در طول سال‌ها سرایش ترانه‌ها هرگز امری جدا از موسیقی نبوده است و هر ترانه‌ای به مدد صدای دلنشین خواننده‌ای و ذوق سلیم موسیقیدانی، باقی‌مانده ودرذهن مردم جای گرفته است.

منابع: از صبا تا نیما،۱۵۱/۲ـ ۱۶۸؛ انواع شعر فارسی ،۱۳۴؛ بدایع الافکار ،۷۲؛ تاریخچه‌ای بر ادبیات آهنگین ایران،در صفحات فراوان؛ ترانه‌های ملی ایران،در صفحات فراوان؛ تحول شعر فارسی، ۹۰؛ زیب سخن ،۱۵۹/۱ـ۱۶۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۶۹ـ ۷۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ،۳۲۴/۱؛ لغت‌نامه ،زیر«ترانه»؛ مآثرالملوک ،۲۴۳ـ۲۴۵؛ المعجم ،۱۱۵؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ،۵۹ـ۶۲؛ هادی میرزانژادموحد،«...ز عاشقان به سرود و ترانه یادآرید»، ادبستان ،شمارهٔ۴۴، صص ۵۶ـ۶۱.

عطاری

تراوستی ← نقیضه

تربیع ← تضلیع

ترتیب (tar.tib)، در لغت به معنی پشت سرهم قرار دادن است و در اصطلاح بدیع آوردن اوصافی از موصوف به ترتیب خلقت آن، یا چگونگی تکامل و سیر طبیعی چیزی را در نظم و نثر گویند: «ساقی روز ازل ته جرعه‌ای بر خاک ریخت ـ تاک شد، انگور شد، می شد، نصیب یار شد.» (ناصرخسرو)□ «ندیدم چنین تاج و گنج و سریر ـ که وقف است بر طفل و برنا و پیر.» (سعدی) و

نیز خداوند در قرآن فرماید: «هُوَالّذی خَلَقَکُم مِن تراب ثُمَّ مِن نُطفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ یُخْرِجُکُمْ طِفلاً ثُم لِتَبْلُغُوْاْ أَشُدَّکُم ثُمَّ لِتکونواْ شُیوُخاً و مِنکُم مَّن یُتَوَفّیٰ مِنْ قَبْلُ و لِتَبْلُغُوْاْ أَجَلاً مُّسَمّیً و لَعَلَّکُمْ تَعْقِلوُنَ»، «او کسی است که شما را [ابتدا] از خاک، سپس از نطفه، سپس از خون بسته آفرید؛ سپس شما را به هیأت نوزادی [از رحم‌ها] بیرون آورد، تا به کمال رشدتان برسید؛ سپس تا پیر شوید، و بعضی از شما پیشاپیش جانش گرفته می‌شود، و تا به سرآمدی معین برسید، و باشد که تعقل کنید.» (سورهٔ غافر، آیهٔ ۶۷). قطعهٔ مادر از ایرج میرزا با مطلع «گویند مرا چو زاد مادر ـ پستان به دهن گرفتن آموخت» و نیز قطعهٔ معروف «بنگی» از شمس‌العلما عبدرب آبادی نمونه‌ای از صنعت ترتیب اند: «سال پارین کاشتم اندر سراچه دانه‌ای ـ سبز شد، پر غنچه شد، پربرگ شد، پربار شد/ نرم نرمک ریخت گلبرگش ز باد مهرگان ـ زرد شد، افسرده شد، پژمرده شد، بیمار شد/ چیدم از گلدان و خوش پروردمش اندر کنار ـ نرم شد، خوشبوی شد، چون طبلهٔ عطار شد/ بر سر قلیان نهادم، پک زدم، بی‌خود شدم ـ کله‌ام سنگین شد و چشمم ز مستی تار شد/ پیش چشمم کوزهٔ قلیان به طرزی بس شگفت ـ گنده شد، پف کرد ، خم شد ، خمرهٔ خمار شد/ چوب کبریتی که دستم بود از بهر خلال ـ ترکه شد ، تیر بناشد، کندهٔ عصار شد/ جلد عینک نرم نرمک برجهید از جای خویش/ موش شد، قورباغه شد، خرگوش شد، کفتار شد/ دامن پرچین یارم از عقب بی‌انتظار ـ دنبه شد، پر پشم شد، پر گوشت شد، پروار شد/ دخترم آمد که تا آتش به آتشدان نهد ـ مرد شد، پر شد سبیلش، مخلص سرکار شد/.../ هیچ کافر اندر آن حالت که من بودم مباد ـ هر که بنگی گشت چون من روزگارش زار شد.»

منابع: درهٔ نجفی، ۱۲۱ـ ۱۲۲؛ زیب سخن ، ۲/۱۸۰ـ۱۸۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۴۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۱/۳۲۶؛ نقدالشعر، ۱۸۵ـ ۱۸۶.

مزدک انوشه

ترجمه (tar.ja.me)، در اصطلاح بدیع، آن است که شاعر، بیتی یا سخنی را از زبان دیگر، به شعر فارسی درآورد.در قدیم به‌علت این که جامعهٔ فرهنگی ایران تنها با فرهنگ عربی ـ و تاحدودی ترکی ـ نزدیک بوده است، تقریباً تمامی ترجمه‌های صورت گرفته، از این زبان‌ها ـ و اغلب از عربی ـ بوده است، مانند این سه بیت قاضی یحیی بن صاعد: «اَقُولُ کَمَا یَقُولُ حِمَارُ سُوْءٍ ـ وَقَدْ سَامُوهُ حَمْلاً لایُطِیقُ / سَاَصْبِرُ وَالاُمُورُ لَهَا اتِّسَاعٌ ـ کَمَا اَنَّ الاُمُورَ لَهَا مَضِیقُ / فَاِمَّا اَنْ اَمُوتَ اَوِالْمُکارِی ـ وَ اِمّا اَنْ یَنْتَهِی هَذَاالطَّرِیقُ» که ترجمهٔ رشید وطواط از آن، چنین است: «من همان گویم کان لاشه خرک ـ گفت و می‌کند به سختی جانی / چه کنم بار کشم راه برم ـ که مرا نیست جز این درمانی / یا بمیرم من یا خربنده ـ یا بود راه مرا پایانی.» در موارد معدودی نیز، ابیات فارسی به عربی برگردانده شده است. مانند این دو بیت ناصرخسرو: «کردم بسی ملامت مر دهر خویش را ـ بر فعل بد ولیک ملامت نداشت سود / دارد زمانه تنگ دل من ز دانشش ـ خرم دلا که دانشش اندر میان نبود» که ترجمهٔ رشید وطواط از آن چنین است: «عَذَلْتُ زمانی مُدَّةً فی فِعالِه ـ وَلکِن زَمانِی لَیْسَ یَرْدَعُهُ العَذْلُ / یُضَیِّقُ صَدْرِی الدَّهر بُغْضاً لِفَضْلِهِ ـ فَطُوبَی لِصَدرٍ لَیْسَ فی ضِمْنِهِ فَضْلُ.» ترجمه در مجموع، بر دو نوع است: ۱ ـ ترجمهٔ تحت‌اللفظی، که در آن، تمامی عبارات زبان مبداء در زبان مقصد می‌آید. ۲ ـ ترجمهٔ آزاد، که در آن، تنها اصل مقصود نویسنده یا شاعر، و درونمایهٔ* اثر به زبان مقصد برگردانده می‌شود.

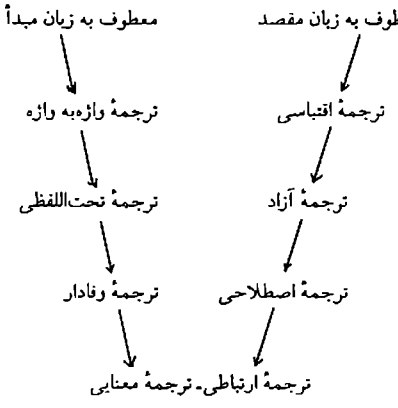
منابع: بدایع‌الافکار، ۱۴۱؛ ترجمان‌البلاغه، ۱۱۵ ـ ۱۱۸؛ حدایق‌السحر، ۶۹؛ درهٔ نجفی، ۱۷۸ ـ ۱۷۹ ؛ زیب سخن، ۱۸۴/۲ ـ ۱۹۲؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۴۰۵ ـ ۴۰۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۴۲ ـ ۴۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۲۷/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۷۳ ـ ۳۷۴.

عباسپور

ترجمه (tar.je.me)، در لغت به معنی گزارش کردن، گزاردن ، تعبیر،تفسیر ، شرح احوال و اخلاق و سیرت اشخاص؛ از ریشهٔ ترجمان،معرب ترزبان به معنی شیرین‌سخن و در اصطلاح زبان‌شناسی ،گرداندن پیامی از یک زبان (زبان مبدأ) به زبان دیگر(زبان مقصد) است. البته پیشینهٔ واژهٔ ترجمان کهن‌تر از آن است که بتوان آن را معرب ترزبان در فارسی دری دانست. این واژه به صورت ترگمان (به معنی مترجم) در زبان پهلوی به کار می‌رفت: «مردی وَسیل اَپایَذ کردن، زیرک ترگمان ـ که شوذ او بگویذ پَت هندوکان ـ که اَماه چه دیت هَچ دشت‌ی تاجیکان/ مردی گسیل باید کردن، زیرک ترجمان ـ که شود و بگوید به هندوستان ـ که ما چه دیدیم از دشت تازیان.» واژهٔ ترجمان حتی در نوشته‌های آشوری نیز یافت شده است: به صورت تَرگومانو. برگردان تورات به زبان آرامی را نیز در این زبان (زبان آرامی) تَرگوم(تَرجوم) می‌خوانند. در زبان سریانی واژهٔ ترجمان به

ترجمه

صورت‌های تَرگُمانا و تورگومونا به کار رفته است. واژه‌های فرانسوی دروگمن،مترجم رسمی و دیوانی، وتروشمان، بازگوکنندهٔ اندیشه‌های کسی برای دیگری، نیز برگرفته از ترگمان هستند. زبان‌شناسان و نظریه‌پردازان ترجمه، تعاریف گوناگونی از ترجمه به دست داده‌اند که برخی از مهم‌ترین آن‌ها بدین شرحند: «بازآفرینی نزدیک‌ترین معادل طبیعی پیام زبان مبدأ در زبان مقصد، نخست در معنا و دوم در سبک» [یوجین نایدا، نویسنده، مترجم و کشیش امریکایی (۱۹۱۴م -)]؛ «فرآیندی که طی آن، یک پیام نوشتاری در زبان مبدأ جایگزین همان پیام در زبان مقصد می‌شود» (پیتر نیو مارک، زبان‌شناس امریکایی)؛ «فرایند جایگزینی مواد متنی زبان مبدأ با مواد متنی معادل آن‌ها در زبان مقصد» (ج.سی.کتفورد،زبان‌شناس انگلیسی) و «نقل مطلبی از زبان مبدأ به زبان مقصد با حفظ معنی» [سمیوئل جانسن، فرهنگ‌نویس انگلیسی (۱۷۰۹-۱۷۸۴م)]. با توجه به این تعریف‌ها،ترجمه را از دیدگاه‌های گوناگون می‌توان دسته‌بندی و بررسی کرد: جان درایدن، شاعر ،نمایشنامه‌نویس و منتقد انگلیسی (۱۶۳۱- ۱۷۰۰م) سه گونه ترجمه برشمرده است: ۱- **ترجمهٔ تحت‌اللفظی**(metaphrase) که مترجم متن را واژه به واژه و خط به خط ، از زبانی به زبان دیگر برمی‌گرداند. ۲- **ترجمهٔ تفسیری**(paraphrase) که مترجم، بیشتر به معنی متن می‌اندیشد تا به لفظ. مترجم در این روش، متن را به بیانی غیر از بیان نویسنده بازمی‌گوید.۳- **ترجمهٔ اقتباسی/تقلیدی** (imitation) که مترجم در لفظ و معنی متن دست می‌برد، گاهی هردو راکنار می‌نهد و با الهام از متن، به بازنویسی آن می‌پردازد. رومن یاکوبسون، زبان‌شناس روسی‌تبار امریکایی (۱۸۹۶- ۱۹۸۲م) نیز سه نوع ترجمه معرفی کرده است: ۱- **ترجمهٔ درون زبانی** (intralingual) که عبارت است از درک و تفسیر پیام در یک زبان و بیان آن با واژگان و عبارات دیگر در همان زبان. ۲- **ترجمهٔ میان زبانی** (interlingual) که همان نوع متداول و شناختهٔ ترجمه است. ۳- **ترجمهٔ میان نشانه‌ای** (transmutation intersemiotic) که عبارت است از تغییر نظام نشانه‌های پیام اصلی و ارائهٔ آن به کمک نظام دیگر، مانند تبدیل رمان* به فیلمنامه*. ج.سی.کتفورد ترجمه را با توجه به گستره (extent) و مرتبهٔ (rank) آن،تقسیم‌بندی کرد. وی بر آن بود که ترجمه را با توجه به گسترهٔ آن، به دو دسته می‌توان تقسیم کرد: ۱- **ترجمهٔ کامل** (translation full) که مترجم تمام متن زبان مبدأ را به زبان مقصد برمی‌گرداند. ۲- **ترجمهٔ ناقص** (partial translation) که مترجم بخش یا بخش‌هایی از متن مبدأ را به دلایلی - مثلاً ترجمه‌ناپذیری - به زبان مقصد نمی‌گزارد. کتفورد با توجه به مرتبهٔ واحد ساختمانی زبان نیز گونه‌هایی برای ترجمه قایل شد که عبارتند از ۱- **ترجمهٔ آزاد**(free translation) مانند ترجمهٔ «Knowledge is power» به «توانا بود هر که دانا بود». ۲- **ترجمهٔ تحت‌اللفظی** (literal translation) مانند ترجمهٔ جملهٔ قبلی به «دانایی توانایی است». ۳- **ترجمهٔ واژه به واژه** word for word translation، مانند ترجمهٔ همان جمله به «دانایی است توانایی». البته کتفورد معیار دیگری نیز برای تقسیم‌بندی ترجمه دارد. وی با توجه به سطوح ساختمانی زبان (واج‌شناسی، تکواژشناسی - نحو،...) دو گونه ترجمه معرفی می‌کند: نخست، **ترجمهٔ کلی** (total translation) که طی آن ، عمل جایگزینی عناصر متنی در کلیهٔ سطوح، تماماً صورت می‌پذیرد و عناصر زبان مبدأ در هیچ سطحی عیناً به زبان مقصد منتقل نمی‌شوند و دوم، **ترجمهٔ محدود** (limited translation) که طی آن، عمل جایگزینی عناصر متنی زبان مبدأ در همهٔ سطوح ساختمانی صورت نمی‌گیرد. مثلاً در برخی از ترجمه‌ها، به جای واژهٔ انگلیسی«image» در فارسی «ایماژ» به کار می‌رود که فقط نگاره‌شناسی (graphology) و واج‌شناسی (phonology) زبان فارسی جایگزین زبان مبدأ شده است و از این نظر باید آن را ترجمهٔ محدود قلمداد کرد. اما جدیدترین تقسیم‌بندی گونه‌های مختلف ترجمه به همت پیتر نیومارک صورت پذیرفته است. نیومارک با توجه به این که ترجمه باید چه چیزی را هدف قرار بدهد، آن را به دو گونهٔ برجستهٔ **ارتباطی/ پیامی** (communicative) و **معنایی** (semantic) تقسیم می‌کند و آن‌ها را در نموداری به صورت زیر نشان می‌دهد:

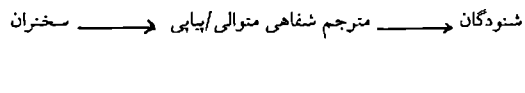


ترجمه

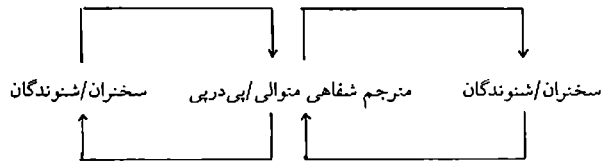
ترجمهٔ ارتباطی بر آن است تا در خوانندگان خود، همان تأثیری را بگذارد که در خوانندهٔ متن اصلی ایجاد شده است؛ اما ترجمهٔ معنایی می‌کوشد تا آن‌جا که ساختارهای معنایی و نحوی زبان مقصد اجازه دهد، عین معنای بافتی متن زبان مبدأ را به زبان مقصد بگزارد. نیومارک بر آن است که ترجمهٔ ارتباطی فقط خوانندهٔ دوم را مخاطب قرار می‌دهد و از همین رو چندان علاقه‌ای به ورود عناصر زبان مبدأ به زبان مقصد ندارد؛ اما ترجمهٔ معنایی در چارچوب فرهنگ خودی (مقصد) باقی می‌ماند و تنها با معانی تجربی، خواننده را در دستیابی به پیام یاری می‌کند. مثلاً جملهٔ «When in Rome, do as the Romans do» پس از گذار از دو فرآیند ترجمهٔ ارتباطی و معنایی، به فارسی چنین خواهد شد: ۱ـ ترجمهٔ ارتباطی: «خواهی نشوی رسوا، همرنگ جماعت شو». ۲ـ ترجمهٔ معنایی: «در روم همانند رومیان رفتار کن.» البته نیومارک گذشته از دو نوع ترجمهٔ برشمرده، به پنج شیوهٔ دیگر ترجمه نیز باور دارد: الف ـ **ترجمهٔ کمکی** (service translation)، یعنی ترجمهٔ زبانی که کاربرد عادی و معمولی دارد به زبان دیگر. ب ـ **ترجمهٔ تمام‌نثر / کاملاً منثور** (plain prose translation)، ترجمهٔ منثور شعرها و نمایشنامه‌های منظوم که طی آن، بندها را به پاراگراف می‌گزارند، از نشانه‌های سجاوندی (ویژهٔ نثر) بهره می‌جویند، استعاره*ها و فرهنگ زبان مبدأ را حفظ می‌کنند و اصلاً به بازآفرینی تأثیرات آوایی [متن اصلی] در متن ترجمه نمی‌پردازند. خوانندهٔ این نوع ترجمه‌ها می‌تواند بدون تجربه کردن همان تأثیری که متن اصلی برخوانندهٔ آن داشته، به مفهوم اثر پی‌ببرد. ترجمه‌های تمام‌نثر را بیشتر همراه با متون اصلی منتشر می‌کنند. سنجش این نوع ترجمه‌ها با متون اصلی آن‌ها در شمار بهترین شیوه‌های تمرین ترجمه است. پ ـ **ترجمهٔ اطلاعاتی / خبری** (information translation): در این نوع ترجمه، کلیهٔ آگاهی‌های متن غیرادبی را حتی گاهی با آرایشی منطقی‌تر از متن اصلی و گاهی هم خلاصه‌وار به زبان مقصد می‌گزارند. این نوع ترجمه هیچ‌گاه نقل به معنی نمی‌کند. ت ـ **ترجمهٔ شناختی** (cognitive translation): در این نوع ترجمه، آگاهی‌های متن مبدأ را با تبدیل سازه‌های دستوری زبان مبدأ به سازه‌های هم‌ترازشان در زبان مقصد، بازآفرینی می‌کنند و معمولاً در این روند، زبان مجازی را به زبان حقیقی برمی‌گردانند. از ترجمهٔ شناختی می‌توان به مثابهٔ پیش‌ترجمهٔ متون پیچیده، دشوار و بلند بهره جست. ث ـ **ترجمهٔ آموزشی** (academic translation): این نوع ترجمه که آموزش آن در شماری از دانشگاه‌های انگلستان رواج دارد، متن مبدأ را به متنی اصطلاحی، آراسته و فخیم در زبان مقصد ـ که کاربردی صرفاً ادبی دارد ـ تبدیل می‌کند. با ترجمهٔ آموزشی می‌توان شیوهٔ انتقال معنی نویسندهٔ متن اصلی را با بهره‌گیری از سبک گفتاری روز تعدیل کرد. جدیدترین بررسی‌های ترجمه را باید از آن لارنس ونوتی، نظریه‌پرداز ترجمه و محقق در مسائل تاریخی و فرهنگی ترجمه دانست. وی نیز دو گونه ترجمه را مطرح کرده است: **ترجمهٔ غرابت‌زدا** (آشنایی‌زا) و **ترجمهٔ آشنایی‌زدا** (غرابت‌زا) که اولی همانندی‌های بسیار با ترجمهٔ ارتباطی ـ ازدید نیومارک ـ دارد و دومی با ترجمهٔ معنایی. ترجمهٔ آشنایی‌زدا مستلزم خلاقیت فراوان مترجم است. ترجمه را جدا از این دسته‌بندی‌ها و تقسیمات نسبتاً علمی ـ فرهنگستانی، به دو گروه بزرگ تقسیم‌بندی می‌کنند: **ترجمهٔ مکتوب** (translation) و **ترجمهٔ شفاهی** (interpretation). کوپژینسکی، نظریه‌پرداز ترجمه، تفاوت‌های بارز ترجمهٔ مکتوب و ترجمهٔ شفاهی را این‌گونه برمی‌شمرد: الف ـ در ترجمهٔ مکتوب، نویسنده، مترجم و خواننده در سه وضعیت بافتی گوناگون قرار دارند، ولی در ترجمهٔ شفاهی این سه در یک وضعیت جای می‌گیرند. ب ـ در ترجمهٔ مکتوب، مترجم معمولاً با نویسندهٔ متن اصلی و خوانندهٔ متن ترجمه ارتباطی ندارد اما در ترجمهٔ شفاهی، مترجم در ارتباط مستقیم با گیرندهٔ پیام است. پ ـ در ترجمهٔ مکتوب، مترجم همواره می‌تواند با توجه به واکنش خوانندگان به ترجمهٔ خویش، آن را بازنگری کند، حال آن‌که در ترجمهٔ شفاهی، مترجم با توجه به شرایط ویژهٔ شنونده یا شنوندگان، تنها می‌تواند کوتاه و گذرا به بازنگری ترجمهٔ خویش بپردازد. ت ـ در ترجمهٔ مکتوب ، رمزگذاری (encoding) و رمزگشایی (decoding) پیام‌ها به صورت نوشتاری صورت می‌گیرد، ولی در ترجمهٔ شفاهی، این دو فرآیند، شفاهاً انجام می‌پذیرد. ث ـ در ترجمهٔ مکتوب، پیام نویسندهٔ متن اصلی معمولاً تغییر نمی‌کند، اما در ترجمهٔ همزمان ،مترجم می‌تواند تا حدی در پیام اصلی [تا آن‌جا که به محتوای آن لطمه‌ای وارد نشود] دست ببرد، ضمن آن‌که در این نوع ترجمه، پیام، ماهیتی گذرا دارد. اصولاً ترجمهٔ شفاهی را می‌توان در دو دستهٔ مجزا بررسی کرد: ۱ـ **ترجمهٔ شفاهی متوالی / پیاپی / ناهمزمان** (consecutive interpretation)، که مترجم با بهره‌گیری از فاصلهٔ زمانی میان کلام گوینده، مفاهیمی را که یادداشت کرده یا به ذهن سپرده، در زبان مقصد

ترجمه

بازآفرینی می‌کند. این فاصلهٔ زمانی ای‌بسا درحد دو یا سه جمله یا گاهی چند دقیقه باشد. این نوع ترجمه که نمودار روند آن در زیر آمده است، در کنفرانس‌ها و مجامع بین‌المللی کاربرد فراوان دارد.



(نمودار الف)



(نمودار ب)

۲ـ **ترجمهٔ همزمان** (simultaneous interpretation)، که مترجم یا همزمان با ادای عبارات و جملات یا لحظه‌ای پس از پایان آن‌ها، به ترجمهٔ شفاهی می‌پردازد. در این نوع ترجمه، گفتار و پندار همزمان پیش می‌روند و عمل می‌کنند. مترجم در ترجمهٔ همزمان ـ که در نشست‌های مختلف سازمان‌های بین‌المللی، به‌ویژه «سازمان ملل متحد» کاربرد دارد ـ به یک سلسله فعالیت‌های ذهنی ـ عملی پیچیده دست می‌زند که اجمالی از آن‌ها بدین شرح است: الف ـ درک پیام از زبان مبدأ و همزمان با آن ، خلق واژه‌ها، عبارات و جملات معادل در زبان مقصد. ب ـ پیش‌بینی مستمر پیام گوینده و اندیشیدن به نمودهای ساختاری و معنایی معادل آن (ها). پ ـ به کارگیری مداوم دانش عمومی فراتر از بحث معمول، به منظور درک بهتر پیام گوینده. ت ـ بررسی پی‌درپی پیام گوینده و انطباق آن با ویژگی‌های فرهنگی شنوندگان. ث ـ تطبیق آهنگ کلام گوینده با آهنگی که در گوش شنوندگان، مأنوس است، تا بتوان احساس گوینده را به شنوندگان منتقل کرد. بهره‌گیری از نواخت‌ها(tones)، تکیه‌ها (stresses) و ضرباهنگ‌های (rhythms) مناسب در انتقال چنین احساسی بسیار سودمند خواهد بود. نمودار روند ترجمهٔ همزمان در آخر مقاله آمده است.

قدیم‌ترین ترجمهٔ مکتوب برجای‌مانده به سه هزار سال قبل از میلاد مسیح و دورهٔ فراعنه می‌رسد. پاره ترجمه‌هایی از حماسهٔ سومری گیلگمش به چهار یا پنج زبان آسیایی یافته شده است. پرداختن به ترجمه در غرب در حدود ۳۰۰ق‌م که رومیان بخش گسترده‌ای از فرهنگ یونانیان را زیر سلطهٔ خود درآوردند، اهمیت و رونق پیدا کرد. برجسته‌ترین چهره‌هایی که در این سال‌ها به ترجمه پرداختند، عبارتند از ۱ـ لیویوس آندرونیکوس، شاعر رومی (۲۸۰ـح ۲۰۷ق‌م) که در ۲۴۰ق‌م اودیسه را به زبان لاتینی ترجمه کرد. آندرونیکوس را که نخست، برده‌ای بیش نبود، نخستین مترجم ادبی برمی‌شمرند. ۲ـ مارکوس تولیوس سیسرون ،فیلسوف، نویسنده و خطیب رومی (۱۶۰ـ۴۳ ق‌م)، که بر آن بود «مترجم باید یا مفسر باشد یا در معانی و بیان، استاد باشد.» وی از ترجمهٔ تحت‌اللفظی انتقاد کرد و آن را «کاری غیرماهرانه» نامید. او سهولت، روانی و آهنگ عبارات و جملات را مهم‌تر از گونه‌گونی واژگان می‌دانست. ۳ـ هوراس، شاعر لاتینی (۶۵ـ ۸ ق‌م)، که هدف از ترجمه را جابه‌جایی معنی میان دو زبان قلمداد می‌کرد، آن‌گونه که تا حد امکان، تصویری از متن اصلی در زبان ترجمه به دست آید و ساختار نحوی، معنایی و واژگانی زبان مبدأ تغییر نکند. وی به ترجمهٔ واژه به واژه باور داشت. ۴ـ جروم قدیس، مجتهد کلیسا (۳۴۷ـ۴۱۹م)، که کتاب مقدس را به لاتینی ترجمه کرد. شیوهٔ ترجمهٔ او مطلوب‌تر از مترجمان پیشین بود، زیرا یکی از مراسلات خود را به تئوری ترجمه اختصاص داد که بعدها سنگ بنای دگرگونی‌های مربوط به ترجمه شد.او نه تنها ترجمهٔ واژه به واژه را سخت محکوم کرد، بلکه به حمایت از **ترجمهٔ مفهومی** (sense for sense translation) برخاست. جروم قدیس همانند متأخران خود (لوتر و درایدن) به ترجمهٔ محاوره‌ای و طبیعی از زبان مبدأ توجه داشت. در دورهٔ باستان، عالمان دین یهود که به ترجمهٔ کتاب مقدس (تورات) و نوشته‌های دینی می‌پرداختند، توجهی به تئوری ترجمه نمی‌کردند و تنها ترجمهٔ واژه به واژه را مهم برمی‌شمردند. این نوع ترجمه از دورهٔ باستان تا سدهٔ چهارم میلادی رواج داشت، به‌ویژه هنگام ترجمهٔ کتاب مقدس و متون دینی. تا آن‌که جروم قدیس در سدهٔ چهارم میلادی، ترجمهٔ مفهومی را نیز باب کرد. از آن زمان، مرز مشخصی میان کتاب‌های مقدس (ترجمهٔ واژه به واژه) و کتاب‌ها و نوشته‌های دیگر (ترجمهٔ مفهومی) پیدا شد؛ ضمن آن‌که تفاوت بین ترجمهٔ تحت‌اللفظی و ترجمهٔ آزاد نیز رفته‌رفته به بحث گذارده شد و پایهٔ تئوری‌های سال‌ها بعد قرار گرفت. گفتنی است که در این سال‌ها ترجمه را کاری سفله و مترجم را انسانی دون‌مایه

ترجمه

می‌پنداشتند. یونانیان،همسایگان خود را وحشی (barbarians) می‌نامیدند و از همین رو تمایل چندانی به ترجمهٔ آثار آنان به زبان خود یا بالعکس نداشتند. رومیان نیز ترجمه را امری ضروری نمی‌دانستند و برآن بودند که فقط فرهیختگان و عالی رتبگان باید زبان یونانی را فراگیرند. گذشته از این‌ها، کتاب‌های بسیار اندکی به منظور ترجمه در اختیار مترجمان قرار داشت. با آغاز قرون وسطی (حـ۵۰۰ ـ حـ۱۵۰۰م) بسیاری از مفاهیم و تعاریف مربوط به ترجمه نیز تغییر کرد. البته در سده‌های پنجم تا هفتم میلادی کار چندانی در زمینهٔ ترجمه یا تئوری ترجمه صورت نگرفت و تنها اثر برجای‌مانده از آن سال‌ها ترجمهٔ جروم قدیس از کتاب مقدس است که در سدهٔ چهارم میلادی صورت گرفت. زید بن ثابت (ـ۴۵ق) به دلیل تسلط بر دو زبان عبری و عربی، نقشی ارزنده در ترجمهٔ نامه‌ها و مراسلات میان پیامبراکرم(ص) و یهودیان مدینه داشت.البته این را نیز باید افزود که نخستین ترجمه‌ها در زمان خالد، معروف به حکیم آل مروان (ـ۸۵ق)، پسر یزید بن معاویه انجام گرفت. گویند که خالد، دانشمندان را در مصر به ترجمهٔ آثار یونانی به عربی تشویق کرد. اصولاً در دورهٔ امویان (۴۱-۱۳۲ق) توجه چندانی به تدوین یا ترجمهٔ متون علمی نمی‌ورزیدند. بی‌گمان، اوج نهضت ترجمه را باید نخستین دورهٔ خلافت عباسیان (۱۳۲-۳۳۴ق) دانست. در دورهٔ خلافت مهدی (۱۵۸-۱۶۹ق) ، هادی (۱۶۹-۱۷۰ق) و هارون‌الرشید (۱۷۰-۱۹۳ق)، گردآوری کتاب‌ها و ترجمهٔ آن‌ها به عربی تا حدی سرعت یافت، ولی چندان منظم نبود. تا آن که با به خلافت رسیدن مأمون (۱۹۸-۲۱۸ق) بیت‌الحکمة ـ مرکز تألیف و ترجمهٔ کتاب ـ نهاده شد. بیت‌الحکمة (خزانة‌الحکمة/ خزانة دارالحکمة) که ابومنصور معمری، نویسندهٔ مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری ، آن را گنج‌خانهٔ مأمون ترجمه کرده، مرکز تجمع دانشمندان، ادیبان، نویسندگان و مترجمان کتاب‌های علمی بود. این مرکز که تاریخچهٔ آن به‌درستی شناخته نیست، ظاهراً نخست در روزگار هارون بنیاد شد و چه‌بسا هستهٔ اصلی آن به دورهٔ منصور برسد ؛ با این همه ، در زمان مأمون شکوفید و رو به بالندگی نهاد. بیت‌الحکمه هم کتابخانه بود، هم مرکز ترجمه، هم پژوهشگاه. در بیت‌الحکمه برخی به نسخه‌نویسی می‌پرداختند، برخی ترجمه می‌کردند و برخی هم سرگرم پژوهش بودند. هر گروه از مترجمان بیت‌الحکمه، رییسی داشت. کتابداران و صحافان (خازنان) نیز در آن‌جا کار می‌کردند و بر همهٔ این‌ها صاحب بیت‌الحکمه ریاست و نظارت می‌کرد. برجسته‌ترین مترجم بیت‌الحکمه بی‌تردید، حنین بن اسحاق (ـ۲۵۹ق) بود که چندین کتاب جالینوس، پزشک و فیلسوف یونانی (ـ۱۹۹م) را به عربی ترجمه کرد. نهضت ترجمه در جهان اسلام که از درخشان‌ترین موارد تاریخ انتقال اندیشهٔ بشری است ،نتیجهٔ فعالیت‌ها و تلاش‌های گستردهٔ تعدادی مترجم علاقه‌مند و نیز پشتیبانی‌های دولتی بود که درکمتر از یک قرن باعث گزاردن نزدیک به تمامی آثار برجسته و شناختهٔ آن روزگار به عربی شد. همزمان با گسترش اسلام در اسپانیا ترجمهٔ آثار برجستهٔ یونانی و رومی به عربی و بالعکس رونق گرفت. مترجمان در آن سال‌ها از راهبان و دانشمندان فرهیخته و فرزانه‌ای بودند که با تمامی شاخه‌ها و انواع ادبی زبان‌های رایج در آن دوره آشنایی داشتند. ضمن آن‌که مترجمان همزمان در سنجش با مترجمان مکتوب، از طبقات پایین جامعه بودند و تنها از راه ترجمهٔ حضوری روزگار می‌گذراندند. از قرن دهم میلادی، ترجمهٔ شعر و نوشته‌های منظوم نیز به زبان‌های دیگر آغاز شد؛ با این همه، تا سال‌ها بعد (نخستین سال‌های سدهٔ چهاردهم میلادی) توجه چندانی به تئوری ترجمه نمی‌کردند. با آغاز رنسانس و دگرگونی‌های عمده‌ای که در زندگی اروپاییان پدید آمد، جهان غرب رفته رفته وارد دوره‌ای نوین شد و در عرصه‌های مختلف علمی ـ اندیشگی به دستاوردهای مهمی رسید. پیش از بحث دربارهٔ این دستاوردها ـ به‌ویژه در عرصهٔ ترجمه ـ باید به برخی از چهره‌ها و نیز حرکت‌ها و فعالیت‌هایی که به نحوی به ترجمه مرتبط هستند، اشاره کرد. در ۷۱۴م، شهر تولدو مرکز علمی ـ فرهنگی فعالیت‌های مسلمانان شد. چندی بعد، دومینیکوس گوندیسالینوس، فیلسوف و مترجم اسپانیایی، مدرسهٔ زبان‌شناسی در این شهر بنیاد نهاد و دانشمندانی را در این مدرسه به‌کار گمارد که به زبان‌های عبری، عربی، یونانی و لاتینی مسلط بودند. در این مدرسه، نسخه‌های عربی بزرگانی چون ارسطو را به لاتینی می‌گزاردند. بعدها کسانی که به بررسی فلسفهٔ ارسطویی علاقه‌مند بودند، از این ترجمه‌ها به جای نسخه‌های اصلی بهره می‌گرفتند. مدرسهٔ زبان‌شناسی تولدو در ۱۲۵۰م به صورت مرکز مهمی در پژوهش‌های خاورشناسی درآمد. سپس باید از جفری چاسر، شاعر انگلیسی(حـ ۱۳۴۰ـ ۱۴۰۰م) یاد کرد که بخشی از مجموعهٔ عظیم آثارش را می‌توان در زمرهٔ آثار ترجمه جای داد. وی بیشتر از شیوهٔ ترجمهٔ واژه به واژه بهره می‌برد و در کنار آن، به دقت و صحت معنایی نیز توجه فراوان

ترجمه

می‌ورزید؛ ضمن آن که به گرته‌برداری*، ترجمهٔ اصطلاحی، ترجمهٔ اقتباسی، ترجمهٔ مرکب (بهره‌گیری از دو تکواژ مبدأ و مقصد، هنگامی که هم معنی نبوده‌اند) و قرینه‌سازی (doublets بهره‌گیری از دو تکواژ انگلیسی به ازای هر تکواژ لاتینی) علاقه نشان می‌داد. جان ویکلیف، کارشناس الهیات و مصلح دینی انگلیسی(ح ۱۳۲۰- ۱۳۸۴م) نیز از دیگر چهره‌های برجستهٔ این دوره است. در قرون وسطی، اندیشهٔ نادرستی در ذهن تقریباً همهٔ مترجمان وجود داشت: ترس از ترجمهٔ تمامی یا بخش‌هایی از کتاب مقدس به زبان‌های مختلف. مترجمان می‌پنداشتند که اگر در ترجمهٔ کتاب مقدس، افزایش یا کاهشی در بسامد و شمار واژگان، تعبیرات و اصطلاحات پدید آید، خیانتی نابخشودنی به کلام الهی خواهد شد. از همین رو، مترجمانی که به ترجمهٔ کتاب مقدس می‌پرداختند، می‌کوشیدند تا حد امکان به بازآفرینی دقیق واژگان، تعبیرات و اصطلاحات بپردازند. در همان سال‌ها، دو دیدگاه مخالف دربارهٔ ترجمهٔ کتاب مقدس نمود یافت: نخست، دیدگاه کاتولیک‌ها که بر دشواری ترجمهٔ کتاب مقدس تأکید می‌کرد و اصولاً مترجمان را از ترجمهٔ این نوع آثار بازمی‌داشت؛ اما در صورت نیاز به ترجمه، بر وفاداری کامل مترجم به متن اصلی ،توجه و تأکید فراوان می‌ورزید و دوم، دیدگاه پروتستان‌ها که دقیقاً نقطهٔ مقابل دیدگاه کاتولیک‌ها بوده است و با بررسی نظرات ویکلیف می‌توان به آن پی‌برد. ویکلیف بهترین ترجمه را ترجمه‌ای می‌دانست که مترجم با توجه به جمله و نه واژه بدان دست یازد آن‌چنان‌که جملهٔ ترجمه شده، برگردانی روان و آزاد از متن اصلی باشد. وی بر آن بود که جملهٔ ترجمه‌شده باید کامل و آزاد باشد؛ چه واژگان، تنها وسیلهٔ بیان مقصود جمله هستند. ویکلیف نخستین کسی بود که کتاب مقدس را به انگلیسی ترجمه کرد. ویژگی بارز ترجمهٔ ویکلیف، روانی و آزاد بودن آن است. مهم‌ترین ویژگی‌های ترجمه‌های قرون وسطایی، به‌ویژه در قرن‌های سیزدهم تا پانزدهم میلادی، را می‌توان بدین‌گونه شرح کرد: ۱ـ وفاداری به محتوای متن اصلی، مقبولیت تمام و کمال یافت. ۲ـ مترجمان سخنی از تئوری ترجمه به میان نمی‌آوردند و اگر تئوری ویژه‌ای را هم دنبال می‌کردند، از آن سخن نمی‌گفتند. ۳ـ شیوهٔ خاصی که شاید بتوان آن را ترجمهٔ مکرر (echo translation) ـ ترجمه از روی ترجمه‌ای دیگر ـ نامید، اقبال چندانی نیافت. ۴ـ مترجمان هنگام مواجهه با واژگان و اصطلاحات بیگانه‌ای که معادلی در زبان مقصد نداشتند، به جای واژه‌آفرینی (coining)، از همان واژگان و اصطلاحات بیگانه بهره می‌گرفتند. ۵ ـ مترجمان هنگام ترجمهٔ شعر موزون و قافیه‌دار، هر جا که وزن و قافیهٔ متن اصلی با وزن و قافیهٔ متن ترجمه همخوانی نداشت، از واژگانی که فقط پرکنندهٔ شکاف در ترجمه بودند، بهره می‌جستند. ۶ـ در سده‌های چهاردهم و پانزدهم میلادی، هدف از ترجمه، بیشتر ارائهٔ اثری دقیق و منطبق با متن اصلی بود، نه خلق متنی فخیم و آراسته. در سده‌های شانزدهم و هفدهم میلادی، تئوری ترجمه رفته‌رفته تکوین یافت و رو به بالندگی نهاد. برجسته‌ترین چهره‌هایی که در این دوره در شکل‌گیری و گسترش تئوری ترجمه نقشی درخور ایفا نمودند، عبارتند از: ۱ـ مارتین لوتر،مصلح دینی و کشیش آلمانی (۱۴۸۳-۱۵۴۶م) که بر آن بود کتاب مقدس هنگامی می‌تواند کارآیی داشته باشد که به زبان خوانندگان ترجمه گردد و سلیس، بی‌پیرایه و فهم‌پذیر باشد. لوتر هنگام مواجهه با واژگان ،اصطلاحات و تعبیراتی که معادلی در زبان مقصد نداشتند، از شیوه‌های زیر بهره گرفته است: الف ـ تغییردر ساخت جملات و جابه‌جایی واژگان. ب ـ به کارگیری فعل‌های کمکی. پ ـ افزودن حروف ربط به هنگام نیاز. ت ـ کنار گذاردن واژگان و اصطلاحات یونانی و عبری که معادلی در زبان مقصد (آلمانی) نداشتند. ث ـ ترجمهٔ برخی از واژگان به عبارات. ج ـ تغییر عبارات استعاری به غیراستعاری و برعکس. چ ـ توجه دقیق و موشکافانه به گونه‌گونی بافت متن. لوتر نخستین کسی بود که اعلام کرد: «ترجمهٔ خوب فقط در صورتی موفقیت‌آمیز و رضایتبخش خواهد بود که مترجم متنی را از زبان مبدأ به زبان مادری خود ترجمه کند.» وی بر آن بود که بهره‌گیری از سبک‌های روان و معمول، ضامن خلق ترجمه‌های موفق است. ۲ـ ویلیام تیندل، مصلح دینی انگلیسی(ح ۱۴۹۲-۱۵۳۶م) که پیرو لوتر بود، عهد جدید را از یونانی و بخش‌هایی از عهد عتیق را از عبری به انگلیسی ترجمه کرد. سبک تیندل در ترجمهٔ عهد جدید تأثیر فراوان بر مترجمان آیندهٔ کتاب مقدس گذارد، چندان که بسیاری از منتقدان برآنند که کلیهٔ کتاب‌های مقدس (انجیل) که تاکنون ترجمه شده‌اند، به نحوی وامدار ترجمهٔ تیندل هستند. به نظر تیندل، دلیلی منطقی و قطعی برای غیرعملی بودن ترجمه از یونانی به انگلیسی وجود ندارد؛ چه، این دو زبان، همانندی‌های فراوانی دارند. ۳ـ اتین دوله، نویسنده، مترجم و چاپخانه‌دار فرانسوی (۱۵۰۹-۱۵۴۶م) که او را نخستین شهید رنسانس می‌دانند. وی نخستین کسی بود که در

ترجمه

غرب به بررسی نظری دربارهٔ ترجمه پرداخت. دوله نظریات خود دربارهٔ ترجمه را در مقاله‌ای کوتاه در ۱۵۴۰م منتشر کرد. از میان آنچه وی دربارهٔ ترجمه ارائه کرده، به موارد زیر که اهمیت بیشتری دارند می‌توان اشاره کرد: الف ـ مترجم باید پیش از ترجمهٔ اثر ،از محتوا و مقصود متن آگاهی کامل داشته باشد. ب ـ باید زبان مبدأ و نیز زبان مقصد را به‌خوبی بشناسد. پ ـ باید از ترجمهٔ واژه به واژه دوری کند. ت ـ باید شکل‌های گوناگون گفتاری را به همان‌گونه که مردم عادی استفاده می‌کنند، به کارگیرد تا مجبور به وام‌گیری نشود. ث ـ باید خالق اثری جامع با آهنگی متناسب باشد. ۴ـ جان درایدن ،شاعر، نمایشنامه‌نویس و منتقد انگلیسی (۱۶۳۱ـ۱۷۰۰م) نیز به اصولی در ترجمه پایبند بوده است: الف ـ آشنایی مترجم با زبان مبدأ. ب ـ آشنایی مترجم با افکار نویسنده. پ ـ آگاهی مترجم از ویژگی‌های فردی نویسنده. ت ـ سازگاری مترجم با نویسنده (شیوهٔ نگارش). ث ـ هم‌ترازی زبان مقصد با زبان مبدأ. ج ـ توسل مترجم به تغییر،تبدیل ،حذف و اضافهٔ مفاهیم زبان مبدأ در زبان مقصد به هنگام لزوم. درایدن بر آن بود که مترجم شعر باید خود، شاعری کامل باشد. دستاوردهای پرداختن به ترجمه در این دو سده (شانزدهم و هفدهم میلادی) را می‌توان در دو ردهٔ متون دینی و متون ادبی بررسی کرد: **الف ـ متون دینی** : ۱ـ نسخه‌های گوناگونی از کتاب‌های دینی لاتینی به زبان‌های مختلف ترجمه و منتشر شد. ۲ـ چاپ و انتشار فراوان کتاب‌های دینی ـ به‌ویژه کتاب مقدس ـ به زبان‌های انگلیسی، فرانسوی و آلمانی باعث شد تا جامعهٔ کلیسا ترجمه و انتشار این نوع کتاب‌ها را ممنوع کند. ۳ـ مترجمان به سبب ایستادگی در برابر تحریم کلیسا، به ترجمه به زبان‌های بومی روی آوردند. ۴ـ واژگان ، تعبیرات و اصطلاحات نامأنوس زبان مبدأ رفته‌رفته جای خود را در ترجمه‌ها باز کردند. ۵ ـ ترجمهٔ عهد جدید به همت مارتین لوتر (۱۵۲۲م) اقبال فراوان یافت (به‌سبب سادگی، روانی و همه‌فهم بودن). ب ـ **متون ادبی** : ۱ـ آشنایی با هدف و انگیزهٔ نویسنده و انتقال آن به خواننده در دستور کار مترجمان قرار گرفت. ۲ـ نظریه‌پردازان ترجمه بیشتر به هدف ترجمه توجه می‌کردند نه تکنیک‌های آن. ۳ـ وفاداری در ترجمه از مرز وفاداری در سطح واژگان فراتر رفت. ۴ـ ترجمهٔ واژه به واژه کاملاً به کناری نهاده شد. ۵ ـ شمار مترجمان بسیار فزونی یافت. ۶ـ برخی از مترجمان بر ترجمهٔ آزاد اصرار می‌ورزیدند. ۷ـ بحث‌های فراوان دربارهٔ وام‌گیری واژگان بیگانه صورت گرفت . ۸ ـ فهم‌پذیر بودن ترجمه و نیز تطبیق شیوهٔ مترجم با شیوهٔ نویسندهٔ اصلی متن از اهمیت فراوانی برخوردار بود. در سدهٔ هجدهم میلادی، دو تحول برجسته در عرصهٔ ترجمه به وقوع پیوست: ۱ـ در سال‌های ۱۷۵۰م، موازنه‌ای میان ترجمهٔ واژه به واژه و ترجمهٔ تحت‌اللفظی از یک سو و ترجمهٔ آزاد از سوی دیگر پدید آمد. ۲ـ ترجمه‌های فنی فراوان چاپ و منتشر گردید. برجسته‌ترین چهره‌هایی که در این دو سده به تئوری ترجمه پرداختند، عبارتند از: ۱ـ الکساندر پوپ، شاعر انگلیسی (۱۶۸۸ـ۱۷۴۴م) که ایلیاد و اودیسهٔ هومر را به انگلیسی ترجمه کرد. وی بر آن بود که ترجمه باید ساده، درست و صحیح باشد. پوپ، معنی و مفهوم را ازآنِ نویسنده و شیوهٔ تقریر و سبک‌آرایی را متعلق به مترجم می‌دانست. ۲ـ الکساندر فریزر تیتلر، قاضی و تاریخ‌نگار اسکاتلندی (۱۷۴۷ـ۱۸۱۳م) که بر آن بود وفاداری به متن بدین معنی نیست که شمار واژگان در دو زبان مبدأ و مقصد یکی باشد، بلکه به این مفهوم است که مترجم باید نقش کلام در زبان مبدأ را به نقش معادل آن در زبان مقصد برگرداند. وی ترجمه‌ای را پسندیده می‌دانست که «در آن،مزایای متن اصلی کاملاً به زبان مقصد منتقل گردیده مقبولیت یابد و از طرفی، متن ترجمه شده همان تأثیر و احساسی را در خوانندگان زبان مقصد به وجود آورد که متن اصلی توانسته برخوانندگان خود در زبان مبدأ داشته باشد.» بنابراین به باور تیتلر ترجمهٔ خوب باید سه ویژگی داشته باشد: الف ـ نظرات و اندیشه‌های نویسنده را دقیقاً بازگوید. ب ـ همسان با سبک نویسنده باشد. پ ـ از همان روانی‌ای که بر متن اصلی فرض است، برخوردار باشد. ۳ـ جان کِبل، شاعر و کشیش انگلیسی (۱۷۹۲ـ ۱۸۶۶م) دو ویژگی عمده برای ترجمهٔ خوب و پسندیده برشمرد: الف ـ کاملاً به متن اصلی وفادار باشد و ب ـ دقیقاً متن اصلی را بازآفرینی کند. روند ترجمه در سده‌های هجدهم و نوزدهم میلادی را می‌توان به شرح زیر خلاصه کرد: ۱ـ ترجمه جنبه‌ای پیشگانی یافت. ۲ـ ترجمهٔ کتاب‌ها ـ به‌ویژه کتاب‌های ادبی ـ اقبال فراوان یافت. ۳ـ ترجمه روندی بود که با آن، نیروی خلاق نویسندگان مختلف بازآفرینی می‌شد. ۴ـ مترجمان با آرامش خیال به ترجمه می‌پرداختند؛ از همین رو، سدهٔ هجدهم ـ به‌ویژه روزگار الکساندر پوپ ـ را عصر طلایی ترجمه نامیده‌اند. ۵ ـ میهن‌دوستی در ترجمه‌ها نمود یافت. ۶ـ بر شعار «فقط یک مترجم شاعر می‌تواند شعری را ترجمه کند» بیش از پیش تأکید می‌ورزیدند. ۷ـ بیشتر کتاب‌های ترجمه شده با مقدمه‌های طولانی همراه بودند. ۸ـ تئوری‌های ترجمه شده

ترجمه

بیشتر برگرفته از تئوری‌های سال‌های قبل بودند. ۹ـ توجه به ترجمهٔ آزاد بیشتر شد. ۱۰ـ بحث دربارهٔ گزینش ترجمهٔ واژه به واژه یا ترجمهٔ آزاد همچنان ادامه داشت و سرانجام آن که سدهٔ نوزدهم شاهد خلق و ارائهٔ تئوری‌های نوین ترجمه بود. در سدهٔ بیستم میلادی ، تئوری‌های گوناگونی دربارهٔ ترجمه ارائه گردید که در زیر، فهرست‌وار به مهم‌ترین آن‌ها اشاره شده است: ۱ـ کارل شولز، ترجمه‌شناس آلمانی در کتاب خود با نام هنر ترجمه، سه هدف عمده برای ترجمه برمی‌شمرد: بشر دوستی، سود رسانی و قدردانی از ادب و هنر. ۲ـ جان پاستگیت ،دیگر نظریه‌پرداز ترجمه که آن را به سه مقولهٔ ترجمه (translation ، انتقال مفاهیم از یک وسیلهٔ ارتباطی به وسیله‌ای دیگر)، برگردان (version، ترجمهٔ عبارت به عبارت) و تفسیر (paraphrasing، ترجمهٔ نثری قدیمی به نثری جدیدتر) تقسیم می‌کند و سرانجام، چهار نظریه‌پردازی که پیش‌تر به اهم نظرات آن‌ها دربارهٔ ترجمه، اشاره‌ای اجمالی شده است: یوجین نایدا، رومن یاکوبسون، ج.سی.کتفورد و پیتر نیومارک.

کار ترجمه در ایران سابقه‌ای دیرینه دارد. در روزگار هخامنشیان (۵۵۹ـ۳۲۱ق‌م) ارتباطات گوناگون ایران با سرزمین‌های بیگانه، به‌ویژه یونان، ترجمه را امری ناگزیر می‌کرده است. در همین باره، در منابع یونانی نیز مطالبی به چشم می‌خورد. در دورهٔ ساسانیان (۲۲۶ـ۶۵۲م) کتاب‌ها و نوشته‌های فراوان از زبان‌های گوناگون به زبان پهلوی گزارده شد که ترجمهٔ پنچه تنتره یا کلیله و دمنه از سانسکریت به پهلوی در شمار پرآوازه‌ترین آن‌ها است. بنابه معروف، برزویهٔ طبیب، این ترجمه را در روزگار خسرو یکم انوشیروان (۵۳۱ـ۵۷۹م) به انجام رسانده است. گفتنی است که در دورهٔ پادشاهی انوشیروان ،جنبش علمی ـ ادبی گسترده‌ای نضج گرفت و کارهای سترگی در عرصهٔ ترجمه صورت پذیرفت، چندان که بسیاری از منتقدان و پژوهشگران ترجمه، این دوره را نخستین دورهٔ نهضت ترجمه برمی‌شمرند. اصولاً تا پیش از اسلام، بیشترین ترجمه‌ها از زبان‌های سانسکریت، یونانی، لاتینی و سریانی به زبان‌های ایرانی، به‌ویژه پهلوی، انجام می‌شد. پس از کلیله و دمنه ،باید به مرزبان‌نامه نوشتهٔ رستم فرزند شروین (ـ۳۰۲ق) اشاره کرد که به زبان طبری نوشته شده بود. محمد بن غازی ملاطی در سال‌های پایانی سدهٔ ششم هجری، آن را با نام روضة‌العقول به فارسی ترجمه کرد. سپس سعدالدین وراوینی، نویسنده و ادیب ایرانی در سده‌های ششم و هفتم هجری، آن را به زبانی فاخر و فخیم، به فارسی گزارد. گفتنی است که ابن عربشاه، نویسنده و منشی عرب (ـ۸۵۴ق) مرزبان‌نامه را از فارسی به عربی ترجمه کرد. در دورهٔ اسلامی، کار ترجمه در زبان فارسی با گزاردن قرآن مجید به فارسی ادامه یافت و در پی آن، برگرداندن متون تاریخی به فارسی آغاز گردید. مهم‌ترین دلیل رویکرد مترجمان به ترجمهٔ متون تاریخی، آشنا کردن ایرانیان مسلمان با سیرهٔ پیامبراکرم(ص) بوده است. کهن‌ترین ترجمه‌ها به فارسی دری که برجای مانده، ترجمهٔ قرآن و ترجمهٔ تاریخ طبری است که هر دو در خراسان و ماوراءالنهر انجام شده است. مهم‌ترین ویژگی این ترجمه‌ها و نیز دیگر ترجمه‌های کهن، به‌ویژه متون دینی و تاریخی، رعایت کامل امانت‌داری در آن‌ها است. شاید این امانت‌داری وسواس‌گونه، بیشتر برخاسته از این بوده که مترجم مسلمان می‌پنداشته باید عین کلام خداوند (هنگام ترجمهٔ قرآن) را بی‌کم و کاست به زبان مقصد بگزارد و اگر در این کار کوتاهی ورزد،مرتکب گناهی نابخشودنی خواهد شد [همان تفکری که نخستین مترجمان کتاب مقدس نیز داشتند]. نخستین ترجمهٔ باقی‌ماندهٔ قرآن مجید به فارسی دری، قرآن قدس نام دارد که در نخستین سال‌های سدهٔ چهارم هجری به فارسی دری گزارده شد. این قرآن به کوشش علی رواقی در دو جلد در ۱۳۶۴ش به همت مؤسسهٔ فرهنگی شهید محمد رواقی چاپ و منتشر شده است. سپس باید به ترجمهٔ تفسیر طبری اشاره کرد که در زمان منصور بن نوح سامانی (۳۵۰ـ ۳۶۵ق) فراهم آمده و به تصحیح و اهتمام حبیب یغمایی در هفت مجلد در تهران به چاپ رسیده است (چاپ سوم،توس،۱۳۶۷ش). از دیگر ترجمه‌های متقدم قرآن به فارسی دری، باید به دو ترجمهٔ زیر اشاره کرد: نخست،ترجمه و قصه‌های قرآن، بر پایهٔ تفسیر ابوبکر عتیق نیشابوری، معروف به سورآبادی که به سعی و اهتمام یحیی مهدوی و مهدی بیانی در ۱۳۳۸ش در تهران به چاپ رسیده است و دوم، ترجمهٔ قرآن موزهٔ پارس از مترجمی ناشناس که به کوشش علی رواقی در ۱۳۳۵ش چاپ و منتشر شده است. با ورود اسلام به ایران، بیشتر ترجمه‌های فارسی از زبان عربی انجام می‌شد؛ حتی برخی از ترجمه‌های فارسی از روی نسخه‌های عربی که خود، ترجمه‌ای از زبان‌های دیگر بودند، انجام می‌گرفت، مانند وامق وعذرا و سلامان و ابسال که نه از یونانی بلکه از عربی به فارسی گزارده شدند. در زمینهٔ متون داستانی و تاریخی نیز چنین وضعیتی را می‌توان دید.مثلاً خدای نامک از عربی به فارسی ترجمه شده است؛ البته کتاب‌هایی هم

ترجمه

بوده‌اند که از زبان مبدأ مستقیماً به زبان مقصد برگردانده شدند،مانند ترجمهٔ منظوم ویس و رامین از فخرالدین گرگانی. از سدهٔ ششم هجری، همزمان با چیرگی حکومت‌های ترک در ایران، ترجمه از فارسی به ترکی نیز معمول شد و رفته‌رفته چندان رواج یافت که پس از زبان عربی، بیشتر ترجمه‌ها از ترکی صورت می‌گرفت. با آغاز سدهٔ یازدهم هجری و در اوج سلسلهٔ صفویه، ارتباطات گوناگون ایران با کشورهای اروپایی و نیز ترجمه از زبان‌های اروپایی رونق یافت، تا آن‌جا که شاه عباس یکم صفوی (۹۹۶-۱۰۳۸ق) از کشیش‌های مقیم اصفهان درخواست کرد تا انجیل را به زبان فارسی ترجمه کنند، هر چند که با مرگ وی، این کار به انجام نرسید. با این همه، ترجمه به مفهوم امروزین آن، از اواسط دورهٔ قاجاریه در ایران پا گرفت. شکست‌های سختی که ایرانیان در دو جنگ از روس‌ها دیدند و به دنبال آن، ورود هیأت‌های علمی و نظامی از خارج ـ به‌ویژه فرانسه ـ به ایران از مهم‌ترین عوامل پاگیری ترجمهٔ نوین در ایران بودند. عباس میرزا (۱۲۰۳-۱۲۴۹ق) بر آن بود تا با ترجمهٔ رساله‌های اروپایی دربارهٔ شیوه‌های نوین جنگی،مانع از شکست بیشتر ایرانیان شود. وی در گفتگویی با آمده ژوبر (۱۷۷۹-۱۸۴۷م)، فرستادهٔ ناپلئون به دربار فتحعلی‌شاه (۱۲۱۲ ـ ۱۲۵۰ق)، داستان زندگی خود را با تلماک (در افسانه‌های یونان، پسر اولیس که پس از بازگشت پدرش از جنگ تروا، وی را در کشتن خواستگاران مادرش یاری کرد) می‌سنجد و اظهار می‌دارد که همچون تلماک باید آوارهٔ دنیا شود. از این‌جا می‌توان دریافت که عباس میرزا ترجمهٔ تلماک اثر فنلون، نویسندهٔ فرانسوی (۱۶۵۱-۱۷۱۵م) را خوانده بوده است. گفتنی است که عباس میرزا چاپخانه‌ای در تبریز ساخت و به ترجمهٔ آثار برگزیدهٔ فرهنگ غرب در آن روزگار همت فراوان گمارد و بسیاری را به این کار تشویق کرد. اما واقعیت آن است که نهضت ترجمه از زمان ناصرالدین شاه (۱۲۶۴-۱۳۱۳ق) و به‌ویژه بنیاد دارالفنون (۱۲۶۸ق/۱۸۵۱م) و دورهٔ وزارت امیرکبیر (ـ۱۲۶۸ق) آغاز شد. گذشته از ترجمهٔ‌دلنشین عبداللطیف طسوجی از هزار و یک‌شب /الف لیلة‌ولیلة از عربی به فارسی، مهم‌ترین و جدی‌ترین ترجمهٔ این دوره که ظاهراً به سفارش کنت دوگوبینو، مستشرق و نمایندهٔ فرانسه در تهران (۱۸۱۶-۱۸۸۲م) صورت پذیرفت، ترجمهٔ گفتاری از دکارت، فیلسوف فرانسوی (۱۵۹۶-۱۶۵۰م) بود. یکی از مترجمان دارالفنون به نام عاذار زعیم مثویی که ظاهراً از کلیمیان همدان بود، به این ترجمه دست یازید و آن را حکمت ناصریه نام نهاد.بسیاری از تندروهای آن روزگار، این رساله را تکفیر کردند و نسخه‌هایی از آن را سوزاندند. همین امر باعث شد که جلوی ترجمه و چاپ کتاب‌های سودمند و راهنما گرفته شود و فقط درس‌نامه‌های علمی و نظامی، ارزشمند و قابل ترجمه قلمداد شود. دیری نگذشت که ترجمهٔ داستان‌های سرگرم کننده و مبتذل اروپایی که در میان درباریان، بسیار پرطرفدار بود، رونق یافت. «دارالطباعهٔ همایونی» نیز که در زمان ناصرالدین شاه تأسیس شد، به ترجمه و نشر این گونه آثار و نیز مجلات فرهنگی می‌پرداخت. گفتنی است که در ترجمهٔ این نوع نوشته‌ها نیز امانت‌داری کامل رعایت نمی‌شد، اما چیره‌دستی و فارسی‌دانی برخی از مترجمان، به خلق ترجمه‌هایی بدیع می‌انجامید، مانند داستان بوسهٔ عذرا که به قلم سید حسن صدرالمعالی شیرازی از انگلیسی به فارسی ترجمه و در ۱۳۲۶ق در تهران چاپ و منتشر شد. از میان انبوهی از نوشته‌های سرگرم کننده که در این سال‌ها به چاپ رسید، به موارد زیر که تا حدی پرآوازه نیز هستند، می‌توان اشاره کرد: سه تفنگدار، نوشتهٔ الکساندر دوما و ترجمهٔ محمدطاهر میرزای قاجار (تهران، ۱۳۰۷ق)؛ کنت‌دومونت کریستو، نوشتهٔ الکساندر دوما و ترجمهٔ محمدطاهر میرزای قاجار (تهران، ۱۳۱۲ق)؛ کلبهٔ هندی ، نوشتهٔ برناردین دو سن‌پیر و ترجمهٔ میرزا محمد حسین ذکاءالملک فروغی (تهران ، ۱۳۲۲ق)؛ ژیل بلاس، نوشتهٔ لوساژ و ترجمهٔ دکتر محمدخان کرمانشاهی، معروف به کفری (تهران ۱۳۲۳ق) و سیاحت‌نامهٔ روبنسون کروزور، نوشتهٔ دنیل دفو و ترجمهٔ دکتر محمد علیخان (تهران،بی‌تا). آنگاه نوبت به ترجمهٔ رمان‌های علمی ـ تخیلی، به‌ویژه کتاب‌های ژول ورن، رسید که بیشتر از زبان فرانسوی و گاه از ترجمه‌های واسط عربی یا ترکی به فارسی ترجمه می‌شدند؛ میرزا محمدحسین ذکاءالملک فروغی رمان سفر هشتاد روزه به دور دنیا را در سال‌های ۱۳۱۶-۱۳۱۷ق چاپ و منتشر کرد. با نگاهی گذرا به نخستین مترجمان و آثار آنان می‌توان ادعا کرد که نخستین مترجم متون اروپایی به زبان فارسی [به مفهوم امروزین آن] که ضمن توجه به امر ترجمه، کوشش فراوان کرد تا برابرنهاده‌های مناسبی برای واژگان، تعبیرات و اصطلاحات بیگانه بیابد، محمدطاهر میرزا، مترجم آثار الکساندر دوما بود. از مترجمان ارزندهٔ این دوره باید از اعتمادالسلطنه (ـ۱۳۱۳ق)، محمد جعفر قراچه‌داغی(ح ۱۲۵۰- پس از ۱۳۰۹ق)، فتحعلی آخوندزاده (۱۱۹۷-

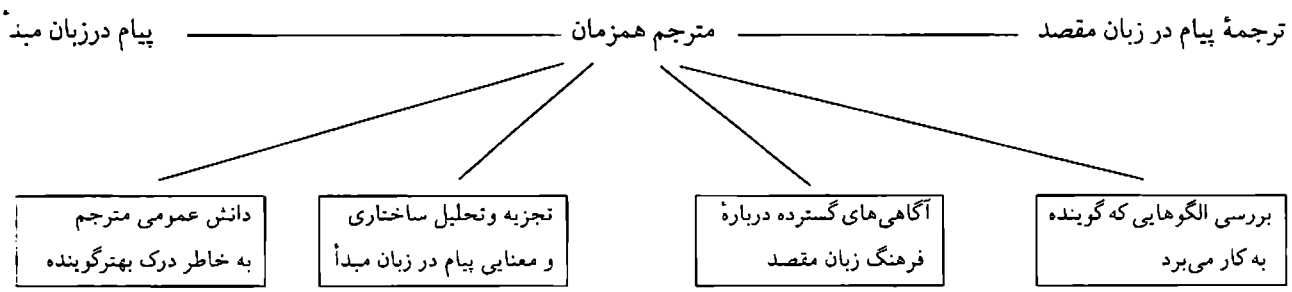
ترجمه

۱۲۵۷ش)، میرزا حبیب اصفهانی(ح ۱۳۱۱ق)، مترجم سرگذشت حاجی‌بابا اصفهانی و ناصرالملک (ـ۱۳۴۶ق)، مترجم اتللوی شکسپیر زیر عنوان داستان غم‌انگیز اتللوی مغربی در وندیک. رفته‌رفته با استقرار حکومت مشروطه و دگرگونی در نظام آموزشی کشور و در پی آن، نقدها و بررسی‌هایی که از ترجمه‌ها می‌شد، اصولی نوین و فرهنگستانی برای ترجمه در نظر گرفتند که مهم‌ترین آن‌ها، توجه و وفاداری به متن اصلی بود. سپس با ترویج و گسترش فرهنگ کتاب‌خوانی و در پی آن، خواندن مجلات و روزنامه*ها، جولانگاه گسترده‌ای برای مترجمان بازاری و پاورقی*نویس فراهم شد. از همین رو، در این سال‌ها توجه به ترجمهٔ متون عاشقانه و سرگرم‌کننده و پلیسی فزونی گرفت. ترجمه و چاپ و نشر کتاب‌هایی چون آرسن لوپن، ماجراهای شرلوک هولمز و مانند آن، دلیلی بر این گفته است. البته در همین دوره، ترجمه‌های ارزشمندی نیز روانهٔ بازار کتاب شدند که از آن شمارند: گاتها، ترجمهٔ ابراهیم پورداود (برلن، ۱۳۰۵ش)؛ ورتر، نوشتهٔ گوته و ترجمهٔ نصرالله فلسفی (تهران، ۱۳۰۶ش)؛ ماکدولین ، نوشتهٔ آلفونس کار، ترجمه از عربی از محمد سعیدی (تهران، ۱۳۰۶ش)؛ بینوایان ، نوشتهٔ ویکتور هوگو و ترجمهٔ حسینقلی مستعان (تهران، ۱۳۰۷ش)؛ دختر سروان ، نوشتهٔ الکساندر پوشکین و ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری (تهران، ۱۳۱۰ش)؛ شاهنشاهی ساسانیان ، نوشتهٔ آرتور کریستن‌سن و ترجمهٔ مجتبی مینوی (تهران، ۱۳۱۴ش)؛ تاریخ سیاسی اسلام ، نوشتهٔ حسن ابراهیم حسن و ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده (تهران، ۱۳۱۸ش) و مسخ و گراکوس شکارچی نوشتهٔ کافکا و ترجمهٔ صادق هدایت و حسن قائمیان (تهران، ۱۳۱۹ش). گفتنی است که در دورهٔ رضا شاه پهلوی (۱۳۰۴ـ ۱۳۲۰ش)، بیشتر ترجمه‌ها مربوط به متون ادبی (حدود ۷۵٪ ترجمه‌ها) و متون تاریخی بودند. با آغاز پادشاهی محمدرضا پهلوی (۱۳۲۰ـ ۱۳۵۷ش) عرصهٔ ترجمهٔ ایران، جولانگاه متون سیاسی شد که این، برخاسته از پدید آمدن احزاب مختلف سیاسی، برخورد آرا و اندیشه‌های گوناگون سیاسی و نیز گرایش عموم مردم به مسائل مختلف سیاسی ـ اجتماعی بود. در سال‌های ۱۳۲۰ـ۱۳۳۰ش، بیشتر ترجمه‌ها از متون روسی و فرانسوی انجام می‌شد. برخی از ترجمه‌های نسبتاً شاخص این سال‌ها عبارتند از نامه‌های ایرانی ، نوشتهٔ مونتسکیو و ترجمهٔ حسن ارسنجانی (تهران، ۱۳۲۱ش)؛ مانیفست حزب کمونیست ، نوشتهٔ کارل مارکس و ترجمهٔ محمد عباسی (تهران، ۱۳۲۱ش)؛ چنبر مار، نوشتهٔ فرانسوا موریاک و ترجمهٔ جواد صدر (تهران، ۱۳۲۳ش)؛ مادر ، نوشتهٔ ماکسیم گورکی و ترجمهٔ علی‌اصغر سروش (تهران، ۱۳۲۳ش)؛ خدایان تشنه‌اند، نوشتهٔ آناتول فرانس و ترجمهٔ کاظم عمادی (تهران، ۱۳۲۴ش)؛ قرارداد اجتماعی ، نوشتهٔ ژان ژاک روسو و ترجمهٔ غلامحسین زیرک‌زاده (تهران ، ۱۳۲۴ش)؛ بلا، نوشتهٔ لرمانتوف و ترجمهٔ کریم کشاورز (تهران، ۱۳۲۵ش)؛ کارخانهٔ مطلق‌سازی ، نوشتهٔ کارل چاپک و ترجمهٔ حسن قائمیان (تهران، ۱۳۲۶ش)؛ در تنگ ، نوشتهٔ آندره ژید و ترجمهٔ عبدالله توکل و رضا سیدحسینی (تهران ، ۱۳۲۷ش)؛ دوزخ ، نوشتهٔ ژان پول سارتر و ترجمهٔ مصطفی فرزانه (تهران، ۱۳۲۷ش)؛ دیوان شرقی، نوشتهٔ گوته و ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا (تهران، ۱۳۲۸ش) و خوشه‌های خشم ، نوشتهٔ جان اشتاین بک و ترجمهٔ شاهرخ مسکوب و عبدالرحیم احمدی (تهران، ۱۳۲۸ش). از دههٔ ۱۳۳۰ش، با آشناتر شدن مترجمان به شیوه‌ها و شگردهای گوناگون ترجمه و نیز پرتجربه‌تر شدن برخی از مترجمان سال‌های پیشین، ترجمه‌هایی نغز و در عین حال دقیق و امین پا به بازار کتاب و جامعهٔ کتاب‌خوان ایران گذاردند. این روند روبه‌رشد (در کمیت و کیفیت) همچنان ادامه یافت تا آن که از دههٔ ۱۳۴۰ش مترجمان بر پایهٔ سبک نگارش آثار و نیز توانایی‌های خویش به کار ترجمه پرداختند. شماری از ترجمه‌های ادبی ماندگاری که در سال‌های ۱۳۳۰ـ ۱۳۴۰ش انجام شده، بدین قرار است: در اعماق اجتماع، نوشتهٔ ماکسیم گورکی و ترجمهٔ عبدالحسین نوشین (تهران، ۱۳۳۰ش)؛ دوران کودکی ، نوشتهٔ ماکسیم گورکی و ترجمهٔ کریم کشاورز (تهران، ۱۳۳۰ش)؛ دست‌های آلوده ، نوشتهٔ ژان پول سارتر و ترجمهٔ جلال آل‌احمد (تهران، ۱۳۳۱ش)؛ پدران و پسران ، نوشتهٔ ایوان تورگنیف و ترجمهٔ مهری آهی (تهران، ۱۳۳۳ش)؛ وداع با اسلحه ، نوشتهٔ ارنست همینگوی و ترجمهٔ نجف دریابندری (تهران، ۱۳۳۳ش)؛ بیگانه، نوشتهٔ آلبرکامو و ترجمهٔ جلال آل‌احمد و علی‌اصغر خبره‌زاده (تهران، ۱۳۳۳ش)؛ ابله ، نوشتهٔ داستایوسکی و ترجمهٔ مشفق همدانی (تهران ،۱۳۳۳ش)؛ چمنزارهای بهشت ، نوشتهٔ جان اشتاین بک و ترجمهٔ پرویز داریوش (تهران، ۱۳۳۴ش)؛ ایلیاد و اودیسه ، سرودهٔ هومر و ترجمهٔ سعید نفیسی (تهران، ۱۳۳۴ و ۱۳۳۷ش)؛ باباگوریو ، نوشتهٔ بالزاک و ترجمهٔ م.ا.به‌آذین (تهران، ۱۳۳۴ش)؛ مائده‌های زمینی ، نوشتهٔ آندره ژید و ترجمهٔ حسن هنرمندی (تهران، ۱۳۳۳ش)؛ دن کیشوت ،

ترجمه

نوشتهٔ سروانتس و ترجمهٔ محمد قاضی (تهران، ۱۳۳۵ش)؛ جنگ و صلح ، نوشتهٔ تولستوی و ترجمهٔ کاظم انصاری (تهران، ۱۳۳۵ش)؛ سرخ و سیاه ، نوشتهٔ استاندال و ترجمهٔ عبدالله توکل (تهران، ۱۳۳۵ش)؛ سپیددندان ، نوشتهٔ جک لندن و ترجمهٔ محمد قاضی (تهران، ۱۳۳۵ش)؛ خشم و هیاهو ، نوشتهٔ ویلیام فاکنر و ترجمهٔ بهمن شعله‌ور (تهران ، ۱۳۳۸ش)؛ دکتر ژیواگو، نوشتهٔ بوریس پاسترناک و ترجمهٔ علی‌اصغر خبره‌زاده (تهران، ۱۳۳۸ش) و آرزوهای بزرگ، نوشتهٔ چارلز دیکنز و ترجمهٔ ابراهیم یونسی (تهران، ۱۳۳۸ش). از دههٔ ۱۳۴۰ش ـ همان‌گونه که اشاره شد ـ توجه به سبک نویسنده نیز در شمار وظایف مترجمان قرار گرفت و از همین روی، مترجمان را از این دوره به بعد می‌توان بر پایهٔ متونی که برمی‌گرداندند، دسته‌بندی کرد، مانند ابوالقاسم پاینده، متون تاریخی؛ ابراهیم پورداود ـ متون ایران باستان (به‌ویژه اوستایی)؛ عبدالمحمد آیتی، متون دینی، تاریخی؛ مشایخ فریدنی، متون ادبی ، تاریخی؛ احمد آرام ـ متون علمی، فلسفی؛ کریم کشاورز، متون تاریخی، ادبی؛ محمود هومن، متون فلسفی؛ علی‌اکبر داناسرشت، متون علمی؛ سید حسین نصر، متون فلسفی، دینی؛ محمدرضا جلالی نائینی ـ متون دینی، فلسفی و عرفانی و منوچهر بزرگمهر ـ متون فلسفی. گفتنی است که مترجمان ادبیات غرب نیز به گزینش و ترجمهٔ آثاری می‌پرداختند که نویسندگان آن‌ها سبکی همانند یا دست‌کم نزدیک به هم داشتند، مانند نجف دریابندری که درواقع می‌توان او را معرف ارنست همینگوی، ویلیام فاکنر و دکتروف به فارسی‌زبانان دانست یا ابراهیم یونسی که بیشتر نوشته‌های چارلز دیکنز را به فارسی گزارده است. با آغاز دههٔ ۱۳۵۰ش، افزایش چشمگیری در روند مترجمی کشور روی داد، هم در شمار و هم در کیفیت کار مترجمان. تشکیل مدرسهٔ عالی ترجمه نیز این روند روبه‌رشد را تقویت کرد و بسیاری از جوانان علاقه‌مند و مستعد را پرورش داد و روانهٔ جامعهٔ مترجمان کرد. این روند تا به امروز نیز همچنان ادامه دارد. از میان انبوهی از مترجمان شایسته و ارزنده‌ای که در این سال‌ها یادگارهای ارزشمندی به میراث مکتوب کشورمان افزوده‌اند، به چهره‌های زیر می‌توان اشاره کرد (همراه با یادی از پرآوازه‌ترین اثر یا آثاری که ترجمه کرده‌اند):

مترجم	ترجمه
محمد قاضی	دن‌کیشوت، آزادی یا مرگ
صفدر تقی‌زاده	مجموعهٔ داستان مرگ در جنگل با همکاری محمدعلی صفریان
حسن هنرمندی	مائده‌های زمینی
مهدی سحابی	در جستجوی زمان از دست رفته
سروش حبیبی	نرگس و زرین‌دهن (آلمانی)، هنر امروز(انگلیسی)، اربابها(فرانسوی)
صالح حسینی	خشم و هیاهو ، به سوی فانوس دریایی
عبدالله کوثری	آنورا، گفتگو در کاندرال، مرگ در خانوادهٔ سانچز
احمد میرعلایی	ویرانه‌های مدور، سنگ آفتاب
کیکاووس جهانداری	گرگ بیابان ، قطار بموقع رسید
فریدون بدره‌ای	ساخت رمان ، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان
زهرا خانلری	آقای رئیس‌جمهور، تعطیلات آخر هفته در گواتمالا
منوچهر امیری	سفرنامهٔ گالیور، سفرنامهٔ ونیزیان به ایران
سیمین دانشور	داغ ننگ ، بنال وطن ، مجموعهٔ داستان ماه عسل آفتابی
ابوالحسن نجفی	ادبیات چیست؟ ، خانوادهٔ تیبو، ضد خاطرات با همکاری رضا سیدحسینی
رضا سیدحسینی	امید، فاتحان
سروژ استپانیان	مجموعهٔ آثار چخوف
جهانگیر افکاری	نوازندهٔ نابینا
عبدالله توکل	سرخ و سیاه ، صومعهٔ پارم
کریم امامی	گنبی بزرگ ، برق نقره‌ای
اسماعیل سعادت	سرود نیلونگن ، عصر بدگمانی
م.ا.به‌آذین	دن آرام، زمین نوآباد، ژان کریستف ، بابا گوریو
بهمن محصص	مرحوم مانیا پاسگال



منابع: از پست و بلند ترجمه ، در صفحات فراوان؛ اصول و مبانی ترجمه ، در صفحات فراوان؛ تاریخ تحلیلی شعر نو، ۲۹ـ ۳۰؛ تاریخچهٔ ترجمه فرانسه به فارسی از آغاز تاکنون، در صفحات فراوان؛ تئوری‌های ترجمه و تفاوت ترجمهٔ مکتوب و همزمان ،در صفحات فراوان؛ ترجمانی و ترزبانی،در صفحات فراوان؛ ترجمه و مترجم، در صفحات فراوان؛ در آمدی به اصول و روش ترجمه ، در صفحات فراوان؛ دربارهٔ ترجمه ، در صفحات فراوان؛ دربارهٔ زبان فارسی ، ۱۱۴ـ ۱۲۴؛دربارهٔ هنر و ادبیات ،(دربارهٔ ترجمه)، ۳۲/۴ـ ۳۸؛ صد سال داستان‌نویسی در ایران ، ۱۱۷/۱ـ ۱۲۱، ۲۰۱ـ ۲۰۶؛ ۱۹/۲ـ ۲۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۳۲۷/۱؛فن ترجمهٔ انگلیسی ، در صفحات فراوان؛ کاغذ زر ، ۱۷۷ـ ۲۰۰؛ لغت‌نامه ، زیر «ترجمان»، «ترجمة» ، «ترجمه» ، «مترجم»، «مترجمی»؛ مبانی ترجمه ، در صفحات فراوان؛ مسائل نثر فارسی ، ۹۹ـ ۱۱۳؛ مکارم‌الآثار، مقدمه، ۳۸؛نخستین درس‌های ترجمه، در صفحات فراوان؛ نوشته‌های کسروی در زمینهٔ زبان فارسی، ۵۲۴ـ ۵۲۵؛ هفت گفتار دربارهٔ ترجمه، در صفحات فراوان؛ غلامعلی سیار، «نگاهی به وضع ترجمه در زبان فارسی»، آینده ، سال پانزدهم ، شمارهٔ ۱۰ـ ۱۲، صص ـ ۶۸۵ـ ۶۹۸؛ شمارهٔ ۱ـ ۴، صص ۱۱۴ـ ۱۲۴؛ شمارهٔ ۵ ـ ۸، صص ۴۹۱ـ ۵۰۶؛ پیتر نیومارک، «چند توصیه به مترجمین جوان»، ترجمهٔ هاشمی حسینی، ادبستان ، شمارهٔ ۹، صص ۲۶ـ ۲۸؛ «ترجمهٔ ادبی یک ضرورت است» (گفتگو با رضا سیدحسینی)، ادبستان ، شمارهٔ ۱۰، صص ۳۰ـ ۳۳؛ «ترجمهٔ خوب، نوعی آفرینش هنری است» (گفت و شنود با صفدر تقی‌زاده)، ادبستان ، شمارهٔ ۱۳، صص ۴۰ـ ۴۴؛ جیکوب آ.لوئن،«چرا ترجمه می‌کنیم؟» ، ترجمهٔ بهزاد قادری، ادبستان ، شمارهٔ ۲۰، صص ۷۸ـ ۷۹؛ جلال سخنور ، «تنش و جاذبهٔ ترجمه» ،ادبستان ، شمارهٔ ۲۸، صص ۷۰ـ ۷۱؛ جلال سخنور ، «نگاهی به ترجمه در ایران معاصر»، ادبستان ، شمارهٔ ۳۶، صص ۱۱۹ـ ۱۲۱؛ علی صدیق زاده ، «ملاحظاتی در باب مبانی نظری ترجمه»، ادبستان ، شمارهٔ ۴۵، صص ۸۴ـ ۸۷؛دکتر عباس کسرائیان، «هنر ترجمه» ،ادبیات معاصر، سال یکم، شمارهٔ یکم، اردیبهشت ۱۳۷۵ش، صص ۲۶ـ ۲۹؛ محمدعلی جزایری ، «مسائل ترجمه در ایران»، راهنمای کتاب ، سال ششم، شمارهٔ ۶ـ۷، صص ۳۷۸ـ ۳۹۱؛ ژان کوکتو، «ترجمه»، ترجمهٔ سیروس ذکاء، سخن، دورهٔ هفتم، شمارهٔ دوازدهم ،نوروز۱۳۳۶ش، صص ۱۱۷۶ـ ۱۱۸۳؛ فرهنگ و زندگی ، شمارهٔ ۳۳، (ویژهٔ ترجمه) ، ۱۳۵۵ش؛ فصلنامهٔ ترجمه ، نشریهٔ دانشگاه علامه طباطبایی ، کلیهٔ شماره‌ها؛ مترجم، شماره‌های یکم تا بیستم (زمستان،۱۳۷۴ش)؛ سیاوش سرتیپی، «وضعیت ترجمهٔ آثار ادبی در ایران»، کلک، شمارهٔ ۱۴ـ۱۵، صص ۸۷ـ ۸۹؛ لارس کلبرگ، «مترجم،همچون بازیگر»، ترجمهٔ عبدالحسین آذرنگ، کلک، شمارهٔ ۶۰، صص ۵۳ـ ۵۶؛ مینو ورزگر، «سیر و تحول ترجمه در ایران از دوران کهن تا عصر مغول»، مجموعهٔ مقالات دومین کنفرانس بررسی مسائل ترجمه ، صص ۳۱۱ـ ۳۲۵؛ مصطفی ندیم ، «بررسی تاریخی سیر ترجمه در ایران باستان»، همان‌جا، صص ۲۶۶ـ ۲۷۵؛ علاءالدین پازارگادی، «هنر و فن ترجمه»، مجموعهٔ مقالات سمینار بررسی مسائل ترجمه، صص ۵۱ـ ۶۳؛ فرزانه فرخ‌زاد، «چند نکتهٔ علمی در کار ترجمه»، همان‌جا ،صص ۱۰۹ـ ۱۲۳؛صالح حسینی ، «لزوم انس با زبان فارسی در ترجمه»، نشر دانش ، سال دهم، شمارهٔ چهارم، صص ۵۱ـ ۵۵؛ ع. روح‌بخشان ، «کهن‌ترین متن ترجمه شده از زبان فرانسه به زبان فارسی)، نشر دانش ، سال یازدهم، شمارهٔ چهارم، صص ۱۹ـ ۲۵؛ جولی اسکات میثمی ، «دوران ترجمه و اقتباس ادبی در ایران»،ترجمهٔ مجید ملکان، نشر دانش ، سال سیزدهم، شمارهٔ سوم، ص ۱۶؛ علی صلح‌جو، «گرایش‌های عمده در تاریخ ترجمه»، نگاه نو، شمارهٔ ۱۹، فروردین ـ اردیبهشت ۱۳۷۳ش، صص ۱۵۹ـ ۱۶۴؛ صالح حسینی ، «ترجمهٔ امین کدام است؟» ،نگاه نو، شمارهٔ ۲۰، خرداد ـ تیر ۱۳۷۳ش، صص ۱۰۴ـ ۱۱۲؛ جواد سلماسی‌زاده، «معنی لغوی ترجمه»، وحید ، دورهٔ چهاردهم ، شمارهٔ ۲۰۳، صص ۹۰۱ـ ۹۰۵؛

Approaches to Translation,Peter Newmark; *A Textbook of Translation*,Peter Newmark; *Britannica*, 18/15; 22/550; 23/ 49,79,86, 136; *Meaning- based Translation*, Mildren L. Larson, Lanham; *The Cambridge Encyclopedia of Language*, David Crystal,344- 348; *Translation Studies*, Susan Bassnett- McGuire.

قاسم‌نژاد

ترجّی ← تمنی

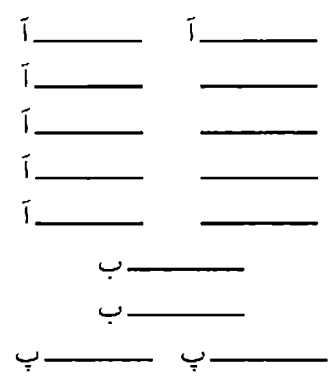
ترجیح (tar.jih)، در لغت به معنی برتری دادن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر، ممدوح خود را برتر از گذشتگان بخواند، مانند قصیدهٔ مشهور فرخی در مدح سلطان محمود: «فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر ـ سخن نو آر که نو را حلاوتی‌ست دگر / فسانهٔ کهن و کارنامهٔ به‌دروغ ـ به کار ناید رو در دروغ رنج مبر / اگر حدیث خوش و دلپذیر خواهی کرد ـ حدیث شاه جهان پیش‌گیر و زین مگذر / یمین دولت محمود شهریار جهان ـ خدایگان نکو منظر و نکو مخبر»

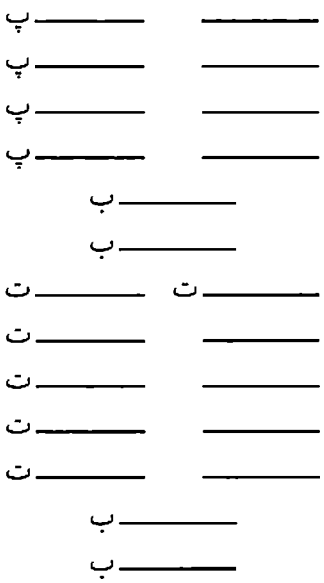
منابع: زیب سخن، ۱۹۵/۲-۱۹۷؛ مدارج‌البلاغه، ۱۰۴.

عباسپور

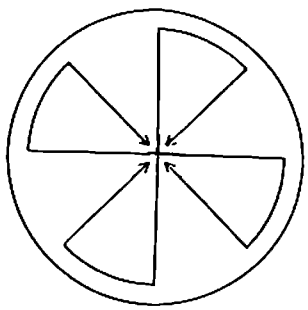
ترجیع ← برگردان

ترجیع‌بند (tar.jiɛ.band)، شعری است شامل چند بندِ* هم‌وزن، اما با قافیه*های گوناگون، که در پایان هر بند، بیتی ثابت و واحد ـ که به آن برگردان* می‌گویند ـ با قافیه‌ای مستقل می‌آید و این بیتِ یگانه پس از هر بند آورده می‌شود. نمودار بند و قافیه در ترجیع‌بند چنین است:





ترجیع بند در سنجش با قالب مشابه خود ترکیب‌بند*، از بافت محکم‌تری برخوردار است؛ زیرا وجود بیت* برگردان همچون رشته‌ای است که دانه‌های تسبیح را در امتداد یکدیگر پیوند داده و مرتب کرده است. در ترجیع‌بند، شعر، حرکتی دایره‌ای و مایل به مرکز دارد:



از مشهورترین ترجیع‌بندهای فارسی، ترجیع‌بند سعدی با این برگردان: «بنشینم و صبر پیش گیرم ـ دنبالهٔ کار خویش گیرم» و ترجیع‌بند هاتف با این برگردان است: «که یکی هست و هیچ نیست جز او ـ وحده لااله الاهو.» تقریباً تمامی ترانه*های عامیانه و ترانه‌های مرسوم، در قالب ترجیع‌بند یا دست‌کم با استفاده از بیت برگردان گفته شده‌اند. قالب ترجیع‌بند را منشعب از قصیده* دانسته‌اند.

منابع: انواع ادبی، شمیسا؛ ۳۴۳ ـ ۳۴۹؛ بدایع‌الافکار، ۷۳ ـ ۷۴؛ تحول شعر فارسی، ۲۴ ـ ۲۹؛ درهٔ نجفی، ۹۹ ـ ۱۰۰؛ زیب سخن، ۱۹۸/۲ ـ ۲۰۲؛ زیورهای سخن، ۹۷ ـ ۱۰۰؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۵۸۸؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۱۲۶ ـ ۱۴۱؛ فرهنگ

ادبیات فارسی دری، ۱۳۵ ـ ۱۳۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۴۷ـ ۴۸؛ فرهنگ ادبیات فارسی، شریعت، ۴۳ ـ ۴۴؛ فرهنگ بلاغی ـادبی، ۳۳۱/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۸۰ ـ ۱۹۵؛ فنون و صنایع ادبی، سادات ناصری، ۳۹ - ۴۰؛ مدارج‌البلاغه، ۹۶؛ نقدالشعر، ۴۶ ـ ۴۹؛ واژه‌نامهٔ هنرشاعری، ۶۲ ـ ۶۳.

عباسپور

ترخیم ← حذف

تردید (tar.did)، در لغت به معنی بازآوردن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر کلمه‌ای را به عمد تکرار کند و در هر مورد معنای جداگانه‌ای را در نظر داشته باشد، مانند تکرار کلمهٔ غم در این بیت: «جز غم به جهان هیچ نداریم، ولیکن ـ گرهیچ نداریم، غم هیچ نداریم.»(خواجو)

منابع: ابدع‌البدایع، ۱۲۲؛ روش گفتار، ۱۹۲؛ زیب سخن، ۲۰۳/۲ ـ ۲۰۴؛ فرخنده پیام، ۶؛ فرهنگ بلاغی ـادبی، ۳۳۱/۱.

عباسپور

ترشیح (tar.ših)، در لغت به معنی نیک مراقبت کردن از مال و در اصطلاح بدیع و بیان آن است که یکی از لوازم مستعارمنه (← استعاره) در کلام ذکر شود. «نزیبد مرا با جوانان چمید ـ که بر عارضم صبح پیری دمید» که صبح، استعاره از موی سپید و دمیدن یکی از لوازم مستعارمنه (صبح) است. ترشیح را استعارهٔ ترشیحیه نیز نامیده‌اند.

منابع: زیب سخن، ۲۰۵/۲ ـ ۲۰۹؛ صورخیال، ۹۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۳۱/۱؛ معالم البلاغه، ۳۰۳؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۶۹.

صدرنیا

ترصیع (tar.siε)، در لغت به معنی گوهرنشاندن و دُر اصطلاح بدیع آن است که کلماتی در سخن بیاورند که دو به دو هم‌وزن باشند: «ای آن که مر عدو را صبری و حنظلی ـ وی آن که مر ولی را شهدی و شکری / آن‌جا که پیش‌بینی باید موفقی ـ و آن‌جا که پیش‌دستی باید مظفری.»(معروفی بلخی) کلمات عدو با ولی، صبری با شهدی، حنظلی با شکری، پیش‌بینی با پیش‌دستی و موفقی با مظفری هم‌وزن هستند. در این نمونهٔ منثور: «باران رحمت بی‌حسابش همه را رسیده و خوان نعمت بی‌دریغش همه‌جا کشیده»(سعدی) کلمات رحمت با نعمت، بی‌حسابش با بی‌دریغش و رسیده با کشیده یک وزن دارند. برخی، ویژگی ترصیع را در آن می‌دانند که دو کلمهٔ مرصع، علاوه بر داشتن وزن واحد، در حرف روی* نیز مشترک باشند: «شکرشکن است یا سخن‌گوی من است ـ عنبر ذقن است یا سمن‌بوی من است»(ابوالطیب مصعبی) که در آن کلمات شکرشکن با عنبرذقن و سخن‌گوی با سمن‌بوی چنین اشتراکاتی دارند. همچنین در این نمونهٔ منثور: «شام رفته و بام خفته، سال از عد بیرون و مال از حد افزون، همه را تلف کرده و اسف خورده» کلمات شام با بام، رفته با خفته، سال با مال، عَد با حد، بیرون با افزون، تلف با اسف و کرده با برده، نشانهٔ کاربرد ترصیعند. با چنین تعریفی، ترصیع می‌تواند مرادف سجع* متوازی شمرده شود. عبارتی را که در آن ترصیع به کار رفته، مرصَّع می‌نامند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۸۵ ـ ۸۶؛ ترجمان‌البلاغه، ۷ ـ ۹؛ حدایق‌السحر، ۳ ـ ۵؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۶۴ ـ ۶۵؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۳۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۴۴؛ فرهنگ بلاغی ـادبی، ۳۳۲/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۴۵ ـ ۴۷؛ لغت‌نامه، زیر «ترصیع»؛ مدارج‌البلاغه، ۴۰؛ المعجم، ۳۳۵ ـ ۳۳۷؛ نقدالشعر، ۱۶۶ ـ ۱۶۷؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۶۳ ـ ۶۴.

عباسپور

ترفیل (tar.fil)، در لغت به معنای پر کردن چاه و در اصطلاح ، از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که بر وتد* «مستفعلن»، یک سبب* خفیف افزوده شود و به‌صورت مستفعلاتن درآید. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گیرد، مرفَّل* می‌نامند.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۵؛ شعر و شاعری در آثار خواجه‌نصیر، ۱۹۸ ـ ۱۹۹؛ فرهنگ بلاغی ـادبی، ۳۳۳/۱؛ فرهنگ عروضی، ۲۵؛ المعجم، ۵۷؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۹.

عباسپور

ترقیمه (tar.qi.me)، در لغت به معنی آراستن و کتابت کردن و در اصطلاح نسخه‌شناسی و تصحیح متون، عبارات پایانی نسخهٔ خطی است که کاتب پس از دعا و تسبیح، زمان و مکان کتابت نسخه را همراه نام خود یاد می‌کند. برای نمونه، در پایان نسخهٔ خطی کتاب ترجمان‌البلاغه اثر محمدبن عمرالرادویانی، محفوظ در ترکیه چنین آمده است: «اسپری شذ این کتاب به پیروزی و بهروزی و نیک‌اختری و فرخی بر دست ابوالهیجاء اردشیربن

دیلمسپارالنجمی‌القطبی الشاعر اندر اواخر شهرالله المبارک رمضان سال بر پانصد و هفت از هجرت پیغامبر محمد المصطفی صلی‌اللّه علیه و سلم مبارک باذ بر خذاوندش.»
بارزترین اهمیت ترقیمه این است که براساس آن می‌توان تاریخ نسخهٔ خطی را یافت. البته مصحح باید متوجه باشد که ممکن است تاریخی که در ترقیمه آمده برساخته باشد یا عیناً رونوشت نسخه‌ای باشد که از روی آن نوشته شده است. اهمیت دیگر ترقیمه آن است که از روی آن می‌توان به میزان آگاهی کاتب از نسخه پی برد. کاتب آگاه و بافضل در ترقیمه‌اش جملاتی جز جملات پیش پاافتاده و تکراری به‌کار می‌بَرد و متن ادیبانه‌ای می‌نویسد. مصحح با توجه به انشای ترقیمه دانش کاتب و احاطهٔ او بر متن را می‌تواند حدس بزند و بر این اساس ضبط او را اصیل‌تر و امین‌تر بشمارد.

منابع: تاریخنامهٔ طبری، چاپ روشن، ۳۰ ـ ۶۷؛ ترجمان‌البلاغه، ۱۳۸؛ جامع‌التواریخ، چاپ روشن ـ موسوی، ۱۵۴۱//۲؛ نقد و تصحیح متون، ۱۲۴ـ۱۲۸.

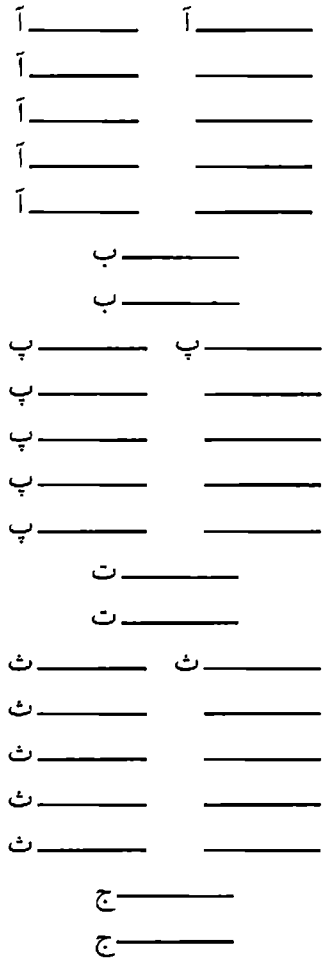
عباسپور

ترکیب (tar.kib)، در لغت به معنی پیونددادن دو چیز و در اصطلاح بدیع آن است که شاعری قطعه‌ای بسازد که کلمات مصراع* اول همراه با کلماتی دیگر در مصراع‌های دیگر نیز گنجانیده شده باشد و گوینده با خالی گذاشتن جای کلمات مصراع اول، قصد امتحان خواننده را داشته باشد و او را وادارد که با استفاده از کلمات مصراع اول جاهای خالی را پر کند: «صاحب‌نظران که روی خوبان بینند ـ ... نه به دیده‌های نقصان .... / ... زمانه‌اند... ـ ... ز لطف ...» که صورت کامل آن چنین می‌شود: «صاحب‌نظران که روی خوبان بینند ـ **خوبان نه به دیده‌های نقصان بینند / خوبان زمانه‌اند صاحب‌نظران ـ صاحب‌نظران ز لطف خوبان بینند.**»

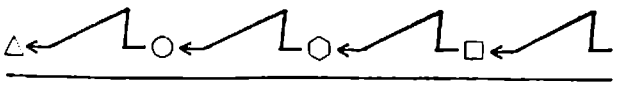
منابع: بدایع‌الافکار، ۱۴۹ ، ۳۰۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۳۳/۱ ـ ۳۳۴.

عباسپور

ترکیب‌بند (tar.kib.band)، شعری است در چند بندِ هم‌وزن، اما با قافیه‌های گوناگون، که در پایان هر بند، بیتی با قافیه‌ای مستقل، و به‌صورت متغیر می‌آید. نمودار بند و قافیه در ترکیب‌بند چنین است:



درترکیب‌بند، شعر، حرکتی غیردایره‌ای دارد و به‌صورت خطی حرکت می‌کند و بیت برگردان*هایش هم‌قافیه نیستند:



از مشهورترین ترکیب‌بندهای فارسی، ترکیب‌بند وحشی بافقی با این مطلع است: «دوستان شرح پریشانی من گوش کنید ـ داستان غم پنهانی من گوش کنید» و نیز ترکیب‌بند محتشم کاشانی با این مطلع: «باز این چه شورش است که در خلق عالم است ـ باز این چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است.»

منابع: تحول شعر فارسی، ۲۴ ـ ۲۹؛ درهٔ نجفی، ۱۰۰؛ زیب‌سخن، ۲۰۹ـ ۲۱۱؛ زیورهای سخن، ۱۰۱ـ۱۰۲؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۱۴۱ـ۱۴۴؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۳۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۴۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۴۵؛ فرهنگ

بلاغی ـ ادبی، ۳۳۵/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۸۰؛ مدارج‌البلاغه، ۹۶؛ نقدالشعر، ۵۵؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۶۴ـ۶۵.

عباسپور

ترکیب‌سازی (tar.kib.sā.zi)، ترکیب پیوستن چند لفظ مستقل به یکدیگر است تا از مجموع آن‌ها معنی تازه‌ای اراده شود و به‌جز معنیِ اصلی هریک از آن دو کلمه باشد. یکی از وظایف شعر که اصلی‌ترین جولانگاه ترکیب‌سازی است، کمک به گسترش زبان و غنی‌تر کردن آن است و بدیهی است که ترکیب‌سازی از سودمندترین تمهیداتی است که به این گسترش و غنا کمک می‌کند. زبان فارسی در میان زبان‌های جهان، از نیرومندترین و با استعدادترین زبان‌ها در ساخت ترکیب است و شاعران هر دوره‌ای، در راه آن، کوشش کرده‌اند؛ اما قدرت ترکیب‌سازی یا توجه آنان به ترکیب‌سازی، یکسان نبوده است. حتی ادوار شعر فارسی به لحاظ توجه گویندگان به ساختن ترکیب‌ها نیز یکسان نیستند. مثلاً میزان توجه به ترکیب‌ها و نوع ترکیب‌های شاعران سبک* خراسان با شاعران سبک آذربایجان و عراق متفاوت است. اینک به برخی از شاعران و ترکیب سازی‌های آنان اشاره می‌کنیم: در شاهنامهٔ فردوسی، ترکیباتی می‌بینیم که نخستین بار به دست او ساخته شده‌اند، مانند «بدها گمانی»، «پلنگان مردم کشان» و «آدمی‌خواره». بیشترین ترکیب‌سازی‌ها و نوآوری‌ها، در اشعار شاعران سبک آذربایجانی چون نظامی و خاقانی است. نظامی گنجوی در اشعار خود، صاحب زیباترین و بدیع‌ترین ترکیبات شعری است، مانند «سابقه‌سالار جهان قدم ـ مرسله پیوند گلوی قلم / پرده‌گشای فلک پرده‌دار ـ پردگی پرده‌شناسان کار / لعل‌طراز کمر آفتاب ـ حله‌گر خاک و حلی‌بند آب / پرورش‌آموز درون پروران ـ روزبرآرندهٔ روزی خوران.» (مخزن‌الاسرار، ص۲) «درآمد چنان اژدها باره‌ای ـ فرشته‌کشی، آدمی‌خواره‌ای.» (شرفنامه، ص ۴۵۶) خاقانی نیز در اشعار خود دست به ساختن ترکیبات نو زده است، مانند «صبحدم چون کله بندد آه دود آسای من ـ چون شفق در خون نشیند چشم شب پیمای من»، ترکیب خوشه در گلو آوردن به معنی نزدیک به بیرون آوردن خوشهٔ گندم در بیت «چو کشت عافیتم خوشه در گلو آورد ـ چو خوشه باز بریدم گلوی کام و هوا» (دیوان خاقانی، ص ۶)، ترکیب زیره آب دادن به معنی وعده و فریب دادن در بیت «زیره آبی دادشان گیتی و ایشان بر امید ـ ای بسا بلبل که در چشم گمان افشانده‌اند»، ترکیب گرگْ آشتی به معنی صلح به نفاق و مکر در بیت «روز و شب گرگ آشتی کردند و آنک مهر ـ بر سر یوسف دل مصر آستان افشانده‌اند.» (ص ۱۰۸). دیگر ترکیبات شعری اشعار خاقانی می‌توان از آتشین زبان، تردامن، روی شناس (به معنی سرشناس)، تابخانه، پنج‌نوش، خشکْ‌آخور، آخورسنگین، ایرمان‌سرا (مهمان‌سرا)، مردم‌گیر، سیماب‌دل، حیات‌بخشا، تنگ یاب، گلبانگ، سیم‌کُش (کنایه از مردم مسرف)، وام‌نظر، خردْسخته، کاغذین‌جامه و ابر کرده چشم نام برد. ترکیبات شعری، در سبک عراقی ساده‌اند و چندان شایان توجه نیستند، اینک چند نمونه از بوستان سعدی می‌آوریم: «زبان همه حرفگیران ببست ـ که حرفی بدش برنیامد ز دست» (ص ۲۱۶)، «چنینست گردیدن روزگار ـ سبکسیر و بی‌عهد و ناپایدار»، «ای سخت کمان سست پیمان ـ این بود وفای عهد اصحاب؟» و «کشیشان هرگز نیازرده آب ـ بغل‌ها چو مرد در آفتاب». از دیگر ترکیبات شعری وی، هوادار، پری‌چهره، جهان‌سوز، شهوت‌پرست، مردم‌وش، گردن‌فراز، دلتنگ‌رویی، قوی‌حال، نگون‌سار و نگون‌بخت است. حتی ترکیبات شعری شاعران یک سبک نیز با هم تفاوت‌هایی دارند چند نمونه از ترکیب‌سازی‌های حافظ، روشنگر این سخن است: «چو بی‌حبیب نشینی و باده پیمایی ـ به یاد دار محبان بادپیما را»، «که ای بلند نظر شاهباز سدره نشین ـ نشیمن تو نه این کنج محنت آباد ست» و «ای که بر مه کشی از عنبر سارا چوگان ـ مضطرب حال مگردان من سرگردان را.» بادەفروش، دردکش، سیه‌کاسه، تلخوش، سیم اندام، عنان کشیده، جرعه کش، آه عذرخواه، سبوکش، آلوده‌دامن، شیرین‌دهنان، سیه‌چرده، پیمانه کش، بلاکش، نظرباز، باده‌پرست، پرده‌نشین و گره‌گیر از دیگر ترکیب‌سازی‌های شعر حافظ هستند. یکی از پیآمدهای تحول شعر در دوران صفوی، تازه‌گویی و نوآوری در شعر بود که سبب پیدایی واژه‌ها، ترکیبات و اصطلاحات تازه، غیر فصیح و نزدیک به زبان تودهٔ مردم شد. تازه‌گویی یا طرز نو، امری بود که از آخرهای دورهٔ تیموری با شاعرانی چون فغانی (ـ ۹۲۵/۹۲۲ق) و هلالی (ـ۹۳۶ق) شکل گرفت و ادامهٔ آن در سدهٔ دهم با ظهور شاعرانی چون وحشی (ـ۹۹۱ق)، میلی (ـ۹۸۳ق)، غزالی مشهدی (ـ۹۸۰ق)، خواجه حسین ثنایی (ـ۹۹۵/ ۹۹۶ق)، عرفی (ـ۹۹۹ق)، ولی دشت بیاضی (ـ۱۰۰۲ق)، ملک قمی (ـ۱۰۲۵ق)، محتشم کاشی (ـ۹۹۶ق)، نظیری نیشابوری (ـ۱۰۲۱ق) و ضمیری اصفهانی (ـح ۹۸۴ق) بود که از این میان، تنها خواجه حسین ثنایی شیوه‌ای کاملاً نوآورد. شاعران دیگری

ترکیب‌سازی

نیز چون زلالی خوانساری (ـ۱۰۲۵ق) بودند که دست به نوآوری و ترکیب‌سازی‌های تازه زدند، اما به سبب ناتوانی از گنجاندن خیال پردازی‌های مبالغه‌آمیز در وزن*های کوتاه مثنوی*، لغزش‌هایی در لفظشان پدید آمد و ترکیبات شعری ناقصی چون «غنچه خواه دشت» ، یعنی کسی که در دشت دنبال غنچه یا چیدن غنچه می‌گردد، یا «هوس پخت فضای دشت و فرسنگ» ، یعنی آن‌که هوس فضای فرسنگ در فرسنگ دشت را داشته باشد ، پدید آوردند. تا این‌که توفیق نهایی این طرز، در نیمهٔ دوم سدهٔ یازدهم هجری یعنی دوران صائب رخ داد. اینک نمونه‌هایی از ترکیب‌های تازهٔ برخی از شاعران سبک هندی دوران صفوی را می‌آوردیم: «کیست آرد پشت گردون ستمگر را به خاک؟ ـ می‌زند این **کهنه کشتی‌گیر** یکسر را به خاک.»□ «با شراب تازه زاهد ترشرویی می‌کند ـ کو جوانمردی که سازد کار این **بی‌پیر** را.»□ «خاموشِ بی‌کمال چو **باروت بی‌صداست** ـ باشد ز **پوچ گو** به مراتب کشنده‌تر.» (صائب تبریزی)□ «با فلک دست **و بغل می‌روم** ای خواجه ببین ـ که تماشاست تلاش دو زبردست به‌هم.» (حکیم رکنا)□ «یک زبانم من و نمی‌گویم ـ سخنی را که **پشت و رو** دارد.» (کلیم کاشانی)□ «حظ از وصال نیست چو معشوق **شعله‌خوست** ـ ماهی در آب گرم شناور نمی‌شود.» (عنایت‌خان آشنا)□ «مصاحبان **تُنک ظرف** چون نگین **دولایی** ـ شوند پرده درِ عیب هم به وقت جدایی .» (طالب آملی)□ «اگر با من چنین ماند **پریشان اختلاط** من ـ از این بدتر شود حال پریشانی که من دارم.» (وحشی بافقی)□ «اجل هم جان به منت می‌گرفت از کشتهٔ نازت ـ گر از چشم تو می‌آموخت **کافر ماجرایی** را.» (میرزا جلال اسیر)□ «راه دور هند **پابست** وطن دارد مرا ـ چون حنا شب در میان رفتن به هندوستان خوشست.» (رفیع قزوینی)□ «گشت چون رشتهٔ عمرم کوتاه ـ معنی **سالگره** فهمیدم.» (غنی کشمیری)□ «روشن بود ز عالم بالا فضای دل ـ **گلجام** دارد از مه تابان سرای دل.» (تأثیر تبریزی) اما ترکیبات شعری بیدل (ـ۱۱۳۱ق) عامیانه نیستند: «ای دلت حسرتْ کمین انتخاب صبحدم ـ کوس شهرتْ انتظاران بشکنم یا نشکنم؟»□ «نامه‌ای دارم بهار انشا که طبع بلبلش ـ چون صریرخامه پیش از خط غزلخوانی کند.»□ «من **جنون حوصله** از وسعت آغوش خودم ـ ز چاک سینه یک آه **سحرتعبیر** می‌خواهم.» از دیگر ترکیبات شعری وی، معنی‌سبقان ، سکته‌جواب، وطن آوارهٔ شوق، شبنم کمین، خنده مایل، غفلتْ‌آهنگ و حیرتْ‌ایجاد است. گاهی ترکیبات شعری وی، از به‌هم‌آمیزی دو نوع تصویر است، مانند تصویر حسامیزی و تصویر پارادوکسی در بیت «نفس‌ها سوختم در هرزه‌نالی تا دم آخر ـ رسانیدم به **گوش آینه فریاد خاموشی**» که به گوش آینه رساندن، نوعی حسامیزی و فریاد خاموشی هم یک تصویر پارادوکسی است. (← پارادوکس) ترکیبات ساخته شده، هنگامی پذیرفته می‌شوند که بر حسب قواعدی خاص، منظم شده باشند، نه چون ترکیبات دیوان طرزی افشار که از این دست‌اند: «گرچه طرز نو اختراعیدم ـ جانب نظم را مراعیدم/ یار موزون من نگوشانید ـ غزلیدم اگر رباعیدم.»□ «زمن یوسفا تا بعیدیده‌ای ـ چو یعقوب چشمم سفیدیده‌ای / دریغیده‌ای تیغ غمزه زدن ـ مرا از تغافل شهیدیده‌ای.» برای ترکیب‌سازی‌های نوین، در سدهٔ معاصر، باید به مجموعهٔ شعری رهای فریدون توللی اشاره کرد،مانند : شادی‌کش ،بیم‌افزا، نوازش‌بخش، یارفروش، پنهان جوش، نهان‌گریز، سیه‌کام، خودفریب،خوشه‌زار، سبک‌رقص ،کم‌آمیز و گمان پرور. در اشعار احمد شاملو نیز ترکیبات نوی فراوانی دیده می‌شود، مانند ترکیب گاوکندچاله دهان در این شعر «هر گاو کند چاله دهانی \ آتشفشان روشن خشمی شد» که در آن رابطه‌ای میان چاله و آتشفشان وجود دارد، یا ترکیب بی‌چرا زندگان و به چرا مرگ خود آگاهان در شعر «آه از که سخن می‌گویم؟! ما بی‌چرا زندگانیم \ آنان به چرا مرگ خود آگاهند» یا ترکیب با همان و تنهایان در شعر «کوه‌ها با همند و تنهایند\ همچو ما با همان و تنهایان» از دیگر ترکیبات شعر شاملو می‌توان شیر آهنکوه مرد ، وهم‌اندود، رؤیارنگ، شوخ بوته،امید فرسای، گام صدا، موجکوب، دل‌افسایی،خرمنجا، شورابه و آسمان‌سای را نام برد. ترکیب نفسدود نیز در این شعر اخوان ثالث: «با آن که شب شهر را دیر گاهی‌ست \ با ابرها و نفسدودهایش» از دیگر ترکیبات شعری شاعران نوگرا است.گفتنی است که در ادبیات غرب نیز ترکیب سازی ـ به‌ویژه در نثر ـ کاربرد داشته و همچنان نیز دارد. جیمز جویس ، نویسندهٔ ایرلندی (۱۸۸۲ـ ۱۹۴۱م) از شاخص‌ترین چهره‌های ادبیات غرب است که در آثار خویش ـ به‌ویژه اولیس (۱۹۲۲م) و بیداری فینیگان‌ها (۱۹۳۹م) ـ دست به ساخت ترکیباتی بدیع زده است که از آن شمارند: contransmagnificanjewbangtiality که آمیزه‌ای است از سه واژهٔ consubstantiality(همذاتی)، communion (تناول‌القربان) و transubstantiation(تبدیل ربانی) و lightbreakfastbringer که ترکیبی از lightbringer (روشنایی‌آور) و breakfastbringer (ناشتایی‌آور).

منابع: از زبان شناسی به ادبیات ، ۴۹؛ تاریخ ادبیات در ایران ، ۵۲۱/۵- ۵۵۹؛ تحول شعر فارسی ،۳۶۵- ۳۶۷؛ در آمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، ۴۳۶؛ دیوان حافظ، تصحیح خرمشاهی؛ دیوان خاقانی شروانی ، به کوشش ضیاءالدین سجادی؛ دیوان طرزی افشار ، ۱۵۲،۱۷۷؛ زبان شناسی و زبان فارسی ، پرویز ناتل خانلری ، ۱۱۰- ۱۱۱؛ سفر درمه ، ۲۸۲- ۲۸۶؛ شاعر آینه‌ها ، ۶۴- ۶۸؛ کلیات سعدی ، چاپ فروغی، ۳۷۵؛ مخزن‌الاسرار،نظامی؛ نظری به ترجمه، ۱۵۲- ۱۵۳.

حجتی

ترمینولوژی ← اصطلاح‌شناسی

تریلوژی (te.ri.lo.ǰi)/ تراژدی سه‌تایی/ نمایش سه‌گانه/ سه‌تایی/ سه‌گانه، معادل واژهٔ انگلیسی trilogy، اصطلاحی در نمایشنامه‌نویسی و داستان‌نویسی که به سه اثری که روی هم، نمایشنامه یا داستان* دنباله‌دار و کاملی را بسازند، اطلاق می‌شود. نگارش نمایشنامه‌های سه‌گانه، به‌ویژه تراژدی*های سه‌تایی، به روزگار اشیل، نمایشنامه‌نویس یونانی و پایه‌گذار تراژدی یونانی (۵۲۵- ۴۵۶ق‌م) می‌رسد. تنها تریلوژی بازمانده از یونان باستان، اورستیا نام دارد که اشیل آن را پدید آورده و سه‌بخش آن عبارتند از آگاممنون ، پیشکش کنندگان شراب و ائومنیدس. موضوع این تریلوژی، داستان سرنوشت غم‌انگیز خاندان پلوپیدس است، از نخستین گناه آگاممنون تا تطهیر اورستیا. پرداختن به تریلوژی که در آن زمان در جشن‌های مذهبی اجرا می‌کردند، پس از اشیل چندان رونقی نداشت و فقط شمار اندکی از نمایشنامه‌نویسان ، جسته و گریخته بدان پرداختند. تا آن که پس از مدت‌ها و به‌ویژه از زمان شکسپیر، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۵۶۴- ۱۶۱۶م) دوباره نگارش نمایش‌های سه‌گانه رونق گرفت. شکسپیر با هنری ششم (۱۵۹۲م) بدین کار آغاز کرد و رفته رفته پس از او نمایشنامه‌نویسانی، همچون شیللر آلمانی (۱۷۵۹- ۱۸۰۵م) با والنشاین (۱۷۹۸- ۱۷۹۹م)، یوجین اونیل امریکایی (۱۸۸۸- ۱۹۵۳م) با الکترا سوگوار می‌شود (۱۹۳۱م) و آرنلد وسکر انگلیسی (۱۹۳۲م -) با سه‌گانهٔ سوپ جوجه با جو (۱۹۵۸م)، ریشه‌ها (۱۹۵۹م) و دربارهٔ اورشلیم صحبت می‌کنم (۱۹۶۰م) به تریلوژی‌نویسی پرداختند. رمان*های سه‌گانه‌ای را نیز که درونمایه* و شخصیت*(های) همانندی داشته باشند ، تریلوژی می‌نامند. از پرآوازه‌ترین رمان‌های سه‌گانهٔ جهان یا از سه‌گانهٔ سمیوئل بکت ، شاعر و نویسندهٔ ایرلندی تبار فرانسوی (۱۹۰۶- ۱۹۸۹م) با نام‌های مولوی (۱۹۵۰م) ، مالون می‌میرد (۱۹۵۱م) و نام ناپذیر (۱۹۵۲م) ، سه‌گانهٔ جویس کری- رمان‌نویس ایرلندی (۱۸۸۸- ۱۹۵۷م) با نام‌های خودش مبهوت شد (۱۹۴۱م) ، زایر بودن (۱۹۴۲م) و دهان اسب (۱۹۴۴م) و سرانجام از تریلوژی ژان پول سارتر ، نویسنده ،فیلسوف و منتقد فرانسوی با نام راهی به سوی آزادی که در برگیرندهٔ سه رمان عصر خرد (۱۹۴۵م) ، لغو حکم اعدام (۱۹۴۷م) و خواب پردردسر (۱۹۴۹م) است، یاد کرد. برجسته‌ترین و پرآوازه‌ترین رمان سه‌گانه‌ای که تاکنون به فارسی پدید آمده، تریلوژی احمد محمود، داستان‌نویس معاصر (۱۳۱۰ش -) است به نام‌های همسایه‌ها (۱۳۵۳ش)، داستان یک شهر (۱۳۶۰ش) و زمین سوخته (۱۳۶۱ش) که مجموعاً به شرح زندگی خالد، قهرمان اصلی این تریلوژی، از دورهٔ ملی شدن نفت تا حوادث نخستین ماه‌های جنگ ایران و عراق در شهر اهواز می‌پردازد.

منابع:فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد،۷۳؛ فرهنگ بلاغی - ادبی ، ۳۲۷/۱؛ فرهنگ داستان‌نویسان ایران ، ۳۵؛ فرهنگوارهٔ داستان و نمایش ، ۷۳؛ کتاب نمایش ، ۱۴۶/۱-۱۴۷؛
A Dictionary of Literary Terms,,Cuddon, 722; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley,343; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms,* Baldick,229; *The Reader's Encyclopedia*,833.

قاسم‌نژاد

تزریق (taz.riq)، مصدر جعلی از ریشهٔ زرق عربی به معنی ریا و دروغ و نفاق یا کسی را به ریا و نفاق و دروغ نسبت کردن، اما در اصطلاح ادبی از صنایع بدیعی است که در دورهٔ صفویان (۹۰۷- ۱۱۴۸ق) در ایران رواج گرفت و رفته‌رفته از میان رفت. اشعار تزریقی را به سه دسته می‌توان بخش کرد: ۱- اشعار بی‌معنی و مهمل که می‌توان آن‌ها را با احمدا* سنجید. ۲- شعری که آن را با لغت‌تراشی و ساختن مصادر جعلی بسازند، مانند اشعار طرزی افشار (- پس از ۱۰۵۹ق): «مرا آن سخت دل می‌امتحاند - چو خویشم سست‌پیمان می‌گماند/ چو مهر آسمانیده است در حسن - ولی درداکه می‌نامهرباند/ قیامت می‌عیاناند به چشمم - قیام قامتش چون می‌نهاند.» ۳- ملمعاتی که با تعریب* کلمات فارسی و ترکی، اما با رعایت نحو عربی ساخته باشند: «لی دلبر

آب‌الحیات خرام سرو روانه ـ نارالخلیل عذاره والخط بوی دخانه/ مشکین سلاسل زلفه ـ فتری کدستة سنبل واکرده فی دامانه.» (مهری عرب) گویند نخستین کسی که شعر تزریقی گفت شاعری با همین تخلص از مردم اردبیل بود که در شماخی پیشهٔ دلالی می‌ورزید. بیشتر شاعران تزریقی‌گوی پیشهٔ شاعری نداشتند، بلکه مقلد، مسخره، ندیم، دلقک بودند که از سر تفنن و احتمالاً برای خنداندن شاه و درباریان یا ریشخند کردن شاعران روزگار خود شعرهای مطایبه‌آمیز و بی‌معنی می‌گفتند، مگر شاعری چون طرزی افشار که احیاناً راهی نو در شعر می‌جست و برای گریز از هنجارهای رایج دست و پایی می‌زد و به‌گمان خود شیوهٔ نویی یافته بود: «به طرز طرز طرزی، طرز طرزیدن نه تحقیق است ـ که طرزیدن به طرز طرز طرزی محض تزریق است.» اما فوقی یزدی از شعرای سدهٔ یازدهم هجری «طرز طرزی» را به هجو* و هزل* درآمیخته و خود از آن‌ها دست‌مایه‌ای برای شعر تزریقی ساخته بود. شاید بتوان گفت از دلایل پیدایی اشعار تزریقی آمدن شعر در کوچه و بازار و رواج گرفتن آن در میان عوام و تنک‌مایگان بوده است. از دیگر سازندگان مشهور اشعار تزریقی سیمایی مشهدی، محمود زهگیر، سگ لوند قزوینی، هدایت‌الله رازی، حسین مشرفی اصفهانی و مهری عرب را که به‌گفتهٔ برخی منابع ملک‌الشعرای سلطان‌حسین صفوی (۱۱۰۵ـ ۱۱۳۵ق) بوده می‌توان برشمرد. (← احمدا و نقیضه)

منابع: تحفهٔ سامی، ۹۷، ۲۵۰؛ تذکرهٔ نصرآبادی، ۴۳۱؛ دانشمندان آذربایجان، ۸۵ـ ۸۷؛ دیوان طرزی افشار؛ شرح سودی بر حافظ، ۱۱۰۲/۲، ۱۴۳۰؛ ۲۶۲۴/۴؛ کاروان هند، ۱۰۶۷/۲ـ ۱۰۷۰؛ لغت‌نامه، زیر «تزریق»؛ مجمع‌الفصحا، ۷۹/۴؛ مقالات‌الشعراء، ۱۱۲ـ۱۱۴؛ نقیضه و نقیضه‌سازان، ۶۲ـ۷۱.

دانشنامه

تزکیه (taz.ki.ye)/ پالایش، واژه‌ای عربی برابر اصطلاح یونانی katharsis، اصطلاحی در نقد ادبی* و به معنی روان پالایی از طریق بیان مؤثر عواطف در قالب تجربه‌های زیباشناسیک است. این اصطلاح را نخستین بار ارسطو در فن شعر و در تعریف مفهوم تراژدی* به‌کار برد. نزد وی تراژدی «تقلید*ی است از یک عمل جدی و دارای طول معین که خود به خود کامل باشد... و حوادث آن، حس شفقت و ترس را برانگیزد تا تزکیه از چنین عواطفی را موجب شود.» به سخن دیگر، تراژدی با برانگیختن ترس و ترحم، به انسان توانایی آرامش فکر و رهایی از احساسات آزار دهنده می‌بخشد و ترس‌ها و بخشایش‌های قهرمان تراژدی، خواننده/ بینندهٔ نمایش را بر آن می‌دارد تا با او همدردی* کند؛ پس تراژدی می‌تواند اثر تربیتی داشته باشد. بی‌گمان این نظریهٔ ارسطو، پاسخ ایراد افلاطون به شعر و درام است (← محاکات). افلاطون هنر را تنها تقلیدی از تقلید و سه مرحله دور از حقیقت و مثل آرمانی (idea) می‌دانست و باور داشت درام، عواطف و هیجانات را برمی‌انگیزد و با پروردن شور و احساسات، روح را به تباهی می‌کشد. اما ارسطو می‌دانست که با سرکوب عواطف، نمی‌توان روح را از چنین آشوبی مصون داشت، بلکه باید با تمهیداتی خردمندانه، به این عواطف مجال پیدایی داد. وی تراژدی را زمینه‌ساز چنین کوششی می‌دانست، زیرا هم حس شفقت و هراس را برمی‌انگیزد و هم آن‌ها را تسکین می‌بخشد و از سویی احساسات را به شکلی سودمند تزکیه می‌کند. بنابراین، تراژدی نه‌تنها بینش خاص خود را می‌پرورد و رضایتی را که باید از مشاهدهٔ وحدت ساختمانی اثر پدید آید، به دست می‌دهد، بلکه چون دریچه‌ای در نهاد آدمی، شور و احساسات مزاحم را بیرون می‌راند. تزکیهٔ ارسطویی برگرفته از دو زمینهٔ پزشکی و دینی است. در مکتب پزشکی بقراط، تزکیه دفع آن زوایدی است که بیماری را موجب شده‌اند تا آدمی به تناسب و تعادلی رسد که مفهوم سلامتی از آن برمی‌آید. بر همین قیاس، ارسطو باور دارد که روان آدمی نیز دارای تعادلی است، اما گاهی از شرایط طبیعی به دور می‌افتد. نزد وی، تراژدی بر حس شفقت و ترس بیننده چنان اثر می‌کند که همچون هضمِ زواید جسمانی در طب بقراطی، در عواطف و هیجانات او نیز هضم و تعادلی نو می‌آفریند. از دیدگاه دینی، واکنش عاطفی به اثر هنری، موجب تعمق بیشتر در زیبایی و اعتلای جنبه‌های روحی انسان می‌شود. پیش از ارسطو نیز مفهوم دینی پالایش در رسالات افلاطون بارها به‌کار رفته است. وی در رسالهٔ فیدون پالایش را چنین تعریف می‌کند: «جدا ساختن هر چه بیشتر روان از تن و آموختن این عادت به روان که خود را از تمام اندام‌ها رها سازد.» ارسطو در فن شعر چندان به شرح مفهوم تزکیه نپرداخته است، از این رو منتقدانِ پس از وی هریک این مفهوم را به گونه‌ای تفسیر کرده‌اند. اما روی هم رفته، این تعبیرات را می‌توان به دو دسته یا ترکیباتی از آن دو تقسیم کرد. برخی مفهوم یونانی تزکیه را نزدیک به معنای پزشکی آن و تنها پاک‌سازی شفقت و ترس

(purgation)، یعنی آن حواسی که ارسطو خاص تراژدی برشمرده، دانسته‌اند و دیگران تزکیه را به معنی پالایش همهٔ حواس، از جمله شفقت و ترس (purification) به‌کار برده‌اند. در دورهٔ رنسانس برخی منتقدان ایتالیایی چون لودوویکو کاستل وِترو (ح ۱۵۰۵- ۱۵۷۱م) این مفهوم را به اروپاییان معرفی کردند. در روزگار نو ـ کلاسیسیسم، تزکیه را خو گرفتن به هیجانات برآمده از ترس و ترحم می‌دانستند، همان‌گونه که طبیب در پی استمرار، حساسیت خود را در مشاهدهٔ جراحات شدید از دست می‌دهد. جان میلتن، شاعر و منتقد انگلیسی (۱۶۰۸- ۱۶۷۴م)، پالایشِ تراژیکی را تسکین بخش احساسات می‌داند. این مفهوم در آثار پیر کورنی، نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۶۰۶- ۱۶۸۴م)، به معنای پاک کردن عواطفی است که آدم‌های نمایش به آن‌ها دامن زده‌اند و جزای آن را دیده‌اند. از این رو تراژدی صورتی هشدار دهنده می‌یابد که فرجام بد قهرمان، حس ترحم بیننده را برمی‌انگیزد و ترحم، این ترس را در او می‌آفریند که ای بسا وی نیز به فرجامی مشابه گرفتار آید. ژان راسین، شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۶۳۹- ۱۶۹۹م)، همچون کورنی، اصل پالایش را به معنای نسبتاً ساده و اخلاقی آن پذیرفت و باور داشت تراژدی بیننده را تطهیر می‌کند و او را از انجام نادرستی‌هایی که در نمایش دیده است، مصون می‌دارد. هنری کِیمز، فیلسوف و منتقد اسکاتلندی (۱۶۹۶- ۱۷۸۳م)، با شناسایی دو نوع تراژدی اخلاقی و رقت‌انگیز، سازشی میان سنت و تجربه‌های جدید می‌آفریند و نوع دوم را به سبب اثری که بر حس همدلی (← امپاتی) دارد، ترجیح می‌دهد. نزد لسینگ، ادیب و منتقد آلمانی (۱۷۲۹- ۱۷۸۱م)، «پالایش چیزی مگر تبدیل هیجان‌ها به عادات حسنه نیست.» آدمی باید به حد مطلوبِ رحم و ترس دست یابد؛ آنان که بیش از اندازه دستخوش این احساساتند، باید راه کاستن از آن، و آنان که به اندازهٔ کافی از این احساسات ندارند، باید شیوهٔ افزودن به آن را بیاموزند. از این‌رو بینش لسینگ، تراژدی برای آن‌که بتواند حس شفقت و ترس را در بیننده به فضیلت تبدیل کند، باید بتواند او را از افراط و تفریط برکنار دارد. مدت‌ها گذشت تا سرانجام سیطرهٔ امر رقت‌انگیز و تزکیهٔ آن بر تراژدی، جای خود را به اندیشهٔ رواقی داد. این باور بر این اساس بود که تراژدی باید احساس علو طبعی قهرمانانه به بیننده دهد. این اندیشه در آلمان مورد توجه شیلر، نمایشنامه‌نویس، شاعر و فیلسوف (۱۷۵۹- ۱۸۰۵م) قرار گرفت. شیلر تعریف ارسطو را چنین بازنویسی می‌کند: «تراژدی تقلیدی شاعرانه از مجموعه‌ای یکپارچه از رویدادهاست که آدمیان را در سختی به ما می‌نماید و هدفش برانگیختن حس ترحم ما است.» وانگهی وی کامل‌ترین تراژدی را آن می‌داند که تأثیر پالایشگرش را نه به یاری موضوع، که بر پایهٔ شکل تراژیک خود در بیننده بیافریند. گوته، ادیب و متفکر آلمانی (۱۷۴۹- ۱۸۳۲م)، اهمیت بنیادی تزکیه را در تأثیر آن بر بیننده نمی‌داند، زیرا موضع بیننده متغیر و غرضی است، بلکه باور دارد که مهم آشتی میان آدم‌های نمایش و کفاره‌ای است که آن‌ها می‌دهند. وردزورث، شاعر انگلیسی (۱۷۱۱- ۱۷۷۶م)، مفهوم تزکیه را از شعر دراماتیکی به شعر غنایی* منتقل کرد، چنان‌که کار شعر را تزکیهٔ احساسات کاذب و شریرانه دانست. در میان معاصران، ریچاردز، شاعر و منتقد انگلیسی (۱۸۹۳- ۱۹۷۹م) پالایش را روند ایجاد توازن دوباره میان حس شفقت، یعنی انگیزهٔ نزدیکی، و هراس، یعنی انگیزهٔ دوری، و انواع انگیزه‌های متنافر دیگر می‌شمارد. از سویی تزکیهٔ ارسطویی، به یاری منتقدانی چون ریچاردز در رد نظریه‌ای آمد که داوری و ارزیابی اثری ادبی را بر پایهٔ تأثیر آن بر ضمیر خواننده نادرست می‌دانست (← سوء تعبیر تلقینی). فروید نیز تأثیر روانی آثار هنری را تأیید و تجزیه و تحلیل کرد. از نمونه‌های تأثیر احتمالی آثار تراژیک در ادبیات فارسی، حماسهٔ* رستم و اسفندیار است که خوانندهٔ این منظومه* از تکبر و خشم ناهشیارانهٔ اسفندیار، می‌تواند بیاموزد که خودخواهی خویش را سرکوب کند.

منابع: ادبیات و بازتاب آن، ۵۴- ۵۶؛ ارسطو و فن شعر، ۹۲- ۱۰۶، ۱۲۱، ۱۸۹- ۱۹۰؛ تاریخ نقد جدید، در صفحات فراوان؛ سخن‌سنجی، ۹۲- ۹۴؛ شیوه‌های نقد ادبی، ۸۲- ۸۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۷۳؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 106; *A Glossary of Literary Terms*,Abrams, 173; *Britannica*, 2/951; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley, 39; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick,32; *The Oxford Companion to English Literaturd* , Drabble,177.

مزدک انوشه

تزلزل ← **متزلزل**

تسبیغ (tas.biq)، در لغت به معنی بچه‌انداختن شتر و در اصطلاح

بدیع آن است که آخرین کلمه یا آخرین کلمات مصراع* یا بیت*، در آغاز یا در میان مصراع یا بیت دیگر بیاید: «دوباره باد بهار به‌باغ شد پی‌سپار ـ به باغ شد پی‌سپار نسیمی از هر کنار.» تسبیغ را **تشابه‌الاطراف** هم می‌نامند. تسبیغ در عروض معنای دیگری هم دارد که به اسباغ* هم مشهور است.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۵ ـ ۲۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۴۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۳۹/۱، ۳۴۲؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۸۵.

صدرنیا

تسبیغ (در عروض) ← اسباغ

تسجیع ← سَجع

تسکین خنده‌آور ← وقفهٔ التهاب‌گاه

تسکین کمیک ← وقفهٔ التهاب‌گاه

تسلسل ← مسلسل

تسلیم (tas.lim)، در لغت به معنی واگذار کردن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده، نخست، امر تقریباً محالی را بیان کند و آن را بپذیرد و سپس بی‌فایده بودن آن امر را تذکر بدهد، مانند این ضرب‌المثل مشهور: «گیرم پدر تو بود فاضل ـ از فضل پدر تو را چه حاصل؟!» یا «گیرم که مارچو به کند تن به شکل مار ـ کو زهر بهر دشمن و کو مهره بهر دوست ؟!»

منابع: روش گفتار، ۳۱۷؛ زیب سخن، ۲۱۲/۲ ـ ۲۱۴؛ فرخنده پیام، ۱۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۷۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۴۰/۱.

عباسپور

تسمیط (tas.mit)، در لغت به معنی به رشته کشیدن و در اصطلاح بدیع آن است که هر مصراع* بیت* به دو بخش تقسیم شود و از این چهار بخش بیت، سه بخش اول آن هم‌قافیه و بخش آخر آن با سایر ابیات کل شعر هم‌قافیه باشد، مانند بیت دوم و چهارم این غزل* بیدل: «که کشید دامن فطرتت، که به سیر ما و من آمدی ـ تو بهار عالم دیگری، ز کجا به این چمن آمدی / چه شد اطلس فلکی قبا، که درید آن ملکی ردا ـ که تو در زیانکدهٔ فنا، پی یک‌دو گز کفن آمدی / زعدم جدا نفتاده‌ای، ره دیگری نگشاده‌ای ـ مگر این که پیش خیال خود، به خیال آمدن آمدی / نه لبی به زمزمه چنگ زد، نه کسی در دل تنگ زد ـ عدم آبگینه به سنگ زد، که تو قابل سخن آمدی.» معنای دیگر تسمیط، گفتن مسمط* است؛ زیرا احتمالاً قالب مسمط، شکل تکامل‌یافتهٔ همین صنعت است.

منابع: انواع ادبی، شمیسا، ۳۳۵؛ روش گفتار، ۳۱۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۴۰/۱؛ المعجم، ۳۸۹ ـ ۳۹۰؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۶۳ ـ ۱۶۴.

عباسپور

تسمیهٔ صوتی ← نام‌آوا

تسهیم ← ارصاد

تشابه‌الاطراف ← تسبیغ

تشبیب (taš.bib)، بیت*هایی است در آغاز قصیده* که شاعر در آن‌ها در وصف بهار و طبیعت، یا وصال و فراق یار، یا ستایش جوانی و عیش یا دلتنگی و شکوی سخن می‌گوید، سپس با بیتی که به آن تخلص* می‌گویند، موضوع قصیده را به مدح* یا هر منظوری که در ذهن دارد، انتقال دهد: «شراب حاضر، دلبر ندیم و من مخمور ـ چرا نشسته‌ام از عشرت و طرب مهجور / شراب لعل مروق بده پری‌رویا ـ که دیو رنج و بلا حول باده گردد دور.» تشبیب را مرادف **نسیب** و **تغزل*** دانسته‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۸۰؛ تحول شعر فارسی، ۱۳ ـ ۱۴؛ حدایق‌السحر، ۸۵؛ درهٔ نجفی، ۹۷ ـ ۹۸؛ زیب سخن، ۱۲۰/۱ ـ ۱۲۲؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۳۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۷۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۴۶ ـ ۴۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۴۲/۱ ـ ۳۴۳؛ فن نثر، ۲۶۵ ـ ۲۶۷؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۹۶ ـ ۹۹؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۷۷؛ المعجم، ۴۱۳ ـ ۴۱۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۰۹.

صدرنیا

تشبیه (taš.bih)، در لغت به معنی مانند کردن و در اصطلاح بیان* به معنی کشف یا نشان دادن شباهت دو کس، دو چیز، یا دو امر متفاوت است که در صفت یا صفاتی مشترک باشند. در تشبیه چهار رکن وجود دارد که به آن‌ها ارکان تشبیه گفته می‌شود: مشبّه،

تشبیه

چیزی است که آن را به چیز دیگر تشبیه می‌کنند؛ **مشبّهٌ‌بِهْ**، چیزی است که مشبه بدان تشبیه می‌شود و اغلب صفت مورد اشارهٔ گوینده در مشبه‌به برتر و بزرگ‌تر و بیشتر از همان صفت در مشبه است؛ **وجه‌شَبَهْ** صفت مورد نظری است که گوینده بدان اشاره دارد و در واقع منظور اصلی گوینده است؛ **ادات تشبیه**، کلماتی هستند که برای نشان دادن شباهت به کار می‌روند، مانند کلمات «مثلِ»، «مانندِ»، «به‌سانِ»، «به کردارِ»، «چون»، «همچون»، «چنانچون»، «گویی»، «مانا» و «همانا». برای نمونه، در جملهٔ «همایون چون مسیح مهربان است»، همایون مشبه، مسیح مشبّهٌ‌به، مهربانی وجه‌شبه و چون، ادات تشبیه است. اما، کاشفی سبزواری در بدایع‌الافکار، رکن پنجمی نیز بر ارکان یادشده افزوده است و آن **غایت و غرض تشبیه** است که براساس این نکته‌یابی ظریفِ کاشفی، غایت و غرض تشبیه، در مثال بالا، مبالغه* در مهربانیِ همایون است. برای تشبیه، انواع گوناگونی برشمرده‌اند: **تشبیه حسی**، آن است که مشبه و مشبّهٌ‌به را بتوان حس کرد: «سر از البرز بر زد قرص خورشید ـ چو خون‌آلوده دزدی سر ز مکمن»(منوچهری) که در این بیت، قرص خورشید (مشبه) و خون‌آلوده دزد (مشبه به)، هر دو می‌توانند دیده شوند. **تشبیه غیر حسی / تشبیه عقلی**، آن است که مشبه یا مشبه‌به یا هر دوی آن‌ها احساس کردنی نباشند: «برآمد قیرگون ابری ز روی قیرگون دریا ـ چو رای عاشقان گردان چو طبع بیدلان شیدا»(فرخی سیستانی) که ابر (مشبه)، به رای عاشقان و طبع بیدلان تشبیه شده که هیچ‌یک را نمی‌توان حس کرد. **تشبیه وهمی**، تشبیهی است که مشبه‌به در آن اصلاً وجود خارجی نداشته باشد و فقط تخیل گوینده موجد آن باشد: «یکی نیزهٔ تیز برداشت گیو ـ چو دندان غول و چو چنگال دیو»(فردوسی) که دو مشبه‌بهِ دندان غول و چنگال دیو وجود خارجی ندارند و فقط برخاسته از تخیل گوینده هستند. **تشبیه خیالی**، آن است که مشبه‌به در آن مرکب از دو جزء است که هر دوی آن اجزا جداگانه وجود دارند، اما صورت مرکب آن دو وجود خارجی ندارد. «در دل من چیزی‌ست، مثل یک بیشهٔ نور، مثل خواب دم صبح»(سهراب سپهری) که «بیشه» و «نور» هر دو وجود خارجی دارند، اما «بیشهٔ نور» چنین نیست. **تشبیه مفرد و مرکب**، که خود چهار نوع است: ۱ـ تشبیه مفرد به مفرد، آن است که مشبه و مشبه‌به مفرد باشند، مانند تشبیه مژگان به سنان گیو در این بیت: «مژگانش همی گذر کند از جوشن ـ مانند سنان گیو در جنگ پشن»(فردوسی؟). ۲ـ تشبیه مفرد به مرکب، آن است که مشبه مفرد و مشبه‌به مرکب باشد: «عنان برگردن سرخش فکنده ـ چو دو مار سیه بر شاخ چندن»(منوچهری) که عنان، مفرد و دو مار سیه مرکب است. ۳ـ تشبیه مرکب به مفرد، آن است که مشبه، مرکب و مشبه‌به مفرد باشد: «آتش و دود چو دنبال یکی طاووسی ـ که براندوده به طرف دم او قار بود» که «آتش و دود»، مرکب است و دنبال طاووس (دم)، مفرد است. ۴ـ تشبیه مرکب به مرکب، آن است که دو طرف تشبیه دو چیز یا بیشتر باشد: «زلف بر روی تو یا آن که برآتش دود است ـ ای بسا دیده کز این دود سرشک‌آلود است.» **تشبیه مطلق**، تشبیهی است که مشبه و مشبه‌به و وجه شبه و ادات تشبیه در آن معلوم باشد و شرطی نیز در کار نباشد: «تو به آفتاب مانی به کمال حسن و طلعت ـ که نظر نمی‌تواند که ببیندت که ماهی.» این نوع تشبیه از ساده‌ترین انواع تشبیه است و بیشترین تشبیهات به کار رفته در شعر فارسی، از این نوع است. **تشبیه مشروط / تشبیه مقید**، آن است که چیزی به چیز دیگر مانند شود و در این میان شرطی برای مشبه یا مشبه‌به بیاورند: «چو آفتاب و مه است آن نگار سیمین‌بر ـ گر آفتاب گل و ماه سنبل آرد بر» که آوردن دو جملهٔ شرطی «اگر آفتاب گل آرد» و «اگر ماه سنبل آرد»، قید و شرط‌هایی است که شاعر برای زیبایی بیشتر تشبیه آورده است. **تشبیه تفضیل**، آن است که نخست چیزی به چیزی دیگر تشبیه شود، ولی پس از این تشبیه، گوینده برتریِ مشبه را بر مشبه‌به یاد کند: «یکی دختری داشت خاقان چو ماه ـ کجا ماه دارد دو چشم سیاه» که نخست، دختر خاقان به ماه تشبیه شده و سپس برتری او بر ماه، به‌سبب داشتن دو چشم سیاه، بیان شده است. **تشبیه مقلوب / تشبیه عکس / تشبیه معکوس**، آن است که دو چیز به یکدیگر و در هر مورد، به وجهی تشبیه شوند: «از سمّ مرکبان شده مانند غار، کوه ـ وز شخص کشتگان شده مانند کوه، غار.» **تشبیه جمع**، تشبیهی است که یک چیز به چند چیز تشبیه شود: «برخیز که شد بار دگر ابر بهار ـ از بهر صفای بوستان در گلزار / چون چشم من و دهان تو لولوخیز ـ مانند کف راد ملک گوهر بار» که گوینده، ابر بهار را به چشم خود و دهان محبوب و کفِ رادِ ملک تشبیه کرده است. **تشبیه تسویه / تشبیه مستوی**، برعکس تشبیه جمع، آن است که چند چیز به یک چیز تشبیه شود: «گل و صفای دل و مهربانی و عصمت ـ همه ز حسن و فضلیت به‌سان روی شماست.» **تشبیه ملفوف**، تشبیهی است که چند مشبه و چند مشبه‌به آورده شود؛ به‌طوری که تمام مشبه‌ها به‌ترتیب و تمام مشبه‌به‌ها نیز به‌ترتیب، و منظم ذکر شود: «دلبری دارم به فر

و زیب چون رعنا تذرو ـ روی و موی و قامت او همچو ماه و مشک و سرو» که روی به ماه، موی به مشک و قامت دلبر به سرو تشبیه شده‌اند. **تشبیه مفروق**، آن است که چند مشبه و چند مشبه‌به در جمله آورده شود، به‌طوری که هر مشبه‌بهی در کنار مشبه خود و در واقع مشبه و مشبه‌به‌ها جفت‌جفت قرار گیرند: «دلبری دارم به چالاکی چنان رعنا تذرو ـ روی او ماه است و مو چون مشک و قد مانند سرو.» **تشبیه صریح / تشبیه مرسل**، تشبیهی است که در آن، ادات تشبیه یاد شود: «چون پرتو ماه آیم و چون سایهٔ دیوار ـ گامی ز سر کوی تو رفتن نتوانم.»(شفیعی کدکنی) البته گفتنی است که شاعران بزرگ فارسی‌زبان، در موقع تشبیه، کوشیده‌اند تا برای رعایت ایجاز* و اختصار*، از آوردن ادات تشبیه خودداری ورزند و حتی در بسیاری موارد وجه‌شبه را نیز یاد نکنند و بدین ترتیب، یافتن این دو رکن را به ذهن خواننده واگذارده‌اند. **تشبیه مکنی / تشبیه کنایت**، تشبیهی است که در آن، ادات تشبیه آورده نشود، مانند تشبیه روی به ماه و تشبیه گیسو به چوگان در این بیت: «چوگان ز مشک بر مه تابان کشیده‌ای ـ مه را چو گوی در خم چوگان کشیده‌ای.» **تشبیه اضمار / تشبیه مضمر**، آن است که چیزی به چیزی تشبیه شود و به نظر آید که گوینده قصد تشبیه نداشته، در حالی که چنین نبوده و شاعر دست به تشبیه زده است: «گر شمع تویی مرا چرا باید سوخت ـ ور ماه تویی مرا چرا باید کاست.» **تشبیه تمثیل / تشبیه مرکب**، آن است که در وجه شبه صفتی باشد که مرکب از چند چیز باشد: «سر از البرز برزد قرص خورشید ـ چو خون‌آلوده دزدی سر ز مکمن / به کردار چراغ نیم مرده ـ که هر ساعت فزون گرددش روغن.»(منوچهری) **تشبیه مستوی**، تشبیهی است که گوینده یکی از صفات خود و یکی از صفات ممدوح یا معشوق را به یک چیز تشبیه کند: «یک موی خیزد از تن من وز میان تو ـ یک نقطه آید از دل من وز دهان تو» که شاعر، تن خود و کمر معشوق را به یک موی و دل خود و دهان معشوق را به یک نقطه تشبیه کرده است. چون اساس تشبیه بر مجاز* است، هر چه فاصلهٔ میان مشبه و مشبه‌به بیشتر باشد، تشبیه هنری‌تر است. گاهی برخی شاعران، چیزی را برخود آن چیز تشبیه کرده‌اند؛ که قصدشان تأکید بر صفت مورد اشارهٔ آن چیز بوده است. مانند تاکید بر زیبایی معشوق در این شعر: «تو قشنگی، مثل تو، مثل خودت» یا مانند تأکید بر سوزندگی آتش در این بیت: «آتش از شوق تو چون آتش شده ـ پای بر آتش چنین سرکش شده.» از آن‌جا که جهان‌بینی و نوع نگرش فلسفی یا اجتماعی شاعران بیش از هر چیز، در دو مقولهٔ تشبیه و استعاره* نمود می‌یابد، یکی از بهترین ابزار سبک*شناسی و نقدادبی*، بررسی تشبیه و استعاره در آثار هر شاعری است. دربارهٔ تفاوت تشبیه با استعاره ← استعاره.

منابع: آیین سخن، ۴۹ ـ ۵۶؛ اسرارالبلاغه، ۵۰ ـ ۶۴؛ بدایع‌الافکار، ۱۰۶ ـ ۱۰۹؛ بیان، شمیسا، ۵۷ ـ ۱۳۱؛ ترجمان‌البلاغه، ۴۴ ـ ۵۴؛ درهٔ نجفی، ۱۸۰ ـ ۱۸۴؛ زیورهای سخن، ۲۱۵ ـ ۲۲۴؛ صور خیال در شعر فارسی، ۵۰ ـ ۶۸؛ طلا در مس، ۱۴۰/۱ ـ ۱۴۶ (زیرنویس)؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۷۴ ـ ۷۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۴۷ ـ ۵۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۴۳/۱ ـ ۳۵۹؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۲۷ ـ ۲۴۶؛ معالم‌البلاغه، ۲۴۴؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۲۰؛ معانی و بیان، همایی، ۱۳۵ ـ ۱۷۱؛ المعجم، ۳۴۵ـ ۳۵۵؛ نقدالشعر، ۱۱۵ ـ ۱۲۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۶۶ ـ ۷۰.

عباسپور

تشجیر معنوی (taš.jir-e.maɛ.na.vi)، در اصطلاح بدیع آن است که گوینده کلماتی مربوط به هم را با چنان ترتیبی یاد کند که مانند تنه و شاخ و برگ درختان از یکدیگر منشعب شوند، مانند «رهیّ تو گر صد دهان داردی ـ که در هر دهان صد زبان باشدی / بدان هر زبان صد لغت داندی ـ که در هر لغت صد بیان باشدی / بنان گرددی موی‌ها بر تنش ـ یکی کلک در هر بنان باشدی / پس آن کلک‌ها و بنان‌ها همه ـ به مدحت روان و دوان باشدی / نبشته که با گفته گرد آمدی ـ همانا که یک داستان باشدی.»

منابع: روش گفتار، ۴۲۲؛ زیب سخن، ۲۳۱/۲.

عباسپور

تشخیص (tas.xis)، برابر واژهٔ انگلیسی personification و یونانی prosopopeia، در لغت به معنی تغییر دادن و شخصیت بخشیدن و در اصطلاح بیان* و نقد ادبی*، انتساب ویژگی یا احساسات انسانی به اشیای بی‌جان، موجودات غیر بشری، یا اندیشه‌های انتزاعی است، مانند جان بخشیدن به بهار در این بیت: «بر لشکر زمستان نوروز نامدار ـ کرده است رای تاختن و قصد کارزار.» (منوچهری) شاعر در این بیت*، با نسبت دادن «رای تاختن» و «قصد کارزار» به نوروز*، آن را چهرهٔ انسانی بخشیده است. اگرچه نمونه‌های تشخیص را می‌توان از دیرباز در ادبیات فارسی بازشناخت، سخنوران پیشین از آن یاد نکرده‌اند، اما آنچه دربارهٔ استعارهٔ مکنیه / بالکنایه گفته‌اند، به این معنی نزدیک است. (←

تشخیص

استعاره) تشخیص پس از سدهٔ چهارم هجری، در سروده‌های شعرایی چون منجیک ترمذی پیدا شد و چندی بعد به اشعار گویندگان پس از او راه یافت. «شبی یاد دارم که چشمم نخفت ـ شنیدم که پروانه با شمع گفت/ که من عاشقم، گر بسوزم رواست ـ تو را زاری و گریه باری چراست؟» (سعدی)□ «باغ سلام می‌کند، سرو قیام می‌کند ـ سبزه پیاده می‌رود، غنچه سوار می‌رسد.»(مولوی)□ «ارغوان جام عقیقی به سمن خواهد داد ـ چشم نرگس به شقایق نگران خواهد شد/.../ این تطاول که کشید از غم هجران بلبل ـ تا سراپردهٔ گل تعره زنان خواهد شد.» (حافظ)□ «نشان عهد و وفا نیست در تبسم گل ـ بنال بلبل بیدل، که جای فریادست.» (حافظ) شاعران معاصر نیز، از تشخیص در سروده‌های خود بهره گرفته‌اند: «آن دو دست جوان بود، آن دو دست سبز جوان \که زیر بارش یکریز برف مدفون شد\ و سال دیگر وقتی بهار \ با آسمان پشت پنجره همخوابه می‌شود...» (فرخزاد)□ «من نمازم را وقتی می‌خوانم \که اذانش را باد، گفته باشد سرگلدستهٔ سرو\ من نمازم را پی «تکبیرةالاحرام» علف می‌خوانم،\ پی «قد قامت» موج.»(سپهری)□ «نسترن از شاخ و برگ خویش پلی ساخت\ بهر عبور شکوفه\کودک فردا.» (شفیعی کدکنی) سخن‌سنجان،برخی از استعارات قرآن را نیز تشخیص دانسته‌اند:«أَو یأْتِیَهُمْ عَذابُ یَوْمٍ عَقیم.» (حج،۵۵)، «یا عذاب روزی سترون گریبانگیرشان شود.» در این آیه، «عقیم»، یعنی زن نازا، به روز عذاب کافران، که شب و روز دیگری در پی آن نیست، منسوب شده است. تشخیص، از عناصر مهم در فابل* و حکایت*هایی است که شخصیت*های آن حیواناتند. افسانهٔ منظوم درخت آسوریک، که شرح مناظرهٔ* درخت نخل با یک بز به زبان پهلوی است، کلیله و دمنه ، مرزبان‌نامهٔ مرزبان بن رستم (ـ۳۰۲ق)، قصهٔ طوطی و بازرگان در مثنوی معنوی و موش و گربهٔ عبید زاکانی (ـح ۷۷۲ق) از این شمارند. در روزگار معاصر و در عرصهٔ داستان‌نویسی، برخی از نویسندگان با بهره گرفتن از این شگرد، فابل‌هایی برای کودکان و نوجوانان آفریده‌اند. از این میان، می‌توان از ماهی سیاه کوچولو و اولدوز و کلاغ‌ها نوشتهٔ صمد بهرنگی، «خانوادهٔ بزرگ» و «دشنام» نوشتهٔ نادر ابراهیمی، سرگذشت کندوها از جلال آل احمد، خرگوش‌ها نوشتهٔ ایرج پزشک‌نیا و خروس زری، پیرهن پری نوشتهٔ احمد شاملو، یاد کرد. تشخیص در ادبیات اروپا نیز گذشته‌ای دیرینه و پیوند نزدیک با شخصیت‌های اساطیری دارد که نمونهٔ آن را می‌توان در سروده‌های هومر یافت.

اما پس از آن که نگرش عقلانی، قوهٔ خیال بدوی را به کنار نهاد، شخصیت‌بخشی بر جای شخصیت‌های اسطوره‌ای نشست. از دورهٔ رنسانس و پس از آن، شخصیت‌بخشی از عناصری بود که به آثار نظم* و نثر* راه یافت. از این میان، می‌توان به نمایشنامهٔ مجهول‌المؤلف اِوری مَن(ح ۱۵۱۰م)، با شخصیت‌های نمایشی چون مرگ، مال، کردار نیک، زیبایی، اعتراف و دانش، حکایت سیر یک زائر از جان بانین (۱۶۲۸ـ ۱۶۸۸م)، زاغک و روباه و گرگ و بره نوشتهٔ ژان دولافونتن، شاعر و فابل نویس فرانسوی (۱۶۲۱ـ ۱۶۹۵م)، قصه برای بزرگسالان از سالتیکوف شچدرین، هجونویس روسی (۱۸۲۶ـ ۱۸۸۹م) و آثار شعرا و نویسندگانی چون ویلیام شکسپیر (۱۵۶۹ـ۱۶۱۶م)، جان میلتن (۱۶۰۸ـ ۱۶۷۴م)، ویلیام بلیک (۱۷۵۷ـ ۱۸۲۸م)، کولریج (۱۷۷۲ـ ۱۸۳۴م) و جان کیتس (۱۷۹۵ـ ۱۸۲۱م) اشاره کرد: «تباهی اکنون شاهکار خود را به بار آورده است.» (مکبث اثر شکسپیر) جان میلتن در منظومهٔ بهشت گمشده، آن‌گاه که «آدم» به میوهٔ ممنوعه گاز زد چنین می‌گوید: «آسمان خشمگین شد، و زیر لب غرید...» و جان کیتس در شعر «برای خزان»، به پاییز چون زنی می‌نگرد، که کار خسته کننده و روزانهٔ آن فصل را انجام می‌دهد. در سدهٔ هجدهم میلادی، از نیروی شبه اسطوره‌ای و عاطفی تشخیص کاسته شد و با پیدایی مکتب سمبولیسم* در سدهٔ پس از آن، شخصیت‌بخشی که در آن عنصر عقلانی عاملی تعیین کننده است، رفته‌رفته رنگ باخت. با این همه، شعر معاصر غرب از آن دور نیست و در اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی و همچنین روزگار معاصر، بسیاری از نویسندگان اروپایی از شخصیت‌بخشی در آثار خود بهره گرفته‌اند. از این دست می‌توان از جوجه اردک زشت نوشتهٔ هانس کریستیان اندرسن (۱۸۰۵ـ ۱۸۷۵م)، آلیس در سرزمین عجایب از لویس کرول (۱۸۳۲ ـ ۱۸۹۸م)، قصه‌های آسیکا و سلطان بوزینگان اثر آلکسی میخاییلویچ رمیزوف (۱۸۷۷ـ ۱۹۵۷م)، شازده کوچولو نوشتهٔ آنتوان دو سنت اگزوپری (۱۹۰۰ـ ۱۹۴۴م) و قلعهٔ حیوانات اثر جورج اورول (۱۹۰۳ـ ۱۹۵۰م) نام برد.

منابع:بیان ، شمیسا، ۱۵۹ـ ۱۶۳؛ بیان در شعر فارسی، ۸۹ ـ ۹۰؛ تاریخ نقد جدید، ۵۱۱/۲؛ صور خیال در شعر فارسی، ۱۴۹ـ ۱۵۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۷۷ـ ۷۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۵۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۵۹/۱؛ نقد ادبی ، ۶۹۵/۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۷۰ـ ۷۱؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon,501-502; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams, 62-63; *Britannica*, 9/312; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley, 237; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick, 166; *The Reader's Encyclopedia*, 754.

مزدک انوشه

تشریح (taš.rih)، در لغت به معنی آشکار کردن و در اصطلاح ادبی، کوشش شاعر یا نویسنده است در عرضهٔ گزارشی کامل از موضوع با ذکر جزئیات و در حد امکان با نگرش همه‌سویه به آن موضوع. فردوسی در داستان‌های رزمی شاهنامه، نظامی در خسرو و شیرین و اخوان‌ثالث در «کتیبه»، بهترین نمونه‌های تشریح در شعرفارسی را پدید آورده‌اند؛ داستان* «علویه خانم» هدایت و رمان* جای خالی سلوچ دولت‌آبادی از جملهٔ بهترین تشریحات در داستان‌نویسی فارسی هستند.

منابع: حماسه‌سرایی در ایران، ۲۷۷؛ زیب سخن، ۲/۲۳۳ ـ ۲۳۵.

عباسپور

تشریح (taš.riɛ)، در لغت به معنی آیین نهادن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر، بیت* یا ابیاتی گفته باشد که با حذف قسمتی از دو مصراع، از باقی‌ماندهٔ آن دو ، بتوان بیت کامل و بامعنایی ـ منتها بروزنی دیگر ـ ساخت: «شاعری گر بود بد کی مصطفی خیرالوریٰ ـ از برای شاعری کردی دعا دادی ردا» که با حذف «خیرالوریٰ» و «دادی ردا»، بیت بدین صورت درمی‌آید: «شاعری گر بود بد کی مصطفی ـ از برای شاعری کردی دعا.» تشریع نوعی ذوقافیتین* است، منتها بدین صورت که پس از حذف قافیهٔ دوم، اجزای باقی‌ماندهٔ بیت باید معنایی داشته باشند. تشریع را مرادف توأم و توشیح* نیز دانسته‌اند.

منابع: درهٔ نجفی، ۱۲۸ ـ ۱۳۰؛ زیورهای سخن، ۱۸۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۵۴ ـ ۵۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۳۶۰؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۷۹ـ ۸۰؛ معالم‌البلاغه، ۴۱۵، معانی و بیان، آهنی، ۲۴۹.

عباسپور

تشریک (taš.rik)، در لغت به معنی انبازی و در اصطلاح بدیع آن است که حرف، حروف، کلمه یا کلماتی که خارج از صورت اصلی شعر است، به آن افزوده شود؛ چنان‌که شعر باید با این افزوده‌ها خوانده شود. گاه شاعر حروفی را در شعر وارد کرده که جملهٔ دیگری می‌سازد: «امروز منم ز حُبّ تو در یرقان ـ محراب نمازم خم ابروش مدان / زردیم و ضعیف و بر دلم بارگران ـ گو محنت عشق و منت جاویدان» که با حروف برگزیده، عبارت «امیر محمد زرگر گوید» ساخته می‌شود و اگر در شکل چهارگوشه، آن را بکشیم بدین صورت در می‌آید:

...روز منم ز حب تو در ...قان

...محنت عشق و منت جا... امیرمحمد زرگر گوید ... راب نمازم خم ابروش ...ان

...

گاه شکل بی‌نقطهٔ کلمه‌ای را باید به‌صورت‌های گوناگون در جاهای خالی گذاشت تا شعر خوانده شود:

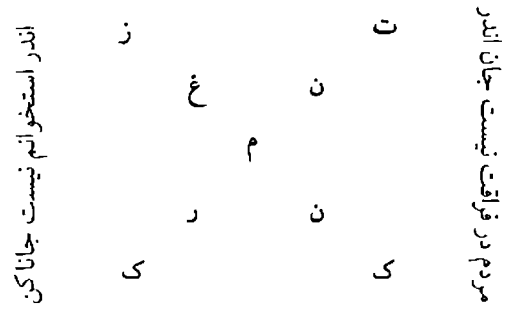
...نگ رخ تو دیده‌ام ای گل ...

...سته شوم ز آتش دوزخ و... یار ... غم تو کشیده‌ام در شب...

...

صورت کامل و جایگزین‌شدهٔ این رباعی چنین است: «تارنگ رخ تو دیده‌ام ای گل نار ـ بار غم تو کشیده‌ام در شب تار / یارب تو بده کام دلم از لب یار ـ تارسته شوم ز آتش دوزخ و نار.» گاه باید از حرف ویژه‌ای که در کانون چهار گوشه قرار دارد شروع کرد، سپس به حروف میانی رسید و بعد تمام مصراع را خواند و سپس باز، پس از گذشتن از حروف میانی دیگر، به حرف کانونی رسید:

ایزد راکه فریادی رسد ما را



که شکل جایگزین شده و سالم آن چنین است: «منت ایزد راکه فریادی رسد ما را **زغم ـ مغز** اندر استخوانم نیست جاناکن **کرم / مرگ** آید ناگهان من بی‌تو گر شادی **کنم ـ منک [من که] مردم** در فراقت نیست جان اندر تنم.» این‌گونه شعر راکه در دورهٔ معاصر **شعر جدولی** هم می‌نامند، می‌توان از نمونه‌های شعر مجلسی دانست.

منابع: با اهل هنر، ۱۳۱ ـ ۱۳۴؛ روش گفتار، ۳۲۰؛ زیب سخن، ۲۴۲/۲ ـ ۲۴۶.

عباسپور

تشطیر (taš.tir)، در لغت به معنی نصف کردن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر یکی از دو مصراع* بیت* را دو تقسیم و هر دو قسمت را هم‌قیافه کند؛ به‌طوری که دو بخش مصراع اول هم‌قافیه و دو بخش مصراع دوم نیز هم‌قافیه شوند: «عاشق آن ماهرویم، غیر مهر او نجویم ـ من که بر گردون امیرم، در خم زلفش اسیرم.»(ادیب پیشاوری)

منابع: روش گفتار، ۳۲۲؛ زیب سخن، ۲۴۷/۲ ـ ۲۴۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۶۰/۱؛ لغت‌نامه، زیر «تشطیر»؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۴۵.

عباسپور

تشعیث (taš.is)، در لغت به معنی آشفتن و در اصطلاح عروض یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که یکی از دو متحرک در وتد* مقرون حذف شود و در «فاعلاتن»، به‌جای «فالاتنِ» باقی‌مانده، «مفعولن» بگذارند. رکنی که چنین زحافی در آن صورت گرفته باشد، مشعث* می‌نامند.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۲ ـ ۲۳؛ عروض حمیدی، ۱۱؛ فرهنگ

اصطلاحات ادبی، شریعت، ۵۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۶۰/۱ ـ ۳۶۱؛ فرهنگ عروضی، ۲۶؛ المعجم، ۵۳؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۷۱؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۸.

صفوی

تشهیر (taš.hir)، در لغت به معنی آشکارکردن و در اصطلاح ادبی آن است که شخصی، کسی یاگروهی را با شعر یا نثر هجو کند و معایب او را بازگوید و بدین‌وسیله موجب رسوایی و شرمساری شخص مذموم در میان مردم شود، مانند: «واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند ـ چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند.»(حافظ) □ «فغان و ناله ز خونخواری فلان طبیب ـ که هرکه را نگرد از تنش توان گیرد! / به هر کجا به عبادت گذار او افتد ـ ز ناتوان ملک‌الموت‌وار جان گیرد! / به هر دیار که رو آوَرَد قوافل جان ـ زمین گذارد و ره سوی آسمان گیرد!»(فتحعلی‌خان صبای کاشانی) از نمونه‌های تشهیر در نثر، سه نوشتهٔ صادق هدایت دربارهٔ بدیع‌الزمان فروزانفر، محمد حجازی و غلامرضا رشید یاسمی، چاپ‌شده در کتاب نوشته‌هایی از هادی صداقت است.

منابع: فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۶۱/۱؛ لغت‌نامه، زیر «تشهیر»؛ مقدمه‌ای بر طنز و شوخ طبعی در ایران، ۱۱۴؛ نوشته‌هایی از هادی صداقت.

عباسپور

تصحیف (tas.hif)، در لغت به معنی خطا کردن در نوشته و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده سخنی آورده باشد که با تغییر نقاط کلمات آن، معنای جمله تغییر کند. تصحیف بر دو نوع است: **تصحیف منتظم**، آن است که نقاط تمام کلماتِ مزبور را بتوان به‌آسانی جابه‌جا کرد و معنای دیگری از آن گرفت: «آن حبیب عاقل صاحب‌نظر از اغنیاست» که در صورت تغییر نقطه‌ها، چنین می‌شود: «آن خبیث غافل صاحب‌بطر از اغبیاست.» **تصحیف مضطرب**، آن است که نتوان به‌آسانی تشخیص داد که کجای کلام را باید دستخوش تغییر نقاط کرد و به همین سبب پیچیده‌تر می‌شود: «دلبر بقّال گفت از من چه خواهی بهر نقل ـ گفتمش کای گوهر یکدانه خواهم بینمت» که مصحفِ آن «یتیمت» است. **تصحیف ذواللسانین**، آن است که اصل کلام به عربی گفته شده باشد و با تغییر نقاط آن، بتوان بیتی فارسی به دست آورد. مانند: «تواری مرد بیکی تحت داری ـ

وانت برد هم حانی و ساهی» که مصحفِ آن چنین است: «تـو آری مرد نیکی بخت داری ـ و آبت برد هـم خـانی و شـاهی.» تصحیف را می‌توان نوعی جناس* خط دانست؛ منتها در جناس خط بیشتر نوعی تفنن ادبی صورت می‌گیرد؛ در حـالی کـه در تصحیف، زیرکی گوینده، معنایی پنهان را در سخن می‌گنجاند که با تغییر نقاط آن، معنایی به دست می‌دهد که با معنای ظاهری کلام، به‌کلی تفاوت دارد و اغلب مدح* تبدیل به ذم می‌شود، مانند مثال یاد شده در تصحیف منتظم. کلماتی که بتوان نقاط آن‌ها را از این‌گونه تغییر داد، مصحَّف می‌نامند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۴۵ ـ ۱۴۶؛ بـدیع، کـزازی، ۱۷۷-۱۷۸؛ درهٔ نجفی، ۱۳۰ ـ ۱۳۱؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۴۶۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۵۵؛ فرهنگ بـلاغی ـادبـی، ۳۶۲/۱؛ مدارج‌البلاغه، ۸۷؛ المعجم، ۴۳۵ ـ ۴۳۶.

عباسپور

تصدیر ← ردالعجز علی‌الصدر

تصرف (ta.sar.rof)، در لغت به معنی فراچنگ آوردن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعری شعر شاعر دیگر را تغییر دهد و با این کار آن را مطلوب‌تر سازد، مانند این بیت انوری: «جوشن چینی به تیر در بر فغفور دوخت ـ مغفر رومی به گرز بـر سـر قـیصر شکست» که شاعری دیگر چنین گفته است: «جوشن چینی بـه تیر، اندر بر فغفور دوخت ـ مغفر رومی به گرز، اندر سر قیصر شکست.» تصرف نوعی ویرایش* شعر است. حکایت کرده‌اند سعدی خواست بیتی هـمانند بیت*هـای شـاهنامه بسـازد کـه هیچ‌کس نتواند آن بیت را از شعر فردوسی بازشناسد. پس چنین گفت: «خدا کشتی آنجا که خواهد بَرَد ـ و گر ناخدا جامه بر تن درد.» همان شب، فردوسی به خواب او آمد و گـفت مـن اگـر می‌خواستم این بیت را بگویم، چنین می‌گفتم: «برد کشتی آنجا که خواهد خدای ـ و گر جامه بر تن درد ناخدای.»

منابع: زیب سخن، ۲۵۰/۲؛ فرهنگ بـلاغی ـادبـی، ۳۶۳/۱؛ مـطلع السعدین، ۱۸.

عباسپور

تـصریع (tas.riɛ)، در لغت بـه مـعنی سـخت بـه زمـین زدن و در اصطلاح بدیع آن است که در مصراع*های فردِ غزل* یا قصیده* نیز، قافیه* رعایت شده باشد: «برآنم گر تو بازآیی که در پایت کنم جانی ـ وزین کمتر نشاید کرد در پای تو قربانی / امید از بخت می‌دارم بقای عمر چندانی ـ کز ابر لطف بازآید به خاک تشـنه بارانی / میان عاشق و معشوق اگر باشد بیابانی ـ درخت ارغوان روید به‌جای هر مغیلانی.»(سعدی) تصریع در این معنا، نوعی سجع* شمرده می‌شود. بـرخـی مـعنای تـصریع را جـامع‌تر از تعریف بالا دانسته‌اند و از نظر معنوی برای آن انواعی شمرده‌اند: **تصریع کامل**، آن است که هر دو مصراع از نظر معنی کامل باشند: «ما سجدهٔ حضوریم، محو جناب مطلق ـ گم‌گشته همچو نوریم، در آفتاب مطلق.»(بیدل) **تـصریع مـربوط**، آن است کـه مـعنای مصراع اول کامل باشد و نیازی به تـوضیح آن در مـصراع دوم نباشد؛ اما با این همه، شاعر مصراع دوم را برای توضیح بیشتر آورده باشد: «این دُرد و صاف کفر و دیـن، مـحو است در دیـر یقین ـ بی‌رنگ صهبا شیشه‌ای، دارنـد مستانِ در بـغل.»(بـیدل) **تصریع عکس**، آن است که ساخت معنایی دو مصراع چنان است که می‌توان جای آن‌دو را با هم عوض کرد: «زندگی را در امیدی مرگبار آویخته ـ آخرین برگی که بر شاخ چنار آویخته.»(سیمین بهبهانی) **تصریع نـاقص**، آن است کـه آوردن مـصراع دوم بـرای توضیح و تکمیل معنای مصراع اول ضروری است: «چون نگه هر چند در مژگان زدن گم می‌شویم ـ حسرت دیدار ما را باز پیدا می‌کند.»(بیدل) **تصریع مکرر**، آن است که کـلمه‌ای از قـافیه یـا ردیف* کل غزل یا قصیده در مصرع اول تکرار شده باشد: کلمهٔ «بود» در دو مصراع فرد این دو بیت: «کهن کند به زمانی همان کجا نو بود ـ و نو کند به زمانی همان که خلقان بود / بسا شکسته بـیابان کـه بـاغ خـرم بـود ـ و بـاغ خـرم گشت آن کـجا بـیابان بود.»(رودکی) بیتی که در آن تصریع صورت گرفته باشد، **مصرَّع** نامیده می‌شود.

منابع: حدایق‌السحر، ۸۵؛ روش گفتار، ۳۳۰؛ زیب سـخن، ۲۵۱/۲ ـ ۲۵۶؛ فرهنگ بلاغی ـادبی، ۳۶۴/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۹۴؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۴۵؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۴۵.

عباسپور

تصریف ← صرف

تصنیف (tas.nif)، در لغت به معنی قول و سرود و ترانه و دسته‌دسته کردن مطالب یک کتاب یا آفرینش اثری ادبی یا هـنری است: «خراسان چو بازار چین کرده‌ام من ـ به تصنیف‌های چو دیبای ارمن.» (ناصرخسرو) اما در اصطلاح ،گونه‌ای شعر است کـه بـا

لحن‌ها و مقام‌های موسیقی همساز گردد، یا آوازی است که از همخوانی و همسازی چند صدا و ساز پدید آید. نخستین شعرهای دری راکه ماهیتی موسیقایی و وزنی هجایی داشتند ، قول و غزل خوانده‌اند،مانند خسروانی‌ها و ترانه‌های هجایی دورهٔ ساسانیان. اعراب به قول‌ها و غزل‌ها، حراره* می‌گفتند. یکی از این حراره‌ها شعری است که مردم اصفهان در دورهٔ سلجوقیان ساخته‌اند: «عطاش عالی جان من عطاش عالی ـ میان سر هلالی، ترا به دز چکارو.» گفتن، نواختن و شنیدن این گونه شعرها، عادت خاص عامهٔ مردم ایران بود،اما پس از حملهٔ اعراب، شاعران عرب از آن‌ها تأثیر پذیرفته، شعرهایی سرودند. ابونواس (۱۳۰ تا ۱۴۵ـ میان ۱۹۸ تا ۲۰۰ق) شعری دارد که بخشی از آن چنین است:«الا قل لنمکدان ـ ایا عاشق مردان/ و یا هرون زرینا ـ ویا نخره سکران /ویا ابرن صینیا ـ و یا سوسن بستان / و یا کوذرچشمان ـ و یا شیرین دندان» که برخی مصرع‌های فارسی نیز در آن به کار رفته است و به شیوهٔ ترانه‌های قدیم ایران، تمام مصرع‌های آن قافیه* دارد و وزن* آن هجایی است. در سده‌های هفتم و هشتم، ابتدا ترکیب‌های **تصنیف قول** و **تصنیف صوت** و سپس واژهٔ **تصنیف** به‌تنهایی در معنای آهنگسازی به کار رفت. رفته‌رفته تصنیف، معنایی برابر شعر و غزل* همخوان و همساز با موسیقی یافت و همزمان با روی‌کار آمدن صفویان (سدهٔ دهم) دیگر گونه‌های شعر فارسی به میان مردم آمد و با انتقادات تند اجتماعی و سیاسی و هجو و هزل* مردمی درآمیخت. تصنیف‌های دورهٔ صفویه از مضامین گوناگونی چون وصف و گله و شوخی، هزل و هجو، انتقاد اجتماعی ـ سیاسی، عشق و عاشقی بهره‌مند شدند و سرایندگان آن‌ها برخلاف دوره‌های قبل شاعرانی گمنام و برخاسته از میان مردم بودند، از این رو، زبان محاوره در آن‌ها نمود آشکار دارد. همچنین، نمونه‌های اندک به‌جای مانده از تصنیف‌های این دوره نشانگر آن است که تصنیف‌های یاد شده، افزون بر هماهنگی با دستگاه‌های موسیقی، بیش از دوره‌های گذشته از وزن عروضی برخوردارند و کاملاً هجایی یا سیلابی نیستند. یکی از این تصنیف‌ها، تصنیف «نیشابورک» است که قاضی احمد بن میر منشی سرایش آن را به هادی دیلمی نیست داده: «مرا گفتی چو من یاری نداری ـ تو هم چون من گرفتاری نداری / چه دانی حال زار بی‌دلان را ـ که بر دل داغ دلداری نداری / نباشد غیر آزار منت کار ـ که جز آزار من کاری نداری...» موارد ثبت تصنیف‌ها اندک است چرا که معمولاً آن‌ها را از مقولهٔ ادبیات به شمار نیاورده، گاهی بدون یاد نام سراینده و شاعر در برخی دیوان*ها و تذکره*ها آورده‌اند. شاهد وجود و رواج تصنیف‌های غیر عروضی در دورهٔ صفویان نکته‌ای است که در شرح حال و زندگانی شاهمراد خوانساری (ـ۱۰۳۸ق) دیده می‌شود. نویسندهٔ تذکرهٔ نصرآبادی ضمن آوردن تصنیفی از وی می‌نویسد: «اکثر تصانیفش شعر است.» اما ، بیشتر تصنیف‌های پس از صفویان، غیر عروضی است و بنیاد آن‌ها بر شمارهٔ هجاها است، حتی ژوکوفسکی خاورشناس روسی شیوهٔ سرایش آن‌ها را «نثر سادهٔ ضربی» خوانده است. در دورهٔ قاجار ،کار تصنیف به ابتذال کشید و به موضوعات پیش پا افتاده و مبتذل روی آورد. تصنیف‌های ابتدای استقرار حکومت قاجار در محتوا و مضمون با تصنیف‌های اواخر این دوره اختلاف‌های آشکار دارند. مثلاً تصنیف «لطفعلی‌خان»:«بالای بان اندران ـ قشون آمد مازندران/ باز هم صدای نی میاد ـ آواز پی درپی میاد/ جنگی کردیم نیمه تمام ـ لطفی میره شهر کرمان/ بازهم صدای نی میاد ـ آواز پی درپی میاد...» یا تصنیفی که هنگام راه‌اندازی راه‌آهن تهران ـ شهر ری (ماشین دودی) از زبان زنان خطاب به شوهرانشان سروده شد: «یل یراقدار نمی‌خوام ـ کفش پولکدار نمی‌خوام/ چارقد مشمش نمی‌خوام ـ شلوار کش نمی‌خوام/ ماشین می‌خوام ـ ماشین می‌خوام...» کنت دوگوبینو دربارهٔ تصنیف‌های عهد ناصری چنین می‌نویسد: «تصانیفی راکه مردم در حق وزرای شاه می‌خوانند، وی حکم می‌کند در مجالس شاهانه برایشان بخوانند و مضمون این تصنیف‌ها چندان زننده است که در مملکت ما پلیس هرگز اجازه نمی‌دهد که چنین تصانیفی را مردم بخوانند.» علی اکبر شیدا و عارف قزوینی که در اواخر این دوره ظهور کردند با ساختن تصنیف‌هایی ارزشمند بر گسترهٔ مضمون‌های تصنیف افزوده، آن را از ابتذالی که دچار بود، رهانیدند. پاره‌ای از تصنیف «ابوعطا» ساختهٔ شیدا چنین است: «الا ساقیا، زراه وفا، به شیدای خود جفا کم نما ـ که سلطان ز لطف ترحم کند به حال گدا، ترحم کند به حال گدا...» عارف دربارهٔ شیدا و دگرگونی‌هایی که وی در تصنیف ایجاد کرد، چنین می‌گوید: «تا زمان من تصنیف‌ها در ایران برای بدکاره‌های دربار یا ببری‌خان ،گربهٔ شاه شهید، یا از زبان گناهکاری به گناهکاری سروده می‌شد. از بیست سال قبل، مرحوم میرزا علی اکبر شیدا تغییراتی در تصنیف داد و اغلب تصنیفاتش دارای آهنگ‌های دلنشین بود.» تصنیف‌های عارف، سرشار از حس میهن‌دوستی ، آزاده‌طلبی و نمایانگر روحیهٔ انقلابی او است. عارف به اهمیت

نقش‌های گوناگون تصنیف، ایجاد حس وطن‌دوستی و اشاعهٔ زبان و ترویج عقیده در جامعه پی‌برده، در آفرینش آثارش بدان‌ها نظرداشت. عارف که شاعر موسیقیدان و آوازه‌خوان بود، چهار چوب محدود تصنیف‌های عامیانه را با مفاهیم ملی و میهنی می‌آمیخت و به مناسبت‌های گوناگون سیاسی و اجتماعی می‌سرود. خود او در این باره می‌گوید:«... اگر من خدمتی دیگر به موسیقی و ادبیات ایران نکرده‌باشم ، وقتی تصنیف‌های وطنی ساخته‌ام که ایرانی از هر ده هزار نفر یک نقش نمی‌دانست وطن یعنی چه.» تصنیف «ای چرخ» یکی از معروف‌ترین آثار او است:«... از خون جوانان وطن لاله دمیده ـ ز ماتم سروقدشان سروخمیده ...» به طور کلی، گویندگان و شاعران آغاز مشروطه و پس از آن، مانند شیدا، عارف، سید اشرف گیلانی، بهار و دهخدا، جنبهٔ ادبی و هنری به تصنیف دادند و تصنیف‌هایی به مناسبت‌های گوناگون اجتماعی و سیاسی و فردی با درونمایه*های عاشقانه، هجایی و جدلی و.... آفریدند. این روند همچنان ادامه یافت تا در دورهٔ معاصر، با بنیاد تآتر دایمی «تهران» (سال ۱۳۱۹ش) خواندن تصنیف‌های سیاسی هنگام اجرای نمایش‌ها ـ در فاصلهٔ پرده‌ها و در جلوی پرده ـ مرسوم شد. مجید محسنی، قنبری، جمشید شیبانی و شهید سرفراز از هنرمندانی بودند که با خواندن این تصنیف‌ها شهرت یافتند. با بررسی تاریخچهٔ پیدایی و رشد تصنیف، می‌توان به شیوه‌های اساسی سرایش آن پی‌برد: ۱ـ سرودن شعر همراه با ساختن آهنگ ویژهٔ آن. آثار حاصل از این شیوه گاه وزن عروضی کامل دارند و گاه فقط با موسیقی موزون هستند، مانند خسروانی‌ها و تصنیف‌های عارف. ۲ـ سرودن شعری بی‌وزن متناسب با آهنگی که پیش از آن ساخته‌اند. ۳ـ ساختن آهنگی متناسب با شعری که قبلاً سروده شده. در این شیوه، گاه برای همراهی با موسیقی، رباعی* یا غزل مورد استفاده را با افزودن پاره‌ای به هر مصراع به شکل مستزاد* درمی‌آورند. شکل نوشتاری تصنیف‌ها حد فاصل بین نظم و نثر است و نوحه‌ها و مرثیه‌ها را نوعی «تصنیف مذهبی» می‌توان به شمار آورد. ادوارد براون و ژوکوفسکی در شمار شرق‌شناسانی هستند که دربارهٔ تصنیف پژوهش کرده و آثاری منتشر ساخته‌اند. ادوارد براون در تاریخ ادبیات ایران ، تصنیف را چنین تعریف می‌کند: «این نوع شعر که مانند آوازهای محلی و خنده‌آورمان بی‌دوام است، برخلاف انتظار در ادبیات اثر ضعیفی به‌جای می‌گذارد.» به عقیدهٔ وی، تصنیف‌ها یا سروده‌های عامیانه که به‌وسیلهٔ مطربان دوره‌گرد خوانده می‌شد، قبل از اسلام نیز وجود داشته است. ادوارد براون تصنیفی را که برای «صاحب دیوان» سروده بودند، نیز در کتابش آورده است: «دلگشا را ساخت زیر سُرسُرک ـ دلگشا را ساخت با چوب و فلک / حیف دلگشا، حیف دلگشا.» جورج گراهام، کنسول انگلیس در شیراز (۱۳۲۳ق)جزوهٔ کوچکی شامل چهل تصنیف از شهرهای شیراز، تهران، اصفهان، رشت، تبریز و.... برای او فرستاد که ترجمهٔ انگلیسی دوازده تای آن‌ها که با نت پیانو منطبق شده بودند به نام دوازده شعر فولکلوریک ایرانی در ۱۹۰۴م منتشر شد. مترجم این تصنیف‌ها آلما استرتل و تنظیم‌کنندهٔ نت‌های آواز و پیانو، لیر فیرچایلد بودند.مقدمهٔ این کتاب میزان اشتیاق و علاقهٔ گردآورندهٔ تصنیف‌ها را آشکار می‌سازد. ژوکوفسکی نیز برخی از تصنیف‌های ایرانی را به روسی ترجمه کرده و در ۱۹۰۲م به چاپ رسانده است.

منابع: آفاق غزل فارسی ، ۱۳۴؛ از صبا تا نیما ، ۱۵۱/۲ـ ۱۶۸؛ اصطلاحات ادبی ، داد، ۶۹ـ۷۱ ؛ بدایع و بدعتها ، ۲۰۹ـ۲۲۶؛ بهار و ادب فارسی ، ۱۱۵،۳۳/۱ـ۱۲۵؛ بنیاد نمایش در ایران ، ۷۹؛ تاریخ ادبیات ایران ،براون، ۲۰۲/۳ـ۲۰۵؛ تاریخ ادبیات ایران در دورهٔ بازگشت ادبی ، ۲۵۰ـ۲۵۸؛ تاریخچه‌ای بر ادبیات آهنگین ایران،در صفحات فراوان؛ سیری در شعر فارسی ، ۱۹۶؛ زیب سخن ، ۱۶۰/۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۳۶۶/۱؛ فرهنگ فارسی معین ، زیر «تصنیف» ؛ لغت‌نامهٔ دهخدا ، زیر«تصنیف»؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۵۸، ۷۱ـ۷۲؛ جلال همایی، «غزل و تحول اصطلاحی آن در قدیم و جدید» یغما ، س ۱۳، شمارهٔ ۲، صص ۷۷ـ۸۳.

عطاری

تصویر (tas.vir)/ صورت خیال، در اصطلاح شعر، نمایاندن اشیا، اعمال، افکار، احساسات، ایده‌ها و بیان اندیشه و هر تجربهٔ حسی و فراحسی از راه زبان است. تصویر یا صورت خیال از تلفیق اشیا، کلمات، احساسات و اندیشه‌ها هنگام خلق اثر هنری به یاری نیروی تخیل در ذهن هنرمند به‌وجود می‌آید. درواقع تصویر شعری مجموعه‌ای از واژگان است و نمی‌توان آن را به صورت عینی دید؛ پس به بیانی تصویر شعری «انگاره» یا صورت خیال است. اصطلاح تصویر یا صورت خیال در برابر Image قرار داده شده که به معنی نقش، صورت و تصویر ذهنی است. ریشهٔ کلمهٔ Image در زبان‌های اروپایی واژهٔ لاتینی Imaginem است که ریشهٔ آن به کلمهٔ Imitari می‌رسد و واژهٔ

تصویر

اخیر ریشهٔ کلمهٔ دیگری هم هست: Imitation به معنی محاکات* یا تقلید*. و به‌راستی تصویر در معنای غیرمجازی آن چیزی جز تقلید نیست. در زبان فارسی نیز دو واژهٔ «نگاره» و «انگاره» اگر از یک ریشه هم نباشند، دست‌کم انگاره علاوه بر معنی پندار و گمان، به معنی «نقش ناتمام» هم هست. تصویر را از دیدگاه‌های گوناگون تعریف‌های گوناگونی کرده‌اند. از نظر ازرا پاوند (۱۸۸۵- ۱۹۷۲م) تصویر چیزی است که گره‌ای فکری و عاطفی را در لحظه‌ای از زمان به دست دهد. از نگاه آندره برتون (۱۸۹۶- ۱۹۶۶م) از رو در رو قرار گرفتن دو امرِ ـ همچون دو کلمه، دو جمله، دو حالت یا غیر از آن ـ گوناگون ـ از نظر ماهیت، زمان، مکان و غیر از آن ـ هر گاه امر سومی پدید آید، تصویر نامیده می‌شود. از نظر ژان پول سارتر (۱۹۰۵- ۱۹۸۰م) تصویر نحوهٔ خاص ظهور اشیا در ذهن انسان است و به بیان دیگر تصویر روش خاصی است که ذهن انسان با آن اشیا را به خود ارائه می‌کند. صورت‌های خیال در شعر برساخته از انواع صورت‌های بیانی است.از جمله مجاز*، همچون «رخ داشتن اندیشه»، «زلف داشتن سخن»، «شانه‌زدن با قلم» در این بیت: «کس چو حافظ نگشود از رخ اندیشه نقاب ـ تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند.» تشبیه*، مانند «تنِ چون ماه»، «دلِ چون چنگ» در این بیت: «تن ماه به ماه مانَد که ز مهر می‌گدازد ـ دل ما چو چنگ زهره که گسسته تار بادا!»(مولوی) استعاره*، همچون آوردن برف به جای موی سپید: «نه \ این برف را\ دیگر\ سرِ باز ایستادن نیست،\ برفی که بر ابروی و به موی ما می‌نشیند...»(احمد شاملو) کنایه* ، مانند «باد به دست ماندن» که کنایه از هیچ و پوچ بودن و بی‌نتیجه بودن کار است: «بدین شهر درویشی و رنج هست ـ کز این بگذری بادمانَد به دست.»(فردوسی) اغراق* و مبالغه، مانند آب‌شدن کوه آهن از ترس: «شود کوه آهن چو دریای آب ـ اگر بشنود نام افراسیاب.»(فردوسی) ایهام*، مانند به کار بردن کلمهٔ «شاهد» در دو معنی شهادت‌دهنده و زیباروی: «قاضی شهر عاشقان باید ـ که به یک شاهد اختصار کند.» (سعدی) اسطوره* و تلمیح*، مانند اشاره به قتل سیاوش: «شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود ـ شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش باد!»(حافظ) نماد*، مانند آوردن «هما» که نماد نیکبختی است: «همای اوج سعادت به دام ما افتد ـ اگر تو را نظری بر مقام ما افتد.»(حافظ) تشخیص*، مانند انسان انگاشتن گیاهان: «باغ سلام می‌کند، سرو قیام می‌کند ـ سبزه پیاده می‌رود، غنچه سوار می‌رسد.»(مولوی) حسامیزی*، مانند ترکیب «جیغ بنفش» که تلفیقی است از جیغ که مربوط به حس شنوایی و بنفش که مربوط به حس بینایی است: «غار کبود می‌دود\ دست به گوش و فشرده پلک و خمیده\ یکسره جیغی بنفش می‌کشد.» (هوشنگ ایرانی) ردیف* که از یک‌سو شاعر را در انتخاب کلمات در تنگنا می‌گذارد و از سویی دیگر به شاعری که تخیل قوی و توان ساختن تصاویر و تداعی معانی دارد، امکان آفرینش خیال‌های بدیع و تصویرهای زیبا می‌بخشد، مانند «خواب سوختن» در بیتی از این غزل: «آن روی لاله رنگ مرا در نقاب سوخت ـ در پردهٔ سحاب مرا آفتاب سوخت /.../ خاکستری‌ست گریهٔ آتش‌عنان من ـ در پرده‌های دیدهٔ من بس که خواب سوخت.»(صائب) آوردن رنگ نیز از عوامل ساخت تصویر است، مانند «و خنکای مرهمی \بر شعلهٔ زخمی \ نه شور شعله \ بر سرمای درون \ آی عشق آی عشق \ چهرهٔ سرخت پیدا نیست.» (احمد شاملو) صورت خیال، رمز شناخت شاعر و راهیابی به دنیای ذهنی او است. بسیاری از منتقدان با توجه به تصویرهای مکرر (شبکه‌های تصویری / خوشه‌های خیال) به نقد و بررسی آثار شاعران می‌پردازند. برای نمونه، در تشبیهات به کار رفته در شعر فرخی سیستانی، جواهر و سنگ‌های قیمتی حضور بارزی دارد و نشان‌دهندهٔ زندگی اشرافی یا حضور مستمر او در دربار است. در شعر هر ملتی مجموعه‌ای از سنّت*های ادبی یافت می‌شود که شاعران نسل به نسل آن‌ها را پذیرفته‌اند، مانند گیسوی معشوق که در ادبیات فارسی به شب می‌ماند و جعد آن زنجیری است که دل‌های عاشقانش را در برگرفته است. این سنت جنبهٔ ملی دارد و در فرهنگ‌های دیگر و شعرهای ملل دیگر چنین سنتی پیدا نمی‌شود. بررسی صورت‌های خیال در شعر هر دوره راهنمای مفیدی برای شناخت وضع ادبی و اجتماعی و سیاسی هر دوره و فضای ذهنی و جهان بینی شاعران آن دوره است. برای نمونه شعر در دورهٔ سبک خراسانی فضایی اشرافی دارد و در دورهٔ مغول از فضایی عرفانی برخوردار است؛ در حالی که در شعر دهه‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۰ش فضایی سیاست نگرانه دارد. در شعر کهن فارسی با توجه به بنیادی بودن محور افقی خیال، تکوین تصویر در یک بیت* صورت می‌گرفت، مانند این غزل* سعدی که در آن تصویرها در هر بیت استقلال دارند و از بیت‌های دیگر جدا هستند: «اگر تو پرده بر این زلف و رخ نمی‌پوشی ـ به هتک پردهٔ صاحبدلان همی‌کوشی/ چنین قیامت و قامت ندیده‌ام همه عمر ـ تو سرو یا بدنی، شمس یا بناگوشی/ غلام حلقهٔ سیمین

تصویر

گوشوار توام ـ که پادشاه غلامان حلقه در گوشی/ به کنج خلوت پاکان و پارسایان آی ـ نظاره کن که چه مستی کنند و مدهوشی/ چنان موافق طبع منی و در دل من ـ نشسته‌ای که گمان می‌برم در آغوشی/ به تربیت به چمن گفتم ای نسیم صبا ـ بگوی تا ندهد گل بخار چاووشی/ توسوز سینهٔ‌مستان ندیدی ای هشیار! ـ چو آتشیت نباشد ، چگونه برجوشی؟! / تو را که دل نبود عاشقی چه دانی چیست ـ تو را که سمع نباشد سماع ننیوشی/ وفای یار به دنیا و دین مده سعدی ـ دریغ باشد یوسف به هر چه بفروشی.» اما در موارد معدودی شاعر تصویر را به بیت یا بیت‌های دیگر انتقال می‌دهد، مانند این قصیدهٔ* منوچهری که در آن تصویر اسب و اسب‌سواری در چند بیت به صورت‌های گوناگون آمده است: «مرا در زیر ران اندر کمیتی ـ کشنده نی و سرکش نی و توسن/ عنان برگردن سرخش فکنده ـ چو دو مار سیه بر شاخ چندن/ دُمش چون تافته بند بَریشم ـ سُمش چون ز آهن پولان هاون/ همی راندم فرس را من به تقریب ـ چو انگشتان مرد ارغنون زن.» در شعر نو* برخلاف شعر کهن، تصویرهای کل شعر با یکدیگر پیوند می‌یابند و ساختمانی منسجم‌تر از شعر کهن دارند، مانند شعر «شبانهٔ» ا.بامداد که در آن فضای ناآگاهی ، سکوت و شب را از آغاز تا پایان شعر تصویر کرده است: « آن که دانست ،زبان بست \ و آن که می‌گفت، ندانست \...\ چه غم‌آلوده شبی بود!\ و آن مسافر که در آن ظلمت خاموش گذشت \ و برانگیخت سگان را به صدای سم اسبش بر سنگ \ بی که یک دم به خیالش گذرد\ که فرود آید شب را،\ گویی \ همه رویای تبی بود\ چه غم‌آلوده شبی بود!» از نظر تاریخی، در نخستین دورهٔ شعر فارسی پیش از رودکی، عنصر خیال بسیار ساده بود و به جز وزن ، تفاوتی اساسی میان شعر و نثر وجود نداشت: «خون خود را گر بریزی بر زمین ـ بِهْ که آب روی ریزی در کنار/ بت پرستیدن بِهْ از مردم پرست ـ پندگیر و کاربند و گوش‌دار!» (ابو سلیک گرگانی) از دورهٔ رودکی تا پایان قرن چهارم هجری تصویرها ساده و حسی و متنوع بود و شاعران تصاویر را در قلمرو زندگی خود و حوادث آن می‌ساختند و از این جهت طبیعی‌ترین دورهٔ شعر فارسی است: «بوی جوی مولیان آید همی ـ یاد یارمهربان آید همی/ ریگ آموی و درشتی‌های او ـ زیر پایم پرنیان آید همی/ آب جیحون از نشاط روی دوست ـ خنگ ما را تا میان آید همی...» (رودکی) از اوایل سدهٔ پنجم هجری به بعد، تصاویر ساده و تازهٔ دوره‌های پیشین کم شد و نوعی تصویر خیالی در شعر شکل گرفت و شاعران با کمک قدرت ذهن و خیال، تصاویر تازه‌ای آفریدند. از مهم‌ترین دستاوردهای آنان ابداع نخستین تصاویر انتزاعی بود: «به رنگ کفر و درازی امید و هول نیاز ـ نسیم مرگ و دم زمهریر و تف سعیر.» (ابوالعلای شوشتری) در این دوره کاربرد ردیف سبب آفرینش تصویرهای تازه‌ای شد، مانند «شکر از آوا ریختن»: «طاق ابروان رامش گزین، درحسن طاق و جفت کین ـ بر زخمهٔ سحر آفرین، شکر ز آوا ریخته.» (خاقانی) تصویرهای این دوره تا اواخر قرن پنجم جای خود را به تصاویر مکرر و کلیشه‌ای می‌دهد و از تجربه‌های حسی دور می‌شود. شاعران در این دوره می‌کوشند با اندیشه‌ها و اصطلاحات علمی تصویر بسازند: «آفتاب بروج سقفش را ـ تابش آفتاب با حور است/ ماه از آسیب سقفش ار پس از این ـ نگذرد بر سپهر معذور است/ که ز مخروط ظِلّ او همه ماه ـ خایف است از خسوف و رنجور است.» (انوری) در سدهٔ ششم با ظهور شاعرانی چون سنایی و نظامی شیوهٔ تصویر سازی دگرگون شد. پس از این دوره، شاعران متصوف، بعد دیگری به تصاویر بخشیدند تا عوالم عرفانی را بیان کنند: « باز آفتاب دولت بر آسمان برآمد ـ باز آرزوی جان‌ها از راه جان درآمد/ سرگشتگان سودا جمله سوار گشتند ـ کان شاه یکسواره در قلب لشکر آمد/ اجزای خاک تیره حیران شدند و خیره ـ از لامکان شنیده، خیزید، محشر آمد.» (مولوی) در سدهٔ هشتم حافظ با ارائهٔ تصویرهای بدیع عاطفی، بُعدِ نمادین ادب عرفانی را نیز بدان می‌آمیزد: «در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد ـ عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد.» از عصر جامی رفته رفته مضمون سازی جای تصویر را می‌گیرد و این ویژگی در تصویرسازی‌های سدهٔ دهم هجری بارزتر می‌شود: «بود آهو که صیادش به یک تیر افکند در خون ـ دلی را صید کردن کوشش بسیار می‌خواهد.» (وحشی بافقی) در سده‌های ۱۰ تا ۱۲ هجری شاعران سبک هندی برای ایجاد تحول در صورت‌های خیال، کوشش‌های بی‌مانندی کردند. شاعران این سبک اندیشه‌های شاعرانه و حرف‌های تازه را محملی برای ساختن تصویرهای نو قرار دادند. در آغاز این دوره، تصویرهای به کار رفته در شعرها، با وجود انتزاعی بودن برخی تصاویر، چندان دور از ذهن نبود، اما رفته رفته تصاویر ناآشناتر شد. سبک هندی در تصویرپردازی از مهم‌ترین و مشخص‌ترین دوره‌های شعر فارسی است و کاربرد اندیشه‌های باریک و خیال‌های ظریف شاعرانه و گاه به کار بردن ردیف‌های دشوار سبب شد تا شاعران به صورت‌های خیالی بکری دست یابند. در

شعر این دوره، تصاویر کاملاً در بند بیت بود و به جز مواردی بسیار معدود، از یک بیت فراتر نمی‌رفت: «ساز امکان از شکست آواز پیدا می‌کند ـ بال برهم می‌خورد پرواز پیدا می‌کند/ چون خط پرگار بر انجام می‌سوزد نفس ـ تا کسی سررشتهٔ آغاز پیدا می‌کند/ چون نگه هر چند در مژگان زدن گم می‌شویم ـ حسرت دیدار ما را باز پیدا می‌کند/ عجز چون موصولِ بزم کبریا شد، عجز نیست ـ گر نیاز آن‌جا رساندی ،ناز پیدا می‌کند.» (بیدل) شعر دورهٔ بازگشت در تصویرسازی نیز پیرو شعر پیش از سبک هندی بود. اگرچه در این دوره کوشش‌هایی پراکنده برای آفرینش تصویرهای تازه دیده می‌شود، اساساً صورت‌های خیال این دوره منطبق بر دوره‌های پیش‌تر است: «تا شکن زلف توست سلسله جنبانِ دل ـ جمع نخواهد شدن حال پریشان دل/ شوق تو درهم شکست پنجهٔ شاهین صبر ـ عشق تو لشکر کشید بر سر سلطان دل/ در طلب چشم تو دور به آخر رسید ـ آه که آن هم نشد حاصل دوران دل.» (فروغی بسطامی) در این دوره، شعرهای‌حماسی نیز تصاویری به تقلید از شاهنامهٔ فردوسی داشت:«به پرخاش ژولیده مویان روس ـ به نالش درآورده غرنده کوس / همه دیوساران جادو سگال ـ ز روی و زآهن بر و برز و یال / به کف ز آهن آورده ماری شگرف ـ دهان برگشاده چو غاری شگرف» (شهنشاهنامهٔ صبا) در شعر دورهٔ نهضت مشروطه‌خواهی، از آن‌جا که شعر کاربردی ابزاری داشت و تنها هدف آن بیان آرمان‌ها و اندیشه‌های اجتماعی شاعران بود، عنصر خیال، در وجه تصویری آن، کمتر به کار گرفته می‌شد و در نتیجه از نظر تصویری و بیان زیبایی‌شناسیک ، ضعف بنیادی داشت: «با شه ایران ز آزادی سخن گفتن خطاست ـ کار ایران باخداست/ مذهب شاهنشه ایران ز مذهب‌ها جداست ـ کار ایران با خداست/ شاه مست و میر مست و شحنه مست و شیخ مست ـ مملکت رفته ز دست/ هر دم از دستان مستان فتنه و غوغا به پاست ـ کار ایران با خداست.» (بهار) در دورهٔ مشروطه و پس از آن، اگرچه به‌دلیل پدید آمدن فضای تازهٔ سیاسی و اجتماعی، واژگان تازه‌ای به زبان شعر راه یافت، نحوهٔ بیان آن‌ها و تصاویر هنوز کهنه بود و درواقع، تنها واژه‌های جدید و نه بیان جدید وارد شعر گردید. کلمات آزادی و استبداد کلمات تازه‌ای بود؛ اما در شعر فرخی یزدی این دو کلمه در صورتی کهنه به کار رفته است:«آن زمان که بنهادم ، سر به پای آزادی ـ دست خود ز جان شستم،از برای آزادی/.../ در محیط طوفان‌زا، ماهرانه در جنگ است ـ ناخدای استبداد با خدای آزادی.» اما با ظهور نیمایوشیج و تولد شعرنو، تصویرهای شعر با یکدیگر ارتباط یافتند و محور عمودی خیال اساس شعر قرار گرفت، یعنی تصاویر به کار رفته در شعر ربطی عمودی یافت و از شکل بیت بیتی درآمد. در شعر نو تصاویر در خدمت کل شعر به کار می‌رود، مانند تصاویر به کار رفته در شعر «نگاه»: «بر شیشه عنکبوت درشت شکستگی \ تاری تنیده بود\ الماس چشم‌های تو بر شیشه خط کشید\ وان شیشه در سکوت درختان شکست و ریخت \ چشم تو ماند و ماه \ وین هر دو دوختند به چشمان من نگاه!» از ویژگی‌های بارز صورت خیال در شعر نو آن است که بسیاری تصاویر قابل دیدن هستند، مانند تصویر افتادن رشتهٔ نورانی مهتاب از لای دریچه به داخل خانه: «نیمه شب آنگه که ز شکاف دریچه \ رشتهٔ نوری فتد به کلبهٔ دهقان\ رخنهٔ در را به کنج کلبه کند وصل \ میلهٔ باریکی از بلور درخشان.» و نیز حرکت و جابه‌جایی دیدگاه در بند* دیگری از همین شعرِ «یادبودها»: «آه چه شب‌ها که پیر مرد مؤذن ـ بانگ اذان می‌زد از فراز مناره خیره بر او دیدگان مضطرب من ـ خیره به من دیدگان ماه و ستاره.» در بیت اول این بند،دیدگاه خواننده ـ بیننده، منطبق با دیدگاه شاعر است که از زمین به بالای مناره و پیرمرد مؤذن می‌نگرد. در مصراع سوم دیدگاه خواننده ـ بیننده به سوی چهرهٔ شاعر برمی‌گردد و چشم‌های شاعر را می‌نگرد و در مصراع چهارم دیدگاه خواننده ـ بیننده به طرف آسمان برمی‌گردد و ماه و ستاره را نگاه می‌کند. چنین تصویرهایی در شعر کهن،تنها در شعرهای روایی پدید می‌آمد، صورخیال یا تصویر در انواع شعر، نمودهای گوناگونی دارد. در حماسه* بیشترین نوع صور خیال، مبالغه* و غلو* است. از بررسی شاهنامه و سنجش کار فردوسی با دو حماسه‌سرای قبل و بعد از او ـ دقیقی و اسدی ـ می‌توان این نکته را به روشنی دریافت که عنصر عمومی و اساسی در خیالِ حماسی، مبالغه و اغراق* است و اساساً در حماسه کمتر به استعاره* و حتی گاه به تشبیه* پرداخته می‌شود و عناصر بیانی همچون استعاره و تشبیه در موارد خاصی از حماسه قرار می‌گیرند، همچون فواصل حوادث در گزارش صحنه‌ها یا مواردی که حماسه به سوی شعر غنایی* حرکت می‌کند. از مشهورترین اغراق‌های به کار رفته در شاهنامه ، شش طبقه شدن زمین و هشت طبقه شدن آسمان از گرد و خاک سم اسبان است: «ز سم ستوران در آن پهن دشت ـ زمین شد شش و آسمان گشت هشت.» در ساختمان شعر غنایی و به‌ویژه غزل، قوی‌ترین عنصر خیالی، استعاره است که می‌تواند عواطف و

احساسات رقیق و لطیف را به دور از زبان عادی و هنجار و رها از منطق روزمره بیان کند: «بامدادان که ز خلوتگه کاخ ابداع ـ شمع خاور فکند بر همه آفاق شعاع...» (حافظ) در ساخت تصویر و به طور کلی ساخت شعر، وصف عنصری اساسی است. در این حوزه تشبیه اصلی‌ترین عنصر خیال شاعرانه شمرده می‌شود که عناصر سازندهٔ آن، یعنی دو سوی تصویر، از ترکیب عناصر حسی و تجربی که در زندگی مادی و ملموس وجود دارد نه ترکیب دو عنصر انتزاعی و تجریدی و گاه قرار دادی ساخته شده است. تصویر، چنان‌که رفت، اگر نه مهم‌ترین، که یکی از مهم‌ترین عناصر ساخت شعر است و هماهنگی تصاویر باعث انسجام شعر می‌گردد. در اوایل سدهٔ بیستم میلادی، گروهی شاعران انگلیسی و امریکایی جنبش ایماژیسم*را پایه‌گذاری کردند. از جملهٔ این گروه ازرا پاوند و دیوید هربرت لارنس (۱۸۸۵ـ ۱۹۳۰م) بودند. ازرا پاوند بر آن بود که شعر باید اشیا را نقاشی کند و شاعر باید از آوردن کلماتی که چیزی را نمی‌نمایند، پرهیز کند و از انتزاع‌ها برحذر باشد. شعر «بر فراز لنگرگاه» از توماس ارنست هیوم (۱۸۸۳ـ ۱۹۱۷م)، نمونه‌ای از شعرهای ایماژیست‌ها است: «بر فراز لنگرگاه آرام نیمه‌شب ،\ ماه آویزان \از ارتفاع ریسمان بلند دکل \ آنچه چنین دور از دسترس می‌نمود \ بادبادکی است ، بازیچه‌ای فراموش شده.» برخلاف ایماژیست‌ها ، ویکتور اشکلوفسکی (۱۸۹۳ـ ۱۹۸۴م) نظریه‌پرداز روسی و از بنیادگذاران فورمالیسم*، معتقد بود که تصویرپردازی تنهایکی از شگردهای زبان شعری است. در شعر معاصر ایران، در سبکی که به شعر حجم* شهرت داشت، تصویر پردازی اساس شعر تلقی می‌شد، چنان‌که یدالله رؤیایی که خود پایه‌گذار شعر حجم بود، اعتقاد داشت: «تصویر گرایی را نمی‌توان از شعر حجم گرفت. پایه‌های استوار شعر حجم را تصویر می‌سازد. نخستین کسی که چشمان معشوق را سیاه گفت، کمترین تصویر را ارائه داد و کسی که گفت «چشمت به شب می‌ماند» اندکی بیشتر، و آنگاه شاعری دیگر که گفت «در پنهان چشم تو شب می‌گذرد» یا «در انتهای نگاه تو شب ایستاده است.» ، تصویری کامل و ناب آفرید.»

منابع: از سکوی سرخ ، ۱۶۴ـ ۱۶۵؛ از نشانه‌های تصویری تا متن ، ۵ـ ۲۶؛ تاریخ تحلیلی شعر نو ، ۱۲۲/۱ـ ۱۴۰؛ چشم‌ها و دست‌ها، ۶۵ـ ۷۷؛ سرمهٔ خورشید ، ۸۱ـ ۸۲؛ سفر درمه ، ۱۶۶ـ ۲۷۰؛ شاعر آینه‌ها، ۳۲۱ـ ۳۲۲؛ شعر و عناصر شعری ، ۴۵ـ ۴۹؛ صور خیال در شعر فارسی ؛ صور و اسباب در شعر امروز ایران ، ۵۵ـ ۶۰؛ طلا در مس ، ۱۲۷/۱ـ ۱۴۰؛ ۷۲۱/۲ـ ۷۲۳؛ نگاهی به شعر نیما ، ۱۱۲ـ ۱۳۳؛ هلاک عقل به وقت اندیشیدن ، ۱۵۸ـ ۱۶۷؛ پیتر جونز ، «مروری بر ایماژیسم: تصویرگرایی در شعر انگلیسی»، ترجمهٔ احمد میرعلائی، زنده رود ، شمارهٔ ۱، پاییز ۱۳۷۱، صص ۵۵ـ ۸۳؛ فلینت ، پاوند و...، «چند نوشته از تصویرگرایان» ، ترجمهٔ رضا خاکیانی، همان‌جا، صص ۸۵ـ ۹۳؛ پیتر جونز، «از زندگی چند تصویرگرا» ،ترجمهٔ رضا خاکیانی ، همان‌جا، صص ۹۵ـ ۱۰۲؛ «چند نمونه شعر از ایماژیست‌ها» ،ترجمهٔ احمد میرعلائی ـ ضیاءموحد، همان‌جا ، صص ۱۰۴ـ ۱۱۳؛ ازرا پاوند، «تصویرگرایی» ،ترجمهٔ محمود نیکبخت ، کتاب شعر ، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۷۱، صص ۸ـ۱۴؛ آذر نفیسی ، «چشم‌ها را باید شست» ، کلک، شمارهٔ ۲، اردیبهشت ، ۱۳۶۹، صص ۱۱ـ ۲۹.

حریری ـ عباسپور

تضاد ← مطابقه

تضریس (taz.ris)، در لغت به معنی دندانه‌دار کردن و در اصطلاح بدیع آن است که در سخن، هماهنگی و نظم کلمات رعایت نشود و همچون کلام روزمره و هنجار ادا شود. تضریس در برابر ترصیع* قرار دارد.

منابع: مفاتیح‌العلوم، ۷۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۷۱/۱.

عباسپور

تضلیع (taz.liɛ)، در لغت به معنی جامه را به شکل‌های هندسی نگاریدن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر شعری ساخته باشد که کلمات آن در صورتی که از طرف طولی و عرضی هم خوانده شود، باز لفظ و معنی آن تغییر نکند. تضلیع از نظر تعداد اجزای تفکیک‌پذیر بیت، به انواع تربیع، تخمیس، تسدیس، تثمین و تعشیر تقسیم شده است. برای نمونه: **تربیع**، آن است که کلام از ۴ جزء تشکیل شده باشد که درتضلیع جمعاً ۱۶ جزء شود:

ای بت زیبا	آفت جانی	ای مه رعنا	جان و جهانی
آفت جانی	راحت روحی	آب حیاتی	سر روانی
ای مه رعنا	آب حیاتی	شاخ نباتی	شوخ زمانی
جان و جهانی	سرو روانی	شوخ زمانی	روح و روانی

تثمین، آن است که کلام از ۸ جزء تشکیل شده باشد که در تضلیع جمعاً ۶۴ جزء شود:

مهم‌ترین ویژگی این صنعت تفننی، به کاربردن عبارات کوتاه است.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۵۷ ـ ۱۵۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۷۱/۱.

عباسپور

ملک‌خاقان	شه شروان	جهانداری	فریدونفر	هنرمندی	قوی‌طالع	خداوندی	بزرگ‌افسر
شه شروان	جلال‌الدین	حفاظ حق	به هر شغلی	که خوانندش	قوی‌رایی	به هر رویی	بلنداختر
جهانداری	حفاظ حق	نکو عهد	نکو پیمان	سخی دست	سخندانی	جهان‌بخش	جهان‌داور
فریدونفر	به هر شغلی	نکو پیمان	نکو سیرت	جوان‌دولت	سخاپیشه	فلک‌رفعت	ملک‌یاور
هنرمندی	که خوانندش	سخی‌دست	جوان‌دولت	کرم‌خلقی	که چون اویی	نباشد کس	کرم‌گستر
قوی‌طالع	قوی‌رایی	سخندانی	سخاپیشه	که چون اویی	به عالم در	هم او باشد	سخاپرور
خداوندی	به هر رویی	جهان‌بخشی	فلک‌رفعت	نباشد کس	هم او باشد	نظیر او	به هر کشور
بزرگ‌افسر	بلنداختر	جهان‌داور	ملک‌یاور	کرم‌گستر	سخاپرور	به هر کشور	جزاو مشمر

تضمین (taz.min)، درلغت به معنی گنجاندن است و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر، عبارت یا مصرع* یا بیت* یا ابیات شاعر دیگری را در شعر خود بیاورد و در صورت مشهور نبودن شعر، نام شاعر را هم ذکر کند. اگر نام شاعر ذکر شود، آن را **تضمین مصرّح** و اگر نام او ذکر نشود، آن را **تضمین مبهم** می‌گویند. برخی به تضمین، ایداع و استعانت هم گفته‌اند؛ اما برخی دیگر برآنند که ایداع آن است که تضمینِ صورت گرفته، از بیت کمتر باشد و استعانت تضمینی است که از یک بیت بیشتر باشد. نوع دیگر تضمین آن است که در آخر هر بند از یک مسمط‌گونه (بیشترمخمس)، یک یا دو مصراع از شعر شاعر دیگر، به ترتیب، آورده شود. برخی تضمین را مرادف استقبال* دانسته‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۵۱ ـ ۱۵۳، ۱۶۳ ـ ۱۶۴، ۱۹۱ ـ ۱۹۲؛ بدیع، کزازی، ۱۱۴-۱۱۶؛ ترجمان‌البلاغه، ۱۰۳ ـ ۱۰۴؛ حدایق‌السحر، ۷۲؛ درةنجفی، ۲۱۰ ـ ۲۱۱؛ زیب سخن، ۲۵۷/۲ ـ ۲۷۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۷۹-۸۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۵۶-۵۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۷۱/۱ ـ ۳۷۳؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۱۷ ـ ۲۱۹؛ فنون و صنایع ادبی، سادات ناصری، ۹۸؛ المعجم، ۲۹۰؛ نقدالشعر، ۷۱ ـ ۷۵.

عباسپور

تضمین مبهم ← **تضمین**

تضمین مزدوج (taz.min-e.moz.da.vaj)، در اصطلاح بدیع آن است که گوینده در کلام خود دو یا چند لفظ بیاورد که در حرف روی* یکی باشند و در آن سجع* و قافیه* رعایت شده باشد: «صالح و طالح متاع خویش نمودند ـ تا چه قبول افتد و چه در نظر آید»(حافظ) که دو کلمهٔ صالح و طالح چنین حالتی دارند و نیز دو کلمهٔ بازار و آزار در این بیت: «سود بازار جهان بنگر و آزار جهان ـ گر شما را نه بس این سود و زیان، ما را بس.»(حافظ) تضمین مزدوج یکی از انواع سجع* متوازی و ترصیع* است. تضمین مزدوج را **ازدواج**، **اعنات القرینه** و **اعنات قافیه** هم نامیده‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۰۳ ـ ۱۰۴؛ ترجمان‌البلاغه، ۳۸ ـ ۴۰؛

حدایق‌السحر، ۲۷ ـ ۲۸؛ حقایق‌الحدائق، ۳۲ـ ۳۳؛ درةنجفی، ۱۳۱؛ زیب سخن، ۲/۲۸۰ ـ ۲۸۷؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۴۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۳۷۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۴۷ ـ ۴۸ ؛ لغت نامه، زیر «تضمین مزدوج»؛ نقدالشعر، ۱۷۲؛ نگاهی تازه به بدیع، ۳۱ ـ ۳۳.

عباسپور

تضمین مصرّح ← تضمین

تطبیق ← مطابقه

تطریز (tat.riz)، در لغت به معنی نگارین کردن جامه و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده چند مبتدا بیاورد و در آخر، خبر یا صفتی به تعداد مبتداها و مربوط به آن‌ها یادکند: «شراب از جام زر وز دست کافر ـ حرام اندر حرام اندر حرام است.»□ «خیالم در دل و دل در دو زلفت ـ پریشان در پریشان در پریشان.» برخی تطریز را نوعی تکریر* دانسته‌اند.

منابع: ابدع‌البدایع، ۱۵۵؛ روش گفتار، ۳۳۵؛ زیب سخن، ۲/۲۸۸ـ ۲۹۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۳۷۴.

عباسپور

تطویل (tat.vil)، در لغت به معنی دراز کردن و در اصطلاح، یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که بر رکن* «مستفعلن»، پس از انجام زحاف تطویل ـ که به «مستفعلاتن» تبدیل می‌شود ـ هجای دیگری نیز افزوده شود و به‌صورت «مستفعلاتان» درآید. رکنی که تحت زحاف تطویل قرار گرفته باشد مطوّل می‌نامند.

منابع: عروض همایون، ۶۵؛ فرهنگ عروضی، ۲۶؛ المعجم، ۵۷.

عباسپور

تطیر (ta.tay.yor)، اصطلاحی عربی به معنی به فال بد گرفتن یا فال بد زدن از چیزی. این اصطلاح در اصل، فال گرفتن با مرغ و پیش‌بینی حوادث (خیر یا شر) از روی پرواز پرندگان بود، ولی آن را همیشه به معنی فال بد در برابر تفأل (= طلب فال نیک) به کار برده‌اند. در فارسی اصطلاح «مرغوا» (برگرفته از مرغ) در برابر «مروا» و مترادف تطیر و به معنی فال بد و نفرین و بدسگالی و بدخواهی به کار رفته است: «گردد از مهر تو نفرین موالی آفرین ـ گردد از کین تو مروای اعادی مرغوا.»□ «یکی را به بزم اندرون فالِ نیکی ـ یکی را به رزم اندرون مرغوایی.» (قطران)□ «آری چو پیش آید قضا، مروا شود چون مرغوا ـ جای شجر گیرد گیا جای طرب گیرد شجن.» (معزی)□ «شاه را گفت مفسدی ز احوال ـ که کند مرغوا به جان تو زال.» (سنایی) ایرانیان نیز مانند اعراب و یونانیان و رومیان از دوران باستان تاکنون برخی چیزها و زمان‌ها و رویدادها را به فال بد و شومی و بداختری می‌گرفتند که در ادب فارسی نیز نشانه‌های آن به چشم می‌خورد. از جملهٔ اینان می‌توان از دیدار جغد نام برد که شاعران پارسی گوی بارها بدان اشاره کرده‌اند: «ور بخسبی مشتری بینی به خواب ـ جغد بد کی خواب بیند جز خراب.» (مولوی)□ «جغد را ویرانه باشد زاد و بود ـ هستشان بر باز زان خشم جهود.» (مولوی)□ «جغد که شوم است به افسانه در ـ بلبل گنج است به ویرانه در.» (نظامی) نحوست غراب یا کلاغ سیاه که اعراب آن را به فال بد می‌گرفتند بی‌آن‌که ایرانیان آن را شوم بدانند و دیدارش را به فال بد گیرند، در ادب فارسی راه یافته است: «غرابا مزن بیشتر زین نعیقا ـ که مهجور کردی مرا از عشیقا.» (منوچهری)□ «فغان ازین غراب بین و وای او ـ که در نوا فکندمان نوای او.» (منوچهری)□ «این مثالت را چو زاغ و بوم دان ـ که ازیشان پست شد صد خاندان.» (مولوی) خواندن نابهنگام خروس نیز به فال بد گرفته شده و اصطلاح «مرغ بی‌هنگام» یا «خروس بی‌محل» از این پدید آمده است: «مرغ بی‌هنگام ای بدبخت رو ـ ترک ما گو خون ما اندر مشو.»□ «مرغ بی‌هنگام و راه بی‌رهی ـ آتشی پُر در بن دیگ تهی.» (مولوی)□ «نبینی مرغ چون بی‌وقت خواند ـ به‌جای پرفشاندن سرفشاند؟» (نظامی) در شاهنامه هم در چند جا از رویدادهایی که با تطیر همراه بود آشکارا یاد رفته؛ از جمله وقتی اسفندیار به فرمان پدر لشکر به سیستان می‌کشد، بر سر دو راهی سیستان شتر پیشاهنگ کاروان می‌خوابد و از جای برنمی‌خیزد. اسفندیار این رویداد را به فال بد می‌گیرد و با این‌که برای تسلی خود شتر را می‌کشد باز از نگرانی نمی‌رهد.

منابع: تحقیقات ادبی، کیوان سمیعی، ۳۰۱ ـ ۳۳۲؛ حسین لسان، «تفاؤل و تطیر»، بیست و پنج خطابه، ۴۴۸ ـ ۵۰۷؛ لغت‌نامه، زیر «تطیر» و «مرغوا».

امینی

تعبیرنامه ← خوابنامه

تعجب (ta.aj.job)، در لغت به معنی حیرت کردن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده سخنی را چنان شگفت‌انگیز بیان کند که خواننده یا شنونده از شنیدن آن دچار حیرت شود: «اگر ز آتش رخسار او نسوزد مشک ـ چرا ز دور بسوزد همی دل من زار؟!»(قَمَری) تعجب را معجب هم نامیده‌اند.

منابع: ترجمان‌البلاغه، ۹۱ ـ ۹۲؛ حدایق‌السحر، ۸۴؛ درهٔ نجفی، ۱۸۵؛ روش گفتار، ۱۵۳، ۱۶۱، ۳۳۵؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۸۰، ۴۰۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۷۷/۱؛ مدارج‌البلاغه، ۹۰.

عباسپور

تعجیز (taɛ.jiz)، در لغت به معنی درمانده کردن و در اصطلاح بدیع سخنی است که گوینده آن را عاجزانه بیان کند، چنان‌که باعث شود تا مخاطب آن را از روی رحم و شفقت بپذیرد: «کای دل ربوده از بر من حکم از آن توست ـ گر نیز گویی‌ام به مثل ترک جان بگوی.»

منابع: جشن‌نامهٔ پروین گنابادی، ۱۰۳؛ روش گفتار، ۱۵۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۷۷/۱ ـ ۳۷۸؛ معانی و بیان، تجلیل، ۲۵.

صدرنیا

تعدی (ta.ad.di)، در لغت به معنی از حد گذشتن و در اصطلاح قافیه* آن است که حرف وصل* در جایی ساکن و در جای دیگر متحرک باشد، مانند: «دلم هوای غمت کرد و پاسداریِ تو ـ که در حریم خیالم یگانه یاری تو» که در مصراع اول حرف «ی» متحرک و در مصراع دوم ساکن است. تعدی را از عیوب قافیه شمرده‌اند.(← قافیه، عیوب)

منابع: چارشربت، ۲۳؛ حدایق البلاغه، ۱۲۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۷۸/۱؛ مناظرالقواعد، ۱۲۰.

عباسپور

تعریب (taɛ.rib)، در لغت به معنی عربی کردن واژه‌ای غیر عربی، و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر واژه‌های فارسی را به اسلوب زبان عربی به نظم درآورد: «اَنَّ الا ناگیر ساهَتْ بعد ما سَبُرَتْ و اَشْروْرَنَتْ بعد ما کانَتْ تراشیشاً» ، یعنی «به‌درستی که انگور سیاه می‌شوند پس از آنکه سبز بودند و شیرین می‌شوند پس از آنکه ترش بودند.» یا «الا شترکاذر الی‌الراهات – لایترس من فتاد الچاهات/ قد کَرَّدَ خوناً دل همراهات ـ من نالته گاه سحرگاهات.»

منابع: بدایع‌الافکار،۱۲۲؛فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۷۸؛ لطائف الطوائف ، ۲۸۴؛ لغت‌نامه ، زیر«تعریب».

دانشنامه

تعریض (taɛ.riz)، در لغت به معنی گوشه‌زدن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده منظور خود را با جمله‌ای دیگر که در ظاهر هیچ مشابهتی با منظور او ندارد، بیان کند، مانند کسی که می‌گوید: «هوا چقدر گرم است» و منظور او این باشد که «پنجره را باز کنید!» همچنین تعریض آن است که جمله‌ای متناسب با حال و مقامی گفته شود، مانند این که به کسی که در زندگی نومید است، بگویند: «پایان شب سیه سپید است.» یا به شخص پرحرفی بگویند: «سخن کم گوی تا در کار گیرند ـ که در بسیار، بد بسیار گیرند.» تعریض راگاه با کنایه* و گاه با اشاره* مرادف دانسته‌اند.

منابع: حدایق البلاغه، ۴۴؛ درهٔ نجفی، ۱۸۵؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۴۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۷۸/۱؛ معالم‌البلاغه، ۳۳۰؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۷۸؛ معانی و بیان، تجلیل، ۸۶ ـ ۸۷؛ معانی و بیان، همایی، ۲۱۰ ـ ۲۱۱؛ مقدمه‌یی بر طنز و شوخ طبعی در ایران، ۱۱۶.

عباسپور

تعزیه (taɛ.zi.ye) در لغت به معنی تسلیت گفتن و به صبر و شکیبایی خواندن خویشان مرده است و در اصطلاح به آیین‌های سوگواری عاشورا که برای همدردی با امام حسین (ع) و دیگر شهدای کربلا برگزار می‌کنند گفته می‌شود. تعزیه سنت نمایشی ویژه‌ای است که در جهان اسلام تکامل یافته و به‌شدت متأثر از سنت‌های ملی و مذهبی ایران است. پیشینهٔ پیدایش نمایش هر قوم به سابقهٔ دینی و آیین‌های مذهبی آن می‌رسد. با آنکه در دورهٔ هخامنشی نشانه‌ای از وجود هنرهای نمایشی دیده نمی‌شود، اجرای مراسم سالانهٔ مغکشی در ایران به یاد کشتن اسمردیس/ گوماتای مغ و پیروانش را زمینه‌ای برای شکل‌گیری تعزیه دانسته‌اند. در دورهٔ استیلای اسکندر و جانشینان او بر ایران، هرگاه شهر/ پولیسی ساخته یا بازسازی می‌شد، تماشاخانه‌ای نیز برای اجرای نمایشنامه‌های یونانی می‌ساختند و مهاجران یونانی که در این پولیس‌ها زندگی می‌کردند به دیدن این نمایشنامه‌ها می‌رفتند. اشکانیان که از فرهنگ یونانی تأثیر فراوان گرفته بودند به دیدن نمایش علاقه می‌ورزیدند؛ چنان‌که گویند در ۵۳ ق‌م که سورنا، سردار پارتی سر کراسوس، سردار

تعزیه

رومی را نزد ارد دوم شاهنشاه اشکانی (۵۷ ـ ۳۷/ ۳۶ ق‌م) فرستاد وی در آرتاکساتا، تختگاه ارمنستان نمایشنامهٔ باکانت‌ها نوشتهٔ ائوریپیدس را تماشا می‌کرد. با این‌که ساسانیان به رقص و موسیقی علاقه‌مند بودند، به برگزاری تآتر ملی و میهنی توجه نداشتند. حملهٔ مسلمانان به ایران و فروپاشی دودمان ساسانی در سدهٔ یکم هجری، مقدمهٔ پیدایی آیین‌هایی شد که از سازش ارزش‌های هنری قدیم با باورهای جدید و اسطوره‌های اسلامی پدید آمدند و نمایانگر احساسات ضد عرب مردم ایران بودند. با روی کار آمدن دیلمیان در میانهٔ سدهٔ چهارم هجری و کاهش نفوذ خلفای سنی‌مذهب عباسی در ایران، شیعیان برای اجرای مراسم سوکواری شهدای کربلا، آزادی یافتند و آیین‌های عزاداری رسمیت پیدا کردند. این آیین‌ها در دورهٔ صفوی به قصد مقابله با عثمانی‌ها و ازبک‌های سنی‌مذهب و ایجاد وحدت و یکپارچگی در کشور، تا آن‌جا از جانب حکومت حمایت و تقویت شدند که متن‌های مدونی از شرح واقعهٔ کربلا و شب‌های تاسوعا و عاشورا تهیه شد و دستمایهٔ کار تعزیه‌گردان‌ها و تعزیه‌نویسان نوپای آن زمان قرار گرفت، چنان‌که از گزارش دیده‌های شوالیه شاردن جهانگرد فرانسوی برمی‌آید، سوکواری برای امام حسین (ع) به صورت کنونی آن، یعنی تعزیه یا شبیه‌گردانی، در اواخر دورهٔ صفویه رواج یافت و پس از آن ـ به‌ویژه در روزگار گورکانیان ـ دامنهٔ این مراسم به کشورهای همسایهٔ ایران، مانند هند گسترش یافت. در این دوره، مجالس ساکن روضه‌خوانی و نوحه‌سرایی به دسته‌های سیار عزاداری پیوست و پس از دویست و پنجاه سال، در میانهٔ سدهٔ دوازدهم هجری، سنت بدیع نمایشی تعزیه شکل گرفت. تعزیه‌گردانی و شرکت در مجالس تعزیه که در آغاز از تکالیف دینی شیعیان به شمار می‌رفت و وسیله‌ای برای بیان حال و شرح حوادث کربلا بود، پس از چند قرن و در دورهٔ پادشاهی قاجاریان به‌ویژه ناصرالدین شاه (۱۲۶۴ ـ ۱۳۱۳ق)، جنبهٔ تفریحی و تجملی یافت و مایهٔ ارضای غرور اشراف و نشانهٔ اعتبار اجتماعی و ملی و مذهبی آنان شد؛ چنان‌که وزیر امور خارجهٔ ایران، میرزا ابوالحسن خان ایلچی (ـ ۱۲۶۲ق) تعزیهٔ چهارده روزهٔ باشکوهی به مناسبت رهایی پسرش از یک بیماری سخت بیاراست که بهای شال‌هایی که بر در و دیوار مجلس آن آویخته بودند نزدیک یک کرور تومان بود. اجرای تعزیه در دورهٔ ناصری با ساختن تکیهٔ دولت به اوج شکوه خود رسید. ناصرالدین شاه کالسکهٔ شخصی خود و حتی نخستین اتومبیل دربار را در اختیار تعزیه‌گردان‌های تکیهٔ دولت قرارداد تا صحنه‌هایی از تعزیهٔ تیمورلنگ و سلیمان نبی را با امکانات بیشتر بازآفرینی کنند. شمار مجالس تعزیه، فقط در تهران آن دوره به سیصد رسید، اما در آغاز پادشاهی رضاشاه (۱۳۰۴ـ۱۳۲۰ش) فعالیت دسته‌های قمه‌زنی و سینه‌زنی و قفل‌بندی که بخشی از مجموعهٔ مراسم تعزیه بود، به قصد خرافه‌زدایی در شهرهای بزرگ ممنوع شد، ولی پس از شهریور ۱۳۲۰ ش برپایی این گونه آیین‌ها، به‌ویژه در روستاها، بار دیگر ازسرگرفته شد. از همان هنگام نوشتن و تدوین کتاب‌هایی دربارهٔ شبیه‌خوانی به قلم نویسندگانی مانند عبدالله مستوفی، دوستعلی‌خان معیرالممالک و روح‌الله خالقی آغاز شد تا این‌که در ۱۳۴۴ش بهرام بیضایی با انتشار مقالاتی در مجلهٔ موسیقی ادارهٔ هنرهای زیبا، آغازگر تاریخ‌نویسی نمایش در ایران شد. در ۱۳۴۵ش ضبط و پخش تعزیه در تلویزیون ملی ایران آغاز شد. از ۱۳۴۶ش نمایش تعزیه در ردیف برنامه‌های سالانهٔ جشن هنر قرار گرفت. انتشارات رادیو و تلویزیون ملی نیز به انتشار آثار محمدجعفر محجوب، صادق همایونی، حسن مشحون، مایل بکتاش، زهرا اقبال و فرخ غفاری پرداخت. وزارت فرهنگ و هنر هم در آن سال‌ها مروج پژوهش‌های سودمند نویسندگانی چون مهدی فروغ، مرتضی هنری و علی بلوکباشی بود. نخستین پژوهش‌ها دربارهٔ سیر تاریخی و ریشه‌های فرهنگی و درونمایه‌ای تعزیه انجام گرفت. درونمایهٔ اصلی تعزیه، بزرگداشت امام حسین (ع) و یادآوری داستان مصیبت‌های او در واقعهٔ کربلا است که شباهت بسیاری به داستان اساطیری یادگار زریران و قتل اسمردیس مغ و مصیبت‌های مسیح (ع) و سایر افسانه*های اسطوره‌ای، مانند دیونوسوس و اوزیریس دارد. بدیهی است که آیین‌های یادبود اساطیر هند و اروپایی و سامی به‌سبب مضمون مشترک مرگ و رستاخیز و پیام تجدید دوران حاصلخیزی و بارآوری، مشتمل بر اعمال و آداب یکسان است. بعدها در ایران ـ همچنان‌که در کشورهای دیگر ـ دامنهٔ مضامین گسترش یافت و شهادت دیگر شهدای کربلا و ذکر آلام و مصیبت‌های دیگر وابستگان امام و قصه‌های قرآنی و توراتی و مسائل عمومی اسلام و مضامین خنده‌آور و هجوآمیز دستمایهٔ سرایش تعزیه‌گردان‌ها شد و همهٔ این موضوع‌های فرعی بنا به منطق و نیروی جاذبهٔ تراژدی* دهم محرم حول یک محور قرار گرفت. عنصر اصلی که در تمام آیین‌های یادبود ایرانی و غیر ایرانی، نشانهٔ وحدت ریشه‌های آن‌ها است، بلاگردان است، بلاگردان بی‌گناه و بلاگردان گناهکار.

بلاگردان بی‌گناه خود را قربانی می‌کند تا از تباهی نظام طبیعت به دست عوامل ویرانگر جلوگیری کند و هرگاه جامعه‌ای دچار خشونت یا فاجعه‌ای عظیم شود، فدا شدن بلاگردان بی‌گناه یا فدا کردن بلاگردان گناهکار از آن دفع بلا و شر می‌کند. تمامی بلاگردان‌های آیینی مانند سهراب، سیاوش، زریر، اسمردیس، مسیح و دیگر قدیسان مسیحی، سرنوشت مظلومانهٔ مشابهی دارند و با فدا شدنشان، آمرزش گناهکاران قوم خود را از نیروهای ماورایی و الهی می‌طلبند. مراسم سوک سیاوش یا سیاوشان در برخی نقاط ماوراءالنهر از جمله بخارا و استان فارس تا مدت‌ها برگزار می‌شده است. بلاگردان‌های ادواری هم وجود دارند که به هنگام بروز بحران‌هایی چون بیماری‌های واگیردار و علاج‌ناپذیر برای سلامتی و آرامش یافتن یک قوم فدا می‌شوند. برای برگزاری همهٔ مراسم آیینی وسایل و تمهیدات خاصی که وابسته به ویژگی‌های هر یک از آن‌هاست لازم است. صورتک یکی از این ابزار است که برای مجسم ساختن موجودات غیرعادی، مانند دیو، به کار می‌رود، آن هم در تعزیه‌های خاصی، مانند تعزیهٔ حضرت سلیمان که عروسی سلیمان نبی با بلقیس ـ با حضور دیوها ـ بازآفرینی می‌شود و با گریز به عروسی حضرت قاسم(ع) و حضرت فاطمه(س) و وصف شهادت و ناکامی وی خاتمه می‌پذیرد. در تعزیه آرایش چهره معمول نیست و شبیه‌ها با چهره و ظاهر طبیعی خود در آن شرکت می‌کنند. آرایش و تزئینات صحنه‌ای هم وجود ندارد، ولی از وسایل و ابزار بیش از آنچه لازم است، استفاده می‌شود، البته نه برای تجسم بهتر فضای موضوع، بلکه برای آراستن صحنه. لباس شبیه‌ها متعلق به دورهٔ خاصی نیست. هر شبیه‌گردانی فقط آن‌قدر تغییر لباس می‌دهد که از تماشاگران متمایز باشد و خصوصیات نقش خود را در بیننده القا کند. مثلاً اگر شبیه ابن‌سعد، جامهٔ سپاهیگری امروزی بپوشد، ایرادی بر وی نیست. رنگ جامهٔ شبیه‌ها، معمولاً از دو رنگ سبز و سرخ فراتر نمی‌رود و تقابل نمادین این دو رنگ یادآور رویارویی همیشگی خیر و شر است. به‌طور کلی تمامی تمهیدات نمایشی، مثل کاه بر سر افشاندن به نشانهٔ سوکواری و پوشیدن کفن سفید به نشانهٔ نزدیک بودن مرگ و رفتارها و حرکات خاص بازیگران تعزیه، مثل انگشت حیرت بر لب گرفتن شمر و حرکات تصنعی او و دیگر مخالف‌خوانان ضمن رجزخوانی یا خطاب کردن به بیت امام، قراردادهای نمایشی خاص تعزیه‌اند که از روابط میان تماشاگران و بازیگران ناشی می‌شوند. حتی پخش تنقلات و خوراکی‌ها ضمن اجرای تعزیه میان تماشاگران برای خاطر نشان ساختن گرسنگی اسیران کربلا انجام می‌گیرد. رنگ لباس‌ها نیز گاهی برای رساندن تغییر و تحول روحی شخصیت‌ها، عوض می‌شود. گرچه نقش در تعزیه به دو گروه مخالف‌خوان مثل شمرخوان و موافق‌خوان مثل امام خوان یا ابوالفضل‌خوان تقسیم می‌شود، اما همیشه مطلقاً خوب یا مطلقاً بد نیستند، در میان اشقیایی چون شمر، شخصی مثل سنان است که فرماندهٔ سپاه ابن سعد است و چون در رخسار امام حسین (ع) چهرهٔ پیامبر و علی(ع) را می‌بیند از کشتن امام حسین (ع) سر باز می‌زند، یا حرّ ریاحی که ابتدا از مخالف خوانان است، اما پس از گذراندن مراحلی از یاران امام می‌شود و نشانهٔ تغییر و تحول حر تغییر رنگ لباس وی است. پس در این‌جا رنگ‌ها و لباس‌ها قراردادهایی برای بیان روحیه و عملکرد اشخاص هستند. اصول ایفای نقش شبیه‌ها، نحوهٔ لباس پوشیدنشان و طرز به کار گرفتن قراردادهای تعزیه، در روند هزارسالهٔ تکامل آن، رفته رفته پیراسته و کامل‌تر شده است. شبیه‌خوانی که ابتدا شرح چند واقعهٔ سست و ناپیوسته همراه با مرثیه‌خوانی‌های طولانی و گفتگوهای نه چندان باارزش بود، رفته‌رفته به آرایش‌هایی مزین شد و ساختار نهایی آن بر اساس موضوع، به سه بخش تقسیم شد: ۱ـ واقعه یا تعزیه‌نامهٔ اصلی که محور آن شهادت امام‌حسین (ع) است. ۲ـ پیش‌واقعه یا تعزیه‌نامهٔ فرعی که داستان مستقلی ندارد و پیروی وقایع داستانی واقعه است، مثل تعزیهٔ عباس هندو که متن آن چاپ شده است. ۳ـ گوشه، شبیهی با عناصر کمیک و داستانی مستقل است که پیش از دورهٔ ناصری پیدا شد و در روند تکاملی تعزیه‌ها، از مذهب فاصله گرفت و تبدیل به نمایش غیرمذهبی شد. یکی از گوشه‌هایی که متن آن‌ها امروز در دست است، گوشهٔ یوسف و زلیخا است و مانند بیشتر گوشه‌ها، درونمایه‌ای عاشقانه، مذهبی و تاریخی دارد. از معروف‌ترین گوشه‌ها، داستان شست بستن دیو، فروختن پسر شیعه، عروسی فاطمهٔ زهرا(س) و غزوهٔ صفین است. در ابتدای اجرای هر تعزیه به شیوهٔ سنتی آن، گوشه‌ای اجرا و بنا به موضوع آن، گریزی به واقعهٔ اصلی ـ فاجعهٔ کربلا ـ زده می‌شد. با تکامل تدریجی تعزیه، گفتگوهای شعری به شکل پرسش و پاسخ برای شبیه‌هایی که نقش‌های مقابل هم داشتند سروده شد. به مرور شمار ابیات این گفتگوها از یک یا دو بیت افزایش یافت و بخش قابل ملاحظه‌ای از تعزیه را به خود اختصاص داد. لحن خواندن

این شعرها که در بحور کوتاه سروده می‌شد، وابسته به ویژگی‌های نقشی بود که هر شبیهی ایفا می‌کرد. اشخاص نیک، نقش خود را، موزون و اشخاص شریر، آن را شمرده و بلند و به شیوهٔ دکلمه می‌خواندند. تعزیه را از نظر ترتیب خواندن ابیات و شرح واقعیات به سه بخش تقسیم می‌کردند: ۱ـ پیش‌خوانی یا درآمد؛ اگر امام در صحنه‌ای حضور داشت، آن صحنه با دعا و مناجات امام آغاز می‌شد، اما بعدها، مناجات‌هایی هم برای دیگر یاران امام و وابستگان او نوشته شد که در قالب سرود یا شیون شبیه به سرود، به شیوهٔ همسرایی خوانده می‌شد. به این ترتیب که کودکان خردسال با لحن مخصوص می‌خواندند و بقیهٔ شبیه‌ها ـ شهادت‌خوان‌ها و مخالف‌خوان‌ها ـ بیت* نخست مناجات را تکرار می‌کردند. مناجاتی که امام می‌خواند با مناجات دیگران در بحر* و وزن* و قافیه* همانند و در مضمون متفاوت بود. ۲ـ مبارزخوانی، که قبل از اجرای مناجات‌ها یکی از دشمنان امام به صحنه می‌آمد و مبارز می‌طلبید و رجز می‌خواند. مبارزخوانی معمولاً ساده و با سبکی کهنه و آمیخته به وعظ و اندرز، خوانده می‌شد و به همین سبب در برخی از تعزیه‌ها باعث ناپیوستگی و ناهماهنگی می‌شد. ۳ـ بدیهه‌خوانی، که عبارت از بدیهه‌ای بود که یکی از تعزیه‌خوان‌ها بدون پیش‌بینی و بنا به شرایط خاص و لحظه‌ایِ تعزیه، می‌خواند و صرفنظر از برخی موارد که در اثر افراط در استفاده از حرف‌ها و عبارت‌های بی‌معنی و بیهوده به ابتذال می‌گرایید، بدیهه‌خوانی منجر به پیدایی شعرهایی زیبا می‌شد. تبریکاتی که شمر و عمر سعد در تعزیهٔ قاسم در هنگام عروسی‌اش به وی می‌گویند و شیرینی‌ها و کله‌قندی که امام برایشان می‌فرستد، بدیهه‌هایی هستند که از آداب و رسوم ایرانی سرچشمه گرفته‌اند. مکان اجرای تعزیه‌ها با گذشت زمان از میدان‌ها و چهارراه‌ها، ابتدا به حیاط کاروانسراها و منازل و سپس به تماشاخانه‌هایی به نام تکیه انتقال یافت. تعزیه به دو شیوه اجرا می‌شد: سکویی و میدانی. شیوهٔ دوم به شکل آیینی تعزیه بیشتر نزدیک است، اما شیوهٔ اول یعنی اجرای سکویی به‌علت شباهت به تآتر، در اصول و قراردادها با نمایش امروزین قابل سنجش و بررسی است. به سبب عنصر بدیهه‌گویی و بدیهه‌خوانی، نمایش تعزیه به طور طبیعی از شعر و به‌ویژه بیت تشکیل می‌شود که با مبانی تآتر، خاصه تآتر غرب، متفاوت است. بازی شبیه‌خوان قراردادی و بر اساس اعمال و رفتارهای مشخص و کلیشه‌ای انجام می‌گیرد. تعزیه‌خوان بیشتر از آن‌که در نقش خود غرق باشد یا با دیگر تعزیه‌خوانان ارتباط برقرار کند، می‌کوشد با تماشاگران ارتباط داشته باشد. از آن‌جا که تماشاگر تعزیه از وقایع و سرنوشت‌های اشخاص نمایش آگاه است ـ برخلاف تآتر و بنا به روش‌های تعزیه‌خوانی ـ دلالت، پیش از انجام عمل و حرکت صورت می‌گیرد و نشانه‌ها پس از روایت قرار می‌گیرند؛ در نتیجه، انعطاف‌پذیری که در بازنمایی حوادث در تعزیه از نظر لباس، دکور، ایفای نقش و اسباب صحنه هست در تآتر دیده نمی‌شود. تعزیه‌سرایان بی‌طرف نیستند، زیرا شیعه باورند، چنان‌که معمولاً در نخستین سطر تعزیه‌نامهٔ امام می‌نویسند: «تعزیه‌نامهٔ امام رحمةالله علیه»، ولی بر بالای تعزیهٔ شمر می‌نویسند: «نسخهٔ شمر لعین». پس بدین‌گونه از واقعگرایی تآتری که یکی از اصول بنیادین تآتر غرب است، فاصله می‌گیرند. آشنایی تماشاگر تعزیه به مضمون‌های ازلی و رودررویی و ارتباط او با بازیگر، او را با دیگر تماشاگران همنوا و به تحلیل و دریافت پیام‌های تعزیه توانا می‌سازد. در تعزیه حواس و اعمال بازیگر، نه بر شخصیت*، بلکه بر نقش متمرکز است و دارندهٔ نقش اصلی، شخصیت خود را حفظ می‌کند و گاهی بنا به مهارت خاص خود می‌تواند احساسات خود را بروز دهد و همچون تماشاگران واکنش نشان دهد. بنابراین اصل فاصله‌گذاری* میان نقش و بازیگر که برشت (نمایشنامه‌نویس آلمانی) کوشید در اصول تآتری خود بگنجاند و نمایشنامه‌هایش را بر اساس آن نوشت، از ویژگی‌های طبیعی تعزیه است چون بازیگر شیعه، هرگز به خود اجازه نمی‌دهد حتی در کنار امام بایستد و از طرفی از این‌که تماشاگران او را واقعاً شمر بپندارند بیزار است؛ پس فاصلهٔ خود را با نقش، حفظ می‌کند و در حد روایتگر با حرکاتی مختصر باقی می‌ماند. تعزیه‌گردان یا سرپرست شبیه‌خوان‌ها کاری شبیه کار کارگردان انجام می‌دهد، ولی دامنهٔ اختیارات او گسترده‌تر است. او بدون اعتنا به تماشاگران، گاه در صحنه حضور می‌یابد و دستور لازم را به شبیه‌خوان‌ها می‌دهد و خطاهایشان را یادآور می‌شود. وی نوازندگان را با اشارهٔ عصایش رهبری می‌کند و اگر شبیه‌خوانی عبارتی را از یاد ببرد وی آن را به یادش می‌آورد. بنابراین وظیفهٔ کارگردان، سوفلور، متصدی موسیقی، نورپرداز و صحنه‌پرداز امروز تآتر را یک‌تنه انجام می‌دهد. معروف‌ترین تعزیه‌گردان دورهٔ ناصری، به معین‌البکاء ملقب بود که با ویژگی‌های درونمایه‌ای تعزیه کاملاً مناسبت داشت. از آن‌جا که یکی از وجوه تمایز تعزیه با تآتر، بهره‌مندی بنیادی آن از شعر است،

تعزیه

بررسی شعر در تعزیه مفید واقع می‌شود: ۱ـ همهٔ اوزان شعری تعزیه، از بحور پذیرفتهٔ عروضی هستند، اما تعزیه به‌خلاف اشعار ادبی، بحور مختلفی را به خدمت می‌گیرد و برای مناسبت‌های خاص، بحر خود را تغییر می‌دهد. به سبب این‌که بحور کوتاه برای نوحه و رجزخوانی مناسب‌تر هستند، در تعزیه بیشتر از بحور کوتاه استفاده می‌کنند. در شعرهای تعزیه‌برخلاف شعر شاعران کلاسیک، گوناگونی وزن وجود دارد زیرا شعرها جداگانه برای هر نقشی سروده می‌شده است و از میان بحر*های گوناگون شعر فارسی بیشتر بحر مجتث* در تعزیه به‌کار می‌رفته است. ۲ـ بیشتر اشعار تعزیه یا تک‌قافیه‌اند، یعنی قافیه در سراسر شعر و هر مصراع* زوج و گاه در مصراع‌های فرد تکرار می‌شود، یا مثنوی*اند یعنی قافیهٔ هر بیت با بیت بعدی متفاوت است؛ حتی گاهی قافیه در میان گفتار یک فرد عوض می‌شود. در اشعار دو بحری، گاهی قافیهٔ میانی به کار می رود، مثلاً «عنبر و گلاب‌آور، عود و مشک ناب‌آور ـ قطره‌ای تو آب آور، خاطرم تسلی کن.» در برخی موارد، قرار گرفتن یک عبارت آوایی، قافیه را از بین می‌برد، مثلاً «ای اصغر صغیرم، طفل نخورده شیرم ـ ای کودک صغیرم، لای لای لای.» در میان اشعار تعزیه، گاه مستزاد* و مربع هم دیده می‌شود. بهره‌گیری تعزیه از ادبیات رسمی و کلاسیک باعث شده است که قافیه‌های نادرست اندکی در شعرهای آن دیده شود، بیت «تو در مردانگی و پردلی مشهور آفاقی ـ تو می‌گویی ز راه حق شوم من طاغی و یاغی» از نمونه‌های نادر این‌گونه شعرها است. یکی از نشانه‌های دگرگونی ادبی تعزیه، افزوده شدن ردیف به انتهای بیت‌ها است. آوردن ردیف اگرچه مهارت بیشتری می‌طلبد و کار شاعر را در واژه‌گزینی دشوار می‌سازد، امتیازاتی دارد که بر قدرت و ارزش شعر می‌افزاید. شعر راحت‌تر خوانده می‌شود چون ردیف بر آهنگ خواندن مؤثر است و آخرین هجاها را می‌کشد و موسیقایی می‌کند، شاعر با آوردن ردیف* در شعر بر تنوع و تازگی آن و شمار کنایه*ها و استعاره*ها می‌افزاید. ۳ـ زبان در بیشتر تعزیه‌نامه‌ها بسیار ساده است و در حد فاصل سخن ادبی و گفتار عوام قرار دارد. زبان اشعار در برخی از مجالس تعزیه، به شعر عامیانه و در برخی به شعر رسمی نزدیک است. علیرغم سادگی، گاه به واژه‌سازی‌های جغرافیایی و واژگان عربی، مثل «که اذن حرب مخالف به تو نخواهم داد» و شگردهای گوناگون ادبی مثل استعاره، کنایه، ایهام*، حسن تعلیل*، هم‌آوایی‌های لفظی و ... آراسته است. مثلاً بیت «چون ز ره آید قیامتی است به قامت ـ گر بنشیند کند نشسته قیامت.» با مقایسهٔ متن‌های متفاوت متعلق به مناطق و منابع مختلف، به عبارت‌پردازی‌های یکسانی برمی‌خوریم، مثلاً این دو مصرع از دو تعزیه‌نامهٔ مجزا: «خطاب من به تو ای فلان» و «سلام من به تو ای فلان.» در بیشتر موارد، اشخاص با لقب‌هایشان خوانده می‌شوند، مثلاً امام حسین با «عزیز هر دوسرا» و «نوردیدهٔ ثقلین» و شمر با «لعین» و «راندهٔ» درگاه حضرت باری. همانندی‌های سبکی و موضوعی و درونمایه‌ای متن‌هایی ادبی، مانند مخزن‌الاسرار، روضة‌الشهدا، ریاض‌الحسینی و چاووش‌نامه که تعزیه‌نامه‌ها از آن‌ها بهره‌مند شده‌اند، سبب شده تا شمار بیت‌های مشابه و یکسان در تعزیه‌نامه‌های متفاوت زیاد باشد. واژهٔ «کربلا» در بیشتر این بیت‌ها «کرب و بلا» آمده است، مثلاً: «گر نام این زمین به‌یقین کربلا بود ـ این‌جا نصیب ما همه کرب و بلا بود.» به طور کلی زبان تعزیه هیچ‌گاه ثابت نیست و بستگی به خاستگاه آن دارد. تعزیه‌نامه‌ها به زبان‌های ترکی، ترکی ـ فارسی، اردو و عربی هم سروده شده‌اند. ۴ـ صور خیال، در تعزیه‌ها یا برآمده از معتقدات و باورهای مردم است (مثلاً ترکیب «حیات سرمدی و نور» بیانگر باور مردم به شهادت معصومانهٔ امام حسین (ع) و حیات ابدی او در عالم غیب است) یا بر مبنای تفسیرهای مذهبی و روایات دینی است، مثل صور خیال «شمع انجمن کربلا» و «گل باغ محمد» و «صحیفهٔ بغل مصطفی»، یا کاملاً شاعرانه و ادبی مثل «سروهای جوی‌ها» و «چشم شهلا». دو منبع مهم صور خیال در شعر تعزیه یکی آیین‌های یاد کرد شهادت امام و نمایش‌ها و قصه‌های مذهبی است و دیگری منابع ادبی، مثل مرثیهٔ معروف محتشم کاشانی در سدهٔ دهم هجری و آثار شعرای سدهٔ سیزدهم هجری، مثل قاآنی شیرازی و روضة‌الشهدای واعظ کاشفی. ۵ ـ قالب شعری تعزیه ابتدا مثنوی بود، اما در جریان تحول ادبی تعزیه، مسمط* و مستزاد برای روایت‌های وصفی و ترانه برای مراثی، سرودهای مصیبت‌آمیز و نوعی مناظره* برای گفتگوهای میان دو نقش به کار گرفته شد. مثلاً در تعزیهٔ عروسی قاسم هنگامی که وی از اسب می‌افتد و شمر و عمرسعد با او گفتگو می‌کنند، برای القای حس خطری نزدیک، از پرسش و پاسخ استفاده می‌شود که هر مصراع آن در بحری خاص و متناسب با ریتم تند موسیقی است. ۶ـ سبک* شعر تعزیه‌ها سبک عراقی است، چون این سبک دارای ظرفیت خاص روایی است و مبنای تعزیه هم قصه‌های انبیا و اولیا است، بر این اساس زادگاه تعزیه را می‌توان عراق عجم دانست. در تعزیه اصل

بر ادای مطلب و رسایی سخن است و زیبایی لفظها و عبارت‌ها و سلامت قافیه‌ها از اهمیت کمتری برخوردار است. سبک خاص تعزیه ترکیبی از زبان سادهٔ مردم و عبارات فصیح ادبی و شیوه‌های ظریف نمایشی است. تعزیه نویسی تا آن‌جا تکامل یافته که بخش قابل توجهی از متن‌های ادبی را به خود اختصاص داده است. پژوهشگرانی که دربارهٔ تعزیه آثاری پدید آورده‌اند گاهی به اصل متن‌ها هم پرداخته و آن‌ها را با اندکی ویرایش* به چاپ رسانده‌اند. از میان تعزیه‌های مکتوبی که تاکنون چاپ شده است می‌توان جنگ شهربانو را نام برد که سی و سه جلد مجلس تعزیه‌لست و زهرا اقبال نامدار آن را به چاپ رسانده است. سیروس طاهباز نیز متن تعزیهٔ شهربانو و بهرام بیضایی شست بستن دیو را منتشر کرده‌اند که اولی رنگمایهٔ ملی و ایرانی دارد و دومی در شمار شبیه‌های مفرحی است که از زمان ساخته شدن تکیه‌ها، در تمام روزهای سال اجرا می‌شده‌اند. تعزیه، سنتی هنری و آیینی است که با تمام هنرهای دیگر در ارتباط و تقابل است و ضمن بهره‌گیری از امکاناتشان، بر آن‌ها تأثیر می‌گذارد. یکی از این هنرها، نقاشی مذهبی است که ابتدا در پرده‌خوانی از آن استفاده کردند، ولی بعدها همچون هنری مستقل و با نام عامیانهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای، از فرهنگ و مضمون‌های تعزیه تأثیر پذیرفت. مثلاً از آن‌جاکه شرکت‌زنان در نمایش‌های تعزیه مرسوم نبود، مردانی با نقاب و در نقش زنان اهل بیت (ع) در صحنه حاضر می‌شدند. به همین سبب از نیمهٔ دوم سده نهم هجری تا دورهٔ قاجار در نقاشی‌های مذهبی صورت امامان و اولیا را با نقاب مجسم می‌ساختند. موسیقی سنتی ایران نیز از تعزیه متأثر و هم به کمک آن حفظ شده است. موسیقی تعزیه همگام با افزایش آگاهی‌های نمایشی و هنری تعزیه‌نویسان، از شکل ابتدایی خود که به استفاده از طبل و شیپور محدود می‌شد، بیرون آمد و نواختن دهل، سنج، کرنا، قره‌نی و شیپورهای مختلف بنا به مقام و موقعیت و شرایط دیگر نمایش تعزیه در دستگاه‌های گوناگون و متنوع رواج یافت. نقشی که هر شبیه، ایفا می‌کرد و ویژگی‌های صوری و باطنی آن شخصیت، زمان ایفای نقش وی و همچنین سرودی که باید می‌خواند در انتخاب موسیقی مؤثر بود، مثلاً برای نقش علی‌اکبر و قاسم دستگاه‌های چهارگاه، سه‌گاه و اصفهان و برای نقش امام حسین (ع) دستگاه نوا را که سنگین و جدی، اما آرامش دهنده و امیدبخش است در نظر می‌گرفتند و زنان در دستگاه همایون می‌خواندند و حر در چهارگاه که برای رجزخوانی مناسب است. نقش‌هایی را که با هم اشتراک و همانندی داشتند در دستگاه‌های مشابه می‌خواندند؛ مثلاً امام حسین و مسلم در دستگاه‌های نوا و ماهور که به هم شبیه هستند، شعر می‌خواندند. حتی شعر تعزیه و قالب آن با توجه به سازگاری‌اش با موسیقی مناسب هر نقش، انتخاب یا سروده می‌شد. پایان هر صحنهٔ اصلی به آواز جمعی همهٔ بازیگران ختم می‌شد و بر هماهنگی اجزای نمایش می‌افزود. نمایش امروز ایران هم، گاهی از تمهیدات نمایشی تعزیه سود جسته است. مثلاً در سال ۱۳۵۹ ش نمایشی در مرکز آفرینش‌های هنری با عنوان کچل کفترباز به کارگردانی بهروز غریب‌پور با شیوهٔ اجرایی تعزیه روی صحنه رفت. بهرام بیضایی هم نمایش سلطان مار را بر اساس ویژگی‌های اجرایی تعزیه نوشته است. مراسم سنتی مولودی‌خوانی و نمایش تخته حوضی نیز همانندی فراوانی با تعزیه دارند. تمهیدات نمایشی اجرای تعزیه چندان مورد توجه پژوهشگران واقع شده که فیلم‌های مستندی از آن تهیه کرده‌اند، مثل فیلم مستند مراسم تعزیهٔ شیر خدا در نطنز که ژان بارونه آن را کارگردانی کرده است.

منابع: ایرانشهر، ۸۹۹/۱ ـ ۹۱۵؛ ادبیات نمایشی در ایران، ۲۱۳/۱ـ ۲۵۵؛ از صبا تا نیما، ۳۲۲/۱ ـ ۳۲۵؛ تعزیه در ایران، در صفحات فراوان؛ تعزیه تآتر تمام،در صفحات فراوان؛ تعزیه هنر بومی پیشرو ایران،در صفحات فراوان؛ تاریخ ادبیات ایران، براون، ۴۲ ـ ۴۴؛ تآتر کریم شیره‌ای، ۹ ـ ۱۶؛ طهران قدیم، ۱۱۵/۱ ـ ۱۱۷؛ فتوت‌نامهٔ سلطانی، ۲۲۰ ـ ۲۲۳؛ لغت‌نامه، زیر «تعزیه»؛نمایش در ایران ،در صفحات فراوان؛ فرهاد ناظرزاده کرمانی، «وجوه مشترک تئاتر، تعزیه و هنرآیینی ـ مذهبی»، ادبستان، شمارهٔ ۴۷، آبان ۷۲، ص ۶۰؛ سید مصطفی مختاباد، «درونمایهٔ تشبیه در تعزیه»، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۲۸، بهار ۱۳۷۴، صص ۴۹۱ ـ ۴۹۹.

عطاری

تعسف (ta.as.sof)، در لغت به معنی بیراهه رفتن و در اصطلاح ادبی آن است که نویسنده در سخن، از منظور اصلی خود فاصله بگیرد و به بیان سخنان نامربوط بپردازد. تعسف از انواع تکلفات ادبی و از نمونه‌های اطناب* است.

منابع: بدایع‌الافکار، ۷۷؛ حدایق‌السحر، ۸۷.

عباسپور

تعطف (ta.at.tof)، در لغت به معنی مهربانی کردن و در اصطلاح بدیع، آن است که شاعر لفظی را در مصراع اول بیاورد و همان لفظ را در اول یا وسط مصراع دوم تکرار کند، چه در حالت مکرر، معنی همان باشد، چه غیر از آن، مانند تکرار لفظ سنگ در این بیت: «به سنگ رخنه شد از بس گریستم بی تو ـ ز سنگ سخت‌ترم من که زیستم بی‌تو.»(عبدالله خان ازبک)

منابع: ابدع‌البدایع، ۱۶۰؛ زیب سخن،۲۹۳/۲ ـ ۲۹۵؛ فرهنگ بلاغی ـادبی، ۳۸۰/۱ ـ ۳۸۱؛ معیارالبلاغه، ۴۸ ـ ۴۹، ۵۴۵ ـ ۵۴۸.

عباسپور

تعقید لفظی (taɛ.qid-e.laf.zi)، تعقید در لغت به معنی گره‌زدن و تعقید لفظی در اصطلاح معانی* آن است که گوینده، کلام خود را چنان ادا کندکه ترتیب کلمات، خلاف ترتیب مقصود باشد و به همین علت، فهم معنی ساده، دشوار گردد: «من مستم و چشم تو مقابل ـ هشیار ز باده کی شود مست؟!» که منظور شاعر آن است که مست از باده نوشیدن هشیار نمی‌شود؛ در حالی که ظاهراً منظور آن است که هشیار از باده کی مست می‌شود؟ و نیز: «از این سو هزار و از آن سو هزار ـ چو بر هم زدند کشته شد صدهزار» که منظور آن است که هنگامی که دو لشکر به هم زدند از هر سو، صد هزار نفر کشته شدند. نوع دیگر تعقید، تعقید معنوی* است. تعقید لفظی و تعقید معنوی را از عیوب فصاحت* دانسته‌اند.

منابع: آیین سخن، ۱۱؛ اصول علم بلاغت، ۲۳؛ بدیع، کزازی، ۳۵ ـ ۳۶؛ روش گفتار، ۳۵؛ زیب سخن، ۴۵/۱ ـ ۴۶؛ ۲۹۶/۲ ـ ۲۹۸؛ زیورهای سخن، ۲۲ ـ ۲۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۵۷ـ ۵۸؛ فرهنگ بلاغی ـادبی،۳۸۱/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۸ـ ۱۹؛ معانی، شمیسا ۵۳ ـ ۵۴؛ معانی و بیان، تجلیل، ۸ ـ ۹؛ معانی و بیان، همایی، ۳۲ ـ ۳۴؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۹۳.

عباسپور

تعقید معنوی (taɛ.qid-e.maɛ.na.vi)، تعقید در لغت به معنی گره‌زدن و تعقید معنوی در اصطلاح معانی* و بیان*، آن است که گوینده با استفاده از کنایات و اشارات دور از ذهن، به گونه‌ای سخن بگوید که دلالت لفظ بر معنی سخت باشد و فهم معنی از آن دشوار گردد: «شیر گردون چو عکس شیر در آب ـ پیش شیر علم ستان باشد» که معنی آن چنین است: برج اسد که شیر فلک یا گردون است، مانند عکس شیر در آب، در مقابل شیر منقوش بر علم ممدوح شاعر، به پشت بر خاک افتاده باشد. و نیز: «آهوی آتشین‌روی چون در بره درآید ـ کافور خشک گردد با مشک تر برابر»(خاقانی) که مراد آن است که آهوی آتشین ـ یعنی آفتاب ـ چون وارد بره ـ یعنی برج حمل ـ شود، کافور خشک ـ یعنی روز ـ با مشک‌تر ـ یعنی شب ـ برابر می‌شود که منظور نهایی شاعر، برابر شدن روز و شب در ابتدای بهار است.

منابع: آیین سخن، ۱۱ ـ ۱۲؛ اصول علم بلاغت، ۲۳ ـ ۲۵؛ بدیع، کزازی، ۳۶ ـ ۳۸؛ روش گفتار، ۳۵؛ زیب سخن،۴۶/۱ ـ ۴۸؛ ۲۹۶/۲ـ ۲۹۸؛ زیورهای سخن، ۲۴ ـ ۲۵؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۵۸؛ فرهنگ بلاغی ـادبی،۳۸۲/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۹ ـ ۲۰؛ معانی، شمیسا، ۵۴ ـ ۵۵؛ معانی و بیان، تجلیل، ۹؛ معانی و بیان، همایی، ۳۴ ـ ۳۵؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۹۳.

عباسپور

تعلیق (taɛ.liq)/هول و ولا/شک و انتظار/ دروایی،برابر واژهٔ انگلیسی Suspense، در لغت به معنی درآویختن و آویزان کردن و در اصطلاح ادبیات داستانی* و نمایشی، حالتی است توأم با بلاتکلیفی و انتظار که خواننده یا بینندهٔ اثر به دلیل اشتیاق به آگاهی از پایان ماجرا یا داستان، بدان دچار می‌شود. با گسترش پیرنگ* داستان یا نمایش و به دنبال آن، با درهم پیچیدگی رخدادها، خواننده هرچه بیشتر گرفتار سردرگمی می‌شود و بنابرکنجکاویِ خویش، می‌خواهد بداند که سرانجام داستان* چه خواهد شد و به‌ویژه برسرشخصیت* یا شخصیت‌هایی که با آن‌ها احساس همدلی می‌کند، چه خواهد آمد. نویسنده با ایجاد چنین حالتی در خواننده، او را تا پایان داستان به دنبال خود می‌کشاند. اصولاً نویسنده به دو شیوه، حالت تعلیق را در مخاطبان خویش برمی‌انگیزد: نخست آن‌که گره یا رازی را وارد حوادث می‌کند و بدین ترتیب ،مخاطب خود را کنجکاو به گشودن آن می‌نماید، یا شخصیت ـ معمولاً اصلی ـ داستان را در انتخاب یکی از دو راه یا دو کار ـ که ای بسا هردو نامطلوب باشند و به بیراهه برسند که در این صورت توجه مخاطب بیشتر به داستان معطوف می‌شود ـ رها و سرگردان می‌سازد، مانند در مخمصه قرار گرفتن داش‌آکل در داستانی به همین نام از صادق هدایت (۱۲۸۰ـ ۱۳۳۰ش) [ازدواج با مرجان یا ماندن در ورطهٔ لوطی‌گری].تعلیق که از مهم‌ترین عناصر داستان و نمایش و ضامن کشش و پرجاذبگی آن است، باعث می‌شود که خواننده یا بیننده، با اشتیاق تمام،حوادث داستان یا نمایش را پی‌گیرد.

هر چند که در رمان* نو چندان توجهی بدان نمی‌شود. تعلیق هنگامی بسیار کارساز است که خواننده یا بینندهٔ اثر را عمیقاً درگیر سرنوشت شخصیت(های) اثر کند.حضور تعلیق در گونه‌های نمایشی، به‌ویژه ملودرام* و تراژدی*، بسیار ضروری است. تعلیق در ملودرام، نقطه‌ای است که بیننده هیچ اطمینانی از آنچه روی خواهد داد، ندارد. در این نقطه، نمایشنامه‌نویس بیننده را درگیر پرسش‌هایی می‌کند که معمولاً با اداتی همچون چه‌وقت؟ چه چیز؟ و چگونه؟ آغاز می‌شوند. اما در تراژدی، وضع اندکی دیگرگونه است. تعلیق در این گونهٔ نمایشی، برآیند یک حادثه نیست، بلکه در جریانی نهفته است که بیننده را در انتظار لحظهٔ وقوع حادثه‌ای ناگزیر نگه می‌دارد و این ،همان نقطه‌ای است که ارسطو (-۳۲۲ق‌م) در فن شعر (-ح ۳۳۵ق‌م) از آن با نام **نقطهٔ تعلیق** یاد می‌کند. باید گفت که تعلیق درواقع گونه‌ای تجربه است که کسی دوست ندارد در زندگی واقعی بدان گرفتار آید. اما هنگامی که همین تجربهٔ کمابیش نامطلوب،در قالب شگردی هنری درآید، شکلی مطلوب و مسرت‌بخش پیدا می‌کند. کلمنس لوگوفسکی درکتاب خود، شکل ،فردیّت و رمان:تحلیل ساخت روایی در نثر اولیهٔ آلمان (۱۹۹۰م) به دو نوع تعلیق اشاره کرده است: **تعلیق برآیندی** (result -oriented suspense) و **تعلیق فرآیندی** (process - oriented suspense). اولی، نقطه‌ای است که خواننده یا بینندهٔ اثر،نگران چیستی حادثه است؛مثلاً خوانندهٔ آرزوهای بزرگ (۱۸۶۱م) نوشتهٔ چارلزدیکنز انگلیسی (۱۸۱۲- ۱۸۸۰م) در نقطه‌ای از داستان، می‌خواهد بداند که آیا پیپ با استلا ازدواج خواهد کرد یا نه.دومی ،نقطه‌ای است که خواننده یا بینندهٔ اثر،نگران **چگونگی** وقوع حادثه است،مانند نقاطی که خوانندهٔ آثار جین اوستن،بانوی رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۷۵-۱۸۱۷م) هنگام خواندن آن‌ها بدان دچار می‌شود. برخی از نویسندگان جدی و مطرح از ایجاد حالت تعلیق در مخاطبان خویش اجتناب می‌ورزند زیرا برآنند که این عنصر از ارزش و پیچیدگی کارشان می‌کاهد و آن را تا سطح ادبیات توده‌ها پایین می‌آورد. مثلاً جوزف کونراد، نویسندهٔ لهستانی تبار انگلیسی (۱۸۵۷-۱۹۲۴م) در نوسترومو(۱۹۰۴م) فرصت‌ها و امکانات فراوانی به منظور ایجاد هول و ولا داشته،اما آن‌ها را تماماً به‌کناری نهاده و خواننده را دانسته از نتایج بسیاری اعمال، حوادث و ماجراهای داستان، آگاهانیده است. با این‌همه ،ایجاد حالت تعلیق در شمار کارهای بسیار مهم و خطیر نویسنده است و به هیچ روی، ویژهٔ نویسندگان عامه‌پسند و واقع‌گرای کلاسیک ، مانند چارلز دیکنز نیست، هرچند که نشان دادن واکنش به این عنصر و واپس زدن آن ،عمدتاً از مشخصه‌های ادبیات نوگرا است.

منابع:ادبیات داستانی، ۲۳۱-۲۳۲؛ ادبیات نمایشی درایران ،۱۹۸/۲؛ انواع ادبی ،شمیسا، ۱۹۶؛ جنبه‌های رمان ،۱۰۲-۱۰۴؛ درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی ،۱۵۵-۱۵۶؛ عناصر داستان ، ۱۶۲-۱۶۴؛فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۱۲۹-۱۳۰؛فرهنگ علوم انسانی،۳۷۰؛ فرهنگوارهٔ داستان و نمایش،۷۷؛ قصه‌نویسی ،۲۱۵-۲۱۷؛ کتاب نمایش، ۷۹/۱؛ لغت‌نامه ،زیر«تعلیق» ؛ نقد ادبی ،۶۰۹/۲؛ واژگان ادبیات داستانی، ۱۴۱؛ هنر داستان‌نویسی ، ۱۵۳-۱۵۵؛ یعقوب آژند، «عناصرداستان»، ادبیات داستانی، شمارهٔ ۳۴،مرداد ۱۳۷۴ش، ص ۱۱؛ یعقوب آژند، «فرهنگ اصطلاحات ادبیات داستانی»، ادبیات داستانی ، شمارهٔ ۳۹، بهار ۱۳۷۵ش، ص ۲۸؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 669; *A Glossary of Contemporary Literary Theory*,Hawthorn, 249-250; *A Glossary of Literary Terms*,Abrams,128-129; *Britannica*,23/117; 28/563;*Dictionary of World Literary Terms*,Shipley, 321.

قاسم‌نژاد

تعلیقه‌نویسی ← حاشیه نویسی

تعمیه ← معما

تغزل (ta.qazzol)، در لغت به معنی عشق ورزیدن و در اصطلاح ادبی به معنی عاشقانه‌سرایی است. در تغزل، شاعر سعی در بیان عواطف و احساسات خویش دارد و معشوق را یا مدح*، به خود می‌خواند یا از جفای او و جور رقیب می‌نالد، یا این‌که در ستایش معشوق نغمه سر می‌دهد. تغزل شیوه‌ای جهانی است که اصلی‌ترین نوع شعر غنایی* شمرده می‌شود. پرکاربردترین قالب شعر کلاسیک فارسی نیز غزل* است. در شعر کهن فارسی، اصطلاح تغزل را به بیت‌های ابتدای قصیده* می‌گفتند که شاعر با بیان آن‌ها، ذهن ممدوح را آمادهٔ شنیدن مدح می‌کرد. در شعر نو* نیز، تغزل، بیشترین کاربرد را داشته و دارد و گاه این تغزل با مفاهیم اجتماعی در آمیخته است.

منابع: درهٔ نجفی، ۱۹۶؛ زیب سخن،۱۱۹/۱؛ ۳۰۳/۲؛ فرهنگ

بلاغی ـ ادبی، ۳۸۳/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۹۶ـ ۹۹.

عباسپور

تغلیب (taq.lib)، در لغت به معنی چیره گردانیدن و در اصطلاح چیزی را از روی غلبه و برتری در حکم چیز دیگر درآوردن است. تغلیب را بیشتر برای رعایت اختصار و ایجاز* به‌کار می‌برند، مانند «تا بگیرد منصب دیدار جانان دیده‌ام ـ آب و جارو می‌کشد از اشک و مژگان دیده‌ام» که در این بیت*، کشیدن تنها به جارو تعلق دارد ولی شاعر به‌سبب رعایت ایجاز، آن را برای جارو و آب به‌کار می‌برد. یا در این بیت:«خورشید آسمان و زمین نور مشرقین ـ پروردهٔ کنار رسول خدا حسین.» (محتشم کاشانی) منظور شاعر همهٔ اقطار عالم است، ولی تنها به ذکر «مشرقین» بسنده می‌کند. گونهٔ دیگری از تغلیب که رواج فراوانی دارد، در نام‌گذاری مجموعه‌های داستان* یا شعر است که به سبب شهرت یا قدرت یکی از آثار، صاحب اثر نام آن را بر مجموعه می‌نهد؛ چنان که مهدی اخوان ثالث، بر یکی از مجموعه‌های اشعارش نام زمستان را می‌گذارد که مشهورترین شعر آن کتاب است، یا صادق هدایت بر یکی از مجموعه داستان‌هایش نام سگ ولگرد را می‌نهد که تنها یکی از داستان‌های آن کتاب است. گاه این نام را صاحب اثر انتخاب نمی‌کند، بلکه مردم به سبب شهرت یکی از بخش‌های آن، نام آن را بر کتاب می‌نهند، چنان که محبوب‌القلوب را به نام شمسه و قهقهه که نام یکی از داستان‌های کتاب است می‌خوانند.

منبع: لغت‌نامه ،زیر «تغلیب».

شکیبا

تغییرناگهانی ← واژگونی

تفأل (ta.fa.ol)، اصطلاحی عربی به معنی فال گرفتن. این اصطلاح در برابر تطیر* و بیشتر به معنی فال نیکو گرفتن و فال نیکو زدن آمده و معادل فارسی آن، واژهٔ «مروا» در برابر «مرغوا» است که از دیگر معانی آن دعای خیر، نیک‌سگالی، نیک‌اندیشی و تحسین است: «روزه به پایان رسید و آمد نوعید ـ هر روز بر آسمانت بادا مروا.» (رودکی)□ «نفرین کند به من بر، دارم به آفرین ـ مروا کنم بدو بر، دارد به مرغوا.» (بوطاهر خسروانی)□ «روزه به پایان رسید و آمد نوعید ـ دیرزی و شاد، نیک بادت مروا.» (بهرامی)□ «نباید آفرین آنکس که گردونش کند نفرین ـ نباید مرغوا آنکس که یزدانش دهد مروا.» (قطران)□ «مرغوا بر ولی شود مروا ـ آفرین بر عدو شود نفرین.» (معزی) تفأل را زادهٔ امید و تطیر را مولود ناامیدی گفته‌اند و دو چیز را در آن‌ها مؤثر دانسته‌اند، یکی اعتقاد به دنیای مبهم و ناشناخته و دیگری احساس ناتوانی از ساختن آیندهٔ زندگی بر طبق فکر خود. تفأل از روزگار باستان تاکنون در میان اقوام گوناگون، مانند یونانیان، رومیان، ایرانیان و اعراب پیشینه داشته و به وسایل بسیار گوناگون، مانند موجودات صامت و ناطق و گفتار و رفتار آدمیان و آوازها و حالات و چگونگی حرکت چهار پایان و پرندگان و جانداران دیگر و حتی نام‌های آن‌ها انجام می‌گرفته است. مثلاً ایرانیان رعد و برق و نیز دیدار عقاب را به فال نیک می‌گرفتند. گرفتن فال با شعر هم ـ به‌ویژه در میان اعراب ـ از زمان‌های کهن رواج داشته است. در گذشته تفأل با هر کتابی معمول بوده و از جمله کتاب‌هایی که فارسی‌زبانان بیشتر با آن فال می‌گرفته‌اند دیوان سنایی و مثنوی مولوی بوده است. اما پس از تدوین و رواج دیوان حافظ، این کتاب جای هر کتاب دیگری را در تفأل گرفته است که از علل آن شاید وجود مضامین امیدبخش و خوشبینانه در بیشتر اشعار حافظ و نیز توانایی او در همگانی ساختن احساسات فردی و شخصی و بهره‌گیری از صنعت ایهام* است که به گفتار او وجوه مختلف بخشیده و هر کسی می‌تواند آن را موافق حال خویش تعبیر کند. برای فال دیوان حافظ جدول‌های مخصوص یا فال‌نامه‌هایی هم درست کرده‌اند و به پیوست بیشتر دیوان‌های حافظ چاپ سدهٔ نوزدهم میلادی در هندوستان، فال‌نامهٔ مربوط به آن آمده است. گفتنی است برخی تفأل را نوع خاصی از صنایع بدیعی شمرده‌اند و گفته‌اند که رعایت خاطر مخاطبان باید در نظر گرفته شود و سخنی باید گفت که شنونده تفأل به خیر زند نه تطیر به شر، و بر شاعر و نویسنده واجب است که سخن خود را با تفأل به خیر آغاز کند تا شنونده و خواننده وقتشان بدان خوش گردد و شاد شوند.

منابع: تحقیقات ادبی، کیوان سمیعی، ۳۰۱ ـ ۳۳۲؛ حسین لسان، «تفأل و تطیر»، بیست و پنج خطابه، ۴۴۸ ـ ۵۰۷؛ لغت‌نامه، زیر «تفؤل» و «مروا».

برزگر

تفریع (taf.riɛ)، در لغت به معنی به بالا بر شدن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده ابتدا صفتی را به چیزی نسبت می‌دهد و سپس اثبات می‌کند که صفات آن چیز، بیشتر و برتر از صفات

ممدوح یا معشوق یا کسی دیگر که در نظر وی است نیست: «سبز دریا که برآشوبد و برخیزد موج ـ که ز بیم غرقش خلق بوند اندروا / نه عطابخش‌تر از خواجه که خشنود بود ـ آن وزیر ملک مشرق تاج‌الامرا.» تفریع را از انواع استتباع* و ادماج* هم دانسته‌اند و آن را نفی و جحود هم نامیده‌اند. تفریع می‌تواند از انواع اطناب* شمرده شود.

منابع: اصول علم بلاغت، ۴۶۰ ـ ۴۶۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۵۸ ـ ۵۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۸۸/۱ ـ ۳۸۹؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۲۶؛ لغت‌نامه، زیر «تفریع»؛ معالم‌البلاغه، ۳۸۵؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۱۶؛ المعجم، ۳۷۶ ـ ۳۷۷.

عباسپور

تفریق (taf.riq)، در لغت به معنی جدا کردن و در اصطلاح بدیع آن است که بین دو چیز هم‌نوع و مشابه، از جهتی جدایی اندازند و برای هر یک فرقی قایل شوند: «ابر و من هر دو همی باریم آب از دیدگان ـ او ز فضل این بهار و من ز وصل این نگار/ من ز جزع خویشتن مرجان‌نشان بر روی زر ـ روز چشم خویشتن لولوفشان بر جویبار.»(منوچهری)□ «من نگویم به ابر مانندی ـ که نکوناید از خردمندی/ او همی بخشد و همی گرید ـ تو همی‌بخشی و همی خندی.» (رشید وطواط)

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۴۱؛ درهٔ نجفی، ۱۸۶؛ زیب سخن، ۳۰۴/۲؛ زیورهای سخن، ۲۹۵ ـ ۲۹۶؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۳۴۸ ـ ۳۴۹؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۴۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۸۹/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۸۲؛ مدارج‌البلاغه، ۱۱۵؛ معالم‌البلاغه، ۳۵۸؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۹۹؛ معیارالبلاغه، ۶۲.

عباسپور

تفسیر (taf.sir)، در لغت به معنی آشکار کردن و در اصطلاح بدیع آن است که نخست لفظی پوشیده بیان گردد و سپس گوینده به روشن کردن آن بپردازد. تفسیر بر دو نوع است: تفسیر جلیّ، آن است که گوینده تمام این الفاظ را جداگانه شرح دهد و معلوم کند هر تفسیر مربوط به کدامیک از الفاظ مورد نظر است: «حال و مال و سال و فال و اصل و نسل و تخت و بخت ـ بر مرادت باد هر هشت، ای خدیو کامگار/ حال نیکو، مال وافر، سال فرخ، فال سعد ـ اصل ثابت، نسل باقی، تخت عالی، بخت یار.»(حافظ)تفسیر خفی، آن است که گوینده در شرح الفاظ معلوم نکند که هر توضیح مربوط به کدامیک از آن‌ها است: «کلاه و تخت و بتان و دعا و دولت و عزّ ـ زبرت و زیرت و پیش و پس و یمین و یسار.»(قَمَری) تفسیر را می‌توان مرادف بیان و توضیح* دانست. تفسیر را تبیین و تفسیر و تبیین هم نامیده‌اند. تفسیر از انواع اطناب* شمرده می‌شود.

منابع: اصول علم بلاغت، ۴۷۱؛ بدایع‌الافکار، ۱۰۶؛ درهٔ نجفی، ۱۷۷ ـ ۱۷۸؛ روش گفتار، ۴۲۶؛ زیب سخن، ۳۰۸/۲ ـ ۳۱۸؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۳۴۱ ـ ۳۴۵؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۴۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۸۹/۱، ۳۹۰ ـ ۳۹۱؛ مدارج‌البلاغه، ۹۴؛ معیارالبلاغه، ۲۶ ـ ۲۷.

عباسپور

تفسیر قرآن در ادب فارسی (taf.sir-e.qor.ān.dar.a.dab-e.fār.si)، تفسیر در لغت به معنی آشکار ساختن، هویدا کردن، پرده از پوشیده برداشتن و ایضاح و تبیین است و در اصطلاح بر شرح تألیفات علمی و فلسفی، به‌ویژه شرح قرآن اطلاق می‌گردد. تفسیر قرآن ، علم فهم قرآن یا «شرح کردن کلام خدا، کشف کردن ظاهر قرآن،و بیان ادراک معانی و حقایق قرآن» است. در برابر واژهٔ تفسیر، واژهٔ دیگری در قرآن وحدیث به چشم می‌خورد که دارای معنای مشابهی با مفهوم تفسیر است و آن واژهٔ «تأویل» است که گویند مشتق از«اول» و به معنی رجوع، بازگشت کردن از چیزی یا بازگرداندن به چیزی است و« تأویل کلام» شرح و بیان کلمه یا کلام است چنان که غیر از ظاهر آن باشد. دربارهٔ تفاوت یا یکی بودن تفسیر و تأویل اختلاف است؛ گروهی برآنند که هر دو لفظ دارای یک معنی است. برخی تفسیر را کشف ظاهر قرآن و تأویل را کشف باطن آن می‌دانند. به نوشتهٔ جرجانی ،تأویل «در شرع بازگرداندن لفظ از معنی ظاهر به معنی احتمالی آن است به شرط آن‌که محتمل را موافق کتاب و سنت بیابند، مانند قول خدای تعالی: یخرج الحی من المیت. اگر بدان بیرون آوردن پرنده از بیضه اراده شود تفسیر خوانند و اگر بدان اخراج مؤمن از کافر یا عالم از جاهل اراده شود تأویل است.» به‌هر تقدیر،علم تفسیر/ تفسیر قرآن / تفسیر، «همان تفهیم مراد‌الله است از قرآن مجید در حد مستطاع بشر، مستند به قواعد لسان‌العرب و اسلوب آن، غیر معارض با کتاب و سنت و اجماع.» موضوع علم تفسیر، قرآن است؛ تفسیر علمی است که حقیقت معانی آیات قرآن را به اندازهٔ طاقت انسان و به‌مقتضای قواعد لغوی، صرفی، نحوی و بلاغی عرب بیان کند و در حقیقت مراد خدا را از قرآن آشکار نماید و در مورد مفردات، ترکیبات، معانی آن‌ها، اسباب

تفسیر قرآن در ادب فارسی

قُشَیری نیشابوری استوایی (ـ۴۶۵ق)؛ کتاب غرائس‌البیان فی حقائق‌القرآن از ابومحمد روزبهان بن ابونصر شیرازی دیلمی (۵۲۲ ـ ۶۰۶ق)؛ تفسیر بیهقی از ظهیرالدین ابوالحسن علی بن ابوالقاسم زید بیهقی معروف به ابن فندق و فرید خراسان (۴۹۹ـ ۵۶۵ق)؛ فقه‌القرآن از قطب‌الدین ابوالحسین/ ابوالحسن سعید بن عبدالله راوندی، معروف به قطب راوندی (ـ۵۷۳ق)؛ بیان‌التنزیل از رشیدالدین ابوعبدالله محمد بن علی بن شهر آشوب ساروی مازندرانی، معروف به ابن شهرآشوب (۴۸۹ـ ۵۸۸ق)؛ انوارالتنزیل واسرارالتأویل از قاضی ناصرالدین ابوالخیرعبدالله بن عمر بن محمد شیرازی بیضاوی ،معروف به قاضی بیضاوی (ـ۶۸۵ق)؛ حاشیهٔ میرسید شریف جرجانی (۷۴۰ـ ۸۱۶ق) بر کشّاف زمخشری؛ حاشیهٔ سعدالدین مسعود بن عمر تفتازانی (ـ۷۹۲ق) بر کشاف زمخشری؛ تفسیری از نجم‌الدین کبری (ـ۶۱۸/۶۱۷ق) در ۱۲ جلد؛ دُرّالنظیم از شیخ ابوالسعادات عفیف‌الدین عبدالله بن اسعد یافعی (ـ۷۱۲ق) ؛ دُرّالنظیم از تقی‌الدین سُبکی (ـ۷۵۶ق) ؛ دُرّالنظیم تألیف مجدالدین ابوطاهر فیروزآبادی (ـ۸۱۷م) ؛ تفسیری از دید صوفیانه از علاءالدین خازن (ـ۷۴۱ق)؛ مفتاح‌التفاسیر از رشیدالدین‌فضل‌الله (۶۴۵ـ ۷۱۸ق)؛ السراوجیز فی تفسیرالکتاب‌العزیز از جمال‌الدین ابومنصورالحسن ، معروف به علامهٔ حلی (۶۴۸ـ ۷۲۶ق) ؛ جامع‌البیان فی تفسیرالقرآن از معین‌الدین محمد بن عبدالرحمان ایجی صفوی (۸۳۰ـ ۸۹۲ق)؛ کنزالدقائق (۱۰۹۷ق) از میرزا محمد بن محمدرضای قمی؛ روضة‌الجنان فی اعجازالقرآن/ وردة‌الجنان فی‌اعجازالقرآن از امام المتوکل عبدالله (ـ۱۰۱۷ق)؛ تفسیرصنعانی از امام المنصور بالله القاسم (۹۶۷ـ۱۰۲۹ق)؛ تفسیر مقتبس‌الانوار من‌الائمة‌الاطهار از محمد مؤمن بن شاه قاسم سبزواری (ـ میان سال‌های ۱۰۷۰تا۱۰۷۷ق)؛ تفسیرصافی از ملا محسن فیض کاشانی (ـ۱۰۹۱ق)؛ تفسیر روح‌البیان از اسماعیل حقی(ـ۱۱۳۷ق) که تفسیری است عرفانی به عربی ولی آکنده از شعر فارسی؛ تفسیرمرآة‌الانوار از ابوالحسن شریف عاملی (ـ۱۱۳۸ق)؛ تفسیربرهان از سید هاشم بن سلیمان بحرانی (ـ۱۱۰۷ق)؛اسرارالآیات و انوارالبینات از ملاصدرای شیرازی (ـ۱۰۵۰ق)؛ تفسیر نورالتوفیق و کشف‌التدقیق از ملا محسن نحوی طالقانی قزوینی (ـ۱۱۶۰ق)؛الجوهرالثمین فی تفسیرالقرآن‌المبین از سید عبدالله شُبَّر(۱۱۸۸ـ۱۲۴۲ق)؛ لوامع‌التنزیل از شیخ حسن صالحی بن محمدصالح برغانی قزوینی (ـ۱۲۸۱ق)؛ تفسیرالقرآن و هوالهدی والفرقان از سرسید احمدخان دهلوی (۱۲۳۲ـ ۱۳۱۶ق) در تفسیر ۱۶ سورهٔ اول قرآن (تا سورهٔ نحل)؛ تفسیر المنار از شیخ محمد عبده (۱۲۶۶ـ ۱۳۲۳ق) و محمد رشید رضا (۱۲۸۲ـ ۱۳۵۴ق) ؛ محاسن‌التأویل از جمال‌الدین قاسمی دمشقی (۱۲۸۳ـ۱۳۳۲ق)؛ الجواهر فی تفسیرالقرآن از طنطاوی مصری (۱۲۸۷ـ ۱۳۵۸ق)؛ فی ظلال‌القرآن از سید قطب (۱۹۰۳ـ ۱۹۶۶م)؛المیزان فی تفسیرالقرآن از علامه سید محمدحسین طباطبایی (۱۳۲۱ق ـ ۱۴۰۲ق/ ۱۳۶۰ش)؛ البیان فی تفسیرالقرآن از آیت‌الله سید ابوالقاسم خویی (۱۳۱۷ـ ۱۴۱۳ق)؛ بیان‌السعادة (چاپ ۱۳۱۴ق) از سلطان علیشاه گنابادی (ـ۱۳۲۷ق). نکته‌ای که در این‌جا باید تذکر داد آن است که علم تفسیر در آغاز بیشتر تحت تأثیر روش علم حدیث بود و در حقیقت حکم شعبه‌ای از این علم را داشت و تدوین و تبویب آن رفته‌رفته صورت گرفت و از این رو علم تفسیر تا مدتی دراز جنبهٔ نقل داشت، یعنی اکثر مسلمانان معتقد بودند در تفسیر و توضیح آیات و عبارات باید متّکی بر اسناد صحیح و منقول از اقوال صحابه و تابعان باشند. به عبارت دیگر ،مفسر درتفسیر به خود اجازهٔ تأویل و تعبیر نمی‌داد و مهم‌ترین کتابی که تا پایان سدهٔ سوم هجری بر این روش تألیف شد تفسیر محمد بن جریر طبری است. در مقابل اینان، دستهٔ دیگری بودند که در تفسیر معتقد به اجتهاد بودند و آیات و عبارات قرآن را به نظر خود تأویل می‌کردند. از نخستین کسانی که این دیدگاه را مطرح کردند جهم بن صفوان (ـ۱۲۸ق) بنیادگذار فرقهٔ جهمیه بود. بعد از جهمیه،معتزله به‌شدت دراین‌باره کوشیدند؛ بدین‌سان کتاب‌های تفسیر به دو دسته تقسیم شدند:کتاب‌های آنانی که از شیوهٔ محدثان پیروی می‌کردند و مبتنی بر ذکر منقولات بود و کتاب‌های آنان که از عقل‌گرایان پیروی می‌نمودند و مبتنی بر شرح اجتهادات و تأویلات بود. نگاهی به اسامی مفسران بزرگ نشان می‌دهد که بسیاری از اینان مانند محمد بن جریر طبری و جارالله زمخشری و دیگران ایرانی بودن و از این رو تعجبی ندارد که ایرانیان پس از اسلام آوردن نه‌تنها تفاسیر بزرگ و ماندگاری به عربی نوشتند، بلکه پس از مدتی شروع به ترجمه و تفسیر قرآن به فارسی کردند. ترجمه و تفسیر قرآن به فارسی ظاهراً از اواخر سدهٔ سوم و اوایل سدهٔ چهارم هجری آغاز شد، زیرا، چنان‌که درمقدمهٔ ترجمهٔ تفسیر طبری آمده،گویا ترجمه و تفسیر قرآن تا زمان سامانیان بنا بر دلایلی مجاز نبوده است. نخستین دلیل تسلط زبان غالب، یعنی زبان عربی بر مجامع

تفسیر قرآن در ادب فارسی

علمی پارسی‌زبانان بوده است؛ دلیل دوم آن‌که معمولاً هیچ متن ادبی را آن‌چنان که هست ، به‌ویژه اگر از نظر لفظ از خصایصی نظیر سجع* و ایهام* برخوردار باشد، نمی‌توان به صورتی که همهٔ ویژگی‌های لفظی و معنوی‌اش به زبان مقصد منتقل گردد، ترجمه کرد؛ و دلیل مهم‌تر دربارهٔ قرآن آن‌که برای آیات قرآن معانی متعددی است چنان‌که در حدیث آمده است: انّ للقرآن سبع او سبعین بطنا (قرآن را هفت تا هفتاد بطن و معنا است) و معلوم است که همهٔ معانی متعدد یک لفظ یا جمله را که در اصطلاح ادبی به آن ایهام گویند، نمی‌توان در ترجمه به زبان مقصد برگردانید. این‌گونه انگیزه‌ها و عللی دیگر، و شاید هم یک دلیل مهم‌تر که آن هم تعمیم مقدس دانستن قرآن به زبان آن یعنی زبان عربی است و اعتقاد بر این‌که ترجمهٔ قرآن به زبان دیگر از قداست آن می‌کاهد، موجب شد تا اوایل سدهٔ چهارم هجری ترجمهٔ قرآن به فارسی انجام نشود یا به‌ندرت و آن‌هم به صورت زیرنوس و بدون هیچ شرح و تفسیری انجام گیرد. اما از اوایل سدهٔ چهارم هجری به موازات احیای فرهنگ و شعر و ادب فارسی در زمان سامانیان استفتایی از فقیهان برای ترجمهٔ تفسیر طبری به عمل آمد. بنا بر مقدمهٔ این ترجمه «این کتاب تفسیر بزرگ است از روایت محمد بن جریرالطبری رحمةالله علیه، ترجمه کرده به زبان پارسی دری، راه راست، و این کتاب را بیاوردند از بغداد، چهل مصحف بوذ نبشته به زبان تازی و به اسنادهای دراز بوذ، و بیاوردند سوی امیر سید مظفر ابوصالح منصور بن نوح بن نصر بن احمد بن اسمعیل (منصور یکم سامانی، ۳۵۰- ۳۶۵ق) رحمةالله علیهم اجمعین. پس دشخوار آمذ بر وی خواندن این کتاب و عبارت کردن آن به زبان تازی و چنان خواست که مرین را ترجمه کنند به زبان پارسی. پس علمای ماوراءالنهر را گرد کرد و این از ایشان فتوی کرد کی رواکه ما این کتاب را به زبان پارسی گردانیم؟ گفتند روا باشذ خواندن و نبشتن تفسیر قرآن به پارسی مر آن کَسی را که او تازی نداند، از قول خدای عز وجل که گفت، ما ارسلنا من رسول الا بلسان قومه، گفت من هیچ پیامبری را نفرستاذم مگر به زبان قوم او، و آن زبان کایشان دانستند، و دیگر آن بوذ کاین زبان پارسی از قدیم باز دانستند، از روزگار آدم تا روزگار اسمعیل، و همهٔ پیامبران و ملوکان زمین به پارسی سخن گفتندی، و اول کسی که سخن گفت به زبان پارسی اسمعیل پیامبر بوذ و پیامبر صلی‌اللّه علیه، از عرب بیرون آمذ و این قرآن به زبان عرب بر او فرستاذند و این بذین ناحیت زبان پارسی است و ملوکان این جانب ملوک عجمند.» با ترجمهٔ تفسیر طبری دوره‌ای از ترجمه و تفسیر قرآن به زبان فارسی آغاز شد که هنوز ادامه دارد و آثار ارزشمندی که گذشته از متضمن بودن معانی بلند کلام خداوند، از شیوایی سخن فارسی نیز بهرهٔ وافر و کامل داشته پدیدار شده و گنجینه‌های تازه‌ای بر ذخایر ادب فارسی افزوده شده است. معمولاً هر تفسیر مشتمل بر ترجمهٔ قرآن نیز هست. تفاسیر فارسی گنجینه‌های نفیسی است که هم از نظر شرح و بیان سخنان خداوند و هم از نظر آشنایی با واژه‌های کهن فارسی (مستعمل یا نامستعمل در زبان فارسی امروز) و طرز جمله‌بندی و نگارش و ویژگی‌های انشایی و سبک شناسی، مفردات و مرکبات لغات و واژه‌ها، حایز اهمیت و توجه بسیار است. تفاسیر فارسی هم در تعداد و هم در حجم از تفاسیری که به عربی بر قرآن نوشته شده بسیار محدودتر است، اما دقت نظر و تلاش مفسران ایرانی و فارسی زبان در تفسیر و ترجمهٔ کلام الهی موجب آشنایی بیشتر ایرانیان با معارف الهی شد. تفاسیر کهن فارسی در این‌که نمونه‌ای از نخستین مراحل تطور زبان فارسی را به دست می‌دهند شایان توجه ویژه‌ای هستند. یکی از کهن‌ترین ترجمه‌ها و تفاسیر قرآن ترجمه‌ای آهنگین و تفسیری از دو جزء قرآن (احتمالاً از اواخر سدهٔ سوم هجری) است که در هنگام تعمیر حرم امام رضا(ع) از میان دیوار حرم به دست آمده و در ۱۳۵۳ش به کوشش احمد علی رجایی با عنوان پلی میان شعر عروضی و هجایی فارسی به چاپ رسیده است؛«آنچه این ترجمهٔ تفسیری را در میان نظایرش ممتاز می‌سازد کوششی است که مترجم برای موزون ساختن عبارات خود به کار بسته و توفیق او در کار چندان است که هر خواننده‌ای نوعی موسیقی در بیشتر پاره‌های آن احساس می‌کند...مطالعهٔ دقیق نشان می‌دهد که تقریباً ترجمهٔ هر آیه با سجعی خاص،و بسیار اندک با ردیف خاصی است که با آیهٔ قبل و بعد تفاوت دارد، گویی مترجم علاوه بر تابعیت از ضمایر و افعال اصل آیه، کوشیده است تنوعی هم در سجع‌ها و بسیار کم در وزن ترجمهٔ هر آیه رعایت کند.»این تفسیر دارای مختصات لغوی و دستوری کهن و متنی درخور پژوهش زبان شناسان و ادب‌پژوهان است. پس از آن باید از ترجمهٔ تفسیر طبری یاد کرد که کهن‌ترین ترجمه و تفسیر فارسی کامل قرآن است که چنان‌که گفته آمد به فرمان منصور یکم سامانی (۳۵۰- ۳۶۵ق) از روی جامع‌البیان فی تفسیرالقرآن- معروف به تفسیر کبیر محمد بن جریرطبری به فارسی روان و استادانه و دقیق و کم‌نظیر برگردانده شده است. مترجمان این ثر

تفسیر قرآن در ادب فارسی

اسنادهای دراز اخبار در متن اصلی را بیفکندند و بر متون روایات اختصار کردند و «تفسیر قرآن و قصه‌های یاران پیغامبر(ص) و قصه‌های امیران مؤمنان در هفت مجلّد، و هر مجلّدی یک سبع تخفیف را، فراهم ساختند.» ترجمهٔ تفسیر طبری به کوشش حبیب یغمایی در ۱۳۳۹- ۱۳۴۴ش به چاپ رسیده است. تفسیری کهن که نسخه‌ای از بخشی از آن (ترجمه و تفسیر آیات ۷۸ تا ۲۷۴ سورهٔ بقره) در کتابخانهٔ خسروپاشا در استانبول نگهداری می‌شود(چاپ تهران،۱۳۵۱ش، به کوشش محمد روشن) و شیوهٔ نگارش آن با تفسیر قرآن دستنویس کیمبریج همانند است، ترجمه‌ای تفسیری که نسخه‌ای از بخشی از آن در کتابخانهٔ آستان قدس نگهداری می‌شود (چاپ احمدعلی رجایی با عنوان متنی پارسی از قرن چهارم هجری) و شیوهٔ نثر فارسی آن مشابه ترجمهٔ تفسیر طبری است، تفسیر قرآن پاک (چاپ تهران ۱۳۴۸ش به کوشش دکتر علی رواقی) که قطعه‌ای است (مشتمل بر تفسیر آیات ۶۵ تا ۱۵۱ سورهٔ بقره) بازمانده از تفسیری کهن و بی‌نام که به هیچ‌یک از تفسیرهای معروف مانندگی ندارد، به نثری شیوا و ساده با ویژگی‌های صرفی و نحوی فراوان، چند برگ تفسیر قرآن عظیم (چاپ افغانستان، ۱۳۵۱ش به کوشش مایل هروی) شامل تفسیر آیهٔ ۵ سورهٔ ۲۶(الشعرا) تا آیهٔ ۱۶ سورهٔ ۲۷ (النّمل)، سورهٔ مائده از قرآن کوفی کهن با ترجمهٔ استوار پارسی (چاپ ۱۳۵۰ش به کوشش احمد علی رجایی خراسانی)که بخشی از نسخه‌ای از قرآن به خط کوفی با زیرنویس فارسی (از آیهٔ ۱۲۸ سورهٔ نساء تا آیهٔ ۸۴ سورهٔ اعراف) است که در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود، تفسیری بر عشری از قرآن مجید (چاپ تهران ۱۳۵۲ش به کوشش دکتر متینی) که نسخهٔ اصل آن در کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیایی نگهداری می‌شود و تفسیر یک‌دهم قرآن (از سورهٔ الکهف تا سورهٔ الفرقان)را در بر دارد و روش تفسیر و شیوهٔ نگارش آن به تفسیر قرآن پاک وتفسیر کیمبریج همانند است، لسان‌التنزیل (چاپ تهران ۱۳۴۴ و ۱۳۵۵ش به کوشش دکتر مهدی محقق) در تفسیر الفاظ و مفردات قرآن از مفسری ناشناس، ترجمهٔ مفردات قرآن/ تفسیر مفردات قرآن (چاپ تهران ۱۳۵۹ش به کوشش عزیزالله جوینی) که از جهت ترجمهٔ الفاظ و نکات دستوری و زبان‌شناسی اهمیت دارد از جملهٔ دیگرترجمه‌ها و تفاسیر قرآن فارسی سدهٔ چهارم یا پنجم هجری به شمار می‌آیند. یکی از گرانبهاترین تفاسیر فارسی بازمانده از اوایل قرن پنجم هجری نسخه‌ای ناقص و منحصر به فرد در کتابخانهٔ دانشگاه کیمبریج است که به تفسیرکیمبریج آوازه دارد و بخش نخستین آن تا آغاز تفسیر سورهٔ مریم افتاده است. تفسیر کیمبریج که مجلدات باقی‌ماندهٔ آن در ۱۳۴۹ش در تهران به کوشش دکتر جلال متینی به چاپ رسیده است به نثری ساده و روان و شیوا است و چون مؤلف، که یحتمل از مردم خراسان و از پیروان اهل سنت بوده، بسیاری از کلمات را به صورتی که در لهجهٔ وی به‌کار می‌رفته آورده است، از جهت لهجه‌شناسی و مطالعهٔ کیفیت تحول کلمات فارسی دارای اهمیت است و از نظر لغات و ترکیبات نادر نیز بسیار غنی است. تفسیر سورآبادی از ابوبکرعتیق بن محمد هروی نیشابوری (-۴۹۴ق) از نمونه‌های عالی نثرفارسی و پر از لغات و اصطلاحات و ترجمهٔ تحت‌اللفظ عبارات و ترکیبات قرآن به فارسی است و چون مؤلف کوشیده است در هریک از این موارد کلمه‌ای و ترکیبی به دست آورد، کتاب او در حکم کتاب لغت سودمندی برای زبان فارسی درآمده است. در این اثر که تفسیر کامل قرآن را دربردارد، ترتیب تفسیر چنین است که یک آیه گاهی تماماً یک جا و گاهی مجزا و جزء به جزء نقل و به فارسی برگردانیده شده و سپس در صورت لزوم تفسیر وتأویل گردیده و مفسر جای جای به اخبار و روایات و اقوال بزرگان، مفسران و راویان و اشعار عربی استناد کرده است. تاج‌التراجم فی تفسیرالقرآن للاعاجم، معروف به تفسیر اسفراینی از امام عمادالدین ابوالمظفرطاهربن محمدشافعی، معروف به شاهفور (-۴۷۱ق) که پیش از تفسیر سورآبادی تألیف گشته و پس از ترجمهٔ تفسیرطبری، از جهت ترتیب تاریخی، دومین تفسیر کامل فارسی است. این تفسیر شامل مقدمه‌ای در چهار فصل (۱- فضیلت ترجمهٔ قرآن، ۲- در بیان اعتقاد اهل سنت و جماعت، ۳- در بیان اسماء خدای تعالی و ۴- درترجمهٔ برخی اخبار در فضیلت قرآن) است. پیش از تفسیر هر سوره نیز مشخصات کامل آن و روایتی در باب ثواب تلاوت ذکر شده و سپس ترجمهٔ لغت به لغت آیات انجام گرفته و آنگاه به تفسیر پرداخته شده است. نثر کتاب، ساده و روان و جملات آن کوتاه و بدون رعایت ارکان دستوری است، اما مقدمهٔ کتاب دارای نثری مسجع و همراه با تلمیح به آیات، احادیث و ادعیه است. گزاره‌ای از بخشی از قرآن کریم/ تفسیر شنقشی (چاپ تهران ۱۳۵۵ش به کوشش دکتر محمد جعفر یاحقی) ترجمه‌ای تفسیری، یحتمل از حدود سدهٔ پنجم هجری، از نزدیک یک سوم قرآن(از سورهٔ فاتحه تا سورهٔ یونس) و از مفسری ناشناس است که چون در تنها نسخهٔ به‌جا ماندهٔ آن که به

تفسیر قرآن در ادب فارسی

هنگام تعمیر حرم امام‌رضا(ع) در ۱۳۴۹ش از جدار حرم به دست آمده، نام واقف نسخه شُنْقُشی یاد شده به تفسیر شنقشی آوازه یافته است. چون در این تفسیر، از آن‌جا که در آن زبان و لهجهٔ مخصوصی به کار رفته، از جهت لهجه‌شناسی و زبان شناسی حایز اهمیت است. لطائف‌التفاسیر ،معروف به تفسیرزاهد یا درواجکی از ابونصر احمد بن حسن بن احمد سلیمانی، معروف به زاهد(ـگویا ۵۴۹ق)، از تفاسیر کامل قرآن به فارسی است و در ۵۱۹ق در بخارا نوشته شده است. پیش از آن نیز ابونصر احمد بن محمد (یااحمد) بن نصر بخاری‌ارغنجی، شاگرد ابوالقاسم محمود بن حسن جیهانی، در ۴۷۵ق در بلخ کتاب استاد خود جیهانی به نام انس/انیس‌المریدین و روضة‌المحبین (به فارسی) راکه برای شاگردانش در ۴۰ مجلس در داستان حضرت یوسف ساخته بود تحریر و «مطول‌تر و مشبع‌تر» کرد و از نسخهٔ «تکملة‌اللطایف و نزهة‌الطرایف» در آن گنجاند و سپس این اثر را در اثر بزرگ‌تر خود به فارسی به نام تاج‌القصص ، در داستان‌های آفرینش جهان و زمین و آسمان و دیگر آفریده‌ها،داستان پیامبران از آدم تا محمد(ص) و سپس خلفا تا شهادت علی(ع)، جای داد که از هر دو اثر نسخه‌هایی در دست است. کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار ابوالفضل رشیدالدین احمد بن ابی سعد بن محمد بن احمد مهریزد میبدی از کامل‌ترین و مهم‌ترین تفاسیر قرآن به زبان فارسی است (چاپ تهران ۱۳۳۱ـ ۱۳۳۹ش به کوشش علی اصغر حکمت).میبدی در ۵۲۰ق شروع به نوشتن این اثر کرده و در این تفسیر به شرح و بسط کتاب خواجه عبدالله انصاری (۳۹۶ـ ۴۸۱ق) در تفسیر قرآن نظر داشته است و از این رو کشف‌الاسرار به تفسیر خواجه عبدالله انصاری نیز معروف بوده است. در کشف‌الاسرار هر بار چند آیه از آیات قرآنی در سه نوبت معنی و تفسیر شده است: نوبت نخست، ترجمهٔ صریح و روشن آیات در نهایت فصاحت و روانی سخن. نوبت دوم،گردآوری همهٔ اقوال و آرای مفسران در وجوه قرآت، تفسیر آیات، بیان احکام، ایراد شأن نزول هر آیه و ذکر اخبار، احادیث، نوادر آثار و آوردن شواهد، امثال دینی، تاریخی، نکات لغوی، صرفی، نحوی، بلاغی، فقهی به طریقهٔ شافعی و کلامی به طریقهٔ اشعری و جز این‌ها. نوبت سوم، تفسیر، تعبیر و تأویل آیات به شیوهٔ عارفان و ارباب سلوک. این تفسیر گنجینه‌ای است از واژه‌ها، امثال، تشبیهات، ترکیبات فارسی و عربی، روایات، احادیث و ذکر وقایع به نثری شیوا و منسجم همراه با اشعار پرشور و حال فارسی. روض‌الجنان و روح‌الجنان از شیخ جمال‌الدین ابوالفتوح حسین بن علی بن محمد بن حسین بن احمد خزاعی رازی (ز ۵۲۰ق) از مهمترین تفاسیر شیعی به فارسی است. ابوالفتوح رازی در این اثر ـ تفسیر هر سوره اطلاعاتی دربارهٔ نام آن، شمارهٔ آیات، مکی یا مدنی بودن سوره، نظرهای قراء دربارهٔ آیه‌های آن و امثال این مسائل یاد می‌کند و آنگاه به نقل، ترجمه و تفسیر هریک و ذکر نظر خود دربارهٔ معانی لغات و قرآآت آن‌ها می‌پردازد، داستان‌ها و حکایات مربوط به آن‌ها را یاد آور می‌شود و در بسیاری موارد نظرهایی در مسائل فقهی و کلامی می‌دهد.روض‌الجنان که به تفسیر ابوالفتوح رازی معروف است، از جهت اشتمال بر فواید لغوی و دستوری و نثر ساده‌ای که دارد حایز اهمیت بسیار است. سبک نثر آن کهنه و مشتمل بر بسیاری لغات، تعبیرات و ترکیباتی است که در جای دیگر کمتر می‌توان یافت و به‌ویژه از لهجهٔ رازی در آن آشکار است. تفسیرابوالفتوح نخستین بار در ۱۳۱۵ش و پس از آن بارها به چاپ رسیده است. تفسیر نسفی (چاپ تهران ۱۳۵۳ و ۱۳۵۴ق، به کوشش عزیزالله جوینی) ـ ابوحفص نجم‌الدین عمر نسفی (۴۶۲ـ ۵۳۸ق) که ترجمه و تفسیری از قرآن است؛ تفسیر بصائر یمینی/البصائر فی التفسیر(۵۷۷ق) از شیخ ظهیرالدین/ معین‌الدین ابی‌جعفر محمد بن محمود نیشابوری (چاپ تهران ۱۳۵۹ش، به کوشش دکتر علی رواقی، که تنها شامل یک جلد از این تفسیر است) از تفاسیر ارجمند فارسی قرآن است و از جهت به‌کار بردن واژه‌های فارسی در برابر لغات عربی اهمیت دارد؛ ینابیع‌العلوم (۶۴ـ ۵۷۰ق) از امام صفی‌الدین یوسف بن عبدالله بن ابی‌یعقوب بن محمد/احمد اندخودی لؤلؤی که تفسیر مفصلی است بر قرآن و نگارش آن آمیزه‌ای است از گویش خراسانی و اصطلاحات عربی؛ و الستین‌الجامع اللطایف‌البساتین/ جامع‌الستین/ جامع لطایف البساتین (چاپ تهران ۱۳۴۵ش، به کوشش محمد روشن) در تفسیر سورهٔ یوسف به نثری روان آمیخته به نظم که شاگردان خواجه امام تاج‌الدین ابوبکر احمد بن محمد بن زید طوسی از املای او نوشته‌اند، از دیگر تفاسیر مهم فارسی در سدهٔ ششم هجری هستند. در همین قرن یا اوایل قرن هفتم هجری الدّرر فی‌الترجمان شیخ‌الاسلام شمس‌العارفین محمد بن منصور المتحمّد مروزی (چاپ تهران به کوشش محمد سرور مولایی) و وجوه قرآن حبیش تفلیسی (ـ۶۲۹ق) در ترجمه و تفسیر لغات قرآن به فارسی نوشته شده‌اند. در سدهٔ هفتم هجری، محمد بن حسین بن فضل/فضیل معروف به جمال‌الدین

تفسیر قرآن در ادب فارسی

ساجی/ استاجی که به دنبال «تلاطم امواج فتن و استیلای کفره» (مغولان) در ۶۱۸ق غزنه را رها کرده و به سمرقند رفته بود، زادالمذکرین/زادالذاکرین را به فارسی نوشت که تفسیری است بر آیاتی برگزیده از قرآن. سیف‌المله والدین عمادالاسلام والمسلمین اسرنگی(شاید سیف اسفرنگی ۵۸۱- ۶۶۱ق) در ۶۶۰ق در ۷۸ سالگی تخییرالکلام را به فارسی در تفسیر قرآن نوشت. قاضی حمیدالدین محمد بن عطای ناگوری (که سال مرگش را به اختلاف ۶۰۵ و ۶۴۳ق و جز آن نوشته‌اند) کنزالملک را به فارسی در تفسیر سورهٔ ملک تألیف کرد. به این قاضی حمیدالدین ناگوری یا شیخ حمیدالدین ناگوری (شیخ حمیدالدین ابواحمد سعیدی ناگوری سیوالی، - ۶۷۳ق) نیز تفسیر پارهٔ عمه (یعنی جزء ۳۰ قرآن = سوره‌های ۷۸ تا ۱۱۴) به فارسی منسوب است. المختار من کتب‌الاخبار نیز که ترجمه و تفسیر قرآن به فارسی و عربی است (نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۷۵) نیز گویا در سدهٔ هفتم نوشته شده است. از سدهٔ هشتم هجری از شیخ محمود شبستری (-ح ۷۲۰ق) ، سرایندهٔ نامی گلشن راز، تفسیر سورهٔ فاتحه به فارسی به‌جا مانده است(نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۳۴۵۴/۲۳). ابوسلیمان فخرالدین داود بن تاج‌الدین ابوالفضل محمدبناکتی (-۷۳۵ق)، مؤلف نامی تاریخ بناکتی،نیز تفسیر بناکتی را در یک جلد به زبان فارسی به شیوهٔ ادبی و کلامی نوشت. جمال‌الدین محمد بن الآقسرایی ،نبیرهٔ فخرالدین رازی،که در مدرسهٔ السلسلهٔ شهر قرامان در آسیای صغیر تدریس می‌کرد، الاسئلة والاجوبة المتعلقة بالقران والحدیث را در دو باب به فارسی تألیف کرد که باب اول آن پرسش‌ها و پاسخ‌هایی در علم تفسیر است. در سدهٔ نهم هجری تفسیرهای نسبتاً متعددی به فارسی نوشته شده است که از این‌ها می‌توان یاد کرد: تفسیر محمد پارسا از محمد بن محمد بن محمود حافظی بخارایی، معروف به خواجه محمد پارسا (-۸۲۲ق) که تفسیر برخی سوره‌های دو جزء پایان قرآن است؛ رسالهٔ اخلاص در تفسیر سورهٔ ۱۱۲ قرآن و شرح آیهٔ نور /لوایح در تفسیر آیهٔ ۳۵ سورهٔ ۲۴ و تفسیر آیهٔ و کلمة‌القاها الی مریم/روحیه و تفسیر آیهٔ کل شیء هالک الا وجهه همگی از شاه نعمت‌الله ولی (۷۳۱- ۸۳۴ق) به شیوهٔ عرفانی و به نثر آمیخته به نظم؛ تفسیر چرخی از یعقوب بن عثمان بن محمودبن محمد غزنوی چرخی نقشبندی (-۸۵۱/۸۳۸ق) که تفسیر کوتاهی است بر همهٔ قرآن؛ مدارج‌الافهام‌الافواج/ مدارالافهام و تفسیرآیهٔ ثمانیه از صاین‌الدین علی ترکهٔ خجندی اصفهانی (-۸۳۵ق) در تفسیر آیهٔ «ثمانیة من الضأن اثنین» ؛ بحر مواج/البحرالمواج والسراج‌الوهاج از قاضی شهاب‌الدین احمد بن شمس‌الدین بن عمر زاولی دولت‌آبادی (-۸۴۹ق) به نام ابراهیم شاه شرقی حاکم جونپور (۸۰۴- ۸۴۴ق)، تفسیری مشروح است که در آن مؤلف کمی از ترکیب دستوری هر آیه و واژه‌ها گفتگو می‌کند و سپس آن آیه را ترجمه می‌نماید و گاهی با روش پرسش و پاسخ مطالبی را تشریح می‌کند. ربع یا جلد اول بحر مواج (شامل سوره‌های یکم تا ششم) در ۱۲۹۷ق در لکهنو به چاپ رسیده است؛ تأویل آیتی من کلام‌الله (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۸۴۹) که تفسیر عرفانی آیهٔ «خلق‌سبع سماوات و من‌الارض مثلهن» به نثر آمیخته به نظم و رسالهٔ شجریه (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۸۴۹) در تفسیر و تأویل شجرهٔ زقوم در سورهٔ والصافات، هر دو از شاه داعی شیرازی (-۸۷۰ق)؛ تفسیر آیهٔ فمن کان یرجو لقاء ربه (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۴۱۹۰/۷) و تفسیر منظوم (چاپ ۱۳۷۱ق) و تفسیر سورهٔ حشر (چاپ ۱۳۷۰ق) هر سه از سید محمد نوربخش قاینی (۷۹۵- ۸۶۹ق)؛ کتاب‌الشفا فی تفسیر کلام‌الله‌المنزل من‌السماء/ المحمدیه / تفسیر مصنفک از علاءالدین علی بن محمد شاهرودی بسطامی (-۸۷۵ق) که تفسیری مفصل ولی ناتمام است؛ تفسیرگازر/ جلاءالاذهان فی تفسیر قرآن(چاپ تهران ۱۳۳۷ش در ده جلد، به کوشش جلال‌الدین محدث ارموی) از ابوالمحاسن حسین بن حسن جرجانی که از شیعیان بوده و کوشیده است تا تفسیر خود را موافق اخبار اهل بیت بنویسد؛ کشف‌الارواح / یوسف‌نامه (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۲۹۷۵) از جمال‌الدین احمد/ محمد اردستانی، معروف به پیر جمال و متخلص به جمالی (-۸۷۹ق) در تفسیر سورهٔ یوسف؛ ترجمان‌القرآن میر سید شریف جرجانی (-۸۱۶ق) در تفسیر و توضیح لغات و مفردات قرآن به فارسی ساده. از اواخر سدهٔ نهم و به‌ویژه از اوایل سدهٔ دهم هجری، با روی کار آمدن حکومت صفویان در ایران و گورکانیان در هند، نوشتن تفاسیر فارسی شتاب و گسترش بیشتری گرفت و از آن هنگام تا به امروز تفاسیر بسیاری، چه تفاسیر کامل قرآن چه تفاسیر سوره‌ای از قرآن - به‌ویژه سورهٔ یوسف - و چه تفاسیر آیه‌ای نوشته شده که یاد کردن نام همهٔ آن‌ها در این‌جا ممکن نیست، ولی به برخی از مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود: ۱- حدائق‌الحقایق فی کشف اسرارالدقائق/ احسن‌القصص (چاپ تهران ۱۳۴۶ش، به کوشش سید جعفر سجادی) در تفسیر سورهٔ

تفسیر قرآن در ادب فارسی

یوسف از معین‌الدین بن شرف‌الدین حاجی محمد فراهی هروی، معروف به معین مسکین(ـح ۹۰۸ق). چنان‌که از مقدمهٔ معین مسکین بر این اثر برمی‌آید، حدائق‌الحقایق تفسیر مشروحی بر کل قرآن بوده که تفسیر سورهٔ یوسف تنها بخشی از آن بوده است، ولی از این تفسیر بزرگ ظاهراً به‌جز همین بخش و برخی بخش‌های کوچک دیگر، مانند تفسیر سورهٔ فاتحه (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۴۰۴۳/۱) چیز دیگری در دست نیست. ۲ـ جواهرالتفسیر لتحفة‌الامیر /تفسیرالعروس/ تفسیرالزهراوین از کمال‌الدین حسین واعظ کاشفی بیهقی سبزواری (ـ۹۱۰ق) به نام امیرعلیشیر نوایی، تفسیری است با طرح مفصل که تنها جلد یکم آن (سوره‌های یکم تا چهارم) در ۸۹۰ق به پایان رسیده و جلد دومش ناتمام مانده است. اهمیت این تفسیر به‌ویژه در آن است که کاشفی در مقدمه‌اش توضیحات کاملی دربارهٔ شناخت قرآن و فضایل آن به دست داده و بیست و دو علم از علوم مربوط به تفسیر قرآن را در چهار فصل یاد کرده است. ۳ـ مواهب علیه/ تفسیر حسینی (چاپ تهران ۱۳۱۷ش، به کوشش جلالی نائینی) از همان ملاحسین واعظ کاشفی که تفسیرکامل قرآن است و کاشفی آن را در ۸۹۷ ـ ۸۹۹ق از دید عرفانی با بهره‌گیری از اقوال عارفان و صوفیان به وجه اختصار نوشته است. از ویژگی‌های این تفسیر آمیختگی نثر دلنشین آن با نظم فارسی است، چنان‌که در هیچ تفسیر فارسی همانند این تفسیر از سروده‌های شاعران بزرگ فارسی‌گو بهره گرفته نشده است. ۴ـ جامع‌الستین از همان واعظ کاشفی در تفسیر سورهٔ یوسف در شصت فصل که به سبب استشهادات مؤلف به قصص و حکایات و اشعار فارسی مختلف جنبهٔ ادبی نیز دارد. ۵ ـ تفسیر آیهٔ فاخلع نعلیک از ابراهیم بن محمد گلشنی بردعی (ـ۹۴۰ق) به نظم در تفسیر آیهٔ «فاخلع نعلیک انک بالوادی المقدس طوی» (سورهٔ ۲۰،آیهٔ ۱۲). ۶ـ روضة‌القلوب (۹۰۴ق، نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۲۶۵۴/۴) از ابن همام شیرازی (ز۹۴۹ق) که تفسیری است منظوم از سورهٔ ۳۶ قرآن (سورهٔ یاسین) در ۲۰۶بیت. ۷ـ کتاب فتحنامه (۹۰۳ق، نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۲۶۵۴/۱۰) از ابن همام شیرازی که تفسیری است منظوم از سورهٔ یکم قرآن (سورهٔ فتح) در ۱۳۵۰ بیت. ۸ـ منتخب ترجمان‌القرآن (چاپ تهران ۱۳۳۳ش، با مقدمهٔ دکتر محمد دبیرسیاقی) از عادل بن علی بن عادل حافظ خراسانی (ـح ۹۱۵ق). اصل ترجمان‌القرآن از سید شریف جرجانی و به ترتیب سوره‌های قرآن است که عادل در منتخب ، سبک و تنظیم آن را تغییر داده و به ترتیب الفبایی درآورده و مقدمه‌ای نیز بدان افزوده است. ۹ـ قصص‌الانبیاء (نسخهٔ کتابخانهٔ آستان قدس رضوی به شمارهٔ ۶۸۳۳ با تاریخ ۹۴۷ق) از شیخ عبداللطیف بن شیخ شمس‌الدین علی واعظ بیرجندی (ز۹۱۷ق) که در آن آیات داستان‌های پیامبران از قرآن گردآوری شده و با بهره‌گیری از روایات و اخبار معصومان به شیوهٔ کلامی و داستانی شرح و تفسیر شده است. ۱۰ـ الدرالنظیم فی خواص‌القرآن‌العظیم (۹۲۶ق، نسخهٔ کتابخانهٔ آستان قدس به شمارهٔ ۸۶۵۴) از احمد بن حاج محمد سکاکی که ترجمهٔ تفسیر عربی الدرالنظیم فی فضائل‌القرآن والذکرالحکیم ابوالسعادات عفیف‌الدین عبدالله یافعی تمیمی (۶۶۸ـ ۷۶۸ق) با چندین مقدمه و دیباچه مترجم است. ۱۱ـ رسالهٔ فردوسیه از عمادالدین محمد بن محمود طارمی (ـ۹۴۱ق) که تفسیری است بر آیهٔ «... یوم یأتی بعض آیات ربک...» (سورهٔ انعام ،آیه ۱۵۹) دربارهٔ ایمان و توبه که در میان سال‌های ۹۱۷ـ ۹۳۲ق به فرمان شمس‌الدین ابوالنصر مظفر شاه دوم گجراتی نوشته شده است. ۱۲ـ تفسیر سورهٔ یوسف (نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۳۳۶۰) از مظفرحسین فتوحی کوبنانی کرمانی که اندکی پیش از سدهٔ دهم هجری می‌زیست. ۱۳ـ ترجمة‌الخواص/تفسیرزواری (۹۴۶ق) از فخرالدین ابوالحسن علی بن حسن زواری که تفسیرکامل قرآن از دیدگاه شیعی به شیوهٔ روایی در دو جلد است. زواری همچنین اثری به فارسی به نام مجمع‌الهدی/ قصص‌الانبیاء در یک جلد دارد که در آن آیات قرآنی مربوط به داستان‌های پیامبران و امامان را گردآورده و به شیوهٔ کلامی و داستانی شرح و تفسیر کرده است. ۱۴ـ تفسیرشاهی/ آیات‌الاحکام (چاپ تبریز ۱۳۸۰ق، به کوشش حسین سروش تبریزی) از میر ابوالفتح شریفی حسینی جرجانی (ـ۹۷۶ق) پسر میرزا محمد علی، معروف به امیر مخدوم از نوادگان سید شریف جرجانی، در تفسیر آن دسته از آیات قرآنی که دربارهٔ احکام نازل شده است از دیدگاه شیعی. این تفسیر چون به فرمان شاه تهماسب یکم صفوی (۹۳۰ـ ۹۸۴ق) نوشته شده به تفسیرشاهی معروف است. ۱۵ـ تفسیر الهی اردبیلی از شیخ جمال‌الدین/ کمال‌الدین حسین بن شرف‌الدین خواجه عبدالحق معروف به الهی اردبیلی(ـ۹۵۰ق) در دو جلد که تفسیر کامل قرآن بوده و عبدالله افندی، مؤلف ریاض‌العما،نسخهٔ دستنویس مؤلف را در اردبیل دیده بود. ۱۶ـ خواص‌الآیات (۹۷۲ق) از شیخ احمد بن محمد تمیمی قزوینی

تفسیر قرآن در ادب فارسی

به شیوهٔروایی و کلامی در یک جلد که در پایان آن «اسماءالله» به نظم شرح شده است. ۱۷ـ منهج‌الصادقین فی‌الزام‌المخالفین (چاپ تهران ۱۳۴۰ـ ۱۳۴۱ش، به کوشش ابوالحسن شعرانی) از ملا فتح‌الله بن شکرالله کاشانی (ـ۹۸۸ق) که تفسیر شیعی مفصلی در پنج جلد است و ملا فتح‌الله خود آن را خلاصه کرده و این خلاصه را خلاصة‌المنهج نامیده است (چاپ تهران ۱۲۸۱و ۱۳۳۱ق). ۱۸ـ احسن‌القصص در تفسیر سورهٔ یوسف از مؤلفی ناشناس (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۱۳۶۵با تاریخ ۱۱۲۳ق). ۱۹ـ تفسیرآیت‌الکرسی (۹۵۲ق، نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۵۱۳۸/۶۶) از میرفخرالدین محمد بن حسین حسینی سماکی استرابادی که تفسیری است شیعی بر آیهٔ ۲۵۶ سورهٔ دوم قرآن و به شاه تهماسب یکم صفوی پیشکش شده است. ۲۰ـ شافع حشر (۹۵۹ق، نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۴۸۵۵/۱) که تفسیری است بر سورهٔ حشر (سورهٔ ۵۹ قرآن) از سید صدرالدین محمد بن غیاث‌الدین منصوردشتکی شیرازی. ۲۱ـ تفسیرآیة‌الکرسی (نسخهٔ کتابخانهٔ سپهسالار به شمارهٔ ۷۵۴۹/۳) از امیرمحمد بن ابیطالب موسوی حسینی استرابادی شاگرد محقق ثانی علی بن حسین کرکی عاملی (ـ۹۴۵ق). ۲۲ـ رسالهٔ تفسیر سورهٔ والتین از جلال‌الدین محمد تهانیسری (ـ۹۸۹ق). ۲۳ـ تفسیر آیة‌الکرسی از نورالدین محمد واعظ، از روزگار عبدالله بهادرخان شیبانی (گویا همان عبدالله‌خان شیبانی که در سدهٔ دهم هجری می‌زیسته). ۲۴ـ تفسیر والضحی و الم نشرح/الف انسانیت از خواجه محمد بن محمود دهدار شیرازی(ـ۱۰۱۶ق) که تفسیری است به نثر آمیخته به نظم از سوره‌های ۹۳ و ۹۴ قرآن که به گفتهٔ دهدار در حق پیامبر(ص) است و در آن مراتب انسانیت و مقامات وی گزارش شده است. ۲۵ـ فوائد از همان خواجه دهدار شیرازی در تفسیر سورهٔ ۲۴ قرآن (سورهٔ نور). ۲۶ـ تفسیر سورهٔ فاتحه (۱۰۱۵ق، نسخهٔ کتابخانهٔ سپهسالار به شمارهٔ ۸۰۹۰/۵) از شیخ بهایی بهاءالدین محمد عاملی (۹۵۳ـ ۱۰۳۰ق). ۲۷ـ تفسیر سورهٔ اخلاص و تفسیر سورة‌الشمس و تفسیر سورهٔ فاتحه (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۶۴۱۴ و ۲۸۸۸) و تفسیر سورة‌الناس همگی از خواجه محمد باقی بالله (۹۷۲ـ ۱۰۱۲ق). ۲۸ـ ریاض‌القدس/تفسیر سورهٔ فاتحه / تفسیر نظامی در تفسیر سورهٔ فاتحه از نظام‌الدین بن عبدالشکور تهانیسری (ـ۱۰۳۵/۱۰۳۶ق). ۲۹ـ تفسیر قطب‌شاهی/تفسیر آیات‌الاحکام (۱۰۲۱ق) از مولانا محمد شاه قاضی یزدی (ز ۱۰۳۱ق) به نام سلطان محمد قطبشاه فرمانروای گلکنده (۱۰۲۰ـ ۱۰۳۵ق) در آیات احکام قرآن و فقه قرآن. ۳۰ـ رساله در تفسیر امانت الهی (۱۰۳۹ق؛ چاپ تهران، ۱۳۱۵ق) از محمدباقر استرابادی، معروف به میرداماد (۹۵۶ـ ۱۰۴۱ق) در تفسیر آیهٔ ۷۲ سورهٔ ۳۳: «انا عرضنا‌الامانة...». ۳۱ـ تفسیر آیهٔ نور/شرح‌الصدور از شیخ عبدالحق محدث دهلوی (۹۵۸ـ ۱۰۵۲ق). ۳۲ـ لطائف غیبی و عواطف لاریبی از احمد بن زین‌العابدین علوی عاملی اصفهانی (ـ میان سال‌های ۱۰۵۴ و ۱۰۶۰ق) که به شیوهٔ متکلمان فراهم آمده و در آن آیه‌هایی که محل استناد دربارهٔ ذات واجب و صفات او،نبوت ،معاد و همانند آن‌ها است تأویل و از هریک در ذیل «لطیفه‌ای» یاد شده است. ۳۳ـ تفسیر قطب‌شاهی /تفسیرسورهٔ هل اتی از سید معزالدین محمد بن ظهیرالدین محمد میرمیران اردستانی (ز ۱۰۵۸ق) که به خواهش محمد بن خاتون عاملی در ۱۰۴۴ق به نام عبدالله قطب‌شاه (۱۰۳۵ـ ۱۰۸۳ق) در تفسیرسورهٔ ۷۶ نوشته شده است. ۳۴ـ بدیع‌المعانی لمعانی القرآن از ابوالمعالی شمس‌الدین محمد معروف به ابن‌خاتون عاملی (ـح ۱۰۵۹ق) که تفسیر مفصلی است با نقل اقوال چند نفر از مفسران بزرگ. نسخه‌ای از جلد اول این تفسیر که در کتابخانهٔ آیت‌الله مرعشی به شمارهٔ ۱۶۲۸ وجود دارد شامل تفسیر سورهٔ فاتحه است. ۳۵ـ تفسیر پارهٔ عم به نظم (سرودهٔ ۱۰۶۸ق) از پیرمحمد. ۳۶ـ تفسیر سورهٔ واقعه (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۵۱۷۰ با تاریخ ۱۰۴۳ق) از مؤلفی ناشناس که تفسیری است صوفیانه به نثر روان آمیخته به نظم بسیار. ۳۷ـ تفسیر سورة‌الواقعه (۱۰۸۳ق) از محمد بن سلطان خواجگی حسینی که این اثر را در۱۰۸۳ق در جلیسر نزدیک آگره نوشته است. ۳۸ـ تفسیر سی‌پاره (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۱۶۵) از شیخ شیروان حسین، معروف به شیروان‌خان قادری (ز۱۰۷۷ق)، مرید شیخ اسماعیل چشتی اکبرآبادی (ـ۱۰۶۶ق) که تفسیری است کوتاه ،ترجمه مانند، با مایه‌های عرفانی. ۳۹ـ شاه تفاسیر/تفسیر شاه (۱۰۵۷ق) از ملا شاه بدخشی (ـح ۱۰۵۷ق) از ملا شاه بدخشی(ـح ۱۰۷۰ق) در تفسیر چهار سورهٔ فاتحه ، بقره، آل عمران و یوسف. ۴۰ـ تفسیرالائمة لهدایة‌الامة (۱۰۶۷ق) از شیخ محمدرضا بن عبدالحسین نصیری طوسی که تفسیر بزرگی است در سی جلد به عربی و فارسی. شیخ محمدرضا همچنین مؤلف دو تفسیر فارسی دیگر به نام‌های کشف‌الآیات و مختصر تفسیرالائمه نیز هست. ۴۱ـ شرح‌القرآن‌المعینی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۸۴۷) از

تفسیر قرآن در ادب فارسی

خواجه خاوند معین‌الدین معینی کشمیری نقشبندی (ـ۱۰۸۵ق). ۴۲ـ البحرالمواج فی تفسیرالقرآن از میرزا تاج‌الدین حسن بن محمد اصفهانی فلاورجانی، معروف به تاجای اصفهانی (ـ۱۰۸۵ق) در دو جلد به شیوهٔ روایی و کلامی. در برخی منابع این تفسیر به پسر مؤلف، بهاءالدین محمد معروف به فاضل هندی (ـ۱۱۳۷ق) نسبت داده شده است. ۴۲ـ تفسیر شریف لاهیجی /تفسیر قطب‌الدین لاهیجی از قطب‌الدین / بهاءالدین محمد بن علی شریف لاهیجی در دو جلد که در آن مؤلف به روش شیعی و با بیان روشن و روان آیات قرآنی را ترجمه و تفسیر کرده و به روایات و احادیث معصومان استناد کرده است. این تفسیر که در ۱۰۸۶ق به انجام رسیده در ۱۳۴۰ش به کوشش میر جلال‌الدین محدث ارموی چاپ شده است. ۴۳ـ عرش سماءالتوفیق (ـ۱۰۶۹ق) از محمد بن سید احمد علوی عاملی، ملقب به عبدالحسیب حسینی فاطمی که تفسیری است شیعی در چندین جلد. ۴۴ـ ترجمهٔ سلطانی در ترجمهٔ قرآن و تفسیر سلیمانی در تفسیر قرآن از علی‌رضا تجلی اردکانی (ـ۱۰۸۵ق) که هر دو به شاه سلیمان صفوی (۱۰۷۷ـ ۱۱۰۵ق) پیشکش شده است. ۴۵ـ آیات‌الاحکام از شیخ ملک علی تونی (ز ۱۰۹۸ق) که این تفسیر را در بیان و شرح آیات احکام قرآن به تعداد آیات نازله در هریک از ابواب فقهی از طهارت تا دیات به نام شاه سلیمان صفوی نوشته است. ۴۶ـ زیب‌التفاسیر از محمد صفی بن ولی قزوینی (ز ۱۰۹۰ق) به نام زیب‌النساء (ـ۱۱۱۳ق) دختر اورنگ زیب گورکانی (۱۰۶۹ـ ۱۱۱۸ق). ۴۷ـ آیات‌الولایه (چاپ تهران ۱۳۲۳ق) از ابوالقاسم بن محمد بن حسین شریفی ذهبی، معروف به میرزا بابای شیرازی و متخلص به راز (ـ۱۲۸۶ق) که تفسیری است بر هزار و یک آیهٔ قرآنی که به اعتقاد مؤلف دربارهٔ خاندان پیامبر فرود آمده است. ۴۸ـ کنزالدقایق و بحرالغرایب / کنزالحقایق و بحرالدقایق فی تفسیرالقرآن از میرزا محمد بن محمدرضای قمی مشهدی (ز ۱۱۰۲ق) که تفسیر کامل قرآن در چهار جلد به شیوهٔ روایی است. ۴۹ـ تفسیرالقرآن (نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۳۴۵۳/۴) از سید امیر اسماعیل بن محمدباقر بن اسماعیل حسینی خاتون‌آبادی (۱۰۳۱ـ۱۱۱۶ق) که تفسیری است بر سوره‌های ۶۲ـ۶۵ و بخشی از سورهٔ ۶۶ قرآن. ۵۰ ـ بدیع‌البیان لمعانی‌القرآن از شیخ حسینعلی بن شیخ علی خان زنگنه (ـح ۱۱۱۵ق) شامل تفسیر سورهٔ فاتحه به شیوهٔ کلامی و با بهره‌گیری از روایات و احادیث. ۵۱ـ تفسیر امینی (نسخهٔ کتابخانهٔ آصفیه به شمارهٔ ۱۶۵) از محمدامین صدیقی علوی حسینی به دستور اورنگ زیب گورکانی (۱۰۶۹ـ ۱۱۱۸ق). ۵۲ـ نعمت عظمی از نعمت‌خان عالی میرزا نورالدین محمد (ـ۱۱۲۱/۱۱۲۲ق) که به اورنگ زیب گورکانی پیشکش شده است. ۵۳ـ تفسیرالمبین از نورالدین محمد بن شاه مرتضی بن محمد مؤمن بن مرتضی کاشانی (ز۱۱۱۵ق) در تفسیر کامل قرآن به شیوهٔ روایی و کلامی. ۵۴ـ ترجمهٔ البرهان فی تفسیرالقرآن؛ متن اصلی این تفسیر از سید هاشم بن سلیمان موسوی بحرانی کتکتانی (ـ۱۱۰۷/۱۱۰۹ق) و ترجمهٔ آن از محمدکاظم بن شاه محمد تبریزی است که این ترجمه را در ۱۱۳۱ق به پایان برده و به شاه سلطان حسین صفوی (۱۱۰۵ـ ۱۱۳۵ق) پیشکش کرده است. ۵۴ـ تفسیر حکیم قمی از شیخ ملا محمد حسین بن محمد مفید، معروف به حکیم قمی (۱۰۴۵ـ پس از ۱۱۲۶ق) در تفسیر کامل قرآن با مشرب فلسفی و بهره‌گیری از روایات ائمهٔ اطهار به شیوهٔ کلامی. ۵۵ ـ خزائن‌الانوار فی تفسیرالقرآن از محمدرضا بن محمد مؤمن امامی خاتون‌آبادی که دست کم بخشی از آن پیش از ۱۱۲۷ق به پایان رسیده است. ۵۶ ـ مبین از نورالدین محمد بن مرتضی بن محمد مؤمن کاشانی ،معروف به نورالدین اخباری (ز ۱۱۱۵ق) که تفسیرکوتاهی است به صورت ترجمهٔ تحت‌اللفظی. ۵۷ ـ موائدالرحمان فی ترجمةالقرآن (چاپ بمبئی ۱۸۹۳م)، ترجمه‌ای است از قرآن که به دستور نادرشاه افشار (۱۱۴۸ـ ۱۱۶۰ق) انجام گرفته است. ۵۸ـ فتح‌الرحمان بترجمةالقرآن از شاه ولی‌الله محدث دهلوی (۱۱۱۴ـ ۱۱۷۶ق که ترجمهٔ قرآن با ملاحظات و تعلیقات است و بارها به چاپ رسیده است. ۵۹ ـ بحرالعلوم الاسلامیة/تفسیرمصطفوی (۱۱۹۱ق) از حافظ غلام مصطفی بن محمد اکبر تهانیسری دهلوی که تفسیر مفصلی است. ۶۰ـ تحفةالغرائب از شیخ محمد بن محمد بن ابی‌سعید هروی الهی (ـ ح ۱۲۰۰ق) که تفسیر بخشی از قرآن و گزیده‌ای است از جواهرالقرآن احمد بن محمد تمیمی قمی. ۶۱ـ فتح‌العزیز تفسیرعزیزی از شاه عبدالعزیز بن شاه ولی‌الله دهلوی (۱۱۵۹ـ ۱۲۳۹ق) که تفسیری است بر سوره‌های فاتحه و بقره و دو جزء پایانی قرآن و در آن حکایت‌ها و احکام فقهی و مباحث اخلاقی آمده است. این تفسیر بارها به چاپ رسیده است. ۶۲ـ تفسیر نورعلیشاه از شیخ محمد علی طبسی، معروف به نورعلیشاه (ـ۱۲۱۲ق) که منظومه‌ای است در تفسیر سورهٔ بقره به شیوهٔ عرفانی. ۶۳ـ بحرالاسرار/سبع‌المثانی از محمد تقی بن محمد کاظم کرمانی، ملقب به مظفر علیشاه (ـ۱۲۱۵ق) که مثنوی

تفسیر قرآن در ادب فارسی

عرفانی است در تفسیر سوره‌های فاتحه، فلق و الناس در ۵۰۰۰ بیت (چاپ کرمان، ۱۳۲۹ش). ۶۴ـ مجمع‌البحار (چاپ ۱۳۲۳ق) از مظفرعلیشاه که روایت منثور و بسیار مشروح بحرالاسرار است. ۶۵ـ الدرالنظیم فی تفسیرالقرآن‌العظیم / درالنظیم الخاقانی (چاپ تهران، ۱۲۷۹ق) از شیخ محمدرضا بن محمد امین کوثر همدانی، معروف به کوثر علیشاه (ـ۱۲۴۷ق) در تفسیر آیات مربوط به اصول و فروع دین و قصص قرآن. ۶۶ـ معدن‌الاسرار از شیخ سعدالدین احمد ده‌یحیایی برکی کابلی انصاری (۱۱۴۰ـ ۱۲۲۵ق) که تفسیری صوفیانه در شرح سوره‌های فاتحه ،یاسین، اخلاص، فلق و ناس است. ۶۷ـ کشف‌الغطاء فی تفسیر سورة هل اتی (چاپ لاهور، ۱۲۶۶ و ۱۲۸۵ق) از سید رجبعلی خان بهادر حسنی حسینی نقوی بهکری دهلوی لاهوری (ـ۱۲۸۶ق) که مؤلف در آن ابتدا آیات سورهٔ الدهر را به شیوهٔ کلامی تفسیر و تأویل می‌کند و سپس آن را با واقعهٔ کربلا تطبیق می‌دهد. وی همچنین دو تفسیر فارسی دیگر به نام‌های سر اکبر(چاپ بمبئی ۱۸۶۲م) در تفسیر سورهٔ فجر و افادات علیه (چاپ بمبئی ۱۲۷۹ق) به نظم دارد. ۶۸ـ احسن‌التفاسیر از ملا محمد جعفر بن شیخ عبدالصاحب خشتی دوانی (ـح ۱۲۹۰ق) به شیوهٔ روایی و با استفاده از احادیث و روایات ائمه. ۶۹ـ تحفة‌الخاقان (۱۲۳۰ق) از محمد باقر نواب لاهیجی به دستور فتحعلیشاه قاجار که تفسیر موضوعی قرآن در پنج فصل است (قصص ، احکام ،معارف ،مواعظ و مواعید). ۷۰ـ تفسیر دلیل‌الرحمان (۱۲۱۴ق)از دلیل‌الرحمان بن خیرالدین که تفسیر گستردهٔ شیعی است. ۷۱ـ نظم‌الجواهر و نقدالفرائد از سید محمد ولی‌الله بن احمد علی فرخ‌آبادی (ـ۱۲۴۹ق) که تفسیری است مفصل و در ۱۲۳۳ـ ۱۲۴۲ق نوشته شده است. ۷۲ـ مواهب‌الرحمان (چاپ مدرس، ۱۲۶۱ق) از مولوی محمد سعید اسلمی حایطی شافعی مدرسی (ـ۱۲۷۲ق) که تفسیری است بر دو جزء ۲۹ و ۳۰ قرآن. ۷۳ـ بحرالعرفان و معدن‌الایمان فی تفسیرالقرآن (۱۲۶۶ق) از محمد صالح بن محمد برغانی قزوینی که تفسیر مفصلی است در هفده جلد. ۷۴ـ بحرالمعارف (۱۲۸۸ق) از احمد بن محمد کاظم اشکوری. ۷۵ـ تفسیر وجیز (نوشتهٔ ۱۲۹۳ق، چاپ دهلی، ۱۲۹۵ق) از سید محمد عبدالحکیم بن محمد عبدالرحیم دهلوی. ۷۶ـ معالمات‌الاسرار فی مکاشفات الاخیار/ تفسیر حضرتشاهی (چاپ دهلی ۱۲۹۵ق) از حکیم سید محمد حسن بن کرامتعلی امروهوی(ح ۱۲۵۰ق/۵ ـ۱۸۳۴م ـ پس از۱۸۸۷م). ۷۷ـ فیوضات حیدریه از حیدرعلی فیض‌آبادی (ـح ۱۸۹۰م). ۷۸ـ تفسیر سنا به نظم از خواجه سناءالله خراباتی پانی پتی (۱۲۲۴ـ ۱۲۹۷ق). ۷۹ـ تفسیر بهایی (چاپ هند، ۱۳۰۱ق) از مولوی بهاءالدین هندی (ز۱۳۰۱ق) در تفسیر کامل قرآن به شیوهٔ روایی و کلامی. ۸۰ـ تفسیر صفی‌علیشاه (چاپ تهران، ۱۳۰۸ق) از حاج میرزا حسن بن محمد باقر اصفهانی، معروف به صفی‌علیشاه (۱۲۵۱ـ ۱۳۱۶ق) که مثنوی است در تفسیر تمام قرآن به شیوهٔ عرفانی. صفی‌علیشاه همچنین تفسیر دیگری به نام تفسیر سورهٔ یوسف دارد که در ۱۳۲۰ق در تهران چاپ سنگی شده است. ۸۱ـ لوامع‌التنزیل و سواطع‌التأویل (چاپ لاهور، ۱۳۰۱ق) از سید ابوالقاسم بن حسین بن تقی رضوی قمی حایری لاهوری (ـ۱۳۲۴ق) که تفسیری است شیعی در هجده جلد. ۸۲ ـ آیات‌الائمه (چاپ تهران، ۱۳۱۶ق) از سید محمد علی بن سید مهدی حسینی تهرانی لاریجانی نیاکی در شرح و بیان و تأویل آیات قرآنی مربوط به امامت و ولایت ائمهٔ اطهار(ع). ۸۳ـ ضیاءالتفاسیر (چاپ تهران، ۱۲۹۹ق) از سید امیرمحمد صادق بن امیرابوالقاسم خوانساری موسوی (ـ۱۳۳۳ق). ۸۴ـ تأویل‌الآیات‌الباهرة فی فضائل‌العترة‌الطاهرة از شیخ محمد تقی، معروف به آقا نجفی اصفهانی (۱۲۶۲ـ ۱۳۳۲ق). ۸۵ـ اسرارالعشق (چاپ اصفهان، ۱۳۴۳ق) از ناصرعلیشاه شیخ اسدالله ایزدگشسب شمس بن محمود گلپایگانی(ح ۱۳۰۳ـ ۱۳۶۶ق) که مثنوی عارفانه‌ای است با گزارشی از سورهٔ یوسف. ۸۶ـ ناسخ‌التفاسیر از سید محمد عصار تهرانی لواسانی (۱۲۶۶ـ ۱۳۵۶ق). ۸۷ ـ تفسیرکیوان (چاپ تهران، ۱۳۱۰ـ ۱۳۱۵ش) از منصورعلیشاه عباسعلی کیوان قزوینی (۱۲۷۷ـ ۱۳۵۷ق) در چهارجلد در تفسیر کامل قرآن به شیوهٔ کلامی و حکمی. ۸۸ ـ آیات ظهور از شیخ علیقلی دهخوارقانی (ـ۱۳۵۵ق) در تفسیر ۱۱۰ آیه که به اعتقاد مؤلف در شأن ظهور حضرت مهدی (ع) نازل گردیده است. ۸۹ـ التبیان فی معانی‌القرآن سید حسین عرب باغی ارومی تبریزی (ـ۱۳۶۹ق). ۹۰ـ التبیین فی شرح آیات‌المواعظ و البراهین از شیخ میرزا ابوتراب قزوینی شهیدی (۱۲۷۸ـ ۱۳۵۷ق) که تفسیر شیعی مفصل قرآن در پنج جلد است. ۹۱ـ پرتوی از قرآن از سید محمود طالقانی (۱۲۸۶ـ ۱۳۵۸ش) در تفسیر چند جزء از قرآن در شش جلد که بارها به چاپ رسیده است. ۹۲ـ تفسیرنوین از محمد تقی شریعتی مزینانی (ـ۱۳۶۶ش) در تفسیر جزء سی‌ام قرآن از آغاز سورهٔ عم تا پایان که مؤلف در آن پس از ذکر هر آیه ترجمهٔ فارسی روان آن را می‌آورد و سپس هر عبارت قرآنی را با

بیانی ساده و شیوا شرح و تفسیر می‌کند. ۹۳ـ مخزن‌العرفان از حاجیه نصرت خانم دختر حاج سید محمد علی حسینی اصفهانی معروف به امین/ امینه (۱۳۰۸ـ ۱۴۰۳ق) که تألیفات خود را به نام «یک بانوی ایرانی» منتشر می‌کرد. این تفسیر در پانزده جلد و شامل تفسیر همهٔ قرآن به شیوهٔ کلامی، استدلالی و روایی است و در آن مؤلف پس از ذکر یک یا چند آیه، نخست آن را به فارسی روان برمی‌گرداند و سپس به تفسیر و تأویل و شرح مبسوط آیه می‌پردازد و نیز معانی عرفانی و جنبه‌های ادبی و سایر موارد آن را بیان می‌کند. این تفسیر در میان سال‌های ۱۳۳۶ تا ۱۳۵۴ش در اصفهان به چاپ رسیده است. در پایان باید از دو تفسیر دیگر نیز یاد کرد که اولی ترجمهٔ تفسیر المیزان تألیف علامه محمد حسین طباطبایی و دومی تفسیر سورهٔ الحمد از تقریرات امام خمینی (ره) است. ترجمهٔ نخست که به دست گروهی از مترجمان انجام گرفته تفسیر قرآن به قرآن و دومی تفسیری عرفانی است.

منابع:ادبیات فارسی بر مبنای تألیف استوری ، ۱/۹۷ـ ۲۵۳؛ تاریخ ادبیات در ایران ، ۱/۶۹ـ ۷۲؛ ۲/۲۵۴ـ ۲۶۱؛ ۳/۲۱۷ـ ۲۲۱؛ ۴/۸۷؛ ۵/۲۴۶ـ ۲۵۲؛ تاریخ ترجمه از عربی به فارسی ، ترجمه‌های قرآنی ، صفحات فراوان؛ تفسیر و تفاسیر جدید،در صفحات فراوان؛ دایرةالمعارف تشیع ،۴/۴۶۸ـ ۵۸۲؛ سبک شناسی،۲/۱۵؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، ۱/۳ـ۹۳؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۱/۱ـ ۶۹؛ قرآن، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی،۶۶۳ـ ۶۶۴؛ قرآن پژوهی، ۱۶۶ـ ۲۸۵؛ گزیدهٔ متون تفسیری فارسی ، دکتر سید محمد طباطبائی اردکانی،در صفحات فراوان؛ لغت‌نامه ، زیر «تأویل»و «تفسیر» ؛ هزار سال تفسیر فارسی ، در صفحات فراوان.

محمدخانی

تفسیر و تبیین ← تفسیر

تفصیل (taf.sil)، در لغت به معنی جداکردن و در اصطلاح بدیع شعری را گویند که چون آن را بخوانند لب‌ها به هم نرسند و از هم جدا باشند: «ای دیده رخ نگار دیدن خطر است ـ ای دل سراین رشته کشیدن خطر است /هان تا نچشی ز ساغر عشق دگر ـ زنهار دلا زهرچشیدن خطر است.»

منابع: ابدع‌البدایع،۱۷۳؛ انوارالربیع ،۷۶۴؛ بدایع‌الافکار،چاپ کزازی،۱۵۴؛ لطائف‌الطوائف ، ۲۸۴ـ ۲۸۵؛ لغت نامه ، زیر«تفصیل».

دانشنامه

تفصیل (taf.sil)، در لغت به معنی جداکردن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر به مناسبتی یا برحسب تواردِ، گاه بخشی از سروده‌هایش را در اثر دیگرش نیز بیاورد. تفصیل را در بدیع عربی به دو نوع متصل و منفصل تقسیم کرده‌اند و آن راکما بیش با صنعت تفسیر* برابر دانسته‌اند. صنعت تفصیل را روی‌هم‌رفته می‌توان از زیرگونه‌های استقبال* و تضمین* دانست. سعدی در آثار خود این صنعت را فراوان به کار برده است، چنان‌که غزلی با مطلع « امشب مگر به وقت نمی‌خواند این خروس ـ عشاق بس نکرده هنوز از کنار و بوس» را با تفاوتی اندک هم درغزلیات و هم در گلستان آورده است.

منابع: حقایق‌الحدائق ،۱۰۴ـ ۱۰۵؛ زیب سخن ، ۲/۳۱۷ـ ۳۱۸؛ لغت‌نامه ، زیر«تفصیل».

شکیبا

تفویف (taf.vif)، در لغت به معنی بافتن جامه با خط‌های رنگارنگ و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده شعر خود را بر وزن* و آهنگی خوش آورد و از آوردن کلمات، ترکیبات و استعارات دور از ذهن بپرهیزد و هر بیت* معنای مستقلی داشته باشد و کلمات قافیه نیز در جای مناسب خود نشانده شود، مانند این شعر شهید بلخی: «اگر غم را چو آتش دود بودی ـ جهان تاریک بودی جاودانه / در این گیتی سراسر گر بگردی ـ خردمندی نیابی شادمانه.» شعری که این صنعت در آن به کار رفته باشد مفوَّف می‌نامند. در کتاب‌های بدیع سنتی، تفویف از محسنات شعر تلقی شده است.

منابع: بدایع‌الافکار، ۸۴؛ زیب سخن،۲/۳۲۲ ـ ۳۲۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۵۹؛ فرهنگ بلاغی ـادبی،۱/۳۹۳؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۴۰۵؛ لغت‌نامه، زیر «تفویف»؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۸۷؛ المعجم، ۳۲۹ ـ ۳۳۵.

عباسپور

تقابل (ta.qā.bol)، در لغت به معنی روبه‌رو شدن و در اصطلاح بدیع آوردن کلماتی متضاد و متقابل است و این کار به منظور قرینه‌سازی در کلام صورت می‌گیرد: «صلح و جنگ تو شادی آمد و غم ـ خصم و خشم تو تیهو آمد و باز.» (ابوالفرج رونی تقابل را می‌توان مرادف تضاد و طباق* دانست و در نهایت نوعی مراعات نظیر* شمرده‌می‌شود. تقابل‌را متقابل،متضاد، تناقض و مطابقه* هم گفته‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۰۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۹۳/۱؛ لغت‌نامه، ذیر «تقابل»؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۸۳؛ المعجم، ۳۸۲ـ۳۸۳.

عباسپور

تقاضا ← استعطاف

تقاضا و استعطاف ← استعطاف

تقریب‌الامثال (taq.ri.bol.am.sāl)، در اصطلاح بدیع، آوردن مثال‌هایی شبیه به آیات، احادیث یا اشعار دیگر شاعران است: «هر که دانست قدر و قیمت خویش ـ از هلاکش همیشه بیزار است» که شبیه این حدیث است: «ماهلک امروء عرف قیمة نفسه». این صنعت را می‌توان مرادف تضمین* و استشهاد* دانست. تقریب الامثال را **تقریب‌الامثال بالابیات**، **تقریب الامثال بالاخبار** و **تقریب الامثال بالآیات** هم نامیده‌اند.

منابع: ترجمان‌البلاغه، ۱۲۱ ـ ۱۲۵؛ زیب سخن، ۳۴۲ ـ ۳۴۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۹۵/۱.

عباسپور

تقریر (taq.rir)، مصدر باب تفعیل از فعل **قرّر**(= تثبیت و تأیید) به معنی «اقرار آوردن، به اقرار و اعتراف آوردن کسی را، مقر ساختن کسی را بر حق و اذعان بدان» و مترادف با سخن گفتن، بیان، قول، شرح، تفصیل، قرائت، تعریف، تعبیر، بیان بلیغ و فصیح سخن، و قدرت در بیان و تکلم است. «بنشین با وزیر خویش خرد ـ رفتنت را نکو بکن تقریر.» (ناصرخسرو) □ «آن‌کس که خطای خویش بیند که رواست ـ تقریر مکن صواب نزدش که خطاست.» □ «که آن به عادت خویش انبساط نتواند ـ وزین نیاید تقریر علم با جهال.» (سعدی) □ «جادوی کشمیر نیارد همی ـ پیش تو یک مسئله تقریر کرد.» (عطار) □ «ای آن‌که به تقریر و بیان دم زنی از عشق ـ ما با تو نداریم سخن خیر و سلامت.» □ «دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند؟ ـ پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند.» □ «گویند رمز عشق مگویید و مشنوید ـ مشکل حکایتیست که تقریر می‌کنند.» (حافظ) □ «زبان شکسته‌تر است از قلم نمی‌دانم ـ که شرح خود به کدامین زبان کنم تقریر.» (سنجر کاشی) □ «به رویی که همچشمی گل کند ـ به مویی که تقریر سنبل کند.» (ملا طغرا) تقریر همچنین به معنی «مقرر داشتن، برقرار کردن، آرام دادن، قرار و ثبات دادن، رها کردن عامل را در عمل و ثبات دادن او، و سخنی که از آن تغلب و تصرف دیوانی ظاهر شود» آمده است: «یک روز مرا بر لبِ خود میر نکردی ـ وز لعل لبت جامگی تقریر نکردی.» (مولوی) □ «ملک‌های شام را ترتیب داده یک به‌یک ـ مال‌های روم را تقریر کرده سربه‌سر.»» (امیرمعزی) □ «سال‌ها عامل دیوان خموشی بودم ـ هیچکس را به من اندازهٔ تقریر نبود.» (ظهوری) «تقریرپذیرفتن» نیز به معنی استوار شدن و مسلم گردیدن است: «چون شکسته شود آن لشکر انبوه از تو ـ نام لشکر شکنی بر تو پذیرد تقریر.» (سوزنی) اما تقریر و جمع آن «تقریرات» در اصول فقه شیعی و نزد علمای شیعه در سه معنی اصطلاحی به کار رفته است: ۱ـ به معنی سکوت تأییدی معصوم. مقصود از تقریر معصوم آن است که کسی در حضور معصوم کاری را انجام دهد و حکمی را بیان کند و معصوم در برابر او ساکت بماند و او را نهی نکند یا در تصحیح عمل او چیزی نگوید. چنین سکوتی را اصولیان دلیلی بر تأیید او از کار آن کس می‌دانند و معتقدند تقریر معصوم دلیلی است بر جواز فعل انجام شده در مواردی که احتمال حرمت در انجام فعل می‌رفته است. ۲ـ به معنی بازگویی و تکرار درس استاد پس از پایان جلسهٔ درس به دست برخی شاگردان ممتاز برای شاگردان دیگر، به‌ویژه مبتدیان است. این کار را که در گذشته در حوزه‌های علمیه در درس‌های خارج رایج بود «تقریر» و انجام دهندهٔ آن را «مقرر» می‌گفتند. ۳ـ به معنی بازنوشت گفته‌ها و بیانات (=تقریرات) استادی در جلسات درسی به دست شاگردانش است. درواقع تقریرات عنوان عمومی کتاب‌هایی است که از اواخر سدهٔ دوازدهم هجری رواج یافته و از منابع مهم دست یابی به آرا و نظرات علمای فقه و اصول است. نحوهٔ تألیف این آثار بدینسان است که استاد مطلب خود را از حفظ در جلسات درس مطرح می‌سازد و شاگردان، هریک برحسب استعداد و توانایی خود، پس از شنیدن و فهم مباحث، آن‌ها را به قلم و بیان خود می‌نگارند و نظرات احتمالی خود را نیز در پی‌نویس و حاشیه مطرح می‌نمایند و گاهی نیز نوشتهٔ خود را به استاد عرضه می‌دارند و وی نظر خود دربارهٔ کتاب و مؤلف را به صورت تقریظ* می‌نگارد. معمولاً آرای مطرح شده در تقریراتی که امضای استاد را دربردارد از جهت استناد و انتساب به استاد، اهمیت بیشتری دارند. دربارهٔ تفاوت میان کتاب‌های تقریرات با کتاب‌های «امالی»، که نزد محدثان قدیم مطرح بوده است باید گفت که کتاب امالی بدینسان تألیف می‌شده که استاد مطالب خود را از

روی نوشته یا از حفظ بر شاگردان القا می‌نمود، یا بهتر بگوییم به آن‌ها املا می‌گفت، و ایشان تمامی سخنان او را بی‌کم و کاست می‌نوشتند و معمولاً چیزی بدان نمی‌افزودند و درواقع، برخلاف تقریرات، نقش فعالی در ساخت و پرداخت اثری که بدینسان پدید می‌آمد نداشتند. نکتهٔ دیگر آنکه «امالی» یک استاد در یک سلسله جلسات درسی، تعداد شاگردان حاضر هر چه بوده باشد، معمولاً یکی است در حالی که کتاب‌های تقریراتی که از همان سلسله جلسات درسی حاصل می‌گردد می‌تواند به تعداد شاگردان حاضر در آن جلسات باشد. همچنین معمولاً کتاب‌های امالی با عنوان عمومی **امالی** و به نام استادی که مطالب آن را املا می‌کند است، در حالی که کتاب‌های تقریرات با عنوان عمومی **تقریرات** یا عنوانی خاص و به نام شاگردی است که کتاب را تحریر و تألیف کرده است. به‌هرحال، به‌رغم پیشینهٔ نسبتاً کوتاه تقریرات نویسی در حوزهٔ علمیهٔ شیعی، در همین مدت هزاران اثر در این زمینه نوشته شده که عمدهٔ قریب به اتفاق آن‌ها به عربی، زبان علوم دینی، است و بسیاری از آن‌ها در حوزه‌های علمیه مورد مراجعه و استفادهٔ طلاب و استادان است. از کتاب‌های تقریرات از این‌ها می‌توان نام برد: تقریرات درس شیخ مرتضی انصاری (ـ۱۲۸۱ق) به نام مطارح‌الانظار تألیف شیخ میرزا ابوالقاسم کلانتری (ـ۱۲۹۲ق)؛ تقریرات درس‌های حاج میرزا حسین نایینی، دورهٔ اول، به نام فوائدالاصول تألیف شیخ محمد علی کاظمی، و دوره‌های دوم و سوم به نام اجودالتقریرات تألیف سید ابوالقاسم خویی؛ تقریرات بحث‌های حاج آقا ضیاءالدین عراقی به نام بدایع‌الافکار تألیف حاج میرزا هاشم آملی؛ تقریرات بحث‌های حاج آقا ضیاءالدین عراقی به نام نهایة‌الافکار تألیف شیخ محمد تقی بروجردی؛ تقریرات آخوند خراسانی (ملا محمد کاظم خراسانی)، تألیف سید میر محمد بن عبدالله رضوی قمی؛ تقریرات آخوند خراسانی تألیف شیخ محمد سنگلجی قوچانی؛ تقریرات آخوند خراسانی تألیف شیخ محمد قوچانی؛ تقریرات سید حسین کوهکمری (ـ۱۲۹۹ق) تألیف ملّا آقا بن محمد علی لنکرانی؛ و تقریرات آیت‌الله سید میرزا محمد حسن شیرازی تألیف سید ابراهیم دامغانی خراسانی (ـ۱۲۹۱ق). همچنان‌که گفته شد تقریراتی که در چند سدهٔ اخیر در اصول و فقه شیعی تألیف شده تقریباً همگی به عربی است. با این همه، به تحریر درآمدن تقریرات (گفته‌ها، بیانات و ملفوظات) اشخاص نمی‌تواند تنها به دوره و حوزه‌های خاصی محدود باشد و از این رو گرچه در فارسی کتاب‌های تقریرات، به مفهوم خاصی که در حوزه‌های علمیهٔ شیعه از آن استنباط می‌گردد، بسیار اندک است، آثار دیگری مانند **ملفوظات** مشایخ نامدار، به‌ویژه مشایخ بزرگ هند، که مریدانشان آن‌ها را به تحریر درآورده‌اند در دست است که می‌توان آن‌ها را به‌تسامح، گونه‌ای از تقریرات شمرد. لفظ تقریر در عناوین برخی کتاب‌های فارسی به همان معنی بیان و گفته است، مانند تقریرالتحریر تقی‌الدین ابوالخیر محمد فارسی (سدهٔ ۱۰ق) و تقریرالتحریر خیرالله خان فرزند لطف‌الله مهندس لاهوری که هر دو ترجمه یا خلاصه یا شرح فارسی تحریر اقلیدس خواجه نصیرالدین طوسی هستند. در دهه‌های اخیر به‌ویژه با گسترش مدارس و دانشگاه‌های جدید، یادداشت برداری از سخنان معلمان و استادان در کلاس‌های درس در رشته‌های مختلف گسترش یافته و گاه به گاه نیز برخی شاگردان آثاری را بر پایهٔ بحث‌های درسی (تقریرات) استادان خود به فارسی تألیف کرده‌اند. بسیاری از جزوه‌های درسی انفرادی شاگردان مبتنی بر سخنان (تقریرات) معلمانشان در کلاس درس است. از نمونه‌های جالب تقریر می‌توان از ترجمهٔ عبور از خط ارنست یونگر (چاپ چهارم، تهران ۱۳۵۵ش) یاد کرد که آن را دکتر محمود هومن به فارسی ترجمه و شفاهاً تقریر کرد و جلال آل احمد به تحریر درآورد.

منابع: حافظ نامه، ۳۸۳؛ دایرة‌المعارف تشیع، ۱۶/۵ـ۱۷؛ الذریعه، ۳۶۶/۴ـ۳۸۷؛ فرهنگنامهٔ شعری، ۴۷۳/۱؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی، ۱۵۳/۱؛ فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ مرعشی، ۸۳/۶؛ ۱۵۸/۷؛ ۱۲۲/۱۲؛ لغت‌نامهٔ، زیر «تقریر».

برزگر

تقریرات ← تقریر

تقریظ (taq.riz)، در لغت به معنی ستودن و در اصطلاح ادبی آن است که گوینده، کس دیگری را ستایش کند. این اصطلاح بیشتر هنگامی به کار می‌رود که ستایش شخص همراه با بررسی و مرور کتاب او صورت گیرد. تقریظ در گذشته بدین صورت بود که کاتب یا مترجمی در مقدمهٔ اثر به مدح* نویسندهٔ اصلی یا به ستایش کتاب می‌پرداخت، مانند مقدمهٔ کلیله و دمنه، که مترجم فارسی آن به ستایش کتاب پرداخته است: «در جمله بدان نسخت [کلیله ودمنه] الفی افتاد و به تأمل و تفکر محاسن این کتاب بهتر جمال داد و رغبت در مطالعهٔ آن زیادت گشت که پس از کتب

شرعی درمدّت عمر عالم از آن پرفایده‌تر کتابی نکرده‌اند...» در دورهٔ معاصر نیز تقریظ رواج داشته است. از جملهٔ مقدمه‌هایی که نویسندگان مشهور بر کتاب‌های گوناگون نوشته‌اند، مقدمه‌های سعید نفیسی است. همچنین ستایش‌هایی که از برخی کتاب‌ها درمطبوعات شده است، نوعی تقریظ به شمار می‌رود.

منابع: ادبیات و تعهد در اسلام، ۴۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۹۶/۱؛ فرهنگ علوم، سجادی، ۱۸۶؛ معجم‌الاصطلاحات‌الادب، ۱۳۳، ۳۷۷.

عباسپور

تقسیم (taq.sim)، در لغت به معنی بخش کردن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده در ابتدا دو یا چند کلمه بیاورد و سپس دو یا چند کلمهٔ دیگر یاد کند که مربوط به همان کلمات اول باشند و معلوم کند که هر کدام از این کلمات مربوط به کدامیک از کلمات قبلی است. تقسیم بر دو نوع است: تقسیم مرتب که در آن، کلمات ردهٔ دوم، به همان ترتیب کلمات ردهٔ اول می‌آیند: «به من نمود لب و چشم و زلف آن دلبر ـ یکی عقیق و دوم نرگس و سوم عنبر.»(ادیب صابر) تقسیم مشوش که در آن کلمات ردهٔ دوم بر اساس ترتیب کلمات ردهٔ اول نباشد: «یا ببندد یا گشاید یا ستاند یا دهد ـ تا جهان بر پاست باشد شاه را این چار کار/ آنچه بستاند ولایت آنچه بخشد خواستار ـ آنچه بندد دست دشمن آنچه بگشاید حصار» که در آن، کلمات «بندد»، «گشاید»، «ستاند» و «دهد»، به ترتیب، توضیح داده نشده‌اند. تفاوت تقسیم با لف و نشر* آن است که در تقسیم، گوینده رابطهٔ هر کدام از کلمات ردهٔ دوم را با کلمات ردهٔ اول توضیح می‌دهد. برای نمونه، در مثال تقسیم مرتب، شاعر با آوردن واژه‌های یکی و دوم و سوم، رابطهٔ «عقیق» و «نرگس» و «عنبر» را با «لب» و «چشم» و «زلف» روشن کرده است و در مثال تقسیم مشوش، شاعر با آوردن «آنچه بستاند»، «آنچه بخشد»، «آنچه بندد» و «آنچه بگشاید»، رابطهٔ این چهار عبارت را با «ولایت»، «خواستار»، «دست دشمن» و «حصار» توضیح داده است؛ در حالی که در لف و نشر گوینده رابطهٔ بین کلمات ردهٔ دوم با کلمات ردهٔ اول را بیان نمی‌کند و خواننده یا شنونده، خود باید این روابط را کشف کند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۴۲؛ بدیع، کزازی، ۱۱۹ - ۱۲۲؛ ترجمان‌البلاغه، ۶۷ ـ ۶۸؛ حقایق‌الحدائق، ۱۱۰، درهٔ نجفی، ۱۸۷؛ روش گفتار، ۴۲۷؛ زیب سخن، ۳۴۴/۲ ـ ۳۵۲؛ زیورهای سخن، ۲۸۳ ـ ۲۸۵؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۳۴۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۵۹ ـ ۶۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۹۶/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۸۲ ـ ۲۸۴؛ لغت‌نامه، زیر «تقسیم»؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۱۹؛ المعجم، ۳۷۲ ـ ۳۷۳؛ معیارالبلاغه، ۲۵ ـ ۲۶؛ نگاهی تازه به بدیع، ۱۱۶ ـ ۱۱۷.

عباسپور

تقطیع (taq.tiɛ)، در لغت به معنی قطعه‌قطعه کردن و در اصطلاح بدیع آن است که بیت* یا بیت‌های مستقل و کامل را از میان قصیده* یا غزل* برگزید که در آن‌ها معنی خاصی وجود داشته باشد و بتوان آن‌ها را به‌عنوان ضرب‌المثل یا مفردات نقل کرد. در ادب کلاسیک ایران، در این زمینه، معانی عاشقانه و تعلیمی بیش از معانی دیگر مورد توجه بوده است. برای نمونه در غزل سعدی با این مطلع*: «آخر نگهی به‌سوی ما کن ـ دردی به ارادتی دوا کن»، این دو بیت را می‌توان تقطیع کرد و برگزید: «آن را که هلاک می‌پسندی ـ روزی دو به خدمت آشنا کن / چون انس گرفت و مهر پیوست ـ بازش به فراق مبتلا کن.» تقطیع در عروض معنای دیگری دارد. ← تقطیع (در عروض)

منابع: ابدع‌البدایع، ۱۷۸؛ زیب سخن، ۳۵۳/۲-۳۵۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۹۸/۱.

عباسپور

تقطیع (taq.tiɛ)، در لغت به معنی قطعه‌قطعه کردن و در اصطلاح عروض، تجزیهٔ شعر عروضی* به هجا*ها و رکن*های عروضی است. شعرهای عروضی را سه گونه می‌توان تقطیع کرد: ۱ـ **تقطیع هجایی**، در این تقطیع، هجاهای شعر به کوتاه و بلند و کشیده مشخص می‌شود و به صورت نشانه‌های خاص آن نوشته می‌شود: نشانهٔ هجای کوتاه « ∪ »، نشانهٔ هجای بلند « ـ » و نشانهٔ هجای کشیده « ـ ∪ » است. برای نمونه، این بیت بدین صورت تقطیع می‌شود: «بشنو این نی چون شکایت می‌کند ـ از جدایی‌ها حکایت می‌کند.»

بشـ	نُ	این	نی	چُن	شِ	کا	بت	می	کُ	ند
از	جُ	دا	یی	ها	جِ	کا	بت	می	کُ	ند
ـ	∪	ـ	ـ	ـ	∪	ـ	ـ	ـ	∪	ـ

چنان‌که در پی خواهد آمد، باید توجه داشت که حرف «ن» پس

از هجای بلند به حساب نمی‌آید. به همین سبب، «این» به صورت «ای» تقطیع می‌شود. بنابراین، صورت هجایی بیت بالا چنین است: ـ U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ U ـ براساس تعریف کلاسیک بیت*، دو مصراع* باید از نظر تعداد و نوع هجاها همسان باشند:

بشنو این نی چون شکایت می‌کند = از جدایی‌ها حکایت می‌کند

ـ U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ U ـ

۲ ـ **تقطیع به ارکان یا تقطیع شنیداری**، آن است که شعر عروضی بنا به رکن‌های عروضی تقطیع شود. بر این اساس، دو مصراع بیت بالا بدین صورت تقطیع می‌گردد.

بشنو این نی	چون شکایت	می‌کند
از جُدایی	ها حکایت	می‌کند
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن

۳ـ **تقطیع حرفی**، بدین صورت است که به جای هر حرف ساکن، نشانهٔ «ا» و به جای هر حرف متحرک نشانهٔ « ○ » گذاشته می‌شود. بنابراین، بیت بالا بدین صورت تقطیع می‌شود:

بش	نُ	این	نی	چُن	شِ	کا	یت	می	کُ	ند									
از	جُ	دا	یی	ها	حِ	کا	یت	می	کُ	ند									
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○									

در مجموع، بیت بالا را به سه صورت می‌توان نوشت:

ـ U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ U ـ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

○|○○|○|○|○○|○|○|○○|○|

گفتنی است که به‌علت سهولت تقطیع هجایی و بین‌المللی بودن آن و نیز امکان سرعت یادگیری ارکان عروضی در تقطیع شنیداری، امروزه دیگر تقطیع حرفی کمتر به کار می‌رود و از دو نوع دیگر استفاده می‌شود. **قواعد تقطیع**: ۱ـ چنان‌که آورده شد، حرف «ن» ساکن پس از مصوت‌های بلند، در تقطیع به حساب نمی‌آید. برای نمونه، کلمات دان (dān)، دون (dun)، و دین (din)، به ترتیب دا (dā)، دو (du)، و دی (di) خوانده می‌شوند و یک هجای بلند شمرده می‌شوند. ۲ـ حرف مشدّد به صورت دو حرف، اولی ساکن و دومی متحرک به حساب می‌آید. برای نمونه، کلمات همّت (hemmat) و لذّت (lazzat) بدین صورت تقطیع می‌شوند: هجایی = ـ ـ، حرفی = ○ | ○ |. ۳ـ کلماتی که از یک هجای بلند و یک یا دو هجای صامت تشکیل می‌شوند، برای آسانی در تقطیع، به حرف ساکنِ آنها کسره‌ای اضافه می‌شود. برای نمونه، کلمهٔ دار (dār) به صورت دارِ (dā.re)، خوانده می‌شود و بدین صورت تقطیع می‌گردد: هجایی = ـ U، حرفی = ○ | ○. کلمهٔ داشت (dāšt) به صورت داشِتِ (dā.še.te) خوانده می‌شود و بدین صورت تقطیع می‌شود: هجایی = ـ U U ، حرفی = ○ | ○ ○. ۴ـ حرف مصوت بلند که پس از مصوتِ ای (i) بیاید، به صورت اِ (e) خوانده می‌شود. برای نمونه، کلمهٔ خیابان (xi.yā.bān) به صورت، خیابان (xe.yā.bān) خوانده می‌شود و بدین صورت تقطیع می‌گردد: هجایی = U ـ ـ، حرفی = ○○ | ○ |. ۵ ـ اگر آخرین کلمهٔ مصراع، مصوت کوتاه باشد، مصوت بلند به حساب می‌آید، برای نمونه، در این بیت: «دل هم نبرد ره به دل کبریای تو ـ دیگر سراغت از که کنم ای تو جای تو.» کلمات «تو» در پایان دو مصراع بدین صورت تقطیع می‌شوند: هجایی = ـ، حرفی = ○ |، در حالی که کلمهٔ «تو» در داخل مصراع دوم، به صورتِ «تُ» (هجایی = U، حرفی = ○) به حساب می‌آید. ۶ـ تنوین در تقطیع، «ن» به حساب می‌آید. برای نمونه، حتماً (hat.man) بدین صورت تقطیع می‌شود: هجایی = ـ ـ، حرفی = ○ | ○ |. ۷ـ «ه» ناملفوظ در تقطیع حذف می‌شود. برای نمونه، کلمهٔ عرضه در مصراع «عرضه کردم دو جهان بر دل کار افتاده»، به صورت «عرضِ» (ar.ze) خوانده می‌شود و بدین صورت تقطیع می‌شود: هجایی = ـ U، حرفی= ○ |○. ۸ـ همزه یا الف، به حساب نمی‌آیند. برای نمونه، «اگر» در این مصراع «من اگر خوبم اگر بد تو برو خود را باش»، به صورت «مَنَگَر» و «خوبَمَگَر» خوانده و تقطیع می‌شود و بدین صورت نوشته می‌شوند: من اگ: هجایی = U U ـ، حرفی= ○○○ |؛ خوبم اگ: هجایی = ـ U U ـ، حرفی = ○ | ○○○ | البته الف مدّ (آ) به تنهایی یک حرف به حساب می‌آید و هجای بلند شمرده می‌شود. ۹ـ واو عطف، به صورت هجای کوتاهِ «اُ» خوانده می‌شود و به صورت حرکتِ حرف قبلی تلفظ می‌شود. برای نمونه، در مصراع «ابر و باد و مه و خورشید و فلک»، همگی به صورت «ابرُ بادُ مهُ خُورشیدُ فلک» به حساب می‌آیند و بدین صورت تقطیع می‌شوند: ابر و = هجایی = ـ U ، حرفی= ○ | ○؛ باد و : هجایی = ـ U، حرفی = ○ |○؛ مه و: هجایی = U U، حرفی = ○ ○؛ خورشید و = هجایی = ـ ـ U ،

حرفی = ○ | ○ | ○ . واو حرکت نیز نادیده گرفته می‌شود، مانند واوِ «تو» در این مصراع: «تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم» که به صورت «تُ» تقطیع می‌شود: هجایی = ∪ ، حرفی = ○. واو معدوله چون تلفظ نمی‌شود، در تقطیع حذف می‌شود، مانند خواب (xāb)، خواهر (xā.har)، خواستن (xās.tan) و استخوان (os.to.xān). ۱۰ ـ کسرهٔ اشباعی، هجای کوتاهی است که باید آن را یک هجای بلند شمرد. برای نمونه، در این مصراع: «بتی دارم که گرد گل ز سنبل سایبان دارد» که باید ترکیب گردِ گل (ger.de.gol) به صورت گردِیْ گل (ger.dey.gol) تلفظ و تقطیع گردد و در نتیجه دال و کسرهٔ آن هجای بلند شمرده می‌شود و بدین صورت تقطیع می‌شوند: گرد گل: هجایی = ـ ـ ـ، حرفی: ○ | ○ | ○ |. باید توجه داشت که در تقطیع باید اختیارات شاعری* را نیز در نظر گرفت. تقطیع با توجه به قانونمندی و انطباق با ارکان عروضی ، به دو نوع تقسیم می‌شود که به‌طور کلی مربوط به تقطیع به ارکان است: ۱ـ تقطیع حقیقی، آن است که ارکان به دست آمده از شعر، کاملاً مطابق با قواعد عروضی و وزنی باشد. برای نمونه، بیت «بشنو این نی چون شکایت می‌کند ـ از جدایی‌ها حکایت می‌کند»، را باید به ارکان عروضیِ «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» تقطیع کرد که در این صورت تقطیع حقیقی صورت گرفته است. ۲ـ تقطیع غیرحقیقی، آن است که ارکان به دست آمده مطابق قواعد عروضی نباشد. برای نمونه، بیت بالا را بدین صورت‌ها نیز می‌توان تقطیع کرد: «فاعلن مستفعلن مستفعلن»، «فَعْ مفاعیلن مفاعیلن فَعَل»، و «فع فعولن فع فعولن فع فعل»؛ اما در این صورت، تقطیع غیرحقیقی صورت گرفته است. یگانه راه برای دریافتن ارکان درست عروضی در تقطیع و رسیدن به تقطیع حقیقی، فراگیری بحرها و شناخت اوزان و ارکان عروضی است. نوع دیگری از تقطیع وجود دارد که به تقطیع اتانین مشهور است که در آن به جای هجای کوتاه «تُ» و به جای هجای بلند «تُن» می‌گذارند. بیت بالا بر این اساس چنین تقطیع می‌شود: «تُن تُ تُن تُن، تُن تُ تُن تُن، تُن تُ تُن». همچنین می‌توان به جای هجای کوتاه «دو» و به جای هجای بلند «یک » گذاشت که بر این اساس بیت بالا را بدین صورت می‌توان تقطیع کرد: «یک دو یک یک، یک دو یک یک، یک دو یک».

منابع: آشنایی با عروض و قافیه، ۴۱-۵۲؛ آهنگ‌شناسی، ۳۲-۷۳؛ دربارهٔ هنر و ادبیات (گفتگو با شاملو)، ۲۲؛ درهٔ نجفی، ۱۵-۱۹؛ زحاف رایج در شعر فارسی، ۲۲ ـ ۳۲؛ شعر و شاعری در آثار خواجه‌نصیر، ۱۷۳-۱۷۵؛ عروض حمیدی، ۴۵-۵۰؛ عروض فارسی، ۱۷-۳۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۶۰-۶۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۳۹۸؛ فرهنگ عروضی، ۲۶-۲۸؛ واژه نامهٔ هنر شاعری، ۸۰ ـ ۸۲؛ وزن شعر فارسی، ۱۳۹ ـ ۱۶۱؛ وزن و قافیهٔ شعر فارسی، ۹-۳۰.

عباسپور

تقلید (taq.lid)، در لغت به معنی قلاده در گردن انداختن و در اصطلاح ادبی آن است که شاعر یا نویسنده‌ای، همانند شاعر یا نویسندهٔ دیگر و به پیروی از او اثری عرضه کند که ویژگی‌های اساسی آن، کاملاً مطابق با ویژگی‌های اثر پیشین باشد، مانند لیلی و مجنون جامی که به تقلید از لیلی و مجنون نظامی ساخته شده است. بدیع‌شناسان بر آن بوده‌اند که افراط در تقلید به نوعی سرقت ادبی می‌انجامد و بنابراین از معایب سخن به شمار می‌آید. از مشهورترین تقلیدها در شعر فارسی، بیشتر آثار حماسی است که به تقلید از شاهنامهٔ فردوسی سروده شده‌اند و از مشهورترین تقلیدها در نثر فارسی، بهارستان جامی است که به تقلیدازگلستان سعدی‌نوشته شده‌است. تقلید را تتبع هم نامیده‌اند.

منابع: شعر و ادب فارسی، ۲۷۳ ـ ۲۷۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۳۹۹؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۹۷ ـ ۴۰۱؛ نقد ادبی، ۱/ ۱۱۷؛ ۲/ ۷۴۰.

عباسپور

تقلید (taq.lid)، نمایش‌های سنّتی و شاد ایرانی را تقلید یا مضحکه می‌گویند. این نمایش‌ها از دگرگونی نمایش‌ها و بازی‌هایی چون معرکه‌گیری، نوروزی خوانی، کوسه‌برنشین و پیش‌پرده‌هایی که مطربان مجلسی یا دوره‌گرد اجرا می‌کردند، پدید آمدند و رفته رفته وارد تعزیه* و شبیه‌خوانی شده، شبیه مضحک را به وجود آوردند. موضوع‌هایی که مقلدان به آن‌ها توجه داشتند، تاریخ، اسطوره*، قصه*های عامیانه و خیمه‌شب‌بازی*ها بود. بازیگران تقلید، گاه فی‌البداهه قصه‌ای ساخته، اجرا می‌کردند و گاهی طرحی مشخص را ضمن اجرا، گسترش می‌دادند و بازی می‌کردند. از روزگار صفویه با گسترش روابط ایران با ملل مغرب‌زمین و رواج گرفتن فرهنگ اروپایی در ایران، بازی و نمایش تکامل یافت و تقلید در قالب شیوهٔ مستقل نمایشی و زمینه‌ای برای پیدایی نمایش کمدی ایرانی شکل گرفت، چاشنی

انتقاد از اشخاص و اجتماع و اوضاع نیز با آن درآمیخت و هم‌زمان با کم‌شدن آوازها، طرح‌های داستانی آن افزایش یافت که مضمون بیشتر آن‌ها برخورد دو یا سه تن از مردم طبقات گوناگون جامعه، با لهجه‌هایی متفاوت با یکدیگر بود که بر اثر اختلاف‌های کوچکی پس از سلام و احوالپرسی، با هم درگیر می‌شدند و لهجه و خصوصیات یکدیگر را مسخره می‌کردند. این داستان‌ها به‌عنوان نخستین منبع تغذیه برای تقلید، دارای ساخت ساده و عناصر خنده‌آور بکر بوده، همراه با رقص و آواز و پرسش و پاسخ‌های رمانتیک و گاه مضحک اجرا می‌شدند. بازی‌های تقلید، به مرور به نمایش‌های مستقلی چون بقال‌بازی* و کچلک‌بازی تبدیل شدند. در اواخر دورهٔ قاجاریه، هنر تقلید که از دامان توده‌ها، برخاسته بود، به وسیلهٔ سرگرمی درباریان و اشراف بدل شد و از چهارچوب نمایشی ابتدایی و مضمون‌های انتقادی ـ اجتماعی ویژهٔ خود خارج شده به رفتارهای بیهوده‌ای چون عرعر کردن مانند خر و حرکات همانند آن گرایید؛ چرا که مردم عامی به آن با نگاهی سرزنش‌بار و تکفیرکننده می‌نگریستند، درباریان آن را فقط سرگرمی می‌دانستند و روشنفکران و نویسندگانی چون حاج زین‌العابدین مراغه‌ای، میرزا آقا تبریزی، میرزا فتحعلی آخوندزاده و محمد حسن‌خان اعتمادالسلطنه در آثارشان ارزش‌های هنری تقلید را نادیده گرفته، آن را پدیده‌ای پست و منحط می‌شمردند. بنابراین تقلید به‌سبب رواج برخی عقاید مذهبی ـ اخلاقی در جامعه به انزوا کشیده شد و مقلدان که در شکل‌گیری این هنر نقشی فراتر از بازی‌ساز و بازیگر داشتند و آفرینندهٔ قصه‌ها نیز بودند، از حقوق اجتماعی محروم شدند و در زمرهٔ «عملهٔ طرب» و اشخاص دون‌پایه جای گرفتند. طلحک (دورهٔ غزنوی)، جعفرک (دورهٔ سلجوقی)، کچل عنایت (دورهٔ صفوی)،اسماعیل بزاز، کریم شیره‌ای و شغال‌الملک (دورهٔ قاجار) از مقلدان درباری و حسین دودی، حسن گربه، شیخ شیپور و شیخ کرنّا از لوتیانی بودند که در دربار و جای‌های رفت و آمد، مردم و درباریان را سرگرم ساخته، می‌خنداندند.نام برخی از اینان در آثار پژوهندگان ایرانی و خارجی آمده است. دکتر ابوالقاسم جنتی عطایی در کتاب بنیاد نمایش در ایران از قول سید علی نصر می‌نویسد:«...معروف‌ترین آن‌ها کریم‌شیره‌ای است و این شخص گاهی در بازی‌هایش انتقاداتی نیز می‌نمود...» شاردن نیز در سیاحتنامه‌اش از کچل‌عنایت، دلقک شاه عباس صفوی نام می‌برد.بررسی چگونگی و ویژگی‌های این گونهٔ نمایشی به سبب نبود نوشته‌ها و متن‌های کافی چندان آسان نیست و به‌جز متنی که محمد حسن‌خان اعتمادالسطنه با تأثیر از بازی‌های تقلید و به شیوهٔ تعزیه‌نامه‌ها نوشته (۱۲۸۸ق) و متن بقال‌بازی در حضور، متن دیگری از تقلید در دست نیست. ایران‌شناسانی چون گوبینو، آلفونس سیلیر و حقوردیف از نمایش‌های تقلید در مقالات خود نام برده و شرح برخی از اجراها را نیز بازگو کرده‌اند. بهرام بیضایی نیز در نمایش در ایران خلاصه‌ای از یکی دو نمونه تقلید، آورده است.

منابع:ادبیات نمایشی در ایران ، ۲۶۵/۱ـ۲۹۵؛ از صبا تا نیما ، ۳۲۶/۱؛ بنیاد نمایش در ایران ، ۵۴ـ۵۷؛ شرح زندگانی من ، ۴۸۵/۱ـ۴۸۶؛ نمایش در ایران ، ۱۷۴ـ۱۷۵؛ نمایشنامه‌نویسی در ایران، ۱۳ـ۱۴.

عطاری

تقلید (mimesis) ← محاکات

تکافو ← مطابقه

تک‌بیت ← فرد

تکرار (takrār)، در اصطلاح بدیع آن است که واژه‌ای در سخن برای تأکید، تعظیم، تنبیه، یا به قصد دیگری، پشت سر هم یا با فاصله چند بار آورده شود. مانند «آب» و «باغ» و «ارغوان» که در این بیت پشت سر هم تکرار شده‌اند: «من آبِ آب و باغِ باغم ای جان ـ هزاران ارغوان را ارغوانم» (مولوی) یا مانند گوشه که در این بیت با فاصله تکرار شده است: «گوشه گرفتم ز خلق و فایده‌ای نیست ـ گوشهٔ چشمت بلای گوشه‌نشین است.»(سعدی) تعریف دیگر تکرار آن است که قافیهٔ شعر مکرر باشد، مانند «جام» و «خام» در این بیت: «ما می بخواستیم زدن دوش جام جام ـ چون تو بیامدیش بماندیم خام خام.» تکرار در شعر نو نیز برای تأکید به کار می‌رود: «هزارمین شبِ شب \ خسته می‌گذشت ...» که تأکید شاعر بر تاریکی شب و احساس متأثر از آن است. تکرار را تکریر و مکرر هم نامیده‌اند.

منابع: ترجمان‌البلاغه، ۱۱۳؛ حدایق‌السحر، ۸۶؛ درهٔ نجفی،۱۳۲؛ روش گفتار، ۳۳۶؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۳۶۷ ـ ۳۶۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۸۳ ـ ۸۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۶۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۰۳/۱، ۴۰۵؛ ۱۰۸۷/۲؛

معالم‌البلاغه، ۲۱۲؛ المعجم، ۳۴۲؛ نگاهی تازه به بدیع، ۶۰ ـ ۶۳؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۸۲ ـ ۸۳.

عباسپور

تکرار قافیه (tak.rār-e.qā.fi.ye)، در اصطلاح قافیه آن است که قافیه* در شعر تکرار شود. قدما تکرار قافیه را عیب می‌شمرده‌اند و برای آن حدودی تعیین کرده بودند؛ تکرار قافیه را در غزل* بیش از یک بار جایز نمی‌دانستند و در قصیده* اگر شمارهٔ ابیات بیش از چهل می‌بود، تکرار قافیه در فاصلهٔ هفت بیت با یکدیگر، مجاز بود. تکرار قافیه، بیشتر در آثار شاعران سبک* هندی یافت می‌شود. اما شعرای قدیم، از جمله حافظ گه‌گاه قافیه را در غزل تکرار می‌کردند.

منابع: آشنایی با عروض و قافیه، ۱۰۹ ـ ۱۱۰؛ المعجم، ۲۸۷؛ معیارالاشعار، ۱۹۲؛ موسیقی شعر، ۷۷.

صفوی

تکرار واکه‌ای ← همصدایی

تکرار همخوانی ← همحروفی

تکریر ← تکرار

تک‌گویی (tak.gu.yi)/ مونولوگ (monologue)، گفتار یک نفره‌ای ست که می‌تواند مخاطب داشته باشد یا نداشته باشد. اغلب نیایش‌ها و مناجات‌ها، بیشتر شعرهای غنایی و همهٔ مرثیه*ها تک‌گویی به شمار می‌روند. اما، به‌جز این موارد، سه نوع اصلی برای تک‌گویی مشخص شده است که عبارتند از ۱ـ مونودرام(monodrama)، یعنی نمایشی که فقط یک شخصیت* در آن نقش داشته باشد، مثل آخرین نوار کراپ نوشتهٔ سمیوئل بکت. ۲ـ حدیث نفس* (soliloquy) که گفتاری است که در آن شخصیت داستانی/ نمایشی،افکار و عواطف خود را بر زبان می‌آورد و برحسب قرارداد بدون مخاطب است، مانند قطعهٔ معروف «بودن یا نبودن» در هملت نوشتهٔ شکسپیر. ۳ـ تک‌گویی نمایشی* (dramatic monologue)، که شیوه‌ای روایی است که با آن راوی* برای مخاطبی خاص یا خیالی، از سرگذشت یا وضعیت نمایشی خود، سخن می‌گوید، مثل شعر«صدای پای آب» سرودهٔ سهراب سپهری.

منابع: بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب ،۱۹، ۲۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۸۵؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 400-401.

ربیعیان

تک‌گویی درونی ← گفتار درونی

تک‌گویی نمایشی (tak.gu.i-ye.na.mā.ye.ši)، شیوه‌ای در روایت شعر* و داستان* که با آن راوی* برای مخاطب خویش، از سرگذشت یا وضعیت نمایشی خود صحبت می‌کند. به عبارت دیگر، تک‌گویی نمایشی (dramatic monologue) روایتی است که از زبان یک شخصیت* بیان می‌شود و گفته‌های این شخصیت، طبیعت، روحیات و وضعیت ویژهٔ او را بازمی‌تاباند. در تک‌گویی نمایشی مخاطب وجود دارد و حضور او در خلال شعر یا داستان ملموس است و همین امر آن را از حدیث نفس* متمایز می‌کند. در ادبیات داستانی*، رمان*های سقوط از آلبرکامو، دل تاریکی از جوزف کونراد و حرف و سکوت از محمود کیانوش به این شیوه روایت شده‌اند. «سرود عاشقانهٔ آلفرد جی.پروفراک» سرودهٔ تی.اس.الیوت نمونهٔ بارز کاربرد تک‌گویی نمایشی در شعر است. در شعر فارسی «صدای پای آب» سرودهٔ سهراب سپهری و نیز قصیدهٔ فرخی سیستانی با مطلع «شهر غزنین نه همانست که من دیدم پار ـ چه فتاده است که امسال دگرگون شده کار» در رثای محمود غزنوی به این شیوه سروده شده‌اند. چند بیت* نخست این قصیده* چنین است: «شهر غزنین نه همانست که من دیدم پار ـ چه فتاده است که امسال دگرگون شده کار/ خانه‌ها بینم پرنوحه و پربانگ و خروش ـ نوحه و بانگ و خروشی که کند روح فکار/ کوی‌ها بینم پرشورش و سرتاسر کوی ـ همه پرجوش و همه جوشش از خیل سوار/ رسته‌ها بینم بی‌مردم و درهای دکان ـ همه بربسته و بر در زده هریک مسمار...»

منابع: بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب ،۲۱-۲۲؛ جهان داستان، ۳۵۴؛ دیوان فرخی سیستانی، چاپ دبیر سیاقی،۹۰-۹۳؛ عناصر داستان ،۲۶۵؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد،۸۵؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ،۱۶۹؛

A Glossary of Literary Terms ,Abrams,43-44; *Britannica,* 4/214.

ربیعیان

تکلف ← متکلف

تکمیل ← احتراس

تک‌نگاری (tak.ne.gā.ri)/ مونوگرافی، نوشته‌ای که فقط از یک موضوع واحد بحث کند. به بیان دیگر، تک‌نگاری /monograph) monography بررسیِ کامل و جامع‌الاطرافِ موضوعی خاص و کمابیش محدود است که موضوع آن می‌تواند دربارهٔ مورد خاصی از ادبیات، هنر، تاریخ، جغرافیا، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی یا زمینه‌های علمی و فرهنگی دیگر باشد. روش کار تک‌نگاری عبارت است از انتخاب یک نمونهٔ معین و مطالعه در ابعاد گوناگون آن. تک‌نگاری محدودیت طولی ندارد و می‌تواند بلند یا کوتاه، و نیز به صورت مقاله* یا رساله* باشد. ظاهراً نخستین تک‌نگاری فارسی را داوید خان ملک شاه‌نظر ارمنی دربارهٔ پاریس و وضع اداری و اجتماعی آن در ۱۲۷۴ق نوشته است. نمونه‌هایی از تک‌نگاری‌های جلال آل احمد چنین است: اورازان (۱۳۳۳)، تات‌نشین‌های بلوک زهرا (۱۳۳۷ش) و جزیرهٔ خارک،در یتیم خلیج فارس (۱۳۳۹ش). گفتنی است که در ۱۳۳۶ خورشیدی با بنیادگذاریِ «مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات اجتماعی» (وابسته به دانشگاه تهران)، به سرپرستی دکتر غلامحسین صدیقی به تک‌نگاری توجهی جدی شد و یک رشته تک‌نگاری با هدف بررسی روستاهای ایران، زیر نظر آل احمد، انتشار یافت که از این میان می‌توان به فشندک (۱۳۴۱ش) از پورکریم وضیع‌زاده، یوش (۱۳۴۲ش) از سیروس طاهباز، و ایلخچی (۱۳۴۲ش) از غلامحسین ساعدی اشاره کرد؛ ساعدی بعدها خیاو یا مشکین شهر (۱۳۴۴ش) و اهل هوا (۱۳۴۵ش) را نیز منتشر کرد. هر چند نخستین تک‌نگاری‌های فارسی در دورهٔ معاصر بیشتر در زمینهٔ علوم اجتماعی، به‌ویژه مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی بود، دامنهٔ این گونه بررسی‌ها به ادبیات و حوزه‌های دیگر نیز کشیده شد. تک‌نگاری ادبی ممکن است دربارهٔ شخصیت‌ها (مثلِ حافظ نوشتهٔ خرمشاهی)، اصطلاحات (کلیات سبک‌شناسی نوشتهٔ شمیسا) یا موضوعات دیگری از این دست باشد. نوشته‌های فریدون آدمیت دربارهٔ طالبوف تبریزی و میرزا آقاخان کرمانی و خط سوم، دربارهٔ شمس تبریزی، از ناصرالدین صاحب‌الزمانی نمونه‌های دیگری از تک‌نگاری در حوزه‌های تحقیقی دیگر است.

منابع: ایرج افشار، «فردنامهٔ پاریس به زبان پارسی»، ناموارهٔ دکتر محمود افشار، جلد نهم، صص ۵۵۷۷- ۵۶۱۰؛ سهیلا شهشهانی، «نخستین تک‌نگاری فارسی»، کلک، سال ۱۳۷۱، شمارهٔ ۲۵- ۲۶، صص ۸۱- ۸۹؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 400.

سپانلو - ربیعیان

تکواژشناسی ← صرف

تلائم ← تلاؤم

تلاؤم (ta.lā.om)، در لغت به معنی سازگاری و در اصطلاح بدیع آوردن کلمات و بیت*هایی است که با یکدیگر همساز و همسنگ باشند، چنان که بیت‌های یک شعر در سطح کلام با یکدیگر تفاوت نداشته باشند و نتوان بیت‌هایی را از دیگر بیت‌های شعر جدا کرد و آن‌ها را بیت‌های برتر یا بیت‌های سست دانست. تلاؤم یکدستی سخن شاعر است و می‌تواند از ویژگی‌های برجستهٔ سبک* هر شاعر شمرده شود. مثلاً رادویانی در ترجمان‌البلاغه شعر عنصری را شعر پاک و متلایم می‌داند. تلاؤم در اشعار سبک خراسانی کمتر به چشم می‌خورد و در دوره‌های بعد است که شاعران به همبستگی و همسنگی بیت‌ها توجه می‌کنند. سخن دارای تلاؤم را متلایم می‌نامند و این صنعت در برابر تنافر قرار دارد.

منابع: بدایع‌الافکار، ۷۶؛ ترجمان‌البلاغه، ۱۳۳-۱۳۴؛ حدایق السحر، ۸۷؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۲۹۹-۳۰۱؛ سیری در شعر فارسی، ۴۷۵-۴۷۶؛ فرهنگ بلاغی- ادبی، ۴۰۸/۱؛ ۹۷۹/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۶.

عباسپور

تلخیص (tal.xis)/خلاصه‌سازی /خلاصه‌نویسی، معادل واژهٔ انگلیسی (summarization) ،خلاصه کردن همه یا بخش‌هایی از کتاب یا هر نوع اثر مکتوب، به‌ویژه متون ادبی و تاریخی. عمده‌ترین هدف تلخیص کننده، تهیهٔ فشرده یا چکیده‌ای از متن اصلی است. تلخیص معمولاً با ساده‌نویسی* همراه است؛ اما تفاوتی بنیادی با آن دارد. در ساده‌نویسی،زبان و سبک نگارش نویسندهٔ اصلی متن، تغییر می‌کند و روزآمد می‌شود، اما در تلخیص، سبک* و سیاق نگارندهٔ اصلی حفظ می‌گردد. بارزترین کاری که تلخیص کننده انجام می‌دهد، حذف درازگویی‌ها و

عبارات و جملاتی است که ای بسا برای خواننده، ملال‌آور باشند یا اصولاً حرف و پیامی در برنداشته باشند و با برداشتن آن‌ها، لطمه‌ای به کل متن وارد نمی‌شود. تلخیص در عرصهٔ آثار ادبی، اغلب معطوف به آثار تعلیمی است،مانند تلخیص‌های گلستان،بوستان، تاریخ بیهقی، قابوس‌نامه، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه و منطق‌الطیر. تلخیص را نباید با گزیده* یکی دانست، زیرا تلخیص کننده حتی اگر همچون گزیده‌گر، خلاصه‌ای از یک یا چند بخش از اثری را فراهم و ارائه نماید، چشم اندازی کلی و همه‌جانبه به آن اثر دارد؛ حال آن که گزیده‌گر، فقط به همان بخش یا بخش‌های برگزیدهٔ اثر معطوف است.گاهی مترجمان نیز در کار ترجمه* دست به تلخیص می‌زنند و با توجه به عناصر و ویژگی‌های فرهنگی ـ اجتماعی زبان مقصد، از برگرداندن جملات و عباراتی که در نظر آنان مشکل‌آفرین یا بی‌فایده جلوه می‌کند، اجتناب می‌ورزند. عبارت «ترجمه و تلخیص» روی جلد کتاب‌های این دسته از مترجمان فراوان به چشم می‌خورد. مثلاً طاهر محمد سبزواری (ز۱۰۵۰ق) مهابهاراتا را به فرمان اکبرشاه گورکانی (۹۶۳- ۱۰۱۴ق)به فارسی ترجمه و تلخیص کرد.

منابع:فرهنگ بلاغی ـ ادبی،۴۰۹؛ فرهنگ علوم انسانی،۳۶۸؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,666.

قاسم‌نژاد

تلطّف (ta.lat.tof)، در لغت به معنی با یکدیگر به نرمی رفتار کردن و در اصطلاح بدیع، آن است که شاعر بکوشد تا کلام را به گونه‌ای به کار گیرد که نیکویی و پسندیدگی، زشتی و ناپسندی بنماید، یا ناپسندی و زشتی را به گونه‌ای بگوید که پسندیدگی و نیکویی در نظر آید؛ به دیگر سخن شاعر آنچه را در ظاهر ستوده است، بنکوهد یا آنچه را در ظاهر نکوهیده، بستاید: «کاش آنان که عیب من کردند ـ رویت ای دلستان بدیدندی/تا به جای ترنج در نظرت ـ بی‌خبر دست‌ها بریدندی.»(سعدی) به تلطف که از صنایع معنوی بدیع است، مغایره نیز می‌گویند.

منابع: درهٔ نجفی، ۱۸۷، ۲۱۶-۲۱۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، شریعت، ۱۵۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۰۹/۱؛ ۱۰۶۸/۲؛ لغت نامه ، زیر «تلطف»؛ معیارالبلاغه ،۵۰.

شکیبا

تلفیق ← مراعات‌نظیر

تلمیح (tal.mih)، در لغت به معنی اشاره کردن و در اصطلاح بدیع به معنی اشاره به قصه* یا شعر* یا مثل* یا به تعبیری، علاوه بر اشاره به فرهنگ عامه به عقاید و آداب و رسوم و علوم قدیم نیز هست. تلمیحاتی که در شعر و نثر فارسی به کار می‌روند، به دو دستهٔ تلمیحات ایرانی و تلمیحات اسلامی تقسیم می‌شوند: تلمیحات ایرانی ، ادامهٔ فرهنگ ایرانی پیش از اسلام، در فرهنگ ایرانی پس از اسلام بوده است. مهم‌ترینِ این تلمیحات، اشاراتی به اساطیر و باورهای قومی در میترابا‌وری، آیین زردشت و مانویت بوده است. تلمیحات اسلامی نشانهٔ نفوذ فرهنگ اسلامی در ایران بود که به‌صورت اشاره به قصص قرآن و احادیث و اخبار و روایات، خود را نشان داده است. چنین تلمیحاتی، فرهنگ ایرانی را نه تنها با فرهنگ اسلامی، که با مجموع فرهنگ سامی آشنا کرده است؛ زیرا بسیاری از این قصص با وجود تفاوت‌های اندک، در کتاب مقدس نیز آمده‌اند. از نظر تاریخی، تلمیح در آثار شاعران دورهٔ سامانی و اوایل دورهٔ غزنوی، همچون رودکی، شهید بلخی، دقیقی و فردوسی، بیشتر مربوط به تلمیحات ایرانی ـ و اغلب مربوط به آیین زردشتی ـ بوده است؛ اما با رشد و گسترش فرهنگ اسلامی در ایران، دامنهٔ تلمیحات به کار رفته در آثار شاعران و نویسندگان، به‌سوی قصص اسلامی بیشتر شده است؛ چنان‌که در ادبیات سدهٔ ششم جاذبهٔ اشاره به فرهنگ اسلامی، بسیار بیشتر به چشم می‌خورد تا اشاره به فرهنگ پیش از اسلام، و در عین حال گرایش به داستان‌های غنایی و عاشقانهٔ عرب هم رواج می‌یابد. در سده‌های ششم، هفتم و هشتم، چهره‌هایی چون نظامی، عطار، مولوی، سعدی و حافظ بیشترین و مؤثرترین تلمیحات را در آثار خود به کار برده‌اند. در همین دوره، اشارات مسیحی در آثار خاقانی، شعر او را از حیث نوع تلمیح، در میان سایر شاعران، شاخص کرده است. در دورهٔ سبک* هندی (سدهٔ دهم تا دوازدهم)، صائب، با وجود محدود بودن دایرهٔ تلمیحاتش، بیش از دیگران از این فن سود جسته است. در دورهٔ بازگشت (تا دورهٔ مشروطیت)، به پیروی از سبک گذشتگان، تلمیح در ادبیات فارسی رواج داشت و در دورهٔ مشروطیت، به‌سبب گرایش به ادبیات مردمی، که می‌بایست از زبانی ساده برخوردار باشد، گرایش به تلمیح کمتر دیده می‌شود. در شعر نو*، تلمیحات به کار رفته، به‌سوی اساطیر ایران پیش از اسلام و قصص کتاب مقدس و نیز اساطیر هندی و یونانی ـ با توجه به هدف اجتماعی و گاه سیاسی و عرفانی شاعران ـ رواج بیشتری گرفته

است. استفاده از تلمیح در آثار شاعران و نویسندگان را به‌طور کلی می‌توان ایجاد زبان شعری، اغراق*، اشاره به حوادث تاریخی عصر، ایجاز* در گفتار، معنی‌آفرینی، رمزپردازی و گاه فخرفروشی دانست. از آن‌جا که تلمیح به بحث اسطوره* و اسطوره‌شناسی مربوط می‌شود و در نهایت، راه به ناخودآگاهِ جمعی می‌برد، تلمیحات به کار رفته در ادبیات فارسی نیز به نحوی با اساطیر و تلمیحات دیگر اقوام و ملل مربوط می‌شود. تلمیح از نظر ساخت، گفتار را به سمت ایجاز می‌برد و باعث می‌شود که معنای کلام شاعر یا نویسنده در ذهن شنونده یا خواننده ادامه یابد. این چند نمونه، از مشهورترین تلمیحات در شعر فارسی است: «مرحبا ای هُدهُدِ هادی شده ـ در حقیقت، پیک هر وادی شده»(عطار) که اشاره به داستان سلیمان و هدهد است. «شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود ـ شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش باد»(حافظ) که اشاره به اسطورهٔ سیاوش و قتل او به دست افراسیاب است. «نگار من که به مکتب نرفت و خط ننوشت ـ به غمزه مسئله‌آموز صد مدرس شد» (حافظ) که ممکن است اشاره‌ای به امی بودن پیامبر اسلام(ص) باشد. «مژده ای دل که مسیحا نفسی می‌آید ـ که ز انفاس خوشش بوی کسی می‌آید»(حافظ) اشاره به قدرت مسیح در زنده ساختن مردگان است. «آه اسفندیار مغموم \ تو را آن به که چشم فرو پوشیده باشی»(احمد شاملو) که اشاره به رویین نبودن چشم اسفندیار است. «شیرآهنکوه مردی از این گونه عاشق \ میدان خونین سرنوشت \ به پاشنهٔ آشیل \ درنوشت» (احمد شاملو) که اشاره به رویین‌تنی آشیل و آسیب‌پذیری پاشنهٔ پای او است.

منابع: اصول علم بلاغت،۴۹۱ ـ ۴۹۲؛ بدایع‌الافکار، ۱۲۱؛بدیع، کزازی، ۱۱۰ ـ ۱۱۲؛ درهٔ نجفی، ۱۸۸؛ روش گفتار، ۳۸۶؛ زیورهای سخن، ۱۹۳ـ ۱۹۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۶۵ ـ ۶۶؛ فرهنگ بلاغی ـادبی،۱/۴۱۰ ـ ۴۱۱؛ فرهنگ تلمیحات، ۵ـ ۵۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی،۳۲۸ ـ ۳۳۱؛ مدارج‌البلاغه، ۹۹؛ المعجم،۳۷۷؛ نگاهی تازه به بدیع،۹۰ ـ ۹۱؛ نیلوفر خاموش ، ۶۰ـ۶۲؛واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۸۳ ـ ۸۴.

عباسپور

تلمیع ← ملمع

تلویح ← اشاره

تم ← درونمایه

تمثیل (tam.sil) به معنای مثال آوردن، تشبیه کردن، صورت چیزی را مصور کردن و داستان آوردن، و در اصطلاح ادبی گونه‌ای تصویر*(ایماژ) یا داستانی است که پشت معنای لفظی ـ ظاهری آن، معنای مشخص دومی هم پنهان باشد. بنابراین، هر تمثیل معنایی دوگانه دارد: معنای ظاهری و اولیه، و معنای استعاری و ثانویه؛ و خواننده باید از تأمل در رویهٔ تمثیل ـ معنای اولیهٔ آن به معنای ثانوی یا به تعبیر لافونتن ، روح تمثیل ـ راه یابد. معنای ثانوی تمثیل قراردادی و از پیش اندیشیده است و بر مبنای آن چیزی نامحسوس به زبان تصویر و به‌صورت محسوس درمی‌آید. پس، تمثیل شیوه‌ای است که تمثیل‌پرداز ـ آن، عامدانه، مفاهیم عقلی و انتزاعی، روانشناختی یا روحی ـ به زبان مادی و ملموس بیان می‌کند. به عبارت دیگر، تمثیل تلاشی عقلانی است برای تصویر کردن چیزی که ممکن است به طریقی دیگر نیز شناخته شود. درواقع، دلایل خاص و متعددی باعث می‌شود که تمثیل‌پرداز به این شیوهٔ بیانی روی آورد. برخی از این موارد را می‌توان چنین برشمرد: گاه برای مصلحت شخصی، ترس از حکومت وقت یا حفظ جان خود است که شاعر/نویسنده به پوشیده‌گویی و کتمانِ پیام روی می‌آورد؛ گاه برای نهان داشتن راز سخن از نااهل و ناآشنا، گه‌گاه برای تفهیم بیشتر مطلب و روشنگری مخاطب؛ و گاهی نیز برای تأثیرگذاریِ بیشتر و ملاحظات هنری و زیبایی‌شناختی. علاوه بر این‌که هر تمثیل دو لایهٔ معنایی (و گاه سه یا چهار لایه) دارد، یاد کردنی است که همواره، دربردارندهٔ نکته یا آموزهٔ تعلیمی است که این نکته یا آموزه می‌تواند فکر یا پیامی اخلاقی، عرفانی، دینی، فلسفی، اجتماعی یا سیاسی باشد. استفاده از تمثیل، به عنوان یکی از راه‌های بیان افکار و احساسات، نزد انسان چنان معمول و با سابقه است که می‌توان آن را عمومی و جهانی تلقی کرد. خاستگاه تمثیل به گذشته‌های دور می‌رسد و درواقع، سرچشمه‌های اصلی آن را باید در دین و اسطوره* یافت. شیوهٔ بیانی تمثیل در کتاب‌های مقدس ادیان نقش بسزایی دارد که نمونه‌هایش را می‌توان در تورات، انجیل و قرآن مشاهده کرد. بیشتر اسطوره‌ها،از دیدی، صورتی از تمثیل هستند که سعی در توضیح نیروها و واقعیت جهان دارند، مانند اسطورهٔ اورفئوس که تمثیلی است از رستگاری. تمثیل در فرهنگ عامه (فولکلور) و ادبیات نیز کاربردی گسترده دارد و

تمثیل

می‌تواند به صورت دیداری، نوشتاری و گفتاری به کار رود. تمثیل شگردی ادبی است که ممکن است در هر نوع یا شکل ادبی به صورت نظم یا نثر به کار رود. اما اگر کل اثر ادبی از این شیوه بهره برده باشد، تمثیل می‌تواند یکی از انواع ادبی در شمار آید که در این صورت به این دسته از آثار ادبی، ادبیات تمثیلی گفته می‌شود.اما به دلیل گستردگی دامنهٔ ادبیات تمثیلی، تمثیل بیش از این که نوع ادبی معینی باشد، گونه‌ای شیوهٔ بیانی غیرمستقیم است. تمثیل ممکن است در کل اثر ادبی به کار رود که این بیشتر در حوزهٔ آثار روایی مصداق دارد، یا در بعضی از بخش‌های اثر ادبی به‌کار رود که به آن تمثیل ضمنی (episodic allegory) می‌گویند. تمثیل محدودیت طولی ندارد و ممکن است کوتاه یا بلند باشد. از سوی دیگر، می‌تواند به صورت روایت یا تصویر (ایماژ) ارائه شود. تمثیل به مفهوم allegory (از اصل یونانیِ allos و agoreuein به معنای جورِ دیگرگفتن) بیشتر در حوزهٔ ادبیات روایی کاربرد دارد و عبارت است از روایت گسترش یافته‌ای که معنای دومی هم در پشت ظاهرِ آن می‌توان جست. تمثیل در حوزهٔ داستان* حد و مرزِ مشخصی دارد؛ چرا که بر محتوای درونمایه‌ای (thematic) و بیان افکار، بیش از خود وقایع تأکید دارد. از سوی دیگر، در روایت‌های تمثیلی میان معنای ثانوی و روایت صوری تطابق یک به یک و موازنه وجود دارد آن‌چنان‌که شخصیت‌ها و رویدادهای داستان با معادل‌هایشان در نظام ایده‌ها یا رویدادهای بیرون از داستان مطابقت دارند. گفتنی است که علاوه بر رویدادها و شخصیت‌ها امکان دارد اعمال و گفتار شخصیت‌ها، توصیف‌ها یا حتی زمینهٔ اثر نیز تمثیلی باشد. کارکترهای روایت‌های تمثیلی ممکن است قهرمانان اساطیری، حیوانات ،اشیا، مفاهیم مجرد یا انسان باشد. معمول‌ترین شیوهٔ بیانِ تمثیل، تشخیص یا شخصیت بخشی (personification) به کارکترهای غیر انسان است، به گونه‌ای که آن‌ها نیز از این رهگذر صفاتی انسانی می‌یابند و قادر می‌شوند مانند انسان عمل کنند. در تمثیل‌های صریح‌تر نام شخصیت‌ها نشان دهندهٔ نقش آن‌ها در داستان است. تمثیل را از نظر موضوع به دو نوع اصلی تقسیم کرده‌اند: ۱ـ تمثیل سیاسی یا اجتماعی که در آن شخصیت‌ها و اعمالشان باز نمایندهٔ افراد و وقایع تاریخی هستند، مثلِ رمان* تمثیلی و طنزآمیز قلعهٔ حیوانات از جُورج اورول که در ظاهرِ فابلی دربارهٔ حیوانات اهلی، دلسردی خود را از انقلاب بُلشویک و نظام شوروی بیان می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه نظامی استبدادی صرفاً جایگزین نظام دیگری از همان دست می‌شود. داستان کوتاهِ* «قفس» از صادق چوبک نیز تمثیلی است از اجتماعِ عصر شب و دورهٔ خفقان. ۲ـ تمثیل فکری که در آن شخصیت‌ها مظهر مفاهیم انتزاعی هستند و پیرنگ* اثر چنان چیده می‌شود که آموزه یا عقیدهٔ مورد نظر شاعر/ نویسنده را به خواننده انتقال دهد، مانند تمثیل‌های مولوی در مثنوی معنوی که در بیان موضوعاتِ عرفانی است. شیوهٔ بیان تمثیل ممکن است در شکل‌های ادبی متعددی به کار رود. یکی از متداول‌ترین شکل‌هایی که برای عرضهٔ تمثیل به کار می‌رود، فابل* است که در آن کارکترهای غیر انسان (حیوانات ،اشیا و مفاهیم مجرد) تمثیل شخصیت‌ها یا خصوصیات اخلاقی و رفتاری قرار می‌گیرند. رایج‌ترین نوعِ فابل، فابلِ حیوانات/ قصص‌الحیوانات (beast fable) است که در آن جانوران مظهر بشرند و مانند او عمل می‌کنند و سخن می‌گویند. حکایت‌های کلیله و دمنه و شعر «عقاب» سرودهٔ پرویز ناتل خانلری نمونه‌هایی از فابل اخلاقی هستند. رمانِ طنزآمیز قلعهٔ حیوانات نمونه‌ای است از فابل سیاسی. در منطق‌الطیر عطار نیشابوری نیز هفت مرحلهٔ سلوک عرفانی به شیوه‌ای تمثیلی بیان شده است. رمان طنزآمیز و اجتماعی نون و القلم از جلال آل‌احمد، نمونه‌ای است از روایت تمثیلی بلند با شخصیت‌های انسانی. تمثیل از لحاظ شکل کاربرد و نیز طرز برخورد نویسنده /شاعر با پیام تمثیل به سه دسته تقسیم می‌شود: ۱ـ تمثیل‌های کوتاهی که عناصر سازندهٔ آن و نیز شخصیت‌ها در آن بسیار محدود است و معمولاً واقعه‌ای ساده و معمولی را بیان می‌کنند. این حکایت‌ها که بیشتر برای توضیح و بیان افکار و عقاید به کار می‌رود، به فهم موضوع یا منطقی نمودن فکر کمک می‌کند و درواقع، نوعی استدلال است. بعضی از این تمثیل‌ها جدا از بافت موضوعِ مورد بحث، ناقص و بی‌معنی محسوب می‌شوند و گروهی نیز صرف نظر از جای آن‌ها حکایت‌های کاملی به شمار می‌روند (مثل حکایت‌های تمثیلیِ بوستان یا منطق‌الطیر). ۲ـ تمثیل‌هایی که معمولاً از تمثیل‌های گروه نخست بلندتر هستند و عناصر سازنده و حادثهٔ مطرح شده در آن پیچیده‌تر است. تمثیل‌پرداز در این نوع تمثیل در خلال یا پایان حکایت* به شرح و تفسیر عناصر آن می‌پردازد. این حکایت‌ها با در نظر نگرفتن تفسیر تمثیل‌پرداز نیز داستان کاملی محسوب می‌شود، مثل حکایتِ «شیر و نخجیران» در مثنوی معنویِ مولوی. ۳ـ تمثیل‌هایی که نویسنده در آن به تفسیر عناصر سازندهٔ آن نمی‌پردازد و دریافت قصد

وغرض را به عهدهٔ خواننده می‌گذارد و صرفاً به روایتِ تمثیل می‌پردازد، مثل عقل سرخ و قصة‌الغربة‌الغربیه از شیخ شهاب‌الدین سهروردی. در بلاغتِ* فارسی و عربی(در فن بیان)، تمثیل یکی از انواع تشبیه* است که به قول سراج‌الدین سکاکی، وجه شبهِ آن صفتی غیرحقیقی است که از امور گوناگون انتزاع شده باشد. عبدالقاهر جرجانی تشبیه را به تمثیلی و غیرتمثیلی تقسیم می‌کند و از نظر او،تشبیه تمثیلی، تشبیهی است که «وجه شبه در آن امری آشکار و ظاهری نیست و بر روی هم نیاز به تأویل دارد و باید از ظاهر آن گردانده شود، زیرا مشبه با مشبه‌به در صفت حقیقی مشترک نیستند» و این هنگامی است که وجهِ شبه، امری عقلی و البته غیر حقیقی باشد؛ بدین‌گونه که در ذات صفت موجود نباشد. این تشبیهی است که به آن تشبیه مرکب نیز گفته‌اند که وجه شبهِ آن صورتی ترکیب شده از چند چیز است، مثلِ این نمونه از شعر منوچهری دامغانی: «شبی گیسو فروهشته به دامن ـ پلاسین معجر و قیرینه گرزن/ به کردار زنی زنگی که هرشب ـ بزاید کودکی بلغاری آن زن /کنون شویش مجرد و گشت فرتوت ـ از آن فرزند زادن شد سترون.» صاحب انوارالربیع می‌نویسد: تمثیل «تشبیه حالی است به حالی، از رهگذر کنایه*»، بدین‌گونه که خواسته باشی به معنایی اشارت کنی و الفاظی به کاربری که بر معنایی دیگر دلالت دارد، اما آن معنا خود مثالی باشد برای مقصودی که داشته‌ای ، و اینگونه سخن گفتن را فایده‌ای است ویژهٔ خود که اگر به الفاظ خاص خود گفته شود، چندان تأثیر ندارد و راز آن در این است که در ذهن شنونده تصوری بیشتر ایجاد می‌کند.» و این تعریفی است نزدیک به نظر خواجه نصیر طوسی در اساس‌الاقتباس که تمثیل را استدلال می‌نامد و همین نوع تمثیل است که به عنوان یکی از انواع صور خیال (ایماژ) در شعر کلاسیک فارسی کاربرد فراوان داشت و از قرن هفتم هجری به آن توجه بیشتری شد تا این‌که در شعر شاعران سبک* هندی (در سده‌های یازدهٔ و دوازدهٔ هجری) به‌ویژه در شاخهٔ ایرانی آن ، به اوج خود رسید و به صورت اصلی‌ترین ویژگیِ سبکی این شاعران درآمد. در این نوع تمثیل که به آن اسلوب معادله نیز گفته‌اند شاعر در یک بیت یا یک مصراع مطلبی را عنوان می‌کند و در مصراع دوم یا بیت بعد با آوردن مثالی ملموس، دلیلی برای اثبات آن می‌آورد. مانند این نمونه‌ها: «ز خود هر چند بگریزم همان در بند خود باشم ـ رم آهوی تصویرم شتاب ساکنی دارم.» (واعظ قزوینی)□ «من اگر نیکم و گر بد تو برو خود را باش ـ هر کسی آن دِرَوَد عاقبت کار که کِشت.»(حافظ)□ «امروز اگر مراد تو برناید ـ فردا رسی به دولت آبابر/ چندین هزار امید بنی آدم ـ طوقی شده به گردن فردابر.» (ترک کشی ایلاقی) در این شیوه مصراع*ها غالباً استقلال نحوی دارند و هیچ حرفی آن‌ها را به یکدیگر وصل نمی‌کند. در شیوهٔ اسلوب معادله مضمونِ مصراع اول و دوم یا بیت اول و دوم چنان یکسان است که می‌توان جای آن‌ها را تغییر داد یا میان آن‌هاِ علامت مساوی (=) قرار داد. کاربرد مَثَل که در اصطلاح به آن ارسال المثل* گفته می‌شود بیرون از حوزهٔ تمثیل است و نباید گونه‌ای از تمثیل شمرده شود. تمثیل علاوه بر شیوهٔ بیان یکی از روش‌های تحلیل اثر ادبی نیز هست که به آن تفسیر تمثیلی گفته می‌شود. این روش تفسیر ،در تحلیل متون مذهبی و عرفانی ، به‌ویژه در تفسیرهایی که از قرآن شده است کاربردِ فراوان دارد.

منابع: انواع ادبی ،شمیسا، ۲۴۹ـ ۲۵۴؛ راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ۳۳۰؛ رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی ، ۱۱۱ـ ۱۳۲؛ شاعر آینه‌ها ، ۶۳ـ ۶۴؛ صورخیال در شعر فارسی ، ۷۷ـ ۸۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۸۷ـ ۸۹؛ مدخلی بر رمزشناسی عرفانی ، ۲۸ـ ۲۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۸۴ـ ۸۶؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,24-26; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams, 4-6; *Britannica*,1/277; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick,5; *The Reader's Encyclopedia*,25.

ربیعیان

تمکین (tam.kin)، در لغت به معنی جای دادن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر کلمه‌ای را قافیه* کند که با دیگر کلمات بیت* و مضمون آن همبستگی استواری داشته باشد، چنان‌که اگر قافیهٔ بیت گفته نشود، شنونده خود دریابد که قافیه چیست: «سبک ز جای نگیری که بس گران گهر است ـ متاع من که نصیبش مباد ارزانی»(عرفی) که خواننده در صورت نشنیدن کلمهٔ «ارزانی» نیز می‌تواند این کلمه را حدس بزند.

منابع: ابدع‌البدایع، ۱۸۹؛ روش گفتار، ۳۳۶؛ زیب سخن، ۳۶۸/۲-۳۶۹؛ فرخنده پیام، ۱۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی،۴۱۵/۱.

عباسپور

تملیط ← اجازه

تمنّی (ta.man.ni/ta.man.nā)، در لغت به معنی طلب کردن و در اصطلاح معانی*، خواستن چیزی یا امری به‌صورت آرزو و میل است. تمنی اغلب با ادات «کاش»، «کاشکی»، «بود آیا»، «آیا بود» و «چه بودی» بیان می‌شود: «بود آیا که در میکده‌ها بگشایند ـ گره از کار فروبستهٔ ما بگشایند.»(حافظ)□ «کاشکی هستی زبانی داشتی ـ تا ز هستان پرده‌ها برداشتی.» تمنّی را ترجّی هم نامیده‌اند. اما برخی میان این دو تفاوتی قایل شده‌اند و آن این‌که آرزویی که از نظر گوینده ممکن باشد ترجی، و آرزویی که از نظر گوینده محال باشد تمنی می‌گویند.

منابع: آیین سخن، ۳۵ ـ ۳۶؛ اصول علم بلاغت، ۲۹۵ ـ ۳۰۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۳۰/۱، ۴۱۵؛ معانی، شمیسا، ۱۳۷؛ معانی، کزازی، ۲۰۲ ـ ۲۰۳.

عباسپور

تمهید (tam.hid)، در لغت به معنی آماده ساختن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده، سخن خود را چنان مرتب کند که خواننده یا شنونده، منتظر پایان آن باشد و گوینده با ادامه و پایان سخن خود، آن را کامل کند. چنین فنی بیشتر در قالب ترجیع‌بند* به کار بسته می‌شود؛ بدین صورت که شاعر برای این که بتواند بند* را به بیت برگردان* پیوند دهد، آخرین بیت بند را به گونه‌ای ناتمام می‌گذارد تا با برگردان، آن را پایان دهد. مانند سه بند اول ترجیع‌بند مشهور هاتف: «... ما در این گفتگو که از یک سو ـ شد ز ناقوس این ترانه بلند / که یکی هست و هیچ نیست جز او ـ وحده لا اله الاّ هو.» در مسمط* نیز، تمایل شاعران به بهره‌گیری از تمهید، در پایان هر بند آشکار است؛ چنان‌که در مسمط مشهور منوچهری می‌خوانیم: «دهقان به تعجب سر انگشت گزان است ـ کاندر چمن و باغ نه گل ماند و نه گلنار.» در رباعی* نیز بسیار کوشش شده تا مصراع* سوم به همین صورت ناتمام باشد و مصراع چهارم آن را کامل کند: «ای کاش که جای آرمیدن بودی ـ یا این ره دور را رسیدن بودی / کاش از پس صدهزار سال از دل خاک ـ چون سبزه امید بردمیدن بودی.»(خیام) معنای دیگر تمهید ایجاد فضای مناسب برای عرضهٔ اثر است؛ بدین معنی که شاعر یا نویسنده، نخست، با تصاویر و کنایات در شروع، فضایی مناسب برای بیان اثر و مقصود خود ایجاد می‌کند تا خواننده یا شنونده تحت تأثیر آن فضا، آماده شود تا اثر را ادامه دهد. تمهید در این معنی، مرادف براعت استهلال* است.

منابع: روش گفتار، ۳۸۷؛ زیب سخن، ۳۷۰/۲ ـ ۳۷۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۸۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۱۵/۱.

عباسپور

تناسب ← مراعات نظیر

تناسب لفظی ← ائتلاف

تنافرلفظی (ta.nā.for-e.laf.zi)، تنافر در لغت، به معنی از هم رمیدن و در اصطلاح معانی*، آن است که حروف به‌کار رفته در کلمه یا جمله با هم سازگار نباشند. در تنافر لفظی، حروف کلمه یا کلمات، به گونه‌ای در کنار هم قرار می‌گیرند که تلفظ آن‌ها روان نباشد. تنافر لفظی بر دو نوع است: **تنافر حروف**، هنگامی روی می‌دهد که چند حرف ساکن پشت سر هم قرار گرفته باشند، مانند سه حرف «ن»، «س»، «ت» در کلمهٔ «پنهانست» در این بیت: «دو دهان داریم گویا همچو نی ـ یک دهان پنهانْسْتْ در لب‌های وی.»(مولوی) یا دو حرف «د» و «ت» در «بـبایدت»: «ستودن نـدانـد کس او را چـو هست ـ مـیان بـندگی را بـبایَدْتْ بست.»(فردوسی) یا هنگامی روی می‌دهد که به‌علت استفاده از حروف حلقی نزدیک به هم، تلفظ دشواری داشته باشد که در این مورد اغلب کلمهٔ «عُهُخع» را مثال می‌آورند که نام درختی دارویی است. **تنافر کلمات**، آن است که هر کدام از کلمات به‌کار رفته، با حروف خود به تنهایی آسان تلفظ می‌شود، اما چون در کنار هم قرار گیرند تلفظ آن‌ها دشوار می‌گردد، مانند توالی حروف «ر» و «ز» در این بیت: «گر تضرع کنی و گر فریاد ـ دزد زر باز پس نخواهد داد.» با تکرار حرف «س» در این بیت: «سرور و سور و سلامت، سعادت و سبقت ـ سرود و سود به بزم تو هفت‌سین تو باد.» تنافر را از عیوب فصاحت* دانسته‌اند.

منابع: آیین سخن، ۱۱؛ اصول علم بلاغت، ۱۷ ـ ۱۸؛ بدیع، کزازی، ۲۹ ـ ۳۰، ۳۵؛ زیب سخن، ۴۳ـ ۴۴؛ زیورهای سخن، ۲۱ ـ ۲۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۸۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۶۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۱۸/۱ ـ ۴۱۹؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۶ ـ ۱۷؛ مدارج‌البلاغه، ۲۱۴؛ معانی، شمیسا۴۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۳۱۹؛ هنجار گفتار، ۵ ـ ۶.

عباسپور

تنافرمعنوی (ta.nā.for-e.maɛ.na.vi)، تنافر در لغت به معنی از هم

رمیدن و در اصطلاح معانی به ناسازگاری معنوی اجزای کلام گویند. در تنافر معنوی، بیت*ها یا مصراع*ها به‌تنهایی معنی دارند، ولی‌معنی بیتی از بیت دیگر،یا مصراعی از مصراع دیگر دور است: «خانهٔ زرین پادشاه جهان است ـ در سخن یک خدای را چه گمان است/ قارون گویند گنج داشت نهانی ـ شاه بلند اختر است و سخت کمان است.» در بیت‌های بالا هر مصراعی به‌تنهایی معنی دارد، اما معنی آن به مصراع دیگر پیوسته نیست. تنافر معنوی را از عیب‌های کلام و برهم زنندهٔ فصاحت دانسته‌اند. تنافر معنوی در نثر نیز پیدا می‌شود: «شب است ،آفتاب با اشعهٔ طلایی از پس ابر خودنمایی می‌کند، شاگردان دبستان سرود دلنواز می‌خوانند،در خانهٔ همسایهٔ ما ولیمهٔ عروسی می‌دهند...» که البته ممکن است به کار بستن این‌گونهٔ تنافر معنوی به ضرورت متن باشد و نتوان آن را برهم زنندهٔ فصاحت دانست. به اثری که در آن تنافر باشد، متنافر می‌گویند و آن را ضد متلاؤم* می‌خوانند.

منابع:بدایع‌الافکار، ۷۶، ۲۱۴؛ ترجمان‌البلاغه ،۱۳۴-۱۳۶؛ سبک‌خراسانی در شعر فارسی ،۳۰۰-۳۰۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد،۸۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۹۸۰/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی ، ۱۷-۱۸.

شکیبا

تناقض ← مطابقه

تناقض ← تقابل

تنبیه ← مجابات

تنسیق صفات (tan.siq-e.se.fāt)، در لغت به معنی مرتب کردن صفات و در اصطلاح بدیع آن است که چندین صفت پی در پی برای یک موصوف بیاورند. ممکن است این صفات پی در پی، جداگانه آورده شوند: «به‌گردون تیره ابری بامدادان برشُد از دریا- جواهرخیز و گوهربیز و گوهرریز و گوهرزا.»(قاآنی) یا ممکن است این صفات پی در پی با اضافهٔ توصیفی آورده شوند: «فغان کاین لولیان شوخ شیرین‌کار شهرآشوب ـ چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را.»(حافظ)

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۱۴ ـ ۱۱۵؛ ترجمان‌البلاغه، ۷۲ ـ ۷۵؛ حدائق البلاغه، ۸۷؛ حدایق‌السحر، ۵۱؛ درهٔ نجفی ، ۱۳۲ ـ ۱۳۳؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۷۹، ۳۳۷ ـ ۳۴۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۶۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۲۱/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۹۲؛ مدارج‌البلاغه، ۸۲؛ المعجم، ۳۸۶ ـ ۳۸۷.

عباسپور

تنکیت (tan.kit)، در لغت، به اعتقاد برخی به معنی پختن خرما و به اعتقاد برخی دیگر نکته‌یابی و نکته‌سنجی است و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده در سخن خود از میان دو یا چند کلمه‌ای که می‌تواند بیاورد، کلمه‌ای را برگزیند که با مضمون و دیگر کلمات لفظ همبستگی داشته باشد: «ای پادشاه وقت چو وقتت فرا رسد ـ تو نیز با گدای محلّت برابری/ گر پنج نوبتت به در قصر می‌زنند ـ نوبت به دیگری بگذاری و بگذری»(سعدی) که اگر شاعر در مصراع اول می‌گفت «ای پادشاه عصر» آن وقت، کلمهٔ عصر با «نوبت» و «وقتت» همبستگی نداشت و اگر می‌گفت «دولت به دیگری بگذاری و بگذری»، آن وقت با نوبتت همخوان نبود.

منابع: ابدع‌البدایع، ۱۹۸؛ روش گفتار، ۴۲۹؛ زیب سخن، ۳۷۶/۲-۳۷۸؛ فرخنده پیام، ۲۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۲۲/۱.

عباسپور

تواتر ← توقیف

توارد (ta.vā.rod)، در لغت به معنی با هم به آب درآمدن و در اصطلاح بدیع آن است که دو شاعر یا نویسنده، بدون آن‌که اثر یکدیگر را دیده باشند، اثری پدید آورند که در معنا و گاهی در لفظ بسیار شبیه هم و حتی یکسان باشند، چنان‌که خواننده یا شنونده، گمان کند که یکی از آن دو، از دیگری سرقت کرده است. به همین علت است که مبحث توارد اغلب در بحث سرقات ادبی* مطرح می‌شود. برای نمونه: «روح می خوردن و شایی و نشأت و طربی»(بندار رازی)□ «روز می‌خوردن و شادی و نشاط و طرب است.»(انوری) در چنین مواردی می‌توان گفت که آن دو مضمون و موضوع خویش را از امثال و عقاید و قصه‌ها و اساطیر گرفته‌اند و بسا شاعر و نویسنده‌ای می‌کوشد تا مضمونی نو بیافریند، اما پس از کشف آن، با جستجو در آثار پیشینیان پی می‌برد که پیش‌تر از او چنین مضمونی بیان شده است. همچنین شباهت در لفظ نیز می‌تواند به‌علت تنگی قافیه* و به‌کار بردن ردیف‌های مشکل پدید آید.

منابع: بدایع‌الافکار، ۸۰؛ روش گفتار، ۳۸۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۶۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۲۳/۱ ـ ۴۲۴؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۹۳ ـ ۳۹۴؛ مدارج‌البلاغه، ۲۱۷؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۶۵؛ نقد ادبی، ۱/ ۱۰۸ ـ ۱۰۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۳۵.

عباسپور

توازن ← زبان ادبی

توجیه ← ابهام

توحید (tow.hid)، در لغت به معنی یگانگی و اقرار به وحدانیت خداوند و در اصطلاح کلامی است که در ستایش و وصف صفات پروردگار و راز و نیاز با او باشد. بیشتر شاعران و نویسندگان کلامشان را با نام خداوند و وصف و ستایش او شروع می‌کردند و این روش حتی در پاره‌ای کتاب‌های ترجمه، مثل ویس و رامین و کلیله و دمنه که هر دو متعلق به دورهٔ پیش از اسلام هستند نیز رعایت شده است. کوشش شاعران بر این بود که در شعرهای توحیدیشان، آخرین حرف قافیه یا ردیف «الف» باشد تا برای تبرک در آغاز دیوان بیاید. اگرچه اشعار توحیدی قالب خاصی ندارد، معمول‌ترین قالب آن، مثنوی*، قصیده* و قطعه* است . شاعرانی چون فردوسی، خاقانی شروانی، نظامی گنجوی، سنایی، عطار نیشابوری، سعدی شیرازی و سیف فرغانی اشعاری به این شیوه دارند. باید گفت که توحید پروردگار تنها به کتاب‌های ادبی اختصاص ندارد، بلکه طیف وسیعی از موضوع‌های گوناگونی چون تاریخ، طبیعیات، نجوم، طب، جغرافیا، تذکره‌نویسی، عرفان، مذهب و حکمت را نیز در بر می‌گیرد. برخی کتاب‌هایی که به توحید پروردگار آراسته‌اند، از این قرارند: راحة‌الصدور و آیة‌السرور، تاریخ منتظم ناصری، قراضهٔ طبیعیات، دانشنامهٔ علایی، کتاب‌الابنیه عن حقائق‌الادویه، حدودالعالم من‌المغرب الی‌المشرق، لباب‌الالباب، تذکرة‌الاولیاء، کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار، کشف‌المحجوب، حلیة‌المتقین، کیمیای سعادت، گشایش و رهایش، مرزبان نامه، گلستان و داراب‌نامهٔ طرسوسی. دیباچهٔ گلستان سعدی چنین آغاز می‌شود: «منت خدای را عزوجل که طاعتش موجب قربت است و به شکر اندرش مزید نعمت. هر نفسی که فرو می‌رود ممد حیات است و چون برمی‌آید مفرح ذات. پس در هر نفسی دو نعمت موجود است و بر هر نعمتی شکری واجب...». این ابیات از خسرو و شیرین نظامی گنجوی نیز ، در توحید خداوند گفته شده است: «به نام آن‌که هستی نام ازو یافت ـ فلک جنبش زمین آرام ازو یافت/ خدایی کافرینش در سجودش ـ گواهی مطلق آمد بر وجودش/ تعالی‌الله یکی بی‌مثل و مانند ـ که خوانندش خداوندان خداوند/ فلک برپای دار و انجم افروز ـ خرد را بی‌میانجی حکمت‌آموز/ جواهربخش فکرت‌های باریک ـ به روز آرندهٔ شب‌های تاریک / غم و شادی‌نگار و بیم و امید ـ شب و روز آفرین و ماه و خورشید...».

منابع: خسرو و شیرین، تصحیح پژمان بختیاری، ۴؛ کلیات سعدی، تصحیح فروغی، ۲۸؛ لغت نامه، زیر «توحید».

ربیعیان

توحیدیه ← تهلیلیه

توریه ← ایهام

توزیع (tow.zi€)، در لغت به معنی پراگندن و در اصطلاح بدیع آن است که حرف ویژه‌ای در بیت* یا در مصراع* تکرار شود: «رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار ـ دستم اندر ساعد ساقی سیمین‌ساق بود.»(حافظ) توزیع، جدا از نوعی تفنن ادبی، می‌تواند در ایجاد انگیزش آوایی موثر باشد، مانند این شعر ا. بامداد: «برفی که بر ابروی و به موی ما می‌نشیند \ تا در آستانهٔ آیینه چنان در خویشتن نظر کنیم \ که به وحشت \ از بلند فریادوارگذاری \ به اعماق مغاک \ نظر بردوزی» که در آن، تکرار مصوت بلند «آ»، در القای وحشت سقوط از بلندی، بسیار موثر و دقیق به‌کار رفته است.

منابع: درهٔ نجفی، ۱۳۳ ـ ۱۳۴؛ روش گفتار، ۳۳۷؛ زیب سخن، ۳۸۰/۲ ـ ۳۸۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۶۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۲۶/۱.

عباسپور

توسیم (tow.sim)، در لغت به معنی به موسم آمدن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر قافیه‌ای برگزیند که اسم ممدوح یا معشوق یا کلمهٔ مورد نظر را هم بتواند به عنوان قافیه* بیاورد، مانند این قطعهٔ انوری که قافیه‌های آن را فلکی و سمکی و ملکی و ... انتخاب کرده تا نام شهاب زکی را بیاورد: «ای سر از کبر بر فلک برده ـ گشته گردان چو انجم فلکی/ به عقابی رسیده از

مگسی ـ به سماکی رسیده از سمکی/.../ خواجه هستی چرا نیاموزی ـ خواجگی کردن از شهاب زکی.» سعدی در قطعه‌ای که در ستایش اتابگ مظفرالدین ابوبکر بن سعد بن زنگی ششمین اتابگ (۶۲۳ـ ۶۵۸ق) از دودمان اتابگان فارس سروده قافیه را چنان برگزید تا بتواند نام ممدوح را در شعر بیاورد: «وجودم به تنگ آمد از جور تنگی ـ شدم در سفر روزگاری درنگی/ جهان زیر پی چون سکندر بریدم ـ چو یأجوج بگذشتم از سد سنگی/ برون جستم از تنگ ترکان چو دیدم ـ جهان در هم افتاد، چون موی زنگی/.../ چنین شد در ایام سلطان عادل ـ اتابگ ابوبکر بن سعد زنگی.»

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۳۶؛ زیب سخن،۲۰۵/۲ ـ ۲۰۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۶۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۲۷/۱؛ لغت‌نامه، زیر «توسیم»؛ المعجم، ۳۷۳.

عباسپور

توشیح (tow.ših)، در لغت به معنی آراستن و در اصطلاح بدیع آن است که از اول یا اواسط ابیات، حروف یا کلماتی آورند که چون آن‌ها را با یکدیگر جمع کنند، کلمه یا جمله یا بیتی که مقصود گوینده بوده است، پدید آید، مانند نام محمد که از حروف اول مصراع‌های این رباعی* به دست می‌آید: «معشوقه دلم به تیر اندوه بخست ـ حیران شدم و کسم نمی‌گیرد دست/ مسکین تن من ز پای محنت شده پست ـ دست غم دوست پشت من خرد شکست.» گاه ممکن است کلماتی را از اواسط شعری استخراج کرد که بیتی مستقل بر وزن* دیگری بسازد و به همین دلیل است که این نوع توشیح بیشتر در بحور مختلف‌الارکان* به کار رفته است: «بیش از اندازه این طایفه بر بنده نهاد ـ جود تو بار گران زان دو کف گوهر بار/ دیگرانند چو من بنده و من بنده زشکر ـ عاجزم چون دگران وزخجلی گشته فگار» که از کلمات مزبور، این بیت ساخته می‌شود: «بر بنده نهاد جود تو بار گران ـ من بنده ز شکر عاجزم چون دگران.» شعری را که در آن توشیح به کار رفته، موشّح می‌نامند. برای توشیح انواع بسیاری برشمرده‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۱۷ ـ ۱۲۰؛ حدایق‌السحر، ۶۰؛ درهٔ نجفی، ۱۹۱؛ زیورهای سخن، ۱۸۰؛فرهنگ ادبیات فارسی دری،۱۴۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۹۱ ـ ۹۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۶۸ ـ ۷۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۲۷/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۸۲ ـ ۸۳؛ مدارج‌البلاغه، ۱۰۵؛ معالم‌البلاغه، ۳۴۴؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۱۳؛ المعجم، ۳۹۰ ـ ۴۰۰؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۸۶ ـ ۸۷.

وهابی

توصّل (ta.vas.sol)، در لغت به معنی پیوسته کردن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده شعری گفته باشد که در هنگام ادا کردن آن، زبان تکان نخورد. به عبارت دیگر در آن از حروفی که در تلفظ آن‌ها حضور و حرکت زبان الزامی است، استفاده نکنند: «موی مه ما به بوی ما بویا به ـ بی‌او مویم، موی ویم مأوا به ماییم و مهی و آن مه ما با ما ـ ما با مه ما و مه ما با مه به.»(امیرخسرو دهلوی) در صنعت توصّل، غیر از حروف بی صدا، دمشی و نیم مصوت، از حروف صامت لبی استفاده می‌شده است.این صنعت را توصیل هم گفته‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۵۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۲۷/۱؛ لطائف‌الطوائف ، ۲۸۵؛ لغت‌نامه، زیر«توصیل».

عباسپور

توصیف مثنّی ← **استتباع**

توصیل ← **توصّل**

توصیل منشاری ← **موصّل**

توفیق ← **مراعات نظیر**

توقیع (tow.qiɛ) ،امضاکردن شاه بر منشور یا نامه برای صحه گذاشتن بر آن: «تا چنان شد که مهدی بنوشت به خط خویش به همهٔ ولایت‌ها و گفت هر آن نامه‌ای که از من به شما آید، تا توقیع یعقوب نباشد، بر آن هیچ کار مکنید، از هر بابی و از هر دیوانی که بُوَد.»(تاریخنامهٔ طبری)□ «چو آن نامه نزدیک قیصر رسید ـ نگه کرد و توقیع پرویز دید.» (فردوسی) توقیع در اصطلاح امروزی همان امضا است که در گذشته برای تأیید صحت نامه یا منشور، پادشاه نام خود را بر آن می‌نهاده است؛ اگرچه گاهی توقیع تنها کافی نبود و شاه می‌بایست نامه را به خط خود بنویسد: «امیر دویت و کاغذ خواست و یک‌یک باب مواضعه را جواب نبشت به خط خویش و توقیع کرد.»(تاریخ بیهقی) همچنین توقیع به معنی مطلقِ فرمان شاه هم به کار رفته

است. در میان توقیعات نقل شده و به جا مانده در طول تاریخ، برخی از اهمیت ادبی فراوانی برخوردارند و به‌علت ظرافت و ایجازشان از نمونه‌های خوب نثر یا نظم به شمار می‌روند. برای نمونه هنگامی که ربیعة بن عسل یربوعی حاکم بصره شرحی به معاویه نوشت و از وی دوازده هزار تیر خواست تا در بصره خانه‌ای بسازد،معاویه در پایین این نامه نوشت:«آیا خانهٔ تو در بصره است یا بصره در خانهٔ توست؟!»

منابع: اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی، ۱۷۱،۱۷۴-۱۷۶؛ تاریخ بیهقی، چاپ فیاض ؛ تاریخ تمدن اسلام، ۴۴۸-۴۵۰؛ سخن شناسی، ۳۰۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۳۰/۱؛ لغت‌نامه، زیر«توقیع» ؛ مجمل التواریخ والقصص، ۴۲۸-۴۳۰.

عباسپور

توقیف (tow.qif)،در لغت به معنی بازداشتن است و در اصطلاح بدیع به صنعتی گفته می‌شود که شاعر مضمون را به گونه‌ای ناتمام رها می‌کند تا خواننده ملزم به خواندن دنبالهٔ آن شود. این کار به دو صورت انجام می‌گیرد؛در دو یا چند مصرع و دو یا چند بیت*. به این صنعت **تواتر**، **موقوف** یا **توقیف‌المعانی** نیز می‌گویند و بیت‌ها و مصراع*هایی را که این صنعت در آن‌ها به کار رفته موقوف‌المعانی نیز خوانده‌اند. از آن‌جاکه در شعر سنتی فارسی وعربی به استقلال بیت‌ها توجه فراوان می‌شود و شاعر می‌کوشد تا مضمون مورد نظرش را در یک بیت به پایان ببرد، بسیاری وجود بیت‌های موقوف‌المعانی را در شعر عیب دانسته‌اند؛ البته امروزه دیگر این عقیده وجود ندارد. توقیف ممکن است جنبهٔ معنوی داشته باشد: «به خدایی که سعادت نظر رحمت اوست ـ که به دولت رسد آن کس که تو را دارد دوست» که در این بیت معنی مصراع اول با مصراع دوم کامل می‌شود. گونهٔ دیگر توقیف از جنبهٔ لفظی صورت می‌پذیرد: «در میخانه‌ها بستند، لیکن باز می‌بینم ـ به دور چشم سرمست تو ممکن نیست هشیاری.» درپاره‌ای موارد توقیف هر دو جنبهٔ لفظی و معنوی را با هم دارد «دو چیز طیرهٔ عقل است، دم فروبستن ـ به وقت گفتن و گفتن ،به وقت خاموشی.» (سعدی) بیت‌های موقف‌المعانی بیشتر در شعرهای روایی پیدا می‌شود: «کنون گر به دریا چو ماهی شوی ـ و یا چون شب اندر سیاهی شوی / و یا چون ستاره شوی بر سپهر ـ ببری ز روی زمین پاک مهر/ بگیرد هم از تو پدر کین من ـ چو بیند که خشت است بالین من.» (فردوسی) گاه در یک شعر همهٔ بیت‌ها یا مصراع‌ها موقوف است وحتی مصراع آخر نیز موقوف می‌ماند که به این صورت اخیر، حامل موقوف* می‌گویند. در پاره‌ای از موارد نیز ممکن است چند رباعی* یا دوبیتی* موقوف باشد. برخی موقوف را همان مدرج* دانسته‌اند و بر این عقیده‌اند که شاعران فارسی‌زبان آن را موقوف خوانده‌اند. در شعر نو* و نیمایی نیز این صنعت به‌کار رفته است، مانند این بخش از شعر «بودن» سرودهٔ ابامداد: «گر بدینسان زیست باید پست \ من چه بی‌شرمم اگر فانوس عمرم را به رسوایی نیاویزم\ بر بلندِ کاج خشک کوچهٔ بن بست.» این صنعت در شعر انگلیسی نیز وجود دارد و به گونه‌ای است که تکامل دستوری یک سطر شعر به سطر یا سطرهای بعدی موکول شود.

منابع:بدایع‌الافکار فی صنایع الاشعار ، ۱۶۰؛ بدیع ،کزازی ، ۱۷۱-۱۷۲؛ حقایق‌الحدائق ، ۱۳۵-۱۴۱؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۴۱۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد ،۹۲-۹۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۱۱۱۷/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی ، ۴۰۹-۴۱۰؛ لغت‌نامهٔ،«زیر توقیف»؛ موسیقی شعر ، ۱۸۸- ۱۹۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۷۷؛ هوای تازه ، ۱۲۹.

شکیبا

توقیف معانی ← **توقیف**

تولید (tow.lid)، در لغت به معنی زایانیدن و پروردن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعری، قسمتی از شعر شاعر دیگر یا تمامی آن را در شعر خود بیاورد، اما معنی دیگری از آن پدید بیاورد. برای نمونه سعدی گفته است: «به خواب، دوش چنان آمدی که زلفینش ـ گرفته بودم و دستم هنوز غالیه‌بوست» و محیط قمی با تغییر در معنی، گفته است: «به چین زلف تو روزی زدم به شوخی دست ـ گذشت عمری و دستم هنوز غالیه‌بوست.» تولید را می‌توان نوعی اقتباس* یا از سرقات شعری* دانست.

منابع: ابدع‌البدایع، ۲۱۳؛ زیب سخن، ۳۹۳/۲ ـ ۳۹۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی،۴۳۰/۱.

عباسپور

توهیم ← **ایهام**

تهکّم (ta.hak.kom)، در لغت به معنی ریشخند کردن و در اصطلاح ادبی آن است که گوینده برای تحقیر و نکوهش، لحنی ستاینده

به کار برد، مانند این که شخص خسیسی را لقب سخاوتمند بدهند؛ یا مانند ضرب‌المثل مشهورِ «به کچل می‌گویند زلفعلی!!» تهکم در واقع هجوی است که با ظاهری ستایش‌آمیز بیان می‌شود و این نحو بیان، بیشتر کاربرد طنز* می‌یابد. تهکم نوعی کنایه* شمرده می‌شود.

منابع: درهٔ نجفی، ۱۹۱ ـ ۱۹۲؛ روش گفتار، ۴۲۹؛ زیورهای سخن، ۳۵۳ ـ ۳۵۵؛ صورخیال در شعر فارسی، ۹۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۹۳ ـ ۹۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۷۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۳۲/۱؛ مقدمه‌یی بر طنز و شوخ طبعی در ایران، ۸۶ ـ ۸۷، ۱۲۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۲۰ ـ ۲۲۱.

عباسپور

تهلیل (tah.lil)، در لغت به معنی لااله‌الّالله گفتن است و در شعر آن است که شاعر در میان سخن خود برای تأکید و تحکیم و تعلیم و مدح* خداوند جملهٔ لااله الّاالله را بیاورد: «مگر معاملهٔ لااله‌الّاالله ـ درم خرید رسول‌الله‌ات کند به بها.»(خاقانی)□ «ای عجب لااله‌الّاالله ـ بخت باشد تو را مخالف‌تر.» (مسعودسعد)□ «که یکی هست و هیچ نیست جز او ـ وحده لااله‌الّا هو.» (هاتف) تهلیل در مناجات‌نامه‌ها می‌آید و خود این لغت مقامی مشابه تسبیح و تکبیر دارد:«همه شب نبودش قرار و هجوع ـ ز تسبیح و تهلیل و ما را ز جوع.» (سعدی)

عباسپور

تهلیلیه (tah.li.li.ye)/ توحیدیه ، عنوان برخی رسالات که در شرح و تفسیر کلمهٔ توحید (لااله الاالله) نوشته شده است. تهلیل برگرفته از هیلَلَة (مصدری جعلی که از «لااله الاالله» ریخته و تراشیده شده است) و به معنی «لااله الاالله» گفتن است: «همه شب نبودش قرار و هجوع ـ ز تسبیح و تهلیل و ما را ز جوع.»(سعدی) اهل تهلیل نیز آنانی را گویند که خدای را یگانه دانند و به یکتایی او ایمان دارند. شاعران پارسی‌گو در آثارشان بارها کلمهٔ توحید را به مناسبت‌هایی به کار برده‌اند: «لا اله بگفت و الّاالله ـ که رسولی و خلق را تو پناه.» (مولوی)□ «ما سوختگان عالم تجریدیم ـ ما را غم لا اله الّاالله است» (ابوسعید)□ «بسا سپاها کو یکتنه هزیمت کرد ـ مظفرا، ملکا لااله الّاالله.» (فرخی) از آن‌جا که توحید یا اعتقاد به یگانگی خداوند بنیادی‌ترین اصل در دین اسلام است و مؤلفان مسلمان رسالات بسیاری نیز در این موضوع تألیف کرده‌اند یکی از مباحث مهم در کلام اسلامی، بحث و تحقیق دربارهٔ «لا اله الّاالله» است، که در قرآن بارها آمده و به زبان آوردن آن نشانهٔ اقرار به یگانگی خداوند و نقش آن در ایمان مؤمن به توحیدِ موحد است. این بحث از دیرباز در میان مفسران، متکلمان ، عارفان و حکیمان مسلمان مورد تحقیق بوده و موضوع رساله‌هایی را به عربی و فارسی فراهم آورده است که شرح عین‌القضات همدانی به فارسی دراین‌باره در نامه‌هایش از آن جمله است. از تهلیلیه‌های عربی می‌توان از التهلیله نوشتهٔ سیف‌الدین علی شریفی حایری شامل هفت اشکال و شیوهٔ نحوی بر کلمهٔ تهلیل و پاسخ بدان‌ها (نسخهٔ کتابخانهٔ سپهسالار به شمارهٔ ۸۱۷۳/۳)، رسالهٔ تهلیلیه از شیخ احمد سرهندی (۹۷۱ـ ۱۰۳۷ق)، التهلیلة فی شرح کلمة‌التوحید (نسخهٔ کتابخانهٔ محمدعلی خوانساری در نجف)، التهلیلیه محمد صالح بن عبدالواسع خاتون‌آبادی (ـ۱۱۲۶ق)؛ التهلیلة فی اعراب کلمة‌التوحید محمدکاظم موسوی، مشهور به نحوی بروجردی (ـ۱۳۴۴ق) و التهلیله/ التوحیدیه از ملااحمد، معروف به مقدس/ محقق اردبیلی یا شاگرد وی فضل‌الله بن سید محمد استرابادی یادکرد. از تهلیلیه‌های فارسی : تفسیر لااله‌الاالله/ جاودیه تهلیلیه تألیف شاه نعمت‌الله ولی (۷۳۱ـ ۸۳۴ق) به نثر آمیخته به نظم که شرح حدیث نبوی : «من قال لااله الاالله خالصاً مخلصاً دخل الجنه» است؛ توحیدیه/ تهلیلیه از شاه نعمت‌الله ولی که دو گفتار عرفانی دیگر آمیخته به نظم از وی در تفسیر و تأویل کلمهٔ توحید است؛ تهلیلیه/ کلمة‌التوحید از جلال‌الدین محمد دوانی (۸۳۰ـ ۹۰۸ق) به نام اوزون حسن آق‌قویونلو (۸۷۱ـ ۸۸۳ق) در دو مقام: (یک) از راه معمولی و رسمی، یعنی لغوی و عقلی. (دو) کشف و شهود؛ تهلیلیه / کلمهٔ طیبه (نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۱۶۳/۲ـ N.M.۱۹۶۸) از درویش محمد قادری که تفسیر عرفانی کلمهٔ توحید است در پاسخ پرسنده‌ای ؛ تفسیر لااله الاالله (نسخهٔ کتابخانهٔ سپهسالار به شمارهٔ ۶۵۰۳/۲) که گفتاری است عرفانی از مردی به نام شمس‌الوالدی حافظ قرآن که در آن از استاد خود سعدالدین و «شرح مفصل» یاد می‌کند؛ تهلیلیه/ تفسیر کلمة‌التهلیل از سید عزیزالله حسینی (ز ۹۶۷ق) ، مدرس کلام در شهر اردبیل و همروزگار شاه تهماسب یکم صفوی، به نام شاهزاده خانم سلطانم صفوی (۹۲۵ـ ۹۶۹ق) دختر شاه اسماعیل یکم؛ تهلیلیه/ کلمة فی‌التوحید از نورالدین عبدالرحمان جامی (۸۱۷ـ ۸۹۸ق)؛ تهلیلیه (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۳۹۳۰) از شرف‌الدین، به نام ابوالمظفر جهانشاه (شاهجهان؟) به روشی عرفانی و با استفاده

تهلیلیه

از کتاب و سنت ـ نه از مؤلفات مؤلفان ـ با شواهدی از گفته‌های ابن‌عربی، و در نیمهٔ دوم شامل تفسیر و تأویل ۳۶ آیه که در آن‌ها کلمهٔ توحید آمده است؛ تهلیلیه (نسخهٔ کتابخانه مرعشی به شمارهٔ ۶۷۴۴/۱۶) که شرح کوتاهی است بر کلمهٔ توحید از دید عرفانی به نثر و نظم.

منابع: ادبیات فارسی بر مبنای تألیف استوری، ۱۶۲/۱؛ دیوان فرخی، ۳۴۳؛ الذریعه، ۴۸۸/۴، ۵۱۵ـ ۵۱۶؛ فرهنگ عبارتهای عربی در شعر فارسی، ۱۱۱۸ـ ۱۱۲۱؛ فهرست کتابخانهٔ سپهسالار، ۴۸۰/۳، ۵۰۶، ۵۴۴؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، ۴۶/۱ـ ۴۷؛ ۱۳۵۶/۳؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی، ۳۴، ۳۶ـ ۳۸؛ فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ عمومی آیت‌الله مرعشی، ۳۰۹/۱۰؛ علی‌اکبر زمانی‌نژاد، «کتابشناسی محقق اردبیلی»؛ آینهٔ پژوهش، سال هفتم، شمارهٔ سوم، مرداد ـ شهریور ۱۳۷۵ش، صص ۱۰۳ـ ۱۰۴؛ سید عزیزالله اردبیلی، «تهلیلیه»، به کوشش نجیب مایل هروی، مجموعهٔ رسائل خطی فارسی، دفتر اول، ۴۶ـ ۵۹؛ جلال‌الدین محمد دوانی، «تهلیلیه»، به‌کوشش سید احمد تویسرکانی، همان‌جا، دفتر دوم، صص ۹ـ۳۹.

برزگر

ث ث

ثرم (sarm)، در لغت، به معنی افتادن دندان پیشین، و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف*های عروضی است؛ بدین صورت که قبض* و ثلم* در فعولن جمع گردند و به‌جای عولُ باقی‌مانده، فعلُ گذارند. ثرم گونه‌ای از زحاف مرکب* است. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گرفته باشد، اثرم* می‌نامند.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۷۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۳۵/۱؛ فرهنگ عروضی، ۲۹؛ المعجم، ۶۰.

صفوی

ثلم (salm)، در لغت، به معنی رخنه کردن، و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف*های عروضی است؛ بدین صورت که فِ از فعولن حذف شود و به‌جای عولنِ باقی‌مانده، فعلن بگذارند. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گرفته باشد، اثلم* می‌نامند.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۷۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۳۵/۱ ـ ۴۳۶؛ فرهنگ عروضی، ۲۹؛ المعجم، ۶۰؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۸.

صفوی

ج ج

جامع (jā.meɛ)، در لغت به معنی گردآورنده و فراهم کننده است و در علم حدیث به کتابی گویند که شامل حدیث‌های نبوی به ترتیب حروف یا باب‌های تدوین‌شدهٔ فقهی باشد، اما در اصطلاح بیان* به معنی صفت مشترک دو طرف استعاره* است. برای نمونه در شعر «نه، این برف را\ سر بازایستادن نیست \ برفی که بر ابروی و موی ما می‌نشیند...» برف مستعارمنه است و به‌جای مستعارله شعر، یعنی پیری آمده و سپیدی وجه مشترک این دو و جامع است. جامع سه گونه است: ۱ـ **جامع عقلی**، که عقل قادر به دریافت و تصور این‌گونه همانندی دو طرف استعاره است. مثلاً در شعر «هر صبح، چون زبان تر و خشک برگ‌ها\ از نیش ناگهانی زنبور آفتاب \ آماس می‌کند...» میان «آفتاب» و «نیش زنبور»، سوزانندگی جامع عقلی است. ۲ـ **جامع وهمی**، شباهت ناملموس یا تضاد تصویرآفرینی است که قدرت خیال قادر به درک و تجسم آن است. مثلاً در شعر «کوبیده برف زیر لگدهایش ـ بوی بنفشه‌های بهاران را...» صنعت تشخیص* برف را چون انسانی مجسم می‌کند که قدم‌هایی ویرانگر دارد. «ویرانگری و تباه‌سازی» نشانه‌های زندگی و طراوت، جامع وهمی میان دو طرف استعاره، یعنی برف و انسان است. ۳ـ **جامع خیالی**، که عقل به‌آسانی قادر به درک و تصویر آن نیست و دو طرف استعاره، خیالی و ناملموس است. مثلاً در «تو پیشانی کوهساران صبحی ـ که تاجی است از خندهٔ آفتابت...»، «درخشش و شکوه» برای تاجی که بر پیشانی کوهساران است و خندهٔ آفتاب، جامع خیالی است.

منابع: اصول علم بلاغت، ۴۱۰ ـ ۴۲۹؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۵۰ ـ ۲۵۳؛ لغت‌نامه، زیر «جامع».

عطاری

جامع‌البحور ← ذوبحرین

جامع‌الحروف (ja.me.ol.ho.ruf)، در اصطلاح بدیع آن است که گوینده تمام حروف الفبا را در بیتی به‌کار ببرد. برای نمونه، در بیت زیر به‌جز چهار حرف پ چ ژ گ ـ که در رسم‌الخط قدیم به کار نمی‌رفته ـ دیگر حروف آورده شده است: «اثر وصف غم عشق خطت ـ ندهد حظّ کسی جز به ضلال.» برخی برآنند که همان گونه که در چنین بیتی باید تمام حروف به‌کار رود، نباید حرفی در آن میان تکرار شود.

منابع: درهٔ نجفی، ۱۳۴:۱۳۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۳۸/۱.

عباسپور

جامع‌الوزنین ← ذوبحرین

جانورشناسی فارسی (jā.ne.var.še.nā.si-ye.fār.si)، مطالعهٔ طبیعت و موجودات زنده از دیرباز، به‌ویژه از آن رو که قرآن هم به مباحث مربوط به این علوم اشاره‌هایی دارد و تأمل در این مسائل یکی از راه‌های درک نشانه‌های خدا و سبب خداشناسی و رشد معنوی شمرده می‌شد و نزد مسلمانان بسیار مورد توجه بود و پس از اسلام موضوع آثار بسیاری شد. چنین بود که آثاری که در سده‌های نخستِ پس از اسلام نوشته شدند و در آن‌ها به هر صورتی به طبیعت، جانوران و موجودات زنده پرداخته شده بود، به غلبهٔ جنبهٔ پندآموز در آن‌ها و بهره‌گیری‌های اخلاقی و دینی از چنین متونی ویژه شدند. بدین ترتیب شماری از آثار نخست جانورشناسی در میان مسلمانان بیشتر جنبهٔ دینی داشت و حتی گونه‌ای مطالعهٔ فقه‌اللغه‌ای به شمار می‌رفت. آثار ابوسعید اصمعی، عالم لغت عرب (۱۲۲ـ۱۲۳ق) و جاحظ، نویسنده و متکلم عرب و مؤسس فرقهٔ جاحظیه(ح ۱۶۰ـ ۲۵۵ق) از این شمارند. آثاری که می‌توان آن‌ها را در شمار ادبیات جانورشناسی آورد، موضوع‌های گوناگون دیگری را هم دربرمی‌گرفتند. یکی از این شاخه‌ها فلسفه بود که به سبب پرداختن به نقش جانوران در مراتب وجود به حوزهٔ موضوع‌های وابسته به جانورشناسی وارد شد. به پاره‌ای از این آثار فلسفی که به مراتب وجود می‌پرداختند، علمی نو افزوده شده بود که از شباهت موجودات گوناگون و نهادهای ریاضی که آن‌ها را به هم پیوند می‌داد، سخن می‌گفت. بدین ترتیب بخش‌هایی از شماری آثار فلسفی به این علم نو ـ زیست‌شناسی فیثاغورثی ـ و به طبع به شناخت جانوران اختصاص یافت که در ادبیات جانورشناسی از آن‌ها یاد خواهیم کرد. رسایل اخوان‌الصفا را که در دهه‌های پایانی سدهٔ چهارم هجری نوشته شده بود، در شمار چنین آثاری آورده‌اند که مفسر فلسفهٔ نوفیثاغورثی و درآمیزندهٔ این فلسفه با اصول مشایی و دین اسلام بود. این رسایل را نوشتهٔ اعضای ناشناختهٔ انجمن اخوان‌الصفا و اثری برای نشر تعالیم این انجمن دانسته‌اند.رسایل اخوان‌الصفا که ۵۱ رساله ـ در موضوع‌های گوناگون از تمام دانش آن روزگار، مانند علوم‌الهی، ریاضی، منطق، حکمت عملی و جز آن ـ را دربرمی‌گرفت، هفده رساله نیز درعلوم طبیعی داشت. این مجموعه که در اصل به زبان عربی بود و در بمبئی ،کلکته و مصر چاپ شده، به فارسی هم ترجمه شده است. از آثار فلسفی دیگری که می‌توان از آن‌ها در شمار آثار مربوط به مباحث جانورشناسی هم یاد کرد، شفا اثر عربی ابوعلی سینا، دانشمند، فیلسوف، طبیب و منجم ایرانی (۳۷۵ـ ۴۲۸ق) است. این اثر چهار موضوع منطق، طبیعیات، تعلیمات و الهیات را دربرمی‌گیرد و مطالب مربوط به طبیعیات خود به هشت بخش تقسیم شده است. نویسنده در یکی از این بخش‌های هشتگانه، در ادامهٔ سنت ارسطو و جالینوس،به مهم‌ترین مطالب نظری که تا آن روزگار دربارهٔ جانوران به آن‌ها دست یافته بود، پرداخته است (بخش‌های طبیعیات و الهیات شفا با حواشی و تعلیقات در ۱۳۰۵ق در تهران در ۲ جلد چاپ شده است). افزون بر آثار فلسفی، آثاری در تاریخ و جغرافیای عمومی هم نوشته شده که در بخش‌هایی از آن‌ها به تاریخ طبیعی و جانورشناسی پرداخته شده است. نخستین آثار در این مقوله نیز همه به زبان عربی بودند.شماری از آن‌ها از این قرارند: ۱ـ الحیوان اثر جاحظ که مطالب طبیعی، تاریخی و جغرافیایی، لغوی، نژادشناسی، فلسفی و جز آن را دربرمی‌گرفت و بر اساس قرآن، حدیث، شعر عرب، الحیوان ترجمهٔ اثر ارسطو و آرای فلسفهٔ معتزله شکل گرفته بود. این کتاب دوبار در ۱۹۳۸ و ۱۹۴۵م در مصر چاپ شد. ۲ـ سرالاسرار،که در سدهٔ سوم هجری/ نهم میلادی پیدا شد و به علم خواص اشیا در اواخر دورهٔ ساسانی (سدهٔ هفتم میلادی) ـ درآمیخته به فولکلور و خرافه ـ پرداخته بود. احتمالاً اصل این اثر سریانی بود و بعدها به عربی ترجمه شد. نویسندگان مسلمان تاریخ طبیعی بعدها به کمک همین ترجمه از سبک این کتاب بسیار تأثیر پذیرفتند. ۳ـ عیون‌الاخبار، اثر ابن قتیبهٔ‌دینوری مورخ، نویسنده و لغوی ایرانی (۲۱۳ـ ۲۷۶ق) در ده باب که نمونه‌ای از آثار ادبی عرب و بسیاری روایات ایرانی، از منابع مشهور پهلوی به عربی در آن نقل شده است.این کتاب در سال‌های ۱۳۴۳ تا ۱۳۴۹ق در چهار جلد در مصر چاپ شده است. ۴ـ طبایع‌الحیوان اثر ابوسعید عبدالله فرزند جبریل بن بختیشوع. ۵ ـ مروج‌الذهب اثر ابوالحسن مسعودی، مورخ و جغرافیادان مسلمان (ـ۳۴۵/ ۳۴۶ق) که در ۳۳۶ق تألیفش به پایان رسید. نخستین بار متن کامل آن همراه با ترجمهٔ فرانسوی در سال‌های ۱۸۶۱ـ ۱۸۷۱م به تصحیح باربیه دومنار و پاوه دوکورتی در نه جلد در پاریس به چاپ رسیده است. میرزا

جانورشناسی فارسی

حیدرعلی فخرالادبا در ۱۳۱۶ق به فرمان شاهزاده ظل‌السلطان، حاکم اصفهان،این کتاب را به فارسی ترجمه کرد. نسخهٔ خطی این ترجمه در کتابخانهٔ مجلس نگهداری می‌شود. ۶ـ التنبیه‌والاشراف اثر مسعودی که به سبب مطالبش دربارهٔ تاریخ ایران از پیش از اسلام و پس از آن، اهمیت داشت و در ۳۴۴ق نوشته شد. این کتاب در ۱۸۹۳ـ ۱۸۹۴م به کوشش دخویه در لیدن و در ۱۳۵۷ق در مصر چاپ شده است. ۷ـ السامی فی‌الاسامی اثر ابوالفضل میدانی (ـ۵۱۸ق) که در یک بخش از بخش‌های چهارگانهٔ این فرهنگ عربی به فارسی، به جانوران پرداخته است. این اثر در ایران در ۱۲۹۴ق به ضمیمهٔ فروق‌اللغات اثر سیدنورالدین جزایری و چند اثر دیگر به چاپ رسیده است. ۸ـ عجایب‌المخلوقات اثر زکریای قزوینی، دانشمند ایرانی(ح ۶۰۰ـ۶۸۲ق) دارای دو بخش علویات و سفلیات است، که بخش دوم آن مطالبی دربارهٔ عناصر، گیاهان و جانوران را دارد.نخستین بار اصل این کتاب در ۱۸۴۸م به کوشش ووستنفلد درگوتینگن و ترجمهٔ فارسی آن در ۱۲۶۳ق در تهران چاپ شده است. ۹ـ نخبة‌الدهر فی عجائب‌البر والبحر اثر شمس‌الدین دمشقی، نویسندهٔ مسلمان (؟۶۵۴ـ ۷۲۷ق) که موضوع آن جغرافیا است و مؤلف در آن به شیوهٔ عجایب‌المخلوقات اثر قزوینی به شگفتی‌های جهان پرداخته است. این اثر در ۱۸۶۶م به کوشش فراین و مهرن در پترزبورگ چاپ شده است. ۱۰ـ نهایة‌الارب فی فنون‌العرب اثر شهاب‌الدین احمدالنویری‌الکندی، عالم و مورخ (۶۷۷ـ ۷۳۲ق) که در ۳۰ مجلد و پنج بخش تنظیم شده است. مؤلف در یکی از این پنج بخش به جانورشناسی پرداخته است. هجده مجلد این اثر در سال‌های ۱۹۲۳ـ ۱۹۵۵م در مصر چاپ شده است. ۱۱ـ مسالک‌الابصار فی ممالک‌الامصار اثر ابن فضل‌الله عمری،احمد بن یحیی (ـ۷۴۹ق) که در آن به جغرافیا، تاریخ، ادبیات و تاریخ طبیعی پرداخته. بخش تاریخ این اثر به سبب دقتی که مؤلف در نگارش تاریخ مغولان ،ترکان و کردها به‌کار گرفته، ویژه است. ابن‌فضل‌الله در یکی از دو بخشی که به ساکنان زمین اختصاص داده، به شرح حال رجال و در دیگری به شرح گسترده‌ای از جانوران، پرندگان و گیاهان پرداخته است. دو بخش از این اثر در۱۳۴۲ق در مصر چاپ شده است. ۱۲ـ حیات‌الحیوان اثر کمال‌الدین محمد دمیری، ادیب، فقیه شافعی، عالم تفسیر و حدیث(ح ۷۴۲ـ ۸۰۸ق). این اثر مطالبی دربارهٔ انواع حیوانات، شگفتی‌های زندگی و سود و زیان‌های آن‌ها دارد که با افسانه و نظر عوام درآمیخته است. این کتاب در ۷۷۳ق به صورت الفبایی مرتب شد. دمیری از کتب ادبی و دیوان‌ها،امثال و اشعاری گرد آورده و به مطالب کتاب افزوده بود. وی در نگارش آن بسیار از الحیوان اثر جاحظ تأثیر پذیرفت. حکیم شاه محمد قزوینی این اثر را به نام سلیم عثمانی (۹۱۱ـ ۹۲۶ق) به فارسی ترجمه کرد.حیات‌الحیوان چند ترجمهٔ فارسی دیگر هم دارد،که صفات‌الحیوان ترجمهٔ منصور بن حسن ابن ابراهیم ایجی شبانکاری ملقب به غیاث، که نسخهٔ خطی آن نیز در دست است و خواص‌الحیوان ترجمهٔ میرزا محمدتقی فرزند خواجه محمدتبریزی که نخستین بار در ۱۲۷۵ق در تبریز چاپ شد، از این شمارند. افزون بر آثار متقدم عربی، حمدالله مستوفی قزوینی، شاعر، مورخ و جغرافیانویس ایرانی سدهٔ هشتم هجری اثری به نام نزهة‌القلوب (۷۴۰ق) به زبان فارسی در جغرافیا تألیف کرد.قزوینی در نخستین مقاله از مقاله‌های سه‌گانهٔ این کتاب به پیدایی معادن، گیاهان و جانوران پرداخته است. این اثر نخستین بار به کوشش میرزا محمد ملک‌الکتاب شیرازی در ۱۳۱۱ق در بمبئی چاپ شده و نخستین چاپ آن در ایران به کوشش محمد دبیرسیاقی در ۱۳۳۶ش در تهران انجام شده است. اثر دیگری هم به زبان فارسی در تاریخ عمومی نوشته شده که مبحثی در جانورشناسی دارد. تاریخ حبیب‌السیر (۹۲۷ـ ۹۳۰ق) اثر غیاث‌الدین‌بن همام‌الدین الحسینی، معروف به خواندمیر، دخترزادهٔ میرخواند مورخ ایرانی(ح ۸۸۰ـ ۹۴۳/۹۴۲ق) افزون بر بخش‌هایی که در بیان تاریخ پیش از اسلام، اسلام و بیان احوال خلفا و پادشاهان تا اوایل دورهٔ صفویه دارد، در بخش «خاتمه» که به منزلهٔ بخش جغرافیایی کتاب است، از عجایب برّ و بحر یاد می‌کند و در آن میان در بخشی به عجایب جانوران و پرندگان می‌پردازد. این اثر در ۴ جلد زیر نظر محمد دبیرسیاقی در تهران چاپ شده است (۱۳۶۳ش چاپ سوم).گذشته از این اثر،آثار بسیار دیگری چه متقدم و چه متأخر به زبان فارسی در موضوع‌های گوناگون نوشته شده است که باید از آن‌ها در شمار آثار ادبیات جانورشناسی فارسی یاد کرد. پاره‌ای از آن‌ها رساله‌هایی دربارهٔ داروشناسی یا کشاورزی است که به صورت حاشیه‌ای به فواید پزشکی اعضای بدن جانوران یا کارکرد خود آن‌ها در کشاورزی پرداخته‌اند. پاره‌ای نیز کتاب‌هایی هستند که موضوع آن‌ها تنها یک نوع حیوان است. این آثار مطالبی دربارهٔ شیوهٔ پرورش حیوانات، بیماری‌ها، شیوهٔ درمان آن‌ها و فواید و کاربرد آن

جانورشناسی فارسی

حیوانات در شکار دربردارند. فرس‌نامه*ها، بازنامه*ها، شکارنامه/صیدنامه، کبوترنامه، فیل‌نامه‌ها و جز آن از این شمارند. پاره‌های از این آثار فارسی از این قرارند: ۱ـ خیل‌نامه از نویسنده‌ای ناشناس دربارهٔ اسبان. نسخهٔ خطی این اثر به شمارهٔ ۱۴۸ در کتابخانهٔ دانشگاه پیشاور نگهداری می‌شود. ۲ـ فیل‌نامه از نویسندهٔ ناشناس دربارهٔ پرورش، بیماری‌ها و درمان فیل‌ها که نسخه‌ای خطی از آن به شمارهٔ B ۹۵۵ ـ ۱۹۵۷ N.M در موزهٔ ملی کراچی وجود دارد. ۳ـ فیل‌نامه اثر دیگری دربارهٔ همین موضوع و از نویسنده‌ای ناشناس که نسخهٔ خطی آن به شمارهٔ ۱۰۵۳/۱۷ـ ۱۹۵۷.N.M در موزهٔ ملی کراچی نگهداری می‌شود. ۴ـ کبوترنامه از نویسنده‌ای ناشناس دربارهٔ تربیت کبوتران و درمان آن‌ها که نسخه‌ای خطی از آن به شمارهٔ ۳۵ـ ۱۹۷۲.N.M در موزهٔ ملی کراچی وجود دارد. ۵ـ کرسی‌نامهٔ مهاوت‌گری نوشتهٔ سید احمد کبیر فرزند محمود، دربارهٔ فیل‌ها، درمان بیماری‌های آن‌ها و تاریخ فیلبانی. نسخه‌هایی خطی از این اثر به شمارهٔ ۹۵۵/۱ـ ۱۹۵۷.N.M در موزهٔ ملی کراچی و شمارهٔ ۳۴۹۲/۴۶۸ در دانشگاه لاهور وجود دارد. ۶ـ گجراج‌نامه از نویسنده‌ای ناشناس دربارهٔ بیماری‌های فیل‌ها که نسخهٔ خطی آن به شمارهٔ ۳۰۳۱/۲۶ در دانشگاه لاهور نگهداری می‌شود. ۷ـ منافع‌حیوانات از نویسنده‌ای ناشناس که مطالب آن دربارهٔ منافع حیوانات و بر اساس گفتارهایی از جالینوس است که در اصل به زبان عربی بود و در زمان نصربن احمدسامانی، امیرخراسان(حـ ۲۹۳ـ ۳۳۱ ق) به فارسی ترجمه شد. دستنویس‌هایی از این اثر به شمارهٔ ۲۶۲/۱۳ـ ۱۹۵۸ در موزهٔ ملی کراچی و به شمارهٔ ۱۹۲ در کتابخانهٔ مرکزی شهر بهاولپور وجوددارد. ۸ ـ منافع حیوانات نسخهٔ خطی دیگری است از مؤلفی ناشناس که به شمارهٔ ۳۸۳۱ در کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد نگهداری می‌شود. مطالب این اثر دربارهٔ فواید پرندگان و جانوران دیگر است و مؤلف در دیباچهٔ اثرش آن‌ها را گفتارهایی از جالینوس، افلاطون، لقمان و ارسطو معرفی کرده است. ۹ـ منافع و خاصیت اشیا رساله‌ای دربارهٔ منافع جانوران، گیاهان وعناصر در پنج بخش است که آن را به ابوعلی سینا نسبت داده‌اند. نسخهٔ خطی آن به شمارهٔ ۲۸۰/۱ در کتابخانهٔ دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه تهران وجود دارد. ۱۰ـ خواص‌الاشیا از نویسنده‌ای ناشناس دربارهٔ فواید اعضای بدن جانوران و انسان است. نسخهٔ خطی این اثر به شمارهٔ ۱۹۶۷ در کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد وجود دارد. ۱۱ـ عجایب‌نامه نوشتهٔ محمد بن محمود همدانی که وی را به نام‌های محمد بن محمود بن احمد طوسی سلمانی/ طبری / طبرسی هم نامیده‌اند. او این اثر را در نیمهٔ دوم سدهٔ ششم هجری به نثری ساده و بی‌تکلف نوشت و به ابوطالب طغرل فرزند ارسلان، آخرین پادشاه سلجوقی عراق (۵۷۱ ـ ۵۹۰ق) تقدیم کرد. از این اثر به نام جام گیتی‌نمای هم یاد کرده‌اند. این اثر از عجایب‌نامه‌ها است و آن‌ها را بیشتر می‌توان از دستهٔ کتاب‌های جغرافیایی دانست. اما این دست آثار تنها به جغرافیا محدود نبودند و با بدل کردن جغرافیا به زمینه‌ای برای خیال و داستان‌پردازی گونهٔ ادبی تازه‌ای پدید آوردند که افزون بر جنبهٔ ادبی‌شان دربرگیرندهٔ اطلاعات بسیاری دربارهٔ موضوع‌های گوناگون روزگارشان هم بودند و گونه‌ای دانشنامه به‌شمار می‌آمدند. نویسنده در بخش‌های دهگانهٔ عجایب‌نامه از آسمان‌ها و زمین، دریاها و کوه‌ها، انسان و روایات تاریخی مربوط به او، پرندگان و جانوران اطلاعاتی به‌دست می‌دهد و از شگفتی‌های آن‌ها که در آمیخته به خیال‌پردازی و دور از واقع است، یادمی‌کند. این اثر در ۱۳۷۵ش در تهران به تصحیح جعفر مدرس صادقی، با حذف عبارات عربی و اشعار و با فصل‌بندی متفاوت به چاپ رسیده است. عجایب‌نامه چاپ‌های گوناگون دیگر هم دارد که نخستین آن به کوشش منوچهر ستوده با نام عجایب‌الخلوقات فی غرایب‌الموجودات در ۱۳۴۵ش در تهران انجام شد. ۱۲ـ رساله در قسمت موجودات اثر خواجه نصیرالدین طوسی ، دانشمند و فیلسوف ایرانی (۵۹۷ ـ ۶۷۲ق) که به تصحیح مدرس رضوی در ۱۳۳۵ش در نشریهٔ شمارهٔ ۳۰۸ دانشگاه چاپ شده است. ۱۳ـ عجایب‌المخلوقات فی غرائب‌الحیوانات نوشتهٔ محمد حمیدالله خان‌اسلام‌آبادی که در ۱۲۸۲ق در لکهنو چاپ شده است. ۱۴ـ نوادرالتبادر لتحفة‌البهادر نوشتهٔ شمس‌الدین محمد بن امین الدین ایوب دنیسری که در دوازده بخش به انواع علوم ریاضی، نجوم، قیافه‌شناسی، کشاورزی، فواید جانوران و جز آن پرداخته است. این اثر که احتمالاً در ۶۶۹ق نوشته شده، در ۱۳۵۰ش به تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه و ایرج افشار در تهران چاپ شده است. ۱۵ـ انواع حیوانات،رساله‌ای از فیض‌الله نامی است که به دستور شاه تهماسب یکم صفوی (۹۳۰ـ ۹۸۴ق) دربارهٔ انواع حیوانات و شکار نوشته شد. نسخهٔ خطی آن به شمارهٔ ۴۹۲/۶ در کتابخانهٔ ملک نگهداری می‌شود. ۱۶ـ خواص‌الحیوان اثر ملاعلی کامی پسر ملاعبدالواسع منشی که آن را در ۱۰۳۳ق برای میرزا عبدالله خان قزوینی ـ وزیر گیلان ـ نوشت.نسخهٔ خطی این اثر

جانورشناسی فارسی

به شمارهٔ ۲۳۸۷/۱ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران نگهداری می‌شود. ۱۷ـ راحلهٔ توفیق از نویسنده‌ای ناشناس در آداب اسب‌داری که به دستور شاه عباس دوم صفوی (۱۰۵۲ـ ۱۰۷۷ق) نوشته شد. نسخهٔ خطی این اثر به شمارهٔ ۱۰۳۸/۴ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران وجود دارد. ۱۸ـ مضمار دانش اثر نظام‌الدین احمد فرزند ملاصدرای گیلانی که آن را در ۱۰۷۱ق به دستور شاه عباس دوم دربارهٔ آداب نگهداری اسبان نوشت. دستنویس هایی از این اثر به شماره‌های ۵۰۲۵/۶ و ۳۹۵۹/۱ در کتابخانهٔ مجلس و به شمارهٔ ۲۹۵۰/۸۴ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران نگهداری می‌شود. ۱۹ـ شکار اثر مجدالدین بن محمد شفیع هاشمی عباسی که آن را به نام عبدالله خان ـ از فرمانروایان دورهٔ صفوی ـ نوشت. این اثر بخش‌هایی دربارهٔ پرندگان شکاری، آداب شکار و احکام فقهی مربوط به شکار و جانوران دارد. نسخهٔ خطی این اثر به شمارهٔ ۳۱۷۵ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران وجود دارد. ۲۰ـ شکار اثر محبعلی، ملقب به خان خاص که آن را به نام جلال‌الدین محمداکبرشاه، سومین پادشاه از پادشاهان تیموری هند (۹۶۳ـ ۱۰۱۴ق) دربارهٔ شکار و پرورش پرندگان شکاری نوشت. نسخه‌های خطی آن به شماره‌های ۵۴۶/۲ در کتابخانهٔ ملک و ۳۰۶۵/۳ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران نگهداری می‌شود. ۲۱ـ شش رسالهٔ فارسی اثر محمدطاهر قمی (ـ ۱۰۹۸ق) در ۶ فصل که مؤلف در فصل آخر آن ـ رسالهٔ تحفهٔ عباسی ـ از جانوران و حکمت‌هایی که در آفرینش آنان وجود دارد، یاد کرده است. این اثر در ۱۳۳۹ش به کوشش سید جلال‌الدین محدث ارموی در تهران چاپ شد. ۲۲ـ خواص‌الحیوان اثر محمدعلی حزین لاهیجی فرزند ابوطالب زاهدی گیلانی (۱۱۰۳ـ ۱۱۸۱ق) که در آن در یک مقدمه و سه باب به برخی جانوران و احکام شرعی دربارهٔ شکار و ذبح آنان پرداخت. دستنویس این اثر به شمارهٔ Add ۲۳۵۶۲/۳ در موزهٔ بریتانیایی وجود دارد. ۲۳ـ خواص‌الحیوان که دوّ نسخهٔ خطی از دو رسالهٔ دیگر به همین نام، به قلم نویسندگانی ناشناس دربارهٔ فواید دارویی برخی جانوران به شماره‌های ۹۶۶/۶ ف و ۷۳۰ف در کتابخانهٔ ملی نگهداری می‌شود که دومی به نام ناصرالدین‌شاه (۱۲۶۴ـ ۱۳۱۳ق) نوشته شده است. ۲۴ـ خواص جانوران اثر دیگری دربارهٔ فواید دارویی جانوران از نویسنده‌ای ناشناس است که دستنویسی از آن به شمارهٔ ۱ـ ۱۰۶۰/۱۳ـ N.M.۱۹۵۷ در موزهٔ ملی کراچی نگهداری می‌شود. ۲۵ـ مخزن‌الادویه اثر میرحسین بن محمدهادی علوی عقیلی شیرازی که در بخشی از آن به کلیات پزشکی و در بخشی دیگر به ذکر هشت هزار عنصر، گیاه و جانور همراه با فواید دارویی آن‌ها پرداخته است. مطالب این کتاب بسیار ساده، روشن و با دقت شرح و دور از خرافات بیان شده‌اند. این کتاب نخستین‌بار در ۱۲۵۵ـ ۱۲۵۶ق با نام مجمع‌الجوامع، در کلکته چاپ شده. ۲۶ـ هشت چمن اثر حکیم باقرحسین‌خان بهادر که حدود ۱۲۴۰ق آن را دربارهٔ گیاهان و جانوران نوشت. این کتاب در ۱۹۵۰م با نام جامع‌الاشیاء در نباتات در مدرس هند چاپ شده. ۲۷ـ جانورنامه اثر محمدتقی کاشانی متخلص به سپهر و ملقب به لسان‌الملک، مورخ و شاعر ایرانی (ـ۱۲۹۷ق) که آن را در ۱۲۸۷ق دربارهٔ جانوران زهردار ایران نوشت. نسخهٔ خطی این اثر به شمارهٔ ۷۰۷ در کتابخانهٔ مجلس وجود دارد. ۲۸ـ جانورنامه از نویسنده‌ای ناشناس، دربارهٔ جانوران که داستان‌هایی دربارهٔ آن‌ها همراه شده‌است. نسخهٔ خطی آن به شمارهٔ ۲۸۰۴ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران وجود دارد. ۲۹ـ انیس‌المسافر در تربیت و معالجهٔ حیوانات اثر سردار اشرف امیرجنگ رضاقلی فرزند حسین‌علی، والی پشتکوه که در ۱۳۲۹ق همراه با فتح‌نامهٔ لرستان در بوشهر چاپ شده است. ۳۰ـ علاج‌الطیر نوشتهٔ دکتر مرتضی گلسرخی دربارهٔ درمان پرندگان که در ۱۳۳۳ق در تهران چاپ شد. ۳۲ـ معرفة‌الحیوان نوشتهٔ دکتر غلامرضا شیخ که در ۱۳۴۲ق در تهران چاپ شده. ۳۳ـ یدمنبر و شمهٔ از احوال حیوانات نوشتهٔ حاج ملا اسماعیل فرزند علی‌اصغر دولت‌آبادی سبزواری که یک نسخه از آن در ۱۳۴۶ق و نسخهٔ دیگر آن به تصحیح محمدباقر بهبودی در ۱۳۵۲ش در تهران چاپ شد. ۳۴ـ علوم طبیعی نوشتهٔ مرتضی هاشمی و نصیری که در ۵ جلد در سال‌های ۱۳۱۲ـ ۱۳۲۶ش در تهران منتشر شده. ۴ جلد از ۵ جلد این کتاب به جانورشناسی اختصاص دارد. ۳۵ـ تاریخ طبیعی ،نوشتهٔ مرتضی هاشمی که در نخستین جلد از ۴ جلد آن به جانورشناسی پرداخته است. این جلد در ۱۳۱۷ش برای پنجمین بار چاپ شده. ۳۶ـ تاریخ طبیعی نوشتهٔ دکتر حسین‌علی بهرامی که جلد نخست آن به جانورشناسی اختصاص دارد و در ۱۳۱۷ش در تهران چاپ شده. ۳۷ـ پرندگان ایران گردآوری درک اسکات، حسین مروج همدانی،علی ادهمی میرحسینی با همکاری سازمان حفاظت محیط زیست که در ۱۳۵۴ش در تهران چاپ شده است. به این مجموعه باید بسیاری متون علمی و آثار متأخر دیگر را که دربارهٔ جانورشناسی و علوم طبیعی نوشته شده‌اند افزود. گذشته از چنین آثاری باید از شماری آثار ادبی که شخصیت‌هایی از

میان جانوران داشته‌اند نیز به عنوان ادبیات جانورشناسی یاد کرد: ۱ـ رسالة‌الطیر/ شبکة‌الطیر/ الطیر به عربی که ابوعلی سینا آن را در ۴۱۲ق نوشت. ابوعلی سینا در این اثر روح آدمی را به پرندگانی تشبیه کرده که به سبب اسارت در دستان شکارچی، آزادی را فراموش کرده‌اند، اما با دیدن پرندگان آزاد و به کمک آنان آزادی‌شان را بازپس می‌گیرند. این اثر دو بار به فارسی ترجمه شد، یک بار به دست شهاب‌الدین سهروردی (ـ ۵۸۷ق) و بار دیگر به دست احمد بن قاسم اخسیکتی (سدهٔ ششم هجری). ترجمهٔ سهروردی چندین بار چاپ شده است؛ نخستین بار همراه با دو رسالهٔ دیگر در ۱۹۳۵م در آلمان و بار دیگر در ۱۳۴۸ش همراه با آثار دیگری از همین نویسنده، زیر نام مجموعهٔ آثار فارسی شیخ اشراق، به تصحیح سید حسین نصر و با مقدمهٔ فرانسوی هانری کربن در تهران چاپ شده است. ترجمهٔ اخسیکتی نیز به کوشش سید محمد باقر سبزواری در ۱۳۴۰ش در مجموعهٔ چهارده‌مقاله، نشریهٔ دانشگاه تهران چاپ شده است. ۲ـ رسالة‌الطیر/ رسالهٔ طیر از آثار محمد (۴۵۰ـ ۵۰۵ق) و احمد (ـ ۵۲۰ق) غزالی، یکی به عربی و دیگری به فارسی که گویا یکی ترجمهٔ دیگری است. متن فارسی این رساله‌ها ـ که دربارهٔ پرندگان هستند ـ مفصل‌تر و شیواتر از متن عربی آن‌ها است. این دو اثر به کوشش نصرالله پورجوادی در یک مجلد، با دو مقدمهٔ فارسی و انگلیسی در ۱۳۵۶ش در تهران چاپ شده‌اند. ۳ـ نوروزنامه، منسوب به خیام (ـ۵۱۷/۵۱۵ق) که در ۱۳۱۲ش با حواشی افزودهٔ مجتبی مینوی در تهران چاپ شد. ۴ـ اشعار سنایی (ـح ۵۳۵ق) که نخستین بار در آن‌ها پرندگان را تسبیح‌گو و بسیاری جانوران دیگر را در نقشی نمادین و در خدمت بیان حقایق عرفانی می‌یابیم. سنایی نخستین شاعر شناخته‌ای بود که چنین روشی را در شعر برگزید. ۵ـ کلیله و دمنه نوشتهٔ نصرالله منشی که ـح ۵۳۸ ـ ۵۳۹ق از ترجمهٔ عربی عبدالله بن مقفع ـ که خود برگردان عربی بود از ترجمهٔ پهلویِ اثری در اصل هندی ـ به فارسی نقل شد. این اثر که مجموعهٔ داستان‌هایی از زبان جانوران بود، بعدها به اشکال گوناگون، به نظم و نثر، در ادب فارسی روایت شد و ترجمهٔ منظوم رودکی که جز ابیاتی از آن در دست نیست، از این شمار است. روایت قانعی طوسی از کلیله و دمنه کهن‌ترین نسخهٔ منظومِ موجود از این اثر است. نخستین بار کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی در ۱۲۸۲ق در تهران چاپ شده و پس از آن بارها تصحیح و تجدید چاپ شده است. ۶ـ لغت موران از شیخ شهاب‌الدین سهروردی است با دوازده داستان نمادین که پاره‌ای از آن‌ها از زبان شخصیت‌هایی چون مور، لاک‌پشت، هدهد، خفاش و پرندگان دیگر روایت می‌شوند. این رساله هم در مجموعهٔ آثار فارسی شیخ اشراق چاپ شده است. ۷ـ صفیرسیمرغ رسالهٔ دیگری از سهروردی است که در آن عقاید اشراقی خود را با زبانی تمثیلی بیان کرده است. این رساله با مقدمه‌ای در توصیف سیمرغ آغاز می‌شود، توصیفی که جنبهٔ متافیزیکی و نمادین به این پرنده بخشیده است. صفیرسیمرغ نیز در همان مجموعه چاپ شده است. ۸ـ منطق‌الطیر/مقامات طیور، اثر عطار (۵۴۰ـ۶۱۸ق) که در آن زبان پرندگان حکایتی تمثیلی از رهجویی سالکان و گذر از هفت وادی روایت می‌شود. این اثر نخستین بار در ۱۲۷۳ق/۱۵۷ م در پاریس به کوشش و ترجمهٔ گارمن دوتاسی به چاپ رسید و بعدها نیز با تصحیح‌های گوناگون بارها در ایران و خارج ازکشور چاپ شده است. ۹ـ مرزبان‌نامه، اثری در بیان حکایت‌های پندآموز به شیوهٔ کلیله‌ودمنه و از زبان جانوران، نوشتهٔ اسپهبد مرزبان بن رستم بن شروین ـ از شاهزادگان آل باوند طبرستان (ـ۳۰۲ق) ـ که آن را در اواخر سدهٔ چهارم هجری به لهجهٔ طبری نوشت. دو تن در سدهٔ ششم هجری این اثر را به فارسی ترجمه کردند. نخستین آن دو، محمد بن غازی ملطیوی ـ دبیر و وزیر سلیمانشاه بن قلیج ارسلان (۵۹۷/۵۹۶ ـح ۶۰۰ق)ـ بود که این اثر را در ۵۹۸ق به نام روضة‌العقول ترجمه کرد. این ترجمه در ۱۹۳۸م در پاریس به کوشش هانری ماسه چاپ شده است. ترجمهٔ دیگر، از آنِ سعدالدین وراوینی ـ نویسنده و ادیب ایرانیِ همروزگار خواجه ربیب‌الدین هارون، وزیر اتابکِ مظفرالدین ازبک (۶۰۷ـ ۶۲۲ق) بود. وی چند باب از اصل اثر کاست و آن را اندکی کوتاه کرد و شعرها و مثل‌های فارسی و عربی بر آن افزود. این ترجمه با تصحیح و تحشیهٔ میرزا محمدخان قزوینی با همان نام مرزبان‌نامه، نخستین بار در ۱۹۰۹م/۱۳۲۷ق در لیدن چاپ شده. ۱۰ـ چهل‌طوطی داستانی عامیانه که مجموعه‌ای است از چهل حکایت که طوطی‌ای آن‌ها را در چهل روز برای زنی که همسرش به سفر رفته است، روایت می‌کند تا او را از افتادن به دام پیر زالی که قصد فریبش را دارد، بازدارد. این اثر نخستین بار به قلم عبادالله فقیر در ۱۹۲۷م در پاریس چاپ شد. چهل‌طوطی خود اقتباسی از طوطی‌نامه است که اصل آن سانسکریت بود، اما بارها به فارسی تحریر شد و به ادب فارسی راه یافت. ترجمهٔ فارسی ضیاء نخشبی، شاعر و نویسندهٔ ایرانی (ـ۷۵۱ق) از این اثر که در ۷۳۰ق به پایان رسید، قدیم‌ترین

جانورشناسی فارسی

نسخهٔ دردست طوطی‌نامه است. این اثر به صورت منظوم نیز وارد ادب فارسی شده است. ترجمهٔ منظوم طوطی‌نامه از آنِ حمید لاهوری است. ۱۱ـ مثنوی معنوی (ح ۶۵۷ـ ۶۷۲ق) از مولانا جلال‌الدین محمد بلخی رومی (۶۰۴ـ ۶۷۲ق) در شش دفتر که در آن‌ها به پیروی از مثنوی‌های عرفانی سنایی و عطار و به شیوهٔ حکایت در حکایت به بیان تمثیلی تعالیم عرفانی پرداخت. جانوران در بسیاری از این حکایت‌های تمثیلی حضور دارند که حکایت‌های «طوطی و بازرگان» و «شیر و خرگوش» از دفتر نخست مثنوی از این شمارند. بهترین چاپ مثنوی به تصحیح رینولد نیکلسون در ۶ جلد میان سال‌های ۱۹۲۵ـ ۱۹۳۳م در لندن منتشر شده است. ۱۲ـ موش و گربه، قصیده‌ای طنزآمیز و پندآموز به زبان جانوران از عبید زاکانی (ح ۷۰۰ـ ۷۷۲/۷۷۱ق). این اثر نخستین بار در ۱۳۰۶ش در برلین چاپ شده. ملا محمدباقر مجلسی، عالم الهیات و نویسندهٔ ایرانی (۱۰۳۷ـ ۱۱۱۱/۱۱۱۰ق)به تأثیر همین اثر، جواهرالعقول فی مناظرة الفار والسنور/ پند اهل دانش و هوش از زبان گربه و موش را به نثر فارسی نوشت که نخستین بار در ۱۳۲۴ق در بمبئی و سپس در ۱۳۳۳ش در اصفهان چاپ شده است. ۱۳ـ الف لیلة و لیله/ هزار و یکشب ، ترجمهٔ فارسیِ اثری عربی به همین نام که مؤلف و تاریخ گردآوری آن به‌درستی دانسته نیست و مجموعه‌ای است از افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه که اصلاً هندی یا ایرانی هستند. این اثر در ۱۲۵۹ق به فرمان بهمن‌میرزا نایب‌السلطنه (۱۲۲۵ـ ۱۳۰۱ق) به دست عبداللطیف طسوجی تبریزی (ـ پیش از ۱۳۰۶ق) و با همکاری سروش اصفهانی (۱۲۲۸ـ ۱۲۸۵ق) ـ که اشعار عربی را به فارسی ترجمه کرد ـ به فارسی برگردانده شد و نخستین بار در ۱۲۶۱ق در تبریز چاپ شده است. در میان آثار متأخر ادب فارسی نیز می‌توان از آثاری یاد کرد که شخصیت‌هایی از میان جانوران داشته‌اند. انتری که لوطیش مرده بود (تهران، ۱۳۲۸ش) و سنگ صبور(تهران، ۱۳۴۵ش)، نوشتهٔ صادق چوبک (۱۲۹۵ش ـ) از این شمارند.

ایران در حوزهٔ تلاقی چهار منطقه از هفت منطقهٔ زیست جغرافیایی (Zoogeographical) به نام پالهآرکتیک غربی (Western Palearctic)، پالهآرکتیک شرقی (Eastern Palearctic)،افریقای استوایی (Afrotropical) و شرقی/ اورینتال (Oriental) واقع شده است. از این رو از نظر تنوع جانوری بسیار غنی و میانگین ویژگی‌های هر سه منطقه است. جانورانی که به ادب فارسی راه یافته‌اند، از میان همین جانورانند و طبقه‌بندی آن‌ها در ادب فارسی و باورهای مردم این سرزمین نیز بر اساس ویژگی‌های آن‌ها و انواع ایرانی پاره‌ای جانوران که در نقاط دیگر جغرافیایی نیز پراکنده‌اند، شکل گرفته است. بیشترین جانورانی که نامشان در ادب فارسی آمده است از پستاندارانند و از آن میان نیز به راسته‌های گوشتخواران (شیر، پلنگ و...)، زوج‌سمان (آهو، غزال و...) و فردسمان (اسب، خر و گور) بیشتر اشاره شده است. جانوران را براساس جایگاهی که در متون ادبی دارند می‌توان به دسته‌های زیر تقسیم کرد:

الف) جانوران درنده:

در متون ادب فارسی از میان درندگان، تنها از شیر چهره‌ای مثبت ارائه شده است.

۱ـ ببر؛ جانوری از راستهٔ گوشتخوارن (CARNIVORA) و از تیرهٔ گربه‌ها است، یال ندارد و خطوط نواری شکل سیاهی بر تن دارد. نوع ایرانی این جانور ببر خزر (Panthra tigris) شباهت زیادی به پلنگ دارد ولی جثه‌اش بزرگ‌تر است و بزرگ‌ترین عضو خانوادهٔ گربه‌سانان است. رنگ پشتش زرد متمایل به نارنجی و زیر بدنش سفید است. نوارهای قهوه‌ای باریکی در تمام سطح بدن دارد. رنگ پهلوهای ببر خزری قهوه‌ای تر از ببر بنگال است و نوارهای آن نیز باریک‌تر است. در بوته‌زارها و نیزارهای مناطق جنگلی دریای خزر از آستارا تا پارک جنگلی گلستان زندگی می‌کرد. از دههٔ ۱۳۳۰ تاکنون از وجود آن اطلاعی در دست نیست. ببر را دشمن شیر می‌دانند و در متون ادبی به کنایه از شجاعت و دلیری به‌کار رفته است: «پیمبر تویی هم تو ببر دلیر ـ به هر کینه گه چون سرافراز شیر.» (فردوسی) ببر بیان، نام گونه‌ای ببر افسانه‌ای است که گویند رستم آن را کشت و از پوست آن برای خود جامهٔ جنگ دوخت. این عبارت در اشعار فارسی در هر دوی این معانی به‌کار رفته است: «درین بیشه زین پیش مگذار گام ـ که ببر بیان دارد آن جا کنام.» (سعدی)□ «بپوشید ببر و برآورد یال ـ بر او آفرین خواند بسیار زال.»(فردوسی)□ «یکی درع پوشم ز ببر بیان ـ کز آب و ز آتش نیابد زیان.»(فردوسی) ترکیب‌هایی چون «ببرافکن» و «ببردمان» نیز به معنی دلاور و جنگاور در متون ادبی بسیار کاربرد یافته است: «سگ و یوز ببرافکن و شیرگیر ـ نه از دستشان ببر رستی نه شیر.» (آذربیگدلی)

۲ـ پلنگ؛ جانوری از راستهٔ گوشتخواران و از تیرهٔ گربه‌ها ،به رنگ زرد، در برخی انواع سیاه رنگ است و لکه‌هایی دارد. پلنگ سفید نیز در ارتفاعات بلند تبت و هیمالیا دیده می‌شود. پلنگ

جانورشناسی فارسی

در افریقا و هند بسیار وجود دارد و در ایران نیز در اکثر مناطق اعم از جنگلی، بیابانی، کوهستانی و استپی یافت می‌شود و تا ارتفاع ۴۰۰۰ متر نیز زندگی می‌کند. پلنگ ایران (Panthra pardus) بر پشت و پهلویش خال‌های توخالی شبیه گل دارد. پلنگ به‌شدت از انسان می‌ترسد و با دیدن آن بسیار سریع فرار می‌کند.در گذشته زهرهٔ آن را برای درمان یرقان و گوشت و پیه آن را برای درمان زخم و دمل سودمند می‌شمردند. نام این حیوان از همان کلمهٔ پلنگ (palang) پهلوی ریشه گرفته است. پلنگ به قدرت، شجاعت و سرعت معروف است: «سپرنفکند شیرغران ز جنگ ـ نیندیشد از تیغ برّان پلنگ.»(سعدی)□ «وزان پس چنین گفت کای یاوران ـ پلنگان جنگی و نام‌آوران.»(فردوسی) در اشعار بسیاری نیز پلنگ نماد کبر وغرور است: «به کبر پلنگ و به رفتار شاهین ـ به قدّ هیون و به زور غضنفر.»(ازرقی)□ «چون کلنگان از هوا آهنگ او سوی نشیب ـ چون پلنگان از نشیب آهنگ او سوی فراز.» (منوچهری) ترکیب‌هایی چون «پلنگ‌افکن» و «پلنگ گوزن افکن» نیز به کنایه از دلاور و مرد دین به‌کار رفته است: «چه خوش گفت زالی به فرزند خویش ـ چو دیدش پلنگ‌افکن و پیلتن.» (سعدی)□ «بس پلنگان گوزن‌افکن که چون شاخ گوزن ـ پشت‌خم در خدمت آن شیرمردان دیده‌اند.»(خاقانی) وجه مصدری «پلنگی» نیز در اشعار به کنایه از تندی وخشمگینی است: «برگرفت از فلک پلنگی را ـ دور کرد از جهان دورنگی را.»(سنایی)□ «به نام ایزد آباد و پرناز و نعمت ـ پلنگان رها کرده خوی پلنگی.»(سعدی) وترکیب‌هایی چون «پلنگ‌پیر»، «پلنگ روز وشب»، «پلنگینه قبا» به کنایه از فلک و روزگار به‌کار رفته‌اند: «باده خور با نوغزالان و ز فلک یاری مجوی ـ کین پلنگ پیر با شیران ره در روبهی ست.» (اهلی) «پلنگ» به‌تنهایی به معنی هم‌رنگ و هم نقش پوست پلنگ و «پلنگینه» به معنی پوست پلنگ یا جامه‌ای که از آن سازند نیز کاربرد یافته است: «همه راغها همچو پشت پلنگ ـ زمین همچو دیبای رومی به رنگ.»(فردوسی) «سراپرده از دیبهٔ رنگ‌رنگ ـ بدو اندرون خیمه‌های پلنگ.»(فردوسی) □ «جواهر به خروار و دیبا به تخت ـ پلنگینه خرگاه و زرّینه تخت.» (نظامی) در افسانه‌ها آمده که پلنگ را با ماه دشمنی دیرین است. مرگ پلنگ در این افسانه‌ها این‌گونه رخ می‌دهد که جانور بر جای بلندی می‌شود تا در ماه چنگ اندازد، اما از بلندی فرو می‌افتد و جان می‌دهد. «خیال خام پلنگ من، به سوی ماه جهیدن بود ـ و ماه را ز بلندایش به روی خاک کشیدن بود/ پلنگ من ،دل مغرورم، پرید و پنجه به خالی زد ـ که عشق، ماه بلند من، ورای دست رسیدن بود.»(حسین منزوی)

۳ـ خرس؛ جانوری از راستهٔ گوشتخواران و تیرهٔ خرس‌ها با پوستی ضخیم و پشم‌آلود، که روی کف پا راه می‌رود و در تمام نقاط جهان مگر استرالیا پیدا می‌شود؛ خرس ایران Ursus (arctos بزرگ‌ترین گوشتخوار این کشور است و از شمال خراسان تا آذربایجان، لرستان، خوزستان و فارس پراکندگی دارد. این جانور در زمستان به خوابی ژرف فرو می‌رود، به کندوهای عسل و باغ‌ها دستبرد می‌زند و به گاو و گوسفند هم حمله می‌کند. در زمستان به خوابی ژرف فرو می‌رود. در نجوم دو صورت از صورت‌های فلکی شمال، از آن رو که به شکل خرس تصور شده‌اند، دب اکبر و دب اصغر نامیده شده‌اند. در گذشته مالیدن پیه این حیوان به ریشهٔ مو را سبب سیاه ماندن آن می‌دانستند. نام این جانور از ریشهٔ اوستایی اَرِشا (arešā) است. «با مُلک چکار است فلان را و فلان را ـ خرس از در گلشن شد و خوک از در گلزار.»(منوچهری)□ «به ریش تیس و به بینی پیل وغبغب گاو ـ به خرس رقص کن و بوزنینه لعاب.» (خاقانی) حرص و امساک خرس و دوستی آن مثل است و در متون ادبی بارها به آن اشاره شده است: «مهر ابله مهر خرس آمد یقین ـ کین او مهر است و مهر اوست کین.»(مولوی)□ «یکی از دوستانم گفت بستان ـ مگر نشنیده‌ای از خرس مویی.»(یغما)

۴ ـ شیر/اسد؛ ضرغام ،ضیغم، غضنفر،هُژبر و هِزَبر جانوری از راستهٔ گوشتخوارن و تیرهٔ گربه‌ها است، با چنگال‌هایی قوی و عضلات و فک‌هایی نیرومند. اطراف سر و گردن جنس نر آن یال انبوهی دارد. بیشتر در افریقای مرکزی دیده می‌شود. در ایران نیز نوعی شیر وجود داشت. جثهٔ شیر ایرانی (Panthra leo persicus) کوچک‌تر از ببر ایرانی است و یال جنس نر آن نسبت به زیرگونهٔ افریقایی کوتاه‌تر است. نسل این جانور که درگذشته در نواحی جنوب زاگرس، خوزستان، دشت ارژن و غرب شیراز زندگی می‌کرد، در ایران منقرض شده است و امروز گروه کوچکی از شیر ایرانی تنها در جنگل گیر در هندوستان زندگی می‌کنند.نام این حیوان از ریشهٔ پهلوی شِر (šer) است. در افسانه‌ها آن را پادشاه حیوانات نامیده‌اند. گذشتگان پوست آن را برای درمان بواسیر و بستن دندان آن را بر کودک برای برآمدن بی‌رنج دندان، مفید می‌دانستند: «می‌رود راه خلاف تو و می‌ماند خصم ـ به شغالی که رود پنجه زند با ضرغام.»(سلمان ساوجی)□ «که موران چون به گردآیند بسیار ـ به تنگ آید روان

جانورشناسی فارسی

در حلق ضیغم.»(سعدی)□ «بسا بیشه‌هایی که اندر گذشتن ـ تهی کردی از گرگ و ببر و غضنفر.» (فرخی)□ «پلنگ خیره گردد کم ز روباه ـ هژبر بیشه باشد همچو خیطل.»(ادیب‌الممالک فراهانی) شیر نمادی از شجاعت و قدرت است وعبارت‌هایی چون «شیرافکن» ، «شیراوژن» ،«شیرنهاد»، «شیردل»، «شیرپاس»، «شیرشکار» ، «شیرزن» ، «شیرگیر» و «شیر طامی» بر دلاوری و تهور دلالت می‌کنند: «در معرکه شیر آتش انگیز تویی ـ در بزم به از هزار پرویز تویی.» (مجیر بیلقانی)□ «چو سهراب شیراوژن او را بدید ـ بخندید و لب را به دندان گزید.»(فردوسی)□ «بر سر اغیار چون شمشیر باش ـ هین مکن روباه بازی شیرباش.»(مولوی) □ «چشم گویای تو با ما به زبان گستاخ است ـ این غزالی‌ست که با شیردلان گستاخ است.»(طالب آملی)□ «شیردلی کن که دلیرافکنی ـ شیر، خطا گفتم شیرافکنی.»(نظامی)□ «شیرمردان گشته اندر پیش تیغ تو زبون ـ تاجداران گشته اندر پیش تخت توغلام.»(معزی)□ «از آن شیردل‌تر، سواری دگر ـ درآمد به پرخاش چون شیر نر.» (نظامی)□ «به دل گفت آن به که شیری کنم ـ در این ترسناکان دلیری کنم.» (نظامی)از آن‌جا که برج اسد خانهٔ آفتاب است، عبارت‌هایی چون «شیر آسمان» ، «شیر آفتاب»، «شیر چرخ چنبری» ، «شیر بیشهٔ نیلوفری»و «شیر افلاک» هم به کنایه از برج اسد،خورشید و آفتاب به‌کار رفته‌اند:«ز چشم گاومیشم شیرافلاک ـ شود مست و زند دنبال برخاک.» (عطار)□ «آن جهانداری که گردون بندهٔ فرمان اوست ـ شیر چرخ چنبری کمتر سگِ دربان اوست.» (خواجو)□ «ورنه تو دانی که شیر رایت قهرش ـ مُثله کند شیرِ چرخ و شیرعرین را.» (انوری) عبارت‌های «شیر اسرار» و «شیر پردهٔ راز» نیز به کنایه از مرد خدا و مرد کامل به‌کار رفته است: «هر که باشد شیر اسرار و امیر ـ او بداند هر چه اندیشد ضمیر.»(مولوی). «شیربرفی» صورت شیری است که از برف می‌سازند و در اشعار کنایه از نمودی دروغین است: «چه غم آن پردلان را زین شگرفی ـ نمی‌ترسد پلنگ از شیربرفی.» (ملاطغرا) در متون ادبی شیر را با صفت‌هایی چون سیاه، ژیان، شرزه و سرخ همراه کرده‌اند و آن را به معنی شیر وحشی و شیرخمشگین به‌کار برده‌اند: «آن باز سپیدم که به یک صولت پرواز ـ بر شیر سیه تنگ کنم عرصهٔ مصعد.» (اثیراخسیکتی)□ «چشم مستش رام پیکان‌های مژگانش نبود ـ زلف او نازم که این شیر سیه زنجیر کرد.»(شهریار)□ «شیر هم شیر بود گرچه به زنجیر بود ـ نبرد بند و قلاده شرف شیر ژیان.»(فرخی)□ «که بخت بد است اژدهای دژم ـ به دام آورد شیر شرزه به دم.» (فردوسی) البته ترکیب «شیرسیاه» به کنایه از تاریکی شب نیز به‌کار رفته است:«چو گوهر فروبرد گاوِزمین ـ برون جست شیر سیاه از کمین.»(نظامی) از آن جا که شراب مست را جسارت بخشد، در اشعار «شیرگیر» به معنی مست هم آمده است: «ز مستی کرد با شیری دلیری ـ که نام مستی آمد شیرگیری.»(نظامی) از آن‌جا که شیرنشانهٔ دلیری است کسانی چون حضرت علی(ع) و رستم را در جنگاوری به شیر مانند کرده‌اند و در اشعار، «شیر خدا»، «شیر حق»، «شیر ربانی»، «شیر صفِّ وغا» و «شیر دادگر» کنایه از حضرت علی(ع)و «شیرسیستان» کنایه از رستم است: «به صدقِ همدم هجرت به عدلِ شمع بهشت ـ به خون خستهٔ غوغا به شیرِ صفِ وغا.»(مجیربیلقانی)□ «از علی آموز اخلاص عمل ـ شیرِ حق را دان منزه از دغل.»(مولوی) عبارت‌های «شیر بیرق»، «شیر پرده» ، «شیر علم»، «شیر رایت»، «شیر شادروان»، «شیر مجمر»، «شیر قالی»و «شیر گرمابه» نیز در اشعار فارسی به‌کار رفته‌اند که به تصویر شیری که درگذشته بر پرچم، سراپرده ،آتشدان، قالی و دیوار گرمابه نقش می‌کردند، اشاره می‌کنند: «به صورت ارچه مشابه بود ولیک خرد ـ ز شیرِ پرده نگیرد حسابِ شیرِ عرین.» (ابن یمین)□ «ایا پناه همه خلق زیر رایتِ تو ـ ز شیر رایت تو شیر آسمان به فغان.»(سوزنی)□ «بوریا فرش من و فرش توانگر قالین ـ شیرِ قالین دگر و شیرِ نیستان دگر است.» (غنی کشمیری)□«ما همه شیران ولی شیرعلم ـ حمله‌مان از باد باشد دم‌به‌دم.»(مولوی)

۵ ـ گرگ/سرحان؛ جانوری از راستهٔ گوشتخواران و تیرهٔ سگ‌ها است به رنگ‌های سفید، خرمایی ، خاکستری و سیاه در آسیا، اروپای شمالی و امریکا یافت می‌شود. گرگ‌ها به صورت خانوادگی و دسته‌جمعی زندگی می‌کنند. گرگ ایران (Canis lupus) جانوری به رنگ خاکستری است و در گله‌هایشان قوی‌ترین گرگ رهبری گله را دارد. این جانور به دام‌های اهلی حتی اسب و الاغ حمله می‌کند و شباهت زیادی به سگ‌های گرگی دارد. در گذشته نشستن بر پوست گرگ را مانع قولنج و بستن آن بر اسب را سبب دونده شدن آن می‌دانستند. در پهلوی نام آن را گورگ (Gurg) می‌گفتند و ریشهٔ اوستایی آن وَهرَکَه (vahraka) است. این جانور در متون ادبی نماد بی‌رحمی و درندگی است: «که از چنگال گرگم در ربودی ـ چو دیدم عاقبت گرگم تو بودی.» (سعدی)□ «پریشانی غریب وخسته ا ره‌گم‌کرده

جانورشناسی فارسی

را ماند \ شبانی گله‌اش را گرگ‌ها خورده.» (اخوان‌ثالث)□ «وای شبانی که کند کار گرگ ـ همچو سگ زرد شود یار گرگ»(جامی). ترکیب‌های بسیاری چون «گرگ پیشه»، «گرگ دل» ، «گرگ خو» ،«گرگ طبع»، «گرگی کردن»، «گرگساری کردن »به کنایه از دورویی، درنده‌خویی، کینه و عداوت به‌کار می‌روند: «همه فرعون گرگ پیشه شدند ـ من عصا و شبان نمی‌یابم.»(خاقانی)□ «گرگ طبعم، به حمله همچون شیر ـ سگ سرشتم، به حیله چون روباه.» (سیف فرغانی)□ «به اغوای گرگان سترگی کنند ـ به جان هم افتند و گرگی کنند.» (بهار)□ «شبانی پیشه کن بگذار گرگی ـ مکن با سربزرگان سربزرگی »(نظامی). در متون بسیاری نیز «گرگ بی‌دندان» به کنایه از ستمکار ناتوان ، «گرگ در پیرهن پرورانیدن» به کنایه از مصاحبت با نااهل ، «گرگ پیرهن دربر» به کنایه از درندهٔ آدم نما و «گرگ ربایی» به کنایه از قلدری و غارتگری به‌کار رفته‌اند: «چون تبه گردد آن لب خندان ـ گرگ باشی و لیک بی‌دندان.»(اوحدی)□ «غیر را در بزم خاص آن سیمتن می‌پرورد ـ یوسف ما گرگ را در پیرهن می‌پرورد.»(صائب)□ «تا کی بود این گرگ ربایی؟بنمای ـ سرپنجهٔ دشمن افکن ای شیرخدای.»(حافظ) عبارت «گرگ را با میش آشتی دادن» نیز کنایه از برقرارکردن عدل و داد است: «شحنهٔ عدلت از رعایت خویش ـ گرگ را داده آشتی با میش.»(امیرخسرو) در متون ادبی ترکیب‌های «گرگ آشتی» و «گرگ آشنایی» نیز به‌کار رفته که کنایه از صلح و دوستی فریبنده است: «باد که با خاک به گرگ آشتی است ـ ایمن از این راه ز ناداشتی است.»(نظامی)□ «مکن قصد جفاگر با وفایی ـ ز سگ طبعی بود گرگ آشنایی.» (ناصرخسرو) اشعار بسیاری که در آن‌ها از این حیوان یاد شده است، به داستان یوسف(ع) اشاره می‌کنند و «گرگ یوسف» کنایه از متهم بی‌گناه است: «به خون زرق مرا پیرهن بیالودند ـ وگرنه پاک‌تر از گرگِ یوسفم به گناه .» (انوری) در اشعار «گرگ پیر» کنایه از فلک و «گرگ کهن» کنایه از آدمی آزموده‌ای که حیله‌گر و زیرک باشد، هم به‌کار رفته‌اند: «بده تا روم بر فلک شیرگیر ـ به هم برزنم دام این گرگ پیر.» (حافظ)□ «پس ز جنبش خویش آموزد سخن ـ بی‌خبر از مکر آن گرگِ کهن.»(مولوی) و «گرگ باران دیده» نیز کنایه از آدمی با تجربه و آزموده است:«ترک رخ تو نمی‌کند با صد طعن ـ این مردم دیده، گرگ باران دیده است.» (مسیح کاشانی) که البته صورت قدیمی و درست‌تر این کنایه «گرگ بالان دیده» است که به معنی گرگی است که در تله و دام (بالان) گرفتار آمده و تجربه آموخته است: «همانا گرگ بالان دیده باشی ـ تو خیلی پاردم ساییده باشی.» (ایرج میرزا) «گرگینه» پوستین راگویند و «گرگینه چرم» چرمی را گویند که از پوست گرگ می‌سازند و بر طبل می‌کشند؛ هر دوی این‌ها در اشعار بسیار کاربرد یافته‌اند: «گهی شیر بخشند و گه روغنش ـ ز گرگینه پوشند گرگین تنش.»(بهار)□ «دهل‌های گرگینه‌چرم از خروش ـ درآورده مغزجهان را به جوش.» (نظامی

ب)جانوران بزرگ:

۱ـ نهنگ؛ در ادبیات فارسی نهنگ به دو معنی به‌کار رفته که یکی نهنگ دریایی و پستاندار است و دیگری همان تمساح و جانوری خزنده است. نهنگ دریایی ایران/ وال BALAENO (PTERIDEA) بزرگ‌ترین پستاندار روی زمین است که گاه طول آن به ۳۰ متر هم می‌رسد. این جانور دندان ندارد. از این جانور در ادب فارسی بسیار یاد شده است و گاه به کنایه از عظمت و بزرگی کاربرد یافته است: «بر کشتی عمر تکیه کم کن ـ کاین بحر نشیمن نهنگ است.» (انوری)□ «تو ناخدای محیط غرور باش که من ـ ز جیب خویش فرو رفته‌ام به کام نهنگ.»(بیدل)□ «تا دهان دارد گشاده اژدهای حرص تو ـ چون نهنگ اندر کشد آزت همه ملک جهان.» (سنایی)□ «نهنگی هم برآرد سرخورد آن آب دریا را ـ وآن دریای بی‌پایان شود بی‌آب چون هامون.» (مولوی)□ «تا به بحر اندر است وال و نهنگ ـ تا به گردون بر است رأس و ذنب.» (فرخی)□ «دین ز درویشان طلب نز خواجگان باشکوه ـ زان که گوهر از صدف یابی نه از ماهی و وال.» (کمال‌الدین اسماعیل)□ «گر خیال تیغ تو بر بحر قلزم بگذرد ـ گردد اندر بحر قلزم بی‌خبر ز اهوال وال.» (قطران) نهنگ به کنایه از نابود کردن کسی در عبارت «نهنگ غم بر کشتی کسی زدن» هم به‌کار رفته است: «نی نهنگ غم زند بر کشتیت ـ نی پدید آید ز مردن زشتیت.» (مولوی) اما در جایی که نهنگ کنایه از تیغ و شمشیر است ـ چنان‌که در ترکیب‌های «نهنگ هندو»، «نهنگ نیلگون»، «نهنگ سبز»، «نهنگ سیاه»، «نهنگ زیر خفتان» ـ به تمساح و دندان‌های تیز و برندهٔ او اشاره شده است. امروز تمساح/ نهنگ که بلوچ‌ها آن را گاندو می‌نامند، در جنوب شرقی بلوچستان زندگی می‌کند. طول آن حداکثر ۳ متر است و از تمساح افریقایی کوچک‌تر است و بر خلاف آن برای انسان خطرناک نیست: «چو دارای روم آن سپه را بدید ـ نهنگ سیاه از میان برکشید.» (نظامی)□ «نهنگی دو تیغی برافراخته ـ به تیغ از نهنگان سر انداخته.»(نظامی)در اشعار فارسی نهنگ به کنایه از اسب هم به‌کار رفته است: «بجنبید گشتاسب از پیش صف ـ نهنگی به زیر

جانورشناسی فارسی

اژدهایی به کف.» (فردوسی)

ج)جانوران سواری، بارکش:

۱ـ اسب؛ جانوری از راستهٔ فردسمان(PERISSODACTYLA) و از خانوادهٔ اسب‌ها است و تکامل یافتهٔ ائوهیپوس در امریکای شمالی است. احتمالاً نخستین بار صحرانشینان آسیای مرکزی آن را رام کردند. نام این حیوان از ریشهٔ پهلوی اسپ (asp) است.در متون فارسی آن را ستور، از «ستئور» (staora) اوستایی به معنی چارپایان بزرگی چون اسب، شتر، گاو و خر، و مادینهٔ آن را مادیان، از ریشهٔ ماتای (mātā) فرس هخامنشی و ماتِ(māt) پهلوی نامیده‌اند. این حیوان را باره، بادپا، چرمه، براق، تکاور، شبرنگ و فرس نیز نامیده‌اند. اسب‌ها به نجیب‌ترین جانوران معروفند. انسان‌ها از زمان‌های دور اسب را برای جنگ، شکار یا بازی‌هایی چون چوگان و ... پرورش می‌داده‌اند. ایرانیان نیز از روزگاران کهن اسب را می‌شناختند و آن را پرورش می‌دادند، چنان‌که نام بسیاری از شهریاران داستانی وتاریخی با نام این حیوان ترکیب شده است. گرشاسب به معنی دارندهٔ اسب لاغر، ارجت اسپ/ارجاسپ به معنی دارندهٔ اسب گرانبها، توماسپ/تهماسپ به معنی دارندهٔ اسب فربه و زورمند، بیوراسب به معنی دارندهٔ ده هزار اسب (که ضحاک را به آن نام خوانده‌اند) و پوروشسب/ پئوروش اسبِ اوستا/ بورشسفِ مروج‌الذهب به معنی دارندهٔ اسب پیر، نام پدر زرتشت، از این شمارند.در اوستا نیز از این حیوان یاد شده است. مهر، ایزد روشنایی و پاسبان عهد و پیمان که بعدها آن را با خورشید یکی دانستند، سوار بر ارابه‌ای که چهار اسب سفید نامیر آن را از شرق به غرب می‌کشند، تصویر شده است و آن را به صفت «تنداسب» خوانده‌اند. ناهید نگهبان آب نیز گردونه/ ارابه‌سوار تصویر شده است. در جای جای اوستا، ارابه و اسب مانند دیگر اموال و وسایل آسایش و رفاه از «اَرت» خدای توانگری طلب شده است. روی، پیشانی و کَتف فراخ، پشت کوتاه و قوی،گردن وموی پیشانی و دست و پای کشیده از صفات نیکو برای اسب‌اند. از دندان اسب‌ها می‌توان آن‌ها را شناخت یا سنشان را تعیین کرد. اسب انواع بسیاری دارد که بسته به رنگ و صفات، آن‌ها را نامگذاری می‌کنند. از انواع اسب‌ها می‌توان ابلق،اَبیض، اَخضر، اَدهم، ترکی، کردی، توسن، رخش، اَکدش، خنگ، سمند، سیاه چال، کرنگ ،کُمَیت و جز آن را یاد کرد که از میان آن‌ها اسب عربی با دست و پای کشیده و رنگ سیاه، برترین اسب‌ها است. احتمالاً اسب عربی هم همان اسب ایرانی است که پرورش‌یافتهٔ آریایی‌ها ـ بهترین پرورش دهندگان اسب‌ها ـ بودند که پس از فتوح مسلمانان، به‌دست عرب‌ها افتاد. انواع ادهم، اَحوی ،اَبلق، بور و کُمَیت ـ که صبورترین آن‌ها است ـ از اسب‌های سیاه رنگند و کمیت را بهترین آن‌ها برای جنگ دانسته‌اند. در گذشته سنب اسب را سبب مداوای سنگ مثانه می‌دانستند. در متون ادبی با نام‌ها و صفات گوناگونِ این جانور، از آن یاد شده است: «کوه پرنوف شد هوا پرگرد ـ از تک اسب و بانگ نعرهٔ مرد.»(عسجدی)□ «اسبی که صفیرش نزنی می‌نخورد آب ـ نی اسب کم از مرد و نه می کمتر از آب است.»(منوچهری) □«زینت و ساز اسب من کردی ـ زانچه شاهان از آن کنند افسر.»(فرخی)□ «از آن ابرش و بور و خنگ و سیاه ـ که دیده است هرگز ز آهن سپاه؟» (فردوسی) □ «صریر خامهٔ مصری میانهٔ توقیع ـ صهیل ابرش تازی میانهٔ هیجا.»(خاقانی) □ «سوده و بوده شمار، اشهب میمونش را ـ سوده قضا را رکاب، بوده قدر در عنان.»(خاقانی) □ «تو ابروار برآهخته خنجری چون برق ـ فرشته‌وار نشسته بر اشهبی چو براق.»(خاقانی) □ «من هم از آن سوی تو بشتافتم ـ کاشهب تو تازه نفس یافتم.»(ایرج میرزا)□ «دل به رقص آمد و انگیخت مرا ـ تا بتازم پی رخشش اشهب.»(ادیب‌الممالک فراهانی)□ «شنیدم در ایام حاتم که بود ـ به خیل‌اندرش بادپایی چو دود.»(سعدی)□ «بـه‌جز صـرصر بـادپایانِ شـاه ـ کس این گرد را برندارد ز راه.»(نظامی)□ «یکی باره‌ای برنشسته چو نیل ـ به تک همچو آهو،به تن همچو پیل.»(دقیقی)□ «وانکه در ظلمت براند بارگی ـ برکند زان نور دل یکبارگی.»(مولوی)□«به خسرو چون نظر افکند منظور ـ قدم کرد از رکاب بارگی دور.»(وحشی بافقی)□ «تویی که مرکب عزم تو چون به پویه درآید ـ به گرد او نرسد تیزتک براق توهّم.»(ابن یمین)□ «براق طبع بر خورشید رانده ـ نوای عشق بر ناهید خوانده .»(خواجو)□ «به گورافکنی همچو بهرام گور ـ لحیفی برافکند بر پشت بور.»(نظامی)□ «چگونه کنم با سران اسب‌تازی ـ چو دانم که از چوب بوده است بورم.» (سنایی)□ «بیازید چنگال گردی به زور ـ بیفشارد یک دست بر پشت بور.»(فردوسی)□ «به آهو می‌کنی غوغا که بگریز ـ به تازی هی زنی اندر دویدن.»(ناصرخسرو)□ «کی پسندد عاقل از ما در مقام زیرکی ـ کاسب تازی مانده بی که، جو به پیش خر نهیم .»(سنایی)□ «تکاور به دنبال صیدی براند ـ شبش درگرفت از حَشَم بازماند.»(سعدی)□ «از شیب تازیانهٔ او عرش را هراس ـ در شیههٔ تکاور او چرخ را صدا.»(خاقانی)□ «بپوشید

جانورشناسی فارسی

سهراب خفتان جنگ ـ نشست از بر چرمهٔ نیل رنگ.» (فردوسی)□ «آب آموی از نشاط روی دوست ـ خنگ ما را تا میان آید همی.»(رودکی)□ «چه مرکبی است به زیر تو آن مبارک خنگ ـ که نگذرد به گه تاختن از او طیّار.»(فرخی)□ «به گردپای سمندش نمی‌رسد مشتاق ـ که دستبوس کنم، تا بدان دهن چه رسد!» (سعدی)□ «در نعل سمند او شکل مه نو پیدا ـ وز قد بلند او بالای صنوبر پست.» (حافظ)□ «گفتمش من آن سمند سرکشم ـ خنده زد که تازیانه با من است.»(هوشنگ ابتهاج)□ «دلاورانه بتازان سمند خسته فریدون ـ که از کنار تو پیشی گرفت هودج یاران.»(فریدون توللی)□ «پی راحت فرود آمد ز شبرنگ ـ به طرف سبزه‌زاری کرد آهنگ.»(وحشی بافقی)□ «بر فرس پر دلی بار دگر هی زنیم ـ ز آذر آبادگان یکسره بر وی زنیم.» (بهار)□ «همی‌راندم فرس را من به تقریب ـ چو انگشتان مرد ارغنون زن.»(منوچهری)□ «تبارک‌الله از آن آسمان شتاب کرنگ ـ که نعل آینه رنگش ندیده زنگ درنگ.»(عرفی)□ «مرا در زیر پا زیبا کرنگی ـ همه تن همچو دیبای مزعفر.» (بهار)□ «به چوگانی کمیت کوه پیکر ـ ز سلطان کواکب، گوی می‌بر.»(خواجو)□ «حذر واجب است از کمیتت مدام ـ که هم بد رکاب است و هم بدلگام.»(نزاری قهستانی)□ «خواهم آمد\پیش اسبان، گاوان\ علف سبز نوازش خواهم ریخت \ مادیانی تشنه\ سطل شبنم را خواهم آورد.» (سهراب سپهری)□ «چو رستم بر آن مادیان بنگرید ـ مر آن کرهٔ پیلتن را بدید.»(فردوسی)□ «دروغگوی چو شیطان، دسیسه‌کار چو دیو ـ فراخ روده چو یابو چموش چون استر.»(بهار)□ «اگروی [اسب] از کمال خویش عاجز آید، از وی پالانی سازند و با درجهٔ خر افتد.»(کیمیای سعادت غزالی) درگذشته برای بازشناختن اسبان از یکدیگر آن‌ها را داغ می‌کردند. فرخی قصیده‌ای به نام داغگاه دارد که به همین کار اشاره می‌کند. در اشعار نیز به داغ‌کردن اسبان اشاره‌هایی شده است: «نه من خام طمع عشق تو می‌ورزم و بس ـ که چو من سوخته در خیل تو بسیاری هست.»(سعدی) ترکیب‌های بسیاری هم با نام این حیوان ساخته‌اند که شماری از آن‌ها چون «اسب بر روزگار فکندن» ،«اسب بر سر دواندن»، «اسب راندن» ، «اسب و فرزین نهادن»به کنایه از حمله‌کردن، غلبه‌کردن و فریب دادن به‌کار رفته‌اند:«بس این اسبِ جفا برمن دواندن ـ گهم در خاک و گه در خون نشاندن.»(نظامی)□ «گدایی که بر شیر نر زین نهد ـ ابوزید را اسب و فرزین نهد.»(سعدی) در اشعار «اسب آسگون» به کنایه از آسمان و «اسبِ گردون» به کنایه از فلک به‌کار رفته‌اند: «میغ از تو بر اسب آسگون تاخت ـ میدان فلک پلنگ‌وش ساخت.»(خاقانی)□ «اسبِ گردون بمانده از آورد ـ مفرش شرع او نگیرد گرد.» (سنایی) عبارت‌های «اسب کسی خواستن» و «اسب مراد تاختن» نیز به ترتیب به کنایه از برگزیده شدن به مقامی، و کامروا بودن به‌کار رفته‌اند:«چون این عهد و خلعت بیاراستند ـ پس اسبِ جهان پهلوان خواستند.»(فردوسی)□ «تا اسبِ مراد، شه‌صفت می‌تازی ـ با حال من پیاده کِی پردازی.»(سلمان ساوجی) در اشعار بسیاری «اسب چوبین» کنایه از تابوت و «اسب سوارخوارِ ابلق» کنایه از روزگار (شب و روز) است: «یاد بتان تا کی کنم؟ فرش هوس را طی کنم ـ این اسب چوبین پی کنم، چون مرد میدان نیستم.» (خاقانی)□ «هین خیز و ز عکس باده گلگون کن ـ این اسبِ سوار خوار ابلق را.»(سنایی)«اسب افکن» نیز کنایه از پهلوان است: «چنان دان که الیاس شیراوژن است ـ که اسب‌افکن و پیل رویین‌تن است.»(فردوسی) در اشعاری اندیشه به اسب تشبیه شده است: «راه اطناب نسپرم چون عجز ـ اسب اندیشه در خلاب انداخت.»(شمس طبسی).

۲ـ اَستَر؛ جانوری از راستهٔ فردسُمان که از خرنر ومادیان زاید. قاطر هم که حیوان دورگه و نازا است، حاصل خر ماده و اسب است. درگذشته خاکستر سُم استر را برای روییدن مو مفید می‌دانستند. ریشهٔ پهلوی نام این حیوان همان استر(astar) است: «چو استر سزاوار پالان و قیدی ـ اگر از پی استر و زین حزینی.»(ناصرخسرو)□ «هست مامات اسب و بابا خر ـ تو مشوتر چو خوانمت استر.» (سنایی)□ «شکست از پی و افسر به خسروان بخشید ـ از آن نعال که بر پای اسب و استر زد.»(سلمان ساوجی)□ «استری بود سیه، زیرمغرّق زینی ـ راست چون تیره‌شبی بسته برو یک شبه ماه.»(انوری).

۳ـ پیل/فیل؛ جانوری عظیم‌الجثه از راستهٔ خرطوم‌داران (PROBOSCIDES) که بزرگ‌ترین پستاندار خاکزی است. فیل دست و پایی ستون‌مانند،پوستی چروک‌دار و بی‌مو، سر و گوش‌هایی بزرگ ، و بر آروارهٔ بالایی دو دندان نیش بلند به نام عاج دارد که بسیار قیمتی است و برای همان شکارش می‌کنند. بینی و لب بالایی فیل ،خرطوم آن را می‌سازند که در بسیاری از موارد، نقش دست این حیوان را بازی می‌کند.این حیوان آب و غذا را به این وسیله به دهان می‌برد، فیل از خرطومش برای حمله و دفاع نیز بهره می‌برد، امروزه دو گونهٔ آسیایی/ هندی و افریقایی این جانور وجود دارد که گونهٔ افریقایی بیشتر وحشی

جانورشناسی فارسی

است و جثه‌ای بزرگ‌تر دارد. عمر فیل‌های اهلی حدود ۷۰ سال است و فیل‌های وحشی بیش از این هم عمر می‌کنند. صفاتی چون غرور و لجبازی را به این حیوان نسبت می‌دهند. گذشتگان پوست آن را برای درمان تب و لرز مفید می‌دانستند: «سرِ چشمه شاید گرفتن به پیل ـ چو پرشد نشاید گذشتن به پیل.»(سعدی)□ «موری تو و فلک به مثل ژنده پیل مست ـ دارد هگرز طاقت با پیل مست مور؟»(ناصرخسرو)□ «پویان به پیش لشکر او پیل‌ها هزار ـ بر پیل سر یکایک بنشسته پیل‌بان.» (بهار)□ «میخانه است کاسهٔ سر،فیل مست را ـ صائب ز خود شراب برآرد سبوی دل.»(صائب)□ «فیل می‌بالد به خرطوم دراز ـ مور می‌سوزد برای برگ و ساز.» (پروین اعتصامی)□ «از میان رفت فیل و فیل‌سوار ـ مخزن و تاج و تخت و دیوانا.»(عبید) در متون ادبی با عبارت‌هایی چون «پیل‌وار»، «پیل‌تن»، «پیل‌زور»، «پیل‌بالا» به جثه، بزرگی و زورمندی این حیوان بسیار اشاره شده است: «که او پهلوان جهان را ببست ـ تن پیلوارش به آهن بخست.» (دقیقی) □ «ز پای اندر آمد تن پیل‌وار ـ جداکردش از تن سر اسفندیار.»(فردوسی)□ «دو سرهنگ غدّار چون پیل مست ـ بر آن پیلتن برگشادند دست.»(نظامی) □ «چه خوش گفت زالی به فرزند خویش ـ چو دیدش پلنگ‌افکن و پیلتن.»(سعدی)□ «اگر پیل‌زوری و گر شیرجنگ ـ به نزدیک من صلح بهتر که جنگ.» (سعدی)□ «لحیفی برافکند بر پشت بور ـ درآمد به زین، آن تن پیل‌زور.»(نظامی)□ «زیرپای غم تو خاقانی ـ پیل بالا سر و زر اندازد.»(خاقانی)□ «ز پای آن پیل‌بالا را نشاندند ـ به پایش پیل‌بالا زر فشاندند.»(نظامی) در گذشته یکی از راه‌های مجازات مجرمان آن بود که آنان را زیرپای فیل می‌افکندند تا هلاک شوند، همچنین از این حیوان زورمند در جنگ‌ها و لشکرکشی‌ها به‌ویژه در دورهٔ ساسانیان و غزنویان هم سود می‌جستند. از این فیل‌های جنگی در اشعار هم یاد شده است و ترکیب «پیل‌افکن» گاه هم، ازاین رو به کنایه از دلیر و شجاع به‌کار رفته است: «ز بیداد کوپال پیل‌افکنان ـ فلک جامه در خم نیل‌افکنان.» (نظامی)□ «جوانان پیل‌افکن شیرگیر ـ ندانند دستان روباه پیر.»(سعدی)□ «ای بس شه پیل‌افکن، کافکنده بشه پیلی ـ شطرنجی تقدیرش، در ماتگه حرمان.»(خاقانی) ترکیب «پیل‌افسر» هم در اشعار به کنایه از بلندمرتبه به‌کار رفته است. در ادب فارسی کنایه‌هایی با استفاده از نام این حیوان ساخته‌اند که «پیلِ سپید صبحدم» کنایه ازخورشید، «پیل چرخ» و «پیلِ فلک» کنایه از ماه، «پیل هوایی» کنایه از ابر، از این شمارند: «چون پدید آورد رخ، پیل سپید صبحدم ـ شد روان شیر سیاه شب، سوی دشت عدم.» (خواجو)□ «شیر مهر از آتش سوزان دل در تاب و تب ـ پیل چرخ از زخم قلاب شه انجم، دژم.»(خواجو)□ «پیل است در سرما زبون، پیل هوایی بین کنون ـ آتش زکام خود برون هنگام سرما ریخته.»(خاقانی) اصطلاح «پیل را یاد هندوستان دادن» و «پیل کسی یاد هندوستان کردن» کنایه از برانگیختن و به شور آوردن کسی، و یادگذشته و وطن کردن است که در اشعار هم کاربرد یافته است. در این اشعار فیل نماد روح انسان عارف است که پس از گردش در دنیا، همچنان مشتاق بازگشت به موطن ازلی خویش است و چنین نیز خواهد شد: «خفتگان را در صبوح آگه کنید ـ پیل را هندوستان یاد آورید.»(خاقانی) فیل نام یکی از مهره‌های شطرنج* است، ازاین‌رو ترکیب‌هایی با نام این حیوان در اشعار به‌کار رفته است که به بازی شطرنج اشاره می‌کنند، ترکیب‌هایی چون «پیل‌بند» به معنی مات کردن شاه، و «پیل افکندن» به معنی مات کردن و گاه کنایه از ناتوان کردن است: «به رغم سیاهان شهِ پیل‌بند ـ مزور همی‌خورد از آن گوسفند.» (نظامی)□ «به نطع کینه بر چون پی فشردی ـ درافکن پیل و شه رخ زن که بردی.» (نظامی)(← شطرنج)

۴ـ خر؛ جانوری از راستهٔ فردسمان و نوعی اسب است، اما از آن کوچک‌تر. این جانور دست و پای محکمی دارد و بسیار پرطاقت است.دم و یال خر کوتاه و سُمش کوچک است، اما سرِ بزرگ و گوش‌هایی دراز دارد. معمولاً رنگ موی خر خاکستری است. از اختلاط نژاد این حیوان و اسب ،استر و قاطر پدید آید. خر ممکن است سی‌تا چهل سال عمر کند. بر اساس نقوشی که در آثار مصریان قدیم از خر می‌بینیم، می‌توان حدس زد که خر را از ۴۰۰۰ سال پیش از میلاد در مصر و بین‌النهرین تربیت می‌کردند و انسان‌ها از آن کار می‌کشیدند. در گذشته پیه و خاکستر سُم آن را برای درمان زخم‌ها به‌کار می‌بردند. ریشهٔ پهلوی نام این حیوان همان خر (xar) است و آن را به نام‌های دیگری چون حمار،الاغ ،چارپا و درازگوش نیز می‌خوانند: «اسب تازی شده مجروح به زیر پالان ـ طوق زرین همه در گردن خر می‌بینم.»(حافظ) □ «دهقان بی‌ده است و شتربان بی‌شتر ـ پالان بی‌خر است و کلیدان بی‌تزه.»(لبیبی از لغت‌فرس)□ «روستایی گرفته بار الاغ ـ قهوه‌چی زر شمرده پیش چراغ.»(بهار)□ «از خطای آسمان تنها نه آن بینی که خلق ـ کاه را دادند بر سگ استخوان را بر الاغ.»(ادیب‌الممالک فراهانی)□ «ز دیبا وغلام وچارپا نیز ـ ز لالا و پرستاران و هرچیز.» (سلمان

جانورشناسی فارسی

ساوجی)□ «نه محقق بود نه دانشمند ـ چارپایی بر او کتابی چند.»(سعدی)□ «بر سرت خاکی که شب از کوچه‌های اصفهان ـ گه به پشت خود کشیدی گه به پشت چاروا.»(بهار)□ «سال‌ها باید که تا یک مشت پشم از پشت میش ـ زاهدی را خرقه گردد یا حماری را رسن.»(سنایی)□ «گفتم درازگوشی اگر مرحمت شود ـ از همت بلند تو یابم من این مراد.»(ادیب‌الممالک فراهانی)□ «و به صریح عبارت شیخ سعدی، سیاهگوش هم رییس‌الوزرا است، بلکه درازگوش هم رییس کشیک‌خانه باشد.» (علی‌اکبردهخدا ،چرند وپرند) در ترکیب‌هایی چون «خرآس» ، «خربط»، «خرپشته»، «خرگاه»، «خرمگس» و «خرمهره» خر را به معنی هر چیز درشت و زشت و ناهموار و ناتراشیده به‌کار برده‌اند: «وزان پس بیامد یل رهنمای ـ به نزدیک خرگاه و پرده‌سرای.»(فردوسی) □ «چو گاوی در خراس افکنده پویان ـ همه ره دانه‌ریز و دانه‌جویان.»(نظامی) «خراس» را که ترکیبی از «خر»، «آس»، به معنی آسیا است و روی هم معنی آسیایی را می‌دهد که چارپایی آن را می‌گرداند و آن را در ترکیب‌هایی چون «خراسِ خراب» ، «خراسِ خسیسان»، «خراسِ گردان» ،«خراسِ فنا» به‌کنایه از فلک و آسمان نیز به‌کار برده‌اند: «خویشتن بسته بر کبود خراس ـ کرده اندام سرخ‌رویان آس.»(مختاری) □ « ز نه خراس برون شو به کوی هشت‌صفت ـ که هست حاصل این هشت، هشت باغ بقا.»(خاقانی)□ «یک خروش خروس صبح کرم ـ زین خراس خراب نشنیدم.»(خاقانی) در اشعار بسیاری ترکیب‌هایی چون «خربها»، «خربت» و«خری» به‌کار رفته است که کنایه از نادانی ، حماقت و ساده‌لوحی است: «ای خردمند مخر خیره خرافاتش ـ که تو باری نه چنو خربت و شمعونی.»(ناصرخسرو)□ «عقل را باشد وفای عهدها ـ تو نداری عقل رو ای خربها.»(مولوی)□ «تو دست چپ در این معنی ز دست راست نشناسی ـ کنون با این خری خواهی که اسرار خدا یابی؟»(سنایی)□ «این خرمغزآن آدمی‌پوست ـ دشمن‌رویان اهرمن‌دوست.»(خاقانی) عبارت «خر بی دم و گوش» نیز کنایه از جاهل یا زاهد ریاکار است: «فغان ز ابلهی این خران بی‌دم وگوش ـ که جمله شیخ تراش آمدند و شیخ فروش.» (جامی) در اشعار به بارکشی خر نیز اشاره شده است: «این سخن پرّندگان زنده راست ـ نه خر پالانی و خربنده راست . » (عطار) از خرِ دو تن معروف در اشعار سخن به‌میان رفته، «خر دجّال» که خری است افسانه‌ای با طبل‌هایی که به هر موی آن آویخته، و مدفوعی که مردمان آن را نقل و نبات می‌انگارند و سبب اجتماع آنان به گرد دجال که به دروغ خود را مسیح /خدا می‌نامد، می‌شود. گویند دجال را ـ که جهان را پر از ظلم کرده است ـ مسیح /مهدی(ع) می‌کشد. در اشعار عبارت «خر دجال ظهورکردن» به‌کنایه از ازدحام و جنجال بسیار است: «کجا است صوفیِ دجّال‌فعل ملحدکیش ـ بگو بسوزکه مهدی دین‌پناه رسید.» دیگری عیسی است که به سبب فروتنی‌اش بر خر می‌نشست. چنین است که گروهی از مسیحیان سنب این حیوان را گرامی می‌دارند. از خر عیسی در اشعار فارسی هم بسیار یاد شده که به کنایه از نفس‌اماره و تن آدمی به‌کار رفته است: «خر عیسی و آخور خاک است ـ روح بی‌رخت او بر افلاک است.» (اوحدی) ترکیب «خرگیر» به معنی کسی که خر و آدمی را به بیگاری می‌گیرد، به کنایه از اهریمن در اشعار به‌کار رفته است: «آدمی باش و ز خرگیران مترس ـ خر نه‌ای ای عیسی دوران مترس.»(مولوی) نام این حیوان در عبارت‌ها و مثال‌های بسیاری به‌کار رفته است که در متون ادبی نیز کاربرد یافته‌اند، عبارت‌هایی چون «چو خر در گل ماندن» کنایه از واماندگی، «از خر فکندن» کنایه از فریب دادن، «خر خود را از پل گذراندن» کنایه از بی‌اعتنا به دیگران تنها به خواست خود رسیدن، «از خر شیطان پیاده شدن »کنایه از دست شستن از کاری خطرناک، «خرِ ما از کرّگی دم نداشت» کنایه از درگذشتن از ادعای خسارتی از بیم رسیدن زیان بیشتر است: «شُکرکن تا نایدت از بد بتر ـ ورنه مانی ناگهان در گل چو خر.»(مولوی)□ «دمدمهٔ ایشان مرا از خر فکند ـ چند بفریبد مرا این دهر، چند؟»(مولوی)

۵ ـ شتر؛ جانوری نشخوارکننده از راستهٔ زوج‌سُمان (AFTIODACTYLA) و تیرهٔ شترها (Comelidae) است. این تیره دو نوع شتر را دربرمی‌گیرد. نوع شترهای حقیقی از نوع کاملوس (Camelus) و از آسیا، و نوع لاما (Lama) از امریکای جنوبی است. شترهای حقیقی هم به دو جنس اهلی با یک کوهان، و بلخی با دو کوهان تقسیم می‌شوند. این جانور عظیم‌الجثه دست و پا و گردن کشیده و سم‌های پهنی دارد. طاقت شتر در برابر گرسنگی و تشنگی بسیار و برای زندگی در نواحی بیابانی بسیار مناسب است. در نواحی جنوبی ایران و به‌خصوص در سیستان و بلوچستان از شتر بیشتر برای بارکشی استفاده می‌کنند. شتر را در ایران می‌توان در خراسان ، فارس ، کرمان و سیستان و بلوچستان یافت. نام این حیوان از ریشهٔ پهلوی اوشتور (uštur) است و آن را اشتر، بُختی، بَیسُراک، راحله، ناقه، نجیب و هَیون نیز می‌نامند: «به دیبا بیاراسته ده شتر ـ رکابش همه سیم و

جانورشناسی فارسی

پالانش زر.»(فردوسی)□ «اشتر به شعر عرب، در حالتست و طرب ـ گر ذوق نیست ترا، کج طبع جانوری.» (سعدی)□ «بارهٔ دولتت ز زین برمید ـ بُختی بخت تو مهار نداشت.» (مسعودسعد)□ «یا بفرما کز قصاص خون فرزندان خویش ـ تا شکم بدرم نگونسارش ز پشت بیسراک.» (فتحعلی‌خان صبا)□ «سه شبانه‌روز آن‌جا بماندم، روز چهارم مرد اعور را دیدم که بر راحله‌ای می‌آمد.»(تذکرة‌الاولیای عطار)□ «ناقه ومحمل لیلی همه بی‌آرامند ـ اثر شعلهٔ آواز جرس بسیار است.»(صائب)□ «ز پشت آن نجیب کوه پیکر ـ به پایین آمدم چون وحی منزل.»(ادیب‌الممالک فراهانی)□ «چگونه یابند اعدای او قرار کنون؟ ـ زمانه چون شتری شد هیون و ایشان خار.»(دقیقی) ترکیب‌هایی چون «شترخو» و«شتردل» به کنایه از بدخواه،کینه‌جو و بددل به‌کار رفته است: «ز حاسدان شتردل مدار چشم امید ـ که نیشکر نبروید ز بیخ اشترغاز.»(ظهیر فاریابی) «شتر زهره» و «شتردل» به‌کنایه از ترسو نیز کاربرد یافته است: «بر میانه بود شه عادل ـ نبود شیر شرزه اشتردل.»(سنایی) ترکیب «شترگربه» را در متون ادبی به کنایه از هر چیز نامتناسب به‌کار برده‌اند: «زمانه‌ای است شتر گربه عقل گُر گیرد ـ که گربه دام فکنده است تا شتر گیرد.» (مهدی اخوان‌ثالث) نام این حیوان در اصطلاح‌هایی از زبان فارسی به‌کار رفته است که می‌توان آن‌ها را در متون ادبی هم یافت، اصطلاح‌هایی چون «شتر بر نردبان» که کنایه از هر چیز آشکار است و «شتر دیدی ندیدی» یعنی آنچه دیده‌ای را ندیده انگار: «زیر چادر مرد رسوا و عیان ـ سخت پیدا چون شتر بر نردبان.»(مولوی) □ «خداوندا به حق هشت و چارت ـ ز ما بگذر، شتردیدی،ندیدی.» (باباطاهر)

د)جانوران غیربومی:

۱ـ زرّافه؛ جانوری از راستهٔ زوج‌سُمان و از پستاندارن نشخوارکننده است که در جنوب صحرای افریقا زندگی می‌کند. شاخ‌های کوتاه پوشیده از پوست و مو، دست و گردن بلند، و لکه‌های قهوه‌ای رنگی که رنگ روشن بدنش را می‌پوشانند، از ویژگی‌های ظاهری این جانورند. بلندی زرافه به ۶ متر هم می‌رسد. واژهٔ (giraffe) به معنی زرافه نیز از سیراف، نام بندری در ایران که در گذشته در کنار خلیج فارس وجود داشت و پوست زرافه از آن‌جا به اروپا صادر می‌شد، گرفته شده است.از آن جا که نشخوارکردن این حیوان به گاو و گردن آن به شتر و پوستش به پلنگ شبیه است، درمتون فارسی آن را «شترگاوپلنگ» نیز خوانده‌اند و به‌کنایه از هرچیز نامتناسب به‌کار رفته است: «قانون حکومت نظامی و فشار ـ این است حکومت شترگاو پلنگ.»(فرخی یزدی)□ «کُمیت نیّ و به لون تن از کمیت مثال ـ زرافه نیّ و به گردن بر از زرافه مثل.»(بهار)□ «ز برگستوان‌های گوهرنگار ـ همان چرم زرافهٔ آبدار.»(نظامی)

ه)جانوران پست و پلید:

۱ـ بوزینه ؛جانوری از راستهٔ نخستیان (PRIMATA) است که دست و پایی شبیه انسان دارد. بوزینه‌ها پستاندارانی بسیار باهوشند و از نظر رده‌بندی جانوری، بلافاصله پس از انسان قرار می‌گیرند، و خود بر دو گونهٔ دم‌دار و بی‌دم تقسیم شده‌اند. این جانور معمولاً بر درختان زندگی می‌کند.دربارهٔ پیدایی این جانور افسانه‌ها بسیارند. یکی از آن‌ها چنین حکایت کند که بوزینه‌ها از نسل کسانی از بنی‌اسرائیل پدید آمدند که به کیفر ماهی‌گیری در روز شنبه که از آن منع شده بودند، به بوزینه بدل شدند. بوزینه را بوزنه، بوزنینه، میمون و کپی هم نامیده‌اند: «دیو منحوس تَبَر بُر ز رخ افکند نقاب ـ خرس و بوزینه گشودند گر از مهلکه باب.» (وحید دستگردی)□ «در روزگار ماضی بوزنه‌ای از دنیا اعراض کرد.» (سندبادنامه)□ «ور همی‌خواهی کنی بازی تو با حوران خلد ـ پس در این بازار دنیا بوزنه‌بازی مکن.» (سنایی)□ «خنبک زند چو بوزنه چنبک زند چو خرس ـ این بوزنینه ریشک پهنانه منظرک.» (خاقانی) □ «کپّیان آتش همی پنداشتند- پشتهٔ هیزم بدو برداشتند.» (رودکی)□ «ز کپّی در جهان ناپارساتر ـ ز سگ رسواتر و زو بی‌بهاتر.» (فخرالدین اسعد گرگانی) ترکیب «بوزینه طبع» نیز به‌کنایه از مقلد درمتون ادبی کاربرد یافته است: «کافران اندر مِری بوزینه طبع ـ آفتی آمد درون سینه طبع/ هر چه مردم می‌کند، بوزینه هم ـ آن کند کز مرد بیند دَم به دَم.» (مولوی)

۲ـ خوک؛ این جانور، بومی قارهٔ اروپا، جنوب غربی آسیا و افریقا است اما در ایران هم وجود دارد. خوک ایران (Sus scrofa) جثه‌ای بزرگ، دست و پای کوتاه، گردن کلفت، پوزهٔ استوانه‌ای و موهای زبر دارد. این جانور که همه چیزخوار است در بیشتر مناطق وجود دارد و در مناطق ناامن تنها در شب دیده می‌شود. در گذشته استخوان آن را برای درمان سرمازدگی مفید می‌دانستند. نام این حیوان از ریشهٔ پهلوی هوک((huk) است، خوک تر راگراز می‌نامند. در ایران باستان گراز از جانوران مقدس بود و نام آن را در نامگذاری شهرها و افراد، و در دادن القاب به کار می‌بردند، چنان که نام یکی از سرداران شناختهٔ خسروپرویز فرخان شهرواز (گراز کشور) بود. برازجان نیز به معنی گرازگاه است.اما چنان‌که در دین اسلام این جانور را ناپاک می‌دانند، در

جانورشناسی فارسی

اشعار فارسی نیز از این حیوان به نشانهٔ پلیدی یاد کرده‌اند: «من آنم که در پای خوکان نریزم ـ مر این قیمتی درّ لفظ دری را.» (ناصرخسرو)□ «رفتند شیرمردان از مرغزار دین ـ وین‌جا به‌جز شکالی و خوک و خری نماند.»(ملک‌الشعرای بهار)□ «خرس یا خوک اگر نهندش نام ـ باشد آن خرس و خوک را دشنام.» (جامی)

۳ـ خارپشت/جوجه تیغی؛ جانوری از راستهٔ حشره خوارانِ برّ قدیم و از جنس Erinaceus است و در میان موهایش خار دارد. آن را دشمن مار و افعی می‌دانند: «خارپشت است کم آزار و درشت ـ مار نرم است و سراپای سم است.» (خاقانی)□«جهان خار در پشت و ما خارپشت ـ به هم لایق است این درشت آن درشت.»(نظامی)□ «از ننگ سوزنی طلبیدن ز سفله‌ای ـ چون خارپشت بر بدنم موی سوزن است.»(سعدی) در اشعار «خارپشتی» کنایه از خشونت و درشتی و «خارپشتی کردن» کنایه از آسیب رساندن است: «درشتی کردنم نز خارپشتی است ـ بسا نرمی که در زیر درشتی است.»(نظامی)□ «همه شب بستر نرم از درشتی ـ کند با پهلوی من خارپشتی.»(عطار)

۴ـ سگ ؛ جانوری اهلی از راستهٔ گوشتخواران و تیرهٔ سگ‌ها است. شامه‌ای قوی دارد، ازاین‌رو از آن برای شکار هم استفاده می‌کنند. سگ‌ها را برای مقاصد خاص تربیت می‌کنند. تاکنون سگ‌ها در بیش از ۲۰۰ نژاد پرورش یافته‌اند و بسته به موارد استفاده به چند دستهٔ شکاری ،کارگر،تفننی و خانگی تقسیم می‌شوند. امروزه عقیده بر این است که اصل سگ‌ها در جنوب غربی آسیا تکامل یافته‌اند و اکثراً از اعقاب گرگ‌ها بوده‌اند. در گذشته موی سگ سیاه را برای مصروع مفید می‌دانستند. نام این حیوان از ریشهٔ پهلوی سَک (sak) است. در ایران باستان این جانور را مقدس می‌شمردند و حتی آیینی به نام «سگ‌دید» داشتند که در آن جسد مرده را در معرض دید سگ می‌گذاشتند تا بدین وسیله ارواح خبیث را از آن دور کنند. اما در اشعار فارسی در پاره‌ای موارد سگ را چنان‌که در اسلام نیز آن را ناپاک می‌دانند،به نشانهٔ پستی و ناپاکی به‌کار برده‌اند: «سگ دون همت استخوان جوید ـ بچهٔ شیرمغز جان جوید.»(سنایی)□ «سگ به دریای هفتگانه مشوی ـ که چوتر شد پلیدتر باشد.»(سعدی)□ «آلوده گشت چشمه به پوز پلید سگ ـ ای شیر تشنه میر، که آبشخوری نماند.»(بهار)□ «زشت بود تن بر آب برکه فکندن ـ از پی آن‌که سگی به برکه رهانند.» (نیمایوشیج) عبارت‌هایی چون «سگ‌دل»، «سگ‌روی»و «سگ‌سیرت» در ادب فارسی به کنایه از سخت‌دل، بددل ،آزارکننده و گزنده به کار رفته‌اند: «همه کس عاشق دنیا و ما فارغ ز غم زیرا ـ غم معشوق سگدل هست برعشاق سگ جانش.»(خاقانی)□ «گر کس بود سگ‌جان منم، این چرخ سگدل دشمنم ـ تا کی زید زرین تنم، گر آهنین جان نیستم.»(خاقانی) و گاه ترکیب‌هایی چون «سگ‌پرست»، «سگ‌طبع»، «سگ‌صفت»، «سگی» و «سگ‌طینت» کنایه از گستاخ و درنده و بدسرشت به‌کار رفته‌اند: «گروهی کریهان سگ طبع سگ خو ـ گروهی خسیسان خَسَر خوار خَس بر.»(عمعق)□ «کی رقیبِ سگ صفت جا در سر کویش کند ـ او چه سگ باشد که اهلی شیر این سرپیشه است.»(اهلی) □ «دست چون بر وی زد او از جا بجَست ـ گفت هی تو کیستی ای سگ پرست.»(مولوی)□ «این جهان می‌سوخت تا از زخم تیغ افکار شد ـ و آن سگی می‌کرد تا از بیلکی مردار شد.» (جمال‌عبدالرزاق) ترکیب‌های «سگ‌زبان» و «سگ گربه‌شدن»به کنایه از چاپلوس و تملق گفتن، و ترکیب «سگ‌سار» به کنایه از آزمند و طالب دنیا به‌کار رفته‌اند: «خواند سگ را به سگ‌زبانی خویش ـ سگ دویدش به مهربانی خویش.» (نظامی)□ «با سگ چو سخا کند مجوسی ـ سگ گربه شود به چاپلوسی.» (نظامی)□ «درون تو چو یکی دشمنی‌ست پنهانی ـ بجز جفا نبود هیچ دفع آن سگسار.»(مولوی) ترکیب‌هایی چون «سگ‌جان» و «سگ‌جگر» کنایه از شخص سخت‌جان و محنت‌کش است: «همه سگ‌جان و چو سگ ناله کنانند به صبح ـ صبحدم نالهٔ سگ بین که چه پیدا شنوند.» (خاقانی)□ «نالان‌دلم از سگ جگری‌های فراقت ـ روزیم نپرسی به زبان سگ کویت.»(خاقانی) «سگ گزیده» ، «سگِ صاحب گم کرده» و «سگ پاسوخته» همه کنایه از پریشان و سراسیمه و در به درند: «سگ گزیده خصم و تیغ شه چو آب ـ کآتش مرگش عیان خواهد بود.»(خاقانی) □ «تا عنان برتافتی زین بلده سرگردان شدند ـ چون سگ گم‌کرده صاحب صد گروه از شیخ و شاب.»(محتشم)□ «در طلبت کار من، خام شد از دست هجر ـ چون سگ پاسوخته دربه‌درم لاجرم.» (خاقانی) «سگ مردم‌سوار»، «سگ کور» و «سگِ نفس» نیز کنایه از نفس آدمی‌اند: «چو مردم سگ‌سواری کن اگر چه نیستی زیشان ـ وگرنه در کمین افتد سگِ مردم‌سوارتو.»(سیف فرغانی)□ «دلم به ملک قناعت نشان نمی‌داند ـ فغان که این سگِ نفس استخوان نمی‌داند.»(کلیم) «سگ‌بازاری» به کنایه از هرزه‌گرد به‌کار می‌رود: «آن نو غزال مست را از زاری عاشق چه غم ـ کان آهوی

جانورشناسی فارسی

مشکین‌نفس، اهلی سگ بازاری است.»(اهلی) در اشعار فارسی «سگ ابلق» به اعتبار شب و روز کنایه از روزگار است: «فلک هم تنگ چشمی‌دان که برخوان دفع مهمان را ـ ز روز وشب سگی بسته است خوانسالار دورانش/نترسی زین سگ ابلق که درنده‌ست پیش تو ـ بسی شیران دندان‌خای پی کرده‌ست دندانش.»(خاقانی) در ادب فارسی سگ‌ها بیشتر به ناپاکی و پلیدی شهرت دارند،اما به گونه‌های دیگر نیز به آن‌ها اشاره شده است، آن گاه که به سگ اصحاب کهف اشاره می‌شود یا ترکیب «سگ‌پوست» به کنایه از سالک کامل به‌کار می‌رود، یا زمانی که به وفاداری این حیوان اشاره می‌کنند:«چون سگ کهفی که از مردار رست ـ برسرِخوان شهنشاهان نشست/ای بسا سگ پوست کو را نام نیست ـ لیک اندر پرده بی‌آن جام نیست.» (مولوی)□ «گر انصاف خواهی سگ حق‌شناس ـ به سیرت به از مردم ناسپاس.»(سعدی)□ «کجا سگ ز صاحب جدایی کند ـ وفادار کی بی‌وفایی کند.»(آذربیگدلی)

۵ ـ نسناس؛ در فرهنگ‌ها آن را از انواع بوزینگان و هم جانوری افسانه‌ای به شکل نصف انسان، با یک دست و یک پا و چهار چشم دانسته‌اند. نسناس در متون ادبی کنایه از کسی است که صورت انسان دارد، اما خوی و سرشت انسانی ندارد: «معاندان که مرا دلخراش انفاسند ـ به لفظ ناس و به معنی تمام نسناسند.»(طالب آملی) در اشعاری هم نسناس نمادی از زشتی ظاهری است: «خاطر کژ را چه نظم من چه شعر ابلهی ـ کورعینین را چه نسناس و چه نقش قندهار.» (سنایی)□ «قلب ریا به نقد صفا چون برون دهم؟ـ نسناس چون به زیور حورا درآورم.»(خاقانی)

و)جانوران شکارشونده و زیبا:

۱ـ آهو؛ جانوری از راستهٔ زوج‌سمان و از تیرهٔ گاوان است، در برخی تقسیم‌بندی‌ها خود تیرهٔ آهوان را پدید می‌آورد. آهوها به دو دستهٔ آسیایی و افریقایی که هریک انواع گوناگون دارند، تقسیم می‌شوند. گذشتگان زهرهٔ آن را درگوش می‌چکاندند و آن را برای درمان گوش‌درد مفید می‌دانستند. نام این حیوان از ریشهٔ پهلوی آهوک (āhuk) است و آن را غزال/ غزاله و مَرال/مارال هم نامیده‌اند: «غیرت آهوی‌چین ، رشک غزال ختنی ـ برگرفتن ز رخت دیده خطا خواهد بود.» (فرصت شیرازی)□ «آهو اِستاد و نگه کرد و رمید ـ دشت را خط غباری بکشید.»(پرویز ناتل خانلری)□ «این عجب نیست بسی کز اثر لاله و خوید ـ گفتی آهوبره مینا سُم و بیجاده لب است.»(انوری)□ «اجلم دنبه نهاد از برهٔ چرخ و شما ـ همچو آهوبره مشغول چرایید همه.» (خاقانی)□ «صبا ز لطف بگو آن غزال رعنا را ـ که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را.»(حافظ)□«نوشتم این غزل نغز با سواد دو دیده ـ که بلکه رام غزل گردی ای غزال رمیده.»(شهریار)□ «رفت کند هر چه مرال است و میش ـ برخیِ بازوی توانای خویش.» (ایرج میرزا)□ «ببر را همسرِ مَرال کنی ـ شیر را جفت گورخر سازی.» (بهار) آهو در ادب فارسی به داشتن چشمان زیبا، و رمندگی و تیزرویی شهرت دارد و ترکیب‌هایی چون «آهو چشم»، «آهوی پلنگ افکن»، «آهوی شیرگیر»، «آهوی چشم»، «آهوی مست»، «آهوی صیاد»، «آهوی روبه باز» و «آهوی نیمه‌مست» به ویژگی نخست و ترکیب‌هایی چون «آهوتک» ، «آهوپا»، «آهوروش»، «آهوخرام»، «آهوپرواز» به رمندگی آن اشاره می‌کنند، و هم ازاین‌رو است که واژهٔ آهو به تنهایی در اشعار به معنی چشم هم به‌کار رفته است: «بزن ای ترک آهو چشم، آهو از سر تیری ـ که باغ و راغ و کوه و دشت پر ماه است و پر شعری.»(منوچهری)□ «محتشم! رخش ترقی بین که آن رعنا سوار ـ آهوی شیرافکنش را روبه افکن کرده است.»(محتشم)□ «ای که پرسی صبر و آرام فغانی را که برد ـ جادوی مردم شکاری، آهوی صیدافکنی.» (بابافغانی)□ «آهوی نیمه مستت، صیاد شیرگیران ـ هندوی بت‌پرستت، زُنّار هوشمندان.» (خواجو)□ «چون شدی باد صبح نافه‌گشای ـ برنشستی به رخش آهوپای.» (امیرخسرو)□ «سیه‌چشم و گیسوفش و مشک‌دم ـ پری پوی و آهوتک وگور سم.»(اسدی)□ «برق جِه، باد گذر یوز دو و کوه قرار ـ شیردل، پیل قدم، گورتک آهو پرواز.»(منوچهری)□ «چو بستی نرگسش را پردهٔ خواب ـ شدی با شمع همدم در تب و تاب/ دو مست آهوی خود را تا سحرگاه ـ چرانیدی به باغ حسن آن ماه.» (جامی) ترکیب‌هایی چون «آهونگاه»، «آهووش»، «آهوی آهوگیر»، «آهوی سیه‌چشم»، «آهوی وصال»، «آهوی مشکین»، «غزال‌چین»، «غزال شوخ‌چشم»، «غزال مشکبو» به کنایه از زیبارو و محبوب به‌کار رفته‌اند: «مستی چشم تو در مرتبهٔ هشیاری است ـ خوابِ آهونگهان شوخ‌تر از بیداری است.»(صائب) □ «آن آهوی سیه‌چشم از دام ما برون شد ـ یاران چه چاره سازم با این دل رمیده.» (حافظ) □«یارب آن آهوی مشکین به ختن بازرسان ـ و آن سهی سرو خرامان به چمن بازرسان.»(حافظ) □ «ز ما مبُر که به بوی تو ای غزالهٔ چین ـ ز ملک وصل فتادیم در دیار فراق.»(اهلی)□ «از شرمِ نرگس تو غزالانِ شوخ‌چشم ـ خود را به زیر خیمهٔ لیلی کشیده‌اند.»

جانورشناسی فارسی

(صائب) آهو را در «آهوی جهان‌پیمای روز» ، «آهوی خُتن‌گرد»، «آهوی زرین»، «آهوی دشت خاوران»، «آهوی ماده»، «غزالهٔ نور» و «غزالهٔ گردون» به کنایه از خورشید و آفتاب، و در «آهوان فلک» و «آهوبره» به کنایه از ستارگان به کار برده‌اند. «آهوی شب» نیز کنایه از ماه است: «شباهنگام کآهوی ختن رد ـ ز ناف مشک خود، خود را رسن کرد.»(نظامی)□ «هر صبح بین از قرص خور بر چرخ زیور سوخته ـ ز آهوی ماده است ای عجب بزغالهٔ نر سوخته.» (مجیربیلقانی) □ «بامدادان که این غزالهٔ نور ـ مشک شب را نهفت در کافور.»(امیرخسرو)□ «دی سحرگه چو آتشِ نشّاف ـ زد زبانه ز شیشهٔ شفّاف/ آهوانِ فلک بیفکندند ـ نافهٔ مُشکِ تبتی از ناف.»(خواجو)□ «آهوی شب چو گشت نافه‌گشای ـ صدفی شد سپهر غالیه‌سای.»(نظامی) ضعف و ترس را نیز به آهو نسبت داده‌اند و ترکیب «آهودل» را درهمین معنی به‌کار برده‌اند:«عشق داود شود، آهن از او نرم شود ـ شیر آهو شود آن‌جا و از او آهوتر.» (مولوی)□ «گو صید عشق خواهی آهودلی مکن ـ همراه عشق باش که شیری است در شکار.» (قاسم‌انوار) اندیشه و قلم در اشعار به آهو تشبیه شده‌اند:«آهوی فکرم به سیر لاله‌زار مدح تو ـ خورد صد نی خونِ دل تا ماند از او آثار مشک.»(بابافغانی)□ «سرم فدای تو ای خامهٔ خجسته خصال ـ غزالِ مشک فشانِ! طایر معنبربال!» (فضولی)

۲ـ خرگوش؛ جانوری از راستهٔ خرگوش‌ها (LAGOMORPHA) است. خرگوش ایران (Lepus capensis) که شب‌گرد است و تنها گاهی در روز دیده می‌شود، گوش‌های بزرگ، دم کوتاه و پاهای پیشین کوتاه دارد. برای تغذیه علف و پوست درختان را می‌جود و به‌جای راه رفتن می‌جهد. خرگوش‌ها حواسی قوی‌دارند و ترسو و چابکند، به‌ویژه حس شنوایی آن‌ها بسیار قوی است و انواع صداها را می‌شنوند. خرگوش‌ها با چشمان باز می‌خوابند. هفتّ متر طول و ۳ متر ارتفاع را به‌آسانی می‌پرند. زیر بوته‌ها استراحت می‌کنند و داخل قلمرو خود چند لانه دارند که بر حسب موقعیت‌های مختلف از آن استفاده می‌کنند. نخستین بار خرگوش‌ها را در اروپا در سدهٔ یکم میلادی و در چین در سدهٔ ششم پیش از میلاد، اهلی کردند. گذشتگان دندان خرگوش را بر دندان دردناک می‌گذاشتند و آن را سبب درمان درد می‌دانستند. نام این حیوان از ریشهٔ پهلوی خرگوش (xargūš) است:«گفت با خرگوش خانه خان من ـ خیز و خاشاکت از او بیرون فکن.» (رودکی) در ادب فارسی به خواب خرگوش که با یک چشم باز می‌خوابد، اشاره شده است و عبارت «خواب خرگوشی دادن» به کنایه از فریب دادن به‌کار رفته است:«خرگوش‌وار دیدم مردم را ـ خفتهٔ دو چشم باز خردخفته.» (ناصرخسرو) □ «بیداری دولتت فکنده ـ در دیدهٔ خواب، خواب خرگوش.»(ظهیرفاریابی)□ «گوزن شیر شکار است و چرخ روبه‌باز ـ دچار کرده ز افسون به خواب خرگوشش.» (ادیب‌الممالک فراهانی) به‌ترس و ضعف خرگوش نیز در اشعار اشاره شده است: «شیر را خرگوش در زندان نشاند ـ ننگ شیری کو ز خرگوشی بماند.»(مولوی)

۳ـ خز/راسو (Mustela nivalis)؛ جانوری از راستهٔ گوشتخواران و از نوع موستلا (Mustela) است. جثه‌ای دراز و باریک به اندازهٔ موش بزرگ دارد و دشمن مار است. از پوست این جانور که درتابستان قهوه‌ای و در زمستان در نواحی برف‌دار به رنگ سفید درمی‌آید، پوستین تهیه می‌کنند. رنگ پوست ناحیهٔ زیر شکم خز همیشه سفید است. خزها از پستانداران کوچک و پرندگان تغذیه می‌کنند. این جانور در اروپا، آسیا و امریکای شمالی و در ایران در نواحی اطراف خزر زیست می‌کند. دله‌ها از اقسام خزند و خزها را در فصل زمستان که بدنی تمام سفید و تنها دمی سیاه دارند ، قاقم می‌نامند:« به خزّ و قاقم و سمّور وسنجاب ـ به زیورهای نغز و دُرّ خوشاب.» (فخرالدین اسعدگرگانی)□ «شکم بُد لطیف و درخشان بلور ـ ولیکن به نرمی چو خزّ و سمور.»(فردوسی) در متون ادبی از خز بیشتر به معنی مطلق پوست این حیوان و جامه‌ای که از آن سازند، مراد شده است: «خیزید و خز آرید که هنگام خزان است ـ باد خنک از جانب خوارزم وزان است.» (منوچهری) □ «به خزّ و اطلس اگر روزی التفات کنی ـ به‌قدر کن که نه اطلس کم است در بازار.» (سعدی)□ «چشمت همیشه مانده به دست توانگران ـ تا اینت پانذ آرد و آن خزّ و آن حریر.»(ناصرخسرو)□ «طعمهٔ شیرکی شود راسو؟ ـ مستهٔ چرغ کی شود عصفور؟» (مسعود سعد سلمان)□ «فرمود که راسو و جژ را نباید کشت تا مار همی‌گیرند...» (تاریخ سیستان)□ «به حکم، مار دمان را برآری از سوراخ ـ ز بهر طعمهٔ راسو و لقمهٔ لَقلَق.» (انوری)

۴ـ دله/ سمور؛ سمور ایران (Martes fania) تقریباً به اندازهٔ گربهٔ اهلی است، اما دست و پایی کوتاه‌تر و بدنی کشیده‌تر از آن دارد. بدنش قهوه‌ای رنگ است و لکه‌های سفیدی دارد. در نوع جنگلی لکه‌های زردی زیر گلو دارد. از جنگل‌های خزر تا خلیج فارس پراکندگی دارد و از جوندگان کوچک تغذیه می‌کند.

جانورشناسی فارسی

انسان‌ها از پوست این حیوان استفاده می‌کنند. پوست این جانور را نیز سمور گویند. نام سمور از ریشهٔ پهلوی سیمور (simur) است: «ز هر سو بی‌اندازه در وی به جوش ـ بتان پرندین برِ دلّه‌پوش.» (اسدی)□ «همیشه تا به صورت یوز کمتر باشد از آهو ـ همیشه تا به قوت شیر کمتر باشد از دلّه.» (فرخی)□ «خواستهٔ ایشان پوست دله است.» (حدودالعالم) ترکیب «دلهٔ پیسه» نیز در متون ادبی به‌کار رفته که کنایه از شب و روز است: «روز و شب از قاقم و قُندز جداست ـ این دله پیسه پلنگ اژدهاست.» (نظامی)□ «حصن سروتن است درشتیِ خارپشت ـ نرمی به باد داد سر قاقم و سمور.» (جمال‌الدین اصفهانی)□ «لباس من به بهاران ز توزی و قصب است ـ به تیر ماه خز قیمتی و قزّ و سمور.» (فرخی)□ «چو سنجاب و قاقم، چو روباه گرم ـ چهارم سمور است کش موی نرم.» (فردوسی)□ «چه کشی زیر قبا موی سمور ـ که ترا تن همه خز است و فنک.» (سنایی) «سمور سیاه» به کنایه از شب تیره و موی سیاه به‌کار رفته است: «چو شنگرف سودند بر لاجورد ـ سمورِ سیه‌زاد روباه زرد.» (نظامی)□ «چو شد دوران سنجابی وَشق‌دوز ـ سمورِ شب نهفت از قاقم روز.» (نظامی)□ «ربود از سرِ من سمور سیاه ـ به جایش نهاد از حواصل کلاه.» (اسدی)

۵ـ رنگ ؛جانوری از راستهٔ زوج‌سمان، از تیرهٔ گاوان و همان بزکوهی است: «رنگیم با پلنگ اجل کارزارها ـ آخر چه کارزار کند با پلنگ رنگ؟»(سوزنی) «وان ابر اگر به دشت ببارد عجب مدار ـ گر شاخ رنگ و آهو از آن بارور شود.»(مسعود سعد)□ «به نقاشیِ نوکِ تیرخدنگ ـ تهی کرده صحرای چین را ز زنگ.» (نظامی)□ «دو جادو مردم زنگی‌نژادِ فتنه‌انگیزش ـ دو شیران قوی چنگند یا رنگند یا آهو.» (مشتاق سمنانی)

۶ـ سنجاب؛ جانوری از راستهٔ جوندگان است که دم و بدنی پشمالو، نرم و خاکستری دارد. انسان‌ها از پوست آن که به سنجاب معروف است، برای تهیهٔ لباس استفاده می‌کنند. در گذشته بستر شاهان را نیز از این پوست می‌ساختند و آن را «سنجاب‌شاهی » می‌نامیدند. این جانور بر درختان و در امریکا، اروپا، آسیا و افریقا زندگی می‌کند: «خفته بر سنجاب‌شاهی نازنینی را چه غم ـ گر ز خار و خاره سازد بستر و بالین غریب؟»(حافظ)□ «تو گفتی گرد زنگار است بر آیینهٔ چینی ـ تو گویی موی سنجاب است بر پیروزه‌گون دیبا.»(فرخی)□ «به روی سنگ سیه برنشست برف سفید ـ چو موی قاقم بر روی جامهٔ سنجاب.»(امیرمعزی) □ «در خوابگاه عاشق سر بر کنار دوست ـ کیمخت خارپشت ز سنجاب خوشتر است.»(سعدی)

۷ـ گور/ گورخر/ خر دشتی؛ گور ایرانی (Equis hemionus) شباهت زیادی به الاغ دارد ولی کمی از آن بزرگ‌تر است. رنگ پشتش زرد متمایل به نارنجی است و یال سیاه‌رنگی روی گردن دارد. نام این حیوان از ریشهٔ پهلوی گور (gur) است: «بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر ـ دیدی که چگونه گور بهرام گرفت؟» (خیام)□ «دو شیر گرسنه است و یک ران گور ـ کباب آن کسی راست کو راست زور.» (نظامی)□ «هرکس که دوید گور نگرفت به دشت ـ لیکن نگرفت گور جز آنکه دوید.» (جامی)□ «همه دشت غرم است و آهو و گور ـ کسی را که باشد تکاور ستور.»(فردوسی)□ «ای خران گور آن سو دام‌هاست ـ در کمین این سوی خون‌آشام‌هاست.» (مولوی)□ «از دور خر گوری بدید ،چون برخور گور رسید، شیری دید...» (ترجمهٔ تاریخ بلعمی)□ «در بیابان چو گورخر می‌تاخت ـ بانگ می‌کرد و جفته می‌انداخت.»(سعدی)□ «گورخران میمنه‌ها ساختند ـ زاغان گلزار بپرداختند.» (منوچهری) ترکیب «گورچشم» هم که در اشعار به‌کار رفته همان نقش چشم گورخر است که بر پارچهٔ ابریشمی می‌بافند: «گورچشمی که برتنِ یوز است ـ از پی شیر نر ندوخته‌اند.» (خاقانی)

۸ـ گوزن؛ جانوری از راستهٔ زوج‌سمان و از تیرهٔ سرویدای (cervidae) است. جنس نرِ گوزن معمولی که در همه‌جا جز استرالیا دیده می‌شود، شاخ‌هایی چند شاخه دارد که هرسال می‌افتد. گونه‌ای دیگر از گوزن‌ها به نام گوزن شمالی یافت می‌شود که در هر دو جنس چنین شاخ‌هایی دارد. نام این جانور از ریشهٔ پهلوی گوازن (gavāzan) است: «گوزن گرازنده در مرغزار ـ ز مردم گریزد سوی دشت و غار.» (نظامی)□ «گوزن است اگر آهوی دلبر است ـ شکاری چنین درخور مهتر است.»(فردوسی)□ «سرخ شد منقار کبک و سبز شد سُمّ گوزن ـ تا توانگر گشت کوه از لاله ودشت از گیا.»(امیرمعزی)□ «چون طیلسان چرخ مطرّا شود به صبح ـ هویی گوزن وار به صحرا برآورم.»(خاقانی)

۹ـ قاقم؛ نام جنس‌هایی از خز که در زمستان پوستشان سفید می‌شود و در بعضی انواع، تنها انتهای دمشان سیاه است. در اشعار به برخی پوست و دم نوک سیاه این جانور بسیار اشاره شده است. نام قاقم از ریشهٔ پهلوی کاکومک (Kākumak) است: «پشت دستش به مثل چون شکم قاقم نرم ـ چون دم قاقم کرده سر انگشت سیاه.»(کسایی)□ «در دل روشن ز بهر مدح تو دارم ـ

جانورشناسی فارسی

نوک قلم تیره چون سرِ دُم قاقم.»(مختاری)□ «کجا قاقمی یا حریری است نرم ـ بلرزد بر اندام ایشان ز شرم.»(نظامی)□ «بوسه‌ها لغزید پنهان در نگاه ـ موج زد بر سینهٔ چون قاقمش.» (مهدی حمیدی شیرازی) قاقم در ترکیب‌هایی چون «قاقم‌پوش»، «قاقم‌عارض» و «قاقم‌نمای» نماد سفیدی و روشنی است: «ترک بلغاری است قاقم‌عارض و قُنْدُز مژه ـ من که باشم تا کمان او کشد بازوی من.»(خاقانی)□ «آب ز نرمی شده قاقم نمای ـ طرفه بود قاقم سنجاب‌سای.» (نظامی)□ «به صبح قاقم پوش و به شام اکسون‌باف ـ به صلح آب‌فشان و به خشم آتشبار.»(عرفی) قاقم به کنایه از روز نیز در اشعار به‌کار رفته است که در این معنی در مقابلش قُنْدز به کنایه از شب به‌کار رفته است: «مه قندز شب مه قاقم روز ـ چون دست ز هر دو موی شستیم.»(خاقانی)

در متون ادبی در میان پستانداران زیبا و شکار شونده از فَنَک و کیمال نیز یاد شده است. این جانوران نیز پوست لطیفی دارند و از آن‌ها جامه و پوستین می‌سازند و در اشعار بیشتر به معنی مطلق پوست به‌کار رفته‌اند: «صبح فنک پوش را ابر زره در قبا ـ برده کلاه زرش، قندز شب راز تاب.» (خاقانی)□ «نرم گردد چون فنک بر پشت آن سنگ گران ـ تیز گردد چون خسک در کام آن درّ خوشاب.»(عبدالواسع جبلی)□ «چه کشی زیر قبا موی سمور ـ که ترا تن همه خزّ است و فنک.»(سنایی)□ «ز سنجاب و قاقم ز موی سمور ـ ز گستردنی‌ها ز کیمال و بور.»(فردوسی)□ «همان نافهٔ مشک و موی سمور ـ ز سنجاب و قاقم ز کیمال و بور.»(فردوسی)

ز)جانوران اهلی:

۱ـ بز؛ جانوری از راستهٔ زوج‌سُمان، از نوع کاپرا(Capra) و از تیرهٔ بوویدای (Bovidae) است. دو شاخ راست دارد. در گذشته زهرهٔ آن را برای درمان کری به‌کار می‌بردند. بز را در زمان باستان در ایران اهلی کردند. نام این حیوان از ریشهٔ پهلوی بوز (buz̆) است و آن را بزغاله و نُهار نیز می‌نامند. در افسانه‌های مربوط به سکندر از بزی یاد شده است که در آن هنگام که عمّوریه، مادر سکندر، از ترس حسد و بدگویی اطرافیان وی را در غاری وا نهاده بود، هر روز به آن غار می‌رفت و او را شیر می‌داد.«نیکو مثلی زده است شاها دستور ـ بز را چه به انجمن کشند و چه به سور.»(فرخی)□ «آن بز نگر که در پی طفلی همی‌رود ـ بهر مویزکی که جز آنش عزیز نیست.»(خاقانی)□ «کار هر بز نیست خرمن کوفتن ـ گاو نر می‌خواهد و مرد کهن.» (سعدی)□ «عزم داری تا که خود بزغاله را بریان کنی ـ پس چو ابراهیم رو، فرزند را قربان مکن.»(سنایی)□ «در گرگ نگه مکن که بزغاله برد ـ یک روز نگه کن که پلنگش بدرد.»(سعدی)□ «سپه دشمن او را رمه‌ای دان که در او ـ نه چرانده شبان است و نه ره‌جوی نهاز.»(فرخی)□ «راستی کن تا شود جان تو شاد از بهر آنک ـ جفت غم گردد شبان چون کج رود روزی نهاز.»(سنایی) ترکیب‌هایی چون «بزغالهٔ پرزهر» به کنایه از دنیا و ترکیب «بز گرفتن» به کنایه از فریفتن، در ادب فارسی کاربرد یافته‌اند: «چند بر گوسالهٔ زرین شوی صورت پرست ـ چند بر بزغالهٔ پرزهر باشی میهمان.» (خاقانی)□ «گرگ‌پی باش تات چون قی وغُز ـ بز پیر فلک نگیرد بز.»(سنایی)

۲ـ گاو؛جانوری از راستهٔ زوج‌سُمان و از تیرهٔ بوویدای (Bovidae) است. این حیوان شاخ‌های دایمی و ۲۸ دندان دارد و دوران بارداری آن ۹ ماه است. در گذشته شیر گاو را در مداوای اثر پاره‌ای سموم مؤثر می‌دانستند. نام این جانور از ریشهٔ اوستایی گاواش (gāvāš) است. گاو نر را ورزگاو/ ورزا، و بچهٔ آن را گوساله می‌نامند. از زمان‌های قدیم ورزگاو را برای شخم زدن به‌کار می‌بردند. نخستین بار رومیان، گاو را برای استفاده از گوشت و لبنیاتش پروردند. گاو برای ایرانیان نقش اساطیری دارد و همان ابر/باران است که به دست مهر/خورشید کشته می‌شود تا از جسم آن گیاهان و از روان آن که به ماه می‌رود و پالوده می‌شود، انواع جانوران بر زمین پدید آید و ازاین‌رو در اساطیر ایرانی گاو نماد باروری است و اگر آن را به خواب بینند به سالی پربار تعبیر کنند. از گاو دیگری نیز در اساطیر سخن به میان آمده است که زمین را بر شاخ‌هایش نگه می‌دارد و خود بر پشت ماهی جای دارد. غژغا، غژگاو و گاو عنبر نام پستانداری درشت جثه و وحشی از نوع گاو است که از آن نیز در ادب فارسی یاد شده است: «گیتی چو گاو نیک دهد شیر مر ترا ـ خود بازشگّنَد به کرانه خنور شیر.»(رودکی)□ «چو خرمن برگرفتی گاو مفروش ـ که دون‌همت کند منت فراموش.»(سعدی)□ «در و دشت و کُه دید ز اندازه بیش ـ دم گور و آهو و غژغا و میش.» (گرشاسب‌نامه)□ «عارفان هم گردن گاو آمده ـ با سری هریک چو غژغاو آمده.»(عطار)□ «دمش همچون دُم غژگاو گشته ـ سرون مانند شاخ گاو گشته.» گاو در بسیاری موارد نماد بسیارخواری و نادانی است و در ادب فارسی نیز ترکیب‌هایی چون «گاودل»، «گاوریش»، «گاوطبعی» ، «گاوی» به همین معنی به‌کار رفته‌اند: «انوری آخر نمی‌دانی چه می‌گویی خموش!ـ گاو پای اندر میان

جانورشناسی فارسی

دارد مران خر در خلاب.»(انوری)□ «گاو ریشی بود در برزیگری ـ داشت جفتی گاو و او طاق از خری.»(عطار)□ «گاو را بفروخت حالی خر خرید ـ گاویش بود و خری بر سر خرید.»(عطار) گاو به معنای بزرگ در مفهوم درشت و جسیم، و مِهتر و محتشم هر دو به‌کار رفته است، چنان‌که «گاوچشم» به مفهوم نخست و به معنی فراخ‌چشم است: «گاوچشمی چو شیر آشفته ـ شب نیاسوده روز ناخفته.»(نظامی) و به مفهوم دوم: «کردم روان و دل را بر جان او نگهبان ـ همواره گِردش اندر، گُردان بوند و گاوان.»(دقیقی) در بسیاری موارد زورمندی و قدرت پهلوانان و مبارزان را به گاو تشبیه کرده‌اند: «دلاور به سرپنجهٔ گاوزور ـ ز هولش به شیران درافتاد شور.»(سعدی)□ «بیامد به میدان یکی گاو گور ـ که افزون بد او را ز صد گاو زور.»(اسدی) در اشعار از «گاوآسمان» و «گاوآب» یاد شده است که نخستین ترکیب، کنایه از برج و صورت فلکیِ ثور و دومین به معنی گاوی است که در دریا است و از آن عنبر پدید آید: «گاو برین،چرخ برین گاو دگر زیر زمین ـ زین دو اگر من بجهم بخت بود چنبرمن.»(مولوی)□ «هر آن کس که آن زخم شمشیر دید ـ خروشیدنِ گاو گردون شنید.» (فردوسی)□ «زان فکندهٔ گاوِآبی عنبر است ـ که غلالش سنبل و نیلوفر است.»(مولوی)□ «بحر دیدستی که خیزد گاوِ عنبرزای از او ـ گاو بین زو بحر نوشین هر زمان انگیخته.» (خاقانی) در متون ادبی با ترکیب‌هایی چون «گاو ثَریٰ»، «گاوِ زمین» و «گاوماهی» به گاو اساطیری که زمین را بر دوش دارد نیز اشاره شده است: «ماهی و گاو زمین از خون شیران در شنا ـ کرکس و شیر سپهر از قلب گُردان طعمه‌خوار.» (خواجو)□ «غایت عمق اندر او نایاب ـ گاوماهی ندیدش از تهِ آب.»(وحشی) ترکیب‌های «گاوپیکر»، «گاوسار»و «گاوچهر» نیز به گرز فریدون که به صورت گاومیش بود، اشاره می‌کنند: «سرش را بدین گُرزهٔ گاوچهر ـ بکوبم نه بخشایش آرم به مهر.»(فردوسی) «گاو سفال»، «گاو سیمین» و «گاو زرین» به صراحی‌هایی که به شکل گاو می‌سازند، اشاره می‌کنند: «گاو سفالین که آب لالهٔ تر خورد ـ ارزن زرنیش از مسام برآمد.»(خاقانی)□ «می‌ساز تسکین هر زمان، عید طرب بین هر زمان ـ از گاو سیمین هر زمان، خون‌ریز و قربان تازه‌کن.» «خاقانی)□ «آن لعل لعاب از دهن گاو فروریز ـ تا مرغ صراحی کندت نغز نوایی.»(خاقانی) در متون ادبی به گاوی که سامری از زر ساخت و سبب شد گروهی از بنی‌اسرائیل گوساله‌پرست شوند، نیز بسیار اشاره شده است: «کی عجب گر گاوریشی زرگرِ گوساله‌ساز ـ طبع صاحب کفّ بیضا برنتابد بیش از این.»(خاقانی)□ «با گاوِ زری که سامری ساخت ـ گوساله شمار زرگران را.»(خاقانی) ترکیب «گاوِ دوزخ» نیز به کنایه از نفس آدمی به‌کار رفته است: «که ببینیدم که دارم شاخ‌ها ـ گاو دوزخ را ببینید از ملا.»(مولوی) عبارت «گاو در خرمن کسی افکندن» به کنایه از مزاحمت ایجاد کردن یا تباه کردن کسی است: «بیهده خر در خلاب قصهٔ من رانده‌ای ـ کافرم گر نفکنم گاو هجا در خرمنت.»(انوری)□ «گاوِ گردون هرگز اندر خرمن عمرت مباد ـ تا مهِ نو کشتزارِ آسمان را هست داس.»(انوری) «گاوپیسه» در اشعار به کنایه از شب و روز، و سال به‌کار رفته ا ست: «کعبه روغن خانه‌ای دان روز و شب گاو خراس ـ گاوپیسه گِرد روغن خانه گردان آمده.»(خاقانی) عبارت «گاو کسی زادن» کنایه از دولت یافتن است: «به هندوستان پیری از خر فتاد ـ پدر مرده‌ای را به چین گاوزاد.»(نظامی) امروز این عبارت بارمعنایی منفی دارد و برای نشان دادنِ رسیدن ضرر یا پدید آمدن مشکل، به‌کار می‌رود. عبارت «گاو نه من شیر» کنایه از کسی است که نیکی‌های خود را در آخر با بدی تباه کند: «ترف عدو ترش نشود ز آنکه بخت او ـ گاوی‌ست نیک شیر ولیکن لگدزن است.»(انوری)

۳ـ گاومیش ؛ جانوری از راستهٔ زوج سُمان و از جنس گاو است،که در سواحل دریا و رودها زندگی می‌کند. ریشهٔ پهلویِ نام این جانور همان گاومیش (gāvmiš) است: «بارکش چون گاومیش و حمله‌ور چون نره شیر ـ گام زن چون ژنده‌پیل و بانگ زن چون کرگدن.»(منوچهری)□ «وزان گاومیشان در آن دشت و غار ـ فکندند ایرانیان بی‌شمار.»(گرشاسب‌نامه)□ «چنان‌که پرویز از روم گنج باد آورد ـ جم از حصار عدد گنج گاومیش گرفت.» (ادیب‌الممالک فراهانی)□ «جهان پر ز گردون بد و گاومیش ـ ز بهر خورش راه می‌راند پیش.» (فردوسی)□ «به یک سو چران گاومیش بزرگ ـ زسوی دگر شرزه شیر سترگ.» (بهار)

۴ ـ گربه ؛جانوری از راستهٔ گوشتخواران و از تیرهٔ فلیدای (Felidae) و از نوع فلیکس (Felix) است. چشمان گربه درشت و بینایی آن زیاد است. این جانور سبیل‌های حساس و پنجه‌های جمع‌شونده دارد و به دو نژاد موبلند و موکوتاه تقسیم می‌شود. گذشتگان، دل گربهٔ سیاه را برای جذامیان سودمند می‌دانستند. نام گربه از ریشهٔ پهلوی گوربک(gurbak)است: «مژدگانی که گربه عابد شد ـ عابد و زاهد و مسلمانا.»(عبید)□ «ای گربه ترا چه شد که ناگاه ـ رفتی و نیامدی دگر باز.»(پروین اعتصامی) □

جانورشناسی فارسی

«موشکی اسب گربه را پی کرد ـ گربه شد سرنگون ز زینانا.» (عبید)□ «یکی گربه در خانهٔ زال بود ـ که برگشته‌ایام و بدحال بود.»(سعدی) در امثال فارسی از ویژگی‌های جسمانی گربه برای رسیدن به معانی کنایی بسیار استفاده شده و گاهی نیز در آن‌ها به دشمنی دیرینهٔ موش و گربه اشاره شده است. این امثال در متون ادبی نیز کاربرد یافته‌اند، چنان‌که عبید زاکانی مثنوی معروفی به نام موش‌وگربه دارد. شماری از این امثال از این قرارند: «مثل گربهٔ مرتضی علی از هر دست بیندازندش با پا به زمین می‌آید» که کنایه از شخص زیرک و نان به نرخ روزخور است، «گربه هفت جان دارد.»، «گربه را دم حجله باید کشت.» و «مثل موش و گربه». «تو چو موش از حرص دنیا گربهٔ فرزندخوار ـ گربه را بر موش کی بوده است مهر مادری؟!»(سنایی)□ «گربهٔ مسکین اگر پر داشتی ـ تخم گنجشک از زمین برداشتی.» (سعدی) ترکیب‌های بسیاری با نام این حیوان در ادب فارسی وجود دارند که کنایه از مکر و حیله‌اند، مانند «گربه در بغل داشتن»، «گربه‌آسا»، «گربه شانه کردن»، «گربه شاندن»، «گربه‌شانی»، «گربه‌سان»، «گربه گون»، «گربه در انبان» و «خاطرم فحل است کاو صحرانورد آید چو شیر ـ شیربستن گربه‌آسا برنتابد بیش از این.»(خاقانی)□ «تنگ فراز آمده است حالت رفتنت ـ سود نداردت کرد گربه به شانه.» (ناصرخسرو)□ «به حسرت جوانی به تو بازناید ـ چرا ژاژخایی چرا گربه شانی؟»(ناصرخسرو)□ «از این گربه‌گون خاک تا چند چند ـ به شیری توان کردنش گرگ بند.»(نظامی) و از این رو عبارت «گربه از بغل افکندن» کنایه از ترکِ مکر وحیله است: «گرچه پلنگان را گلو، بفشرد چرخ شیرخو ـ پیش سگ درگاه او گربه بیفکند از بغل.»(فلکی شیروانی) «گربه در شلوار کردن» به کنایه از رسوا یا سراسیمه و پریشان کردن است: «انصاف ار نه پیرهن عدل دوختی ـ می‌کرد فتنه گربه به شلوار روزگار.» (شفایی) «گربه‌روی» نیز به کنایه از ناسپاسی به‌کار رفته است: «جز به ماد اندر نماند این جهانِ گربه‌روی ـ باْ پُسندر کینه دارد همچو با دخُتند را.»(رودکی) «گربهٔ شیردل» در اشعار به کنایه از آدمی جسور به‌کار رفته است: «با همه خستگی دلم، بوسه رباید از لبت ـ گربهٔ شیردل نگر، لقمه‌ربای چون تویی.»(خاقانی) ترکیب‌های «گربهٔ عابد» و «گربهٔ زاهد» که کنایه از ریاکاران و فریبکاران متظاهر به زهد و عبادت است، در اشعار حافظ، عبید و در کلیله‌ودمنه اشاره شده است. گروهی را عقیده بر این است که حافظ این ترکیب‌ها را در اشاره به عماد فقیه یا شیخ زین‌العابدین کلاه، و عبید آن‌ها را در اشاره به امیر مبارزالدین به‌کار برده است: «ای کبک خوشخرام کجا می‌روی بایست ـ غرّه مشو که گربهٔ عابد نماز کرد.»(حافظ)

۵ ـ گوسفند/گوسپند؛ جانوری از راستهٔ زوج‌سُمان، از نوع اوویس (ovis) و از تیرهٔ بوویدای است و به دو دستهٔ اهلی و وحشی تقسیم می‌شود. گوسفندان وحشی دارای شاخ‌های پیچیده‌اند و پشم ندارند. گوسفند را از حدود ۵۰۰۰ سال پیش از میلاد اهلی کردند. در استرالیا، روسیه و آرژانتین بیش از کشورهای دیگر آن را می‌پرورند. نام این جانور از ریشهٔ اوستایی گئوسپنتا (geosepantā) است. مادهٔ آن را میش، نرش را قوچ و بچهٔ آن را برّه نامند. غوچ و غرم از نام‌های دیگر آن است. در متون ادبی نماد بی‌دفاعی و مظلومیت و در دین مسیح نماد بی‌گناهی و تسلیم است: «چه غم گر شد مرا هنگام مردن ـ پس از صد گوسفند و بره خوردن.» (پروین اعتصامی)□ «سالم ز آب خنجر قصّاب بگذرد ـ گر تن به فربهی ندهد گوسفند ما.» (صائب)□ «گوسپندیم و جهان هست به کردار نَغِل ـ چون گه خواب بود سوی نَغِل باید شد.»(رودکی)□ «گرگ نزدیک چراگاه و شبان رفته به خواب ـ برّه دور از رمه و عزم چرایی دارد.»(پروین اعتصامی)□ «زود بینی شکسته پیشانی ـ تو که بازی کنی به سر با قوچ.»(سعدی)□ «جبرئیل آمد و دو قوچ آورد ـ آن یکی کشت و آن دگر را برد.»(اشرف‌الدین گیلانی)□ «آنگاه قوچ را به قربان گاه منیٰ برد و سربرید...»(ترجمهٔ تاریخ طبری)□ «شیر بر غرم چون برد دندان ـ هیچ دانی چه گویدش وجدان؟»(بهار)□ «با گرگ‌ها چو میشی آرام و سر به زیر ـ با میش رام، گرگی خونخوار و سخت‌گیر.» (امیری فیروزکوهی)□ «یکی تخت پیروزهٔ میش‌سار ـ یکی خسروی تاج گوهرنگار.» (فردوسی)□ «شمشیری هندی و کمری میش سر برداشته به پیش اردشیر آورد.» (کارنامهٔ اردشیر) گوسفند در بسیاری از اشعار به نشانهٔ مطیع و فرمانبردار به‌کار رفته است:«به ره بر یکی پیشم آمد جوان ـ به تک در پی‌اش گوسفندی روان.»(سعدی)

ح)جانوران گزنده:

۱ـ زنبور؛ حشره‌ای از راستهٔ نازک‌بالان است، با چهار بال نازک و دهانی لیسنده و نیش و کیسه زهری در انتهای بدن جنس ماده که برای دفاع یا شکار از آن‌ها استفاده می‌کند. زنبورها مانند مورچه‌ها زندگی اجتماعی دارند. در هر کندو تنها یک مادهٔ بارور، به نام ملکه و چند نر که تنها کارشان بارور کردن است و عمری کوتاه‌تر از بقیه، حدود دو هفته دارند، یافت می‌شود و باقی زنبورها که کلیهٔ کارهای کندو از تهیهٔ غذا، نظافت و... با

جانورشناسی فارسی

آن‌ها است،ماده‌های نابارورند که کارگر نامیده می‌شوند. در اشعار از نیش زنبور بسیار یاد شده است: «من آن مورم که در پایم بمالند ـ نه زنبورم که از نیشم بنالند.»(سعدی)□ «گفتن از زنبور بی‌حاصل بود ـ با کسی در عمر خود ناخورده نیش.» (سعدی) ازاین‌رو «زنبورصفت» و «زنبوروار» نیز کنایه از مردم آزار، پرغوغا و پرشر و شور است:«اختران بینم زنبورصفت کافرسرخ ـ شاه زنبور مسلمان به خراسان یابم.»(خاقانی)□ «چشم ساقی دیده چون زنبور سرخ از جوش خواب ـ عشقشان غوغای زنبور از روان انگیخته.»(خاقانی)□ «هم کمربستیِ و هم آشوفتی زنبوروار ـ تا مرا زنبور خانه در روان انگیختی.» (خاقانی) «زنبورخانه» به معنی لانهٔ زنبور و کندوی عسل کنایه از دنیا است: «چو می‌دانی تو کردارِ زمانه ـ چرا شوری در این زنبورخانه.»(عطار) و زنبور کافر/زنبورسرخ/ زنبور درشت به زهرآگینی بیشتر شهره است: «زنبور کافر از پی غوغا به کین تست ـ برعنکبوت یکتنه تهمت چه می‌بری.»(خاقانی)

۲ـ عقرب/کژدم ؛ جانوری از سلسلهٔ بندپایان و ردهٔ عنکبوت‌مانندها/ آراکنیدا (Arachnida) است. بدنش از دو قسمت سرسینه و شکم هفت‌بند تشکیل شده است. یک جفت چنگال و چهارجفت پای بندبند به قسمت سرسینه پیوسته است. نیش این جانور در انتهای دم آن قرار دارد که این دم خود از پنج بند انتهایی شکمش تشکیل شده است. گویند کژدم چون در محاصرهٔ آتش افتد خود را نیش می‌زند. عقرب‌ها در صحراهای افریقا،استرالیا، مکزیک ، جنوب آسیا و جنگل‌های استوایی، و در ایران بیشتر در نواحی کویری دیده می‌شوند. در گذشته خوردن کژدم بریان شده را برای درمان سنگ مثانه، دهان این جانور را برای درمان ناشنوایی و بستن نیش آن بر بدن مصروع را برای درمان وی مفید می‌دانستند. در ادب فارسی این جانور را نیز به سبب گزندگی‌اش به کنایه از بدنهادی و شرارت، بد زبانی و هجران به‌کار برده‌اند: «اما به حذر ز چند بدکار ـ کژدم روشانِ آدمی‌سار.»(خاقانی)□ «خود درشتی گر ببیند کورچشم و کوردل ـ خواه با او مردمی کن خواه با او کژدمی.»(سنایی)□ «دلِ مسکین مراکژدم دوری بگزید ـ تا برفت آن صنم دلبر و دوری بگزید.»(قطران) ترکیب‌هایی چون «عقرب از سنبله گشادن» ، «عقرب مَه دزد» و «کژدم مُشکین» نیز به کنایه از زلف محبوبند: «موی بندِ بزر از موی زره وربربید ـ عقرب از سنبلهٔ ماه سپر بگشایید.»(خاقانی)□ «کژدم مشکین او پی در بنفشه یافته است ـ هندوی رعنای او ره در گلستان یافته‌ست.»(جمال‌عبدالرزاق)

۳ـ مار؛جانوری از ردهٔ خزندگان است، با بدنی کشیده و بی‌دست و پا، دهان و معده‌ای که برای بلعیدن طعمه‌های بزرگ اتساع می‌یابد، زبان شکاف‌دار، پلکی که به شکل پردهٔ شفاف نازک وسط قرنیه قرار دارد و دندانی زهرآگین که تنها در مارهای سمی وجود دارد. در گذشته همراه داشتن دندان مار را سبب فروکش کردن تب می‌دانستند. گویند پاره‌ای مارها دو مهره در سر دارند که پادزهر سم مار است و آن را مهرهٔ مار نامند. گذشتگان همراه داشتن آن را سبب جلب دوستی و محبت می‌دانستند: «مهرهٔ مار بهر مارزده است ـ به کسی کز گزند رست مده.»(خاقانی) در گذشته پاره‌ای نام‌ها را بدان سبب برمی‌گزیدند که ضد موضوع مورد نظر بود، گاه ازآن‌رو که تمایلشان به تغییر آن به ضدش را نشان دهند. «سلیم» از این اسامی بود که مارگزیده را بدان می‌نامیدند. برای درمان مارگزیدگی نیز در طب سنتی از گیاهی به نام مارچوبه/ مارگیا بهره می‌بردند که نام آن به اشعار فارسی نیز راه یافته است: «گیرم که مارچوبه کند تن به شکل مار ـ کو زهر بهر دشمن و کو مهره بهر دوست.»(خاقانی) در ادب فارسی با ترکیب‌هایی چون «ماردندان» و «مارخویی کردن» به گزندگی و نابودکنندگی اشاره شده است و ترکیب‌های چون «مارجُستن» و «مار در آستین داشتن» به کنایه از دشمنی به‌کار رفته است: «اگر کردی این خوی ماران رها ـ و گر نی من وتیغ چون اژدها.» (نظامی)□ «ای که لبریز حسد کردی دل و سر پُر ز کین ـ کژدمی در جیب داری، ماری اندر آستین.»(فیضی) از آن جا که مار را راهنمای ورود شیطان به بهشت و فریفتن آدم و حوا می‌شمارند، آن را به کنایه از باطن و در ترکیب‌های «مارهفت سر» و «مارِ دوزخ» به کنایه از نفس به‌کار می‌برند: «مقام داشت به جنت صفی حق آدم ـ جدا افتاد ز جنت که بود مارآمیز.»(مولوی) □ «گه ز عکس مارِ دوزخ همچو مار ـ گشته‌ام بر اهل جنت زهربار.»(مولوی) «مارگیر» و «مارافسا» در اشعار به کنایه از محیل و مکار به‌کار رفته است: «فریبت می‌دهد هشدار زنهار ـ که مارافسا به افسون می‌کشد مار.»(عارف اردبیلی)□ «هم تو ماری هم فسونگر ای عجب ـ مارگیر و ماری ای ننگِ عرب.» (مولوی) «مارگزیده» نیز در اشعار کاربرد یافته و کنایه از دردمند است: «چون مارگزیده ناتوانی ـ می‌کند به کار خویش جانی.»(جامی) مار به کنایه از شب، قلم، و گیسوی محبوب هم به‌کار رفته است: «چون مارِسیاه، مهره برچید ـ ضحاک سپیده دم بخندید.» □ «رشته‌ای برقمر انداخته کاین مار سیاه است ـ نقطه‌ای برشکر افکنده که این مهرهٔ مار است.»(خواجو)□ «مار

جانورشناسی فارسی

زرین کافکند تریاک کافور از دهان ـ هر که را دردی‌ست چون فرمان طبیبش یافتم.» (خاقانی) افعی نیز گونه‌ای مار بسیار سمی است که در اشعار، جهل، فقر و روزگار را به آن تشبیه کرده‌اند: «به چشم عقل شب و روز افعیی است دو رنگ ـ نهاده زهر ودیعت میان آب وگیا.»(مجیر بیلقانی)□«افعی فقر گر بزند بر دلت مترس ـ کو راست زهر و مهره به یک جای در دهان.»(مجیر بیلقانی) ترکیب‌هایی دیگر نیز با نام این جانور ساخته‌اند، ترکیب‌های «افعی کاهر با پیکر» کنایه از شعلهٔ آتش، «افعیِ قربان» کنایه از کمان و«افعیِ سیمین» کنایه از ماه، از این شمارند: «لمعه بر سکنهٔ کانون شده بر خود پیچان ـ افعی کاهربا پیکر و مرجان عصب است.» (انوری)□ «سر چفته کند افعی قربان و چو آن دید ـ پر باز کند کرکس ترکش طیران را.»(انوری)

ط)جانوران موذی:

۱ـ پشه؛ حشرهٔ کوچکی از تیرهٔ مگس‌ها است که خون انسان و حیوان را می‌مکد و ازاین‌رو ناقل بیماری‌های بسیاری است. معمولاً در آب راکد تخم می‌گذارد. حدود ۲۰۰۰ قسم آن شناخته شده است. در ادب فارسی از این حشره بسیار یاد شده است. گاه به نشانهٔ ضعف، ناچیزی و خردی و گاه برای اشاره به کارآمد بودنش به‌رغم جثهٔ کوچکش، به‌کار رفته است: «ارزنی باشد به پیشِ حمله‌اش ارژنگِ دیو ـ پشّه‌ای باشد به پیشِ گُرزه‌اش پورِ پشنگ.» (منوچهری)□ «پشّه چو پُر شد بزند پیل را ـ با همه تندی و صلابت که اوست.» (سعدی) ادبا با بهره‌گیری از نام این جانور کنایه‌هایی نیز ساخته‌اند. «پشه با پیل پهلو زدن» یکی از آن‌ها است که کنایه‌ای از درافتادن ناتوان با توانا است :«مومیایی همه دانند کرا خرج شود ـ هر کجا پشّه به پهلو زدن آید با پیل.» (انوری) یا عبارت «پشه را در هوا رگ زدن» که به کنایه از حریص بودن به‌کار رفته است: «بر همه درس توکل می‌کنی ـ در هوا تو پشه را رگ می‌زنی.» (مولوی)

۲ـ شغال؛ نوعی از این حیوان ـ که در آسیا، افریقا و جنوب اروپا پیدا می‌شود ـ در ایران زندگی می‌کند. شغال ایران (Canis aureus) در اغلب مناطق ایران دیده می‌شود. از حیوانات کوچک یا لاشهٔ حیوانات تغذیه می‌کند. شغال‌ها به صورت دسته‌جمعی زوزه می‌کشند. نام شغال/شِکال از اصل عبری شوعال (šuāl) به معنی روباه گرفته شده و همان شَیآل (šayāll)پهلوی است. شغال جانوران مرده و باقی‌ماندهٔ شکار جانوران قوی‌تر از خود را می‌خورد.از این‌رو در متون ادبی آن را نماد ضعف و زبونی می‌دانند:«از شکار دگران چشم و دلی‌دارم سیر ـ شیرم و جوی شغالان نبود آبخورم.»(شهریار)□ «صفّ دیوان بینم اینک در مصاف جبرئیل ـ بیشهٔ شیران شرزه شد پناه هر شِکال.» (سنایی) □ «آنکه با همت او چرخ برین همچو زمین ـ آنکه با هیبت او شیر عرین همچوشکال.» (فرخی)□ «رفتند شیر مردان از مرغزار دین ـ وینجا به‌جز شکالی وخوک و خری نماند.» (ملک‌الشعرای بهار).

۳ـ کفتار؛ کفتار ایران (Hyaena hyaena) از خانوادهٔ کفتارها است. شب‌گرد است و حس بویایی قوی دارد. رنگ آن خاکستری روشن تا خاکستری مایل به زرد است و نوارهایی تیره برآن دیده می‌شود. کفتار از بقایای جسد حیوانات و حتی انسان تغذیه می‌کند، به همین جهت آن راگورکن هم می‌نامند. نام کفتار نیز از ریشهٔ پهلوی خفتار(xaftār) است: «ز بیم تیغ او شیران جنگی ـ به سوراخ اندرون رفته چو کفتار.»(فرخی)□ «لختی دگر به دخمهٔ تاریک و پرهراس ـ کفتارمی‌خورد زتن باستان‌شناس.» (فریدون توللی)□ «شده دانشورانش زینت‌دار ـ پلنگانش زبون گرگ و کفتار.» (ملک‌الشعرای بهار) قدما بر این عقیده بودند که کفتار از آواز خوش و نوای ساز لذت می‌برد، از این‌رو برای شکارش با ساز و نوا به پناهگاهش می‌رفتند و با آواز می‌خواندند «کفتارکو؟» ، «کفتار در خانه نیست.» کفتار از جای خود حرکت نمی‌کرد و آنان که می‌پنداشتند کفتار را فریفته‌اند، آن را شکار می‌کردند. در بسیاری اشعار به این موضوع اشاره شده است: «گر ز من آگاه بودی این عدو ـ کی نداکردی که این کفتار کو؟» (مولوی)□ «عالِم که نه عامل است، طرّار بود ـ کفتار صفت غرّه به گفتار بود.»(باباافضل)

۴ـ مگس؛ حشره‌ای از راستهٔ دوبالان است که دو شاخک کوتاه در جلوی سر، خرطومی برای تغذیه و دو چشم مرکب بزرگ دارد. این چشم‌ها خود از شمار فراوانی چشم ساده تشکیل شده‌اند. این جانور را ذُباب نیز نامیده‌اند. «مگس‌خوار» در اشعار به کنایه از ناتوان به‌کار رفته است: «همه بازان این جهان پیرند ـ یا مگس‌خوار یا ملخ‌گیرند.»(سنایی) اصطلاح‌ها و عبارت‌هایی چون «مگس‌پرانی»، «مگس در پیرهن بودن» و«مگس را در هوا رگ زدن» نیز در متون به‌کار رفته‌اند که کنایه‌ای از بی‌رونقی، ناراحت بودن و بسیار تهیدست بودنند: «کار کلیم باشد آن جا مگس‌پرانی ـ هر جا که دلربایی شیرین شمایل افتد.»(کلیم)□ «نخفت ایرا خسک در بسترش بود ـ مگس در توی پیراهن درش بود.»(امیرخسرو)□ «چه عطا ما بر گدایی می‌تنیم ـ مر مگس را در هوا رگ می‌زنیم.»(مولوی) حرکت شاخک‌های مگس و بر

جانورشناسی فارسی

مر خود کشیدن آن‌ها را در اشعار به دست حسرت کوفتن تشبیه کرده‌اند: «مگس پیش شوریده دل پر نزد ـ که او چون مگس دست بر سر نزد.» (سعدی) در بسیاری اشعار به شیرینی دوست بودن مگس اشاره شده است که در آن اشعار مراد از مگس، زنبور است. بر همین اساس عبارت «مگس را سوی دوغ صلا زدن» کنایه از فریب دادن است: «رو مگس می‌گیر تاتانی هلا ـ سوی دوغی زن مگس‌ها را صلا/ور بخوانی تو به‌سوی انگبین ـ هم دروغ و دوغ باشد آن یقین.»(مولوی) در اشعار عاشق/ دل عاشق در هوا خواهی معشوق به مگس قندپرست تشبیه شده است: «محترم دار دلم کاین مگس قندپرست ـ تا هواخواه تو شد قدر همی دارد.» (حافظ) □ «بر آستان تو غوغای عاشقان چه عجب ـ که هر کجا شکرستان بود مگس باشد.»(حافظ)

۵ ـ موش؛ جانوری از راستهٔ جوندگان (RODENTIA)که هر چیزی به‌ویژه مواد غذایی را می‌جود و سرعت تولید مثل آن نیز زیاد است؛ ازاین‌رو آن را جانوری مضر وخطرناک می‌دانند. اما گشتگان بستن چشم آن را بر شخص تب‌دار سبب درمان می‌دانستند: «گرچه موش از آسیا بسیار دارد فایده ـ بی‌گمان روزی فروکوبد سرش خوش آسیا.»(ناصرخسرو) □ «بدان قرابهٔ ریخته همی‌مانم ـ که در گلو ببرد موش ریسمانش را.» (خاقانی)□ «قصهٔ موش و گربهٔ منظوم ـ گوش کن همچو درّ منظوم.» (عبید) شماری از مثل‌های فارسی که نام این حیوان در آنها به‌کار رفته، در متون ادبی نیز کاربرد یافته‌اند، مثل‌هایی چون «موش به سوراخ نمی‌رفت، جاروب به دم خود بست»، «موش در انبان داشتن» که کنایه از تاراج شدن است، «مثل موش بکشنده»، «موش کشتن درکاری» که کنایه از مانع ایجاد کردن در کاری است و «موش وگربه چون به هم سازند، وای به دکان بقال!»: «نمی‌شد موش در سوراخ کژدم ـ به یاری جای‌روبی دست بر دُم.»(نظامی)□ «خدایگانا آن بدسگال روبه باز ـ که دارم ز حیلش موش غصه در انبان.»(اشرف‌الدین شفایی)□ «کز صلح میان گربه و موش ـ بر باد رود دکان بقال.»(ایرج میرزا) موش در ترکیب‌هایی چون «موش پیوند» و «موشِ تاریکی» به کنایه از دزدان و طمّاع به‌کار رفته‌است: «فغان از حرص مشتی مستخوان‌بند ـ همه سگ سیرتانِ موش پیوند.»(عطار)□ «خواجه ز که درگذشته‌ست از اثیر ـ جنسِ این موشانِ تاریکی مگیر.»(مولوی) «موش‌خو» نیز کنایه از دزد و زیانکار است: «گربه باشد شحنهٔ هر موش‌خو ـ موش که بُوَد تا ز شیران ترسد او.»(مولوی) دندان موش نیز به تیزی شهره است و در اشعار به آن اشاره شده است: «این خیره‌کشی‌ست مارسیرت ـ وان ریز بری‌ست موش‌دندان.» (خاقانی) موش در متون ادبی نماد آدمی ترسان است و ترکیب «موش‌مرده» نیز به کنایه از شخصی موذی که به ضعف و ناتوانی تظاهر می‌کند، به‌کار رفته است: «تا چند چو یخ فسرده بودن ـ در آب چو موش مرده بودن.»(نظامی)

ی)جانوران حیله‌گر:

۱ـ روباه/روبه؛ جانوری از راستهٔ گوشتخواران و تیرهٔ سگ‌ها(کانیدای) است. پوست این حیوان نرم است و پشمی انبوه و دمی بزرگ و پرپشت دارد. پوست آن به رنگ‌های خاکستری، سیاه و زرد هم دیده شده است. پوست پاره‌ای از آن‌ها از گرانبهاترین پوست‌ها است. روباه ایران (Vulpes vulpes) معمولاً پوست خاکستری مایل به قهوه‌ای تا نخودی دارد. در گذشته دندان روباه را بر کودکان می‌بستند تا در خواب نترسند. نام این حیوان از ریشهٔ پهلوی روپاس (rupās) است. روباه در شکار و گریز از دست انسان بسیار زیرک و مکار است، خود را به مردن می‌زند و آنگاه که پرندگان یقین کنند که مرده است و به سویش آیند، او آن‌ها را شکار می‌کند. ازاین‌رو در متون ادبی ترکیب‌هایی چون «روباه‌باز» ،«روباه حیله»،«روباه پوستین بر دوش»، «روباه صفت»،«روباه طبع»، «روباه یار» ، «روباه بازی کردن» ،«روباهی کردن»،«روباه شانگی کردن» به کنایه از دورو، نیرنگ‌باز، و حیله‌گری کردن به‌کار رفته‌اند:«هستی خود نیست کن در پیش پیر ـ هان مکن روباه‌بازی پیش شیر.» (اسیرلاهیجی)□ «همه گرگان پیرهن در بَر ـ همه روباه پوستین بردوش.»(طالب آملی)□ «با من پلنگ سارک و روباه طبعک است ـ این خوک گردنک سگک دِمنه گوهرک.»(خاقانی)□ «او را زنی بود به وعده روباه‌یاری، به عشوه شیرشکاری.» (سندبادنامه)□ «ولی چون بخت روباهی نمودش ـ ز شیری وجهانگیری چه سودش.»(نظامی)□ «با دل و با اهل دل بیگانگی ـ با شهان تزویر و روبه شانگی.»(مولوی) روباه به معنی ضعیف و ناتوان و ترسو هم به‌کار رفته است: «شیر در بادیهٔ عشق تو روباه شود ـ آه از این راه که در وی خطری نیست که نیست.»(حافظ)□ «خسرو شه کز نهیب تیغش ـ شد روبه ماده ضیغم نر.»(اثیرالدین اخسیکتی) در اشعار «روباه زرد» را به کنایه از آفتاب و «روباه سرخ» را به کنایه از آسمان به‌کار برده‌اند: «چو شنگرف سودند بر لاجورد ـ سمور سیه‌زاد روباه زرد.» (نظامی)□ «در خرگه دوخت روبه سرخ ـ چون روزن بیکران برانداخت.»(خاقانی) ترکیب «روباه عطف» نیز به چالاکی روباه

جانورشناسی فارسی

اشاره می‌کند: «شیرگام و پیل‌زور و گرگ پوی و گورگرد ـ ببردو ، آهوجه و روباه عطف و رنگ تاز.»(منوچهری)

ک)جانوران شکارکننده:

۱ـ یوز؛ جانوری از تیرهٔ گربه است. یوز ایران (Acinonyx jubatus) دست و پایی بلند و بدنی کشیده شبیه سگ تازی دارد. بسیار تند می‌دود. سطح بدن آن از خال‌های گرد، سیاه و توپر پوشیده شده است و در دشت‌های بیابانی زندگی می‌کند. یوزپلنگ زود اهلی می‌شود، از این‌رو در گذشته برای شکار آهو و گوزن آن را تربیت می‌کردند. این حیوان را به همین دلیل یوز، از مصدر یوزیدن به معنی جستن،نام گذارده‌اند. یوزپلنگ در آسیا و افریقا وجود دارد و از آن در متون ادبی بسیار یاد رفته است. در گذشته زهرهٔ آن را برای جلوگیری از خونریزی و برای درمان نقرس مفید می‌دانستند: «دهان یوز تازان بر آهو و رنگ ـ عقابان عقیقین به خون کرده چنگ.» (خواجو)□ «از چرخ طمع ببُر که یوزان را ـ در یوزه نباید از در یوزه.» (خاقانی)□ «یوز را هر چند بهتر پروری ـ چون یکی خشم آورد کیفربری.» (رودکی)□ «جهان برما کمین دارد شب و روز ـ تو پنداری که ما آهو و او یوز.» (فخرالدین اسعدگرگانی)

ل)جانوران زورمند:

۱ـ فیل

۲ـ کرگدن/کرگ ؛ جانوری از راستهٔ فردسمان و پستانداری علفخوار است. جانوری عظیم‌الجثه که پوست سخت و برهنه و شاخی برنوک بینی دارد. گونهٔ افریقایی آن، دو شاخ و گونهٔ آسیایی یک شاخ دارد. نام این حیوان از ریشهٔ پهلوی کَرگ (karg) است.این حیوان در ادب فارسی بیشتر نماد زورمندی است:«مگر که بخت تو نیرو دهندهٔ ضعفاست ـ که در حمایت او صعوه همچو کرگدن است.»(امیرمعزی)□ «به رحل همت، بر من عطا فرستد شاه ـ که کرگدنش نتابد، نه نیز ماهی وال.» (غضایری)□ «جز تو نگرفت کرگ را به کمند ـ ای ترا میر کرگ گیر لقب.»(فرخی)□«سر پشّه و مور تا شیر و کرگ ـ رها نیست از چنگ و منقار مرگ.»(فردوسی)

۳ـ گراز؛ خوک نر است و نامش از ریشهٔ اوستایی وراز (varāza) است . در ادب فارسی به زورمندی این حیوان بسیار اشاره شده است: «بانگ او کوه بلرزاند چون شیههٔ شیر ـ سم او سنگ بدراند چون نیش گراز.»(منوچهری)□ «گرازان به دندان و شیران به چنگ ـ توانند کردن به هرجای جنگ.»(فردوسی) گراز در اشعار گاه به کنایه از ظالم و ستمگر و گاه به کنایه از شجاع و دلیر به‌کار رفته است: «چه کند مرد جز سفر که گرفت ـ گرگ صحرا و مرغزار گراز.»(ناصرخسرو)□ «برآهیخته لشکر روم و زنگ ـ سپید و سیه چون گراز دو رنگ.» (نظامی)

افزون بر این‌ها می‌توان به جانوران دیگری هم اشاره کرد که در ادب فارسی از آن‌ها یاد شده است و هر یک به صفتی ویژه‌اند. شماری از آن‌ها از این قرارند:

۱ـ مور/مورچه ؛ حشره‌ای از راستهٔ نازک‌بالان که خود تیرهٔ مورچگان را به‌وجود می‌آورد. بین شکم وتنهٔ این حشره ساقه‌ای وجود دارد که حرکت مورچه را به اطراف آسان می‌کند. مورچه‌ها زندگی اجتماعی دارند و به سه دستهٔ کارگر، نر و ماده تقسیم می‌شوند. بیش از ۲۰۰۰ گونه مورچه شناخته شده است. این جانور بسیار کار می‌کند و غذای خود را انبار می‌کند. ازاین‌رو است که در میان عوام به سخت‌کوشی و حرص شهره شده است. مورچه به سبب جثهٔ کوچکش در بسیاری اشعار کنایه از کوچکی، ضعف و حقارت است: «چه نیکو گفت در پای شتر مور ـ که ای فربه مکن بر لاغران زور.»(سعدی) و ازاین‌رو شاعران در پاره‌ای اشعار به سخن گفتن سلیمان پیامبر با مور اشاره کرده و همکلامی او را با این جانور مایهٔ اندرز و تنبیه قرار داده‌اند: «نظر کردن به درویشان منافی بزرگی نیست ـ سلیمان با چنان حشمت نظرها بود با مورش.» (حافظ) در اشعار به صفت‌هایی چون کمرباریکی، سیاهی، دنیاداری و صبر مورچه با ترکیب‌هایی چون «مورمیان» ،«مورقیرفام» ، «مورطبع» و «مورحوصله» اشاره شده است: «با مورمیانی سر و کار است دلم را ـ کو خرمن آرام سلیمان ز میان برد.»(کلیم)□ «مورچهٔ قیرفام برقمر آورده‌ای ـ هندوی طوطی‌طعام بر شکر آورده‌ای.» (عطار)□ «مور حرص اندرون سینه مدار ـ زان که آن مور زود گردد مار.» (سنایی)□ «با آن که مورحوصله و دیو گوهرم ـ هم مرغ او شوم که سلیمان شناسمش.»(خاقانی) عبارت‌های «مور در طاس افتادن» و «مثل مور و ملخ» نیز کنایه از گرفتار شدن و انبوهی بسیار است:«چو در طاس لغزنده افتاد مور ـ رهاننده را چاره باید، نه زور.» (نظامی)□ «سپاهش به کردار مور وملخ ـ نه بد دشت پیدا نه کوه و نه شخ.» (فردوسی)

۲ـ ماهی؛ جانورانی از ردهٔ ماهیان هستند که برای سازش با زندگی در آب در دستگاه تنفس، شکل بدن و اندام‌های حرکتی‌شان تغییرهایی ایجاد شده است. این جانوران دارای آبشش، بدنی دوکی شکل و باله هستند و اغلب بدنی پوشیده از فلس دارند. در گذشته زهرهٔ آن را برای فزونی روشنایی چشم

جانورشناسی فارسی

سودمند می‌دانستند. در ادب فارسی ماهی بیشتر نشانهٔ نرمی، لطافت و ظرافت است: «همه ماهی تن آورده به کف جام صدف- من نهنگم نه حریف صدف ایشانم.»(خاقانی)□ «ماه و ماهی را مانی تو ز روی و اندام - ماه دیده است کسی نرم‌تر از ماهی شیم.»(ابوحنیفهٔ اسکافی) در تصوف، عارف کامل را از آن روی که در دریای معرفت غرق است به ماهی تعبیر کنند و زین‌رو در اشعار «ماهی‌زاده» به کنایه از کسی است که مستعد کامل شدن است، و «ماهیِ خاکی» به کنایه از نادرویش به‌کار رفته ست: «رو به دریایی که ماهی زاده‌ای - همچو خس در ریش چون افتاده‌ای.»(مولوی)□ «ماهی خاکی بود درویش نان - شکل ماهی لیک از دریا زمان.»(مولوی) در اشعاری قلم به آن تشبیه شده است: «چو من ماهیّ کلک آرم به تقریر- تو از نون و نقلم می‌پرس تفسیر.»(حافظ)«ماهی سیمین» به کنایه از قدح شراب و «ماهیِ شب» به‌کنایه از تاریکی به‌کار رفته‌اند: «مجلس همه دریا و قدح‌ها همه ماهی‌ست - دریاکش از آن ماهی اگر مرد صفایی.»(خاقانی) در اشعار به ماهیِ اساطیری که گاوِ نگه‌دارندهٔ زمین، بر پشت آن است و همچنین به ماهیِ نجات‌دهندهٔ یونس پیامبر، ملقب به ذوالنون، از طوفان دریا هم اشاره شده است: «زمین هفت کشور به شاهی تراست - سرماه تا پشت ماهی تراست.» (فردوسی)□ «بگریزد به زیر ماهیِ گاو -گرز را چون به مغفر اندازد.»(عرفی)□ «ز صبح سینه صافی نمود ماهیِ شب - که روی یونس خورشید بود از او پیدا.» (محتشم)□ «کانک در بحر خرد ماهی ذوالنون گردد - رنج آب شمر و محنت ضفدع نکشد.»(خواجو) در امثالی که به متون ادبی راه یافته‌اند نیز از این جانور یاد شده است، مانند «ماهی به خشکی بردن» که کنایه از کار بیهوده انجام دادن و «مثل ماهی از آب بیرون افتاده» کنایه از پریشان و ناشکیبا است: «بدو گفت موبد که نیکونگر - براندیش و ماهی به خشکی مبر.»(فردوسی)□ «دل ز بیم آن‌که برتو باد سردی بگذرد - روز و شب چونان‌که ماهی را براندازی ز آب.» (انوری)

۳- عنکبوت؛ جانوری از سلسلهٔ بندپایان و ردهٔ عنکبوت‌ها/ آرائنیدا (araneida)است. بدنش از دو قسمت سرسینه و شکم تشکیل شده که این دو قسمت با ساقهٔ کوتاهی به هم مربوطند. چهار جفت چشم ساده‌اش در اطراف سر و ۴ جفت پایش نیز در دو طرف قسمت سرسینه قرار دارند. عضو گیرنده‌ای در جلوی سر این حیوان است که با غدد ترشح سم ارتباط دارد. با این سم شکارش را فلج می‌کند و سپس محتویات بدنش را می‌مکد. عنکبوت برای تهیهٔ لانه، دام و کیسهٔ تخم از تارهای ابریشمی که تولید می‌کند، شبکه‌هایی با اشکال هندسی می‌سازد. مایع ابریشمی از منفذ کنار مخرج حیوان ترشح می‌شود، با پای آن هدایت می‌شود و به اشکال مختلف درمی‌آید و پس از آن‌که در مجاورت هوا منعقد شد، و به صورت تار در می‌آید. در نظر مردم این جانور موصوف به صفت قناعت است، اما در ادب فارسی بار معنایی منفی دارد. عنکبوت در ترکیب‌هایی چون «عنکبوتِ‌دیو» و«عنکبوت مگس‌خوار» به کنایه از وسوسه و حرص و آز به‌کار رفته است: «عنکبوت دیو بر چون تو ذُباب-کر و فر دارد نه بر کبک و عقاب.»(مولوی)□ «فغان زین عنکبوتان مگس‌خوار- همه چون کرکسان در بند مردار.»(عطار) در اشعار آن را تنندو هم نامیده‌اند: «شود در پناهت چو سدّ سکندر - اگر خانه سازم ز تار تنندو.»(امیر معزی) در متون ادبی به داستان پرده تنیدن عنکبوت بر در غار ثور بسیار اشاره شده است: «بخشاینده‌ای که تار عنکبوت را سد عصمت دوستان کرد.» (کلیله و دمنه)□ «بپوش اسرار اگر مردی ز نامردان نامحرم - مباش از عنکبوتی کم که آخر پرده‌دار آمد.» (مولوی)□ «تو که بر روبه مسکین بدری پوست چو سگ - عنکبوتانه کجا پردهٔ احرارکنی.» (عطار)

۴- اژدها/اژدرها؛ جانوری اساطیری شبیه به سوسماری عظیم با دوبال، صورتی شبیه اسب و دهانی که آتش می‌افکند. نام این جانور از ریشهٔ پهلوی اژ/ اژی (aǰi/aǰ) به معنی مار/اژدها است که با نام ضحاک/ اژی دهاک هم‌ریشه است. در شاهنامه از ضحاک چنین یاد شده که بر جمشید پیروز شد و ۱۰۰۰ سال به ستمگری پادشاهی کرد. بر جای بوسهٔ ابلیس بر دوشش، دو مار/اژدها سربرآوردند که خوراکشان مغز سر جوانان بود. فریدون او را از تخت به زیر آورد و در دماوند به زنجیر کشید. ترکیب‌هایی چون «اژدهادوش» ،«اژدهافش» و گاه واژهٔ اژدها به تنهایی در اشعار کاربرد یافته‌اند که به همین پادشاه - ضحاک ماردوش - اشاره می‌کنند: «در آن محضر اژدها ناگزیر - گواهی نبشتند برنا و پیر.» (فردوسی)□ «نخواهیم برگاه ضحاک را - مر آن اژدهادوش ناپاک را.» (فردوسی) در متون ادبی اژدها به کنایه از شمشیر،اسب، پهلوان و شجاع، زبان و تاریکی به‌کار رفته است: «بجنبید گشتاسب از پیش صف - نهنگی به زیر،اژدهایی به کف.»(فردوسی)□ «تن خویش را دید با زور شیر- یکی باره چون اژدهایی به زیر.»(فردوسی)□ «بدو گفت کای نامور اژدها - ندارد چنین کار را کس بها.»(ایرانشاه ابی‌الخیر)□ «سخن را تلخ

جانورشناسی فارسی

گفتن تلخ‌رایی‌ست ـ که هرکس را در این غار اژدهایی است.» (نظامی)□ «قیس از دم اژدهای شب رست ـ وز آه و نفیر، دم فروبست.» (جامی) با ترکیب‌هایی چون «اژدهای دوسر»، «اژدهای مردم‌خوار» و «اژدهای جان اوبار» به قدرت نابودکنندگی این جانور اشاره شده است و در بسیاری موارد به کنایه از مرگ کاربرد یافته است: «چنین داد پاسخ بدو شهریار ـ که با مرگ خواهش نیاید به کار/چه پرهیزی از تیزچنگ اژدها ـ که گر ز آهنی زو نیابی رها.»(فردوسی) □ «خیال گنج ز راهت چنان برون برده دست ـ که نیستت خبر از اژدهای مردم‌خوار.» (خواجو)□ «جهان چون یکی هفت‌سر اژدهاست ـ کسی نیست کز چنگ و نابش رهاست.»(اسدی) ترکیب‌هایی چون «اژدها شدن» و «اژدهاخو» به کنایه از خشمگین شدن و تندخو/ زشت‌خو به‌کار رفته است:«شه چو بر رهگذر بلا را دید ـ اژدها شد که اژدها را دید.»(نظامی) «اژدهاپیکر» و «اژدهاروی» کنایه از سهمگین و ترسناک است: «شنودند کآنجا یکی مهتر است ـ پر از هول شاه اژدهاپیکر است.»(فردوسی)□ «زان گرگ سگانِ اژدهاروی ـ نآزرده بر او یکی سر موی.»(نظامی) اژدها به خفتن بسیار معروف است: «اژدهای خفته‌ای بود آن زمین استوار ـ زیرپایم، ناگه از خواب قرون بیدار شد.» (حسین منزوی) ازاین‌رو در اشعار به استعاره از نفس هم کاربرد یافته است: «نفس اژدرهاست او کی مرده است ـ از غم بی‌آلتی افسرده است.» (مولوی)

افزون بر این جانوران حدود ۴۹۰ گونه پرندهٔ بومی و مهاجر نیز در ایران زیست می‌کنند.بیشترین نام‌های به‌کار رفته در ادب فارسی مربوط به حدود پنجاه گونه از این پرندگان است که اغلب نیز دارای اسامی چندگانه‌اند. «مرغ» به معنای مطلق پرنده بسیار به‌کار رفته است: «زمانه بر آسوده از داوری ـ به فرمان او دیو و مرغ و پری.» (فردوسی)□ «مرغ پر نارُسته چون پّران شود ـ طعمهٔ صد گربهٔ درّان شود.» (مولوی)□ «منم ای نگار وّحشی که در انتظار رویت ـ همه شب نخفت مسکین و بخفت مرغ و ماهی.» (سعدی)□ «نه پَر مرغی هوای صاف را می‌سود/ نه صدای پای من همچون دگر شب‌ها.» (سپهری) در پاره‌ای اشعار مرغ کنایه از عاشق است: «مرغ بیابان عشق، خار مغیلان خورد ـ وعدهٔ وصل انگبین برمگس خوان برید.» (امیر خسرو) در اشعاری نیز آنگاه که به صورت «مرغ تمام» به‌کار می‌رود، کنایه از مردکامل است: «چون شوی درکار حق مرغ تمام ـ تو نمانی، حق بماند والسلام.» (عطار) گاهی نیز دل، جان و مرگ به مرغ تشبیه شده‌اند: «مرغ دل از آشیان دیگر است ـ عقل و جان را سوی او آهنگ نیست.»□ «من ز گریه نه‌ام خموش ولیک ـ مرغ جانم خموش می‌بشود.» (خاقانی)□ «یارب این مرغ اجل طرفه عجایب مرغی است ـ خورد خون این همه و سرخ نشد منقارش.» (قاسم انوار) مرغ به کنایه از عقل و اندیشه و دانش هم به‌کار رفته است: «چون براندیشم از تو اندر حال ـ مرغ اندیشه را بریزد بال.» (اوحدی)□ «چو عمر آمد به حد چارده سال ـ برآمد مرغ دانش را پر و بال.» (نظامی) «مرغ روز»، «مرغ زر»، «مرغ شناور»، «مرغ گردون»، و «مرغ مشرق» نیز کنایه از آفتابند: «تو دهی صبح را شب‌افروزی ـ روز را مرغ و مرغ را روزی.» (نظامی) ترکیب‌هایی چون «مرغان سدره»، «مرغان شاخ سدره»، «مرغان اولی اجنحه»، «مرغان عرشی»، «مرغ الهی» و «مرغ فلک» کنایه از ملایک و فرشتگان، جبرئیل و روح انسانی هستند که بهترین نمونهٔ تشبیه روح و جان انسان به پرندگان، در ادب فارسی را می‌توان در میان اشعار سنایی و منطق‌الطیر عطار جست : «رخت برگیر از این سرای کهن ـ پیش از آن کایدت زمانه فراز /این خوش‌آواز مرغ عرشی را ـ بال بگشای تا کند پرواز.» (سنایی)□ «مرغ روحش کاو همای آشیان قدس بود ـ شد سوی باغ بهشت از دام این دارِ محن.» (حافظ)□ «از عرش، مرغ سدره فرود آورم به فرش ـ خاک ثری به اوج ثریا برآورم.» در بسیاری اشعار نیز «مرغ» به کنایه از پیک قاصد و همچنین ابلیس به‌کار رفته است. «امید» هم در اشعار زیادی به مرغ تشبیه شده است: «مرغ امید برنشست به شاخ ـ گشت میدان گفت وگوی فراخ.» (نظامی) مرغ آن‌جا که در ترکیب «مرغ غزلخوان ذوق» یا «مرغ خوشخوان» به‌کار می‌رود، کنایه از شاعر و گویندهٔ شیرین سخن است: «گر بهار عمر باشد باز برطرف چمن ـ چتر گل در سرکشی ای مرغ خوشخوان غم مخور.» (حافظ) ترکیب‌هایی چون «مرغ سخن» و «مرغ لب» نیز کنایه از اشعار و سخنان نغز و دلنشین‌اند: «باغ سخا را چو فلک تازه کرد ـ مرغ سخن را فلک آوازه کرد.» (نظامی) «مرغ سپهری» که در برخی اشعار به‌کار رفته کنایه از ستاره است: «مرغان سپهری که در این نُه قفسند ـ در جوف سراپردهٔ قدرت مگسند.» (خواجو) گاه جام شراب را به شکل مرغی می‌ساختند و ازاین‌رو و هم از آن جهت که به هنگام خروج شراب از دهانهٔ آن صدایی چون «قُدقُد» شنیده می‌شد، آن را مرغ صراحی نامیده‌اند: «پنجهٔ ساقی گرفت مرغ صراحی به دام ـ زآتش صبح اوفتاد دانهٔ دل‌ها به تاب.» (خاقانی) ترکیب‌های دیگری مانند «مرغِ خاک»، «مرغِ کور»، و «مرغ یک پَره» نیز در متون ادبی به‌کار

جانورشناسی فارسی

رفته‌اند که کنایه از مردم نادان و دنیا دارند: «چونک آب خوش ندید آن مرغ کور ـ پیش او کوثر نماید آب شور.» (مولوی) «مرغِ گلین» نیز به کنایه از عقل نفسانی به‌کار رفته است: «عیب برخود نِه نَه بر آیات دین ـ کی رسد بر چرخ دین مرغِ گلین.» (مولوی) «مرغ یاقوت‌پیکر» به‌کنایه از آتش است: «قفسِ آهنین کنند و در او ـ مرغ یاقوت‌پیکر اندازند.» (خاقانی) گاهی هم مرغ کنایه از زمین است: «نیست جهان را چو تو همخانه‌ای ـ مرغِ زمین را ز تو یه دانه‌ای.» (نظامی) ترکیب «مرغْ‌پرورده» نیز در اشعاری به‌کار رفته که کنایه از زال است: «تو این بندهٔ مرغ‌پرورده را ـ به خواری و زاری برآورده را.» (فردوسی) در شعر نو نیز مرغ با مفاهیم و کنایه‌های گوناگون به‌کار رفته است: «مرغ‌مهتاب\ می‌خواند \ پری در تاقم می‌گرید.» (سپهری)□ «دیر زمانی است روی شاخهٔ یخ پیر ـ مرغی بنشسته کو به رنگ معماست.» (سپهری) از این کلمه صفتی هم ساخته‌اند، مانند «مرغْ دل» به معنی ترسنده از خود و ضعیف النفس، و «مرغْ زبان» به معنی نغمه‌خوان، زبان‌باز و بیهوده‌گو است: «اندر آن صف که زور دارد سود ـ مرد را مرغدل نباید بود.» (سنایی)□ «دام نه‌ای دانه‌فشانی مکن ـ با چو منی مرغ‌زبانی مکن.» (نظامی) صفت «مرغی» (کلام مرغی) کنایه از سخنی است که معنی خود را ظاهر نکند. مرغ با بیش از چهل نوع صفت، اسم و اضافهٔ دیگر به‌کار رفته، مانند زیرک، نوروزی، قهقهه، وحشی، نامه‌بر، همایون‌فال، سخن‌گو، گِلی (به مرغی که عیسی ساخت اشاره می‌کند.)، طرب، هوا، حرم، بسمل، دست‌آموز، باغ، چمن، روحانی (کنایه از مرشد)، پَر مستعاره از تیر)، بی‌وقت ، پرکنده (کنایه از شخص ناتوان و عاجز) و بهشتی که پرنده‌ای از راستهٔ سبکبالان و به اندازهٔ زاغ است، جنس نر آن بسیار زیبا است و بسیار نغمه‌سرایی می‌کند و در اشعار کنایه از محبوب و معشوق است: «ای شاهد قدسی که کشد بند نقابت؟ ـ وی مرغ بهشتی که دهد دانه و آبت؟» (حافظ) گاهی هم با گرفتن کاف تصغیر به همان مَعنای پرنده یا جوجهٔ پرندگان (ولی نه پرندگان شکاری بزرگ) به‌کار رفته است: «همه شهر مانده در ایشان شگفت ـ که چون شاید آن مرغکان را گرفت.» (نظامی)□ «بر سر هر شاخساری مرغکی ـ بر زبان هریکی بسم اللهی.»□ «مرغک از بیضه برون آید و روزی طلبد ـ و آدمی بچه ندارد خبر و عقل و تمیز.» (سعدی)□ «تنها صدای مرغک بی‌باک \ گوش سکوت ساده می‌آراید \ با گوشوار پژواک.» (سپهری) چند پرنده در سده‌های اخیر به ایران آورده شده و امروزه فراوانند، ولی در ادبیات کهن نامی از آن‌ها نرفته است، مانند مرغ عشق که از پرندگان زیبا است، با جثه‌ای کمی بزرگ‌تر از گنجشک، منقاری خمیده، دمی بلند و پرهای سبز و زرد و خاکستری، که همیشه به صورت زوج زندگی می‌کند و اصلش از استرالیا است؛ و قناری (serinus canarius) که از راستهٔ سبکبالان و دستهٔ گنجشکان، از نسل سیرهٔ وحشی به اندازهٔ گنجشک و به رنگ‌های سبز و خاکستری و بیشتر زرد است. اصل این پرنده نیز از جزایر قناری است؛ و بوقلمون از راستهٔ ماکیان‌ها با گردنی برهنه و گوشتی و سر بدون پَر و بدنی با پرهای سیاه؛ نام قو نیز که پرنده‌ای از راستهٔ پا پرده داران، نسبتاً بزرگ جثه ـ از بزرگ‌ترین مرغ‌های آبی است ـ و سفید رنگ (در استرالیا نوع سیاه رنگ آن هم یافت می‌شود) و بسیار زیبا است، به ندرت در ادبیات کهن فارسی آمده است، ولی به احتمال قوی بط سفید همان قو است که در برخی از دیوان‌ها هم از آن نام رفته است: «گویی بطّ سپید جامه به صابون زده‌ست ـ کبک دری ساق‌ها در قدح خون زده‌ست.» (منوچهری) از این پرندگان در شعر نو نیز یاد شده است: «سلاخی\ می‌گریست \ به یکی‌قناری\ عاشق شده بود.» (ا.بامداد)□ «از رحمی که در جان خویش یافت\ سبک شد\ و چونان قویی \ مغرور \ در زلالی خویشتن نگریست.» (ا.بامداد) هر دسته از پرندگان در ادب فارسی دارای بار احساسی ویژه‌ای هستند و می‌توان آن‌ها را به دسته‌های زیر گروه‌بندی کرد:

الف ـ مرغان زیبا، فریبنده و خرامان:

۱ـ طاووس (Pavo cristatus)؛ از راستهٔ ماکیان و از زیباترین مرغان است، جنس نر آن با روپوش پرهای دمش چتر زیبایی می‌سازد. می‌گویند پرهایش هر سال به هنگام خزان می‌ریزد و در بهار دوباره برمی‌آید. پرهای طاووس به زیبایی و پایش به زشتی معروفند. علاوه بر طاووس رنگین، طاووس سفید ساده و طاووس آبی رنگ هم یافت می‌شود. این پرنده دارای دو جنس طاووس هندی و طاووس سبز است که هر دو اصلشان از هندوستان و مالزی است. در گذشته پیه طاووس را برای سرمازدگی اعضای بدن مفید می‌دانستند. طاووس هم در هنر و ادبیات شرق و هم در ادبیات غرب شهرت دارد و صفت‌هایی چون زیبایی، عفت، کبر ، غرور و بدیمنی را به آن نسبت داده‌اند. سبب بدیمن شمردن طاووس به‌رغم زیبایی آن شاید این حکایت باشد که گویند ابلیس به‌واسطهٔ طاووس به بهشت وارد و سبب رانده شدن آدم از آن‌جا شد. فرقه‌ای نیز به نام یزیدیان/ ایزدیان/ملک طاووسیان وجود دارد که در آن برخلاف بیشتر

جانورشناسی فارسی

ادیان، طاووس را بزرگ می‌دارند و آن را واسطهٔ آفریدگار در آفرینش جهان می‌دانند. در این فرقه، ویژگی‌هایی که به طاووس و شیطان نسبت می‌دهند، یکی است. اهل این فرقه معتقدند که شیطان پس از توبه‌اش بخشوده شده و جایگاه اولیه‌اش را بازیافته است. آنان شیطان را نیز بزرگ می‌دارند و آن را و عَلَم مقدسشان را که بر آن شیطان را به‌صورت طاووسی نقش کرده‌اند، به نام «ملک‌طاووس» می‌خوانند. طاووس در میان تعابیر عرفانی ـ فلسفی به شهوت تعبیر شده است، چنین تعبیری به ادب فارسی هم راه یافته است: «خشم و شهوت مار و طاووسند در ترکیب تو ـ نفس را آن پایمرد و دیو را این دستیار/ کی توانستی برون آوردی آدم را ز خلد ـ گر نبودی راهبر ابلیس را طاووس و مار.»(سنایی) در ادب فارسی از این پرنده با تعابیر گوناگون دیگر نیز یاد شده است، به‌ویژه به زیبایی پر آن بسیار اشاره رفته است : «طاووس بهاری را دنبال بکندند ـ پرّش ببریدند و به کنجی بفکندند.» (منوچهری دامغانی)□ «قوس قزحی چو پرّ طاووس ـ از گوهر طبع تو تراوید»(شهریار) و با استفاده از ویژگی‌های این پرنده کنایات بسیاری ساخته شده است، مانند «طاووس آبگون» کنایه از آسمان و «طاووس روز»، «طاووس زرین»، «طاووس آتش‌پر»، «طاووس فلک»، «طاووس شرقی»، «طاووس مشرق‌خرام»، «طاووس مرصع‌بال گردون»، «طاووس سِدره»، «طاووس غراب‌خوار» که همه کنایه از خورشیدند: «طاووس فلک هر شب شد سوخته بال و پر ـ هم شمع رخت سوزد گر بال و پری داری.» (عطار)□ «طاووس غراب‌خوار هر دم ـ گاورس ز چینه‌دان برانداخت.» (خاقانی)□ «گردد دَمَم چنانک بر این صحن لاجورد ـ طاووس سدره از تف او شهپر افکند» (شمس طبسی) و «طاووس جنّت»، «طاووس قدس»، «طاووس پران اخضر» که کنایه از فرشتگانند و این ترکیب آخر به کنایه از ستارگان هم به‌کار رفته است و «طاووس رنگین» که آن هم کنایه از ستاره است: «قبا یک نیمه تا پوشیده طاووسانِ جنت را ـ ز غیرت ساختی عریان قبا پوشیدنت نازم.» (طالب آملی)□ «منهزم گشتند از بازِ سفیدِ مشرقی ـ بر فلک طاووس رنگین بر زمین خیلِ غراب» (شمس طبسی) و «طاووس خُلد» کنایه از حوریان و «طاووس ملایک» و «طاووس عرشی» کنایه از جبرئیل است: «تو را چون پرّ طاووسان عرشی فرش می‌گردد ـ کجا باشد که چون بومان در این ویرانه بنشینی» (سلمان ساوجی) و «طاووس باغ» به کنایه از گل و «طاووس جان» به کنایه از محبوب به‌کار رفته‌اند: «تا سماعِ خرگهی بینی ز طاووسان باغ ـ چون حباب اشک بلبل خیمه بر گلزار زن.» (طالب آملی)□ «سوی تو ای طاووسِ جان دل می‌پراند این گدا ـ ز آن سان که سوی کبک و بط ، شاهِ‌جهان شهباز را.» (امیر خسرو) تعابیری چون «مثل طاووسِ مست» یا «مثل طاووس» که به شخصی که چون طاووس خرامان و متکبرانه راه می‌رود، یا به چیزی رنگین اشاره می‌کنند، نیز در متون ادبی کاربرد بسیاری یافته‌اند. از صفاتی که با استفاده از نام این پرنده ساخته شده‌اند «طاووس پیکر»، «طاووس جمال»، «طاووس خرام»، «طاووس‌وش»، «طاووس‌وار»، «طاووس کردار»، «طاووس رنگ»، «طاووس زیب» و «طاووسی» است: «از خراسان بردمد طاووس وش ـ سوی خاور می‌خرامد شاد و کش.» (رودکی)□ «طاوسان فارغ و خاموش نگه کردند\ نگهی بیغم و بیگانه \ طوطیان سرخوش و مستانه \ سر به نزدیک هم آوردند.» (اخوان)

۲ـ کبک ؛ از دو نوع پردیکس (Perdix) و آلکتوریس (Alectoris)، پرندهٔ صیدی برّ قدیم از راستهٔ ماکیان با هیکلی گرد، دم کوتاه، سر کوچک بدون کاکل و قرمز رنگ، منقار کوتاه و سرخ و خمیده، پای ستبر و بدون پر و زرد رنگ است. رنگ پای کبک پیر خاکستری و سرش زرد می‌شود. بیشتر کبک‌ها به رنگ‌های خرمایی و خاکستری هستند و گردن، پهلوها، شکم و سینه‌شان نوارهای پهنی به رنگ‌های سیاه یا خرمایی دارند. بیشتر از پرواز، راه می‌روند یا می‌دوند. عرب‌ها کبک را قَبَج می‌نامند : «یکی می‌کرد بال کبک آماج ـ یکی می‌بست بر فتراک دراج.» (جامی)□ «به زیر پرّ قوش اندر، همه چون چرخ دیباها ـ به پرّ کبک بر خطّی، سیه چون خط مُحبرها.» (منوچهری)□ «در آن صحرا نه کبک از ناز می‌خست ـ نه باز از دست بازانداز می‌رست.» خوش‌خرامی کبک معروف است و ازاین‌رو در متون ادبی ترکیب «کبک خرام» را به کنایه از دلبران و زیبارویان به‌کار برده‌اند: «سوی من وحشی‌صفتِ عقل‌رمیده ـ آهو روشی، کبک خرامی نفرستاد.» (حافظ) در ادب فارسی به قهقههٔ کبک نیز بسیار اشاره شده است: «کبکان بی‌آزار که بر کوه بلندند ـ بی‌قهقهه یکبار ندیدم که بخندند.»(منوچهری)□ «دیدی آن قهقههٔ کبک خرامان حافظ ـ که ز سرپنجهٔ شاهین قضا غافل بود؟» (حافظ) اصطلاح «کبک جنگی» نیز کنایه از مردم ستیزه‌جو است: «کبک جنگی را بیاموزان تو صلح ـ مر خروسان را نما اَشراطِ صبح.» (مولوی) «کبکان بزم» کنایه از شاهدان و مطربان و ساقیان است. صفاتی هم با نام این پرنده ساخته شده است: «کبک‌دل» به معنی

ترسنده (کبک رفتار) به معنی خوش خرام، «کبک‌لب» و کبک‌منقار، که به سرخی لب و منقار اشاره می‌کنند و کبک‌وش.

۳ـ تَذَرو تُرَنگ/ قرقاول؛ نام عمومی همهٔ پرندگانی است که از تیرهٔ قرقاول‌هایند، از جمله قرقاول واقعی (Phasianus) [illegible] از پرندگان صید و بسیار زیبا است. معرب نام آن تهرج است و پرنده‌ای است خوش‌خرام با پرهای رنگین و دُرخشان. دمی بلند و کاکلی گوشتی بر سر. بسیار به گِرد درخت سرو می‌گردد و ازاین‌رو آن را عاشق سرو نامند. نام آتشخوار نیز بر آن نهاده‌اند: «برسرِ سَرو زند پردهٔ عشّاق، تذرو ـ وَرشان نای● [illegible] بر سرِ هر مغروسی.» (منوچهری)□ «گشت نگارین تَذَرو بچه در کشتزار ـ همچو عروسی غریق در بن دریای چین.» منوچهری کنایاتی نیز با نام این پرنده ساخته شده است: تذرو زرین پر، که کنایه از آفتاب و گاه کنایه از آتش است: «از پی تذرو زرین پر ـ آهنین آشیان کنید امروز» (خاقانی) و «تذرو تف که کنایه از سپیدروی است: «به شام و صبح که خصم تواند ـ چه نهی ـ که این غراب‌سرشت است و آن تذرولقا.» (مجیر بیلقانی) «تذروی کردن» نیز به معنی خرامیدن به شیوهٔ تذرو است. در متون ادبی به خوش خرامی این پرنده بسیار اشاره شده است: تا کی اندر دام وصل آرم تذروی خوش‌خرام ـ در کمینم و انتظار وقت فرصت می‌کنم.» (حافظ)

۴ـ قو (ANATIDAE)؛ «در تکیهٔ فراغت ما قیل و قال نیست ـ آنجا که هست بالش ما، قو نمی‌پرد.» (فرهنگ آنندراج)□ «شنیده که چون قوی زیبا بمیرد ـ فریبنده زاد و فریبا بمیرد.» حمیدی شیرازی)

ب ـ **مرغان سخنگو، شکرشکن و شیرین‌زبان:**

۱ـ طوطی (Psittacula krameri)؛ پرنده‌ای از تیرهٔ طوطیان با سر بزرگ، گردن کوتاه، پاهایی با دو انگشت در پیش و دو انگشت در پس، منقار بالایی خمیده و سرخ رنگ و دمی بلند است. پرهای طوطی براق و در تنهٔ آن به رنگ‌های سبز، زرد، سرخ و سفید یا سیاهند. سر، بال‌ها و دم طوطی سرخ، زرد یا آبی و غیر از رنگ تنهٔ آن است. صدای آن معمولاً خشن است، ولی به دلیل داشتن زبان عضلانی، می‌تواند پاره‌ای اصوات از جمله صدای انسان را تقلید کند. طوطی در افریقای غربی، هندوستان، هندوچین و امریکای جنوبی انواع گوناگون دارد. بَبَّغاء و طوطک معرب نام این پرنده است. طوطی به خوردن بادام، قند و شکر بسیار علاقه‌مند است. شکرشکن، شکرفشان، شکرمقال، شیرین‌زبان، خوش‌نوا و خوش‌حرف از صفات آنند. «طوطی صاحب‌سلامت‌گو» آن طوطی را گویند که تعلیم دیده باشد و چون صاحب خود یا بزرگی را ببیند، بگوید «صاحب‌سلامت». از آن در اشعاری بسیار یاد شده است: «در میان نوخطان باقی همه نیرنگ توست ـ طوطی صاحب‌سلامت‌گو خط شبرنگ توست.» (آنندراج) اصطلاح «طوطی‌وار آموختن» نیز به از بر کردن بی‌درکِ معانی اطلاق می‌شود. صفات دیگری از انسان را نیز به طوطی تشبیه می‌کنند، مانند «طوطی صفت» که گاهی کنایه از بی‌خیال و بی‌اندیشه است: «تو می‌روی و من به خود طوطی صفت در گفت وگو ـ باشد که آیی سوی من گوشی به گفتارم کنی» (بابافغانی) و «طوطی مشرب»: «لبت خاییدم و معذورم آری طوطیم طوطی ـ نباشد منع، طوطی‌مشربان را از شکر خایی» (طالب آملی) و «طوطی‌گون» هم به کنایه از سبز رنگ به کار رفته است: «دام را باز کرد و ریخت برون ـ طوطیان را به خاک طوطی‌گون.» (امیرخسرو) در ادب فارسی طوطی نماد شیرین سخنی است و بر همین اساس «طوطیِ بال‌زن»، «طوطیِ سدره‌نشین»، «طوطیِ شکرخا»، «طوطیِ شکرشکن»، «طوطیْ مقال» و «طوطیْ نوا» به کنایه از شاعر و سخنگوی فصیح به‌کار رفته‌اند، البته «طوطیِ سدره‌نشین» کنایه از جبرئیل هم هست: «شکرشکن شوند همه طوطیان هند ـ زین قند پارسی که به بنگاله می‌رود.» (حافظ)□ «طوطی بال‌زنم خاسته از مورد غیب ـ داده از منطق شیرین تو گردون شکرم.» (شمس طبسی)□ «تو را که این شکرستان بود روا نبود ـ که زهر چشم دهی طوطی شکرخا را.» (اهلی شیرازی)□ «شکرفروش که عمرش دراز باد چرا ـ تفقدی نکند طوطی شکرخا را» (حافظ) و «طوطی خوش لهجه»، «طوطی کلک» و «طوطی زرین‌نفس» از آن‌جا که قلم نیز مانند طوطی هر آنچه به آن تلقین کنند می‌نویسد، به کنایه از قلم شیرین نوشتار به‌کار رفته‌اند: «آب حیوانش ز منقار بلاغت می‌چکد ـ طوطی خوش‌لهجه، یعنی کلک شکرخای تو.» (حافظ)□ «الا ای طوطی گویای اسرار ـ مبادا خالیت شکر ز منقار» (حافظ) و «طوطی لبی کردن»، «طوطی زبانی کردن» و «طوطی سخنی کردن» کنایه از زبان‌آوری کردن است: «طوطی سخنی اهلی و در گلشن معنی ـ شیرین‌نفسی چون تو شکربار ندیدیم.» (اهلی شیرازی)□ «کنم چون محتشم طوطی زبانی‌ها اگر بینم ـ به گرد شکرستان تو ای شیرین‌دهن خود را» (محتشم کاشانی) و «طوطیِ طبع» نیز کنایه از ذوق و قریحهٔ شاعری است: «واله و شیداست دایم همچو

جانورشناسی فارسی

بلبل در قفس ـ طوطی طبعم ز عشق شکر و بادام دوست.» (حافظ) کنایات دیگری نیز با نام این پرنده رواج دارد، مانند «طوطی خاص» کنایه از مردکامل، «طوطی جان» کنایه از روح و روان: «اهلی از سبز خط خود طمع وصل مکن ـ که لبش طوطی جان را ندهد شکر خویش» (اهلی شیرازی) و «طوطی طاووس‌پر» کنایه از خورشید و «طوطی طوبانشین» کنایه از مرغ بهشتی است: «مرحبا ای طوطی طوبانشین ـ حلّه درپوشیده طوقی آتشین» (عطار) و «طوطیِ کور» کنایه از شخصی است که حقایق را نمی‌بیند و «طوطی قدسی» کنایه از محبوب است: «دلی دارم مثال آینه، ای طوطی قدسی ـ بیا چون صورت خود یک زمان آن‌جا نشیمن کن.» (بابافغانی) گاهی آسمان را به طوطی تشبیه می‌کنند: «طوطیِ فلک»، «طوطیِ چرخ» «طوطی گردون»: «ذوق شکرِ شُکر تو طوطی فلک ـ تا یافت، از آن وقت به سر می‌گردد» (عطار) و گاهی عمر به آن تشبیه می‌شود: «تا این قفس جسم مرا طوطی عمر ـ درهم نشکسته‌ست و نجسته‌ست بده.» (عراقی) «طوطی صحرا» کنایه از سبزه و «طوطی خط» کنایه از خط نودمیده و سبز محبوب و «طوطیِ خط» نیز کنایه از جوان سبزخط است: «طوطی خطی که طعنه زند بر شکر لبش ـ دارم سری چو فاخته بر دور غبغبش.» (آنندراج)□ «با قد چون نیشکر آن سبز شیرین بنگرید ـ طوطی آن خط سبز و لعل رنگین بنگرید.» (اهلی شیرازی)□ «با شما هستم من، آی ... شما\ سبزه‌های‌تر، چون طوطیِ شاد \ بوته‌های گل، چون طاووس مست \ که بر این دامنه‌تان دستیِ کشت؛ نقشتان شیرین بست.»(اخوان)

۲ـ شارک/ شار/ سار/ سارک/ ساری/ مرغ زیرکسار/ مرغ مقلد (Accridotheres tristis)؛ پرنده‌ای از نوع استورنوس (Sturnus) از راستهٔ سبکبالان و دستهٔ دندانی‌منقاران، به رنگ سیاه قزحسان با خال‌های خاکستری و نوک‌دراز است. این پرنده از پرندگان خوش‌آوا است و به‌خوبی اصوات دیگر را تقلید می‌کند. مینا نامی هندی است که به پرنده‌ای از همین گروه (سارها) اطلاق می‌شود. رنگ پرهایش سیاه، قهوه‌ای تیره و قهوه‌ای روشن، منقار، پاها و دور چشم‌هایش زرد است: «کبک ناقوس‌زن و شارک سنتورزن است ـ فاخته نای‌زن و بط شده طنبورزنا.» (منوچهری دامغانی)□ «قمری که به گاه فرق نشناخت ـ از پهلوی شیر سینهٔ شار.» (عمادی شهریاری) آن چنان‌که گفته شد این پرنده به خوش‌خوانی و شیرین‌سخنی شهره است: «بلبل همی بخواند در شاخسار بید ـ سار از درخت سرو مر او را شده مجیب.» (رودکی)□ «گهی بلبل زند بر زیر و گه صلصل زند بر بَم ـ گهی قمری کند از بر، گهی ساری کند اِملی.» (منوچهری دامغانی) در اشعار بسیاری نیز به رنگ سیاه این پرنده اشاره شده است: «آن زنگی زلفین بدان رنگین رخسار ـ چون سار سیاه است و گل اندر دهن سار.»□ «شعله در سایهٔ زلفت گل شب‌بو گردد ـ بطِ می پیش تو مینای سخنگو گردد.» (شاهد گیلانی)□ «زندگی چیزی بود، مثل یک بارش عید، یک چنار پر سار.» (سپهری)

ج ـ پرندگان پلید و زشت:

۱ـ کلاغ/ غراب؛ نام گروهی از پرندگان بزرگ سیاه که تیرهٔ کلاغ‌ها (CORVIDAE) را تشکیل می‌دهند و شامل کلاغ معمولی (corvus)، زاغ، زاغچه و کلاغ سیاه است. رنگ پر کلاغ معمولاً سیاه است و در ناحیهٔ پشت و شکم، پرهای خاکستری مایل به سفید دارد. گونه‌ای کلاغ هم یافت می‌شود که تمام پرش سیاه، منقار و پایش قرمز و جثه‌اش کمی از کلاغ معمولی کوچک‌تر است و آن را کلاغ سیاه/ زاغ (Pyrrhocorax) گویند. کلاغ معمولی علاوه بر حشرات و جوندگان از تخم پرندگان هم تغذیه می‌کند و حتی می‌تواند پاره‌ای صداهای انسان را تقلید کند. منقار کلاغ دراز و قوی است. در گذشته مالیدن پیه کلاغ را بر موی برای سیاه ماندن آن مفید می‌دانستند.این حیوان به دزدی، و در باور مردم به خِسّت شناخته است. کشکرک و کلاغ سبز/ سبز قبا هم از انواع کلاغند: «نه عجب گر فرو رود نفسش ـ عندلیبی غراب همقفسش.» (سعدی)□ «تا چو شهریور درآید باز گردد عندلیب ـ تا چو فروردین درآید پشت بنماید غراب.» (فرخی سیستانی)□ «هر کرا رهبری کلاغ کند ـ بی‌گمان دل به دخمه داغ کند.» (عنصری)□ «گاو مسکین ز کید دمنه چه دید ـ وز بد زاغ، بوم را چه رسید.» (رودکی) در اشعار بسیاری به رنگ سیاه این پرنده اشاره شده است: «چون غراب است این جهان بر من از آن زلف غراب ـ ارغوان‌بار است چشمم زان رخ چون ارغوان.» (مظفری)□ «نشستند زاغان به بالینشان ـ چنان دایگان سیه معجران.» (منوچهری) بر این اساس کنایه‌هایی نیز ساخته‌اند، چون «زاغسار» که کنایه از ظالمان دل سیاه است: «از این زاغساران بی‌آب و رنگ ـ نه هوش و نه دانش نه نام و نه ننگ» (فردوسی) و «غرابِ سیه» و «غرابِ زمین» و «زاغِ شب» که کنایه از شب هستند: «داد غرابِ زمین، روی به سوی غروب ـ تا نکند ناگهان، بازِ سپهرش شکار.» (خاقانی)□«گرچه همرنگم به زاغ شب ولی هر بامداد ـ بیضهٔ اشک از پر طاووس رنگین‌تر

جانورشناسی فارسی

تیره (طلب املی) و ترکیب‌هایی چون «زاغْ رنگ» کنایه از هر چیز سیاه و شب، «زاغْ رخ» کنایه از سیاه‌رو، «زاغ آشیانِ زلف» کنایه از سیاهی زلف، «زاغْ دل» کنایه از شخصی سیاه‌دل و بدسرشت، «زاغْ فعل» کنایه از بدکار، «زاغْ زبان» کنایه از کسی که تفریش تر دارد و کنایه از قلم، «زاغ کلک»، آن هم کنایه از قلم و زاغ چشم، که کنایه از آدمی کبود چشم است و مجازاً به معنی خیره چشم هم به‌کار رفته است، همه به همین خصوصیت ـ رنگ سیاه این پرنده ـ اشاره می‌کنند: «برآمد زاغ‌رنگ و ماغ‌پیکر ـ یکی میغ از ستیغ کوه قارن.» (منوچهری)□ «مرغ خرد ندانم تا از جهت چیست ـ زاغ آشیانِ زلف تو را کرد اختیار.» (شمس طبسی)□ «زاغ‌زبانی که ز فر همای ـ کبک روان را بزند زاغ‌پای.» (امیر خسرو)□ «آب حیوانش ز منقار بلاغت می‌چکد ـ زاغِ کلک من به تر میزد چه عالی مشرب است.» (حافظ) «غراب‌سرشت» و «غراب‌خو»، هم به کنایه از بی‌وفا و تفرقه‌انداز و «زاغْ طبع» کنایه از شخص بدسرشت به‌کار رفته‌اند: «به شام و صبح که خصم تو تن چه نهی ـ که این غراب‌سرشت است و آن تذروِلقا.» (مجیر بیلقانی) «زاغْ بانگ» نیز به آواز ناخوش زاغ اشاره می‌کند: «برگشت آشفته‌ام بگذار تا در باغ وصل ـ زاغ‌بانگی می‌کنم چون بلبل نوایم نیست» (سعدی) و زاغِ کمان منظور گوشهٔ کمان است: «دو زاغ کمان را عقاب سه‌پر ـ بدیدم به یک جای آورده سر.» (سلمان ساوجی) کلاغ موضوع بسیاری از ضرب‌المثل‌ها هم هست که در متون ادبی کاربرد یافته‌اند، مانند «یک کلاغ چهل کلاغ شدن»، «کلاغ هرگز به بامش نمی‌نشیند» کنایه از بخیل بودن، «هزار کلاغ را یک کلوخ بس است»، «کلاغ خواست راه رفتن کبک را بیاموزد، راه رفتن خود را هم فراموش کرد.» در متون ادبی، اصطلاح «کلاغ زدن» و «کلاغ گرفتن» هم به کنایه از طعنه زدن و ریشخند کردن به‌کار رفته است: «زاغ گیرد همه از بلبل شوریده کلاغ ـ غنچهٔ شوخ زند خنده و نرگس چشمک.» (شاه طاهر جندی)

۲ـ زغن/ غلیواژ/ غلیواج/خاد (Milvus migrans)؛ پرنده‌ای از راستهٔ شکاریان روزانه، از دستهٔ بازها و جزو بازهای میان‌اندام با دم دوشاخ است، بسیار چابک و قوی چنگال است و پستانداران کوچک‌تر از خود را شکار می‌کند، «غَل» که ابتدای نام این پرنده است همان «گل» در لهجهٔ طبری و به معنی موش است و ازاین‌رو آن را موش‌گیر هم نامیده‌اند. زغن مردار هم می‌خورد. نام این پرنده به عربی غداف و نام‌های دیگرش گوشت ربا، پرآذران، جنگلاجی، گوشت‌لوا، کورکور و پند است. این پرنده در متون ادبی به بدآوایی و زشتی و پلیدی شهره است: «ای عوض آفتاب، روز و شبان به‌آب و تاب ـ تو به مثل چون عقاب، حاسد ملعونت خاد.» (منوچهری)□ «دولت از مرغ همایون طلب و سایهٔ او ـ زانکه با زاغ و زغن شهپر دولت نبود.» (حافظ)□ «چون کلاژه همه دزدند و رباینده چو خاد ـ شوم چون بوم، بدآغال چو دمنه همه سال.»□ «آوخ که شد صحن چمن جولانگه زاغ و زغن ـ وآن عندلیب خوش‌سخن از گلستانم می‌رود.» (سعدی)□ «غلیواژ را با کبوتر چه کار ـ به باز ملک درخور است این شکار.» (نظامی)

۳ـ کرکس/لاشخور؛ پرندهٔ شکاری بزرگی است از راستهٔ شکاریان روزانه با منقار خمیده و قوی و بال‌های گسترده. این پرنده بسیار تیزبین است، سرش پر ندارد و با داشتن پنجه‌های ضعیف نمی‌تواند طعمه‌های بزرگ را از زمین بلند کند و ازاین‌رو از لاشهٔ جانوران تغذیه می‌کند. در نواحی کوهستانی زندگی می‌کند، پروازش آهسته است، ولی اوج دارد. کرکس‌های برّ قدیم از تیرهٔ آکیپتریدای (ACCIPTRIDAE) و کرکس‌های برّ جدید از تیرهٔ کاتارتیدای (CATHARTIDAE) هستند. در گذشته پیه آن را برای درمان ناشنوایی مفید می‌دانستند. نام این پرنده ریشهٔ اوستایی دارد و آن کهرکاسه (kahrkāsa) است، مرکب از کهرکه «کرک ـ مرغ» و آسه «خورنده» یعنی مرغخوار. نسر نام عربی این پرنده است. در متون ادبی کرکس به زشتی و پلیدی، مردارخواری و درازی عمر شهرت دارد: «چرا عمر طاووس و دراج کوته ـ چرا زاغ و کرکس زیَد در درازی.» (ابوالطیب مصعبی)□ «چرا عمر کرکس دو صد سال و یحک ـ نماند فزون‌تر ز سالی پرستو.» (رودکی)□ «بیش بین چون کرکس و جولان کننده چون عقاب ـ راهوار ایدون چو کبک و راسترو همچون کلنگ.» (منوچهری)□ «ننشست از آن سپس در این بستان ـ جز کرکس مرده‌خوار طیاری.» (ناصرخسرو)□ «آن کرکس با قوت گوید که به قدرت ـ جبّار نگه دارد این کون و مکان را.» (سنایی) در متون ادبی ترکیب‌هایی با استفاده از نام این پرنده ساخته‌اند، مانند «کرکس زرین» که کنایه از خورشید است: «چون که نور صبحدم سر بر زند ـ کرکس زرین گردون پر زند.» (مولوی) و «کرکس شب» کنایه از سیاهی شب است: «از نثار خون دل در راه او ـ کرکسِ شب، کبک منقار آمده است» (خاقانی) و «کرکسْ‌طبع» و «کرکس‌خیم» که کنایه از شخص پست و فرومایه‌اند: «نیست طغرل شرف و عنقا نام ـ هست هدهد لقب و کرکس خیم.» (خاقانی) «کرکس آسمان»، «کرکسان چرخ»،

جانورشناسی فارسی

«کرکسان سپهر»، «کرکسان فلک»، «کرکسان گردون»، «کرکس واقع»، همه به صورت یا صورت‌های فلکی اشاره می‌کنند: «میزبانی کن از درنگ اجل ـ کرکس چرخ را به جَدی و حَمَل.» (سنایی)□ «کرکس و شیر فلک، طعمه خوران در مصاف ـ ماهی و گاو زمین، لرزه‌کنان زیربار.» (خاقانی) در اشعار بسیاری نیز به صیاد کرکس «نسرْ شکار» گویند: «گویند بازِ نسر شکاریم و همچنان ـ بالی پدید نیست که بر صعوه‌ای پرند.» (شفایی) شاید ازآن‌روی که در قدیم پر کرکس را بر تیر نصب می‌کردند، کرکس را به کنایه از تیر هم به‌کار برده‌اند.

۴ـ خفاش/شب‌پره؛ پستانداری از راستهٔ دستبالان (CHIROPTERA) که با پرده‌ای که میان استخوان‌های دراز چهار انگشتش و در بیشتر اقسام میان دست‌ها و پاها تا دمش امتداد یافته، می‌تواند مانند پرندگان پرواز کند. شست کوچک و چنگالدار خفاش از بال آن جدا است. پوزهٔ باریک، دو گوش برجسته و دندان‌های تیز دارد. چشم‌هایش ضعیفند، بنابراین حیوان با دریافت پژواک صدای ماورای صوت خود موانع را تشخیص می‌دهد و به همین دلیل در روز پرواز نمی‌کند. خفاش در مناطق معتدل زندگی می‌کند و گاهی زمستان را در غارها یا سردابه‌ها به‌سر می‌برد. گویند خفاش را مسیح خلق کرده است، ازاین‌رو در میان فارسی زبانان به نام مرغ عیسی شهرت دارد. به عربی آن را خطاف و وطواط می‌نامند و نام‌های دیگری چون موش‌کور، شب‌پرک، شب‌کور، شیرمرغ و خربوز نیز دارد. چون این حیوان در شب پرواز می‌کند، در ادب فارسی مظهر گریز از آفتاب است: «شب‌پره گر وصل آفتاب نخواهد ـ رونق بازار آفتاب نکاهد.» (سعدی)□ «همچو بلبل همه شب نعره‌زنان تا خورشید ـ روی بنمود چو خفاش نهان گردیدم.» (سعدی)□ «به چشم کوته اغیار در نمی‌گنجد ـ مثال چشمهٔ خورشید و دیدهٔ خفاش.» (سعدی) ترکیب‌هایی نیز با نام آن ساخته شده است، مانند: «خفاش طبع» کنایه از کور باطن: «عام اگر خفاش طبعند و مجاز ـ یوسفا داری تو آخر چشم باز.» (مولوی)□ «وصل خورشید به شب پرّهٔ اعمیٰ نرسد ـ که در این آینه صاحب‌نظران حیرانند» (حافظ) و «خفاشی کردن» کنایه از گمراه بودن است: «آفتابا با چو تو قبله و امام ـ شب‌پرستی و خفاشی می‌کنیم.» (مولوی) ولی در شعر نو هر پرنده‌ای، تنها پرنده است و هیچ پرنده‌ای پلید نیست، حتی پرندگانی چون کرکس، کلاغ و ...و تعابیری غیر از آنچه در ادب کلاسیک داشته‌اند، یافته‌اند: «من در خویش، و کلاغی لب حوض\ خاموشی، و یکی زمزمه‌ساز.» (سپهری)□ «من ندیدم بیدی، سایه‌اش را بفروشد به زمین\ رایگان می‌بخشد، نارون شاخهٔ خود را به کلاغ.» (سپهری)□ «زندگی، بُعد درخت است به چشم حشره\ زندگی تجربهٔ شب پره در تاریکی است.» (سپهری)□ «من نمی‌دانم\ که چرا می‌گویند: اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست\ و چرا در قفس هیچکسی کرکس نیست.» (سپهری)□ «هنوز در فکر آن کلاغم که در دره‌های یوش\ با قیچی سیاهش\ بر زردی برشتهٔ گندمزار\ باخش‌خشی مضاعف \ از آسمان کاغذی مات\ قوسی برید کج، ....» (ا.بامداد)□ «در آن دوردست بعید \ که رسالت اندامها پایان می‌پذیرد\ و شعله و شور تپش‌ها و خواهش‌ها \ به تمامی \ فرو می‌نشیند \ و هر معنا قالب لفظ را وامی‌گذارد\ چنان چون روحی \ که جسد را در پایان سفر، تا به هجوم کرکس‌های پایانش وانهد ...» (ا.بامداد)□ «هنر شهادتی است از سر صدق\ نوری که فاجعه را ترجمه می‌کند\ تا آدمی \ حشمت موهومش را باز شناسد\ نورا\ شبکور....\ نورا\ شبکور...\ نورا\ شبکور...\ نورا\ شبکور...»(ا.بامداد)

د ـ پرندگان خبررسان:

۱ـ هدهد/ پوپک/ مرغ سلیمان/ پوپو/ پوپه/ شانه‌سر (Upopa epops)، پرنده‌ای از راستهٔ سبکبالان و دستهٔ نازک نوکان با منقاری نوک‌تیز و خمیده و یک‌دسته پر روی سرش که به ارادهٔ حیوان باز و بسته می‌شود.هدهد با وجود آراستگی‌اش بوی خوشی ندارد.در گذشته گروهی بر این باور بودند که این پرنده می‌تواند آب را در زیر زمین ببیند. گویند پرندهٔ سلیمان که از جانب او خبر به بلقیس، ملکهٔ سبا، رساند هدهد بود، ازاین‌رو در متون ادبی به خوش‌خبری آوازه دارد: «صبا به خوش خبری هدهد سلیمان‌ست ـ که مژدهٔ طرب از گلشن سبا آورد.» (حافظ) هدهد در منطق‌الطیر راهنمای مرغان به سوی سیمرغ (کنایه از ذات حق) است و در متون بسیاری دیگر کنایه از انسان متعالی و پیر و مرشد است، «هدهد بهشت» هم کنایه از همان است: «در منزل عنقا چه زید مرغ سلیمان ـ چندان که نظر می‌کنم آن‌جا سر و تاج است.» (بابافغانی)□ «شانگکی ز آبنوس، هدهد بر سر زده‌ست ـ بر دو بناگوش،کبک، غالیهٔ تر زده‌ست.» (منوچهری)□ «پوپک دیدم به حوالی سرخس ـ بانگک بر بُرده به ابر اندرا.» (رودکی) در شعر نو نیز بسیار از آن یاد شده است: «من پوپکم، گریخته از سرنوشت خویش \ خونین شده‌ست کاکلم از پنجهٔ عقاب.»□ «پوپکم! آهوکم!\ تا جنون فاصله‌ای نیست از این‌جا که منم.» (اخوان ثالث)

جانورشناسی فارسی

۲ـ کبوتر و انواعش؛ هر یک از پرندگان راستهٔ کبوتران یا کولومبیدای (COLUMBIDAE) هستند با بدن ستبر، گردن کوتاه و سر کوچک و پرهای انبوه و به رنگ‌های سفید، قهوه‌ای، زرد، گلی و چند رنگ دیگر. کبوتر انواع فراوان دارد؛ اصل همهٔ کبوترهای اهلی و نیز کبوتر وحشی به نام کبوتر کوهی، از نوع کولومبا (columba) است. این پرنده را به نام‌های کبتر، کفتر، صلصله، حمام/ حمامه نیز می‌خوانند. شاید ریشهٔ نام آن از لفظ کبود باشد. در گذشته خون کبوتر را بر بدن بیمار می‌مالیدند و آن را برای درمان لرز مفید می‌دانستند؛ همچنین زهرهٔ کبوتر را برای درمان شبکوری و نابینایی سودمند می‌شمردند. این پرنده نزد گروهی چندان محبوب است که آن را پرورش می‌دهند، به آن پرواز می‌آموزند و در نگهداری و پرواز دادن آن‌ها رقابت می‌کنند. این کبوتربازان، کبوتران را بر اساس رنگشان به نام‌های گوناگونِ دم‌سفید، طوقی، شاهزاده، سفید، خالدار و... می‌نامند و برای مراحل پرورش و رقابت کبوتران اصطلاح‌های ویژه به‌کار می‌برند. در گذشته مالیدن خون خشک شده و ساییدهٔ کبوتر بر چشم را، درمان نابینایی و شب‌کوری می‌دانستند. از میان تعابیر عارفانه‌ای که در متون ادب فارسی به این حیوان نسبت داده‌اند، یکی آن است که سنایی آواز «کوکو»ی آن را به اشتیاق این حیوان برای جستن راه رسیدن به معبود تعبیر کرده است. کبوتر پرندهٔ آرام و بی‌آزاری است و در دین و هنر، نماد صلح و آرامش است. گویند سابقهٔ پیام‌آوری این پرنده به زمان نوح می‌رسد و در متون ادبی نیز به پیام‌آوری بلندآوازه است. به انواعی از کبوتر که آن‌ها را برای نامه‌رسانی تربیت می‌کنند، کبوترنامه‌بر و کبوتر قاصد می‌گویند و در متون فارسی به آن‌ها بسیار اشاره شده است: «من نامه‌بر کبوترِ راهم، ز همرهان ـ باز اوفتم که طبع به ارزن درآورم.» (خاقانی)□ «نامهٔ شوق تو را تا به کبوتر ندهند ـ مرغ را ره به سر کوی تو دلبر ندهند.» (اهلی شیرازی)□ «چون کبوترهای پیک از شهرها ـ سوی شهر خویش آرد بحرها.» (مولوی)□ «ور ببندد نامه بر پای کبوتر دست او ـ هر کجا پرّد کبوتر صید چون شاهین کند.» (امیر معزی) نوع دیگر کبوتر که در متون ادبی از آن نام برده‌اند، «کبوتر هوایی» است که نشست و خاست منظم ندارد: «مرغی که کبوتر هوایی است ـ بر گوشهٔ دام باز بستیم.» (خاقانی) «کبوتر حرم» نیز به کبوترانی گویند که گرد حرمی زیست می‌کنند و شکارشان نمی‌کنند: «چون کبوتر دل ما صید در و بام تو شد ـ پاس مرغ دل ما دار که صید حرم است.» (اهلی شیرازی) «کبوترخانه» برجی است که آشیانهٔ کبوتران است و کنایه از جای امن است: «گرد این بام و کبوترخانه من ـ چون کبوتر پر زنم مستانه من» (مولوی) و «کبوترخانهٔ روحانیان» و «کبوترخانهٔ مرغ عرش» کنایه از آسمان و فلک است: «از کبوترخانه‌های مرغ عرش نامه‌بر ـ این بشارت نامهٔ در پر بسته پنهان آمده‌ست.» (مجیر بیلقانی) «کبوتر باز» آن کس است که در کار پرورش و پرواز دادن کبوتر است و در متون ادبی به کنایه از شخص مکار و رند به‌کار رفته است: «کی جواب نامه آید زان سراپا ناز من ـ کرد ضبط نامه بر شوخ کبوترباز من.» (اشرف) گاه دل را به کبوتر تشبیه می‌کنند: «دارم دلکی کبوتر آسا ـ پیش تو کنم به عید قربان» (خاقانی) و گاه به کنایه از محبوب و معشوق به‌کار می‌رود: «در صید دل کبوتر مستند مهوشان ـ کز برج دلفریبی و شوخی پریده‌اند.» (اهلی شیرازی) کنایه‌های دیگری نیز وجود دارند، مانند «کبوتر زرین» که کنایه از خورشید است و «کبوتر معانی» کنایه از شاعر هنرمند و «کبوترفام» کنایه از رنگ خاکستری است: «کبوتران معانی به برج خویش آیند ـ برای دزد سخن پاسبان نمی‌باید.» (کلیم کاشانی) در شعر نو نیز از این پرنده بسیار یاد شده است: «پیراهنی سربی، که از آن دستمالی\ دزدیده بودم، چون کبوترها به تن داشت.» (اخوان ثالث)

هـ ـ **مرغان نغمه‌سرا** (رنگین‌نوا و شوریده):

۱ـ بلبل/ شباهنگ/ هزاردستان؛ نام هر یک از پرندگان نوع لوسکینیا (luscinia) از راستهٔ گنجشک‌ها و دستهٔ دندانی‌نوکان است. رنگ پرهایش در پشت بدن قهوه‌ای مایل به سرخ، در زیر شکم سفید مایل به خاکستری و در سینه تیره‌تر است. این پرنده را به نام‌های زندباف، زندلاف، عندلیب، مرغ چمن، مرغ سحر، مرغ شب‌خوان، هزارآوا و ... هم می‌شناسند. بلبل بسیار خوش‌آوا است و در ادب فارسی بسیار به این صفت ستوده شده است و از آن به صفت‌هایی چون خوشخوان، آتش‌زبان، داوود لحن، نواساز، شوخ‌زبان و شوریده، زار، بی‌درد و بی‌طالع یاد کرده‌اند: «بلبل داوود لحن، تا ز چمن شد به دَر ـ شکل زره کرد از آب، باد مسیحا اثر.» (مجیر بیلقانی)□ «خنیاگرانْت فاخته و عندلیب را ـ بشکست نای در کف و طنبور در کنار.» (منوچهری) ازاین‌رو عباراتی چون «بلبل شدن» و «بلبل کردن» به کنایه از گویا شدن و به سخن واداشتن به‌کار رفته‌اند و «بلبل بخت زمزمه کردن» کنایه از رو آوردن بخت است: «بلبل بختش چو کرد زمزمه آغاز ـ غلغل از این سبز مرغزار برآمد.» (شمس طبسی) در اشعار بسیاری نیز کنایه از شاعر است و آن را به نشانهٔ فصاحت و سخنوری به‌کار برده‌اند: «چو عندلیب فصاحت فرو شد ای

جانورشناسی فارسی

حافظ ـ تو قدر او به سخن گفتن دری بشکن.»□ «هر چند که افتاده‌ام از جوش فغان باز ـ بلبل نفسان را نظری بر قفسم هست.» (طالب آملی) برخی شاعران به نام بلبل معروف بودند، مانند سعدی که به «بلبل هزار دستان» و طالب آملی که به «بلبل آملی» شهرت داشتند: «بلی چو بلبل آمل شود ترانه‌سرای ـ چه جای زمزمهٔ عندلیب شیراز است.»□ «ز مرغان چمن طالب، نواسنجی نمی‌بینم ـ که طرز نغمه یاد از بلبل آمل نمی‌گیرد.» این پرنده به کنایه از عاشق و شیدا نیز به‌کار رفته است و در اشعار بسیاری آن را عاشق و گل را معشوق او تصویر کرده‌اند و چنین تصویری را برای اشاره به اشتیاق روح انسان برای رسیدن به زیبایی مطلق به‌کار برده‌اند.«بلبل مزاج» و «بلبل مست» با اشاره به همین نکته کنایه از شیفته و بی‌قرار است: «سحر بلبل حکایت با صبا کرد ـ که عشق روی گل با ما چها کرد.» (حافظ)□ «روی تو کس ندید و هزارت رقیب هست ـ در غنچه‌ای هنوز و صدت عندلیب هست.» (حافظ)□ «چون شمع، زبان‌سوز بود وصف رخ گل ـ ای بلبل شوریده نگهدار زبان را.» (اهلی شیرازی)□ «وصل ما یکنفس از روی نکویی باشد ـ بلبل از صحبت گل مست به بویی باشد.» (اهلی شیرازی)□ «هزار آوا همی بر گل سراید ـ بسان عاشقان بر روی دلدار.» (کسایی)□ «بدین بلبل مزاجی دارم آن غیرت که گر روزی ـ گل از بالم دمد لختِ دل از منقار نگذارم.» (طالب) و «بانگ بلبلانه» نیز به کنایه از فریاد پرشور و عاشقانه به‌کار رفته است: «طالب سمندری‌ست به گلخن غزلسرای ـ یک بانگ بلبلانه به باغی نمی‌زند.» (طالب) در ادب فارسی بلبل پرنده‌ای است که آمدن بهار را نوید می‌دهد: «هزاردستان دستان زدی به وقت بهار ـ کنون به باغ همی زاغ راست آه و فغان.» (فرخی)□ «بلبلا مژدهٔ بهار بیار ـ خبر بد به بوم بازگذار.» (سعدی) صراحی شراب را گاه شبیه بلبل می‌ساختند و آن را «بلبله» می‌نامیدند، از این رو ساقی را «بلبله‌گردان» هم خوانده‌اند: «بلبله در سماع مرغ آسا ـ از گلو عقد گوهر افشاندست.» (خاقانی)□ «جرعه‌ای از دست غم، کشتن ما را بس است ـ این همه برپای چیست بلبله‌گردان او.» (خاقانی) «عندلیب طرب‌سرای فلک» کنایه از زهره و «عندلیب عالم قدس» کنایه از انسان کامل است: «تا کی ای عندلیب عالم قدس ـ مایل دام و عاشق قفسی.» (شیخ بهایی)

۲ـ چکاوک/ چکاوه/ چکاو (ALAUDIDAE)؛ پرنده‌ای خوش‌آواز که کمی از گنجشک بزرگ‌تر است و تاج بر سر دارد. آن را ابوالملیح، جل، کاکلی و ژوله هم می‌نامند: «هر چکاوک را رسته زیرِ سر کله‌ای ـ زاغ با داغ گرفته به یکی کنج پناه.» (منوچهری)□ «نوای چکاوک به از بانگ رود ـ برآورده با دشتبانان سرود.» (نظامی)□ «گشاده‌اند زبان در ثنای او مرغان ـ چو عندلیب و چکاوک چو طوطی و چون دال.» (سنایی)□ «بر فرق سرِ نرگس‌تر، زرد کلاه ـ بر فرق سرِ چکاوه یک مشت گیاه.» (سنایی)□ «چو خورشید بر زد سر از برج گاو ـ ز هامون برآمد خروش چکاو.» (فردوسی)□ «من گدایی دیدم، در به در می‌رفت\ و آواز چکاوک می‌خواست.» (سپهری)

۳ـ قمری و انواعش (COLUMBIDAE)؛از راستهٔ کبوتران، هر یک از کبوترهای وحشی برّ قدیم از نوع استرپتوپلیا/تورتور (Turtur/Streptopelia) یا انواع وابسته به آن، رنگش بیشتر دارچینی است و در دو طرف گردنش دو لکه با حاشیهٔ سفید وجود دارد، نوک پرهای دم آن هم سفیدند. این پرنده را برای گوشتش شکار می‌کنند. آن را ورشان و مرغ الهی هم می‌نامند. برخی نارو/ نازو را که آن هم پرنده‌ای خوش‌آوا است، قمری می‌دانند. گویند آوای قمری چون گفتن «یا کریم» است و صدای حزن انگیزی دارد: «ندانم نوحهٔ قمری به طرف جویباران چیست ـ مگر او نیز همچون من غمی دارد شبانروزی.» (حافظ)□ «قافله‌زن، یاسمن و گل به هم ـ قافیه‌گو، قمری و بلبل به هم.» (نظامی)□ «همچو قمری به باغ دولت تو ـ هستم استاده و گشاده دهن.» (مسعود سعد)□ «و چندان که خش خش سپید زمستانی دیگر\ از فراسوی هفته‌های نزدیک \ به گوش آمد\ و سمور و قمری \ آسیمه سر \ از لانه و آشیانهٔ خویش \ سرکشیدند.» (ا.بامداد)

۴ ـ فاخته (Columba oenas)؛ پرنده‌ای طوقدار و خاکستری رنگ از اقسام قمری است. صدایی حزین و نگاهی زیبا دارد، به سبب صدایش که شبیه گفتن «کوکو» است، آن را کوکو هم می‌نامند و به نام صلصل هم خوانده شده است. عاطفهٔ مادری فاخته کم است، ازاین‌رو در ادبیات به بی‌مهری شهرت دارد و عبارت «فاخته مهر» کنایه از همین است: «فاخته مهری، نباید در تو دل بستن که تو ـ هر زمان جفت دگر جویی و یار نوگری.» (لامعی) «فاخته‌گون» کنایه از خاکستری رنگ است: «ریخته آسمان فاخته‌گون ـ از هوا فاخته، ز فاخته خون.» (نظامی)□ «بی‌قراران تو از برگ خزان بیشترند ـ چه به یک فاخته ای سرو روان می‌لرزی؟» (صائب)□ «فاخته بر سرو شاه‌رود برآورد ـ زخمه فروهشت زندواف به طنبور.»(رودکی)□ «دیدیم که بر کنگره‌اش فاخته‌ای ـ بنشسته و می‌گفت که کوکو کوکو.» (خیام)

جانورشناسی فارسی

و ـ پرندگان شوم (بدفال):

۱ـ خانوادهٔ جغدان؛ بوف / کوف / بوم (STRIGIDAE) پرنده‌ای گوشتخوار است که بیشتر انواعش در شب پرواز و شکار می‌کنند و بیشترین شکار آن‌ها موش‌های صحرایی است. جغدها پای بزرگ و قوی، با پنجهٔ بلند و تیز و منقاری خمیده دارند و در اطراف چشم‌هایشان توده‌ای از پر، حلقه‌وار دیده می‌شود. این پرنده که ظاهری حزین دارد، در تنهٔ درختان یا در ویرانه‌ها زندگی می‌کند، به همین دلیل و به‌سبب صدای شیون‌آسایش، به شومی و نامبارکی مشهور و از سوی دیگر نماد خردمندی است. جغد را بلبل‌گنج، کوره‌بو، بهمن‌مرغ، پسک،چغو، قوش، کوال،کوچ، کوکن، کگران، کنگو، مرغ شب، نمام و بایقوش هم نامیده‌اند: ترکیبات آن «جغدانگشت» کنایه از شخص بخیل، «جغدکور» (بوف کور) به معنی جغدی که چشمش نابینا باشد و «جغدنر» (بوم) است. بنابر روایات کهن ایرانی نام مذهبی این مرغ اشوزوشت (ašuzušta) به معنی دوست داشته شده است و نیز پرنده‌ای است خجسته، که اوستا را از بردارد و وقتی آن را می‌خوانند، اهریمنان به وحشت می‌افتند. درکتاب صد در آمده:«اورمزد به افزونی مرغی بیافریده است که او را اشوزوشت و بهمن‌مرغ و کوف نیز خوانند». این مرغ بر حسب شریعت موسوی ناپاک است؛ در فرهنگ اسلامی نیز به نحوست و دشمنی با زاغ مشهور است. سبب دشمنی او با زاغ این است که گویند پرندگان دربارهٔ برداشتن او به پادشاهی با زاغ رای زدند. زاغ گفت: او خسیس است، پادشاهی را نشاید. «مرغان از آن کار باز جستند و عزیمت متابعت بوم فسخ کردند و بوم متأسف و متحیر بماند و زاغ را گفت مرا آزرده کردی. میان من و تو وحشتی تازه گشت که روزگار آن را کهن نگرداند.» کتاب‌های طبی کهن، مانند تحفهٔ حکیم مؤمن برای هریک از اندام‌های او خواصی جهت دفع امراض یاد کرده‌اند: «زهرهٔ او جهت شبکوری نافع است.» گنج‌دوستی و خرابه‌نشینی جغد همراه با دریافتی عمیق از زمینه‌های اسطوره و افسانه، در آثار ادبی فارسی، مانند منطق‌الطیر عطار (حکایت اعتذار کوف) و بوف کور هدایت بازتاب یافته است: «در خانهٔ خود هیچ کسی خرد نباشد ـ تا جغد بود ساکن ویرانه بزرگ است.» (سعدی)□ «آب نه و بحر شکوهی کنم ـ جغد نه و گنج پژوهی کنم.»(نظامی)□ «باز سلطان است ز آن جغدان به رنج ـ در حدث مدفون شده‌ست آن رفت گنج.» (مولوی)□ «چرا چو بوف کنی آشیان به ویرانه ـ تو باز سدره نشینی فلک نشیمن تست.» (ابن یمین)□ «چه خوش برقی به چشم شب خروشید ـ چراغم را فروغی تازه بخشید/ مخوان ای جغد شب لالایی شوم ـ که پشت پرده بیدارست خورشید.» (سایه)□ «وقتی دیوان، پشنگ ـ پسر کیومرث ـ را بر کوه دماوند بکشتند، او در راه، جغد را دید که چند بار بانگ کرد و پرید. کیومرث اندیشید که خروش این مرغ به‌گزاف نیست.چون به‌کوه شد و فرزند راکشته یافت، جغد را نفرین کرد.»(بلعمی)□ «فغان ز جغد جنگ و مرغوای او ـ که تا ابد بریده باد نای او.» (بهار)□ «گهی با کوف در ویرانه بودیم ـ گهی با صوف در کاشانه بودیم.» (عطار)□ «چون بوم بدخبر مفکن سایه برخراب ـ در اوج سدره کوش که فرخنده طایری.» (سعدی)□ «مرغ شب آمد و در لانهٔ تاریک خزید ـ نغمه‌اش را به دلم هدیه کند بال نسیم/ آه... بگذار که داغ دل من تازه شود ـ روح را نغمهٔ همدرد فتوحی‌ست عظیم.» (مهدی اخوان ثالث) غم را به سبب شومی و نامبارکی آن به جغد تشبیه کرده‌اند: «شرح ویرانگی جغد غم از وحشی پرس ـ زآن‌که یک لحظه به ویرانهٔ من بود امروز.»(وحشی) دربارهٔ نحوست و ویرانه‌نشینی این پرنده ضرب‌المثل‌هایی نیز رواج دارد: «جغد آن به که آبادی نبیند»، «بوم از تربیت هزاردستان نشود»، «جغد شایسته‌تر آمد به خواب»، «بوم را ویرانه‌سازد همچو سگ را پارگین»، «بلبل به باغ و جغد به ویرانه ساخته ـ هر کس به قدر همت خود خانه ساخته.» (هلالی) می‌توان گفت که در باور بسیاری از مردم دنیا بوف پرندهٔ بداقبالی است و شنیدن فریاد آن در دل شب شوم است. بنا بر باورهای تودهٔ مردم ما نیز اگر جغدی بر دیوار نشسته آواز بخواند، حامل خبرهای خوشی برای آن خانه است و اگر بر روی بام یا دیوار خانه‌ای بنشیند و ناله سر دهد، خبری بدیمن دارد که برای رفع نحوست آن باید در برابرش آینه و قرآن دست گرفت.این باورها به صورت‌های گوناگون در ادبیات داستانی بازتاب یافته است.

ز ـ پرندگان شکاری نیکو:

۱ ـ باز (Accipiter gentilis)؛ پرنده‌ای شکاری از راستهٔ زرد چشمان با منقار برگشتهٔ محکم و دنده‌دار و پرهای قهوه‌ای و لکه‌های سیاه در سینه. این پرنده بسیار تیزپرواز است و در حین پرواز، پرندگان و پستانداران کوچک را شکار می‌کند. باشه، با نام‌های باش / واشه / واشک (پهلوی) که با نام باز هم ریشه‌اند ـ از پرندگان شکاری زرد چشم است و پرندگان کوچکی چون دراج و کبوتر را شکار می‌کند. این پرنده در واقع باز کوچک است. «گاه رهواری چو کبک و گاه جولان چون عقاب ـ گاه

جانورشناسی فارسی

برجستن چو باشه، گاه برگشتن چو باز.» (منوچهری) باز از وَزْ (vaz) اوستایی و به معنی پریدن است. در باور مردم باز به غرور آوازه دارد. در گذشته باز را برای شکار تربیت می‌کردند و از زمان ساسانیان برای شکار کسی را به بازداری می‌گرفتند. باز در گذشته همچو پادشاهان صاحب حشمت و شوکت، حرمت داشت. در شاهنامه آمده تهمورث نخستین کسی بود که باز را تربیت کرد. باز را در زبان عربی«بازی» و «صقر» گویند و آن را به نام‌های شهباز و قوش هم می‌خوانند. باز سفید از انواع باز است. در متون ادبی با نام آن ترکیب‌هایی ساخته‌اند، «باز سپید»، «باز سپیدروز»، «بازسپید ملکوت»، «باز سفید فلک»، «باز سفید مشرقی» همه کنایه از آفتاب و خورشیدند: «آن باز سپیدم، که به یک صولت پرواز ـ بر شیر سیه تنگ کنم عرصهٔ مصید.» (اثیر اخسیکتی)□ «روز کآمد لقبش باز سپید ملکوت ـ از پی کسب شرف نام تو بر پر دارد.» (شمس طبسی) مولوی در دیوان شمس بازسپید را همواره در آرزوی بازگشت بر بازوی پادشاه تصویر کرده است و آن را به روح سرگردان آدمی که در جستجوی مقام امن است و سرانجام در کمال آرامش نزد پروردگار باز می‌گردد، تعبیر کرده است: «چرا ز صید نپرّد به سوی سلطان باز ـ چو بشنود خبر ارجعی ز طبل و دوال.»(مولوی) «باز سیه‌پیسه» نیز به کنایه از روزگار به‌کار رفته است: «این باز سیه‌پیسه نگر بی‌پر و چنگال ـ کو هیچ نه آرام همی‌یابد و نه هال.» (ناصر خسرو) برای شکار، باز را بر روی دست می‌نشاندند و برای آن که به میل خود شکار نکند، بر سرش کلاهی می‌گذاشتند تا چشم‌هایش را بپوشاند و به موقع شکار دلخواه، کلاه از سرش می‌گرفتند، ازاین‌رو در اشعاری به بسته بودن چشم باز اشاره شده است: «بردوخته‌ام دیده چو باز از همه عالم ـ تا دیدهٔ من بر رخ زیبای تو بازست.» (حافظ)□ «یکی باز را دیده بردوختست ـ یکی دیده‌ها باز و پر سوختست.» (سعدی)□ «خوش نباشد که باز شه‌پرور ـ به هوای مگس گشاید پر.»(جامی)□ «نه هر چه با پر باشد ز مرغ باز بود ـ که موشخوار و غلیواژ نیز پر دارد.»(ناصرخسرو)در شعر نو نیز از این پرنده یاد شده است: «خوب می‌دانم ریواس کجا می‌روید\ سار کی می‌آید، کبک کی می‌خواند، باز کی می‌میرد \ ماه در خواب بیابان چیست \ مرگ در ساقهٔ خواهش \ و تمشک لذت، زیر دندان هم‌آغوشی.» (سپهری)

۲ ـ عقاب؛ پرنده‌ای شکاری از راستهٔ آکسیپیتریدای (ACCIPITRIDAE)، دستهٔ شکاریان روزانه است، با پنجه و عضلات پای قوی، ناخن‌های تیز و خمیده و منقاری بزرگ و برگشته. قدرت دید و پروازش بسیار است و بسیار اوج می‌گیرد. بیشتر سیاه رنگ است، ولی به‌رنگ‌های سپید و بور هم دیده شده است. کبر و غرور و جسارت پرنده در شکار بیشتر از دیگر پرندگان شکاری و معروف است. ازاین‌رو آن را «پادشاه پرندگان» نامیده‌اند. این پرنده را «عنقای مغرب» هم می‌گویند و به فارسی اکه، اله و الوه و به عربی کاسر نامند. در قدیم باور مردمان چنین بود که این پرنده برای درمان کم‌بینی چشمش چنان بالا می‌پرد که پرش می‌سوزد و از این سوختن چشمش بینا می‌شود. عقاب از زمان‌های دور، نماد قدرت و شجاعت و آزادی و نماد برخی از آرمان‌های ملت‌هایی چون یونانیان و رومیان بوده است. ایرانیان باستان نیز آن را نماد قدرت خویش و نشان پرچمشان قرار داده بودند؛ هخامنشیان در جلوی سپاهشان عقاب زرینی را بر سر نیزه حمل می‌کردند: «اگرش گرگ بپوید بریزدش چنگال ـ ورش عقاب بپرّد بریزدش شهپر.» (عنصری)□ «دل من نه مرد آنست که با غمش برآید ـ مگسی کجا تواند که بیفکند عقابی.» (سعدی)□ «از آب گذشتم، از سایه بدر رفتم\ رفتم، غرورم را بر ستیغ عقاب آشیان شکستم \ و اینک، در خمیدگی فروتنی به پای تو مانده‌ام\ خم شو، شاخهٔ نزدیک!»(سپهری)□ «سری در زیر بال و جلوه‌ای شوریده رنگ، اما\ چه داند تنگدل مرغک؟ \ عقابی پیر شاید بود و در خاطر خیال دیگری می‌پخت.» (اخوان ثالث) در ادب فارسی این پرنده کاربردهای کنایی هم دارد، مانند «عقاب چارپر» یا «عقاب» به‌تنهایی که کنایه از اسب است: «همرنگ شب به زیر من اندر یکی عقاب ـ مهتر ز ژنده‌پیل و قوی‌تر ز کرگدن.» (لامعی)□ «عقابی چارپر، یعنی که در زیر ـ نهنگی در میان، یعنی که شمشیر.» (نظامی) «عقاب چهارپر» به کنایه از تیر هم به‌کار رفته است و «عقاب‌افکن» و نیز «عقاب آهنین‌منقار» هم کنایه از تیر پیکان دار است. «عقاب‌کینه» کنایه از کسی است که کینه‌ای چون کینهٔ عقاب دارد و آسان از مقصود بازنمی‌گردد. در اصطلاح «عقاب چرخ» فلک را در توانایی و قدرت به عقاب تشبیه کرده‌اند: «عقاب چرخ که گیتی شکار مخلب اوست ـ به دور تو چو کبوتر اسیر مضراب است.» (ظهیر فاریابی) و «عقاب حادثه» کنایه از حادثه‌ای سخت است: «عقاب حادثه از بیم تیر معدلتش ـ به سان زاغ کمان گوشه جست مأوی را.» (ابن‌یمین) و «عقاب سپیده» به کنایه از خورشید به‌کار رفته است: «عقاب سپیده چو پر برکشید ـ غراب شب از آشیان برپرید.» (خواجو) در اشعاری نیز مرگ به عقاب تشبیه شده است: «تو گفتی که دریا به موج

جانورشناسی فارسی

تندرست ـ عقاب جلال سوی اوج اندرست.» (فردوسی) «عقابی» کنایه از پیشروزی و کنایه از براق، مرکوبی است که حضرت محمد (ص) را به معراج برد: «چون در آورد در عقابی پای ـ کبک عشق خرد جست ز جای.»(نظامی) عقاب در اصطلاح عرفانی به معنی قلب و عقل اول، و در اصطلاح نجوم یکی از صورفلکی است و به این دو معنی نیز در متون ادبی به‌کار رفته است.

۳ ـ چرخ / چرخ / چرز (Falco cherrug)؛ پرندهٔ شکاری روزانه از دستهٔ آکیپیتریدای (ACCIDITRIDAE) و از جنس سیاه چشم با دم بلند، بال‌های گرد کوتاه و به رنگ خاکستری و لکه‌های سیاه و سفید است. پرنده‌ای تیز پرواز است که از باز و کلاغ معمولی جثهٔ کوچک‌تری دارد. معرب نام این پرنده صقر است و آن را زمج و اجدل هم می‌نامند: «بیاورد باید همی یوز و باز ـ همان چرخ و شاهین گردن‌فراز.»(فردوسی)□ «طعمهٔ شیر کی شود روسو ـ مستهٔ چرخ کی شود عصفور.» (مسعود سعد)□ «همه کنگ فرخ همرنگ چرخ دورخ ـ همچون سپاه خَلُج صف برکشیده سرما.» (کسایی).

۴ ـ شاهین (Falco pergerinus pergerinus)؛ پرندهٔ شکاری بسیار قوی، از اقسام چرخ با بال‌های کوتاه، دم بلند، قرنیهٔ سیاه‌رنگ و پرهای زردرنگ که در پشت حیوان به خاکستری متمایل می‌شود و در زیر گلو و شکمش قهوه‌ای است و خال‌های تیره دارد. از قوش و عقاب کوچک‌تر است. بیشتر پرندگان و گاهی پستانداران را شکار می‌کند، در شکار جسور و بسیار تیزبین است و مانند باز آن را برای شکار تربیت می‌کنند. نام فارسی این جانور الوه/آله است، ازاین‌رو الموت، دژ حسن صباح را آشیانهٔ عقاب معنا می‌کنند. از روزگاران دور این پرنده مورد توجه ایرانیان بود و پَرش آن را به فال نیک می‌گرفتند. در روزگار هخامنشیان نیز نشان اقتدار آنان و شاهینی زرین با بال‌های گشوده که آن را بر سرنیزه می‌افراشتند، علم ایرانیان بود. ریشهٔ نام این پرنده «سَئِن» (saena) اوستایی است و اوستاشناسان اروپایی آن را به عقاب ترجمه کرده‌اند. در برخی متون نیز شاهین و عقاب را یکی دانسته‌اند: «بسی نماند که در عهد رأی و رأفت او ـ به‌یک مقام نشینند صعوه و شاهین.» (سعدی)□ «هزار کبک ندارد دل یکی شاهین ـ هزار بنده ندارد دل خداوندی.» (شهید بلخی) گاهی سرنوشت را به شاهین تشبیه کرده‌اند: «دیدی‌آن قهقههٔ کبک خرامان حافظ ـ که ز سر پنجهٔ شاهین قضا غافل بود؟» (حافظ) «شاهین‌صفت» به کنایه از با جلال و شکوه به‌کار رفته است: «شاهین‌صفت چو طعمه چشیدم ز دست شاه ـ کی باشد التفات به صید کبوترم.» (حافظ) عشق و غم نیز به شاهین تشبیه شده‌اند: «زآهنین چنگال شاهین غمت ـ رخنه‌رخنه‌ست اندرون من چو دام.» (سعدی)

۵ ـ هما/ همای (Gypaetus barbatus)؛ پرنده‌ای از راستهٔ شکاریان روزانه با پشتی به رنگ خاکستری مایل به سفید و سینه‌ای حنایی است؛ پرهای دو طرف بالای سرش و پرهای زیر منقار این پرنده کمی بلندترند. هما فقط استخوان می‌خورد که در متون ادبی هم به این نکته اشاره شده‌است: «همایی چون تو عالی قدر حرص استخوان تا کی؟ ـ دریغ از سایهٔ همت که بر نااهل افکندی.» (حافظ) همایون، صفت این پرنده و به‌معنی مبارک و خجسته است و در گذشته اعتقاد بر این بود که افتادن سایهٔ هما بر سر هر شخص برای او میمون و مبارک خواهد بود: «چون همایم سایه‌ای بر سر فکن ـ تا در اقبالت شوم نیک اختری.» (سعدی)□ «گوید ای بار خدای ملکان ـ ای همایون‌تر از بال همای.» (فرخی)□ «طمع بود از بخت نیک اخترم ـ که بال همای افکند بر سرم.»(سعدی)□ «سایهٔ طایر کم‌حوصله کاری نکند ـ طلب سایهٔ میمون همایی بکنیم.» (حافظ) ازآن‌روی که زلف معشوق برای عاشق که زیر سایهٔ آن است سعادت به همراه دارد، آن را به هما تشبیه کرده‌اند: «همای زلف شاهین شهپرت را ـ دل شاهان عالم زیر پا باد.» (حافظ) هما را مظهر شکوه و جلال نیز دانسته‌اند: «تو فر همایی و زیبای گاه ـ تو تاج کیانی و پشت سپاه.» (فردوسی)□ «همای فری و طاووس‌حسن و طوطی‌نطق ـ به گاه جلوه‌گری چون تذرو رفتاری.»(سعدی) همت بلند، عقل و سلامت هم به هما تشبیه شده‌اند: «کجا به وصف تو فکرم رسد که می‌سوزد ـ همای فکر من از برق حیرتش پر و بال.» (اهلی‌شیرازی)□ «همای همتم عمری‌ست کز جان ـ هوای آن قد و بالا گرفته است.» (حافظ)□ «شد چو مسیح بر فلک سایه ز خاک برگرفت ـ کرد همای همتش سایهٔ لطف حق پناه.» (اهلی شیرازی) «همای‌سدره» به کنایه از جبرئیل و «همای جان‌ستان» به کنایه از عزرائیل به‌کار رفته‌اند و «همای خاوری» کنایه از خورشید است: «تا ز مشرق برکشد خورشید تیغ مغربی ـ تا کند از باختر طیران همای خاوری.» (سلیم) «همای کُش» کنایه از دشمن مردم دانا است: «همای کش‌تر از این کرکسان جیفه نهاد ـ ندیده‌ام که ز عنقا کنند طعم عقاب» (خاقانی) و «هما طبع» کنایه از شخص بلند نظر است: «ما از آن قوم هما طبعیم کز نعمای دهر ـ بهرهٔ منت ز مشت استخوان برداشتند.» (شفایی)

ح ـ پرندگان شکارشونده:

جانورشناسی فارسی

۱ ـ کبک دری (Tetraogallus caspius)؛ از انواع کبک و کمی بزرگ‌تر از کبک معمولی است؛ رنگش خاکستری با خطوط سفید ریز و گوشتش لذیذ است. منقار قوی و بلند، پنجه‌های نیرومند و صدای خوشی دارد: «قوس قزح، قوس‌وار، عالم فرد و سوار ـ کبک دری کوس‌وار، کرده گلو پر ز باد.» (منوچهری)□ «باری به ناز و دلبری، گر سوی صحرا بگذری ـ واله شود کبک دری، طاووس شهپر برکند.» (سعدی)□ «تا نیامیزد با زاغ سیه باز سپید ـ تا نیامیزد با باز خشین کبک دری.» (فرخی سیستانی)

۲ ـ تیهو (Ammoperdix griseogularis)، پرندهٔ شکارشونده از راستهٔ گالیفرمس GALLIFORMES، شبیه کبک ولی از آن کوچک‌تر است. پرهای آن به رنگ‌های سرخ، خرمایی و خاکستری است و گوشتی خوشمزه دارد. این پرنده را به نام‌های سوسک، شوشک، شیشو، شیشی ، شوسک، تموشک و فرفور می‌شناسند و معرب آن طیهوج است: «مگر سراچهٔ عدلی که در هوای تو تیهو ـ مقام امن نیابد مگر به چنگل باشق.» (قاآنی)□ «باز و تیهو شوند همبازی ـ گرگ و آهو کنند همرازی.» (جامی)□ «گل سرخ و پرتیهو، گل زرد و پر نارو ـ به شعر و عشق این هر دو، کنند این هر دو تا دعوی.» (منوچهری)

۳ ـ دراج (Francalinus francolinus)؛ پرنده‌ای از تیرهٔ ماکیان و راستهٔ کبک‌ها است. تفاوتش با کبک در جثهٔ بزرگ‌تر و رنگ سپید و سیاهش است. این پرندهٔ زیبا و خوش‌آوا را به نام‌های زراج، زره‌کو، ژرژ، رنگین‌تاج، حیقطان و... هم می‌نامند: «بر شاخ سرو بلبل با صد هزار غلغل ـ درّاج باز بر گل چون عروه پیش عفرا.» (کسایی)□ «خه خه ای درّاج معراج الست ـ دیده بر فرق بلی‌تاج الست.» (عطار)□ «تا زمین چون پر طاووس شود وقت بهار ـ باغ چون پهلوی دراج شود وقت خزان.» (فرخی سیستانی)

۴ ـ تذرو.

ط ـ پرندگان غمگین:

۱ ـ شباویز/ مرغ حق (Otus scops)، گونه‌ای جغد است با سرگرد و پر خاکستری مایل به صورتی که زیر شکمش زرد رنگ است. آن را به نام‌های شب‌آهنگ، مرغ زیرک، مرغ حقگو، دشت ماله و بایقوش هم می‌خوانند. ازاین‌رو نام مرغ حق بر آن نهاده‌اند که آوازش شبیه گفتن کلمهٔ «حق» است و عوام معتقدند که در شب خود را از درخت می‌آویزد و حق حق می‌گوید تا از گلویش قطره خونی بچکد: «دل مرغ حق‌گو مگر خون شود ـ که از چنگش این نغمه بیرون شود.» (ملاطغرا)□ «مرغ حق نالید و من برناله‌اش گوهر فشاندم ـ دور از چشم شما تب داشتم اختر فشاندم.» (حمیدی شیرازی)□ «مرغ شباهنگ غمم، دور از خسان باشم چو گل ـ گل چون به دست خس فتد در دیده خار آید مرا.» (اهلی شیرازی)□ «منم درّاجهٔ مرغان شب‌خیز ـ همه شب مونس مرغ شباویز»(نظامی) در اشعاری نیز این پرنده کنایه از انسان کامل و مرشد است: «چون صفیری بشنوی از مرغ حق ـ ظاهرش را یادگیری چون سبق.» (مولوی)

۲ ـ بوتیمار/غم خورک/ مالک‌الحزن/ مالک‌الحزین/ مالک‌البحرین/ ماهی خورک (ARDEIDAE) ؛ پرنده‌ای از راستهٔ لک‌لک سانان (ARDEIFORMES) که حدود بیست گونه از آن شناخته شده است. پرندگان این راسته اندازه‌هایی گوناگون دارند. بلندی پاره‌ای از آن‌ها به ۱/۵ متر هم می‌رسد. دارای نوکی مخروطی شکل و طویل است و گردنی بلند و بدون پر دارد. پاهایش نیز دراز است. این پرنده در کنار مرداب‌ها، رودخانه‌ها و آب‌های کم‌عمق می‌زید و از ماهیان و دیگر جانوران کوچک تغذیه می‌کند. برای شکار مدت‌ها در آب می‌نگرد و طعمه را زیر نظر دارد؛ گاه نیز در حرکت آرام و با پرهای گشوده چنین می‌کند. حیوانی است گوشه‌گیر و محتاط و با انسان کمتر مأنوس می‌شود. در طب سنتی گوشت آن را سبب بی‌خوابی و مقوی ذهن و حافظه می‌شمردند. آن را به عربی «یَمام» ،به یونانی «شفنین» و به هندی «بگلا» نامند. در ادب فارسی از آن به عنوان مرغی غمزده، خاموش و گوشه‌گیر که همواره در کنار آب‌ها می‌نشیند و با وجود تشنگی ـ از بیم تمام شدن آب ـ از آن نمی‌خورد، یاد شده است: «مانده بوتیمار از حسرت با درد و دریغ ـ درد او آن که شود روزی او آب غدیر.»(لامعی)□ «باز تمکین تو هر جا که به پرواز آید ـ سر فرو دزدد، بدخواه تو چون بوتیمار.»(انوری)□ «در هوای صفا چو بوتیمار ـ دردت ار هست گو صفیر مباد.»(سنایی)□ «کنون ز دوری ایشان دو جوی می‌رانم ـ ز آب دیده و دم بسته‌ام چو بوتیمار.» (جمال عبدالرزاق)□ « از این درخت چو بلبل بر آن درخت نشین ـ به دام دل، چه فرو مانده‌ای چو بوتیمار.»(سعدی)□ «تو همچون گل ز خندیدن لبت با هم نمی‌آید ـ روا داری که من بلبل چو بوتیمار بنشینم.»(سعدی)□ «مرغکی عاشق آب است که بوتیمارش ـ نام از آن است که همواره بود با تیمار/ بر لب نهر نشیند نخورد آبی از آن ـ که اگر آب خورم کم شود آب انهار.» (قاآنی)□ «همچو بوتیمار مجروحی\ نشسته بر لب دریاچهٔ شب \ می‌خورد اندوه\ شامگاه، اندیشناک و خسته و مغموم \کاج‌های پیر، تاریکند و در اندیشه‌ای تاریک \ من غمین و خسته و اندیشناکم چون

عروب شوم ـ زهر رنج از ناتوانی‌های معصومانه‌تان در دل/ همچو بوتیمار بر لب دریاچهٔ شب می‌خورم اندوه...»(احمد شاملو) یا گاه به‌پرهیز بوتیمار را از نوشیدن آب به‌رغم تشنگی‌اش، به پارسایی و زهد تعبیر کرده‌اند: «مثل جام و پارسایان است ـ لب تشنه و مرغ بوتیمار»(خاقانی) و گاه به بخل و آزمندی: «بخل چیست؟ از تشنگی جان دادنست ـ همچو بوتیمار بحر خشک.»(سنایی در سیرالعباد) در پاره‌ای اشعار نیز خیره ماندن طولانی بوتیمار در آب را به عشق راستین او به آب نسبت داده‌اند: «در همه آفاق مرغی نیست ـ چمن عشق را چو بوتیمار.»(سنایی)

ج ـ پرندگان افسانه‌ای:

ـ سیمرغ/ عنقا/ سیرنگ؛ مرغی افسانه‌ای است که غذای آتش و نسیم صبا را از نَفَس آن می‌دانستند. جایگاه این پرنده را کوه قاف گفته‌اند. در ادب فارسی افسانه‌های گوناگون دربارهٔ این پرنده آمده است. از عمده‌ترین آن‌ها یکی آن است که در شاهنامه آمده به روایت فردوسی سیمرغ، دور از مردمان در البرزکوه می‌زیست: «یکی کوه بد نامش البرز کوه ـ به خورشید نزدیک و دور از گروه/ بدانجای سیمرغ را لانه بود ـ بدان خانه از خلق بیگانه بود.» وی زال را در کوهستان یافت و پرورد و بزرگ کرد. هنگامی که زال سیمرغ را ترک می‌گفت پرنده پری از خود به او داد تا هرگاه زال را به یاری وی نیاز افتد، با افکندن آن در آتش او را آگاه گرداند: «ابا خویشتن بر یکی پرّ من ـ همی‌باش در سایهٔ فرّ من/ گرت هیچ سختی به روی آورند ـ ز نیک و ز بد گفت و گوی آورند/ بر آتش برافکن یکی پرّ من ـ ببینی هم اندر زمان فرّ من.» چون هنگام زایمان رودابه فرارسید و اندازهٔ غیر طبیعی رستم مانع زادن او شد، زال از سیمرغ یاری خواست: «یکی مجمر آورد و آتش فروخت ـ وزان پر سیمرغ لختی بسوخت/ همان در زمان تیره‌گون شد هوا ـ به زیر آمد آن مرغ فرمانروا.» پس به چاره‌گری سیمرغ، پهلوی رودابه را شکافتند و نوزاد را بیرون آوردند. سیمرغ تنها پشتیبان و راهنمای زال نبود بلکه به رستم نیز یاری می‌رساند. در جنگ رستم و اسفندیار، هنگامی که رستم در نبرد تن به تن با شاهزادهٔ جوان سخت زخمی شد و بگریخت، باز زال با افکندن پر سیمرغ در آتش از او یاری جست و پرندهٔ افسانه‌ای زخم‌های رخش و رستم را درمان کرد و رستم را راهنمایی کرد تا از چوب گز تیری بساخت و بر چشم اسفندیار زد و او را از پای درآورد. در افسانه‌های دیگر نیز پر یا استخوان سیمرغ برای دارندهٔ آن، فرّهٔ ایزدی می‌آورد و بدین‌سان دارندهٔ آن در برابر هیچ مرد دلیری درنمی‌شکست. در شاهنامه، گذشته از سیمرغ زال، از سیمرغ دیگری هم یاد شده که مرغی آدمخوار بود و در بالای کوهی جایگاه داشت و اسفندیار در خوان پنجم با او روبه‌رو گشت و بکشتش. سیمرغ که در شاهنامه دو گونه است، یکی نیکوکار و یزدانی و مربی زال و دیگری تبهکار و اهریمنی و دشمن ایران، موجودی است در آن واحد زورمند و دارای قدرت جادویی و ماوراء طبیعی و در او طبیعت و ماوراء طبیعت ـ بیشترین توان طبیعی و سحر و جادو ـ به هم پیوسته‌اند. فرهنگ‌های فارسی سیمرغ را به معنی مرغ بسیار بزرگ شکاری و نیز نام حکیمی که زال در خدمت او کسب کمال کرد، گفته‌اند. اصل واژهٔ سیمرغ فارسی دری که مخفف سین مرغ است در اوستا مرغوسئنه (Merequ saena) و در پهلوی سن مورو (Sen- murv) است. در اوستا و متون پهلوی آشیانهٔ سیمرغ بالای درختی درمان‌بخش است که در دریای فراخکرد رسته و تخم همهٔ گیاهان بر آن است و درواقع خاستگاه زندگی گیاهی است. واژهٔ سئنه در اوستا به معنی شاهین و باز است. ممکن است یکی از خردمندان روحانی برجستهٔ عهد باستان که در پزشکی نیز معروف بود، سئنه نام داشته باشد. بعدها نام این روحانی یعنی سئنه را به معنی لغوی خود ـ نام مرغ ـ گرفتند و جنبهٔ پزشکی او را در اوستا و نیز در خدایانامه و شاهنامه به درختی که آشیان مرغ سئنه است به سیمرغ دادند. در ادب فارسی گاهی سیمرغ را همان عنقا و جایش را کوه قاف دانسته‌اند. در برخی فرهنگ‌های فارسی و در اشعار متقدمان گاهی به جای سیمرغ واژهٔ سیرنگ (سین+ رنگ) آمده است: «جز خیالی ندیدم از رخ تو ـ جز حکایت ندیدم از سیرنگ.» (خیالی) در ادب عرفانی فارسی سیمرغ به معنی وجود ناپیدا و بی‌نشان انسان وغالباً کنایه از انسان کامل، پیر یا ولی که از دیده‌ها پوشیده است آمده است، چنان‌که شهاب‌الدین سهروردی در آغاز رسالهٔ خود صفیر سیمرغ گوید: «هر آن هدهدی که در فصل بهار به ترک آشیان بگوید و به منقار خود پر و بال خود برکند و قصد کوه قاف کند سایهٔ کوه قاف بر او افتد به مقدار هزار سال... در این مدت سیمرغی شود که صفیر او به همه کس رسد و لکن مستمع کمتر دارد، همه به اویند و بیشتر بی‌اویند... و این سیمرغ پرواز کند بی‌جنبش و بپرد بی‌پر... و همهٔ نقش‌ها از اوست و او خود رنگ ندارد... همه بدو مشغولند و او از همه فارغ، همه از او پر و او از همه تهی.» در منطق‌الطیر عطار نیز سیمرغ تعبیری از وجود بی‌نشان حق است و در عین حال جز «سی‌مرغ»، یعنی طالبان دیدار او نیست. به این ترتیب سیمرغ در

جانورشناسی فارسی

ادب فارسی نماد یگانگی روح با ذات حق شد. در آثار شاعران و نویسندگان فارسی‌گو از سیمرغ بسیار یاد شده است. ترکیب‌های بسیاری نیز با نام آن ساخته‌اند که دارای معانی کنایی هستند، مانند سیمرغ آتشین‌شهپر= خورشید، سیمرغ حقیقی گوهر بودن= گوهر و اصل خداوند بودن، سیمرغ‌دل = باطن مرد کامل، سیمرغ‌روح = روح خدایی ، سیمرغ زرین‌بال = آفتاب ، سیمرغ زرین‌پر= آفتاب، سیمرغ شدن= نایاب شدن، سیمرغ صبح = روشنی سپیده‌دم، سیمرغ گردون آشیان = خورشید، سیمرغ مشرق= آفتاب، سیمرغ نیمروز آفتاب= آفتاب: «برو این دام بر مرغی دگر نه ـ که عنقا را بلند است آشیانه.»(حافظ)□ «چیزی که هست، هست نه کم می‌شود نه بیش ـ و آن خود که نیست، نیست چو سیمرغ و کیمیا.»(ابن‌یمین)□ «همه عالم ز فتوح تو نگارین گشته‌ـ همچو آکنده به صد رنگ نگارین سیرنگ.» (فرخی سیستانی)□ «من از بلندی ایمان خویشتن ماندم ـ در این بلند که سیمرغ را بریزد پر.»(ا. بامداد)□ «سیمرغ قله‌های کبودم که آفتاب ـ هر بامداد، بوسه نشاند به بال من/ سر پیش من به خاک نهد کوهسار پیر ـ **وز آسمان فرود** نیاید خیال من»□ «ما به سیمرغی بسی اولی‌تریم ـ زانک سیمرغ حقیقی گوهریم.» (عطار)□ «عید همایون‌فر نگر سیمرغ زرین‌پر نگر ـ ابروی زال زر نگر بالای کهسار آمده.»(خاقانی)

۲ ـ قُقنوس (Phoenix)؛ پرنده‌ای افسانه‌ای که پیدایش اسطورهٔ آن در مصر باستان اتفاق افتاد و در یونان و مصر تکامل یافت. نام ققنوس معرب کلمهٔ یونانی کوکنوس/ kùknos است. آن را پرنده‌ای با پرهای نیم‌طلایی و نیم‌سرخ ، شکل و جثه‌ای شبیه عقاب، منقاری با سیصد و شصت سوراخ و آوازی خوش تصویر کرده‌اند. گویند از منقار آن صداهای عجیب و غریب برآید و به سبب آن مرغان بسیار جمع آیند:«آواره مانده از وزش بادهای سرد\ بر شاخ خیزران \ بنشسته است فرد \ بر گرد او، به هر سر شاخی، پرندگان.»(نیمایوشیج) و سپس او چندی از آن‌ها را گرفته طعمهٔ خود می‌کند. گویند جفت ندارد و عمر آن را برابر یک سال کبیر (حدود ۱۲۹۹۴ سال عادی) می‌دانستند و می‌پنداشتند وقتی عمرش به آخر رسد هیزم فراوان گرد آورد، بر بالای آن نشیند و سرودی که به هندی آن را دیپک نامند، می‌خواند. گفته‌اند که موسیقی را از آواز ققنوس دریافته‌اند: «از نفیر او همه پرّندگان ـ وز خروش او همه درّندگان/ سوی او آیند چون نظّارگی ـ دل ببرّند از جهان یک بارگی.»(عطار) از آن سرود مست گردد و بال بر هم زند، چنان‌که آتشی از بال او بجهد و در هیزم افتد و هیزم افروخته، ققنوس را در خود بسوزاند. از خاکستر آن بیضهٔ همان جانور پدید می‌آید. ققنوس را ققنس یا آتش‌زن نیز خوانده‌اند: «از تاب جانگداز شد آب استخوان من ـ آن ققنسم کز آتش خود سوخت جان من.» (نیرتبریزی)□ «در آنجای که آن ققنوس آتش می‌زند خود را \ پس از آنجا کجا ققنوس بال افشان کند در آتشی دیگر؟\ خوشا مرگی دگر \ با آرزوی زایشی دیگر.» (شفیعی کدکنی) ازآن‌رو پیشینیان معتقد بودند که تاریخ جهان نیز در پایان هر سال کبیر از نو تکرار می‌شود و در آیین رواقی می‌پنداشتند، جهان در آتش از میان می‌رود و از آن زنده می‌شود، از این جهات این پرنده را شبیه کیهان می‌دانستند و گاه آن را گواه رستاخیز جسم تلقی می‌کردند: «هست ققنس طرفه مرغی دلستان ـ موضع آن مرغ در هندوستان.» (عطار)□ «چون من که تواند که پرد در همه عالم ـ از کرکس و از ققنُس و سیمرغ که عنقاست.» (ناصرخسرو) صاحب کتاب بصائرالنصیریه ققنوس را پرنده‌ای خیالی که علم وجودش را تصدیق ندارد، معرفی کرده است. برخی هم آن را همان قو دانسته‌اند که در اساطیر یونانی به سبب سرود مرگی که برای آپولون خواند، شهرت یافته است. سقراط در مورد بی‌اعتنایی به مرگ خویش می‌گوید: «من از قو کمتر نیستم که چون از مرگش آگاه شود، آوازهای نشاط‌انگیز می‌خواند و با شادی و طرب می‌میرد». در زبان فرانسه به آخرین تألیف زیبای هر نویسنده، آواز قو می‌گویند (Le chant d ciyne). تعریف کتب اسلامی از ققنوس یا ققنُس، با کلمهٔ فنیکس phoenix تطبیق می‌کند؛ ازاین‌رو برخی ققنُس را محرف فنیکس دانسته‌اند. در زبان انگلیسی مثل‌گونه‌ای است که: هر آتشی ممکن است ققنوسی در برداشته باشد (any fire might contain a phoenix). در اساطیر چینی ققنوس پرنده‌ای ایزدی است که اسی ـ ان ـ هو نام دارد، به نیروی گیاه زندگی‌بخش درشمار جاویدان‌ها درآمده، صدها و هزارها سال زندگی می‌کند. این پرندهٔ بلندپرواز بر روی زمین پا نمی‌گذارد،بلکه درنزدیکی زمین پرواز می‌کند یا می‌رقصد. بنا بر افسانه‌های چینی این مرغ از پیوند آتش با سی ـ ان زاده شده و در بند ۳۶ بهرام یشت آمده که: «... آن که استخوان یا پری از این مرغ را با خود داشته باشد، هیچ مرد توانایی او را از پای در نتواند آورد و نتواند کشت.» این عبارت درواقع پیشینهٔ افسانه‌های مشهور همای است که در قرون وسطی و در دورهٔ جدید به نحو وسیعی در ایران شایع بوده و هست. به موجب این افسانه‌ها برای رسیدن به پادشاهی کافی است که سایهٔ همای بر سر کسی

... چنین نیز اعتقادی شبیه بدین دربارهٔ ققنوس رواج ... و همین جهت است که بنا بر اساطیر چینی ققنوس ... است و آشیانهٔ خود را بر بام قصرهای شاهان می‌سازد. ... ستوره‌ای و جنبهٔ فسانه‌ای این پرنده، موجب درآمیختن ... محمدی برای بیان بعضی مفاهیم تمثیلی شده ... که تو مرغ آمین که عنقاست.»(ناصرخسرو)□ «آتش و هیزم چو ... مرغ آمین ققنس بچه سر بر کند/ هیچکس را در ... وقتند که پس از مردن بزاید، یا بزاد.»(عطار) ققنوس ... موجودی است تنها و یکه، با ناله‌هایی برانگیزاننده که مرگ ... آتش است. دفتر ققنوس در باران از احمد ... نمونهٔ ققنوس محمود دولت‌آبادی و اشعار بسیاری ... به‌ویژه معاصران بنام دربارهٔ ققنوس، شاهدی است ... این پرنده. در شعر نیمایوشیج ققنوس کنایه از ... است: بانگی برآرد از ته دل سوزناک و تلخ \ که ... هر مرغ رهگذر\ وانگه، ز رنج‌های درونیش مست \ ... به روی هیبت آتش می‌افکند\ باد شدید می‌دمد و ... است مرغ \ خاکستر تنش را، اندوخته‌ست مرغ \ پس ... از دل خاکسترش به در.» (نیمایوشیج) گفتنی است ... ققنوس با افسانهٔ سمندر ـ که در باورهای عامیانه از ... آسیب نمی‌بیند ـ آمیخته شده است. شاید ریشهٔ چنین ... دربارهٔ این دو جانور، به زمانی می‌رسد که «پنبهٔ ... تخست در چین باستان و سپس در یونان، روم و ... یافتند؛ از آن‌جا که این ماده را نمی‌شناختند، آن را پَر یا ... پوستی پنداشتند که از جانوری گرفته شده است و چون ... که این ماده (پنبهٔ نسوز) از آتش آسیبی نمی‌بیند، به این ... رسیدند که جانوری هم که این ماده از آن گرفته شده، از ... مصون است.

۴ـ مرغ آمین؛ به اعتقاد عوام فرشته‌ای است که در هوا پرواز می‌کند و همواره آمین می‌گوید و هر دعایی که به آمینش برسد، مستجاب می‌شود. شماری از فرهنگ‌نویسان، آن را نام ستارهٔ «کف خضیب» نیز دانسته‌اند و معتقدند که به هنگام طلوع «کف خضیب» دعا مستجاب می‌شود؛ اما در فرهنگ اصطلاحات نجومی چنین خصوصیتی برای «کف‌الخضیب» یاد نشده است. مرغ آمین در ادب فارسی بیشتر به صورت پرنده‌ای تصویر شده و نخستین بار یکی دو تن از شاعران عصر صفوی به آن توجه ورزیده‌اند. به همین علت ممکن است ریشهٔ هندی داشته باشد: «گلشن عاشق دعاگو را ـ بلبلی بِهْ ز مرغ آمین نیست.» (حسن رفیع)□ «دعای ما به اجابت نمی‌شود نزدیک ـ کشیده زلف تو در دام مرغ آمین را.»(مولانا بهشتی) نیمایوشیج (ـ۱۳۳۸ش) در یک منظومهٔ نمادی به نام مرغ آمین حکایت این مرغ افسانه‌ای را جاودانه کرده، که به احتمال قوی سرگذشت غمبار خود او نیز هست: «مرغ آمین دردآلودی است کاواره بماندهٔ\ رفته تا آن سوی این بیدادخانه\ بازگشته رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه...» محمودتنایی شهرآشوب نیز در یکی از غزل‌های خود به مرغ آمین اشاره‌ای دارد: «نمی‌باشد نصیبت از نعیم دهر جز حسرت ـ تو پنداری به شاخ زندگانی مرغ آمینی.»

۵ـ مرغ کمک؛ مرغی افسانه‌ای است که سرش به فلک می‌رسید و با شهپرهای خود خورشید و ماه را می‌پوشاند و مانع رسیدن باران به زمین می‌شد و زمین را از خشکسالی به تنگ آورده بود؛ گرشاسب آن را با تیر زد و پس از یک هفته که از پی آن تاخت، مرغ بر زمین افتاد و گرشاسب با گرز بر منقارش کوفت.

دیگر پرندگانی که در ادب فارسی با عنوان ویژه‌ای از آن‌ها یاد نشده است، بر حسب کاربرد زیادشان به قرار زیرند:

۱ ـ بط / مرغابی (ANATIDAE)؛ پرنده‌ای از راستهٔ پرده‌داران و ردهٔ کارینات‌ها که در رودخانه‌ها و استخرها و کنار دریا زندگی می‌کنند. مرغابی انواع گوناگون دارد، مانند سرخاب که نوعی مرغابی سرخ‌رنگ است، خشنسار، و ماغ که نوعی مرغابی سیاه‌رنگ است که پایش پرده ندارد. در پاره‌ای اشعار این پرنده را به سبب زندگی دوگانه‌اش بر خشکی و آب، نماد انسان که نیمی پای‌بند زمین و نیمی شناور در اقیانوس الهی است تصویرکرده‌اند. آن را مرغ شمر و به فارسی به نام‌های اوز و اردک هم می‌نامند: «گر از نیستی دیگری شد هلاک ـ تو را هست، بط را ز طوفان چه باک؟» (سعدی)□ «در دجله که مرغابی از اندیشه نرفتی ـ کشتی رود اکنون که تترجسر بریدست.» (سعدی)□ «مرغ شمر را مگر آگاهی است ـ کافت ماهی دوم ماهی است.»(نظامی)□ «کبک رقاصی کند، سرخاب غواصی کند ـ این بدین معروف گردد، آن بدان شاهر شود.»(منوچهری)□ «ساقش به مثل چوساعد حورا ـ پایش به مثل چو پای مرغابی.»(رودکی) در اشعاری نیز مرغابی کنایه از مرد کامل است: «سوی آن مرغابیان رو روز چند ـ تا تو را در آب حیوانی کشند.» (مولوی) «بط شراب» و «بط صهبا» نیز کنایه از صراحی شراب است که آن را به شکل مرغابی می‌سازند: «بطی گیر تو در

جانورشناسی فارسی

مشت، پر از آتش زردشت ـ به می دار قوی پشت، که می پیشهٔ مردست.» (منسوب به منوچهری)□ «بط صهبا به دستی، کاسهٔ طنبور در دستی ـ پی صید دل رندان به طبل و باز می‌آید» (غنی کشمیری) و «ماغ گون» کنایه از سیاه است: «تا برآید لخت لخت از کوه میغ ماغ‌گون ـ آسمان آس‌گون از رنگ او گردد خلنگ.» (منوچهری)

۲ ـ پرستو؛ پرندهٔ کوچک مهاجر از راستهٔ هیروندینیدای (HIRONDINIDAE) با پاها و بال‌های باریک، دم دوشاخ، نوک کوتاه، دهان گشاد و پرهایی که بیشتر سیاه رنگند. پرنده‌ای زیبا است که پرواز زیبایی هم دارد. در گذشته گمان بر این بود که بستن چشم این پرنده بر بازوی بیمار، تب را درمان می‌کند. پرستو را به نام‌های ابابیل، پرستوک، زازال، خطّاف و چلچله هم می‌خوانند. شاید ریشهٔ نام پرستو «فرستادن» باشد؛ چنان‌که ریشهٔ فرشته از فرستادن است و از آن‌جا که این پرنده نزد ایرانیان پرنده‌ای مقدس است، آن را نمادی برای سیر و سفرهای روحانی هم دانسته‌اند: «چرا عمر کرکس دو صد سال، ویحک ـ نماند فزون‌تر ز سالی پرستو.» (رودکی)□ «از چمنزار نیمروز برید ـ همره آرزو پرستویی/ در غبار غروب دوداندود ـ دید از دور برج و بارویی.»(اخوان ثالث)□ «چلچه می‌چرخد\گردش ماهی آب را می‌شیارد\ فواره می‌جهد: لحظهٔ من پر می‌شود.» (سپهری)

۳ ـ خروس (Pulla) ؛ پرنده‌ای از خانوادهٔ ماکیان با هیکل زورمند و تاجی سرخ بر سر است بال و پر زیبا دارد. اوقات را می‌شناسد و آوازش بشارت‌دهندهٔ صبح است. در گذشته زهرهٔ آن را برای درمان مارگزیده مفید می‌دانستند. ریشهٔ نام این پرنده خرئوس (xaraos) اوستایی به معنی خروشیدن است و در اوستا آن را پیک سروش ـ فرشتهٔ پاسبان شب و نگهدار آفریدگان ایزد در هنگام تاریکی اهریمنی ـ شمرده‌اند و آن را پرودرش نامیده‌اند: «گرچه شاطر بود خروس به جنگ ـ چه زند پیش باز روئین چنگ؟» (سعدی) «خروس آتشین‌تاج»، «خروس طاووس‌دم» و «خروس ده‌منی» کنایه از پیالهٔ شراب است: «ز حلق خروسان طاووس‌دم ـ فروریخت در طاس‌ها خون خم.» (نظامی) «خروس صراحی» کنایه از خود شراب است: «خروس صراحی در آمد به جوش ـ خروش از سر خم همی گفت نوش.» (نظامی) «چشم خروس» کنایه از آراستگی و زیبایی و گاه کنایه از سرخی است: «یکی پهن کشتی بسان عروس ـ بیاراسته همچو چشم خروس.» (فردوسی)□ «لب از لبی چو چشم خروس ابلهی بود ـ برداشتن به گفتهٔ بیهودهٔ خروس.»(سعدی) «خروس سپید»، «خروس آسمان» کنایه از مرغی افسانه‌ای است که گویند پیش از صبح بانگ کند و پس از آن مرغان زمین بخوانند: «فروماند زاغ سیه ناامید ـ به گفتن درآمد خروس سپید.»(نظامی) «خروس سحرخوان»و «خروس صبح» نیز به کنایه از خورشید به‌کار رفته‌اند: «برآر، ای خروس سحرخوان نفس ـ که در جنبش آورد بلبل جرس.» (خواجوی کرمانی) و «خروس بی‌محل» کنایه است از چیز یا کاری که در جای خود نباشد، و نیز آدمی وقت ناشناس: «سرود مجلس ما جوش مستی ازل است ـ بط شراب در این‌جا خروس بی‌محل است.» (صائب) «خروس جان وحی» کنایه از مرد کامل است: «آن‌که معصوم آمد و پاک از غلط ـ آن خروس جان وحی آمد فقط.»(مولوی)

۴ـ دارکوب ؛ پرنده‌ای بالارونده از تیرهٔ پیکیدای (PICIDAE) با پرهایی به رنگ سفید، زرد و سبز است که با پنجه‌اش از درختان بالا می‌رود، با منقار تیزش تنهٔ درختان را سوراخ می‌کند و با زبان خاردارش طعمه‌اش را می‌گیرد. جز در استرالیا، در همهٔ قاره‌ها یافت می‌شود و آن را دارتوک، دارشکنک، داربر و درخت سنبه هم نامیده‌اند: «بیمار درد نایژه گشتست دارکوب ـ زآن هر زمان کند به سرشاخ غرغره.» (بهار)

۵ ـ سار (STURNIDAE)؛ همان شارک است: «باز صید آرد به خود از کوهسار ـ لاجرم شاهش خوراند کبک و سار» (مولوی)

۶ ـ سنقر (Gyr falcon)؛ پرندهٔ شکاری زیبایی که در مناطق سردسیر زندگی می‌کند: «طوطی از خزران نشیمن ساختی ـ سنقر از هندوستان برخاستی.» (خاقانی)

۷ـ صعوه (MOTACILLIDAE) ، پرنده‌ای کوچک و خواننده به اندازهٔ گنجشک که سینهٔ آن سرخ است و آن را آبدارک، سریچه، دختر صوفی، عایشهٔ آب جوی و ترتوک هم نامیده‌اند: «صعوه شاهین‌کش از حمایت تو ـ باز گنجشک در ولایت تو.» (وحشی بافقی)

۸ ـ کلنگ /کُرکی/ درنا؛ پرنده‌ای آبچر از تیرهٔ (GRUDAE)، راستهٔ دراز پایان با پرهای خاکستری و منقار قوی و نوک‌تیز و سر بدون پر که در باتلاق‌های نیمکرهٔ شمالی و افریقا زندگی می‌کند و از پرندگان مهاجر است. گاهی این پرنده را با حواصیل اشتباه می‌کنند. آن را به نام‌های قلنگ و غرنوق هم می‌نامند: «تا گریزنده بود سال و مه، از شیر،گوزن ـ تا جدایی طلبد روز و شب، از باز، کلنگ.» (فرخی سیستانی)□ «کنیزکان به گرد او کشیده صف ـ زکرکی و نعامه و قطای او.» (منوچهری)□ «تا کلنگان مهاجر را\ ببینی \که بلند \ از چار راه فصول \ در معبر

جانورشناسی فارسی

بادها\ رو در جنوب \ همواره\ در سفرند.» (ا. بامداد) «کلنگ دل» نیز به معنی ترسو به‌کار رفته است: «شهان کلنگ دلانند و شاه بازدل است ـ به جنگ باز نیاید به هیچ‌گونه کلنگ.» (فرخی سیستانی)

۹ ـ لک لک؛ پرنده‌ای از تیرهٔ لک‌لک‌ها(CICONIIDAE) با پاها و گردن بلند، بال‌های نیرومند که بیشتر سفید رنگند و منقار سرخ و پاهای صورتی مایل به سرخ است. لانه‌اش را روی شیروانی‌های منازل و نقاط مرتفع دیگر می‌سازد. آن را لقلق و فالرغوس هم می‌نامند: «آن‌لک‌لک گوید که لک‌الحمد لک الشکر ـ تو طعمهٔ من کرده‌ای آن مار دمان را.»(سنایی)□ «ظهر بود.\ ابتدای خدا بود \ ریگ‌زار عفیف \ گوش می‌کرد\ حرف‌های اساطیری آب را می‌شنید \ آب مثل نگاهی به ابعاد ادراک \ لک لک \ مثل یک اتفاق سفید \ برلب برکه بود.» (سپهری)□ «بره‌ها با هم سرود صبحدم خواندند و نیست ـ جز: «کجایی مادر گمگشته؟» قصدی زآن سرود / لک‌لک همسایه بالا زد سر و غلیان کشید ـ جفت او در آشیان خفته‌ست بر آن شاخ تود.» (اخوان ثالث)

۱۰ـ گنجشک؛ نام چند گونه پرنده از تیرهٔ سیره با انواع گوناگون که نوع گنجشک درختی آن از تیرهٔ پلوسیدای (PLOCEIDAE) است. این پرنده در باور مردمان به خست شناخته است. همچنین معروف است که از خانه‌ای که انسان‌ها آن را ترک کنند، گنجشک هم برود.این پرنده را به نام‌های چغوک و عصفور هم می‌نامند: «گنجشک بهاری صفت باری گوید ـ کز بوم برانگیزد اشجار نوان را.»(سنایی)

۱۱ ـ شتر مرغ / نعامه؛ پرنده‌ای از نوع استروتیو (struthio)، از راستهٔ دوندگان. این پرنده شاهپر ندارد و فقط کمی از سطح زمین بالاتر می‌پرد. سر و گردن و ران‌های شترمرغ پر ندارد یا کم پر است. شترمرغ نر سیاه رنگ است و پرهای سفید بلند در بال و دمش دارد و مادهٔ آن قهوه‌ای مایل به خاکستری است. این پرنده از بزرگ‌ترین پرندگان است و در قارهٔ افریقا و جنوب غربی آسیا یافت می‌شود. گویند سنگ و آتش هم می‌خورد ازاین‌رو آن را مرغ آتشخوار هم گویند. عامه کسی را که ادعای کاری کند ولی هنگام عمل بهانه آرد یا ادعای داشتن دو هنر کند و در هر دو ناتوان باشد، به شتر مرغ تعبیر کنند: «شترمرغ دیدند جایی گله ـ دوان هر یکی چون هیونی یله.»(فردوسی)□ «کنیزان به گرد او کشیده صف ـ ز کُرکی و نعامه و قطای او.» (منوچهری) «شتر مرغی» نیز به کنایه از بیکارگی و دورویی به‌کار رفته است: «چون شتر مرغی ما سیمرغ دید ـ لاجرم از ننگ ما عزلت گزید.» (عطار)

۱۲ ـ حواصیل / حواصل / مرغ سقا/ پیلکان؛ پرندهٔ بزرگ آبچر با پا و گردن بلند، پرده‌ای میان هر چهار انگشت پا، حوصلهٔ (چینه دان) بزرگ، منقار زبرین تیز و برگشته، و پرهای نرم و فروافتادهٔ سفید رنگ که بیشتر در کنار آب‌گیرها یا بر درختان آشیان می‌سازد.جوجه‌هایش به هنگام تولد پرهای سیاهی دارند که رفته‌رفته به پرهای سفید بدل می‌شوند. : «برآمد از سر کهسارها طلایهٔ ابر ـ چو جوق‌های حواصل که برکشی به طناب» (فرخی)□ «حواصیل پوشیدن زمین» کنایه از سفیدپوش شدن زمین از برف است: «سحاب از وی همی‌بارد گهرها در مهِ نیسان ـ زمین از وی همی‌پوشد حواصل در مه آذر.» (جمال عبدالرزاق) رنگ سپید این پرنده سبب شده تا در اشعار ، سپیدی روز، خورشید، ستارگان و ماه نو را به خودِ حواصل، پر یا بچگان حواصل تشبیه کنند، یا از آنان استعاره‌هایی زیبا بسازند:«تا هر صباح روشن این آبگون قفس را ـ از بال زاغ گردد حاصل پَرِ حواصل.»(سلمان ساوجی)□ «دوم روز چون برکشید آفتاب ـ ستاره به رخ بست زرین نقاب/ در آمد به پرواز بازی سفید ـ وزو بچگان حواصل رمید.»(وصال شیرازی) همین صفت سبب شده تا روی سپید را نیز به آن تشبیه کنند: «چهر تو درون جعد مشکین ـ زیر دو غراب یک حواصل.»(قاآنی) این جانور را به سبب آبی که می‌تواند در حوصله‌اش حمل کند و بر پایهٔ آن افسانه‌ای ساخته‌اند که می‌گوید از آب حوصله‌اش پرندگان تشنه را سیراب میکند، «مرغ سقا» هم نامیده‌اند: «مرغ سقایکم چو می‌خوانم ـ تشنگان را به آب و دانهٔ خویش.»(اخوان) در متون جانورشناسی امروز آن‌جا که از حواصیل نام می‌برند به پرنده‌ای از خانوادهٔ Héron اشاره می‌کنند. حواصیلی که در پاره‌ای اشعار امروز از آن یاد شده نیز به پرنده‌ای از همین خانواده اشاره می‌کند: «خبر باش \ کوتاه شد روز\ و رقاصک لحظه، بی‌صبر\ اعصاب را می‌تراشد\ گلوی حواصیل پر شد\ و چنگال توفان\ درخت گل‌افشان ایام را می‌خراشد.» (سپانلو)

۱۳ ـ طغرل؛ پرنده‌ای شکاری از جنس زرد چشم. برخی آن را از نوع قوش، برخی مرادف باز و برخی دیگر آن را مرادف شاهین دانسته‌اند: «همی خواندندیش طغرل به نام ـ دو چشمش چنان چون پُر از خون دو جام.» (فردوسی)□ «الا تا بانگ دُرّاجست و قمری ـ الا تا نام سیمرغست و طغرل.»(منوچهری) «طغرل خورشید» و «طغرل زرین مشرق»

جانورشناسی فارسی

کنایه از خورشیدند: «طغرل زرین‌مشرق گشته در وقت غروب ـ پیش رایت از حیا عنقای مغرب‌آشیان.» (خواجو)

۱۴ـ کَرَک/ سمانه/بلدرچین/ بَدبَده؛ پرندهٔ کوچک برّ قدیم و برّ جدید، در دشت‌ها، مزارع و کوهستان‌ها زندگی می‌کند. شبیه کبک است و بال‌های متوسط و دم کوتاهی دارد. به رنگ گنجشک و خال خال است. از آوازش صوت بَدبَده شنیده می‌شود و ازاین‌رو آن را به این نام می‌خوانند: «در خوید چنین گوید کرّک که خدایا ـ تو خالق خلقانی صد قرن قران را.» (سنایی)□ «من صدای پر بلدرچین را، می‌شناسم \ رنگ‌های شکم هوبره را، اثر پای بزکوهی را» (سپهری)□ «ـ «بده... بدبد.. چه امیدی؟ چه ایمانی؟»\ «... کرک جان! خوب می‌خوانی.\ من این آواز پاکت را درین غمگین خراب‌آباد، \ چو بوی بال‌های سوخته‌ت پرواز خواهم داد.» (اخوان ثالث)

توضیح :جایی که اسامی پرندگان ـ که به حروف لاتین نوشته شده‌اند ـ با حروف بزرگ باشند،آن نام نام خانواده‌ای است که آن پرنده بدان منتسب است.

منابع: آداب‌الحرب والشجاعه، ۱۷۶ـ۲۳۸؛ آنندراج، در صفحات فراوان؛ آیدا در آینه، ۸۴؛ آیدا: درخت و خنجر و خاطره، ۸۷؛ آینهٔ جام، ۲۶۸ ـ ۲۷۱؛ ابعادعرفانی اسلام،۴۸۴ـ۴۹۶؛اختیارات بدیعی، صفحات فراوان؛ ارشادالزراعه، ۳۰، ۳۲؛ ازاین اوستا،۷۱؛ از شوکران و شکر، حسین منزوی، ۲۳۳؛ اساطیرایران،مهرداد بهار،۲۷ـ۲۸؛امثال و حکم؛ بازنامه، ابوالحسن علی بن احمد نسوی،در صفحات فراوان؛ بازنامهٔ بهادر، صفحات فراوان؛ برهان قاطع، صفحات فراوان؛ بندهش هندی،۲۶۶؛پرندگان ایران، صفحات فراوان؛ پستانداران ایران، در صفحات فراوان؛ تاریخ ایران، کمبریج،۳۴۸/۴ـ۳۵۴، ۳۷۳؛ تصویرهای زیبا در اشعار خاقانی،۴۲ـ۵۹، ۱۵۵ـ۱۵۷، ۱۷۵ـ۱۸۳، ۲۰۵ـ۲۱۰، ۲۳۱ـ۲۳۴؛ الجامع‌المفردات‌الادویه والاغذیه، ابن البیطار، صفحات فراوان؛ حافظ نامه، ۱۲۱/۱ ـ ۱۲۲، ۱۴۹، ۴۹۳ ـ ۴۹۴، ۵۴۹؛ ۷۷۲/۲، ۹۳۰ ـ ۹۳۱، ۱۱۵۲ ـ ۱۱۵۳،۱۱۹۸، ۱۲۳۹؛ حواصیل و بوتیمار، دکتر حسن یزدگردی؛ خانم زمان، ۵؛ خواص‌الحیوان، ترجمهٔ منصور بن حسن بن ابراهیم، در صفحات فراوان؛دانشنامهٔ ادب فارسی ،۱۹۹/۱ـ ۲۰۰، ۳۲۵ـ ۳۲۶، ۵۱۳ـ۵۱۴، ۶۹۱ـ۶۹۲، ۸۰۲؛ دایرةالمعارف آریانا، ۱۵۲/۳ـ۱۵۳؛ ۶۹۷/۵، ۷۹۵، ۸۱۶؛ ۳۰/۶؛ دایرةالمعارف فارسی، در صفحات فراوان؛ دشنه در دیس،۴۲؛ دو فرس‌نامه ،به کوشش علی سلطانی گرد فرامرزی، صفحات فراوان؛ دیوان امیر معزی،۶۱۸؛ دیوان اهلی شیرازی، ۹، ۱۰، ۱۱۸، ۱۲۷، ۱۳۲، ۱۴۳، ۲۳۲، ۲۷۳، ۳۵۰، ۴۸۳، ۵۶۸؛ دیوان خاقانی، در صفحات فراوان؛ دیوان رودکی، ۴۴۶، ۴۴۹، ۴۹۱، ۵۳۹، ۵۵۰، ۵۹۶، ۶۳۶؛ دیوان سنایی، ۳۱؛ دیوان شهریار، ۵۷۴/۱؛ دیوان فرخی سیستانی، ۱۱،۸، ۲۰۶، ۲۹۸؛ دیوان منوچهری، در صفحات فراوان؛ رجال عصرناصری، ۲۹۳ـ۲۹۹؛ زبدةالآثار، ۵۲،۶۱ـ۶۲،۱۶۶، ۱۶۹، ۱۷۸، ۲۰۸ـ۲۰۹، ۲۱۴،۲۲۴، ۲۴۶، ۲۵۸، ۲۷۲، ۲۷۶، ۳۲۳ـ۳۲۴، ۳۴۷ـ۳۵۱، ۳۶۱، ۳۶۸ـ ۳۷۰، ۳۹۴، ۳۹۷، ۴۰۴ـ ۴۰۵، ۴۱۵ـ۴۱۷، ۴۲۷ـ ۴۲۸؛زمستان، ۱۰، ۱۶، ۳۳،۳۷، ۷۲، ۷۳، ۱۱۰، ۱۳۶، ۱۴۰؛ سفرنامهٔ جکسن، ۲۷؛ سیمرغ وسی‌مرغ ، دکترعلینقی منزوی،۲۸ـ۵۳، ۷۵ـ۸۴؛شش رسالهٔ فارسی، محمدطاهرقمی؛ شکفتن در مه، ۷۲؛ شناخت اساطیرایران، جان هینلز، ۱۵۹ـ۱۶۰؛الصقور والصید عندالعرب، صفحات فراوان؛ عجایب‌المخلوقات، زکریای قزوینی، صفحات فراوان؛ عجایب‌نامه، محمدابن محمود همدانی؛ فرهنگ ایران باستان ،۲۹۶ـ۳۰۸، ۳۱۵ـ۳۲۸؛فرهنگ جهانگیری، صفحات فراوان؛ فرهنگ معین، صفحات فراوان؛ فرهنگنامهٔ شعری، صفحات فراوان؛ فهرست کتاب‌های چاپی فارسی،۴۷۶/۱، ۵۱۷، ۵۹۴، ۱۰۹۹،۱۱۰۰، ۱۲۹۲؛ ۱۴۸۷/۲، ۱۶۱۴، ۱۶۹۷، ۲۵۷۰، ۲۵۸۲، ۲۷۰۷؛ ۳۰۷۴/۳، ۳۴۹۷، ۳۵۵۴، ۳۵۵۵، ۳۵۷۶؛ ۴۱۳۱/۴ـ ۴۱۳۵، ۴۵۱۰ـ۴۵۱۵، ۴۵۳۳، ۴۵۴۳، ۴۵۵۵، ۴۷۰۳ـ۴۷۰۳، ۴۸۲۲، ۵۰۲۳ـ۵۰۲۵، ۵۰۵۶ـ۵۰۵۷، ۵۴۸۶/۵ـ ۵۴۸۷، ۵۵۸۲؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ،۴۲۵،۴۲۸،۴۳۳، ۴۵۵، ۴۶۵، ۴۶۸، ۴۶۹؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۳۹۷، ۴۰۷، ۴۲۱، ۴۲۴، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۳۳، ۴۵۴، ۴۵۸؛ قفنوس درباران، ۳۴؛ کتاب‌الصیدنة فی‌الطب، ۲۳۹، ۲۵۳، ۴۱۵؛ کتاب موجودات خیالی، بورخس، ۱۳۷ ـ ۱۳۸، ۱۵۲ـ ۱۵۴؛ کسایی مروزی، زندگی، اندیشه و شعر او، ۶۶، ۱۰۲، ۱۱۲؛ کلک خیال‌انگیز، ۴۰۶/۱ـ ۴۰۷، ۴۵۵ ـ ۴۶۱، ۵۹۸ ـ ۵۹۹؛ ۱۱۴۹/۲ـ ۱۱۵۰؛ ۱۳۸۷/۳ ـ ۱۳۸۸، ۱۵۹۱ ـ ۱۵۹۳، ۱۶۷۱ ـ ۱۶۷۲، ۱۷۱۳؛ ۱۹۴۲/۴ـ ۱۹۴۵، ۱۹۵۱، ۲۰۸۵، ۲۱۷۳ـ ۲۱۷۴، ۲۳۹۹ ـ ۲۴۰۰؛ کلیات سعدی، ۱۱۷، ۲۶۵،۴۵۲؛ گل رنج‌های کهن، ۲۷۵ـ ۳۴۲؛ لغت فرس، در صفحات فراوان؛ لغت‌نامه، صفحات فراوان؛ مرثیه‌های خاک، ۵۶؛ نزهةالقلوب، حمدالله مستوفی، بخش مربوط به جانورشناسی؛ نگاهی به سهراب سپهری، ۲۰۳؛نوادرالشباب لتحفةالبهادر،۲۲۱ـ ۲۴۶؛ هرمزد نامه، ۱، ۵۲، ۳۴۱؛ هشت کتاب، ۱۵۹، ۱۸۹، ۲۶۲، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۴۵۳؛ الول ساتن،«حیوانات در ادبیات فارسی»، آرش ،شمارهٔ ۱۷، مهر ۱۳۵۷، صص ۷۹ـ۸۱؛ احمدفرشبافیان‌صافی، «منم آن شیر یله»، گلچرخ،شمارهٔ ۱۳،فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۵، صص ۵۵ـ۵۹؛

A Field Guide in Color to Birds ; Collins Bird Guide; Iranica,IV\336-338; *The Hamlyn Photographic Guide to Birds of the World*; *The Pictorial Encyclopedia of Birds*; *Persian\ English Dictionary Steingass.*

مستوفی ـ ادیب‌زاده ـ م. اسماعیل‌پور

جبّ (jab.jabb)، در لغت به معنی غلبه کردن و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که دو سبب* خفیف از آخر مفاعیلن حذف شود و به‌جای «فعا»ی باقی مانده، فعَ یگذارند. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گرفته باشد مجبوب* می‌نامند.

منابع: فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۷۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۴۴۰؛ ۲/۹۹۰؛ فرهنگ عروضی، ۳۰؛ المعجم، ۵۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۸۸؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۸.

صفوی

جحف (jahf)، در لغت به معنی کاویدن و در اصطلاح ادبی، یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که فاصلهٔ* صغری پس از خبن* حذف گردد، یعنی با خبن فاعلاتن، فعلاتن بماند و سپس «فعلا» را حذف کنند تا، «تن» باقی بماند که به‌جای آن فع می‌گذارند. جحف نوعی زحاف مرکب* به شمار می‌رود. رکنی که چنین زحافی در آن صورت گرفته باشد، مجحوف* می‌نامند.

منابع: فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۷۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۴۴۰؛ ۲/۹۹۱؛ فرهنگ عروضی، ۳۰؛ المعجم، ۵۴؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۸۸؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۹.

صفوی

جدع (jadɛ)، در لغت به معنی بریدن گوش و بینی و دست و پا و در اصطلاح عروض یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که یک سبب* مقدم بر وتد* مفروق بیفتد و متحرک آخر وتد مفروق ساکن شود، مانند مفعولاتُ که پس از اسقاط دو سبب و ساکن کردن وتد آخر، «لاتْ» می‌ماند که به‌جای آن فاع می‌گذارند. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گرفته باشد، مجدوع* می‌گویند.

منابع: درهٔ نجفی، ۳۳؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۵۲؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۶۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۷۳ ـ ۷۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۴۴۰؛ فرهنگ عروضی، ۳۰؛ المعجم، ۵۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۸۸؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۹.

صفوی

جدید (ja.did)، در لغت به معنی نو و در اصطلاح عروض، یکی از بحر*های عروضی است که اصل آن «فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن» است و به زحاف* خبن* و به صورت فعلاتن فعلاتن مفاعلن به‌کار می‌رود: «ملکا تیغ تو مر بدسگال را ـ بخورد همچو غضنفر شگال را» که بر وزن فعلاتن فعلاتن مفاعلن است و آن را بحر جدید مسدس مخبون می‌نامند. بحر جدید در عروض عربی سابقه ندارد و احتمالاً از ابداعات ایرانیان است و به همین سبب آن را جدید می‌نامند. آن را بحر غریب هم نامیده‌اند.

منابع: زحاف رایج در شعر فارسی، ۱۲۲ ـ ۱۲۴؛ عروض حمیدی، ۶۶؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۵۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۱۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۲۲۴؛ فرهنگ عروضی، ۶۹؛ لغت‌نامه، زیر «جدید»؛ مرآة‌الخیال، ۹۶؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۸۸.

صفوی

جریان سیال ذهن ← سیلان آگاهی

جزل (jazl)، در لغت به معنی بریده شدن و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که «تِ» متفاعلن ساکن شود و سپس «الفِ» آن بیفتد که به جای «متفعلنِ» باقی مانده، مفتعلن بگذارند. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت بگیرد، مجزول* می‌نامند. جزل از زحافات مرکب* است. جزل را خزل هم نامیده‌اند.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۲؛ زحاف رایج در شعر فارسی، ۳۹؛ شعر و شاعری در آثار خواجه‌نصیر، ۲۰۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۵۰۰؛ وزن شعر فارسی، ۲۶۰.

عباسپور

جشن‌نامه ← یادنامه

جغرافیانویسی فارسی (joq.rā.fi.yā.ne.vi.si-ye.fār.si)، جغرافیا [معرب واژه‌ای یونانی مرکب از geo (زمین) و graphein (نوشتن) و روی‌هم‌رفته به معنی زمین‌نگاری است] رشته‌ای از

جغرافیانویسی فارسی

علم است که به مطالعهٔ سطح زمین (سیماهای طبیعی آن، اقلیم، فرآورده‌ها، مردم و مانند آن‌ها و توزیع آن‌ها) می‌پردازد. جغرافیا از کهن‌ترین شاخه‌های دانش است و آن را مادر علوم خوانده‌اند. در جهان باستان، جغرافیا با تاریخ در توصیف سرزمین‌ها و مردمان دیگر، و با اخترشناسی و فلسفه در تعیین اندازهٔ زمین و مشخص کردن جاهای گوناگون روی آن پیوند نزدیکی داشت. علم جغرافیا از نیاز انسان به شناختن راه‌ها و مواقع شهرها و نواحی مجاور و احوال همسایگان پیدا شده است و آگاهی‌هایی که مسافران از دیده‌های سفر خود تدوین کرده‌اند، نخستین دانسته‌هایی است که در جغرافیا فراهم آمده است. برخی چینی‌ها را واضع دانش جغرافیا می‌دانند، ولی تحقیق منظم در این رشته به دست یونانیان انجام گرفت. نظرات یونانیان دربارهٔ زمین بسیار پیشرفته بود. ارسطو و فیثاغورث معتقد به کرویت زمین بودند و بنا بر تعالیم فیلولائوس فیثاغورثی (سدهٔ پنجم پیش از میلاد) زمین به دور مرکزی آتشین می‌گردد. اراتوستنس کورنه‌ای (ح ۱۹۲ق‌م) که اثرش Geographica نخستین اثری است که واژهٔ جغرافیا در عنوان آن آمده است، با اندازه‌گیری‌ها و استنتاجات مبتکرانه توانست پیرامون زمین را با دقتی کم‌مانند، برآورد کند. استرابون (ح ۶۳ق‌م - ۲۰م)، تاریخنگار و جغرافیادان، با نوشتن کتابی بزرگ در ۱۷ جلد، خلاصه‌ای بسیار سودمند از دانش جغرافیای یونان و روم باستان فراهم آورد و دربارهٔ ارتباط زندگی انسان با محیط طبیعی وی پژوهید و دامنهٔ این علم راکه پیشتر محدود به جغرافیای ریاضی بود فراتر برد. سهم بزرگ کلاودیوس بطلمیوس، منجم، ریاضیدان و جغرافیادان سدهٔ دوم پیش از میلاد، در جغرافیا همانا جدول‌بندی طول و عرض جغرافیایی بود. داده‌های بطلمیوس می‌توانست مواقع دقیق اماکن را مشخص کند، ولی به نوبهٔ خود از آن‌جا که بر پایهٔ نظریهٔ زمین مرکزی استوار بود، خطاهایی دربرداشت که برای قرن‌ها مانع پیشرفت دانش جغرافیا شد. گویا همزمان با یونانیان و رومیان، ایرانیان و هندیان باستان نیز آثاری در جغرافیا پدید آوردند. پس از برافتادن امپراتوری روم، کانون دانش جغرافیای یونانی در اروپا خاموش شد و به جهان اسلام انتقال یافت و جغرافی‌دانان مسلمان این دانش را نگهداشتند و گسترش بخشیدند. اما در اروپا، در پی جنگ‌های صلیبی و سفرهای مارکوپولو و گسترش داد و ستد با شرق و سفرهای پویشی و اکتشافات جغرافیایی که اطلاعات جغرافیایی را وسعت بخشید، بار دیگر تحقیقات جغرافیایی مورد توجه قرار گرفت و با کارهای کسانی مانند الکساندر فون هومبولت (۱۷۶۹- ۱۸۵۹م) و ک. ریتر به یک دانش نوین که اصول کلی آن بر پایهٔ مشاهدهٔ مستقیم و اندازه‌گیری‌های دقیق استوار بود، ارتقا یافت. رشتهٔ جغرافیا که روزگاری فقط نقشه‌برداری و پویش زمین را در برمی‌گرفت، با گذشت روزگار به دانشی با گستره‌ای پهناور تبدیل گردید. هر گونه دگرگونی مکانی پدیده‌ها بر روی زمین تحت تأثیر روندهای بسیاری انجام می‌گیرد و ازاین‌رو جغرافیادان باید با اصول علوم زیست‌شناسی ، جامعه‌شناسی و زمین‌شناسی نیز آشنا باشد. مثلاً گسترش بیابان‌ها در افریقا را معمولاً به خشکسالی نسبت می‌دهند، ولی پژوهش‌ها نشان می‌دهد که چرای بی‌رویهٔ دام‌ها، گسترش بی‌اندازهٔ کشتزارها و بریدن درختان برای سوخت، این روند را شتاب بخشیده است. بسیاری از این پدیده‌ها را کارشناسان دیگر مطالعه می‌کنند، ولی وظیفهٔ جغرافیادان بررسی الگوهای توزیعی و پیچیدگی‌های ناحیه‌ای آن‌ها، شبکه‌های پیوند دهندهٔ عناصر و روندهای درگیر در کنش‌های متقابل آن‌ها است. جغرافیا به سه شاخهٔ اصلی جغرافیای طبیعی، جغرافیای انسانی و جغرافیای ناحیه‌ای تقسیم می‌گردد.

جغرافیای طبیعی از سیماهای طبیعی خارجی سطح زمین، توزیع خشکی‌ها و دریاها و تغییرات آن، اقلیم ، رابطهٔ موجودات زنده با محیط طبیعی و مانند آن‌ها بحث می‌کند و خود به زیر شاخه‌های اصلی جغرافیای ریختی (بررسی ریخت‌ها یا سیماهای طبیعی خارجی زمین و فرایندهای شکل بخشندهٔ آن‌ها) ، اقلیم شناسی، جغرافیای زیستی (بررسی رابطهٔ موجودات زنده با محیط طبیعی آن‌ها) و جغرافیای خاک تقسیم می‌شود. **جغرافیای انسانی** شامل جغرافیای جمعیت، جغرافیای اقتصادی ، جغرافیای شهری، جغرافیای فرهنگی و اجتماعی ، جغرافیای سیاسی،جغرافیای تاریخی و جغرافیای پزشکی است. برخلاف دیگر شاخه‌های جغرافیا که توزیع مقولات خاصی از پدیده‌های طبیعی، زیستی یا انسانی بر سطح زمین را بررسی می‌کنند، **جغرافیای ناحیه‌ای** به پیوستگی همه یا برخی از آن عناصر، به‌ویژه روابط متقابل آن‌ها، در یک ناحیه می‌پردازد.

جغرافیا در میان مسلمانان(اعراب): اصطلاح جغرافیا در میان اعراب به «صورةالارض» برگردانیده شد و برخی جغرافیادانان عرب نیز این عنوان را برکتاب‌های خود نهادند. مسعودی (-۳۴۵ق) جغرافیا را «قطع‌الارض» یا پیمایش زمین معنی کرد،

جغرافیانویسی فارسی

اما نخستین بار در رسایل اخوان‌الصفا بود که جغرافیا به معنی «نقشهٔ جهان و اقالیم» به‌کار رفت. درک اعراب از جغرافیا همچون دانشی روشن و دارای حدود مشخص با معانی و موضوع معین به مفهوم نوین آن نبود. ادبیات جغرافیایی عربی به چندین رشته تقسیم می‌شد و تک‌نگاری*های دربارهٔ زمینه‌های مختلف جغرافیا با عنوان‌های کتاب‌البلدان ، صورة‌الارض ، المسالک والممالک و علم‌الطرق به دست عربی‌نویسان تألیف یافت. بیرونی المسالک را علم تعیین مواقع امکنه می‌دانست. مقدسی در کتاب خود احسن‌التقاسیم فی معرفة‌الاقالیم، بیش از دیگر جغرافیادانان مسلمان به وجوه مختلف علم جغرافیا نزدیک شد. به هرحال نامیدن دانش مطالعهٔ سطح زمین با عنوان «جغرافیا» در عربی نسبتاً جدید است. دانش جغرافیایی اعراب در دورهٔ پیش از اسلام، به برخی مفاهیم جغرافیایی سنتی و باستانی یا به جای نام‌های شبه جزیرهٔ عربستان و مناطق همجوار آن محدود بود. سه منبع مهمی که این اطلاعات و مفاهیم در آن‌ها حفظ شده‌اند، عبارتند از قرآن ، احادیث نبوی و شعر عربی پیش از اسلام. از اوایل دورهٔ عباسیان و پس از فتح سرزمین‌هایی مانند مصر، ایران و سند، اعراب با آگاهی از دستاوردهای علمی و فرهنگی این سرزمین‌ها که دارای تمدن‌های کهن بودند و تصاحب یا دسترسی به مراکز آموزشی ، آزمایشگاهی و رصدخانه‌های آنان و نیز دیده‌های بی‌واسطهٔ خود، برآگاهی‌های جغرافیایی خود بیفزودند و با ترجمهٔ آثار یونانی، هندی و ایرانی آن را غنی کردند. کتاب‌هایی مانند سویه سدانته و آریه بهتیه از سانسکریت به عربی ترجمه شد و تازیان از این راه با دانش جغرافیایی و نجومی هندیان آشنایی یافتند. در اوایل دورهٔ اسلامی، گندی‌شاپور هنوز مرکز بزرگ علم و تحقیقات بود و بی‌گمان اعراب با برخی آثار پهلوی در زمینه‌های نجوم، جغرافیا، تاریخ و جز آن، که در این دوره در گندی‌شاپور و جاهای دیگر ایران رواج داشت، آشنایی یافتند. برخی از این آثار به عربی برگردانیده شد و کتاب‌های عربی بر پایهٔ آن‌ها تألیف یافت. درمیان مفاهیم و سنت‌های مختلف جغرافیایی ایرانی که جغرافیادانان عرب از آن پیروی می‌کردند مفهوم هفت کشور (هفت اقلیم) از همه مهم‌تر بود که بر پایهٔ آن جهان را به هفت دایرهٔ مساوی ـ هر دایره برابر با یک کشور ـ تقسیم می‌کردند که دایرهٔ چهارم، مشتمل بر ایرانشهر، در وسط و شش دایرهٔ دیگر در پیرامون و مماس بر آن بودند. ترجمهٔ آثار جغرافیادانان، منجمان و فیلسوفان یونانی مانند جغرافیای بطلمیوس ، جغرافیای مارینوس صوری(ح ۷۰ـ۱۳۰م) ،تیمایوس افلاطون ، متئورولوگیکا/ آثار علوی و متافیزیک /مابعدالطبیعهٔ ارسطو به عربی اطلاعاتی را به شکل مفاهیم ،نظریات و داده‌های رصدهای نجومی فراهم آورد که در تکامل جغرافیای عربی بر مبنای علمی سهم بزرگی داشت. درواقع، در حالی که نفوذ میراث ایران باستان در جغرافیای ناحیه‌ای و توصیفی و نقشه‌کشی اعراب چشمگیر بود، میراث یونان باستان بر کل گسترهٔ جغرافیای عربی تأثیر عمیق برجا نهاد. به هر حال، تا پایان سدهٔ سوم هجری آثار درخور توجهی در جغرافیا، به عربی تألیف گشت. در این دوره شماری کتاب در جغرافیای عمومی با نام کتاب‌المسالک والممالک (راه‌ها و ناحیه‌ها) نوشته شد که نخستین آن‌ها به احتمال فراوان اثر ابن خردادبه (ـ۳۰۰ق) است ، گرچه برخی ابوالعباس جعفر بن احمد مروزی (ـ۲۷۴ق) را نخستین نویسندهٔ المسالک و الممالک می‌دانند. سده‌های سوم و چهارم هجری، عصر شکوفایی ادب جغرافیایی اسلامی (عربی) بود و در این میان اثر ابن خردادبه که بنابر برخی پژوهش‌ها تحریر نخست آن در ۲۳۲ق و تحریر دوم و نهایی‌اش در ۲۷۲ق به انجام رسید، سرمشقی برای جغرافیانگاران پس از وی مانند یعقوبی ، ابن فقیه همدانی، ابن رسته، ابن حوقل،مقدسی، جیهانی ومسعودی بوده است. کتاب‌های جغرافیای عمومی سده‌های سوم و چهارم را می‌توان به دو دستهٔ بزرگ تقسیم کرد: ۱)کتاب‌هایی در جغرافیای عمومی جهان ولی با توجه خاص و تفصیل بیشتر دربارهٔ قلمرو عباسیان (مملکت الاسلام). نویسندگان این دسته کتاب‌ها کوشیده‌اند تا همهٔ آن اطلاعات دنیایی را که در ادبیات عمومی اسلامی یافت نمی‌شود، به دست دهند و از جمله به توصیف جاها و شبکهٔ راه‌های مملکت عباسیان پرداخته‌اند و آثارشان جغرافیای ریاضی، نجومی، طبیعی، انسانی و اقتصادی را دربرمی‌گیرد. ابن خردادبه، یعقوبی، ابن فقیه، قدّامه و مسعودی از جملهٔ جغرافیانگاران این دسته هستند. خود این جغرافیانگاران به دو گروه تقسیم می‌شوند: یکی ، آنان که مطالبشان را بر اساس چهار جهت اصلی، یعنی شمال ، جنوب ، شرق و غرب، عرضه می‌دارند و روی‌هم‌رفته بغداد را مرکز عالم می‌شمرند؛ و دیگری، کسانی که مطالبشان را بر طبق اقالیم (مناطق) مختلف تدوین می‌کنند و اغلب مکه را در مرکز جهان جای می‌دهند. ۲)کتاب‌های جغرافیانگارانی مانند اصطخری، ابن حوقل و مقدسی که محدود به شرح جهان اسلام است و در آن‌ها هر ایالت همچون

جغرافیانویسی فارسی

اقلیمی جداگانه وصف شده است و تنها گه‌گاه به سرزمین‌های غیر مسلمان ،مگر مناطق مرزی، پرداخته شده است. مکتب این دستهٔ جغرافیانگاران به نام ابوزید احمد بن سهل بلخی (ـ۳۲۲ق) مؤلف صورالاقالیم، مکتب بلخی خوانده می‌شود. سدهٔ پنجم هجری را نقطهٔ اوج ادب جغرافیایی اسلامی (عربی) می‌شمارند که در این میان سهم ابوریحان بیرونی (۳۶۰ـ ۴۴۲ق) بسیار چشمگیر است. ابوریحان از یک سو خلاصه‌ای انتقادی از کل دانش جغرافیای پیش از خود فراهم آورد، و از سوی دیگر چون با ادب جغرافیایی ایرانیان، هندیان، یونانیان باستان و اعراب به‌خوبی آشنایی داشت، توانست به مطالعهٔ تطبیقی در این زمینه بپردازد. گرچه ادب جغرافیایی اسلامی (عربی) از سدهٔ ششم هجری دستخوش سیر نزولی گردید، ولی با این همه آثار فراوانی در این زمینه پدید آمد که آن‌ها را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد: ۱)جغرافیای عمومی جهان، مانند منتهی‌الادراک فی تقاسیم الافلاک از محمد بن احمد الخرقی (ـ۵۳۳ق) ، کتاب‌الجغرافیای محمد بن ابوبکر الزهری الغرناطی (ز ۵۳۱ق)، نزهة‌المشتاق فی اختراق‌الآفاق نوشتهٔ شریف الادریسی (ـ۵۶۱ق)، کتاب‌الجغرافیا فی‌الاقالیم‌السبعه ابن سعید (ـ۶۷۲ق) و تقویم البلدان اثر ابوالفدا (ـ۷۳۱ق). ۲)کتاب‌هایی در کیهان شناخت، که در آن‌ها نه تنها به جغرافیا ،بلکه به کیهان‌شناسی ،پیدایی کیهان، شگفتی‌های جهان، اختربینی و مانند آن‌ها پرداخته شده است. هدف اصلی از تألیف این آثار، ظاهراً دادن اطلاعاتی عمومی دربارهٔ جهان به شکلی یک‌کاسه و منظم به خوانندهٔ میانمایه بود. از جملهٔ این آثار می‌توان از تحفة‌الالباب و نخبة‌الاعجاب از ابوحامدالغرناطی (ـ۵۶۵ق)، عجائب‌البلدان و آثارالبلاد اثر زکریای قزوینی (ـ۶۸۲)، نخبة‌الدهر فی عجائب‌البر والبحر از دمشقی (۷۲۷ق)، و خریدة‌العجایب و فریدة‌الغرائب نوشتهٔ ابن وردی (ـ۸۶۱) یادکرد. ۳)آثاری در معرفی نام جای‌های مقدس مذهبی، زیارتگاه‌ها، مدارس و جز آن، که عمدتاً برای راهنمایی زایران تألیف می‌شد مانند اشارات الی معرفة‌الزیارات از شیخ ابوالحسن علی هروی (ـ۶۱۱ق) و الدارس فی‌تاریخ‌المدارس از عبدالقادر محمد النعیمی. ۴) معجم‌هایا فرهنگ‌های جغرافیایی مانند معجم‌البلدان از یاقوت حموی . ۵) سفرنامه‌ها، مانند رحله (سفرنامه)های ابن جبیر (ـ۶۱۴ق)، ابن بطوطه (ـ۷۷۹ق) و ابن فضلان. ۶)آثاری در جغرافیای ریاضی و نجوم که مسائلی مانند طول و عرض‌های جغرافیایی ،کسوف و خسوف ، جزر و مدها، شکل و اندازه و حرکات زمین و جداول نجومی را دربرمی‌گیرد. ۷)آثاری در جغرافیای دریانوردی، مانند کتاب‌الفوائد فی اصول علم‌البحر و القواعد از ابن ماجد و العمدة‌المهریه فی ضبط‌العلوم‌البحریه و کتاب شرح تحفة‌الفحول فی تمهیدالاصول از سلیمان مهری. ۸) کتاب‌هایی در جغرافیای مناطق و نواحی،مانند آثار نویری (ـ۶۲۹ق) ، مقریزی (ـ۸۴۵ق) ،ابن فضل‌الله عمری (ـ۷۴۹ق)، القشقندی (ـ۸۲۱ق).

جغرافیانگاری و ادبیات جغرافیایی فارسی: ایرانیان در دورهٔ باستان آثاری در جغرافیا به زبان پهلوی داشته‌اند، مانند رسالهٔ شهرستان‌های ایرانشهر از دورهٔ ساسانی، و ادب جغرافیای اسلامی (عربی) نیز تا اندازهٔ زیادی تحت تأثیر آن آثار رشد کرده بود. این آثار در اوایل دورهٔ اسلامی سهمی عمده و اساسی در ترقی دانش جغرافیا در میان مسلمانان داشتند؛ البته نویسندگان آثار خود در این زمینه را به عربی می‌نوشتند، ولی رفته‌رفته به ترجمه یا نگارش کتاب‌هایی در جغرافیا به فارسی روی آوردند. از سوی دیگر بسیاری از تاریخنگاران پارسی‌نویس نیز بخش‌هایی از آثار خود را به جغرافیای نواحی و ذکر عجایب و غرایب اختصاص دادند. یکی از نخستین کتاب‌های جغرافیای فارسی حدودالعالم من‌المشرق الی المغرب از مؤلفی ناشناس است که در ۳۷۲ق با استفاده از منابع عربی به‌ویژه کتاب اصطخری نوشته شده و از جهت تقسیم ربع مسکون به نواحی و شهرها تازگی دارد و مؤلف در استنتاجات و اصطلاحات جغرافیایی، مستقل از دیگر جغرافیانگاران بوده است. نخستین سفرنامهٔ فارسی سفرنامهٔ ناصرخسرو است که دارای ارزش جغرافیایی بسیاری است. ابوحاتم مظفر بن اسماعیل اسفزاری (ـح ۵۱۵ق) آثار علوی/کائنات جو را به نثر ساده و و شیوای فارسی در بیان اسباب و علل وقوع حوادث جوی و پدیده‌های زمینی نوشت و حمدالله مستوفی در ۷۴۰ق نزهة‌القلوب را در جغرافیای عمومی تألیف کرد. دیگر اثر مهم جغرافیایی فارسی در سدهٔ هشتم، جغرافیای حافظ ابرو است. مطلع سعدین و مجمع بحرین از عبدالرزاق سمرقندی (۸۱۶ـ ۸۸۷ق) نیز دربردارندهٔ گزارش‌های جالبی از سفر مأموریتی وی از سوی شاهرخ تیموری به هند (۸۴۵ـ۸۴۸ق) و سفر فرستادهٔ شاهرخ به چین است. آیین اکبری نوشتهٔ ابوالفضل علّامی آگاهی‌های جغرافیایی گرانبهای فراوانی دربارهٔ هند دربردارد. هفت اقلیم از امین احمد رازی (نوشتهٔ ۱۰۰۲) گذشته از آنکه تذکره‌ای ارزشمند است، فرهنگ جغرافیایی جامعی به فارسی به‌شمار می‌آید. کتاب‌هایی، مانند

جغرافیانویسی فارسی

فارس‌نامهٔ ابن بلخی، فارس‌نامهٔ ناصری از میرزا حسن فسایی، تاریخ و جغرافی دارالسلطنهٔ تبریز از نادرمیرزا، مطلع‌الشمس اعتماد السلطنه، آثار عجم از فرصت شیرازی، روضات‌الجنات فی وصاف مدینة هرات از معین الدین محمد زمچی اسفزاری، متخلص به نامی، و مزارات بخارا/ تاریخ بخارای ملازاده، آثاری تاریخی ـ جغرافیایی به فارسی هستند. گذشته از این ،همچنان‌که گفته شد، در بسیاری از کتاب‌های تاریخ عمومی یا محلی فارسی، بخش قابل ملاحظه‌ای به جغرافیا اختصاص دارد. کتاب‌های جغرافیایی فارسی، گذشته از اهمیتشان از جهت مطالب جغرافیایی، همچون کتاب‌های تاریخ از جهت تطور نثر فارسی اهمیت دارد. همچنین در برخی از آن‌ها، سرگذشت افراد مهمی از جمله نویسندگان و شاعران در ضمن توصیف جاها آمده که از جهت تاریخ ادبیات فارسی قابل ملاحظه است. کتاب‌های جغرافیایی فارسی را که عمدتاً در ایران و شبه قارهٔ هند و آسیای مرکزی تألیف یافته و در اوایل بیشتر مبتنی بر کتاب‌های جغرافیایی عربی بوده است، می‌توان همچون ادبیات جغرافیایی عربی به هشت دسته تقسیم کرد که از این‌ها برخی مانند سفرنامه*ها و مزارات* ذیل مدخل‌های جداگانه‌ای بررسی خواهد شد و در این‌جا، گذشته از آثاری که تاکنون یاد کرده‌ایم، به نام برخی از مهم‌ترین ترجمه‌ها و تألیفات جغرافیایی فارسی اشاره خواهد شد:۱ـ عجائب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات از زکریای قزوینی (نگاشتهٔ ۶۷۴ق) در دو مقاله، یکی در موجودات علوی و حقیقت افلاک، اشکال و وضاع ، حرکت آن‌ها، روز، شب، ماه و تقویم عرب ، روم و ایران و فصول سال، و دیگری در سفلیات در فلک مادون قمر، آخشیجان*، کاینات جو، آب، زمین، دریاها، جزایر، احوال کرهٔ زمین، اقالیم ، کوه‌ها، معدن، احجار، نبات، انسان و حیوان که این قسمت متضمن کلیهٔ اطلاعات قدما در طبیعیات و تاریخ طبیعی است . عجائب المخلوقات از پر ارزش‌ترین آثار ایرانیان در جغرافیای طبیعی و انسانی است. این اثر به عربی است، ولی چند ترجمهٔ فارسی از آن در دست است (به گفتهٔ استوری دست کم پنج ترجمه). در بیشتر نسخه‌های ترجمه‌های فارسی (مانند نسخه‌های موزهٔ بریتانیایی به شماره‌های Add.۷۷۰۶، Add.۱۳۷۱، Add.۵۶۰۳، Add.۱۶۷۳۸ و Add.۱۶۷۴۰) نام مترجم نیامده، ولی درنسخهٔ شمارهٔ ۳۵۴ فلسفهٔ کتابخانهٔ آصفیهٔ حیدرآباد دکن، نام مترجم عبدالرشید، معروف به بایزید البستکی یاد شده است. یکی از ترجمه‌های این اثر به دست مترجمی ناشناس در شعبان ۹۵۴ به نام ابوالمظفر ابراهیم عادلشاه (۹۴۱ـ ۹۶۵) به انجام رسیده است. ۲ـ آثارالبلاد و اخبارالعباد از زکریای قزوینی که دربارهٔ قلاع، شهرها و آبادی‌های اقالیم گوناگون عالم با یادی از قبایل و خصایص قومی، اخلاقی، اجتماعی و حتی کیفیت غذا، پوشش و خانه‌های آن‌ها و ذکر رجال و بزرگان معروف هر یک از بلاد و از جمله شماری از شاعران بزرگ ایرانی است. این اثر زکریای قزوینی (۶۰۵ـ ۶۸۲ق) نیز به عربی است، ولی دست کم پنج ترجمهٔ فارسی از آن در دست است که عبارتند از : یک)از مترجمی ناشناس برای خواجه غیاث‌الدین حبیب‌الله هروی، وزیر خراسان ، در ۹۰۸ق. دو) سیرالبلاد از محمد مراد بن عبدالرحمان که بخش دوم آن را در میان سال‌های ۱۰۳۷ـ ۱۰۵۴ به انجام رسانده است. مترجم، محمد مراد، در دورهٔ شاه‌جهان گورکانی (۱۰۳۷ـ ۱۰۶۸ق) می‌زیست و این ترجمه را به نام میرعلی اصغر موسوی‌خان (ـ۱۰۵۴ق) به انجام رسانده است. این ترجمه به کوشش دکتر سید محمد شاهمرادی در ۱۳۷۱ش در تهران به چاپ رسیده است. سه)از جهانگیر میرزای قاجار (ـ۱۲۶۹ق) که به کوشش میرهاشم محدث در ۱۳۷۳ش در تهران چاپ شده است. چهار) تحفة‌العجایب از علی طاهری/طایری در نیمهٔ یکم سدهٔ‌دهم هجری. پنج) بحرالبلدان (نسخه‌های موزهٔ بریتانیایی به شماره‌های Or.۱۷۵۵/۵ و Or.۱۹۴۰/۲).۳ـ ترجمه‌های کتاب‌المسالک والممالک به قلم ابواسحاق ابراهیم بن محمد فارسی معروف به اصطخری ، جغرافیادان ایرانی در سدهٔ چهارم هجری، که اصل آن به عربی و برگرفته از صورالاقالیم ابوزید سهل بلخی (ـ۳۲۲ق) است. ترجمه‌های فارسی المسالک والممالک یکسان نیست و این اثر ظاهراً چندین بار به فارسی برگردانیده شده که یکی از مترجمان آن ابوالمحاسن محمد بن سعید/سعد بن محمد نخجوانی، معروف به ابن ساوجی است. یکی از ترجمه‌های این کتاب از سدهٔ پنجم و ششم هجری، به کوشش ایرج افشار در ۱۳۴۰ش به چاپ رسیده است. ۴ـ ترجمهٔ اشکال‌العالم از ابوالقاسم بن احمد جیهانی به قلم علی بن عبدالسلام که به کوشش فیروز منصوری به چاپ رسیده است (تهران، ۱۳۶۸ش). در منابع در میان خاندان جیهانی از ابوالقاسم بن احمد، مؤلف متن اصلی عربی کتاب، یادی نرفته، ولی از ابوعبدالله احمد بن محمد بن نصر جیهانی (ز۳۶۷ق)، وزیر معروف سامانیان یاد شده که کتابی در جغرافیا به نام کتاب‌المسالک والممالک داشته و ازاین‌رو یحتمل

ابوالقاسم بن احمد خود او و اشکال‌العالم نیز نام اصلی کتابش بوده است. به گفتهٔ چارلز ریو، ترجمهٔ اشکال‌العالم درواقع ترجمهٔ ملخصی از کتاب اصطخری است، اما سعید نفیسی با توجه بدین ترجمه معتقد است اصطخری در تألیف اثر خود از کتاب جیهانی بهرهٔ فراوان برده است.۵ ـ ترجمه‌های صورة‌الارض/ المسالک والممالک از ابن حوقل که اصل آن به عربی و مبتنی بر کتاب اصطخری است.۶ـ جهان‌نامهٔ محمد بن نجیب مکران/ بکران. ۷ـ مسالک وممالک ابوالحسن صاعد بن علی جرجانی (ـ۸۸۱ق). ۸ ـ صورالاقالیم / عجایب‌البلدان/ هفت اقلیم/ هفت کشور از مؤلفی ناشناس به نام امیرمبارزالدین محمد مظفری (ـ۷۶۵ق). ۹ـ اخبار حسینیه در اخبار مدینه در ذکر مدینه و فضایل و جاهای مهم آن که ترجمهٔ خلاصة‌الوفا فی اخبار دارالمصطفی تألیف نورالدین علی بن احمد سمهودی (ـ۹۱۱ق) است و در ۹۶۹ق در مکه به دست مترجمی ناشناس به انجام رسیده است. ۱۰ـ مجمع‌الغرایب به قلم سلطان محمد بلخی. ۱۱ـ جذب‌القلوب الی دیارالمحبوب از عبدالحق دهلوی که ترجمه و گزیدهٔ خلاصة‌الوفای سمهودی است. ۱۲ـ جامع‌البر والبحر از محمود بن عبدالله نیشابوری ، از وابستگان دربار محمد قلی قطبشاه (۹۸۹ـ ۱۰۲۰ق). ۱۳ـ شجاع حیدری / عجایب‌البلدان از محمد حیدر از روزگار جهانگیر گورکانی (۱۰۱۴ـ ۱۰۳۷ق). ۱۴ـ مختصر مفید/ اوصاف‌الامصار از محمد مفید بن محمد یزدی که تألیف آن را در ۱۰۸۷ق در دکن آغاز کرده و در ۱۰۹۱ق به نام شاه سلیمان صفوی (۱۰۷۷ـ۱۱۰۵ق) به انجام رسانده است. ۱۵ـ عجایب‌الطبقات از محمد طاهر بن ابوالقاسم بلخی (تألیف میان سال‌های ۱۰۵۱ تا ۱۰۶۱ق). ۱۶ـ معلومات‌الآفاق از میرامین‌الدین هروی تتوی (ـ۱۱۲۷ق) فرزند ابوالمکارم شهود. ۱۷ـ منازل‌الحج اثر بندعلی بن میرزا خیرات علی که در ۱۲۱۴ق به خواهش ابوالفتح سلطان محمد میرزای صفوی نوشته شده است. ۱۸ـ حدیقة‌الاقالیم تألیف قاضی مرتضی حسین، معروف به اللهیار بلگرامی. ۱۹ـ حقیقت‌های هندوستان از شفیق اورنگ‌آبادی. ۲۰ـ سیرالمنازل از سنگین بیگ بن علی اکبر بیگ (نوشته در ۱۲۳۶ق) در گزارش ساختمان‌ها و مساجد دهلی. ۲۱ـ کشاف عالم از حکیم الهی لکهنوی ، معروف به حکیم الهند (چاپ ۱۲۶۵ق). ۲۲ـ تحفة‌الهند از بهولاناتهٔ مولتانی (تألیف در ۱۲۶۶ق) در جغرافیای سیاسی، طبیعی و آمار هندوستان. ۲۳ـ غرایب‌الاسرار از غیاث‌الدین محمد خواندمیر. ۲۴ـ ترجمه‌های تقویم‌البلدان از عمادالدین اسماعیل ایوبی (ـ۷۳۲ق). اصل این کتاب به عربی است و در ۷۲۱ق تألیف شده است و آن را یک بار عبدالعلی بیرجندی (ـ۹۳۴ق) و بار دیگر خلیفه سلطان (ـ۱۰۶۴ق) ، دانشمند دینی و دولتمرد نامی روزگار صفویان ، به فارسی برگردانیده‌اند. ۲۵ـ بهجة‌العالم حکیم مهارت خانی اصفهانی (ـ۱۱۲۴) دربارهٔ دهلی. ۲۶ـ آثار جعفری اثر میرزا محمدجعفر حقایق‌نگار خورموجی. ۲۷ـ مرآة‌البلدان از اعتمادالسلطنه.

منابع:اشکال‌العالم ؛ تاریخ ادبیات در ایران ، ۳۴۹/۱ـ ۳۵۵، ۶۲۱ـ ۶۲۲؛ ۹۶۵/۲ـ۹۶۷؛ تاریخ فلسفه در اسلام ، ۳۵۹/۳ـ ۳۹۴؛ تاریخ فلسفه در جهان اسلامی ، ۳۶۵ـ ۳۶۶؛ دایرة‌المعارف اسلام (انگلیسی)، ۵۷۵/۲ـ ۵۹۰؛ دایرة‌المعارف بزرگ اسلامی، ۴۱۰/۳ـ ۴۱۱؛ دایرة‌المعارف فارسی ، ۷۴۱؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۳/۱۰ـ ۴۹؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی، ۳۹۲۹/۶ـ ۳۹۸۹؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی موزهٔ بریتانیایی، ۴۱۵/۱ـ ۴۳۲؛ ۴۶۳/۲ـ ۴۶۴؛ ۹۹۵/۳ـ ۱۰۵۹؛ لغت نامه، زیر «جغرافیا»؛ منوچهر ستوده، «هفت‌اقلیم»، سخن ، دورهٔ نهم ، شمارهٔ ۱۱و ۱۲، اسفند ۱۳۳۷ش، ص ۱۱۳۳ـ ۱۱۳۹؛ سعید نفیسی، ترجمهٔ اشکال‌العالم ، راهنمای کتاب، سال ۲ ص ۳۷۴ـ۳۷۸؛ محمد حسن گنجی، «ملاحظاتی دربارهٔ محتوی و روش جغرافیای ناحیه‌ای»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش ۸۹، صص ۴۸ـ۵۸؛ غلامعلی سیّار ، «جغرافیای اداری در شهرستانهای ایران»، هفتاد مقاله، ۸۵۷/۲ ـ ۸۷۳.

Britannica ,5/190;19/877-886; *Encyclopaedia of Islam*, 2/575- 590.

برزگر

جم (jam)، در لغت به معنی شکستن شاخ گوسفند و در اصطلاح ادبی، یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که «م» و «ت» از مفاعلتن حذف شود و تبدیل به فاعلن گردد.

منابع: حدائق‌البلاغه، ۹۸؛ درهٔ نجفی، ۳۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۴۳/۱؛ لغت‌نامه، زیر «جم» و «اجم»؛ المعجم، ۸۳؛ معیارالاشعار، ۵۹.

صدرنیا

جمع (jamε)، برابر واژهٔ انگلیسی zeugma ، در اصطلاح بدیع آن است که دو یا چند چیز با یک صفت مشترک یا یک حکم کلی، آورده شوند: «مرا و صد چو مرا دل سپردن آیین است ـ ز بهر آن

که ورا دل ربودن است آیین.»(قَمَری)اساس جمع، تشبیه* مضمر است، زیرا گوینده قصد دارد شباهت دو چیز را بیان کند: «مردمان جمله بخفتند و شب از نیمه گذشت ـ و آن که در خواب نشد چشم من و پروین است» (سعدی) که گوینده چشم را از نظر خواب نرفتن، به ستارهٔ پروین تشبیه کردهٔ است.نمونه‌های جمع را در سروده‌های دیگر گویندگان شعر فارسی نیز می‌توان یافت: «شد بر دلم آسان همه امروز به یکبار ـ داد و ستد و نیک و بد و بیش و کم او.»(جلبی)□ «دودی برآید از فلک، نی خلق ماند نی ملک ـ زان دود ناگه آتشی بر گنبد اعظم زند.» (مولوی)□ «دردم از یار است و درمان نیز هم ـ دل فدای او شد و جان نیز هم.» (حافظ)□ «دیدار شد میسر و بوس و کنار هم ـ از بخت شکر دارم و از روزگار هم.» (حافظ) در ادبیات انگلیسی نیز جمع، به کار بردن صفت، قید یا فعل برای دو یا چندکلمه است، چنان که همه و هریک از آن‌ها را در برگیرد: «انگشتانت را به آنان ده و لبانت را به من، تا بر آن بوسه زنم.» (شکسپیر،سانت ۱۲۸)

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۴۱؛ ترجمان‌البلاغه، ۶۵ ـ ۶۶؛ دایرةالمعارف فارسی، ۷۴۸/۱؛ درهٔ نجفی، ۱۹۲ ـ ۱۹۳؛ روش گفتار، ۴۳۳؛ زیورهای سخن، ۲۹۳ ـ ۲۹۴؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۷۹، ۳۴۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۰۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۷۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۴۳/۱ ـ ۴۴۴؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۸۱؛ مدارج‌البلاغه، ۱۱۶؛ معالم‌البلاغه، ۳۵۷؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۹۸؛ نگاهی تازه به بدیع، ۷۹؛
A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,761; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams,150; *Dictionary of World Literary terms*, Shipley,364; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 243; *The Oxford Companion to English Literature*, Drabble,1098.

مزدک انوشه

جمع با تفریق ← **جمع و تفریق**

جمع با تفریق و تقسیم ← **جمع و تفریق و تقسیم**

جمع با تقسیم ← **جمع و تقسیم**

جمع مع‌التفریق ← **جمع و تفریق**

جمع مع‌التفریق والتقسیم ← **جمع و تفریق و تقسیم**

جمع مع‌التقسیم ← **جمع و تقسیم**

جمع و تفریق (jamɛ.va.taf.riq)، در اصطلاح بدیع آن است که نخست میان دو یا چند چیز شباهتی یاد شود و حکمی کلی دربارهٔ آن‌ها بدهند و سپس با صفات متمایزی، میان آن‌ها تفاوت ایجاد کنند: «دانهٔ فلفل سیاه و خال مهرویان سیاه ـ هر دو جانسوزند، اما این کجا و آن کجا.» صنعت جمع با تفریق، اجتماع دو صنعت جمع* و تفریق* است. جمع و تفریق را **جمع مع‌التفریق و جمع با تفریق** هم نامیده‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۴۳؛ ترجمان‌البلاغه، ۶۸ ـ ۷۰؛ حدایق‌السحر، ۷۶ ـ ۷۷؛ درهٔ نجفی، ۱۹۳؛ روش گفتار، ۴۳۳؛ زیورهای سخن، ۲۹۷ ـ ۲۹۸؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۷۹ ـ ۸۰، ۳۴۹؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۶۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۷۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۴۴/۱ ـ ۴۴۵؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۸۴ ـ ۲۸۵؛ المعجم، ۳۵۵؛ معیارالبلاغه، ۶۳؛ نگاهی تازه به بدیع، ۷۹.

عباسپور

جمع و تفریق و تقسیم (jamɛ.va.taf.riq.va.taq-sim) ، در اصطلاح بدیع آن است که نخست دو یا چند چیز را با صفاتی مشترک یا حکمی یکسان آورند. سپس آن‌ها را از جهتی جدا کنند و بعد هر یک را جداگانه تفسیر کنند: «مجلس دو آتش داده بر، این از حجر آن از شجر / این کرده منقل را مقر، و آن جام را جا داشته» (خاقانی) که شاعر میان زغال و شراب جمع و تفریق و تقسیم ایجاد کرده است. این صنعت، جمع صنایع جمع* و تفریق* و تقسیم* است. جمع و تفریق و تقسیم را **جمع مع‌التفریق والتقسیم و جمع با تفریق و تقسیم** هم نامیده‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۴۳؛ ترجمان‌البلاغه، ۶۴ ـ ۶۵؛ حدایق‌السحر، ۷۷؛ درهٔ نجفی، ۱۹۴؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۳۵۱ ـ ۳۵۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۷۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۴۴/۱ ـ ۴۴۵؛ مدارج‌البلاغه، ۱۱۸؛ معالم‌البلاغه، ۳۶۵؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۰۲؛ معیارالبلاغه، ۶۴؛ نگاهی تازه به بدیع، ۸۰.

عباسپور

جمع و تقسیم (jamɛ.va.taq.sim) ، در اصطلاح بدیع آن است که

نخست دو یا چند چیز با صفتی مشترک و حکمی یکسان بیان شوند و سپس هر کدام جداگانه تفسیر گردند: «بلبل و شمشاد و شاهد هر سه در تسبیح دوست ـ این به نالش، و آن به بالش، و آن دگر با دلبری.» جمع و تقسیم، جمع دو صفت جمع* و تقسیم* است. جمع و تقسیم را، **جمع مع‌التقسیم** و **جمع با تقسیم** هم نامیده‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۴۳؛ ترجمان‌البلاغه، ۷۰ ـ ۷۱؛ حدایق‌السحر، ۷۷؛ درهٔ نجفی، ۱۹۵؛ روش گفتار، ۴۳۴؛ زیورهای سخن، ۲۹۹ ـ ۳۰۰؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۳۵۰ ـ ۳۵۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۷۴ ـ ۷۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۴۴/۱ ـ ۴۴۵؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۸۵؛ مدارج‌البلاغه، ۱۱۷؛ معیارالبلاغه، ۶۳ ـ ۶۴.

عباسپور

جملهٔ معترضه ← اعتراض

جناس (je.nās)، در لغت به معنی همجنسی و در اصطلاح بدیع به‌کار بردن واژه‌هایی در سخن است که در تمام حروف و یا برخی از آن‌ها با یکدیگر اشتراک داشته باشند. فن ایجاد جناس را تجنیس می‌گویند. جناس انواع گوناگون دارد: **جناس تام**، آن است که دو کلمه در لفظ یکسان و در معنی مختلف باشند: «بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر ـ دیدی که چگونه گور بهرام گرفت» که گور اولی به معنی گورخر و گور دومی به معنی خاکجای است. **جناس ناقص / محرَّف**، آن است که دو رکن جناس، در حروف یکسان ولی در حرکت مختلف باشند. مانند دَرد و دُرد در این بیت: «ساقیا درمان ندارد خشگ ریش روزگار ـ باده در دِه تا فروریزم به روی دَرد، دُرد.» **جناس زاید / مذیَّل**، آن است که یکی از دو کلمهٔ مزبور، یک یا دو حرف بیشتر داشته باشد، مانند نال و ناله، و موی و مویه در این بیت: «در حسرت رخسار تو ای زیباروی ـ از ناله چو نال گشتم از مویه چو موی.» **جناس مرکب**، آن است که یکی از دو رکن جناس، مرکب و دیگری بسیط باشد: «قربان وفاتم به وفاتم گذری کن ـ تابوت همی بشنوم از روزن تابوت» که در مصراع دوم، تابوت اولی به معنی «تا بویت را» و تابوت دومی به معنی صندوق حمل مرده است. **جناس مکرر / مزدوج**، آن است که دو کلمهٔ متجانس پشت سر هم و اغلب در آخر بیت یا در آخر سجع* نثر آمده باشند و گاه ممکن است یکی از آن دو رکن، حرفی یا حروفی بیش از دیگری داشته باشد، مانند رود و سرود، و زار و نزار در این جملهٔ منثور: «در مجلس بزم شما رود و سرود است و ما زار و نزار» و کلمات زار و گلزار در این بیت: «سال سرتاسر چو گلزار است خرم عارضت ـ چون دل من صد دل اندر عشق آن گلزار زار». **جناس خط / مصحَّف**، آن است که شکل‌های نوشتاری دو رکن جناس بدون در نظر گرفتن نقطه‌هایشان یکسان باشند، مانند بساط و نشاط در این بیت: «بساط سبزه لگدکوب شد به پای نشاط ـ ز بس که عارف و عامی به رقص برجستند.» **جناس لفظ**، آن است که دو رکن جناس در تلفظ یکسان ولی در نوشتن مختلف باشند، مانند خویش و خیش در این بیت: «ماهرویا به سر خویش تو آن خیش مبند ـ نشنیدی که کند ماه تبه جامهٔ خویش؟» **جناس اشتقاق / اقتضاب**، آن است که ارکان جناس در برخی از حروف مشترک باشند، مانند یاران و یاری و یارا در این بیت: «مرا زانصاف یاران نیست یاری ـ تظلم کردنم زآن نیست یارا.» **جناس مطرَّف**، آن است که دو کلمه در تمام حروف یکسان و در حرف آخر، مختلف باشند، مانند کلمات جام و جان در این بیت: «بیا ساقی آن می که جام آفرید ـ به من ده که جان جامه بر تن درید.» **جناس مضارع**، آن است که دو کلمهٔ متجانس تنها در یک حرف، در اول یا وسط کلمه، اختلاف داشته باشند و دو حرف مختلف در آن‌ها قریب‌المخرج باشند، مانند کلمات کوی و گوی در این بیت: «ما سر چو گوی بر سر کوی تو باختیم ـ واقف نشد کسی که چو گوی است و این چه کوست.» **جناس لاحق**، شبیه جناس مضارع و آن است که دو کلمه تنها در یک حرف، در اول یا وسط اختلاف داشته باشند، اما دو حرف مختلف آن‌ها قریب‌المخرج نباشد، مانند نیل و پیل در این بیت: «نیل رمنده تویی به گاه عطیّت ـ پیل دمنده تویی به کینه گزاری.» جناس لاحق را می‌توان گونه‌ای سجع* دانست. **جناس قلب**، آن است که در یکی از دو رکن جناس، حروف کلمه واژگونه شده باشد. جناس قلب بر چند نوع است: **قلب کل**، آن است که تمام حروفِ کلمه برعکس شده باشد، مانند راز و زار در این بیت: «همدمی نیست تا بگویم راز ـ خلوتی نیست تا بگریم زار.» **قلب بعض**، آن است که تنها برخی از حروف کلمه برعکس شده باشد، مانند کلمات تربت و رتبت در این بیت: «جنت رقمی ز رتبت اوست ـ تبت اثری ز تربت اوست.» **قلب هجایی**، آن است که دو کلمهٔ متجانس با یک اختلاف در مصوت برعکس باشند، مانند کلمات پروانه و ناپروا در این بیت: «یاد باد آن که رخت شمع طرب می‌افروخت ـ وین دل سوخته پروانهٔ ناپروا بود.»

قلب کامل / مستوی / تمام، آن است که تمام عبارت را بتوان از آغاز تا پایان به‌صورت برعکس خواند، مانند دو مصراع این بیت که هر کدام از آن دو، در صورت برعکس کردن حروف آن‌ها از ابتدا تا انتها، باز یکسان خواهد بود: «شو همره بلبل بلب هر مهوش ـ شکر به ترازوی وزارت برکش.» **جناس مغایر**، آن است که دو رکن جناس، در حروف یکسان باشند، اما در یکی از آن دو، حرفی مشدد و در دیگری همان حرف مخفف باشد، مانند کرّ و کر در این بیت: «سر داد بانگ نی به نای آن ساقی باکرّ و فر ـ عالم کر از آوای او، من سامع اکبر شدم.» **جناس مشوش**، آن است که در دو کلمهٔ متجانس، دو نوع جناس به‌کار رفته باشد: «جهان به خیره‌کشی بر کسی کشید کمان ـ که برکشیدهٔ حق بود و برکشندهٔ ما» که برکشیده و برکشنده از طرفی جناس لاحق و از طرفی جناس خط است. تجنیس در قافیه معنای دیگری دارد.

منابع: از زبان‌شناسی به ادبیات ، ۱/۱۱۱-۱۱۲؛ بدایع‌الافکار، ۸۶ ـ ۹۱؛ ترجمان‌البلاغه، ۱۰ ـ ۲۷؛ جناس در پهنهٔ ادب فارسی؛ زیورهای سخن، ۱۲۹ ـ ۱۵۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۰۱ ـ ۱۰۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۳۸ ـ ۴۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۳۰۳ ـ ۳۱۰؛ ۲/۴۴۶ ـ ۴۵۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۴۸ ـ ۶۱؛ مرآة‌الخیال، ۱۱۵ ـ ۱۱۶؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۲۷؛ المعجم، ۳۳۷ ـ ۳۴۴؛ معیارالبلاغه، ۲۱ ـ ۲۴؛ نگاهی تازه به بدیع، ۳۹ ـ ۵۵؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۵۲ ـ ۵۴.

عباسپور

جنگ (jong)، مجموعه‌ای است از مطالب، به‌ویژه اشعاری، که با سلیقه و همت یک یا چند نفر گردآوری شده باشد. جنگ احتمالاً واژه‌ای چینی (یا هندی) و سفینه* لغتی عربی است و هردو به معنی کشتی‌اند. علت این نامگذاری، قطع دراز این مجموعه‌ها است و از همین رو آن‌ها را بیاض* ـ به معنی دفتری که از طول باز می‌شود ـ نیز نامیده‌اند و همچنین نام‌های جریده، خرقه، دستور، و کشکول* بر آن نهاده‌اند. مونس‌الاحرار بدر جاجرمی کهن‌ترین این جنگ‌ها و بیاض صائب تبریزی از مشهورترین آن‌ها است. اما معاصران، به‌ویژه از سال‌های دههٔ ۱۳۳۰ ش به بعد، گرایش بیشتری به انتشار جنگ‌های ادبی نشان داده‌اند که غالباً علاوه بر شعر، مطالبی چون داستان*، نمایشنامه، نقد ادبی* ـ اعم از ایرانی و خارجی ـ را هم در بر دارد. نام جنگ، در ادبیات معاصر، برای نخستین‌بار در جنگی که گروهی از روشنفکران در ۱۳۳۵ منتشر کردند، دیده آمده است که جنگ هنر و ادب امروز نام داشت و به نام سردبیر آن، به جنگ حسین رازی شهرت یافت. مشهورترین جنگ‌های پس از آن، جنگ آرش، جنگ طرفه، و جنگ اصفهان بود. از مهم‌ترین جنگ‌ها و برگزیده‌های شعر در دورهٔ معاصر نیز دریای گوهر حمیدی و شعر نو از آغاز تا امروز حقوقی است.

منابع: فرخنده پیام، ۱۴۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۲۵۹؛ لغت‌نامه، زیر «بیاض».

درودیان

جنگ‌افزارها در ادبیات فارسی (jang.af.zār.hā.dar.a.da.bi.yāt-e fār.si)، صور خیال مربوط به جنگ‌افزارها، یکی از گسترده‌ترین بخش‌های صور خیال در شعر غنایی* فارسی است. نام جنگ‌افزارها از اواخر سدهٔ چهارم و سدهٔ پنجم هجری (معاصر با غزنویان و سلجوقیان) به شعر فارسی راه یافته است، زیرا معشوق در شعر شاعران این زمان، بیشتر از غلامان ترک سپاهی است که در سپاه غزنویان و سلجوقیان فراوان بودند. ویژگی‌های جنگاوری و دلاوری او در شعر می‌آمده و مثلاً مژگان او به تیر، ابرویش به کمان و زلفش به کمند تشبیه می‌شده است. دیگر این که در این دوره که قصیده*های مدحی رواج داشت، بیشتر ممدوحان اهل نبرد بودند، چنان‌که فرخی سیستانی در قصیده‌هایی که در مدح* محمود غزنوی (۳۸۷- ۴۲۱ق) سروده، جنگاوری او را ستوده و فراوان جنگ‌افزارها را به آن‌ها راه داده است. نیز، تأثیر شاهنامهٔ فردوسی در ادبیات فارسی و رواج حماسه‌سرایی در سده‌های چهارم و پنجم در این امر دخیل بوده است. شاعران در تصویرسازی خود از طبیعت نیز از نبرد و عناصر آن بهره می‌گرفته‌اند؛ مثلاً ابر و باد و تندر، شب و روز، و زمستان و بهار (نوروز) ، در نبرد با هم تصویر شده‌اند. این‌گونه تصاویر در شعر پیش از این دوره هم دیده می‌شود. در شاهنامه به اقتضای فضای حماسی، تا حدی از جنگ‌افزارها در توصیف و تصویر معشوقگان استفاده شده است. تصاویر شعری مربوط به جنگ‌افزارها پس از سدهٔ پنجم نیز معمول بود و به اشعار عاشقانه و حتی عرفانی راه یافت و به یک سنت* ادبی تبدیل شد. از آن پس، در اشعار عاشقانه ـ به جز اشعار به شیوهٔ واسوخت* ـ شاعر معشوقی را تصویر می‌کند که با او (عاشق) سرجنگ دارد و وی نیز تسلیم محض او است. کتاب‌هایی چون آداب‌الحرب والشجاعه، نوشتهٔ محمد بن منصور، ملقب به مبارکشاه و معروف به فخر مدبر، که به نام شمس‌الدین التمش،

جنگ‌افزارها در ادبیات فارسی

پادشاه هندوستان (۶۰۷-۶۳۳ق) است، در آداب نبرد و پهلوانی و شناخت جنگ‌افزارها تألیف شده است. در قابوس‌نامه باب بیستم با نام «اندر کارزار کردن» و در راحة‌الصدور راوندی فصلی با نام «فصل در مسابقت و تیرانداختن» به نبرد و جنگ‌افزارها پرداخته شده است. از رساله*های دربارهٔ جنگ افزارها، می‌توان این‌ها را برشمرد: آداب تفنگ و تفنگ‌چی/ زمچی‌نامه، نوشتهٔ شمس‌الدین (نسخهٔ خطی شمارهٔ ۷۰۷۵ کتابخانهٔ گنج‌بخش)؛ رسالهٔ اصول قبضه در تیراندازی نوشتهٔ میرکلسل در ۱۰۳۴ق؛ تأئید بصارت، در سپاهی‌گری و شناخت انواع شمشیر و شمشیرزنی، تألیف میرزا لطف‌الله خان، متخلص به نثار در ۱۱۱۸ (نسخهٔ شمارهٔ ۶۲۰۰/۴ دانشگاه پنجاب)؛ مثنوی تیراندازی سرودهٔ مهتاب‌رای در ۱۲۴۳/۱۲۴۴ق (نسخهٔ شمارهٔ ۲۸۹-N.M.۵۲۸ در موزهٔ ملی پاکستان کراچی). عمدهٔ جنگ‌افزارها و ترکیبات و کنایاتی که با آن‌ها ساخته شده و در شعر کهن فارسی به‌کار رفته‌اند، از این قرارند:

۱- ببربیان/ ببر؛ جامهٔ رزم رستم که وی آن را از پوست اژدهایی به همین نام برای خود فراهم کرده بود. ببربیان تیره رنگ بود و رستم آن را بر روی زره و جوشن (گبر) می‌پوشید. هیچ سلاحی بر آن اثر نمی‌کرد و در آب و آتش تر نمی‌شد و نمی‌سوخت: «همی نام ببربیان خواندش - ز خفتان و جوشن فزون آیدش.»□ «زره زیر بد جوشن اندر میان - از آن پس بپوشید ببربیان.» □ «بپوشید ببر و برآورد یال - براو آفرین خواند بسیار زال.»□ «چو شد روز رستم بپوشید گبر - نگهبان تن کرد بر گبر ببر.» (فردوسی)

۲- برگستوان؛ پوششی که سپاهیان می‌پوشیدند یا بر روی اسب می‌افکندند: «کف اندر دهانشان شده خون و خاک - همه گبر و برگستوان چاک چاک.» (فردوسی)□ «کلاه و سپر زرد و خفتانش زرد - همان اسب و برگستوان نبرد.» (اسدی طوسی)□ «به تن بر پوست چون بینی ورا برگستوان باشد - گه دید آن جانور کو را به تن برگستوان باشد.» (فرخی سیستانی) برگستوان‌ور: «نیابد بر ایشان گذر صد هزار - زره‌دار و برگستوان‌ور سوار.» (فردوسی)

۳- بیلک/ بیله؛ پیکانی که آن را به شکل بیل می‌ساختند: «بیلکی کز شست میمونت رود - چون اجل جوشن‌گسل دل دوز باد.» (انوری)□ «هم درختان بید بفکندند - پیش قهر تو بیلک و زوبین.» (ظهیرفاریابی)

۴- پالهنگ؛ ریسمانی که آن را به گوشهٔ لگام می‌بستند و با آن دست و گردن دشمن یا اسب را می‌بستند: «فرامرز را دست بسته چو سنگ - به گردن نهاده ورا پالهنگ/ بیارم به درگاه افراسیاب - سرِ نیزه بگذارم از آفتاب.» □ «که فردا بیاید بر من به جنگ - ببینی به گردنش بر پالهنگ.» (فردوسی)

۵- پرند؛ استعاره از شمشیر تیز: «ز یاقوت و الماس و از تیغ هند - همه تیغ هندی سراسر پرند.» (فردوسی) پرند آب‌داده = پرند تیز شده: «به یک دستش پرند آب‌داده - به دیگر دست مشکین تاب‌داده.»(فخرالدین گرگانی) پرندآور= شمشیر آب داده: «کمندی به فتراک و اسبی دوان - پرندآور و جامهٔ هندوان.» (فردوسی) هندی پرند= شمشیری که در هند ساخته می‌شد: «نه سقلاب مانم بر ایشان نه هند - نه شمشیر چینی نه هندی پرند.» (فردوسی)

۶- پلنگینه؛ نوعی جامهٔ رزم که از پوست پلنگ فراهم می‌شد: «بگفت آنک این رنجم از یک تن است - که او را پلنگینه پیراهن است.»□ «بدو گفت مردی چو دیو سیاه - پلنگینه جوشن ز آهن کلاه.» (فردوسی) پلنگینه‌پوش: «پلنگینه‌پوشان ز اول به کین - پسش برگشادند ناگه کمین.» (اسدی طوسی)

۷- پیکان؛ فلزی نوک‌تیز که بر سر تیر نصب می‌کردند: «به چابکی برباید چنان که نازارد - ز پوست روی مبارز به نوک پیکان خال.» (منجیک ترمذی)□ «ز پیکان پولاد و پرّ عقاب - سیه گشت رخشان رخ آفتاب.»□ «چو پیکان ببوسید انگشت اوی - گذر کرد از مهرهٔ پشت اوی.» (فردوسی)□«ز غنچهٔ دل بلبل سراغ پیکان گیر - که شاخ گل به کمان کشیده می‌ماند.» (بیدل) پیکان آهن‌گذار= پیکانی که از آهن گذر کند: «همیدون سه‌چوبه بر اسب سوار - بزد گیو پیکان آهن‌گذار.» (فردوسی) پیکان برکشیدن: «محب صادق اگر صاحبش به تیر زند - محبتش نگذارد که برکشد پیکان.» (سعدی) پیکان‌گر: «آنقدر پیکان که در یک زخم داشت - در دکان هیچ پیکان‌گر نبود.»(کلیم کاشانی)

۸- تازیانه؛ سلاح چرمی تابیده به شکل ریسمان با دستهٔ چوبی و مانند آن که آن را بر دشمن می‌زدند یا با آن اسب را می‌راندند: «یک تازیانه خوردی بر جان از آن دو چمش - کز درد او بماندی مانند زرد سیب.» (شهید بلخی)□ «یکی تازیانه برآورد نرم - بزد تنگ دل رخش را کرد گرم.» (فردوسی)□ «به روز معرکه وقتی که حرب سخت شود - به تازیانه کند با مبارزان جولان.» (فرخی سیستانی) تازیانهٔ آتش= برافروختگی آتش: «تپیدن دل من صائب اختیاری نیست - به تازیانهٔ آتش کباب می‌گردد.» (صائب تبریزی) تازیانهٔ زرین= پرتو خورشید: «به سر

جنگ‌افزارها در ادبیات فارسی

تزیینهٔ زرین ـ شاه گردون گرفت عالم صبح.» (خاقانی)

۹ـ تبر؛ ابزاری با تیغهٔ آهنی یا فولادی و دستهٔ چوبی: «خروش آمد و بانگ زخم تبر ـ سراسیمه شد گیو پرخاش‌خر.» (فردوسی)□ «گهی رفتی سنان چون عشق در بر ـ گهی رفتی تبر چون هوش در سر.» (فخرالدین گرگانی) چاچی تبر= تبری که در شهر چاچ ساخته می‌شد: «زبس جوشن و خود و چینی سپر ـ ز بس نیزه و گرز و چاچی تبر.» (فردوسی)

۱۰ـ تبرزین؛ تبری که به پهلوی زین بسته می‌شد: «ز بس چک چاک تبرزین و خود ـ روان‌ها همی داد تن را درود.»□ «چو لشکر سراسر برآشوفتند ـ به گرز و تبرزین همی کوفتند.» (فردوسی)

۱۱ـ ترکش؛ تیردان، ظرفی که سپاهیان تیرهای خود را در آن می‌گذاشتند و آن را به پشت خود می‌بستند: «همیدون پیاده بسی نیزه‌دار ـ چه با ترکش و تیر جوشن‌گذار.» (فردوسی)□ «گر مک تیر و کمان درخور بازو کندی ـ بر سر که بردی ترکش او ترکش‌گر.» (فرخی سیستانی) ترکش‌کش :«یلان کمان‌دار نخجیر زن ـ غلامان ترکش‌کش تیرزن.» (سعدی) ترکش نهادن= کنایه از دست از جنگ کشیدن است: «بینداخت شمشیر و ترکش نهاد ـ چو بیچارگان دست در کش نهاد.» (سعدی)

۱۲ـ ترگ/ ترک/ کلاه‌خود؛ کلاهی فلزی که جنگاوران برای محافظت سر از ضربه، بر سر می‌گذاشتند: «مرا مادرم نام مرگ تو کرد ـ زمانه مرا پتک ترگ تو کرد.»□ «بدان ای برادر که تن مرگ رست ـ سر رزم‌زن سودن ترگ راست.»(فردوسی) ترک‌دار: «به هر گام بی‌سر تنی ترک‌دار ـ بد افکنده چون مجمر زرنگار.» سی طوسی) ترگ رومی= بهترین نوع ترگ که در روم ساخته می‌شد: «که جز ترگ رومی نبیند سرم ـ مگر کین بهرام باز آورم.» فردوسی) تیره‌ترگ = کلاه‌خود سیاه، کنایه از خاک گور است: یر و تاختن کرد ناگاه مرگ ـ به سر بر نهادش یکی تیره ترگ.» فردوسی)

۱۳ـ تفک؛ لولهٔ چوبی تو خالی که گلولهٔ گلی در آن می‌گذاشتند و با دمیدن در آن، گنجشک شکار می‌کردند و چون هنگام دمیدن، صدای «تف» از آن می‌آمد، «تفک» خوانده می‌شد. تفک تغییر شکل یافتهٔ «تپک» و مصغر «توپک» است. «تفنگ» نیز تغییر شکل یافتهٔ تفک است و در آغاز تفنگ‌هایی که به ایران می‌آمد، با همان نام تفک خوانده می‌شدند: «تفک از هر طرف افتاده بر خاک ـ جدا از دوش گشته مار ضحاک.» (سلیم تهرانی)□ «گردان به مهرهٔ تفک اصحاب فیل را ـ کردند همچو مرغ ابابیل سنگسار.» (صائب تبریزی)

۱۴ـ تفنگ؛ سلاح گرم لوله‌ای‌شکل که با آن گلوله پرتاب می‌کنند: «وبال دوش کسان بودن از حیا دور است ـ نبسته است کسی پا به گردنت چو تفنگ.» (بیدل)□ «چنان ز بیم تو امساک در جدل دارد ـ که بر خزینه زند قفل از گلوله تفنگ.»(تأثیرتبریزی) تفنگ خوردن= گلولهٔ تفنگ خوردن: «طمع به هر جا فشرد دندان، ز آفتش باک نیست چندان ـ به اشتهای غرض پسندان، زبان ندارد تفنگ خوردن.» (بیدل)

۱۵ـ توپ؛ سلاحی گرم به شکل لوله‌ای بزرگ که بر روی چرخی سوار می‌شود و با آن گلوله‌های بزرگ شلیک می‌کنند : «صدای توپ ماهی را دران جوش ـ حباب‌آسا دریده پردهٔ گوش.» (سلیم تهرانی)

۱۶ـ توز/ توزه؛ پوست درخت خدنگ که با آن کمان‌ها و سپرها را می‌پوشاندند: «روی چون توز کمان گردد مخالف را به غرب ـ گر به شرق اندر کشد خسرو سوی مغرب کمان.» (فرخی سیستانی)□ «زره را در میان پروین فگنده ـ کمان را توزهٔ مشگین فگنده.» (فخرالدین گرگانی)

۱۷ـ تیر؛ باریکهٔ چوبی مسلح به پیکان که به کمک کمان پرتاب می‌شد. مژگان ونگاه معشوق، و قامت او را به آن تشبیه کرده‌اند: «میغ چون ترکی آشفته که تیراندازد ـ برق تیر است مر او را مگر و رخش کمان.» (فرالاوی)□«ز جوش سواران و از داروگیر ـ هوا دام کرکس بُد از پرّ تیر.» □ «کزان نامور تیر بیرون کشید ـ همه تیر تا پَر پُر از خون‌کشید.» (فردوسی)□ «بی‌حسرت از جهان نرود هیچ‌کس به در ـ الّا شهید عشق به تیر از کمان دوست.» (سعدی) تیرآرش: «ز رخ بر هر دلی بارنده آتش ـ چنان کز نوک غمزه تیر آرش.» (فخرالدین گرگانی) تیر آه: «یارب تو آن جوان دلاور نگاه‌دار ـ کز تیر آه گوشه‌نشینان حذر نکرد.» (حافظ) تیر از شست شدن کنایه از کار از کار گذشتن است: «چشمت به غلط سوی دل انداخت نگاهی ـ تیری که از آن شست خطا شد چه به‌جا شد.» (بیدل) تیر از کمان جستن، کنایه از کار از کار گذشتن است: «نیاید دگر باره زی مرد آن ـ سخن کز دهن جست و تیر از کمان.» (ابوشکور بلخی) تیرانداز : «هر که بشتافت باز پس ماند ـ زود بی‌تیر ماند تیرانداز.» (آغاجی بخارایی) تیراندازی: «خم ابروی تو در صنعت تیراندازی ـ برده از دست هر آن کس که کمانی دارد.» (حافظ) تیرباران: «دران انبوه گردان و سواران ـ وزان شمشیر و زخم و تیرباران.» (فخرالدین گرگانی) تیربالا= معشوقی که قامتش چون تیر راست و بلند باشد: «تیر بالایی و

جنگ‌افزارها در ادبیات فارسی

مانندهٔ تیری که تو را ـ هر چه نزدیک‌تر آرم تو ز من دورتری.» (فرخی سیستانی) تیر بلا: «با چنین قامت و بالا نرسیدی به کسی ـ کز تو بر سینهٔ او تیر بلایی نرسید.» (هلالی چغتایی) تیر به سنگ آمدن، کنایه از به مقصود نرسیدن است: «صبر را از دهنت حوصله تنگ آمده است ـ ناله‌ها را ز دلت تیر به سنگ آمده است.» (کلیم کاشانی) تیر چارپر: «جواب نامه کلیم از ستمگری خواهد ـ که مرغ نامه‌بر اوست تیر چارپرش.» (کلیم کاشانی) تیرچرخ = عطارد، چیزی مانند تیر هوایی از جنس آهن که آن را پر از باروت می‌کردند، آتش می‌زدند و به سوی دشمن می‌انداختند: «دشمن گر آستین گل افشاندت به روی ـ از تیر چرخ و سنگ فلاخن بتر بود.» (سعدی) تیر چشم: «عدو با جان حافظ آن نکردی ـ که تیر چشم آن ابرو کمان کرد.» (حافظ) تیر خدنگ = تیری که از چوب درخت خدنگ ـ به سبب سختی و محکمی آن ـ می‌ساختند و بهترین نوع تیر به‌شمار می‌رفت. به آن مجازاً خدنگ نیز گفته‌اند: «پس آن‌گه به بند کمر برد چنگ ـ گزین کرد یک چوبه تیر خدنگ.»(فردوسی) تیر دعا: «از هر کرانه تیر دعا کرده‌ام روان ـ باشد کز آن میانه یکی کارگر شود.» (حافظ) تیرزدن: «یکی تیر زد بر بر اسپ اوی ـ که اسپ اندر آمد ز بالا به روی.» (فردوسی) تیر سحرگاه= آه و دعای سحری: «تیغ ستم دور کن از راهشان ـ تا نخوری تیر سحرگاهشان.» (نظامی) تیرغمزه: «چو گشاد تیر غمزه ز خم کمان ابرو ـ گذرد ز سنگ خارا سر ناوک خدنگش.» (خاقانی) تیر فلک= عطارد، بلای آسمانی: «خورده‌ام تیر فلک باده بده تا سرمست ـ عقده در بند کمر ترکش جوزا فکنم.» (حافظ) تیرقد = معشوقی که قدی چون تیر راست و بلند داشته باشد: «جادوفکنی عشوه‌گری فتنه‌پرستی ـ لشکرشکنی تیرقدی سخت کمانی.» (امامی هروی) تیرگز: «تو را سیمرغ و تیرگز نباید ـ نه رخش جادو و زال فسونگر.» (دقیقی) تیرمژگان : «ای مژه تیر و کمان ابرو تیرت به چه کار ـ تیر مژگان تو دل‌دوزتر از تیر خدنگ.» (فرخی سیستانی) تیر مژه : «به وقت صلح دل من خلد به تیر مژه ـ به وقت جنگ دل دشمنان به تیر خدنگ.» (فرخی سیستانی) تیر ملامت: «تا یکی تیر ملامت رسد از هر سویی ـ تیر پیداست ولی شست و کمان ناپیدا.» (قاسم انوار) تیر ناوک = تیر کوچکی که آن را در غلافی آهنی یا چوبی، به شکل ناوی باریک، می‌گذاشتند و با کمان می‌انداختند. به آن مجازاً ناوک نیز گفته‌اند: «نواگر نوای چکاوک زند ـ چو دشمن زند تیر، ناوک زند.»(نظامی) تیر نظر: «چو بر چرخ تیر نظر می‌فگند ـ قمر پیش تیرش سپر می‌فگند.» (خواجوی کرمانی) گشاد تیر= رها کردن تیر: «آن که ز زخم تیر او کوه شکاف می‌کند ـ پیش گشاد تیر او وای اگر سپر برم.» (مولوی)

۱۸ـ تیردان؛ همان ترکش است «از بیم خویش تیره شود بر سپهر تیر ـ گر روز کینه دست برد سوی تیردان.» (فرخی سیستانی)

۱۹ـ تیغ؛ شمشیر و هر چیز برنده مثل خنجر و کارد. مژگان و نگاه معشوق را به آن تشبیه کرده‌اند: «بیار آن می که پنداری روان یاقوت نابستی ـ و یا چون برکشیده تیغ پیش آفتابستی.» (رودکی)□ «زمین فرش سیفور چون درنوشت ـ برآورد سر صبح با تیغ و طشت.»□ «برهنه چو تیغ تو بیند عقاب ـ نیارد به نخجیر کردن شتاب.»(فردوسی)□ «شده تیغ‌ها در سر انداختن ـ چو بازیگر از گوی‌ها باختن.» (اسدی طوسی)□ «مشوی ای دیده نقش غم ز لوح سینهٔ حافظ ـ که زخم تیغ دلدار است و رنگ خون نخواهد شد.»(حافظ) تیغ آب‌داده: «نیلوفر کبود نگه کن میان آب ـ چون تیغ آب‌داده و یاقوت آبدار.» (کسایی مروزی) تیغ آب‌دار: «چون تیغ آب‌دار رود در گلوی من ـ گر بی‌لبت به آب خضر کام تر کنم.» (صائب تبریزی) تیغ آختن= شمشیر کشیدن: «سخنت رمز دهان گفت و کمر سرّ میان ـ وز میان تیغ به ما آخته‌ای یعنی چه؟» (حافظ) تیغ آفتاب = شعاع آفتاب، طلوع آفتاب: «چنان بوی ظفر می‌زد ز شمشیرش که پنداری ـ ز تیغ آفتاب از عشق بشکفته است نیلوفر.» (سید حسن غزنوی) تیغ اجل= مرگ: «مگر به تیغ اجل خیمه برکنم ور نی ـ رمیدن از در دولت نه رسم و راه منست.» (حافظ) تیغ افراشتن: «هر چه خواهی کن که ما را با تو روی جنگ نیست ـ سر نهادن به در آن موضع که تیغ افراشتی.» (سعدی) تیغ بازی: «جهان حادثه میدان تیغ‌بازی اوست ـ کسی ز موج چه سان گیرد انتقام حباب.» (بیدل) تیغ بر استخوان رسیدن، کنایه از به ستوه آمدن از درد و رنج است: «گرنه از بیداد او تیغم رسد بر استخوان ـ کی بگویم این حکایت‌ها که بوی خون دهد.» (بابافغانی) تیغ برکشیدن: «با من ز شرم جنگ نیارست کرد هیچ ـ وز بهر نام و ننگ یکی تیغ برکشید.» (بشار مرغزی) تیغ برکشیدن از نیام: «هر آن زمین که درو تیغ برکشی ز نیام ـ چنان بسوزد کز خاک او نروید حب.»(فرخی سیستانی) تیغ به کف گرفتن: «چون تیغ به کف گیری هر جای بجویی ـ از کشته و از خسته نگونی و ستانی.» (فرخی سیستانی) تیغ جفا: «بس که آمد چون قلم بر فرق من تیغ جفا ـ نام خود از تختهٔ هستی ستردم عاقبت.» (بیدل) تیغ‌دار:

جنگ‌افزارها در ادبیات فارسی

«برآنی که اندر جهان تیغ‌دار ـ نبندد کمر نیز چون تو سوار.» (فردوسی) تیغ دودم: «آن قدر فرصت کمین قطع الفت‌ها نه‌ایم ـ عمر صبحیم از نفس تیغ دودم داریم ما.» (بیدل) تیغ‌زن: «چشم تو قصد جان ما دارد ـ هان که مست است و تیغ‌زن دریاب.» (جمال‌الدین عبدالرزاق) تیغ صبح: «مهر رویت همچو روی مهر پر نور است و باد ـ صبح تیغت همچو تیغ صبح گلگون باد و هست.» (سید حسن غزنوی) تیغ غمزه: «چشمش به تیغ غمزهٔ خونخوار خیره‌کش ـ شهری گرفت قوت بیمار بنگرید.» (سعدی) تیغ کشیدن: «بنیاد غرور همه بر دعوی پوچ است ـ در عرصهٔ ما تیغ کشیده است نیامی.» (بیدل) تیغ کین: «نز پی ملکت زند شاه جهان تیغ کین ـ نز پی تخت و حشم نز پی گنج و درم.» (منوچهری) تیغ گهردار= شمشیر آب‌دیده: «گفتم چو صاعقه ست گهردار تیغ او ـ گفتا جداکنندهٔ جسم عدو ز جان.» (فرخی سیستانی) تیغ مژگان: «تیغ مژگانت به آب ناز دامن می‌کشد ـ چشم مخمورت به خون تاک می‌بندد حنا.» (بیدل) تیغ هندی= بهترین نوع تیغ که در هند ساخته می‌شد: «بدو گفت رو تیغ هندی بیار ـ یکی جوشن و مغفری نامدار.» (فردوسی)

۲۰ـ جوشن؛ پوششی شبیه به زره که از حلقه‌های آهنی ساخته می‌شد: «ما را جگر به تیر فراق تو خسته گشت ـ ای صبر بر فراق بتان نیک جوشنی.» (منجیک ترمذی)□ «بر او حمله آورد مانند باد ـ بزد نیزه و بند جوشن گشاد.» (فردوسی)□ «نه مرا با تکاب او پایاب ـ نه مرا با گشاد او جوشن.» (ابوالفرج رونی)□ «جامهٔ فتحی چو گرد عجز نتوان یافتن ـ پیکر موج از شکست خویش جوشن می‌شود.» (بیدل) جوشن‌پوش: «مشو هرگز دمی ایمن ز خصم ناتوان صائب ـ که از اندک نسیمی بحر جوشن پوش می‌گردد.» (صائب تبریزی) جوشن‌خای = پاره کنندهٔ جوشن: «چو همت است چه حاجت به گرز مغفرکوب ـ چو دولت است چه حاجت به تیغ جوشن‌خای.» (سعدی) جوشن داودی = جوشن منسوب به حضرت داود: «جوشن داودی اینجا شاهراه ناوک است ـ سخت‌رویی مانع تیر قضا کی می‌شود؟» (صائب تبریزی) جوشن‌دوز: «گه زره‌باف شود باد و گهی جوشن‌دوز ـ باد را طبع شد این پیشهٔ زراد امیر.» (فرخی سیستانی) جوشن‌گذار= گذرنده از جوشن: «عزم تو کشورگشا و خشم تو بدخواه سوز ـ رمح تو پولاد سنب و تیغ تو جوشن‌گذار.» (فرخی سیستانی) جوشن‌گر: «گشته روی بادیه چون خانهٔ جوشن‌گران ـ از نشان سوسمار و نقش ماران شکن.» (منوچهری) جوشن‌ور: «صف جوشن‌وران بر روی صحرا ـ چو کوه اندر میان موج دریا.» (فخرالدین گرگانی)

۲۱ـ چله؛ زه کمان، رودهٔ تابیده که به دو سر کمان می‌بستند و با کشیدن آن تیر می‌انداختند: «از زبردستان که خواهد این کمان را چله کرد؟ ـ بادهٔ پر زور چون نگشود از ابرو چین را؟» (صائب تبریزی)□ «نرمی مکن که سختی ایام می‌کشی ـ از آهن است چله کمان کباده را.» (تأثیرتبریزی) چله گر= تابندهٔ زه کمان، تیرانداز و هدف‌گیر: «چونک ازو دفع شوم گوشگکی سر بنهم ـ آید عشق چله گر بر سر من با چله‌ای.» (مولوی)

۲۲ـ چماق؛ گرز، چوب دستی با سر گره‌دار: «به تیغ و تیر همی کرد میر طغرل فتح ـ چنان‌که میر الپ‌ارسلان به خشت و چماق.» (لامعی گرگانی)□ «چون به غایت رسید کار ستم ـ قلم ظلم گشت یار چماق.» (جمال‌الدین عبدالرزاق)

۲۳ـ حسام؛ شمشیر، شمشیر تیز: «ز حرص جنگ بسازد گرش بباید ساخت ـ ز دست خویش حسام و ز روی خویش سپر.» (عنصری)

۲۴ـ خدنگ؛ مجازاً تیر، مژگان و نگاه معشوق را به آن تشبیه کرده‌اند: «خدنگی به اسب سپهبد بزد ـ چنان کز کمان‌سواران سزد.» (فردوسی)□ «به یک خدنگ دژ آهنگ جنگ‌داری سخت ـ تو بر پلنگ شخ و بر نهنگ دریا بار.» (عنصری)□ «چشم تو خدنگ از سپر جان گذراند ـ بیمار که دیدست بدین سخت کمانی.» (حافظ) خدنگ آه: «سینه‌اش را از خدنگ آه جوشن کرده‌ایم ـ هر چه با ما می‌کند گردون سزاواریم ما.» (صائب تبریزی) خدنگ‌افکن: «ز شست خدنگ‌افکنان خاست جوش ـ کمان‌گوشه‌ها گشت هم‌راز گوش.» (اسدی طوسی) خدنگ ترکی: «خدنگ ترکی بر روی و سر همی خوردند ـ همی نیامد بر رویشان پدید غیر.» (فرخی سیستانی) خدنگ حادثه: «زی تو برید کنگرهٔ عرش را نداست ـ کامد خدنگ حادثه غافل مباش هان.» (مجیربیلقانی) خدنگ غمزه: «هزار جامه سپر ساختیم و هم بگذشت ـ خدنگ غمزهٔ خوبان ز دلق نُه تویی.» (سعدی) خدنگ قضا: «چو رد می‌نگردد خدنگ قضا ـ سپر نیست مر بنده را جز رضا.» (سعدی)

۲۵ـ خشت؛ نوعی نیزهٔ کوچک که حلقه‌ای ریسمانی یا ابریشمی داشت و انگشت سبابه را درون حلقه می‌کردند و آن را به سوی دشمن می‌انداختند: «همی تاخت بهرام خشتی به دست ـ چنان چون بود مردم نیم‌مست.» (فردوسی)□ «تیغ او را با قضا و تیر او را با قدر ـ دست او را با سپهر و خشت او را با شهاب.» (فرخی سیستانی) خشت‌افکن: «بسی گرد خشت‌افکن

جنگ‌افزارها در ادبیات فارسی

آمد به پیش ـ کس آن را زده گام نفکند بیش.»(اسدی طوسی) خشت سه‌پر: «پیمبر شد میان هر دو لشکر ـ خدنگ چارپرّ و خشت سه‌پر.» (فخرالدین گرگانی) خشت سیه‌پر: «به دست اندر یکی خشت سیه‌پر ـ بسی بدخواه را کرده سیه‌در.»(فخرالدین گرگانی)

۲۶ـ خفتان؛ نوعی جامهٔ نبرد از جنس ابریشم یا پشم: «باز به روز نبرد و کین و حمیت ـ گرش ببینی میان مغفر و خفتان.» (رودکی)□ «به خفتانش بر نیزه بگذاشتم ـ چو باد از سر زینش برداشتم.» (فردوسی)□ «شوم با آن صنم بهتر بکوشم ـ ز بی‌شرمی یکی خفتان بپوشم.» (فخرالدین گرگانی)

۲۷ـ خنجر؛ نوعی کارد بلند هلالی‌شکل: «پس پشت ایشان سواران جنگ ـ کز آتش به خنجر ببردند رنگ.» (فردوسی)□ «راست گفتی درخت‌ها بودند ـ بادشان تیر و نیزه و خنجر.» (فرخی سیستانی)□ «نیست ایمن از بلا هر کس به فکر جستجوست ـ روز و شب گرداب را از موج خنجر بر گلوست.» (بیدل) خنجر آب‌دار: «شمع سحرگهی اگر لاف ز عارض تو زد ـ خصم زبان دراز شد خنجر آب‌دار کو.» (حافظ) خنجر آب‌گون: «یکی خنجر آب‌گون برکشید ـ همی خواست از تن سرش را برید.»(فردوسی) خنجر الماس= شعاع خورشید: «بادام دو مغزست که از خنجر الماس ـ نا داده لبش بوسه سراپای فسان را.» (انوری) خنجر اوژن = خنجر گزار: «به درگاه سپهسالار مشرق ـ سوار نیزه‌باز خنجر اوژن.» (منوچهری) خنجرزبانی = نیک‌گویی، تیزگویی: «فلک را از سر خنجرزبانی ـ تراشیدی ز سر موی معانی.» (نظامی) خنجر زرفشان= سرزدن آفتاب: «امروز به کُه عمود زد صبح ـ پس خنجر زرفشان برآورد.» (خاقانی) خنجر سیماب‌گون= خنجر آب‌دار: «در کفت هر کس که دیده خنجر سیماب‌گون ـ ابر آتش‌بار در دریای عمان یافته.» (خواجوی کرمانی) خنجر صبح: «برکشد تیغ آفتاب آنگه که چرخ ـ خنجر صبح از میان خواهد گشاد.» (خاقانی) خنجرکابلی: «سر مژّه چون خنجر کابلی ـ دو زلفش چو پیمان خط بابلی.» (فردوسی) خنجرگزار : «آهنین رمحش چو آید بر دل پولادپوش ـ نُه منی تیغش چو آید بر سر خنجرگزار.» (منوچهری)

۲۸ـ خود؛ کلاه فلزی که در جنگ‌ها بر سر نهند : «همی گرز پولاد همچون تگرگ ـ ببارید بر جوشن و خود و ترگ.» (فردوسی)□ «به جای قبا درع بستی و جوشن ـ به جای کله خود جستی و مغفر.» (فرخی سیستانی)

۲۹ـ دبوس؛ نوعی گرز آهنی: «ز باد دبوس تو کوه بلند ـ شود خاک نعل سرافشان کمند.» (فردوسی)□ «از علم و خرد سپر کن و خود ـ وز فضل و ادب دبوس و ساطور.» (ناصرخسرو)

۳۰ـ درع؛ زره: «فرستاد درع سیاوش برش ـ همان خسروانی یکی مغفرش.» (فردوسی)□ «ماهی اگر ماه درقه دارد و شمشیر ـ سروی اگر سرو درع پوشد و جوشن.» (فرخی سیستانی) درع‌پوش: «مهش مشک‌سای و شکر می‌فروش ـ دو نرگس کمان‌کش دو گل درع‌پوش.» (اسدی طوسی)

۳۱ـ درقه؛ سپر: «برکش ای ترک و به یک سو فکن این جامهٔ جنگ ـ چنگ برگیر و بنه درقه و شمشیر از چنگ.» (فرخی سیستانی)

۳۲ـ دشنه؛ خنجر: «ابوالمظفر شاه جهان کجا ببرید ـ به تیز دشنهٔ آزادگی گلوی سؤال.» (منجیک ترمذی)□ «زمانه به خون تو تشنه شود ـ بر اندام تو موی دشنه شود.» (فردوسی) دشنهٔ آب‌گون: «همان نیزه و دشنهٔ آب‌گون ـ سنان از بر و دسته زیر اندرون.» (فردوسی) دشنه برکشیدن صبح = طلوع آفتاب: «صبح چون برکشید دشنهٔ تیز ـ چند خسبی نظامیا برخیز.» (نظامی) دشنهٔ غمزه: «دشنهٔ غمزه بیالای که آشوب دلم ـ ننشیند به جگر کاوی مژگانی چند.» (طالب آملی)

۳۳ـ دوال؛ تازیانهٔ چرمی، کمند: «نهیب مرگ بلرزاندم همی شب و روز ـ چو کودکان بدآموز را نهیب دوال.» (کسایی مروزی)□ «امیر اندر سفر هم بسته دارد ـ سر باد وزان اندر دوالا.» (عنصری) دوال‌انداز: «رگ آن خون بر او دوال‌انداز ـ راست چون زنگی دوالک باز.» (نظامی) دوال‌کشیدن = با دوال بستن: «کشیدش سراپای یک سر دوال ـ به سان یکی مرغ بی‌پرّ و بال.» (فردوسی)

۳۴ـ رمح؛ نیزه: «تیغ او و رمح او و تیر او و گرز او ـ دست او و جام او و کلک او و پالهنگ.» (منوچهری)

۳۵ـ زره؛ جامهٔ نبرد که از حلقه‌های درهم آهنی درست می‌شد و آن را برای محافظت بدن از ضربه می‌پوشیدند. «زلف پرحلقهٔ معشوق را به آن تشبیه کرده‌اند: «از برگ لاله دو لب داری فراز وی ـ یک مشت حلقهٔ زره از مشک و از عبیر.» (منسوب به منجیک ترمذی)□ «فروهشته از ترگ رومی زره ـ زده بر زره بر فراوان گره.» (فردوسی)□ «چو چین کرته به‌هم بر شکسته جعد کشن ـ چو حلقه‌های زره پر گره دو زلف سیاه.» (فرخی سیستانی) زره بُر = تیر و شمشیر و نیزه: «زره‌بُرهای از زهر آب داده ـ زره‌پوشان کین را خواب‌داده.» (نظامی) زره‌پوش : «آید بساط خاک زره‌پوش در نظر ـ از بس که ریخت حلقهٔ زلف بتان به

جنگ‌افزارها در ادبیات فارسی

خاک.» (صائب تبریزی) زره‌دار: «سواری ندیدم چو اسفندیار ـ زره‌دار با جوشن کارزار.» (فردوسی) زرهٔ داودی = زره منسوب به حضرت داود: «خاسته از مرغزار غلغل تیم و عدی ـ درشده آب کبود در زره داودی.» (منوچهری) زره‌روی گشتن= موج‌دار شدن: «آب از نسیم باد زره‌روی گشته گیر ـ مفتول زلف یار زره موی خوش‌تر است.» (سعدی) زره زلف: «زره زلف بر قبا شکنی ـ آه در جان آشنا شکنی.» (خاقانی) زره زیر قبا پوشیدن، کنایه از آمادهٔ ستیز شدن است: «گرنه آیینه حذر دارد از آن غمزه چرا ـ زره از جوهر خود زیر قبا پوشیده است؟» (صائب تبریزی) زره‌سان: «سلسلهٔ ابر گشت زلف زره‌سان او ـ قرصهٔ خورشید شد گوی گریبان او.» (خاقانی) زره‌گذار= گذرنده از زره: «محمود سومنات‌گشای صنم‌شکن ـ در غزو سیگزی به سنان زره‌گذار/ آن مرتبت نیافت که محمود تاج دین ـ از یک به دست کلک بریده سرنزار.» (سوزنی سمرقندی) زره‌گر: «ای زلف یار من زرهی یا زره‌گری؟ ـ یا پیش تیر غمزهٔ دلبر زره‌وری؟/ هرگز زره ز رَه نبرد هیچ خلق را ـ گر تو زره‌گری به زره چون ز رَه بری؟» (ادیب صابر) زره‌موی: «منش با خرقهٔ پشمین کجا اندر کمند آرم؟ ـ زره‌مویی که مژگانش ره خنجرگزاران زد.»(حافظ) زره‌ور: «گفت آن زره‌وران ز بر هر یکی که‌اند؟ ـ گفتم بتان مملکت‌آرای رزم‌خواه.» (فرخی سیستانی)

۳۶ـ زره‌خود؛ پاره‌ای آهن بافتهٔ آویخته از اطراف خود برای محافظت گردن و گوش‌ها و بناگوش: «رخ روشن را زیر زره‌خود مپوش ـ که رخ روشن تو زیر زره گیرد زنگ.» (فرخی سیستانی)

۳۷ـ زوبین/ زوپین/ ژوبین/ ژوپین؛ نیزهٔ کوچکی که سر آن دو شاخه بود: «بدو داد ژوبین زهراب‌دار ـ که از آهنین کوه کردی گذار.»□ «چنین گفت لشکر به بانگ بلند ـ که اکنون به بیچارگی دست بند/ دهید ار به گرز و به ژوبین دهید ـ سران را ز خون تاج بر سر نهید.» (فردوسی)□ «نشسته بر کنار بام رامین ـ امید اندر دلش مانده چو ژوپین.» (فخرالدین گرگانی)□ «گر شکوهت نقاب بگشاید ـ مژه در دیده‌ها شود زوبین.» (ظهیرفاریابی) زوبین‌فکن: «ناوک اندازی و زوبین‌فکن و سخت کمان ـ تیزتازی و کمندافکنی و چوگان باز.»(فرخی سیستانی) ژوپین زن: «سپه بود بر میمنه چل هزار ـ سواران ژوپین‌زن و نیزه‌دار.» (فردوسی) ژوپین‌کش: «بیامد سپردار و ژوبین کشان ـ بجستند از آن تازیانه نشان.» (فردوسی) ژوپین‌ور: «همه دشت ژوپین‌ور و خشت‌دار ـ به یک سو پیاده به یک سو سوار.» (فردوسی)

۳۸ـ زه؛ چله: «چو خسرو چنان دید برگشت شاد ـ دو زاغ کمان را به زه بر نهاد.» (فردوسی)□ «تیر چون در زه نشاندی بر کمان چرخ فش ـ گفته‌ای محور همی‌راند ز خط استوا.» (خاقانی) زه به گوش آوردن: «ترا یاوری کرد فرخ سروش ـ وگرنه زه آورده بودم به گوش.» (سعدی)

۳۹ـ زه‌گیر؛ شست، چله‌گیر، انگشتانه‌ای از جنس شاخ، استخوان، چرم و مانند آن‌ها که در انگشت شست می‌کردند و زه کمان را با آن می‌گرفتند و می‌کشیدند: «حلقهٔ زه‌گیر شد قد خدنگ سرو را ـ طوق قمری ز انفعال قامت موزون یار.» (صائب تبریزی)

۴۰ـ زین‌افزار؛ جنگ‌افزار(از«زین» به معنی سلاح): «وزین کرانه کمان برگرفت و اندر شد ـ میان آب روان با سلیح و زین‌افزار.» (فرخی سیستانی)

۴۱ـ ساطور؛ نوعی کارد بزرگ با تیغهٔ پهن و دستهٔ چوبی: «هر که یک سطر مدح او بنوشت ـ نکشد رنج نیزه و ساطور.» (قطران تبریزی)□ «تارکم زیر زخم خایسک است ـ جگرم پیش حد ساطور است.» (مسعود سعد)

۴۲ـ سپر؛ صفحهٔ فلزی مدوری که سپاهیان آن را در برابر حملهٔ دشمن محافظ بدن خود می‌کردند: «چو زرین سپر برگرفت آفتاب ـ سر جنگجویان برآمد ز خواب.» (فردوسی)□ «همه سپاه به یک بار با سلیح و سپر ـ فرو شدند بدان رود نادهنده گذار.» (فرخی سیستانی)□ «پیش پیکان گل ز بیم گشاد ـ هرشب از هاله مه سپر دارد.» (انوری) زرین‌سپر= خورشید و آفتاب: «چو خورشید زرین‌سپر برگرفت ـ شب تیره زو دست بر سر گرفت.» (فردوسی) سپرآفتاب: «سپر آفتاب پاره کنید ـ تا کی از آسمان سپر فگنید.» (مجیر بیلقانی) سپرافکندن = تسلیم شدن: «هان تا سپر نیفکنی از حملهٔ فصیح ـ کو را جز آن مبالغهٔ مستعار نیست/ دین ورز و معرفت که سخندان سجع‌گوی ـ بر در سلاح دارد و کس در حصار نیست.» (سعدی) سپر انداختن= تسلیم شدن: «تیغ‌ها را کند می‌سازد سپرانداختن ـ مهر خاموشی ز آفت‌ها حصار ما بس است.» (صائب تبریزی) سپربلا بودن: «نه حریف مهربانست حریف سست پیمان ـ که به روز تیرباران سپر بلا نباشد.» (سعدی) سپرچینی: «شما یک به یک تیغ را برکشید ـ سپرهای چینی به سر برکشید.» (فردوسی) سپرخیزران = سپری که از چوب درخت خیزران، به سبب سختی و محکمی آن، می‌ساختند: «مرغ نهاد آشیان بر سر شاخ چنار ـ چون سپر خیزران بر سر مرد سوار.» (منوچهری) سپردار: «چنان کن که هر نیزه‌ور روز جنگ ـ سپردار باشد کمانی به چنگ.» (اسدی

جنگ‌افزارها در ادبیات فارسی

طوسی) سپرکردن: «جانا کدام سنگ‌دل بی‌کفایت است ـ کو پیش زخم تیغ تو جان را سپر نکرد.» (حافظ) سپر کرگ = سپری که از پوست کرگدن می‌ساختند: «آنچه او با سپر کرگ به شمشیر کند ـ نتوان کردن با شیشهٔ نازک به تبر.» (فرخی سیستانی) سپرکشیدن= تسلیم شدن: «تخت تو چرخ باد که در بارگاه تو ـ خورشید تیغ‌زن چو قمر هم سپر کشید.» (سید حسن غزنوی)

۴۳ـ سرپاس/ سرپاش؛ گرز: «دل سرکشان پر ز وسواس بود ـ همه گوش بر بانگ سرپاس بود.» (فردوسی)□ «مژه بر پلکم ار شود پیکان ـ موی بر فرقم ار شود سرپاس/ نایدم باک از آن که ایمن کرد ـ تن و جان من از امید و هراس.» (مسعود سعدسلمان)

۴۴ـ سلاح؛ جنگ‌افزار، جمع آن اسلحه: «چه باید سلاح و چه باید سپاه؟ ـ چه سازیم این را چگونه است راه؟» (فردوسی)□ «مثل شنیدم کز نیم مشت ساخته‌اند ـ هر آن سلاح که از جنس خنجر است و سنان.» (سنایی) سلاح‌دار سپهر= کنایه از مریخ یا بهرام: «ز رشگ حملهٔ گرمش سلاح‌دار سپهر ـ به جای تیغ ببسته است بر میان زنار.» (مجیربیلقانی) سلاح‌شوری= جنگاوری: «زان خامه که دیو خام را سوخت ـ جبریل سلاح‌شوری آموخت.» (خاقانی) سلاح‌کش: «ز رفیقان گلستان مرم از زخم خار بن ـ که رفیق سلاح‌کش مدد کاروان شود.»(مولوی)

۴۵ـ سلیح؛ ممال سلاح: «سلیح است چندان بر او روز کین ـ که سیر آید از بار پشت زمین.»□ «نباشد سلیحی به من کارگر ـ به هنگام آویزش و شور و شر.» (فردوسی) سلیح‌داری: «زهره دهدش به جام یاری ـ مریخ کند سلیح‌داری.» (نظامی)

۴۶ـ سنان؛ قطعه آهن تیز نوک نیزه که مژگان معشوق را به آن تشبیه کرده‌اند: «جهان گفتی از تیغ و از جوشن است ـ ستاره ز نوک سنان روشن است.»□ «چو بگذشت شب گرد کرده عنان ـ برآورد خورشید رخشان سنان.»□ «نشان کمند تو دارد هژبر ـ ز بیم سنان تو خون بارد ابر.» (فردوسی)□ «پیچیدن آفعی به کمندت ماند ـ آتش به سنان دیوبندت ماند/ اندیشه به رفتن سمندت ماند ـ خورشید به همت بلندت ماند.» (ازرقی هروی) سنان‌انداز: «تا سنان‌انداز شد مژگان تو ـ هر دم از سینه سنانی می‌کنم.» (خاقانی) سنان‌دار: «چمان‌چرمه در زیر تخت من است ـ سنان‌دار نیزه درخت من است.» (فردوسی) سنان‌کش: «دیوان میغ‌رنگ سنان‌کش چو آفتاب ـ کز نوک نیزه‌شان سر کیوان سنان کشید.»(خاقانی) سنان‌گزار: «شهی که همچو سکندر سپهبدان دارد ـ سنان‌گزار و کمندافکن و خدنگ‌انداز.» (سوزنی سمرقندی)

۴۷ـ سوفار؛ دهانهٔ تیر که زه کمان را در آن بند می‌کردند: «تیری و کمانی و یکی نقش نشانه ـ بنگار و بپیوند به سوفار یکی تیر.» (بوالعلا ششتری)□«چو سوفارش آمد به پهنای گوش ـ ز شاخ گوزنان برآمد خروش.» (فردوسی)□ «هیچ تیری نزد او بر تن خصم ـ که نه از پشت برون شد سوفار.» (فرخی سیستانی)

۴۸ـ سهم؛ تیر: «همان سهم او سهم اسفندیاری ـ همان عدل او عدل نوشیروانی.» (منوچهری)

۴۹ـ شست؛ زه‌گیر، و چون با انگشت شست گرفته می‌شده، به همان نام خوانده شده است: «که ای ماه چون من کمان را به زه ـ برآرم به شست اندر آرم گره.» (فردوسی)□ «صاحبا بنده اگر جرمی کرد ـ ناوک قهر تو در شست مگیر.»(ابن یمین) شست صدق: «ز شست صدق گشادم هزار تیر دعا ـ ولی چه سود یکی کارگر نمی‌آید.» (حافظ) شست کشیدن: «چو شست اندر کشم لابد همه عالم شود ویران ـ همی بانگ و فغان خیزد هر آن کو خانمان دارد.» (سنایی) شست گرفتن = نشانه گرفتن: «غلامان ترکم چو گیرند شست ـ ز تیری رسد لشکری را شکست.» (نظامی) شست گشادن= رها کردن تیر: «زه و تیر بگرفت شادان به دست ـ چو شد غرقه پیکانش بگشاد شست.»(فردوسی) شست‌گیر= تیرانداز و کمانگیر: «اگر خسرو شست میران بود ـ هم آماج این شست‌گیران بود.» (نظامی) شست به معنی حلقهٔ کمند، رسن و مانند آن: «بسته و خسته روند، تیغ‌وران پیش او ـ بسته به شست سبک خسته به گرز گران.»(خاقانی)

۵۰ـ شمشیر؛ سلاحی برنده با تیغهٔ دراز منحنی و دسته: «ابو سعد آن‌که از گیتی ازو پرگست شد بدها ـ مظفر آن‌که شمشیرش ببرد از دشمنان پروا.» (دقیقی)□ «به تنها یکی گور بریان کنی ـ هوا را به شمشیر گریان کنی.»□ «به شمشیر بستانم از کوه تیغ ـ عقاب اندر آرم ز تاریک میغ.»(فردوسی)□ «کارزاری کاندر او شمشیر تو جنبنده گشت ـ سر به سر کاریز خون گشت آن مصاف کارزار.» (فرخی سیستانی)□ «زیر شمشیر غمش رقص‌کنان باید رفت ـ کان‌که شد کشتهٔ او نیک سرانجام افتاد.»(حافظ)□ «لباس بر تن آزادگان نمی‌زیبد ـ بس است جوهر شمشیر موج عریانی.»(بیدل) آب شمشیر= جوهر و برندگی شمشیر: «باز آب شمشیرت از بهارجوشی‌ها ـ داد مشت خونم را یاد گل‌فروشی‌ها.» (بیدل) شمشیر از نیام کشیدن: «امّید صائب از همه کس چون بریده شد ـ شمشیر آه را ز نیام سحر کشید.»

جنگ‌افزارها در ادبیات فارسی

صائب تبریزی) شمشیربازی= تمرین و ورزش شمشیرزنی: «در آمد به شمشیربازی چو برق ـ ز سر تا قدم زیر پولاد غرق.» (نظامی) شمشیر برکشیدن: «بسا تنا که چو قارون فرو شود به زمین ـ بدآنگهی که تو شمشیر برکشی ز قراب.» (فرخی سیستانی) شمشیرجوی، کنایه از جنگاور است : «بر و بازوی شیر و خورشیدروی ـ دل پهلوان دست شمشیرجوی.» (فردوسی) شمشیرچوبین= چیز بی‌فایده: «زاهدا ما را چه ترسانی چو خود ترسیده‌ای؟ ـ آخر این شمشیر چوبین چند داری در غلاف؟» (قاسم انوار) شمشیر خطیب = در گذشته، خطیبان هنگام ایراد خطابه شمشیر به دست می‌گرفتند و آن را به این سو و آن سو حرکت می‌دادند؛ از این‌رو، به چیزهای بی‌فایده «شمشیر خطیب» گفته‌اند: «شحنه را گر درد دین بودی زدی ـ گردن واعظ به شمشیر خطیب.» (جامی) شمشیرخو: «نوح چون شمشیر در خواهید از او ـ موج طوفان گشت از او شمشیرخو.» (مولوی) شمشیر داد: «هر آن گنج کان جز به شمشیر داد ـ فراز آید آن گنج هرگز مباد.» (فردوسی) شمشیر در میان کردن= پایان دادن به نبرد: «خسرو به ملک، شهرت چندت زبان هرزه ـ عالم همه گرفتی، شمشیر در میان کن.» (امیرخسرو دهلوی) شمشیر دودم: «می‌خلد بیشتر از تیر به دل موی سفید ـ کار شمشیر دودم می‌کند ابروی سفید.»(صائب تبریزی) شمشیرزن: «از ایران و توران گزیده‌سوار ـ برفتند شمشیرزن ده‌هزار.»(فردوسی) شمشیرکش: «جهان‌دار محمود خورشیدفش ـ به رزم اندرون شیر شمشیرکش.» (فردوسی) شمشیر و کفن پیش کسی نهادن = تسلیم شدن: «می‌نهم پیش تو شمشیر و کفن ـ می‌کشم پیش تو گردن را بزن.» (مولوی) شمشیرهندی= بهترین نوع شمشیر: «جهان را به شمشیر هندی گرفت ـ به شمشیر باید گرفتن جهان.» (فرخی سیستانی)

۵۱ـ عراده؛ از سلاح‌های قلعه‌گیری بود و کوچک‌تر از منجنیق که با آن سنگ پرتاب می‌کردند: «ز عرّاده و منجنیق و ز گرد ـ زمین نیلگون شد هوا لاجورد.» (فردوسی)□ «به هر گوشه عراده برساختند ـ همه ریگ رخشنده انداختند.» (اسدی طوسی)

۵۲ ـ عمود؛ گرز: «طبق‌های زرین پر از مشک و عود ـ دو نعلین زرین و جفتی عمود.»□ «چو گیو اندر آن زخم او بنگرید ـ عمودی گران از میان برکشید.»(فردوسی)□ «چون زند بر مهرهٔ شیران دبوس شصت من ـ چون زند بر گردن گردان عمود گاوسار.»(منوچهری)

۵۳ ـ غلاف؛ نیام، پوشش شمشیر و خنجر و مانند آن: «جان خصمش هر زمانی سوی خویش اندرکشد ـ تیغ او را از غلاف و تیر او را از قراب.» (فرخی سیستانی)

۵۴ ـ فتراک؛ تسمه و دوالی که به زین می‌آویختند: «کمندی به فتراک زین در ببست ـ بر آن بارهٔ پیل‌پیکر نشست.» (فردوسی)□ «گفتی سر تو بستهٔ فتراک ما شود ـ سهل است اگر تو زحمت این بار می‌کشی.» (حافظ) فتراک جفا: «به فتراک جفا دل‌ها چو بربندند بربندند ـ ز زلف عنبرین جان‌ها چو بگشایند بفشانند.» (حافظ)

۵۵ ـ فلاخن؛ سنگ‌انداز، ریسمانی پشمی یا ابریشمی که با آن سنگ می‌انداختند: «گر کس بودی که زی توام بفکندی ـ خویشتن اندر نهادمی به فلاخن.» (ابوشکور بلخی)□ «بنات‌النعش گرد او همی‌گشت ـ چو اندر دست مرد چپ فلاخن.» (منوچهری)

۵۶ ـ قاروره؛ ظرفی شیشه‌ای که ماده‌ای آتش‌زا در آن می‌ریختند و آن را پس از آتش‌زدن، از بالای برج و مانند آن بر سر دشمن می‌انداختند، نیز، نوعی کمان: «ز دروازه‌ها جنگ برساختند ـ همی تیر و قاروره انداختند.» (فردوسی)

۵۷ ـ قربان؛ کمان‌دان، تیردان، دوالی که سپاهیان با آن تیردان را به پشت خود می‌بستند و گاه، کمان خود را در آن نگاه می‌داشتند: «سیاوش چو گفتار مهتر شنید ـ ز قربان کمان کیی برکشید.» (فردوسی)□ «کند کار جهان را راست چون تیر ـ برآید چون کمان او ز قربان.» (صائب تبریزی)

۵۸ ـ قلاجوری/ قلاچوری/ قراچوری؛ نوعی شمشیر دراز: «ز دست عشق کی جستست تا جهد دل من ـ به قبض عشق بود قبضهٔ قلاجوری.» (مولوی)

۵۹ ـ کارد؛ سلاحی برنده بزرگ‌تر از چاقو با تیغهٔ کوتاه و دسته : «لیکن رود این مرا همانا ـ کاشتر نکشم به کارد چوبین.» (ناصرخسرو) کارد از گوشت گذشتن= به ستوه آمدن: «تو ندانی که مرا کارد گذشته است ز گوشت ـ تو ندانی که مرا کار رسیده است به جان.» (فرخی سیستانی) کارد به استخوان رسیدن= به ستوه آمدن: «کار ستمت به جان رسیده است ـ این کارد به استخوان رسیده است.» (اثیر اخسیکتی)

۶۰ـ کمان؛ چوب خمیده‌ای که دو سر آن را با زه می‌بستند و با آن تیر می‌انداختند؛ ابروی معشوق و قد خمیده را به آن تشبیه کرده‌اند: «بر آن نامور تیرباران گرفت ـ کمانش کمین سواران گرفت.»□ «کمان را بمالید دستان سام ـ برانگیخت اسب و برآورد

جنگ‌افزارها در ادبیات فارسی

نام.» (فردوسی)□ «همچو آواز کمان آوای گرگان اندرو ـ همچو جعد زنگیان شاخ گیاهان پرشکن.» (منوچهری)□ «در کمین‌گاه نظر با دل خویشم جنگ است ـ ز ابرو و غمزهٔ او تیر و کمانی به من آر.» (حافظ)□ «غرور آینهٔ خجلت است پیران را ـ کمان ز سرکشی خود خمیده می‌ماند.» (بیدل) به خم آوردن کمان = کمان را آمادهٔ تیراندازی کردن: «ژاله سپر برف ببرد از کتف کوه ـ چون رستم نیسان به خم آورد کمان را.»(انوری) به زه کردن کمان= زه کمان را بستن: «دی چو دیوانه برآشفت و به زه کرد کمان ـ پیش او باز شدن جز به مدارا نتوان.»(فرخی سیستانی) خم کمان، کنایه از افق: «چو تاج خور روشن آمد پدید ـ سپیده ز خمّ کمان بردمید.» (فردوسی) سخت‌کمانی = دلیری، تندخویی، بی‌رحمی: «هرگز نکند با ضعفا سخت‌کمانی ـ با آن که بداندیش بود سخت‌کمان است.»(منوچهری) سخته کمان = سخت‌کمان، تیرانداز نیرومند: «کژی که هست جهان را چو تیر راست کن آن را ـ بکش کمان زمان را که سخت سخته کمانی.» (مولوی) کمان آسمان کشیدن= کار بزرگ و مهمی انجام دادن: «با زمین‌گیری کمان آسمان نتوان کشید ـ تا نگردی راست چون تیر این کمان نتوان کشید.» (صائب تبریزی) کمانْ‌ابرو: «مرا چشمیست خون افشان ز دست آن کمان‌ابرو ـ جهان بس فتنه خواهد دید از آن چشم و از آن ابرو.» (حافظ) کمانِ ابرو: «کمانِ ابروی جانان نمی‌پیچد سر از حافظ ـ ولیکن خنده می‌آید بر این بازوی بی‌زورش.» (حافظ) کمان افراشتن = برداشتن کمان برای تیرانداختن: «سست گردد دست مکاران چو بگشاید کمین ـ پست گردد قد جباران چو بنوازد کمان.» (امیرمعزی) کمان افکندن= تسلیم شدن: «تو افتاده‌ای بی‌گمان در گمان ـ یکی رای پیش آر و بفکن کمان.»(فردوسی) کمان چاچی = بهترین نوع کمان که در شهر چاچ ساخته می‌شد: «پیاده ز بهرام بگریختند ـ کمان‌های چاچی فرو ریختند.» (فردوسی) کمان چله کردن = کمان را آمادهٔ تیراندازی کردن : «از زبردستان که خواهد این کمان را چله کرد؟ ـ بادهٔ پرزور چون نگشود از ابرو چین را.» (صائب تبریزی) کمان‌خانه= جایی که کمان را در آن می‌گذاشتند، گوشهٔ کمان: «چو رامین از کنار ویس برجست ـ چو تیری از کمان‌خانه به در جست.» (فخرالدین گرگانی) کمان‌خانهٔ ابرو= ابروی کمان مانند: «من از این هر دو کمان‌خانهٔ ابروی تو چشم ـ برنگیرم وگرم چشم بدوزند به تیر.» (سعدی) کمان خوارزمی: «سخن چو تیر و زبان چون کمان خوارزمی است ـ که دیر و دور دهد دست وای از این دوری .»(مولوی) کمان‌دار: «کجا باشد چو تو شوخی کمان‌دار و کمندافکن ـ شکرگفتار و شیرین‌لب سمن رخسار و سیمین‌تن.» (جامی) کمان‌دار ابرو= آن که ابروانی مانند کمان دارد: «من از دست کمان‌داران ابرو ـ نمی‌یارم گذر کردن به هر سو.» (سعدی) کمان رستم = رنگین کمان: «آن‌جا که در زه آرد دستت کمان بخشش ـ ابر از حسد ببرّد زه بر کمان رستم.»(انوری) زه کردن کمان = بستن زه کمان را: «آن‌جا که زه کنند کمان‌های امتیاز ـ منظور این و آن نشدن هم نشانه‌ای است.» (بیدل) کمان طراز= کمان ساخته در شهر طراز: «دو ابرو به سان کمان طراز ـ بر او توز پوشیده از مشک ناز.» (فردوسی) کمان فلک = برج قوس: «وز یاد کرد تیر و کمان تو جان خصم ـ دایم چو در کمان فلک جرم تیر باد.» (انوری) کمانْ‌قد: «به خاک انداخته حرفش چو تیر است ـ کمان‌قد گشت و اکنون گوشه‌گیر است.» (سلمان ساوجی) کمان کسی کشیدن= هم‌آورد کسی شدن، از عهدهٔ کسی برآمدن: «اگر آن ابرو است و پیشانی ـ نکشد هیچ‌کس کمان شما.» (خواجوی کرمانی) کمان‌کش: «کمان کشی است بتم با دو گونه تیر بر او ـ وزان دو گونه همی دل خلد به صلح و به جنگ.»(فرخی سیستانی) کمان‌گیر= تیرانداز، لقب آرش: «از آن خوانند آرش را کمان‌گیر ـ که از آمل به مرو انداخت یک تیر.»(فخرالدین گرگانی) کمان‌ور: «بدین جهان نشناسم کمان‌وری که دهد ـ کمان او را مقدار خمّ ابرو خم.» (فرخی سیستانی)

۶۱ـ کمان چرخ؛ از سلاح‌های قلعه‌گیری: «ز بانگ کمان‌های چرخ و ز دود ـ شده روی خورشید تابان کبود.» (فردوسی)

۶۲ـ کمند؛ ریسمان بلند با سرحلقه‌دار که آن را بر گردن دشمن یا جانوران می‌انداختند و به سوی خود می‌کشیدند؛ گیسوی معشوق را به آن تشبیه کرده‌اند: «چو خورشید تابان ز چرخ بلند ـ همی خواست افگند رخشان کمند.» (فردوسی)□ «در میان دولتی با حلق ملکی گشته سخت ـ هر کمندی کز کف عزم تو دوران یافته.» (انوری)□ «هر خم از جعد پریشان تو زندان دلیست ـ تا نگویی که اسیران کمند تو کمند.»(سعدی)□ «ز آشفتگی حال من آگاه کی شود؟ ـ آن را که دل نگشت گرفتار این کمند.»(حافظ) خم کمند = پیچ و تابی که برای جمع شدن به کمند می‌دادند: «همه شهریاران که بستم به بند ـ ز پیلان گرفتم به خمّ کمند.»(فردوسی) در (اندر) کمند آوردن: «منش با خرقهٔ پشمین کجا اندر کمند آرم ـ زره‌مویی که مژگانش ره خنجرگزاران زد.» (حافظ) کمند افکندن: «در گردن گردنان خزران ـ افکنده کمند خیزران را.» (خاقانی) کمندافکن: «چنین گفت کاین مرد

جنگ‌افزارها در ادبیات فارسی

جنگی دلیر ـ سوار و کمندافکن و گردگیر.» (فردوسی) کمند پر خم = زلف پیچان: «چون شمع ز سوختن دمی دم نزنم ـ تا دست در آن کمند پر خم نزنم.» (عطار) کمند زلف: «گویی کمند رستم گشت آن کمند زلف ـ کز بوستان گرفته گل سرخ را اسیر.» (دقیقی) کمند عنبرین= گیسوی سیاه و خوش‌بو: «آفتاب از حسرتش هر روز گردن می‌کشد ـ این کمند عنبرینی را که در پا می‌کشی.» (صائب تبریزی) کمند فشاندن (افشاندن) = کمند تاختن: «گر چه در حلق سماکین افکنم ـ چون کمند امتحان خود هم فشاند.» (خاقانی) کمندگیسو: «حصار قلعهٔ باغی به منجنیق مده ـ به بام قصر برافکن کمند گیسو را.» (سعدی) کمند معنبر= گیسوی معشوق: «ادهم شب گریخت ساقی کو؟ ـ تا کمند معنبر اندازد.» (خاقانی)

۶۳ـ کوپال/ گوپال؛ گرز، گرزآهنی: «از او باد بر سام نیرم درود ـ خداوند شمشیر و کوپال و خود.»□ «به پیش جهاندار پیروزگر ـ نه گوپال باید نه بند کمر.» (فردوسی)□ «این ز کوپال گران خوردن مغفر همه پست ـ وان ز خون دل و از خون جگر جوشن تر.» (فرخی سیستانی)

۶۴ـ کیش؛ ترکش، تیردان: «دست را چون به سوی کیش کنند ـ دل خصمان چو چشم خویش کنند.» (سنایی)□ «هر تیر که در کیش است گر بر دل ریش آید ـ ما نیز یکی باشیم از جملهٔ قربان‌ها.» (سعدی)

۶۵ـ گبر؛ جامهٔ جنگ: «زدم چند بر گبر اسفندیار ـ چنان بد که بر سنگ ریزند خار.»□ «کمان آر و برگستوان آر و ببر ـ کمند آر و گرز گران آر و گبر.» (فردوسی)

۶۶ـ گرز/ گرزه؛ سلاحی آهنی یا چوبی با دستهٔ بلند و سر گره‌دار: «پرد روحش از دیدن برز او ـ کفد مغزش از هیبت گرز او.» (ابوشکور بلخی)□ «همی گرز بارید بر خود و ترگ ـ چو باد خزان بارد از بید برگ.» □ «اگر جز به کام من آید جواب ـ من و گرز و میدان افراسیاب.» (فردوسی)□ «بس مبارز که زیر گرز تو کرد ـ پشت چون پشت مردم احدب.»(فرخی سیستانی) گرز بر خود زدن = به خود شکنجه دادن، ریاضت کشیدن: «گرز بر خود زن منی در هم شکن ـ زانک پنبهٔ گوش آمد چشم تن.» (مولوی) گرز پیکر: «جهان جوی پرگار بگرفت زود ـ وز آن گرز پیکر بدیشان نمود.» (فردوسی) گرزدار: «فراز آورم لشکر گرزدار ـ از ایران و ایرج برآرم دمار.» (فردوسی) گرز شیرسار= گرزی که سر آن به شکل سر شیر بود: «ور به روی آسمان داری تو گرز شیرسار ـ شیر گردون را مطیع شیر شادروان کنی.» (عمعق بخارایی) گرزور: «همه گرزور بود و شمشیردار ـ بدانست هومان که آمد سوار.» (فردوسی) گرز یک زخم = گرزی که با یک ضربهٔ آن دشمن از پا درمی‌آمد: «من آن گرز یک زخم برداشتم ـ سپه را همان جای بگذاشتم.» (فردوسی) گرزهٔ سرگرای = گرزی که بر سر فرود آید: «چو من گرزهٔ سرگرای آورم ـ سران را همه زیر پای آورم.» (فردوسی) گرزهٔ شیرپیکر: «بر او حمله‌ای برد چون شیر مست ـ یکی گرزهٔ شیرپیکر به دست.» (نظامی) گرزهٔ گاوپیکر = گرز فریدون بود که به شکل سر گاومیش و از فولاد ساخته شده بود: «یکی گرزهٔ گاوپیکر به چنگ ـ زده بر کمر چار تیر خدنگ.» (فردوسی) گرزهٔ گاوچهر: «چرنگیدن گرزهٔ گاوچهر ـ تو گفتی همی سنگ بارد سپهر.» (فردوسی) گرزهٔ گاوسر: «یکی گرزهٔ گاوسر برگرفت ـ جهانی بدو ماند اندر شگفت.»(فردوسی)

۶۷ـ مجن؛ سپر: «پشت او و پای او و گوش او و گردنش ـ چون کمان و چون رماح و چون سنان و چون مجن.» (منوچهری)

۶۸ـ مغفر؛ خود، نوعی زره‌خود: «ز زر برنهاده به سر مغفری ـ ز فولاد کرده به بر بکتری.» (ابوشکور بلخی)□ «نه زآهن درع بایستی نه دلدل ـ نه سرپایانش بایستی نه مغفر.» (دقیقی)□ «ز مغفر هوا گشت چون سندروس ـ زمین سربه‌سر تیره چون آبنوس.» (فردوسی) مغفر از سر افتادن= شکافتن سر، سر از تن جدا شدن: «از یک صریر کلک تو در نوبت نبرد ـ از صد هزار سر به فزع مغفر اوفتاد.» (انوری) مغفرشکاف: «ملک ده لشکرشکن خنجرکش و مغفرشکاف ـ گنج‌نه باده‌فکن شمشیرزن بخت‌آزمای.» (منوچهری) مغفرکوب: « چو همت است چه حاجت به گرز مغفرکوب؟ ـ چو دولت است چه حاجت به تیر جوشن‌خای؟» (سعدی) مغفری: «روز نبرد تو نکند دشمن تو را ـ با ناوک تو مغفر پولاد مغفری.» (فرخی سیستانی)

۶۹ـ منجنیق؛ دستگاهی که با آن سنگ‌های بزرگ و آتش بر برج دشمن می‌انداختند: «به منجنیق عذاب اندرم چو ابراهیم ـ به آتش حسراتم فکند خواهندی.» (شهید بلخی)□ «به یک سوی از منجنیق و ز تیر ـ رخ سرکشان بود همچو زریر.» (فردوسی) منجنیق‌انداز = آن که با منجنیق سنگ می‌انداخت: «خلیل‌وار بتان بشکنند که نندیشد ـ ز آفرازهٔ نمرود منجنیق‌انداز.» (سوزنی سمرقندی) منجنیق فلک: «ز منجنیق فلک سنگ فتنه می‌بارد ـ من ابلهانه گریزم در آبگینه حصار.»(عرفی شیرازی)

۷۰ـ ناچخ؛ تبرزین، نیزه با سنان دو شاخه: «نیزه و تیغ و کمند و ناچخ و تیر و کمان ـ گردن و گوش و دم و سم و زهار و

جنگ‌افزارها در ادبیات فارسی

ساق اوی.» (منوچهری)□ «هلال و چشمهٔ خورشید ناچخ و سپرند ـ یکی ز سیم حلال و یکی ز زرّ عیار.» (سوزنی سمرقندی) ناچخ‌زن: «سوار تیغ‌گزاری، شجاع حیدر زخم ـ سپهر گرزگرایی، سهیل ناچخ زن.» (عمعق بخارایی)

۷۱ـ نارنجک؛ بخشی از گلولهٔ توپ که پس از شلیک می‌ترکد، گلوله‌ای دارای مواد منفجره که به سوی دشمن پرتاب می‌کنند: «از شرارافشانی نارنجک آتش‌فشان ـ رنگ آبی گونهٔ گردان گندآور گرفت.» (فتحعلی‌خان صبا)

۷۲ـ ناوک؛ مژگان و نگاه معشوق را به آن تشبیه کرده‌اند: «بیامد یکی ناوکش بر میان ـ گذارنده شد بر سلیح کیان.» (دقیقی)□ «زمین‌تان سراسر بسوزم همه ـ تنان‌تان به ناوک بدوزم همه.» (فردوسی)□ «ناوک او چو برون جستی از پهلوی رنگ ـ سفری کردی چندان که کند چشم سفر.» (فرخی سیستانی)□ «بود بر دل ز مژگان خلنده ـ گهی تیر و گهی ناوک زننده.»(لبیبی)□ «آن که ناوک بر دل من زیر چشمی می‌زند ـ قوت جان حافظش در خندهٔ زیر لبست.» (حافظ) ناوک آه: «دور از آن درگذرانم ز فلک ناوک آه ـ تا چه‌سان می‌گذراند دل غمناک آن‌جا.» (جامی) ناوک‌انداز: «ناوک‌انداز آسمان چو بدید ـ طاق ابروی تو کمان بشکست.» (عطار) ناوک چشم: «دل ز ناوک چشمت گوش داشتم لیکن ـ ابروی کمان‌دارت می‌برد به پیشانی.» (حافظ) ناوک دل‌دوز: «به مردمی که دل دردمند حافظ را ـ مزن به ناوک دل‌دوز مردم‌افکن چشم.» (حافظ) ناوک سحری= آه سحری: «رخنه گردان به ناوک سحری ـ این معلق حصار محکم را.» (خاقانی) ناوک غم: «چون نی‌گردد در آن نشیمن ـ از ناوک غم هزار روزن.» (جامی) ناوک غمزه : «ناوک غمزه بیار و رسن زلف که من ـ جنگ‌ها با دل مجروح بلاکش دارم.» (حافظ) ناوک مژگان : «چون دیدهٔ من هر دم گلبرگ رخت بیند ـ از ناوک مژگانش پر خارکنی حالی.» (عطار)

۷۳ـ نیام؛ «زبان داد دستان که تا رستخیز ـ نبیند نیام مرا تیغ تیز.»□ «فرستادش اسبی به زرین ستام ـ یکی تیغ هندی به زرین نیام.» (فردوسی)□ «تنور طوفان خوانم نیام تیغ تو را ـ کزو برآرد چون اژدها سر آتش و آب.» (ابوالفرج رونی) دو تیغ در یک نیام، کنایه از کار نشدنی است: «کجا دیدی دو تیغ اندر نیامی؟ ـ و یا هم روز و شب اندر مقامی؟» (فخرالدین گرگانی)

۷۴ـ نیزه؛ چوب باریک و بلند استوانه‌ای شکل که بر نوک آن سنان نصب می‌کردند: «سپه را ز بد ویژه او داشتی ـ به رزم اندرون نیزه او گاشتی.» (دقیقی)□ «ز نیزه نیستان شد آوردگاه ـ بپوشید دیدار خورشید و ماه.»□ «نهاد آن بن نیزه را بر زمین ـ ز خاک سیه اندر آمد به زین.» (فردوسی) سرِ نیزه از آفتاب گذاشتن (گذراندن)، کنایه از بسیار به خود بالیدن است: «از او شاد شد جان افراسیاب ـ سرِ نیزه بگذاشت از آفتاب.» (فردوسی) میان چون نیزه بستن = در خدمت ایستادن: «خدایگانا آن دم که فتح در صف تو ـ میان چو نیزه گه کارزار دربندد/ عروس‌وار سرانگشت رمح را در خون ـ کف خضیب حنای نگار بربندد.» (سیف اسفرنگی) نیزهٔ آتشین= پرتو خورشید: «زان نیزهٔ آتشین‌نمایی ـ تا حلقهٔ آسمان ربایی.» (خاقانی) نیزهٔ بارکش= نیزهٔ محکمی که ویژهٔ برداشتن دشمن از زین بود: «یکی نیزهٔ بارکش برگرفت ـ بیفشرد ران ترگ بر سر گرفت.» (فردوسی) نیزه‌بازی= تمرین و ورزش نیزه‌اندازی: «چو بالای نیزه درازی گرفت ـ در آن معرکه نیزه‌بازی گرفت.» (نظامی) نیزه‌بالا= بلندیِ به اندازهٔ یک نیزه: «نیزه‌بالاست خون ز غمزهٔ تو ـ که به مشکین‌سنان همی‌ریزد.» (خاقانی) نیزهٔ خطی= نیزهٔ بسیار راست، نیزهٔ منسوب به ناحیهٔ خط: «نیزهٔ خطّی به دست او کند ـ با دل دشمن زبان اندر دهان.» (طالب آملی) نیزه‌دار: «همه دشت ژوبین‌زن و نیزه‌دار ـ به یک سو پیاده به یک سو سوار.» (فردوسی) نیزه‌ربا: «ای بارخدا و ملک بارخدایان ـ ای نیزه‌ربای به سر نیزه‌ربایان.» (منوچهری) نیزه‌زدن: «همچنین دیر زی و شاد زی و خرم زی ـ همچنین داد ده و نیزه‌زن و بخل‌گداز.» (منوچهری) نیزه‌شکستن، کنایه از تسلیم شدن است: «سماک رامح اگر نیزه بشکند چه عجب ـ کنون که پیش حوادث حمایتت سپر است.» (انوری) نیزه‌گذار :«سرِ نیزه زد آسمان در خاک ـ که تویی آفتاب نیزه‌گذار.»(خاقانی) نیزه‌ور: «بر تخت من تاختندی سوار – سیه‌پوش و نیزه‌وران صدهزار.» (فردوسی)

در دورهٔ معاصر عواملی چون جنگ جهانی یکم (۱۹۱۴ـ ۱۹۱۸م)، مبارزه با رژیم محمدرضا پهلوی (۱۳۲۰ـ ۱۳۵۷ش) و جنگ ایران وعراق (۱۳۵۹ـ ۱۳۶۷ش) سبب راه یافتن جنگ‌افزارها، به‌ویژه جنگ‌افزارهای جدید، به شعر شده است، اما همچنان شاعران سلاح‌های کهن را در شعر خود آورده‌اند. شماری نمونه‌های این سروده‌ها از این قرار است:

«منفجر گشت چو نارنجک حرّاق اروپ ـ صلح را کنگره بشکست و پراکنده کلوپ.» (وحید دستگردی)□ «از سیم به سر یکی کله‌خود ـ ز آهن به میان یکی کمربند.»□ «به گوش‌ها خروش تندر اوفتد ـ ز بانگ توپ و غرش و هوای او.»□ «رونده تانک همچو کوه آتشین ـ هزار گوش کر کند صدای او.»□ «به ژاپن

جنگ‌افزارها در ادبیات فارسی

اندرون یکی دو بمب از آن ـ فتاد و گشت باژگون بنای او.» (ملک‌الشعرای بهار)□ «هر سو دوندگی\تعمیر سلاح، تقسیم فشنگ\ پر کردن قمقمه‌ها از آب\ تفتیش کردن لجام و رکاب\کوبیدن نعل، دوزاندن تنگ\ غیرت و شتاب:\ جنگ در پیش است، جنگ!»□ «زبان لکنت زنان فرمان به یاران ـ بدادم تا کنندش تیرباران.» □ «نه باکی هست از اژدر دلم را ـ نه بیم از توپ و از لشکر دلم را.» (ابوالقاسم لاهوتی)□ «من همه رنج به دل می‌بندم\ و همه تیر ملامت به جگر.»□ «ای فسانه، فسانه، فسانه! ـ ای خدنگ تو را من نشانه!» (نیما یوشیج)□ «نه\ تردیدی بر جای نمانده است\ مگر قاطعیت وجود تو\کز سرانجام خویش\ به تردیدم می‌افکند،\که تو آن جرعهٔ آبی\که غلامان\ به کیوتران می‌نوشانند\ از آن پیش‌تر\ که خنجر\ بر گلوگاهشان نهند.»□ «انکار عشق را\ چنین که به سرسختی پا سفت کرده‌ای\ دشنه‌ای مگر\ به آستین اندر\ نهان کرده‌باشی.» □ «چه مردی! چه مردی!\که می‌گفت\ قلب را شایسته‌تر آن\که به هفت شمشیر عشق در خون نشیند.»□ «بیرون کش از نیام\ از زور و ناتوانی خود هر دو ساخته\ تیغی دودم.»□ «در نبردی که انجام محتومش در آغازی آن‌چنان مشکوک می‌بایست بود\ ما را که به جز عریانی روح خویش سپری نمی‌داشتیم\ به سرانگشت با دشمن می‌نمود\ تا پیکان‌های خشمش\ فریاد درد ما را\ چونان دملی چرکین بشکافد.»□ «زاده شدن\ بر نیزهٔ تاریک\ همچون میلاد گشادهٔ زخمی.»□ «حتی اگر\ زنبق کبود کارد\ بر سینه‌ام گل دهد\ می‌خواهم خواب اقاقیاها را بمیرم در آخرین فرصت گل.»□ «عصر مرا\ در منحنی تازیانه به نیشخط رنج\ همسایه را\ بیگانه با امید و خدا\ و حرمت ما را\که به دینار و درم برکشیده‌اند و فروخته.»□ «و سوگواران دراز گیسو\ بر دو جانب رود\ یادآورد کدام خاطره را\ با قصیدهٔ نفس‌گیر غوکان\ تعزیتی می‌کنند\ به هنگامی که هر سپیده\ به صدای هم‌آواز دوازده گلوله\سوراخ \ می‌شود؟»□ «ورنه\ آن همه جان‌ها\که به آتش باروت سوخت؟\ ورنه\ آن همه جان‌ها\که از ایشان\ تنها\ سایهٔ مبهمی به جای ماند\ از رقمی \ در مجموعهٔ خوف‌انگیز کرورها و کرورها؟»□ «بین شما کدام\ ـ بگویید!ـ بین شما کدام\ صیقل می‌دهید\ سلاح آبائی را\ برای \روز\ انتقام؟»□ «آنک چشمانی که خمیرمایهٔ مهر است! \ و نیک مهر تو: \ نبردافزاری\ تا با تقدیر خویش پنجه در پنجه کنم.»(احمد شاملو)□ «تا که هیچستان نُه توی فراخ این غبارآلود بی‌غم را\ با چکاچکّ مهیب تیغ‌هامان، تیزا غرش زهره‌دران کوس‌هامان، سهم\ پرّش خارا شکاف تیرهامان، تند: \ نیک بگشاییم.»□ «آن زبردست دلاور، پیر شیرافکن،\ آن‌که بر رخشش تو گفتی کوه بر کوه است در میدان، \ بیشه‌ای شیر است در جوشن.»□ «آری اکنون شیر ایرانشهر،\ تهمتن گرد سجستانی،\ کوه کوهان، مرد مردستان،\ رستم دستان،\ در تک تاریک‌ژرف چاه پهناور،\کِشته هر سو بر کف و دیوارهایش نیزه و خنجر.»□ «آری اکنون تهمتن با رخش غیرتمند\ در بن این چاه آبش زهر شمشیر و سنان گم بود.»□ «قصه می‌گوید\ این برایش سخت آسان بود و ساده بود\ همچنان که می‌توانست او، اگر می‌خواست،\ کان کمند شصت خمّ خویش بگشاید\ و بیندازد به بالا، بر درختی، گیره‌ای، سنگی\ و فراز آید.»□ «درین تصویر\ عمر با سوط بیرحم خشایرشا\ زند دیوانه‌وار اما نه بر دریا\ به گردهٔ من، به رگ‌های فسردهٔ من.»□ «های!\ خانه‌زادان، چاکران خاص!\ طرفه خرجین گهربفت سلیحم را فراز آرید.»(مهدی اخوان ثالث)□ «و آن وقت \حکایت کن از بمب‌هایی که من خواب بودم، و افتاد\ حکایت کن از گونه‌هایی که من خواب بودم، و تر شد\ بگو چند مرغابی از روی دریا پریدند.\ در آن گیر و داری که چرخ زره‌پوش از روی رویای کودک گذر داشت\ قناری نخ زرد آواز خود را به پای چه احساس آسایشی بست.» (سهراب سپهری)□ «اسب سفید وحشی!\ شمشیر مرده است\ خالی شده است سنگر زین‌های آهنین\ هر مرد کاو فشارد دست مرا ز مهر\ مار فریب دارد پنهان در آستین.»□ «امسال ایل\ بی‌وحشت معلق عبدوی جط\ آسوده‌تر ز تنگهٔ دیزاشکن\ خواهد گذشت\ دیگر پلنگ «برنو» عبدو\ در «کچه» نیست منتظر قوچ‌های ایل.»□ «آیا شبانعلی پسرم...\ سرشاخهٔ درخت تبارم را\ بر سینهٔ دلاور\ ده تیر نارفیقان\ گل‌های سرخ سرب\ نخواهد کاشت؟\ از تنگچین شالش چرم قطارش آیا از خون خیس؟...»□ «گل در گلولهٔ توپ\ گنجشک بر خشاب مسلسل\ نان در تنور\ و جوع ـ شعر زندهٔ غمناکی ـ \که بر کنارهٔ سیری به عشق می‌پردازد\ و عشق، خون خیرهٔ گستاخی\که جست می‌زند طرف قبضه\ تا داغ ننگ بگذارد\ بر دست‌های قاتل.»□ «می‌گویم عشق\ و \می‌گویم\ تنها عشق است\که می‌تواند از کمر دیو تیغ باز کند\ و می‌تواند\ تیغ و تفنگ و باروت را\ در جشن پرهیاهوی انسان\ به چرب‌سوز هیمهٔ خشکی واگرداند.»□ «بگذار بمب‌های نامرئی\ در زیر بال شعبده و غدر جوجه کنند\ بگذار نارنجک‌های پنهان\ از غصه بترکند.»□ «خمپاره‌های مسلول\ خون روی جبههٔ نامرئی\ تف می‌کنند.»□ «با دهان گشوده\رو به تیرباران‌ها می‌روم\ و آشیانهٔ

جنگ‌افزارها در ادبیات فارسی

چه خمپاره‌هاست دهانم.» (منوچهرآتشی)□ «از پشت در صدای تکه‌تکه شدن می‌آید\ و منفجر شدن\ همسایه‌های ما همه در خاک باغچه‌هاشان به جای گل\ خمپاره و مسلسل می‌کارند\ همسایه‌های ما همه بر روی حوض‌های کاشیشان\ سرپوش می‌گذارند\ و حوض‌های کاشی\ بی‌آن‌که خود بخواهند\ انبارهای مخفی باروتند\ و بچه‌های کوچهٔ ما کیف‌های مدرسهٔ شان را \ از بمب‌های کوچک پر کرده‌اند.» (فروغ فرخزاد)□ «آن شیردل پسر\ در ازدحام سنگر و توپ و تفنگ و تانک\ در های هوی جنگ درشت استخوان زشت\ از منظر عظیم نظر ناپدید شد.» (تیمور گرگین)□ «هر چند واژه‌های رایج اخبار\ از ریشه‌های مرگ می‌آمد\ از خمسه خمسه\ از میگ و موشک و خمپاره\ از توپ و فانتوم و گورستان.» (طاهرهٔ صفارزاده)□ «آه،\ بگذار من چو قطرهٔ بارانی باشم،\ در این کویر،\ که خاک را به مقدم او مژده می‌دهد\ یا حنجرهٔ چکاوک خردی که\ ماه دی\ از پونهٔ بهار سخن می‌گوید ـ \ وقتی کزان گلولهٔ سربی\ با قطره\ قطره\ قطرهٔ خونش\ موسیقی مکرر و یکریز برف را\ ترجیعی ارغوانی می‌بخشد.» (محمدرضا شفیعی کدکنی)□ «یک پرنده روی تصویر\ روی دیوار با خون\ با خون رسا\ یک چاقوی تیز و رنگ پریده را حک کرده بود.»□ «هزار همسایه را می‌شناسم\ گل میخک بر سینه زدند\ و در بمباران\ پله‌های زیرزمین را گم کردند\ و به آسمان رفتند.»□«مزارعی در بامداد \ در آغوش ما خفته بود\ شب که مزارع را رها کردیم \ از تن ما\ خرده‌های خمپاره، گلوله‌های توپ \ به زمین ریخت.» (احمدرضا احمدی)□ «آوازمان در برف پایان زمستانی\ بر آب‌های مرده می‌بارد\ با کودکان مانده در آوار بمباران\ در مجلس آواز مهمانیم.»□ «کنار راه‌زنی غلتید\ سرش به صبحدم نیلگونه برگردید\ و در طلوع قدیمی آسیا\ میان آینهٔ چشمش \ عبور بمب‌افکن\ برای تاریخ عادلی ثبت شد.» (محمدعلی سپانلو)□ «دگرباره سلام بر درخت\ که تا زنده است\ از او قنداق تفنگی\ نمی‌تواند ساخت.» (علی موسوی گرمارودی)□ «سال‌ها بعد از مادران مویه‌نشین شنیدیم\ هیچ بهاری آن همه رگبار نابه‌هنگام نباریده بود\ می‌گویند سال... سال چاقو بود.» (سید علی صالحی)□ «یکهٔ عرصه، عیار همه عیاران ـ قمه‌بند گذر حادثه در باران.»(علی معلم)□ «مرد اندیشناک جبههٔ جنگ ـ ماشه و تیر و آتش افروزی/ کی میایی پدر؟ پدر خاموش ـ در دلش گفت روز پیروزی.»□ «یک قطار از فشنگ بر شانه ـ دو قطار از فشنگ بر کمرش/ مرد می‌رفت و در پی‌اش می‌ریخت ـ اشک دشمن‌کشندهٔ پسرش.»□ «می‌خواهم پسرم هر روز کنار دیوار بایستد\ قدش را اندازه بگیرد\ هر روز شناسنامه‌اش را ورق بزند\ هر روز فانسقهٔ پدرش را ببندد\ هر روز پوتین پدرش را امتحان کند\ هر روز با قمقمهٔ پدرش آب بخورد\ هر روز اسلحهٔ پدرش را روغن‌کاری کند.» (محمدرضا عبدالملکیان)□ «سال سرب داغ و\ ژرف سینه‌های داغ‌تر از عشق کوکب‌ها\ سال باران‌های راکت\ بر فراز بام و برزن‌ها\ سال رگبار مسلسل‌های خفاشان دشمن\ بر دهان غنچه‌های سرخ پرپر بود.» (سلیمان هرمزی)□ «باران گرفت نیزه و قصد مصاف کرد ـ آتش نشست و خنجر خود را غلاف کرد.»□ «دیگر ردیف و قافیه کافی است\ باید به جنگ رفت\ با هر سلاح و حربه که پیش آید\ با نیزه، با قلم\ با هیچ، با عدم \باید به جنگ رفت.»□ «گفتم:\ باید زمین گذاشت قلم‌ها را\ دیگر سلاح سرد سخن کارساز نیست\ باید سلاح تیزتری برداشت\ باید برای جنگ \ از لولهٔ تفنگ بخوانم\ ـ باید با واژهٔ فشنگ ـ»□ «باید حدوث حادثه‌ها را\ در صحنه ایستاد\ تا با دو چشم خویش ببینیم\ راه دهان و دست چه طولانی است\ دستی که پر ز خارک خونین است\ اما\ هرگز نمی‌رسد به دهان این دست\ زیرا\ موشک زمان آمدنش را\ با کس نگفته است.» (قیصر امین‌پور)□ «ای دل ای تفنگ شعله‌ور چرا ـ بوی خون نمی‌دهد تپیدنت/ لک‌لکی نمی‌پرد ز غرشت ـ آهویی نمی‌رمد ز دیدنت./ ای دل ای تفنگ برنوی پدر ـ زیر سقف سینهٔ سیاه من/ همچو آبگینهٔ شکسته‌ای ـ ماندی و شکسته‌تر نگاه من.» (یوسف علی میرشکاک)□ «و صبح سال نو در سفرهٔ مردم\ خدا بود و خروش و خندهٔ شیرین یک کودک\ که با خمپاره خونین شد.»(صدیقهٔ وسمقی)□ «صدای زنگ زدن تدریجی تفنگم\ پرنده‌ها را فراری داد\ و یادم آورد\ هنوز فشنگ‌های برفی را\ در جیب دارم.» (کسرا عنقایی)

جنگ‌های داخلی افغانستان در سدهٔ حاضر، در ادبیات این کشور تأثیر فراوان گذاشته است. نمونه‌هایی از سروده‌های فارسی‌سرایان معاصر افغانستانی که در آن از جنگ‌افزارها سخن رفته، به این ترتیب است: «امروز را پیچیده در تفنگ\ با خود به کوهستان می‌برم\ و فردا را\در قنداقی از تشویش\ به تو می‌سپرم\ اینک چهارده بهار فاصله\ و چهارده شلیک به نشانهٔ بودن\ ـ تنها کبوتر پیغامبر.»□ «بعد از این، مادر! برو خون گریه کن ـ هفت هامون، هفت جیحون گریه کن/ پای این گهوارهٔ بیحالی‌ام ـ گریه‌ها کن بر تفنگ خالی‌ام.» (سید ابوطالب مظفری)□ «به خواب دیدم، خوابی هراسناک ای دوست! ـ شکسته‌اند دلم را

سر مزار تفنگ.»□ «فشنگ از آهن خشم من اینک در خشاب افکن ـ که خواهد زد به کوه و دره این توفان‌سوار امشب.» (سید نادر احمدی)□ «سرزمین من! دیروز که موشک‌ها را دریدیم\ و گاو آهن ساختیم\ دیروز که گوش به رجز صخره‌ها بخشیدیم\ و پلنگان مغرور در دره‌های سرنوشت نعره کشیدند\ از کوه‌هایت تفنگستان بنا کردیم\ هیچ تندبادی نفهمید\ که ابابیل در ذهن تو جاری است.» (محمدحسین فیاض)□ «سلاح مردم ما دست‌های خالی بود ـ علم به رنگ شهادت چقدر عالی بود/ کمر به رشتهٔ دستار تنگ می‌بستیم ـ تبر به شانه به جای تفنگ می‌بستیم.» (سیدفضل‌الله قدسی)□ «بر ما هجوم آوردند\ با آتش مسلسل\ با توپ\ و درخت‌ها آتش گرفت\ و کودکان ما\ دشمن را شناختند\ ما قلب خویش را بخشیدیم\ به فشنگ\ و زبان خود را به تکبیر.» (سعادت‌ملوک تابش)

منابع: آداب‌الحرب والشجاعه، ۲۴۰ـ ۲۷۳؛ آیدا در آینه، ۱۴؛ آیدا: درخت و خنجر و خاطره!، ۳۲، ۱۱۲؛ ابراهیم در آتش، ۱۲،۳۲،۴۸، ۵۴، ۵۸؛ ابوعبدالله رودکی و آثار منظوم رودکی، ۴۹۴؛ ادوار شعر فارسی ، ۸۷ـ ۸۸؛ اشعار پراکندهٔ قدیمترین شعرای فارسی زبان، ۲۴، ۴۳، ۸۴، ۱۰۷ـ۱۰۸، ۱۷۶؛ بر پلکان برج قدیمی، ۲۵؛ برگزیده و شرح ملک‌الشعراء بهار، ۳۰، ۱۴۴ـ ۱۴۵؛ پیشاهنگان شعر پارسی، ۱۱، ۴۵، ۹۵، ۱۱۱، ۱۵۲ـ ۱۵۳، ۱۵۷، ۱۶۴، ۱۷۰، ۱۷۷؛تنفس صبح،۸۳؛ جمشید و خورشید، ۲۳؛ خط خون، ۲۵؛ درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی؛ دشنه در دیس، ۴۸؛ دیوان ابن یمین فریومدی، ۴۲۵؛ دیوان ابوالفرج رونی، ۲۲، ۱۲۳؛ دیوان اثیرالدین اخسیکتی، ۳۳۵؛ دیوان ادیب صابر ترمذی، ۱۱۰؛ دیوان ازرقی هروی، ۱۲۰؛ دیوان امامی هروی، ۲۳۶؛ دیوان امیرخسرو دهلوی، ۴۷۳؛ دیوان امیرمعزی، ۵۲۹؛ دیوان انوری، ۹/۱، ۵۹، ۱۰۵ـ ۱۰۶، ۱۲۰، ۱۲۴، ۳۳۷، ۴۲۸؛ دیوان بابافغانی، ۱۸۲؛ دیوان بیدل دهلوی؛ دیوان تأثیرتبریزی، ۳۷، ۲۷۴؛ دیوان جامی، ۱۷۵، ۱۸۲، ۵۸۷؛ دیوان جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی، ۲۱۵، ۴۳۰؛ دیوان حافظ؛ دیوان خاقانی شروانی؛ دیوان خواجوی کرمانی،۱۲۱، ۶۳۰؛ دیوان سلیم تهرانی، ۵۷۰، ۵۷۴؛ دیوان سنایی، ۱۶۶، ۴۴۸؛ دیوان سوزنی سمرقندی، ۸۱، ۸۶، ۱۳۰؛ دیوان سید حسن غزنوی، ۶۸، ۸۷، ۲۱۷؛ دیوان سیف‌الدین اسفرنگی، ۱۷۷؛ دیوان صائب تبریزی؛ دیوان ظهیرالدین فاریابی، ۱۸۷ـ ۱۸۸؛ دیوان عرفی شیرازی، ۳۷؛ دیوان عطار، ۵۶، ۶۴۸؛ دیوان عمعق بخاری، ۱۸۷، ۱۹۴؛ دیوان عنصری، ۵، ۹۴، ۱۴۹؛ دیوان فتحعلی‌خان صبا، ۵۲؛ دیوان فرخی سیستانی؛ دیوان قطران تبریزی، ۱۴۸؛ دیوان کلیم کاشانی، ۱۱۵، ۲۲۶، ۲۵۱؛ دیوان لامعی گرگانی، ۶۴؛ دیوان لاهوتی، ۲۱۶، ۳۲۷، ۳۳۴؛ دیوان مجیرالدین بیلقانی، ۹۹، ۱۵۲، ۳۷۴؛ دیوان مسعود سعد سلمان ، ۴۵، ۲۹۵؛ دیوان منوچهری دامغانی؛ دیوان ناصرخسرو، ۱۹۷، ۳۱۳؛ دیوان هلالی جغتایی، ۷۶؛ راحة‌الصدور، ۴۲۸ـ ۴۳۱؛ رجعت سرخ ستاره، ۲۹؛ ساعت امید ، ۸۹؛ سخنی چند دربارهٔ شاهنامه ، ۴۳ـ ۴۴، ۵۹ـ ۶۳؛ سفر درمه ، ۲۳۴ـ ۲۳۵؛ سوگنامهٔ بلخ، ۳۹ـ ۴۰، ۶۹ـ ۷۰؛ شاعر آینه‌ها؛ شانه‌های زخمی پامیر،۱۴۶ـ ۱۴۷؛ شاهنامهٔ فردوسی؛ شعر زمان ما ،مهدی اخوان ثالث، ۹۵، ۱۱۲، ۱۵۱، ۲۷۵ـ ۲۷۶، ۲۸۰؛ شعر مقاومت افغانستان ، ۱۴/۲، ۲۳، ۲۰۷ـ ۲۰۸؛ شعر نو از آغاز تا امروز، ۳۲۵/۱ـ ۳۲۶، ۴۲۵، ۴۲۷ـ ۴۲۸، ۵۷۳، ۵۸۶؛ ۶۷۰/۲، ۹۴۱ـ ۹۴۲؛ صبح در زنجیر، ۵۴ـ ۵۵؛ صور خیال در شعر فارسی ، ۳۰۴، ۳۱۶، ۴۹۵ـ ۴۹۶؛ فرهنگ اشعار صائب ؛ فرهنگ تلمیحات ، ۷۲، ۱۹۷؛ فرهنگ جامع شاهنامه ؛ فرهنگ شاعران جنگ و مقاومت ، ۳۰، ۳۷، ۴۱، ۱۹۲، ۲۱۰، ۲۱۴، ۲۶۶ـ ۲۶۷، ۳۲۲، ۳۵۱؛ فرهنگ لغات و ترکیبات دیوان خاقانی شروانی؛ فرهنگنامهٔ شعری؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۲۵۱۰/۴ـ ۲۵۱۱، ۲۵۱۴ـ ۲۵۲۲، ۲۵۲۴ـ ۲۵۲۷، ۲۵۳۰ـ ۲۵۳۲؛ فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ گنج‌بخش ، ۸۶۷/۲ـ ۸۶۸؛ قابوس‌نامه ، ۹۸ـ ۱۰۲؛ کسایی مروزی، زندگی، اندیشه و شعر او، ۸۱، ۸۶؛ کلیات سعدی؛ کلیات شمس، ۲۴۲/۲؛ ۱۸۷/۳؛ ۲۰۶/۵؛ ۲۵۵/۶، ۲۷۸؛ کلیات طالب آملی، ۸۰، ۴۰۹؛ کلیات قاسم انوار، ۱۴، ۱۹۰؛ کلیات نظامی گنجوی؛ گرشاسب‌نامه ؛ گنج‌بازیافته ، ۳۱، ۱۶۶، ۱۷۶؛لغت‌نامه؛ ماه و کتان ، ۱۱۵؛ مثنوی معنوی ، ۱۲۰، ۲۱۷، ۱۰۷۹؛ مثنوی‌های حکیم سنایی، ۱۸۳؛ مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج، ۴۰، ۴۷۸؛ مختارنامهٔ عطار، ۲۳۳؛ مرثیه‌های خاک، شکفتن در مه ، ۳۶؛ وصف گل سوری ، ۴۱، ۶۷، ۷۵، ۱۰۴، ۱۶۹؛ ویس و رامین؛ هرمزدنامه، ۳۴۹، ۳۶۰، ۳۶۷؛ هشت کتاب، ۳۹۷؛ هفت اورنگ ، ۸۹۸؛ همای و همایون ، ۲۱۴؛ همه‌ی آن سال‌ها، ۱۹؛ هوای تازه ، ۵۴، ۱۰۰؛ گل رنج‌های کهن ، ۲۷۵ـ ۳۴۲؛ «چکامهٔ معروف نارنجک»، ارمغان، دورهٔ ۳۱، شمارهٔ ۴ـ۵، صص ۱۴۸ـ ۱۶۲؛ کاروند کسروی، ۴۳۴ـ ۴۳۷؛ علیقلی اعتماد مقدم، «سوار، شهسوار (شوالیه) در شاهنامهٔ فردوسی»، هنر و مردم ، شمارهٔ ۱۲۲، آذر ۱۳۵۱ش، صص ۱۲ـ ۲۲؛ شمارهٔ ۱۲۳، ص ۳۹ـ ۵۰؛ «صدای امروز»، دنیای سخن ، شمارهٔ ۵۷،آبان و آذر ۱۳۷۲ش، ص ۴۶.

آتشین

جواب ← مجابات

جواهر در ادب فارسی ← جواهرنامه

جواهرنامه (ja.vā.her.nā.me)، عنوان عمومی رسالات و کتاب‌هایی در شناخت چگونگی و اوصاف جواهرات. جواهر که در فارسی گاه به عنوان واژه‌ای مفرد به‌کار می‌رود و با «ات» عربی به صورت **جواهرات** جمع بسته می‌شود در اصل جمع جوهر است که این واژه خود معرب گوهر فارسی است. بنابراین در فارسی، جواهر گاه مترادف گوهر و گاه مترادف جمع آن،گوهرها به‌کار می‌رود.در تعریف جوهر/گوهر (گذشته از معانی آن در فلسفه و برخی علوم دیگر) نوشته‌اند که «مروارید است که به عربی لؤلؤ خوانند و مطلق جواهر را نیز گفته‌اند» و «هر سنگ که از آن چیزی برآید که سود دارد» و «توسعاً هر حجر نفیس، سنگ قیمتی و گرانبها، حجر کریم را گویند.» روی‌هم‌رفته، جواهر/ جواهرات/ احجارکریمه اشیایی است که برای زینت و آرایش بدن به‌کار می‌برند و معمولاً ـ نه همیشه ـ از کانی‌ها و سنگ‌های گرانبها یا شبه/ نیمه گرانبها ساخته می‌شود و ازاین‌رو بیشتر بر این کانی‌ها و سنگ‌ها نام جواهر اطلاق می‌شود. **کانی** یا مادهٔ‌معدنی (mineral)عنصر یا ترکیبی از عناصر شیمیایی است که در طبیعت با فرایندهای طبیعی به وجود آمده و دارای ترکیب شیمیایی و خواص فیزیکی مشخص و غالباً ،با شکل معینی از تبلور است. معدودی از کانی‌ها (مانند طلا،نقره و مس) از عناصر شیمیایی هستند، ولی اکثریت عظیم کانی‌ها به شکل ترکیب شیمیایی یافت می‌شوند. **سنگ** نیز در اصطلاح زمین‌شناسی، به ماده‌ای که قشر جامد زمین را تشکیل می‌دهد اطلاق می‌شود، ولی در کاربرد عرف از لفظ سنگ، جسمی سخت و یکپارچه، متبادر به ذهن می‌شود. بیشتر سنگ‌ها از یک یا چند کانی ساخته شده‌اند. جواهر (Jewelry)، چنان‌که گفته آمد، موادی است که برای زینت به‌کار می‌رود و شامل فلزات گرانبها (مانند طلا ونقره) و سنگ‌های گرانبها است. سنگ‌های گرانبها (gemstone) که معمولاً جواهر را مترادف آن می‌شمرند، کانی‌هایی هستند که برای زیبایی و دوام و کمیابی خود از ارزش بسیاری نزد مردم برخوردارند. شمار معدودی از مواد آلی، مانند مروارید، مرجان و کهربا را نیز از سنگ‌های گرانبها می‌شمرند. نخستین و مهم‌ترین ویژگی سنگ گرانبها یا جواهر، زیبایی آن است. زیبایی جواهرات بستگی به تأثیر نور در آن‌ها دارد که سبب جلا و رنگ و برق آن‌ها است. دوام آن‌ها نیز بستگی به سختی آن‌ها دارد. سختی، خاصیتی از ماده است که معمولاً به مقاومت آن در مقابل خراشیده شدن به‌واسطهٔ مادهٔ دیگر توصیف می‌شود. خواص دیگر جواهرات عبارت است از شکل بلور ، ضریب انکسار، تراش و نوع شکست آن‌ها. مهم‌ترین و معروف‌ترین سنگ‌های گرانبها و نیمه‌گرانبها یا جواهرات عبارتند از الماس، یاقوت، مروارید، زمرد، فیروزه،لعل، سنگ لاجورد ، مرجان ،زبرجد، یشم، عقیق، آمتیست و حجرالقمر. جواهرات (یعنی فلزات و سنگ‌های گرانبها یا احجارکریمه) از زمان‌های بسیار کهن و حتی از اعصار ماقبل تاریخ توجه مردم را به خود جلب کرده و انسان را به گردآوری و اندوختن و گران داشتن آن‌ها حریص ساخته است. بشر از زمان‌های کهن از جواهرات ، زیورآلاتی برای بخش‌های گوناگون بدن، از سر تا پا، مانند دست‌بند و گردن‌بند و انگشتری ساخته یا بیشتر از آن‌ها به عنوان نگین در زیورآلات استفاده کرده، یعنی، به عبارتی دیگر، زیورآلات راگوهرنشان کرده و بر ارزششان بسیار افزوده است.گوهر/ جواهرنشانی البته تنها محدود به آرایه‌های فلزی بدن انسان نبوده و جامه‌های زربفت و سیم‌بفت یا بافته از پارچه‌های گرانبها و نیز تاج و تخت شاهان و جام‌ها و پیکره‌های فلزی (زرین و سیمین و مانند آن‌ها) و جز آن راگوهرنشان یا مرصع می‌کردند. در زمان‌های کهن جواهرات گذشته از ارزش مادی و زینتی، جنبهٔ سحر و جادو هم داشتند و طلسمی برای صاحبانشان محسوب می‌شده‌اند. باور بر این بوده که دارندگان طلسم قادر به دور کردن شیاطین، امراض، و دیگر حوادث ناخوشایند از خود هستند و عقیده داشتند که فرشتگان آن‌ها را حمایت می‌کنند و از تندرستی و خوشبختی برخوردارشان خواهند ساخت. دریانوردان با داشتن طلسم‌ها اطمینان داشتند که راه خود را در دریا گم نمی‌کنند و به سلامت به خانه بازخواهند گشت. دلبستگی مردم به جواهرات، به ویژه از جهت نقشی که برای آن در خوشبختی خود قایل بودند، چندان بود که حتی پس از مرگ به وصیت ایشان یا به دستور عزیزانشان، کلیهٔ جواهراتشان را با آن‌ها به خاک می‌سپردند. تا دوره‌های اخیر (حتی شاید اکنون نیز در میان برخی مردم چنین باشد) اعتقاد بر این بوده که سنگ‌های گرانبها در درمان بیماری‌ها و ناراحتی‌های جسمی مؤثر هستند. مثلاً دنیسری در اثرش نوادرالتبادر لتحفةالبهادر (۶۶۹ق) در خواص مروارید می‌نویسد که «رطوبت راکه در چشم باشد ببرد، و دل را شاد کند، و چشم را روشن گرداند، و غم و اندوه را از دل ببرد، و خون را لطیف کند، و جگر گرم را به اعتدال آورد، و هضم را قوی کند و آب

جواهرنامه

پشت را زیادت کند.» هم او در خواص یاقوت می‌گوید که «مضرّت‌های زر را دفع کند و اگر برجایی نهند که خون همی‌آید بازایستد و اگر زیر زبان گیرند تشنگی بنشاند و اگر بر شکم نهند درد را ساکن گرداند و چون با معجون‌ها بیامیزند نفس را شادمان گرداند و چون با ذرور بیفزایند بصر را بیفزاید.» خواجه نصیرالدین طوسی (۵۹۷- ۶۷۲ق) نیز در تنسوخ‌نامهٔ ایلخانی خواص زمرد را چنین برمی‌شمرد: «گفته‌اند که هرکه زمرد با خود دارد خواب بد نبیند، و قوت دل دهد و در مفرّح سرد به‌کار دارند، و گویند خون شکم و اسهال را سود دارد و بسیار درو نگریستن نور بصر زیادت کند. هر که با خود دارد از علت صرع ایمن باشد... و در وقت آن‌که زن حامله دشوار زاید چون بر ران او بندند زادنش آسان گردد.» گرچه سنگ‌های گرانبها از چنان خواص و زیبایی طبیعی برخوردارند که آن‌ها را برای مردم ارزشمند ساخته است، روشن است که تراش و شکل بخشیدن بدان‌ها و ساختن زیورآلات مختلف از آن‌ها بر ارزششان بسیار می‌افزاید و ازاین‌رو از قدیم گروهی از هنرمندان و صنعتگران جواهرتراش چیره‌دست وجود داشته‌اند که سنگ‌های گرانبها را با تراش و پرداخت به صورت نگین‌های زیبا و براق و دانه‌هایی به اشکال هندسی درمی‌آورده‌اند. همچنین اهمیت جواهر/ گوهر، چه از جهت ارزش مادی و اهمیت آن در زیورآلات چه از نظر خواص مافوق طبیعی و دارویی‌ای که برای آن قایل بودند موجب گشت تا برخی دانشمندان به تحقیق دربارهٔ آن‌ها بپردازند و رفته‌رفته دانشی به نام گوهرشناسی/علم‌الجواهر پدید آید که «در آن از چگونگی و اوصاف گوهرها که در کان‌های دشت باشد از قبیل الماس و لعل و یاقوت و فیروزه و نیز از گوهرها که در دریا افتد چون مرجان بحث شود، و نیک و بد و صفات هریک به نشان‌ها و علایم مخصوص شناخته گردد و همچنین خواص و ممیزات و عیوب و قیمت آن‌ها دانسته شود» و دانشمندان آثاری در این دانش پدید آوردند.از آن‌جا که در ایران و دیگر ممالک اسلامی، همچون کشورهای دیگر، استفاده از جواهرات و جواهرتراشی و جواهرشناسی سابقه‌ای دیرینه داشته است، دانشمندان ایرانی و علمای اسلام آثاری در جواهرشناسی به عربی و فارسی نوشته‌اند. در بسیاری از این آثار، گذشته از جواهرات، از فلزات سبعه(زر،نقره،مس، قلع، آهن، سرب و خارصینی) و عطرها (مانند مشک، عنبر، عود،کافور و صندل) و جز آن نیز سخن رفته است. از کتاب‌های عربی در جواهرشناسی و کان‌شناسی می‌توان از کتاب‌الجواهر و اصنافه نوشتهٔ محمد بن شاذان جوهری، رساله در اقسام گوهرهای قیمتی از ابویوسف یعقوب بن اسحاق کندی (سدهٔ سوم هجری)، الجماهر فی معرفة‌الجواهر از ابوریحان بیرونی (۳۶۲- ۴۴۰ق)، کتاب حجرنوشتهٔ محمد بن زکریای رازی (۲۵۱- ۳۱۳ق)، کتاب احجار از جابر بن حیان (نیمهٔ دوم سدهٔ دوم هجری)، منافع‌الاحجار تألیف عطار بن محمد حاسب و نخب‌الذخائر فی احوال‌الجواهر از محمد بن ابراهیم بن ساعد انصاری سنجاری، معروف به ابن‌الاکفانی (-۷۴۹ق) یادکرد. جواهرنامه‌های فارسی را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد: یک)مقالات نسبتاً کوتاهی که در کتاب‌های چنددانشی یا دانشنامه‌ها دربارهٔ کانی‌ها و جواهرات آمده است. از کتاب‌های چنددانشی کهن که این‌گونه مقالات را دربردارند تحفة‌الغرایب از محمد بن ایوب حاسب(سدهٔ چهارم هجری، چاپ تهران، ۱۳۷۱ش، باب ۳۱)، نزهت‌نامهٔ علایی (پس از ۴۷۷ق) از شهمردان بن ابی‌الخیر رازی، فرخ‌نامه/فرخ‌نامه (۵۸۰ق، مقالهٔ ۶ در جواهر) از ابوبکر المطهر بن محمد بن ابوالقاسم بن ابوسعید جمالی یزدی، نزهت‌القلوب (۷۴۰ق) از حمدالله مستوفی (۶۸۰- ۷۵۰ق)، درة‌التاج لغرة‌الدباج از قطب‌الدین محمود شیرازی (۶۳۴- ۷۱۰ق)، نوادرالتبادر لتحفة‌البهادر (۶۶۹ق، چاپ تهران، ۱۳۵۰ش، فن هفتم در علم جواهر)از شمس‌الدین محمد بن امین‌الدین ایوب دنیسری، نفایس‌الفنون فی عرایس‌العیون (۷۳۶- ۷۴۲ق) از شمس‌الدین محمد بن محمود آملی، خواص منافع‌المجموعات (نسخهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران به شمارهٔ ۵۱د از سدهٔ هشتم و نهم هجری، فن ۳ اندر علم جواهر و احجار در ۶ مقاله) از مؤلفی ناشناس، رساله در انواع علوم (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۲۵۹۶/۱ با تاریخ ۱۰۸۶ق، باب ۷ در جواهر) از مؤلفی ناشناس و جواهرالصنایع /مجموعة‌الصنایع (نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۲۷۴۹) را می‌توان یادکرد. دو) رسالات مستقلی دربارهٔ جواهرات و کانی‌ها نوشته شد که از معروف‌ترین آن‌ها این کتاب‌ها را می‌توان برشمرد: ۱ـ جواهرنامه/ جواهرنامهٔ نظامی (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۳۶۰۹) که به نوشتهٔ مؤلف الذریعه ،آن را «یگانهٔ ملت و دین ،یکتای اسلام و مسلمین، امین شاهان و سلاطین، علامهٔ روزگار ،استاد زمان ، اعجوبهٔ جهان در صنایع گوناگون» محمد بن ابی‌البرکات جوهری به نام «خواجهٔ جهان دستور ایران و توران اینانج قتلغ بلکای الغ خواجهٔ جهان ابوالفتح مسعود بن صدر شهید بهاءالدین علی بن ابوالقاسم» نوشته است. این اثر در چهار

بخش (مفردات ،حجریات، فلزات سبعه، انواع متفرقه چون میناگری و تلویحات) است. ۲ـ جواهرنامه/رساله در اقسام و خواص جواهر (نسخهٔ گنجینهٔ شیرانی دانشگاه لاهور به شمارهٔ ۴۰۷۰۷/۱۶۵۶ از سدهٔ دهم هجری) از ابوبکر به روزگار خوارزمشاهیان و غوریان. ۳ـ جوهرنامهٔ احمد بن یوسف تیفاشی (ـ۶۵۱ق) که مؤلف کشف‌الظنون از آن یاد کرده و به نظر می‌رسد که به فارسی بوده است. ۴ـ تنسوخ‌نامهٔ ایلخانی تنگسوق‌نامه از خواجه نصیرالدین طوسی (ـ۶۷۲ق) که جامع‌ترین کتابی است که به فارسی در شناخت گوهرها و دانستن منافع سنگ‌ها و معرفت فلزات و اطایب و نفایس و غرایب نوشته شده و گنجینهٔ گرانبهای لغات و اصطلاحات و تعبیرات کهنه و اصیل فارسی است. این اثر به کوشش مدرس رضوی در ۱۳۶۳ش در تهران به چاپ رسیده است. ۵ـ عرایس الجواهر و نفایس‌الاطیاب (۷۰۰ق ،چاپ تهران، ۱۳۴۵ش) از جمال‌الدین ابوالقاسم عبدالله بن علی کاشانی در دو قسمت: ۱ـ در معرفت جواهر حجری معدنی در سه مقالهٔ حجریات، جواهر متوسط، فلزات هفتگانه. ۲ـ در معرفت عطر و اطیاب در دو مقالهٔ اجناس عطرها و معاجین عطرها). ۶ـ گوهرنامه/جوهرنامه/جواهرنامه از محمد بن منصور، به نام اوزون حسن آق‌قویونلو (۸۷۱ـ ۸۸۲ق) و پسرش ابوالفتح خلیل بهادر سلطان (۸۸۲ـ ۸۸۳ق) در دو مقاله (یکم در جواهر در ۲۰ باب، دوم در فلزات در ۷ باب) که به کوشش منوچهر ستوده در جلد چهارم فرهنگ ایران زمین به چاپ رسیده است (۱۳۳۵ش). دربارهٔ مؤلف این اثر سخن است و مؤلف الذریعه وی را ابونصر صدرالدین محمد بن امیر غیاث‌الدین منصور بن امیر صدرالدین حسینی دشتکی شیرازی دانسته است. ۷ـ جواهرنامه از زین بن حاجی (زین‌الدین حاجی محمد) به دستور ابوالمظفر شاهرخ بهادر (۸۰۷ ـ ۸۵۰ق) در دوازده باب (الماس، یاقوت، لعل، زمرد، مروارید، فیروزه، پادزهر حیوانی، عنبر، لاجورد، مرجان، عقیق و یشم). از این اثر نسخه‌هایی در برخی کتابخانه‌ها، مانند کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شماره‌های ۳۰۶۸/۱ و ۵۳۱۱ و ملک به شمارهٔ ۴۴۵۴/۸ نگهداری می‌شود. ۸ ـ جواهرنامه (نسخهٔ گنجینهٔ شیرانی کتابخانهٔ دانشگاه پنجاب لاهور به شمارهٔ ۴۶۱۲/۱۵۶۲) از مؤلفی ناشناس (شاید حاج زین عطار، ـ ۸۰۶ق) به نام عصمت‌الدنیا والدین بلقیس‌الزمان شاهزادهٔ جهان. ۹ـ جواهرنامه از مبارک قزوینی/ محمد بن مبارک قزوینی (گویا همان محمدبن مبارک قزوینی معروف به حکیم شاه، ـ ۹۶۶ق، مترجم مجالس‌النفائس باشد) به نام سلیم یکم عثمانی (۹۱۸ـ ۹۲۶ق). محمد بن مبارک قزوینی در این اثر که نسخه‌ای از آن در کتابخانهٔ سپهسالار به شمارهٔ ۲۸۶۹/۱ محفوظ است می‌گوید: «بهترین کتاب در این باره رسالهٔ استادم میر صدرالدین شیرازی است... و چون آن رساله خواص طبی جواهر را نداشت و نیز رسالهٔ احوال جواهر حکیم تیفاشی در آن نبود این را نگاشتم». ۱۰ـ جواهرنامهٔ همایونی (پس از ۹۳۵ق، نسخهٔ موزهٔ بریتانیایی به شمارهٔ Or.۱۷۱۷) از محمد بن اشرف حسینی رستمداری که به بابر، بنیادگذار دولت گورکانی هند، و پسر و ولیعهدش همایون پیشکش شده است. ۱۱ـ منظومهٔ جواهرالاسرار (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۵۲۶۶/۷) از رشیدای عباسی (ـ پیش از ۱۰۸۳ق) که مثنوی‌ای است با سه هزار بیت در هشت باب (۱ـ مروارید ، ۲ـ یاقوت، ۳ـ لعل، ۴ـ الماس، ۵ ـ زمرد ، ۶ـ عین‌الهر، ۷ـ فیروزه ،۸ ـ بهای سنگ‌ها و عیار آن‌ها در چند جدول). ۱۲ـ جواهرنامه/ معرفت جواهر/ تنسوق نامه / تنگسوق‌نامه (نسخه‌های کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۲۷۶۷ و کتابخانهٔ دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه تهران به شماره‌های ۲۸۰/۲و ۲۵۹/۷ و کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۲۵۹۶/۱۱ با تاریخ ۱۰۸۶ق) که اصل آن منسوب به افلاطون است و گویند آن را به درخواست اسکندر ساخته بود. این اثر جز تنسوخ‌نامهٔ خواجه نصیرالدین، و در چهار باب و افسانه است. ۱۳ـ جواهرنامه/ رسالهٔ مروارید (۱۱۵۸ق، نسخهٔ گنجینهٔ شیرانی کتابخانهٔ دانشگاه پنجاب لاهور به شمارهٔ ۲۶۷/۳۹۰) از حزین لاهیجی (ـ۱۱۸۰ق). ۱۴ـ جواهرنامه از عبدالعزیز جوهری که گزیده‌ای است از جواهرنامهٔ محمد بن منصور . ۱۵ـ جواهرنامه (نسخهٔ کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۷۰۰ف با تاریخ ۱۲۳۴ق) در ۱۲ باب که در فهرست کتابخانهٔ ملی از مؤلفی به نام جواهریان با تاریخ تألیف ۱۲۳۴ق آمده است. ۱۶ـ خواص‌الجواهر (۱۱۷۷ق، نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۹۷ـ N.M.۱۹۶۲) از حکیم محمد شریف‌خان بن حاذق‌الملک حکیم محمد اکمل‌خان دهلوی (۱۱۳۸ـ ۱۲۲۲ق). ۱۷ـ تحفهٔ عالم‌شاهی (۱۱۸۰ق) از همان حکیم محمد شریف‌خان به نام شاه عالم دوم گورکانی (۱۱۷۳ـ ۱۲۲۱ق) که گزیدهٔ خواص‌الجواهر مؤلف است. ۱۸ـ جواهرنامه / احجار گرانبها (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۵۷۲۳ق) که ترجمهٔ رسالهٔ مسیو رامبوسن فرانسوی (چاپ پاریس، ۱۲۸۸ق) از محمد کاظم فرزند احمد، معلم علوم طبیعی در مدرسهٔ دارالفنون، در ۱۳۰۱ق است. ۱۹ـ جهان

جواهرنامه

جواهرات اثر دکتر داریوش ادیب (چاپ تهران، ۱۳۶۹ش). گذشته از این کتاب‌ها، در قرابادین‌ها یا کتاب‌های داروشناسی کهن مانند تحفهٔ حکیم مؤمن و مخزن‌الادویه نیز از جواهرات و خواص آن‌ها سخن رفته است. در زبان فارسی نه تنها آثار نسبتاً قابل ملاحظه‌ای دربارهٔ جواهرات نوشته شده است، بلکه در ادب فارسی، به‌ویژه نظم، نیز نام‌های برخی جواهرات راه یافته و گاه ترکیبات و تشبیهات و استعارات تازه و بدیعی از آن‌ها ساخته شده است. بنابراین در این‌جا به ذکر و تعریف شماری از این جواهرات می‌پردازیم و نمونه‌هایی از نظم فارسی را که نام آن‌ها را دربردارند می‌آوریم:

۱ـ مروارید که در عربی آن را لؤلؤ (جمع لآلی) گویند و مرواریدهای ریز را مرجان و درشت آن را درّة (جمع: دُرّ، درر/ درات) نامند. در فارسی دُرّ معمولاً مفرد در نظر گرفته می‌شود و بر مطلق مروارید اطلاق می‌شود. مروارید مادهٔ مترشح از پوشش برخی نرمتنان دو کپه‌ای (صدف‌ها) است. ماده‌ای است آلی نه معدنی، که از قشرهای متحدالمرکزی از یک مادهٔ آلی شاخی و منشورهای کلسیت یا آراگونیت (کربنات کلسیم متبلور) که گرداگرد یک جسم تحریک‌کنندهٔ بدن حیوان، مانند انگل یا دانهٔ شن، تشکیل می‌شود. بنابراین، جنس آن از همان جنس مادهٔ سازای قسمت درونی صدف نرمتن است. بهترین مرواریدها معمولاً رنگ سفید دارند، ولی ممکن است رنگ صورتی، زرد، سبز، آبی، قهوه‌ای و سیاه نیز پیدا کنند. مروارید سیاه، به سبب کمیابی، اغلب بسیار گرانبها است. دانهٔ مروارید ممکن است به شکل کره، گلابی، دکمه یا نامنظم باشد. ارزش مروارید بستگی به رنگ وشکل و خردی و بزرگی آن دارد «اما آنچه تعلق به رنگ دارد دو چیز است یکی رنگ، دوم طراوت و آن را آب خوانند، و اصل مروارید آب است، از بهر آنکه رنگ‌های مروارید سفیدیست، و سفید آبدار بود، و آن بهترین همهٔ انواع مروارید باشد... و هر مروارید که سپیذ و آبدار و با طراوت باشد که به ستاره ماند آن را شاهوار و نجم و عیون و خوشاب گویند.» گذشتگان مروارید را «افخرجواهرات» می‌شمردند و معتقد بودند که قطرهٔ باران در دهان صدف می‌افتد و پس از پرورش یافتن تبدیل به دُرّ/ مروارید می‌شود. در ادب فارسی مروارید/ دُرّ/لؤلؤ نماد گرانبهایی و درخشندگی و سفیدی است و کنایه از اشک چشم، قطرهٔ باران، دندان سفید، سخن گرانقدر و جز آن به کار رفته است: «از آن هر که پیری بدو نام داشت ـ پر از دُر زرین یکی جام داشت/ غلام و پرستنده از هر دری ـ ز دُرّ و ز یاقوت و هر گوهری/ به رخساره چون روز و گیسو چو شب ـ همی دُر ببارید گفتی ز لب.» (فردوسی)□ «غواص گر اندیشه کند کام نهنگ ـ هرگز نکند درّ گرانمایه به چنگ.» (اسدی)□ «حرف سعدی بشنو آنکه تو خود دریایی ـ خاصه آن وقت که درگوش کنی مروارید.» (سعدی)□ «من آنم که در پای خوکان نریزم ـ مر این قیمتی دُرّ لفظ دری را.» (ناصرخسرو)□ «لطف ز لفظ تو زاید چنان‌که دُر ز صدف ـ شرف ز ذات تو خیزد چنان‌که زر ز تراب.» (ادیب صابر)□ «مروت کن یتیمی را به چشم مردمی بنگر ـ که مروارید اشک اوست دُرّ گوشوار تو.» (سیف فرغانی)□ «یاقوت‌وار لاله، بر برگ لاله ژاله ـ کرده بدو حواله، غواص دُرّ دریا.» (کسایی) □«نگار من به دو رخ آفتاب تابانست ـ لبی چو بسّد و دندانکی چو مروارید.»(اسدی)□ «آب صدف گرچه فراوان بود ـ دُر ز یکی قطرهٔ باران بود.» (نظامی)□ «یکی قطره باران ز ابری چکید ـ خجل شد چو پهنای دریا بدید/ که جایی که دریاست من کیستم ـ گر او هست حقا که من نیستم/چو خود را به چشم حقارت بدید ـ صدف در کنارش به جان پرورید /سپهرش به جایی رسانید کار ـ که شد نامور لؤلؤ شاهوار.» (سعدی)□ «گریهٔ شام و سحر، شکر که ضایع نگشت ـ قطرهٔ باران ما گوهر یکدانه شد.»□ «دستخوش جفا مکن آب رخم که فیض ابر ـ بی‌مدد سرشک من دُرّ عدن نمی‌شود.» (حافظ)□ «بودم آنگه ز لفظ گوهربار ـ بارم اکنون ز دیدگان لؤلؤ.» (سوزنی)□ «سعدی به دو چشم تو که دارد ـ چشمی و هزار دانهٔ لؤلؤ.» (سعدی)□ «دو نرگس شدش ابر لؤلؤفکن ـ به باران همی‌شست برگ سمن.» (فردوسی) □ «به دیبا بپوشید نوروز رویش ـ به لؤلؤ بشست ابر گرد عذارش.»(ناصرخسرو)□ «لؤلؤ افشان کند دو جزع مرا ـ عشق آن لعل لؤلؤ آکنده.»(سوزنی)□ «به لاله تختهٔ گل را تراشید ـ به لؤلؤ گوشهٔ مه را خراشید.»(نظامی)□ «چون صبح خوش بخندید از بیست و هشت لؤلؤ ـ من هست نیست گشتم چون سایه در جمالش.» (خاقانی) دُرّ یتیم مروارید و گوهر بی‌همتا و یکدانه و گرانبها را گویند و کنایه از جام بلور و نیز دندان و شخص بسیار عزیز و گرامی است: «بفزوده است بر من خطر و قیمت سیم ـ تا بناگوش ترا دیده‌ام ای در یتیم.» (فرخی)□ «دی بر رستهٔ صرافان، من بر دَرِ تیم ـ کودکی دیدم پاکیزه‌تر از دُرّ یتیم.» (مسعودی رازی)□ «دُرّ یتیم است تو را در دهان ـ لعل خوشت چون شفقت بر یتیم.» (کمال اسماعیل)□ «دُرّ یتیم گوهر دندان توست و لب ـ بالای آن چو مرحمت و

جواهرنامه

لطف بر یتیم.» (جامی)

۲ـ الماس؛ کربن خالص متبلور که سخت‌ترین جسمی است که تاکنون شناخته شده است و ازاین‌رو گونه‌های پست آن را برای سایش و تراش اجسام دیگر، مانند شیشه،به کار می‌برند. تنها خود الماس می‌تواند آن را تراش دهد و آن را معمولاً به اشکال مخصوص، مانند برلیان و گل‌سرخی می‌تراشند.گرچه امروزه الماس از مناطق مختلف (به‌ویژه افریقای جنوبی) استخراج می‌گردد، در قدیم همهٔ الماس‌های گرانبها از هند می‌آمد. در قدیم معتقد بودند که الماس را جز با سرب نتوان شکست: «این هم ز عجایب خواص است ـ کالماس به زخم سرب بشکست.» (خاقانی) چیزها را از جهت درخشندگی و سختی و تیزی و بُرّندگی به الماس مانند می‌کنند: «فراز آمد از هر سویی صد گراز ـ چو الماسِ دندان‌های دراز/ یکی تیغ الماس‌گون برکشید ـ همی خواست از تن سرش را برید/ ز زخم سنان‌های الماس‌گون ـ تو گفتی همی بارد از ابر خون.» (فردوسی)□ «ساق چون پولاد، پی همچون کمان، رگ همچو زه ـ سم چو الماس و دلش چون آهن و تن همچو سنگ.» (فرخی) الماس کنایه از این چیزها به‌کار رفته است: یک) تیغ و شمشیر و آبگینه و هر چیز تند و بُرّنده: «تو با او بسنده نباشی به جنگ ـ نگه کن که الماس دارد به چنگ.»(فردوسی)□ «تیغ ز الماس زبان ساختم ـ هر که پس آمد سرش انداختم.» (نظامی)□ «پیش این الماس بی اسپر میا ـ کز بریدن تیغ را نبود حیا.»(مولوی) دو) قطره‌های باران و اشک : «تو گفتی هوا ابر دارد همی ـ وزان ابر الماس بارد همی.» (دقیقی)□ «شایدم کالماس بارد چشم از آنک ـ بند برمن کوه پولاد است باز.»□ «نیست مرا آهنی بابت الماس او ـ دیدهٔ خاقانی است لاجرم الماس‌بار.»□ «در بصرم سفته شدست آفتاب ـ زانکه مرا دیده شد الماسدان.» (خاقانی)□ «با آنکه برده ترک توام حدت از سرشک ـ الماس ریزه از مژه می‌باردم هنوز» (مختشم) سه) دندان: «وزین پس بر عقیق الماس می‌داشت ـ زمرد را به افعی پاس می‌داشت.» الماس استعاره برای دندان و عقیق استعاره برای لب است و درنتیجه «الماس بر عقیق داشتن» کنایه از لب گزیدن است. «چو من زنگی آنگه که خندان بود ـ سیه شیری الماس دندان بود.»(نظامی). الماس به عنوان صفت نیز به‌کار می‌رود که در این‌جا به معنی تند، تیز، برنده و درخشان است. الماس زبان گشادن کنایه از سخن گفتن است: «به دربگشاد الماس زبان را ـ بسفت آنگه گهرهای بیان را.»(عطار)

۳ـ یاقوت؛ سنگ معدنی شفافی از جنس اکسید آلومینیوم (آلومین Al_2O_3) است که ممکن است به مقدار اندک با مواد دیگر (کروم،آهن و جز آن) آغشته شود. از گرانبهاترین جواهرات به‌شمار می‌آید و بلورهای آن به شکل لوزوجهی است. پس از الماس سخت‌ترین کانی‌ها است و آن را با الماس تراش می‌دهند و معمولاً تراش آن به گونهٔ تراش الماس است. مرغوب‌ترین آن یاقوت مشرق زمین است که کان‌های آن‌ها در برمه و تایلند و سریلانکا یافت می‌شود. یاقوت از جهت رنگ بر چهار گونه است: یاقوت سرخ(احمر)، یاقوت زرد(اصفر)، یاقوت کبود(اغبس،کهب،کحلی) و یاقوت سفید (ابیض). یاقوت سرخ و یاقوت سفید به ترتیب بهترین و پست‌ترین گونهٔیاقوت به شمار می‌آیند. هریک از گونه‌های یاقوت، خود انواع مختلف دارد. یاقوت سرخ از گرامی‌ترین و نفیس‌ترین جواهرات است. به گفتهٔ خواجه نصیر در تنسوخ‌نامه ،«بدانکه شریفتر وعزیزتر و نفیس‌تر جواهر یاقوت است از روی طبیعت، و متانت صورت، و فائدهٔ خاصیت و بقای جسمیت ،و زیادتی قیمت، باری‌تعالی می‌فرماید در تشبیه حوران بهشت: کانّهن‌الیاقوت والمرجان، و چه دلیل باشد زیادت از این که باری سبحانه و تعالی تشبیه به یاقوت می‌کند، و از احادیث نبوی صلوات‌الله علیه در تفاصیل بهشت و قصرهای آن آمده است که بعضی از مطیعان اهل اسلام به سبب کمال درجات ایشان در بهشت قصرها کرامت کند از یاقوت سرخ... و اگر یاقوت (سرخ) را بکرات به آتش برند و چندان گرم کنند که رنگ آتش گیرد هرگز تباه نشود و صورت او منفتت نگردد و جرم او را عناصر نیست نتواند، و یاقوت را به لغت فرس یاکند گفته‌اند و لفظ یاقوت عربی است.» قدما برای یاقوت خواص دارویی قایل بودند: «حکمای هند می‌گویند که چون یاقوت با خود دارند از علت طاعون ایمن باشند، وبا بر آن کس که دارد کار نکند، و اگر یاقوت را در دهان گیرند، به خاصیت دل را قوّت دهد و انده و غم ببرد، و تشنگی را بنشاند، و در دهان سرد بماند، به خلاف دیگر جواهر، و اگر دائماً با خود دارند در چشم مردم به شکوه و هیبت باشند، و در قضای حوایج زود به مطلوب رسند و قوّت زیادت کند، و خون را صافی گرداند تا به‌حدی که اگر برمرده بندند، خون او دیر فسرده گردد، و در مفرح‌ها و معجون‌ها زیادت از حد به دل سود دارد، و حرارت و نشاط بیفزاید و نیز در معاجین مضرّت زهرهای مضر باز دارد.» ترکیب مُفَرِّح یاقوت که داروی نشاط‌آور و قوت بخشی بوده، به کنایه از شراب نشاط‌بخش و بوسه، در اشعار برخی سرایندگان

جواهرنامه

فارسی‌گو به‌کار رفته است: «علاج ضعف دل ما به لب حوالت کن ـ که این مفرّح یاقوت در خزانهٔ تست.» (حافظ)□ «عاشقان از زر رخساره و یاقوت سرشک ـ بس مفرح که به می ماحضر آمیخته‌اند/ بی‌مزاح می‌حمرا نبرد سوداشان ـ آن مفرح که ز یاقوت و زر آمیخته‌اند.» (خاقانی)□ «مفرح دل غمگین اگر همی سازی ـ هم از شراب چو یاقوت ناب باید کرد.» (کمال‌الدین اسماعیل)□ «جهان مفرح یاقوت کرد از آن‌که به حکمت ـ برون برد ز دماغ زمانه علت سودا.»□ «کی دست دهد مفرح یاقوتی ـ از لعل لبت که نوشداروی دل است.»(خواجو) یاقوت و ترکیبات اصطلاحی آن، چه در معنی اصلی و چه در معنی استعاری آن‌ها، در نظم فارسی در موارد بسیار به‌کار رفته‌اند که به برخی نمونه‌ها در این‌جا اشاره می‌شود: ۱ـ **یاقوت**، در معنی اصلی و کنایه از لب سرخ و زیبای معشوق و شراب و دانه‌های اشک: «چو کاوس را دید برتخت عاج ـ ز یاقوت رخشنده بر سرش تاج/ به چنگ آمدش چندگونه گهر ـ چو یاقوت و بیجاده و سیم و زر.» (فردوسی)□ «ای آن‌که به یاقوت همی تاج نگاری ـ بر تاج شهان صورت این مرکب بنگار.»(فرخی)□ «به دو بادام تو اندر همه احکام سرور ـ به دو یاقوت تو اندر همه احکام ثمر.»(قطران)□ «بگیر سلسلهٔ زلف دلبران سمن‌رخ ـ برآر شور ز یاقوتِ شاهدان شکرریز.» (خواجو)□ «قند می‌بارد ز شیرینی دهان تنگ یار ـ تا نپنداری که یاقوتش شکربار است و بس.» (نسیمی)□ «من که از یاقوت و لعلِ اشک دارم گنج‌ها ـ کی نظر در فیض خورشید بلند اختر کنم.»(حافظ) در این‌جا یاقوت به صورت مشبهٌ‌به برای اشک به‌کار رفته است. ۲ـ **یاقوت آبدار**: نوعی یاقوت شفاف و کنایه از لب معشوق است: «نیلوفر کبود نگه‌کن میان آفتاب ـ چون تیغ آبداده و یاقوت آبدار.» (کسایی) ۳ـ **یاقوت آتشین**، و **یاقوت آتش مشرب**، کنایه از لب محبوب: «بوسه از یاقوت آتش‌مشربت رنگی نداشت ـ طوطی خط خوش نشین شکرستانت نبود.»□ «یاقوتِ آتشین تو را دید آب شد ـ لعلی که آفتاب به خون جگر رساند.» (صائب) ۴ـ **یاقوت احمری** که آن را مجازاً زادهٔ خورشید می‌شمردند، به معنی اصلی و کنایه از لب محبوب است: «یاقوت هست زادهٔ خورشید نی بگو ـ خورشید هست زادهٔ یاقوت احمری.» (خاقانی)□ «تا بو که دست در کمر او توان زدن ـ در خونِ دل نشسته چو یاقوت احمریم.» (حافظ)□«غوطه‌ها خوردیم چو خورشید در خون شفق ـ تا دل چون سنگ خود یاقوت احمر ساختیم.» (صائب) ۵ ـ **یاقوت حمرا**، یاقوت سرخ و کنایه از اشک (خونین) و بادهٔ لعل رنگ است: «سم آن خر به اشک چشم و چهره ـ بگیرم در زر و یاقوتِ حمرا.»□ «مرغ صراحی کنده پَر، برداشته یک نیمه سر ـ وز نیم منقار دگر، یاقوت حمرا ریخته.»(خاقانی) ۶ـ **یاقوت دریایی**، کنایه از اشک است: «نهان‌دار اشک خونین در جگر تا کی بود طالب ـ بدین یاقوت دریایی حسد یاقوت کانی را.» (طالب‌آملی) ۷ـ **یاقوت رُمّانی**، نوعی یاقوت سرخ که به دانهٔ انار ماند و پس از **یاقوت بهرمانی** بهترین یاقوت است و نیز کنایه از شراب لعل‌فام است: «گروهی راکمر شمشیر زرین ـ در او یاقوت رمانی پدیدار.»(عنصری) □ «همت عالی طلب جام مرصع گومباش ـ رند را آب عنب یاقوت رمانی بود.» (حافظ)□ «چو لعل آفتاب ازکان برآید مردم چشمم ـ کند قوتِ روان چون ساغر از یاقوت رمانی .»(خواجو)□ «بوسهٔ لعل روان بخشش ز نیکو گوهری ـ عاشق دل خسته را یاقوت رمانی دهد.» (ابن حسام) ۸ ـ **یاقوت روان** کنایه از اشک خونین و نیز بادهٔ لعل‌رنگ است: «بیار آن می که پنداری روان یاقوت نابستی ـ و یا چون برکشیده تیغ پیش آفتابستی .» (رودکی)□ «ساقی بده آن کوزهٔ یاقوت روان را ـ یاقوت چه ارزد؟ بده آن قوتِ روان را.» (سعدی) ۹ـ **یاقوت زرد**، از سنگ‌های آذرین از جنس سیلیکات زیرکونیوم (SiO_4Zr) که آن را از اقسام زبرجد می‌شمرند و نیز کنایه از آفتاب است: «دگر روز چون گنبد لاجورد ـ برآورد بنمود یاقوت زرد.» (فردوسی)□ «چو بنمود از گنبد لاجورد ـ ز پیروزهٔ سبز یاقوت زرد.» (خواجو) ۱۰ـ **یاقوت زکات**، **یاقوت زکاتی**: نوعی یاقوت پاک و صاف: «چو خورشید حمل آمد، شعاعش در عمل آمد ـ ببین لعل بدخشان را و یاقوت زکاتی را.»(مولوی) ۱۱ـ **یاقوت سربسته**، کنایه از لب و دهان خاموش است: «به پاسخ نمودن زنِ هوشمند ـ ز یاقوت سربسته بگشاد بند.»(نظامی) ۱۲ـ **یاقوت سرخ**، بهترین یاقوت و کنایه از اشک خونین است: «بزرگان جهان چون گردن‌بند ـ تو چون یاقوت سرخ اندر میانه.» (رودکی)□ «ای چشم تا برفت بُت من ز پیشِ تو ـ صد پیرهن ز خون تو کردم معصفری/ تاجی شده‌ست روی من از بس که تو براو ـ یاقوت سرخ پاشی و بیجاده گستری .»(فرخی) ۱۳ـ **یاقوت‌فام**، کنایه از سرخ رنگ است: «به دیباجه بر، اشک یاقوت فام ـ به حسرت ببارید و گفت ای غلام.»(سعدی) ۱۴ـ **یاقوتِ قدح**، کنایه از بادهٔ لعل‌فام است: «یاد باد آن‌که چو یاقوتِ قدح خنده زدی ـ در میان من و لعل تو حکایت‌ها بود.»(حافظ) ۱۵ـ **یاقوت مذاب**، کنایه از شراب لعل‌فام است: «در هوای لب شیرین پسران چند کنی ـ جوهر روح به یاقوت مذاب

آلوده.»(حافظ) □ «ساقی بده آن می کهنسال ـ یاقوت مذاب و لعل سیال.»(جامی) ۱۶ـ **یاقوتِ ناب**، کنایه از بادهٔ لعلی است: «یاقوت ناب و آب فسرده است جام می ـ آب طرب روان کن و یاقوت ناب خواه.»(انوری) ۱۷ـ **یاقوت‌نشان** ، کنایه از اشکبار است: «ای کاش که قوت من، بودی ز دو یاقوتش ـ تا بر سر او چشمم، یاقوت نشانستی.» (معزی) ۱۸ـ **یاقوت‌پوش** ، پوشیده از یاقوت یا عقیق ، و کنایه از «غرق در بوسه» کردن است: «چه نوشابه آن آفرین کرد گوش ـ زمین را ز لب کرد یاقوت‌پوش.» (نظامی) همچنین ترکیباتی مانند **یاقوتِ خام**،**یاقوت خموش** ، **یاقوت روح‌پرور**، **یاقوت شکربار**، **یاقوت گوهرپاش**، **یاقوت گویندهٔ رازو یاقوت لعل‌سای** کنایه از لب و دهان (معشوق) و گاه باده است.

۴ـ لعل (معرب **لال** هندی)؛ از کانی‌هایی است که ترکیبش سیلیکات ئیدراتهٔ آلومینیوم و منیزیوم است و برحسب مواد دیگری که در ترکیبش وارد می‌شود رنگ آن فرق می‌کند. لعل به رنگ‌های سرخ، زرد، سبز، بنفش و دیگر رنگ‌ها است و انواع دارد، اما بهترین و معروف‌ترین لعل از بدخشان است که به رنگ سرخ روشن زیبا است. از انواع لعل می‌توان از رمانی (به رنگ دانهٔ انار)، پیازی ، تمری، پیکانی، عقربی، قطبی، لحمی، عنابی و دوشابی یاد کرد. برخی لعل مشرقی را نوعی یاقوت سرخ دانسته‌اند. قدما بر آن بودند که به تربیت و تأثیر خورشید است که لعل در سنگ پدید می‌آید، و برای لعل نیز همانند برخی جواهرات دیگر، خواصی، از جمله خواص دارویی، قایل بودند. خواجه نصیر خاصیت لعل را چنین بیان کرده است که «مزاج لعل گرم و خشک است، در مفرّحات ترکیب کنند، و در خواص آن آورده‌اند و از معتمدان به‌طریق تسامع معلوم شده که چون درمعادن کوه‌کاران را پارهٔ لعل بزرگ با طراوت به‌دست آید آن را از شریک یا مشرف معدن پنهان دارند، و به گلو فرو برند. چون لحظه‌ای در معده قرار گیرد لون روی او سرخ شود به‌غایت، و این جماعت این معنی را به تجربه معلوم کرده‌اند، و هر که لعل با خود دارد از کشتن ایمن باشد، و احتلامش نیفتد، و خواب‌های هایل سهمناک نبیند، و اگر بر کودکان خرد بندند بدخویی و فزع نکنند ،و در خواب نترسند، و اگر لعل را مصوّل کنند و با نبات و گلاب به کسی دهند تا بخورد، رنگ روی او سرخ گرداند و زردی ببرد و فرح آورد، و بر جمله خاصیت او به خاصیت یاقوت نزدیک یافته‌اند.» لعل نیز همانند یاقوت در ادب منظوم فارسی فراوان به‌کار رفته که عمدتاً در معانی زیر است: ۱ـ به معنای اصلی خود، یعنی سنگ گرانبهای معروف: «طالب لعل و گهر نیست و گرنه خورشید ـ همچنان در عمل معدن و کانست که بود.»(حافظ)□ «سال‌ها باید که تا از آفتاب ـ لعل یابد رنگ و رخشانی و تاب.» (مولوی)□ «گر سنگ همه لعل بدخشان بودی ـ پس قیمت لعل و سنگ یکسان بودی.» (سعدی) ۲ـ مجازاً به معنی سرخ و نیز به صورت تشبیه و صفت (به معنی سرخ و آتشین و گلگون) برای می و لب و جز آن: «پیشم آمد بامدادان آن نگارین از کروخ ـ با دو رخ از بادهٔ لعل با دو چشم از سحر شوخ.»□ «لعل می را ز سرخ خم برکش ـ در کدو نیمه کن به نزد من آر.» (رودکی)□ «همی پوست کند این از آن آن ازین ـ ز خونشان شده لعل روی زمین.» (فردوسی)□ «هنوز لشکر ما را ز خون مردانشان ـ سُم ستوران لعل است و تیغ‌ها احمر.» (عنصری)□ «بادهٔ لعل به دست اندر چون لعل عقیق ـ ساقی طرفه به پیش اندر چون طرفه صنم.» (فرخی)□ «هست لب لعل تو گوهر آتش‌نمای ـ هست کف شهریار گوهر دریا یمین.» (خاقانی)□ «کنون به آب می لعل خرقه می‌شویم ـ نصیبهٔ ازل از خود نمی‌توان انداخت.» (حافظ) ۳ـ استعاره از لب: «عاشقان را که نوش نوش کنند ـ لعلش از پسته شکّر اندازد.» (خاقانی)□ «چو رنجورم به حال من نظرکن ـ مرا درمان از آن لعل شکرکن.» (نظامی)□ «میان انجمن از لعل او چو آرم یاد ـ مرا سرشک چو یاقوت در کنار آید.»(سعدی)□ «خدا را ای رقیب امشب زمانی دیده بر هم نه ـ که من با لعل خاموشش نهانی صد سخن دارم.»(حافظ) ۴ـ استعاره از شراب و می : «تا جرعه ادیم‌گون کند خاک ـ آن لعل سهیل تاب در ده.»(خاقانی)□ «صوفی از پرتو می راز نهانی دانست ـ گوهر هر کس از این لعل توانی دانست.» (حافظ) ۵ ـ به صورت مشبّه‌به برای اشک، یا استعاره از آن: «من که از یاقوت و لعل اشک دارم گنج‌ها ـ کی نظر در فیض خورشید بلنداختر کنم.»□ «ز چشمم لعل رمانی چو می‌بینند می‌خندند ـ ز رویم راز پنهانی چو می‌بینند می‌خوانند.»(حافظ) از لعل ترکیبات وصفی و ترکیبات دیگری نیز در ادب فارسی ساخته‌اند که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود: ۱ـ **لعل پیازکی** /پیازی ،نوعی لعل که رنگ آن به پوست پیاز قرمز پوست ماند: «لعل پیازکی رخ من بود و زرد گشت ـ اشکم ز درد اوست چون لعل پیازکی.» (لؤلؤیی)□ «اشکم از شوق تو چون لعل پیازی وانگهی ـ تو به طیبت مرمرا هر لحظه می‌کوبی چو سیر.» (رضی‌الدین نیشابوری) ۲ـ **لعل پیکانی** ، نوعی لعل که به شکل پیکان تراشیده شده و زنان از آن گوشواره می‌سازند: «به

جواهرنامه

خون ساده ماند اشک و خاک سوده دارد رخ ـ مگر رخ نعل پیکانست و اشکم لعل پیکانی.» (خاقانی)□ «درون پردهٔ گل غنچه بین که می‌سازد ـ ز بهر دیدهٔ خصم تو لعل پیکانی.» (حافظ) ۳ـ لعل پیوند، کنایه از تاریخ‌نگار: «لعل پیوند این علاقهٔ در ـ کز گهر کرد گوش گیتی پر.» (نظامی) ۴ـ لعلِ تر، کنایه از می سرخ فام و نیز اشک: «بستان ز ساقی جامِ زر، هم بر رخ ساقی بخور ـ وقت دو صبح آن لعلِ تر، در ده سه گردان صبح را.»□ «با من به سلام خشک ای دوست زبان تر کن ـ تا از مژه هر ساعت لعلِ ترت افشانم.» (خاقانی) ۵ ـ لعلِ روان، کنایه از اشک و نیز می سرخ رنگ: «گر چه چنگم در برآیی زلف در دامن کشان ـ از مژه یک دامنت لعل روان خواهم فشاند.» (خاقانی)□ «لعل روان ز جام زر، نوش و غم فلک مخور ـ زین فلک زمردی، بهر چه باز می‌خوری.» (سلمان ساوجی) ۶ـ لعلِ فلک، کنایه از خورشید: «ماه که بر لعل فلک کان کند ـ در غم آن شب همه شب جان کند.» (نظامی) ۷ـ لعل قبا، قبای سرخ و کنایه از شراب و اشک خونین: «چشم خونین همه شب قامت شب پیمایم ـ تا ز خونین جگرش لعل قباآرایم/ ریسمان از رگ جان سازم و سوزن ز مژه ـ دیده را دوختن لعل قبا فرمایم.» (خاقانی)□ «ادب از باده مجویید که این لعل قبا ـ سنگ بر جام جم و خُم فلاطون زده ست.» (بابافغانی) ۸ ـ لعلِ کانی، کنایه از نفیس و گرانبها: «هر که جوید مرا نگه دارد ـ که عزیزم چو لعلِ کانی خویش.»(شفایی) ۹ـ لعلِ لعاب، کنایه از شراب: «آن لعلِ لعاب از دهن گاو فروریز ـ تا مرغ صراحی کندت نغز نوایی.»(خاقانی) ۱۰ـ لعلِ مذاب، کنایه از شراب: «بدان صفت که بود در بلور لعلِ مذاب ـ بر آن نسق که بود آب را میان آتش.»(جمال‌عبدالرزاق)□ «از پی تفریح طبع و زیور حسن طرب ـ خوش بود ترکیب زرین‌فام با لعل مذاب.» ۱۱ـ لعلِ ناسفته، کنایه از غزل و تصنیفات تازه و سخنان شیوا و دلکش: «گهی سُفته لعلی به پیمانه خورد ـ گهی گوش بر لعلِ ناسفته کرد.»(نظامی). همچنین ترکیباتی مانند لعلِ آبدار، لعلِ آتش‌رنگ، لعلِ آتش‌فام، لعلِ آتشین، لعلِ باده‌رنگ، لعلِ پرنمک، لعلِ حیات‌بخش، لعلِ خاموش، لعلِ خندان، لعلِ دُرپوش، لعلِ روان‌بخش، لعلِ روح‌افزا، لعلِ روح‌بخش، لعلِ روح‌پرور، لعلِ سبزپوش، لعلِ سخن‌آرای، لعلِ سخنگو، لعلِ سیراب، لعلِ شکّرافشان، لعلِ شکربار، لعلِ شکّرپاش، لعلِ شکرریز، لعلِ شکرفروش، لعلِ شکروش، لعلِ شکرین، لعلِ شورانگیز، لعلِ عیسی‌دم، لعلِ فرح‌بخش، لعلِ گوهرپاش، لعلِ مسیحادم، لعلِ میگون، لعلِ نوشخند و لعلِ نوشین بیشتر کنایه از لب محبوب است.

۵ ـ زمرد (معرب سماراگدوس Smaragdos یونانی)؛ سنگی از جنس سیلیکات آلومینیوم و بریلیوم به رنگ سبز و زیبا و گرانبها که قدما معتقد بودند چون افعی یا مار را نظر بر او افتد کور شود: «گرفته‌ام که عدوی شتر دلت افعی‌ست ـ شود زمرد چشمش سپهر مینایی.»(مجیربیلقانی)□ «هرکه چون افعی بود وقت خطاب او اصم ـ آن رسد بر وی که از زمرد به افعی می‌رود.» (شمس طبسی)□ «به پیش کفِ رادِ او فقر و فاقه ـ چو پیش زمرد بود چشم افعی.»(انوری)□ «هیبتش الماس سخت را بکفاند ـ چون بکفاند دو چشم مار زمرد.»(منوچهری)□ «زمرد دیدهٔ افعی چگونه می‌بپالاید ـ عقیق و لعل رُمّانی چرا اصل از حجر دارد.»(ناصرخسرو)□ «هر که در او دید دماغش فسرد ـ دیده چو افعی به زمرد سپرد.»(نظامی) برای زمرد انواع مختلفی مانند سلقی، زنجاری، ذبابی، ریحانی، صیقلی، ظلمانی، صاحبی، بحری و صابونی یاد کرده‌اند. در ادب فارسی، زمرد هم به معنی اصلی آن، که گونه‌ای سنگ گرانبها باشد و هم مجازاً به معنی نوعی رنگ سبز رخشنده و خوش و گاه استعاره از برگ و سبزه و جز آن به‌کار رفته است: «برگش زمرد است و گلش لعل آبدار ـ گلزار تخت شد که بر آب بقا شود.»(خاقانی)□ «هوا بر سبزه گوهرها گسسته ـ زمرد را به مروارید بسته.»(نظامی)□ «تخت زمرد زده است گل به چمن ـ راح چون لعل آتشین دریاب.» (حافظ) زمرد گیاه، چرس و بنگ را گویند: «سرمهٔ بیننده چو نرگس نماش ـ سوسن افعی چو زمرد گیاش.» (نظامی)□ «می لعل زان می‌خورم تا نسازد ـ بخار زمردگیا روی زردم.» (نزاری)

۶ ـ زبرجد؛ سنگی از جنس سیلیکات فلوئودار آلومینیوم که رنگش متفاوت ولی بیشتر به رنگ زرد کمرنگ یا سبز مایل به زرد (سبز زیتونی) در سنگ‌های آذرین و دگرگون یافت می‌شود. به نوشتهٔ دکتر معین در حاشیهٔ برهان قاطع، «زبرجد کلمه‌ای است سامی مشتق از «زبرج» یا «زبرقة» و آن سنگی است سرخ که به زردی زند اصل آن دو، بَرْق است و «ز» زاید است و لغت دیگر زبرجد «زبردج» است. محمد بن منصور مؤلف گوهرنامه می‌نویسد که «حکیم ابونصرفارابی و بسیاری از حکما برآنند که زبرجد تعریب زمرد است و جنسی جداگانه نیست، و برخی مردمان برآنند که جنسی جداگانه است که از زمرد الطف و اصفی و اشف است، و در تحت آن سه نوع مندرج است: زبرجد شدیدالخضره(سبز پر رنگ)، زبرجد

جواهرنامه

ضعیف‌الخضره (سبزکم‌رنگ)، زبرجد معتدل‌الخضره ـ احسن و اثمن انواع زبرجد معتدل‌الخضره است.» زبرجد به رنگ‌های فراوان است و مشهورترین آن‌ها، سبز روشن، مانند رنگ آب دریا است که اندکی به زردی می‌زند. زبرجد درنظم فارسی ،هم به معنی اصلی خود و هم استعاره برای چیزهای سبز، مانند سبزه، به‌کار رفته است: «زبرجد یکی جام بودش به گنج ـ همان درّ ناسفته هفتاد و پنج.» (فردوسی)□ «کنون هر ساعتی در باغ قومی عاشقان بینی ـ زبرجدشان به زیر پای و مرواریدشان از بر.» (معزی)□ «به‌هر شاخ بر، مرغی از رنگ رنگ ـ زبرجد به منقار و بسد به چنگ.» (اسدی طوسی)□ «زبرجد کند کبک در کوه بالین ـ پرندین کند گور بردشتِ بستر.» (ناصرخسرو)□ «یا همچو زبرجدگون ،یکرشتهٔ سوزن ـ اندر سر هر سوزن یک لؤلؤ شهوار.» (منوچهری) **رواق زبرجد** کنایه از سقف زبرجد رنگ و آسمان نیلگون است: «بدین رواق زبرجد نوشته‌اند به زر ـ که جز نکوئی اهلِ کرم نخواهد ماند.»(حافظ)

۷ـ فیروزه/پیروزه، از سنگ‌های آذرین از جنس فسفات آبدیده (ئیدارته) آلومینیوم و مس که کمتر به شکل متبلور دیده می‌شود و حاجب ماوراء است و رنگش از خاکستری سبز تا آبی آسمانی است. معمولاً رنگش در برابر رطوبت یا خشکی هوا و در ارتفاعات تغییر می‌کند. گونهٔ آبی سیر آن از سایر انواع مرغوب‌تر است، ولی به سبب خلل و فرجش به سهولت گرد و غبار و چربی را جذب می‌کند و رنگش به سبز نامطلوبی تبدیل می‌شود. نوع شجری آن فراوان‌تر است. بهترین نوع فیروزه که به رنگ آبی آسمانی است، از معادن نزدیک نیشابور به‌دست می‌آید. از بهترین معادن فیروزهٔ نیشابور، معدن بواسحاقی بوده که به گفتهٔ خواجه نصیرالدین طوسی (ـ۶۷۲ق) «آن معروف، و مشهورترین معادن است و آن فیروزهٔ صافی و رنگین است و با طراوت.» حافظ در بیت معروف «راستی خاتم فیروزهٔ بو اسحاقی ـ خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود» گذشته از اشاره به ایام خوش حکومت شاه شیخ ابواسحاق اینجو (ـ۷۵۷/ ۷۵۸ق) بر شیراز ،به این نوع فیروزه نیز اشاره دارد. قدما در خواص و منافع فیروزه معتقد بودند که «دیدن فیروزه روشنایی چشم بیفزاید و در داروهای چشم به‌کار دارند، و داشتن فیروزه به فال نیکو دارند، و گویند کسی که با خود دارد، بر خصم [خویش] فیروزی یابد، و پادشاهان آن را پسندیده دارند... و از خواص او آن است که رنگ او به حسب صفا و کدورت هوا بگردد و هرگاه که هوا صافی و بی‌غبار باشد لون فیروزه صافی‌تر و رنگین‌تر نماید و هرگاه که هوا با غبار بود و ابرناک رنگ و صفای فیروزه تیره‌تر نماید.» رنگ فیروزه/ پیروزه یا فیروزه‌ای بیشتر به رنگ آبی آسمانی و گاهی نیز به سبز یا کبود (مانند ترکیب **فیروزه‌چشم** کنایه از کبود چشم) اشاره دارد. ترکیباتی مانند **پیروزه‌پنگان ، فیروزه ایوان ، فیروزه تخت ، پیروزه طشت ، پیروزه چادر ، پیروزه چرخ ، پیروزه چنبری، پیروزه خرگاه ، پیروزه طاحون ، فیروزه دریا، فیروزه طاق ، فیروزه فرش ، پیروزه فرش ، پیروزه گنبد ،فیروزه‌گون‌چنبر، فیروزه‌گون طارم،فیروزه‌گون منظر، فیروزه لگن ،فیروزه مرقد ، پیروزه مجمر ،** گذشته از آن‌که ممکن است بر این دلالت کنند که جنس چیزی از فیروزه است، در کنایه از آسمان آبی نیز به‌کار می‌روند: «کی آبی همچون مارِ چرخ از این عالم برون تا تو ـ به‌سان کژدم بی‌دم در این پیروزه پنگانی.» (سنایی)□ «اگر پیروزیی بینی ز خود دان ـ به زیردور این پیروزه چادر.» (انوری)□ «طرف کمر تو راست جاوید ـ پیروزهٔ چرخ و لعل خورشید.» (خاقانی)□ «خدایا تا از این فیروزه‌ایوان ـ فروزد ماه و مهر و تیر و کیوان.» (عبید زاکانی)□ «اینان که بر این گوشهٔ بامند چه نامند ـ تا چند بر این طارم فیروزه خرامند.» (خواجو)□ «بجز آن نرگس مستانه که چشمش مرساد ـ زیر این طارم فیروزه کسی خوش ننشست.» (حافظ)□ «به افسون گر گشایی مُهر این لعل شکر خارا ـ فرود آری از این فیروزه‌گون منظر مسیحا را.»(جامی)□ «رسن از زلف جانان ساز جان را ـ و زین فیروزه‌گون چنبر میندیش.» (عطار)□ «پیوسته ز پروانهٔ رای تو برد نور ـ این شمع زراندودهٔ فیروزه لگن را.» (ابن یمین)□ «یا حدیث آن بهشتی‌روی کز بدو وجود ـ همچو خاتونان دراین فیروزه مرقد می‌رود.»(انوری) **فیروزه خرقه** کنایه از جامهٔ کبود صوفیان است: «الا ای صوفی فیروزه خرقه ـ به گردش خوش همی‌گردی به حلقه.»(عطار)

۸ ـ عقیق؛ سنگی از انواع کوارتز، مرکب از سیلیس (Sio_2) و چندین مولکول آب.دارای دو یا چند رگهٔ رنگین. اقسام بسیار مختلف دارد و اگر مخصوصاً رنگ سرخ آتشی داشته باشد بسیار مورد توجه است و در زینت به عنوان سنگی گرانبها یا نیمه‌گرانبها به‌کار می‌رود: «عقیق و زبرجد فرو ریختند ـ می و مشک و عنبر برآمیختند.» (فردوسی)□ «در گردنش از عقیق تعویذ ـ بر سرش کلاه ارغوانی.» (ناصرخسرو) عقیق که از آن نگین انگشتری سازند به رنگ‌های مختلف است، ولی وقتی «به رنگ عقیق» گویند مراد رنگ سرخ است. در برخی جواهرنامه‌ها، عقیق را از جهت رنگ به هفت نوع تقسیم کرده‌اند:

سرخ جگرگون ،سرخ گلگون ، زرد، سفید، سیاه، ازرق و دورنگ. از معروف‌ترین عقیق‌ها ،از جهت محل استخراج، عقیق یمن یعنی یمان/ یمانی است که از یمن آرند و سرخ‌رنگ باشد. قدما برای عقیق خواصی قایل بودند و از جمله محمد بن منصور در گوهرنامه می‌نویسد که «عقیق گرم و تر است به طبع خون. و جمعی برآنند که گرم وخشکست ، و به هر نوع از انواع عقیق مواظبت کنند زنگ دندان ازاله کند و دندان سفید گرداند، و منع بیرون آمدن خون از اصول اسنان کند. و تختم به عقیق حمری که برو از سفیدی خطها باشد منع بیرون آمدن خون از سر عضا نماید، و زنان دایم‌الطیس را بسیار نافع بود، و اگر عقیق با خود نگاه دارند از دشمنان هراسان نشوند و بریشان فیروز باشند و اگر شخصی سرخنگ سبک‌سر با خود نگاه دارد، آن خصلت از وی زایل گردد، و او را در نظر مردمان شکوه و وقار حاصل شود و اگر عقیق سوده بر موضعی پاشند خون از آن محل باز ایستد، و اگر عقیق رومی سوده به میل در چشم کشند سفیدی که عارضهٔ چشم باشد ازاله کند و روشنی بیفزاید و نگاه داشتن عقیق برخود مبارک دانند و با آن تفأل کنند.» عقیق در نظم فارسی، هم در مقام صفت و به معنی رنگ سرخ به‌کار رفته و هم استعاره یا طرف تشبیه اشک ، لب‌یار، و شراب ارغوانی رنگ واقع شده است: «گلش تا خط زنگاری برآورد ـ عقیقش سر به خونخواری برآورد.»(شمس طبسی)□ «دل رمیدهٔ ما شکوه از وطن دارد ـ عقیق ما دل پرخونی از یمن دارد.»(صائب)□ «از آن عقیق که خونین‌دلم ز عشوهٔ او ـ اگر کنم گله‌ای غمگسار من باشی.»□ «اگر به رنگ عقیقی شد اشک من چه عجب ـ که مهر خاتم لعل تو هست همچو عقیق.» □ «ارغوان جام عقیقی به سمن خواهد داد ـ چشم نرگس به شقایق نگران خواهد شد.» (حافظ) ترکیب عقیق چینی کنایه از پیشانی محبوب است: «چینِ کُله بر عقیق چینی ـ تیرِ مژه بر کمانِ حاجب/ رخساره چو گلستان خندان ـ زلفین چو زنگیان لاعَبْ.» (انوری) عقیقِ مذاب نیز کنایه از اشک خونین و نیز شراب سرخ فام است: «هوای مشرق تاری‌تر از شبِ شبه‌گون ـ کنار مغرب رنگین‌تر از عقیق مذاب.» (عمعق)□ «عقیق لب صنما تا جدایم از لب تو ـ همی حسد برد از اشکِ من عقیقِ مذاب.» (ادیب صابر) ترکیبات **عقیقِ دُرپوش ،عقیقِ روی ، عقیقِ سخنگو ،عقیقِ سخنور،عقیقِ شکری و عقیق گهرپوش** کنایه از لب معشوق است. عقیق یمن/ یمانی نیز کنایه از شراب سرخ فام به‌کار رفته است: «می‌اندر قدح چون عقیق یمن ـ به پیش اندرون دستهٔ نسترن.» (فردوسی)□ «بفرمود تا ساقی سیمتن ـ به ساغر درآورد عقیقِ یمن.»(خواجو)

۹ ـ لاجورد/لاژورد؛ سنگی قیمتی از جنس فسفات آبدار طبیعی آلومینیوم و آهن و منیزیوم و کلسیوم به رنگ آبی سیر، بنفش یا آبی مایل به سبز که معمولاً دارای لکه‌هایی زردرنگ (ناشی از وجود سولفور آهن) است و سابقاً از آن ظرف و جام می‌ساختند و از زمان‌های کهن برای ساختن تسبیح و نگین انگشتر و اشیای زینتی کوچک به‌کار می‌رفت. در موزائیک سازی نیز کاربرد فراوان داشت. همچنین کوبیدهٔ آن را به عنوان رنگ آبی در نقاشی به‌کار می‌برده‌اند. قدما در خاصیت لاجورد معتقد بودند که «در اسهال سودا، هیچ دارو بهتر از لاجورد شسته نیست، و اصحاب مالیخولیا و کسانی را که خواب نیاید سود دارد، و درد جگر را نافع بود و اگر لاجورد با روغن در موی بمالند حسن و طراوت موی بیفزاید و موی را جعد گرداند.» در اشعار برخی شاعران پارسی‌گو به لاجورد ،در معنی سنگ گرانبها، اشاره رفته است: «بیاراستندش به دیبای زرد ـ به یاقوت و پیروزه و لاجورد.»□ «یکی جام دیگر بد از لاجورد ـ نشانده درو شصت یاقوت زرد.»(فردوسی)□ «بر سینه داغ واقعه نقش الحجر بماند ـ وز دل برای نقش حجر لاجورد خاست.» (خاقانی)□ «زورق باغ از علم سرخ و زرد ـ پنجره‌ها ساخته از لاجورد.» (نظامی) **لاجورد /لاجوردی** به معنی رنگ لاجورد / لاجوردی، کبود، نیلی، ازرق، بنفش یا سرخ یا زرد (به‌ویژه در مورد رنگ چهره)، و مجازاً به معنی سیاه ، ظلمانی ،تیره و تاریک آید : «یکی سخت سوگند شاهانه خورد ـ به روز سپید و شب لاجورد.»□ «همی‌تاخت رستم پس او چوگرد ـ زمین لعل گشت و هوا لاجورد.»□ «به هشتم برآمد یکی تیره گرد ـ بدانسان که خورشید شد لاجورد.»□ «همی‌رفت خون از تن خسته مرد ـ لبان پر ز باد و رخان لاجورد.»□ «نشستند با او بدان سوک و درد ـ دو رخ زرد و لب‌ها شده لاجورد.» (فردوسی)□ «دگر روز چون چرخ شد لاجورد ـ بر آمد ز تل کان یاقوت زرد.» (اسدی)□ «هر نگاری که زر بود بدنش ـ لاجوردی رزند پیرهنش.»□ «گرفته سنگ‌های لاجوردی ـ ز کسوت‌های گل‌سرخی و زردی .» (نظامی)□ «برای آنکه نقش تو نگارند ـ دل خاقانی آمد لاجوردی.» (خاقانی) **لاجورد سریر ،لاجورد چرخ ،لاجورد گردون، لاجورد خم ،لاجوردی ،لاجوردی بساط ،چرخ لاجوردی، بام لاجوردی ، گنبد لاجوردی ،لاجوردی سقف** کنایه از آسمان یا فلک است: «جلوه گر شد به لاجورد سریر ـ دولتش زین سرای دامنگیر.»(امیرخسرو دهلوی) □ «تیرش مزوّق آمد از

جواهرنامه

لاجوردِ چرخ ـ نیرنگ زد به صنعت و برهان تازه کرد.»□ «ای چرخ لاجوردی زین بوالعجب چرایی ـ کایینهٔ خسان را زنگار می‌زدایی.»(خاقانی)□ «عجب نباشد اگر لاجورد گردون را ـ قضا به خاتم امرِ تو درکشد به نگین.»(امامی هروی)□ «ز بیم چنبر این لاجوردی ـ همی بیرون جهم هزمان ز چنبر.»□ «جایی است برین بام لاجوردی ـ کانجای ترا جاودان مکانست.» (ناصرخسرو)□ «چه افتاد ای سپهر لاجوردی ـ که امشب چون دگر شب‌ها نگردی.»□ «مکن زیرِ این لاجوردی بساط ـ بدین قلعهٔ کهرباگون نشاط.»□ «چو دور از پی لاجوردی نقاب ـ سر از گنبد لاجوردی متاب.»(نظامی)

۱۰ـ مرجان؛ حیوان بی‌مهرهٔ کوچک دریایی که معمولاً به حالت اجتماع زندگی می‌کنند. مرجان‌ها از ردهٔ **کیسه‌تنان** هستند. کیسه‌تنان جانورانی‌اند که در این ویژگی‌ها مشترکند: جز معدودی همه در اطراف دهان، بازوها یا شاخک‌هایی دارند؛ تقارن شعاعی یا دو شعاعی دارند؛ از دو لایه یاخته تشکیل شده‌اند که ملاط یا بافتی پیوندی؛ آن‌ها را به یکدیگر می‌چسباند. یاخته‌های گزندهٔ خاصی دارند که در دیگر جانوران دیده نمی‌شود؛ یک حفرهٔ گوارشی در بدن دارند که جز از راه دهان به خارج مربوط نیست. نام هریک از جانوران کیسه‌تن را که به حالت چسبیده در ته نهر یا دریا زندگی می‌کنند **پولیپ** می‌گویند. شقایق‌های دریایی و مرجان‌ها از گونه‌های کیسه‌تنان هستند. مرجان‌ها از جانوران گیاهی شکلند و بر روی تخته سنگ‌ها در نقاط کم‌عمق دریاهای گرم می‌زیند. زندگی انفرادی در مرجان‌ها بندرت دیده می‌شود و غالباً مستعمره‌های بسیار بزرگی درست می‌کنند. شکل خارجی مرجان استوانه‌ای است که در قاعده به صفحه‌ای پهن به نام صفحهٔ پایی ختم می‌شود. سلول‌های صفحهٔ پایی جهت ثابت نگه‌داشتن حیوان مواد آهکی ترشح می‌کنند. از تجمع این مواد آهکی تدریجاً پایه‌ای آهکی برای جانور به‌وجود می‌آید و چون مرجان‌ها به صورت اجتماع می‌زیند به سبب تجمع پایه‌های آهکی آن‌ها گاهی جزایر یا سدهای مرجانی در دریاها ایجاد می‌شود. مرجان‌ها شش (یا مضربی از شش) شاخکی یا هشت (یا مضربی از هشت شاخکی) هستند. گونه‌ای از مرجان‌های هشت شاخکی،مرجان قرمز است که دارای پایهٔ آهکی قرمز یا گلی‌رنگ است (معمولاً مرجانی را که در قسمت احجار کریمه نام می‌برند و به نام **بُسَّد** نیز مشهور است، پایهٔ گلی رنگ همین مرجان است). مرجان‌های رنگین، به‌ویژه مرجان قرمز، را در جواهرسازی و برای ساختن اشیای زینتی به‌کار می‌برند. محمد بن منصور مؤلف گوهرنامه دربارهٔ مرجان و خاصیت آن می‌نویسد که «مرجان چهار نوع است: ۱ـ سرخ، ۲ـ سفید، ۳ـ سیاه، ۴ـ تیره‌فام.و جمیع اقسام مادام که سر در نقاب آب دریا کشیده باشند نرم‌اندام و سفیدفامند و چون از دریا استخراج نمایند و هوا در ایشان تأثیر کند منجمد و متحجر گردند و به حسب استعدادات متفاوت رنگ‌های مختلف پیدا کنند... مرجان در درجهٔ اولی بارد و در درجهٔ ثانیه یابس است. اگر بر اطفال بندند از عین‌الکمال محمی ماند و اگر مصروع با خود نگاه دارد نافع بود و اگر از گردن آویزند جمیع امراض معده را بسان زمرد ذبابی سودمند بود و کثرت نظر به مرجان تقویت بصر می‌کند و مرجان از ادویهٔ قلبیه است، ضعف قلب را و خفقان را سود دارد و نقص دم و ورم طحال و ریش امعا و غیر بول را نافع بود واگر نیم درم مرجان سوده به مسموم دهند سود دارد و اگر مرجان محترق به دندان بشویند رنگ دندان ازاله کند و دندان را جلا دهد و لثه را تقویت نماید.» گرچه مرجان را انواعی به رنگ‌های مختلف است ولی چنان‌که گفته آمد آنچه بیشتر به عنوان سنگ گرانبها مورد نظر است مرجان سرخ یا گلی‌رنگ است که در نظم فارسی نیز به همین معنی، یعنی نوعی سنگ گرانبهای سرخ‌رنگ، یا از برای تشبیه نمودن چیزها بدان، از جهت سرخی و گلگونگی، آمده است: «به بحر عمان ز آن رخش صاف شد لؤلؤ ـ به بحر مغرب ز آن جوش سرخ شد مرجان.»(عنصری)□ «تا مورد سبز باشد چون زمرد ـ تا لاله سرخ باشد چون مرجان.»(فرخی)□ «ز بیم ذوالفقار شیرخوارش ـ به خندق شد زمین همرنگ مرجان.»(ناصرخسرو)□ «دهند اگر به نباتات آب شمشیرش ـ همه شکافته سر بردمند و مرجانی.» (وحشی بافقی) مرجان درکنایه از این چیزها نیز به‌کار رفته است: ۱ـ لب معشوق: «ای نایب عیسی از دو مرجان ـ وی کرده ز آتش آب حیوان.»(خاقانی) ۲ـ کنایه از اشک خونین: «آن دُرّ دو رسته در حدیث آمد ـ وز دیده بیوفتاد مرجانم.»(سعدی) ۳ـ کنایه از خون (مرجان فشاندن = خون فشاندن) : «تو گفتی که الماس مرجان فشاند ـ چه مرجان که درکین همی جان فشاند.» (فردوسی) **مرجان کردن**، کنایه از سرخ و گلگونه کردن، رنگین کردن، و به خون مبدل کردن است: «به کینِ زرسپ گرامی سوار ـ بتازم بسازم یکی کارزار/ تن ترک بدخواه بی‌جان کنم ـ ز خونش دلِ سنگ مرجان کنم.»(فردوسی) مرجان در عربی به معنی لؤلؤ (مروارید) ریز در برابر دُرّ (مروارید درشت) آمده است و گاهی

شاعران پارسی‌گو نیز آن را به همین معنی به‌کار برده‌اند: «سواران پی دُرّ و مرجان شدند ـ ز سلطان به یغما پریشان شدند.» (سعدی)□ «هیکل به تو گشته است گرانمایه ازیراک ـ هیکل صدف تست در او جان تو مرجان.»□ «قسمت به تو یافت این صدف را ـ ای جان تو در او لطیف مرجانی.» □ «ز بهرحال نکو خویشتن هلاک مکن ـ به درّ و مرجان مفروش خیره مر جان را.» (ناصرخسرو) **مرجان نمودن دندان** کنایه از «خندهٔ دندان نما کردن» است: «چو سی‌دندان او مرجان نمودی ـ نثار او شدی هرجان که بودی.» (عطار) **مرجانِ پرورده** کنایه از لب معشوق و شراب سرخ‌رنگ است: «زمانی ز شغل زمین بگذریم ـ به مرجان پرورده جان پروریم.»

۱۱ـ یشم /یشب؛ نام متعارف دو سنگ کانی ژادئیت و نفریت. ژادئیت از جنس سیلیکات آلومینیوم و سودیوم و به رنگ سبز است و کمیاب‌ترین و گرانبهاترین نوع یشم به‌شمار می‌رود. نفریت از جنس سیلیکات منیزیوم و کلسیوم و آهن است و از رنگ سفید تا سبز تیره یافت می‌شود و فراوان‌ترین و کم‌بهاترین نوع یشم است. چینی‌ها و ژاپنی‌ها برای یشم خواص سحری قایلند و آن را گرامی می‌شمرند. محمد بن منصور در گوهرنامه، انواع یشم را چنین برمی‌شمرد: ۱ـ سفید روشن، ۲ـ سفید زردفام، ۳ـ سبز زمردی، ۴ـ سبز سیاه‌فام، ۵ـ سیاه شفاف مانند شبق، ۶ـ ازرق خاکسترفام. خواجه نصیر در تنسوخ‌نامه در خاصیت و منفعت یشم می‌نویسد که «خاصیت یشب آن است که هر که با خود دارد، از صاعقه آمن باشد و در چشم مردم شیرین باشد، و یشب را با معده خاصیتی بزرگست، تا به حدی که گفته‌اند که اگر کسی گردن‌بندی از یشب در گردن اندازد، چنان‌که یشب برابر معدهٔ او باشد، معدهٔ او قوی شود و از ضعف و رنج معده آمن باشد و اگر در معده رنجی یا ضعفی داشته باشد زایل گردد.» در نظم و نثر فارسی ،یشم عمدتاً به همان معنی اصلی خود، یعنی گونه‌ای جواهر، به‌کار رفته است: «سپید کرده به کافور سوده و به گلاب ـ به کار برده در او یشم ترکی و مرمر.»(فرخی)□ «مزاج و طبع هوا گرم و نرم شد نشگفت ـ اگر بزاید از یشم و مرمر آتش و آب.» (سنایی)□ «هر کجا گوشی بد از وی چشم گشت ـ هر کجا سنگی بد از وی یشم گشت.» (مولوی) رنگ یشمی معمولاً به سبز مایل به سیاهی گویند که از آمیختن اندکی سرخ و زرد به سبز سیر به‌دست آید.

منابع:تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان وهند ، ۳۷۵/۳؛ تنسوخ‌نامهٔ ایلخانی، در صفحات فراوان؛ حافظ‌نامه ،۲۱۱، ۲۳۸، ۲۸۷، ۲۹۹، ۶۴۴، ۶۶۶، ۷۱۰، ۷۴۵، ۷۵۹، ۷۷۰، ۷۷۹، ۱۱۹۱، ۱۱۹۷؛ دایرةالمعارف تشیع،۵۱۳/۵؛ دایرةالمعارف فارسی ، ۷۶۹ و ذیل اسامی جواهرات؛ دیوان انوری، چاپ شهیدی ؛ دیوان حافظ ، چاپ انجوی؛ دیوان عنصری ،چاپ دبیرسیاقی؛ دیوان فرخی ،چاپ دبیر سیاقی ؛ الذریعه ، ۲۸۲/۵ـ ۲۸۴؛ فرهنگ فارسی ،دکتر محمد معین ، ذیل اسامی جواهرات ؛ فرهنگنامهٔ شعری ، ۱۶۳، ۴۲۴ـ ۴۲۵، ۹۴۲، ۱۲۷۰، ۱۸۰۸ـ۱۸۰۹، ۱۹۲۸ـ ۱۹۲۹، ۲۲۴۰، ۲۳۲۲، ۲۳۴۵، ۲۶۸۵ـ۲۶۸۸؛ فهرست کتابهای خطی کتابخانهٔ ملک ، ۶۴۷/۳ـ ۶۴۸؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۴۱۵/۱ـ ۴۱۹؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۴۰۸/۱ـ۴۱۴؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی موزهٔ بریتانیایی ، ۷۸۹/۳ـ۷۹۰، ۹۹۵ـ ۹۹۶؛ کشف‌الظنون ، ۶۲۰/۱؛ لغت‌نامه ، زیر «جواهر»، «جوهر»،«گوهر» و اسامی جواهرات؛ عباس اقبال ،«تاریخ جواهر در ایران»، فرهنگ ایران زمین ، سال نهم ،صص ۴۵ـ۵؛ محمد بن منصور ،گوهرنامه ، به کوشش منوچهرستوده ، فرهنگ ایران زمین ، سال چهارم ، ۱۳۴۵ش، صص ۱۸۵ـ ۳۰۲.

Britannica,5/171-172;6/545; *Mughals In India*, 310.

برزگر

جوک ← **لطیفه**

جهادیه (ja.hā.di.ye)، عنوان عمومی رسالاتی در بیان مسئلهٔ جهاد و جهات مختلف و احکام فقهی آن وترغیب و تشویق مجاهدان بدان. جهاد از ریشهٔ جهد(=کوشیدن) و در فقه اسلامی به مفهوم جنگ با کفار برای نشر و ترویج دین اسلام یا دفاع از سرزمین‌های اسلامی در برابرتازش کافران است و از واجبات هشتگانهٔ فروع دین به‌شمار می‌آید و مقدمات و شروط خاصی دارد که در کتاب‌های فقی آمده است. در تشویق به جهاد با کفار، گذشته از آیات قرآنی، احادیث و روایات فراوانی نیز از پیامبر(ص) و ائمهٔ اطهار(ع) نقل شده است. صوفیان و حکما جهادی را که در کتاب‌های فقهی از آن‌ها سخن می‌رود و به مفهوم کارزار با کافران و دشمنان اسلام است، **جهاد اصغر** می‌خوانند و در مقابل کوشیدن برای تهذیب نفس را **جهاد اکبر** می‌نامند، چنان‌که علاءالدولهٔ سمنانی گوید« بدان که جهاد بر دونوع است: جهاد اصغر و آن در عالم شهادت است جهت اعلای کلمهٔ توحید، کارزار با دشمنان حق کردن، و جهاد دوم جهاد اکبر است، از آن‌که با نفس و هوی و شیطان که دشمنان

درونی‌اند و در عالم غیب با ایشان کارزار می‌باید کرد تا سر کیمیای کلمهٔ توحید در باطن نفوذ کند و مس وجودش را زر خالص باقی گرداند.» مولوی نیز در بیتی به هر دو گونهٔ جهاد اشاره کرده است:«این جهاد اکبر است آن اصغر است ـ هر دو کار رستم است و حیدر است.» بسیاری از عرفا، مانند علاءالدولهٔ سمنانی، ابوحامد محمد غزالی و دیگران رسالاتی در جهاد اکبر دارند یا در آثارشان بدین موضوع پرداخته‌اند. چنان‌که گفته آمد جهاد اصغر یا همان جهاد در مفهوم کلی آن از فروع دین است. از این رو فقهای مذاهب گوناگون اسلامی در آثارشان ابوابی را به این جهاد و اقسام و شرایط آن اختصاص داده‌اند. اما مراد از جهادیه‌ها در این‌جا عمدتاً آثاری است که علمای شیعه در دوره‌های اول و دوم جنگ‌های ایران و روس (۱۲۱۸ـ ۱۲۲۸، ۱۲۴۱ـ ۱۲۴۳ق) و میان آن دو دوره به درخواست سران ایران دربارهٔ وجوب جهاد با کفار (که در این دوره همان روس‌ها بودند) و بیرون راندن آنان از سرزمین اسلام و تشویق مردم به شرکت در آن نوشته‌اند. درواقع به درازاکشیدن و فرسایشی شدن جنگ‌های ایران و روس (به‌ویژه در دورهٔ اول) موجب شد تا فتحعلیشاه قاجار (۱۲۱۲ـ ۱۲۵۰ق) و دیگر سران ایران با دشواری‌های بسیاری از جمله مشروعیت جنگ روبه‌رو گردند و دست به دامن علما زنند. به‌گفتهٔ عبدالرزاق دنبلی، تاریخ‌نگار و ادیب ایرانی، «در این سال‌ها که لشکر اسلام را محاربات با روسیه واقع بود جنسی که در آن جیش قیمتی نداشت نقد جان‌ها بود و متاعی که به جوی نمی‌ارزید جوهر روان‌ها... مقربان حضرت را در ماه‌های روزه و غیره از صلوة و صیام و حکم اسیر و چپاول و فروعات به آن، مسأله‌ای چند عارض می‌شد که تمیز و تشخیص این حروب با غزا و جهاد مشکل می‌نمود و خارخار این اندیشه نیز دامن دل‌ها می‌آویخت که آیا تحمل این مشقت و مباصرت درین زحمت بی‌نهایت... و صرف اموال بیکران و تضییع جان‌ها و درباختن سرها و روان‌ها در بارگاه الهی مثمر سعادتی و باعث ایثار رحمتی و مغفرتی است؟ یا محض صیانت ملک؟ یا مجرد دفاع؟ یا رعایت سدّ رخنهٔ بیگانه؟ یا مخصوص آذربایجان؟ یا غزا و جهادی است که همهٔ مسلمانان درین زحمت شرکت دارند و این همه خزاین و سلاح که در اصلاح این کار و تجهیز لشکر جرّار صرف می‌شود خزینه‌ها پرداخته و کارها ساخته می‌گردد، موافق قانون شرع رسول اکرم (ص) است؟ یا متعارف به قاعدهٔ عرف و دستور ملکداری خسروان معظم و شیوهٔ کسری و جم؟» پس ولیعهد و نایب‌السلطنه عباس میرزا (۱۲۰۳ـ ۱۲۴۹ق) و صدر اعظم میرزا عیسی، معروف به میرزا بزرگ قائم مقام فراهانی (ـ۱۲۳۷/۱۲۳۸ق) برای رفع این شبهات از علما استمداد طلبیدند تا با صدور حکم جهاد یا نوشتن رسالاتی در بیان جهات مختلف جهاد و احکام آن مردم را به پیوستن به لشکر شاهی ترغیب نمایند و علما نیز که خطر کفار روس را بزرگ می‌دیدند، بدین درخواست پاسخ مساعد دادند و رسالات زیادی دراین‌باره نوشتند. این رسالات نه تنها شامل مباحث فقهی بوده و در آن‌ها به احکام فقهی و بیان ثواب مجاهدان و تحمل سختی‌ها و مشتقات جنگ به امید ثواب و فضل الهی پرداخته شده، از جهت تاریخی نیز ارزشمندند و از آن‌ها می‌توان برخی اطلاعات تاریخی، مانند وضع نیروهای ایرانی در آن زمان را دریافت. میرزا بزرگ قائم‌مقام پس از دریافت این رسالات با استفاده از آن‌ها رساله‌ای فارسی با نام احکام‌الجهاد و اسباب‌الرشاد/ جهادیهٔ کبری ترتیب داد و سپس آن را تلخیص* کرده، جهادیهٔ صغری نامید که بعداً پسرش میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام (ـ۱۲۵۱ق) بر هر دوی آن‌ها دیباچه‌ای نوشت. جهادیهٔ صغری در ۱۲۳۴ق در تبریز و نیز با عنوان ارشاد عباد به حکم جهاد در دفتر اول میراث اسلامی ایران (۱۳۷۳ش)به چاپ رسیده است. از جملهٔ رسالات جهادیه‌ای که در این دوره نوشته شده از این‌ها می‌توان نام برد: الجهادیة/ رسالة فی وجوب‌الجهاد والدفاع (فارسی، ۱۲۳۸ق) از ملا ابوالحسن بن محمد کاظم جاجرمی (ـ پس از ۱۲۴۵ق)؛ تحفة‌العبّاسیة (فارسی)از میرزا ابوالقاسم گیلانی قمی، معروف به میرزای قمی (ـ۱۲۳۱/ ۱۲۳۳ق) که در دفتر اول مجموعهٔ رسائل خطی فارسی به چاپ رسیده است؛ تحفة‌المجاهدین (فارسی) تألیف محمد حسن بن محمد ابراهیم گیلانی که در دفتر دوم میراث اسلامی ایران (۱۳۷۴ش) چاپ شده است؛رسالهٔ جهادیه (فارسی) از مؤلفی ناشناس که این نیز در دفتر دوم میراث اسلامی ایران به چاپ رسیده است؛ دو رسالهٔ جهادیهٔ فارسی که در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود؛ جهادیه (فارسی) نوشتهٔ سید امیر محمدحسین بن امیر عبدالباقی بن محمدحسین بن میر محمدصالح حسینی خاتون‌آبادی اصفهانی (ـ۱۲۳۳ق)؛ جهادیه محمد بن سید علی طباطبایی(ح ۱۱۸۰ ـ ۱۲۴۲ق)؛ جهادیه (۱۲۳۰ق) تألیف شیخ هاشم؛ جهادیهٔ از میرزا یوسف بن عبدالفتاح بن میرزا عطاءالله طباطبایی تبریزی (۱۱۶۷ـ ۱۲۴۲ق). در ۱۲۷۳ق نیز که انگلیسی‌ها در نتیجهٔ اختلاف با ایران بر سر هرات به خاک ایران

تاختند و در بوشهر نیرو پیاده کردند شیخ محمدرضا همدانی جهادیه‌ای فارسی با عنوان ترغیب‌المسلمین الی دفاع‌المشرکین نوشته که در دفتر اول میراث اسلامی ایران (۱۳۷۳ق) به چاپ رسیده است. در همین سال حاج محمد کریم‌خان قاجار کرمانی (ـ۱۲۸۳ق) رسالهٔ جهادیه/ناصریه (نسخهٔ کتابخانهٔ سپهسالار به شمارهٔ ۲۵۳۴) و عسکری بن هدایت‌الله الحسینی رسالهٔ جهادیهٔ ناصریه (نسخهٔ کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۸۰۳ ف) را به فارسی دربارهٔ جهاد و مقابله با انگلیسی‌ها نوشتند. در پایان باید از جهادیهٔ عبدالعباس دامغانی کرمانشاهانی، از سدهٔ سیزدهم هجری، به فارسی در مقتل* و جهادیهٔ سید علی‌محمد بن سید محمد بن دلدار علی نقوی لکهنوی (ـ۱۳۱۲ق) یاد کرد.

منابع: جهادیه ، میرزا بزرگ قائم‌مقام فراهانی، به کوشش جهانگیر قائم‌مقامی؛ دایرةالمعارف فارسی ،۷۷۷؛ الذریعه ، ۲۹۶/۵ـ ۲۹۸؛ فرهنگنامهٔ شعری ، ۵۸۲؛ فهرست کتابخانهٔ سپهسالار ،۱۲۹/۴؛ فهرست نسخ خطی کتابخانهٔ ملی ، ۳۳۹/۲ـ ۳۴۰؛ مآثر سلطانیه ، ۱۴۵ـ ۱۴۶؛ مجموعهٔ رسائل خطی فارسی ،۷۳/۱ـ ۱۰۷؛ مصنفات فارسی علاءالدولهٔ سمنانی، ۷۹ـ۱۱۲؛ میراث اسلامی ایران ، ۷۷/۱ـ ۱۵۶؛ ۱۸۳/۲ـ ۲۴۴؛

Encyclopedia of Islam , 2/538-540.

برزگر

جهش به آینده ← پیش نگاه

جیغ بنفش (jiq-e.ba.nafš)، ترکیب مشهور به‌کار رفته در شعری از هوشنگ ایرانی (۱۳۰۴ـ۱۳۵۲ش) : «... هیما هورای \ گیل ویگولی \ ...\ نیبون ... نیبون \ غارکبود می‌دود \ دست به گوش و فشرده پلک و خمیده \ یکسره جیغی بنفش \ می‌کشد...» دیریابی و دور از ذهن بودن این ترکیب سبب شد تا در دههٔ ۴۰ و ۵۰ سدهٔ چهاردهم هجری شمسی مخالفان شعر نو* آن را دستاویزی برای مسخره کردن شعر نو سازند، چندان‌که در مجلات سنت‌گرا «جیغ بنفش» شناسهٔ شعر نو تلقی می‌شد تا جایی که برای تمسخر نیمایوشیج گاه به اشتباه آن را به او نسبت می‌دادند. «جیغ بنفش» ترکیبی برساخته بر اساس حسامیزی* است که در آن جیغ، که به حس شنوایی مربوط است، صفت بنفش را که در حوزهٔ حس بینایی قرار دارد، یافته است. به کارگیری حسامیزی از ویژگی‌های اساسی شعر هوشنگ ایرانی است و ترکیب جیغ بنفش از انحراف‌های او از زبان هنجار بود، انحراف‌هایی که اغلب با حسامیزی و آوردن واژه‌های بیگانه صورت می‌گرفت. «جیغ بنفش» رفته‌رفته از حوزهٔ ادبی فراتر رفت و امروز با گونه‌ای خودکارشدگی* در زبان عامیانه اصطلاحی شده که به جای «جیغ گوشخراش» به‌کار می‌رود، چنان‌که گاه دربارهٔ کودکی که جیغ‌های گوشخراشی می‌کشد، می‌گویند «جیغ بنفش می‌کشد!»

منابع: تاریخ تحلیلی شعر نو ،۴۶۱/۱ـ۴۶۵؛ تحلیلی از شعر نو فارسی ، ۹۴ـ۹۵؛ دربارهٔ هنر و ادبیات ، گفت و شنودی با احمد شاملو،۸۶؛ شاعر آینه‌ها ،۴۱؛ شعر نو از آغاز تا امروز ،۱/سه ،۵۲ـ۵۵، ۱۱۱؛ شعر و شاعران ،۳۵؛ موسیقی شعر ،۲۵۸ـ۲۶۱.

عباسپور

چ چ

چ ـ ر ـ ه (čār.pā.re)، از قالب‌های شعر فارسی که دارای چند بند* و هر بند آن چهار مصراع* است و مصراع‌های زوج آن جداگانه با یکدیگر هم‌قافیه‌اند. ترتیب قرارگرفتن قافیه*ها در چارپاره چنین است:

ـــــــ آ ـــــــ ب
ـــــــ پ ـــــــ ب

ـــــــ ت ـــــــ ث
ـــــــ ج ـــــــ ث

ـــــــ چ ـــــــ ح
ـــــــ خ ـــــــ ح

چارپاره قالبی است که در آن، تغزل*، وصف، قصه*، روایت*، و شکواییه و برخی دیگر از انواع شعر غنایی* آمده است و از این نظر، به قالب‌های کهن غزل* و مثنوی* و قطعه* شبیه است. چارپاره در شعر کهن فارسی پیشینه‌ای نداشته و تنها به شعری که در آن تسمیط* صورت گرفته باشد، یا گاه به دوبیتی*، چهارپاره می‌گفته‌اند. این قالب برگرفته از شعر غربی است و در روزگار جنبش مشروطه‌خواهی (۱۳۲۴- ۱۳۲۷ق) به شعر فارسی وارد شد. از آن‌جا که این قالب متأثر از شعر غربی بود، صورت‌های آغازین آن در شعر فارسی نیز به پیروی از شعر غربی شکل می‌گرفت و در نتیجه، تنوعات متعددی در ترتیب قرارگرفتن قافیه‌ها وجود داشت، از جمله دو مصراع فرد هر بند و دو مصراع زوج هر بند جداگانه هم‌قافیه باشند:

ـــــــ آ ـــــــ ب
ـــــــ آ ـــــــ ب

ـــــــ پ ـــــــ ت
ـــــــ پ ـــــــ ت

یا مصراع‌های اول و چهارم و مصراع‌های دوم و سوم هم قافیه باشند:

ـــــــــ آ
ـــــــــ ب
ـــــــــ ب
ـــــــــ آ
ـــــــــ پ
ـــــــــ ت
ـــــــــ ت
ـــــــــ پ

یا مصراع‌های اول و دوم و چهارم هم‌قافیه و مصراع سوم آزاد باشد که احتمالاً این صورت چارپاره به پیروی از شعر فارسی و قالب‌های رباعی* و دوبیتی ساخته شده است:

ـــــــــ آ ـــــــــ آ
ـــــــــ ب ـــــــــ آ

ـــــــــ پ ـــــــــ پ
ـــــــــ ت ـــــــــ پ

این‌ها صورت‌های تفننی چارپاره بود، اما شکل هنجار و شاخص چارپاره همان شکلی است که در آغاز این نوشته یاد شده است. چارپاره از آن‌جا که گنجایش موضوعات تغزلی و حماسی را ـ با هم ـ دارا بود و در عین حال قافیه‌ای آزادتر از غزل* و قصیده* داشت، به‌زودی قالب پرکاربردی شد. در میان شاعران عصر مشروطه، ادیب‌الممالک فراهانی (۱۲۷۷ ـ ۱۳۵۵ق) از نخستین کسانی بود که این قالب را آزمود. چارپاره را می‌توان قالبی میان شعر کهن و شعر آزاد نیمایی شمرد که حتی شاعران مخالف شعر نو*، از جمله ملک‌الشعرای بهار و مهدی حمیدی شیرازی در آن شعر سروده‌اند. نیما یوشیج نیز در این قالب شعرهای متعددی سروده است. در دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ش چارپاره رواج فراوان یافت. فریدون توللی، پرویز ناتل خانلری، مجدالدین میرفخرایی (گلچین گیلانی)، نادر نادرپور، حسن هنرمندی، هوشنگ ابتهاج و فریدون مشیری از شاعران چارپاره‌سرای این دوره بودند و شعر «کارون» توللی از مشهورترین چارپاره‌های این دوره است: «بلم آرام چون قویی سبکبار ـ به‌نرمی بر سر کارون همی‌رفت / ز نخلستان ساحل قرص خورشید ـ ز دامان افق بیرون همی‌رفت/...» با پیشرفت شعر آزاد* و شعر سپید، چارپاره بیشتر مورد توجه شاعران میانه‌رو و نوکلاسیک قرار گرفت و هر چند اغلب شاعران نوپرداز، چون احمد شاملو، مهدی اخوان‌ثالث، سهراب سپهری و یدالله رویایی چارپاره‌هایی سروده‌اند، این قالب ویژهٔ شاعرانی گشت که شعر نو را نه در چهرهٔ نیمایی، آن بلکه به صورت ادامهٔ شعر کهن پذیرفته بودند. شعرهای «یادبودها» و «بت‌تراش»، سرودهٔ نادر نادرپور، از جملهٔ برجسته‌ترین چارپاره‌ها هستند: «نیمه‌شبان است و باد سردی از آن دور ـ سر کُند افسانه‌های دیو و پری را / در دل خاموش شب به یاد من آرد ـ بهت و سکوت جهان بی‌خبری را...»□ «پیکرتراش پیرم و با تیشهٔ خیال ـ یک شب تو را ز مرمر شعر آفریده‌ام / تا در نگین چشم تو نقش هوس نهم ـ ناز هزار چشم سیه را خریده‌ام...» چارپاره‌سرایی در میان شاعران آسیای مرکزی نیز رواج دارد و تقریباً همهٔ شاعرانی که در دورهٔ ادبیات شوروی زندگی می‌کردند، اشعاری در قالب چارپاره دارند. چارپاره‌سرایی از ایران به آسیای مرکزی رفته است و شاعران آسیای مرکزی بیشتر از کسانی چون لاهوتی، توللی و به‌ویژه نادرپور پیروی کرده‌اند.

منابع: ادوار شعر فارسی، ۱۳۸؛ انواع شعر فارسی، ۴۹۱؛ تاریخ تحلیلی شعر نو، ۱/۱۵۳ ـ ۱۵۸، ۲۶۸ ـ ۲۶۹؛ شام بازپسین، پنجم ـ ششم؛ شعر نو از آغاز تا امروز، ۱/۴۹ ـ ۵۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۸۹ ـ ۹۱.

عباسپور

چاشنی خنده ← وقفهٔ التهاب‌کاه

چاوشی (čā.vo.ši)/ چاووشی، به شعرهایی که پیشاپیش کاروان، در منقبت پیامبر و امامان و وصف زیارتگاه‌ها و شرح دشواری‌های سفر می‌خواندند، می‌گویند. این شعرها معمولاً با مژدهٔ رسیدن مسافران به منزلگاه‌های میان راه پایان می‌یافت. چاوش یا چاوشی که از ریشهٔ چو(čow) یا چاو(čāw) ترکی کاشغری گرفته شده، در متون کهن فارسی به معانی فرماندهٔ سپاه (اسرارالتوحید و خسرو و شیرین)، نگهبان و سرپرست قافله (برهان قاطع ، غزلیات سعدی)، بلد مکه و دیگر زیارتگاه‌ها، سرپرست مستخدمان و رییس تشریفات (مثنوی، کلیات شمس) به کار رفته است. برخی آن را از ریشهٔ «چاویدن» به معنای فریادکردن گنجشک هنگامی که بر آشیانه‌اش دست‌درازی کنند، می‌دانند و از این روی، آن را به استعاره، بانگ‌کردن دیگر حیوانات و انسان نیز می‌خوانند. مشهورترین کاربرد این واژه به معنای بلد مکه یا شعرهایی است

که راهنمایان کاروان‌های زیارتی می‌خوانده‌اند. شعرهای چاوشی را بیشتر تکخوانی می‌کردند، اما گاهی آن‌ها را در قالب گفت‌وگوی منظوم نیز می‌خواندند، یعنی چاوش و نوچه یا نوچه‌های وی بیت*ها یا مصرع*هایی را در پاسخ یکدیگر می‌خواندند. حتی گاهی زیارت‌کنندگان و آنان که به بدرقه می‌رفتند، با چاوشان هم‌آواز می‌شدند. چاوشان که از میان مردمان نیک‌سرشت و مشهور به پاکی و صداقت برمی‌خاستند، صدایی خوش، حافظه‌ای نیرومند و ذهنی لبریز از شعرهایی در منقبت پیامبر و امامان و معجزه‌ها و کرامات آنان و شرح و توصیف زیارتگاه‌ها داشتند. از آن‌جا که دست‌یافتن به شایستگی در این کار نیاز به تمرین و یادگیری داشت، علاقه‌مندان پس از مدتی نوچگی و روخوانی چاووش نامه‌ها و شناختن منزلگاه‌ها و مزارها و سپس حفظ کردن بیت‌ها و کسب تجربه و مهارت، مشهور می‌شدند و عَلَمی برای خود برمی‌گزیدند. بر زمینهٔ سبزرنگ علم چاوشان که معمولاً سه‌گوش بود، تصویرهایی از حرم کعبه یا آرامگاه علی(ع) و مانند آن‌ها، با بیت‌های مناسب نقش می‌کردند. چاوش لباس خاصی نداشت، ولی اگر سید بود،شال سبزی بر گردن می‌کرد و اگر نه، شال سیاهی به سینه می‌بست. شغل چاوش به فرزندانش ارث می‌رسید. افزون بر این، وی شاگردان و نوچه‌هایی نیز تربیت می‌کرد و به آن‌ها شیوه‌های گوناگون و تأثیرگذار بیان اشعار چاوشی را می‌آموخت. وظیفهٔ دیگر چاوش آن بود که شاگردان خود را با کاروان‌های مختلف و مکان‌های مقدس و روش کاروان‌سالاری و راهنمایی آشنا سازد و آنان را به از برکردن شعرهای فراوان متناسب با هر سفر زیارتی ترغیب کند. در برخی سفرها، برای ادای احترام، نوچه‌ها از چاوش می‌خواستند که مطلع شعری را بخواند و خود دنبالهٔ آن را می‌خواندند. برخی چاوشان اذان هم می‌گفتند یا در مجالس عزاداری ذکر مصیبت می‌کردند. از دیگر ویژگی‌های چاوشان، بدیهه‌خوانی و بدیهه‌سرآیی بود که سبب می‌شد عبارت‌ها و مضمون‌های عامیانه و ایرادهای وزنی و ساختاری در شعرهای چاوشی راه یابد. مضمون‌های غمناک و سوکوارانه ، وعدهٔ نیل به مقصد و مقصود و پایان‌یافتن سفر، شرح کرامت‌های امامان و مراسم و آیین‌های عبادی مربوط به سفر زیارتی، از مضامینی است که در متون چاوشی فراوان دیده می‌شود. با آن‌که چاوش‌نامه‌ها معمولاً مضامینی مذهبی داشتند،مضمون‌هایی چون دشواری‌های سفر و سختگیری مرزبان‌ها به هنگام گرفتن اجازهٔ ورود به سرزمین‌های مقدس، در آن‌ها دیده می‌شود. در لابه‌لای این شعرها، اطلاعات جغرافیایی و فولکلوری و زبانی نیز می‌توان یافت تا به بررسی سنت‌ها، مسیر راه‌ها و منزلگاه‌ها و واژگان محلی و برخی ویژگی‌های جامعه‌شناسی پرداخت. شواهدی چون سرودهای اهل بخارا در سوک سیاوش و زیارت سالانهٔ مغان از مدفن او که نرشخی در کتابش، تاریخ بخارا، بدان اشاره کرده، پیشینهٔ این رسم را به سده‌های پیش از اسلام می‌برد. در بخش‌هایی از ایران، به‌ویژه در روستاها و شهرهای کوچک، بقایای چاوشی‌خوانی دیده می‌شود، مثلاً هنوز در مهدی‌شهر، در شمال سمنان، با فرارسیدن زمان زیارت، «چاوش بیرون می‌کنند» و چاوش سوار بر اسب در کوی‌ها می‌گردد و در خانه‌ها را می‌کوبد و مردم را به زیارت ترغیب می‌کند. اشعار چاوشی‌خوانی را در مجموعه‌هایی گرد می‌آوردند. آنچه از این مجموعه‌ها باقی مانده است، اغلب بی‌نام و فاقد نام سرایندهٔ شعرها است؛ شاید از این جهت که چاوشان بنابه عادت و سلیقه، در مناسبت‌های گوناگون و متفاوت به کاستن یا افزودن شعرها پرداخته و چاووشی‌های نو پدید آورده‌اند یا به قصد تبرع، از آوردن نام خود پرهیز داشته‌اند. اما نام خوشنویس و ناشر این مجموعه‌ها معمولاً به همراه اثر آورده می‌شده است. این بیت نمونه‌ای از چاوشی هنگام بازگشت از کربلا است: «ما سلام از روضهٔ شیر خدا آورده‌ایم ـ روی پرگرد و غبار از کربلا آورده‌ایم...» چاووش‌نامه یکی از این مجموعه‌ها است که به نام حاج‌محمود کفشداری در سال ۱۳۴۶ش، در مشهد به چاپ رسیده است. شعر «چاوشی» مهدی اخوان‌ثالث یادآور این سنت دیرین مذهبی است که با این کلمات آغاز می‌شود: «بسان رهنوردانی که در افسانه‌ها گویند\ گرفته کولبار زادره بر دوش\ فشرده چوبدست خیزران در مشت\ گهی پرگوی و گه خاموش\ در آن مهگون فضای خلوت افسانگیشان راه می‌پویند\ ما هم راه خود را می‌کنیم آغاز.»

منابع: اسرارالتوحید، چاپ شفیعی کدکنی، ۳۷۸/۲؛ برهان قاطع، ۶۱۷/۲؛ درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران، ۱۳۳-۱۴۹؛ سنگلاخ :فرهنگ ترکی به فارسی، زیر «چاوش»؛ لغت‌نامه، زیر«چاووش» و «چاووش‌خوانی»؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، زیر «چاوش»؛ واژه‌یاب ، ج ۱؛ یادداشتهایی در زمینهٔ فرهنگ و تاریخ، ۱۹۰-۱۹۵؛ غلامحسین یوسفی، «چاوش»، کلک، شمارهٔ ۱۴-۱۵، صص ۵-۹؛

Iranica,1(5)/101-105; *Encyclopaedia of Islam*,2/16.

عطاری

ـــــــــ آ
ـــــــــ ب
ـــــــــ ب
ـــــــــ آ
ـــــــــ پ
ـــــــــ ت
ـــــــــ ت
ـــــــــ پ

یا مصراع‌های اول و دوم و چهارم هم‌قافیه و مصراع سوم آزاد باشد که احتمالاً این صورت چارپاره به پیروی از شعر فارسی و قالب‌های رباعی* و دوبیتی ساخته شده است:

ـــــــــ آ ـــــــــ آ
ـــــــــ ب ـــــــــ آ

ـــــــــ پ ـــــــــ پ
ـــــــــ ت ـــــــــ پ

این‌ها صورت‌های تفننی چارپاره بود، اما شکل هنجار و شاخص چارپاره همان شکلی است که در آغاز این نوشته یاد شده است. چارپاره از آن‌جا که گنجایش موضوعات تغزلی و حماسی را ـ با هم ـ دارا بود و در عین حال قافیه‌ای آزادتر از غزل* و قصیده* داشت، به‌زودی قالب پرکاربردی شد. در میان شاعران عصر مشروطه، ادیب‌الممالک فراهانی (۱۲۷۷ ـ ۱۳۵۵ق) از نخستین کسانی بود که این قالب را آزمود. چارپاره را می‌توان قالبی میان شعر کهن و شعر آزاد نیمایی شمرد که حتی شاعران مخالف شعر نو*، از جمله ملک‌الشعرای بهار و مهدی حمیدی شیرازی در آن شعر سروده‌اند. نیما یوشیج نیز در این قالب شعرهای متعددی سروده است. در دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ش چارپاره رواج فراوان یافت. فریدون توللی، پرویز ناتل خانلری، مجدالدین میرفخرایی (گلچین گیلانی)، نادر نادرپور، حسن هنرمندی، هوشنگ ابتهاج و فریدون مشیری از شاعران چارپاره‌سرای این دوره بودند و شعر «کارون» توللی از مشهورترین چارپاره‌های این دوره است: «بلم آرام چون قویی سبکبار ـ به‌نرمی بر سر کارون همی‌رفت / ز نخلستان ساحل قرص خورشید ـ ز دامان افق بیرون همی‌رفت/...» با پیشرفت شعر آزاد* و شعر سپید، چارپاره بیشتر مورد توجه شاعران میانه‌رو و نوکلاسیک قرار گرفت و هر چند اغلب شاعران نوپرداز، چون احمد شاملو، مهدی اخوان‌ثالث، سهراب سپهری و یدالله رویایی چارپاره‌هایی سروده‌اند، این قالب ویژهٔ شاعرانی گشت که شعر نو را نه در چهرهٔ نیمایی، آن بلکه به صورت ادامهٔ شعر کهن پذیرفته بودند. شعرهای «یادبودها» و «بت‌تراش»، سرودهٔ نادر نادرپور، از جملهٔ برجسته‌ترین چارپاره‌ها هستند: «نیمه‌شبان است و باد سردی از آن دور ـ سر کُند افسانه‌های دیو و پری را / در دل خاموش شب به یاد من آرد ـ بهت و سکوت جهان بی‌خبری را...»□ «پیکرتراش پیرم و با تیشهٔ خیال ـ یک شب تو را ز مرمر شعر آفریده‌ام / تا در نگین چشم تو نقش هوس نهم ـ ناز هزار چشم سیه را خریده‌ام...» چارپاره‌سرایی در میان شاعران آسیای مرکزی نیز رواج دارد و تقریباً همهٔ شاعرانی که در دورهٔ ادبیات شوروی زندگی می‌کردند، اشعاری در قالب چارپاره دارند. چارپاره‌سرایی از ایران به آسیای مرکزی رفته است و شاعران آسیای مرکزی بیشتر از کسانی چون لاهوتی، توللی و به‌ویژه نادرپور پیروی کرده‌اند.

منابع: ادوار شعر فارسی، ۱۳۸؛ انواع شعر فارسی، ۴۹۱؛ تاریخ تحلیلی شعر نو، ۱/۱۵۳ ـ ۱۵۸، ۲۶۸ ـ ۲۶۹؛ شام بازپسین، پنجم ـ ششم؛ شعر نو از آغاز تا امروز، ۱/۴۹ ـ ۵۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۸۹ ـ ۹۱.

عباسپور

چاشنی خنده ← وقفهٔ التهاب‌کاه

چاوشی (čā.vo.ši)/ چاووشی، به شعرهایی که پیشاپیش کاروان، در منقبت پیامبر و امامان و وصف زیارتگاه‌ها و شرح دشواری‌های سفر می‌خواندند، می‌گویند. این شعرها معمولاً با مژدهٔ رسیدن مسافران به منزلگاه‌های میان راه پایان می‌یافت. چاوش یا چاوشی که از ریشهٔ چو(čow) یا چاو(čāw) ترکی کاشغری گرفته شده، در متون کهن فارسی به معانی فرماندهٔ سپاه (اسرارالتوحید و خسرو و شیرین)، نگهبان و سرپرست قافله (برهان قاطع ، غزلیات سعدی)، بلد مکه و دیگر زیارتگاه‌ها، سرپرست مستخدمان و رییس تشریفات (مثنوی، کلیات شمس) به کار رفته است. برخی آن را از ریشهٔ «چاویدن» به معنای فریادکردن گنجشک هنگامی که بر آشیانه‌اش دست‌درازی کنند، می‌دانند و از این روی، آن را به استعاره، بانگ‌کردن دیگر حیوانات و انسان نیز می‌خوانند. مشهورترین کاربرد این واژه به معنای بلد مکه یا شعرهایی است

چکامه ← قصیده

چوگان (čow.gān)، برگرفته از «چوپکان» و «چوپیگان» پهلوی. آن را مرکب از «چوب» و «گان» (پسوند نسبت) دانسته‌اند. در فرهنگ غیاث و آنندراج، چوگان کوتاه‌شدهٔ «چولگان» نوشته شده است که در این صورت، شاید مرکب از «چول»/ «چوله» (به معنی خمیده و کج) و «گان» باشد و معرب چوگان، یعنی «صولجان»، نزدیکی این واژه را به چولگان نشان می‌دهد. چوگان/ چوگان‌بازی کهن‌ترین ورزشی است که با اسب انجام می‌گیرد و در آن دو گروه سوارکار از روی اسب خم می‌شوند و با چوگان به گوی ضربه می‌زنند و آن را از دست حریف می‌ربایند. چوگان چوب دسته‌داری است که در گذشته به شکل کفچه ساخته می‌شد تا گوی درون آن قرار گیرد؛ چون در گذشته گوی را با چوگان از هوا می‌گرفتند و باز به هوا پرتاب می‌کردند به این نوع چوگان «پهنه» نیز می‌گفتند. بعدها، چوگان تغییر شکل یافت، به گونه‌ای که سر آن را خمیده می‌ساختند یا چوب کوتاه دیگری به شکل سر چکش بر سر آن نصب می‌کردند. گوی نیز گلوله‌ای سبک از جنس چوب است. چوگان در فرهنگ‌ها به معانی دیگری نیز آمده است: هر چوب سرکج؛ چوب سرکجی که با آن دهل و نقاره می‌نوازند؛ کوکبه، یعنی چوب بلند و سرکجی که گویی فولادی از آن آویخته باشد و از لوازم شاهی است. پدیدآورندهٔ بازی چوگان دانسته نیست و خاستگاه آن را ایران و آسیای مرکزی گفته‌اند. این بازی تنها تفریح نبود و نخست، به منظور آموزش سواری به جنگجویان و آماده‌سازی سربازان و اسب‌ها انجام می‌گرفت. قبایل جنگجو در گروه‌های صدنفره به این بازی می‌پرداختند. بعدها، این بازی ویژهٔ شاهان و بزرگان و اشراف شد و شاید باز هم ورزشی رزمی بود و برای آمادگی رزمی انجام می‌گرفت. چوگان را پیاده هم بازی می‌کردند. نحوهٔ بازی در طول زمان تغییر کرده است و آن را به ایّ صورت‌ها گفته‌اند: در آغاز، غلامان گوی را به میان میدان می‌افکندند، بازیکنی آن را با چوگان به هوا پرتاب می‌کرد. سوارکاران با اسب‌ها می‌تاختند تا گوی فرودآمده را دوباره به هوا پرتاب کنند و بازیکنی که بیشتر به گوی ضربه می‌زد یا آن را دورتر می‌فرستاد، برنده می‌شد. نیز، گوشه‌ای از میدان را تعیین می‌کردند، گوی را در میان میدان می‌نهادند، هر گروه می‌کوشید گوی را به آن گوشه پرتاب کند و هر کدام که این کار را می‌کردند، برنده می‌شدند. در دورهٔ صفویه، هر گروه چوگان‌باز ۶، ۱۵ یا ۲۰ بازیکن داشت و هر سوار می‌کوشید زودتر از دیگران خود را به گوی برساند و آن را از مواضع حریف که در انتهای میدان بازی بود، به چنگ آورد. چوگان را با دست راست می‌گرفتند و چوگان باز زبده گوی را از نزدیک دنبال می‌کرد و اگر نمی‌توانست به گوی دست یابد، راه حریفان را می‌بست. کهن‌ترین کتاب در دست که در آن از چوگان یاد شده، کارنامهٔ اردشیر بابکان، رسالهٔ پهلوی دورهٔ ساسانیان، است که در آن، به زبردستی اردشیر و نوه‌اش، هرمز، در این بازی، اشاره شده است. در ترجمهٔ تاریخ طبری آمده است که چون اسکندر به دارا خراج نپرداخت، دارا گوی و چوگانی برای او فرستاد تا اسکندر جوان دست از فرمانروایی بردارد و به دنبال بازی رود. به نوشتهٔ ابوحنیفهٔ دینوری در اخبارالطوال، خسروپرویز در حلوان ـ شهر باستانی از میان‌رفته، در جنوب سرپل‌زهاب ـ فرمان داد تا سراپرده‌ای بر بلندی برایش برپا کنند تا از آن‌جا، چوگان‌بازی مرزبانان را تماشا کند و به بندویه، دایی خود، سپرد تا به شیرزاد، پسر بهبودان، که ماهرانه بازی می‌کرد، چهارصدهزار درهم جایزه بدهد. در شاهنامهٔ فردوسی، چند بار از چوگان یاد شده است: افراسیاب سیاوش را به چوگان می‌خواند: «شبی با سیاوش چنین گفت شاه ـ که فردا بسازیم هر دو پگاه/ که با گوی و چوگان به میدان شویم ـ زمانی بتازیم و خندان شویم.» سیاوش برای بازی با تورانیان، هفت تن از ایرانیان را یار خود برمی‌گزیند. در این کتاب، به استادی شاپور، پسر اردشیر، در چوگان، اشاره شده است. چوگان در دورهٔ اسلامی نزد اعراب رایج شد و صولجان نام گرفت. نخستین خلیفهٔ عباسی که چوگان‌بازی کرد، هارون‌الرشید (۱۷۰ـ ۱۹۳ق) بود. در یتیمةالدهر آمده است که روزی نصر بن احمد سامانی (۳۰۱ـ ۳۳۱ق) به چوگان بازی رفت. در حین بازی، باران آمد و زمین را خیس کرد. چون بازی تمام شد و امیر به کاخ بازگشت، ابوالحسین مرادی شاعر نزد او رفت و سه بیت در مدح او و ریزش باران سرود و سه‌هزار درم از امیر صله گرفت. عبدالملک یکم سامانی (۳۴۳ـ ۳۵۰ق) در مستی به چوگان پرداخت و حین بازی از اسب فروافتاد و جان سپرد. عنصرالمعالی کیکاووس در باب نوزدهم قابوس‌نامه با عنوان «در چوگان‌زدن»، فرزندش را از عادت به این بازی برحذر داشته و آن را خطرناک دانسته است. او شمار بازیکنان را ۸ تن (در هر گروه ۴ تن) برشمرده است که ۲ تن در ابتدا و انتها، و ۶ تن در میان میدان باشند. وی به گیلانشاه سفارش کرده است که هنگام بازی، اسب را یورتمه براند و در جنگ‌وگریز شرکت نکند

تا آسیب نبیند. بنابه داستانی که در تاریخ گزیده آمده است، سلطان‌سنجر سلجوقی (۵۱۱ ـ ۵۵۲ق) مشغول چوگان‌بازی بود که اسب او خطا کرد و سنجر را بر زمین افکند. امیرمعزی که در آن‌جا بود، فی‌البداهه سرود: «شاها ادبی کن فرس بدخو را ـ کاسیب رسانید رخ نیکو را/ گر گوی خطا کرد به چوگانش زن ـ ور اسب خطا کرد به من بخش او را.» سنجر هم اسب را به معزی بخشید. زنان نیز چوگان‌بازی می‌کردند. در خسرو و شیرین نظامی، چوگان‌بازی شیرین و دختران با خسرو و یارانش توصیف شده است: «چو خسرو دید کان مرغان دمساز ـ چمن را فاخته‌اند و صید را باز/ به شیرین گفت هین تا رخش تازیم ـ بر این پهنه زمانی گوی بازیم.»□ «ز یک سو ماه بود و اخترانش ـ ز دیگر سو شه و فرمانبرانش.» در قسم سوم تاریخ طبرستان ابن‌اسفندیار نوشته شده که در زمان حسام‌الدوله اردشیر بن حسن، از آل باوند (۵۶۷ ـ ۶۰۲ق)، در هنگام چوگان، صدوپنجاه اسب را با سرآخوران به میدان می‌آوردند تا هرکس که می‌خواهد بازی کند، بر اسب نشیند، و در چهار گوشهٔ میدان شراب‌دارانی می‌ایستادند تا بازیکنان تشنه را سیراب کنند. این بازی در میان مغولان، کردها و فرمانروایان مصر نیز معمول بود و مردم مازندران و گرگان در آن چیره بودند. چوگان در روزگار صفویه نیز بسیار رواج داشت. شاه‌عباس یکم (۹۹۶ـ ۱۰۳۸ق) این بازی را بسیار دوست می‌داشت. کسانی چون سرآنتونی شرلی (۱۵۶۸ـح ۱۶۳۵م)، ژان شاردن (۱۶۴۳ـ ۱۷۱۳م)، سرجان ملکم (۱۷۶۹ـ ۱۸۳۳م) و سرپرسی سایکس (۱۸۶۷ـ ۱۹۴۵م)، در سفرنامه*ها و کتاب‌های تاریخ خود، به تشریح و توصیف این بازی پرداخته‌اند. به نوشتهٔ آنان، دستهٔ چوگان کوتاه و به نازکی انگشتان دست، و سر آن به شکل سر چکش بود. چوگان‌دار کسی بود که هم از چوگان‌ها نگهداری می‌کرد، هم داور بازی بود. غلامانی در پیرامون میدان، چوگان‌ها و گوی‌های یدک را حمل می‌کردند. در اصفهان، میدان نقش جهان مرکز بازی چوگان در زمان صفویه بود و شاه‌عباس یکم در شهرهای دیگری که میدان چوگان نداشت، آن را می‌ساخت. وی میهمانان خارجی خود را به تماشای بازی‌های گوناگون، از جمله چوگان، می‌برد. مردم نیز به تماشا می‌رفتند و پس از بازی، به باغ‌های سلطنتی می‌رفتند و از آنان پذیرایی می‌شد. چوگان دستمایهٔ آثار مینیاتور شده و توصیفی که شرلی از این بازی به دست داده است، با برخی مینیاتورهای به‌جامانده در این موضوع، همخوانی دارد. گفته‌اند که چوگان در سدهٔ نوزدهم میلادی از ایران به هند راه برد، اما به نوشتهٔ بریتانیکا، فاتحان مسلمانان در سدهٔ سیزدهم میلادی/ هفتم هجری، این بازی را به آن‌جا بردند. نیز، چوگان به عربستان، تبت، چین و ژاپن رفت. نخستین اروپاییانی که به چوگان پرداختند، چای‌کاران انگلیسی در آسام بودند که در ۱۸۵۹م، نخستین تیم چوگان را تشکیل دادند. گروهی از افسران انگلیسی در سدهٔ نوزدهم میلادی، در هند با این بازی آشنا شدند و آن را به انگلستان بردند. چوگان از آن کشور بین‌المللی شد و روش‌ها و قواعدی به آن افزوده شد. چوگان در کشورهای دیگر polo ـ برگرفته از «بولو» (bolo) ی تبتی به معنی توپ ـ نام گرفت و در ۱۸۷۱م، با این نام به زبان انگلیسی راه یافت. در ۱۸۶۹م، نخستین بازی رسمی چوگان در انگلستان، و در ۱۸۷۶م، در امریکا برگزار شد. از این زمان، هر گروه ۴ سوارکار دارد. درازای زمین چمن بازی ۲۷۵ متر و پهنای آن ۱۴۰ متر است. بازی در ۸ دور ۸ دقیقه‌ای انجام می‌شود و در میان بازی، ۳ دقیقه برای استراحت است. وزن گوی چوبی ۱۳۵ گرم و قطر آن ۸/۵ سانتی‌متر است. هر یک از بازیکنان نیز نقش معینی دارند و در ضمن بازی، می‌توانند اسب خود را عوض کنند. ورزش واترپلو از چوگان پدید آمده است. در ادبیات فارسی، چوگان دستمایهٔ بسیاری از شاعران برای ساختن صور خیال شده است، چنان‌که گیسوی خم‌دار معشوق را به چوگان، و زنخدان (چانه) او را به گوی، و عاشق را به سبب سرگشتگی در عشق، به گوی تشبیه کرده‌اند. ضرب‌المثل «این گوی و این میدان»، به معنی دعوت به انجام دادن کاری مهم، برگرفته از بازی چوگان است. چوگان به عرفان نیز راه یافته است و چوگان در اصطلاح عرفان، تقدیر جمیع امور از اوامر و نواهی شریعت، به طریق قهر و جبر است. منظومه*هایی نیز به نام «گوی و چوگان» سروده شده است: مثنوی* مناظره‌ای گوی و چوگان/ حال‌نامه، سرودهٔ عارفی هروی (ـ۸۵۳ق) در ۸۰۰ بیت* است که در ۸۴۲ق، در پادشاهی شاهرخ گورکانی (۸۰۷ـ ۸۵۰ق)، در هرات به پایان رسید. در این مثنوی عرفانی، گوی و چوگان استعاره* از دو عاشق هستند. این منظومه در ۱۹۳۱م، به کوشش گوین سلز در لندن منتشر شد؛ مناظرهٔ* گوی و چوگان، سرودهٔ طالب جاجرمی (ـ ۸۵۴ق) به نام عبدالله بن ابراهیم سلطان در شیراز؛ گوی و چوگان لامعی برسوی (؟ ـ ۹۳۹ق)؛ گوی و چوگان /کارنامه/ نگارنامه، سرودهٔ قاسمی گنابادی (ـ۹۸۴ق) در ۹۴۷ق به فرمان شاه‌تهماسب یکم صفوی (۹۳۰ـ ۹۸۴ق) در ۱۵۰۰ بیت به تقلید از لیلی و مجنون نظامی که دستنویسی از آن به شمارهٔ ۹۰۱/۳ در کتابخانهٔ آستان

قدس رضوی نگاهداری می‌شود؛ گوی و چوگان عرفی کمانگر تبریزی (سدهٔ دهم هجری)؛ گوی و چوگان یحیی بن عبدالغنی سرخوش تفرشی،که در ۱۳۱۴ق، با مقدمهٔ زین‌العابدین شیرازی، منشی اول سفارت انگلیس در ایران، در تهران به چاپ سنگی رسید. نمونه‌هایی از اشعاری که چوگان و عناصر آن و ترکیباتی که با آن‌ها ساخته شده، در آن‌ها آمده است، از این قرار است:

چوگان؛ به معنی بازی چوگان: «همه کودکان را به چوگان فرست ـ بیارای گوی و به میدان فرست.» (فردوسی)□ «چهار چیز گزین بود خسروان راکار ـ نشاط کردن چوگان و رزم و بزم و شکار.» (فرخی سیستانی)□ «به میدان اسب تازی، نیک تازی ـ به چوگان گوی و پهنه نیک بازی.» (فخرالدین گرگانی)□ «به چوگان خود چنان چالاک بودند ـ که گوی از چنبر گردون ربودند.» (نظامی) چوگان‌باختن= چوگان‌بازی‌کردن: «زمانه اسب و تو رایض، به رای خویشت تاز ـ زمانه گوی و تو چوگان، به رای خویشت باز.» (رودکی) چوگان‌باز= کسی که چوگان بازی می‌کند: «سر آن ترک چوگان‌باز خود گردم که پیوسته ـ قدم را چون سر چوگان زلف خود دوتو خواهد.» (آنندراج) چوگان‌زدن= چوگان بازی کردن: «گر به سر می‌گردم از بیچارگی عیبم مکن ـ چون تو چوگان می‌زنی جرمی نباشد گوی را.» (سعدی) چوگانی= اسب مناسب چوگان‌بازی : «سکندر که از خسروان گوی برد ـ عنان را به چوگانی خود سپرد.» (نظامی) سپهر چوگان‌باز = سپهر کج‌رفتار و حیله‌گر: «در سلاح و سواری و تک و تاز ـ گوی برد از سپهر چوگان‌باز.» (نظامی) فلک چوگان‌باز = سپهر چوگان‌باز: «گرد گردان و فریبانت همی برد چو گوی ـ تا چو چوگانت بکرد این فلک چوگان‌باز.» (ناصرخسرو) گوی و چوگان باختن = چوگان‌بازی‌کردن : «اسب در میدان رسوایی جهانم مردوار ـ بیش از این در خانه نتوان گوی‌وچوگان‌باختن.» (سعدی)

چوگان؛ به معنی چوب چوگان: «سپر کردار سیمین بود و اکنون ـ برآمد بر فلک چون نوک چوگان.» (منطقی رازی)□ «عجب نباشد اگر شد شکسته گوی دلم ـ ز بس که می‌شکند زلف تو بر او چوگان.» (فرخی سیستانی)□ «سرگشته چو گوی شد دل من ـ تا زلف تو گشت همچو چوگان.» (رشید وطواط)□ «ای صبا با ساکنان شهر یزد از ما بگو ـ کای سر حق‌ناشناسان گوی چوگان شما.» (حافظ) از خم چوگان بیرون‌شدن = آزادشدن: «چندان که چو گوی می‌دوم از هرسوی ـ می‌نتوان شد از خم چوگان بیرون.»(عطار) از زلف چوگان‌ساختن = سر زلف را پیچ و تاب دادن: «به هر کویی پریرویی به چوگان می‌زند گویی ـ تو خود گوی زنخ داری، بساز از زلف چوگانی.» (سعدی) به چوگان افتادن = اسیر و گرفتار شدن، نصیب و قسمت شدن: «به چندین حیله و حکمت که گوی از همگنان بردم ـ به چوگانم نمی‌افتد چنین گوی زنخدانی.» (سعدی) به چوگان انداختن: «همی‌باش با کودکان تازه‌روی ـ به چوگان به پیش من انداز گوی.» (فردوسی) به چوگان بردن: «آدم نوزخمه درآمد به پیش ـ تا برد آن گوی به چوگان خویش.» (نظامی) به چوگان گرفتن: «یکی بنده را گفت شاه اردشیر ـ که رو گوی ایشان به چوگان بگیر.» (فردوسی) چوگان‌پرداختن = چوگان‌ساختن: «فرّاش صدرش هر شهی بهر چنین میدانگهی ـ چرخ از مه نو هر مهی چوگان نو پرداخته.» (خاقانی) چوگان‌خوردن = ضرب چوگان خوردن: «هرآینه که نشان گیرد از جراحت گوی ـ چو بی‌محابا هرسو همی‌خورد چوگان.» (فرخی سیستانی) چوگان زر= استعاره از شمشیر: «دست وی از قوت چوگان زر ـ کرد پر از گوی زمین سربه‌سر.» (آنندراج) چوگانْ‌زلف = معشوقی که زلفش چون چوگان تابدار باشد: «به‌جای گوی زنخ لعبتان چوگانْ‌زلف ـ گهی به گوی گرای و گهی به چوگان تاز.» (سوزنی) چوگان‌زن = چوگان‌زننده، آن‌که با چوگان بازی می‌کند: «گران دو عارض رخشان ز فعل یزدان است ـ ز فعل امر من است آن دو زلف چوگان‌زن.» (امیرمعزی) چوگان سر زلف = حلقهٔ سر زلف معشوق که به چوگان تشبیه شده است: «و آن‌که چوگان سر زلف تو دید ـ همچو گویی در خم چوگان بماند.»(عطار) چوگان شدن= خمیده‌شدن: «چنین چند گردی درین گوی گردان؟ ـ کزین گوی گردان شدت پشت چوگان.» (ناصرخسرو) چوگان کردن = چوگان‌ساختن: «خمیده بیدش از سودای خورشید ـ بلی رسم است چوگان کردن از بید.» (نظامی)، خمیده‌کردن: «قدم کرد چوگان و در خمّ اوی ـ ز میدان عمرم به سر برد گوی.» (اسدی طوسی) چوگان مشکین= استعاره از زلف معشوق: «گوی سیمین دارد و چوگان مشکین آن پسر ـ با چنین گوی و چنان چوگان کند جولان پری.» (سوزنی) چوگانی= خمیده: «بر در مقصورهٔ روحانیم ـ گوی شده قامت چوگانیم.» (نظامی) در خم چوگان فکندن= رام‌کردن، اسیرکردن: «چنان در خمّ چوگانم فکندند ـ که پا و سر چو گویی می‌ندانم.» (عطار) در خم چوگان کسی یا چیزی بودن = گرفتار آن بودن: «ای گوی حسن برده ز خوبان روزگار ـ مسکین کسی که در خم چوگان چو گو بود.» (سعدی) زخم از چوگان کسی خوردن= از

وی آسیب‌دیدن: «بگفت ار خوری زخم چوگان او ـ بگفتا به پایش درافتم چو گو.» (سعدی) زخم چوگان= ضربهٔ چوگان: «مرا چون گوی سرگردان اگر دارد، عجب نبود ـ چنین گویی که الا زخم چوگان را نمی‌شاید.» (مجیر بیلقانی) زلف چوگان = زلف معشوق که مانند چوگان سرخمیده است: « به زلف چوگان نازش همی‌کنی تو بدو ـ ندیدی آنگه او را که زلف چوگان بود.» (رودکی) گوی در چوگان کسی افکندن = او را به مراد و پیروزی رساندن: «ملک را گوی در چوگان فکندند ـ شگرفان شور در میدان فکندند.» (نظامی)

صولجان؛ «مهین‌دختر نعش چون صولجانی ـ کهین‌دختر نعش مانند قفلی.» (منوچهری)□ «تا شب است و ماه نو گویی که از گوی زمین ـ گرد بر گردون ز سیمین‌صولجان افشانده‌اند.» (خاقانی)□ «گاه حیران ایستاده گه دوان ـ گاه غلطان همچو گوی از صولجان.»(مولوی) صولجان زلف = زلف پرخم معشوق که به چوگان تشبیه شده‌است: «در حلقهٔ صولجان زلفش ـ بیچاره دل اوفتاده چون گوست.» (سعدی) صولجان‌وش =خمیده مانند چوگان: «زآن حرف صولجان‌وش زیرش دو گوی ساکن ـ آمد چو صفر مفلس وز صفر شد توانگر.» (خاقانی)

پهنه؛ «هنر نماید چندان‌که چشم خیره شود ـ به تیر و نیزه و زوبین و پهنه و چوگان.» (فرخی سیستانی)□ «بنات‌النعش چون طبطاب سیمین ـ نهاده دست زیر و پهنه از بر.» (لبیبی)□ «سر اندر راه ملکی نه که هر ساعت همی‌باشی ـ تو همچون گوی سرگردان و ره چون پهنه بی‌پهنا.» (سنایی) پهنه‌باختن = چوگان بازی کردن: «نامه نویسد بدیع و نظم کند خوب ـ تیغ زند نیک و پهنه بازد و چوگان.» (فرخی سیستانی) پهنه‌باز = آن‌که با پهنه بازی می‌کند: «پهنه‌بازی و کمندافکنی و چوگان‌باز ـ ناوک اندازی و زوبین‌فکن و سخت‌کمان.» (فرخی سیستانی)

گوی؛ «ز چوگان او گوی شد ناپدید ـ تو گفتی سپهرش همی‌برکشید.» (فردوسی)□ «دلت خاقانیا زخمِ فلک راست ـ که آن چوگان جز این گویی ندارد.» (خاقانی)□ «گوی قبولی ز ازل ساختند ـ در صف میدان دل انداختند.» (نظامی)□ «چو گوی در همه عالم به جان بگردیدم ـ ز دست عشقش و چوگان هنوز در پی گوست.» (سعدی) زخم گوی = ضربه‌زدن به گوی: «چنین گفت پس شاه توران بدوی ـ که یاران گزینیم در زخم گوی.» (فردوسی) گوی از کسی یا چیزی ربودن = کنایه از پیشی‌گرفتن و پیروزشدن: «زهی گوی برده ز ابنای گیتی ـ به کسب محامد، به بذل رغایب.» (ادیب‌صابر ترمذی) گوی اغبر= استعاره از کرهٔ زمین: «به میدان چو آهنگ چوگان نماید ـ سراپای این گوی اغبر بلرزد.» (خواجوی کرمانی) گوی‌بازی = چوگان‌بازی: «پس از چه رسد سرفرازی مرا ـ چو کوشش تو را، گوی‌بازی مرا.» (اسدی طوسی) گوی‌بردن = کنایه از پیشی‌گرفتن و پیروزشدن: «چو کودک به زخم اندر آورد روی ـ فزونی ز هرکس همی‌برد گوی.» (فردوسی) گوی در میان افکندن = کنایه از به مبارزه برخاستن، مبارزه‌کردن، نبردجویی: «گوی توفیق و کرامت در میان افکنده‌اند ـ کس به میدان درنمی‌آید، سواران را چه شد؟» (حافظ)□ «یا برو همچون زنان رنگی و بویی پیش‌گیر ـ یا چو مردان اندر آ و گوی در میدان فکن.» (سنایی) گوی ذقن = زنخدان/ چانهٔ معشوق که به گوی تشبیه شده‌است: «این چه چوگان سر زلف و چه گوی ذقن است؟ ـ این چه ترکانه قباپوشی و لطف بدن است؟» (محتشم کاشانی) گوی‌ربودن = کنایه از پیشی‌گرفتن و پیروزشدن: «هرکه از این راز خبر یافتست ـ گوی ربودست به نیک‌اختری.» (ناصرخسرو) گوی‌ربای = کنایه از برنده و پیروز: «بیا و گوی به میدان شاعری بفکن ـ که تا که آید از ما به شعر گوی‌ربای.» (سوزنی) گوی‌زدن = با چوگان به گوی زدن، چوگان‌بازی‌کردن، کنایه از انجام دادن کار و به موقع اقدام کردن: «خنگ چوگانی چرخت رام شد در زیر زین ـ شهسوارا چون به میدان آمدی، گویی بزن.» (حافظ) گوی زر = استعاره از خورشید: «تا سر زلف تو چوگان گشت در میدان جان ـ صد هزاران گوی زر گردون به دندان برگرفت.» (مجیر بیلقانی) گوی سپهر = آسمان و فلک: «کو عشوه‌ای ز ابروی او تا چو ماه نو ـ گوی سپهر در خم چوگان زر کشم؟» (حافظ) گوی سخن = استعاره از سخنوری: «گرچه گوی سخن اندر خم چوگان منست ـ وصف چوگان سر زلف تو را چون گویم؟» (سلمان ساوجی) گوی سعادت بردن = استعاره از سعادتمندشدن: «حافظ ببر تو گوی سعادت که مدعی ـ هیچش هنر نبود و خبر نیز هم نداشت.» (حافظ) گوی سیمین = استعاره از زنخدان / چانهٔ معشوق: «الا ای گوی سیمین مدور ـ ز چوگان خطت گشته معنبر.» (عطار) گوی فلک = فلک و آسمان: «خسروا گوی فلک در خم چوگان تو باد ـ ساحت کون و مکان عرصهٔ میدان تو باد.» (حافظ) گوی‌گشتن = مانند گوی سرگردان و بی‌قرار شدن: «عشق مولی کی کم از لیلی بود ـ گوی‌گشتن بهر او اولی بود.» (مولوی)

منابع: آل‌بویه و اوضاع زمان ایشان، ۷۶۱ـ ۷۶۳؛ برهان قاطع، ۶۷۱/۲؛ تاریخ ادبیات فارسی،انه، ۴۲ـ۴۳، ۱۸۱ـ ۱۸۲؛ تاریخ بلعمی، ۶۹۵/۲؛ تاریخ طبرستان، ابن‌اسفندیار، ۱۲۱؛ تاریخ گزیده، ۷۴۸ـ

۷۴۹؛ تاریخ نظم و نثر، ۳۰۱/۱، ۳۰۳، ۳۹۰، ۶۵۴؛ ترجمهٔ اخبارالطوال، ۱۱۰؛ دایرةالمعارف فارسی، ۸۱۰/۱؛ زندگانی شاه عباس اول، ۱- ۶۹۱/۲- ۶۹۷؛ دیوان حافظ، چاپ قزوینی و غنی؛ دیوان خاقانی،چاپ سجادی؛ دیوان فرخی سیستانی؛ شاهنامهٔ فردوسی، چاپ مسکو، ۸۵/۳ - ۸۶؛ ۱۶۲/۷- ۱۶۳؛ فرهنگ زبان پهلوی، ۱۲۴؛ فرهنگنامهٔ شعری؛ فرهنگ نظام ، ۴۸۳/۲- ۴۸۴؛ فهرست کتابهای چاپی فارسی، ۴۳۴۴/۴؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی، ۳۰۵۱/۴- ۳۰۵۲؛ قابوس‌نامه، چاپ یوسفی ، ۹۶- ۹۷؛ قواعدالعرفاء و آداب‌الشعراء، ۹۵؛ کارنامهٔ اردشیر بابکان ، ۱۴-۱۹، ۱۲۸- ۱۳۵؛ کلیات خمسهٔ نظامی؛ کلیات سعدی ؛ لغت‌نامه ، زیر «پهنه»، «چوگان» و «گوی»؛ یتیمةالدهر، ۷۴/۴- ۷۵؛ امیراسماعیل آذر، «نگرشی بر چوگان در ادب فارسی»، کیهان فرهنگی، سال ۴، تیر ۱۳۶۶ش، شمارهٔ ۴، صص ۳۰- ۳۱؛

Britannica,9/570-571; *Encyclopaedia of Islam*, 2/16-17.

آتشین

چهره‌نویسی (**čeh.re.ne.vi.si**)/قیافه‌نویسی/ شمایل‌نویسی، نوشتن مشخصات ظاهری اشخاص، جانوران و اشیا به نثر یا به نظم.احتمالاً چهره‌نویسی از هنگامی آغاز شد که مشخصات ظاهری افراد سپاه را در دفاتری می‌نوشتند و در دیوان نگه می‌داشتند. اما در دورهٔ اسلامی، چهره‌نویسی را محدثان و سیره‌نویسان آغاز کردند. اینان در کتاب‌هایی که در سیرهٔ پیامبر اسلام(ص) می‌نوشتند، باب‌های جداگانه‌ای را به بیان اندام‌های پیامبر اختصاص می‌دادند و در آن‌ها به توصیف شمایل آن حضرت می‌پرداختند. از نخستین کتاب‌ها در این زمینه و معروف‌ترین آن‌ها، الشمائل‌النبویه والخصال‌المصطفویه (کلکته، ۱۲۶۲ق)، تألیف ابوعیسی محمد بن عیسی ترمذی (۲۰۹-۲۷۹ق)، مؤلف کتاب معروف جامع ترمذی، از صحاح ستهٔ اهل سنت، است. این کتاب که به عربی نوشته شده، مجموعهٔ احادیث و روایاتی است که در اوصاف و شمایل و اخلاق پیامبر روایت کرده‌اند. الشمائل‌النبویه که از شهرت و محبوبیت فراوانی در جهان اسلام برخوردار بوده، بارها به فارسی ترجمه شده است و چندین شرح بر آن نوشته‌اند. حاجی محمد کشمیری (-۱۰۶ق) الشمائل‌النبویهٔ ترمذی را به فارسی ترجمه* کرده است. از این ترجمه که در ۹۹۸ق، در خانقاه میرسیدعلی همدانی، در کشمیر انجام گرفته، چندین نسخه در دست است که از آن شمار است نسخه‌ای به شمارهٔ ۴۲۲۷ در کتابخانهٔ گنج‌بخش. محمد حسین حافظ بن باقر هروی دو بار الشمائل‌النبویه را به فارسی برگردانده که یکی به نثر و دیگری به نظم است. ترجمهٔ منثور این اثر که نثرالخصایل نام دارد، به شاهزاده‌سلیم گورکانی، که بعدها با لقب نورالدین محمد جهانگیر به شاهی رسید (۱۰۱۴- ۱۰۳۷ق)، اتحاف شده است. ترجمهٔ منظوم که نظم‌الخصائل نامیده شده، به دست مانده است و نسخه‌هایی چند از آن در کتابخانه‌های شبه‌قاره نگهداری می‌شود. کتابی به نام خیرالاطوار در دست است که ترجمهٔ الشمائل‌النبویهٔ ترمذی است و در ۱۰۵۷ق به دست عبیدالله نامی انجام گرفته که از احوال او چیزی دانسته نیست. محمد صفی‌الله بن هبةالله ترک دهلوی اثری به نام اشرف‌الوسائل، که گویا آن را در ۱۰۹۱ق نوشته، دارد که شرحی بر الشمائل‌النبویهٔ ترمذی است. عبدالهادی بن محمد معصوم نیز کتابی به فارسی به نام شرح شمائل‌النبی دارد که آن را در روزگار پادشاهی عالمگیر (۱۰۶۸- ۱۱۱۸ق) تألیف کرده است. الشمائل‌النبویه در ۱۱۰۸ق، به دست نظام‌الدین محمد بن محمد رستم بن عبدالله خجندی امن‌آبادی نیز به فارسی ترجمه شده است. نسخه‌ای از این اثر، که شرح شمائل‌النبی، نام دارد به شمارهٔ ۴۳۹ در کتابخانهٔ گنج‌بخش نگهداری می‌شود.در ۹۸۸ق، مؤلف ناشناخته‌ای الشمائل‌النبویه را به فارسی شرح کرده که نسخه‌ای از آن به شمارهٔ ۷۰۶۹ در کتابخانهٔ آیت‌الله مرعشی نگهداری می‌شود. از الشمائل‌النبویه ترجمه‌های منظومی نیز هستند که از آن شمارند حلیهٔ مبارک، سرودهٔ شاعری به نام شرف که آن را در ۱۱۶۵ق سروده، حلیهٔ حضرت نبوی، سرودهٔ غلام محی‌الدین قصوری (۱۲۰۲- ۱۲۷۰ق) که آن را در ۱۲۲۵ق سروده و حلیهٔ مبارک، سرودهٔ قلندرشاه لاهوری (۱۱۸۵- ۱۲۴۸ق) که ۱۸۲ بیت* دارد و در ۱۲۲۶ق سروده شده است. بعد از ترمذی مؤلفان اسلامی چهره‌نویسی را توسعه داده و به شرح و بیان اندام‌های ظاهری دیگر بزرگان علم و دین نیز تسری داده‌اند. ابویعقوب اسحاق بن ابراهیم سرخسی، معروف به ابن قراب (-۴۲۹ق)، کتابی به نام شمائل‌الاتقیاء و وفیات‌العلماء نوشته و ابوالوفا علی بن عقیل مظفری بغدادی (-۵۱۳ق) کتابی به نام شمائل‌الزهاد نوشته است. گه‌گاه کتاب‌هایی در راهنمایی چهره‌نویسان می‌نوشتند و راه و روش چهره‌نویسی را به آن‌ها می‌آموختند، مثلاً محمدعلی نامی که شناخته نشده،کتابی در نوزده باب دربارهٔ چهره‌نویسی دارد که گویا خود نام آن را چهره‌نویسی گذاشته است. در این کتاب، دربارهٔ ویژگی‌های آدم آمده است که وی «سبزرنگ، شورارنگ،

سفیدرنگ، یاقوتی رنگ ، گندم‌رنگ، فراخ‌پیشانی، گشاده‌ابرو، قدری پیوسته‌ابرو، میشی‌چشم، ازرق‌چشم و...» بوده است. گفتنی است که شمایل نویسی در ادبیات مغرب زمین که از آن با iconography یاد می‌شود، سابقه داشته و همچنان نیز کتاب‌هایی در این زمینه نوشته می‌شود.

منابع: ادبیات فارسی بر مبنای تألیف استوری، ۷۶۶/۱؛ ایضاح‌المکنون، ۵۳/۲ـ۵۴؛ تذکرة‌الملوک، ۴۱؛ کشف‌الظنون، ۱۰۵۹/۲ـ ۱۰۶۰؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، ۱۹۳/۱۰، ۱۹۹ـ ۲۰۰، ۳۱۹، ۳۴۶؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی موزهٔ ملی پاکستان ، ۷۵۷ـ ۷۵۸؛ فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ آیت‌الله مرعشی،۳۷۳/۸؛ ۲۳۲/۱۸ـ ۲۳۳؛ لغت‌نامه، زیر«چهره‌نویس» و «چهره‌نویسی» ؛ معجم‌المطبوعات، ۶۳۲/۱ـ ۶۳۳؛ دکتر شریف حسین قاسمی، «چهره‌نویسی»، قند پارسی، شمارهٔ ۴، صص ۹۷ـ ۹۸؛ عارف نوشاهی، «حلیهٔ رسول‌الله»، نامهٔ شهیدی، صص ۵۸۲ـ۶۰۲.

دانشنامه

چیستان ← لغز

ح ح

حاجب (hā.jeb)، در لغت به معنی بازدارنده و مانع، و در اصطلاح قافیه*، کلمه‌ای است که پیش از دو قافیه، در هر دو بیت* تکرار شود؛ درحالی که معنای آن در هر دو حالت یکی باشد، مانند کلمهٔ خود در این بیت: «چو پروانه آتش به خود درزنند ـ نه چون کرم پیله به خود برتنند.» شعری را که حاجب داشته باشد، **محجوب** می‌نامند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۳۰،۷۵؛ درهٔ نجفی، ۹۴-۹۵؛ سیری در شعر فارسی، ۴۸۲؛ علم قافیه و قالبهای شعری، ۲۶-۲۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۶۷/۱؛ المعجم، ۲۵۸.

صدرنیا

حادثه (hā.de.se)، معادل واژهٔ انگلیسی event، در لغت به معنی واقعه و رویداد و در اصطلاح داستان‌نویسی، رویدادی که از جدال و کشمکش سرچشمه می‌گیرد، در اوج* داستان رخ می‌نماید و سرانجام به گره‌گشایی* می‌انجامد. حادثه که از عناصر روایی داستان است، اغلب آگاهانه صورت می‌گیرد. همواره دو سوی جدال و کشمکش* در داستان در اندیشهٔ پیروزی در لحظهٔ [وقوع] حادثه هستند. حادثه سه بُعد زمانی دارد؛ یعنی از مسئله‌ای در گذشته شروع می‌شود، در زمان حال روی می‌دهد و در چیزی در زمان آینده تأثیر می‌گذارد. حادثه دو ویژگی بارز دارد: ۱ـ اغلب آگاهانه روی می‌دهد. ۲ـ قانون علت و معلول بر آن حاکم است. حادثهٔ ناآگاهانه را تصادف (accident) می‌نامند که بدون زمینه، اندیشه یا کشمکش قبلی صورت می‌پذیرد. حادثه نیز همانند کشمکش به صورت‌های گوناگونی همچون جسمانی، ذهنی، عاطفی، اخلاقی و... نمود می‌یابد. از آن‌جا که حادثه عاملی جهت شناخت بهتر ویژگی‌های شخصیت*(های) داستان است، نویسندگان اندیشه‌ها و احساسات خود را به کمک آن به خواننده منتقل می‌کنند. برخی از نویسندگان برجسته نیز طرح* و پیرنگ* داستان خود را حول و حوش حادثه پی‌ریزی می‌کنند. عنصر حادثه در بیشتر انواع ادبی* نقشی تعیین کننده دارد، چنان‌که ارسطو در فن شعر تراژدی* را این‌گونه تعریف می‌کند: «تراژدی عبارت است از تقلید* یک حادثهٔ جدی و کامل.» برخی از مفسران قواعد کلاسیک کمدی* نیز چنین تعریفی از کمدی به دست داده‌اند: «کمدی عبارت از یک نمایش جالب... با حوادثی از زندگی روزمره... که دارای پایان خوش و حادثهٔ ابتکاری باشد.» هر چه داستان* و رمان* به سدهٔ بیستم میلادی نزدیک‌تر می‌شود،

نقش عنصر حادثه کمرنگ‌تر و از نظر کیفی دگرگون می‌شود تا آن‌جاکه در «رمان نو» حادثه تقریباً محو می‌شود و نویسنده فقط یک سلسله وقایع روزمره و عادی را به تصویر می‌کشد. گفتنی است که عنصر حادثه در ادبیات داستانی* ـ به‌ویژه رمان ـ از چنان اهمیتی برخوردار است که بر پایهٔ آن، رمان حادثه‌ای را ساخته‌اند. موضوع رمان‌های حادثه‌ای حول حوادث هیجان‌انگیز می‌گردد، مانند رمان سه تفنگدار نوشتهٔ الکساندر دومای، پدر (۱۸۰۲ـ ۱۸۷۰م).

منابع: ادبیات داستانی ، ۴۲۷ـ ۴۲۹؛ فرهنگوارهٔ داستان و نمایش ، ۹۵؛ قصه‌نویسی ، ۱۷۳ـ ۱۸۶؛ مکتب‌های ادبی ، ۱۱۰ـ ۱۱۳؛ نظریهٔ رمان ، ۱۱۵ـ ۱۳۰؛
A Glossary of Contemporary Literary Theory , Hawthorn, 80-81.

قاسم‌نژاد

حادثهٔ مستقل ← اپیزود

حاشیه‌نویسی (hā.ši.ye.ne.vi.si)، در اصطلاح نسخه‌شناسی و تصحیح متون نوشتن مطالب توضیحی یا تکمیلی بر کنار صفحات کتاب دیگران است. حاشیه‌های گوناگون بر نسخه‌های خطی بر اساس نویسندگان این حواشی به سه دسته تقسیم می‌شود: ۱ـ درگذشته، طلاب و دانشجویان از یک اثر خلاصه‌ای فراهم می‌آورده‌اند و سپس این نسخه به دست فاضلی می‌افتاده است و او با مقایسهٔ آن نسخه با نسخهٔ کامل، نقایص آن را برطرف می‌کرده و با آوردن جاافتادگی‌های آن، نسخهٔ اصلی را کامل می‌کرده است. ۲ـ حواشی دانشمندان بر نسخه‌های خطی که به منظور شرح پیچیدگی‌های آن یا ردّنظرات نویسنده درکنار صفحات متن نوشته می‌شده است. ۳ـ حاشیه‌هایی که صاحبان نسخه‌ها برای معرفی آن به صورت مطالب تاریخی و ادبی مربوط به اثر می‌نوشته‌اند. چون حاشیه‌نویسی بر کتاب‌ها و اظهارنظر دربارهٔ تألیف دیگران آسان‌تر از تألیف است، از قدیم عمومیت بسیار داشته، اما از سدهٔ دهم قمری اندکی محدودتر شده است. در این دوره حاشیه‌ها توضیح عبارت‌های پیچیده و عموماً روشن‌تر از متن بود. برعکس در دورهٔ صفویه و قاجاریه که می‌توان آن را دورهٔ حاشیه‌نویسی نامید، عدهٔ حاشیه‌ها بسیار و عبارات حاشیه از متن پیچیده‌تر و دشوارتر است و هر قدر پیش بیاییم، این ویژگی آشکارتر می‌شود. حاشیه‌ها در این دوره بر سه قسم است: ۱ـ حاشیه بر کتاب‌های ادبی، به‌ویژه کتاب‌های درسی. ۲ـ حاشیه بر کتاب‌های دینی. ۳ـ حاشیه بر کتاب‌های فلسفی (معقول). اما امروزه، که دورهٔ رواج و شکوفایی صنعت چاپ است، حاشیه به دو معنی است: ۱ـ مطالبی که نویسندهٔ کتاب یا مقاله*، نه آن قدر لازم می‌داند که جزء متن اصلی بیاورد و نه آن قدر زاید می‌داند که از آوردن آن صرف نظر کند. بنابراین آن‌ها را در ذیل صفحات یا در آخر فصل یا در آخر کتاب قرار می‌دهد. ۲ـ مطالبی که مترجم کتاب یا مقاله در توضیح منظور نویسندهٔ اثر اصلی می‌آورد و بنا به رعایت امانت در ترجمه*، نمی‌تواند آن را در متن ترجمه داخل کند و ناگزیر آن را جدا از متن می‌آورد. گفتنی است که دورهٔ حاشیه‌نویسی را می‌توان دوره‌ای دانست که کمتر حرف تازه‌ای برای گفتن وجود داشت و ازاین رو اهل فضل به حاشیه‌نویسی بر آثار پیشینیان می‌پرداختند. عصر مغول و دورهٔ قاجار نمونهٔ دورهٔ حاشیه‌نویسی در ایران هستند. گه‌گاه حاشیه‌هایی را که بر کتابی نوشته‌اند از کتاب خارج کرده از آن کتاب مستقلی می‌سازند یا در ضمن یادداشت‌های حاشیه‌نویس به چاپ می‌رسانند چنان‌که بیشتر مطالب یادداشت‌های محمد قزوینی که به اهتمام ایرج افشار گردآوری شده و به چاپ رسیده حاشیه‌هایی است که وی بر کتاب‌هایی که تصحیح کرده نوشته است.

منابع: لغت‌نامه ،زیر«حاشیه‌نویسی»؛ نقد و تصحیح متون ، ۵۸ـ۶۳؛ حسین معصومی همدانی، «درحاشیه» ؛نشر دانش ،سال ۸، شمارهٔ ۵، مردادو شهریور ۱۳۶۷، صص ۷۳ـ۷۸.

درودیان

حامل موقوف (hā.mel-e.mow.quf)، در اصطلاح بدیع آن است که هر مصراع ادامهٔ مصراع* پیشین، و خود ناتمام باشد و باید با مصراع بعدی ادامه یابد و این روند تا آخرین مصراع شعر تداوم داشته باشد و مصراع آخر نیز همچنان موقوف و ناتمام باشد، مانند: «در حسن کسی تو را نماند، الاّ ـ خورشید که هر صبح برون آید تا / خدمت کند و پای تو بوسد اما ـ بینی تو به‌سوی او چو پا بوسد یا...» حامل موقوف، صنعتی شبیه به موقوف‌المعانی است.(← توقیف)

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۶۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۶۸/۱؛ کنزالفواید، ۵۸؛ لطائف‌الطوائف ، ۲۸۵.

عباسپور

حایل ← دخیل

حبسیه (hab.si.ye)/ زندان‌نامه، گونه‌ای ادبیات ـ خواه منظوم یا منثور ـ که شاعر/نویسنده در زندان نوشته یا سروده باشد یا بازتابی از خاطرات وی در دوران زندان باشد. در ادبیات کهن فارسی حبسیه فقط منظوم بود و به شعرهایی اطلاق می‌شد که شاعر در زندان می‌سرود. در حبسیه‌های کهن فارسی، شاعران علل واقعی بدبختی‌ها را بدون پرده‌پوشی و ابهام و با لحنی تلخ و گزنده بیان می‌کنند. درونمایهٔ این حبسیه‌ها شکوه از زندان، سختی و فشار کند و زنجیر، درد ناشی از شکنجه، آلودگی محیط، بدی غذا، بد رفتاری زندانبان، تنهایی و مانند آن‌ها است. در گونه‌ای از این حبسیه‌ها، سراینده از آغاز تا انجام، نامی از صاحبان زر و زور نمی‌برد واز هیچ‌کس ستایش یا طلب بخشایش نمی‌کند و شعر را برای خودنمایی و عرضهٔ هنر نمی‌سراید، بلکه در آن در نهایت عصیان‌زدگی، بدخواهان و دشمنان خود را ناسزا می‌گوید. در نوع دیگر آن که اعتذاریه/پوزش‌نامه نام دارد، نشانه‌ای از خشم و نفرت نیست و اگر هم باشد، با سایه‌ای کمرنگ و شکایت‌گونه است. در این نوع حبسیه، سراینده از گفتن حقیقت تن می‌زند، لحنی آرام و ترحم‌آمیز به کار می‌بندد و شعر را با ستایش از شاه یا کسی که چشم به یاری او دارد، آغاز می‌کند. سپس به شرح گرفتاری‌های خویش می‌پردازد و از گناه کرده یا ناکرده پوزش می‌خواهد. گاه به عکس، خویشتن را به شکیبایی فرامی‌خواند و امید دارد که روزگار تلخ سپری شود. زمانی نیز به زندان خوشدل است و آن، هنگامی است که در زندان به کتاب یا مصاحبی دانشمند دسترسی داشته باشد. حبسیه قالب خاصی ندارد و می‌توان آن را در قالب قطعه*، قصیده*، رباعی* و حتی تک بیت* سرود؛ از همین رو حجم حبسیه‌ها در نهایت اختلاف است: از یک بیت تا گاه درچند قصیدهٔ طولانی، اما بیشتر حبسیه‌ها در قالب قصیده سروده شده‌اند.از شاعران ارزشمند و پرآوازه‌ای که حبسیه‌های معروفی دارند، می‌توان به ناصرخسرو (ـ۴۸۱ق)، مسعود سعد سلمان (ـ۵۱۵ق) و خاقانی شروانی (ـ۵۹۵ق) اشاره کرد. ناصر خسرو به‌دلیل گزیدن مذهب اسماعیلی در درهٔ یمگان، از بیم مخالفان نیمی از عمر خود را در تبعید و انزوا گذراند. مسعود سعد هجده سال از بهترین دورهٔ زندگی‌اش را به علل سیاسی در زندان گذراند. شاعران دیگری نیز بوده‌اند که بنا به دلایل سیاسی یا اعتقادی به زندان افتاده‌اند و حبسیه‌هایی سروده‌اند، مانند عین‌القضات همدانی (ـ۵۲۵ق)، فلکی شروانی (ـ ۵۴۹/ ۵۵۱ق)، بهاءالدین بغدادی (ـ۵۸۸ق)، مجیر بیلقانی (ـ۵۷۶/ ۵۹۴/۵۸۹ق)، اثیرالدین اومانی (ـ۶۵۵/۶۵۶ق)، رکن‌الدین صاین هروی (ـ ۷۶۵ق)، برندق خجندی (ـ۸۱۵/۸۳۷ق)، عمادالدین نسیمی (ـ۸۳۸ق)، حیاتی کاشانی (ـ۱۰۱۰ق) و کلیم کاشانی (ـ۱۰۶۱ق). در ادبیات معاصر ایران نیز می‌توان حبسیه‌های منظومی یافت که از آن شمارند حبسیه‌های محمد تقی بهار (۱۲۶۶ـ۱۳۳۰ش)، محمد فرخی یزدی (۱۲۶۷/۸ـ ۱۳۱۸ش) و نیز حبسیهٔ مهدی اخوان ثالث (۱۳۰۷ـ۱۳۶۹ش) با نام پایز در زندان (۱۳۴۸ش). در این دوره، گذشته از حبسیه‌های منظوم، زندان‌نامه‌های منثوری نیز در قالب رمان*، داستان کوتاه* و خاطره پدید آمد. بارزترین ویژگی زندان‌نامه‌های منثور که با سقوط رضا شاه در ادبیات معاصر ایران پاگرفت، گزارشی بودن آن است. به همین دلیل است که نمی‌توان ارزش ادبی ـ داستانی چندانی در آن‌ها یافت. نخستین زندان‌نامه‌های منثور را که امروزه بیشتر به ادبیات زندان آوازه دارند، بزرگ علوی (۱۲۸۳ ـ ۱۳۷۵ش) خلق کرد. اطلاق لفظ داستان* بر آثار بزرگ علوی از آن رو پذیرفتنی است که در نوشته‌های او به‌رغم وجود فضا و گرایش‌های سیاسی، اندیشه‌های رمانتیک و زیبایی شناختی نیز به چشم می‌خورد، مانند داستان‌های «پادنگ» و «رقص مرگ» از مجموعهٔ ورق پاره‌های زندان (۱۳۲۰ش). علوی در پنجاه و سه نفر (۱۳۲۱ش) ـ که زندان‌نامه‌ای در قالب رمان است ـ وضعیت روشنفکران دورهٔ رضا شاه در زندان را به تصویر کشیده است. در نوشته‌های علوی می‌توان «زندان» را نمونهٔ کوچک شدهٔ ایران در عصر پهلوی تلقی کرد. خاطرات سیاسی را نیز چنانچه ارزش ادبی داشته باشند، می‌توان در زمرهٔ زندان نامه‌های منثور بر شمرد؛ البته با این پیش‌فرض که نویسنده، دوره‌ای را در زندان سپری کرده باشد. از جملهٔ این نوع زندان‌نامه‌ها در دورهٔ معاصر می‌توان به خاطرات زندان حاجی بابا از پرویز خطیبی، خاطرات سیاسی خلیل ملکی، پنجاه‌نفرو سه نفر انور خامه‌ای و مهمان این آقایان از م.ا.به‌آذین اشاره کرد.

منابع: ادبیات داستانی، ۶۱۴ـ۶۱۵؛انواع شعر فارسی، ۲۶۹ـ۲۷۸؛ باز آفرینی واقعیت، ۵۵ـ۵۶؛حبسیه در ادب فارسی، در صفحات فراوان؛ داستان کوتاه ایران، ۳۰ـ۳۲؛سبک خراسانی در شعر فارسی، ۶۵۶ ـ ۶۵۹؛ صد سال داستان‌نویسی در ایران، ۱/۱۳۵ـ۱۴۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۴۶۸؛ مهدی نوریان، «حبسیه سرایی در ادب

حدیث در ادب فارسی

فارسی»، نشر دانش، سال ۶، شمارهٔ ۱، صص ۱۶ - ۱۹.

قاسم‌نژاد

حدیث در ادب فارسی (ha.dis.dar.a.dab-e.fār.si)، حدیث در لغت به معنی تازه ،جدید و نو است و در ادب فارسی به معانی مختلف مانند سخن نو، مرد اندک سال، جوان،مسئله ، امر،کار، شغل،پاره، مطلب، درخور، سزاوار،مبحث ،موضوع ، سودا، فکر،اندیشه، عشق ،خبر ،اطلاع ، قصه، حکایت، افسانه، داستان، شرح حال،ترجمهٔ احوال،فرمان ،امر، حکم و دستور، محتوی، مضمون، حرف و سخن ،گفتگو،گفتار ،قول و کلام به کار رفته است. در اصطلاح دینی، حدیث گفته و کارها و تقریر#هایی است که از پیامبر اسلام (در نزد شیعه از معصومان) نقل شده یا سخن و کاری است که در حضور پیامبر با رضایت ضمنی او، گفته شده یا انجام گرفته است و به نام سنت نیز خوانده می‌شود. خبر مترادف حدیث است گرچه آن را برخی بر آنچه از معصومان(پیامبر و امامان) روایت کرده‌اند و برخی دیگر بر آنچه از صحابی و تابعان روایت شده اطلاق می‌کنند. اثر (جمع:آثار) معمولاً بر آنچه از صحابه وتابعان روایت شده اطلاق می‌گردد، ولی گاهی نیز مترادف احادیث نبوی به کار می‌رود. بنابر شرایع‌الاسلام ،«...و خبری را که مرادف حدیث است اعم است از قول رسول (ص) و امام و صحابی و تابعی و غیر ایشان از علما و صلحا و نحو ایشان، و شامل می‌شود فعل و تقریر ایشان را نیز، و آنچه مذکور شد از مرادف بودن خبر و حدیث اصطلاح مشهور میانهٔ علما و رجال است، و بعضی دیگر تخصیص دهند حدیث را به آنچه از معصوم رسیده باشد خواه پیغمبر (ص) باشد یا امام، و خبر را تخصیص دهند به آنچه از غیر معصوم رسیده باشد، و به این اصطلاح است که هر آن کس که شغلش تواریخ و امثال آن باشد او را اخباری گویند و هر آن کس که شغلش سنت نبوی باشد او را محدّث گویند، و بعضی دیگر حدیث را اعم مطلق دانند از خبر و هر خبری را حدیث گویند بدون عکس و اثر را اعم از هر دو دانسته‌اند، و هر یک از خبر و حدیث را به هر معنی که اعتبار شود اثر گویند، و بعضی اثر را مرادف خبر دانسته‌اند و بعضی اثر را مختص آنی که از صحابی رسیده باشد دانسته‌اند وحدیث را مختص به آنچه از پیغمبر(ص) رسیده باشد و خبر را اعم از هر دو.» حدیث (جمع:احادیث) به همراه قرآن و اجماع و عقل (در نزد شیعه) یا قیاس (نزد اهل سنت) اصول چهارگانهٔ فقه را می‌سازد و درواقع پس از قرآن، مهم‌ترین منبع استخراج احکام فقهی است. اگرچه لفظ حدیث گاه بر قول صحابه و تابعان نیز اطلاق می‌گردد، نزد عامهٔ مسلمانان مراد از حدیث مطلق همانا **حدیث نبوی** است که قول و تقریر پیامبر است در برابر **حدیث قدسی / حدیث الهی**؛ «حدیث قدسی، از حیث معنی از جانب خداوند تعالی است و از حیث لفظ از رسول‌الله(ص) و عبارت است از آنچه خداوند به الهام یا رؤیا با رسولش در میان می‌گذارد، و رسول علیه‌السلام از آن معنی با عبارت خویش تعبیر می‌کند. قرآن از حدیث قدسی افضل است زیرا لفظ آن نیز مُنَزّل [وحیانی] است.» به تعریفی دیگر ،حدیث قدسی «عبارت از حدیثی است که پیغمبر از خداوند اخبار کند. بدین‌گونه که معنی و مضمون آن بر قلب پیغمبر القا شود و پیغمبر با لفظ خود ادا می‌نماید.» تفاوتش با قرآن در این است که قرآن برای اعجاز است، اما حدیث قدسی برای اعجاز نیست. غیر از حدیث قدسی، منقولات از معصومان نیز که نزد شیعه حدیث خوانده می‌شود غیرنبوی است. ناقل حدیث، **راوی** و آنکه هر چه حدیث بشنود حفظ و نقل کند، **حافظ** نامیده می‌شود. کسی را که در علم حدیث مبتدی باشد طالب و آن را که در حدود ۱۰۰۰۰۰ حدیث بداند **حافظ** و کسی را که در حدود ۳۰۰۰۰۰ حدیث بداند **حجت** می‌خوانند. **محدث** کسی است که گذشته از حفظ حدیث، محققانه، آن را بررسی کرده باشد. هر حدیث شامل دو بخش است، یکی سلسلهٔ نام کسانی که آن را از یکدیگر نقل کرده‌اند تا به یکی از اصحاب پیامبر(ص) یا تابعان برسد و **اسناد** نام دارد که به تعریفی «بلند کردن حدیث است به سوی گوینده‌اش خواه پیامبر(ص) باشد یا امام یا کسان دیگر.» و دیگر عین کلام یا عمل یا تقریر پیامبر که نقل شده و **متن** حدیث است. چون گفته‌ها و تقریرات پیامبر را تا مدت‌ها بیشتر به صورت شفاهی نقل می‌کردند، هنگامی که این احادیث به کتابت درآمد بسیار دیده شده که مضمونی یکسان به الفاظی مختلف از پیامبر روایت شده که شناسایی متن صحیح آن‌ها دشوار است و نیز از آن‌جا که اشخاصی، به انگیزه‌های گوناگون ،سخنانی را برساخته و به پیامبر یا دیگر معصومان نسبت داده‌اند ضرورت بررسی متن احادیث و سلسلهٔ راویان یا اسناد و خود اشخاص راوی برای شناخت احادیث درست از نادرست پیش آمد. علمی را که دربارهٔ حدیث بحث می‌کند **علم حدیث/علم روایت/ علم اخبارو‌آثار** می‌خوانند. علمی را که در احوال راویان حدیث از این‌که تا چه حد به ضبط و عدالت موصوف بوده‌اند، تحقیق

حدیث در ادب فارسی

می‌کند، **علم‌الرجال /علم‌رجال‌الاحادیث /معرفة‌الرجال** می‌گویند. علمی که به تحقیق در متن حدیث از جهت مقتضیات الفاظ و مناسبت آن‌ها با کرده و گفته‌های پیامبر می‌پردازد **درایه / درایة‌الحدیث** نام دارد. حجم بسیار زیاد احادیث و بررسی آن‌ها از جهات مختلف موجب شد تا اصطلاحاتی برای توصیف احادیث مختلف و متمایز ساختن آن‌ها از یکدیگر ،از جهات مختلف، پدید آید. روی هم رفته احادیث را می‌توان به چند گروه بنا بر جهات مختلف ،تقسیم کرد: ۱ـ از جهت شمار راویان، مانند متواتر، واحد،مشهور و جز آن: **متواتر** حدیثی را گویند که «راویانش در هر طبقه از اول و وسط و آخر و در سایر مراتب به مرتبه‌ای از کثرت باشند که عادة محال باشد موافقت ایشان بر کذب... و به اعتبار این شرط بسیاری از اخباری که متواتر محسوب می‌شود در حقیقت متواتر نمی‌باشند اگرچه در طبقات اول به این مرتبه از کثرت بوده باشد، همین که در جمیع طبقات به این مرتبه نمی‌باشند متواتر نیستند، و حق آن است که عددی که حاصل می‌شود به آن تواتر منحصر در عدد خاصی نمی‌باشد، بلکه مناط حصول علم است. بسا که به ده و کمتر آن عدد حاصل شود به اعتبار صدق ایشان و بسا که به صد نفر حاصل نشود به اعتبار صادق نبودن ایشان.» **واحد** حدیثی است که «به مرتبهٔ تواتر نرسیده باشد خواه راوی آن یکی باشد یا بیشتر.» برخی نیز حدیثی را که تنها یک راوی دارد **واحد** و حادیثی را که به مرتبهٔ تواتر نرسیده‌اند، یعنی از شمار نسبتاً کمی از راویان نقل شده‌اند، **آحاد** خوانند. **مستفیض** حدیثی است که «راویانش در هر طبقه زیاده از سه بوده باشند و بعضی زیاده از دو گفته‌اند.» **مشهور** را «بعضی مرادف مستفیض دانسته‌اند و بعضی گفته‌اند که مشهور اعم است از مستفیض چه مستفیض آن است که در جمیع طبقات چنین باشد... و گاهی مشهور اطلاق می‌شود بر آنچه در السنه و افواه مشهور باشد اگر چه مخصوص به یک اسناد بلکه اگر اصلاً اسنادی برای آن نباشد.» برخی نیز مشهور را حدیثی دانسته‌اند که بیش از دو تن روایت کرده‌اند و مستفیض را مرادف مشهور یا متواتر یا چیزی میان آن دو نوشته‌اند. **غریب** «آن است که متفرد باشد به آن یک راوی در هر موضعی از سند که باشد از اول یا وسط یا آخر. پس اگر در وسط یک راوی روایت کند و از دو طرف آن متعدد باشد باز غریب است.» حدیثی را که در هر مرحله یا طبقهٔ اسناد آن تنها یک راوی باشد یا راویانش همه از یک محل باشد، **فرد/ مفرد** خوانند. **عزیز** حدیثی است که دست‌کم دو تن از دو تن، یا دو یا سه تن از کسی که عدالتش مورد اجماع باشد روایت کرده باشد.

۲ـ از جهت طرق اسناد، مانند متصل، مسند، مرفوع و جز آن: **متصل** حدیثی است که سلسلهٔ ناقلان آن بلاقطع باشد. حدیثی که سندش متصل باشد تا پیامبر (یا معصوم) **مسند** است. **مرفوع** حدیثی است که به پیامبر(یا معصوم) می‌رسد چه اسنادش کامل باشد یا خیر. بنابر شرایع‌الاسلام، مرفوع «حدیثی است که در آن نسبت داده شده باشد به معصوم قولی یا فعلی یا تقریری،... خواه سندش متصل باشد به معصوم... یا منقطع باشد بعضی از رواتش، یا بعضی از رواتش مبهم باشد.» احادیثی که به گفته‌ها و کارهای صحابه (یاران پیامبر) اشاره می‌کنند، **موقوف** و احادیثی که به گفته‌ها و کارهای تابعان اصحاب پیامبر (یا تابعان اصحاب امام در نزد شیعیان) اشاره می‌کنند، **مقطوع** نامیده می‌شوند. **منقطع** حدیثی است که در سلسلهٔ اسناد آن، پس از تابعان، یک افتادگی وجود دارد؛ اگر در اسناد یک حدیث چند افتادگی باشد آن را **منفصل** خوانند. هنگامی که نام یک یا چند تن از راویان در آغاز اسناد یک حدیث یا کل اسناد افتاده باشد آن حدیث را **معلق** گویند. **مرسل** را اهل سنت حدیثی می‌دانند که تابعی بدون واسطه از پیامبر نقل کرده است؛ اما به اعتقاد شیعه، مرسل «حدیثی است که روایت نموده باشد آن را از معصوم کسی که دریافت ننموده باشد او را،یعنی در این حدیث او را ملاقات ننموده باشد، و به‌واسطه از او روایت نموده باشد، و اگرچه زمان آن معصوم را دریافته باشد. و بنابر این متحقق می‌شود ارسال صحابی از حضرت پیغمبر(ص) به این قسم که روایت نموده باشد از آن حضرت به واسطهٔ صحابی دیگر. و ارسال اعم از آن‌ست که راوی تابعی باشد یا غیرتابعی، صغیر باشد یا کبیر، و از میان یک نفر افتاده باشد یا زیاده، و خواه آن راوی بدون واسطه روایت نموده باشد ... یا به واسطه‌ای که فراموش نموده باشد آن را، یا دانسته واسطه را انداخته باشد یا واسطه را مبهم ذکر کند.» ۳ـ از جهت اوصاف و احوال اسناد و متن : **معنعن** «حدیثی است که گفته شود در سندش : فلان عن (از) فلان، بدون آن‌که گفته شود که روایت نمود یا حدیث کرد یا شنید.» **مسلسل** حدیثی است که در اسناد آن همهٔ راویان عبارتی یکسان را به کار می‌برند یا در حالتی یکسان هستند. **مزید علی غیره** حدیثی است که «زیادتی داشته باشد بر احادیث دیگر که روایت شده است به مضمون آن،و زیادتی یا در متن است یا در سند.» **مبهم** حدیثی است که از راوی آن با عبارتی مبهم مانند«رجل» (مردی) ، «ابن فلان» (پسر فلان‌کس) بی‌ذکر اسم او یاد شده

حدیث در ادب فارسی

است. **عالی‌السند** حدیثی است که واسطهٔ میان راوی و پیامبر (یا معصوم) کم باشد. **نازل‌السند** حدیثی است که واسطهٔ میان راوی و پیامبر بسیار زیاد باشد. **مدرج** حدیثی است که «درج شده باشد در آن کلام بعضی از روات، پس گمان شود به جهت آن، که جزو حدیث است، یا آن‌که نزد او دو متن به دو سند بوده باشد پس درج کند آن دو را در یکی، یعنی سند یک حدیث را ذکر کند و سند آن دیگر را ترک کند.» **مُدَلَّس** «حدیثی است که مخفی باشد، عیبش یا در اسناد یا در شیوخ.» اما **تدلیس** (پنهان کردن عیوب) می‌تواند وانمود کردن راوی به شنیدن حدیثی از یکی از معاصرانش باشد در حالی که در واقع چنین حدیثی را از او نشنوده است (**تدلیس‌الاسناد**) یا «روایت کند از شیخ حدیثی را که از او شنیده است، ولیکن نخواسته باشد که به جهت غرضی از اغراض آن شیخ معروف شود، پس نام برد او را به نامی یا مکنی می‌نماید او را به کنیه‌ای که آن شیخ معروف به آن نام و کنیه نباشد ، یا نسبت دهد او را به شهری یا قبیله‌ای که آن شیخ معروف به آن نبوده باشد، یا وصف کند او را به وصفی که معروف به آن نباشد.» (**تدلیس‌الشیوخ**) یا یک راوی ضعیف میان دو راوی قوی را حذف نماید (**تدلیس‌التسویه**) . **مقلوب** حدیثی است که «روایت شده باشد به طریقی، پس تغییر داده شود همهٔ طریقش یا بعضی از رجالش به اجود از آن، تا آن‌که رغبت کرده شود در آن.» ۴ـ از جهت راوی ، **شاذ** «حدیثی است که روایت نموده باشد آن را ثقه، مخالف آنچه روایت نموده باشد آن را جمهور ، یعنی اکثر. پس مقابل را که اکثر روایت نموده‌اند مشهور گویند و آن را شاذ... و اگر آن راوی شاذ که مخالف مشهور است ثقه نباشد حدیثش را **منکر** و **مردود** گویند. به جهت آن‌که جمع نموده است میانهٔ شذوذ و ثقه نبودن، و مقابلش را **معروف** گویند، و بعضی شاذ و منکر را مترادفین دانسته‌اند.» **متروک** حدیثی است که آن را کسی روایت کرده که مظنون به دروغ‌گویی است یا کردار و گفتارش آشکارا پلیدانه است یا متهم به بی‌دقتی فراوان است. به‌هرحال، تعداد و اقسام حدیث بسیار است و نام و تعداد این اقسام نیز نزد عامهٔ محدثان یکی نیست؛ و به‌علاوه هریک از اقسام حدیث در نقل و روایت صیغه و قاعدهٔ خاصی دارند، و همه گونه احادیث در کتب صحاح و مسانید بر یک وجه یا یک صیغه نقل نمی‌شود. اقسام گوناگون حدیث را به‌طور کلی تحت چهار نوع عام می‌توان ذکر کرد: یک)حدیث **صحیح** و آن حدیثی است که خالی از خطا باشد و علتی در اسناد آن از حیث بریدگی سلسلهٔ راویان یا نامعتبر بودن بعضی از آنان مشاهده نشود، و تمام آحاد سلسلهٔ آن به توثیق در گفتار ممدوح باشند. دو) حدیث **حسن** و آن حدیثی است که متصل باشد سندش تا به پیامبر (یا معصوم)، ولی همهٔ راویان آن، هر چند که مورد مدح باشند، ممدوح به توثیق نباشند. سه) حدیث **موثق** و آن حدیثی است که همهٔ راویان آن، گرچه برخی از آن‌ها از جهت عقیده خللی در ایشان باشد، به توثیق یا ثقه بودن (یعنی به راستگویی و مورد اعتماد و اطمینان بودن) معروفند. چهار)حدیث **ضعیف** و آن حدیثی است که از لحاظ متن شکی در صحتش پیدا شود یا یکی یا چند تن از راویان سلسلهٔ اسناد آن مورد اعتماد نباشد، و بالاخره شرایط صحیح و حسن و موثق را دارا نباشد. در علم حدیث و رجال، تعیین ارزش راویان در صدق و کذب «جرح و تعدیل» نام دارد. اهمیت احادیث نبوی (و دیگر معصومان) نزد مسلمانان و به‌ویژه نقش آن‌ها در استخراج احکام فقهی موجب شد تا رفته رفته بسیاری محدثان به گردآوری احادیث مختلف و ضبط آن‌ها در کتب بپردازند.در تألیفات معروف به «مسند»، مانند مسند ابن‌حنبل (ـ۲۴۱ق) که در نیمهٔ دوم قرن یکم یا در اواخر قرن دوم هجری پدید آمدند، احادیث بر حسب قول آخرین روات نقل گردیده و موضوع حدیث در نظر گرفته نشده است، اما در آثار موسوم به «مصنف» احادیث را با توجه به موضوع به رشتهٔ تحریر در آوردند یعنی ابواب معین و مشخص برای مسائل شرعی، حقوقی، اخلاقی و امثال آن تنظیم شد تا قضات و طالبان بتوانند به سهولت مطلب خود را دریابند. از میان کتاب‌های بیشماری که در گردآوری و تدوین احادیث نوشته شده است، شش کتاب بیش از همه در میان اهل سنت مقبولیت و اعتبار یافته‌اند که به **صحاح ستّه** (صحیح‌های ششگانه) معروفند و عبارتند از ۱ـ الصحیح / الجامع‌الصحیح از ابوعبدالله محمد بخاری (ـ۲۵۶ق) که شمار احادیث آن را ۷۲۹۵، ۷۲۷۵ و ۷۳۹۷ گفته‌اند و با حذف احادیث مکرر کمابیش به ۲۶۰۲ حدیث می‌رسد. بخاری این احادیث را طی ۱۶ سال از ۶۰۰۰۰۰ حدیث استخراج کرد و احادیث را به ترتیب باب‌ها مرتب ساخته و برای هر باب «ترجمه»ای (عنوانی) گذاشته که در حقیقت تفسیر و بیان آن احادیث است. ۲ـ الصحیح / الجامع‌الصحیح از مسلم بن حجاج نیشابوری (ـ۲۶۱ق) که با صحیح بخاری نزد اهل سنت پس از قرآن صحیح‌ترین کتب شمرده می‌شوند و به صحیحین (دو صحیح) معروفند. ۳ـ سنن ابن ماجهٔ قزوینی (ـ۲۷۳ق). ۴ـ سنن ابوداود سلیمان بن اشعث

حدیث در ادب فارسی

سجستانی (ـ۲۷۵ق). ۵ـ الجامع الکبیر/جامع محمد بن عیسی ترمذی (ـ۲۷۹ق). ۶ـ سنن ابوعبدالرحمان نسایی (ـ۳۰۳ق). در نزد شیعهٔ امامیه نیز چهار کتاب حدیث اعتبار بیشتری یافته‌اند که عبارتند از ۱ـ الکافی فی علم‌الدین از ابوجعفر محمد بن یعقوب کلینی (ـ۳۲۸ق). ۲ـ کتاب من لایحضره‌الفقیه از شیخ صدوق ابن بابویه قمی (ـ۳۸۱ق). ۳و۴ـ تهذیب‌الاحکام و تحریر کوتاه‌تر آن به نام الاستبصار فیما اختلف من‌الاخبار هر دو از شیخ‌الطائفه ابی‌جعفر محمد بن حسن بن علی طوسی (۳۸۵ـ ۴۶۰ق). شیعیان گذشته از این چهار اثر که به «الکتب الاربعه المتقدمة» یا «ارکان اربعه» معروفند، چهار کتاب پایهٔ دیگر نیز در حدیث دارند که به «الکتب‌الاربعة المتأخّرة» معروفند و عبارتند از وافی از ملا محسن فیض کاشانی (ـ۱۰۹۱ق) ، جوامع‌الکلم از سید میرزا محمد بن شرف‌الدین علی بن نعمة‌الله جزایری ، معروف به سید میرزا، استاد محمد باقر مجلسی، تفصیل وسائل‌الشیعه، معروف به وسائل از شیخ محمد حسن حرّ عاملی (ـ۱۱۰۴ق) و بحارالانوار از محمدباقر مجلسی (ـ۱۱۱۰ق). گرچه این کتاب‌ها و بیشتر دیگر کتاب‌های حدیث به عربی است، نگاهی به نام‌های مؤلفان آن‌ها سهم ارزندهٔ ایرانیان را در گردآوری احادیث و علم حدیث و رجال و دیگر علوم مربوط به آن نشان می‌دهد و از این رو چندان تعجبی ندارد که ایرانیان و دیگر مردمان فارسی‌گو آثار فراوانی دربارهٔ احادیث به فارسی نوشته‌اند ،اما باید دقت نمود که آثار فارسی پیش از آن‌که کتاب‌های حدیثی مانند کافی یا صحیحین باشد، ترجمه یا شرح احادیثی است که در کتاب‌های حدیث عربی آمده است. درواقع دانشمندان فارسی‌نویس معمولاً احادیث یا حدیثی مربوط به موضوعی خاص را گرفته‌اند و آن را ترجمه و شرح (از دیدگاه‌های مختلف فقهی، کلامی، عرفانی، فلسفی ،اخلاقی و غیره) کرده‌اند و بسیاری از کتاب‌های حدیث فارسی را می‌توان ، بسته به موضوعشان ،در شمار کتاب‌های فقهی، کلامی، عرفانی و جز آن نیز به شمار آورد. یکی از رایج‌ترین انواع کتاب‌های حدیث در فارسی، همانند عربی، **اربعینات** است. اربعینات نام کتاب‌هایی است شامل چهل حدیث از پیامبر (یا معصوم) که شمار بسیاری از عالمان سنی و شیعه هریک به گونه‌ای و سلسله‌های روایت مختلف به تهیهٔ آن‌ها پرداخته‌اند و حدیث‌هایی را که به کار دین و دنیا آید روایت و تدوین نموده‌اند. این عمل علما مبتنی بر یک حدیث ضعیف است که از پیامبر روایت شده است: «هرکس از امت من چهل حدیث را که به امر دین او مربوط است حفظ کند خداوند در روز رستاخیز او را در شمار فقیهان و عالمان برمی‌انگیزاند.» از همین رو، بسیاری از علمای شرع از سده‌های سوم و چهارم هجری به گردآوردن یا شرح کردن کتاب‌هایی به نام **اربعین** پرداختند. مؤلفان اربعین‌ها می‌کوشیدند که هریک چهل حدیث دربارهٔ موضوع معینی از موضوع‌های دینی فراهم آورند. اربعینات در آغاز همانند دیگر کتاب‌های حدیث به عربی بود، ولی رفته رفته، به‌ویژه از سدهٔ دهم هجری که صفویان در ایران و گورکانیان در هند روی کار آمدند ،کتاب‌های **اربعین** یا **چهل حدیث** به نثر یا نظم فارسی تألیف گشت که از آن جمله از این‌ها می‌توان نام برد: ۱ـ چهل حدیث منظوم / چهل کلمه / اربعین (۸۸۶ق) از عبدالرحمان جامی (۸۱۷ـ ۸۹۸ق) شامل چهل سخن کوتاه پیامبر که هر سخن به دو بیت* گزارش شده است. ۲ـ چهل حدیث (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۴۲۵۰/۸) از میر سید علی همدانی (۷۱۳ـ ۷۸۶ق) که جز اربعین عربی او است. ۳ـ اربعین محمد حسن حافظ بن باقر هروی (ز ۹۷۸ق). ۴ـ اربعون حدیثاً/ چهل حدیث در امامت از محمد باقر مجلسی که چهل حدیث است برکشیده از کتاب‌های اهل سنت. ۵ـ چهل حدیث از ثانی بن محمد تاشکندی (نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۴۸۶ـ N.M.۱۹۶۱ با تاریخ ۱۰۵۸ق) که از کتب ثقات برگزیده و ترجمه کرده و با هریک حکایتی آورده است. ۶ـ چهل حدیث از علوی جیپوری از سدهٔ دوازدهم هجری یا پیش از آن (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۵۳۴۸، ۵۳۷۷، ۹۶۵۵). ۷ـ شرح چهل حدیث از (۸۱۵/۸۰۵/ ۸۳۵ق) از حسام‌الدین بن علاءالدین روح‌آبادی، شاگرد شیخ برهان‌الدین ، به دستور «شیخ عارف و عاشق صادق و مشفق محقق شیخ حسن سلمه‌الله» (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۸۳۷۹ و ۹۵۵۱). ۸ـ چهل حدیث/ مناقب‌السادات از شهاب‌الدین عمر زاولی دولت‌آبادی (ـ۸۴۹ق). ۹ـ چهل حدیث از صوفی عبدالوهاب سید جیلانی (ز ۱۲۱۴ق، نسخهٔ گنجینهٔ شیرانی دانشگاه پنجاب لاهور به شمارهٔ ۳۴۵۵/۱/۴۳۱). ۱۰ـ ترجمة‌الاحادیث/ چهل حدیث منظوم (گویا ۸۹۹ ق، نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۵۹۹۵، ۸۶۴۳، ۸۹۱، ۶۴۴۴، ۱۱۴۶) از عبداللطیف بن شیخ سلیمان تربتی که چهل حدیث صوفیانه است که به‌طور گسترده در قالب مثنوی* شرح شده‌اند. ۱۱ـ ترجمة‌الاحادیث‌الاربعین فی نصیحة‌الملوک والسلاطین از شیخ عبدالحق محدث دهلوی، متخلص به حقی (۹۵۸ـ

حدیث در ادب فارسی

۱۰۵۲ق) شامل چهل حدیث در صفات و رفتار پادشاهان و امیران و وزیران. ۱۲- ترجمة‌الاخبارالعلویه از شاه داعی شیرازی (-۸۷۰ق) در شرح منظوم چهل سخن کوتاه از علی(ع) که هر سخن با دوبیت گزارش شده است. ۱۳- چهل حدیث از فداعلی. ۱۴- چهل حدیث از محمد بن احمد غزالی طوسی دربارهٔ فضیلت ذکر و دعا (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۳۵۰۵). ۱۵- چهل حدیث / ترجمهٔ اربعون حدیثاً (۱۳۰۰ق) از محمد مفیض. ۱۶- چهل حدیث از بهاءالدین یوسف ملک دینار معزی که ترجمهٔ شرح مانند چهل حدیث به همراه حکایتی مناسب با هر حدیث است (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۱۳۶۵، ۵۱۰۲۱، ۹۵۹۳ از سدهٔ ۱۱ق). ۱۷- چهل حدیث (۱۱۲۲ق) از هدایت‌الله معزالدین بن شیخ احمد. ۱۸- چهل حدیث منظوم از شاه محمد بن محمد قاضی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۴۹۶۱ با تاریخ ۱۲۹۴ق). ۱۹- چهل حدیث منظوم از سراینده‌ای با تخلص هاشمی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۴۴۸۴ با تاریخ ۱۱۰۰ق). ۲۰- اربعون حدیث از مؤلفی ناشناس (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۲۲۳۹/۱) شامل چهل حدیث از پیامبر با ترجمهٔ آن‌ها به نثر و سپس شعر فارسی. ۲۱- چهل حدیث منظوم / صدوبیست کلمهٔ منظوم (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شماره‌های ۲۳۹۸/۱۶ و ۴۳۷۹/۵ و ۴۲۷۵/۵) از عادل خراسانی (ز ۹۰۳ق) که در آن صدوبیست سخن کوتاه از سه «اربعین» محیی‌الدین محمد بدرالدین (گویا محیی‌الدین ابو حامد محمد بن عبدالله بن زهرةالحسینی الحلبی، ۵۶۶/۵۶۴ - ۶۳۶/۶۳۴ ق، مؤلف اربعون حدیثاً) را در سه «چهل حدیث» به نظم درآورده است. ۲۲- اربعون حدیث (۱۲۸۵ق) از ملا محمد باقر بن محمد جعفر فشارکی اصفهانی (-۱۳۱۵ق، نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۲۷۷۲/۱). ۲۳- الاربعون حدیثاً فی رد الصوفیه (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۴۵۷۸) از مؤلفی از سدهٔ دوازدهم هجری که شاگرد محمد باقر مجلسی بود و در این کتاب چهل حدیث را که دربارهٔ تصوف و صوفیه و نکوهش از آنان روایت شده نقل و شرح کرده است. ۲۴- اربعین الحسینیة (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۷۸۷۳) از میرزا محمد تقی ارباب قمی (-۱۳۴۱ق) شامل چهل حدیث از اخبار سیدالشهدا امام حسین(ع). ۲۵- چهل حدیث از سید ابوتراب بن ابوالحسن حسینی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۷۵۳۹/۱) شامل چهل حدیث در آداب دینی و فضایل علی(ع). ۲۶- چهل حدیث منظوم از سراینده‌ای ناشناس که چهل روایت صحیح را به امر پادشاهی برگزیده و هر کدام را در یک یا چند بیت گزارش کرده است(نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۷۰۲/۲). ۲۷- الرسالة‌العلیة فی الاحادیث‌النبویة (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۸۹۳) از ملاحسین کاشفی بیهقی سبزواری (-۹۱۰ق) شامل چهل حدیث مروی از پیامبر. ۲۸- زبدةالاخبار از احادیث سید مختار (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۱۰۰۳/۱۱) شامل چهل حدیث نبوی که هر حدیث با دو بیت فارسی گزارش شده است. ۲۹- شرح اربعین حدیث از سید محمد بن محمد باقر حسینی از سدهٔ یازدهم هجری (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۲۹۰۲) که ترجمه و شرح الاربعون حدیثاً شیخ سلیمان بن عبدالله ماحوزی بحرانی است و به شاه سلطان حسین صفوی (۱۱۰۵- ۱۱۳۵ق) پیشکش شده است. ۳۰- شرح چهل حدیث از محمدرضا بن محمد نصیر خاتون‌آبادی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۲۲۹۰) که به شاه سلطان حسین صفوی اتحاف شده است. ۳۱- هدایةالولایة (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۷۶۱/۷) از حاج محمد جعفر شریعتمدار استرابادی (-۱۲۶۳ق) شامل چهل حدیث نبوی در فضایل علی(ع). ۳۲- هدیةالخیر (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۴۷۸۱/۱) از بهاءالدوله حسن بن قاسم نوربخش شامل چهل حدیث عرفانی از گفته‌های پیامبر و شرح مختصر آن‌ها. ۳۳- کفایةالمهتدی فی معرفةالمهدی (۱۰۸۳ق) از میر محمد بن محمد لوحی، ملقب به مطهر و متخلص به نقیبی، از همروزگاران محمد تقی و محمد باقر مجلسی، که از جملهٔ اربعینات و مشتمل بر احادیثی است که از روایت فضل بن شاذان نیشابوری (سدهٔ ۳ق) گرفته شده و ترجمه وگزارش شده‌اند. همچنان‌که گفته آمد، گذشته از اربعینات، آثار فراوان دیگری نیز در ترجمه و شرح احادیث به فارسی نوشته شده است. گفتنی است آثار سترگی همچون نهج‌البلاغهٔ حضرت علی (ع) و صحیفهٔ سجادیهٔ امام‌زین‌العابدین درواقع مجموعه‌های ارزشمندی از احادیث معصومان هستند که به‌دلیل اهمیتی که نزد شیعیان دارند بارها به فارسی برگردانده و گزارش شده‌اند. همچنین بسیاری از آثاری که در سرگذشت پیامبر و امامان و نیز در اصول و فروع دین و اخلاق و موضوعات دیگر نوشته شده‌اند مبتنی بر احادیث هستند و بسیاری از این‌ها را نیز به فارسی برگردانده‌اند. به‌هرحال از جملهٔ دیگر کتاب‌هایی، به‌جز اربعینات، که در ترجمه و شرح احادیث یا علوم حدیث، مانند روایةالحدیث و درایةالحدیث و معرفةالرجال به فارسی نوشته شده‌اند از این‌ها می‌توان یاد کرد:

حدیث در ادب فارسی

۱ـ آداب و سنن (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۲۰۴۹ با تاریخ ۹۸۴ق) از مؤلفی ناشناس در ۱۴ باب در آداب و سنن و فواید و ادعیه که از اخبار و احادیث اهل بیت، با حذف اسانید، برگزیده شده است. ۲ـ احادیث و اخبار (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۲۵۹۸با تاریخ ۱۲۶۷ق) از ابوالبرکات محمد بن احمد حسینی در ۵۶ باب کوتاه در اخبار و احادیث اخلاقی مروی از اهل سنت. ۳ـ اصول‌الحدیث (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۷۳۱۳/۲) از عبدالحق محدث دهلوی (ـ۱۰۵۲ق) در درایه که مقدمهٔ شرح فارسی مشکاة‌المصابیح وی است که در برخی اصطلاحات علم حدیث نوشته شده است. ۴ـ اسرارالانبیاء و انوارالاصفیاء (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۱۲۴۲) از ملا حبیب‌الله بن علی‌مدد شریف ساوجی (ـ۱۳۴۰ق) که ترجمه‌ای تحت‌اللفظی است از کتاب الجواهرالسنیة نوشتهٔ شیخ حر عاملی (ـ۱۱۰۴ق) که احادیث قدسی را در آن گرد آورده است. ۵ـ ترجمهٔ اصول کافی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۵۴۴۶) از عباس بن احمد خوانساری. ۶ـ ترجمهٔ بحارالانوار (جلد ۱۷،نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۵۴۴۷) از عباس بن احمد خوانساری. ۷ـ برکات‌المشهدالمقدس از محمد صالح بن محمد باقر قزوینی روغنی (سدهٔ ۱۱ق) که ترجمهٔ عیون اخبارالرضا ابن بابویه قمی (ـ۳۸۱ق) است. ۸ـ ترجمهٔ نهج‌البلاغه از محمد صالح قزوینی روغنی. ۹ـ ترجمهٔ صحیفهٔ سجادیه از محمد صالح قزوینی. ۱۰ـ ترجمهٔ توحید مفضل از محمد صالح قزوینی روغنی. توحید مفضل مجموعهٔ خبرهایی است که مفضل بن عمر جعفی، از یاران امام جعفر صادق و امام موسی کاظم(ع) در ذکر چگونگی خلقت و حکمت برخی از مخلوق‌ها روایت کرده است. ۱۱ـ تحفهٔ ملکی از علی بن طیفور بسطامی (ز ۱۰۶۵ق) که ترجمهٔ عیون‌اخبارالرضا است. ۱۲ـ تحفة‌الاخوان (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۱۸۳۳/۲) از ملا محمدسعید واعظ مرندی در درایه. ۱۳ـ ترجمهٔ جلد سیزدهم بحارالانوار از شیخ حسن بن محمد ولی ارومی که به نام محمد شاه قاجار (۱۲۵۰ـ ۱۲۶۴ق) انجام گرفته است. ۱۴ـ ترجمهٔ جلد نهم بحارالانوار از محمد تقی بن محمد باقر (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شماره‌های ۷۰۷۷ با تاریخ ۱۲۹۷ق). ۱۵و۱۶و۱۷ـ ترجمهٔ حدیث ستة‌اشیاء (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۱۸۷/۱۱) و ترجمهٔ عهدنامهٔ مالک‌اشتر (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۱۸۷/۲۹) و ترجمهٔ توحید مفضل (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۱۸۷/۱۴) هر سه ترجمه از محمد باقر مجلسی. ۱۸ـ ترجمة‌المناقب (۹۳۸ق) از علی بن حسن زواری که ترجمهٔ کشف‌الغمة فی معرفة‌الائمة نوشتهٔ بهاءالدین ابوالحسن علی بن عیسی بن فخرالدین اربلی، معروف به ابن فخر (ـ۶۹۲ق)، از محدثان بزرگ شیعه ،در سرگذشت پیامبر و امامان با استناد به احادیث اهل سنت است. ۱۹ـ ترجمهٔ صفویه فی‌الملة‌المصطفویه (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی ۴۰۵۵/۴) از مترجمی که از شاگردان میرداماد بوده و گویا به دستور شاه صفی صفوی (۱۰۵۲ـ ۱۰۷۷ق) شروع به ترجمهٔ من لایحضرالفقیه شیخ صدوق ابن بابویه قمی نموده و در آغاز آن مقدمه‌ای در درایه و بیان انواع احادیث نوشته است که اثر حاضر همین مقدمه است. ۲۰ـ ترجمهٔ قطب‌شاهی از شیخ محمد بن علی بن خاتون عاملی که ترجمهٔ اربعین حدیث شیخ بهایی (ـ۱۰۳۰ق) است. ۲۱ـ ترجمهٔ من لایحضره‌الفقیه شیخ صدوق از محمد مقیم بن محمد علی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۵۰۴۸ با تاریخ ۱۱۳۵ق) که ترجمهٔ تحت‌اللفظی نسبتاً روانی است از کتاب شیخ صدوق در سه جلد که در ۱۰۵۷ق به انجام رسیده است. ۲۲ـ تیسیر المعسور فی ترجمة شرح‌الصدور (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۳۰۱۶) از قاضی‌القضات ابوعلی محمد ارتضا علیخان بهادر صفوی گوپاموی (۱۱۹۸ـ ۱۲۵۱ق) که ترجمهٔروانی است از شرح‌الصدور بشرح حالی‌الموتی والقبور تألیف جلال‌الدین سیوطی (ـ۹۱۱ق) که در آن دربارهٔ مرگ و قیامت از هنگام مرض تا نفخ صور گفتگو کرده و روایت‌های بسیار گرد آورده است. ۲۳ـ جامع‌الاخبارالیوسفیه (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۳۸۱) از محمد یوسف قزوینی که در آن روایاتی در باب خلقت عالم و آخرت به عربی با ترجمهٔ فارسی آورده است. ۲۴ـ جمال‌الصالحین (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۱۰۱۷) از میرزا حسن بن عبدالرزاق لاهیجی (ـ۱۱۲۱ق) شامل احادیثی در آداب و اخلاق و سنن. ۲۵ـ تحفهٔ سلیمانی مسیحای کاشانی (ـح ۱۱۲۱ق) که ترجمهٔ کتاب‌الارشاد فی معرفة حجج‌الله علی‌العباد شیخ مفید بن المعلم البغدادی (ـ۴۱۳ق) است. ۲۶ـ شرح حدیث «اناالله لا اله الا انا خلقت الخلق و خلقت‌الخیر و اجریته علی یدی...» از محمد مؤمن بن محمد قوام‌الدین حسینی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۱۸۳۳/۷ با تاریخ ۱۲۲۶ق). ۲۷ـ شرح حدیث «دولتنا فی آخرالزمان» (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۱۳۸۱ با تاریخ ۱۰۱۷ق) از مؤلفی ناشناس که کوشیده است دولتی را که در حدیث «لکل أناس دولة و دولتنا فی آخرالزمان» آمده با دولت صفویه تطبیق دهد. این رساله به شاه

حدیث در ادب فارسی

تهماسب یکم صفوی (۹۳۰-۹۸۴ق) اهدا شده است. ۲۸- شرح حدیث رأس‌الجالوت (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۶۷۱۳/۴) از عبدالرحیم بن محمد یونس دماوندی (-ح ۱۱۶۰ق) که شرحی است از دید عرفانی بر حدیثی معروف که در آن گویا حضرت رضا(ع) با رهبر آوارگان یهود گفتگو می‌کند. ۲۹- شرح حدیث «ستة اشیاء لیس للعباد فیها صنع» (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۴۱۳۰/۳) از ملا میرزا محمد بن حسن شیروانی (-۱۰۹۸ق) در شرح حدیثی از امام جعفر صادق (ع) از دید فلسفی. ۳۰- شرح عالم علوی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۶۷۱۳/۷ و مجلس به شمارهٔ ۱۸۰۳/۱۵) از محمد صالح بن محمد سعید خلخالی (۱۰۹۵ - ۱۱۷۵ق) که شرحی است به شیوهٔ عرفانی بر حدیث منسوب به علی (ع) دربارهٔ عالم علوی: «صور عاریة عن‌المواد، عالیة عن‌القوة والاستعداد.». ۳۱- توضیح‌الکافی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۵۲۹) از محمد قاسم بن محمدرضا شریف که ترجمه و شرحی است بر روایت‌های ایمان و کفر کافی و در حدود ۱۱۱۸ق به دستور شاه سلطان حسین صفوی نوشته شده است. ۳۲- شرح حدیث ارواح‌المؤمنین (نسخهٔ کتابخانهٔ سپهسالار به شمارهٔ ۲۸۴۴/۸) که آن را علاءالدولهٔ سمنانی در ۷۱۳ق در گزارش حدیث «ان ارواح‌المؤمنین طیر خضر تعلق فی شجر الجنة» ساخته است. ۳۳- شرح حدیث عما (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شماره‌های ۴۷۹۵/۹ و ۴۰۲۷/۱۴) از عبدالرحمان جامی که گزارشی است به شیوهٔ عرفانی بر حدیث عما، که گویا از پیامبر پرسیده شده: «این کان ربنا ان یخلق‌الخلق» و پیامبر پاسخ داده: «کان فی عماء ماتحته هواء و مافوقه هواء». ۳۴- شرح حدیث ستفرق امتی (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۵۶۸۵/۱) از ابوحامد محمد غزالی (-۵۰۵ق). ۳۵- شرح حدیث «ماترددت فی شیء أنا فاعله» (۱۲۶۶ق، نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۷۱۸۸/۲) از ملا عبدالخالق بن عبدالرحیم یزدی. ۳۶- شرح حدیث عمران صابی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۲۹۳۵/۷) از ملا محمد جعفر بن محمد تقی برغانی (-۱۳۰۶ق) در شرح عبارتی از حدیث عمران صابی از امام رضا(ع). ۳۷- شرح مصباح‌الشریعه / ضیاءالمصباح (نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۲۷۹۵/۱ با تاریخ ۱۱۱۷ق) از اسماعیل بن محمد علی رضوی در گزارش مصباح‌الشریعه و مصباح‌الحقیقه در اخلاق عرفانی منسوب به امام جعفر صادق(ع). ۳۸- ضیاءالمصباح (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۷۱۰۳) از سید یحیی بن محسن موسوی (سدهٔ ۱۳ق) که ترجمه و توضیح مختصری است بر مصباح‌الشریعه و در ۱۲۷۴ق نوشته شده است. ۳۹- شرح مشکاة‌المصابیح (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۷۹۲۴) که ترجمه و شرح مختصری است بر مشکاة‌المصابیح شیخ ولی‌الدین عبدالله خطیب تبریزی. ۴۰- الصافی فی شرح‌الکافی از ملا خلیل بن غازی قزوینی (-۱۰۸۹ق) که شرح مفصلی است در ۱۲ جلد بر کافی و ملا خلیل آن را در ۱۰۶۴-۱۰۸۴ق پس از شرح عربی خود (الشافی فی شرح الکافی) نوشته است. ۴۱- عجالة‌الراکب و قناعة‌الطالب (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۳۴۱۴/۷) از ملا محمد حسین بن محمد مهدی کرهرودی سلطان‌آبادی (-۱۳۱۴ق) که شامل احادیثی در فضایل ائمه و اخلاق اسلامی است. ۴۲- عوالی‌اللالی فی ترجمة کتاب‌الامالی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۲۱۹۴) از سید محمد بن محمد امین حسینی(سدهٔ ۱۲ق) که ترجمهٔ تحت‌اللفظی روانی است از الامالی شیخ صدوق. این ترجمه به نام شاه سلطان حسین صفوی (۱۱۰۵-۱۱۳۵ق) انجام گرفته است. ۴۳- غفوریه (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۲۴۸۷) از سید یحیی بن محسن موسوی در شرح حدیثی از امام صادق (ع): «لیس من امام یمضی‌الاول أوتی‌الذی من بعده مثل ما أوتی‌الاول و زیادة خمسة اجزاء.» این شرح در ۱۲۸۶ق نوشته شده است ۴۴- فضائل اهل‌البیت (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۷۴۷۹) ازمحمد بن علی مقر کاشانی شامل چهار صد حدیث در فضایل اهل بیت که از کتاب‌های اهل سنت گردآوری،ترجمه و شرح شده و به وزیر خواجه عمادالدین مسعود پیشکش شده است. ۴۵- کشف‌الاحتجاج از علی بن حسن زواری که ترجمهٔ کتاب‌الاحتجاج علی اهل‌اللجاج ابومنصور احمد بن علی بن ابی‌طالب طبرسی / تفرشی است. ۴۶- کفایة‌المؤمنین فی معجزات‌المعصومین (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۹۶۶) از محمد شریف خادم که ترجمه‌ای است از الخرایج والجرایح قطب راوندی (-۵۷۳ق) به نام شاه تهماسب صفوی. ۴۷- اللوامع القدسیه / لوامع‌صاحبقرانی از ملا محمد تقی مجلسی (-۱۰۷۰ق) در شرح من لایحضره‌الفقیه. ۴۸- مسارالشیعه از شیخ علینقی بن محمد هاشم کمره‌ای اصفهانی (-۱۰۶۰ق) در احادیث وارده در فضایل شیعه و امتیازات و اوصاف آنان و جز آن. ۴۹- معارف الائمه (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۴۷۹۸) از ملا محمدکاظم بن محمد شفیع هزار جریبی (-ح ۱۲۳۲ق) در اخبار و روایاتی در فضل ائمه و تفضیل آنان بر ملائکه و انبیاء و دیگر بندگان خدا. ۵۰ -

حدیث در ادب فارسی

مصابیح القلوب از ابوسعید حسن بن حسین واعظ بیهقی معروف به حسن شیعی سبزواری (ز ۷۵۷ق) در شرح ۵۳ حدیث اخلاقی. ۵۱ ـ منهج الیقین (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۶۴۵۲) از سید علاءالدین محمد بن ابی‌تراب گلستانهٔ اصفهانی (ـ۱۱۱۰ق) در شرح حدیثی از امام جعفر صادق(ع). ۵۲ـ نظم‌الغرر و نظم‌الدرر (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۱۴۹۹) از عبدالکریم بن محمد یحیی قزوینی (سدهٔ ۱۲ق) در شرح سخنان کوتاه حضرت علی(ع) که در غررالحکم و دررالکلم عبدالواحد آمدی (ـ۵۱۰ق) آمده است. این شرح به شاه سلطان حسین صفوی پیشکش شده است. ۵۳ـ نظم‌اللآلی در ترجمه نثراللآلی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۴۳۸۵) از عادل حافظ که در این اثر اندرزهای مروی از علی(ع) را که طبرسی در نثراللآلی گرد آورده بود هر کلمه را در یک بیت ـ روی‌هم‌رفته ۳۶۰ بیت برای ۳۶۰ کلمه ـ به نظم فارسی درآورده است و در دیباچهٔ منظومی ۴۰ بیتی آن را به شاه صفی صفوی (۱۰۳۸ـ ۱۰۵۲ق) پیشکش کرده است. ۵۴ـ شرح حدیث الحقیقه (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۴۷۸۱/۲) از شاه نعمت‌الله ولی (ـ۸۳۴ق) که شرح منظومی است بر حدیث «ماالحقیقه» که کمیل بن زیاد نخعی از علی(ع) روایت کرده است. ۵۵ ـ هدیة‌المحدثین (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۷۱۹۱) در قواعد علم حدیث که آن را شیخ علی‌اکبر بن غلامعلی مروج‌الاسلام کرمانی در ۱۳۴۸ق تألیف کرده است. ۵۶ ـ همم‌الثواقب از علی نقی کمره‌ای اصفهانی که مجموعهٔ احادیثی در موضوعات گوناگون است. ۵۷ ـ ینابیع حکمة (۱۲۴۰ق)،نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۷۵۲۵) از ملا ابوالحسن بن محمد کاظم جاجرمی (ـ پس از ۱۲۴۵ق) که در آن احادیثی را که در مواعظ و آداب و اخلاق اسلامی روایت شده گرد آورده و به فارسی برگردانده است. اما تأثیر حدیث در ادب فارسی تنها به کتاب‌هایی که در آن‌ها احادیثی گردآوری و برگردانیده شده یا در شرح حدیث یا احادیثی به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند محدود نمی‌شود و بسیار گسترده‌تر از این است . از همان اوایل دورهٔ اسلامی «ادبا و مترسلین و شعرا برای تحصیل ملکهٔ بلاغت و نیز آرایش گفتار و توشیح و تدبیج مکاتیب و رسائل و قصائد و مقطعات خود در حفظ و ایراد احادیث می‌کوشیدند... و هیچ شک نیست که شعرای پارسی‌گوی نیز غالباً در ضمن تعلم لغت و ادب کتب حدیث را که بهترین نمونهٔ کلام فصیح عربی است خوانده و در حفظ داشته‌اند و از قدیم‌ترین عهد تأثیر مضامین احادیث در شعر پارسی محسوس است چنان‌که این قطعهٔ رودکی: زمانه پندی آزادوار داد مرا ـ زمانه را چونکو بنگری همه پند است/بروز نیک کسان گفت تا تو غم نخوری ـ بساکسا که بروز تو آرزومند است، تعبیری است شاعرانه و لطف‌آمیز از این حدیث: انظروا الی من هو فوقکم و لاتنظروا الی من هو دونکم فانه اجدر ان لاتزدروا نعمةالله علیکم.» روی هم رفته ، با زوال فرهنگ زردشتی و گسترش فرهنگ اسلامی در ایران و قرار گرفتن تعلیمات مدارس بر پایهٔ ادبیات عربی و مبانی دین اسلام، توجه شعرا و نویسندگان به نقل الفاظ و مضامین آیات قرآنی و احادیث، فزونی گرفت و با گذشت زمان، با بسط و توسعهٔ وعظ و تذکیر و ظهور واعظان بزرگی که بسیاری خود ادیبان برجسته‌ای بودند و نیز ظهور و گسترش تصوف اسلامی و توجه صوفیان به احادیث نبوی و اقوال ائمه و تفسیرها و تأویل‌های دلنشین و نکته‌سنجانهٔ آنان از این سخنان، توجه نویسندگان و سرایندگان فارسی‌گو به احادیث بیش از پیش فزونی گرفت و آنان به جای استفاده از کلمات و امثال و حکم پیشینیان، به آیات قرآنی و احادیث نبوی و اقوال دیگر بزرگان دین روی آوردند «چنان‌که بحسب مقایسه در سخن دقیقی و فردوسی ودیگر شعرای عهد سامانی و اوایل عهد غزنوی نام زردشت و اوستا و بزرجمهر و حِکَم وی بیشتر دیده می‌شود تا در اشعار عنصری و فرخی و منوچهری که در اواخر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم می‌زیسته‌اند.» همچنین در حالی که نصایح ابوشکور، شهید بلخی، رودکی، فردوسی و ناصرخسرو بیشتر به روش حکما در بیان حسن و قبح اخلاق و تحلیل فلسفی آن‌ها مبتنی بوده، مواعظ سنایی و خاقانی و برخی قصاید جمال‌الدین محمد بن عبدالرزاق اصفهانی و شیخ سعدی بر اسلوب وعظ اسلامی در عبرت از گذشته و بی‌اعتباری دنیا و ترس از عقاب دردناک اخروی، با استفاده از آیات و احادیث ، پایه‌گذاری شده است. از میان سرایندگان صوفی «شاید قدیم‌ترین کس سنایی غزنوی (ـح ۵۳۵ق) است که قدرت او در تعبیر و تلفیق مضامین و کلمات و ترکیب آن‌ها با آیات و روایات کم‌نظیر است و عظمت مقام وی در شاعری و ابداع و حسن سلیقهٔ او در این طریقه [تلفیق حدیث و شعر] راه را برای شعرای واپسین هموار ساخت و خاقانی و نظامی و جمال‌الدین اصفهانی به تقلید وی بر این اسلوب سخن گفتند و کم و بیش الفاظ و معانی اخبار را در شعر خود آوردند.» از میان سخنوران ایران که خبر و روایت را در شعر و سخن خویش

حدیث در ادب فارسی

بیشتر آورده‌اند می‌توان از خواجه عبدالله انصاری ، عین‌القضات همدانی، سعدی شیرازی و مولوی یاد کرد. استفادهٔ نویسندگان و سرایندگان فارسی‌گو از احادیث به صورت‌های مختلفی همچون اشاره*، تلمیح* ،تضمین* ، حل*، اقتباس*، تفسیر* و جز آن ، چندان گسترده است که حتی ذکر احادیث مورد استفاده در اثری همچون مثنوی مولوی خود کتابی می‌شود که بدیع‌الزمان فروزانفر گرد آورده و به چاپ رسانده است (چاپ سوم ،تهران، ۱۳۶۱ش). درواقع هیچ‌یک از مباحث معانی و بیان و صنایع لفظی و معنوی بدیع را نمی‌توان یاد کرد که علمای ادب فارسی برای آن مبحث مثالی از قرآن مجید و حدیث پیامبر (ص) و سخنان امامان معصوم ذکر نکرده باشند. به‌هر حال، گرچه ذکر همهٔ انواع استفاده‌هایی که نویسندگان و سرایندگان فارسی گو از حدیث کرده‌اند در این‌جا ممکن نیست، برخی نمونه‌های استفاده‌های شعرا از احادیث را در این‌جا یاد می‌کنیم: ۱ـ اشاره و تلمیح :«چو فرزند دو کشته گفت خود را ـ یقین شد زین سخن جان و خرد را»(عطار) که تلمیحی است به حدیث نبوی «انا ابن‌الذبیحین، اسماعیل و عبدالله.»؛ «این جهان پاک خواب کردار است ـ آن شناسد که دلّش بیدار است / نیکی او به جایگاه بدی است ـ شادی او به جای تیمار است/ چه نشینی بدین جهان هموار ـ که همه کار او نه هموار است» (رودکی) که تلمیحی است به حدیث «الدنیا کحلم النائم.»؛ «نور غالب از کشف و از غسق ـ در میان اصبعین نور حق/ مکر حق سرچشمهٔ این مکرهاست ـ قلب بین‌الاصبعین کبریاست» (مولوی) که اشاره‌ای است به حدیث «انَّ قلوب بنی آدم کلها بین اصبعین من اصابع‌الرحمن کقلب واحدٍ یصرّفه حیث یشاء»؛ «دور نبود، کاین زمان بر وفق این دعوی که رفت ـ در دماغش خود شهادت را همی گردد عُطاس » (انوری) که اشاره‌ای است به حدیث «العطاس عند الدعا شاهدٌ صدقٌ» یا «اذا عطس احدکم عند حدیث کان حَقّا»؛ «این گل آدم خدا از سرنوشت ـ چل صباح از دستِ قدرت می‌سرشت» (عطار) و «دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند ـ گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند»(حافظ) که تلمیحی است به حدیث معروف «خمّرت طینة آدم بیدی اربعین صباحاً.»□ «که سعدی که گوی بلاغت ربود ـ در ایام بوبکر بن سعد بود/ سزد گربه دورش بنازم چنان ـ که سید به دورانِ نوشین روان» که اشاره دارد به حدیثی (گویا ساختگی) منسوب به پیامبر « ولدْتُ فی زَمَنِ ملکٍ عادل.»□ «هر نسیمی که به من بوی خراسان آرد ـ چون دم عیسی در کالبدم جان آرد/ گویی از مجمر دل ، آه اویس قرنی ـ به محمد نفس حضرت رحمان آرد»(سید حسن غزنوی) که تلمیحی است به حدیث نبوی «انّی اشّم رائحةالرحمٰن من طرف‌الیمن» (من از جانب یمن بوی رحمان، یعنی خدا، می‌شنوم) و گفته‌اند که سلمان از پیامبر پرسید که اشارهٔ شما به کیست و پیامبر فرمود اویس قرنی. ۲ـ اقتباس (نوع درج): «حاجتش ناید به فعل و قول خوب ـ احذروهم ، هم جواسیس‌القلوب» (مولوی) که اقتباسی است از حدیث «احذروهم، فانّهم جواسیس‌القلوب »□ «اکثروا ذکرها دم اللذّات ـ بشنوید از خزان بی‌زنهار»(مولوی) و «ای غریقان قلزم شهوات ـ اکثروا ذکرها دم اللذات»(سعدی) که اقتباسی ا ست از حدیث نبوی «اکثرو ذکرها دم للذات.»□ «ملکی از نور و ظلم برتر که هر کانجا رسید ـ گفت لیس عند ربی ،لا صباح و لا مسا»(جامی) که اقتباسی است از حدیث نبوی «لیس عند ربی، لاصباح ولامسا»□ «آن فلان روزت خریدم آن متاع ـ کل سرّ جاوز الاثنین شاع» (مولوی) و «زین دو چشم خون فشان افتاد راز دل به روی ـ آری آری کلّ سرّ جاوزالاثنین شاع»(جامی) که اقتباسی است از سخن حضرت علی «کلّ سرّ جاوزالثنین شاع.»□ «گر بدانی لمن الملک این است ـ اطلبو العلم ولوبالصین است» (نزاری) و «عقد زلفش تاب و چین دارد بسی ـ اطلبوالعلم ولو بالصین ببین» (قاسم انوار) که اقتباسی است از حدیث نبوی «اطلبوالعلم ولو بالصین.»□ «برون آی از سرای امّهانی ـ بگو مطلق حدیث من رآنی» (محمود شبستری)، «من رآنی فقد رآنی گوی ـ کاین نظر بس عجاب دیدستند»(خاقانی) و «من رآنی ورأالحق چه سخن گوید ـ تا تو پیدا نشوی یار نهان خواهد بود» (قاسم انوار) که هر سه اقتباسی است از حدیث نبوی «من رآنی فقد رأی‌الحق.» شایان ذکر است که با توجه به آن‌که برخی احادیث به صورت مثل سایر در آمده‌اند برخی از نمونه‌های اقتباس در واقع نمونه‌های صنعت ارسال المثل* نیز به شمار می‌آیند و نیز آن‌جا که کل حدیثی نقل می‌شود درواقع صنعت اقتباس با صنعت تضمین مترادف می‌گردد . ۳ـ اقتباس (نوع حل): «آدمی مخفی است در زیر زبان ـ این زبان پرده است بر درگاه جان»(مولوی) که مستفاد است از مضمون سخن حضرت علی «تکلّموا تُعرفو فانّ المرء مخبوء تحت لسانه.»□ «گفت پیغمبر که روز رستخیر ـ کی گذارم مجرمان را اشک ریز/ من شفیع عاصیان باشم به‌جان ـ تا رهانمشان زاشکنجهٔ گران / عاصیان واهل کبائر را به‌جهد ـ وارهانم از عتاب نقض عهد» (مولوی) که مستفاد است از مضمون حدیث نبوی «شفاعتی لاهل‌الکبائر من امتی.»□ «این

حدیث در ادب فارسی

جهان بر مثال مرداری است ـ کرکسان گرد او هزار هزار ـ این مرآن را همی‌زند مخلب ـ آن مر این را همی‌زند منقار/ آخرالامر برپرند همه ـ وز همه بازماند این مردار»(سنایی) که اقتباسی است از حدیث «الدنیا جیفة وطلّابها کلاب.»□ «او جمیل است و دوستدار جمال ـ دوستدار جمال خود به کمال» (شاه نعمت‌الله ولی) که اقتباسی است از حدیث نبوی «انّ‌الله جمیل و یحب‌الجمال.»□ «پیمبر گفت کاخر وصف مستور ـ که آن از مغز صدیقان شود دور/ بلاشک حب جاه و حب مال است ـ ترا این جاه جستن بس وبال است»(عطار) که اقتباسی است از حدیث «آخر ما یخرج من رووس‌الصدیقین حُبّ جاه.» گفتنی است برخی صنعت حل را آوردن «الفاظ آیه‌ای از قرآن یا حدیثی از احادیث و یا شعری از اشعار یا مثلی از امثال در گفتار و نوشتار با خارج ساختنِ عبارتِ آن از وزن یا صورت اصلی‌اش ـ به‌طور کامل یا ناقص» تعریف کرده‌اند که در این صورت این مثال‌ها را می‌توان برای آن (در مورد احادیث) یاد کرد: «بشنو از اخبار آن صدر صدور ـ لا صلوة تم الا بالحضور»(مولوی) که در آن حدیث نبوی «لا ینظرالله الی صلاة یحضرالرجل فیها قلبه مع بدنه» حل شده است. «در درون تو خصم با تو به هم ـ لفظ مهتر که یجری مجری الدم»(سنایی) که در آن حدیث نبوی «انّ‌الشیطان یجری من‌الانسان مجری‌الدّم» حل شده است. «خویشتن را بدان که هیچ نه‌ای ـ نصّ من عرف نفسه دریاب»(نزاری) که در آن سخن حضرت علی «من عرف نفسه فقد عرف ربّه» حل شده است. به‌هرحال، اقتباس حدیث به‌ویژه حادیثی که به صورت مثل سایر درآمده‌اند در ادب فارسی (بالاخص به صورت حل حدیث یعنی آوردن مضمون آن) بسیار گسترده است که به نمونه‌های دیگری از آن اشاره می‌شود: ۱ـ الدنیا سجن المؤمن و جنة‌الکافر «زندان مؤمن است جهان دون ـ زان من همی قرار به یمگان کنم.» (ناصرخسرو) ۲ـ الدنیا مزرعة‌الآخرة: «این جهان مزرعهٔ آخرت است ـ هر چه خواهد دلت ای دوست بکار.» (ابن یمین) ۳ـ الدین والملک توأمان: «بود دین و شاهی چو تن با روان ـ بدین هر دوان پای دارد جهان.»(فردوسی)□ «که ارباب معانی نیک دانند ـ که دین و ملک با هم توأمانند.» (خواجو) ۴ـ السفر قطعة من السقر: «بر تو سفر مبارک و خوش باد چون چنان ـ هر چند گفته‌اند سفر هست چون سقر.» (معزی)□ «یک نقطه بیش نیست سفر از سقر ولی ـ ایدون هزار قطعه حضر از سقر مرا.» (قاآنی) ۵ـ الله‌الجمیل و هو یحب‌الجمال: «چون خدا در دو جهان روی نکو دارد دوست ـ من که پور حسنم دوست ندارم چه‌کنم؟»(پورحسن اسفراینی) ۶ـ المرء مخبوء تحت لسانه: «هنر به دست بیان است از اختیار سخن ـ چنان که زیر زبان است پایگاه رجال.»(عنصری)□ «تا مرد سخن نگفته باشد ـ عیب و هنرش نهفته باشد.» «سعدی) ۷ـ النوم اخ‌الموت: «رسول گفت که با خواب مرگ هم پدر است ـ باختیار مکن خواب اختیار و مخسب» (صائب) ۸ـ موتوا قبل ان تموتوا: «پیش مردن بمیر تا برهی ـ ورنه مردی از او و بجان نرهی.»(سنایی)□ «ای برادر چو عاقبت خاک است ـ خاک شو پیش از آنکه خاک شوی.» (سعدی)□ «همان به‌کاین نصیحت یاد گیرم ـ که پیش از مرگ یک نوبت بمیریم.»(نظامی)□ «خوشا حال کسی کو پیش از مرگ ـ شود بیدار و سازد مرگ را برگ.»(پوریای ولی)□ «مردان که ره خدا سپردند ـ در حالت زندگی بمردند.»(امیرحسینی سادات) ۹ـ همة‌المرء قیمته (سخن حضرت علی): «به میزان همت جهان را بسنج ـ که همت جهان سنج میزان بود.»(قاآنی)

منابع: احادیث مثنوی ،صفحات فراوان؛ اسلام در ایران ، ۱۳۲ـ ۱۴۰؛ امثال و حکم ، ۲۳۲/۱ـ ۲۹۰، ۳۰۹ـ ۳۱۴؛ تأثیر حدیث و قرآن در ادب فارسی ، علی صفحات فراوان؛ تاریخ ادبیات در ایران ، ۷۲/۱ـ ۷۵؛ ۲۶۱/۲ـ ۲۶۲؛ ۲۲۱/۳ـ ۲۲۴؛ ۹۰/۴؛ ۲۵۳/۵ـ ۲۶۲، ۱۴۶۸ـ ۱۴۷۲؛ تاریخ ایران کمبریج ، ۴۰۷/۴ـ ۴۰۹؛ جافظ‌نامه ، ۵۹۶ـ ۵۹۷، ۱۴۳۴؛ دایرة‌المعارف تشیع ،۵۳ـ ۵۴؛ دایرة‌المعارف فارسی ، ۸۳۵ـ ۸۳۶؛ الذریعه ، ۳۰۱/۶ـ ۳۷۹؛ ۵۴/۸ـ ۵۶؛ ۸۰/۱۰ـ ۱۶۱؛ شیعه درحدیث دیگران، ۳۳ـ ۸۷؛ شرایع‌الاسلام ، ترجمهٔ فارسی ابوالقاسم بن احمد یزدی، ۱/۱ـ ۱۰۸؛ شرح لغات و مشکلات دیوان انوری، ۲۴۹، ۳۸۴، ۴۸۵ـ ۴۸۶؛ فرهنگ تلمیحات ، ۱۴۴، ۴۰۴ـ ۴۱۰، ۵۲۰ـ ۵۳۶؛ فرهنگ عبارتهای عربی در شعر فارسی صفحات فراوان؛ فرهنگ کاربرد آیات و روایات در اشعار شیخ فریدالدین عطار نیشابوری ،صفحات فراوان؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۹۷۲/۲، ۱۰۲۸، ۱۰۳۹؛ ۲۲۷۴/۴ـ ۲۲۷۷، ۲۲۹۷ـ ۲۳۱۱؛ ۶۰۴/۷، ۶۰۵، ۶۸۷؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۱۱۲۰، ۱۲۲۵ـ ۱۲۳۱، ۱۲۳۹، ۱۵۹۴ـ ۱۵۹۷؛ فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ عمومی آیة‌الله نجفی مرعشی ، صفحات فراوان؛ لغت‌نامه ، زیر «حدیث»؛ بدیع‌الله دبیری نژاد ، «علم‌الحدیث و نقش مشاهیر علمای ایرانی در تدوین احادیث معتبر»، وحید ، سال سیزدهم (۱۳۵۴ش) ، ش ۹، صص ۸۷۷ـ ۸۸۴؛

Encyclopedia of Islam, 3/23-29.

برزگر

حدیث نفس (ha.dis-e.nafs)/ خودگویی، برابر واژهٔ انگلیسی soliloquy گفتاری است که در آن شخصیت* داستانی/ نمایشی،افکار واحساسات خود را بر زبان می‌آورد و بر حسب قرارداد بدون مخاطب است. به عبارت دیگر، حدیث نفس صناعتی است که با آن نویسنده، اندیشه‌ها و احساسات شخصیت مورد نظر خود را آشکار و منتقل می‌کند. برخی از ویژگی‌های حدیث نفس بدین قرار است: فرض بر این است که کسی گفتار گوینده را نمی‌شنود؛ شیوهٔ گفتار شخصیت مطابق کلام عادی اوست؛ درونمایهٔ آن بر توصیف یا بیان عقیده‌ای استوار است که گوینده مطابق وضع موجود خود اظهار می‌کند. این شیوه از دیرباز، در عرصهٔ نمایشنامه‌نویسی غرب، به‌ویژه در سده‌های شانزدهم و هفدهم و هجدهم میلادی،معمول بود. نمایشنامه‌نویسان دورهٔ الیزابت (۱۶۰۳-۱۵۵۸م) و جیمز یکم (۱۶۲۵-۱۶۰۵) از حدیث نفس استفادهٔ گسترده‌ای کردند. در نمایشنامه‌های کریستوفر مارلو، حدیث نفس معمولاً جانشین فوران اندیشه‌های شخصیت است و در درام‌های شکسپیر، معرف واقعی ذهن شخصیت‌ها، چنان‌که در قطعهٔ معروف «بودن یا نبودن» در هملت دیده می‌شود. از کاربردهای ویژهٔ حدیث نفس، در نمایشنامه‌های این دوره، افشاگری خباثت‌های شخصیت مجرم (villaine) است، مثل حدیث نفس‌های یاگو (iago) در اتللو در میان نمایشنامه‌نویسان فرانسوی، پی‌یرکورنی (۱۶۸۴- ۱۶۰۶م) از کیفیت غنایی این شکل سود جست، در حالی که ژان راسین (۱۶۹۹-۱۶۳۹م) ،مانند شکسپیر، از حدیث نفس بیشتر برای القای تأثیر نمایشی استفاده می‌کرد. با ظهور نمایش ناتورالیستی، در اواخر سدهٔ نوزدهم، به حدیث نفس تا اندازه‌ای بی‌توجهی شد. در سدهٔ بیستم، گاه در برخی نمایشنامه‌ها از این شیوه استفاده شده است، مثل قتل در کلیسای جامع اثر تی. اس. الیوت. از نمونه‌های خوب حدیث نفس در نمایشنامه را می‌توان در پردهٔ آخر مکبث اثر شکسپیر، از زبان مکبث، یافت، آنجا که می‌گوید:«فردا و فردا و فردا، می‌خزد با گام‌های کوچک از روزی به روزی تا که بسپارد به پایان رشتهٔ طومار هر دوران. و دیروزان و دیروزان کجا بوده است ما دیوانگان را جز نشانی از غبار اندوه راه مرگ. فرومیر، آی، ای شمعک، فرومیر، آی که نباشد زندگانی هیچ الا سایه‌ای لغزان و بازی‌های بازی‌پیشه‌ای نادان که بازد پر خروش و جوش نقشی اندرین میدان و آنگه هیچ. زندگی افسانه‌ای است کز لب شوریده مغزی گفته آید سربسر خشم و خروش وغرش و غوغا، لیک بی‌معنا.» حدیث نفس، علاوه بر نمایشنامه، در داستان نیز کاربرد دارد و در این صورت با جمله‌هایی چون «او گفت» و «گفتم» مشخص می‌شود که از سوی شخصیت‌های دیگر پاسخی به آن داده نمی‌شود و خواننده در می‌یابد که گوینده دارد با خود سخن می‌گوید، مثل این قطعه از خشم وهیاهو نوشتهٔ فاکنر:«جاسن سوار شد و موتور را روشن کرد و راه افتاد. دندهٔ دو زد، صدای قرقر و پت پت موتور بلند شد و او سرعت موتور را زیاد کرد، ماشین را خفه کرد، آن وقت ساسات را وحشیانه بیرون می‌کشید و تو می‌برد. گفت می‌خواد بارون بیاد، وسط راه منو گیر میاره و شلاق کش می‌باره و از میان ناقوس‌ها واز شهر بیرون راند، و در فکر وقتی بود که در گل مانده باشد و دنبال مال بگردد و اونوقت اون مالدارای لعنتی همه‌شون توی کلیسان فکر این را می‌کرد که عاقبت چطور یک کلیسا پیدا می‌کند...»

منابع: بررسی تطبیقی خشم وهیاهو وشازده احتجاب ، ۱۸-۲۱؛ خشم وهیاهو ، ترجمهٔ صالح حسینی؛ عناصر داستان ،۴۱۷-۴۱۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۱۱۱-۱۱۲؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 637; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams,159; *Britannica*,10/947; *Dictionary of world Literary Terms*, Shipley, 307; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick,207; *The Reader's Encyclopedia* ,913.

ربیعیان

حذف (ha.zaz)، در لغت به معنی بریدن دنبالهٔ چیزی و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که وتد* مستفعلن حذف شود و به‌جای «مستفِ» باقی مانده، فعِلن بگذارند. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گیرد، احذّ* می‌نامند.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۷۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۶۹؛ فرهنگ عروضی، ۳۱؛ المعجم، ۵۷، ۵۹؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۸.

صفوی

حذف (hazf)، در لغت به معنی افکندن و در اصطلاح بدیع انداختن یا تخفیف حرفی از کلمه یا انداختن کلمه‌ای از عبارت، به عمد یا به ضرورت، است. نوعی از حذف آن است که شاعر، به عمد، حرفی را در شعر خود به کار نبرد، مانند این شعر عنصری که در آن حرف «و» به کار نرفته است: «گفتم نشان ده از دهن تنگ

دلستان ـ گفتا ز نیست، نیست نشان اندرین جهان ...» این گونه حذف، مرادف نوعی التزام* است. گونهٔ دیگر حذف آن است که حرف مشددی را به ضرورت وزن* شعر، بدون تشدید به کار برند، مانند واژهٔ جاده (jādde) که در این‌جا باید آن را jāde خواند. «آن پیک نسیم صبح امید ـ از جادهٔ پرغبار آمد.» نوع دیگر حذف آن است که به ضرورت حفظ وزن، حرفی از کلمه برداشته شود، مانند کلمهٔ نیرزد، که در این‌جا تبدیل به نرزد شده است: «وصال سالی نرزد به یک شبان فراق ـ چنان‌که مستی نرزد به نیمروز خمار.»(قطران) گونهٔ دیگر حذف آن است که کلمه‌ای از جمله بیفتد: «زحمت سمع شریفت داده باشم لاجرم ـ می‌کشم پای سخن در دامن خیرالکلام» که منظور گوینده، عبارت «خَیرُالکلام ما قلّ و دلّ» است. باید در نظر داشت که در این گونهٔ حذف، برداشتن کلمه یا کلمات، اگر در رساندن معنای عبارت اشکال ایجاد کند، دیگر حذف شمرده نمی‌شود و باید آن را خلل* نامید که یکی از عیوب نگارش است. حذف، با وجود تفاوت‌های اندکی، می‌تواند مرادف تخفیف* و اسقاط* شمرده شود. حذف در عروض و معانی تعاریف دیگری دارد. حذف را ترخیم* نیز نامیده‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۳۸، ۱۶۹-۱۷۰؛ حدایق‌السحر، ۶۴-۶۶؛ درهٔ نجفی، ۱۳۵-۱۳۶؛ زیورهای سخن، ۱۸۰؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۲۰۴-۲۱۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۷۷-۷۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۴۶۹-۴۷۰؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۷۶-۷۸.

عباسپور

حذف (hazf)، در لغت به معنی افکندن و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف*های عروضی است، بدین صورت که یک سبب* از آخر رکن* اصلی بیفتد. این زحاف در مفاعیلن تبدیل به فعولن، در فاعلاتن تبدیل به فاعلن، در فاعلاتن تبدیل به فاعلن و در فعولن تبدیل به فَعَل می‌شود. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گرفته باشد، محذوف* می‌نامند. حذف در بدیع و در معانی تعاریف دیگری دارد.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۶؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۳۸، ۴۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۱۲-۱۱۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۷۷-۷۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۴۶۹-۴۷۰؛ فرهنگ عروضی، ۳۱؛ المعجم، ۵۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۹۲؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۸، ۲۶۷-۲۶۸.

صفوی

حذف (hazf)، در لغت به معنی افکندن و در اصطلاح معانی*، نیاوردن مسندالیه یا مسند در جمله است. حذف مسندالیه در جمله، به‌طور کلی بر دو نوع است: ۱ـ **حذف مسندالیه به قرینهٔ لفظی**، هنگامی صورت می‌گیرد که چند مسند، فقط یک مسندالیه داشته باشند، مانند این شعر بیدل که مسندالیه آن، فقط «تو» است که در سطر دوم شعر آورده شده است: «نبری گمان که یعنی به خدا رسیده باشی ـ تو ز خود نرفته بیرون به کجا رسیده باشی / سرت ار به چرخ ساید نخوری فریب عزّت ـ که همان کف غباری به هوا رسیده باشی» که صورت غیر محذوف آن، چنین است: «[تو] نبری گمان که یعنی [تو] به خدا رسیده باشی ـ تو ز خود نرفته بیرون [تو] به کجا رسیده باشی / [تو] سرت ار به چرخ ساید نخوری فریب عزّت ـ که [تو] همان کف غباری به هوا رسیده باشی.» ۲ـ **حذف مسندالیه به قرینهٔ معنوی**، هنگامی صورت می‌گیرد که خواننده یا شنوندهٔ کلام، کاملاً با مسندالیه آشنا باشد و نیازی به ذکر آن نباشد: «سابقه‌سالار جهان قدم ـ مرسله‌پیوند گلوی قلم / پرده‌گشای فلک پرده‌دار ـ پردگی پرده‌شناسان کار / خام‌کن پختهٔ تدبیرها ـ عذرپذیرندهٔ تقصیرها / اول و آخر به وجود و صفات ـ هست کن و نیست کن کاینات»(نظامی) که واضح است که منظور نظامی خداوند است. همچنین ممکن است زمانی حذف صورت گیرد که یکی از دو شخصی که منتظر تماس شخص دیگری است، به آن یکی بگوید: «تلفن کرد» و شخص مخاطب درمی‌یابد که منظور گوینده کیست. یا این نوع حذف هنگامی صورت می‌گیرد که دلیل عقلی از دلیل لفظی قوی‌تر باشد، یعنی شنونده یا خواننده، عقلاً مسندالیه را بشناسد و صورت دستوری جمله به نظرش بی‌معنی نیاید، مانند گفتگوی خسرو و فرهاد در خسرو و شیرین: «نخستین بار گفتش کز کجایی ـ بگفت از دار ملک آشنایی» که در مصراع دوم فرهاد یا ضمیر او حذف شده است؛ اما خواننده می‌داند که در هنگام گفتگو، منطقاً در برابر هر پرسشی که خسرو می‌کند، فرهاد باید پاسخی بدهد؛ بنابراین به آوردن نام و ضمیر او نیازی نمی‌بیند. مسند نیز به چند دلیل از کلام حذف می‌شود، از جمله: ۱ـ **حذف مسند به سبب قرینهٔ لفظی موجود**، هنگامی روی می‌دهد که دو یا چند مسندالیه، تنها یک مسند داشته باشند: «ای دل بشارتی دهمت محتسب نماند ـ وز می جهان پُر

است و بت می‌گسار هم»، که صورت غیر مخدوف آن چنین است: وز می جهان پُر است و بت می‌گسار هم [پُر است]. همچنین ممکن است یک جملهٔ کامل به‌سبب قرینهٔ لفظی حذف شود: «گفتم این جام جهان‌بین به تو کی داد حکیم ـ گفت آن روز که این گنبد مینا می‌کرد» که صورت غیر محذوف آن چنین است: گفت آن روز که این گنبد مینا می‌کرد [آن جام‌جهان‌بین را به من داد]، و نیز، این نوع حذف زمانی می‌تواند صورت گیرد، که با وجود تفاوت ضمیر، شنونده یا خواننده متوجه معنای کلام شود و این تفاوت را نادیده بگیرد: لقمان را گفتند: «ادب از که آموختی؟»، گفت: «از بی‌ادبان» که در این صورت، شنونده یا خواننده به‌خوبی می‌تواند دریابد که منظور او «ادب از بی‌ادبان [آموختم]» است. ۲ـ **حذف مسند به سبب تنگنای سخن**: «دیدهٔ اهل طمع به نعمت دنیا ـ پر نشود همچنان که چاه ز شبنم» که در این‌جا «پر نشود» پس از شبنم، به‌دلیل تنگی کلام حذف شده است؛ ۳ـ **حذف مسند در نقل قول از گویندهٔ غایب**: «دانی چه گفت مرا آن بلبل سحری ـ تو خود چه آدمیی کز عشق بی‌خبری»، که «چنین گفت» از آغاز مصراع دوم حذف شده است. ۴ـ **حذف مسند برای ایجاز**: «ارغوان ریخته بر ساحت خضرای چمن ـ همچنان است که بر تختهٔ دیبا دینار» که از پایان جمله «ریخته باشند» حذف شده است. ۵ـ **حذف مسند پس از واو عطف**: «دلا منال ز شامی که صبح در پی اوست ـ که نیش و نوش به هم باشد و نشیب و فراز» که درواقع «نیش و نوش و نشیب و فراز به هم باشد» بوده است. حذف در بدیع و عروض تعاریف دیگری دارد.

منابع: آیین بلاغت، ۲۹۶/۱-۳۰۴؛ آیین سخن، ۱۸-۲۱، ۲۶-۲۷؛ اصول علم بلاغت، ۷۹-۸۷، ۱۸۱-۱۸۷؛ روش گفتار، ۵۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۷۱/۱؛ لغت‌نامه، زیر «حذف»؛ معانی، شمیسا، ۷۵-۷۸، ۹۳؛ معانی و بیان، تجلیل، ۱۲-۱۴؛ معانی و بیان، همایی، ۱۱۰-۱۱۵.

عباسپور

حذف (در بلاغت) ← مجرد

حذو (hazv)، در لغت به معنی برابر کردن، و در اصطلاح قافیه*، حرکت حرف پیش از ردف و قید است. برای نمونه، این حرکت در کلمهٔ «مست» فتحه و در کلمهٔ «دوست» ضمه است.

منابع: درهٔ نجفی، ۷۴-۷۵؛ شعر و شاعری در آثار خواجه‌نصیر، ۲۶۶؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۴۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۷۱/۱؛ المعجم، ۲۶۹-۲۷۰.

عباسپور

حراره (ha.rā.re) / خراره (-.xa)، از تصنیف*های فارسی که شعرهای آن‌ها متوسط، کوچه و بازاری، ناسره و احتمالاً رکیک است و مسخرگان و عوام در مجالس خوشگذرانی می‌خوانده‌اند. دربارهٔ نام صحیح این اصطلاح اختلافاتی است و این اختلافات به‌دلیل اشتباه نسخه‌نویسان بوده است. اگر نام آن حراره باشد، از گرما گرفته شده با این تعبیر که این شعرها را با حرارت می‌خوانده‌اند و اگر خراره باشد، به معنی خُرخُر و صوتی است که در هنگام خواب یا پس از گریهٔ بسیار برمی‌آید و بی‌معنی است. در عین حال در جایی حراره هم یاد شده است. حراره بعد از اسلام، تصنیف‌هایی هجایی بوده است که از نمونه‌های به‌جای ماندهٔ پیش از دورهٔ مغول، حرارهٔ مشهوری است که پس از دستگیری احمد عطاش (ـ ۵۰۸ ق) مردم برای او می‌خواندند: «عطاش عالی جان من عطاش عالی ـ میان سر هالی (خالی) تو را با دز چه کارو؟!» در دورهٔ معاصر نیز ترانه*های عامیانهٔ بسیاری پیدا شده که می‌تواند حراره خوانده شود. ترانه‌هایی که معنای درست و زبان آراسته‌ای ندارد و وجه قالب آن نیز طنز* و هزل* است. از جملهٔ این ترانه‌ها در دورهٔ ناصرالدین شاه (۱۲۶۴-۱۳۱۳ ق)، نمونهٔ زیر است: «قند یه سیرش یه عباسی ـ چایی مثقالی دو عباسی / سیب‌زمینی یرالماسی ـ یه من می‌دن سه عباسی / زاهد پیر خس خسی ـ حموم می‌ره چار عباسی / آدم مفلسی چو من ـ وامی‌داره به رقاصی ...» در دورهٔ پهلوی نیز ترانه‌های کوچه و بازاری بسیاری رواج داشت. از جمله: «دوچرخه برو گمشو، برو تاکسی سوار شو ـ اگه تاکسی گرونه ـ اتوبوس یه قرونه.»

منابع: بهار و ادب فارسی، ۳۱-۳۵، ۱۱۶؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۱۶۷/۲-۱۶۸؛ تاریخ اصفهان (مجلهٔ هنر و هنرمندان)، ۲۶۳؛ زیب سخن، ۱۶۸/۱؛ سبک‌شناسی یا تاریخ تطور شعر فارسی، بخش ۱، دفتر ۴، ۶۷-۶۸؛ لغت‌نامه، زیر «حراره»؛ المعجم، ۴۹۵-۴۶۰؛ یادداشتهای قزوینی، ۲۱۶/۸-۲۱۷.

عباسپور

حرف تأسیس ← تأسیس

حرف روی ← روی

حرف‌گرایی ← لتریسم

حساب جمل ← ماده تاریخ

حسامیزی (hes.sā.mi.zi)، برابر واژهٔ انگلیسی synaesthesia/ synesthesia، در لغت به معنی درآمیختن حواس است و در اصطلاح بدیع نسبت دادن محسوسات یکی از حواس پنج‌گانه به حسی دیگر یا آمیختن دو حس با یکدیگر است، که با ایجاد نوعی تشبیه*، بیانی شاعرانه بیافرینند. حسامیزی گونه‌ای هنجارگریزی* معنایی است و استعاره* یا مجاز* شکل عام آن ست. برای مثال، جملهٔ «موسیقی تلخی شنیدم» از این شگرد بهره گرفته است، زیرا موسیقی با حس شنوایی و تلخی با حس چشایی مرتبط است. جملهٔ آشنای «قیافهٔ بانمکی دارد» و عبارت‌های «سکوت سنگین»، «چشم شور»، «نگاه سرد» از کاربردهای عمومی حسامیزی‌اند. همچنین ترکیب پرآوازهٔ «جیغ بنفش*» از هوشنگ ایرانی ـ که در آن جیغ که به حس شنوایی مربوط است، صفت بنفش را که در حوزهٔ حس بینایی قرار دارد، یافته ـ از این گونه است. حسامیزی از مرز آمیختن دریافته‌های حواس مختلف فراتر می‌رود و انتساب متعلقات حواس ظاهری به امور ذهنی و انتزاعی را نیز دربرمی‌گیرد، مانند عبارت «عقل سرخ» که نام رساله‌ای از شهاب‌الدین سهروردی است. حسامیزی در شعر فارسیِ پس از مغول، به‌ویژه در دورهٔ سبک هندی کاربرد بسیار یافت و شعر نو* نیز بارها از آن بهره گرفته است: «گشاده شود زین سخن راز تو ـ به گوش آیدش روشن آواز تو.» (فردوسی)□ «به ترانه‌های شیرین، به بهانه‌های زرین ـ بکشید سوی خانه، مه خوب خوش لقا را.» (مولوی)□ «اگر دشنام فرمایی و گر نفرین، دعا گویم ـ جواب تلخ می‌زیبد لب لعل شکر خارا.» (حافظ)□ «با آفتاب جام به گل‌گشت شب خرام ـ بی‌ساقیان چه ذوق از این ماهتاب تلخ.» (ظهوری)□ «بر هر گلی دمیده است افسون آرزویی ـ بوی شکسته رنگی، رنگ پریده بویی.» (بیدل)□ «حرف‌هایم مثل یک تکه چمن روشن بود.» (سپهری)□ «بالش من پر آواز پر چلچله‌هاست.» (سپهری) در ادبیات غرب، حسامیزی را می‌توان از دیرباز در آثار هومر، اشیل و هوراس بازشناخت. در ادبیات انگلیس، این شگرد، که گاهی آن را استحالهٔ حواس (sense transference) و قیاس حسی (sense analogy) می‌نامند، به سروده‌های بسیاری از شاعران چون شکسپیر، دان، شلی، کیتس، و آلن‌پو راه یافت. حسامیزی بیشتر در اشعار شاعران رمانتیک و سمبولیست میانهٔ سدهٔ نوزدهم میلادی، به‌ویژه دو شاعر سمبولیست فرانسوی، شارل بودلر (۱۸۲۱ـ ۱۸۶۷م) و آرتور رمبو (۱۸۵۴ـ ۱۸۹۱م) به‌کار رفته است. رمبو در یکی از اشعار خود مصوت‌ها را با رنگ نام می‌برد: «A سیاه، E سپید، I سرخ، U سبز، Oآبی.»

منابع: شاعر آینه‌ها، ۴۱ـ ۴۵؛ صور خیال در شعر فارسی، ۲۶۷ـ ۲۸۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۱۳ـ ۱۱۴؛ موسیقی شعر، ۱۵ـ ۲۰؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۹۳ـ ۹۴؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 675; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams, 171; *Britannica*,11/456; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley,327; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick,221; *The Reader's Encyclopedia*,953.

صفوی ـ مزدک انوشه

حسب حال ← زندگینامهٔ خودنوشت

حسن ابتدا ← حسن مطلع

حسن اختراع ← ابداع

حسن اعتذار (hosn-e.eɛ.te.zār)، در لغت به معنی زیبایی در پوزش خواستن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده به خطایی که مرتکب شده اعتراف کند، ولی به هنگام پوزش خواستن، به گونه‌ای عذر بیاورد که نه تنها گناه او بخشودنی بنماید، بلکه به لطافت کلام او نیز افزوده شود: «نه خلاف عهد کردم که حدیث جز تو گفتم ـ همه بر سر زبانند و تو در میانِ جانی.»

منابع: ابدع‌البدایع، ۲۶۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۷۸/۱.

صدرنیا

حسن‌المطالع ← حسن مطلع

حسن بیان (hosn-e.ba.yān)، در اصطلاح معانی* آن است که گوینده مقصود خود را با عباراتی بلیغ و فصیح و براساس مقتضای حال و مقام، به ایجاز* یا به اطناب* بیان کند، چنان که اگر خطاب به

مردم عامی باشد، سخن متعارف و مطابق فهم عوام باشد و اگر مخاطب آن اهل علم و معنی باشد، سخن باید فخیم و ادیبانه باشد. حسن بیان را به تعبیری می‌توان عنوانی کلی برای فصاحت* و بلاغت* دانست.

منابع: ابدع‌البدایع، ۲۶۱؛ روش گفتار، ۳۹۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۷۹/۱.

صدرنیا

حسن تخلص (hosn-e.ta.xal.los)، تخلص* در لغت به معنی رهایی جستن است و در اصطلاح بدیع حسن تخلص آن است که شاعر استادانه و با حفظ مناسبت معانی از نسیب یا تشبیب* قصیده* به مدح* گراید و برای این منظور غالباً از تشبیه* و استعاره* بهره می‌گیرد: «سر به سر روی زمین را برف سیم اندود کرد ـ تا نیالاید به گِل سُمّ سمند شهریار»□ «می‌بینی آن دو زلف که بادش همی‌برد ـ گویی که عاشقی است که هیچش قرار نیست/ یا نی، که دست حاجب سالار کشور است ـ از دور می‌نماید که امروز بار نیست.» حسن تخلص بیشتر در قصیده معمول است، اما شعرای سدهٔ هفتم هجری و پس از آن، این شیوه را در غزل* نیز به‌کار برده‌اند، چنان‌که در آخر غزل یکی دو بیت* در ستایش ممدوح می‌سرودند. حافظ در مطلع غزلی نه بیتی آورده: «گرم از دست برخیزد که با دلدار بنشینم ـ ز جام وصل می‌نوشم ز باغ خلد گل چینم» و در پایان می‌گوید: «وفاداری و حق‌گویی نه کار هر کسی باشد ـ غلام آصف ثانی جلال الحق و الدّینم/ رموز مستی و رندی ز من بشنو نه از واعظ ـ که با جام و قدح هر دم ندیم ماه و پروینم.» حسن تخلص را حسن مخلص و حسن خروج نیز گویند.

منابع: بدایع الافکار فی صنایع‌الاشعار، ۱۳۴؛ حدایق‌السحر فی دقایق‌الشعر، ۳۱ـ ۳۲؛ حقایق‌الحدائق ، ۴۰ـ۴۱؛ درهٔ نجفی، ۱۹۶؛ سبک خراسانی در شعر فارسی ، ۳۷۵ـ ۳۷۷؛ صناعات ادبی ، ۱۶۴ـ ۱۶۶، ۱۹۵ـ ۱۹۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، ۷۹ـ ۸۰.

مزدک انوشه

حسن تعبیر (hosn-e.taɛ.bir)/خوش‌نوایی/ خوش‌آیندی صوتی/ عبارت خوش‌آیند، معادل اصطلاح انگلیسی euphemism، در اصطلاح ادبی، به‌ویژه بدیع، به کارگیری واژگان و عبارات خوش‌آهنگ، خوش‌آیند، و مؤدبانه به جای واژگان و عبارت خشن، گستاخانه، رک و محاوره‌ای را گویند. این نوع واژگان و عبارات، بیشتر در سه زمینه پدید می‌آیند و به کار می‌روند: ۱ـ چیزهایی که هراس‌انگیز هستند، مانند مرگ (درگذشتن/ فوت کردن به جای مردن). ۲ـ واژه‌ها و اصطلاحاتی که به مسائل جنسی اشاره دارند (مانند استفاده از عباراتی چون هم‌خوابگی ، هم‌بستری، هم‌آغوشی). ۳ـ اعضای بدن ،مانند «قدم» به جای «پا» و «بینی» به جای «دماغ». حسن تعبیر باعث پدید آمدن دشواری‌های بسیاری برای اکثر نوشته‌های جامعه‌شناسان، دیوان سالاران (بوروکرات‌ها) و کارشناسان آموزش و پرورش شده است. رسانه‌های گروهی (نشریات علمی، رادیو و تلویزیون) جولانگاه حسن تعبیر هستند.

منابع: فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۱۱۵؛ فرهنگ اندیشهٔ نو، ۹۶۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۴۹۷/۱؛ واژگان اصطلاحات ادبی ، ۱۶؛ واژه‌نامهٔ زبانشناسی ،۷۷؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,248; *A Glossary of Literary terms*,Abrams, 55-56; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley,109.

قاسم‌نژاد

حسن تعلیل (hosn-e.taɛ.lil)، تعلیل در لغت به معنیِ علت آوردن و حسن تعلیل در اصطلاح بدیع آن است که گوینده برای استدلال، امری غیرحقیقی اما نزدیک به موضوع را بیان کند: «رغم دریا که بخل می‌ورزد ـ او کند مال بر جهان ایثار»(قوامی گنجوی) که در حقیقت، دریا بخیل نیست، اما شاعر برای میزان بخشندگی ممدوح، چنین تعبیری ساخته است.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۴۰ـ۱۴۱؛ ترجمان‌البلاغه، ۹۲ـ۹۳؛ حدایق‌السحر، ۸۴ـ۸۵؛ درهٔ نجفی، ۱۹۷؛ زیورهای سخن، ۲۵۱ـ۲۵۳؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۷۱، ۳۷۷ـ۳۷۸؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۸۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۱۵ـ۱۱۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۸۰ـ۸۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۷۹/۱ـ۴۸۰؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۸، ۲۶۰ـ۲۶۱؛ مدارج‌البلاغه، ۱۴۱؛ معالم‌البلاغه، ۳۸۰.

عباسپور

حسن خروج ← حسن تخلص

حسن سؤال ← حسن طلب

حسن طلب (hosn-e.ta.lab)، در اصطلاح بدیع آن است که گوینده، درخواست خود را چنان با لطافت و ظرافت و زیبایی و با حفظ ادب بیان کند که بوی گدایی ندهد و صورت خواهشیِ آن کمتر به نظر برسد و شنونده یا خوانندهٔ را از درخواست وی بد نیاید: رسید مژده که آمد بهار و سبزه دمید ـ وظیفه گر برسد مصرفش گل است و نبید» (حافظ) که وظیفه به معنی مقرری و مستمری است. حسن طلب را **حسن سؤال**، **ادب طلب**، **ادب سؤال**، **براعت طلب** و **طلب مجاوره** هم نامیده‌اند. «ادب مگیر و فصاحت مگیر و شعر مگیر ـ نه من غریبم و شاه جهان غریب‌نواز؟»(ابوشکور بلخی)

منابع: ابدع‌البدایع، ۲۷۰؛ بدایع‌الافکار، ۱۳۵؛ ترجمان‌البلاغه، ۱۲۹-۱۳۰؛ حدایق‌السحر، ۳۳-۳۴؛ درهٔ نجفی، ۱۹۷-۱۹۸؛ زیب سخن، ۲۷۱/۱-۲۷۶؛ زیورهای سخن، ۳۴۹-۳۵۰؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۷۸؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۸۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۸۱-۸۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۶۲/۱، ۲۴۸، ۴۸۱؛ ۷۶۹/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۱۶-۳۱۷؛ فنون و صنایع ادبی، سادات ناصری، ۱۰۰-۱۰۱؛ لغت‌نامه، زیر «حسن طلب»؛ المعجم، ۴۱۲؛ نقدالشعر، ۱۲۹-۱۳۱؛ نگاهی تازه به بدیع، ۱۰۹-۱۱۰.

عباسپور

حسن مخلص ← **حسن تخلص**

حسن مطلع (hosn-e.mat.laε)، در اصطلاح بدیع آن است که گوینده سخن خود را با کلامی چنان زیبا و دلنشین آغاز کند که شنونده یا خواننده به ادامهٔ آن اثر انگیخته شود، مانند قصیدهٔ مشهور فرخی که با این مطلع* آغاز می‌شود: «فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر ـ سخن نو آر که نو را حلاوتی‌ست دگر.» حسن مطلع را **حسن ابتدا** و **حسن‌المطالع** هم می‌گویند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۳۳؛ ترجمان‌البلاغه، ۵۴-۵۷؛ حدایق‌السحر، ۳۰-۳۱؛ درهٔ نجفی، ۱۹۵؛ زیورهای سخن، ۲۰۱؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۶۶، ۳۷۳-۳۷۵؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۸۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۸۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۷۷/۱، ۴۸۱-۴۸۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۹۵، ۳۱۸.

عباسپور

حسن مقطع (hosn-e.maq.taε)، در اصطلاح بدیع آن است که گوینده، کلام خود را با سخنی زیبا و تأثیرگذار پایان دهد. شاعران، اغلب، آخرین عبارت هر شعر را به نحوی گفته‌اند و می‌گویند که تأثیرگذارترین عبارت آن شعر نیز باشد و این از آن رو است که تا مدتی ذهن شنونده یا خواننده را مشغول کند. در شعر قدیم، به‌ویژه در قالب قصیده*، شاعران یکی‌دو بیت* آخر را به دعا برای سلامت و پایداریِ حکومت ممدوح خود می‌پرداختند؛ اما بهترین نمونه‌های حسن مقطع، در قالب رباعی* آمده است. مانند این رباعی خیام: «یک چند به کودکی به استاد شدیم ـ یک چند ز استادی خود شاد شدیم / پایان سخن شنو که ما را چه رسید ـ چون آب برآمدیم و چون باد شدیم!» در شعر نو* نیز، آخرین عبارت شعر، اغلب، تأثیرگذارترین عبارت شعر است ؛ گویی شاعر، تمامی مقصود خود را در آن عبارت گنجانیده است، مانند شعر «و حسرتی» از ا. بامداد که با این عبارت پایان می‌یابد: «...که تو آن جرعهٔ آبی\که غلامان\ به کبوتران می‌نوشانند\ از آن پیشتر\که خنجر\ به گلوگاهشان نهند.»

منابع: بدایع الافکار، ۱۳۵ ـ ۱۳۶؛ ترجمان‌البلاغه، ۶۰ ـ ۶۱؛ حدایق السحر، ۳۲ ـ ۳۳؛ درهٔ نجفی، ۱۹۸ ـ ۱۹۹؛ روش گفتار، ۳۹۵؛ زیورهای سخن، ۲۰۱؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۶۶، ۳۷۹ ـ ۳۸۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۸۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۷۸/۱ ـ ۴۸۰، ۴۸۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۹۴ ـ ۹۶؛ المعجم، ۴۰۷ ـ ۴۱۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۵۰.

عباسپور

حشو (hašv)، در لغت برابر آگنهٔ فارسی، آنچه از نوع پنبه و پشم و جز آن است که در بالش و لحاف و جامه پرکنند؛ در اصطلاح بدیع، آوردن کلمه یا جمله‌ای در میان جملهٔ اصلی است که در تفهیم جملهٔ اصلی، تأثیر اساسی ندارد و به همین دلیل، اغلب به آوردن آن نیازی نیست. حشو سه نوع است: **حشو ملیح**، آوردن کلمه یا جمله‌ای است که در دعا*، خطاب یا کنایه* و به‌صورت مناسب و بجا به کار رفته که ارزش هنری دارد: «دی، که پایش شکسته باد!، برفت ـ گل، که عمرش دراز باد!، آمد.» **حشو متوسط**،آن است که کلمه یا جملهٔ یاد شده، نه بر زیبایی سخن بیفزاید و نه از حسن آن بکاهد؛ و درواقع، بودن یا نبودن آن در جمله تفاوتی نکند: «زهی ز لعل لبت پسته بر شکر خندان ـ فروغ عارضت، ای دوست!، شمع حجرهٔ جان.» **حشو**

قبیح، آن است که آوردن کلمه یا جملهٔ افزوده و باعث اختلال در معنی کلام شود: «از بس که بار منت تو بر سر من است ـ در زیر نعمت تو نهان و مستّرم» که آوردن عبارت مستّرم، حشو قبیح است؛ زیرا علاوه بر این که معنای بیشتری از واژهٔ قبلی در خود ندارد، به خودی خود هم واژه‌ای ناآشنا است. در میان این سه نوع حشو، تنها **حشو ملیح** ارزش هنری دارد. حشو در عروض معنای دیگری دارد.

منابع: آیین سخن، ۴۶؛ اصول علم بلاغت، ۴۵۶ ـ ۴۵۸؛ بدایع‌الافکار، ۱۱۶ ـ ۱۱۷؛ بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج، ۱۲۵ ـ ۱۲۶؛ درهٔ نجفی، ۱۳۷؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۸۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۱۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۸۲ ـ ۸۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۸۳/۱ ـ ۴۸۴؛ فرهنگ عروضی، زیر «حشو»؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۶۷، ۳۳۱ ـ ۳۳۵؛ فنون و صنایع ادبی، سادات ناصری، ۱۰۱؛ لغت‌نامه، زیر «حشو»؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۲۵؛ المعجم، ۳۷۹ ـ ۳۸۰؛ معیارالبلاغه، ۳۷؛ نقدالشعر، ۱۳۶ ـ ۱۳۸.

عباسپور

حشو (hašv)، در لغت برابر آگنهٔ فارسی، آنچه از نوع پنبه و پشم و جز آن است که در بالش و لحاف و جامه پر کنند و در اصطلاح عروض به ارکان میانی مصراع* گفته می‌شود که در میان صدر* و عروض (عجز*)، و بین ابتدا* و ضرب* قرار گرفته باشند. برای نمونه: «گویند سنگ لعل شود در مقام صبر ـ آری شود ولیک به خون جگر شود» که «سنگ لعل شود در مقام» و «شود و لیک به خون جگر» حشو است. حشو در بدیع معنای دیگری دارد.

منابع: درهٔ نجفی، ۱۵؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۳۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۸۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۸۲/۱ ـ ۴۸۳؛ فرهنگ عروضی، ۳۴؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۴۵.

صفوی

حصر ← **قصر**

حقیقت (ha.qi.qat)، در لغت به معنی راستی و درستی و در اصطلاح بیان* ،کاربرد واژه‌ای با معنی اصلی و متداول آن است بدون اندکی تصرف در معنای ابتدایی آن. مثلاً تمامی اجزای جملهٔ «گل سرخ زیباست» در معنی اصلی خود به کار رفته‌اند. اما واژهٔ گل سرخ که در جملهٔ قبلی در معنی اصلی خود به کار رفته، در جملهٔ «یار من گل سرخ است» معنای مجازی پیدا کرده است. حقیقت همواره در برابر مجاز* قرار دارد و کلامی صریح است که نیاز به تفسیر و تأویل ندارد. انواع آن عبارتند از ۱ـ **حقیقت مرکب / حقیقت عقلی**، آن است که فعلی به ظاهر سخن یا به اعتقاد گویندهٔ آن بر فاعل خود دلالت کند، مانند مثال پیشین. ۲ـ **حقیقت مفرد**: بر چهارگونه است: آ ـ **حقیقت لغوی** که قرار دادن کلمه‌ای برای نامیدن معنا یا شیئی است، مثل گلدان که به ظرفی که در آن گل می‌گذارند می‌گویند. ب ـ **حقیقت شرعی** که انتقال یک لفظ از معنی لغوی به معنی شرعی است، مثل کاربرد واژهٔ فارسی نماز به معنی بندگی و ستایش که در شرع به انجام اعمالی منظم به منظور عبادت گفته می‌شود. پ ـ **حقیقت عرفی خاص** که کاربرد اصطلاحی کلمه در فنّ، علم یا مبحث خاصی با حفظ معنی اصلی آن است، مثل واژهٔ میکده که در اصطلاح عرفان محل گردآمدن عرفا و بروز حالات روحانی در جان ایشان است. ت ـ **حقیقت عرفی عام** که معنایی ثانوی است که گویندگان هر زبان برای کلمه‌ای در کنار معنای اصلی آن در نظر می‌گیرند، مثل واژهٔ حاتم که برای نامیدن شخصی که به سخاوت معروف است به کار می‌رود. همهٔ اسامی خاص و تمام معانی لغوی و صنعت تشبیه* در مقولهٔ حقیقت جای دارند. مجازی یا حقیقی بودن کلمات، امری نسبی و وابسته به زمان و کثرت کاربرد آن‌ها است. تأکید بر مسندالیه جمله، معنی حقیقی کلمه را برجسته و از ورود معنای مجازی به ذهن جلوگیری می‌کند؛ مثلاً در «پادشاه شخصاً و با دست خود به بازوی پهلوان، بازوبند پهلوانی بست» تأکید بر مسندالیه پادشاه با کاربرد واژه‌های شخصاً و با دست خود، توهم انجام فعل به دست کارگزاران شاه را برطرف می‌کند.

منابع: آیین بلاغت، ۲۶۶/۳، ۲۶۷، ۵۳۱؛ اصول علم بلاغت، ۷۴، ۱۲۵؛ زیورهای سخن، ۲۲۵؛ صور خیال در شعر فارسی، ۹۲؛ کلیات زیباشناسی، ۱۵؛ معانی و بیان، تجلیل، ۷۷؛ معانی و بیان، همایی، ۱۷۱، ۲۲۱؛ معیارالبلاغه، ۱۹؛ سید حمید طبیبیان، «حقیقت و مجاز»، فصلنامهٔ فرهنگ، شمارهٔ ۱۴، صص ۹۰.

عطاری

حقیقت‌مانندی (ha.qi.qat.mā.nan.di)/حقیقت‌نمایی/ واقع‌نمایی، معادل واژهٔ انگلیسی Verisimilitude (در لاتینی: حقیقی= Verusو همانندی =Similis)، اصلی در ادبیات داستانی*

(fiction) و ادبیات نمایشی* (drama)که به موجب آن، داستان/ نمایش نزد خواننده/ تماشاگر پیش‌آمدنی و پذیرفتنی می‌شود. حقیقت مانندی،کیفیتی است که در شخصیت*ها و اعمال داستان/ نمایش وجود دارد و باعث واقعی جلوه کردن آن نزد خواننده/ تماشاگر می‌شود. ارسطو نخستین کسی بود که به این اصل که از اصول مهم در مکتب کلاسیسیسم* بود، اشاره کرد. ارسطو بر آن بود که «ادبیات باید بازتابی از طبیعت باشد، یعنی حتی آرمانی‌ترین شخصیت‌ها هم باید دارای خصوصیات انسانی آشنا و ملموس باشند.» به باور ارسطو «هر چه قابل باورنمایی باشد، الزاماً حقیقت نیست، بلکه تنها احتمال وقوع آن می‌رود و از همین روشبیه حقیقت یا حقیقت مانند است. به دیگر سخن، آنچه رخ می‌دهد، نه جنبهٔ جزیی و خاص که جنبهٔ کلی وعام دارد.» حقیقت مانندی با حقیقت گویی/نویسی تفاوت دارد. حقیقت‌مانندی، اصلی دو سویه است که یک سوی آن در واقعیات زندگی جای دارد و سوی دیگرش در تخیل نویسنده. حقیقت مانندی در دو گروه آثار تحقق می‌یابد: نخست، در آثار واقع‌گرا و دوم، در آثار غیرواقع‌گرایانه و تمثیلی ـ نمادین. نویسندهٔ واقع‌گرا می‌تواند با بهره‌گیری از موقعیت‌هایی که در زندگی خویش با آن‌ها مواجه شده است، آثار ارزشمندی بیافریند؛ البته با این شرط که داستانش حقیقتی را ـ به بیشتر خوانندگان ـ القا کند، مانند رمان* همسایه‌های احمد محمود و خوشه‌های خشم جان اشتاین بک. در داستان‌های غیرواقع‌گرایانه (مانند بوف کور هدایت) یا داستان‌های تمثیلی ـ نمادین (مانند بکلیا و تنهایی او نوشتهٔ تقی مدرسی) نویسنده می‌تواند با دستمایه قرار دادن وقایع خیالی، حقیقتی را به خواننده بنمایاند، مشروط بر آنکه جهت مشخص کردن مقتضیات داستان، موشکافانه به دقایق و جزئیات بپردازد. لازمهٔ حقیقت مانندی در آثار داستانی و نمایشی، پرداخت هنری اثر به دست نویسنده است که این نیز به نوبهٔ خود وابسته به بسیاری از ویژگی‌های ساختاری و محتوایی اثر، مانند پیرنگ*، شخصیت‌پردازی، فضا*سازی و نظایر آن است. در عرصهٔ ادبیات نمایشی، به‌ویژه نمایش‌های نو ـ کلاسیک نیز حقیقت مانندی اهمیت ویژه‌ای دارد؛ بدین معنی که آنچه روی صحنهٔ نمایش می‌گذرد، باید در نظر تماشاگر همچون رویدادی واقعی جلوه کند. از همین رو نباید از تماشاگر انتظار داشت که هنگام تماشای نمایش به خود بقبولاند که لحظه‌ای در قطب و لحظه‌ای بعد در استوا است؛ در حالی که خود می‌داند فقط روی صندلی تماشاخانه نشسته است. نیز نمی‌توان از تماشاگر خواست که نمایشی را چندین ساعت تماشا کند آن هم موقعی که می‌داند تنها یکی دو ساعت برای تماشای نمایش وقت دارد. حقیقت‌مانندی را نباید اصلی کلی و همگانی پنداشت، زیرا تجربهٔ هرکسی از زندگی ویژهٔ خود او است. مثلاً بعضی‌ها ممکن است داستان «زنده‌بگور» هدایت را داستانی واقع‌گرا قلمداد کنند و برخی دیگر آن را داستانی خیالی و غیرواقعی بدانند که بازتاب فلسفهٔ حرمان زدهٔ فردی است و اصلاً در باور نمی‌گنجد. گفتنی است که گاهی کوشش در حقیقی جلوه‌دادن حادثه‌ای نتیجهٔ عکس می‌دهد؛ به دیگر سخن، نباید حقیقت‌مانندی را با زور و تحمیل به خواننده/ تماشاگر قبولاند. حقیقت‌مانندی باید در تار و پود اثر نهفته باشد.

منابع: عناصرداستان ، ۱۱۷-۱۳۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۱۱۶-۱۱۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ،۲۱۴؛ خیام فولادی تالاری، «حقیقت‌مانندی داستان، محک سنجش صداقت و قدرت هنری نویسنده» ، ادبستان ، سال سوم،شمارهٔ ۲۷، اسفند،۱۳۷۰ش، صص ۲۸-۳۰؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,740;*Britannica* , 12/319.

قاسم‌نژاد

حقیقت‌نمایی ← حقیقت مانندی

حکایت (he.kā.yat) به معنای داستان، قصه* و سرگذشت ؛ در ادبیات کلاسیک فارسی ،داستانی اغلب کوتاه است که در خلال ماجرایی که بیان می‌کند، نویسنده/ شاعر به بیان نکته‌ای (مقصود مورد نظر) می‌پردازد یا این‌که می‌توان از آن نتیجه‌ای (اغلب آموزنده) گرفت. به عبارت دیگر، حکایت نوعی قصهٔ منظوم یا منثور است که غالباً با شیوه‌ای توصیفی و از زبانِ نویسنده ـ راوی ماجرای ساده‌ای را بیان می‌کند. ماجرایی که حکایت ارائه می‌دهد ممکن است از رویدادهای واقعی یا از وقایعی سخن بگوید که ظهورش در واقعیت بیرونی ممکن باشد، یا این‌که دارای خصلتی خیالی و غیرواقعی باشد، یعنی موقعیتی خیالی را بیان کند که وقوع آن در دنیای بیرون امکان نداشته باشد. از این دیدگاه فراگیر، حکایت دیگر زیرگروه قصه و یکی از انواع آن به شمار نمی‌رود، بلکه معادل دیگری است برای قصه که می‌تواند انواعی چون افسانه*، قصهٔ عامیانه و قصهٔ پریان* را نیز دربرگیرد. با این‌همه ، گفتنی است که حکایت به

حکایت

مثابهٔ یکی از انواع قصه، برخلاف رُمانس* و افسانه و قصه‌هایی از این دست، بر حوادث شگفت‌انگیز و خارق‌العاده تأکید ندارد، بلکه ماجرای ساده‌ای را بیان می‌کند که ساختارش در جهتِ تأییدِ قصد و غرضِ نویسنده گسترش می‌یابد. برای نمونه، می‌توان این حکایت سعدی را یاد کرد که بیانگر نکته‌ای اخلاقی است: «هندویی نفطاندازی همی‌آموخت. حکیمی گفت: تو را که خانهٔ نیین است، بازی نه این است. تا ندانی که سخن عین صواب است مگوی ـ وانچه دانی که نه نیکوش جواب است مگوی.» در مجموع، حکایت‌های فارسی را می‌توان به دو نوعِ کلیِ تعلیمی و مطایبه‌آمیز تقسیم کرد. در حکایت‌های تعلیمی و آموزنده (به معنای وسیع کلمه) ماجرای مطرح شده معمولاً با پند وحکمتی اخلاقی یا نکته‌ای عرفانی تناسب دارد و به عبارت دیگر، نویسنده/ گوینده حکمت و نکتهٔ تعلیمی مورد نظر خود را در کسوت ماجرایی ارائه می‌کند. پس می‌توان گفت که الگوی حکایت‌های تعلیمی از دو عنصر روایت و نکتهٔ تعلیمی تشکیل می‌شود. این نکته نیز گفتنی است که در حکایت‌های منسجم میان نتیجه یا نکتهٔ موردنظر و داستان، و نیز احیاناً ،میان داستان و مطلبی که داستان برای تأیید و یا توضیح آن آمده ، باید ارتباطی منطقی و تنگاتنگ وجود داشته باشد. نکتهٔ آموزنده و نتیجه‌ای را که از داستانِ حکایت گرفته می‌شود گاه خود شاعر یا نویسنده صریحاً یاد می‌کند و گاهی نیز نتیجه‌گیری به عهدهٔ خواننده گذاشته می‌شود. از سوی دیگر، این نکته ممکن است مستقیماً در پایان حکایت بیاید یا از خلال داستان القا شود. در حکایت‌های منثور، گاه نویسنده ـ شاعر، برای تأکید و تحکیم موضوع، با کاربرد شعر به دگرگویی (ونه لزوماً بازگویی) همان موضوع پیشین می‌پردازد. حکایت ممکن است استقلال داشته باشد (مثل حکایت‌های سعدی در گلستان یا حکایت‌های عبید زاکانی) یا این‌که به عنوان تمثیل*، در روشنگری بحثی که مطرح می‌شود، بیاید (مثلاً در مخزن‌الاسرار نظامی یا منطق‌الطیر عطار). موضوع حکایت ممکن است دربارهٔ شخصیتی تاریخی (مثلِ حکایت‌های اسرارالتوحید ، مناقب‌العارفین یا تذکرة‌الاولیا) و دربارهٔ زندگی بزرگان دین و عرفان باشد یا دربارهٔ تودهٔ مردم (حکایت‌های گلستان یا مقامات حمیدی) یا این‌که داستانی با کارکترهای غیر انسان باشد که در اصطلاح ، به آن فابل* (fable) گفته می‌شود (حکایت طوطی و بازرگان در مثنوی معنویِ مولوی یا برخی حکایات بهارستان جامی). شمار حکایت‌های تعلیمی در ادبیات فارسی فراوان است که نمونه‌های آن را، علاوه بر آثار یاد شده در بالا، می‌توان در آثار پند آموز (قابوسنامه)، متون صوفیه و عرفا (حدیقة‌الحقیقه و اسرارنامه) و آثار دیگری چون بوستان ،کلیله ودمنه ، مرزبان نامه، جوامع‌الحکایات پیدا کرد. در حکایت‌های مطایبه‌آمیز ماجرایی روایت می‌شود که چیزی یا نکته‌ای خنده‌انگیز دربردارد و موجب خندهٔ مخاطب می‌شود؛ و به عبارت ساده‌تر، حکایت مطایبه‌آمیز حکایتی است که خنده‌دار باشد. الگوی این حکایت‌ها،علاوه بر رعایت کردن منطق حکایت ،بهره‌جویی از ساز وکار مطایبه ، و به‌ویژه منطق لطیفه* (joke) نیز هست. یعنی این حکایت‌ها در کنار این‌که از ویژگی‌های عمومی حکایت (دارا بودن نمونهٔ روایی و نکته‌گویی) پیروی می‌کنند، خصایص متون مطایبه‌آمیز و خنده‌دار را نیز دارند. حکایت‌های مطایبه‌آمیز معمولاً پایانی غیر واقعی، نامنتظره، غریب و نامتجانس با منطق روزمره و مرسوم دارند که این پایان غیرمنتظره، به گونه‌ای موجب خنده می‌شود. از این‌جا است که دسته‌ای از این حکایت‌ها به حوزهٔ لطیفه نزدیک می‌شوند و درواقع می‌توان آن‌ها را از نوع لطیفه‌های روایت‌گونه دانست. نمونه‌ای از حکایت‌های مطایبه‌آمیز را می‌توان در حکایت‌های احمقان (مثلاً ملا نصرالدین) یافت؛ مانند حکایت زیر: «شبی ملا زنش را از خواب بیدار کرد و گفت عینک مرا فوراً بیاور. زن عینک را آورد و پرسید: این وقت شب عینک می‌خواهی چه کنی؟ گفت:در خواب شیرینی بودم. بعضی جاهای آن تاریک بود. خوب نمی‌دیدم ،خواستم عینک بزنم تا خوب همه جای آن را ببینم.» یاد کردنی است که حکایت‌های مطایبه‌آمیز صرفاً برای سرگرم کردن نیستند و در آن گاهی نکته‌ای تعلیمی و اصلاح کننده (مثل حکایت‌های طنزآمیز) و نتیجه‌گیری اخلاقی نیز وجود دارد که در این صورت علاوه بر الگوی یاد شده از الگوهای حکایت‌های تعلیمی نیز پیروی می‌کنند. نمونه‌هایی از حکایت‌های مطایبه‌آمیز را می‌توان در آثار عبیدزاکانی پیدا کرد. این نکته نیز گفتنی است که حکایت، در کنار ادبیات مکتوب، در ادبیات شفاهی نیز کاربرد دارد.

منابع:ادبیات داستانی ، ۱۴۵؛ انواع ادبی ،شمیسا، ۲۰۱-۲۰۳؛ داستان وادبیات ،۱۰۶؛فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۱۲۷-۱۲۹؛ معنی ادبیات،۱۱-۱۲؛ نشانه‌شناسی مطایبه ، ۴۹- ۵۱، ۷۷- ۷۸؛ نظریهٔ ادبیات، ۱۳۷- ۱۳۹، ۱۹۴، ۲۱۰، ۲۹۶.

ربیعیان

حکایت‌اندرحکایت ← قصه اندر قصه

حکم‌ایجابی ← اسناد خبری

حکم سلبی ← اسناد خبری

حل (hal/hall)، در لغت به معنی از هم باز کردن و در اصطلاح بدیع آن است که مضمون شعری یا آیه یا حدیثی، در کلام آورده شود: «که من شهر علمم علی‌ام در است ـ درست این سخن گفت پیغمبر است.» برخی برآنند که حل، برخلاف عقد، آن است که سخن منظومی تبدیل به نثر گردد، مانند این مصراع حافظ: «چگونه سر ز خجالت برآورم بر دوست ـ که خدمتی بسزا برنیامد از دستم» که در این عبارت قائم مقام بدین صورت در آمده است: «رقیمه رسید. الطاف نواب رکن‌الدوله را که شرح داده بودید، هر چه فکر کردم خدمتی بسزا برنیامد از دستم.» حل نوعی اقتباس* است.

منابع: ابدع‌البدایع، ۲۷۸؛ بدایع‌الافکار، ۱۴۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۸۹/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۷۲ ـ ۳۷۳؛ مدارج‌البلاغه، ۲۲۲؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۷۳.

صدرنیا

حلال مشکلات ← دست‌غیب

حماسه ([ha],he.mā.se)، به معنی شجاعت و دلاوری است و در اصطلاح، نوعی ادبی، و روایت بلند و غالباً منظومی است با سبکی فاخر، با شکوه و مطنطن با زمینه‌ای قهرمانی که در آن، از حوادث فراعادی، و اعمال و جنگ‌های پهلوانان سخن می‌رود. از میان معروف‌ترین حماسه‌های جهان می‌توان به این آثار اشاره داشت: مَهابهاراته و رامایانه در ادبیات سانسکریت، ایلیاد و اودیسه در ادبیات یونانی، انه اید در ادبیات رومی، شاهنامهٔ فردوسی در ادبیات فارسی، سرود رولان در ادبیات فرانسوی، بیوولف و بهشت گمشده در ادبیات انگلیسی، سرود نیبلونگن در ادبیات آلمانی، کاله‌والا در ادبیات فنلاندی، و کمدی الهی و رهایی اورشلیم در ادبیات ایتالیایی. گفتنی است که حوزهٔ کاربردی این واژه در فارسی، حتی از حد روایت‌های منظوم یا منثورِ رزمی نیز فراتر رفته و گاه، هرگونه کاربزرگ یا درگیری‌های اجتماعی و سیاسی را حماسه می‌خوانند که دو نمونه از این کاربرد وسیع حماسه را می‌توان در تعبیرهای «حماسهٔ دفاع مقدس» و «حماسهٔ ملت فلسطین» پیدا کرد. واژهٔ حماسه برابر نهاده‌ای است که در دورهٔ اخیر برای اصطلاح غربیِ epic در نظر گرفته شده است و خود اصطلاح epic نیز برگرفته از واژهٔ یونانیِ epos به معنای واژه، کلام یا قصه ، آواز، و شعر قهرمانی است. پس حماسه داستانی است که در آن از کرده‌های پهلوانان و حوادثی که پیش می‌آورند (آن هم کرده‌ها و حوادث خارق‌العاده‌ای که به سرنوشت یک طایفه، یک ملت، یا یک نژادِ انسانی ربط پیدا می‌کند) سخن می‌رود. برخی از ناقدان فرانسوی گفته‌اند که شرط حماسه این است که هم از جنبهٔ تخیل و هم از نظر نشان دادن عقاید، دایرةالمعارف زمانه و مردم آن زمانه باشد. حماسه داستانی چند وجهی است که ممکن است از موضوعات متعدد، مانند اساطیر، افسانه‌های پهلوانان، تاریخ، فولکلور، قصه‌های مذهبی آموزنده، داستان‌های حیوانات، یا نظریات اخلاقی و فلسفی شکل بگیرد. رویدادهای موجود در حماسه، غالباً در زمان‌های دور اتفاق می‌افتد که گذشت زمان، آرمان‌ها و عواطف قومی و ملی به این موضوع‌ها شاخ و برگ داده و آن‌ها را در هاله‌ای از افتخارات و پیروزی‌ها قرار داده است. از این رو، حماسه‌ها غالباً اهمیتی ملی دارند؛ به این مفهوم که آن‌ها نمودگار تاریخ و آرمان‌ها و آرزوهای پر غرور و افتخارآمیز یک ملت هستند. پس حماسه تاریخ تخیلی گذشته است و به قول لامارتین، شاعر فرانسوی (۱۷۹۰ـ ۱۸۶۹م)، شعر یک ملت است به هنگام طفولیتش که تاریخ و اساطیر، و خیال و حقیقت را در هم می‌آمیخته و سرایندهٔ حماسه نیز، از این دیدگاه، تاریخ‌نگار ملت است. در سراسر جهان، مردم شعر حماسی را، بدون این‌که به صورت مکتوب درآید، برای انتقال سنت‌هایشان از نسلی به نسل دیگر به‌کار برده‌اند. بدین ترتیب، شکل اولیهٔ حماسه را در سرودهای داستانی و روایت‌های شفاهی پراکنده که دربارهٔ کرده‌های افتخارآمیز قهرمانان ملی آنان است، می‌توان یافت. از این رو، پژوهشگران غالباً حماسه را با نوع مشخصی از شعر شفاهیِ پهلوانی یکسان دانسته‌اند که در دوره‌های به اصطلاح پهلوانی به وجود آمده‌اند. چنین دوره‌هایی را بعضی از ملت‌ها، معمولاً در مرحله‌ای که آنان برای به‌دست آوردن وحدت ملی نبرد می‌کردند، تجربه کرده‌اند و برخی دیگر فاقد چنین تجربه‌ای هستند. البته درخور یادآوری است که تنها برخی از قوم‌های بزرگ قدیمی دارای حماسه بوده‌اند و فقط برخی از آن‌ها امکان نوشتاری کردن و تدوین حماسه‌های خود را

داشته‌اند. برای نمونه، اعراب منظومه*های بلند حماسی ندارند و آنچه نزد آن‌ها حماسه خوانده می‌شود، قصیده*ها و قطعه*هایی هستند که برای مفاخره* سروده شده‌اند و یا شعرهایی هستند که به هنگام جنگ قبیله‌ها با یکدیگر برای رجزخوانی سروده می‌شدند. چنان‌که گفته آمد، شکل اولیهٔ حماسه را در سرودهای داستانیِ شفاهی می‌توان یافت. این سرودها ساده، طبیعی، جمعی و گاه غنایی است. زادهٔ ذوق و استعدادهای بی‌نام و نشان و بدیهه‌سرایی است که جزئی از سنت شفاهی هر فرهنگ بومی است. این سرودها، رفته‌رفته، به دستِ شاعر، خنیاگر یا روایتگری به هم پیوسته است. این‌گونه سروده‌های داستانی اغلب مربوط به دوره‌های پیش از دورهٔ ادبی یک جامعه است و به عبارت دیگر، حماسهٔ شفاهی اساساً بازماندهٔ فرهنگِ پیش از خط است؛ یعنی فرهنگی که خط در آن نقش اساسی نداشته است (هر چند که ای بسا در فرهنگ پیش رفته نیز نمود داشته باشد). ظاهراً نخستین مراحل تمدن و در بسیاری از جاهای جهان بسیاری از شعرهای غنایی یا حماسی برای آواز خواندن یا سرایش با آهنگ و ساز سروده می‌شده است. این همراهی با موسیقی غالباً هم بر شکل و لحن و ویژگی‌های زبانیِ این سروده‌های داستانی تأثیر می‌گذاشته و هم به تنوع پذیری آن‌ها یاری می‌رسانده. سروده‌های حماسیِ نخستین زبانی تلطیف نیافته و اغلب ملموس دارد که گاه خشن و نازیبا است و در آن به انتقال مفهوم بیش از چگونگیِ بیان اهمیت داده می‌شود. شیوهٔ ادامه دهندگان سنت حماسه‌سرایی شفاهی این است که شاعر قبلاً تمام ریزه‌کاری‌هایِ روایتی را که می‌خواهد نقل کند، از بر می‌داند و با این همه هر بار که پیش روی شنوندگان خود قرار می‌گیرد، روایت را به شیوهٔ بدیهه‌گویی از نو می‌سراید، چنان‌که هر بار همان روایت را به گونه‌ای دیگر بیان می‌کند. این نکته نیز گفتنی است که این شعرها با این که لحنی حماسی دارند حماسهٔ کامل به‌شمار نمی‌روند. هم مردم ایسلند و نروژ چنین شعرهایی داشته‌اند و هم مردم هند و اندونزی و ژاپن، و از سوی دیگر، هم در میان اقوام آسیای مرکزی حماسهٔ شفاهی رواج داشته و هم در یونان و یوگسلاوی و در نواحی افریقا. اساس این سرودهای داستانی، ستایش و توصیف قهرمانان و سرداران و بزرگانی است که حضورشان در واحد اولیهٔ قبیله‌ای یا اجتماع کوچکِ پدر سالاری با کشش‌های درونیِ دیگران هماهنگ است. در چنین دوره‌ای جنگجویان، سوارکاران و شکارچیان از موقعیت اجتماعی ممتازی برخوردار بودند و از طبقات بالای جامعه در شمار می‌آمدند. اما جامعه‌ای که با انواع خطرها روبه‌رو بوده است به ناگزیر روحیه‌ای رزم‌آورانه و مفاخره‌جو پدید آورده است. از این رو، جنگ و پهلوانی و پیروزی در جنگ از ذهنیتِ این اقوام و سرودهای داستانی چنین جامعه‌ای جدانشدنی بوده است. دورهٔ قهرمانی با بینش قهرمانی مشخص می‌شود که اصولاً بر پایهٔ افتخار قرار دارد. در دوره‌های قهرمانی زمینهٔ دفاع از خاندان، قوم، و سرزمین نیاکان فراهم می‌شود و همزمان با رشد جامعه با وفاداری به سران و شاهان و جنگ در راه آنان و حتی کین‌خواهی از دشمنان به هم می‌آمیزد و جنگ و افتخار و قدرت از یکدیگر جدانشدنی می‌شوند. سیر تحولی و گسترش سرودهای حماسی به منظومه‌های بزرگ حماسی و سرانجام به حماسهٔ ملی فضیلت قهرمانی و پهلوان را از حوزهٔ محدود خاندانی و قومی به حوزهٔ ملی می‌کشاند و فضایل قهرمان جامعهٔ بدوی را به فضایل قهرمان ملی تعمیم می‌دهد. دورهٔ قهرمانی همچنان‌که دورهٔ ارزش‌های نظامی و حکمرانی است، دورهٔ برآمدن افتخار در مادی‌ترین شکل آن نیز هست تا دست آخر، افتخار به آرمان انسان‌ها تبدیل شود. از این رو، جوهر بینش پهلوانی در پی افتخار از راه کنش است و از سوی دیگر، نشانگر دوره‌هایی است که قوم یا ملتی به قهرمان نیاز دارد، و سرانجام این‌که در بینش قهرمانی، هم بینشی اشرافی هست تا برتری خود را پاس دارد و هم گرایشی مردمی تا خود را در پناه قدرت از نابودی و سرگردانی برهاند. از مهم‌ترین کارکردهای شعر حماسی در جامعهٔ عصر پهلوانی، برانگیختن روحیهٔ جنگجویان برای انجام کارهای قهرمانانه از طریق تجلیل از ماجراجویی‌های آنان و نیاکان سرشناس آن‌ها، یادآوری آوازهٔ پرافتخارشان، و الگو قرار دادن کرده‌هایِ پهلوانِ آرمانی است. گرد آمدن در ضیافت‌ها برای شنیدن سرودهای حماسی از سرگرمی‌های متداول اشراف در عصر پهلوانی، در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون، بوده است. خنیاگران حرفه‌ای در سرود*هایشان ماجراجویی‌های جنگجویان و کرده‌های پرآوازهٔشان را می‌ستودند. سرودهای حماسی، همچنین پیش از نبرد خوانده می‌شدند، چرا که چنین سرودهایی تأثیر فراوان بر روحیهٔ جنگجویان داشت. برخی از مهم‌ترین ویژگی‌ها و جنبه‌های حماسه چنین است: ۱ـ حماسه بیان کنندهٔ جنگ‌ها و نبردهای قهرمانانه و دلیری‌های قومی و نژادی و ملی است. ۲ـ حماسه‌های اصیلِ پهلوانی خاستگاهی اشرافی دارد و به شرح جنگ و جدال‌های قومی و ملیِ جوامع

حماسه

ملوک‌الطوایفی می‌پردازد. ۳ـ حماسه پیرنگی ساده دارد و از مجموعه‌ای از حوادث تشکیل شده است که بر محور قهرمانی می‌چرخد. ۴ـ قهرمان اصلی حماسه معمولاً پهلوان یا نیمه‌خدایی است که از نظر رزمندگی، ملی یا مذهبی اهمیت دارد و با کارهای بزرگ و شگفت‌آور خود سرنوشت قوم، قبیله یا نژادی را رقم می‌زند. ۵ـ قهرمان چهره‌ای است که اهمیت ملی و حتی کیهانی عظیمی دارد. در ایلیاد هومر این قهرمان، آخیلوس است و در انه‌اید، ایناس پسر ایزد بانو آفرودیت. در بهشت گمشده آدم مظهر نژاد بشری است یا اگر مسیح را نیز قهرمانی فرض کنیم، او هم خدا است و هم انسان. در شاهنامهٔ فردوسی نیز رستم قهرمان ملی ایران است. ۶ـ قهرمان حماسه در هر بخش از زندگی خود با ضد قهرمانی (antagonist) درگیر است، مثلِ رستم که با افراسیاب درگیر است. یا این‌که با جانور یا هیولایی درگیری پیدا می‌کند. ۷ـ کنش/ عمل داستانی* در حماسه بنیادی فراطبیعی و غیر عادی دارد و شامل جنگ‌ها و کارهای فرابشری ست، مانند کارهای اعجاب‌آوری که آخیلوس در جنگ تروا یا در سفر دشوار و درازش، جسورانه، بدان دست می‌زند و به همین ترتیب است دلیری‌های اودسئوس در مسیر بازگشت به خانه و کاشانه‌اش، با وجود موانعی که ایزدان سر راهش می‌گذاشتند. ۸ـ در این کنش‌های بزرگ، خدایان و دیگر موجودات فراطبیعی نیز سهم می‌برند یا فعالیت دارند، مانند خدایان المپی در آثار هومر، و یهوه و فرشتگان در بهشت گمشده. این حامیان فراطبیعی در دورهٔ نو ـ کلاسیک به خدای ماشینی* (machinery)معروف بودند، به این مفهوم که آن‌ها بخشی از تمهیدات ادبیِ حماسه به‌شمار می‌رفتند. ۹ـ حماسه درگیرندهٔ ماجراجویی‌های فراوان است. از این‌رو بیشترین بخش آن را قهرمانان و حوادث تشکیل می‌دهد و وظیفهٔ حماسه‌پرداز آن است که تصویرساز انسانی باشد که هم به داشتن نیروهای جسمانی ممتاز است و هم دارای نیروهای معنوی و درونی است؛ آنان حتی در خوردن و نوشیدن و دیگر رفتارهای عادی نیز حالتی استثنایی دارند. ۱۰ـ زمینه یا صحنهٔ حوادث حماسه گسترده است و دنیای زمینی و زیرزمینی و فرازمینی را دربرمی‌گیرد. اودسئوس در دریای مدیترانه (یعنی همهٔ جهانی که نزد نویسنده شناخته بود) سرگردان می‌شود و در بخشی از آن نیز به عالم ارواح می‌رود. مقیاس بهشت گمشده کیهانی است؛ یعنی مکان حماسه روی زمین، در بهشت یا دوزخ است. ۱۱ـ ماجراهای حماسه معمولاً در برههٔ زمانی کوتاهی پیش می‌آیند؛ و به عبارت دیگر، عمل داستانی در صحنه‌های معدودی جمع می‌شوند. برای نمونه وقایع ایلیاد تنها چهل و نه روز به درازا می‌کشد و بخش نخست حماسهٔ بیوولف در پنج روز اتفاق می‌افتد و بیشتر بخش دوم آن نیز در طول یک روز می‌گذرد. ۱۲ـ رویدادهای فراطبیعی و امور خارق‌العادهٔ موجود در حماسه‌ها ـ یعنی، سحر و جادو، دخالت خدایان، رویین تنی پهلوانان، موجودات شگرفی مانند دیو و سیمرغ و اژدها، و... ـ تنها از رهگذر عقاید آن دوره توجیه می‌شوند. ۱۳ـ حماسه تصویری است از جامعه و خصوصیت‌های ویژهٔ آن، مانند نوع جنگ‌ها، جنگ‌افزارها، طبقات اجتماعی و چیزهای دیگری جز این‌ها. ۱۴ـ حماسه بازتابندهٔ نظام اجتماعی، خصایص اخلاقی، و مسائل و دغدغه‌های فکری و سیاسی و مذهبی و عقیدتی دورهٔ خود است. ۱۵ـ درونمایهٔ* حماسه دربارهٔ مسائل کلی و عام بشری است و موضوع آن نیز جنبهٔ آفاقی دارد نه انفسی، یعنی، در آن از «منِ» شاعر کمتر سخن به میان می‌آید. ۱۶ـ راوی* حماسه خود شاعر یا نویسنده است. ۱۷ـ سبک* حماسه از نظر زبانی فاخر و مطنطن است، آگاهانه با گفتار عادی تفاوت دارد و با ابهت موضوع‌های قهرمانی و معماری حماسه تناسب دارد. از این رو است که در آن آرایه‌های بدیعی چندان کاربرد ندارد، چون این‌گونه آرایش‌ها باعث کاهش ابهت و عظمت کلام می‌شود. ۱۸ـ از میان انواع صور خیال که در شعر به‌کار می‌رود، اغراق* و غلو* در حماسه نقش زیادی ایفا می‌کند چرا که در فضاسازی حماسه مؤثرتر است. ۱۹ـ شاعر حماسه‌سرا وزنی را برمی‌گزیند که هم در شکوهِ کلام یاریگرش باشد و هم القاکنندهٔ حالت‌ها و فضای قهرمانی داستانش. در شعر فارسی وزن* رایج شعر حماسی بحر* متقارب* است که نخستین بار دقیقی طوسی (مقتول ۳۶۸ق) و پس از او فردوسی آن را به‌کار برده است و مناسب‌ترین قالب شعری نیز، برای حماسه‌سرایی،مثنوی* است. ۲۰ـ حماسه‌های غربی معمولاً با بیان مضمون اثر، به صورت توسل به ایزدبانوهای شعر و هنر ـ یعنی موزها (muse)ـ و یاری جستن از او آغاز می‌شود و گاه نیز شاعر از ایزدبانو می‌خواهد که داستان حماسی را روایت کند. فردوسی در شاهنامه داستان‌هایش را با براعت استهلال* آغاز می‌کند و به‌جای ایزدبانو، موبد یا دهقان داستان را به او الهام می‌کند. درکنار معنای خاص اصطلاح حماسه، گاهی این عنوان توسعاً در مورد آثاری به‌کار می‌رود که با آثار حماسی تفاوت دارند. مثلاً می‌توان به کمدی الهی سرودهٔ دانته اشاره کرد که

حماسه خوانده شده است. این شعر قهرمانی ندارد و شخصیت عمده‌اش خود شاعر است که از زاویهٔ دید* اول شخص سخن می‌گوید. اما خودِ سفرِ شاعر به دنیای پس از مرگ که روایت را تشکیل می‌دهد دارای عناصری حماسی است و جدا از این، مقوله، سبک و اهمیت اثر چیزهایی هستند که منتقدان را به حماسه خواندن این اثر ترغیب می‌کند. عنوان حماسه برای توصیف رمان*هایی مانند موبی‌دیک از ملویل و جنگ و صلح از تولستوی و فیلم‌هایی سینمایی، مانند «ایوان مخوف» از آیزنشتاین که دربارهٔ موضوعات تاریخی و قهرمانی هستند، و همچنین برخی از رمانس*های بلند (هرچند که رمانس و حماسه با وجود شباهت‌ها، تفاوت‌های اساسی دارند) به‌کار رفته است. کهن‌ترین حماسه‌ای که به یادگار مانده، روایات منثور بین‌النهرینی، یعنی گیلگمش (ح ۳۰۰ق‌م) است با درونمایهٔ جاودانگی که در آن گیلگمش، قهرمان اصلی حماسه، به این نتیجه می‌رسد که سرنوشت هر انسانی مرگ است و هیچ آدمی نمی‌تواند جاودانه زندگی کند، مهابهاراته (ح۲۰۰ق. ـ ۲۰۰م) و رامایانه (سدهٔ سوم پیش از میلاد) سرودهٔ والمیکی دو حماسهٔ معروف هندی هستند که به زبان سنسکریت سروده شده‌اند. اما در ادبیات یونان، نخستین نوع ادبی که ظهور کرد حماسه بود و خاستگاهی اشرافی داشت. و این در حالی بود که ارسطو پایگاه حماسه را پس از تراژدی قرار می‌داد. ایلیاد و اودیسه دو حماسهٔ نامداری که سرودهٔ هومر هستند و صورت نهایی آن‌ها در طی سال‌های ۹۰۰ـ ۷۰۰ق‌م پرداخت شده، معمولاً نخستین حماسه‌های مهمی تلقی شده‌اند که سرچشمه و الگوهای اصلی سنت حماسه‌سرایی در اروپای غربی نیز به شمار می‌روند. انه‌اید، حماسهٔ مهم لاتینی از ویرژیل تقلید کاملی است از ایلیاد و اودیسه و حتی موضوع آن نیز از داستان تروا گرفته شده است. در دورهٔ سده‌های میانه، زمانی که حماسه‌های یونانی در اروپای غربی خوانده نمی‌شدند، نفوذ ویرژیل بود که سنت هومر را زنده نگاه می‌داشت. با این همه، شاعران سده‌های میانه بی‌آن‌که از الگوی حماسهٔ یونانی استفاده کنند، در خلق حماسه آزاد بودند که سه نمونهٔ آن بیوولف، سرود رولان و سرود نیبلونگن است. حماسه‌سرایان بعدی نیز (از جمله گامینس، تاسو و میلتن) بخش زیادی از این آزادی را حفظ کردند. پواما دِمیوسید، حماسهٔ اسپانیایی، از قهرمانی تجلیل می‌کند که در سدهٔ یازدهم میلادی با مورها (moor) جنگید. سرود رولان حماسه‌ای فرانسوی از سدهٔ دوازده میلادی، یاد و خاطرهٔ نبرد پیرنه را در قرن هشتم میلادی که میان سپاه شارلمانی و مسلمانان رخ داد زنده نگه می‌دارد. سرود نیبلونگن حماسه‌ای آلمانی است از سدهٔ سیزدهم که شرح وقایع مربوط به جنگِ بورگاندی‌ها و هون‌ها است در سدهٔ پنجم. بیوولف حماسهٔ ملی آنگلوساکسونی از قرن هشتم است دربارهٔ اشخاص و وقایع تاریخی قرن ششم و در ضمن، نبردهای بیوولف را نیز در برابر غول‌هایی که همدلی قهرمانانهٔ مردم میدهال را تهدید می‌کنند، شامل می‌شود. کاله والا حماسهٔ ملی فنلاندی است که به دست الیاس لونروت از روسی سرودهای پراکنده و شفاهیِ باستانی گردآوری شد و در قالب ساختار روایتی واحد تدوین شد و در ۱۸۳۵م انتشار یافت. شعر حماسی در قرن بیستم عموماً به مثابهٔ یک شکلِ ادبی از دور خارج شده تلقی شده است؛ هر چند که شاعرانی چون تی.اس.الیوت، ازرا پاوند و سن ژون پرس در شعرهای خویش از بیان حماسی سود جستند. از سوی دیگر بیان و حوزهٔ پرشکوه حماسه گه‌گاه در قالب‌های دیگر هم، مانند رمان و فیلم، یافت می‌شود. بسیاری از حماسه‌های نامدار به صورت منظوم هستند که به منظومهٔ حماسی معروفند، چنان‌که در تقسیم‌بندی ارسطو از انواع ادبی* هم منظور از حماسه، شعر حماسی یا حماسهٔ منظوم است. با این همه گفتنی است که در طول زمان گه‌گاه حماسه‌های منثور نیز پدید آمده است که برای نمونه می‌توان به کارنامهٔ اردشیر بابکان که به زبان پهلوی است، اشاره کرد. در زبان فارسی از اواخر سدهٔ سوم تا اواسط سدهٔ چهارم هجری حماسه‌های منثوری پرداخته شد که غالباً ترجمهٔ خوتای نامگ/ خدای‌نامه‌های پهلوی دربارهٔ داستان‌های تاریخی و ملی ایرانیان در دورهٔ پیش از اسلام (ساسانیان) بودند. سه شاهنامهٔ منثور آن دوره، شاهنامهٔ ابومنصوری، شاهنامهٔ ابوعلی بلخی و شاهنامهٔ ابوالمؤید بلخی هستند که بعدها از میان رفته‌اند. از میان دیگر حماسه‌های منثورِ دوره‌های بعد نیز می‌توان به اسکندرنامه، داراب‌نامهٔ طرطوسی، اخبار رستم، داراب‌نامهٔ بیغمی یا فیروزنامه، ترجمهٔ رامایانه و رزم‌نامه (ترجمهٔ مهابهاراته) هر دو با ترجمهٔ عبدالقادر بدایونی (ـ۱۰۱۴ق) اشاره کرد. منتقدان حماسه‌ها را از جنبه‌های گوناگون به انواعی تقسیم کرده‌اند. از نظر قدمت، تقسیم‌بندی حماسه چنین است: ۱ـ **حماسه‌های اولیه/ سنتی/ شفاهی/ طبیعی** که مربوط به زمان‌های قدیم و متعلق به سنت شفاهی هستند که سینه به سینه نقل شده‌اند و تنها در موارد اندک اساسی مکتوب دارند. این آثار در آغاز پیدایی خود میراث سرایندگان گمنام، و راویان و خنیاگران

حماسه

دوره‌گرد است که شاعر شناخته یا ناشناخته‌ای آن‌ها را تدوین کرده و ساخت هنری بخشیده است. مهابهاراته و رامایانهٔ هندی، ایلیاد و اودیسه از هومر، بیوولف، بخش‌هایی از شاهنامهٔ فردوسی، بخش‌های باقی‌ماندهٔ حماسه‌های اِلدرادا و نارودن پُزِم از سلاوهای جنوبی، گیلگمش و کاله‌والا نمونه‌هایی از حماسهٔ ونیه‌اند. ۲ـ **حماسه‌های ثانوی/ ادبی** که به دست شاعرانی فرهیخته با تقلید آگاهانه و اقتباس از ویژگی‌های حماسه‌های ونیه برای اهداف خاص ادبی و ایده‌ئولوژیکی به‌وجود آمده‌اند. ین حماسه‌ها زاییدهٔ ذهن داستان‌پرداز شاعر یا نویسنده است و ز آغاز نیز به‌صورت مکتوب پدید می‌آیند. گفتنی است که حماسه‌های ثانوی اساساً پس از طی دورهٔ حماسه‌های ملی و طبیعی خلق می‌شوند، چنان‌که پرداختن به این‌گونهٔ حماسی در روپا تا دورهٔ پیدا شدن رمان ادامه داشته است. انه‌اید از ویرژیل شاعر رومی)، فارسالیا از لوکانوس (شاعر رومی)، بهشت گمشده ز جان میلتن (شاعر انگلیسی)، رهایی اورشلیم از تاسو(شاعر یتالیایی)، و پواماد میوسید در اسپانیا در زمرهٔ حماسه‌های ثانوی قرار می‌گیرند. ۳ـ **حماسه‌های متأخر** که در دوره‌های اخیر و غالباً ز روی حماسه‌های ثانوی ساخته شده‌اند، مانند رستم و سهراب ز متیو آرنلد، شاعر انگلیسی (۱۸۲۲ـ ۱۸۸۸م) که بر پایهٔ همین د ستان از شاهنامه بازآفرینی شده است. در ادبیات معاصر فارسی هم شعر «آرش کمانگیر» از سیاوش کسرایی، و داستان رستم و سهراب (در منظومهٔ مهر و کین) از گلچین گیلانی بازآفرینی روایت‌های حماسی کهن است. هگل، فیلسوف آلمانی (ـ۱۸۳۱م)، آثار حماسی را بنابر مراحل تکاملی و موقعیت تاریخی ـ جغرافیایی به سه مرحله و دستهٔ کلی تقسیم کرده است: ۱ـ حماسهٔ شرقی. ۲ـ حماسهٔ کلاسیک یونان. ۳ـ تکامل شعر حماسی ـ رمانتیک در میان ملت‌های مسیحی. برحسب موضوع نیز، حماسه را به انواع زیر تقسیم کرده‌اند: ۱ـ **حماسهٔ اساطیری** که قدیم‌ترین و اصیل‌ترین نوع حماسه است و بر اساس اساطیر پرداخته شده است، مانند گیلگمش، بخش‌هایی از تورات و مهابهاراته، بخش اول شاهنامه (تا فریدون)، گرشاسپ‌نامه، و ایاتکار زریران (به زبان پهلوی). ۲ـ **حماسهٔ پهلوانی** که در آن از زندگی پهلوانان سخن رفته است. حماسهٔ پهلوانی ممکن است جنبهٔ اساطیری داشته باشد مانند، ایلیاد و اودیسه، و شاهنامهٔ فردوسی (از کاوه تا مرگ رستم) و ممکن است جنبهٔ تاریخی داشته باشد، مانند شهنشاه‌نامهٔ فتحعلیخان صبا که قهرمانش فتحعلیشاه قاجار (۱۲۱۲ـ ۱۲۵۰ق) است. ۳ـ **حماسهٔ ملی** که دربردارندهٔ جنگ‌ها و حوادثی است که برای هر ملت افتخارآمیز است و از پهلوانانی سخن می‌گوید که برای استقلال یا بیرون راندن و در هم شکستن دشمن ملی تلاش می‌کنند و اعمال آن‌ها سرنوشت ملت را رقم می‌زند. از سوی دیگر، حماسهٔ ملی زمانی به‌وجود می‌آید که ملت‌ها به تجدید حیات ملی خود نیاز و توجه دارند و یادآوری تاریخ شکوهمندِ گذشته وسیله‌ای است برای تقویت روحیهٔ ملی و متحد شدن مردم. هرچند بیشتر قوم‌ها دارای حماسه یا روایات حماسی هستند، فقط برخی از آن‌ها حماسهٔ ملی داشته‌اند. بیوولف(قرن هشتم میلادی) در ادبیات انگلیسی و کاله‌والا در ادبیات فنلاند دو نمونه از حماسه‌های ملی در جهان هستند. در ادبیات فارسی، سده‌های چهارم و پنجم هجری و به‌صورت بسیار پراکنده در سدهٔ ششم مهم‌ترین دورهٔ حماسه‌سرایی است که برجسته‌ترین و معروف‌ترین حماسه‌های ملی نیز در همین دوره پدید آمدند. در این دوره، جدا از شاهنامه‌های منثور، شاهنامه‌های منظوم نیز به‌وجود آمد که قدیمی‌ترین آن‌ها شاهنامهٔ مسعودی مروزی است که تنها سه بیت از آن، در بحر هزج*، باقی مانده. گشتاسب‌نامهٔ دقیقی توسی نیز یکی دیگر از حماسه‌های ملی این دوره است که فردوسی در شاهنامهٔ خود همهٔ هزار بیت آن را نقل کرده است. بعد از شاهنامهٔ فردوسی که بزرگ‌ترین حماسهٔ ملی ایران است، حماسه‌های دیگری نیز سروده شده است که هیچ‌یک از آن‌ها قدر و اعتبار شاهنامه را به‌دست نیاورد. معروف‌ترین حماسهٔ ملی پس از شاهنامهٔ فردوسی گرشاسب‌نامهٔ اسدی توسی است. از میانهٔ سدهٔ پنجم هجری به سبب روی کارآمدن حکومت‌های ترک‌تبار، مانند غزنویان، سلجوقیان و خوارزمشاهیان و پس از آن، تأثیرهای نامطلوب حملهٔ مغول، و نیز اشاعه و نفوذ گستردهٔ تفکر مذهبی، سرایش حماسه‌های ملی در ایران رو به زوال رفت و به جای آن، حماسه‌های مذهبی و تاریخی و جز آن رواج یافت. از میان دیگر حماسه‌های ملی فارسی که هیچ‌کدام از آن‌ها به پای ارزش هنری ـ ادبی شاهنامه نمی‌رسند، می‌توان به بهمن‌نامه از ایرانشاه بن ابی‌الخیر، برزونامه از عطایی رازی (ـ۴۷۱ق) و بانو گشسب‌نامه (سدهٔ پنجم هجری) اشاره کرد. ۴ـ **حماسهٔ دینی/ مذهبی** که دربارهٔ سرگذشت و جنگ و جدال‌های شخصیت‌های مذهبی است یا این‌که خود داستان حماسه بر پایهٔ اصول یکی از مذهب‌ها است، مانند سرود رولان، کمدی الهی از دانته، خاوران‌نامهٔ ابن حسام، شاعر سدهٔ نهم هجری، و خداوندنامهٔ

ملک‌الشعرا صبا کاشانی. سرایش این‌گونه حماسه‌ها از سدهٔ ششم هجری در زبان فارسی به دلیل تسلط فکر مذهبی رفته‌رفته جای حماسهٔ ملی را گرفت و این، بیش از همه در دورهٔ صفویه به چشم می‌خورد. مثلاً می‌توان به صاحب قران‌نامه (۱۰۷۳ق) از شاعری ناشناس اشاره کرد که دربارهٔ زندگی و فتوحات حمزه پسر آذرک شاری و قیام مذهبی او بر ضد هارون‌الرشید سروده شده است. به همین ترتیب است شاهنامهٔ حیرتی از ملا حیرتی تونی (ـ۹۶۱ق) دربارهٔ جنگ‌های پیامبر اسلام و بزرگان مذهب شیعه، و نیز حملهٔ حیدری از میرزا محمد باذل، معروف به رفیع‌خان (ـ۱۱۲۳ق). ابومسلم‌نامه و حسین کرد شبستری از نمونه‌های دیگر حماسهٔ مذهبی است. ایاتکار زریران هم که دربارهٔ جنگ گشتاسپ، شاعره ایرانی، با ارجاسپ تورانی برای اشاعهٔ دین زرتشت است، حماسه‌ای مذهبی است به زبان پهلوی. ۵ ـ **حماسهٔ عرفانی**، در این گونه از حماسه که به‌ویژه در ادبیات فارسی تشخص زیادی دارد، قهرمان ـ عارف در طی سفر مخاطره‌آمیزش به جادهٔ طریقت، پس از شکست دادن دیو نفس، سرانجام به پیروزی که همانا فنای فی‌الله است، دست می‌یابد. برخی از منتقدان، جدا از حماسهٔ عرفانی، از حماسه‌های اخلاقی و فلسفی نیز یاد کرده‌اند. ۶ـ **حماسهٔ مضحک** (mock heroic/ mock epic) ، یکی از انواع بورلسک* است که در آن موضوعی ساده و پیش‌پاافتاده و گاه مسخره با سبک و واژه‌های فاخر و پرشکوه که خاص حماسه است، بیان می‌شد. نبرد غوکان و موشان از شاعری یونانی و گمنام که به تقلید از سبک هومر سروده شده است، یک نمونه از حماسهٔ مضحک* در ادبیات یونان است. در ادبیات کلاسیک فارسی موش و گربه سرودهٔ عبید زاکانی (متوفی ۷۷۱ق) نمونهٔ یک حماسهٔ مضحک است و در دورهٔ معاصر شعر «مرد و مرکب» از مهدی اخوان ثالث و نیز شعر «حماسهٔ مگس‌کش» زبان و شیوهٔ بیان حماسی، برای بیان موضوعی مضحک به‌کار رفته است. (← رمانس)

منابع: انواع ادبی، شمیسا، ۴۷-۱۱۷؛ تاریخ ادبیات در ایران ، ۱/۳۶۶ـ ۳۷۰، ۴۱۲ـ ۴۱۵، ۶۱۰ـ۶۱۷؛ ۲/۳۶۲ـ ۳۶۳؛ ۳/۳۲۳ـ ۳۲۹؛ ۴/۱۸۹ـ۱۹۱؛ ۵/۵۸۴ـ ۵۹۳؛ حماسه در رمز و راز ملی، ۲۱ـ۷۵؛ حماسه‌سرایی در ایران ؛ داستان و ادبیات ، ۳۵ـ ۴۶؛ محمدرضا شفیعی کدکنی، «انواع ادبی در شعر فارسی»، خرد و کوشش ،دورهٔ چهارم، دفتر دوم و سوم، صص ۱ـ۲۴؛ شیوه‌های نقد ادبی ، ۸۳ـ ۹۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۱۱۹ـ۱۲۰؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۴۳، ۹۴ـ۹۷؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 225-234; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams, 49-51; *Britannica*, 4/520-526; 23/96-100; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley, 100-102; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 70-71; *The Reader's Encyclopedia*, 306.

ربیعیان

حماسهٔ مسخره ← حماسهٔ مضحک

حماسهٔ مضحک (ha.mā.se-ye.moz.hek)/ حماسهٔ مسخره / سخره حماسه/ حماسهٔ هجایی، معادل اصطلاح انگلیسی mock-epic/ mock-heroic ، از گونه‌های ادبی که سبک والا و مفاهیم گرانمایهٔ حماسی را به کار می‌گرد تا به سلسله رویدادهایی پیش‌پا افتاده و کم‌اهمیت بپردازد. حماسهٔ مضحک درواقع هجوی است که با واهی جلوه دادنِ موضوعی که بدان می‌پردازد، آن را به سخره می‌گیرد. در حماسهٔ مضحک، موضوعی ساده و مبتذل را با سبکی فاخر و مطنطن باز می‌گویند. هدف حماسهٔ مضحک، تمسخر اعمال و رفتار پیش پا افتاده است. در حماسه*های مضحک، قراردادها و سنت‌های حماسی، همچون نبردها، یاری‌خواهی‌ها، تشبیهات حماسی و توصیف‌های قراردادی به تمسخر گرفته می‌شود. بورلسک* و نقیضه* جولانگاه حماسهٔ مضحک هستند. اصولاً در حماسهٔ مضحک سبکی فخیم را با موضوع یا مضمون پیش پاافتاده‌ای درمی‌آمیزند تا هردوی آن‌ها (سبک و مضمون) را به باد تمسخر گیرند. در این گونهٔ ادبی، شاعر یا نویسنده با بهره‌گیری از سبک و قالب یا محتوای بالندهٔ حماسه، موضوعی جزیی و کم‌ارج را همچون حماسه جلوه می‌دهد و باعث تشخص و برجستگی آن می‌شود. حماسهٔ مضحک مانند تیغ دو دمی است که گاهی نوجویان آن را به کار می‌گیرند تا سنت‌گرایان همعصر خویش را سخره کنند و گاهی (بیشتر) نیز سنت‌گرایان از آن بهره می‌جویند تا شخصیتی غیر حماسی از دورهٔ خویش را همچون قهرمانان و سلحشوران بنمایانند. میزخطابه (۱۶۷۴م) نوشتهٔ نیکولا بوالو، شاعر ومنتقد فرانسوی (۱۶۳۶ـ۱۷۱۱م) از این شمار آثار ادبی است. این سخره حماسه با مشاجرهٔ دو مقام عالی‌رتبهٔ کلیسایی بر سرجایگاه میز خطابه در کلیسا آغاز می‌شود و با نبرد در یک کتابفروشی که طرفداران این دو در آن، آثار نویسندگان نوجو و

حماسهٔ مضحک

سنت‌گرا را به طرف یکدیگر پرتاب می‌کنند، پایان می‌یابد. مضمون حماسهٔ مسخرهٔ نبرد کتاب‌ها (۱۷۰۴م) نوشتهٔ جانتن سویفت، نویسنده و هجونویس انگلیسی (۱۶۶۷-۱۷۴۵م) برگرفته از همین اثر است. بیشتر حماسه‌های مضحک اروپایی با یاری‌جویی از الهامات و نیروهای امدادگر آسمانی آغاز می‌شوند و از تمهیدات حماسی، نظیر سخنان صریح و رسا، نیروهای فراطبیعی، هبوط به جهان زیرین و مانند آن بهره می‌گیرند. از همین رو، چشم‌انداز گسترده‌ای جهت ارائهٔ خلاقیت و نوآوری شاعر یا نویسنده فراهم می‌آورند. قدیم‌ترین سخره حماسهٔ برجای مانده، نبرد غوک‌ها و موش‌ها نام دارد که بورلسکی یونانی از نویسنده‌ای ناشناس از دورهٔ باستان است. تامس پارنل، شاعر و کشیش ایرلندی (۱۶۷۹-۱۷۱۸م) در ۱۷۱۷م، این بورلسک را به انگلیسی ترجمه و بازنویسی کرد. بسیاری از منتقدان و کارشناسان، این بورلسک را الگوی حماسه‌های مضحک پدید آمده در سدهٔ هجدهم میلادی برمی‌شمرند. سده‌های هفدهم و هجدهم میلادی، سال‌های زرین حماسه‌های مضحک هستند. قصیدهٔ تباهی طرهٔ گیسو (۱۷۱۲-۱۷۱۴م) سرودهٔ الکزاندر پوپ، شاعر و هجونویس انگلیسی (۱۶۸۸-۱۷۴۴م) از حماسه‌های مضحک معروف در این دوره است. پوپ در این قصیده، که خود، آن را شعری قهرمانی - خنده‌دار تلقی می‌کند، ستیز دو خانواده را بر سر طرهٔ گیسو شرح می‌دهد: لرد پیتر طره‌ای از گیسوی دوشیزه آربلا فرمور می‌چیند و در پی این کار، دو خانواده به ستیز برمی‌خیزند، سوارکشتی‌های جنگی می‌شوند و به نبرد نیروهای فراطبیعی می‌روند. در این سال‌ها، حماسه‌های مضحک بیشماری در ادبیات غرب پدید آمد که ازآن شمارند قصیده‌ای دربارهٔ گربهٔ غرق شدهٔ ملوس و ماهی‌ها از تامس گری، شاعر انگلیسی (۱۷۱۶-۱۷۷۱م)، منظومهٔ تباهی باکت (۱۶۲۲م) از الساندرو تاسونی، شاعر و نویسندهٔ ایتالیایی (۱۵۶۵-۱۶۳۵م)، مک فِلِکنو (۱۶۸۲م) از جان درایدن، شاعر انگلیسی (۱۶۳۱- ۱۷۰۰م)، داروخانه (۱۶۹۹م) از سمیوئل گرت، پزشک انگلیسی (۱۶۶۱-۱۷۱۹م)، تام انگشتی (۱۷۳۰م) از هنری فیلدینگ، داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۷۰۷- ۱۷۵۴م)، دانسیاد (۱۷۲۸م) از الکزاندر پوپ، دون خوان (۱۸۱۹- ۱۸۲۴م) از لردبایرون، شاعر انگلیسی (۱۷۸۸- ۱۸۲۴م) و پودینگ شتاب‌زده (۱۷۹۳م) از جوئل بارلو، شاعر و سیاستمدار امریکایی (۱۷۵۴-۱۸۱۲م) که منظومه‌ای در سه بند چهار صد خطی دربارهٔ نبرد میان بشقاب و حلیم ذرت است. نمونهٔ بسیار درخشان حماسهٔ مضحک در ادبیات کلاسیک فارسی منظومهٔ موش وگربهٔ عبید زاکانی (ـح ۷۷۲ق) است که نبرد میان موش‌ها و گربه را به شیوهٔ شاهنامهٔ فردوسی و حماسه‌های رزمی تصویر می‌کند: «گفت کو گربه تا سرش بکنم ـ پوستش پرکنم زکاهانا/ گربه در پیش من چو سگ باشد ـ که شود روبرو به میدانا/ گربه این را شنید و دم نزدی ـ چنگ و دندان زدی به سوهانا/ ناگهان جست و موش را بگرفت ـ چون پلنگی شکارکوهانا...» سپس باید از مثنوی* جنگنامه سرودهٔ نظام‌الدین محمود قاری یزدی، معروف به شیخ البسه در سدهٔ نهم هجری یاد کرد. آنگاه نوبت به فخرالدین بسحاق اطعمه ، متخلص به بسحاق، شاعر ایرانی (ـ۸۲۷/۸۳۰ق) می‌رسد که با سخره حماسه‌ای به نام مزعفر وبُغرا به شرح نبرد میان برنج پر از زعفران (مزعفر) و بغرا(نوعی آش) می‌پردازد. جنگنامهٔ صوف و کمخا سرودهٔ مولانا محمود نظام فارسی، از شاعران نیمهٔ دوم سدهٔ نهم هجری نیز حماسه‌ای هجایی است که در آن دو نوع لباس ـ صوف و کمخا ـ به نبرد یکدیگر می‌روند. نظام فارسی در این منظومه*، همانند شاهنامه ، مراحل نبرد این دو را از آغاز تا جایی که ارمک میانجی صلح می‌شود، شرح می‌دهد:«چو ننمود رو هیچ فتح و فلاح ـ بشد ارمک آن‌جا ز بهر صلاح/ دری چند از دگمه با خود ببرد ـ که نتوان شمردن چنین کارخرد/ وز آن‌جا خبر شد که ارمک رسید ـ بسی جامه کمخا به پایین کشید /گرفت او همی دامنش ز انبساط ـ کشید آستین وی این از نشاط/ مقرر نمودند با یکدگر ـ که هریک به فصلی بود تا جور...» منظومهٔ ملخ‌نامه نیز در زمرهٔ حماسه‌های مسخره جای می‌گیرد. سرایندهٔ‌ای گمنام در سدهٔ سیزدهم هجری ، این منظومه را در بحر* متقارب* سروده است. این منظومه با ساقی‌نامه‌ای آغاز می‌شود و در پایان ، ساقی‌نامه* لحنی حماسی پیدا می‌کند. سراینده در این منظومه به توصیف حملهٔ ملخ‌ها به کرمان و اطراف آن می‌پردازد. در ادبیات نوین فارسی ـ به‌ویژه شعر نو ـ سخره حماسه‌هایی را می‌توان یافت. شعر بلند و روایی «مرد و مرکب» از مجموعهٔ از این اوستا سرودهٔ مهدی اخوان ثالث (۱۳۰۷-۱۳۶۹ش) سخره حماسه‌ای در ۲۱ بند* است. شاعر در این شعر، انقلاب سفید محمدرضا شاه (۱۳۲۰-۱۳۵۷ش) را به سخره می‌گیرد. شعر معروف «حماسهٔ مگس‌کش» نیز نمونهٔ بسیار برجسته‌ای از حماسهٔ مضحک در ادبیات معاصر فارسی است: «تالار را گفتم زنم درها و روزن‌ها فرو بندد \«آخر چرا؟»\ مانند دیگر بارها نق

زد\ گفتم، «زنک!...»\ برخاست،\ و آن چنان که گفته بودم کرد \ از خشم و از گرما عرق کردم\ گفتم :«بیار آن گرز را!» \ آورد...\ آن‌گاه\ با گرز کائوچوی در دستم \ در ابر انبوه مگس‌ها خیره گشتم باز\ و باز خندیدم \ زانسان که می‌خندند سرداران روئین‌تن \ بر لشکر دشمن...» گفتنی است که در عرصهٔ ادبیات عامیانهٔ ایران نیز سخره حماسه‌هایی یافت می‌شوند. افسانهٔ «اردشیر کچل و چهل نره‌شیر» از جملهٔ این حماسه‌های مضحک عامیانه است: کچلی اردشیر نام، هر روز شکمبه‌ای به سر می‌کشد، قرصی‌نان و کاسه‌ای شیره می‌خرد و در گوشه‌ای دلی از عزا در می‌آورد. هر روز هنگام خوردن غذا، مگس‌ها او را آزار می‌دهند، تا این که روزی طاقتش طاق می‌شود، شکمبه از سر برمی‌کشد، بر مگس‌ها می‌تازد، شماری از آن‌ها را می‌کشد و با خون آن‌ها بر تکه کاغذی می‌نویسد، «منم اردشیر، قاتل چهل نره شیر». در همان زمان، لشکریان پادشاه که برای مقابله با دشمنان، در پی سرداری بی‌باک هستند، با دیدن اردشیر و تکه کاغذ، او را فرماندهٔ خویش برمی‌گزینند. اردشیر که خود را در برابر عمل انجام شده‌ای می‌بیند، خود را با قیر مذاب به زین اسب می‌چسباند و به سوی دشمن می‌تازد. در راه، می‌خواهد به درختی بیاویزد، اما چون درخت پوسیده است، از جا کنده می‌شود و در دستان او جای می‌گیرد. سپاه دشمن با دیدن این صحنه پا به فرار می‌گذارد و بدین ترتیب، اردشیر به پیروزی می‌رسد و به دامادی پادشاه برگزیده می‌شود. این افسانه نیز همانند حماسه‌های مضحک، دلاوری‌ها و سلحشوری‌های حماسی را به سخره می‌گیرد و به هجو پهلوانان (پهلوان پنبه‌ها) می‌پردازد.

منابع:فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد،۱۶۷ـ۱۶۸؛ نگاهی به مهدی اخوان ثالث ، ۲۵۳؛ واژگان اصطلاحات ادبی ، ۴۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۴۳ـ۴۴؛ محمد حسین اسلام‌پناه ،«ملخ‌نامه» ، فرهنگ ایران زمین ، ۲۶/۲۷۰ـ۲۸۰؛ محمد قاسم‌زاده ، «حماسهٔ مضحک»، کلمه ، شمارهٔ ۷ـ۸، آبان ـ دی ۱۳۷۲ش، صص ۸۰ـ۸۳؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 398-399; *Britannica*, 8/212; *Dictionary o World Literary Terms* , Shipley,201; *Encyclopedia of Literature*,770;*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* ,Baldick,139; *The Reader's Encyclopedia*,657.

قاسم‌نژاد

حماسهٔ هجایی ← حماسهٔ مضحک

حمید،بحر ← مستحدث

حمیم،بحر ← مستحدث

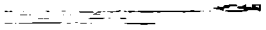
حواره ← حراره

حورائیه (hu.rā.i.ye)، حوراء مفرد حور و در لغت به معنی زنی با چشمانی بسیار سیاه یا بسیار سپید و اندامی سپید است: «ابر آزاری چمن‌ها را پر از حورا کند ـ باغ پرگلبن کند، گلبن پر از دیبا کند.» (خاقانی)□ «چشم حورا چون شود شوریده رضوان بهشت ـ خاک پایش توتیای دیدهٔ حورا کند.» (منوچهری)□ «هر که جان بدکنش را سیرت نیکی دهد ـ زشت را نیکو کند بل دیو را حورا کند.» (ناصرخسرو) حورائیه عنوان تفسیرها و شرح‌هایی است که بریکی از رباعیات ابوسعید ابی‌الخیر (ـ۴۴۰ق) نوشته‌اند. این رباعی* که گویند سرودهٔ ابوسعید است و در ادب فارسی بسیارمشهور شده است، چنین است: «حورا به نظارهٔ نگارم صف زد ـ رضوان به عجب بماند و کف بر کف زد/ یک خال سیه بر آن رخان مطرف زد ـ ابدال ز بیم، چنگ در مصحف زد.» داستان آن بدین‌گونه است که پس از آن‌که بر استاد بوصالح (که مقری و استاد شیخ ابوسعید بود) رنجی پدید آمد، شیخ از خواجه ابوبکر مؤدب (که استاد فرزندان شیخ بود) خواست که قلم و کاغذ و دوات بیاورد ، تا دعایی راکه می‌گوید، برای استاد بنویسد و خواجه ابوبکر نیز رباعی یاد شده را نوشت. چون این نوشته را نزد استاد بردند و بر وی بستند،رنج وی در همان روز بهبود یافت. بیشتر شرح‌های این رباعی در سدهٔ نهم هجری و شماری نیز در سدهٔ دهم هجری که اوج نهضت حروفی و رواج عقاید ابن عربی (ـ۶۳۸ق) بود، نوشته شد. بنابراین تفسیر و شرح‌های نمادپردازی صوفیانهٔ این رباعی، متأثر از عقاید ابن عربی و مصطلحات زبان تصوف او هستند. از شهرت این رباعی و شرح‌های آن، رفته‌رفته مجموعهٔ رباعیات ابوسعید به گونه‌ای دعا درآمد و در میان مردم اعتقادی استوار به شفابخشی این رباعیات پیدا شد، چنان‌که در طول سده‌ها نه تنها برای شفای بیماران ، بلکه برای برآوردن حاجات، تسخیر قلوب، دفع گناهان ،وصال محبوب، دفع ظالمان، زیاد شدن روزی ومانند آن‌ها، از آن‌ها استفاده می‌شد.در

مجموعه‌های رباعیات ابوسعید که پس از سدهٔ نهم هجری فراهم آمده‌اند، دیده می‌شود که برای برخی یا گاهی برای همهٔ رباعیات وی، کاربرد دعایی یاد شده است. از شرح‌های آن این آثار را می‌توان برشمرد: حورائیهٔ شیرین مغربی (۸۴۹ ـ ۸۰۹ق) که نسخه‌ای از آن به شمارهٔ 2911/50 در کتابخانهٔ مدرسهٔ سپهسالار نگهداری می‌شود؛ حورائیهٔ شاه قاسم انوار که نسخه‌ای خطی از آن به شمارهٔ 2920 در کتابخانهٔ مرکزی تهران یافت می‌شود؛ حورائیهٔ یعقوب چرخی که نسخه‌ای از آن به شمارهٔ 4489 در کتابخانهٔ داتا گنج‌بخش پاکستان نگهداری می‌شود؛ حورائیهٔ عبیدالله چاچی، معروف به خواجهٔ احرار (۸۰۶ـ ۸۹۵ق) که در ۱۸۹۹م در پترزبورگ به همراه اسرارالتوحید چاپ شده است؛ حورائیهٔ میرحسین میبدی (ـ۹۰۹ق) که نسخه‌ای از آن در مجموعه‌ای خطی به شمارهٔ 1015 در دانشگاه تهران نگهداری می‌شود؛ حورائیهٔ قاضی نورالله شوشتری (ـ۱۰۱۹ق) که نسخه‌ای از آن با شمارهٔ 51/10 در کتابخانهٔ دانشکدهٔ الهیات دانشگاه تهران نگهداری می‌شود؛ حورائیهٔ نجم‌بن قطب‌الاسلام شریحی (سدهٔ دهم هجری) که نسخه‌ای از آن با شمارهٔ 4056 در کتابخانهٔ ملک یافت می‌شود؛ حورائیهٔ آذری طوسی (۷۸۴ـ ۸۶۶ق) که در سرّ هشتم کتاب جواهرالاسرار خود فصلی در تفسیر این رباعی آورده است.

منابع: ابوسعیدنامه، زندگی‌نامهٔ ابوسعید ابوالخیر، ۱۳۱؛ اسرارالتوحید. ۱/صدونوزده ـ صدوبیست و شش؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، ۱۴/۷ـ ۱۵؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی، ۱۱۳۳/۲ـ ۱۱۳۶؛ ۳۴۴۸/۵؛ محمد نذیر رانجها، «دو اثر چاپی مولانا یعقوب چرخی»، دانش، سال یکم، شمارهٔ یکم، صص ۱۲ـ۳۹.

حجتی



خ خ

خاطره نویسی (xā.te.re.ne.vi.si)، یکی از انواع ادبی*، و شکلی از نوشتار است که در آن، نویسنده خاطرات خود، یعنی صحنه‌ها یا وقایعی را که در زندگی‌اش روی داده، در آن‌ها نقش داشته، یا شاهدشان بوده، بازگو می‌کند. واژهٔ خاطره صورت دیگری است از خاطر به معنای ضمیر، اندیشه، خیال، یادبود، یادگار، آنچه به قلب خطور می‌کند، و آنچه در دل بگذرد. از خاطره تعریف‌های گوناگونی کرده‌اند که برخی از آن‌ها بدین قرارند: هر حادثه یا امر مهمی که در یاد و حافظه مانده است و گه‌گاه به ذهن خطور می‌کند و تداعی می‌شود؛ تصویر و بازتابِ یکِ رویداد یا صحنه است در ذهن انسان که بر او تأثیر گذاشته است؛ انفعال شدید ذهن و ضمیر انسان در برابر پدیده‌ای عینی یا ذهنی است که بعدها تداعی شود و به یاد بیاید؛ پدیده‌ای ذهنی و غالباً عاطفی است که محصول برخورد آدمی با واقعیت، و مشاهده یا ادراک چیزی است که بر ذهن او تأثیر می‌گذارد (و در نتیجه به یادش می‌ماند) و این تأثیر غالباً در اثر تازگی یا جاذبهٔ آن موضوع است؛ در کامل‌ترین شکلِ خود مشتمل بر حوادث و تجاربی است که در گذشته پیش آمده و متعلق به زندگی گذشتهٔ مشخص بوده و اکنون آن شخص آن را بیان می‌کند و به کار می‌گیرد؛ خاطره پدیده‌ای دو بعدی است که از پیوند درون آدمی (ذهن و عاطفه) با دنیای برون (زمان، مکان ، رویداد و صحنه) پدید می‌آید، و از آن‌جا که خاطره با زمان و مکان پیوستگی دارد آن را چنین تعریف کرده‌اند: تأثیر صحنه‌ها و حوادث بر ذهن آدمی است که در یاد می‌ماند و یادآوری آن، حال و هوا و محیط گذشته را بازسازی می‌کند. با این همه، هر چند خاطره برگرفته از واقعیت است و منعکس کنندهٔ آن، واقعیت نمایی خاطره عینی، کامل و تمام عیار نیست، چراکه ذهن در واقعیت دخل و تصرف می‌کند و حتی گاهی چیزی را بازمی‌تابد که شخص تصور می‌کند واقعیت دارد، حال آن‌که، درواقع، واقعیت بیرونی را متأثر از عاطفهٔ خود انسان می‌گرداند. بنابراین، می‌توان مهم‌ترین ویژگی‌های پدیدهٔ خاطره را چنین برشمرد: ۱)محفوظ در حافظه است و بر ذهن تأثیر می‌گذارد. ۲)در بردارندهٔ حادثه ، صحنه یا حالتی است. ۳) زمان و مکان مشخصی دارد. ۴)یادی از گذشته را در بردارد. ۵)شخصی است و رنگ و بویی از احساس و عاطفه و خیال دارد. ۶)ایستا نیست و پس از تکوین در ذهن تداعی می‌شود و به یاد می‌آید و دوباره می‌تواند تکرار شود. ۷) اگر چه سال‌های زندگی متوالی و خطی هستند، نشست و اثر آن‌ها، یعنی خاطرهٔ آن‌ها، بر ذهن دایره‌ای است. آندره

خاطره نویسی

تارکوفسکی، نویسنده و فیلمساز روسی (۱۹۳۲- ۱۹۸۶م) خاطره را موقعیت دوم در لحظهٔ حاضر می‌داند؛ زیرا خاطره همواره یادی از گذشته‌ها را دربردارد و افزون بر این، خاطره و یاد گذشته‌ها دو همراه هستند و از یکدیگر جدایی ناپذیر، و از آن‌جا که هر خاطره از چیزهایی یاد می‌کند که دیگر وجود ندارد، این یادآوری در ما ایجاد غم غربت یا نوستالوژی* (nostalgia) می‌کند. خاطره نویسی در کنار زندگینامهٔ خودنوشت* (اتوبیوگرافی) ، نامه نگاری، سفرنامه* و مانند آن‌ها یکی از شکل‌ها و شیوه‌های از خود نوشتن است وبه دلایل گوناگونی ممکن است صورت بگیرد: گاهی برای این‌که بر چیزی گواهی بدهند، گاهی برای این‌که چیزی از خود به یادگار بگذارند، و گاهی نیز برای این‌که مایهٔ عبرت دیگران باشد. از دیدی می‌توان گفت که نگارش خاطرات زادهٔ توجه به موجودیت انسان، و تشخص و هویت او است و به‌ویژه گونهٔ سیاسی و اجتماعی آن با آزادی بیان رابطهٔ نزدیک و تنگاتنگی دارد؛ چنان‌که گذشتِ زمان و کم شدن فشار اختناق باعث می‌شود که اطلاعات و وقایع پشت پرده از زبان خاطره گویان برملا شود. از دیدی خاطرات را به دو دستهٔ خاطرات رسمی و غیر رسمی تقسیم کرده‌اند. در خاطرات رسمی (مثلاً در خاطرات سیاسیِ دولتمردان) نوشتهٔ نویسنده حکم سندی تاریخی دارد و در خاطرات غیر رسمی نویسنده بیشتر به شرح نفسانیات و زندگی خصوصی خود می‌پردازد. از سوی دیگر ، خاطرات را از نظر نوع نگرش خاطره نویس ، می‌توان به دو دستهٔ جزئی نگرانه و کلی نگرانه تقسیم کرد. خاطره‌نویسِ جزئی نگر به ریزه کاری‌های صحنه‌ها و رویدادهای خاطرات خود می‌پردازد و خاطره‌نویس کلی نگر به کلیات. روشن است که نویسنده می‌تواند، بسته به نظر خود، از هر دو روش در اثر خود استفاده کند. همچنین ، ممکن است که نویسندهٔ خاطره در اثر خود مستقیماً نقش ایفا کند یا صرفاً ناظرِ ماجرا باشد. خاطره نویسیِ ممکن است خاطرات خود را به صورت روزانه و روز به روز بپردازد و توالی زمانی آن را حفظ کند. و نیز ممکن است در مقطع خاصی از زندگی (که اغلب واپسین سال‌های زندگی راوی است)، با بازنگری گذشته و یادآوری رویدادهایی که قبلاً اتفاق افتاده، به تدوین خاطرات خود بپردازد که در این حالت گاهی نیز امکان دارد خاطره نویس با گردآوری اسناد و مدارک مربوط در خلال خاطرات خود به آن جنبه‌ای پژوهشی و تاریخ‌نگاری ببخشد و صرفاً به دانسته‌ها و یادهای راوی محدود نشود. واضح است که نگارش خاطرات محدودیت موضوعی ندارد و دربارهٔ هر چیزی می‌تواند باشد. خاطره‌نویسی در کنار این‌که شکلی از نوشتار به شمار می‌آید به عنوان یکی از انواع ادبی، در زمرهٔ ادبیات اعترافی* قرار می‌گیرد. اما گفتنی است که در همین حیطهٔ ادبیات ممکن است میان خاطره نویسی و پاره‌ای دیگر از انواع ادبی نزدیک به آن، یا مبتنی بر آن ، مثلِ سفرنامه، زندگینامهٔ خودنوشت، گزارش ، داستان*، یادداشت نویسی، اعترافات و مانند آن‌ها اختلاط هایی پیش آید. گزارش نویسی عمومی‌تر از خاطره نویسی است چون گزارش افزون بر خاطرات معمولاً مطالب دیگری را هم دربرمی‌گیرد و پاره‌ای مواقع نیز بر پایهٔ خاطرات است. سفرنامه نوعی گزارش است که نویسنده در آن به شرح و توصیف وقایع سفرهای خود، و آنچه در طی این مسافرت‌ها دیده ، شنیده و بررسی کرده ، می‌پردازد. سفرنامه و خاطره نویسی با این‌که شباهت زیادی با هم دارند هر یک ویژگی‌های خاص خود را دارا هستند و به اصطلاح می‌توان گفت میان این دو رابطهٔ عموم و خصوصِ من‌وجه بر قرار است. خاطره نویسی از زندگینامهٔ خودنوشت نیز متمایز است چرا که در خاطره بر خودِ روبه‌رشدِ نویسنده تأکید ندارد، بلکه تکیهٔ آن بر مردمی است که با آن‌ها برخورد داشته و وقایعی است که شاهدشان بوده یا در آن‌ها نقش ایفا کرده است. داستان هم گاهی حاوی یا بر اساس خاطرات نویسنده‌اش است؛ چنان که بسیاری از خاطرات نیز سبک و سیاقی داستانوار دارند. با این‌همه تفاوتِ میان این دو در این است که داستان ممکن است صرفاً تخیلی، یا ترکیبی از واقعیت و خیال، یا حتی تعمیم رشته‌ای از واقعیت‌ها باشد، ولی خاطره پرتو و تصویری از واقعیت به شمار می‌رود. خاطره نویسی از آن‌جا که امکان دارد به شکل ثبت وقایع روزانه و تنظیم زمانی یادبودها باشد به یادداشت روزانه شباهت می‌یابد؛ اما گفتنی است که این دو نیز از یکدیگر متمایزند زیرا یادداشت نویسی از خاطره نویسی عمومی‌تر است و به انواع گوناگونِ یادداشت‌های غیر خاطره‌ای زندگی خصوصی ، وقایع نگاری و موارد دیگری از این دست تقسیم می‌شود. اعترافات نیز افزون بر خاطرات مطالب غیر خاطره‌ای را هم دربرگیرد. خاطره نویسی از وقایع نگاری نیز متفاوت است چرا که وقایع نگار حوادث را متوالی و پیاپی روایت می‌کند و خاطره تا جایی برایش ارزش استفاده دارد که سندیت داشته باشد و به کار تاریخ‌نگاری بیاید. شاید بتوان نخستین نطفه‌های خاطره‌نویسی را میان کتیبه‌های پادشاهان روزگار باستان یافت. از میان قدیمی‌ترین خاطره‌ها نیز

می‌توان به خاطرات گزنوفون، تاریخ نگار و سردار یونانی(ح ۴۲۸ یا ۴۲۷ ـح ۳۵۴ق‌م) از استادش سقراط اشاره کرد. چند نمونهٔ معاصر خاطره‌نویسی در غرب عبارتند از خاطرات سیمون دوبووار، نویسندهٔ فرانسوی (۱۹۰۸ـ ۱۹۸۶م)، خاطرات پابلو نرودا، شاعر شیلیایی (۱۹۰۴ـ ۱۹۷۳م) با نام اعتراف می‌کنم که زندگی کرده‌ام، خاطرات لوئیس بونوئل ، سینماگر اسپانیایی (۱۹۰۰ـ۱۹۸۳م) با نام با آخرین نفس‌هایم، و خاطرات جنگ جهانی دوم از وینستون چرچیل ، سیاستمدار انگلیسی (۱۸۷۴ـ ۱۹۶۵م). در ایران خاطره‌نویسی، به عنوان یک نوع ادبی، پیشینهٔ چندانی ندارد و پیدایی آن به یکی دو سدهٔ پیش و به بیان دقیق‌تر، به دورهٔ بیداری ایرانیان و حول و حوش انقلاب مشروطیت می‌رسد که برخی از دولتمردان و ادیبان به شیوهٔ اروپاییان به نگارش خاطرات خود دست زدند. با این حال گفتنی است که نشانه‌هایی از خاطره نگاری را می‌توان در کتاب‌های تاریخ و سفرنامه‌ها- مثلاً تاریخ بیهقی ، سفرنامهٔ ناصر خسرو، تحفة‌العراقین خاقانی ، بدایع الوقایع محمود واصفی ، تذکرهٔ شاه طهماسب ، سوانح عمری حزین لاهیجی و مسیر طالبی فی بلاد افرنجی میرزا ابوطالب اصفهانی، معروف به ابوطالب لندنی (ـ ح ۱۲۲۰ق) ـ به نثر و نظم پیدا کرد. خاطره‌نگاری‌های عصر قاجار بیش از ادیبان یا دانشمندان به دست رجال سیاسی دربارهٔ اوضاع اجتماعی و سیاسی یا شرح سفرها و دیده‌ها و شنیده‌های خود نوشته شده است. و این کار، یعنی نگارش خاطرات ، به‌ویژه از دورهٔ ناصرالدین شاه قاجار (۱۲۶۴ـ ۱۳۱۳ق) متداول شد و به پا گرفتن ساده نویسی کمک زیادی کرد. از میان خاطراتی که در دورهٔ قاجار نوشته شده است می‌توان به این نمونه‌ها اشاره کرد: روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه وزیر انطباعات ناصرالدین شاه، خاطرات ناصرالدین شاه از مسافرت‌هایش به اروپا، خاطرات حسین قلی‌خان نظام السلطنهٔ مافی با نثر ادیبانه و سنتی، خاطرات مسعود میرزا ظل‌السلطان و تاج السلطنه (پسر و دختر ناصرالدین شاه) ، خاطرات ممتحن الدوله از سفرش به اروپا، خاطرات و خطرات از مهدی قلی هدایت، خاطرات سیاسی امین الدوله، وقایع الزمان (خاطرات شکاریه) از معیرالممالک، خاطرات حاج سیاح از محمد علی سیاح (ـ۱۳۴۴ق)، خاطرات مستشار الدوله و احتشام‌السلطنه. جریان خاطره نویسی بعد از انقلاب مشروطه نیز ادامه پیدا کرد تا این‌که با روی کار آمدن حکومت رضا شاه (۱۳۰۴ـ ۱۳۲۰ش) روند نگارش خاطرات فروکاست. از ۱۳۲۰ش و پس از سقوط حکومت رضا شاه، با پیدا شدن فضای باز سیاسی، در دورهٔ محمدرضا شاه (۱۳۲۰ ـ ۱۳۵۷ش) خاطره نویسی دوباره رواج گرفت که از میان آن‌ها می‌توان به خاطرات دکتر قاسم غنی، ۵۳ نفراز بزرگ علوی و خاطرات من نوشتهٔ اعظام قدسی اشاره کرد. از میان خاطرات دولتمردان نیز می‌توان به خاطرات یک نخست وزیر:احمد متین دفتری، خاطرات و تألمات از دکتر محمد مصدق، خاطرات محمد ساعد مراغه‌ای و محسن صدرالاشراف نام برد. پس از انقلاب اسلامی، خاطرات سیاسی زیادی از دولتمردان دورهٔ محمدرضا شاه منتشر شد که از میان معروف‌ترین آن‌ها می‌توان به این آثار اشاره کرد: خاطرات سیاسی :احمد آرامش؛ خاطرات سیاسی ابوالحسن ابتهاج؛ خاطرات سیاسی ایرج اسکندری؛ خاطرات سیاسی از خلیل ملکی؛ خاطرات سیاسی از انور خامه‌ای؛ خاطرات سیاسی از نورالدین کیانوری؛ خاطرات جلیل بزرگمهر از دکتر مصدق؛ ظهور و سقوط سلطنت پهلوی ، خاطرات ارتشبد حسین فردوست؛ زندگی طوفانی:خاطرات سید حسن تقی‌زاده؛ رضا شاه: خاطرات سلیمان بهبودی ،شمس پهلوی، علی ایزدی ؛ اسرار سقوط احمد شاه: خاطرات رحیم زادهٔ صفوی. در کنار خاطرات سیاسی، پس از انقلاب خاطرات متعددی نیز دربارهٔ جنگ ایران و عراق از سوی رزمندگان و آزادگان انتشار یافت. در کنار خاطرات دکتر غنی و ۵۳ نفر علوی، از میان خاطرات ادبی و فرهنگی می‌توان به غروب جلال : خاطرات سیمین دانشور از همسرش جلال آل احمد، خاطرات یک مترجم: محمد قاضی ، خاطرات م.م.فرزانه از هدایت با نام آشنایی با صادق هدایت، چهار چهره: خاطرات انور خامه‌ای از نیما یوشیج، هدایت، عبدالحسین نوشین و ذبیح بهروز اشاره کرد.در مجموع می‌توان گفت که بیشتر خاطرات رجال ایرانی، خاطرات سیاسی و تاریخی هستند تا ادبی و فرهنگی. درواقع خاطرات اخیر را باید از لابلای نشریه‌ها بیرون کشید.

منابع: فرهنگ زندگی‌نامه‌ها، ۳۷ـ ۴۱؛ چنگیز پهلوان، «نگاهی گذرا به خاطرات‌نویسی در ایران»، در زمینهٔ ایران‌شناسی ، صص ۱۴ـ۱۵؛ احمد اخوت، «یادهای ما»، زنده رود، شمارهٔ ۱۰و ۱۱، بهار ۱۳۷۴ش، صص ۷ـ ۲۴؛ احمد شعبانی ، «بنیاد سرگذشتنامه‌های خودنگاشت»، همان‌جا ،صص ۲۵ـ ۳۲؛ رولان بارت، «ژرف‌نگری»، احمد اخوت ، همان‌جا، صص ۳۳ـ ۴۸؛ برزو عظیما، «خاطره و غم غربت»، همان‌جا، صص ۵۹ـ ۶۸؛ همان، «خاطرات زندانیان»، همان‌جا، صص ۱۰۷ـ ۱۱۸؛ احمد شعبانی «کتابشناسی سرگذشتنامه‌های خود نگاشت و خاطرات ایرانی»،

همان‌جا، صص ۲۶۵ـ ۲۷۴؛ «پژوهشی دربارهٔ خاطرات»، یاد، سال۳، شمارهٔ ۹، صص ۳۰ـ ۳۹؛

• *A Glossary of Literary Terms*, Abrams,15.

ربیعیان

خبر(معانی) ← اسناد خبری

خبر ابتدایی ← اسناد خبری

خبرانکاری ← اسناد خبری

خبر طلبی ← اسناد خبری

خبل (xabl)، در لغت به معنی تباهی اعضا، و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که «س» و «ف» از مستفعلن حذف شود و به‌جای «متعلنِ» باقی مانده، «فعلتن» بگذارند. رکنی را که تحت زحاف خبل قرار گیرد مخبول* می‌نامند.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۱؛ شعر و شاعری در آثار خواجه‌نصیر، ۲۰۰؛ فرهنگ عروضی، ۳۵؛ المعجم، ۵۶ـ۵۷؛ وزن شعر فارسی، ۲۶۰.

عباسپور

خبن (xabn)، در لغت به معنی کوتاه کردن و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که جزو ساکن سبب* رکن نخست بیفتد، مانند فاعلاتن که به فعلاتن، مستفعلن به مفاعلن، و مفعولاتُ به مفاعیلُ تبدیل می‌شوند. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گرفته باشد، مخبون* می‌نامند.

منابع: درهٔ نجفی، ۱۹ ـ ۲۰؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۴۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۸۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۹۷/۱؛ فرهنگ عروضی، ۳۵؛ المعجم، ۵۲ ـ ۵۳؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۹۸؛ وزن شعر فارسی، ۱۰۷، ۲۶۰.

صفوی

ختام ← مقطع

خدای ماشینی ← دست‌غیب

خدایی از ارابه ← دست غیب

خرابات ← می در ادب فارسی

خراره ← حراره

خرب (xarb)، در لغت به معنی سوراخ کردن و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که «م» و «نِ» مفاعیلن حذف شود و به‌جای «فاعیلُ» باقی مانده، مفعولُ گذارند. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گرفته باشد، اخرب* می‌نامند.

منابع: درهٔ نجفی، ۳۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۸۴ ـ ۸۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۴۹/۱؛ فرهنگ عروضی، ۱۴؛ المعجم، ۵۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۹۸.

صفوی

خرم (xarm)، در لغت به معنی بریدن بینی و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که «مِ» مفاعیلن بیفتد و به‌جای «فاعیلن» باقی مانده، مفعولن گذارند. رکنی که چنین زحافی در آن صورت گیرد، اخرم* می‌نامند.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۹؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۴۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۸۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۹۹/۱؛ فرهنگ عروضی، ۳۵ ـ ۳۶؛ المعجم، ۵۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۹۸؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۸.

صفوی

خروج (xo.ruj)، در اصطلاح قافیه، دومین حرفی است که پس از حرف روی* آورده می‌شود. حروفی که پس از حرف روی می‌آیند، به ترتیب عبارتند از وصل*، خروج، مزید*، و نایره*؛ حرف خروج به حرفی گفته می‌شود که پس از حرف وصل آمده باشد، مانند حرف «د» در «مَسْتَنْد» که در آن «ت» حرف روی متحرک، و «ن» حرف وصل است.

منابع: آشنایی با عروض و قافیه، ۱۲۰ ـ ۱۲۱؛ درهٔ نجفی، ۷۱؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۶؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۴۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۸۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۹۹/۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۰۲.

صفوی

خزانیه (xa.zā.ni.ye)، شعری که در وصف پاییز و ویژگی‌های آن یا با الهام از فصل پاییز سروده شود. موسم پاییز که جزئی از طبیعت است همواره در شعر شاعران تأثیر فراوان داشته است. پاییز را در فرایند دگرگونی شعر فارسی با نگرش‌های گوناگون ادبی و اندیشگی تصویر و تعبیر کرده‌اند. در سبک* خراسانی که شعر، شعر طبیعت است به پاییز با دیدی آفاقی می‌نگرند. در این دوره کمتر می‌توان زمینه‌های عاطفی یا تأمل ذهنی در پس تصویر* طبیعت دید. وصف‌های گسترده و متنوع از طبیعت، وصف معانی و خصایص انسان به کمک عناصر طبیعت به گونه‌ای ساده و حسی، از ویژگی شعر این دوره است. در خزانیه‌های این دوره شاعر به طبیعت محض نظر دارد و رنگ‌های متنوع طبیعت پاییز در شعرش جاری است. خزانیه‌های دورهٔ رواج سبک خراسانی لحنی غم‌انگیز ندارند؛ همزمانی پاییز با جشن مهرگان* به خزانیه‌ها جنبهٔ غنایی و خوشباشی بخشیده و چه بسا با خمریه‌سرایی همراه کرده است. از خزانیه‌های پرآوازهٔ این دوره خزانیه‌های منوچهری است: «خیزید و خز آرید که هنگام خزان است ـ باد خنک از جانب خوارزم وزان است/ آن برگ رزان بین که بر آن شاخ رزان است ـ گویی به مثل پیرهن رنگرزان است/ دهقان به تعجب سرانگشت گزان است ـ کاندر چمن و باغ نه گل ماند و گلنار.» □ «باز دگر باره مهرماه در آمد ـ جشن فریدون آبتین به برآمد/ عمر خوش دختران رز به سر آمد ـ کشتنیان را سیاستی دگر آمد/ دهقان در بوستان همی سحر آمد ـ تا ببرد جانشان به ناخن و چنگال.» از دیگر عناصر مؤثر در خزانیه‌های بین روزگار تأثیر فرهنگی تازیان در آن‌ها است، تازیانی صحرانشین که از پی گرمایی سخت در هوای رو به اعتدال پاییز دمی می‌آسایند. در نگاه آنان پاییز فصلی خوش و بهارگونه است. در روزگاری پس از آن که شعر از برون‌گرایی به درون‌گرایی رسید در پاییز، مانند دیگر عناصر طبیعت، با مفهومی انفسی می‌نگریستند. در این دوره تأثیر عرفان در شعر فارسی را در نگرش به طبیعت نیز می‌توان دید. وصف طبیعت وسیله‌ای برای بیان معانی است و شاعر مفهومی در فراسوی آن می‌جوید. خزان با همان ویژگی‌هایی که دارد تصویر می‌شود، اما در این سروده‌ها زمینه‌های عاطفی و تأملات ذهنی آشکار است: «ای باغبان! ای باغبان! آمد خزان، آمد خزان ـ بر شاخ و برگ از درد دل بنگر نشان، بنگر نشان/ گفتند ای زاغ عدو! آن آب باز آید به جو ـ عالم شود پر رنگ و بو، همچون جنان، همچون جنان/ ز آواز اسرافیل ما روشن شود قندیل ما ـ زنده شویم از مردن آن مهرجان، آن مهرجان.» (مولوی) □ «آن خزان نزد خدا نفس و هواست ـ عقل و جان عین بهار است و تقاست.» (مولوی) در این دوره پاییز نماد نفس و هوا است و شعری که دربارهٔ پاییز می‌گویند دارای دیدی تلخ و سرد است. آن شور و حال سبک خراسانی دیگر پیدا نیست. در روزگار معاصر خزانیه‌ها دیدی ژرف‌تر دارند. در شعر نو* روزهای شاعرانهٔ پاییز و شب‌های مهیبانی آن و در غزل* فضای رمانتیک حزن‌آمیز و حسرت‌انگیز پاییزی به تصویر کشیده می‌شود. همچنین در این دوره پاییز به نماد* روزگار بد و جامعه‌ای که باد ستم بر درخت انسان بیداد می‌کند و فصلی که ناامیدی و ناخوشی بر انسان حاکم است، تبدیل شده است: «باغ بی‌برگی \ خنده‌اش خونی است اشک‌آمیز\ جاودان با اسب یال‌افشان زردش می‌چمد در آن \ پادشاه فصل‌ها، پاییز.» (مهدی اخوان ثالث) □ «گوی طلای گداخته \ بر اطلس فیروزه‌گون [سراسر چشم‌انداز \ در رویایی زرین می‌گذرد] و شبح آزادگرد هیونی یال‌افشان \که آخرین غبار تابستان را\ کاهلانه \ از جادهٔ پرشیب \ برمی‌انگیزد \ و نقش رمه‌ای \ بر مخمل نخ‌نما\که به زردی می‌نشیند.» (ا.بامداد) □ «امسال خزان آمد با جنبش و نیرو ـ شد باغ دل‌افسرده ز زود آمدن او / پژمرده ز دمسردی آبان رخ سوری ـ زد آتشی آذر به سپیدار و به ناژو/ تنهایی من داند و آید به سراغم ـ آن دلبر طناز سیه چشم سیه‌موی.» (صورتگر)

منابع: چشمهٔ روشن،۶۲- ۷۴؛ دیوان منوچهری دامغانی، به کوشش دبیر سیاقی؛ زمستان، مهدی اخوان ثالث؛ صور خیال در شعر فارسی؛ فقنوس در باران، ا. بامداد؛ لغت‌نامه، زیر «خزانیه»؛ مثنوی معنوی، چاپ رینولد الین نیکلسون؛ نامهٔ صورتگر، ۱۵۷/۲.

امینی ـ جوادیان

خزل ← جزل

خزم (xazm)، در لغت به معنی سوراخ کردن بینی شتر، و در اصطلاح عروض آن است که حرف یا حروفی در اول مصراعی قرار گیرد، اما در تقطیع* به حساب نیاید. چنین حالتی بیشتر با حروف عطف صورت می‌گیرد، مانند «از حشم و گنج چه فریاد و سود ـ که مرگ کند بر سر تو تاختن» که حرف «که» در تقطیع به حساب نمی‌آید. بدین صورت که باید مصراع دوم را بدون در نظر گرفتن این حرف تقطیع کرد و در این صورت مساوی مصراع اول و

وزن آن «مفتعلن مفتعلن فاعلن» است. این صنعت در شعر کهن فارسی به پیروی از شعر عربی به کار گرفته می‌شد؛ اما رفته رفته شاعران ایرانی از آن پرهیز کردند.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۵-۲۶؛ لغت‌نامه، زیر «خزم»؛ المعجم، ۶۵؛ وزن شعر فارسی، ۲۶۶.

عباسپور

خسروانی (xos.ra.vā.ni)، قالبی از شعرها و تصنیف*ها یا لحنی از لحن‌های موسیقی پیش از اسلام که ابداع آن را به باربد موسیقیدان دربار ساسانیان نسبت می‌دهند. شعر گفتن به گونهٔ خسروانی‌های پیش از اسلام تا حدود سده‌های چهارم و پنجم هجری و حتی سدهٔ هفتم هجری مرسوم بوده است. مثلاً ثعالبی در کتابش ضمن استناد ابداع خسروانی به باربد، می‌نویسد: «... در این زمان هم مطربان در بزم ملوک و سایر مردم می‌نوازند» و امیر عنصرالمعالی کیکاوس زیاری در باب سی‌وششم قابوسنامه آورده است: «... همچنان که خَلق مختلف است، خُلق نیز مختلف است ازین سبب است که استادان ملاهی این صناعت را ترتیبی نهاده‌اند: اول دستان خسروانی زدن که از بهر مجلس ملوک ساخته‌اند، بعد از آن طریق‌ها به وزن گران بنهاده‌اند چنان‌که سرود توان گفت...» بیشتر پژوهندگان و نویسندگان دورهٔ اسلامی خسروانی را نوعی نثر یا نثر مسجع دانسته‌اند، مثلاً عوفی در لباب‌الالباب می‌نویسد: «... و در عهد پرویز نوای خسروانی که آن را باربد در صورت آورده است بسیار است. فامّا از وزن شعر و قافیت و مراعات نظایر آن دور است...» و شمس قیس نیز در المعجم فی معاییر اشعارالعجم به این نکته اشاره کرده است: «... باربد جهرمی که استاد بربطی بود، بنای لحون و اغانی خویش در مجلس خسرو پرویز که آن را خسروانی خوانند ـ با آن‌که سر به سر مدح و آفرین خسرو است ـ بر نثر نهاده است و هیچ از کلام منظوم در آن به کار نداشته.» افزون بر این، امیر عنصرالمعالی و نویسندهٔ تاریخ سیستان خسروانی را نثر مسجع و سخنی همراه و هماهنگ با سازی یا نغمه‌ای یا راهی یا دستانی دانسته‌اند. این برداشت و تصور از شعرهای هجایی پیش از اسلام، متأثر از عقیدهٔ اعراب است که به سبب آشنا نبودن به موسیقی وزن خسروانی‌ها را درنیافته، آن‌ها را منثور خوانده‌اند. از میان قدما، تنها خواجه نصیر طوسی (ـ ۶۷۲ق) خسروانی را نوعی شعر شمرده و وزن* آن را وزن مجازی یا وزن خطابی یا وزن نزدیک به تام خوانده است.در تعریف دیگری آمده: «خسروانی مجموعهٔ افکار و عقاید فلسفی ایرانیان باستان و مخصوصاً دوران شاهنشاهان ساسانی است.» ادیبان معاصر نیز در تعریف خسروانی‌ها، نظرات متفاوت ارائه داده‌اند. جلال همایی خسروانی را نثر مسجع واز سروده‌های باربد و در ستایش خسرو پادشاه ساسانی دانسته و ملک‌الشعرای بهار آن را در شمار سروده‌ها ویکی از چهارگونه شعر قدیم ایران، یعنی سرود، چامه ،ترانگ و ضرب‌المثل‌ها و حکمیات نام برده است. این اختلاف در تعریف از کمبود نمونه‌های به‌جای مانده از خسروانی‌های کهن است. یکی از خسروانی‌های مشهور که در بیشتر کتاب‌ها آمده، منسوب به باربد و نخستین اثر سیاسی عهد ساسانیان است: «قیصر ماه ماند، خاقان خرشید ـ آن من خدای ابر ماند، کامغاران ـ که خواهد ماه پوشد، که خواهد خرشید.» ابن خرداذبه در کتابش مختارات من‌الکتاب‌اللهو والملاهی این خسروانی را آورده. شعر ابو طاهر طیب خراسانی نمونهٔ خسروانی‌های پس از اسلام است: «شاهی برگاه برآرید ـ گاهش بر تخت زرین /تختش در بزم برآرید ـ بزم اندر نوکرد شاه.» مهدی اخوان ثالث با استفاده از تعریف‌های گوناگون پیشینیان و نمونه‌های بازمانده، ویژگی‌های این قالب شعر قدیم را چنین برشمرده است : ۱ـ قالب کوتاه و ساختار ساده. ۲ـ وزن هجایی یا وزن ضربی. ۳ـ دارا بودن سجع* و قافیه. ۴ـ برخورداری از مضامینی چون ستایش محبوب و معبود، غزل و غنا و وصف طبیعت. ۵ ـ ایجاز* و اختصار از طریق حذف* فعل‌ها و ثبت خط‌های اشاری و کاربرد عبارات استعاری. هم او با نظر به این ویژگی‌ها شش خسروانی سروده و آن‌ها را نوخسروانی نامیده است که هریک به شیوهٔ خسروانی‌های کهن سه مصراع* دارند و مصرع اول با سوم یا هر سه مصراع با هم، هم قافیه‌اند. یکی از نوخسروانی‌های اخوان این است: «چه بود این\ از سبک روحی چو آوای تو در گوشم ؟\ اپری ، چون سایهٔ مهتابی پروانه؟ یا عطری\ نسیم آورده با گلبرگ؟ یا دست تو بردوشم؟» از میان شاعران گذشته آن‌ها که با موسیقی انس داشته‌اند گاه در شعرهای خود به خسروانی‌های باربد اشاره کرده‌اند. مثلاً حافظ در بیتی می‌گوید: «مغنی کجایی به آوای رود ـ بیاد آور آن خسروانی سرود.»

منابع:آفاق غزل فارسی ، ۴۲، ۴۸؛ ایران در زمان ساسانیان ، ۵۰۷؛ بدایع و بدعتها ، ۶۰۵- ۶۲۰؛ بررسی منشأ وزن شعر فارسی ، ۷۶-۷۹؛ بنیاد نمایش در ایران ، ۲۱؛ بهار و ادب فارسی ، ۸۸/۱-۸۹؛ تاریخ ادبیات ایران ، ریپکا، ۲۳؛ تاریخ ادبیات در ایران ، ۱۴۷/۱-۱۴۸؛

تاریخ اصفهان (مجلد هنر و هنرمندان)، ۲۵۹-۲۶۰؛ تاریخ تطور شعر فارسی، ۱۳؛ تاریخچه‌ای بر ادبیات آهنگین ایران؛ تاریخ هنرهای ملی، ۲۸؛ ترانه‌های ملی ایران، ۱۲؛ حافظ و موسیقی، ۱۴۲-۱۴۸؛ دانشنامهٔ مزدیسنا، زیر«خسروانی»؛ در حیاط کوچک پائیز، ۲۴۸-۲۵۳؛ زیب سخن، ۱/۱۸۰-۱۸۲؛ سیر غزل در شعر فارسی، ۲۸-۳۳؛ سیری در شعر فارسی، ۲؛ الصناعتین، ۱۳۸؛ صور خیال، ۳۹۹-۴۰۱؛ فرهنگ بلاغی-ادبی، ۱/۵۰۰؛ فرهنگ فارسی معین، زیرهٔ خسروانی»؛ لغت‌نامه، زیر«خسروانی»؛ موسیقی شعر، ۴۸۵، ۵۶۲-۵۶۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۹۸-۹۹؛ وزن شعر فارسی، ۳۸-۷۵؛ محمدرضا شفیعی کدکنی، «کهنه‌ترین نمونهٔ شعر فارسی»، آرش، دورهٔ اول، شمارهٔ ۴، صص ۱۸-۲۸.

عطاری

خصی (xa.si)، در لغت به معنی اخته و در اصطلاح بدیع به رباعی*ای گفته می‌شود که مصراع* سوم آن با سه مصراع دیگر هم قافیه نباشد؛ زیرا در قدیم لازم می‌دانستند که مصراع سوم رباعی نیز با دیگر مصراع‌های آن هم قافیه باشد، مانند این رباعی رودکی: «بی‌روی تو خورشید جهانسوز مباد - هم بی‌تو چراغ عالم‌افروز مباد/ با وصل تو کس چو من بدآموز مباد - روزی که تو را نبینم، آن روز مباد!» کم‌کم با رواج رباعی‌سرایی شاعران تشخیص دادند که برای اثرگذاری بیشتر مصراع چهارم، نباید در مصراع سوم قافیه را رعایت کرد، مانند این رباعی خیام: «ابر آمد و زار بر سر سبزه گریست - بی‌بادهٔ گلرنگ نمی‌شاید زیست / این سبزه که امروز تماشاگه ماست - تا سبزهٔ خاک ما تماشاگه کیست.» بدین ترتیب، تا دورهٔ معاصر، لزوم هم قافیه بودن مصراع سوم با دیگر مصراع‌ها، از میان رفت. اگر مصراع سوم هم در قید قافیه* باشد، آن را **رباعی ترانه** می‌گویند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۸۲؛ حدایق‌السحر، ۸۵؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۱۶۲-۱۶۳؛ فرهنگ بلاغی-ادبی، ۱/۵۲۰؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۴۰۶؛ المعجم، ۱۲۱.

عباسپور

خطا (xa.tā)، در اصطلاح معانی*، آوردن سخنی است که در لفظ یا معنا نادرست باشد و بر همین اساس به دو نوع تقسیم می‌شود: ۱- **خطای لفظی**، آن است که گوینده یا نویسنده، در آوردن کلمه‌ای یا کلماتی اشتباه کند. خطای لفظی بر چند نوع است: آ- **کم یا زیاد کردن حروف کلمه**، مانند آوردن گسی به جای گسیل به سبب حفظ و رعایت وزن: «گسی کرد از آن گونه او را به راه - که شد بر سیاوش نظاره سپاه» و آوردن سخون به جای سخن برای رعایت قافیه: «بودنی بود، می بیار اکنون - رطل پر کن مگوی بیش سخون.» ب - **تخفیف مشدّد و تشدید مخفف**، مانند تخفیف تشدید در کلمهٔ صیاد: «از صیادی بشنود آواز طیر - مرغ ابله می‌کند آن‌سوی سیر» و مانند تشدید «ج» در «به جای»: «مورد به‌جّای سوسن آمد باز - می به‌جّای ارغوان آمد.» پ - **قلب***، **ابدال*** و **اهمال*** **حروف**، مانند آوردن نیلوفل به جای نیلوفر برای رعایت قافیه: «آب انگور و آب نیلوفل - مر مرا از عبیر و مشک بدل» و آوردن هگرز به‌جای هرگز: «مرا نشانهٔ تیر فراق کرد و هگرز - کسی شنید که باشد کمان نشانهٔ تیر.» ت - **آوردن مصدر جعلی**، مانند ملولیدن، قبولیدن و پولیدن در این دو بیت: «مبادا که از من ملولیده باشی - حدیث حسودان قبولیده باشی /.../ برو طرزیا زلف خوبان به چنگت - زمانی درافتد که پولیده باشی.» ث - **حذف کلمه در جمله**، مانند «همین امشب بگیرم تنگ در بر - که اول بهتر از صلح اخیر است» که منظور جنگ اول است. ج - **ترکیب زشت و ناپسند**، مانند آوردن «گو» قبل از «زنگار» و آوردن «چو» قبل از «سرو» که کلماتی بی‌ادبانه را می‌سازد: «بیا و گو ز نگار پریوشم که چو سرو - میان باغ همه محو و او تماشایی‌ست». ۲- **خطای معنوی**، آن است که گوینده یا نویسنده در معنا و مفهوم سخن اشتباه کند، مانند «گفت لیلی را خلیفه کان تویی - کز تو مجنون شد پریشان و غوی/ از دگر خوبان تو افزون نیستی - گفت خامش، چون تو مجنون نیستی» که اشتباه در آوردن خلیفه است؛ زیرا قصهٔ لیلی و مجنون در زمان جاهلیت بوده است. خطاهای لفظی و معنوی از عیوب بلاغت* است.

منابع: اصول علم بلاغت، ۳۸-۴۴؛ زیب سخن، ۱/۵۸-۶۲؛ فرهنگ بلاغی-ادبی، ۱/۵۰۴؛ نقد معانی، ۱۴-۲۳.

عباسپور

خطاب نفس ← تجرید

خطابه (xa.tā.be)، معادل واژهٔ انگلیسی Oratoric، در لغت به معنای ایراد سخن برای فرد یا جمع، فریفتن از راه زبان و هنری که خطیب اندیشه‌های خود را به زبان بیان می‌کند. برخی اساس آن را بر قدرت ارتجالی/ فی‌البداهه سخن گفتن خطیب نهاده‌اند. شالودهٔ نظری هنر سخنوری را ریطوریقا/ فن خطابه نامیده‌اند. نیز یکی از صورت‌های هشت‌گانهٔ منطقِ ارسطو ریطوریقا است

که برخی معتقدند آن را آمونیوس اسکندرانی ـ فیلسوف سدهٔ ششم میلادی ـ و سیمپلیکیوس سیسیلی ـ فیلسوف یونانی اوایل سدهٔ ششم میلادی ـ بر منطق ارسطو افزودند. اما گروهی دیگر خطابه را از ابوابی دانسته‌اند که مسلمانان بر منطق ارسطو افزودند. اهمیت خطابه در ادبیات آن است که اصالت نثر مسجع را حفظ کرد چرا که از دیرباز خطبا برای گیرایی و زیبایی کلام، واژه‌های هم سجع به کار می‌بردند. همچنین از آن‌جا که پیش نیاز خطابه ، بلاغت ، فصاحت و تصورات شاعرانه است، برخی برآنند که خطابه نوعی نثر شاعرانه است. ارسطو دربارهٔ بلاغت می‌گوید : «هنر کشف و به کار بردن وسایلی است که برای ترغیب و تهییج شنونده مفید باشد.» از ابزار بلاغت، ایجاز، سادگی و صراحت کلام است که سخنور به کار می‌برد. فصاحت در لغت به معنی آشکار و در سخن به معنی روشنی کلمه و کلام، روشنگویی یا گشاده‌زبانی است، یعنی کلامی که آسان بر زبان آید و به ذهن و گوش آشنا و خوشایند باشد. این همان هنرِ استفاده از زبان است که برای اقناع عموم به کار می‌رود. خطابه پنج ویژگی دارد: خلاقیت، آرایش، سبک، حافظه و شیوهٔ ارائه. خلاقیت عبارت ا ست از یافتن موضوعات مرتبط به هم؛ آرایش تنظیم موضوعات برای ارائهٔ شفاهی است؛ سبک شیوهٔ درخور موضوع و موقعیتی است که خطابه در آن ایراد می‌گردد؛ به کمک حافظه مطالب نوشته و از حفظ ارائه می‌شود و طرز بیان شیوهٔ به کارگیری عناصر یاد شده است. آنچه سخنران/خطیب ایراد می‌کند خطبه (xot.ba) به معنی سخن گفتن و موعظه است. خطبهٔ منابر توصیه به پرهیزکاری ،وعظ و تذکر است و گه‌گاه در هنگام اضطراب مردم ،هنگام بحث دربارهٔ آزادی و نیز زمانی که میان مردم شکاف است نیز ایراد می‌شود. خطابه‌ها را می‌توان چنین رده‌بندی کرد: **خطابهٔ سیاسی** در تعلیم و بیان جهات سیاسی که اغلب مقدمهٔ انقلاب و نهضت‌های سیاسی هستند؛ **خطابهٔ مذهبی** که در تعلیم و تشریح قوانین و اصول مذهبی بر منابر ایراد می‌شود؛ **خطابهٔ قضایی** که شامل سخنان وکلا برای اثبات دعاوی حقوقی و جزایی در محاکمات قضایی است. گروهی سه نوع خطابهٔ اخلاقی، منظوم و خطابهٔ ماقبل نمایش را نیز به انواع خطابه افزوده‌اند. امروزه بسیاری از منتقدان در نقد آثار، نگاهی به بعد خطابی آن اثر دارند. یعنی جنبه‌هایی از اثر را که باعث ترغیب یا راهنمایی خوانندگان جهت رسیدن به مقاصد نویسنده می‌شود، بررسی می‌کنند. آن که خطابه ایراد می‌کند، خطیب است. در یونان استادان فن خطابه را سوفیست می‌خواندند. سوفیست‌ها در آغاز، فن بلاغت و سخنوری را در عرصه‌های سیاسی و کسب شهرت به کارگرفتند.اما بعدها موضوع خطابه به مطالبی که مقبولیت عام یافت تغییر کرد. خطیب می‌تواند در هر موضوع و علمی وارد شود؛ به همین سبب تمام علوم به‌نحوی با این فن ارتباط و مناسبت دارند. خطیب معمولاً به جزئیات پرداخته، کمتر کلی گویی می‌کند.ابوعلی سینا (ـ۴۲۸ق) در دانشنامهٔ علائی ویژگی‌هایی برای خطیب آورده می‌گوید: «خطیب قبل از شروع خطابه زمینه راچنان فراهم آورد که سخنانش نزد شنوندگان مقبول باشد. نیز پیش از شروع سخن، دورنمایی از شخصیت خود را برای شنوندگان به تصویر کشیده فضیلت خود را به اثبات رساند واگر رقیب یا خصمی داشته باشد، در ابتدای سخن نقص یا نقایص او را بیان کند (چنین روشی را مغالطه خوانند). مثلاً جالینوس برای رد نظریه‌های مخالفان خود در طب به بیان فضیلت خود می‌پرداخت تا از منزلت نظریهٔ مخالفان بکاهد.» از دیگر نکات اساسی در فن خطابه، طلاقت زبان ،انگیزه و استعداد است که خطیب باید واجد آن‌ها باشد. چنان‌که آمد اساسی‌ترین هدف خطیب، اقناع و ترغیب مخاطب است نه آگاهی دادن او. به این جهت از دیرباز خطیبان و سخنوران توجه چندانی به ذکر حقیقت نداشتند و تنها در پی اثبات موضوع سخنرانی بودند. از این روی بسیاری از فلاسفه و منتقدان بزرگ تاریخ، این فن را نکوهیده‌اند. سابقهٔ فن خطابه به یونان باستان می‌رسد. قدیم‌ترین خطبه در اشعار هومر ـ شاعر یونانی (ـح ۸۵۰ق‌م) یافت می‌شود. وی خطب فراوانی را از قول خدایان و پهلوانان یاد می‌کند. مثلاً در منظومهٔ ایلیاد ،وقتی اخیلس، لوکائون را بر زمین زده سرش را جدا می‌کند، خطبه‌ای دلنشین می‌خواند که آن را پایهٔ سخنوری در یونان دانسته‌اند. اما شکوفایی فن خطابه در یونان در سدهٔ چهارم پیش از میلاد بوده است. در این سده، واقعگرایی افکار مردم را از ادبیات، شعر، موسیقی، تآتر و نمایش منحرف کرده و کانون توجه آنان را به احیای حقوق از طریق سخنوری معطوف کرده بود. از این روی سدهٔ چهارم پیش از میلاد را سدهٔ سخنوری نامیده‌اند. رشد نظام دموکراسی، تجارت، صنعت، نیروی دریایی، نظام قضایی و نیز آزادی بیان،به شکوفایی و تدوین فن خطابه انجامید. نظام قضایی به گونه‌ای بود که مردم برای احقاق و احیای حق خود می‌بایست خطیبی زبردست بوده یا از وکلایی که در فن خطیبی ماهر بودند کمک بگیرند. پریکلس (ـ۴۹۵ق‌م) نخستین خطیب

خطابه

این روزگار بود. پس از وی آسپاسیا (ـ۴۵۰ق‌م) مدرسه‌ای برای تعلیم فن خطابه و فلسفه بنیاد کرد و حتی زنان را به شرکت در امور اجتماعی و تحصیل علوم عالی برانگیخت. در این روزگار، برای نخستین بار خطبا، خطبه‌های خویش را نوشتند و منتشر ساختند. از سویی رقابت بین خطبا باعث شد که سخنان ایشان شکل و قانون پیدا کند. در این زمان سخنوری چنان رایج شد که مردم آتن از مجادلهٔ سخنوران به اندازهٔ تماشای مسابقات لذت می‌بردند و برای شنیدن سخنان خطیبانی چون آیسخینس (ـح ۳۸۹ق‌م) و دموستن ـ بلندپایه‌ترین خطیب یونان (ـ۳۸۴ق‌م) ـ از راه‌های دور به دادگاه‌ها هجوم می‌آوردند. گفتنی است اگرچه خطیبان در راه وطن‌دوستی خدمات ارزنده‌ای کرده‌اند، گاهی سفسطه و سخنوری را چنان درمی‌آمیختند که گه‌گاه خطابه‌هایشان به غرض‌ورزی نزدیک می‌شد، تا جایی که افلاطون نطق و خطابه را زهری می‌نامد که دموکراسی را به نابودی می‌کشاند. نیز از آن‌جا که سخنوران این محدودهٔ زمانی بیشتر مایه و استعداد هنرپیشگی داشتند تا نبوغ و اطلاعات، وی فصاحتِ بیان را هنر مسلط شدن بر مردم از طریق دست یافتن بر احساسات ایشان می‌دانست و این همان فریفتن با زبان است. آورده‌اند دموستن بارها سخنرانی خود را تمرین می‌کرد و در برابر آیینه متن خطابه‌اش را به صدای بلند می‌خواند، حتی ماه‌ها در غاری ریاضت می‌کشید و روی منبر اوج و فرود صدایش شنیدنی بود. این نوع هنرپیشگی که با سخنوری آمیخت باعث سرگرمی، منحرف شدن از اصل کلام و اغتشاش ذهن می‌شد. از مشهورترین خطابه‌های آن زمان که تاکنون باقی مانده خطابهٔ «دربارهٔ تاج» از دموستن است. این خطابه مربوط به داستان تاج گلی است که قرار بود پادشاه به دموستن اهدا کند، اما با مخالفت آیسخینس مواجه شد. مجادلهٔ این دو خطیب از مشهورترین مجادله‌های تاریخ است. از دیگر خطبای مشهور یونان می‌توان سقراط (ـ۴۶۹ق‌م)، افلاطون (ـ۴۲۷ق‌م) و ارسطو (ـ۳۸۴ق‌م) را نام برد. از زندگی واحوال سقراط آگاهی چندانی در دست نیست. گویند که وی در سال‌های ۴۲۰ـ ۴۳۰ق‌م مکتبی برای تعلیم نجوم و فن خطابه داشت. برخی وی را در جرگهٔ سوفسطاییان معرفی کرده‌اند و برخی چون ژان برن ـ نظریه‌پردازفلسفی فرانسوی ـ لقب ضد سوفسطایی به او داده‌اند. سقراط در بازی با الفاظ و طفره‌زدن استاد بود و حیله‌های جدل را خوب می‌شناخت، اما از چهار جهت با سوفسطاییان تفاوت داشت: ۱ـ از علم بلاغت گریزان بود، ۲ـ به تقویت مبانی اخلاقی شوق داشت، ۳ـ فقط بررسی عقاید را به مردم می‌آموخت، ۴ـ در ازای تعلیمات خویش مزد نمی‌گرفت. سقراط در خطابهٔ دفاعیهٔ خویش به نام «آپولوژی» چنین می‌گوید: «... از دروغ‌هایی که گفتند یکی مرا بیش از همه به حیرت آورد، آن‌جا که گفتند به هوش باشید تا سقراط که سخنوری تواناست شما را نفریبد. با این سخن بی‌شرمی را از حد گذراندند، زیرا می‌دانستند همین که سخن آغاز کنم نادرستی آن ادعا آشکار خواهد شد و بر همهٔ شما عیان خواهد گردید که من در سخنوری هیچ توانایی ندارم، مگر آن‌که سخنور در نظر ایشان کسی باشد که جز راست نگوید. اگر مرادشان این باشد تصدیق می‌کنم که سخنوری توانا هستم.» از سخنان سقراط چنین برمی‌آید که سخنوری تنها اقناع است نه حقیقت‌گویی و این همان فریفتن از راه زبان و بر پایهٔ خطابه است. روش تدریس افلاطون برای شاگردان، خطابه، گفتگو و مطرح ساختن مسائلی برای ایشان بود. الهام بخش اصلی افلاطون خطیبان روم بودند، چنان‌که قفطی، تاریخ نگار مصری (ـ۶۴۶ق) در تاریخ‌الحکما دربارهٔ افلاطون چنین می‌گوید: «وی سه‌بار به سیسیل مسافرت کرد تا به کتب دانشمندان آن سرزمین دست یابد.» گفتنی است که افلاطون خطابه را به پنج بخش مقدمه، بیان مطلب، تشریح، استدلال / برهان و خاتمه تقسیم کرد. به دیدهٔ وی ،پایهٔ سخنوری بر معرفت حقایق است و اگر کسی حقیقت را نشناسد و تنها در پی اثبات عقیدهٔ خود باشد، سخنوری‌اش مایهٔ رسوایی خواهد بود. افلاطون افزون بر بیان حقیقت ، راهنمایی انسان به سوی فضایل اخلاقی را از اهداف مهم سخنوری می‌داند. وی می‌گوید: استعداد فطری ،آموزش و تمرین از شرط‌های لازم در سخنوری است. از میان آثارش رسالهٔ فایدروس /فدروس (ترجمهٔ محمود صناعی ،تهران ۱۳۳۶ش) و گرگیاس (۱۳۳۵ش) در فن خطابه است. همچین رسالهٔ نوامیس (ترجمهٔ فواد روحانی، تهران ۱۳۳۵ش) به روش خطابه نزدیک است چرا که هدف وی در این رساله اقناع مخاطب است نه اثبات مطلب. اگرچه روش افلاطون در آغاز، جدل و برهان بود، در اواخر عمر به اهمیت خطابه پی برده آن را بهترین روش در اقناع جمهور مردم نامید. پس از افلاطون ، ارسطو توانست با مطالعهٔ آثار تدوین شده در فن خطابه و دقت در خطابه‌های سخنوران عصر خویش، اصول و مبانی فن خطابه را پایه‌ریزی کند. وی در رسالهٔ سوفسطیقا/ سفسطه به این نکته اشاره می‌کند که اگرچه پیش از او دربارهٔ موضوع خطابه سخن گفته‌اند، کاری که او بتواند آن را اساس و پایهٔ سخن خود سازد،

خطابه

نداشته است. همچنین در رسالهٔ فن خطابه/ ریطوریقا می‌گوید که خطبای متأخر به مادهٔ موضوع بیشتر از روش و کیفیت القای آن توجه داشته و از میان انواع خطابه به خطابهٔ قضایی بیشتر پرداخته‌اند. مطالعه و تلاش وی در خطابه به تدوین این فن انجامید ،چنان که بسیاری وی را مکمل فن خطابه نامیده‌اند. از ارسطو دو کتاب در خطابه به جای مانده است: خطابهٔ اسکندر که برخی در انتساب این اثر به ارسطو تردید دارند و فن خطابه که در سه بخش تدوین یافته است: الف ـ در فایده،هدف ،تعریف و اقسام خطابه ، ب ـ در مقتضای حال مخاطب و گفتاری که مناسب حال وی باشد، ج ـ در اسلوب و روش خطیب برای سخن راندن، آمده است.این اثر به دست اسحاق بن حنین (ـ۲۹۹ق) به عربی برگردانده شد و بعدها آن را به فارسی نیز برگرداندند (ترجمهٔ پرخیده ملکی ، تهران).

خطابه در روم؛ فضای باز سیاسی در سدهٔ پنج پیش از میلاد به بردگان فرصت داد که به دادگاه‌ها رفته برای احیای حق خویش به سخنوری پردازند. از مشهورترین خطیبان رومی می‌توان کوراکس (ـح ۴۶۶ق‌م) و سیسرون (ـ۱۰۶ق‌م) را نام برد. نخستین کسی که در این سرزمین به تعلیم خطابه پرداخت کوراکس بود که نزد تازیان به غراب خطیب مشهور است. وی در ۴۴۶ق‌م رساله‌ای به‌نام هنر کلمات در باب خطابه نوشت. گفتنی است که فن اقناعی بودن خطابه را نخستین بار وی مطرح کرده است. آورده‌اند گرگیاس، از شاگردان وی، در ۴۰۸ق‌م در جشن مسابقات اولمپی با یک خطابه مردم یونان را که با یکدیگر در جنگ بودند به صلح در برابر ایران فراخواند. شاید بتوان گفت خطابه در روم به دست سیسرون، تاریخ نگار، شاعر، فیلسوف و بلندپایه‌ترین خطیب روم، به اوج شکوفایی رسید. مشهورترین آثار وی خطابه‌های او است که از آن میان حدود ۷۷ خطابه باقی است. او رسالاتی در فن خطابه نوشت و در انشا*، نثر، سجع* و تقریر سخن، قواعدی وضع کرد. در سخن از مطایبه و حکایت* بهره برد و غرور و تعصب و حس میهن‌دوستی و ترحم را برانگیخت و نیز به افشای بی‌پردهٔ کاستی‌های جامعه پرداخت. از ویژگی‌های گفتارش، جملات کوتاه و صافی گفتار بود چنان که آورده‌اند هیچ کس قبل و بعد از سیسرون با آن روانی و شور به زبان لاتین سخن نگفت. همچنان که پیش از این گفته آمد، از دیرباز فن خطابه با هنرپیشگی و نمایش پیوند داشت، اما خطبای دوره‌های بعد را عقیده بر این بود که افزون بر نمایش، رقص و موسیقی نیز مهارت در ایراد خطابه تأثیر دارد. مثلاً فابیوس، خطیب روم(ـح ۹۵م) در رسالهٔ فن خطابه آورده است: «آن‌که می‌خواهد خطیب شود باید موسیقی بخواند تا گوشش به هماهنگی آشنا شود و باید رقص بیاموزد تا وزن و لطف را فرا گیرد.»

خطابه در عربستان پیش از اسلام؛ اگرچه بیشتر تازیان بی‌سواد بودند و میان آن‌ها ادبیات کتبی رایج نبود، دلایلی در دست است که نشان می‌دهد، عرب پیش از اسلام با دو اثر ارسطو یعنی فن شعرابوطیقا و فن خطابه/ریطوریقا آشنایی داشته است. تشکیل شب‌های شعر و برگزاری مسابقات بزرگ شعرخوانی در بازار عکاظ و نیز موازین موجود برای تشخیص شعر خوب از بد، نمایانگر آن است که تازیان با بلاغت ارسطو آشنا بودند. گفتنی است در آغاز،ارزش شاعر بیش از خطیب بود، اما چندی بعد خطیب را «زبان قبیله» نامیدند. مهم‌ترین ویژگی‌های خطبه در این روزگار، داشتن نثرمسجع ،آهنگ و وزن و جملات کوتاه است که آن را به شعر نزدیک کند. علاقهٔ مردم به چنین خطبه‌ها چندان بود که بیشتر آنان به حفظ خطبه‌ها می‌پرداختند. موضوع سخن بیشتر ابتدایی بود و خطیب کمتر به رموز زندگی یا سیاست می‌پرداخت. از مهم‌ترین ویژگی‌های خطبای این دوره آن است که ایشان برای سخن گفتن به جایی بالاتر از سطح زمین صعود می‌کردند و مثلاً بر پشت چهارپایی نشسته به ایراد خطابه می‌پرداختند. این رسم همچنان ادامه یافت و تاکنون نیز رایج است. **موضوعات خطابه** در این روزگار را می‌توان چنین رده‌بندی کرد: الف ـ تفاخر بر اقوام و قبایل دیگر. ب ـ جنگ و صلح. پ ـ مرثیه. ج ـ ازدواج، که کوتاه‌ترین خطبه و تنها خطبه‌ای بود که نشسته ایراد می‌شد. مشهورترین خطبهٔ ازدواج خطبهٔ ابوطالب(ـ۳ق‌ه) به هنگام خواستگاری از حضرت خدیجه(س) برای پیامبر(ص)است. د ـ دعوت به رستگاری. مشهورترین خطبه‌های این دوره از خطبای مشهوری چون اکثم بن صیفی (ـ۹ق)، کعب ابن لوی (ـ۴۵۴م) و قس ابن ساعدهٔ ایادی (ـح ۶۰۰م)، نمایانگر تلاش خطیبان در برانگیختن روح انسانی در شنوندگان است. گفتنی است که در این محدودهٔ زمانی دولت های بزرگی چون ایران، روم ، چین و هند، هیئت نمایندگان / وفود داشتند که برای ایجاد روابط و بیان افتخارات خویش به کشورهای دیگر اعزام می‌کردند.بدیهی است که گروه نمایندگان از بهترین و مشهورترین خطیبان انتخاب می‌شدند. اگرچه تازیان دولتی مستقل نداشتند، گاهی نمایندگانی از سوی قبایل به کشورهای دیگر می‌رفتند. خطبه‌ای

منسوب به اکثم بن صیفی که نزد خسرو انوشیروان (ـ۵۷۹م) ایراد کرد، از این نوع خطبه‌ها است. مجالست اعراب با ایرانیان در یمن و در زمان خسرو انوشیروان به شکوفایی فن خطابه میان تازیان کمک کرد.

خطابه در عربستان پس از ظهور اسلام؛ از اهداف مهم تازیان پس از اسلام ترویج دین اسلام بود نه تفاخر بر اقوام دیگر، و یکی از راه‌های مهم در این دعوت، آموختن فن خطابه بود. از سویی بدگویی و بدنگری قرآن به شعر و شاعری باعث بی‌رونقی شعر و از دیگر سو نیاز تازیان به حماسه* ، برانگیختن غرور ملی و تفاخر، فرونشاندن شورش‌ها و جمع‌آوری دسته‌ها یا پراکندن آنان، به رواج و رونق خطابه کمک کرد.منبع اصلی برای آموختن فن خطابه ، قرآن بود، چراکه در بسیاری از آیات قرآن نمونه‌هایی از حماسه‌خوانی و عزت نفس‌جویی وجود دارد. همچنین قرآن نمونهٔ والای فصاحت و بلاغت بود تا جایی که دانشمندان مسلمان، همچون سیبویه (ـ۱۸۰ق)، خلف احمر (ـح ۱۸۰ق) ،ابن هشام و ابن خالویه (ـ۲۷۰ق) در تمام کتاب‌های بلاغی خویش از آیات قرآن مثال و استشهاد کرده‌اند. قرآن را می‌توان عامل اساسی شکوفایی و تکوین علومی چون صرف، نحو، بلاغت، فلسفه، کلام، تفسیر، حدیث و خطابه دانست. تلاش خطیبان پس از اسلام در خطبه‌ها، رساله‌ها و نامه‌ها، استفادهٔ هرچه تمام‌تر از آیات قرآن بود تا جایی که به‌جای آموختن بلاغت به حفظ آیات قرآن می‌پرداختند. از ویژگی‌های خطابه پس از اسلام، استفادهٔ فراوان از آیات و احادیث ، کوتاهی جملات و مسجع بودن آن‌ها است. نیز بیشتر خطابه‌ها با ستایش خداوند آغاز می‌شد و با دعای خیر به پایان می‌رسید. از مشهورترین خطبای این روزگار پیامبر(ص) است که خود فرمود: «انا افصح العرب.» خطبهٔ «حجةالوداع» از پرآوازه‌ترین خطبه‌های ایشان است. پس از وی حضرت علی (ع) را در زمرهٔ خطیبان می‌توان نام برد. مجموعهٔ خطب وی در نهج‌البلاغه آمده که نشانه‌ای از خطابه‌های برجستهٔ صدر اسلام است. حجاج بن یوسف (ـ۹۵ق) نیز به سخنوری نزد عرب زبانزد بود. وی برای فرونشاندن شورش عراقیان به عراق سفر کرد و خطاب به مردم کوفه چنین گفت: «...به خداسوگند می‌بینم سرها مانند میوه‌ها/خوشه‌های گندم،رسیده و هنگام درو آن سرآمده. به چشم خود ریش‌ها و عمامه‌های خون‌آلود مشاهده می‌کنم.» همچنین خطابهٔ ابوبکر که در فرونشاندن شورش رحلت پیامبر(ص) ایراد کرد، از خطبه‌های تاریخی است. ازمهم‌ترین خطبه‌ها نزد مسلمانان ،خطبهٔ نماز جمعه، عیدین و خطبهٔ عقد است که تا امروز رواج دارند. لازم به ذکر است که خطابهٔ ایران پس از اسلام کمابیش تمام ویژگی‌های خطبه‌های صدراسلام را پذیرفت و همچنان تا امروز ادامه دارد. اهمیت و نقش خطابه در ایران در زمان مشروطه، شایان توجه و ذکر است.

خطابهٔ ایران در دورهٔ مشروطه؛ خطابه‌های این روزگار بیشتر سیاسی و گاهی دینی بود. مقارن با حکومت قاجار، تحولات عظیم سیاسی، صنعتی و اقتصادی جهان از یک‌سو و بی‌کفایتی سران ایران از دیگر سو، سبب شد که توجه سودجویان جهانی به ایران معطوف گردد. تلاش روشنفکران و آزادیخواهان ایرانی که بیشتر در قالب سخنرانی، خطابه، تصنیف*های ملی و انقلابی و نیز نشر روزنامه* و ... نمایانگر بود، مقدمات انقلاب مشروطه را پدید آورد.از آن‌جا که غالب ایرانیان بی‌سواد بودند به مکتوبات کمتر توجه می‌کردند. از این روی ایراد سخنرانی برای برانگیختن غرور ملی ایرانیان مهم‌ترین و اساسی‌ترین ابزار بود. بدیهی است که خطابهٔ این روزگار چون روزگاران گذشته سرشار از حسن ترکیب، مأنوس بودن سخن، شیوایی گفتار، رسایی صدا و گشاده‌زبانی بود. بسیاری از سخنوران و کوشندگان در راه آزادی در این روزگار ظهور کردند که به‌دلیل نفوذ کلام و قدرت خطابه در نشر آزادی و بیداری سهم بسزایی داشتند. سید جمال‌الدین اسدآبادی ،حاج تاج نیشابوری ـ ملقب به تاج‌الواعظین ـ سید جمال واعظ اصفهانی، ملک‌المتکلمین بهشتی، حسن تقی‌زاده و دکتر محمد مصدق از جملهٔ روشنفکران سخنوری بودند که بسیاری از خطابه‌هایشان چاپ ونشر شده است. لازم به ذکر است آنچه امروزه در کنگره*ها ایراد می‌شود ،زیر نام «خطابه» به چاپ می‌رسد. بدیهی است که بسیاری از این‌گونه خطابه‌ها ارزش ادبی شایانی دارند. برای مثال، مجموعهٔ مقالات «هشتمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی» به کوشش محمد روشن در سه جلد بیست و پنج خطابه (تهران ۱۳۵۷ش)، سی‌و شش خطابه (تهران ۱۳۵۸ش) و بیست و هفت خطابه به چاپ رسیده است.

منابع:آیین سخنوری و نگرشی بر تاریخ آن؛ ارسطو و حکمت مشاء؛ بدایع‌الافکار فی صنایع الاشعار،۲۵؛ تاریخ ادبیات ایران،همایی، ۶۹ـ۷۰؛ تاریخ تمدن ،ویل دورانت «یونان باستان» ، ۴۰۳ـ ۴۱۳، ۵۴۲ ـ ۵۶۰؛ همان‌جا، «قیصرو مسیح» ، ۱۶۵ـ ۱۶۹، ۱۸۵ـ۱۸۷؛ همان‌جا، «عصرایمان»، ۲۰۰، ۲۱۴؛ تاریخ تمدن اسلام ،۴۲۴ـ ۴۲۸،

۴۳۳، ۵۱۱-۵۱۳؛ دایرةالمعارف الاسلامیه ، ۸/۳۷۰- ۳۷۷؛ فرهنگ لاروس(عربی - فارسی)،زیر«خطابه»؛ فرهنگ فارسی معین، زیر «خطابه»؛ فن نثر، ۵۱-۵۴؛ لغتنامه ، زیر«خطابه» و «خطبه» ؛ الموسوعةالعربیةالمیسرة ،۷۵۹/۱؛ هفتادمقاله ،۴۵۱-۴۶۴؛ فیروز حریرچی، «ویژگی‌های خطابه در صدر اسلام»، کیهان اندیشه، سال ۱، شمارهٔ ۱، صص ۸۴- ۹۷؛ محمد علوی‌مقدم، «تأثیر دو کتاب ارسطو در بلاغت عربی»، کیهان اندیشه ،دورهٔ چهارم، شمارهٔ ۲۰، صص ۱۱۴- ۱۲۱؛ علی اکبرضیایی، «تأثیر اسلام در رشد و شکوفایی خطابه»، کیهان اندیشه ، شمارهٔ ۲۶، صص ۱۱۴-۱۲۱؛ *A Dictionary of Literary Terms*, Cuddon,570; *Britannica*, 8/980-982; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley, 272; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 156,188-189.

جوان

خطبه ← دیباچه

خفیف (xa.fif)، در لغت به معنی سبک و در اصطلاح عروض، یکی از بحر*های عروضی است که از اصلِ «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن» و زحاف*های ارکان فاعلاتن و مستفعلن به دست می‌آید. زحاف‌های فاعلاتن در این بحر، مخبون*، اصلم*، محجوف* مخبون محذوف*، محجوف مسبغ*، مخبون مقصور*، اصلم مسبغ* و مشعث* است؛ زحاف‌های این بحر از رکن مستفعلن دو صورت مخبون*، و مطوی* است: «درد عشقی کشیده‌ام که مپرس - زهر هجری چشیده‌ام که مپرس» که وزن آن فاعلاتن مفاعلن فعلان است. مفاعلن مزاحف مخبون از مستفعلن، و فعلان مزاحف مخبون مقصور از فاعلاتن است که بحر «خفیف مخبون مقصور» را به دست می‌دهد.

منابع: زحاف رایج در شعر فارسی،۹۸ - ۱۰۰؛ عروض حمیدی، ۶۷،۳۹؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۶۰- ۶۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۸۵؛ فرهنگ بلاغی - ادبی، ۲۲۴/۱ - ۲۲۵، ۵۰۶؛ فرهنگ عروضی،۳۶ - ۳۸؛ لغت‌نامه، زیر «خفیف»؛ المعجم، ۱۷۰ - ۱۷۱؛ واژه نامهٔ هنر شاعری، ۹۹؛ وزن شعر فارسی، ۴۸، ۱۶۷؛ وزن و قافیهٔ شعر فارسی، ۴۶.

صفوی

خلاصه‌سازی ← تلخیص

خلاصه‌نویسی ← تلخیص

خلع (در بدیع) ← تخلیع، بدیع

خلع (در عروض) ← تخلیع، عروض

خمریه (xam.ri.ye)، به اشعاری گفته می‌شود که در وصف می و میگساری یعنی موضوعاتی مانند ساقی، ساغر، مینا، جام، خم، سبو، میکده، پیر می فروش، دختر رز، تاک، محتسب، صبوحی، توبه از می، فصل گل، شکستن توبه، حریفان مخمور، نعرهٔ مستانه و مانند آن‌ها سروده شده است. شاعران فارسی زبان از نخستین دورهٔ پیدایی شعر فارسی به سرودن خمریات پرداخته‌اند. گویا نخستین کسی که در این موضوع به فارسی شعر سروده، رودکی سمرقندی با چکامهٔ نونیهٔ «مادر می» به مطلع «مادر می را بکرد باید قربان - بچهٔ او را گرفت و کرد به زندان» بوده است. سپس شاعرانی مانند بشار مرغزی و فرخی و منوچهری و معزی خمریه‌سرایی را پی گرفتند و از جمله بشار مرغزی در قصیده‌ای به مطلع «رز را خدای، از قبل شادی آفرید - شادی و خرمی، ز رز آمد همی پدید» برای نخستین‌بار در شعر فارسی انگور چیدن و شراب انداختن را وصف کرد. تا اواخر سدهٔ پنجم هجری در شعر فارسی هر جا از می و میگساری سخن به میان آمده مقصود همان عصاره و مفهوم واقعی آن بوده، اما از سدهٔ ششم هجری و با گسترش عرفان و تصوف و آمیختن شعر و عرفان، بسیاری از اصطلاحات ادبی به معنی مجازی به‌کاررفته و بخش مهمی از معانی عرفانی در قالب اصطلاحات می‌پرستانه و به صورت خمریات بیان شده است و گاهی این درآمیختگی چنان است که نمی‌توان میِ مجازی را از میِ حقیقی جدا کرد. معروف‌ترین و بزرگ‌ترین سرایندهٔ اشعار خمری حافظ است. درواقع باید گفت در سبک* عراقی برخلاف سبک خراسانی خمریات بیشتر با مفاهیم عرفانی آمیخته است، اما این بدان معنی نیست که در سبک عراقی همه جا خمریات به معنی مجازی آن است و شاعرانی مانند حافظ تنها به مفهوم مجازی آن نظر داشته‌اند. در سبک هندی موضوع می مانند سایر موضوعات وسیله‌ای برای مضمون‌سازی و باریک‌اندیشی و نکته سنجی شعرای این سبک گردید چنان‌که ملافرج‌الله شوشتری در بیتی گفته است «مغان که دانهٔ انگور آب می‌سازند - ستاره می‌شکنند، آفتاب می‌سازند.»در سدهٔ سیزدهم

به علت تقلید از سبک استادان کهن پس از چندین سده فراموشی، از نو اشعار خمریه‌ای به سبک و شیوهٔ قدما به قلم شاعرانی مانند قاآنی سروده شده است. از معاصران، ملک‌الشعرای بهار به نظیره گویی با بشار مرغزی برآمده و قصیده‌ای استادانه و دلپذیر در وصف شب و شراب سروده که در آن به بشار اشاره و نخستین مصراع مطلع وی را تضمین کرده است: «باشد بهار بندهٔ آن شاعری که گفت ـ رز را خدای از قبل شادی آفرید.» ساقی‌نامه* و مغنی‌نامه از متفرعات اشعار خمریه است.

منابع: انواع شعر فارسی، ۲۸۱ ـ ۲۸۷؛ پیشاهنگان شعر فارسی، ۴۰ ـ ۴۸؛ بدایع‌الافکار، ۳۷؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۳۳۴/۳؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۹۱ ـ ۹۳؛ شاعران همعصر رودکی، ۵۵ ـ ۵۷؛ شعر و ادب فارسی، ۲۲۴ ـ ۲۳۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۰۹/۱؛ کاروان هند، ۱۰۰۳/۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۹۹ ـ ۱۰۰.

امینی ـ برزگر

خوابنامه (xāb.nā.me)/ تعبیرنامه، مکتوبات منظوم یا منثور در بیان و تفسیر آنچه انسان در خواب می‌بیند؛ نیز داستان*هایی که جریان اصلی و حوادث آن‌ها در خواب می‌گذرد. تعبیر در لغت به معنی به عبارت در آوردن و در اصطلاح ، بیان کردن معنی خواب و خبر دادن از چگونگی آن است. معبر /خوابگزار شخصی است که علم تعبیر رویا می‌داند و آن علمی است که ارتباط میان تخیلات نفسانی و امور غیبی را مشخص می‌نماید. ابن عباس (ـ۶۸ق) می‌گوید: «علم تعبیر، عجیب‌ترینِ علوم است و معبران را تا چند علم ملکه نباشد، تفسیر میسر نمی‌گردد:علم حساب، معرفت اوقات، علم طباع(روانشناسی)، حکمت، لغت، علم کتاب و حدیث.» گویند علم تعبیر نخست به آدم(ع) و سپس به دیگر پیغمبران تفویض شده است. یوسف و دانیال از جمله پیغمبرانی بودند که به داشتن علم تعبیر ممتاز شدند. نخستین واقعه‌ای که سبب نفوذ دانیال نبی شد تعبیر کردن خواب نبوکدْنَصَر پادشاه بابل بود. نبوکدنصر بدون آنکه خواب هولناکش را به خوابگزاران بگوید، از آن‌ها خواست تا خوابش را تعبیر کنند و گرنه آن‌ها را خواهد کشت. دانیال خواب را چنین باز گفت: تمثال عظیمی دیدی که سرش از طلای خالص، سینه و بازویش از نقره، شکم و ران‌هایش از برنج، ساق‌هایش از آهن و پاهایش از آهن و گل بود. سنگی به آن تمثال خورد و آن را ویران کرد؛ ودر تعبیر آن آورد که سرِ طلای آن تو هستی اما حکومت و سلطنت پس از تو روز به روز پست‌تر خواهد شد تا به خاک و گِل مبدل شود. نبوکدنصر پس از شنیدن خواب و تعبیر آن، دانیال را بر بابل حکومت داد. حکما گویند تعبیر و تأویل خواب هر دو به یک معنی است و آن عبارت است از سخن گفتن و اشاره نمودن به سرانجام و عاقبت کار، چنان‌که یعقوب(ع) به یوسف می‌گوید: «یُعَلِّمُکَ من تأویلِ‌الاحادیث/ بیاموزانند تو را علم تعبیر خواب و معانی کلام و آیات کتب آسمانی و حدیث و نصایح و مواعظ حکما.» یوسف (ع) نیز از جملهٔ بلندآوازه‌ترین معبران تاریخی است. وی خواب پادشاه راکه دیده بود هفت گاو نزار، هفت گاو فربه را می‌خورند تعبیر کرده، به یک خشکسالی هفت ساله و پس از آن خبر خیر وخوشی به پادشاه داد. چراکه حکما آورده‌اند: اگر معبری، تعبیر خواب بدی راگزارد، باید پس ازآن، خبر خوشی را اعلام دارد، حتی اگر دلیلی بر خیر در آن خواب نباشد، زیرا معبر اندیشهٔ ناامید کردن مخاطب را در سر نمی‌پروراند. داستان دو خوابگزار دربار هارون‌الرشید که خواب ریختن دندان خلیفه را با دو بیان متفاوت تعبیر کردند و در قابوس‌نامه بدان اشاره رفته از این نمونه است. خواب و تعبیر خواب، بخش مهمی از تاریخ و ادبیات جهان است. بسیاری از شخصیت‌های مهم تاریخی بر اثر دیدن خواب ، به بیداری روی آورده و مسیر فکری زندگی‌شان دگرگون شده است. نیز بسیاری از پادشاهان ،پیامبران، شاعران و نویسندگان بزرگ خبر شهرتشان را در خواب دیده بودند که بی‌شک بخشی از آن‌ها ساخته و پرداختهٔ هم‌روزگاران آن‌ها است. از جملهٔ خواب‌های مشهور می‌توان به این‌ها اشاره کرد: ایشتوویگو (ـ۵۵۰ق‌م) نیای کوروش بزرگ شبی خواب دید درخت تاکی از شکم ماندانا(مادر کوروش) می‌روید که شاخه‌هایش عالمگیر می‌شود. معبران در تعبیر آن، از شهرت کوروش یاد می‌کنند. پیامبر اکرم(ص) نیز خبر نبوت خویش را در خواب دید. ابن عباس می‌گوید: «فرشتهٔ مقرب او را در خواب گفتی که محمد، بشارت باد تو راکه حق تعالی از جملهٔ انبیا تو را برگزید و تو را اخبار نمود و خاتم انبیا گردانید.» ایشان پس از شب معراج، خوابی دیگر دیدند که خدای تعالی می‌فرماید: «لقد صدق‌الله رسول‌الرویا.» فردوسی از جملهٔ شاعرانی است که چون به دنیا آمد، پدرش در خواب دید که نوزادش در مکان بلندی با صدایی بلند ندا می‌دهد و از هر طرف صدای لبیک می‌آید. نجیب‌الدین، خوابگزار مشهور آن زمان، خبر داد که نوزاد شاعری می‌شود که آوازه‌اش در سراسر جهان درمی‌پیچد. ناصر خسرو (ـ۴۸۱ق) نیز

از جملهٔ نویسندگان و شاعرانی بود که پس از طی مقامات ظاهری، به فکر دست یافتن به حقیقت افتاد و این سرگردانی و نابسامانی احوال را خوابی که شاعر در ۴۳۷ق در جوزجانان دیده بود، خاتمه داد. وی خوابش را چنین باز می‌گوید: «.... پس از آن‌جا به جوزجانان شدم و قریب یک ماه ببودم و شراب پیوسته خوردمی. شبی در خواب دیدم که یکی مرا گفت: چند خواهی خوردن از این شراب که خرد را از مردم زایل کند... پس سوی قبله اشارت کرد و دیگر سخن نگفت.» پس از این خواب، ناصر خسرو به گفتهٔ خود، از خواب چهل ساله بیدار شد. در متون ادب فارسی داستان‌های بسیاری است که شخصیت‌های اصلی آن خواب‌هایی دیده‌اند که بر زندگی واقعی آن‌ها، نقش تعیین کننده‌ای داشته است. مثلاً شیخ صنعان از قهرمانان داستانی منظومهٔ* منطق‌الطیر ،در خواب می‌دید که بتی را در روم سجده می‌کند. لذا از مکه به روم می‌رود و عاشق دختری ترسا می‌شود، زنار بسته، شراب می‌خورد و خوکبانی می‌کند. پس از چندی پیغمبر(ص) را در خواب می‌بیند و از آن رسوایی عشق بازمی‌گردد. نیز در داستان مشهور شاه و کنیزکِ مثنوی معنوی ، پس از عاشق شدن شاه، بیمار شدن کنیز و درماندن حکیمان از درمان وی » مولوی می‌گوید: «شه چو عجز آن حکیمان را بدید - پا برهنه جانب مسجد دوید/ رفت در مسجد سوی محراب شد - سجده‌گاه از اشک شه پر آب شد/ .../ در میان گریه خوابش در ربود - دید در خواب او که پیری رو نمود» و به این ترتیب شاه راه درمان کنیزک را در خواب می‌یابد. از قدیم‌ترین متون فارسی در خوابگزاری تعبیرالرویا (دمشق، ۱۹۶۴م) از ارطامیدورس به یونانی است که حنین بن اسحاق (-۲۶۰ق) آن را به عربی ترجمه کرد. همچنین از جمله کتبی که پیش از سدهٔ چهارم هجری در خوابگزاری نوشته شده و در الفهرست از آن‌ها نام رفته، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: النوم والیقظة از فرفوریوس؛ الانذارات‌النومیة از ابوسلیمان منطقی؛ تعبیر خواب‌های ابراهیم بن بکوس؛ ابن سیرین؛ کرمانی؛ فیریانی؛ ابن قتیبه؛ اصول دانیال حکیم؛ تقسیم جعفر صادق(ع)؛ جوامع محمد بن سیرین؛ دستور ابراهیم کرمانی؛ ارشاد جابر مغربی؛ کنزالرویای مائوتی. در زمان گذشته تعبیر خواب میان ملل بسیار رواج داشت و بسیاری دانشمندان از جمله ارسطو، افلاطون، اقلیدس، بطلمیوس و جالینوس، در این باب کتاب‌هایی نوشته‌اند. همچنین معبران نفوذ زیادی در دربار و نزد پادشاهان داشتند و هر درباری افزون بر وزیر، منجم و ریاضیدان، خوابگزار هم داشت. پس از اسلام نیز کتاب‌های فراوانی در خوابگزاری نوشته شد و نیز خوابنامه‌های بسیاری از سریانی و عبری و یونانی و... به عربی و فارسی ترجمه کردند. امروز بر اساس تفکرات علمی فروید خواب مبنا و اساسی تازه پذیرفته است و کتاب‌های فراوانی بر پایهٔ این تفکرات به نگارش آمده است. «خواب» و «تعبیر» از جملهٔ واژه‌هایی هستند که تقریباً در شعر همهٔ شاعران متقدم و متأخر به‌کار رفته‌اند. «الوداع ای کعبه کاینک هفته‌ای در خدمتت - عیش خوابی بوده و تعبیرش احزان آمده.» (خاقانی)□ «هرکه سر زلف تو در خواب دید - کافریش زلف تو تعبیر کرد.»(عطار)□ «دیدم به خواب خوش که به دستم پیاله بود - تعبیر رفت و کار به دولت حواله بود.»(حافظ)□ «من خواب دیده‌ام که کسی می‌آید \ من خواب یک ستارهٔ قرمز دیده‌ام\ ...\کسی می‌آید.» (فروغ فرخزاد) از جملهٔ داستان‌هایی که حوادث آن در خواب می‌گذرد می‌توان به مسالک‌المحسنین از طالبوف (-۱۳۲۸/۱۳۲۹ق)، سیاحت غرب یا سرنوشت ارواح پس از مرگ (قوچان، ۱۳۴۹ش) از آقا نجفی قوچانی (-۱۳۲۲ش) و خلسه /خوابنامه (مشهد، ۱۳۲۳ش) از محمد حسن خان اعتمادالسلطنه (-۱۳۱۳ق)) اشاره کرد. مسالک‌المحسنین از گروهی محقق سخن می‌گوید که عزم رفتن به قلهٔ دماوند دارند. در میان راه با گروه‌های مختلف مردم و وقایع گوناگون مواجه می‌شوند و نویسنده فرصت می‌یابد که به انتقاد از جامعه و شاه بپردازد. در پایان ،نطق مظفرالدین‌شاه را بیان می‌کند که : «هر کس هر چه می‌داند آزاد بگوید، نترسد...نهراسد...» حضار به آواز بلند زنده باش می‌گویند و از آواز شعف آن‌ها... راوی از خواب بیدار می‌شود.در داستان خلسه، راوی در خواب هشت پادشاه ایرانی و ترک، کیخسرو کیانی، دارای یکم، آرشاک - پایه‌گذار دولت اشکانی - اردشیر بابکان ، خسرو دوم انوشیروان، شاه اسماعیل، نادرشاه و آقا محمدخان را به محاکمه می‌کشاند و در جستجوی علت ویرانی ایران، سرانجام آقا محمدخان را متهم کرده به بسیاری فساد قاجار اشاره می‌کند. در تهران قدیم و شاید شهرهای دیگر نیز، خوابگزاری از جملهٔ کارهای معرکه‌گیران دوره‌گرد بود که بیشتر در قالب سؤال و جواب منظوم ،میان مرشد و بچه مرشد صورت می‌گرفت، مانند «- مرشد: بگو ببینم اگر کسی پیغمبر در خواب دید چه تعبیر دارد؟ - بچه مرشد: اگر پیغمبری در خواب دیدی - به کام هردو دنیایت رسیدی.»□ «- مرشد: اگر جنگ و نزاعت با کسی بود؟ - بچه مرشد: ز دشمن بایدت بگریختن زود.»□ «اگر ماش و نخود آمد به خوابت؟ - بود تعبیر آن رنج و

عذابت.»□ «اگر رخت سفید و سبز بودت؟ ـ بدان تا حرمت و عزّت فزودت.»□ «به خواب ارکفش و نعلینت به پا شد؟ ـ نصیبت همسری حوری لقا شد.»□ «اگر عضوی ز اندامت بیفتاد؟ ـ ز خویشان را یکی از دست بنهاد.» به این ترتیب مرشد و بچه مرشد، به اتفاق هم به تعبیر خواب‌های بسیار پرداخته از تماشاچیان پول می‌ستاندند. علاوه بر این‌گونه خوابگزاری‌های شفاهی، کتاب‌ها و رسالات فراوانی به فارسی و عربی در تعبیر خواب نوشته شده است که به نمونه‌هایی فارسی از آن‌ها اشاره می‌شود:

عنوان	مؤلف	نسخهٔ موجود
التحبیر فی‌علم‌التعبیر	منسوب به فخرالدین‌محمدبن عمر رازی	تهران ۱۳۵۴ش
خوابنامهٔ‌منظوم	ادیب بیضایی	تهران بی‌تا
خواب‌دیدن‌یک دختر مصری	ناشناس‌س	تهران‌بی‌تا
خوابنامه	ملامحمدباقربن‌محمدتقی‌مجلسی	تهران ۱۲۷۲ق
تعبیرخواب	میرزامحمدتقی شیرازی	تهران ۱۲۸۳ق
تعبیرخواب	ملامحمدباقربن محمدتقی لاهیجی	ایران ۱۲۹۷ق
تعبیرخواب و بیماریهای روانی	زیگموندفروید	تهران۱۳۰۵ش
تعبیررویا	ابوعلی سینا	تهران۱۳۱۶ش
خوابهای شهرزاد	طه حسین	تهران۱۳۲۳ش
خوابگزاری	به کوشش‌ایرج‌افشار	تهران۱۳۴۶ش
تعبیرخواب	ابوالفضل‌حبیش‌تفلیسی	تهران ۱۳۷۵ش
تعبیرسلطانی	اسماعیل بن نظام الملک قاضی ابرقوهی	مرعشی،۵۶۲۳،۷۰۵۲
تعبیرنامه	ناشناس	مرعشی ۷۳۴۱

منابع: از صبا تا نیما ، ۱/۲۶۸-۲۷۰، ۲۹۵-۲۹۸؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۲/۴۴۸-۴۴۹؛ تعبیر خواب ، محمدبن سیرین و دانیال پیغمبر(ص)، تألیف شیخ ابوالفضل حبیش ابن ابراهیم تفلیسی؛ تفسیر حدائق‌الحقایق ، ۱۲۰-۱۲۳، ۱۲۶؛تهران قدیم ،۴/۲۲۵-۲۲۷؛ خلسه ، محمد حسن خان اعتمادالسلطنه؛ خوابگزاری ؛ دیوان حافظ، چاپ انجوی ، ۷۹، ۲۴۹؛ الذریعه ، ۴/۲۰۶-۲۰۸؛ ۷/۲۶۷؛ شعر العجم ، ۱/۷۲؛ فرهنگ فارسی ، زیر«خواب» و «خوابنامه»؛ فرهنگ فارسی ـ عربی لاروس، زیر«تعبیر» ،«تأویل» ؛ فهرست کتاب‌های چاپی فارسی ، ۱/۱۳۶۶-۱۳۶۷، ۱۹۱۳؛ ۲/۱۹۲۵؛ فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ مرعشی ، ۵/۲۷۲، ۱۵/۲۴، ۱۸/۲۲۲؛ ۱۹/۱۳۵؛ قابوس‌نامه ، چاپ دکتر غلامحسین یوسفی، ۴۴-۴۵؛ کتاب مقدس، ۱۲۸۴-۱۲۸۹؛ لغت‌نامه ، زیر «تعبیر» ، «تعبیر نامج»، «تعبیر نامه»؛ مثنوی معنوی ، به اهتمام نیکلسون ، ۵-۶.

جوان

خواننده‌مداری (xā.nan.de.ma.dā.ri)، معادل اصطلاح انگلیسی reader- response theory از نظریه‌های نوین ادبی که بارزترین ویژگی آن، تأکید بر نقش ترغیبی زبان است.(← زبان، نقش‌های) از سرشناس‌ترین نمایندگان این نظریه که در سال‌های پایانی دههٔ ۱۹۶۰م مطرح شد، می‌توان به وولفگانگ آیزر آلمانی، استنلی فیش امریکایی، جانتن کولر انگلیسی، هانس روبرت یاس آلمانی، جرالد پرینس انگلیسی و میشل ریفاتر فرانسوی اشاره کرد. اصول نظریهٔ معطوف به خواننده، ریشه در اندیشه‌های ادموند هوسرل، فیلسوف آلمانی (۱۸۵۹ـ ۱۹۳۸م) دارد. پیروان نظریهٔ خواننده‌مدار بر این باورند که خواننده را باید دریافت‌کنندهٔ پیام اثر برشمرد، چه وی نقشی فعال هنگام خواندن متن دارد و هم او است که باید دربارهٔ مفاهیم و مضامین مطرح شده در اثر تصمیم بگیرد و آن‌ها را حلاجی کند. این نظریه بر یک نکته تأکید فراوان دارد: هر اثر ادبی ـ به‌ویژه شعر ـ تا هنگامی که خوانده نشود، موجودیت پیدا نمی‌کند و معنای متن ادبی تنها از سوی خوانندگان آن قابل بحث و بررسی است. از همین رو تفسیرهایی متفاوت از یک متن ادبی ـ مثلاً شعر ـ به

دست می‌آید، زیرا تلقی خوانندگان مختلف از یک متن، متفاوت است. خواننده رمزی راکه پیام با آن نوشته شده، به کار می‌گیرد و به آنچه تنها به شکلی بالقوه معنی‌دار است، فعلیت می‌بخشد. نظریهٔ ادبی* خواننده مدار فاقد خاستگاه فلسفی واحد و استوار است. صاحب نظران این نظریه به سنت‌های فکری کاملاً متفاوتی تعلق دارند. پژوهندگان آلمانی، همچون آیزر و یاس در توصیف فرآیند خواندن برحسب آگاهی خواننده، پدیدارشناسی و تفسیرشناسی را مبنای کار خود قرار داده‌اند؛ ریفاتر بر وجود نوعی توانش ادبی در خواننده تأکید دارد؛ حال آن‌که فیش بر این باور است که خوانندگان در مقابل توالی واژه‌ها در جملات ـ خواه ادبی، خواه غیر ادبی ـ واکنش نشان می‌دهند. به هرحال باید پذیرفت که نظریه‌های ادبی خواننده‌مدار، نظریه‌های معطوف به متن و صورتگرا (← صورتگرایی) را به شکلی جدی به چالش کشیده‌اند و اگرچه هیچ‌یک از نظریه‌های خواننده‌مدار انسجام لازم را نیافته، نشان داده است که تفسیر و نقد یک اثر ادبی بدون در نظر گرفتن خواننده و ویژگی‌های این مخاطب فعال، نارسایی‌های ویژهٔ خود را در پی خواهد داشت.

منابع: راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ۲۱۷ـ ۲۵۱؛ ساختار و تأویل متن، ۸۷، ۶۸۵ـ ۶۸۸؛

The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, Baldick, 184.

صفوی

خود زندگینامه ← زندگینامهٔ خودنوشت

خودکارشدگی (xod.kār.šo.de.gi)، در زبان‌شناسی ادبیات، به معنی ساخت‌های ادبی به‌کار رفته در زبان متداول و روزمره است. برای نمونه، استفاده از جمله‌ای چون «چقدر ماه است» برای اشاره به خوبی و زیبایی شخص یا شیء، نوعی خودکارشدگی تشبیهی است که ساختاری ادبی دارد، اما کاربردی غیر ادبی و روزمره یافته است. معانی ثانوی بسیاری از واژه‌های زبان براساس فرایند خودکارشدگی پدید آمده‌اند، مانند «این موضوع برایم کاملاً روشن است»، «چشمانش دیگر نور ندارد»، «عجب آدم رندی است»، «بیچاره اجاقش کور است». نخستین بار، علی‌محمد حق‌شناس به این اصطلاح و مفهوم آن پرداخته است. عباراتی راکه در فرایند خودکار شدگی قرار دارند، **ساخت‌های خودکارشده** می‌نامند.

منابع: از زبان شناسی به ادبیات، ۴۸/۱ ـ ۴۹؛ اسباب ایجادنظم در ادب فارسی، ۲۴ ـ ۲۵؛ موسیقی شعر، ۱۴ ـ ۱۵.

صفوی

خودگویی ← حدیث نفس

خوش‌آیندی صوتی ← حسن تعبیر

خوش‌نوایی ← حسن تعبیر

خوشنویسی و ادب فارسی (xoš.ne.vi.si.va.a.dab-e.fār.si)، خط فارسی برگرفته از دو خط ابتدایی عربی ، یعنی کوفی و نسخ قدیم، است که این دو نیز به ترتیب، از خط‌های سریانی و نبطی ـ از خطوط سامی ـ گرفته شده است. گویند که ابن‌مقله (۲۷۲ـ ۳۲۸ق) ، وزیر مقتدر بالله، خلیفهٔ عباسی (۲۹۵ـ ۳۲۰ق) از خط کوفی شش خط نسخ ، ریحان، ثلث، رقاع، توقیع و محقق ، معروف به «اقلام سته» را پدید آورد، اما این خط‌ها ۲۰۰ سال پیش از ابن‌مقله رواج داشته است و او در حقیقت، این خطوط را تکمیل و قواعدی دوازده‌گانه برای خوشنویسی وضع کرد. پس از ابن‌مقله، ابن‌بواب (ـ۴۲۳ق) قواعد دیگری به آن افزود. این خطوط در سدهٔ هفتم هجری به دست یاقوت مستعصمی، نامدارترین خوشنویس اسلامی (ـ ۶۹۸ق)، به کمال رسید . ایرانیان برای کتابت معمول، به خط نسخ می‌نوشتند. محقق نخستین خطی است که از خط کوفی پدید آمد و خط ریحان/ ریحانی برگرفته از آن است. گویا خط ثلث با چند واسطه به قلم جلیل ـ که از خط کوفی گرفته شده ـ برسد. توقیع از ثلث گرفته شده و چون برای نوشتن فرمان‌ها و نامه‌های خلفا و وزرا ، و نوشته‌های دیوانی به کار می‌رفته، چنین نامی گرفته است. خط رقاع به دلیل نیاز به تندنویسی و کوتاه‌نویسی در نامه‌ها (رقعه‌ها) جایگزین توقیع شد. در میانهٔ سدهٔ هفتم هجری، خط تعلیق، برگرفته از نسخ تحریری، توقیع و رقاع، رایج شد. خط شکستهٔ تعلیق و بعدها، در نیمهٔ دوم سدهٔ هشتم هجری، خط نستعلیق از آن پدید آمدند. شکستهٔ تعلیق برای نامه‌نویسی و نستعلیق برای کتاب‌نویسی به کار می‌رفت. سدهٔ هشتم از دوره‌های مهم خوشنویسی در ایران است و خوشنویسان برجستهٔ این دوره، شش تن از شاگردان یاقوت، به نام‌های شیخ‌زادهٔ سهروردی ، یوسف مشهدی ، مبارکشاه زرین

خوشنویسی و ادب فارسی

قلم تبریزی، سید حیدر جلی‌نویس ، نصرالله طبیب عراقی و ارغون کاملی هستند که به نام استادان شش‌گانه آوازه دارند. میرعلی تبریزی (ـ۸۵۰ق) نخستین کسی است که به نستعلیق قاعده داد و آن را از دیگر قلم‌ها متمایز کرد. پس از او، میرزا جعفر بایسنقری (ـح ۸۶۰ق)، اظهر تبریزی (ـ۸۸۰ق) و به‌ویژه سلطان علی مشهدی (۸۴۱ـ ۹۲۶ق) ، در تکمیل این خط کوشیدند. پس از سلطان علی، میرعلی هروی (ـ۹۵۱ق) قواعد نستعلیق را کامل کرد؛ تا این که میرعماد (۹۶۱ـ ۱۰۲۴ق)ـ بزرگ‌ترین خوشنویس ایرانی ـ نستعلیق را به بهترین شکل نوشت. دامنهٔ گسترش نستعلیق به دورهٔ قاجار کشید. نامدارترین خوشنویسان این روزگار، میرزا محمدحسین کاتب‌السلطان شیرازی (ز۱۳۱۶ق) و میرزا محمدرضا کلهر (۱۲۴۵ـ ۱۳۱۰ق) هستند. رفته‌رفته، خط شکستهٔ نستعلیق جایگزین شکستهٔ تعلیق شد و تا اوایل سدهٔ یازدهم، در تحریر به کار می‌رفت. درویش عبدالمجید طالقانی (۱۱۵۰ـ ۱۱۸۵ق) زیباترین خط شکستهٔ نستعلیق را دارد. تأثیر خوشنویسی و ادبیات بر هم بدین گونه است که از یک سو، در نبود صنعت چاپ، برای ماندگاری آثار نویسندگان و شاعران، نیاز به کتابت و استنساخ آن‌ها بود و از سوی دیگر، قطعهٔ نظم یا نثر، روح کلمات مکتوب است و بر ارزش و زیبایی آن می‌افزاید. با خوشنویسی ، سخن شکلی ملموس می‌یابد و زیبایی سخن و خط، و نیز موسیقی آن‌ها در هم می‌آمیزد. اشعار (بیشتر غزل) و آیه‌های قرآن، بیشترین سخنانی هستند که خوشنویسی شده‌اند. بیشتر این سروده‌ها درونمایهٔ عرفانی و پندی دارند. اشعار حافظ، سعدی و مولوی فراوان خوشنویسی شده است. شاگرد خوشنویس برای دریافت مجوز نوشتن از استاد خود، در نخستین پایه، زیر قطعهٔ خوشنویسی خود رقم (امضا) «سَوَّدَهُ» می‌زد و در مرحلهٔ بعد ، «مَشَّقَهُ» می‌نوشت. بالاترین پایه، دریافت «اجازه» بود و خوشنویس در این مرحله می‌توانست «کَتَبَهُ» رقم زند. تأثیر دوسویهٔ خوشنویسی و ادبیات موجب پیدایی ادیبان خوشنویس و خوشنویسان ادیب شده است. همان‌گونه که تقریباً همهٔ خوشنویسان صوفی مشرب بودند، بسیاری از آنان شعر نیز می‌سروده‌اند و دیوان اشعار داشته‌اند. از آن‌جا که آثار ادبی بیشتر به نستعلیق نوشته می‌شده، شمار نستعلیق‌نویسان ادیب بیش از دیگر خوشنویسان بوده است. برخی از شاعران خوشنویس ،مانند کاتبی ترشیزی (ـ۸۵۰/۸۳۳ق)، طالب آملی (ـ ۱۰۳۵ق)، یغمای جندقی (۱۱۹۶ـ ۱۲۷۶ق) ، وصال شیرازی (۱۱۹۷ـ ۱۲۶۲ق) و فرزندان او، داوری شیرازی (۱۲۳۸ـ ۱۲۸۲ق) و فرهنگ شیرازی (۱۲۴۲ـ ۱۳۰۸ق) ، و عبرت نایینی (۱۲۸۳ق ـ ۱۳۲۱ش)، با خوشنویسی روزگار می‌گذراندند. شماری از خوشنویسان شاعر اصول و قواعد خوشنویسی را به نظم کشیده و رساله*هایی در این زمینه تألیف کرده‌اند. این کار از روزگار ابن بواب رایج شد. سلطانعلی مشهدی، میرعلی هروی و مجنون چپ‌نویس رفیقی، معروف‌ترین اشعار آموزشی خوشنویسی را سروده‌اند. سروده‌های آن‌ها بیشتر آموزشی است و ارزش شعری چندانی ندارد. از میان بلندآوازه‌ترین شاعران و نویسندگان خوشنویس از اینان می‌توان یاد کرد: قابوس بن وشمگیر (ـ۴۳۳ق) که صاحب ابن عباد (۳۲۶ـ ۳۸۵ق) هنر خوشنویسی وی را ستوده است؛ کاتبی ترشیزی که به خاطر خوشنویس بودنش چنین تخلصی گرفته است؛ امیر شاهی سبزواری (ـ۸۵۷ق)؛ طالب آملی؛ فصیحی هروی (ـ۱۰۴۹/ ۱۰۴۶ق)؛ شفیعای هروی (ـ۱۰۸۱ق)؛ صائب تبریزی (۱۰۱۵/۱۰۲۱ـ ۱۰۸۱/۱۰۸۶ق) که گونه‌ای خط تعلیق تحریری ابداع کرده است؛ زیب‌النسا بیگم، متخلص به مخفی (۱۰۴۸ـ ۱۱۱۲ق) ، دختر اورنگ زیب عالمگیر، امپراتور مغولی هند (۱۰۶۸ـ ۱۱۱۹ق) که نسخ، نستعلیق و شکسته را به خوبی می‌نوشت؛ داراشکوه، شاهزادهٔ مغولی هند (۱۰۲۴ـ ۱۰۶۹ق) که شاگرد عبدالرشید دیلمی (ـ ۱۰۸۱ق)، خواهرزادهٔ میرعماد، بود و نسخ و نستعلیق را با زبردستی می‌نوشت؛ نشاط اصفهانی (۱۱۷۵ـ ۱۲۴۴ق) که در نستعلیق ، شکستهٔ نستعلیق و شکستهٔ تعلیق استاد بود؛ قائم مقام فراهانی (۱۱۹۳ـ ۱۲۵۱) که استاد خط شکسته بود و شیوه‌ای در این خط پدید آورد؛ یغمای جندقی که نستعلیق و شکسته را نیکو می‌نوشت؛ وصال شیرازی که در خطوط هفتگانه استاد بود. وی ۶۷ نسخه قرآن و ۷۰۰ قطعه دعا خوشنویسی کرده و چند جلد مثنوی و دیوان‌های انوری، خاقانی ، سعدی و حافظ را به نستعلیق و شکسته نوشته است؛ محمودخان صبای کاشانی (۱۲۲۸ـ ۱۳۱۱ق) که همهٔ خط‌های زمان خود را زیبا می‌نوشت؛ وقار شیرازی (۱۲۳۲ـ ۱۲۹۸ق) که نسخ، رقاع، نستعلیق و شکسته را استادانه می‌نوشت؛ داوری شیرازی که در همهٔ خط‌ها، به‌ویژه نستعلیق و شکسته زبردست بود؛ فرهنگ شیرازی که شش خط را با مهارت می‌نوشت؛ عبرت نایینی که در انواع خطوط ، به‌ویژه نسخ زبردست بود و از این راه روزگار می‌گذراند؛ پرتواصفهانی ، در نسخ استاد بود؛ ایرج میرزا

خوشنویسی و ادب فارسی

(۱۲۹۱- ۱۳۴۴ق) که نسخ و نستعلیق را خوش می‌نوشت. معروف‌ترین خوشنویسانی که شعر نیز می‌سروده‌اند یا اثری در خوشنویسی داشته‌اند ، به این شرح اند: ۱- یاقوت مستعصمی. ۲- میرعلی تبریزی. ۳- جعفر بایسنقری. ۴- سلطان یعقوب آق قویونلو (۸۸۴- ۸۹۶ق) که در نسخ و ثلث زبردست بود. ۵- عبدالکریم خوارزمی (- ۸۹۲ق)، از شاعران و هنرمندان دربار سلطان یعقوب آق قویونلو. ۶- بایسنقر میرزای گورکانی (۷۹۹- ۸۳۷ق) که خوشنویس ثلث و نسخ و بنیادگذار مکتب کتاب‌سازی بود. ۷- فتاحی نیشابوری (-۸۵۲ق) ،متخلص به سیبک، فتاحی، خماری و اسراری و صاحب منظومه‌های شبستان خیال و مثنوی تعبیر خواب و آثار منثور حسن و دل/ حسن و عشق که در حبیب‌السیر از او به نام خوشنویس یاد شده است. ۸- سلطان علی اوبهی. ۹- عبدالرحیم انیسی (-۹۱۰ق) ، برادر عبدالکریم خوارزمی و ندیم سلطان یعقوب آق‌قویونلو که دیوان اشعاری داشته است . ۱۰- سلطان علی قاینی (- ۹۱۴ق) ،استاد نستعلیق که شماری از اشعارش به خط خود او مانده است. ۱۱- عبدالله مروارید کرمانی بیانی (-۹۲۲ق) ، وزیر سلطان حسین بایقرا (۸۷۵- ۹۱۲ق) که کاغذ ابر و باد را ابداع کرد و به دستور شاه اسماعیل یکم صفوی، تاریخ شاهی را به نظم کشید. ۱۲- مجنون چپ‌نویس رفیقی هروی که خط توأمان و مصور را ابداع کرده و مثنوی‌های راز و نیاز و لیلی و مجنون را سروده است. ۱۳- سلطان علی مشهدی ،کاتب دربار سلطان حسین بایقرا و همنشین امیرعلیشیرنوایی. ۱۴- سلطان محمد نور ، معاصر علیشیرنوایی. ۱۵- میر علی هروی که در دارالانشای حکام هرات کاتب احکام بود و سپس به دربار سلطان حسین بایقرا راه یافت. ۱۶- شوقی تبریزی (-۹۵۴ق) که در نستعلیق زبردست بود. وی دیوانی در چهار هزار بیت داشته و دیوان حضرت علی را به نام سلطان یعقوب آق قویونلو به نظم فارسی برگردانده است. ۱۷- احمد غفاری (-۹۷۴ق) که وزیر و مؤلف تاریخ نگارستان (بمبئی ۱۲۴۵ق) و نسخ جهان‌آرا بوده است. ۱۸- بهرام میرزای صفوی (۹۲۳- ۹۵۶ق). ۱۹- سام میرزای صفوی (۹۲۳- ۹۸۳ق). ۲۰- سلطان ابراهیم میرزای صفوی (۹۴۶- ۹۸۴ق) شاگرد خط مالک دیلمی (۹۲۴- ۹۶۹ق) که دیوان اشعاری در سه هزار بیت داشته است. ۲۱- ابراهیم صفایی (- ۹۸۹ق) که در نستعلیق زبردست بود و فرهنگی از واژه‌های رایج در اشعار شاعران گرد آورده بود. ۲۲- عبدالواحد مشهدی (- ۹۹۵ق) که شاگرد خط سلطان علی مشهدی بود و در دانش‌های گوناگون دست داشت. وی رساله‌ای در فن اسطرلاب تألیف کرده. ۲۳- مافی شیرازی که معاصر شاه اسماعیل یکم صفوی بود و دیوان اشعاری داشته است. ۲۴- آشوبی نطنزی که در نستعلیق دست داشت. ۲۵- بایزید پورانی (-پس از ۹۰۰ق). ۲۶- سلطان بایزید دوری هروی(- ۹۸۶ق)، شاعر دربار اکبرشاه ،امپراتور مغولی هند (۹۶۳- ۱۰۱۴ق). ۲۷- بایسنقر میرزا عادلی (۹۰۰- ۹۷۹ق) ، حاکم بدخشان ،فرزند محمود، فرزند احمد فرزند ابوسعید گورکانی (۸۵۵- ۸۷۳ق). ۲۸- سلیم نیشابوری (-۹۹۰ق). ۲۹- فرید کاتب شیرازی. ۳۰- مالک دیلمی ، شاگرد میرعلی هروی. ۳۱- قاسم ارسلان مشهدی (-۹۵۵ق) که در نستعلیق استاد بود. ۳۲- خواجه اختیار منشی (-۹۹۰ق) که منشی سلطان محمد خدابندهٔ صفوی (۹۸۵- ۹۹۶ق) بود و برخی از منشآتش مانده است. ۳۳- ملا عبدالباقی نهاوندی (-۱۰۴۲ق)، مؤلف مآثر رحیمی . ۳۴- میرعماد که اشعاری گلایه‌آمیز برای شاه عباس یکم صفوی (۹۹۶- ۱۰۳۸ق) می‌سروده و نثری متکلف و آمیخته به نظم داشته است. ۳۵- فغفور لاهیجی (-۱۰۲۷/۱۰۲۹ق) که در طب و موسیقی دست داشت و منظومه‌ای به نام شهرآشوب به نظم کشیده است. ۳۶- علیرضای تبریزی (- ۱۰۳۸ق) که به دربار شاه عباس یکم صفوی رفت و از این رو به عباسی آوازه یافت. ۳۷- میرصالح کشفی (-۱۰۶۱ق)، مؤلف راز و اعجاز مصطفوی و مناقب مرتضوی. ۳۸- چندربهان منشی (- ۱۰۶۸/۱۰۷۳ق) که شاگرد نستعلیق عبدالرشید دیلمی و شکستهٔ کفایت‌خان بود و واژه‌نامهٔ* چهار چمن را تألیف کرده است. ۳۹- حسن علی ساوجی(-ح ۱۰۱۴ق) که شمار ابیات دیوان او را بیست هزار گفته‌اند. ۴۰- زین‌العابدین آبشوری (۱۰۳۸- ۱۰۵۲ق) که رساله‌ای به نام آداب‌المشق به نظم و دیوان اشعار داشته است. ۴۱- شفیعای هروی (-۱۰۸۱ق) که استاد خط شکسته بود. ۴۲- حسن خان شاملو (- ۱۱۰۰ق) که در زمان شاه عباس دوم صفوی (۱۰۵۲- ۱۰۷۷) امیرالامرا و بیگلربیگی خراسان بود و دیوان اشعاری در سه هزار بیت داشته است. ۴۳- عبدالکریم شاملو (-۱۱۰۰ق). ۴۴- ابوالفتح دوانی(-ح ۱۱۰۰ق) ، سرایندهٔ مثنوی‌های مظهرالاسرار و ضیاءالنیرین . ۴۵- احمدیارخان (- ۱۱۴۷ق)، سرایندهٔ مثنوی‌های گلدستهٔ عشق و شهرآشوب. ۴۶- عبدالباقی عارف (- ۱۱۳۵ق) که شاگرد محمد تبریزی بود و سه دیوان اشعار به فارسی، ترکی و عربی داشته و نیز برخی از منشآتش مانده است. ۴۷- میرزا ابوطالب جناب (- ۱۱۳۵ق) که دیوان اشعاری در ۲-۳ هزار بیت داشته است. ۴۸- درویش

خوشنویسی و ادب فارسی

عبدالمجید طالقانی که دیوان غزلیاتی در ۱۵۰۰ بیت داشته است و از همراهان شاعران پیشروِ مکتب بازگشت در انجمن ادبی اصفهان بود. ۴۹ـ والهٔ اصفهانی (ـ۱۲۲۹ق) که دیوان اشعاری داشته است. ۵۰ ـ نیاز شیرازی (۱۱۹۷ـ ۱۲۶۳ق)، سرایندهٔ مثنوی* فیروز و نسترن در ۲۵۰۰ بیت. ۵۱ـ ابوالفتح تبریزی که دیوان* اشعاری در حدود شش هزار بیت و مثنوی خسرو و شیرین ناتمامی داشته است. ۵۲ ـ امیر نظام گروسی (۱۲۳۶ـ ۱۳۱۷ق)، از دولتمردان قاجار که در خوشنویسی صاحب سبک بوده و نمونهٔ منشآت او مانده است. ۵۳ ـ غلام محمد راقم دهلوی، معروف به هفت قلمی (ـ ۱۲۳۹ق) که هفت نوع خط را به‌زیبایی می‌نوشت و کتابی به نام تذکرهٔ خوشنویسان تألیف کرده است. ۵۴ـ فتحعلی حجاب شیرازی (ـ ۱۲۶۹ق) ، شاگرد وصال شیرازی که دیوان اشعاری در ۶ـ۷ هزار بیت داشته است. ۵۵ـ محمدعلی سنگلاخ قوچانی(ح ۱۱۸۴ـ ۱۲۹۴ق) که در نظم و نثر دست داشت و کتابی به نام امتحان‌الفضلاء/ تذکرة‌الخطاطین تألیف کرده است. ۵۶ ـ سه تن از فرزندان وصال شیرازی: میرزا محمود حکیم (۱۲۳۴ـ ۱۲۷۴ق). ۵۷ـ محمد اسماعیل توحید (۱۲۴۶ـ ۱۲۸۶ق) که نثری استوار و مسجع داشته و مثنوی معنوی را تصحیح و خوشنویسی کرده است. ۵۸ـ و عبدالوهاب یزدانی (۱۲۵۲ـ۱۳۲۸ق). ۵۹ـ محمد قاسم فروغ ملک‌الشعرا، (ـ۱۲۹۱ق) فرزند فتحعلی‌خان صبا (ـ ۱۲۳۸/۱۲۳۷ق). ۶۰ـ ملک ایرج میرزا (ـ ۱۲۹۰ق)، فرزند فتحعلی‌شاه قاجار (۱۲۱۲ـ ۱۲۵۰ق) که نستعلیق را نیکو می‌نوشت. ۶۱ـ اردشیر میرزای آگاه (ز ۱۲۸۴ق) فرزند عباس میرزا قاجار (۱۲۰۳ـ ۱۲۴۹ق) میرزا رضی آذربایجانی/ تبریزی (ـ ۱۲۲۳ق) ،وزیر دولت فتحعلی‌شاه که به فرمان او زینت‌التواریخ را تألیف کرده است. وی شعر نیز می‌سروده و نستعلیق و شکسته را خوش می‌نوشت. ۶۲ـ سید ابوالقاسم انجوی شیرازی (۱۱۵۸ـ ۱۲۵۸ق) که در خط شکسته استاد بود و رباعی می‌سرود. ۶۳ـ علی نایینی، ملقب به صفاءالسلطنه و متخلص به مشتاقی (۱۲۴۵ـ۱۳۱۸ق) که تا ۱۲۸۹ق نایب وزیر انطباعات قاجار بود و منظومهٔ کنزالمعجزات خود را به ناصرالدین شاه تقدیم کرد. وی دیوان اشعاری داشته و جنگی در مدایح گردآوری و منتشر کرده است. مشتاقی چندی محرر احکام عدلیه و وزارت داخله بود. ۶۴ـ علی منظوری حقیقی (۱۲۶۷ـ ۱۳۲۹ق) که شاگرد کلهر بود و رسم‌الخطی به نام نگارش منظوری داشته است. غزل*های عرفانی وی گردآوری شده است. ۶۵ـ ابوالفضل ساوجی (۱۲۴۸ـ ۱۳۱۲ق) که در نستعلیق نسخ، تعلیق و شکسته استاد بود. وی یکی از چهار مؤلف نامهٔ دانشوران بوده و دیوان اشعاری داشته است. ۶۶ـ میرزا محمد حسین عمادالکتاب سیفی قزوینی (۱۲۸۱ـ ۱۳۵۶ق) که همهٔ خطوط را خوش می‌نوشت و یک دوره رسم‌الخط تألیف و خوشنویسی کرده است. ۶۷ـ میرزا عبدالحسین اصفهانی قدسی (۱۲۸۷ـ ۱۳۶۶ق/ ۱۳۲۵ش) که منظومه*های ساحل زاینده‌رود و تحفة‌الفاطمیه را سروده است. ۶۸ـ سید حسن میرخانی (ـ ۱۳۶۹ش)، استاد نستعلیق که با تخلص «بنده» شعر می‌سروده و دیوان اشعاری داشته است. ۶۹ـ دکتر عبدالباقی نواب (۱۲۹۸ش ـ) که پزشک ،ادیب و شاعر است و در خوشنویسی شکسته پیرو شیوهٔ گلستانه است. بسیاری از افراد خاندان شیبانی کاشان نیز خوشنویس و ادیب بوده‌اند. شماری از رساله‌هایی که دربارهٔ خوشنویسی و هنرها و فنون جانبی آن تألیف شده ،از این قرارند: ۱ـ قصیدهٔ رائیهٔ ابن بواب در آموزش خوشنویسی که ترجمهٔ فارسی آن در مقدمهٔ ابن خلدون آمده است. ۲ـ اصول خطوط سته/ رسالهٔ خط ،تألیف خواجه عبدالله صیرفی تبریزی (ـ۷۴۲ق) که نسخه‌ای از آن در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی نگهداری می‌شود. ۳ـ آداب مشق ، تألیف صیرفی تبریزی. ۴ـ رسالهٔ خط ،اثر میرعلی تبریزی. ۵ ـ تحفة‌المحبین ، اثر سراج حسنی شیرازی .مؤلف طرح این رساله را در ۸۵۸ق ریخته و آن را از روی تألیفات یاقوت مستعصمی، خواجه عبدالله صیرفی و مبارکشاه زرین قلم تبریزی نوشته است. سراج تحفة‌المحبین را به نام حبیب‌الدین امیرزاده محب‌الله، نوهٔ شاه نعمت‌الله ولی کرمانی (۷۳۱/۷۳۰ـ ۸۳۴ق) و به سبک آثار عرفانی تألیف کرده است. ۶ـ رسالهٔ خط، تألیف میرعلاءالدولهٔ حسینی که در جامع مفیدی از آن یاد شده است. ۷ـ آداب نگارش ،سرودهٔ جواهر رقم خوشنویس در ۹۲۰ که دستنویسی از آن در موزهٔ کابل نگهداری می‌شود. ۸ـ صراط‌السطور / قلمیه سرودهٔ سلطان علی مشهدی در ۲۷۰ بیت. این رساله در ۱۲۹۱ق به همراه امتحان‌الفضلا/ تذکرة‌الخطاطین میرزا سنگلاخ (ـ۱۲۹۴ق) در تبریز به چاپ سنگی رسیده و نیز در گلستان هنر قاضی میر احمد منشی قمی (۹۵۳ـ پس از ۱۰۱۵ق) آمده است. ۹ـ آداب خط ، سرودهٔ سلطانعلی مشهدی در ۹۲۰ق. وی این رساله را برای خواهرزاده‌اش ، محمدهاشم حسینی، در ۱۵۰ بیت سروده است. آداب خط در ۱۹۵۷م ،در لنین‌گراد چاپ عکسی شده و نسخه‌ای از آن در کتابخانهٔ مرکزی

خوشنویسی و ادب فارسی

دانشگاه تهران نگهداری می‌شود. ۱۰ـ مدادالخطوط ، اثر میرعلی هروی که پس از ۹۲۶ق تألیف شده است. این رساله در ۱۲۹۱ق به همراه امتحان‌الفضلاء در تبریز به چاپ سنگی رسیده است. ۱۱ـ آداب‌المشق، تألیف باباشاه حالی اصفهانی (ـ۹۹۶ق) ، شاگرد میرعلی هروی. این رساله گویا پیش از ۹۴۰ق نوشته شده باشد. آداب‌المشق را مولوی محمدشفیع در مجلهٔ مدرسهٔ خاوری (شمارهٔ ۱۰۱، سال ۱۹۵۰م) منتشر کرده است (آن را با دیباچهٔ دیگری به اشتباه ،به میرعماد نسبت داده‌اند). ۱۲ـ آداب خط / قواعد خط ، سرودهٔ مجنون چپ‌نویس رفیقی بر وزن لیلی و مجنون به نام شاه تهماسب یکم صفوی (۹۳۰ـ ۹۸۴ق). به نوشتهٔ سام میرزا صفوی در تحفهٔ سامی، مجنون قواعد خط را به نام او سروده است. نسخه‌ای از آن در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران نگهداری می‌شود. ۱۳ـ خط و سواد/ سوادالخط ،تألیف مجنون چپ‌نویس در ۹۴۰ـ ۹۴۵ق که یاسین خان نیازی آن را در مجلهٔ مدرسهٔ خاوری (شمارهٔ دوم، مجلد یازدهم، سال ۱۹۳۵م) منتشر کرده است. ۱۴ـ رسم خط/ رسم‌الخط ، سرودهٔ مجنون چپ‌نویس در ۹۰۹/۹۴۰ق به نام سلطان بدیع‌الزمان میرزا (۹۱۱ـ۹۱۲ق)، فرزند سلطان حسین بایقرا. نسخه‌هایی از این دو اثر مجنون در کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیایی نگهداری می‌شود. ۱۵ـ مرکب‌سازی تألیف مجنون چپ‌نویس. ۱۶ـ گلستان هنر، تألیف قاضی میراحمد منشی قمی،پس از ۱۰۱۵ق، با دو تحریر. این کتاب در ۱۳۵۲ش به کوشش بنیاد فرهنگ ایران منتشر و به انگلیسی و روسی ترجمه شده است. ۱۷ـ امتحان‌الفضلا/ تذکرة‌الخطاطین ، اثر میرزا محمد علی سنگلاخ. ۱۸ـ تذکرهٔ خوشنویسان ، تألیف میرزا هدایت‌الله لسان‌الملک ثانی سپهر کاشانی، مستوفی دیوان همایون که آن را به نام مستوفی‌الممالک نوشته است. ۱۹ـ تذکرة‌الخطاطین منظومه ،اثر ادریس خواجه راجی بخارایی، دربارهٔ خوشنویسان بخارا و استروشن تا سدهٔ نوزدهم میلادی. ۲۰ـ ذکر برخی از خوشنویسان و هنرمندان، اثر فکری سلجوقی دربارهٔ خوشنویسان افغانستان (کابل، ۱۳۴۹ش). کتاب‌های تاریخ و تذکره‌هایی نیز هستند که بخشی از آن‌ها دربارهٔ خوشنویسی است: ۱ـ راحة‌الصدور و آیة‌السرور ،تألیف محمد بن علی بن سلیمان راوندی در ۵۹۹ق، مؤلف در «فصل فی معرفة اصول‌الخط من الدائرة والنقط » آن، به پیدایش و شیوهٔ نوشتن خط‌های نسخ ، محقق و ثلث پرداخته است. ۲ـ خلاصة‌الاخبار فی بیان احوال‌الاخیار، اثر خواندمیر (ح ۸۸۰ ـ ۹۴۳/۹۴۲) در ۹۰۵ق که فصلی در ذکر خوشنویسان دارد. ۳ـ لطایف‌نامهٔ سلطان محمد فخری هروی، ترجمهٔ مجالس‌النفائس امیرعلیشیرنوایی (۸۴۴ـ ۹۰۶ق) که در ۸۹۶ق نوشته شده است. در قسم پنجم از مجلس نهمِ این اثر، در میان «ذکر لطایف ارباب هنر»، از خوشنویسان نیز سخن رفته است. ۴ـ تحفهٔ سامی، تألیف سام میرزا صفوی در ۹۵۷ ـ۹۶۸ق. ۵ـ مذکر احباب اثر خواجه حسن نثاری بخارایی (ـ ۱۰۰۵ق) در ۹۷۴ق که شرح حال هفت شاعر خوشنویس در آن آمده است. این بخش از این تذکره را نواب صدر یار جنگ در مجلهٔ مدرسهٔ خاوری (جلد یازدهم ،سال ۱۹۳۵م) منتشر کرده است. ۶ـ تاریخ عالم آرای عباسی ،اثر اسکندربیگ ترکمان (۹۶۸ـ ۱۰۴۳ق) در ۱۰۲۶ق که فصلی از آن در ذکر خوشنویسان زمان شاه تهماسب یکم صفوی است. ۷ـ تذکرهٔ نصرآبادی ، تألیف محمد طاهر نصرآبادی (۱۰۲۷ـ ؟ق) .تألیف این تذکره در ۱۰۸۳ق آغاز شده و صف سوم از فرقهٔ دوم آن در ذکر خوشنویسان است. ۸ـ جامع مفیدی ،تألیف محمد مفید مستوفی(ز ۱۰۹۱ق) در ۱۰۸۲ـ۱۰۹۱ق که فصل هفتم مقالهٔ دوم از جلد سوم آن دربارهٔ خوشنویسان است. ۹ـ صورتگران و خوشنویسان هرات در عصر تیموریان، اثر علی احمد نعیمی (کابل، ۱۳۲۸ش). ۱۰ـ هنر عهد تیموریان و متفرعات آن، اثر عبدالحی حبیبی (تهران، ۱۳۵۵ش). ۱۱ـ تاریخ اصفهان، مجلد هنر و هنرمندان ، تألیف جلال‌الدین همایی (تهران، ۱۳۷۵ش). نام برخی خوشنویسان در ادبیات فارسی ضرب‌المثل زیبایی خط شده است: ۱ـ ابن مقله: «گر ابن مقله دگربار با جهان آید ـ چنان‌که دعوی معجز کند به سحر مبین/ به آب زر نتواند کشید چون تو الف ـ به سیم حل ننویسد مثال ثغر تو سین.»(سعدی) ۲ـ ابن بواب :«ار چه خط ابن بوابت هوس شد در رقاع ـ قصهٔ عشقش بخوان بنمایدت بوّاب کو.»(مولوی) ۳ـ یاقوت: «خط یاقوت را آنان که دیدند ـ از آن سطری به یاقوتی خریدند.»(امیرخسرو دهلوی) از سدهٔ هفتم، به دلیل رواج بیش از پیش خوشنویسی ، شاعران با اصطلاحات خوشنویسی در شعر خود صورخیال می‌ساختند. شاعرانی چون خاقانی، مولوی، حافظ، جامی و به‌ویژه صائب ، این‌گونه اصطلاحات را فراوان در سروده‌های خود آورده‌اند. بسامد اصطلاحات مربوط به خوشنویسی در دورهٔ سبک هندی از هر زمان دیگری بالاتر بود، به گونه‌ای که می‌توان آن رایکی از مختصات سبک هندی دانست. شماری از این اصطلاح‌ها از این قرارند: ۱ـ خط‌های محقق و نسخ: «خطّت که آفتاب رخت را روان بود ـ زان خط محقق است که شد نسخ ناز تو.»(عطار) ۲ـ

خوشنویسی و ادب فارسی

خطهای نسخ، ثلث و رقاع : «ور از فقه درمانم آیم به مکتب ـ نویسم خط نسخ و ثلث و رقاعی.» (خاقانی) ۳ـ صفحه و خط ریحانی:«همیشه تا به بهاران صبا به صفحهٔ باغ ـ هزار نقش نگارد به خط ریحانی.» (منسوب به حافظ) ۴ـ خط طغرا/ طغرایی که در اصل به معنی امضا و مهر سلطان بوده است، شکل حروف در این خط سبب شد تا از آن استعاره‌ای برای ابرو سازند: «امید هست که منشور عشقبازی من ـ از آن کمانچهٔ ابرو رسد به طغرایی.» (حافظ) ۵ـ خط غبار: «خاک ما نامه‌ها به جانب یار ـ می‌نویسد ولی به خط غبار.»(بیدل) ۶ـ نام خط شکسته با مفهوم شکست که فراوان در شعر سبک هندی به کار رفته، پیوند خورده ست: «خط شکسته توان گفت خط سبز تو را ـ خوش آن شکسته که قدر خط غبار شکست.»(فانی)□ «درست نیست دورنگی میان ظاهر و باطن ـ بگو شکسته نویسند توبه نامهٔ ما ر.»(واعظ قزوینی) ۷ـ سیاه مشق: «ز خرده‌گیری اهل حساب آزدم ـ ورق سیه نه چنان کرده‌ام که بتوان خواند.»(طالب آملی) شاعران از خط مکتوب و خط به معنی موی نورستهٔ صورت جوانان ،جناس ساخته‌اند: «هر که او سرسبزی خط تو دید ـ چون قلم سر بر خط فرمان رود.» (عطار)□ «شد نسخ خط یاقوت، اکنون همه رعنایان ـ تعلیم خط از لعلت، گیرند به مکتب‌ها.»(جامی) ۹ـ به کمک قلم تصویرهای شعری بسیاری پدید آمده است. ۱۰ـ از دیدگاه عرفانی، هستی به کتاب تشبیه شده است: «ما ز آغاز و ز انجام جهان بی‌خبریم ـ اول و آخر این کهنه کتاب افتاده است.»(کلیم) نیز ،انسان را به حروف این کتاب و خدا را به خطاط یا نقاش آن تشبیه کرده‌اند. انسان را حرفی دانسته‌اند که پیراهنی از کاغذ به تن می‌کند و به نقاش (خدا) و شیوهٔ نقاشی او اعتراض می‌کند، اما گاه ،تسلیم می‌شود: «اگر ز خامه کج افتاد نقش ما چه کنیم ـ چگونه عیب توانیم کرد بر نقاش.» (امیرخسرو دهلوی) ۱۱ـ در حدیثی آمده که قلب انسان میان دو انگشت خداوند است و او هر طور که بخواهد آن را می‌گرداند؛ از این رو، انسان به قلم تشبیه شده است: «دل من چون قلم اندر کف توست ـ ز توست ار شادمان و گر حزینم.»(مولوی) عطار عاشق راستین را چنین توصیف می‌کند: «مانند قلم زبان بریده ـ برلوح فنا به سر دویدن.» یا رنج عاشق در راه رسیدن به معشوق را به تراشیدن قلم مانند می‌کند: «اگر گویی سرت خواهم بریدن ـ ز شادی چون قلم بر سر دوانم.» ۱۲ـ نی(قلم) را از آن رو که اسرار را فاش میکند، به نی(ساز) تشبیه کرده‌اند: «فریاد ز دست خامهٔ قیراندود ـ کو راز دلم به دشمن و دوست نمود/گفتم ببرم زبانش تا گنگ شود ـ ببریدم از آن فصیح‌تر گشت که بود.» ۱۳ـ خامه و مشق: « درکار عشق سعی چو فرهاد می‌کنم ـ مشق جنون ز خامهٔ فولاد می‌کنم.» (صائب) ۱۴ـ فاق (شکاف سر قلم): «چون قلم اندر نوشتن می‌شتافت ـ چون به عشق آمد قلم برخود شکافت.»(مولوی) ۱۵ـ ارتباط دوات و دولت (بخت): «دوات ای پسر آلت دولت است ـ بدو دولت تند را رام کن.»(ادیب صابر ترمذی)□ «تا همایون دوات پیش نهاد ـ الفش را فلک به تا پیوست.» (مسعود سعد سلمان) ۱۶ـ مداد (مرکب)، نقطه و لوح:«نقطهٔ خال تو بر لوح بصر نتوان زد ـ مگر از مردمک دیده مدادی طلبیم.» (حافظ) ۱۷ـ پاک کردن نوشته با زبان :«یارب این نقطهٔ لب را که به بالا بنهاد ـ نقطه هر جا غلط افتاد مکیدن ادب است.» (شاطر عباس صبوحی) ۱۸ـ اشتباه نوشتن و شستن مرکب: «خاقانی وار تختهٔ عمر ـ از ابجد گفتگوی شستیم.»(خاقانی) ۱۹ـ ورقی و مجموعه: «قدر مجموعهٔ گل مرغ سحر داند و بس ـ نه که هرکو ورقی خواند معانی دانست.» (حافظ) ۲۰ـ کاغذ ابری: «درد دلی به کاغذ ابری رقم زنیم ـ شاید که پی به دیدهٔ گریان ما برد.»(امید) ۲۱ـ کاغذ آتش زده: «چون کاغذ آتش زده مهمان بقاییم ـ طاووس پرافشان چمنزار فناییم» (بیدل) ۲۲ـ جامهٔ کاغذین :«کاغذین جامه هدف‌وار علی‌الله زنیم ـ تا به تیر سحری دست قدر بربندیم.»(خاقانی)□ «کاغذین جامه به خوناب بشویم که فلک ـ رهنمونیم به پای علم داد نکرد.»(حافظ) ۲۳ـ سواد و بیاض : «سوادنامهٔ موی سیاه چون طی شد ـ بیاض کم نشود گر صد انتخاب رود.» ۲۴ـ مسطر(خط کش ابریشمی) : «بسترم از پهلوی من صفحهٔ مسطرزده است ـ داستان فربهی را خط نسیان می‌کشم.» (کلیم) به همراه اصطلاحات خوشنویسی، اصطلاحات هنرها و فنون نزدیک به خوشنویسی، مانند نقاشی، تذهیب، تجلید، صحافی، حاشیه‌سازی، جدول کشی، ستون‌بندی ،مجلس‌سازی و مرکب سازی نیز در شعرها به کار گرفته شده. بسیاری از حروف در عرفان تفسیر و تأویل شده است . از آن‌جا که پیروان فرقهٔ حروفیه، حروف را مقدس می‌دانستند، زیبا نوشتن نیز در نظر ایشان مهم بود و از این رو، خوشنویسانی در میان آنان بودند. شاعران اعضای بدن انسان (معشوق) را به حروف تشبیه کرده‌اند: ۱ـ تشبیه قامت کشیده و ظریف یار به «الف» : «نیست بر لوح دلم جز الف قامت دوست ـ چه کنم حرف دگر یاد نداد استادم.» (حافظ) ۲ـ «الف»در عرفان حرف وحدت است، چرا که نخستین حرف الفبا است و نیز به

خوشنویسی و ادب فارسی

هیچ حرفی نمی‌چسبد . سالک حقیقی را به «الف» مانند می‌کنند: «معروف به بی‌سیمی مشهور به بی‌نانی ـ همچون الف کوفی، از عوری و عریانی.» (سنایی) ۳ـ جعد گیسوی یار یادآور «ج» است: «در خم زلف تو آن خال سیه دانی چیست ـ نقطهٔ دوده که در حلقهٔ جیم افتاده است.»(حافظ) ۴ـ «د» خمیده را که گیسو به آن تشبیه می‌شود، در برابر «الف» افراشته به کار می‌برند: «دال زلفت کشید جامی و گفت ـ کین به دولت دلالتست مرا.» (جامی) ۵ ـ «ر» هلال ماه را به یاد می‌آورد و نیز خنجر را تداعی می‌کند. ۶ـ دندان‌ها به «س» مانند شده است: «بُوَد کنگرش از جبین سپهر ـ نمایان چو دندان سین سپهر.» (حکیم) ۷ـ چشمان بادامی را به «ص» تشبیه کرده‌اند: «چشم تو صادست و سر زلف دال ـ با خود از آن هر دو مرا صد خیال.» (جامی) ۸ـ «ق» یادآور زلف یار و نیز کوه قاف بوده است. حرف نخستین مفهوم‌های کلیدی ،مانند قاف قربت و قاف قناعت ، در شعر بسیار به کار می‌رفت:« وگر پرواز عشق تو در این عالم نمی‌گنجد ـ به سوی قاف قربت پر که سیمرغی و عنقایی.» (مولوی) ۹ـ «ک» کوفی نشانهٔ تنگی بود: «گفت قاضی بس تهی رو صوفیی ـ خالی از فطنت چو کاف کوفیی.» (مولوی) ۱۰ـ موی بلند و پیچش آن به «ل» تشبه شده و «م» یادآور دهان معشوق بوده است: «چشم صاد و زلف دال و قد الف ـ طره لام است و دهان میم مراد.» (میر علی هروی)□ «قد الفیت رام شه، بنگر ـ منگر تو چنین به زلفک لامی.»□ «ز آن که زین‌ها خود تهی ماند بهشت ـ ور به تنگی هست همچون چشم میم.»(ناصرخسرو) ۱۱ـ ابروی کمانی مانند«ن» واژگونی است که مردمک چشم نقطهٔ آن است : «صاد چشم و نون ابرو، جیم گوش ـ برنوشتی فتنهٔ صد عقل و هوش.» (مولوی) نیز، قامت خمیده به «ن» تشبیه شده است: «چون الفی بود مردمی به مثل ـ چون الف مردمی کنون نون شد.» (ناصرخسرو) ۱۲ـ چشم گریان به «ه» تشبیه شده است؛ از این رو، «ه» آغاز و میان واژه را «دو چشم» نامیده‌اند.[۳] ۱۳ـ «الف» قامت ، «ل» زلف و «م» دهان، الم (درد) را به ذهن شاعر می‌آورد: «صورت عین شین و قاف در سر یعنی که عشق ـ نقش الف لام میم در دل یعنی الم» (خاقانی) ، یا ممکن است باتوجه به «الم» آغاز برخی سوره‌های قرآن، از آن برداشتی عرفانی کنند و سه حالت نمازگزار : «الف» قیام، «ل» رکوع ، و «م»سجود را تصویر کنند.

منابع: احوال و آثار خوشنویسان ،در صفحات فراوان؛ اطلس خط ، در صفحات فراوان؛ ایرانشهر، ۷۵۷/۱ـ ۷۷۳؛ پیدایش خط و خطاطان، در صفحات فراوان؛ تحفهٔ سامی ، در صفحات فراوان؛ تذکرهٔ خط و خطاطان، در صفحات فراوان، تذکرهٔ خوشنویسان معاصر، در صفحات فراوان؛ تذکرهٔ شعرای کشمیر ، ۹۷؛ تذکرهٔ نصرآبادی ، ۲۰۶ـ۲۰۹؛ حبیب‌السیر ، ۱۵/۴؛ خاندان شیانی(کاشان)،در صفحات فراوان؛ خزانهٔ عامره ، ۲۸۸؛ خوشنویسی و فرهنگ اسلامی ، در صفحات فراوان ، جامع مفیدی ، ۳۹۴/۳ـ ۴۰۴؛ دایرةالمعارف شوروی تاجیک ، ۶۱۹/۷ـ ۶۲۰؛ دایرةالمعارف فارسی ، ۹۵۲/۱؛ دیوان بیدل ، ۷۰۵، ۸۹۵؛ دیوان حافظ ، چاپ قزوینی و غنی ،۲۱۹، ۲۲۷، ۳۴۳، ۴۰۹، ۴۴۷، ۵۴۳؛ دیوان خاقانی ، ۲۵۸، ۲۶۰، ۴۴۰، ۵۰۰، ۵۴۱، ۵۵۷، ۶۳۳؛ دیوان سنایی ، ۳۳۳، ۶۶۷؛ دیوان شاطرعباس صبوحی ، ۳۸؛ دیوان عطار ، ۲۶۹، ۴۵۷، ۴۶۰، ۵۳۱، ۵۵۲؛ دیوان کلیم کاشانی ، ۷۲، ۱۱۹، ۳۳۹؛دیوان ناصرخسرو، ۱۰۱، ۲۸۴، ۴۰۸؛ ذکر برخی از خوشنویسان و هنرمندان ، در صفحات فراوان؛ راحةالصدور ،۴۳۷ـ۴۴۷؛ رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته، در صفحات فراوان؛ شکوه شمس ، ۲۳۲ـ۲۴۱؛ صورتنگران و خوشنویسان هرات در عصر تیموریان، در صفحات فراوان؛ صور خیال در شعر فارسی ، ۵۵۶ـ ۵۵۸؛ عالم‌آرای عباسی ، ۱۷۰/۱ـ۱۷۳؛ فرهنگ و تاریخ ، ۷ـ۹۶؛ فهرست کتابخانهٔ مجلس شورای ملی ، ۴۹۹/۵؛ ۱۵/۷ـ ۱۶، ۶۴۲؛ ۶۳۳/۱۰ـ ۶۳۵؛ ۳۱۸/۱۷؛ فهرست کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، ۳۶۹۴/۱۴، ۳۶۹۷ـ ۳۶۹۸؛ فهرست کتابهای چاپی فارسی ، ۵۱/۱ـ ۵۲؛ ۱۸۹۲/۲؛ ۳۳۸۷/۳؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۱۹۰۱/۳ـ ۱۹۱۸؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیایی ، ۵۳۱/۲ـ ۵۳۲؛ کلیات سعدی ، ۷۴۲؛ کلیات شمس ، ۲۵۰/۳؛ ۲۴/۴، ۱۷۴، ۱۹۸؛ ۵۸/۵، ۸۳، ۲۵۱؛ کلیات طالب آملی ، ۵۱۹؛ گلستان هنر ، در صفحات فراوان؛ لباب‌الالباب ، ۱۲۴/۲، ۲۴۶؛ مآثرالملوک ، ۲۳۷ـ ۲۴۰؛ مثنوی معنوی ، ۶، ۳۶۰، ۵۱۹ـ ۵۲۰، ۸۱۰ـ ۸۱۱، ۱۱۲۴؛ مرقع ، در صفحات فراوان؛ مقالات مولوی محمد شفیع ، ۱۳۳/۱ـ ۲۸۹؛ مقدمهٔ ابن خلدون ، ۸۲۸/۲ـ ۸۴۰؛ مناقب هنروران ، در صفحات فراوان؛ هنر عهد تیموریان و متفرعات آن ، در صفحات فراوان؛ احمد گلچین معانی، «حسن خان شاملو» ، آینده ، سال ۱۶، شمارهٔ ۵ ـ ۸، مرداد ـ آبان ۱۳۶۹ش، صص ۴۰۱ـ ۴۱۴؛ اسماعیل یعقوبی ، «آن بی‌خطا خطهٔ خط را سلطان» ، ادبستان ، سال ۲، شمارهٔ ۲۲، مهر ۱۳۷۰، صص ۴۸ـ ۴۹؛ حسن نراقی ، «تجلیات هنری خط زیبای فارسی»، هنر و مردم ، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۹۳، تیر۱۳۴۹، صص ۴۳ـ ۴۶؛ علی افقه، «یک نمونه از خط مرحوم وصال شیرازی»، یادگار ، سال ۱، شمارهٔ ۳، آبان ۱۳۲۳، صص ۶۷ـ

۷۱؛ محمد قزوینی ، «نمونه‌ای از خط شیخ‌الرئیس ابوعلی سینا» ، آینده ، سال ۲، شمارهٔ ۲۳، اسفند ۱۳۰۶؛ صص ۹۰۵-۹۱۰؛ محمد تقی دانش‌پژوه ، «سرگذشت نامه‌های خوشنویسان و هنرمندان» ، هنر و مردم ، دورهٔ جدید ، شمارهٔ ۸۶-۸۷، آذر و دی ۱۳۴۸، صص ۳۱-۴۳؛ محمد تقی دانش پژوه ، «گلزار صفا:صیرفی»، هنر و مردم، دورهٔ جدید شمارهٔ ۹۳، تیر ۱۳۴۹، صص ۳۰-۴۲؛ یحیی ذکا، «کاغذ ابری»، آینده ، سال ۱۶، شمارهٔ ۵-۸، مرداد - آبان ۱۳۶۹، صص ۳۷۱-۳۷۹؛ «خط حافظ شیرازی» ، یغما، سال ۴، شمارهٔ ۹، آذر ۱۳۳۰، ص ۴۲۷؛ «رسالهٔ خط موسوم به آداب المشق » ، هنر و مردم ، شمارهٔ ۱۷۷-۱۷۸، مرداد ۱۳۵۶، صص ۱۰۴-۱۰۸.

چراغی - آتشین

خویشکاری ← نقش ویژه

خیمه ← تخییف

خیمه شب‌بازی (xey.me.šab.bā.zi)/ شب‌بازی، نمایشی با عروسک‌های کوچک که کسی به نام استاد بر صحنه‌ای کوچک آن‌ها را به حرکت درمی‌آورد و به‌جای آن‌ها سخن می‌گوید. خیمه‌شب‌بازی به دو شیوه اجرا می‌شود: یا عروسک‌ها کیسه‌ای ساخته می‌شوند تا انگشتان دست عروسک‌گردان که پشت پرده روی زمین نشسته، در سر و دو دست عروسک جای گیرد و آن‌ها را بالای سر خود به حرکت درآورد - در فرانسه به آن پوپه/ Puppet می‌گویند و در میان انواع خیمه‌شب‌بازی‌های ایرانی حتماً «خم‌بازی» و «عروسک پشت پرده» عروسک‌هایی از این دست دارند - ، یا با نخ یا سیمی که از بالا به آن‌ها وصل شده، حرکت می‌کنند - که در فرانسه به این شکل اجرای نمایش‌های عروسکی ماریونه / Marionet و در ایران، پهلوان کچل/ پهلوان کچلک می‌گویند. صحنهٔ نمایش‌های دستهٔ دوم که شب‌هنگام داخل خیمه برگزار می‌شد - و سبب نام‌گذاری آن هم همین بود - صندوقی بود که یک سویش رو به تماشاگران باز می‌شد و سه‌سوی دیگر آن دیوارهای اتاقی را می‌نمایاند. استاد و وردستش پشت صندوق پنهان می‌شدند تا عروسک‌ها را حرکت دهند و به جای آن‌ها با سوتکی به نام صفیر که صدایی زیر و نامفهوم تولید می‌کرد ، سخن گویند. معمولاً دو نفر نوازنده هم که یکی ضرب ودیگری کمانچه می‌نواخت جلوی خیمه می‌نشستند. نوازندهٔ اصلی را مرشد می‌نامیدند و همو بود که با عروسک‌ها - گاهی به آواز - گفتگو می‌کرد و با تکرار جملات آن‌ها، سخنان گاه نامفهومشان را به زبان عادی بازگو می‌کرد. اشخاص نمایش‌هایِ خیمه‌شب‌بازی - مانند پهلوان کچل، غولک و شیشه‌باز، عروس، وروره جادو - اغلب شناخته بودند و بسیاری از آن‌ها از قصه‌های عامیانه به این نمایش‌ها راه یافته بودند. مهم‌ترین شخصیت* خیمه‌شب‌بازی‌ها عروسکی سیاه به نام مبارک یا یاقوت بود که بسیاری طنز*ها و شیرینکاری‌ها از او سر می‌زد. بیشتر خیمه‌شب‌بازی‌ها، به‌ویژه در دورهٔ صفویه و قاجاریه، مضمون‌هایی سیاسی - انتقادی داشتند و همین عروسکِ سیاه بیش از دیگر عروسک‌ها بار انتقادی نمایش را به دوش می‌کشید. گروه‌های خیمه‌شب‌بازی، مانند بیشتر گروه‌های نمایشی دیگر در ایران، دوره‌گرد بودند و حضورشان در مکان‌های گوناگون سبب راه یافتن قصه‌های عامیانهٔ نقاط مختلف کشور در آن‌ها و گسترش و تنوع قصه‌های نمایش‌های خیمه‌شب‌بازی شد. افزون بر قصه‌ها، شیوه‌های اجرایی این نمایش‌ها نیز با تغییر مکان آن‌ها، از نمایش‌های عروسکی کشورهای همجوار تأثیر پذیرفتند. نمایش‌های عروسکی مغولان، عثمانی و هند در شمار این نمایش‌های تأثیرگذار بودند. همچنین تغییر مکان این گروه‌های نمایشی سبب شد تا خیمه‌شب‌بازیِ ایرانی عناوین و انواع متفاوتی بیابد. خم‌بازی، پهلوان کچلک، عروسک پشت‌پرده - عنوانی که در اصفهان به این نمایش‌ها دادند - و جی‌جی ویجی - نام این نمایش‌ها در شیراز - از انواع خیمه‌شب‌بازی هستند. خیمه‌شب‌بازی تفریحی کهن است که گروهی آن را هم‌ریشهٔ نمایش‌های کمدیا دلارتهٔ / comedia dell arte اروپایی می‌دانند و گروهی آن را برخاسته از نمایش‌های کشورهای شرقی می‌شمرند که بعدها به‌ویژه در سده‌های شانزدهم تا هجدهم میلادی در اروپا رواج یافت. سابقهٔ این نمایش‌ها در ایران نیز چندان روشن نیست. گروهی بر این اساس که از سدهٔ پنجم هجری به این سو در پاره‌ای اشعار از اصطلاح لعبت‌بازی - که در گذشته به همراه اصطلاح پرده‌بازی در معنای خیمه‌شب‌بازی یا سایه‌بازی، گونه‌ای دیگر از نمایش‌های عروسکی، به کار می‌رفت - و پاره‌ای واژه‌های مربوط به آن یاد شده، سابقهٔ اجرای این نمایش در ایران را ده قرن دانسته‌اند. همچنین می‌پندارند کل کورچک - خیمه‌شب‌بازیِ ناحیهٔ ترکستان آسیای میانه - که از تکامل سایه‌بازیِ سدهٔ ششم هجری در آن دیار، به نام‌های کقورچک، کاوورچک و کبرچوک، پدید آمده بود، خود به سبب همسایگی و نیز از آن رو که این

خیمه شب‌بازی

ناحیه روزگاری از آنِ ایران بود و بسیاری رسوم مشترک با آن داشت، زیر تأثیر نمایش‌های خیمه‌شب‌بازی که در همان سده یا پیش از آن در ایران رواج داشتند، شکل گرفته باشد. شماری از ابیات که از سدهٔ پنجم هجری به این سو نوشته شده‌اند و به گمان برخی وجود نمایش‌های عروسکی از جمله خیمه‌شب‌بازی را در آن زمان تأیید می‌کنند، که از این قرارند: «چه چابوک دست است بازی سگال ـ که در پرده داند نمودن خیال / دو پرده بدین گنبد لاجورد ـ ببندد همی گه سیه گاه زرد / به بازی همی زین دو پرده برون ـ خیال آرد از جانور گونه‌گون.» (اسدی طوسی)□ «در اندیشه که لعبت‌باز گردون ـ چه بازی آردش ز آن پرده بیرون / جهان ناگه شبیخون سازیی کرد ـ پس آن پرده لعبت‌بازیی کرد.»(نظامی)□ «ما لعبتکانیم و فلک لعبت‌باز ـ از روی حقیقتی نه از روی مجاز/ بازیچه همی کنیم بر نطع وجود ـ افتیم به صندوق عدم یک یک باز.» (خیام) می‌توان چنین برداشت کرد که این نمایش‌ها مدت‌ها پیش از آن که نامشان به اشعار راه یابد، در ایران اجرا می‌شده‌اند. حتی ممکن است پیش از راه یافتن گروه‌های بازیگران دوره‌گرد و کولی هندی و به طبع، نمایش‌های عروسکیِ آن‌ها به ایران ـ در زمان بهرام‌گور ـ خیمه‌شب‌بازی به صورت مستقل در ایران ابداع شده و بعدها با نمایش‌های عروسکی هند و دیگر کشورهای شرقی درآمیخته باشد. اما گروهی نیز معتقدند این نمایش در دو یا سه سدهٔ اخیر به ایران راه یافته است. محل اجرای این نمایش‌ها در ایران ـ پس از استقرار گروه‌ها در شهرها ـ میدانگاه و قهوه‌خانه‌ها بود و داستان‌های آن‌ها نیز ـ چنان‌که در کشورهای دیگر ـ بر اساس افسانه‌های ملی شکل می‌گرفتند. متن آن‌ها ـ جز پاره‌ای در چند سال اخیر ـ به صورت مکتوب درنیامده و در شمار ادبیات شفاهی این مرز و بومند. پهلوان کچل / پنج (که شخصیتی بذله‌گو، رند و گاه لوطی‌مآب و پهلوان دارد. شکلی از نمایش خیمه‌شب‌بازی است، اما در پاره‌ای مناطق مانند فارس. هر شکل اجراییِ خیمه‌شب‌بازی را با نام این شخصیت عروسکی می‌شناسند)، چهاردرویش، سلیم‌خان (از خیمه‌شب‌بازی‌هایی که در دورهٔ صفویه پدید آمدند و محتوایی سیاسی داشتند. شاه سلیم، پادشاه عثمانی که در جنگ چالدران (۹۲۰ق) ایرانیان را شکست داده بود (۹۱۸ـ ۹۲۶ق) هدف پیکانِ طنز و انتقاد این نمایش بود. سلیم‌خان که نخست با نام شاه سلیم اجرا می‌شد، بعدها از نمایش‌های برجستهٔ خیمه‌شب بازی شد)، بی‌بی‌جان (که اجرای آن در کردستان رواج داشت)، پهلوان پنبه (که شخصیتی لاف‌زن اما ترسو داشت)، حسن کچل و بیژن و منیژه از نمونه‌های شناختهٔ این داستان‌ها بودند.

منابع: دایرةالمعارف فارسی، ۹۳۱/۱؛ کتاب نمایش ، ۱۰۸ـ ۱۱۰؛ نمایش در ایران ، ۸۲ ـ ۱۱۵، ۲۳۲؛ نمایشنامه‌نویسی در ایران ، ۹، ۱۶-۱۷؛ گیتی صفرزاده ، «نمایش‌های شادی‌آور ایرانی»، سالنامهٔ گل آقا، ۱۳۷۵ش، ص ۱۵۴.

م.اسماعیل‌پور

د

دادا(dā.dā)/ دادائیسم (dadaism)، جنبشی هیچ‌انگار در هنر و ادبیات اروپا و امریکا، از ۱۹۱۶ تا حدود ۱۹۲۲م که هدفش نفی معیارهای زیبایی‌شناسی و قراردادهای هنری رسمی بود. این جنبش را تریستان تزارا، شاعر رومانیایی (۱۸۹۶- ۱۹۶۳م)، ریشارد هولزنبک، شاعر آلمانی (۱۸۹۲-۱۹۷۴م)، ژان آرپ، نقاش آلزاسی (۱۸۸۷- ۱۹۶۶م) و هوگو بال، شاعر و نویسنده و کارگردان تآتر آلمانی (۱۸۸۶ -۱۹۲۷م) به راه انداختند. نامی که این گروه برای مکتب خود برگزید، معنای مشخصی ندارد. به گفته‌ای واژهٔ دادا در یکی از جلسه‌هایی که گروهی از هنرمندان جوان و مخالف جنگ در کافهٔ ولترِ شهر زوریخ ، در ۱۹۱۶م، ترتیب دادند، با گذاشتن کارد لای واژه‌نامهٔ فرانسه ـ آلمانی انتخاب شده است و به قولی دیگر، دادا واژه‌ای است که تریستان تزارا برای نامگذاری گروه خود با جدا کردن تصادفی حروف از لغت‌نامهٔ لاروس ساخته است. برخی هم کوشیده‌اند برای لفظ دادا معنایی بیابند، از جملهٔ این موارد: واژهٔ دادا، در زبان فرانسه، به معنی سرگرمی و مسخرگی است، لفظ کودکانه‌ای است در زبان فرانسه به معنای اسب چوبی، به معنای هیچ، و به معنای بابا- در برابر ماما- است. دادا در جهانی ظاهر شد که اعتقادش را به ارزش‌های مطلق از دست داده بود. این جنبش نشان دهندهٔ فضای یأس‌آمیز و پراضطراب اوایل سدهٔ ۲۰ میلادی، در اروپا، بود و در ضمن، واکنشی بود برضد ارزش‌های بورژوازی، ظواهر عقلانی و ویرانی‌ها و کشتارهای ناشی از جنگ. بنیاد جنبش دادائیست‌ها بر هیچ‌انگاری (نهیلیسم)، یعنی نفی مطلق و طرد و انکار هر مقولهٔ عقلی، گذاشته شده بود. به عبارت دیگر، آرمان آن‌ها نفی دنیای موجود و اعتقادشان نیز بیهوده انگاشتن کلیهٔ قراردادهای سیاسی، اجتماعی،اخلاقی، هنری و ادبی بود. سعی دادائیست‌ها بر این بود که با افکار عمومی بجنگند و با تناقض‌گویی و حرف‌های غیرعادی، عادت‌ها و رسم‌های معمول را متزلزل کنند. آن‌ها بارها تأکید کرده بودند که دادائیسم یک وضعیت روحی و ذهنی است و به گفتهٔ یکی از آن‌ها، دادا آن روحیهٔ ناسازگار و بیزار از دنباله‌روی است که در تمام زمان‌ها وجود داشته است. ژان آرپ، از بنیادگذاران دادائیسم، می‌گوید: «ما در جستجوی هنری بدوی بودیم که به عقیدهٔ ما می‌توانست انسان را از جنون و کشتارگاه جنگ برهاند. ما نظام تازه‌ای می‌جستیم.» البته ، دادائیسم یک‌شبه پدید نیامد و می‌توان ریشه‌های آن را در سنت‌شکنی‌ها و میل به ارزیابی مجددِ برخی مکتب‌های هنری، چون امپرسیونیسم*، کوبیسم* و

فوتوریسم* یافت. در حقیقت، بسیاری از هنرمندانی که با دادائیسم ارتباط داشتند پیش‌تر مجذوب جنبش‌های پیشتازی چون کوبیسم و فوتوریسم بودند؛ به‌طوری که گاه، از روش‌های صوری این مکاتب ، در آثار دادائیستی خود، اقتباس می‌کردند. دادئیست‌ها به‌رغم بدگمانی به برنامه‌های هنری و عصیان برضد نظام‌های تثبیت شده، بیانیه‌های متعدد و اغلب متناقضی دربارهٔ عقایدشان منتشر کردند. آن‌ها با تأکید بر آزادی فرد در آفرینش هنری و برای نشان دادن نفرت خود از تمدن و تحقیر آن، تصاویر تکان‌دهنده می‌کشیدند، شعرهای بی‌معنی می‌ساختند و نمایش‌های عجیب و غریب اجرا می‌کردند. مارسل دوشان لگنِ، توالتی را به نام چشمه (La Fountaine)،برای یک نمایشگاه مجسمه‌سازی، در پاریس، فرستاد. یک نمونه از برنامه‌های دادئیستی نیز چنین است: «روی صحنه، عده‌ای با کوبیدن دسته کلید بر جعبه‌ای فلزی، موسیقی متن درست می‌کردند که حاضران را ،تا سرحد جنون به خشم می‌آورد. صدایی از زیر یک کلاه بسیار بزرگ شعرهای ژان آرپ را می‌خواند، هولزنبک با فریادی که هر آن شدیدتر می‌شد شعرهای خودش را می‌خواند و تزارا ریتم یکنواختی را روی طبل می‌نواخت. بعد، او وهولزنبک در حالی که صدای خرس درمی‌آوردند دور صحنه می‌رقصیدند.» شعر دادائیستی هم عبارت بود از ترکیب نامتجانس و تصادفی واژه‌ها. برای نمونه، تزارا با کنار هم چیدن تصادفی کلماتی که از روزنامه‌ها می‌برید، شعر می‌ساخت. هدف اصلی دادائیست‌ها، به گمان خودشان، رسیدن به جوهر اصلی خلاقیت هنری بود و کشف عنصر تصادف به دست تزارا و آرپ، به عنوان یک عامل مستقل از عقل و منطق، آزاد از خودآگاهی هنرمند، شگردی بود برای نزدیک شدن به این هدف. این شیوه،در شعر به صورت پشت کردن به قواعد شعری و دستور زبان نمود می‌یافت که آن را صرفاً به مجموعه‌ای گنگ و نامفهوم از اصوات تبدیل می‌کرد؛ مثل این قطعه از هوگوبال: « gadigi beri bimba\ glandridi lonni ...lauli cadori. دادائیسم از زوریخ برخاست و پس از چندی دامنهٔ آن به آلمان، فرانسه، ایتالیا، اسپانیا و امریکا هم کشیده شد. در زوریخ، کافهٔ ولتر یکی از مراکز تجمع دادائیست‌ها بود که در آن جلسه‌های بحث و گفتگو، شعرخوانی، موسیقی و رقص برگزار می‌کردند. در این شهر، نشریه‌ای به نام کافهٔ ولتر درمی‌آمد که شاعران، نویسندگان و هنرمندان زیادی از جمله پیکاسو، نقاش و مجسمه‌ساز اسپانیایی (۱۸۸۱-۱۹۷۳م)، کاندینسکی، نقاش روس (۱۸۶۶-۱۹۴۴م)، مارینتّی ، شاعر و نویسندهٔ ایتالیایی و رهبر فوتوریست‌ها (۱۸۷۶- ۱۹۴۴م)، آپولینر، شاعر فرانسوی (۱۸۸۰-۱۹۱۸م) و ژان آرپ با آن همکاری داشتند و واژهٔ دادا نیز برای نخستین‌بار در همین نشریه چاپ شد. دادائیست‌های زوریخ در زمینهٔ انتشار کتاب و مجله هم فعالیت‌های زیادی داشتند که برای نمونه، انتشار مجلهٔ دادا (۱۹۱۷-۱۹۱۹م) قابل ذکر است. در ۱۹۱۷م، هولزنبک دادا را در برلین هم اشاعه داد و از آن پس،دادائیسم به شهرهای دیگر آلمان هم سرایت کرد. از دادائیست‌های معروف آلمانی می‌توان به گئورگ گروس، یوهانس بادر، جان هارتفیلد، ماکس ارنست و کورت شویترس اشاره کرد. یکی از شیوه‌های بیانی مهم این گروه، فوتومونتاژ بود که عبارت است از کنار هم چسباندن پاره‌های عکس و ترکیب آن‌ها با تکه‌های چاپی. در امریکا هم، به‌ویژه نیویورک، دادائیسم با فعالیت هنرمندانی چون آلفرد استیگلیتس و فرانسیس پیکابیا رونق داشت. درواقع، پیکابیا حلقهٔ ارتباطی میان امریکا و اروپا و به عبارت دیگر، رابط گروه‌های دادائیستی در نیویورک، زوریخ و پاریس تلقی می‌شد و نشریهٔ دادائیستی او، به نام ۲۹۱(۱۹۱۷- ۱۹۲۴م) در بارسلون ، نیویورک، زوریخ و پاریس انتشار می‌یافت. ورود دادا به پاریس با افول آن در زوریخ همزمان بود. زمینهٔ گسترش دادائیسم در پاریس کاملاً آماده بود، چرا که عصیان دادائیست‌ها برضد تعقل، منطق، زبان و ارزش‌های بورژوازی کاملاً هماهنگ با سنت‌هایی بود که بودلر، مالارمه و رمبو، شاعران سمبولیست فرانسوی، بر جای گذاشته بودند. در فرانسه، فعالیت‌های دادائیستی بیشتر بر ادبیات متمرکز بود و از میان مجلات متعددی که به دادا گرایش داشتند لیتراتور (۱۹۱۹-۱۹۲۴م) از همه معروف‌تر بود و شاعران و نویسندگانی چون آندره برتون، لویی آراگون، فیلیپ سوپو، پول الوار و تزارا با آن همکاری داشتند. پس از ۱۹۲۲، دادائیسم رو به ضعف گذاشت و بیشتر دادائیست‌ها به سوررآلیسم* گرایدند. دادا اثرات دامنه‌وار و گسترده‌ای بر هنر و ادبیات قرن بیستم گذاشت. هرچند انتقادهای ضد عقلی و هیجانگارِ دادا از جامعه و حمله‌های عنان گسیختهٔ آن به همهٔ قراردادهای هنری رسمی وارث بلافصلی نیافت، تصورات شگفت، غیرمنطقی و خیالی‌اش و نیز شگردهای مبتنی بر اتفاق و تصادفِ هنرآفرینی دادائیست‌ها در جنبش سوررآلیست‌ها و اکسپرسیونیسم* انتزاعی به بار نشست.

منابع:به عبارت دیگر، ۱۸۱-۱۸۳؛فرهنگ اندیشهٔ نو، ۳۵۸؛ فرهنگ

اصطلاحات ادبی ، داد، ۱۲۵-۱۲۶؛ مکتب‌های ادبی ، ۳۴۷-۳۵۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۱۰۱-۱۰۲؛ «دادا و سوررئالیسم» ، سی.دبلیو.بی.بیگزبی، ترجمهٔ حسن زاهدی، رودکی ، شمارهٔ ۷۵و ۷۶، صص ۳۹-۴۳؛ «شیوه‌های نو در ادبیات جهان»، پرویز ناتل خانلری، سخن ،دورهٔ ۴، شمارهٔ ۷، صص ۵۱۷-۵۱۸؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 173-174;

Britannica, 3/842-843.

ربیعیان

داروشناسی و داروسازی در ادب فارسی (dā.ru.še.nā.si.va dā.ru.sā.zi.dar.a.dab-e.fār.si) ، دارو یا دوا در پزشکی ماده‌ای است که به صورت خوراکی، تزریقی یا مالشی برای درمان، تخفیف یا پیشگیری از بیماری به کار می‌رود. داروها از مواد مختلف آلی ، غیر آلی و گیاهان به دست می‌آیند. داروسازی دانش، فن تهیه و نگاهداری و استانده کردن داروها و ترکیب کردن آن‌ها برابر نسخهٔ پزشک است و کارهایی مانند تهیه و کشت گیاهان دارویی، آمیختن ترکیبات شیمیایی دارای ارزش دارویی و تجزیه وتحلیل عوامل دارویی را دربرمی‌گیرد. داروشناسی دانش شناخت داروها با توجه خاص به ساز و کار اثرشان در درمان بیماری‌ها است و از این رو می‌توان گفت داروسازی و داروشناسی با یکدیگر پیوند دارند و به‌سختی می‌توان آن دو را از یکدیگر جدا کرد. خاستگاه فن داروسازی را می‌توان کوشش‌هایی دانست که از کهن‌ترین روزگار، اقوام بتدایی برای درمان بیماری‌ها می‌ورزیدند و از این رو تاریخ داروسازی از تاریخ پزشکی جدایی‌ناپذیر است. درواقع هنگامی که نخستین بار کسی شیرهٔ برگ گیاهی را کشید تا آن را برای درمان زخمی به کاربرد، به کار داروسازی مبادرت ورزید. در میان اقوام اولیه، درمان بیماران به دست جادوگران و کاهنان انجام می‌گرفت و وظیفهٔ طبابت و درنتیجه ترکیب کردن داروها و تجویز آن‌ها از پیشهٔ کهانت و سرکردگی جدا ناکردنی است. پزشک ـ کاهنان مصر به دو دسته تقسیم می‌شدند: آنان که به دیدار بیماران می‌رفتند و آنان که در معابد می‌ماندند و برای درمان بیماران چاره می‌جستند. کهن‌ترین فهرست داروها (یا کتاب راهنمای دارویی) که در دست است، لوحی سنگی از بابل قدیم(ح ۱۷۰۰ق م) است. در نتیجهٔ پیشرفت تمدن، پزشکی از کهانت جدا شد. این جدایی را می‌توان نخستین گام در راه رشد داروسازی شمرد.در یونان و روم باستان و سده‌های میانهٔ در اروپا در فن درمان، میان وظایف پزشک و عطار که مواد خام را در اختیار پزشک قرار می‌داد تا از آن دارو بسازد، جدایی پدید آمد. با این‌همه داروسازی و به‌ویژه داروشناسی قرن‌ها بخشی از پزشکی باقی ماند. ماتریامدیکا (مواد پزشکی) ، نخستین رسالهٔ غربی در داروشناسی که فهرست گیاهان دارویی بود، به دست دیوسکوریدس/ دیاسقوریدوس، پزشک یونانی سدهٔ یکم میلادی نوشته شد. جالینوس (۱۲۲-۱۹۹م) ، اوریباسیوس، پاولوس آیگینایی/ بولس الاجانیطی و برخی دیگر از پزشکان نامدار یونانی، اسکندرانی و رومی نیز در ضمن آثارشان مطالبی در داروشناسی آوردند. ایرانیان دورهٔ ساسانی آگاهی فراوانی از داروهای گوناگون به‌ویژه داروهای گیاهی داشتند و حتی در زبان یونانی پاره‌ای اصطلاحات داروشناسی یافت می‌شود که برگرفته از زبان پهلوی است. پزشکی هندی نیز به جهان وسیعی از مواد گیاهی و کانی دسترسی داشت که با داروهای یونانی بسیار متفاوت بود و آن‌ها را در درمان بیماری‌ها به کار می‌بردند. در طب هندی سموم و عطریّات نیز علاوه بر مواد گیاهی و کانی به عنوان دارو به‌کار می‌رفت. داروشناسی اسلامی ـ عربی وارث این گنجینه‌های ایرانی و هندی و نیز یونانی و اسکندرانی بود. مهم‌ترین منبع برای داروشناسی اسلامی کتاب دایرةالمعارف گونهٔ دیوسکوریدس در ادویهٔ مفرده با نام ماتریامدیکا (مواد پزشکی) است که در سدهٔ سوم هجری به قلم اصطفن بن بسیل و حنین بن اسحاق زیر عنوان الحشائش فی هیولی‌الطب به عربی برگردانیده شد. نظر دیوسکوریدس و به تبع او دانشمند بزرگ ایرانی ابوریحان بیرونی که می‌گفتند همهٔ گیاهان دارای خواص دارویی هستند، موجب شد تا داروشناسان مسلمان در آثارشان حتی به توصیفاتی دربارهٔ گیاهان بپردازند که تنها از جهت گیاه‌شناسی اهمیت دارند و از این رو در سنت داروشناسی اسلامی هیچ تفاوت آشکاری میان کتاب‌های دربارهٔ ادویهٔ مفرده و گیاهان(نباتات) نیست. مسلمانان همچنین رساله‌های دارویی جالینوس و پاولوس آگینایی و دیگر نویسندگان یونانی ـ اسکندرانی و نیز متن‌های سانسکریت و پهلوی را به عربی برگردانیدند و از این راه رفته‌رفته داروشناسی اسلامی شکوفید و صدها نام داروهای ساده که بر یونانیان ناشناخته بود، وارد دانش داروشناسی شد. داروشناسی اسلامی عمدتاً بخشی از پزشکی اسلامی بود و از این رو منابع داروشناسی اسلامی را به‌دشواری می‌توان از منابع پزشکی اسلامی جدا کرد و در بسیاری از کتاب‌های پزشکی مانند حاوی رازی ، قانون ابن‌سینا و

داروشناسی و داروسازی در ادب فارسی

فردوس‌الحکمهٔ علی بن ربن طبری، بخشی به داروها اختصاص داشته است. در منابع اسلامی ، دوا(جمعش ادویه) به هر ماده‌ای اطلاق می‌شد که در بدن تأثیر کند ـ اعم از این‌که برای درمان کردن یا کشتن به کار رود. داروشناسان اسلامی میان ادویهٔ مرکبه و ادویهٔ مفرده تفاوت می‌گذاشتند و نیز ادویه را از لحاظ منشأ آن‌ها به نباتی و حیوانی و معدنی تقسیم می‌کردند. ادویهٔ مفرده (داروهای ساده) به داروها در حالت ساده و طبیعی آن‌ها مربوط می‌شد. از کتاب‌های داروشناسی اسلامی که در ادویهٔ مفرده نوشته شده است می‌توان از قُوَی‌العقاقیر و منافعها و مضارهای ماسرجیس از سدهٔ دوم هجری، قوی‌الادویةالمفردة عیسی بن سحار بخت از سدهٔ سوم هجری، الجامع باقوال‌القدماء والمحدثین من‌الاطباءالمتفلسفین فی‌الادویةالمفردة از ابوبکر بن سمغون قرطبی، الاعتماد فی‌الادویةالمفردة از ابن جزار که در آن معادل‌های سریانی و فارسی و عربی نام‌ها آمده است، الصیدنهٔ ابوریحان بیرونی که یحتمل ارزنده‌ترین اثر اسلامی در داروشناسی است و در برگیرندهٔ شرح ۸۵۰ دارو با ذکر نام داروها به زبان‌های یونانی ، سریانی ، سانسکریت ، عربی ، فارسی ، گاه خوارزمی و سغدی و جز آن است، المستعینی نوشتهٔ یوسف بن اسحاق بن بکلارش از مردم المریهٔ اندلس که در آن بحث نظری دربارهٔ داروشناسی آمده و نام‌های گیاهان به زبان‌های عربی، فارسی، یونانی، سریانی، لاتینی، اسپانیایی داده شده است. الادویةالمفردة از ابوجعفر غافقی (ـح ۵۶۰ق) و المغنی فی الادویةالمفردة نوشتهٔ ابن بیطار (ـ۶۴۶ق) یاد کرد. ادویهٔ مرکبه (داروهای مرکب) به داروها به معنی امروزین آن‌ها اختصاص داشت و اغلب به صورت فهرستی از داروها زیر عنوان قرابادین / قراباذین / اقراباذین (از اصل سریانی برگرفته از گرافیدیون یونانی به معنی رسالهٔ کوچک) مورد بحث قرار می‌گرفت. در واقع در میان مسلمانان ، قرابادین بخشی از پزشکی بود که دربارهٔ اجزای داروها و ترکیبات هر کدام بحث می‌کرد و نیز عنوان کتاب‌ها و رسالاتی بود که در زمینهٔ شناخت داروها و ترکیبات هر کدام نوشته می‌شد. قرابادین شاپور بن سهل جندیشاپوری (ـ۲۵۵ق) و قرابادین کندی (سدهٔ سوم هجری) از کهن‌ترین قرابادین‌های اسلامی ـ عربی است. محمد بن زکریای رازی نیز دو قرابادین کوچک و بزرگ داشته است. کتاب پنجم قانون ابن سینا نیز به داروهای مرکب یا قرابادین اختصاص دارد. قرابادین ابن تلمیذ (۴۶۰ـ ۵۶۰ق)، قرابادین بدرالدین قلانسی (اواخر قرن ششم هجری)، القراباذین علی ترتیب‌العلل و کتاب اصول ترکیب‌الادویهٔ نجیب الدین سمرقندی، قرابادین موسی بن عازار یهودی، الدستورالبیمارستانی ابوالفضل بن ابی‌البیان اسرائیلی، و قرابادین ماسویه ماردینی از دیگر قرابادین‌های مشهور داروشناسی اسلامی ـ عربی است. از اصطلاحات معروفی که در زمینهٔ داروسازی و داروشناسی اسلامی به کار می‌رفته و هنوز هم به کار می‌رود اصطلاحات عطار ، صیدنه/ صیدله و کناش است. عطار فروشندهٔ گیاهان دارویی و داروها و سازنده و ترکیب کنندهٔ انواع معجون‌ها را می‌گفتند که گذشته از کار داروسازی و داروفروشی گاهی وظیفهٔ پزشکی، یعنی تشخیص بیماری ، را نیز انجام می‌داد. عنوان عطار را در آغاز به فروشندهٔ عطر و گیاهان مولد رنگ اطلاق می‌کردند و چون عطرها و گیاهان رنگی اغلب خاصیت دارویی نیز داشته است مفهوم عطار توسعه یافته و فروشندهٔ مطلق داروها را بدین نام خوانده‌اند. صیدنه/صیدله (ظاهراً از ریشهٔ کلمهٔ صندل که معرب چندن یا چندل هندی و از مواد مهم دارویی است) به فن شناختن انواع و اجناس ادویهٔ مفرده و شناختن اقسام برگزیدهٔ آن‌ها و آگاهی از ترکیب ادویهٔ مرکبه از روی نسخه‌های مدون یا از روی تجربهٔ کارشناسان گفته می‌شد و کارشناس در این فن را صیدنانی/ صیدلانی می‌نامیدند. در عربی امروز صیدنه به معنی داروفروشی است. واژهٔ عربی کُنّاش (برگرفته از آرامی) به جنگ یا مجموعه‌ای از مطالب به‌ویژه در پزشکی و خواص گیاهان گفته می‌شود. کهن‌ترین رسالهٔ موجود فارسی دربارهٔ داروها، الابنیة عن حقائق‌الادویهٔ ابومنصور موفق هروی است که پیش از ۴۳۷ق نوشته شده است و در آن مؤلف کوشیده است تا نام همهٔ داروهایی راکه تا آن هنگام می‌شناختند بیاورد. این اثر،گذشته از جنبهٔ پزشکی، از لحاظ فقه‌اللغهٔ فارسی نیز بسیار اهمیت دارد. کتاب‌الحشائش فی هیولی‌الطب را حسن بن ابراهیم ناتلی در سدهٔ چهارم هجری به فارسی برگردانید. در تقویم‌الادویهٔ حبیش تفلیسی، دانشمند سدهٔ ششم هجری، نیز نام ادویه، گذشته از عربی به فارسی ، سریانی ، لاتینی و یونانی نیز آمده است. الصیدنهٔ ابوریحان بیرونی را نیز ابوعلی علی بن عثمان بن اسفرا الکاسانی در اوایل سدهٔ هفتم هجری به فارسی ترجمه و به سلطان دهلی شمس‌الدین ایلتتمش (۶۰۷ـ ۶۳۳ق) پیشکش کرد. ذخیرهٔ خوارزمشاهی سید اسماعیل جرجانی (۴۳۴ـ ۵۳۱ق) نیز حاوی بخشی در ادویهٔ مفرده و مرکبه است. حاج زین عطّار (۷۳۰ـ ۸۰۶ق) از درباریان شاه شجاع مظفری در شیراز در ۷۶۷ق مفتاح‌الخزاین و سپس با دست بردن در آن در ۷۷۰ق

داروشناسی و داروسازی در ادب فارسی

اختیارات بدیعی را به فارسی در ادویهٔ مفرده و مرکبه نوشت. حسین، فرزند حاج زین نیز فرهنگ داروهای نامبرده در اختیارات بدیعی را تألیف کرد که به نام صحاح‌الادویه/ اصحاح‌الادویه خوانده می‌شود. در تانگسوق نامه/ تنگسوق‌نامه / طب اهل ختا از خواجه رشیدالدین فضل‌الله (۶۴۵- ۷۱۸ق) که به فارسی نوشته شده و تنها اثر دربارهٔ پزشکی چینی در جهان اسلام است، بخشی به ادویه اختصاص دارد. از سدهٔ نهم و به‌ویژه از سدهٔ دهم هجری نگارش کتاب‌های پزشکی فارسی در ایران، هند و جاهای دیگر گسترش و رشدی بیسابقه یافت و در بیشتر این کتاب‌ها بخشی دربارهٔ داروها بوده است. اما گذشته از آن کتاب‌های بسیاری در سده‌های نهم تا چهاردهم هجری به فارسی تألیف یافته که کلاً یا عمدتاً در داروشناسی (سنتی) است و مهم‌ترین آن‌ها از این قرارند: اختیارات نظامی نوشتهٔ نظام‌الدین احمد گیلانی ،از پزشکان درگاه عبدالله قطبشاه (۱۰۳۵- ۱۰۸۳ق)، که گزیده‌ای از اختیارات بدیعی است؛ اختیارات یوسفی/ خلاصة‌الطب ادویهٔ عمادالدین محمود طبیب شیرازی (سدهٔ دهم هجری)؛ اسرارالاطباء از نظام‌الدین احمد گیلانی در شناخت برخی داروها؛ ادویهٔ قلبیهٔ سید محمد باقر موسوی پزشک شاه سلیمان صفوی (۱۰۷۷- ۱۱۰۵ق)؛ ترجمهٔ الادویة القلبیة ابوعلی سینا ؛پادزهرو ادویهٔ مرکبه و مفرده از فخرالدین مبابادی (یحتمل سدهٔ یازدهم هجری)؛ ادویهٔ مرکبهٔ (۱۱۱۵ق) تألیف فضل‌الله حسینی ؛ الفاظ ادویه / مفردات ادویه (۱۰۳۸ق) و تشریح‌الادویه نوشتهٔ نورالدین محمد عبدالله شیرازی (ز ۱۰۵۶ق) از پزشکان درگاه شاهجهان گورکانی (۱۰۳۷- ۱۰۶۸ق) ؛اختیارات قطبشاهی از میر محمد مؤمن بن حسین/ علی حسینی که در ۹۸۲ق در شرح و تصحیح اختیارات بدیعی به نام محمد قلی قطبشاه (۹۸۹- ۱۰۲۰ق) نوشته شده است؛ بستان افروز از سید عبدالفتاح مخاطب به خواجه عبدالله نمکین ؛ اغذیه و ادویه ابوالمظفر بن‌المنتظر المتطب هروی ؛ جامع‌الجوامع از کمال‌الدین افضل محمد حسین بن ضیاء الدین یحیی گرگانی گیلانی، از پزشکان دربار شاه عباس یکم صفوی (۹۹۶- ۱۰۳۸ق)؛ ریاض‌الادویه (۹۴۶ق) نوشتهٔ یوسفی هروی ؛ تألیف شریف /مفردات هندی از حکیم محمد شریف خان دهلوی (-۱۲۳۱ق)؛ تحفهٔ حکیم مؤمن / تحفة‌المؤمنین (۱۰۷۷/۱۰۷۸ق) از سید محمد مؤمن فرزند محمد زمان تنکابنی از پزشکان دربار شاه سلیمان صفوی (۱۰۷۷- ۱۱۰۵ق)؛ تکملهٔ هندی و تکملهٔ یونانی از شیخ اهل‌الله دهلوی (-ح ۱۱۸۷ق) پسر عبدالرحیم و برادر شاه ولی‌الله دهلوی؛ سراج‌الطب از حسن فرزند رضای شیروانی ؛ سلم‌الدرجات / منتخب عمدهٔ (۱۲۱۲ق) از حکیم احمدالله مدراسی پزشک دربار نواب آرکات ؛ مثنوی فوایدالانسان (۱۰۰۴ق) از دوایی گیلانی ؛قرابادین شفایی / طب شفایی مظفر بن محمد حسینی شفایی معروف به حکیم شفایی، (-۹۶۳ق) که در ۱۳۰۲ق در دهلی چاپ سنگی شده ؛قرابادین قادری (۱۱۲۶ق) از حکیم میر محمد اکبر، معروف به شاه ارزانی؛ قرابادین صالحی / عمل صالح/ تحفة‌الصالحین (تهران، ۱۲۸۴ق) از محمد صالح هروی قاینی قندهاری (ز۱۱۷۹ق). قرابادین کبیر/ ذخایرالتراکیب / مجمع الجوامع ذخائرالتراکیب از حکیم علوی‌خان محمدهاشم شیرازی (۱۰۸۰- ۱۱۶۲ق) که در ۱۲۷۵ق در کلکته به چاپ رسیده ؛ قرابادین جلالی از جلال بن امین طبیب مرشدی کازرونی (یحتمل از سدهٔ ۱۱ هجری)؛ قرابادین جمیل از حکیم محمد جمیل بن احمدخان (ز ۱۳۳۵ق)؛ قرابادین شفا از محمدرضا طبیب شیرازی ؛ قرابادین معصومی (۱۰۵۹ق) از حکیم محمد معصوم بن کریم الدین شوشتری شیرازی از روزگار شاه صفی صفوی (۱۰۳۸- ۱۰۵۲ق)؛ قرابادین ممتازیهٔ (۱۲۰۳ق) از حکیم محمد عارف یثنی؛ مخزن‌الادویه (۱۱۹۵ق) از حکیم میر محمد حسین عقیلی خراسانی شیرازی؛ مفردات ناصری از حکیم محمد ناصر علی عظیم‌آبادی (ز ۱۲۷۶ق)؛ مفردات نامی / مفردات معصومی از نظام‌الدین میر محمد معصوم بهکری متخلص به نامی (۹۴۴- ۱۰۱۹ق) منتخب‌الادویه (۱۲۵۲ق) از محمد قمرالدین حسینی حیدرآبادی؛ منهاج‌المبتدین تألیف محمد ابراهیم حسینی که پیش از ۱۰۹۳ می‌زیسته است؛ میزان‌الاوزان (۱۲۹۷ق) از عبدالقادر بن محمد در معانی و تشریح الفاظ ادویه ؛ دستور مسیحی تألیف محمد مسیح طبیب بن محمد صادق از پزشکان دورهٔ شاه سلیمان و شاه سلطان حسین صفوی ؛ مصباح‌الخزائن و مفتاح‌الدفائن (۱۱۰۳ق) از محمد هاشم تهرانی. همهٔ آثاری که از آن‌ها نام رفته درواقع متعلّق به پزشکی و داروشناسی / داروسازی قدیم است که جدایی آشکاری میان آن دو رشته وجود نداشت و متخصصان یک رشته معمولاً کار متخصصان رشتهٔ دیگر را هم انجام می‌دادند. اما از اوایل سدهٔ نوزدهم و بهتر بگوییم پس از پیشرفت‌های دانش‌های شیمی و زیست‌شناسی در اواخر سدهٔ هجدهم میلادی، این دو رشته دقیقاً از یکدیگر تفکیک شد و داروشناسی و داروسازی نوین و علمی بنیان نهاده شد و با شتاب فراوان رشد و گسترش یافت. در ایران نیز

داروسازی نوین پس از تأسیس دارالفنون (۱۲۶۸ق/ ۱۸۵۱م) رفته رفته رایج شد و داروشناسان و داروسازان جدید جای عطاران را گرفتند، گر چه هنوز هم در برخی جاها عطارانی هستند که به فروش گیاهان دارویی و داروهای قدیمی می‌پردازند. در سال‌های اخیر کتاب‌های فراوانی نیز به فارسی در موضوعات مربوط به داروشناسی و داروسازی ترجمه یا تألیف شده است.

منابع: اختیارات بدیعی ؛ تاریخ ادبیات در ایران ، ۶۲۵/۱؛ ۲۷۸/۳؛ ۳۵۴/۵- ۳۶۴؛ دایرةالمعارف اسلام ، ۲۱۲/۱- ۲۱۴؛ دایرةالمعارف فارسی ، ۹۳۹- ۹۴۰، ۱۵۹۹، ۱۷۴۲، ۲۰۲۱؛ الذریعه ، ۶۰/۱۷- ۶۴؛ الصیدنه ؛ علم و تمدن در اسلام ، ۲۶۱-۳۱۸؛ فهرست کتابهای چاپی فارسی ، ۳۸۹۱/۳- ۳۸۹۳؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۴۷۵/۱- ۷۶۷؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۴۶۰/۱-۶۱۱.

Britannica,9/355-356; 23/821-822.

برزگر

داستان ← ادبیات داستانی

داستان پلیسی (dās.tān-e.po.li.si)/داستان جنایی/ داستان پلیسی - جنایی، معادل اصطلاح انگلیسی detective fiction، گونه‌ای داستان مردم‌پسند (popular fiction) که نویسنده در آن با پیش‌کشیدن جرم و جنایتی - که معمولاً آدمکشی است - کارآگاهی را وارد میدان می‌کند تا با فرضیه‌ها، تفسیرها و تعبیرهای منطقی و سنجیده، پروندهٔ مربوطه را پیگیری و گناهکار را شناسایی کند. داستان پلیسی می‌تواند در قالب‌های گوناگونی همچون داستان کوتاه*، داستان بلند یا رمان* پدید آید. اصولاً داستان پلیسی در زمرهٔ داستان‌های استثنایی است، از این لحاظ که به منظور تأثیر در خواننده، نیازمند بی‌خبری او از آینده است. عناصری که کم‌وبیش در همهٔ داستان‌های پلیسی به چشم می‌خورند، عبارتند از ۱- جنایت (معمولاً قتل)، ۲- مدارک و شواهد گمراه کننده، ۳- ناشی‌گری پلیس، ۴- زیرکی و هوش فراوان کاراگاه و ۵ - غافلگیری و گره‌گشایی غیرمنتظره. مهم‌ترین سازهٔ داستان پلیسی حقیقت‌مانندی* آن است. هرچه نویسنده از این سازه، بهتر و دقیق‌تر بهره جوید، داستانی که می‌آفریند، پذیرفتنی‌تر، دلپسندتر و پرجاذبه‌تر خواهد بود. با این همه، بیشتر داستان‌های پلیسی با حقیقت فاصله دارند و نمی‌توان ارزش هنری چندانی در آن‌ها یافت. بررسی‌ها نشان می‌دهد که ادبیات پلیسی ریشه در متون عامیانهٔ کهن دارد و نمونه‌هایی از آن را می‌توان در لابلای نوشته‌های بازمانده از ازوپ، فابل‌نویس (← فابل) یونانی سدهٔ ششم قبل از میلاد، هرودت، تاریخ‌نویس یونانی سدهٔ پنجم قبل از میلاد، سیسرون، فیلسوف و خطیب رومی (۱۰۶-۴۳ق م) و ویرژیل، شاعر رومی (۷۰- ۱۹ق‌م) مشاهده کرد. از بوکاچیو، شاعر و نویسندهٔ ایتالیایی (۱۳۱۳-۱۳۷۵م) و چاسر، شاعر انگلیسی (۱۳۴۰-۱۴۰۰م) نیز نوشته‌هایی مانده که می‌توان آن‌ها را جزو نمونه‌های ابتدایی داستان‌های پلیسی برشمرد. البته گفتنی است که برجسته‌ترین نمونهٔ ابتدایی داستان پلیسی، فصلی از رمان صادق (۱۷۴۸م) نوشتهٔ ولتر، شاعر و هجونویس فرانسوی (۱۶۹۴ -۱۷۷۸م) است که در آن، فیلسوف قهرمان داستان، اسب و سگی گمشده را بی‌آن‌که پیشتر آن‌ها را دیده باشد، به‌دقت و با شم پلیسی وصف می‌کند. گذشته از همهٔ این‌ها، نخستین داستان پلیسی به مفهوم امروزین آن، «آدمکش‌ها در کوچهٔ مورگ» نام دارد که به قلم ادگار آلن‌پو، شاعر و داستان‌نویس امریکایی (۱۸۰۹-۱۸۴۹م) در ۱۸۴۱م در مجلهٔ گراهام فیلادلفیا به چاپ رسید. کاراگاه فرانسوی در این داستان و دیگر داستان‌های پلیسی پو- «ماری روژه» (۱۸۴۳م) و«نامهٔ مسروقه» (۱۸۴۵) - س.آگوست دوپن نام دارد. پیشهٔ کارآگاهی دو سه دهه پیش از این تاریخ سربرآورده بود و این‌گونه برمی‌آید که پو هنگام خلق نخستین داستان پلیسی خود، تا حدی از کتاب خاطرات (۱۸۲۸- ۱۸۲۹م) نوشتهٔ فرانسوا اوژن ویدوک (۱۷۷۵- ۱۸۵۷م) تأثیر گرفته باشد. ویدوک نخستین کسی بود که ادارهٔ کارآگاهی را در ۱۸۱۷م در پاریس بنیاد نهاد. وی طی سال‌های ۱۸۰۹ تا ۱۸۲۷ و نیز در ۱۸۳۲م رییس کاراگاهان فرانسه بود.امیل گابوریو (۱۸۳۵- ۱۸۷۳م) چهرهٔ پیشرو در عرصهٔ پلیسی نویسی فرانسه است. کارآگاه داستان‌های او مسیو لکوک نام دارد که شخصیتش برگرفته از شخصیت ویدوک است. ویکی کالینز (۱۸۲۴ - ۱۸۸۹م) نیز نخستین نویسندهٔ داستان پلیسیِ انگلیسی است که بسیاری از منتقدان، رمان ماهْ سنگ (۱۸۶۸م) او را جزو بهترین رمان‌های پلیسی پیشرو برمی‌شمرند. در همین زمینه باید از آناکاترین گرین (۱۸۴۶ - ۱۹۳۵م) نیز یاد کرد که نخستین نویسندهٔ رمانِ پلیسی امریکایی است. رمان پروندهٔ کم‌ارزش برای او آوازهٔ فراوانی به ارمغان آورد. اما پرآوازه‌ترین نویسندهٔ داستان‌های پلیسی در اواخر سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم

میلادی، بدون تردید سرآرتور کانن دویل، نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۵۹-۱۹۳۰م) و خالق شرلوک هولمز است. وی پایه‌گذار شیوه‌ای نو در پلیسی‌نویسی شد که همچنان پیروان و علاقه‌مندان بسیاری در سراسر جهان دارد. در این شیوه از زد و خوردهای مرسوم در این داستان‌ها خبری نیست و شخصیت کارآگاه (شرلوک هولمز) بیشتر با کمک فکر و منطق، معمای داستان را حل می‌کند.دههٔ ۱۹۳۰م را دورهٔ طلایی ادبیات پلیسی در غرب می‌دانند. بسیاری از چهره‌های نامی در عرصهٔ پلیسی‌نویسی طی این سال‌ها آثار ارزشمند فراوانی آفریدند. از جملهٔ این چهره‌ها می‌توان به برخی از آن‌ها که در ایران نیز پرآوازه هستند، اشاره کرد: آگاتاکریستی، نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۹۰- ۱۹۷۶م)؛ دوروتی ال.سیرز، نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۹۳-۱۹۵۷م)؛ داشیل هامت ،نویسندهٔ امریکایی (۱۸۹۴-۱۹۶۱م)؛ ژرژ سیمنون، نویسندهٔ بلژیکی‌تبار فرانسوی (۱۹۰۳-۱۹۸۹)؛ دیم مارش، نویسندهٔ زلاندنویی (۱۸۹۹-۱۹۸۲م)؛ گراهام گرین، نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۰۴-۱۹۹۱م) و موریس لبلان، خالق آرسن لوپن.با آغاز جنگ سرد (از اواسط دههٔ ۱۹۴۰م) و توجه فراوان به مسائل جاسوسی و توطئه‌های بین‌المللی، **رمان هول‌انگیز** (Suspense novel) پا به قلمرو ادبیات پلیسی نهاد و تا حدی آن را از مسیر مألوف و مردم‌پسند خویش خارج ساخت. با این همه، داستان‌های ادگار آلن‌پو و سرآرتور کانن دویل و آنان که سبک این دو را دنبال کرده یا می‌کنند، همچنان جزو پرخواننده‌ترین و پرطرفدارترین داستان‌های پلیسی قلمداد می‌شوند. ادبیات پلیسی به این مفهومی که گفته آمد، هنوز جایی در ادبیات داستانی ایران برای خود باز نکرده است ـ هر چند که در پاورقی روزنامه‌ها و مجله‌ها، شکل‌های گوناگون داستان‌های پلیسی مبتذل و کم‌مایه منتشر شده و همچنان می‌شوند. ابراهیم مدرسی با رمان شش‌هزار صفحه‌ای دلشاد خاتون و شاپورآرین‌نژاد با ده مرد رشید از نخستین کسانی بودند که تلاش کردند تا داستان‌هایی پلیسی در زمینه‌ای تاریخی بیافرینند؛ اما توفیق چندانی در این راه به دست نیاوردند. البته در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ش داستان‌ها و رمان‌هایی با ساختار پلیسی نسبتاً قابل قبولی پدید آمدند، مانند تنگسیر (۱۳۴۲ش) و سنگ صبور (۱۳۴۵ش) از صادق چوبک (۱۲۹۵ش ـ)، ملکوت (۱۳۴۱ش) از بهرام صادقی (۱۳۱۵- ۱۳۶۲ش)، شراب خام (۱۳۴۵ش) و مجموعهٔ داستان دیدار در هند (۱۳۵۳ش) از اسماعیل فصیح (۱۳۱۳ش-)، انسان، جنایت و احتمال (۱۳۵۰ش) از نادر ابراهیمی (۱۳۱۵ش-)، فیل در تاریکی (۱۳۵۸ش) از قاسم هاشمی‌نژاد و داستان‌های «پوکر روباز» از غ.داود، «به خدا که می‌کشم هر کس که کشتم» از بهرام حیدری و «شب شک» و «مردی با کراوات سرخ» از هوشنگ گلشیری. در همین دوره، پاورقی‌های پلیسی ـ عشقی بی‌مایهٔ فراوانی نیز چاپ و منتشر شد. دو چهرهٔ شاخص در این عرصه امیر عشیری و پرویز قاضی سعید بودند: امیرعشیری با نبرد در ظلمت (۱۳۴۱ش)، نفر چهارم (۱۳۴۴ش)، کاروان مرگ (۱۳۴۵ش)، و... و پرویز قاضی سعید با فرار (۱۳۴۱ش)، عنکبوت سیاه (۱۳۴۵ش)، تابوت سرخ (۱۳۵۴ش) و ... در دههٔ ۱۳۶۰ش با آنکه پاورقی‌های پلیسی تاحدی از ابتذالی که گریبانگیرشان شده بود، فاصله گرفتند، باز هم‌داستان پلیسی منسجم و استواری که بتواند با نمونه‌های غربی خویش پهلو زند، آفریده نشد. جدا از اسماعیل فصیح که رمان درد سیاوش را در ۱۳۶۴ش‌پدید آورد ، چهره‌های جوانی نیز در این عرصه به طبع آزمایی پرداختند که از میان آن‌ها می‌توان به این چهره‌ها اشاره کرد: رضا فرخفال (۱۳۲۸ش ـ) با مجموعهٔ داستان آه،استانبول (۱۳۶۹ش)، شهریار مندنی‌پور (۱۳۳۵ش ـ) با مجموعه‌های سایه‌های غار و هشتمین روز زمین ، رضا جولایی (۱۳۲۹ش ـ) با برخی از داستان‌های مجموعهٔ جامه به خوناب (۱۳۶۸ش) و تالار طربخانه و اصغر عبداللهی (۱۳۳۴ش ـ) با داستان‌های در پشت آن مه (۱۳۶۴ش) و سایبانی از حصیر. گفتنی است که داستان‌های پلیسی کم‌مایه و بازاری همچنان در میان نوجوانان و جوانان هواداران بسیاری دارند. از همین‌رو است که نوشته‌های احمد محققی و حمیدرضا گودرزی ـ بازپرسان ویژهٔ قتل عمد ـ همانند سقوط ، شلیک مار و پل‌های شکسته و اثر انگشت و دیگر کتاب‌هایی که بدین شیوه پدید آمده یا می‌آیند، جزو داستان‌های پرفروش در بازار کتاب ایران شده و اقبال فراوانی می‌یابند.

منابع: ادبیات داستانی ، ۴۲۹-۴۳۲؛ شکوفایی داستان کوتاه ، ۱۵۵، ۳۱۷، ۳۲۹، ۵۴۱؛ شیوه‌های نقد ادبی ، ۲۹۶؛ نامهٔ کانون نویسندگان ایران ، ۵۸؛ نویسندگان پیشرو ایران ، ۲۸۷-۲۸۸؛

A Dictionary of Literary Terms ,Cuddon, 182-184;

Britannica,4/39; *Reader's Encyclopedia*,201.557.1030.

عابدینی ـ قاسم‌نژاد

داستان پلیسی ـ جنایی ← داستان پلیسی

داستان جنایی ← داستان پلیسی

داستان خیلی کوتاه ← داستان کوتاه

داستان‌درداستان ← ادبیات اعترافی

داستان ضمنی ← اپیزود

داستان علمی ـ تخیلی (dās.tān-e.el.mi.ta.xay.yo.li)، معادل انگلیسی Science fiction، گونه‌ای داستان (Fiction) ذهنی و خیالی که نویسنده در آن معمولاً بر پایهٔ اصول و واقعیات علمی، به طرح پیش‌بینی‌ها، گمان‌ها یا فرضیه‌های علمی می‌پردازد و آن‌ها را در قالب داستان عرضه می‌دارد. از همین رو است که برخی از منتقدان، این نوع داستان‌ها را در زمرهٔ ادبیات پیشگو برمی‌شمرند. ساده‌ترین نوع داستان‌های علمی ـ تخیلی دربرگیرندهٔ ماجراهایی هستند که محل وقوع آن‌ها مکان‌های قراردادی در داستان‌های متداول نیست، بلکه جایی است که دسترسی به آن در شرایط معمولی دشوار و نشدنی می‌نماید. سفرهای فضایی، کاوش در آسمان‌ها، رویارویی با ساکنان سیاره‌های دیگر، دگرگونی‌های زیستی ـ روانی در انسان و دیگر جانداران ،تأثیر تکنولوژی در رفتارهای اجتماعی و موضوعاتی از این دست،درونمایهٔ بیشتر داستان‌های علمی ـ تخیلی را می‌سازند. آشنایی با علم، پیش‌نیاز این نوع داستان‌ها است؛ به دیگر سخن، نویسنده‌ای که بخواهد در عرصهٔ ادبیات علمی ـ تخیلی فعالیت کند، باید تا حدی با بنیادهای علمی موضوع دلخواه خویش آشنا باشد. از همین رو، داستان‌هایی مانند دراکولا نوشتهٔ برام استوکر، نویسندهٔ ایرلندی (۱۸۴۷ـ ۱۹۱۲م) را نمی‌توان داستانی علمی‌ـ تخیلی قلمداد کرد، زیرا نویسنده در این نوع داستان‌ها صرفاً به مسائل فراطبیعی می‌پردازد. بیشتر منتقدان و کارشناسان داستان‌های علمی ـ تخیلی ، ژول ورن،نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۲۸ ـ ۱۹۰۵م) را نویسندهٔ پیشرو در عرصهٔخلق این نوع داستان‌ها برمی‌شمرند. برخی نیز برآنند که اچ.جی.ولز، روزنامه‌نگار و رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۶۶ـ ۱۹۴۶م) مبدع داستان‌های علمی ـ تخیلی است. گروهی نیز پیدایی این نوع داستان‌ها را مرهون هوگو گرنسبک ، نویسنده و روزنامه‌نگار امریکایی (۱۸۸۴ـ۱۹۶۷م)، به‌ویژه تلاش‌های پیگیر وی در نشریهٔ داستان‌های شگفت‌انگیز می‌دانند. گرنسبک این نشریه را که نخستین مجلهٔ ویژهٔ داستان‌های علمی ـ تخیلی بود، در ۱۹۲۶م بنیاد نهاد. به همین دلیل ، بسیاری او را پدر داستان‌های علمی ـ تخیلی می‌دانند و به او لقب «ژول ورن امریکایی» داده‌اند. البته تا پیش از این دوره، داستان‌هایی پدید آمده بود که می‌توان آن‌ها را در زمرهٔ داستان‌های علمی ـ تخیلی برشمرد که از آن شمارند: میکرومگاس (۱۷۵۲م) نوشتهٔ ولتر، شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۶۹۴ـ۱۷۷۸م)؛ فرانکنشتاین یا پرومتهٔ نوین (۱۸۱۸م) نوشتهٔ مری شلی، رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۹۷ـ ۱۸۵۱م)؛ دکتر جکیل و آقای هاید (۱۸۸۶م) نوشتهٔ رابرت لوییس استیونسن ، شاعر و نویسندهٔ اسکاتلندی (۱۸۵۰ـ۱۸۹۴م) و برخی از داستان‌های ادگار آلن‌پو، شاعر و داستان‌نویس امریکایی (۱۸۰۹ ـ ۱۸۴۹م)، ناتانیل هاثورن، داستان‌نویس امریکایی (۱۸۰۴ـ۱۸۶۴م) و فیتز جیمز اوبراین، نویسنده و روزنامه‌نگار امریکایی (۱۸۲۸ـ۱۸۶۲م). با این همه داستان علمی‌ـ تخیلی به مفهوم امروزین آن در سال‌های پایانی سدهٔ نوزدهم میلادی با رمانس*های علمی ژول‌ورن و رمان*های اجتماعی اچ.جی. ولز شکوفید. پس از چندی در ۱۹۳۷م که جان کمپل، داستان‌نویس امریکایی (۱۹۱۰ـ ۱۹۷۱م) سردبیری نشریهٔ ادبیات علمی ـ تخیلی شگفت‌انگیز (که در ۱۹۳۰م بنیاد شد) را گرفت و داستان‌ها و رمان‌هایی از ایزاک آسیموف ، نویسندهٔ روسی تبار امریکایی (۱۹۲۰ـ ۱۹۹۲م) ،آرتور سی.کلارک ،نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۱۷م ـ) و رابرت هینلین ، داستان‌نویس امریکایی (۱۹۰۷ـ ۱۹۸۸م) انتشار یافت، داستان علمی ـ تخیلی در قالبی جدی خود را نشان داد. از میانهٔ سدهٔ بیستم میلادی، با رشد و شکوفایی تکنولوژی‌ها و نوآوری‌های گوناگون علمی، به‌ویژه در عرصهٔ فیزیک و اخترشناسی، ادبیات علمی ـ تخیلی نیز رشدی چشمگیر یافت. البته گفتنی است که گسترش و بالندگی داستان‌های علمی ـ تخیلی در دو جهت صورت پذیرفت: نخست از طریق ژول‌ورن و دیگر نویسندگان علاقه‌مند به ماشین و ماشینیزم، مانند هوگو گرنسبک و دوم، به کمک نویسندگانی چون اچ.جی.ولز که به نگارش داستان‌های علمی ـ تخیلی پندآموز، مانند ماشین زمان (۱۸۹۵م) به کاوش دربارهٔ جایگاه مخاطره‌آمیز انسان در جهان پرداختند. از دههٔ ۱۹۵۰ تا اواخر دههٔ ۱۹۶۰ میلادی مسائل اجتماعی و سیاسی به داستان‌های علمی ـ تخیلی راه یافت و آثار بدیعی به پیروی از رمان‌های دنیای قشنگ نو (۱۹۳۲م) نوشتهٔ آلدوس هاکسلی،

داستان علمی ـ تخیلی

رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۹۴-۱۹۶۳م) و ۱۹۸۴ (۱۹۴۹م) نوشتهٔ جورج اورول، رمان‌نویس انگلیسی (۱۹۰۳-۱۹۵۰م) پدید آمد. نویسندگان این دوره دریافتند که به کمک داستان‌های علمی ـ تخیلی می‌توانند باورهای اجتماعی خود را مطرح کنند. ویژگی بارز این نوع داستان‌ها، توجه وتأکید فراوان نویسندگان آن‌ها بر شخصیت* پردازی در داستان بود تا پیرنگ* و درونمایهٔ* آن. در سال‌های پایانی دههٔ ۱۹۶۰م، ادبیات علمی ـ تخیلی شاخه‌های فرعی دیگری پیدا کرد و مضامین انسانی، روان‌شناختی و بوم‌شناختی به آن راه یافت. امروزه بیشتر منتقدان و کارشناسان ادبیات علمی ـ تخیلی، آن را نوع ادبی مستقلی در نظر نمی‌گیرند، زیرا برآنند که ادبیات علمی ـ تخیلی در پذیرش انواع گوناگون مضامین و موضوعات، انعطاف فراوانی از خود نشان می‌دهد. به باور این منتقدان، ادبیات علمی ـ تخیلی را باید شاخه‌ای از ادبیات داستانی* (fiction) برشمرد. جدا از چهره‌های شاخصی که در زمینهٔ ادبیات علمی ـ تخیلی فعالیت کرده یا می‌کنند و اشاره‌ای نیز به آن‌ها شده است، به چند نویسندهٔ دیگر را هم که از نمایندگان سرشناس این نوع ادبیات هستند، معرفی کرد. گفتنی است که اینان جملگی امریکایی هستند: اچ.پی لاوکرافت (۱۸۹۰ -۱۹۳۷م)، آلفرد بستر (۱۹۱۳م-)، فردریک پوهْل (۱۹۱۹م -)، ری برادبری (۱۹۲۰م-)، کورت وونه‌گات جونیر (۱۹۲۲م-) و والتر میلر(۱۹۲۳م-). با توجه به بیشتر آثاری که در قلمرو ادبیات علمی ـ تخیلی پدید آمده است، می‌توان برخی از ویژگی‌های این نوع داستان‌ها را این گونه برشمرد: ۱ـ داستان‌های علمی ـ تخیلی به شیوه‌ای آغاز می‌شوند که خواننده را به بیراهه می‌کشانند. ۲ـ حادثه [ها]یی در آن‌ها رخ می‌دهد که حال و هوای اثر را بر بال تخیل و با دستاویز قرار دادن پیشرفت‌های علمی دگرگون می‌سازند. ۳ـ در بیشتر داستان‌های علمی ـ تخیلی «تناقض زمانی» به چشم می‌خورد. ادبیات علمی ـ تخیلی به آن مفهومی که در غرب وجود دارد، هنوز در ادبیات ایران جایی برای خود نیافته است، هر چند که از نخستین سال‌های سدهٔ چهاردهم هجری خورشیدی / اوایل دههٔ ۱۹۳۰ میلادی برخی نویسندگان ایرانی کوشیدند تا با اثرپذیری و به تقلید از این‌گونه آثار در غرب، دست به تجربه‌هایی در این زمینه بزنند و داستانی علمی ـ تخیلی بیافرینند. شاید میرزا عبدالحسین صنعتی‌زادهٔ کرمانی (۱۲۷۳-۱۳۵۲ش) نخستین کسی باشد که تلاش کرد تا با خلق رمان رستم در قرن بیست و دوم (۱۳۱۳ش) اثری علمی ـ تخیلی به فارسی عرضه کند. داستان کوتاهِ «س.گ.ل.ل» از صادق هدایت نیز در همین مقوله قرار می‌گیرد. از دیگر رمان‌های خواندنی در این زمره، چشمهٔ آب حیات (۱۳۳۲ش) نوشتهٔ حمزهٔ سردادور، «س.ح.علیمردان» (۱۲۷۵-۱۳۴۹ش) است که ماجراهای آن در یک شهر مخفی زیرزمینی در کویرلوت می‌گذرد. رمان‌هایی نیز دربارهٔ سفرهای خیالی و پرماجرا ـ مانند یک ایرانی در قطب شمال (۱۳۳۹ش) نوشتهٔ منوچهر مطیعی (۱۳۰۴ش -) ـ و زندگی در زیر آب و آدم‌های آبی ـ مانند اسرار دریاچهٔ بختگان اثر جمشید صداقت نژاد ـ نوشتهٔ شده است که به‌رغم داشتن صحنه‌های هیجان‌انگیز، فاقد ویژگی‌های برشمردهٔ داستان‌های علمی ـ تخیلی هستند و از همین رو نمی‌توان آن‌ها را در جرگهٔ ادبیات علمی ـ تخیلی قرار داد. با این همه، این نوع داستان‌ها طی سال‌های اخیر، به‌ویژه پس از پیروزی انقلاب، علاقه‌مندان و هواداران بسیاری ،مخصوصاً در میان نوجوانان پیدا کرده است. نگاهی گذرا به برخی از نشریات ایرانی، مانند دانشمند ، دانستنیها، علم و زندگی که گهگاه داستانی علمی ـ تخیلی ـ چه از نویسنده‌ای بیگانه یا ایرانی- منتشر می‌کنند، دلیلی بر این مدعا است. بیشتر خوانندگان و مخاطبان ادبیات علمی ـ تخیلی همین گروه سنی هستند. از همین رو می‌توان به پاگرفتن ادبیات علمی ـ تخیلی جدی، به آن مفهومی که در غرب وجود دارد، در قلمرو ادبیات فارسی امید داشت. جاذبه‌هایی که این نوع ادبیات دارد، باعث راهیابی آن به عرصهٔ سینما نیز شده و سینمای علمی ـ تخیلی را پدید آورده است که جزو پربیننده‌ترین انواع سینمایی است. از معروف‌ترین داستان‌های علمی ـ تخیلی که بر اساس آن‌ها فیلم‌هایی نیز ساخته‌اند، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: جزیرهٔ اسرارآمیز نوشتهٔ ژول ورن ؛ جزیرهٔ دکتر مورو نوشتهٔ اچ.جی. ولز؛ ادیسهٔ ۲۰۰۱ نوشتهٔ آرتور سی.کلارک؛ پی‌تی نوشتهٔ ویلیام کوتسزونیکل و پارک ژوراسیک و دنیای گمشده نوشتهٔ مایکل کرایکتون، نویسندهٔ امریکایی.

منابع: ادبیات داستانی ، ۴۳۴-۴۳۵؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد ۱۲۷؛ سام جی.لاندوال، «داستان علمی ـ تخیلی چیست؟»، ترجمهٔ محمد قصاع ،ادبیات داستانی ، سال چهارم ، بهار ۱۳۷۵ش، شمارهٔ ۳۹، صص ۱۳۶-۱۴۳؛ مارک رز،«توجیهی علمی برای رویدادهای متافیزیکی»، ترجمهٔ مهدی افشار، همان‌جا ، صص ۱۴۴-۱۴۷؛ حسین حداد ،داوود سالک، «داستانهای علمی تخیلی از نگاه کتاب‌شناسی» ،همان‌جا ، صص ۱۶۴-۱۶۹؛ پاتریک پارندر، «تحقق رؤیاها با ادبیات علمی تخیلی» ،ترجمهٔ خیام

فولادی تالاری، همان‌جا، صص ۱۷۴-۱۸۰؛ حمیدرضا داداشی، سید علی کاشفی خوانساری، «رمان علمی تخیلی:ادبیات پیشگویی کننده با قصه‌های جذاب عامه پسند»، همان‌جا، ۱۸۹-۱۹۲؛ صفدر تقی‌زاده، «ادبیات علمی ـ تخیلی»، کلک، شمارهٔ ۳۰، شهریور ۱۳۷۱ش، صص ۱۷۶-۱۷۷؛
A Dictionary of Literary Terms ,Cuddon,608-610; *Britannica*, 10/552; *Reader's Encyclopedia*,376,876.

سپانلو- قاسم‌نژاد

داستان، عناصر ← عناصر داستان

داستان فرعی ← اپیزود

داستانک ← داستان کوتاه

داستان کوتاه (dās.tān-e.ku.tāh)، روایت منثور کوتاهی است که نویسنده در آن با به کارگیری پیرنگی منظم و منسجم، شخصیت* یا شخصیت‌های معدودی را که در واقعه‌ای اصلی، به عملی واحد دست می‌زنند، نشان می‌دهد و تأثیری واحد را به خواننده القا می‌کند. داستان کوتاه به مفهوم امروزین آن ـ معادل short story انگلیسی و nouvelle فرانسوی ـ در سدهٔ نوزدهم میلادی، تقریباً همزمان در امریکا، فرانسه و روسیه پدید آمد، هر چند که به باور برخی از پژوهشگران، دکامرون اثر بوکاچیو، نویسندهٔ ایتالیایی (۱۳۱۳- ۱۳۷۵م) و قصه‌های کانتربری نوشتهٔ چاسر، شاعر و نویسندهٔ انگلیسی (۱۳۴۰- ۱۴۰۰م) نیز در شمار مجموعهٔ داستان‌های کوتاه هستند. با این همه، نخستین کسی که به صورت جدی به این نوع ادبی پرداخت و نظریاتی دربارهٔ آن ارائه کرد، ادگار آلن پو، شاعر و داستان‌نویس امریکایی (۱۸۰۹-۱۸۴۹م) بود که از او را پدر داستان کوتاه می‌دانند. پو در نظریات خویش برای این نوع ادبی (که خود، آن را قصهٔ منثور «prose tale» می‌نامید) ویژگی‌هایی برشمرد: ۱ـ باید به اندازه‌ای باشد که طی نیم تا دو ساعت بتوان آن را خواند. ۲ـ فقط به یک موضوع بپردازد. ۳ـ تأثیر واحدی به خواننده القا کند. ۴ـ واژه‌های اضافی [که در تأثیرگذاری یا ساخت داستان نقشی ندارند] در آن راه نیافته باشد. ۵ ـ کامل باشد(از نظر خواننده). با این حال، بیشتر داستان‌های کوتاه در سدهٔ نوزدهم میلادی با اصول برشمردهٔ پو فاصله داشتند و به آن‌ها قصه، طرح*،لطیفه* و گاه مقاله* می‌گفتند. به‌غیر از پو، دو نویسندهٔ دیگر نیز که هم‌عصر او بودند، در تکوین داستان کوتاه نقش بسزایی داشتند: نیکولای گوگول، نویسندهٔ روسی (۱۸۰۹- ۱۸۵۲م) که برای نخستین بار دربارهٔ محرومان و فقرزدگان جامعه داستان نوشت و از همین رو وی را پدر داستان کوتاه واقع‌گرا می‌دانند و گی‌دوموپاسان، داستان‌نویس فرانسوی (۱۸۵۰- ۱۸۹۳م) که مبدع داستان کوتاه حکایی (anecdotal short story) است. موپاسان داستان کوتاه را از حوزهٔ محدود خیالپردازی‌های بی‌قیدوشرط و معیارهای دست‌وپاگیر ادگار آلن پو بیرون آورد و به واقعیت سوق داد. با این‌همه، نخستین کسی که اصطلاح **داستان کوتاه** (short story) را در زبان انگلیسی به کار برد، براندر مَتیوز، منتقد امریکایی (۱۸۵۲-۱۹۲۹م) بود که در فلسفهٔ داستان کوتاه (۱۸۸۵م) به معرفی آن پرداخت. چندی بعد فرانک اوکانر، نویسندهٔ ایرلندی (۱۹۰۳-۱۹۶۶م) در صدای تنها که پژوهشی دربارهٔ داستان کوتاه است، سه رکن برای داستان کوتاه قایل شد : شرح (exposition)، گسترش(development)، و نتیجه (drama). هم او بر آن بود که داستان کوتاه بیشتر مناسب جوامعی است که عنصر نابسامانی بر آن‌ها حاکم است و احترام به جامعه چندان ارزشی ندارد. اوکانر داستان کوتاه را از انواعی می‌دانست که با محرومان جامعه سروکار دارد. اصولاً ارزش واقعی داستان کوتاه در پیام انسانی ،همدردی با رانده‌شدگان و ستمدیدگان و انتقاد سخت و کوبنده از جامعه نهفته است. با توجه به تعریف‌ها و ویژگی‌هایی که بیشتر منتقدان و نظریه‌پردازان داستان کوتاه برای این نوع ادبی ارائه کرده‌اند، می‌توان خاصه‌های تغییرناپذیری برای آن در نظر گرفت. مهم‌ترین خصوصیت داستان کوتاه، کوتاهی آن است. داستان کوتاه اغلب ۱۵۰۰ تا ۱۵۰۰۰ کلمه دارد؛ معمولاً شخصیت آدم‌ها در بیشتر داستان‌های کوتاه پیش از آغاز داستان، ساخته و پرداخته شده است و خواننده شخصیت‌ها را فقط در برههٔ خاصی از زندگی و تحت شرایطی ویژه مشاهده می‌کند. همین ایجاز در داستان کوتاه است که داستان کوتاه‌نویس را وا می‌دارد تا به جای پرداختن به کل زندگی، بخشی از آن را موضوع کار خود قراردهد. تعداد شخصیت‌ها در داستان کوتاه معدود است و فضای کافی در آن برای تحلیل دقیق و موشکافانه و نیز پرداختن به جزئیات وجود ندارد. با این همه، کلیهٔ عناصر رمان* کمابیش در داستان کوتاه نیز به چشم می‌خورند، مثلاً داستان کوتاه با پیرنگی (plot) آغاز می‌شود و با درونمایهٔ (theme) ویژهٔ خود

داستان کوتاه

سرانجام به گره‌گشایی* (denouemént/resolution) می‌رسد و با توجه به سبک‌های گوناگون، قابل بررسی است. داستان‌کوتاه‌نویس غالباً داستان خود را در نزدیکی و حاشیهٔ اوج*/ بزنگاه (climax) آغاز می‌نماید؛ چندان مقدمه‌چینی نمی‌کند؛ ابهامات و پیچیدگی‌ها را به حداقل می‌رساند و به‌سرعت دست به گره‌گشایی می‌زند (گاهی طی چند جمله). با توجه به همین ویژگی‌ها است که داستان کوتاه را هنر و آفرینندهٔ آن را هنرمند می‌دانند. کلیهٔ عناصر داستان کوتاه باید چندان یقاعده، همخوان و کارآمد باشند که وقتی خواننده به سراغ آن می‌رود، مجذوبش شود و به آرامش و لذت برسد.داستان کوتاه همانند دیگر انواع ادبی، وضع و موقع انسان‌ها را برای خواننده تصویر می‌کند. ایجاز که مهم‌ترین ویژگی داستان کوتاه است، باعث می‌شود تا داستان‌نویس در کار خود، همان‌قدر هوشیار، منضبط و خلاق باشد که شاعر. بنابر باور ویلیام فاکنر، رمان‌نویس امریکایی (۱۸۹۷-۱۹۶۲م)، «هر رمان‌نویسی ابتدا می‌خواهد شعر بگوید، ولی متوجه می‌شود که در توانش نیست؛ سپس به داستان کوتاه روی می‌آورد که بعد از شعر، ظریف‌ترین نوع ادبی است؛ در این کار نیز فرومی‌ماند و نهایتاً رمان‌نویسی را پیشهٔ خود می‌کند.» کوتاهی داستان کوتاه، حد و مرز مشخصی ندارد. داستان کوتاه ممکن است خیلی کوتاه باشد (حدود ۵۰۰ تا ۱۵۰۰ کلمه) که در این صورت به آن داستان کوتاه کوتاه/ داستانک/ داستان خیلی‌کوتاه (short short story) می‌گویند و می‌توان آن را لطیفهٔ (anecdote) گسترش‌یافته‌ای تلقی کرد. «ماهی و جفتش» از ابراهیم گلستان، «مادلن» نوشتهٔ صادق هدایت ، «عدل» ،«آخرشب» و «یحیی» اثر صادق چوبک و نیز «جلوی قانون» نوشتهٔ فرانتس کافکا (۱۸۸۳-۱۹۲۴م) در شمار داستان‌های خیلی‌کوتاه هستند. گاهی نیز ممکن است داستان کوتاه، بلندتر از حد متعارف باشد، که در این صورت به آن داستان نیمه‌بلند/ (novelette) می‌گویند. «مرگ ایوان ایلیچ» نوشتهٔ تولستوی (۱۸۲۸- ۱۹۱۰م) زمرهٔ این قالب ادبی است. باید دانست که داستان کوتاه با فورم‌هایی چون طرح (sketch)، لطیفه، گزارش، قصه (tale) حادثهٔ فرعی/ قصه در قصه (episode) و رمان کوتاه تفاوت دارد. داستان کوتاه قصه نیست، چون قصه پیرنگ* مشخصی ندارد و بیشتر به حوادث می‌پردازد و خواننده/ شنونده با خواندن/ شنیدن آن به اوج و فرود یا پیچیدگی خاصی برنمی‌خورد. داستان کوتاه طرح، نیست، چون طرح ساختمان منسجمی ندارد و گذشته از این، طرح بیشتر به شرح وضعیت وحالت می‌پردازد، در حالی که داستان کوتاه با رخدادها و موقع‌ها سروکار دارد؛ طرح کاملاً توصیفی است ، ولی داستان کوتاه خط یک واقعه را دنبال می‌کند؛ به دیگر سخن، طرح ایستا است و داستان کوتاه،پویا. داستان کوتاه، حادثهٔ فرعی/ قصه در قصه نیست ، زیرا قصه در قصه، داستانی است ضمن داستان اصلی که هدف آن، ایجاد تنوع در داستان و بهتر شناساندن داستان به خواننده است. در واقع، حادثهٔ فرعی، حادثهٔ پرجاذبه‌ای است که به داستان اصلی افزوده می‌شود. داستان کوتاه لطیفه نیست، زیرا لطیفه روایتی ساده و گسترش نیافته از یک حادثه است.داستان کوتاه رمان کوتاه نیست، زیرا رمان کوتاه پیرنگی پیچیده و گسترده دارد و در بیشتر موارد، دربردارندهٔ طرح‌های فرعی نیز هست. ضمناً در بیشتر رمان‌های کوتاه، نویسنده می‌تواند اشخاص ،صحنه‌ها و وقایع داستان را جزءبه جزء بپردازد، در حالی که چنین چیزی برای داستان‌کوتاه‌نویس میسر نیست. داستان کوتاه با گزارش نیز تفاوت دارد، زیرا داستان کوتاه از زبانی تلویحی و تصویری برخوردار است و گزارش از زبانی صریح؛ داستان کوتاه روایت می‌کند، ولی گزارش شرح می‌دهد؛ به بیانی دیگر، در اولی زبان روایی به‌کار می‌رود و در دومی زبان تشریحی. داستان کوتاه در نخستین سال‌های سدهٔ چهاردهم خورشیدی پا به قلمرو ادبیات فارسی نهاد. یکی بود یکی‌نبود اثر جمالزاده (۱۲۷۴- ۱۳۷۶ش) را باید آغازگاه روی‌آوری به این نوع ادبی برشمرد. البته جمالزاده در مقدمهٔ یکی بود یکی‌نبود ـ که می‌توان آن را «بیانیهٔ ادبی نثر جدید فارسی» تلقی کرد ـ سخنی از داستان کوتاه به میان نیاورده و فقط به سبک نگارش خود اشاره کرده و آن را «انشای حکایتی/ انشای رومانی» خواند. ظاهراً منظور وی از حکایت همان داستان کوتاه است، زیرا حکایت‌های یکی بود یکی نبود چیزی جز داستان کوتاه نیستند؛ البته داستان‌های کوتاه نه چندان حرفه‌ای. درواقع نخستین داستان‌های جمالزاده را بیش از هر چیز باید نقطهٔ پایان ادبیات مشروطه و زیربنای داستان کوتاه نوین برشمرد. با این حال، داستان کوتاه در نخستین سال‌های پدید آمدن آن در ایران، چندان مورد توجه قرار نگرفت؛ صادق هدایت (۱۲۸۱- ۱۳۳۰ش) این بی‌توجهی را با دیدی طنزآلود، این چنین تصویر می‌کند: «حدود نویسندگی از ابتدای خلقت به همین چهار موضوع (تحقیق، تاریخ، ترجمه و اخلاق) محدود شده است و هرکس در غیر این موضوع‌ها سخنی بگوید و خود را نویسنده بداند، باید سرش را داغ کرد.» به هرحال، داستان

کوتاه مقام واقعی خود را با داستان‌های کوتاه صادق هدایت به‌ویژه مجموعهٔ داستان‌های زنده‌بگور (۱۳۰۹ش) پیدا کرد. وی در طی تقریباً چهار سال، سه مجموعهٔ داستان کوتاه نوشت: زنده‌بگور، سه قطره خون (۱۳۱۱ش) و سایه‌روشن (۱۳۱۲ش). پس از صادق هدایت باید بزرگ علوی (۱۲۸۳- ۱۳۷۵ش) - نویسندهٔ واقع‌گرای اجتماعی - را شاخص‌ترین و تأثیرگذارترین چهره در قلمرو داستان کوتاه‌نویسی قلمداد کرد. چمدان (۱۳۱۳ش)، ورق‌پاره‌های زندان (۱۳۲۰ش)، نامه‌ها(۱۳۳۰ش) و میرزا (۱۳۵۷ش) مجموعهٔ داستان‌های علوی هستند که در برخی از آن‌ها جنبهٔ رمانتیک نیز مشهود است. صادق چوبک (۱۲۹۵ش -) دیگر چهرهٔ ارزشمندی است که جزو پیشروان داستان‌کوتاه‌نویسی در ادبیات معاصر ایران قلمداد می‌شود و داستان‌های بدیعی خلق کرده است. مجموعهٔ داستان‌های خیمه‌شب‌بازی (۱۳۲۴ش)، انتری که لوطیش مرده بود (۱۳۲۸ش)، چرا دریا طوفانی شد (۱۳۲۸ش)، چراغ آخر (۱۳۴۴ش) و روز اول قبر (۱۳۴۴ش) او را نویسنده‌ای بدبین و تا حدی ناتورالیست می‌شناساند. جلال آل‌احمد (۱۳۰۲- ۱۳۴۸ش) و ابراهیم گلستان (۱۳۰۱ش -) از دیگر نویسندگان پیشرو در این قلمرو هستند. آل‌احمد با داستان «زیارت» (سخن ، نوروز، ۱۳۲۴ش) پا به عرصهٔ داستان‌نویسی معاصر نهاد. در همان سال مجموعهٔ داستان دید و بازدید را منتشر کرد. سپس در ۱۳۲۷ش مجموعهٔ داستان سه تار و در ۱۳۳۱ش مجموعهٔ داستان زن زیادی را انتشار داد. داستان‌های مجموعهٔ پنج داستان (۱۳۵۰ش) نیز بازتابی از دوران کودکی نویسنده است. پس از آل احمد باید به ابراهیم گلستان اشاره کرد که در بیشتر داستان‌های خود به حالات و تنش‌های درونی شخصیت‌های داستان - به‌ویژه راوی - می‌پردازد. وی که همزمان با چوبک و آل‌احمد به داستان‌نویسی روی آورد، پایبند و مقید به ساخت داستان است؛ از همین رو، برخی از خوش‌ساخت‌ترین داستان‌های کوتاه ایرانی زاییدهٔ هنر او است. گلستان نخستین کسی است که آثاری از ارنست همینگوی، داستان‌نویس امریکایی (۱۸۹۹-۱۹۶۱م) و ویلیام فاکنر، نویسندهٔ امریکایی (۱۸۹۷-۱۹۶۲م) را به فارسی برگرداند؛ به همین دلیل در سبک نگارش او می‌توان تأثیر این دو نویسنده - به‌ویژه همینگوی - را یافت. مجموعهٔ داستان‌های آذر، ماه آخر پاییز (۱۳۲۸ش)، شکار سایه (۱۳۳۴ش)، جوی و دیوار و تشنه (۱۳۴۶ش) و مد و مه (۱۳۴۸ش) حاصل بیست سال فعالیت او در عرصهٔ داستان کوتاه‌نویسی هستند. محمود اعتمادزاده «م.ا.به‌آذین» (۱۲۹۳ش-) نیز در همین دوران به داستان‌نویسی پرداخت؛ البته او را بیشتر به خاطر ترجمه‌هایی که از برخی آثار بالزاک، برشت، شکسپیر، شولوخوف و رومن رولان کرده است،می‌شناسند. نخستین مجموعهٔ داستان‌های کوتاه به‌آذین با نام پراکنده در ۱۳۲۳ش و دومین مجموعه با نام به سوی مردم در ۱۳۲۷ش منتشر شد که اولی سرشار از مضمون‌های جنسی و قهرمان‌های رمانتیک است و دومی به موضوعات اجتماعی می‌پردازد. به‌آذین در نقش پرند (۱۳۳۴ش) به نوشتن قطعات کوتاه عاطفی و تمثیلی پرداخت. آنگاه در مجموعهٔ داستان‌های کوتاه مهرهٔ مار (۱۳۴۴ش) و شهرخدا (۱۳۴۹ش) افسانه‌های کهن را با مضمون‌های جدید بازآفرینی کرد. سپس باید به بهرام صادقی (۱۳۱۵- ۱۳۶۲ش) اشاره کرد که بارزترین چهرهٔ داستان‌نویسی در نیمهٔ دوم دههٔ سی و دههٔ چهل است. مجموعهٔ داستان‌های کوتاه سنگر و قمقمه‌های خالی (۱۳۴۹ش) مایه‌هایی از طنز تلخ و پیچیدهٔ نویسنده را در خود دارد. سیمین دانشور(۱۳۰۰ش -)، احمد محمود (۱۳۱۰ش-)، جمال میرصادقی (۱۳۱۲ش -)، غلامحسین ساعدی (۱۳۱۴-۱۳۶۴ش)، نادر ابراهیمی (۱۳۱۵ش -)، فریدون تنکابنی (۱۳۱۶ش -)، محمود دولت‌آبادی (۱۳۱۹ش -)، هوشنگ گلشیری(۱۳۲۲ش -) و امین فقیری (۱۳۲۳ش -)، از دیگر نویسندگان این دوره بودند که نخستین داستان‌هایشان طی دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ش چاپ و منتشر شد. پس از این دوره، در سال‌های دههٔ ۱۳۵۰ش دو گرایش در داستان کوتاه‌نویسی ایران پدید آمد: پرداختن به مسائل اجتماعی و توجه به حالات ناشناختهٔ طبیعت بشری. اصغر الهی در بازی (۱۳۵۰ش) و قصه‌های پاییزی (۱۳۵۷ش)، علی‌اشرف درویشیان در از این ولایت (۱۳۵۲ش) و آبشوران (۱۳۵۴ش) و محسن حسام در پشت پرچین (۱۳۵۵ش) با دیدی تازه به عنصر آگاهی اجتماعی پرداختند و داستان‌های تازه‌ای پدید آوردند. عدنان غریفی (شنل‌پوش در مه ،۱۳۵۵ش)، رضا دانشور(هی‌هی جبلی قم‌قم ،۱۳۵۷ش) و شمیم بهار (سه داستان عاشقانه ، ۱۳۵۱ش) نیز در شمار داستان‌نویسانی بودند که در این سال‌ها به مسائل کلی بشری مانند انزوا و عشق و مرگ و نظایر آن پرداختند. در سال‌های پایانی دههٔ ۱۳۵۰ش عمدهٔ تلاش نویسندگان در مسیر ضبط و ثبت مسائل جدی که در صحنه‌های زندگی جریان داشت، شد و از همین رو بیشتر داستان‌ها رنگ و بوی سیاسی گرفت؛ شاید به همین دلیل بود که در این سال‌ها

هیچ اثر درخور توجهی (از لحاظ ادبی) پدید نیامد. پس از پیروزی انقلاب، تحولی در داستان‌نویسی فارسی پدید آمد (دست کم از لحاظ اجتماعی). در داستان‌های کوتاه پس از انقلاب، به‌ندرت پوچی و بیهودگی و وازدگی به چشم می‌خورد. اصولاً داستان‌های کوتاه این دوره دربارهٔ مردم است. برخی از ویژگی‌های این دسته از داستان‌های کوتاه را می‌توان بدین صورت برشمرد: درونمایهٔ بیشتر داستان‌ها، انسانی و اجتماعی و عرفانی است؛ داستان‌ها از فضایی پویا و پرشور برخوردارند؛ می‌توان بینشی اجتماعی و جهانشمول در آن‌ها یافت؛ قالب‌ها، سبک‌ها و شگردهای تجربی تازه‌ای از سوی داستان‌نویسان این دوره ـ به‌ویژه داستان‌نویسان جوان ـ به کار گرفته شده است؛ نثر و زبان داستان‌ها عمدتاً روان و بی‌پیرایه است؛ نویسندگان رفته رفته به آداب و سنن ملی و اساطیر و نمادهای بومی ـ وطنی توجه ورزیدند و سرانجام آن‌که هرزه‌نگاری* و وقاحت‌پردازی از متون داستانی تا حد زیادی رانده شده است. نویسندگان داستان کوتاهِ این دوره می‌توان به گلی ترقی، شهرنوش پارسی‌پور، امیرحسن چهل تن، رضا فرخفال، اسماعیل فصیح و محمد محمدعلی اشاره کرد. البته در کنار این چهره‌های نسبتاً قدیمی، چهره‌های جوان و پرشوری نیز پا به عرصهٔ داستان کوتاه‌نویسی نهاده و باعث فعال‌تر شدن این قلمرو ادبی شدند که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به فرخندهٔ آقایی، کورش اسدی، رضا جولایی، زهره حاتمی، علی خدایی، قاضی ربیحاوی، منیرو روانی‌پور، اکبر سردوزامی، رؤیا شاپوریان، علی مؤذنی، زهرا زواریان و شهریار مندنی‌پور اشاره کرد.

منابع: ادبیات داستانی، ۱۴۵ـ۱۵۰، ۲۰۷ـ۲۲۵؛ بازآفرینی واقعیت، در صفحات فراوان؛ جهان داستان، ۷ـ۱۵؛ داستان کوتاه ایران، ۷ـ۶۸؛ شکوفایی داستان کوتاه، ۱ـ۱۸؛ صد سال داستان‌نویسی در ایران، ۱/۴۵ـ۸۰، ۱۲۷ـ۱۹۰؛ ۲/۳۰ـ۶۵؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۲۷ـ۱۲۹؛ فرهنگ داستان‌نویسان ایران، در صفحات فراوان؛ قصه‌نویسی، در صفحات فراوان؛ نویسندگان پیشرو ایران، ۹۵ـ۱۲۸؛ هنر داستان‌نویسی، ۱ـ۱۱؛ ولف دیتریش اشنور، «داستان کوتاه»، ترجمهٔ سید سعید فیروزآبادی، ادبیات داستانی، سال یکم، شمارهٔ ۳، دی ۱۳۷۱ش، صص ۲۶ـ۲۷؛ ویلبر شرام، «دربارهٔ داستان کوتاه»، ترجمهٔ ر. مهرآذر، ادبیات داستانی، شمارهٔ ۴، بهمن ۱۳۷۱ش، ص ۱۵؛ سعید الباسی بروجنی (مترجم)، «رمان، داستان کوتاه، ویژگیها»، همان‌جا، شمارهٔ ۵، اسفند ۱۳۷۱ش، صص ۲۰ـ۲۱؛ صفدر تقی‌زاده، «داستان‌کوتاه و دگرگونیهای اجتماعی»، ادبیات داستانی، شمارهٔ ۱۲، مهر ۱۳۷۲ش، صص ۳۶ـ۴۱؛ *A Dictionary of Literary Terms*, Cuddon, 623-626; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams, 157-159; *Britannica*, 8/810; 10/761; *The Merriam-Webster Dictionary of English Language*, G & C Merriam Co., U.S.A, 1974.639.

قاسم‌نژاد

داستان کوتاه کوتاه ← داستان کوتاه

داستان منظوم (dās.tān-e.man.zum)، قصه* یا داستانی است به زبان شاعرانه و در شکلی از نظم شعری. این نوع ادبی، با این‌که ساخت منظوم دارد، اساساً در حوزهٔ داستان‌نویسی قرار می‌گیرد. هستهٔ اصلی داستان منظوم «حادثه» است. از نمونه‌های داستان منظوم فارسی، لیلی و مجنون و خسرو و شیرین نظامی و «شکار» اخوان ثالث است. ویژگی داستان منظوم تک‌صدایی بودن است. راوی یکی است و هنگامی هم که گفت‌وگویی پدید می‌آید، باز از زبان راوی است. از این رو است که داستان منظوم را ـ بر خلاف منظومه* که شکل تازه‌ای از بیان شعری است ـ می‌توان تلخیص و تعریف کرد، زیرا به‌راحتی می‌توان به جای راوی قرار گرفت و داستان را حکایت کرد.

عباسپور

داستان نیمه بلند ← داستان کوتاه

دایرةالمعارف (dā.ye.ra.tol.ma.ā.ref) / انسیکلوپدیا (= دایرهٔ دانش‌ها، آموزش عمومی)، عنوان عمومی هر یک از کتاب‌هایی که حاوی زبده‌ای از همهٔ رشته‌های دانش بشری یا رشته‌ای خاص و معین است. دایرةالمعارف کتاب مرجعی خودبسنده با دو هدف اصلی است: ۱ـ دربرداشتن دانش روزآمد دربارهٔ یک رشتهٔ خاص علمی یا گروهی از رشته‌ها. ۲ـ آسان کردن دسترسی بدین دانش. درواقع، در میان کتاب‌های مرجع گوناگون ـ فرهنگ‌های زندگینامه‌ای، لغت‌نامه‌ها، اطلس‌ها، فرهنگ‌های جغرافیایی، و جز آن ـ دایرةالمعارف تنها مرجع خودبسنده به شمار می‌آید؛ کتاب‌های مرجع دیگر تنها آگاهی‌هایی دربارهٔ موضوعی که به آن می‌پردازند دارند، اما دایرةالمعارف همهٔ دانش بشری را در برمی‌گیرد و می‌کوشد خلاصهٔ جامعی از آگاهی‌های موجود دربارهٔ هر عنوان به دست دهد و بدین منظور

دایرةالمعارف

از بسیاری وسائل کمکی، مانند تصاویر، نقشه‌ها، نمودارها، چارت‌ها، و جداول آماری بهره می‌گیرد و اغلب دیگر انواع کتاب‌های مرجع به‌ویژه اطلس، فرهنگ جغرافیایی، لغت‌نامه و فرهنگ زندگینامه‌ای را در خود یا به پیوست خود دارد. بنابراین دایرةالمعارف با مراجع دیگر متفاوت است؛ برای نمونه در لغت‌نامه تنها معانی واژگان یا ریشه‌یابی آن‌ها آورده می‌شود، در زندگینامه‌ها شرح و بررسی زندگی و اعمال و آثار دست‌اندرکاران رشته‌ای خاص، چون شاعران، نویسندگان، خوشنویسان، دانشمندان و دیگران یا زندگینامهٔ مشاهیر را می‌آورند. در متون آموزشی موضوعات به‌طور تخصصی بیان می‌شوند، اما دایرةالمعاف در اساس دربردارندهٔ آگاهی‌هایی در موضوعات گوناگون و شرحی کمابیش کوتاه دربارهٔ آن‌ها به سبکی آسان و ساده و سودمند برای همگان است. برای آن‌که دایرةالمعارف از جامعیت و عمق لازم برخوردار باشد، معمولاً به صورت مجموعه‌ای از مقالات جداگانهٔ بسیار، اغلب نوشتهٔ آگاهان و پژوهندگان هر رشته، تدوین می‌شود. این مقالات دارای آگاهی‌های تاریخی و روزآمد دربارهٔ عناوین خود هستند. شیوهٔ تنظیم مقالات دایرةالمعارف باید به‌گونه‌ای باشد که خواننده به‌آسانی بتواند اطلاعات لازم دربارهٔ موضوع مورد نظر خود را بیابد. امروزه شیوهٔ کمابیش همگانی تدوین مقالات دایرةالمعارف‌ها ترتیب الفبایی است ولی همیشه چنین نبوده و از رواج این شیوه بیش از دو سه سده نمی‌گذرد. در قدیم بسیاری از مؤلفان دایرةالمعارف‌ها، موضوعاتی را که مهم‌تر می‌شمردند در آغاز می‌آوردند؛ برای نمونه بسیاری از دایرةالمعارف‌های اروپا در سده‌های میانه با عناوین مربوط به الهیات آغاز می‌شود، و عیون‌الاخبار ابن‌قتیبه که از کهن‌ترین دایرةالمعارف‌های عربی به شمار می‌آید با «کتاب‌السلطان» و «کتاب‌الحرب» آغاز می‌شود و با «کتاب‌الطعام» و «کتاب النساء» پایان می‌پذیرد. در دایرةالمعارف‌های موضوعی نیز که در قدیم رواج داشته روش تنظیم مطالب برحسب رشته‌ها یا موضوعات بزرگ‌تر بوده که موضوعات کوچک‌تر در زیر آن‌ها گرد آورده می‌شدند. دایرةالمعارف‌ها از جهت حجم، شمول و جز آن نیز بسیار متفاوتند. برخی دایرةالمعارف‌ها کوچک و تک جلدی‌اند، مانند دایرةالمعارف‌های کلمبیا، پتی لاروس، راندم هاوس؛ در مقابل دایرةالمعارف‌هایی بوده‌اند که بیش از ۱۰۰ جلد داشته‌اند، مانند دایرةالمعارف چینی یونگ‌لو که در ۱۷۳۸ م در ۲۴۰ جلد به چاپ رسیده است. دایرةالمعارف‌های عمده معمولاً همهٔ گسترهٔ دانش بشر را دربرمی‌گیرند، ولی دایرةالمعارف‌هایی نیز نوشته شده‌اند که به موضوعات یا رشته‌های خاصی اختصاص دارند، مانند دایرةالمعارف اسلام، دایرةالمعارف یهود (۱۹۰۱-۱۹۰۶ م)، دایرةالمعارف کاتولیکی (۱۹۰۷-۱۹۲۲م)، دایرةالمعارف دانش فلسفی (۱۸۱۷ م)، و دایرةالمعارف ایرانیکا. دایرةالمعارف‌هایی نیز مخصوص کودکان و نوجوانان انتشار یافته است که از جملهٔ آن‌ها می‌توان از فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان در ایران نام برد. دایرةالمعارف نویسی در جهان، پیشینه و تاریخی دیرینه دارد. گویا چینیان نخستین ملتی هستند که در پی تألیف دایرةالمعارف برآمده‌اند و در ۱۵ قرن پیش از میلاد مجموعه‌های حجیم و بزرگ گلچین مانندی نوشته‌اند که برخی از آن‌ها به‌جا مانده است. کهن‌ترین قطعه‌ای که از یک مجموعهٔ دایرةالمعارف‌گونه از یونان باستان به‌جا مانده متعلق به اسپوسیپوس (ـ ۳۳۹/۳۳۸ ق‌م) برادرزاده و شاگرد افلاطون است که حاوی نظرات افلاطون در تاریخ طبیعی، ریاضیات، فلسفه و مانند آن‌ها است. درس‌های ارسطو در لیسه نیز مبین کوشش وی برای طبقه‌بندی دانش‌های روزگار خود و گردآوری آن‌ها است و از این‌رو برخی افلاطون و وی را مبدع دایرةالمعارف می‌شمارند. گفتنی است چه در یونان و روم باستان و چه در سرزمین‌هایی مانند ایران، در اوایل دورهٔ اسلامی،از آن‌جا که علم و دانش پیشرفت چندانی نکرده و ابتدایی بود، بیشتر دانشمندان به‌ویژه فلاسفه یا حکما بر بیشتر علوم عصر مسلط بودند و آثاری که پدید می‌آوردند بیشتر علوم را دربرداشت و درواقع چند دانشی بود و از این‌رو این آثار نوعی دایرةالمعارف به‌شمار می‌آیند. شیوهٔ یونانیان باستان در دایرةالمعارف نویسی، ضبط گفتارهای استادان بزرگ خود بود؛ در حالی‌که رومیان باستان می‌کوشیدند معارف موجود را به شکلی مکتوب خلاصه کنند. در این زمینه نخستین اثر شناختهٔ آن‌ها اندرز به پسرش شامل نامه‌های (اکنون از میان رفتهٔ) کنسول رومی کاتوی مهین (۲۳۴-۱۴۹ ق‌م) به پسرش است. مقصود کاتو از نوشتن این نامه‌ها به دست دادن خلاصه‌ای از آگاهی‌های سودمند بود که می‌تواند در جریان زندگی انسان به کار آید و به او در راهنمایی دیگران و کمک به آن‌ها یاری رساند. فعالیت اساسی‌تر در این زمینه را مارکوس ترنیتوس‌وارو انجام داد که اثرش نه کتاب دانش، نه دانش عصر او یعنی دستور زبان، احتجاجات، بلاغت، هندسه، حساب، نجوم، موسیقی، پزشکی و معماری را دربرمی‌گرفت. اما مهم‌ترین اثر رومیان در

دایرةالمعارف

دایرةالمعارف نویسی همانا تاریخ طبیعی پلینی مهین (۲۳-۷۹م) است که در نوشتن آن از ۱۴۶ مأخذ رومی و ۳۲۷ منبع یونانی بهره برد. این کتاب که برخی آن را نخستین دایرةالمعارف به معنی حقیقی آن می‌شمردند بیست هزار ماده از علوم مختلف بوده و دست‌کم تا ۱۵۰۰ سال پس از خود یکی از منابع اصلی دایرةالمعارف نویسان دیگر بوده است و حتی امروزه نیز منبع مهمی برای آگاهی از جزئیات پیکرتراشی و نقاشی رومی به شمار می‌آید. در سده‌های میانه نیز آثار دایرةالمعارف گونه‌ای در اروپا تألیف شد که از جمله می‌توان از اشتقاقات/اصول ایسیدوروس سویلی(ح ۵۶۰ - ۶۳۶ م) نام برد. کتاب‌های بسیار گرانبهای برونتوی لاتینی(ح ۱۲۲۰ - ۱۲۹۵م) از نخستین دایرةالمعارف‌هایی است که در اروپا به زبانی به جز زبان لاتینی، یعنی زبان فرانسه نوشته شده است. تحول دایرةالمعارف نویسی در اروپا با آثار فرانسیس بیکن (۱۵۶۱-۱۶۲۶ م) که بر پایهٔ رده‌بندی تازه‌ای از علوم بشری نوشته شده بود آغاز گشت و در سدهٔ هفدهم و اوایل سدهٔ هجدهم روش تنظیم مطالب دایرةالمعارف از موضوعی و رشته‌ای به الفبایی بگردید. یکی از نخستین دایرةالمعارف‌های الفبایی در اروپا فرهنگ بزرگ تاریخی لوئی موروری کشیش فرانسوی بود که به‌ویژه از جهت مطالب زندگینامه‌ای و جغرافیایی - فرهنگی غنی بود و در ۱۶۷۴ م در لیون انتشار یافت و به انگلیسی، آلمانی، ایتالیایی و فرانسوی ترجمه شد. اما دایرةالمعارفی که در تکامل دایرةالمعارف نویسی تأثیر بنیادی داشت و برخی آن را سرآغاز دایرةالمعارف نویسی نوین به شمار می‌آورند دایرةالمعارف چیمبرز به انگلیسی بود که در ۱۷۲۸ م منتشر گشت. دایرةالمعارف معروف فرانسوی که با عنوان خود دایرةالمعارف به کوشش شماری از اندیشمندان فرانسوی به سرپرستی دیدرو و دالامبر در ۱۷۵۱-۱۷۷۲ م در ۲۸ جلد انتشار یافت از جهت بسط اندیشه‌های علمی و آزاد اندیشانهٔ روز، قابل ذکر است. از دایرةالمعارف‌های معروف کنونی می‌توان از دایرةالمعارف‌های بریتانیکا و امریکانا به انگلیسی، لاروس به فرانسوی و بروکهاوس به آلمانی یاد کرد. دایرةالمعارف نویسی در ایران و اسلام نیز پیشینه‌ای دراز دارد، اگرچه دایرةالمعارف نویسی - به سبک و شیوهٔ جدید - رهاورد اروپاییان است و واژهٔ «دایرةالمعارف» را نیز برای نخستین بار پطرس بستانی در حدود ۱۸۷۶ م وارد زبان عربی و فرهنگ اسلامی کرد. در سده‌های نخستین اسلام بلافاصله پس از نخستین ترجمه‌های متون خارجی به عربی، ضرورت طبقه‌بندی و تنظیم معارف جدید احساس شد و چون دانش اقوام مغلوب نیز می‌بایست با علوم اسلامی که از بدو اسلام شکل گرفته بود هماهنگ شود این ضرورت سبب پدید آمدن انواع مختلف تألیفات دایرةالمعارف گونه، مشتمل بر مسائل و مباحث علوم و فنون گوناگون شد. در این مورد ایرانیان سهمی بسزا داشتند و گرچه در آغاز تألیفات خود را به عربی می‌نوشتند، رفته‌رفته به تألیف دایرةالمعارف گونه‌ها یا درواقع مجموعه‌های چند دانشی به فارسی روی آوردند. کتاب ابن قتیبه (۲۱۳-۲۷۰ق) و الحیوان جاحظ (- ۲۵۵ ق) را از نخستین مجموعه‌های دایرةالمعارفی جهان اسلام شمرده‌اند. از دیگر مجموعه‌های دایرةالمعارف گونهٔ جهان اسلام به عربی باید از اقسام‌العلوم ابوزید احمد بن سهل بلخی(ح ۲۳۵-۳۲۲ ق)، شفای ابوعلی سینا، احصاءالعلوم ابونصر فارابی (۲۶۰-۳۳۹ ق)، جوامع العلوم شعیا بن فریغون (۳۲۷-۳۴۴ ق)، مفاتیح‌العلوم ابوعبدالله محمد بن احمد خوارزمی که در ۳۶۷ تا ۳۸۱ ق نوشته شده و مباحثی در فقه، کلام، نحو، کتابت، شعر، عروض*، اخبار، فلسفه، منطق، طب، هندسه، نجوم، موسیقی، حیل و کیمیا است، احیاء علوم‌الدین غزالی (- ۵۰۵ق)، مفتاح‌العلوم سکّاکی (-۶۲۶ق)، اقسام‌الحکمهٔ خواجه نصیرالدین طوسی (-۶۷۲ق)، التعریفات سید شریف جرجانی (- ۸۱۶ ق)، انموذج‌العلوم جلال‌الدین دوانی (- ۹۰۷ق)، کشف‌الظنون حاجی خلیفه (- ۱۰۶۸ق) که همچون الفهرست ابن ندیم (- ۳۸۵ق) نوعی دایرةالمعارف کتابشناسی است، فهرست‌العلوم ملامحسن فیض کاشانی (-۱۰۹۱ق)، کشاف اصطلاحات‌الفنون تهانوی (-۱۱۵۸ق)، اعمال‌العلوم محمد جعفر شریعتمدار استرابادی (-۱۲۶۳ق) و الذریعهٔ آقا بزرگ تهرانی (-۱۳۸۹ق) نام برد. اما پیدایی جُنگ*ها و دایرةالمعارف‌گونه‌های فارسی با نضج‌گیری ادبیات فارسی همزمان بوده است. تنوع این‌گونه کتاب‌ها بازتاب معانی مختلفی است که واژهٔ علم با گذشت روزگار به خود گرفته است. نویسندگان بیش از هر چیز می‌کوشیده‌اند تا مجموعهٔ شناخت‌ها و باورهای خود دربارهٔ موضوعی خاص را به خواننده انتقال دهند و بدین‌سان بود که مجموعه‌های گوناگون دینی، فلسفی، ادبی، دیوانی و جز آن پدید آمده است. نخستین دایرةالمعارف‌های فارسی در اوایل سدهٔ پنجم هجری تألیف شده‌اند. میان این آثار با نظایر عربی‌شان اختلاف‌هایی به چشم می‌خورد. ارزش دایرةالمعارف‌های عربی بیشتر در شیوهٔ گردآوری مطالب آن است و در آن‌ها کوشیده شده تا نمونه‌هایی

جامع برای طبقه‌بندی علوم به دست داده شود، اما هدف اصلی دایرةالمعارف‌های فارسی، تلخیص متون عربی و تبدیل آن به آثار عامه فهم یا کتاب‌هایی سرگرم کننده برای مردمی بوده که عربی نمی‌دانستند. با این همه چون در مواردی نویسندگان این دایرةالمعارف‌ها سنت‌ها و آداب منطقهٔ خود را در درون آثارشان گنجانده‌اند، این آثار از جهت بررسی فنون زمانه و روحیات مردم هر منطقه بسیار ارزشمند است. همچنین مجموعه‌های چند دانشی فارسی نمونه‌های بارزی از چگونگی تقسیم‌بندی علوم در جهان اسلام و ایران به دست می‌دهند که برابر آن علوم به دو گروه اسلامی (علوم اواخر)، از زبان‌شناسی و ادبیات عرب و تاریخ و شرعیات، و علوم فلسفی یونانی (علوم اوایل) تقسیم می‌شوند. از جملهٔ دایرةالمعارف‌گونه‌ها و مجموعه‌های چند دانشی فارسی پیش از یک سدهٔ اخیر از دانشنامهٔ علایی ابوعلی سینا، جام‌جهان‌نمای بهمنیار مرزبان آذربایجانی، نزهت نامهٔ علایی شهمردان بن ابی‌الخیر رازی، یواقیت‌العلوم و دراری‌النجوم از سدهٔ ششم هجری، فرخ‌نامهٔ جمالی یزدی، جامع العلوم فخرالدین رازی (ـ ۶۰۶ ق)، جامع‌العلوم جلال‌الدین محمد عیدی بخاری (ـ ۶۶۸ ق)، درةالتاج‌لغرةالدیباج قطب‌الدین محمود شیرازی (ـ ۷۱۰ ق)، نفایس‌الفنون فی عرایس‌العیون شمس‌الدین محمد آملی (ـ ۷۵۳ ق) که از نمونه‌های دایرةالمعارف به معنی دقیق کلمه به شمار می‌آید، ریاض‌العلوم شکر الله شیروانی، دانشنامهٔ جهان غیاث الدین علی بن علی امیران حسینی اصفهانی، جواهرالعلوم همایونی محمد فاضل سمرقندی که پس از ۹۶۲ ق نوشته شده است، ریاض‌الابرار حسین عقیلی سمرقندی که در ۹۷۹ ق نوشته شده است، سلم‌السماوات ابوالقاسم کازرونی، دانشنامهٔ شاهی محمد امین استرابادی (ـ۱۰۳۶ق)، شجرهٔ دانش نظام‌الدین احمد گیلانی (ـ۱۰۵۹ ق)، گنج بادآوردهٔ صاحبقرانی میرزا امان الله کابلی شیرازی (ـ۱۰۴۶ق)، گنج معنی ابونصر محمد محمودی بخارایی که گویا در ۹۱۵ق نوشته شده است، تحفةالمجالس میرشاه ولی تته‌ای (ـ۱۱۵۰ق)، نوادر علوم محمد صالح بن محمد باقر قزوینی، تحفةالهند میرزا محمد خان بن فخرالدین محمد از روزگار اورنگ زیب (۱۰۶۹ـ۱۱۱۸ ق)، جامع‌العلوم ابوعبدالله علاءالدین قرشی حسینی (تألیف ۷۸۲ق)، جواهر محمودیهٔ تاج محمود بن عثمان، ترویح‌القلوب حافظ محمد حیات نوشاهی (ـ۱۱۷۳ق)، حصرالصفات شیونراین (تألیف ۱۲۳۴ق)، بهارستان علوم ملاقطب محمد تقی طالقانی از دورهٔ شاه سلطان حسین صفوی (۱۱۰۵ ـ ۱۱۳۵ق)، الفتح‌العمیق فی الاعتصام بحبل‌التوفیق شیرمحمد کاکیانی (تألیف ۱۱۸۱ق)، مخزن‌الفواید فایق لکهنوی (ـ ۱۲۴۱ ق)، مطلع‌العلوم و مجمع‌الفنون حکیم واجد علی خـ ـ هوگلوی (تألیف ۱۲۶۱ق)، وسایط‌العلوم حافظ قل احمد نوشاهی (۱۲۱۲ ـ ۱۲۸۶ق)، رشحات‌الفنون امین‌الدین خـ ـ حسینی هروی (تألیف ۱۱۲۳ق)، نوادرالادوار لخزانة نورالانوار نوادرالبیان و لتحفةالبهادر شمس‌الدین محمد دینسری (تألیف ۶۶۹ ق) و نور و تجلی نظم الاطبا، متخلص به ناصح (تألیف ۱۳۱۰ ق) می‌توان یاد کرد. اما دایرةالمعارف نویسی فارسی به شیوهٔ نوین و اسلوب علمی در ایران با نامهٔ دانشوران آغاز می‌شود که در ۱۲۹۴ ق به فرمان ناصرالدین شاه قاجار بنیـ ـ نهاده شد و پس از آن تا به امروز دایرةالمعارف‌های مختلفی به صورت کامل یا ناقص و تألیف یا ترجمه، نوشته شده و به چاپ رسیده‌اند که از جملهٔ آن‌ها می‌توان از دایرةالمعارف میرزا عبدالحسین خان سپهر (ـ۱۳۵۱ق)، دایرةالمعارف اسلامی محمد علی خلیلی (جلد اول، ۱۳۱۸ق)، دایرةالمعارف‌الاسلامیه عبدالعزیز جواهرالکلام (جلدهای اول و دوم، ۱۳۷۲ق)، قاموس‌المعارف شیخ محمد علی خیابانی تبریزی (ـ ۱۳۷۳ق لغت‌نامهٔ دهخدا، دایرةالمعارف فارسی به سرپرستی دکتر غلامحسین مصاحب که از علمی‌ترین و کامل‌ترین دایرةالمعارف‌های فارسی به شمار می‌آید، دانشنامهٔ ایران و اسلام، و دانشنامهٔ مصور (جلد اول، ۱۳۶۸ش) نام برد. دایرةالمعارف‌هایی نیز در ایران در دست تدوین و انتشار است. در این‌جا باید از دایرةالمعارف ایرانیکا به سرپرستی احسان یارشاطر یاد کرد که از ۱۹۸۲ م به انگلیسی در امریکا منتشر می‌شود و در صورت تکمیل، کامل‌ترین دایرةالمعارف اختصاصی ایران است که تاکنون منتشر شده است. از جملهٔ دایرةالمعارف‌های در دست تدوین و انتشار در ایران از دایرةالمعارف تشیع (از ۱۳۶۱ش)، دایرةالمعارف بزرگ اسلامی(از ۱۳۶۲ش)، دانشنامهٔ جهان اسلام (از ۱۳۶۲ش)، فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان (از ۱۳۷۱ش) و زندگینامهٔ علمی دانشوران می‌توان یاد کرد. از دایرةالمعارف‌های فارسی که در خارج از ایران انتشار یافته است دایرةالمعارف آریانا در افغانستان (در ۶ جلد که به ترتیب در ۱۳۲۸، ۱۳۳۰، ۱۳۳۵، ۱۳۴۱، ۱۳۴۸، ۱۳۴۸ ش در کابل به چاپ رسیده است)، دایرةالمعارف شوروی تاجیک در تاجیکستان (به خط سیریل در ۸ جلد که به ترتیب در ۱۹۷۸، ۱۹۸۰، ۱۹۸۱، ۱۹۸۳، ۱۹۸۴، ۱۹۸۶،

دایره

۱۹۸۷، ۱۹۸۸ م در دوشنبه چاپ شده است)، و دایرةالمعارف ادبیات و صنعت تاجیک در تاجیکستان (به خط سیریل در سه جلد که جلد یکم در ۱۹۸۸ و جلد دوم در ۱۹۸۹ م در دوشنبه به چاپ رسیده است) درخور یادآوری است.

منابع: آئین پژوهش و مرجع شناسی، ۳۵-۴۰؛دایرةالمعارف‌های فارسی،در صفحات فراوان؛ درآمدی بر دایرةالمعارف کتابخانه‌های جهان، ۱۵-۱۷؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، ۸۰۳/۱-۸۴۲؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی، ۶۴۶/۱-۶۵۹؛ حسن انوشه، «نگاهی به فرهنگ‌نامهٔ کودکان و نوجوانان»، کلمه، شمارهٔ ۹-۱۰، صص ۱۰۲ - ۱۰۴؛ علی رفیعی (علامرودشتی)، «تاریخچهٔ دایرةالمعارف نویسی در جهان»، نامهٔ شهیدی، ۶۵۵-۷۰۰؛ مهدی محقق، «دانشنامه و دامنه و انواع آن در جهان اسلام»، همان‌جا، ۷۹۶-۸۱۸؛ لو.شائومیان،«دایرةالمعارف و دایرةالمعارف‌نویسان»، پیام نوین، سال ۷، شمارهٔ ۱۰، صص ۷۱-۷۶؛ نورالله مرادی، «دایرةالمعارفها را بشناسیم»، نشر دانش، سال اول، شمارهٔ ۵-۶، صص ۵۰-۶۰؛

Britannica,4/487;18/257-277.

آذر - برزگر

دایره (dā.ye.re)،در لغت به معنی دورزننده و گردنده و در عروض* شکلی است که از دایره‌وار نوشتن هجا*های کوتاه و بلند به دست می‌آید. دایره را به تقلید از فن موسیقی برای طبقه‌بندی بحر*ها ساخته‌اند (در اصطلاح موسیقی دایره به معنی گام نیز است). همهٔ وزن*های اصلی - در تناسب و وجوه اشتراکی که درکنار هم قرار گرفتن حروف متحرک و ساکن دارند - در این دایره‌ها دسته‌بندی شده است. در هر دایره چند بحر قرار دارد. هر دایره که نام ویژه‌ای دارد، با ترسیم چند قطر، به بخش‌های جداگانه تقسیم شده است. بر محیط دایره درهر بخش یکی از ارکان سبب* ، وتد* و فاصله* ، با حروف «ف» ، «ع» و «ل» نوشته شده است. سرچشمه و ابتدای هر بحر، روی دایره مشخص است، به گونه‌ای که با حرکت (خلاف جهت عقربه‌های ساعت) بر محیط دایره و خواندن آن پس از یک دور کامل، یکی از بحرهای مربوط به آن دایره به دست می‌آید. گاهی همراه ارکان، کلماتی نیز نوشته شده ،که نمونهٔ شعری در آن بحر است. در برخی از کتاب‌های عروضی، تقسیم بندی‌های دیگری نیز برای دایره آمده است. این دایره‌ها شکل‌های مزاحف بحرهای اصلی را دربردارد که بیشتر وزن‌های رایج در شعر فارسی است.

میان دانشمندان عروض، دربارهٔ شمار دایره‌ها و چگونگی دسته‌بندی و نام‌گذاری آن‌ها، اختلاف فراوان است. اما به هر حال مسلم است که خلیل بن احمد (-۱۷۰ تا ۱۷۵ق) با استفاده از عروض سانسکریت یا احتمالاً یونانی و روش‌های سنتی و محلی برای سنجش وزن درمیان عرب‌ها، برای نخستین بار پانزده بحر را وضع کرده و آن‌ها را در پنج دایره قرار داده است؛ البته این دایره‌ها نیز همراه علم عروض ، دستخوش دگرگونی و گستردگی شده است. پنج دایرهٔ نخستین خلیل بن احمد، مختلفه، مؤتلفه، مجتلبه، منفرده و متفقه نام گرفته است. گویا نام این دایره‌ها از خلیل بن احمد نیست و دیگران آن‌ها را نام نهاده‌اند.

خلیل بن احمد در دایرهٔ نخست، سه بحر طویل* (فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن)، مدید* (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) و بسیط* (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) را قرار داده است. این دایره از آن جهت مختلفه نام گرفته که افاعیل* بحرهای آن از اجزای مختلف تشکیل یافته است.

در دایرهٔ دوم، دو بحر وافر* (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) و کامل* (متفاعلن متفاعن متفاعلن) قرار دارد. این دایره را بدان علت مؤتلفه می‌خوانند که ارکان دو بحر موجود در آن، در سباعی بودن با یکدیگر الفت دارند و ترکیب آن‌ها از وتدمجموع و فاصلهٔ صغرا پدید آمده است.

در دایرهٔ سوم، سه بحر هزج* (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن)، رمل* (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) و رجز* (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن) قرار دارد. این دایره را برای این‌که ارکان بحرهای آن از بحرهای دایرهٔ مختلفه، جلب شده است، مجتلبه می‌خوانند.

دایرهٔ چهارم دربر گیرندهٔ بحرهای منسرخ* (مستفعلن مفعولات مستفعلن) ، خفیف* (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، مضارع* (مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن) مقتضب* (مفعولات مستفعلن مستفعلن) ، سریع* (مستفعلن مستفعلن مفعولات) و مجتث* (مستفعلتن فاعلاتن فاعلاتن) است. این دایره را بدان سبب مشتبهه می‌گویند که برخی از افاعیل بحرهای آن، مشابه برخی دیگر است. (بحرهای این دایره را مختلف‌الافاعیل نیز می‌گویند، چراکه برخی از افاعیل آن در ترکیب خود با دیگران مخالف است؛ به همین سبب در ترسیم این دایره باید به جای نوشتن ارکان در خانه‌ها، هجاها را بنویسیم تا از ترکیب آن‌ها بحری که می‌خواهیم به دست آید.

خلیل بن احمد در دایرهٔ پنجم ،تنها بحر متقارب * (فعولن فعولن فعولن فعولن) را قرار داده بود و این دایره را بـه هـمین سبب مفرده نام نهاده بودند.

اما پس از وی، ابوالحسن اخفش نحوی از این دایـره بـحر متدارک* (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) را بیرون کشید. چون ارکان دو بحر این دایره متفق است، یعنی همه خماسی است و از وتد مجموع و سبب خفیف پدید آمده، متفقه نام گرفته است.

از روزگار رواج گرفتن فن عروض در ایران، عروضیان ایرانی دریـافتند کـه در تـنظیم و تـرسیم دایـره‌های بـحرهای فـارسی نمی‌توان کاملاً از عروض عرب پیروی کـرد؛ بـه هـمین عـلت بحرهای ویژهٔ فارسی را در دایره‌های تازه‌ای قرار دادند و برخی از دایره‌های عربی را که در فارسی کاربرد نداشت، کنار گذاشـتند. خواجه نصیر در معیارالاشعار سـه دایـره را ویـژهٔ شـعر فـارسی خوانده است:

دایرهٔ مجتلبهٔ زائده مزاحفه که شامل وزن‌های هزج مکفوف (مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلُ) ، رجز مطوی (مفتعلن مفتعلن مفتعلن) و رمل مخبون (فعلاتن فعلاتن فعلاتن) است.

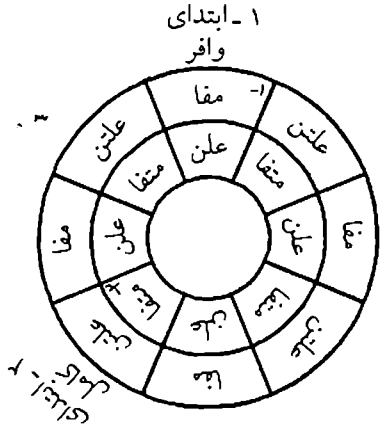
دایرهٔ مشتبههٔ مزاحفه که این وزن‌ها را دربـرمی‌گیرد: سـریع مطوی (مفتعلن مفتعلن فـاعلات)، مـنسرح مـطوی (مـفتعلن فاعلات مفتعلن) ، مقتضب مطوی (فاعلات مفتعلن مفتعلن) ، قریب مکفوف (مفاعیل مفاعیل فاعلات) ، مـضارع مکـفوف (مفاعیل فاعلات مفاعیل)، خـفیف مـخبون (فـعلاتن مـفاعلن فعلاتن) و مجتث مخبون (مفاعلن فعلاتن فعلاتن).

و دایرهٔ مشتبههٔ زائده که این وزن‌ها را دربرمی‌گیرد: منسرح مطوی (مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات) ، مـضارع مکـفوف (مفاعیل فاعلات مفاعیل فاعلات) ،مقتضب مطوی (فـاعلات مفتعلن فاعلات مـفتعلن) ، مـجتث مـخبون (مـفاعلن فـعلاتن مفاعلن‌فعلاتن) و مهمل (فاعلات مفاعیل فاعلات مفاعیل).

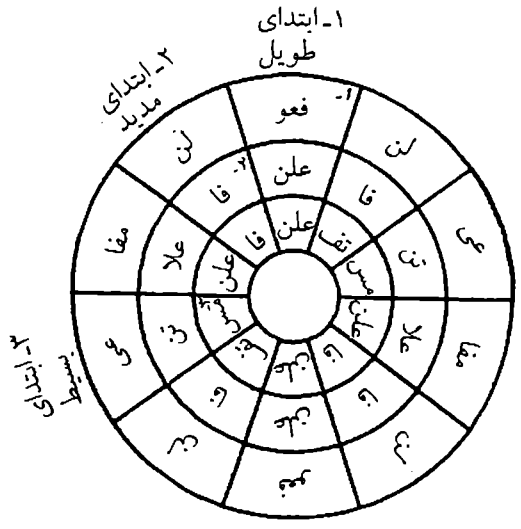
شمس قیس دایـرهٔ مـجتلبهٔ زائـدهٔ مـزاحـفه را نـپذیرفت و سرانجام نیز دو دایرهٔ پذیرفتنی خویش را چنین پـیشنهاد کـرد: دایرهٔ مختلفه (این دایره را نباید با دایرهٔ مختلفهٔ خلیل بن احمـد اشتباه کرد.) شامل چهار وزن منسرح مطوی (مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات) مضارع مکفوف (مـفاعیل فـاعلات مـفاعیـل فاعلات)، مقتضب مطوی (فاعلات مفتعلن فاعلات مفتعلن) و مجتث مخبون (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن.)

و دایرهٔ منتزعه که دربرگیرندهٔ این وزن‌هاست: خفیف مخبون (فـعلاتن مـفاعلن فـعلاتن) ، سـریع مـطوی (مـفتعلن مـفتعلن فاعلات)، غریب مـخبون (فـعلاتن فـعلاتن مـفاعلن) ، قـریب (مفاعیل مفاعیل فاعلات) و مشاکل مکفوف (فاعلات مفاعیـل مفاعیل).

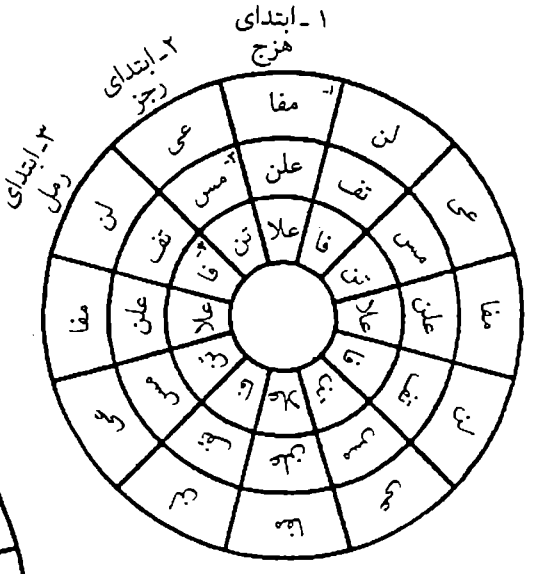
کسانی چون بهرامی سرخسی و بزرجمهر قیسمی نیز بیست و یک بحر یافتند که به بحور مستحدث* مشهور است و از سه دایرهٔ منعکسه، منعلقه و منغلطه به دست می‌آید. به هـر حـال تعداد دایره‌هایی که دانشمندان عروض فارسی یافته‌اند، بیش از این است که گفته شد. دکتر پرویز ناتل خانلری در عروض خود مباحث مربوط به دایـره را زیـر اصـطلاح سـلسله آورده است. ایشان برای پانزده سلسله‌ای که مشخص کرده ، دایـره‌هایی نـیز رسم کرده که کاملاً با دایرهٔ عروض قدیم تفاوت دارد.



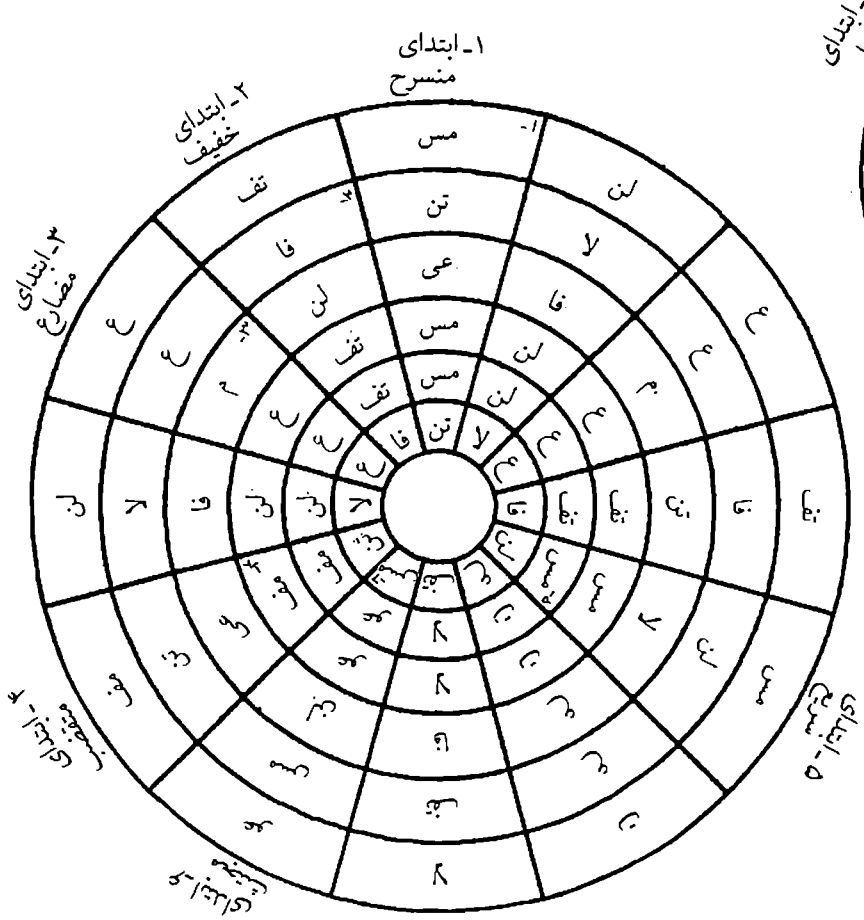
دایرهٔ مؤتلفه



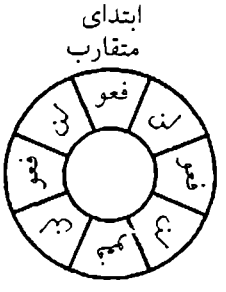
دایرهٔ مختلفه



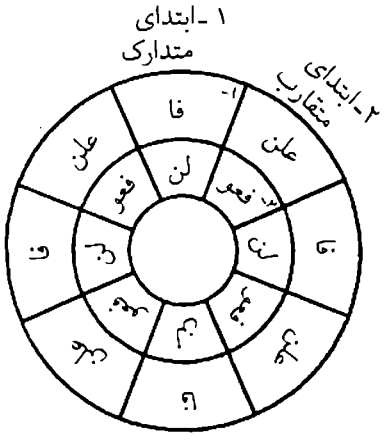
دایرهٔ مجتلبه



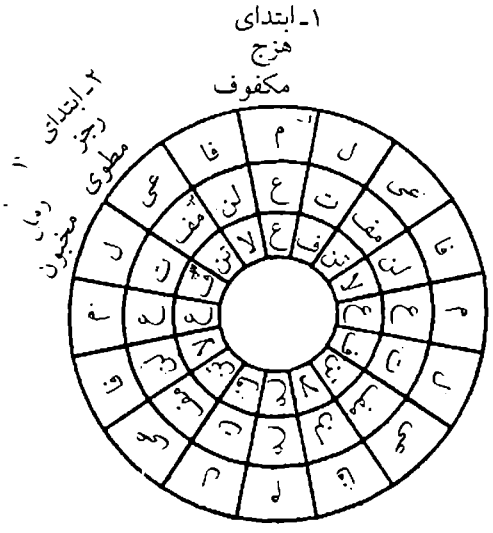
دایرهٔ مشتبهه



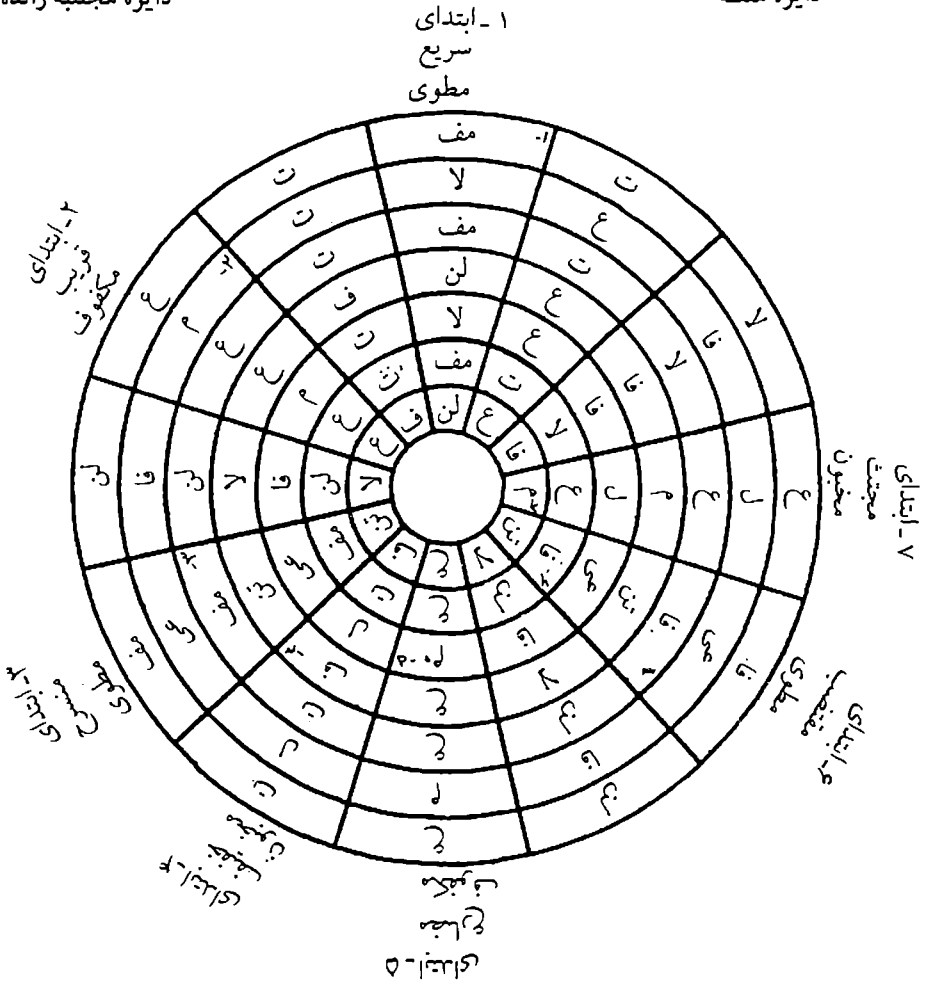
دایرهٔ مفرده



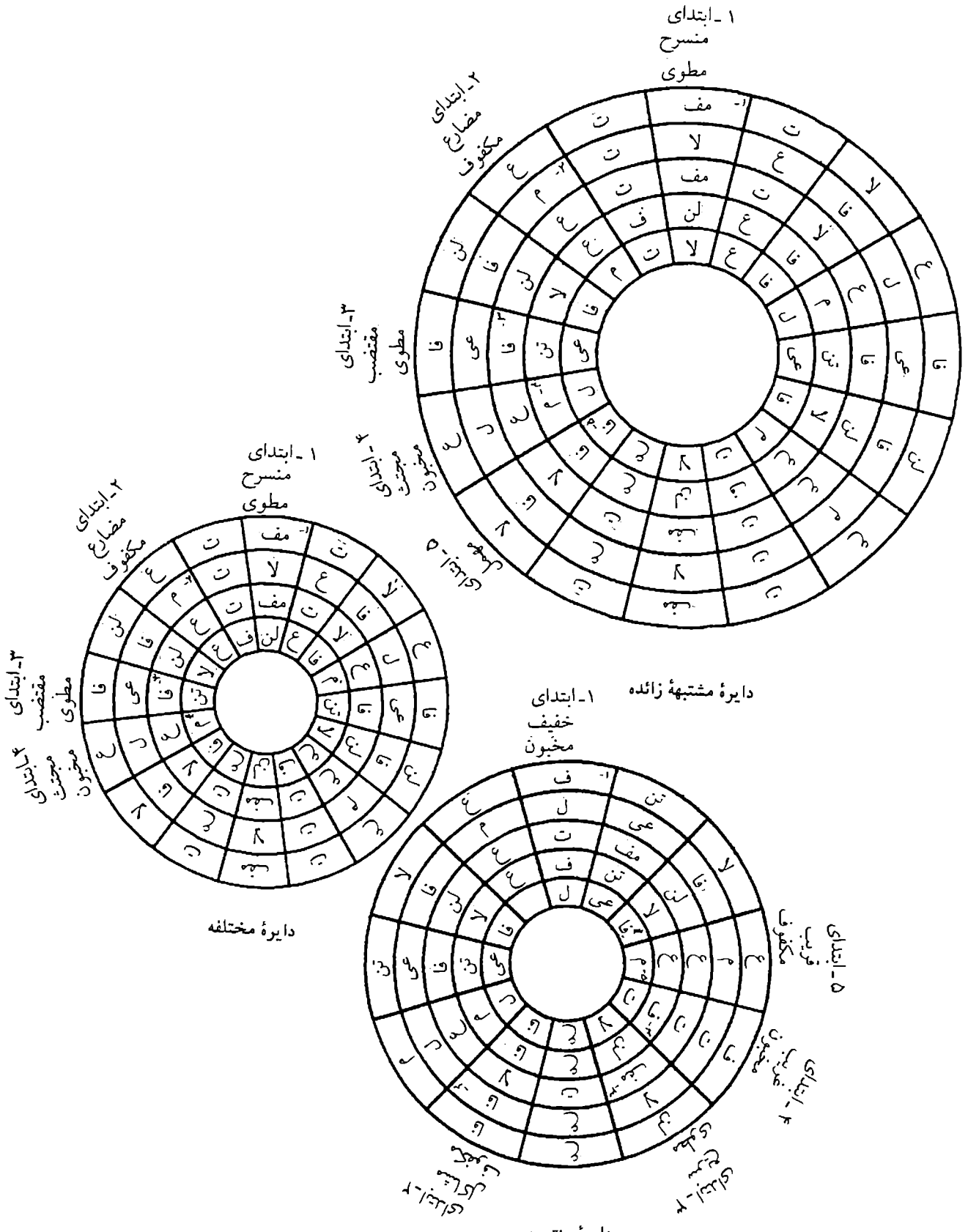
دایرهٔ متقفه



دایرهٔ مجتلبهٔ زائدهٔ مزاحفه



دایرهٔ مشتبههٔ مزاحفه


۱ـ ابتدای منسرح مطوی
۲ـ ابتدای مضارع مکفوف
۳ـ ابتدای مقتضب مطوی
۴ـ ابتدای مجتث مخبون
۵ـ ابتدای قریب مکفوف
دایرهٔ مشتبههٔ زائده
۱ـ ابتدای منسرح مطوی
۲ـ ابتدای مضارع مکفوف
۳ـ ابتدای مقتضب مطوی
۴ـ ابتدای مجتث مخبون
دایرهٔ مختلفه
۱ـ ابتدای خفیف مخبون
۵ـ ابتدای قریب مکفوف
دایرهٔ منتزعه

منابع: دایرةالمعارف فارسی ،مصاحب ، ۹۵۷/۱؛ درهٔ نجفی ، ۳۸ـ ۴۲؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی ، ۱۲، ۵۱، ۶۶ـ ۶۹، ۷۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۵۲۰/۱ـ ۵۲۲؛ فرهنگ عروضی ، ۲۰، ۳۹ـ ۴۳؛ لغت‌نامه ، زیر«دایره»؛ المعجم ، ۶۸ـ ۹۶، ۱۸۰ـ ۱۸۲؛ معیارالاشعار ، ۴۰ـ ۱۱۵؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۱۰۲ـ ۱۰۳.

شکیبا

دایرهٔ متفقه ← دایره

دایرهٔ مجتلبه ← دایره

دایرهٔ مجتلبه زائدهٔ مزاحفه ← دایره

دایرهٔ مختلفه ← دایره

دایرهٔ مشتبهه ← دایره

دایرهٔ مشبههٔ مزاحفه ← دایره

دایرهٔ مفرده ← دایره

دایرهٔ منتزعه ← دایره

دایرهٔ منعکسه ← مستحدث

دایرهٔ منعلقه ← مستحدث

دایرهٔ منغلطه ← مستحدث

دایرهٔ مؤتلفه ← دایره

دخیل (da.xil)، در لغت به معنی درآینده و در اصطلاح قافیه، حرف متحرکی است که بین الف تأسیس* و حرف روی* قرار گیرد. برای نمونه، در کلمات عاقل و شامل، حروف «ق» و «م»، حروف دخیل‌اند؛ زیرا میان دو الف تأسیس و حرف روی (ل) قرار گرفته‌اند. بنابر قاعدهٔ فن قافیه، حرکت حروف دخیل باید هماهنگ باشد. برای نمونه، دو کلمهٔ مادر و سایر را نمی‌توان قافیه کرد؛ زیرا حرکت حرف دخیل در اولی فتحه و در دومی کسره است. حرف دخیل را حرف حایل نیز نامیده‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۸۲؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر،۲۶۵؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۶؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۳۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۲۲/۱ ـ ۵۲۳؛ المعجم، ۲۶۳؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۰۱.

عباسپور

درآیند ← سرشناسه

درآیه ← سرشناسه

درج ← استقبال

دروایی ← تعلیق

درونمایه (da.run.mā.ye)/ مضمون/ تم(theme)، مفهومی زیربنایی و انتزاعی که از موضوع اثر ادبی به وجود می‌آید و اجزای متعدد و بخش‌ها و موقعیت‌های آن را به یکدیگر پیوند می‌دهد؛ برای نمونه ،درونمایهٔ نمایشنامهٔ اتللو از شکسپیر حسادت است. درونمایهٔ اثر با موضوع آن یکی نیست. موضوع اثر با توجه به مناسبات ملموس یا وقایع آن توصیف می‌شود ، در حالی‌که درونمایهٔ آن بیانی انتزاعی‌تر دارد. مثلاً داستانی که موضوع آن دربارهٔ ماجراهای آدم تازه وارد به شهری بزرگ است ، ممکن است درونمایه‌ای چون عشق،انتقام ، خیانت ، بیزاری و جز آن‌ها داشته باشد. درونمایهٔ اثر ممکن است صریح و آشکار باشد یا پنهان و نامستقیم که کشف آن نیاز به کوشش داشته باشد. در داستان درونمایه می‌تواند از طریق پیرنگ*، زاویهٔ دید*، افکار و عواطف شخصیت*ها، یا توصیف راوی* ارائه شود. نمونهٔ درونمایهٔ صریح را می‌توان در رمان کلبهٔ عموتام اثر بیچر استو یافت که در آن از سطح وقایع و رویدادها درونمایهٔ ظالمانه بودن برده‌داری القا می‌شود. نمونهٔ دیگر این نوع درونمایه یعنی غنیمت شمردن دم را در برخی رباعی*های خیام نیشابوری نیز می‌توان دید. نمونهٔ درونمایهٔ پنهان در داستان «می‌خواهم بدانم چرا؟» از شروود اندرسن است.

منابع: راهنمای رویکردهای نقد ادبی ،۳۲، ۳۳۰؛ عناصر داستان ، ۴۱ـ۵۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد ، ۱۳۱؛ کتاب نمایش ،

۲۷۵/۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۱۰۳؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 695; *A Glossary of Literary Terms* , Abrams. 102; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 225.

ربیعیان

دساتیر ← واژه‌های دساتیر

دست غیب (dast-e.qeyb)/کارساز غیب/ ماشین خدایان/ خدای ماشینی/ ارابهٔ خدایان /نقالهٔ خدایان/ حلّال مشکلات/ مشکل‌گشای غیبی/ گره‌گشای سحرآمیز/امداد الهی/ نجات‌بخش آسمانی/ هاتف غیبی/ خدایی از ارابه، معادل اصطلاح لاتینی deus ex machina به معنای «خدایی از ماشین»، از تمهیدات نمایشی که تا حدی پا به عرصهٔ ادبیات داستانی نیز نهاده است. سابقهٔ به‌کارگیری این تمهید به سدهٔ پنجم قبل از میلاد می‌رسد. برخی از نمایشنامه‌نویسان یونان باستان، به‌ویژه ائوریپیدس (۴۸۵/۴۸۰- ۴۰۶ق‌م) از این تمهید، فراوان سود جستند. machina(ارابه) دستگاهی بود که در نمایشنامه‌های یونان باستان برای روی صحنه فرود آوردنِ بازیگری که نقش ایزد یا ایزدبانو را داشت، به کار می‌رفت. این بازیگر سربزنگاه با موشکافی و روشن‌بینی ویژه‌ای، گره‌های پیرنگ* را می‌گشود و راه حلی برای مسائل و مشکلات شخصیت*(های) اصلی نمایش می‌داد. دست‌غیب در مفهومی کلی، به هر تمهیدی که تصنعاً به حل مشکل یا معضلی کمک کند، اطلاق می‌شود. ارسطو در فن شعر به کارگیری چنین تمهیدی را رد می‌کند و بر آن است که گره‌گشایی پیرنگ باید بر پایهٔ روند کار پرداخت نمایش (action)صورت گیرد،نه از طریق عملکرد یک ارابه (ماشین). بیشتر منتقدان و کارشناسان، به کارگیری این تمهید را ناشی از ضعف کاربر آن قلمداد می‌کنند؛ اما پژوهشگرانی هم هستند (مانند تی.اس. دانکن) که بهره‌گیری از این تمهید را نشانهٔ تلاش برخی از نمایشنامه‌نویسان یونانی برمی‌شمرند که به تجزیه و تحلیل علل و عوامل و نیز نتایج کارهای انسان می‌پردازند. از میان نمایشنامه‌هایی که چنین تمهیدی در آن‌ها به چشم می‌خورد، می‌توان به درآمد هایمن بر آخرین صحنهٔ هرطور که بخواهید شکسپیر اشاره کرد.امروزه این اصطلاح در ادبیات نمایشی* و داستانی، به هر نوع ترفند و تمهیدی اطلاق می‌شود که بسیار دور از ذهن و غیرمترقبه باشد ونویسنده به کمک آن، گره‌ها و درهم‌پیچیدگی‌های پیرنگ نمایش یا داستان را بگشاید. **کشف‌نامه یا وصیت‌نامهٔ گمشده** از جملهٔ تمهیدات پرطرفدار و دلخواه رمان‌نویسان دورهٔ ویکتوریا (۱۸۳۷-۱۹۰۳م) در به کارگیریی این شگرد (دست‌غیب) بوده است. از جملهٔ نمایشنامه‌ها و داستان‌هایی که این تمهید در آن‌ها به کار گرفته شده، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: نمایشنامهٔ هملت نوشتهٔ شکسپیر، نمایشنامهٔ اپرای سه‌پنی از برتولت برشت، رمان نرگس و زرین دهن اثر هرمان هسه، رمان اولیور تویست نوشتهٔ چارلزدیکنز و تس دوبرویل از تامس هاردی. گفتنی است که در اپرای عشق به سه پرتقال اثر سرگئی پروکوفیف نیز تمهید «دست‌غیب» به کار رفته است؛ با این توضیح که مشکل‌گشای پایان اپرا نه ایزد یا ایزدبانو که یک دلقک است.

منابع: فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد،۲۹۱؛ فرهنگ علوم انسانی ، ۹۶؛ واژگان ادبیات داستانی ، ۳۸؛ واژگان اصطلاحات ادبی ، ۱۲؛ هرمان هسه ، ۶۳؛

A Dictionary of Literary Terms ,Cuddon,184; *A Glossary of Literary Terms*,Abrams.39; *Britannica*,4/41; *Dictionary of world Literary Terms*,Shipley, 80; *Reader's Encyclopedia*,253; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick 55; *The Oxford Companion to English Literature* ,Drabble, 270.

قاسم‌نژاد

دستورنامه (das.tur.nā.me)، عنوان عمومی کتاب‌هایی که شیوهٔ درست گفتن و درست نوشتن زبانی را می‌آموزند. این کتاب‌ها برخلاف نامشان، دستوری برای سخن گفتن یا نوشتن نیستند، بلکه قانونمندی‌های موجود زبان را نشان می‌دهند. چون قواعد صرف و نحو و اشتقاق هر زبان ،برای اهل آن، تازگی ندارد، بنابراین اهل هر زبان لزومی برای تدوین قواعد صرف و نحو زبان خود نمی‌دیدند و به‌واسطهٔ رواج آن زبان در میان ملت‌های دیگر، این قواعد، در بیرون از حوزهٔ اهل آن زبان، آن هم برای آموزش کسانی که به زبانی دیگر سخن می‌گفتند، نوشته می‌شد، چنان‌که بیشتر کتاب‌های قواعد زبان فارسی نیز در کشور عثمانی و ممالک تابع آن و هندوستان نوشته شده است. دستورنویسی نخست با طرح‌ها و مقدماتی دربارهٔ ساختمان زبان فارسی،در کتاب‌های انشا، عروض* و قافیه* و لغت شروع شد که در ضمن آن‌ها به صرف و اشتقاق کلمات نیز پرداخته شده است،

مانند : دستور دبیری (آنکارا، ۱۹۶۲م) در انشا از محمد میهنی (سدهٔ پنجم و اوایل سدهٔ ششم)، المعجم فی معاییر اشعارالعجم (اوایل سدهٔ هفتم هجری) در عروض و قافیه از شمس قیس رازی و مقدمه و مؤخره فرهنگ مؤیدالفضلا به فارسی (تألیف در ۹۲۵ق) از مولانا محمد بن شیخ لاد دهلوی. کتاب‌های مستقلی به عربی در دستور زبان فارسی نوشته شده، مانند منطق‌الخرس فی لسان‌الفرس از ابوحیان نحوی (ـ۷۴۵ق) که باقی نمانده و حلیة‌الانسان فی حلبة‌اللسان از ابن مهنا (دورهٔ‌مغول). اما نخستین کتاب فارسی که جداگانه در دستور زبان فارسی نوشته شد، کتاب تاج‌الرؤس و غرة‌النفوس (تألیف پیش از ۸۹۸ق) از احمد بن اسحاق قیسری از مردم قیساریهٔ روم بود. پس از آن می‌توان از کتاب‌های منهاج‌الطلب (به فارسی) نوشتهٔ محمد بن حکیم زینیمی که آن را در ۱۰۷۰ق در چین نوشت و اصول فارسی (به فارسی) از عبدالصمد زنده طاهر مولتانی که در ۱۱۱۱ق در هندوستان تألیف شد، نام برد. نوشتن کتاب‌های دستور،در قلمرو عثمانی از سدهٔ نهم و در شبه قارهٔ هند که بیشترین سهم را در این زمینه دارد، از سدهٔ یازدهم آغاز شد. دستورنویسان هندی برای آسانی در آموزش صرف افعال فارسی جزوه‌هایی به نام **آمدنامه‌ها** یا **آمدن‌نامه‌ها** فراهم آوردند. آنان این نام را از آن جهت که صرف افعال فارسی را از آمد یا آمدن شروع می‌کردند، برگزیدند. قدیم‌ترین آن‌ها،آمدنامهٔ بیجاپوری لکهنوی (زنده در ۱۱۳۷ق) است. نخستین کتاب فارسی دستور در ایران ، قواعد صرف و نحو فارسی (تبریز، ۱۲۶۲ق) تألیف ملا عبدالکریم بن ابوالقاسم ایروانی (ـ۱۲۹۴ق) و پس از آن صرف و نحو فارسی نوشتهٔ حاج محمد کریم‌خان کرمانی (تألیف در ۱۲۷۵ق)است. اصول کتاب‌های دستور که تا پیش از ۱۲۸۹ق، چه در ایران و چه در بیرون از آن نوشته شده، همه برگرفته و ترجمه‌ای از کتاب‌های صرف و نحو عربی بودند که در آن‌ها کلمه مانند زبان عربی به سه قسم اسم، فعل و حرف تقسیم می‌شد. نخستین کسی که اصول و قواعدی جدا از اصول عربی، برای زبان فارسی اختیار کرد و پا از دایرهٔ ترجمه* و تقلید از عرب بیرون نهاد میرزا حبیب اصفهانی (ـ۱۳۱۱ق) بود. وی در کتاب‌های خود، دستور سخن (استانبول، ۱۲۸۹ق) و تلخیص آن به نام دبستان فارسی (استانبول، ۱۳۰۸ق) برای نخستین بار، پاره‌ای از شیوه‌های دستورنویسی اروپایی را وارد کرد و کلمات فارسی را به ده گونهٔ اسم، صفت، ضمیر ،کنایات ، فعل، فرع فعل، حروف، متعلقات فعل(به جای قید) ، ادوات و اصوات تقسیم کرد. وی همچنین نخستین کسی است که واژهٔ دستور را برای کتاب‌های قواعد زبان فارسی برگزید ،اما پیش از او این واژه برای کتاب‌های انشا، مانند دستورالانشای محمد فایق لکهنوی (ـ۱۲۴۱ق) معروف به انشای فایق به کار می‌رفته است. عبدالعظیم خان قریب گرکانی (ـ۱۳۴۴ش)، کار میرزا حبیب را با نوشتن سه دوره دستور زبان فارسی که در مدارس نیز تدریس می‌شد، دنبال کرد. وی به پیروی از دستورهای غربی، اقسام کلمه را به نُه گونهٔ اسم، صفت، کنایه، عدد، فعل، قید، حرف اضافه، حرف ربط و صوت بخش کرد. قریب، ضمیر را بخشی از کنایات و عدد را نیز به جای حرف تعریف انگلیسی آورده است. پس از آن باید از دستور پنج استاد (قریب ، بهار، فروزانفر ، همایی و رشید یاسمی) نام برد (تهران، ۱۳۲۸). این کتاب نیز که سال‌ها در مدارس تدریس می‌شد، صورت مفصل‌تری از دستور قریب است. سپس دستور زبان فارسی عبدالرسول خیامپور (تبریز، ۱۳۳۳) و پس از آن دستور زبان فارسی پرویز ناتل خانلری(ـ۱۳۶۹ش) است. در کتاب‌های پیشین دستور، تنها از مفردات کلام بحث می‌شد و ارتباط مطالب را مطلقاً در نظر نمی‌گرفتند، ولی خانلری در کتاب خود ، روش نوی برگزید. وی کوچک‌ترین واحد گفتار را جمله خواند و مبنای بحث قرار داد، سپس آن را به دو قسمت نهاد و گزاره که هریک شامل اجزای کوچک‌تری است، تقسیم کرد و پس از آن به شناخت یک‌یک اجزای هر قسمت پرداخت. هدف او از این شیوه، ترتیب و توالی علمی و منطقی نکته‌های دستوری بود، بدین ترتیب که آموختن هر نکته، مکمل نکتهٔ پیشین و مقدمهٔ مطلب بعدی باشد. مهم‌ترین کتاب‌های فارسی دستور یا کتاب‌های فارسی که در آن‌ها مطالب دستوری نیز آمده بدین قرار است: ۱ـ فرهنگ وسیلة‌المقاصد لاحسن‌المراصد (تألیف در ۹۰۴ق) که مؤلف در آغاز آن، منظومه‌ای در دستور زبان نوشته است. ۲و۳ـ رسالهٔ یائیه و دقائق الحقائق از ابن کمال پاشا (ـ۹۴۰ق). ۴ـ التحفة‌الهادیه از محمد بن حاجی الیاس عثمانی (سدهٔ دهم هجری) در چهارده فصل که ده فصل دربارهٔ صرف فعل و چهار فصل دربردارندهٔ واژه‌های دستیاب فارسی است. ۵ ـ دیباچهٔ فرهنگ جهانگیری از انجوی شیرازی (تألیف در ۱۰۱۷ق) که در مقدمهٔ آن که در دوازده آیین است مطالبی در دستور زبان فارسی نوشت.۶ـ فرهنگ برهان قاطع (تألیف در ۱۰۶۲ق) از محمد حسین خلف تبریزی ،متخلص به برهان، که نخستین بار در ۱۸۱۸در کلکته به چاپ رسیده.۷ـ گلدستهٔ قوانین از غلام قادر قادری (گویا پایان سدهٔ یازدهم و آغاز سدهٔ

دستورنامه

دوازدهم) در دستورِ نامه‌نگاری که بخش‌هایی از آن در دستور زبان است. ۸ ـ اصول فارسی از عبدالصمد زنده طاهر مولتانی (تألیف در ۱۱۱۱ق، نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد به شمارهٔ ۲۸۳۹). ۹ـ رسالهٔ عبدالواسع/ قواعد زبان فارسی از عبدالواسع هانسوی که پیش از ۱۱۰۵ق تألیف شده (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد به شمارهٔ ۵۰۸۷). ۱۰ و ۱۱ـ کثیرالفواید از سلام‌الله نارتولی که پیش از ۱۱۳۷ق تألیف یافته(نسخهٔ دانشگاه پنجاب لاهور گنجینهٔ شیرانی به شمارهٔ ۶۳۳۳/۴) و مفتاح فارسی از همین مؤلف که در ۱۱۳۷ق تألیف شده (نسخهٔ دانشگاه پنجاب لاهور به شمارهٔ ۲۰۴۵/۵/ ۵۰۵۷). ۱۲ـ بنای فارسی از علاءالدین فتحپوری (تألیف در ۱۱۳۷، نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد، به شمارهٔ ۸۹۲۲).۱۳ـ دستور زبان از سید شاه ولی (تألیف در ۱۱۴۸ق).۱۴و ۱۵ـ جواهر حروف از منشی تیک چند بهار (نسخهٔ موزهٔ ملی کراچی به شمارهٔ ۲۱۵ـ N.M.۱۹۶۹) و نوادرالمصادر از همین مؤلف (تألیف در ۱۱۶۶ق، نسخهٔ موزهٔ ملی کراچی به شمارهٔ ۳۳۰ـ ۱۹۶۹. N.M). ۱۶ـ آمدنامه از حافظ علاءالدین (تألیف در ۱۱۵۷ق). ۱۷ـ ریاض علمی از رام کشن فرحت. ۱۸ـ جامع القواعد اثر محمد قلی خان محب (تألیف در ۱۱۷۴ق). ۱۹ـ دستورالعمل پارسی از پارسا پیشاوری. ۲۰ـ جامع‌الفواید از نوازش علیخان شیدا (نسخهٔ موزهٔ ملی کراچی به شمارهٔ ۱۴۷۳ ـ۱۹۶۱ .N.M).۲۱ـ صرف فارسی از قاسم سندی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد به شمارهٔ ۱۲۰۱۰). ۲۲ـ تعریفات از سده‌رای دهلوی (نوشته در ۱۲۰۰ق؛ نسخهٔ کتابخانهٔ دانشگاه پنجاب لاهور گنجینهٔ آذر به شمارهٔ B.۴۶/۸۴۷۰). ۲۳ـ زبدةالقواعد از میر مهدی هلال (نسخهٔ کتابخانهٔ دانشگاه پنجاب لاهور گنجینهٔ آذر به شمارهٔ B.۵۴/۸۴۸۰). ۲۴ـ مجمع‌الفواید از جمال‌علی (تألیف در ۱۲۰۲ق، نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد به شمارهٔ ۱۵۷۵). ۲۵ـ قوانین زبان فارسی از میر محمد حسین تُندنی (نسخهٔ موزهٔ ملی کراچی، به شمارهٔ ۷۳ـ N.M.۱۹۶۷). ۲۶ـ تحفةالعجم از حسین شاه حقیقت (تألیف در ۱۲۱۳ق، نسخهٔ موزهٔ ملی کراچی به شمارهٔ ۱۴۶۹ـN.M.۱۹۶۱). ۲۷و۲۸ـ مصباح‌الصبیان از محمد رحم علیخان فرخ‌آبادی و مصباح‌المبتدی از همین مؤلف (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد به شمارهٔ ۱۷۶۱). ۲۹ و ۳۰ـ شجرةالامانی تألیف در ۱۱۷۱ش (هند، ۱۲۵۰ق) و نهر فصاحت از قتیل لاهوری.۳۱ـ امتیازالکلمات از رحیم خان فرزند مبارزخان (تألیف در ۱۲۱۹ق، نسخهٔ دانشگاه پنجاب لاهور گنجینهٔ شیرانی به شمارهٔ ۳۸۴۴/۸۱۱/۱۱). ۳۲ـ بحرالفواید از منور علی اعظم (تألیف در ۱۲۲۲ق، نسخهٔ دانشگاه پنجاب لاهور گنجینهٔ شیرانی به شمارهٔ ۳۰۲۶/۲۱). ۳۳ـ مخزن‌الفواید از فایق لکهنوی (تألیف در ۱۲۲۵ق، نسخهٔ کتابخانهٔ انجمن ترقی اردو کراچی به شمارهٔ ۳ق‌ف ۱۳۹). ۳۴ـ قواعد فارسی از روشنعلی انصاری جونپوری (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد به شمارهٔ ۳۴۵۶). ۳۵ـ آمدنامه از کیول رام (تألیف در ۱۲۲۷ق، دانشگاه پنجاب لاهور نسخهٔ گنجینهٔ شیرانی به شمارهٔ ۳۶۴۶/۶۲۵). ۳۶ـ مصدرالفیوض از شایق بریلوی (تألیف در ۱۲۲۱ق، نسخهٔ موزهٔ ملی کراچی به شمارهٔ ۶۵۵/۵۱ـ N.M.۱۹۵۷). ۳۷ و ۳۸ـ جوهرالترکیب در دستور منظوم از شیوا رام شاهجهان پوری (تألیف در ۱۲۳۵ق، نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد به شمارهٔ ۶۱۳۷) و شواردالنحو از همین مؤلف (نسخهٔ دانشگاه پیشاور به شمارهٔ ۱۹۶).۳۹ و ۴۰ـ قواعد قاسمی و ارمغان قاسمی از سید قاسم نوحی بالکندی (نسخهٔ موزهٔ ملی کراچی به شمارهٔ ۱۴۵ـ N.M.۱۹۶۵). ۴۱ـ فیض بخش از الهی بخش مفتی فیض‌آبادی (ـ۱۲۴۵ق). ۴۲ـ مفیدالصبیان از محمد فخرالدین (تألیف در ۱۲۵۵ق، نسخهٔ کتابخانهٔ انجمن ترقی اردو کراچی به شمارهٔ ۴ق‌ف ۱۸۲). ۴۳ـ چار چمن قانون از غلام محیی‌الدین نحیف (تألیف در ۱۲۵۸ق، نسخهٔ کتابخانهٔ انجمن ترقی اردو کراچی به شمارهٔ ۳ق‌ف۱۲۹). ۴۴ـ صفوةالمصادر|آمدنامه از محمد مصطفی‌خان (نسخهٔ موزهٔ ملی کراچی به شمارهٔ ۲۴۵/۲۴ـ ۱۹۵۸ .N.M). ۴۵ـ تکلم فارسی (استانبول، ۱۲۶۲). ۴۶ـ قوانین دستگیری از غلام دستگیر حیدرآبادی (تألیف در ۱۲۶۵ق، نسخهٔ کتابخانهٔ گنج بخش اسلام‌آباد به شمارهٔ ۲۰۸۵). ۴۷ـ گلبن اکبر از محمد عثمان قیس (تألیف در ۱۲۶۶ق). ۴۸ـ قواعد فارسیه (استانبول، ۱۲۶۹ق). ۴۹ـ قواعد فارسیه و نظام‌الکلام (استانبول، ۱۲۶۹ق). ۵۰ ـ کنزالفواید از شیخ ظهور علی (تألیف در ۱۲۷۵ق، نسخهٔ کتابخانهٔ گنج بخش اسلام‌آباد به شمارهٔ ۶۸۵۵). ۵۱ ـ تعلیم نامه از غلامعلی شاه کوهاتی (تألیف در ۱۲۷۷ق، نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد به شمارهٔ ۲۱۱۳). ۵۲ ـ نسخهٔ تعلیمیه از عبدالعزیز آروی (تألیف در ۱۲۸۰ق). ۵۳ ـ بهار علوم که منظومه*ای در دستور زبان فارسی از میندولال‌زار است (تألیف در ۱۲۸۵ق). ۵۴ ـ مقدمهٔ فرهنگ انجمن‌آرای ناصری از رضا قلیخان هدایت (تألیف در ۱۲۸۶ق).۵۵ ـ گزیدهٔ قواعد فارسی (استانبول، ۱۲۸۹ق).۵۶ ـ صرف و نحو فارسی ،تألیف امیر حیدر

دستورنامه

حسینی بلگرامی که آن را در ۱۱۷۹ش نوشت (حیدرآباد دکن، ۱۲۳۲ش). ۵۷ ـ قواعد لسان فارسی (استانبول، ۱۲۹۱ق).۵۸ـ تعلیم فارسی برای مدارس رشدیه (استانبول، ۱۲۹۷ق). ۵۹ ـ تجزیه و ترکیب کریما، از احمد پسروری (ـ۱۲۹۲ق). ۶۰ـ دستور سخن ، از محمد تقی سنجر(تألیف در ۱۲۹۶ق).۶۱ـ رسالهٔ اضافت از سید مظفر علی لکهنوی (ـ۱۲۹۹ق). ۶۲ـ تاج‌القواعد از تاج‌الدین بهجت (تألیف در ۱۲۹۹ق). ۶۳ـ گنجینهٔ قواعد فارسیه برای مکاتب ابتدائیه و سلطانیه (استانبول ۱۲۹۹ق). ۶۴ـ تنبیه‌الصبیان از محمد حسین بن مسعود انصاری. ۶۵ـ آمدنامه از عبدالکریم مولتانی (نسخهٔ موزهٔ ملی کراچی به شمارهٔ ۲۶۲/۷۴ـ N.M.۱۹۵۸). ۶۶و ۶۷ـ نونوا و ناز نوروز از میان محمد اسحاق بهوپالی (ـ پس از ۱۳۰۴ق). ۶۸ـ صرف فارسی (استانبول، ۱۳۰۵ق). ۶۹ـ لسان‌العجم از میرزا حسن بن محمد تقی طالقانی (تألیف در ۱۳۰۵ق). ۶۹ـ باغ افکار از اصغر علی تونک متخلص به آبرو (تألیف در ۱۳۰۵ق). ۷۰ـ مشرق قواعد فارسی (استانبول، ۱۳۰۶ق). ۷۱ـ قواعد مفید فارسی (استانبول، ۱۳۰۷ق). ۷۲ـ نوباوهٔ قواعد فارسی (استانبول، ۱۳۰۷ق). ۷۳ـ رهبر قواعد فارسی (استانبول، ۱۳۱۰ق).۷۴ـ ترتیب جدید تعلیم‌فارسی (استانبول، ۱۳۱۰ق). ۷۵ـ قواعد فارسیه با سوال و جواب (استانبول، ۱۳۱۱ق). ۷۶ـ گنجهٔ قواعد فارسی (استانبول، ۱۳۱۲ق).۷۷ـ اصول و منتخبات زبان فارسی (استانبول، ۱۳۱۳ق).۷۸ـ دستور زبان فارسی از محمد حسین سمیعی متخلص به عطا (تهران، ۱۳۱۵ش). ۷۹ـ دستور زبان علی اکبر قویم‌الدوله (تهران، ۱۳۱۶ش). ۸۰ ـ زبان آموز فارسی از میرزا علی اکبرخان ناظم‌الاطبا (تألیف در ۱۳۱۶ش). ۸۱ ـ قواعد مفصل فارسی (قسطمونی، ۱۳۲۰). ۸۲ ـ طرز نوین تعلیم فارسی (استانبول، ۱۳۲۲ق). ۸۳ ـ آموزگار پارسی (استانبول، ۱۳۲۴ق). ۸۴ ـ دستور فرخ/ دستور جامع زبان فارسی از عبدالرحیم همایون فرخ (تهران، ۱۳۲۴ش). ۸۵ ـ دستاویز فارسیّ خوانان (استانبول، ۱۳۲۵ق). ۸۶ـ لسان فارسی (استانبول، ۱۳۲۷ق). ۸۷ ـ دستور زبان فارسی (استانبول، ۱۳۲۸ق). ۸۸ ـ دستور زبان فارسی از محمد معروف به پروین گنابادی (۱۳۲۸ش). ۸۹ ـ دستور زبان فارسی از محمد دیهیم (تبریز، ۱۳۲۹ش). ۹۰ـ صرف و نحو فارسی (استانبول، ۱۳۲۹ق).۹۱ـ دستور زبان فارسی نوشتهٔ امیرمهدی آذریزدی (تهران، ۱۳۳۱ش). ۹۲ـ دستور زبان ایرج جهانشاهی (تهران، ۱۳۳۲ش). ۹۳ـ دستور زبان سهراب زندپور (تهران، ۱۳۳۴ش). ۹۴ـ دستور زبان محمد باقر برقعی قمی (قم، ۱۳۳۵ش). ۹۵ـ دستور زبان لطف‌الله تمکین (تبریز، ۱۳۳۶ش). ۹۶ـ دستور زبان فارسی برای سال ۵و۶ دبستان نوشتهٔ احمد کوشا (تهران، ۱۳۳۶ش). ۹۷ ـ دستور زبان فارسی برای سال ۴ و ۵ و۶ دبستان تألیف عبدالعلی کارنگ و دیگران (تبریز، ۱۳۳۷ش). ۹۸ـ نهج‌الادب از مولوی محمد نجم نجم‌الغنی‌خان رامپوری (تألیف در ۱۳۳۸ق). ۹۹ـ دستور زبان فارسی برای دبیرستان‌ها نوشتهٔ اسماعیل حاکمی (تهران، ۱۳۳۹ش). ۱۰۰ـ دستور زبان فارسی و راهنمای تجزیه و ترکیب تألیف رضا دایی جواد (اصفهان،۱۳۳۹ش). ۱۰۱ـ دستور زبان عبدالحق بن ملا عبدالاحد بی‌تاب (کابل، ۱۳۴۰ش). ۱۰۲ـ دستور زبان فارسی یا آئین سخن نوشتهٔ سید کمال طالقانی (اصفهان، ۱۳۴۰ش). ۱۰۳ـ دستور زبان عباسقلی تبریزی (بمبئی، ۱۳۴۱ق). ۱۰۴ـ دستور زبان فارسی و روش تجزیه و ترکیب نوشتهٔ میرمحمد طاهری (تبریز، ۱۳۴۲ش). ۱۰۵ـ دستور زبان فارسی و فنون ادبی نوشتهٔ عبدالحسین سعیدیان (تهران، ۱۳۴۲ش). ۱۰۶ـ دستور زبان فارسی ساده و کامل نوشتهٔ قدرت‌الله واحدی (تهران، ۱۳۴۳ش). ۱۰۷ـ دستور زبان جلال‌الدین احمد جعفری زینبی (الله‌آباد، ۱۳۴۳ق). ۱۰۸ـ شاهنامه و دستور ،محمود شفیعی (تهران، ۱۳۴۳ش). ۱۰۹ـ دستور زبان فارسی طلعت بصاری (تهران، ۱۳۴۵ش). ۱۱۰ـ دستور زبان فارسی علی اصغر فقیهی (قم، ۱۳۴۶ش). ۱۱۱ـ دستور زبان فارسی محمد دبیر سیاقی (تهران، ۱۳۴۷ش). ۱۱۲ـ دستور زبان فارسی لطفعلی بنان (تهران، ۱۳۴۸ش).۱۱۳ـ دستور امروز شامل پژوهش‌هایی تازه در صرف و نحو فارسی معاصر از خسرو فرشیدورد (تهران، ۱۳۴۸ش). ۱۱۴ـ دستور زبان فارسی از نصرة‌الوزرا متخلص به بدیع. ۱۱۵ـ دستور زبان فارسی حسن حسین نژاد(تهران، بی‌تا). ۱۱۶ـ دستور زبان فارسی و تجزیه و ترکیب نوشتهٔ علی برناک (تهران، ۱۳۴۸ش).۱۱۷ـ دستور زبان فارسی محمد مهدی انصاری (تهران ۱۳۴۹ش).۱۱۸ـ دستور زبان فارسی از شیخ حسن هروی .۱۱۹ـ دستور زبان فارسی جلال همایی. ۱۲۰ـ دستور زبان فارسی سال اول دورهٔ راهنمایی نوشتهٔ حسن انوری و حسن احمدی گیوی (تهران، ۱۳۵۰ش). ۱۲۱ـ دستور زبان فارسی و صرف و نحو و راهنمای تجزیه و ترکیب نوشتهٔ ر.ذوالنور (تهران، ۱۳۵۰ش). ۱۲۲ـ تحقیق القوانین ، حاجی محمد، متخلص به حیران که آن را در ۱۲۲۵ش نوشت (بمبئی، ۱۲۵۵ش). ۱۲۳ـ اشرف‌القوانین ، از سید عبدالفتاح، معروف به سید اشرف‌علی گلشن‌آبادی که آن را در ۱۲۳۸ش نوشت (هند، ۱۲۵۵ش). ۱۲۴ـ

دستورنامه در صرف و نحو فارسی از دکتر محمد جواد مشکور (تهران، ۱۳۳۸ش). ۱۲۵ـ توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی از دکتر محمدرضا باطنی (چاپ پنجم ، تهران ۱۳۷۲ش). ۱۲۶ـ نگاهی تازه به دستور، از دکتر محمدرضا باطنی (چاپ ششم، تهران، ۱۳۷۳ش).

منابع: تاریخ ادبیات در ایران ، ۱۱۴/۴ـ۱۱۶؛ ۳۹۴/۵ـ ۳۹۷؛ دستور زبان فارسی ، در صفحات فراوان؛ دستورنویسی فارسی در شبه قاره ، در صفحات فراوان؛ الذریعه ، ۱۵۶/۸ـ۱۵۹؛ زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی ، ۲۴۴ـ۲۴۷؛ فهرست کتاب‌های چاپی فارسی ، ۲۱۲۶/۲، ۲۱۳۱ـ۲۱۴۱، ۲۱۴۷؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۲۴۵۹/۱۳ـ ۲۵۱۰؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی، ۲۰۴۷/۳ـ ۲۰۸۲؛ لغت‌نامه ، مقدمه، صص ۱۱۰ـ۱۳۱؛ منهاج الطلب ، مقدمه؛ نگاهی تازه به دستور زبان فارسی ، ۲۲ـ۲۶، ایرج افشار ، «کتاب‌شناسی دستور زبان فارسی» ؛ فرهنگ ایران زمین ، جلد ۲، صص ۱۹ـ۴۴؛

حجتی

دشنام ← سقط

دعا(do.ā)، در لغت به معنی حاجت خواستن و در اصطلاح معانی*، خواستن چیزی یا کاری است؛ به این صورت که گوینده درکلام، موضعی بسیار پایین‌تر از مخاطب داشته باشد: «الهی، دانی که بی‌تو هیچ‌کسم، چندان گیر دستم که در تو رسم.» مشهورترین علامت دعا، حرف الف است که پیش از حرف آخر فعل درمی‌آید. مانند «نبیند» که در این‌جا به صورت مبیناد به کار رفته و صورت دعایی گرفته است: «مبیناد چشم کس این روزگار- زمین باد بی‌تخم اسفندیار.» یا مانند «چکاند» که در این‌جا به صورت چکاناد آمده است: «به تلخی رفت از دنیای شیرین ـ زلال کام در حلقش چکاناد.» نوع دیگری از درخواست فروتنانه، التماس است؛ که در آن، گوینده در کلام موضعی پایین‌تر از مخاطب دارد، ولی نه به اندازهٔ موضع او در دعا. درواقع فاصلهٔ مخاطب تا گوینده در التماس، کمتر از فاصلهٔ آن دو در دعا است. می‌توان گفت مخاطب در دعا اغلب خداوند و در التماس انسان یا گاهی اشیا است. دعا و التماس از انواع جملات انشایی شمرده می‌شوند. (← انشا)

منابع: آیین سخن، ۳۹ ـ ۴۰؛ اصول علم بلاغت، ۳۷۶ ـ ۳۷۹؛ روش گفتار، ۱۵۲ ـ ۱۵۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۲۹/۱؛ معانی، شمیسا، ۱۳۷؛ معانی و بیان، تجلیل، ۲۴ ، ۲۷.

عباسپور

دفتر(daf.tar)، در لغت به معنی عدهٔ برگ‌هایی که به هم پیوسته و در جلدی جای داده باشند و در آن مطالب مختلف نظم ونثر و محاسبات را بنویسند، و نیز، کتابچه، جزوه، کتاب،دستینه (مکتوبی که به دست خود بنویسند)، مجموعهٔ نوشته‌ها، ادعیه، نامه‌ها و در اصطلاح ادبی، بخشی از سروده‌های شاعر را که خود در یک مجلد گرد آورده باشد، دفتر خوانند. دربارهٔ ریشهٔ واژهٔ دفتر اختلاف کرده‌اند. برخی از لغت‌شناسان ریشهٔ دفتر را از «دیپ/ دوپ» (dup/dip) فارسی به معنی خط و لوحه دانسته‌اند که بعدها به صورت دیپترا/دفترا در آمده است؛ در این صورت، کلمهٔ دفتر با واژه‌هایی چون دبیر،دیوان، دوات و دبستان، و نیز با واژهٔ تازی دف همریشه است. برخی دیگر از لغت‌شناسان ریشهٔ دفتر را از واژهٔ یونانی دیفترا/ دیفتر (diphthera) به معنی پوست جانور دانسته‌اند،چرا که در قدیم روی پوست کتابت می‌کردند. هرودوت، تاریخ‌نگار یونانی (سدهٔ پنجم پیش از میلاد)، می‌نویسد :«کتاب را یونانی‌ها به رسم قدیم diphthara می‌خوانند، چرا که در قدیم کاغذ (پاپروس) کمیاب بود [پس آن‌ها] روی پوست بز و میش می‌نوشتند.» گروهی دیگر از لغت‌شناسان اصل این واژه را عربی دانسته‌اند. در اشعار شاعران متقدم، دفتر به معنای کتاب، دیوان* و کلیات* بود: «بشوی اوراق اگر همدرس مایی ـ که درس عشق در دفتر نباشد.» (حافظ)□ «یکی دفتری دید پیش اندرش ـ نبشته کلیله بر آن دفترش.» (فردوسی)□ «ای خوش به تو ایام ما، بر دفتر تو نام ما ـ مدح تو اندر کام ما، ذوق شراب انداخته.»(خاقانی) اما در اشعار شاعران متأخر دفتر در معنایی دیگر به کار رفته است. دفتر در معنای امروزی آن،گزیده‌ای از اشعار شاعر است که خود شاعر با هدفی خاص تهیه می‌کند و در یک مجلد گرد می‌آورد. گاهی شاعر شماری از اشعارش را که دارای مضمون مشترک هستند، جداگانه در دفتری می‌گنجاند، طوری که خواننده با خواندن آن دفتر، مضمون مشترک اشعار آن را درمی‌یابد. مثلاً مضمون مشترک دفتر آبدا در آینه شاملو،عشق است و دفترهای قطعنامه و کاشفان فروتن شوکران ، مضامینی سیاسی دارند. نیز، خوانندهٔ دفتر اندوه روزانه از بیژن جلالی، مضامین مشترکی چون مرگ و اندوه را درمی‌یابد. گاهی اشعار دفتر برحسب تاریخ سرایش اشعار تنظیم می‌شود. خواننده با مطالعهٔ چنین دفتری می‌تواند

پختگی، موزونی یا ناموزونی اشعار سراینده را از زمان آغاز دفتر تا اتمام آن دریابد. مثلاً هشت کتاب که مجموع هشت دفتر از سروده‌های سهراب سپهری است، برحسب زمان سرایش آن‌ها تنظیم شده است و آن هشت دفتر عبارتند از: مرگ رنگ (۱۳۳۰ش)؛ زندگی خوابها (۱۳۳۲ش)؛ آوار آفتاب (نیمهٔ اول ۱۳۴۰ش)؛ شرق اندوه (نیمهٔ دوم ۱۳۴۰ش)؛ صدای پای آب (۱۳۴۴ش)؛ مسافر (۱۳۴۵ش)؛ حجم سبز (۱۳۴۶ش)؛ ما هیچ،مانگاه. با مطالعهٔ دفترهایی که بر حسب زمان سرایش تنظیم می‌شوند. می‌توان به روحیات شاعر در زمان‌های مختلف پی‌برد. در سال‌های اخیر اصطلاح «دفتر شعر بیرونی» نیز رایج شده است و به دفترهایی اطلاق می‌شود که شاعر آن در بیرون از کشور به چاپ رسانده است. مدایح بی‌صله از شاملو در زمرهٔ دفتر شعر بیرونی می‌گنجد.

منابع: برهان قاطع ، حاشیهٔ دکتر معین، ۸۶۹ ـ۸۷۰؛ دایرةالمعارف اسلام ،۷۷/۲؛ دستورالاخوان ، ۲۷۲/۱؛ روزنامه‌ها، دفتر اول، ۱۱ـ۵۳؛ فرهنگ ایران باستان، ۱۱۲ـ۱۱۳؛ فرهنگ دانشگاهی ،زیر «الدفتر»؛ فرهنگ زبان پهلوی ، ۱۵۲؛ فرهنگ لاروس ، زیر«دفتر»؛ کلک خیال‌انگیز ، ۱۰۱۴/۲؛ لغت‌نامه ،زیر «دفتر»؛ مکارم الآثار ، ۴۳/۱؛ واژه‌یاب ، زیر«دفتر»؛ هشت کتاب ، «علم اشتقاق لغات»، ایرانشهر ، سال ۱،شمارهٔ۸ ، ص ۹۴؛ محمد محیط طباطبایی ، «چند نکته دربارهٔ ادب و ادیب »،آینده ، سال ۱۲، شمارهٔ ۴ـ۶، ص ۲۱۵؛ محمدرضا غلامرضایی ،«ادب و مفاهیم آن»؛ کیهان فرهنگی ، سال ۴، شمارهٔ ۳، ص ۳۱؛

Iranica, 6/563.

جوان

دکادان ← انحطاط

دگرگونی ← واژگونی

دلالت الزامی ← معنای ضمنی

دلالت مطابقه ← معنای لفظی

دلقک بازی (**dal.qak.bā.zi**)، گونه‌ای نمایش سنتّی تقلید را گویند. اساس واژهٔ «دلقک» که ترکیب «دلقک‌بازی» از آن گرفته شده، «تلخک» است که لقب مسخرهٔ محمود غزنوی (۳۸۹ـ ۴۲۱ق) بود و در طی سالیان دراز به صورت طلخک، طلحک و دلخک و سرانجام به دلقک تغییر یافته است.گویا در دربار ساسانیان ، بازیگرانی برای سرگرم‌کردن پادشاه و بزرگان به سرمی‌بردند که نقشی چون نقش دلقکان رسمی دربارهای سده‌های بعد را ایفا می‌کردند. «... همچنین در این دربار مقلدان بودند و شعبده‌بازان و دلقک‌ها و نوازندگان...» افزون بر این، منابع دورهٔ ساسانی از ورود ۵ / ۶ / ۱۰ / ۱۲هزار بازیگر و مطرب‌کولی هندی به ایران در زمان بهرام‌گور (۴۲۱ـ ۴۳۸م) خبر می‌دهند که در سراسر ایران پراکنده شدند و بازیگری و خوانندگی و نوازندگی و نمایش دادن عروسک‌ها از پیشه‌های آنان بود. شاید زمینه‌ساز نمایش‌های ایرانی، بازی‌های همین دوره‌گردها بوده‌اند. نظامی در هفت‌پیکر می‌گوید:«شش‌هزار اوستاد دستان ساز ـ مطرب و پای‌کوب و لعبت‌باز/ گردکرد از سواد هر شهری ـ داد هر بقعه را از آن بهری/تا به هر جا که رخت‌کش باشند ـ خلق را خوش کنند و خوش باشند.» این کولی‌ها از هر جا که گذشتند، رسوبی از ذوق بازیگری به‌جای گذاردند و هنر ایشان با ذوق و سلیقه مردم هر محل درآمیخت و حفظ و در برخی موارد کامل‌تر شد. هنر این کولیان در دورهٔ پیش از اسلام، به پیدایی نمایش‌های خنده‌آور و تقلید و مسخره‌بازی در پس از اسلام کمک کرد. ثعالبی در یتیمةالدهر می‌نویسد: «در زمان آل بویه (سدهٔ چهارم) مردی به نام ابی‌ورد می‌توانست سخن گفتن و حرکات دیگران را مانند خود آنان تقلید کند و حرکات او مردم را از خنده بی‌تاب می‌کرد.» همچنین، در حکایت ابی‌القاسم (سدهٔ ۴)آمده: «مردی جلوی بازار مال‌فروشان می‌ایستاد و چنان صدای خر می‌کرد که تمام خرانی که صدای او را می‌شنیدند و به صدا در می‌آمدند.» نیز، ابوالفضل بیهقی در تاریخ بیهقی (سدهٔ ۵) آورده است که در یک مجلس بزم،امیر مسعود غزنوی مطربان و مسخرگان را سی‌هزار درم داد. به‌یقین، نطفهٔ نمایش‌های خنده‌آور از آمیزش ذوق و استعداد تقلید مقلدان و آثار طیبت‌آمیز و شادی‌آفرین نویسندگان و سرایندگان پدید آمده، مقامات سعدی نمونه‌ای از این آثار است. در برخی کتاب‌های تاریخی و خاطره‌نویسی‌ها نام و شرح حال یا صورت و سیرت دلقکان بزرگ و معروف آمده که به سبب نگرش سطحی جامعه به آنان ،آگاهی دقیقی از ایشان در دست نیست. مثلاً در کتاب ترجمهٔ محاسن اصفهان نام‌های ابوالفوارس، دختدی و زه‌چشمی آمده که قهرمانان داستان‌های خنده‌آور هستند. همچنین، دلقکان دربارهای سلاطین و امرای ایران را که ذوق و استعداد وافرشان

در پرورش و توسعهٔ هنر نمایش تأثیر بسزا داشته، نباید از نظر دور داشت. شرح حال برخی از آن‌ها در کتاب‌های تاریخ و تذکره* ها آمده است، مانند کریم‌شیره‌ای، کل‌عنایت، اسماعیل‌بزاز و شغال‌الملک. این دلقکان که از میان تودهٔ مردم برمی‌خاستند به سبب داشتن حضور ذهن و ظرافت در بدیهه‌گویی، به دربارها راه می‌یافتند و به تمسخر و ریشخند طبقهٔ حاکم و بانفوذ و نشان دادن نادرستی‌هایشان می‌پرداختند. شیخ شیپور، ملقب به امین‌العلما،از دلقک‌های دورهٔ ناصری و مظفری و دورهٔ احمدشاه و محمد علیشاه بود. یکی از داستان‌هایی که درباره‌اش می‌گویند، این است که وی در مجلسی حضور داشت و ناصرالدینشاه به آن مجلس وارد شد و شیخ شیپور به شیوهٔ حاجبان دربار ورود او را اعلام کرد و گفت: «حضرت گاو تشریف آوردند ،تعظیم کنید.» ناصرالدینشاه امر کرد او را خفه کنند، اما میرزا علی اصغرخان امین‌السلطان از او شفاعت کرد و شیخ شیپور نجات یافت. برخی از این داستان‌ها چندان شهرت می‌یافت که به مثلی سایر تبدیل می‌شد. مثلاً کریم‌شیره‌ای، دلقک دربار ناصرالدینشاه، خری داشت که با آن سفر می‌کرد و اعیان و رجال برای این‌که از شر زبان و متلک‌های و در امان باشند، به‌عنوان نعل‌بهای خر کریم، مبلغی به او می‌دادند. «خر کریم را نعل کردن» از همین جا پیدا شد. کسانی چون حسن دودی و شیخ کرنا و حسن گربه نیز به‌جای هنرنمایی در دربار سلاطین، برسر گذرها و در میان مردم، با شوخی‌ها و هزل‌گویی‌های خود، آن‌ها را سرگرم می‌کردند. این جماعت که ویژگی‌هایی همانند دلقکان بوفن اروپا داشته‌اند، لوتی نامیده می‌شدند و می‌کوشیدند با زبانی ساده اما با نکته‌سنجی بسیار، گفتار و کردار اشخاص معروف و موضوعات مشخص مورد توجه مردم را همراه با دیگر مضامین انتقادی ـ اجتماعی، دستمایهٔ کار خود قرار دهند، استقبال مردم از این لوتیان بیشتر بدین‌سبب بود که آنان را زبان خود می‌دیدند.[۳] عبید زاکانی در بیتی در نصیحت فرزندش، چنین می‌گوید: «رو مسخرگی پیشه کن و مطربی آموز ـ تا داد خود از کهتر و مهتر بستانی.» این افراد که در سدهٔ هشتم با عنوان بازیگران مجلسی در شهرهای مهم جایگاه ویژه‌ای داشته‌اند،از سوی مردمان مرفّه به عروسی‌ها و مجالس بزم خوانده می‌شدند. در یک نقاشی اثر سلطان محمد نقاش (سدهٔ ده)، مجلس عیشی نشان داده شده که سه تن بازیگر با پوشش حیوانات و بزک یا صورتک بوزینه در آن به چشم می‌خورند. افزون بر تمام شواهدی که تاریخ تقریبی شکل‌گیری نمایش دلقک‌بازی را در ایران به‌دست می‌دهند، در پیشینهٔ کهنسال بازی‌های ملّی و محلّی ایران، برخی نمایش‌های خنده‌آور،مانند پهلوان کچل ،عروسی هالو، خاله‌رورو، چهار صندوق و طبیب کاشی هست، که می‌تواند منشأ پیدایش تقلید و مسخره‌بازی تلقی شود. این بازی‌ها را که در گذشته مطربان دوره‌گرد در میهمانی‌ها اجرا می‌کردند، هنوز هم در ایام عید، ایام اسم‌گذاری نوزاد، عروسی‌ها و ختنه‌سورانی‌ها با حفظ مضامین اجتماعی، اخلاقی و انتقادی و حقایق تلخ و عبرت‌انگیز از زندگانی خصوصی و اجتماعی مردم اجرا می‌شوند. همچنین، وجود برخی واژگان نمایشی در آثار سده‌های چهارم تا هشتم هجری، از وجود نمایش‌ها یا خرده‌نمایش‌هایی در آن دوره‌ها حکایت دارد ولی نه چندان که بتوان آگاهی کافی از آن‌ها به دست آورد. مهم‌ترین این واژه‌ها، **تماشا** است که به نمایش‌هایی که عصرها در میدان‌ها بازی می‌کردند ،می‌گفتند، مانند بازی‌های دلقکان یا لوده‌ها و لوتی‌ها ،رقص و آواز هجوآلود مطربان دوره‌گرد، معرکه‌های گوناگون، به رقص آوردن جانورانی چون خرس و گرگ، تقلید، بندبازی و چشم‌بندی. **تماشا** درواقع مقدمهٔ نمایش‌های مهم و خنده آور عصر صفویه به بعد کچلک‌بازی، دلقک‌بازی، بقال‌بازی* و تخت‌حوضی، بوده است که در این دوره از مادر خود یعنی تقلید، جداشده، به گونه‌ای مستقل رواج یافتد. **تماشاگاه** و **تماشاخانه** نیز که واژه‌های معرف محل این بازی‌ها هستند، از ترکیب واژهٔ تماشا و پسوند مکان گاه و اسم مکان **خانه** پیدا شده‌اند. نمایش «دلقک‌بازی» در اغلب نواحی آسیای مرکزی رواج داشته است. واصفی در بدایع‌الوقایع مسخره‌بازهایی ،چون سید غیاث‌الدین و هلال سحاب را نام برده است. ویژگی بارز مسخره‌بازها (دلقک‌بازها)ی آسیای مرکزی همانند همطرازانشان در ایران، بداهه‌گویی و بداهه‌پردازی بوده است. بازی‌ها پیش‌بینی شده بودند و از پوشاک کهنه، پشم بز به‌جای ریش و سبیل و سیاهی دیگ و سفیدی آرد برای گریم و بزک بازیگران استفاده می‌شد. مشهورترین بازی‌ها خرس‌بازی، بلبل‌بازی، قاری‌بازی، اولیابازی، حمالی، قاضی‌بازی، رییس، هندوبازی ، بافندگی و نانوایی است و در دورهٔ معاصر مضمون‌هایی چو انتقاد از اوباشان و تنبل‌ها و بدمستان به آن‌ها افزوده شده و نمایش‌های عروس پنج سومه، شب بیست و هشتم و فرمان‌کدوشاه از جدیدترین نمایش‌های معاصر تاجیک است. معروف‌ترین مسخره‌های آسیای مرکزی، حق‌بردی (از بلجوان) ،جمعه (از

پنجکنت)، ظریف مسخره، ایرگش مسخره، تولەمسخره، (از بخارا) و خالق (از مؤمن‌آباد) هستند. برخی ایرانشناسان در آثار خود از نمایش‌های تقلید و دلقک‌بازی‌نمونه‌هایی‌نقل کرده و بدین بازی‌ها توجه داشته‌اند، مانند حقورديف و آلفونس سيلير و گوبينو.(← فارس)

منابع: ادبیات نمایشی در ایران،۱/۲۶۵-۲۶۶، ۲۶۹-۲۷۱؛ ایران از آغاز تا اسلام ؛ بازی‌های نمایشی ، ۱-۱۹؛ بنیاد نمایش در ایران ، مقدمهٔ چاپ دوم، ۲۳-۲۴، ۵۲-۵۴، ۵۶- ۵۷؛ تاریخ بیهقی ، چاپ فیاض و غنی ۲۷۴؛ تاریخ زندگانی من ، ۱/۳۵۵؛ دایرةالمعارف شوروی تاجیک ، ۴/۲۴۲، شرح حال رجال ایران ، ۱/۳۹۴؛ ۶/۱۲۲؛ طهران قدیم ، ۲/۵۸- ۵۹؛ هزاربیشه ، ۱۳۹؛ هفت پیکر ، چاپ وحید دستگردی ، ۱۰۶؛ یتیمةالدهر، ۲/۱۴۲.

عطاری

دم‌غنیمتی (dam.qa.ni.ma.ti)/ غنیمت شمردن دم،معادل اصطلاح رومی Carpe Diem برگرفته از سروده‌های هوراس، شاعر رومی (۶۵- ۸ ق‌م) به معنای «غنیمت شمردن زمان» ،اصطلاحی در شعر، به‌ویژه شعر غنایی* که بازتابندهٔ نگرش و جهان‌بینی ویژه‌ای است که بر پایهٔ آن، شاعر از کوتاهی عمر و ناپایداری خوشی‌ها و لذت‌ها داد سخن می‌دهد، گذشت عمر را یادآوری می‌کند و غنیمت شمردن فرصت‌ها را به منظور خوشگذرانی و لذتجویی سفارش می‌کند. از میان پرآوازه‌ترین اشعار غنایی غربی که چنین مضمونی دارند، می‌توان به «به دلبند شرم‌آگین خویش» سرودهٔ اندرو مارول، شاعر انگلیسی، (۱۶۲۱ - ۱۶۷۸م) و «به دوشیزگان» سرودهٔ رابرت هریک، شاعر انگلیسی (۱۵۹۴- ۱۶۷۴م) اشاره کرد. شعر تغزلی «به دوشیزگان» چنین آغاز می‌شود:«تا آن‌جا که می‌توانی غنچه‌های گل سرخ را برچین زمانهٔ پیر درگذر است\ این گل امروز لب به خنده می‌گشاید\ اما فردا خواهد پژمرد.» گفتنی است که در برخی از اشعار غنایی غربی، این مفهوم به مثابهٔ هشداری به انسان به کار رفته است تا روح خویش را آمادهٔ مرگ سازد و لذت جسمانی را به فراموشی بسپارد. بهترین و بارزترین نمود مفهوم دم‌غنیمتی را در ادبیات فارسی می‌توان در رباعیات حکیم عمر خیام نیشابوری (-۵۱۵/ ۵۱۷ق) جست: «خیام اگر ز باده مستی خوش باش - با ماه‌رخی اگر نشستی خوش باش / چون عاقبت کار جهان نیستی است - انگار که نیستی چو هستی خوش باش»□ «این قافلهٔ عمر عجب می‌گذرد - دریاب دمی که با طرب می‌گذرد/ ساقی غم فردای حریفان چه خوری - پیش آر پیاله را که شب می‌گذرد» و این رباعی که همانندی بسیاری با مطلع «به دوشیزگان» رابرت هریک دارد: «ساقی گل و سبزه بس طربناک شده است - دریاب که هفتهٔ دگر خاک شده است / می‌نوش و گلی بچین که تا در نگری -گل خاک شده است و سبزه خاشاک شده است.»

منابع:فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۱۳۳-۱۳۴؛ فرهنگ بلاغی- ادبی،۱/۵۱۲؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,103-104; *A Glossary of Literary Terms*,Abrams, 20; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley,30; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick,31; *The Reader's Encyclopedia*,161.

قاسم‌نژاد

دو بانگه ← مصوت

دوبیتی (do.bey.ti)، قالبی در شعر فارسی است که چهار مصراع دارد و بر وزن مفاعلین مفاعیلن مفاعیل / فعولن است. مصراع اول و دوم و چهارم هم‌قافیه‌اند. ترتیب قوافی در دوبیتی را بدین صورت می‌توان نشان داد:

_____آ _____آ

_____ب _____آ

البته گاهی برای ایجاد زیبایی و ساختن نظم مورد نظر شاعر، مصراع سوم نیز با سایر مصراع‌ها هم‌قافیه شده است. باید در نظر داشت که اگر وزن* این دو بیت، غیر از آنچه گفته آمد باشد، دیگر به آن دوبیتی نمی‌گویند و آن را رباعی* یا قطعه* می‌نامند. وزن دوبیتی، به نظر ملک‌الشعرای بهار یکی از وزن‌های شعری دوران ساسانیان بوده است که نمونهٔ پیش از اسلام این وزن را می‌توان در منظومهٔ درخت آسوریک دید. این وزن و کاربردهای آن نشان می‌دهد که مخصوص چامه بوده است و در داستان‌های منظوم حماسی و عشقی کاربرد داشته است. به این نوع شعرها، **پهلوی، فهلوی و فهلویات*** هم گفته‌اند. پس از اسلام، همین وزن با اصلاحاتی در قالب عروضی درآمد و شاهنامهٔ مسعودی مروزی و ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی و خسرو و شیرین نظامی-که همگی از داستان‌های دورهٔ

پیش از اسلام است ـ بر این وزن سروده شده‌اند. به نظر بهار ترکیبات «بیت پهلوی»، «گلبانگ پهلوی»، «پهلوانی‌سماع» و ... شاید مربوط به آهنگ خاصی بوده که در قالب این دوبیتی‌ها ریخته می‌شده است. و شاید از آن‌جا که این شعرها به زبان‌های محلی پهلوی یا لهجه‌های آن سروده می‌شده است، هیچ‌کدام از شاعران خراسان دوبیتی نداشته‌اند و معلوم می‌شود که این قالب، مختص زبان پهلوی یا لهجه‌های آن بوده است. در دوبیتی، شاعر سخنی را بیان می‌کند و مانند رباعی، اغلب سه مصراع اول آن، نقش مقدمه و فضاسازی را ایفا می‌کنند و مصراع چهارمش، مهم‌ترین مصراع دوبیتی است که در آن حکم و اصل مطلب یا نقطهٔ اوج و پایان سخن شاعر است. دوبیتی، به این دلیل که شاعر باید به زبانی عامه فهم سخن بگوید، علاوه بر داشتن وزنی ساده وروان، از نظر کاربرد صنایع بدیعی و بیانی، ساختاری ساده دارد؛ چنان‌که در آن، تشبیهات و استعاره‌های مشکل و دیرفهم وجود ندارد و سادگی و روستایی منشی ویژگی بارز این نوع شعر است. همچنین کاربرد قافیه در این شعرها، از موازین فن قافیه پیروی نمی‌کند و گاهی کلماتی چون «یار» و «مال» نیز قافیه می‌شوند. کلمات عامیانه و لحن محاوره‌ای نیز در این شعرها کاربرد زیادی دارد که با پژوهش‌هایی در این زمینه، تا حد زیادی می‌توان لهجه‌های گوناگون و تاریخ گویش‌های فارسی را نیز بررسی کرد. در میان سروده‌های این قالب، دو بیتی‌های باباطاهر همدانی مشهورتر از دیگران است: «نسیمی کز بن آن کاکل آیو ـ مرا خوشتر ز بوی سنبل آیو/ چو شو گیرم خیالش را در آغوش ـ سحر از بسترم بوی گل آیو.»□ «ز دست دیده و دل هر دو فریاد ـ هر آنچه دیده بیند دل کند یاد/ بسازم خنجری نیشش ز فولاد ـ زنم بر دیده تا دل گردد آزاد.» و نیز فایز دشتستانی که دوبیتی‌های شیرین و معروفی دارد: «بیا تا برگ گل نارفته بر باد ـ گلی چینیم و بنشینیم دلشاد/ بت فایز مکن تأخیر چندان ـ که تعجیل است عمر آدمیزاد.» همچنین بسیاری از ترانه‌های عامیانه و سادهٔ روستایی با لهجه‌های محلی، در این قالب سروده شده‌اند: «سه روزه رفته‌ای، سی روزه حالا ـ زمستون رفته‌ای نوروزه حالا/ خودت گفتی سر هفته می‌آیم ـ شماره کن ببین چند روزه حالا.» در شعر معاصر نیز دوبیتی همچنان با همان مختصات یاد شده کاربرد دارد، برای نمونه دو بیتی‌های مهدی اخوان‌ثالث، سیاوش کسرایی، قیصر امین‌پور، حسن حسینی، علیرضا قزوه وه.ا.سایه را می‌توان مثال زد: «سر کوه بلند از ابر و مهتاب ـ گیاه و گل گهی بیدار و گه خواب/ اگر خوابند اگر بیدار گویند ـ که هستی سایهٔ ابر است درباب.»□ «کنار چشمه‌ای بودیم در خواب ـ تو با جامی ربودی ماه از آب/ چو نوشیدیم از آن جام گوارا ـ تو نیلوفر شدی من اشک مهتاب.»

منابع: انواع ادبی، شمیسا، ۳۳۴؛ انواع شعر فارسی، ۴۸۴ ـ ۴۸۷؛ بدایع‌الافکار، ۷۱ ـ ۷۲؛ بهار و ادب فارسی، ۴۰/۱ ـ ۴۲، ۱۲۵ ـ ۱۳۴؛ تحول شعر فارسی، ۹۹ ـ ۱۰۵؛ زیب سخن، ۹۸/۱ ـ ۱۰۱؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۷۵ ـ ۷۷؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۲۱۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۳۴ ـ ۱۳۵؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۸۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۳۴/۱ ـ ۵۳۵؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۵۴؛ المعجم، ۱۱۴ ـ ۱۱۵؛ نقدالشعر، ۲۵؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۰۳ ـ ۱۰۴.

عباسپور

دوبیتی پیوسته ← چارپاره

دو واکه ← مصوت

دوهفته‌نامه ← روزنامه

دهرآشوب ← شهر آشوب

ده‌نامه (deh.nā.me)، گونه‌ای از منظومه*های عاشقانه که در آن‌ها وصف حالات عاشق و معشوق از طریق نامه‌هایی که آن دو برای یکدیگر می‌فرستند و نیز احوال عشق آن‌ها(یا وصف عشق عرفانی و مراحل آن) بیان شده است. ده‌نامه‌ها معمولاً در قالب مثنوی* است، ولی در برخی از آن‌ها غزل*هایی هم از زبان عاشق و معشوق آمده است. شمار نامه‌های منظوم در ده‌نامه‌ها به ده می‌رسد، ولی به پیروی از ده‌نامه‌ها، منظومه‌هایی سروده شده که دارای نامه‌های بیشتری است و نام عمومی آن‌ها بر پایهٔ شمار نامه‌هایی است که دربردارند، برای نمونه «سی‌نامه»ها دارای سی‌نامه هستند. از این رو، سی‌نامه‌ها و منظومه‌های همانند آن‌ها را می‌توان گونه‌ای از ده‌نامه‌ها به شمار آورد. ظاهراً نخستین ده‌نامه‌ای که در ادب فارسی سروده شده، ده‌نامه‌ای است که فخرالدین اسعد گرگانی در منظومهٔ ویس و رامین (ح ۴۴۶ق) از زبان ویس، خطاب به رامین آورده است: «کنون ده در بخواهم گفت نامه ـ به گفتاری که خون بارد ز خامه.» این نامه‌ها همه

ده‌نامه

حاکی از عشقی زمینی یا انسانی و با این ویژگی‌ها است: ۱ـ در صفت آرزومندی و درد جدایی. ۲ـ دوست را به یاد داشتن و خیالش را به خواب دیدن. ۳ـ جستجوی دوست در دل. ۴ـ امیدواری به وصال. ۵ ـ جفا بردن از دوست. ۶ـ نواختن و خواندن دوست. ۷ـ گریستن و نالیدن از جدایی و تنهایی. ۸ ـ خبر دوست پرسیدن. ۹ـ زاریدن. ۱۰ـ دعا کردن و دیدار دوست خواستن . عشاق‌نامه / ده‌فصل فخرالدین عراقی (۶۱۰ـ ۶۸۸ق) ده‌نامه به معنی دقیق کلمه نیست ولی در رشد و تکامل ده‌نامه‌های آینده تأثیر به‌سزا داشته است. در این منظومهٔ عرفانی ۱۰۵۳ بیتی، عراقی در ده فصل (وصف عاشقان، حال عاشق و معشوق، صفت عشاق ، بیان عشق ،کمال انسان در عشق، شوق دوست ، غلبات عشق، خطاب با معشوق، حقیقت عشق، خاتمه) به موضوع عشق، یعنی عشقی که از مجاز به حقیقت راه می‌برد، می‌پردازد و برای تبیین و توجیه این مطلب که حسن معشوق مجازی انعکاس و تجلی جمال محبوب و معشوق ازلی است داستان‌هایی از نظربازی‌ها و شاهدنوازی‌های برخی از متصوفه که بدین صفت مشهور بوده‌اند، و نیز حکایاتی که دیگر متصوفه آن‌ها را نقل کرده‌اند، می‌آورد. اما شیوه‌ای که عراقی به کار برده و عشاق نامهٔ او را ممتاز کرده است، آن است که وی غزل را با ترتیب خاصی با مثنوی درآمیخته است که پس از وی شاعرانی مانند اوحدی مراغی از وی پیروی کرده‌اند. به هر صورت، پس از فخرالدین اسعد گرگانی، و به‌ویژه پس از فخرالدین عراقی، شماری از شاعران،به‌ویژه در دورهٔ مغول در سده‌های هفتم و هشتم هجری، ده‌نامه یا سی‌نامه‌های مستقلی سرودند که شامل نامه‌هایی‌اند که میان عاشق و معشوق مبادله می‌شود، ولی در بسیاری از آن‌ها سراینده کوشیده است عشق عرفانی و مراحل آن را بیان کند. از جملهٔ این گونه منظومه‌ها از این آثار می‌توان یاد کرد: ۱ـ سی‌نامه/ عشق‌نامهٔ امیر حسینی هروی (ـح ۷۱۸ق) که یک مثنوی عرفانی در سیر و سلوک نزدیک ۱۳۰۸ بیت است. امیر حسینی در این مثنوی که در بحر* هزج* مسدس محذوف*/ مقصور است، بسیار متأثر از سبک سخن‌پردازی نظامی است و مراتب عشق را در سی‌نامه بیان کرده است. عناوین نامه‌ها چنین است: عاشق شدن به خبر، عاشق شدن به نظر، صفت حُسن معشوق، ستایش معشوق و نکوهش عاشق، توانگری معشوق و درویشی عاشق، قناعت عاشق به دیدار معشوق، عهد کردن عاشق و معشوق، سنگدلی معشوق، خلاف کردن وعدهٔ معشوق با عاشق، هر جایی بودن معشوق، برگشتن معشوق از عاشق، برگشتن عاشق از معشوق ، تازه‌کردن عشق کهن، ناز کردن معشوق و نیاز عاشق، آرزومندی عاشق، صبرکردن عاشق و سفر کردن معشوق، زاریدن عاشق در فراق معشوق، صبر کردن عاشق، بازآمدن معشوق از سفر، سفر کردن عاشق، اشتیاق عاشق به دیدار معشوق، بازآمدن عاشق از سفر، بیمارشدن معشوق، بیمار شدن عاشق، پاسخ نامهٔعاشق، پنهان داشتن راز، پیدا شدن راز عاشق و معشوق، ملامت خلق، شکایت روزگار، گرفتار شدن عاشق. ۲ـ ده‌نامه / منطق‌العشاق از اوحدی مراغی اصفهانی (۶۷۲ـ ۷۳۷/ ۷۳۸ق). اوحدی این مثنوی عشقی ـ عرفانی را در ۷۰۶ق نزدیک هزار بیت به درخواست ممدوح خود، خواجه ضیاءالدین یوسف، نوهٔ خواجه نصیرالدین طوسی، سروده است: «چنین فرخنده‌ای با آن مناقب ـ میان انجمن چون نجم ثاقب/ زمن ده‌نامه‌ای درخواست می‌کرد ـ ز هر نوعی ، شفیعان راست می‌کرد/ کهن افسانه‌ها لختی تُرش گشت ـ سخن چون کهنه شد ، خواننده‌کُش گشت/ دل از ده‌نامه‌های کهنه سیرست ـ بده ده‌نامه‌ای شیرین که دیرست.» که این ابیات نشان‌دهندهٔ رواج ده‌نامه‌سرایی پیش از اوحدی است. اوحدی در این منظومه ،نخست نامهٔ عاشق و غزل و حکایتی، و سپس، نامهٔ دوم از زبان معشوق به عاشق و غزلی و حکایتی، و در پی آن، نامه‌ای از عاشق و... آورده است. ۳ـ ده‌نامه / تحفة‌العشاق از رکن‌الدین صاین سمنانی (ـ۷۶۵ق). ۴ـ ده‌نامه سرودهٔ عماد فقیه کرمانی (ـ۷۷۳ق) که مجموعه‌ای از نامه‌های منظومی است که عماد فقیه در بحور مختلف سروده و در ایام گوناگون برای افراد و یا شاهان عصر و احباب زمان، به نظم آورده است و سپس در پایان عمر، آن‌ها را در مجموعه‌ای فراهم آورده و مقدمه‌ای بر آن ترتیب داده و به مدح شاه‌شجاع مظفری (۷۵۹ـ ۷۸۶ق) آن را مزین ساخته و ده‌نامه‌اش نامیده است. خود عماد فقیه در سبب نظم این اثر گوید: «چنین گوید فقیر خسته خاطر ـ مشوش باطن شوریده ظاهر/ که ارباب بیان اهل معانی ـ سرافرازان ملک نکته‌دانی/ که گوی دانش از اقران ربودند ـ در این میدان ید بیضا نمودند/ به دیوان در یکی ده‌نامه دارند ـ که از وی گرمی هنگامه دارند/ مرا گرچه بضاعت بس قلیل است ـ تنم در آتش غم چون خلیل است/ همین سودا زد آتش در دماغم ـ که می‌سوزد همه شب چون چراغم /که باید زد رقم ده‌نامه‌ای را ـ ز نو اصلاح کردن خامه‌ای را/ گر ایشان جمله بر یک وزن گفتند ـ جواهر همسر همرنگ [هم‌سنگ] سُفتند/ تو طرزی نو برون‌آور ز خاطر ـ که گردد صورتش نقش ضمایر.»

درواقع، عماد فقیه چند قصیده* و ابیاتی چند از مثنوی‌های سابق خود یا منظومه‌های کوتاه را در مجموعه‌ای فراهم آورده و نام آن را ده‌نامه نهاده است. ۵ ـ ده‌نامه منسوب به همام تبریزی (ـ۷۱۴ق). ۶ـ مثنوی عشاق نامهٔ عبید زاکانی که در بحر هزج مسدس مقصور و محذوف که عبید آن را در ۷۰۰ بیت در دو هفته سرود و در رجب ۷۵۱ق به انجام رساند. سراسر این منظومه به پیام دادن عاشق، که خود شاعر است، به معشوق و جواب فرستادن معشوق به عاشق یا شرح وصال و دل‌انگیزی‌های آن و وصف معشوق و اوصاف طبیعت به مناسبت حال و مقام ، و آن‌گاه، به بیان جدایی و احوالی که بر عاشق از آن پس داده و به‌ندرت به پند و تسلی عاشق و امثال این مطالب مصروف گردیده و جای‌جای غزل‌های شورانگیز در مطاوی ابیات مثنوی گنجانیده شده و دو غزل هم از همام تبریزی و چند بیت از خسرو و شیرین نظامی در میانهٔ ابیات مثنوی تضمین* شده است. ۷ـ محبت‌نامه / ده‌نامه از ابن نصوح شیرازی (ـ۷۹۳ق) که مثنوی‌ای است در وصف حالات عاشق و معشوق و عشق که در ده‌نامه که به دست واسطه‌هایی، مانند باد، نسیم صبحگه، شانه، آینه و جز آن‌ها، میان عاشق و معشوق رد و بدل می‌گردد، بیان شده است. در میان این مثنوی نیز گه‌گاه، غزلیات شورانگیزی به مناسبت، آمده است. ۸ ـ مثنوی روضة‌المحبین /ده‌نامه از ابن عماد خراسانی (ـ۸۰۰ق) در ۷۶۰ بیت که در ۷۹۴ق به انجام رسیده است. ۹ـ روضة‌العاشقین / ده‌نامه از عزیزالله زاهدی در هزار بیت در بحر خفیف* (برخلاف بیشتر ده‌نامه‌ها که در بحر هزج مسدس است) به نام بایسنقر بن شاهرخ‌میرزا تیموری (ـ۸۳۲ق) زاهدی که به گفتهٔ خودش در مقدمهٔ منثورش بر این مثنوی، در ۸۱۰ق به هرات رفت و در آن‌جا ده سال رنج تحصیل کشید و در ۸۲۰ق این منظومه را سرود، ظاهراً همان مولانا زاهدی یاد شده در مجالس‌النفایس است که «همروزگار باباسودایی بود و جواب تجنیسات کاتبی هم گفته.» هر بیت روضة‌العاشقین هم متصنع صنعت تجنیس* است و هم ذوقافیتین*. ۱۰ـ سی‌نامه / محب و محبوب کاتبی ترشیزی نیشابوری (ـ۸۳۸/ ۸۳۹ق) در ۱۲۰۰ بیت شامل سی نامه که عاشق و معشوقی (محب و محبوبی) به یکدیگر نوشته‌اند. کاتبی همچنین اثری به نام ده‌باب/ ده‌نامه دارد که مثنوی عرفی ـ اخلاقی است در پیروی از بوستان سعدی با تجنیسات. ۱۱ـ ده‌نامه از عارفی هروی (۷۹۲ـ ۸۵۳ق) به نام خواجه پیراحمد بن اسحاق، وزیر شاهرخ تیموری. ۱۲ـ ده‌نامه/ عشرت نامه از عیشی شیرازی (ز ۹۲۸ق) به نام سلطان خلیل تیموری (۸۰۷ ـ ۸۱۲ق). ۱۳ـ ده‌نامه از فتاحی سیبک نیشابوری (۸۵۲ق). ۱۴ـ ده‌نامه از تذروی ابهری (ـ ۹۷۵ق) که در تتبع ده‌نامهٔ ابن عماد است. ۱۵ـ ده‌نامه از لامعی بروسوی (ـ۹۳۸ق). ۱۶ـ شاه اسماعیل یکم صفوی (۹۰۷ـ ۹۳۰ق) نیز ده‌نامه‌ای به ترکی در ۱۴۰۰ بیت دارد که در ۱۹۴۸م در باکو به چاپ رسیده است.

منابع: تاریخ ادبیات در ایران ، ۸۳۴/۳، ۹۷۵، ۹۸۵، ۱۱۲۷؛ ۱۳۷/۴، ۲۳۷، ۴۵۷، ۴۶۱؛ تاریخ نظم و نثر در ایران ، ۱۶۴/۱، ۲۱۷، ۲۹۸، ۳۰۲ـ ۳۰۳، ۳۰۶ـ ۳۰۷، ۵۴۳؛ تحلیل دیوان و شرح حال عمادالدین فقیه کرمانی ، دکتر احمد ناظرزادهٔ کرمانی، ۲۰۰ـ ۲۱۲؛ عرفان وادب در عصر صفوی ، ۱۰۰/۱؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۲۸۱۸/۴ـ ۲۸۲۰؛ کاروان هند ، ۲۱۱/۱ـ ۲۱۲؛ کلیات عبیدزاکانی ، به کوشش پرویز اتابکی ،صص ۱۲۰ـ۱۴۸؛ مثنویهای عرفانی امیرحسینی هروی ، به کوشش سبد محمد ترابی ، ۱۱ـ۱۲، ۱۴۱ـ ۲۰۳؛ مجالس النفائس ، ۱۸؛ مجموعهٔ آثار فخرالدین عراقی ، به کوشش دکتر نسرین محتشم (خزاعی)، مقدمهٔ مصحح ،صص پنجاه‌ویک ـ پنجاه‌ونه، ۳۶۹ـ ۴۷۷؛ ویس و رامین ، تصحیح مجتبی مینوی، ۳۴۶ـ ۳۸۳؛ هفت اقلیم، ۱۹۴/۳ـ ۱۹۶؛ سید محمد عباسیه کهن، «ده‌نامه‌سرایی در ادب پارسی و نگاهی به غزل ـ مثنوی»، شعر، سال یکم ،شمارهٔ یکم، صص ۷۴ـ۷۸.

برزگر

دیالوگ ← **گفت‌وگو**

دیباجه ← **دیباچه**

دیباچه (di.bā.če)/ دیباجه/ پیشگفتار/ سرآغاز/ سردفتر/ مقدمه/ مدخل/ عنوان/ خطبه، از ریشهٔ پهلوی دیپ/ دیپاته به معنی زبانه‌کشیدن، پرتوافکندن و درخشیدن است. واژهٔ دیباج نیز برگرفته از دوب سومری به معنی لوحه و خط است. در فارسی دری*، دیباچه به معنی جامه‌ای از دیبای خسروانی و پوشش ویژهٔ شاهان است. نیز، به تکه‌ای تزیینی می‌گفتند که روی جامهٔ دیبا می‌گذاشتند. دیباج در تازی به معنی رخساره، پوست رخ و روی آدمی است و چون خطبهٔ کتاب به منزلهٔ روی کتاب است، مجازاً به آن دیباچه می‌گویند. در فارسی نیز، از آن روی که زینت کتاب بیش از هر چیز در مقدمهٔ آن نمود می‌یابد، آن را دیباچه

می‌نامند. درواقع، مقدمه از منطق پا به قلمرو ادبیات نهاد. مقدمه در منطق، آن است که توقف شیء به صورت عقلی یا جعلی ، به آن بازگردد و نیز از آن روی که مقدمه، اعم از مبادی است، مسائل، بی‌واسطه یا باواسطه به آن بازمی‌گردند. مقدمهٔ هر کتاب نیز چنین پیوندی با کتاب دارد. مدخل، عنوان، سردفتر و سرآغاز، از دیگر مترادف‌های دیباچه هستند، اما بسامد کاربرد دیباچه در فارسی و مقدمه در عربی، بیش از مترادف‌های این اصطلاح است. دیباچه‌نویسی در ادبیات کهن فارسی، به عنوان یک فن ادبی ـ بلاغی، چندان مورد توجه قرار نگرفته است و مؤلفان کتاب‌های صنایع ادبی کمتر بدان پرداخته‌اند. شاید آنچه در درة‌التاج و کشاف اصطلاحات‌الفنون آمده، از جملهٔ نمونه‌های نادر در این باره باشد. در این دو کتاب، هشت ویژگی (بخش) برای دیباچه‌نویسی یاد شده است و به رئوس ثمانیه آوازه دارند: ۱ـ غرض علم و علت غایی آن. ۲ـ سود آن علم. ۳ـ سمت علم . ۴ـ بحث دربارهٔ مؤلف، مصنف و مدون کتاب. ۵ ـ بحث دربارهٔ جایگاه آن علم در میان یقینیات یا ظنیات و مانند آن‌ها. ۶ـ رتبهٔ آن علم در میان علوم. ۷ـ نشان دادن بخش‌های آن علم. ۸ ـ روش‌های آموزش آن علم. البته این تقسیم‌بندی بیشتر دربارهٔ دیباچه‌نگاری کتاب‌های غیر ادبی مصداق دارد. دیباچه‌های کتاب‌های ادبی را به گونه‌ای دیگر می‌نوشتند. اصولاً نویسندگان متون ادبی، بیشترین مهارت و تلاش خود را در نگارش دیباچه به کار می‌گرفتند. دیباچه، نمایانگر سبک و شیوهٔ نگارش نویسندهٔ کتاب بود و گاه به‌تنهایی ارزش ادبی داشت. حتی گاهی متنی درسی (درسنامه) به حساب می‌آمد. دیباچه‌های گلستان سعدی ، کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه از این گونه هستند. دیباچه‌های سه‌گانهٔ ظهوری ترشیزی (۱۰۲۴/۱۰۲۵ق) بر سه کتاب وی به نام‌های نورس ، گلزار ابراهیم و خوان خلیل ، از نمونه‌های دیباچه‌های ادبی متأخر هستند. از آن‌جا که دیباچه‌نویسی، بیش از هر چیز وابسته به سنت نثرنویسی بود، مترسلان و نویسندگان دیوان انشا، بیش از دیگران می‌توانستند در قلمرو دیباچه‌نویسی قلم بزنند. گاه دیباچه‌نویسی چندان اهمیت می‌یافت که برخی را برای نگارش دیباچه بر کتاب‌های دیگران برمی‌گزیدند. بسیاری از این برگزیدگان، از نویسندگان دیوانی بودند، مانند نظام‌الدین عبدالواسع نظامی که از منشیان و مترسلان دورهٔ تیموری بود و مجموعه‌ای از دیباچه‌های وی در منشاءالانشا گرد آمده است؛ نیز، مؤیدالدین بغدادی که بر مجموعهٔ منشآت خود با نام التوسل‌الی‌الترسل دیباچه‌ای مفصل نگاشته است. رشد دیوان انشا و نیز گسترش زبان فارسی در هند، بر اهمیت دیباچه‌نویسی در آن دیار افزود و مترسلان و منشیان آن‌جا در دیباچه‌نویسی بر کتاب‌های خود و دیگران ، بسیار کوشیدند. از چهره‌های پرآوازه در این عرصه، ضیاء نخشبی است. اصولاً دیباچه‌نویسی دیگران بر کتاب‌های غیر ادبی ـ به‌ویژه کتاب‌های دینی و علمی ـ بیشتر رواج داشته است. گاهی نیز گردآورندهٔ کتاب که هم روزگار نویسندهٔ اصلی کتاب نبود، مقدمه‌ای بر آن می‌نوشت، مانند مقدمهٔ محمد بن علی‌الرقا/الرقام بر حدیقة‌الحقیقهٔ سنایی غزنوی (ـ ۵۳۵/ ۵۴۵ق). صاحبان قلم همواره می‌کوشیدند دیباچه و اجزای آن، همچون توحید، نعت، اتحاف و نظایر آن، را با بهره‌گیری از صنایع گوناگون ادبی بیارایند. از همین رو بود که شیوهٔ نگارش دیباچه‌ها گاه فنی‌تر و مصنوع‌تر از متن کتاب به نظر می‌رسید؛ هرچند که چه‌بسا اشعار دیباچهٔ منظوم، به سترگی و تصنع اشعار متن نباشد. براعت استهلال* یکی از پرکاربردترین صنایع بدیعی در نگارش دیباچه‌ها بود؛ دیباچه‌های مثنوی و شاهنامه از نمونه‌های برجستهٔ منظوم و دیباچه‌های لباب‌الالباب و گلستان سعدی از شاهکارهای منثوری هستند که براعت استهلال در آن‌ها به‌کار رفته است. بیشتردیباچه‌ها به نثر هستند، حتی گاهی برخی از مثنوی‌ها نیز دیباچهٔ منثور داشتند، مانند دیباچهٔ کوتاه جامی بر مثنوی تحفة‌الاحرار. معمولاً دیباچه‌ها در بسیاری از ویژگی‌ها، همچون اندازه و شیوهٔ نگارش، همانند متن کتاب هستند و با موضوع آن همخوانی دارند. به همین دلیل، با تغییر سبک نگارش، شیوهٔ دیباچه‌نویسی نیز دگرگون می‌شود.دیباچه‌هایی که بر تفسیرهای مختلف قرآن نوشته شده، در عین سادگی و بی‌پیرایگی، از ارزش‌های زیبایی‌شناختی نیز برخوردارند. این نوع دیباچه‌ها بیشتر شامل خطبه، مقدمه و افتتاح بوده‌اند، مانند دیباچه‌های تفسیر طبری ، تفسیر سورآبادی، کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار و وجوه‌القرآن . مهم‌ترین ویژگی دیباچه‌های داستان‌های عامیانه، ایجاز* است؛ به‌ویژه آن‌هایی که چندان به مسائل دینی نمی‌پردازند، مانند دیباچه‌های سمک عیار، داراب‌نامه و امیرارسلان نامدار. این دیباچه‌ها در واقع ،یادگار روایت شفاهی داستان‌های مربوط به خود بودند. البته داستان‌های عامیانه‌ای هم بودند که دیباچه‌های نسبتاً مفصل داشتند، مانند مختارنامه و امیرحمزهٔ صاحبقران . حکایت‌نامه‌ها نیز جز برخی موارد استثنایی، مانند محبوب‌القلوب ، دیباچه‌های کوتاهی داشتند، مانند لطایف‌الطوایف و عجایب‌المخلوقات .

دیباچه

ساده‌ترین دیباچه‌ها مربوط به کتاب‌های اخلاقی بود، زیرا این کتاب‌ها با تودهٔ مردم سروکار داشتند، مانند قابوسنامه ، کیمیای سعادت و وجه دین. سادگی و بی‌پیرایگی این نوع دیباچه‌ها با اوجگیری قدرت تشیع در ایران بیشتر شد، مانند دیباچه‌های مجالس‌المؤمنین ، معراج‌السعادة،معتقدالامامیه و نجم‌الثاقب . کتاب‌های علمی ، به‌ویژه کتاب‌های زیست‌شناسی، اخترشناسی، پزشکی و ریاضیات، دیباچه‌های کوتاه و ساده‌ای داشتند، چه نویسندگان آن‌ها ترجیح می‌دادند که به‌سرعت وارد متن شوند و به موضوع کتاب بپردازند. دیباچه‌های هدایة‌المتعلمین فی‌الطب ،التفهیم و دانشنامهٔ علایی از این گونه دیباچه‌ها در شمارند. دیباچه‌های دانشنامه‌ها و کتاب‌های ادبی معمولاً مفصل‌تر از دیگر گونه‌های دیباچه‌ها هستند، مانند دیباچهٔ درة‌التاج . دیباچه‌های لباب‌الالباب ـ نخستین تذکرهٔ موجود فارسی ـ و مجمع‌الفصحا ـ آخرین نمونهٔ تذکرهٔ کلاسیک فارسی ـ در عین مفصل بودن، به نثری ادیبانه نوشته شده‌اند. دیباچه‌های کتاب‌های تاریخی و عرفانی، گونه‌گونی بسیاری دارند که این، بیشتر برخاسته از تغییر شیوه‌های نگارش در دوره‌های مختلف است. این نوع دیباچه‌ها بیشتر در زمرهٔ نثرهای زیبا، پرکشش، موجز، پیچیده، متکلف، مصنوع و نیز شاعرانه و نمادین جای می‌گیرند. البته دیباچه‌های کتاب‌های عرفانی تا حدی ساده‌تر از دیباچه‌های کتاب‌های تاریخی بوده و هستند، زیرا کتاب‌های عرفانی معمولاً برگرفته از خطابه‌ها و مجالس وعظ یا انس بودند و رویهٔ شفاهی آن‌ها بر رویهٔ نثر و شیوهٔ نگارش آن‌ها چیرگی داشت. از همین روی است که دیباچه‌های کتاب‌های عرفانی ـ همانند خود کتاب‌ها ـ بیش از آن که دستخوش دگرگونی‌های نثر قرار گیرند، بنابر آنچه محتوا و مخاطبشان ایجاب می‌کرد، تغییر می‌کردند. اما کتاب‌های تاریخی به دلیل وابستگی بیشتر به دربار و نیز گرایش‌های رسمی و منطقه‌ای، تحت تأثیر دوره‌های مختلف نثرنویسی بودند. سنجش دیباچه‌های تاریخ بلعمی و تاریخ بیهقی با دیباچه‌های تاریخ جهانگشا و تاریخ وصاف ، تفاوت میان نثر ساده و گاه شاعرانهٔ سده‌های چهارم و پنجم هجری را با نثر متکلف دورهٔ مغول و پس از آن ، به‌خوبی مشخص می‌کند. گفتنی است که برخی از کتاب‌های تاریخیِ چندجلدی چند مقدمه داشتند (برای هر جلد، یک مقدمه مربوط به همان جلد)،مانند روضة‌الصفا و ناسخ‌التواریخ. در دیباچه‌های فرهنگنامه‌ها و کتاب‌های بلاغی، نگارنده باید شیوهٔ نگارش و گردآوری متن را برای خواننده روشن کند؛ از همین رو، مهم‌ترین ویژگی این نوع دیباچه‌ها، اشاره نویسنده به چگونگی تألیف کتاب و گاه سرگذشت کتاب است. از مسائل مهمی که باید بدان توجه داشت، پیوند میان دیباچه و متن کتاب است. سربندهای کتاب ، از مهم‌ترین نشانه‌های پایان دیباچه و آغاز متن است. گاه دیباچه با خطبه‌ای عربی و نیز توحید* و نعت* ـ همانند متون عربی ـ آغاز می‌شد و با عبارتی همچون «و اما بعد» به متن اصلی می‌رسید، مانند نفحات‌الانس و روضة‌الصفا. گاهی دیباچه و متن اصلی چنان در هم تنیده می‌شدند که پی بردن به مرز آن‌ها بسیار دشوار می‌شد؛ برخی مثنوی‌های فارسی که بخش‌هایی آغازین آن بدون سربند بودند، از این گونه هستند. ضمن آن‌که نویسندگان در بسیاری موارد، به اجتهاد خود، سربندهای کتاب را می‌پرداختند. امروزه میان پیشگفتار (foreword/preface) و مقدمه (introduction) تفاوت‌هایی وجود دارد. پیشگفتار، پیوندی ماهوی و مستقیم با متن کتاب ندارد و در آن از مسائلی، همچون شیوهٔ نگارش اثر، نوع چاپ و گاه سپاسنامه، سخن می‌رود؛ یعنی، پیشگفتار ، شرحی دربارهٔ گردآوری متن، چگونگی دستیابی به معانی، شرح شیوهٔ نگارش و دلیل گزینش آن، چگونگی بهره‌گیری از کتاب، دشواری‌های تهیهٔ کتاب و نظایر آن، است. گاه ناشر یا شخص دیگری جز نویسنده یا ناشر اصلی، آگاهی‌هایی دربارهٔ کتاب به خواننده می‌دهد، آن هم در قالب پیشگفتار. گاهی هم مترجم پیشگفتاری بر کتاب (ترجمه) می‌نویسد. بدین‌ترتیب ، شاید یک کتاب، چند پیشگفتار داشته باشد. مقدمه، پیوندی ماهوی و مستقیم با متن کتاب دارد.در مقدمه ، تز و طرح اولیهٔ اثر را معرفی می‌کنند و هدف از نگارش و طرح کلی آن را می‌نویسند. مقدمه بر خلاف پیشگفتار، جزء اصلی کتاب است و دربارهٔ موضوع اثر، فقط به گزارش [همانند پیشگفتار] بسنده نمی‌کند، بلکه به بحث دربارهٔ آن می‌پردازد و خواننده را برای ورود به کتاب آماده می‌سازد. خواننده با خواندن مقدمه، با مطالب کتاب و گستره و دامنهٔ آن آشنا می‌شود و نیز، به پیوند میان بخش‌های مختلف کتاب و رابطهٔ علّی آن‌ها پی می‌برد. کار اصلی مقدمه، معرفی موضوع اثر به خواننده است. از همین رو، نویسنده هنگام نگارش مقدمه باید به حدود موضوع کار خویش و نیز مخاطبان خود کاملاً آگاه باشد. در برخی از کتاب‌های فارسی، نخست دیباچه و سپس مقدمه می‌آمده است. در این گونه کتاب‌ها، دیباچه به کلیات و مقدمه به جزئیات کتاب می‌پرداخت. مثلاً در دیباچهٔ

تذکرة‌الشعرا از شعرای عرب و در دیباچهٔ روضة‌الصفا به فواید و شرایط تاریخ‌نویسی پرداخته شده است. دیباچه‌ها و مقدمه‌های فرهنگ جهانگیری و مرصادالعباد نیز جدا از یکدیگر هستند. با آن که تمامی بخش‌بندی‌های رسمی امروز دربارهٔ دیباچه و مقدمه و پیشگفتار و جز این‌ها را نمی‌توان در آثار کلاسیک فارسی یافت، ولی می‌توان ادعا کرد که دیباچه‌ها درمتون کهن، همان وظیفه‌ای را داشتند که امروزه پیشگفتار و مقدمه دارند. دیباچه جدا از ارزش‌های زیبایی‌شناختی، دربرگیرندهٔ آگاهی‌هایی دربارهٔ متن کتاب، زندگینامهٔ پدیدآورندهٔ آن، شیوهٔ نگارش نویسنده و مانند آن، بود. امروزه نیز علاوه بر این آگاهی‌ها، اطلاعات کتاب‌شناختی نیز از مقدمه‌ها و پیشگفتارها گرفته می‌شود. ارزش زیبایی شناختی دیباچه‌ها نمایانگر آن است که در تاریخ دیباچه‌نویسی فارسی ، نوشتن دیباچه بیش از آن که وابسته به رعایت قوانین و قواعد باشد، به ذوق و هنر نویسنده بستگی داشته و از همین رو، هر دیباچه‌ای همانند هر کتابی، جایگاهی مستقل برای خود یافته است.

منابع: آنندراج ،زیر«دیباچه»؛اصول فکری نگارش ،۲؛انجمن‌آرا، زیر «زیر دیباچه»؛ بدیع ،کزازی ، ۱۵۶-۱۵۸؛ برهان قاطع ، ۹۰۸/۲ - پانوشت ؛ تاریخ تطور نثر فنی ، ۵۱؛ دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی ، ۵۵۴/۲؛ دربارهٔ ویرایش ، ۲۱۰-۲۱۱؛ درة‌التاج ، ۱۷۲/۱-۱۷۳؛ دیباچه‌نگاری در ادبیات فارسی ، مقدمه؛ سبک خراسانی در شعر فارسی ،۴۷۹؛ علم ادب ،۴؛ فرهنگ اصطلاحات علوم و تمدن اسلامی، ۱۸۶؛ فرهنگ نظام ، زیر«مقدمه» ؛ کشاف اصطلاحات الفنون ، ۱۰/۱؛ گفتاری دربارهٔ نقد ، ۲۱۰؛ لغت‌نامه ، زیر«دیباچه» و «مقدمه»؛ مقدمة‌الشعر ،۱۰۱؛ هنر شاعری ، ۶۳،۹۵؛ محمدپروین گنابادی ، «دیباچه‌نویسی » ، سخن ، سال هجدهم ، ۱۳۴۷ش، صص ۱۱۲۱-۱۱۲۶؛ بهاءالدین خرمشاهی ، «آئین نقد کتاب »؛ نثر دانش ، سال چهارم، شمارهٔ سوم ، ص۱۵؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon. 332-333, 527;

Dictionary of World Literary Terms , Shipley,309.

ضیائی

دیدگاه ← زاویهٔ دید

دیوان (di.vān)، در لغت به معنای دفتر ثبت نام لشکریان و جیره‌گیران، صورت حساب، محل نوشتن ،جای جمع شدن مردم، دادگاه،دربار ،وزارتخانه و در اصطلاح ادبی، مجموع آثار منظوم* هر شاعر که در دفتری گرد آمده باشد و نیز دفتری که این گونه آثار در آن گرد آمده است. ریشهٔ واژهٔ «دیوان» به‌درستی دانسته نیست. برخی برآنند که دیوان برگرفته از کلمهٔ سومری «دوب» (dub) به معنی خط کشیدن، نوشتن و لوحه است. «دیپ» در اکدی شکل «دوپو» (duppu) گرفت و داریوش در کتیبه‌های خود این کلمه را به صورت dipi ودر معنای خطوط کتیبه‌ها به کار برد:«تو که ازین پس این dipi بخوانی، کردهٔ من تو را باور شود، آن را دروغ مپندار.» این واژه پس از چندی در پهلوی به شکل اتیوان/ ادیوان و در ارمنی به صورت اتیان در آمد. واژهٔ تازی «تدوین» و نیز کلمهٔ فرانسوی douane به معنی ادارهٔ گمرک، برگرفته از دیوان است. از دیگر مشتقات «دیپ» (dip/dup) در فارسی، کلماتی چون دفتر، دبیر، دوات، دبستان و دیوار است. تمامی مشتقات برگرفته از این ریشه ،یک معنی مشترک دارند: خطوط و رشته‌های به هم پیوسته؛ مثلاً دیوار، مجموع آجرهایی است که منظم و رشته‌وار به هم پیوسته‌اند. دربارهٔ ریشهٔ دیوان باورهای دیگری نیز وجود دارد، مثلاً مرتضی زبیدی (ـ ۱۲۰۵ق)، مؤلف تاج‌العروس، دربارهٔ تسمیهٔ دیوان می‌نویسد: «چون کسری سرعت عمل منشیان را در اجرای کارهایشان دید،گفت: این کار دیوان (جن) است» و به این سبب، برخی دیوان و دیو را همریشه دانسته‌اند، اما از آن‌جا که اصل اوستایی دیو از ریشهٔ daéva است ، در درستیِ این نظر باید تردید کرد. برخی از لغت‌شناسان عرب اصل دیوان را دوّان دانسته و گفته‌اند که برای سهولت تلفظ یکی از دو «واو» آن به «یا» بدل شده است. پس از اسلام، عمر نخستین کسی بود که در میان اعراب برای ادارهٔ امور مالی و تقسیم غنایم، به پیشنهاد ایرانیان، نوشتن دیوان را آغاز کرد. بنابر آنچه آمد، دیوان نخست به معنی دبیرخانهٔ شاهی/ دربار و تقریر امور محاسباتی بوده است. «صاحب دیوان ماگویی نمی‌داند حساب ـ کاندرین طغرا نشانِ حسبة للّه نیست.» (حافظ)□ «وزیری چون یکی والا فرشته ـ چه در دیوان چه در صدر محافل.» (منوچهری)□ «قاصدی دانا ز دیوان ادب ـ سوی هندوستان روان کرد از طلب.» (مولوی) این کلمه بعدها به معنی دادگاه به‌کار رفت. «نامه‌ای چون برف می‌خواهند در دیوان حشر ـ تو در آن فکری که باشد سفره‌ات از نان سفید.» (صائب)□ «آب رو می‌رود ای ابر خطاپوش ببار ـ که به دیوان عمل نامه سیاه آمده‌ایم.» (حافظ) از آن‌جا که دیوان می‌تواند در معنای تقریر و بیان افکار و احساسات باشد، بعدها به مجموعهٔ اشعار هر شاعر نیز دیوان

اطلاق شد. شهاب‌الدین خفاجی، مؤلف شفاالغلیل ، در توضیح دیوان آورده است: «دیوان اطلاق به دفتر می‌شد و گاه مجازاً اختصاص به مجموعهٔ شعر و شاعری یافت.» «گر به دیوان غزل صدر نشینم چه عجب ـ سال‌ها بندگی صاحب دیوان کردم.» (حافظ)□ «بر سر دیوان من چون افسر مدحت بدید ـ عقل گفت احسنت یا خیرالعلی بالکل فات.» (اثیرالدین اخسیکتی)□ «همیشه تا به جهان یادگار خواهد ماند ـ ز عالمان تصنیف و ز شاعران دیوان.» (فرخی)□ «در دولت فاطمی بیاگن ـ دیوانت به شعر حکمت‌آگین.» (ناصرخسرو) گردآوری دیوان از سده‌های سوم و چهارم هجری آغاز شد. دربارهٔ نخستین شاعر صاحب دیوان فارسی‌گوی اختلاف کرده‌اند. گروهی از پژوهشگران حنظلهٔ بادغیسی (ـ۲۲۰ق) را نخستین شاعر صاحب دیوان گفته‌اند، اما برخی دیگر، از جمله دولتشاه سمرقندی، رودکی را نخستین شاعر صاحب دیوان فارسی دانسته‌اند. تا پایان سدهٔ ششم هجری، قانون قطعی برای تنظیم اشعار دیوان وجود نداشت. به سخن دیگر، انواع گوناگون شعر را به صورت آمیخته در مجموعه‌ای گرد می‌آوردند. از دورهٔ سعدی (ـ۶۹۴ق) قاعده و قانون قطعی در تدوین دیوان به وجود آمد. از این دوره، غزل*، قصیده*، رباعی*، قطعه*، مسمط*، فرد*، ترجیع‌بند*، ترکیب‌بند* و مثنوی*های کوچکِ داخل دیوان را جداگانه طبقه‌بندی و به ترتیب حروف الفبا مرتب می‌کردند و در ترتیب غزل، حرف آخر ردیف* یا قافیه* را در نظر می‌گرفتند. هر باب دیوان که دربرگیرندهٔ یکی از حروف الفبا بود،«بحر» نام داشت (بحرالف ،بحر باو...) دیوان سعدی نخستین دیوانی بود که به این شیوه تدوین شد. تنها غزلیات وی در چهار دیوان، طیبات، بدایع ،خواتیم و غزلیات قدیم، فراهم آمد. امیر خسرو دهلوی (ـ۷۲۵ق)، حسن دهلوی (ـ۷۲۷ق)، جامی (ـ۸۹۸ق) نیز این شیوهٔ تدوین دیوان را ادامه دادند و سپس در ادبیات دیگر خلق‌های شرق (از جمله ادبیات ترک) نیز معمول شد که نمونهٔ برجستهٔ آن، دیوان امیرعلیشیر نوایی (ـ ۹۰۶ق) است. این شیوه در ادبیات تاجیک تا اکتبر ۱۹۱۷م ادامه داشت. دیوان طغرل (کتابت در ۱۹۱۷م) از آخرین دیوان‌هایی است که با این روش، تنظیم شده است. از شاعران پس از انقلاب اکتبر، ابوالقاسم لاهوتی (۱۲۶۷ـ ۱۳۳۶ش) دوبار مجموعهٔ اشعارش را با عنوان دیوان به چاپ رساند و از ادیبان غرب، گوته (ـ۱۸۳۲م) در پیروی از شاعران کلاسیک فارسی‌گوی ، سروده‌هایش را در مجموعه‌ای با نام دیوان غربی و شرقی گرد آورد.

منابع: اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ،۴ـ۵؛ برهان قاطع، حاشیهٔ دکتر معین ،۹۱۸/۲؛ دایرةالمعارف ادبیات و صنعت تاجیک ، ۳۹۶/۱؛ دایرةالمعارف اسلام، ۳۲۳/۲؛ فرهنگ ایران باستان ، ۱۰۲،۱۰۹،۱۱۲؛ فرهنگ زبان پهلوی ،۱۵۴؛ فرهنگ فارسی، زیر«دیوان»؛ فرهنگ لاروس ،زیر «الدیوان»؛ فرهنگنامهٔ شعری ، ۱۱۰۰/۲ـ۱۱۰۱؛ لغت‌نامه ، زیر«دیوان»؛مجموعهٔ مقالات اقبال آشتیانی ،به کوشش دبیر سیاقی، ۹۵ـ۹۷؛مکارم الآثار ، ۴۳/۱؛ واژه‌یاب ، زیر«دیوان»؛ محمد محیط طباطبایی، «چند نکته دربارهٔ ادب وادیب» ، آینده ، سال ۱۲، شمارهٔ ۴ـ۶، ص ۲۱۵؛ «علم اشتقاق لغات»؛ ایرانشهر ، سال ۱،شمارهٔ ۸، ص ۱۹۴؛ محمد غلامرضایی ،«ادب و مفاهیم آن» ، کیهان فرهنگی ، سال ۴،شمارهٔ ۳،ص ۳۱.

جوان

دیوان سازی (di.vān.sā.zi)، گردآوری اشعار پراکندهٔ شاعران، به‌ویژه شاعران بسیار متقدم، در یک مجموعه. بسیاری از سروده‌های این دسته از شاعران در نتیجهٔ عواملی چون بی‌اقبالی مردم، بروز حوادث گوناگون، کوتاهی خود سرایندگان در گردآوری آن‌ها و سرانجام،گذشت روزگار، به وادی فراموشی سپرده و پراکنده شدند و جز ابیاتی جسته و گریخته در تذکره*ها، واژه‌نامه*ها،کتب تاریخی و نظایر آن، چیزی از آن‌ها باقی نماند. پس از گذشت چندین سال، یا به عبارت بهتر چندین سده،کسانی پیدا شدند که این پراکنده‌ها را با تلاش و شکیبایی فراوان یافتند و در مجموعه‌هایی گردآوردند و به نام دیوان یا مجموعهٔ اشعار آن شاعر یا شاعران به چاپ رساندند. از پرآوازه‌ترین این مجموعه‌ها که عمدتاً با شرح احوال و افکار سرایندگانشان نیز همراهند، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: ابوعبدالله رودکی و آثار منظوم رودکی از عبدالغنی میرزایف که در ۱۹۵۸م در استالین‌آباد (دوشنبه) به چاپ رسیده است؛ محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی که به کوشش سعید نفیسی و سرمایهٔ انتشارات امیرکبیر چاپ شده است؛ دیوان حکیم عسجدی مروزی که به تصحیح و تحشیهٔ طاهری شهاب چاپ و منتشر شده است؛ دیوان مهستی گنجوی که به اهتمام طاهری شهاب گردآوری شد؛ کسایی مروزی (زندگی ،اندیشه و شعر او) که به اهتمام محمدامین ریاحی و سرمایهٔ انتشارات توس در آمده است. گاهی گردآورندگان این گونه دیوان‌ها و مجموعه‌ها، سروده‌های پراکندهٔ چند شاعر را ـ به دلیل کم شمار بودن آن‌ها ـ

در یک مجموعه گرد می‌آورند، مانند مجموعهٔ گنج‌بازیافته که دربردارندهٔ احوال و اشعار بازمانده از لبیبی، ابوشکور بلخی، دقیقی ، ابوحنیفهٔ اسکافی، غضائری رازی و ابوطیب مصعبی است و به کوشش محمد دبیرسیاقی گردآوری و در ۱۳۳۴ش چاپ و منتشر شده است. البته ضرورتی ندارد که بین روزگار شاعر و روزگار جامع دیوان او سال‌ها فاصله درازی باشد. برای نمونه، محمد گلندام، شاعر و نویسندهٔ معاصر حافظ، نخستین جامع دیوان او است که اندکی پس از درگذشت حافظ (ـ۷۹۲/۷۹۱ق) اشعار او را گرد آورده است.

قاسم‌نژاد

دیوانه بازی ← فارس

دیوانه نمایان ← عقلای مجانین

ذ ذ

ذات المطالع (zā.tol.ma.tā.leɛ)، در اصطلاح بدیع، قصیده‌ای است که دارای چند مطلع باشد و تفاوت آن با تجدید مطلع* آن است که در تعریف ذات‌المطالع شرطی قایلند که باید مطلع اول قصیده با نسیب و تشبیب* شروع شود و مطلع‌های دیگر با مدح* ممدوح آغاز گردد. مانند قصیدهٔ مشهور خاقانی که دارای این مطالع است: «سلسلهٔ ابر گشت زلف زره‌سان او ـ قرصهٔ خورشید گشت گوی گریبان او /.../ لشکر غم زان گشاد و آمد دوران او ـ ابلق روز و شب است نامزد ران او /.../ دهر سیه کاسه‌ای‌ست ما همه مهمان او ـ بی‌نمکی تعبیه‌ست در نمک خوان او ...»

منابع: بدایع‌الافکار، ۷۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۴۳/۱.

عباسپور

ذم شبیه به مدح (zam.me.ša.bih.be.madh)، آن است که گوینده سخن خود را در نکوهش کسی یا چیزی آغاز کند و خواننده را به گمان اندازد که سخن تبدیل به ستایش می‌شود؛ اما با ظرافت، نکوهشی دیگر در سخن بیفزاید که شاید از نکوهش اول نیز بدتر باشد. مانند: «تو به هنگام وفا گرچه ثباتیت نبود ـ می‌کنم شکر که بر جور دوامی داری.» نوعی دیگر از این صنعت آن است که گوینده کلماتی می‌آورد که خواننده گمان برد مضمون سخن ستایش است و تنها با اعمال دقت می‌توان دریافت که مضمون، جز نکوهش نیست، مانند مثنوی فتحعلی‌خان صبای کاشانی در ذم حاکم اصفهان: «ای طایر عیسی آفرینش ـ وی طایر عیسوی به بینش /.../ بینند چو مفلسان به خوابت ـ تعبیر برد به زر نابت/ دیدار تو را به خواب دیدن ـ باشد به وصال زر رسیدن.» شاعر با آوردن چند تلمیح*، ذمی شبیه به مدح کرده است: بنابر روایات، عیسی مرغی از گل ساخت که کور بود و هم او فراموش کرده بود برایش سوراخ مقعدی تعبیه کند و به همین سبب مرغ به‌زودی مرد و همچنین در باورهای عامیانه، دیدن مدفوع خویش در خواب را رسیدن به ثروت تعبیر کرده‌اند. ذم شبیه به مدح را **تأکید الذّم بما یشبه المدح** هم گفته‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۲۵؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۳۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۹۳/۱، ۵۴۵؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۰۶ ـ ۳۰۷؛ فنون و صنایع ادبی، سادات ناصری، ۱۰۱ ـ ۱۰۲؛ نگاهی تازه به بدیع، ۱۰۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۳۶.

عباسپور

ذوالبحور ← ذوبحرین

ذوبحرین (zu.bah.reyn)، در اصطلاح بدیع شعری است که با اعمال تشدید یا تخفیف بر روی هجا*هایش بتوان آن را بر دو وزن* یا بیشتر خواند. ذوبحرین را **متلّون** هم نامیده‌اند و آن را بر چهار نوع تقسیم کرده‌اند: **متلون مرتب**، آن است که بدون تغییر در الفاظ بیت، بتوان آن را بر دو وزن یا بیش‌تر خواند: «حاتم طی آمده او ضامنش ـ گیرد از آن رو همه کس دامنش» که می‌توان آن را بر دو وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلن» و «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» خواند. چنین حالتی گاه اتفاقی پدید می‌آید، مانند مصراع اول این بیت مشهور: «قافیه اندیشم و دلدار من ـ گویدم مندیش جز دیدار من» که می‌توان آن را بر همان دو وزن یاد شده خواند. همچنین ممکن است بیتی را بتوان بر سه وزن ـ یا احتمالاً بیش‌تر ـ خواند: «شب تو حاجب گوهر خط تو خاتم طوبی ـ لب تو ساقی کوثر قد تو سایهٔ طوبی» که می‌توان آن را بر سه وزن «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن»، «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن»، و «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن» خواند. این نوع متلون را که با تعریف دقیق ذوبحرین منطبق است، **متلون سالم، ذوالبحور و جامع البحور** هم نامیده‌اند. **متلون مجنّح**، آن است که با آوردن دو هجای پایانی هر مصراع به اول همان مصراع، وزن شعر تغییر کند: «نه هر کس سر برون با تیغ و خنجر می‌برد این‌جا ـ سر تسلیم هر کس می‌نهد سر می‌برد این‌جا» که وزن آن «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن» است و با آوردن کلمهٔ این‌جا به اول دو مصراع، چنین می‌شود: «این‌جا نه کس سر بردن با تیغ و خنجر می‌برد ـ این‌جا سر تسلیم هر کس می‌نهد سر می‌برد» که وزن آن «مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن» می‌شود. این نوع از متلون را **مجمع البحرین** هم نامیده‌اند. **متلّون مذیّل**، آن است که در صورت حذف یک هجا از پایان هر مصراع، وزن شعر تغییر کند: «آن غالیه‌خط گر سوی ما نامه نوشتی ـ گردون ورق هستی ما درننوشتی» که وزن آن «مفعول مفاعیلن مفاعیل فعولن» است و در صورت حذف «ی» از آخر دو مصراع، به وزن رباعی درمی‌آید: «آن غالیه‌خط گر سوی ما نامه نوشت ـ گردون ورق هستی ما درننوشت» این نوع متلون را **جامع‌الوزنین** هم نامیده‌اند. **متلون معکوس**، آن است که اگر کلمات مصراع از آخر به اول خوانده شود، وزن آن تغییر می‌یابد: «به فرمان تویی آصف، به برهان تویی عیسی ـ به احسان تویی حاتم، به رفعت تویی کسری» که وزن آن چنین است: «فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن»؛ در حالی که اگر کلمات هر نیم مصراع را از آخر به اول بخوانیم، چنین می‌شود: «عیسی تویی به برهان ـ آصف تویی به فرمان ـ کسری تویی به رفعت، حاتم تویی به احسان» که وزن آن «مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن» می‌شود. ذوبحرین را علاوه بر **متلّون، ذووزنین** و **ملّون** هم نامیده‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۲۱ ـ ۱۲۳؛ حدایق السحر، ۵۴ ـ ۵۵؛ درهٔ نجفی، ۱۳۸ ـ ۱۳۹؛ زیورهای سخن، ۱۷۹ ـ ۱۸۰؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۲۲۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۹۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۸۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۴۶/۱، ۵۵۰؛ ۹۷۹/۲ ـ ۹۸۰، ۱۰۹۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۸۰ ـ ۸۱؛ لغت نامه، زیر «ذوالبحرین»؛ مدارج‌البلاغه، ۱۴۷، ۱۹۵؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۵۵.

عباسپور

ذوق ادبی (zowq-e.a.da.bi)، برابر واژهٔ انگلیسی taste، احساس و ادراک سریع آدمی است که به یاری آن کلام زیبا را از نازیبا باز می‌شناسد و آثار ادبی را ارزیابی می‌کند. پیشینیان ذوق را احساس روحانی و وجدان باطنی می‌دانستند که به یاری آن برتری کلامی بر کلام دیگر ادراک می‌شود و هر که از آن بی‌بهره باشد نمی‌تواند به شناخت و دریافت آثار ادبی برسد، چنان‌که ابن خلدون ذوق را حصول ملکهٔ بلاغت برای زبان می‌داند و می‌گوید: «هر که ترکیبی بشنود که به راه و روش بلاغت جاری نباشد به اندکی تامل یا بدون تامل و به مجرد آنچه از ملکهٔ ذوق دریافته، از آن روی برمی‌تاباند و این ملکهٔ ذوق با ممارست در کلام ائمهٔ ادب و تنزیهٔ نفس حاصل می‌گردد.» در اروپا این اصطلاح در نیمهٔ دوم سدهٔ هفدهم میلادی در فرانسه متداول گردید، اما تنها در اوایل سدهٔ هجدهم موضوع نظریه‌پردازی‌های بسیار شد و پس از آن بود که مفهوم زیبایی کلی به کناری رفت تا معیاری فردی جای آن را بگیرد. دیری نپایید که ذوق در نقد ادبی راه یافت و عباراتی چون «نقد ذوقی» و «ذوق و داوری» پیدا شدند چنان‌که برخی ذوق مردم را مهم‌ترین ابزار نقد ادبی دانسته‌اند. با این‌همه منتقدان و مکاتب ادبی و فلسفی مختلف با دیده‌ای متفاوت به آن نگریسته‌اند. نزد برخی صاحب‌نظران، ذوق توانایی اکتسابی است که تنها از زندگی در جامعه و همزیستی با دیگران به دست می‌آید، اما برخی چون ویلیام بلیک، شاعر و نقاش انگلیسی (۱۷۵۷ـ ۱۸۲۷م) ذوق را یکسره فطری دانسته‌اند. در بینش بلیک خیال به چنان مرتبهٔ بالایی

ذوق ادبی

می‌رسد که دیگر نیرویی هنری یا حتی انسانی نیست. وی می‌گوید: «ذوق و نبوغ آموختنی یا اکتسابی نیستند، بلکه مادرزادند.» و باور دارد آدمی هر آنچه دارد یا می‌تواند داشته باشد با خود به این دنیا می‌آورد. پیش از آن در اواخر سدهٔ هفدهم میلادی بوئور، ادیب فرانسوی (۱۶۲۸ـ ۱۷۰۲م) از مهم‌ترین نویسندگانی بود که به تفصیل به ذوق ادبی پرداخت و کوشید آن را با خرد پژوهی سازگار سازد. پنداشت وی از ذوق با آنچه پیشتر از ابن‌خلدون دانستیم بسیار مانند بود. وی ذوق را جنبش نخستین یا نوعی غریزهٔ عقل مستقیم می‌دانست که از هر گونه استدلال دیگری سریع‌تر و درست‌تر عمل می‌کرد. اما منتقدان سدهٔ هجدهم می‌کوشیدند ذوق را به گونه‌ای با داوری سازگار کنند و آن را از سویی اکتسابی و از سوی دیگر فطری می‌پنداشتند. ولی این سازش میان اضداد، باورهای نو-کلاسیسیسم را که بر پایهٔ وجود معیاری عینی در باب ارزش و زیبایی استوار بود به خطر انداخت. با این‌همه اگر بپنداریم که ذوق در آن واحد فطری و اکتسابی باشد، به آثار ادبی گذشته و حال عادت دارد و گاهی به درستی آثار ادبی تازه را درک نمی‌کند چنان‌که چندی در برابر رمانتیسم*، ناتورالیسم*، سبک هندی و شعر آزاد* مقاومت کرد. وانگهی پرورش، ذوق را تکامل می‌بخشد اما گاهی ذوق تهذیب یافته به باور و قضاوت مطلق می‌رسد و از این رو در نقد راه به خطا می‌برد. چنین است که ادوارد براون، خاورشناس انگلیسی شاهنامهٔ فردوسی را نمی‌پسندیده یا ولتر، نویسنده و فیلسوف عصر نو-کلاسیسیسم، آثار شکسپیر را به دیدهٔ تمسخر می‌نگریسته است. وی به ذوقی واحد و جهانشمول باور داشت که بر الگوهای رم باستان و فرانسه سدهٔ هفدهم استوار باشد. به دیدهٔ او «ذوق لطیف و لغزش ناپذیر عبارت است از حسی که با چالاکی، زیبایی را در میان کاستی‌ها و کاستی را در میان زیبایی‌ها بازشناسد.» دیگر منتقدان این عصر همچون جوزف ادیسن، نویسندهٔ انگلیسی (۱۶۷۲ـ ۱۷۱۹م)، نیز چنین آرایی داشتند. نزد وی ذوق «توانایی روان آدمی است که با لذت به زیبایی‌های اثری پی می‌برد و با بیزاری نواقص آن را درک می‌کند.» وی باور داشت که ذوق نباید خود را با هنر وفق دهد، بلکه این هنر است که باید با ذوق تطبیق کند. چنین بود که مارمونتل (۱۷۲۳ـ ۱۷۹۹م) بر آن گشت تا هنر را به صورت طبیعی و اولیهٔ خود درآورد و آن را با ذوق کلاسیکی-که به نظر وی باید یونانی‌مآب و طبیعی و از سویی تعقلی و نظری باشد ـ سازش دهد. چندی بعد در ۱۷۵۷م، دیوید هیوم (۱۷۱۱ـ ۱۷۷۶م) در مقالهٔ «دربارهٔ معیار ذوق» چنین گفت که «هر احساسی درست است و زیبایی کیفیتی نیست که در خود اشیا باشد بلکه صرفاً در ذهنی وجود دارد که در آن‌ها به تأمل پرداخته است.» ولی خود، این پی‌آمد را نپذیرفت که ذوق و آرای ادبی کاملاً ذهنی‌اند. ادمند برک (۱۷۲۹ـ ۱۷۹۷م) این مسئله را با تقسیم ذوق به دو نوع حل کرد. وی ذهنی بودن ذوق را تا آن‌جا که بر پایهٔ خیال و حس است پذیرفت، ولی از سویی باور داشت که ذوق نادرست پی‌آیند نقص در فهم است و آن را در معنی وسیع کلمه مشتمل بر فهم نیز دانست. چندی بعد باورهای نو-کلاسیسیسم دربارهٔ ذوق تا حدی تغییر یافت. کانت در کتاب سنجش نیروی داوری (۱۷۹۰م) خود، برخلاف نو-کلاسیک‌ها که ذوق را وابسته به اصولی ازلی و ثابت می‌دانستند، آن را حقیقتی ذهنی دانست ولی با تکیه بر اصل «شعور مشترک» همهٔ آدمیان، از آن به نام معیاری آرمانی یاد می‌کند. افزون بر این کانت قلمرو زیباشناسی را از قلمرو دانش، اخلاق و سودمندی جدا می‌کند، از این رو آرای وی را به باورهای منتقدان رمانتیک همچون کولریج بسیار نزدیک دانسته‌اند. کولریج همچون کانت به جهان شمول بودن ذوق باور دارد و نیز چون او دو گونه داوری را متمایز می‌کند، یکی داوری ذوق است و دیگری داوری عمل اخلاقی که اجباری و بی‌چون چرا است. در بینش کولریج ذوق را باید با مطالعهٔ بهترین الگوها کسب کرد و باید بر آشنایی با اصول دستور زبان، منطق و روان‌شناسی استوار باشد تا در پی ممارست و عادت ملکهٔ آدمی شود. پس از آن نیز منتقدان به تفاسیر گوناگونی دربارهٔ ذوق و داوری پرداختند که به شناخت گونه‌های نقد کمک کرد. از سوی دیگر انواع نقد ادبی* در بازشناسی گونه‌های ذوق و داوری و پیوند میان این سه سودمند بود. اما حتی امروزه نیز منتقد برای بررسی پیوندمیان این سه اصطلاح همواره چند مشکل اصلی را پیش رو دارد: ۱ـ جایگاه قواعد، اصول و فرضیه‌های ذوق و نقد ادبی کجاست؟ ۲ـ ارزش نسبی معیارهای فنی، زیبایی‌شناختی، تاریخی و جامعه‌شناختی تا چه اندازه است؟ ۳ـ اهمیت نسبی شرح و درک و نیز تفسیر و ارزیابی آثار ادبی و هنری چیست؟ ۴ـ ارزش تمایز میان شکل و محتوی اثر ادبی چیست؟ ۵ـ باورهای اخلاقی در ارزیابی زیبایی چه تأثیری دارند؟ با این همه حقیقت ذوق و داوری و نیز پیوند میان این دو با نقد ادبی به‌درستی شناخته نیست. ذوق در تصوف نیز راه دارد و از اولین درجات شهود حق است که به یاری آن صوفی حق را از باطل باز

می‌شناسد. در این‌جا نیز ذوق به آنچه در اخلاق و جدان خوانده می‌شود نزدیک می‌شود و معیار شناخت خیر و شر است.

منابع: آشنایی با نقد ادبی، ۵۴ـ ۵۸؛ تاریخ نقد جدید، در صفحات فراوان؛ دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی ، در صفحات فراوان؛ سیری در ادبیات غرب ، ۶۳ـ ۶۴، ۶۷؛ لغت‌نامه ، ذیل «ذوق»؛ نقد ادبی ، ۱/۳۰ـ ۳۳؛

A Dictionary of Literary Terms, J.A.Cuddon, 686; *Britannica*, 13/18-19; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley, 329- 331.

مزدک انوشه

ذوقافیتین (zu.qā.fi.ya.teyn)، در لغت به معنی دارای دو قافیه و در اصطلاح ادبی آن است که شاعر در شعر خود دو قافیه به کار برد: «ای قصهٔ بهشت ز کویت حکایتی ـ شرح جمال حور ز رویت روایتی» که علاوه بر حکایتی و روایتی، دو کلمهٔ کویت و رویت نیز قافیه شده‌اند. ذوقافیتین را می‌توان نوعی اعنات* دانست.

منابع: آشنایی با عروض و قافیه، ۱۱۶؛ بدایع‌الافکار، ۸۸؛ درهٔ نجفی ۱۳۹ ـ ۱۴۰؛ زیورهای سخن، ۱۷۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۸۸ ـ ۸۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۵۴۸؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۷۸ ـ ۷۹؛ وزن و قافیهٔ شعر فارسی، ۱۰۰.

صفوی

ذولسانین (zu.le.sā.nayn)، در لغت به معنی دارای دو زبان و در اصطلاح بدیع شعری را گویند که آن را هم به فارسی می‌توان خواند هم به عربی، مانند این بیت سلمان ساوجی: «باد جنانی، جان بهاری ـ آب روانی، ضدقراری.» معنی فارسی این بیت آشکار است، اما اگر بخواهند آن را به عربی بخوانند، چنین می‌شود: باد جنانی = هلاک شد دل من، جان بَهاری = سیاه شد گل زرد خوشبوی من، آب رُوانی = بازگشت سختی مَنّ؛ ضَدّ قراری= بازداشت (یار) قرار مرا. این صنعت را **ذولغتین** نیز گویند.

منابع: درهٔ نجفی، ۱۴۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۵۵۰؛ لطائف الطوائف ، ۲۸۳؛ لغت‌نامه ، زیر «ذواللسانین».

دانشنامه

ذولغتین ← ذولسانین

ذووجهین ← ابهام

ذووزنین ← ذوبحرین

ذهنیت (zeh.ni.yat)، معادل اصطلاح انگلیسی Subjectivity، اصطلاحی در ادبیات و نقد ادبی* که شاعر/نویسنده با توسل به آن، عواطف، احساسات و تجربیات فردی خویش را در اثری که پدید آورده، بازمی‌تاباند. ذهنیت در عرصه‌های گوناگون ادبی کاربرد دارد. هنگامی که ادبیات داستانی جولانگاه ذهنیت نویسنده می‌شود، حسب حال/ زندگینامهٔ خودنوشت* (autobiography) پدید می‌آید، مانند رمان*های سیمای مرد هنرآفرین در جوانی (۱۹۱۶م) نوشتهٔ جیمز جویس، نویسندهٔ ایرلندی (۱۸۸۲ـ۱۹۴۱م) ، سووشون نوشتهٔ سیمین دانشور (۱۳۰۰ش ـ) و سنگی بر گوری نوشتهٔ جلال آل احمد (۱۳۰۲ـ۱۳۴۸ش). در زمینهٔ شعر و شاعری، رمانتیک‌ها و سرایندگان اشعار غنایی ـ تغزلی توجه فراوانی به ذهنیت می‌ورزند. از نمونه‌های شعر ذهنی می‌توان به پاره‌هایی از «مرغ آمین» و «پادشاه فتح» نیمایوشیج و «تمثیل» ا.بامداد که به ترتیب در زیر می‌آیند،اشاره کرد: «داستان از درد می‌رانند مردم\ در خیال استجابت‌های روزانی...»□ «با تکاپوی خیالش گرم در شور نهان است او \ در دلاویز سرای سینه‌اش برپاست غوغاها...» □ «در یکی فریاد زیستن \ پرواز عصیانی فواره‌ای \ که خلاصی‌اش از خاک،\ نیست \ و رهایی را تجربه‌ای می‌کند.» در ذهنیت، احتمال دروغ/ ناواقعی بودن می‌رود، در حالی که عینیت*، ناواقع را برنمی‌تابد و انکارپذیر نیست. گفتنی است که با اندکی مسامحه می‌توان دو اصطلاح خبر و عیان را که در شعر پیشینیان به کار رفته،معادل ذهنیت و عینیت برشمرد: «ایا شنیده هنرهای خسروان به خبر ـ بیا ز خسرو مشرق عیان ببین تو هنر/ دروغ زیر خبر دان و راست زیر عیان ـ اگر دروغ چه نیکوست ، راست نیکوتر.» (عنصری)□ «هر آن گمان که بری در سفر شودت یقین ـ هر آن خبر که بود در سفر شودت عیان / چون یک عیان نبود در جهان هزار خبر ـ چو یک یقین نبود در جهان هزار گمان.» (قطران تبریزی)□ «مرا آن گوی کان را دیده باشی ـ نه آن کز دیگری بشنیده باشی/ خبر هرگز نه مانند عیان است ـ یقین دل نه همتای گمان است.» (فخرالدین اسعد گرگانی) گاهی ذهنیت بر عواطف، احساسات و اندیشه‌های درونی شخصیت[ها] در شعر یا داستان دلالت می‌کند که در این صورت، نباید هویت آن[ها] را

ذهنیت

با هویت آفرینندهٔ اثر، یکی دانست. ذهنیت در نقد ادبی بازتابندهٔ ذوق و سلیقهٔ شخصی منتقد است.

منابع:فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد،۳۷ـ۳۸؛ ناگه غروب کدامین ستاره ... ، ۳۲۹ـ۳۴۲؛م.امید،«عینیت و ذهنیت» ، آرش ، دورهٔ یکم، شمارهٔ ۲، صص ۷۶ـ۹۳؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,663-664; *A Glossary of Literary Terms* Abrams,115.

قاسم‌نژاد

ر ر

رآلیسم (re.ā.lism)/ واقع‌گرایی/ واقع‌پردازی، در مفهوم عام و گستردهٔ آن، تصویر دقیق و بیان همهٔ جهات و اوصاف طبیعت یا زندگی معاصر بدون آب‌وتاب یا شاخ‌وبرگ‌دادن بدان و در حقیقت، مشاهدهٔ واقعیت بیرونی، بدون دخالت‌دادن ذهنیت نویسنده (بدون کمال‌بخشیدن و جنبهٔ شاعرانه و ذهنی به آن دادن) و خلاصه، به معنی وفاداری به واقعیت است. در این مفهوم کلی، رآلیسم بسیاری از جریان‌های هنری و ادبی را در تمدن‌های گوناگون و در زمان‌های مختلف دربرمی‌گیرد و جلوه‌هایی از آن در قصه‌های کوتاه و بلند میلل شرق و آثار کلاسیک یونان و روم باستان دیده می‌شود و از این جهت، می‌توان آثاری همچون پیکره‌هایی از روزگار یونان باستان را که مشتزنان و پیرزنان فرتوت را به‌دقت مجسم می‌کنند، آثار نقاشان اسپانیایی خوسه‌ریبرا(ح ۱۵۹۰- ۱۶۵۲م) و دیگو ولاسکوئز (۱۵۹۹- ۱۶۶۰م) و نیز، برادران لوئن، از نقاشان فرانسوی، آثار برخی نویسندگان انگلیسی در سدهٔ هجدهم میلادی، مانند دنیل دفو(ح ۱۶۶۰- ۱۷۳۱م) و هنری فیلدینگ (۱۷۰۷- ۱۷۵۴م)، و حتی حکایات گلستان سعدی را آثاری رآلیستی شمرد. اما به طور خاص، رآلیسم یکی از مکاتب ادبی است که نخستین بار، در حدود سال‌های ۱۸۳۰م در فرانسه پیدا شد و از آن کشور به کشورهای دیگر راه یافت. در حقیقت، رآلیسم را می‌توان مکتب عمدهٔ نقاشی و داستان‌نویسی فرانسه در میان سال‌های ۱۸۵۰ و ۱۸۸۰م دانست. در یکی از نخستین کاربردهای اصطلاح «رآلیسم» در نشریات فرانسه (در۱۸۲۶م)، این اصطلاح برای توصیف آموزه‌ای به کار رفته که نه بر پایهٔ تقلید از دستاوردهای هنری گذشته، بلکه مبتنی بر تصویر وفادارانه و دقیق نمونه‌هایی است که طبیعت یا زندگی معاصر پیش روی هنرمند می‌نهد. هواداران فرانسوی مکتب رآلیسم تصنع موجود در مکاتب رمانتیسم* و کلاسیسیسم* را رد می‌کردند و بر ضرورت بیان حقایق معاصر به شکل اثر هنری مؤثر تأکید می‌ورزیدند و می‌کوشیدند تا زندگی، محیط بیرونی، دشواری‌ها، سنت‌ها و موضوعات دیگری از طبقات میانی و پایین، مردم عادی و تحقیر شده را تصویر کنند و آگاهانه به بیان جنبه‌هایی از زندگی و جامعه ـ نگرش‌های ذهنی یا دنیای درونی افراد، محیط طبیعی و اجتماعی، و شرایط مادی ـ می‌پرداختند که تا آن زمان از آن‌ها غفلت شده بود. مقدمات ظهور این مکتب با اصول مکتب رمانتیسم و پیداشدن گونه‌ای رمانتیسم اجتماعی در فرانسه فراهم آمد. رمانتیسم اجتماعی که پس از فروپاشی امپراتوری

ناپلئون (۱۸۱۵م) رواج یافت، بر اندیشهٔ تغییر نظام اجتماعی استوار بود. رمانتیک‌های اجتماعی برخلاف رمانتیک‌های احساساتی، فرد را بر جمع ترجیح نمی‌دادند و همهٔ آن‌ها سوسیالیست یا متمایل به سوسیالیسم بودند و عقیده داشتند که بی‌نظمی‌های اجتماعی از آن رو پدید می‌آید که گروه کوچکی ثروت کشور را در دست خود می‌گیرد و در حق اکثریت مردم ستم روا می‌دارد. این دسته از نویسندگان می‌گفتند در هر اجتماع خوب و منظم، وظیفهٔ دولت، حفظ تساوی ثروت و مالکیت است. اما این دسته رمانتیک بودند، چراکه می‌خواستند اجتماع آینده را نه به شیوهٔ علمی و عملی ، بلکه از روی تخیلات خود بسازند. در سدهٔ نوزدهم میلادی، انتشار آثار علمی کسانی چون داروین (۱۸۰۹- ۱۸۸۲م) و رواج مکتب فلسفی پوزیتیویسم یا فلسفهٔ تحققی اگوست کنت (۱۷۹۷- ۱۸۵۷م) که علم بشر را مبتنی بر تجارب حسی و تلاش او برای کشف روابط و مناسبات اشیا با یکدیگر می‌دانست، و نیز، اختراع دوربین عکاسی در ۱۸۳۹م، تأثیر عظیمی در باورهای انسان‌ها دربارهٔ محیط اجتماعی و طبیعی و شیوهٔ نگرش انسان بدان‌ها گذاشتند و دریچه‌های تازه‌ای بر واقعیت وجود انسان باز شد و نویسندگان شناخت دقیق‌تر و علمی‌تری دربارهٔ انسان و محیط او یافتند. در این زمان، اونوره دوبالزاک (۱۷۹۹- ۱۸۵۰م) با نوشتن مجموعهٔ کمدی انسانی، که مجموعهٔ چند رمان* دربارهٔ زندگی طبقهٔ متوسط آن روز فرانسه است، گام تازه‌ای در عالم ادب برداشت و با این‌که قصد تشکیل مکتب نداشت و نظریه‌پرداز ادبی نبود، پیشوای مسلم نویسندگان رآلیست شد. از نظر بالزاک، رمان‌نویس باید جامعهٔ خود را تشریح کند و «تیپ»های موجود در این جامعه را نشان دهد. کار وی از یک جهت به کار «تاریخنگار» شباهت دارد و در حقیقت، رمان‌نویس، «تاریخنگار عادات و اخلاق» مردم و اجتماع خویش است. زندگی عبارت از «توده‌ای حوادث و مسائل کوچک» است که رمان‌نویس باید آن‌ها را تا حد لزوم بزرگ کند و از میان این حوادث، آنچه را که می‌تواند عناصر داستان او باشد، برگزیند. همچنین، باید قهرمان‌هایی برای داستان خود برگزیند که بتوانند نمونه‌ای برای نظایر خود باشند. باید توجه داشت که رآلیسم که در وهلهٔ نخست واکنشی بود که در برابر جریان «هنر برای هنر*» پدید آمده بود، تنها به ادبیات محدود نمی‌شود و دیگر عرصه‌های هنر، مانند پیکرتراشی و نقاشی، را نیز دربرمی‌گیرد، چنان‌که روزنامه‌نگار فرانسوی، شانفلوری (۱۸۲۱- ۱۸۸۹م)، اصول این مکتب را با توجه به کارهای نقاش فرانسوی، گوستاو کوربه (۱۸۱۹- ۱۸۷۷م) در اثر خود، واقع‌گرایی (*Le Réalism* ۱۸۵۷م)، تثبیت کرد. کوربه عقاید سوسیالیستی داشت و اصول و پسندهای رمانتیسم و کلاسیسیسم را مردود می‌دانست و هدف هنر برای هنر را بیهوده و پوچ می‌شمرد. او دهقانان و کارگران را مناسب‌ترین موضوعات برای اثر هنری می‌دانست. شانفلوری در واقع‌گرایی، دیدگاه کوربه را به ادبیات تعمیم داد و به داستان‌نویسان توصیه کرد که نیل به عینیت را منظور سازند و از گرایش به ذهنیت بپرهیزند و قهرمان داستان‌هایشان را از مردم عادی برگزینند نه از شخصیت‌های استثنایی. دیگر نویسندهٔ فرانسوی، گوستاو فلوبر (۱۸۲۱- ۱۸۸۰م)، نیز با آفریدن شاهکارهایی، مانند مادام‌بوواری (۱۸۵۷م) و تربیت احساساتی (۱۸۷۱م)، در رواج‌گرفتن این مکتب در اروپا تأثیر فراوان داشت، اما فلوبر نیز همانند بالزاک، عقاید خود را هرگز به صورت اصول قاطع و قاعده و قانون بیان نکرده است. اصول رآلیسم در سال‌های ۱۸۶۰ و ۱۸۷۰م به جریان‌های ادبی عمدهٔ اروپا راه یافت. تأکید واقع‌گرایی بر مشاهدهٔ بی‌طرفانه، عینی و دقیق واقعیت و انتقاد صریح ولی محتاطانهٔ آن از محیط اجتماعی و درکی انسانی که مبنای داوری‌های اخلاقی این مکتب را تشکیل می‌دهد، به صورت بخشی از ساختار رمان جدید در اوج تکامل شکل آن در آمد. نویسندگانی، همچون چارلز دیکنز (۱۸۱۲- ۱۸۷۰م) و جورج الیوت (۱۸۱۹- ۱۸۸۰م) و گیسینگ (۱۸۵۷- ۱۹۰۳م) در انگلستان، گوگول (۱۸۰۹- ۱۸۵۲م) و گانچاروف (۱۸۲۳- ۱۸۹۱م) و تورگنیف (۱۸۱۸- ۱۸۸۳م) و لو تولستوی (۱۸۲۸- ۱۹۱۰م) و فیودور داستایفسکی (۱۸۲۸- ۱۸۸۱م) و ماکسیم گورکی (۱۸۶۸- ۱۹۳۶م) در روسیه، ویلیام دین هاولز (۱۸۳۷- ۱۹۲۰م) و تئودور درایزر (۱۸۷۱- ۱۹۴۵م) و جان اشتاین بک (۱۹۰۲- ۱۹۶۸م) و ارنست همینگوی (۱۸۹۹- ۱۹۶۱م) در امریکا، گوتفرید کلر (۱۸۱۹- ۱۸۹۰م) در سوئیس و توماس مان (۱۸۷۵- ۱۹۵۵م) - در کارهای اولیه‌اش - در آلمان، در نوشتن رمان‌های خود، از اصول رآلیسم پیروی کرده‌اند. در تآتر، رآلیسم در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم میلادی، به صورت جنبشی عمومی درآمد که متون و اجراهای نمایشی را هر چه بیشتر به واقعیت نزدیک و وفادار ساخت. نمایشنامه‌نویسان رآلیست، مانند هنریک ایبسن نروژی (۱۸۲۸- ۱۹۰۶م) و یوهان آوگوست استریندبرگ سوئدی (۱۸۴۹- ۱۹۱۲م) و آنتون چخوف

(۱۸۶۰ـ ۱۹۰۴م) و ماکسیم گورکی روسی، پیرنگ*های پیچیده و غیرواقعی و تصنعی نمایشنامه‌های خوش‌ساخت را رها کردند و در عوض، به مضامین و کشمکش‌های متعلق به جامعه‌ای واقعی و معاصر پرداختند. آنان زبان شاعرانه و بیان مبالغه‌آمیز و پرطمطراق را کنار گذاشتند و در عوض حادثه* و کلامی را به کار بردند که به رفتار و گفتار معمولی می‌ماند. «معمولاً در هر مکتب، یکی از انواع ادبی* امکان رشد بیشتری می‌یابد و هر مکتبی کمابیش اختصاص به یک نوع خاص دارد، همچنان‌که رمانتیسم بیشتر مکتب شعر به شمار می‌رود. تقریباً این نکته مسلم است که رآلیسم خاص داستان کوتاه* و رمان است و شعر در این مکتب چندان رشدی نداشته است و حتی برخی نویسندگان رآلیست اولیه شعر را یکسره مطرود و مردود می‌دانستند. به همین جهت، در طول دورهٔ طولانی این مکتب، شاعران بزرگی که بتوان آن‌ها را مشخصاً شاعران واقع‌گرا خواند، سر بر نیاوردند. به‌طور کلی، شعر واقع‌گرایانه باید دارای این ویژگی‌ها باشد: ۱ـ وضعیت‌ها و موقعیت‌های عادی و شخصیت‌های متعادل را در محیط‌های معمولی توصیف کند. این توصیف اغلب بر قشرهای پایین اجتماع تأکید دارد. ۲ـ از استعاره‌ها و صور خیال دور از ذهن پرهیز کند و به طور کلی، بیانی نزدیک به نثر داشته باشد، قصد آن بیش از بیان احساس، ارائهٔ اندیشه و تفکری اجتماعی باشد.» به گفتهٔ بلینسکی، منتقد روسی، «شعر واقعیت» شعری است که «زندگی را از نو نمی‌آفریند، بازآفرینی می‌کند». برخی اشعار برتولت برشت نمایشنامه‌نویس و شاعر آلمانی(۱۸۹۸ـ ۱۹۵۶م)، و کارل سندبرگ شاعر امریکایی (۱۸۷۸ـ ۱۹۶۷م)، را می‌توان از نمونه‌های شعر رآلیستی یا رآلیسم در شعر در شمار آورد. روی‌هم‌رفته، اصول رآلیسم عبارت است از تحلیل اجتماعی، مطالعه و تجسم روابط اجتماعی، روابط میان فرد و جامعه و نیز، ساختمان خود جامعه. برابر این اصول، نویسندهٔ رآلیست باید دربارهٔ رویدادهایی که می‌خواهد آن را توصیف کند، شناخت کافی داشته باشد تا بتواند به تحلیل اجتماعی محیطی که شخصیت‌های خود را در آن عرضه می‌کند، بپردازد و نیز دنیای درونی قهرمانان داستان‌ها و ویژگی‌های فردی آن‌ها را که محصول محیط اجتماعی است، بازسازی نماید. حاصل کار او ساختن و عرضهٔ شخصیت‌هایی است که نمونهٔ انسان‌هایی هستند که در آن اوضاع و احوال می‌توانند پدید آیند. شانفلوری در ستایش یکی از رمان‌های دیدرو به نام سرگذشت دوشیزه دولاشو می‌گوید: «دیدرو چیزی را اختراع نکرد، چیزی را کشف نکرد، چیزی را خیال نکرد. او فقط تصویرگر باهوش عشق نافرجامی بود که پیش چشمانش آشکار می‌شد. کار او فقط نشان‌دادن طبیعت انسان در صفحاتی معین بود.» نمی‌توان دو مکتب رمانتیسم و رآلیسم را همچون دو مکتب «غیرواقعی» و «واقعی» در برابر هم قرار داد. «رمانتیسم جهان محسوس را کشف کرده است و درحقیقت، سرآغازی برای رآلیسم است، اما رمانتیسم هنگامی که واقعیت را دربرمی‌گیرد، با شتاب و با ذهنیت به آن می‌پردازد. رآلیسم همانسان جایگزین رمانتیسم می‌شود که تجزیه و تحلیل جای ترکیب را می‌گیرد و کشف و جستجوی دقیق جانشین الهام* یکپارچه می‌شود. رآلیسم طرفدار تشریح جزئیات است... این طرفداری از آگاهی عینی و دقیق که بر رآلیسم غربی حکمفرما است، زاییدهٔ شرایط فکری و اجتماعی ویژه‌ای است. عصر، عصر علم و فن است و همهٔ متفکران زمان می‌کوشند به روش آگاهی و روش عمل دقیقی دست یابند: شناختن دنیا برای تغییردادن آن. دربارهٔ این شناخت و نتیجهٔ این آگاهی‌ها هم به هیچ‌وجه خیالبافی و پناه‌بردن به عالم رویا جایز نیست. علوم روش‌های دقیق خود را دارند... ادبیات رآلیستی طبعاً موضوع خود را جامعهٔ معاصر و ساخت و مسائل آن قرار می‌دهد، یعنی چنین جامعه‌ای وجود دارد و اثر ادبی را مجبور می‌سازد که به بیان و تحلیل آن بپردازد.» با این‌همه، شانفلوری رآلیسم را «انسان امروز در تمدن امروز» توصیف می‌کند و گی دوموپاسان (۱۸۵۰ـ ۱۸۹۳م) آن را کشف و ارائهٔ آنچه انسان معاصر واقعاً هست، می‌داند. از این رو، با توجه به این تعاریف، مکتب رآلیسم به دوره‌ای خاص محدود نمی‌شود، زیرا موضوع اصلی آن که انسان و رابطهٔ او با محیط است، همیشه مطرح بوده و هرگز کهنه نشده است و حتی با گذشت زمان، شاخه‌های تازه‌ای از این مکتب پدید آمده که از جملهٔ آن‌ها می‌توان از رآلیسم اجتماعی (رآلیسم سوسیالیستی*)، رآلیسم روانشناختی و رآلیسم جادویی*، نام برد. گرچه ادبیات کهن ایران اساساً ادبیاتی رمانتیک است، در آثار نمایندگان برجستهٔ آن جنبه‌ها و عناصر رآلیستی دیده می‌شود. شاهنامهٔ فردوسی با این‌که اثری حماسی ـ رمانتیک است، سرشار از عناصر و گرایش‌های رآلیستی است. بدیهی است وجود این عناصر حاکی از آن نیست که فردوسی رویکرد ادبی واقع‌گرایانه داشته است، بلکه تنها روش واقع‌بینانهٔ او را در برخورد با حقایق جهان نشان می‌دهد. وی نمی‌خواهد تصویر

رآلیسم

ذهنی تحریف‌شدهٔ جهان را ببیند و نمی‌بیند و به اندازهٔ تجربهٔ خود (و مردم) دنیای واقعی را در خلاقیت خود بازمی‌تاباند. این مطلب هم در وصف طبیعت و هم در وصف انسان و در نفوذ دقیق به عالم باطنی او نمایان می‌شود. فردوسی توانسته است صفات با روح انسانی را حتی در تمثال‌های تیرهٔ کیهانی، مانند تمثال ضحاک، کشف و فاش کند. کوشش فردوسی برای وصول به‌درستی رآلیستی همچنین، در دقت و توجه او به تفصیلات زندگی، به جزئیات ناچیز، و به استفاده از مقایسه‌ها و کلمات وصفی مشهود می‌شود. در داستان‌های غنایی و حماسی نظامی گنجوی و امیر خسرو دهلوی، عناصر رآلیسم در کاوش روحیات، تصویر صحنه‌های زندگی آن زمان و جزئیات معیشتی ظاهر می‌شود. گلستان و بوستان سعدی و حتی غزلیات او آکنده از عناصر واقع‌گرایانه است و وی را باید ادیبی واقع‌گو به شمار آورد. اما رآلیسم، همچون یک مکتب و سبک هنری ـ ادبی، تنها پس از انقلاب مشروطیت و آشنایی ایرانیان با دستاوردهای فرهنگی و ترجمهٔ آثار رآلیستی ادبیات اروپا، به صحنهٔ ادب فارسی، به‌ویژه داستان‌نویسی، راه یافته است. عارف قزوینی در زندگینامهٔ خودنوشت* خود، آن‌جا که پای عشق به میان می‌آید، از تجربهٔ شخصی و صمیمی خود با معشوقی جوانمرگ سخن می‌گوید و این ماجرا را زیر عنوان «قصهٔ پرغصه یا رمان حقیقی» شرح می‌دهد. این ماجرای حقیقی که عارف آن را برای نشان‌دادن ستم استبداد بازمی‌گوید، داستان دختری است که شاهزادگان بیکاره و درباریان و اعیان هرزه با نیرنگ‌ها و ترفندهای شگفت در پی یافتن و ربودن و پنهان کردن و تصاحب اویند و سرانجام به پایمردی عارف او را به کشتن می‌دهند و آخر کار نیز قاتل در پناه کنسول روسیه از هر مجازاتی در امان می‌ماند. «آنچه بر دختر گذشته، به افسانه و داستان یا نمونهٔ جدید (و غربی) آن، رمان، بیشتر شباهت دارد تا واقعیت. قصهٔ غم‌انگیزی است. ولی قصه، حاصل خیالپردازی و ساختهٔ ذهن آدمی و از عالم واقع به‌دور است. اما این‌که عارف روایت می‌کند، در عالم واقع رخ داده است. به‌خلاف قصه‌های دیگر، آن‌چنان که نویسنده خود می‌گوید، داستانی واقعی است و بنابراین، حقیقت دارد. یعنی قصه در صورت تازهٔ خود (رمان) حقیقت می‌شود. حقیقت در رمان جای می‌گیرد. پیدا است که از همین دوره ، در دید اهل نظر ملازمه‌ای میان رمان و حقیقت برقرار شده است. از این پس، حقیقتِ حال آدم‌ها را در رمان می‌توان جست، زیرا تنها در این نوع جدید و بی‌سابقه برای ما است که می‌توان سرگذشت فرد را در پیچ‌وخم پیوندهای همگانی جای داد و آن را در دستگاه سازمند اجتماع باز نمود و همراه با ساخت‌وساز درهم‌تنیدهٔ عوامل فراوان آن، اثر دو سویه و بسیارگونهٔ فرد و اجتماع را در یکدیگر بیان کرد. اما برای آن‌که رمان جای قصه و حکایت* و افسانه* را بگیرد، باید بینش کیهانی و مابعدطبیعی به آگاهی اجتماعی، و سرنوشت به سرگذشت بدل شود، یعنی که انسان راز بخت را به آسمان واگذارد و درمان درد بی‌درمان زیستن را در زمین ـ در اجتماع ـ بجوید. از این زمان ، واقعیت با برداشت و از زاویه‌ای به‌کلی متفاوت دیده می‌شود؛ زندگی فرد درآمیخته با گردش چرخ اجتماع شکل می‌گیرد و در نتیجه، قصهٔ اجتماع (رمان) واقعیت سرنوشت فرد را نشان می‌دهد. از آن‌جا که رمان واقعگرا است و از دید نویسنده پیوندی مستقیم میان واقعیت و حقیقت وجود دارد، پس حقیقت فرد و زندگی او را می‌توان در قصهٔ اجتماع (رمان) یافت.» قصهٔ پرغصه یا رمان حقیقی عارف البته جزئی از سرگذشت وی است و نمی‌تواند رمان به حساب آید، ولی عنوان آن، به‌هرحال، مبین نگرش تازه‌ای است که نویسندگان فارسی به داستان و شکل تکامل‌یافته و نوین آن، یعنی رمان، پیدا کرده‌اند و آن، بیان حقایق اجتماعی در داستان و در نتیجه، نوشتن رمان‌های واقع‌گرا است. البته نویسندگان ایرانی مدتی بود که با خواندن رمان‌های غربی به زبان اصلی، که عمدتاً فرانسه یا انگلیسی بود، یا ترجمهٔ برخی از آن‌ها، مانند ترجمهٔ تلماک فرانسوا فنلن (۱۶۵۱ـ ۱۷۱۵م) از علی‌خان ناظم‌العلوم (۱۳۰۴ق) یا ترجمه‌های شاهزاده‌محمدطاهر میرزای اسکندری از کنت دو مونت کریستو (تبریز، ۱۳۰۹ق) و سه تفنگدار (تهران، ۱۳۱۶ق) با رمان و رمان‌نویسی به سبک غربی تا اندازه‌ای آشنا شده بودند، و برخی رمان‌های تاریخی، مانند شمس و طغرا (۱۳۲۸ق) از محمدباقرمیرزای خسروی کرمانشاهی (۱۲۶۶ـ ۱۳۳۸ق) و عشق و سلطنت یا فتوحات کوروش کبیر (همدان، ۱۳۳۷ق) از شیخ‌موسی کبودرآهنگی، چاپ شده بود. اما تا این هنگام، هنوز رمانی رآلیستی، که در فضای اجتماعی و فرهنگی خود جا می‌گیرد و شخصیت‌ها در روند داستان و برخورد با واقعیت ساخته و پرورده می‌شوند، به فارسی نوشته نشده بود. نخستین رمان واقع‌گرای فارسی، تهران مخوف از مرتضی مشفق کاظمی است که در ۱۳۴۱ق/ ۱۳۰۱ش به صورت پاورقی در روزنامهٔ ستارهٔ ایران انتشار یافت و رمانی است اجتماعی با توجهی ویژه به سرنوشت زن. گرچه تهران مخوف به دلیل

پیشینهٔ اندک رمان‌نویسی فارسی از یک سو و تازه‌کاری نویسنده از سوی دیگر، از جهت شکل و ساختار نقایص بسیار دارد و در آن پاره‌ای از رویدادها خام و ناشیانه و با زور تصادف و اتفاق به هم وصله شده‌اند و حوادث روندی پیوسته و همخوان با منطق واقعیت ندارد و «نارسایی شکل محتوا را خدشه‌دار می‌کند و صور ناساز معنا را»، با این‌همه رمان اجتماعی مهمی است، زیرا نخستین داستان فارسی است که در آن، بازتاب زندگی و شخصیت‌های متفاوت یک دورهٔ تاریخی را می‌توان یافت. پس از مشفق کاظمی، رمان‌های اجتماعی و رآلیستی دیگری، مانند روزگار سیاه (۱۳۰۳ش) از عباس خلیلی نوشته شد که در آن‌ها از وضع نامطلوب زنان و مسائلی دیگر، مانند ازدواج اجباری، فحشا و رواج فساد در میان جوانان طبقهٔ ثروتمند کشور، سخن رفته است. در رمان اجتماعی معروف زیبا (۱۳۱۲ش) از محمد حجازی (۱۳۱۸ق/ ۱۲۸۰ش - ۱۳۵۲ش) نیز، گذشته از سرنوشت زن ایرانی، وضع دیوانسالاری دورهٔ رضاشاه(۱۳۰۴-۱۳۲۰ش) و انتقال روش حکومت ایلی - روستایی به دولت متمرکز سراسری و فساد گستردهٔ حاکم بر این دستگاه به‌روشنی به نمایش درآمده است. در این رمان، رویدادها جریان عادی و طبیعی خود را طی می‌کنند و خواننده کمتر احساس می‌کند که با داستانی ساختگی و دروغین روبه‌رو است. قهرمانان و همهٔ کسانی که به نحوی در جریان حوادث شرکت و دخالت دارند، مردمانی زنده‌اند و همگی نمایندهٔ صادق تیپ خود هستند. گفتنی است در سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ش، در داستان‌نویسی، عمدتاً نوعی رمانتیسم محلی، اشک‌آلود و شورافکن باب روز بود و رمان اجتماعی یا واقع‌گرا نیز بیشتر گزارش خام‌گونهٔ وقایع و معرفی سطحی و عاطفی شخصیت‌ها بود، نه گزارشی همراه با شناخت ریشه‌ای و تحلیل موضعی. نخستین رمان‌های اجتماعی فارسی چون کودکی که چشم به جهان گشاید، سرشار از شگفتی در مقابل بدیهیات است. مثلاً، تشریح وضع ناعادلانهٔ زنان ایرانی، زنانی که بر اثر فقر و جهل، اساس غلط خانواده، یا نقص قوانین، به فحشا می‌افتند، سهم بزرگی از موضوعات نخستین رمان‌ها را به خود اختصاص داده است. بی‌گمان، گذشته از پیشینهٔ اندک رمان‌نویسی در ایران، استبداد مخوف رضاشاهی در این سال‌ها نیز در جلوگیری از ژرف‌یابی رمان‌های اجتماعی بی‌تأثیر نبوده است. اما به‌ویژه پس از ۱۳۲۰ش، «ذهنیتی دوراندیش رفته‌رفته جایگزین احساسات رقت‌ناک و بی‌مسئولیت شده است و در پرتو تجربه و شناسایی مستمر، فضای رمان از زاویهٔ احساساتی و انتقادی تا آفاق رمان تخیلی، سیاسی و روانی، موّاج شده است.» به‌هرحال، همگام با پیشرفت رمان‌نویسی در ایران، رمان اجتماعی یا رآلیستی فارسی نیز، هم در شکل، هم در محتوا، راه تکامل را پیموده و به نمونه‌های برجستهٔ این گونه رمان در ادبیات غرب نزدیک شده است. از دیگر داستان‌ها و رمان‌های رآلیستی فارسی، از آغاز تا به امروز، می‌توان از این آثار یاد کرد: تفریحات شب (۱۳۱۱ش) از محمد مسعود (-۱۳۲۶ش)؛ دختر رعیت (۱۳۲۷ش) از به‌آذین؛ حاجی‌آقا از صادق‌هدایت (- ۱۳۳۰ش)؛ چشم‌هایش (۱۳۳۱ش) از بزرگ علوی (-۱۳۷۵ش)؛ مدیر مدرسه (۱۳۳۷ش) از جلال آل احمد (۱۳۰۲- ۱۳۴۸ش)؛ شوهر آهوخانم (۱۳۴۰ش) از علی‌محمد افغانی؛ سنگ صبور (۱۳۴۵ش) از صادق چوبک؛ سووشون (۱۳۴۸ش) از سیمین دانشور؛ درازنای شب (۱۳۴۹ش) از جمال میرصادقی؛ همسایه‌ها (۱۳۵۳ش) از احمد محمود؛ جای خالی سلوچ و کلیدر (۱۳۵۷ش) از محمود دولت‌آبادی؛ رازهای سرزمین من از رضا براهنی؛ دل کور از اسماعیل فصیح؛ پرکاه (۱۳۵۲ش) از محمود گلابدره‌ای. نکته‌ای که دربارهٔ رمان‌های رآلیستی باید در نظر داشت، آن است که صرف اطلاق صفت «رآلیستی/ واقع‌گرایانه» بر آن‌ها، که اصطلاحی تا اندازه‌ای مبهم است، مبین هم‌ارزی و یکسانی آن‌ها نیست و این رمان‌ها در شکل و فن داستان‌نویسی و نثر یا زبان اثر، و نیز قدرت خیال‌پردازی نویسنده (که حتی به اصطلاح واقع‌گراترین رمان‌نویسان نیز باید تا اندازه‌ای از آن برخوردار باشند)، در سطوح مختلف جای می‌گیرند. گرچه رمان مهم‌ترین عرصهٔ جولان رآلیسم در ادبیات است، دیگر انواع ادبی، به‌ویژه نمایشنامه، نیز بی‌تأثیر از این مکتب نیستند. غلامحسین ساعدی با نمایشنامه‌هایی، همچون آی با کلاه آی بی‌کلاه، چوب به دست‌های ورزیل و چشم در برابر چشم، و اکبر رادی با آهسته با گل سرخ و جز آن، از نمایشنامه‌نویسان رآلیست هستند. در شعر، منظومهٔ ایده‌آل یا سه تابلو مریم (۱۳۰۳ش) از میرزادهٔ عشقی (-۱۳۰۳ش) و منظومهٔ «خانوادهٔ سرباز» و «کار شب‌پا»، از نیما یوشیج را می‌توان از اشعار رآلیستی فارسی شمرد.

منابع: ادب و ادبیات ، ۱۶۱- ۱۶۷؛ از صبا تا نیما، ۲۳۵/۲- ۲۷۷؛ از نیما تا روزگار ما، ۲۴۶- ۲۴۸؛ پژوهشی در رئالیسم اروپایی؛ داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع، ۱۲۱- ۲۴۲؛ دایرةالمعارف فارسی، ۳۱۲۳/۳- ۳۱۲۴؛ رئالیسم؛ صد سال داستان‌نویسی در ایران ؛ عناصر

داستان، چاپ سوم، ۳۶۶- ۳۷۱؛ فردوسی و شاهنامه، ۲۲۲- ۲۲۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی،داد، ۱۵۵؛ مکتبهای ادبی، ۲۶۹- ۳۹۰؛ نقد ادبی، زرین‌کوب، ۴۵۶/۲؛ نویسندگان پیشرو ایران؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۹۰- ۲۹۵؛ میمنت میرصادقی، «شناخت مکتب‌های ادبی، واقع‌گرایی»، چیستا، سال هفتم، شمارهٔ ۳، آذر ۱۳۶۸ش، صص ۴۵۰- ۴۵۵؛ محمدعلی سپانلو، «اعتلای رمان‌نویسی در ایران»، کتاب جمعه ، سال اول، شمارهٔ ۱۴، صص ۱۰۱- ۱۰۹؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,552- 557; *Britannica* ,9/973-974;*The Readers Encyclopedia*,816.

برزگر

رآلیسم جادویی (re.ā.lism-e.jā.du.yi)، معادل magic realism در انگلیسی، شیوه‌ای در داستان مدرن که خیالپردازی (fantasy) و واقع‌نگاری را درهم می‌آمیزد؛ به صورتی که وقایع باورنکردنی و خیالی در روایتی گنجانده می‌شوند که از جهات دیگر، لحن موثق گزارش‌های واقع‌گرایانه و عینی را حفظ می‌کند. مثلاً، در رمان صدسال تنهایی (۱۹۶۷م) نوشتهٔ گابریل گارسیا مارکز، نویسندهٔ کلمبیایی (۱۹۲۸م-)، که از نمونه‌های اصلی و شاخص شیوهٔ رآلیسم جادویی است، پدیده‌ها یا وقایع فراطبیعی و شگرفی، چون قالی‌های پرندهٔ ساکنان بدوی ماکوندو (به عنوان نوعی وسیلهٔ حمل‌ونقل) و شناورشدن کشیش نیکانور رینا در هوا برای اثبات وجود خدا، چنان دقیق و عینی نقل می‌شوند که تقریباً حقیقی می‌نمایند. معادل «رآلیسم جادویی» در اسپانیایی lo real maravilloso است که آلِخو کارپِن تی‌یر، نویسندهٔ کوبایی، در مقدمه‌اش بر حکومت این دنیا (۱۹۴۹م)، برای وفق‌دادن وقایع زندگی روزمره با خصلت شگفت‌آور و باورنکردنی تاریخ و جغرافیای امریکای لاتین به کار برد. او که از سوررآلیست‌های فرانسوی تأثیر زیادی پذیرفته بود، در رآلیسم جادویی قابلیتی دید که با آزادبرگرفتن همهٔ ابعاد تخیل، به تصور ما از آنچه واقعی است، غنا می‌بخشید. هرچند این اصطلاح از پایان جنگ جهانی دوم به این سو، اغلب برای توصیف سبک آثار گروهی از رمان‌نویسان پیشرو امریکای لاتین، مثل مارکز، میگل آنخل آستوریاس (۱۸۹۹-۱۹۷۴م) از گواتمالا، ایزابل آلنده از شیلی و خورخه لویس بورخس (۱۸۹۹-۱۹۸۶م) از آرژانتین، به کار رفته است، اختصاص به این دسته از نویسندگان ندارد؛ چنان‌که به‌کار بستن این شیوه را در داستان‌نویسی آلمان در در دههٔ ۱۹۵۰م ـ مثل طبل حلبی (۱۹۵۹م) نوشتهٔ گونترگراس (۱۹۲۷م -) ـ و بعضی آثار گروهی از رمان‌نویسان فمینیست (feminist) اروپایی، از جمله آنجلا کارتر، نویسندهٔ انگلیسی، می‌توان دید. علاوه بر این، رآلیسم جادویی به آثاری از فرهنگ‌های بسیار گوناگون گسترش داده شده است که در عین حفظ رابطه با جامعهٔ معاصر خود، مانند فابل*، قصهٔ عامیانه* و اسطوره*، به فرارفتن از حدود رآلیسم* گرایش دارند. از نظری می‌توان گفت که رآلیسم جادویی بیشتر خاص ملت‌های جهان سوم بیگانه با فرهنگ مدرن غربی است که باورهای غریب ذهن ابتدایی و فرهنگ بومی این مردم را در بافت واقعیت‌های روزمرهٔ زندگی آنان می‌کاود. رمان‌هایی، چون طبل حلبی، کتاب خنده و فراموشی (۱۹۷۹م) از میلان کوندرا، نویسندهٔ چک (۱۹۲۹م -)، بچه‌های نیمه‌شب (۱۹۸۱م)،و شب‌هایی در سیرک (۱۹۸۴م) از آنجلا کارتر، در زمرهٔ رآلیسم جادویی قرار می‌گیرند. گفتنی است داستان‌هایی که به این شیوه نوشته شده‌اند، علی‌رغم عناصر خیالینشان، اغلب به طرح واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی جامعهٔ خود می‌پردازند. در ادبیات معاصر ایران نیز یکی از قصه‌های عزاداران بَیِل از غلامحسین ساعدی (۱۳۱۴-۱۳۶۴ش)، روزگار دوزخی آقای ایاز از رضا براهنی (۱۳۱۴ش -) اهل غرق، از منیرو روانی‌پور (۱۳۳۳ش -)، روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده از محمود دولت‌آبادی (۱۳۱۹ش -) و بعضی داستان‌های شهرنوش پارسی‌پور (۱۳۲۴ش -) از گونهٔ رآلیسم جادویی به شمار می‌روند. اصطلاح رآلیسم جادویی گاهی به گروه نقاشان آلمانی عینیت نو (Neue Sachlichkeit) در دههٔ ۱۹۲۰م هم اطلاق می‌شود.

منابع: مکتب‌های ادبی، ۳۱۷/۱-۳۱۹؛ محمدعلی همایون کاتوزیان، «سبک مارکزی و رئالیسم سحرآمیز»، ایران فردا، سال ۲، شمارهٔ ۱۲، صص ۳۸-۴۱؛

A Glossary of Contemporary Literary Theory, Hawthorn, 138; *Britannica*, 8/619; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* ,Baldick, 128; *The Reader's Encyclopedia*,602.

ربیعیان

رآلیسم سوسیالیستی (re.ā.lism-e.so.si.yā.lis.ti)/ واقع‌گرایی سوسیالیستی، نظریه و مکتبی رسمی و تصویب‌شده در هنر و ادبیات شوروی که از حدود ۱۹۳۴م تا اواسط دههٔ ۱۹۸۰م

متداول بود و به دیگر کشورهای کمونیستی نیز کشیده شد. این آموزه که تنها معیار سنجش آثار ادبی و هنری شمرده می‌شد و پیروی از آن کمابیش برای نویسندگان و هنرمندان شوروی اجباری بوده است، هنر و ادبیات را وسیله‌ای برای تبلیغ‌کردن آرمان‌های جامعهٔ سوسیالیستی می‌داند و هنرمند را نیز نوعی خادم حکومت، یا به تعبیر استالین، «مهندس ارواح آدمی» تلقی می‌کند. آموزهٔ رآلیسم سوسیالیستی را مقامات فرهنگی شوروی در نخستین «کنگرهٔ سراسری نویسندگان شوروی»، که در مه ۱۹۳۴م در مسکو تشکیل شد، صادرکردند و در قطعنامه‌ای اظهار داشتند که «رآلیسم سوسیالیستی روشی بنیادین در ادبیات و نقد ادبی شوروی، و مکتبی است که از نویسنده می‌خواهد که در راه اشاعهٔ انقلاب، واقعیت را صادقانه و (از نظرتاریخی) عینی توصیف کند و از آن به عنوان وسیله‌ای برای اصلاح افکار زحمتکشان و تعلیم آن‌ها در جهت آمال سوسیالیسم استفاده کند.» ماکسیم گورکی (۱۸۶۸- ۱۹۳۶م) و دو سیاست‌پیشه به نام‌های بوخارین (۱۸۸۸- ۱۹۳۸م) و ژدانف (۱۸۹۶- ۱۹۴۸م)، از پیشبرندگان اصلی این نظریه به شمار می‌روند. ژدانف در همان نخستین کنگرهٔ نویسندگان اعلام کرد که «نویسنده باید زندگی را نه صرفاً به عنوان واقعیت عینی، بلکه در تحول انقلابی‌اش ترسیم کند.» گورکی نیز پیش از آن اعتراف کرده بود که «رمانتیسم انقلابی نام محتمل دیگری برای رآلیسم سوسیالیستی است [لوکاچ این ترادف را رد می‌کند] که هدفش نه‌تنها ترسیم نقادانهٔ گذشته بلکه بیشتر، تحکیم دستاوردهای انقلاب در حال حاضر و ایجاد تصور روشن‌تری از اهداف شکوهمند آیندهٔ سوسیالیستی است.» رآلیسم سوسیالیستی، فورمالیسم*، درون‌گرایی، ناتورالیسم* و نیز، «شگردهای منحط مدرنیسم*» را به نام انحراف‌هایی بورژوایی مردود می‌شمارد و با دیدی خوشبینانه و مثبت، شگردهای به‌کار رفته در رآلیسم قرن نوزدهم میلادی روسیه را برای بازنمودن پیشرفت دایمی جامعه و مبارزه در راه تحقق بخشیدن به سوسیالیسم و آرمان‌هایش، به کار می‌بندد. اما با این‌که رآلیسم سوسیالیستی می‌خواهد آینهٔ تمام‌نمای زندگی و پیرو سنت رآلیسم روسی باشد، از چند جنبهٔ اساسی از این نوع رآلیسم متمایز است. رآلیسم لو تولستوی (۱۸۲۸- ۱۹۱۰م) و چخوف (۱۸۶۰- ۱۹۰۴م) از جامعهٔ ترسیم‌شده، مدام تصویری انتقادی ارائه می‌دهند (که اصطلاح رآلیسم انتقادی از همین‌جا است) و واقعیتی را نشان می‌دهند که برخلاف واقعیت پرداخته در داستان‌های فلوبر(۱۸۲۱-۱۸۸۰م)، بی‌اعتنا و خنثی نیست و سرشار از باوری اخلاقی است. در حالی‌که واقعیتی که در رآلیسم سوسیالیستی عرضه می‌شود، باید واقعیتی سوسیالیستی، یعنی تجسم جامعه‌ای سوسیالیستی و بی‌طبقه، باشد و با آرمان سیاسی بخواند. برای دستیابی به مقصود، نویسندهٔ پیرو این مکتب می‌تواند کاستی‌ها را یادآور شود، اما با دیدی مثبت و خوشبینانه به جامعهٔ سوسیالیستی و همچنین، همراه با در نظر داشتن اعتبار تاریخی بیشتر برای آن. از این‌جا است که می‌توان گفت نویسندهٔ پیرو رآلیسم سوسیالیستی نه‌تنها از دید عینی و حتی انتقادی برخوردار نیست، بلکه کاملاً آرمانگرا است. بنابراین، بایستهٔ داستان‌های رآلیسم سوسیالیستی قهرمان مثبت و سازنده‌ای است که از همهٔ کاستی‌ها و نقطه‌ضعف‌ها برکنار باشد و در ایفای نقشش در جامعه هیچ بیم و تعللی به خود راه ندهد. بدین ترتیب است که این مکتب، برای آگاه ساختن توده‌ها، از آرمانی‌کردن قهرمان‌ها و رویدادها حمایت می‌کند - و از این نظر بازگشتی است به رمانتیسم*. صدها قهرمان مثبتی که معمولاً از میان مهندسان، مخترعان و دانشمندان بدین منظور خلق شده‌اند، به دلیل بی‌اعتباری و مصداق نداشتنشان در زندگی واقعی، بسیار به یکدیگر شباهت دارند. گفته‌اند رآلیسم سوسیالیستی در بدترین صورت خود، شاعران اسمیتی (Smithy و در روسی: Kuznitsa) را پدید آورده است که شاعران اسمیتی اصطلاحی تحقیرآمیز است برای توصیف گروهی از شاعران شوروی که در حدود ۱۹۲۰م ظهور کردند و به نفع طبقهٔ پرولتاریا شعرهای تبلیغی شوونیستی سرودند. در بهترین شکلش نیز نویسندگانی را پدید آورده است که توانستند از سد محدودیت‌های این روش بگذرند؛ هرچند که به‌ندرت پیش آمده است که تجربه‌های ژرف نویسنده‌ای با تز رسمی رآلیسم سوسیالیستی همساز بوده و آثار توفیق‌آمیزی خلق شده باشد. داستان تصویب شدهٔ این روش مادر (۱۹۰۷م) نوشتهٔ گورکی است. نمونهٔ دیگر چگونه فولاد آبدیده شد (۱۹۳۲-۱۹۳۴م) اثر نیکولای اوستروفسکی (۱۹۰۴-۱۹۳۷م)، است. از معروف‌ترین رمان‌ها و نویسندگان مکتب رآلیسم سوسیالیستی شوروی، می‌توان به زمین نوآباد (۱۹۳۲م) از میخائیل شولوخوف (۱۹۰۵-۱۹۸۳م) و سنگ خارای خاکستری (۱۹۳۴م) از لویس گراسیک، اشاره داشت. الکساندر فادیف (۱۹۰۱- ۱۹۵۶م) و الکسی تولستوی (۱۸۸۲- ۱۹۴۵م) نیز از دیگر نویسندگان این شیوه‌اند. در عرصهٔ

نمایشنامه‌نویسی نیز می‌توان به شخصیت مسکوبی (۱۹۴۹م) از آناتولی سافرونوف، سایهٔ اجنبی (۱۹۴۹م) از کنستانتین سیمونوف (۱۹۱۵م -)، و پیش‌درآمد (۱۹۵۲م) از استین، اشاره کرد. رآلیسم سوسیالیستی در هنرهای بصری نیز متداول بود و مانند ادبیات، وظایف ایدئولوژیکی و تبلیغی یکسانی را عهده‌دار بود. رآلیسم سوسیالیستی همچنان در اتحاد شوروی و اقمارش در اروپای شرقی زیبایی‌شناسی رسمی باقی بود تا این‌که در ۱۹۹۱م، اتحاد شوروی فروپاشید و به دنبالش، حاکمیت مطلق این شیوه نیز از میان رفت. گئورگ لوکاچ، منتقد مارکسیست مجاری، جنبه‌هایی از رآلیسم سوسیالیستی را در معنای رآلیسم معاصر(۱۹۶۳م) بیان کرده است و در آن‌جا این نظریه را بیشتر امکان دانسته است تا تحقق. برخی از سوسیالیست‌های پیشرو، از جمله برتولت برشت آلمانی (۱۸۹۸- ۱۹۵۶م) این روش را مردود شمرده‌اند و از سویی، مخالفان این نظریه عقیده دارند که فشارآوردن بر هنرمند برای متعهدشدن به یک ایدئولوژی، به منزلهٔ رد آزادی او، و نیز، سرکوفتن تجربهٔ خلاق است. رآلیسم سوسیالیستی، مکتبی ادبی که به واقعیت‌های جامعهٔ سوسیالیستی می‌پردازد، در ایران جایی ندارد، اما از ۱۳۲۰ تا اوایل دههٔ ۱۳۶۰ش، با شیوع نظریات مارکسیستی و فعالیت حزب تودهٔ ایران در عرصهٔ سیاست و ادبیات، گونه‌ای واقع‌گرایی اجتماعی در ادبیات شکل گرفت که با درنظر داشتن دورنمای سوسیالیسم، زندگی کارگران و دهقانان و روشنفکران حزب را در حال تعالی انقلابی تصویر می‌کرد؛ و به عبارت دیگر، به خلق آثار ادبی سیاست‌زده و ایدئولوژیک و تبلیغاتی در جهت آمال کمونیسم می‌پرداخت. (← ادبیات تبلیغی)

منابع: رئالیسم، ۹۲-۹۴؛اریک هارتلی، «رئالیسم سوسیالیستی در ادبیات»، ترجمهٔ کاوه دهگان، سهند (دربارهٔ جامعه‌شناسی و ادبیات)، صص ۴۵-۵۹؛ صد سال داستان‌نویسی در ایران؛ فرهنگ اندیشهٔ نو، ۸۰۹؛ کتاب نمایش، ۳۷۴/۱-۳۷۵؛ معنای رئالیسم معاصر، ۱۲۶-۱۹۱؛ مکتب‌های ادبی، ۳۰۲/۱- ۳۰۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۹۳؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 635- 636; *A Glossary of Contemporary of Literary Theory*, Hawthorn, 205-206; *Britannica*, 10/927; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick, 206-207; *The Reader's Encyclopedia*,912.

ربیعیان

رابطهٔ جانشینی [rā.be.te-ye.ǰā.ne.ši.ni]، معادل با paradigmatic، در کنار رابطهٔ همنشینی*، دو گونه رابطهٔ بنیادین میان واحدهای زبانی است. روابط جانشینی و همنشینی را نخستین بار فردینان دوسوسور، زبان‌شناس سوئیسی (۱۸۵۷- ۱۹۱۳م)، مطرح کرده است. وی در آرای خود از اصطلاح «رابطهٔ جانشینی» استفاده نکرده و به‌جای آن اصطلاح «رابطهٔ متداعی» به‌کار برده است؛ اما پس از وی «رابطهٔ جانشینی» اصطلاح متداول شد. به اعتقاد سوسور، واحدهای زبانی به صورت گروه‌هایی که ویژگی مشترکی دربردارند در ذهن سخنگویان زبان با هم همراه‌اند. این گروه‌ها به دلیل برخورداری از ویژگی مشترکی که از ارزش معنایی، نحوی یا نوعی ارتباط آوایی میانشان ناشی می‌شود به یکدیگر مربوط می‌گردند. روشن است که این نوع رابطه بر پایهٔ تداعی واحدهای زبانی، در خارج از زنجیرهٔ گفتار استوار است. تداعی‌های مذکور مبتنی بر نوعی همسانی در ارزش زبانی است. بنابراین، رابطهٔ جانشینی، برخلاف رابطهٔ همنشینی، عناصر غایب را، که در یک گروه و به صورت بالقوه وجود دارند، مشخص می‌کند. رابطهٔ جانشینی بر روی یک محور عمودی فرضی قابل طرح است؛ به این معنی که می‌توان بنابه نظر سوسور، محوری عمودی در نظر گرفت که واحدهای زبانی بالقوه بر روی آن قرار دارند و ممکن است به دلیل همسانی در ارزش معنایی، نحوی یا حتی نوعی ارتباط آوایی تداعی شوند.

منابع: سیر زبان‌شناسی؛ مبانی زبان‌شناسی، ۴۳-۴۸.

صفوی

رابطهٔ همنشینی [rā.be.te-ye.ham.ne.ši.ni]، معادل با syntagmatic، در کنار رابطهٔ جانشینی*، دو گونه رابطهٔ بنیادین میان واحدهای زبانی است که نخستین بار در آرای فردینان دوسوسور، زبان‌شناس سوئیسی (۱۸۵۷- ۱۹۱۳م)، مطرح شده است. این دو رابطه از ارزش واحدهای زبانی ناشی می‌شود و نظام زبان بر پایهٔ آن استوار است. به اعتقاد سوسور، واحدهای زبانی بر اساس ماهیت خطی‌بودن زبان بر روی یک محور افقی فرضی به نام محور همنشینی به دنبال هم قرار می‌گیرند و واحدهای زبانی بزرگ‌تر را تشکیل می‌دهند. به این ترتیب، امکان تلفظ همزمان دو واحد زبانی از بین می‌رود. رابطهٔ واحدهای زبانی بر روی

محور همنشینی، رابطهٔ همنشینی نامیده می‌شود.

منابع: سیر زبان‌شناسی؛ مبانی زبان‌شناسی، ۴۳-۴۸. صفوی

ر جیات ← فهلویات

ر وی (rāvī)، در لغت، به معنی روایت‌کننده، و در اصطلاح ادبیات د ستانی*، شخصی است که داستان و وقایع آن را روایت می‌کند. راوی دو گونه است: ۱ـ **راوی اول‌شخص**، که دارای هویت واقعی و محسوس است. او ناظری است که خود در داستان حضور دارد و وقایع را بیان می‌کند، ولی به عمق حساسات و اندیشه‌های دیگران راه نمی‌بَرد، مانند سووشون سیمین دانشور. گاه راوی احساسات پنهان و بر زبان نیاوردهٔ خود ر بیان می‌کند، مانند دیدار احمد محمود. یکی از مهم‌ترین شیوه‌های روایت اول‌شخص، حدیث نفس* است که راوی در آن افکار و احساسات خود را بر زبان می‌آورد تا خواننده را از آن گاه کند، مانند قطعهٔ «بودن یا نبودن» در هملت از شکسپیر. می‌توان راوی داستان را بر پایهٔ نقشی که در حوادث داستان دارد، دو گونه دانست: گاه راوی اول‌شخص، شخصیت اصلی داستان ست و رویدادهای داستان مستقیماً به او مربوط است و خود در شکل دادن به آن‌ها سهم اساسی دارد و گاه راوی اول‌شخص بیشتر ناظر داستان است و وقایع و حوادث آن را بازمی‌گوید و سهمی اساسی در روند آن‌ها ندارد. ویژگی‌های اساسی روایت اول‌شخص بدین قرار است: آ ـ خواننده خود را به‌جای راوی فرض می‌کند و در نتیجه، با داستان‌های شگفت‌انگیز بیشتر و بهتر پیوند می‌یابد. ب ـ از آن‌جا که نویسنده از زبان راوی اول‌شخص سخن می‌گوید، از خلال چنین داستان‌هایی بهتر می‌توان به اندیشه‌ها و احساسات او پی‌برد. پ ـ به علت به کارگیری ضمیر«من»، داستان می‌تواند انسجام موضوعی بیشتری یابد. ۲ـ **راوی سوم‌شخص**، که در آن، راوی در متن داستان آشکار نیست و در حوادث آن شرکت ندارد. ویژگی مهم این نوع روایت آن است که راوی از نگاه یکایک افراد داستان به شرح آن می‌پردازد و احساسات و اندیشه‌های شخصیت‌های داستان را با دقت شرح می‌دهد و به خواننده امکان آگاهی بیشتری می‌دهد. راوی سوم‌شخص می‌تواند در طول داستان، تغییر یابد، یعنی شخصیت‌های گوناگونی در داستان، روایتگر آن باشد. جنگ و صلح تولستوی و «علویه‌خانم» هدایت بر مبنای راوی سوم‌شخص نوشته شده‌اند. راوی سوم‌شخص بر دو نوع است: **دانای کل**، که در آن، راوی از همه چیز آگاه است و در هر زمینه‌ای به خود اجازهٔ اظهار نظر می‌دهد، مانند جنگ و صلح تولستوی. **دانای کل محدود**، که راوی نمی‌تواند به عواطف، احساسات و اندیشه‌های شخصیت‌های داستان بپردازد. این راوی فقط از حواس پنجگانهٔ خود استفاده می‌کند، مانند «علویه‌خانم» هدایت. نوع دیگر روایت به شیوهٔ سیلان آگاهی* صورت می‌گیرد که در آن، افکار و احساسات خودآگاه و ناخودآگاه، تخیلات، خاطرات و تداعی‌ها، بدون توالی منطقی، به ذهن راوی می‌آید و بیان می‌شود. راوی در چنین روایتی، بنا به جهت‌گیری ذهن نویسنده، تغییر وضعیت و تغییر ضمیر می‌یابد. این نوع روایت‌ها زمان و مکان خاصی ندارند. تا پیش از سدهٔ نوزدهم میلادی، نویسنده و راوی قابل تمایز نبودند، اما از آن پس، راوی از نویسنده فاصله گرفت و حتی گاه از داستان حذف شد. با پیدایش ساختگرایی*، توجه بیشتری به راوی مبذول گردید و مسئلهٔ راوی از دیدگاه‌های گوناگون بررسی شد. کاته هامبورگر، منتقد آلمانی، نقش راوی را کم اهمیت می‌داند و می‌نویسد: «درواقع، چیزی به اسم راوی داستانی وجود ندارد... یعنی به مثابهٔ شخصیتی که نویسنده آن را خلق کرده باشد.» البته عده‌ای برخلاف او، برآنند که ارزیابی و شرح داستان به عهدهٔ راوی است. رولان بارت، راوی را به دو گونهٔ شخصی و غیر شخصی تقسیم می‌کند و بر آن است که برخی روایت‌های سوم شخص، در واقع اول‌شخص هستند و می‌توان به‌راحتی همهٔ ضمیرهای سوم‌شخص را به اول‌شخص تغییر داد. راوی از دیدگاه‌های دیگر بر چند نوع است: **راوی اغفالگر**، که داستان را روایت می‌کند، ولی نظرات او با نظرات نویسنده متفاوت است و خواننده در این میان تردید دارد که در جاهایی از داستان نظر راوی را می‌خواند یا نظر نویسنده را؛ اغلب راوی‌های آثار هنری جیمز چنین هستند. **راوی بی‌طرف**، که فقط داستان را روایت می‌کند و هیچ تفسیر و تعبیری از حوادث و گفتگوهای افراد ندارد، مانند داستان «آدمکش‌ها»، اثر همینگوی. **راوی خودآگاه**، که نویسنده در ضمن روایت داستان، خصوصی‌ترین مشکلات خود را در نگارش داستان برای خواننده بازمی‌گوید. **راوی دخیل**، که در حوزهٔ دانای کل است و علاوه بر روایت داستان، دربارهٔ حوادث داستان و افکار و احساسات شخصیت‌های آن، آزادانه اظهار نظر می‌کند. بیشتر داستان‌های چارلز دیکنز و تولستوی این گونه هستند.

منابع:ادبیات داستانی ۲۲۵، ۴۲۴، ۴۶۰-۴۷۹؛ از نشانه‌های تصویری تا

متن، ۲۳۴ـ۲۴۶؛ انواع ادبی، شمیسا، ۱۸۸ـ۱۸۹؛ دستور زبان داستان، ۸۵ـ۱۲۱؛ ساختار و تأویل متن، ۱/۱۴۵ـ۱۴۶، ۱۶۲ـ۱۷۰، ۲۳۴ـ۲۸۳، ۳۱۵ـ۳۱۷، ۴۵۵ـ۴۸۸؛ ۲/۶۳۴ـ۶۴۰؛ عناصر داستان، ۲۳۷ـ۲۴۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۳۸ـ۱۴۲؛ قصه‌نویسی، ۲۲۲ـ۲۳۴؛ نظریهٔ رمان، در صفحات فراوان؛ تئودور آدورنو، «جایگاه راوی در رمان معاصر»، ترجمهٔ یوسف اباذری، ارغنون، شمارهٔ ۷ـ۸، سال دوم، پاییز و زمستان ۱۳۷۴ش، صص ۴۰۹ـ۴۱۶؛

آذر

راوی (rā.vi)/ راویه، در لغت به معنی روایت‌کننده، نقل‌کننده و بازگویندهٔ سخن از کسی و در اصطلاح، روایت‌کنندهٔ شعر و داستان* در ادبیات عربی. راوی شعر به کسی می‌گفتند که حافظ شعر بود و قصیدهٔ* شاعری را با لحن شیوا و آواز خوش در مجلس شاهان و بزرگان می‌خواند: «بلبل شیرین‌زبان بر جوزبن راوی شود ـ زندباف زندخوان بر بیدبن شاعر شود.» (منوچهری)□ «مداح تو معزی و راوی شکرلبان ـ تو یار بندگان و خداوند یار تو.» (امیرمعزی)□ «شاه را در چنین بنا خواهم ـ شده خرم ز شیرهٔ انگور/ راوی بنده خوانده در مجلس ـ مدحت فتح مرو و نیشابور.» (ابوالفرج رونی)□ «راوی من که مدح شه خواند ـ صد جریر و فرزدقش خوانند.»□ «راویان شعر من در مدح او ـ سخره بر اعشی و اخطل کرده‌اند.» (خاقانی)□ «درآمد راوی و برخواند چون در ـ ثنایی، کان بساط از گنج شد پر.» (نظامی)□ «راوی روشندل از عبارت سعدی ـ ریخته در بزم شاه لؤلؤ منضود.» (سعدی) روات/ راویان اشعار همان کاری را می‌کردند که محدثان دربارهٔ حدیث و نسب‌دانان دربارهٔ نسب اشخاص انجام می‌دادند. رسم برگزیدن راوی در میان شاعران عرب دورهٔ جاهلی پدید آمد و در دورهٔ اسلامی نیز ادامه یافت. راویان عرب در سده‌های آغازین اسلامی در میان قبایل صحرانشین می‌رفتند و به گردآوری اشعار می‌پرداختند. با کار این راویان، که بیشترشان ایرانیان نومسلمان بودند، شاخه‌های گوناگون ادبیات عربی پایه‌ریزی شد. شاعران فارسی‌سرا نیز از همان اوایل طلوع شعر فارسی دری راوی* داشتند؛ به‌ویژه شاعران بزرگ سده‌های چهارم و پنجم هجری. شاعران برای آنکه مدح*هایشان هرچه بیشتر در ممدوح اثر کند، راوی استخدام می‌کردند. شاعران عرب راویان خویش را با خود نزد رؤسای قبایل عرب می‌بردند تا در حضور آن‌ها شعر بخوانند. رسم بوده که چون راوی قصیده‌ای را می‌خواند، شاعر آن قصیده نیز برپا می‌خاست. برگزیدن راوی حکایت از آن دارد که شاعران به‌وجه موسیقایی شعر توجه داشتند. این رسم ریشه در روزگاران دور دارد؛ آنگاه که شعر و موسیقی با هم پیوند داشت. گوسان‌ها (شاعران خواننده و نوازنده‌ای که در دورهٔ اشکانیان (۲۵۰ق‌م ـ ۲۲۶م) در مراسم و مجالس دربار به مناسبت‌هایی اشعاری فی‌البداهه می‌سرودند و به همراه ساز می‌خواندند) و خنیاگران (مانند باربد) گواه این مدعا هستند. هرگاه شاعری نمی‌توانست شعر خویش را با آواز خوش و به همراه نواختن ساز بخواند، برای خود راوی برمی‌گزید. گاه نیز شاعران ثروتمند دون شأن خویش می‌دیدند که شعر خود را در مجلسی بخوانند. برخی از شاعران چند راوی داشتند تا اشعارشان همزمان در چند محفل خوانده شود و در نتیجه شهرت بیشتری به‌دست آورند. در گذشته، که هنوز ضبط مکتوب سخن و تدوین دیوان* شعر رایج نبود، شماری از شاعران که نمی‌توانستند اشعار فراوان خود را به یاد بسپارند، کسی را که حافظه‌ای قوی داشت، راوی اشعار خود می‌کردند. نیز، شاعران برای آنکه اشعارشان پس از مرگشان بماند، راوی برمی‌گزیدند و راویان شعر آن‌ها را حفظ و نقل می‌کردند. پس سود راوی برای شاعر در تأثیرگذاری شعر وی در ممدوح، تبلیغ و انتشار، و ضبط و نقل اشعار وی بوده است. در روزگار امویان (۴۱ـ ۱۳۲ق) راویان اشعار شاعران را بازبینی و از آن‌ها گزیده‌ای فراهم می‌کردند. با این کار، راویانی که طبع شعر داشتند به فنون شاعری آشنا و خود شاعر می‌شدند. مثلاً زهیربن ابی‌سلمی نخست راوی اوس بن حجر بود، اما پس از چندی در شاعری از او پیشی گرفت. فاضل‌خان گروسی نیز در آغاز راوی فتحعلی‌خان صبا بود، رفته‌رفته پیشرفت کرد و خود شاعر شد و راوی تخلص* می‌کرد. راوی شاعر گاه از سروده‌های شاعران پیشین نیز می‌خواند. برخی از راویان اشعار گذشتگان به جعل و تحریف اشعار آنان و منتسب کردن اشعاری به شاعران خیالی یا واقعی گذشته متهم بودند. گاه شاه یا بزرگی وقتی صدا و آواز شاعری را نمی‌پسندید، برای او راوی تعیین می‌کرد. وجود راوی همیشه نیز به سود شاعر نبود، مثلاً فتحعلی‌خان صبا در قطعه‌ای که برای فتحعلی‌شاه (۱۲۱۲ـ ۱۲۵۰ق) سروده، از راوی اشعار خود گله کرده و از شاه خواسته است راوی دیگری سروده‌های وی را در دربار بخواند. برخی از شاعران نیز نگران این بودند که پس از آن‌ها شعرشان به‌دست راویان کم‌مایه بیفتد. پرآوازه‌ترین راوی اشعار دورهٔ جاهلی عرب، حماد راویه بود. معلقات سبعه را او برگزیده و روایت کرده است. مربع راوی جریر و فرزدق،

محمد بن سهل راوی کمیت، و صالح بن سلیمان راوی ذوالرمه بود. از دیگر راویان مشهور عرب، می‌توان از ابوعمرو ابن‌العلاء، مفضل ضبی، خلیل بن احمد، خلف احمر، ابوعبیده و اصمعی نام برد. نام راوی رودکی را مج (مخفف ماج) گفته‌اند. رودکی می‌گوید: «ای مج، کنون تو شعر من از بر کن و بخوان ـ از من دل و سگالش، از تو تن و روان/ کوری کنیم و باده خوریم و بویم شاد ـ بوسه دهیم بر دو لبان پریوشان.» شمس‌الدین محمد فخری اصفهانی نیز می‌سراید: «تا مدحت او خواندی و گفتی ز شرف کو ـ استاد سخن رودکی و راوی او مج.» در درستی ضبط نام این راوی تردیدهایی هست؛ برخی، از جمله ذبیح‌الله صفا، بر آن بوده‌اند که مج و ماج تحریف شدهٔ مخ و ماخ است، نامی که در آن روزگاران رایج بود. شماری به اعتبار راوی رودکی، ماج/ مج را به معنی راوی دانسته‌اند. راوی دیگری به نام رازل/ راذل برای رودکی قایل شده‌اند، چنان‌که از سوزنی نقل کرده‌اند: «بلبل چه شود رازل و راوی و بخواند ـ مدح و غزل رودکی اندر بر عیار»، اما به جای این واژه در این بیت، در دیوان چاپ شدهٔ سوزنی «ناقل» آمده است. گونه‌ای دیگر از راویان نیز بودند که داستان‌های کهن منثور یا منظوم را نقل می‌کردند. در ایران باستان و سده‌های آغازین اسلامی، این راویان از دهقانان (ایرانیان اصیل صاحب ملک و زمین) بودند. فردوسی و دیگر حماسه‌سرایان، حماسه*های خود را به آن‌ها ـ که پیش از این شاعران می‌زیستند ـ منسوب می‌کنند. فردوسی در آغاز داستان کیومرث آورده: «سخنگوی دهقان چه گوید نخست ـ که نام بزرگی به گیتی که جست /که بود آن‌که دیهیم بر سر نهاد ـ ندارد کس آن روزگاران به یاد/ مگر کز پدر یاد دارد پسر ـ بگوید تو را یک به یک در به در/ که نام بزرگی که آورد پیش ـ که را بود از آن برتران پایه بیش.» از این ابیات پیدا است که در روزگار فردوسی و پیش از آن، روایات ملی سینه به سینه، از پدر به پسر انتقال می‌یافته است. در آغاز داستان سهراب آمده: «زگفتار دهقان یکی داستان ـ بپیوندم از گفتهٔ باستان.» گاه راوی را با نام موبد می‌خواندند، چنان‌که فردوسی در آغاز داستان سیاوش می‌گوید: «چنین گفت موبد که یک روز توس ـ بدانگه که برخاست بانگ خروس/...» اسدی طوسی و ایرانشاه بن ابی‌الخیر هم به‌ترتیب در آغاز گرشاسب‌نامه و بهمن‌نامه آورده‌اند: «سراینده دهقان موبدنژاد ـ ز گفت دگر موبدان کرد یاد» و «چنین گفت دهقان موبدنژاد ـ چو بر ما در داستان برگشاد/...» بیشتر حماسه‌های فارسی بر پایهٔ شاهنامه‌های منثور، اخبار پادشاهان و مانند آن‌ها سروده می‌شدند. مأخذ این‌ها نیز جز رسالات و مکتوبات پهلوی، روایات شفاهی راویان خراسان، سیستان و فرارود (ماوراءالنهر) بوده است. (← شاهنامه‌خوانی) راوی را تا اندازه‌ای می‌توان با راپسود (rhapsode/rhapsodist) در یونان باستان سنجید. راپسود شاعر، خواننده و نوازنده‌ای دوره‌گرد (از سدهٔ ششم پیش از میلاد) بود که اشعار حماسی گذشتگان، مانند ایلیاد و اودیسهٔ هومر، و اشعار هزیود و آرکیلوکوس، را از بر می‌خواند و جای بخش‌های از میان رفته را با قطعاتی که فی‌البداهه می‌سرود پر می‌کرد، از این رو به آنان آوازخوانان رفوگر نیز می‌گفتند و خود واژهٔ راپسود در یونانی به معنای رفوگر است. راپسودها درواقع راوی شعر گذشتگان بودند و بسیاری از سروده‌های یونان باستان، از جمله ایلیاد و اودیسه، را راپسودیت‌ها ضبط و روایت کرده‌اند. بعدها، در سده‌های دوازدهم و سیزدهم میلادی، تروبادور (trobadour)ها در جنوب فرانسه و شمال اسپانیا زندگی می‌کردند. آنان نیز شاعر، خواننده و نوازنده بودند و اشعار عشقی و سلحشوری می‌سرودند. همزمان با آن‌ها در شمال و مرکز فرانسه تروور (trouvère)های شاعر و خواننده می‌زیستند. برخی پژوهشگران به همانندی‌هایی در سروده‌های تروبادورها با اشعار اعراب (که همزمان با تروبادورها بر اسپانیا حکم می‌راندند) و اثرپذیری اشعار موشح عربی ـ که به همراه موسیقی سروده می‌شد و در کشورهای اسلامی غربی رواج داشت ـ از ترانه‌های محلی اندلس باور دارند.

منابع: ابوعبدالله رودکی و آثار منظوم رودکی، ۴۸۸؛ ارسطو و فن شعر، ۸۵ـ ۸۶؛ برهان قاطع، ۱۹۳۲/۴، ۱۹۶۷ـ ۱۹۶۸؛ بهمن‌نامه، ۱۷؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۱۲۲/۱ـ ۱۲۴؛ تحقیقات ادبی، ۳۵۹؛ حماسه‌سرایی در ایران، ۷۴ـ۸۸؛ حماسهٔ ملی ایران، ۴۰، ۴۲؛ دایرةالمعارف فارسی، ۶۳۶/۱، ۶۳۸، ۱۰۴۷، ۱۰۶۸؛ دیوان ابوالفرج رونی، ۷۴؛ دیوان امیرمعزی، ۶۱۲؛ دیوان خاقانی، ۴۸۶، ۵۱۷؛ دیوان سوزنی، ۸۴؛ دیوان فتحعلی‌خان صبا، ۴۷۵، ۶۶۱ـ ۶۶۲؛ دیوان منوچهری، ۳۱؛ شاهنامه، چاپ مسکو، ۲۸/۱؛ ۱۷۰/۲؛ ۷/۳؛ ۳۱۶/۸؛ شعر و ادب فارسی، ۲۹ـ ۳۱؛ کلیات سعدی، ۷۱۸؛ گرشاسب‌نامه، ۲۱؛ لغت‌نامه، زیر «مج» و «راوی»؛ مجمع‌الفصحا، ۳۱۹/۴؛ محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی، ۴۱۰ـ ۴۱۱، ۵۲۲؛ مقدمة‌الشعر و الشعرای ابن قتیبه، ۵۹ـ۶۲؛ موسیقی شعر، ۴۵ـ ۴۶، ۵۰، ۱۱۷، ۲۰۹، ۲۱۰؛ نقد ادبی، زرین‌کوب، ۲۸۵/۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۶۵، ۱۰۷، ۲۲۳؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 570, 725-726; *Britannica*, 10/17; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley, 272; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, 188.

آتشین

راویه ← راوی

راه اعشی (rāh-e.aɛ.šā)، در اصطلاح عروض سنتی به این سه وزن از بحر متقارب* گفته می‌شده است: متقارب مثمن سالم عروض و ضرب، متقارب مثمن مقصور (محذوف) عروض و ضرب، متقارب مثمن سالم عروض مسبغ ضرب. اصطلاح راه اعشی بدین‌دلیل به این سه وزن اطلاق می‌شده است که ابیات شعرهای اعشی ـ شاعر عرب معاصر پیامبر (ص) ـ بر این سه وزن بوده است.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۲۴۹ ـ ۲۵۰؛ فرهنگ عروضی، ۴۴.

صفوی

رباعی (ro.bā.i)، از قالب‌های شعر فارسی که از چهار مصراع* (دو بیت*) تشکیل شده باشد و قافیه* باید در مصراع‌های اول، دوم، و چهارم رعایت شود، اما رعایت قافیه در مصراع سوم اختیاری است. ترتیب قافیه‌ها در رباعی بدین صورت است:

ـــــــ آ ـــــــ آ

ـــــــ ب ـــــــ آ

در آغاز، شاعران گرایش بیشتری به رعایت قافیه در مصراع سوم داشتند، اما رفته‌رفته، مصراع سوم از قید قافیه آزاد شد. تفاوت رباعی با دوبیتی* در وزن* آن است، زیرا رباعی هم‌وزن با جملهٔ «لا حول و لاقوة الاّ بالله» است و به گونه‌های متعددی تقسیم می‌شود. عروض‌دانان سنتی وزن رباعی را از متفرعات بحر هزج (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) می‌دانسته‌اند و برای آن ۲۴ گونه وزن یافته‌اند. (← شجرهٔ اخرب و اخرم) این گونه‌ها را نیز به دو دستهٔ دوازده‌تایی تقسیم کرده‌اند که در یک دسته، مصراع با «مفعولُ» آغاز می‌شود و در دستهٔ دیگر با «مفعولن». شمس قیس رازی در المعجم (اوایل قرن هفتم هجری)، این تقسیم‌بندی را از ابتکارهای امام حسن قطان مروزی (ـ۵۴۸ ق) می‌داند. اگر بنا به قاعدهٔ تقطیع*، در این وزن‌ها هجای بلند (مانند کلمهٔ «دَر») و هجای کشیده (مانند کلمهٔ «دار») را متمایز از هم ندانیم، این ۲۴ وزن به دوازده وزن زیر کاهش می‌یابد. **دستهٔ اول:** ۱ـ مفعولُ مفاعلن مفاعیلُ فَعَل، مانند: «گفتم ز چه رو ز غصه سوزد دل من». ۲ـ مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فَعَل، مانند: «گفتم ز چه رو عشق تو سوزد دل من». ۳ـ مفعولُ مفاعیلن مفعولُ فَعَل، مانند «گفتم ز چه رو عشقت سوزد دل من». ۴ـ مفعولُ مفاعلن مفاعیلن فَع، مانند «گفتم ز چه رو ز غصه سوزد جانم». ۵ ـ مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلن فَع، مانند «گفتم ز چه رو عشق تو سوزد جانم». ۶ـ مفعولُ مفاعیلن مفعولن فَع، مانند: «گفتم ز چه رو عشقت سوزد جانم». **دستهٔ دوم:** ۷ـ مفعولن فاعلن مفاعیلن فع، مانند «گفتم تا کی ز غصه سوزد جانم». ۸ ـ مفعولن مفعولُ مفاعیلن فع، مانند «گفتم تا کی عشق تو سوزد جانم». ۹ـ مفعولن مفعولن مفعولن فع، مانند «گفتم تا کی عشقت سوزد جانم». ۱۰ـ مفعولن فاعلن مفاعیلُ فَعَل، مانند «گفتم تا کی ز غصه سوزد دل من»، ۱۱ـ مفعولن مفعولُ مفاعیلُ فَعَل، مانند«گفتم تا کی عشق تو سوزد دل من». ۱۲ـ مفعولن مفعولن مفعولُ فَعَل، مانند: «گفتم تا کی عشقت سوزد دل من.» روشن است که در این گونه‌ها، اگر «فَع» به «فاع» و «فَعَل» به «فعول» تبدیل شود، دوازده گونهٔ دیگر هم به‌دست می‌آید. در عروض جدید، دکتر پرویز ناتل خانلری این وزن را، برخلاف پیشینیان، منشعب از بحر هزج* نمی‌داند و آن را بحر* مستقلی می‌شمارد که پنج رکن* دارد و وزن اصلی آن نیز «مفعولن فاعلن مفاعیلن فع» است و وزن‌های دیگری را از این وزن با کاربرد اختیارات شاعری* به دست می‌آورَد. اما ابوالحسن نجفی، مانند پیشینیان، رباعی را دارای چهار رکن می‌داند و بر آن است که وزن آن متفرع از دو وزن است: یکی وزن متفق‌الارکان «مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فَعَل» (یا متفعل متفعل متفعل فع) و دیگری وزن مختلف‌الارکان «مفعول مفاعلن مفاعیل فَعَل». شکل رباعی همواره چنین بوده است که دو مصراع نخست به توصیف زمینه می‌پردازند. مصراع سوم آماده و گاه بی‌تکلیف است و در چنین حال خواننده را به ادامهٔ آن وامی‌دارد و مصراع چهارم بر مقصود اصلی تأکید می‌کند. رباعی فارسی را با «هایکو*»ی ژاپنی همانند دانسته‌اند. به احتمال زیاد، قدمت رباعی بعد از قطعه*، از دیگر قالب‌های شعر فارسی بیشتر است. اگرچه دربارهٔ چگونگی اختراع رباعی مطالب گوناگونی نقل شده که برخی به افسانه می‌ماند، آنچه مسلم است، فارسی‌بودن اصل این وزن است. به دلیل وجود

اشعار محلی و فهلویات* فراوان، که از نظر قالب به رباعی بسیار شبیه‌اند، می‌توان گفت که این نوع شعر در ایران سابقه‌ای دیرینه دارد، به‌ویژه که چنین وزنی در عربی نبوده و به تصریح عروض‌دانان، عرب‌ها آن را از ایرانیان گرفته‌اند. از شاعران روزگار سامانی، به‌ویژه شهید بلخی (ـ ۳۲۵ ق)، رودکی (ـ ۳۲۹ق) و فارابی (ـ ۳۳۹ق)، رباعیاتی در دست است که به‌دلیل پختگی و انسجام کلام آن‌ها، می‌توان حدس زد که آغاز رباعی‌سرایی روزگاری پیش‌تر از این بوده است؛ اگرچه شمس قیس، رودکی را نخستین رباعی‌سرا معرفی کرده است. مثلاً، رباعی زیر «دوشم گذر افتاد به ویرانهٔ طوس ـ دیدم جغدی نشسته جای طاووس / گفتم چه خبر داری از این ویرانه ـ گفتا خبر این است که افسوس افسوس»، اگر به‌راستی از شهید بلخی باشد، با این‌که کمابیش ۱۲۰ سال تقدم دارد، در سبک و انسجام و زیبایی، هیچ کم از این رباعی خیام ندارد: «مرغی دیدم نشسته بر بارهٔ طوس ـ در پیش نهاده کلهٔ کیکاووس / با کله همی گفت که افسوس افسوس ـ کو بانگ جرس‌ها و کجا نالهٔ کوس.» از قدیم، شاعران و مخاطبان به رباعی علاقه داشته‌اند، چنان‌که شمس قیس می‌نویسد: «خاص و عام مفتون این نوع شده‌اند، عالم و عامی مشعوف این شعر گشته، زاهد و فاسق را در آن نصیب، صالح و طالح را بدان رغبت، کژطبعانی که نظم از نثر نشناسند و از وزن و ضرب خبر ندارند به بهانهٔ ترانه‌ای در رقص آیند.» نشانهٔ بارز محبوبیت رباعی آن است که تقریباً تمام شاعران ایران طبعی در آن آزموده‌اند و بخشی از دیوان اشعار هر شاعر به رباعی اختصاص یافته است. رباعی، گذشته از این که نوع خاصی از قطعه است، به دلیل شکل کوتاه و مشخص آن، سراینده را ملزم به گزیده‌گویی و چکیده‌نویسی می‌کند و در نهایت، با فن ایجاز* و کلمات‌قصارنویسی در سنت ادبی ما سازگار است. از سوی دیگر، بهترین قالب برای بدیهه‌سرایی بوده است. مثلاً، ازرقی هروی در خشم طغانشاه سلجوقی به هنگام باختن بازی نرد، رباعی زیر را گفت و پاداش زیادی گرفت: «گر شاه دو شش خواست دو یک زخم افتاد ـ تا ظن نبری که کعبتین داد نداد / آن زخم که کرد رای شاهنشه یاد ـ در خدمت شاه روی بر خاک نهاد.» رباعی‌سرایی از عهد سامانیان رواج داشته است و در هر دوره شاعرانی بوده‌اند که شهرت آنان به رباعیاتشان بوده است. در راحة‌الصدور و آیة‌السرور (تألیف‌ح ۵۹۹ ق)، از شخصی به نام نجم‌الدین یاد شده است که او را «دوبیتی» لقب داده بودند. او به اطراف می‌رفته و هر دوبیتی‌ای را که می‌یافته، می‌نوشته است و پس از درگذشت او، یادداشت‌هایش که پنجاه من کاغذ بوده، بین وارثان او تقسیم شده است. از این داستان می‌توان دریافت که بسیاری از رباعیات شاعران سده‌های سوم تا ششم هجری به دست ما نرسیده و در اثر جنگ‌ها و هجوم‌ها و گریزها از میان، رفته است. در این میان رباعی‌هایی در دست است که سرایندهٔ آن‌ها معلوم نیست و نیز، رباعیات بی‌شماری هست که به چند شاعر نسبت داده شده‌اند. مثلاً، ۷۲۰ رباعی به ابوسعید ابی‌الخیر (۳۵۷ـ۴۴۰ ق) نسبت داده‌اند که تنها در صحت انتساب یکی‌دوتای آن‌ها تردید نیست. شاید علت انتساب این شعرها به او، این بوده که شیخ در مجالس خود شعرهای فراوانی می‌خوانده است و شنوندگان همهٔ آن رباعیات را سروده‌های او می‌پنداشته‌اند. در کتابی به نام طربخانه، تألیف یاراحمد رشیدی تبریزی، ۵۵۹ رباعی به نام خیام ثبت شده که اغلب آن‌ها از خیام نیست و در دیوان شاعران دیگر آمده است. دشواری تشخیص صحت انتساب رباعی به شاعری خاص در این است که رباعی شعری کوتاه است و در شعر کوتاه، به‌آسانی می‌توان ویژگی‌های سبکی و معنایی شاعر را تقلید کرد. مثلاً، رباعی زیر به ۹ نفر نسبت داده شده است: «چشمی دارم همه پر از صورت دوست ـ با دیده مرا خوش است چون دوست در اوست / از دیده و دوست فرق کردن نه نکوست ـ یا اوست به جای دیده یا دیده خود اوست.» درواقع، به‌دلیل مختصربودن قالب رباعی، بسیاری از کسانی که طبع شعری داشته‌اند، در این قالب طبعی آزموده‌اند. به همین دلیل، با استناد به سبک و مضمون و ساختار عروضی و نوع قافیه‌بندی، نمی‌توان سرایندهٔ اصلی رباعیات مشکوک را یافت. (← رباعیات سرگردان) رباعیات فارسی را به اعتبار مضمون می‌توان به انواع گوناگون تقسیم کرد: **رباعی غنایی**، که نمایندگان اصلی آن شاعران قرن‌های چهارم تا ششم هجری، چون رودکی، فرخی، عنصری و به‌ویژه مهستی گنجوی، هستند. **رباعی فلسفی**، که بارزترین چهرهٔ آن خیام است. رباعیات فلسفی خیام همانند غزل عاشقانهٔ سعدی سهل‌وممتنع* است و سبکی که پایه نهاد یا به کمال رسانید، همهٔ رباعی‌سرایان پس از او را به تقلید از خود کشانید. اگر رباعی‌های منسوب به ابن‌سینا به‌راستی از او باشد، خیام را می‌توان ادامه‌دهندهٔ شیوهٔ او دانست. **رباعی عارفانه**، که مشخص‌ترین شاعران این گروه، خواجه عبدالله انصاری، عطار و مولوی هستند. **رباعی پندآموز**، که نمونه‌های بسیار دارد، ولی شاعری که بیشتر رباعی‌های او پندآموز باشد، نداریم؛ اما اغلب

شاعران رباعی‌گوی مشهور رباعی‌های فراوانی با این مضمون دارند. تعداد رباعی‌ها در دیوان* شاعران نیز قابل بررسی است. عطار با حدود ۲۰۰۰ رباعی در مختارنامه، که در درستی انتساب آن‌ها شکی نیست، و مولوی با ۱۹۸۳ رباعی، که البته در درستی انتساب شماری از آن‌ها به او تردید است، و پس از آن‌ها، اوحدالدین کرمانی و اهلی شیرازی و باباافضل کاشانی، بیشترین رباعیاتِ به‌جای‌مانده را دارند. البته شاعرانی، چون طلحهٔ مروزی (سده‌های پنجم و ششم هجری) و تاج‌الدین باخرزی (اوایل سدهٔ ششم هجری)، به رباعی‌سرایی مشهور بوده‌اند، اما رباعی‌های اندکی از آنان به یادگار مانده است. در این آمار، بزرگ‌ترین رباعی‌سرای ایران، خیام، در آخرین مرتبه قرار می‌گیرد. بنابراین، کثرت رباعی در دیوان شاعر، به‌هیچ‌وجه امتیازی برای او نیست. از نظر تاریخی، رباعی‌سرایی در قرن چهارم هجری با رودکی رسمیت می‌یابد و در قرن پنجم با فرخی، عنصری، ازرقی، ابوالفرج رونی، مسعود سعد و به‌ویژه ابوسعید ابی‌الخیر، راه تکامل می‌پیماید. نیمهٔ دوم قرن پنجم و قرن ششم هجری دورهٔ رباعی‌سرایی خیام و رواج رباعی‌سرایی به سبک او است. امیرمعزی، سنایی، مهستی، رشید وطواط، خاقانی، ظهیر فاریابی، جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی و انوری، از رباعی‌سرایان معروف این دوره هستند. در قرن هفتم هجری، رباعی‌های عرفانی با عطار و مولوی به اوج خود می‌رسد. کمال‌الدین اسماعیل، یکی از استادان طراز اول رباعی‌سرایی، نیز در همین قرن می‌زیسته است. درواقع، قرن ششم و هفتم هجری، دورهٔ اوج رباعی سرایی است. از آن پس، رباعی همان سرنوشتی را پیدا کرد که غزل* پس از سعدی و حافظ پیدا کرد. رباعی‌سرایان قرن‌های بعد، همه، مقلد شاعران این دو قرن، به‌خصوص خیام، بوده‌اند. منظور آنکه از قرن هفتم هجری به بعد، سبک* تازه‌ای در رباعی پدید نیامد و حتی شاعران سبک هندی در قرن یازدهم هجری اغلب به شیوهٔ قدما رباعی می‌سرودند. شاید معروف‌ترین رباعی‌سرای سبک هندی سحابی استرابادی باشد که تعداد رباعی‌های او را تا دوازده هزار هم نوشته‌اند، اما تأثیر سبک خیام بر او چندان است که برخی از مجموعه‌نویسان متأخر به اشتباه، بخشی از شعرهای او را به خیام نسبت داده‌اند. در قرن چهاردهم هجری با ظهور نیما یوشیج، شعر به راه تازه‌ای افتاد و شعرنوسرایان به رباعی نیز مانند قالب‌های دیگر شعر سنتی توجهی نشان ندادند. اما خود نیما حدود ۶۰۰ رباعی گفته است که تعداد اندکی از آن‌ها نشانی از سبک خاص او را دارند. مثلاً: «تیک‌تیک چه به شیشه شب‌پره می‌کوبد ـ آشوب‌زده‌ست باد و می‌آشوبد / دستی ز گریبان سیاه دریا ـ بیرون شده تا هر بد و نیکی کوبد.»

منابع: انواع ادبی، شمیسا، ۳۳۲-۳۳۴؛ انواع شعر فارسی، ۴۷۴-۴۹۶؛ تاریخ ایران، کیمبریج، ۵۴۲/۴-۵۵۶؛ تحول شعر فارسی، ۸۷-۹۹؛ راحة‌الصدور و آیة‌السرور، ۳۴۴؛ رباعی و رباعی‌سرایان از آغاز تا قرن هشتم هجری، محمد کامگار پارسی؛ زحاف رایج در شعر فارسی، ۶۷-۷۰؛ زیب سخن، ۹۴/۱-۹۷؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۵۸۴ ـ ۵۸۷؛ سیر رباعی در شعر فارسی، شمیسا؛ طربخانه، به تصحیح جلال همایی؛ عروض فارسی، ۱۴۵-۱۶۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۵۶/۱-۵۵۷؛ فرهنگ عروضی، ۴۴؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۵۱-۱۵۴؛ مجموعهٔ آثار نیما یوشیج؛ مسألهٔ هشتصد سالهٔ وزن رباعی، مسعود فرزاد؛ المعجم، ۱۱۵-۱۲۲؛ موسیقی شعر، ۴۶۷-۴۷۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۰۷-۱۱۰؛ وزن شعر فارسی، ۲۷۲-۲۷۵؛ وزن و قافیهٔ شعر فارسی، ۵۳ ـ ۵۵؛ ابوالحسن نجفی، «اختیارات شاعری»، جنگ اصفهان، دفتر دهم، ۱۳۵۲ش.

ضیاء موحد

رباعیات سرگردان (ro.bā.i.yāt-e.sar.gar.dān)/ رباعیات شناور/ رباعیات مشاع، عنوان مشهور رباعیاتی که گویندهٔ مشخصی ندارند و آن‌ها را به چند شاعر نسبت می‌دهد. نخستین کسی که به وجود رباعیات سرگردان پی‌برد، والنتین آلکسیویچ ژوکوفسکی، ایران‌شناس روسی (۱۸۵۸ـ ۱۹۱۸م)، بود. در ۱۸۶۷م، که ج. ب. نیکولا مجموعه‌ای به نام رباعیات خیام در روسیه به چاپ رسانید، ژوکوفسکی دریافت که ۸۲ رباعی* این مجموعه در دیوان نزدیک به چهل شاعر دیگر، از فردوسی (ـ۴۱۱ق) تا طالب آملی (ـ۱۰۳۴ق)، نیز پیدا می‌شود. در پی ژوکوفسکی، ایران‌شناسان دیگری، چون آرتور کریستن‌سن، سردنیس راس، فردریک روزن و کریستین رمپیس، به تحقیق دربارهٔ رباعیات خیام پرداختند و با تحقیقات آن‌ها بر شمار رباعیات سرگردان افزوده و از شمار رباعیاتی که آن‌ها را موثقاً از خیام می‌دانند، رفته‌رفته کاسته شده است. دربارهٔ رباعیات خیام دو نظر افراطی مطرح شده است.از این دونظر یکی سخن‌ه.شدر است که در ۱۹۳۴م قاطعانه اظهار داشت که نام خیام را «باید از تاریخ شعر فارسی زدود»، و دیگری نظر سوامی گووینداتیرته است که در ۱۹۴۱م، از میان ۲۲۱۳ رباعی که به نام خیام پیدا کرده بود، تنها ۷۵۶ رباعی را «سرگردان» دانست. سرایندگان این

۷۵۶ رباعی ۱۴۳ شاعرند که در شش قرن مختلف زندگی می‌کردند. مثلاً رباعی «چون نیست ز هرچه هست جز باد به دست ـ چون هست به هرچه نیست نقصان و شکست/ انگار که هرچه هست در عالم نیست ـ پندار هر آنچه نیست در عالم هست»، دست‌کم به شش شاعر، و رباعی «چشمی دارم همه پر از صورت دوست ـ با دیده مرا خوشست چون دوست در اوست/از دیده و دوست فرق‌کردن نه نکوست ـ یا اوست به جای دیده یا دیده خود اوست »، به نه شاعر منسوب است. رباعیات سرگردان را تنها به خیام نسبت نمی‌دهند، بلکه این رباعیات به شاعرانی دیگر، چون ابوسعید ابی‌الخیر، ابوعلی سینا، امام فخر رازی، باباافضل کاشانی، خواجه نصیر طوسی، اثیرالدین اومانی، عمعق بخارایی، مهستی، امام محمد غزالی، کمال‌الدین اسماعیل، عطار نیشابوری و اوحدالدین کرمانی نیز منسوب است. مثلاً به ابوسعید ابی‌الخیر ۷۲۰ رباعی نسبت داده‌اند که تنها در درستی انتساب یکی از آن‌ها به او چون‌وچرا نمی‌رود. چون رباعی به‌خلاف انواع دیگر شعر، از قبیل غزل یا قصیده*، سبک* ویژه‌ای ندارد و نیز، چون همهٔ رباعیات مضامین کمابیش مشترکی دارند و درونمایهٔ اصلی آن‌ها عرفان، فلسفه، غنا و پند است، حتی پی‌بردن به دورهٔ سرایش هریک از آن‌ها نیز دشوار است، چنان‌که ای‌بسا یک رباعی که در سدهٔ چهاردهم هجری سروده شده، با رباعی دیگری که در سدهٔ پنجم هجری پدید آمده، درونمایهٔ مشترکی دارد. رباعیات سرگردان گونه‌ای اشعار لاادری* در شمار می‌آیند که گویندگان آن‌ها ناشناخته‌اند. شاید یکی از دلایل پیداشدن رباعیات سرگردان این باشد که چون رباعی قالبی کوتاه دارد، بسیارکسانی که اندک دستی در شعر داشتند، اما دعوی شاعری نداشتند، یا شاعری را در شأن خود نمی‌دیدند، رباعی سرودهٔ خود را به شاعری که خود می‌پسندیدند، نسبت می‌دادند.

منابع:تاریخ ادبیات ایران،ازفردوسی تا سعدی، ۱۵۸-۱۵۹؛ تاریخ ایران کیمبریج ، ۵۴۲/۴- ۵۵۶؛ ترانه‌های خیام ،مقدمه؛ رباعیات خیام، (طربخانه)؛ رباعیات خیام، تصحیح و تحشیهٔ محمد علی فروغی و دکتر قاسم غنی؛ سیررباعی، ۱۸۸- ۱۹۸؛ نزهة‌المجالس، ۴۲-۴۴؛ دکتر ضیاء موحد، «رباعی و رباعی‌سرایان»، نامهٔ شهیدی، ۵۳۷-۵۴۸.

رسولی

رباعی ترانه ← خصی

ربع (robε)، در لغت، به معنی گرفتن یک‌چهارم مال، و در اصطلاح ادبی، یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که دو زحاف صلم* و خبن* در فاعلاتن جمع شوند و فاعلاتن تبدیل به فَعَل گردد. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گیرد، مربوع* می‌نامند. ربع، زحاف مرکب* شمرده می‌شود.

منابع: درهٔ نجفی، ۳۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۹۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۵۸/۱؛ فرهنگ عروضی، ۴۴؛ المعجم، ۵۵؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۸.

صفوی

رثا ← مرثیه

رجز (ra.jaz)، در لغت، به معنی اضطراب و سرعت، و در اصطلاح عروض، نام یکی از بحر*های عروضی است که از تکرار رکن* مستفعلن و زحاف*های آن به دست می‌آید. مزاحفات این بحر را مخبون*، مطوی*، مقطوع*، مذال* و مرفل* دانسته‌اند. پرکاربردترین زحاف‌های این بحر عبارتند از **رجز مثمن سالم** (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن): «ای ساربان آهسته ران کآرام جانم می‌رود ـ وآن دل که با خود داشتم با دلستانم می‌رود.» **رجز مثمن مطوی مخبون** (مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن): «از تو جهان پربلا همچو بهشت شد مرا ـ تا چه شود ز لطف تو صورت آن جهان من.» **رجز مثمن مطوی مخبون**(مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن): «باز بنفشه رسید جانب سوسن دوتا ـ باز گل لعل‌پوش می‌بدراند قبا.»

منابع: زحاف رایج در شعر فارسی، ۷۱ ـ ۷۸؛ عروض حمیدی، ۶۴؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۴۲ ـ ۴۴؛ عروض فارسی، ۱۰۱ ـ ۱۰۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۹۰ ـ ۹۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۵۹/۱؛ فرهنگ عروضی، ۴۵؛ المعجم، ۷۱.

صفوی

رجوع (rojuε)، در لغت، به معنی بازگشتن، و در اصطلاح بدیع، به یکی از صنایع معنوی گویند که در آن شاعر پس از گفتن سخنی، آن را شایسته و کافی نداند و به آن برگردد تا به گونه‌ای آن را نفی کند و با توصیف یا گفتاری بیشتر آن را فراتر ببرد یا فزون‌تر کند: «ابری است کز او کشت امل تازه و سبز است ـ تیری است کز او کار جهان راست چو تیر است/ نی نی، چو بحق درنگری، شاخ نبات است ـ پس پیر و چو اطفال هنوزش غم شیر است.»

(انوری) نفی گفتار گذشته در ارجاع، بیشتر با ادات یا عبارات نفی همراه است، ولی گونه‌ای از آن زیباتر و پسندیده‌تر است که پوشیده‌تر و نفی، غیرمستقیم باشد: «شمع را باید از این خانه برون بردن و کشتن ـ تا به همسایه نگوید که تو در خانهٔ مایی/ کشتن شمع چه حاجت بود از بیم رقیبان ـ پرتو روی تو گوید که تو در خانهٔ مایی.»(سعدی) رجوع به تفریق* و جمع‌وتفریق* نیز مانند است، اما آنچه آن‌ها را از هم جدا می‌کند، این است که در تفریق، آنچه را که مایهٔ جدایی دو گفته است، یاد می‌کنند، ولی در رجوع چنین نیست، و دیگر آن‌که در جمع‌وتفریق، گوینده ناچار نیست پس از نفی آنچه پیش‌تر گفته، آن را فراتر از گفتهٔ پیشین برشمارد، ولی در رجوع باید به‌ناچار چنین کند. (← استدراک)

منابع: بدیع، کزازی، ۱۲۷ـ ۱۲۸؛ زیورهای سخن ، ۳۷۷ـ ۳۷۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۹۱ ؛ لغت‌نامه، زیر «رجوع»؛ معیارالبلاغه، ۳۹ـ ۴۰؛ نگاهی تازه به بدیع ، ۹۶.

شکیبا

ردالصدر علی‌العجز (rad.dos.sadr-e.a.lal.a.joz)، در اصطلاح بدیع، آن است که کلمهٔ پایانی بیت را ـ که به آن عجز* می‌گویند ـ در بخش آغازین بیت بعدی ـ که به آن صدر* می‌گویند ـ بیاورند: «قوام دولت و دین روزگار فضل و هنر ـ ز فضل وافر تو یافت زیب و فر و نظام/ نظام ملت و ملکی عجب نباشد اگر ـ به‌رونق است در این روزگار کلک و حسام/ حسام و کلک تو کردند کام اعداکم ـ روا و رای تو بردند از زمانه ظلام.»

منابع: بدایع‌الافکار، ۲۴۶؛ زیورهای سخن، ۱۶۷؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۲۲۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۴۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۶۱/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۷۰ـ۷۲؛ فنون و صنایع ادبی، سادات ناصری، ۷۲؛ نگاهی تازه به بدیع، ۵۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۱۰.

عباسپور

ردالعجز علی‌الصدر (rad.dol.a.joz-e.a.las.sadr)، در اصطلاح بدیع، آن است که کلمهٔ آغازینِ بیت را ـ که به آن صدر* می‌گویند ـ در آخر بیت ـ که به آن عجز* می‌گویند ـ نیز بیاورند و بر دو نوع است: ۱ ـ آن‌که کلمهٔ صدر عیناً و بدون تغییر معنا در آخر بیت آورده شده باشد: «عبهر چشمش گرفته سرخی لاله ـ لالهٔ رویش گرفته زردی عبهر». ۲ ـ آن‌که کلمهٔ صدر با تغییر معنی، در آخر بیت آورده شود که نوعی جناس* است: «چرا ناید آهوی سیمین من ـ که بر چشم کردمْش جای چرا.» این صنعت را تصدیر* هم نامیده‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۹۹ ـ ۱۰۱؛ حدایق‌السحر، ۱۸ ـ ۲۴؛ درهٔ نجفی، ۱۴۱ ـ ۱۴۹؛ زیورهای سخن، ۱۶۵؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۶۵ ـ ۶۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۴۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۶۱/۱ ـ ۵۶۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۶۷ ـ ۶۹ فنون و صنایع ادبی، سادات ناصری، ۷۱ ـ ۷۲؛ نقدالشعر، ۱۹۰ ـ ۱۹۲؛ نگاهی تازه به بدیع، ۵۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۱۱.

عباسپور

ردالقافیه (rad.dol.qā.fi.ye)، در اصطلاح بدیع، آن است که قافیهٔ مصراع اولِ قصیده* یا غزل* در آخر بیت* دوم ـ و گاه بیت هفتم ـ دوباره آورده شود، مانند ترکیب نوروز نامدار در این دو بیت: «بر لشکر زمستان نوروز نامدار ـ کرده‌ست رای تاختن و عزم کارزار/ وینک بیامده‌ست به پنجاه روز پیش ـ جشن سده طلایهٔ نوروز نامدار» و مانند کلمهٔ کار در این دو بیت: «عاشق بی‌دل کجا با خلق عالم کار دارد ـ بگذرد از هر دو عالم هر که عشق یار دارد /کار ما عشق است و مستی، نیستی در عین هستی ـ بگذرد از خودپرستی هرکه با ما کار دارد.» با آن که تکرار قافیه*، جز در مواردی، مجاز نبوده، اما این تکرار از محسنات شعر و دلیلی بر توان شاعر تلقی می‌شده است.

منابع: روش گفتار، ۳۵۲؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۷۹، ۴۰۲ ـ ۴۰۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۶۳/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۷۲ ـ ۷۳؛ نقدالشعر، ۱۷۹.

صدرنیا

ردالمطلع (rad.dol.mat.laɛ)، در اصطلاح بدیع، آن است که شاعر، مصراع* اول یا دوم بیت* مطلع* را در آخر شعر بیاورد، مانند غزل* حافظ با این مطلع، که مصراع اول آن در پایان نیز آورده شده است: «ای صبا نکهتی از کوی فلانی به من آر ـ زار و بیمار غمم راحت جانی به من آر /.../ دلم از دست بشد دوش که حافظ می‌گفت ـ ای صبا نکهتی از کوی فلانی به من آر.» در شعر نو* نیز، گاه شاعر به ضرورت ایجاد ارتباط بیشتر ذهن با آغاز شعر، یا به دلیل ایجاد فضایی یکدست، عبارت یا عبارات آغازین

شعر را در پایان آن تکرار می‌کند. مانند شعر «شباهنگام» نیما یوشیج که این عبارت، هم در آغاز و هم در پایان آمده است: «تو را من چشم در راهم.»

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۳۴؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۴۰۱ - ۴۰۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۹۵ - ۹۶؛ فرهنگ بلاغی - ادبی، ۵۶۳/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۷۲؛ نقدالشعر، ۱۹۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۱۱.

عباسپور

ردایف‌الاشعار ← بیاض

ردیف (ra.dif)، گونه‌ای از توازن واژگانی است که از همگونی کامل یک یا چند واژه با توالی یکسان در جایگاه پس از قافیه* می‌آید، مانند کلمهٔ «شدم» در پایان دو مصراع «مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم - دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم» (مولوی)، و مانند کلمات «این‌جا بود» در پایان این دو مصراع «هفت دریا یک شمر این‌جا بود - هفت اختر یک شرر این‌جا بود.» (عطار) در بررسی سنتی صناعات ادبی، براساس تعریف قدامة بن جعفر از شعر، عروض* و قافیه* در کنار یکدیگر بررسی شد و ردیف نیز در رساله‌های فارسی، پس از قافیه مطرح شد. چنین می‌نماید که ردیف از ابداعات ایرانیان باشد. شمس‌الدین محمد بن قیس رازی در المعجم، ردیف را محدود به تکرار یک واژه دانسته است، در حالی که ردیف محدود به یک واژه نیست و ممکن است واحدهای بزرگ‌تری را تا سطح جمله دربرگیرد. در بررسی سنتی ردیف، شعری را که علاوه بر قافیه، ردیف نیز داشته باشد، مردَّف* می‌گویند.

منابع: سبک خراسانی در شعر فارسی، ۱۰۶ - ۱۰۸؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۲۳ - ۲۶؛ فرهنگ بلاغی - ادبی، ۵۶۴/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۵؛ المعجم، ۲۰۲؛ موسیقی شعر، ۱۲۸.

صفوی

ردیه (rad.di.ye)، عنوان عمومی نوشته‌هایی است که در رد و ابطال نظریه‌ای یا بینشی علمی، مذهبی و صوفیانه، یا نقض کتاب‌هایی که در این زمینه نوشته شده‌اند. ردیه‌نویسی علمی و فلسفی از پیش از اسلام نیز رایج بوده و از بسیاری از آن‌ها در الفهرست ابن‌ندیم (-۳۷۵ق) نام رفته است. نخستین موضوعی که سبب اختلاف‌هایی میان مسلمانان شد، موضوع جانشینی پیامبر اکرم(ص) بود که در پی آن، فرقه‌های مهم اسلامی، یعنی اهل سنت و شیعیان، پیدا شدند. احتجاج حضرت علی(ع) با معاویه که در نامه‌ای، ایشان و پیروانشان را به قتل عثمان (- ۳۵ق) متهم کرده بود، از نخستین ردیه‌های دورهٔ اسلامی است. پیشینهٔ ردیه‌نویسی به مجادلات و مناظرات مذهبیِ پایان دورهٔ امویان (۴۱- ۱۳۲ق) می‌رسد. بازار این مناظرات در روزگار امام صادق(ع) (۸۳ - ۱۴۸ق) بسیار گرم بود و روایات بسیاری از مناظرات آن حضرت و شاگردانشان با ملاحده و زنادقه، از جمله مناظرهٔ آن حضرت با ابن ابی‌العوجاء، درکتاب‌ها در دست است. حمایت مروان، آخرین خلیفهٔ اموی (۱۲۷-۱۳۲ق)، از این مناظرات و مباحثات مذهبی، سبب شده بود تا مسیحیانی، چون یوحنای دمشقی (که ادارهٔ امور مالی دستگاه امویان را در دست داشت)، در جامعه‌ای که متعلق به مسلمانان بود، در رد آیین صاحبان قدرت آن جامعه، کتاب بنویسند. کتاب وی در رد اسلام، به دست مانده و به چاپ نیز رسیده است. ردیه‌هایی که تا سال‌های پایانی روزگار امویان نوشته شده بود، تنها میان پیروان فرقه‌های مختلف اسلام و در اثبات عقاید پیروان هر فرقه بود. این گونه مجادلات و مناظرات مذهبی که تا روزگار عباسیان (۱۳۲- ۶۵۶ق) ادامه یافته بود، با روی‌کارآمدن مأمون (۱۹۸- ۲۱۸ق) فزونی گرفت. مأمون مجالسی برای مباحثات میان فرقه‌های گوناگون می‌آراست و خود نیز در آن مجالس شرکت می‌کرد. آگاهی پیروان دیگر ادیان در مبانی عقلی و علوم فلسفی بیش از مسلمانان بود و مسلمانان نیز که در آن هنگام، توان برابری با دعاوی مخالفانشان را نداشتند، در مباحثات به‌راحتی مغلوب آنان می‌شدند. بدین سبب، به این فکر افتادند که با همان شیوهٔ دشمنانشان به جدل با آنان برخیزند و خود را مسلح به علوم عقلی کنند. از این رو، علمی بر اساس مقدمات منطقی و اصول عقلی، به نام علم کلام،به وجود آوردند و با بهره‌گیری از آن علم و ترجمهٔ آثار مسیحیان، یهودیان، صابئیان و زردشتیان، به پاسخ‌گویی آنان برآمدند و کتاب‌هایی در رد عقاید آنان نوشتند. (← کلام در ادب فارسی) کتاب‌های ردیهٔ این دوره(عباسیان) علاوه بر آن‌که میان خودِ پیروان فرقه‌های مختلف اسلام بود، میان مسلمانان و پیروان دیگر ادیان نیز نوشته می‌شد و بیشتر به منظور دفع شبهات دشمنان دین، قیام بر ضد ملاحده و پایه‌گذاری علمی بر اساس اصول عقلی در مقابل فلسفه بود. بیشترین بخش کتاب‌های ردیه در روزگار معتزلیان (از میانهٔ سدهٔ دوم هجری تا چند سده پس از آن)، که

مهم‌ترین متکلمان اسلامی بودند، نوشته شد و از شمار فراوانی از آن‌ها در الفهرست ابن‌ندیم نام رفته است. مسلمانان تا سدهٔ ششم هجری، در کتاب‌های ردیهٔ خود، از اشاره به ویژگی‌ها و ضعف‌های شخصی صاحبان عقیده و تهمت زدن، به آن‌ها پرهیز می‌کردند و در نوشته‌های خود، شرط انصاف و ادب را به جای می‌آوردند، مانند الشافی فی‌الامامة و ابطال حجج العامه،نوشتهٔ شریف مرتضی (ـ۴۳۶ق)، در رد المغنی فی‌الامامهٔ قاضی عبدالجبار معتزلی (ـ۴۱۴ق). اما از نیمهٔ دوم سدهٔ ششم هجری، بیشتر فرقه‌ها، درمناقشات مذهبی خود، می‌کوشیدند تا موارد ضعف فرقه‌های دیگر را بنابر نظر و طریقهٔ خود بجویند و آن‌گاه آن‌ها را بزرگ و واژگونه بنمایند، حتی اگر لازم می‌دانستند، پیرایه‌هایی بر آن‌ها می‌بستند و هریک از آن موارد را فضیحت (رسوایی) در کتاب خود بازمی‌نمایاندند، مانند رشف‌النصایح‌الایمانیه و کشف‌الفضایح‌الیونانیه، از شهاب‌الدین سهروردی (ـ۶۳۲ق). گاه علمای یک مذهب، برخی آرای علمای همان مذهب را رد می‌کردند، مانند کتاب الرد علی ابن‌قولویه فی‌الصیام، از ابوالحسن محمد بن احمد قمی (ـ ۳۶۸ق) در رد کتاب العدد فی شهر رمضان، نوشتهٔ ابوالقاسم جعفر بن محمد قولویهٔ قمی (ـ۳۶۸/۳۶۹ق). گاه دیده شده که عالمی در رد چندین موضوع کتاب نوشته، مانند کتاب‌های الرد علی اهل‌المنجمین، الرد علی اهل‌المنطق، الرد علی‌الفلاسفه و الرد علی‌العروض، از ابوالحسن علی بن محمد بن عباس بن فسانجس، شاعر و نسب‌شناس ایرانی در سدهٔ پنجم هجری. گاهی نیز علما، کتابی را که دانشمندی در رد کتاب دانشمند دیگری نوشته بود، دوباره رد می‌کردند، مانند المصارع، نوشتهٔ امام تاج‌الدین محمد بن عبدالکریم شهرستانی (ـ۵۴۸ق)، در رد اشارات ابن‌سینا (ـ۴۲۸ق) و مصارع‌المصارع خواجه‌نصیرالدین طوسی (ـ۶۷۲ق)، در رد المصارع شهرستانی، یا ابطال نهج‌الباطل و اهمال کشف‌العاطل، نوشتهٔ فضل‌الله روزبهان خنجی (ـ پس از ۹۲۱ق)، در رد نهج‌الحق و کشف‌الصدق علامهٔ حلی (ـ۷۲۶ق) و کتاب احقاق‌الحق و ازهاق‌الباطل قاضی‌نورالله شوشتری(ـ۱۰۱۹ق) در رد ردیهٔ فضل‌الله. گاه عالمی، اندیشه‌ای را که برای جامعه خطر داشت، بیش از یک بار نقض می‌کرد، مانند کتاب‌های تخریب اسباب، ردالباب، سدالباب، قلع‌الباب و قمع‌الباب، از ابوالقاسم زنجانی (ـ ۱۲۹۲/۱۲۹۳ق)، در رد اندیشه‌های علی محمد باب (ـ۱۲۶۶ق). برخی شرح‌ها، حاشیه‌ها و جواب‌هایی که بر کتاب‌ها می‌نوشتند، در شمار کتاب‌های ردیه جای دارند و گاه علما در جواب یکدیگر، تا چندین کتاب شرح می‌نوشتند، مانند کتاب شرح جدید، نوشتهٔ علاءالدین قوشچی (ـ۸۷۹ق)، بر تجریدالکلام، نوشتهٔ خواجه‌نصیر طوسی، که جلال‌الدین دوانی (ـ۹۰۸ق) بر این شرح ، حاشیهٔ قدیم جلالیه را نوشت و میرصدرالدین محمد دشتکی شیرازی (ـ۹۰۳ق) بر حاشیهٔ دوانی نیز حاشیه‌ای نوشت. دوباره دوانی در جواب به حاشیهٔ صدرالدین، حاشیهٔ جدید جلالیه را نوشت و پس از جواب دوبارهٔ صدرالدین، دوانی حاشیهٔ اَجَدّ جلالیه را بر آن نوشت. یکی از رویدادهای مهم در فرهنگ اسلامی که بر ردیه‌نویسی نیز تأثیر گذارد، بازشدن پای مبلغان مسیحی در سرزمین‌های اسلامی بود که موجب شد مسیحیان و مسلمانان کتاب‌هایی در رد آیین یکدیگر بنویسند، مانند آئینهٔ حق‌نما، به فارسی از فرانسوا گزاویه (۹۱۲-۹۶۰ق) در رد اسلام، و مصقل صفا، به فارسی (تهران، ۱۳۷۴ش) در پاسخ به ردیهٔ گزاویه از سید احمد بن زین‌العابدین علوی عاملی (ـ۱۰۴۴ق) در رد مسیحیت . در هند نیز پیروان مذاهب اسلامی، کتاب‌هایی در رد باورهای یکدیگر می‌نوشتند که مشهورترین آن‌ها، تحفهٔ اثنی‌عشریه، به فارسی (کلکته، ۱۲۱۵ق) از عبدالعزیز دهلوی (ـ۱۲۳۹ق) در رد مذهب شیعه است. از مهم‌ترین کتاب‌های ردیهٔ عربی، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: مخاریق‌الانبیا از ابوبکر محمد بن زکریای رازی (ـ۳۱۳ق) در انکار ضرورت وجود نبوت؛ اعلام‌النبوة از ابوحاتم رازی (ـ۳۲۲ق) در رد نظرات ابوبکر رازی؛ ابطال احکام نجوم از فارابی (ـ۳۳۹ق)؛ ابطال جزء لایتجزا از ابوالفرج عبدالله بن طیب جاثلیق (سدهٔ چهارم هجری)؛ برخی رسایل ابوریحان بیرونی(۳۶۲- ۴۴۰ق)، در رد نظرات ارسطو و ابن‌سینا؛ تفسیر تبیان از شیخ ابوجعفر محمد بن حسن طوسی (۳۸۵- ۴۶۰ق) در رد اشاعره؛ تهافت‌الفلاسفهٔ از امام محمد غزالی (۴۵۰- ۵۰۵ق) در رد برخی فلاسفه؛ تهافت‌التهافت از ابن رشد(ـ۵۹۵ق) در رد تهافت امام غزالی؛ تلبیس ابلیس از ابوالفرج ابن جوزی (سدهٔ ششم هجری) در رد فرقه‌های مختلف؛ محصل افکارالمتقدمین و متأخرین من‌العلماء و الحکماءالمتکلمین و شرح اشارات از فخرالدین محمد بن عمر رازی (ـ۶۰۶ق) در رد عقاید ابن‌سینا؛ حاشیهٔ عصام‌الدین ابراهیم بن محمد اسفراینی (ـ۹۴۳ق) بر رد الفوائدالضیائیهٔ جامی (ـ ۸۹۸ق) که آن نیز شرحی بر کافیهٔ ابن‌حاجب در صرف و نحو عربی است؛ شرح اشراق هیاکل‌النور لکشف ظلمات شواکل‌الغرور غیاث‌الدین منصور دشتکی

(ـ۹۴۸ق)، فرزند صدرالدین، در رد شواکل‌الحور جلال دوانی؛ کسرالاصنام‌الجاهلیه فی کفر جماعة‌الصوفیه (تهران، ۱۳۴۰ش) از حکیم صدرای شیرازی (ـ۱۰۵۰ق) در رد صوفیه؛ الکلمات الطریفه و بشارة‌الشیعه از ملامحسن فیض کاشانی (ـ۱۰۹۱ق) در رد صوفیه؛ السهام‌المارقة من اغراض‌الزنادقه فی‌الرد علی‌الصوفیه از شیخ‌علی بن محمد عاملی (ـ۱۱۰۳ق). از مهم‌ترین ردیه‌های فارسی، کتاب‌های زیر هستند: زادالمسافرین از ناصرخسرو قبادیانی (ـ۴۸۱ق) در رد نظرات ابوبکر رازی؛ بعض فضائح الروافض از یکی از سنیان ری (سدهٔ ششم هجری) در رد شیعیان؛ کتاب نقض موسوم به بعض مثالب‌النواصب (تهران، ۱۳۵۸ش) از عبدالجلیل قزوینی رازی که آن را میان سال‌های ۵۵۶ ـ ۵۶۰ق در نقض بعض فضائح‌الروافض نوشت؛ رسالهٔ میرزاعلیرضای اردکانی، متخلص به تجلی (ـ۱۰۸۵ق)، در منع نماز جمعه در غیبت امام، و باز رساله‌ای از وی، در رد رسالهٔ وجوب ملامحمدباقر خراسانی؛ رسالهٔ سراب ملا محمد گیلانی در رد رسالهٔ علیرضا تجلی؛ کتابی در رد بر صوفیه از ملا مطهر بن محمد مقدادی (سدهٔ یازدهم هجری)؛ عین‌الحیوة از ملامحمدباقر مجلسی در رد صوفیه؛ ابطال‌الباطل از سید فتحعلی گردیزی (ـ۱۱۲۴ق) در پاسخ به تنبیه‌الغافلین سراج الدین علیخان آرزو در خرده‌گیری‌های وی از حزین لاهیجی (ـ۱۱۸۱ق)؛ رد علی‌النصاری، ابطال جبر و تفویض و ابطال تناسخ از حزین لاهیجی؛ تنبیه‌الغافلین و ایقاظ‌الراقدین، در رد صوفیه از آقامحمود بهبهانی کرمانشاهی (ـ۱۲۶۹ق)؛ تنبیه‌الغافلین در رد میرزاعلی‌محمد باب از محمد تقی هروی اصفهانی (ـ۱۲۹۹ق)؛ رد باب خسران مآب در رد بابیه؛ رد بر تحقیق تناسخ (تألیف در ۱۳۰۷ق) از شیخ‌محمدرضا بن محمدجعفر تهرانی نجفی؛ کتاب‌الابطال در رد نصاری و بابیه از سیداسماعیل بن محمد اردکانی (ـ۱۳۱۷ق)؛ سهام النافذة در رد بابیه از میرزامحمدقاسم اردوبادی (ـ۱۳۳۳ق)؛ صاعقه‌الآرا در رد اصولیان از یکی از علمای اخباری؛ رد بر صوفیه از سیدفاضل بن قاضی هاشمی دزفولی (ـ۱۳۴۴ق)؛ رد بر شیخیه از شیخ‌حسن، معروف به نادی قمی؛ رد بر جبریه از شیخ‌حبیب‌الله بن زین‌العابدین قمی (ـ۱۳۵۹ق)؛ رد بر صوفیه از ملافتح‌الله، متخلص به وفایی شوشتری؛ رد بر عامه از سیدعلی بن رضا بن بحرالعلوم؛ انتخاب دین الهی از پدر گابریل در رد اسلام؛ التعلیم‌المسیحی از کاردینال بلارمن در رد اسلام؛ تعلیم عیسوی از کشیش ریشیلیو در رد اسلام؛ اللوامع‌الربانیه فی رد الشبهات‌النصرانیه از سید احمد عاملی در رد مسیحیت؛ نصرة‌الحق، در مناظره با مبلغان مسیحی از ظهیرالدین تفرشی (ـ۱۰۵۱ق)؛ سیف‌المؤمنین فی قتال‌المشرکین از علیقلی کشیش جدیدالاسلام (سدهٔ دوازدهم هجری) در رد یهودیان و مسیحیان؛ میزان‌الحق از هنری مارتین(۱۱۹۶ـ ۱۲۲۷ق) در رد اسلام؛ رساله‌های میرزای قمی (ـ۱۲۳۱ق)، ملاعلی‌اکبر اژه‌ای(ـ۱۲۳۲ق)، محمدحسین خاتون‌آبادی (ـ۱۲۳۳ق) و زین‌الدین محمدحسین خوانساری (ـ۱۲۳۴ق) و کتاب‌های هدایة‌الجاهدین (تهران، ۱۳۰۹ق) از محمد تقی کاشانی، حجة‌الاسلام، از ملاعلی نوری (ـ۱۲۴۶ق)، مفتاح‌النبوة، از آقامحمدرضا همدانی ملقب به کوثرعلیشاه (ـ۱۲۴۷ق) و اثبات نبوت خاصه، از میرزا عیسی قائم مقام (ـ۱۲۴۸ق) که همگی در رد عقاید هنری مارتین هستند؛ عبرة‌الناظرین (تهران، ۱۲۸۵ق) از میرزا اسدالله مازندرانی، متخلص به نادر، در رد کشیشی به نام والسن؛ انیس‌الاعلام فی نصرة‌الاسلام والرد علی‌النصاری (تبریز، ۱۳۱۳ـ ۱۳۱۵ق)؛ بیان‌الحق و الصدق‌المطلق (تبریز، ۱۳۲۴ق)؛ برهان‌المسلمین (تهران، ۱۳۱۲ق) در رد مسیحیت؛ تعجیزالمسیحیین، در تأیید برهان‌المسلمین، که هر چهار اثر از کشیشی مسیحی، ملقب به فخرالاسلام هستند؛ ینابیع‌الاسلام از تیزدال مسیحی در رد اسلام (لاهور، ۱۳۱۷ق)؛ ازالة‌الوساوس والاوهام عن قدس ساحة‌الاسلام (تبریز، ۱۳۵۱ق) از حسین بن عبدعلی تبریزی (ـ۱۳۶۰ق) در رد کتاب تیزدال؛ ازالة‌الاوهام از شیخ‌احمد شاهرودی (ـح ۱۳۴۹ق) در رد ینابیع‌الاسلام که به احتمال، این کتاب، جز از کتاب تیزدال است؛ کشف‌الاستار لکسر مفتاح‌الاسرار و نقض فقرات بعض‌القسیسن والاحبار از سید محمد هادی بن مهدی بن دلدارعلی نقوی لکهنوی در رد مسیحیت؛ کتاب‌های نزهة اثنی‌عشریه از میرمحمد کشمیری دهلوی (ـ۱۲۳۵ق)؛ احیاءالسنه و اماتة‌البدعة، حسام‌الاسلام و سهام‌الملام و الصوارم‌الالهیات از دلدارعلی نقوی لکهنوی (ـ۱۲۳۵ق)؛ بوارق‌الموبقه از سید محمد بن دلدار علی لکهنوی (ـ۱۲۸۵ق)؛ جواهرالعبقریه از محمد عباس جزایری لکهنوی (ـ۱۳۰۶ق) و عبقات‌الانوار فی مناقب‌الائمة‌الاطهار از حامد حسین کنتوری (ـ۱۳۰۶ق) که همگی در رد تحفهٔ اثنی‌عشریه نوشته شده‌اند؛ رد وهابیان از ملا عبیدالله مولتانی (نسخهٔ کتابخانهٔ الله‌بخش اسد نظامی در مولتان به شمارهٔ چک R۱۱۴/۱۰)؛ رد بر صوفیه از سید دلدارعلی بن محمدمعین نصیرآبادی (ـ۱۲۳۵ق)؛ رد بر رسالهٔ اکبرآبادیه از مولوی ناصرحسین جونپوری (ـ۱۳۱۳ق)؛ رد منکرین دوگانهٔ میران از مولوی یارمحمد مدرس مولتانی؛ رد

وهابیان / رد رسالهٔ نجدیهٔ پیشاوریه از غلام محیی‌الدین قصوری؛ ابطال التناسخ / بطلان النسخ و المسخ از سید ابوالقاسم بن حسین نقوی قمی لاهوری؛ رد اهل تشیع / رد روافض از مجدد الف‌ثانی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج بخش اسلام‌آباد به شمارهٔ ۱۰۳۹)؛ ردالجاهلین / ملفوظات شاه عبدالعزیز از شاه‌عبدالعزیز دهلوی (نسخهٔ دانشگاه پنجاب لاهور، گنجینهٔ شیرانی به شمارهٔ ۳۴۷۸/۳/۴۵۳)؛ رد زینت‌الاسلام از امام‌الدین مجددی؛ رد قادیانی، از سید حسین شاه میان دیری. این بحث‌های انتقادی در میان شعرا نیز پیش می‌آمد و در اشعارشان یکدیگر را رد می‌کردند، مثلاً وقتی که غضایری قصیدهٔ لامیهٔ معروف خود را با مطلع «اگر کمال به جاه اندر است و جاه به مال ـ مرا ببین که ببینی کمال را به کمال»، در مدح محمود غزنوی (ـ۴۲۱ق) به غزنین فرستاد و در آن، از فراوانی بخشش‌های محمودی، اظهار ملال کرد، عنصری در جواب او، قصیده‌ای با مطلع «خدایگان خراسان و آفتاب کمال ـ که وقف کرد بر او ذوالجلال عز و جلال»، سرود. این قصیدهٔ عنصری از قدیم‌ترین نقدهای ادبی است که در زبان فارسی به دست مانده است. غضایری نیز در جواب عنصری و رد سرودهٔ وی ، قصیده‌ای با مطلع «پیام داد به من بنده دوش باد شمال ـ ز حضرت ملک مال‌بخش دشمن‌مال»، سرود و به غزنین فرستاد.

منابع: تاریخ ادبیات در ایران، در صفحات فراوان؛ تاریخ علوم عقلی در تمدن اسلامی، در صفحات فراوان؛ الذریعه، ۱/۶۶ـ ۷۱؛ ۱۰/۱۷۳ـ ۲۳۸؛ ۲۴/۲۸۳ـ ۲۹۲ و زیر دیگر عناوین؛ فرهنگ فرق اسلامی، مقدمه؛ الفهرست، در صفحات فراوان ؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، ۲/۱۱۰۳ـ ۱۱۱۰؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی، ۲/۹۴۵ـ ۹۴۸، ۹۶۱؛ حسن انوشه، «ردیه‌نویسی در فرهنگ اسلامی»، نامهٔ شهیدی، ۶۰۵ـ ۶۲۲.

حجتی

رس ([ras/ras[s]])، در لغت، به معنی ابتدای یک چیز و در اصطلاح قافیه، فتحهٔ پیش از الفِ تأسیس* است، مانند فتحهٔ «م» و «ب» در کلمات «ماضی» و «باقی».

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۸۲؛ درهٔ نجفی، ۷۳؛ شعر و شاعری در آثار خواجه‌نصیر، ۲۶۶؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۶؛ عروض فارسی، ۲۸۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۹۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۵۶۵؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۹۹.

عباسپور

رساله (re.sā.le)، عنوان عمومی نوشته‌های کوتاه و کم‌حجم که به بررسی نظام‌مند موضوعی خاص و گاه چند موضوع می‌پردازند. موضوع‌هایی که در کانون توجه رساله‌نویسان قرار می‌گیرند، بیشتر موضوعات کلامی، فقهی، عرفانی، اخلاقی، تاریخی، طبیعی، پزشکی، ریاضیات و نجوم، چنددانشی، زندگی‌نامه، لغت، کیمیا، معما و تجوید و قرائت قرآن هستند. نخست، این عنوان در معنی لغوی آن (=پیام و نامه)، برای نوشته‌های کوچک، نامه، رقعه و برگی که در آن، سخن مورد سفارش و پیغام نوشته شود، به کار می‌رفت، مانند «...با ملوک نواحی مراسله دارد، ملک بهم برآمد و کشف این خبر فرمود و گفت تا قاصد را گرفتند و رساله را بخواندند.» (کلیات سعدی،۵۹) این معنی نوشته‌های مترسلان (صاحبان دیوان رسایل که به کار نامه‌نگاری می‌پرداختند) را نیز دربرمی‌گیرد، مانند رسایل صاحب بن عباد (به عربی)، که در انواع مختلف رسایل سلطانی و اخوانی است(مصر، ۱۹۴۷م)، و رسایل ابونصر مشکان (ـ۴۳۱ق)، که حاوی رسایلی، چون نامهٔ اعیان دولت غزنوی به سلطان‌مسعود (۴۲۱ـ ۴۳۲ق) و دعوت او به غزنین و نامهٔ سلطان‌مسعود به قدرخان و آلتونتاش خوارزمشاه است. سپس، دایرهٔ کاربرد واژهٔ رساله گسترده‌تر شد و به نوشته‌های تحقیقی کم‌حجم نیز اطلاق گردید، اما رفته‌رفته، حجم این رساله‌ها بیشتر شد، چنان‌که نوشته‌هایی را می‌بینیم که حجم کتاب را دارند، اما عنوان رساله بر آن‌ها است. تفاوت رساله و کتاب در تفصیل و اختصار و زیادی و کمی آن‌ها است؛ چنان‌که کتاب گفتاری است مفصل و بلند در فن، و رساله همان گفتار است، اما کوتاه و مختصر در فن. رساله به نوشته‌ای که مراجع تقلید شیعه در آن، دستورها و احکام مذهبی را برای مقلدان خود می‌نویسند، نیز گفته می‌شود. این رساله‌ها زیر نام «رسالهٔ عملیه» می‌آیند و برخی از آن‌ها نیز در حکم کتاب هستند. نگارش رساله در ایران از پیش از اسلام رایج بود، مانند رسالات مانویه که ابن‌ندیم نام ۷۵ نسخه از آن‌ها را در الفهرست خود آورده است، رسالهٔ شَتْرِستانهای ایران، در جغرافیای شهرها، رسالهٔ مادیگان چَتْرَنگ / چترنگ‌نامک / شطرنج‌نامه، رسالهٔ گنج شایگان، رسالهٔ پندنامهٔ بزرگمهر بُخْتَکان و رسالهٔ اندرز خسرو گواتان. تألیف رساله‌های کوتاه در دورهٔ اسلام نقشی بسزا پیدا کرد، چنان‌که طی هزاروانده سال، در همهٔ شعبه‌های علوم، هزاران رساله به زبان‌های عربی و فارسی نوشته شده است. اینک به شناسایی برخی از رسایل فارسی می‌پردازیم.

آ ـ در کلام: رسالهٔ معراجیه/ معراجنامه از ابن‌سینا (ـ۴۲۸ق)؛ رسالهٔ رهایش و گشایش از ناصر خسرو (سدهٔ پنجم هجری)؛ رساله در علم کلیات / رسالهٔ وجودیه / رساله در کلیات وجوداز خیام نیشابوری (ـ۵۱۵/ ۵۱۷ق)؛ رسالهٔ یوحنا در رد مذاهب اربعه منسوب به ابوالفتوح رازی (ـ پس از ۵۵۲ق)؛ رساله در علم واجب‌الوجود از ابوالفتح محمد بن ابوالقاسم عبدالکریم شهرستانی (ـ۵۴۸ق)؛ رساله‌های آواز پر جبرئیل، رسالةالعشق/ مونس‌العشاق، صفیر سیمرغ، عقل سرخ (اصفهان، ۱۳۱۹ش) و رساله فی حالةالطفولیة از شهاب‌الدین سهروردی (ـ۶۳۲ق). این رسایل، که در شمار رساله‌های عرفانی نیز می‌آیند، به همراه رسالهٔ روزی با جماعت صوفیان، در ۱۳۱۷ش، در تهران به چاپ رسیده‌اند؛ رساله در اصول عقاید، رساله در معراج، رسالهٔ روحیه و رسالهٔ اختیارات‌العلائیه/ احکام‌العلائیه فی‌الاعلام‌السماویة از امام فخر رازی (ـ۶۰۶ق)؛ رسالهٔ معارف از سید برهان‌الدین حسین محقق ترمذی، معروف به سید سردان (ـ۶۳۸ق)؛ رسالهٔ معیارالصدق فی مصداق‌العشق، معروف به رسالهٔ عشق و عقل (تهران، ۱۳۴۵ش) از نجم‌الدین رازی (ـ۶۴۵ق)؛ رسالهٔ اثبات واجب، رسالة فی‌النفی والاثبات، در حکمت نظری و رسالهٔ آغاز و انجام (تهران، ۱۳۶۶ش) از خواجه نصیرالدین طوسی (۵۹۷ ـ ۶۷۲ق)؛ رسالهٔ عقل و عشق از شیخ‌سعدی (ـ۶۹۱/ ۶۹۴ق)؛ توضیحات رشیدیه، در مسائل کلامی، دینی و عرفانی از رشیدالدین فضل‌الله همدانی (۶۴۸ـ ۷۱۸ق) که با نام اسوله و اجوبهٔ رشیدی به چاپ رسیده است (اسلام‌آباد ۱۳۷۱ش)؛ رساله فی‌التوحید از شیخ نظام‌الدین عبدالشکور تهانیسری؛ رساله در احوال معاد از شاه‌طاهر دکنی (ـ ۹۵۲/ ۹۵۶ق)؛ ارشادالطالبین، در توحید و فنا از جلال‌الدین محمود تهانیسری از مشایخ چشت (ـ۹۸۹ق)؛ رسالهٔ مقولةالحرکة والتحقیق فیها، در آن‌که هر حرکتی به محرک اول که خداوند است، برمی‌گردد و رسالهٔ ذاتی و تشکیک و عدم تشکیک او، در پاسخ به نامهٔ پرسنده‌ای در مسئلهٔ مشائیان و اشراقیان از میرابوالقاسم فندرسکی استرابادی (ـ۱۰۵۰ق)؛ رسالهٔ سفینةالنجاة، در امامت و رسالهٔ معراج‌الخیال، از میرزاعلی رضای اردکانی، متخلص به تجلی (ـ۱۰۸۵ق)؛ رسالهٔ الانصاف فی بیان‌الفرق بین‌الحق والاعتساف از ملا محسن فیض (ـ۱۰۹۰ق)؛ رساله‌های مقاله فی اسرارالآیات، در امور شگفت‌انگیز جهان، مقاله فی حال‌المعاد، در معاد روحانی و انواع سعادت و شقاوت نفسانی، مقاله در شرح ابیات سبعهٔ خواجهٔ طوسی، در مراتب وجود، مقاله در اسرارالعبادات، در حقیقت نماز و دیگر عبادات و مقالهٔ اتحاد عقل و عاقل و معقول، در تفسیر بخشی از حکمت خالصهٔ ارسطو، از حکیم ابوجعفر قاینی (سدهٔ یازدهم هجری)، که این رساله‌ها در مجموعه‌ای به نام رسایل عرفانی و فلسفی حکیم قاینی چاپ شده است (تهران، ۱۳۴۶ش)؛ رساله‌های کلامی و فقهی معالجةالنفس، مباحثةالنفس، ترجمهٔ تنبیه‌الراقدین، زکوة، صلوة و تحفهٔ عباسی از محمدطاهر قمی که درکتابی به نام شش رسالهٔ فارسی از رسایل مولی محمدطاهر قمی به چاپ رسیده است (تهران، ۱۳۳۹ش)؛ رساله در جبر و اختیار از ملافتح‌الله وفایی شوشتری(ـ۱۳۰۴ق) که دستنویسی از آن به شمارهٔ ۵۷۶ درکتابخانهٔ آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود؛ رسالهٔ ایمان از واجدعلیشاه، متخلص به اختر (ـ۱۳۰۵ق)؛ رسالهٔ نوریه در عالم مثال (تهران، ۱۳۷۲ش) از حکیم بهایی لاهیجی (ـ۱۳۳۹ق).

ب ـ در فقه: رساله در تولا و تبرا، در مسائل دینی از خواجه‌نصیر طوسی؛ رسالهٔ طهماسبیه و رساله‌ای در وجوب عینی نماز جمعه از عزالدین حسین عاملی (ـ۹۸۴ق)؛ رساله در صلوة و صوم، رسالهٔ حج و رسالهٔ ارشاد، از مقدس اردبیلی (ـ۹۹۳ق)؛ رسالهٔ حسنیه، دربارهٔ اعتقادات قلبیه و ذکر عبادات شرعیه از عزالدین بن جعفر آملی (سدهٔ دهم هجری)؛ رساله در تعیین جهت قبله، از شیخ بهایی (ـ۱۰۳۰/۱۰۳۱ق)؛ رسالهٔ سه اصل از ملاصدرای شیرازی (ـ ۱۰۵۰ق)؛ رساله در منع نماز جمعه در غیبت امام از علی‌رضا تجلی و رسالهٔ سراب، در رد همین رسالهٔ تجلی از ملامحمد گیلانی؛ الرسالةالعلیة فی الحادیث‌النبویة از کمال الدین حسین کاشفی بیهقی سبزواری؛ رسالهٔ ترجمةالصلوة (تهران، ۱۳۴۰ش)، از ملامحسن فیض؛ رساله‌ای در بایستگی نماز جمعه در غیبت امام از محقق سبزواری (ـ۱۰۹۰ق)؛ رساله‌های الشک فی‌الصلوة، حدود و تعزیرات و الدیات والقصاص از ملامحمدباقر مجلسی (ـ۱۱۱۰ق)؛ رسالهٔ عملیهٔ شیخ‌مرتضی انصاری (تهران، ۱۲۶۷ق)؛ رسالهٔ عملیه از حاج‌ملایوسف استرابادی (تهران، ۱۲۷۷ق)؛ رسالهٔ عملیه از حاج‌ملامحمد حسین مجتهد کاشانی نظنزی (تهران، ۱۲۹۹ق)؛ رسالهٔ عملیهٔ، حاج شیخ فضل‌الله بن ملا عباس نوری (تهران، ۱۳۰۵ق)؛ رسالهٔ عملیه از موسی بن محمد شفیع تبریزی، ملقب به صدر (تهران، ۱۳۱۵ق)؛ رسالهٔ عملیه از شیخ‌محمدحسن بن عبدالله ممقانی حایری نجفی (تهران، ۱۳۱۷ق)؛ رسالهٔ عملیه از سیدابوالقاسم علامهٔ طباطبایی تبریزی (تبریز، ۱۳۱۹ق)؛ رسالهٔ توضیح‌المسائل، حاج سید محمدرضا گلپایگانی (قم، ۱۳۸۱ق)؛

توضیح‌المسائل، سید ابوالقاسم موسوی خویی نجفی (تهران، ۱۳۹۰ق).

پ ـ در عرفان: رساله‌های چهل‌ودو فصل، در حکایات مشایخ، صد میدان (تهران، ۱۳۶۸ش)، محبت‌نامه، سؤال دل از جان، ذکر، واردات، و من مقالاته فی الموعظة، رسالهٔ بی‌نام، و من مقولاته رضی‌الله عنه، کلمات، پردهٔ حجاب حقیقت ایمان، کنزالسالکین، قلندرنامه، الهی‌نامه و فواید از خواجه‌عبداله انصاری (ـ۴۸۱ق) که در کتابی به نام مجموعهٔ رسایل فارسی خواجه عبدالله انصاری در دو جلد (تهران، ۱۳۷۲ش) به چاپ رسیده‌اند؛ رسالة‌العشقیه از احمد غزالی طوسی (ـ۵۲۰ق)؛ رسالهٔ سفر، در سفر خواص از عالم خاکی به عالم ملکوت از مجدالدین بغدادی (سدهٔ هفتم هجری)؛ رسالهٔ مناهج‌السیفیه، در معاملات عرفانی از ابوالحقایق محمد بن احمد جوینی (ـ اوایل سدهٔ هفتم هجری)؛ رساله‌های مدارج‌الکمال، ره انجام‌نامه، ساز و پیرایهٔ شاهان پرمایه، رسالهٔ تفاحه، عرض‌نامه، جاودان‌نامه، ینبوع‌الحیاة، رسالهٔ نفس ارسطو طالس، مختصری در حال نفس، منهاج‌المبین، مبادی موجودات نفسانی، ایمنی از بطلان نفس در پناه خرد، تقریرات و فصول مقطعه و مکاتیب و جواب اسئله از باباافضل کاشانی (ـ۵۸۲/ ۵۹۲ق) که همگی در کتابی به نام مصنفات افضل‌الدین محمد مرقی کاشانی چاپ شده‌اند (تهران، ۱۳۶۶ش)؛ رسالهٔ لمعات، از عراقی (ـ۶۸۶/ ۶۸۸ق)؛ رسالهٔ اوصاف‌الاشراف، در سیروسلوک از خواجه نصیرالدین طوسی؛ رساله‌های سرسماع، آداب‌السفره، ما لابد منه فی‌الدین، سر بال‌البال لذوی‌الحال، فرحة‌العاملین و فرجة‌الکاملین، شرح حدیث ارواح‌المؤمنین، بیان‌الاحسان لاهل‌العرفان، فتح‌المبین لاهل‌الیقین، سلوة‌العاشقین و سکنة‌المشتاقین، نوریه، تذکرة‌المشایخ، شطرنجیه و مکتوبات از علاءالدولهٔ سمنانی (سدهٔ هفتم و هشتم هجری)، که در مجموعه‌ای به نام مصنفات علاءالدولهٔ سمنانی گردآوری و چاپ شده‌اند (تهران، ۱۳۶۹ش)؛ رساله‌های مرآة‌الثابتین، رسالهٔ منامیه، انتخاب منطق‌الطیر، ده‌قاعده، وجودیه، ذکریه، عقبات، آداب سفره، فتوت‌نامه، واردات غیبیه، سیرالطالبین ، درویشیه، شرح قصیدهٔ خمریهٔ میمیهٔ ابن‌فارض و شرح فصوص‌الحکم، از میر سید علی همدانی (ـ۷۸۶ق)؛ رسالهٔ قدسیه و رسالهٔ کشفیه از خواجه‌محمد پارسا (ـ۸۲۲ق)؛ رساله در شرح لمعات عراقی، رسالهٔ انجام، در تصوف و دو رسالهٔ شکوائیه به نام‌های نفثة‌المصدور اول و نفثة‌المصدور ثانی، از صاین الدین علی تُرکه (سدهٔ نهم هجری)؛ رساله‌های سلوک، توحید، نصیحت‌نامه، نوریه، محبت‌نامه، معارف، تحقیقات ، نفسیه، خلوت، توکل، رساله فی تحقیق ایمان، نکات، شرح فص‌الاول من فصوص الحکم، بیان اصطلاحات، روحیه و جز آن از امیرنورالدین نعمة‌الله بن میر عبدالله، مشهور به شاه‌نعمت‌الله ولی (ـ۸۳۴ق). دکتر جواد نوربخش کرمانی مجموعهٔ رساله‌های وی را در چهار مجلد به نام رسایل جناب شاه‌نعمت‌الله ولی چاپ کرده است (تهران، ۱۳۴۴ش)؛ رسالهٔ لوایح و رسالة‌النائیه، در شرح بیت نخست مثنوی معنوی از نورالدین عبدالرحمان جامی (ـ۸۹۸ق)؛ الجواهرالخمس، در پنج موضوع عبادت، زهد، دعوت، اذکار و عمل محققان اهل طریقت از شیخ‌ابوالمؤید محمد بن خطیرالدین؛ رسالهٔ وجیزه، در تحقیق معنی روح انسانی از غیاث‌الدین منصور دشتکی (ـ۹۴۸ق) که نسخه‌ای خطی از آن در مجموعهٔ شمارهٔ ۱۴۶۲ در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود؛ رسالهٔ مکاتیب، در علم سلوک از عبدالحق بن سیف‌الدین ترک دهلوی بخاری (ـ۱۰۵۲/ ۱۰۵۳ق)؛ رسالهٔ زادالسالک از ملا محسن فیض؛ رسالهٔ سیر و سلوک منسوب به بحرالعلوم از سیدمهدی بن سید مرتضی طباطبایی نجفی (ـ۱۲۱۲ق)؛ دو رساله در تاریخ جدید تصوف، که شامل تاریخ انشعابات متأخره سلسلهٔ نعمت‌اللهیه و ترجمهٔ حال کیوان قزوینی، تألیف کیوان سمیعی و منوچهر صدوقی است (تهران، ۱۳۷۰ش).

ت ـ در اخلاق : رسالهٔ خردنامه از نویسنده‌ای ناشناس در سدهٔ ششم هجری (تهران، ۱۳۷۲ش)؛ رساله در آداب و عادات مردم تبریز (تهران، ۱۳۳۳ش).

ث ـ در تاریخ : شرح فتح بغداد به دست هولاگوخان از خواجه‌نصیر طوسی، که ذیل تاریخ جهانگشای جوینی چاپ شده است؛ رسالهٔ تسلیة‌الاخوان (تهران، ۱۳۶۱ش) از عطاملک جوینی (ـ۶۸۰/۶۸۱/۶۸۳ق)؛ رسالهٔ تاریخ آل‌سلجوق از نویسنده‌ای ناشناس (احتمالاً سدهٔ هشتم هجری) که به نام علاءالدین کیقباد چهارم (ـ۷۶۵ق) نوشته شده است. نسخه‌ای خطی از این رساله در کتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می‌شود و فریدون نافذ اوزلوق آن را به صورت عکسی در ۱۹۵۲م، در آنکارا چاپ کرده است؛ رسالهٔ اثناعشر متبرکه، در تاریخ روزگار حضرت علی(ع) از مکندرای آگاه که نسخه‌ای خطی از آن به شمارهٔ ۴۲۵۹/۱۲۰۶/۱ در گنجینهٔ شیرانی کتابخانهٔ پنجاب لاهور نگهداری می‌شود؛ رسالهٔ مجدیه (وضعیت سلطنت ناصرالدین‌شاه (تهران، ۱۳۲۱ش) از مجدالملک حاج‌محمدخان سینکی (ـ۱۲۹۸ق).

ج ـ در طبیعیات : رسالهٔ فرسنامه، دربارهٔ اسب و شناخت آن و رسالهٔ خواص‌الحیوان از شیخ‌محمد بن ابوطالب زاهدی گیلانی (سدهٔ دوازدهم هجری).

چ ـ در پزشکی: رسالهٔ نبض از ابن سینا؛ تشریح البدن از منصور بن محمد بن احمد بن یوسف بن الیاس، که در ۱۲۶۴ق به نام تشریح منصوری در لکهنو به چاپ رسید.

ح ـ در نجوم و ریاضیات: رسالهٔ استخراج در نجوم و رسالهٔ شش فصل در ریاضی از ابو جعفر محمد بن ایوب حاسب طبری (ـ۳۱۰ق)؛ رساله در حساب ، رسالهٔ معینیه، در نجوم و ریاضیات و چند رساله در رمل از خواجه‌نصیر طوسی؛ رسالهٔ اختیارات مظفری در هیئت و نجوم از قطب‌الدین شیرازی (۶۳۴ـ ۷۱۰ق)؛ رسالهٔ اختلاجات، از یوسف بن عمر ساعاتی (سدهٔ دهم هجری) به نام سلطان‌سلیم یکم (۹۱۸ـ ۹۲۶ق)؛ رساله در کائنات جو و رساله در هندسه، از میرزامحمد شروانی، داماد ملامحمدتقی مجلسی.

خ ـ در چنددانشی: رسالهٔ یزدان‌شناخت، در مسائل الهی، حکمت و علوم طبیعی از عین‌القضات همدانی؛ رسالة‌الاعضالات فی فنون‌العلوم والصناعات از میرمحمدباقر داماد استرابادی (ـ۱۰۴۱ق)؛ رسالهٔ صناعیه، از ابوالقاسم فندرسکی.

د ـ در زندگی‌نامه: رساله در احوال و زندگانی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی (تهران، ۱۳۲۵ش) از فریدون سپهسالار (اواخر سدهٔ هفتم و نیمهٔ نخست سدهٔ هشتم هجری)؛ رسایل خواجگی کاسانی از سیداحمد بن جمال‌الدین معروف به خواجگی احمد (ـ۹۴۹ق)؛ رسالهٔ عبدالرزاق کرمانی، رسالهٔ فصلی از جامع مفیدی که اقتباس از رسالهٔ صنع‌الله نعمت‌اللهی است و رسالهٔ عبدالعزیز واعظی در احوال شاه‌نعمت‌الله ولی کرمانی. این سه رساله در کتابی به نام مجموعه در تراجم شاه‌نعمت‌الله ولی کرمانی در ۱۳۶۱ش در تهران به چاپ رسیده است؛ رسالهٔ دانشمندی / کرسی‌نامهٔ دانشمندی، از شاه ولی‌الله محدث دهلوی (۱۱۱۴ـ ۱۱۷۶ق)؛ رساله شاه مراد/ معارف‌الانوار فی بیان فضایل سید ابرار (تألیف در ۱۱۴۰ق) از محمد صالح بن ملا زکریا تتوی؛ رسالهٔ کبیر در احوال پیامبر(ص) و یاران ایشان از محمدهاشم بن عبدالغفور سندی تتوی (۱۱۰۴ـ ۱۱۷۴ق)؛ رسالهٔ آفریدی / توزک آفریدی از محمدقاسم‌علی‌خان آفریدی در احوال زندگی خودش (۱۱۸۳ـ ۱۲۴۱ق)؛ رسالهٔ رفاعیه از محمد رفیع‌الدین قندهاری (ـ۱۲۶۱ق)؛ رسالهٔ سعادتیه، در احوال سعادت علیشاه از عبدالغفار اصفهانی (تهران ۱۳۷۲ش).

ذ ـ در موضوعات علمی: نوروزنامه، منسوب به خیام نیشابوری؛ رسالهٔ تنسوخ‌نامه، از خواجه‌نصیر طوسی.

ر ـ در اصطلاحات صوفیه: رساله در ذکر اصطلاحاتی که صوفیه در نظم و نثر به کار می‌بردند از عراقی؛ رسالهٔ اصطلاحات صوفیان از خواجه محمد دهدار شیرازی (ـ۱۰۱۶ق)؛ رسالهٔ مشواق، در واژه‌ها و اصطلاحات صوفیه از ملامحسن فیض.

ز ـ در ادبیات: رسالهٔ سبع المثانی، در مناظرهٔ شمشیر و قلم و رسالهٔ مناظرهٔ شمع و سحاب از خواجوی کرمانی (سدهٔ هشتم هجری).

ژ ـ در معما: رسالهٔ کبیر موسوم به حلیهٔ حلل، رسالهٔ صغیر در معما از عبدالرحمان جامی؛ رساله در معما از شاه طاهر دکنی.

س ـ در انشا: رساله در انشا از شاه طاهر دکنی؛ قواعدالرسائل و فرائدالفضائل از حسن بن عبدالمؤمن خویی (اواخر سدهٔ هفتم). وی این رساله را به نام امیر محمود پسر یولق‌ارسلان، نوشته است.

ش ـ در سیاست : نصیحة‌الملوک / نصایح‌الملوک از شیخ سعدی (ـ۶۹۱/ ۶۹۴ق)؛ رسالهٔ سیاسیه از شمس‌الدین جهرمی (سدهٔ دهم هجری) که نسخه‌ای خطی از آن در کتابخانهٔ توپقاپوسرای نگهداری می‌شود.

ص ـ در تفسیر: رسالهٔ تفسیر سورهٔ فتح از سید سردان؛ رسالهٔ تفسیر کلمهٔ التهلیل از سید عزیزالله حسینی (سدهٔ دهم هجری) که نسخه‌ای از آن به شمارهٔ (۵۹ تفسیر) در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود؛ تفسیر سورهٔ الضحی و الانشراح از خواجه‌محمد دهدار شیرازی؛ رساله‌های تفسیر آیة‌الکرسی، تفسیر سورهٔ یاسین، تفسیر سورة‌الجمعه، تفسیر سورة‌النور و تفسیر سورة‌الواقعه از ملا صدرای شیرازی. این رسایل در مجموعه‌ای به نام مفاتیح‌الغیب در ۱۳۲۰ق در تهران به چاپ رسید؛ رسالهٔ تهلیلیه، در تفسیر لا اله الاالله از جلال‌الدین محمد بن اسعد دوانی (تهران، ۱۳۴۲ش).

ض ـ در تجوید و قرائت قرآن: رسالهٔ تجوید از محمد بن محسن بن سمیع قاری؛ رسالهٔ تحفة‌القرا، در علم قرائت و تجوید، رسالهٔ متمم تحفة‌القرا و رسالهٔ ملحق تحفة‌القرا، از ملا مصطفی قاری تبریزی (سدهٔ یازدهم هجری).

ط ـ در موضوعات اجتماعی: رساله‌های اخلاق‌الاشراف، ریش‌نامه، صد پند، دلگشا، تعریفات از خواجه عبیدالله زاکانی قزوینی. مجموعهٔ رسایل انتقادی وی در ۱۳۳۳ش در تهران به

چاپ رسید. در مجلهٔ فرهنگ ایران‌زمین، مجموعهٔ رسایلی که متعلق به کتابخانهٔ وزارت دارایی است و موضوع همگی آن‌ها تاریخ و جغرافیای شهرها و ایالات است و در عهد پادشاهی ناصرالدین‌شاه نوشته شده‌اند، آمده است.

منابع: احوال و آثار خواجه‌نصیرالدین طوسی؛ تاریخ ادبیات در ایران، همهٔ مجلدات؛ جامی، علی‌اصغر حکمت؛ الذریعه، ۱۰/۲۳۹ـ۲۶۱؛ ۱۱/۳ـ ۲۳۰؛ زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی، ۱۲۰، ۱۱۳۹، ۱۷۸، ۲۱۲؛ فهرست کتابهای چاپی فارسی، ۲/۲۵۳۵ـ ۲۶۰۶؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، ۱۰/۷۰۹؛ ۱۱/۱۱۲۴ـ ۱۱۲۵؛ کلیات سعدی ، ص ۵۹؛ لغت‌نامه، زیر «رساله»؛ مجموعهٔ رسایل خطی فارسی، بنیاد پژوهشهای اسلامی؛ مکارم‌الآثار، ۱/۴۳ـ ۴۴؛ ایرج افشار، «فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ وزارت دارایی»، فرهنگ ایران‌زمین ، جلد ۶، صص ۵ـ۳۷؛ *A Dictionary of Literary Terms*, Cuddon, 727; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 229.

حجتی

رسایل ← منشأت

رفع (rafɛ)، در لغت، به معنی برداشتن، و در اصطلاح ادبی، یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که «مس» از مستفعلن بیفتد و به‌جای «تفعلن» باقی‌مانده، فاعلن بگذارند. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گیرد، مرفوع* می‌نامند.

منابع: درهٔ نجفی، ۳۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۵۷۰؛ فرهنگ عروضی، ۴۷؛ المعجم، ۵۷؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۱۲.

صفوی

رقطا (raq.tā)، در لغت، به معنی سیاه‌وسفید، و در اصطلاح بدیع، کلامی است که حروف آن یکی‌درمیان نقطه‌دار و بی‌نقطه باشد: «صبا برقع ز مشک تو چو برباید ـ نسیمش از صنوبر نافه بگشاید.» در این صنعت، تشدید را به حساب نمی‌آورده‌اند و حرف «ی» را نقطه‌دار می‌شمرده‌اند. رقطا را می‌توان مرادف تخییف* دانست و برخی نیز آن را گونه‌ای از حذف* دانسته‌اند. رقطا را ارقط هم نامیده‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۳۸ ـ ۱۳۹؛ حدائق‌السحر، ۶۶؛ درهٔ نجفی، ۱۴۹؛ زیب سخن، ۱/۲۹۸ ـ ۳۰۰؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۲۳۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۸۷، ۵۷۱؛ نقدالشعر، ۱۸۲ ـ ۱۸۳.

عباسپور

رقعات ← رقعه

رقعه (roq-e)/ رقعَه، واژه‌ای تازی که در معانی گوناگونی چون قطعه، وصله‌ای که به جامه دوزند، کشور، شکسته‌بند، هر گیاه دارویی که شکستگی را به هم بپیوندد و نیز به معنی نامهٔ خرد و کوتاه، نوشتهٔ موجز و مکتوب مختصر آمده است. جمع آن رقعات است و آن مجموع مکتوبات ادیبان است که در دیوان یا کلیات آن‌ها جا داده شده است. ابوالفضل بیهقی (ـ۴۷۰ق) دربارهٔ نامه‌های مسعود غزنوی (۴۲۱ـ۴۳۲ق)، که بیشتر کوتاه بودند، واژهٔ «رقعه» را به کار برده است: «چنان نبشتی که از آن نیکوتر نبودی، چنان‌که دبیران استاد در انشای آن عاجز آمدندی و بوالفضل در این تاریخ به چند جای آورده و نسخت‌ها و رقعت‌های این پادشاه بسیار به دست وی آمد.»□ «رقعتی نبشتم به امیر رضی‌الله عنه چنان‌که رسم است.» (تاریخ بیهقی، ص ۱۳۶)□ «حدیث رقعهٔ توزیع بر تو عرضه کنم ـ چنان‌که عرضه کند دین به مانوی، مَنَوی.» (منوچهری) این واژه در معنی وصله نیز به‌کاررفته است: «بیفشان زلف و صوفی را به پابازی و رقص آور ـ که از هر رقعهٔ دلقش، هزاران بت بیفشانی.» (حافظ) تاکنون رقعات فراوانی به فارسی پدید آمده‌اند که از جملهٔ آن‌ها، می‌توان به رقعات بیدل دهلوی (هند،۱۳۰۲ق)، رقعات جامی (کلکته، ۱۸۱۱م) و نامه‌های خان‌احمدخان گیلانی (تهران، ۱۳۷۳ش) اشاره کرد. می‌توان گفت که مجموعهٔ رقعاتی که از احمدخان گیلانی (ـ۹۴۲ق) باقی مانده، از معدود رقعاتی است که با دقت گرد آمده است. این مجموعه حدود ۱۰۸ نامه را در برمی‌گیرد که تعدادی از آن‌ها که کوتاه و مختصرند، عنوان رقعه دارند. مثل رقعه به مسیب‌خان و رقعه به شاه‌نعمت‌الله و روی‌هم‌رفته، رقعات مجموع مکتوباتی را دربرمی‌گیرد که شاعران به دوستان یا افراد حکومتی می‌نوشته‌اند. در رقعات، آگاهی‌هایی دربارهٔ شرح حال نویسنده و نیز نظر مؤلف دربارهٔ آثار ادبی، علمی و تاریخی آورده می‌شود. رقعات عالمان و نویسندگان برای شناخت شرح حال و آثار آنان و نیز زمان زندگی و معاصرانشان، آداب و رسوم دیوانی و حتی پاره‌ای خلقیات مردم، آگاهی‌های فراوان در اختیار خواننده قرار می‌دهند. مکاتبات صدرالدین عینی (۱۸۷۸ـ۱۹۵۴م) با ابوالقاسم

لاهوتی (۱۲۶۷-۱۳۳۶ش) و با دیگر ادیبان، نمونه‌ای از رقعات معاصر به شمار می‌رود.

منابع:اصطلاحات دیوانی، ۱۶۸؛ برهان قاطع، ۹۵۶؛ تاریخ بیهقی، چاپ فیاض، ۱۳۶؛ دایرةالمعارف شوروی تاجیک ، ۴۴۳/۶؛ فرهنگ فارسی ، زیر «رقعه»؛ فرهنگ لاروس، (عربی به فارسی) زیر «رقعه»؛ فهرست کتابهای چاپی فارسی، ۲۶۲۴/۲؛ کلک خیال‌انگیز، ۱۱۰۰/۲؛ لغت‌نامه، زیر «رقعه»؛ نامه‌های خان احمدخان گیلانی؛ واژه‌یاب، زیر «رقعَة»؛ وام‌واژه‌های عربی،زیر «رقعه».

جوان

رکابه (re.kā.be)، در لغت حلقه‌ای فلزی است که دو سوی زین می‌بندند تا هنگام سواری پای در آن کنند، و در اصطلاح نسخه‌شناسی و تصحیح متون، نخستین کلمهٔ صفحهٔ سمت چپ است که در گوشهٔ پایینی سمت چپ صفحهٔ قبلی نوشته می‌شده است. در قدیم، به‌دلیل به‌کارنبردن عدد در شمارش صفحات، با استفاده از رکابه به صفحات کتاب نظم می‌بخشیدند؛ بدین صورت که در گوشهٔ پایین صفحهٔ سمت راست، نخستین کلمهٔ صفحهٔ بعدی نوشته می‌شد تا صحاف بتواند نسخه را با حفظ ترتیب جلد کند و همچنین خواننده بتواند آن را منظم و درست بخواند. مصحح در ابتدای کار باید به تمام رکابه‌ها توجه کند و آن‌ها را با نخستین کلمات صفحات سمت چپ مطابقت دهد تا از افتادگی‌های احتمالی آگاه گردد.

منابع: نقد و تصحیح متون، ۱۳۱-۱۳۲.

عباسپور

رکاکت (ra.kā.kat)، در لغت، به معنی سست‌شدن چیزی، و در اصطلاح ادبی، سست‌شدن سخن و اندیشه و پستی و ابتذال* لفظ و معنی است. رکاکت در این معنی، هم می‌تواند دشنام و سخنان زشت و بی‌ادبانه باشد، مانند شعرهای خاکشیر اصفهانی، هم می‌تواند سخنان و اشعار بی‌معنی باشد، مانند احمدا*. رکاکت را آفت سلاست می‌دانند و نیز می‌توان آن را مرادف **یاوه‌گویی** دانست.

منابع:حدائق‌السحر، ۸۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۷۱/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۴۰۶؛ لغت‌نامه، زیر «رکاکت»؛ مقدمه‌یی بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران، ۱۳۱.

عباسپور

رکاکة‌التخلص (ra.kā.ka.tot.ta.xal.los)، در اصطلاح بدیع، آن است که شاعر از نسیب و تشبیب* قصیده*، چنان به مدح* بپردازد که پسندیده نباشد. به عبارت دیگر گریز شاعر از نسیب و تشبیب قصیده به مدح، نیکو نباشد: «اگر تو تیر جفا را دلم نشانه کنی ـ به جان خواجهٔ فاضل نگویمت که مزن.» از این بدتر، آن است که شاعر در رسیدن به معشوق، از ممدوح کمک بخواهد؛ زیرا که این معنی، صورت دشنام به خود می‌گیرد: «نمی‌برّم امید از وصل، زیرا واثقم کز تو ـ به توفیق شهنشاهی، مراد از خویش بردارم.»

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۷۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۷۱/۱.

صدرنیا

رکن (rokn)، در اصطلاح عروض، به مجموع چند هجا گفته می‌شود که با ضربی قوی‌تر که در اصل تکیهٔ رکن است به یکدیگر پیوسته می‌شوند. عروضیان سنتی ارکان اصلی را به دو دستهٔ اصلی و فرعی تقسیم کرده‌اند. پایه‌ها یا ارکان اصلی عبارتند از فاعلن (ـ U ـ)، فعولن (U ـ ـ)، فاعلاتن (ـ U ـ ـ)، مفاعیلن (U ـ ـ ـ)، مستفعلن (ـ ـ U ـ)، مفعولاتُ (ـ ـ ـ U)، متفاعلن (U U ـ U ـ) و مفاعلتن (U ـ U U ـ). پایه‌ها یا ارکان فرعی با تغییری در پایه‌های اصلی پدید می‌آیند (← زحاف*). در عروض جدید، ارکان اصلی و فرعی دارای ارزشی واحدند؛ بدین ترتیب، عروضیان جدید پرکاربردترین ارکان عروض فارسی را بیست رکن می‌دانند و آن‌ها را در پنج گروه یک تا پنج هجایی طبقه‌بندی می‌کنند که عبارتند از فع (ـ)، فَعَل (U ـ)، فعلن (ـ ـ)، فَعِلن (U U ـ)، فاعلن (ـ U ـ)، فعولن (U ـ ـ)، مفعولن (ـ ـ ـ)، مفعولُ (ـ ـ U)، فاعلاتن (ـ U ـ ـ)، فاعلاتُ (ـ U ـ U)، فعلاتن (U U ـ ـ)، فعلاتُ (U U ـ U)، مفاعیلن (U ـ ـ ـ)، مفاعیلُ (U ـ ـ U)، مفاعلن (U ـ U ـ)، مستفعلن (ـ ـ U ـ)، مستفعلُ (ـ ـ U U)، مفتعلن (ـ U U ـ)، مستفعلاتن (ـ ـ U ـ ـ) و متفاعلن (U U ـ U ـ). در هیچ رکنی، بیش از دو هجای هم‌اندازه در کنار هم قرار نمی‌گیرند. از میان این ارکان دو رکن فعل (fa. al) و فع (faɛ) تنها در پایان مصراع به کار می‌روند و ارکانی مانند فاعلاتُ (ـ U ـ U) که به هجای کوتاه ختم شده‌اند، در پایان مصراع قرار نمی‌گیرند. اغلب اوزان نظم فارسی براساس ارکان سه‌هجایی و چهارهجایی است. عروضیان سنتی ارکان را به قاعدهٔ عروض عربی، مجموعه‌ای از حروف متحرک و ساکن می‌دانستند و هریک را به واحدهای کوچک‌تری به نام سبب*،

وتد* و فاصله* تقسیم می‌کردند. در برخی از کتاب‌های عروض سنتی این اجزای سه‌گانه را نیز رکن نامیده‌اند. ارکان را افاعیل و پایه نیز نامیده‌اند.

منابع: آشنایی با عروض و قافیه، ۲۴ ـ ۲۵؛ وزن و قافیهٔ شعر فارسی، ۲۵ ـ ۲۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۸۸/۱؛ فرهنگ عروضی، ۱۷؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۱۲؛ وزن شعر فارسی، ۷۲.

صفوی

رمان (ro.mān)، از گونه‌های داستان* (fiction)، روایت منثور نسبتاً بلند و پیچیده‌ای که به‌گونه‌ای تخیلی به بازآفرینی زندگی و نمایش شخصیت*ها و کردارها و اندیشه‌های آنان در محیطی ویژه می‌پردازد. هدف رمان، شناخت یا شناساندن زندگی نیست، بلکه بازسازی آن است. رمان بر آن نیست که زندگی را تحلیل کند، بلکه در پی تصویر آن است. رمان، ترکیبی خیالی است که آفرینندهٔ آن می‌کوشد تا روش ویژهٔ خود را در شناخت دنیای پیرامون خویش به شکلی محسوس به کمک آن بنمایاند. واژهٔ رمان برگرفته از واژهٔ ایتالیایی romano است. رومانو پیش‌تر به داستاهایی می‌گفتند که نه به زبان لاتینی، بلکه به زبان‌های عامیانهٔ اروپایی یا زبان‌های رومیایی نوشته شده باشند. برخی نیز رمان را برگرفته از رمانس* می‌دانند. برابرنهاد انگلیسی رمان، یعنی novel، از واژهٔ ایتالیایی novella به معنی کوچک و تازه گرفته شده است. نوولا، گونه‌ای قصهٔ کوتاه و منثور بوده که در سدهٔ چهاردهم میلادی در ایتالیا رواج داشته و پرآوازه‌ترین آن‌ها دکامرون (۱۳۵۱ـ ۱۳۵۳م)، نوشتهٔ جیووانی بوکاچیو، شاعر و نویسندهٔ ایتالیایی (۱۳۱۳ـ ۱۳۷۵م)، است. خاستگاه رمان به درستی دانسته نیست. برخی از روایت‌های منثور بازمانده از دورهٔ باستان، همچون قصه‌های ملطی (سدهٔ دوم میلادی)، دافنه و کلوئه، نوشتهٔ لانگیوس، نویسندهٔ یونانی سدهٔ دوم یا سوم میلادی، الاغ طلایی، اثر لوکیوس آپولیوس، نویسنده و فیلسوف رومی در سدهٔ دوم میلادی، و ساتیریکون، نوشتهٔ پترونیوس، هجونویس رومی (ـح ۶۶م)، اصول اولیهٔ رمان‌های امروزی را به صورتی ابتدایی در خود دارند. گفتنی است که درونمایهٔ بیشتر این نوشته‌ها دور مسائل عاشقانه می‌گردد. این نکته به‌ویژه دربارهٔ رمانس شبانی دافنه و کلوئه مصداق دارد. در واخر هزارهٔ یکم میلادی، آثاری پدید آمدند که همانندی و نزدیکی بیشتری با رمان‌های امروزی داشتند. برخی از این آثار که عمدتاً ژاپنی بودند، عبارتند از اوتسوبو مونوگاتاری (ـح ۸۵۰ ـ ۹۰۰م) که مجموعه‌ای از داستان‌های مجهول‌المؤلف است، یاماتو مونوگاتاری (ـح۹۵۰م) سرانجام، گِنجی (ـح ۱۰۰۰م)، که مشهورترین داستان ژاپنی این دوره است و بانویی با نام مستعار موراسازاکی شیکیبو آن را پدید آورده است. این داستان* بلند که به زندگی درباری و ماجراهای یک دون‌ژوان ژاپنی می‌پردازد، در بررسی پیشینهٔ رمان اهمیتی ویژه دارد، زیرا نویسنده در آن به تحلیل شخصیت می‌پردازد و با دیدی روان‌شناختی به مقولهٔ عشق نظر می‌افکند. چندی بعد در سدهٔ دهم میلادی، مجموعهٔ داستان هزارویکشب/ شب‌های عربی پدید آمد. داستان‌های این مجموعه تا مدت‌ها پراکنده بودند تا این که یک قصه‌گوی حرفه‌ای مصری میان سده‌های چهاردهم تا شانزدهم میلادی آن‌ها را گردآورد. آنگاه در اواخر سدهٔ دوازدهم و اوایل سدهٔ سیزدهم میلادی، مصریان به داستان‌نویسی آغاز کردند و آثاری پدید آوردند که با مسامحه می‌توان آن‌ها را رمان تلقی کرد، مانند شاهزاده‌خانم بکستا، شاهزادهٔ محکوم و سینوهه. اندکی بعد در سدهٔ چهاردهم میلادی، در ایتالیا گرایش و علاقه‌ای نسبتاً شدید به نگارش حکایت*ها یا قصه‌های کوتاه (novella) پیدا شد که خلق مجموعهٔ دکامرون، از بوکاچیو از برآیندهای آن بود. جفری چاسر، شاعر و نویسندهٔ انگلیسی(ـح ۱۳۴۳ـ ۱۴۰۰م) مجموعهٔ قصه‌های کنتربری (ـح ۱۳۸۷م) را به تأثیر از دکامرون نوشته است. آنگاه در سدهٔ شانزدهم میلادی، ماتئو باندلّو، کشیش و داستان‌نویس ایتالیایی(ـح ۱۴۸۰ـ ۱۵۶۲م)، داستان نوول را بین سال‌های ۱۵۱۰ـ ۱۵۶۰م نوشت و تقریباً همزمان با او، مارگرت ناواره، ملکه و نویسندهٔ فرانسوی (۱۴۹۲ـ ۱۵۴۹م) مجموعه‌ای ناتمام از ۷۲ قصه* به تأثیر از دکامرون گرد آورد و آن را هپتامرون نامید. تمامی این آثار برشمرده قصه هستند، اما در مطالعهٔ تاریخ و روند تکوین رمان باید آن‌ها را به دو دلیل بررسید: نخست، آن که منثورند و دوم، از آن رو که شیوهٔ روایت و پرداخت شخصیت‌ها در آن‌ها پیش‌درآمد و صورت ابتدایی همین شیوه‌ها در رمان امروز است. تا سدهٔ چهاردهم میلادی، بیشتر نوشته‌های سرگرم‌کننده یا رمانس بودند یا منظومه*های حماسی؛ اما رفته‌رفته از اواخر سدهٔ هفدهم میلادی، روایت‌های منثور جایگزین روایت‌های منظوم شدند. همین‌جا باید از روایت‌های پیکارسک اسپانیا یاد کرد که نقشی در خور در تکوین رمان داشتند. از اوایل سدهٔ چهاردهم میلادی، روایت‌های پیکارسک پرشماری در اسپانیا پدید آمد که از آن شمارند *el caballero*

رمان

cifar آمادی دو گل (۱۵۰۸م)، *lass sergas de esplandián* (۱۵۱۰م)، آمادی دو گرسیا (۱۵۳۰م)؛ *palmerin de oliva* (۱۵۱۱م)، پالمرین دو اینگلاتون (۱۵۱۲م) و *palmerin de inglaterra* (۱۵۴۷م). از دیگر روایت‌های پراهمیت اسپانیایی که در این دوره پدید آمدند، می‌توان از این‌ها یاد کرد: سلستینا (۱۴۹۹- ۱۵۰۲م)، که نمایشنامه‌ای به قلم فرناندو دو روخاس است، لازاریلوی تورمسی (۱۵۵۴م) که نخستین رمان پیکارسک است و سرانجام، روایت پیکارسک زندگی و کارهای گوزمان د | آلفاراچه (۱۵۹۹- ۱۶۰۴م) نوشتهٔ ماتئو آلمان، پزشک و داستان‌نویس اسپانیایی (۱۵۴۷-ح ۱۶۱۰م). اما بی‌تردید، عظیم‌ترین اثر روایی اسپانیایی در این سال‌ها، دن‌کیشوت (۱۶۰۵، ۱۶۱۵م) اثر سروانتس (۱۵۴۷- ۱۶۱۶م)، است که نویسنده در آن، شهسوار و شهسواری را به سخره می‌گیرد. پس از مرگ سروانتس، رمان اسپانیا که امیدوارانه راه خود را آغاز کرده بود، تا سدهٔ نوزدهم میلادی رو به افول نهاد. غیر از دن‌کیشوت، تنها اثر داستانی اروپایی که می‌توان آن را رمان نامید، گارگانتوا و پانتاگروئل، نوشتهٔ فرانسوا رابله، نویسنده و پزشک فرانسوی(ح ۱۴۹۴- ۱۵۵۳م) است که داستانی وهمی و خیالی است و الگوی بسیاری از رمان‌نویسان پس از خود قرار گرفته است، از جمله جانتن سویفت، نویسندهٔ انگلیسی (۱۶۶۷- ۱۷۴۵م) با سفرهای گالیور (۱۷۳۶م)، ولتر، نویسنده و شاعر فرانسوی (۱۶۹۴- ۱۷۷۸م) با کاندید (۱۷۵۹م)، نیچه، شاعر و فیلسوف آلمانی (۱۸۴۴- ۱۹۰۰م)، با چنین گفت زرتشت (۱۸۸۳- ۱۸۹۲م)، ژول ورن، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۲۸- ۱۹۰۵م)، با سفر به کرهٔ ماه (۱۹۰۱م) و ده‌ها اثر دیگر که می‌توان آن‌ها را با اندکی مسامحه در جرگهٔ داستان‌های علمی ـ تخیلی جای داد. در اواخر سدهٔ شانزدهم و اوایل سدهٔ هفدهم میلادی، دو داستان در انگلستان پدید آمدند که نقشی بس درخور و تأثیر گذار در تکامل رمان داشتند: یوفیوئیز که رمانی دوبخشی ـ «کالبدشکافی مطایبه» (۱۵۷۸م) و «یوفیوئیز و انگلستان او» (۱۵۸۰م) ـ از جان لیلی، شاعر، نویسنده و نمایشنامه‌نویس(ح ۱۵۵۴- ۱۶۰۶م) است و رمانس شبانی آرکادیا (۱۵۹۰م)، از سر فیلیپ سیدنی، دیگر شاعر و نویسندهٔ انگلیسی (۱۵۵۴- ۱۵۸۶م). بدین ترتیب، می‌توان خلاصه‌وار چنین نتیجه گرفت که پیدایی رمان برآیند سه منبع ادبی ـ تاریخی بوده است: نخست، قصه‌های کوتاه و منثوری که در سدهٔ چهاردهم میلادی در ایتالیا رواج داشت (نوولا) و پرآوازه‌ترین آن‌ها دکامرون نوشتهٔ بوکاچیو است؛ دوم، روایت‌های پیکارسک که در سدهٔ شانزدهم میلادی در اسپانیا سربرآورد و سپس به دیگر نقاط اروپا راه یافت، مانند دن‌کیشوت، نوشتهٔ سروانتس و ژیل بلاس، نوشتهٔ آلن رنه لوساژ، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۶۶۸- ۱۷۴۷م) و سوم،نوع ادبی ویژه‌ای به نام چهره‌نویسی (the character)که در سدهٔ هفدهم میلادی در انگلستان پیدا شد و نویسندگان در آن، طرح‌هایی کلی و قلم‌انداز از اشخاص گوناگون و شیوه‌های کلی زندگی آنان ترسیم می‌کردند، مانند چهره‌ها (۱۶۱۴م) نوشتهٔ سرتامس اووربری، نویسنده و شاعر انگلیسی (۱۵۸۱- ۱۶۱۳م). در سدهٔ هفدهم میلادی تحول چندانی در عرصهٔ روایت منثور، به‌ویژه رمان پیش نیامد؛ اگرچه رمانس شبانی آستره (پنج جلد ، ۱۶۰۷- ۱۶۲۸م)، نوشتهٔ اونوره د/ اورفه، نویسندهٔ فرانسوی (۱۵۶۷- ۱۶۲۵م) که مهم‌ترین رمانس شبانی فرانسه است، داستان سیر زایر (۱۶۶۸م) نوشتهٔ جان بانین، نویسنده و واعظ انگلیسی (۱۶۲۸- ۱۶۸۸م) و مهم‌تر از همه، شاهزاده‌خانم کِلِو (۱۶۷۸م) نوشتهٔ مادام دولافایت، نویسندهٔ فرانسوی (۱۶۳۴- ۱۶۹۳م) که آن را نقطهٔ‌عطفی در سیر رمان برمی‌شمرند، در همین سده پدید آمدند. در اوایل سدهٔ هجدهم میلادی، ویلیام کانگریو، نویسندهٔ انگلیسی (۱۶۷۰- ۱۷۲۹م) داستان زن ناشناس:یا عشق و وظیفهٔ همساز (۱۷۱۳م) را منتشر کرد و آن را رمان نامید. وی در مقدمهٔ این داستان، برداشت خود از ماهیت رمان و وجه تمایز رمان و رمانس را این‌گونه نشان داد: «[رمانس‌ها] معمولاً آمیزه‌ای از عشق‌های سوزناک و دلیری‌های آن‌چنانی مردان و زنان قهرمان، پادشاهان و ملکه‌ها و عالی‌رتبگان و بزرگان هستند... اما [رمان‌ها] ماهیتی آشنا دارند و انگار ماجراهایی شناخته و امور روزمرهٔ زندگی را تصویر می‌کنند. رویدادها و پیش‌آمدهای رمان چه‌بسا عجیب به نظر برسند اما ملموس و باورکردنی هستند و نیز مسرت‌بخش. خلاصه آن‌که رمانس‌ها بهت‌انگیز هستند و رمان‌ها لذت‌بخش.» اندکی بعد، دنیل دفو، نویسندهٔ انگلیسی(ح ۱۶۶۰- ۱۷۳۱م) رمان روبنسون کروزوئه راکه نخستین رمان به مفهوم امروزین آن است، در ۱۷۱۹م منتشر ساخت. از این تاریخ، رمان پا به عرصه‌ای جدید نهاد و مرحله‌ای نوین از حیات آن آغاز گردید. البته دفو دو داستان دیگر نیز خلق کرد که تقریباً به همان اندازهٔ نخستین رمانش، در شکل‌گیری رمان نوین تأثیر داشتند: مول فلاندرز (۱۷۲۲م)، که رمانی اجتماعی است و یادداشت‌های سال طاعونی (۱۷۲۲م)، که در شمار رمان‌های تاریخی قرار دارد.از

رمان

آن‌جا که قالب رمان در سدهٔ هجدهم میلادی هنوز نورسیده بود و قاعده و هنجاری نداشت، گونه‌هایی بس متنوع پیدا کرد و در نتیجه، رمان‌هایی گوناگون پدید آمدند که از آن شمارند: زندگی ماریان (۱۷۳۱- ۱۷۴۱م)، نوشتهٔ پیر ماریوو، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۶۸۸- ۱۷۶۳م)؛ مانون لسکو (۱۷۳۱م) نوشتهٔ آنتوان فرانسوا پروو د/ اگزیل، رمان‌نویس و روزنامه‌نگار فرانسوی (۱۶۹۷- ۱۷۶۳م)؛ پاملا (۱۷۴۰- ۱۷۴۱م) که نخستین رمان شخصیت است، کلاریسا (۱۷۴۷- ۱۷۴۸م) و سرچارلز گراندیسن (۱۷۵۳- ۱۷۵۴م)، هر سه نوشتهٔ سمیوئل ریچاردسن، رمان‌نویس انگلیسی (۱۶۸۹- ۱۷۶۱م)؛ جوزف اندروز (۱۷۴۲م)، جانتن وایلد (۱۷۴۳م) و تام جونز (۱۷۴۹م)، هر سه نوشتهٔ هنری فیلدینگ، رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۰۷- ۱۷۵۴م)؛ رودریک راندم (۱۷۴۸م)، پرگرین پیکل (۱۷۵۱م) و مأموریت هامفری کلینکر (۱۷۷۱م)، هر سه نوشتهٔ توبیاس اسمولت، جراح و رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۲۱- ۱۷۷۱م)؛ تریسترام شندی (۱۷۶۰- ۱۷۶۷م) نوشتهٔ لارنس استرن، رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۱۳- ۱۷۶۸م)؛ ژولی یا هلوئیز جدید (۱۷۶۱م) نوشتهٔ ژان ژاک روسو، نویسنده و فیلسوف فرانسوی (۱۷۱۲- ۱۷۷۸م)؛ نمایندهٔ ویکفیلد (۱۷۶۶م)، نوشتهٔ اولیور گولداسمیت، رمان‌نویس ایرلندی (۱۷۳۱- ۱۷۷۴م)؛ غم‌های ورتر جوان (۱۷۷۴م)، نوشتهٔ گوته، نویسنده و شاعر آلمانی (۱۷۴۹- ۱۸۳۲م)؛ روابط خطرناک (۱۷۸۲م)، نوشتهٔ پیر شودرلو دو لاکلو، ژنرال و رمان‌نویس فرانسوی (۱۷۴۱- ۱۸۰۳م)؛ زن متدین (۱۷۶۹م)، نوشتهٔ دیدرو، نویسنده، منتقد و فیلسوف فرانسوی (۱۷۱۳- ۱۷۸۴م)، که پس از مرگش انتشار یافت؛ زادیگ (۱۷۴۷م)، نوشتهٔ ولتر، نویسنده، شاعر و فیلسوف فرانسوی (۱۶۹۴- ۱۷۷۸م) و راسلاس (۱۷۵۹م)، نوشتهٔ سمیوئل جانسن، شاعر و فرهنگ‌نویس انگلیسی (۱۷۰۹- ۱۷۸۴م). از ویژگی‌های بارز بیشتر رمان‌های سدهٔ هجدهم میلادی، بهره‌گیری نویسندگان از نامه و عناصر و شیوه‌های نامه‌نگاری در رمان‌نویسی است که به پیدایی گونه‌ای رمان به نام رمان نامه‌ای / مکاتبه‌ای / مراسله‌ای (epistolary novel) انجامید (← رمان، انواع- رمان مکاتبه‌ای). در نخستین سال‌های سدهٔ نوزدهم میلادی، دو چهره تأثیری فراوان در قلمرو رمان‌نویسی انگلستان نهادند: سروالتر اسکات (۱۷۷۱- ۱۸۳۲م) و جین اوستن (۱۷۷۵- ۱۸۱۷م). برخی از آثار اسکات که مبدع رمان تاریخی بوده، عبارتند از ویورلی (۱۸۱۴م)، عروس لمرمور (۱۸۱۹م)، آیوانهو (۱۸۲۰م)، کنیلورث (۱۸۲۱م) و طلسم (۱۸۲۵م). اوستن به پرکاری اسکات نبود، اما آثاری که پدید آورده امروزه نیز همچنان پرخواننده هستند، مانند حس و احساس (۱۸۱۱م)، غرور و تعصب (۱۸۱۳م)، اما(۱۸۱۵م) و ترغیب (۱۸۱۸م). در همین سال‌ها، عرصهٔ رمان‌نویسی انگلستان شاهد فعالیت چهره‌هایی نه‌چندان شناخته و پرآوازه نیز بود که از آن شمارند: تامس لاوپیکاک (۱۷۸۵- ۱۸۶۶م) با هدلانگ هال (۱۸۱۶م)، ملینکورت (۱۸۱۷م)، صومعهٔ کابوس (۱۸۱۸م)، دوشیزه ماریان (۱۸۲۲م) و قلعهٔ کراچت (۱۸۳۱م)؛ جیمز هاگ (۱۷۷۰- ۱۸۳۵م) با خاطرات و اعترافات شخصی یک گناهکار محق (۱۸۲۴م)؛ جیمز موریه (۱۷۸۰- ۱۸۴۹م) با سرگذشت حاجی‌بابای اصفهانی (۱۸۲۴م)؛ مری راسل میتفورد (۱۷۸۷- ۱۸۵۵م) با دهکدهٔ ما (۱۸۲۴- ۱۸۳۲م) و بنجمین دیزریلی (۱۸۰۴- ۱۸۸۱م) با رمان‌های سیاسی ویوین گری (۱۸۲۶م) کاینگزبی (۱۸۳۴م)، سیبل (۱۸۴۵م) و تانکرد (۱۸۴۷م). سال‌های میانی سدهٔ نوزدهم میلادی از پررونق‌ترین دوره‌های رمان‌نویسی در اروپا بود. در این سال‌ها دو چهرهٔ نام آشنا باعث تسریع سیر داستان‌نویسی در این قاره و به‌ویژه در انگلستان شدند: چارلز دیکنز (۱۸۱۲- ۱۸۷۰م) و آنتونی ترولوپ (۱۸۱۵- ۱۸۸۲م)، هر دو از مردم انگلستان. البته سهم دیکنز در اعتلای داستان‌نویسی به مراتب بیش از ترولوپ بوده است. از میان آثار پرشماری که دیکنز خلق کرده، برخی شناخته‌ترند، مانند طرح‌های باز (۱۸۳۶م)، یادداشت‌های پیک‌ویک (۱۸۳۷م)، اولیور توست (۱۸۳۸م)، نیکولاس نیکلبی (۱۸۳۹م)، بارنابی روج (۱۸۴۱م)، سرود کریسمس(۱۸۴۳م)، دیوید کاپرفیلد (۱۸۵۰م)، خانهٔ قانون‌زده (۱۸۵۳م)، روزگار سخت (۱۸۵۴م)، دوریت کوچک (۱۸۵۷م)، داستان دو شهر (۱۸۵۹م)، آرزوهای بزرگ (۱۸۶۱م)، دوست مشترک ما (۱۸۶۵م) و ادوین درود (۱۸۷۰م)، که ناتمام ماند. ترولوپ بیشتر، وقایع‌نگار محلی بود و از جملهٔ وقایع‌نامه‌های او می‌توان به زندانیان (۱۸۵۵م)، برج‌های بارچستر (۱۸۵۷م)، آخرین وقایع‌نامهٔ بارست (۱۸۵۷م)، خانهٔ روستایی کشیش (۱۸۶۱م)، خانه‌ای کوچک در الینگتن (۱۸۶۴م) و املاک بلتن (۱۸۶۵م) اشاره کرد. در همین سال‌ها، ویلایم تکری، رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۱- ۱۸۶۳م) نیز بسیار پرتلاش ظاهر شد و رمان‌هایی ارزشمند خلق کرد که از آن شمارند بَری لیندن (۱۸۴۴م)، بازار خودفروشی (۱۸۴۷- ۱۸۴۸م)، کتاب خودنماها (۱۸۴۸م) و ویرجینیایی‌ها (۱۸۵۸-

رمان

۱۸۵۹م). نیز جورج الیوت، بانوی رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۹- ۱۸۸۰م) در دههٔ ۱۸۵۰م نگارش و انتشار آثار خود را آغاز کرد که برخی از آن‌ها عبارتند از آدام بید(۱۸۵۹م)، آسیاب کنار فلوس (۱۸۶۰م)، سیلاس مارنر (۱۸۶۱م)، میدل‌مارچ (۱۸۷۱- ۱۸۷۲م) و دنیل درونداا (۱۸۷۴- ۱۸۷۶م). دههٔ ۱۸۴۰م، دورهٔ فعالیت خواهران برونته نیز بوده است. در ۱۸۴۷م، امیلی برونته (۱۸۱۸- ۱۸۴۸م) بلندی‌های بادگیر را منتشر کرد. در همین سال، شارلوت برونته (۱۸۱۶- ۱۸۸۵م) جین ایر را انتشار داد و آن برونته (۱۸۲۰- ۱۸۴۹م) اگنس گری را. سال بعد، آن برونته مستأجر ویلفرد هال را منتشر کرد. پرآوازه‌ترین رمان‌نویس انگلیسی در تقریباً ۲۵ سال پایانی سدهٔ نوزدهم میلادی تامس هاردی (۱۸۴۰- ۱۹۲۸م) بود که او را نامی‌ترین رمان‌نویس منطقه‌ای در انگلستان دانسته‌اند. از آثارش، درمان‌های بیرحمانه (۱۸۷۱م)، زیر درخت گرین‌وود (۱۸۷۲م)، به دور از مردم شوریده (۱۸۷۴م)، بازگشت بومی (۱۸۷۸م)، فرماندهٔ شیپورچیان (۱۸۸۰م)، شهردار کستربریج (۱۸۸۶م)، جنگل‌نشینان (۱۸۸۷م)، تس دوربرویل(۱۸۹۱م) و جود گمنام (۱۸۹۶م). رمان‌نویسان دیگری نیز درهمین سال‌ها در انگلستان به رمان‌نویسی پرداختند که برخی از شناخته‌ترین آن‌ها از این قرارند: رابرت لویس استیونسن (۱۸۵۰- ۱۸۹۴م)، مارک راترفورد (۱۸۳۱- ۱۹۱۱م)، جورج گیسینگ (۱۸۵۷- ۱۹۰۳م) و جورج مور (۱۸۵۲- ۱۹۳۳م). بارزترین مشخصهٔ رمان در اروپای سدهٔ نوزدهم میلادی، سرعت فزایندهٔ آن بود. از رمان‌های ماندگار اروپایی در این سده ، برخی نام‌بردنی هستند: رنه (۱۸۰۲م)، نوشتهٔ شاتوبریان، نویسندهٔ رمانتیک فرانسوی (۱۷۶۸- ۱۸۴۸م)؛ سرخ و سیاه (۱۸۳۰م) و صومعهٔ پارم (۱۸۳۹م) هر دو نوشتهٔ استندال، رمان‌نویس فرانسوی (۱۷۸۳- ۱۸۴۲م)؛ دختر سروان (۱۸۳۶م) نوشتهٔ الکساندر پوشکین ، شاعر و نویسندهٔ روسی (۱۷۹۹- ۱۸۳۷م)؛ قهرمان عصر ما (۱۸۳۹- ۱۸۴۰م)، نوشتهٔ لرمانتوف ، شاعر و نویسندهٔ روسی (۱۸۱۴- ۱۸۴۱م) و آثار اونوره دو بالزاک، نویسندهٔ فرانسوی (۱۷۹۹- ۱۸۵۰م)، که از دههٔ ۱۸۲۰م تا هنگام مرگ، پیوسته با سرعتی شگفت‌انگیز رمان می‌نوشت. از آثارش: اوژنی گرانده، باباگوریو، چرم ساغری، زنبق‌دره، زن سی‌ساله و پیردختر. تقریباً در همین سال‌ها، الکساندر دوما [پدر] (۱۸۰۲- ۱۸۷۰م) نیز رمان‌هایی نوشت که شهرت فراوان برای وی به ارمغان آوردند. سه تفنگدار (۱۸۴۴م)؛ بیست سال بعد (۱۸۴۵م) و کنت مونت‌کریستو (۱۸۴۴- ۱۸۴۵م). در ۱۸۴۲م، نیکولای گوگول، نویسندهٔ روسی (۱۸۰۹- ۱۸۵۲م) نفوس مرده را، که از شناخته‌ترین رمان‌های خنده‌دار است، منتشر کرد. در ۱۸۴۶م، فیودور داستایفسکی (۱۸۲۱- ۱۸۸۱م) رمان تهیدستان و به دنبال آن، رمان‌های جنایات و مکافات (۱۸۶۶م)، ابله (۱۸۶۶م)، تسخیرشدگان/ جن‌زدگان (۱۸۷۱م) و برادران کارامازوف (۱۸۸۰م) را انتشار داد. پس از گوگول و داستایفسکی باید از ایوان تورگنیف (۱۸۱۸- ۱۸۸۳م) یاد کرد که با خلق رمان‌هایی، چون رودین (۱۸۵۵م)، که نخستین رمان اوست، پدران و پسران (۱۸۶۲م)، دود (۱۸۶۷م)، آب‌های بهاری (۱۸۷۱م) و خاک بکر (۱۸۷۶م)، در شمار رمان‌نویسان شاخص روسیه جای گرفته است. در ۱۸۵۵م، ایوان گانچاروف (۱۸۱۲- ۱۸۹۱م) رمان اوبلوموف را، که جزو رمان‌های تراز اول خنده‌دار است، منتشر کرد. سرانجام، در سال‌های پایانی سدهٔ نوزدهم میلادی، تولستوی (۱۸۲۸- ۱۹۱۰م) پا به عرصهٔ ادبیات روسیه نهاد و با خلق دو رمان حماسی عظیم ـ جنگ و صلح (۱۸۶۵- ۱۸۷۲م) و آناکارنینا (۱۸۷۵- ۱۸۷۶م) ـ جایگاهی بس بلند در میان رمان‌نویسان روسیه پیدا کرد. ادبیات فرانسه نیز در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم میلادی شاهد فعالیت‌های داستان‌نویسی چند چهرهٔ نامی، همچون گوستاو فلوبر (۱۸۲۱- ۱۸۸۰م)، ویکتور هوگو (۱۸۰۲- ۱۸۸۵م)، امیل زولا (۱۸۴۰- ۱۹۰۲م)، گی دومو پاسان (۱۸۵۰- ۱۸۹۳م)، ژوری کارل هویسمان (۱۸۴۸- ۱۹۰۷م) و آناتول فرانس (۱۸۴۴- ۱۹۲۴م)، بود. شاهکار فلوبر مادام بوواری (۱۸۵۶م) است؛ البته سه اثر داستانی مهم دیگر نیز دارد: سالامبو (۱۸۶۲م)، وسوسهٔ سن‌آنتوان (۱۸۷۴م) و سه داستان (۱۸۷۷م). ویکتور هوگو، که در ۱۸۳۱م گوژپشت نتردام را منتشر کرده بود، سه رمان از بهترین رمان‌هایش را در دههٔ ۱۸۶۰م پدید آورد: بینوایان (۱۸۶۲م)، کارگران دریا (۱۸۶۶م) و مردی که می‌خندد (۱۸۶۹م). امیل زولا تأثیری فراوان در شکل‌گیری و تکوین نظریه‌های رآلیستی و ناتورالیستی داشت. وی از ۱۸۷۱م تا ۱۸۹۳م، بیست رمان با نام عمومی روگون ـ ماکار منتشر کرد. موپاسان نیز دو رمان ماندگار دارد، به نام‌های زندگی (۱۸۸۳م) و بل‌ـآمی (۱۸۸۵م). نام هویسمان معمولاً با نظریه‌های زیبایی‌گرایی و آموزهٔ هنر برای هنر* در سدهٔ نوزدهم میلادی همراه است. دو رمان شناختهٔ وی ـ مسیر اشتباه (۱۸۸۴م) و حقیر (۱۸۹۱م) ـ در شمار آثار کلاسیک ادبیات فرانسه هستند. آناتول فرانس، که در طنز* و مطایبه نام‌آور بوده، رمان‌های پرشماری نوشته که از آن شمارند جنایت سیلوستر بونار

(۱۸۸۱م)، کتاب دوست من (۱۸۸۵م)، تائیس (۱۸۹۰م)، بریان‌پری ملکهٔ سبا (۱۸۹۳م) و زنبق سرخ (۱۸۹۴م). البته در این‌جا باید از برخی رمان‌نویسان فرانسوی که در سدهٔ نوزدهم میلادی با آثارشان بر غنای این قالب ادبی افزودند و در عین حال، چندان شهرت نیافتند، یاد کرد: پروسپر مریمه (۱۸۰۳- ۱۸۷۰م)، آلفرد دو ویگنی (۱۷۹۷- ۱۸۶۳م)، ژرژ ساند (۱۸۰۴- ۱۸۷۶م)، تئوفیل گوتیه (۱۸۱۱- ۱۸۷۲م) و آلفونس کِر، که نزدیک به یکصد رمان با موضوعات متنوع از او به یادگار مانده است. رمان‌نویسی در اسپانیا، که از اوایل سدهٔ هفدهم تا اوایل سدهٔ نوزدهم میلادی به آن بی‌اعتنایی می‌کردند، از سال‌های پایانی سدهٔ نوزدهم میلادی احیا شد و درخشید. شناخته‌ترین رمان‌نویس سدهٔ نوزدهم میلادی در اسپانیا بنیتو پرز گالدوس (۱۸۴۳- ۱۹۲۰م) بود که او را هم‌تراز بالزاک و دیکنز برشمرده‌اند. وی بسیار پرکار بود و در ۱۸۷۳م نخستین رمان از سلسله رمان‌های تاریخی خود را، که به تاریخ اسپانیا از نبرد ترافالگار (۱۸۰۵م) تا دورهٔ بازگشت (۱۸۷۵م) می‌پردازند، منتشر کرد. کل این مجموعه، داستان‌های ملی نام دارد و دربردارندهٔ ۴۶ داستان بلند است. خوان والرا (۱۸۲۴- ۱۹۰۵م) نیز که تقریباً همروزگار گالدوس بود چند رمان به‌یادماندنی خلق کرد که رِیتا خیمنز (۱۸۷۴م) از آن شمار است. در همین سال‌ها، خوزه ماریا پردا (۱۸۳۳- ۱۹۰۶م) با نگارش رمان‌های پرجاذبهٔ منطقه‌ای، از جمله سوتیلگا (۱۸۸۴م)، پا به قلمرو رمان‌نویسی اسپانیا نهاد. سپس، باید از پدرو آنتونیو الارکون (۱۸۳۳- ۱۸۹۱م) یاد کرد که دو رمان کلاه سه گوش (۱۸۷۴م) و کاپیتان ونوم (۱۸۸۱م) از آثار برجستهٔ او است. اما بی‌تردید، سرشناس‌ترین رمان‌نویس اسپانیایی در سال‌های پایانی سدهٔ نوزدهم میلادی، وینسنتو بلاسکو ایبانیز (۱۸۶۷- ۱۹۲۸م) بود که بسیار از موپاسان و زولا تأثیر پذیرفته بود. بسیاری از آثار ایبانیز، مانند لابراکا (۱۸۹۸م)، خون و شن (۱۹۰۸م) و عبرت، به زبان‌های گوناگون ترجمه شده است. از همین سال‌ها بود که رمان‌نویسی در امریکا نیز شکوفید و رو به بالندگی نهاد. نخستین رمان‌نویس امریکایی که باید از او یاد کرد، جیمز فنیمور کوپر (۱۷۸۹- ۱۸۵۱م) است که از رمان‌هایش می‌توان به جاسوس (۱۸۲۱م) ـ که از نخستین رمان‌های جاسوسی است ـ پیشتازان (۱۸۲۳م)، آخرین موهیکن‌ها (۱۸۲۶م)، پیشگام (۱۸۴۰م)، شکارچی گوزن (۱۸۴۱م) و سرخپوستان (۱۸۴۶م) اشاره کرد. در ۱۸۵۱م، هرمان ملویل (۱۸۱۹- ۱۸۹۱م) موبی‌دیک را انتشار داد که در شمار آثار کلاسیک ادبیات امریکا است. سال‌های میانی سدهٔ نوزدهم میلادی از آن ناتانیل هاوتورن (۱۸۰۴- ۱۸۶۴م) و رمان‌های او، همچون قصه‌های بازگفته (۱۸۳۷م)، داغ ننگ (۱۸۵۰م)، خانهٔ هفت‌شیروانی (۱۸۵۱م) و الههٔ مرمرین (۱۸۶۰م) است. نیز در همین روزگار، دین هاولز (۱۸۳۷- ۱۹۲۰م) رمان‌هایی واقع‌گرا پدید آورد که از آن شمارند جشن عروسی (۱۸۷۲م)، تابستان در هند، (۱۸۸۶م) و خطر رویدادهای تازه (۱۸۹۰م). آن‌گاه نوبت به مارک تواین (۱۸۳۵- ۱۹۱۰م) می‌رسد که دو رمان بسیار مشهور خود را در همین سال‌ها نوشت، یکی تام سایر (۱۸۷۶م) و دیگری ماجراهای هکلبری فین (۱۸۸۵م). سرآمد رمان‌نویسان امریکایی در سی‌سال پایانی سدهٔ نوزدهم و نخستین سال‌های سدهٔ بیستم میلادی هنری جیمز (۱۸۴۳- ۱۹۱۶م) بود که بیشتر عمر خود را در انگلستان سپری کرد. از آثارش محلهٔ واشینگتن (۱۸۸۱م)، تصویر یک زن (۱۸۸۱م)، اهالی بوستون (۱۸۸۶م)، تنگ اهریمنی (۱۸۹۸م)، دیزی میلر (۱۸۷۸م)، بال‌های کبوتر (۱۹۰۲م)، سُفَرای کبار (۱۹۰۳م) و جام زرین (۱۹۰۴م) را می‌توان یاد کرد. پهنهٔ ادبیات انگلستان در سال‌های آغازین سدهٔ بیستم میلادی شاهد فعالیت‌های رمان‌نویسی سه انگلیسی و یک انگلیسی لهستانی‌تبار بود، یعنی آرنلد بنت (۱۸۶۷- ۱۹۳۱م)، ادوارد مورگان فورستر (۱۸۷۹- ۱۹۷۰م)، اچ. جی. ولز (۱۸۶۶- ۱۹۴۶م) و جوزف کونراد (۱۸۵۷- ۱۹۲۴م). در کارنامهٔ رمان‌نویسی بنت، شش رمان شناخته‌ترند: آنا از پنج شهر (۱۹۰۱م)، قصهٔ همسران قدیمی (۱۹۰۸م)، جالباسی رسی (۱۹۱۰م)، هیلدا لسویز (۱۹۱۱م)، این تواین‌ها (۱۹۱۵م) و رایسمن گام برمی‌دارد(۱۹۲۳م). در همین سال‌ها، فورستر رمان‌های آن‌جا که فرشتگان از گام‌نهادن بیم دارند(۱۹۰۵م)، اتاقی با یک چشم‌انداز (۱۹۰۸م) و گذری به هندوستان (۱۹۲۴م) را انتشار داد. رمان‌های مهم ولز نیز از این قرارند: عشق و آقای لِوشیم (۱۹۰۰م)، نخستین انسان‌ها در کرهٔ ماه (۱۹۰۱م)، کیپس (۱۹۰۵م)، آن ورونیکا (۱۹۰۹م)، تونو بِرجی (۱۹۰۹م) و سرگذشت آقای پولی (۱۹۱۰م). کونراد با داستان حماقت المِیر (۱۸۹۵م) آوازه یافت و چند سال بعد در ۱۹۰۰م، نخستین رمان خود را با نام لرد جیم منتشر کرد. سپس دل تاریکی (۱۹۰۲م)، رمانس (۱۹۰۳م)، نوسترومو (۱۹۰۴م)، مأمور سری (۱۹۰۷م)، از چشم غربی (۱۹۱۱م)، شانس (۱۹۱۴م) و پیروزی (۱۹۱۵م) را انتشار داد. در نخستین سال‌های سدهٔ بیستم میلادی، سه چهرهٔ

رمان

سرشناس وارد عرصهٔ رمان‌نویسی انگلستان شدند: سامرست موام (۱۸۷۴- ۱۹۶۵م) با لیزای لمبت (۱۸۹۷م)، پیرامون اسارت بشری (۱۹۱۵م)، ماه و شش پشیز (۱۹۱۹م)، کیکها و وایل (۱۹۳۰م) و لبهٔ تیغ (۱۹۴۴م)؛ دی. اچ. لارنس (۱۸۸۵- ۱۹۳۰م) با طاوس سفید(۱۹۱۱م)، پسران و عشاق (۱۹۱۳م)، رنگین کمان (۱۹۱۵م)، زنان عاشق (۱۹۲۰م)، مار مزیّن به پر (۱۹۲۶م) و فاسق لیدی چترلی (۱۹۲۸م) و سرانجام، پرسی ویندهم لِویس (۱۸۸۲- ۱۹۵۷م)، که بنیادگذار مکتب ورتی‌سیسم* است، با تار (۱۹۱۸م)، «[روز] عید بیگناهان» (۱۹۲۸م) که نخستین بخش از رمان چهارگانهٔ عصر بشریت است، مقلدان خداوند (۱۹۳۰م)، انتقام به خاطر عشق (۱۹۳۷م) و بخش‌های دوم و سوم عصر بشریت (۱۹۵۵م). در ۱۹۱۵م، دوروتی ریچاردسن، بانوی رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۷۳- ۱۹۵۷م) برای نخستین بار شیوهٔ سیلان آگاهی* را در رمان دوازده‌جلدی زیارت (۱۹۱۵- ۱۹۳۰م) به کار گرفت و معرفی کرد. در ۱۹۱۶م جیمز جویس، رمان‌نویس ایرلندی (۱۸۸۲- ۱۹۴۱م)، با بهره‌گیری از همین شیوه رمان سیمای مرد هنرآفرین در جوانی را نوشت و چندی بعد در ۱۹۲۲م، این شیوهٔ روایت را در اثر جاودانه‌اش، اولیس، کامل کرد. جویس در بیداری فینگان‌ها (۱۹۳۹م) چارچوبی برای این شیوه ارائه نمود. رمان‌نویسی در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰م در انگلستان رونق فراوان داشت. از جملهٔ رمان‌نویسان این روزگار ویرجینیا وولف (۱۸۸۲- ۱۹۴۱م)، جان گالزورتی (۱۸۶۷- ۱۹۳۳م)، الدوس هاکسلی (۱۸۹۴- ۱۹۶۳م)، ج. بی. پریستلی (۱۸۹۴- ۱۹۸۴م) و گراهام گرین (۱۹۰۴- ۱۹۹۱م) شاره کرد. در دههٔ ۱۹۴۰م نیز رمان‌نویسانی شاخص در انگلستان رمان می‌نوشتند که از آن شمارند آرتور کوستلر (۱۹۰۵- ۱۹۸۳م) با تاریکی در ظهر (۱۹۴۰م)، اچ. ا. بِیتس (۱۹۰۵- ۱۹۷۴م) با دشت ارغوانی (۱۹۴۷م)، ملکالم لوری (۱۹۰۹- ۱۹۵۷م)با زیر آتشفشان (۱۹۴۷م)،آل. پی. هارتلی (۱۸۹۵- ۱۹۷۲م) با میگو و شقایق دریایی (۱۹۴۴م)، جورج ورول (۱۹۰۳- ۱۹۵۰م) با ۱۹۸۴ (۱۹۴۹م) و جویس کری (۱۸۸۸- ۱۹۵۷م) با خانهٔ کودکان (۱۹۴۱م). از نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم میلادی، رمان‌های وقایع‌نامه‌ای جایگاهی والا در ادبیات انگلستان پیدا کردند که برخی از آن‌ها از این قرارند: بیگانگان و برادران (۱۹۴۰- ۱۹۷۰م) از سی.پی. اسنو (۱۹۰۵- ۱۹۸۰م) در یازده جلد، وقایع‌نامهٔ آفتاب کهن (۱۹۵۱- ۱۹۵۹م)، از هنری ویلیامسن (۱۸۹۷- ۱۹۷۷م) در پنج جلد و رقص با موسیقی زمان (۱۹۵۱- ۱۹۷۶م) از آنتونی پاول (۱۹۰۵م -) در دوازده جلد.

در دههٔ ۱۹۲۰م، رمان‌نویسی در امریکا به همانند انگلستان و دیگر کشورهای اروپایی رونق داشت. پیش از این دهه، جک لندن (۱۸۷۶- ۱۹۱۶م) با رمان‌هایی چون آوای وحش (۱۹۰۳م)، سپیددندان (۱۹۰۵م)،پاشنهٔ آهنین (۱۹۰۷م) و درهٔ ماه (۱۹۱۳م) راه را برای نویسندگان پس از خود هموار ساخت. آنگاه آپتن سینکلر (۱۸۷۸- ۱۹۸۶م) جنگل (۱۹۰۶م)، زغال‌سنگ پادشاه (۱۹۱۷م) و بوستون (۱۹۲۸م) را نوشت. ویلیام کاتر (۱۸۷۶- ۱۹۴۷م) نیز فعالیت‌های داستان‌نویسی خود را در همین دوره آغاز کرد. ای پیشگامان (۱۹۱۳م)، آنتونیای من (۱۹۱۸م)، بانوی گمشده (۱۹۲۳م) و مرگ به سراغ اسقف اعظم می‌آید (۱۹۲۷م) از آثار او است. سینکلر لِویس (۱۸۸۵- ۱۹۵۱م) نیز هم‌عصر کاتر بود و آثار مهمش از این قرارند: خیابان اصلی (۱۹۲۰م)، بیبت (۱۹۲۲م)، آهنگر(۱۹۲۵م) و آن ویکرز (۱۹۳۳م). در ۱۹۲۵م، یکی از بهترین و شناخته‌ترین رمان‌های امریکایی پدید آمد: تراژدی امریکایی نوشتهٔ تیودور درایزر (۱۸۷۱- ۱۹۴۵م). نیز، در همین سال سند انتقال منهاتان نوشتهٔ جان دوس پاسوس (۱۸۹۶- ۱۹۷۰م) و سپس پول هنگفت (۱۹۳۶م) و ماجراهای مرد جوان (۱۹۳۹م)، از همین نویسنده انتشار یافتند. در همین دهه، اسکات فیتز جرالد (۱۸۹۶- ۱۹۴۰م) نیز به رمان‌نویسی آغاز کرد. از آثار او است: این‌سوی بهشت (۱۹۲۰م)، خوشگل‌ها و ملعون‌ها (۱۹۲۲م) و گتسبی بزرگ (۱۹۲۵م). در ۱۹۲۹م، تامس وولف (۱۹۰۰- ۱۹۳۸م) شاهکار خود را به نام ملکوت، به سوی خانه نظر کن منتشر کرد و در همان سال، ارنست همینگوی (۱۸۹۹- ۱۹۶۱م) با خلق وداع با اسلحه و به دنبال آن، زنگ‌ها برای که به صدا در می‌آیند(۱۹۴۰م) و پیرمرد و دریا (۱۹۵۰م) تأثیری ژرف بر رمان‌نویسی و رمان‌نویسان پس از خود نهاد. همین دهه آغازگاه فعالیت یکی از سرشناس‌ترین رمان‌نویسان امریکایی است: ویلیام فاکنر (۱۸۹۷- ۱۹۶۲م). فاکنر، که در کنار تامس هاردی از پرتوان‌ترین رمان‌نویسان منطقه‌ای است، آثاری ماندگار پدید آورده که از آن شمارند، دستمزد سرباز (۱۹۲۶م)، خشم و هیاهو (۱۹۲۹م)، هنگامی که در بستر مرگ می‌آرمم (۱۹۳۰)، حریم (۱۹۳۱م)، روشنایی ماه اوت (۱۹۳۲م)، تسخیرناپذیر (۱۹۳۸م)، هملت (۱۹۴۰م)، شهر (۱۹۵۷م) و خانهٔ اشراف (۱۹۵۹م). برخی از شناخته‌ترین رمان‌نویسان امریکایی که کار خود را تقریباً از دههٔ ۱۹۲۰م آغاز کردند و تا سال‌های جنگ جهانی دوم (۱۹۳۹-

رمان

۱۹۴۵م) به فعالیت خود ادامه دادند، از این قرارند: تورنتون وایلدر (۱۸۹۷ـ ۱۹۷۵م) با پل رودخانهٔ سن‌لویس (۱۹۲۷م) و زن اندروسی (۱۹۳۰م)؛ جیمز گود کازنز (۱۸۷۸ـ ۱۹۰۳م) با اس. اس. سن‌پدرو (۱۹۳۱م)، دادگران و بیدادگران (۱۹۴۲م) و حفظ آبرو (۱۹۴۸م)؛ جان اشتاین‌بک (۱۹۰۲ـ ۱۹۶۸م) با موش‌ها و آدم‌ها (۱۹۳۷م)؛ ویلیام سارویان (۱۹۰۸ـ ۱۹۸۱م) با کمدی انسانی (۱۹۴۳م)؛ جان اوهارا (۱۹۰۵ـ ۱۹۷۰م) با ملاقات در سامرا (۱۹۳۴م) و سرانجام کارسن مک‌کالرز (۱۹۱۷ـ ۱۹۶۷م) با قلب، شکارچی تنهاست (۱۹۴۰م)، انعکاس‌هایی در چشم زرین (۱۹۴۱م) و عضو عروسی (۱۹۴۶م). پس از جنگ جهانی دوم، دوره‌ای جدید از چاپ و نشر انواع رمان در امریکا آغاز شد. برخی نیز در این میان به رمان جنگ پرداختند. شناخته‌ترین این نویسندگان نورمن میلر (۱۹۲۳م ـ) است که شاهکار خود برهنگان و مردگان را در ۱۹۴۸م نوشت. در ۱۹۵۱م، هرمان ووک (۱۹۱۵م ـ) نخستین رمان خود را به نام شورش کائین منتشر کرد. ج. دی سلینجر (۱۹۱۹م ـ) نیز در همان سال ناطور دشت و دو سال بعد به خاطر ازمی، با عشق و ادبار را پدید آورد. باید از دیوید کارپ نیز نام برد که داستان یگانه را در مقابله با ۱۹۸۴ جورج اورول نگاشت. از دیگر رمان‌نویسان امریکایی در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم، می‌توان از اینان یاد کرد: سال بلو (۱۹۱۵م ـ)، جان آپدایک (۱۹۳۲م ـ)، جوزف هلر (۱۹۲۳م ـ) و مری مک‌کارتی (۱۹۱۲ـ ۱۹۸۹م). در آغاز سدهٔ بیستم میلادی، رمان‌نویسی در فرانسه نیز روندی بالنده داشت. بسیاری از نویسندگان خوش‌قریحه و بااستعداد فرانسوی از رمان برای بیان اندیشه‌های خویش بهره گرفتند. آندره ژید (۱۸۶۹ـ ۱۹۵۱م) که بی‌تردید در شمار ارزشمندترین نویسندگان فرانسوی است، آثاری بدیع از خود به یادگار گذارده که از آن شمارند ضد اخلاق (۱۹۰۲م)، در تنگ (۱۹۰۹م)، سمفونی پاستورال (۱۹۱۹م) و سکه‌سازان (۱۹۲۵م). دز ۱۹۱۲م، آلن فورنیه (۱۸۸۶ـ ۱۹۱۴م) رمان منحصر به فرد خود را با نام بزرگ مولن‌ها خلق کرد. چندی بعد، هانری باربوس (۱۸۷۳ـ ۱۹۳۵م) در ۱۹۱۶م، در زیر آتش را نوشت. در همین سال‌ها، مارسل پروست (۱۸۷۱ـ ۱۹۲۲م) نگارش رمان بلند در جستجوی زمان ازدست‌رفته (۱۹۱۷ـ ۱۹۲۲م) را آغاز کرد. رومن رولان (۱۸۶۶ـ ۱۹۴۴م) نیز نگارش رمان ده‌جلدی ژان کریستف را در ۱۹۱۲م به پایان رساند. کلودین کولت (۱۸۷۳ـ ۱۹۵۴م) نیز از رمان‌نویسان فرانسوی در این سال‌ها بود که کلودین در مدرسه (۱۹۰۰م)، کلودین می‌رود (۱۹۰۳م) و گربه (۱۹۳۳م) از آثار او است. از دیگر چهره‌های شاخص در عرصهٔ داستان‌نویسی فرانسه که به بالندگی رمان در این کشور کمک فراوان کردند، باید به این‌ها اشاره کرد: ریموند رادیگه (۱۹۰۳ـ ۱۹۲۳م) با نفس شرور (۱۹۲۳م) و کنت اورگل (۱۹۲۴م)، آندره برتون (۱۸۹۶ـ ۱۹۶۶م) با ناجا (۱۹۲۸م)، آندره مالرو (۱۹۰۱ـ ۱۹۷۶م) با فاتحان (۱۹۲۸م) و سرنوشت بشر (۱۹۳۳م)، هانری دو مونترلان (۱۸۹۶ـ ۱۹۷۲م) با رؤیا (۱۹۲۲م) و ماتادور (۱۹۲۶م)، آنتوان دو سنت اگزوپری (۱۹۰۰ـ ۱۹۴۴م) با پست جنوب (۱۹۲۸م) و پرواز شبانه (۱۹۳۱م)، فرانسوا موریاک (۱۸۸۵ـ ۱۹۷۰م) با بوسه به جذامی (۱۹۲۲م)، صحرای عشق (۱۹۲۵م)، گره افعی (۱۹۳۲م) و پایان شب (۱۹۳۵م)، امیل زولا با بیست رمان به نام‌های عمومی روگون ـ ماکار (۱۸۷۱ـ ۱۸۹۳م)، اونوره دو بالزاک با اوژنی گرانده (۱۸۳۳م)، بابا گوریو (۱۸۳۴م)، چرم ساغری (۱۸۳۱م)، مارسل پروست (۱۸۷۱ـ ۱۹۲۲م) با در جستجوی زمان ازدست‌رفته در هفت جلد (۱۹۱۳ـ ۱۹۲۷م)، ژرژ دو هامل (۱۸۸۴ـ ۱۹۶۶م) با زندگی و ماجراهای سالاون در پنج جلد (۱۹۲۰ـ ۱۹۳۲م) و سرگذشت پاسکوئیه در ده جلد (۱۹۳۳ـ ۱۹۴۵م)، ژول رومن (۱۸۸۵ـ ۱۹۷۲م) با مردان خیرخواه در ۲۷ جلد (۱۹۳۳ـ ۱۹۴۸م)، ژرژ برنانو (۱۸۸۸ـ ۱۹۴۸م) با ستارهٔ شیطان (۱۹۲۶م) و کیفر (۱۹۳۵م)، ژان ژونو (۱۸۹۵ـ ۱۹۷۰م) با تپه (۱۹۲۹م) و درو (۱۹۳۰م)، ژولین گرین (۱۹۰۰م ـ) با باغ بسته (۱۹۲۸م)، سفر تاریک (۱۹۲۹م)، خیالباف (۱۹۳۴م) و نیمه‌شب (۱۹۳۶م)، ژان پول سارتر (۱۹۰۵ـ ۱۹۸۰م) با تهوع (۱۹۳۸م) و چهارگانهٔ راه‌های آزادی (۱۹۴۵ـ ۱۹۴۹م) و سرانجام، آلبر کامو (۱۹۱۳ـ ۱۹۶۰م) با بیگانه (۱۹۴۲م)، طاعون (۱۹۴۷م) و سقوط (۱۹۵۶م). از دههٔ ۱۹۵۰م، رمان‌نویسی فرانسه جولانگاه گروهی عظیم از نویسندگانی شد که به نویسندگان رمان نو آوازه یافتند، مانند آلن روب ـ گریه (۱۹۲۲م ـ)، ناتالی ساروت (۱۹۰۲م ـ)، کلود سیمون (۱۹۱۳م ـ)، مارگریت دوراس (۱۹۱۴ـ ۱۹۹۶م) و میشل بوتور (۱۹۲۶م ـ). شهیرترین رمان‌نویس آلمانی در سدهٔ بیستم میلادی، توماس مان (۱۸۷۵ـ ۱۹۵۵م) است که با نگارش رمان بودنبروک‌ها (۱۹۰۰م) صاحب‌نام شد. وی در ۱۹۰۳م، تونیوکروگر را پدید آورد و چندی بعد در ۱۹۰۹ و ۱۹۱۲م به ترتیب داستان‌های بلندای سلطنتی و مرگ در ونیز را منتشر کرد. شاهکار وی، کوه جادو نیز در ۱۹۲۴م انتشار یافت. از

رمان

دیگر آثارش، بازگشت دلبند (۱۹۳۹م)، رمان چهارگانهٔ یوسف و برادرانش (۱۹۳۳- ۱۹۴۳م)، دکتر فاستوس (۱۹۴۳م)، مجموعهٔ مقالات واکنش‌های آدم غیرسیاسی (۱۹۱۸م) و رنج‌ها و عظمت استادان (۱۹۳۳م) را می‌توان نام برد. سپس باید از لیون فویت واگنر (۱۸۸۴- ۱۹۵۸م) یاد کرد که البته چهره‌ای شناخته نیست، اما رمان‌هایی نوشته که دوشس زشت (۱۹۲۳م)، قدرت (۱۹۲۵م)، یوزفوس (۱۹۳۲م) و رمان سه‌گانهٔ اتاق انتظار (۱۹۳۰- ۱۹۳۹م) از آن شمارند. تقریباً در همین روزگار - ۱۹۲۹م - اریک ماریا/ رمارک (۱۸۹۸- ۱۹۷۰م) رمان پرفروش خود را با نام در غرب خبری نیست منتشر کرد. آنگاه نوبت به هاینریش بول (۱۹۱۷- ۱۹۷۵م) می‌رسد که در رمان‌نویسی مشترکاتی با توماس مان و فرانسوا موریاک داشت. از بول چند رمان خوب، همچون کجایی؟ ... آدام (۱۹۵۱م)، بیلیارد در ساعت نه‌ونیم (۱۹۵۹م) و عقاید یک دلقک (۱۹۶۳م) به یادگار مانده است. در همین سده، هرمان هسه (۱۸۷۷- ۱۹۶۲م) با نگارش رمان‌هایی چون دمیان (۱۹۱۹م)، سیذارتا (۱۹۲۲م)، گرگ بیابان (۱۹۲۷م)، نرگس و زرین‌دهن (۱۹۳۰م) و بازی مهرهٔ شیشه‌ای (۱۹۴۳م) در شمار رمان‌نویسان تراز اول آلمان جای گرفت. سپس باید از گونترگراس (۱۹۲۷م -) یاد کرد که رمان‌های طبل حلبی (۱۹۵۹م)، موش و گربه (۱۹۶۱م)، سال‌های سگ (۱۹۶۳م)، مادهٔ بیهوش‌کنندهٔ محلی (۱۹۶۹م)، از دفتر خاطرات حلزون (۱۹۷۳م) و موش صحرایی (۱۹۸۳م) از او انتشار یافته‌اند. در این‌جا به دو نویسندهٔ اتریشی نیز باید اشاره کرد که با آثاری که آفریدند آوازهٔ جهانی پیدا کردند: رابرت موزیل (۱۸۸۰- ۱۹۴۰م) با رمان‌های تورلس جوان (۱۹۰۶م) و انسان بدون خصیصه (۱۹۳۰- ۱۹۳۳م) در سه جلد و ماکس برود (۱۸۸۴- ۱۹۶۸م) با تریلوژی* نبرد در نزدیکی واربایت (۱۹۱۶، ۱۹۲۵، ۱۹۴۸م). از پهنهٔ ادبیات ایتالیا نیز رمان‌نویسانی جهانی برخاستند. برخی از اینان که از بدعت‌گذاران این قالب ادبی نیز بوده‌اند، عبارتند از لوئیجی پیراندلّو (۱۸۶۷- ۱۹۳۶م)، ایتالو اسوو (۱۸۶۱- ۱۹۲۸م)، ایگناتسیو سیلونه (۱۹۰۰- ۱۹۷۸م)، آلبرتو موراویا (۱۹۰۷- ۱۹۹۰م)، کارلو لِوی (۱۹۰۲- ۱۹۷۵م)، جوزپه لَمپدوزا (۱۸۹۶- ۱۹۵۷م)، گراتسیا دِلِدا (۱۸۷۱- ۱۹۳۶م)، الیو ویتورینی (۱۹۰۸- ۱۹۶۶م)، کارلو امیلیو گادا (۱۸۹۳- ۱۹۷۳م) و ایتالو کالوینو (۱۹۲۳- ۱۹۸۵م). از نویسندگان نسبتاً پرآوازهٔ اسپانیایی نیز می‌توان از رامون والیا - اینکلن (۱۸۶۹- ۱۹۳۶م)، پیو باروخا (۱۸۷۲- ۱۹۵۶م) با تنازع بقا (۱۹۰۴م) و خاطرات یک آدم پرکار در بیست جلد (۱۹۱۳- ۱۹۳۱م) و سرانجام، خوزه سلا (۱۹۱۶م -) با خانوادهٔ پاسکوال دوارته (۱۹۴۲م) و کندو (۱۹۵۱م) یاد کرد. سه رمان‌نویس چک نیز به شهرتی جهانی دست یافتند: فرانتس کافکا (۱۸۸۳- ۱۹۲۴م) با مسخ (۱۹۱۵م)، محاکمه (۱۹۲۵م) و قصر (۱۹۲۲م)، یاروسلاو هاشک (۱۸۸۳- ۱۹۲۳م) با شاهکارش که رمانی پیکارسک و خنده‌دار به نام شوایک، سرباز مهربان (۱۹۲۰- ۱۹۲۳م) است و میلان کوندرا (۱۹۲۹م -) با شوخی (۱۹۶۷م)، زندگی همه‌جا هست (۱۹۷۴م)، مهمانی خداحافظی (۱۹۷۶م)، کتاب خنده و فراموشی (۱۹۸۰م)، بار هستی (۱۹۸۴م) و وصیت‌های به کارنبسته. رمان‌نویسی روسیه نیز در سدهٔ بیستم میلادی همانند سدهٔ نوزدهم پررونق و شکوفا بود. بارزترین رمان‌نویس روسی در این سده بی‌تردید ماکسیم گورکی (۱۸۶۸- ۱۹۳۶م) بوده که رمان‌های مادر (۱۹۰۷م) - که نخستین رمان واقع‌گرای اجتماعی است - پیشهٔ آرتامانوف (۱۹۲۵م) و کلیم سامگین (۱۹۲۷- ۱۹۳۶م) در چهار جلد از او مانده است. پس از گورکی، به پنج داستان‌نویس شاخص روسی باید اشاره کرد: ایلیا گریگوریویچ ارنبورگ (۱۸۹۱- ۱۹۶۷م) با عشق‌های جین‌نی (۱۹۲۳م)، کارخانهٔ رؤیاها (۱۹۲۹م)، خیابانی در مسکو (۱۹۳۰م)، سقوط پاریس (۱۹۴۲م) و توفان (۱۹۴۹م)؛ میخائیل آلکساندروویچ شولوخوف (۱۹۰۵- ۱۹۵۴م) با دن آرام (۱۹۲۸- ۱۹۴۰م) در چهار جلد و زمین نوآباد (۱۹۳۵م)؛ بوریس لئونیدوویچ پاسترناک (۱۸۹۰- ۱۹۶۰م) با رمان حماسی دکتر ژیواگو (۱۹۵۷م)؛ ولادیمیر دیمیتریویچ دودینتسف (۱۹۱۸م -) با نه با نان تنها (۱۹۵۶م)؛ آلکساندر ایزایویچ سولژنیتسین (۱۹۱۸م -) با یک روز از زندگی ایوان دنیسوویچ (۱۹۶۳م)، نخستین چرخه (۱۹۶۸م) و بخش سرطان (۱۹۶۸م). نخستین داستان‌نویس امریکای لاتین که به شهرت جهانی دست یافت، خورخه لوئیس بورخس آرژانتینی (۱۸۹۹- ۱۹۸۶م) بود. سپس باید از گابریل گارسیا مارکز کلمبیایی (۱۹۲۸م -) یاد کرد که استاد مسلّم رآلیسم جادویی* است. به‌جرأت امریکای لاتین می‌توان در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم میلادی از پرچالش‌ترین عرصه‌های رمان‌نویسی دانست. حضور نویسندگانی، همچون میگل آنخل آستوریاس گواتمالایی (۱۸۹۹- ۱۹۷۴م) با آقای رئیس‌جمهور (۱۹۴۶م)، باد سخت (۱۹۶۸م) و چشمان دفن‌شدگان (۱۹۶۰م)؛ کارلوس فوئنتس مکزیکی (۱۹۲۸م -) با مرگ در خانوادهٔ آرتمیس کروز (۱۹۶۲م) و آئورا (۱۹۶۲م)؛

ماریو وارگاس یوسای پرویی (۱۹۳۶م -) با عصر قهرمان (۱۹۶۶م)، خانهٔ سبز (۱۹۶۸م) و گفتگو در کاتدرال (۱۹۶۹م) و پائولو کوئیلوی برزیلی (۱۹۴۲م -) با کیمیاگر و کنار رودخانهٔ پیدرا نشستم و گریستم، نمایانگر پویایی و بالندگی رمان‌نویسی این سرزمین در این سال‌ها است. در این‌جا باید از تنها رمان‌نویس یونانی که در سطح جهانی مطرح شده نیز یاد کرد. نیکوس کازانتزاکیس (۱۸۸۳- ۱۹۵۷م) با خلق رمان‌هایی چون زوربای یونانی (۱۹۴۶م)، آخرین وسوسهٔ مسیح (۱۹۵۱م)، مسیح بازمصلوب (۱۹۵۴م) و گزارش به خاک یونان (۱۹۶۱م) نام خود را در زمرهٔ بهترین‌های رمان‌نویسان گنجانده است. به هر حال، رمان‌نویسی، هنری جهانی است و در گوشه‌وکنار این کرهٔ خاکی همواره کسانی بوده و هستند که با قوت‌وضعف گوناگون بدان دست یازیده‌اند. بسیاری بوده‌اند که در نهایت گمنامی باعث تکوین این قالب شدند که از آن شمارند بی.تراون لهستانی ، پاتریک وایت استرالیایی، الیاس کانتی بلغاری، هالدور لاکسنس ایسلندی، گوستاو راب مجاری، تاریه‌ئی وساس نروژی، جونیچیرو تانیزاکی ژاپنی ، مختار لوبیس مالایایی ، نجیب محفوظ مصری، بالاچاندرا راجان هندی، خوشوَنت سینک پنجابی، یوکیو میشیمای ژاپنی، ر.ک.نارایان هندی، چینوآ آچبه، سپیریان اِکونزی و آموس توتوالو، هر سه از مردم نیجریه، نادین گوردیمر از مردم افریقای جنوبی، تونی موریسن امریکایی و کنزابورو اوئهٔ ژاپنی که این سه به ترتیب در ۱۹۹۱، ۱۹۹۳و ۱۹۹۴م، جایزهٔ ادبی نوبل را از آن خود کردند.

منابع: ادبیات داستانی،۳۸۵- ۴۱۰؛ ادبیات داستانی، رمان و واقعیت اجتماعی ، ۹- ۲۷؛ از روی دست رمان‌نویس؛ انواع ادبی، رزمجو، ۱۷۱- ۱۷۴؛ انواع ادبی ، شمیسا ،۱۷۹- ۱۸۲؛ تاریخ ادبیات امریکا؛ تاریخ ادبیات انگلیس ؛ تاریخ ادبیات روسیه ، ۱۱۱/۱- ۱۱۳، ۲۱۴- ۲۱۵، ۲۵۱- ۲۵۷، ۳۵۷- ۴۰۷؛ ۸۵/۲- ۸۷؛ تاریخ ادبیات یونان ؛ جام جهان‌بین، ۳۰۸- ۳۰۹؛ جنبه‌های رمان، ۱۲-۴۸؛ داستان و ادبیات، ۹۴- ۹۶؛ دربارهٔ رمان، میلان کوندرا؛ درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی؛ دستور زبان داستان، ۱۷۹- ۲۱۲؛ ده گفت‌وگو ؛ راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ۶۶؛ رمان به روایت رمان‌نویسان؛ رمان چیست؟، ۱۱-۱۶؛ ساختار نوول؛ ساخت رمان ؛ سیری در ادبیات غرب ؛ شیوهٔ تحلیل رمان؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۱۴۴- ۱۴۶؛ فرهنگ بلاغی - ادبی ، ۵۸۰؛ قصه‌نویسی ، در صفحات فراوان؛ کار نویسنده؛ نظریهٔ رمان ؛ نقد و سیاحت، ۲۴۵- ۲۵۳؛ آرنولد کتل، «رمان چگونه به وجود آمد؟»، ترجمهٔ محمد کلباسی، آدینه، شمارهٔ ۳۲، اسفند ۱۳۶۷ش، صص ۳۲- ۳۷؛ آرنوند کتل، «نثر، خواهر بی‌نمک شعر نیست»، ترجمهٔ محمد کلباسی، آدینه، شمارهٔ ۳۳، نوروز ۱۳۶۸ش، صص ۲۸- ۲۹؛ گی دو موپاسان، «رمان نویسی»، ترجمهٔ احمد بیرشک، سخن، سال سوم، شمارهٔ دوم، صص ۹۶- ۹۹؛ ژرژ سیمنون، «عصررمان»، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، سخن، سال ششم، شمارهٔ دوازدهم، بهمن ۱۳۳۴ش، صص ۱۰۹۵- ۱۰۹۸؛ ژرژ لوریس، «اندیشه‌هایی دربارهٔ رمان»، ترجمهٔ ا.ن. همان‌جا، صص ۱۰۹۹- ۱۱۰۱؛ کلبر هدن، «رومان چیست؟»، ترجمهٔ رضا سیدحسینی، سخن، سال هفتم، شمارهٔ نهم، دی ۱۳۳۵ش، صص ۸۸۱ - ۸۸۲؛ دنیس سورات ، «دربارهٔ رمان»، ترجمهٔ سیروس پرهام ،سخن ، سال هشتم، شمارهٔ دوم، اردیبهشت ۱۳۳۶ش، صص ۱۴۰- ۱۴۶؛ ژان هی‌تیه ، «فن رمان‌نویسی» ، ترجمهٔ رضا سیدحسینی ،بخش یکم، سال نهم، شمارهٔ هفتم،آبان ۱۳۳۷ش، صص ۶۶۸- ۶۷۳؛ بخش دوم، سال نهم ،شمارهٔ هشتم ، آذر ۱۳۳۷ش، صص ۷۹۶- ۸۰۱؛ بخش سوم، سال نهم ، شمارهٔنهم ، دی ۱۳۳۷ش، صص ۹۰۱- ۹۰۵؛ ر. م. آلبرس ، «ماجرای رمان غربی» ترجمهٔ رضا سید حسینی، کتاب سخن ، ۲۹/۱- ۳۲؛ عبدالعلی دستغیب ، «هنر رمان‌نویسی»، کیهان فرهنگی ، سال سیزدهم ، شمارهٔ ۱۲۸، صص ۱۸- ۲۲؛ احمد سمیعی ، «رمان، دنیای خیال عصر ما» نشر دانش ، سال دهم، شمارهٔ یکم، آذر و دی ۱۳۶۸ش، صص ۲-۵؛ «هنر رمان»، گفت‌وگو با تونی ماریسن، ترجمهٔ گلی امامی، نگاه نو، شمارهٔ ۲۸، اردیبهشت ۱۳۷۵ش، صص ۲۱۱- ۲۲۵؛ علی‌محمد حق‌شناس، «رمان و عصر جدید در ایران»، نگاه نو، شمارهٔ ۲۹، مرداد ۱۳۷۵ش، صص ۱۸۱- ۱۹۵؛ *A Dictionary of Literary Terms* , Cuddon, 430- 452; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams ,110- 114;*Britannica*, 23/116-117; *Dictionary of World Literary Terms* , Shipley, 215- 217; *Linguistics & The Novel* , Roger Fowler, Great Britain , T.J. Press, 1989; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* , Baldick , 151- 152.

قاسم‌نژاد

رمان، انواع (an.vā-e.ro.mān)، رمان‌ها را بر پایهٔ سازه‌های گوناگون به انواع مختلف تقسیم می‌کنند. از نظر ساخت*، رمان*ها را به انواع حادثه‌ای، شخصیت، نامه‌ای و اندیشه دسته‌بندی می‌کنند. بر پایهٔ زاویهٔ دید نیز می‌توان انواع گوناگون رمان را از یکدیگر باز شناخت. جدول زیر به این بازشناسایی کمک می‌کند:

رمان، انواع

نوع زاویهٔ دید/ شیوهٔ بازنمود داستان	مثال(ها)	نویسنده(ها)
اول‌شخص (First person Point of view)	دیوید کاپرفیلد (۱۸۵۰م) پابرهنه‌ها هکلبری فین (۱۸۸۴م) در جستجوی نان همسایه‌ها (۱۳۵۳ش)	چارلز دیکنز (۱۸۱۲- ۱۸۷۰م) زاهاریا استانکو (۱۹۰۲-۱۹۷۴م) مارک تواین (۱۸۳۵- ۱۹۱۰م) ماکسیم گورکی (۱۸۶۸- ۱۹۳۶م) احمد محمود (۱۳۱۰ش -)
سوم‌شخص (Third person point of view) دانای کل (Omniscient) دانای کل محدود (Limited omniscient)	شوهر آهوخانم (۱۳۴۰ش) سووشون (۱۳۴۸ش)	علی محمد افغانی (۱۳۰۴ش - سیمین دانشور (۱۳۰۰ش -)
مکاتبه‌ای(epistolary)	از آن سوی دیوار(۱۳۵۱ش)	محمود اعتمادزاده[م.ا.به‌آذین] (۱۲۹۳ش -)
دوم‌شخص	یک مرد	اوریانا فالاچی
یادداشت‌گونه (diary narration)	قمارباز(۱۸۶۶م) باید زندگی کرد(۱۳۵۶ش)	فیودور داستایفسکی (۱۸۲۱- ۱۸۸۱م) مصطفی رحیمی (۱۳۰۴ش -)
تک‌گویی درونی(interior monologue)	اولیس(۱۹۲۲م) خشم و هیاهو(۱۹۲۹م) خیزاب‌ها(۱۹۳۱م) شازده‌احتجاب(۱۳۴۷ش) سنگ صبور(۱۳۴۵ش)	جیمز جویس (۱۸۸۲- ۱۹۴۱م) ویلیام فاکنر (۱۸۹۷- ۱۹۶۲م) ویرجینیا وولف (۱۸۸۲- ۱۹۴۱م) هوشنگ گلشیری (۱۳۱۶ش -) صادق چوبک(۱۲۹۵ش -)
تک‌گویی نمایشی(dramatic monologue)	سقوط (۱۹۵۶م) دل تاریکی (۱۹۰۲م) حرف و سکوت (۱۳۵۷ش)	آلبر کامو (۱۹۱۱۳- ۱۹۶۰م) جوزف کونراد (۱۸۵۷- ۱۹۲۴م) محمود کیانوش (۱۳۱۳ش -)

مفصل‌ترین و مشروح‌ترین تقسیم‌بندی رمان‌ها، بر پایهٔ موضوع آن‌ها صورت می‌گیرد. از آن‌جا که موضوعاتی که رمان‌نویسان بدان‌ها می‌پردازند، بسیار متنوع و گونه‌گون است، نمی‌توان رمان‌ها را بر این پایه، در چارچوبی مشخص، تنظیم و دسته‌بندی کرد. با این همه، برخی از مهم‌ترین انواع رمان در ادامهٔ مقاله تشریح شده‌اند. گفتنی است که برخی از انواع رمان‌ها، جایی در ادبیات فارسی ندارند و صرفاً جهت آشنایی خوانندگان، معرفی شده‌اند. نیز از معرفی رمان‌هایی که مختص فرهنگ غرب هستند و با فرهنگ ایرانی منافات دارند، مانند رمان‌های همجنس‌بازی (homosexual novel)، مواد مخدر

رمان، انواع

(novel of drug hallucination) و استعماری (colonial novel)، صرف‌نظر شده است.

رمان پیکارسک (picaresque novel)، رمانی است که اغلب با زبان هجو و طنز، زندگی طبقهٔ متوسط جامعه را می‌نمایاند. در این نوع رمان به شرح زندگی آدم‌های آواره، پریشان و بی‌سروپا و ماجراجویانی تهیدست و تن‌پرور می‌پردازند که با دریوزگی، لوده‌بازی و کلاه‌برداری روزگار می‌گذرانند. شخصیت* اصلی این رمان (پیکارو، واژه‌ای اسپانیایی به معنی رند و شیاد) که خاستگاه آن اسپانیای سدهٔ شانزدهم میلادی است، با فریبکاری‌ها، زرنگ‌بازی‌ها و دردسرهایش و نیز به دلیل دمخوری با اشخاص گوناگون جامعه، این امکان را برای نویسنده فراهم می‌آورد که به هجو جامعه بپردازد. شاید رویدادهای رمان‌های پیکارسک، خیالپرورانه به نظر آیند، اما شیوهٔ عرضه‌داشت آن‌ها واقع‌گرایانه است. شخصیت این رمان‌ها (پیکارو) برای نخستین‌بار واقعیت را وارد رمان کرد. نمونهٔ اولیهٔ این نوع رمان‌ها در برخی از نوشته‌های بازمانده از دورهٔ باستان به چشم می‌خورد، مانند ساتیریکون، نوشتهٔ پترونیوس، هجونویس رومی (ـح ۶۶م)، و الاغ طلایی، نوشتهٔ لوکیوس آپولیوس، نویسنده و فیلسوف رومی سدهٔ دوم میلادی. برخی از فابل*ها و قصص‌الحیوانات سده‌های میانه نیز پیکارسک‌گونه‌اند. با این همه، لازاریلوی تورمسی / زندگی پرفرازونشیب لازاریلو اهل تورمس، از نویسنده‌ای گمنام، نخستین رمان مهم پیکارسک است که در ۱۵۵۴م در اسپانیا منتشر شد. سپس باید به سه نویسندهٔ شهیر اسپانیایی که آثاری پیکارسک خلق کردند، اشاره کرد: ماتئو آلمان (۱۵۴۷ـح ۱۶۱۰م) با زندگی و کارهای گوزمان د/آلفاراچه (۱۵۹۹ـ ۱۶۰۴م)، که داستان یک ولگرد سِویلی است و بسیاری از منتقدان، آن را بزرگ‌ترین رمان پیکارسک اسپانیایی دانسته‌اند، فرانسیسکو کوئه وِدو (۱۵۸۰ـ ۱۶۴۵م) با سرگذشت بوسکون (۱۶۲۶م)، که داستان زندگی تبهکارِ زیرک، بدبین، خشن و فرومایه است، و میگل دو سروانتس (۱۵۴۷ـ ۱۶۱۶م) با دن‌کیشوت (۱۶۰۵ و ۱۶۱۵م). رمان پیکارسک بیش از یکصد سال در اسپانیا شکوفا بود و دامنهٔ نفوذ آن در مدتی نه چندان طولانی تا فرانسه، انگلستان، آلمان و ایتالیا نیز رسید. نخستین رمان پیکارسک در فرانسه ژیل بلاس بود که آلن رنه لوساژ (۱۶۶۸ـ ۱۷۴۷م) آن را در چهار جلد پدید آورد. نخستین رمان پیکارسک انگلیسی مسافر بداقبال (۱۵۹۴م) است که به قلم تامس نَش (۱۵۶۷ـ ۱۶۰۱م) پدید آمده است. در یکی‌دو قرن، این نوع رمان با برخی آثار دنیل دفو (ح ۱۶۶۰ـ ۱۷۳۱م)، همچون مول فلاندرز (۱۷۲۲م)، که پیکاروی آن زن است، هنری فیلدینگ (۱۷۰۷ـ ۱۷۵۴م)، نظیر جانتن وایلد (۱۷۴۳م) و توبیاس اسمولت (۱۷۲۱ـ ۱۷۷۱م)، مانند رودریک راندم (۱۷۴۸م)، جایگاهی ویژه در ادبیات انگلستان در سدهٔ هجدهم میلادی پیدا کرد. در آلمان نیز یوهان گریملهاوزن (ح ۱۶۱۰ـ ۱۶۷۶م) داستان سیمپلی کیسموس (۱۶۶۹م) را که از نخستین داستان‌های پیکارسک در این کشور است، خلق کرد. پرآوازه‌ترین رمان پیکارسک روسی بی‌تردید نفوس مرده (۱۸۴۲م) است که نیکولای گوگول (۱۸۰۹ـ ۱۸۵۲م) آن را پدید آورده است. از رمان‌های پیکارسک پرجاذبه و خواندنی که در اواخر سدهٔ نوزدهم و سپس سدهٔ بیستم میلادی در اروپا و امریکا نوشته شده، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: ماجراهای هکلبری فین (۱۸۸۴م) نوشتهٔ مارک تواین امریکایی (۱۸۳۵ـ ۱۹۱۰م)، تورتیلا فلَت (۱۹۳۵م)، نوشتهٔ جان اشتاین بک امریکایی (۱۹۰۲ـ ۱۹۶۸م)، بازی با مرگ، نوشتهٔ زاهاریا استانکوی رومانیایی (۱۹۰۲ـ ۱۹۷۴م)، ولگردان دارما (۱۹۸۵م)، نوشتهٔ جک کرواک امریکایی (۱۹۲۲ـ ۱۹۶۹م) و ماجراهای اوگی مارچ (۱۹۵۳م) نوشتهٔ سال بلوی امریکایی (۱۹۱۵م ـ). مهم‌ترین ویژگی‌های رمان پیکارسک را می‌توان چنین برشمرد: الف) همه یا بخشی از داستان زندگی پیکارو را با رعایت ترتیب زمانی و بیشتر با زاویهٔ دید* اول‌شخص تشریح می‌کند. البته گاهی نیز شیوهٔ سوم شخص به کار می‌آید، مانند دن‌کیشوت. ب) پیکارو از طبقهٔ فرودست جامعه است و شخصیتی هرزه و سرشتی فرومایه دارد و معمولاً نوکری پیشه می‌کند ـ البته اگر قرار باشد به پیشه‌ای بپردازد. پ) پیرنگ* محکم و استوار ندارد و روابط منطقی حوادث آن بسیار ضعیف است. کل داستان، متشکل از چند اپیزود* جدا و کامل است که در پیوند با پیکارو هستند و از همین‌جا است که به هم مرتبط می‌شوند و به رمان کلیت می‌دهند. ت) حادثه‌پردازی مهم‌تر از شخصیت‌پردازی است؛ بدین معنی که ماجراها و رویدادهایی پی‌درپی، شالودهٔ داستان را می‌ریزند، بی‌آن‌که در دگرگونی شخصیت(ها) نقشی داشته باشند. نیز، شخصیت‌ها در وقوع این ماجراها و رویدادها دخالتی ندارند. ث) پیکارو ایستا و تحول‌ناپذیر است. او از ابتدا دغلباز و شیاد است و تا پایان داستان همان‌طور می‌ماند. البته اگر تحولی هم در شخصیت وی روی دهد، صرفاً بیرونی است؛ یعنی چه‌بسا با رسیدن به مال‌ومنال یا ازدواج با ثروتمندی،

رمان، انواع

تغییراتی در شیوهٔ زندگی‌اش پیدا شود. ج) شیوهٔ پرداخت رمان پیکارسک، واقع‌گرایانه است هرچند که ممکن است رویدادهای آن رمانتیک یا خیالپرورانه باشند. از همین رو، زبان داستان پیکارسک، ساده و همه‌فهم و به دور از پیچ‌وواپیچ‌های دستوری و واژگانی است. چ) هجو، طنز* و مطایبه از عناصر مهم و بایستهٔ رمان‌های پیکارسک است. ح) پیکارو خطاکار است، اما جنایتکار نیست. او با آن که در قید و بند اخلاقیات و معنویات نیست، دست به جنایت نمی‌زند و پس از آن که خطایی از او سرزد، راهی دیگر پیش می‌گیرد تا آب‌ها از آسیاب بیفتد و دوباره بتواند به خطایی دیگر دست زند. با توجه به این ویژگی‌ها می‌توان گفت که همانندی‌هایی میان رمان پیکارسک و قصه‌های بلند و عامیانهٔ فارسی به چشم می‌خورد. در این نوع قصه‌ها نیز همانند رمان‌های پیکارسک، حوادث داستان با رعایت ترتیب زمانی روی می‌دهند؛ حادثه‌پردازی بر شخصیت‌پردازی می‌چربد؛ میان رویدادهای آن ارتباط منطقی چندانی به چشم نمی‌خورد؛ همین رویدادها نهایتاً به قصه کلیت می‌دهند؛ عیار همانند پیکارو از فرودستان و ناداران جامعه است و همچون او، همه را دست می‌اندازد و با نیرنگ و فریب کار خود را پیش می‌برد. اما وجه تمایز میان عیار و پیکارو، جوانمردی اولی و فرومایگی دومی است. در قصه‌هایی مانند سمک عیار، جوانمردی و پاکبازی عیار حرف آخر را می‌زند. البته بعدها در قصه‌هایی نظیر اسکندرنامهٔ هفت جلدی و حمزه‌نامه که انحطاط جامعه تأثیری زیانبار بر آن‌ها نهاده بود، این سنت عیاران به فراموشی سپرده شد و همانندی میان عیار و پیکارو از این جنبه بیشتر گردید و درواقع، عیاری جای خود را به طراری داد. مثلاً، مهتر نسیم عیار، قهرمان اسکندرنامهٔ هفت‌جلدی، بیشتر به حیله‌کاری و دغلبازی می‌اندیشد تا خدمت جوانمردانه به مردم. در برخی داستان‌های معاصر فارسی نیز می‌توان ویژگی‌های داستان پیکارسک را یافت که از آن شمارند «رجل سیاسی» و «بیله دیگ بیله چغندر» نوشتهٔ محمدعلی جمال‌زاده (۱۲۷۴ش -) و داستان بلند علویه‌خانم (۱۳۱۲ش) از صادق هدایت (۱۲۸۱- ۱۳۳۰ش).

رمان کلیددار / رمان کلیدی (schlüsselroman /key novel roman à clef)، رمانی است که شخصیت‌های آن، نماینده و برگرفته از شخصیت‌های پرآوازه و سرشناس - به‌ویژه ادبی و سیاسی - هستند. نگارش این نوع رمان در سدهٔ هفدهم میلادی در فرانسه باب شد و نخستین نمونهٔ آن، ابراهیم (۱۶۴۱م)، نوشتهٔ مادلن دو اسکودری، بانوی رمان‌نویس فرانسوی (ح ۱۶۰۷- ۱۷۰۱م) است. اسکودری دو رمان کلیددار دیگر نیز نوشته است: کوروش کبیر (۱۶۴۹- ۱۶۵۳م) و کِلِی (۱۶۵۴- ۱۶۶۰م). شخصیت‌ها (۱۶۸۸م) نوشتهٔ ژان دو لابرویر، معلم اخلاق فرانسوی (۱۶۴۵- ۱۶۹۶م)، نیز از نخستین نمونه‌های رمان کلیددار است. در سده‌های هجدهم و نوزدهم میلادی فقط چند رمان کلیدی نوشته شد که دو سه نمونهٔ تقریباً موفق آن عبارتند از قصهٔ یک لگن (۱۷۰۴م) از جانتن سویفت شاعر و طنزنویس انگلیسی (۱۶۶۷- ۱۷۴۵م)، صومعهٔ کابوس (۱۸۱۸م) از تامس لاو پیکاک، شاعر و رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۸۵- ۱۸۶۶م)، و وِنتیا (۱۸۳۷م) نوشتهٔ بنجمین دیزریلی سیاستمدار و نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۰۴- ۱۸۸۱م). از میان رمان‌های کلیددار که در سدهٔ بیستم پدید آمدند، شماری شناخته‌ترند: خورشید همچنان می‌درخشد (۱۹۲۶م)، از ارنست همینگوی، داستان‌نویس امریکایی (۱۸۹۹- ۱۹۶۱م)، نقطه مقابل نقطه (۱۹۲۸م)، از الدوس هاکسلی، نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۹۴- ۱۹۶۳م)، بیداری فینگان‌ها (۱۹۳۹م)، از جیمز جویس، داستان‌نویس ایرلندی (۱۸۸۲- ۱۹۴۱م)، مزرعهٔ حیوانات (۱۹۴۵م)، از جورج اورول، نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۰۳- ۱۹۵۰م)، ماندارین‌ها (۱۹۵۴م)، از سیمون دوبوار، بانوی نویسندهٔ فرانسوی (۱۹۰۸- ۱۹۸۶م) و بسیاری از رمان‌های سامرت موام، داستان‌نویس انگلیسی (۱۸۷۴- ۱۹۶۵م) که بارها به این دلیل که نام شخصیت‌ها را در داستان‌هایش تغییر نمی‌داد، او را نکوهش و سرزنش کردند. بسیاری از رمان‌هایی که بر پایهٔ زندگی نویسندگانشان نوشته می‌شوند، در زمرهٔ رمان‌های کلیددار هستند. در عرصهٔ داستان‌نویسی فارسی، تجربیاتی در زمینهٔ خلق رمان‌های کلیددار صورت گرفته است. پیدایی رمان‌هایی همچون نیمه‌راه بهشت (۱۳۳۱ش) از سعید نفیسی (۱۲۷۴- ۱۳۴۵ش)، آواز کشتگان (۱۳۶۲ش) از رضا براهنی، (۱۳۱۴ش-) و ثریا در اغما (۱۳۶۲ش) از اسماعیل فصیح (۱۳۱۳ش -)، حاصل این تجربیات هستند.

رمان کشویی (roman à tiroirs)، مجموعه‌ای از چند اپیزود مستقل است که هیچ پیوند مشخص و منطقی با یکدیگر ندارند. شناخته‌ترین رمان کشویی در ادبیات غرب، ژیل بلاس (۱۷۱۵- ۱۷۳۵م) نوشتهٔ آلن رنه لوساژ، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی است.

رمان حادثه‌ای (novel of incident)، رمانی است که بارزترین

رمان، انواع

ویژگی آن، تکیه و تأکید بر حوادث داستان ـ که گاهی نیز ربطی به هم ندارد ـ است. حادثه‌پردازی در این نوع رمان‌ها بر پیرنگ و شخصیت‌پردازی برتری دارد. از همین رو، پیرنگ و شخصیت(های) داستان تابع حوادث آن است. گذشته از این، پیرنگی سست دارد. خلاصه آن‌که رمان حادثه‌ای چیزی جز مجموعه‌ای از رویدادها و ماجراهای پی‌درپی که هول‌وولایی کاذب نیز در خود دارند، نیست و خواننده همواره در پی آن است که «سرانجام چه خواهد شد؟» رابینسون کروزوئه، نوشتهٔ دنیل دفو(ح ۱۶۶۰ـ ۱۷۳۱م) و سه تفنگدار، اثر الکساندر دوما [پدر] از نمونه‌های این نوع رمان هستند. رمان حادثه‌ای در ایران دستمایهٔ بسیاری از پاورقی‌نویسان شده است. بسیاری از داستان‌نویسان ایرانی، نظیر حسینقلی مستعان (۱۲۸۳ـ ۱۳۶۲ش)، جواد فاضل (۱۲۹۴ـ ۱۳۴۰ش)، رسول ارونقی کرمانی (۱۳۰۹ش ـ) و ر. اعتمادی (۱۳۱۲ش ـ) با بهره‌گیری از ویژگی‌های رمان حادثه‌ای، پاورقی*هایی پیش‌پاافتاده و بازاری پدید آوردند. برخی از آن‌ها نیز با درآمیختن ویژگی‌های این نوع رمان و رمان‌های احساساتی، داستان‌هایی خلق کردند که از آن شمارند آفت (۱۳۳۰ـ ۱۳۳۶ش)، از حسینقلی مستعان، شیرازه (۱۳۴۴ش)، از جواد فاضل و توست داغم کن (۱۳۲۴۰ش) از ر. اعتمادی. گفتنی است که در نفس حادثه‌ای‌بودن رمان ایرادی نیست، ایراد وقتی پیدا می‌شود که از ویژگی‌های این نوع رمان، درست و سنجیده بهره‌برداری نشود و «گیرایی» آن، جای خود را به «سرگرم‌کنندگی» بدهد.

رمان شخصیت (novel of character)، رمانی است که بارزترین ویژگی آن، تکیه و تأکید بر انگیزهٔ شخصیت اصلی در انجام کارها است و به ویژگی‌های او توجه فراوان می‌شود. بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان ادبی، پاملا (۱۷۴۰م) نوشتهٔ سمیوئل ریچاردسن، رمان‌نویس انگلیسی (۱۶۸۹ـ ۱۷۶۱م)، را نخستین رمان شخصیت می‌دانند. مهم‌ترین تفاوت رمان حادثه‌ای با رمان شخصیت در آن است که خوانندهٔ اولی به دنبال پایان و سرانجام کار است، در حالی که خوانندهٔ دومی در پی آن است که «چرا و چگونه شخصیت اصلی داستان متحول می‌شود؟» نویسندهٔ رمان شخصیت برخلاف رمان حادثه‌ای، می‌کوشد تا به وحدت در پیرنگ داستان دست یابد و به ساختمان اثر خویش استحکام ببخشد، مانند ویلیام تکری، نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۱۱ـ ۱۸۶۳م)، در بازار خودفروشی (۱۸۴۸م). رمان شخصیت توجه و تمایل چندانی به ارائهٔ رویدادهای هیجان‌انگیز ندارد. بارزترین نمونهٔ رمان شخصیت در ادبیات فارسی بوف کور (۱۳۱۵ش) نوشتهٔ صادق هدایت است. هنری جیمز، نویسنده و منتقد امریکایی (۱۸۴۳ـ ۱۹۱۶م) بر آن بوده که در رمان، حادثه و شخصیت پیوندی تنگاتنگ با یکدیگر دارند؛ شخصیت چیزی به‌جز حادثه نیست و حادثه نیز نمایانگر وجود شخصیت است. وی تمایز میان رمان حادثه‌ای و رمان شخصیت را کاری بیهوده و ساخته‌وپرداختهٔ منتقدان ادبی می‌دانست.

رمان پلیسی ← **داستان پلیسی**

رمان مکاتبه‌ای/ نامه‌ای/ نامه‌نگاشتی/مراسله‌ای (epistolary novel)، رمانی است که در آن داستان از طریق نامه‌هایی که دو یا چند شخصیت داستانی به یکدیگر می‌نویسند، روایت می‌شود. سمیوئل ریچاردسن، با نگارش دو رمان پاملا و کلاریسا (۱۷۴۸م)، به‌کارگیری چنین شیوه‌ای را در رمان‌نویسی باب کرد. تا پیش از این سال‌ها، این شیوه را در نگارش حکایت*ها و قصه‌های اخلاقی و طنزآمیز، و نیز سفرنامه*ها به کار می‌بردند. شیوه‌های نامه‌نگاری چند فرصت و امکان برای رمان‌نویس فراهم می‌آورند: نخست آن که، وی می‌تواند عواطف، احساسات، کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت(های) داستانی را به‌خوبی نشان دهد؛ دوم آن که می‌تواند داستان را چنان بپردازد که خواننده حس کند کاملاً در متن رویدادها حضور دارد؛ سوم آن که، می‌تواند یک حادثه یا ماجرا را با چند زاویهٔ دید روایت کند؛ چهارم آن که۷ بنا به کیفیت صادقانه و صمیمانه‌ای که در داستان به وجود می‌آورد، می‌تواند خواننده را بسیار جذب کند؛ پنجم آن که، نویسنده می‌تواند عواطف و احساسات خود را آزادانه و به‌آسودگی تشریح و تصویر کند؛ و سرانجام، هنگامی که خواننده شروع به خواندن چنین رمانی می‌کند، احساس می‌کند که نویسنده فقط چند نامه را ویرایش و گردآوری کرده، از همین رو، آن را هرچه واقعی‌تر می‌پذیرد. البته یک‌دو عیب نیز در این شیوه نهفته است: نخست، گاهی رمان مکاتبه‌ای، ساختگی و باورنکردنی به نظر می‌رسد و خواننده تصور می‌کند که چند نفر متعهد شده‌اند تا در هر شرایطی دست به قلم ببرند و نامه بنویسند و دیگرانی هم همواره حضور دارند تا نامه‌های آن‌ها را بخوانند و چه‌بسا پاسخی نیز بدان‌ها بدهند؛ و دوم، وجود عامل «تکرار» در این نوع رمان‌ها باعث می‌شود نویسنده و خواننده به یکدیگر نزدیک نشوند؛ چه، نویسنده عمدتاً در

رمان، انواع

نقش ویراستار عمل می‌کند و خود را دربست در اختیار نامه‌نگاری‌های شخصیت‌های داستان قرار می‌دهد و از همین رو نمی‌تواند آن گونه که بایدوشاید، شخصیت‌ها را تحلیل و پردازش کند. به هر حال، پس از پاملا و کلاریسا، رمان‌های نامه‌ای پرشماری در اروپای سدهٔ هجدهم میلادی ـ به‌ویژه انگلستان و فرانسه ـ پدید آمدند که از آن شمارند هلوئیز جدید (۱۷۶۱م)، نوشتهٔ ژان ژاک روسو، نویسنده و فیلسوف سوئیسی‌تبار فرانسوی (۱۷۱۲ـ ۱۷۷۸م)؛ هامفری کلینکر (۱۷۷۱م)، نوشتهٔ توبیاس اسمولت، غم‌های ورتر جوان (۱۷۷۴م) نوشتهٔ گوته، شاعر و نویسندهٔ آلمانی (۱۷۴۹ـ ۱۸۳۲م)، ایولینا (۱۷۷۸م)، نوشتهٔ فَنی برنی، رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۵۲ـ ۱۸۴۰م)، و روابط خطرناک (۱۷۸۲م)، نوشتهٔ پیر شودرلو دو لاکلو، ژنرال و رمان‌نویس فرانسوی (۱۷۴۱ـ ۱۸۰۳م). رمان‌نویسانی که رمان نامه‌ای می‌نویسند از چند شیوه بهره می‌گیرند که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از الف) فقط شخصیت اصلی داستان هنگام وقوع حادثه یا ماجرا به نامه‌نگاری می‌پردازد. ب) چند نفر با هم مکاتبه می‌کنند. پ) همهٔ داستان با یک نامه روایت می‌شود. ت) داستان از طریق نامه‌هایی که چند نفر به دوستان و آشنایان خود می‌نویسند گسترش می‌یابد. این نامه‌ها اغلب به منظور پرهیز از تکرار، بی‌پاسخ می‌مانند. ث) گاهی نویسنده ضمن وقایع‌نگاری یا یادداشت‌روزانه*نویسی، به نامه‌نگاری نیز می‌پردازد. ج) چند شخصیت هم‌تراز (برحسب اهمیتی که در داستان دارند) با هم مکاتبه می‌کنند. چ) گاهی نویسنده، اتفاقی و در ضمنِ روایت داستان، از نامه و نامه‌نگاری بهره می‌گیرد. ح) داستان از طریق نامه‌های یک ناشناس ـ که در بردارندهٔ حقایقی دربارهٔ شخصیت اصلی داستان است ـ روایت می‌شود. از سدهٔ نوزدهم میلادی رفته‌رفته رمان مکاتبه‌ای اقبال پیشین خود را از دست داد و جز چند مورد انگشت‌شمار، رمان مکاتبه‌ای مطرح و شاخصی در غرب پدید نیامد. تهیدستان (۱۸۴۶م)، نوشتهٔ فیودور داستایفسکی (۱۸۲۱ـ ۱۸۸۱م) رمان پلیسی ماه‌سنگ (۱۸۶۸م)، نوشتهٔ ویلکی کالینز، رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۲۴ـ ۱۸۸۹م)، نامه‌های یک زن ناشناس، نوشتهٔ اشتفان تسوایگ، نویسندهٔ اتریشی (۱۸۸۱ـ ۱۹۴۲م)، بابالنگ‌دراز (۱۹۱۲م) نوشتهٔ جین وبستر، نویسندهٔ امریکایی (۱۸۷۶ـ ۱۹۱۶م)، رمان مضحک بیدار شو، احمق (۱۹۵۹م) از مارک هریس، ملاقات در ساحل رودخانه (۱۹۶۷م) از کریستوفر ایشروود، رمان‌نویس انگلیسی (۱۹۰۴ـ ۱۹۸۶م)، و نامه‌ها (۱۹۷۹م) نوشتهٔ جان بارت، رمان‌نویس امریکایی (۱۹۳۰م ـ) از جملهٔ همین معدود رمان‌های نامه‌ای هستند. از سال‌های میانی سدهٔ بیستم میلادی، برخی نویسندگان به‌جای به کارگیری نامه و نامه‌نگاری، به بهره‌گیری از نوار و پیاده‌کردن مطالب آن روی کاغذ روی آوردند. سمیوئل بکت، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس ایرلندی‌تبار فرانسوی (۱۹۰۶ـ ۱۹۸۹م)، در آخرین نوار کراپ (۱۹۵۸م) از این شیوه سود جسته است. همانندی این شیوه و شیوهٔ ابداعی ریچاردسن، این بوده که در هر دو مورد، خواننده یا مخاطب می‌تواند ارتباط مستقیم با شخصیت(های) داستان برقرار کند، بی‌آن که به دخالت نویسنده در آفرینش رویدادها و ماجراها پی ببرد. در ادبیات معاصر فارسی، داستان از آن سوی دیوار(۱۳۵۱ش) نوشتهٔ محمود اعتمادزاده [م. ا. به‌آذین] (۱۲۹۳ش ـ) را می‌توان رمان مراسله‌ای برشمرد. به‌آذین در این داستان با بهره‌گیری از چند نامه به شرح عشق دختری فرانسوی (یولاندو) و پسری ایرانی (مسعود مهرآذر) می‌پردازد.

رمان بازتافتی (reflexive novel)، رمانی است که نویسنده در آن به خواننده می‌فهماند که در حال نوشتن است. رولان بارت، منتقد و نظریه‌پرداز فرانسوی (۱۹۱۵ـ ۱۹۸۰م) این نوع رمان را رمانِ نگاشتی (writerly novel) می‌نامد. از نخستین نمونه‌های رمان بازتافتی می‌توان به جوزف اندروز (۱۷۴۲م) و تام جونز(۱۷۴۹م) هر دو نوشتهٔ هنری فیلدینگ، کرد. چندی بعد لارنس استرن رمان‌نویس و کشیش انگلیسی (۱۷۱۳ـ ۱۷۶۸م) نیز رمان بازتافتی تریسترام شندی (۱۷۶۰ـ ۱۷۶۷م) را خلق کرد. در سدهٔ بیستم میلادی نیز برخی نویسندگان به نگارش این نوع رمان روی آوردند، مانند جیمز جویس با اولیس (۱۹۲۲م) و آندره ژید، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۶۹ـ ۱۹۵۱م)، با سکه‌سازان (۱۹۲۶م). از دههٔ ۱۹۵۰م، شماری از نویسندگان اروپایی و امریکایی به نگارش این نوع رمان آغاز کردند که از آن شمارند ولادیمیر نباکوف رمان‌نویس و شاعر روسی‌تبار امریکایی (۱۸۹۹ـ ۱۹۷۷م)، فلَن اوبراین رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس ایرلندی (۱۹۱۱ـ ۱۹۶۶م)، سمیوئل بکت، آلن روب ـ گریه، رمان‌نویس فرانسوی (۱۹۲۲م ـ) و تامس پینچن رمان‌نویس امریکایی (۱۹۳۷م ـ).

رمان شرقی (oriental novel)، گونه‌ای رمان که در سده‌های هجدهم و نوزدهم میلادی در اروپا، به‌ویژه انگلستان، رونق داشت و موضوعات شرقی، درونمایهٔ اصلی آن بود. جادو،

رمان، انواع

طلسم‌و نیروهایی فراطبیعی از مهم‌ترین سازه‌های رمان شرقی بودند. شخصیت‌های اصلی(مثبت) در این رمان همگی درست‌کردار و نیک‌گفتار و شخصیت‌های مخالف، شرور و بدذات بودند. رواج و رونق نگارش رمان شرقی به زمانی می‌رسد که داستان‌های هزار و یکشب در ۱۷۰۵ تا ۱۷۰۸م به انگلیسی ترجمه شد. گذشته از این، از حدود ۱۷۵۰م، سفرنامه‌های بسیاری در غرب انتشار یافتند که دربردارندهٔ ماجراهای سیر و سیاحت سیاحان به کشورهای خاور نزدیک و پیرامون مدیترانه بودند که این، خود، محرکی بود تا برخی رمان‌نویسان را به نگارش رمان‌هایی با مضامین شرقی وادارد. از جملهٔ بارزترین نویسندگان رمان شرقی، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: سمیوئل جانسن شاعر و نویسندهٔ انگلیسی (۱۷۰۹-۱۷۸۴م) با سرگذشت راسلاس شاهزادهٔ حبشه (۱۷۵۹م)، ویلیام بِکفورد، نویسندهٔ انگلیسی (۱۷۵۹- ۱۸۴۴م)، با واتِک (۱۷۸۶م)، جان هاوکوورث، نویسندهٔ انگلیسی(ح ۱۷۱۵- ۱۷۷۳م)، با مراد و هملت (۱۷۶۱م) و جیمز موریه، نویسنده و سیاستمدار انگلیسی (۱۷۸۰- ۱۸۴۹م) با سرگذشت حاجی‌بابای اصفهانی (۱۸۲۴م).

رمان احساساتی/ احساساتی‌گری (sentimental novel/ novel of sensibility /novel of sentiment)، رمانی است که نویسنده در آن با اغراق تمام، احساسات و هیجانات عاطفی شخصیت‌های داستان را می‌نمایاند. اصولاً شخصیت‌های رمان احساساتی در برابر رخدادهای داستان، احساسات شدید و بسیار عاطفی از خود نشان می‌دهند و رمان‌نویس نیز می‌کوشد تاآن‌جاکه ممکن است، چنین احساساتی را در خواننده ایجاد کند. خاستگاه این نوع رمان، انگلستان سدهٔ هجدهم میلادی و نخستین نمونهٔ آن، پاملا، نوشتهٔ سمیوئل ریچاردسن است. رمان‌های احساساتی سدهٔ هجدهم میلادی به نمایش رابطهٔ تنگاتنگ عزت و شرف و آبرو از یک سو و عواطف و احساسات از سوی دیگر می‌پرداختند،مانند هلوئیز جدید (۱۷۶۱م) از ژان ژاک روسو، نمایندهٔ وِیکفیلد (۱۷۶۶م)، از اولیور گولد اسمیت، نویسنده و شاعر ایرلندی (۱۷۳۱- ۱۷۷۴م)، سفر احساساتی (۱۷۶۸م) از لارنس استرن، رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۱۳- ۱۷۶۸م)، مرد احساساتی (۱۷۷۱م) از هنری مکنزی رمان‌نویس اسکاتلندی (۱۷۴۵- ۱۸۳۱م)، و غم‌های ورتر جوان، از گوته. در عرصهٔ داستان‌نویسی فارسی شاید بتوان رمان هما (۱۳۰۷ش)، نوشتهٔ محمد حجازی (۱۲۷۹- ۱۳۵۲ش) را جزو رمان‌های احساساتی برشمرد. من هم گریه کرده‌ام (۱۳۱۱ش) نوشتهٔ جهانگیر جلیلی (۱۲۸۸-ح ۱۳۲۰ش) نیز از همین شمار است. گفتنی است که حتی امروزه - در عصر اتم و ماشین - نیز رمان‌های احساساتی همچنان گیرا و پرخواننده هستند و این نمایانگر آن است که اشک‌ریختن، کاری است که چه‌بسا در نومیدی و بدبینی نیز روی دهد و عواطف انسانی را می‌توان به‌سادگی با انواع گوناگون تمهیدات، تحریک کرد.

رمان رمانتیک ← رمانتیسم

رمان گوتیک (gothic novel)، رمانی است پر از عناصر دلهره‌آور، همچون افسونگری، فریبکاری، ارواح، اشباح، جادوگران شیطان صفت، تاریکی، گنگی و مانند آن‌ها و مهم‌ترین هدف آن، رعب‌انگیزی در خواننده یا مخاطب است. سیاه‌چال‌ها، قلعه‌های تاریک و تک‌افتادهٔ انباشته از استخوان‌های مردگان، ویرانه‌هایی وهم‌آلود، دالان‌های زیرزمینی و جاهایی شبیه به آن، زمینهٔ (محل وقوع) این نوع رمان‌ها هستند. وهم‌آلودگی، دهشت‌زدایی و وقوع حوادث عجیب و غیرطبیعی از بارزترین مشخصه‌های رمان گوتیک است. واژهٔ گوتیک در اصل، صفت نسبی گوت (قبیله‌ای آلمانی) بوده، اما رفته‌رفته به معنی «آلمانی‌ها» و چندی بعد به مفهوم «مربوط به سده‌های میانه» و «آنچه دارای ویژگی‌های سده‌های میانه است» به‌کار رفته است. در معماری به سبکی گوتیک می‌گویند که پس از سبک رمانسک (romanesque) در اروپای غربی، به‌ویژه فرانسه، پدید آمد و از سدهٔ دوازدهم تا شانزدهم میلادی دوام یافت. طاق‌های قوسی نوک‌تیز (عجیب و غیرطبیعی‌بودن)، ستون‌های عمودی (توجه به امور فراطبیعی)، شیشه‌بند منقوش (رمز و راز)، منارهای مخروطی باریک (وهمناکی)، پشتبندهای معلق (هول و ولا)، نقوش پیچیدهٔ توربافت (افسونگری) و به‌ویژه، گونه‌گونی چشمگیر جزئیات، از ویژگی‌های این سبک است. نو-کلاسیسیست‌های سدهٔ هجدهم میلادی، واژهٔ گوتیک را به معنی وحشی به کار می‌بردند، اما رمانتیست‌ها معانی مثبتی، همچون بدوی، طبیعی، آزاد، راستین، رمانتیک و [مربوط به] سده‌های میانه از آن می‌گرفتند. درواقع، رمانتیست‌ها آثار شکسپیر (۱۵۶۴- ۱۶۱۶م) و اسپنسر(ح ۱۵۵۲- ۱۵۹۹م) را به دلیل برخورداری از عناصر گوتیک (گونه‌گونی، غنا، رمز و راز، ذوق و اشتیاق) می‌ستودند. نخستین رمان گوتیک که زایندهٔ معماری گوتیک است، قلعهٔ اوترانتو (۱۷۶۴م)، نوشتهٔ هوراس والپول، نویسندهٔ انگلیسی (۱۷۱۷- ۱۷۹۷م)، است. داستان این

رمان، انواع

رمان در انگلستان سده‌های دوازدهم و سیزدهم میلادی روی می‌دهد و آکنده از بیرحمی، شهوترانی، سنگدلی و خونریزی ست. چندی بعد، آن رادکلیف، رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۶۴- ۱۸۲۳م) رمان اسرار آدولفو را در ۱۷۹۴م نوشت و کوشید تا دلایل و شرح‌هایی واقع‌گرا برای رخدادهای غیرواقعی و فرا طبیعی ارائه دهد. برخی نویسندگان هم‌روزگار رادکلیف، این تلاش وی را به سخره گرفتند و آن را بیهوده خواندند که از آن شمار است جین اوستن (۱۷۷۵- ۱۸۱۷م) با صومعهٔ نورت انگر (۱۸۱۸م). از دیگر رمان‌های گوتیک که در سدهٔ هجدهم در انگلستان پدید آمدند، می‌توان به واتک، نوشتهٔ ویلیام بکفورد، راهب (۱۷۹۶م)، نوشتهٔ متیو گریگوری لِویس (۱۷۷۵- ۱۸۱۸م) و بارون سالخوردهٔ انگلیسی (۱۷۷۸م)، نوشتهٔ کلارا ریو (۱۷۶۴- ۱۸۲۳م)، که دلهره‌های آن از لحاظ روان‌شناختی، نمادین بودند، اشاره کرد. این نوع دلهره‌آفرینی در انتقام سرنوشت‌ساز (۱۸۰۷م) و ملموت سرگردان (۱۸۲۰م) نوشتهٔ چارلز رابرت مچورین، نویسندهٔ ایرلندی (۱۷۸۰- ۱۸۲۴م) و برخی آثار نویسندگان امریکایی، همچون چارلز براکدن براون (۱۷۷۱- ۱۸۱۰م)، ناتانیل هاوتورن (۱۸۰۴- ۱۸۶۴م) و ادگار آلن پو (۱۸۰۹- ۱۸۴۹م) به اوج خود رسید. در همین سال‌ها، دو چهرهٔ سرشناس آلمانی نیز به نوشتن داستان‌های گوتیک آغاز کردند؛ یکی، کریستوفر مارتین وایلند (۱۷۳۳- ۱۸۱۳م) با دن سیلویو وان رزالوا (۱۷۶۴م) و دیگری، ارنست تئودور آمادئوس هوفمان (۱۷۷۶- ۱۸۲۲م) با قصه‌های خیالی (۱۸۱۵م)، اکسیر شیطان (۱۸۱۶م) و قصه‌های شب (۱۸۱۷م). شخصیت‌های این داستان‌ها و رمان‌ها که در زمرهٔ نخستین داستان‌های گوتیک هستند، بیشتر، دیوانگان و گاهی هم پهلوانان بودند. رفته‌رفته با تکوین و تحول این رمان، حیوانات (مثلاً گربهٔ سیاه)، ارواح مرموز، شوهران ستم‌پیشه، مستخدمان پیر با چهره‌هایی کریه و رعب‌آور و زنانی دردمند و رنجور نیز در زمرهٔ شخصیت‌های آن درآمدند. اصولاً در رمان‌های گوتیک، شخصیت‌ها چندان اهمیتی ندارند و تا آنجا پیش می‌روند که حوادث داستان را پیش ببرند. رمان گوتیک عمدتاً دور محور حادثه*، پیرنگ، فضا* و زمان* و مکان می‌گردد. این عناصر داستانی دست به دست هم می‌دهند تا ترس و دلهره را که مهم‌ترین هدف این نوع رمان است، به خواننده القا کنند. امروزه تقریباً رمان گوتیک از انحصار داستان‌هایی که زمینهٔ رویداد آن‌ها مربوط به سده‌های میانه است، بیرون آمده، به داستان‌هایی که رخدادهای غیرعادی و غیرمنطقی را در فضایی پررمزوراز و وهم‌آلود با شخصیت‌هایی نامتعادل روایت می‌کنند نیز اطلاق می‌شود، مانند فرانکنشتاین (۱۸۱۸م) نوشتهٔ مری شلی نویسندهٔ انگلیسی (۱۷۹۷- ۱۸۵۱م)؛ «زوال خاندان آشر» نوشتهٔ ادگار آلن‌پو، خانهٔ قانون‌زده (۱۸۵۳م)، نوشتهٔ چارلز دیکنز، نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۱۲- ۱۸۷۰م) و نیز بخش‌های مربوط به «خانم هاویشام» در آرزوهای بزرگ (۱۸۶۱م) از همین نویسنده، جین ایر(۱۸۴۷م) نوشتهٔ شارلوت برونته، نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۱۶- ۱۸۵۵م)، دراکولا (۱۸۹۷م) نوشتهٔ برام استوکر، نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۴۷- ۱۹۱۲م)، حریم (۱۹۳۱م) و آبشالوم، آبشالوم! (۱۹۳۶م)، نوشتهٔ ویلیام فاکنر، نویسندهٔ امریکایی (۱۸۹۷- ۱۹۶۲م)، و ربه کا، (۱۹۳۸م) نوشتهٔ دافنه دوموریه، بانوی رمان‌نویس انگلیسی (۱۹۰۷م - ؟). رمان گوتیک از سازه‌ها و دستمایه‌های مکتب سوررآلیسم* بوده که در سدهٔ بیستم میلادی پیدا شده است.

رمان خیالی ← فانتزی

رمان وهم وخیال ← فانتزی

رمان شکل‌پذیری/ رشد و کمال/ پرورشی (apprenticeship novel/ bildungsroman)، رمانی است که مراحل رشد و تکوین شخصیتی و اندیشگی شخصیت اصلی رمان را از نوباوگی تا بلوغ و بزرگسالی شرح و تصویر می‌کند. در این نوع رمان که خاستگاهش آلمان است، شخصیت اصلی داستان می‌کوشد تا پیرامون خود را بشناسد و به چیستی زندگی پی ببرد. شاگردی ویلهلم مایستر (۱۷۹۵- ۱۷۹۶م) نوشتهٔ گوته، نخستین رمان شکل‌پذیری جدی است. از میان برخی از مهم‌ترین رمان‌های شکل‌پذیری که در سدهٔ نوزدهم میلادی به تأثیر از این رمان پدید آمدند، می‌توان به هدیه و دلشوره (۱۸۱۵م) از یوزف فرایهر ایخندورف، شاعر و نویسندهٔ رمانتیک آلمانی (۱۷۸۸- ۱۸۵۷م)؛ هنری سبز (۱۸۵۴م) از گوتفرید کلر، شاعر و نویسندهٔ سوئیسی (۱۸۱۹- ۱۸۹۰م) و تابستان هندی (۱۸۵۷م)، از ادالبرت استیفتر، رمان‌نویس اتریشی (۱۸۰۵- ۱۸۶۸م)، اشاره کرد. دیگر رمان‌های شکل‌پذیری که نام و آوازه‌ای هم دارند عبارتند از دیوید کاپرفیلد (۱۸۴۹- ۱۸۵۰م) و آرزوهای بزرگ، چارلز دیکنز، پرورش احساساتی (۱۸۶۹م) از گوستاوفلوبر، داستان‌نویس فرانسوی (۱۸۲۱- ۱۸۸۰م)، ماجراهای هری ریچموند، از جورج مردیت، رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۲۸- ۱۹۰۹م)، بودنبروک‌ها (۱۹۰۱م)، کوه جادو، (۱۹۲۴م)، از

رمان، انواع

(۱۹۳۶م)، از مارگرت میچل، نویسندهٔ امریکایی (۱۹۰۰- ۱۹۴۹م)؛ گذرگاه شمال غرب (۱۹۳۷م)، از کِنِت رابرتز، رمان‌نویس امریکایی (۱۸۸۵- ۱۹۵۷م)؛ گلادیاتورها (۱۹۳۹م)، از آرتور کوستلر نویسندهٔ مجاری‌تبار انگلیسی (۱۹۰۵- ۱۹۸۳م)؛ اسپارتاکوس، از هوارد فاست، نویسندهٔ امریکایی (۱۹۱۴-)؛ شاه باید بمیرد (۱۹۵۸م)، از مری رنولت، رمان‌نویس انگلیسی (۱۹۰۵- ۱۹۸۳م) و سرنوشت آتش (۱۹۶۰م)، از تسوئه اولدنبرگ نویسندهٔ روسی‌تبار فرانسوی (۱۹۱۶م -). گفتنی است که از نخستین سال‌های سدهٔ بیستم میلادی، گونه‌ای رمان تاریخی پیدا شده که به دلیل برخورداری از صحنه‌های پرجاذبه و دلپسند، طرفداران فراوان یافته و برخی آثار عامه‌پسند، نظیر داستان‌های جرجت هیِر، بانوی رمان‌نویس انگلیسی(۱۹۰۲- ۱۹۷۴م)، باروِنس اورکزی، رمان‌نویس مجاری‌تبار انگلیسی (۱۸۶۵- ۱۹۴۷م)، و همیشه کهربا (۱۹۴۴م)، از کاتلین وینسر، نویسندهٔ امریکایی از آن جمله‌اند. این آثار با آن‌که دستمایه‌های تاریخی دارند، به دلیل نداشتن تخیلات درخور، صرفاً شکل عکس‌برگردان پیدا کرده‌اند. از سوی دیگر، جان بارت در عامل دائم‌الخمری (۱۹۶۰م)، که نوعی پژوهش تاریخی مضحک است و وقایع مضحک آن، در خدمت گنده‌گویی‌هایی تمسخرآمیز قرار گرفته، توانست با دیدگاهی کارآمد و نه لزوماً مضحک به گذشته نظر کند. تاریخ ساخته و پرداختهٔ بارت، تردیدآمیز و در عین حال، نشاط‌آور، و دورنمایی که از تاریخ ساخته، درست و مبتکرانه است. بیشتر رمان‌نویسان اروپایی اهمیت چندانی برای رمان‌های تاریخی قایل نیستند. برخی از نویسندگان رمان‌های تاریخی که به تأثیر از اسکات به تاریخی‌نویسی روی آوردند، کوشیدند تا گستره‌ای از رویدادهای تاریخی را در فضایی کوچک بگنجانند و بدان‌ها نظم تاریخی ببخشند، مانند ویرجینیا وولف و جان دوس پاسوس، رمان‌نویس امریکایی (۱۸۹۶- ۱۹۷۰م) با تریلوژی کشورهای متحد امریکا (۱۹۳۸م)، شامل چهل و دومین وجه تشابه ، ۱۹۱۹، و پول هنگفت که دوره‌ای از تاریخ امریکا - از جنگ جهانی اول (۱۹۱۴- ۱۹۱۸م) تا نخستین سال‌های رکود عظیم اقتصادی (اواخر دههٔ ۱۹۲۰ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰م) - را می‌نمایاند. این رمان سه‌گانه، خاطره‌ای از یک تجربهٔ تلخ است که هیچ نوع همانندی و همسانی با عرصه‌ای که موضوعات مهم تاریخی فراروی رمان‌نویسان می‌گذارند، ندارد. رمان‌نویسی در ادبیات فارسی با نگارش داستان‌های تاریخی آغاز شد و از همین رو، می‌توان نخستین آثار داستانی فارسی را در زمرهٔ رمان تاریخی گنجاند، مانند شمس و طغرا (۱۲۸۷ش) از محمدباقر خسروی (۱۲۲۶- ۱۲۹۸ش)، که نخستین رمان تاریخی ایران است، دام گستران یا انتقامخواهان مزدک (۱۲۹۹- ۱۳۰۴ش)، از عبدالحسین صنعتی‌زادهٔ کرمانی (۱۲۷۳- ۱۳۵۲ش)، عشق و سلطنت یا فتوحات کوروش کبیر (۱۲۹۷ش)، از شیخ‌موسی کبودرآهنگی (۱۲۶۰- ۱۳۳۲ش)، که جملگی جزو داستان‌های تاریخی نویسندگان ادبیات مشروطه هستند. حیدرعلی کمالی (۱۲۵۰- ۱۳۲۵ش) با مظالم ترکان‌خاتون (۱۳۰۷ش) و لازیکا (۱۳۱۰ش)، محمدحسین رکن‌زادهٔ آدمیت (۱۲۷۸- ۱۳۵۲ش) با دلیران تنگستانی (۱۳۱۰ش)، علی‌اصغر رحیم‌زادهٔ صفوی (۱۲۷۳- ۱۳۳۸ش) با نادرشاه (۱۳۱۰ش)، پدر و مادر،شهربانو (۱۳۱۰ش)، بیژن و منیژه (۱۳۳۴ش)، جنگ‌های صلیبی (۱۳۳۴ش) و یادداشت‌های خسرو انوشیران، زین‌العابدین مؤتمن (۱۲۹۳ش -) با آشیانهٔ عقاب (۱۳۱۸ش) و علی شیرازپور پرتو [ش.پرتو] (۱۲۸۶ش -) با پهلوان زند (۱۳۱۲ش) و قهرمان ایرانشهر (۱۳۳۲ش)، جملگی در شمار نخستین نسل از نویسندگان رمان‌های تاریخی هستند. پیدایی رمان تاریخی در ایران برآیند دو گرایش مهم اجتماعی بود: امنیت بورژوایی و جستجوی هویت ملی. روشنفکرانی که با انقلاب مشروطه به خود آمده بودند، کوشیدند تا تاریخ ملی را پیدا کنند و مالکان و سرمایه‌داران بزرگ نیز در برابر حرکت‌های مردمی در سال‌های ۱۲۸۴- ۱۳۰۰ش نیاز به امنیتی بازدارنده داشتند که در «اکنون» وجود نداشت و از همین رو در «گذشته» - ایران باستان - آن را می‌جستند. رمان تاریخی از همین‌جا کاوش در گذشته را دستور کار خود قرار داد. بنابراین، رمان تاریخی این دوره نمایانگر زمانه‌ای است که در آن، هر گروه اجتماعی از دید خود، به دنبال هویت و امنیت است. گذشته از این‌ها، ترجمهٔ رمان‌های تاریخی اروپایی، به‌ویژه آثار آلکساندر دوما [پدر] و جرجی زیدان، نویسندهٔ مصری (۱۸۶۱- ۱۹۱۴م) از دههٔ ۱۲۶۰ش، در پیدایی این نوع رمان در ایران تأثیر فراوان داشت. مهم‌ترین هدف رمان تاریخی واقع‌گرا بازسازی و بازآفرینی دوره‌ای تاریخی است، اما بیشتر رمان‌های تاریخی ایرانی بر پایهٔ بزرگنمایی اغراق‌آمیز شخصیتی تاریخی نوشته شده‌اند، بی‌آن که خاستگاه، وضعیت اجتماعی - تاریخی، شرایط پیدایی و مسیر فعالیت‌های او را بررسی کنند. بارزترین ویژگی رمان‌های تاریخی ایران در این سال‌ها رمانتیسم* منفی، میهن‌دوستی افراطی و نفرت از اعراب است. رمان تاریخی کمابیش تا دههٔ ۱۳۲۰ش شکوفا ماند، اما

رمان، انواع

توماس مان، رمان‌نویس آلمانی (۱۸۷۵- ۱۹۵۵م)، راهی کاملاً نو (۱۹۰۳م) و عاقبت تمام زندگان (۱۹۰۳م)، از سمیوئل باتلر نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۳۵- ۱۹۰۲م)، پیرامون اسارت بشری (۱۹۱۵م) و ماه و شش پنیز (۱۹۱۹م) از سامرست موام، ناطور دشت (۱۹۵۱م)، از ج. دی. سلینجر، نویسندهٔ امریکایی (۱۹۱۹م -)، سالار مگس‌ها (۱۹۵۵م) از ویلیام گولدینگ رمان‌نویس انگلیسی (۱۹۱۱- ۱۹۹۳م) و کودکان خشونت (۱۹۵۲- ۱۹۶۹م) در پنج جلد از دوریس لسینگ، بانوی داستان‌نویس انگلیسی(۱۹۱۹م -). اگر شخصیت اصلی رمان شکل‌پذیری هنرمند باشد، آن را **رمان هنرمند** /artist novel) (kunstlerroman می‌نامند. این نوع رمان مورد توجه و علاقهٔ فراوان رمانتیک‌های آلمان، از جمله لودویگ تیئک (۱۷۷۳- ۱۸۵۳م) نویسندهٔ سرگردانی‌های فرانتس استربالد (۱۷۹۸م) بوده است. رمان‌های هنرمند پرشماری تاکنون نوشته شده که برخی از شناخته‌ترین آن‌ها از این قرارند: اثر (۱۸۸۶م) از امیل زولا، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۴۰- ۱۹۰۲م)؛ تونیو کروگر (۱۹۰۳م) و دکتر فاستوس (۱۹۴۷م)، از توماس مان، ژان کریستف (۱۹۰۴- ۱۹۱۲م)، از رومن رولان، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۶۶- ۱۹۴۴م)، در جستجوی زمان ازدست‌رفته (۱۹۱۳- ۱۹۲۷م) از مارسل پروست، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۷۱- ۱۹۲۲م)، سیمای مرد هنرآفرین در جوانی (۱۹۱۶م) از جیمز جویس، سکه‌سازان، از آندره ژید، و زندگی خیالی (۱۹۷۸م)، از دیوید ملوف، که راوی و شخصیت اصلی آن، اووید، شاعر رومی (۴۳ ق م - ۱۷م) است. در قلمرو داستان‌نویسی فارسی، رمان درازنای شب (۱۳۴۹ش) جمال میرصادقی (۱۳۱۲ش -) را می‌توان نمونه‌ای محدود از رمان شکل‌پذیری برشمرد. نویسنده در این رمان به شرح سال‌هایی حساس و خطیر از زندگی و تکامل و تکوین شخصیت اصلی داستان ـ کمال ـ می‌پردازد. اما در این پهنه، هیچ داستانی که بتوان آن را با معیارهای رمان هنرمند محک زد، یافت نمی‌شود.

رمان تاریخی (historical novel)، رمانی است که ماجرای آن در دوره‌ای تاریخی می‌گذرد. این دوره بیشتر مربوط به سال‌های پیش از نگارش داستان و اغلب، یکی دو نسل پیش و گاه، چند سده پیش‌تر است. کسی که رمان تاریخی می‌نویسد تاریخ را باز می‌سازد و از روی خیال به بازآفرینی آن می‌پردازد. در رمان تاریخی، دوره‌ای را می‌نمایانند که در آن، دو عامل فرهنگی در ستیز با یکدیگرند و یکی در حال فروافتادن است و دیگری در حال برآمدن. رمان‌نویس تاریخی باید کاملاً از دوره‌ای که قصد پرداخت آن را دارد، آگاه باشد و دقیقاً دربارهٔ رویدادهای آن پژوهش کند تا بتواند در اثر خویش به حقیقت‌مانندی* دست یابد. تقریباً همهٔ رمان‌های تاریخی صحنه‌های تحقق‌یافته دارند و زمینهٔ آن‌ها واقعی است. در برخی رمان‌های تاریخی، مانند داستان دو شهر (۱۸۵۹م)، نوشتهٔ چارلز دیکنز انگلیسی، هیچ شخصیت تاریخی وجود ندارد. با این حال، نویسنده، صحنه و زمینهٔ انقلاب کبیر فرانسه را چنان تصویر کرده که خواننده، حوادث کتاب را شخصیتی تاریخی می‌پذیرد. در رمان‌های تاریخی که فاقد عنصر شخصیت هستند، شخصیت(های) تاریخی، حضوری حاشیه‌ای دارند، مانند ناپلئون در رمان جنگ و صلح (۱۸۶۳- ۱۸۶۹م)، نوشتهٔ لو تولستوی (۱۸۲۸- ۱۹۱۰م). نخستین رمان‌نویسی که منظم به نگارش رمان‌های تاریخی پرداخت، سروالتر اسکات، نویسندهٔ اسکاتلندی (۱۷۷۱- ۱۸۳۲م)، بود. ویورلی (۱۸۱۴م) و آیوانهو (۱۸۱۹م) از مهم‌ترین رمان‌های تاریخی اسکات هستند که الگوی بسیاری از رمان‌نویسان تاریخی شدند. جیمز فنیمور کوپر، نویسندهٔ امریکایی (۱۷۸۹- ۱۸۵۱م) نیز تقریباً همزمان با اسکات، در تکوین این نوع رمان نقش داشت. از آثارش: راهنمای کشتی (۱۸۲۳م)، آخرین موهیکن‌ها (۱۸۲۶م)، مرغزار (۱۸۲۷م)، مسیرياب (۱۸۴۰م) و شکارچی گوزن (۱۸۴۱م) را می‌توان برشمرد. از نمونه‌های بارز رمان تاریخی اروپایی و امریکایی در سدهٔ نوزدهم میلادی، می‌توان به آثار زیر اشاره کرد: گوژپشت نتردام (۱۸۳۱م) و بینوایان (۱۸۶۲م)، نوشتهٔ ویکتور هوگو (۱۸۰۲- ۱۸۸۵م)، صومعهٔ پارم (۱۸۳۹م)، نوشتهٔ استندال (۱۷۸۳- ۱۸۴۲م)، سه تفنگدار (۱۸۴۴م)، نوشتهٔ الکساندر دوما[پدر] (۱۸۰۲- ۱۸۷۰م)، سالامبو (۱۸۶۲م)، نوشتهٔ گوستاو فلوبر و جنگ و صلح، نوشتهٔ لو تولستوی. نگارش رمان‌های تاریخی در سدهٔ بیستم میلادی نیز همچنان ادامه یافت و از نیمهٔ دوم این سده طرفداران پرشمار پیدا کرد. از میان انبوهی از رمان‌های تاریخی این سده، باید آثار زیر را یاد کرد: پطر اول (۱۹۲۹- ۱۹۴۳م)، از آلکسی تولستوی، نویسندهٔ روسی (۱۸۸۳- ۱۹۴۵م)؛ چنگیزخان، از واسیلی یان، نویسندهٔ قرقیزستانی (۱۸۷۵- ۱۹۵۴م)؛ اورلاندو (۱۹۲۸م) و گرفتار کارها(۱۹۴۱م)، هر دو از ویرجینیا وولف، نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۸۲- ۱۹۴۱م)؛ من، کلادیوس (۱۹۳۴م) از رابرت گریوز، شاعر و نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۹۵- ۱۹۸۵م)؛ بربادرفته

رمان، انواع

رفته‌رفته با تحکیم قدرت گروه‌های اجتماعی وابسته به بیگانگان و دستیابی نسبی سرمایه‌داران به امنیت دلخواهشان، کم‌فروغ شد. نیما یوشیج (۱۲۷۴- ۱۳۳۸ش) در همین‌باره گفته است: «امروز دیگر رمان‌نویسی، مخصوصاً رمان تاریخی، رو به انحطاط و زوال می‌رود. این بحران و تحول ادبی بی‌علت نیست... علت آن، شکل مناسبات اجتماعی است که تغییر می‌کند و بر اثر این تغییر، وضع فکر و روحیات مردم، و نویسنده هم که جزو مردم است، تغییر می‌کند.»

رمان منطقه‌ای/ناحیه‌ای (regional novel)، رمانی است که نویسنده در آن بر کیفیت و مشخصات جغرافیایی منطقه‌ای ویژه تأکید می‌ورزد و بر ناحیه‌ای مشخص تمرکز می‌یابد. در رمان منطقه‌ای، منطقه‌ای ویژه و کسانی که در آن زندگی می‌کنند، پایهٔ داستان را می‌ریزند. نویسندهٔ رمان منطقه‌ای می‌کوشد تا آداب و رسوم، سنت‌ها، باورها، تاریخ و فرهنگ منطقهٔ ترسیمی خویش را درست و دقیق بنمایاند. از نخستین رمان‌نویسان منطقه‌ای که به پیوند میان انسان و محیط پی برد و آن را دستمایهٔ خلق آثار خودکرد، ماریا اجورت، رمان‌نویس ایرلندی (۱۷۶۷- ۱۸۴۹م)، بود. از آثار وی می‌توان به قلعهٔ راکرنت (۱۸۰۰م)، بلیندا (۱۸۰۱م) و غایب (۱۸۱۲م) اشاره کرد. در نخستین سال‌های سدهٔ بیستم میلادی، سه چهرهٔ بسیار نام‌آور پا به عرصهٔ رمان منطقه‌ای نهادند: تامس هاردی، شاعر و نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۴۰- ۱۹۲۸م) که زمینهٔ داستان‌هایش، منطقهٔ وسکس در غرب انگلستان است؛ آرنلد بنت، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۸۶۷- ۱۹۳۱م)، که ماجرای بیشتر داستان‌هایش در منطقهٔ پاتریز، در نواحی مرکزی انگلستان، می‌گذرد و ویلیام فاکنر که منطقهٔ خیالی یوکناپاتافا، درکنار رود می‌سی‌سی‌پی، زمینهٔ رمان‌های او است. از دیگر رمان‌نویسان منطقه‌ای اروپایی و امریکایی، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: برت هارت امریکایی (۱۸۳۶- ۱۹۰۲م)، جورج واشینگتن کِیبِل امریکایی (۱۸۴۴- ۱۹۲۵م)، سارا اورن جوئت امریکایی (۱۸۴۹- ۱۹۰۹م)، امیلیا پاردو بازان اسپانیایی (۱۸۵۲- ۱۹۲۱م)، مری ویلکینز فریمن امریکایی (۱۸۵۲- ۱۹۳۰م)، گراتسیا دِلدای ایتالیایی (۱۸۷۱- ۱۹۳۶م)، ایوان کَنکَر (cankar) اسلوونیایی (۱۸۶۷- ۱۹۱۸م)، ایوو آندریچ بوسنیایی (۱۸۹۲- ۱۹۷۵م) و ژان ژونوی، فرانسوی (۱۸۹۵- ۱۹۷۰م). در عرصهٔ داستان‌نویسی فارسی نیز سه چهرهٔ بارز به این نوع رمان توجه ورزیده‌اند و بیشتر آثارشان منطقه‌ای است: صادق چوبک (۱۲۹۵ش -) با تنگسیر (۱۳۴۲ش)، رسول پرویزی (۱۲۹۸- ۱۳۵۶ش) با شلوارهای وصله‌دار و محمود دولت‌آبادی (۱۳۱۹ش -) با کلیدر (۱۳۶۳ش).

رمان محلی (local color novel)، رمانی است که مهم‌ترین ویژگی آن، توصیف و تصویر صوری و ظاهری منطقه‌ای ویژه است. در رمان محلی برخلاف رمان منطقه‌ای، این توصیف‌ها و تصویرها پایهٔ رمان را نمی‌سازند، بلکه فقط نقشی تزیینی دارند و در خدمت مستند جلوه‌دادن ماجرای داستان هستند. از همین رو، اهمیت چندانی در درک پیرنگ و شناخت ساختار داستان ندارند. رمان محلی در سال‌های پایانی سدهٔ نوزدهم میلادی در امریکا پیدا شد. شناخته‌ترین نمایندهٔ این نوع داستان در امریکا مارک تواین است. بیشتر رمان‌های امیل زولا نیز جزو رمان‌های محلی هستند. گفتنی است که داستان کوتاه* - به‌ویژه داستان فکاهی - جولانگاه بسیار مناسبی جهت عرضه‌داشت شیوه‌های محلی نویسی است. در داستان‌نویسی فارسی، رمانی با ویژگی‌های رمان محلی تقریباً نمی‌توان یافت، اما بیشتر داستان‌های کوتاه احمد محمود (۱۳۱۰ش -) و امین فقیری (۱۳۲۳ش -) را می‌توان در جرگهٔ داستان‌های کوتاه محلی گنجاند.

رمان زمین (novel of the soil)، گونه‌ای رمان منطقه‌ای که مبارزه، کشمکش و درگیری انسان را با عوامل (بلایای) طبیعی به منظور بقا و ادامهٔ زندگی نشان می‌دهد. این نوع رمان که زمینهٔ داستان آن اغلب در ناحیه‌ای روستایی، دورافتاده و بدآب‌وهوا می‌گذرد، در نخستین سال‌های سدهٔ بیستم میلادی رواج یافت. شخصیت‌های رمان زمین معمولاً روستاییان و کشاورزان کم درآمد و سختکوش هستند که بیشتر درکشاکش با زمین‌های فقیر و کم‌حاصل روزگار می‌گذرانند. نویسندگان رمان زمین بیشتر به شیوهٔ واقع‌گرایانه یا طبیعت‌گرایانه داستانشان را می‌پردازند. البته باید توجه داشت مهم‌ترین سازهٔ رمان زمین، درونمایهٔ ویژهٔ آن است، نه سبک نگارش آن. برخی از مهم‌ترین رمان‌های زمین از این قرارند: رنگین‌کمان (۱۹۱۵م)، از دی. اچ. لارنس، داستان نویس انگلیسی (۱۸۸۵- ۱۹۳۰م)؛ بین عزیز (۱۹۲۵م)، از مری وب، بانوی داستان‌نویس انگلیسی (۱۸۸۱- ۱۹۲۷م)؛ زمین لم‌یزرع (۱۹۲۵م)، از اِلن گلاسگو، رمان‌نویس امریکایی (۱۸۷۳- ۱۹۴۵م)، زمان بشر (۱۹۲۶م)، از الیزابت مداکس رابرتز، بانوی رمان‌نویس امریکایی (۱۸۸۱- ۱۹۴۱م)؛ خاک خوب (۱۹۳۱م) از پرل باک، بانوی رمان‌نویس امریکایی

رمان، انواع

(۱۸۹۲- ۱۹۷۳م)؛ بـــازیافت (۱۹۳۰م) و نـبرد بـا کـوهستان (۱۹۳۹م) از ژان ژونو؛ جادهٔ تنباکو (۱۹۳۲م) و یک وجب زمین خدا (۱۹۳۳م) از ارسکین کالدول، داستان‌نویس امریکایی (۱۹۰۳- ۱۹۸۷م)؛ خوشه‌های خشم (۱۹۳۹م)، از جان اشتاین بک؛ درخت انسان (۱۹۵۶م) از پاتریک وایت، رمان‌نویس استرالیایی (۱۹۱۲- ۱۹۹۰م).

رمان روستایی← ادبیات اقلیمی ،شعر روستایی

رمان وسترن (western novel)، گونه‌ای رمان که در نخستین سال‌های دههٔ ۱۸۲۰م در امریکا پدید آمد و هدف آن، نمایش و تصویر آبادانی زمین‌های وحشی و گسترش مرزها به همت و ارادهٔ انسان و یافتن راهی برای تحول یا تغییر زندگی متمدنانهٔ خود بوده است. جیمز فنیمور کوپر، با نگارش پیشتازان (۱۸۲۳م) و آخرین موهیکن‌ها، باب خلق رمان‌های وسترن را گشود. سپس مارک تواین رمان *roughing it* (۱۸۷۲م) را دربارهٔ سرزمین‌های تازه کشف‌شدهٔ امریکا نوشت. در ۱۹۰۲م، اوون ویســـترز، نـــویسندهٔ امـریکایی (۱۸۶۰- ۱۹۳۸م) رمـان ویـرجینیایی‌ها و یک سال بعد، اندی ادامز، رمان وسترن نیمه‌مستند سفر کابوی را پدید آوردند. آنگاه دو رمان پسر میدل‌بوردر (۱۹۱۷م) و غول‌ها روی زمین (۱۹۲۷م) به ترتیب، نوشتهٔ هملین گارلند امریکایی (۱۸۶۰- ۱۹۴۰م) و اوول ادوارت رولواگ، نـــویسندهٔ نـروژی‌تبار امـریکایی (۱۸۷۶- ۱۹۳۱م)، بـر محبوبیت رمان‌های وسترن افزودند. چیزی نگذشت که رمان‌های وسترن زین گری، نویسندهٔ امریکایی (۱۸۷۵- ۱۹۳۹م) ـ که شمار آن‌ها از پنجاه می‌گذرد ـ خوانندگان را به تعجب و تحسین واداشتند. با آن که برخی برآنند خاستگاه داستان‌های وسترن، استرالیا و جنوب افریقا است، باید پذیرفت که امریکا بهترین داستان‌های این عرصه را ارائه کرده است. نویسندهٔ رمان وسترن از شگردها و تمهیدات ادبی پیچیده و درهم‌تنیده‌ای که یادآور سوررآلیسم و آثار شکسپیر و نیز آثار کلاسیک غرب است، بهره می‌گیرد. با این همه، جاذبه و کشش این نوع رمان، در سادگی اخلاقی، سرسختی مداوم و تلاش خستگی‌ناپذیر شخصیت‌های خشک و خونسرد این داستان‌ها نهفته است که حتی گاهی شکل نیمه‌حماسی ـ نیمه‌تاریخی پیدا می‌کنند. قالب وسترن در شمار قالب‌های بارز و پرکاربرد سینما قرار گرفته است.

رمان عامه‌پسند← ادبیات عامه‌پسند

رمان رودخانه‌ای/ رودوار roman- /river novel / flow novel) (fleuve ـ، رمانی که مجموعه‌ای از چند رمان به‌هم‌پیوسته است اما هریک از آن‌ها در عین حال، کامل و مستقل نیز هست. در رمان رودخانه‌ای اغلب یک یا چند شخصیت یا همهٔ شخصیت‌ها در تمام رمان‌ها حضور دارند. نخستین کسی که این شیوهٔ رمان‌نویسی را باب کرد، اونوره دو بالزاک، رمان‌نویس فرانسوی (۱۷۹۹- ۱۸۵۰م) با کمدی انسانی (۱۸۴۱م) بود. سپس امیل زولا با نگارش بیست رمان با نام عمومی روگون ـ ماکار (۱۸۷۱- ۱۸۹۳م) آن را گسترش داد. با این همه، نیمهٔ یکم سدهٔ بیستم میلادی را سال‌های رونق نگارش رمان‌های رودخانه‌ای دانسته‌اند که از آن شمارند ژان کریستف در ده جلد و جان شیفته در هفت جلد (۱۹۲۲- ۱۹۳۳م) از رومن رولان فرانسوی، داستان‌های ملی در ۴۶ جلد (۱۸۷۳- ۱۹۱۲م) از بنیتو پرزگالدوس، اسپانیایی (۱۸۴۳- ۱۹۲۰م)، در جستجوی زمان از دست رفته در هفت جلد، از مارسل پروست فرانسوی، خانوادهٔ تیبو در هشت بخش (۱۹۲۲- ۱۹۴۰م) از روژه مارتن دوگار فرانسوی (۱۸۸۱- ۱۹۵۸م)، بیگانگان و برادران در یازده جلد (۱۹۴۰- ۱۹۷۰م) از سی. پی. اسنو، داستان‌نویس انگلیسی (۱۹۰۵- ۱۹۸۰م)، زندگی و ماجراهای سالاون در پنج جلد (۱۹۲۰- ۱۹۳۲م) و سرگذشت پاسکوئیه در ده جلد (۱۹۳۳- ۱۹۴۵م) از ژرژ دو هامل، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۸۴- ۱۹۶۶م)، مردان خیرخواه در ۲۷ جلد (۱۹۳۳- ۱۹۴۸م) از ژول رومن فرانسوی (۱۸۸۵- ۱۹۷۲م)، رقص با موسیقی زمان در دوازده جلد (۱۹۵۱- ۱۹۷۵م)، از آنتونی پاول انگلیسی (۱۹۰۵م -)، وقایع‌نگاری آفتاب کهن در پانزده جلد (۱۹۵۱- ۱۹۶۹م) از هنری ویلیامسن انگلیسی (۱۸۹۷- ۱۹۷۷م) و کودکان خشونت در پنج جلد، از دوریس لسینگ.

رمان روان‌شناختی/ روانی (psychological novel)، رمانی است که نویسنده در آن، فراتر از معمول به شخصیت درونی و خصوصیات روحی، ذهنی و عاطفی شخصیت(های) داستان می‌پردازد و بیش از حد به علل و انگیزه‌های کارها و فعالیت‌های آنان توجه می‌ورزد و حتی گاهی شخصیت‌کاوی می‌کند. از همین تعریف پیدا است که در رمان روان‌شناختی بیشتر به تحلیل روحیات و درون شخصیت(های) داستان می‌پردازند، تا پیرنگ و حادثه و عمل داستانی*. نویسندهٔ رمان روان‌شناختی به شرح و وصف رویدادهای داستان بسنده نمی‌کند، بلکه در پی یافتن چرایی و علل و انگیزه‌های وقوع آن‌ها نیز هست. به‌جرأت می‌توان گفت که همهٔ رمان‌نویسان مطرح و تراز اول، تا

رمان، انواع

حدی در آثار خود روانکاری هم می‌کنند، یا دست‌کم می‌کوشند پا به دنیای ذهن و روح و عاطفهٔ شخصیت‌هایشان بگذارند. تحلیل شخصیت از شگردهای بسیار قدیم است که حتی قصه‌نویسان و ترانه‌سرایان روزگاران کهن نیز آن را به کار می گرفتند. با این همه، بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان ادبی، رمان شاهزاده‌خانم کلو (۱۶۷۸م)، نوشتهٔ مادام دو لافایت، داستان‌نویس فرانسوی (۱۶۳۴- ۱۶۹۳م)، را نخستین رمان روان‌شناختی دانسته‌اند. این نوع رمان در سدهٔ هجدهم میلادی، با آثاری چون مانون لسکو (۱۷۳۱م)، نوشتهٔ آبه پرِوو، رمان‌نویس و روزنامه‌نگار فرانسوی (۱۶۹۷- ۱۷۶۳م)، تثبیت شد. البته اصطلاح «رمان روان شناختی» نخستین بار به آثار گروهی از نویسندگان سدهٔ نوزدهم میلادی ـ به‌ویژه رمان‌نویسان انگلیسی ـ اطلاق می‌شد که مهم‌ترین آن‌ها عبارت بودند از الیزابت گاسکل انگلیسی (۱۸۱۰- ۱۸۶۵م)، ویلیام تکری، چارلز دیکنز، جورج الیوت، بانوی رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۹- ۱۸۸۰م)، فیودور داستایفسکی، گوستاو فلوبر، جورج مردیت، لو تولستوی، تامس هاردی و جوزف کونراد، رمان‌نویس لهستانی‌تبار انگلیسی (۱۸۵۷- ۱۹۲۴م). چندی بعد، هنری جیمز با توجهی ژرف به زندگی روانی شخصیت‌ها و به‌کارگیری شیوه‌ای جهت بازنمایی اثراتی که حوادث بیرونی بر درون اشخاص می‌گذارند، **رمان روان‌شناختی** نو را بنیاد نهاد. از نخستین سال‌های سدهٔ بیستم میلادی این اصطلاح (رمان روان‌شناختی) کاربردی همگانی یافت. ضمن آن که نظرات زیگموند فروید، روان‌پزشک اتریشی (۱۸۵۶- ۱۹۳۹م)، در این زمینه تأثیری فراوان داشت. نویسندگان رمان روان‌شناختی یا هم و غم خود را صرف ثبت و نگارش تجربیات و احساسات روحی ـ روانی شخصیت‌هایشان می‌کنند (مانند هنری جیمز)، یا با بهره‌گیری از شیوه‌های سیلان آگاهی، دنیای روحی ـ روانی و ضمیر ناخودآگاه شخصیت‌هایشان را می‌نمایانند.[مانند جیمز جویس و ویلیام فاکنر]. (← سیلان آگاهی)

رمان سیلان ذهن ← سیلان آگاهی

رمان جریان سیال ذهن ← سیلان آگاهی

رمان اجتماعی / جامعه‌شناختی (sociological novel)، رمانی است که نویسنده در آن چگونگی اثرگذاری شرایط اجتماعی ـ اقتصادی، را شخصیت‌ها و رویدادهای داستان به تصویر می‌کشد و تلویحاً یا تصریحاً اصلاحات اجتماعی را توصیه می‌کند. رمان اجتماعی در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم میلادی در اروپا و امریکا سربرآورد و نخستین نمونه‌های آن عبارتند از: کلبهٔ عموتوم (۱۸۵۲م)، از هریت بیچراستو، بانوی رمان‌نویس امریکایی (۱۸۱۱- ۱۸۹۶م)، جنگل (۱۹۰۶م)، از آپتن سینکلر، نویسندهٔ امریکایی (۱۸۷۸- ۱۹۶۸م)، خوشه‌های خشم، از جان اشتاین‌بک و مادر (۱۹۰۷م)، از ماکسیم گورکی، نویسندهٔ روسی (۱۸۶۸- ۱۹۳۶م). باید توجه داشت که رمان اجتماعی به هیچ روی عقیدتی و تبلیغی نیست، بلکه بیشتر جنبهٔ تحلیلی دارد. اصولاً رمان اجتماعی زاییدهٔ انقلاب صنعتی(حـ ۱۷۵۰- ۱۸۵۰م) و برآیند توجه و رویکرد همه‌جانبهٔ رمان به زندگی اجتماعی پس از این انقلاب است. چندی بعد، نویسندگان افشاگر فسادهای اجتماعی (گروهی از نویسندگان امریکای شمالی، به‌ویژه امریکایی که از ۱۹۰۲ تا ۱۹۱۱م آثاری به منظور افشای فسادهای اجتماعی پدید آوردند)، از جمله آپتن سینکلر به نوشتن رمان‌های اجتماعی روی آوردند. از دیگر رمان‌نویسانی که به تجربیاتی در این عرصه دست زدند، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: جک لندن امریکایی (۱۸۷۶- ۱۹۱۶م) با پاشنهٔ آهنین (۱۹۰۷م)، ارسکین کالدول با یک وجب خاک خدا، ریچارد رایت امریکایی (۱۹۰۸- ۱۹۶۰م) با بچه‌های عموتوم (۱۹۳۸م) و هاینریش بول آلمانی (۱۹۱۷- ۱۹۸۵م) با نان آن سال‌ها. نخستین رمان‌های اجتماعی فارسی در سال‌های پس از جنگ جهانی اول (۱۹۱۴- ۱۹۱۸م) پدید آمدند. البته باید گفت که در دورهٔ مشروطه، لزوم داستان‌هایی که باعث آگاهی و بیداری مردم بشود، کاملاً درک می‌شد؛ سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ یا بلای تعصب او (۱۲۷۴ش) نوشتهٔ زین‌العابدین مراغه‌ای (۱۲۱۷- ۱۲۹۰ش) را می‌توان زیربنای رمان اجتماعی فارسی دانست. با این وجود، بی‌تردید تهران مخوف (۱۳۰۱- ۱۳۰۴ش)، نوشتهٔ مرتضی مشفق کاظمی (۱۲۸۱- ۱۳۵۶ش) نخستین رمان اجتماعی فارسی است که به وضع تأسف‌انگیز و حقارت‌بار زنان ایرانی در آن سال‌ها می‌پردازد. این رمان الگوی بسیاری از نویسندگان پس از خود، از جمله عباس خلیلی (۱۲۷۲- ۱۳۵۰ش)، نویسندهٔ روزگار سیاه (۱۳۰۳ش)، انتقام (۱۳۰۴ش) و اسرار شب (۱۳۰۵ش) شد. چندی بعد، محمد مسعود (۱۲۸۴- ۱۳۲۶ش) نخستین رمان خود ـ تفریحات شب (۱۳۱۱ش) ـ را نوشت و سپس، در تلاش معاش (۱۳۱۲ش) و اشرف مخلوقات (۱۳۱۳ش) را پدید آورد که جملگی فساد اجتماعی دورهٔ رضاشاه پهلوی (۱۳۰۴- ۱۳۲۰ش) و سرگردانی و آوارگی جوانان آن دوره را می‌نمایانند. آنگاه نوبت به محمد

رمان، انواع

حجازی می‌رسد که با رمان اجتماعی زیبا (۱۳۱۲ش) گزارشی واقع‌گرایانه از دستگاه اداری در دهۀ ۱۲۹۰ش به دست می‌دهد. ربیع‌انصاری (۱۲۸۱ش ـ ؟) نیز در ۱۳۰۸ش جنایات بشر یا آدم‌فروشان قرن بیستم را به تأثیر از روزگار سیاه خلیلی نوشت و در آن به شرح و تصویر علل و عوامل بدکارگی دختری جوان پرداخت. در دهه‌های ۱۳۲۰و ۱۳۳۰ش نیز رمان‌هایی با مضامین اجتماعی پدید آمدند که برخی از شناخته‌ترین آن‌ها از این قرارند: دختر رعیت (۱۳۲۷ش) از محمود اعتمادزاده [م. ا. به‌آذین]، نیمه‌راه بهشت ، از سعید نفیسی، چشمهایش (۱۳۳۱ش)، از بزرگ علوی (۱۲۸۳ ـ ۱۳۷۵ش)، آفت (۱۳۳۰ـ ۱۳۳۶ش) از حسینقلی مستعان و مدیر مدرسه (۱۳۳۷ش) از جلال آل احمد (۱۳۰۲ـ ۱۳۴۸ش). بهترین رمان اجتماعی دهۀ ۱۳۴۰ش ، بی‌تردید شوهر آهوخانم (۱۳۴۰ش) نوشتۀ علی‌محمد افغانی (۱۳۰۴ش ـ) است؛ هرچند که سنگ صبور (۱۳۴۵ش) صادق چوبک، سووشون (۱۳۴۸ش) سیمین دانشور (۱۳۰۰ش ـ) و درازنای شب جمال میرصادقی نیز در همین دهه پدید آمدند. روند نگارش رمان‌های اجتماعی در دهۀ ۱۳۵۰ش نیز همچنان ادامه داشت و رمان‌های اجتماعی ارزشمندی در این سال‌ها پیدا شد که از آن شمارند دل کور (۱۳۵۲ش)، از اسماعیل فصیح، که بحران‌های اجتماعی ناشی از جنگ جهانی دوم (۱۹۳۹ـ ۱۹۴۵م) و رشد نظام سوداگری را بازمی‌نمایاند، پر کاه (۱۳۵۳ش) از محمود گلابدره‌ای (۱۳۱۸ش ـ) که توصیفی از فاصله‌های طبقاتی و فقر فرهنگی کارگران و کارفرمایان ارائه می‌دهد، همسایه‌ها (۱۳۵۳ش) از احمد محمود، که مراحل رشد و تکوین یک نوجوان را بر گسترۀ روزگار ملی‌شدن صنعت نفت و دورۀ فعالیت‌های حزبی دهۀ ۱۳۳۰ش نشان می‌دهد، اسرار گنج درۀ جنی (۱۳۵۳ش)، از ابراهیم گلستان (۱۳۰۱ش ـ)، که با زبانی طنزآمیز به روحیۀ عمومی حاکم بر دهۀ ۱۳۵۰ش می‌پردازد، سنگ و زمستان بلند (۱۳۵۵ش)، از شهرنوش پارسی‌پور (۱۳۲۴ش ـ)، که وضعیت اجتماعی دختری جوان را در برخورد با مشکلات یک مبارز که از زندان آزاد شده، می‌نمایاند، برۀ گمشدۀ راعی (۱۳۵۶ش)، از هوشنگ گلشیری (۱۳۱۶ش ـ)، که با دیدی اسطوره‌ای به مسئلۀ هویت‌باختگی روشنفکران در دهۀ ۱۳۵۰ش می‌پردازد، باید زندگی کرد (۱۳۵۶ش)، از احمد سکانی [مصطفی رحیمی] (۱۳۰۴ش ـ)، که به صورت یادداشت‌های روزانه نوشته شده و از دید یک روزنامه‌نگار فرصت‌طلب به دهۀ ۱۳۲۰ش می‌پردازد، سال‌های اصغر (۱۳۵۷ش)، از ناصر شاهین‌پر، که رویدادهای سیاسی ـ اجتماعی روزگار ملی شدن صنعت نفت را می‌نمایاند، شب هول (۱۳۵۷ش)، از هرمز شهدادی، که مروری بر تاریخ روشنفکری ایران است، کبودان (۱۳۵۷ش)، از حسین دولت‌آبادی، که دربارۀ مهاجرت به جزایر و بنادر خلیج فارس و دریای عمان در جستجوی نان و کار است، خانوادۀ برومند (۱۳۵۸ش) از احسان طبری (۱۲۹۵ـ ۱۳۶۸ش) و سرانجام ، جای خالی سلوچ (۱۳۵۸ش) از محمود دولت‌آبادی. البته دولت‌آبادی در ۱۳۵۷ش، جلد نخست رمان ده‌جلدی کلیدر را نیز منتشر کرده بود. از دهۀ ۱۳۶۰ش، به دلیل اقبال عامۀ مردم به رمان‌خوانی و به‌ویژه رمان‌های اجتماعی، داستان‌هایی استوار و خوش‌ساخت در این عرصه پدید آمد که از آن شمارند داستان یک شهر (۱۳۶۰ش)، از احمد محمود، آتش بدون دود (۱۳۶۰ش)، از نادر ابراهیمی (۱۳۱۵ش ـ)، سیندخت (۱۳۶۰ش)، از علی‌محمد افغانی ، زمین سوخته (۱۳۶۱ش) از احمد محمود، بافته‌های رنج (۱۳۶۱ش)، از علی‌محمد افغانی، ثریا در اغما، از اسماعیل فصیح، چاه به چاه (۱۳۶۲ش) و آواز کشتگان از رضا، براهنی، بادها خبر از تغییر فصل می‌دهند (۱۳۶۳ش)، از جمال میرصادقی، زمستان ۶۲(۱۳۶۶ش)، از اسماعیل فصیح، طوبا و معنای شب (۱۳۶۸ش)، از شهرنوش پارسی‌پور، سمفونی مردگان (۱۳۶۸ش) از عباس معروفی (۱۳۳۶ش ـ)، چراغانی در باد (۱۳۶۸ش)، از احمد آقایی (۱۳۱۵ش ـ)، دل فولاد (۱۳۶۹ش)، از منیرو روانی‌پور (۱۳۳۳ش ـ)، تالار آینه (۱۳۶۹ش)، از امیر حسن چهل تن (۱۳۳۴ش ـ)، مروارید خاتون (۱۳۶۹ش) از فرشتۀ ساری (۱۳۳۳ش ـ)، شب ملخ (۱۳۶۹ش) از جواد مجابی (۱۳۱۸ش ـ)، روزگار سپری‌شدۀ مردم سالخورده (۱۳۶۹ش)، از محمود دولت‌آبادی و نیز بقیۀ مجلدات کلیدر از همین نویسنده. روند بالندگی نگارش رمان اجتماعی و اقبال فزاینده به آن در نیمۀ نخست دهۀ ۱۳۷۰ش ادامه یافت و به پیدایی آثاری ارزشمند انجامید که از آن شمارند خانۀ ادریسی‌ها (۱۳۷۱ش)، از غزالۀ علیزاده (۱۳۲۷ـ ۱۳۷۵ش)، سال بلوا (۱۳۷۱ش)، از عباس معروفی، مدار صفردرجه (۱۳۷۱ش)، از احمد محمود، توپ چنار (۱۳۷۱ش) از انسیۀ شاه‌حسینی، آینه‌های دردار (۱۳۷۱ش)، از هوشنگ گلشیری، یورت (۱۳۷۲ش) از سیدحسین میرکاظمی (۱۳۲۱ش ـ)، مومیایی (۱۳۷۲ش)، از جواد مجابی، جزیرۀ سرگردانی

(۱۳۷۲ش)، از سیمین دانشور و سرانجام، بامداد خمار (۱۳۷۴ش)، نوشتهٔ فتانهٔ حاج‌سیدجوادی (۱۳۲۴ش ـ).

رمان آداب و رسوم اجتماعی/ رفتار و رسوم اجتماعی (novel of manners)، رمانی که در آن،آیین‌ها، روش‌ها، سنت‌ها، هنجارها و عادت‌های طبقه‌ای برگزیده از جامعه در چارچوب زمانی و مکانی ویژه ترسیم می‌شود. البته می‌توان گفت که بیشتر رمان‌ها کمابیش گزارشی از آداب و رسوم اجتماعی روزگار خود به دست می‌دهند، زیرا شخصیت یا شخصیت‌هایی را که به هر حال در جامعه‌ای ویژه زندگی می‌کنند و در کنار آن، آداب و رسوم همان جامعه را بازمی‌تابند. با این همه، نویسندهٔ رمان رفتار و رسوم اجتماعی محض، آیین‌ها و سنت‌های «اجتماعی بسته» را ترسیم می‌کند و سازه‌هایی مانند روش‌ها و قراردادها و عادت‌های طبقه‌ای مشخص از جامعه را در محدودهٔ زمانی و مکانی معین، دستمایه و اساس کار خود را قرار می‌دهد. نیز، رمان‌نویس در کنار شرح و تصویر این سازه‌ها چگونگی سیطرهٔ قدرتمندانهٔ این‌ها را بر زندگی برخی از افراد نشان می‌دهد. رمان آداب و رسوم اجتماعی اغلب به هجو و طنز آمیخته است؛ نیز بیشتر رمان‌نویسان به سبکی واقع‌گرایانه، آداب و رسوم اجتماعی را ترسیم می‌کنند. برخی رمان‌های تاریخی را با توجه به این که آداب و رسوم گذشتگان را می‌نمایانند، می‌توان رمان آداب و رسوم اجتماعی تلقی کرد. شماری از منتقدان و نظریه‌پردازان ادبی، رمان رفتار و رسوم اجتماعی را به این دلیل که سطحی‌نگر است و فقط به ظواهر توجه دارد، کم‌ارزش‌تر از رمان‌هایی می‌دانند که به روح و روان و درون شخصیت(ها) می‌پردازند. البته برخی نیز بر این باورند که اگر نویسندهٔ رمان آداب و رسوم اجتماعی چندان که باید و شاید به کار خود چیره باشد، می‌تواند تصویری جامع و کامل از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، ترسیم نماید. از همین‌جا می‌توان گفت که یکی از مهم‌ترین وظایف رمان‌نویس رفتار و رسوم اجتماعی، ترسیم و نمایش ماهیت جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند برای آیندگان است. خلاصه آن که رمان آداب و رسوم اجتماعی نمادی هنرمندانه از نظمی اجتماعی است که نویسنده سودای تحقق آن را در سر می‌پروراند. مهم‌ترین و شناخته‌ترین رمان آداب و رسوم اجتماعی جهانی که تاکنون پدیدآمده، بی‌تردید غرور و تعصب (۱۸۱۳م)، نوشتهٔ جین اوستن، بانوی داستان‌نویس انگلیسی (۱۷۷۵ـ ۱۸۱۷م) است. از دیگر رمان‌های آداب و رسوم اجتماعی می‌توان به این‌ها اشاره کرد: سیسیلیا، یا خاطرات یک وارثه (۱۷۸۲م)، از فَنی برنی، سینگتنِ تحمل‌ناپذیر (۱۹۱۲م)، از هکتور هیومونرو[ساکی]، نویسندهٔ اسکاتلندی (۱۸۷۰ـ ۱۹۱۶م) و شمشیر افتخار و یک مشت غبار (۱۹۳۴م)، از اِولین وو، رمان‌نویس انگلیسی (۱۹۰۳ـ ۱۹۶۶م).

رمان مسئلهٔ اجتماعی/ انتقادی ـ اجتماعی (problem novel)، نوعی رمان اجتماعی که به تحلیل دقیق، انتقادی و موشکافانهٔ معضلی اجتماعی می‌پردازد و با پردازش حوادث و شخصیت‌ها، این تحلیل را گسترش می‌دهد. البته به‌جرأت می‌توان گفت که بیشتر رمان‌ها، مشکل یا مسئله‌ای را ـ که اغلب اجتماعی است ـ در قالب داستان مطرح می‌کنند؛ با این همه، رمان مسئلهٔ اجتماعی رمانی است که بر پایهٔ تشریح و توصیف مشکلی اجتماعی و چگونگی رویارویی آدم‌ها با این مشکل بنا شده باشد. این نوع رمان بر آن نیست تا اندیشه یا عقیده‌ای ویژه را تبلیغ یا به خواننده تحمیل کند. کلبهٔ عموتوم هریت بیچراستو و خوشه‌های خشم جان اشتاین‌بک از شناخته‌ترین رمان‌های انتقادی ـ اجتماعی هستند.

رمان کارگری (proletarian novel)، رمانی است که نویسنده در آن، نابسامانی‌های اجتماعی و شرایط مشقت‌بار اقتصادی و زندگی دشوار کارگران یا فرودستان جامعه را تصویر می‌کند. خاستگاه این نوع رمان، انگلستان در سدهٔ نوزدهم میلادی است و از پیشروان آن می‌توان چارلز دیکنز و جورج الیوت را یاد کرد. سپس نویسندگانی چون ویکتور هوگو، گوستاو فلوبر، امیل زولا از فرانسه و هریت بیچر استو، فرانک نوریس (۱۸۷۰ـ ۱۹۰۲م) و استیون کرین (۱۸۷۱ـ ۱۹۰۰م) از امریکا آن را تکوین بخشیدند و دورنمای اجتماعی آن را ترسیم نمودند. در سدهٔ بیستم میلادی بیشتر کسانی که رمان کارگری می‌نوشتند، به نوعی با حزب کمونیست پیوند داشتند، مانند جک لندن، آپتن سینکلر و جان دوس پاسوس. جولانگاه رمان کارگری، روسیهٔ شوروی و سرشناس‌ترین رمان‌نویس این عرصه ماکسیم گورکی بود. وی در رمان‌های فوماگوردیف (۱۹۰۰م) و مادر و شماری از داستان‌های کوتاه خویش، تلخی فقر و بیکاری را به‌خوبی تصویر کرد و در شمار بلندآوازه‌ترین نویسندگان این عرصه قرار گرفت. گفتنی است که واژهٔ روسی «گورکی» به معنی «تلخ» است. البته رمان کارگری در روسیهٔ شوروی به مفهومی که گورکی در پی آن بود، هیچ‌گاه پیدا نشد. برخی رمان‌نویسان انگلیسی نیز در سدهٔ بیستم میلادی آثاری دربارهٔ دشواری و تلخی زندگی کارگری خلق کردند، مانند آلن سیلیتوئه (۱۹۲۸م ـ) با شنبه‌شب

رمان، انواع

و یکشنبه‌صبح (۱۹۵۸م). با آغاز جنگ جهانی دوم و پیدایی نازیسم و فاشیسم، آثاری ضد این حکومت‌ها و دولت‌ها به قلم نویسندگانی چون رالف بِیتس رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۹۹م - ؟) و ایگناتسیو سیلونه، رمان‌نویس ایتالیایی (۱۹۰۰- ۱۹۷۸م) پدید آمد که می‌توان آن‌ها را آثاری کارگری برشمرد. برخی از رمان‌های کارگری که پیش از جنگ جهانی دوم در امریکا نگاشته شده‌اند عبارتند از در نبردی مشکوک (۱۹۳۶م) و خوشه‌های خشم، از جان اشتاین‌بک، کشورهای متحد امریکا از جان دوس‌پاسوس، پسرک بومی (۱۹۴۰م)، از ریچارد رایت و عشق به کمک هزینهٔ بیکاری (۱۹۳۳م)، از والتر گرین‌وود. برخی از داستان‌نویسان ایرانی به تجربیاتی در زمینهٔ خلق داستان‌های کارگری دست زدند که مهم‌ترین آن‌ها از این قرارند: صادق هدایت با داستان کوتاه «فردا»، ناصر تقوایی (۱۳۲۰ش -) با مجموعهٔ تابستان همان سال (۱۳۴۸ش)، حسین دولت‌آبادی با رمان کبودان، ناصر مؤذن (۱۳۲۳ش -) با دو مجموعه داستان شب‌های دوبه‌چی (۱۳۵۰ش) و رقص در انبار (۱۳۵۲ش) و نسیم خاکسار با مجموعهٔ داستان نان و گل (۱۳۵۷ش).

رمان رسالتی / نظریه‌پرداز (thesis novel / roman à thèse)، رمانی است که نویسنده در آن به مسئله‌ای اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، اخلاقی، دینی یا فلسفی می‌پردازد و نهایتاً نتیجه‌ای یا درسی آموزنده و اصلاح‌طلبانه و گاه اساسی از داستان خویش می‌گیرد. نویسندهٔ رمان رسالتی عمدتاً بر آن است تا عیب‌ها، نقص‌ها و نارسایی‌های اجتماعی را به خواننده بنمایاند. رمان رسالتی از میانهٔ سدهٔ نوزدهم میلادی در اروپا - به‌ویژه انگلستان - و امریکا سربرآورد. برخی از مهم‌ترین رمان‌های رسالتی از این قرارند: کلبهٔ عموتوم، از هریت بیچراستو، روزگار سخت، از چارلز دیکنز، پول نقد، از چارلز رید، رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۴- ۱۸۸۴م)؛ راهی کاملاً نو، از سمیوئل باتلر، جنگل، از آپتن سینکلر، خوشه‌های خشم، از جان اشتاین‌بک، مویه کن، سرزمین محبوب من (۱۹۴۸م)، از آلن پیتون، رمان‌نویس افریقای جنوبی (۱۹۰۳- ۱۹۸۸م)، تهوع (۱۹۳۸م) از ژان پول سارتر، نویسنده و فیلسوف فرانسوی (۱۹۰۵- ۱۹۸۰م) و سالار مگس‌ها، از ویلیام گولدینگ. در عرصهٔ داستان‌نویسی فارسی نیز می‌توان چند رمان رسالتی را معرفی کرد که چشمهایش، نوشتهٔ بزرگ علوی (۱۲۸۳ش -) و دختر رعیت، نوشتهٔ محمود اعتمادزاده [م. ا. آذین] شناخته‌تر از بقیه هستند. (← ادبیات تبلیغی)

رمان اعترافی ← ادبیات اعترافی

رمان دودمانی / فامیلی / ساگا (saga novel)، مجموعه‌ای از چند رمان که به شرح زندگی و ماجراهای خاندانی بزرگ می‌پردازد. برجسته‌ترین رمان دودمانی که تاکنون نوشته شده، خاندان فورسایت (۱۹۲۲م) نوشتهٔ جان گالزورتی، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۸۶۷- ۱۹۳۳م) است که دربردارندهٔ سه رمان - آدم متمول (۱۹۰۶م)، سیر پرونده (۱۹۲۰م)، اجازه (۱۹۲۱م) - و دو مؤخره - تابستان داغ فورسایت (۱۹۲۲م)، بیداری (۱۹۲۲م) - است. در ایسلند و کشورهای اسکاندیناوی در سده‌های میانه، ساگا به روایت‌های منثوری می‌گفتند که سرگذشت خاندانی سرشناس، قهرمانی پرآوازه یا دلیری‌های شاهان و رزم‌آوران را بازمی‌تاباندند. رنگین‌کمان، نوشتهٔ دی. اچ. لارنس و رمان چهارگانهٔ یوسف و برادرانش (۱۹۳۳، ۱۹۳۴، ۱۹۳۶، ۱۹۴۳م)، نوشتهٔ توماس مان، نیز در شمار رمان‌های دودمانی هستند.

رمان تمثیلی (allegorical novel)، رمانی است که به دلیل معنا و نمود دوگانهٔ درونمایه* و شخصیت(های) داستان، دوبعدی است: بعدی که نویسنده بدان نظر دارد و بعدی که در آن، درونمایه و شخصیت(های) داستان مجسم می‌شوند. در رمان تمثیلی، ظاهر داستان همچون حجابی عمل می‌کند که مقصود رمان‌نویس در زیر آن پنهان است و نویسنده، خود، داستان را تفسیر نمی‌کند، بلکه یا از خواننده می‌خواهد که به این کار آغاز کند، یا همان رگه‌های عدم واقعیت در متن داستان، خواننده را به این مسیر (تفسیر داستان) می‌کشاند. از همین رو است که شخصیت‌های (آدم‌ها و اشیا و حیوانات و...) این نوع رمان بر شخصیت‌ها یا مفاهیمی غیر از خود دلالت دارند. نویسندهٔ رمان تمثیلی، پیش از پردازش داستان، کاملاً و دقیقاً از واقعیت یا معنا و مفهوم و اندیشه‌ای که قصد کتمان آن را دارد، آگاه است. قصر (۱۹۲۲م) نوشتهٔ فرانتس کافکا نویسندهٔ چک (۱۸۸۳- ۱۹۲۴م) و بوف کور (۱۳۱۵ش) نوشتهٔ صادق هدایت جزو رمان‌های تمثیلی هستند. (← تمثیل) مهم‌ترین تفاوت رمان تمثیلی با رمان نمادین در دوبعدی‌بودن اولی و چندمعنابودن دومی است.

رمان نمادین (symbolic novel)، رمانی است که مفهوم(ها) و اندیشه(های) ارائه شده در آن، معناهایی فراتر از معنای ظاهری و معمول خود دارند. رمان‌های نمادین را به سه دسته تقسیم می‌کنند: **الف) واقع‌گرا**، مانند پیرمرد و دریا (۱۹۵۲م) از ارنست

همینگوی، و داستان‌های کوتاه «گیله‌مرد» از بزرگ علوی و «قفس» از صادق هدایت. ب) **غیر واقع‌گرا**، مانند یکلیا و تنهایی او (۱۳۳۴ش) از تقی مدرسی (۱۳۱۱ - ۱۳۷۶ش) و داستان کوتاه «سه قطره خون»، از صادق هدایت. ج) **فراطبیعی**، مانند ۱۹۸۴، از جورج اورول و بوف کور، از صادق هدایت. مهم‌ترین ویژگی رمان نمادین، خواننده‌مداربودن آن است.(← خواننده‌مداری)

رمان زمان (time novel)، رمانی است که نویسنده در آن شگرد سیلان آگاهی (← سیلان آگاهی) را به‌کار می‌گیرد، ضمن آن‌که از عنصر زمان* به‌مثابهٔ ابزاری اصلی و بنیادی در داستان‌نویسی سود می‌جوید. شناخته‌ترین رمان‌های زمان که تاکنون در ادبیات غرب پدید آمده‌اند، عبارتند از در جستجوی زمان ازدست‌رفته، از مارسل پروست، زیارت (۱۹۱۵- ۱۹۶۷م) از دوروتی ریچاردسن، بانوی رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۷۳- ۱۹۵۷م)، اولیس، از جیمز جویس، کوه جادو، از توماس مان، و رقص با موسیقی زمان، از آنتونی پاول.

رمان علمی ـ تخیلی ← **داستان علمی ـ تخیلی**

رمان غیرتخیلی/ مستند (documentary novel/non-fiction novel)، رمانی است که بر پایهٔ اسناد، مدارک، شواهد و حوادث واقعی که با شیوه‌های داستان‌نویسی پرداخت شده باشند، پدید می‌آید. رمان مستند درواقع گزارشی است که به لباس داستان درآمده است؛ به همین دلیل زبان آن اغلب «تشریحی» است، نه «روایتی» . تراژدی امریکایی (۱۹۲۵م)، نوشتهٔ تئودور درایزر، نویسندهٔ امریکایی (۱۸۷۱- ۱۹۴۵م)، قتل عمد (۱۹۶۶م) نوشتهٔ ترومن کاپوته، نویسندهٔ امریکایی (۱۹۲۴- ۱۹۸۴م) و ترانهٔ جلاد (۱۹۷۹م)، نوشتهٔ نورمن میلر، نویسندهٔ امریکایی (۱۹۲۳م ـ) از رمان‌های غیرتخیلی ماندگار هستند. رمان‌هایی که داستانشان برگرفته از رخدادهای مهم روز ـ که خود نویسنده نیز در آن‌ها حضور دارد ـ است، نیز در زمرهٔ رمان‌های غیرتخیلی هستند، مانند امریکایی آرام (۱۹۶۳م)، از گراهام گرین، نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۰۴- ۱۹۹۱م)؛ کفش‌های ماهیگیر (۱۹۶۳م)، از موریس وست، رمان‌نویس استرالیایی، و در ایالتی آزاد (۱۹۷۱م) از وی. اس. نایپول، نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۳۳م ـ).

رمان سیاسی (politcal novel)، رمانی است که نویسنده در آن، به موضوعی سیاسی می‌پردازد. در این نوع رمان، گذشته از عناصر داستانی، سازه‌های سیاسی نیز حضوری چشمگیر دارند. رمان سیاسی در شوروی رونق فراوان داشت و از جملهٔ شناخته‌ترین آن‌ها می‌توان به دکتر ژیواگو (۱۹۵۷م)، نوشتهٔ بوریس پاسترناک (۱۸۹۰- ۱۹۶۰م)، دن آرام (۱۹۲۵م) و زمین نوآباد (۱۹۳۲م)، از میخاییل شولوخوف (۱۹۰۵- ۱۹۸۴م) و بنا، نوشتهٔ ثابت رحمان، نویسندهٔ آذربایجانی اشاره کرد. بیشتر رمان‌های سیاسی، واقع‌گرا هستند و درواقع، حقایق زندگی ملی را در برهه‌ای از زمان می‌نمایانند. البته رمان‌هایی سیاسی نیز نوشته شده‌اند که حوادث آن‌ها زاییدهٔ تخیل پدیدآورندگانشان است، مانند ۱۹۸۴، نوشتهٔ جورج اورول. نخستین رمان‌هایی که در ادبیات فارسی پدید آمدند بار سیاسی ـ اجتماعی داشتند؛ چه، نویسندگان آن‌ها بر آن بودند که فساد دولت و دستگاه حاکم را باز نمایانند، مانند سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ یا بلای تعصب او، از زین‌العابدین مراغه‌ای، که نخستین رمان فارسی به مفهوم امروزین آن نیز هست، مسالک‌المحسنین (۱۲۸۴ش) نوشتهٔ عبدالرحیم طالبوف (۱۲۱۳- ۱۲۸۹ش) و نیز کتاب احمد یا سفینهٔ طالبی (۱۲۷۲ش)، از همین نویسنده که در قالب گفتگوی پدر و پسری، اندیشه‌های خود را دربارهٔ اصلاحات اجتماعی، سیاسی و دینی شرح می‌کند. با این همه، طی نزدیک به صد سالی که از عمر رمان‌نویسی فارسی می‌گذرد، مگر چند رمان سیاسی جدی که شمار آن‌ها از انگشتان دست فراتر نمی‌رود، چیزی در این عرصه پدید نیامد و کسانی که بر آن بودند تا رمان سیاسی بیافرینند، در دام تبلیغی‌نویسی (← ادبیات تبلیغی) و بازی‌های حزبی و مرامی گرفتار شدند. رازهای سرزمین من (۱۳۶۶ش) نوشتهٔ رضا براهنی (۱۳۱۴ش ـ) از آخرین رمان‌های سیاسی جدی فارسی است که نویسنده در آن به روان‌شناسی زندانیان سیاسی و پستی‌ها و فرومایگی‌های دولتمردان دورهٔ محمدرضا پهلوی (۱۳۲۰- ۱۳۵۷ش) می‌پردازد.

رمان تبلیغی ← **ادبیات تبلیغی**

رمان نو (new novel/nouveau roman)، رمانی که به همت گروهی از نویسندگان فرانسوی مانند آلن روب ـ گریه، ناتالی ساروت (۱۹۰۲م ـ)، کلود سیمون (۱۹۱۳م ـ)، مارگریت دوراس (۱۹۱۴م ـ) و میشل بوتور (۱۹۲۶م ـ) در دههٔ ۱۹۵۰م پا گرفت. آلن روب ـ گریه در ۱۹۵۵م در مقاله‌ای با عنوان «آینده‌ای برای رمان» این اصطلاح را به کار برد. رمان نو، رمانی ضدرآلیستی است که از عناصر قراردادی داستان، مانند پیرنگ، حادثه‌پردازی، شخصیت‌پردازی و ساخت منطقی کناره می‌گیرد. «رمان نو آنتی‌تز [برابرنهاد] قهرمان است و روان‌شناسی را به محیط خود راه نمی‌دهد و دیگر نمی‌خواهد به نقل ماجراهای انسانی بسنده کند. دنیای خاموش اشیا، پر از

رمان، انواع

سرنوشت‌های گنگ و بدون پژواکی هستند که اینک در رمان نو لب به سخن می‌گشایند، اما پندارهای ذهنی نویسنده را بدان‌ها راهی نیست.» در رمان نو، ترتیب روایت داستان به هم می‌خورد و زمینهٔ (زمان و مکان) داستان نیز بی‌هیچ نظم و ترتیبی ارائه می‌شود. «رمان‌نویسان نو معتقد بودند که یک شخص در یک لحظه، همهٔ آن چیزی است که می‌توان تصور کرد.» نویسندگان رمان نو بر آن بودند که رمان باید بازتابندهٔ دیدگاه یک شخص به پیرامونش باشد؛ یعنی نوشته‌ای تحلیلی و نظام‌مند دربارهٔ اشیا و چیزهای ملموس و عینی که بهترین نمونهٔ آن، تعدیل (۱۹۵۷م) نوشتهٔ بوتور است. نویسندگان رمان نو در ارائهٔ ویژگی‌های این نوع رمان هیچ‌گاه به نتیجه‌ای واحد نرسیدند، حتی آلن روب ـ گریه و ناتالی ساروت نیز که کوشیدند تا نظم و قاعده‌ای مشترک به نظراتشان ببخشند، نتایجی متفاوت از حرف‌هایشان گرفتند. از همین رو، باید گفت که رمان نو نه مکتب است، و نه جنبش. نویسندهٔ رمان نو واقعیت را تحریف می‌کند و پایهٔ داستان خود را بر دنیایی ذهنی که برخاسته از نیازهای درونی خود او است، بنا می‌نهد. او گرایشی شدید به شیء‌وارسازی و غیرشخصی جلوه‌دادن نوشته‌هایش دارد. نویسندهٔ رمان نو بر آن نیست که انسان و جامعه را تصویر کند، بلکه می‌خواهد شرایط بیرونی، حالت‌های فیزیکی و رویدادهای ناپیوسته را که هدفشان اثرگذاری از گونه‌ای واقعیت منحصر به خود است، ترسیم نماید. از همین روی است که آلن روب ـ گریه رمان نو را «مکتب مشاهده» می‌خواند و بر این باور است که نویسنده باید صرفاً به نمایش آنچه می‌بیند، بسنده کند. بدین ترتیب، رمان نو از یک سو از رمان‌های سوررآلیستی که همه چیز را از ورای رؤیا می‌بینند، فاصله می‌گیرد و از سوی دیگر برخلاف رمان‌های رآلیستی، بر آن نیست که آگاهی‌هایی به خواننده بدهد، بلکه فقط به پیوند میان ذهن اشخاص و اشیا توجه می‌کند و بر مشاهدهٔ دقیق و موشکافانه تأکید می‌ورزد. رمان نو دیری نپایید؛ چه، پیشروان و بنیادگذارانش نتوانستند نظرات خود را عملی کنند، ضمن آن‌که از انسان و انسانیت روی گرداندند و نوشته‌هایشان جلوه‌ای غیرانسانی و نامأموس یافت و عملاً رو به انحطاط نهاد. گذشته از همهٔ این‌ها، نویسندگان رمان نو ترجیح می‌دادند تا خود را آزمایشگر و مبتکر بنمایانند، نه داستان‌نویس. با این همه، برخی از رمان‌های نو که تا حدی نام و آوازه یافتند و بیشتر در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰م پدید آمدند، از این قرارند: کلام آخر (۱۹۴۷م) و یزدان (۱۹۴۸م) از موریس بلانشو، نویسنده و منتقد فرانسوی (۱۹۰۷م ـ)، حسادت (۱۹۵۷م) و سردرگم (۱۹۵۹م)، از آلن روب ـ گریه، زمان گذرا (۱۹۵۷م) و درجه‌ها (۱۹۶۰م)، از میشل بوتور، چهرهٔ یک ناشناس (۱۹۴۷م) و صدایشان را می‌شنوید (۱۹۷۲م)، از ناتالی ساروت و فریبکار (۱۹۴۵م)، علف (۱۹۵۸م)، سرگذشت (۱۹۶۷م) و نبرد فارسل(۱۹۶۹م)، از کلود سیمون.

ضد رمان (anti- novel)، اصطلاحی که نخستین بار ژان پول سارتر در نقدی که بر یکی از رمان‌های ناتالی ساروت نوشت، به کار برد. ضدرمان در یک جمله، اثر تجربی ویژه‌ای است که از معیارها، هنجارها، شیوه‌ها و قواعد شناختهٔ رمان‌نویسی پیروی نمی‌کند. ضدرمان‌نویس خواننده را از همدلی* و همدردی* با شخصیت‌های داستان بازمی‌دارد، اما او را وا می‌دارد تا در رویدادهای داستان شرکت کند. نویسندگان ضدرمان تجربه را دستمایه‌ای مناسب جهت رمان‌نویسی نمی‌دانند، بلکه برآنند تا با برش و جابه‌جایی تجربه‌ها به واقعیتی تازه برسند. اینان در پی آن نیستند که خواننده را غرق صحنه*ها و رویدادهای داستان کنند، بلکه می‌کوشند تا با ارائهٔ صحنه‌هایی مبهم و دوپهلو، او را وارد متن حوادث داستان کنند. سرشناس‌ترین طرفداران ضدرمان، که خاستگاه آن فرانسه است، از این قرارند: ناتالی ساروت با افلاک‌نما (۱۹۵۹م)، مارگریت دوراس با مربع، کلود سیمون با جادهٔ فلاندر (۱۹۶۰م)، ولادیمیر نباکوف، با آتش رنگ‌باخته (۱۹۶۲م) آلن روب ـ گریه، با حسادت (۱۹۵۷م). البته می‌توان ضدرمان را به هر رمان معاصری که به نوعی با معیارهای سنتی رمان ناساز است، اطلاق کرد. برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های ضدرمان از این قرارند: ۱) پیرنگ مشخص و منسجم ندارد. ۲) دربردارندهٔ حوادث مستقل و پراکنده است. ۳)شخصیت‌های آن چندان تحول نمی‌یابند. ۴) همه‌چیز را سطحی و ظاهری تجزیه و تحلیل می‌کند. ۵) عامل «تکرار» را فراوان به کار می‌گیرد. ۶) در زمینهٔ واژه‌سازی ، جمله‌سازی و سجاوندی، دست به تجربیات نو می‌زند. ۷) توالی منطقی زمان در داستان پیوسته به هم می‌زند. ۸) آغاز و پایان داستان را مدام جابه‌جا می‌کند. البته برخی از ضدرمان‌نویسان پا از این هم فراتر می‌گذارند و افراطی عمل می‌کنند، چندان‌که الف) صفحات رمان را جابه‌جا می‌کنند یا بُر می‌زنند و از نظم منطقی در می‌آورند. ب) برخی صفحاتش را رنگ می‌کنند. پ) چند صفحهٔ سفید در لابه‌لای آن می‌گذارند. ت) شیء و تصویر را با هم می‌آمیزند(کولاژ)؛ ث) طراحی می‌کنند. ج)با حروف

تصویری (هیروگلیف) می‌نویسند. از دیگر کسانی که در شکل گیری ضدرمان نقش داشتند، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: ژان پول سارتر با تهوع ، سمیوئل بکت با مالون می‌میرد (۱۹۵۱م)، موریس بلانشو با توماس گمنام (۱۹۴۱م)، آلبر کامو، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۹۱۳- ۱۹۶۰م) با بیگانه (۱۹۴۸م)، فیلیپ توینبی، نویسنده و روزنامه‌نگار انگلیسی (۱۹۱۶م -) با صرف چای با خانم گودمن (۱۹۴۸م)، رینر هینستال، شاعر، رمان‌نویس و منتقد انگلیسی (۱۹۱۱م -) با در رابط (۱۹۶۲م) و پشم‌چین‌ها(۱۹۶۹م) و کریستین بروک - روَز، نویسنده و منتقد انگلیسی با بیرون (۱۹۶۴م)، چنین (۱۹۶۶م) و میان (۱۹۶۸م).

رمان کوتاه (novelette)، رمانی که بلندتر از داستان کوتاه و کوتاه‌تر از رمان است. بیشتر رمان‌های کوتاه ، پیرنگ چندان استواری ندارند و اغلب گرد مسائل عاشقانه می‌چرخند. دل تاریکی (۱۹۰۲م) نوشتهٔ جوزف کونراد، در زمرهٔ این نوع رمان است. درز (۱۳۵۶ش) نوشتهٔ عباس حکیم (۱۳۱۰ش -) نیز در همین نوع می‌گنجد.

رمان چنگال‌نقره‌ای (silver-fork novel)، رمانی است که کانون توجه آن به آداب، رسوم، تشریفات، حالات و اعمال مدپرستانهٔ طبقهٔ مرفه جامعه معطوف است. نگارش این نوع رمان در سال‌های ۱۸۲۰ تا ۱۸۴۰م در بریتانیا متداول بود. این اصطلاح را برخی منتقدان همان روزگار از روی تمسخر ساختند و در بررسی این نوع داستان‌ها به کار بردند. از نویسندگان بریتانیایی که رمان‌هایی از این گونه نوشته‌اند، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: لیدی کارولاین لمب (۱۷۸۵- ۱۸۲۸م) با گراهام همیلتن (۱۸۲۲م) و آداریس (۱۸۲۳م)، تئودور هوک (۱۷۸۸- ۱۸۴۱م) با گفتارها و کردارها(۱۸۲۴م)، سوزان فریر (۱۷۸۲- ۱۸۵۲م) با ازدواج (۱۸۱۸م) و میراث (۱۸۲۴م)، فرانسس ترولوپ (۱۷۸۰- ۱۸۶۳م) با تشریفات خانوادگی امریکایی‌ها (۱۸۳۲م) و بنجمین دیزریلی با کانینگزبی (۱۸۴۴م) و سیبل (۱۸۴۵م). در عرصهٔ رمان‌نویسی فارسی نیز نویسندگانی حضور داشته‌اند که زندگی طبقهٔ مرفه و در واقع، خرده‌بورژواهای جامعه را دستمایهٔ آثار خود قرار داده‌اند. از میان اینان، دو چهره شناخته‌ترند: محمد حجازی با داستان‌هایی چون زیبا و پروانه (۱۳۳۲ش) و علی دشتی (۱۲۷۴-۱۳۶۰ش) با فتنه (۱۳۲۲ش)، هندو (۱۳۲۳ش)، سایه (۱۳۲۵ش) و جادو (۱۳۳۰ش).

منابع: ادبیات داستانی، ۴۱۰-۴۷۸؛ انواع ادبی ، شمیسا، ۱۸۲-۱۸۶؛ تاریخ ادبیات جهان ، ۱/۵۶۶-۵۶۸؛ تاریخ نقد جدید ، ۲/۵۰۴-۵۱۰؛ درسهایی دربارهٔ داستان‌نویسی ، ۶۵، ۱۶۵، ۲۷۸، ۳۰۶؛ رمان چیست؟ ، ۱۷- ۷۵؛ رمان نو: در غیاب انسان، ۸۳ - ۸۷؛ ساخت رمان، ادوین میور؛ شیوهٔ تحلیل رمان ، ۱۱۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۱۴۶- ۱۵۴؛ قصهٔ روان‌شناختی نو؛ قصه نو،انسان طراز نو؛ قصه‌نویسی، ۳۸۰- ۴۳۲؛ میرجلال‌الدین کزازی ، «رود داستان در داستان - رود»، ادبیات داستانی ، شمارهٔ ۱۱، صص ۳۴- ۳۷؛ ر. ژان ، «رمان نو» ،ترجمهٔ افشین جهاندیده، ادبیات داستانی ، شمارهٔ ۲۲، صص ۳۲- ۳۸؛ «انواع رمان»، ترجمه و تدوین یعقوب آژند، ادبیات داستانی ، شماره‌های ۳۵، ۳۶، ۳۷، صص ۱۵-۱۹، ۲۰- ۶۳، ۴۴-۴۹؛ جمال میرصادقی، «انواع رمان بر حسب زمینه و محتوا» ، کتاب سخن ، ۱/۹- ۲۸؛

A Dictionary of Literary Terms,J.A.Cuddon; *A Glossary of literary Terms,* Abrams; *Britannica,* 23/125-129; *Dictionary of World Literary Terms* ,Shipley , 217- 218; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick.

قاسم‌نژاد

رمانتیسم (ro.mān.tism) مکتبی فلسفی، هنری و ادبی که در اواخر سدهٔ هجدهم میلادی در اروپا پیدا شد و در حوزهٔ ادبیات میان سال‌های ۱۷۸۹- ۱۸۳۲م شکوفید. شیوهٔ بیان آراسته و پرجلوه همراه با بهره‌گیری از جریان پرشور احساسات به‌جای منطق، بازتاب اندوه و افسردگی درونی نویسنده، تصویر موقعیت‌های اسرارآمیز و بهره‌گیری از مکان‌های دورافتاده و ناشناخته از ویژگی‌های رمانتیسم ادبی بود. واژهٔ رمانس* (romance) را ریشهٔ این اصطلاح دانسته‌اند. در اوایل سده‌های میانه، زبان‌های جدید رومی - زبان‌هایی غیر از زبان کلاسیکِ لاتین - کتاب‌ها و قصه‌های شهسواری یا حماسه‌های آریوستو (۱۴۷۴-۱۵۳۳م) و تاسو (۱۵۴۴- ۱۵۹۵م) را که به این زبان‌ها نوشته می‌شدند، بدان نام می‌خواندند. واژهٔ «رمانتیک» نخستین بار در نیمهٔ دوم سدهٔ هفدهم میلادی در انگلستان پدید آمد. این واژه به معنای «مانند رمانس‌ها» بود و به ویژگی‌های چنین قصه*ها*یی اشاره می‌کرد. بدین‌ترتیب، ویژگی‌ها و عناصری چون عشق، دسیسه، حادثه، ماجراجویی، اغراق و خیال‌پردازی که در این داستان‌ها حضور داشتند، با معنای رمانتیک درآمیختند. رفته‌رفته در عصر خرد، مفاهیم برگرفته از رمانتیسم ارزش و اعتبار خود را از دست دادند و مفاهیمی تازه چون نامعقول، باورنکردنی، رؤیایی و

رمانتیسم

مضحک جای آن‌ها را گرفتند. تا این که در اوایل سدهٔ هجدهم میلادی در انگلستان مفهوم تازه‌ای برای «رمانتیک» پیدا شد. در این دوره صفت رمانتیک را برای متونی به‌کار بردند که نویسندگان آن‌ها استعدادی ویژه و تخیل و احساساتی عنان‌گسیخته داشتند. همچنین زیر تأثیر فصول (۱۷۲۶- ۱۷۳۰م) اثر جیمز تامسن، شاعر اسکاتلندی‌تبار انگلیسی (۱۷۰۰- ۱۷۴۸م) این واژه برای توصیف زیبایی مناظر بکر و دورافتادهٔ طبیعت که برانگیزانندهٔ چنین احساسات و تخیلاتی بودند، به کار رفت. این واژه همواره در طول زمان معانی چندگانه‌ای داشته است.این اصطلاح که تا ۱۷۹۷م به نقد هنری ربطی نداشت، در این سال با بررسی‌ها و نظرات فریدریش اشلگل، ادیب و منتقد آلمانی (۱۷۷۲- ۱۸۲۹م) به این حوزه وارد شد و در درسنامه‌های (چاپ ۱۸۰۹- ۱۸۱۱م) برادرش - اوگوست ویلهلم اشلگل(۱۷۶۷- ۱۸۴۵م) - با صفاتی چون ارگانیک و بدیع، برابر انگاشته شد و در نقطهٔ مقابل آثار کلاسیک، با صفاتی چون مکانیکی و ساده، به کار رفت. آنان بر این اساس کسانی چون دانته، بزرگ‌ترین شاعر ایتالیایی (۱۲۶۵- ۱۳۲۱م)، پترارک، شاعر ایتالیایی (۱۳۰۴- ۱۳۷۴م) و جووانی بوکاتچو، شاعر و داستان‌نویس ایتالیایی (۱۳۱۳- ۱۳۷۵م) را از بنیادگذاران ادبیات نوین رمانتیک دانستند و آثاری چون دن‌کیشوت (بخش نخست ۱۶۰۵م و بخش دوم ۱۶۱۵م)، نمایش‌های رمانتیک شکسپیر ، کالدرون دلابارکا، درام‌نویس اسپانیایی (۱۶۰۰- ۱۶۸۱م) و گوته (۱۷۴۹- ۱۸۳۲م)، شعر عامیانهٔ رنسانس اسپانیایی و تصنیف*های اسکاتلندی را آثار برجستهٔ رمانتیک معرفی کردند. پس از آن، در فرانسه واژهٔ رمانتیک در معنایی تحقیرآمیز برای حمله به نویسندگان آثاری دربارهٔ گرایش‌های نو ادبیات آلمان و ترویج‌کنندگان مشی آن‌ها - یعنی سیسموندی، تاریخ‌نگار، اقتصاددان و منتقد سوئیسی (۱۷۷۳- ۱۸۴۲م) و نویسندهٔ دربارهٔ ادبیات اروپای میانه (۱۸۱۳م)، مادام دو ستال (۱۷۶۶- ۱۸۱۷م) نویسندهٔ سوئیسی - فرانسوی دربارهٔ آلمان (۱۸۱۰م) و ویلهلم اشلگل نویسندهٔ درس‌هایی دربارهٔ ادبیات دراماتیک (۱۸۱۳م) - به کار رفت. در ایتالیا، که نخستین کشور لاتینی بود که خود را رمانتیک نامید، پس از ترجمهٔ دربارهٔ آلمان در ۱۸۱۴م، بحث‌هایی در رد یا پذیرش این شیوه درگرفت. گروه مخالف، نخستین کسانی بودند که اصطلاح رمانتیسم را در ۱۸۱۸م برای اشاره به شیوهٔ مورد نظر، در ایتالیا به کار گرفتند. پس از چندی استاندال این اصطلاح را در مقاله‌ای که به زبان انگلیسی نوشت در ۱۸۲۳م به کار برد و بدین‌ترتیب، اصطلاح رمانتیسم به زبان انگلیسی هم راه یافت. رفته‌رفته این اصطلاح با معانی گوناگونی که به خود می‌گرفت، در کشورهای گوناگون کاربرد یافت. توجه به تقابل مورد نظر اوگوست اشلگل و مادام دو ستال بین «کلاسیک» و «رمانتیک» از فصول مشترکِ بیشتر این تعابیر مختلف از رمانتیسم بود. در اواخر سدهٔ هجدهم میلادی شماری دگرگونی‌های اجتماعی، مانند استقلال امریکا، تبدیل جامعهٔ فئودالی اروپا به جامعهٔ بورژوایی، انقلاب فرانسه و انقلاب صنعتی در غرب رخ نمودند که به گرایش‌های فردگرایانه و آزادیخواهانه دامن زدند. افزون بر این‌ها، دگرگونی‌هایی فکری در این سده در اروپا پدید آمد که یکی پس از دیگری دورهٔ روشنگری(enlightenment) - عصر خرد/ اصالت عقل - و در واکنش به آن دورهٔ پیش‌رمانتیسم (۱۷۳۹- ۱۷۹۸م) را با گرایش‌های ضد فلسفهٔ خردگرایی شکل دادند. در این دو دوره، اساس تردید و طغیان ضد جزم‌اندیشی و ارزش‌های جاافتادهٔ نو-کلاسیک پی‌ریزی شد و سبب شد تا پاره‌ای مفاهیم، چون نبوغ، زیبایی و خیال‌پردازی، به مبحث زیبایی‌شناسی* راه یابند. در دورهٔ پیش‌رمانتیسم، انتشار آثاری چون استنباط‌هایی در باب نگارش خلاقانه (۱۷۵۹م)، اثر یانگ شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۶۸۳- ۱۷۶۵م) و اشعار اوسیان (۱۷۶۲م) دربرگیرندهٔ اشعار سلتی اوسیان شاهزاده و شاعر ایرلندی در سدهٔ سوم میلادی، که جیمز مکفرسون شاعر و نویسندهٔ اسکاتلندی (۱۷۳۶- ۱۷۹۶م)، آن را به چاپ رساند و در آن به سبک رمانس‌های کهن و با بهره‌گیری از اساطیر کافران به روایت ماجراهای شگفت و هیجان‌انگیز پرداخته شده، سبب رواج دیدگاهی نو شد که شعر را نتیجهٔ آفرینش خودجوش نبوغ طبیعی می‌دانست. در چنین اشعاری، گرایش بسیاری به تصویر کردن انسان طبیعی/ بدوی و جامعهٔ آرمانی وجود داشت. از این رو، در این دوره ادبیات به عامیانه حکایت‌های گذشتگان و از آن شمار ادبیات قرون وسطا، اسطوره*های سرزمین‌های شمال اروپا و انگلیس و آثار شکسپیر بسیار توجه شد و الگوی بسیاری از آثار شدند. بدین‌ترتیب، در اواخر این سده گرایش به رهایی از قیود اجتماعی دورهٔ امپراتوری، در زمینهٔ ادبی با گرایش به رهایی از چارچوب تنگ و اصول تصنعی ادب نو-کلاسیک نمود یافت. مخالفت با این اصول عامل اساسی پیدایی رمانتیسم در ادبیات شد. زمان پیدایی رمانتیسم در کشورهای مختلف اروپایی به قدرت و ضعف قواعد و

رمانتیسم

سنت‌های نو ـ کلاسیک در آن کشورها بستگی داشت. در انگلستان به دلیل انعطافی که در برخورد با اصول نوکلاسیک، در زمان تسلط آن مکتب در این کشور، وجود داشت و به پشتوانهٔ دورهٔ الیزابت (۱۵۵۸ـ ۱۶۰۳م) و دورهٔ پیش از بازگشت سلطنت (restoration) (۱۶۶۰ـ ۱۶۸۸م) و نویسنده‌ای چون شکسپیر، که در آثار هریک از اینان انحراف‌هایی از الگوهایی تثبیت‌شدهٔ نوکلاسیک دیده می‌شد، رمانتیسم پیش از کشورهای دیگر پدیدار شد، اما هنوز بدین نام خوانده نمی‌شد. انگیزهٔ رمانتیک‌ها در بیان شخصی و درونی بر فلسفهٔ کانت (۱۷۲۴ـ ۱۸۰۴م) و فیشته فیلسوفان آلمانی، استوار بود. اینان ذهن را آیینهٔ طبیعت می‌انگاشتند و بر قدرت آفرینش «من برین» و «خرد رمانتیک» تأکید می‌کردند. رمانتیسم همزمان با گردآمدن گروهی از افراد علاقه‌مند به این شیوهٔ بیان شخصی بر گرد برادران اشلگل ـ فریدریش و اوگوست ویلهلم ـ در آلمان، و انتشار ترانه‌های غنایی (۱۷۹۸م)، سرودهٔ کولریج (۱۷۷۲ـ ۱۸۳۴م) و وردزورت (۱۷۷۰ـ ۱۸۵۰م) در انگلستان رسمیت یافت. پیش‌زمینهٔ رمانتیسم در آلمان جنبش طوفان و طغیان (strurm und Drang) بود که ورتر (۱۷۷۳م) اثر گوته و راهزنان (۱۷۸۱م)، اثر شیلر (۱۷۵۹ـ ۱۸۰۵م) را می‌توان از آثار برجستهٔ آن شمرد. رمانتیک‌های آلمانی را به دو دستهٔ رمانتیک‌های اولیه و رمانتیک‌های بزرگ/ جوان تقسیم کرده‌اند. گروه اول نخستین گروه رمانتیک اروپایی بود و از ۱۷۹۷م تا سال‌های آغازین سدهٔ نوزدهم میلادی فعالیت داشت. این گروه، که برادران اشلگل محور آن بودند، نخست در برلین و بعدها در ینا گردآمدند و مجلهٔ آتنئوم (۱۷۹۸ـ ۱۸۰۰م) را منتشر کردند. در این گروه بود که فریدریش واژهٔ رمانتیک را با مفاهیم گوناگون و مبهمی که به آن نسبت داد، بنیاد گذارد. سرانجام، برادرش ـ اوگوست ـ در پی تلاشش برای نظام‌بخشیدن به تعابیر او از این واژه، رمانتیک را شیوه‌ای متضاد با کلاسیسیسم تعریف کرد. در این گروه نظریه‌های رمانتیسم آلمان بنیاد گذارده شد و در بیانیهٔ اوگوست اشلگل به اروپا عرضه شد. گرایش این گروه به کمال‌گرایی بسیار بود. آن‌ها می‌انگاشتند چون جهان وابسته به ادراک انسان است، پس با تخیل خلاق هنرمند می‌توان آن را از نو سامان داد و با شاعرانه کردنش آن را به کمال رساند. آنان هرگز این مکتب را تنها مکتبی ادبی نمی‌دانستند، بلکه آن را گونه‌ای فلسفه، شیوهٔ زندگی یا حتی دین و آیین می‌انگاشتند. این رمانتیسم اولیه در عین آن که با قوانین کلاسیسیسم* در تناقض بود، قصد سرپیچی از آن را نداشت و بدین‌ترتیب تضادی را بنیاد گذارد که زیربنای رمانتیسم اولیهٔ آلمان و سبب سرپیچی آن از همهٔ قوانین و سنت‌های گذشته شد. نتیجهٔ دیالکتیک میان این عوامل متضاد و آزادی که این مکتب برای خود برگزید، آفرینش هنری و تسلط مطلق زیبایی‌شناسی بر آن بود. تیک (۱۷۷۳ـ ۱۸۵۳م)، نوالیس (۱۷۷۲ـ ۱۸۰۱م)، ی. و. ریتر، دانشمند و فیزیکدان (۱۷۷۶ـ ۱۸۱۰م)، شلینگ، فیلسوف طبیعی (۱۷۷۵ـ ۱۸۵۴م) و اشلایرماخر، فیلسوف و عالم الاهیات (۱۷۶۸ـ ۱۸۳۴م) از اعضای این گروه بودند. رمانتیک‌های جوان که آرنیم (۱۷۸۱ـ ۱۸۳۱م) و برنتانو (۱۷۷۸ـ ۱۸۴۲م) از پیشگامان آن بودند، به‌جای گرایش‌های شهودی و کمال‌گرایانهٔ گروه نخست به موضوع‌های واقع‌بینانه‌تر تمایل داشتند. پس از پاشیدن گروه رمانتیک‌های اولیه و نابودی امپراتوری در ۱۸۰۶م در آلمان ـ که در آن زمان دچار بحران هویت ملی هم بود ـ مفاهیم «ملت» و «مردم» از نو زنده شدند. در ادبیات هم گرایش به انواع مردمی ـ افسانه‌ها و ترانه‌های محلی ـ و بهره‌گیری از ویژگی‌های زبان آن‌ها رشد کرد. این گرایش‌ها سبب رشد ملی‌گرایی و گرایش به میراث مسیحی در میان ملت آلمان شد. استفاده از صور بلاغی پرجاذبه، موضوع‌های شناخته، بیان عامیانه، صریح و آهنگین ـ به‌ویژه در آثار هوفمان (۱۷۷۶ـ ۱۸۲۲م) ـ و استفاده از موضوع‌های شهسواری که به‌ویژه فوکه (۱۷۷۷ـ ۱۸۴۳م) بدان علاقه‌مند بود، در شمار ویژگی‌های این دوره از رمانتیسم آلمان جای دارند که پاره‌ای از این ویژگی‌ها جلوه‌ای وهمی به آن بخشیدند. رمانتیسم در این کشور که رفته‌رفته جای خود را به گونه‌ای عرفان می‌داد، تا دههٔ ۱۸۴۰م دوام یافت و از آن پس رو به افول گذاشت. در ادبیات انگلستان تأثیر ادبیات آلمانی، انقلاب فرانسه و گرایش به ادبیات دورهٔ ملکه الیزابت، سبب پیدایی دگرگونی‌هایی در پذیرش مفاهیم انتقادی و شیوهٔ شاعران سدهٔ هجدهم میلادی شد. جیمز تامسن، برنز، شاعر اسکاتلندی (۱۷۵۹ـ ۱۷۹۶م)، تامس گری (۱۷۱۶ـ ۱۷۷۱م)، ویلیام کالینز (۱۷۲۱ـ ۱۷۵۹م)، ویلیام کوپر (۱۷۳۱ـ ۱۸۰۰م) و تامس چترتن (۱۷۵۲ـ ۱۷۷۰م) از نویسندگان و شاعران بریتانیایی بودند که نشانی از این تغییرها در آثارشان دیده می‌شد. اما با آثار تامس وارتن، شاعر، منتقد و تاریخ‌نگار انگلیسی (۱۷۲۸ـ ۱۷۹۰م) و یادگارهای کهن (۱۷۶۵م) اثر تامس پرسی (۱۷۲۹ـ ۱۸۱۱م) این تحولات کاملاً صورت پذیرفتند. گروه سه‌نفری وردزورت، کولریج و ساوتی (۱۷۷۴ـ

رمانتیسم

۱۸۴۳م) را می‌توان از بنیادگذاران این مکتب در انگلستان دانست که بعدها شعرای جوان‌تری چون بایرون (۱۷۸۸- ۱۸۲۴م)، شلی (۱۷۹۲- ۱۸۲۲م) و کیتس (۱۷۹۵- ۱۸۲۱م) با اندک تفاوت‌هایی در دیدگاه‌ها و لحن آثار به این گروه پیوستند. تفکر کانت و فیشته به همت کولریج به انگلیس راه یافت و چنان در ادبیات انگلیسی نفوذ یافت که این کشور را جایگاه نخستین رمانتیسم واقعی برشمرده‌اند. انتشار دربارهٔ آلمان اثر مادام دو ستال در این کشور هم نقش بسزایی در تبیین تفاوت رمانتیک و کلاسیک داشت. افزون بر مقدمهٔ ترانه‌های غنایی، در شماری آثار دیگر چون سیرهٔ ادبی (۱۸۱۷م) اثر کولریج و دفاع از شعر (۱۸۲۱م)، اثر شلی، پاره‌ای دیگر از نظریه‌های این مکتب بیان شدند، که آن‌ها را در شمار بیانیه‌های مکتب رمانتیسم دانسته‌اند. از آن رو که موانع سختی بر سر راه رمانتیسم انگلیس وجود نداشت و پیدایی آن مانند کشورهای آلمان و فرانسه ناگهانی و انقلابی نبود و جریانی تدریجی داشت، رمانتیسم در این کشور صورتی یکپارچه نیافت. همین عامل سبب شد تا ویژگی فردگرایی در رمانتیسم انگلیسی نمودی بارزتر از کشورهای دیگر بیابد و گوناگونی و تازگی خاصی به آثار رمانتیک انگلیسی ببخشد. رمانتیسم انگلیسی دارای روحیه‌ای انسانگرا و معترض بود و انسان را به ضدیت با تمدن و به سوی طبیعت انسانی فرامی‌خواند. تأمل و درون‌نگری رمانتیسم انگلیسی باعث گوشه‌گیری نشد، بلکه سبب ستایش شورانگیز زندگی، حتی اشکال کوچک و محقر آن بود. در کنار چنین رویکردی، گونه‌ای خودآزاری هم در رمانتیسم این کشور پیدا شد. این رمانتیک‌ها رنج و درد را بزرگ می‌داشتند و سبب شادمانی می‌انگاشتند. توجه به زن، کودک، طبیعت و انسان بدوی هم از ویژگی‌های دیگر رمانتیسم انگلیسی بود. سرانجام پس از آلمان و انگلیس، و به تأثیر از آن‌ها، رمانتیسم در فرانسه پدیدار شد. قدرت و ریشهٔ عمیق سنت‌های نوـکلاسیک و نظام کهن ادبیات فرانسه، که نشانهٔ اقتدار فرهنگی این کشور در اروپا بود و رویدادهای سیاسی، مانند انقلاب فرانسه ـ با وجود دین بسیار این مکتب به این انقلاب ـ دورهٔ وحشت و بر تخت نشستن ناپلئون و گرایش او به بزرگداشت شکوه و جلال ملی از راه احیای سنت‌های ادبی را از عوامل این دیرکرد برشمرده‌اند. به سبب وجود همین موانع، این جنبش در فرانسه حضوری انقلابی و بیش از کشورهای دیگر نمودی ضدکلاسیک یافت. در میان آثار نویسندگان پیش از انقلاب، مانند دنی دیدرو، فیلسوف، منتقد و ادیب فرانسوی (۱۷۱۳- ۱۷۸۴م) هم می‌توان موضوع‌ها و روحیهٔ رمانتیک جست. اما ژان ژاک روسو، فیلسوف و نویسندهٔ سوئیسی فرانسه‌نویس (۱۷۱۲- ۱۷۷۸م) در آثارش، به‌ویژه هلوئیز جدید (۱۷۶۱م)، بهترین معرف رمانتیسم در فرانسه بود. به سبب تأثیر ژرف روسو در دورهٔ پیش‌رمانتیسم، او را «پدر رمانتیسم» نامیدند. شاتوبریان (۱۷۶۷- ۱۸۴۸م) و مادام دو ستال نیز از نویسندگان برجستهٔ دورهٔ پیش رمانتیسم فرانسه و از بنیادگذاران رمانتیسم این کشور بودند. مادام دو ستال در پی آشنایی با نظریه‌های برادران اشلگل، دربارهٔ ادبیات (۱۸۰۰م) را نوشت و در آن ادبیات را به دو دستهٔ شمالی و جنوبی تقسیم کرد. وی دستهٔ نخست را ادبیات سدهٔ میانه، ادبیات مسیحی و رمانتیک، و دستهٔ دوم را ادبیات کلاسیک و مشرکانه نامید. او با سخن‌گفتن آشکار از ادبیات کلاسیک و رمانتیک در دربارهٔ آلمان ـ که نخست در انگلیس منتشر شد و بعدها توانست به فرانسه راه یابد ـ سبب نفوذ نظریه‌های رمانتیسم آلمان در فرانسه شد. در این کشور از رمانتیسم نخست با عنوان ملودرام و به‌صورتی تحقیرآمیز یاد می‌کردند، اما بعدها در نقطهٔ مقابل کلاسیک و به معنی نوآوری پذیرفته شد. رمانتیسم به‌صورت جریانی که در آثار دیده شود و بحث‌هایی دربارهٔ ادبیات کلاسیک و رمانتیک پیش کشد، در فرانسه با تأملات شاعرانه (۱۸۲۰م) نوشتهٔ لامارتین (۱۷۹۰- ۱۸۶۹م)، مقدمهٔ هوگو (۱۸۰۲- ۱۸۸۵م) بر کرامول (۱۸۲۸م)، اثر خودش، و نمایشنامهٔ ارنانی (۱۸۳۰م)، اثر دیگر او آغاز شد. گردآمدن رمانتیک‌های این کشور در سناکل (cenacle) ویکتور هوگو ـ مجمع ادبی خاص او ـ از تاریخ ۱۸۲۷م، عامل مؤثری در رشد رمانتیسم در این کشور بود؛ به‌ویژه که بعدها مقایسهٔ شیوه‌های این انجمن با پلئیاد شاعران سدهٔ شانزدهم میلادی فرانسه و یافتن شباهت‌هایی میان آن‌ها سبب شد تا فرانسویان هم بتوانند پیشینه‌ای تاریخی و ملی در کشور خود برای این جنبش متصور شوند و بدین‌ترتیب، انگیزهٔ بیشتری برای گرایش بدان بیابند. آلفرد دوموسه شاعر، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس (۱۸۱۰- ۱۸۵۷م)، دومای پدر، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس (۱۸۰۲- ۱۸۷۰م)، سنت بوو، مورخ و منتقد ادبی (۱۸۰۴- ۱۸۶۹م) و ژورژ ساند رمان‌نویس (۱۸۰۴- ۱۸۷۶م)، از دیگر نویسندگان مکتب رمانتیسم در فرانسه بودند. این مکتب درفرانسه نیز از حدود ۱۸۴۰م رو به افول گذاشت. از میان کشورهای دیگری که رمانتیسم به آن‌ها راه یافت، می‌توان از

رمانتیسم

روسیه یاد کرد. شناخته‌ترین شاعر رمانتیک روسی، آلکساندر پوشکین (۱۷۹۹- ۱۸۳۷م) به تأثیر از شکسپیر و بایرون، آثار رمانتیک خود را پدید آورد. آثار او در قدرت تخیل، وصف زیبایی مناظر و آهنگ شعر ممتاز بودند. زندانی اهل قفقاز (۱۸۲۱م)، از اشعار رمانتیک او است. لرمانتوف (۱۸۱۴- ۱۸۴۱م) را نیز که در آثارش ـ مانند شیطان (۱۸۳۸م) و قهرمان عصرما (نوشتهٔ ۱۸۴۰م) ـ به تأثیر از بایرون و آلفرد دو وینی شاعر، داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۷۹۷- ۱۸۶۳م) بود، از شاعران رمانتیک این کشور برشمرده‌اند. در لهستان، نخست زیر تأثیر رمانتیسم کشورهای دیگر و بعد در دورهٔ تقسیم کشور، زیر تأثیر اندوه حاصل از این تقسیم و همچنین بروز افکار آزادیخواهانه و عصیانگرانه بر ضد آن، زمینه‌ای برای پیدایی رمانتیسم فراهم شد. آدام میتسکیویچ (۱۷۹۸- ۱۸۵۵م) با اثر شناخته‌اش، نیاکان (۱۸۲۳- ۱۸۳۲م)، از نویسندگان برجستهٔ رمانتیسم لهستان بود. در اسپانیا، به سبب جنگ استقلال با فرانسه (۱۸۰۸- ۱۸۳۴م) و قدرت سنت ملی در این کشور در سدهٔ هجدهم میلادی، این جنبش دیرتر و به صورتی پیچیده‌تر رخ نمود؛ چنان‌که جز در چند جریان کوتاه مدت، اصول کلاسیسیسم را کاملاً زیر پا نگذاشت. پس از انتشار آثاری از کینتانای شاعر (۱۷۷۲- ۱۸۵۷م) ، گاسپار ملچورد خوولیانوس، سیاستمدار، اقتصاددان، شاعر و ادیب (۱۷۴۴- ۱۸۱۱م)، و کادالسو، نویسنده (۱۷۴۱- ۱۷۸۲م) در حدود ۱۷۹۰م که عناصری چون طبیعت و احساسات و مفاهیمی چون میهن‌دوستی و آزادی در آن‌ها رخ نمود، رفته‌رفته با رواج‌یافتن رمان* تاریخی به شیوهٔ رمان‌های والتر اسکات، شاعر و رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۷۱- ۱۸۳۲م) در ۱۸۳۰- ۱۸۳۵م بارقه‌های رمانتیسم در این کشور نیز نمودار شد. گارسیا گوتی‌یرس نمایشنامه‌نویس (۱۸۱۳- ۱۸۸۴م) در اثرش ال‌تروبادور (۱۸۳۶م)، یکی از نخستین قهرمانان رمانتیک آثار اسپانیایی را به نمایش گذاشت. تقریباً همزمان با مجلهٔ ال آرتیستا، که در ۱۸۳۵ و ۱۸۳۶م به رمانتیسم تاریخی توجه کرد، اسپرونسدا، شاعر (۱۸۰۸- ۱۸۴۲م) از نوکلاسیسیسم رو گرداند و به رمانتیسم اجتماعی روی کرد. او در شاهکارش، شعر نمایشی ال دیابلو (۱۸۴۰- ۱۸۴۱م) متأثر از دون‌ژوان (۱۸۱۹- ۱۸۲۴م)، اثر بایرون بود. رمانتیسم اسپانیایی با مرگ او رو به زوال رفت. رمانتیسم در کشورهای امریکای لاتین، افزون بر آن که واکنشی در برابر نو-کلاسیسیسم بود، گونه‌ای مبارزه با استعمار نیز تلقی می‌شد. اِ. اچوریا شاعر آرژانتینی (۱۸۰۵- ۱۸۵۱م)، که در سفرش به فرانسه از رمانتیک‌های این کشور تأثیر گرفته بود، با بازگشت به آرژانتین و چاپ اشعارش و مجموعهٔ قوافی (۱۸۳۷م)، رمانتیسم را به این کشور و از آن‌جا، همزمان با کوچ مخالفان دیکتاتوری روساس، دیکتاتور آرژانتینی (۱۷۹۳- ۱۸۷۷م) ـ که برگرد اچوریا جمع شده بودند ـ به کشورهای دیگر امریکای لاتین برد. اوهلنشلگر، شاعر و نمایشنامه‌نویس (۱۷۷۹- ۱۸۵۰م)، از نویسندگان رمانتیک دانمارک بود که رمانتیسم سوئد را نیز زیر تأثیر خود گرفت. در سوئد رمانتیسم در ۱۸۱۰م آغاز شد. کیشفالودی (۱۷۷۲- ۱۸۴۴م) و آلکساندر پتوفی (۱۸۲۳- ۱۸۵۶م) نیز از نویسندگان شناختهٔ این مکتب در مجارستان بودند که در اشعارشان بیشتر به موضوع‌های ملی می‌پرداختند. از نخستین گروه‌های رمانتیک ایتالیا که در رمانتیسم پیشرو بود ـ ایتالیا نخستین کشوری بود که خود را رمانتیک نامید و اصطلاح رمانتیسم را هم نخستین بار ضد رمانتیک‌های این کشور در ۱۸۱۸م در آثار خود به کار گرفتند ـ «دستهٔ رمانتیک‌های میلان» نام داشت که از ۱۸۱۶ تا ۱۸۲۰م فعال بود. فوس‌کولو، شاعر و میهن‌دوست (۱۷۷۸- ۱۸۲۷م)، لئوپاردی، شاعر (۱۷۹۸- ۱۸۳۷) و الساندرو ماندزونی (۱۷۸۵- ۱۸۷۳م) را از نویسندگان شناختهٔ مکتب رمانتیسم ایتالیا در شمار آورده‌اند. ماندزونی سرایندهٔ یکی از بهترین منظومه‌هایی بود که شعرای رمانتیک برای مرگ ناپلئون، که تجسم روح آرمانی آرام‌ناپذیر رمانتیک‌ها بود و الگوی بسیاری از قهرمانان آثار این مکتب، مانند فاوست اثر گوته هم قرار گرفته بود، سرودند. از میان رمانتیک‌های امریکا هم شاید بتوان از ادگار آلن پو، داستان‌نویس، شاعر و منتقد (۱۸۰۹- ۱۸۴۹م) و هرمان ملویل، شاعر و رمان‌نویس (۱۸۱۹- ۱۸۹۱م)، یادکرد. شعر در این مکتب زیر تأثیر انقلاب فرانسه، به دموکراسی گرایش داشت و شعرای این مکتب برخلاف نوکلاسیک‌ها، برای دموکراتیزه‌کردن شعر، موضوع و زبان آن را از زندگی روزمرهٔ مردم برگزیدند و چیزهای معمولی و پیش‌پاافتادهٔ زندگی را بزرگ داشتند. افزون بر این، بیشترین موضوع‌هایی که در اشعار این مکتب به آن‌ها پرداخته شد، توصیف صحنه‌هایی از طبیعت همراه با دست‌یابی به مفهوم تازه‌ای از آن، و بیان خودانگیختهٔ احساسات، عواطف و تجربیات شخصی شاعر بود. پیش‌درآمد (۱۸۰۵م) اثر وردزورت نمونهٔ شناختهٔ چنین اشعاری است. چنین موضوع و

چنین شیوهٔ بیانی سبب شد برجسته‌ترین گونهٔ شعری این دوره شعر غنایی* باشد. شعر غنایی در دورهٔ رمانتیسم که ترکیبی از سادگی، احساسات پرشور و صورخیال غنی بود، به آزادترین، پرشورترین و عمیق‌ترین شکل خود دست یافت. موضوع آثار این مکتب را در زمینهٔ ادبیات داستانی* نیز می‌توان به دو دستهٔ حدیث نفس* و موضوع‌های تاریخی تقسیم کرد. دستهٔ نخست این رمان‌ها متأثر رمان‌های احساساتی سدهٔ هجدهم میلادی بودند و ویژگی‌های اعتراف‌گونه‌ای داشتند. این ویژگی را حتی در میان گونه‌های دیگر نثر این دوره و در آثار مقاله‌نویسانی چون هزلیت (۱۷۷۸- ۱۸۳۰م) و چارلز لمب (۱۷۷۵- ۱۸۳۴م) هم می‌توان یافت. آخرین نامه‌های یاکوپواورتیس (۱۸۰۲م)، اثر فوس‌کولر، رنه (۱۸۰۵م)، اثر شاتوبریان، اعترافات یک انگلیسی افیونی (۱۸۲۱م) اثر دو کوینسی، نویسنده و منتقد انگلیسی (۱۷۸۵- ۱۸۵۹م)، اعتراف یک کودک قرن (۱۸۳۶م) اثر دو موسه، از نمونه‌های شناختهٔ این آثارند. تأکید رمان‌های دستهٔ دوم، یعنی رمان‌های تاریخی این دوره نیز نه بر انتقال اطلاعات دقیق تاریخی، که بیشتر بر ارائهٔ تصاویر جذاب، نوستالژیک و آرمانی از گذشته بود. ویورلی (۱۸۱۴م) و راب روی (۱۸۱۷م) آثار سر والتر اسکات و گوژپشت نتردام (۱۸۳۱م)، اثر هوگو از این شمارند. درون‌گرایی ویژهٔ مکتب رمانتیسم سبب شد تا ادبیات نمایشی که برون‌گراترین شکل ادبی است، در این دوره رونق چندانی نداشته باشد. در میان آثار نمایشی، ملودرام تنها گونه‌ای بود که رشد بیشتری یافت. پاره‌ای آثار دیگر نیز در این دوره نوشته شد که تا حدودی حالت نمایشی داشتند، اما به دلیل تسلط عنصر غنایی در آن‌ها، موقعیت‌های تصویرشده ایستا و فاقد کشمکش نمایشی کافی بودند. از میان این آثار می‌توان به مانفرد (۱۸۱۷م) اثر بایرون و پرومتهٔ ازبندرسته (۱۸۲۰م)، اثر شلی اشاره کرد. در فرانسه نیز ادبیات نمایشی پس از گونه‌های دیگر؛ از رمانتیسم متأثر شد؛ اما تأثیری که این گونهٔ ادبی از رمانتیسم پذیرفت، برجسته‌تر از گونه‌های دیگر ادبی بود. درواقع، نمایش فرانسه را پایگاه رمانتیسم این کشور در شمار آورده‌اند؛ چنان‌که بیانیهٔ رمانتیسم فرانسه در مقدمهٔ اثری نمایشی ـ کرامول ـ و نخستین اثر شناختهٔ این مکتب نیز در قالب یک نمایشنامه ـ ارنانی ـ ارائه شد. در اوایل سدهٔ بیستم میلادی، اومانیست‌های جدید امریکایی، مانند ایروینگ بیبت (۱۸۶۵- ۱۹۳۳م) و تی. اس. الیوت شاعر و منتقد انگلیسی (۱۸۸۸- ۱۹۶۵م)، و نیز لیویس، منتقد ادبی انگلیسی (۱۸۹۵- ۱۹۷۵م) و منتقدان جدید امریکایی که رمانتیسم را گونه‌ای قطع رابطه با اومانیسم و مسیحیت می‌انگاشتند، واکنشی ضد رمانتیک پدید آوردند. بیبت در رسالهٔ روسو و رمانتیسم (۱۹۱۹م)، به اخلاق رمانتیک‌ها، تصور آنان از عشق و احساسات، ستایش طبیعت و نظریه‌های آنان در باب نبوغ، الهام و وحدت‌گرایی فلسفی اعتراض کرد. از میان فرانسویان هم پیر لاسر را می‌توان در شمار ضدرمانتیک‌ها آورد. وی پیش از این در اثرش رمانتیسم فرانسوی (۱۹۰۷م) از نهادن حس و تخیل در جایگاه عقل و همچنین پذیرش وحدت وجود در نزد پیروان رمانتیسم که به عقیدهٔ او گونه‌ای خوشبینی مبتذل پدید می‌آورد، انتقاد کرده بود. اصطلاح «رمانتیسم منفی» (negative romanticism) را گاه معادل اصطلاح «ضدرمانتیسم» (antiromanticism) آورده‌اند. این دو اصطلاح به دیدگاه بدبینانه و نیهیلیستی شماری نویسندگان مکتب رمانتیسم به زندگی بشر و تسلط پوچی و بی‌معنایی بر زندگی او اشاره می‌کردند. معتقدان به این رمانتیسم، آثار بایرون را در زمرهٔ آثاری از این دست می‌شمرند. از نتایج چنین دیدگاهی، بروز آشکار و گستردهٔ اندوه و افسردگی در بسیاری آثار رمانتیک است که آن را به عوامل دیگری چون تک‌افتادگی بشر در جهانی عصیان‌زده و گرفتار ماشینیزم و هراس او از این وضعیت هم نسبت داده‌اند. آرتور لاوجوی، فیلسوف امریکایی (۱۸۷۳- ۱۹۶۲م) نیز یکی دیگر از مخالفان این مکتب بود که به سبب نامتجانس بودن اندیشه‌های گوناگون رمانتیک با هم و اختلاف نظرهای بسیار پیروان رمانتیسم دربارهٔ هریک از مفاهیم اساسی این مکتب، مانند سیاست، طبیعت و تخیل، آن را مردود می‌شمرد. در کنار این جریان مخالف، در دهه‌های پایانی سدهٔ بیستم میلادی تلاش‌هایی هم در خلاف جهت آن انجام شد. رنه ولک منتقد و مورخ اتریشی نقد ادبی* (۱۹۰۳- ۱۹۹۶م) کوشید تا با ارائهٔ شباهت میان دیدگاه‌های مختلف پیروان رمانتیسم در تمام ادبیات اروپا، دربارهٔ مفاهیمی چون نماد*، اسطوره*، طبیعت و تخیل*، این مکتب را یک بار دیگر تعریف کند. با وجود تمام اختلاف نظرها، بسیاری منتقدان دراین‌باره که رمانتیسم کوششی است برای آشتی‌دادن ذهن وعین، انسان و طبیعت، آگاهی و ناآگاهی توافق دارند و اندیشه‌هایی کلی، چون خداشناسی درونی، وحدت اضداد، طبیعت جاندار و نقش تخیل در آشکارکردن وحدت تمام اشیا، را از عوامل مشترک و پیونددهندهٔ رمانتیسم در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون می‌شمرند. شماری از مضامین و مفاهیم مشترک در آثار این

رمانتیسم

مکتب، که نتیجهٔ همین اندیشه‌های کلی بودند، از این قرارند: گرایش به گذشته، چه آرمانی، چه واقعی، نظیر سده‌های میانه، که آن را «عصر طلایی» نامیدند و دستیابی به آن از اهداف غایی این مکتب به شمار رفت؛ کمال‌گرایی؛ گرایش به جوامع ابتدایی و بزرگداشت انسان بدوی و سخنان خودجوش او که نشانگر رابطهٔ بکر میان انسان و طبیعت بود؛ گرایش به بیان احساسات، هیجان‌ها و خاصه‌های شاعر به صورت خودجوش و نهادن آن به جای عقل؛ فردگرایی؛ برداشت یکسان و شبه‌مذهبی از مفهوم شعر ـ یعنی تنها راه دستیابی به نظم، هماهنگی و وحدت زیبای عوامل ناساز زندگی ـ و مفهوم شاعر ـ به واسطهٔ نقش تخیل خلاق، نبوغ و الهامی که در اختیار اوست؛ بهره‌گیری از عناصر مشترکی چون تمثیل*، استعاره*، و به‌ویژه نماد که قابلیت یگانه کردن هویت ذهن و طبیعت را در خود داشت؛ کاربرد رمزی صورخیال؛ بهره‌گیری از اسطوره‌هایی که در عالم رویا و ناخودآگاه کشف می‌شدند و سبب آن بودند که شاعر از واقعیت کناره گیرد، بر سرشت ذهنی ذهن آگاهی یابد و به خود/ طبیعت بازگردد؛ کاربرد بسیار «تصویر» که آن را حاصل دیالکتیک میان موضوع/ object و ذهن/ subject دانسته‌اند. پیروان رمانتیسم خیال را به دو دستهٔ کنش‌پذیر و آفریننده تقسیم کردند که اولی، خیال متداعی و مربوط به حافظه است و دومی به خرد مربوط است و به روح جسم می‌بخشد. این خیال از نظر آنان همان است که اذهان برتر با بهره‌گیری از آن هنر را می‌آفرینند. از این رو است که رمانتیست‌ها کار خیال را با کار طبیعت همسان می‌پنداشتند، برای آن ماهیتی الهی قایل بودند و رابطه‌ای ماهوی میان تخیل و حقیقت متصور بودند. نتیجهٔ این برجستگی نقش احساس و خیال، و در مقابل، طرد عقل و منطق در این مکتب، پدیدآمدن حس شگفتی بود که از عوامل اساسی شعر رمانتیک محسوب می‌شد. این اشعار با کمک تخیل و احساس، از زندگی روزمره آشنایی‌زدایی* می‌کردند و اشکالی شگفت بدان می‌بخشیدند. بهره‌گیری از خرافه، فولکلور باستان، زمان‌ها و مکان‌های دور ـ سده‌های میانه و مشرق‌زمین ـ مضامین تاریخی، که رمان‌های تاریخی سروالتر اسکات از نخستین آن‌ها بود، و بهره‌گیری از صحنه‌ها و موقعیت‌های مبهم و اسرارآمیز، رؤیاها و کابوس‌ها، از ترفندهایی بودند که برای ایجاد شگفتی درآثار این مکتب از آن‌ها سود برده‌اند. نماد یکی دیگر از عوامل مهم در آثار رمانتیسم بود. رمانتیست‌ها افزون بر آن که آفرینش طبیعت را نمادین می‌دانستند، زیبایی را نیز نتیجهٔ وحدت میان مفهوم و نمود، و ذات و واقعیت می‌پنداشتند. از این رو هر اثر هنری را نمادین و هر نمادی را نه‌تنها نمودی از حقیقت که خود حقیقت می‌دانستند. درواقع، نماد وسیله‌ای بیرونی و ابزار بیان امور درونی و انتزاعی مورد نظر رمانتیست‌ها بود. پاره‌ای از ویژگی‌های برشمردهٔ این مکتب در آثار ادبی زمان‌های بعد و مکتب‌های دیگر ادبی همچنان حضور خود را حفظ کرده‌اند. ستایش پرشور زیبایی و تأکید بر بهره‌گیری از رمز در مکتب سمبولیسم*، توجه به جهان ناخودآگاه در سوررآلیسم*، و پرداخت غیرمتعارف زمان و مکان در بسیاری آثار سدهٔ بیستم‌میلادی از این شمارند. از میان هنرهای دیگر، نقاشی و موسیقی نیز از این مکتب تأثیر گرفتند. تأثیر رمانتیسم در این دو هنر، به صورت مغایرت با شکل‌ها و اصول کلاسیک آن‌ها بروز کرد. گرایش به رمانتیسم در موسیقی در اواخر سدهٔ هجدهم میلادی آغاز شد. این موسیقی به‌جای آن که مانند موسیقی کلاسیک تنها بر ساختن اصواتی زیبا تأکید کند، به بیان هرچه دقیق‌تر یکی از حالات عاطفی و حسی می‌پرداخت و اشکال آزادی از سونات و سمفونی را به کار می‌گرفت. رمانتیسم را می‌توان در میان آثار موتسارت آهنگساز اتریشی (۱۷۵۶ـ ۱۷۹۱م)، بتهوون، آهنگساز آلمانی (۱۷۷۰ـ ۱۸۲۷م)، شوبرت آهنگساز اتریشی (۱۷۹۷ـ ۱۸۲۸م) و اپراهای کارل ماریا فون وبر، آهنگساز آلمانی (۱۷۸۶ـ ۱۸۲۶م) و ریچارد واگنر آهنگساز آلمانی (۱۸۱۳ـ ۱۸۸۳م) یافت. رمانتیسم در نقاشی نیز در سدهٔ نوزدهم میلادی به اوج خود رسید. از ویژگی‌های آن گرایش به رنگ‌ها و نقش‌های مشرق‌زمین و نقش‌هایی از دورنماهای عادی طبیعت بود. از آن‌جا که مکتب کلاسیسیسم بدان معنا که در اروپا آن را پیروی از ادب یونان می‌انگاشتند، در ایران وجود نداشت، رمانتیسم هم که آن را واکنشی به این مکتب دانسته‌اند، هرگز به صورت یک مکتب ادبی مستقل در ادبیات فارسی حضور نیافت. اما پس از انقلاب مشروطه و به تأثیر از ترجمه‌هایی از آثار مکتب رمانتیسم اروپا، در آثار شماری ادبای فارسی‌زبان هم رگه‌هایی از این مکتب پدیدار شد. در شعر، نیما (۱۲۷۶ ـ ۱۳۳۸ش) با نوآوری‌هایی که در دیدگاه، بافت، شکل و محتوای شعر پدید آورد، آن را از زیر تسلط اصول کلاسیک رهانید. افسانه (۱۳۲۹ش)، منظومه‌ای بلند از او که در ۱۳۰۱ق سروده، اثری تغزلی، پرشور و برخوردار از شیوه‌ای نو بود که می‌توان رد شعرای رمانتیک فرانسوی، چون لامارتین و آلفرد دو موسه، را در آن جست. این اثر را، که عشق به طبیعت و تخیل را

در هم آمیخته است، نقطهٔ اوج رمانتیسم در شعر ایران دانسته‌اند، نخستین شاعری که به شیوهٔ نو نیما گرایش نشان داد، شهریار (۱۲۸۵ـ ۱۳۶۷ش) بود که در میان آثار او هم رگه‌هایی از رمانتیسم می‌توان یافت. تغزل قدرتمند اشعار شهریار و آکندگی آن‌ها از احساسات شخصی او از ویژگی‌هایی هستند که اشعارش را به آثار این مکتب نزدیک می‌کنند. شاید آثار فریدون مشیری (۱۳۰۴ش ـ) را نیز بتوان به سبب داشتن چنین ویژگی‌هایی به این مکتب نسبت داد. شماری دیگر از شاعران نیز بودند که گاه با ستایش پرشور بی‌کرانگی و زیبایی طبیعت، و گاه با انعکاس یأس، نومیدی، بدبینی و درون‌گرایی و گوشه‌گیریشان، به این مکتب نزدیک شدند. نادرپور (۱۳۰۸ش ـ) که در نخستین اشعارش شیفتهٔ شکوه طبیعت و در اشعار بعدی‌اش مقهور اندیشهٔ مرگ است، از این شمار است. شماری آثار داستانی را نیز می‌توان نام برد که به اعتبار فضای رمانتیک حاکم بر آن‌ها، متأثر از مکتب رمانتیسم هستند. شوهر آهوخانم (۱۳۴۰ش)، شادکامان درهٔ قره‌سو (۱۳۴۵ش)، آثار علی‌محمد افغانی (۱۳۰۴ش ـ)، رمان بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم (۱۳۴۵ش) و مجموعهٔ داستان هزارپای سیاه و قصه‌های صحرا (۱۳۴۸ش) آثار نادر ابراهیمی (۱۳۱۵ش ـ) که در نخستین اثر با درآمیختن واقعگرایی و رمانتیسم افسانه‌ای، جذبه‌ای خیال‌انگیز پدید آورد، اما در دومی رمانتیسمی ناموفق ارائه کرد، شب‌های تماشا و گل زرد (۱۳۴۷ش) و این سوی تل‌های شن (۱۳۵۳ش)، آثار جمال میرصادقی (۱۳۱۲ش ـ) که نگرش حسرت‌آلود را او به گذشته و طبیعت به اندیشه‌های روسو نزدیک دانسته‌اند، زیبا (۱۳۰۹ش) و پریچهر (۱۳۰۹ش)، آثار محمد حجازی (۱۲۷۹ـ ۱۳۵۲ش)، فتنه (۱۳۲۲ش)، اثر علی دشتی (۱۲۷۴ـ ۱۳۶۰ش) و برخی آثار میهن بهرامی (۱۳۲۴ش ـ)، که به سبب شکل خاطره‌ای و زندگینامه‌ای‌شان بافتی رمانتیک یافته‌اند، از این شمارند. افزون بر این‌ها، اقتباس‌های افراطی از آثار رمانتیسم اروپایی در ایران منجر به پیدایی شماری آثار تقلیدی و گرفتار در سانتی‌مانتالیزم شد، که از میان نمونه‌های شناختهٔ آن‌ها می‌توان از آثار ر. اعتمادی (۱۳۱۲ش ـ) و ارونقی کرمانی (۱۳۰۹ش ـ) یاد کرد. بسیاری از مضامین داستان‌های مدرن ایرانی هم که بعدها رواج یافتند، برجامانده از سنت رمانتیسم و تأثیر آن بر ادبیات کشور بودند. عشق، حدیث نفس، تصاویری از طبیعت، جنون، انزوا، مرگ و واقعیت‌های تصویری درهم و مالیخولیایی در شمار همین مضامین هستند.

منابع: ادبیات داستانی، ۴۵۸؛ از صبا تا نیما، ۲/۴۶۶ـ ۴۷۷؛ از نیما تا روزگار ما، ۳/۵۱۰ـ ۵۲۱؛ تاریخ نقد جدید، ۱/۳۵ـ ۴۵؛ ج ۲؛ دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی، ۲/۷۳۷ـ ۷۴۲؛ راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ۷۲؛ رمانتیسم؛ رمانتیسم در فرانسه؛ رمان نو: در غیاب انسان، ۷۱ـ ۷۲؛ صد سال داستان‌نویسی در ایران، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۹۲، ۲۱۹ـ ۲۲۰، ۲۲۱ـ ۲۲۶، ۲۲۸، ۳۱۵، ۳۵۹؛ ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی، ۷۲ـ ۸۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۴۷ـ ۱۴۹؛ کتاب به‌نگار، ۶۵ـ ۷۰؛ کتاب نمایش، ۱/۱۲۹ـ ۱۳۰؛ مکتب‌های ادبی، ۱۵۹ـ ۲۶۶؛ نقد ادبی، زرین‌کوب، ۱/۳۷۱ـ ۳۷۸؛ ۲/۴۲۷ـ ۴۳۳؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۱۲ـ ۱۱۶؛ هلاک عقل به وقت اندیشیدن، ۱۷۸ـ ۱۸۸، ۲۵۲ـ ۲۵۹؛ ارغنون، سال ۱، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۷۳؛ آلدس هاکسلی، «رمانتیسم نو»، سخن، دورهٔ ۸، صص ۷۴۱ـ ۷۴۷؛ برتراند راسل، «نهضت رومانتیک»، همان جا، دورهٔ ۱۱، صص ۱۷ـ ۲۴؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 586- 590; *A Glossary of Literary Terms* ,Abrams, 104- 108, 153; *Britannica*,10/160-161; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley,281- 284; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* ,Baldick, 193-195; *The Reader's Encyclopedia*, 840- 841.

اسماعیل‌پور

رمانتی‌سیسم ← رمانتیسم

رمانس (ro.māns)، داستان* تخیلیِ منظوم یا منثوری که ماجراهای شگفت‌انگیز و نامحتملِ اشخاص آرمانی را در زمینه‌ای جادویی و دور از واقعیت نشان می‌دهد. معنای واژهٔ رمانس در پرده‌ای از ابهام قرار دارد، زیرا درگذشته و نیز در دورهٔ اخیر به معنای دقیقی به کار نرفته است. این واژه در فرانسوی باستان به صورت romanz (به معنای زبان عامیانه یا گویش مردمی) بوده است و خودِ این واژه نیز از واژهٔ لاتین عامیانهٔ romanice (به معنای نوشتهٔ بومی، در تقابل با صورت نوشتاری لاتین ادبی) برگرفته شده است. در آغاز، رمانس را به آن دسته از آثار ادبی اطلاق می‌کردند که به زبان‌های رومیایی ـ یعنی زبان‌های مشتق از لاتین، مثل فرانسوی و اسپانیایی ـ نوشته می‌شدند و سپس دربارهٔ آثار ادبی منظومی به کاربردند که موضوع آن‌ها غیرواقعی یا غیرتاریخی بود. از سدهٔ سیزدهم میلادی، در قرون وسطا

رمانس به هر داستان پرماجرای شهسواری و عاشقانه اطلاق می‌شده است. با ظهور رمانتیسم* در اواخر سدهٔ هجدهم و اوایل سدهٔ نوزدهم میلادی، مفهوم رمانس نیز تغییر یافت و بر مفاهیمی چون خیالپردازی و تخیل دلالت کرد. در همین دوره، رمانتیک‌ها با عطف توجه به دنیای باستانیِ رمانس، به بازآفرینی گذشته‌های دور پرداختند؛ چندان‌که رمانس نماد چیزهای باستانی، آرمانی و حتی جوانی گمشده گشت. در دورهٔ معاصر، این واژه، افزون بر معنای اصطلاحی، معنای عامی هم پیدا کرده است که به موجب آن، رمانس گرایشی است در داستان‌نویسی که به واقعیت (یا گرایش واقع‌گرایانه) هیچ توجهی ندارد و به این مفهوم، چندین قالب داستانی را، از رمان* گوتیک و داستان‌های عامیانهٔ عشقی و واقع‌گریز تا داستان‌های علمی ـ تخیلی، دربرمی‌گیرد. نورتروپ فرای، منتقد کانادایی (۱۹۱۲ـ۱۹۹۱م)، از نظر قدرت عمل قهرمان، اسطوره* را از رمانس متمایز می‌داند و می‌گوید: «در اسطورهٔ ناب، قهرمان از خدایان است و در رمانس ناب قهرمان انسان.» از سوی دیگر، قهرمان رمانس در قیاس با اسطوره شخصیتی است که دیگر به نوع بشر، نظم الهی یا شبه‌الهی تعلق ندارد، بلکه با جامعه‌ای مستقر مرتبط است که نظام طبقات اجتماعی‌اش، ارزش‌ها و آرمان‌های خاص خود را دارد. گفته‌اند: حماسه* در پایان تاریخ خود به رمانس تبدیل می‌شود به این ترتیب که پس از سپری‌شدن دوره‌های حماسی و اساطیری کهن، انسان تفکر حماسی و بینش اساطیری خود را به صورت رمانس ادامه داد. اما، با وجود شباهت‌های موجود میان حماسه و رمانس، این دو از هم متمایزند. بعضی از این وجوه تمایز، بدین قرار است: ۱ـ در حماسه، وقایع خارق‌العاده به دلیل خواست و اعمال خدایان است در حالی که در رمانس، وقایعِ فراطبیعی حالت رویایی دارند و تأثیری که ایجاد می‌کنند بسیار جادویی، اسرارآمیز و پر از سحر و افسون است. ۲ـ حماسه، اغلب، عصرِ پهلوانی از جنگ‌های قبیله‌ای یا قومی و ملی را بازنمایی می‌کند در حالی که رمانس عصری شهسواری و آرمانی و اغلب آداب و آیینی بسیار مترقی را نشان می‌دهد. ۳ـ لحن رمانس به اندازهٔ حماسه پهلوانانه نیست؛ چراکه به جنبهٔ وهم‌انگیزش توجه بیشتری شده است. ۴ـ قهرمان حماسه گاه در نبردها شکست می‌خورد یا حتی کشته می‌شود، ولی قهرمان رمانس همیشه در جنگ‌ها پیروز می‌شود و سرانجام به مقصود خود دست می‌یابد. در کنار خصایصی که از رمانس یاد شده، بعضی دیگر از ویژگی‌های آن بدین قرار است: آ) رمانس دربرگیرندهٔ دنیایی آرمانی است که واقعیت در آن مطلق و تغییرناپذیر است و به عبارت دیگر، در رمانس، واقعیت به تفصیل و جزئی‌نگرانه محاکات* نمی‌شود. ب) رمانس بر پایهٔ خیالپردازی و حوادث نامحتمل و نامعقول استوار است. پ) در رمانس، عمل داستانی* بر شخصیت* داستانی می‌چربد. ت) پیوند اشخاص داستان با یکدیگر و با طبقهٔ اجتماعی و گذشتهٔ خویش چندان پیچیده نیست (چراکه آن‌ها در طیفی از روابط آرمانی نشان داده می‌شوند). ث) شخصیت‌های رمانس افرادی واقعی نیستند بلکه اشخاصی تک‌بعدی، انتزاعی و آرمانی هستند که برمبنای الگوهای روان‌شناختی شکل گرفته‌اند. ج) عنصر اساسی طرح در رمانس جستجو، ماجراجویی و حادثه است. چ)در رمانس، کشمکش (conflict) در ذات داستان قرار دارد و این تنیدگی کشمکش* در آن، موجب می‌شود که داستان به گره‌گشایی* منطقی نینجامد و به تعبیری، رویداد فرجامین (catastrophe) در آن جایی نداشته باشد و بدین سبب، تضادها رو به هماهنگی سیر نمی‌کنند و همچنان پابرجا می‌مانند. نوتروپ فرای گفته است: «رمانس نزدیک‌ترین شکل ادبی به رؤیای تحقق‌یافته است و ازاین‌رو، از لحاظ اجتماعی، نقش تناقض‌آمیز مهمی دارد؛ چرا که در هر عصری، اجتماع حاکم یا طبقهٔ روشنفکر مایل است که آرمان‌هایش را در قالب رمانس بازبتاباند؛ یعنی جایی که در آن قهرمانان شریف و قهرمانان زن زیبارو نشان‌دهندهٔ آرمان‌هایشان هستند و اشخاص بدنهاد به منزلهٔ تهدیدهایی برای سلطه و تفوقشان.» به نظر فرای، این خصلت عامی است که در رمانس شهسواری سده‌های میانه، رمانس اشرافی در رنسانس، رمانس بورژوا از قرن هجدهم میلادی به بعد و رمانس انقلابی در روسیهٔ معاصر دیده می‌شود. اما رمانس شهسواری/ رمانس قرون وسطایی ـ که نقل‌کنندهٔ اعمال خارق‌العاده و اسرارآمیز، یا ماجراهای عاشقانهٔ قهرمانی شهسواری است، شکلی روایی است که در اواسط سدهٔ دوازدهم میلادی در فرانسه پیدا شد و به ادبیات بومی دیگر کشورهای اروپایی کشیده شد و رفته‌رفته محبوبیت جای انواع حماسه و روایت‌های پهلوانی را گرفت. پیشینهٔ این رمانس‌ها را آثار حماسی و پاره‌ای آثار منثور دورهٔ باستان (معروف به رمانس‌های یونانی) دانسته‌اند. دربارهای اشراف، رمانس را پروبال دادند و در عوض، رمانس‌های قرون وسطایی نیز از بنیادهای فرهنگی و اجتماعی طبقهٔ قدرتمند زمان خود، یعنی فئودال‌ها، دفاع می‌کردند. طرح اصلی بیشتر

رمانس‌های قرون وسطایی از سه موضوع اصلی آب می‌خورد که عبارتند از ۱ـ مادهٔ کلاسیک: داستان‌های برگرفته از تاریخ و افسانه‌های دوران کلاسیک ـ یونان و روم باستان ـ که بعضی از آن‌ها شامل ماجراهای اسکندر، جنگ‌های تروا و تب می‌شود. ۲ـ مادهٔ بریتانیایی: موضوعات مبتنی بر زندگی آرتورشاه و شهسواران میزگرد او. ۳ـ مادهٔ فرانسوی: موضوعاتی که از دربار شارلمانی و شهسوارانش اقتباس شده‌اند. به این موارد باید بعضی رمانس‌های مربوط به اعمال پهلوانان انگلیسی، نظیر دین هیولاک، ریچارد کوردلاین و تعدادی رمانس‌های دیگر ـ مثل عالیجناب اورفئو و بسیاری از رمانس‌های آلمانی ـ را نیز افزود که به هیچ طبقهٔ خاصی تعلق ندارند. موضوع اصلی رمانس‌های قرون وسطایی ماجراهای پهلوانی (شهسواری) است. که گاه، در کنار این ماجراهای پهلوانی، داستان‌های عاشقانه و تمثیل‌های مذهبی نیز یافت‌می‌شود که البته نقشی فرعی دارند. آرمان شهسواری بر عفو دشمنان، رفتار پسندیده، و خصال دلیری و وفاداری و شرافت استوار است که در محیطی سرشار از ماجراجویی و عشق صورت می‌پذیرد. از عناصر بنیادین همهٔ رمانس‌های اولیه پیروزی در عشق است که بر مبنای خدمت به معشوق و توجه به خواسته‌های او انجام می‌گیرد و موجب تزکیهٔ دلداده می‌شود و او را به انجام کارهایی بالاتر از توانایی معمولش وامی‌دارد. دورهٔ شکوفایی رمانس را از میانهٔ سدهٔ دوازدهم تا میانهٔ سدهٔ سیزدهم میلادی، در فرانسه و آلمان، در آثار نویسندگانی چون شرتین دو تروی، بِنوا دو سنت مور و گوتفرید فون اشتراس بورگ می‌توان دید. در آغاز رمانس‌ها منظوم بودند، اما بعدها رمانس‌های منثور نیز پدید آمدند. در میان رمانس‌های جالب اولیه‌ای که موضوعات خود را از دورهٔ باستان گرفته‌اند می‌توان به رمان تبس و رمان انیاس ـ هر دو برگرفته از آثار شاعران لاتین ـ و رمان تروا،اثر بنوا دوسنت مور که داستان تروا را بازمی‌گوید، اشاره داشت. در نیمهٔ دوم سدهٔ دوازدهم میلادی، شرتین دوتروی، شاعر فرانسوی، معروف‌ترین رمانس‌های آرتوری را نوشت و نیز، او بود که در perceval ou li conte du graal مضمون جام مقدس را به ادبیات اروپایی معرفی کرد. از میان رمانس‌های برجستهٔ سدهٔ سیزدهم میلادی در آلمان باید به ایوین (۱۲۰۳م) اثر هارتمان فون او، تریستان و ایزولت(۱۲۱۰م) اثر گوتفرید فون اشتراس بورگ و پارتسیفال (۱۲۱۰م)، از وُلفرام فون اشنباخ اشاره کرد. در سدهٔ چهاردهم میلادی، در ادبیات انگلستان دو رمانس برجسته پدید آمد که عبارت بودند از رمانس عامیانهٔ چکامهٔ هَولوک دانمارکی و رمانس اشرافی سِرگوین و شهسوار سبز. بعدها نیز، در ۱۴۸۵م، رمانس منثور مرگ آرتور، از سرتامس ملری پدید آمد و از این زمان بود که رمانس منثور نیز برای خود جا باز کرد. سنت‌های رمانس در دورهٔ رنسانس هم در آثار شاعران ایتالیایی چون آریوستو (۱۴۷۴-۱۵۳۳م)، و تاسو (۱۵۴۴-۱۵۹۵م) در ملکهٔ پریان ، سرودهٔ ادموند اسپنسر، شاعر انگلیسی (۱۵۵۲-۱۵۹۹م) و آثار متعدد دیگر ادامه یافت. شاعران و نویسندگان دورهٔ الیزابت هم به داستان‌هایی از این نوع توجه می‌کردند به طوری که برخی از ویژگی‌های رمانس در درام، به‌ویژه کمدی رمانتیک راه پیداکرد. از این دوره رمانس روستاییِ (pastoral) آرکادیا (۱۵۹۰م)، از سِرفیلیپ سیدنی (۱۵۵۴-۱۵۸۶م) و نیز رمانس پندوستو (۱۵۸۸م)، اثر گرین (۱۵۵۸-۱۵۹۲) معروفند. از کسانی که در آثارشان رمانس را هجو کردند باید به جفری چاسر (۱۳۴۰-۱۴۰۰م) در قصهٔ سِر توپاس اشاره کرد و بعد از او هم، گه‌گاه، افرادی به هجو سنت‌ها و احساسات مورد توجه رمانس می‌پرداختند و از همه بزرگ‌تر، میگل دو سروانتس (۱۵۴۷-۱۶۱۶م) بود که در دن‌کیشوت این شیوه را به اوج خود رسانید و بر ادبیات پس از خود تأثیری بسزا گذاشت. سروانتس در این اثر، ضمن مسخره‌کردن سنت‌ها و عرف‌های شهسواری و تقابل آن‌ها با واقعیت زندگی روزمره، ناهماهنگی‌های رمانس را نیز برملا کرد. طبیعی است که پس از دن کیشوت، رمانس نمی‌توانست مسیر سابق خود را ادامه دهد. بنابراین دستخوش تغییر و تحولاتی شد. اما، بااین همه، گفتنی است که نوع سنتی رمانس در سدهٔ هفدهم میلادی، به‌ویژه در فرانسه و انگلستان همچنان محبوب و رایج بود. در سدهٔ هجدهم میلادی، باعطف توجه نویسندگان به مسائل زندگی عادی ـ و نه آرمانی ـ نوع ادبی رمان جای خود را باز می‌کرد؛ ولی با پیدایی رمان گوتیک، نوع تازه‌ای از رمانس احیا شد که در آن از خصلت‌های خیالی و غریب رمانس قرون وسطایی استفاده می‌شد. از پایان سدهٔ هجدهم میلادی، جنبش‌های رمانتیک در واکنش به فلسفهٔ زمان خود کوشیدند دنیای خیالی رمانس و دورهٔ زرین قرون وسطا را در آثار خود بازآفرینی کنند. شعرهای بلند سروالتر اسکات، شاعر و نویسندهٔ اسکاتلندی (۱۷۷۱- ۱۸۳۲م) و لرد بایرون و نیز چکامه‌های پادشاه، اثر تنیسون، نمونه‌هایی از رمانس‌های منظوم این دوره‌اند. در سدهٔ نوزدهم میلادی، رمان‌نویسانی چون سروالتر اسکات، ناتانیل

هاتورن، نویسندهٔ امریکایی (۱۸۰۴-۱۸۶۴م) و جورج مردیت، نویسندهٔ امریکایی (۱۸۲۸-۱۹۰۹م) آثاری پدید آوردند که می‌توان آن‌ها را نوعی رمانس تلقی کرد. بیشتر رمان‌های تاریخی اسکات ریشه در شکل‌های کهن‌تر رمانس دارند و رمان‌های هاتورن و مردیت نیز رمانس‌هایی در عرصهٔ روزگار خود به شمار می‌روند که بعضی از معروف‌ترین‌شان عبارتند از خانهٔ هفت‌شیروانی و رمانس بلیتدیل از هاتورن و ماجراهای هَری ریچموند از مردیت. از اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی با گرایش داستان‌نویسان به واقعیت‌ها و نیز توجه به رمان، نوع ادبی رمانس کمتر با این گرایش کنار می‌آمد و رمانس، یعنی شکلی از سرگرمی و ادبیات واقع‌گریز نسبتاً کنار نهاده شد و در حیطهٔ ادبیات عامیانه قرار گرفت. این در حالی بود که برخی رمان‌نویسان جدی، مثل اچ. جی. ولز، نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۶۶-۱۹۴۶م) درصدد بودند تا میان رمانس و واقع‌پردازی آشتی برقرار کنند. منتقدان، تعدادی از انواع ادبی نوین، مانند داستان علمی ـ تخیلی* و داستان پلیسی* و جنایی، را شکل‌های تازهٔ رمانس محسوب کرده‌اند. در ادبیات گذشتهٔ فارسی نیز نوع ادبی رمانس، هم به صورت ادبی، هم عامیانه، کاملاً رواج داشته است. از رمانس‌های عامیانهٔ فارسی می‌توان به قصهٔ امیرارسلان نامدار (از دورهٔ قاجار) و قصهٔ حسین کرد شبستری (از دورهٔ صفویه) اشاره داشت و از رمانس‌های ادبی نیز که تعدادشان بیشتر است، همای و همایون، سرودهٔ خواجوی کرمانی (۶۸۹-۷۵۰ق) و ویس و رامین سرودهٔ فخرالدین اسعد گرگانی (ـ۴۴۶ق) درخور یادآوری هستند. رمانس‌های فارسی به نظم و نثرند. رمانس منظوم را می‌توان در بعضی داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی (۳۳۹ـ ۴۱۱ تا ۴۱۶ق)، مثل «بیژن و منیژه» و برخی حماسه‌ها و منظومه*های غنایی، مثل گل و نوروز، از خواجوی کرمانی، پیدا کرد که همیشه در قالب مثنوی* سروده شده‌اند. از میان رمانس‌های منثور نیز می‌توان به سمک عیار (۵۸۵ق)، از فرامرز بن خداداد کاتب، داراب‌نامهٔ طرسوسی (در سدهٔ ششم هجری) و داراب‌نامهٔ بیغمی یا منعمی اشاره کرد. درونمایهٔ رمانس‌های فارسی تلفیقی از عشق و ماجراجویی و (یا) کرده‌های پهلوانی است که گاه در میان رمانس‌ها، به مضامین عیاری نیز برمی‌خوریم، مانند قصهٔ حسین کرد شبستری که قصهٔ عیاری است که برای ترویج دیانت شیعه با پهلوانان سنی درگیر می‌شود. گفتنی است که در رمانس‌های فارسی نیز ویژگی‌هایی چون دخالت نیروهای فراطبیعی (جادو،...)، تقابل میان نیکی و بدی، ستایش آرمان‌های والا، اخلاقیات و عرف و آداب کاملاً سنتی و معمولاً فئودالی نیز می‌توان یافت. دورهٔ واقعی رمانس فارسی با طلوع جنبش مشروطیت و پیروزی طبقهٔ متوسط، در ایران، به پایان رسید به طوری که در ادبیات معاصر ایران ـ مگر داستان کوتاه «تخت ابونصر» از صادق هدایت (۱۲۸۱-۱۳۳۰ش) و چند اثر معدود دیگر ـ به دلیل گرایش‌های واقع‌پردازانه، به رمانس بی‌توجهی شد.

منابع: ادبیات داستانی (رمان و واقعیت اجتماعی)، ۱۴۴-۱۵۳؛ انواع ادبی، شمیسا، ۱۱۰-۱۱۲؛ تاریخ نقد جدید، ۱/۴۳۸-۴۳۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۵۰-۱۵۱؛ کالبدشکافی نثر، ۱۷۸-۱۸۲؛ نظریهٔ ادبیات، ۲۴۶-۲۴۷؛ نورتروپ فرای، «چهار فرم داستان منثور»، ترجمهٔ نیکو سرخوش، ادبیات داستانی، شمارهٔ ۲۶و۲۷، صص ۱۰۸-۱۱۵؛ صالح حسینی، «رمان یا قصه ـ رمان»، زنده‌رود، سال یکم، شمارهٔ یکم، صص ۳۱-۴۵؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 578-582; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams, 22-23; *Anatomy of Criticism*, 186-206; *Britannica*, 10/154-155; 23/110-114; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 191-192; *The Oxford Companion to English Literature*, Drabble, 841-842; *The Reader's Encyclopedia*, 839.

ربیعیان

رمان فارسی (ro.mān-e.fār.si)، در ادبیات فارسی، رمان* پدیده‌ای نورسیده است و نخستین نمونهٔ آن در دورهٔ مشروطه پیدا شده است. رمان فارسی اساساً زاییدهٔ تاریخ‌نگاشت‌های مردم‌پسند است که در سال‌های مشروطه از زبان‌های اروپایی ـ به‌ویژه فرانسوی ـ به فارسی گزارده می‌شد. از همین دوره، نویسندگان ایرانی با توجه به ترجمه*های رمان‌های اروپایی ـ به‌ویژه فرانسوی ـ به فکر خلق داستان‌هایی به پیروی از آنان افتادند. البته باید یادآور شد که در ادبیات کهن فارسی، قصه‌گویی و حکایت‌پردازی، هنر به شمار نمی‌رفت و اصولاً نثر و نثرنویسی در خدمت تاریخ‌نگاری و آفرینش اندرزنامه*ها و سیره*ها و نظایر آن بود، مانند قصه*های کلیله و دمنه یا حکایت*های گلستان سعدی. اما از آن‌جا که نظم را هنری روحانی می‌دانستند، داستان‌ها را در قالب منظوم روایت می‌کردند، مانند شاهنامهٔ فردوسی، هفت‌پیکر نظامی و ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی که می‌توان آن‌ها را از نخستین ریشه‌های رمان فارسی در

رمان فارسی

شمار آورد. قصه‌هایی منثور نیز از روزگار کهن به یادگار مانده است، مانند فرج بعد از شدت حسین بن اسعد دهستانی و جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات محمد عوفی، که با اندکی مسامحه می‌توان آن‌ها را صورت‌های بسیار ابتدایی داستان به مفهوم امروزین آن تلقی کرد. گذشته از این نوع ادبیات، که کاملاً جدی و فخیم است، داستان‌هایی نیز در ادب کهن فارسی پیدا می‌شوند که بر نقل شفاهی و سینه به سینه بنیاد شده‌اند. این داستان‌ها همسانی بیشتری با برخی داستان‌های اروپایی در سده‌های میانه داشته‌اند، مانند اسکندرنامهٔ هفت جلدی، شیرویهٔ نامدار هفت جلدی، رموز حمزه / امیرحمزهٔ صاحبقران، سمک عیار، ابومسلم‌نامه، هزار و یک شب، حسین کرد شبستری، داراب‌نامه، چهل طوطی و امیرارسلان نامدار. با این همه، از دورهٔ مشروطه، با ترجمهٔ رمان‌های اروپایی ـ به‌ویژه فرانسوی ـ به فارسی، برخی از نویسندگان ایرانی بر آن شدند که به پیروی از این رمان‌ها، آثاری بیافرینند. مسائل اجتماعی تازه نیز که در جامعه پیدا شده بود، باعث شد تا نیاز به داستان‌هایی آگاهاننده و هوشیارکننده، بیش از پیش احساس شود. از همین جا بود که دو گونه رمان پیش از گونه‌های دیگر رخ نمودند: رمان تاریخی و رمان اجتماعی. ابتدا باید گفت که تاریخ‌پردازی نیز در ادبیات کهن فارسی ، پیشینه‌ای درخشان دارد. در افسانه‌ها و قصه‌های عامیانهٔ فارسی و نیز در بخش‌هایی از کتاب‌های تاریخی جدی، همچون تاریخ بیهقی، بدایع‌الوقایع و درهٔ نادری، شگردهای حادثه‌پردازی و اسطوره‌سازی، نمایانگر تخیل نویسندگان و تاریخ‌نگاران ایرانی است. با این حال، نخستین رمان‌های تاریخی فارسی به تأثیر از ترجمه‌های غربی پیدا شدند، مانند شمس و طغرا (۱۲۸۷ش) از محمدباقر خسروی (۱۲۲۶-۱۲۹۸ش) که نخستین رمان تاریخی فارسی است. سپس باید به دام‌گستران یا انتقامخواهان مزدک (۱۲۹۹- ۱۳۰۴ش)، از عبدالحسین صنعتی‌زادهٔ کرمانی (۱۲۷۳- ۱۳۵۲ش) و عشق و سلطنت یا فتوحات کوروش کبیر (۱۲۹۷ش)، از شیخ‌موسی نثری [کبودرآهنگی] (۱۲۶۰- ۱۳۳۲ش) اشاره کرد که جملگی در شمار ادبیات مشروطه هستند (← رمان، انواع ـ رمان تاریخی). در نخستین سال‌های مشروطه، فضای حاکم بر اجتماع، لزوم نگارش داستان‌هایی اجتماعی با مضامین آموزنده را باعث شد. در این راستا نیز می‌توان سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ یا بلای تعصب او (۱۲۷۴ش) نوشتهٔ زین‌العابدین مراغه‌ای (۱۲۱۷- ۱۲۹۰ش) را از نخستین تلاش‌ها به منظور خلق اثری اجتماعی برشمرد. با این همه، بی‌تردید تهران مخوف (۱۳۰۱- ۱۳۰۴ش) نوشتهٔ مرتضی مشفق کاظمی (۱۲۸۱- ۱۳۵۶ش) را باید نخستین رمان اجتماعی جدی فارسی دانست که به وضع تأسف‌بار و ننگین زنان ایرانی در آن سال‌ها می‌پردازد (← رمان، انواع ـ رمان اجتماعی). با توجه به آنچه گفته شد، رمان فارسی را باید زاییده و وام‌دار دورهٔ مشروطه و ادبیات این دوره دانست که فهرستی از شناخته‌ترین آن‌ها در جدول زیر آمده است:

نام نویسنده	نام اثر/آثار	توضیحات
میرزا فتحعلی آخوندزاده(۱۱۹۱-۱۲۵۷ش)	ستارگان فریب‌خورده یا حکایت یوسف‌شاه سراج (به ترکی ۱۲۳۶ش، ترجمهٔ فارسی، ۱۲۵۳ش)	این اثر را نخستین رمان فارسی می‌دانند.البته متن آن به ترکی است؛ اما چون هم نویسنده و هم مترجم آن، میرزاجعفر قراچه‌داغی، ایرانی هستند نخستین رمان فارسی می‌دانند.
عبدالرحیم طالبوف (۱۲۱۳- ۱۲۸۹ش)	کتاب احمد یا سفینهٔ طالبی(۱۲۷۲ش) مسالک‌المحسنین (۱۲۸۴ش)	
زین‌العابدین مراغه‌ای (۱۲۱۷- ۱۲۹۰ش)	سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ یا بلای تعصب او(سه جلد،۱۲۷۴ش)	نخستین رمان جدید فارسی
محمدباقر میرزا خسروی(۱۲۲۶- ۱۲۹۸ش)	شمس و طغرا(۱۲۸۸- ۱۲۸۹ش) ماری و نیسی	نخستین رمان تاریخی فارسی

رمان فارسی

	طغرل و همای	
شیخ‌موسی نثری [کبودرآهنگی] (۱۲۶۰-۱۳۳۲ش)	عشق و سلطنت یا فتوحات کوروش کبیر (۱۲۹۸ش)	
عبدالحسین صنعتی‌زادهٔ کرمانی (۱۲۷۵-۱۳۵۲ش)	دام‌گستران یا انتقامخواهان مزدک (دو جلد، ۱۲۹۹، ۱۳۰۴ش) مجمع دیوانگان (۱۳۰۳ش)	

پیش از گذار از ادبیات مشروطه و آثاری که در این دوره پیدا شدند، باید یک نکته را یادآوری کرد. اصولاً دراین‌باره که نخستین رمان فارسی کدام است، چندان اتفاق نظر وجود ندارد. برخی ـ همان‌گونه که در جدول بالا نیز آمده، ستارگان فریب خورده را نخستین رمان فارسی می‌دانند و برخی دیگر سیاحت نامهٔ ابراهیم‌بیگ را. اما شاهرخ مسکوب در داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع، داستانی از عارف قزوینی (ح ۱۳۰۰ق ـ ۱۳۱۲ش) را به نام قصهٔ پرغصه یا رمان حقیقی، نخستین رمان واقع‌گرای فارسی معرفی می‌کند. گفتنی است که رمان سفر در اطراف اتاق، قدیم‌ترین رمان ترجمه‌شده به فارسی است که میرزا رضا ـ از مترجمان دارالفنون و از اعضای گروهی که برای تحصیل به فرانسه فرستاده شدند ـ آن را از فرانسوی به فارسی ترجمه کرد. غربی‌ها از حدود سدهٔ هفدهم میلادی به رمان‌نویسی پرداختند و به دنبال آن، همهٔ تجربیات رمان‌نویسی و دوره‌ها و مکتب‌های ادبی را منظم پشت سر گذاشتند. اما عرصهٔ داستان‌نویسی فارسی تا نزدیک به سه سده ساکن و بی‌صدا ماند. ضمن آنکه بسیاری از نویسندگان ایرانی زبان دومی نمی‌دانستند و آشنایی چندانی با ادبیات غرب نداشتند. به همین سبب، بسیاری از نخستین داستان‌های فارسی در شکل و حتی در محتوا به تأثیر از آثار غربی پدید آمدند. خلاصه آنکه رمان‌نویسی فارسی از جایی مشخص آغاز نشد تا به جایی مشخص برسد: یکی رمانتیک‌نویس بود، یکی رآلیستی می‌نوشت، و دیگری ملغمه‌ای از چند سبک را به کار می‌گرفت. به‌هرحال، عرصهٔ رمان‌نویسی در ایران با آن که روندی طبیعی نداشته، شاهد فعالیت شمار نسبتاً فراوانی از نویسندگان بوده که می‌توان کارها و آثارشان را در سه نسل بررسید. البته این سه نسل جدا از نویسندگان ادبیات مشروطه در نظر گرفته شده‌اند.

نسل یکم (ح ۱۳۳۲ش): کار این گروه را، که فهرستی از نام و آثار شناخته‌ترین آن‌ها در جدول زیر آمده است، می‌توان در دو بخش بررسید. نخست، آثاری که تا ۱۳۲۰ش، یعنی زمان برکناری رضاشاه (۱۳۰۴ـ ۱۳۲۰ش) از پادشاهی پدید آمدند و دوم، آثاری که در سال‌های ۱۳۲۰ تا ح ۱۳۳۲ش شکل گرفتند. در بخش نخست، عمدهٔ آثاری که نوشته شده‌اند، رنگ و بوی تاریخی دارند و مهم‌ترین موضوعی که در این آثار بدان پرداخته می‌شود، هویت‌خواهی و امنیت‌طلبی است. بوف کور (۱۳۱۵ش) صادق هدایت (۱۲۸۱ـ ۱۳۳۰ش) بارزترین نمایندهٔ این آثار است. اما آثار پدیدآمده پس از ۱۳۲۰ش بیشتر صبغهٔ اجتماعی به خود می‌گیرند و بنابر فضای کمابیش باز آن سال‌ها، به انتقادهای اجتماعی نیز می‌پردازند. چشمهایش (۱۳۳۱ش) بزرگ علوی (۱۲۸۳-۱۳۷۵ش) در میان این آثار، جایگاهی ویژه دارد.

نام نویسنده	نام و سال انتشار اثر/آثار
سیدمحمدعلی جمال زاده (۱۲۷۴-۱۳۷۶ش)	مجموعهٔ داستان‌های یکی بود یکی نبود (۱۳۰۰ش)، دارالمجانین (۱۳۲۱ش)، سرگذشت عموحسینعلی (۱۳۲۱ش)، سروته یک کرباس (۱۳۲۳ش)، قلشن‌دیوان (۱۳۲۵ش)، صحرای محشر (۱۳۲۶ش)، هزارپیشه (۱۳۲۶ش)، راه‌آب‌نامه (۱۳۲۶ش)، معصومهٔ شیرازی (۱۳۳۳ش)
حیدرعلی کمالی (۱۲۵۰ـ ۱۳۲۵ش)	مظالم ترکان‌خاتون (۱۳۰۷ش)، لازیکا (۱۳۱۰ش)
عباس خلیلی (۱۲۷۲ـ ۱۳۵۰ش)	خروش (۱۳۱۰ش)، شارلوت (۱۳۱۰ش)، داستان امروز (۱۳۱۰ش)، فجایع (۱۳۱۱ش)

رمان فارسی

علی‌اصغر رحیم‌زادهٔ صفوی (۱۲۷۳-۱۳۳۸ش)	پدر و مادر، شهربانو (۱۳۱۰ش)، نادرشاه (۱۳۱۰ش)
علی دشتی (۱۲۷۴-۱۳۷۰ش)	فتنه ،(۱۳۲۲ش)، هندو(۱۳۲۳ش)، سایه ،(۱۳۲۵ش)، جادو (۱۳۳۰ش)
محمدحسین رکن‌زادهٔ آدمیت (۱۲۷۸-۱۳۵۲ش)	دلیران تنگستانی (۱۳۱۰ش)
محمد حجازی (۱۲۷۹-۱۳۵۲ش)	هما(۱۳۰۷ش)، پریچهر(۱۳۰۹ش)، زیبا(۱۳۰۹ش)،آینه (۱۳۱۲ش)، اندیشه (۱۳۱۹ش)، ساغر (۱۳۳۱ش)،آهنگ (۱۳۳۱ش)، پروانه (۱۳۳۲ش)، آرزو (۱۳۳۲)
صادق هدایت (۱۲۸۱-۱۳۳۰ش)	بوف‌کور(۱۳۱۵ش)
مرتضی‌مشفق کاظمی (۱۲۸۱-۱۳۵۶ش)	تهران مخوف (۱۳۰۱ش)، گل پژمرده (۱۳۰۸ش)، اشک پربها (۱۳۰۹ش)
حسینقلی مستعان (۱۲۸۳-۱۳۶۲ش)	ماجرای دل (۱۳۱۴ش)، ارمغان زندگی (۱۳۱۵ش)، اندیشه‌های جوانی (۱۳۱۵ش)، نوری (۱۳۱۸ش)، گل‌بی‌خار(۱۳۱۹ش)، بهشت روی زمین (۱۳۲۰ش)، نوش (۱۳۲۱ش)، نرگس (۱۳۲۲ش)، وسوسه (۱۳۲۴ش)، آفت(۱۳۳۰-۱۳۳۶ش)
بزرگ علوی (۱۲۸۳-۱۳۷۵ش)	پنجاه و سه نفر(۱۳۲۱ش)، چشمهایش (۱۳۳۱ش)
محمد مسعود(۱۲۸۴-۱۳۲۶ش)	تفریحات شب (۱۳۱۱ش)، در تلاش معاش (۱۳۲۱ش)، اشرف مخلوقات (۱۳۱۳ش)، گل‌هایی که در جهنم می‌روید(۱۳۲۲ش)، بهار عمر(۱۳۲۴ش)
علی شیرازپور پرتو[ش. پرتو]	در گرو پول (۱۳۱۰ش)، پهلوان زند (۱۳۱۲ش)، کو عشق من (۱۳۱۳ش)،ویدا (۱۳۱۳ش)، کام شیر (۱۳۲۵ش)، بهای عشق (۱۳۲۵ش)، داستانها (۱۳۲۹ش)،قهرمان‌ایرانشهر (۱۳۳۲ش)
زین‌العابدین مؤتمن (۱۲۹۳ش-)	آشیانهٔ عقاب (۱۳۱۸ش)
محمود اعتمادزاده[م.ا.به‌آذین](۱۲۹۳- جواد فاضل (۱۲۹۴-۱۳۴۰ش)	) دختر رعیت (۱۳۳۱ش) نکته (۱۳۲۶ش)، عشق و اشک (۱۳۲۷ش)، عشق و خون (۱۳۲۹ش) ،تقدیم به تو (۱۳۳۰ش)، سرگذشت بدری (۱۳۳۰ش)، دختر همسایه (۱۳۳۱ش)، خون و شرف (۱۳۲۸ش)
احسان طبری(۱۲۹۵-۱۳۶۸ش)	دوزخ (۱۳۲۷ش) ،خدایان از بند رسته (۱۳۳۱ش)
ابراهیم مدرسی (۱۲۹۷-۱۳۶۸ش)	پنجهٔ خونین (۱۳۲۷ش)،دلشادخاتون،عشق وانتقام
جعفر شریعتمداری (۱۳۰۲ش-)	کعبه (۱۳۲۴ش)، سفارت عظمی (۱۳۲۵ش)، مکتب (۱۳۲۷ش)، کتاب (۱۳۲۹ش)
ابوالقاسم پرتواعظم	کاج کج (۱۳۲۵ش) ،مردی که رفیق عزرائیل شد(۱۳۲۶ش)
سعید نفیسی (۱۲۷۴-۱۳۴۵ش)	فرنگیس (۱۳۱۰ش)، نیمه راه بهشت (۱۳۳۱ش)

پس از برافتادن دولت رضاشاه، رمان‌های تاریخی، که برآیند گرایش‌های ملی‌گرایانه بودند، رواج و رونق گذشتهٔ خود را ازدست دادند، اما چندی بعد در قالب پاورقی*ها و داستان‌های سرگرم‌کننده دوباره پیدا شدند. باید یادآور شد که پیدایی نشریات و گاهنامه‌های سرگرم‌کننده، که جولانگاه پاورقی‌نویسان این سال‌ها بودند، باعث شد تا بازار رمان تاریخی در این سال‌ها بسیار رونق گیرد. **نسل دوم(ح ۱۳۳۲-۱۳۵۷ش)**: داستان‌نویسی فارسی از نخستین سال‌های دههٔ ۱۳۳۰ش به دوره‌ای تازه پا گذاشت و شاهد فعالیت

رمان فارسی

داستان‌نویسان نسل دوم بود. این نسل ـ که برخی از آن‌ها جزو پیشروان نسل یکم نیز بودند ـ مؤثر و پویا کار خود را آغاز کردند. اینان تجربهٔ داستان‌نویسان نسل یکم را فراروی خود داشتند؛ ضمن آن‌که در روزگار آن‌ها رمان‌های پرشماری به فارسی ترجمه می‌شد که طبیعتاً در شناخت آنان از شیوه‌های گوناگون داستان‌نویسی مؤثر بود. صادق چوبک و جلال آل‌احمد، که در زمرهٔ نسل یکم بودند، در این سال‌ها خوش درخشیدند و آثاری ماندگار خلق کردند. آثار این گروه را نیز می‌توان در دو برههٔ زمانی بررسید. نخست، آثاری که پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۲ش پدید آمدند و دوم، آن‌هایی که در سال‌های ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷ش نوشته شدند. کودتای ۲۸ مرداد، فضایی رعب‌انگیز، خفه و سیاه در جامعه ایجاد کرد که نتیجهٔ آن، نومیدی و در خودفرورفتگی و در یک کلام، درون‌گرایی نویسندگان و روشنفکران بود، همان‌هایی که تا مدتی پیش خیال‌ها در سر می‌پروراندند و امیدها در دل داشتند. این درون‌گرایی تکان‌دهنده در آثار بهرام صادقی (۱۳۱۵-۱۳۶۳ش)، که به‌جرأت می‌توان او را درخشان‌ترین نویسندهٔ دههٔ ۱۳۳۰ش تلقی کرد، نمودی عینی دارد. برخی از شاهکارهایی که در این سال‌ها(ح ۱۳۴۲ش) خلق شده‌اند در جدول زیر آمده‌اند:

نام نویسنده	نام و سال انتشار اثر/آثار
حمزهٔ سردادور(۱۲۷۶- ۱۳۴۹ش)	چشمهٔ آب حیات (۱۳۳۲ش)، زندانی قلعهٔ قهقهه (۱۳۳۵ش)، افسانهٔ قاجار (۱۳۳۵ش) در پس پرده (۱۳۳۶ش)
علی شیرازپورپرتو [ش.پرتو] (۱۲۸۶ش -)	چشمهٔ سیماب (۱۳۳۸ش)
رضا بابا مقدم (۱۲۹۲- ۱۳۶۶ش)	عقاب تنها (۱۳۳۷ش)
قاسم لاربن (۱۲۹۳ش -)	مردک (۱۳۴۱ش)
صادق چوبک (۱۲۹۵ش -)	تنگسیر (۱۳۴۲ش)
احمدناظرزاده کرمانی (۱۲۹۶- ۱۳۵۵ش)	رقص با خنجر(۱۳۳۳ش)،شام شوم(۱۳۳۴ش)،به خاطرلیلی (۱۳۳۵ش)
جلال آل احمد(۱۳۰۲- ۱۳۴۸ش)	سرگذشت کندوها (۱۳۳۳ش)، مدیرمدرسه (۱۳۳۷ش)،نون والقلم(۱۳۴۰ش)
سبکتگین سالور (۱۳۰۲-۱۳۷۰ش)	مردی از جنوب (۱۳۳۶ش)، نسل شجاعان (۱۳۳۷ش)
علی محمد افغانی (۱۳۰۴ش-)	شوهر آهوخانم (۱۳۴۰ش)
تقی مدرسی (۱۳۱۱-۱۳۷۶ش)	یکلیا و تنهایی او (۱۳۳۴)
ابوالقاسم پرتواعظم	چینی شکسته (۱۳۳۶ش)
جمال میر صادقی (۱۳۱۲ش -)	شاهزاده‌خانم سبزچشم/مسافرهای شب (۱۳۴۱ش)
غلامحسین ساعدی (۱۳۱۴- ۱۳۶۴ش)	خانه‌های شهری (۱۳۳۴ش)
بهرام صادقی (۱۳۱۵- ۱۳۶۳ش)	ملکوت (۱۳۴۰ش)
نادر ابراهیمی (۱۳۱۵ش -)	خانه‌ای برای شب (۱۳۴۱ش)، آرش در قلمرو تردید(۱۳۴۲ش)

می‌توان گفت که سال‌های ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷ش از شکوفاترین سال‌های داستان‌نویسی فارسی بوده است. مهم‌ترین هدف ادبیات این دوره ـ«ادبیات بیداری و خوداندیشی» ـ ایجاد ارتباط آگاهانه با تاریخ و واقعیات آن است. «به طور کلی جستجوگری را می‌توان گرایش عمدهٔ هنرمندان این دوره دانست.» برخی از منتقدان ادبی، این سال‌ها را «مرحلهٔ گذر از کارهای تجربی نخستین به ادبیاتی منسجم برشمرده‌اند.» این شکوفندگی و بالندگی را می‌توان برآیند دو حرکت مهم دانست: «دگرگونی‌های اجتماعی و رشد گروه‌های روشنفکری ، بسته بودن راه فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی.» جدول زیر که دربردارندهٔ شاخص‌ترین چهره‌های این دوره و مهم‌ترین آثارشان است، نمایانگر پرباری ـ به‌ویژه شکوفایی اندیشگی ـ نویسندگان این سال‌هاست.

نام نویسنده	نام و سال انتشار اثر/آثار

رمان فارسی

حمزهٔ سردادور	دختر قهرمان (۱۳۴۵ش)، از صید ماهی تا پادشاهی (۱۳۴۷ش)، دخترمجاهد (۱۳۴۷ش)
علی‌شیرازپور پرتو [ش.پرتو]	بازیهای هستی (۱۳۴۷ش)، بیگانه‌ای در بهشت (۱۳۵۲ش)، داغ شقایق (۱۳۵۲ش)، سایهٔ شیطان (۱۳۵۳ش)،قهرمان (۱۳۵۳ش)، خانهٔ نمک (۱۳۵۳ش)، آخرین پیکار (۱۳۵۴ش)، محراب عشق (۱۳۵۴ش)
قاسم لاربن	گودال (۱۳۴۳ش)، گره کور (۱۳۵۰ش)
صادق چوبک	سنگ صبور (۱۳۴۵ش)
سیمین دانشور (۱۳۰۰ش-)	سووشون (۱۳۴۸ش)
ابراهیم گلستان (۱۳۰۱ش-)	اسرار گنج درهٔ جنی (۱۳۵۳ش)
جلال آل‌احمد	نفرین زمین (نخستین رمان روستایی، ۱۳۴۶ش)
سبکتکین سالور	گرشاسب (۱۳۴۳ش)، کشاکش (۱۳۴۳ش)، دلاور (۱۳۵۵ش)
علی‌محمد افغانی	شادکامان درهٔ قره‌سو (۱۳۴۵ش)، شلغم میوهٔ بهشته (۱۳۵۵ش)
مصطفی رحیمی (۱۳۰۴ش-)	اتهام (۱۳۴۹ش)، باید زندگی کرد (۱۳۵۶ش)
ابوالقاسم پرتواعظم	در وزارت آسیابهای بادی (۱۳۵۴ش)
احمد محمود (۱۳۱۰ش-)	همسایه‌ها (۱۳۵۳ش)
تقی مدرسی	شریفجان، شریفجان (۱۳۴۴ش)
بهمن فرسی (۱۳۱۲ش-)	شب یک شب دو (۱۳۵۳ش)
جمال میرصادقی	درازنای شب (۱۳۴۹ش) شب چراغ (۱۳۵۵ش)
محمود کیانوش (۱۳۱۳ش-)	مردگرفتار (۱۳۴۳ش)
اسماعیل فصیح (۱۳۱۳ش-)	دل کور (۱۳۵۲ش)
غلامحسین ساعدی	توپ (۱۳۴۸ش)
نادر ابراهیمی (۱۳۱۵ش -)	انسان، جنایت،احتمال (۱۳۵۰ش)
زکریا هاشمی (۱۳۱۵ش-)	طوطی (۱۳۴۸ش)، کاغذهای مچاله‌شده
هوشنگ گلشیری(۱۳۱۶ش -)	شازده‌احتجاب (۱۳۴۷ش)، کریستین و کید (۱۳۵۰ش)، برهٔ گمشدهٔ راعی (جلد یکم،۱۳۵۶ش)
محمود گلابدره‌ای (۱۳۱۸ش-)	پر کاه (۱۳۵۳ش)
گلی ترقی (۱۳۱۸ش-)	خواب زمستانی (۱۳۵۲ش)
محمود دولت‌آبادی (۱۳۱۹-)	آوسنهٔ باباسبحان (۱۳۴۷ش)، گاوارهبان (۱۳۵۰ش)، سفر(۱۳۵۱ش)، باشبیرو (۱۳۵۲ش)،عقیل عقیل (۱۳۵۳ش)، از خم چمبر(۱۳۵۶ش)
بهمن شعله‌ور (۱۳۲۰ش -)	سفر شب (۱۳۴۶ش)
شهرنوش پارسی‌پور (۱۳۲۴ش-)	سگ و زمستان بلند (۱۳۵۵ش)
منصور یاقوتی (۱۳۲۷ش-)	چراغی بر فراز مادیان‌کوه (۱۳۵۵ش)، مردان فردا (۱۳۵۶ش)، زیر آفتاب (۱۳۵۶ش)

نسل سوم (۱۳۵۷ش -): پس از پیروزی انقلاب اسلامی در ۱۳۵۷ش، فصلی تازه در داستان‌نویسی فارسی گشوده شد و عرصهٔ ادبیات فارسی شاهد روی‌کارآمدن چهره‌هایی تازه بود. این نسل نوپا، کار خود را پرشور و امیدوارانه آغاز کرد. البته برخی از نویسندگان نسل دوم نیز در این دوره کوشیدند تا آثاری استوارتر و خوش‌ساخت‌تر بیافرینند. دههٔ ۱۳۶۰ش، به دلیل پیدایی رمان‌های پرحجم و عظیم، و نیز از آن رو که تقریباً تمامی جنبه‌های زندگی اجتماعی مردم را می‌نمایاند، در تاریخ رمان‌نویسی فارسی بی‌نظیر، یا دست‌کم کم‌نظیر است. رمان فارسی در نخستین سال‌های دههٔ ۱۳۷۰ش، هم آگاهانده بوده، هم سرگرم کننده. برخی رمان‌هایی که در این سال‌ها پدید آمدند، بی‌تردید بر غنای ادبیات ملی فارسی افزودند. در جدول زیر فهرست برخی رمان‌نویسان نسل سوم همراه با شماری از شناخته‌ترین آثارشان آمده است. البته برخی آثار شاخص که

ویسندگان پیشین در این سال‌ها پدید آوردند نیز در این جدول معرفی شده است.

نام نویسنده	نام و سال انتشار اثر/ آثار
قاسم لاربن	گوژ (۱۳۶۸ش)، شکوفه‌های رنج
احسان طبری	چهره‌خانه و راندهٔ ستم (۱۳۵۸ش)، خانوادهٔ برومند (۱۳۵۸ش)، دههٔ نخستین (۱۳۵۸ش) سفر جادو (۱۳۵۸ش) پنجابه (۱۳۶۰ش)، چشمان قهرمان باز است (۱۳۶۱ش)
سیمین دانشور	جزیرهٔ سرگردانی (۱۳۷۲ش)
علی‌محمد افغانی	سیندخت (۱۳۶۰ش)، بافته‌های رنج (۱۳۶۱ش)، دکتر بکتاش (۱۳۶۴ش)، همسفرها (۱۳۶۷ش) محکوم به‌اعدام(۱۳۷۰ش)
ابراهیم یونسی (۱۳۰۵ش -)	گورستان غریبان (۱۳۷۲ش)، دلداده‌ها (۱۳۷۲ش)
احمد محمود	داستان یک شهر (۱۳۶۰ش)، زمین سوخته (۱۳۶۱ش)، مدار صفردرجه (۱۳۷۰ش)
تقی مدرسی	کتاب آدم‌های غایب (۱۳۶۸ش)، آداب زیارت (۱۳۶۸ش)
جمال میرصادقی	بادها خبر از تغییر فصل می‌دادند (۱۳۶۳ش)، آتش از آتش (۱۳۶۴ش)
پوران فرخ‌زاد (۱۳۱۲ش -)	در پس آینه (۱۳۷۰ش)، آتش و باد (۱۳۷۰ش)
اسماعیل فصیح	داستان جاوید (۱۳۵۹ش)، ثریا در اغما (۱۳۶۲ش)، درد سیاوش (۱۳۶۴ش)، زمستان ۶۲ (۱۳۶۶ش) شهباز و جغدان(۱۳۶۹ش)، فرار فروهر (۱۳۷۲ش)
محمود کیانوش	حرف و سکوت (۱۳۵۷ش)، غواص و ماهی (۱۳۶۸ش)
غلامحسین ساعدی	غریبه در شهر (۱۳۶۹ش)، تاتارخندان (۱۳۷۳ش)
رضا براهنی (۱۳۱۴ش -)	بعد از عروسی چه گذشت (۱۳۶۱ش)، چاه به چاه (۱۳۶۲ش)، آواز کشتگان (۱۳۶۲ش)، رازهای سرزمین من(۱۳۶۶ش)
احمد آقایی (۱۳۱۵ش -)	مویهٔ زال (۱۳۵۷ش) چراغانی در باد (۱۳۶۸ش)
نادر ابراهیمی	آتش بدون دود (۱۳۵۹ -۱۳۶۰ش)، مردی در تبعید ابدی (۱۳۷۵ش)
هوشنگ گلشیری	آینه‌های دردار (۱۳۷۱ش)
ناصر ایرانی (۱۳۱۶ش -)	سختون (۱۳۵۸ش)، زنده‌باد مرگ (۱۳۶۲ش)، راه بی‌کناره (۱۳۶۳ش)، عروج (۱۳۶۳ش)
محمود گلابدره‌ای (۱۳۱۸ش -)	بادیه (۱۳۵۷ش)، دال (۱۳۶۵ش)
گلی ترقی	خاطره‌های پراکنده (۱۳۷۲ش)
جواد مجابی (۱۳۱۸ش -)	شهربندان (۱۳۶۶ش)، شب ملخ (۱۳۶۹ش)، مومیایی (۱۳۷۲ش)
محمود دولت‌آبادی	کلیدر (جلدیکم، ۱۳۵۷ش)، جای خالی سلوچ (۱۳۵۸ش)، کلیدر (۱۳۶۳ش)، آهوی بخت من گزل (۱۳۶۷ش)،اقلیم‌باد (۱۳۶۹ش)، روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده (جلد یکم، ۱۳۶۱ش)
علی‌اشرف درویشیان (۱۳۲۰ش -)	سالهای ابری(چهار جلد، ۱۳۷۰ش)
سیدحسین میرکاظمی (۱۳۲۳ش -)	یورت (۱۳۷۲ش)
فرشتهٔ مولوی (۱۳۲۳ش -)	خانهٔ ابروباد (۱۳۷۰ش)
علی‌اصغر شیرزادی (۱۳۲۳ش -)	طبل آتش (۱۳۷۰ش)
اصغر الهی (۱۳۲۳ش-)	مادرم بی‌بی‌جان (۱۳۵۷ش)
پرویز زاهدی (۱۳۲۴ش -)	کابوس اقلیمی (۱۳۶۹ش)
شهرنوش پارسی‌پور (۱۳۲۴ش -)	طوبا و معنای شب (۱۳۶۷ش)
فتانهٔ حاج‌سیدجوادی(۱۳۲۴ش -)	بامداد خمار (۱۳۷۴ش)

رمان فارسی

غزالهٔ علیزاده (۱۳۲۷-۱۳۷۵ش)	دو منظره (۱۳۶۳ش)، خانهٔ ادریسیها (۱۳۷۱ش)
منصور یاقوتی (۱۳۲۷ش -)	پاجوش (۱۳۵۷ش)، دهقانان (۱۳۵۸ش)
منصور کوشان (۱۳۲۷ش -)	محاق (۱۳۶۹ش)، آداب زمینی (۱۳۷۱ش)، واهمه‌های زندگی (۱۳۷۲ش)
میثاق امیرفجر (۱۳۲۸ش -)	ورقا (۱۳۶۴ش)، درهٔ جذامیان(۱۳۶۷ش)، نغمه در زنجیر (۱۳۶۷ش)، زندگی پیامبران(۱۳۶۷ش)
رضا جولایی (۱۳۲۹ش-)	شب ظلمانی و حدیث دردکشان (مجموعهٔ دورمان، ۱۳۶۹ش)، سوءقصد به ذات همایونی (۱۳۷۴ش)
محمد محمدعلی (۱۳۲۹ش -)	رعدوبرق بی‌پایان (۱۳۷۰ش)، نقش پنهان (۱۳۷۰ش)
منیرو روانی‌پور(۱۳۳۳ش -)	اهل غرق (۱۳۶۸ش)، دل فولاد (۱۳۶۹ش)
فرشتهٔ ساری (۱۳۳۳ش -)	مروارید خانون (۱۳۶۹ش)، جزیرهٔ نیلی (۱۳۷۱ش)، آرامگه عاشقان (۱۳۷۴ش)
جعفر مدرس صادقی (۱۳۳۳ش -)	سفر کسرا(۱۳۶۸ش)
امیرحسن چهل‌تن (۱۳۳۴ش -)	نالار آیینه (۱۳۷۰ش)، روضهٔ قاسم (۱۳۷۰ش)
اصغر عبداللهی (۱۳۳۴ش -)	آفتاب در سیاهی جنگ گم می‌شود (۱۳۶۰ش)
قاضی ربیحاوری (۱۳۳۵ش -)	مرداد پای کوره‌های جنوب (۱۳۵۸ش)، گیو (۱۳۷۲ش)
ابراهیم حسن‌بیگی (۱۳۳۶ش -)	ریشه در اعماق (۱۳۷۳ش)
محسن مخملباف (۱۳۳۶ش -)	حوض سلطون (۱۳۶۳ش)، باغ بلور (۱۳۶۵ش)
عباس معروفی(۱۳۳۶ش -)	سمفونی مردگان (۱۳۶۸ش)، سال بلور (۱۳۷۱ش)، پیکر فرهاد (۱۳۷۴ش)
علی مؤذنی (۱۳۳۷ش -)	نوشدارو (۱۳۷۰ش)، دلاویزتر از سبز (۱۳۷۲ش)، کشتی به روایت توفان
سید مهدی شجاعی(۱۳۳۹ش -)	ضیافت (۱۳۶۳ش)، امروز بشریت (۱۳۶۸ش)، ضریح چشمهای تو (۱۳۶۶ش)، دو کبوتر دو پنجره یک پرواز(۱۳۶۶ش)
داوود غفارزادگان(۱۳۴۰ش -)	یادها نزدیک لحظه‌ها دور (۱۳۷۲ش)
مهین دانشور	خانوادهٔ میکائیل و اعقاب (۱۳۷۲ش)
هرمز ریاحی	گسسته پیوسته و خورشید تابنده (۱۳۶۹ش)
مصطفی زمانی نیا	برگ‌ریز ارغوان (۱۳۶۱ش)، پابه‌پای فرانسویها (۱۳۶۳ش)، راه دراز استانبول (۱۳۶۴ش)، کوچ اسماعیل (۱۳۶۴ش)، به شب ماه میاد(۱۳۶۹ش)، بگو به ماه بیاید (۱۳۷۰ش)، کدام زمین شادتر است (۱۳۷۱ش)، فلات فیروه (۱۳۷۳ش)
زهرا زواریان	نجوای حریر (۱۳۶۹ش)، مستانه (۱۳۷۱ش)
حسن شکاری	قنقوسهای عصر خاکستر (۱۳۷۲ش)
قاسمعلی فراست	نخلهای بی‌سر (۱۳۶۳ش)، گلاب‌خانم (۱۳۷۴ش)
فریدهٔ گلبو	حکایت روزگار (۱۳۷۳ش)
انسیهٔ شاه‌حسینی	توپ چنار (۱۳۷۱ش)
هرمز شهدادی	شب هول (۱۳۵۷ش)
حسین دولت‌آبادی	کبودان (۱۳۵۷ش)
قاسم هاشمی‌نژاد	فیل در تاریکی (۱۳۵۸ش)، خیرالنساء(۱۳۷۲ش)
منیژهٔ آرمین	آن روز که عمه‌خورشید مرد، سرود اروندرود، راز لحظه‌ها
حسین فتاحی	کودک و طوفان (۱۳۶۵ش)، عشق سال‌های جنگ (۱۳۷۳ش)
خاطرهٔ حجازی	در شب ایلاتی عشق (۱۳۷۱ش)

رمان‌نویسی فارسی را نباید محدود به قلمرو ایران دانست. چه بسیار رمان‌های فارسی که بیرون از مرزهای این سرزمین ـ به‌ویژه در آسیای مرکزی و افغانستان ـ پدید آمده‌اند. اصولاً رمان تاجیک در سدهٔ بیستم میلادی برآیند انقلاب اکتبر ۱۹۱۷م است. رمان تاجیک به‌تأثیر از ادبیات رآلیستی روسیه پیدا شد. بسیاری از منتقدان، رمان داخونده (۱۹۳۰م)، نوشتهٔ صدرالدین عینی (۱۸۷۸- ۱۹۵۴م) را نخستین رمان فارسی تاجیک

رمان فارسی

دانسته‌اند. موضوع این رمان، همچون بیشتر رمان‌های آن روزگار، بررسی انقلاب و جوانب گوناگون آن است. با پیدایی مکتب رآلیسم سوسیالیستی* در ۱۹۳۴م، رمان تاجیک نیز پا به دوره‌ای تازه گذارد. رژیم شوروی تا پیش از جنگ جهانی دوم (۱۹۳۹- ۱۹۴۵م) شاعران و نویسندگان را وامی‌داشت تا سنن تاریخی، فرهنگی و ادبی خود را به کناری گذارده، تمام هم‌وغم خود را به سوی برآوردن آرمان‌های جامعهٔ نوین متمرکز سازند. با درگیری جنگ، بسیاری از نویسندگان تاجیک این فرصت را پیدا کردند که به منظور ـ یا شاید به بهانهٔ ـ تقویت روحیهٔ جنگاوری سربازان، آثاری دربارهٔ یا به‌تأثیر از برخی شخصیت‌های تاریخی، اساطیری و ملی خویش، همچون رستم، اسفندیار، تیمورملک و واسع، بیافرینند، مانند رمان واسع (۱۹۶۷م)، نوشتهٔ ساتم اولوغ زاده (۱۹۱۱-۱۹۹۷م). درونمایهٔ بیشتر رمان‌های پدیدآمده در سال‌های جنگ ـ که اغلب سفارشی بودند ـ میهن‌دوستی، قهرمان‌پروری و نظایر آن بود. رمان تاجیک در سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۰م روندی بالنده داشت و چند رمان منسجم و به‌یادماندنی در این سال‌ها نوشته شد. سپس، از نخستین سال‌های دههٔ ۱۹۸۰م، رفته‌رفته انتقاد از کمونیسم جزو دستمایه‌های نویسندگان و مضامین رمان‌ها گردید. تا آن که با فروپاشی شوروی، شاعران و نویسندگان تاجیک توانستند در آثارشان به افشاگری سیاست‌های رژیم شوروی بپردازند و از همین‌جا بود که رآلیسم سوسیالیستی عملاً از عرصهٔ ادبیات تاجیک رخت بربست. رمان‌نویسان تاجیک به نگارش رمان بر پایهٔ زندگی شخصیت‌های ادبی، همچون رودکی و فردوسی، علاقه‌ای وافر داشته‌اند؛ چه از یک سو، هویت و گذشتهٔ پرافتخار خویش را به یاد می‌آوردند و از سویی دیگر، از درگیری با دولت و مسائل سیاسی ـ اجتماعی دوری می‌جستند. رمان تاجیک را به انواع گوناگونی، چون تاریخی، زندگینامه‌ای و یادداشت گونه، تقسیم می‌کنند که از این میان، دو نوع تاریخی و زندگینامه‌ای، پرطرفدارتر از بقیه هستند. از چهره‌های شاخص رمان‌نویسی تاجیک ـ جدا از صدرالدین عینی و ساتم اولوغ زاده ـ می‌توان به نویسندگان زیر اشاره کرد: رحیم جلیل (۱۹۰۹- ۱۹۸۸م) با گلرو (۱۹۴۱م)، آدمان جاوید (۱۹۴۹م) و شورآب (دو جلد، ۱۹۵۹ ، ۱۹۶۷م)، جلال اکرامی (۱۹۰۹- ۱۹۹۳م) با شادی (۱۹۴۰م) و تریلوژی دوازده دروازهٔ بخارا شامل دختر آتش (۱۹۶۲م، این رمان با نام فیروزه به فارسی درآمده است)، دوازده دروازهٔ بخارا (۱۹۶۹م) و تخت واژگون (۱۹۷۴م)، فاتح نیازی (۱۹۱۴- ۱۹۹۲م) با دختر همسایه (۱۹۵۵م)، دیروز، امروز، فردا (۱۹۶۴م) و سربازان بی‌سلاح (۱۹۸۶م)، فضل‌الدین محمدی‌یف (۱۹۲۸- ۱۹۸۶م) با اتاق کنجی (۱۹۷۴م)، جمعه آدینه (۱۹۳۰- ۱۹۸۲م) با گذشت ایام (۱۹۷۸م)؛ یوسف اکابروف (۱۹۳۷م-) با زمین پدران (۱۹۷۴م)، نازک (۱۹۷۸م)، وادی محبت (۱۹۸۰م) و دنیا به امید (۱۹۸۴م) و محی‌الدین خواجه‌یف (۱۹۳۸م -) باآب روشنایی است (سه جلد، ۱۹۷۲، ۱۹۷۵، ۱۹۷۷م) و ننگ و ناموس (۱۹۸۱م)، که بخش دوم آن با نام راستی را زوال نیست، در ۱۹۸۶م چاپ و منتشر شده است. داستان‌نویسی فارسی [دری] در افغانستان نیز روندی بالنده داشته است. نخستین داستان ـ به مفهوم امروزین آن ـ «جهاد اکبر» نام داشت که در ۱۹۲۱م در مجلهٔ معارف افغانستان به چاپ رسید. این داستان تاریخی مجهول‌المؤلف، زبانی طنزآمیز ـ عامیانه دارد و به نبرد افغان‌ها با انگلیسی‌ها می‌پردازد. در ۱۹۲۳م، محی‌الدین انیس، روزنامه‌نگار پرآوازهٔ افغانی، نخستین کتاب داستانی را به نام حقوق ملت یا ندای طلبهٔ معارف، که درواقع، آمیزه‌ای از داستان و نمایشنامه است و بار آموزشی ـ اخلاقی دارد، به چاپ رساند. چندی بعد در ۱۹۲۵م، مکالمات روحانی درخصوص حیات حقیقی یا ارتقای ملی، به قلم سلطان‌محمد، پسر بهادرخان لوکری،که در هندوستان نوشته شد، به چاپ رسید. این داستان یادداشت‌گونه، سرشار از واژگان عربی است. آن‌گاه عبدالقادر افندی، داستان تصویر غیرت را در هند چاپ کرد. این داستان تا حدی با داستان‌های نوین پهلو می‌زند و نخستین اثر نزدیک به داستان در ادبیات معاصر دری است. در دههٔ ۱۹۴۰م، نوعی ادبیات اجتماعی ـ احساساتی در افغانستان پیدا شد که بارزترین نمایندگان آن، سلیمان علی جاغوری، نویسندهٔ بیگم و محمد ابراهیم عالمشاهی، آفرینندهٔ شام تاریک، صبح روشن (۱۹۴۸م) هستند. درونمایهٔ بیشتر آثار این گروه از نویسندگان افغانی، گرد مسائلی چون میهن‌دوستی، یادآوری افتخارات ملی، حفظ ارزش‌ها و اصالت‌های ملی و انتقاد از بی‌عدالتی‌های اجتماعی می‌چرخید. در این دوره، سانسور بیداد می‌کرد و حتی ساده‌ترین انتقادهای اجتماعی نیز نشدنی می‌نمود. از همین رو، مهم‌ترین دلمشغولی نویسندگان این دوره، آگاهی‌دادن و بیدار کردن مردم بوده است. در اواخر دههٔ ۱۹۴۰م، گروهی از نویسندگان پیشرو انجمنی به نام ویش زلمایان (جوانان بیدار) برپا کردند. از میان این نویسندگان، برخی به نوعی «سوسیالیسم احساساتی

رمان فارسی

افغانی» اعتقاد داشتند و در آثارشان از قهرمانان ساده بهره می‌بردند. عبدالرؤوف بینوا، شاعر و رئیس این انجمن (۱۹۱۳-۱۹۸۵م)، و گل‌پاشا الفت، دوست و همکار بینوا، از شاخص‌ترین چهره‌های نویسندگان سوسیالیست احساساتی هستند. در این میان، باید از قیام‌الدین خادم (۱۹۱۲-۱۹۸۲م) و ضیا قاری‌زاده (۱۹۲۱م -) نیز یاد کرد که در آثارشان مضامینی چون صلح، میهن‌دوستی، اهمیت نیروی کار، و برابری زنان و مردان موج می‌زند. باید یادآور شد که از دهۀ ۱۹۳۰م، رفته‌رفته داستان‌نویسی در مطبوعات افغانستان رواج یافت. محمد عثمان صدقی، عزیزالرحمان فتحی، سیدمحمدابراهیم دولتشاهی، گل‌محمد ژوندی، سلیمان علی جاغوری و جلال‌الدین خوشنوا از مهم‌ترین چهره‌های پیشرو در این عرصه‌اند. در همین سال‌ها، داستان‌هایی از امین‌الدین انصاری چاپ و منتشر شد که آن‌ها را - چه در شکل، چه در محتوا - قوی‌تر از کار دیگران دانسته‌اند. همزمان با انصاری، کسانی چون محمدحسین غمین، عبداللطیف آریان و عبدالرشید لطیفی نیز داستان‌هایی چاپ و منتشر کردند که بیشترشان مضامین رمانتیک داشت. از اواسط دهۀ ۱۹۴۰م، گرایش و علاقه به داستان‌کوتاه‌نویسی در افغانستان فزونی گرفت و از همین‌جا بود که نگارش داستان‌های بلند - که در پاورقی نشریات، چاپ و منتشر می‌شدند - رو به افول نهاد. علی‌احمد نعیمی، نجیب‌الله توروایانا و عبدالرحمان پژواک، از پیشروان داستان‌کوتاه‌نویسی در افغانستان هستند. از واپسین سال‌های دهۀ ۱۹۴۰م، رفته‌رفته آثاری رآلیستی در ادبیات دری افغانستان پیدا شد. عبدالغفور برشنا از ارزنده‌ترین داستان‌نویسان این عرصه بود که آثاری بدیع بر پایۀ قصه‌های عامیانه از خود به یادگار گذارد. نیز، باید از سید محمد سلیمان، عزیزالرحمان فتحی و موسی همت یاد کرد که آثاری محلی با توجه به ویژگی‌های تاریخی - جغرافیایی آفریدند. دو رمان پرآوازۀ فتحی که در این سال‌ها پدید آمدند - طلوع سحر و در پای نسترن - به مسائل و موضوعات اجتماعی می‌پردازند. سپس، ادبیات دری افغانستان حدود ۲۵ سال (۱۹۵۳-۱۹۷۸م)، به دو دلیل عمیقاً تحت تأثیر ادبیات ایران قرار گرفت: نخست، دنباله‌روی حزب کمونیست افغانستان و تقلید نویسندگان و شاعران افغانی از نویسندگان و شاعران چپ ایرانی و دوم، پیدایی نوعی ادبیات انقلابی در افغانستان در نخستین سال‌های دهۀ ۱۹۶۰م و در نتیجه، توجه به نمونه‌های هم‌ارز ایرانی به منظور نگارش داستان یا سرایش شعر. از واپسین سال‌های دهۀ ۱۹۷۰م تا سال‌های میانی دهۀ ۱۹۹۰م، چیره‌ترین مکتب ادبی در افغانستان، رآلیسم* بوده است. محمدشفیع رهگذر (۱۹۱۷م -)، که نخستین رمان سیاسی افغانستان را نوشت، از چهره‌هایی است که آثارش نقشی بسیار درخور و مؤثر در گذار ادبیات دری افغانستان از رمانتیسم* به رآلیسم داشتند. با توجه به این توضیحات، داستان‌نویسان افغانی را می‌توان در دو گروه بررسید: نخست، گروهی که می‌کوشند تا به رآلیسم سوسیالیستی وفادار بمانند، مانند اسدالله حبیب (۱۳۲۰ش -)، ببرک ارغند و عالم افتخار (۱۳۳۰ش -) و دوم، گروهی که در زمینه‌های گوناگون و با توجه به مکتب‌های ادبی مختلف - به‌جز رآلیسم سوسیالیستی - فعالیت می‌کنند، مانند اعظم رهنورد زریاب (۱۹۴۴م -) و سپوژمی زریاب (۱۳۲۹ش -). از ویژگی‌های آثار گروه نخست، می‌توان به حضور قهرمانان خیالی، تمهیدات برانگیزندۀ ملی - میهنی و نیز پیرنگ* و طرح استوار آن‌ها اشاره کرد؛ حال آن که مهم‌ترین خصوصیات آثار گروه دوم عبارت است از درماندگی، ناتوانی، دردمندی، بی‌حمیتی و در عین حال، تقدیر محتوم شخصیت‌های داستان در فضایی اغلب ملال‌آور و نومیدکننده.

منابع: ادبیات داستانی، ۵۹۳-۶۹۳؛ ادبیات داستانی در ایران و ممالک اسلامی، ۱۱-۷۵؛ ۱۳۸-۱۵۱؛ ادبیات فارسی در تاجیکستان؛ ادبیات معاصر دری افغانستان؛ ادبیات نوین ایران، ۱۵۴-۱۶۱، ۲۱۶-۲۲۵، ۳۴۳-۳۶۵؛ داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع، ۱۳۲؛ دایرةالمعارف شوروی تاجیک، ۳۹۴/۶؛ صد سال داستان‌نویسی در ایران؛ قصه‌نویسی؛ گرایش‌های متضاد در ادبیات معاصر ایران، ۱۲۷-۱۷۲؛ مجموعۀ مقالات حمید زرین‌کوب، ۱۶۷-۱۸۳؛ نثر دری افغانستان، ۴۶-۶۲؛ نگاهی به ادبیات معاصر در افغانستان؛ نگاهی به ادبیات معاصر دری در افغانستان، ۹-۴۶؛ نویسندگان پیشرو ایران، ۱۲۹-۱۴۰؛ عبدالحمید ابوالمحمد، «رمان سیاسی در ایران»، آدینه، شمارۀ ۲۴، صص ۳۶-۴۰؛ فرج سرکوهی، «بازاندیشی جامعه به خود با واسطۀ رمان»، آدینه، شمارۀ ۴۳-۴۴، صص ۷۳-۷۷؛ رضا براهنی، «تاریخ اولویت‌های ادبی را جابه جا کرده است»، همان‌جا، صص ۸۰-۸۲؛ سیما علی‌نژاد، «فهرست رمان‌های پس از انقلاب»، همان‌جا، ص ۸۹؛ نسرین تخیری، «مخاطبان جدی‌تر و عمیق‌تر از انتظار»، همان‌جا، ۹۴-۹۷؛ هوشنگ گلشیری، «نوشتن صبر ایوب میخواهد»، آدینه، شمارۀ ۵۰-۵۱، صص ۲۲-۳۱؛ فرج سرکوهی، «داستان‌نویسی هنر سرآمد»، آدینه، شمارۀ ۵۵-۵۶، صص ۳۲-۳۴؛ محمدعلی

سپانلو، «گزارشی از داستان‌نویسی یک‌سالهٔ انقلاب»، آینده، سال ششم شمارهٔ ۳ـ ۴، خرداد ـ تیر ۱۳۵۹ش، صص ۲۳۸ـ ۲۴۲؛ «رمان نویسی در ایران»، مصاحبه با محسن سلیمانی، ادبستان، شمارهٔ ۱، صص ۳۶ ـ ۴۰؛ «رمان‌نویسی در ایران دورهٔ کودکی را می‌گذراند»، مصاحبه با محمد قاضی؛ ادبستان، شمارهٔ ۲، صص ۲۴ـ۲۷؛یعقوب آزند، «سایه به سایهٔ داستان‌نویسی در ایران»، ادبستان،شمارهٔ ۵، صص ۲۰ـ۲۵؛ شمارهٔ ۷، «نهضت رمان‌نویسی امروز ایران، رودخانه‌ای است در جریان»، مصاحبه با محمدعلی سپانلو، ادبستان، شمارهٔ ۸، صص ۴۲ـ ۴۷؛علی‌اکبر کسمایی، «ازقلم‌افتادگان»، ادبستان، شمارهٔ ۱۱، صص ۴۳ـ ۴۴؛ محمد جواد خاوری، «شرح این قصه»، سراج، سال دوم، شمارهٔ ششم، زمستان ۱۳۷۴ش، صص ۲۳۱ـ ۲۴۶؛ مهراب اکبریان، «بازتاب جنگ جهانی دوم در ادبیات تاجیک»، سیمرغ، دورهٔ جدید، سال یکم،شمارهٔ دوم، پاییز ۱۳۷۳ش، صص ۱۴۳ـ ۱۵۹؛ محمدجان شکوروف، «رمان و پاوست در ادبیات خلق‌های آسیای میانه و قزاقستان»، سیمرغ، دورهٔ جدید، سال یکم، شمارهٔ سوم و چهارم، زمستان ۱۳۷۳ و بهار ۱۳۷۴ش، صص ۸۱ـ ۱۲۳؛ م.ع. سپانلو، «اعتلای رمان‌نویسی ایران»، کتاب جمعه، شمارهٔ ۱۳، صص ۷۴ـ ۷۹؛ شمارهٔ ۱۴، صص ۱۰۰ـ۱۰۹؛ شمارهٔ ۱۵، صص ۹۳ـ۱۰۱؛ عبدالعلی دستغیب، «داستان‌نویسی و داستان‌نویسان معاصر ایران»، کلک، شمارهٔ ۱، فروردین ۱۳۶۹ش، صص ۲۷ـ ۳۴؛ حسن عابدینی، «پیدایش رمان نو در ایران»، گردون، شمارهٔ ۲، آذر ۱۳۶۹ش، صص ۱۶ـ ۱۸؛ عبدالعلی دستغیب، «نگاهی به رمان فارسی»، مجموعهٔ سخنرانیها و مقالات نخستین سمینار بررسی مسائل رمان در ایران، ۱۳۷ـ ۱۷۵؛ جمشید کیان‌فر، «ترجمه در عهد قاجار»، نشر دانش، سال دهم، شمارهٔ یکم، آذر و دی ۱۳۶۸ش، صص ۲۳ـ ۲۸؛ محمد بهارلو، «جامعه‌شناسی زبان ونسل اول نویسندگان ما»، نگاه نو، شمارهٔ ۲۷، بهمن ۱۳۷۴ش، صص ۹۷ـ ۱۱۱.

سپانلو ـ قاسم‌نژاد

رمان کوتاه ← رمان

رمان هول‌انگیز ← داستان پلیسی

رمز ← نماد

رمل (ra.mal)، در لغت به معنی حصیربافتن و در اصطلاح عروض، یکی از بحر*های عروضی است که از تکرار رکن* فاعلاتن یا زحاف‌های* آن به دست می‌آید. مزاحفات این بحر را مکفوف*، مخبون*، مشکول*، مقصور*، محذوف*، مخبون محذوف، اصلم*، اصلم مسبغ، مخبون مقصور، مربوع*، مجحوف*، مجحوف مسبغ و مشعّث دانسته‌اند. پرکاربردترین وزن‌های این بحر عبارتند از رمل مثمن سالم (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن): «روزگار است آن که گه عزّت دهد گه خوار دارد ـ چرخ بازیگر از این بازیچه‌ها بسیار دارد.» رمل مثمن محذوف/ مقصور (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن/ فاعلات): «غیر عریانی لباسی نیست تا پوشد کسی ـ از خجالت چون صدا در خویش پنهانیم ما.» رمل مسدس محذوف/ مقصور (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن/ فاعلات): «بشنو این نی چون شکایت می‌کند ـ از جدایی‌ها حکایت می‌کند.» رمل مثمن مخبون محذوف (فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن): «در ازل پرتو حسنت ز تجلّی دم زد ـ عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد.» رمل مثمن مشکول (فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن): «نفسم گرفت از این شب در این حصار بشکن ـ در این حصارِ جادوییِ روزگار بشکن.» رمل مسدس مخبون محذوف / مقصور (فعلاتن فعلاتن فعلن/ فعلات): «گشت غمناک دل و جان عقاب ـ چو از او دور شد ایام شباب.»

منابع: زحاف رایج در شعر فارسی، ۴۳ ـ ۵۴؛ عروض حمیدی، ۶۴؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۴۴ ـ ۵۱؛ عروض فارسی، ۴۹ ـ ۶۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۹۷ ـ ۹۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۵۷۴/۱ ـ ۵۷۶؛ فرهنگ عروضی، ۴۸ ـ ۵۲.

صفوی

رند (rend)، واژه‌ای فارسی به معنای زیرک، حیله‌گر، منکر، بی‌قید و لاابالی، بی‌سروپا، و آنکه پایبند آداب و رسوم عمومی و اجتماعی نباشد و مصلحت‌اندیشی را انکار کند و هرچه پیش بیاید انجام دهد و بگوید؛ و در اصطلاح تصوف، کسی است که ظاهر خود را در ملامت دارد و باطنش سالم باشد، و نیز، دوستدار ذاتی که از التفات به غیرخدا آزاد گشته است، به‌تمامی گرفتار او شده، جز او کسی را نشناسد، و جز او نبیند و نیندیشد. او کسی است که تمام رسوم ظاهری و قیدوبندهای معمول را رها کرده و محو حقیقت شده باشد، اسرار حقیقت را دریافته و شریعت و طریقت را طی کرده باشد و به عبارت دیگر، به هیچ

قیدی جز خدا مقید نباشد. واژهٔ رند در طی تاریخچهٔ خود سه مرحله را پشت سر گذاشته است. در مرحلهٔ اول، این واژه معنایی منفی دارد. در مرحلهٔ دوم، در متون عرفانی (به‌ویژه شعر) شخصیتی مطلوب دارد و برخی از خصوصیات ناپسندِ وی، مثل باده‌پرستی و لاابالیگری، مظهر وارستگی و سرمستی و رهایی از بندِ تعلقات می‌شود؛ و این فحوای مثبت در شعر حافظ به اوج شکوفایی خود می‌رسد، به گونه‌ای که رند و رندی از واژه‌های نهادین شعر او به‌شمار می‌آید. در مرحلهٔ سوم، رند دوباره معنایی منفی می‌یابد، چنان‌که امروزه در ایران رند به آدمی فرصت‌طلب گفته می‌شود که جز به سود خود و زیان دیگران به چیز دیگری نمی‌اندیشد و ترکیباتی از آن نیز، مانند کهنه‌رند و مردِرند و خرْمردِرند، کاربرد دارد (در شبه‌قاره هم این واژه به فرد همجنس‌خواه دلالت می‌کند). شماری از ترکیباتی که با واژهٔ رند در شعر فارسی به‌کاررفته، چنین است: رند اوباش، رند بازاری، رند بی‌سروپا، رند پارسا، رند جامه‌سوز، رند جرعه‌نوش، رند خداشناس، رند خرابات، رند ره‌نشین، رند صاحبدل، رند قلندر، رند لاابالی، رند لوند، رند مفلسِ قلاش، و رند میکده. چنان‌که گفته شد، واژهٔ رند در آغاز معنایی منفی و ناپسند داشته است، دارای هیچ‌گونه اشارهٔ عرفانی و فحوای مثبت نبوده، و برابر بود با مردم بی‌سروپا و اراذل و اوباش؛ چنان‌که در تاریخ بیهقی، در ماجرای حسنکِ وزیر، نیز به همین معنا به‌کاررفته است. در میان شاعران فارسی زبان، رند اولین‌بار در دیوان سنایی غزنوی (ـ ۵۳۵/۵۲۵ق) است که فحوایی مثبت می‌پذیرد و ارزشی والا می‌یابد (هرچند او رند را در معنیِ منفی نیز به‌کار برده است). برای نمونه، او در شعرهایش رندی و ناداشتی [=فقر] را در روز رستاخیز خوب می‌داند، رند را با خرابات و می‌پرستی و مستی مرتبط می‌گرداند و مذهب و شیوهٔ او را قلاشی می‌داند و در کنار این‌ها عقیده دارد که «از بند علایق نشود نفس تو آزاد ـ تا بندهٔ رندان خرّابات نگردی/ تا خدمت رندان نگزینی به دل و جان ـ شایستهٔ سکان سماوات نگردی.» خیام نیز در رباعیات خویش واژهٔ رند را به‌کار برده است و او را نیست‌انگار و آنارشیستی معرفی می‌کند که نمودگار لاابالیگری و بی‌هراسی است: «رندی دیدم نشسته بر خنگ زمین ـ نه کفر، نه اسلام، نه دنیا و نه دین/ نه حق، نه حقیقت، نه شریعت، نه یقین ـ اندر دو جهان کرا بود زهرهٔ این.» عطار نیشابوری (۵۴۰ـ ۶۱۸ق) رند را مفلس قلاش و قلندر و عاشق پیشه و لاابالی و باده‌نوش وصف می‌کند. در غزلی در توصیف صفات رند آورده است: «گرچه من رندم ولیکن نیستم ـ دزد شب‌رو، رهزن و درویزه‌گر/ نیستم مرد ریا و زرق و فن ـ فارغم از ننگ و نام و خیر و شر/ چون ندارم هیچ گوهر در درون ـ می‌نمایم خویش را من بدگهر.» رند سعدی شخصیتی است منفی و مست و باده‌خوار و نافرزانه و شاهدباز و البته، مخالف زهد و زاهد و ننگ و نام. در شعر سلمان ساوجی (ـ۷۷۸ق)، رند پربها است و شباهت شگفت‌انگیزی با رند شعرهای حافظ دارد: «درون صافی از اهل صلاح و زهد مجوی ـ که این نشانهٔ رندان دردی‌آشام است/ مکن ملامت رندان و ذکر بدنامی ـ که هرچه پیش تو ننگ است، پیش ما نام است.» واژه‌های رند و رندی در شعر حافظ از پربسامدترین واژه‌ها، و اساسِ نگرش فکری ـ هنری او است، چنان‌که از مکتب او نیز به مکتب رندی تعبیر کرده‌اند. گفتنی است واژگان رند و رندی و رندان بیش از هشتاد بار در دیوان حافظ به‌کاررفته است و این، جدا از مواردی است که بدون یادکردن از این واژه‌ها منظوری جز آن‌ها نداشته است. از دیدگاه حافظ، رندی پسندیده‌ترین جهان‌بینی است و رند نیز مطلوب‌ترین شخص. او رند را تا پایگاه انسان کامل، و حتی ولی بالا برده است (رندان تشنه‌لب را آبی نمی‌دهد کس ـ گویی ولی‌شناسان رفتند ازین ولایت) و از مفاهیم رند و رندی برای انتقاد از انحطاط اخلاقی، مذهبی و اجتماعی جامعهٔ ریاکار و فاسد عصر خود سود جسته است. رند حافظ شخصیتی است متناقض‌نما و در باطن متعادل. او لذت‌جو، عاشق‌پیشه، و طرفدار نشاط و باده‌گساری و عیش و نوش است؛ و در عین حال، با تقوای دروغین و ریاکاری و مصلحت‌اندیشی در ستیز است. عشق را مایهٔ نجات و رستگاری می‌داند. میان زهد و زندقه در نوسان است. نه اهل تعصب است، نه اهل تخطئه، بلکه اهل انتقاد است. شکاک است و آن را در برابر قشریگری و خشک‌اندیشی قرار می‌دهد. لاابالی است، اما در عین حال، معتدل (سه ماه می‌خور و نه ماه پارسا می‌باش). سالک مخلصی است که از هرچه رنگ تعلق پذیرد آزاد است و معتقد است که «مباش در پی آزار و هرچه خواهی کن.» برخی از مهم‌ترین خصوصیت‌های رند و رندی در دیوان حافظ چنین است: (۱) رندی سرنوشتی ازلی است (عیبم مکن به رندی و بدنامی ای حکیم ـ کاین بود سرنوشت ز دیوان قسمتم). (۲)رند اهل خوشباشی و خوشدلی است. (۳) میخواره و اهل خرابات است. (۴) نظرباز و شاهدباز است. (۵) ضد صلاح و تقوا و توبه است. (۶) طرف مقابل زهد و زاهد است. (۷) دشمن تزویر و

ریا است. (۸) با محافظه‌کاری و مصلحت‌بینی میانه‌ای ندارد (رند عالمسوز را با مصلحت‌بینی چه کار ـ کار ملکست آنکه تدبیر و تأمل بایدش). (۹) قلندر است. (۱۰)عاشق است. (۱۱) به نام و ننگ اعتنایی ندارد. (۱۲)رندی هنری دیریاب است (تحصیل عشق و رندی آسان نمود اول ـ و آخر بسوخت جانم از کسب این فضایل». (۱۳) رند، ظاهری مانند گدایان دارد و اهل جاه نیست. (۱۴)در باطن مقام والایی دارد (به همنشینی رندان سری فرود آور ـ که گنج‌هاست در این بی‌سری و سامانی). (۱۵)اهل نیاز و رستگار است (زاهد غرور داشت سلامت نبرد راه ـ رند از ره نیاز به دارالسلام رفت).

منابع: از کوچهٔ رندان، ۴۳ـ۵۲؛ حافظ‌نامه، ۴۰۳/۱ـ۴۱۴؛ فرهنگنامهٔ شعری، ۱۱۶۳/۲ـ ۱۱۶۵؛ فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، ۲۳۴ـ ۲۳۵؛ قواعدالعرفاء و آداب‌الشعراء، ۱۱۲ـ۱۱۳؛ مفهوم رندی در شعر حافظ؛ اصغر دادبه، «رندی حافظ»، کیهان فرهنگی، سال ۵، شمارهٔ ۸، صص ۵۲ـ ۵۵.

ربیعیان

رندی ← رند

رنگ‌ها در ادب فارسی (rang.hā.dar.a.dab-e.fār.si)، رنگ، در رؤیت، جنبه‌ای از نمود اشیا و نورها است که به ترکیب طیفی نوری که به شبکیهٔ چشم می‌رسد و به تغییرات این ترکیب طیفی در فضا و زمان بستگی دارد. طیف در اصطلاح علمی رشته‌ای از مقادیر راگویند که برحسب خاصیتی تنظیم یا توزیع شده باشد. از طیف‌های معروف و مهم طیف برقاطیسی (الکترو مغناطیسی) است. در طیف برقاطیسی، شدت تشعشعات برقاطیسی را برحسب بسامد یا طول‌موج مرتب می‌کنند. طیف برقاطیسی، سه ناحیهٔ عمده دارد: طیف الکترونی، طیف نوری و طیف پرانرژی. طیف نوری خود به سه بخش زیر (یا مادون) قرمز، مرئی و فوق (یا ماورای) بنفش تقسیم می‌شود. طیف مرئی قسمتی است از طیف نوری که چشم انسان به آن حساس است. طیف مرئی از طول‌موج حدود ۳۸۰۰ آنگستروم (نور بنفش) تا طول موج حدود ۷۶۰۰ آنگستروم (نور قرمز) ممتد است. همان‌گونه که هر موج صوتی برحسب طول‌موجش (یا بسامدش) مسبب احساس ارتفاع صوتی خاص در انسان است هر تشعشع برقاطیسی نیز که طول‌موجش بین دو حد یادشده باشد احساس رنگ خاصی در انسان برمی‌انگیزد و تشعشعات دارای طول موج‌های متفاوت مسبب احساس رنگ‌های مختلف هستند. پس هنگامی که از نور قرمز یا سبز و مانند آن‌ها سخن می‌رود، مقصود نوری دارای طول‌موج معین است که در آدمی احساس رنگ قرمز، سبز یا رنگ‌های دیگر برمی‌انگیزد. روی‌هم‌رفته، در فیزیک، رنگ را می‌توان «توزیع انرژی طیفی نوری که از یک سطح صادر، یا به‌وسیلهٔ آن منعکس می‌شود»، تعریف کرد و در این علم، رنگ را به معنی ترکیب طیفی نیز گفته‌اند. رنگ به معانی بالا را نباید با رنگ به معنی مادهٔ رنگ دهنده (یا رنگ‌کننده، یعنی هر مادهٔ طبیعی یا مصنوعی که برای رنگ کردن مواد مختلف به کار می‌رود) اشتباه کرد. همچنین، باید میان رنگ تابهٔ نور و رنگ شیء تمیز گذاشت؛ مشخص کردن اولی آسان است، ولی دومی هم مربوط به سطح شیء است، هم به توزیع طیفی نوری که آن را روشن می‌سازد (یعنی در این مورد، رنگ ظاهری هر جسم بستگی به نوری دارد که آن جسم بازمی‌تابد یا از خودگذر می‌دهد). آغازگر تحقیق علمی دربارهٔ رنگ سر آیزک نیوتن (۱۶۴۲ـ ۱۷۲۷م) بود. وی مشاهده کرد که اگر تابه‌ای از نور خورشید (نور سفید) بر منشوری مثلث‌القاعده بتابد، تابه‌های رنگین از منشور خارج می‌شوند، و اگر این تابه‌ها بر صفحهٔ سفیدی بیفتند، هفت رنگ بنفش، نیلی، آبی، سبز، زرد، نارنجی و قرمز، به همین ترتیب بر صفحه پدید می‌آیند. نیوتن از تحقیقات خود نتیجه گرفت که رنگ‌های طیف مرئی «رنگ‌های اساسی» و تجزیه‌ناپذیرند و نور سفید مخلوطی از این رنگ‌های اساسی است. اما تحقیقات پس از نیوتن نشان داده است که تفاوت رنگ‌های طیف با یکدیگر، برخاسته از اختلاف طول موج یا بسامد آن‌ها است. همچنین، نور خورشید مؤلفه‌های تکرنگ بی‌شمار دارد؛ ولی هنگامی که این مؤلفه‌ها در طیف گسترده می‌شوند، هفت دسته رنگ‌های طیف نمودار می‌شود. در میان رنگ‌های اولیهٔ طیف نور سفید، سه رنگ وجود دارد که بسیاری از رنگ‌ها را می‌توان از اختلاط اضافی آن‌ها به نسبت‌های مناسب به دست آورد و آن‌ها عبارتند از قرمز، سبز و آبی (یا بنفش مایل به آبی) که رنگ‌های «اصلی» یا «اساسی اضافی» نام دارند. هر دو رنگ، مانند زرد و آبی مایل به بنفش یا سبز و قرمز، را که از جمع آن‌ها نور سفید حاصل می‌شود متمم یکدیگر می‌خوانند. دربارهٔ رنگ ظاهری اشیا باید گفت که اگر نوری بر شیء غیرنورانی بیفتد، بخشی از آن منعکس می‌شود، قسمتی جذب می‌گردد، و بقیه از شیء گذر می‌کند، و رنگ ظاهری هر شیء مربوط است به ترکیب طیفی شعاع تابش،

رنگ‌ها در ادب فارسی

و به این‌که تا چه حد مؤلفه‌های آن منعکس یا جذب می‌شوند، یا گذر می‌کنند. وقتی نور سفید بر شیئی بتابد، اگر آن شیء اصلاً نور را بازنتابد، سیاه می‌نماید، اگر همهٔ نور تابنده را بازبتابد سفید دیده می‌شود، اگر همهٔ نور را از خود گذر دهد، بیرنگ به نظر می‌رسد، و اگر قسمتی از نور را بازبتابد، ولی همهٔ طول‌موج‌ها را به یک نسبت منعکس نماید خاکستری می‌نماید. اما اغلب اشیا چند طول‌موج و یکی از آن‌ها را بیش از دیگران بازمی‌تابند و همین طول‌موج اخیر است که مشخص رنگ شیء است. برای تشخیص رنگ‌ها از یکدیگر، به عنوان یک احساس بصری، معمولاً از سه صفت استفاده می‌کنند که هریک نظیر یکی از مشخصات فیزیکی نور است: ۱ـ **صبغه / فام** (hue) که ناشی از طول موج غالب رنگ است وعبارت است از صفتی از رنگ که به مقتضای آن رنگ‌ها از سیاه و سفید و انواع خاکستری متمایز می‌شوند، و هم به مقتضای آن به قرمز، زرد، سبز و آبی طبقه‌بندی می‌شوند. بر این اساس، رنگ‌ها را به **بیفام** (آکروماتیک) و **فامدار** تقسیم می‌کنند. ۲ـ **اشباع** (saturation)، که بر خلوص نسبی یا میزان آمیختگی هر رنگ (فام) با رنگ سفید اطلاق می‌شود. هریک از رنگ‌های خالص طیفی از لحاظ خالص‌بودن عالی‌ترین مرتبه را دارد، یعنی صد در صد خالص یا اشباع شده است. افزودن نور سفید به هر رنگ آن را «رقیق» می‌کند و از خالص‌بودن اشباع آن می‌کاهد. اشباع نور سفید و دیگر نورهای بیفام صفر است. تفاوت رنگ صورتی با رنگ قرمز خالص در میزان اشباع است. ۳ـ **روشنایی / درخشندگی** (brightness) که مربوط به درجهٔ (بیشتری یا کمتری) انعکاس، انتقال، یا صدور نور است. مهم‌ترین وجه و سیمای رنگ در زندگی روزمرهٔ مردم یحتمل همان وجهی است که کمتر از دیگر وجوه رنگ تعریف و مشخص گشته و بیش از همه متغیر است و آن شامل واکنش‌های زیباشناسیک و روانی و نفسانی انسان‌ها در برابر رنگ‌ها است که در هنر و ادبیات، مُدّ، تجارت، و حتی احساسات و هیجان‌های جسمانی و عاطفی، بازتاب یافته است. یکی از نمونه‌های پیوند میان رنگ و احساسات عاطفی تقسیم رنگ‌ها به گرم (قرمز، نارنجی، زرد و قهوه‌ای) و سرد (آبی، سبز و خاکستری) است. گویند رنگ‌های سرخ، نارنجی و زرد، شور و هیجان، تندروی و تندخویی، پرخاشگری، ستیزه‌جویی و تجاوز را برمی‌انگیزند؛ و رنگ‌های آبی و سبز، امنیت و آسایش خاطر و آرامش و صلح را؛ و رنگ‌های قهوه‌ای و خاکستری و سیاه، اندوه و غم و افسردگی را. رنگ‌ها مفاهیم کلی جهان‌روا نیستند. برخی زبان‌ها واژگان جداگانه‌ای برای سبز و آبی یا برای زرد و نارنجی ندارند، در حالی که اسکیموها برای رنگ سفید هفده واژه دارند که مبین وضعیت‌های گوناگون برف است. پیداست که زبان هر قومی بسته به محیط جغرافیایی و اقلیم حیاتی ایشان ـ که با چگونه رنگ‌هایی از نظر طبیعت و افق سروکار داشته باشند ـ تفاوت‌ها دارد. قومی که در کران دریا و کنارهٔ جنگل‌های سبز و کبود، در میان پرندگان و گل‌های رنگارنگ و ابرهای گوناگون زیسته باشد، با قومی که در صحرای سوزان و میان خاک و غبار و آفتاب سوزان زیسته و با جانوران بیابانی سروکار داشته باشد، دایرهٔ واژگانی متفاوتی دارد و نیاز ایشان به انواع رنگ‌ها متفاوت است. مثلاً، قبیلهٔ دنکا ـ که در قسمت‌های بالای نیل سفید زندگی می‌کنند ـ زبانشان از نظر رنگ‌ها بسیار غنی است و سموئیدها ـ در شمال روسیه ـ برای رنگ سربی دوازده نوع قایلند و برای هرکدام واژه‌ای دارند. در زبان عرب دورهٔ جاهلی، که برخاسته از محیط صحرا است، سیاه و سفید و زرد و قرمز و خاکستری رنگ‌های اصلی هستند و از رنگ‌های دیگر به‌دشواری می‌توان نشان یافت. در زبان ایشان، نام‌ها و درجاتی که برای رنگ سیاه وجود دارد قابل ملاحظه است. درواقع، در حالی که رنگ سیاه و درجات و انواع آن در زبان عربی جاهلی اهمیت فراوان دارد، همین زبان پس از این‌که در مناطق دیگری غیر از عربستان و صحراگسترش می‌یابد، بنابر خصایص اقلیمی، دایرهٔ واژگانی رنگ آن توسعه می‌یابد و با کمک گرفتن از زبان‌های دیگر، نام و صفات رنگ‌هایی را در گروه واژگان خویش داخل می‌کند که پیش از آن سابقه نداشته است. با این‌همه، وقتی واژه‌های مربوط به رنگ در فرهنگ‌های مختلف با هم مقایسه می‌شوند، برخی الگوهای ثابت و پایدار نمودار می‌گردد. همهٔ زبان‌ها دارای نام‌هایی برای رنگ‌های سفید و سیاه هستند. سومین رنگی که معمولاً در زبان‌های مختلف نامی برای آن یافت می‌شود قرمز / سرخ است، و پس از آن، زرد و سبز. آبی و قهوه‌ای به‌ترتیب، ششمین و هفتمین رنگ‌هایی هستند که بر آن‌ها نام گذاشته می‌شود. در مراتب بعدی، بی هیچ ترتیب خاصی، رنگ‌های خاکستری، نارنجی، صورتی و ارغوانی قرار دارند. هماهنگی و همنوایی، بِه‌شماری (یعنی خوب یا بد دانستن رنگی، یا رنگی را از رنگ دیگری بهتر و برتر شمردن)، نمادوارگی، و دیگر وجوه روان‌شناختی رنگ‌ها، همانند اسامی و اصطلاحات، بستگی به فرهنگ هر جامعه دارد و نسبت به زمان و مکان بسیار متغیر است یک پژوهش میان ـ فرهنگی

رنگ‌ها در ادب فارسی

نشان داده است که انگاشت امریکاییان و ژاپنی‌ها از رنگ‌های گرم و سرد اساساً یکی است؛ در حالی که در ژاپن آبی و سبز را «خوب» و رنگ ارغوانی را «بد» می‌شمرند، در کشورهای متحد امریکا، رنگ‌های سرخ و زرد و سبز «خوب» و رنگ‌های نارنجی و ارغوانی «بد» دانسته می‌شود. هر رنگ در محیطی خاص ممکن است یادآور موضوعی باشد و هر قوم ممکن است به مناسبت اوضاع اقلیمی خود، رنگی را دوست بدارد و از رنگی بیزاری جوید. عرب جاهلی رنگ سبز را ـ که یادآور بهار و مراتع خرم و چراگاه‌های خوب است ـ بیش از هر رنگ دیگری دوست می‌داشتند، زیرا مسئلهٔ چراگاه برای آن‌ها مهم‌ترین امر زندگی بوده است و بیجا نیست اگر می‌بینیم زیباترین رنگ‌ها در قرآن نیز سبز است. اعراب جاهلی در عوض رنگ قرمز را دوست نمی‌داشتند؛ مثلاً سال قرمز (السنةالحمراء) به معنی خشکسال بود و مرگ سرخ (میتة حمراء) بدترین نوع مرگ و باد سرخ (ریح حمراء) نیز بدترین باد بود، شاید از این نظر که با خاک سرخ همراه بود. اما هنگامی که زبان عرب از محیط صحرا به مناطق دیگر انتقال یافت، تصورات اهل زبان از رنگ‌ها دگرگون شد و رنگ سرخ، که بدترین رنگ‌ها بود، مظهر زیبایی و جمال گردید. در غرب و نیز در کشورهایی مانند ایران، رنگ عزاداری و سوکواری سیاه است، اما در برخی فرهنگ‌ها و جوامع (مانند زرتشتیان ایران) رنگ‌های سفید، ارغوانی یا طلایی نماد سوکواری است. بسیاری از زبان‌ها دارای اصطلاحاتی است که در آن‌ها رنگ‌ها به صورت مجازی و استعاری به کار رفته‌اند. مثلاً می‌توان به اصطلاحات «green with envy»، «feeling blue»، «seeing red»، «purple passion»، «white lie» و «black rage» در زبان انگلیسی اشاره کرد. این گونه اصطلاحات را نمی‌توان تحت‌اللفظی از زبانی به زبان دیگر برگرداند، چراکه ممکن است در این صورت، رنگ معنای نمادین خود را از دست بدهد. رنگ یکی از مؤثرترین عوامل آفرینش صور خیال در شعر[۳]ست؛ هم از نظر مجازی‌های زبان شعر، هم از حیث اهمیتی که در خلق تشبیهات و استعاره‌های متحرک و حسی دارد. نمادوارگی رنگ‌ها نقش مهمی در هنر و ادبیات، مذهب، سیاست و آیین و آداب دارد. مثلاً، در تاریخ ایران کیمبریج، دربارهٔ نقش «مایهٔ رنگ» در اسلام و نیز جنبش‌های ضد عرب ایرانیان، مانند سیاه‌جامگان ابومسلم خراسانی (ـ۱۳۷ق)، سپیدجامگان المقنع (ـ۱۶۱ق)، سرخ‌جامگان بابک خرم‌دین (ـ۲۲۳ق)، و به‌آفرید، چنین آمده است: «در منابع چندی، اسلام به عنوان «دین سیاه» تعریف می‌شود. در مقابل «دین سپید» که باید آن را احیاء کرد و منابع ما ساده‌انگارانه آن را آیین زردشت می‌دانند، اما ملل و نحل‌نویسان غالباً این آیین را همان آیین مزدک توصیف می‌کنند. سیاه رنگ شب است و رنگ علم عباسیان که بر دست ابومسلم هنگامی که به نام خاندان عباسی دعوت خویش را آشکار کرد برافراشته گشت. سیاه رنگ علم مهدی(ع) نیز هست که در آخر زمان زمین را از عدل و داد پر می‌کند که در روانشناسی مذهبی معادل پذیرفتن نظری مثبت دربارهٔ مرگ به منزلهٔ تولد دوبارهٔ زندگی حقیقی (عدالت مهدی) است. این در عین حال عزمی عامدانه به پنهان‌داشتن و نهان کردن خود است، به غایب شدن، ضمن این که پای می‌افشارد (مانند ماه) و منتظر فرصت است، فرصتی که باید عاملی بیگانه، یعنی عامل فعال شمسی، برای بازگشت به زندگی و قالبی تازه آن را مهیا سازد. از سوی دیگر سیاه رنگ ماتم و سوگواری نیز هست، خصوصاً بنابر عقاید شیعه، و سیاه رنگ جامه‌ای بود که پیروان بابک آن را می‌پوشیدند، به هنگامی که بنابر شعری از ابوتمام به نظر می‌رسید می‌خواهند راز خود را از کنجکاوان پنهان دارند، خود را مانند ماه پنهان می‌کردند، در صورتی که در انتظار دور و گردش تازهٔ آن بودند ... تصادفی نیست که سیاه در اسلام، باید با سبز کامل گردد، یعنی رنگ سنتی اسلام که نیز رنگ شب است، رنگ آسودن و انتظار، رنگی که با رکن ماده پیوند دارد، با شیر و زهدان مادر. سبز رنگ علویان است، و در عین حال رنگ شگرف ابریشم چینی که به‌آفرید از این سرزمین با خود آورد و رنگ برقعی که شکوه و درخشندگی مقنع را می‌پوشاند. سبز رنگی است که با تصور «به زهدان بازگشتن» ارتباط دارد و نیز با غذایی (جگر) که به‌آفرید به هنگام «شاگردی‌اش» که به تولد (ظهور) او منجر گشت خورده بود... در دیگر روایات مربوط به مقنع که به هر جهت نقاب زرین جانشین سبز می‌شود، طلا به گذار به سفید اشاره می‌کند، یعنی به سوی برگردان از شرایط مؤنث، انفعالی و قمری به وضع فعال، مذکر و شمسی. طلا در متن ما نقشی مشابه سرخ دارد. سرخ که در جنبش‌های الحادی این دوره غالباً با فلز نشان داده می‌شود، هنوز از لحاظ تکوینی رنگ مؤنث است، اما در مرحلهٔ فعال خود، یعنی در زمان باز و آشکارشدن به اصل متضادی دلالت دارد که در ایران با رنگ سفید نشان داده می‌شود... این حقیقت که کلیهٔ جنبش‌ها، نظیر محمره یا مبیضه، با رنگی مشخص و شناسایی می‌شوند، به‌آسانی قابل اسناد به یک اصل کلی نیست. اما سرخ در فرهنگ‌های مختلف رنگی

رنگ‌ها در ادب فارسی

است که نماد گسستن از سنت و پافشاری در راه زندگی نوین، بلکه جهانی نو است، آن جهانی که مهدی (عج) وعده کرده و زمان درستی آن را اثبات می‌کند و به آن تحقق می‌بخشد. تا آن‌جا که به تحلیل ما مربوط می‌شود، در ارتباط با طلا، این رنگ سرخ است که به سفید، زایاننده ـ خورشیدی، روز و رنگ مذکر به تمام معنی منتهی می‌شود. خاکستری رنگ اسب مهدی است، نخستین جلوهٔ عینی زندگی آینده، ققنوس ـ سمندری که در میان آتش می‌میرد و از نو زنده می‌شود. بنابر عقیدهٔ پیروان به‌آفرید اسبی که وی به هنگام بازگشت در آخر زمان بر آن سوار می‌شود رنگ خاکستری خواهد داشت... فحوای سفید بیش از خاکستری است. سفید نماد راهی است که تعالیم مختلف، نظیر اسلام و آیین ایران باستان در انسجام‌بخشیدن و برپانمودن یک ساخت دینی یگانه‌ای که فحوای جهانی داشته باشد می‌پیمودند.» معانی ضمنی عاطفی یا تداعی‌های قوی در دریافت رنگ اثر می‌گذارد. مثلاً، اگر کاغذی نارنجی‌رنگ را به شکل سیب یا قلب ببریم سرخ‌تر می‌نماید تا به شکلی دیگر، و این به دلیل معنی روان‌شناختی خاصی است که از شکل سیب یا قلب تداعی می‌شود. گذشته از تداعی‌های عاطفی، عواملی مانند سن، حالت و سلامتی ذهنی نگرنده نیز در دریافت رنگ اثر می‌گذارد. اشخاص دارای ویژگی‌های شخصی مشابه، اغلب دریافت و به‌شماری رنگ یکسانی دارند.مثلاً، تحقیقات نشان می‌دهد که اشخاص روان‌نژند (اسکیزوفرنیک) از دریافت رنگ نابهنجاری برخوردارند و کودکان خردسالی که در مرحلهٔ تشخیص رنگ‌ها هستند معمولاً رنگ سرخ یا نارنجی را بهتر و برتر می‌شمرند. به اعتقاد بسیاری از روان‌شناسان، با تحلیل کاربردهای رنگ نزد هر شخص و واکنش‌های او به رنگ‌ها می‌توان به اطلاعاتی دربارهٔ وضعیت جسمانی و روانی وی دست یافت و حتی از برخی رنگ‌ها برای درمان نقص‌های جسمانی و روانی بهره برد. گرچه دربارهٔ خواص درمانی رنگ‌ها هنوز چون و چرا می‌رود، معلوم شده که رنگ‌ها واکنش‌های جسمانی و عاطفی معینی را در انسان و برخی جانوران برمی‌انگیزند، اتاق‌ها و اشیایی که به رنگ سفید یا سایه‌روشنی از رنگ‌های گرم هستند بزرگ‌تر و دلبازتر از آن‌هایی می‌نمایند که رنگ تیره و گرم دارند. مردمی که به نمایشی از رنگ‌های عجیب و غریب که با تزیینات خاص پدید آمده است می‌نگرند ممکن است دچار سردرد و حتی آشفتگی و پریشانی شوند. برخی رنگ‌ها در نگرنده احساس خوشی و شادی برمی‌انگیزند. تأثیر ترکیب رنگ‌ها بر نگرنده به تأثیرات فردی هریک از رنگ‌ها و نیز به هماهنگی و همنوایی رنگ‌های ترکیب‌شده و چگونگی ترکیب آن‌ها بستگی دارد. همچنان‌که پیش‌تر گفتیم، رنگ‌های اصلی که به‌وسیلهٔ منشور ظاهر می‌شوند هفت رنگ قرمز، نارنجی، زرد، سبز، آبی، نیلی و بنفش هستند. اما این رنگ‌ها و نیز دو رنگ اصلی سفید و سیاه خود دارای انواع بی‌شماری با طول‌موج‌های مختلف هستند. در زبان فارسی گرچه دایرهٔ واژگان ساده/ نامرکب در زمینهٔ رنگ‌ها چندان گسترده نیست، با استفاده از صفات (مانند تیره، روشن، سیر، آسمانی) و افزودن آن به اسم سادهٔ رنگ، یا ساختن صفت با افزودن حرف ی به آخر نام‌های برخی چیزها (مانند گل، فیروزه، نارنج، نقره، بلوط، زغال، سرب، یاقوت، آسمان، خاک، سرمه، کهربا، گندم، گوگرد، لیمو، قهوه، ارغوان، نیل، لاجورد، خاکستر، ساغر، پسته) دایرهٔ واژگان رنگ‌ها توسعه یافته و انواع و درجات مختلفی از رنگ‌ها را دربرگرفته است. ترکیب واژهٔ رنگ و مترادف‌های آن، فام و گون، با بسیاری از نام‌های چیزها (مانند شب، آسمان، آتش، آذر، بلور، بوقلمون، بوریا، خورشید، خون، دریا، زاغ، زبرجد، سپهر، سحاب، سنجاب، سیماب، غالیه، غراب، قیر، کافور، کوه، مس، مهتاب و نار) نیز عمدتاً به همین منظور انجام می‌گیرد که البته در بسیاری مواقع معانی دیگری نیز از این ترکیبات منظور است. می‌دانیم که از میان حواس پنجگانهٔ انسان، فعال‌ترین حس، حس بینایی است و مهم‌ترین عنصر ادراکات این حس نیز رنگ است. از این رو، در ادب فارسی همانند دیگر زبان‌ها، عنصر رنگ، درمعنی اصلی یا استعاری خود، بسامد بسیار بالایی دارد. درواقع، عنصر رنگ در تصویرهای شاعرانه سهم عمده‌ای دارد و از قدیم‌ترین ایام مجازها و استعاره‌های خاصی از رهگذر توسعه‌دادن رنگ در غیر مورد طبیعی خود (← حسّامیزی) در زبان وجود داشته است؛ چنان‌که بسیاری از امور معنوی که به حس بینایی درنمی‌آیند با صفتی که از صفات رنگ‌ها است، نشان داده شده‌اند؛ حتی تعبیرات ساده و پیش پا افتاده‌ای، مانند «سخن رنگین» از این مقوله است. استفادهٔ نویسندگان و شاعران از رنگ‌ها، از یک سو، چنان‌که پیش‌تر گفته‌ایم، به موقعیت زمانی و مکانی آن‌ها (یعنی در چه دورهٔ تاریخی و در چه اقلیمی بزیند) و از سوی دیگر به وضعیت روانی خاص آن نویسنده یا شاعر (که ممکن است با توجه به وضعیت روانی خود، در زندگی و در دوره‌های مختلف آن، از رنگ خاصی لذت ببرد یا به رنگی حساسیت داشته باشد) بستگی دارد. البته در این میان

رنگ‌ها در ادب فارسی

«برخی شاعران به مسئلهٔ رنگ حساسیت بیشتری داشته‌اند، یعنی در تصویرهاشان عنصر رنگ را با دقت بیشتری مورد نظر قرار داده‌اند، بعضی دیگر نوعی کور رنگی دارند، یعنی جز رنگ سیاه و سپید و سبز را نمی‌بینند و از همین چند رنگ هم که احساس می‌کنند به هنگام ارائهٔ تصویر و در صور خیال استفادهٔ لازم را نمی‌برند و یا اگر هم نام رنگ‌ها را می‌برند، مثل این است که رنگ‌ها در زبان ایشان معنی اصلی و روشنی ندارد و کلمات مربوط به رنگ شعر ایشان کلماتی ناتوان و ضعیف است که فقط برای پر کردن وزن* می‌آید.» در شعر فارسی در سدهٔ چهارم و اوایل سدهٔ پنجم هجری، که تصاویر شاعران بیشتر تشبیهات باز و گسترده و تفصیلی و دقیق است و عمدتاً از طبیعت و تجربهٔ مستقیم سرایندگان مایه می‌گیرد، به مسئلهٔ رنگ توجه بسیار نشان داده می‌شود و هر چیزی که در شعر سرایندگان این دوره ارائه می‌گردد با رنگی خاص در صورت امکان ترسیم می‌شود و عنصر رنگ وسیع‌ترین عنصر کشف ارتباطات (وجه شبه) میان اجزای تصویر است: «نیلوفر کبود نگه کن میان آب ـ چون تیغ آبداده و یاقوت آبدار/ همرنگ آسمان و به‌کردار آسمان ـ زردیش بر میانه چو ماه ده و چهار/ چون راهبی که دو رخ او سال و ماه زرد ـ وز مطرف کبود رداکرده و ازار.» (کسایی مروزی) □ «شب سیاه بدان زلفکان تو ماند ـ سپیدروز به پاکی رخان تو ماند/ عقیق را چو بسایند و نیک سوده شود ـ که آبدار بود با لبان تو ماند.» (دقیقی طوسی) گاه نیز عنصر رنگ خودبه‌خود جای اصل کلمه یا موصوف را می‌گیرد: «گوگرد سرخ خواست ز من، سبز من پریر ـ و امروز اگر نیافتمی روی‌زردمی» (منجیک ترمذی) که در آن «سبز من» کنایه از معشوق سراینده است. در میان شاعران این دوره، شعر فرخی سیستانی (ـ۴۲۹ق) در استفاده از رنگ‌ها بالاترین حد رنگ‌آمیزی و تنوع الوان را، حتی از نظر آوردن نام رنگ‌ها، دربردارد و در آن رنگ‌هایی مانند قیرگون، نیلگون، آبگون، زنگار، پیروزه‌گون، سبز رنگ، ملون، خضراء، سبزی (تاری)؛ روشن (پیروزه) و مینا (مغبر و تیره) به کار رفته است. پس از این دوره که برخی پژوهشگران آن را «دورهٔ طبیعت» در شعر فارسی خوانده‌اند و بسیاری از تصاویری که شاعران این دوره خلق کرده‌اند برخاسته از تجارب مستقیم خود آن‌ها در برخورد با طبیعت و رنگ‌های گوناگون آن است «به‌تدریج با کاسته‌شدن از تصویرهای دقیق حسی و آمدن تصاویری که از امور انتزاعی حاصل شده، و نیز کوتاه شدن شکل تصویرها در قالب استعاره*ها و دورشدن شاعران از طبیعت و کمک گرفتن از مسائل فرهنگی و فکری به جای طبیعت، اندک‌اندک عنصر رنگ اهمیت خود را در صور خیال شاعران از دست می‌دهد و رنگ از مفهوم مادی و محسوس خود دور می‌شود.» در نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم هجری در اشعار شاعرانی مانند لامعی گرگانی و امیرمعزی اگر تشبیهاتی در مورد رنگ‌ها دیده می‌شود، همان تصاویر رایج پیشین است و به‌ندرت تصویر تازه‌ای که ناشی از تجربهٔ مستقیم شاعر باشد به چشم می‌خورد. اما از اواخر همین دوره اتصاف امور معنوی و انتزاعی به رنگ‌ها گسترش می‌یابد و شاعرانی چون ازرقی هروی از «قرمزکردن روح» یا حتی «بنفش‌شدن روح» سخن به میان می‌آورند: «بدان امید که ارواح دشمنت، در رزم ـ شود چو گوهر تیغ تو ارغوانی رنگ.» □ «جان ما، جانا! بنفش از داغ تو چندان بود ـ کز بنفشه عارض تو داغ دارد بر سمن.» این اتصاف امور انتزاعی به رنگ‌ها در دوره‌های بعد، به‌ویژه در دورهٔ معروف به سبک هندی، گسترش می‌یابد و برای مثال حسن (یا زیبایی) که امری مجرد است به این صورت‌ها وصف شده است: حسن گندم‌گون، حسن سبز، حسن لیمویی، حسن مهتابی، حسن شسته، حسن نیم‌رنگ، حسن فرنگ، حسن برشته: «که مور خط تصرف کرد **حسن گندمینش** را.» □ «**حسن لیمویی** آن آئینه‌رو هم بد نیست.» (اشرف) □ «ماه هرچند خوش‌آیند نباشد در روز ـ **حسن مهتابی** دلدار تماشا دارد.» (صائب) □ «این **حسن** شسته‌ای که تو داری نداشت صبح ـ هرچند گرد چهرهٔ او آفتاب شست.» (سالک) □ «گلستان لاله‌زاری گشت از **حسن فرنگ** او.» □ «**حسن سبزی** به خط سبز مراکرد اسیر.» (غنی کشمیری) □ «کی ز **حسن سبز** در ایران توان شد کامیاب ـ هر که را طاووس باید، رنج هندستان کشد.» (سلیم تهرانی) حسامیزی، یعنی انتقال صفتی مربوط به یک حس (در این‌جا، رنگ از حس بینایی) به محسوسات مادی دیگر مانند اصوات و مزه‌ها یکی از مهم‌ترین و گسترده‌ترین زمینه‌هایی است که شاعران فارسی‌گو، به‌ویژه از سبک هندی به بعد، برای خلق تصاویر بدیع و تازه (که البته گاه افراط در آن نتیجه‌ای عکس می‌بخشد و تصویری مخل و آزار دهنده می‌آفریند) بهره برده‌اند: «از گریهٔ آسمان درآمد ـ صد باغ به خندهٔ مذهّب.» □ «به ترانه‌های شیرین به بهانه‌های زرین ـ بکشید سوی خانه، مه خوب خوش‌لقا را.» (مولوی) □ «هر خسی از رنگ گفتاری بدین ره کی رسد ـ درد باید پرده‌سوز و مرد باید گامزن.» (سنایی) □ «بر هر گلی دمیده‌ست افسون آرزویی ـ بوی شکسته‌رنگی، رنگ شکسته‌بویی.» □ «غافل مشو ز حال خموشان که از حیا ـ صد رنگ ناله در نگه عجز بسته‌اند.» □

رنگ‌ها در ادب فارسی

«معنی لفظ حیرتیم، کیست به فهم ما رسد ـ بوی اثر نهفته را رنگ پدید کرده‌ایم.» (بیدل دهلوی) دربارهٔ شعر بیدل، که تقریباً چشم‌گیرترین نمونه‌ها و بسامدهای حسامیزی در شعر فارسی را باید در شعر او جستجو کرد، باید گفت که گرچه در آن واژهٔ «رنگ» و ترکیبات آن بسیار به‌کار رفته، از انواع رنگ‌ها (مانند سیاه، سفید، سبز، زرد، بنفش و جز آن) کمتر سخن به میان آمده و این مبین آن است که در سبک هندی، به‌ویژه در اشعار شاعرانی چون بیدل، برخلاف اشعار شاعران برجستهٔ طبیعت در سبک خراسانی، مانند منوچهری و فرخی که در سروده‌هایشان استفاده از رنگ‌ها در تصویرسازی عمدتاً به صورت تشبیهات ملموس و حسی است، تصاویری که با رنگ ساخته می‌شوند (چه از طریق حسامیزی و چه از راه اتصاف امور معنوی به رنگ‌ها که آن نیز درواقع نوعی حسامیزی است) بیشتر تصاویری بسیار موجز و انتزاعی و حاصل نازک‌بینی سراینده در واقعیات و دگرگونی و پیچیده‌ترشدن آن‌ها در ذهن وی هستند: «شکست رنگ هوش از دل خریدم ـ که این بیرنگ صورت‌ها کشیدم.» (ناصرعلی سرهندی) اما در بسیاری موارد نیز تصاویری که شاعران سبک هندی از رنگ می‌سازند نسبتاً ملموس است: «آرزو به چندین رنگ از دلم کند پرواز ـ آشیان طاوس است این دلی که من دارم.» (میرزاعبدالله)□ « روزی که برف سرخ ببارد ز آسمان ـ بخت سیاه اهل هنر سبز می‌شود.» (صائب)□ «نیلگون شد فلک از تیرگی اختر ما ـ گردد آیینه سیه تاب ز خاکستر ما.»□ «دلم با چشم تر یکرنگ از آن است ـ که پای اشک خونین درمیان است.» (کلیم) □ «برید از دل جفایت رنگ‌های آرزویم را ـ چو ماهی در تنم خون شد سفید از آب نشترها.» (ناصرعلی سرهندی) می‌دانیم که رنگ از صفات است و به‌کاربردن صفت به جای موصوف (که این کار می‌تواند در حوزهٔ استعاره* قرار گیرد یا نه) در شعر فارسی سابقه‌ای دیرین دارد و در بسیاری از قسمت‌های شاهنامه، فقط از همین خصوصیت زبان شعر استفاده شده است. در کلیات سعدی و دیوان حافظ ـ دو شاعر برجستهٔ سبک عراقی ـ نیز بارها صفت به جای موصوف آمده (مثلاً «لعل» که کنایه از «لب» است در اصل «لعل‌رنگ » و صفت «لب» بوده و بر جای آن نشسته است) و تصاویری بدیع آفریده است: «ساقی بده آن کوزهٔ یاقوت روان را ـ یاقوت چه ارزد بده آن قوت روان را.» (سعدی)□ « پیر گلرنگ من اندر حق ازرق‌پوشان ـ رخصت خبث نداد ارنه حکایت‌ها بود.» (حافظ) در این شعر حافظ «پیر گلرنگ» کنایه از شراب کهنه و «ازرق‌پوشان» کنایه از صوفیان یا اصحاب خانقاه است. با تحول شعر فارسی (در شکل و مضمون) و پدیدآمدن شعرنو، رنگ‌ها، این عامل مهم و در بسیاری مواقع بارزترین عامل ارتباط میان عناصر تصاویر، نه تنها اهمیت خود را در شعر از دست ندادند بلکه حتی گاهی، به‌ویژه در سروده‌های برخی شاعران، نمودی بیش از گذشته یافتند. در اشعار نیمایوشیج، بنیادگذار واقعی شعر نو*، که در بسیاری از آن‌ها نوعی طبیعت‌گرایی (یا بهتر بگوییم: طبیعت‌دوستی) انسان‌گرایانه به چشم می‌خورد، تصاویر زیبایی، بالاخص درتوصیف شب و روز (برخی پژوهشگران شب را مضمون محوری بسیاری از اشعار نیما دانسته و حتی او را «شاعر شب» نامیده‌اند) وجود دارد که رنگ، تنها عامل یا یکی از عوامل شباهت میان عناصر تصویر است: «سحرهنگام، کاین مرغ طلایی\ نهان کرده‌ست پرهای زرفشان\ طلا در گنج خود می‌کوبد، اما\ نه پیدا در سراسر چشم مردم\ من آن زیبانگارین را نشسته در پس دیوارهای نیلی شب\ در این راه درخشان ستیغ کوه‌های ... می‌شناسم.»□ «در گه پاییز\ چون پاییز با غمناک‌های زردرنگ خود می‌آمد باز.»□ «صبحگاهان \که بسته می‌ماند\ ماهی آبنوس در رنجیر\ دم طاووس پر می‌افشاند\ روی این بام تن بشسته ز قیر.» □ «و ستارهٔ صبحگاهی چون نگینی از عقیق زرد\ در کف سرد سحرگه می‌درخشید.» □ «چشم‌های سبز ماران، چون زمرّد می‌درخشید.»□ «آن نگارین همچنان نقشی بجا، گویی\ گیسوان بر نقرهٔ کتفین فروهشته.» (در نقرهٔ کتفین تنها رنگ عامل شباهت دو سوی تصویر یعنی نقره و کتفین است.)□ «او\ مزهٔ لذت دستی را گرم\ می‌چشد در شب با لذّت تاریک که چون روز بر او وقتی روشن بود،/ وین زمان تیره شده، رنگ به او داده شب تیره ز خود،\ می‌گریزاند از خود هر دم.» (لذت تاریک را می‌توان حسامیزی یا اتصاف امور انتزاعی به رنگ دانست.)□ «و به دندان سفید و سیهش، قافلهٔ روز و شبان\می‌جود پیکر ما.» □ «در تمام طول شب\ کاین سیاه سالخورد انبوه دندان‌هایش می‌ریزد.» (سیاه سالخورد کنایه از شب و دندان‌ها کنایه از ستارگان است.)□ «به پذیرهٔ قدمت خواهم شادان پرداخت\ از گریزان‌شده پیرایهٔ رنگی که به هنگام غروب\ همچو ما حیران‌وار\ رفته از سنگ به سنگ \ می‌دهم من به در و بام تو رنگ.» □ «خاکسترهوا\ بنشانده جغد را زیرِ شاخه‌های خشک \ و آویخته به سقف سیه، عنکبوت رنگ.» (عنکبوت رنگ گویا کنایه از طیف رنگ است.) □ «چشمش به رنگ آب\ بر ما نگاه کرد.» در سروده‌های مهدی

رنگ‌ها در ادب فارسی

اخوان ثالث، دیگر سرایندهٔ برجستهٔ شعر نو، نیز از عنصر رنگ برای خلق تصاویر بسیار استفاده شده است: «چون گشودم چشم، دیدم از میان ابرها- برف زرّین بارد از گیسوی گلگون، آفتاب.» □ «نقش رخسار بامداد هنوز\ بود پر سایه از سیاهیِ سرد\ داشت نقاش خسته از پستو\ کاسهٔ رنگ زرد می‌آورد.» □ «و ما بر بیکرانِ سبز و مخمل‌گونهٔ دریا\ می‌اندازیم زورق‌های خود را چون گُلِ بادام.» □ «آن‌جا که بستر تو از این تنگنای کوه- گسترده‌تن گشاده‌ترک بر زمین سبز/ وین اطلس سپید تو را جلوه کرده بیش - بیدار و خوابِ مخمل پر موج و چین سبز.» □ «وز لذت نوازش زرین آفتاب.» □ «در خلعت بهشتی زربفت آفتاب.» □ «شرم شفق پرید ز رخسارهٔ سپهر - هولی سیاه یافت بر آفاق چیرگی.» □ «جنگل غنوده باز در اعماق ژرف شب\ ...\ سبزِ پری به دامن دیو سیا به خواب.» □ در شعر احمد شاملو، که یکی از عناصر غالب تصویرهای آن طبیعت است، گاهی، گرچه بسیار اندک، تنها رنگ عامل ارتباط میان دو سوی تصویر است، مانند ترکیبات: «مس گونه»، «شفق لبان»، «شنگرف ابر»، «زر آفتاب». در اشعار او گاهی نیز رنگ حکم صفت را برای مشبه‌به دارد تا جنبه‌های شباهت میان دو سوی تصویر دقیق‌تر نموده شود، از آن جمله است ترکیبات «مخمل زرد مزرعه»، «گل زرد شعله»، «لعاب سبز خزه»، «شرب سیاه شب»، «وهم سبز برگ»، «بلور سبز رنگ موج»، «دهان سرخ زخم» ، «نقرهٔ کدر فلس ماهیان»، «نیزه‌های سبز درختان»، «چشم زرد خورشید»، «تکشاهی سیمین فریب» و «مجمر زرین آفتاب». مورد استفادهٔ دیگر از رنگ در شعر شاملو در حسامیزی است: «مرغ صدا طلایی من در شاخ و برگ خانهٔ توست.» □ «به سرود سبز جرقه‌های بهار گوش می‌دارم.» □ «چندان که هیاهوی سبز بهاری دیگر\ از فراسوی هفته‌ها به گوش آمد.» □ «و چندان که خش خش سپید زمستانی دیگر\ از فراسوی هفته‌های دیگر\ به گوش آمد.» در برخی تصاویر اشعار او نیز مفاهیم انتزاعی و امور غیر محسوس به رنگ توصیف شده‌اند: «آی عشق آی عشق\ چهرهٔ آبیت پیدا نیست.» (چهرهٔ آبی عشق مایهٔ شادی و امید و آرامش است.) □ «آی عشق آی عشق\ چهرهٔ سرخت پیدا نیست.» (چهرهٔ سرخ عشق انگیزهٔ حرکت و شور و شوق و ازمیان بردن سرمای درون و افسردگی است.) □ «و عشق سرخ یک زهر\ در بلور قلب یک جام.» □ «و خدای یک عشق\ خدای یک سماجت\ که سحرگاه آفرینش شب یک کامکاری\ می‌میرد\ از زمین عشق سرخش \ با دهان خونین یک زخم\ بوسه‌ای گرم می‌گیرد.» □ «و شب پر آفتاب چشمش در شعله‌های بنفش درد طلوع می‌کند.» □ «آفتاب سبز ،تب شن‌زارها و شوره‌زارها را در گاهوارهٔ عظیم کوه‌های یخ می‌جنباند و خون کبود مردگان ، در غریو سکوت‌شان ،از ساقهٔ بابونه‌های بیابانی بالا می‌کشد.» در شعر فروغ فرخزاد هم ترکیباتی از این گونه به چشم می‌خورد: «آن بهار و آن وهم سبز رنگ\ که بر دریچه گذر داشت با دلم گفت.» □ «انگار از خطوط سبز تخیل بودند\ آن برگ‌های تازه که در شهوت نسیم نفس می‌زدند.» □ «که از تمامی اوهام سرخ یک شقایق وحشی\ جز چند قطره خون\ چیزی به جا نخواهد ماند.» □ «که ذهن باغچه دارد آرام آرام\ از خاطرات سبز تهی می‌شود.» □ «و اجتماع سوگوار تجربه‌های پریده رنگ.» □ «بهار پنجره‌ام را\ به وهم سبز درختان سپرده بود.» اما در شعر سهراب سپهری ،که حسامیزی بالاترین ویژگی سبکی آن است، همچنان‌که از عنوان برخی مجموعه‌های شعر او، مانند مرگ رنگ و حجم سبز، درمی‌یابیم، بسامد رنگ فزونی یافته و تصاویری بدیع و جالب ، و گاه نیز غریب و نادلپذیر ، با بهره‌گیری از رنگ‌ها ساخته شده است: «در دور دست\ قویی پریده بی‌گاه ز خواب\ شوید غبار نیل ز بال و پر سپید.» (در توصیف سپیده) □ «خطی ز نور روی سیاهی است\ گویی بر آبنوس درخشد زر سپید.» (در توصیف سپیده) □ «ریخته سرخ غروب\ جابه‌جا بر سر سنگ\ کوه خاموش است\ می‌خروشد رود\ مانده در دامن دشت\ خرمنی رنگ کبود.» □ «گیاه نارنجی خورشید\ در مرداب اتاقم می‌روید کم کم.» □ « رگهٔ سپید مرمر سبز چمن زمزمه می‌کرد\ و مهتاب از پلکان نیلی مشرق فرود می‌آمد.» □ « گیاه تلخ افسونی!\ شوکران بنفش خورشید را\ در جام سپید بیابان‌ها لحظه لحظه نوشیدم.» □ «با غبار آبی گل‌های نیلوفر\ باز شد درهای بیداری.» □ «من از شادابی باغ زمرد کودکی به راه افتاده بودم.» □ «تراوش سیاه نگاهش با زمزمهٔ سبز علف‌ها آمیخت.» □ «نه در این خاک رس نشانهٔ ترس\ و نه بر لاجورد بالا نقش شگفت» □ «آبی بلند را می‌اندیشم، و هیاهوی سبز پایین را.» □ «ترنم سبز می‌شکافد.» □ « به نی‌ها تن می‌ساییم، و به لالایی سبزشان، گهوارهٔ روان را نوسان می‌دهیم.» □ «قبر نقرهٔ نور» □ «دایرهٔ سبز سعادت» □ «خواهش روشن یک گنجشک» □ «عادت سبز درخت» □ «و اسب یادت هست\ سپید بود\ و مثل واژهٔ پاکی سکوت سبز چمن‌زار را چرا می‌کرد.» □ « چه اتفاق افتاد\ که خواب سبز تو را سارها درو کردند.» □ «حیات ، غفلت رنگین یک دقیقهٔ «حوا» است.» □ «فرصت سبز حیات» □ «سیب سرخ

رنگ‌ها در ادب فارسی

خورشید»□ «علف سبز نوازش»□ «و تو را ترسی شفاف فرا می‌گیرد.»□ «لحظه‌های کوچک من خواب نقره می‌دیدند.»□ «اجاق شقایق»□ «قناری نخ زرد آواز خود را به پای چه احساس آسایشی بست.»□ «سجود سبز محبت»□ «حنجره‌اش از صفات آبی شط‌ها پر شده بود.»□ «یأس ملون»□ «انسان\ در تنبلی لطیف یک مرتع\ با فلسفه‌های لاجوردی خوش بود.»□ « بین درخت و ثانیهٔ سبز\ تکرار لاجورد\ با حسرت کلام می‌آمیزد.»□ «از تماشای سوی ستاره\ خون انسان پر از شمش اشراق می‌شد.»□ «ای میان سخن‌های سبز نجومی»□ «چشم‌هایش\ نفی تقویم سبز حیات است.»□ «باد می‌آمد از سمت سبز زنبیل کرامت.»□ «در مسیر غم صورتی رنگ اشیاء»□ «مثل خوابی پر از لکنت سبز یک باغ»□ «باغ سبز تقرّب». از دیگر شاعران شعر نو که بسامد رنگ در سروده‌هایش قابل توجه است احمدرضا احمدی است: «اما چشمان تو با پندار خرسند من به روی این دیوار\ رنگ مردهٔ پرنده را کشیدند\ و پرنده در حسرت مرگ رنگ، بر روی رویایم پر ریخت.»□ «زردها که رنگ نوزاد بودند از توپ‌های بازی کودکان قدم آموختند و با ما قدم برگرفتند.»□ «با رنگ‌های سیاه که رنگ‌های خسته بودند، به چشمه‌ها رفتیم، چشمه‌های رنگ خورده.» □ «چشمانت انگورها را به رسیدن می‌خواند\ هزاران رنگ مردانهٔ مهاجم\ هنوز خود را رنگ نمی‌دانند.»□ «درختان انبوه پاس می‌دادند\ همهٔ درختان واحد، باور بودند\ در سبزها، باور سبز\ در بنفش‌ها ، باور بنفش\ و در سیاه‌ها، باور سیاه\ راستی که این باور رنگ بود\ زیرا درختان\ همیشه\ همه ها\ و زیستن را\ باور می‌داشتند.»□ «من غم را باور دارم\ من چشمانم را به سرما و به رنگ هوا\ که در میان روزها تقسیم می‌شد\ باور دارم\ شنبه تیره\ یکشنبه خاکستری\ دوشنبه سربی\ سه شنبه مه\ چهارشنبه روشن\ پنجشنبه آفتابی\ ولی جمعه باران بارید.» به هر تقدیر، رنگ، یا به بیان دقیق‌تر، رنگ آمیزی و تنوع رنگ‌ها از مهم‌ترین عناصر (اگر نگوییم مهم‌ترین عنصر) در زیبایی و زیبایی‌شناسی* است و همهٔ شاعران در صور خیال خود کمابیش از آن بهره می‌جویند، حتی کوررنگ‌ترین شاعران و سرایندگان ناامیدی و پوچی را نیز از کاربرد رنگ گریزی نیست، چرا که سیاهی و تیرگی و خاکسترگونگی، این نمادهای ناامیدی و ترس و مرگ و گور، از رنگ‌هایند و بیرنگی هم در نهایت، خود رنگی است. کاربرد عنصر رنگ در صور خیال البته تنها به شعر فارسی محدود نمی‌شود و نثر فارسی، چه نثر کهن چه نثر معاصر، به‌ویژه در رمان*ها، را نیز دربرمی‌گیرد. گستردگی کاربرد انواع رنگ‌ها، چه برای وصف اشیای حقیقی و چه به صورت نمادین و استعاری در ادب فارسی، به‌ویژه شعر، چندان است که بردن نام یکایک رنگ‌ها و معانی نمادین آن‌ها و نمونه‌هایی از کاربردشان در این گفتار ممکن نیست، اما به پاره‌ای ترکیبات که با واژهٔ «رنگ» ساخته شده است اشاره می‌شود (گفتنی است واژهٔ رنگ در زبان فارسی، گذشته از دلالت بر جنبه‌ای از نمود اشیا و نورها، به معانی مختلفی مانند خون، رونق کار، مکر و حیله، روی و ریا، ناراستی و خیانت، عیب، ژنده یا خرقهٔ درویشان ، طرز و روش و خصلت و شیوه و رسم و آیین، مانند و نظیر و شبیه، شتری که از بهر بچه کردن دارند، گوسپند و بز کوهی، حصه و نصیب، نفع و فایده، زر و مال و اسباب، قوت و زور و توانایی ، جان و روح و مانند آن‌ها آمده است) : ۱ـ **رنگ از جان داشتن چیزی**، کنایه از، از شور و علاقهٔ درونی سرچشمه گرفتن آن چیز: «خط خوانا که رنگ از جان داشت\ جای از چشم من چه پنهان داشت.»(نیما) ۲ـ **رنگ‌های آفتاب** : «صبحدم چون رنگ‌هایِ آفتابِ جلوه‌گر\ روی و پهنای جهان را بست در رنگ دگر.» (نیما) ۳ـ **رنگ آفتابی شدن** ، کنایه از تابناک و روشن شدن: «گل اندامی که من دارم نظر بر روی گلرنگش ـ ز رنگ ماهتابی آفتابی می‌شود رنگش.» (صائب) ۴ـ **رنگ آمیختن**، آمیختن رنگ‌های گوناگون به‌هم و رنگ به رنگ شدن، و کنایه از حیله و زرق و نیرنگ به کار بردن: «بدانست شاه گرانمایه زود ـ کز آمیختن رنگ نایدش سود.»(فردوسی)□ «خصمت چو شکوفه مدتی رنگ آمیخت ـ تا همچو شکوفه چرخش از دار آویخت/ زد همچو شکوفه دست در هر شاخی ـ آخر چو شکوفه ناگه از شاخ بریخت.» (ظهیر فاریابی) ۵ـ **رنگ‌آمیز**، نقاش و کنایه از نیرنگ باز و حیله ساز: «از پی نقش‌های جان آویز ـ اختران نقش بند و رنگ آمیز.» (سنایی)□ «دلم رمیدهٔ لولی‌وشی‌ست شورانگیز ـ دروغ وعده و قتّال وضع و رنگ آمیز.» (حافظ)□ «نی همین تنها رخ زردم به خون آغشته شد ـ عشق رنگ آمیز از این بسیار نقش تازه بست.» (فیضی) ۶ـ **رنگ افکندن** ، کنایه از رنگ دادن و رنگ بخشیدن :«چون غضب رنگ گلش بر یاسمین می‌افکند ـ شعله را چشم از خجالت بر زمین می‌افکند.» (کلیم) ۷ـ **رنگ انداختن** ، کنایه از رنگ گرفتن و رنگین شدن: «زردها بی خود قرمز نشده‌اند\ قرمزی رنگ نینداخته است\ بی‌خودی بر دیوار\ صبح پیدا شده از آن طرف کوه «ازاکو»، اما\ «وازنا» پیدا نیست.» (نیما) ۸ـ **رنگ آوردن**، کنایه از شرمنده گشتن، خشمگین شدن، سرحال آوردن، جلوه و

رنگ‌ها در ادب فارسی

رونق دادن، رنگ دادن، رنگ گرفتن، مکر و حیله به کار بردن: «مردم تر ز محنت آرد رنگ ـ آینه تر شود بگیرد زنگ.»□ «گر تو رنگ آوری و طیره شوی، غم نخورم ـ سنگ اگر لعل شود، جز به بدخشان نشود.» (سنایی)□ «اگر شوربایی به چنگ آوری ـ من مرده را باز رنگ‌آوری/ و لیک آشتی بِه ز پرخاش و جنگ ـ که این داغ و درد آرد آن آب و رنگ.»(نظامی)□ «از آن می یکی جام پیما به من ـ که رنگ آورد زو عقیق یمن.»(فخرالدین اسعد گرگانی)□ «من او را چه گویم چه رنگ آورم ـ که آن دست را زیر سنگ‌آورم.» (فردوسی) ۹ـ **رنگ باختن/ رنگ پریدن** ، کنایه از زرد شدن رنگ چهره از ترس و شرم و خشم، حالت محو شدن رنگ و کاسته شدن از آن: «رنگ می‌بازد ز نام بوسه یاقوت لبش ـ از اشارت آب می‌گردد هلال غبغبش.» □«چه‌سان گستاخ گیرم بوسه از لعل می آشامش؟ـ که رنگ از بوسهٔ خورشید می‌بازد لب بامش.»□ «اگرچه نقش دیوارم به‌ظاهر در گرانخوابی ـ اگر رنگ از رخ گل می‌پرد بیدار می‌گردم.»(صائب) □ «پیش روی او که آتش رنگ می‌بازد ز شرم ـ آینه از ساده لوحی می‌زند نقشی برآب.»(بیدل)□ «هست شب یک شب دم کرده و خاک\ رنگِ رخ باخته است.» (نیما) « از همین اصطلاح سادهٔ زبان فارسی... شاعران سبک هندی شبکهٔ تداعی بسیار وسیعی را به وجود آورده‌اند که به عنوان **پرواز رنگ و شکست رنگ** در شعر ایشان انعکاس بسیار دارد»: «خار دامن می‌شود رنگ سبک پرواز را ـ چون از آن مژگان گیرا چشم برداریم ما.» □ «افتاده از شکستگی آن روی ، رنگ ما ـ رنگ شکسته، چهرهٔ آل است پیش ما.»□ «شیشهٔ رنگ خزان را خون رنگِ ما شکست ـ بشکند هر کس که می‌جوید شکست کار ما.» (صائب)□ «ترسم که شکستی به گلستان تو آید ـ زان آه که رنگ گل خورشید شکستم.» (باقر کاشی)□ «گرم نوید کیست سروش شکستِ رنگ ـ کز خویش می‌روم به خروش شکست رنگ.» (بیدل) در شعر بیدل **شکستِ رنگ** «زمینهٔ یک رشته تداعی‌های گوناگون شده است و در مرکز این تداعی حالتِ فنا یا نوعی زوال مورد نظر شاعر است». ۱۰ ـ **رنگ بالیدن** : «به بوستان وفا در گل گل محمود ـ هنوز رنگ به بوی ایاز می‌بالد.» (ظهوری) ۱۱ـ **رنگ برآوردن** ، کنایه از شرمنده شدن، رنگ به رنگ شدن و نیز حیله و مکر به کار بردن: «دیدم گل رویی نگهم رنگ برآورد ـ دل بر مژه‌ام ناله به آهنگ برآورد.» (طالب آملی)□ «برآورد خربنده هر گونه رنگ ـ پرستنده بنشست با می به چنگ.» (فردوسی) ۱۲ـ **رنگ بر آب ریختن / رنگ بر آب زدن** ، کنایه از تدبیر تازه اندیشیدن ، دام گستردن: «از نگه بیهوش دارو در شراب ناب ریخت ـ ساقی ما باز رنگ تازه‌ای بر آب ریخت.» (خالص)□ «از من مدان چون باغ اگر هر دم به‌رنگی می‌شوم ـ بیرنگی او می‌زند بر آب از این سان رنگ‌ها.» (صائب) ۱۳ـ **رنگ برافشاندن** : «خون گشته دلم رفت سراغش نتوان یافت ـ رنگی که برافشاند به باغش نتوان یافت.» (آرزو) ۱۴ـ **رنگ برداشتن** ، کنایه از رنگ گرفتن، رنگ چیزی را قبول کردن و نیز بیرنگ ساختن و از بین بردن رنگ چیزی: «گل پژمرده رنگی غیر حسرت برنمی‌دارد ـ دل افسرده داغی جز خیالت بر نمی‌دارد.»(جلال اسیر) □ «ز صدمت تو توان کرد کوه را سیماب ـ ز هیبت تو توان رنگ ارغوان برداشت.» (حسین سنایی). ۱۵ـ **رنگ خجالت برداشتن** ، کنایه از، از شرمگینی رنگ سرخ بر چهره گرفتن: «قامتت خم گشت و پشتت بار طاعت برنداشت ـ چهرهٔ بی‌شرم تو رنگ خجالت برنداشت.» (صائب) ۱۶ـ **رنگ بردن** ، کنایه از زایل کردن رنگ ، و نیز وحشت و بیم و هراس پدید آوردن: «چنان در راه غارت پی فشردند ـ که رنگ هندیان را نیز بردند.»(حکیم زلالی)□ «درایِ جگر تاب و فریادِ زنگ ـ ز سر مغز می‌برد و از روی رنگ.»(نظامی)□ «هزار آفرین بر می سرخ باد ـ که از روی ما رنگ خجلت ببرد.»(صائب)□ « وز خنده‌های تلخ دلش رنگ می‌برد/ نیلوفر کبود که پیچیده با مجر.»(نیما) ۱۷ـ **رنگ برگردن** ، کنایه از رنگ گرفتن و نیز تدبیر و چاره اندیشیدن و (هر ساعت) به رنگ و شکلی تازه خود را نمودن: «چو من در هر لباسی می‌شناسم شیوهٔ او را ـ به هر ساعت چرا برمی‌کند آن لاله رو رنگی.» (وحید)□ «گاه مستم از نگاه و گاه مخمورم به ناز ـ اول عشق است رنگی هر زمان برمی‌کنم.» (نادم گیلانی) ۱۸ـ **رنگ بستن** ، کنایه از رنگ گرفتن و نیز (ظاهراً) حیله کردن و فریب دادن: «رنگ می‌بندد\ شکل می‌گیرد\ گرم می‌خندد.»□ «نقشی نزد که آن نه پیام آورد ز درد\ رنگی نبست کان ننماید ره عدم.»(نیما) ۱۹ـ **رنگ‌بست** ، کنایه از رنگ ثابت و برقرار: «ای وای بر نظارگیان ، گر در این چمن ـ می‌بود رنگ‌بست گل اعتبارها.»□ «صائب ز می مرا نتوان لاله رنگ ساخت ـ چون شعله رنگ‌بست بود روی زرد من.» (صائب) □ «بر خویش گرچه بسته خزان رنگی از غمت ـ خون در دلش ز رشک رخ رنگ‌بست ماست.»(ظهوری) ۲۰ـ **رنگ پوشیدن** ، کنایه از جامهٔ رنگ رنگ پوشیدن (به دلق ژندهٔ وصله دار درویشان نیز «رنگ» گفته می‌شود) : «روح خواهی جبّه بشکاف ای پسر ـ تا از آن صفوّت برآری زود سر/ بر خیال آن صفا و نام نیک ـ رنگ پوشیدن نکو باشد ولیک.» (مولوی)□

رنگ‌ها در ادب فارسی

عشاق را خراج قناعت بود لطیف ـ تا غایتی که رنگ بپوشند و بو خورند.» (طالب آملی) ۲۱ـ **رنگ پیری به سرکشیدن**، کنایه از سفید کردن موی سر: «آمد مراگذار به پیری\ اکنون که رنگ پیری به سر کشیده‌ام\ فکری است باز در سرم از عشق‌های تلخ.»(نیما) ۲۲ـ **رنگ تجلی** : «در بسیط خطّهٔ آرام، می‌خواند خروس از دور\ می‌شکافد جرم دیوار سحرگاهان\ وز بر آن سرد دود اندود خاموش\ هر چه، با رنگ تجلّی، رنگ در پیکر می‌افزاید\ می‌گریزد شب\ صبح می‌آید.» (نیما) ۲۳ـ **رنگ تنیدن**: «پیت پیت ... ندیده صبح چراغم\ کو روی آمده است تن او\ آنگاه شب تنیده بر داو رنگ\ شب گشته بر تنش کفن او.» (نیما) ۲۴ـ **رنگ جُستن**، کنایه از بهره و نصیب جستن از چیزی و نیز دگر شدن و تغییر کردن: «در و دیوار بوی گل گرفت از جستن رنگش ـ ز سیلابی کز آن کو بگذرد بوی گلاب آید.»(شوکت بخاری)□ «هر زمان رنگی بجوید ماجرا\ بهر خود خصمی بپروردی چرا؟»□ «دینگ دانگ... در مسیر بیابان\ در گورهای چشم\ با آن نگاه‌ها همه مرده\ در حبسگاه‌ها که ز شب جسته‌اند رنگ\ با خفتگان سخت و فسرده.» (نیما) ۲۵ـ **رنگِ تعلق**، کنایه از دلبستگی به هر چیزی: «غلام همت آنم که زیر چرخ کبود ـ ز هرچه رنگ تعلق پذیرد آزاد است.»(حافظ)□ «دل صاف کن از رنگ تعلق که نماید ـ معشوق از این آینه دیدار و دگر هیچ.» (طالب آملی) ۲۶ـ **رنگ جهیدن**، کنایه از رنگ پریدن و رنگ رفتن : «کوچهٔ حسن و محبت سر ز یک ره می‌کشد ـ رنگ یوسف گشته از روی زلیخا می‌جهد.» (قاسم مشهدی) ۲۷ـ **رنگ چیدن**: «نافه از بوی مویت آکندند ـ رنگ رویت در ارغوان چیدند.»(ظهوری) ۲۸ـ **رنگ چرک‌تاب**، رنگی که از آن چرک کم معلوم می‌شود، مانند سیاه، سبز ماشی و طوسی: «روز سیاه پردهٔ آلوده دامن است ـ ممنون بخت خویشم از این رنگ چرک تاب.»(تأثیر) ۲۹ـ **رنگ دادن**، رنگ بخشیدن، رنگ کردن، رنگ پس دادن، و کنایه از رونق دادن: «بیاسود یک هفته بر جای جنگ ـ به یاقوت می روی را داد رنگ.» (نظامی)□ « پیش‌تر زان که بَرَد باد عدم خاک وجود ـ رنگ دِه آب روان را به تَف اخگر می.» (ابن یمین) ۳۰ـ **رنگ داشتن**، دارای رنگ بودن و کنایه از بهره و نصیب داشتن و نیز جلوه و رونق داشتن: «از آن عاشق به آتش‌های رنگارنگ می‌سوزد ـ کز آن روی لطیف از هر نگه رنگی دگر دارد.» (صائب)□ « غم زمانه ز ما بیدلان ندارد رنگ ـ به سان دزد که در خانهٔ گدا افتد.» (کلیم)□ «خاطر من نشکفد از وصل یار خویشتن ـ این چمن رنگی ندارد از بهار خویشتن.» (سلیم تهرانی) ۳۱ـ **رنگدان به کف گرفتن**، کنایه از رنگ آمیزی کردن: «چهره سازان این سرای درشت \ رنگدان‌ها گرفته‌اند به کف.»(نیما) ۳۲ـ **رنگ دیدن در کسی**، کنایه از نفع و بهره بردن از کسی: «به هیچ در نروی تا در آن نیابی سود ـ به هیچ کس نروی تا در آن نبینی رنگ.» (عنصری)□ «رو که ایزد به تو پرداخت جهان را یکسر ـ کاین خلایق را در جود تو می‌بینم رنگ.» (مختاری) ۳۳ـ **رنگرز**، کسی که پارچه و جز آن را رنگ کند: «چو شمشیر تو رنگرز من ندیدم ـ که ریگ سیه را کند ارغوانی.»□ «آن برگ رزان بین که بر آن شاخ رزان است ـ گویی به‌مثل پیرهن رنگرزان است.» (منوچهری) ۳۴ـ **رنگرز مرکز خاکی**، کنایه از ماه (که به نظر پیشینیان نور آن سبب به رنگ آمدن میوه‌ها است): «تا مطبخی عالم سفلی شده خورشید ـ تا رنگرز مرکز خاکی قمر آمد.»(مجیر بیلقانی) ۳۵ـ **رنگ رفتن**، کنایه از دگرگون شدن، بی‌رنگ شدن ، پاک شدن : «نه به هفت آب که رنگش به صد آتش نرود ـ آنچه با خرقهٔ زاهد می انگوری کرد.»(حافظ) □ «ز رویم وقت رفتن می‌رود رنگ ـ که می‌ترسم برآرد تیغ او رنگ.» (کمال خجندی) ۳۶ـ **رنگ رم کردن**، کنایه از رنگ پریدن و رنگ رفتن: «رنگ گل‌های چمن بس که ز شوقت کرد رم ـ سبزه‌ای بال نیفشاند که طاوس نبود.» (ناصر علی سرهندی) ۳۷ـ **رنگ روزگار گرفتن**، کنایه از دو رنگ شدن، ریا و زرق و دورویی به‌کار بردن: «رنگ ازرق بر او قرار گرفت ـ چون فلک رنگ روزگار گرفت.» (نظامی) ۳۸ـ **رنگ روی چو کاه شدن**، کنایه از هراسناک شدن، خود را باختن: «بترسید و شد رنگِ رویش چو کاه ـ به دارای خود برد خود را پناه.» (نظامی) ۳۹ ـ **رنگ ریختن**، کنایه از رنگ باختن، به غایت ترسیدن و نیز طرح عمارت افکندن و بنای کار گذاشتن : «از پس گریه دویدند او گریخت ـ کودک از ترس عتابش رنگ ریخت.»□ «آن یکی در خانه‌ای در می‌گریخت ـ روی زرد و لب کبود و رنگ ریخت» (مولوی)□ «چشم مخموری که ما را زهر در پیمانه ریخت ـ می‌تواند از نگاهی رنگ صد میخانه ریخت.»□ «ز یاد آن ستمگر از رخ من رنگ می‌ریزد ـ دل این شیشهٔ نازک ز نام سنگ می‌ریزد.»□ «عشق از خاکستر ما ریخت رنگ آسمان ـ این شرار شوق اول در دل آدم گرفت.» □ «مدار دست ز تعمیر دل در این موسم ـ که ریخت لاله و گل رنگ شادمانی را.» (صائب) ۴۰ـ **رنگریز**، رنگرز و نقاش و مصور: «این دهر رنگریز مرا صوف و اطلس است ـ این چرخ نقره خنگ مرا اسب و استر است.»□ «تیغ تو رنگریز و ضمیر تو نقش‌بند ـ خلق تو گل‌فروش و بیانت شکرگر است.» (سید حسن غزنوی) ۴۱ـ **رنگریزِ کان**، کنایه از

رنگ‌ها در ادب فارسی

آفتاب: «روی تو به رنگریزِ کان ماند ـ زلف تو به نقش بند جان ماند.» (مولوی) ۴۲ـ **رنگ زدن**، رنگین کردن و کنایه از طرح بنای کاری گذاشتن: «دست سخن کی رسد در تو که از بأس تو ـ تا که سخن رنگ زد رنگ سخنور شکست.» (انوری)□ «معمار وجود اَر نزدی رنگ تو از عشق ـ در آب محبت گل آدم نسرشتی.» (حافظ) ۴۳ـ **رنگ ساختن**، کنایه از حیله و مکر به کار بردن: «نباید که ایمن شوی زو به جنگ ـ که در رنگ‌سازی بود بی‌درنگ.» (فردوسی)□ «وگر به جنگ نیاز آیدش به جان کوشد ـ که گاه جستن از آن‌جا چگونه سازد رنگ.» (فرخی) ۴۴ـ **رنگ سخن**، کنایه از طرز و روش سخن: «لب ببستم ز سخن ای گل خندان که مباد ـ مردمان بوی تو یابند ز رنگ سخنم.»(هلالی) ۴۵ـ **رنگ سوختن**، کنایه از رنگ بردن:«با تف سینه ساختم طرهٔ ناله آتشین ـ رنگ ترانه با رخ بانگ هزار سوختم.» (طالب آملی) ۴۶ـ **رنگِ شب**، کنایه از سیاهی و تاریکی: «قلم از رنگ شب به سامان شد ـ رقم از تیرگی نمایان شد.»(نیما) ۴۷ـ **رنگ شکفتن**:«تا رنگ گلی نشکفد از تابش خورشید ـ حربا نکند میل که خورشید برآید.» (عرفی شیرازی) ۴۸ـ **رنگ فروختن**، کنایه از مکر و فریب به کار بردن: «دلت گر چه به دلداری نکوشد ـ بگو تا عشوه رنگی می‌فروشد.» ۴۹ـ **رنگ کردن**، کنایه از فریفتن: «بترس از خون من کاین سرخ عیار ـ بسی تیغ بتان را رنگ کرده است.» (عطائی حکیم) ۵۰ ـ **رنگ کشیدن / رنگ کش**، کنایه از رنگ دادن و رنگ بخشیدن و نیز رنگ گرفتن و رنگ پذیرفتن: « جواهر تو بخشی دل سنگ را ـ تو بر روی گوهر کشی سنگ را.» (نظامی)□ «چشم جذاب بتان زین کوی‌ها ـ مغز جویان از گلستان بوی‌ها/ زانک حس چشم آمد رنگ کَش ـ مغز و بینی می‌کشد بوهای خوش.»(مولوی) ۵۱ـ **رنگ گردیدن / رنگ گردانیدن**، تغییر رنگ دادن و کنایه از تغییر حال، ترسیدن: «من نمی‌گویم ز گلزارت کسی گل چیده است ـ رنگ آن سیب زنخدان اندکی گردیده است.» □ «چندین هزار جامه بدل کرد روزگار ـ غفلت نگر که رنگ نگرداند حالِ ما.» □ «گلشن حسن از بهار عشق خرم می‌شود ـ اشک بلبل رنگ چون گرداند شبنم می‌شود.»(صائب)□ «رفته‌ام در بیشهٔ شیر و پلنگ ـ روی من ز ایشان نگردانید رنگ.» (مولوی) ۵۲ ـ **رنگ گرفتن/ رنگ ستاندن**، رنگ پذیرفتن، رنگ بردن، و رونق و رواج گرفتن : «چون رنگِ مِی گرفت لب مشکبوی تو ـ آن به که همچو ابن یمین مِی پرستمی.» (ابن یمین)□ « می‌دهد رنگی و رنگی می‌ستاند هر زمان ـ بس که دارد انفعال از چهرهٔ دلدار گل.» (صائب)□ «دمی که ره به من آن تیز چنگ می‌گیرد ـ ز سینه‌ام دل و از چهره رنگ می‌گیرد.» (ملا مفید بلخی) ۵۳ـ **رنگ گریختن، رنگ باختن و رنگ پریدن** : «مضطرب بودم چو عکسش میهمان دیده بود ـ نقد دل‌ها برد چون از چهره رنگ من گریخت.»(میرزا طاهر وحید) ۵۴ ـ **رنگ گسیختن**، کنایه از رنگ باختن، رنگ پریدن، بیرنگ شدن، از رونق و رواج افتادن: «تا بند از نقاب بت ما گسیخته ـ از شرم رنگ صورت دیبا گسیخته.» (محمد سعید اشرف)□ «در سرایی در او نه فرش و نه چیز\ رنگ بگسیخت تنگی از همه چیز.» (نیما) ۵۵ ـ **رنگ نوشیدن** : «اگر با رنگ‌نوشان صفا یک رنگ شد مردی ـ چنان باید که از خاطر دو رنگی را برون آرد.» (امیر خسرو دهلوی) ۵۶ ـ **رنگ و بوی**، کنایه از شوکت و جلال ، قدرت و توانایی ، رونق و صفا،و پیرایه و زیبایی: « تا چند اسیر رنگ و بو خواهی شد ـ چند از پی هر زشت و نکو خواهی شد/ گر چشمهٔ زمزمی و گر آب حیات ـ آخر به دل خاک فرو خواهی شد.» (خیام) □ «ای گل تو نیز خاطر بلبل نگاه دار ـ کانجا که رنگ و بوی بود گفتگو بود.» (حافظ) ۵۷ـ **رنگ و آب / آب و رنگ**، کنایه از شادابی، رواج و رونق، صورت ظاهر و نیز آراستگی ظاهر کسی: «گفتم کاخر ز چیست، بر سمن آن آب و رنگ؟ ـ گفت رخ دلبری است، در تُتقِ روزگار.» (ظهیر فاریابی)□ «نزدیک من آی تا من آیم ـ پنهان به رخُش نظر گشایم/ بینم که چه آب و رنگ دارد ـ در وزن وفا چه سنگ دارد.» (نظامی) □ « این چه رخسار است؟ گویا چهره پرداز بهار ـ آب و رنگ صد چمن را صرف یک گل کرده است.» (صائب) □ «آنم که عقل نشئه بَرَد از جنون من ـ اندیشه آب و رنگ پذیرد ز خون من.»(طالب آملی) ۵۸ ـ **رنگ و رو دادن به چیزی**، کنایه از جلا و برق دادن به چیزی : « در پی فکر زمین را کوفتن\ آسمان‌ها را ز رنگ تیرگی‌ها روفتن\ و به آن‌ها رنگ و رو دادن.» (نیما) ۵۹ ـ **رنگین**، کنایه از خوب و خوش و سرحال و زیبا و شاداب و رنگارنگ : «بس که در خرقهٔ آلوده زدم لاف صلاح ـ شرمسار از رخ ساقی و می رنگینم.» (حافظ) □ «مست و دست افشان و رنگینم به سوی او برید ـ هم بر این ترتیب و آیینم به سوی او برید.» (طالب آملی)□ « رنگین سخن گمان نبری خویش را کلیم ـ کز خامهٔ بریده زبان خون چکیده است.» (کلیم) [رنگین سخن کنایه از نغز و شیرین سخن و خوش بیان است.] □ «رزق ما چون شبنم از رنگین عذاران چمن ـ با کمال قرب، دندان بر جگر افشردن است.»□ « من آن رنگین نوا مرغم درین بستانسرا صائب ـ که چشم شبنم گل می‌پرد در انتظار من.»□ «به لفظ نازک

صائب معانی رنگین ـ شراب لعلی در شیشه‌های شیرازیست» (صائب)□ «بر قمری و بلبل ز نشاطم مسرایید ـ من بوی گلم نالهٔ رنگین فغانم.» □ «از شیون رنگین وفا هیچ مپرسید ـ دل آن همه خون گشت که بردند به باغش.» (بیدل)□ «و اسب، یادت هست\ سپید بود\ و مثل واژهٔ پاکی سکوت سبز چمن‌زار را چرا می‌کرد\ و بعد، غربت رنگین قریه‌های سر راه.» □ «در این کشاکش رنگین، کسی چه می‌داند\ که سنگ عزلت من در کدام نقطهٔ فصل است.» (سهراب سپهری) ۶۰- بی‌رنگی، بی‌تعیّنی، قلمرو وجود بدون پیرایهٔ ماهیات: «چونک بی‌رنگی اسیر رنگ شد ـ موسئی با موسئی در جنگ شد/ چون به بی‌رنگی رسی کان داشتی ـ موسی و فرعون دارد آشتی/ این عجب کاین رنگ از بی‌رنگ خاست ـ رنگ با بی‌رنگ چون در جنگ خاست.» (مولوی) ترکیباتی که در زبان و ادب فارسی با «رنگ» ساخته شده و می‌شود بیش از آن است که بتوان همه را در چنین مقالهٔ کوتاهی آورد و از این رو به همین اندازه بسنده می‌گردد. اما برای نشان دادن استفادهٔ استادانهٔ شاعران بزرگ پارسی‌گو از رنگ و انواع و ترکیبات آن‌ها در سخن، غزلی از صائب را با ردیف رنگ می‌آوریم: «از روی لاله‌گون تو در خون تپید رنگ ـ دیوانه‌وار پیرهن گل درید رنگ/ تا روی آتشین تو در باغ جلوه کرد ـ از روی گل چو قطرهٔ شبنم چکید رنگ / تا چهرهٔ لطیف تو گلگل شد از شراب ـ در تنگنای غنچه ز خجلت خزید رنگ/ شد تا رخ همیشه بهار تو بی‌نقاب ـ پیوند خود ز چهرهٔ گل‌ها برید رنگ/ در جام لاله و قدح گل غریب بود ـ در دور عارض تو به مصرف رسید رنگ/ بال و پر رمیدن رنگ است موج آب ـ در لعل آبدار تو چون آرمید رنگ؟/ باشد به زیر تیغ ز آسیب چشم زخم ـ بر رخت هر که پنجهٔ خونین کشید رنگ/ پای حنا گرفته ز رفتار عاجزست ـ هرگز به گرد بو نتواند رسید رنگ/ بال و پر همند حریفان سست عهد ـ بو می‌رود به باد چو از گل پرید رنگ / امّید بازگشت، گل بی‌بصیرتی است ـ آن را کز آفتاب قیامت پرید رنگ/ شد روی آسمان شفقی از سرشک من ـ از باده شیشه را به رگ و پی دوید رنگ/ آلوده کی شود به علایق روان پاک؟ ـ کز زخم، تیغ تیز برآید سفید رنگ/ صائب شکسته باش که این شوخ دیدگان ـ بر روی هیچکس نتوانند دید رنگ.»

منابع: تاریخ ایران، کیمبریج، ۴۴۲/۴- ۴۴۴؛ تازیانه‌های سلوک، ۱۷۸؛ حافظ نامه، ۱۶۳/۱، ۲۴۵، ۴۹۶، ۵۲۱، ۷۳۸، ۷۴۰- ۷۴۱، ۷۴۳؛ دایرة‌المعارف فارسی، ۱۱۰۱/۱- ۱۱۰۲، ۱۶۴۰؛ دیوان صائب، ۱۳۸/۱، ۳۷۳، ۴۶۱؛ ۴۷۲/۲، ۴۹۵، ۱۱۳۶؛ ۱۳۹۳/۳؛ ۲۳۲۶/۵، ۲۳۳۵، ۲۳۵۸، ۲۳۶۳، ۲۳۸۷، ۲۵۲۳؛ زمستان، ۱۵، ۲۷، ۱۳۶، ۱۵۱، ۱۶۶، ۱۸۷، ۱۹۰؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۴۸۲- ۴۹۴؛ سبک هندی و کلیم کاشانی، ۶۹-۷۰، ۷۶- ۷۷؛ سفر در مه، ۳۳، ۱۲۹- ۱۳۰، ۱۳۶، ۱۷۹، ۱۹۴- ۱۹۵، ۱۹۹، ۲۴۲- ۲۴۵؛ شاعر آینه‌ها، ۲۶، ۴۱- ۴۵، ۱۳۵، ۱۳۷- ۱۳۸، ۲۰۰، ۲۱۲، ۲۱۷- ۲۱۸، ۲۴۳، ۲۴۶، ۲۴۹، ۲۵۵؛ شعر العجم، ۱۶۵/۴- ۱۷۲؛ صور خیال در شعر فارسی، ۱۶۵- ۱۶۷، ۲۶۷- ۲۸۷؛ فرهنگ اشعار صائب، ۶۹/۱، ۴۵۲- ۴۵۵؛ فرهنگ شعر نیما، ۱۵۷- ۱۶۱؛ فرهنگنامهٔ شعری، ۳۴/۱- ۳۵، ۱۱۶۵/۲- ۱۱۶۹؛ کاروان هند، ۱۶۳/۱، ۲۱۸، ۲۷۹، ۵۶۶، ۵۷۷، ۵۸۰؛ کلیات سعدی، ۴۱۶- ۴۱۷؛ لغت نامه، زیر «رنگ»، «فام» و «گون»؛ مجموعهٔ آثار نیمایوشیج، دفتر اول (شعر)، ۴۱۱، ۴۱۵، ۵۵۹، ۵۷۳ و صفحات دیگر؛ موسیقی شعر، ۱۵- ۲۰، ۲۷- ۲۸؛ نگاهی به فروغ فرخزاد، ۲۶، ۴۳، ۴۷، ۵۰، ۶۲، ۱۰۰، ۱۰۷، ۱۱۸، ۲۳۱، ۲۳۷، ۳۰۶؛ نگاهی به نیما، ۱۲۷- ۱۴۵؛ هشت کتاب؛ همهٔ آن سال‌ها، احمد رضا احمدی؛

Britannica, 3/469- 470; 16/595- 604.

برزگر

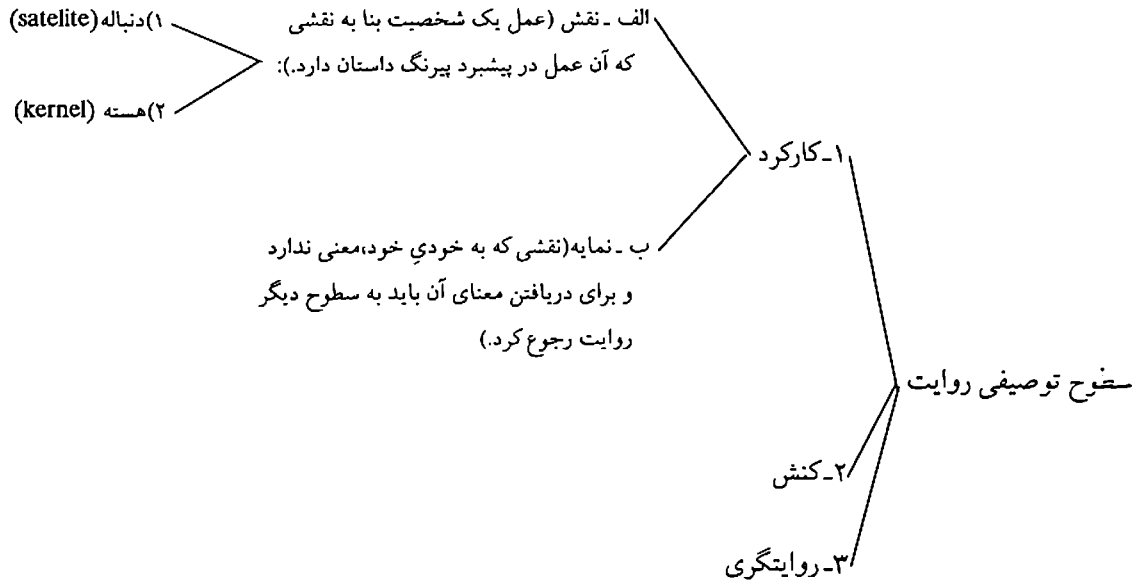
روایت (re.vā.yat)، معادل واژهٔ انگلیسی narrative، در لغت به معنی حدیث، خبر و نقل‌کردن سخن، و در اصطلاح ادبی، متنی است که داستان* را بیان می‌کند و داستانگویی (راوی*) دارد. البته این تعریف روایت، ساده‌ترین و در عین حال، کلی‌ترین تعریف آن است. بسیاری از منتقدان ادبی، تعاریفی منحصر و ویژه برای روایت برشمرده‌اند. ر. اسکولز و ر.کلاگ در ماهیت روایت، متنی را روایت دانسته‌اند که دو عنصر داشته باشد: یکی، داستان و دیگری، داستانگو. ا. تراگوت و م. ل. پرات در زبان‌شناسی برای دانشجویان، روایت را هم‌ارز تجربه‌ای برشمرده‌اند که به فعل گذشته نقل شود. البته اگر داستانی را به زبان حال یا آینده بیان کنند (مانند داستان‌های علمی ـ تخیلی)، باز هم باید آن را تجربه‌ای مربوط به گذشته دانست؛ چه، نویسنده در گذشته آن را نوشته است. مایکل تولان در روایت، درآمد انتقادی زبانی، چنین تعریفی از روایت به دست داده است: «توالی ملموس حوادثی که غیرتصادفی کنار هم آمده باشند.» در این تعریف، منظور از غیرتصادفی بودن حوادث این است که ارتباط میان حوادث باید پذیرفتنی و مستدل باشد. سپس باید به رولان بارت، منتقد و نظریه‌پرداز ادبی فرانسوی (۱۹۱۵- ۱۹۸۰م) اشاره کرد که چندین شکل برای روایت قایل و بر این

باور بود که با گفتار یا نوشتار می‌توان به روایت پرداخت. به نظر بارت، روایت می‌تواند ایستا یا پویا باشد (مثلاً داستان یا فیلم در سنجش با نقاشی، روایتی پویا دارند). بارت روایت را در تمام جلوه‌های فرهنگی بشری می‌بیند: قصه*، داستان، نمایش، اسطوره*، تاریخ و نظایر آن. وی بر این باور است که جامعهٔ بدون روایت، تصورناپذیر است و اصولاً روایت کاری با خوب و بد ندارد و فقط روایت است. «روایت، خیلی ساده در جامعه وجود دارد، همچون خود زندگی.» به نظر بارت، روایت در شمار جهانی‌های بشری است و تنها می‌توان آن را توصیف کرد و ویژگی‌های آن را شناساند. اما تزوتان تودوروف، اندیشه‌مند و منتقد بلغاری (۱۹۳۹م -) مهم‌ترین ویژگی روایت را تغییر از وضعیتی به وضعیت دیگر می‌داند و بر آن است که هر تعریفی از روایت باید با توجه به این ویژگی ارائه گردد. تودوروف بر این باور است که ارتباط سادهٔ حوادث و توالی خطی آن‌ها نمی‌تواند روایتی را به‌وجود آورد، بلکه نویسنده یا روایتگر به کمک گشتارهایی (transformations) که به کار می‌گیرد، حوادث را آن گونه که خود می‌خواهد، جابه جا می‌کند و شکل می‌دهد. اصولاً باید میان سلسله حوادث روایت پیوند زمانی (انگیزه/ motivation) و نیز پیوند سببی (راه‌حل/ resolution) وجود داشته باشد. حضور اصل سببیت در قصه‌های عامیانه که نخستین بار ولادیمیر پراپ، مردم‌شناس روسی (۱۸۹۵- ۱۹۷۰م) آن را مطرح کرد، بسیار بارز است. پراپ با بررسی قصه‌های عامیانهٔ روسی به این نتیجه رسید که این قصه‌ها در آغاز، شرایطی متعادل و بسامان را روایت می‌کنند؛ سپس نیرو یا نیروهایی این تعادل و بسامانی را به هم می‌زنند و سرانجام، طی کنش‌هایی، تعادل و بسامانی نخستین بازمی‌گردد. بیشتر تعاریفی که از روایت ارائه شده، در دو نکته مشترکند: ۱ـ یک یا چند حادثه را نقل می‌کنند. ۲ـ آنچه نقل می‌شود، ای بسا واقعی یا داستانی باشد. ویژگی‌های گوناگونی برای روایت برشمرده‌اند که شاید فراگیرترین آن‌ها، ویژگی‌هایی باشند که مایکل تولان برای روایت برشمرده است: ۱ـ **تصنع** (هر روایت بر پایهٔ طرحی ساخته می‌شود. حتی در روایت شفاهی نیز چون راوی پیش‌تر روایتش را تمرین می‌کند، تصنع به چشم می‌خورد). ۲ـ **تکرّر** (در روایت ،چیزی یا چیزهایی وجود دارند که تکراری به نظر می‌رسند). ۳ـ **سیر مشخص** (هر روایت از جایی آغاز و به جایی ختم می‌شود). ۴ـ **راوی** (در هر روایتی ، راوی یا داستانگو حضور دارد، هر چند ناپیدا و ضمنی). ۵ـ **جابه‌جایی** (در هر روایتی ، راوی می‌تواند حادثه‌ای را جابه جا کند و به خواست خود، ترکیب‌های تازه بسازد یا در سیر زمانی وقایع دست ببرد).

نظریه‌های صورتگرایان روس، به‌ویژه ویکتور اشکلوفسکی ، منتقد روسی (۱۸۹۳- ۱۹۸۴م) در نظریهٔ نثر (۱۹۲۹م) نقشی بسزا در تکوین نظریه‌های روایت‌شناسی داشته است. آنگاه نوبت به زبان‌شناسان مکتب پراگ (۱۹۲۶- ۱۹۴۸م) همچون یان موکاروفسکی، زبان شناس چک (۱۸۹۱- ۱۹۷۵م) و رومن یاکوبسون ، زبان‌شناس روسی تبار امریکایی (۱۸۹۶- ۱۹۸۲م) رسید که زمینه‌هایی فراهم آوردند تا روایت‌شناسان بتوانند به کمک آن‌ها به تحلیل پژوهش‌های روایی بپردازند، چندان که بسیاری از روایت‌شناسان فرانسوی از الگوهای اسطوره‌کاویِ لِوی استراوس، انسان‌شناس فرانسوی (۱۹۰۸م -) که خود، از زبان‌شناسی ساختگرا تأثیر پذیرفته بود، در پژوهش‌های ساختار شناختی روایت، فراوان بهره بردند. چندی نیست که دامنهٔ علم روایت‌شناسی گسترش یافته، متون تاریخی، دینی، فلسفی و حتی فیلم‌ها نیز از تأثیر آن برکنار نمانده‌اند. مثلاً پول ریکور، فیلسوف پدیدارشناس فرانسوی (۱۹۱۳م -)در کتاب خود، روایت (۱۹۸۰م) از رویکردی فلسفی به روایت‌شناسی نگریسته؛ یا چ. س. وایت در مقاله‌ای با نام «زبان مستقیم و سوم شخص در روایت داستان» (۱۹۸۰م) در تحلیل متون تاریخی از الگوهای روایت‌شناختی بهره گرفته؛ یا کریستین متز، نشانه‌شناس فرانسوی در مقالهٔ خویش تحت نام «همنشینی عظیمِ روایت فیلم » (۱۹۶۶م) به تحقیق دربارهٔ ارتباط میان دستور زبان متن و فیلم پرداخته است. در تکوین و شکل‌گیری نظریه‌های نوین روایت‌شناسی، شش چهره بسیار نقش‌آفرین بوده‌اند: ولادیمیر پراپ، رولان بارت، ؛ تزوتان تودوروف؛ ژرار ژنه، منتقد ساختگرای فرانسوی (۱۹۳۰م -)، آلژیرداس گرماس، معنی‌شناس لیتوانیایی (۱۹۱۷م -) و کلود برمون، روایت‌شناس فرانسوی (۱۹۲۹م -). ۱ـ **ولادیمیر پراپ** - وی متنی را روایت دانسته که نمایانگر و بیانگر تعبیر وضعیت از حالتی متعادل و بسامان به غیر متعادل و نابسامان و سپس بازگشت به همان حالت متعادل و بسامان اولیه باشد. پراپ، این تغییر وضعیت را حادثه (event) نامید. به نظر او حادثه از عناصر اصلی روایت است. تقریباً عمدهٔ کار پراپ در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان (۱۹۲۸م) شناسایی این حوادث (خویشکاری*)است. سرانجام آن که پراپ، گذر از یک وضعیت و حالت به وضعیت و حالتی دیگر را حرکت (move) نامیده

روایت

ست. وی بر آن بوده که قصه باید دست کم یک حرکت داشته باشد، تا بتوان آن را قصه خواند. خلاصه آن که پراپ، گذر از وضعیتی به وضعیتی دیگر را حادثه و سیر [حرکتی] حادثه را حرکت خوانده است. **۲ـ رولان بارت** ـ وی بر آن بوده که تحلیل روایت فقط از طریق توصیف ساختاری یا تحلیل سطح توصیفی روایت ممکن است. بارت نیز همانند پراپ، روایت را توصیف از یک حالت به حالت دیگر می‌دانست. وی بر آن بود که در هر روایتی سه سطح توصیفی وجود دارد: ۱ـ کارکرد(function)، ۲ـ کنش (action) و ۳ـ روایتگری (narration). بارت پیوندی ارگانیک میان این سه سطح قایل بود و اعتقاد داشت که این سه در پیوند با یکدیگر، کلیت روایت را می‌سازند. با توجه به نظریهٔ بارت ، سطوح توصیفی روایت را می‌توان در نمودار زیر نشان داد:



۳ـ تزوتان تودوروف ـ وی دو نوع حادثهٔ فرعی در روایت مشخص کرد: نخست، حوادثی که وضعیتی (خواه متعادل ،خواه نامتعادل) را توصیف می‌کنند و دوم، حوادثی که بیانگر و نمایانگر گذر از وضعیتی به وضعیتی دیگر هستند. حوادث نوع یکم در مقایسه با حوادث نوع دوم ایستا هستند. تودوروف مقوله‌های اصلی روایت را چنین برشمرد: الفّ ـ اسم خاص، زیرا هر اسم به منزلهٔ یک شخصیت است. ب ـ صفت، که توصیف کنندهٔ عامل قصه یا شخصیت داستان است و خود به سه نوع توصیفی، ملکی و منزلتی (status) تقسیم می‌شود. پ ـ فعل، زیرا عمل هر شخصیت* همانند عمل در زبان طبیعی است. افعال نیز خود به سه دسته تقسیم می‌شوند: نخست، افعالی که نمایانگر تغییر وضعیت هستند، دوم، افعالی که کارکرد توبیخی (reprehensible) دارند، و سوم، افعالی که حالت کیفری (punitive) دارند. **۴ـ ژرار ژنه** ـ صورتگرایان روس دو سطح در روایت برشمرده‌اند: نخست پیرنگ* (plot) و دوم، داستان (story). ژنه به تأثیر از این نظر صورتگرایان روس و بهره‌گیری از قصه به جای پیرنگ، یکی از مهم‌ترین سطوح روایت را قصه می‌داند و آن را ترتیب واقعی رخدادهای روایت ارزیابی می‌کند. از رویکرد نشانه‌شناختی می‌توان گفت که قصه، دالّ متن روایی و داستان، مدلول آن است. البته ژنه سطح سومی نیز در روایت قایل است که همان روایتگری (narration) است وعبارت است از «عمل روایت کردن و در حقیقت ، عملی که در خودش خلاصه می‌شود.» ژنه به عامل زمان در روایت بسیار اهمیت می‌دهد و با توجه به همین عامل، روایت‌ها را در سه دسته جای می‌دهد: ۱ـ روایت گذشته‌نگر. ۲ـ روایت مقدم (در این نوع روایت، زمان قصه جلوتر از زمان داستان است. این روایت بیشتر در رویاها و داستان‌های علمی ـ تخیلی معمول است). ۳ـ روایت به شیوه‌ای که زمان قصه و داستان با هم تداخل کند. ژنه

این نوع روایت را «روایت لحظه به لحظه» می‌نامد. این روایت بسیار پیچیده است، زیرا چند شخصیت در آن واحد، روایت خود را نقل می‌کنند. شیوهٔ روایت رمان‌های نامه‌ای (← رمان، انواع) معمولاً بدین گونه است. در این‌جا باید به دیگر روایت‌شناسی که به عنصر زمان و جایگاه آن در روایت، توجه فراوان می‌ورزید نیز اشاره کرد. وی سِگره نام دارد و در کتاب خود، ساختارها و زمان، دو نوع زمان را در روایت برمی‌شمرد: یکی ، **زمان درونی**، یعنی مدتی که توالی زنجیره‌های روایی در کنار هم می‌نشینند و متنی را به وجود می‌آورند و دیگری، **زمان بیرونی** ، یعنی مدتی که خواننده صرف خواندن متن می‌کند و در حقیقت، متنی دیگر را با توجه به پیشینهٔ فرهنگیِ خویش بازمی‌آفریند. در این نوع زمان، خواننده نقشی بسزا و اساسی در تشکل و دریافت متن دارد. در این‌جا باید به نظریهٔ روایت‌کاوی ژرار ژنه نیز اشاره کرد. ژنه بر آن بود که در تحلیل روایت باید به پنج عامل توجه کرد: الف ـ نظم (order/ آیا زمان بندی قصه با داستان هماهنگی دارد؟). ب ـ تداوم (duration/ آیا داستان چیزی را از قصه حذف کرده است؟). پ ـ بسامد (frequency/ آیا حادثه‌ای که یک بار اتفاق افتاده، یک بار هم تعریف شده است؟). ت ـ وجه (mood/ راوی برای روایت خود، چه دیدگاهی را به کار می‌گیرد؟). ث ـ حالت یا صدا (voice/ روایت برای بیان خود،از چه نوع راوی‌ای بهره می‌جوید و پایگاه و دیدگاه این راوی چگونه است؟). ۵ ـ **آلژیرداس گرماس** ـ وی روایت را از دیدگاه معنی‌شناختی باز نموده و سه نوع زنجیره در آن مشخص کرده است: نخست، زنجیره‌های اجرایی(syntagmes performanciel)، که چگونگی انجام عمل یا مأموریتی را بیان می‌کنند؛ دوم، زنجیره‌های میثاقی (syntagmes contractuel) که وضعیت روایی مورد نظر را به سرانجام معهود خویش می‌رسانند، سوم، زنجیره‌های جابه جا کننده (syntagmes disjonctionnels)، که انواع جابه‌جایی‌های روایی را آنجام می‌دهند. با آنکه از دید گرماس، هر روایتی سیر حرکتی مشخصی دارد، این حرکت، مکانیکی و خطی نیست و ای بسا در هر سیری، حرکت‌های دیگر پیش آید ۶ـ **کلود برمون** ـ وی بر آن است که هر روایت سه پایهٔ اصلی دارد: ۱ـ تشکیل موقعیت پایدار «الف». ۲ـ امکان دگرگونی موقعیت «الف» (مرحلهٔ گذرا). ۳ـ دگرگونی یا عدم دگرگونی موقعیت «الف» . برمون، توالی (پی‌رفت) را مهم‌ترین سازهٔ ساختار روایی می‌داند. وی بر آن ست که هر روایتی را می‌توان به سه بخش تقسیم کرد(از نظر زمانی): ۱ـ «الف» در لحظهٔ نخست، «الف» است. ۲ـ در لحظهٔ دوم، حادثهٔ «ج» برای «الف» رخ می‌دهد یا «الف» حادثهٔ «ج» را در لحظهٔ دوم می‌آفریند. ۳ ـ «الف» در لحظهٔ سوم، «ب» است. مهم‌ترین برآیند بحث‌های برمون این است که هر شکل روایت، داستان‌گونه است. هرچه ادبیات به بازتاب ذهنی واقعیت نزدیک شود، باید همچنان بیانگر، روایتگر و داستانگو باقی بماند.

منابع: دستور زبان داستان، ۷ـ ۲۹؛ ۲۵۳ـ ۲۶۷؛ ساختار و تأویل متن ، ۱/۱۴۶، ۱۶۱ـ ۱۶۲، ۱۶۶ـ ۱۷۱، ۲۳۴، ۲۸۰، ۳۱۵ـ ۳۱۷؛ لغت‌نامه ، زیر «روایت»؛

A Glossary of Contemporary Literary Theory, Hawthorn, 161;*Dictionary of World Literary Terms*,Shipley , 208;*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 145- 146.

قاسم‌نژاد

روایت یادداشت‌گونه ← **یادداشت روزانه**

روبرداشت ← **گرته‌برداری**

روح‌زمانه (ruh-e.za.mā.ne)، معادل اصطلاح آلمانی zeitgeist گرایش‌ها،روندها، سبک‌ها، نگرش‌ها یا اندیشه‌های همانندی که در دوره‌ای ویژه سر برمی‌آورند. این اصطلاح که نخست، یوهان گاتفرید هردر، فیلسوف، منتقد و مورخ آلمانی (۱۷۴۴ـ۱۸۰۳م)، آن را در ۱۷۶۹م به کار برد، پس از چندی مورد توجه ویژهٔ ایده‌آلیست‌ها و رمانتیک‌های آلمانی قرار گرفت و سپس عیناً به زبان‌های دیگر راه یافت. هگل، فیلسوف نامدار آلمانی (۱۷۷۰ـ ۱۸۳۱م) بر آن بود که هنر نمی‌تواند بیانگر عواطف،احساسات ،هیجانات و تفکرات هنرمند باشد،مگر آنکه نخست بپذیرند که هنرمند، خود، از رمز و راز این احساسات و تفکرات آگاه نیست و تحت تأثیر نیروی الهام*، چیزی می‌آفریند که فراتر از آگاهی او می‌رود و بیانگر روح زمانه می‌شود. مثلاً مرگ‌هراسی و اندیشه به جنبه‌های خوفناک آن، از خاصه‌های برخی از آثار ادبی انگلیسی در دورهٔ جیمز اول (۱۶۰۳ـ۱۶۲۵م)، به‌ویژه نمایشنامه‌های جان وبستر (۱۵۸۰ـ۱۶۲۵م) و سیریل ترنر (۱۵۷۵ـ۱۶۲۶م)، بوده است؛ یا مثلاً سدهٔ نوزدهم میلادی به عصر ماده‌گرایی حماسی آوازه دارد. به‌کارگیری این اصطلاح در زمینهٔ تاریخ، همواره با هشدار و

حتیاط همراه بوده است، زیرا ویژگی‌های هر دورهٔ تاریخی پیچیده‌تر از آن بوده و هست که بتوان با تعبیر روح زمانه به شرح و بیان آن پرداخت.

منابع:حقیقت و زیبایی ،۱۰۱؛ فرهنگ اندیشهٔ نو ،۴۳۵؛

A Dictionary of Literary Terms ,Cuddon,760; *Britannica* . 13/22.

قاسم‌نژاد

روزنامه (ruz.nā.me)[=newspaper] که ترجمهٔ تحت‌اللفظی آن کاغذ اخبار است] ، نام عمومی نشریاتی که برای نشر کردن اخبار (و نیز آرا و نظرات، اعلانات و دیگر اطلاعات مورد توجه مردم) در فاصله‌های معینی (اغلب روزانه) چاپ و پخش می‌شوند. روزنامه‌ها جزو **نشریات ادواری** (periodical publications) به شمار می‌آیند. درواقع، نشریات ادواری (در برابر **نشریات غیرادواری**، مانند کتاب)، که در فواصل کمابیش منظمی منتشر می‌گردند و زنجیره‌ای را می‌سازند، به دو دستهٔ عمده تقسیم می‌شوند: ۱ـ روزنامه‌ها؛ ۲ـ مجلات. مجله (magazine یا periodical) نشریه‌ای ادواری یا متناوب حاوی مقاله*، داستان*، شعر و دیگر مطالب خواندنی است که در آن ، برخلاف روزنامه، به اخبار کمتر توجه می‌شود و بیشترین کوشش در این است تا نظرات و افکار ناشران آن ارائه گردد. مرز میان روزنامه و مجله چندان هم دقیق و گذرناپذیر نیست ـ چه، مجلاتی هستند که بیشتر به اخبار می‌پردازند و بسیاری از روزنامه‌ها نیز حاوی مطالبی هستند که معمولاً در مجلات می‌آیند ـ با این‌همه تفاوت‌های آن‌ها در شکل و قطع، فاصلهٔ انتشار ، و کارکرد به اندازهٔ کافی مشخص است: روزنامه(روزانه یا هفتگی) معمولاً دارای برگ‌هایی به قطع بزرگ و آزاد و رها (ناپیوسته) و حاوی اطلاعات و مطالب گوناگونی است که نشر به‌موقع و فوری آن‌ها اهمیت فراوان دارد. امّا مجله (هفته‌نامه، ماه‌نامه ، فصل‌نامه و مانند آن‌ها) برگ‌هایی به قطع کوچک‌تر و معمولاً به هم بسته، گاه صحافی شده، دارد و حاوی مطالبی تخصصی‌تر ولی با فوریت کمتر ـ برای نشر ـ است. هر دو دستهٔ نشریات ادواری پس از اختراع چاپ پدید آمدند و در پاسخ به تقاضای روزافزون برای دستیابی به اطلاعات سریع و سرگرمی‌های منظم رشد و گسترش بی‌سابقه‌ای یافته‌اند. روزنامه‌ها پرخواننده‌ترین نشریات بوده‌اند و روند گسترش دموکراسی در سده‌های نوزدهم و بیستم میلادی بدون آن‌ها تصور ناپذیر است. به دنبال آن‌ها، هم از جهت تاریخی، هم از جهت پرخوانندگی، مجلات جای دارند که در آغاز بیشتر در زمینه‌های علمی نشر می‌یافتند، ولی سپس انواع زمینه‌های سرگرمی را نیز دربرگرفتند و امروزه شاید دربارهٔ همهٔ علایق ـ جدی یا سطحی ـ مردم مجله‌ای نشر می‌یابد. در فارسی امروز ایران **اصطلاحات نشریات ، مطبوعات و جراید** مترادف هم به کار می‌روند و بر نشریات ادواری اطلاق می‌شوند. از آن‌جا که **روزنامه‌نگاری** (journalism) یعنی جمع‌آوری اخبار و نشر آن‌ها در مواقع معین (که مشتمل بر نوشتن مقالات ، تهیهٔ اخبار، حک و اصطلاح مندرجات ، و چاپ و نشر آن‌ها است) هر دو دستهٔ نشریات ادواری را در بر می‌گیرد، به همین سبب در این مقاله علاوه بر روزنامه‌ها به مجلات نیز پرداخته می‌شود.

تاریخچهٔ روزنامه: چنان‌که گفته آمد، روزنامه نشریه‌ای است که در فواصل منظم (روزانه، هفتگی یا جز آن)، در صبح یا عصر، انتشار می‌یابد و مخاطب آن می‌تواند ساکنان شهری کوچک یا بزرگ، یک استان، یک کشور و حتی قاره‌ای یا کل کرهٔ زمین باشد و از دیگر گونه‌های نشریات از جهات فوریت انتشار اخبار، عناوین خبری ویژه، و دربرگیرندگی موضوعات و رویدادهای گوناگون روز، متمایز می‌شود. هر رویدادی نیز برای آن‌که به صورت خبر درآید، پیش از هر چیز باید برای عامه یا مردم جالب باشد؛ مقصود از «مردم» در این مورد، همانا خوانندگان روزنامه است. روزنامهٔ روزانه اساساً برآیند جامعهٔ صنعتی است و روزنامه‌های مستقل جزئی ضروری برای رشد دمکراسی در هر جامعه در شمار می‌آید. روزنامه به این معنی در قرون اخیر پدید آمده است، چراکه وجود آن به اندازهٔ معینی از آزادی گفتار و گسترش سواد بستگی دارد. اما نیاز به اطلاعات و خبردهی و خبرگیری از ضروریات زندگی اجتماعی است و ازاین‌رو پیش از پیدا شدن روزنامه به معنی کنونی آن نیز ملل متمدن وسایلی برای پاسخ به این نیاز داشته‌اند. یکی از ویژگی‌های اغلب حکومت‌های استبدادی، اصرار و اشتیاق آن‌ها به آگاهانیدن مردم از رویدادها و نظرات رسمی است. در روم باستان این وظیفه را روزنامهٔ وقایع روز (به لاتین: آکتا دیورنا /*Acta Diurna*) انجام می‌داد که از ۵۹ق‌م روزانه انتشار می‌یافت و مبدع آن را یولیوس قیصر/ سزار (۱۰۰/۱۰۲ـ ۴۴ق‌م) می‌دانند. وقایع روز اخبار کوتاهی دربارهٔ جنگ‌ها و انتخابات و آیین‌های دینی و بازی‌ها و آتش‌سوزی‌ها داشته که کارگزاران دولت آن‌ها را می‌نوشتند و در جاهای عمومی نصب می‌کردند تا مردم از مندرجات آن آگاه

شوند. درکنار آن، خبرنامهٔ وقایع سنا (به لاتین: آکتا سناتوس /*Acta Senatus*) نیز وجود داشت که اخبار تصمیمات و وقایع سنای روم را گزارش می‌داد. وقایع روز گرچه از جهت محتوا پیشرو روزنامه‌های نوین به شمار می‌آید، به‌هرحال نشریه‌ای دولتی بود، یعنی این مقامات دولتی بودند که تصمیم می‌گرفتند چه چیزی را باید خبر دانست و آن را به آگاهی مردم رسانید. همین مطلب دربارهٔ پائو /*Pao*/ نشریهٔ اخبار دربار در چین نیز صدق می‌کند که بیش از هزار سال (۶۱۸- ۱۹۱۱م) بی‌وقفه در میان کارکنان تحصیل کردهٔ دولت (دیوانیان) در پکن منتشر می‌شد. در اروپا پس از فروپاشی امپراتوری روم غربی (۴۷۶م) تا قرن‌ها از انتشار منظم اخبار خبری نبود و حتی تا مدت‌ها پس از اختراع چاپ به دست گوتنبرگ (ـح ۱۴۶۸م) در حدود ۱۴۳۶م روزنامه به معنی کنونی آن، یعنی نشریه‌ای مرتب و منظم، وجود نداشت و توزیع اخبار به وسیلهٔ انتشارات نامنظم، مانند **ورق اخبار** (newssheet) که دستنویس بود و مندرجات آن را کارگزاران دولتی می‌نوشتند و جارچیان در مراکز عمومی برای مردم می‌خواندند، انجام می‌گرفت. **کتاب اخبار** (newsbook) یا **کتابچهٔ اخبار** (newspampblet) نیز که از اواخر سدهٔ پنجم میلادی به عنوان وسیله‌ای برای پراکندن اطلاعات مربوط به موضوعی خاص رواج یافت، حاوی اخبار بود. در این کتابچه‌های چاپی چهار، هشت یا شانزده صفحه‌ای از حوادث مهمی، مانند جنگ، عزاداری، تشییع جنازهٔ پادشاهان و شاهزادگان، جشن‌ها و مانند آن‌ها، خبر می‌دادند. یکی از این کتابچه‌ها، کتابچه‌ای با عنوان *The Trev Ecounter* در چهار برگ بود که آن را ریچارد فاکس در ۱۵۱۳م در انگلستان منتشر کرد و در شرح نبرد فلادن فیلد Flodden Field (۱۵۱۳م) که در آن انگلیسی‌ها، اسکاتلندی‌ها را شکستند.به این کتابچه‌ها یا اوراق اخبار، که رفته‌رفته شکل و انتشار منظمی یافتند و به‌صورت خبرنامه درآمدند، در زبان لاتین **رلاتسیونس** relations ، در زبان فرانسه **آوکازیونل** occasionnel و **کورانتو** coranto، در زبان آلمانی **تساتیونگن** zeitungen ، در زبان ایتالیایی **گازتا** gazzeta/ **کورانتاس** corantas می‌گفتند. خبرنامه (newsletter) نیز که شکل رایج نوشت‌وخواند میان دوستان یا مقامات دولتی در روم باستان و خانواده‌های بزرگ بازرگانان در اواخر سده‌های میانه بود، رفته‌رفته به وسیله‌ای برای اشاعهٔ منظم اخبار مبدل شد. مثلاً فوگرها خاندانی از امرای بازرگانی آلمانی بودند که در شهر آوگسبورگ نشیمن داشتند. این خاندان را بافنده‌ای به نام یوهان فوگر، که در حدود ۱۳۸۰م در آوگسبورگ نشیمن گزیده بود، بنیاد نهاد و ثروت آن در زمان یاکوب فوگر دوم (۱۴۵۹- ۱۵۲۵م) به اوج خود رسید. خبرنامهٔ فوگرها، که به‌طور منظم انتشار می‌یافت، حتی بیرون از مرزهای آلمان نیز آوازه داشت. خبرنامه‌های بازرگانی، اطلاعاتی دربارهٔ موجودی و بهای کالاها و خدمات بود، اما گه‌گاه اخبار سیاسی را نیز دربرداشتند. بنابراین این‌گونه خبرنامه‌ها ـ مانند خبرنامهٔ فوگرها ـ را که می‌کوشیدند اخبار جدی را به‌طور منظم منتشر سازند و معمولاً به اخبار مهم می‌پرداختند، می‌توان از پیشگامان روزنامه‌های نوین شمرد. با گسترش فن چاپ و باسوادی، از اوایل سدهٔ هفدهم میلادی انتشار نشریه‌های منظم و ادواری عملی شد. خبرنامه‌ای که معمولاً آن را از نخستین نمونه‌های روزنامه به مفهوم کنونی آن می‌شمرند *Relation* استراسبورگ است که یوهان کارلوس در ۱۶۰۹م شروع به انتشار آن کرد. در همان سال هاینریش یولیوس، دوک برونسویک ـ ولفنبوتل، *Avisa Relation Oder Zeitung* Zeitung در آلمانی به معنی «روزنامه» است) را بنیاد نهاد. این هر دو نشریه هفتگی منتشر می‌شدند. آبراهام ورهوون از هفدهم مه ۱۶۰۵ تا ۱۶۰۷م در شهر آنورس/ آنتورپ (در بلژیک)، که در آن روزگار بخشی از هلند بود، نشریهٔ *Nieuwe Tijdingen* (اخبار آنوردس) را هر پانزده روز یکبار،به چاپ می‌رساند که بعدها به طور منظم منتشر می‌شد. هلندی‌ها، به دلیل موقع جغرافیایی و بازرگانی ممتاز کشورشان، با نشر **کورانتو** (= اخبار جاری)های خود در دادن پوشش بین‌المللی به اخبار، پیشرو بودند. در واقع کورانتوهای هلندی، که مطالب آن‌ها برگرفته از نشریات خارجی بود، از ۱۶۲۰م در آمستردام انتشار می‌یافت. این کورانتوها به انگلیسی و فرانسه نیز ترجمه می‌شد. پس از آلمان و هلند، روزنامه‌های اولیه در دیگر کشورهای اروپایی، مانند سوئیس (۱۶۱۰م)، مملکت هابسبورگ‌ها در اروپای مرکزی (۱۶۲۰م)، انگلستان (۱۶۲۱م)، فرانسه (۱۶۳۱م)، دانمارک (۱۶۳۴م)، ایتالیا (۱۶۳۶م)، سوئد(۱۶۴۵م) و لهستان (۱۶۶۱م) نیز پدید آمدند. در ژاپن در دورهٔ توکوگاوا (۱۶۰۳- ۱۸۶۷م) پیوسته اوراق چاپی بزرگی منتشر می‌شد که حاوی خبرهایی دربارهٔ جشن‌ها، رسوایی‌های شخصی، مصایب طبیعی و رویدادهای مهمی، مانند محاصرهٔ قلعهٔ اوزاکا در ۱۶۱۵م، بود. در ایتالیا نخستین گازت‌های ادواری در فلورانس در ۱۶۳۶م و در رم در ۱۶۴۰م منتشر شدند. نشریهٔ گازتا در مادرید ـ تختگاه اسپانیا- در ۱۶۶۱م انتشار یافت.

نخستین روزنامهٔ روسیه به دستور پتر کبیر (۱۶۸۲ـ ۱۷۲۵م) در ۱۷۰۳م در سن‌پترزبورگ منتشر گشت. نخستین کورانتوهای انگلیسی در ۱۶۲۱م در لندن انتشار یافتند. تا دههٔ ۱۶۴۰م کتابچه‌های اخبار به صورت روزنامه درآمدند و صفحهٔ عنوان آن‌ها حذف شد. دیلی کورانت (۱۷۰۲ـ ۱۷۳۵م) نخستین روزنامهٔ حقیقی ـ یعنی نشریه‌ای روزانه ـ در انگلستان و جهان به‌شمار می‌آید. روزنامهٔ معروف تایمز را جان والتر در ۱۷۸۵م بنیاد نهاد و آبزرور در ۱۷۹۱م بنیاد نهاده شد. نخستین روزنامهٔ فرانسوی، گازت دو فرانس بود که در ۱۶۳۱م در پاریس انتشار یافت، اما نخستین نشریهٔ روزانه (روزنامه در معنی حقیقی آن) در فرانسه ژورنال دو پاریس/ *Journal de Paris* بود که از ۱۷۷۱م شروع به کار کرد. ژورنال دو دبا/ *Journal de Débats* نیز که تا جنگ جهانی دوم منتشر می‌گشت، در ۱۷۸۹م به عنوان نشریه‌ای روزانه برای گزارش جلسات مجمع ملی بنیاد نهاده شد. در کشورهای متحد امریکا، نخستین روزنامه، یعنی پابلیک اکوارنس (بوستون، سپتامبر ۱۶۹۰م)، پس از انتشار یک شماره به دستور فرماندار انگلیسی توقیف شد. بوستون نیوز لتر(۱۷۰۴م)، بوستون گزت (۱۷۱۹م) و نیو انگلند کورانت (۱۷۲۱م) نیز از نخستین روزنامه‌های کشورهای متحد امریکا هستند که دو روزنامهٔ اخیر را جیمز فرانکلین برادر بنجمین فرانکلین (۱۷۰۶ـ ۱۷۹۰م)، منتشر می‌کرد. مجله/ magazine یا گاهنامهٔ (periodical) نوین نیز ریشه در نخستین کتابچه‌ها و سالنماها یا تقویم‌های نجومی (almanac) دارد که برخی از آن‌ها رفته‌رفته در فواصل منظم انتشار می‌یافتند. نخستین مجلات حاوی مطالب گوناگون مورد توجه خوانندگان بودند. یکی از نخستین مجلات، نشریهٔ آلمانی - *Erbauliche Monaths Unterredungen* /بحث‌های ماهانهٔ آموزنده است که از ۱۶۶۳ تا ۱۶۶۸م به‌طور منظم منتشر می‌شد. پس از آن مجلات علمی و ادبی و سپس از اوایل دههٔ ۱۶۷۰م مجلات سبک‌تر و سرگرم‌کننده‌تر شروع به انتشار کردند که یکی از نخستین نمونه‌های نوع اخیر مجلهٔ *Le Mercur Gallant* (۱۶۷۲م، سپس با نام *Mercure de France*) در فرانسه است. از دیگر مجلات نخستین می‌توان از *Jornal de savants* (۱۶۶۵م) در فرانسه، *Giornal de Letterati* (۱۶۶۸ـ ۱۶۸۱م) در ایتالیا و *Mercurius Librarius* (۱۶۶۸ـ ۱۷۱۱م)، *Athenian Mercury* (۱۶۹۰ـ ۱۶۹۷م) و *Gentleman's Journal* (۱۶۹۲ـ ۱۶۹۴م) در انگلستان، نام برد. در اوایل سدهٔ هجدهم میلادی، جوزف ادیسن (۱۶۷۲ ـ۱۷۲۹م) و سر ریچارد استیل (۱۶۷۲ـ ۱۷۱۹م) مجلات تتلر (۱۷۰۹ـ ۱۷۱۱م، هفته‌ای سه بار) ، اسپکتیتر (۱۷۱۱ـ ۱۷۱۲، ۱۷۱۴م، روزانه) و گاردین (۱۷۱۳م) را منتشر کردند که مقالات مندرج در آن‌ها در موضوعات سیاسی و مانند آن، هنوز هم از زیباترین نمونه‌های نثر انگلیسی به شمار می‌آید. مجلات انتقادی ادبی و سیاسی از میانهٔ سدهٔ هجدهم میلادی در سراسر اروپای غربی منتشر شدند و در اواخر این سده رفته رفته مجلاتی در حوزه‌های تخصصی، مانند باستان‌شناسی، گیاه‌شناسی، فلسفه و مانند آن‌ها پدید آمدند. از اوایل سدهٔ نوزدهم میلادی نیز مجلاتی برای خوانندگان معمولی و بیشتر برای سرگرمی و تنوع و پر کردن اوقات فراغت، منتشر شده‌اند ـ مانند هفته‌نامه‌های مردم‌پسند ، هفته‌نامه‌های زنان، مجلات مذهبی و تبلیغی، مجلات مصور، هفته‌نامه‌های کودکان ، مجلات ورزشی و مجلات سینمایی ـ که انواع و تعداد آن‌ها پیوسته رو به افزایش است. به هر صورت در سده‌های نوزدهم و بیستم میلادی انواع و تعداد و تیراژ روزنامه‌ها و مجلات، و به‌طور کلی نشریات ادواری، در اروپا و در پی آن در دیگر سرزمین‌ها و کشورهای جهان چنان رشد بی‌سابقه‌ای یافته است که امروزه تصور یک جامعهٔ مدنی بی‌مطبوعات، تقریباً غیر ممکن است. نشریات ادواری به همراه دیگر رسانه‌های گروهی، مانند رادیو و تلویزیون ، در شکل بخشیدن به افکار عمومی نقشی بس مهم دارند و ازاین‌رو صاحبان قدرت برای درآوردن آن‌ها به زیر نفوذ و سلطهٔ خود ـ مستقیم یا غیرمستقیم ـ به انحای مختلف می‌کوشند. نشریات در حکومت‌های استبدادی معمولاً زیر سلطهٔ دولت است و مطالب آن‌ها پیش از انتشار، زیر ممیزی ـ مستقیم یا غیر مستقیم ـ کارگزاران دولت قرار می‌گیرد. (← سانسور) مطبوعات حتی در کشورهای به اصطلاح آزاد نیز به طور کامل از ممیزی به‌دور نیستند. باید توجه داشته باشیم که آگهی‌های گوناگونی که امروزه در مطبوعات به چاپ می‌رسد، نقش بسیار مهمی در چرخش اقتصادی آن‌ها دارد و صاحبان سرمایه‌های کلان می‌توانند با ندادن آگهی‌های خود به یک نشریه، آن را در فشار مالی بگذارند. در مقابل، روزنامه‌نگاران نیز، همانند دیگر صاحبان قلم، برای آزادی بیان سخت می‌کوشند و روی‌هم‌رفته به دستاوردهای بزرگی نیز نایل آمده‌اند و از همین رو امروزه، روزنامه‌ها و مجلات مستقل یکی از ارکان هر جامعهٔ دموکراتیک به شمار می‌آید و نشریات ادواری نقشی بس ارزنده در نظارت بر اعمال صاحبان زور و زر، به‌ویژه

مقامات دولتی و جلوگیری از سوء استفادهٔ آنان از موقعیت‌های اجتماعی و دولتی خود، و نیز در اصلاح جامعه دارند. البته نقش نشریات تنها به مسائل سیاسی و اجتماعی محدود نمی‌شود و زمینه‌های آموزشی و پرورشی و سرگرمی را نیز دربرمی‌گیرد. روزنامه‌ها و مجلات ـ به‌ویژه مجلات ادبی ـ نقش بسیار مهمی در رشد و گسترش هر زبان و شناسایی و شناساندن مکاتب و شخصیت‌های ادبی و آثارشان دارند.

روزنامه‌نگاری فارسی : واژهٔ فارسی روزنامه (مرکب از دو واژهٔ روز و نامه/ نامک)، که معرب آن **روزنامجه** و **روزنامج** است، از همان اوایل دورهٔ اسلامی به معنی کتاب شرح گزارش روزانه و یادداشت وقایع هرروزه (یعنی معادل **ژورنال /جورنال** journal در انگلیسی و فرانسه) و «کتاب یا دفتری که در آن روز به‌روز مطالبی قید و ثبت شود و وقایعی یادداشت کنند» و «کتابچهٔ ثبت» بوده است (← یادداشت‌های روزانه): «گزیت و خراج آنچه بد نام برد ـ به سه روزنامه به موبد سپرد.»(فردوسی)□ «یکی روزنامه است مر کارها را ـ که آن را جهاندار دادار دارد.» (ناصرخسرو)□ «چون در آن روزنامه کرد نگاه ـ روز بر وی چو نامه گشت سیاه.»(نظامی)□ «به روزنامهٔ ایام در، همه پیداست ـ اگر بخواهی دانست، روزنامه بخوان.» (عنصری)□ «آبی به روزنامهٔ اعمال ما نشان ـ باشد توان سترد حروف گناه از او.»(حافظ) روزنامه‌نویسی یا درواقع ضبط وقایع روزانه، مانند رویدادهای کشوری و لشکری یا یادداشت‌ها و خاطرات روزانه ، ظاهراً در دورهٔ اسلامی در ایران، به‌ویژه در دربارها ، رواج داشته است. آثاری مانند روزنامهٔ ملاجلال/ تاریخ عباسی، از ملاجلال منجم (ـ۱۰۲۹ق) در تاریخ شاه عباس یکم صفوی (۹۹۶ـ ۱۰۳۸ق) و روزنامهٔ میرزامحمد کلانتر فارس، در شرح وقایع قسمت‌های جنوبی ایران در ۱۱۴۲ تا ۱۱۹۹ق در ظاهر، شکل یادداشت‌های روزانه، همانند روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه ، را ندارند، ولی یحتمل براساس یادداشت‌های روزانهٔ مؤلفانشان پدید آمده‌اند و ازهمین‌رو نیز «روزنامه» خوانده شده‌اند. در تذکرة‌الملوک، از مؤلفی ناشناس که در شرح تشکیلات اداری، دربار، طبقات ، مشاغل ، مناصب و عواید دورهٔ صفوی (۹۰۶ـ ۱۱۳۵ق) نوشته شده، واژهٔ **روزنامچه** (دفتری که در آن محاسبات روزانه را نویسند) و **روزنامجات** چند بار آمده است: «اجناس خوراکی که پیشکش می‌آوردند... موافق طومار... صاحب‌جمعان بیوتات و مشرفان در روزنامچه عمل می‌نمایند» و «و ناظر قدغن نماید که مشرفان ماه به ماه روزنامجات مقرری‌ها را... موافق مقرری که به خدمت پادشاه عرض، و سند گذشته باشد، و اضافه به‌جهت خاصهٔ شریفه و مجلس و مهمانان و غیره و سوانح که روی داده باشد، در آن باب سند نوشته ، به مهر ناظر بیوتات داخل روزنامجات نمایند، و ماه به ماه روزنامجات را به وزیر بیوتات رسانند.» غیاث‌الدین ابواسحاق محمد عاشقی کرمانی در رسالهٔ سیاق خود، که در حدود ۹۶۱ق، به نام شاه تهماسب یکم صفوی (۹۳۰ـ ۹۸۴ق) نوشته است، در تعریف روزنامچه دفتری می‌گوید: «روزنامچه دفتری است مشتمل بر جمع و خرج مقرر مالوجهات و منالات و غیره و صورت احکام و پروانجات و آنچه در دیوان واقع شود.» در ایران پس از مغول، منصبی درباری به وجود آمد که وظیفهٔ آن ضبط و ثبت وقایع کشوری و لشکری بود. در دورهٔ صفوی، صاحب این منصب دولتی **واقعه‌نویس** نامیده می‌شد و او افزون بر ثبت رویدادها، نامه‌هایی را که از دربارهای دیگر به پادشاهان ایران می‌رسید پاسخ می‌داد. گرچه برخی پژوهشگران، دستاورد وقایع‌نویسی دربارهای ایران را نوعی «روزنامهٔ درباری» معرفی کرده‌اند، به نظر می‌رسد که کار وقایع‌نویس یا واقعه‌نویس، جز در مورد ثبت رویدادها، شباهتی به کار روزنامه‌نگار نداشته است؛ زیرا آن وقایع ضبط شده را تکثیر و پراکندنی ـ شرط اساسی روزنامه‌نگاری ـ در پی نبود. البته عهده‌داری این وظیفهٔ مهم به وقایع‌نویس امکان می‌داد که دربارهٔ تاریخ معاصر صاحب‌نظر باشد و به همین سبب نام برخی از آنان را، مانند عمادالدوله میرزا طاهر قزوینی متخلص به وحید (ـح ۱۱۱۰ق) مؤلف عباسنامه ، در زمرهٔ مؤلفان کتاب‌های تاریخی می‌بینیم. اما در دربار گورکانیان هند (۹۳۲ـ ۱۲۷۴ق)، که سخت تحت تأثیر فرهنگ ایرانی و شیفتهٔ زبان فارسی بودند و در ترویج زبان و ادب فارسی در هند، نقش بزرگی داشتند، کار وقایع‌نویس و همکاران او همانندی‌هایی با روزنامه‌نگاری یافته بود. دربار گورکانی یک واقعه‌نویس داشت که چهارده خبرنگار با او همکاری می‌کردند و هر روز دو تن از آن‌ها عهده‌دار یادداشت‌برداری از تمامی رویدادهای دربار، از گزارش‌های کارپردازان سلطنت تا کارهای شخصی و خصوصی پادشاه می‌شدند (گویا پس از دورهٔ اکبرشاه ـ ۹۶۳ تا ۱۰۱۶ق ـ این کار را ساده‌تر کردند و هر روز از هفته یک نفر واقعه‌نویس می‌شد). خبرنگاران را **بتکچی** و بتکچی کشیک را **کوتل** می‌خواندند. کوتل رفت و آمدها را می‌دید و گزارش‌های دست‌اندرکاران و نیز فرمان‌های شاه را می‌شنید و از آن دیده‌ها و شنیده‌ها یادداشت

برمی‌داشت و همین یادداشت‌ها در پایان دورهٔ کشیک او، دستمایهٔ گزارشی خبری می‌شد که آن را **روزنامچه** می‌نامیدند که درواقع خلاصه‌ای از خبرهای خام بوده است. روزنامچه را به سمع و تأیید شاه می‌رسانیدند و آنگاه بتکچی خبر خام را تنظیم می‌کرد که پس از تأیید و مهر چند تن از مقامات مسئول درباری که شاهد وقایع و صدور دستورها بوده‌اند، **یادداشت** نام می‌گرفت. یادداشت را به دبیری می‌سپردند که در هنر انشا و تنظیم مطلب استادی داشت و او را **تعلیقه‌نویس** می‌خواندند. وی خبر را به سلیقهٔ خود بازنویسی می‌کرد و می‌آراست. خبر قطعی و قابل انتشار **تعلیقه** نام داشت. تعلیقه را به مهر واقعه‌نویس و نیز مهر دو سه تن دیگر از مقام‌های مسئول دربار می‌رساندند و آنگاه تکثیر می‌کردند تا «نقش‌پذیر اعیان دولت» گردد. نسخه‌ای از هر تعلیقه ـ که بعداً **اخبارات** یا **اخبار دربار معلی** (در زمان شاه‌جهان به نام **اخبار دارالخلافهٔ شاه‌جهان‌آباد**) نام گرفت ـ به دربار هریک از حکام و صوبه‌داران (= استانداران) و سران لشکر فرستاده می‌شد و آنان عین یا مضمون تعلیقه را به آگاهی اطرافیان خود می‌رساندند. پس لازم بود که از هر تعلیقه صدها نسخه تهیه کنند و به سراسر هند بفرستند و ازاین‌رو تعلیقه یا اخبارات را می‌توان نشریه‌ای نیمه‌عمومی دانست. در اواخر دورهٔ گورکانیان هند، که بر اثر ضعف دستگاه حکومتی آنان و قدرت روزافزون انگلیسی‌ها، حکومت‌های مستقل و نیمه‌مستقل در این سرزمین پهناور سربرافراشته بودند، هریک از دربارهای کوچک و بزرگ، اخبار نویسی داشتند که او را **هرکاره** (= متصدی) نیز می‌خواندند. با این وجود، در دربار دهلی هنوز هم وقایع‌نگار رسمی وجود داشت. آخرین وقایع‌نگار دربار گورکانیان هند، مصلح‌الدوله ابوالقاسم است که در ۱۲۵۷ق/ ۱۸۴۱م روزنامهٔ سراج‌الاخبار را در دهلی تأسیس کرد. این روزنامه از سوی دربار بهادرشاه ظفر، آخرین پادشاه گورکانی، هفتگی به صورت دستنویس انتشار می‌یافت. روی‌هم‌رفته، اخبارات، که صورت تحول‌یافته‌ای از واقعه‌نویسی یا واقعه‌نگاری معمول در دربارهای ایران و سپس هند بود و شیوه یا آیین تهیهٔ آن‌ها نیز در طول زمان، دستخوش تغییر و تحول شد، در نهایت به صورت اوراق خبری فارسی دستنویسی درآمدند که در آن‌ها خبرهایی دربارهٔ پادشاه، دربار وی، فرمان‌های شاهی، اخبار رفت‌وآمد وزرا به مساجد و دیگر اطلاعات مربوط به سیر و تفریح آنان و جشن‌های سلطنتی و گاه اخبار خارجی می‌آمده است و ازاین‌رو می‌توان آن‌ها را سلف روزنامه‌های نوین فارسی در هند شمرد. درواقع بر پایهٔ همین سنت اخبارنویسی و تحت تأثیر نفوذ انگلیسی‌ها، که همراه با گسترش حاکمت خود بر هند مظاهر تمدن جدید، مانند چاپخانه و روزنامه‌نویسی، را به این سرزمین آوردند، بود که نخستین روزنامه‌های فارسی (به معنی جدید آن) نه در ایران، بلکه در هند پیدا شد و بیشتر این روزنامه‌ها نیز در ترکیب نام خود واژهٔ «اخبار» را داشتند. سداسکه میرزاپوری، که در کلکته می‌زیست، در ۱۲۳۸ق/ ۱۸۲۲م هفته‌نامه‌ای (= روزنامهٔ هفتگی) به نام جام جهان‌نما به سرپرستی شرکت هند شرقی منتشر کرد (چاپ سنگی) که نخست، از ۲۷ مارس ۸ مه ۱۸۲۲م، به اردو درمی‌آمد، سپس به فارسی منتشر گردید و پس از آن هم ضمیمه‌ای به اردو بدان افزوده شد. راجه رام موهن روی (ـ۱۲۴۹ق/ ۱۸۳۳م)، مصلح معروف هندو، در همان سال هفته‌نامهٔ مرآة‌الاخبار را به فارسی در کلکته منتشر کرد که نخستین شمارهٔ آن در ۲۰ آوریل ۱۲۳۸ق۱۸۲۲/م منتشر شد و ازاین‌رو برخی آن را نخستین روزنامهٔ فارسی می‌شمرند (پاره‌ای منابع جام جهان‌نما را نخستین روزنامهٔ فارسی می‌دانند). به گفتهٔ برخی منابع، مرآة‌الاخبار نخست به زبان انگلیسی منتشر شد، ولی به‌سبب نفوذ فراوان زبان فارسی در هند و کم استفاده ماندن نشریهٔ انگلیسی، ناچار پس از دو ماه، فارسی‌دانان را به همکاری در انتشار دعوت کردند و از آن پس این روزنامه به فارسی منتشر می‌شد. مرآة‌الاخبار پس از یک سال، یعنی پس از ۶ مه ۱۸۲۳م، با نام شمس‌الاخبار، هفتگی به فارسی و اردو در کلکته منتشر می‌شد و ناشرش همان رام موهن روی و سردبیر آن منی رام (منشی رام) تهاکر بود (در شناسنامهٔ مطبوعات ایران ، دورهٔ انتشار شمس‌الاخبار ۱۲۵۳ـ ۱۲۶۵ق/ ۱۸۳۷ـ ۱۸۴۹م و نام مدیر آن مانیرام تاکر یاد شده است). پس از آن روزنامه‌های گوناگونی در هند منتشر شد. سبک نثر این روزنامه‌ها بیشتر ساده و آمیخته با لغات و اصطلاحات محلی و انگلیسی بود. ساختار جمله‌ها نیز بیشتر به سبک مخصوص محلی بود، مگر سراج‌الاخبار که نثر آن مصنوع متکلف و گاهی منشیانه و شاعرانه بود. از جملهٔ دیگر روزنامه‌های فارسی چاپ هند از این‌ها می‌توان یاد کرد: ۱ـ هفته‌نامهٔ اخبار سیرام‌پور (از اوایل ۱۸۲۶تا حه ۱۸۲۸م). ۲ـ بنگال هرالد (انگلیسی ، بنگالی ، فارسی و ناگری) که هر یکشنبه زیر نظر رام موهن رای، دو ارکانات تاگور، پرسنا کومار تاگور و دیگران انتشار می‌یافت. ۳ـ آئینهٔ سکندر که در ۱۸۳۱م و پس از آن در کلکته به مدیریت مولوی سراج احمد لکهنوی انتشار

می‌یافت. ۴ـ هفته‌نامهٔ ماه عالم‌افروز (کلکته، چاپ سنگی، از ژوئن ۱۸۳۳م/ ۱۲۴۹ق) به مدیریت مولوی وهاج‌الدین. ۵ ـ سلطان‌الاخبار (کلکته، چاپ سنگی، از ۲ اوت ۱۸۳۵م/ ۱۲۵۱ق) به مدیریت رجبعلی لکهنوی که هفته‌نامه‌ای سیاسی و انتقادی تندرو، به‌ویژه بر ضد استبداد انگلیسی‌ها، بود. ۶ـ هفته‌نامهٔ خبری مهر منیر (کلکته، چاپ سنگی، از یکم ژانویهٔ ۱۸۴۱م/ ۱۲۵۷ق) به مدیریت عبدلولی خان بهادر معتبر جنگ. ۷ـ هفته‌نامهٔ خبری ـ اجتماعی لودیانه اخبار/ لدهیانه اخبار (از ۱۸۳۳ یا ۱۸۳۵ تا ح ۱۸۴۱م). ۸ ـ هفته‌نامهٔ آگره اخبار/ زبدة‌الاخبار (از ۱۸۳۳م) به مدیریت منشی واجدعلی‌خان. ۹ـ صادق‌الاخبار (دهلی، از ۱۸۴۴م). ۱۰ـ فارسی اخبار(پیشاور، ۱۸۶۲م) به کوشش محمد صادق پیشاوری. ۱۱ـ ماهنامهٔ درفش کاویانی (لاهور،از ژانویهٔ ۱۸۸۲م/ ۱۲۹۹ق) به سردبیری و مالکیت مولوی عبدالحکیم. ۱۲ـ هفته‌نامهٔ علمی ـ ادبی فارسی اخبار (لاهور، آوریل ۱۸۸۴م/ ۱۳۰۱ق). ۱۳ـ آزاد (دهلی، ۱۸۸۴ـ ۱۸۸۵م/ ۱۳۰۲ـ ۱۳۰۳ق). ۱۴ـ هفته‌نامهٔ خبری احسن‌الاخبار (بمبئی ، ۹ نوامبر ۱۸۴۴ـ ۱۸۵۵م/ ۱۲۶۱ـ ۱۲۷۲ق) به اهتمام حاج میرزا محمد علی شیرازی. ۱۵ـ هفته‌نامهٔ خبری جام جمشید (۱۸۴۶م/۱۲۶۲ق)به اهتمام پارسیان هند. ۱۶ـ هفته‌نامهٔ خبری چابک (۱۸۴۶م/۱۲۶۲ق) به اهتمام میرداود بن مصطفی. ۱۷ـ ماهنامهٔ مفید عام (لاهور، ۱۸۸۱م) به سه زبان فارسی، اردو و انگلیسی به کوشش منشی گلاب سنگه. ۱۸ـ هفته‌نامهٔ خبری ـ ادبی مفرح‌القلوب (چاپ سنگی، کراچی، ۱۸۵۵ ـ ۱۹۰۶م/۱۲۷۲ ـ ۱۳۲۴ق) به کوشش میرزا مخلص علی (ـ۱۲۹۴ق) و سپس فرزندش میرزا محمد شفیع (ـ۱۳۰۱ق) و پس از وی میرزا محمدجعفر و میرزا محمدصادق. ۱۹ـ هفته‌نامهٔ مطلع‌خورشید (کراچی و سپس سکهر) به مدیریت همان مدیران مفرح‌القلوب . ۲۰ـ هفته‌نامهٔ خبری سیدالاخبار (چاپ سنگی ، حیدرآباد دکن ۱۸۸۹م/ ۱۳۰۶ق) به مدیریت سید آقا شیرازی. ۲۱ـ روزنامهٔ هفتگی حبل‌المتین (کلکته) به مدیریت مؤیدالاسلام سید جلال‌الدین حسینی کاشانی (۱۲۸۰ـ ۱۳۵۰ق) که نخستین شمارهٔ آن در دهم جمادی‌الثانی ۱۳۱۱ق/ ۱۸۹۳م منتشر شد و انتشار آن تا مرگ مؤیدالاسلام ادامه یافت. البته در این فاصله چندین بار، به مدت‌های کوتاه و بلند، توقیف گردید. حبل‌المتین در بیداری ایرانیان و درگرفتن انقلاب مشروطیت نقش قابل‌ملاحظه‌ای داشته است. ۲۲ـ مجلهٔ هفتگی سیاسی ـ علمی مفتاح‌الظفر (کلکته، ۱۳۱۵ـ ۱۳۱۶ق/ ۱۸۹۷ـ ۱۸۹۸م) به کوشش مؤیدالاسلام. ۲۳ـ هفته‌نامهٔ سیاسی ـ فرهنگی آزاد (کلکته، ۱۳۱۷ق/۱۸۹۹م) به اهتمام مؤیدالاسلام. ۲۴ـ هفته‌نامهٔ سیاسی تمدن (بمبئی ، ۱۳۲۶ق/۱۹۰۸م) به اهتمام میرزا رضاخان مدیرالممالک هرندی، با همکاری مؤیدالاسلام جلال‌الدین حسینی کاشانی. چنان‌که می‌بینیم، از آغاز روزنامه‌نگاری فارسی تاکنون، به‌ویژه در اوایل آن ، روزنامه‌ها و نشریات فارسی نسبتاً زیادی در شبه‌قارهٔ هند به فارسی منتشر شده‌اند، اما رفته‌رفته با کاهش نفوذ زبان و ادب فارسی در آن سرزمین و تقویت و گسترش انگلیسی و اردو و زبان‌های محلی در آن‌جا، از شمار روزنامه‌های فارسی کاسته شده، تا بدان‌جا که در سال‌های اخیر نشریات فارسی شبه‌قاره، مانند فصلنامهٔ ادبی ـفرهنگی هلال (از انتشارات ادارهٔ مطبوعات پاکستان ویژهٔ ایران، به مدیریت و سردبیری علی‌محمد شاپوریان، ۱۳۳۱ ـ ۱۳۵۰ش/ ۱۹۵۲ـ ۱۹۷۱م) و فصلنامهٔ ادبی ـ فرهنگی دانش (از انتشارات رایزنی فرهنگی ایران در اسلام‌آباد)، معمولاً تنها از سوی سازمان‌ها و ادارات دولتی و رسمی یا مجامع دانشگاهی انتشار می‌یابد. درواقع گرچه نخستین روزنامه‌های فارسی در هند برآمده‌اند، پیوستگی و رشد و گسترش روزنامه‌نگاری فارسی را باید در مهد این زبان، یعنی ایران جست. می‌دانیم که پیدایش روزنامه، به معنی حقیقی و نوین آن، که نشریه‌ای ادواری برای پخش خبر است، با اختراع دستگاه چاپ و رشد و گسترش باسوادی پیوند دارد. نخستین چاپخانه در ایران، در دورهٔ صفویه به دست گروهی از کشیشان کرملی که به ایران آمده بودند دایر شد (پس از ۱۰۱۶ق). ارمنیان جلفای اصفهان نیز در حدود ۱۰۴۳ق و در ۱۰۵۱ق، دو چاپخانه با حروف ارمنی دایر کردند، ولی ظاهراً از این چاپخانه‌ها در خارج از جامعهٔ مسیحی اصفهان استفاده‌ای نکردند و کتاب‌های فارسی و عربی تا دورهٔ قاجار همچنان به صورت دستنویس تکثیر می‌شد. در دورهٔ قاجار در ۱۲۳۳ق آقا زین‌العابدین تبریزی دستگاه چاپی به تبریز آورد و با حمایت عباس‌میرزای قاجار (۱۲۰۳ـ ۱۲۴۹ق) چاپخانه‌ای دایر کرد و در آن کتاب‌هایی مانند جهادیهٔ میرزا عیسی قائم‌مقام را به چاپ رساند. در سال بعد میرزا صالح شیرازی، که پس از تحصیل در انگلستان به میهن بازمی‌گشت، یک دستگاه چاپخانهٔ سربی با خود آورد. میرزا صالح، پسر حاجی باقرخان کازرونی شیرازی، جزء دومین گروه از محصلان ایرانی بود که به دستور عباس میرزا برای تحصیل علوم و فنون جدید به انگلستان اعزام

شده بودند (۱۲۳۰ق). وی در مدت سه سال و نه ماه و بیست روزی که در انگلستان به‌سربرد، زبان‌های انگلیسی ، فرانسه و لاتین را فراگرفت و در تاریخ و طبیعیات و برخی فنون، مانند شیشه‌سازی، ساختن مرکب چاپ، تهیهٔ حروف مقعطه و حکاکی، کار کرد. وی در انگلستان به گروه فراماسون‌ها (فراموشخانه) پیوست و در بازگشت به ایران عنوان مهندس گرفت. در تبریز مترجم و مستشار ولیعهد عباس میرزا شد و سپس به تهران رفت و به مأموریت‌های سیاسی متعددش فرستادند؛ از جمله در سفر نمایندگان اعزامی به ریاست خسرومیرزا به دربار روسیهٔ تزاری در ۱۲۴۵ق، عضو هیأت بود. وی چندان به کار چاپ علاقه‌مند بود که چون به عضویت سفارت فوق‌العاده به پترزبورگ رفت، چند دستگاه دیگر نیز به تبریز وارد کرد. میرزا صالح در زمان محمد شاه قاجار (۱۲۵۰-۱۲۶۴ق)، که در پایتخت و شاید در سمت وزیر تهران خدمت می‌کرد، به تقلید از انگلستان به تأسیس و نشر نخستین روزنامهٔ فارسی در ایران پرداخت و در دههٔ آخر رمضان ۱۲۵۲ق طلیعه (اعلان یا آگهی ویژه‌ای در تشریح و موضع روزنامه که معمولاً پیش از انتشار آن روزنامه منتشر می‌گردد) یا «اعلام‌نامه‌ای... به‌جهت استحضار ممالک محروسهٔ ایران» صادر کرد و به آگاهی رسانید که «... همت ملوکانهٔ اولیای دولت علیه مصروف بر این گشته است که ساکنین ممالک محروسه تربیت شوند و از آن‌جا که اعظم تربیت آگاه ساختن از کار جهان است، لهذا به‌حسب حکم شاهنشاهی کاغذ اخباری مشتمل بر اخبار شرقیه و غربیه در دارالطباعه ثبت و به اطراف و اکناف فرستاده خواهد شد.» به این ترتیب که «هر آنچه طرفه بوده و تازگی داشته و استماع آن‌ها مورث آگاهی و دانش و عبرت اهالی این مملکت خواهد بود، ماهی یک مرتبه در دارالطباعه ثبت و به همهٔ ممالک انتشار خواهد نمود.» چهار ماه بعد، یعنی در ۲۵ محرم ۱۲۵۳ق (یکم مه ۱۸۳۷م) نخستین شمارهٔ این روزنامه، که نام ویژه‌ای نداشت و میرزا صالح تنها از آن با عنوان عمومی کاغذ اخبار (ترجمهٔ تحت‌اللفظی newspaper) یاد می‌کرد و دارای نشان دولتی بود، انتشار یافت. از کاغذ اخبار میرزا صالح که نخستین روزنامهٔ چاپی فارسی در ایران به شمار می‌آید، تاکنون متن کامل سه شماره، یعنی رونوشت شمارهٔ محرم ۱۲۵۳ق (که ظاهراً نخستین شماره است، ولی احتمال دارد در فاصلهٔ انتشار طلیعه و این شماره ، شماره‌های دیگری از روزنامهٔ میرزا صالح منتشر شده باشد که امروزه نشانی از آن‌ها در دست نیست) و دو نسخهٔ اصلی از دو شمارهٔ ربیع‌الثانی و جمادی‌الاولی ۱۲۵۳ق در دست است. این روزنامه به قطع ۲۴×۴۰ سانتیمتر در دو صفحه و بی‌نام و عنوان چاپ می‌شده است. گرچه روزنامهٔ میرزا صالح در کل نشریه‌ی دولتی و ابزار سخن‌پراکنی و ارتباط‌جمعی دربار و حکومت وقت بوده است، به‌سبب بی‌کفایتی و سیاست‌های ضدفرهنگی و نامردمی حاج میرزا آقاسی (-۱۲۶۴ق)، صدراعظم محمد شاه، چندان دوام نیافت (ظاهراً تا ۱۲۵۵/ ۱۲۵۶ق) و «در ذیحجهٔ ۱۲۵۸ق، که برزین خاورشناس روسی به تهران آمد، روزنامهٔ میرزا صالح تعطیل شده بود و بانی هوشمند آن در سمت محصل برات‌های دیوانی روزگار می‌گذرانید.» چنان‌که از طلیعهٔ روزنامهٔ میرزا صالح برمی‌آید، وی به جهان نو و تربیت مردم و نشر دانش توجه فراوان داشت و از این نظر نخستین روزنامهٔ ایران مترقی‌تر از دیگر روزنامه‌هایی بود که پیش از آن در دیگر کشورهای اسلامی تأسیس یافته بود. گفتنی است نخستین روزنامهٔ کشورهای اسلامی را محمد علی پاشا خدیو مصر در ۱۲۴۴ق به نام وقایع مصریه برپا کرد. پس از آن نخستین روزنامهٔ ترکی در ۱۲۴۷ق به نام تقویم وقایع در استانبول به راه افتاد که مدیر آن فرانسوی بود. دومین روزنامهٔ ترکی نیز در ۱۲۷۷ق به اسم جریدهٔ حوادث منتشر شد. مندرجات روزنامه‌های مصر و عثمانی محدود به اخبار داخلی و حاوی احکام و فرمان‌های دولتی بود. دومین روزنامهٔ فارسی به کوشش صدراعظم نامدار دورهٔ قاجار، میرزا تقی‌خان امیرکبیر (-۱۲۶۸ق)، که برای پی‌افکندن و گسترش نهادهای تمدن نوین در ایران سخت می‌کوشید، منتشر شد. این روزنامه در شمارهٔ یکم (به تاریخ ۵ ربیع‌الثانی ۱۲۶۷ق/۷ فوریهٔ ۱۸۵۱م) عنوان روزنامچهٔ اخبار دارالخلافهٔ تهران و از شمارهٔ دوم عنوان روزنامهٔ وقایع اتفاقیه را یافت و تا ده سال یعنی تا ۱۲۷۷ق به همین نام نشر می‌شد. دولت این روزنامه را با چاپ سنگی و در چهار تا هشت صفحه به‌طور هفتگی با اخبار ایران و جهان و مقالات سودمند علمی در تهران به چاپ می‌رساند. در انتشار و ادارهٔ آن پنج تن سهم عمده داشتند: میرزا تقی‌خان امیرکبیر صدراعظم (بنیانگذار روزنامه)، حاجی میرزا جبار ناظم‌المهام معروف به تذکره‌چی و کارپرداز سابق ایران در بغداد (مدیر و سردبیر)، میرزا عبدالله که روزنامه را به خط خود می‌نوشت، ادوارد برجیس انگلیسی (مترجم و مسئول مالی/ مباشر روزنامه) و حاجی عبدالمحمد (مسئول و ناظر چاپ). از دورهٔ امیرکبیر و انتشار روزنامهٔ وقایع اتفاقیه است که واژهٔ روزنامه مفهوم کهن

خود، یعنی شرح وقایع روزانه و گزارش جاری، را رفته‌رفته از دست می‌دهد و مفهوم جدید خود (برابر با واژهٔ انگلیسی newspaper) را می‌یابد. وقایع اتفاقیه، که نخست زیر نظر وزارت خارجه منتشر می‌شد، در ۱۲۷۶ق با تشکیل مجلس شورای دولتی و با انتصاب شاهزاده علیقلی میرزا اعتضادالسلطنه به وزارت علوم، تابع این وزارتخانه شد. این روزنامه تا ۱۲۷۷ق به مدت ده سال کمابیش مرتب انتشار می‌یافت (به سردبیری حاجی میرزا جبار تذکره‌چی تا شمارهٔ ۴۵۶ هفتگی و مرتب چاپ و توزیع می‌شد، ولی از این شماره تا شمارهٔ ۴۷۱، مورخ ۲۶ محرم ۱۲۷۷ق، هر از چندگاه در انتشار آن بی‌نظمی به وجود می‌آمد). این روزنامه در شمارهٔ ۴۷۱ به نام روزنامهٔ وقایع و از شمارهٔ ۴۷۲، مورخ ۵ صفر ۱۲۷۷ق، که مدیریت روزنامه از تذکره‌چی به نقاش نامدار ابوالحسن خان غفاری کاشانی ملقب به صنیع‌الملک (-۱۲۸۳ق) منتقل گردید، با نام روزنامهٔ دولت علیّهٔ ایران منتشر شد. صنیع‌الملک در روزنامهٔ دولت علیّهٔ ایران، مطالب روزنامهٔ رسمی دولت را با تصاویر هنرمندانهٔ خود از درباریان و دولتمردان درآمیخت و این روزنامه را به صورت نخستین روزنامهٔ مصور ایران درآورد. صنیع‌الملک در ضمن انتشار این روزنامه ، صورت و شبیه بسیاری از رجال و شخصیت‌های معروف زمان و برخی از بناهای دولتی و کاخ‌های سلطنتی تهران را با نقاشی و باسمه کردن آن در روزنامه از خود به یادگار نهاد که از اهمیت تاریخی برخوردار است. روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران با شمارهٔ ترتیب ۴۷۲، از ۵ صفر ۱۲۷۷ق، روی‌هم‌رفته ۱۲۰ شماره(یعنی تا شمارهٔ ۵۹۲) به چاپ رسید. زیر نظر علیقلی میرزا اعتضادالسلطنه (۱۲۳۴- ۱۲۹۸ق)، که ناصرالدین شاه قاجار(۱۲۶۴- ۱۳۱۳ق) وی را در ۱۲۷۴ق به ریاست مدرسهٔ دارالفنون و در ۱۲۷۵ق به وزارت علوم گماشت، سه روزنامهٔ دولتی انتشار می‌یافتند: ۱- روزنامهٔ علمیهٔ دولت علیهٔ ایران (اول شعبان ۱۲۸۰ تا اول شوال ۱۲۸۷ق، روی‌هم‌رفته در ۵۳ شماره) به سه زبان فارسی، عربی و فرانسه که مندرجات آن بیشتر مطالب علمی و اکتشافات جدید اروپاییان بود و به قلم محمد حسین فروغی ملقب به ذکاءالملک (-۱۳۲۵ق) تهیه می‌شد. این روزنامه پس از نشر شمارهٔ هفدهم (یکم ذیحجهٔ ۱۲۸۱ق) یک سال تعطیل شد و شمارهٔ هجدهم آن در یکم محرم ۱۲۸۳ق انتشار یافت و باز پس از نشر شمارهٔ بیست و چهارم (یکم جمادی‌الثانی ۱۲۸۵ق) تعطیل شد و شمارهٔ چهل و سوم در محرم ۱۲۸۶ق منتشر گردید. آخرین شمارهٔ آن شمارهٔ پنجاه و سه است که در یکم شوال ۱۲۸۷ق منتشر شد. ۲- روزنامهٔ ملت سنیهٔ ایران که شمارهٔ یکم آن در محرم ۱۲۸۳ق انتشار یافت و بعد منقطع گردید و پس از دو ماه باز منتشر شد و در این نوبت شمارهٔ یکم (که درواقع شمارهٔ دوم بود) در ۱۴ ربیع‌الاول ۱۲۸۳ق انتشار یافت و از شمارهٔ سوم روزنامهٔ ملتی نامیده شد. از این روزنامه روی‌هم‌رفته ۳۴ شماره منتشر شد که آخرین آن تاریخ ۲۰ جمادی‌الآخر ۱۲۸۷ق را دارد. این روزنامه گرچه به‌ظاهر با روزنامه‌های دولتی دیگر متفاوت بود، می‌باید خاص مردم باشد و به زبان ساده و «از جانب سنی‌الجوانب همایون شاهنشاهی [ناصرالدین شاه]... امر و مقرر است که روزنامهٔ ملتی بر سبیل آزادی نگارش یابد تا خاص و عام از فواید آن بهره یابند». اما تنها مطلبی که در مجموع ۳۴ شمارهٔ این روزنامه دیده می‌شود شرح حال ادبا و تشریح احوال شعرا همراه با چاشنی اخبار دربار شاهنشاهی است. منشی/ سردبیر این روزنامه حکیم سامانی بوده است. ۳- روزنامهٔ دولتی که با حفظ شمارهٔ ترتیبی، دنبالهٔ روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران(و درواقع روزنامهٔ وقایع اتفاقیه)، ولی ظاهراً نامصور، به شمار می‌آید و نخستین شمارهٔ آن با رقم ۵۹۳ در جمادی‌الاولی ۱۲۸۳ق و آخرین شمارهٔ آن با رقم ۶۵۰ در ۱۰ ذیحجهٔ ۱۲۸۷ق انتشار یافت. پس از آنکه در اوایل ۱۲۸۸ق «ادارهٔ روزنامجات دولتی» به محمدحسن خان صنیع‌الدوله (-۱۳۱۳ق) که بعداً لقب اعتمادالسلطنه یافت، واگذار شد، به جای سه روزنامهٔ پیش‌گفتهٔ دولتی، ملتی و علمی که پیش‌تر زیر نظر وزارت علوم و مدرسهٔ دارالفنون اداره می‌شد، یک روزنامه به نام روزنامهٔ ایران/ روزنامهٔ دولت ایران هفته‌ای سه بار منتشر می‌گردید. این روزنامه که نویسندهٔ آن نخست میرزا علی نایینی و بعدها تا حدود ۱۳۰۰ق میرزا محمدحسین فروغی و بعد میرزا علی‌محمدخان مجیرالدوله بود، در حقیقت زبان رسمی دولت و مشتمل بر اخبار دربار، فرمان‌های شاهی ، احکام عزل و نصب، تعیین عناوین و مقامات و به‌خصوص شرح اعمال پادشاه از سلام، بار عام، شکار، سیر و سیاحت، عزاداری‌های محرم و ستایش از شاه و درباریان بوده است. شمارهٔ یکم روزنامهٔ ایران در ۱۱ محرم ۱۲۸۸ق انتشار یافت. مدیریت روزنامه تا شمارهٔ ۸۷۷ با محمدحسن خان صنیع‌الدوله (اعتمادالسلطنه) بود و پس از درگذشت وی (شوال ۱۳۱۳ق)، ادارهٔ آن به برادرزاده‌اش محمدباقرخان ادیب‌الممالک واگذار گردید. روزنامهٔ ایران در ۱۳۲۱ق زیر نظر و ادارهٔ میرزا محمد ندیم‌السلطان (ندیم‌باشی)،

که در آن هنگام وزارت انطباعات را داشت، درآمد، ولی نام آن به ایران سلطانی تغییر یافت و تا ۱۳۲۴ق منتشر می‌شد. میرزا حسین خان سپهسالار (ـ۱۲۹۹ق)، صدراعظم ناصرالدین‌شاه در ۱۲۸۸ـ ۱۲۹۰ق که می‌کوشید برخی اصلاحات امیرکبیر را دنبال کند و دورهٔ دولتمردی دهسالهٔ وی (در مقام صدراعظمی و مناصب دیگر) به «عصر حکومت قانون و گسترش اندیشهٔ ترقی» معروف است، پایه‌گذار چند روزنامه بود و ازجمله در ۱۲۹۲ق به دستیاری بارون دو نرمان، مهندس بلژیکی، روزنامه‌ای به زبان فرانسه دایر کرد که شمارهٔ یکم آن به فارسی و فرانسه با عنوان وطن در نهم محرم ۱۲۹۳ق از چاپ بیرون آمد، اما چون مقالهٔ نخست آن راکه، دم از آزادی و برابری می‌زد، برای ناصرالدین شاه، که خود را ظل‌الله و مالک‌الرقاب می‌پنداشت و هیچ‌گونه اظهار نظری را از سوی هیچ‌کس در امور کشور برنمی‌تابید، خواندند، دستور توقیف آن را داد. در روزنامهٔ وقایع عدلیه نیز که به کوشش سپهسالار و یاری دوست و همفکرش میرزا یوسف خان مستشارالدوله به فارسی انتشار می‌یافت (شمارهٔ یکم در ۱۷ ذیحجهٔ ۱۲۸۷ق و شماره‌های دوم و سوم در محرم و صفر ۱۲۸۸ق) از بسط عدالت، تربیت ملت، افزودن بصیرت مردم، آسودگی و ترقی اوضاع مردم، ایجاد تأسیسات عالی، وضع قوانین جدید و برانداختن تأسیساتی که مانع اجرای عدالت باشند سخن رفته است. روزنامهٔ علمیه و ادبیهٔ ایران نیز به کوشش سپهسالار تأسیس و به اهتمام «مدرسهٔ مبارکهٔ اتاماژور» منتشر می‌شد که شمارهٔ یکم آن در ۲۹ ذیقعدهٔ ۱۲۹۳ق از چاپ درآمد. این روزنامه پس از انتشار ۱۹ شماره در ۲۸ ربیع‌الثانی ۱۲۹۴ق، در نتیجهٔ فشار دستگاه ممیزی محمدحسن خان اعتمادالسلطنه، «... به ملاحظه اغراض نفسانی موقوف و متروک شد.» پس از آن، بعد از حدود دو سال، همزمان با وزارت جنگ سپهسالار، روزنامهٔ مریخ تأسیس شد (شمارهٔ یکم، مورخ ۵ محرم ۱۲۹۶ق) که روی‌هم‌رفته ۱۸ شماره از آن انتشار یافت (شمارهٔ آخر مورخ ۱۶ جمادی‌الاخری ۱۲۹۷ق) که در آن مطالب گوناگون علمی و مدنی و مقالات مترقیانه در دسترس خواننده قرار می‌گرفت. به نظر برخی پژوهشگران، در دورهٔ ده سالهٔ حکومت قانون سپهسالاری (۱۲۸۷ـ ۱۲۹۷ق) و آزادی نسبی و زودگذر این دوره است که بیان مردمی و زبان ساده در نثر فارسی (به‌ویژه در مطبوعات) رشد خود را آغاز کرد و در مطبوعات دوران انقلاب مشروطه شکوفا شد. از دیگر روزنامه‌هایی که در دورهٔ ناصرالدین شاه و مظفرالدین‌شاه قاجار(۱۳۱۳ـ ۱۳۲۴ق) در تهران منتشر شده‌اند از این‌ها می‌توان یاد کرد: روزنامهٔ مصوّر ماهانهٔ شرف (یکم محرم ۱۳۰۰ـ ۱۳۰۹ق، روی‌هم‌رفته در ۸۷ شماره) به مدیریت محمد حسن‌خان اعتمادالسلطنه و جانشین آن شرافت (۱۳۱۴ق) به مدیریت محمدباقرخان اعتمادالسلطنه که دارای تصاویر بسیار زیبایی از شاه و اعیان و اشراف مملکت و رجال دولت با شرح احوال آن‌ها بوده است. تربیت(۱۱ رجب ۱۳۱۴ تا ۲۹ محرم ۱۳۲۵ق، روی‌هم‌رفته در ۴۳۴ شماره) به مدیریت میرزا محمد حسین فروغی که در آن مقالات و ترجمه‌های مفید و پاورقی‌های گوناگون منتشر می‌شد و از نظر ادبی بی‌ارزش نبود ولی لحنی چاپلوسانه و ستایشگرانه داشت. تربیت از شمارهٔ ۶۸ (مورخ ۱۱ ذیقعدهٔ ۱۳۱۵ق) تا شمارهٔ ۱۲۹(مورخ ۵ جمادی‌الاولی ۱۳۱۶ق) روزانه منتشر می‌شد؛ خلاصة‌الحوادث (۱۴ جمادی‌الاخری ۱۳۱۶ق تا ۲ شوال ۱۳۲۱ق، روی‌هم‌رفته ۹۹۵ شماره) که روزنامه‌ای رسمی و دولتی بود و به اهتمام وزارت انطباعات، هفته‌ای پنج روز منتشر می‌گشت و نخستین روزنامهٔ یومیهٔ ایران به‌شمار می‌آید. در همین دوره در شهرستان‌ها نیز روزنامه‌هایی انتشار می‌یافتند، مانند: روزنامهٔ ملّتی در تبریز که نخستین شماره‌های آن در حدود رجب و شعبان ۱۲۷۵ق منتشر گردید و شمارهٔ ۴۱ آن مورخ یکم رجب ۱۲۷۸ق است. انتشار این روزنامه پس از مدتی ظاهراً متوقف شد، تا این‌که در حدود ۱۲۹۶ق به دستور مظفرالدین میرزا ولیعهد بار دیگر، این‌بار با عنوان تبریز ، منتشر شد. الحدید تبریز که سیدحسین‌خان عدالت آن را در ۱۳۱۵ق بنیاد نهاد، ولی انتشارش پس از تنها سه شماره متوقف شد، تا این‌که در ۱۳۲۳ق انتشار آن باز از سرگرفته شد. فارس/الفارس در شیراز که آن را میرزا تقی‌خان فرهنگ کاشانی (ـ۱۳۰۳ق)، حکیم‌باشی ظل‌السلطان، در ۱۲۸۹ق «به حکم دولت» بنیاد نهاد (شمارهٔ یکم مورخ ۲۰ جمادی‌الثانی ۱۲۸۹ق) و این روزنامه تا شمارهٔ سوم نصف به فارسی و نصف به عربی و از شمارهٔ چهارم به طور کامل به فارسی نوشته می‌شد. از این روزنامه دست‌کم تا شمارهٔ ۲۰ (مورخ ۱۲ ذیقعدهٔ ۱۲۸۹ق) در دست است. روزنامهٔ هفتگی فرهنگ (شمارهٔ یکم مورخ ۲ جمادی‌الاولی ۱۲۹۶ق) که مدیر و نویسندهٔ آن همان میرزا تقی‌خان کاشانی و محرّر آن عبدالرحیم خوشنویس متخلص به افسر بود و مدت ده سال در اصفهان بی‌وقفه منتشر می‌گشت. روزنامهٔ ادب به مدیریت محمد صادق ادیب‌الممالک فراهانی (ـ۱۳۳۶ق) در تبریز (۱۳۱۶ق در

روزنامه

۱۷ شماره) و مشهد(هفتگی، ۴ رمضان ۱۳۱۸- ۱۳۲۱ق) و تهران (۱۷ رجب ۱۳۲۱- ۱۳۲۴ق) که در تهران مدتی مدیریت و سردبیری آن با مجدالاسلام کرمانی بود. چنان‌که دیده‌ایم، روزنامه‌نگاری فارسی در ایران از روزگار محمدشاه قاجار آغاز می‌شود، ولی در زمان ناصرالدین‌شاه است که رشد نسبتاً گسترده‌ای می‌یابد. بااین‌همه روزنامه‌های عصر ناصری - حتی روزنامه‌ای که ظاهراً عنوان ملتی داشت - عمدتاً دولتی بودند و از دورهٔ ناصرالدین‌شاه روزنامه‌ای که دولتی نبوده و در خود ایران منتشر شده باشد شناخته نیست. در دورهٔ پادشاهی مظفرالدین شاه نیز تا اعلان مشروطیت، جراید آزاد انتقادی در ایران نمی‌توانست منتشر گردد. در دورهٔ ناصرالدین شاه حتی روزنامه‌هایی که به همت برخی دولتمردان اصلاح‌طلب، مانند میرزا حسین خان سپهسالار انتشار می‌یافتند نمی‌توانستند مدت زیادی تاب بیاورند. ترس ناصرالدین شاه از روزنامه‌ها و دیگر مطبوعاتی که دستاوردهای تمدن جدید را به صورتی نقل می‌کردند که ممکن بود برای بنیان‌های طبقهٔ حاکم خطرساز باشد، چندان بود که رسماً فرمان تأسیس اداره‌ای را برای نظارت بر انطباعات صادر کرد و ممیزی یا سانسور* را به عنوان یکی از دستاوردهای دنیای متمدن (جدا از همهٔ دستاوردهای دیگر) پسندید و دستور برقراری آن را در ایران داد؛ چنان‌که محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه رییس «ادارهٔ انطباعات ممالک محروسه» می‌گوید: «در اوایل طلوع نیّر این دولت مقرر گردیده که هیچ کتاب و جریده و اعلانی و امثال ذلک در هر کارخانه از مطابع جمیع ممالک محروسهٔ ایران مطبوع نیفتد الا پس از ملاحظهٔ مدیر این اداره و امضای وی. از وقتی که مسئولیت انطباعات با نگارنده شده است، نشان امضاء را مهری قرار داده مشتمل بر عبارت ملاحظه شد، و صورت شیری خفته و خورشید.» همو باز می‌نویسد که «چون بعضی از مطبوعات بعضی از ممالک، که مشتمل بر طعن طریقی و یا قدح فریقی و یا هجاء شخص و یا هزل فاحش بود، به لحاظ مبارک این پادشاه قدس اکتناه [یعنی ناصرالدین شاه] می‌رسید، از انتشار آن‌ها همواره آثار کراهت بر جبین همایون هویدا بود... بندهٔ نگارنده... معروض نمود که در دولت‌های اروپیّه سد راه این عیب را از ممالک خویش دائرهٔ تفتیش ایجاد کرده‌اند و اسم آن «سانسور» است و چون شرطی از شرائط و شئون آن براندم بر خاطر مبارک بسی پسندیده آمد و فرمان رفت تا هم در تحت نظر این خانه‌زاد در حدود ایران سانسور ایجاد شود و از آن وقت باز راه این عیب بسته است و رشتهٔ این تجارت گسسته.» چنان‌که از سخن اعتمادالسلطنه هم آشکار است، اگر در ایران عهد ناصری روزنامه‌های آزاد نمی‌توانستند انتشار یابند، ایرانیان میهن‌دوستی که خواسته یا ناخواسته، در خارج از ایران به سر می‌بردند به نشر روزنامه‌هایی در ترویج اندیشه‌های نو دست زدند و همین نشریات بودند که حکومت قاجار از ورود آن‌ها به ایران سخت بیمناک بود. در میان روزنامه‌هایی که در خارج از ایران به زبان عربی منتشر می‌شدند و حکومتگران قاجار از آن‌ها سخت بیمناک بودند، به‌ویژه باید از عروة‌الوثقی سید جمال‌الدین اسدآبادی(ح ۱۲۵۴- ۱۳۱۵ق) یاد کرد که در مدت انتشار خود (۱۵ جمادی‌الاولی ۱۳۰۱- ۲۶ ذیحجهٔ ۱۳۰۱ق، روی‌هم‌رفته ۱۸ شماره) سخت مورد دشمنی استعمار انگلیس و دولت‌هایی مانند دولت ایران بود. نخستین روزنامهٔ فارسی که در کشور عثمانی(ترکیه) چاپ می‌شده گویا روزنامه‌ای به نام ترکستان بود که در ۱۲۸۱ق در استانبول انتشار یافت. اما معروف‌ترین روزنامهٔ ایرانی که در استانبول انتشار می‌یافت روزنامهٔ اختر است که در ۱۲۹۲ق به تشویق و حمایت محسن خان معین‌الملک، سفیرکبیر ایران در پایتخت عثمانی، به مدیریت آقا محمدطاهر قراجه‌داغی تبریزی و نویسندگی میرزا مهدی‌خان اختر تبریزی (۱۲۵۵- ۱۳۲۶ق) بنیاد گرفت (شمارهٔ یکم ۱۶ ذیحجهٔ ۱۲۹۲ق) و مدت ۲۲ سال مرتب منتشر می‌شد (در آغاز هر روز هفته مگر روزهای جمعه و یکشنبه، و پس از مدتی هفته‌ای دوبار در روزهای شنبه و چهارشنبه، و در سال‌های پایانی به صورت هفتگی) تا این‌که در ۱۳۱۳ق به دستور دولت عثمانی توقیف شد. با این روزنامه در طول مدت انتشار آن برخی از ایرانیان روشنفکر و اصلاح‌طلب مانند حاجی نجف‌قلی‌خان دانش‌خویی (-۱۳۰۹ق) که خود از اعضای بلندپایهٔ سفارت ایران در استانبول بود و در تأسیس اختر نقش مهمی داشت و مدتی نویسندگی و سردبیری آن با وی بود، میرزا حبیب اصفهانی معروف به دستان (-۱۳۱۱ق)، میرزا آقاخان کرمانی (-۱۳۱۴ق)، شیخ احمد روحی (-۱۳۱۴ق) ، و میرزا علی‌محمدخان کاشانی همکاری می‌کردند. روزنامهٔ اختر چنان شهرت و اهمیتی در ایران، قفقاز، عثمانی، هندوستان و عراق به دست آورد که در بعضی از نواحی قفقاز مردم عوام که روزنامه خواندن را کفر و گناه می‌دانستند، خواص را که به خواندن آن اشتیاق داشتند «اختری مذهب» می‌خواندند. از دیگر روزنامه‌هایی که در دوره‌های ناصری و مظفری، در بیرون از

ایران به فارسی منتشر می‌شدند و در بیداری ایرانیان و زمینه‌سازی انقلاب مشروطیت بسیار مؤثر بودند از این‌ها می‌توان یاد کرد: ۱ـ روزنامهٔ فکاهی ـ انتقادی شاهسون (۱۳۰۶ق) در استانبول به اهتمام عبدالرحیم طالبوف (۱۲۷۲ـ ۱۳۲۸ق) و سیدمحمد شبستری معروف به ابوالضیاء که از آن گویا تنها یک شماره منتشر شد. ۲ـ قانون به اهتمام و نویسندگی پرنس ملکم خان ناظم‌الدوله (۱۲۴۹ـ ۱۳۲۶ق) که نخستین شمارهٔ آن در ۱۳۰۷ق (گویا یکم رجب ۱۳۰۷ق/ ۲۰ فوریه ۱۸۹۰م) از چاپ درآمد و در مدت بیش از پانزده سال روی‌هم‌رفته ۴۲ شماره از آن منتشر گردید. دربارهٔ قانون و نویسندهٔ آن ملکم‌خان گفته‌اند که «قانون در سایهٔ اسلوب بیان و شیوهٔ کلام میرزا ملکم‌خان که در زبان فارسی عدیم‌النظیر بود، بهترین روزنامهٔ فارسی گشت و از لحاظ نتایج حاصله و تأثیرات حادثه دارای مقام و موقعیت تاریخی مهمی در نهضت بیداری ایرانیان می‌باشد؛ فی‌الجمله، نوشته‌های میرزا ملکم خان، به‌طور کلی در انقلاب سیاسی و ادبی، و تجدید حیات رنسانس اخیر ایران حائز اهمیت تاریخی مضاعفی است. آثار وی از لحاظ سیاسی مأخذ عمدهٔ بانیان انقلاب و تجدد ایران و پدید آورندگان نهضت آزادی به شمار می‌رود و از نقطه نظر ادبی مبدع منحصر به فرد سبک ساده و روان می‌باشد». ۳ـ التوددد/تودد(۱۸۹۱م/۱۳۰۸ـ ۱۳۰۹ق) در پاریس به مدیریت شیخ ابونظاره،از مصریان تبعیدی در پاریس، به چهار زبان عربی، فارسی، ترکی و فرانسه که قسمت فارسی آن به دست شیخ محمدحسن سیرجانی تهیه و نوشته می‌شد. ۴ـ روزنامهٔ هفتگی حکمت در قاهره به اهتمام زعیم‌الدوله میرزا مهدی‌خان تبریزی (ـ۱۳۳۳ق) که نخستین شمارهٔ آن در ۱۳۱۰ق منتشر گشت و شمارهٔ آخر سال هجدهم آن مورخ رجب ۱۳۲۸ق بوده و دست‌کم تا میانهٔ سال نوزدهم منتشر می‌شده و شیوهٔ نگارش آن به فارسی سره بوده است. ۵ـ حبل‌المتین در کلکته که پیش‌تر از آن یاد کرده‌ایم. ۶ـ روزنامهٔ هفتگی ثریا در قاهره (شمارهٔ یکم مورخ ۱۴ جمادی‌الاخری ۱۳۱۶ق/ ۲۹ اکتبر ۱۸۹۸م) که آن را میرزا علی محمدخان شیبانی کاشانی (ـ۱۳۲۰ق) با همکاری سید فرج‌الله کاشانی بنیاد کرد. این روزنامه تا هنگامی که میرزا علی محمدخان کاشانی گفتارهای تند خود را در آن می‌نوشت، بسیار آوازه داشت ولی از هنگامی که وی از آن جداگردید (از شمارهٔ ۲۷ سال دوم مورخ ۲۰ محرم ۱۳۱۸ق) و تمام حقوق خود را به فرج‌الله کاشانی واگذاشت، از رونق افتاد. ثریا پس از آن دست‌کم تا شمارهٔ ۳۶ سال دوم، مورخ ۲۰ جمادی‌الاولی ۱۳۱۸ق، منتشر گردید و ظاهراً در این تاریخ توقیف شد و مدیر آن سید فرج‌الله کاشانی به تهران رفت و ثریای تهران را بنیاد نهاد. ۷ـ روزنامهٔ هفتگی پرودش در قاهره به مدیریت میرزا علی محمدخان شیبانی کاشانی که پس از جدایی از روزنامهٔ ثریا این روزنامه را بنیاد نهاد. پرودش که نخستین شمارهٔ آن در ۱۰ صفر ۱۳۱۸ق/ ۸ ژوئن ۱۹۰۰م انتشار یافت از بهترین و مهم‌ترین روزنامه‌های فارسی به شمار می‌رفت و دارای اسلوب نگارش زیبا و مقالات خوب و در تحریک افکار بسیار سودمند و یکی از موجبات انقلاب فکری ایرانیان بود. ۸ـ روزنامهٔ مصور چهره‌نما به مدیریت عبدالمحمد ایرانی ملقب به مؤدب‌السلطان(ح ۱۲۵۰ـ ۱۳۱۴ش) در اسکندریه (شمارهٔ یکم مورخ اول محرم ۱۳۲۲ق/ ۱۵ آوریل ۱۹۰۴م) و سپس قاهره(از شمارهٔ سوم سال دوم، شمارهٔ مسلسل ۲۷ ، مورخ ۱۰ رمضان ۱۳۲۳ق/ ۷ اکتبر ۱۹۰۵م) که تا درگذشت مؤدب‌السلطان پیوسته منتشر می‌شد و پس از مرگ او نیز به کوشش پسرش منوچهر مؤدب‌زاده تا ۱۳۲۴ش/ ۱۳۶۵ق/ ۱۹۴۵م انتشار یافت. ۹ـ روزنامهٔ یومیهٔ ارشاد در باکو به مدیریت احمدبیگ آقایوف قراباغی که به زبان ترکی منتشر می‌شد، ولی متجاوز از یک سال (از ۱۶ ذیقعدهٔ ۱۳۲۳تا ۲۷ صفر ۱۳۲۴ق) ضمیمه‌ای هفتگی در یک ورق به فارسی داشته که نویسندهٔ آن ادیب‌الممالک فراهانی (۱۲۷۷ـ ۱۳۳۶ق) بوده است. ۱۰ـ خلافت به فارسی، عربی و ترکی در لندن به مدیریت حاج شیخ حسن تبریزی (شمارهٔ یکم مورخ ۹ جمادی‌الاولی ۱۳۲۴ق). به‌هرحال، این روزنامه‌ها و دیگر روزنامه‌هایی که در بیرون از ایران به فارسی منتشر می‌شدند چنان تأثیری در بیداری ایرانیان و آگاهانیدن آنان از تمدن جدید و حقوق خود داشتند که سردمداران حکومت فاسد قاجاری را سخت به هراس انداختند تا بدان‌جا که اتابک اعظم میرزا علی‌اصغرخان امین‌السلطان (ـ۱۳۲۵ق) در دورهٔ صدارتش در پادشاهی مظفرالدین شاه دستوری دربارهٔ منع ورود روزنامه‌هایی که به فارسی در خارج از ایران چاپ و منتشر می‌شدند صادر کرد (۱۳۱۸ق). ولی نه این دستور و نه دیگر اقدامات حکومتگران، نتوانست از رشد و گسترش بیداری ایرانیان جلوگیرد و بکاهد. روزنامه‌های عصر مظفری که در داخل کشور منتشر می‌شدند، به‌رغم همهٔ تضییقاتی که وجود داشت، در کل، مردم را به موضوعات مهمی مانند تعلیم و تربیت، تمدن جدید، عدل و قانون، نظم و ترتیب، الگو کردن ژاپن، یادآوری مفاخر گذشته، برادری اسلامی و

شناخت سیاست روس و انگلیس دعوت می‌کردند. به اعتقاد برخی پژوهشگران، انقلاب مشروطهٔ ایران نتیجهٔ دو جنبش مهم و توأمان بود که به موازات هم پیش می‌رفتند: جنبش اول روح استقلال طلبی و ملیت (ضد استعماری) و جنبش دوم استقرار حکومت پارلمانی و مشورتی (ضد استبدادی) بود که تا حد قابل توجهی از عقاید و افکار اروپایی سرچشمه می‌گرفت. در پیوند این دو جنبش که به پیروزی انقلابگران انجامید، مطبوعات مهم‌ترین رکن تشکیلاتی و تبلیغاتی را تشکیل می‌داد، تا آن‌جا که می‌توان گفت مطبوعات و روزنامه‌نویسان، سلاح قاطع انقلاب مشروطه بودند. با اعلام حکومت مشروطه و تصویب قانون اساسی (۱۴ ذیقعدهٔ ۱۳۲۴ق) و متمم آن (۲۹ شعبان ۱۳۲۵ق) که آزادی فکر و قلم و زبان را تضمین می‌کرد، توجه مردم به تأسیس روزنامه و نوشتن مقاله و انتقاد از اوضاع کلی و جزئی بدان‌جا رسید که از هر جا دستگاه چاپی وجود داشت، روزنامه‌ای و حتی روزنامه‌هایی منتشر شد. محمدعلی‌شاه قاجار که پس از مرگ پدرش مظفرالدین‌شاه (۲۴ ذیقعدهٔ ۱۳۲۴ق) به شاهی برآمده بود، نتوانست محدود شدن روزافزون اختیارات خود و انتقادات تند مطبوعات را برتابد؛ در نتیجه در ۲۳ جمادی‌الاخری ۱۳۲۶ق با به توپ بستن مجلس، دست به کودتا زد و با کشتن و زندانی کردن و تبعید مشروطه‌خواهان موقتاً به مشروطیت (دورهٔ اول) پایان داد. چنان‌که گفتیم پس از اعلام مشروطیت و آزادی مطبوعات، شمار روزنامه‌ها رو به فزونی نهاد و روزنامه‌های بسیاری در تهران، رشت، تبریز، اصفهان و دیگر شهرستان‌ها منتشر شد. نخستین روزنامهٔ دورهٔ مشروطه، روزنامهٔ مجلس به صاحب امتیازی میرزا محسن مجتهد، داماد سید عبدالله بهبهانی و مدیریت میرزا سید محمد صادق طباطبایی، پسر مجتهد معروف سید محمد طباطبایی و سردبیری ادیب‌الممالک فراهانی بود که در آن گذشته از اخبار مجلس، اشعار مدیر روزنامه و ادیب‌الممالک نیز درج می‌گردید. روزنامهٔ مجلس که نخستین شمارهٔ آن در هشتم شوال ۱۳۲۴ق/ ۱۲۸۵ش/ ۲۵ نوامبر ۱۹۰۶م از چاپ درآمد، نخست تا مدت سه ماه هفته‌ای چهار شماره و پس از سه ماه، یعنی از شمارهٔ ۶۸ مورخ ۲۵ صفر ۱۳۲۵ق، همه روزه به استثنای جمعه منتشر شد. سردبیر آن از شمارهٔ ۶۴ سال دوم، شیخ یحیی کاشانی بود. شمار روزنامه‌های دورهٔ یکم مشروطیت چندان فراوان است که آوردن نام همهٔ آن‌ها در این‌جا ممکن نیست، ولی به مهم‌ترین و معروف‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود (شمار کمی از این روزنامه‌ها مانند صبح صادق و حبل‌المتین روزانه و بقیه هفتگی، ده روزه و گاه ماهی دو شماره منتشر می‌شدند) : ۱ـ صبح صادق به مدیریت و صاحب امتیازی مرتضی‌قلی‌خان مؤیدالممالک قاجار (ـ۱۲۹۷ش) که از آغاز انتشار (۲۳ صفر ۱۳۲۵ق) تا پایان سال ۱۳۲۵ق (۲۸ ذیحجه) روی‌هم‌رفته ۲۲۸ شماره از آن منتشر شد و ظاهراً تا گلوله‌باران مجلس به دست محمدعلی شاه هر روز منتشر می‌شده است. ۲ـ حبل‌المتین تهران که آن را سید حسن کاشانی، برادر کهتر مؤیدالاسلام دارندهٔ حبل‌المتین کلکته، دایر کرد و نویسنده‌اش شیخ یحیی کاشانی بود. نخستین شمارهٔ این روزنامهٔ یومیه در ۱۵ ربیع‌الاول ۱۳۲۵ق منتشر شد. انتشار حبل‌المتین در دورهٔ استبداد صغیر متوقف گشت (ظاهراً سید حسن کاشانی آن را سه چهار ماهی در اوایل ۱۳۲۷ق در رشت منتشر می‌کرد) و پس از فتح تهران از سر گرفته شد. حبل‌المتین اندکی بعد به علت درج مقاله‌ای (در رجب ۱۳۲۷ق) با عنوان «اذا فسدالعالِم فسد العالَم» که آن را برضد دیانت دانستند، برای ۲۳ ماه توقیف شد. ۳ـ صوراسرافیل (هفتگی، ۱۷ ربیع‌الاول ۱۳۲۵ـ ۲۱ جمادی‌الاولی ۱۳۲۶ق، روی‌هم‌رفته ۳۲ شماره) به صاحب امتیازی و مدیریت میرزا قاسم خان تبریزی که بعدها در دورهٔ پهلوی نام خانوادگی صوراسرافیل را برگزید و میرزا جهانگیر خان شیرازی (ـ۱۳۲۶ق) و دبیری و نویسندگی میرزا علی اکبرخان دهخدا (۱۲۹۷ق ـ ۱۳۳۴ش) که پرآوازه‌ترین روزنامهٔ دورهٔ مشروطیت به‌شمار می‌آید. سبک نگارش این روزنامه، همان سبکی است که از آغاز مشروطه رواج یافت، یعنی آن‌که نویسندگان و گویندگان سبک‌های قدیم ادبی و قالب‌های رایج قصیده و غزل را برای بیان احساسات نوین نارسا یافتند و برخی برآن شدند، تا به زبان مردم سخن گویند و چون راه دیگری نمی‌دانستند، مقاصد خود را که انتقاد از اوضاع اجتماعی و بیدار کردن مردم بود در ضمن عبارات سادهٔ شوخی‌آمیز یا هجویه‌های منظوم که در قالب ترانه‌های عامیانه و اوزان خفیف ریخته می‌شد به گوش مردم می‌رسانیدند. البته صوراسرافیل همین راه را برگزیده بود؛ کمتر به شعر می‌پرداخت و اهمیت آن بیشتر از جهات قطعات منثور بود؛ به‌ویژه مقالات کوتاهی بود که دهخدا زیر عنوان «چرند و پرند» با امضای «دخو» و گاه امضاهای دیگر می‌نوشت و با این کار نثر طنزی و انتقادی نوین فارسی را بنیاد نهاد. صوراسرافیل در سبک و روش ادبی و نیز در مطالب و مضامین و از بسیاری جهات دیگر شباهت تامی با روزنامهٔ ملا

نصرالدین قفقاز داشت. ملانصرالدین پرآوازه‌ترین روزنامهٔ فکاهی و طنزی آذربایجان روسیه بود که در ۱۹۰۶م به کوشش میرزا جلیل محمدقلی‌زاده (۱۸۶۹- ۱۹۳۲م) بنیاد نهاده شد (شمارهٔ یکم مورخ ۷ آوریل ۱۹۰۶م) و در طول انتشار آن (تا ۱۹۱۴م بی‌وقفه و پیوسته، و سپس در دو سال ۱۹۱۷ و ۱۹۲۱م هر سال چند شماره) سرایندگان و نویسندگان برجسته‌ای مانند میرزا علی‌اکبر طاهرزاده صابر (۱۸۶۲- ۱۹۱۱م/ ۱۲۷۹- ۱۳۲۹ق)، محمدسعید اردوبادی (۱۸۷۲- ۱۹۵۰م) و عبدالرحیم حق‌وردیوف (۱۸۷۰- ۱۹۳۳م) با آن همکاری می‌کردند. در این روزنامه که به ترکی آذربایجانی منتشر می‌شد، معایب و مفاسد رایج در کشورهای اسلامی، مانند ایران، عثمانی، افغانستان، عربستان و الجزایر با زبان سادهٔ آمیخته به هزل و با شعرها و حکایت‌ها و پاورقی‌ها و داستان‌های کوتاه و نامه‌ها و تلگراف‌های فکاهی و اندرزهای مطایبت‌آمیز و کاریکاتورهای نفیس و جاندار بیان و فاش می‌گردید. بسیاری از روزنامه‌های مشروطیت ایران، به‌ویژه صوراسرافیل و نسیم شمال هم در مضمون و هم در سبک و شیوهٔ بیان، متأثر از ملا نصرالدین بودند. به‌هر حال صوراسرافیل در دورهٔ اول مشروطیت همیشه خاری در چشم مستبدان بود و ازاین‌رو یکی از نخستین کسانی که پس از کودتای محمدعلی شاه به فرمان او به قتل رسیدند، میرزا جهانگیرخان شیرازی بود. پس از کودتای محمدعلی شاه، انتشار صوراسرافیل در ایران متوقف شد، ولی دهخدا که به اروپا تبعید شده بود، در شهر ایوردون سوئیس با کمک ابوالحسن خان معاضدالسلطنه، آن را دوباره دایر کرد. صوراسرافیل در دورهٔ جدید تنها چهار شماره(شمارهٔ یکم به تاریخ یکم محرم ۱۳۲۷ق و شمارهٔ سوم مورخ ۱۵ صفر ۱۳۲۷ق) منتشر شد. ۴- روزنامهٔ هفتگی مساوات به مدیریت سید محمدرضا شیرازی ، معروف به مساوات (-۱۳۰۴ش/ ۱۳۴۴ق)، که در مشروطه‌طلبی بسیار پرشور و بی‌باک بود. این روزنامه از شمارهٔیکم، مورخ ۵ رمضان ۱۳۲۵ق/ ۱۳ اکتبر ۱۹۰۷م تا شمارهٔ ۲۵ ، مورخ یکم ربیع‌الثانی ۱۳۲۶ق، در تهران و از شمارهٔ ۲۶ مورخ ۷ محرم ۱۳۲۷ق، تا شمارهٔ ۳۱ در تبریز منتشر شد. ۵- روح‌القدس (تهران ، از ۲۵ جمادی‌الثانی ۱۳۲۵ تا ۱۸ ربیع‌الثانی ۱۳۲۶ق) به مدیری سلطان‌العلمای خراسانی. این روزنامه جنبهٔ انتقادی شدید داشت و سخت مورد کینهٔ محمدعلی شاه و مستبدان بود و ازاین رو پس از به توپ بستن مجلس، دژخیمان شاه، سلطان‌العلما را در باغشاه با بدترین شکنجه‌ها به قتل رساندند. سردبیری روح‌القدس با میرزا علی اکبرخان دهخدا بود و وی پس از فرار از ایران و رسیدن به سوئیس دو شماره از این روزنامه را در آن‌جا منتشر کرد. ۶- ترقّی (تهران، هفته‌ای دوبار، شمارهٔ یکم مورّخ ۱۷ صفر ۱۳۲۵ق) به مدیریت و نگارندگی میرزا محمدعلی خان تهرانی، معروف به اسلامبولی. ۷- تدین (تهران، هفتگی) که آن را میرزا حسینقلی جدیدالاسلام ملقب به فخرالاسلام در ۱۳۲۵ق بنیاد نهاد و بیشتر روزنامه‌ای دینی بود (گفتنی است که فخرالاسلام کشیشی کلدانی از مردم ارومیه بود که در جوانی به اسلام گروید). از این روزنامه تا شمارهٔ ۴۷ سال سوم، مورخ ۶ جمادی‌الثانی ۱۳۲۸ق، در دست است. ۸- تمدن (تهران، هفته‌ای دوبار، شمارهٔ یکم مورخ ۱۷ ذیحجهٔ ۱۳۲۴ق) به صاحب امتیازی و نگارندگی میرزا رضاخان مدبرالممالک هرندی (-۱۳۳۶ق) که تا هنگام به توپ بستن مجلس در تهران دایر بود و پس از این واقعه تعطیل شد و مدیر آن مدبرالممالک به هند گریخت و تمدن را در آن‌جا منتشر کرد (شمارهٔ یکم مورخ اول رمضان ۱۳۲۶ق). مدبرالممالک پس از بازگشت به ایران، بار دیگر این روزنامه را منتشر کرد، نخست یک شماره در رشت (مورخ ۲۹ ربیع‌الثانی ۱۳۲۷ق) و سپس در تهران (از ۷ شوال ۱۳۲۸ق)، که این بار انتشار آن تا ۱۳۳۰ق ادامه یافت. ۹- نیر اعظم (تهران، هفته‌ای دوبار، ۱۳۲۵ق) به مدیریت سید عبدالوهاب معین‌العلمای اصفهانی (-۱۳۱۸ش). ۱۰- ندای وطن (تهران، هفتگی ، شمارهٔ یکم مورخ ۱۱ ذیقعدهٔ ۱۳۲۴ق) به پایه‌گذاری و مدیریت مجدالاسلام کرمانی (-۱۳۰۲ش). ۱۱- عراق عجم (تهران، هفتگی) به مدیریت و نگارندگی ادیب‌الممالک فراهانی که شمارهٔ پنجم سال یکم آن مورخ ۳ جمادی‌الاولی ۱۳۲۵ق بوده و دست کم تا شمارهٔ ۲۶ سال یکم مورخ ۱۷ محرم ۱۳۲۶ق، منتشر شده است. ۱۲- الجمال که میرزا محمدحسین (یاحسن) اصفهانی از مریدان سید جمال واعظ اصفهانی آن را برای درج و نشر متن خطابه‌های منبری سید جمال در اوایل ۱۳۲۵ق تأسیس کرد و تا ماه ربیع‌الاول ۱۳۲۶ق این خطابه‌ها را درج می‌کرد. میرزا حسین اصفهانی پس از کشته شدن سیدجمال، روزنامه‌ای به نام جمالیه در همدان به یاد وی بنیاد نهاد (شمارهٔ یکم مورخ ۲۱ ربیع‌الثانی ۱۳۲۸ق) که دست کم تا شمارهٔ ۴۱ ، مورخ ۱۹ صفر ۱۳۲۹ق، منتشر می‌شده است. ۱۳- کوکب دری (تهران، هفتگی، ۱۳۲۵ق) به مدیریت میرزا محمد ناظم‌الاسلام کرمانی مؤلف تاریخ بیداری ایرانیان . این روزنامه درواقع دنبالهٔ

روزنامهٔ نوروز است که ناظم‌الاسلام در ۱۳۲۲ق تأسیس کرد و پس از یک سال و نیم انتشار تعطیل شده بود. ۱۴ـ رهنما (تهران، هفتگی، ۲۶ جمادی‌الاخری ۱۳۲۵ـ ۵ ربیع‌الاول ۱۳۲۶ق) به مدیریت میرزا عبدالرحیم خان شیرازی. ۱۵ـ تیاتر (تهران ماهی دوبار، شمارهٔ یکم مورخ ۴ ربیع‌الاول ۱۳۲۶ق) به صاحب امتیازی و نگارندگی میرزا رضاخان طباطبایی نایینی (۱۲۹۰ـ ۱۳۵۰ق) که در صفحات آن صحنه‌های دراماتیکی به صورت مکالمه و پرسش و پاسخ می‌گنجانید که هدف آن‌ها انتقاد از طرز حکومت قاجاریه و رجال عهد استبداد بود. ۱۶ـ روزنامهٔ مصور کشکول به مدیریت مجدالاسلام کرمانی در تهران (۱۵ صفر ۱۳۲۵ـ ۱۱ ربیع‌الثانی ۱۳۲۶ق در ۴۰ شماره) و سپس اصفهان (۱۲ ربیع‌الاول ۱۳۲۷ـ ۲۶ جمادی‌الثانی ۱۳۲۷ق در ۲۷ شماره). ۱۷ـ آئینهٔ عیب‌نما (۱۳۲۵ـ ۱۳۲۶ق) به مدیریت میرزا عبدالحسین خان ملک‌المورخین کاشانی (۱۲۸۹ق ـ ۱۳۱۲ش). ملک‌المورخین ناشر چند روزنامهٔ دیگر به نام‌های وطن، شاهنشاهی، آزاد و صفحهٔ روزگار نیز بود. ۱۸ـ آئینهٔ غیب‌نما (تهران، هفتگی و مصور، شمارهٔ یکم، مورخ ۲۲ جمادی‌الاولی، ۱۳۲۵ق) به پایه‌گذاری و مدیریت سید عبدالرحیم کاشانی. ۱۹ـ زشت و زیبا (تهران، هفتگی و مصور، شمارهٔ یکم مورخ ۲ جمادی‌الثانی ۱۳۲۵ق) به مدیریت فتح‌الممالک که از آن ظاهراً تنها سه شماره منتشر شده است. ۲۰ـ آدمیت (تهران، ۱۳۲۵ق) به صاحب امتیازی و مدیریت میرزا عبدالمطلب یزدی، از فراماسون‌های گروه آدمیت که از محمدعلی‌شاه هواداری می‌کرد. ۲۱ـ حقوق (تهران، هفتگی) به مدیریت و نویسندگی سلیمان‌میرزای اسکندری (ـ۱۳۲۲ش) که شمارهٔ نخست آن در اواخر ۱۳۲۵ق منتشر شد ولی شمارهٔ دوم آن مورخ ۲۲ ربیع‌الاول ۱۳۲۶ق است. ۲۲ـ هدایت (تهران، هفتگی، ۱۳۲۵ق) به مدیریت میرزا محمد تهرانی که شمارهٔ یکم آن مورخ ۷ رجب ۱۳۲۵ق و شمارهٔ دوم، که پس از مدتی توقیف روزنامه انتشار یافت، مورخ ۵ ربیع‌الاول ۱۳۲۶ق است. ۲۳ـ انجمن (تبریز، هر دو روز یک بار) که از آن شماره‌های اول (اول رمضان ۱۳۲۴ق) تا نهم با عنوان روزنامهٔ ملی و از شمارهٔ دهم (۷ شوال ۱۳۲۴ق) تا سی وهفتم، به نام جریدهٔ ملی و از شمارهٔ سی و هشتم (۱۸ ذیحجهٔ ۱۳۲۴ق) با عنوان انجمن با مدیریت میرزاعلی اکبرخان وکیلی و محمود غنی‌زادهٔ سلماسی با نظارت و سرپرستی انجمن ملی تبریز منتشر می‌شده است و یکی از سودمندترین روزنامه‌های روزگار خود به شمار می‌آید. از این روزنامه تا شمارهٔ ۱۸ سال سوم، مورخ ۱۰ شوال ۱۳۲۶ق، در دست است. ۲۴ـ انجمن اصفهان(اصفهان، هفتگی، شمارهٔ یکم ۲۱ ذیقعدهٔ ۱۳۲۴ق) به مدیریت سراج‌الدین صدر جبل عاملی موسوی (۱۲۵۲ـ ۱۳۱۴ش) و دبیری نجم‌الواعظین موسوی زیر سرپرستی و نظارت انجمن ملی اصفهان. آخرین شمارهٔ در دست این روزنامه ظاهراً شمارهٔ ۱۳ سال پنجم مورخ ۸ ذیحجهٔ ۱۳۲۹ق است. این روزنامه همانند روزنامهٔ انجمن تبریز از بهترین و معتبرترین منابع برای اطلاع از وقایع تاریخ مشروطیت، به‌ویژه در شهرستان‌ها، است. ۲۵ـ آذربایجان (تبریز، هفتگی ۶ محرم تا ۶ شوال ۱۳۲۵ق، روی‌هم‌رفته ۲۰ شماره). این روزنامه را حاج میرزا آقا بلوری،از بازرگانان و مجاهدان مشروطه، برپاکرد و نگارش آن را میرزا علیقلی صفروف (ـ۱۳۲۶ق) که قبلاً روزنامه‌های احتیاج (شمارهٔ یکم مورخ ۱۶ محرم ۱۳۱۶ق) و اقبال (شمارهٔ یکم مورخ ۲۹ ربیع‌الاول ۱۳۱۶ق) را می‌نوشت، بر عهده داشت. این روزنامه اقتباس و تقلیدی از روزنامهٔ ملانصرالدین قفقاز بود و افزون بر مطالب طنز، در تمام صفحات تصاویری داشت و به دو زبان فارسی و ترکی منتشر می‌شد. ۲۶ـ نسیم شمال به مدیریت و نویسندگی سید اشرف‌الدین حسینی قزوینی معروف به گیلانی (ح ۱۲۸۷ ـ ۱۳۵۲ق/ ۱۳۱۳ش) که گرچه عنوان هفتگی داشت، نامرتب منتشر می‌شد. نخستین شمارهٔ آن در ۲ شعبان ۱۳۲۵ق در رشت بیرون آمد. در ۱۳۲۶ق که مجلس گلوله‌باران و روزنامه‌ها و انجمن‌ها برچیده شد، نسیم شمال نیز توقیف گردید، ولی در ۱۳۲۷ق پس از فتح تهران و پیروزی آزادی‌خواهان با کمک‌های مادی و معنوی محمد ولی‌خان سپهدار اعظم نشر آن در رشت از سرگرفته شد. سید اشرف‌الدین در ۱۳۳۳ق با سپهدار اعظم به تهران رفت و نسیم شمال را در شهر تهران دایر کرد. نسیم شمال عمدتاً حاوی اشعار طنز انتقادی بود که سیداشرف‌الدین به پیروی از سبک هنری صابر در ملا نصرالدین می‌سرود و در روزگار خود محبوبیت بسیاری در میان مردم یافت و ازاین‌رو سید اشرف‌الدین را محبوب‌ترین و معروف‌ترین شاعر ملی عهد انقلاب مشروطیت دانسته‌اند. اشعار او بخشی اقتباس یا ترجمهٔ آزاد از اشعار میرزا علی اکبر طاهرزادهٔ صابر و بخشی، زادهٔ طبع خود او است و شاید به پای سروده‌های شاعران بزرگ پارسی‌گو نرسد، ولی از جهت ترکیب عبارات و سبک بیان، بر بسیاری از اشعار فکاهی و سیاسی زمان خود برتری دارد. ۲۷ـ عروة‌الوثقی (تهران، هفتگی، ۱۳۲۵ق). ۲۸ـ حشرات‌الارض (تبریز، هفتگی،

شمارهٔ یکم مورخ ۱۸ صفر ۱۳۲۶ق) که روزنامه‌ای فکاهی و مصور به مدیریت حاج میرزا آقا بلوری و نویسندگی «میرزا آقا ملقب به نالهٔ ملت» بود و مقالات آن ، به پیروی از ملانصرالدین قفقاز، از زبان یک دیوانهٔ بازارگرد معروف تبریز به نام غفار وکیل نوشته می‌شد. از این روزنامه تا آغاز جنگ و آشوب تبریز، ظاهراً ۱۱ شماره بیرون آمد(شمارهٔ ۱۱ مورخ ۲۸ ربیع‌الثانی ۱۳۲۶ق)، سپس انتشار آن متوقف و پس از انقلابات تبریز ازسرگرفته شد و شمارهٔ ۱۵ سال سوم آن که متعلق به این دوره است مورخ ۲۱ محرم ۱۳۲۹ق است. ۲۹ـ فریاد (ارومیه، هفتگی، شمارهٔ یکم مورخ ۲۱ محرم ۱۳۲۵ق) به مدیریت میرزا حبیب ارومیه (میرزا حبیب‌الله آقازاده) و نویسندگی میرزا محمود غنی‌زاده دیلمقانی که از آن ۲۳ شماره منتشر گردید. ۳۰ـ اقیانوس (تهران ، هفتگی، ۱۳۲۶ق) به اهتمام میرزا عبدالرحیم قراچه‌داغی و سید فرج‌الله کاشانی. با به‌توپ‌بستن مجلس و کودتای محمدعلی شاه، دورهٔ اول مشروطیت و به تبع آن، دوره‌ای از روزنامه‌نگاری در ایران (که به‌رغم کاستی‌ها و افراط و تفریط‌هایی که در آن به چشم می‌خورد، می‌توان آن را دورهٔ آغازین حقیقی روزنامه‌نگاری فارسی و سرمنشأ بسیاری از تحولات آینده در نثر و شعر فارسی به شمار آورد) پایان گرفت و دورهٔ استبداد صغیر (۲۳ جمادی‌الاولی ۱۳۲۶ ـ ۲۷ جمادی‌الثانی ۱۳۲۷ق) آغاز شد. در این دوره در تهران همهٔ روزنامه‌ها بسته شد و تنها روزنامهٔ دولتی ایران و روزنامه‌هایی مانند اقیانوس و ندای وطن که از پیش هم در مظان هواداری از شاه بودند، گاهی منتشر می‌شدند. اما در رشت، اصفهان و تبریز که سه مرکز جنبش ضد استبداد بود، انتشار برخی جراید پیش از کودتا ادامه یافت و برخی روزنامه‌های تهران به آن شهرها منتقل و در آن‌جا منتشر شدند. پاره‌ای از ایرانیان میهن‌دوست و روشنفکر نیز که به خارج گریخته بودند، شماره‌هایی از روزنامه‌های منتشر شدهٔ خود در ایران را در خارج منتشر یا روزنامهٔ تازه‌ای دایر کردند. ایرانیان مهاجر در استانبول به کمک انجمن «سعادت ایرانیان مقیم اسلامبول » در آن شهر روزنامهٔ سروش را دایر کردند که مؤسس و مدیر آن سید محمد توفیق و نویسندگان آن میرزا ابوالحسن خان معاضدالسلطنهٔ نایینی ـ رییس انجمن سعادت ـ حاج میرزا یحیی دولت‌آبادی، میرزا علی‌اکبرخان دهخدا و حسین دانش اصفهانی بودند. سروش پس از انتشار پنج شماره (شمارهٔ یکم،مورخ ۱۲ جمادی‌الثانی ۱۳۲۷ق) با بازگشت ایرانیان به میهن تعطیل شد. همزمان با سروش، روزنامهٔ هفتگی شمس نیز در استانبول منتشر می‌شد (شمارهٔ یکم ۸ شعبان ۱۳۲۶ق) و بنیادگذار آن سیدحسن تبریزی و مدیرش همان سیدمحمد توفیق بود و انتشارش تا ۱۳۲۸ق ادامه داشت (شمارهٔ ۱۹ سال دوم آن مورخ ۱۶ محرم ۱۳۲۸ق است). میرزا علی آقا لبیب‌الملک شیرازی (ـ۱۳۳۷ق) که پس از رفتن میرزا عبدالحمیدخان متین‌السلطنهٔ ثقفی (۱۲۹۶ـ ۱۳۳۵ق) مدیر روزنامهٔ مظفری بوشهر (شمارهٔ یکم مورخ ۷ شوال ۱۳۱۹ق) به تهران، ادارهٔ آن روزنامه را بر عهده گرفت، پس از مدت کوتاهی که در صدارت عین‌الدوله در اواخر دورهٔ مظفرالدین شاه، خود و روزنامه‌اش مدتی توقیف شده بودند، انتشار آن را ادامه داد. او پس از گلوله‌باران مجلس و سرکوبی آزادیخواهان، از بوشهر به هندوستان و از آن‌جا به مصر و سپس مکه رفت و در مکه یک شماره از روزنامهٔ مظفری را منتشر کرد (ذیحجهٔ ۱۳۲۶ق). مجاهدان گیلان نیز پس از فتح قزوین روزنامه‌ای به نام یادگار انقلاب در آن شهر بنیاد نهادند (هفته‌ای دوبار، شمارهٔ یکم مورخ اول جمادی‌الثانی ۱۳۲۷ق) که مدیر و نویسندهٔ آن معتمدالاسلام رشتی بود و شش شماره از آن در قزوین منتشر گردید و از شمارهٔ هفتم در تهران انتشار یافت (دست‌کم تا شمارهٔ بیستم مورخ ۱۵ ذیقعدهٔ ۱۳۲۷ق) و از منابع و مدارک اصلی نهضت مجاهدان گیلان در حمله به تهران به‌شمار می‌آید. پس از فرار محمدعلی شاه و بازگشت روزنامه‌نگاران به ایران، روزنامه‌نگاری دوباره رونق گرفت و شکوفید و از ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۹ق ، به‌رغم فراز و نشیب‌ها و آشفتگی‌های سیاسی و تلاش‌های مستمر قدرتمندان و مستبدان برای سرکوبی آزادی و نفوذ روزافزون آنان در دستگاه‌های دولتی و مناقشات میان احزاب و گروه‌های سیاسی، روزنامه‌ها و مجلات بسیاری در ایران منتشر شدند. تحولات سیاسی این دوره (۱۳۲۷ـ ۱۳۳۹ق) چندان گسترده است که هر یک به نوعی بر گستره و رشد روزنامه‌نگاری ایران تأثیر گذاشته است و آن را به چند دورهٔ کوتاه‌تر تقسیم می‌کنند: یک ـ اعادهٔ مشروطیت و تشکیل احزاب سیاسی و نشر جرایدی که زبان حال سیاست‌های مختلف حزبی بودند. دو ـ از اختناق انقلاب و برانداختن مجلس دوم قانونگذاری (محرم ۱۳۳۰ق) به دستور ناصرالملک و منع اجتماعات و توقیف مطبوعات آزاد تا تاجگذاری احمدشاه (۲۸ شعبان ۱۳۳۲ق) و گشایش مجلس سوم (محرم ۱۳۳۳ق)و برقراری مجدد حکومت مشروطه. سه ـ از جلوس احمد شاه (که اندکی پس از آن جنگ جهانی اول در

اوت ۱۹۱۴م/ رمضان ۱۳۳۲ق آغاز شد) تا مهاجرت ملّیون که بسیاری از نمایندگان مجلس و روزنامه‌نگاران از آن‌ها بودند به طرف قم و کرمانشاه(محرم ۱۳۳۴ق). چهار ـ از مهاجرت تا انقلاب اکتبر ۱۹۱۷م (محرم ۱۳۳۶ق) که وضع روسیه را یکسره دگرگون ساخت و ایران را تا مدتی از مداخلات گسترده و خطرناک این کشور در امور خود رهایی بخشید. پنج ـ از قرارداد وثوق‌الدوله با انگلیس در ۹ اوت ۱۹۱۹م (ذیقعدهٔ ۱۳۳۷ق) تا کودتای رضاخان میرپنج و سیدضیاءالدین طباطبایی در ۱۲۹۹ش/ ۱۳۳۹ق/ ۱۹۲۱م. تحولات سیاسی اجتماعی این دوره که شاهد جنبش‌های ملی بزرگی همچون قیام میرزاکوچک خان در گیلان و شیخ محمد خیابانی در آذربایجان بود، موجب شد تا در این مدت چند بار تمام یا برخی جراید به دستور دولت‌های وقت توقیف شوند. بااین‌همه روزنامه‌نگاری فارسی به‌رغم همهٔ تضییقات موجود، از رشد و تکامل باز نایستاد و گذشته از روزنامه‌های قدیمی، روزنامه‌های تازهٔ بسیاری نیز سربرآوردند که از برخی از مهم‌ترین آن‌ها در این‌جا یاد می‌گردد: ۱ـ ایران نو (تهران، روزانه، شمارهٔ یکم مورخ ۷ رجب ۱۳۲۷ق) که ارگان حزب دموکرات بوده و به‌طور منظم و به سبک و روش روزنامه‌نگاری اروپایی منتشر می‌گشته و نخستین روزنامه‌ای بوده که در ایران به قطع بزرگ منتشر شده است و سرمشق بسیاری از مطبوعات دیگر ایران گردید. سید محمد شبستری مشهور به ابوالضیاء، که پیش‌تر روزنامه‌های الحدید و مجاهد را در تبریز منتشر می‌کرد، پایه‌گذار، سید مهدی افجه‌ای‌زاده (ـ۱۳۲۵ش) مدیر، و محمدامین رسول‌زاده (۱۸۸۴م ـ ۱۹۵۴م) از مردم باکو سردبیر این روزنامه بودند. ایران نو مدافع جدی اصول دموکراسی بود و تا ۱۳۲۹ق منتشر می‌شد. ۲ـ شرق (تهران، روزانه، شمارهٔ یکم مورخ ۱۴ رمضان ۱۳۲۷ق) به صاحب امتیازی، مدیریت و نویسندگی سیدضیاءالدین طباطبایی (ـ۱۳۴۸ش) که سید ضیاء در آن مقالات تنّدی در حمله به طبقهٔ حاکم ایران می‌نوشت و به همین دلیل شرق پس از انتشار شمارهٔ ۱۰۶ مورخ ۲۱ شعبان ۱۳۲۸ق، به اتهام «تخفیف و توهین به وزراء عظام» توقیف شد و سید ضیاءالدین به جای آن روزنامهٔ برق را منتشر کرد (شمارهٔ یکم مورخ ۵ شوال ۱۳۲۸ق). اما این روزنامه نیز پس از انتشار ۱۳ شماره توقیف شد و این بار سید ضیاءالدین روزنامهٔ رعد را منتشر کرد که تا مسافرت وی به خارج (محرم ۱۳۳۵ق) انتشار می‌یافت و سپس مدتی به دلیل این مسافرت تعطیل گردید و پس از بازگشت او به ایران (۱۳۳۶ق) انتشار آن از سرگرفته شد و تا کودتای ۱۲۹۹ش/ ۱۳۳۹ق کمابیش منتشر می‌گردید. ۳ـ پلیس ایران (تهران، روزانه و سپس هفته‌ای دوبار، شمارهٔ یکم مورخ ۴ ذیقعدهٔ ۱۳۲۷ق) به مدیریت و صاحب امتیازی مرتضی قلی‌خان قاجار مؤیدالممالک (ـ ۱۲۹۷ش) که وابسته به اعتدالیون بوده و دست کم تا شمارهٔ ۳۴ سال دوم، مورخ ۲۷ رجب ۱۳۲۹ق، منتشر می‌شده است. ۴ـ استقلال ایران (تهران، روزانه، ۲۲ جمادی‌الاولی ۱۳۲۸ـ شعبان ۱۳۲۹ق، روی‌هم‌رفته در ۲۳۴ شماره) به صاحب امتیازی مستعان‌الملک و مدیریت دکتر حسین خان کحال، که ارگان حزب اتحاد و ترقی بود. ۵ـ چتهٔ پابرهنه (تهران، هفتگی، مصور، ۱۳۲۹ق) به مدیریت میرزا محمودخان افشار دواساز که مدافع روش سیاسی دموکرات‌ها بود و در آن مقالات فکاهی به صورت قصه و حکایت به زبان سادهٔ عامیانه در فواید مشروطیت و اوضاع کارگران و دهقانان و نیز اشعاری زیر عنوان «ادبیات بابا احمد» چاپ می‌شد. ۶ـ بهلول (تهران ، هفتگی ،شمارهٔ ۵ سال یکم مورخ ۱۶ ربیع‌الاول ۱۳۲۹ق) به ترتیب به مدیریت، شیخ علی عراقی، اسدالله خان پارسی و (از شمارهٔ ۱۱) شیخ حسن. این روزنامه ، روزنامه‌ای فکاهی ـ انتقادی و مصور بود که در روزگار خود خوانندگان زیادی داشت و چند بار به علت نوشته‌های تند توقیف گردید. ۷ـ شفق (تبریز ، هفتگی، شمارهٔ یکم مورخ ۲۷ رمضان ۱۳۲۸ق) به مدیریت و نویسندگی میرزا حاجی آقا رضازاده (بعداً دکتر رضازادهٔ شفق) و میرزا محمود غنی‌زادهٔ سلماسی که به علت اشتمال بر مقالات تند ضد روسیه، پس از تجاوز روس‌ها به ایران در محرم ۱۳۳۰ق توقیف شد. ۸ ـ خراسان (مشهد، ۲۵ صفر تا ۲۵ رجب ۱۳۲۷ق، روی‌هم‌رفته در ۲۴ شماره) به مدیریت سید حسین اردبیلی (۱۲۹۷ـ ۱۳۳۶ق). ۹ـ طوس (مشهد،هفته‌ای دوبار، شمارهٔ یکم مورخ ۶ ذیقعدهٔ ۱۳۲۷ق) به مدیریت میرزا هاشم خان قزوینی (بعداً محیط مآفی ، ـ ۱۳۲۱ش) و سردبیری میرزا ابوالقاسم نحوی قزوینی که در آن اشعار و مقالات کسانی مانند ملک‌الشعرا محمدتقی بهار منتشر می‌شد. از روزنامهٔ طوس ، روی‌هم‌رفته ۵۸ شماره منتشر شد که آخرین آن‌ها، شمارهٔ ۵۸ ، مورخ ۱۹ شعبان ۱۳۲۸ق بوده است. ۱۰ـ نوبهار به مدیریت ملک‌الشعرای بهار (۱۳۰۴ق ـ ۱۳۳۰ش) در مشهد (شمارهٔ سوم سال یکم مورخ ۱۶ شوال ۱۳۲۸ق)، که ناشر افکار دموکرات‌های خراسان بود و زیر فشار روس و انگلیس و مستبدان مکرر دستخوش تعطیل و

توقیف کوتاه مدت شد، و سپس تهران (۱۳۳۳- ۱۳۳۴، ۱۳۳۵- ۱۳۳۶، ۱۳۴۱ق/۱۳۰۱ش - ۱۳۰۲ش). ۱۱- صدای رشت (رشت، هفته‌ای دوبار، شمارهٔ یکم مورخ ۱۵ محرم ۱۳۲۹ق) به مدیریت ع. احمدزاده. ۱۲- زاینده‌رود (اصفهان ،هفتگی ،شمارهٔ یکم مورخ محرم ۱۳۲۷ق) به مدیریت میرزا عبدالحسین معین‌الاسلام خوانساری و(از ابتدای سال چهارم) میرزا محمدتقی معروف به ادیب‌خراسانی (-۱۳۲۱/ ۱۳۲۲ش). ۱۳- شوری (تهران، هفته‌ای سه بار، ۱۳۳۲ق) به مدیریت سید یحیی رشتی معروف به ناصرالاسلام گیلانی، با مساعدت حزب عدالت. ۱۴- ستارهٔ ایران (تهران، روزانه، از ۱۳۳۳ق) به مدیریت حسین‌خان صبا ملقب به کمال‌السلطان که یک‌بار در ۱۳۰۱ش به دلیل سیلی خوردن حسین صبا از رضاخان سردار سپه، برای یکی دو شماره تعطیل گردید، ولی سپس انتشار آن تا درگذشت صبا (مهر ۱۳۰۳ش) ادامه یافت. ۱۵- بامداد روشن (تهران، هفته‌ای سه بار، شمارهٔ یکم مورخ ۱۶ ربیع‌الاولی ۱۳۳۳ق) به مدیریت و سردبیری میرزا محمدعلی‌خان خراسانی که از اتحاد سلام هواداری می‌کرد و تا ۱۳۰۱ش گاهی توقیف و زمانی منتشر می‌شد و در این سال مدیریت آن را آقا میرزا حسین قزوینی بر عهده گرفت. ۱۶- عصر جدید (تهران، هفتگی، شمارهٔ یکم مورخ ۱۲ ذیقعدهٔ ۱۳۳۲ق) به مدیریت عبدالحمیدخان متین‌السلطنهٔ ثقفی (۱۲۹۶- ۱۳۳۵ق) که تا کشته شدن متین‌السلطنه انتشار می‌یافت و نویسندگان آن گذشته از متین‌السلطنه ، جعفر خامنه‌ای و افراسیاب آزاد بودند. ۱۷- عصر انقلاب (تهران ،هفتگی و سپس هفته‌ای دوبار، شمارهٔ یکم مورخ ۱۶ ربیع‌الثانی ۱۳۳۳ق) به مدیریت میرزا آقاخان فریور همدانی (-۱۳۲۴ش). ۱۸- عهد انقلاب (تهران، شمارهٔ یکم، مورخ ۱۰ ذیقعدهٔ ۱۳۳۳ق) به مدیریت میرزا آقاخان فریور همدانی. ۱۹- ایران (تهران، محرم ۱۳۳۵ق) به مدیری سید حسین اردبیلی. ۲۰- وطن (تهران، رمضان ۱۳۳۵ق) به مدیریت و سردبیری میرزا هاشم‌خان محیط قزوینی. ۲۱- کوکب ایران (تهران، شمارهٔ یکم مورخ ۹ ذیحجهٔ ۱۳۳۵ق) به مدیریت رکن‌الاسلام سید خلیل خلخالی که در ۱۳۳۹ق به دست دو تن ناشناس کشته شد. ۲۲- حیات جاوید (تهران، ربیع‌الثانی ۱۳۳۷ق) به مدیریت و سردبیری آقا سید میرزا آقای فلسفی اصفهانی. ۲۳- صدای تهران (تهران ، شمارهٔ یکم مورخ ۲۲ ربیع‌الاول ۱۳۳۸ق) به مدیریت سید محمد تدین. ۲۴- حلاج (تهران ، ۱۳۳۸ق) به مدیریت حسن حلاج. ۲۵- تجدد (تبریز، هفتگی، ۱۳۳۵- ۱۳۳۸ق) به مدیریت ابوالقاسم فیوضات و سرپرستی شیخ محمد خیابانی (-۱۳۳۸ق) که از جملهٔ نویسندگان آن تقی رفعت بود. ۲۶- جنگل (رشت، هفتگی، ۱۳۳۵- ۱۳۳۶ق؛ ناشر افکار هیأت اتحاد اسلام به ریاست میرزا کوچک خان جنگلی و ارگان مجاهدان جنگل) به صاحب امتیازی میرزا محمدی انشائی (-۱۳۲۰ش) و مدیریت مسئول حسین کسمائی (-۱۲۹۹ش) و سردبیری غلامحسین کسمائی. ۲۷- مهر منیر(مشهد، ۱۳۳۹ق) به مدیریت محمد اسماعیل منیر مازندرانی (-۱۳۱۳ش). ۲۸- راه نجات (اصفهان ۱۳۳۳ق/۱۲۹۴ش - ۱۳۲۶ش) به صاحب امتیازی و مدیریت ابراهیم راه نجات (-۱۳۲۶ش). ۲۹- دانش (تهران، هفتگی ، ۱۰ رمضان ۱۳۲۸- ۲۷ رجب ۱۳۲۹ق) به مدیریت و صاحب امتیازی خانم دکتر کحال، دختر یعقوب جدیدالاسلام همدانی، که نخستین روزنامهٔ فارسی است که به زنان اختصاص داشته است. ۳۰- شکوفه (تهران، پانزده روز یک بار، مصوّر، ذیحجهٔ ۱۳۳۰ق) به مدیریت خانم مزین‌السلطنه دختر میرزا سیدرضی‌خان رئیس‌الاطبای طباطبایی سمنانی که دومین روزنامهٔ ویژهٔ زنان در تهران بوده است و تا ۱۳۳۴ق منتشر می‌گردید. ۳۱- زبان زنان به مدیریت صدیقهٔ دولت‌آبادی، خواهر حاج میرزا یحیی دولت‌آبادی در اصفهان (۱۳۳۷- ۱۳۳۹ق) و تهران (از ۱۳۰۰ش). ۳۲- نامهٔ بانوان (تهران، از ۱۳۳۸ق) به مدیریت و سردبیری شهناز آزاد، دختر حسن رشدیه و همسر میرزا ابوالقاسم آزاد مراغه‌ای. در دورهٔ ۱۳۲۷- ۱۳۳۹ق همانند دورهٔ اول مشروطیت روزنامه‌ها رفته‌رفته نثر فارسی را به سادگی و خلوص رهنمون شدند و طرز نگارش را به فهم و درک مردم نزدیک ساختند و در جراید برای نخستین بار مباحثات دامنه‌داری دربارهٔ شعر و ادبیات درگرفت، جنبش انتقادی در نویسندگی پیدا شد، پیکار کهنه و نو درنویسندگی به میان آمد و افکار و اذهان مردم را برای قبول سبک‌ها و اسلوب‌های جدید آماده کرد. یکی از مهم‌ترین دستاوردهای این دوره انتشار مجلات یا دوره‌نامه‌های فارسی است.

دربارهٔ واژهٔ عربی **مجله** (گویا برگرفته از آرامی و عبری و سریانی است؛ چرا که لفظی شبیه بدان، **مژیله** /مجیله، در زبان عبری به کتاب استرومردخای از تورات اطلاق می‌شود و عید یهودیان در ۱۴ ماه آذر را نیز مغیلا گویند.) گفتنی است که این واژه از قدیم در فرهنگ‌های عربی به معنی «صحیفهٔ حکمت» یا نوشتهٔ دانش و خبر آمده است و نخستین بار ابراهیم یازجی،

ادیب و لغـوی مـعروف لبـنانی ، آن را در بـرابـر دوره‌نـامه (magazine یا review) و به معنی مجموعه‌ای که هر از چند گاه منتشر می‌شود و شـامل مـقالات در مـوضوعی واحـد یـا در موضوعات گوناگون باشد، به کاربرد و مجلة‌الطب بیروت را در ۱۸۸۴م بدین نام انتشار داد. این لفظ، بدین معنی تازه، سپس درترکی عـثمانی و بـعد از آن در فـارسی رایـج گشت. در دورهٔ ناصری برخی روزنامه‌ها از حیث مدلول و وضع انتشار حکـم مجله را داشتند، اما بـدین نـام آوازه نـیافتند. در دورهٔ مـظفری برخی رساله‌ها و مجموعه‌های ماهانه، مانند مجموعهٔ فـلاحت مظفری راکه در ۱۳۱۸ق از طرف مدرسهٔ فلاحت مظفری منتشر می‌شد، به نام مجله نوشته‌اند. نشریهٔ الاسلام /گفتگوی صفاخانهٔ اصفهان را نیز که به مدیریت سید محمد علی داعی‌الاسلام، به صورت ماهانه در اصفهان منتشر می‌شد (شـمارهٔ یکـم مـورخ رمـضان ۱۳۲۰ق) و مـخصوص درج مـباحثات و مـناظرات داعی‌الاسلام با علما و مبلغان مسیحی بود می‌توان مـجله بـه شمار آورد. نشریهٔ حفظ‌الصحه (تهران، ماهانه، شمارهٔ یکم مورخ صفر ۱۳۲۴ق) به صاحب امتیازی دکتر علی اصغر مؤدب‌الدوله نفیسی (۱۲۹۱ق ـ ۱۳۲۸ش) را نیز می‌توان مجله دانست، چرا که حتی خود او در مقالهٔ افتتاحیه می‌گوید: «این بندهٔ شرمنده که سال‌های دراز بـه رنـج سـفرهای عـلمی در فـرنگ و زحـمت مسافرت‌های ولایات ایران گرفتار و مبتلا بودم، اینک چـندی سر آن دارم که از مولد عزیز هجرت نکنم و به قدر قوهٔ موجود با کمی علم و اطلاع در انتشار مطالب علمی خاصه معلومات طبی که ارث نیاکان این بنده است بکوشم. این است که به فکر ایجاد روزنامهٔ علمی و طبی افتاده، این مجله را به طبع می‌رسانم.» با این‌همه بیشتر پژوهشگران، سرآغاز انتشار مجلات فارسی را از مجلهٔ بهار به صاحب امـتیازی و مـدیریت و نگـارندگی مـیرزا یوسف‌خان آشتیانی ملقب به اعتصام‌الملک (۱۲۹۱ ـ ۱۳۵۶ق/ ۱۳۱۶ش) پدر پروین اعتصامی می‌دانند که شمارهٔ نخست آن در ۱۰ ربـیع‌الثـانی ۱۳۲۸ق مـنتشر گـردیده و اعـتصام‌الملک در سرمقالهٔ آن راهکار بهار و مقصود از انتشار این مجلهٔ ماهانه را چنین بیان کرده است: «مقصود از تأسیس مـجموعهٔ بـهار ایـن است که مطالب سودمند علمی و ادبی و اخلاقی و تاریخی و اقتصادی و فنون متنوعه راکه امروز دانستن آن‌ها دارای اهمیت بیشمار است، به طرزی نیکو و اسلوبی مرغوب به انظار ارباب دانش عرضه بدارد و تعمیم معارف راکـه اکسـیر نـیکبختی و مصدر زندگی جاوید ملل متمدنه است، بر عهده گـرفته افکـار عمومی را با معلومات مفیده آشنا نماید.» مجلهٔ بهار که در دو دوره (۱۰ ربـیع‌الثـانی ۱۳۲۸ـ ۲۵ ذیـقعدهٔ ۱۳۲۹ق و شـعبان ۱۳۳۹ ـ جمادی‌الاولی ۱۳۴۱ق) و هر دوره در ۱۲ شماره انتشار یافت، شامل قطعات ادبی، شعر، شرح احوال مشاهیر، مقالات اجـتماعی و تـربیتی، مـباحث سـیاسی و تـاریخی و عـلمی، مقالاتی دربارهٔ زنان ، ترجمهٔ آثار ادبی خارجی و جـز آن بـوده است. این مجله در آشنا ساختن ایرانیان با معارف اروپایی سهم مؤثری داشت و نوشته‌های آن ساده و با نثری منسجم و پخته که خـالی از حشـو و زوایـد بـود، در دسـترس عـلاقه‌مندان قـرار می‌گرفت و در ساده‌نویسی سدهٔ اخیر سهم مؤثری دارد. در دورهٔ ۱۳۲۷ ـ ۱۳۳۹ق و چند سال پس از آن، گذشته از بهار، مجلات دیگری نیز در داخل و خارج از ایران به فارسی منتشر شده کـه کمابیش در جریان علمی و ادبی کشور تأثیر داشته‌اند و از برخی از مهم‌ترین آن‌ها در این‌جا یـاد مـی‌گردد: ۱ـ آفـتاب (اصـفهان، مـــاهانه، ۲۰ ربـــیع‌الاول ۱۳۲۹ ـ ۲۴ رمـــضان ۱۳۲۹ق، روی‌هـم‌رفته در ۸ شـماره) بـه صـاحب امـتیازی «آمـیرزا محمودخان» سنجری تهرانـی و مـدیریت و نـویسندگی شـیخ محمد باقر الفت اصفهانی پسر کهتر آقـا نـجفی اصـفهانی، کـه مندرجات آن، همانند بهار ،ترجمهٔ آثـار بـرگزیده از زبـان‌های بیگانه بوده است. ۲ـ عهد ترقی (تهران، ماهانه، شمارهٔ یکم مورخ یکم شعبان ۱۳۳۳ق) به اهتمام «جمعی از معارف‌پروران » و به مدیریت مسئول «ح.ر». ۳ـ علمی (تهران، ماهانه، ۱۳۳۳ق) بـه اهتمام «هیئتی از معارف‌پروران» و مدیریت حسین تهرانی، که مندرجات آن بیشتر مطالب علمی مربوط به بهداشت و فلسفهٔ قانون و فلسفهٔ تاریخ بوده و دست کم تا شمارهٔ ۹، مورخ یکم سنبلهٔ ۱۲۹۴ش/ ۱۳۳۳ق منتشر شده است. ۴ـ پروین (تهران، ۱۵ روزه، شمارهٔ اول مورخ ۱۶ ذیحجهٔ ۱۳۳۳ق) به مـدیریت سید عبدالرحیم خلخالی (ـ۱۳۲۱ش). ۵ـ کـاوه ، بـه مـدیریت سید حسن تقی‌زاده، که به همت گروهی از اندیشه‌مندان و ادیبان ایرانی پرشور و میهن‌پرست مقیم آلمان در دو دوره انتشار یافت. در دورهٔ قـدیم (۱۸ ربیع‌الاولی ۱۳۳۴ـ ۱۸ ذیـقعدهٔ ۱۳۳۷ق، روی‌هم‌رفته ۳۵ شماره) بیشتر روزنامه‌ای سیاسی برای تقویت معنوی میهن‌دوستان ایرانـی بـود و چـون امـپراتـوری روس را دشمن بی‌امان ایران می‌شمرد، از آلمان هواداری می‌کرد. در این دوره گه‌گاه مقالاتی دربارهٔ وقایع ایران و اعمال ملیون و برخی مسائل علمی و ادبی نیز در آن درج می‌شد. اما در دورهٔ جدید (ماهانه، یکم جمادی‌الاولی ۱۳۳۸ـ یکم ربیع‌الثـانی ۱۳۴۰ق)

کاوه به صورت مجله‌ای علمی و ادبی درآمد که «مسلک و مقصدش بیشتر از هر چیز ترویج تمدن اروپایی در ایران، جهاد برضد تعصب، خدمت به حفظ ملیت و وحدت ملی ایران، مجاهدت در پاکیزگی و حفظ زبان و ادبیات فارسی از امراض و خطرهای مستولیه بر آن و به قدر مقدور تقویت به آزادی داخلی و خارجی آن» بود و گذشته از تقی‌زاده، کسانی مانند میرزا محمدخان قزوینی، سید محمدعلی جمال‌زاده و عباس اقبال نیز در تهیهٔ مقاله و موضوع برای آن شرکت داشتند. شعار گردانندگان کاوه «قبول بلا شرط و قید تمدن اروپا» با «اهتمام در حفظ زبان و ادبیات فارسی» بود. این مجله از افراط نویسندگان در زمینهٔ به‌کار بردن لغات بیگانه و مخدوش ساختن چهرهٔ ادب فارسی کاست و در سادگی نثر فارسی سهم بسزایی داشت. ۶ـ دانشکده (تهران، رجب ۱۳۳۶ق/ یکم اردیبهشت ۱۲۹۷ش ـ یکم اسفند ۱۲۹۸ش، روی‌هم‌رفته در ۱۲ شماره) به مدیریت محمدتقی ملک‌الشعرای بهار که مجله‌ای ادبی بود و از سوی «انجمن دانشکده» (که ملک‌الشعرا در ۱۳۳۶ق در تهران بنیاد نهاده بود) انتشار می‌یافت و از نویسندگان آن، گذشته از ملک‌الشعرای بهار، عباس اقبال و سعید نفیسی و رشید یاسمی و سیدرضا هنری و سردار معظم خراسانی (تیمورتاش) و علی اصغر حکمت بودند. مجلهٔ دانشکده با اعتقاد به لزوم «تجدید نظر در طرز و رویهٔ ادبیات ایران» انقلابی آرام را در ادبیات فارسی توصیه می‌کرد. ۷ـ آزادیستان (تبریز، شمارهٔ یکم مورخ رمضان ۱۳۳۸ق/ تیر ۱۲۹۹ش) به مدیریت تقی رفعت (ـ۱۳۳۹ق) که از آن تنها سه شماره منتشر شد (شمارهٔ ۳ مورخ ۲۰ مرداد ۱۲۹۹ش) و شمارهٔ چهارم که تاریخ ۲۱ شهریور ۱۲۹۹ش را داشت، زیر چاپ بود که در پی سرکوبی آزادیخواهان آذربایجان به رهبری شیخ محمد خیابانی، که تقی رفعت و مجلهٔ آزادیستان با آن‌ها پیوند داشتند، انتشار نیافت. شعار آزادیستان هواخواهی از «تجدد در ادبیات» بود و در آن تقی رفعت و کسانی مانند جعفر خامنه‌ای و شمس کسمایی تحت تأثیر ادبیات اروپایی اشعاری با قالب‌های تازه و مضمون‌های جدید به خوانندگان عرضه می‌کردند. ۸ـ پارس (استانبول، ماهی دوبار، شمارهٔ یکم مورخ شعبان ۱۳۳۹ق/ اردیبهشت ۱۳۳۰ش) به صاحب امتیازی و مدیریت ابوالقاسم لاهوتی (ـ۱۳۳۶ش) و مدیریت مسئول جلال انسی که مجله‌ای ادبی به فارسی و فرانسه بود و سردبیری بخش فارسی آن را لاهوتی بر عهده داشت. مقالات بخش فرانسه را حسن مقدم، نویسندهٔ جعفرخان از فرنگ آمده، تهیه می‌کرد. این مجله به تشویق و مساعدت خان ملک ساسانی، سفیر ایران در استانبول، منتشر می‌شد و ظاهراً پس از انتشار شمارهٔ ششم در تیرماه ۱۳۰۰ش، در پی پایان یافتن مأموریت خان‌ملک در استانبول و بازگشت او، دیگر انتشار نیافت. ۹ـ مجلة‌الادب (تهران، ۱۳۳۶ق) به صاحب امتیازی میرزا محمدخان وفادار، ناظم مدرسهٔ امریکایی تهران که سه سال متوالی، سالی شش شماره، منتشر گردید و از آغاز سال چهارم نام آن به فردوسی تغییر یافت (شمارهٔ یکم مورخ جمادی‌الاولی ۱۳۴۰ق/ دی ۱۳۳۰ش). ۱۰ـ الغرّی (نجف، ۱۳۲۸ق) به مدیریت آقا محمد محلاتی، از علمای روشنفکر ایرانی. هدف از نشر این مجله ترویج این اندیشه بود که تمدن با تدین مخالفتی ندارد. پس از توقیف الغری از طرف حکومت عثمانی به اتهام مخالفت با قانون مطبوعات، آقا محمد محلاتی به جای آن مجلهٔ ماهانهٔ درة‌النجف را منتشر کرد (شمارهٔ یکم مورخ ۲۰ ربیع‌الاول ۱۳۲۸ق). ۱۱ـ بیطاری (تهران، هر پانزده روز یک بار، شمارهٔ یکم مورخ ۱۶ ربیع‌الثانی ۱۳۳۴ق) به صاحب امتیازی و مدیریت دکتر مرتضی (گل‌سرخی)، رییس دایرهٔ صحیهٔ قصابخانهٔ تهران، که مطالب آن به کار بیطاری و تربیت حیوانات و مسائل مربوط به استفاده از گوشت آن‌ها اختصاص داشت. ۱۲ـ ارمغان (تهران، ماهانه، شمارهٔ یکم مورخ بهمن ۱۲۹۸ش/ ۱۳۳۸ق) به اهتمام وحید دستگردی اصفهانی (ـ ۱۳۲۱ش) که مجله‌ای ادبی و تاریخی بود و در آن گذشته از آثار بزرگان ادب و مقالات انتقادی فراوان، گزارش‌های انجمن ادبی* «حکیم نظامی» و آثار وحید دستگردی و دیگر اعضای انجمن که عموماً قصاید و غزلیات به سبک قدما بود، درج می‌شد. ارمغان بیست و دو سال، یعنی تا دی ۱۳۲۱ش، در مدت زندگی وحید و پس از درگذشت او به همت فرزند بزرگش محمود وحیدزادهٔ نسیم دستگردی (ـ۱۳۵۷ش) تا پایان ۱۳۵۷ش، یعنی روی‌هم‌رفته به مدت شصت سال منتشر می‌شد. ارمغان مجله‌ای محافظه‌کار بود و خود را «شحنهٔ بازار ادب» و «دانا عسس شبانهٔ پاس زبان پهلوانی» می‌دانست و هرگونه تشبث به نام تجددخواهی را یک نوع تجاوز به مرزهای ادب قدیم ایران می‌شمرد. با این‌همه دوره‌های این مجله از نظر مطالعه در ادبیات ایران و آشنایی با احوال و اشعار شعرای قدیم و جدید و مباحث لغوی و تاریخی و مانند آن‌ها ارزشمند و پرفایده است. ۱۳ـ وفا (تهران، ماهانه، فروردین ۱۳۰۲ـ اسفند ۱۳۰۴ش، روی‌هم‌رفته در ۲۴ شماره)

به مدیریت عبدالحسین میکده و نویسندگی همو و نظام وفا کاشانی که مجله‌ای ادبی بوده است. ۱۴ـ ایرانشهر (برلن، ذیقعدهٔ ۱۳۴۰ق ـ رمضان ۱۳۴۵/ اسفند ۱۳۰۵ش، روی‌هم‌رفته ۴۸ شماره) به مدیریت حسین کاظم‌زادهٔ اردبیلی (ـ۱۳۴۰ش) که مشتمل بر مقالات علمی و ادبی ، اجتماعی ، فلسفی ، جهان زنان، مردان بزرگ، تحقیقات تاریخی و مانند آن‌ها بوده است. ۱۵ـ فرهنگ (رشت،ماهانه) که از طرف «جمعیت فرهنگ» رشت منتشر می‌شد و در ۱۲۹۸ش بنیاد و پس از انتشار هفت شماره، مدتی تعطیل و بار دیگر در ۱۳۰۴ش به صاحب امتیازی و مدیریت تقی راثقی، منتشر شد، ولی این بار نیز پس از انتشار هفت شماره تا مهر ۱۳۰۴ش، برای همیشه در محاق تعطیل افتاد. ۱۶ـ ادب (تبریز، ۱۵ آبان ۱۲۹۸ ـ اول تیر ۱۳۰۰ش، روی‌هم‌رفته ۱۲ شماره) به مدیریت و صاحب امتیازی عبدالله‌زادهٔ فریور و بعد اسماعیل امیرخیزی و سردبیری یحیی دانش (یحیی آرین‌پور). ۱۷ـ فرنگستان (برلن، ماهانه، یکم مه ۱۹۲۴ـ آوریل ۱۹۲۵م/رمضان ۱۳۴۲ ـ رمضان ۱۳۴۳ق) که به کوشش جوانان ایرانی مقیم برلن منتشر می‌شد و کسانی مانند غلامحسین فروهر، جمال‌زاده، علی اردلان، مشفق همدانی، تقی ارانی و مرتضی یزدی‌زاده با آن همکاری داشتند. جراید ایران از مشروطیت تا کودتای ۱۲۹۹ش از دو جهت اهمیت فراوان دارند: ۱ـ چون به دلیل آشفتگی‌ها و پیشامدهای اجتماعی و سیاسی شدید کمتر کسی به فکر نوشتن کتاب می‌افتاد، وقایع این دوره عمدتاً در روزنامه‌ها و مجلات بازتاب یافته است و ازاین‌رو جراید مهم‌ترین منبع برای پژوهش در رویدادهای این دورهٔ حیاتی در تاریخ ایران است. ۲ـ به همان دلیل که بیشتر آفریده‌های نویسندگان و سرایندگان ایرانی در جراید انتشار می‌یافت، جراید آیینه‌ای از تحولات نثر و شعر فارسی (تحول نثر فارسی از صورتی معماگونه که تنها برای اقلیتی قابل فهم بود به صورتی ساده و روان، و نیز تحول در شعر که سرانجام به پیدایی شعر نو* انجامید) و مباحثات موافقان و مخالفان تجدد ادبی ، یعنی از یک سو متجددانی مانند تقی رفعت و شمس کسمایی که خواهان برانداختن مقررات ادبی کهن و ایجاد تحول اساسی در ادبیات ایران بوده‌اند و از سوی دیگر کهنه‌پرستان و محافظه‌کارانی که نمی‌خواستند سر مویی از سنت‌های گذشته تخلف ورزند، است. «در میان شاعران متجدد این دوره ملک‌الشعرای بهار، عارف قزوینی ، ایرج میرزا، عشقی، سیداشرف نسیم شمال و فرخی یزدی را می‌توان نام برد. شعر شاعران این دوره، از طراوت و نوآوری و سادگی دلپذیری برخوردار است و جراید ناشر این اشعار بوده‌اند. از عوامل مؤثر بر شعر این دوره، یعنی همان نهضت آزادی‌طلبی و دیگر ترجمهٔ اشعار سرایندگان اروپایی مانند لافونتن، ویکتور هوگو، لامارتین، شاتوبریان، لردبایرون، شیلر و گوته بوده است که در هر دو مورد جراید ناشر آن‌ها بوده‌اند. تأثیر ادبیات اروپا در نثر این دوره مؤثرتر از شعر بود. ترجمهٔ آثار گویندگان و نویسندگان اروپا، نثر فارسی را از رکود و توقف رهایی بخشید و نویسندگان را از حاشیه‌پردازی و مغلق‌نویسی و اطناب‌های ممل و ایجازهای مخل که در دورهٔ قاجار گریبان نثر فارسی راگرفته بود، رهایی بخشید... این همه از آثار سودمند روزنامه و مجلات وزین و متینی بوده که از آغاز مشروطیت در عرصهٔ ادب راه یافت و مشعل فروزان ساده‌گویی و ساده‌نویسی را فرا راهِ نویسندگان قرار داد و دریچهٔ روح‌پروری به سوی ادبیات غرب گشود و از رایحهٔ دلپذیر آن مشام ادب فارسی را عطرآگین ساخت». با کودتای رضاخان میرپنج و سید ضیاءالدین طباطبایی، جامعه و مطبوعات ایران وارد مرحلهٔ نوینی شدند. بسیاری از مردم و روشنفکران که از آشفتگی مستمر اوضاع کشور و ناپایداری دولت‌ها و مداخلات بیگانگان به ستوه آمده بودند، در شخصیت رضاخان چهره‌ای را می‌دیدند که می‌تواند ایران را از پرتگاه ورشکستگی و گسستگی و نیستی نجات دهد و این کشتی در حال غرق را به ساحل امنی برساند و حتی افتخارات نیاکان را زنده کند. اما رضاخان اگر هم تا اندازه‌ای به فکر ایران و پیشرفت کشور بود، بیش از آن در پی کسب قدرت مطلق بود و تاب هیچ‌گونه مخالفتی را با خود نداشت و بسیاری از روشنفکران و روزنامه‌نگاران ایرانی توانستند این را از ورای چهرهٔ به‌ظاهر مترقیانه‌ای که رضاخان از خود می‌نمود، دریابند و خطری را که برای آزادی اندیشه داشت احساس کنند. رضاخان پس از کودتا به وزارت جنگ منصوب گشت و لقب سردار سپه یافت. در سوم آبان ۱۳۰۲ش به نخست‌وزیری رسید. چون برای رسیدن به قدرت مطلق می‌بایست خاندان قاجار را از سر راه بردارد، مدتی هواخواهان خود را واداشت تا نغمهٔ جمهوری‌خواهی ساز کنند و پس از شکست این نقشه، طرح تغییر سلطنت را ریخت و با تشکیل مجلس مؤسسان، سلطنت را از خاندان قاجار به خاندان خود (پهلوی) انتقال داد و در ۱۳۰۴ش بر تخت شاهی نشست. دورهٔ چهارسالهٔ از کودتا (اسفند ۱۲۹۹ش) تا پایه‌گذاری دودمان پهلوی از پرشورترین و

جنجالی‌ترین ادوار روزنامه‌نویسی ایران است. در این دوره، به‌ویژه در قضیهٔ جمهوری‌خواهی، روزنامه‌نگاران، و درواقع روشنفکران ایران به دو دستهٔ هوادار و مخالف سردار سپه تقسیم شدند. روزنامه‌هایی مانند کوشش (۱۳۰۱ش) به مدیریت شکرالله صفوی، ناهید (تهران، شمارهٔ یکم مورخ ۲۲ فروردین ۱۳۰۰ش) به مدیریت میرزا ابراهیم‌خان ناهید، گلشن (تهران، ۱۲۹۶ش) به مدیریت آسید محمدرضا امیررضوانی (ـ۱۳۱۴ش)، میهن (۱۲۹۸ ـ ۱۲۹۹ش در اصفهان، و ۱۳۰۰ ـ ۱۳۰۴ش در تهران) به مدیریت میرزا ابوطالب خان شیروانی، ستارهٔ ایران به مدیریت میرزا حسین‌خان صبا ملقب به کمال‌السلطان (ـ۱۳۰۳ش/ ۱۳۳۴ق)، و شفق سرخ (تهران، شمارهٔ یکم مورخ ۱۱ اسفند ۱۳۰۰ش) به مدیریت علی دشتی (ـ۱۳۶۰ش) از روزنامه‌های هوادار رضاخان در داستان جمهوری‌خواهی وی بودند. در مقابل، روزنامه‌هایی مانند قانون (تهران ۱۳۰۰ش) به مدیریت میر سید اسدالله رسا، نسیم صبا (تهران، ۱۳۰۲ش) به صاحب امتیازی حسین کوهی کرمانی که گویا مطالب آن با نظر ملک‌الشعرای بهار تهیه می‌شد، طوفان (تهران، شمارهٔ یکم مورخ ۲ شهریور ۱۳۰۰ش) به پایه‌گذاری و صاحب امتیازی فرخی یزدی (ـ۱۳۱۸ش)، پیکار (تهران ، شمارهٔ یکم مورخ ۵ ربیع‌الثانی ۱۳۴۱ق/ ۲ آذر ۱۳۰۱ش) به مدیریت و صاحب امتیازی موسوی‌زادهٔ یزدی با جمهوری مخالفت می‌کردند. سرسخت‌ترین روزنامهٔ مخالف جمهوری، روزنامهٔ هفتگی و کاریکاتوری قرن بیستم (تهران، شمارهٔ یکم مورخ ۱۶ اردیبهشت ۱۳۰۰ش/ ۲۷ شعبان ۱۳۳۹ق) به صاحب امتیازی و نویسندگی میرزادهٔ عشقی بود که در آخرین شمارهٔ آن که پس از چهار ماه توقیف روزنامه منتشر گردید (۷ تیرماه ۱۳۰۳ش) مقالات و مطالب تندی ضد جمهوری پیشنهادی رضاخان به چاپ رسید و در نتیجهٔ آن روزنامه بار دیگر توقیف و خود عشقی به دست دو تن از عوامل رضاخان به زخم گلوله کشته شد (۱۳ تیر ۱۳۰۳ش). مخالفت بسیاری از روزنامه‌نگاران با جمهوری، نه به دلیل موافقت آن‌ها با حکومت سلطنتی و سلسلهٔ قاجار، بلکه، چنان‌که حوادث بعدی ثابت کرد، برای آن بود که رضاخان جمهوری را ابزاری برای افزایش قدرت و از میان برداشتن مخالفان کرده بود و نه وسیله‌ای برای گسترش آزادی‌ها و مشارکت بیشتر و گسترده‌تر مردم در تصمیم‌گیری‌های سیاسی با همهٔ این‌ها، رضاخان، به‌رغم همهٔ مخالفت‌های سرسختانهٔ بسیاری از روزنامه‌نگاران و دیگر روشنفکران، توانست قدرت را کاملاً در اختیار خود بگیرد و حکومتی خودکامه برقرار سازد. در آغاز پادشاهی وی و تا چند سال پس از آن، رفتار دولت با مطبوعات چندان تند و خشونت‌آمیز نبود و در این دوره روزنامه‌های تازه‌ای مانند آیندهٔ ایران (تهران، هفتگی، شمارهٔ یکم، مورخ ۷ مرداد ۱۳۰۹ش) به مدیریت جمال عادل خلعتبری و سردبیری بانو فخر عادل، اطلاعات (تهران، روزانه ، شمارهٔ یکم مورخ ۱۹ تیرماه ۱۳۰۵ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول عباس مسعودی و جز آن اجازهٔ انتشار یافتند، اما رفته‌رفته، همراه با افزایش بدبینی رضا شاه به مطبوعات و از میان رفتن یا خاموش شدن مخالفان وی، از شمار روزنامه‌ها کاسته شد تا بدان‌جا که در ۱۳۱۰ش مگر شمار اندکی روزنامه، مانند اطلاعات ،که چه در آن هنگام و چه پس از آن همیشه روزنامه‌ای نیمه‌رسمی یا نیمه‌دولتی به‌شمار می‌آمد، در تهران و شهرستان‌ها منتشر نمی‌شدند. در تمام دورهٔ رضا شاه ، شهربانی بر مندرجات مطبوعات مستقیماً نظارت می‌کرد و تنها روزنامه‌هایی می‌توانستند به انتشار خود ادامه دهند که «نه تنها در نوشته‌های خود جانب حزم و احتیاط را رعایت نمایند، بلکه از اعمال و افعال دولت تقویت و جانبداری نمایند.» با چنین وضعی روشن است که از کیفیت روزنامه‌ها که می‌بایست گذشته از انعکاس اخبار، بازتابندهٔ دیدگاه‌های گروه‌های مختلف اجتماعی باشند نیز همچون ناظری بر کارکردهای دیوان‌سالاران و دیگر ارباب قدرت و ثروت عمل نمایند، به‌شدت کاسته شد و مندرجات روزنامه‌ها به نقل دستورها و خبرهای عادی مملکتی و سخنرانی‌ها و سخن‌پراکنی‌ها و شرح مسافرت‌های شاه و وزرا درکشور و مانند آن‌ها منحصر گردید. در این دوره، گذشته از روزنامه‌ها، مجلاتی نیز نشر می‌یافتند که از میان آن‌ها برخی که کمابیش جنبهٔ ادبی داشته‌اند از این قرارند: ۱ـ تعلیم و تربیت (تهران،ماهانه، شمارهٔ یکم مورخ فروردین ۱۳۰۴ش) به مدیریت مسئول علی‌اصغر حکمت (ـ۱۳۵۹ش). ۲ـ آینده [تهران ، ماهانه، تیر ۱۳۰۴ـ اسفند ۱۳۰۶ (روی‌هم‌رفته ۲۴ شماره)، مهر ۱۳۲۳ ـ ۱۳۲۴ش (۱۶شماره) مهر ۱۳۳۸ـ اردیبهشت ۱۳۳۹ش (۶ شماره) ، بهار ۱۳۵۸ ـ ۱۳۷۲ش]که آن را دکتر محمود افشار (ـ۱۳۶۲ش) بنیاد نهاد و صاحب امتیاز و مدیر مسئول آن تا آخر دورهٔ چهارم خود او و از سال پنجم (یعنی از بهار ۱۳۵۸ش) پسرش ایرج افشار بوده است. آینده ویژهٔ فرهنگ و پژوهش‌های ایرانی (تاریخ، ادبیات و کتاب) بود و از بهترین مجلات در نوع خود به‌شمار

آمده است. آینده در دوره‌های اول و دوم انتشار خود (تیر ۱۳۰۴ـ اسفند ۱۳۰۶ش) عمدتاً مجله‌ای سیاسی ـ ادبی بود که نظرات روشنفکران ایرانی اصلاح‌طلبی مانند محمدعلی فروغی، تقی‌زاده، دشتی، کسروی و یحیی دولت‌آبادی را که می‌کوشیدند با اعمال نفوذ در دستگاه حکومت به آرمان‌های اصلاح‌طلبانهٔ خود جامهٔ عمل بپوشند، منعکس می‌کرد. ۳ـ تقدم (تهران، ماهانه، شهریور ۱۳۰۶ ـ فروردین ۱۳۰۸ش، روی‌هم‌رفته ۱۱ شماره) زیر نظر احمد و عبدالرحمان فرامرزی. ۴ـ طوفان هفتگی (تهران،اسفند۱۳۰۶ـ بهمن ۱۳۰۷ش)، به صاحب امتیازی و مدیریت محمد فرخی یزدی که نامهٔ ادبی ـ اجتماعی بود و در آن مقالات و اشعار نویسندگان و گویندگان نامی زمان، مانند ملک‌الشعرای بهار، عبدالحسین هژیر، اسماعیل یکانی، احمد کسروی ، سید عبدالرحیم خلخالی و علی جواهرالکلام درج می‌شد. مدیر این مجله، یعنی فرخی یزدی، شاعر و روزنامه‌نگار نامداری بود که هیچ‌گاه در برابر استبداد رضاشاهی سر فرود نیاورد و سرانجام نیز عوامل رضا شاه با پرونده‌سازی وی را به زندان انداختند و کشتند. ۵ ـ پیکار(لایپزیک ، ۱۳۰۹ش) به مدیریت مرتضی علوی، برادر بزرگ علوی. ۶ـ شرق [تهران، ۱۳۰۳ش(یک شماره)، ۱۳۰۵ش (یک شماره) ، دی ۱۳۰۹ ـ بهمن ۱۳۱۰ش (۱۲شماره)] به صاحب امتیازی محمد رمضانی، مدیر کتابخانهٔ خاور و به مدیریت و نویسندگی سعید نفیسی. ۷ـ مهر [تهران، ماهانه، خرداد ۱۳۱۲ـ آذر ۱۳۱۷ش(۶۶ شماره)، مهر ۱۳۲۱ ـ اردیبهشت ۱۳۲۲ش (۸ شماره)، ۱۳۳۱ش (۱۲شماره)، فروردین ـ اسفند ۱۳۳۲ش(۶شماره)] به مدیریت و صاحب امتیازی مجید موقر. ۸ ـ دنیا(تهران، ماهانه، بهمن ۱۳۱۲ ـ خرداد ۱۳۱۴ش، دوازده شماره) به مدیریت و نویسندگی دکتر ارانی، که در ۱۳۱۸ش در زندان جان سپرد. دنیا نخستین نشریه‌ای در ایران بود که مسائل علمی، هنری و اجتماعی را از دید اصول مادی و جهان‌بینی ماتریالیسم دیالکتیک مطالعه می‌کرد. ۹ـ ایران امروز (تهران، شمارهٔ یکم، مورخ ۲۴ اسفند ۱۳۱۷ش) به مدیریت محمد حجازی که تا ۱۳۲۰ش منتشر می‌شد و مطالب آن، گذشته از مقالات علمی و ادبی و تاریخی، بیشتر در معرفی رضاشاه و شرح ترقیات به دست آمده در دورهٔ او بوده است. ۱۰ـ موسیقی (تهران، شمارهٔ یکم مورخ فروردین ۱۳۱۸ش) به مدیریت سرگرد مین‌باشیان که دورهٔ یکم آن تا ۱۳۲۰ش (۳۵ شماره) انتشار یافت. ۱۱ـ آرمان (تهران، ماهانه، آذر ۱۳۰۹ ـ شهریور ۱۳۱۰ش، روی‌هم‌رفته ۱۰ شماره) به مدیریت دکتر شیرازپور پرتو، که مجله‌ای ادبی، تاریخی و اجتماعی بود. ۱۲ـ توفیق (تهران، هفتگی، فکاهی، ۱۳۴۱ق/۱۳۰۱ش ـ ۱۳۵۳ش) به مدیریت حسین توفیق (ـ۱۳۱۸ش) و سپس پسرش محمد علی توفیق. با اشغال ایران به دست متفقین (شهریور ۱۳۲۰ش) و تبعید رضاشاه و برآمدن پسرش محمدرضا به شاهی، دورهٔ تازه‌ای آغاز گردید که تا ۱۳۳۲ش ادامه یافت و می‌توان آن را مرحلهٔ سوم مشروطیت ایران نامید. در این دوره که خود فراز و نشیب‌هایی را از سرگذراند، بار دیگر احزاب سیاسی گوناگون و روزنامه‌های مستقل (به معنی غیردولتی) با استفاده از فضای سیاسی کمابیش باز موجود، سربرآوردند و روزنامه‌ها و مجلات به یکی از صحنه‌های پیکار دسته‌های مختلف سیاسی و اجتماعی مبدل شدند. در سال‌های ۱۳۲۰ـ ۱۳۲۶ش نزدیک سی روزنامه در یک زمان معین حالت «روزنامه‌های ملی» پیدا کردند که بیش از هشت تای آن‌ها مانند اطلاعات، ایران ، ایران ما (از ۱۳۲۲ش ، ناشر افکار حزب پیکار)، رهبر (۱۳۲۱ـ ۱۳۲۶ش) و مردم /نامهٔ مردم (از ۱۳۲۳ش) که ناشر افکار حزب تودهٔ ایران بودند، ستاره ،کوشش و مهر ایران کم و بیش با نظم و ترتیب منتشر می‌شدند. مهم‌ترین روزنامه‌ای که در این سال‌ها بنیاد نهاده شد، روزنامهٔ کیهان (از ۱۳۲۱ش، به صاحب امتیازی دکتر مصطفی مصباح‌زاده و سردبیری عبدالرحمان فرامرزی) بود که به صورت منبع موثق خبر و مفسر میانه‌رو آگاه دربارهٔ امور روزانه درآمده بود. روزنامه‌های این سال‌ها و نیز سال‌های بعد تا ۱۳۳۲ش برخی ناشر افکار احزاب سیاسی بودند و برخی دیگر نظرات گروه‌ها یا حتی افراد مستقلی را بازتاب می‌دادند و تعدادی از آن‌ها نیز برای جلب و جذب علائق محلی منتشر می‌شدند. در سال‌های ۱۳۲۶ ـ ۱۳۳۰ش روزنامه‌ها زیر فشار بیشتری قرار داشتند و هر از گاهی برخی یا همه از طرف دولت‌های وقت دچار توقیف می‌شدند با این‌همه،مطبوعات در این سال‌ها نیز، نسبت به دورهٔ رضاشاهی، از آزادی گسترده‌ای برخوردار بودند. دورهٔ نخست‌وزیری دکتر مصدق (اردیبهشت ۱۳۳۰ـ مرداد ۱۳۳۲ش) را می‌توان عصر طلایی آزادی مطبوعات شمرد. در این سال‌ها روی‌هم‌رفته ۳۷۷ روزنامهٔ موافق و مخالف دکتر مصدق منتشر می‌شد. در تمام سال‌های ۱۳۲۰ـ ۱۳۳۲ش پیکار میان نیروهای هوادار استبداد به رهبری دربار پهلوی و نیروهای ملی و هوادار دموکراسی جاری بود و در این پیکار روزنامه‌نگاران نیز فعالانه شرکت داشتند، چنان‌که

برخی از آن‌ها مانند کریم پورشیرازی مدیر هفته‌نامه شورش (۱۳۲۹- ۱۳۳۳ش) و دکتر فاطمی (-۱۳۳۴ش) مدیر روزنامهٔ باختر امروز (۱۳۳۰- ۱۳۳۲ش)، ناشر افکار جبههٔ ملی، جان خود را در راه هواداری از آرمان‌های ملی و دموکراسی از دست دادند. آوردن نام همهٔ روزنامه‌های سال‌های ۱۳۲۰- ۱۳۳۲ش در این‌جا ممکن نیست ولی به برخی مجلات که جنبهٔ ادبی بیشتری داشتند اشاره می‌شود: ۱- اخگر (تهران، ماهانه، ۱۳۲۴- ۱۳۳۹ش) به مدیری احمد اخگر و سردبیری کیوان سمیعی. ۲- پیام نو (ماهانه، مرداد ۱۳۲۳- ۱۳۳۶ش) که ناشر افکار «انجمن روابط فرهنگی ایران با اتحاد جماهیرشوروی» بود و در نخستین شمارهٔ آن (مرداد ۱۳۲۳ش) فاطمهٔ سیاح، عیسی بهنام، دکتر پرویز خانلری ، دکتر ذبیح‌الله صفا، عبدالحسین نوشین و صادق هدایت به عنوان «هیئت تحریریه» ، و سعید نفیسی به عنوان «منشی انجمن و نمایندهٔ هیئت مدیره» معرفی شدند. ۳- پیام نوین که درواقع دنبالهٔ همان پیام نو بود که پس از چندی تعطیلی بدین نام انتشار یافت. این مجله از مهر ۱۳۳۷ تا فروردین - اردیبهشت ۱۳۵۷ش (روی‌هم‌رفته ۱۱۸ شماره) منتشر شد. ۴- سخن (تهران، ماهانه، خرداد ۱۳۲۲- اسفند ۱۳۵۷ش) به صاحب امتیازی و مدیری دکتر پرویز ناتل خانلری (-۱۳۶۹ش) که مجله‌ای ادبی، علمی و اجتماعی بود و از معتبرترین نشریات ادبی روزگار خود به شمار می‌رفت و در راه توسعه و اعتلای ادبیات و هنر در جامعهٔ فرهنگی ایران می‌کوشید. ۵- یادگار (تهران ، ماهانه شهریور ۱۳۲۳- خرداد ۱۳۲۸ش) به مدیریت مسئول و سردبیری عباس اقبال که حاوی نمونه‌های ارزنده و کمیابی از پژوهش‌های ادبی و تاریخی بود. ۶- ایران و امریکا (تهران، ماهانه، ۱۳۲۴- ۱۳۲۹ش) به صاحب امتیازی دکتر علی‌فرهمندی، که نشریهٔ انجمن روابط فرهنگی ایران و امریکا بود. ۷- جهان نو (تهران ،ماهانه، ۱۳۲۵- ۱۳۵۲ش) به مدیریت حسین حجازی و سردبیری علی منصوری گزمانی، حسین حقایقی و دکتر امین عالیمرد در سه دورهٔ انتشار. ۸- راه نو (تهران،ماهانه، ۱۳۲۲- ۱۳۲۴ش) به مدیریت محمد سعیدی و سردبیری حسین حجازی. ۹- روزگار نو (۱۳۲۰- ۱۳۲۴ش/ ۱۹۴۱- ۱۹۴۵م) که فصلنامه‌ای ادبی و پژوهشی بود. در لندن و نیویورک منتشر می‌شد و از معروف‌ترین مجلاتی است که به اهتمام ایران‌شناسان خارجی به زبان فارسی در خارج از کشور منتشر شد. ۱۰- دانشکدهٔ ادبیات تبریز (تبریز، فصلنامهٔ ادبی و پژوهشی، از ۱۳۲۷ش) به مؤسسی دکتر خانبابا بیانی، که پس از چند سال با عنوان‌های مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه آذرآبادگان انتشار یافت. ۱۱- مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی (تهران، فصلنامهٔ بررسی در زبان و ادبیات و تاریخ و فرهنگ ایران، از ۱۳۳۲ش) به مدیریت دکتر ذبیح‌الله صفا، دکتر سیدحسین نصر و دکتر عزت‌الله نگهبان. ۱۲- یغما (تهران، ماهانه، فروردین ۱۳۲۷- اسفند ۱۳۵۷ش) به صاحب امتیازی حبیب یغمایی (۱۲۸۰- ۱۳۶۳ش) که به‌رغم دیدگاه محافظه‌کارانهٔ حاکم بر آن در زمینهٔ ادبیات از مجلات معتبر فارسی در پژوهش‌های ادبی و تاریخی به‌شمار می‌آید و مجموعهٔ ۳۱ سال آن گنجینه‌ای از اطلاعات گرانبها در زمینه‌های ادبیات، تاریخ، جغرافیا، زندگینامه، هنر ، آموزش و پرورش، سیاست، علوم اجتماعی ومانند آن‌ها است. ۱۳- چلنگر (تهران، هفتگی، ۱۳۲۹- ۱۳۳۱ش) به مدیریت و نویسندگی محمدعلی افراشته که از معروف‌ترین نشریات فکاهی و انتقادی فارسی به‌شمار می‌آید. پیکاری که در سراسر دورهٔ ۱۳۲۰- ۱۳۳۲ میان نیروهای هوادار آرمان‌های ملی و دموکراسی از یک سو و هواداران استبداد از سوی دیگر جریان داشت سرانجام در ۱۳۳۲ش با کمک بیگانگان، به پیروزی موقت هواداران استبداد و سرنگونی دولت ملی دکتر محمد مصدق انجامید. سال‌های ۱۳۳۲ - ۱۳۷۵ش دورهٔ حاکمیت مجدد استبداد و تهی شدن روزنامه‌ها از وظیفهٔ اصلی خود، یعنی رساندن بی‌طرفانهٔ اخبار به مردم، است. بااین‌همه، این دورهٔ طولانی نیز دوره‌ای پرفراز و نشیب است که در ضمن آن گاهی جراید از آزادی بیشتری برخوردار بودند. اگر در سال‌های نخستین پس از ۱۳۳۲ش دولت با خشونت به شکار مخالفان و سرکوبی اندیشه‌های مخالف در همهٔ زمینه‌ها، از جمله در مطبوعات می‌پرداخت، در سال‌های ۱۳۳۹ - ۱۳۴۲ش که محمدرضا شاه زیر فشار دوستان امریکایی خود برای دست زدن به برخی اصلاحات، مانند اصلاحات ارضی بود، به‌ویژه در دورهٔ نخست‌وزیری دکتر امینی که برخی احزاب نیز بار دیگر به فعالیت پرداختند، فضای سیاسی جامعه و به تبع آن مطبوعات باز شده بود و جراید آزادانه‌تر و بیطرفانه‌تر می‌توانستند اخبار و تحلیل‌های خود را به آگاهی خوانندگان برسانند. بااین‌همه حتی این فضای باز نیز به فشار خارجی از یک سو و گسترش یا چگونگی مخالفت‌های داخلی از سوی دیگر بسیار بستگی داشت، چنان‌که از حدود ۱۳۵۰ش که برخی مخالفان در رویارویی با حکومت به جنگ مسلحانهٔ چریکی روی آوردند، دولت روشی بسیار خشن‌تر از

گذشته پیش گرفت و ممیزی مطبوعات را که قبل از آن نیز، به‌ویژه پس از قیام خونین مردم در ۱۳۴۲ش ، با شدت هر چه تمام‌تر به کار می‌بست به حد بی‌سابقه‌ای رساند. در این سال‌ها روزنامه‌های کشور به ویژه پرتیراژترین آن‌ها یعنی دو روزنامهٔ نیمه‌رسمی اطلاعات و کیهان کارشان عمدتاً به درج اخبار خاندان شاهی و عکس‌های شاه و بستگان و پیرامونیان او و گزارش مسافرت‌های درباریان و دولتمردان به داخل و خارج کشور یا مقامات خارجی به ایران و سخنرانی‌های تشریفاتی و به اصطلاح پیشرفت‌های کشور و دستاوردهای حکومت و نیز آگهی‌های تسلیت و اعلانات ترحیم و از همه مهم‌تر و زیادتر آگهی‌های تبریک شغل و مقام و شادباش‌های شاهنشاه در مورد ابتکارات و اعمال متکی به نبوغ ایشان محدود بود. اما این دوره همچنین شاهد گسترش بی‌سابقهٔ باسوادی که بخشی به علت اصلاحاتی که شاه ناگزیر به انجام آن‌ها شد و بخشی در نتیجهٔ بالا رفتن بهای نفت که دست دولت را در هزینه‌کردن برای اهداف آموزشی باز کرد، بود که در نتیجهٔ لزوم تولید کمی و کیفی خواندنی‌ها را پیش آورد. در پاسخ به این ضرورت، انواع نشریات ، به‌ویژه مجلات، برای اقشار گوناگون مردم مانند کودکان، جوانان، زنان ، ورزشکاران ، سینماگران و دیگران منتشر شد. تنها در سال‌های ۱۳۴۳ ـ ۱۳۵۳ش در تهران ۱۹ روزنامه، ۲۷ هفته‌نامه، ۲۶ مجلهٔ هفتگی، یک مجلهٔ دو شماره در هفته، ۸۶ ماهنامه و ۵ سالنامه منتشر شده است. اما این رشد روزافزون انواع نشریات تا چه اندازه به رشد راستین ادبیات و هنر یاری رسانده است؟ مجلهٔ معروف سخن که خود این دوره و عواقب وخیم و وحشتناک ممیزی و نبودن آزادی بیان و فکر را تجربه کرده است، این پرسش را چنین پاسخ داده است: «جامعهٔ ما سال‌هاست که از سانسور و تفتیش عقاید و افکار رنج می‌برد. قدرت‌های حاکم همیشه برای پایدار ماندن در اریکهٔ قدرت سعی داشته‌اند نطفهٔ هر عقیده و فکر جدیدی را که می‌توانسته منجر به یک دگرگونی بنیادی شود، از بین ببرند. به همین علت روزبه‌روز بر شدت عمل خود در سانسور افکار و عقاید در همهٔ زمینه‌های عوامل ارتباط جمعی نظیر کتاب و روزنامه و مجله و تلویزیون و رادیو افزوده‌اند. این‌گونه سخت‌گیری‌های غیر منطقی از یک طرف مانع ایجاد و رشد یک فکر و اندیشهٔ سالم شده است و از طرف دیگر به توسعهٔ ابتذال و اختناق کمک فراوانی نموده است. شرایط سیاسی ـ اجتماعی و اقتصادی ایران در چند دههٔ اخیر بی‌تردید عامل اصلی این توسعه به‌شمار می‌رود. در شرایطی از این‌گونه است که سانسور افکار و عقاید به‌تدریج به نوعی سانسور از خود منجر می‌گردد و این به نوبهٔ خود مبدأ آغاز فاجعهٔ دیگری است در نظام سیاسی گذشتهٔ ایران، ادبیات و هنر راستین امکان نشو و نما نمی‌یافت و اگر گه‌گاه کسی به مدد ذوق شخصی به این کار جدی می‌پرداخت محکوم به گوشه‌گیری بود. در این گیرودار، سیاست و شعر و ادبیات و هنر چنان با هم درآمیخته بودند که تمیز یکی از دیگری امکان‌پذیر نبود، حتی ادبیات از غیرادبیات و هنر از غیر هنر نیز قابل تشخیص نبود. هرج و مرج غیر قابل کنترلی بر محیط ادبی و هنری ما حکمفرما شده بود. نهادهای به‌اصطلاح ادبی و هنری کشور نیز که اصولاً نباید دولتی می‌بودند و به سبب ضرورت‌های سیاسی به صورت یک نهاد سیاسی عمل می‌کردند بر این آتش دامن می‌زدند. به‌این‌ترتیب ادبیات و هنر ما راه ابتذال پیش گرفت و به صورت ابزاری به دست حکومت افتاد. دستگاه حاکمه نیز برای توجیه حقانیت سیاسی خود سعی کرد با ایجاد جشنواره‌ها و موزه‌ها و فرهنگ‌سراهای دولتی، به‌زعم خود، راهی منطقی بیابد. از این‌جا بود که رابطهٔ واقعی مردم با ادبیات و هنر و به‌طورکلی با فرهنگ ملی از هم گسست، و به‌تدریج کار به جایی رسید که هنر و ادبیات و فرهنگ دولتی از بطن استبداد و اختناق زاییده شد... نخستین شرط گسترش و اشاعهٔ فرهنگ، آزادی بیان و فکر است.» از دیگر روزنامه‌های دورهٔ ۱۳۳۲ ـ ۱۳۵۷ش، به‌جز اطلاعات و کیهان باید از آیندگان (تهران، از ۱۳۴۶ش) به صاحب امتیازی داریوش همایون و مدیریت فریدهٔ کامکار شاهرودی و دکتر حسین اهری و سردبیری غلامحسین صالحیار و مسعود بهنود و وزیری، مردم (۱۳۵۲ـ ۱۳۵۳ش، ارگان حزب مردم) به مدیریت محمدحسین موسوی و سردبیری غلامحسین صالحیار، ندای ایران نوین (تهران، ۱۳۴۳ـ ۱۳۵۳ش، ارگان حزب ایران نوین) به مدیریت دکتر محمدعلی رشتی و سردبیری نجفقلی پسیان و رستاخیز (تهران، ۱۳۵۴ـ ۱۳۵۷ش، ارگان حزب رستاخیز ملت ایران) به مدیریت دکتر مهدی سمسار یاد کرد. از جملهٔ مجلات و نیز گاه‌نامه‌ها (در این‌جا به معنی نشریات گه‌گاهی) ادبی یا نیمه ادبی این دوره از این‌ها می‌توان یاد کرد: ۱ـ وحید (تهران، ماهانه، دیماه ۱۳۴۲ـ مرداد ۱۳۵۸ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول سیف‌الله وحیدنیا. ۲ـ راهنمای کتاب (تهران، بهار ۱۳۳۷ ـ اسفند ۱۳۵۷ش) به صاحب امتیازی احسان یارشاطر و مدیریت ایرج افشار و مصطفی مقربی که مجلهٔ زبان و ادبیات و تحقیقات

روزنامه

یرن‌شناسی و انتقاد کتاب بود و پس از انقلاب اسلامی در ۱۳۵۰ش دیگر انتشار نیافت، ولی دورهٔ پنجم مجلهٔ آینده (از ۱۳۵۰ش) در واقع دنبالهٔ آن بود. ۳ـ نگین (تهران، ماهانه، اول خرداد ۱۳۴۴ـ ۲۹ اسفند ۱۳۵۸ش) به صاحب امتیازی و سردبیری محمود عنایت. ۴ـ فردوسی (تهران، هفتگی، ۱۳۲۸ـ ۱۳۵۳ش) به صاحب امتیازی و مدیریت نعمت‌الله جهانبانویی. این مجله در دورهٔ اخیر آن، به سردبیری عباس یمین، به صورت نشریه‌ای ویژهٔ روشنفکران درآمد. به‌جز این مجلهٔ هفتگی، ماهنامهٔ فردوسی نیز به صاحب امتیازی و مدیریت نعمت‌الله جهانبانویی و سردبیری عباس پهلوان در شش شماره (اردیبهشت ـ مهر ۱۳۴۶ش) منتشر گردید که مطالب آن از هفته‌نامه سنگین‌تر و خواندنی‌تر بود. ۵ـ رودکی تهران، ماهانه، مرداد ۱۳۵۰ ـ مهر ۱۳۵۵ش) به مدیریت مسئول و سردبیری محمود خوشنام. ۶ـ هنر و مردم (تهران، هفته، آبان ۱۳۴۱ـ آذر ۱۳۵۸ش) به مدیری دکتر ابوالقاسم خجسته‌لو و سردبیری عنایت‌الله خجسته و ذبیح‌الله بداغی و پژمان سمندر که از انتشارات «هنرهای زیبای کشور» و ادارهٔ کل روابط فرهنگی وزارت فرهنگ و هنر بوده است. ۷ـ صدف تهران، مهر ۱۳۳۶ ـ اسفند ۱۳۳۷ش، روی‌هم‌رفته ۱۲ شماره) به مدیریت احمد عظیمی زواره‌ای. ۸ـ قصه (تهران، هفتگی، ۱۳۴۳ش) به مدیریت دکتر سیروس آموزگار. ۹ـ کتاب هفته/ کیهان هفته (تهران، ۱۳۴۰ ـ ۱۳۴۲ش) به صاحب امتیازی دکتر مصطفی مصباح‌زاده و سردبیری دکتر محسن هشترودی و حمدشاملو. ۱۰ـ کتاب امروز (تهران، فصلنامه، مهر ۱۳۵۰ـ زمستان ۱۳۵۳ش، روی‌هم‌رفته در ۸ شماره) که فصلنامهٔ نقد و بررسی کتاب و از بهترین نشریات در زمینهٔ تألیف و ترجمه و نشر بود و حاوی گفتگوهای بسیار ارزشمندی با نویسندگان و مترجمان برجسته بود. ۱۱ـ آرش به صاحب امتیازی فاطمهٔ تراقی و مدیریت جواد پوروکیل. دوره‌های اول (آبان ۱۳۴۰ـ زمستان ۱۳۴۲ش، روی‌هم‌رفته در هفت شماره) و دوم (تیر ۱۳۴۳ ـ اسفند ۱۳۴۵ش، در ۶ شماره) با کمک‌های معنوی جلال آل‌احمد (ـ۱۳۴۸ش) و زیر نظر سیروس طاهباز، و دورهٔ سوم آن (بهمن ۱۳۴۶ تا زمستان ۱۳۴۷ش، در ۶ شماره منتشر شد). کتاب رز، مورخ زمستان ۱۳۵۰ش، در واقع دنباله‌ای از این دورهٔ آرش بود که با همکاری اسلام کاظمیه و زیر نظر شورای نویسندگان منتشر شد. تلاش گردانندگان آرش ، به‌ویژه در دوره‌های اول و دوم، عمدتاً در معرفی ادبیات معاصر، به‌دور از ابتذال و سطحی‌نگری ، بود. ۱۲ـ علم و زندگی (تهران، هفتگی، ۱۳۳۰ـ ۱۳۳۱ش) به صاحب امتیازی خلیل ملکی و سردبیری جلال آل‌احمد و نادر نادرپور که مجله‌ای سیاسی ـ اجتماعی بود. ۱۳ـ دفترهای زمانه (تهران، بهمن ۱۳۴۶ ـ دی ۱۳۵۷ش، در ۸ شماره) به مسئولیت و زیر نظر سیروس طاهباز. ۱۴ـ خوشه (تهران، هفتگی، ۴ اسفند ۱۳۳۴ـ ۱۳۴۸ش) به صاحب امتیازی و مدیریت دکتر امیرهوشنگ عسکری و سردبیری احمد شاملو و حسین سرفراز که مجله‌ای سیاسی و اجتماعی بوده است. از ماهنامهٔ خوشه به مدیریت دکتر عسکری و سردبیری فرهنگ فرهی، که بیشتر حاوی آثار ادبی و هنری بوده، تنها یک شماره، در ۴ اسفند ۱۳۳۴ش، منتشر شده است. ۱۵ـ کتاب الفبا (تهران، تابستان ۱۳۵۲ ـ تابستان ۱۳۵۶ش، روی‌هم‌رفته در ۶ شماره) به سردبیری غلامحسین ساعدی (ـ ۱۳۶۴ش) که به همت انتشارات امیرکبیر منتشر می‌شده و از جنگ‌های پربار و خواندنی دههٔ پنجاه شمسی است و مقالات و داستان‌های آن به قلم بهترین نویسندگان معاصر نوشته شده است. ۱۶ـ اندیشه و هنر (تهران، فصلنامه ولی نامرتب، در چند دوره از فروردین ۱۳۳۳تا شهریور ۱۳۵۳ش) به صاحب امتیازی دکتر ناصر وثوقی و مدیریت جواد پوروکیل. ۱۷ـ بازار ، ویژهٔ هنر و ادبیات (رشت، ماهانه، ولی نامرتب، ۱۵ خرداد ۱۳۴۴ـ بهمن ۱۳۴۸ش، روی‌هم‌رفته در ۴۰ شماره) به صاحب امتیازی و مدیری میرشجاع کسگری با همکاری محمد تقی صالح‌پور. همچنان که گفتیم در این دوره مجلات بسیاری، عمدتاً سرگرم‌کننده و به‌ویژه از سوی انتشارات روزنامه‌های اطلاعات و کیهان برای اقشار گوناگون مردم منتشر می‌شده است، از آن جمله می‌توان از مجلات هفتگی کیهان بچه‌ها، زن روز، اطلاعات بانوان، دنیای ورزش ، کیهان ورزشی ، سپید و سیاه، جوانان، دختران و پسران ، اطلاعات هفتگی و تماشا (نشریهٔ صدا و سیما،از ۱۳۴۹ش، که پس از انقلاب نام آن به سروش تغییر یافت) نام برد. با انقلاب اسلامی و سرنگونی حکومت استبدادی خاندان پهلوی در بهمن ۱۳۵۷ش، دورهٔ نوینی برای زندگی اجتماعی و فکری ایران، از جمله مطبوعات، آغاز شد. در این دوره که تاکنون ادامه دارد و فراز و نشیب‌های بسیاری را پشت سر گذاشته است، روزنامه‌ها و مجلات بسیاری نشر یافته‌اند که بیشترشان نشریاتی تازه هستند، ولی برخی نیز همان جراید قدیمی‌اند که شکل و محتوای تازه یافته‌اند. در این دوره انتشار روزنامه‌های نیمه‌رسمی اطلاعات و کیهان همچنان به عنوان

پرتیراژترین روزنامه‌های کشور ادامه یافته است. روزنامهٔ آیندگان نیز نخست با همین نام و سپس ،به ترتیب، به نام‌های بامداد (از ۱۳۵۸ش به صاحب امتیازی میرشجاع کسگری) و ابراد (از ۱۳۶۴ش، به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول غفور گرشاسبی) منتشر شده است. از جملهٔ روزنامه‌های یومیه که پس از انقلاب اسلامی بنیاد شده‌اند، می‌توان از این روزنامه‌ها نام برد: ۱ـ جمهوری اسلامی (از ۱۳۵۸ش) به صاحب امتیازی سید علی‌حسینی خامنه‌ای و مدیریت مسئول مسیح مهاجری و سردبیری میرحسین موسوی و مسیح مهاجری. ۲ـ انقلاب اسلامی (از ۱۳۵۸ش) به صاحب امتیازی ابوالحسن بنی‌صدر و مدیریت مسئول محمد جعفری و سردبیری سید جمال‌الدین موسوی. ۳ـ میزان (از ۱۳۵۹ش) به صاحب امتیازی اسماعیل یزدی و مدیریت مسئول و سردبیری رضا صدر. ۴ـ رسالت (از ۱۳۶۴ش) به صاحب امتیازی احمد آذری قمی و مدیریت مسئول سیدمرتضی نبوی و سردبیری اکبر پرورش. ۵ـ سلام (از ۱۳۶۹ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول سید محمد موسوی خوئینی‌ها. ۶ـ کار و کارگر (از ۱۳۶۳ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول محمدتقی علی‌حسینی. ۷ـ همشهری (از ۱۳۷۱ش) به مدیریت مسئول غلامحسین کرباسچی و سردبیری احمد ستاری. ۸ـ جهان اسلام (تهران، از ۱۳۷۰ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول سید هادی حسینی خامنه‌ای. ۹ـ خراسان (مشهد، از ۱۳۶۸ش) به صاحب امتیازی محمدصادق تهرانیان و مدیریت مسئول سید ابوالفضل موسویان. ۱۰ـ خبر جنوب (شیراز، از ۱۳۵۸ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول حسین واحدی‌پور تبریزی. ۱۱ـ ایران (از ۱۳۷۳ش) به صاحب امتیازی سازمان خبرگزاری جمهوری اسلامی و مدیریت مسئول فریدون وردی نژاد. شمار مجلات فرهنگی و ادبی یا نیمه ادبی یا مجلاتی در زمینهٔ تحقیقات تاریخی، اجتماعی و ادبی که از ۱۳۵۷ انتشار یافته‌اند بسیار قابل ملاحظه است و از برخی از آن‌ها در این‌جا نام می‌بریم : ۱ـ ادبستان (تهران، ماهانه، وابسته به مؤسسهٔ اطلاعات، شمارهٔ یکم مورخ دی ۱۳۶۸ش) به مدیریت مسئول و سردبیری سید احمد سام. ۲ـ ادبیات داستانی (تهران، ماهنامه و سپس فصلنامه، از آبان ۱۳۷۱ش) به صاحب امتیازی حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی و مدیریت مسئول محمدعلی زم [نخستین سردبیر این مجله سید مرتضی آوینی (ـ۱۳۷۲ش) بود]. ۳ـ ایران‌نامه. ۴ـ ایران‌شناسی که همانند ایران‌نامه در خارج از ایران منتشر شده است. ۵ـ ایران فردا (تهران، دو ماه یک‌بار، از ۱۳۷۱ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول عزت‌الله سحابی. ۶ـ آدینه (تهران، ماهانه، از ۱۳۶۴ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول غلامحسین ذاکری و سردبیری سیروس علی‌نژاد و فرج سرکوهی. ۷ـ بیداران (ماهانه، تهران، شمارهٔ یکم مورخ تیر ۱۳۶۰ش) زیر نظر شورای نویسندگان. ۸ـ ادبیات معاصر (تهران، ماهانه، شمارهٔ یکم مورخ اردیبهشت ۱۳۷۵ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول دکتر احمد خاتمی و سردبیری دکتر منصور ثروت. ۹ـ بینالود (نیشابور، ماهانه، شمارهٔ دوم مورخ مرداد و شهریور ۱۳۷۲ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول جواد محقق نیشابوری و سردبیری حسن نظریان. ۱۰ـ تکاپو(تهران، ماهانه)، به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول سکینهٔ حیدری که در دو دوره انتشار یافت: دورهٔ اول (از ۱۳۶۹ش) به سردبیری قمر باوندی سوادکوهی و دورهٔ دوم (از اردیبهشت ۱۳۷۲ش) به سردبیری منصور کوشان. ۱۱ـ ارغوان (تهران، ماهانه، شمارهٔ یکم مورخ آذر ۱۳۶۹ش) در نقد و بررسی کتاب به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول محسن سید عباسی. ۱۲ـ چاووش (تهران، ماهنامهٔ فرهنگی، ادبی، هنری و اجتماعی ، شمارهٔ ۱ و ۲ مورخ مهر و آبان ۱۳۷۰ش). ۱۳ـ چیستا (تهران، ماهانه،از ۱۳۶۰ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول پرویز ملک‌پور و سردبیری پرویز شهریاری. ۱۴ـ دوران (تهران، ماهانه، شمارهٔ یکم مورخ فروردین ۱۳۷۳ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول حمیدرضا زاهدی. ۱۵ـ دنیای سخن (تهران، ماهانه ،از ۱۳۶۴ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول شمس‌الدین صولتی دهکردی و سردبیری شاهرخ تویسرکانی. ۱۶ـ تحقیقات اسلامی (تهران، هر شش ماه یک بار، از ۱۳۶۵ش، از انتشارات بنیاد دایرةالمعارف اسلامی) به مدیریت دکتر نصرالله پورجوادی و سردبیری احمد طاهری عراقی و سید احمد کاظمی موسوی. ۱۷ـ زنده‌رود(اصفهان، فصلنامه،از ۱۳۷۱ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول حسام‌الدین نبوی‌نژاد و سردبیری یونس تراکمه. ۱۸ـ شباب (تهران، ماهنامهٔ ادبی ـ هنری ویژهٔ جوانان ، شمارهٔ یکم مورخ آبان و آذر ۱۳۷۱ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول شکوه قاسم‌نیا و سردبیری احمد غلامی. ۱۹ـ شعر (تهران، شمارهٔ یکم مورخ فروردین ۱۳۷۲ش) به صاحب امتیازی حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی و مدیریت مسئول محمدعلی زم و سردبیری هادی سعیدی

روزنامه

کیهانی. ۲۰ ـ فردای ایران (تهران، ماهانه، شمارهٔ یکم، مورخ دی ماه ۱۳۵۹ش) به صاحب امتیازی مهدی بامداد فرخ و مدیریت مسئول و سردبیری پرویز رجبی. ۲۱ ـ فرهنگ (تهران، فصلنامه، از ۱۳۶۶ش) که از سوی مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه) انتشار می‌یابد. ۲۲ ـ کلک تهران، ماهنامهٔ ادبی و هنری، شمارهٔ یکم مورخ فروردین ۱۳۶۸ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول کسری حاج سید جوادی و سردبیری علی دهباشی. ۲۳ ـ کلمه (تهران، ۱۳۵۸ ـ آذر و دی ۱۳۷۳ش، روی‌هم‌رفته ۱۲ شماره) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول احمد مسجدجامعی. ۲۴ ـ کیان تهران، ماهنامهٔ فرهنگی ،ادبی ،هنری و اجتماعی، شمارهٔ دوم سال دوم مورخ آذر ۱۳۷۰ش)، به صاحب امتیازی سید مصطفی رخ‌صفت و مدیرمسئولی رضا تهرانی و سردبیری ماشاءالله شمس‌الواعظین. ۲۵ ـ آشنا (تهران، ماهنامهٔ فرهنگی ـ ادبی، شمارهٔ دوم سال یکم مورخ آذر و دی ۱۳۷۰ش) به صاحب امتیازی بنیاد اندیشهٔ اسلامی و سردبیری و مدیر مسئول متین عسگری. ۲۶ ـ کیهان فرهنگی (تهران، ماهانهٔ فرهنگی، مذهبی ـ خبری، از ۱۳۶۳ش، وابسته به مؤسسهٔ کیهان) به سردبیری مصطفی رخ‌صفت و محمود اسعدی. ۲۷ ـ کتاب جمعه (تهران، هفتگی، ۴ مرداد ۱۳۵۸ ـ ۱ خرداد ۱۳۵۹ش، روی‌هم‌رفته در ۳۴ شماره) به سردبیری احمد شاملو. ۲۸ ـ گردون (تهران، هر پانزده روز یک بار، ادبی ـ فرهنگی ـ هنری، شمارهٔ یکم مورخ آذر ۱۳۶۵ش و شمارهٔ ۵۲ مورخ آذر ۱۳۷۴ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول و سردبیری عباس معروفی. ۲۹ ـ گل‌آقا تهران، هفتگی، فکاهی ـ سیاسی ـ اجتماعی ـ اقتصادی ، از ۱۳۶۶ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول کیومرث صابری قومنی و سردبیری مرتضی فرجیان. ۳۰ ـ گیلان‌زمین (رشت ، فصلنامهٔ تاریخی و فرهنگی و اجتماعی، شمارهٔ یکم سال یکم مورخ تابستان ۱۳۷۳ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول قربان فاخته جوبنه. ۳۱ ـ گیله‌وا (رشت، ماهنامهٔ فرهنگی ـ هنری، از ۱۳۷۱ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول محمد تقی‌پور احمد جکتاجی. ۳۲ ـ مترجم (مشهد، فصلنامهٔ علمی ـ فرهنگی از ۱۳۷۰ش) به صاحب امتیازی و سردبیری علی خزاعی‌فر. ۳۳ ـ معارف (تهران ، هر چهار ماه یک بار، نشریهٔ مرکز نشر دانشگاهی، شمارهٔ یکم دورهٔ اول مورخ فروردین ـ تیر ۱۳۶۳ش) به مدیریت مسئول دکتر نصرالله پورجوادی و سردبیری اسماعیل سعادت. ۳۴ ـ مفید (ماهانه ،فرهنگی ـ اجتماعی ،از ۱۳۶۴ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول حمید پوراسماعیلی و سردبیری حمید پوراسماعیلی و محمدرضا جویانی. ۳۵ ـ نشر دانش (تهران، دو ماه یک بار، نشریهٔ مرکز نشر دانشگاهی، از ۱۳۵۹ تا مهر و آبان ۱۳۷۴ش) به مدیریت مسئول و سردبیری نصرالله پورجوادی. ۳۶ ـ مجلهٔ باستان‌شناسی و تاریخ (تهران، مرکز نشر دانشگاهی ،هر سال دو شماره، شمارهٔ یکم مورخ پاییز و زمستان ۱۳۶۵ش). ۳۷ ـ مجلهٔ زبان‌شناسی (تهران ، مرکز نشر دانشگاهی، هر سال دو شماره، شمارهٔ یکم ، مورخ بهار و تابستان ۱۳۶۳ش). ۳۸ ـ نگاه نو (تهران، ماهانه، از ۱۳۷۰ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول دکتر محمدتقی بانکی و سپس (از شمارهٔ ۸ مورخ خرداد ـ تیر ۱۳۷۱ش) علی میرزایی. ۳۹ ـ هستی (تهران، فصلنامه، در زمینهٔ تاریخ، فرهنگ و تمدن، از ۱۳۷۱ش) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول محمدعلی اسلامی ندوشن. ۴۰ ـ برج (تهران، سه ماه یکبار، از ۱۳۵۹ش) به مدیریت مسئول محمد محمدعلی و سردبیری محمد وجدانی. ۴۱ ـ گفتگو (تهران ، فصلنامهٔ فرهنگی و اجتماعی) به صاحب امتیازی و مدیریت مسئول رضا ثقفی و سردبیری مراد ثقفی. ۴۲ ـ نامهٔ پارسی (تهران، فصلنامهٔ شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ یکم مورخ تابستان ۱۳۷۵ش) به مدیریت مسئول مصطفی میرسلیم و سردبیری دکتر سیدکمال حاج سید جوادی. ۴۳ ـ نامهٔ فرهنگستان (تهران، فصلنامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی، شمارهٔ یکم، سال یکم مورخ بهار ۱۳۷۴ش) به مدیریت مسئول دکتر غلامعلی حداد عادل و سردبیری احمد سمیعی گیلانی. ۴۴ ـ ارغنون (تهران ، فصلنامهٔ مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی معاونت امور فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، شمارهٔ یکم سال یکم مورخ بهار ۱۳۷۳ش) به مدیریت مسئول احمد مسجدجامعی.

منابع: ادبیات فارسی در میان هندوان ،۱۷۵؛ از صبا تا نیما،۲۳۳/۱ـ ۲۵۲؛ ۲۱/۲ـ ۱۱۷، ۲۲۳ـ ۲۳۵؛ ۵۷/۳ـ ۷۵؛ امیرکبیر و ایران ، ۳۶۸ـ ۳۷۸؛ تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و هند ، ۶۱۰/۵ـ ۶۲۹؛ تاریخ تحلیلی مطبوعات ایران ، در صفحات فراوان؛ تاریخ جراید و مجلات ایران ،در صفحات فراوان؛ تاریخ سانسور در مطبوعات ایران ، در صفحات فراوان؛ تاریخ مجلات کودکان و نوجوانان «از آغاز تا پیروزی انقلاب اسلامی»، جلد اول، در صفحات فراوان؛ تاریخ مطبوعات جهان ، در صفحات فراوان؛ تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران در دورهٔ مشروطیت ، در صفحات فراوان؛ تاریخ مؤسسات

تمدنی جدید در ایران، ۲۰۹/۱- ۲۲۴، ۲۴۶- ۲۵۳؛ تذکرة‌الملوک، ۹- ۱۱، ۳۳، ۳۵، ۴۳؛ دایرة‌المعارف بزرگ اسلامی، ۳۵۴/۵- ۳۵۵؛ دایرة‌المعارف فارسی، ۱۱۱۷/۱- ۱۱۱۸؛ راهنمای مطبوعات ایران، ۱۳۷۱- ۱۳۵۷، در صفحات فراوان؛ راهنمای مطبوعات ایران، عصر قاجار (۱۲۵۳ق/ ۱۲۱۵ش - ۱۳۰۴ش)،در صفحات فراوان؛ روزنامه‌های ایران، از آغاز تا سال ۱۳۲۹ق/ ۱۲۸۹ش، در صفحات فراوان؛ شناسنامهٔ مطبوعات ایران ،در صفحات فراوان؛ فهرست مجله‌های فارسی، از ابتدا تا سال ۱۳۲۰ش، در صفحات فراوان؛ لغت‌نامه ،زیر «روزنامه» و «جریده‌نگاری»؛ مطبوعات ایران، ۱۳۴۳- ۱۳۵۳، در صفحات فراوان؛ مطبوعات سیاسی ایران در عصر مشروطیت، در صفحات فراوان؛ نگاهی به نشریات گهگاهی، در صفحات فراوان؛ یادبودهای سفارت استانبول، ۲۰۵- ۲۱۱؛ادبیات معاصر،(مجله)، سال اول، اردیبهشت ۱۳۷۵ش، (ویژهٔ‌مطبوعات)؛ یادگار، (مجله)، سال اول، شمارهٔ ۱، صص ۴۹- ۵۴؛ شمارهٔ ۷، صص ۶-۱۷؛ سال دوم، شمارهٔ ۱، صص ۳۱- ۳۷؛ شمارهٔ ۳، صص ۵۱- ۶۱؛ شمارهٔ ۴، صص ۶-۱۷؛ مسعود برزین، «تجزیه و تحلیل آماری مطبوعات ایران، ۱۲۱۵تا ۱۳۵۷ش»، آینده، سال ۱۰، صص ۳۰۴- ۳۱۵؛ محمود هاشمی، «روزنامه‌نگاری فارسی در شبه قاره»، دانش، شمارهٔ ۱۷- ۱۸(بهار و تابستان ۱۳۶۸ش)، صص ۱۳۷- ۱۴۴؛ محمود نفیسی، «روزنامه‌های منتشر شده در خارج ایران»، سخن، دورهٔ ۲۴، صص ۱۱۰۱- ۱۱۰۷، ۱۲۴۰- ۱۲۴۳؛ همان‌جا دورهٔ ۲۵، صص ۸۷- ۹۳، ۲۱۹- ۲۲۶، ۳۵۸- ۳۶۲، ۵۳۲- ۵۳۶، ۶۵۴- ۶۶۰، ۸۱۶- ۸۲۵؛ همو، «مجلات ادبی ایران» ،همان‌جا، دورهٔ ۲۶، صص ۲۱۴- ۲۱۸؛ هوشنگ طاهری، «نگاهی به گذشته‌ای تلخ» ،همان‌جا ،دورهٔ ۲۶، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲ (بهمن و اسفند ۱۳۵۷ش)، صص ۱۱۴۵- ۱۱۴۸؛ ناصرالدین پروین، «اخبارات، روزنامه‌های دستنویس فارسی هند» معارف ،دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۱و ۲ (فروردین - آبان ۱۳۷۳ش)، صص ۷۰- ۸۱؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 499-500; *Britannica*, 7/667; 8/661- 662; 26/416, 431- 448; *Dictionary of Indo-Persian Literature*, 503, 526.

برزگر

روزنامه ← یادداشت روزانه

روزنامهٔ سفر ← سفرنامه

روستایی‌نویسی در ادب فارسی (rus.tā.yi.ne.vi.si.dar.a. dab-e.fār.si)، گونه‌ای شیوهٔ نگارش در داستان*هایی که ماجراهای آن‌ها در روستا می‌گذرند و به روستا و روستانشینان می‌پردازند و شخصیت*های آن‌ها نیز روستایی هستند. اصلاحات اراضی و مسئلهٔ غربزدگی در دههٔ ۱۳۴۰ش برخی از نویسندگان را واداشت تا با دیدی تازه به زندگی روستایی و مسائل مربوط به آن بنگرند و شیوه‌ای در داستان‌نویسی پدید آورند که همان **روستایی‌نویسی** است. البته این شیوه ریشه در گذشته داشت و به دوران مشروطیت بازمی‌گشت. در دورهٔ رضا شاه پهلوی (۱۳۰۴- ۱۳۲۰ش) روستایی‌نویسی همچنان با کم‌اعتنایی مواجه بود و شاید بتوان رمان*های روز سیاه کارگر (۱۳۰۵ش) و روز سیاه رعیت (۱۳۰۶ش) از احمد علی خدادادگر تیموری را از بهترین نمونه‌های داستانی که در آن دورهٔ به مسائل روستا پرداخته‌اند، برشمرد. خدادادگر در روز سیاه کارگر دشواری‌های زندگی روستاییان را بر بستر وقایع تاریخی دورهٔ مشروطیت روایت می‌کند و با دیدی ویژه و تازه به زنان روستایی می‌نگرد. سپس جلیل محمد قلی‌زاده در داستان «تسبیح خان» (۱۳۰۹ش) تصویری از زورگویی‌های خان و نیز متأثر شدن روستاییان آذربایجان از خرافات ارائه می‌دهد و نیز نیمایوشیج در داستان مرقدآقا (۱۳۰۹ش) روستا را جای خرافه‌پرستان و کهنه‌اندیشان معرفی می‌کند. در دههٔ ۱۳۲۰ش برخی از نویسندگان حزبی همچون علی مستوفی (احمد صادق) و عبدالحسین نوشین، داستان‌هایی دربارهٔ روستاییان نوشتند و آنان را مردمی رنجبر معرفی کردند. برجسته‌ترین داستانی که در این دوره به مسائل روستایی می‌پردازد ،«گیله مرد» (۱۳۲۶ش) از بزرگ علوی (۱۲۸۳-۱۳۷۵ش) است که به مبارزات دهقانان با حکومتی می‌پردازد که پشتیبان منافع زمینداران است. محمود اعتمادزاده «م.ا.به‌آذین» (۱۲۹۳ش-) نیز در مهم‌ترین رمان روستایی‌نوشت دههٔ ۱۳۳۰ش به نام دختر رعیت (۱۳۳۱ش)، نهضت جنگل و تأثیر آن بر دهقانان را دستمایهٔ کار خود قرار می‌دهد. در داستان‌ها و رمان‌های روستایی‌نوشت دههٔ ۱۳۳۰ و اوایل ۱۳۴۰ش، طرح مبارزات دهقانی جای خود را به بیان احساسی **فلاکت‌های روستاییان** داد. داستان «شورآباد» (۱۳۴۱ش) از محمدعلی جمالزاده (۱۲۷۴ش -) و برخی از داستان‌های مجموعهٔ در سینمای‌زندگی (۱۳۳۷ش) از ابوالقاسم پاینده (۱۲۸۷-۱۳۶۳ش) در این شمارند و به توصیف جنبه‌های مضحک زندگی

روستایی‌نویسی در ادب فارسی

روستایی می‌پردازند. در همین‌زمان، داستان‌های قراردادی بسیاری دربارهٔ ظلم و ستم ارباب به رعیت و رفتار غیر انسانی پسر عشرت‌طلب و هوسران ارباب با زنان و دختران روستا پدید می‌آید. داستان‌های «گراز» و «قهوه‌خانهٔ کنار جاده» از مجموعهٔ گنبد حلبی (۱۳۴۱ش) نوشتهٔ شاپور قریب (۱۳۱۱ش-) از بهترین نمونه‌های این نوع داستان‌های قراردادی هستند. از دههٔ ۱۳۴۰ش روستایی‌نویسی شکلی جدی می‌یابد. رویارویی با تجددخواهی ظاهری محمدرضا پهلوی (۱۳۲۰- ۱۳۵۷ش) باعث می‌شود تا صاحبان قلم به بازگشت به خویش روی آورند و حسرت بازگشت به زندگی سادهٔ گذشته و سنت‌های پیشین، اندیشهٔ چیره بر جامعهٔ روشنفکر می‌شود. حفظ میراث و هویت شرقی و رویارویی با تجدد غربی در آرمانی کردن آداب و رسوم آیینی و زندگی روستایی بازتاب می‌یابد؛ جُنگ‌های محلی پدیدار می‌شوند و در آن‌ها برای نخستین بار از نهضت ادبیات ناحیه‌ای سخن می‌رود. ویژه‌نامهٔ هنر و ادبیات در خرداد ۱۳۴۴ش در رشت و سپس هیرمند و پارت در مشهد، مهد آزادی و سهند در تبریز، فلک‌الافلاک در خرم‌آباد، هنر و ادبیات در جنوب و جنگ اصفهان از جملهٔ نشریات محلی این دوره به شمار می‌آیند. در تهران نیز مجلات خوشه (دورهٔ ا.بامداد /۱۳۴۶- ۱۳۴۷ش)، پیام نوین (دورهٔ م.ا.به‌آذین/ ۱۳۴۴- ۱۳۴۶ش) و فردوسی، بسیاری از صفحات خود را به چاپ داستان‌های محلی و گزارش‌های معلمان روستا اختصاص می‌دهند.از برجسته‌ترین چهره‌های روستایی‌نویس این دوره می‌توان به صمد بهرنگی (۱۳۱۸- ۱۳۴۷ش)، منوچهر شفیانی (۱۳۱۹- ۱۳۴۶ش) و امین فقیری (۱۳۲۳ش -) اشاره کرد. غلامحسین ساعدی (۱۳۱۴- ۱۳۶۴ش) نخستین نویسنده‌ای است که جدی و پویا به روستایی‌نویسی می‌پردازد . وی در مجموعهٔ داستان‌های به هم پیوستهٔ عزاداران بَیَل (۱۳۴۳ش) زندگی روستاییان در یک روستای کوچک را هنرمندانه به تصویر می‌کشد، چندان که خواننده شباهت میان محیط بَیَل و عقب‌ماندگی کلی جامعه را حس می‌کند؛ انتظار نزول بلا ،کنش* داستان‌های این مجموعه را می‌سازد. نمایشنامهٔ چوب به دستهای ورزیل نیز از جملهٔ نمایشنامه‌های روستایی‌نوشت ساعدی به‌شمار می‌رود. پس از مسئلهٔ اصلاحات ارضی، رمان‌هایی منتشر شد که به بررسی تأثیرات این موضوع بر جامعه ـ به‌ویژه جامعهٔ روستایی ـ پرداخت. شریفجان شریفجان (۱۳۴۴ش) از تقی مدرسی (۱۳۱۱ش -)، شادکامان درهٔ قره‌سو (۱۳۴۵ش) از علی‌محمد افغانی (۱۳۰۴ش-) و نفرین زمین (۱۳۴۶ش) از جلال آل‌احمد (۱۳۰۲- ۱۳۴۸ش) از این نوع رمان‌ها هستند. پس از چندی، داستان‌هایی با درونمایهٔ رویارویی با ورود فن‌آوری به روستا پا به عرصهٔ ادبیات می‌نهد که از آن شمارند داستان «برخورد» از احمد محمود (۱۳۱۰ش -)که عصیان نومیدانهٔ روستاییان در مقابله با ورود تراکتور ارباب را تشریح می‌کند و رمان در پای غول (۱۳۵۳ش) نوشتهٔ ناصر شاهین‌پر که ماندگاری اصالت روستاییان را در نابودی ماشینیسم می‌بینند. از دیگر چهره‌های این دوره که به روستایی‌نویسی پرداخته‌اند، می‌توان به هوشنگ گلشیری (۱۳۲۲ش-) با داستان‌های «معصوم یک» و «معصوم دو»، ناصر ایرانی (۱۳۱۶ش -) با نورآباد دهکدهٔ من (۱۳۵۴ش)، کاظم سادات اشکوری (۱۳۱۸ش -) با برگ‌ها می‌ریزند (۱۳۵۱ش)، محمد علی سپانلو (۱۳۱۹ش -) با مردان (۱۳۵۱ش)، محمود کیانوش (۱۳۱۳ش-) با آینه‌های سیاه (۱۳۴۹ش) ، صمد بهرنگی (۱۳۱۸- ۱۳۴۷ش) با کچل کفترباز ، علی اشرف درویشیان (۱۳۲۰ش -) با آبشوران (۱۳۵۴ش) و منصور یاقوتی با چراغی بر فراز مادیان کوه (۱۳۵۵ش) اشاره کرد. اما مهم‌ترین و قدرت‌مندترین نویسندهٔ روستایی‌نویس ایران، بی‌تردید محمود دولت‌آبادی (۱۳۱۹ش -) است. وی از ۱۳۳۷ش داستان‌نویسی دربارهٔ روستاییان منطقهٔ خراسان را آغاز کرد و از ۱۳۴۷ش آثارش را به چاپ رساند. چندی نگذشت که در شمار نویسندگان واقع‌گرای روستایی‌نویس درآمد. دولت‌آبادی محیط و فرهنگ بومی را به خوبی می‌شناسد و با داستان‌نویسی نیز آشنا است. نخستین مجموعهٔ داستان این روستایی‌نویس، لایه‌های بیابانی نام دارد که در ۱۳۴۷ش منتشر شد. سپس رمان‌های آوسنهٔ باباسبحان (۱۳۴۷ش)، گاوارهبان (۱۳۵۰ش)، سفر (۱۳۵۱ش)، با شبیرو (۱۳۵۲ش) ، عقیل عقیل (۱۳۵۳ش)، از خم چمبر (۱۳۵۶ش)، جای خالی سلوچ (۱۳۵۸ش) و کلیدر (۱۳۵۷- ۱۳۶۳ش) را منتشر کرد. دولت‌آبادی در آثار خود، به شکل‌های گوناگون و بیشتر از طریق قصه‌های خانوادگی ، به روستاییان و روستانشینی و مسائل مربوط به آن ـ به‌ویژه در دههٔ ۱۳۴۰ش ـ می‌پردازد. بیشتر شخصیت‌های دولت‌آبادی از سرنوشت شومی که گریبانشان را گرفته ،می‌گریزند، اما برخی همچنان پابرجا ایستادگی می‌کنند. پس از انقلاب اسلامی، توجه نویسندگان و صاحبان قلم، بیشتر به موضوعات جدیدی که زاییدهٔ انقلاب بود، متمایل شد و روستایی‌نویسی کمابیش فراموش شد و

اهمیت خود را از دست داد، به‌طوری‌که در این دوره، جز داستان‌های دولت‌آبادی، هیچ اثر ارزشمندی که بتوان آن را با معیارهای روستایی سنجید، پدید نیامد.

منابع: ادبیات داستانی، در صفحات فراوان؛ بازآفرینی واقعیت، ۵۵-۶۰، ۲۹۱-۲۹۳، ۴۷۹-۴۸۲، ۵۲۷-۵۲۸؛ صد سال داستان‌نویسی در ایران، ۱/۲۹۱، ۳۰۴؛ ۲/۱۰۸-۱۸۴؛ فرهنگ داستان‌نویسان ایران، در صفحات فراوان؛ قصه‌نویسی، ۳۱۷، ۵۱۸-۵۱۹؛ نویسندگان پیشرو ایران، ۱۱۷-۱۱۸، ۱۲۴، ۲۲۰-۲۲۱، ۲۸۳، ۲۸۸.

عابدینی- قاسم‌نژاد

روگرفت ← گرته‌برداری

روی (ra.vi)، در بررسی سنتی قافیه*، آخرین حرف اصلیِ کلمهٔ قافیه است، مانند حرف «ه» در کلمات ماه و راه و حرف «ت» در کلمات بخت و رخت. برای تعیین روی، باید حروفی که اصطلاحاً بر اصل کلمه زاید شمرده می‌شوند، کنار گذاشته شوند. حروف زاید در اصل مجموعه‌ای از عناصر دستوری، از جمله نشانه‌های جمع، ضمایر متصل، پسوندها و «نِ» مصدری است. بدین ترتیب در کلمات کتاب‌ها و تاب‌ها، حرف روی «ب» است. در این روش بررسی قافیه، برای حرف روی دو گونهٔ ساکن یا مقیّد و متحرّک یا موصول در نظر گرفته شده است. رویِ ساکن، آخرین حرف کلمهٔ قافیه است، مانند «ت» در کلمات دوست و پوست؛ روی متحرک، حرف پایانی کلمهٔ قافیه است به شرط آن که پس از آن مصوتی آمده باشد، مانند حرف «ت» در کلمات داشتم و کاشتم.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۷۸ - ۱۷۹؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۲۶۳؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۴؛ عروض فارسی، ۲۷۲ - ۲۷۴؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۲۰ - ۲۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۹۸؛ فرهنگ بلاغی - ادبی، ۱/۴۷۳، ۵۸۶؛ لغت‌نامه: زیر «روی»؛ المعجم، ۲۰۴ - ۲۰۶؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۰۰.

صفوی

ریاضی نویسی فارسی (ri.yā.zi.ne.vi.si-ye.fār.si)، ریاضیات را دانش استخراج ساختار، نظم و رابطه از اعمال بنیادی محاسبه، اندازه‌گیری و توصیف اشکال اشیا گفته‌اند، یا علم استخراج نتایج منطقی دستگاه‌های اصول موضوعه تعریف کرده‌اند. ریاضیات با استنتاج منطقی و محاسبهٔ کمی سروکار دارد و رشد و تکامل آن مستلزم درجهٔ فزاینده‌ای از صورت مثالی دادن و تجرید بخشیدن به موضوع مطالعهٔ آن بوده است. ریاضیات به رشته‌هایی گوناگون،مانند حساب که در آن اعداد، روابط میان اعداد، و اعمال بر اعداد را مطالعه می‌کنند و در حل مسائل از آن بهره می‌جویند، جبر که در آن روش‌های حساب تعمیم می‌یابد و برای کمیت‌های متغیر و اعداد ویژه به‌کار می‌رود و درواقع موضوع جبر، تعمیم خواص اعمال حساب بر اعداد و تحقیق در روابط عمومی اعداد است از راه‌کاربرد علامات و از فواید عمدهٔ آن تعیین مقادیر مجهول به‌کمک حل معادلات است، هندسه که موضوع آن خواص فضا، مکان و اشیای داخل فضا است، مثلثات که موضوع آن روابط عددی میان اضلاع و زوایای مثلث است، حساب دیفرانسیل /حساب فاضله که موضوع آن تحقیق در تغییرات توابع است و حساب انتگرال/ حساب جامعه که موضوع آن تعیین توابع از روی مشتقات یا دیفرانسیل‌های آن‌ها است و مانند آن‌ها تقسیم می‌شود در میان بسیاری از اقوام متمدن ریاضیات در پاسخ به نیازهای عملی، مانند کشاورزی و بازرگانی پدید آمده، ولی در سطح شمارش ساده و ابتدایی باقی نمانده و از آن فراتر رفته است. یافته‌های باستان‌شناختی در بین‌النهرین از وجود سطح نسبتاً پیشرفتهٔ ریاضیات در پادشاهی‌های سومر(هزارهٔ سوم ق‌م)، اکد و بابل (هزارهٔ دوم ق‌م) و آشور (اوایل هزارهٔ یکم ق‌م) خبر می‌دهند. ریاضیدانان دورهٔ قدیم بابل یک دستگاه اعداد چندکاربردی یافته بودند که، همانند دستگاه نوین اعداد، از مفهوم «ارزش مکانی» یا «جا-ارز» بهره می‌برد، و روش‌هایی در شمارشگری ابداع کرده بودند که بر پایهٔ کاربرد این دستگاه برای نمایش اعداد استوار بود. آنان معادلات درجه اول و درجه دوم را با روش‌هایی بسیار مشابه روش‌هایی که در جبر مدارس امروزی به کار می‌رود حل می‌کردند. کامیابی آنان در مطالعهٔ آنچه امروزه اعداد فیثاغورثی (یعنی دسته‌های سه عددی که مربع یکی مجموع مربع‌های دودیگر است) خوانده می‌شود، موفقیتی بزرگ در نظریهٔ اعداد به شمار می‌آید. کاتبانی که به چنین کشفیاتی نایل آمده بودند بی‌گمان ریاضیات را نه تنها وسیله‌ای برای برآوردن نیازهای عملی، بلکه چیزی می‌دانستند که به خودی خود ارزش مطالعه دارد. دستگاه اعداد سومریان مبتنی بر اصل ده‌دهی (پایهٔ ۱۰) افزودنی بود، ولی بابلیان آن را به دستگاهی جا-ارزی بر پایهٔ شصت (دستگاه شصت‌تایی یا ستینی) تبدیل کردند. پاپیروس‌های مصری به‌جا مانده از سده‌های هفدهم و نوزدهم

ریاضی نویسی فارسی

پیش از میلاد به وجود سنتی ریاضی در مصر باستان که با فعالیت‌های عملی کاتبان در شمارشگری و مساحی پیوند نزدیک داشته است گواهی می‌دهند. با برآمدن یونانیان، اطلاعات ریاضی به مرحلهٔ علمی گام نهاد. یونانیان از دستاوردهای بابلیان و مصریان و دیگر اقوام کهن بهرهٔ فراوان بردند و با تلاشی گسترده و ژرف، ریاضیات را به رشته‌ای نظری متحول ساختند و در خط استدلال و استنتاج انداختند و احکام ریاضی را به جای تجربه بر استدلال منطقی استوار کردند. گرچه کمال این روش در اصول هندسه (ح ۳۰۰ق‌م) اقلیدس دیده می‌شود که در آن علم هندسه به روش قیاسی (یعنی استخراج حکم یک علم از شمار معدودی از آن‌ها که به عنوان اصل موضوعه پذیرفته می‌شوند) تأسیس شده است، اما تبدیل ریاضیات عملی به ریاضیات نظری مدت‌ها قبل ،در حدود سدهٔ پنجم پیش از میلاد، به دست کسانی مانند فیثاغورث ساموسی(اواخر سدهٔ ششم ق‌م) و پیروان او و هیپوکراتس خیوسی(سدهٔ پنجم ق‌م) انجام گرفت. ریاضیات یونانی عمدتاً جنبهٔ هندسی داشت،اما آنان گام‌هایی در ایجاد علوم حساب، جبر هندسی و مثلثات نیز برداشتند. روی هم رفته در تمدن یونانی (در یونان و اسکندریه و جاهای دیگری که صحنهٔ نفوذ گستردهٔ این تمدن بود)، گذشته از اقلیدس و فیثاغورثیان ، ریاضیدانان بزرگ دیگری مانندارشمیدس(ح ۲۸۷ ـ ۲۱۲ق‌م، مؤلف کره و استوانه ،مساحت دایره ، تربیع دایره و کتاب مأخوذات)،آپولونیوس/ابلونیوس پرگایی(ح ۲۶۲ق‌م ـ ، صاحب مخروطات)، دیوفانتوس اسکندرانی (شکوفایی ۲۵۰م) ، تئودوسیوس /ثاوذوسیوس بیتینیایی(اوایل سدهٔ یکم ق‌م، مؤلف الاکر/اکر در هندسهٔ کروی)، نیکوماخوس گراسایی (صاحب کتاب مدخل حساب) ، تئون /ثاون اسکندرانی (سدهٔ چهارم میلادی)، منلائوس (صاحب کتاب اکر)، هرون اسکندرانی و پاپوس اسکندرانی (اوایل سدهٔ چهارم میلادی) پیدا شدند که با کارها و آثارشان پیشرفت‌هایی اساسی در دانش ریاضی پدید آوردند. پس از نزول فرهنگ و تمدن یونانی ، به‌ویژه پس از آنکه امپراتور بیزانس یوستینیانوس (۵۲۷ ـ ۵۶۵م) در ۵۲۹م مراکز علمی آتن را بست، آموزش علمی از بخش شرقی امپراتوری روم به مراکز مختلفی در جاهای دیگر انتقال یافت. از عواملی که در این وضع تأثیر بسیار داشت ترجمه و مطالعهٔ آثار علمی و فلسفی یونانی به تشویق مراکز رهبانی کلیساهای مختلف در شرق مدیترانه، مصر و بین‌النهرین، و نیز به تشویق شاهان ساسانی در جاهایی مانند مدرسهٔ پزشکی گندی‌شاپور بود. در این دوره رشد ریاضیات در هند ادامه یافت، و در اواخر سدهٔ چهارم یا اوایل سدهٔ پنجم میلادی، اخترشناس ناشناسی دستورنامهٔ اخترشناختی سوریه سدهانته را تألیف کرد، و ریاضیدانان بزرگی مانند آریبهط/ارجبهد/ ارجبهر (ح ۴۷۶م ـ) مؤلف آیبهطیه، برهمگپت(۵۹۸م ـ) صاحب براهمسپهط ـ سدهانت(ح ۶۲۸م)، و بهاسکر/بهاسکراچاریا(ز ۶۲۰م) مؤلف سدهانتشیرومنی ، از آثار بزرگ قدیم هند که دو قسمت اول آن در ریاضیات و از جمله قسمت اول به نام لیلاوتی در حساب و مساحات است، و مهاویر برآمدند. اما در هندیان با آنکه در محاسبه بسیار چیره‌دست بودند، رغبتی به مفهوم روش استدلالی دقیق یونانی دیده نمی‌شود. پس از ظهور اسلام، اعراب و دیگر اقوام مسلمان به آموختن شاخه‌های گوناگون معرفت، مانند ریاضیات پرداختند و میراث گذشتگان را نگهداشتند و کامل کردند. مسلمانان در ریاضیات نیز، همانند دیگر شاخه‌های علوم، میراث یونانیان را حفظ کردند و ترجمه نمودند و کمابیش گسترش دادند. منابع ریاضیات اسلامی ـ عربی افزون بر یونانی، ایرانی و هندی نیز بوده است. این منابع، به‌ویژه یونانی، سنت ریاضی پرمایهٔ بابلی را با خود داشته است. درواقع، مسلمانان همهٔ اندیشه‌های مهم ریاضی را که در بین‌النهرین قدیم، مصر، یونان و جهان یونانی مآبی و نیز در ایران و هند بود در اختیار گرفتند و این میراث پردامنه شالوده‌ای برای گسترش ریاضیات در اسلام شد. یکی از نخستین و مهم‌ترین دستاوردهای مسلمانان در ریاضیات، سامان دادن به کاربرد ارقام هندی (که اکنون در مغرب زمین به نام ارقام عربی خوانده می‌شود) بود و این خود وسیلهٔ پیشرفت بزرگی در نمایاندن اعداد با حروف الفبا بود که تا آن زمان (حتی در یونان باستان) رایج بود و در قرون باستان در اروپا غلبه و شیوع داشت. مسلمانان ارقام عربی را از ارقام هندی که اصلش ظاهراً از دوران آشوکا در سدهٔ سوم پیش از میلاد بود و در اوایل اسلام در ایران و دیگر بخش‌های سرزمین‌های اسلامی از منابع سانسکریت فرا گرفته شده بود، بیرون آوردند و پس از تکمیل آن غالباً با همین دستگاه کار می‌کردند و این نظام تازه تکامل یافته به مغرب اسلامی و از آن‌جا به اروپا انتقال یافت و این ارقام نیز نزد اروپاییان رفته‌رفته تغییر شکل داده به صورت کنونی درآمده است. مسلمانان(اعراب) در ابتدا از انگشتان برای محاسبه استفاده می‌کردند(حساب‌الید) و سپس اعداد و ارقام هندی و

ریاضی نویسی فارسی

روش تخته و خاک/تخت و تراب/ تخت وغبار (که از آن جهت بدین نام خوانده می‌شود که بر روی تخته، خاک /غبار /تراب می‌افشاندند و ارقام را با انگشت روی آن نقش می‌کردند) را از ایرانیان و هندیان فراگرفتند و سرانجام از کاغذ و مرکب برای محاسبه استفاده کردند. مسلمانان در حساب، نظریهٔ اعداد، جبر، هندسه و مثلثات، دستاوردهایی بزرگ یافتند. آنان نظریهٔ اعداد را، هم از لحاظ ریاضی و هم از لحاظ مابعدالطبیعی، تکمیل کردند و مفهوم عدد را به ماورای آنچه شناختهٔ یونانیان بود گسترش دادند، روش‌های محاسبهٔ عددی نیرومندی طرح ریختند، در رشته‌های عددی و کسرهای اعشاری و شاخه‌های مشابهی از ریاضیات وابسته به عدد کار کردند، علم جبر را گسترش دادند و به آن نظم و ترتیب علمی بخشیدند، گو این‌که پیوسته رشتهٔ ارتباط آن را با هندسه نگاه داشتند. کارهای یونانیان را در هندسه ادامه دادند و تکمیل کردند و برای توابع مثلثاتی جدول‌های صحیح فراهم آوردند و چند تابع مثلثاتی را کشف کردند. از میان مهم‌ترین ریاضی‌دانان مسلمان از این‌ها می‌توان یاد کرد: ۱ـ ابوعبدالله محمد بن موسی خوارزمی (ـ۲۳۲ق)، مؤلف کتاب‌المختصر فی حساب‌الجبر والمقابله و کتاب‌الجمع والتفریق بحساب‌الهند، که درواقع تاریخ ریاضیات در اسلام با او آغاز می‌گردد و در آثارش سنت‌های یونانی و هندی درآمیخته است. کتاب جبر وی نخستین کتابی است که با عنوان جبر و مقابله نوشته شده است و وی را می‌توان از بنیادگذاران علم جبر به عنوان رشته‌ای متمایز از هندسه شمرد. الجبر والمقابلهٔ خوارزمی چند بار به لاتینی ترجمه شده و لفظ جبر در زبان‌های اروپایی (مانند Algebra در انگلیسی) برگرفته از عنوان آن است. الجمع والتفریق نیز با عنوان Liber algrismi یا کتاب آلگوریسمی (به اشتباه به جای خوارزمی) به لاتینی برگردانیده شد و از این راه اصطلاحات آلگوریتم یا آلگوریسم به معنی روش ویژهٔ محاسبه در نوع خاصی از مسائل ریاضی، و نیز واژهٔ Cipher به معنی رقم(برگرفته از صفر عربی) وارد زبان‌های اروپایی گردید. ۲ـ ابوعبدالله محمد بن عیسی ماهانی کرمانی (ـح ۲۷۵ق) که کار تکمیل جبر را ادامه داده و بیشتر به تحقیق در مسئلهٔ ارشمیدس شهرت یافته است. ۳ـ بنوموسی یا پسران موسی بن شاکر به نام‌های محمد و احمد و حسن که محمد برادر بزرگ‌تر بود و در ۲۵۹ق درگذشت. این سه برادر در اصل از مردم خراسان و هر سه ریاضیدان بودند و در بغداد به سر می‌بردند و چون از ثروتمندان بودند نه تنها خود در تألیف آثار علمی می‌کوشیدند، بلکه دانشمندان و مترجمان را نیز می‌نواختند و به تحقیق علمی تشویق می‌کردند. از آثارشان: معرفة مساحة‌الاشکال‌البسطیة والکریه و تحریر مخروطات ابلونیوس است. ۴ـ ابوعبدالله محمد بن جابر بن سنان بناتی (ـ۳۱۷ق) که مثلثات را در آثار نجومی خود به کار برد و در تکامل مثلثات کروی کوشید. ۵ـ ثابت بن قره (۲۲۱ـ ۲۸۸ق) که نه تنها آثاری مانند مخروطات آپولونیوس و چند رساله از ارشمیدس و مدخل علم حساب نیکوماخوس را به عربی برگرداند که خود نیز ریاضیدانی برجسته بود و حجم سهمیوار را محاسبه کرد و راه حل هندسی برخی از اشکال درجه سوم را به دست داد و نوشته‌های وی راه را برای اکتشافات بعدی،مانند تعمیم مفهوم عدد صحیح به اعداد حقیقی مثبت و حساب انتگرال و مثلثات کروی و جز آن‌ها هموار کرد. ۶ـ حبش بن حاسب (ـ۲۵۰/۲۶۰ق) که به احتمال فراوان اصطلاح «ظل» (تانژانت) در مثلثات را نخستین بار وی وضع کرده و به کار بسته است. ۶ـ ابوالحسن احمد بن ابراهیم اقلیدسی (ز ۳۴۱ق) مؤلف الفصول فی‌الحساب‌الهندی که کهن‌ترین کتاب حساب دورهٔ اسلامی است که متن عربی آن در دست است و در آن روش‌های محاسبهٔ هندی با روش‌های انگشت‌شماری تلفیق شده است. اقلیدسی ظاهراً نخستین ریاضیدانی است که استخراج کعب از اعداد منطق و اصم را وضوحاً یاد و روش آن را بیان کرده است. ۷ـ ابوالوفای بوزجانی (۳۲۸ـ ۳۸۸ق) مؤلف المجسطی ، که در آن دستورهای مهم مثلثات ـ چه در مثلثات مسطح و چه در مثلثات کروی ـ ثابت شده و در مسائل متعدد و متنوع کاربرد یافته است، و کتاب فی مایحتاج‌الیه‌الصانع من‌اعمال‌الهندسة که دربارهٔ هندسهٔ عملی است و در میان کتاب‌هایی که مسلمانان در هندسه تألیف کرده‌اند بی‌مانند است. ۸ـ ابوالعباس فضل بن حاتم نیریزی (نیمهٔ دوم سدهٔ سوم و اوایل سدهٔ چهارم هجری) که کارهای ثابت و ابوعبدالله ماهانی را دنبال کرد و شرحی مهم بر کتاب اقلیدس نوشت که از مهم‌ترین و مشهورترین شرح‌های این کتاب در شمار می‌آید. ۹ـ ابوسهل کوهی (ـح ۴۰۵ق) که از برجسته‌ترین علمای جبر اسلامی است و تحقیق کاملی در معادلات سه جمله‌ای درجهٔ دوم کرده است. ۱۰ـ کوشیار گیلی (ـح ۳۳۰ـ اوایل سدهٔ پنجم هجری) مؤلف کتاب فی‌اصول حساب‌الهند که در میان کتاب‌های حسابی که از دورهٔ اسلامی به دست ما رسیده کهن‌ترین کتابی است که در آن دستگاه شمار با ارزش مکان تشریح شده و در آن ارقام هندی به‌کار رفته است. ۱۱ـ ابوریحان بیرونی (۳۶۲ـ ۴۴۲ق) که از ۳۵ جلد اثر موجود

ریاضی نویسی فارسی

وی ۲۲ جلد دربارهٔ ریاضیات و نجوم یا احکام نجوم است و برخی از این آثارش از مهم‌ترین تألیفات ریاضی و نجومی دورهٔ قرون وسطای اسلام به شمار می‌آید چنان‌که کتاب مقالید علم‌الهیئة او نخستین اثر مستقل دربارهٔ مثلثات است. ۱۲ـ ابوبکر محمد کرجی/کرخی (ـح ۴۲۰ق) مؤلف کتاب‌های مهم الفخری در جبر و الکافی فی‌الحساب . ۱۳ـ عمرخیام (۴۳۹ـ ۵۲۶ق) که اثرش مقاله فی‌الجبر والمقابله اوج چندین قرن تکامل علم جبر در میان مسلمانان به شمار می‌آید. خیام معادلات جبری تا درجهٔ سوم را به صورتی دقیق و منظم طبقه‌بندی کرده و برخی از آن‌ها را از راه هندسی حل کرده است. جبر خیام در کمال، وضوح، روش بیان و نیز محتوای ریاضی آن از شاهکارهای ریاضیات اسلامی است. ۱۴ـ خواجه نصیرالدین طوسی (۵۹۷ـ ۶۷۲ق) که گذشته از تألیف آثار مستقل ریاضی، مانند کتاب کشف‌القناع عن اسرار شکل‌القطاع و جامع‌الحساب / جوامع‌الحساب بالتخت والتراب ،تحریرهای مهمی نیز از ترجمه‌های آثار ریاضی یونانی کرده که از جمله می‌توان از تحریر اصول اقلیدس ، تحریرالمجسطی و تحریرالکرة والاسطوانة یاد کرد. ۱۵ـ کمال‌الدین فارسی(ـح ۶۶۵ـ ۷۱۸ق) مؤلف تذکرة‌الاحباب فی بیان‌التّحاب و تنقیح‌المناظر. ۱۶ـ غیاث‌الدین جمشید کاشانی (ـ ۸۳۲ق) که عدد پی را با دقتی هر چه تمام‌تر اندازه گرفت و نخستین کسی است که بسط دو جمله‌ای را که اکنون به نیوتن نسبت داده می‌شود به دست آورد. مفتاح‌الحساب او مهم‌ترین اثر اسلامی در علم اعداد به شمار می‌آید و الرسالة‌المحیطیه وی شاهکاری در حساب ستینی است. ۱۷ـ بهاءالدین عاملی، معروف به شیخ بهایی (۹۵۳ـ۱۰۳۱ق) مؤلف خلاصة‌الحساب . ۱۸ـ محمد باقر یزدی (ز ۱۰۴۷) مؤلف عیون‌الحساب ، که مطالعات و تحقیقات اصیل و ابتکاری در ریاضیات داشته و حتی برخی معتقدند که وی بالاستقلال لوگاریتم را کشف کرده است. چنان‌که می‌بینیم بسیاری از این ریاضیدانان ، با این‌که تمام یا بیشتر آثارشان را به عربی نوشته‌اند ایرانی هستند و ریاضیات ایران پیش از اسلام نیز از منابع ریاضیات اسلامی بوده است. نکتهٔ دیگری که در این‌جا باید بدان اشاره کرد پیوستگی ریاضیات، به‌ویژه شاخه‌هایی مانند مثلثات،با نجوم/ اخترشناسی و محاسبات نجومی است و از این رو بسیاری از اخترشناسان بزرگ، خود ریاضی‌دانان زبردستی بوده‌اند و بسیاری از آثار نجومی، به‌ویژه زیج‌ها، را باید در شمار آثار ریاضی دانست. نکتهٔ دیگر آن‌که بسیاری از مسلمانان، مانند نویسندگان رسایل اخوان‌الصفا(گروهی از دانشمندان ، گویا از مردم بصره، که در قرن چهارم هجری مجموعه‌ای از علوم و فنون را در ۵۲ رساله تألیف کردند) مانند فیثاغورثیان برای جنبهٔ رمزی و مابعدالطبیعی حساب و هندسه اهمیت فراوان قایل بودند که در آثارشان مشهود است. همچنین بسیاری از کتاب‌های ریاضی یا مرتبط با ریاضیات که در کشورهای اسلامی مانند ایران، تألیف شده است، دربارهٔ کارهای عملی، مانند مساحی و تقسیم زمین، تقسیم ارث، تنظیم دفاتر مالی بوده که حتی گاهی برای آن‌ها روش‌های ویژهٔ دفترداری و محاسباتی مانند«سیاق» (که سابقاً در ایران معمول بود و پس از رایج شدن حساب کنونی عمدتاً منسوخ گردید. حساب سیاق مشتمل بر حساب نقدی و جنسی، و هریک دارای «ارقام» متعدد است) به‌کار می‌رفته است. چنان‌که گفته آمد دانشمندان ایرانی در بالندگی و گسترش ریاضیات اسلامی نقشی بس عظیم و تعیین کننده داشتند.اینان آثارشان را عمدتاً به زبان علم روزگار خود که زبان عربی بود می‌نوشتند ،ولی از فارسی‌نویسی نیز غافل نبودند و رفته رفته آثاری به فارسی در ریاضیات پدید آوردند. از کهن‌ترین نوشته‌های ریاضی موجود فارسی بخش ریاضیات دانشنامهٔ علایی ابوعلی سینا(۳۷۰ـ ۴۲۳ق) و رسالهٔ جرثقیل/جرانقال/ معیارالعقول وی است. از ابوعبید عبدالواحد جوزجانی، شاگرد ابوعلی سینا که در ۴۰۳ق به خدمت وی پیوست، رساله‌ای فارسی در هندسه به‌جا مانده است که در آن جوزجانی از یادداشت‌های استاد خود آنچه را که دربارهٔ هندسه بوده گرد آورده است. ابوالحسن علی بن احمد نسوی (۳۹۳ـ ح ۴۷۳ق) المقنع فی‌الحساب‌الهندی را ابتدا به زبان فارسی برای مجدالدولهٔ دیلمی (۳۸۷ـ ۴۲۰ق) نوشت و سپس آن را به عربی برگرداند که متأسفانه متن فارسی این کتاب از میان رفته است. محمود بن بدرالدین ایرانشاهی، که از زندگی وی هیچ آگاهی در دست نیست ولی گمان می‌رود که در دورهٔ ایرانشاه بن تورانشاه سلجوقی فرمانروای کرمان (۴۹۰ـ ۴۹۴ق)، می‌زیست مؤلف رساله‌ای به فارسی در حساب (عددهای صحیح و کسرها) است که نسخه‌ای از آن در کتابخانهٔ گوتا(به شمارهٔ ۳۷) وجود دارد. از ابوجعفر محمد بن ایوب حاسب طبری که هم‌روزگار الپ ارسلان (۴۵۵ـ ۴۶۵ق) و ملکشاه سلجوقی (۴۶۵ـ۴۸۵ق) بوده و دست کم در میان سال‌های ۴۶۱ تا ۴۸۵ق فعالیت علمی داشته، چند اثر ریاضی به فارسی به یادگار مانده است که شمارنامه ، مفتاح‌المعاملات در حساب، هندسهٔ مقدماتی و عملی، المونس فی نزهة‌المجالس اثر دیگری از او، از آن شمارند. علی

ریاضی نویسی فارسی

فرزند یوسف فرزند علی ، گویا از دبیران دیوان و دربار، از سدهٔ پنجم و ششم هجری کتابی به فارسی به نام لب‌الحساب در چهار قسم (ضرب و قسمت، نسبت و انواع معاملات و خطاین ،جبر و مقابله، و مساحت) نوشته است. به نوشتهٔ هاینریش سوتر پژوهشگر سوئیسی (۱۸۴۸- ۱۹۲۲م)، ابوالفتح اصفهانی، ریاضیدان ایرانی (ز ۵۱۳ق) نه تنها مخروطات آپولونیوس را به عربی تلخیص کرد، بلکه هر هفت مقالهٔ کتاب آپولونیوس را به فارسی برگرداند که نسخه‌ای از آن در کتابخانهٔ فلورانس (به شمارهٔ ۲۹۶) نگهداری می‌شود. از خواجه نصیرالدین طوسی، برجسته‌ترین دانشمند ایرانی‌سدهٔ هفتم هجری، چندین اثر فارسی در ریاضیات مانند جامع‌الحساب ، جبر و مقابله ، حساب‌الضرب والقسمه ، شعاع/ قوس و قزح و کشف‌القناع عن شکل‌القطاع به یادگار مانده است. از بسیاری از کتاب‌های ریاضی عربی وی نیز ترجمه‌ها و شرح‌هایی به فارسی وجود دارد. از جمله ترجمه‌های فارسی تحریر اصول اقلیدس خواجه نصیرالدین، می‌توان از ترجمهٔ قطب‌الدین محمود شیرازی (۶۳۴- ۷۱۰ق)، ترجمهٔ فرهاد میرزای قاجار (-۱۳۰۵ق)، ترجمهٔ محمد مهدی منجم از فارغ‌التحصیلان دارالفنون در سدهٔ سیزدهم هجری ، تحریر اقلیدس منظوم ، تقریرالتحریر/ تقریب‌التحریر (۱۱۴۶ق) خیرالله خان فرزند لطف‌الله مهندس فرزند احمد لاهوری ، تقریرالتحریر تقی‌الدین ابوالخیرمحمد بن محمد تقی‌الدین فارسی (سدهٔ دهم هجری) و توضیح‌الاشکال / شرح تحریر اقلیدس ملا مهدی نراقی(-۱۲۰۹ق) یاد کرد. قطب‌الدین شیرازی، شاگرد خواجه نصیرالدین طوسی، نیز بخشی از دایرةالمعارف گونهٔ فارسی درةالتاج لغرةالدباج / انموذج‌العلوم خود را به ریاضیات اختصاص داد. تحفةالصدور (۶۴۴/ ۷۴۴ق) محمد بن عبدالکریم داجی غزنوی، برهان‌الحساب محمد فرزند علی خطاط (نسخهٔ کتابخانهٔ مغنیسا گل به شمارهٔ ۱۷۹۴ با تاریخ ۶۸۵ق) ،لباب‌الحساب فی علم‌التراب (نسخهٔ کیمبریج به شمارهٔ ۴۱۰/۲به نسخ ریز کهنهٔ سدهٔ هفتم هجری) ، المرشد حسن بن علی در حساب سیاق و دفترداری (نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۲۱۵۴) و رساله فی طریق‌المسائل‌العددیه (۶۳۲ق) شرف‌الدین حسین بن حسن سمرقندی از دیگر کتاب‌های ریاضی فارسی سدهٔ هفتم هجری هستند. نظام اعرج نیشابوری (۷۲۸ق) ، از دانشمندان ایرانی سدهٔ هفتم و هشتم هجری و شاگرد قطب‌الدین شیرازی، رساله در اعمال ربع مقنطر و کشف حقایق زیج ایلخانی/ شرح زیج ایلخانی را به فارسی در ریاضیات و نجوم نوشت. در اوایل سدهٔ هشتم همچنین چند اثر دیگر ریاضی به فارسی نوشته شد، مانند مرشد المحاسبین از کمال‌الدین حسن فرزند حسین حکاک مروزی که نسخه‌ای از آن با تاریخ ۷۲۰ق در دست است، سعادت نامه/ رسالهٔ فلکیه (۷۰۶ق) نوشتهٔ عبدالله فرزند علی فلک علاءتبریزی در سیاق و ترسل و استیفا به نام سعدالدین محمد فرزند تاج‌الدین علی ساوجی، و حساب ضرب و قسمت (۷۰۸ق) تألیف نجم‌الدین محمود،متخلص به طیانی فرزند عمر طیان ابرقوهی. عمادالدین احمد بن یحیی کاشانی که میان سال‌های ۷۴۴ و ۷۷۳ق در اصفهان می‌زیست، دو کتاب به نام‌های اللباب فی‌الحساب (۷۴۴ق) و اعداد و ارفاق به فارسی نوشت که دومی ترجمه‌ای ، همراه با افزودگی‌ها، از رسالهٔ الوفق‌التام عزالدین زنجانی (-۶۰۶ق) است. ملا قطب‌الدین خسروشاه،که به روزگار امیرتیمور (-۸۰۷ق) می‌زیست و شاگرد شاه نعمت‌الله ولی (۷۳۰- ۸۳۴ق) بود، کتابی به فارسی به نام خلاصةالحساب در حساب و مساحت‌ها و مسائل گوناگون ریاضی به شیوهٔ پرسش و پاسخ تألیف کرد. مهم‌ترین مرکز علوم ریاضی اسلامی در سدهٔ نهم هجری سمرقند،مقر الغ‌بیگ تیموری (۸۱۴- ۸۵۳ق) بود که ریاضیدانان و منجمان برجسته‌ای مانند غیاث‌الدین جمشید کاشانی، معین‌الدین کاشانی خواهرزادهٔ غیاث‌الدین جمشید، صلاح‌الدین موسی، معروف به قاضی زادهٔ رومی (ح ۷۶۶- ح ۸۴۰ق) که چند رسالهٔ فارسی به نام‌های مساحت ، حساب ، ربع مجیب/ ربع‌الدستور/ رساله فی معرفةالمجیب بدو منسوب است ، و ملا علی قوشچی (-۸۷۹ق) مؤلف رسالهٔ فارسی میزان‌الحساب/ زبدةالحساب / حساب فارسی و رساله‌ای فارسی در هندسه (گویا از او) در آن‌جا به سر می‌بردند. غیاث‌الدین جمشید کاشانی زیج خاقانی را تألیف کرد که از مهم‌ترین کتاب‌های علمی فارسی به شمار می‌آید و از جهت اصطلاحات ریاضی و نجومی فارسی اهمیت فراوان دارد. محمود بن محمد والشتانی هروی هیوی (ز۸۳۸ق) که از نزدیکان درگاه غیاث‌الدین سیدی احمد اندخودی وزیر شاهرخ تیموری بود مختصر در علم حساب و فوائدالجمال / فوائد جمالی را به فارسی نوشت که دومی ترجمه‌ای از اشکال‌التأسیس فی‌الهندسه تألیف شمس‌الدین محمد بن اشرف سمرقندی (ز ۶۷۵ق) است. شرف‌الدین علی یزدی تاریخنگار نامدار ایرانی (-۸۵۲ق)، نیز مؤلف چند اثر ریاضی فارسی به نام‌های انگشت شماری /رسالهٔ عقد انامل / حساب‌العقود و کنه‌المراد فی وفق‌الاعداد است.

ریاضی نویسی فارسی

ریاضیدان برجستهٔ ایرانی سدهٔ نهم، ابواسحاق کوبنانی نیز چند اثر به فارسی دارد، مانند تألیفیه (۸۶۳ق) که گزارشی است بر مسئلهٔ ریاضی تناسب تألیفی، حلل مطرز شرف‌الدین علی یزدی، تضعیفیه در تضعیف واحد به عدد خانه‌های شطرنج ، و تکمیل ترجمهٔ فارسی اعمال هندسی بوزجانی که کسی دیگر به نام نجم‌الدین محمود پیش از وی انجام داده و قسمت‌هایی از آن گم شده بود. خیرالدین خلیل بن ابراهیم که از مردم کرانه‌های دریای خزر بود و در عثمانی می‌زیست مفتاح کنوز ارباب قلم و مصباح رموز اصحاب رقم راکه کتابی ارزشمند در حساب عملی ست به نام سلطان محمد فاتح عثمانی (۸۵۵ ـ ۸۸۶ق) و مشکل‌گشای حسّاب و معضل نمای کتّاب را ـ هر دو به فارسی ـ نوشت. درة‌المساحة از غیاث‌الدین علی امیران اصفهانی (ز۸۸۴ق)، رساله در ارتفاع / مرآتیه از بدرالدین طبری، رساله در حساب (۹۰۰ق) از قاسم اسیر اصفهانی و شمس السیاقه(۸۴۲ق) گویا از منصور بن محمد بن علی شیرازی، از دیگر آثار ریاضی فارسی سدهٔ نهم هجری است. قرون دهم و یازدهم هجری که صفویان در ایران و گورکانیان در هند حکومت می‌کردند، آخرین مرحلهٔ فعالیت نسبتاً گسترده در زمینهٔ ریاضیات اسلامی به شمار می‌رود. معماران و مهندسان مدارس، مساجد و پل‌های این دوره در ایران و هند همه ریاضیدانان قابلی بودند. معروف‌ترین چهرهٔ ریاضی این دوره شیخ بهایی (ـ۱۰۳۰ق) است. تألیفات ریاضی وی درواقع تلخیص و تحریری از آثار استادان گذشته بود و همین تألیفات از آن پس به صورت متن‌های استاند شاخه‌های مختلف علم ریاضی در مدارس رسمی درآمد، و تحصیل ریاضی منحصر به خواندن «خلاصه‌ها» شد و تحقیقات جدیدتر و دقیق‌تر تنها بسته به ابتکار و علاقهٔ افراد بود. پاره‌ای آثار ریاضی شیخ بهایی، مانند اوزان شرعی (۹۸۵ق) و تحفه به فارسی است ولی معروف‌ترین اثر وی خلاصة‌الحساب به عربی نوشته شده که تقریباً همهٔ آن از نوشته‌های دیگران اقتباس و تألیف شده و حدود دویست سال در ایران و ترکیه و هندوستان از شهرت فراوان برخوردار بوده است. از این اثر ترجمه‌ها، خلاصه‌ها و شرح‌های فراوانی به فارسی در دست است که از میان آن‌ها از تحفهٔ قطبشاهی (ترجمهٔ) حسین حاجی ابراهیم شریفی شاهرودی بسطامی به نام عبدالله قطبشاه (۱۰۳۵ـ ۱۰۸۳ق)، حاشیه، شرح و ترجمهٔ خلاصة‌الحساب سید احمد قندهاری، ارشادالصواب فی شرح خلاصة‌الحساب محمد دایم بن نورالله قریشی، شرح خلاصة‌الحساب (همراه با ترجمه) روشنعلی جونپوری (ـ۱۲۲۵ق)، توضیح‌المطالب (شرح و ترجمه) میرزا ابوطالب بن میرزا بیگ موسوی فندرسکی به نام شاه سلیمان صفوی (۱۰۷۷ـ ۱۱۰۵ق)، منتخب ترجمهٔ خلاصة‌الحساب از لطف‌الله مهندس بن احمد معمار لاهوری (سدهٔ یازدهم هجری)، عمان‌الحساب (ترجمهٔ منظوم) از محمد علی رجایی زفره‌ای (۱۲۸۱ـ ۱۳۶۱ق)، موضح‌الخلاصة/ توضیح خلاصة‌الحساب (ترجمه و شرح) از محمد امین نجفی حجازی قمی شاگرد شیخ بهایی، شرح خلاصة‌الحساب تألیف محمد صادق بن عبدالعلی ترشیزی، شرح خلاصة‌الحساب از محمد طالب بن حیدر جیلی اصفهانی (ز۱۰۶۶ق)، مرآت‌الحساب (شرح) خواجه محمدماه از روزگار فرمانروای دکن میرنظام علی خان (۱۱۷۵ـ ۱۲۱۸ق)، شرح خلاصة‌الحساب از شیخ مسیب سبزواری که در ۱۱۵۲ق در حیدرآباد دکن به انجام رسیده است، ترجمهٔ خلاصة‌الحساب از ابوالقاسم محمد بن عبدالله به نام فرمانروای گولکنده محمد علی قطبشاه (۹۸۹ـ ۱۰۲۰ق) ، تحریرالصدر (شرح) تألیف صدرالدین بن زبردست‌خان (ز۱۰۳۵ق) از روزگار محمدشاه گورکانی (۱۱۳۱ـ ۱۱۶۱ق)، غایة جهرالحساب (شرح ،۱۱۳۰ق) نوشتهٔ محمد زمان بن محمد صادق ابنالجی دهلوی، فیض الوهاب فی شرح خلاصة‌الحساب از نظام‌الدین احمد فرزند عبدالله الشهید، کشف‌الحجاب (ترجمه با افزودگی‌ها) تألیف میرزا علی بن میرزا محمد حسین شهرستانی(۱۲۸۰ـ ۱۳۴۴ق)، کنزالحساب از فرهاد میرزای قاجار (ـ۱۳۰۵ق) و مشکاة‌الصواب فی شرح خلاصة‌الحساب (۱۲۲۱ق) نوشتهٔ سید علی بن محمد باقر موسوی را می‌توان نام برد. از دیگر ریاضی‌دانان و اخترشناسان برجستهٔ سده‌های دهم و یازدهم هجری در ایران و کشورهای همسایه، محمود بن محمد بن قاضی زادهٔ رومی معروف به میرم چلبی (ـ۹۳۱ق)، عبدالعلی بیرجندی (ـ۹۳۴ق)، شمس‌الدین محمد خفری (ـ۹۴۲ق) ، غیاث‌الدین منصور دشتکی شیرازی (ـ۹۳۸ق)، ابوالحسن بن احمد، معروف به دانشمند ابیوردی (ـ۹۶۹ق)، مظفرگنابادی (ز ۱۰۳۱ق) ،ملک محمد اصفهانی مؤلف کتاب‌های فارسی جبر و مقابله و قواعد استخراج مجهولات عددیه، فروع علم عدد و شرح میزان‌الحساب ، و از همه مهم‌تر محمد باقر یزدی است. پس از محمد باقر یزدی، که فتوحات غیبیه را به فارسی در ترجمه و شرح اعمال هندسی بوزجانی نوشت، ریاضیات در ایران و دیگر ممالک اسلامی اساساً محصور در چارچوبی ماند که استادان

ریاضی نویسی فارسی

گذشتهٔ این علم مقرر داشته بودند. در این‌جا باید از کوشش‌هایی که در قلمرو گورکانیان هند در گسترش دانش‌های ریاضی می‌شده یاد کرد، زیرا آنچه در آن‌جا در این زمینه فراهم آمده، به فارسی است و از پاره‌ای جهات تازگی دارد. یکی از این کارها ترجمهٔ کتاب‌های ریاضی سانسکریت به فارسی است. شیخ ابوالفیض فیاضی فیضی (ـ۱۰۰۴ق) شاعر معروف هندی به فرمان اکبرشاه گورکانی (۹۶۳ـ ۱۱۱۴ق) در ۹۹۵ق لیلاوتی بهاسکراچاریا در حساب را به فارسی برگرداند. عطاءالله رشدی/ رشیدی فرزند احمد معمار لاهوری نیز در ۱۰۴۴ق ویجه گنیته از بهاسکزاچاریا در جبر را با عنوان بیج گنت (در برخی نسخه‌ها با عنوان بدرالحساب) به فارسی ترجمه کرد. از رشته‌های مرتبط با ریاضیات که از سدهٔ دهم هجری کتاب‌های نسبتاً فراوانی در آن رشته به فارسی نوشته شده، دفترداری و سیاق است که از این نوع کتاب‌ها می‌توان به این‌ها اشاره کرد: ذخیره/ اوراجه/ الرسالةالمقصرة به نام فخرالوزرا میرزا محمد مهدی حسینی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۳۳۳۷/۱۴ با تاریخ ۱۱۲۲ق)؛ رساله در سیاق (۹۵۱ق) از غیاث‌الدین ابواسحاق محمد عاشقی کرمانی به نام شاه تهماسب صفوی (۹۳۰ـ ۹۸۴ق)؛ بحرالجواهر فی علم‌الدفاتر از سید عبدالوهاب بن محمد امین شاهشاهانی حسینی اصفهانی (ز۱۲۵۳ق)؛ فروغستان از فروغ‌الدین میرزا محمد مهدی، فرزند میرزا محمد باقر تبریزی (۱۲۲۳ـ نزدیک ۱۲۹۳ق) به نام محمد شاه قاجار (۱۲۵۰ـ ۱۲۶۴ق)؛ قواعدالسیاقه از محمد جعفر فرزند محمد حسین طرب منشی نایینی اصفهانی (ز۱۲۲۵ق)؛مرآت سلیمانی از محمد علی بن محمد قاسم به نام شاه سلیمان صفوی (۱۰۷۷ـ ۱۱۰۵ق)؛ المقالات‌التبیانیة فی المقامات‌السیاقیة (۱۳۱۵ق) از علیرضا تبیان‌الملک رضایی تبریزی (۱۲۷۸ق ـ) قوانین‌السیاق (۱۲۵۵ـ ۱۲۵۶ق) از محمد کاظم کاشانی؛ خلاصة‌السیاق از سید حسن دبیر قاجار تفرشی؛ رساله در حساب و سیاق از مختار بن ذوالفقار متخلص به تغافل؛ کتاب‌السیاق از آنندرام فرزند هیرامن کایته (گویا از اواخر سدهٔ دوازدهم هجری)؛ لعل‌جی‌نامه/ سیاق‌نامه (۱۲۲۰ق) تألیف لعل جی‌سهالی شاهجهان پوری، سرایندهٔ قواعد ریاضی (۱۲۱۱ق) به نظم ؛ هیئت السیاق / سیاق‌نامهٔ(ح ۱۱۹۱ق) تألیف غلام رسول خلوت؛ دستورالسیاق نوشتهٔ محمد صالح تتوی فرزند قاضی دته سیوستانی به روزگار اورنگ زیب گورکانی(۱۰۶۸ـ ۱۱۱۸ق) ؛ دستور السیاق (۱۲۱۶ق) از اوری (اودهی) لعل. در سه چهار قرن اخیر، تا نفوذ و رواج ریاضیات نوین، آثار کمابیش فراوانی در ریاضیات به فارسی در ایران و کشورهای همسایهٔ آن، به‌ویژه هند ، نوشته شده است که به‌رغم نازل بودن نسبی محتوای علمی آن‌ها، از جهت بررسی تطور نثر علمی فارسی دارای اهمیتند. برخی از این آثار از این شمارند: رساله در ابصار از غیاث‌الدین منصور دشتکی شیرازی ؛ اعظم دستور (۱۱۸۱ق) از دولت‌رای بن صحبت‌رای در اعداد، رقم، حساب و هندسه؛ ارتفاع‌الجبال، تحریرالاشکال در حساب و هندسه هر دو از محمد زمان بن محمد صادق انبالجی دهلوی؛ اشکال بیضی (۱۳۰۱ق)، رسم مجسمات متشابه و قطع زاید (۱۲۹۴ق) و مخروط و استوانه هر سه از حیدرقلی بن حسینقلی بیات نیشابوری ؛ اوزان و مقادیر تألیف محمد مؤمن بن علی حسینی استرابادی (۱۰۳۱ق) برای فرمانروای گلکنده محمد قطبشاه؛ منظومه*ای در اعداد در ۲۴۵ بیت و منظومه‌ای دیگر در مساحت در ۳۲۷بیت هردو از سراینده‌ای باتخلص عزیز/ عزیزی در سدهٔ یازدهم هجری یا پیش از آن؛اصول علم جبر و مقابله از میرزا آقاخان محاسب‌الدوله (۱۲۷۴ـ ۱۳۵۶ق)؛ اعداد متحابه (۱۰۸۷ق) از سید مسیح حسینی ؛ اعداد و اوفاق از میرزا محمد بن سلیمان تنکابنی (۱۲۳۴ـ گویا ۱۳۰۲ق)؛ اعظم الحساب به نام نواب آرکات، نواب اعظم الامرا محمد غوث خان، زبدة‌الحساب (۱۲۷۰ق) و مرآت‌العالم ، هر سه از حافظ احمد بن محمد مغربی تلمستانی ؛ رساله در بیان اعمال قطعه و شمس‌الهندسه هر دو از محمد فخرالدین خان مخاطب به شمس‌الامرا (۱۱۹۴ـ ۱۲۷۷ق) فرزند ابوالفتح خان تیغ جنگ ؛ الاکرالمحمودیه فی علم المثلثات‌الکرویه (۱۲۷۶ق) از میرزا محمودخان منجم قمی؛ ایجازالحساب (۱۰۷۲ق) از محمد امین بن محمد سعید علوی به روزگار اورنگ زیب گورکانی؛ بدایع الفنون (۱۰۷۴ق) میدنی مل بن دهرام داس/ مدنی مل بن هرمه نراین در حساب بر پایهٔ لیلاوتی؛ ترجمهٔ عیون‌الحساب محمد باقر یزدی از محمد باقر بن میر اسماعیل خاتون‌آبادی (اوایل سدهٔ دوازدهم هجری)؛ ترجمه و شرح جبر و مقابلهٔ خواجه نصیرالدین طوسی از قاسمعلی قاینی؛ توضیح‌البیان فی تسهیل‌الاوزان از ملاحبیب‌الله بن علی مدد ساوجی (۱۲۶۲ ـ۱۳۴۰ق)؛ جامع بهادری (۱۲۴۸ق) از مولوی غلام حسین بن ملا فتح محمد کربلایی جونپوری ؛ جبر و مقابله (۱۲۲۷ق) قاضی‌القضات محمد نجم‌الدین خان ثاقب کاکوری (ـ۱۲۲۹ق) که منظومه‌ای است با گزارش، شواهد و تمرین‌هایی به نثر در میانه؛ الجعفریة

ی مسائل الحسابیة/ جعفریه حساب از قوام‌الدین حسین فرزند شمس‌الدین محمد خفری؛ جوامع‌العلم (۱۲۶۳ق) از محمد بن رضا کاظم طبری؛ حساب برای ارث/ عمل شبکه از محمد امین بن عبدالله مؤمن آبادی بخارایی (ز۹۵۸ق)؛ حساب برای ارث از محمد بن یار مشهور به کلان مفتی (گویا از پایان سدهٔ دهم هجری)؛ حساب از میرزا جعفرخان مشیرالدوله (ـ ۱۲۷۹ق)؛ حساب مختصر از سراینده‌ای با تخلص خاوری؛ رساله در حساب از میرزا محمد طاهر وحید قزوینی وزیر شاه عباس دوم صفوی (۱۰۷۰ ـ ۱۱۰۰ق)؛ حساب و هندسه از دهرم داس بن بهوانی سرکوهی به روزگار شاهجهان گورکانی (۱۰۳۷ـ ۱۰۶۸ق)؛ رسالهٔ حساب از احمد معمار لاهوری (ـ۱۰۵۹ق)؛ خزانة‌العلم [illegible] زکانچی مل کایته عظیم‌آبادی پتنه‌ای در حساب و هندسه و هیئت که در آن اصطلاحات علمی انگلیسی به فارسی برگردانده شده ومورد قبول عامه قرار گرفته و تا مدتی از رساله‌های درسی بوده است؛ خلاصهٔ راز از عطاءالله رشدی/ رشیدی لاهوری در حساب و اندازه‌گیری و جبر که به شاهزاده رنگزیب (ـ۱۰۶۹ق) پیشکش شده است؛ خواص عدد ورسالهٔ مختصره درعلم هندسه و اصول نقشه‌کشی هر دو از لطف‌الله پسر فرزند احمد معمار لاهوری؛ دستورالحساب (۱۱۸۰ق) از [illegible] منشی حصاری؛ سلطان الحساب از عبدالله بن شاه منصور فرسی به روزگار محمد قلی قطبشاه (۹۸۸ـ ۱۰۲۰ق)؛ [illegible] از حکیم نظام‌الدین احمد گیلانی (سدهٔ یازدهم هجری)؛ قریب‌الفهم (۱۲۲۱ق) از رای بده سنگه از وابستگان درباره فرمانروایان حیدرآباد دکن؛ مجمع‌الحساب (۱۲۰۲ق) از [illegible] سی رام دهلوی؛ کفایت‌الجبر از محمد صالح‌الدین بن محمد صلاح دیانت‌خان جهاندارشاهی (نیمهٔ یکم سدهٔ دوازدهم هجری)؛ نقودالحساب از محمد ارتضی خان (ـ۱۲۵۱ق) در حساب با نظری خاص به روش هندی؛ هندسه از میرزا محمدبن حسن شیروانی (۱۰۳۳ـ ۱۰۹۸ق)؛ نخبة‌الاوفاق (۱۲۷۱ق) از زین‌العابدین پیشاوری؛ نورالحساب و نورالمحاسبین هر دو از نورالاصفیاء اورنگ آبادی (ـ ۱۲۵۵ق).

منابع: تاریخ ادبیات در ایران، ۱/۳۱۸؛ ۳۳۳ـ ۳۳۷؛ ۲/۳۱۱ـ ۳۱۳؛ ۳/۲۵۷ـ ۲۷۴، ۱۲۰۵؛ ۴/۱۰۲ـ ۱۰۸؛ ۵/۳۳۳ـ ۳۵۴؛ تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان وهند، ۵(۳)/۳۵۲ـ ۳۶۱؛ تاریخ فلسفه در اسلام، ۳/۴۰۱ـ ۴۰۹؛ دایرة‌المعارف اسلام، ۳/۱۱۳۸ـ ۱۱۴۱؛ دایرة‌المعارف فارسی، ۱۱۴۴ـ ۱۱۴۷؛ زندگینامهٔ ریاضیدانان دورهٔ اسلامی؛ علم در اسلام، ۸۷ـ ۱۰۰؛ علم و تمدن در اسلام، ۸۷ـ۱۰۰؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، ۱/۱۷۷ـ ۲۲۱؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی، ۱/۱۳۲ـ ۲۰۲؛ جعفر آقایان چاوشی، «بررسی ترجمه‌های فارسی کتاب اعمال هندسی ابوالوفای جوزجانی از نظر زبان‌شناسی»، معارف، دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ یک، فروردین ـ تیر ۱۳۷۵ش، صص ۸۵ـ۱۰۴؛ *Britannica*, 1/933;23/577-611.

برزگر

ریخت شناسی (rixt.še.nā.si) /هیأت شناسی، معادل واژهٔ انگلیسی morphology، علمی در حوزهٔ مطالعات ادبی که نخستین‌بار، ولادیمیر پراپ، مردم شناس روسی (۱۸۹۵ـ ۱۹۷۰م) آن را در مهم‌ترین اثر خویش، ریخت‌شناسی قصه (۱۹۲۸م)، مطرح کرد. پراپ آثار فولکلوریک را بر پایهٔ قواعد صوری آن‌ها طبقه‌بندی کرد و از همین رو، مطالعات خویش را ریخت‌شناسی نامید و آن را به معنی «توصیف حکایت‌ها بر پایهٔ واحدهای تشکیل دهنده‌شان و مناسبات این واحدها با یکدیگر و با کل حکایت» به کار برد. پراپ روش کار خود را با روش علم گیاه‌شناسی می‌سنجید. او بر این باور بود که وظیفهٔ مشترک گیاه‌شناسی و ریخت‌شناسی همانا «پژوهش صورت‌ها» است که در اصل، در گیاه‌شناسی «پژوهش بخش‌های مختلف هر گیاه برای شناخت نسبت آن بخش‌ها با یکدیگر و با کل مجموعه، و در یک کلام، پژوهش ساختار گیاه به شمار می‌رود.» همین شیوه در ریخت‌شناسی متون ادبی نیز به‌کاربستنی است. پراپ به‌ویژه از روش کارلوس لینائوس، گیاه‌شناس سوئدی، مشهور به کارل لینه (۱۷۰۷ـ ۱۷۷۸م) نام می‌برد و نیز تحت تأثیر آثاری است که گوته، شاعر و نویسندهٔ آلمانی (۱۷۴۹ـ ۱۸۳۲م) در اواخر عمرش دربارهٔ ریخت‌شناسی گیاهان نوشته است. لِوی اشتراوس، مردم‌شناس فرانسوی (۱۹۰۸م ـ) نوشته‌های گوته را از نخستین گام‌هایی دانسته که «آگاهانه به سوی ساختگرایی» برداشته شده‌اند.» گفتنی است که هیأت شناسی در ادبیات کلاسیک فارسی، برابرنهاد کاملاً دقیق ریخت‌شناسی است. ناصرخسرو (۳۹۴ـ ۴۸۱ق) در جامع‌الحکمتین (۴۶۲ق) چنین آورده است که «...هیأت آن است که اشخاص بدان از یکدیگر جداست، خاصه اندر مردم، با آن که به صورت همه یکی‌اند... به هیأت‌های مختلف که یافته‌اند، از یکدیگر جدایند.» در زبان و ادبیات عربی، آنچه امروزه در مطالعات نوین ادبیات و به‌ویژه تحت تأثیر آرای ولادیمیر پراپ، ریخت‌شناسی نامیده می‌شود،

به علم هیأت معروف است.

منابع: جامع‌الحکمتین ، تصحیح محمد معین و هانری کربن، ۸۱-۸۲؛ ریخت‌شناسی قصه ، در صفحات فراوان؛ ریخت‌شناسی قصه‌های پریان ، در صفحات فراوان؛ ساختار و تأویل متن ، ۱۴۴-۱۴۵، ۱۷۱.

صفوی

ریشه‌شناسی (ri.še.še.nā.si)، اشتقاق/ اتیمولوژی، علمی که دربارهٔ خاستگاه، تحول تاریخی و ریشهٔ واژگان و ارتباط آن‌ها با واژگان هم‌خانواده، ارتباط میان زبان‌های مشابه، مثل زبان‌های هندواروپایی و شکل واژگان جدیدی که با کمک واژه‌های موجود می‌سازند، بحث می‌کند. واژهٔ اتیمولوژی برگرفته از ریشهٔ لاتینی etymologia ـ ترکیبی از دو سازهٔ etymos (معنای تحت‌اللفظی یک واژه /حقیقت/ خالص وناب) و logos (شرح و توصیف) ـ است. ریشه‌شناسی همچنین به معنی واژه‌سازی از کلمه‌های دیگر به‌واسطهٔ تناسب جوهری که میان آن‌ها وجود دارد، آمده است. ریشه‌شناسی شاخه‌ای از علم زبان شناسی است که با بهره‌گیری از روش‌های زبان‌شناسی تطبیقی، به خاستگاه و تکوین واژگان می‌پردازد. پیشینیان در تعریف آن آورده‌اند: «اشتقاق آن است که مابین دو لفظ تناسب باشد که یکی را اصل و دیگری را فرع قرار می‌دهند، اصل را مشتق منه و فرع را مشتق می‌نامند.» آن‌ها همچنین سه نوع اشتقاق یاد کرده‌اند: صغیر آن است که میان مشتق و مشتق‌منه در ریشه و ترتیب آن‌ها تناسب باشد، مانند نَصَر و نَصْر؛اکبر، آن است که میان دو واژه، تناسب در مخرج باشد، مانند ستیغ و ستیخ ؛کبیر، آن است که دو کلمه در حروف با هم متحد باشند ولی در ترتیب موافق نباشند، مانند خنیا و خینا. شناسایی ریشهٔ اسامی خاص در عهد عتیق (تورات) صورت گرفته و افلاطون در رسالهٔ کرانیلوس از آن بهره برده،اما ناآگاهی از زبان‌های دیگر و نیز گسترش تاریخی زبان‌ها باعث شد تا نویسندگان دوران باستان نتوانند چندان‌که باید و شاید به ریشه‌شناسی واژگان بپردازند. سر ویلیام جونز ـ قاضی انگلیسی ـ برای نخستین بار ریشه‌شناسی علمی نوین را پایه‌گذاری کرد. وی در ۱۷۸۶م طی سخنرانی در انجمن آسیایی کلکته ، زبان‌های لاتین ،یونانی، سنسکریت و فارسی را از یک ریشه اعلام کرد. بررسی‌های ریشه‌شناختی علمی نوین بر پایهٔ روش‌ها و یافته‌های زبان‌شناسی تاریخی و تطبیقی ادامه یافت. مثلاً یکی از نتایج پژوهش‌های دانشمندان این بود که در پنج هزار سال پیش از میلاد، در منطقه‌ای میان جنوب روسیه ،در شرق رود دنیپر، و شمال قفقاز و غرب کوه‌های اورال قومی زندگی می‌کردند که بعدها به سرزمین‌هایی از هند تا اروپا مهاجرت کردند. چون زبان این قوم منشأ زبان‌های رایج در هند و اروپا بود (آلبانیایی، ژرمنی ، بالتی، رومیایی، اسلاوی، هندی، ایرانی،یونانی، کِلتی و ارمنی) بوده است، زبان و خود این قوم «هند و اروپایی» نامیده شد. اصول کلی در ریشه‌شناسی نوین عبارت است از ۱ـ بررسی قدیم‌ترین شکل هر واژه یا عنصر واژگانی و تمام اشکالی که به شکل متقدم آن نزدیکند. ۲ ـ مقایسهٔ صوت یا اصوات هر واژه یا عنصر واژگانی با صوت یا اصوات ریشهٔ همان واژه. ۳ ـ بررسی تمام اشتقاقاتی که هر واژه در هر زبان، در طی تاریخ پیدا می‌کند. ۴ ـ بررسی تغییر معنایی هر واژه. ۵ ـ بررسی واژگانی که از زبان‌های دیگر وارد هر زبان می‌شوند (واژه‌های غیر بومی). گاهی پژوهشگران ریشه‌شناسی برای یک واژه چندین ریشه ذکر می‌کنند ،مثلاً برای واژهٔ ادب ریشه‌های سومری چون dap، dip و dub(خط و لوحه) ، واژهٔ یونانی edavos (خوردنی) ، ریشهٔ پهلوی ewen (روش صحیح) نیز واژهٔ تازیِ دأب (رفتار و کردار پدران و نیاکان) را آورده‌اند. گاهی عوام به ریشه‌تراشی می‌پردازند و مشتقاتی عامیانه را وارد زبان می‌کنند. مثلاً عوام دربارهٔ اشتقاق مامطیر(نام قدیم بابل) آورده‌اند: وقتی امام حسن(ع) به آن شهر رسید و در آن‌جا آب و پرندهٔ بسیار دید فرمود:«بقعةٌ طیبة ماء و طیر» و این‌چنین آن شهر مامطیر نام گرفت، حال آن‌که این واژه از «مه‌میترا» مشتق شده است.امروزه عقیده بر آن است که باید معنی هر کلمه را در همان زمان خاص در نظر گرفت و از آمیختگی آن با معانی گذشته دوری جست.

منابع:تاریخ ادبیات ایران ، همایی، ۱۴-۱۵؛ تاریخ طبرستان ، تصحیح عباس اقبال، ۷۳؛ دایرةالمعارف ادبیات و صنعت تاجیک ، ۵۲/۱،۵۳۳؛ دایرةالمعارف شوروی تاجیک ، ۱۵۰/۳؛ریشه‌شناسی، محسن ابوالقاسمی ، ۱۱-۷۲؛ فرهنگ فارسی، زیر«اشتقاق»؛ فرهنگ لاروس (عربی ـ فارسی)، زیر«اشتقاق» ؛ کشف‌الظنون ، ۱۰۱/۱-۱۰۲؛ لغت‌نامه ، زیر«اشتقاق»؛ محمدغلامرضایی، «ادب و مفاهیم آن» ؛ کیهان‌فرهنگی، سال ۴، شمارهٔ ۳، خرداد۱۳۶۶ص ۳۲؛

Britannica,4/587;8/335; Webster's New Twentieth Century

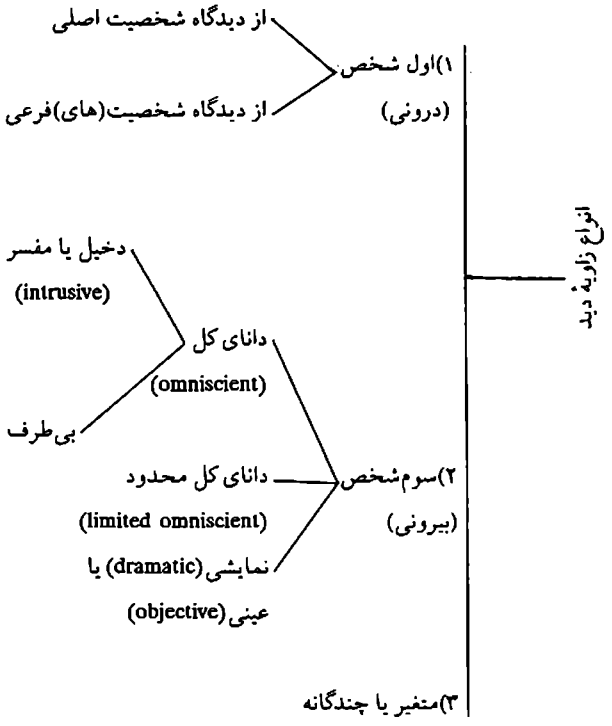
Dictionary ,2nd ed,628.

ریطوریقا← خطابه

چناری

ز ز

زاویهٔ دید (zā.vi.ye-ye.did)/ زاویهٔ روایت/کانون روایت/دیدگاه / نظرگاه/ منظر،معادل اصطلاح انگلیسی ViewPoint/Point of view، جایگاه،دیدگاه یا شیوه‌ای که نویسنده ازطریق آن، رویدادها و ماجراهای داستان* (Story) را روایت می‌کند. زاویهٔ دید سه کاربرد بارز دارد: ۱ـ به «وضعیت» زمانی ـ مکانی اثر می‌پردازد واز این طریق، سازه‌های گوناگون داستان را توصیف می‌کند؛ ۲ـ احساس و رویکرد نویسنده به «موضوع» اثر را نشان می‌دهد و ۳ـ چارچوب شیوهٔ «روایت» اثر را مشخص می‌نماید. گزینش زاویهٔ دید مناسب و فراخور حال وهوای اثر، بسیار حایز اهمیت است، زیرا زاویهٔ دید در شمار عناصری است که بر دیگر عناصر داستانی و نمایشی، همچون پیرنگ*، شخصیت* [پردازی]، گفت‌وگو* و صحنه*[پردازی] تأثیر فراوان می‌گذارد. زاویهٔ دید را به سه دستهٔ عمدهٔ **اول شخص** (First Person Point of Vies) یا **درونی** (internal point of view) ، **سوم‌شخص** (third person point of view) یا **بیرونی** (external point of vies) و **متغیر** (shifting) یا **چندگانه** (multiple) تقسیم می‌کنند. البته دو دستهٔ نخست، همان‌گونه که در نمودار زیر آمده، به انواع گوناگون تقسیم می‌شوند.



هریک از انواع زاویهٔ دید، محاسن و معایبی دارد. هنگامی که شخصیت اصلی داستان، رویدادها را به شیوهٔ اول شخص

زاویهٔ دید

روایت می‌کند، اگر داستان ،عجیب، خارق‌العاده و باورنکردنی به نظر برسد، می‌تواند آن را تا اندازه‌ای پذیرفتنی و باورکردنی فرانماید؛ چه ،زمانی که راوی*، خود نیز در داستان و ماجراهای آن دخالت داشته باشد، خواننده راحت‌تر حرف‌های او را باور می‌کند، مانند راوی رمان* روبنسون کروزوئه (۱۷۱۹م) نوشتهٔ دنیل دفو، نویسندهٔ انگلیسی (۱۶۶۰- ۱۷۳۱م) یا راوی بوف کور (۱۳۱۵ش) اثر صادق هدایت (۱۲۸۰- ۱۳۳۰ش)؛ نیز می‌تواند تجربیات و احساسات شدید را صادقانه و صمیمانه بازگوید و در نتیجه ،داستان را حقیقت مانند کند؛ و سرانجام آن‌که می‌تواند پیوند منطقی میان حرف‌ها و رویدادهای داستان را به‌سادگی ترسیم کند. زمانی که شخصیت فرعی داستان، رویدادها را به شیوهٔ اول شخص روایت می‌کند، گذشته از محاسن برشمرده، می‌تواند از بیرون نیز به رخدادها و شخصیت‌های داستان نظر افکند، همراه با شخصیت‌های داستان حرکت کند و درماجراها نیز مستقیم یا غیرمستقیم شرکت جوید، مانند راوی داستان «رقص مرگ» نوشتهٔ بزرگ علوی (۱۲۸۳- ۱۳۷۵ش). البته این نوع زاویهٔ دید معایبی نیز دارد. نخست آن‌که راوی اول شخص فقط می‌تواند نظرات و عقاید خویش را بازگوید و از شرح و بسط دیدگاه‌ها و باورهای دیگر اشخاص داستانی ناتوان است؛ دوم آن‌که نمی‌تواند دربارهٔ خود نظر دهد یا داوری کند؛ به دیگر سخن، توان ابراز عقیده و احساس دربارهٔ دیگران را دارد، اما نمی‌تواند به عقیده و احساس دیگران دربارهٔ خود پی ببرد؛ سوم آن‌که نمی‌تواند مستقیماً دربارهٔ سجایای اخلاقی خویش حرفی بزند، بلکه باید با رفتار و کردار خویش، به مخاطبانش بنمایاند که چگونه شخصیتی دارد؛ و سرانجام آن‌که اگر راوی، داستان را استادانه و ماهرانه روایت کند، چه بسا خواننده از خود بپرسد که چگونه یک شخصیت داستانی می‌تواند چنین ماهرانه از عهدهٔ روایت داستان برآید و اصلاً نقش نویسنده در این میان چیست؟ این پرسش ممکن است کمابیش باعث تضعیف اعتبار داستان شود، هرچند که احتمال آن بسیار اندک است. اگر زاویهٔ دید داستان به شیوهٔ سوم شخص و از نوع دانای کل باشد، باید راوی را اندیشه‌ای بیرونی و توانمند دانست که شخصیت‌های داستان را از بیرون داستان رهبری می‌کند، دقیقاً بینندهٔ اندیشه‌ها و کرده‌های آنان است و در عمل، حکم همه چیزدانی را دارد که از گذشته ،حال، آینده و حتی اندیشه‌ها و احساسات پنهان و نهفتهٔ همهٔ شخصیت‌ها آگاه است. با این همه، این نوع زاویهٔ دید یکی دو عیب عمده دارد: خواننده حس می‌کند که راوی از جریان داستان و شخصیت‌های داستانی دور است و از همین روی احساس نزدیکی و صمیمیت با داستان و شخصیت‌های آن نمی‌کند. زاویهٔ دید دانای کل از دو نوع راوی بهره می‌برد:

۱- راوی دخیل یا مفسر (intrusive narrator) و **۲- راوی بی‌طرف** (unintrusive narrtor). اولی در همهٔ صحنه‌های داستان، آزادانه در رفت و آمد است و نه تنها بر اندیشه‌ها و کرده‌های شخصیت‌ها نظارت دارد، بلکه عواطف، احساسات ،اعمال و اندیشه‌های آنان را ارزش‌گذاری می‌کند، مانند راوی جنگ و صلح (۱۸۶۴- ۱۸۶۹م) اثر تولستوی (۱۸۲۸- ۱۹۱۰م) و اصولاً بیشتر داستان‌های رآلیستی سدهٔ نوزدهم میلادی؛ اما دومی فقط گزارشگر رویدادها و ماجراها است و به هیچ روی ، تفسیر یا اظهار عقیده نمی‌کند، مانند راوی داستان «یک گوشهٔ پاک و پرنور» نوشتهٔ ارنست همینگوی (۱۸۹۹- ۱۹۶۱م). اگر راویِ سوم شخص ، دانای کل محدود باشد، فقط در قالب یکی از شخصیت‌ها داستان را روایت می‌کند؛ یعنی نویسنده یکی از شخصیت‌ها را برمی‌گزیند و از بیرون، او را در امر روایت، رهبری می‌کند. هنری جیمز، داستان‌نویس امریکایی (۱۸۴۳- ۱۹۱۶م) نخستین کسی بود که این شیوهٔ روایت را باب کرد. جیمز نام این نوع راوی (شخصیت) را **کانون** (focus) ، **آینه** (mirror) یا **مرکز آگاهی** (center of consciousness) گذارد. شخصیت «زری» در رمان سووشون (۱۳۴۵ش) نوشتهٔ سیمین دانشور (۱۳۰۰ش -) راویِ دانای کل محدود است. گاهی راوی سوم شخص به گزارش مشاهدات خویش در داستان بسنده می‌کند و به هیچ روی، عقاید و نظرات خود را در داستان دخالت نمی‌دهد، به شرح ذهنیت شخصیت‌ها نمی‌پردازد و خواننده را آزاد می‌گذارد تا هر نتیجه‌ای را که فکر می‌کند درست است، از داستان بگیرد. در این صورت، نویسنده حکم دوربین فیلمبرداری را پیدا می‌کند که البته می‌اندیشد و رویدادها را برمی‌گزیند. این دوربین به جاهای مختلف سرمی‌زند و صرفاً دیده‌ها و شنیده‌ها را ضبط می‌کند و اصلاً به توضیح و تفسیر نمی‌پردازد، زیرا درواقع، نویسنده‌ای حضور ندارد که توضیح بدهد یا تفسیر کند. این نوع زاویهٔ دید را **زاویهٔ دید نمایشی** یا **زاویهٔ دید عینی** می‌نامند. بیشتر داستان‌های ارنست همینگوی از این زاویه روایت می‌شوند. زاویهٔ دید نمایشی به داستان سرعت و تحرک می‌بخشد، اما فرصت تحلیل روحی - روانی شخصیت‌ها را از نویسنده می‌گیرد. داستان‌هایی که به این شیوه روایت می‌شوند، عمدتاً گفت‌وگو و نمایانگر کردار و رفتار قابل

زاویهٔ دید

مشاهدهٔ شخصیت‌ها هستند، درست همانند صحنهٔ تآتر. با آن‌که نویسنده در این شیوهٔ روایت ، از ذهن شخصیت‌ها بیرون می‌رود، اما می‌تواند رفتار و کردار بیرونی آن‌ها را همچون یک دانای کل نشان دهد و هرجا اتفاقی بیفتد، به خواننده بگوید و تمام آگاهی‌های لازم دربارهٔ گذشته و حال شخصیت‌ها را به خواننده ارائه نماید. گاهی نیز ممکن است یک داستان، از چند زاویه و از زبان چند راوی روایت شود. شاید بارزترین اشکال این نوع زاویهٔ دید که زاویهٔ دید متغیر یا چندگانه نام دارد. این است که تا حدی وحدت و انسجام داستان را با مشکل مواجه می‌سازد. البته در صورتی که ساختمان داستان محکم باشد و رویدادهای آن کاملاً طبیعی جلوه کند، این دشواری نیز برطرف خواهد شد. چارلز دیکنز، داستان نویس انگلیسی (۱۸۱۲- ۱۸۷۰م) در روایت داستان خانهٔ قانون‌زده (۱۸۵۳م) از این نوع زاویهٔ دید بهره گرفته است. برخی منتقدان ، زاویهٔ دید یا به عبارتی، راویِ داستان را به دو نوع **خودآگاه** /self-conscious narrator و **خطاکار یا اتکاناپذیر**/ fallible unreliable تقسیم می‌کنند. هنگامی که نویسنده‌ای برای روایت اثر خویش از راوی خودآگاه بهره می‌گیرد، کاملاً از چند و چون آفرینش اثرهنری خویش آگاه است و از روی اطمینان و نقشه‌ای از پیش طراحی شده، خواننده را درگیر مسائل گوناگون اثر خویش می‌کند. این درگیری چه بسا جدی ـ مانند راوی رمان تام‌جونز (۱۷۴۹م) اثر هنری فیلدینگ انگلیسی (۱۷۰۷- ۱۷۵۴م)، خنده‌دار، مانند راوی رمان تریسترام شندی (۱۷۵۹- ۱۷۶۷م) اثر لارنس استرن انگلیسی (۱۷۱۳- ۱۷۶۸م)، یا آمیزه‌ای از این دو، مانند راوی رمان آتش رنگ باخته (۱۹۶۲م) اثر ولادیمیر نباکوف، نویسندهٔ روسی‌تبار امریکایی (۱۸۹۹- ۱۹۷۷م)، باشد. راوی خطارکار یا اتکاناپذیر کسی است که تفسیرها و ارزیابی‌هایش از آنچه روایت می‌کند، با باورهای ضمنی و ارزش گذاری‌های نویسندهٔ همخوانی ندارد. نویسنده با بهره‌گیری از راویِ خطاکار، از خواننده انتظار دارد تا درکار او سهیم شود. هنری جیمز بارها در داستان‌های خویش، همانند چشمهٔ مقدس (۱۹۰۱م) و پیچش پیچ (۱۸۹۸م) از این نوع راوی بهره برده است. معصومیت بی‌حد و حصر، یا پیچیدگی بیش از حد، یا حماقت بی‌اندازهٔ راوی خطاکار، از عواملی هستند که او را نادرست و ناراست می‌نمایانند. نتیجهٔ حضور این نوع راوی در داستان، ایجاد ساختار گسترده‌ای از طنز*ها، طعنه‌ها و تهکم‌هاست که گاهی خواننده را از آن رو که هیچ کلید و معیاری در دست ندارد تا بتواند به کمک آن به منظور اصلی و واقعی نویسنده پی ببرد، ناکام و سرخورده می‌کند. پیشتر گفته شده که مهم‌ترین وظیفهٔ کانون روایت، معطوف ساختن توجه خواننده به نویسنده است. بیشتر نویسندگان برای آن که خوانندگان را به دیدن اثرشان وادارند، آمیزه‌ای از **صحنهٔ تمام‌نما**(panorama) و **صحنهٔ نمایشی** (scene) را به‌کار می‌گیرند. صحنهٔ تمام‌نما، چشم‌اندازی گسترده فراروی خوانندگان قرار می‌دهد و خوانندهٔ اثر می‌تواند همه چیز را در آن ببیند. داستان‌هایی که در روایت آن‌هااز این نوع صحنه استفاده می‌شود، غالباً با شرح و وصف فراوان همراهند. صحنهٔ تمام‌نما در ثبات و تأثیرگذاری فضا* و لحن داستان نیز نقش دارد. اما صحنهٔ نمایشی، تصویرگری لحظه‌های آنی و ویژه است، لحظه‌هایی که دیگر تکرار نمی‌شوند. اصولاً داستان‌نویسان در روایت داستان‌های خویش، آمیزه‌ای از این دو صحنه را که درواقع مکمل یکدیگرند، به کار می‌گیرند. گفتنی است که فاصلهٔ زیبایی‌شناختی* (aesthetic distance) یا فاصلهٔ هنرمندانه (artistic distance) نیز نقشی بس مهم در شیوهٔ روایت داستان دارد. در این‌جا باید به رویکرد روایت‌شناسان جدید به روایت و به تعبیری، زاویهٔ دید نیز اشاره‌ای گذراکرد. ژرار ژنه، منتقد ساختگرای فرانسوی (۱۹۳۰م -) در زبان روایت (۱۹۸۰م) پس از تعریف اصطلاح **کانون شدگی** (focalization) و بر شمردن انواع مختلف آن،تصریح می‌کند که اگر کانون‌شدگی روایت، صفر باشد (zero focalization) امکان تثبیت شخصیت‌ها، رویدادها و موقعیت‌های مشهود و نمایان در دورنمای داستان، ناممکن خواهد بود. از دید روایت‌شناسان جدید، بسیاری از آثار داستانی که شیوهٔ روایت آن‌ها را از روی سنت، زاویهٔ دید (راوی) دانای کل می‌نامند، **کانون‌شدگی صفر** دارند، مانند رمان میدل مارچ (۱۸۷۲م) اثر جورج الیوت، بانوی رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۹- ۱۸۸۰م). این سخن البته بدان معنا نیست که خوانندهٔ این نوع داستان‌ها نمی‌تواند به ارزش، نگرش یا منش شخصیت‌هاپی ببرد. ژنه سپس **راوی (روایت) کانونی شده** (focalized narrative) را معرفی می‌کند و او را هم‌ارز راوی اول شخص می‌داند. وی سه نوع راوی کانونی شده را چنین برمی‌شمرد:

۱ـ **ثابت**، مانند راوی پس از رفتن آقای مکنزی (۱۹۳۰م) نوشتهٔ جین ریس، بانوی داستان‌نویس انگلیسی (۱۸۹۴- ۱۹۷۹م)؛ ۲ـ **متغیر**، مانند راوی بلندی‌های بادگیر (۱۸۴۷م) اثر امیلی برونته، بانوی داستان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۸- ۱۸۴۸م)؛

۳ـ چندگانه ، مانند راوی مأموریت همفری کلینکر(۱۷۷۱م) اثر توبیاس اسمولت، نویسنده و جراح انگلیسی (۱۷۲۱ـ ۱۷۷۱م). آن‌گاه ژنه نوع دیگری از کانون شدگی ، با نام **کانون‌شدگی بیرونی** (external focalization) را پیش می‌کشد و به شرح و بسط آن می‌پردازد که در مجموع می‌توان آن را هم‌ارز راوی بیرونی ـ به جز دانای کل ـ برشمرد.

منابع:ادبیات داستانی، ۲۳۴ـ ۲۵۱؛ انواع ادبی ، ۱۸۸ـ۱۸۹؛ تأملی دیگر در باب داستان، ۳۵، ۷۴، ۷۶، ۷۹، ۸۱، ۸۵؛ عناصرداستان، ۴۷۵؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد،۱۵۷ـ۱۵۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ،۱۱۶۷/۲؛ فرهنگوارهٔ داستان و نمایش ،۱۵۵ـ۱۵۶؛ واژه‌نامهٔ ادبی، ۶۰؛ هنر داستان‌نویسی ، ۶۱ـ۶۹؛ یعقوب آژند، «عناصرداستان»، ادبیات داستانی، شمارهٔ ۳۴، مرداد ۱۳۷۴ش، صص ۱۳ـ۱۴؛ یعقوب آژند، «فرهنگ اصطلاحات ادبیات داستانی» ، ادبیات داستانی،شمارهٔ ۳۹، بهار ۱۳۷۵ش، صص ۳۱ـ۳۳؛ سیلوین بارنت، «زاویهٔ دید درداستان»، ترجمهٔ کامران پارسی‌نژاد، ادبیات داستانی، شمارهٔ ۴۰، تابستان ۱۳۷۵ش، صص ۲۰ـ۲۲؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,745-746; *A Glossary of Contemporary Literary Theory*,Hawthorn, 179-181; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams, 133-136; *Britannica*,23/118-119; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley ,325-357; *Narrative Discourse*,29-32; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick, 84,,112,156,173,225.

قاسم‌نژاد

زاویهٔ روایت ← زاویهٔ دید

زبان،نقش‌های (naqš.hā.ye.za.bān)، کاربردهای گوناگون زبان را گویند که تشخیص و طبقه‌بندی آن‌ها در زبان‌شناسی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. از جمله منسجم‌ترین طرح‌های به دست داده شده در این مورد به رومن یاکوبسن، زبان‌شناس روس و یکی از بنیادگذاران مکتب زبان‌شناسی پراگ تعلق دارد که در نهایت مبنای طرح نظریه‌های ادبی متعددی است. یاکوبسن به هنگام طرح نقش‌های زبان، ابتدا نموداری کلی از روند ایجاد ارتباط به دست می‌دهد. به اعتقاد وی، گوینده پیامی را برای مخاطب می‌فرستد. پیام زمانی مؤثر خواهد بود که معنایی داشته باشد و باید از سوی گوینده رمزگذاری و از سوی مخاطب رمزگردانی شود. پیام از طریق مجرایی فیزیکی انتقال می‌یابد.

موضوع
پیام
گوینده .....مخاطب
مجرای ارتباطی
رمز

یاکوبسن شش جزء تشکیل دهندهٔ فرآیند ارتباط یعنی گوینده، مخاطب ،مجرای ارتباطی، رمز ، پیام و موضوع را که حاصل معنی است، تعیین کنندهٔ نقش‌های ششگانهٔ زبان می‌داند. جهت‌گیری پیام به سوی گوینده نقش عاطفی زبان را پدید می‌آورد. نقش ترغیبی زبان با جهت‌گیری پیام به سوی مخاطب مطرح می‌شود. در نقش ارجاعی زبان، جهت‌گیری پیام به سوی موضوع پیام است. جهت‌گیری پیام به سوی رمز ، نقش فرازبانی زبان را پدید می‌آورد و در نقش همدلی زبان، جهت‌گیری پیام به سوی مجرای ارتباطی است. یاکوبسن ششمین نقش زبان را نقش شعری (= نقش ادبی) زبان می‌داند و وقوع آن را در جهت‌گیری پیام به سوی خود پیام می‌داند. نظریه‌پردازان ادبیات با توجه به نقش‌های برشمرده از سوی یاکوبسن و تأکید بر یک نقش در برابر نقش‌های دیگر زبان نظریهٔ ادبی* خاص خود را پدیدآورده‌اند که مهم‌ترین آن‌هابر مبنای نقش‌های ششگانهٔ بالا قابل تبیین است.(← نظریهٔ ادبی)

صفوی

زبان ادبی (za.bān-e.a.da.bi)، زبان ویژهٔ آثار ادبی که متون ادبی را از متون دیگر متمایز می‌کند. اساسی‌ترین تفاوت ادبیات با دیگر متون در زبان آن است که شاعر/ نویسنده با شگردهای ویژه‌ای ، زبان هنجار را تبدیل به زبان ادبی می‌کند. شناخت زبان ادبی بدون شناخت ـ هر چند نسبیِ ـ زبان هنجار ممکن نیست. در تعریف زبان هنجار آنچه دشوار می‌نماید ، تشخیص زبانی است که صرفاً جنبهٔ ارتباطی داشته باشد. هنجارپدیده‌ای اجتماعی ـ روانی است؛ زیرا از اجتماعی به اجتماع دیگر متفاوت است و برای هر فرد کاربرد ویژه دارد. د.کریستال زبان‌شناس انگلیسی (۱۹۴۱م ـ) و د. دیوی گفت و گوی غیر رسمی وه .ا.سوگفتار غیر رسمی را زبان هنجار می‌دانند. ج.کوهن زبانی را هنجار

می‌رود که برای ارائهٔ موضوعات علمی به کار می‌رود. او این زبان را زبان علم می‌نامد. زبان‌شناسان دیگری نیز کوشیده‌اند تا قواعد زبان هنجار را کشف و تدوین کنند. م.ه. شورت نشان داد که در محدودهٔ روابط نحوی ـ واژگانی، تعیین قطعیِ قواعدِ هنجار ممکن پذیر نیست. به نظر او هنجاریِ یک قاعده وابسته به موقعیتی به‌کار رفته در جمله است و درجهٔ بهنجاری آن با توجه به نوع واژه‌ها تغییر می‌کند. ج.پ. تورن و ر.او.همان نیز هنجارهای دستوری را با نظریهٔ گشتاری ـ زایشی بررسی کرده‌اند. آن معتقد بودند که دستور زبان شعر با دستور زبان هنجار که در ژرف‌ساخت مطرح می‌شود، متفاوت است؛ بدین معنی که جمله‌ای ژرف‌ساختی از زبان‌هنجار به کمک مجموعه‌ای از گشتارهای اختیاری به جمله‌ای روساختی در زبان شعر تبدیل می‌شود. زبان ادبی با زبان هنجار و زبان علمی تفاوت‌های گوناگونی ـ از جنبه‌های گوناگون ـ دارد؛ اگرچه برخی از این تفاوت‌ها شبیه به یکدیگر می‌نمایند: ۱ـ برخورد زبان هنجار با جهان هستی، برخوردی برونگرایانه (objective) است، اما برخورد زبان ادبی با هستی، برخوردی درونگرایانه (subjective) است، زیرا زبان هنجار با واقعیت رابطه دارد و زبان ادبی با تخیل. ۲ـ برخورد زبان هنجار با جهان هستی بر منطق استوار است، اما زبان ادبی گرایش به منطق‌گریزی دارد. ۳ـ زبان هنجار یا هنجارِ (norm) زبان ونظام و قواعد آن همراستا است، اما زبان ادبی میل به پرهیز از هنجار زبان و فرارفتن از قواعد آن دارد. ۴ـ ابزار زبان هنجار حس و اندیشه و آزمون است و ابزار زبان ادبی در درجهٔ اول، خیال و ابداع. حس و اندیشه و آزمون تحت‌الشعاع خیال و ابداع می‌توانند نمود یابند، نه مستقیماً و آشکارا. ۵ـ هدف اصلی زبان هنجار کشف و شناخت عناصرِ سازندهٔ هستی و روابط جاری میان آن‌ها است، بدین امید که بتوان آن عناصر و روابط را همچون مقولات و قواعدی (rules) کلی با هم مرتب و منظم کرد و از آن رهگذر، انگاره‌هایی (models) را هر چند انتزاعی و ساده شده و ناتمام از جنبه‌های مختلف هستی باز ساخت. هدف زبان ادبی کشف جهان هستی نیست، بلکه آفرینش جهان‌های دیگر است: جهان‌هایی نو، بی‌سابقه و خیالین که عناصر آن‌ها، هم با جهان هستی پیوند داشته باشند و هم روابطِ ویژهٔ خود را داشته باشند. ۶ـ حاصل برخورد زبان هنجار باهستی دانش است، در فراگیرترین مفهوم آن از جزئی‌ترین و فردی‌ترین آگاهی‌ها ـ مانند امروز سرم درد می‌کند ـ تا پیچیده‌ترین و عام‌ترین نظریه‌های علمی؛ اما حاصل برخورد زبان ادبی با هستی هنر است. تفاوت اساسی میان هنر و دانش آن است که تصاویر یا جهان خیالینی که هنر در برابر جهان هستی می‌آفریند، محتمل صدق یا کذب نیستند، زیرا آزمون شدنی نیستند. رولان بارت (۱۹۱۵ـ۱۹۸۰م) می‌گوید: «قوانینی که بر زبان ادبی حاکم است، متوجه تطابق آن با واقعیت نیست.» برای نمونه، جهان خیالینی که در آن ملائِک درِ میخانه می‌زنند و گِلِ آدم سرشته به پیمانه می‌زنند، با آزمون اثبات‌پذیر یا ابطال‌پذیر نیست. افزون بر این، در حوزهٔ دانش، سعی بر این است که انگاره‌هایی که از جهان‌هستی بازسازی می‌شوند، با خودِ هستی تطابقِ یک به یک داشته باشند، در حالی که در حوزهٔ هنر سعی بر آن است که جهان‌های خیالینی که در برابر جهان هستی آفریده می‌شوند، به جای تطابق یک به یک از حداکثر تناسب و ابداع برخوردار باشند. وانگهی، این جهان‌های خیالین با موضوع خود یعنی با عین هستی فقط همبستگی یا تلازم دارند و نه لزوماً تطابق. چنین مختصاتی در هنر دربرگیرندهٔ تمام آثار، اعم از انواع ادبی و وابستگی این آثار به مکاتب گوناگون ادبی است. یعنی آثار رآلیستی همان اندازه خیالین است که آثار سوررآلیستی؛ منتها تفاوتشان در این است که در آثار رآلیستی، نویسنده از عناصر و روابط موجود بهره می‌گیرد و در آثار سوررآلیستی ، روابط جاری میان عناصرِ آن اثر آفریدهٔ ذهن نویسنده است؛ و گرنه هردوی آن‌ها به دلیل غیرتجربی بودنشان، محتمل صدق یا کذب نیستند. ۷ـ در زبان ادبی، برخلاف زبان هنجار، قوای دیالوژیک (منطق مکالمه) یا گریز از مرکز، قوی‌تر از قوای مونولوژیک (منطق خودی) یا مایل به مرکز است. قوای دیالوژیک مربوط به تفسیری است که هر شنونده / خواننده از متن یا کلام درمی‌یابد؛ در حالی که قوای مونولوژیک مربوط به تفسیری است که گوینده/ نویسنده در ذهن دارد. ۸ ـ زبان هنجار بر اساس فرآیند خودکاری (automatisation) ساخته می‌شود. به اعتقاد ب.هاورانِک، فرآیند خودکاریِ زبان ،به کارگیری عناصر زبان است، به گونه‌ای که به قصد بیان موضوعی به کار رود بدون آن‌که شیوهٔ بیان جلب نظر کند. زبان ادبی بر اساس فرایند برجسته‌سازی* (foregrounding) پدید می‌آید. برجسته‌سازی به کارگیری عناصر زبان است، به گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند، نامتعارف باشد و درمقابلِ فرایند خودکاری زبان، ناخودکار باشد. (← خودکارشدگی) به نظر یان موکاروفسکی (۱۸۹۱ـ۱۹۷۵م) زبان شعر از نهایتِ برجسته‌سازی برخوردار

زبان ادبی

است و برجسته‌سازی انحراف از مؤلفه‌های هنجار است. به اعتقاد او، زبان ادبی نه برای ایجاد ارتباط بلکه برای ارجاع به خود به کار می‌رود. چنان‌که گفته شد، تورن و اوهمان برآنند که جمله‌ای ژرف‌ساختی از زبان هنجار به کمک مجموعه‌ای از گشتارهای اختیاری، به جمله‌ای روساختی در زبان ادبی تبدیل می‌شود.مثلاً بین جملهٔ «هر آدم پلشتی به خشم آمد» و جملهٔ «هر گاوگند چاله دهانی آتشفشان روشن خشمی شد» تفاوت بسیاری وجود دارد. اولی جملهٔ خبری کوتاهی است، در حالی که در دومی عناصر تشبیه*، موسیقی و همچنین انگیزش آوایی* وجود دارد که با «ش» شعله کشیدن آتش را به ذهن متبادر می‌کند، ضمن این‌که چاله و آتشفشان نیز از رابطه‌ای دقیق برخوردارند. ۹ـ زبان هنجار روی خط راست حرکت می‌کند و در آن از رفتارها و پرش‌های نامتعارف پرهیز می‌شود. بدین سبب است که زبان هنجار پیش‌بینی‌پذیر است و شنونده/ خواننده نیازی ندارد که به کلمات دقت کند. مثلاً هنگام شنیدن اخبار از رادیو می‌توان فعل‌های پایان جملات را حدس زد، زیرا این نمونه‌های زبان هنجار را بر اساس قواعد نحوی و واژگانی متعارف می‌سازند. مثلاً با شنیدن «ترکیه یونان را به دخالت در امور جزایر مرزی دو کشور؟» می‌توان حدس زد که این جمله با «متهم کرد» یا «محکوم کرد» پایان می‌پذیرد ونه غیر از آن در حالی که زبان شاعرانه روی خط راست حرکت نمی‌کند و در آن، رفتارهاو پرش‌های نامتعارفِ زبانی صورت می‌گیرد. به همین سبب است که زبان ادبی پیش‌بینی ناپذیر است و شنونده/ خواننده باید در فهم متون ادبی دقت کند و در عین حال نمی‌تواند با شنیدن یا خواندن بخشی از جمله ، بقیهٔ آن را حدس بزند، مانند این شعر که پیش‌بینی‌ناپذیری در آن به اوج رسیده است: «برای گذشتن از این رود\ رنگین کمانی باید بود.» (م.آزاد) در شعرهایی که از زبان هنجار بسیار فاصله گرفته‌اند، این ویژگی نمود بیشتری دارد. مثلاً در این بیت مولوی «تنِ ما بِه ماه مانَد که زِ مهر می‌گدازد ـ دلِ ما چو چنگ زهره که گسسته تار بادا» خواننده ابتدا با خواندن «تنِ ما به ماه مانَد» ،گمان می‌بَرَد که شاعر قصد خودستایی دارد، اما باخواندن «که ز مهر می‌گدازد» این شبهه رفع می‌شود. مصراع دوم نیز ویژگی مشابهی دارد. ۱۰ـ زبان هنجار، زبانی است با نشانه‌های ویژه و مشخص تا بدان‌جا که به کار بردن نشانه‌ای دیگر به جای نشانهٔ متعارف و معمول، فهم کلام را دشوار می‌سازد. مثلاً کلمات جملهٔ «من دیشب آمدم، اما تو نبودی» را نمی‌توان عوض کرد، زیرا دیگر فهم آن دشوار یا حتی ناممکن می‌شود اما زبان ادبی، زبانی است که در آن نشانه‌ها می‌توانند به جای هم به کار روند. به قول چ.س.پیرمی «نشانه چیزی است که به جای چیز دیگری که غایب است یا حتی ممکن است وجود نداشته باشد، اقامه شود.» بر اساس این سخن پیرمی، امبرتو اکو با زیرکی چهرهٔ دیگری از زبان ادبی را می‌شناساند و می‌گوید :«این سخنِ پیرمی بدان معنی است که اساسی‌ترین ویژگی نشانه آن است که می‌توانم از آن برای دروغ گفتن استفاده کنم!» اکو استعاره* را نیز چنین تعریف می‌کند: «الفاظی که دربارهٔ جهان به دروغ سخن می‌گویند!» اثر ادبی تا آن‌جاکه خصلتی تقلیدی (mimetic) دارد، با قراردادن جهانی خیالین میان خواننده و واقعیت، به جهان واقعی اشاره می‌کند. بنابراین،اثر ادبی درواقع زمینه‌ای مضاعف ـ یا چنان‌که بارها مثلاً در تمثیل* دیده می‌شود، زمینه‌ای متکثّر ـ به ما عرضه می‌کند. به همین ترتیب، در شعر* یا داستان*، تقریباً همیشه باید احتمال دروغگویی یا فریبکاری فرستنده و حتی گیرنده را در نظر داشت. البته باید توجه داشت که دروغ یا فریب گوینده / نویسنده در عدم تطابق سخن او با واقعیت است؛ وگرنه چنان که گفته شد، سخن او محتمل صدق یا کذب نیست. این فریبکاری اغلب خود را در شکل طنز*، کنایه*، پارادوکس*، استعاره و دیگر شگردهای ادبی می‌نمایاند که تحلیل فراگیر آن‌ها مستلزم توجه به طیف کامل معناشناسی سخن شعری است. درواقع این فریبکاری سرچشمهٔ همهٔ آن تجربه‌های ناب زیبایی شناسیک است که ادبیات برای ما به ارمغان آورده است. هرچه شاعر بیشتر و صریح‌تر دربارهٔ شعر خود سخن بگوید، شعر به مقاله نزدیک‌تر می‌شود زیرا همهٔ این شگردهای زبانی به ما کمک می‌کنند تا شعر از سخنرانی و نثر* متمایز شود و سبب می‌شوند تا هویت گوینده در اثر ، از هستی عادی و پیش‌پاافتادهٔ مشخص شاعر جدا شود. ۱۱ـ زبان هنجار قاعده‌مند است از همین رو گوینده/نویسنده از آزادی کمتری برخوردار است و نمی‌تواند چنان‌که به چشم بیاید از قواعد آن ، بیرون رود یا قواعد دیگری بر آن تحمیل کند؛ زیرا در این صورت ،برای دیگران نامفهوم می‌نماید. اما در زبان ادبی، گوینده/نویسنده از آزادی بسیاری در اِعمال رفتارهای خودخواسته و ایجاد نظام‌های تازه برخوردار است. این آزادی به‌ویژه در شعر نمود بارزی می‌یابد شاعر دانسته از قواعد زبان هنجار بیرون می‌رود و به آن قواعد دیگری تحمیل می‌کند تا شعرش دیرفهم و دارای توازن شود. حافظ با آوردن استعاره،

بخشی از قواعد معنایی زبان هنجار گریخته و قواعدی چون وزن* و قافیه* را بر زبان هنجار تحمیل کرده و این بیت را آفریده است: «شاه شمشاد قدان خسرو شیرین دهنان ـ که به ناوک غمزه صف‌شکنان». ۱۲ـ از آن‌جا که زبان هنجار هدف مشخصی دارد، شنونده/ خواننده درگفتار/ نوشتار متوجه شکل یا ساخت ویژه‌ای نمی‌شود که نظر او را جلب کند؛ در حالی که در زبان ادبی، گوینده/ نویسنده با خروج از دایرهٔ معنایی هنجار، یا هنجارگریزی سبکی یا دیگر عوامل برجسته‌سازی نظر شنونده/ خواننده را جلب می‌کند. مثلاً در جمله «وقتی به صحرا رفتم، باران آمده بود و زمین تر شده بود و پای من در گل فرو رفت» هیچ‌یک از کلمات، خودنمایی ویژه‌ای ندارد در حالی که همین جمله را عطار از زبان بایزید بسطامی چنین نقل می‌کند: «به صحرا شدم عشق باریده بود و زمین تر شده چندان که پای به برف فرو شود به عشق فرو شد». ۱۳ـ در زبان هنجار، گوینده/ نویسنده کلام خود را بر اساس معنای متعارف و قاموسی کلمات و در عین حال با توجه به واقعیت و روابط منطقیِ علت و معلولی بیان می‌کند. به بیان دیگر زبان هنجار مصداقی، عملی و علّی است؛ اما زبان ادبی کاملاً برخلاف زبان هنجار، غیر مصداقی، غیر عملی و غیرعلّی است؛ یعنی گوینده/ نویسنده معنای قاموسی و متعارف کلمات را نادیده می‌گیرد، با واقعیت میانه‌ای ندارد و حتی اصرار دارد که هر چه بیشتر از واقعیت بگریزد و در این میان روابط منطقیِ علت و معلولی در جهان واقعی را نیز نادیده می‌گیرد. برای نمونه، وقتی فیاض لاهیجی می‌گوید: «از هستی تو عالم دیوانه پُر شده است ـ در خانه نیستی و ز تو خانه پُر شده است/ عالم فشرده‌اند که آدم سرشته‌اند ـ خُم‌ها تهی شده‌ست که پیمانه پُر شده است» کلمهٔ خانه لزوماً همان مصداق جهان واقع را ندارد، معنای خانه نیز از چهاردیواریِ مسکونیِ متعارف به کلی جدا است و این نشانهٔ غیرمصداقیِ زبان شعر است. همچنین در زبان متعارف امکان ندارد که ظرف کوچک‌تر از مظروف باشد، اما در این‌جا عالمی فشرده‌اند تا آدمی سرشته‌اند و خُم‌ها را در پیمانه‌ای ریخته‌اند تا پُر شده است. این صورت غیرعملی زبان شعر است. در عین حال در جهانِ واقعی، بدون توجه به دیدِ فراطبیعی (metaphysic) و شاعرانه، ممکن نیست که کسی در خانه نباشد، اما هستی او را بتوان در خانه حس کرد؛ اما در این‌جا مخاطب در خانه نیست ولی حضور او همهٔ خانه را پر کرده است و این نگرش غیرعلّیِ زبان ادبی است. ۱۴ـ در عالم مقالِ زبانی، پیشینه و پیام از پیش تعیین شده و مشخص هستند و خواننده در ایجاد هیچ‌یک از آن دو بخش دخالتی ندارد، اما در عالم مقالِ ادبی، فقط بخش پیام، از پیش تعیین شده است و بخش پیشینه جز برای آفرینشگران ادبی، معمولاً برای کسی شناخته نیست. تنها آفرینشگران ادبی، می‌کوشند تا از طریق گزینش طرزها (genres) سبک*ها (styles) و قالب‌های ادبی (literary forms) مناسب برای پیام‌های خود، تا آن‌جا که بشود، خواننده را از جنس و سنخ پیشینهٔ پیام‌های خود، بیاگاهانند. مثلاً وقتی حافظ می‌گوید:«چو آفتاب می از مشرق پیاله برآید ـ ز باغ عارض ساقی هزار لاله برآید» ، «آفتاب می» یعنی میِ روشن و تابناک، «از مشرق پیاله برآید» یعنی به دهان میخواران سرازیر شود، «باغ عارض ساقی» یعنی صورت ساقی، و «لاله برآید» یعنی سرخ شود و گل اندازد. همچنین وقتی شاملو در وصف پاییز می‌گوید: «گوی طلای گداخته\ بر اطلس فیروزه‌گون \ [سراسر چشم‌انداز در رویایی زرین می‌گذرد.] \ و شبح آزادگردِ هیونی یال افشان،\که آخرین غبار تابستان را \کاهلانه \ از جادهٔ پُرشیب \ برمی‌انگیزد\ و نقش رمه‌ای \ بر مخمل نخ‌نما\که به زردی می‌نشیند» کلمات و ترکیباتی چون «گوی طلا»، «گداخته»، «اطلس فیروزه‌گون»، «رویا»، «شبح»، «هیون»، «رمه»، «مخمل نخ‌نما» از معنای هنجار خارج شده و با بهره‌گیری از هنجارگریزیِ معنایی، یک شعر را ساخته‌اند. در این‌جا نیز ـ همچون شعر حافظ ـ پیشینه ـ افزون بر پیام ـ ساخته و پرداختهٔ خودِ شاعر است. ۱۵ـ زبان علمی زبانی است کم و بیش بی‌چهره که مایهٔ زبانی خود را در اساس، از زبانمایهٔ مشترک میان اهل یک رشتهٔ علمی می‌گیرد و اصلِ دقت و یکرویگی و یک لایگی معنایی و شتاب در رساندن معنا در زبان علمی و فنی می‌تواند کار آن را به خشکی و بی‌روحی بکشد. این زبان باید بکوشد تا از هرگونه خودنمایی و جلوه‌فروشی بپرهیزد. در حالی که زبان ادبی زبانی است شخصی و چهره‌مند و آرایش‌های زبانی و کوشش‌های بی‌اندازه برای زبان‌آوری می‌توان آن را بیش از اندازه پیچیده کند و کاملاً برخلاف زبان علمی زبانی است خودنما و جلوه‌فروش. ۱۶ـ زبان گفتار، زبان احتیاج است و در آن لفظ به اعتبار دلالت بر معنی به کار می‌آید و بس؛ یعنی لفظ همین که کارخود را که دلالت است انجام دهد، علت وجودی خود را از دست می‌دهد و نابود می‌شود. اما در زبان شعر، لفظ به دو اعتبار در کار است: یکی به اعتبار دلالت بر معنی و دیگر به اعتبار صورت و هیئت خاص خود. ۱۷ـ هیچ‌کس در زبان گفتار و زبانِ علمی تصرّفی

زبان ادبی

نمی‌کند؛ یعنی در ضمنِ به کار بردن الفاظ، هیچ در بند آن نیست که کلمات را بهتر انتخاب کند و به صورت بدیع و جالبی مرتب سازد. در زبان گفتار همیشه برای یک معنی، یک لفظ، رایج و معمول است و گوینده همان را برمی‌گزیند. راست است که زبانِ گفتار پیوسته در تحول است، اما دخالت فرد در این تحول چندان ناچیز است که به حساب نمی‌آید. در زبان علمی نیز کسی نمی‌تواند از پیشِ خود برای یک مفهوم علمی لفظ دیگری قرار بدهد؛ زیرا معنی علمی، به حکم تعریف علم، باید دقیق و روشن باشد. پس لفظی که بر آن دلالت می‌کند نیز باید ثابت و یکسان باشد. این الفاظ را اصطلاح می‌خوانند یعنی آنچه همه پذیرفته و بر سر آن موافقت یافته‌اند. بنابراین، تصرف فردی در اصطلاح علمی نیز ناروا است؛ اما زبان شعر را خود شاعر می‌سازد. این آزادی و اختیار که شاعر در انتخاب الفاظ دارد، به او مجال می‌دهد که کلمات را نه فقط برای بیان معنی، بلکه از نظر صورت نیز برگزیند و به دلخواه مرتب کند. ۱۸ـ زبان در زبان علمی کاملاً ابزار است، زیرا برای هدفی در فراسوی خود به کار گرفته می‌شود. زبان طبیعی که از یک حیات اجتماعی در طول تاریخ پدید می‌آید، تمامی ارزش‌های آن حیات را نیز دارا است و این ویژگی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود و با دگرگونی‌های آن حیات، دگرگونی می‌یابد. از این رو هر زبان با روحیهٔ مردمی که بدان سخن می‌گویند، هم‌نوا است و در نتیجه واژگان آن سرشار از ارزش و احساس همان حیات، دگرگونی و فرهنگ است. چند معنایی و ایهام* در واژگان هر زبان، سخن گفتنِ موجز و شاعرانه را برای اهل زبان ممکن می‌کند. بازی‌های زبانی، شعر و ادبیات از همین عامل بهره می‌گیرند و به این دلیل است که برای اهل همان زبان ـ که با آن زبان زیسته‌اند ـ دریافتنی و ملموس هستند در حالی که برای بیگانگان چنین نیست و ادبیات هر ملتی ـ به‌ویژه شعر آن ملت ـ را همان مردم درک می‌کنند و بیگانگان، هر چند دانشور و بر آن زبان مسلط باشند، به دلیل بیگانگی از آن نظام حسی و عاطفی به لایه‌های عمیق آن راه نمی‌برند و در نتیجه ادبیات و شعرش را به‌خوبی ـ یا تماماً ـ درک نمی‌کنند. چند لایگی و یک لایگی سبب می‌شود تا زبان ادبی با زبان علمی تفاوت داشته باشد. زبان ادبی، به‌ویژه زبان شعر، هرچه استادانه‌تر و پرداخته‌تر باشد، بر لایه‌های زیرین و تودرتوی معنایی حسّی واژه‌ها و عبارت‌ها تکیه دارد. شاعر بزرگ کسی است که بتواند از توان‌های آوایی و معنایی زبان خود و چند لایگی معنایی واژگان زبان خود بیشترین و هنرمندانه‌ترین بهره را بگیرد. ۱۹ـ تعداد واژگان الفاظ در زبان گفتار معدود است؛ زیرا با کمتر از هزار واژه می‌توان نیازهای زبانیِ روزمره را برآورد. زبان علمی نیز اگر چه الفاظ بیشتری از زبان گفتار دارد، محدود و مقیّد است. اما در زبان شعر به‌دلیل آزادی شاعر در انتخاب و ساخت کلمات و نیز بهره‌گیری معنایی از آن‌ها، تعداد کلمات نامحدود است.

بررسی زبان ادبی در حیطهٔ پژوهش‌های زبان شناسیک همواره با نظر رومن یاکوبسون (۱۸۹۶ـ۱۹۸۲م) همراه است. نظرات او در شناخت زبان ادبی بسیار کارساز است؛ زیرا او شیوهٔ روشن و منظمی برای سخن گفتن دربارهٔ رابطهٔ میان کارکرد شعری زبان و دیگر کارکردهای آن ابداع کرده است. پیش از یاکوبسون، عناصر سازندهٔ یک فرایند ارتباطی موفق را سه عاملِ **فرستنده(گوینده)**، **پیام**، **گیرنده(مخاطب)** می‌دانستند. اما یاکوبسون علاوه بر این‌ها سه عامل دیگر را نیز لازمهٔ ایجاد ارتباط موفق و کامل اعلام کرد: **مجرای ارتباطی(تماس)**، **رمز(کد)** و **زمینه (موضوع)**. مثلاً هنگام شاهنامه‌خوانی، فردوسی فرستنده؛ خواننده ،گیرنده و معنای نهایی کتاب پیام است؛ شاهنامه به خط و زبان فارسی نوشته شده که خواننده با آن‌ها آشنا است (زبان شاهنامه زبان شعر فارسی است که یک **زیرکُد** از زبان فارسی به شمار می‌آید) پس خط و زبان شاهنامه، رمز (کُدِ) آن است؛ زمینهٔ (موضوعِ) شاهنامه نیز اسطوره‌های ایران باستان، حماسه و تاریخ است که خواننده هر چند در سطحی ابتدایی با آن‌ها آشنا است و سرانجام برای خواندن شاهنامه یک یا چند مجرای ارتباطی (تماس) لازم است، مانند مصحح، ناشر و نظایر آن. این فرایند، هر اندازه که آشنایی خواننده با رمز (کد) و زمینه(موضوع) بیشتر باشد، پیام را بهتر می‌فهمد و ارتباط کامل‌تر و موفق‌تری برقرار خواهد کرد. عوامل شش‌گانهٔ ارتباط را بدین‌گونه می‌توان نشان داد:

زمینه(موضوع)

پیام

گیرنده(مخاطب) ـــــــــــــــــــ فرستنده(گوینده)

مجرای ارتباطی(تماس)

رمز(کُد)

علاوه بر این، در هر فرایند ارتباطی بر اساس جهت‌گیری پیام به عوامل شش‌گانهٔ یاد شده، نقش پیام تغییر می‌کند. بنابراین، پیام در مجموع شش نقش دارد: اگر جهت‌گیری پیام به سوی گوینده باشد، نقش پیام عاطفی خواهد بود. در این صورت، گوینده در

زبان ادبی

پی بیان احساسات خویش است بی‌آن که منتظر پاسخی از سوی مخاطب خود باشد. این نقش در حروف ندا و اصوات بیشترین نمود را دارد، مانند «آخیش، راحت شدم!»، «ای وای، یادم رفت!» اگر جهت‌گیری پیام به سمت گیرنده(مخاطب) باشد، نقش پیام ترغیبی است، که مخاطب را به عمل کردن، اندیشیدن یا احساس کردن دعوت می‌کند و از او می‌خواهد آن‌گونه که منظور نویسنده است،واکنشی از خود نشان دهد. ساخت‌های ندایی و امری، بارزترین نمونه‌های این نقش هستند، مانند «به من تلفن کن!» ،«ای خدا!» اگر جهت پیام به سوی زمینه (موضوع) باشد، نقش پیام ارجاعی است. در این نوع نقش، زبان برای توصیف عالم خارج، حقایق علوم و واقعیات به کار می‌رود. جملات خبری نشان‌دهندهٔ این نقش هستند، مانند «این اداره پنجشنبه‌ها تعطیل است»، «دوستت آمد و دفترت را داد.» اگر جهتِ پیام به سمت رمز(کُد)و درواقع صحبت و ارتباط دربارهٔ خودِ زبان باشد، نقش پیام فرازَبانی است. این نقش ، توانایی هر زبان در صحبت کردن دربارهٔ آن زبان و نیز نامگذاری و نقد عناصر متعلق به آن زبان را نشان می‌دهد، مانند «آخه چطور حالیت کنم، نمی‌دونم،نِ ، می، دو، نم!» ،«منظورم از کنکاش مشورت است، نه جستجو!» سخنان کودکان و کسانی که سرگرم یادگیری زبانی جدید هستند، تا حدِّ زیادی فرازبانی است. اگر جهت‌گیریِ پیام به سوی مجرای ارتباطی(تماس) باشد، نقش پیام کلامی(همدلی) است. در این‌جا زبان نه برای انتقال خبر یا اطلاعات به مخاطب، بلکه برای حفظ رابطه با مخاطب به کار می‌رود: نقشی که هدفش آگاهی از محکم‌بودنِ ارتباط است، مانند «می‌فهمی چی‌می‌گم؟» ،«الو...» و «جونم واسه‌ت بگه.» اگر جهت پیام به سمت خود پیام باشد، نقش آن ادبی است. در این گونه ارتباط، پیام در خدمت خودِ پیام است و نقش دیگری ندارد. در اینجا هدف از به‌کاربردنِ زبان، ایجاد حسِ زیبایی‌شناسیک است. نقش‌های شش‌گانهٔ پیام را بر اساس جهت‌گیریِ پیام به عوامل شش‌گانهٔ ارتباطی می‌توان چنین نشان داد:

ارجاعی

ادبی

ترغیبی ـــــــــــــــــــــــ عاطفی

کلامی(همدلی)

فرازبانی

به نظر یاکوبسون، کارکرد ادبی صرفاً کارکرد مسلط و تعیین کنندهٔ لفظ است، نه یگانه کارکرد آن. همین کارکرد در دیگر فعالیت‌های لفظی به منزلهٔ یکی از اجزای تشکیل‌دهندهٔ فرعی عمل می‌کند. کارکرد ادبی با برجسته ساختن جنبهٔ ملموس نشانه‌ها، دوگانگی بنیادین نشانه‌ها و اشیا را عمق می‌بخشد. منظور یاکوبسون از پیام، شکل و صورت زبان متن، وجه آوایی و خط شناسانه و وجه نحوی و معنایی است، نه محتوای ابلاغ شده. تمرکز بر صورت متن از طریق سطح بالایی از ساختمند کردن (structuration)، توازی، تمرکز شگردهای بلاغی که بافتارِ (texture) زبان را در هم فشرده ضخیم می‌کنند و ملموس بودن نشانه‌ها را شدت می‌بخشند به دست می‌آید. ویکتور اشکلوفسکی (۱۸۹۳م -) معتقد است این تمرکز با افزایش دشواری و طول زبان ادراک به دست می‌آید. امبرتو اکو می‌گوید: «ابزارِ اساسی هنر پُرنشانه‌گذاری (overcoding) است. ساخت ادبی زبان، زبان روزمره را سازمند و نظام‌دار و گاه حتی آن را مخدوش می‌کند تا آگاهی و توجه را به خود جلب کند. این زبان، انحرافی است از زبان روزمره که در آن قواعد نحوی، معنایی و کاربردیِ آن از طریق هنجارگریزی*(deviation)، قاعده‌افزایی*(extra regularity) و آشنایی‌زدایی* (defamiliarization) نادیده گرفته می‌شود. تفاوت کاربرد زبان هنجار و زبان روزمره با زبان ادبی را می‌توان چنین ابراز کرد که پیدایی زبان روزمره و هنجار بر اساس کاربردِ خودکاری (automatisation) است و زبان ادبی بر اساس برجسته‌سازی پدید می‌آید . هرچه خودکاریِ کنش زبان بیشتر و غیرارادی‌تر باشد، کمتر آگاهانه است و هرچه میزان برجسته‌نمایی کنش بیشتر باشد، آگاهانه‌تر تحقق می‌یابد. زبان معیار، در ناب‌ترین شکل خود، مانند زبان علم، با فرمول‌بندی‌های خود از برجسته‌سازی اجتناب می‌کند. البته برجسته‌سازی در زبان معیار هم صورت می‌گیرد، مانند برجسته‌سازی در روزنامه‌نگاری و مقاله‌نویسی. در زبان شعر، برجسته‌سازی در شدیدترین حالت، برای بیان عینی و به‌دلیل خودِ زبان به‌کار می‌رود و زبان ارتباطی را به پس‌زمینه می‌رانَد. زبان دیگر در خدمت ارتباط نیست، بلکه برای برجسته‌سازیِ کنش بیان، کنش خودِ کلام، به‌کار می‌رود. یاکوبسون شعر را انتقال اجزای زبان از محور جانشینی به محور همنشینی می‌داند. از نظر او، شعر «هجوم سازمان یافته و آگاهانه به زبان روزمره» و «کارکرد زیبایی‌شناسیک زبان» است.شعر با تأکید بر شباهت‌های صوتی، وزنی و تصویری، زبان را قوام می‌بخشد و توجه را از معنای ارجاعیِ زبان به جنبه‌های صوری

زبان ادبی

و عاطفی آن معطوف می‌کند. در زبان هنجار، پیام‌ها ساختی روشن و ساده و اغلب بدون پیچیدگی و ابهام دارند؛ چنان‌که در هنگام دریافت آن‌ها اساساً متوجه حضور زبان نمی‌شویم، زیرا دقت و رویکرد ما صرفاً ـ یا اساساً ـ متوجه حضور معنا و مفهومی است که این کلام برای آن پدید آمده است و به همین دلیل است که زبان در این سطح «حذف می‌شود». اما زبان در سطح شعری‌اش کارکردی مسلط و تعیین‌کننده دارد. بدین معنی که برخلاف گفتار معمول، واژه‌ها صرفاً به این دلیل که اندیشه‌ای را بازتابانند در کنار هم نمی‌نشینند؛ بلکه همنشینی آن‌ها بر اساس شباهت، تقابل، توازی و نظایر آن‌ها است که با استفاده از صدا، معنا، وزن و ابزارهای دیگر به وجود می‌آید و به همین سبب تنها در شعر است که به دلیل تکرار منظم واحدهای معادل، مدت زمان گفتار را حس می‌کنیم. برای نمونه، با شنیدن «بشنو این نی چون شکایت می‌کند ـ از جدایی‌ها حکایت می‌کند» (مولوی)، به‌راحتی می‌توان دریافت که این دو مصراع هم‌اندازه‌اند و حتی با اندکی دقت، هجاهای هر مصراع را نیز می‌توان برشمرد، یا با دیدن یا شنیدن :«ای تکیه‌گاه و پناهِ زیباترین لحظه‌های پرعصمت و پر شکوهِ تنهایی و خلوت من\ ای شطّ شیرینِ پُر شوکت من» (اخوان ثالث)، نیز به‌راحتی می‌توان پی‌برد که سطر دوم کوتاه‌تر از سطر اول است. همین‌گونه است که در شعر، طول گفتار خودنمایی می‌کند. چنان که گفته شد، اساس زبانِ ادبی کاربرد برجسته‌سازی است و برجسته‌سازی به کلیهٔ اعمالی گفته می‌شود که از طریق آن یک ساخت زبان هنجار تبدیل به یک ساخت در زبان ادبی می‌شود. برجسته‌سازی به طور کلی از دو طریق اِعمال می‌شود. آ ـ **هنجارگریزی**، که نادیده‌گرفتن قواعد زبان هنجار و انحراف و گریز از آن است و ابزار اصلی ساخت شعر است. ب ـ **قاعده‌افزایی**، که افزودن قواعدی بر قواعد زبان هنجار است و ابزار اصلیِ ایجاد نظم است.

هنجار گریزی انواع گوناگون دارد: ۱ـ هنجارگریزی واژگانی که در آن، شاعر بر حسب «قیاس» و «گریز» از قواعد ساختِ واژهٔ هنجار، واژهٔ تازه می‌سازد، مانند «مَکّیدن» (به معنای «به مکه رفتن») در این بیت طرزی افشار:« شُکرلله که ما مکّیدیم ـ تربت پاک پیمبر دیدیم» و واژهٔ «شیر آهنکوه مرد» در شعر شاملو: «دریغا شیر آهنکوه مردا که تو بودی». هنجارگریزی واژگانی از طریق تغییر در رابطهٔ جانشینی* صورت می‌گیرد زیرا واژه‌ای به جای واژهٔ دیگری می‌نشیند. ۲ـ هنجارگریزی نحوی، که شاعر با تغییر و جابه جا کردن عناصر و ارکان جمله، از قواعد نحویِ زبان هنجار می‌گریزد و زبانِ خود را متمایز می‌کند، مانند مصراع اول این بیت که مطابق دستور زبان فارسی نیست: « پسران وزیر ناقص عقل ـ به گدایی به روستا رفتند»(سعدی) که منظور «پسرانِ ناقص عقلِ وزیر» است؛ ومانند شعر «از دوستت دارم» یدالله رویایی که در آن برای حرکت بخشیدن به واژه‌ها ، به جای اسم، از قید استفاده شده است: «از تو سخن از به آرامی ـ از تو سخن از به تو گفتن\ از تو سخن از به آزادی» که «به آرامی» به جای «آرامش» و «به آزادی» به جای «آزادی» به کار رفته است. ۳ـ هنجارگریزی آوایی ، که شاعر صورتی را به کار می‌برد که از نظر آوایی در زبان هنجار رایج نیست، مانند صنعت بدیعیِ اِماله* که در آن قافیه‌ها تغییر می‌کند، مانند به کار بردن «نقیب» به جای «نقاب» و «مهیب» به جای «مهاب» در این قصیدهٔ رودکی: «آمد بهار خرّم با رنگ و بوی طیب ـ با صد هزار نزهت و آرایش عجیب / چرخ بزرگوار یکی لشکری بکرد ـ لشکرْش ابر تیره و باد صبا نقیب / نفّاط برق روشن و تُندرْش طبل زن ـ دیدم هزار خیل و ندیدم چنین مهیب.». ۴ـ هنجارگریزی نوشتاری، که شاعر شعرش را به شیوه‌ای می‌نویسد که تغییر در تلفظ واژه به‌وجود نمی‌آید، اما مفهومی ثانوی به مفهوم اصلی واژه یا عبارت اضافه شود. نوع کلاسیک این روش در صنایع بدیعیِ مشجّر* و تدویر* وجود دارد که شاعر کلمات را به صورت درخت یا شکلی هندسی می‌نوشت؛ این‌گونه شعر را امروزه شعر مصور* می‌خوانند از نمونه‌های این نوع هنجارگریزی در شعر نو، شعرِ «چندین زبور برای زمزمه از مهر...» (مزمور هشت) از فیروزهٔ میزانی است:

مرا
فرود
آرید
از چلیپای چرک
مرده‌ام
شکیبا و
بی‌گواه
با کاکلی
سپید
آسیمهٔ
هراس.

زبان ادبی

۵ ـ هنجارگریزی معنایی، که در آن همنشینیِ واژه‌ها بر اساس قواعد معناییِ حاکم بر زبان هنجار نیست و تابع قواعد خاص خود است. این نوع هنجارگریزی گسترده‌ترین و پرکاربردترین نوع هنجارگریزی در شعر است. صنایع پرکاربردی چون تشبیه، استعاره، کنایه*، ایهام*، تشخیص* و شگردهایی چون پارادوکس، حسامیزی* و آشنایی‌زدایی از جملهٔ این نوع هنجارگریزی است. ۶ـ هنجارگریزی زمانی، که شاعر صورت‌هایی را به کارمی‌برد که در گذشته رایج بوده، ولی امروزه دیگر استفاده نمی‌شود، مانند آوردنِ دو حرف اضافه برای متمم که در دورهٔ سبک خراسانی رایج بود و امروز کاربردی ندارد؛ اما در شعر شاملو استفاده شده است: «تورا چه سود \ فخر به فلک بر فروختن \ هنگامی که هر غبار راه نفرین شده نفرینت می‌کند؟». ۷ـ هنجارگریزی سبکی، که خروج از قواعد هنجار به‌وسیلهٔ سبک است؛ شاعر از لایهٔ اصلی شعر که تابع زبان هنجار است، گریز می‌زند و از واژگان یا ساخت‌های نحویِ گفتاری استفاده می‌کند: « مرگ را پروای آن نیست \ که به انگیزه‌ای اندیشید»\ اینو یکی می‌گف\که سرِ پیچِ خیابون وایساده بود» (شاملو). ۸ـ هنجارگریزی گویشی، که شاعر ساخت‌هایی از گویشی غیر از زبان هنجار می‌آورد، مانند صنعت بدیعیِ مثلثه (← مثلثات) که شاعر در آن از سه زبان/گویش استفاده می‌کرده است؛ و نیز آوردن کلماتی محلی در شعر، مانند «کرده‌خاله» که در شعر گلچین گیلانی به کار رفته و در گویش گیلکی به معنی چوب سربرگشته‌ای است که در گیلان با آن از چاه آب می‌کشند: «می‌پراندم سنگ ریزه\ تا دهد بر آب لرزه\ بهر چاه و بهر چاله\ می‌شکستم کرده‌خاله». ۹ـ هنجارگریزی زبانی، که آوردن کلمه یا جمله‌ای از زبانی غیر از زبان هنجار است، مانند صنعت بدیعیِ ملمَّع* که در آن مصراع‌ها یا بیت‌های عربی یا ترکی به کار می‌رفته است.

قاعده افزایی ابزار اساسی برای ساخت نظْم* است وهدف از آن ایجاد توازن است. یعنی شاعر با افزودن قواعدی به زبان هنجار، در کلام خود توازنی پدید می‌آورد. مثلاً وقتی حافظ می‌گوید «به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید ـ که سالک بی‌خبر نبْود ز راه و رسم منزل‌ها» ، صورت هنجار این کلام چنین است: «اگر پیر مغان به تو بگوید ،سجاده را با می رنگین کن ـ زیراکه سالک از راه و رسم منزل‌ها بی‌خبر نیست»، ولی شاعر با افزودن قواعدی بر زبان هنجار، همچون تخفیف «اگر» به «گر» و «زیراکه» به «که» و «از» به «ز»، و نیز جابه جایی کلمات از صورت هنجار به صورت کنونی برای رعایت وزن، و در پایان، قراردادنِ «منزل‌ها» در آخر مصراع دوم برای همخوانی با دیگر قافیه‌های غزل ـ مثل ناولها، مشکل‌ها، دل‌ها ـ قاعده‌افزایی کرده است. توازن که هدفِ قاعده‌افزایی است و از راه تکرار به دست می‌آید، چند گونه است: ۱ـ توازن آوایی، که می‌تواند تکرار یک واج، چند واج درون یک هجا، کل هجا* و توالی چند هجا را دربرگیرد، مانند تکرار واجیِ «ش» در مصراع اول این بیت: «فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهرآشوب ـ چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را» (حافظ). ۲ـ توازن واژگانی ، که تکرار چند هجا درون یک واژه، تکرار یک واژه یا یک گروه و حتی مجموعهٔ واژه‌های درون یک جمله را شامل می‌شود. تعداد زیادی صنایع بدیعی همچون ردالصدر الی العجز، ردالعجز الی الصدر*، تکریر، ترصیع، طرد و عکس، و حتی قافیه و ردیف از انواع این توازن است. صنعت جناس نیز از انواع توازن واژگانی است، مانند آوردن «گور» به دو معنا در این بیت مشهور: «بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر ـ دیدی که چگونه گور بهرام گرفت.» (خیام) همچنین تکرار یک جمله به صورت ترجیع نیز از این گونه توازن محسوب می‌شود، مانند تکرار جملهٔ «پس از من شاعری آید» در شعری به همین نام از سیاوش کسرایی و تکرار عبارت «اسب سفیدوحشی» در شعر «خنجرها،بوسه‌ها و پیمان‌ها» از منوچهر آتشی. ۳ـ توازن نحوی، که یا از طریق تکرارِ ساخت و نحوهٔ آرایش عناصر دستوری صورت می‌گیرد، مانند تکرار جملهٔ «برد کشتی آنجا که خواهد خدای ـ و گر جامه بر تن دَرَد ناخدای» به صورت «خدا کشتی آنجا که خواهد بَرَد ـ وگرناخدا جامه بر تن دَرَد» یا از طریق همنشین سازیِ نقشی، مانند آوردن یک مسند (درکارند) برای چند مسندالیه (ابر، باد، مه ،خورشید ، فلک): «ابر و باد و مه و خورشید و فلک درکارند ـ تا تو نانی به کف آری و به غفلت نخوری» (سعدی) یا از طریق جانشین‌سازی نقشی که از جابه جایی نقش عناصر سازندهٔ یک جمله، جمله‌ای دیگر پدید آید، مانند: «کاشک تنم بازیافتی خبر دل ـ کاشک دلم بازیافتی خبر تن.»(رابعه) نکتهٔ مهمی که باید بدان توجه داشت، رابطهٔ سه سطح اصلی زبان است.

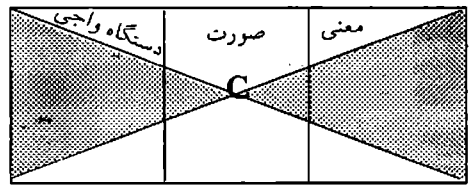
بر اساس نظریهٔ هلیدی، مکینتاش و استرونس، هر زبان به شکل خاص خود میان مادهٔ اولیه و جهان بیرون رابطه برقرار می‌سازد. بخش درون‌زبانی طرح آنان را برخی زبان‌شناسان شامل سه سطح اصلی تحقق صوری (realization)، صورت

زبان ادبی

(form) و معنی‌شناسی (semantics) می‌دانند و آن را در نموداری این چنین ترسیم می‌کنند:

معنی شناسی	صورت	تحقق صوری
معنی(صریح یا شناختی)	دستوروواژگان	دستگاه واجی دستگاه خطی

در این نمودار، دستگاه واجی شکل منتزع شدهٔ خصوصیات ممیّز مادهٔ صوتی است و دستگاه خطی شکل منتزع شدهٔ خصوصیات ممیّز نشانه‌های خطی به شمار می‌رود. دستور به آن قسمت از جنبهٔ صوری زبان گفته می‌شود که در آن طبقاتْ بسته عمل می‌کنند. واژگان به آن بخش از جنبهٔ صوری زبان گفته می‌شود که در آن طبقات باز عمل می‌کنند و معنی ارزشی است که یک عنصر ساختمانی در شبکهٔ روابط دستوری زبان می‌یابد. بر اساس بسامد وقوع انواع تکرارهای کلامی مشاهده می‌شود که هر اندازه از منتهی‌الیه سمت چپ نمودار به بخش دستور روساختی نزدیک‌تر شویم، امکان گوناگونی و کمیّتِ تکرارها کمتر می‌شود. به عبارت ساده‌تر، بسامد وقوع توازن آوایی که به منتهی‌الیه سمت چپ نمودار وابسته است، بسیار بیشتر از توازن واژگانی است و این گونهٔ‌دوم نیز از بسامد وقوع بیشتری از توازن نحوی برخوردار است. این نکته در مورد انواع هنجارگریزی نیز صادق است؛ بدین معنی که با گذر از منتهی‌الیه سمت راست نمودار ، به میانهٔ نمودار، بسامد وقوع هنجار گریزی‌ها کمتر می‌شود. به همین دلیل است که هنجار گریزیِ معنایی بیشترین بسامد وقوع را داراست.



اگر نمودار بالا را به عنوان صورت ساده شده‌ای از نمودار پیشین بپذیریم، بخش‌های هاشورزده، نشان‌دهندهٔ بسامد وقوع شگردها است. هرچه از نقطهٔ A به B نزدیک شویم، بسامد وقوع انواع توازن کمتر می‌شود و هرچه از نقطهٔ B به C نزدیک‌تر شویم، بسامد وقوع انواع هنجارگریزی‌ها کمتر خواهد شد. شاید به همین دلیل باشد که بسیاری از هنجارگریزی‌های نحوی بیشتر به قاعده‌افزایی شباهت دارند و انگار درخدمت نظمند، زیرا به هر حال برای حفظ رسانگی، دستکاریِ زیادِ صورتِ زبان میسّر نیست. در نثر ادبی نیز، نویسنده با استفاده از بازی‌های کلامی و معنایی، نثر را از ابزارهای شعر آفرین و نظم‌آفرین بهره‌مند می‌کند. برای نمونه، خواجه عبدالله انصاری با به‌کاربردن سجع و با استفاده از نوعی هنجارگریزی معنایی، نثری ادبی پدید آورده است: «... دل از جان پرسید که وفا چیست و فنا چیست و بقا چیست؟ جان جواب داد که وفا عهد دوست را میان بستن است، و فنا از خود بی‌خود بِرَستَن است، و بقا به حق پیوستن است. چون عهد دوست را میان بستی، از آفت خود برستی، چون از خود برستی، به حق پیوستی.» خواجه عبدالله در این‌جا با به کار بردن سه کلمهٔ «وفا» «فنا» و «بقا» با هم، کلمات «بستن» ، «برستن» و «پیوستن» با هم، و کلمات «بستی» ، «برستی» و «پیوستی» با هم، و تکرار کلمهٔ «چیست» و «است» با هم، نثری ادبی و متمایل به نظم پدید آورده است. در برابر استفاده از ابزارهای نظم‌آفرین، برای آفرینش نثری ادبی، از ابزارهای شعرآفرین نیز استفاده می‌شود، مانند این‌که صادق چوبک به جای آوردن جملهٔ «هوای بندر شرجی بود»، از چنین ساخت ادبی زیبایی استفاده کرده است: «هوای آبکیِ بندر همچون اسفنجِ آبستنی هُرمِ نمناکِ گرما را چکه‌چکه از توی هوای سوزان وَرمی‌چید و دوزخِ شعله‌ورِ خورشید تو آسمانِ غرب یَله شده بود و گردی از نم بر چهره داشت.» دربارهٔ زبان ادبی نظرات گوناگونی ابراز شده است. در میان این نظریات، آرای فورمالیست‌های روسی و ساختارگرایان مهم‌تر از دیگران بوده است. منتقدان نو، که در مجموع فورمالیست و ساختارگرا نامیده می‌شوند، شگرد آشنایی زدایی یا غریب‌گردانی را اساس و ویژگی هنر می‌دانند. چنان که ویکتور اشکلوفسکی می‌گوید: «شگرد هنر آن است که از اشیا آشنایی زدایی کند» و بوریس توماشفسکی دربارهٔ چگونه گفتن می‌گوید:«کهنه وعادی را باید چنان بر زبان آورد که گویی تازه و غریب است. انسان باید دربارهٔ متداولات چنان سخن بگوید که گویی ناآشنا است.» برای نمونه، جملهٔ «می‌گویند اگر انسان صبر کند، موفق می‌شود و به مقام بالایی می‌رسد منتها بعد از این که حسابی عذاب بکشد!» را با تغییراتی در رابطهٔ جانشینی می‌توان بدین صورت در آورد: «می‌گویند اگر انسان صبر کند، موفق می‌شود و به مقام بالایی می‌رسد منتها با خون جگر خوردن!» اما حافظ با تغییرات دیگری در رابطهٔ جانشینی و رابطهٔ همنشینی*، به کلی آن را از زبان هنجار خارج کرده و وارد زبان ادبی کرده است: «گویند

سنگ نمی شود در مقام صبر ـ آری شود ولیک به خون جگر شود» در این بیت، حافظ با استفاده از هنجارگریزیِ معنایی، جمله‌ی نر ز صورت هنجار به شعری ناب بدل کرده است. همچنین وقتی می‌گوییم «یک روز پیش» یا «یک ماه پیش»، صورتی هنجار را به کار برده‌ایم، اما وقتی تامس، شاعر ولزی، می‌گوید: «یک غم پیش» ، هنجارگریزی معنایی و در نتیجه شعرزدایی کرده است. فورمالیست‌های روسی برخی از شگردهای زبانیِ بسیاری شاعران را کشف و بیان کردند: ۱ـ نظم و همنشینی واژگان در شعر ، که بنیاد آن آهنگ و موسیقیِ واج‌ها ست. ۲ـ مجازهای بیان شاعرانه همچون استعاره، مجاز، کنایه، تشبیه، و حسامیزی. ۳ـ ایجاز و فشرده گویی. ۴ـ به کاربردنِ و ژگان کهن. ۵ـ کاربرد ویژهٔ ساختار نحویِ ناآشنا یا کهن. ۶ـ به کاربردنِ صفت به جای موصوف. ۷ـ ترکیب‌های معناییِ جدید. ۸ـ بیان استوار به ناسازه‌های منطقی. ۹ـ نوآوری واژگانی و ساختن واژگان ترکیبی جدید. از نظر فورمالیست‌ها، شعر توالی هنگین واژگان است و به هیچ واقعیتی جز زبان دلالت ندارد و تنها با قربانی کردن معنای کلام است که شعر ساخته می‌شود. گام نخست در شعر، منفرد کردن هر جزءِ معنایی است. عناصر شعری «رونوشت نابِ واقعیت» نیستند و بر چیزی خارج از خویش، دلالت ندارند، بلکه در ترکیب‌های درونیِ خود معنا می‌یابند. اشکلوفسکی بر آن بود که شاعران انگاره‌ها را نمی‌آفرینند، بلکه آن‌ها را می‌یابند؛ یعنی آن‌ها را از زبان طبیعی و زبان معیار گردآوری می‌کنند. مثلاً واژهٔ خون در یک شعر خونین نیست. این از خونِ واقعی ساخته نشده است، بلکه واژه‌ای است با ویژگی‌های زبان شناسیکِ خود و از حروفی خاص تشکیل شده، ضرباهنگی از آنِ خود دارد و از مناسبت همنشینی با واژگان دیگر، معنا یا معانی متعدد می‌یابد. اشکلوفسکی معتقد بود که شعر موجد این احساس است که چیزها شناخته نمی‌شوند، بلکه تنها به چشم می‌آیند. توماشفسکی بر آن بود که شعر گفتاری است که بر اساس بافت آواییِ خود، نظم گرفته است و به قول تینیانوف، در شعر معنای واژگان با آواها تعدیل می‌شوند و در نثر آواها با معنا. ساختارگرایان چک، شعر را «ساختاری نقشمند» تلقی می‌کردند که در آن دال‌ها و مدلول‌ها زیر سیطرهٔ مجموعهٔ پیچیده‌ای از مناسبات واحد قرار دارد. آنان بیش از فورمالیست‌ها بر وحدت ساختاریِ اثر تأکید می‌کردند. اجزای اثر باید در سطح به خصوصی از متن به مثابهٔ تابع‌هایی از یک کلِ پویا در نظر گرفته شود؛ سطحی که در مکتب پراگ سطح غالب/ مسلط نامیده می‌شود و عامل تعیین‌کننده‌ای است که کلیهٔ اجزای دیگر را تغییر شکل می‌دهد یا به حوزهٔ نفوذ خود می‌کشد. البته، اگرچه اثر هنری را باید یک نظام بسته در نظر گرفت، آنچه «هنری» به شمار می‌آید، فقط در مقابل ، به شرایط اجتماعی و تاریخی وابسته است. از نظر موکاروفسکی اثر هنری فقط در تقابلِ زمینهٔ کلی‌تری از دلالت‌ها و فقط به عنوان انحرافی منظم از یک هنجار زبانی است که به این ترتیب درک می‌شود. به محض آن که این زمینه تغییر کند، تفسیر و ارزیابی اثر نیز همراه با آن تغییر خواهد کرد و این تغییر تا جایی ادامه خواهد یافت که شاید دیگر اصولاً اثری هنری شناخته نشود. موکاروفسکی معتقد بود که چیزی وجود ندارد که بدون توجه به زمان، مکان ، یا شخص ارزیابی کننده، از ارزش زیبایی‌شناسیک برخوردار باشد و نیز چیزی وجود ندارد که در شرایط مناسب از چنین ویژگی بی‌بهره باشد. از نظر او زبان شعر زبانی است مستقل و دارای خصوصیات و ویژگی‌های خاص خود؛ زبانی با توانایی‌های ویژه و این زبان را صرفاً به این دلیل که از واژگان و نحو و.... زبانِ هنجار استفاده می‌کند، نمی‌توان نوع خاصی از زبان معیار دانست، بلکه اغلب مراحل تشکّل آن با زبان هنجار تفاوت دارد. این سخن به معنای نفی پیوند نزدیک میان این دو زبان نیست؛ زیرا زبان هنجار برای شعر در حکم پس‌زمینه (background) است که انحراف‌های آگاهانه و عمدیِ هنریِ زبانِ اثر در آن انعکاس می‌یابد. به عبارت دیگر، زبان شعر گونه‌ای تخطیِ تعمّدی از هنجارهای زبان معیار است. این تخطی در صورت نظام‌مندی تشکل زبان شعری را ممکن می‌سازد و بدون این امکان هیچ شعری به وجود نخواهد آمد. شگرد این انحراف، برجسته‌سازی است. اما برجسته‌سازی همزمانِ تمام اجزای شعر تصورناپذیر است، زیرا برای برجسته‌سازیِ هر جزئی، باید دقیقاً آن را در پیش‌زمینه قرارداد. به هر حال، هر واحدی (unit) که در پیش‌زمینه جای گیرد، در مقایسه با واحدهایی که در پس‌زمینه هستند، این منزلت را به دست می‌آورد. برجسته‌سازیِ همه جانبه و همزمان، باعث می‌شود که همهٔ واحدها در یک چارچوب جای بگیرند و سرانجام دارای کیفیتِ خود به خودیِ تازه‌ای شوند. بنابراین، ابزارهایی را که زبان شعر با آن‌ها می‌تواند به حداکثر برجسته‌سازی برسد، باید در جایی غیر از اجزای برجسته‌نما جستجو کرد. این ابزار دربرگیرندهٔ دو خصلتِ سازگاری و نظام‌مندیِ برجسته‌سازی هستند. سازگاری (consistency) تبلور

زبان ادبی

این حقیقت است که در اثر هنری، جزئی که می‌خواهد برجسته شود و شکل تازه‌ای پیدا کند، دارای جهت ثابتی است. بنابراین در برخی آثار، غیرخودکار بودنِ مفاهیم همواره با انتخاب واژگانی حاصل می‌شود، همان‌طور که در بعضی دیگر پیوند معنایی نامتعارفِ واژه‌های هم‌بافت باعث برجسته‌سازی می‌شود. این دو روش، با دو شکل متفاوت، منجر به برجسته‌سازی معنایی می‌شود. در هر اثر شعری، برجسته‌سازیِ نظام‌مند اجزا، شامل سلسله پیوندهای همین اجزا است؛ یعنی شامل تابع یا غالب بودن آن‌هاست. نام جزئی که در بالاترین مرتبه جای گیرد وجه غالب (dominat)است. تمام اجزای دیگر برجسته‌نما و عادی، و پیوند میان آن‌ها از نظر وجه غالب ارزیابی می‌شود. وجه غالب اثر است که اجزا را به جنبش در می‌آورد و به پیوند میان اجزا جهت می‌دهد. مادهٔ هر اثر شعری، حتی اثری که در آن هیچ نشانی از برجسته‌سازی نباشد، در هم تنیده از پیوندهای اجزای شعر است. بنابراین در شعر و نیز در زبان ارتباطی، همواره پیوند بالقوه‌ای میان آوا و معنا، نحو و ترتیب کلمات وجود دارد و معنای هر واژه با توجه به ساختارآوایی متن تعیین می‌شود؛ یعنی انتخاب واژه‌ها در پیوند با دیگر واژه‌های معنی‌دار، در بافت همان جمله، انجام می‌گیرد. می‌توان گفت که هریک از اجزای زبان، به طور مستقیم، با این پیوندها و مناسبات متقابل و به گونه‌ای با سایر اجزای زبانی در پیوند است. در زبان ارتباطی، این پیوندها غالباً بالقوه‌اند، زیرا توجه معطوف به حضور و پیوند متقابل آن‌ها نیست. به هر حال، کافی است که تعادلِ این نظام در نقطه‌ای به هم بخورد تا تمام شبکهٔ ارتباطات را به سوی دیگری منحرف کند و به تبع آن، سازمان درونی نیز انحراف یابد. در این حالت، در بخشی از شبکه، به سبب برجسته‌سازی بی‌جهت و مداوم، تنش به وجود می‌آید، حال آن‌که در دیگر بخش‌های شبکه همچنان آرامش برقرار است ـ بر اثر خودکاریِ مشهودی که مانند گوّنه‌ای پس زمینهٔ منظم و تعمدی عمل می‌کند ـ این سازمان‌بندیِ درونیِ مناسبات از عاملی که به‌اصطلاح وجه غالب نامیده می‌شود، تأثیر می‌پذیرد و تغییر می‌کند. به عبارت دیگر، گاهی آوا حاکم بر معنا است، اما از طرف دیگر گاهی ساختار معنایی با آوا دگرگون می‌شود. یعنی گاهی پیوند واژه با سایر واژه‌ها ممکن است از نوع برجسته‌سازی باشد و پاره‌ای وقت‌ها پیوند متأثر از ساختار آوایی متن است. این‌که کدام پیوند می‌تواند به برجسته‌سازی بینجامد و کدام خودکار باقی بماند و جهت برجسته‌سازی چگونه است، همگی به وجه غالب بستگی دارد. بنابراین، وجه غالب، خالق وحدت شعر است. البته این وحدت، وحدتی خاص اثر است که طبیعتِ زیبایی شناسیک آن معمولاً به شکل وحدت در کثرت است:وحدت پویایی که در عین حال هماهنگی و ناهماهنگی، واگرایی، همگرایی را در آن مشاهده می‌کنیم. همگرایی زمانی است که روند اثر به سوی وجه غالب باشد و واگرایی مقاومتِ پس‌زمینهٔ ثابت بخش‌های برجسته نشدهٔ متن در برابر این روند است. ممکن است از نظر زبان معیار بعضی از اجزای اثر برجسته نباشد، همان‌گونه که اثر وقتی از لحاظ قانون شعری ـ یعنی آن مجموعه از هنجارهای استوار و ثابتی که با عامل خودکاری، ساختار مکتب شعری پیشین را حل می‌کند ـ تفکیک پذیر و تجزیه‌نشدنی به نظر برسد، دیگر برجسته نیست. به عبارت دیگر، در بعضی موارد، جزئی که از لحاظ هنجارهای زبان معیار برجسته است، ممکن است به لحاظ آثاری که منطبق بر قانون شعری خود به خودی (کلیشه‌ای) هستند، برجسته نباشد. هر شعری برحسب پس‌زمینهٔ یک سنّت خاص درک می‌شود، یعنی با توجه به برخی قوانین کلیشه‌ای که شعر بر اساس آن‌ها از سنّت، سرپیچی کرده است. تبلور بیرونیِ چنین قانونِ کلیشه‌ای، یا فراوانی همین شعرهای تقلیدی بی‌مایه‌ای است که سرودنشان به‌راحتی میسّر است یا تمایل به شعرهای کهنه و منسوخی است که نزدیکی و شباهتی به ادبیات ندارند. این نظر منتقدان سنت‌گراکه سرپیچی از قوانین سنتی را انحراف از جوهر شعری می‌دانند، مؤید آن است که روند شعر نو گریز از سنت‌ها است. بنابراین، پس‌زمینه‌ای که ساختارگرایان معتقدند در پس هر شعری وجود دارد و در برگیرندهٔ عناصر سنتی (غیربرجستهٔ) در برابر عناصر برجسته است، شکل دوگانه‌ای دارد: هنجارِ زبان معیار و قوانینِ زیبایی‌شناسیکِ سنتی. این دو پس‌زمینه، همواره حضوری بالقوه دارند، گرچه در موارد خاصی هریک از آن‌ها می‌توانند وجه غالب شوند. هرگاه عناصر زبانی شدیداً برجسته شوند، غلبه با هنجارِ زبان معیار است، اما وقتی با برجسته‌سازی متعادلی روی دهد، غلبه با قانون سنتی است. اگر برجسته‌سازی متعادل هنجارِ زبان معیار را شدیداً نقض کند، این دگرگونی می‌تواند به سهم خود باعث نو شدن هنجار زبان معیار شود و این امر صرفاً به سبب متعادل بودن آن است. پیوند متقابل اجزای هر شعر، برجسته و نابرجسته، است که ساختار آن را به وجود می‌آورد، ساختار پویایی که هم واگراست و هم همگرا و

زبان ادبی

کلیّت هنریِ تفکیک ناپذیری را پدید می‌آورد، زیرا هریک از آن اجزا در پیوند با کل اثر ارزش و مفهوم پیدا می‌کنند. بنابراین، واضح است که سرپیچی از زبان هنجار، جزء اصلیِ شعر است و بدون آن شعری وجود ندارد. انتقاد از انحراف‌های هنجار و خط داشتن آن، به‌ویژه‌در دوره‌هایی مانند دورهٔ معاصر که تمایل شدیدی به برجسته‌سازی وجود دارد، به معنای نفیِ شعر است. اهمیت ادبی بودنِ متون ادبی، مهم‌ترین ویژگی آن‌ها است. یاکوبسون بر آن بود که موضوع مهم ادبی، نه ادبیات بلکه ادبی بودن (ادبیتِ*) متون است و ادبیت از نظر او تبدیل گفتار به اثری ادبی و نظامی است که بر این تبدیل اثر می‌گذارد. رابرت فراست (۱۸۷۴-۱۹۶۳م) معتقد بود که شعر این است که چیزی بگویی و چیزی دیگر اراده کنی و به قول ژان پول سارتر (۱۹۰۵-۱۹۸۰م) شاعر کلمات را چون شیء تلقی می‌کند، نه چون نشانه. از نظر او شاعر کسی است که از زبان استفاده می‌کند و واژه را خود چیزها می‌داند، نه نشانهٔ آن‌ها. به نظر پول والری (۱۸۷۱-۱۹۴۵م) ادبیات، گونه‌ای گسترش و کاربرد پاره‌ای از مشخصه‌های زبان است و نمی‌تواند چیزی جز این باشد. به نظر میخائیل باختین (۱۸۹۵-۱۹۷۵م) در اثر ادبی و به‌ویژه‌در رمان، منطق مکالمه تعیین کنندهٔ ساختار و شیوهٔ بیان است. به دلیل همین «منش منطقِ مکالمه‌ای» است که سویهٔ معنا شناسیک و ساختار نحوی سخن در رمان دگرگون می‌شود. باختین ـ که پیشرو پساختگرایی* است شعر را فراتر از بیان گزاره (utterance) دانسته است. اما آنچه در محدودهٔ بیان یعنی در قلمرو نثر به زبان می‌آید یا نوشته می‌شود، معنا را صرفاً در حد ارتباط طرح می‌کند. باختین گفته است: «ارتباط کلامی اگر بیرون از مناسبتی که با موقعیت مشخص دارد، قرار گیرد، هرگز نمی‌تواند شناخته و تشریح شود. تزوتان تودورف (۱۹۳۹م ـ) اعتقاد دارد که سخنِ ادبی استوار به نظام نشانه شناسیکِ دیگری، یعنی زبان، است. این وابستگیِ بنیادینِ ادبیات به زبان که در واقع معنای ادبی را از معناهای ناشناختهٔ زبان شناسیک به‌دست می‌آورد، به شکل‌ها و درجه‌های متفاوت در «ژانرهای ادبی» ظاهر می‌شود. شعر، منش نحوی یا همنشینی می‌یابد و رمان منشِ معنایی یا جانشینی. برخلاف تصور رایج فورمالیستی که شعر را انحراف از زبان معیار و حذف ویژگی‌های آن می‌دانند، رابرت شولس معتقد است که زبان شعری می‌تواند به منزلهٔ نوعی حجاب یا ابزار سانسور برای حذف زبان غیر شعری از شعر عمل کند و بسیاری اشعار ـ و ای بسا همهٔ آن‌ها ـ دارای چنین جنبه‌ای هستند. ولی این جنبه وجه مشترک خیل شاعرانی است که آثارشان از لحاظ ارزش هنری بسیار نابرابرند. برای نمونه، قرن هجدهم میلادی پُر بود از شاعرانی که به‌خوبی می‌توانستند همهٔ عبارات غیر شعری را که الکزاندر پوپ (۱۶۸۸-۱۷۴۴م) طرد می‌کرد، کنار بگذارند ولی نمی‌توانستند حتی یک بیت همپایهٔ ابیات او بسرایند. آن نوع زبان شعری که شولس بدان می‌پردازد کاملاً مخالف نظر فورمالیست‌ها است. او این زبان را نه حذف کنندهٔ زبان هنجار، بلکه گردآورندهٔ آن می‌داند. او معتقد است که شاعران بزرگ ،علاوه بر تسلط بر مجموعهٔ عظیمی از کلمات رایج، به گنجینه‌ای از کلمات روزگاران پیشین نیز نه تنها دستیابی دارند، که آگاهانه می‌توانند آن‌ها را در دو محور جانشینی و همنشینی کلام به کار گیرند. به نظر او منابع کلامیِ پوپ ـ همچون بسیاری شاعران بزرگ دیگر در زمان‌ها و مکان‌های دیگر ـ گذشته از تسلط بر زبان انگلیسی که زبان خودش بود، تسلطی کاملاً دقیق به بعضی زبان‌های دوران‌های پیشین را نیز شامل است. شناخت او از دراید ن (۱۶۳۱- ۱۷۰۰م)، میلتون (۱۶۰۸-۱۶۷۴م) و شکسپیر (۱۵۶۴- ۱۶۱۶م) و بسیاری دیگر کامل و دقیق بود. او علاوه بر کلمات و عبارات این شاعران، شمار بسیاری از زمینه‌های کاربرد آن‌ها را نیز می‌دانست. بدین ترتیب او می‌توانست کلمات خاص خود را در زمینه‌های خاص خود به کارگیرد و با این حال آن‌ها را از بار معنایی و پژواکِ تجسّدهای قبلی آن‌ها در کلام پیشینیانش آکنده سازد و دقیقاً همین زمینهٔ «درزمانی» است که به کلام شعری اجازه می‌دهد تا از فساد و تباهیِ زمانیِ بیان شعریِ صرف مصون بماند و حتی مدت‌ها پس از عصر خویش تازگی خود را حفظ کند. گویی سطحی از زبان شاعرانه وجود دارد که به واسطهٔ آگاهی در زمان خود، می‌توان به نوعی هم‌زمانیِ حقیقی دست یابد و به شاعرانِ همهٔ روزگاران گذشته و حال اجازه دهد تا با یکدیگر سخن بگویند. ژولیا کریستوا (۱۹۴۱م ـ) نیز بر آن است که زبان ادبی از قواعد دستوری و زبان‌شناسیک زبان هنجار فراتر می‌رود. به اعتقاد او زبان ادبی تنها شکل کاربردِ نامحدود و بی‌پایانِ رمزگان است. زبان ادبی منش دوگانه‌ای دارد: از یک سو وابسته به قواعد زبان هنجار است و از سوی دیگر با شکستن این قواعد تحقق می‌یابد. در هر متن ادبی، همزمان دو سخن وجود دارد: یکی سخن روزمره، معیار، بقاعده و دیگری سخن رهایی‌یافته و آزاد از بند قواعد. این‌جا است که متنی بیگانه وارد متن اصلی می‌شود. یعنی شاعر/ نویسنده

زبان ادبی

می‌خواهد زبان را مهار کند، قواعد زبان را رعایت کند، اما زبان مهار او را به دست می‌گیرد و اگر او در برابر این وسوسهٔ زبان مقاومت کند، حاصل کارش چیزی بهتر از انشای بهترین شاگرد کلاس نخواهد شد که متنی درست، پاکیزه، و دلپسند برای آموزگار سختگیر زبان اما فاقد ادبیت است. از نظر کریستوا هر متن دارای معناهای بی‌شمار است. آموزگاران زبان هرچه هم بکوشند تا متنی تک‌معنایی فراهم کنند، نمی‌توانند. اگر قانونِ مدوّن ،تک‌معنایی بود، آنگاه علم حقوق بی‌معنا می‌شد! ژرار ژنه (۱۹۳۰م -) برخلاف یاکوبسون ـ که بر منش ویژهٔ آهنگ و همصدایی واژگان به مثابهٔ سازندگان شعر تأکید داشت ـ معتقد است که گوهر کلام شاعرانه، تنها در سویهٔ «مصنوعیِ» کاربرد واژگان نهفته نیست، بلکه بر «گونه‌ای خواندن» استوار است که شعر به خواننده تحمیل می‌کند، مانند این خبر عادی که کوهن آن را به صورتِ یک شعر تقطیع کرده است: «دیروز در بزرگراه هفتم\ یک سواری\ که با سرعتِ صد می‌راند\ با درختی تصادف کرد\ و چهار سرنشینِ آن\ همه\ کشته شدند.» در این بازیِ زبانیِ تازه، واژهٔ دیروز معنای تازه‌ای یافته است و به رشته‌ای از دیروزهای احتمالی به زمانی فراتر و مهم‌تر از یک روز خاص تبدیل شده است: «بزرگراه هفتم» محل رخداد فاجعه و ظهور تقدیر شده است، «تصادف کرد» و «کشته شدند» همچون کنش‌های تراژیک نمایان شده‌اند. عدم ارائهٔ توضیح بیشتر لحن بی‌اعتنایی خبر، به این شعر معنایی مبهم و رازآمیز داده‌اند و درخت به چیزی مرموز که ابزار تقدیر و مرگ است بدل شده است. پس هر رشته‌ای از واژگان که تعمدی در برجسته‌سازی شاعرانهٔ آن‌ها نبوده است، توانسته حالت یک شعر را به خود بگیرد. یوری لوتمان نشانه‌شناس برجستهٔ روس که به مکتب تارتو tartu تعلق دارد، معتقد بود که معنای متون ادبی را نه از راه دلالت به بیرون، بلکه با توجه به قاعده‌های زبان‌شناسیک می‌توان شناخت. بنابه حکم مشهور یاکوبسون که شعر را «انتقال اجزای زبان از محور جانشینی به محور همنشینی زبان » می‌دانست، هر شعر به دلیل هم‌آوایی واژگان یا ضرورت‌های وزن شکل می‌گیرد و گزینش تابع قاعده‌های محور همنشینی است. از این رو «اطلاعات» شعر، بیش از هرچیز اطلاعاتی است از زبان شاعرانه. هر متن ادبی، خبری از نظام‌های متفاوت واژگانی، وزنی ، واج‌شناسیک و اشکال نوشتاری است و مرکز برخورد این نظام‌ها محسوب می‌شود. هر یک از این نظام‌ها (در هر متن ادبی) کارکرد نظام‌های دیگر را محدود می‌کند و آن را به «چیزی ناشناخته» تبدیل می‌کند. در متن ادبی، هر واژه کنار واژه‌ای دیگر قرار می‌گیرد و بدان معنا می‌دهد. متنِ شاعرانه را نظام طبقه‌بندی شده‌ای می‌داند که معنی در آن به عنوان مقوله‌ای مربوط به متن وجود دارد و خود زیر سیطرهٔ مجموعه‌ای از تشابه‌ها و تقابل‌ها است. تفاوت‌ها و توازی‌های موجود در متن نیز خود عباراتی نسبی هستند و فقط در رابطه با یکدیگر درک می‌شوند. در شعر، فقط ماهیت دال و انگاره‌های صدایی و وزن است که با علایمی بر صفحهٔ کاغذ ثبت می‌شود و مدلول را مشخص می‌سازد. متن شاعرانه به لحاظ معنایی، اشباع شده است و اطلاعاتی فشرده‌تر از انواع دیگر سخن عرضه می‌دارد. در نظریهٔ ارتباط جدید، به طور کلی هر گونه افزایش اطلاعات به کاهش ارتباط منجر می‌شود ـ زیرا نمی‌توان همهٔ آنچه را که به صورت فشرده گفته می‌شود، جذب کرد ـ اما در شعر به دلیل سازماندهی درونی بی‌همتایی که دارد، چنین نیست. شعر در عین حال که حداقلِ حشو را دارد ـ از جمله فقدان نشانه‌هایی که وجود آن‌ها در سخن برای ساده کردن امر ارتباط است، نه انعکاس اطلاعات ـ از کلیهٔ صورت‌های دیگر زبانی مجموعهٔ غنی‌تری از پیام‌ها را تولید می‌کند. شعر وقتی بد است که نتواند اطلاعات کافی منتقل کند، زیرا به گفتهٔ لوتمان «اطلاعات زیبا است.» هر متن ادبی مجموعه‌ای از چندین نظام است (واژگانی، نوشتاری، وزنی، واجی و جز این‌ها) و از طریق برخوردها و تنش‌های مدلوم میان این نظام‌ها است که مفهوم می‌یابد. هریک از این نظام‌ها نمایشگر هنجاری است که نظام‌های دیگر از آن منحرف می‌شوند و مجموعهٔ انتظاراتی پدید می‌آورد که نظام‌های دیگر از آن تخطی می‌کنند. مثلاً وزن، انگارهٔ خاصی به‌وجود می‌آورد که ممکن است نحو شعر در تقابل با آن قرار بگیرد و به آن تعرض کند. به این ترتیب، هریک از نظام‌های متن، نظام‌های دیگر را آشنایی‌زدایی می‌کند، قاعده‌مندیِ آن‌ها را در هم می‌شکند و به آن‌ها برجستگیِ ویژه‌تری می‌بخشد. اثر ادبی همواره معنای صرفاً لغوی را غنا می‌بخشد و دگرگون می‌سازد و از رهگذر برخورد و فشرده‌سازی سطوح گوناگون، مفاد جدیدی پدید می‌آورد و از آنجا که هر دو واژه را می‌توان بر اساس نوع ویژگی مشترک در کنار یکدیگر قرار داد، این امکان کم‌وبیش نامحدود است. شعر از نظر لوتمان «نظام نظام‌ها» یا «رابطهٔ رابطه‌ها»است. پیچیده‌ترین شکل قابل تصور، سخن است که چندین نظام مختلف را در هم فشرده می‌کند؛ نظام‌هایی که هریک شامل تنش‌ها، توازی‌ها، تکرارها و تقابل‌های خاص

زبان ادبی

خویش هستند و هریک از آن‌ها دائماً در حال دگرگون کردن نظام‌های دیگر است. اثر ادبی برخورد متقابل و پیچیدهٔ قانون و تصادف ـ هنجارها و انحراف‌ها ـ انگاره‌های متداول و آشنایی‌زدایی‌های نمایشی است. از نظر هرولد بلوم (۱۹۳۰م ـ)، اشعار از واژگان ساخته شده‌اند و نه از چیزها. واژگان به واژگانی دیگر باز می‌گردند و آن‌ها نیز به سهم خود به واژگان دیگر برمی‌گردند و این روال ادامه می‌یابد تا زبان ادبی پدید آید. پس می‌توان گفت که هر شعر یک «بیناشعر» و هر گونه خواندن یک «بیناخواندن»است. وابستگی زبان شاعر به زبان شاعران، معنای شعر به معانی شعرها، و خواندن شعر به خواندن شعر نشان می‌دهد که کنش‌های زبانیِ پیشین، شاعر امروز را می‌سازد و موقعیت شاعر را در دیالکتیکِ وابستگی‌به/گریز از» زبان شاعرانهٔ پیشین تعیین می‌شود. به نظر دمان (ـ ۱۹۸۳م) زبان ادبی در منش استعاری‌اش با زبان روزمره مشترک است، زیرا زبان در اساس خود استعاری است، و استعاره جانشین نشانه‌ای دیگر می‌شود و معنای نهایی نمی‌آفریند و از چیزی به‌درستی خبر نمی‌دهد. هر متن درست آنجا که می‌کوشد نکته‌ای را ثابت کند، یا خواننده را به چیزی معتقد کند، این گوهرِ ناراستِ خود را آشکار می‌کند. اما متن ادبی بیش از هر متن دیگری مبهم است، زیرا آگاهانه از دلالت معنایی فاصله می‌گیرد. درک این نکته که ادبیات استوار به ساختارهای مجازی است، منش یگانه‌ای به متن ادبی می‌دهد: «آگاهی به فاصله از واقعیت!» امبرتو اکو (۱۹۳۲م ـ) نظرات فورمالیست‌های روسی و ساختارگرایان چک را که می‌گویند سخن ادبی با سخن هنجار تفاوت دارد پذیرفته است، اعتقاد دارد که زبانِ زیبایی‌شناسیک بر متن دلالت دارد نه بر پیام. اما این نکته را به نظرات ساختارگرایان می‌افزاید که متن ادبی فصل مشترکی با متون دیگر دارد که آن منش ارتباطیِ متن است. زیرا درست است که متن را آزادانه می‌توان پذیرفت و تأویل کرد،اما به هر حال متنِ ارائه شده را با هدف ایجاد ارتباط چاپ و منتشر می‌کنند. حتی نویسنده‌ای که مدعی است صرفاً برای خود می‌نویسد، با انتشار اثرش، متن را در جریان ارتباط قرار می‌دهد. علی محمد حق‌شناس (۱۳۱۹ش ـ)، با طرح مسئلهٔ عوالم مقال، معتقد است که عوالم مقالِ ادبی نه به جهان هستی که به جهان‌هایی خیالین تعلق دارند. بنابراین خوانندهٔ اثر ادبی نمی‌تواند از گذر ارجاع به جهان هستی، پیشینهٔ آن اثر را از راه حس و اندیشه و آزمون به دست آورد. ناگزیر، خوانندهٔ هر اثر ادبی ـ از راه کشف و شهود و بازآفرینی ـ به ابداع پیشینه‌های خیالین همت می‌گمارد. در انجام این کار خواننده از منتهای آزادی بهره‌ور است؛ تا جایی که هر خواننده‌ای می‌تواند برای هر اثر یگانه‌ای پیشینه‌های خیالینِ بی‌شمار ابداع کند و با ابداع هر پیشینهٔ تازه‌ای برای هر اثر ادبی، عالم مقالِ آن اثر به کلی عوض می‌شود و این، خود، به مثابهٔ آن است که گویی خود آن اثر از نو آفریده شده باشد و راز جاودانگی آثار ادبی نیز، درست، در همین نکته نهفته است. محمدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۱۸ش ـ) بر آن است که شعر، بیرونِ زبان، قابل تصور نیست و هر چه هست، در تغییراتی است که در زبان روی می‌دهد. در مجموع، راه‌های شناختهٔ تمایز زبانِ شعر با زبان هنجار را بدین صورت می‌توان تقسیم‌بندی کرد: ۱ـ گروه موسیقیایی، که مجموعهٔ عواملی است که زبان شعر را از زبان روزمره به اعتبار آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشد و از رهگذر نظام موسیقایی سببِ رستاخیز کلمات و تشخص واژه‌ها در زبان می‌شود. ۲ـ گروه زبان‌شناسیک، که مجموعهٔ عواملی است که به اعتبار تمایز نفس کلمات در نظام جمله‌ها بیرون از خصوصیت موسیقاییِ آن‌ها می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز کلمات شود، از قبیل استعاره، مجاز، باستانگرایی*، ایجاز،حذف، حسامیزی و جز این‌ها. برخی متفکران در گذشته و حال شعر را از دیدگاهی اندیشگی نگریسته‌اند. ارسطو (۳۸۴ـ۳۲۲ق م) شعر و سخن ادبی را از سخن تاریخی «فلسفی‌تر» می‌دانست، زیرا شعر و سخن ادبی از آنچه می‌تواند رخ دهد می‌گوید و تاریخ از آنچه به‌راستی رخ داده است. شعر از امر کلی حکایت می‌کند و تاریخ از امر جزئی. ارسطو تأکید می‌کند که مقصودش از امر کلی این است که در تراژدی* یا کمدی* کنش‌ها بنابه ضرورت داستان رخ می‌دهند و ضرورت داستان همان منطق نهاییِ متن است. هر متن به مثابهٔ شکل محدودی از سخن، منطق ویژهٔ خود را می‌آفریند که بنا به آن، شماری از کنش‌ها، رخدادها و ایده‌ها معقول و راست می‌نمایند و شماری دیگر نادرست به نظر برسند. مارتین هایدگر (۱۸۸۹ـ ۱۹۷۶م) نیز میان زبان روزمره و زبان ادبی (شعر) تفاوت گذاشت. اما او برخلاف فورمالیست‌ها از دو کارکرد متمایز زبان یاد نکرد. او میان واژه (worte) و اصطلاح (worter) تفاوت می‌گذاشت. اصطلاح، کلامی است که ما در گفتار هر روزهٔ خود از آن سود می‌جوییم، معنای یکه‌ای برای آن می‌سازیم و در موردی خاص به کارش می‌بریم. ما اصطلاح را آسان به کارمی‌گیریم و بر آن نظارت زبانی و فکری

زبان ادبی

داریم. هرگز به آن همچون پدیدار منطقی نمی‌اندیشیم. هایدگر از «اصطلاحِ آشنا» یادکرده است که به ما آرامش می‌دهد، نیّت ما را برآورده می‌کند و درست آنچه می‌خواهیم بیان می‌کند؛ اما واژه ناآشنا است. وقتی به کار می‌رود که گوینده/ شنونده هیچ‌یک انتظارش را ندارند. هر دو به معنای آن شک دارند و نمی‌دانند که در زمینه یا مورد معنایی خود درست به کار رفته است یا نه. به بیان هایدگر «انگار که ساختهٔ خودِ ما نیست» و ما نظارتی بر آن نداریم. به سهولت به کارش نمی‌بریم، با گونه‌ای پیکارِ درونی در مواردی ـ معمولاً بی‌اختیار ـ آن را ادا می‌کنیم. احساس می‌کنیم که جایش این‌جا نیست. هایدگر می‌نویسد که در کاربرد هر روزهٔ اصطلاح‌ها، واژگان نیز به‌کار می‌رود. اما جای راستین آن‌ها زبان ادبی است. کار مهم، کشف این واژگان و «روش راه گم کردن آن‌ها است». داریوش آشوری (۱۳۱۷ش ـ) نیز از دیدگاهی اندیشگی، ویژگی شعر را با نگاهی اجتماعی ـ تاریخی به آن چنین تفسیر می‌کند: «زبان شعر بسترِ زبان طبیعی را رها نمی‌کند و اگرچه در آن پهنه رفتارها و گزینش‌های ویژهٔ خود را دارد، اما از گوهر زبان طبیعی، زبان «مادریِ»خود، که آیینهٔ نهاد و تاریخ و تجربهٔ قومی است، بیشترین بهره را می‌گیرد. هرچه از این وجه بهره‌مندتر باشد شاعرانه‌تر است. زبان طبیعی برترین ساحتِ خود را در زبانِ شعر می‌یابد و این که زبان منطقی از زبان طبیعی گریزان است یا می‌خواهد آن را در قالب زبان ریاضی از ایهام‌ها و پیچیدگی‌هایش به‌درآورد و سرراست و بی پیچ و تاب و در نتیجه «راستگو» کند، از جهتِ نسبتی است که اندیشهٔ منطقی با زبان و طبیعت دارد و در نتیجه با زبان طبیعی نسبتی بازگونه نسبتِ زبان و اندیشهٔ شاعرانه با زبان و طبیعت.»

منابع: از زبان‌شناسی به ادبیات ، ۱/۱۹ـ ۶۶، ۱۵۳ـ۲۶۵؛ از نشانه‌های تصویری تا متن ، ۱۳۶ـ۱۴۳، ۱۹۷؛ پیشدرآمدی بر نظریهٔ ادبی ، ۱۲۵ـ۱۷۴؛ تولید اجتماعی هنر ، ۸۴ـ۸۵؛ درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری ، ۱۵۲ـ۱۶۶؛ دستورزبان داستان ، ۱۷۵ـ۲۱۲؛ راهنمای رویکردهای نقد ادبی ، ۹۷ـ۹۹؛ راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ۹۳، ۱۲۰ـ۱۲۱، ۱۴۰ـ۱۴۲، ۱۴۶؛ زبانشناسی و نقد ادبی ، ۱۷ـ ۳۸، ۷۵ـ۹۶؛ ساختار و تأویل متن ، در صفحات فراوان؛ سودای مکالمه، خنده، آزادی :میخائیل باختین ، ۵۹ـ۹۳، ۱۰۵ـ۱۱۴؛ شعر چگونه ساخته می‌شود؟، ۵ ـ ۷۵؛ شعر و اندیشه ، ۷ـ۴۱؛ فرهنگ علوم انسانی ، درآمد/۱۳ـ۲۲؛ کلیات سبک‌شناسی ، شمیسا، ۸۴ـ۹۵؛ مقالات ادبی ، زبانشناختی ،۱۳ـ۲۴؛ موسیقی شعر ، ۳ـ۳۸؛ هفتاد سخن ،۱/۱۷۹ـ ۱۸۹؛ ریچارد دوتان، «از نقد جدید تا سبک‌شناسی و ساخت‌گرایی»، ترجمهٔ دکتر جلال سخنور، ادبستان ، شمارهٔ ۴۱، صص ۶۰ـ۶۴؛ راجر وبستر، «زبان ادبی و ادبیت» ،ترجمهٔ عباس بارانی، ادبیات داستانی ، شمارهٔ ۲۶ـ۲۷، صص ۱۰۲ـ۱۰۷؛ رولان بارت ، «از اثر تا متن» ترجمهٔ مراد فرهادپور، ارغنون ، شمارهٔ ۴، صص ۵۷ـ۶۶؛ ژان پیاژه ،«مفاهیم بنیانی ساختگرایی»، ترجمهٔ علی مرتضویان، همان‌جا ، صص ۲۷ـ۳۶؛ الیزابت رایت، «نقد روانکاوانهٔ مدرن» ، ترجمهٔ حسین پاینده، همان‌جا ، صص ۹۷ـ۱۲۴؛ رابرت کان دیویس ـ لاری فینک ،«نقد ادبی قرن بیستم »،ترجمهٔ هالهٔ لاجوردی ، همان‌جا ، صص ۱ـ۱۶؛ ژرژ نیوا،«نظر اجمالی به فرمالیسم روس»،ترجمهٔ رضا سید حسینی ، همانجا ، صص ۱۷ـ۲۵؛ ویکتور اشکلوفسکی،چکیدهٔ «هنر چونان شگرد»،ترجمهٔ کیوان نریمانی ، تکاپو، دورهٔ نو ،شمارهٔ ۴، صص ۴۰ـ۴۲؛راجر فالر، «نگاهی به شیوه‌های نقد ادبی»، ترجمهٔاحمد خزاعی، تکاپو، دورهٔ نو، شمارهٔ ۶، صص ۳۸ـ۴۰؛ رابرت اسکولز(شولس)، «ساختارگرایی؟» ،ترجمهٔ فرزانهٔ طاهری، زنده‌رود ، سال یکم، شمارهٔ یکم، پاییز ۱۳۷۱ش، صص ۱۹ـ۲۹؛ رومن یاکوبسن ، «دو قطب استعاری و مجازی» ،ترجمهٔ احمد اخوت، کتاب شعر ، ۱/۶۰ـ۶۹؛ یان موکاروفسکی، «زبان معیار و زبان شعر» ؛ترجمهٔ احمد اخوت، کتاب شعر ، ۲/۸۹ـ۱۱۰؛ جان لچت، «ساختارگراییِ آغازین؛ میخائیل باختین»، ترجمهٔ محسن کرمی، کلک ، شمارهٔ ۷۲ـ۷۱، صص ۱۶۱ـ۱۶۸؛ آذرنفیسی، «آشنایی‌زدایی در ادبیات»، کیهان فرهنگی ، سال ششم، شمارهٔ دوم، صص ۳۴ـ۳۷؛ آذرنفیسی، «نقد فرم‌گرا،کشف خلاق منتقد»، گردون ، شمارهٔ ۱۸ـ۱۷؛ پیترنومارک ،«نقش‌های زبان» ،ترجمهٔ عبدالمحمد دلخواه،مترجم، سال چهارم ، شمارهٔ پانزدهم ،پاییز ۱۳۷۳ش، صص ۲۶ـ۳۱، مهوش قویمی، «زبانشناسی و کاربرد آن در ادبیات؛ پیدایش نقد ساختاری»، مجلهٔ زبانشناسی ، سال پنجم ، شمارهٔ یکم، بهار ـ تابستان ۱۳۶۷ش ، صص ۷۷ـ۸۹؛علی محمد حق‌شناس ، «نظم ،نثر و شعر؛ سه گونهٔ ادب» ، مجموعهٔ مقالات دومین کنفرانس زبانشناسی نظری و کاربردی ، صص ۱۰۳ـ۱۱۳؛ محمود فضیلت «زبانشناسی و مقوله‌های ادبی »،همان‌جا ،صص ۳۰۳ـ۳۱۵؛ بهزاد قادری، «زبان ادبی به عنوان نظام نشانه‌ها»، همان‌جا ، صص ۳۲۵ـ۳۵۰؛ سید محمدرضا حسینی ، «کاربرد زبانشناسی در تفسیر ادبی»، مجموعهٔ مقالات نخستین کنفرانس زبانشناسی نظری و کاربردی ، صص ۱۷۹ـ۱۸۸؛ محمد علی حمید رفیعی، «شعر از دیدگاه زبانشناسی»، نگاه نو ، شمارهٔ ۲۵، صص

زبان‌شناسی ادبیات (za.bān.še.nā.si-ye.a.da.bi.yāt)، یکی از شاخه‌های بررسی زبان‌شناختیِ ادبیات (شاخهٔ دیگر، سبک‌شناسی زبان شناختی). زبان شناسی ادبیات بخشی از زبان‌شناسی است که ادبیات را همچون پدیده‌ای زبانی مطالعه می‌کند و به بررسی چگونگی گذر از زبان روزمره و هنجار به زبان ادبی* ـ در چارچوب مطالعات زبان شناختی ادبیات ـ می‌پردازد. پیشروان این شیوه از بررسی‌های ادبی را می‌توان تنی چند از صورت‌گرایان روس، به‌ویژه ویکتور اشکلوفسکی (۱۸۹۳ـ ۱۹۸۴م) و ساختگرایان چک ، ازجمله موکاروفسکی و هاوْرانِک دانست. شاخص‌ترین چهرهٔ این گروه ، رومن یاکوبسون ، زبان‌شناسی روسی تبار امریکایی (۱۸۹۶ـ۱۹۸۲م) است که برای نخستین بار، روشی منسجم از بررسی زبان‌شناسی ادبیات به دست داد. وی در میان نقش‌های زبان ، به نقش ادبی آن توجه ورزید و برجسته‌سازی* ادبی را که اشکلوفسکی مطرح کرده بود، از راه دو فرآیند هنجارگریزی* و قاعده‌افزایی* ممکن دانست. زبان‌شناسانی چون جفری لیچ ، دیدگاه یاکوبسون را با ظرافت بیشتر ارائه نمودند که نتیجهٔ آن، پیدایی مجموعه‌ای از روش‌های علمی در بررسی ادبیات و طبقه‌بندی شگردهای هنر آفرینی ادبی بود. اصولاً زبان شناسیِ ادبیات، اصطلاحی نادقیق و غیر تخصصی است، زیرا همنشینی زبان شناسی (علم) و ادبیات (هنر) ، یا برعلمی بودن یک هنر دلالت دارد، یا بر هنری بودن یک علم. به هر حال باید میان ادبیات (هنر) و مطالعات ادبی (علم) فرق گذارد. آنچه در ارتباط با زبان شناسی قرار می‌گیرد، مطالعات ادبی است که در قالب مجموعه‌ای از نظریه‌های ادبی مطرح می‌شود. زبان‌شناسی ادبیات در ایران دانشی نوپااست که در دههٔ ۱۳۶۰ و نیمهٔ یکم دههٔ ۱۳۷۰ش ، طرفدارانی در میان معدودی از زبان‌شناسان و ادیبان پیدا کرده است. از زبان‌شناسان ، علی محمد حق‌شناس (۱۳۱۹ش ـ) و از ادیبان ، محمدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۱۸ش ـ) بیشترین کوشش را در معرفی و طرح روش‌های علمی بررسی ادبیات ، به‌ویژه‌ادب فارسی کرده‌اند.

منابع: از زبانشناسی به ادبیات،در صفحات فراوان؛ پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی، ۱۲۵ـ۱۷۴؛ راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ۲۷۰ـ۲۷۵؛ راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ۱۳ـ۴۳، ۹۵ـ۱۲۹؛ زبانشناسی و نقد ادبی، ۱۷۴ـ۱۸۱.

عباسپور

زحاف (ze.hāf)، جمع زحف که در لغت به معنی از مقصد دور افتادن است و در اصطلاح عروض سنتی*، به هر تغییری که در ارکان عروضی*، وزنی فرعی به وجود می‌آورد، گفته می‌شود. عروضیان هر تغییری را در ارکان جایز نمی‌دانستند و به همین دلیل تغییرات روا را از تغییرات ناروا متمایز می‌ساختند. تغییرات روا را زحاف و جمع آن را ازاحیف یا زحافات می‌دانستند. بیتی را که دارای چنین تغییراتی بود، مزاحف می‌نامیدند. هر تغییر ناروا، زحف نامیده می‌شد و بیتی که در آن زحف روی داده بود، مزحوف یا منزحف می‌نامیدند. هریک از ازاحیف نامی خاص خود دارد و هر رکن دارای گونه‌های ویژه‌ای است. ازاحیف در عروض سنتی برپایهٔ حروف ساکن و متحرک تعریف می‌شوند. زحافی که در افاعیل عروضی واقع شود از سه حالت خارج نیست: ۱ـ افزودن حرفی بر رکن* اصلی. ۲ـ کاستن یک یا چند حرف از رکن اصلی. ۳ـ ساکن کردن حرف متحرک. از میان زحافات موجود در شعرهای عربی و فارسی، ۲۲ زحاف رایج است که عبارتند از: قبض*، قصر*، خرب*، خرم*، شکل*، کف*، خبن*، حذف*، شتر*، تشعیث*، قطع*، طی*، وقف*، کشف*، صلم*، معاقبت*، صدر*، عجز*، طرفان*، مراقبت*، اسباغ* و اذاله*. سیزده زحاف از ابداعات شاعران فارسی زبان به شمار می‌رود که عبارتند از جدع*، هتم*، جحف*، سلخ*، تخنیق*، طمس*، جب*، زلل*، حذذ*، بتر*، ربع*، نحر* و رفع*. برخی از عروضیان به هنگام طرح زحافات از سه زحاف توسیع*، تضفیف*، و تطویل* نیز نام برده‌اند. در عروض جدید، تغییر در ارکان عروضی بر مبنای افزایش یا کاهش در هجاهای رکن اصلی بررسی می‌شود و ذکر بحر* و زحافات آن تنها به عنوان طرح مسائل سنتی عنوان می‌گردد.

منابع: زحاف رایج در شعر فارسی، ۳۶ـ۴۲؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۳۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۹۹؛ فرهنگ بلاغی‌ـ ادبی، ۱/۵۹۹ـ۶۰۰؛ فرهنگ عروضی، ۵۳ـ۵۴؛ مختصری در شناخت علم عروض و قافیه، ۴۲ـ۴۸؛ المعجم، ۴۷ـ۴۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۱۸ـ۱۱۹؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۷ـ۲۶۲.

صفوی

زحاف بسیط (ze.hāf-e.ba.sit)، در اصطلاح عروض به زحافی* گفته می‌شود که در اصلِ رکن*، فقط یک تغییر به وجود آورد. برای نمونه، تبدیل رکن اصلیِ فعولن به فعول را که تحت زحاف قبض* صورت پذیرفته است، زحاف بسیط می‌نامند. زحاف بسیط را **زحاف مفرد** هم نامیده‌اند.

منابع: زحاف رایج در شعر فارسی، ۳۷؛ فرهنگ عروضی، ۵۳-۵۴؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۱۸.

صفوی

زحاف مرکب (ze.hāf-e.mo.rak.kab)، در اصطلاح عروض، به زحافی* گفته می‌شود که در اصلِ رکن*، بیش از یک تغییر به وجود آورد. زحاف مرکب از دو یا چند زحاف بسیط* به دست می‌آید. برای نمونه، تبدیل رکن مستفعلن به مفاعلان تحت دو زحاف خبن* و اذاله* صورت می‌پذیرد.

منابع: زحاف رایج در شعر فارسی، ۳۷؛ فرهنگ عروضی، ۵۳-۵۴؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۱۸؛ وزن شعر فارسی، ۲۶۰.

صفوی

زحاف مفرد ← زحاف بسیط

زشت‌نگاری ← هرزه‌نگاری

زشت و زیبا (zešt.va.ziba)، در اصطلاح بدیع آن است که گوینده در مصراع اول بیتی، چنان سخن گفته باشد که شنونده یا خواننده گمان برد که منظور وی ذم است؛ اما مصراع دوم، سیاق سخن را به مدح* تبدیل کند: «عزم دارم کز دلت بیرون کنم ـ و اندرون جان بسازم مسکنت.» زشت و زیبا را می‌توان مرادف استدراک* و همانند مدح شبیه به ذم* دانست. این صنعت را **تحویل** هم نامیده‌اند.

منابع: بدیع و قافیه، سادات ناصری، ۸۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۱۵/۱، ۶۰۱؛ نقدالشعر، ۱۴۴.

عباسپور

زلل (za.lal)، در لغت به معنی بی‌گوشت بودن و در اصطلاح عروض یکی از زحاف*های عروضی است؛ بدین صورت که زحاف هتم* و خرم* در مفاعیلن جمع گردند و با حذف «م» و «یلن» و ساکن کردن «ع»، فاع بماند. رکنی که چنین زحافی در آن صورت گیرد، ازَل* می‌نامند. زلل از زحاف‌های مرکب* به شمار می‌رود.

منابع: درهٔ نجفی، ۳۲؛ عروض حمیدی، ۱۲؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۶۰۱/۱؛ فرهنگ عروضی، ۵۴؛ المعجم، ۵۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۱۹؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۹.

صفوی

زمان (za.mān)، واژه‌ای مشترک در فارسی و عربی که ریشهٔ پهلوی دارد و در لغت به معنای مرگ، وقت و هنگام است. دانشمندان و اندیشه‌مندان در دوره‌های مختلف، تعاریف گوناگونی از زمان به دست داده‌اند که برخی از مهم‌ترین آن‌ها از این قرار هستند: «زمان، مقدار حرکت سیلانی در جواهر است.»(ملاصدرا) «زمان، مقدار حرکت فلک و افلاک است.» (ارسطو) آوگوستینوس قدیس، دانشمند علوم دینی (۳۵۴-۴۳۰م) در اعترافات می‌نویسد: «اگر کسی این نکته را از من نپرسد، پاسخ را می‌دانم. اما اگر کسی بپرسد و من بکوشم تا معنی زمان را برایش شرح دهم، آنگاه پاسخ را نمی‌دانم.» پول ریکور، فیلسوف فرانسوی بر آن است که زمان، تعریف شدنی نیست، بلکه روایت کردنی است. به باور ریکور، اندیشیدن به زمان یعنی زمان را روایت کردن. توجه به زمان در میان ایرانیان سابقه‌ای بس طولانی دارد. **زروان** در نزد ایرانیان، خدای زمان بوده و بر سنگ نبشته‌های بابلی در سدهٔ پانزدهم قبل از میلاد و نیز در اوستا و برخی از متون پهلوی با صفت اَکرنه (بیکران) از آن سخن رفته است. مانی نیز با تأثیرپذیری از اندیشه‌های زردشتی زمان خویش، نام زروان را به خدای بزرگ که دو فرزند ـ اورمزد و اهریمن ـ دارد، اطلاق کرده است. در آیین میترایی نیز زمانِ بیکران که بر سرنوشت همگان چیره بود، در رأس نظام الهی قرار داشت و او را موجودی با سرشیر و اندامی که ماری دور آن پیچیده، تجسم می‌کردند. زمان از دیرباز کانون توجه نویسندگان و به‌ویژه شاعران ایرانی بوده است و شاعران و دانشمندانی همچون ناصرخسرو قبادیانی (ـ۴۸۱ق) و خیام نیشابوری (ـ۵۱۵/ ۵۱۷ق) فراوان بدان پرداختند: «زمانی کز فلک زاید زمان نابوده چون باشد ـ زمان بی‌جود او موجود و ناموجود بی‌مبدأ.» (ناصرخسرو) «از حادثهٔ زمان زاینده مترس ـ وز هرچه رسد چو نیست پاینده مترس/ این یک دم نقد را به عشرت بگذار ـ از رفته میندیش و از آینده مترس.» (خیام) زمان در قصه‌ها و افسانه‌های قدیمی ایرانی چندان مورد توجه نبوده و

زمان

شکلی فرضی و تصوری (خیالی) داشته است؛ به دیگر سخن، در این قصه‌ها زمان دقیق وقوع رخدادها مشخص نیست و خواننده، خود، به کمک شواهد و قراین، زمان آن‌ها را حدس می‌زند. داستان‌های غربی در سده‌های میانه و دورهٔ رنسانس نیز چنین ویژگی‌هایی دارند. مثلاً محدود کردن حوادث تراژدی* در بیست و چهار ساعت، نمایانگر نفی اهمیت بُعد زمان در زندگی انسان آن عصر است. نیز جاندار پنداری مرگ به شکل کالسکه‌ای بالدار یا درودگری عبوس از این حیث که ریشه‌ای غیر تاریخی دارد، نشانهٔ ناچیزشمردن زمان در ادبیات غرب تا پیش از پیدایی رمان* است. در اواخر سدهٔ هفدهم میلادی، تحلیل‌ها و برداشت‌های نیوتن (۱۶۴۲- ۱۷۲۷م) و جان لاک، فیلسوف انگلیسی (۱۶۲۳- ۱۷۰۴م) باعث شد تا زمان، مفهومی مکانیکی بیابد. در همان سال‌ها، دنیل دفو، نویسندهٔ انگلیسی (ح ۱۶۶۰- ۱۷۳۱م) و سپس هنری فیلدینگ، رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۰۷-۱۷۵۴م) با برداشتی نو از زمان، آن را در رمان‌های خود جای دادند. با این همه، ساختارگرایان نخستین کسانی بودند که جدی و پیگیرانه به عنصر زمان در ادبیات پرداختند؛ تا پیش از انتشار زمان و گزارش، کتابی دربارهٔ موقعیت زمان در گزارش داستان از پول ریکور، توجه چندانی به زمان نمی‌شد. آن‌گاه با انتشار هستی و زمان نوشتهٔ مارتین هایدگر، فیلسوف آلمانی (۱۸۸۹-۱۹۷۶م) برداشت فلسفی از زمان دگرگون شد. و از این زمان بود که بحث دربارهٔ **زمان و سخن ادبی** آغاز شد. ساختارگرایان این بحث را با **زمان در زبان** آغاز کردند و رولان بارت، منتقد و نظریه‌پرداز فرانسوی (۱۹۱۵-۱۹۸۰م) از نخستین کسانی بود که دربارهٔ **زمان زبان‌شناسیک** سخن گفت. بارت بر آن بود که زمان زبان شناسیک، زمانی غیرگاهنامه‌ای است. او **زمان متن** را وابسته به **جهان متن** و متفاوت از **زمان گاهنامه‌ای** می‌دانست. زمان متن که نخستین بار مارسل پروست، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۷۱- ۱۹۲۲م) آن را **زمان هستی شناسیک** نامید، زمانی وابسته به جهان متن است که با موقعیت‌های هستی‌شناسیک، عاطفی، روانی و تاریخی متن، معنا می‌یابد. منتقدان با توجه به جنبه‌ها و معانی گوناگون زمان در ادبیات داستانی، سه گونهٔ بارز برای آن قایل شدند: ۱- **زمان کنش روایت**، که همان زمان گاهنامه‌ایِ قابل محاسبه است و به مدت زمانی اطلاق می‌شود که خواندن داستان به درازا می‌کشد. ۲- **زمان متن**، که گزیدهٔ سال‌ها،ماه‌ها، روزها،ساعت‌ها و دقیقه‌هایی است که در داستان می‌آید. مثلاً جنگ و صلح چکیدهٔ پانزده سال و نیم از زندگی یک ملت و شخصیت‌های گوناگون داستان است. ۳- **زمان زندگی**، که همان زمان واقعی رخدادها و وقایع است که خلاصه و مختصر در داستان می‌آید، مثلاً در جنگ و صلح پانزده سال ونیم زمان زندگی نیز هست. البته زمان‌های دیگری نیز در ادبیات داستانی راه یافته‌اند که از جملهٔ آن‌ها به **زمان دریافت متن** می‌توان اشاره کرد. این زمان همان زمان کنش* روایت است وبه مدت زمانی اطلاق می‌شود که یک داستان، فیلم یا قطعهٔ موسیقی، تمام و کمال به مخاطب عرضه می‌شود. کلودبراون، نویسندهٔ امریکایی (۱۹۳۷م -) که عنصر زمان را به طرح ساختار روایت افزود، به **نسبت زمانی** معتقد است. او بر آن است که حادثه برای تبدیل شدن به داستان، دست کم در دو گزارهٔ زمانی متفاوت بیان می‌شود. مثلاً در جملهٔ «دختر گریست و مادر او را در آغوش گرفت»، بین دو گزارهٔ روایی، یک فاصلهٔ زمانی کوتاه وجود دارد که رابطهٔ علت و معلولی دو گزاره را نشان می‌دهد. این فاصله، نسبت زمانی یا فاصلهٔ زمانی نام دارد.**زمان انسانی** نیز از گونه‌های دیگر زمان است و از دید ریکور، زمانی است که استوار به گونه‌ای روایت باشد. عنصر زمان در ادبیات نوین، توجهات بسیاری از صاحبان قلم را به خود جلب کرده است، چنان که باعث پیدایی **رمان زمان** شده است. توماس مان، رمان‌نویس آلمانی (۱۸۷۵- ۱۹۵۵م) می‌گوید: «اگر داستان می‌تواند زمان را به کارگیرد، پس زمان نیز آشکارا می‌تواند در همان حال که ابزار داستان است، موضوع داستان نیز باشد. از همین رو، همچنان که می‌توان داستانی با زمان پرداخت، داستانی دربارهٔ زمان نیز می‌توان آفرید و این کار چنان که در آغاز به نظر می‌آید، دیوانگی نیست.» برجسته‌ترین رمان‌های زمان را آغازگران این شیوه پدید آوردند که از آن شمارند خانم دلووی (۱۹۲۵م) از ویرجینیا وولف، رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۸۲-۱۹۴۱م) ، کوه جادو نوشتهٔ توماس مان و در جستجوی زمان از دست رفته اثر مارسل پروست. معمولاً در داستان، دو عنصر زمان و مکان یا به موازات یکدیگر حرکت می‌کنند یا به طریقی با یکدیگر پیوند دارند. چنان که شخصیت*های رمان فقط زمانی فردیت می‌یابند که در پیش‌زمینه‌ای از زمان و مکانی ویژه قرار گیرند. سمیوئیل تیلر کولریج، منتقد انگلیسی (۱۷۷۲- ۱۸۴۳م) در این‌باره می‌گوید: «تصور ما از زمان همیشه با تصور ما از مکان آمیخته است.» نقش زمان و مکان در دوره‌های مختلف، بنابر شیوه‌های مرسوم و دیدگاه‌های نویسندگان هر دوره، متفاوت است. مثلاً در رمان

دراماتیک، مکان کم‌وبیش مفروض و بدیهی است و عمل در زمان صورت می‌گیرد. مکان محدود است و زمان امری درونی است به طوری که حرکت آن هم‌سو با حرکت شخصیت‌های داستان است. زمان در رمان دراماتیک، ضرورت و فوریت به حساب می‌آید، مانند بلندی‌های بادگیر نوشتهٔ امیلی برونته، رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۸- ۱۸۴۸م). در رمان شخصیت، بر خلاف رمان دراماتیک، زمان کم‌وبیش بدیهی و محدود و مکان آزاد است وعمل در مکان انجام می‌گیرد. در رمان وقایع‌نامه‌ای، زمان امری بیرونی است؛ یعنی به صورت ذهنی یا انسانی در ذهن شخصیت‌ها درک نمی‌شود، بلکه از بیرون بر وقایع و رویدادها تسلط دارد. در رمان‌های گوتیک و پیکارسک، رویدادها بر پایهٔ نظم زمانی روی می‌دهند؛ یعنی زمان و مکان در موازات یکدیگر قرار دارند. در رمان‌های سیاسی و اجتماعی، زمان را دقیقاً ذکر می‌کنند یا دست کم چنان به آن اشاره می‌کنند که خواننده بتواند اوضاع تاریخی، سیاسی و اجتماعی آن دوره را حدس بزند، مانند رمان یک مرد نوشتهٔ اوریانا فالاچی، نویسنده و روزنامه‌نگار ایتالیایی، اما نقش زمان در رمان‌نو و رمان سیلان آگاهی* کاملاً متفاوت است. در شیوهٔ اخیر، چون داستان به کل حوزهٔ آگاهی و دانش عاطفی ـ روانی و نیزتداعی معانی مربوط می‌شود، بیان احساس و اندیشه، نظم خاصی ندارد و زمان سیر منطقی خود را از دست می‌دهد و گذشته و حال و آینده در یکدیگر می‌آمیزند، چندان که تشخیص و تمیز آن‌ها از یکدیگر دشوار و حتی نشدنی به نظر می‌رسد، مانند بوف کور صادق هدایت (۱۲۸۰-۱۳۳۰ش). در رمان نو نیز به این دلیل که نویسندگان آن می‌خواستند آشفتگی جهان در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم و پریشانی درونی انسان را بنمایانند، از به کارگیری زمان به صورت متعارف خودداری کردند و زمان‌ها و مکان‌ها را دانسته درهم‌آمیختند. رمان نو برخلاف رمان رآلیستی که با بهره‌گیری از شرایط زمّاتی و مکانیِ ویژه می‌کوشید تا آگاهی‌های صحیح به خواننده بدهد، توجهی به شرایط ندارد. مثلاً بوتور، از نویسندگان پیشرو در عرصهٔ رمان‌نو، در آثار خویش بر ناهماهنگی و ناهمخوانی داستان و واقعیت از نظر زمانی و مکانی تأکید فراوان دارد. تقریباً همزمان با توجه ویژهٔ نویسندگان و منتقدان به عنصر زمان در ادبیات، کارگردانان و فیلمسازان نیز رویکرد ویژه‌ای به این عنصر پیدا کردند. زمان در سینمای کلاسیک ـ همانند ادبیات کلاسیک ـ نقش چندانی نداشت، زیرا در این نوع فیلم‌ها زمان را به صورتی منطقی (گذشته ـ حال ـ آینده) به کار می‌بردند. تا این‌که در سینمای سوررآلیستی و آوانگارد (پیشرو) دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰م، به‌ویژه فرانسه، زمان را به مثابهٔ یکی از عناصر طرح* به کار گرفتند. مثلاً ژان اپستاین دربارهٔ یکی از فیلم‌های خود به نام آینهٔ سه چهره می‌گوید: «این،درامی است بدون نمایش و بدون آغازکه در آن، رخدادها یکدیگر را دنبال نمی‌کنند و به‌ویژه از یکدیگر نتیجه نمی‌شوند. قطعه‌هایی بسیار از گذشته‌ها، در اکنونی یکه شکل می‌گیرند. آینده با خاطره‌ها همراه می‌شود. این، گاهنامهٔ ذهن انسان است.» گفتنی است که آندره تارکوفسکی، کارگردان برجستهٔ روسی (۱۹۳۲-۱۹۸۶م) نیز زمان را مادهٔ خام اصلی سینما قلمداد می‌کرد. فیلم‌هایی را که موضوع اصلی و نیز شخصیت(های) اصلی آن‌ها زمان است، فیلمْ زمان می‌نامند.

منابع:ادبیات داستانی ، ۴۲۴-۴۲۶؛ از نشانه‌های تصویری تا متن ، ۲۷۳-۲۸۲؛ ساختار و تأویل متن ، ۱۶۷، ۶۲۸-۶۴۴؛ ساخت رمان ، ۴۵-۹۷؛ قصه‌نویسی ، ۲۲-۳۸؛ لغت‌نامه ، زیر«زمان»؛ نظریهٔ رمان ، ۳۱-۴۰.

آذر

زمینه‌چینی نمایشی (za.mi.ne.či.ni-ye.na.mā.ye.ši/ exposition،

شیوه‌ای که نویسنده در پیش می‌گیرد تا در آغاز نمایش، آن را به خواننده/ تماشاگر بشناساند. زمینه‌چینی در نمایش ممکن است حال وهوای تمام آن یا صحنه‌ای که نمایش با آن آغاز می‌شود، مسئلهٔ محوری نمایش، شخصیت*های نمایش، موقعیت آن‌ها یا وقایع گذشته راکه پیش‌درآمد عملی در نمایش شده‌اند،معرفی کند. نویسنده با این کار مخاطب را در پیش‌بینی رویدادهای آینده یاری می‌دهد. چگونگی این اطلاع‌رسانی و فراهم کردن امکان پیش‌بینی برای او، می‌تواند نمایش را واقعگرا یا غیر واقعگرا کند. آگاهی تماشاگر/ خواننده از این جزئیات برای درک کاملش از اثر ضروری است. همچنین حدس‌های او که با استفاده از این آگاهی‌ها شکل می‌گیرند و علاقه‌اش به دریافتن درستی یا نادرستی آن‌ها، در او کشش بیشتری برای پیگیری اثر ایجاد می‌کنند. گاه این اطلاعات همه در بخش آغازین نمایش، چنان که در تراژدی‌های یونانی در پیشگفتار/Prologue و در نمایشنامه‌های سدهٔ نوزدهم، در پردهٔ نخست نمایش، گنجانده شده‌اند و گاهی در طول نمایش، هر آن جا که دانستنشان ضروری است ،مطرح می‌شوند. در شیوهٔ دوم

نویسنده در بخش‌های نخستِ نمایش به نکات ظاهری و هر چه نمایش پیش‌تر می‌رود به نکاتی اساسی‌تر و عمیق‌تر می‌پردازد. زمینه‌چینی در نمایش‌ها به روش‌های گوناگون انجام می‌گیرد؛ یکی از این روش‌ها زمینه‌چینی مستقیم است که نمایش را غیر واقعگرا می‌نمایاند. همسرایان/Chorus (← کُر) در نمایش‌های یونان باستان و نمایش‌های دورهٔ الیزابت (۱۵۵۸-۱۶۰۳م) از عوامل زمینه‌چینی مستقیم هستند. در دورهٔ الیزابت و در نمایشنامه‌های معاصر گاه این نقش را یک راوی که از اشخاص بازی نیست، به عهده می‌گیرد. گاهی نیز برای زمینه‌چینی مستقیم از یکی از اشخاص بازی استفاده می‌شود که برای مدت کوتاهی نقش خود راکنار می‌گذارد و تماشاگران را مورد خطاب قرار می‌دهد. مدیر صحنه در شهرها (۱۹۳۸م) اثر تُرنتون وایلدر (۱۸۹۷- ۱۹۷۵م) و تام در باغ وحش شیشه‌ای (۱۹۴۴م) اثر تنسی ویلیامز (۱۹۱۱-۱۹۸۳م) نمونهٔ چنین شخصیت‌هایی هستند. تک‌گویی نمایشی* و حدیث نفس* از دیگر روش‌های زمینه‌چینی مستقیم هستند. در شیوهٔ غیر مستقیم نویسنده از ترفندهای گوناگونی استفاده می‌کند تا شخصیت‌ها را وادار به گفتگو کند و آگاهی‌های لازم با را با این روش به خواننده/ تماشاگر انتقال دهد. از شیوه‌های غیر مستقیم زمینه‌چینی که در گذشته رایج بودند و امروز دیگر تازگی خود را از دست داده‌اند، می‌توان به پس‌نگاه* اشاره کرد، شیوه‌ای که هنریک ایبسن (۱۸۲۸-۱۹۰۶م)، نمایشنامه‌نویس نروژی ، آن را در اواخر سدهٔ نوزدهم بسیار کامل و با عمل نمایشی همراه کرد و نمونهٔ آن را در مرگ دستفروش (۱۹۴۹م) آرتور میلر (۱۹۱۵م -) می‌توان دید. واداشتن پیشخدمت‌ها به غرولند دربارهٔ ارباب‌هایشان - اشخاص بازی - یا دربارهٔ اتفاق‌هایی که در نمایش رخ می‌دهند، یکی دیگر از این شیوه‌ها بود که در کمدی*های سدهٔ نوزدهم بسیار به کار می‌رفت. همچنین در نمایش‌های فرانسوی سدهٔ هجدهم هر جا که باید اطلاعاتی در اختیار خواننده قرار می‌گرفت، شخصی به عنوان محرم اسرار در نمایش حاضر می‌شد و نقش شنوندهٔ این مطالب را بازی می‌کرد. از بهترین شیوه‌های زمینه‌چینی غیر مستقیم ، آن است که نویسنده نمایش را از جایی شروع کند که حوادث اصلی تازه اتفاق افتاده‌اند و شخصیت‌ها دربارهٔ آن‌ها گفتگو می‌کنند، مانند مکبثِ (۱۶۰۵/۱۶۰۶م) شکسپیر (۱۵۶۴- ۱۶۱۶م) و سه خواهرِ (۱۹۰۱م) چخوف (۱۸۶۰- ۱۹۰۴م). گاهی نیز نویسنده با فراهم کردن موقعیتی حساس یا ایجاد درگیری میان اشخاصِ بازی، آن‌ها را در حالتی تصویر می‌کند که کنترلی بر اعمال و گفتار خود ندارند و شخصیت خود را آن گونه که هست آشکار می‌کنند، مانند اشباحِ (۱۸۸۱م) از ایبسن و چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟ (۱۹۱۲م) اثر ادوارد آلبی (۱۹۲۸م-). گاهی نیز این درگیری‌ها بهانه‌ای می‌شوند برای آشکار شدن وقایع گذشته و موضوع محوری نمایش، چنان که در رومئو و ژولیت (۱۵۹۴ -۱۵۹۵م) شکسپیر درگیری خیابانیِ آغاز نمایش چنین نقشی را بازی می‌کند. افزون بر این نمایش، نمایش‌های دیگری از شکسپیر نیز می‌توان یافت که بر خلاف زمینه‌چینی‌های معمول دورهٔ الیزابت از زمینه‌چینی غیرمستقیم برخوردار بوده‌اند، هملت (۱۶۰۰- ۱۶۰۱م) یکی از این نمایشنامه‌ها است که در آن اطلاعات ابتدایی نمایش با حضور روح بر صحنه، با عمل نمایشی همراه می‌شود و از این راه به تماشاگرانتقال می‌یابد. در نمایشنامه‌نویسی معاصر نیز برای هرچه واقعگراتر شدن اثر، زمینه‌چینی در حین گفتگوهای طبیعی و به صورت اتفاقی انجام می‌گیرد. از میان نمایش‌های ایرانی می‌توان شباهتی میان زمینه‌چینی نمایش‌های یونان باستان و زمینه‌چینی تعزیه* یافت. در یونان باستان نمایشنامه‌ها اغلب بر اساس داستان‌های آشنا شکل می‌گرفتند و در باقی موارد خلاصه‌ای از طرح نمایشنامه در پیشگفتار نقل می‌شد. در تعزیه نیز چنین است و افزون بر این که داستان و شخصیت‌ها برای تماشاگران شناخته‌اند، بخش‌هایی چون «حدیث کردن»، که در آن تعزیه‌گردان خلاصه‌ای از داستان و صفاتی از اشخاص نمایش را نقل می‌کند، و «پیشخوانی» که نوحه‌خوانیِ همهٔ شبیه‌های یک تعزیه در آغاز آن است و حال و هوا و زمینهٔ لازم برای نمایش اصلی را فراهم کرده عمل همسرایان در نمایش‌های یونان باستان را تداعی می‌کند، از ترفندهای نمایش تعزیه‌اند که کارکردی شبیه به زمینه‌چینی در نمایش‌های غربی دارند.

منابع: شناخت عوامل نمایش ،۱۶۸- ۱۷۵؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیما داد، ۱۵۹-۱۶۰؛ کتاب نمایش ، ۱/۳۰، ۱۳۵-۱۳۶؛ نمایش در ایران ، ۲۲۹؛

A Dictionary of Literary Terms , Cuddon, 253, 537;

Dictionary of World Literary Terms , Shipley, 110-111;

The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms ,78.

م.اسماعیل‌پور

زندان‌نامه ← حبسیه

زندگی من ← زندگینامهٔ خودنوشت

زندگینامه (zen.de.gi.nā.me)/ تذکره / سرگذشتنامه/ شرح حال، نوشته‌ای که موضوع آن، گزارش یا شرح یک زندگی است. زندگینامه‌ای که آراسته به پیرایه‌های هنری باشد، به ادبیات نزدیک می‌شود و زندگینامه‌ای که تنها به گزارش زندگی بپردازد، رو به تاریخ می‌کند. زندگینامه اثری است که بر پایهٔ واقعیت و به یاری اسناد،مدارک ، خاطرات و شواهد در دسترس، به شرح حال و بازآفرینی سیمای برجستگان و فرهیختگان می‌پردازد. سابقهٔ نگارش زندگینامه به روزگاری می‌رسد که انسان به فکر ثبت و نگهداری گوشه‌هایی از زندگی خود یا دیگران افتاد. سنگ نبشته‌های بازمانده از تمدن‌های مصر، بین‌النهرین و ایران باستان از نخستین نمونه‌های زندگینامه‌نویسی در شمار می‌آیند؛ چنان‌که کتیبهٔ داریوش یکم هخامنشی(۵۲۱ ـ۴۸۶ق‌م) در بیستون را می‌توان نمونه‌ای از زندگینامهٔ خود نوشت (autobiography) دانست. سوما ـ چی‌ین ،نخستین تاریخ‌نگار چینی (۱۴۵ـ ۸۷ق‌م) که به هرودوت چین آوازه دارد، کتابی به نام سرگذشت‌های تاریخی نوشته و زندگینامهٔ مردان بزرگ چین ـ از پنج امپراتور افسانه‌ای این سرزمین تا روزگار خود ـ را در آن آورده است. آغازگر زندگینامه‌نویسی در اروپا ایون ،تاریخ‌نگار یونانی سدهٔ پنجم قبل از میلاد است. وی زندگینامهٔ برخی از معاصران خویش، مانند پریکلس،اندیشه‌مند یونانی (۴۹۵ـ ۴۲۹ق‌م) و سوفوکلس، شاعر و نمایشنامه‌نویس یونانی (۴۹۶ـ ۴۰۶ق‌م) را فراهم آورد، هر چند که امروزه فقط ورق‌پاره‌هایی از آن‌ها به جا مانده است. زندگینامه‌نویسی در اروپا تا تجزیهٔ امپراتوری روم در سدهٔ پنجم میلادی رونق داشت. از میان زندگینامه‌های بازمانده از دورهٔ باستان، زندگی‌های همانند نوشتهٔ پلوتارک، زندگینامه‌نویس یونانی (۱۲۰ـ ۴۶ق‌م) از اهمیت فراوانی برخوردار است، زیرا نویسنده در این کتاب، شیوه‌ای نوین به کار بسته که بعدها بسیاری از زندگینامه‌نویسان از آن پیروی کردند: وی نخست به زندگی یکی از نامداران یونانی پرداخته و سپس زندگی یکی از بزرگان رومی را در برابر آن آورده و آن‌ها را با هم سنجیده است. از دیگر زندگینامه‌نویسان شاخص این دوره می‌توان به گزنوفون، تاریخ‌نگار یونانی (۴۳۰ـ۳۵۵م)، کورنلیوس نپوس، نویسندهٔ رومی سدهٔ یکم قبل از میلاد، گایوس سوئتونیوس، تاریخ‌نگار و نویسندهٔ رومی (۶۹ـ ۱۴۰م) و سرانجام یوبلیوس کورنلیوس، برجسته‌ترین زندگینامه‌نویس رومی (۵۵ـ۱۷۷ق‌م) اشاره کرد. با گسترش و رواج مسیحیت در اروپا، بیشتر توجهات به سوی نگارش زندگینامهٔ قدیسان مسیحی رفت. در این سال‌ها حدود دو هزار زندگینامه پدید آمد که زندگینامهٔ خود نوشت آوگوستینوس قدیس (۳۵۴ـ۴۳۰م) با نام اعترافات از بهترین نمونه‌های آن است. هرچه باور مسیحیت گسترش می‌یافت و ریشه می‌دواند، زندگینامه‌ها شکل مناقب‌نامه به خود می‌گرفت و خرافه‌پرستی بدان راه می‌یافت. از همین رو، زندگینامه‌هایی که از این دوره تا دورهٔ رنسانس در اروپا پدید آمدند، بیشتر «تذکرةالاولیا» بودند تا گزارشی از زندگی واقعی. در سده‌های میانه گونه‌ای زندگینامه پدید آمد که به زندگانی و دلاوری‌های شهسواران، به‌ویژه در جنگ‌های صلیبی، می‌پرداخت. از نمونه‌های چنین زندگینامه‌هایی می‌توان به افسانهٔ نیبلونگن که شاعر اتریشی گمنامی از منطقهٔ دانوب آن را سروده، ساگاهای اسنوری استورلوسون، تاریخ‌نگار ایسلندی (۱۱۷۸ـ۱۲۴۱م) و داستان آرتورشاه و دلاوران میزگرد اشاره کرد. اگر زندگینامه‌های دورهٔ باستان سرشار از قهرمانان موهوم بودند، زندگینامه‌های سده‌های میانه، به قهرمانانی واقعی می‌پرداختند که زندگی موهوم داشتند. با این همه، زندگینامه‌هایی مانند زندگی آنسلم نوشتهٔ ایدفر، تاریخ فرانک‌ها نوشتهٔ اسقف گریگوری توری و تاریخ کلیسایی ملت انگلیس نوشتهٔ قدیس بید از جملهٔ کتاب‌های این دوره هستند که به زندگی واقعی افراد پرداخته‌اند. مهم‌ترین زندگینامهٔ سده‌های میانه زندگی شارلمانی نام دارد که آینهارد، تاریخ‌نگار فرانکی و از درباریان شارلمانی،امپراتور روم غربی و پادشاه فرانک‌ها (۷۴۲ـ۸۱۴م)، آن را نوشته است. با آغاز دورهٔ رنسانس تحولی در زندگینامه‌نویسی پدید آمد. در نیمهٔ یکم سدهٔ شانزدهم میلادی، سه زندگینامه در انگلستان سربرآورد که باید آن‌ها را زندگینامه‌های پیشرو تلقی کرد: تاریخ ریچارد سوم نوشتهٔ سرتامس مور (۱۴۷۸ـ۱۵۳۵م)، زندگی سرتامس مور نوشتهٔ ویلیام روپر، داماد مور، و زندگی کاردینال وولسی (۱۵۵۷م) نوشتهٔ جورج کوندیش. زندگینامه‌نویسی در عصر الیزابت در انگلیس (۱۵۵۸ـ۱۶۰۳م) با بی‌اقبالی روبه‌رو شد و چندان رونقی نیافت. ولی در سده‌های هفدهم و هجدهم میلادی زندگینامه‌نویسی رونقی دوباره گرفت و آثار بدیعی در این زمینه پدید آمد، مانند زندگی سمیوئل جانسن (۱۷۹۱م) نوشتهٔ جیمز بازول، زندگینامه‌نویس اسکاتلندی (۱۷۴۰ـ۱۷۹۵م) که نمایندهٔ بیان روانشناختی عصر روشنگری در انگلیس است. در سدهٔ

نوزدهم میلادی نیز زندگینامه‌های فراوانی در اروپا پدید آمد که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به زندگی شارلوت برونته نوشتهٔ الیزابت گسکل (ـ۱۸۶۵م) و کتاب سه جلدی زندگی مهندسان نوشتهٔ سمیوئل اسمایلز، زندگینامه‌نویس اسکاتلندی (ـ۱۹۰۴م) اشاره کرد. سدهٔ بیستم میلادی را باید شکوفاترین دورهٔ زندگینامه‌نویسی در سراسر جهان دانست، به‌ویژه سال‌های پس از جنگ جهانی اول که با خاطره‌نویسی همراه بود. در این سده به ابتکار فروید، روانشناس اتریشی (ـ ۱۹۳۹م)، روانشناسی و روانکاوی پا به میدان زندگینامه‌نویسی نهاد. خود فروید در زندگی لئوناردو داوینچی به تحلیل روانشناختی داوینچی پرداخت. از برجسته‌ترین چهره‌های زندگینامه‌نویسی غرب در نیمهٔ یکم سدهٔ بیستم میلادی باید از لیتن استراچی انگلیسی (ـ۱۹۳۲م)، امیل لودویگ آلمانی (ـ۱۹۴۸م) و آلبرت چین امریکایی (ـ۱۹۳۷م) یاد کرد. امروزه زندگینامه‌نویسی در شمار انواعی از ادبیات است که اهمیت بسیاری یافته و طرفداران فراوانی پیدا کرده است. آثار زندگینامه‌ای در میان خوانندگان نیز اقبال فراوانی می‌یابند. گفتنی است نخستین کسی که به زندگینامه‌نویسی اسلامی پرداخت، عبیدالله پسر ابراهیم ابورافع با کتاب تسمیة من شهد مع امیرالمؤمنین‌الجمل والصفین والنهروان من‌الصحابه بوده است. وی در این کتاب ،فهرستی از یاران حضرت علی(ع) که در جنگ‌ها همراه وی بوده‌اند فراهم آورده است. از آن پس، بسیاری از پژوهندگان و زندگینامه‌نویسان به این نوع زندگینامه‌ها توجه ورزیدند و انواع گوناگونی از این زندگینامه‌ها پدید آمد که باعث گونه‌گونی و انشعابات زندگینامه‌های اسلامی شد. این نوع زندگینامه‌ها را می‌توان در سه گروه مجزا بررسی کرد: **نخست،کتاب‌های تراجم احوال** که به شرح زندگی افراد بدون گزافه‌گویی و درج داستان‌های باورنکردنی می‌پردازند. **دوم ،مناقب‌نامه‌ها** که داستان و چهرهٔ واقعی افراد را با گزافه‌گویی‌ها و داستان‌های باورنکردنی درهم می‌آمیزند، مانند تذکرة‌الاولیای عطار. **زندگینامه‌های بدعت‌گذاران** که ضمن معرفی فرقه‌های گوناگون، گزارش کوتاهی از زندگی و احوال پایه‌گذاران آن‌ها نیز می‌دهند. در این‌جا باید به انواع گوناگون زندگینامه‌ها در عرصهٔ ادبیات ایرانی ـ اسلامی نیز اشاره کرد. برخی از مهم‌ترین این انواع عبارتند از: **سیره***، **مقتل***، **نسب‌نامه/تبارنامه*** **(زندگینامهٔ دودمانی)**، **زندگینامهٔ عمومی، طبقه*/طبقات***، **مزار*/مزارات***، **زندگینامهٔ خودنوشت***، **خاطره، سفرنامه***، **زندگینامهٔ زنان** ، **زندگینامهٔ بزرگان شهرها و سرزمین‌های اسلامی و زندگینامهٔ وزیران و دیوانسالاران**. در ادبیات معاصر ایران، زندگینامه‌های مطرح و ارزشمندی یافت می‌شوند که بیشتر از دیدگاه تاریخی قابل بررسی هستند تا ادبی، مانند زندگینامه‌های احمدشاه قاجار، مدرس، امیرکبیر، محمد علی فروغی، عبدالحسین هژیر، سپهبد علی رزم‌آرا و علی امینی.

منابع: انواع ادبی ، رزمجو، ۲۰۵ـ۲۰۷؛ انواع ادبی، شمیسا،۲۹۸ـ۲۹۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۱۶۰ـ۱۶۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۳۲۱/۱؛ فرهنگ زندگینامه‌ها ، ۹ـ۱۵؛ کتابنمای ایران ، ۲۰۸ـ۲۱۲؛ ابراهیم خواجه نوری، «نوول بیوگرافی یا بیوگرافی داستانی»؛ راهنمای کتاب ، سال یکم، شمارهٔ دوم ، صص ۱۰۳ـ۱۰۸؛

A Dictionary of Lirerary Terms, Cuddon, 79-82; *A Glossary of Literary Terms* ,Abrams, 15-16; *Britannica*, 23/188-194.

قاسم‌نژاد

زندگینامهٔ خودنگاشت ← زندگینامهٔ خودنوشت

زندگینامهٔ خودنوشت (zen.de.gi.nā.me-ye.xod.ne.vešt)/ زندگینامهٔ خود نگاشت/ زندگینامهٔ شخصی/ سرگذشتنامهٔ خودنگاشت/ خود زندگینامه/ زندگی من/ حسب حال/ اتو بیوگرافی، معادل اصطلاح انگلیسی autobiography، گونه‌ای زندگینامه* که در بردارندهٔ تاریخ زندگانی یا دوره‌ای از زندگی شخص به قلم خود او است. زندگینامهٔ خود نوشت در شمار ادبیات اعترافی* است. البته با اندکی مسامحه می‌توان خاطره‌نویسی و یادداشت‌های روزانهٔ شخص را نیز نوعی زندگینامهٔ خودنوشت برشمرد، مانند تذکرهٔ شاه تهماسب، تزوک جهانگیری| جهانگیرنامه و شرح احوال عباس میرزا ملک‌آرا به قلم خودش. همین‌جا باید به این نکته اشاره کرد که زندگینامه‌های خودنوشت معمولاً با گزافه‌گویی همراه هستند، از همین رو باید با احتیاط با آن‌ها برخورد به باور گئورگ میش، پژوهشگر آلمانی، پیشینهٔ زندگینامه‌های خود نوشت به روزگار مصر باستان می‌رسد ـ هنگامی که امپراتوران مصری (همانند پادشاهان ایرانی) شرح احوال خویش را بر کتیبه*ها می‌نوشتند، هر چند که این کتیبه‌ها با زندگینامه‌های خود نوشت امروزین تفاوت‌های بنیادی فراوانی دارند. گئورگ میش بر آن است که نخستین کسی که آگاهانه به زندگینامهٔ

زندگینامهٔ خودنوشت

خویش پرداخته،ایسوکراتس، خطیب یونانی (۴۳۶-۳۳۸ق‌م) با کتاب دفاعیات (۳۵۳ق م) بوده است. بسیاری او راکه از شاگردان سقراط بوده، بزرگ‌ترین معلم تاریخ یونان می‌دانند. از دیگر زندگینامه‌های خودنوشت مهمی که از دورهٔ باستان بازمانده است، می‌توان به نامه‌های سیسرون و نامه‌های سقراط اشاره کرد. با این همه، به باور بسیاری از منتقدان ، اعترافات آوگوستینوس قدیس (۳۵۴- ۴۳۰م)، نخستین زندگینامهٔ خودنوشت جدید است. این کتاب از نظر تکوینی، میانجی دورهٔ باستان و دورهٔ رنسانس است و وحدت صورت و محتوا در آن مشاهده می‌شود. با فرا رسیدن دورهٔ رنسانس، دگرگونی‌هایی در عرصهٔ زندگینامه‌نویسی پدیدآمد و اصول نوین حسب حال‌نویسی در همین دوره و در پی پیدایی اومانیسم شکل گرفت و در نتیجه، دقت و صداقت به مثابهٔ خاصه‌های بنیادین زندگینامه‌های خود نوشت رخ نمودند. از مهم‌ترین زندگینامه‌های خود نوشت دورهٔ رنسانس باید از زندگی جدید دانته الیگیری، شاعر ایتالیایی (۱۲۶۵ -۱۳۲۱م) و اسرار پترارک، شاعر ایتالیایی (۱۳۰۴-۱۳۷۴م) یاد کرد. در عصر روشنگری ، به‌ویژه‌از سده‌های هفدهم و هجدهم میلادی، با ورود رمان* به عرصهٔ ادبیات، زندگینامه‌های خودنوشت نیز قالب‌های تازه‌ای یافتند.زندگینامهٔ خودنوشت ادوارد گیبن، تاریخ‌نگار انگلیسی (۱۷۳۷- ۱۷۹۴م)، زندگینامهٔ خودنوشت ، بنجمین فرانکلین، فیلسوف و سیاستمدار امریکایی (۱۷۰۶-۱۷۹۰م) و اعترافات ژان ژاک روسو، نویسنده و اندیشه‌مند فرانسوی (۱۷۱۲- ۱۷۷۸م) در شمار مهم‌ترین زندگینامه‌های خودنوشت این سال‌ها هستند. از دیگر آثار پدید آمده در این دوره که ویژگی‌های داستانی بر جنبه‌های استنادی آن‌ها می‌چربد، می‌توان به رابینسون کروزوئه نوشتهٔ دنیل دفو، داستان‌نویس انگلیسی (۱۶۵۹-۱۷۳۱م) و سفر احساساتی نوشتهٔ لارنس استرن، نویسندهٔ انگلیسی (۱۷۱۳- ۱۷۶۸م) اشاره کرد. در سدهٔ نوزدهم میلادی نیز انبوهی از زندگینامه‌های خودنوشت سربرآوردند که از میان آن‌ها شعر و حقیقت از گوته، شاعر و نویسندهٔ آلمانی (۱۷۴۹-۱۸۳۲م)، زندگینامهٔ خودنوشت جان استوارت میل، فیلسوف و اقتصاددان انگلیسی (۱۸۰۶-۱۸۷۳م) و زندگانی و مکاتبات داروین بسیار حایز اهمیت هستند. در سدهٔ بیستم میلادی، زندگینامه‌های خودنوشت به شیوه‌ها و شگردهای گوناگونی همچون روایی و گزارشی پدید آمدند. در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم، تقریباً همهٔ چهره‌های برجستهٔ سیاسی ـ اجتماعی به نوشتن زندگینامه‌های خود آغاز کردند که برآیند چنین حرکتی، پدید آمدن شمار فراوانی از انواع گوناگون زندگینامه‌های خودنوشت بوده است. گفتنی است که در همین دوره نظریه‌های روانکاوی فروید نیز پابه عرصهٔ نگارش زندگینامه‌های خودنوشت نهاد. فروید بر آن بود که زندگینامهٔ خودنوشت نه تنها وسیلهٔ بسیار مناسبی به منظور تجزیه و تحلیل روان نگارندهٔ آن تلقی می‌شود، بلکه در بسیاری از موارد، آن که زندگی خود را می‌نویسد، درواقع به درمان خویش دست می‌یازد و چه بسا خاطر پریشانش در نتیجهٔ چنین عملی تسکین یابد و آرام گیرد. زندگینامه‌های خودنوشت را در نگرشی که نویسندگان آن‌ها به مضامین و موضوعات مختلف دارند، به دو دو دسته تقسیم می‌کنند: **زندگینامه‌های خودنوشت جزیی‌نگر و زندگینامه‌های خودنوشت کلی‌نگر**. در زندگینامه‌های خودنوشت جزیی نگر، به همه چیز،دقیق و موشکافانه پرداخته می‌شود؛ حال آنکه در زندگینامه‌های خودنوشت کلی‌نگر، نویسنده بیشتر، دیدگاه‌های سیاسی/ فلسفی خود یا دیگران را باز می‌تاباند. در تقسیم‌بندی دیگری از زندگینامه‌های خودنوشت، دو دسته از حسب حال‌نویسان را می‌توان تمیز داد: نخست،کسانی که با نوشتن زندگینامهٔ خود، به شرح و تفسیر تاریخ دوره‌ای که در آن می‌زیستند، می‌پردازند و دوم آنانی که با پرداختن به زندگینامهٔ خویش، رویدادها و حوادثی را که شاهد آن بوده‌اند، به تصویر می‌کشند. زندگینامه‌های خودنوشت را از لحاظ نحوهٔ ارتباط با خواننده به دو گروه **رسمی و غیر رسمی** تقسیم می‌کنند. رسمی‌ها آن‌هایی هستند که در قالب اسناد و مدارک باقی می‌مانند، مانند زندگینامه‌های خودنوشت سیاستمداران؛ زندگینامه‌های خودنوشت غیررسمی نیز دربرگیرندهٔ خاطرات روزانه، نامه‌ها یا نوشته‌هایی هستند و نویسندگان آن‌ها بیشتر به زندگی خصوصی خویش می‌پردازند. جیمز اولنی، اندیشه‌مند امریکایی، در تقسیم‌بندی نسبتاً کامل و فراگیری که از زندگی‌نامه‌های خود نوشت کرده، سه نوع آن‌ها را برشمرده است: ۱ـ **زندگینامهٔ خودنوشت مضمونی** که نویسندهٔ آن تنها به یک مضمون می‌پردازد، مانند نبرد من از هیتلر. ۲ـ **زندگینامهٔ خودنوشت ایدئولوژیک** که نویسندهٔ آن از جهان‌بینی‌ها و باورهای خویش سخن می‌گوید. بیشتر اعترافات در این زمره هستند، مانند اعترافات تولستوی. ۳ـ **زندگینامهٔ خودنوشت در قالب رمان (رمان حسب حالی)** که نویسنده پشت قهرمان داستان پنهان می‌شود و زندگی خود را به واسطهٔ او به قلم می‌کشد،

مانند سیمای مرد هنر آفرین در جوانی از جیمز جویس، در جستجوی زمان از دست رفته از مارسل پروست، مرد اول از آلبرکامو و سووشون نوشتهٔ سیمین دانشور. با توجه به آنچه گفته آمد، زندگینامهٔ خود نوشت باید چهار ویژگی داشته باشد: نخست آنکه حقیقت مانند باشد؛ دوم آنکه فاصله‌گذاری در آن رعایت شده باشد، یعنی همواره میان یک رویداد/ روایت با رویداد/ روایت بعدی آن، فاصله‌ای وجود داشته باشد؛ سوم آنکه به داستان شباهت داشته باشد (عنصر تخیل در آن به کار رود) و چهارم آنکه گذشته‌خوار باشد، یعنی، آنکه زندگینامه‌اش را می‌نویسد، باید زندگی خود را تافتهٔ جدابافته‌ای از زندگانی دیگران برشمرد تا بتوان آن را ارزشمند (جهت ثبت و ضبط) تلقی کرد. به‌رغم آنکه سابقهٔ حسب‌حال نویسی به قدمت خود انسان است، اما سابقهٔ پرداختن به آن در زبان فارسی چندان طولانی نیست و دست بالا به دورهٔ قاجار می‌رسد. اصولاً این نوع نویسندگی در ایران بسیار دیرتر از گونه‌های دیگر زندگینامه‌نویسی (مانند خاطره نویسی و یادداشت‌های روزانه) پا گرفت؛ نخست به دلیل وجود اختناق و جو وحشت و هراس، دوم، به‌سبب فروتنی اندیشه‌مندان ایرانی که چندان علاقه‌ای به پرداختن به «خود» نداشتند و سوم، به این علت که زندگینامه‌های خودنوشت در نزد بزرگان و مشاهیر ایرانی، ارزشمند نبوده و جلوه‌ای نداشته است. با این حال، زندگینامه‌های خودنوشتی که از دورهٔ قاجار نوشته شدند، با توجه به سادگی نثر آثار ادبی در دورهٔ بازگشت، از نثری بی‌پیرایه و غالباً همه فهم برخوردار بودند. در آن سال‌ها، زندگینامه‌های خودنوشت، بیشتر در قلمرو ادبیات سیاسی به کار گرفته می‌شدند. فهرست مفصل خاطرات سیاسی رجال در سنجش با نوشته‌های انگشت‌شمار ادیبان، گواه این مدعا است، مانند خاطرات و اسناد علیخان ظهیرالدوله ، خاطرات سیاسی میرزا علیخان امین‌الدوله، شرح زندگانی من عبدالله مستوفی و زندگانی من سید احمد کسروی. با آغاز دورهٔ جدید در تاریخ و ادب ایران (پس از شهریور ۱۳۲۰ش)، پرداختن به زندگینامهٔ خودنوشت نیز سیر تکوینی خود را طی کرد و نوشته‌های ارزشمندی در این زمینه پدید آمد، مانند یادداشت‌های قاسم غنی، زندگانی من ابوالقاسم لاهوتی، خاطرات و تألمات دکتر محمد مصدق و سالهای بحران محمد ناصر صولت قشقایی، مهم‌ترین ویژگی این آثار،وجود بینش سیاسی پدیدآورندگان آن‌ها است. البته زندگینامه‌های خودنوشتی نیز در دورهٔ معاصر پدید آمدند که می‌توان آن‌ها را از دیدگاه ادبی بررسی کرد، مانند روزهای دکتر محمد اسلامی ندوشن، ازهردری .... م.ا.به‌آذین، مثلاً شرح احوالات جلال آل‌احمد، خاطرات یک مترجم محمد قاضی و بخش‌های از درها و دیوار بزرگ چین نظیر «نخستین تجربه‌های زیستن با مرگ» و «آن سال‌ها» نوشتهٔ احمد شاملو. گفتنی است که آینه‌های دردار نوشتهٔ هوشنگ گلشیری در زمرهٔ داستان‌های حسب حالی موفق در ادبیات معاصر ایران به شمار می‌رود.

منابع:انواع ادبی ،رزمجو،۲۰۸-۲۰۹؛ انواع ادبی ،شمیسا، ۲۹۸-۲۹۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد،۱۶۱-۱۶۲؛ فرهنگ زندگی‌نامه‌ها ، ۳۷-۳۸؛ احمد اخوت، «یادهای ما» زنده‌رود ، شمارهٔ ۱۰-۱۱، بهار ۱۳۷۴ش، صص ۷-۲۳؛ احمد شعبانی، «بنیاد سرگذشتنامه‌های خودنگاشت»، همان‌جا، صص ۲۵-۳۲؛
A Dictionary of Literary Terms, Cuddon,63_66; *Britannica,2/222*; 23/189-190.

قاسم‌نژاد

زندگینامهٔ دودمانی ← **تبارنامه**

زندگینامهٔ شخصی ← **زندگینامهٔ شخصی**

زهدیات (zoh.di.yāt)، شعرهایی که برپایهٔ اعتقادات مذهبی گفته شده و در آن‌ها سعی در برانگیختن احساسات اخلاقی و مذهبی در مخاطبان بوده است و از این نظر در حیطهٔ ادبیات تعلیمی* قرار می‌گیرد. در میان شاعران بزرگ فارسی زبان، سنایی مشهورترین زهدیات را دارد: «ای همه جان‌ها ز تو پاینده جان چون خوانمت ـ چون جهان ناپایدار آمد جهان چون خوانمت / ای هم از امر تو عقل و جان بس اندر شوق و ذوق ـ در مناجات از زبان عقل و جان چون خوانمت...»

منابع: زیب سخن، ۸۵/۱-۸۶؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۶۵۱.

عباسپور

زیادت (zi.yā.dat)، در لغت به معنی افزونی و در اصطلاح یکی از عیب‌های برهم زنندهٔ بلاغت* است. زیادت را سه گونه دسته‌بندی کرده‌اند: ۱ـ تشدید حرف مخفف، یعنی کلمه‌ها را در شعر چنان به کار گیرند که خواننده برای رعایت وزن* شعر ناگزیر شود که حرف یا حرف‌هایی را که مشدد نیستند مشدد بخواند: «ملکا جشن مهرگان آمد ـ جشن شاهان و خسروان آمد/

خزّ به جای ملحم و خرگاه ـ بدل باغ و بوستان آمد/ مورد به جای سوسن آمد باز ـ می به جای ارغوان آمد.» (رودکی) در این شعر ، «ج» در «به جای» را باید با تشدید خواند. ۲ـ زیادت حرفی، و آن چنان است که شاعر ، حرفی را به کلمه‌ای بیفزاید. این گونه زیادت را می‌توان به دو گونه دسته‌بندی کرد. نخست آن گونه که پیشینه‌ای ندارد و شاعر برای نخستین بار آن را به کار می‌برد: «چه گویی که همه حرّان چون او بوده است، کس نیزا ـ نه هست اکنون و نه باشد و نه بوده است هرگیزا/ به گاه خشم او گوهر شود همرنگ شونیزا ـ چون او خوشنود باشد، من کنم ز انقاس قرمیزا.» (بهرامی سرخسی) در این شعر حرف «ی» در «هرگیزا» و «قرمیزا» و «الف» در همهٔ قافیه‌ها اضافی است. گونهٔ دیگر زیادت حرفی است که حرفی به کار رود که پیش‌تر نیز به کار رفته است یا کلمه/کلمات به کار رفته نیاز به آن را رفع کرده باشد: «به سحرگاهان، ناگاه به من ، باد نسیم ـ بوی دلدار من آورد هم از سوی شما.» در این جا «ب» در «به سحرگاهان» زیادی است؛ چرا که «ان» پسوند قید زمان ساز است و هنگامی که به کار می‌رود، دیگر نیازی به پیشوند «ب» قید زمان ساز نیست. ۳ـ زیادت کلمه‌ای که به آن حشو* نیز می‌گویند. این گونه زیات نیز خود به دو گونه دسته بندی می‌شود: گونهٔ نخست آن است که آوردن کلمهٔ اضافی در بیت چندان ناپسند ننماید: «اگر چه دل هدف تیر محنت است وغم است ـ اگر چه تن سپر تیغ آفت است و بلاست.» که «است» در هر دو مصراع ، زیادی است. گونهٔ دیگر زیادت کلمه‌ای آن است که لفظی را به کار گیرند که پیش از آن به قرینه‌ای به کار رفته باشد. به این گونه زیادت کلمه‌ای حشو قبیح نیز می‌گویند: «گر می نرسم به خدمتت ، معذورم ـ زیرا رَمَد چشم و صُداع سرم است.» که رمد به معنی چشم درد و صداع به معنی سر درد است. پس کلمات چشم و سر، اضافی است. حذف* را ضدِ زیادت می‌دانند.

منابع: بدایع‌الافکار، چاپ کزازی، ۱۶۸ـ ۱۶۹؛ زیب سخن ،۳/۵۸ـ ۶۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۶۰۳/۱؛ لغت نامه ، زیر«زیادت» ؛ المعجم ، ۲۹۸ـ ۳۰۲.

شکیبا

زیبایی‌شناسی (zi.bā.yi.še.nā.si)/ علم‌الجمال/ استتیک، معادل واژهٔ انگلیسی aesthetics ، از شاخه‌های فلسفه که به بررسی نظری هنر و ذوق هنری می‌پردازد. واژهٔ استتیک برگرفته از واژهٔ یونانی aisthesis ، به معنی دریافت و شناخت است. نخستین بار ، فیلسوفی آلمانی به نام الکساندر بومگارتن (۱۷۱۴ـ ۱۷۶۲م) واژهٔ aesthetica را برای نشان دادن آرمان‌ها و مقاصد علوم انتزاعی که درونمایه و محتوای آن‌ها از راه حواس درک و دریافت می‌شود، به کار برد. اصطلاح یادشده پس از چندی معنایی تازه پیدا کرد: بررسی کلیهٔ هنرها و زیبایی‌های طبیعی از دید فلسفی. زیبایی‌شناسی همان‌گونه که از ساخت ظاهری آن برمی‌آید، پیوندی مستقیم با شناخت و درک زیبایی ـ به‌ویژه زیبایی‌های نهفته در هنر ـ دارد. سالیان دراز، بسیاری از فلاسفه و منتقدان در پی یافتن شیوه‌ای کارا بودند تا بتوانند به کمک آن، از عهدهٔ درک زیبایی ـ به‌ویژه زیبایی هنری ـ برآیند. فلاسفهٔ متقدم زیبایی‌را مفهومی حسی می‌انگاشتند و از همین رو پژوهش‌هایشان دربارهٔ «هنر و زیبایی» همواره در حاشیه و ضمن موضوعات و مقولاتی که به نوعی با این مسئله در ارتباط بودند، صورت می‌پذیرفت. اصولاً پیشینیان حقیقت را کمابیش همان نیکی و اخلاق را تمیز نیکی از بدی می‌دانستند. اما می‌بایست به بعد دیگر حقیقت، یعنی زیبایی، نیز پرداخته می‌شد. ایمانوئل کانت، فیلسوف آلمانی و بنیادگذار فلسفهٔ انتقادی (۱۷۲۴ـ ۱۸۰۴م) نخستین فیلسوف متأخر است که با ارائهٔ «نقد داوری» ، داوری‌ها و سنجش‌های زیبایی‌شناختی را همسنگ و همتراز داوری‌های اخلاقی دانست. با این‌همه ، تعبیر او از زیبایی‌شناسی، همان تعبیری بوده که پیشینیان از این مقوله داشته‌اند؛ یعنی زیبایی را مفهومی حسی قلمداد می‌کرد. چندی بعد، گئورگ ویلهلم هگل، فیلسوف آلمانی (۱۷۷۰ـ ۱۸۳۱م) مفهوم زیبایی را وارد دستگاه فلسفی خود کرد. هگل بر آن بود که «زیبایی تابش مطلق از پس حجاب جهان محسوسات است و تنها هنر است که به‌راستی زیباست، زیرا آفریدهٔ روح است.» سپس باید از کارل مارکس، فیلسوف و متفکر آلمانی (۱۸۱۸ـ ۱۸۸۳م) و فریدریش انگلس، اندیشه‌مند سوسیالیست آلمانی (۱۸۲۰ـ ۱۸۹۵م) نام برد که به زیبایی ـ یا همان تابش مطلق به‌زعم هگل ـ بُعدی زمینی بخشیدند و آن را دستمایهٔ کار بشری برشمردند. اندکی بعد نوبت به سوررآلیست‌ها و طرفداران نظریهٔ هنر برای هنر* رسید که زیبایی را جلوه‌گاه رؤیاها و بازتابندهٔ جهان هزارتوی ناخودآگاه می‌دانستند. با این‌همه، مهم‌ترین خاستگاه نظریهٔ زیبایی‌شناسی نوین را باید در نظریه‌های هگل جست. پس از هگل از یک سو شماری از اگزیستانسیالیست‌ها، همچون سورن کی‌یرکگارد دانمارکی (۱۸۱۳ـ ۱۸۵۵م)، مارتین هایدگر آلمانی (۱۸۸۹ـ ۱۹۷۶م) ، ژان پول سارتر فرانسوی

(۱۹۰۵- ۱۹۸۰م) و کارل یاسپرس آلمانی (۱۸۸۳- ۱۹۶۹م) و از سویی دیگر، گروهی از مارکسیست‌ها، مانند گئورگ لوکاچ مجاری (۱۸۸۵- ۱۹۷۱م) و نیز اعضای مکتب فرانکفورت، تعاریف و تعابیری گونه‌گون برای زیبایی قایل شدند. اما گذشته از همهٔ این‌ها، همان‌گونه که پیشتر نیز اشاره شد، باید الکساندر بومگارتن را گزارنده و تثبیت‌کنندهٔ زیبایی در مفهوم نوین آن دانست. وی با برساختن واژهٔ استتیک (aesthetica)، زیبایی‌شناسی را از زیرمجموعهٔ علوم حسی بیرون آورد و لباس هنر بدان پوشاند. رفته‌رفته از سدهٔ نوزدهم میلادی، با تکوین پژوهش‌ها و بررسی‌های انجام شده در حوزهٔ زیبایی‌شناسی در غرب، سه رویکرد بارز به زیبایی‌شناسی پیدا شد. رویکرد نخست گذشته از آن‌که به بررسی مفاهیم و شیوه‌هایی استدلالی می‌پردازد که هنگام پژوهش دربارهٔ زیبایی‌شناسی رخ می‌نمایند، پرسش‌ها و مسائلی منطقی و ایدئولوژیک را که مفاهیم و شیوه‌های برشمرده بر آن‌ها دلالت دارند نیز تحلیل می‌کند. از نخستین پذیرندگان این رویکرد، ادموند بروک است. وی در رسالهٔ دربارهٔ تعالی و زیبایی (۱۷۵۶م) کوشید میان این دو مفهوم (متعالی و زیبا) تمایز قایل شود. رویکرد دوم که فیلسوفانی چون کانت، هگل و ویتگنشتاین از شناخته‌ترین نمایندگان آن هستند، زیبایی‌شناسی را در پیوند تنگاتنگ با بررسی فلسفی حالت‌ها و اوضاع ویژهٔ ذهنی‌ای می‌داند که به نوعی در شناخت و درک زیبایی اثرگذار هستند. این رویکرد به شیوه‌ای مستند و مستدل، گذشته از آثار فلاسفهٔ نامبرده، در آثار میشل دوفرن، پدیدارشناس فرانسوی، مانند پدیدارشناسی تجربهٔ زیبایی‌شناختی (۱۹۵۳م) و رومن اینگاردن، فیلسوف آلمانی، مانند کار ادبی هنر (۱۹۳۱م) به بحث و نقد کشیده شده است. رویکرد سوم عمدتاً به مقولهٔ زیبایی در عرصهٔ هنرهای زیبا نظر دارد. این رویکرد ریشه در این باور دارد که نخستین هدف زیبایی‌شناسی، توجه به شرح و وصف‌های[3] زیبایی‌شناختی و یافتن خاصه‌های زیبا در این نوع توصیف‌ها است. گونه‌های مختلف این رویکرد را می‌توان در نظریهٔ هنر به مثابه فرم که کلیو بل، منتقد انگلیسی پیش کشیده، و نیز پژوهش‌های ساختگرایان که بر ساخت[4] اثر ادبی و جنبه‌های نشانه‌شناختی آن تأکید دارند، بازجست. با توجه به این رویکردها و مطالعاتی که دربارهٔ «هنر و زیبایی» صورت پذیرفته، دو نظر بنیادین دربارهٔ این مقوله نضج گرفته است. در نظر نخست، هنر و شناخت هنر، امری اخلاقی است، زیرا هنر بخشی از اخلاق است. نظر دوم، هنر را ذاتاً ارزشمند می‌داند و بر آن است که ارزش هنر در همین هنر بودن آن است. این نظر به مقولهٔ «ذوق هنری» که از مفاهیم بنیادی زیبایی‌شناسی است، توجه فراوان می‌ورزد. از سدهٔ بیستم میلادی، اندیشهٔ زیبایی‌شناختی، جایگاهی ویژه در نقد ادبی* ـ هنری پیدا کرده است. بیشتر منتقدان ادبی ـ هنریِ این سال‌ها با توجه به چنین اندیشه‌ای، دو رهیافت متمایز در نقد آثار ادبی ـ هنری اختیار کرده‌اند. در رهیافت نخست، نقد صرفاً به تحلیل و تفسیر اثر محدود می‌شود؛ اما بنابر رهیافت دوم، نقد به منزلهٔ ابزاری است که به منتقد امکان می‌دهد تا به جنبه‌های زیبایی‌شناختی اثر بپردازد و چگونگی درک، شناخت و لذت بردن از اثر را توجیه کرده، نشان دهد. زیبایی‌شناسی امروزه پس از نقدها، بررسی‌ها و مطالعاتی که دربارهٔ آن صورت پذیرفته، گستره‌ای درخور در عرصهٔ علوم انسانی و اجتماعی یافته است. زیبایی‌شناسی معاصر به موضوعاتی بس متنوع و گونه‌گون می‌پردازد که از آن شمارند: سبک‌شناسی، فرهنگ‌شناسی، تاریخ هنر و روان‌شناسی، به‌ویژه روان‌شناسی فرویدی.

منابع: بعد زیباشناختی، ۹-۱۶؛ تاریخ اجتماعی هنر ، ۱-۲/ ۲۴-۲۷؛ ۳-۴/۱۰۳-۱۲۰؛ تولید اجتماعی هنر ، ۹۱-۱۱۹؛ حقیقت و زیبایی ، ۱۲-۳۰؛ راهنمای رویکردهای نقد ادبی ، ۳۳۳؛ شناخت و تحسین هنر ، در صفحات فراوان؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۲۱۴؛ فلسفهٔ تاریخ هنر ، ۲۰۳- ۲۲۷، ۴۴۴- ۴۵۳؛ کلیات زیباشناسی، ۱-۹، ۱۷۶- ۲۱۴؛ مسائل زیبایی‌شناسی و هنر ، در صفحات فراوان؛ معنی هنر ، ۱-۸؛ هنر و جامعه ، ۳۳- ۱۲۵؛ احسان یارشاطر، «زیبایی و هنر»، سخن ، سال هفتم، شمارهٔ چهارم، صص ۳۲۵- ۳۳۰؛
Britannica,1/123; 13/9-23; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 3.

قاسم‌نژاد

زیبایی‌گرایی (zi.bā.yi.ge.rā.yi)/مکتب زیبایی باوری (aestheticism)، نظریه و جنبشی در هنر و ادبیات اروپا در سدهٔ نوزدهم که به موجب اصول آن،هنر و ادبیات خود بسنده‌اند و لازم نیست در خدمت هدفی جز هدف‌های خود باشند. (← اصل خودبسندگی) مطابق این دیدگاه، ادبیات وهنر نباید جز کمال و زیبایی خود هدفی را دنبال کنند و نباید تعهد اخلاقی، سیاسی یا کلاً تبلیغی و غیرهنری داشته باشند. بنابراین،داوری دربارهٔ آن‌ها نیز صرفاً باید بر مبنای معیارهای زیبایی شناختی باشد. سرچشمهٔ دیدگاه‌های این جنبش را می‌توان در افکار کانت

(۱۷۲۴-۱۸۰۴م) و شلینگ (۱۷۷۵-۱۸۵۴م) ، فیلسوفان آلمانی و آثار چند تن از نویسندگان و شاعران پیرو مکتب رمانتیسم* آلمان، نظیر گوته (۱۷۴۹-۱۸۳۲م) و شیلر (۱۷۵۹-۱۸۰۵م) پیدا کرد که همگی به استقلال هنر اعتقاد داشتند. کانت اعتقاد داشت که اثر هنری باید وجودی ناب، بی‌طرف و فارغ از اغراض فایده‌نگرانه داشته باشد واز سوی دیگر، او معیارهای زیبایی‌شناختی را از اخلاق، انتفاع و تفنن مستقل می‌دانست. شلینگ اثر هنری را تجلی امر کلی در جزئی می‌دانست، گوته آن را تشکل یافته و مستقل محسوب می‌کرد، و شیلر تأکیدش بر اهمیت همه جانبهٔ شکل در هنر بود. ادگار آلن‌پو، شاعر و نویسندهٔ امریکایی (۱۸۰۹-۱۸۴۹م) هم با دیدگاه‌های زیبایی شناختی خود، به‌ویژه در کتاب اساس شاعری (۱۸۵۰م) ،در شکل‌گیری این جنبش تأثیر گذاشت. او شعری را عالی می‌دانست که فقط با نیت شعر بودن سروده شده باشد. مکتب زیبایی باوری در فرانسه پیدا شد و از میان مروجانش باید به مادام دواستال (۱۷۶۶-۱۸۱۷م)، ویکتور کوزن، (۱۷۹۲-۱۸۶۷م) ویکتورهوگو (۱۸۰۲-۱۸۸۵م) و تئوفیل گوتیه (۱۸۱۱-۱۸۷۲م) اشاره کرد. پیروان مکتب زیبایی باوری فرانسوی شعار هنر برای هنر* سردادند و هرکدام به نوعی به ترویج نظریات زیبایی گرایانه پرداختند. هوگو در مقدمهٔ شرقیات (۱۸۲۹م) آزادی شعر را اعلام و ادعا کرد که شاعر همیشه حق دارد اثر بیهوده‌ای منتشر کند که شعر محض باشد. او می‌گفت: «باید دید شاعر چگونه کار کرده نه آنکه در چه باب و چرا کار کرده است.» گوتیه نیز در پیشگفتار مادموازل دوموپن (۱۸۳۵م) جنبهٔ فایده نگرانهٔ هنر را صریحاً انکار کرد و نوشت: «هنر به خودی خود هدف است، نه وسیلهٔ دستیابی به هدف. هنر هیچ‌گاه نمی‌تواند سودمند باشد. هنرمندی که به چیزی جز زیبایی اثر فکر کند، هنرمند نیست.» این دیدگاه، بر شاعران و نویسندگان فرانسوی تأثیر گذاشت و به دنبال آن،ابتدا بودلر (۱۸۲۱-۱۸۶۷م) و سپس فلوبر(۱۸۲۱-۱۸۸۰م) مالارمه (۱۸۴۲- ۱۸۹۸م) و ورلن (۱۸۴۴-۱۸۹۶م) به اشاعهٔ این نظر پرداختند. شاعران سمبولیست، با پیروی از پو، اعتقاد داشتند که شعر نیز، آن‌چنان‌که در موسیقی یافت می‌شود، باید احساس و هیجان و عاطفهٔ مجرد را القا کند. مکتب زیبایی باوری جنبشی است که ریشه‌هایش از ذهنیت‌گرایی و فردگرایی مکتب رمانتیسم آب می‌خورد. پیروان مکتب زیبایی باوری تنها زیبایی را حقیقی می‌دانستند. آن‌ها به زندگی همچون هنر یا اثر هنری می‌نگریستند و می‌خواستند هنر را جانشینی برای زندگی تلقی کنند. زیبایی باوران به هنرمندانه زیستن و برای هنر زیستن معتقد بودند، و این همان دیدگاهی است که گروه هنرمندان معروف به منحط‌ها/دکادان*ها (decadents) را پدید آورد. علت پاگیری و رشد مکتب زیبایی باوری را ناهماهنگی و ناسازگاری هنرمندان پیرو این بینش، با محیط اجتماعی خود دانسته‌اند. زیبایی‌گرایی واکنشی بود در برابر مادی‌گرایی طبقهٔ بورژوا که حاکم بر جامعهٔ آن روز بود. زیبایی باوران می‌کوشیدند هنر را از نگرش مبتذل و سودجویانهٔ طبقهٔ بورژوا که همه چیز را بر حسب میزان انتفاع آن داوری می‌کرد، برهانند و با اعتقاد به هنر برای هنر و تأکید بر جنبهٔ زیبایی شناختی اثر هنری، با جامعه‌ای که به هنر بی‌اعتنا بود، مخالفت کنند. رواج زیبایی‌گرایی در انگلستان نتیجهٔ عوامل داخلی و افکار رمانتیک آن‌جا و نفوذ فرهنگ فرانسوی بود که در واکنش به مادی‌گرایی و سرمایه‌داری اواخر دورهٔ ویکتوریا،در دههٔ ۱۸۸۰م پدید آمد. سوین برن، شاعر انگلیسی، متأثر از بودلر، نظریهٔ هنر برای هنر را اعلام کرد. والتر پیتر این نظر را داد که زندگی خود در روح هنر جلوه می‌یابد. اسکاروایلد هم از مدافعان جدی این مکتب بود که هنر را فاقد رسالت اخلاقی می‌دانست. از میان دیگر مروجان این مکتب در انگلستان باید به لایونل جانسن ،جورج مور، آرتور سیمونز و ادموند گوس اشاره داشت. از هواداران اصلی این گرایش در امریکا هم رالف والدو اِمرسون و آلن‌پو بودند. نظریهٔ زیبایی‌گرایی بر مکتب سمبولیسم، مکتب پارناس ـ با وجود گرایش‌های ضد رمانتیکش ـ و رواج نظریهٔ شعرناب* بسیار تأثیر گذاشت و در سدهٔ بیستم نیز، راهگشای نظریهٔ نقد نو* بود.

منابع: تاریخ نقد جدید ،۵۰۲/۲ ـ ۵۰۳؛ «دربارهٔ هنر برای هنر» ، پلخانوف، ترجمهٔ فرشتهٔ مولوی، کتاب هفته ، شمارهٔ ۸، صص۷۲-۸۱؛ ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی ، ۹۵-۹۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۱۰۰-۱۰۱؛ فرهنگ اندیشهٔ نو ، ۷۲۸؛ مکتب‌های ادبی ، ۴۷۵/۱- ۴۸۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۱۱۹-۱۲۱؛ *A Dictionary of Literary Terms*,Cuddon, 17-20; *A Glossary of Literary Terms* ,Abrams, 1-3; *Britannica*,1/123; *Dictionary of World Literary Terms* ,Shipley, 20-21; *The Oxford Concise of Literary Terms* ,Baldick,3; *The Oxford Companion to English Literature* ,Drabble,9; *The Reader's Encyclopedia*,13.

ربیعیان

ژ ژ

ژانرهای ادبی ← انواع ادبی

ژورنال ← روزنامه

س س

ساخت (sāxt)، معادل واژهٔ انگلیسی structure، در لغت به معنی پیکره و استخوان‌بندی هر پدیده و در اصطلاح ادبی به مفهوم روش سازماندهی و پیوند عناصر و اجزای سازندهٔ هر اثر ادبی با یکدیگر است. این اصطلاح از زبان‌شناسی به ادبیات راه یافته است و جرقهٔ فکری آن را می‌توان به فردینان دوسوسور، زبان شناس سوئیسی (۱۸۵۷-۱۹۱۳م) نسبت داد. وی در کتاب دورهٔ زبان شناسی عمومی (۱۹۱۶م) که پس از مرگش و از طریق دست نوشته‌های دانشجویانش تهیه و گردآوری شد، هیچ‌گاه واژهٔ «ساخت» (structure) را به‌کار نگرفت، بلکه به‌ جای آن، «نظام» (system) را به کار برد. پس از چندی برای نخستین بار اصطلاح ساخت در آثار نیکولای تروبتسکوی، زبان‌شناس روسی و از بنیادگذاران مکتب ساختگرایی* پراگ، مطرح شد و مبنایی برای رویکرد ساختگرا به زبان و ادبیات قرار گرفت. ساخت، اصولاً به شبکه‌ای از روابط اطلاق می‌شود که در زبان از طریق دو محور همنشینی و جانشینی پدید می‌آید. مثلاً در سطح واجی زبان فارسی، واژهٔ «تار» از سه واج /t/ ، /ā/ و /r/ تشکیل شده که هم در گفتار، هم در نوشتار قابل تشخیص است. این واج‌ها به صورتی در کنار هم آمده‌اند که آرایش واجی آن‌ها با آرایش صورت‌های فرضی «رات»/rāt/ و «آرت»/ārt/ متفاوت است. از دیدگاه آواشناسی تولیدی، هر بار که واژهٔ /tār/ تلفظ شود، گونهٔ تولیدی خاص خود را دارد که در گویندگان مختلف ، متفاوت است و حتی یک گویندهٔ واحد نیز این صورت را همواره به شکلی واحد تولید نمی‌کند. اما این شیوه‌های گوناگون تولید تا زمانی که در تقابل با صورت‌هایی چون /dār/ ، /kār/ ، /mār/ و جز آن باشند، همگی به عنوان تظاهرهای گوناگون یک واحد زبانی در نظر گرفته می‌شوند. به این ترتیب می‌توان گفت که واج /t/ را،باید به شکلی تلفظ کرد که با واج‌های دیگر از قبیل /k/،/d/ ، /m/ و جز آن اشتباه نشود و /tār/ در تقابل با /dār/ و جز آن قرار گیرد. واج /ā/را نیز باید به شکلی تولید کرد که با /u/، /a/، /i/ و جز آن در تقابل قرار گیرد، تا این واژه با صورت‌هایی چون /tur/، /tar/، /tir/ و غیره در تقابل باشد. این موضوع در مورد واج /r/ نیز صادق است. شیوهٔ تلفظ این واج نیز باید بتواند /tār/ را در تقابل با صورت‌هایی چون /tās/ ، /tāq/، /tāb/ و جز آن قرار دهد. به همین دلیل ، هریک از واج‌های پیش‌گفته از آن‌جا که در زبان فارسی در تقابل با یکدیگرند، ناگزیر در این زبان نقشی ویژه بر عهده دارند که از نظر زبانی معتبر است. به این ترتیب می‌توان گفت که ارزش هر واج در هر زبان به ارزش واج‌های دیگر آن زبان

ساخت

وابسته است و در کل، نظامی را به‌وجود می‌آورند که عناصر موجود در آن، در رابطهٔ متقابل با یکدیگرند. رابطهٔ متقابل میان واحدهای زبان، در مورد واحدهای بزرگ‌تر از واج‌ها، مثلاً واحدهای طبقهٔ واژگان نیز صادق است. هر واحد دستوری، زمانی از نقش زبانی برخوردار خواهد بود که در طبقهٔ خود با واحدهای دیگر در تقابل باشد. صورت‌هایی نظیر «به» و «از» به این دلیل از نظر زبانی معتبرند که کاربرد هریک در زبان فارسی، مثلاً در جای خالی جمله‌ای مانند «من... اروپا فرار کردم» تقابل معنایی به وجود می‌آورد. بنابراین از دیدگاه ساختگرا، «به»، «از»، «در» ،«با» و جز آن به این دلیل واحدهایی از طبقهٔ «حرف اضافه» را تشکیل می‌دهند که در تقابل با یکدیگرند و نقشی ویژه در ارتباط متقابل با یکدیگر بر عهده دارند. در هر زبان، رابطهٔ متقابل میان واحدهای آن زبان در دو محور همنشینی و جانشینی قابل‌تبیین است. به باور ساختگرایان، محور همنشینی، محوری فرضی و افقی است که واحدهای زبانی یک سطح از زبان، روی آن در کنار هم قرار می‌گیرند و واحدی زبانی از سطحی بالاتر را می‌سازند. محور جانشینی نیز محوری فرضی و عمودی است که واحدهای زبانی یک سطح از زبان، روی آن به جای یکدیگر قرار می‌گیرند و تقابل معنایی پدید می‌آورند. در مثال پیش‌گفته، سه واحد زبانی /t/، /ā/ و /r/ روی محور همنشینی کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و واحدی از سطح واژگانی زبان را می‌سازند. از سوی دیگر می‌توان به جای /t/ از واج /d/ بهره گرفت و به جای واژهٔ «تار»، واژهٔ «دار» را ساخت. جایگزینی /t/ با /d/ و ایجاد تقابل معنایی میان دو واژهٔ «تار» و «دار» از طریق محور جانشینی صورت می‌پذیرد. شبکهٔ روابطی که از طریق دو محور همنشینی و جانشینی پدید می‌آید. «نظام» یا «ساخت» نام دارد. سوسور هنگام بحث دربارهٔ «نظام» از مثالی مشهور بهره می‌گیرد. وی قطاری را نمونه می‌آورد که هر شب در ساعت ۸:۴۵ ژنو را به مقصد پاریس ترک می‌کند. بنا به گفتهٔ وی، هر شب می‌توان تعداد واگن‌ها، نوع تزیین کوپه‌ها، تعداد مسافران و امثال آن را تغییر داد؛ معمولاً کلیهٔ سرنشینان این قطار نیز هر شب تغییر می‌کنند، اما از نظرما، این‌قطار همواره همان قطار «ژنو ـ پاریس ۸:۴۵» باقی می‌ماند. آنچه به این قطار ویژگی می‌بخشد، تمایزش با دیگر قطارها است که نقشی دیگر بر عهده دارند و زمان حرکت ، طول مدت حرکت و مبدأ و مقصدشان با قطار یاد شده تفاوت دارد. اصطلاح «ساخت» از طریق زبان شناسی به ادبیات راه یافته و به دو گونهٔ «ساخت صوری» و «ساخت معنایی» تقسیم شده است. برای نمونه در اجرای نمایشنامه، ساخت صوری (ساخت ظاهری) ، پرده‌ها، صحنه‌ها، تعادل و توازن میان دکورها و مانند آن‌ها است. مجموعهٔ این عناصر باید در هماهنگی با یکدیگر قرار گرفته باشند و نسبت به ساخت معنایی نمایشنامه که زمان، موقعیت اجتماعی، کلام و مانند آن‌ها را تشکیل می‌دهد، در توازن قرار گیرند. به عنوان نمونه، در اجرای نمایشنامه‌ای که به دورهٔ قرون وسطی تعلق دارد، هیچ بازیگری نمی‌تواند مسلسل در دست داشته یا ساعت به مچش بسته باشد زیرا در این شرایط، ساخت نمایشنامه به هم می‌ریزد و در اصطلاح تخصصی، واحدهایی در همنشینی با یکدیگر قرار می‌گیرند که سازگار نیستند. باید به این نکته توجه داشت که همنشینی عناصر ناسازگار در کنار یکدیگر نیز می‌تواند به نوعی برجسته‌سازی * بینجامد که معمولاً در ادبیات طنز* کاربرد دارد. شرایط رفتاری و نوع سخن دلقک‌های دربار در نمایشنامه‌هایی از این دست، نمونهٔ بارزی از پدید آوردن عناصر ناسازگار روی محور همنشینی است. در سبک‌شناسی ساختگرا، به‌ویژه به هنگام بررسی و مقایسهٔ ساخت صوری و معنایی یک قطعهٔ ادبی ، به روش باهم‌آیی (collocation) عناصر زبانی روی محور همنشینی و انتخاب واحدهای زبانی روی محور جانشینی توجه می‌شود. برای نمونه می‌توان چهار جملهٔ زیر را در نظر گرفت: (الف) مدتی به عکسش خیره شدم. (ب) بسی در تصویرش خیره ماندم. (پ) به تصویر او خیره ماندم بسی. (ت) نقش او را لحظه‌ها نوشیدم. جملهٔ (الف) نمونه‌ای از جملاتی است که ای بسا در زبان روزمره به کار می‌رود. در جملهٔ (ب) ، کاربرد واژه‌های «بسی» به جای «مدتی» و «تصویر» به جای «عکس»، انتخابی است که از روی محور جانشینی صورت پذیرفته است و روی محور همنشینی ، واحدی را پدید آورده که می‌توان آن را در قالب نثر ادبی طبقه‌بندی کرد. آرایش واژه‌های نمونهٔ (پ) در مقایسه با نمونهٔ (ب) روی محور همنشینی تغییر کرده است و نمونهٔ (پ) را در سنجش با (ب) آهنگین ساخته است. تغییر نمونهٔ (ب) به نمونهٔ (پ) در قالب ساخت صوری قابل بررسی است، زیرا در معنی، تغییری صورت نپذیرفته است و صرفاً واحدی را پدید آورده که در قالب نظم ، قابل طبقه‌بندی است. انتخاب واژهٔ «نقش» به جای «تصویر» و «نوشیدن» به جای «خیره ماندن» روی ساخت معنایی واحد مذکور تأثیر گذاشته است. به عبارت دقیق‌تر، انتخاب روی محور جانشینی و همنشین‌سازی واحدها

روی محور همنشینی در نمونهٔ (ت) به شکلی صورت پذیرفته که واحد زبانی (الف) را به واحد ادبی (ت) مبدل کرده و آن را در قالب شعر قابل طبقه‌بندی ساخته است.

منابع: از زبان شناسی به ادبیات، ۲۱- ۴۲؛ راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ۳۳۳؛ ساختار و تأویل متن، ۶- ۱۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، ۱۶۳؛ فرهنگ اندیشهٔ نو، ۲۶۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۲۲- ۱۲۳؛ رنه ولک، «مفاهیم ساخت و صورت در نقد قرن بیستم»، ترجمهٔ دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، کلک، شمارهٔ ۸، آبان ۱۳۶۹ش، صص ۱۶۱- ۱۷۳؛ امبرتو اکو، «تحلیل ساختار ادبی»، ترجمهٔ دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، کلک، شمارهٔ ۹، آذر ۱۳۶۹ش، صص ۲۶- ۳۳؛
A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,662; *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, Hawthorn, 241- 242; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley ,313.

صفوی

ساختارزدایی ← ساخت شکنی

ساخت خودکارشده ← خودکارشدگی

ساخت شکنی (sāxt.še.ka.ni)/شالوده‌شکنی/ ساختارزدایی/ واسازی، معادل واژهٔ انگلیسی deconstruction ، مکتب و جنبشی فلسفی ـ ادبی که نخستین بار ژاک دریدا، فیلسوف فرانسوی (۱۹۳۰م ـ) در مجموعه‌ای از نوشته‌های خویش که در ۱۹۶۷م انتشار یافت، مطرح کرد و بر پایهٔ آن، اعلام داشت که هیچ متنی را نمی‌توان دارای معنایی واحد دانست. این نوشته‌ها ـ گفتار و پدیده، دربارهٔ دیره‌شناسی (grammatology) و نگارش و دگرسانی ـ را بعدها به بسیاری از زبان‌ها برگرداندند و چندی نگذشت که شماری از منتقدان ادبی امریکایی، به‌ویژه ادب پژوهان دانشگاه ییل، در دههٔ ۱۹۷۰م نظریه‌های او را پذیرفتند. شاید بتوان ساخت‌شکنی را که بر متافیزیک سنتی غرب خرده می‌گیرد، یا به عبارت دقیق‌تر بر آن می‌شورد، گونه‌ای بررسی روش‌شناختی دانست. مهم‌ترین آموزه‌ها و راهبردهای ساخت‌شکنی دریدا که از نظریهٔ فردینان دو سوسور، زبان‌شناس سوئیسی (۱۸۵۷- ۱۹۱۳م) که می‌گوید «زبان به منزلهٔ نظامی از نشانه‌های [درحال تغییر] است» مایه می‌گیرد، همچون نظریه‌های روان‌شناختی زیگموند فروید، روان‌شناس اتریشی (۱۸۵۶- ۱۹۳۹م) و نظریه‌های سیاسی کارل مارکس، اندیشه‌مند آلمانی (۱۸۱۸- ۱۸۸۳م) تأثیر فراوان بر پست مدرنیسم* و به‌ویژه نقد پساساختگرا و متن‌کاوی گذاشت. با آن‌که این آموزه‌ها و راهبردها، ریشه‌دار و تثبیت‌شده هستند، همچنان کمابیش بحث‌انگیز می‌نمایند. به نظر دریدا که در شمار پیشاهنگان مکتب پساساختگرایی* است، در علم و فلسفهٔ غرب شکل‌های گوناگون هر دانشی، به یک مرکز معطوف هستند. این مرکز یا نقطهٔ حضور، دو ویژگی بارز دارد: یکی آن‌که کانونی به وجود می‌آورد و زمینه‌ای برای آن دانش فراهم می‌کند تا بتواند خود را سامان دهد و شکل پیدا کند، و دوم آن‌که معانی موجود را منحصر و محدود می‌کند. به باور دریدا، مهم‌ترین عامل معنایابی، کلام‌محوری (logocentrism) است. دریدا برای نخستین بار ضمن فرق گذاشتن میان گفتار و نوشتار، بر اهمیت نوشتار تأکید ورزید و با نپذیرفتن برتری گفتار بر نوشتار، به این نظر که معنا در گفتار حضور دارد و در نوشتار پنهان است، خرده گرفت. اصولاً دریدا بر آن است که معنا ـ خواه در گفتار، خواه در نوشتار ـ هرگز واحد یا ثابت نیست، بلکه پیوسته در حال افزودگی، دگرگونی و جنبش است. او این گسترش و جنبش معانی را که حضور آن در هر متنی همیشگی است، پراکنش (dissemination) می‌نامد. ناباوری دریدا به دلالت معنایی و منطقی که بر کلام‌محوری استوار باشد سبب شد تا وی به شیوه‌ای نو در متن‌خوانی تأکید ورزد. اصولاً پیروان ساخت‌شکنی نه تنها در پی شناخت معنای نهایی و مشخص متن نیستند، بلکه از منطق زبان (که نویسندگان از طریق آن، حرف‌های خود را می‌زنند) فاصله می‌گیرند. اینان برآنند که معنای یک متن صرفاً پیوندی تصادفی و اتفاقی با اهداف و مقاصد آگاهانه و از پیش‌تعیین شدهٔ نویسنده دارد. از همین رو است که یکی از برآیندهای نقد ساخت‌شکنانه رها ساختن زبان از بند معانی و مفاهیم [مشخص] بوده است. دریدا بر این باور است که روش سنتی خواندن که متن را به چند قضیه و حکم و درونمایه* تقسیم می‌کند، استوار به کلام‌محوری است. او نویسنده را همچون مخترعی می‌پندارد که پس از اختراع متن، دیگر هیچ وظیفه یا نقشی ندارد و به همین دلیل، متن را باید آغازگاه خواندن برشمرد. به گفتهٔ دریدا، «هر متن هرگاه که آن را بخوانند ، ساخت‌شکنی می‌شود، یعنی مبنای کلام محوری و متافیزیکی آن می‌شکند و سپس در هنگام خواندن، معانی متعددی رخ می‌نمایند که ای بسا آن معنای مشخص و نهایی [از

دید نویسنده] را وا بزنند.» دریدا ساخت‌شکنی را نوعی کنش می‌داند که از طریق آن خواننده به معنایی که می‌خواهد ـ نه الزاماً معنایی که نویسنده در نظر دارد ـ می‌رسد. دریدا تأکید می‌کند که ساخت‌شکنی یک متن به معنای پریشاندن آن متن نیست؛ نیز ساخت‌شکنی بر سر آن نیست تا ساخت متن را بشکند تا نشان دهد که این متن فاقد معنا است. به باور دریدا نویسنده هیچ‌گاه نمی‌تواند معنایی را که خود در ذهن دارد، با نوشته‌اش بر خواننده تحمیل کند، بلکه این خواننده است که بدون حضور نویسنده از نوشتهٔ وی آنچه را که خود می‌خواهد، درمی‌یابد. به گفتهٔ دریدا، ساخت‌شکنی نه روش است ، نه تحلیل، بلکه از هر دوی این‌ها فراتر است. هنگامی که ساخت یک متن شکسته می‌شود، برتری یک معنا بر معنای دیگر از میان می‌رود و متن ، شکلی چند وجهی پیدا می‌کند. بنابراین ، ساخت‌شکنی توانایی یا ناتوانی نویسنده را محک نمی‌زند، بلکه به گفتهٔ دریدا «روشنگر ضرورتی است که بر پایهٔ آن ، دیده‌های نویسنده با نادیده‌های وی پیوند می‌خورد.» در حقیقت ، ساخت‌شکنی می‌کوشد تا با روی‌آوری به واژگان نو ، انواع جناس* و دیگر بازی‌های واژگانی عجیب و شگفت، به نیندیشیدنی‌ها بیندیشد. در این‌جا باید به اصلی‌ترین مفهومی که دریدا مطرح کرده ـ différance ـ نیز اشاره کرد. این واژه، آمیخته‌ای از دو واژهٔ difference (تفاوت) و différer (به تعویق انداختن) است و دلالت بر آن دارد که ماهیت افتراقی معانی در زبان، پیوسته هر نوع معنای قطعی و مشخص را به تأخیر یا تعویق می‌اندازد: زبان، زنجیره‌ای بی‌انتها یا نوعی بازی کلامی است که در آن، سخنان کلام‌محور، بیهوده تلاش می‌کنند تا به حدود و مرزهایی نهایی که هیچ‌گاه نمی‌توان بدان‌ها دست یافت، معطوف شوند. différance از دید دریدا دو مفهوم بارز دارد: نخست به معنی تفاوت یا دگرسانی، به همان معنایی که از نظریهٔ سوسور دربارهٔ «زبان به منزلهٔ نظامی از نشانه‌ها» می‌توان دریافت؛ یعنی ، می‌توان میان واژگان و معانی آن‌ها که به واسطهٔ نظام آوایی گوناگون و با آگاهی از این موضوع که یک شیء، شیئی دیگر نیست تمایز گذارد. دوم به معنی پس افکندن و به تعویق انداختن، بدین مفهوم که یک معنا هرگز کامل نیست و هیچ‌گاه نمی‌توان آن را تمام و کمال درک کرد؛ چه، هر واژه‌ای به کمک واژه‌ای دیگر تعریف می‌شود و این دیگری نیز به نوبهٔ خود، به کمک واژه‌ای دیگر تعریف می‌گردد. در نتیجه، هرگز نمی‌توان معانی مستقل را کاملاً و تماماً درک کرد. به هر حال، با آن که سویهٔ ساخت‌شکنی در ابتدا مخالف‌خوانِ ساختگرایی* در علوم انسانی بود، اما رفته‌رفته ادب پژوهان ـ به‌ویژه ادب‌پژوهان انگلیسی‌زبان ـ از آن استقبال کردند. این استقبال دو علت عمده داشت: نخست آن‌که به نظر می‌رسید ساخت‌شکنی بتواند دشواری‌های ادبی زبان مجازی و به دنبال آن، تفسیر ادبی را از پیش پا بردارد و دوم از آن رو که توانست نامحدود بودن امکانات تفسیر را نشان دهد. از همین رو می‌توان ساخت‌شکنی را هم‌ارز نقد متن دانست. اگر نقد را صرفاً به معنای ارزیابی توانایی یا ناتوانی نویسنده قلمداد نکرده آن را تحلیل نظام متن برشمریم، می‌توان گفت که مهم‌ترین کار ساخت‌شکنی همین دومی است. به دنبال دریدا، کسانی پیدا شدند که با نوشته‌ها، نظریه‌ها و استدلال‌های خویش، مفاهیمی را که وی مطرح کرده بود، گسترش دادند. برخی از آن‌ها که عمدتاً از استادان و پژوهشگران ادبی دانشگاه ییل هستند، عبارتند از پول دومن (ـ۱۹۸۳م)، ج. هیلیس میلر(۱۹۲۸م ـ) و هرولد بلوم (۱۹۳۰م ـ). نیز از منتقدان ،ادب‌پژوهان و نظریه‌پردازان زیر باید یاد کرد: بارابارا جانسن، جفری هارتمن، کریستوفر نوریس، کاترین بلزی، یوجینو دوناتو، شوشانا فلمن، ادوارد سعید، جانتن کولر، گایاتری اسپیواک و سرانجام میشل فوکو، پژوهندهٔ ساختگرای فرانسوی (۱۹۲۶ـ ۱۹۸۴م).

منابع: از نشانه‌های تصویری تا متن ، ۷، ۳۴، ۶۷ـ ۷۱؛ پیشدرآمدی بر نظریهٔ ادبی، ۱۸۴ـ ۱۸۵؛ حلقهٔ انتقادی ، ۱۸۱ـ ۲۰۰؛ راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر،۱۳۵؛ ساختار زدایی (دی کانستراکشن) چیست؟، در صفحات فراوان؛ ساختار و تأویل متن ، ۳۷۹ـ ۳۹۶؛ سرگشتگی نشانه‌ها، ۱۱؛ فرهنگ علوم انسانی ، ۸۹؛ راجر وبستر ، «ژاک دریدا و واسازی متن»، ترجمهٔ عباس بارانی، ارغنون ، سال یکم، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۷۳ش، صص ۲۵۱ـ ۲۵۶؛ ماریو وارگاس یوسا، «اندر باب ساختارزدایی...»، ترجمهٔ گلی امامی، نگاه‌نو، شمارهٔ ۲۰، خرداد ـ تیر ۱۳۷۳ش، صص ۹۸ـ ۱۰۳؛

A Glossary of Contemporary Literary Theory,Hawthorn, 48- 49; *Britannica*,3/952; 4/26; 18/458; *Encyclopedia of Literature*; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 51-53.

قاسم‌نژاد

ساختگرایی (sāxt.ga.rā.yi)،معادل اصطلاح انگلیسی structuralism، از مهم‌ترین دیدگاه‌های تحلیل و تبیین که در

در سدهٔ بیستم میلادی در علوم انسانی و علوم اجتماعی پیدا شد و رفته‌رفته به مثابهٔ دیدگاه و مکتب برتر در مطالعات جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی و حتی علوم پایه از جمله زیست‌شناسی و ریاضیات معرفی گردید. این مکتب در قالب مطالعات ادبی، تحت تأثیر آرای فردینان دوسوسور، زبان‌شناس سوئیسی، نضج یافت و مبنای نظریه‌های متعددی قرار گرفت که در مجموع، نظریه‌های ادبی ساختگرا نامیده می‌شوند. در میان آرای فردینان دوسوسور که پس از درگذشت وی (۱۹۱۳م) ژ. سری شاگردانش در مجموعه‌ای به نام دورهٔ زبان‌شناسی عمومی (۱۹۱۶م) به چاپ رسید، دو اندیشهٔ بنیادین وجود داشت که به طرح نظریه‌های ادبی ساختگرا انجامید. نخست این‌که هدف از بررسی زبان چیست؟ و دوم، رابطهٔ میان واژگان و پدیده‌های جهان خارج چگونه است؟ مبانی مطرح شده از سوی سوسور در آرای اندیشمندان پیش از وی همچون هردر، هومبلت، لایبنیتس یا حتی رواقیان یونان باستان نیز دیده می‌شود. این مبانی در فلسفهٔ ایده‌آلیسم آلمان پس از کانت متبلور شد و اهمیت سوسور در این میان آن است که وی آنچه را پیش‌تر به صورت پراکنده مطرح شده بود، منظم ساخت و به شکلی یکپارچه به دست داد. هستهٔ اصلی آنچه زبان‌شناسی ساختگرا نامیده می‌شود، دیدگاهی است که این مکتب دربارهٔ زبان به دست می‌دهد. به اعتقاد پیروان این مکتب، هر زبان را باید به مثابهٔ نظامی در نظر گرفت که خود از عناصر گوناگون تشکیل شده است. این عناصر واژگانی، صرفی، نحوی و واجی با یکدیگر دارای روابط دوجانبه‌اند. به لحاظ همزمانی، هر زبان باید در مقام همین نظام توصیف شود. واحدها و اجزای زبان باید نسبت به یکدیگر تعریف شوند و نه به طور مطلق و مستقل. سوسور میان زبان (langue) به عنوان یک نظام، و تجلی مادی آن، یعنی گفتار (parole) تمایز قایل شد و زبان را مجموعهٔ تمامی ویژگی‌هایی دانست که ساخت گفته‌های گوناگون را مشخص می‌سازند. دوگانگی درونی میان زبان و گفتار از نظر سوسور معادل تمایز میان reč و jažyk بودوئن دوکورتنی است و بی‌شباهت به آنچه آندره مارتینه تحت عنوان رمز و پیام مطرح ساخته است یا توانش و کنش نوام چامسکی یا حتی صورت درونی و صورت برونی گفتار از دیدگاه هومبلت نیست. نشانه از نظر سوسور، رابطه‌ای ذهنی و انتزاعی میان تصور صوتی و مفهوم آن است. وی تصور صوتی را دال و مفهوم حاصل از آن را مدلول می‌نامد و نشانهٔ زبانی، یعنی رابطهٔ ذهنی میان دال و مدلول را در زبان، اختیاری می‌خواند؛ به این معنی که هیچ دلیل طبیعی برای اطلاق یک تصور صوتی به مفهومی خاص وجود ندارد؛ به عبارت دیگر، رابطهٔ میان دال و مدلول قراردادی است. به نظر می‌رسد که فردینان دوسوسور نخستین زبان‌شناسی باشد که دیدگاه ساختگرا را در مطالعات ادبی به کار گرفت. سوسور دریافته بود که شاعران لاتینی از برخی نام‌های خاص در منظومه‌های خود استفاده می‌کرده‌اند و در بسیاری از موارد صورت‌های تحریف‌شده‌ای از همان نام‌ها را به کار می‌برده‌اند. سوسور پس از کشف این شگرد شاعران لاتینی نتوانست توجیهی زبان‌شناختی برای آن بیابد و به همین دلیل نظر خود را منتشر نساخت. سوسور به این نکته دست یافته بود که این دسته از تحریفات صرفاً در زبان ادب و به‌ویژه زبان شعر به‌کار می‌روند و از این طریق می‌توان به تمایزی میان زبان شعر و زبان هنجار دست یافت. آنچه سوسور مطرح ساخته بود، برای گروهی از زبان‌شناسان چک و صورت گرایان روس الگوی تحلیل‌هایی جدی قرار گرفت و باعث شد تا ساختگرایان در مطالعات ادبی به رمز و نقش فرازبانی زبان تأکید ورزند و روشی را برگزینند که در دورهٔ دوم مطالعات صورتگرایان الگو قرار گیرد و آمیزهٔ این دو نظریه، یعنی ساختگرایی و صورتگرایی در آرای زبان‌شناسانی چون رومن یاکوبسون به تحولاتی شگرف در این زمینه بینجامد. موارد متعددی وجود دارد که نظریهٔ ساختگرا در زمینهٔ نقد عملی بستر مناسبی برای کاربردهای تفسیری فراهم می‌آورد. تشخیص و مطالعهٔ آماری گونه‌های هنجارگریزی* و قاعده‌افزایی* در سبک‌شناسی بر مبنای دیدگاه جفری لیچ، تعیین بسامد وقوع ساخت‌های زبانی و مطالعات آماری در بسامد واژگان و به‌ویژه پژوهش رومن یاکوبسون در زمینهٔ زبان پریشی و کاربرد آن در ادبیات‌شناسی از آن جمله‌اند. یاکوبسون به هنگام طرح مسألهٔ زبان‌پریشی، کار خود را با طرح تمایز بنیادین میان دو محور جانشینی و همنشینی زبان، که در اصل به تمایز میان زبان و گفتار فردینان دوسوسور مربوط می‌شود، آغاز می‌کند. به اعتقاد وی و بر مبنای دیدگاه سوسور هر عنصر زبانی از میان مجموعه‌ای عناصر ممکن انتخاب شده است و می‌توان به جای آن، عنصری دیگر را در این مجموعه قرار داد؛ عناصر در یک زنجیره به گونه‌ای با هم ترکیب شده‌اند که یک گفتار را تشکیل می‌دهند. این تمایز را می‌توان در کلیهٔ سطوح زبان به کار گرفت. یاکوبسون دریافت که کودکان زبان‌پریش، توانایی بهره‌گیری از

یکی از این ابعاد را ندارند. نوعی از زبان‌پریشی که در نابسامانی مجاورت متجلی می‌شود، ناشی از ناتوانی در ترکیب عناصر در یک زنجیره است و نوع دیگر که به صورت نابسامانی در مشابهت نمایان می‌گردد، ناشی از ناتوانی در جایگزین کردن یک عنصر با عنصری دیگر است. یاکوبسون این دو مورد نابسامانی را با استفاده از گونه‌های هنجارگریزی در زبان ادبی مقایسه می‌کند و خاطرنشان می‌سازد که این دو نابسامانی بی‌شباهت به کاربرد دو صنعت ادبی یعنی استعاره* و مجاز* نیست. وی استعاره را گونه‌ای هنجارگریزی از جایگزینی در بعد عمودی یا محور جانشینی معرفی می‌کند و مجاز را صنعتی می‌داند که در بعد افقی یا محور همنشینی عمل می‌کند ونتیجهٔ ترکیب عناصر زبانی به گونه‌ای هنجارگریز بر روی محور همنشینی است. به اعتقاد وی تشخیص مجاز نیاز به بافت دارد و از همین رو است که یاکوبسون واقع‌گرایی را در پیوند با مجاز قرار می‌دهد. ساختگرایان به هنگام مطالعهٔ آثار ادبی به دلیل تأکید بر نظام زبانی، تاریخ را به کنار می‌نهند، زیرا به اعتقاد آنان ساخت‌های مکشوف یا جهانی‌اند یا مقاطع اختیارشده‌ای از یک فرایند تحول به شمار می‌روند. به همین دلیل نظریه‌های ادبی ساختگرا بدون توجه به شرایط زمانی و مکانی تولید اثر ادبی، شرایط ذهنی و تجربیات نویسنده وتأثیر متن بر خواننده، صرفاً به خود اثر و زبان به‌کاررفته در آن می‌پردازند و از این طریق سعی بر آن دارند تا به مجموعه‌ای از جهانی‌های احتمالی در این زمینه دست یابند.

منابع: از زبان‌شناسی به ادبیات ،۲۲/۱- ۲۸؛ راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ۹۵- ۱۲۶؛ کلیات سبک‌شناسی ، ۲۹۳؛ فیلیپ ریک، «ساختارگرایی»، ترجمهٔ احمد ابو محبوب،ادبیات داستانی ، شمارهٔ ۳۹، بهار ۱۳۷۵ش، صص ۱۷- ۲۱؛ ژان پیاژه، «مفاهیم بنیانی ساختگرایی»، ترجمهٔ علی مرتضویان، ارغنون ، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۷۳ش، صص ۲۷- ۳۶؛

The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, Baldick, 213- 214.

صفوی

سادەسازی ← سادەنویسی

سادەنویسی (sā.de.ne.vi.si)/سادەسازی، معادل واژهٔ انگلیسی simplification ، ساده‌کردن متون دشوار و سخت‌فهم. به دو دلیل عمده متنی را ساده می‌کنند: نخست، این‌که با گذشت زمان، دگرگونی‌هایی در زبان پیدا می‌شود که چه بسا باعث می‌شود تا متنی کهن، فهم‌ناپذیر، یا دست‌کم سخت فهم شود و دوم، از آن رو که برخی از نویسندگان اصولاً دشوارنویس هستند و نوشته‌هایشان آمیخته به انواع صنایع لفظی و معنوی است، مانند درهٔ نادرهٔ میرزا مهدی‌خان استرابادی، تاریخ وصاف وصاف‌الحضرة و داستان‌های محبوب‌القلوب میرزا برخوردار فراهی. معمولاً کتاب‌هایی را ساده می‌کنند که گذشته از بار ادبی، ارزش تاریخی داشته باشند و به‌ویژه ،عنصر روایت در آن‌ها باشد. مخاطبان ساده‌نوشته‌ها دو دسته هستند: نخست، پژوهشگرانی که برای آسانی کار خود و به‌ویژه صرفه‌جویی در زمان، به این نوع کتاب‌ها مراجعه می‌کنند و دوم، خوانندگانی که به میراث مکتوب پیشینیان علاقه‌مند هستند، اما توانایی خواندن متن‌های دشوار را ندارند و به‌ناچار برای درک و آشنایی با این میراث، به صورت آسان‌شدهٔ آن‌ها مراجعه می‌کنند.در سادەنویسی معمولاً عبارت‌پردازی‌های ملال‌آور، مترادفات بیهوده، حشو*های قبیح، جناس*های بارد، سجع*های متکلف و نظایر این‌ها را به کنار می‌نهند و متن را تا حد امکان ساده می‌کنند؛ از همین رو،می‌توان گفت که سادەنویسی اغلب ـ و نه همواره ـ با تلخیص* همراه است، مانند ز گفتار دهقان ... اقبال یغمایی که سادەنوشت و تلخیصی به نظم* و نثر* از شاهنامهٔ فردوسی است. گفتنی است که بسیاری از اوقات قصه‌های کهن را برای کودکان و نوجوانان، ساده می‌کنند و به زبان آنان می‌نویسند، مانند کتاب‌هایی که مهدی آذریزدی با نام قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب چاپ و منتشر کرده است. این کتاب‌ها مجموعه‌ای از قصه‌های کهن فارسی ـ به‌ویژه از کلیله و دمنه ، مرزبان‌نامه و قابوس‌نامه هستند که برای کودکان و نوجوانان ساده شده‌اند. سادەنویسی در ادبیات غرب نیز کاربردی گسترده دارد. چاپ و نشر آثار چاسر، شاعر انگلیسی (ح ۱۳۴۰ ـــ ۱۴۰۰م)، شکسپیر، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۵۶۴- ۱۶۱۶م) و حتی کتاب مقدس به زبان روز و همه‌فهم از آن شمار هستند.

منابع: تحریر تاریخ وصاف ، عبدالمحمد آیتی، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی ، چاپ دوم، ۱۳۷۲ش؛ داستان‌های محبوب‌القلوب ، میرزا برخوردار فراهی، تلخیص و تحریر علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران، مرکز نشردانشگاهی، ۱۳۷۳ش؛ ز گفتار دهقان...، اقبال یغمایی، تهران، توس ، ۱۳۶۷ش؛ فرهنگ علوم

ساقی‌نامه

انسانی، ۳۴۶.

قاسم‌نژاد

ساقی‌نامه (sā.qi.nā.me) / مغنی‌نامه، گونه‌ای منظومهٔ* ادبی در ادبیات فارسی و غالباً در بحر* متقارب* مثمن مقصور* یا محذوف*، با ابیاتی خطابی که در آن شاعر با خواستن باده از ساقی و تکلیف سرودن و نواختن به مغنی، مکنونات خاطر خود را دربارهٔ دفع غم، ناپایداری دنیا، ناهنجاری روزگار، ضرورت اغتنام فرصت، صفای اهل دل، نکوهش زهد ریایی و مانند آن آشکار می‌کند و در ضمن بیان این مطالب، کلمات حکمت‌آمیز نیز بدان می‌افزاید. ساقی‌نامه در حقیقت مولود خمریات است (← خمریه) که در شعر فارسی سابقه‌ای کهن دارد و از روزگاری که رودکی و بشار مرغزی قصاید و قطعات خود را در وصف می سروده‌اند، آغاز شده سپس همراه دیگر ذوقیات شعرا به شعر عرفانی راه پیدا کرده و معانی بلند دیگری نیز یافته است. قدیم‌ترین شعر خطابی از این نوع، متعلق به فخرالدین اسعد گرگانی است که جز این دو بیت از آن نمانده است: «بیا ساقی آن آب آتش‌فروغ ـ که از دل برد زنگ وز جان دروغ / مغنی بیا و بیار آن سرود ـ که ریزم ز هر دیده صد زنده‌رود.» نظامی در سرودن ابیات ساقی‌نامهٔ خود به آثار فخرالدین نظر داشته و حتی همان وزن* را برای سرودن اشعار خود انتخاب کرده است و تمام بیت*های نخستین ساقی‌نامهٔ نظامی با عبارت «بیا ساقی» که در بیت اسعد گرگانی است آغاز می‌شود. همچنین ابیات مغنی‌نامهٔ نظامی جز در سه مورد با کلمهٔ مغنی آغاز می‌شود. بعد از نظامی امیرخسرو دهلوی در آینهٔ سکندری به تقلید نظامی در پایان هر داستان ابیاتی خطاب به ساقی مطرب آورده. پس از وی خواجوی کرمانی در همای و همایون و جامی در اسکندرنامه نیز چنین کرده‌اند. قدیم‌ترین ساقی‌نامهٔ مستقل فارسی منسوب به حافظ است که با این بیت آغاز می‌شود: «بیا ساقی آن می که حال آورد ـ کرامت فزاید کمال آورد» که ظاهراً حافظ در سرودن آن به ابیات نظامی و خواجوی کرمانی نظر داشته است. بعد از حافظ ـ صرف‌نظر از جامی و هاتفی که در این کار قصدشان تقلید نظامی و امیرخسرو بوده است ـ سرودن ساقی‌نامه‌های مستقل مورد توجه شعرا واقع شده است؛ به‌ویژه شعرای عصر صفوی و کسانی از آن‌ها که در دربار تیموریان هند به سر می‌بردند، علاقهٔ فراوانی به نظم ساقی‌نامه داشته‌اند. اوج رواج این‌گونهٔ ادبی را می‌توان در همین دوره دانست. از آن میان، امیدی رازی، پرتوی لاهیجی، فیاض لاهیجی، قاسم گنابادی و ظهوری‌ترشیزی ساقی‌نامه‌های مفصل دارند، چنان‌که ساقی‌نامهٔ ظهوری بالغ بر ۴۵۰۰ بیت است. در تمام این ساقی‌نامه‌ها که تعدادشان از ۱۲۰ افزون شده، شیوهٔ ساقی‌نامهٔ حافظ مورد تقلید واقع شده است، یعنی غیر از ابیات خطاب به ساقی و مغنی، اشعاری در وصف شراب می‌آورند، سپس تخلص به یاد و نام ممدوح می‌کنند. در بعضی ساقی‌نامه‌ها مثل ساقی‌نامهٔ پرتوی، این ممدوح حضرت علی(ع) است و در بیشتر آن‌ها ـ مانند ساقی‌نامهٔ حافظ ـ ممدوح از شاهزادگان یا پادشاهان است. از شاعران فارسی‌گو که به سرودن ساقی‌نامه شهرت یافته‌اند، می‌توان از شرف‌جهان قزوینی، عرفی شیرازی، نوعی خبوشانی، غیاثای منصف، شکیبی اصفهانی، میرسنجر، ملک قمی، صوفی مازندرانی، طالب آملی، مرشد بروجردی، فزونی استرابادی، غروری کاشی، عسکری کاشانی، محب‌علی سندی، عبدالرحمان جامی، عبدالله هاتفی، حکیم پرتوی، فخرالدین عراقی، وحشی بافقی، ثنایی مشهدی، اقدسی مشهدی، فیض دکنی، سلمان ساوجی، شفایی اصفهانی، فصیحی خراسانی، زکی همدانی، باقی کاشانی، صفایی تبریزی، ملاعبدالنبی فخرالزمانی، حاج ملاهادی سبزواری، سید جمال‌الدین اسدآبادی و حیاتی کرمانی نام برد. فخرالزمانی مؤلف تذکره‌ای است به نام میخانه که شرح حال و نمونهٔ آثار تعدادی از کسانی را که ساقی‌نامه سروده‌اند در آن جمع آورده است. عدهٔ دیگری از شاعرانی که ساقی‌نامه سروده‌اند اما نامشان در تذکرهٔ میخانه نیامده در تذکرهٔ پیمانه به کوشش احمد گلچین معانی جمع آمده‌اند. اصلی‌ترین قالب ساقی‌نامه، مثنوی* است، چنان‌که از ۵۷ ساقی‌نامهٔ تذکرهٔ میخانه، ۴۵ ساقی‌نامه در این قالب سروده شده، اما بعضی از شاعران ساقی‌نامه را به صورت‌های دیگر از جمله ترجیع‌بند*، ترکیب‌بند*، قصیده* و رباعی* نیز سروده‌اند. نخستین شاعری که ساقی‌نامه را به صورت ترجیع‌بند سروده، شیخ فخرالدین عراقی است که نخستین بیت آن این است: «در میکده می‌کشم سبویی ـ باشد که بیابم از تو بویی.» حکیم شفایی نیز ساقی‌نامه‌ای در ۴۵ بیت در قالب ترکیب‌بند سروده که نخستین بیت آن این است: «ساقی بده آن روغن چشم بلسان را ـ تا دست و دلی چرب کنم شعلهٔ جان را.» اهلی شیرازی نیز ۱۰۱ رباعی دارد که همه ساقی‌نامه است و نمونه‌ای از آن این است: «ساقی قدحی که کارساز است خدا ـ وز رحمت خود بنده‌نواز است

خدا/ می‌خور به نیاز و ناز طاعت مفروش ـ کز طاعت خلق بی‌نیاز است خدا.» بعضی از ساقی‌نامه‌ها نیز با سوگندنامه*ها، مناجات‌نامه‌ها(← نیایش‌نامه) و توبه‌نامه*ها درآمیخته‌اند. فیروزهٔ ذهنی کتابی دربارهٔ ساقی‌نامه نوشته که در ۱۹۸۹ در دوشنبه چاپ شده است. در شعر فارسی معاصر نیز چندین ساقی‌نامه سروده شده که از آن شمارند ساقی‌نامه‌های هوشنگ ابتهاج، رعدی آذرخشی و نوذر پرنگ و از آن‌ها ساقی‌نامه‌ای که ابتهاج سروده حال و هوای سیاسی دارد.

منابع: انواع شعر فارسی، ۲۸۸-۳۰۲؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۳۳۴/۳-۳۳۵؛ تاریخ ایران، کیمبریج، ۵۷۸/۵؛ تاریخ زبان و ادبیات ایران در خارج از ایران، ۱۱۵؛ تذکرهٔ میخانه، عبدالنبی فخرالزمانی قزوینی؛ تذکرهٔ پیمانه، احمد گلچین معانی؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی، ۲۸۵۷/۴-۲۸۹۱؛ گلهای جاویدان، ۵۷۴ ـ ۵۹۵؛ مجموعهٔ اسناد و مدارک چاپ نشده دربارهٔ سید جمال‌الدین مشهور به افغانی، ۸۲- ۸۵؛ منوچهر امیری، «مقایسهٔ ساقی‌نامهٔ خواجو با ساقی‌نامهٔ حافظ»، کلک، ۱۳۷۰ ش، شمارهٔ ۲۰، صص ۶-۱۳؛ مسعود فرزاد، «کشف مغنی‌نامهٔ حافظ»، موسیقی، شمارهٔ یکم، اردیبهشت ۱۳۱۸؛ میرهدایت حصاری، «دو ساقینامه از قرن دوازدهم»، هفتاد مقاله، ۶۰۶/۲-۶۱۳؛ نگاه، ۵۷۴-۵۷۸؛ یادگار خون سرو؛ یادنامهٔ حکیم لاهیجی، ۳۲۶- ۳۲۷.

مژدهی

سالم (sā.lem)، در لغت به معنی درست و در اصطلاح عروض رکنی است که در آن تغییری داده نشود و زحاف* در آن صورت نگیرد. برخی برآنند که سالم رکنی است که بعضی زحاف‌ها در آن صورت نگیرد.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۱۹۷؛ فرهنگ عروضی، ۵۵؛ المعجم، ۶۷.

عبّاسپور

سالنامه ← روزنامه

سانتی‌مانتالیزم ← احساساتی‌گری

سانسور (sān.sur)/ممیزی/ محتسبی، واژه‌ای فرانسوی (censure/ انگلیسی cencorship) از ریشهٔ لاتینیِ censere، در لغت به معنی مالیات [پرداختن] ، متهم[کردن]، ارزش[گذاشتن]، داوری[کردن] و در اصطلاح چاپ و نشر، بازداشت یا جلوگیری از حرف‌ها(سخنرانی‌ها) ، نوشته‌ها (کتاب، مطبوعات) و نمایش‌ها (فیلم‌های سینمایی و تلویزیونی، نمایشنامه‌ها) و حتی نامه‌هایی است که از نظر حکومت یا دولت ، به نوعی، آرامش و آسایش جامعه را برهم زنند. سانسور درتمامی جوامع بشری با قدرت و ضعف گوناگون حضور داشته و همچنان نیز حضور دارد؛ اما در این روزگار ، بنا به پیوندی که با دولت‌ها و قوانین جاری جوامع گوناگون پیدا کرده، اهمیتی ویژه یافته است. خاستگاه سانسور به زمانی می‌رسد که «ادارهٔ سانسور» در ۴۴۳ق‌م در روم بنیاد شد. در آن زمان ،سانسور با توجه به ملاحظات اخلاقی ـ سیاسی و تحت نظارت حکومت انجام می‌گرفت. البته امروزه در بیشتر جوامع ، به‌ویژه جوامع غربی، سانسور را یادگار جوامع نابخرد و سرکوبگر می‌دانند. مهم‌ترین دلیل پیدایی چنین نگرشی، دگرگونی مفهوم فرد و ارتباط آن با جامعهٔ امروزی است. اهمیتی که جامعهٔ نوین امروزی برای فرد قایل است، باعث کمرنگ‌تر شدن و محدودیت سانسور [در این نوع جوامع] شده است.سانسور را می‌توان به دو گونهٔ قانونی و غیر قانونی دسته‌بندی کرد که اولی، خود در دو دستهٔ پیشگیری و پیگردی قابل بررسی است. البته سانسور چه قانونی، چه غیرقانونی، انواعی دارد که سانسور سیاسی از مهم‌ترین و پربسامدترین آن‌ها است. در یونان و روم باستان چنین می‌پنداشتند که ماهیت دولت، عامل تکوین و شکل‌دهی ملت یا مردم است. حتی جامعهٔ کاملاً گشودهٔ آتن ـ آن گونه که از نوشته‌های مربوط به محاکمهٔ سقراط ، فیلسوف آتنی (۴۶۹-۳۹۹ق‌م) برمی‌آید ـ مرزبندی شده بود. افلاطون ، فیلسوف یونانی(ح ۴۲۷- ۳۴۷ق‌م) و شاگرد سقراط، در رسالهٔ جمهور، دستگاه فراگیر سانسور، به‌ویژه سانسور هنری را نمایانگر تکوین نظام حاکم دانسته است. سانسور گذشته از یونان و روم باستان، در فلسطین و چین باستان نیز حضوری چشمگیر داشته است. در فلسطین باستان سانسور عمدتاً با توجه به باورهای دینی انجام می‌گرفت. در چین باستان ـ که شاید بزرگ‌ترین حکومتی بوده که نظام آموزشی گسترده داشته است ـ نیز اهمیت و احترام به شعایر دینی زمینه‌ساز سانسور بود. بعدها در جهان مسیحیت ،کلیسای کاتولیک رومی، کاربندِ تمام و کمال سانسور بود و این کار را به بهره‌گیری از نمایهٔ آزادی ممنوعیت (Index Librorum Prohibitorum) که شاید بتوان آن را شگفت‌آورترین و در عین حال، رسمی‌ترین دستور کار سانسور در آن زمان

برشمرد، انجام می‌داد. البته مقامات مسئول و اولیای امور در آن مسئله از روش‌های دیگر نیز به منظور سانسور اندیشه یا باورهای مردم بهره می‌بردند، مانند تفتیش در اصول عقاید و جرای محاکمات و دادرسی‌ها (مانند محاکمهٔ ژاندارک در ۱۴۳۱م و تامس مور در ۱۵۳۵م). در سده‌های هفدهم و هجدهم میلادی مبارزه با سانسور در جهان انگلو- امریکن صورتی تازه پیدا کرد. جان میلتن ، شاعر انگلیسی (۱۶۰۸- ۱۶۷۴م) از سرسخت‌ترین این مبارزان بود که در رسالهٔ آرئوپاگیتیکا (۱۶۴۴م) به دفاع از آزادی مطبوعات پرداخت. با این همه، در زمان خود میلتن ، تغییر چندانی در وضعیت سانسور صورت نپذیرفت. اما نخستین‌بار در ۱۷۸۷م که اولین متمم قانون اساسی کشورهای متحد امریکا به تصویب رسید، آزادی مطبوعات لحاظ شد. از این هنگام ،سانسور امری نسبی شد که غالباً صلاح انسان و جامعه را در نظر می‌گرفت. البته این گفته دربارهٔ کشورهای تک‌حزبی چندان مصداق ندارد. در این کشورها سانسور شدید، به‌ویژه در عرصهٔ مطبوعات همچنان حضور دارد و مجازات‌هایی سخت در انتظار آنانی است که به طریقی، قصد تعارض و تقابل با دولت را داشته باشند. **سانسور در ایران** نیز عمدتاً در زمینه‌های مذهبی و با توجه به معیارهای دینی و پس از آن با توجه به ملاحظات سیاسی صورت می‌گرفته است. اصولاً از همان زمان که «امر به معروف و نهی از منکر» در زمرهٔ معیارهای دینی ـ اخلاقیِ اندیشهٔ ایرانی درآمد، رفته‌رفته حساسیت‌ها نیز رخ نمود. با پیدایی اوضاع نوین اجتماعی و گسترش رسانه‌های گروهی (کتاب، روزنامه*، فیلم و نظایر آن‌ها) در ایران، کارگزاران دولتی به فکر سانسور افتادند. مقالهٔ حاضر عمدتاً به مسئلهٔ سانسور در مطبوعات (روزنامه‌ها، مجله‌ها، کتاب‌های فارسی) از واپسین سال‌های دههٔ ۱۲۶۰ق تا سال‌های میانی دههٔ ۱۳۶۰ش می‌پردازد. سانسور مطبوعات در ایران، اندکی پس از انتشار دومین روزنامهٔ فارسی ـ روزنامهٔ وقایع اتفاقیه ـ آغاز شد. در آن زمان ،ناصرالدین شاه (۱۲۶۴- ۱۳۱۳ق) یکی از کارگزاران انگلیسی دربار خود به نام ادوارد برگس (معروف به برجیس صاحب) را به مباشرت عباس میرزا مُلک آرا، برادر ناتنی خویش، در تهیهٔ مطالب روزنامه منصوب کرد. برگس پس از برکناری امیرکبیر در ۱۲۶۸ق، روند انتشار وقایع اتفاقیه را به کلی دگرگون کرد و فقط اخبار خارجی در آن انتشار داد، آن هم بدون اجازه و مشورت با نخست‌وزیر و بررسی و بازنگری اولیهٔ وی. در ۱۳۰۰ق، محمدحسن‌خان صنیع‌الدوله معروف به اعتمادالسلطنه (-۱۳۱۳ق) که ریاست دارالطباعهٔ دولتی با او بود و از ۱۲۸۸ق نیز مسئولیت طبع و نشر دو روزنامهٔ دولتی را به عهده داشت، وزیر انطباعات شد و مسئولیت نظارت بر طبع و نشر مطبوعات و روزنامه‌ها در سراسر کشور به عهدهٔ او قرار گرفت. در زمان نخست‌وزیری میرزا حسین خان سپهسالار ، معروف به میرزا حسین‌خان مشیرالدوله (۱۲۸۸- ۱۲۹۰ق) روزنامه‌ها تا حدی آزادی عمل داشتند ؛ چه،مشیرالدوله مطبوعات را از سازه‌های روشنگر مردم می‌دانست و می‌کوشید تا آن‌ها را امروزین کند و حوزهٔ عملکرد آن‌ها راگسترش دهد. با سقوط دولت سپهسالار ، وضع مطبوعات فارسی [در آزادی بیان] رو به وخامت نهاد. در ۱۳۰۰ق، محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه وزیر انطباعات شد و دو سال بعد به پیشنهاد وی، ناصرالدین شاه حکم تأسیس ادارهٔ «سانسور داخله» را صادر کرد (ربیع‌الثانی ۱۳۰۲ق). این اداره مسئول بررسی کلیهٔ روزنامه‌ها، جزوه‌ها، رساله‌ها و نظایر آن ـ پیش از طبع و نشر ـ بود. مسئولیت این اداره نیز با اعتمادالسلطنه بود. در نخستین صفحهٔ نوشته‌هایی که به تصویب این اداره می‌رسیدند، مهری می‌زدند که بالای آن نشانهٔ شیر و خورشید بود و در پایین آن، عبارت «ملاحظه شد» به چشم می‌خورد. گفتنی است که یک بار خود اعتمادالسلطنه کلیهٔ نسخه‌های یک کتاب شعر را که به بررسی و تأیید مستقیم وی نرسیده بود، پس از انتشار سوزاند، با این‌که محمد حسین فروغی، قائم مقام وی (۱۲۵۵- ۱۳۲۵ق) مجوز انتشار آن را صادر کرده بود. یک بار نیز کارگر چاپخانهٔ دارالفنون را به دلیل چاپ رساله‌ای که به تصویب و تأیید او نرسیده بود، فلک کرد. البته در همان زمان، خود شاه نیز روزنامه‌های رسمی را پیش از انتشار، بررسی می‌کرد. کاربندی سانسور چندان بود که کتاب‌های اعتمادالسلطنه را نیز بررسی می‌کردند. جلوگیری از ورود روزنامه‌های چاپ خارج، مانند قانون ، اختر و عروةالوثقی به ایران و ممانعت از دسترسی خوانندگان به آن‌ها دشوارتر بود. برخی از اعضای کابینهٔ دولت در آن زمان موافق سانسور نبودند، به‌ویژه میرزا علی‌خان امین‌الدوله، رییس کل ادارهٔ پست. این مخالفت، اعتمادالسلطنه را به این گمان افکند که برخی از روشنفکران دولت، مانند امین‌الدوله و سپهسالار دست در کار تبانی و توطئه‌چینی هستند تا او را از ادارهٔ انطباعات بردارند. وجود سانسور در این سال‌ها باعث پیدایی مطبوعات زیرزمینی شد که غالباً مخالف دولت بودند. به‌رغم حساسیت فراوان

سانسور

ناصرالدین‌شاه و دولت او به ورود مطبوعات فارسیِ چاپ خارج، این نوع مطبوعات پنهانی وارد کشور می‌شدند. در همان روزها شاه فرمان داد تا در حضور خود وی، این مطبوعات را که معمولاً در مرزها یا ادارات پست توقیف و گردآوری می‌کردند، بسوزانند. ناصرالدین شاه تا آن‌جا پیش رفت که دستور حبس و به زنجیرکشیدن میرزا یوسف‌خان مستشار الدوله را که کارمندی اصلاح‌طلب و دستیار سابق سپهسالار بود، صادر کرد، به این گمان که مقاله‌ای برای روزنامهٔ اختر نوشته است. نیز فرمان داد تا خانهٔ میرزا محمد علی فروغی را تفتیش کنند، زیرا می‌پنداشتند که وی با میرزا ملکم خان، سردبیر قانون، دوستی دارد. در چنین فضایی، پدیده‌ای نو به نام «شب‌نامه» در صحنهٔ سیاسی ایران پیدا شد. شب‌نامه‌ها را در قالب برگه‌ها، اعلامیه‌ها، رساله‌ها و جزوه‌های سیاسی که لحنی تند داشتند، چاپ و منتشر می‌کردند. شب‌نامه‌ها را که عمدتاً با نثری روان به آرمان‌ها و آمال میهن‌دوستانه و دموکراتیک می‌پرداختند، شب‌ها در خیابان‌های پر رفت‌وآمد پخش می‌کردند، به دیوارها می‌چسباندند، یا از زیر درها به درون ساختمان‌ها می‌سراندند. در ۱۲۹۶ق، بدایع نظمیه که پیش‌نویس آن را یک افسر ایتالیایی به نام کنت مونت فورت تهیه کرده بود، منتشر شد. این کتاب مجموعه‌ای از چند مقاله بود که به مسئلهٔ محدودیت آزادی بیان می‌پرداختند. گفتنی است که کنت مونت فورت در همان سال به استخدام دولت درآمد تا پلیس ایران را نوسازی کند. در پادشاهی مظفرالدین‌شاه (۱۳۱۳- ۱۳۲۴ق) موج سانسور متأثر از جزرومد سیاست دولت در برابر مشروطه‌خواهان بود. در زمان نخست‌وزیری میرزا علی‌خان امین‌الدوله (۱۳۱۴- ۱۳۱۶ق) چند روزنامهٔ خصوصی آغاز فعالیت کردند. این روزنامه‌ها چندان درگیر محدودیت‌ها و مسائل مربوط به ممیزی نبودند. اما با آغاز دومین دورهٔ نخست‌وزیری میرزا علی اصغرخان امین‌السلطان اتابک اعظم (۱۳۱۶- ۱۳۲۱ق) محدودیت‌هایی سخت و شدید در کار انتشار اخبار در مطبوعات ملی اعمال گردید و دستورهایی مستقیماً برای وزیر انطباعات صادر شد که «از این پس، ورود روزنامه‌های چاپ خارج به ایران ممنوع است.» با این حال، هم شب‌نامه‌ها، هم مطبوعات فارسی چاپ خارج، بسیار موفق و پررونق بودند. امضای فرمان مشروطیت در ۱۳۲۴ق، نشانهٔ آغاز مرحله‌ای کاملاً نو در حیات هفتاد سالهٔ مطبوعات فارسی بوده است. نخستین قانون اساسی ایران که نوعاً الگوبرداری از قانون اساسی بلژیک در ۱۸۱۳م بود، به آزادی بیان و آزادی مطبوعات نیز توجه داشت. بر پایهٔ اصل سیزدهم قانون اساسی «عموم روزنامجات مادامی که مندرجات آن‌ها مخل اصلی از اصول اساسیهٔ دولت وملت نباشد، مجاز و مختارند که مطالب مفید عام‌المنفعه، همچنان مذاکرات مجلس و صلاح‌اندیشی خلق را بر آن مذاکرات به طبع رسانیده، منتشر نمایند و اگر کسی در روزنامجات و مطبوعات برخلاف آنچه ذکر شده و با اغراض شخصی، چیزی طبع نماید یا تهمت و افترا بزند، قانوناً مورد استنطاق [قرار می‌گیرد] و محاکمه و مجازات خواهد شد.» پیش از آنکه فرمان مشروطه به امضای مظفرالدین‌شاه برسد، بسیاری از مشروطه‌خواهان از ابهام برخی عبارات این قانون آگاه بودند و می‌دانستند که قانون اساسی نیاز به توضیحات و تشریحاتی دارد. از همین رو، چند ماه پس از آغاز رسمی نخستین دورهٔ مجلس، پیش‌نویس متمم قانون اساسی تهیه شد و سرانجام پس از اندکی بحث و مشاجره، در ۲۹ شعبان ۱۳۲۵ق به امضای محمدعلی‌شاه (۱۳۲۴ -۱۳۲۷ق) رسید. اصل بیستم قانون اساسی تصریح می‌کند که «عامهٔ مطبوعات غیر از کتب ضلال و مواد مضره به دین مبین، آزاد و ممیزی در آن‌ها ممنوع است.» با این همه، این اصل در ادامه یادآور می‌شود که «هر گاه چیزی مخالف قانون مطبوعات در آن‌ها مشاهده بشود، نشر دهنده یا نویسنده بر طبق قانون مطبوعات مجازات می‌شود.» سال‌های میان امضای فرمان مشروطه و تصویب نخستین قانون مطبوعات در محرم ۱۳۲۶ق، دورهٔ فعالیت پرشور و حرارت مطبوعات فارسی بود. با آغاز کار دورهٔ جدید مجلس، تقریباً سانسور از صحنهٔ فعالیت‌های مطبوعاتی کنار رفت. روزنامهٔ مجلس نخستین روزنامهٔ فارسی بود که بدون سانسور دولتی چاپ و منتشر می‌شد. اما قانون مطبوعات مورخ پنجم محرم ۱۳۲۶ق، محدودیت‌هایی را بر مطبوعات و فعالیت‌های آنان تحمیل کرد. مادهٔ چهارم قانون، انتشار کتب، به‌ویژه کتب مذهبی را محدود ساخت و آن‌ها را شامل مقررات نظر و ممیزیِ مجمع علمای دینی در وزارت معارف برشمرد. بر اساس قانون، توهین به پادشاه درکتب و مطبوعات نیز غیرقانونی اعلام شد. پیروزی محمد علی شاه بر مشروطه در جمادی‌الاول ۱۳۲۶ق، ضربه‌ای جدی و خطرناک بر پیکرهٔ آزادی بیان وارد کرد. جهانگیر خان شیرازی، مدیر روزنامهٔ صور اسرافیل و سلطان‌العلما، مدیرروزنامهٔ روح‌القُدُس در این سال اعدام شدند. با آنکه محمدعلی شاه یک سال بعد، از پادشاهی برکنار شد، دولت

همچنان مقتدرانه هر روزنامه‌ای را که از سیاست‌های آن انتقاد می‌کرد، توقیف و سرکوب می‌کرد. اعتراضات روزنامه‌نگاران نیز هیچ سودی نداشت. انحلال مجلس در ۱۳۲۹ق به دنبال ورود قوای روس به ایران، آغازگاه دوره‌ای بحرانی و بی‌ثبات در کار مطبوعات بود که سانسور دولتی از یک سو و قوای اشغالگر روس در شمال و انگلیسی‌ها در جنوب از سوی دیگر در کشور بیداد می‌کردند. در این سال‌ها ـ از ۱۳۲۹ق تا انقلاب روسیه در ۱۹۱۷م/ ۱۳۳۶ق ـ مقامات مسئول نه تنها مجازات‌های شدید کیفری برای مطبوعات در نظر می‌گرفتند، بلکه سانسور وسیع نیز بر آن‌ها اعمال می‌کردند. در کنار این‌ها، نیروهای اشغالگر ، به‌ویژه نظامیان تزار در شمال، مطبوعات محلی را در فشار می‌گذاشتند و عرصه را بر آنان تنگ می‌کردند، چندان که برخی از روزنامه‌نگارانِ بی‌پرده و رک‌گوی آن زمان، مانند محمد تقی بهار (۱۳۰۴ق ـ ۱۳۳۰ش) به زور راهی پایتخت شدند. سرانجام، علاءالسلطنه نخست وزیر در ۱۳۳۵ق دو قطعنامه در محدودیت آزادی مطبوعات را به تصویب رساند. مفاد این دو مصوبه تا کودتای ۱۲۹۹ش به اجرا درآمد و دست‌کم تا حدی باعث ورشکستگی و فروپاشی چند روزنامهٔ تهرانی شد. با کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ش، رفته‌رفته برخی از قیدوبندهای آزادی مطبوعات از میان رفت. در این سال که مقارن با نخست وزیری قوام‌السلطنه بود، لایحهٔ ایجاد دادگاه مطبوعات به منظور رسیدگی به تخلفات مطبوعاتی در مجلس مطرح شد، شعری ضد دینی از عارف قزوینی(ح ۱۳۳۰ق ـ ۱۳۱۲ش) در روزنامهٔ ناهید به چاپ رسید، و چندین مقاله در انتقاد از علما و دستگاه دینی در روزنامه‌ها چاپ و منتشر شد. چنین اقداماتی، اعتراضات و بیانیه‌های اعتراض‌آمیز علما و روحانیان را در پی داشت. میرزا ابوالقاسم کحال‌زاده، مدیر روزنامهٔ پژوهش را تکفیر و مهدورالدم اعلام کردند. از همین رو بود که مجلس در دهم آبان ۱۳۰۱ش قانونی به نام «قانون راجع به نظارت مطبوعات» به تصویب رساند و به دنبال آن، یک روحانی به نام شمس‌الافاضل ، ناظر شریعت (ممیز مطبوعات) در وزارت معارف شد تا به ممیزی مطالب ضددینی در مطبوعات بپردازد. اما چیزی نگذشت که سانسور فراگیر از سوی رژیم نظامی بر مطبوعات تحمیل شد و سانسور مذهبی را تحت‌الشعاع خود قرار داد. با به قدرت رسیدن رضاخان سردارسپه، مطبوعات فارسی با چالش‌هایی تازه روبه‌رو شدند. سردارسپه که در این زمان وزیر جنگ بود، چندین بیانیه منتشر کرد تا نشان دهد که تعارض و مخالفت مطبوعات را برنمی‌تابد. مثلاً در نخستین مراسم سالگرد کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ش و در پاسخ به نامه‌ای بدون امضا که در روزنامهٔ ستارهٔ ایران به چاپ رسید و کودتا را نتیجهٔ فعالیت‌های نصرت‌الدوله فیروزمیرزا و نقشهٔ انگلیسی‌ها معرفی کرد، بیانیه‌ای صادر نمود و تهدید کرد که از این پس هر نویسنده‌ای را که مطلبی در مخالفت با اخبار و تفسیرهای رسمی بنویسد، مجازات خواهد کرد و هر روزنامه‌ای که به خود اجازهٔ انتشار چنین مطالبی را بدهد، توقیف خواهد نمود. چند ماه بعد، سردارسپه به مقالهٔ انتقادی دیگر واکنش نشان داد و پس از دستگیری مدیر روزنامه و احضار او به وزارتخانهٔ جنگ، شخصاً او را ـ پیش از آن که به زندان بفرستد ـ سخت تنبیه کرد. رضاخان که نظامی بود، تمایل داشت تا در تقابل با مطبوعات، به زور توسل جوید. در آغازِ سال ۱۳۰۱ش، اندکی پس از انتقال ادارهٔ قدیم سانسور (ادارهٔ راهنمای روزنامه‌نگاری) از وزارت معارف به شهربانی، علی دشتی، مدیر شفق‌سرخ پرسشی اساسی خطاب به وزیر جنگ مطرح کرد: «آیا قضاوت در مندرجات جراید از وظایف یک نفر نظامی به کلی خارج نیست.» آرام‌سازی مطبوعات و تحمیل سانسور دولتی بر افکار و اعمال آنان از زمان ترور میرزادهٔ عشقی در هفتم تیر ۱۳۰۳ش ـ یعنی فقط چند روز پس از انتشار نخستین شمارهٔ روزنامهٔ قرن بیستم به مدیریت خود وی ـ فزونی گرفت و شدت یافت. چندی بعد، ادارهٔ شهربانی، حکمی برای کلیهٔ مطبوعات فارسی صادر کرد مبنی بر این‌که امضای سانسورچی رسمی باید در بالای تمامی صفحات روزنامه‌ای که قرار است چاپ شود، بیاید. این حکم در زمان پادشاهی رضا شاه (۱۳۰۴ـ ۱۳۲۰ش) به اجرا درمی‌آمد. در نتیجهٔ اجرای این حکم ، شمار مطبوعات خصوصی بسیار پایین آمد.در ۱۳۱۰ش، قانونی به تصویب رسید که محتوایی عجیب داشت. این قانون، در تقابل با مرام‌های اشتراکی، بیان و تبلیغ اندیشه‌های ناسازگار با سیاست‌های رسمی دولت را محدودتر کرد. کارمندانِ نه چندان حرفه‌ای و نسبتاً بی‌تجربه‌ای که ناظر سانسور بودند، متوجه زرنگی‌ها و تیزهوشی‌های نویسندگان و روزنامه‌نگاران خبره نمی‌شدند. مثلاً تقی ارانی یکی از این روزنامه‌نگاران و نویسندگان حرفه‌ای بود که با زیرکی تمام، مقالات مارکسیستی را در لابه‌لای مقالات کاملاً معمولی یا علمیِ مجلهٔ دنیا جای می‌داد، بی‌آن‌که ظنی برانگیزد؛ هرچند که خود او و همفکرانش بعدها دستگیر و محاکمه شدند. در ۱۳۱۴ش، چندی پس از آغاز

جنبش سره‌نویسی، سید حسن تقی‌زاده (۱۲۵۷- ۱۳۴۸ش) که پژوهنده‌ای پرآوازه و در همین زمان، سفیر رضا شاه در فرانسه بود، در مقاله‌ای خطر هجوم واژگان و اصطلاحات عربی به زبان فارسی را گوشزد کرد و پیشنهادِ ساختِ واژگان و اصطلاحات جدید فارسی را ارائه نمود. رضا شاه با مشاهدهٔ این مقاله از کوره در رفت و دستور داد تا روزنامه را توقیف و مدیر آن را زندانی کنند. در نتیجه، تقی‌زاده مجبور شد از مقام سیاسی خود کناره گیرد. وی سپس سرگرم تدریس در دانشگاه لندن شد و تا زمان کناره‌گیری رضا شاه از پادشاهی مدرس ماند. تا پایان دورهٔ پادشاهی رضا شاه، فقط چند نشریهٔ ادواری و یکی دو روزنامهٔ نسبتاً مهم فعالیت داشتند که جملگی زیر نظر دولت بودند. اخبار و مقالات می‌بایست همچون منتشرات دیگر «در ادارهٔ مرکزی سانسور، با نظارت پلیس، بررسی شوند. در این اداره ، گروهی از کارشناسان، کلیهٔ مطالب آمادهٔ چاپ را بررسی می‌کردند.» اگر مطلب یا مطالبی که مأمور[ان] سانسور مجوز انتشار آن[ها] را صادر کرده بود[ند] ، پس از انتشار باعث رنجش شاه یا مسئولان شهربانی می‌شد[ند]، آن مأمور[ان] دست کم شغل خود را از دست می‌داد[ند] یا موقتاً زندانی می‌شد[ند]. گفتنی است که یک‌بار رضا شاه از مطبوعات فارسی خواست تا به کاریکاتوری که در روزنامه‌ای فرانسوی چاپ شده بود، با ملاطفت پاسخ دهند. یکی از روزنامه‌ها یادداشتی کوتاه با این مضمون صادر کرد که این کاریکاتور نشانهٔ بی‌نزاکتی و «کم‌ارزش‌تر از آن است که درخور پاسخ مطبوعات فارسی باشد.» شاه به جای این‌که از این انتقاد مسرور شود، دستور توقیف روزنامه و حبس مدیر آن به دلیل سرپیچی از فرمان پادشاه را صادر کرد. کناره‌گیری رضا شاه از سلطنت در ۱۳۲۰ش و اصلاح قوانین مجلس، آزادی‌هایی سیاسی در پی داشت و فعالیت مطبوعات فارسی دوباره افزایش یافت. از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ش، نزدیک به پانصد روزنامه و نشریهٔ ادواری در ایران انتشار می‌یافت. در این سال‌ها ـ به‌جز نظارت بر اخبار خارجی که از سوی نیروهای اشغالگر صورت می‌گرفت ـ سانسور چندان نمود نداشت. حتی در ۱۳۲۱ش که دولت قوام‌السلطنه کوشید تا با اصلاح قسمتی از قانون مطبوعات راهی جهت نظارت بر مطبوعات بازکند، با مخالفت مجلس روبه‌رو شد، زیرا مجلس، محدودیت‌های پیشنهادیِ دولت را به حداقل رساند. با این همه، برخی از روزنامه‌ها و مجله‌ها به دلیل مخالفت علنی با رژیم ، توقیف می‌شدند. فقط پس از سوءقصد به جان محمدرضاشاه (۱۳۲۰- ۱۳۵۷ش) در ۱۳۲۸ش بود که سانسور مطبوعات حزب تودهٔ ایران ـ که مسئول این سوءقصد قلمداد شد ـ ابعاد تازه پیدا کرد. البته نشریات تحریم شده نیز کارشان این بود که نام خود را تغییر می‌دادند و فعالیت‌های خود را از سر می‌گرفتند و مجوز جدید درخواست می‌کردند. این کار ، قانونی بود زیرا روزنامه‌ها و مجله‌ها مجاز بودند تا در خلال بررسی درخواست مجوز از سوی دولت، انتشار یابند. محمد مصدق (ح ۱۲۶۱- ۱۳۴۶ش) در سال‌هایی که نخست‌وزیر ایران بود (۱۳۳۰- ۱۳۳۱ش، ۱۳۳۱ -۱۳۳۲ش) رویکردی کاملاً متفاوت به مسئلهٔ سانسور داشت. بارها از او خواستند تا نشریات مخالف را ـ که مخالفت اذهان عمومی را نیز در پی داشتند ـ توقیف کند، اما مصدق از این کار طفره می‌رفت. با آن که روزنامه‌های دست راستی، دست چپی و فاشیستی بارها و بارها از او انتقاد کردند ، اما هیچ‌گاه جلوی فعالیت‌های هیچ یک از آن‌ها را نگرفت. نشریات دست راستی ، مانند آتش، آتشبار شرق، ارادهٔ آذربایجان ، داد ، صدای مردم ، فرمان ، نبرد ملت ، وظیفه؛ نشریات دست چپی،مانند به سوی آینده ،ارگان حزب توده که با نام‌هایی گوناگون، همچون آخرین نبرد، جرس، جهان‌بین، دژ ، راهنمای ملت ، رستاخیز خلق، سرانجام ، شجاعت ، صبح پایدار، صبح تابان ، عصر نو ، علاج و نوید آینده منتشر می‌شد و نیز هفته‌نامهٔ فاشیستی سومکا که ارگان حزب سومکا (حزب سوسیالیست ملی کارگران ایران) بود و به صاحب امتیازی داوود منشی زاده منتشر می‌شد فعالیت می‌کردند. مصدق بر این باور بود که بیان آزادانهٔ افکار و عقاید در زمرهٔ بایسته‌های آرمانی دولت او هستند. وی با بهره‌گیری از قدرت خویش، لایحهٔ جامع مطبوعات را آماده کرد. این لایحه، تضمین کنندهٔ آزادی بیان در مطبوعات بود و فقط دادگاه ویژهٔ مطبوعات را مجاز به رسیدگی به تخلفات مطبوعاتی می‌دانست. اما با به قدرت رسیدن دولت نظامی در نتیجهٔ کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ش، توقیف و سرکوبی نشریات مخالف دولت آغاز شد. قانون مصوبهٔ ۱۳۱۰ش که در تقابل با مرام‌های اشتراکی به تصویب رسیده بود، بهانه‌ای شد تا حکومتیان را به محدود ساختن آزادی بیان در بسیاری از عرصه‌ها وادارد. طی چند هفته، کلیهٔ نشریات طرفدار مصدق و نیز تمامی مطبوعات دست چپی توقیف شدند، چاپخانه‌های آن‌ها مصادره شد و نویسندگان و مدیرانشان دستگیر یا مجبور به فرار از کشور شدند. حسین فاطمی، وزیر امور خارجه در کابینهٔ مصدق و مدیر باختر امروز را به دلیل چاپ سه مقالهٔ

تحریک‌آمیز و ضد سلطنتی (سرمقاله‌های ۲۶ تا ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ش) اعدام کردند. نیز کریم‌پور شیرازی، یکی دیگر از روزنامه‌نگاران ضد سلطنتی ،را در سلولش زنده سوزاندند. در این دوره، افسران نظامی مسئول بررسی کتاب‌ها و سانسور مطبوعات بودند. اینان روزنامه‌ها و مجله‌ها را با توجه به قانون مطبوعات که در ۱۳۳۴ش مطرح و در ۱۳۴۲ تصویب شد، تنظیم می‌کردند. مدیران نشریات و نویسندگان، پس از اخذ امتیاز می‌بایست بسیار مراقب محدودیت‌ها و حساسیت‌ها باشند؛ چه، کمترین خطاها به لغو امتیاز نشریه، پرداخت جرایم سنگین و حتی زندانی شدن آنان می‌انجامید. از جملهٔ این محدودیت‌ها و حساسیت‌ها می‌توان به «توهین به خاندان سلطنتی» ، «بی‌حرمتی به اسلام» و «هرزه‌نگاری» اشاره کرد. در ۱۳۳۶ش سازمان امنیت و اطلاعات کشور (ساواک) شکل گرفت، یکی از وظایف این سازمان، نظارت بر مطبوعات فارسی و کنترل صنعت نوپای چاپ و نشر کتاب بود. دههٔ ۱۳۴۰ش دورهٔ اِعمال سازوکارها و شیوه‌های شدید و خشونت‌آمیز سانسور در عرصهٔ کتاب‌ها و مطبوعات فارسی است. در این سال‌ها نه تنها بحث‌های سازندهٔ عمومی دربارهٔ مسائل سیاسی و اقتصادی به دست دولت در نطفه خفه می‌شد، بلکه آموزش‌های هدفمند دربارهٔ این نوع مسائل در دانشگاه‌ها ـ حتی در رشته‌های علوم سیاسی ، علوم اجتماعی و علوم اقتصادی ـ نیز ممنوع بود. سانسور کتاب، به‌ویژه کتاب‌های شعر، داستان و نمایش ، کار چندان ساده‌ای نبود. نویسندگان نوگرای ایرانی که بسیار نگران رخدادهای اجتماعی بودند، کانون مخالفت با دولت بودند. اینان با به کارگیری واژگان و تعبیراتی چون نور و ظلمت ،خیر وشر، و حق و باطل، اجتماع و عرصهٔ اجتماعی را همچون سرزمینی هرز و دولت را همچون مانع تحمل‌ناپذیر آزادی و خرسندی انسان می‌نمایاندند. اما در این عرضه‌داشت‌ها،از زبانی کاملاً نمادین بهره می‌گرفتند تا دولت نتواند مشکلی برای آنان ایجاد کند. با آنکه قانون مطبوعات که در ۱۳۲۵ش به تصویب رسید، تصریح می‌کرد که نویسندگان یا ناشران می‌توانند کتاب‌های خود را در کتابخانهٔ ملی به ثبت برسانند، اما بر پایهٔ قوانین جدید ،ناشر یا نویسنده پیش از ثبت کتاب(های) خود در کتابخانهٔ ملی، دو نسخه از نمونهٔ پیش از انتشار را به وزارت اطلاعات ارائه می‌کرد و پس از تأیید و تصویب نهایی این وزارتخانه، اقدام به ثبت آن(ها) در کتابخانهٔ ملی می‌نمود. در بهمن ۱۳۴۷ش، دولت برنامه‌های «کنگرهٔ شاعران و نویسندگان» را اعلام کرد. شماری از نویسندگان در پاسخ به این برنامه‌ها بیانیه‌ای با این مضمون صادر کردند که این برنامه‌ها به دلیل پشتیبانی‌های شهبانو و عدم برخورداری از آزادی بیان، چندان ارزشمند نیستند. سپس بیانیهٔ دیگری با امضای ۴۹ شاعر و نویسنده صادر شد که درواقع، نامهٔ درخواست تشکیل کانون نویسندگان بود. با آن که این کانون ـ که سرانجام شکل گرفت ـ در رویدادهایی که به پیروزی انقلاب اسلامی انجامید دست و دخالتی داشت، در مقابله با سانسور کاملاً ناموفق بود. کانون نویسندگان ایران پس از نزدیک به دو سال فعالیت، مجبور شد به خواب زمستانی فرو رود. نیز برخی از اعضای پیشرو آن، از جمله محمود اعتمادزاده (م.ا.به‌آذین) ، فریدون تنکابنی و محمدعلی سپانلو زندانی و به جرم آشوبگری برضد دولت، محاکمه شدند. در اوایل دههٔ ۱۳۵۰ش، وضع وخیم‌تر شد. از حدود ۱۳۵۰ش، ساواک، بازرسی کتابخانه‌های عمومی و حتی کتابخانه‌های مدارس را آغاز کرد و به این بهانه، بسیاری از کتاب‌ها را به دلیل «منحرف کننده بودن» از قفسه‌ها جمع کرد. گفتنی است که منظور ساواک از کتاب‌های منحرف کننده ،کتاب‌های مارکسیستی و کمونیستی نبود، بلکه کتاب‌هایی بود از نویسندگانی چون صادق هدایت، بزرگ علوی، جلال آل‌احمد ، غلامحسین ساعدی ، علی شریعتی و صمد بهرنگی. به همین دلایل بود که حجم نشریات زیرزمینی غیرقانونی چندین برابر شد. پیدایی حرکت‌های انقلابی در اواخر دههٔ ۱۳۵۰ش که با کم‌فروغ شدن سانسور همراه بود، باعث افزایش و جوشش فعالیت‌های روشنفکری شد. کانون نویسندگان ایران به شکلی تازه و بنیادی‌تر، به وضع اولیهٔ خود بازگشت و فعالیتش را از سرگرفت. از نخستین کارهای این کانون، برگزاری شب شعر در مهر ۱۳۵۶ش در انجمن فرهنگی ایران و آلمان ـ انستیتو گوته ـ به مدت ده شب بود. مراسم ده شب را باید از نخستین نشانه‌های طغیانی همگانی بر ضد رژیم پهلوی دانست. از زمان برگزاری مراسم ده شب (پاییز ۱۳۵۶ش) تا پیروزی انقلاب در بهمن ۱۳۵۷ش، صدها عنوان کتاب چاپ سفید در ایران منتشر شد. این نوع کتاب‌ها عمدتاً به موضوعاتی چون تاریخ سیاسی ایران، نظریه و کارآیندی جناح چپ، و کتاب‌های اقلیت‌های گوناگون دینی و قومی به زبان خود آن‌ها می‌پرداخت. سازمان‌های گوناگون سیاسی ، گروه‌های دانشجویی و حتی مساجد ، به منظور جبران کمبودها و نارسایی‌های کتابخانه‌های عمومی و تخصصی، مبادرت به

ایجاد کتابخانه‌های کوچک و امانت‌دادن کتاب به خوانندگان علاقه‌مند کردند. دیگر اثری از سانسور رسمی و دولتی به چشم نمی‌خورد. با آن‌که آمار و ارقام مستند و رسمی از شمار روزنامه‌ها و نشریات ادواری این دوره در دست نیست، اما به راحتی می‌توان دریافت که تعداد نشریات سیاسی فارسی در این سال‌ها زیاد بود. بهمن ۱۳۵۷ تا خرداد ۱۳۶۰ش، دورهٔ تلاش بی‌وقفه و خستگی‌ناپذیر برخی مطبوعات فارسی ـ که عمدتاً سیاسی بودند ـ به منظور ادامهٔ فعالیت‌هایشان بود. در ۲۷ آبان ۱۳۵۸ش، اصل ۲۴ قانون اساسی به تصویب رسید: «نشریات و مطبوعات در بیان مطالب، آزادند مگر آن که مخل به مبانی اسلام یا حقوق عمومی باشند ـ تفصیل آن را قانون معین می‌کند.» این اصل، شباهت بسیار با قانون پیشینِ آزادی مطبوعات (۵محرم ۱۳۲۶ق) دارد. در تابستان ۱۳۵۹ش، اندکی پس از تعطیلیِ دانشگاه‌ها، دادگاه انقلاب اسلامی تهران حکمی با این مضمون صادر کرد که کلیهٔ چاپخانه‌ها به منظور چاپ، افست، یا کلیشهٔ کتاب‌ها، کتابچه‌ها، نشریه‌ها، مجله‌ها، روزنامه‌ها، جزوه‌ها، رساله‌ها یا نظایر آن، باید مجوزی با مهر وزارت ارشاد اسلامی دریافت کنند که نشانهٔ بررسی و تأیید متن یا متون چاپی است. در دههٔ ۱۳۶۰ش، دولت به منظور ترغیب جامعهٔ روشنفکران به سازگاری با جامعهٔ اسلامی از یک سو و جلوگیری از اندیشه‌های ضددینی از دیگر سو، سیاستی تازه در قبال مطبوعات و صنعت نشر پیش گرفت. با این‌همه، چیزی نگذشت که چندین نشریهٔ ادبی و فرهنگی مجاز شدند تا زیر نظر مستقیم وزارت ارشاد اسلامی فعالیت کنند و آثاری از نویسندگان، شاعران و روشنفکران پیشرو را منتشر نمایند. صدور حکم مرگ سلمان رشدی، نویسندهٔ آیات شیطانی، به دلیل عدم رعایت حساسیت‌های جامعهٔ اسلامی در ۱۳۶۷ش را نباید نشانه‌ای جز احترام و بزرگداشت باورهای دینی از سوی رهبران جامعهٔ اسلامی دانست. شاید از همین‌جا بتوان میان سانسور حکومت‌ها و دولت‌های غیردینی و حساسیت‌های دولت‌های دینی تفاوت‌هایی بنیادین گذارد. مهم‌ترین وظیفهٔ سانسور در حکومت‌های غیر دینی، خفه‌کردن هر نوع تعارض و مخالفت در نطفه و جلوگیری از اشاعهٔ آن‌ها و نیز تحمیل سکوت بر جامعه است، حال آن که دولت‌ها و کارگزاران دینی با توجه به اهمیتی که برای مسائل دینی و اخلاقی قایلند، شیوه‌نامه‌ها و دستور کارهایی را تجویز می‌کنند که چه بسا برخی نویسندگان و شاعران و روشنفکران، رعایت این حساسیت‌ها را سانسور تلقی کنند.

منابع: آشنایی با چاپ و نشر، ۱۴۶ـ ۱۵۴؛ از صبا تا نیما، ۲۳۳ـ ۲۴۹؛ ایدئولوژیی نهضت مشروطهٔ ایران، ۵۴، ۶۶، ۳۸۶ـ ۴۱۶؛ ایرانیکا، ۱۳۵/۵ـ ۱۴۲؛ بازیگران عصر طلایی، ۱۷۳؛ پنجاه و پنج، ۹۵ـ۹۷، ۱۰۲ـ۱۰۴؛ پنجاه نفر و سه نفر، ۷۶؛ تاریخ تحلیلی مطبوعات ایران، ۴۸ـ ۴۹؛ تاریخ سانسور در مطبوعات ایران، ۱۱۵/۱ـ ۲۲۲؛ ۵۹۲/۲ـ ۶۰۷، ۶۶۷؛ تاریخ مختصر احزاب سیاسی ایران، ۸/۱ـ ۱۳: ۲۴۵ـ ۲۴۹؛ ۲۵/۲ـ ۲۶، ۱۰۴ـ ۱۱۷، ۱۳۹، ۱۸۷، ۳۱۹؛ تاریخ مشروطهٔ ایران، ۲۶۸؛ جراید و مجلات، صدرهاشمی، ۳۴۶/۱ـ ۳۴۷؛ ۱۲/۲؛ ۶۲/۳ـ ۶۴؛ خاطرات سیاسی دکتر انورخامه‌ای، ۲۴۱ـ ۲۴۷؛ روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه، در صفحات فراوان؛ صد سال پیش ازاین، ۲۲ـ۲۳؛ فرهنگ جامع چاپ و نشر، ۷۶؛ فرهنگ فارسی، ۱۸۱۰/۲؛ فکر دموکراسی اجتماعی، ۱۴۰ـ ۱۴۳؛ فهرست روزنامه‌های موجود در کتابخانهٔ ملی ایران، ۱۴۴/۲؛ قیام ملی سی‌ام تیر، ۵۴ـ۵۷، ۶۶ـ ۶۹، ۸۰ـ۸۲، ۱۶۳ـ۱۶۵؛ لغت‌نامه، زیر «سانسور»؛ گذشته چراغ راه آینده است، ۵۷۷ـ ۶۶۱؛ مجموعهٔ قوانین و نظامنامه‌های مملکتی، ۷۲ـ۷۳؛ مطبوعات ایران از شهریور ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۶، ۲۲۱ـ ۲۲۲، ۲۲۵ـ ۲۳۶، ۲۳۶ـ ۲۴۸؛ منتظم ناصری، ۳۸۷/۳؛ روزنامهٔ اطلاعات، ۱۱ آبان ۱۳۱۷ش، ص ۱؛ «اولین فرمان سانسور در مطبوعات ایران»، آینده، سال هفدهم، شمارهٔ ۹ـ۱۲، ص ۷۹۹؛ محمد بهارلو، «سانسور و فکر خطرناک نویسنده»، دنیای سخن، شمارهٔ ۷۳، اسفند ۱۳۷۵ و فروردین ۱۳۷۶ش، صص ۲۸ـ ۳۲؛ ادوارد گالیانو، «در دفاع از کلمه»، ترجمهٔ رامین شهروند، کتاب جمعه، سال یکم، ۱۹ مهر ۱۳۵۸ش، شمارهٔ ۱۱، ص ۷؛ فلیس اف. لویس، «سانسور ادبی درامریکا»، ترجمهٔ محمد افتخاری، کلک، شمارهٔ ۳۸، اردیبهشت ۱۳۷۲ش، صص ۴۸ـ ۵۸؛ مجید محمدی، «ممیزی در چشم‌انداز ایدئولوژی و جامعهٔ مدنی»؛ کیان، سال پنجم مهر و آبان ۱۳۷۴ش، صص ۳۳ـ ۳۷؛ بیژن خواجه پور خوئی، «مصاحبه با مسئولین انتشارات دانشگاهی اکسفورد»، گفتگو، شمارهٔ ۷، بهار ۱۳۷۴ش، صص ۹۵ـ ۹۷؛

Britannica,3/21-25; 15/604-611; *Dictionary of World Literary Terms*,Shiplcy , 39-40; *Encyclopedia International*, 4/205-207;*Iranica*,5/135-142; *Tehran Times*,13th Feb.1989.P.1.

قاسم‌نژاد

سبب (sa.bab)، در لغت به معنی ریسمان و در اصطلاح عروض*،

در کنار وتد* و فاصله*، اجزایی را تشکیل می‌دهند که ارکان وزن از طریق آن‌ها ساخته می‌شوند. عروضیان، سبب را یکی از سه مدار اوزان عروضی می‌دانسته‌اند. سبب دارای دو گونهٔ خفیف و ثقیل است. سبب خفیف جزئی است که از یک متحرک و یک ساکن (CVC = صامت* + مصوت* + صامت) تشکیل شده باشد، مانند کلماتِ «دَم» و «خُم». سبب ثقیل جزئی است که از دو حرف متحرک متوالی تشکیل شده باشد (CV.CV = صامت + مصوت. صامت + مصوت)، مانند کلمات «همه» و «رَمه». برخی از عروضیان، گونهٔ سومی نیز برای سبب درنظر گرفته‌اند و آن را سبب متوسط نامیده‌اند که از یک متحرک و دو ساکن تشکیل شده است (CVC = صامت + مصوت + صامت) مانند کلمات «کار» و «کور». در عروض جدید، تفاوت میان سبب خفیف و سبب متوسط، در تعداد ساکن و متحرک نیست؛ بلکه به کوتاهی و بلندی مصوت ساخت هجایی CVC بستگی دارد. به‌جای سبب خفیف، مصوت کوتاه (a, e, o) و به جای سبب متوسط مصوت بلند (ā, ū, ī) می‌گذارند.

منابع: عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۳۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۰۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۶۱۴-۶۱۵؛ فرهنگ عروضی، ۵۵؛ المعجم، ۳۲-۳۳؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۲۴؛ وزن شعر فارسی، ۹۴.

صفوی

سبک (sabk)، در لغت به معنی گداختن زر و سیم، و در اصطلاح ادبی، ویژگی‌های مشترک و متکرر در آثار شاعر یا نویسنده یا دوره‌ای خاص است. سبک را از دیدگاه‌های گوناگون تعریف کرده‌اند. از دیدگاه اندیشگی و جهان‌بینی، سبک حاصل درون‌نگری و جهان‌نگری خاصی است که در شیوهٔ بیانی ویژه‌ای پدیدار می‌شود. از دیدگاه زبانی، سبک گزینه‌ای ویژه از واژگان، تعبیرها و عبارت‌ها است. از دیدگاه ساختگرایی*، سبک انحراف از زبان هنجار است. سبک نظامی از نشانه‌ها است که از مجموعهٔ عناصر و واحدهایی تشکیل یافته که در رابطه‌ای دیالکتیکی با یکدیگر پیوند دارند و یک نظام واحد فعال ساخته‌اند. نمودگاری که براساس آن، گونهٔ ویژه‌ای از بیان را می‌توان سبک نامید، بسامد کاربرد آن ویژگی است و صرفاً فراوانی نسبی آن روش بیانی است که از ویژگی‌های سبک یک شاعر / نویسنده یا یک دوره شمرده می‌شود. برای نمونه، آوردن دو حرف اضافه برای متمم، از ویژگی‌های سبک خراسانی به شمار می‌آید؛ زیرا چنین شیوهٔ بیانی در سبک خراسانی دارای بسامد است: «به چنگ اندرون گرز و دل پر ز کین ـ ز گردان چو دریای جوشان زمین.» (فردوسی)□ «مرا در زیر ران اندر کمیتی ـ کشنده نی و سرکش نی و توسن.» (منوچهری) این روش بیانی در سبک عراقی هم دیده می‌شود، اما به دلیل عدم بسامد آن، ویژگی سبک عراقی به حساب نمی‌آید. سبک را می‌توان بر اساس عناصر هنری و غیر هنری به انواع گوناگون تقسیم کرد: ۱ ـ بر اساس شاعر یا نویسنده، مانند سبک منوچهری، سبک بیدل، سبک هدایت. ۲ـ بر اساس زمان اثر، مانند سبک شعر مشروطه، سبک نثر دورهٔ سامانی. ۳ـ بر اساس درونمایهٔ* اثر، مانند سبک عرفانی، سبک حماسی. ۴ ـ بر اساس محیط جغرافیایی تکوین اثر، مانند سبک خراسانی، سبک هندی. ۵ ـ بر اساس مخاطبان اثر، مانند سبک عامیانه، سبک روشنفکرانه. ۶ ـ بر اساس هدف اثر، مانند سبک هجوآمیز، سبک تعلیمی. اما سبک به طور کلی به سه نوع تقسیم می‌شود:

۱ ـ **سبک فردی / سبک شخصی**، سبک نویسنده یا شاعری است که از دیگر نویسندگان یا شاعران کاملاً ممتاز است. اگرچه همهٔ نویسندگان و شاعران لزوماً دارای سبک فردی نیستند و در عین حال ای‌بسا نویسنده یا شاعری در طول حیات ادبی خود، به خواست یا توان خود، نحوه‌های بیانی گوناگون آزموده باشد که به همین دلیل باید از «سبک‌های» او سخن گفت. برای نمونه، در آثار صادق هدایت (۱۲۸۱ ـ ۱۳۳۰ ش) سبک‌ها و شیوه‌های نگارشی گوناگون و نیز تنوع موضوعی به چشم می‌خورد. ویژگی بیانی در آثار شاعران و نویسندگان صاحب سبک به‌جز برخی شباهت‌ها و پیچیدگی‌ها، با اندکی دقت یافتنی است. برای نمونه، حافظ (ـ ۷۹۱ ق) بزرگی خورشید و معشوق را چنین سنجیده است: «وصف خورشید به شب‌پرّهٔ اعمی نرسد ـ که در این آینه صاحب‌نظران حیرانند.» بیدل (۱۰۵۴ ـ ۱۱۳۳ ق) چنین مضمونی را بدین صورت بیان کرده است: «دیده در ادراک آغوش خیالت عاجز است ـ ذره کی یابد کنار بحر ژرف آفتاب.» این دو بیت تفاوت شیوهٔ بیانی سبک حافظ و سبک بیدل را به‌خوبی می‌نماید. در بیت حافظ، مصراع نخست اساس حرف شاعر است و مصراع دوم در توضیح و بزرگنمایی مطلب آمده است. در بیت بیدل، مصراع اول مانند شعرهای دیگرش نگاهی و حرفی انتزاعی دارد و مصراع دوم با استفاده از اسلوب معادله ـ که از ویژگی‌های بارز سبک هندی است ـ حرف مصراع اول را به صورت نمادین تکرار کرده است. مقایسهٔ تصویر برآمدن

آفتاب و صبح شدن در شعر منوچهری (ـ ۴۳۲ ق) و نیما یوشیج (۱۲۷۶ ـ ۱۳۳۸ ش) نیز اختلاف دو تصویرپردازی کلاسیک و نو را در شعر این دو شاعر طبیعت‌پرداز به‌خوبی بازمی‌نمایاند: «سر از البرز بر زد قرص خورشید ـ چو خون‌آلوده دزدی سر ز مکمن / به کردار چراغ نیم‌مرده ـ که هر ساعت فزون گردَدْش روغن.» (منوچهری)□ «صبحگاهان که بسته می‌ماند\ ماهی آبنوس در زنجیر\ دم طاووس پر می‌افشاند \ روی این بام تن بشسته ز قیر.» (نیمایوشیج) این تصویر شعری منوچهری، همچون دیگر تصویرهای شعری او، برآیند تجربه‌های حسی او در اثر کنجکاوی‌اش در نگاه به طبیعت و اشیا است. در عین حال مانند دیگر تصاویرش قصدی جز ساختن تصویر ندارد و باز مانند سایر تصویرهایش در پشت این تصویر هیچ زمینهٔ وجدانی و عاطفی نیست و از سادگی این تصویر هر خواننده‌ای می‌پندارد که می‌تواند مانند او تصویر تازه بسازد و این از ویژگی‌های تصویرسازی او است. در تصویر شعری نیما، نگاه نو و زبان رامش‌ناپذیر او، با هدف آشنایی‌زدایی*، تصویری است که چشم هزار سالهٔ شعر فارسی آن را ندیده و نساخته است. در این‌جا زنجیر، گذشته از این که می‌توان آن را نمادی اجتماعی شمرد، آگاهانه در معنایی جدا از زلف و گیسو به کار رفته و در عین حال در این تصویر، تشخیص* و جان دادن به اشیا جایگاهی مؤثر یافته است. در نثر نیز، سبک فردی نویسندگان را می‌توان از یکدیگر بازشناخت و اختلاف آن‌ها را تشخیص داد. در ترجمهٔ تاریخ طبری (سدهٔ چهارم هجری) منسوب به بلعمی، ماجرای بارگرفتن مریم چنین بیان شده است: «خدای تعالی جبرییل را به سوی وی فرستاد تا اندر آستینش بدمید و به عیسی بار گرفت.» همین داستان در حبیب‌السیر (سدهٔ دهم هجری) تألیف خواندمیر چنین آمده است: «جبرئیل به مریم نزدیک رفته بادی در آستین یا در جیب یا در موضع تولد فرزند دمید و همان لحظه صدف وجود مریم به آن دُرّ دُرج رسالت آبستن شد.» در جملهٔ نخستین، سجع*، موازنه*، و مترادف به کار نرفته و عبارت از ایجاز* برخوردار است. کوتاهی جمله‌ها، کمی واژگان عربی، و به‌کار بردن «ب» تأکید بر سر فعل (بدمید) از ویژگی‌های نثر دورهٔ سامانی است که در جملهٔ نخست به چشم می‌خورد. در جملهٔ دوم موازنه و اطناب به چشم می‌خورد و بیش از نمونهٔ پیشین، لغات عربی دارد. سبک فردی ممکن است پیچیده یا ساده باشد. برای نمونه، در شعر سدهٔ ششم هجری شعر نظامی به مراتب ساده‌تر از شعر خاقانی است. در دورهٔ معاصر هم ،شعر فروغ فرخزاد (۱۳۱۳ ـ ۱۳۴۵ش) در مجموع ساده و شعر یدالله رویایی (۱۳۱۱ ش ـ) در کل، پیچیده است. برای کشف و بررسی سبک فردی باید جنبه‌های گوناگون زبان هنجار و متعارف(نُرم) دوره مشخص شود و در عین حال باید به تفاوت‌های اثر با نرم آن دوره توجه کرد. برای نمونه، در سبک هندی با وجود همدوره بودن صائب (۱۰۱۶ ـ ۱۰۸۱ ق) و بیدل، با اندکی دقت می‌توان تفاوت‌های سبکی آنان را یافت. ابزارهای بیانی در کار هر شاعری متفاوت است. مثلاً در شعر منوچهری آوردن واژگان ناآشنا در محل قافیه دارای بسامد است: «غرابا مزن بیشتر زین نعیقا ـ که مهجور کردی مرا از عشیقا.» همچنین نام گل‌ها و گیاهان و پارچه‌ها و پرده‌های موسیقی که بسیاری از آن‌ها برای خوانندهٔ امروزی ناآشنا است، در شعر او کاربردی فراوان دارد و از ویژگی‌های سبکی او به شمار می‌آید، اما در برخی موارد سبک شاعران یا نویسندگان چنان به یکدیگر شبیه است که امکان تشخیص و تمییز میان آن بسیار دشوار می‌نماید. در چنین مواردی منتقد باید حساسیت و باریک‌بینی خاصی داشته باشد تا به سبک فردی شاعر/ نویسنده پی ببرد. بررسی سبک فردی مورد توجه روان‌شناسان هم هست؛ زیرا با چنین پژوهشی می‌توان به درون گوینده راه برد.

۲ ـ **سبک دوره‌ای**، وجوه مشترک زبانی، معنایی، بلاغی، نحوی و دیگر عوامل متمایزکننده در یک دورهٔ زمانی مشخص است، مثلاً شباهت‌های موجود در سبک آثار ادبی سده‌های سوم و چهارم وپنجم هجری که به آن سبک خراسانی می‌گویند. نخستین عامل در سبک، پس از زبان‌های گوناگون، زبان همگانی در دوره‌ای خاص است؛ زیرا سبک فردی هم همواره با توجه به کاربرد زبان در دورهٔ مربوطه بررسی می‌شود و درواقع سبک فردی وابستگی جدایی‌ناپذیری با سبک دوره‌ای دارد. برای نمونه، هنگام بررسی سبک فرخی (ـ ۴۲۹ ق)، شناخت ویژگی‌های کلی سبک خراسانی گریزناپذیر است. سبک دوره‌ای را هم، مانند سبک فردی، می‌توان تقلید کرد، مانند سبک بازگشت که در آن از سبک خراسانی و سبک عراقی تقلید می‌کردند. سبک دوره‌ای را می‌توان با سبک خاصی در زبانی دیگر همانند دانست؛ چنان‌که سبک هندی را گاه با سمبولیسم* و گاه با سبک باروک در اروپا همانند دانسته‌اند، زیرا از سویی کاربرد نماد در شعر سبک هندی آن را به سمبولیسم شبیه کرده و از سویی نوع نگرش و توصیف طبیعت در آن با سبک باروک تقریباً همسان است. از ویژگی‌های سبک دوره‌ای، برتری یک

نوع ادبی یا یک قالب است که سلیقهٔ شاعران و شعرخوانان را نشان می‌دهد، مانند سبک خراسانی که در آن قصیده* برترین قالب بود و دورهٔ سبک عراقی که در آن به داستان‌های عارفانه بیش از انواع ادبی* دیگر توجه می‌کردند. گذشته از ویژگی‌های زبانی و ادبی، سبک هر دوره مختصات برجستهٔ اندیشگی نیز دارد که می‌توان با توجه به آن‌ها سبک دورهٔ خاصی را از دیگر سبک‌ها تمییز کرد. برای نمونه، شادخواری و طبیعت‌پردازی یادگارهای فرهنگی ایران پیش از اسلام بود که در سبک خراسانی چهرهٔ بارزی داشت و در مقابل غمخواری و درون نگری از مهم‌ترین خصوصیات فرهنگی شعر عرفانی در دورهٔ سبک عراقی به‌ویژه پس از حملهٔ مغول بود. در سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۷ش نگرش سیاسی و اجتماعی همراه با مقاومت و انتقاد و اعتراضی استعاری و نمادین فضای اندیشگی شعر و داستان را دربرگرفته بود. با بررسی سبک یک دوره می‌توان به اوضاع اجتماعی آن دوره پی برد، زیرا با شناخت سلیقه‌های اندیشگی و بیانی ادبیات هر دوره، می‌توان باورهای اجتماعی و فرهنگی هر دوره را بررسی کرد و از این رهگذر به نوع بینش اجتماعی و فرهنگی آن دوره پی برد و در مجموع، آن دوره را از دید روان‌شناسی اجتماعی و جامعه‌شناسی بررسی کرد. بنابر این می‌توان سبک هر دوره را به مثابهٔ شناسنامهٔ فرهنگی آن دوره در نظر گرفت. نکتهٔ مهم دیگر مربوط به سبک دوره‌ای این است که همواره بین سبک دو دورهٔ متفاوت، یک سبک میانی وجود دارد که اغلب بیانی شبیه به سبک دورهٔ پیشین و اندیشه و بینشی مربوط به سبک بعدی دارد. مثلاً سبک شاعران سدهٔ ششم هجری سبکی است بین سبک خراسانی (سده‌های سوم، چهارم و پنجم هجری) و سبک عراقی (سده‌های هفتم، هشتم و نهم هجری) که هم مختصات عمدهٔ سبک خراسانی و هم ویژگی‌های آغازین سبک عراقی را دارد. سبک مشروطه را هم باید سبکی میانی، بین سبک بازگشت و سبک شعر نو به شمار آورد که زبانی کلاسیک و بینشی نو داشت. البته گاه در سبک میانی، زبانْ نو و اندیشه کهن است.

۳ ـ **سبک ادبی**، سبکی است که در برابر سبک علمی، تاریخی، مذهبی و جز این‌ها و به طور کلی در برابر سبک گفتار عادی قرار دارد. مشخص‌ترین تفاوت‌های موجود بین سبک ادبی با دیگر سبک‌ها در زبان شعر پدیدار است؛ زیرا زبان در شعر دستخوش دگرگونی بنیادی می‌شود و جنبهٔ زیبایی‌شناسیک در آن اساس قرار می‌گیرد. مهم‌ترین نظریه دربارهٔ تفاوت زبان عادی با زبان شعر، از آنِ رومن یاکوبسون (۱۸۹۶ ـ ۱۹۸۲م) است. او شعر را «هجوم سازمان‌یافته و آگاهانه به زبان روزمره» می‌داند. از نظر او متون بر دو دسته‌اند. نخست، متونی که در آن‌ها پیامی خاص از راه زبانی روشن و بدون پیچیدگی ارائه می‌شود. در این دسته از متون، زبان محسوس نیست و از پشت حضور نامرئی زبان، معنا دریافته می‌شود. در این متون درواقع زبان حذف می‌شود، زیرا توجه شنونده یا خواننده اساساً متوجهٔ پیام است؛ پیامی که کلام برای آن پدید آمده است. اما دستهٔ دوم متونی است که اساس آن‌ها به زبان و روش بیان وابسته است و پیام زیر تأثیر کامل زبان است و پیچیدگی و کاربردهای زیبایی‌شناسیک در بیان از ویژگی‌های این‌گونه متون است. تنها در این نوع متون است که خواننده یا شنونده متوجهٔ طول گفتار می‌شود. سبک ادبی با هر یک از سبک‌های غیر ادبی تفاوت‌هایی دارد. تفاوت سبک ادبی و سبک علمی آن است که در سبک علمی از منطق همه‌پذیر پیروی می‌شود، ولی سبک ادبی پیرو منطق خاصی است که بر دریافت‌های زیبایی‌شناسیک استوار است. تفاوت سبک ادبی با سبک تاریخی این است که در روایت‌های تاریخی قهرمانان آنچنان که هستند و بوده‌اند وصف می‌شوند در حالی که در سبک ادبی قهرمانان دستخوش تغییر و تصرف نویسنده می‌شوند. تفاوت سبک ادبی با سبک مذهبی آن است که متون مذهبی برپایهٔ اعتقادات فردی و قومی استوار است، در حالی که سبک ادبی صرفاً شالوده‌ای هنری دارد. از نگاهی فراگیر، از ویژگی‌های کلی سبک آن است که زمینهٔ مشترک در آن به هر دو عامل بیانی و اندیشگی بستگی دارد، اگرچه زبان‌شناسان و فورمالیست‌ها صرفاً به رویهٔ زبانی آن، و روان‌شناسان و جامعه‌شناسان فقط به رویهٔ اندیشگی، احساسی و بینشی آن می‌پردازند. از عوامل مؤثر در ایجاد سبک‌های ادبی و هنری تغییر اوضاع اجتماعی و سیاسی کشور یا منطقه است که جنگ و هجوم بیگانگان به کشور و تسخیر آن از جملهٔ آن‌ها است. برای نمونه، هجوم مغولان به ایران سبب تشدید و گسترش عرفان شد و رفته‌رفته سبک عرفانی را در یک دورهٔ مشخص بر شعر فارسی حاکم کرد. هجرت شاعران یا نویسندگان به مناطق یا کشورهای دیگر و به تبع آن تأثیر از زبان و گویش و فرهنگ آن اقلیم در شعر آنان، سبب ایجاد سبک جدید می‌شود، مانند هجرت گروهیِ شاعران به هندوستان و پدید آمدن سبک هندی. خیزش‌های مردمی و ملی نیز باعث پدید آمدن سبک‌های نو

می‌گردد، همچون نهضت مشروطه‌خواهی که موجد سبک مشروطه در شعر فارسی شد. تغییر رژیم حاکم و نوع برخورد رژیم تازه با فرهنگ و ادبیات هم از جملهٔ عوامل تغییردهندهٔ سبک‌های ادبی و هنری است، مانند برآمدن سامانیان و غزنویان، و فراخوان شاعران و تشویق ایشان به ساختن شعر یا همچون برخورد گریزانندهٔ رژیم صفوی با شاعران و کوچیدن آنان به هند. در اثر تحولات یاد شده، دستور زبان نیز تغییر می‌یابد و در نتیجه زبان هر دوره هم با تحولات اجتماعی و رویارویی با پدیده‌های جدید و آمیزش با دیگر زبان‌ها و گویش‌ها دستخوش تغییر می‌شود و در عین حال در روند تکاملی خود تا حدودی به سمت ساده شدن نیل می‌کند. برای نمونه، کاربرد پیشوند «همی» به‌جای «می» مضارع در سبک خراسانی رایج بود اما در دوره‌های بعد کاهش یافت تا آن‌جا که در دورهٔ معاصر مگر در موارد هنجارگریزیِ* زمانی کاربردی نمی‌یابد. چنین تغییری در اثر تغییر تاریخی دستور زبان صورت می‌گیرد. مختصات کلی سبک، ویژگی‌هایی است که در متن ارزش سبکی دارند، یعنی نشان دهندهٔ تفاوت در سبک و در واقع «سبک‌ساز»اند؛ و چنان که رفت، این ویژگی‌ها باید بسامد داشته باشند. بارزترین نمود سبک، در زبان است و سبک اساساً خروج از زبان هنجار است. دانش سبک شناسی در معنای کلی خود، بررسی همهٔ شگردهایی است که غایت بیانی خاصی دارند. بدین ترتیب تمام شگردهای دستوری و آرایه‌های ادبی از قبیل انواع برجسته‌سازی، توازن، و انواع فنون بیانی و بدیعی در حوزهٔ کار سبک‌شناسی قرار دارد. بنابراین می‌توان هر گفته‌ای را بر اساس شیوهٔ بیانی آن بررسی کرد. پژوهش سبک‌شناسیک باید بر پایهٔ زبان‌شناسی همگانی باشد؛ زیرا عینی‌ترین ویژگی هر سبک در زبان بروز می‌کند. با این‌که هر ویژگی بیانی، سبک شمرده می‌شود، ای بسا ارزش زیبایی‌شناسیک نداشته باشد. سبک‌شناسی نیز ارزش‌های ادبی را در نظر ندارد؛ بلکهٔ اختلاف بیان و تعبیرها را بررسی می‌کند. برای نمونه، طرزی افشار (سدهٔ یازدهم هجری) با آوردن مصدرهای جعلی فراوان همچون گیاهیدن، غزلیدن، پولیدن و... سبک کاملاً مشخصی دارد، اما بسیاری از این ساخته‌های او ارزش زیبایی‌شناسیک ندارد. در یک بررسی سبک‌شناسیک، ویژگی‌های سبک شاعر / نویسنده یا یک دوره مطالعه می‌شود، اما ارزش‌گذاری این ویژگی‌ها در حوزهٔ نقد ادبی* قرار می‌گیرد. در واقع سبک‌شناسی روش تشخیص و تمییز میان گونه‌های گوناگون بیان در ادبیات یک ملت و بررسی چگونگی آن‌ها و دستگاهی روشمند و تحلیلی برای تعیین اسلوب و نظام اثر ادبی است. سبک‌شناسی بررسی واژگان و دستور زبان یک متن نیست، بلکه شیوهٔ به‌کارگیری واژگان و دستور زبان با عناصر و مواد دیگر متن را در نظر دارد. از نظر فرناندز رماتر، سبک‌شناسی بررسی عناصر غیر منطقی و فرامنطقی در زبان است، یعنی بررسی کاربردها و کارکردهای بیانی که از زبان منطقی خارج شده و زبان ادبی را پدید آورده است. نکات قابل توجه در سبک‌شناسی این است که به کدام اثر، اثر ادبی گفته می‌شود؛ این آثار در هر دوره چه وضعی دارند و در یک دورهٔ خاص که آثار ادبی کم و بیش شبیه یکدیگرند، اثر کدام هنرمند با دیگر هنرمندان تفاوت‌های برجسته دارد. برای نمونه غزل* حافظ با غزل دیگر شاعران هم‌دورهٔ او تفاوت‌های چشمگیری دارد که او را از مجموع آنان مشخص می‌کند. سبک‌شناسی همواره می‌تواند با رشته‌های گوناگون و روش‌ها و دانش‌های ادبی و انسانی آمیخته شود و هر پژوهشگری سبک را از دید ویژهٔ خود بنگرد و بررسی کند. معانی*، بیان*، بدیع*، عروض* و قافیه*، از جملهٔ فنون ادبی، و فلسفهٔ زیبایی‌شناسی، زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و اسطوره‌شناسی از جملهٔ دانش‌هایی هستند که با سبک‌شناسی می‌آمیزند. به‌ویژه از دید روان‌شناسی و جامعه‌شناسی می‌توان به سبک‌شناسی پرداخت. در سبک‌شناسیِ روان شناسیک، پژوهشگر می‌کوشد تا از طریق دریافت‌های سبک‌شناسیک به حالات و گرایش‌های روانی شاعر یا نویسنده راه جوید. اما اغلب در چنین پژوهش‌هایی، منتقد حالات و احساسات و عواطف شاعر یا نویسنده را کشف می‌کند و سپس برای تأیید نظر خود، به آوردن نمونه‌های زبانی می‌پردازد، هرچند از دید برخی نظریه‌پردازان هنری، این عقیده که «اثر هنری شرح احوال نویسنده است» خطا است، زیرا اثر هنری لزوماً بر پایهٔ تجربه پدید نیامده است. از دید جامعه‌شناسی سوسیالیستی به دلیل دوگانگی طبقات اجتماعی، دو سبک متفاوت پدید می‌آید؛ از سویی، سبک عامهٔ مردم با ترانه*های ساده و وابسته به زندگی عملی ایشان پیوسته است و از سوی دیگر سبکی که از طبقهٔ خواص برخاسته و بر واقعیت‌گریزی تکیه دارد و اساس آن بر عالم نظر و انتزاع است. از همین دیدگاه، تنوعات سبکی که گاه در طول تاریخ به وجود آمده، به‌دلیل وضع عمومی طبقات اجتماعی، بینش شاعران و وضعیت گروه‌هایی بوده است که از هنر حمایت می‌کرده‌اند. سبک‌شناسی در جهان پیشینهٔ طولانی دارد. واژهٔ

سبک برابر واژهٔ استیلوس (stilus) لاتینی است و استیلوس ابزاری بود که برای نقش کردن حروف و کلمات در الواح مومی به کار می‌رفته و به معنی قلم بوده است. این اصطلاح در طول تاریخ از دیدگاه‌های گوناگون تعریف‌های گوناگون پذیرفته است. براساس منابع موجود، نخستین کسی که به موضوع سبک توجه کرد افلاطون (ح ۴۲۷ ـ ۳۴۷ ق‌م) بود. او معتقد بود که سبک هماهنگی اندیشه و بیان است و فقط اثری دارای سبک است که در آن اندیشهٔ گوینده به‌طور کلی کامل و روشن به لفظ درآمده باشد. پس از او ارسطو (۳۲۲ ـ ۳۸۴ ق‌م) سبک را حاصل عوامل متعددی می‌دانست که در هر اثر جمع می‌شود و آن را از دیگر آثار متمایز می‌کند. سنکا (۳ ق‌م ـ ۶۵م)، نویسنده و خطیب رومی، سبک را نمودگار سرشت و روح آدمی می‌دانست و سخن را به حرکت زندگی انسان تشبیه می‌کرد. رومیان سبک را به سه درجهٔ والا، معتدل و عامیانه تقسیم می‌کرده‌اند. با پیشرفت هنرهای تجسمی در سده‌های میانه، سبک را «روش صنعتگری» می‌دانستند. یوهان یواخیم وینکلمان (۱۷۱۷ـ۱۷۶۸م) سبک را سبک کلاسیک نامید؛ بدین معنی که همهٔ هنرها باید از سرچشمهٔ خود بهره گیرند که این سرچشمه همانا هنر یونان قدیم بود؛ اما رمانتیک‌ها از «سبک والا» به‌دلیل جنبهٔ التزامی و غیر تاریخی بودن آن انتقاد کردند و بر استعداد طبیعی و نبوغ فردی هنرمند تأکید ورزیدند. ژرژ لویی لوکلر بوفون (۱۷۰۷ ـ ۱۷۸۸م)، طبیعی‌دان فرانسوی، سبک را نظم اندیشهٔ افراد دربارهٔ پدیده‌ها می‌دانست. او بر آن بود که سبک شخصیت فرد است. چون بوفون سبک را روش بیان اندیشه می‌دانست، آن را فرایندی فردی و انتقال‌ناپذیر می‌شمرد. پل کلودل (۱۸۶۸ـ۱۹۵۵م) نیز سبک را مانند آهنگ صدای هر کس منحصر به فرد می‌دانست. از آن پس، دربارهٔ سبک تعریف‌های دیگری به دست داده‌اند که از مشهورترین آن‌ها این بود که «سبک روش اندیشه و بیان است.» این تعریف، با آنکه کلی بود و از سویی اصلاً تعریف به نظر نمی‌رسید، تا پیش از پیدایی دانش زبان‌شناسی معتبر بود؛ اما با حضور زبان‌شناسی در نقد ادبی، سبک‌شناسی نیز دستخوش دگرگونی مفهومی و دیدگاهی شد. از نظر هگل (۱۷۷۰ ـ۱۸۳۱م) سبک به‌طور کلی خود ویژگی ذهن آدمی است که در شیوهٔ بیان و نحوهٔ کاربرد امکانات زبانی و جز آن به‌خوبی بازشناختنی است. از دید شوپنهاور (۱۷۸۸ـ۱۸۶۰م) سبک قیافه‌شناسی ذهنی نویسنده است. گوستاو فلوبر (۱۸۲۱ ـ ۱۸۸۰م) سبک را «شیوهٔ دیدن» می‌دانست. از نظر نیچه (۱۸۴۴ـ۱۹۰۰م) سبک‌ها به اقتضای وضعیت انسانی و حالتی که در هنر و ادب یافته‌اند، به آپولونی و دیونوسوسی تقسیم می‌شوند. اولی نماد خدایان اعتدال و تعقل و دومی نماد خدایان نفسانی و هواهای سرکش و غریزه است. پس از پیشرفت دانش زبان‌شناسی، نظریات سبک‌شناسی نیز از بنیاد دگرگون شد. شارل بالی (۱۸۶۵ ـ ۱۹۴۷م) با این اعتقاد که وظیفهٔ سبک‌شناسی کشف انواع نظام‌های بیانی هر دوره و بررسی چگونگی ابراز احساس و اندیشه در این نظام‌ها است، سبک‌شناسی را شاخه‌ای از زبان‌شناسی محسوب می‌کرد و می‌خواست تا به آن پایه‌ای علمی ببخشد. بالی بنیادگذار مکتب سبک‌شناسی توصیفی بود. او مبتکر نظریهٔ کارکردی در سبک‌شناسی بود و کوشید افادهٔ زبانی را از نظرگاه‌ها و کارکردهای منطقی و عاطفی متمایز کند. از نظر ماروزو ـ که پیروِ بالی بود ـ امکانات زبانی، سرمایه‌ای همگانی است که هر کس بر حسب نیازهای خود از آن بهره می‌گیرد و تا آن‌جا که چارچوب‌های زبان اجازه می‌دهد، گزینش و تغییری در آن پدید می‌آورد. به این تغییر آگاهانه و سلیقگی سبک می‌گویند. کارل فوسلر و لئو اشپیتزر (۱۸۷۷ ـ ۱۹۶۰م) از نمایندگان نظریهٔ ملی سبک هستند که معتقدند زبان ملی فی‌نفسه اثری خلاق و واقعی است؛ زیرا دستاورد فعالیت نظری و عملی هر ملت خاص است. اینان، نویسندگان و شاعران را اصیل‌ترین سخنگویان روح هر ملت می‌دانند و برآنند که زبان ادبی* ناب‌ترین تجلی فرهنگ ملی است و به دیگر بیان، زبان و ادبیات جلوهٔ یگانهٔ توان هر قوم است. این نظریه، سبک را از طرفی در پیوند با زبان و از طرفی با شخصیت روان‌شناسیک نویسنده یا شاعر مربوط می‌داند و بر این اساس، اثر ادبی بیان بی‌واسطهٔ شخصیت خالق آن است. اشپیتزر معتقد بود که منتقد ابتدا باید با اثر همدلی بیابد و در اثر این همدلی ویژگی‌های سبکی را در اثر پیدا کند و این ویژگی‌ها را از دید روان‌شناسیک بررسی کند و سپس برای تأیید یافته‌هایش به سطح اثر بازگردد و ویژگی‌های دیگری بیابد. او بر آن بود که هیجانات ذهنی که از رفتارهای عادی ذهن انحراف دارد، به طبع باید در زبان نیز انحرافی هماهنگ با انحراف ذهنی ایجاد کند. اشپیتزر پایه‌گذار مکتب سبک‌شناسی تکوینی بود که توجه اصلی این مکتب بر تکوین اثر ادبی و علل ایجاد سبک است. اشپیتزر متأثر از فروید و کروچه و فوسلر بود. روش او در سبک‌شناسی در سه مرحله بود: ۱ـ دقت در مختصات سطح اثر. ۲ـ گردآوری و طبقه‌بندی این مختصات و

کوشش در این راه که بین آن‌ها و روح هنرمند ارتباطی یافته شود. ۳ـ دوباره از درون به بیرون آمدن و برای اثبات مدعای خود به مختصات اثر بازنگریستن. از دیدگاه سبک‌شناسی توصیفی، باید کلماتِ هم‌مضمون را با هم سنجید و به این نتیجه رسید که عبارات و جملاتی که دارای محتوای یکسانی هستند، از نظر عواطف و احساسات، متفاوتند. از نظر بالی، این عواطف و احساسات محتوایی سبک‌شناسیک هستند که به محتوای زبان‌شناسیک افزوده شده‌اند. مشهورترین نمونهٔ فارسی این نوع تفاوت در سه فعل امری «بفرما»، «بنشین» و «بتمرگ» است. پس هر واحد فکری، عوامل ثانوی نیز دارد که این عوامل همان سبک است و کار سبک‌شناسی نیز بررسی همین عوامل ثانوی است. از نظر مکتب معنی‌شناسیک سبک، انسان همواره نگرش خاصی به جهان و پدیده‌ها دارد که این واقعیت اساس موقعیت نشانه‌شناسیک او است که در اثر ادبی بازتاب می‌یابد. به دید این مکتب، اثر ادبی همچون یک نظام نشانه‌دار، دربارهٔ انسان و مسائل انسانی و هر چیزی که به فراسوی اثر ادبی راه می‌برد، سخن می‌گوید. سبک یک اثر سازندهٔ اصلی در ساختار یکپارچهٔ اثر هنری است. به عبارت دیگر، سبک جهت‌دهنده و تنظیم‌کنندهٔ وحدت ساختار اثر ادبی همچون موضوع و عناصر شکل است. پس خود، عامل خاص در ساختار معنایی اثر هنری است و از سویی با خصلتِ وحدت‌بخش خود موجب تجلی ارزش‌های زیبایی‌شناسیک فعالیت هنری می‌شود. از نظر ساختارگرایان، سبک، انحراف از زبان هنجار است. یان موکاروفسکی (۱۸۹۱ ـ ۱۹۷۵ م) سبک را نوعی برجسته‌سازی و شعر را کلامی می‌داند که برخلاف زبان روزمره که روان و عرفی است، دارای وقفه و مکث و برجستگی است. انحراف از زبان هنجار بر دو نوع است: ۱ـ انحرافی که جنبهٔ زیبایی‌شناسیک ندارد و تنها از دید زبان‌شناسیک بررسی‌پذیر است. ۲ـ انحرافی که جنبهٔ زیبایی‌شناسیک دارد و از دیدگاه هنری ارزشمند است. به دو دلیل باید زبان هنجار را در نظر داشت: الف ـ بسیاری از ارزش‌های سبکی را بدون زبان هنجار نمی‌توان کشف کرد و به تغییرات آن پی‌برد، یعنی تغییراتی را که در طول زمان کلیشه‌ای و سنتی شده‌اند، در نخواهیم یافت. ب ـ ممکن است منتقد، مفاهیمی به اثر اطلاق کند که در موقع خلق آن اثر، چنان مفاهیمی وجود نداشته است. موکاروفسکی معتقد است که بسیاری از اجزای زبانی شعر، حاصل انحراف از زبان معیار نیست. چون آن‌ها پس‌زمینه‌ای به وجود می‌آورند که انحراف سایر اجزا در برابر آن انعکاس می‌یابد. او می‌گوید ارتباط میان زبان هنجار و زبان شعر برای همهٔ نویسندگان و شاعران یکسان نیست؛ چه بسا که نویسنده در هیچ‌یک‌از اجزای اثرش انحراف زبانی به وجود نیاورد و ای بسا که نویسنده از زبان هنجار منحرف شود. در این‌جا انحراف زبانی تابعی از موضوع اثر است. مثلاً نویسنده برای نشان دادن شخصیت و موقعیت مورد نظر، به واژه‌هایش رنگ نیمه‌هنجار می‌دهد یا امکان دارد که نویسنده استفادهٔ گسترده‌ای از انحراف زبانی کند. بدین صورت که موضوع اثر را تابعی از انحراف زبان قرار دهد یا برای نشان دادن تضاد میان موضوع اثر و بیان زبانی آن چنین شگردی را به کار گیرد. در مکتب ساختگرایی، هیچ پاره‌ای به‌تنهایی معنی‌دار نیست، بلکه باید هر پارهٔ اثر را در ارتباط با اجزای دیگر آن و در نهایت کل نظام در نظر گرفت. مثلاً در بررسی شعر نباید وزن و قافیه را مجرد در نظر گرفت؛ بلکه آن را باید با موسیقی شعر که نظامی کلی است، بررسی کرد. پس وزن و قافیه در جایی می‌تواند در خدمت اوج یافتن شعر قرار گیرد و در جایی می‌تواند آن را تخریب کند. اما اساس نظریهٔ سبک‌شناسی ساختاری، انحراف متن از زبان هنجار است، انحرافی که آگاهانه و نظامدار است. با توجه به هنجار، سبک همیشه از طریق مقایسه قابل ادراک است، مانند رنگ‌ها که در مقایسه با یکدیگر معنا می‌یابند و هرچه اختلاف آن‌ها بیشتر باشد، شناختشان میسرتر می‌شود. در سبک‌شناسی نیز، انحراف از هنجار امری نسبی است. برای نمونه، سبک خراسانی یک هنجار است و سبک آذربایجانی انحراف از آن هنجار که خود هنجار دیگری است و سبک عراقی انحراف از این هنجار است و بدین ترتیب هر سبک تازه‌ای با توجه به سبک‌های گذشته و حدود انحراف از هنجار آن سبک معنی می‌پذیرد. ریفاتر معتقد است که زبان هنجار را باید از درون خود زبان هنرمند به دست آورد و سپس پدیده‌های خلاف را سبک نامید. یعنی خود متن هنجار به حساب می‌آید و سپس قاعده‌هایی که با این هنجار ناهمخوان است و از آن منحرف می‌شود، سبک شمرده می‌شود. بسامد فراوان نام‌ها و واژگان محلی در شعر نیما یوشیج نمونهٔ این خروج از هنجار است. نیما واژگان محلی را در شعر خود بارها به‌کار برده است: «صبح پیدا شده از آن طرف کوه ازاکو اما \ وازنا پیدا نیست.» در این دو سطر، تنها دو اسم ازاکو و وازنا که نام دو کوه در مازندران است برای خوانندهٔ غیر مازندرانی آشنا نیست. به‌کار بردن این دو واژه در عبارتی عادی،

خلاف انتظار خوانندهٔ متن است. علاوه بر این نظریات، نظرهای دیگری نیز دربارهٔ سبک گفتنی است، از جمله اوهمان معتقد است که سبک را باید در بررسی ساخت نحوی و دستوری کشف و بررسی کرد. مک‌اینتوش می‌گوید که عنصر سبکی همیشه آشکار نیست و در نتیجه تجزیه و تحلیل سبکی یا برپایهٔ اشراق است یا باید از آمار سود جست. از نظر برخی زبان‌شناسان، مهم‌ترین جزء زبان ـ که در سبک قابل بررسی است ـ کلمه است که دقیق‌ترین واحدی است که برای تحلیل سبکی و مطالعات بلاغی به کار می‌آید. اولمن می‌گوید که گزینش‌های آوایی و جمله‌ای محدود، ولی گزینش واژگانی نامحدود است. اسپنسر هم مانند اشپیتزر بر این باور است که نقطهٔ شروع شناسایی سبک، اشراق منتقد است. سیروس شمیسا سبک را طرز برخورد می‌داند و این که این طرز برخورد می‌تواند عقلانی، احساسی و حتی طنزآمیز باشد. از نظر تاریخی، در ایران و در زبان‌های فارسی و عربی، از کهن‌ترین کتاب‌هایی که در آن‌ها واژهٔ سبک به کار رفته الشعر والشعرای ابن‌قتیبهٔ دینوری (۲۱۳ـ۲۷۶ ق) است. جاحظ (ح ۱۶۰ ـ ۲۵۵ق) در البیان‌والتبیین و الحیوان، ابوهلال عسکری (ـح ۴۰۰ق) در الصناعتین و آمدی (ـ ۳۷۰) نیز از سبک سخن گفته‌اند. فن بیان از متونی بود که مسلمانان با توجه به کتاب فن شعر ارسطو برای توضیح سبک هنری قرآن به کار بردند و از شعرهای عربی نیز نمونه می‌آوردند و بعدها به‌دلیل زایل شدن تردیدها در مورد اعجاز قرآن، فن بیان محدود به توضیح وجوه هنری شد. در ایران هرگاه سخن از روش بیانی یک نویسنده یا شاعر بوده است، کلمات طرز، طریقه، شیوه، نمط، سیاقت، اسلوب و مانند این‌ها به کار می‌رفته است. خاقانی (ـ ۵۹۵ ق) در شعر و نثر خویش هر سه واژهٔ طرز و شیوه و سبک را در یک معنی به کار برده است: «طرز غریب من است، نقش خرد را طراز ـ شعر بدیع من است، شرب سخن را شعار.» □ «منصفان استاد دانندم که در معنی و لفظ ـ شیوهٔ تازه نه رسم باستان آورده‌ام.» □ «همانا که به جناب مجد مجالس سامی اسماءالله تعالی نرسانیدند و مطالعت نفرموده است، والاّ آن سبک عبارات، و تحیت اشارات و نظم القاب و عظم خطاب دیده ...» نظامی هم به‌طور دقیق به طرز اشاره کرده است: «دلم با زبان در سخن‌پروری ـ چو هاروت و زهره به افسونگری/که بی‌شغل چندین نباید نشست ـ دگر باره طرزی نو آرم به دست.» شاعران دیگر نیز به این مفهوم اشاره کرده‌اند، از جمله حافظ که می‌گوید: «گر دیگری به شیوهٔ حافظ زدی رقم ـ مقبول طبع شاه هنرپرور آمدی.» در تاریخ ادبیات* فارسی شاعرانی بوده‌اند که به‌دلیل گرایش افراطی‌شان به استفاده از صنایع بدیعی، تخلص خود را طرزی یا مطرزی نهاده‌اند. صائب (ـ ۱۰۸۱ ق) نیز بارها به طرز اشاره کرده است: «میان اهل سخن امتیاز من صائب ـ همین بس است که با طرز آشنا شده‌ام.» خاقانی و صائب نه تنها به سبک فردی بلکه به سبک دوره‌ای هم اشاره کرده‌اند: «چرا گشتی در این بیغوله پابست ـ چنین نقد عراقی در کف دست.» □ «پادشاه نظم و نثرم در خراسان و عراق ـ کاهل دانش را ز هر لفظ امتحان آورده‌ام.» در عهد صفوی تذکره‌نویسان و ادیبان با معنی سبک آشنا بودند. در تذکره*های این دوره اصطلاحات طرز و شیوه و سیاق به کار می‌رفته است. به کاربردن لفظ سبک، در دورهٔ انتقال سبک از عراقی به هندی صورت گرفت؛ زیرا شاعران و ادیبان متوجه تغییر سبک شدند. البته آنچه قدما از سبک در نظر داشتند، معنی روشنی نداشت و تعریفی از آن به دست نداده بودند. در دورهٔ معاصر تلاش در سبک‌شناسی با کتاب سبک‌شناسی ملک‌الشعرای بهار (۱۲۶۶ـ۱۳۳۰ ش) آغاز شد. تلاش‌های دیگری نیز از سوی پژوهشگران دیگر صورت گرفت. در ایران نیز، بررسی سبک‌شناسی ابتدا تنها بررسی صنایع و فنون ادبی بود؛ اما با ترجمهٔ نظرات سبک‌شناسان غربی و آشنایی پژوهشگران ایرانی، سبک‌شناسی تحول دیگری یافت. محمد جعفر محجوب، محمدرضا شفیعی کدکنی و سیروس شمیسا از جملهٔ کوشندگان سبک‌شناسی بوده‌اند.

منابع: از نشانه‌های تصویری تا متن، ۲۱۵ ـ ۲۲۰؛ چرا سبک هندی در دنیای غرب سبک باروک خوانده می‌شود؟، ۳۵ ـ ۴۷؛ درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری؛ دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی، ۶۵۳/۱ ـ۸۰۱؛ ساختار و تأویل متن، ۵۱/۱ـ۵۲، ۶۸ـ۶۹، ۱۳۰ـ۱۳۱؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۱۹ـ۵۳؛ سبک‌شناسی، ۱/ج ـ یو؛ سبک‌شناسی شعر، شمیسا، ۳۵۶ـ۳۸۴؛ شاعر آینه‌ها، ۳۷ـ۴۰؛ طلا در مس، ۴۴۱/۱، ۴۴۷ـ۴۵۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۶۴ـ۱۶۶؛ کتاب شعر، ۹۱/۲ـ۱۱۰؛ کلیات سبک‌شناسی، شمیسا، ۱۱ـ ۱۵۰، موسیقی شعر، چهار ـ ده؛ نظریهٔ ادبیات، ۱۹۴ ـ ۲۰۶؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۲۴ـ ۱۲۷؛ هفت گفتار دربارهٔ ترجمه، ۶۹ـ۷۱.

عباسپور ـ ربیعیان

سبک‌شناسی شعر (sabk.še.nā.si-ye.še‹r)، دوره‌های سبک شعر فارسی بدین قرار است: ۱ـ سبک خراسانی: از نیمهٔ دوم سدهٔ

سبک‌شناسی شعر

سوم هجری تا پایان سدهٔ پنجم هجری. ۲ـ سبک شعر سدهٔ ششم (حدمیانه). ۳ـ سبک عراقی: از سدهٔ هفتم تا سدهٔ نهم هجری. ۴ ـ سبک وقوع و واسوخت (حدمیانه) در سدهٔ دهم هجری. ۵ ـ سبک هندی: از سدهٔ یازدهم تا اواسط سدهٔ دوازدهم هجری. ۶ـ سبک بازگشت: از اواسط سدهٔ دوازدهم تا پایان سدهٔ سیزدهم هجری. ۷ـ سبک شعر مشروطیت: نیمهٔ یکم سدهٔ چهاردهم. ۸ـ سبک شعر معاصر: از اوایل سدهٔ چهاردهم هجری تا عصر حاضر.

سبک خراسانی، سبکی است در شعر فارسی که از اواسط سدهٔ سوم تا پایان سدهٔ پنجم هجری در سیستان و خراسان بزرگ رواج داشت؛ از سوی دیگر، آثار پراکندهٔ دیگری هم که در این دوره بیرون از سیستان و ناحیهٔ خراسان بزرگ نوشته می‌شد، خراسانی می‌خوانند، مثل شعر قطران تبریزی که به علت شباهت با سبک خراسانی به این گروه تعلق دارد. این سبک ابتدا به سبک ترکستانی آوازه داشت، اما پس از چندی، اصطلاح سبک خراسانی جایگزین آن شد. برخی ادیبان، سبک شاعران دورهٔ سامانی را که کهنه‌تر و ساده‌تر است، سبک ترکستانی می‌خوانند و به سبک دورهٔ غزنوی و اوایل سلجوقی که پخته‌تر است، سبک خراسانی اطلاق می‌کنند. از معروف‌ترین شاعران این دوره می‌توان به رودکی، فردوسی، عنصری، فرخی سیستانی، منوچهری و ناصرخسرو اشاره کرد. مهم‌ترین ویژگی‌های سبک خراسانی بدین قرار است: ۱ـ کمی واژگان عربی در سنجش با دوره‌های بعد. ۲ـ آوردن تلفظ‌های کهن واژه‌ها، مثل کاربرد زفان به جای زبان در این بیت: «گر بگشاید زفان به علم و به حکمت ـ گوش کن اینک به علم و حکمت لقمان» (رودکی). ۳ـ تکرار جمله یا لفظ: «مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود ـ نبود دندان لابل چراغ تابان بود/سپید سیم رده بود درّ و مرجان بود ـ ستارهٔ سحری بود و قطره باران بود» (رودکی). ۴ـ خروج از وزن عروضی: «ور به بلور اندرون بینی گویی ـ گوهر سرخ است به کف موسی عمران» (رودکی). ۵ـ تخفیف مشدد یا حذف کردن حرفی از کلمه: «آمد بانگ خروس موذن میخوارگان ـ صبح نخستین نمود روی به نظارگان» (منوچهری). ۶ـ تشدید مخفف: «بر درگهش ز نادره بحر عروض ـ یکّی امین دانا دربان کنم» (ناصر خسرو). ۷ـ کاربرد الف اطلاق: نوبهار آمد و آورد گل و یاسمنا ـ باغ همچون تبت و راغ بسان عدنا» (منوچهری). ۸ـ کاربرد واژهٔ ممال: «به حجاب اندرون شود خورشید ـ چو تو برداری از دو لاله حجیب » (رودکی). ۹ـ وجود صامت + مصوت و دو صامت دنبال آن (cvcc) مانند: «اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن ـ تا بر لب تو بوسه زنم چونش بخوانی» (آغاجی بخارایی). ۱۰ـ اشباع حرکت‌ها: «فریشته سیرست و فریشته هنرست ـ فریشته نظرست و فریشته سیماست» (قطران). ۱۱ـ آوردن دو حرف اضافه پیش و پس متمم: «اگر با من نسازند اهل دنیا ـ به من بر زان نباشد هیچ عاری» (ناصرخسرو). ۱۲ـ آوردن «و» عطف در آغاز مصراع: «توانگر بر او آخرین سال و ماه ـ و درویش نفرین بر او بی‌گناه» (ابوشکور بلخی). ۱۳ـ به کار رفتن یای شرطی و یای استمراری و مانند آن‌ها، مثل: «اگر مرگ کس را نیوباردی ـ ز پیر و جوان خاک بسپاردی» (فردوسی). ۱۴ـ به کار رفتن «را» در جایی که نشانهٔ مفعول نباشد: «ششم ماه را روی برتافتند ـ سوی باده و بزم بشتافتند» (فردوسی). ۱۵ـ فاصله افتادن نشانه‌های «می» یا «همی» از فعل یا آوردن آن‌ها پس از فعل: «کنون خورد باید می خوشگوار ـ که می بوی مشک آید از جویبار.»□ «همی آن بدین این بدان گفت ماه ـ نیارست کردن بدین شه نگاه.» (فردوسی)□ «بوی جوی مولیان آید همی ـ یاد یار مهربان آید همی» (رودکی). ۱۶ـ مطابقت صفت و موصوف در جمع: «سواران جوشن‌وران صد هزار ـ ز ترکان میان بستهٔ کارزار» (فردوسی). ۱۷ـ شاد و بانشاط بودن شعر این دوره به دلیل ثبات سیاسی و رفاه اقتصادی. ۱۸ـ واقعگرا بودن شعر این دوره از جهت بازتابانیدن محیط زندگی دربارها و مانند آن‌ها. ۱۹ـ توجه به فرهنگ و باورهای پیش از اسلام. ۲۰ـ والا نبودن مقام معشوق (مرد یا کنیز) در شعر این دوره. ۲۱ـ صبغهٔ اشرافی داشتن شعر این دوره. ۲۲ـ زبان حماسی داشتن شعرها، حتی شعرهای تعلیمی. ۲۳ـ برون‌گرا بودن شعرها. ۲۴ـ مدح ممدوح و توصیف طبیعت و بزم و می و معشوق که از اصلی‌ترین موضوعات شعری این دوره است و دیگر موضوعات عبارتند از حماسه*، تغزل*، پند و اندرز، مرثیه، خمریه*، حکمت، لغز* و داستان‌سرایی. ۲۵ـ اندک بودن اشاره به معارف اسلامی در سنجش با سبک عراقی که با دور شدن از دوره‌های اولیهٔ شعر فارسی توجه به این معارف رفته‌رفته بیشتر می‌شود. ۲۶ـ ساده و شاعرانه بودن پندهای این دوره در سنجش با پند و اندرزهای شرعی، تجریدی و عالمانهٔ سبک‌های دوره‌های آینده. ۲۷ـ متداول‌ترین قالب شعری این دوره قصیده* و دیگر قالب‌های رایج، رباعی* و مثنوی* است. غزل به معنای اصطلاحی کم است. ۲۸ـ از بدیع* و بیان استفادهٔ معتدل می‌شود و صنایع

بدیعی این دوره بیشتر لفظی است، مثل تضاد* و مراعات نظیر*و لف‌ونشر* و انواع جناس* و مانند آن‌ها. ۲۹ـ کاربرد ردیف* کم است و قافیه و ردیف هر چه عقب‌تر برویم ساده‌تر است. ۳۰ـ رایج‌ترین وسیلهٔ توصیف، تشبیه* (مرکب یا حسی) است. سبک خراسانی را به سه دوره تقسیم کرده‌اند: (آ) دورهٔ طاهریان و صفاریان: (ب) دورهٔ سامانیان؛ (پ) دورهٔ غزنوی و اوایل سلجوقی. آ- **دورهٔ طاهریان و صفاریان** از این دوره که دورهٔ ابتدایی شعر فارسی است کمابیش ۵۸ بیت (از ۸ شاعر) به یادگار مانده است که در درستی انتساب پاره‌ای از آن‌ها به شاعرانشان جای تردید است و همین تردید در انتساب درست، کار سبک‌شناسی این دوره را دشوار می‌کند. با این حال مهم‌ترین مختصات این دوره از این قرار است: ۱ـ کمی واژه‌های عربی (مگر شعر محمد بن وصیف سگزی). ۲ـ کاربرد الف اطلاق: «مرغی است خدنگ ای عجب دیدی ـ مرغی که شکار او همه جانا» (فیروز مشرقی). ۳ـ مطابقهٔ فعل با فاعل غیر جاندار: «به خط و آن لب و دندانش بنگر ـ که همواره مرا دارند درتاب». ۴ـ کاربرد واژه‌های نزدیک به زبان پهلوی مثل ابا (پهلوی: apāk). ۵ـ وجود اشکالات عروضی در شعر: «فخر کند عمار روزی بزرگ ـ گوید آنم من که یعقوب کشت» (محمد بن مخلد). ۶ـ مثنوی رواج ندارد و قالب بیشتر شعرها قطعه است. ۷ـ در شعرها صنایع ادبی به‌کار نرفته است و بیشتر گفتار عادی می‌نماید. به عبارت دیگر، بر شعرهای بازماندهٔ این دوره منطق نثری حاکم است که موزون شده باشد: «خون خود را گر بریزی بر زمین ـ به که آب روی ریزی در کنار/ بت پرستیدن به از مردم پرست ـ پندگیر و کاربند و گوش‌دار» (ابوسلیک گرگانی). ۸ـ تشبیه‌ها از نوع محسوس به محسوسند: «یارم سپند اگرچه بر آتش همی نهاد ـ از بهر چشم تا نرسد مر ورا گزند/ او را سپند و آتش ناید همی به کار ـ با روی همچو آتش و با خال چون سپند»(حنظلهٔ بادغیسی). ۹ـ مضمون شعرها مدح* و پند و عشق است. ب ـ **دورهٔ سامانیان** در این دوره، بر اثر علاقه و توجه دربار سامانی به شعر و فرهنگ، شعر فارسی توسعه و رواج یافت. آن‌ها شاعران را تشویق و تکریم می‌کردند و گاه صله*های گران می‌دادند؛ به همین دلیل، شعر این دوره با دربار پیوستگی تنگاتنگ داشت. از شاعران معروف دورهٔ سامانی می‌توان به رودکی، شهید بلخی، دقیقی، فردوسی و کسایی مروزی اشاره کرد. از برخی ویژگی‌های شعر این دوره می‌توان چنین یاد کرد: ۱ـ کاربرد واژه‌های مهجور فارسی مثل ژکور (بخل و پستی) و آزفنداک (رنگین کمان). ۲ـ کاربرد واژه‌های نزدیک به زبان پهلوی مثل جُوان (پهلوی juwān). ۳ـ موجز بودن شعرها. ۴ـ موضوعات شعر این دوره مدح و وصف و حکمت و عشق است. ۵ـ شعر این دوره از اصطلاحات علمی خالی است. ۶ـ شاعران این دوره با اشیا و طبیعت برخورد مستقیم دارند. ۷ـ تشبیهات اغلب محسوس به محسوس و مرکبند. ۸ـ بیان شعرها ساده است و تعبیرها کهنه. پ ـ **دورهٔ غزنوی و اوایل سلجوقی**: با روی کار آمدن غزنویان، نخستین شاهان غزنوی به دلایل سیاسی و اقتصادی ابتدا مجال چندانی برای توجه به شعر و ادب نداشتند و از پادشاهی محمود بود که در پی لشکرکشی‌هایش به هندوستان، به شیوهٔ خلفای بغداد، دربار باعظمت و پرشکوهی به‌هم‌زدند و برای تبلیغ و نام‌آوری به جلب و تشویق شاعران و دانشمندان پرداختند. عنصری، فرخی سیستانی، منوچهری و ناصرخسرو از شاعران معروف این دوره به شمار می‌روند. برخی ویژگی‌های شعر این دوره عبارت است از: ۱ـ کلام فخیم و استوار و تا اندازه‌ای پخته می‌شود. ۲ـ در سنجش با دورهٔ سامانی، واژگان عربی بیشتر شده و از میزان واژه‌های مهجور فارسی کاسته می‌شود. ۳ـ قصیده‌ها اغلب با تغزل آغاز می‌شوند. ۴ـ معشوق ترک در تصویرها و مضمون‌ها پیدا می‌شود. ۵ـ اشاره به معارف اسلامی روبه افزایش می‌نهد. ۶ـ تشبیه محسوس به معقول در حال رشد است و توجه به تشبیه خیالی زیاد می‌شود. ۷ـ تشبیهات، برعکس دورهٔ سامانی، کوتاه و موجزند. ۸ـ از تشبیهات دورهٔ سامانی و شعر عرب تأثیر می‌گرفتند. ۹ـ کاربرد استعاره* در سنجش با دورهٔ قبل زیاد می‌شود. ۱۰ـ قالب‌های تازه‌ای مثل ترجیع‌بند*، ترکیب‌بند*، مسمط* پیدا می‌شود.

سبک شعر قرن ششم : در این قرن سه سبک کلی رواج داشت: ۱ـ سبک خراسانی که شاعرانش به سبک و سیاق شاعران دورهٔ غزنوی و اوایل سلجوقی قصیده می‌سرودند، مثل امیر معزی، ادیب صابر و لامعی گرگانی. ۲ـ سبک آذربایجانی یا ارانی که در ناحیهٔ آذربایجان و اران رواج داشت. زبان این سبک، خراسانی و فخیم است و اندیشه و مختصات ادبی آن متمایل به سبک عراقی است. از معروف‌ترین نمایندگان این سبک می‌توان خاقانی، نظامی‌گنجوی و مجیرالدین بیلقانی را نام برد. بعضی از مهم‌ترین مختصات سبک آذربایجانی، جدا از ویژگی‌های کلی سبک شعر قرن ششم، عبارت است از فضل فروشی و لحن مفاخره‌آمیز و خودستایانه در شعرها، اشاره به علوم مختلف،

سبک‌شناسی شعر

اشاره به آداب و رسوم مسیحیان، اشاره به نجوم و طب و جانورشناسی عامیانه و استفادهٔ فراوان از صنایع لفظی و معنوی. ۳ـ سبک دورهٔ سلجوقی که دورهٔ انتقال شعر فارسی از سبک خراسانی به عراقی است. معروف‌ترین شاعرانش عبارتند از سنایی، جمال‌الدین اصفهانی، انوری، ظهیر فاریابی و مسعود سعد سلمان. از مهم‌ترین عواملی که در این دوره موجب تغییر سبک خراسانی شد، می‌توان چنین یاد کرد: ۱ـ انتقال پایتخت از غزنین به اصفهان که باعث شد فارسی دری* در دیگر نواحی ایران اشاعه یابد و به دنبال آن واژه‌های کهنه و دشوار کنار گذاشته شود و با نفوذ واژه‌های ترکی و عربی دامنهٔ واژگان فارسی گسترش یابد و زبان تراش بخورد و تلطیف شود. ۲ـ درسی شدن زبان فارسی، به این معنی که شاعران و نویسندگان غیرخراسانی، می‌بایست زبان فارسی را از آثار مکتوب بیاموزند و در نتیجه زبان ادب* رفته‌رفته به سوی زبان معیار برود. صورت‌های گوناگون یک واژه و نیز واژه‌های کهن و نزدیک به زبان پهلوی کنار گذاشته شود و متداول‌ترین واژه به کار برود. ۳ـ رواج تصوف و روی‌آوری صوفیان به شعر و ادبیات. ۴ ـ باز شدن مدرسه‌های دینی و رواج معارف اسلامی. ۵ـ از بین رفتن تفاخر ملی به دلیل گرایش‌های مذهبی و سیاسی شاهان سلجوقی و نیز عنایت بیشتر به زبان عربی. مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی شعر قرن ششم عبارت است از: ۱ـ استفادهٔ زیاد از واژگان و اصطلاحات عربی. ۲ـ توجه زیاد به ترکیب‌های نو: «صبحدم چون کِلّه بندد آه دودآسای من ـ چون شفق در خون نشیند چشم شب‌پیمای من» (خاقانی). ۳ـ کنار گذاشتن بعضی واژه‌های قدیمی سبک خراسانی و کمیابی نسبی پاره‌ای مختصات کهن به ویژه در سطح آوایی. ۴ـ حرکت زبان به سوی دشواری و تعقید*. ۵ـ استفاده از واژه‌های ترکی. ۶ـ استفاده از علوم مختلف، مثل نجوم، طب و مانند آنها در شعر. ۷ـ استفادهٔ فراوان از قرآن و حدیث و ضرب‌المثل‌های عربی. ۸ـ اشاره به جزئیات بازی‌هایی چون نرد و شطرنج: «زیر پی پیلش بین شه‌مات شده نعمان ـ نی‌نی که چو نعمان بین پیل افکن شاهان را» (خاقانی). ۹ـ ظهور شعر عرفانی ـ شرعی. ۱۰ـ پیدایی جبرگرایی در ادبیات در نتیجهٔ اشاعه یافتن کلام اشعری. ۱۱ـ رواج حبسیه* (خاقانی و مسعود سعد سلمان)، هجو و هزل* (سوزنی، انوری)، داستان سرایی (نظامی) در این دوره. ۱۳ـ آوردن ردیف‌های دشوار و دراز. ۱۵ـ ظهور و رشد غزل در کنار قصیده. ۱۶ـ کاربرد فراوان صنایع لفظی و معنوی. ۱۷ـ استفاده از وزن دوری*. ۱۸ـ به کار گرفتن تمثیل* در ساخت شعر. ۱۹ـ استفاده از مواد علمی در تصویرسازی. ۲۰ـ تمایل قصیده‌ها به سبک خراسانی و غزل‌ها به سبک عراقی.

سبک عراقی: سبکی در شعر فارسی از سدهٔ هفتم تا سدهٔ نهم هجری که اغلب در عراق عجم، یعنی اصفهان و دیگر نواحی مرکزی ایران و فارس و کرمان رواج داشت و به همین سبب، در دوران اخیر، سبک عراقی نام گرفت. از مهم‌ترین شاعران این دوره می‌توان به عطار، مولوی، سعدی، امیر خسرو دهلوی، خواجوی کرمانی، عبیدزاکانی، حافظ و جامی اشاره کرد. از سدهٔ ششم هجری به بعد، بر اثر تحولات درونی و بیرونی جامعهٔ ایرانی، سبک اشرافی رو به سستی نهاد و طلیعهٔ سبک نوینی پدیدار شد. شاعران به جای پرداختن به الفاظ و معانی رسمی و تشریفاتی به حدیث نفس گراییدند و برای بیان افکار و عواطف خود، به غزل و مثنوی و رباعی که آزادتر از قطعه و قصیده بود، روی آوردند. هرچند، با هجوم مغولان این دگرگونی‌ها سریع‌تر شکل گرفت ولی اقتصاد جامعه در هم شکست؛ کانون‌های فرهنگی نابود شد و نگرانی و غفلت و نومیدی شیوع یافت. عرفان گسترش پیدا کرد و وسیله‌ای شد برای فرونشاندن دردها و کسب آرامش. شعر صوفیانه و غزل توسعه یافت و ادبیات درونگرا شد. از ویژگی‌های سبکی مهم این دوره می‌توان چنین یاد کرد: ۱ـ کم شدن بعضی مختصات آوایی قدیمی، مثل تغییر شکل واژه به ضرورت وزن و تشدید مخفف. ۲ـ کم شدن واژه‌های کهن فارسی. ۳ـ وفور واژگان عربی. ۴ـ کاربرد تدریجی «می» و «در» به جای «همی» و «اندر». ۵ـ نرم و بی‌سکته شدن وزن شعرها. ۶ـ از بین رفتن گونه‌های گوناگون یک واژه، مثل فرشته به جای افرشته و فریشته و مانند آن‌ها. ۷ـ رواج و گسترش تصوف. ۸ـ دور شدن تصوف این دوره از شرح و پند و اندرز. ۹ـ درونگرا، احساس‌گرا و به معنای عام رمانتیک شدن ادبیات. ۱۰ـ ستایش از عشق و بیخودی و بی‌اعتنایی به عقل. ۱۱ـ رواج تفکر غنایی و آرمان گرایی. ۱۲ـ توجه به معارف اسلامی و بازتاب آن در شعرها. ۱۳ـ رواج و گسترش به کارگیری غزل که در تعداد بیت‌ها و تخلص وضعی تقریباً ثابت دارد. ۱۴ـ پرداختن به موعظه و مضامین عرفانی به جای مدح و اغراق در قصیده. ۱۵ـ توجه به صنایع لفظی و معنوی. ۱۶ـ والا بودن مقام معشوق در غزل این دوره و گاه همسانی او با معبود. ۱۷ـ اسطوره*ای و غیرزمینی بودن معشوق در غزل این دوره. ۱۸ـ رواج غزل عارفانه، عاشقانه و عارفانه ـ عاشقانه. ۱۹ـ به کارگیری

سبک‌شناسی شعر

واژه‌ها در معانی مجازی و استعاری. ۲۰ـ کاربرد فراوان ردیف (اسمی، فعلی، جمله‌ای). ۲۱ـ خلق حماسه*های تاریخی و نیمه تاریخی، مثلِ اسکندرنامه و آیینهٔ اسکندری، به جای حماسه‌های ملی و اساطیری.

سبک وقوع، سبکی است در شعر فارسی در سدهٔ دهم هجری و حد واسطی است بین سبک عراقی و هندی که با زبانی ساده به بیان حالات و عواطف واقعی عاشقانه می‌پردازد. این سبک به نام‌هایی چون مکتب وقوع، دبستان وقوع، طرز وقوع، زبان وقوع و وقوع گویی نیز معروف است. مهم‌ترین ویژگی‌های این سبک عبارتند از: ۱ـ سادگی و روانی زبان که ریشه در عامیانه بودنش دارد: «الهی سینه‌ای ده آتش افروز ـ در آن سینه دلی وآن دل همه سوز» (وحشی). ۲ـ خالی بودن از صنایع لفظی و معنوی مگر آنچه عادی یا کلیشه‌ای است. ۳ـ کاربرد واژگان و تعبیرهای عامیانه: «خاموش محتشم که دل سنگ آب شد ـ بنیاد صبر و خانهٔ طاقت خراب شد» (محتشم کاشانی). ۴ـ بیان جزئیات و حالات واقعی و ملموس روابط عاشقانه: «آن که بر جانم از او دم به دم آزاری هست ـ می‌توان یافت که بر دل ز منش باری هست/ از من و بندگی من اگرش عاری هست ـ بفروشد که به هر گوشه خریداری هست/ به وفاداری من نیست در این شهر کسی ـ بنده‌ای همچو مرا هست خریدار بسی» (وحشی). ۵ـ زمینی بودن معشوق. ۶ـ رواج بیشتر غزل و ترکیب‌بند نسبت به دیگر قالب‌ها. ۷ـ درونگرا بودن شعر این دوره به دلیل انحطاط اوضاع اجتماعی. اگرچه اغلب تذکره‌نویسان دورهٔ صفوی، شیوهٔ وقوع‌گویی را از ابداعات شاعران سدهٔ دهم هجری دانسته‌اند، گفتنی است که روش این شاعران در شعر فارسی بی‌سابقه نیست؛ برای نمونه می‌توان از برخی تغزل‌های فرخی سیستانی و نیز پاره‌ای غزل‌های سعدی، امیر خسرو دهلوی و کمال‌الدین اسماعیل یاد کرد. ولی نکتهٔ شایان اهمیت در سبک‌شناسی، بسامد است که موجب می‌شود سبک شعرهای این دوره از دوره‌های پیشین متمایز شود، چنان‌که برخی شاعران این دوره وقوعی تخلص می‌کردند، مثل وقوعی نیشابوری. نکتهٔ دیگر، تجدید نظری است که شاعران سبک وقوع در شعر و به طور اخص، شعر عاشقانه کردند و با بیان بی‌تکلفِ احساس و تجربهٔ عاطفی خود، موجبات تحول شعر فارسی را فراهم آوردند. از شاعران معروف سبک وقوع می‌توان بابافغانی، وحشی بافقی، شانی تکلو و محتشم کاشانی را یاد کرد.

سبک واسوخت، شاخه‌ای از سبک وقوع و شعری است که در آن، به خلاف سنت شعر فارسی، عاشق به معشوق بی‌اعتنایی می‌کند و در پی معشوقی دیگر می‌رود. واژهٔ واسوخت، در اصل، به معنای نسوختن و مجازاً به معنای روی برتافتن است. این سبک در تغزل‌های قصیده‌های شاعران دورهٔ غزنوی که معشوق مقام حقیری دارد، سابقه دارد. شاعر معروف این سبک وحشی بافقی است. نمونه‌ای از این نوع شعر چنین است: «مدتی در ره عشق تو دویدیم بس است ـ راه صد بادیهٔ درد بریدیم بس است/ قدم از راه طلب باز کشیدیم بس است ـ اول و آخر این مرحله دیدیم بس است/ بعد ازین ما و سر کوی دل‌آرای دگر ـ با غزالی به غزلخوانی و غوغای دگر.» (وحشی).

سبک هندی، سبکی است در شعر فارسی که از اوایل سدهٔ یازدهم تا اواسط سدهٔ دوازدهم هجری در ایران و هند و آسیای صغیر معمول بود. با روی کار آمدن حکومت صفوی و رسمی شدن مذهب شیعه، شاهان صفوی جز شعرهای مذهبی به دیگر انواع شعر از جمله شعر درباری، عرفانی و عاشقانه بی‌توجهی کردند و این باعث شد که شعر دیگر در انحصار طبقهٔ خاصی نباشد و اصناف گوناگون مردم، مثل قصاب، بنّا، نعل‌بند و... به شعر و شاعری روی آورند. از سویی به دست نیامدن درآمد از شعر مدحی، موجب شد که برخی شاعران برای گذران زندگی یا مال‌اندوزی به دربارهای عثمانی و بیشتر هند روی آورند. کلیم، صائب، طالب آملی، حزین لاهیجی، عرفی شیرازی و بیدل از معروف‌ترین شاعران این سبکند. مهم‌ترین ویژگی‌های این سبک عبارتند از: ۱ـ استفاده از واژه‌ها و تعبیرهای عامیانه که نتیجه‌اش گسترش دایرهٔ واژگان شعر و کنار رفتن بسیاری از واژه‌های ادبی قدیمی از صحنهٔ شعر بود: «مدعی گر طرف ما نشود صرفهٔ اوست ـ زشت آن به که به آیینه برابر نشود» (کلیم). ۲ـ نکته‌سنجی و دقت در جزئیات: «زسایهٔ مژهٔ چشم مور بست قلم ـ چو می‌کشید مصور دهان تنگ تو را» (شوکت بخارایی). ۳ـ دقت در محسوسات روزمره و نفوذ در جوهر پدیده‌ها: «به بویت صبحدم گریان چو شبنم در چمن رفتم ـ نهادم روی برروی گل و از خویشتن رفتم» (صائب). ۴ـ بیان احساسات و عواطف و بینش شاعران دربارهٔ زندگی از طریق توصیف طبیعت. ۵ـ برتری عقل بر احساس در اغلب شعرهای این دوره، برعکس سبک عراقی. ۶ـ اظهار یأس و نامرادی: «داروی یأس با همه دردی موافق است ـ زین یک دوا هزار مرض را دوا کنم» (کلیم). ۷ـ قالب مرسوم سبک هندی غزلی است مرکب از تک بیت‌ها که با رشته‌ای از قافیه و یا ردیف به هم مربوط شده‌اند. ۸ـ

سبک‌شناسی شعر

بیت سبک هندی دارای اسلوب معادله است، به این معنی که دو مصرع نحو مستقلی دارند و هیچ چیزی آن‌ها را به هم مرتبط نمی‌کند و معمولاً در مصرعی اغلب مطلب معقولی گفته می‌شود و در مصرع دیگر با تشبیه یا رابطهٔ لف و نشر متناظر، محسوس می‌شود: «زخم زبان چه کار به سرگشتگان کند ـ پروای خار و خس نبود گردباد را» (صائب). ۹ـ بی‌توجهی به صنایع بدیعی. ۱۰ـ ایجاز* یا بیان صور خیال در فشرده‌ترین و کوتاه‌ترین شکل کلام: «یک چشم تر آورده‌ام از قلزم حیرت ـ این کشتی آیینه پر از جنس نگاه است» (بیدل). ۱۱ـ مضمون‌آفرینی: «آسیب جهان بیش رسد گوشه‌نشین را ـ دامی نبود در ره آن صید که رام است» (کلیم). ۱۲ـ استفادهٔ فراوان از تشبیه و استعاره و کنایه*. ۱۳ـ اغراق*: «هوا چندان تر از ابر بهار است ـ که همچون آب از او عکس آشکار است». ۱۴ـ تشخیص*: «به خیال چشم که می‌زند قدح جنون دل تنگ ما ـ که هزار میکده می‌دود به رکاب گردش رنگ ما». ۱۵ـ حسامیزی*، یعنی بیان و تعبیری که حاصل آن از آمیخته شدن دو حس به یکدیگر یا جانشینی آن‌ها خبر دهد: «از شیون رنگین وفا هیچ مپرسید». ۱۶ـ تصویرهای پارادوکسی: «ساز هستی غیر آهنگ عدم چیزی نداشت ـ هر نوایی را که وا دیدم خموشی می‌سرود». ۱۷ـ رواج لغز و معما* و مادهٔ تاریخ*. به دلیل گستردگی حوزهٔ زمانی و مکانی سبک هندی، تنوعاتی در این سبک پدید آمده که باعث پیدا شدن تمایزاتی میان شعر شاعران پیرو سبک هندی مقیم ایران و هند شده است. گروهی سبک متداول شاعران ایرانی این دوره را سبک صفوی نامیده‌اند و سبک هندی را دربارهٔ پیروان هندی این شیوه به‌کار برده‌اند و در تقسیمی دیگر سبک شعر این دوره، سبک صفوی نامیده شده که برای آن دو شاخهٔ سبک صفوی ایرانی یا اصفهانی و سبک صفوی هندی قایل شده‌اند. در شاخهٔ هندی این سبک، به دلیل بومی نبودن زبان فارسی در هند و محیط فرهنگی آن‌جا زبان شعر پیچیده‌تر و اغلب با لغزش‌های دستوری و گاه سستی کلام همراه است. این نکته نیز گفتنی است که اگرچه در ایران در سدهٔ دوازدهم هجری در قبال سبک هندی و انحطاطش واکنشی نشان داده شد، نفوذ این سبک در هند و پاکستان و تاجیکستان و افغانستان تا دوران اخیر ادامه داشته است.

بازگشت ادبی، جنبشی است در شعر فارسی از اواسط سدهٔ دوازدهم تا اوایل سدهٔ چهاردهم هجری که در شیراز و اصفهان و خراسان جریان داشت و واکنشی بود در برابر پیچیدگی‌ها و باریک‌بینی‌های سبک هندی و بازگشت به شیوهٔ استادان سبک خراسانی و عراقی. پاره‌ای عوامل اثرگذار در پیدایش بازگشت ادبی از این قرار است: ۱ـ به تاراج رفتن کتابخانهٔ اصفهان در یورش افغان‌ها که تعدادی از آن‌ها به دست مردم افتاد و موجب پرورش ذوقشان شد. ۲ـ امنیت نسبی دورهٔ قاجار و حمایت از شعر و شاعری که موجب روی آوردن شاعران مداح به دربار شاهان قاجار، به‌ویژه فتحعلی شاه (۱۲۱۲ ـ ۱۲۵۰ق) شد. ۳ـ ایستایی و نظام بستهٔ اجتماعی و اقتصادی که موجب شد ادبیات متحجر و گذشته‌گرا بار بیاید. در اواسط سدهٔ دوازدهم هجری، گروهی از شاعران از جمله مشتاق اصفهانی (ـ ۱۱۶۵ق)، شعلهٔ اصفهانی (ـ ۱۱۶۰ ق)، میرزا محمد نصیرالدین اصفهانی (ـ ۱۱۹۲ق) و شاگردانشان آذر بیگدلی (ـ ۱۱۹۲ق)، هاتف اصفهانی (ـ ۱۱۹۸ ق) و صباحی بیگدلی کاشانی (ـ۱۲۸۸ ق) انجمنی در اصفهان برپا کردند و طی بیانیه‌ای از شاعری به سبک هندی روی برتافتند و شیوهٔ استادان سبک خراسانی و عراقی را سرمشق قرار دادند. نشاط اصفهانی (۱۱۷۵ـ ۱۲۴۴ ق) نیز برای ترویج این شیوه و رهایش شعر فارسی از مغلق‌گویی‌های سبک هندی انجمنی به نام انجمن نشاط ترتیب داد که با وجود کوتاه بودن زمانش اثرگذار بود. از انجمن‌های دیگر این دوره یکی انجمن خاقان، در دورهٔ سلطنت فتحعلیشاه بود که به دست ملک الشعرا صبا، نشاط، مجمر کاشانی و شماری دیگر پایه‌ریزی شد و انجمن دیگر در پادشاهی ناصرالدین شاه (۱۲۶۴ ـ ۱۳۱۳ ق) بود که در مشهد تشکیل گردید.(← انجمن ادبی) این انجمن‌ها موجب شد که به سبک‌های گوناگون شعر پیشینیان توجه شود و شاعران این دوره نخستین کسانی هستند که ناآگاهانه به بررسی‌های سبک‌شناسیک پرداختند و از دیدی دیگر جنبش بازگشت گزینه‌ای است از سبک‌ها و جریان‌های ادبی دوره‌های پیش. معروف‌ترین شاعران دورهٔ بازگشت عبارتند از فتحعلیخان صبا، وصال شیرازی، قاآنی شیرازی، فروغی بسطامی، سروش اصفهانی، هاتف اصفهانی، یغمای جندقی و فتح‌الله شیبانی. مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی شعر بازگشت از این قرار است: ۱ـ زبان نخستین شاعران جنبش بازگشت (مشتاق، آذر بیگدلی و صباحی) خام و ابتدایی و گاه سهل‌انگار است، اما رفته‌رفته با بیشتر شدن انس و ممارست شاعران با متون قدیمی سخته‌تر می‌شود چندان‌که گاه تشخیص زبان شاعران این دوره، از زبان شاعران خراسانی و عراقی دشوار می‌شود. با این همه از برخی

سبک‌شناسی شعر

جزئیات معلوم می‌شود که شعر از کدام دوره است؛ مثلاً سروش در بیتِ «فریفته شده بودند هر دوان بر من ـ که گرد عارض من بر دو دسته ریحان بود» از الگوی دو حرف اضافه برای متمم فعل استفاده می‌کند ولی حرف اضافهٔ نخستین را که «به» باشد، نیاورده است. ۲ـ واژه‌ها و ترکیب‌های شعر این دوره کهنه است و نحو آن نیز نحو فارسی دورهٔ غزنوی و سلجوقی است. ۳ـ جهان از دید شاعران این دوره ایستا است و این شاعران می‌کوشیدند که برای شباهت بیشتر شعرشان با اسلوب شعر خراسانی و عراقی از مسائل روز چیزی نگویند و در قصیده افکار متداول زمان غزنویان و سلجوقیان و در غزل افکار عصر حافظ و سعدی را دنبال کنند. ۴ ـ تصوف این دوره، به جز پاره‌ای موارد، مثل شعر میرزا حبیب خراسانی، کلیشه‌ای و تکرار مکررات است. ۵ـ شعر این دوره از نظر موسیقی تشخصی ندارد؛ مگر تغییرات موسیقی عروضی شعر صفای اصفهانی و نیز ریتم‌های تند و خیری و جذاب قاآنی. ۶ـ در شعر دورهٔ بازگشت انواع قالب‌های شعری کاربرد داشتند که متداول‌ترین آن‌ها قصیده و غزل بود. ۷ـ قصیدهٔ این دوره دو گونه است: یکی قصاید شاعرانی امثال سروش و محمود خان صبا است که به اسلوب شاعران عصر غزنوی، مثل عنصری و فرخی سیستانی، ساده است و صنایع لفظی و معنوی در آن کم و دیگر، قصاید شاعرانی امثال قاآنی که به سبک شاعران عصر سلجوقی، مثل خاقانی و انوری، مشکل و آکنده از صنایع ادبی است. در غزل این دوره هم به پیروی از غزل سبک عراقی مضامین عارفانه و عاشقانه رواج داشت. ۸ ـ معشوق غزل این دوره تیپ کلی است. ۹ ـ موضوعات شعری رایج در این دوره، مدح و هجو و عشق است.

سبک شعر مشروطیت: شعر مشروطه، بخشی از ادبیات دورهٔ مشروطیت است که در نیمهٔ یکم سدهٔ چهاردهم هجری یعنی از چند سال آخر سلطنت ناصرالدین شاه قاجار (ـ ۱۳۱۳ ق) تا اوایل پادشاهی رضاشاه پهلوی (۱۳۰۴ ـ ۱۳۲۰ ش) معمول بود. در اواخر دورهٔ پادشاهی ناصرالدین‌شاه موجی از مخالفت و قانون‌خواهی پدید آمد که سرانجام با قتل شاه روند پرشتابی به خود گرفت. تعلیمات سید جمال اسدآبادی و ملکم خان و دیگر روشنفکران و سپس شکست روسیه از ژاپن (۱۹۰۵ م) و نخستین انقلاب روسیه (۱۹۰۵ م) مقدمات اجتماعی و تاریخی و سیاسی نهضت مشروطه خواهی در ایران بود. در این کشاکش، نویسندگان و شاعران دریافته بودند که پس از این باید روی سخنشان با مردم باشد نه با خواصی از طبقات مرفه حاکم. از همین‌رو بود که زبان این دوره در نگاهی کلی به سادگی گرایش یافت. معروف‌ترین شاعران این دوره عبارتند از دهخدا، بهار، ایرج میرزا، عارف قزوینی، فرخی یزدی، سید اشرف‌الدین گیلانی (نسیم شمال) و میرزادهٔ عشقی. از برخی ویژگی‌های سبکی این دوره می‌توان چنین یاد کرد: ۱ ـ از نظر صرفی و نحوی، زبان این دوره به زبان کوچه نزدیک می‌شود: «آخ عجب سرماست امشب ای ننه ـ ما که می‌میریم در هذا السنه/ تو نگفتی می‌کنم امشب الو ـ تو نگفتی می‌خوریم امشب پلو» (سید اشرف‌الدین گیلانی). ۲ ـ کاربرد لغات و تعبیرات و اصطلاحات عامیانه. ۳ ـ ورود پاره‌ای واژه‌های اروپایی در شعر.۴ ـ توجه به مسائل سیاسی و اجتماعی. ۵ ـ ستایش از آزادی و قانون. ۶ ـ انتقاد اجتماعی. ۷ ـ ناسیونالیسم و توجه به ایران باستان. ۸ ـ مبارزه با خرافات مذهبی و گه‌گاه خود مذهب. ۹ ـ عدم گرایش به تصوف. ۱۰ ـ رواج قالبهای مسمط، ترکیب‌بند، ترجیع بند و مستزاد که از متداول‌ترین قالب‌های شعری این دوره است. ۱۱ ـ رواج غزل سیاسی. ۱۲ ـ رواج قالب‌های مردمی بحر طویل و تصنیف با مضمونی سیاسی و اجتماعی. ۱۳ ـ ظهور ادبیات کارگری که همپای فکر مشروطه‌خواهی پیدا شد، مثل شعرهای کارگری ابوالقاسم لاهوتی. ۱۴ ـ شعر دورهٔ مشروطیت پرشور و تندرو است و در زمینهٔ تخیل، نوآوری چندانی در آن دیده نمی‌شود. ۱۵ ـ مردمی بودن شعر این دوره.

سبک شعر نو، در شامگاه عصر قاجار که جامعهٔ ایرانی رفته‌رفته با تمدن و فرهنگ غرب آشنا می‌شد، روشنفکران ایرانی برای شناخت بهتر الگوی خود زبان‌های اروپایی را می‌آموختند و از این رهگذر با خواندن اصل یا ترجمهٔ آثار اروپایی به نوشتن داستان*، رمان*، نمایشنامه و جز آن می‌پرداختند. در این روند تأثیرپذیری، شعر فارسی نیز به پیروی از شعر غربی که پیشتر شعر نو* و به هم ریختن قالب‌های کهن را تجربه کرده بود، رفته‌رفته قالب‌های تنگ کهن را به کناری نهاد و قالب‌های نو را آزمود. شاعران از دیرزمانی دریافته بودند که قالب‌های کهن شعر فارسی باید دگرگون شود؛ زیرا زمان دگرگون شده بود. مشخص‌ترین نمونهٔ گرایش گویندگان این دوره به تحول قالب‌ها، رویکرد نیمه آگاهانه‌شان به طبع‌آزمایی در قالب مهجور و نسبتاً آزاد مسمط* بود. آشنایی شاعران ایرانی با شعر غربی ادامه داشت و در چند سال پایانی سدهٔ سیزدهم هجری، نخستین رویکردهای شاعران به شکستن مصراع‌ها و بی‌توجهی

سبک‌شناسی شعر

آنان به تساوی طولی و حدود معین مصراع‌ها بود. شعر نو دقیقاً با نیما یوشیج (۱۲۷۶ ـ ۱۳۳۸ش) آغاز شد. او به دیگران آموخت که شاعر نه تنها باید به تناسب قالب و لفظ بیندیشد بلکه دید خود را هم با زمان دگرگون کند و جهان را به صورت تازه و امروزینش ببیند. ویژگی‌های اندیشگی و بیانی شعر نو رفته‌رفته گسترده‌تر و کامل‌تر و دقیق‌تر شد و در مواردی نیز برخی ویژگی‌های نخستینش فراموش گردید. برخی از مهم‌ترین و مشخص‌ترین ویژگی‌های شعر نو بدین قرار است: **۱ـ بی‌توجهی به تساوی مصراع‌ها و حدود طولی تعیین شدهٔ آن‌ها**، که با چنین خصوصیتی لفظ باید پیرو معنا باشد و هر جا که سخن شاعر اقتضا کند، سطرها باید کوتاه و بلند شود، مانند سطرهای این شعر که به طور منطقی باید چنین طولی داشته باشند و به هیچ صورت دیگر نباید نوشته شوند: «خانه‌ام ابری‌ست\ یکسره روی زمین ابری‌ست با آن\ از فراز گردنه، خرد و خراب و مست \ باد می‌پیچد \ یکسره دنیا خراب از اوست \ و حواس من\ آی نی‌زن که تو را آوای نی برده‌ست دور از ره، کجایی؟\ خانه‌ام ابری‌ست اما\ ابر بارانش گرفته‌ست.» (نیما یوشیج). **۲ـ کاربرد آگاهانهٔ قافیه:** در شعر نو، شاعر ناچار نیست که قافیه را در هر بیت و با توجه به مصراع‌های پیشین در جایی که از روزگاران گذشته بر او تحمیل شده بود رعایت کند. قافیه در شعر نو به گونه‌ای هدفمند و آگاهانه به کار می‌رود و به مثابهٔ ابزاری برای ارجاع به عبارت پیشین عمل می‌کند، مانند به کار بردن دقیق قافیه در این شعر: «همه می‌دانند \ همه می‌دانند \ که من و تو از آن روزنهٔ سرد عبوس \ باغ را دیدیم \ و از آن شاخهٔ بازیگر دور از دست \ سیب را چیدیم.» (فروغ فرخزاد). **۳ـ خروج از وزن عروضی:** در شعرهای آزاد، شاعر در آن‌جا که لازم می‌داند یا کلامش در بحر عروضی شعر نمی‌گنجد از وزن خارج می‌شود. به این پدیده در اصطلاح عروضی **تقطیع افقی** نیز گفته می‌شود، مانند کلمهٔ «می‌روید» که در این عبارت آگاهانه از وزن عروضی خارج شده تا روییدن را از طریق به هم زدن نظم نشان دهد: «صدا کن مرا\ صدای تو خوب است \ صدای تو سبزینهٔ آن گیاه عجیبی‌ست \ که در انتهای صمیمیت حزن می‌روید.» (سهراب سپهری). **۴ـ توجه به موسیقی درونی حروف و واژگان:** این ویژگی به خصوص در شعر سپید و به ویژه شعر احمد شاملو به چشم می‌خورد. آوردن چهار هجای بلند «ا» در کلماتِ نازکا، رها و باشی، فضای آرام و روستایی را به چشم می‌آورد و چهار حرف «ش» در کلماتِ شده، باشی، شوخ و چشمه، شُرشُر آب را تداعی می‌کند و زنجره و زنجیر صدای زنگ‌دار زنجره را باز ساخته است: «یله \ بر نازکای چمن \ رها شده باشی\ پا در خنکای شوخ چشمه‌ای، و زنجره \ زنجیرهٔ بلورین صدایش را ببافد.» (احمد شاملو). **۵ـ گرایش به بی‌وزنی**، یا شعرهایی که در اصطلاح به آن‌ها شعر سپید می‌گویند. در این شعرها وزن عروضی و حتی اغلب وزن موسیقایی درونی وجود ندارد و صرفاً جوهر شعر و بیان تصویرهای شاعرانه، کلام شاعر را از نثر متمایز می‌کند: «دستهایم را \ باز گذاشته بودم\ و نمی‌دانستم \ که اقیانوس آمده بود \ و در آغوش من \ می‌تپید» (بیژن جلالی). **۶ـ به کارگیری آزادانهٔ واژگان:** برخلاف شاعران کلاسیک که اغلب نمی‌توانستند هر واژه‌ای را دلخواهانه به کار برند و فقط از واژه‌های سنتی کلیشه‌ای بهره می‌بردند، شاعران نوپرداز معاصر می‌توانند همهٔ واژگان را در صورت نیاز به کار ببرند، به شرط آن که این واژه‌ها را در شعر خود ارزشی زیبایی‌شناسیک ببخشند و بدان جایگاهی هنری بدهند، مانند کلمات و ترکیبات نوی چون جرثقیل، هبوط گلابی، معراج پولاد، اصطکاک فلزات و معدن صبح در این شعر: «بیا تا نترسم من از شهرهایی که خاک سیاشان چراگاه جرثقیل است \ مرا باز کن مثل یک در به روی هبوط گلابی در این عصر معراج پولاد \ مرا خواب کن زیر یک شاخه دور از شب اصطکاک فلزات \ اگر کاشف معدن صبح آمد، صدا کن مرا \ و من در طلوع گل یاسی از پشت انگشت‌های تو بیدار خواهم شد.» (سهراب سپهری). **۷ـ آوردن واژگان و ترکیبات امروزی:** شاعران معاصر از آن‌جا که برخاسته از اجتماع مردم و اغلب با همان دیدگاه مردمی هستند، در شعر خود از واژگان و ترکیبات عامیانه و روزمره استفاده می‌کنند. مشخص‌ترین کاربرد واژگان و ترکیبات عامیانه و روزمره در شعر شاملو و اخوان ثالث به چشم می‌خورد: «جغ امروز\ از مادر نزاده‌ام.» (شاملو)□ «من می‌گریزم سوی درهایی که می‌بینم \ باز است اما پنجه‌ای خونین که پیدا نیست \ از کیست \ تا می‌رسم در را به رویم کیپ می‌بندد.» (مهدی اخوان‌ثالث). **۸ـ تنوع موضوعات:** از آن‌جا که شعر در این دوره، زندگی شاعران تلقی می‌شود، تنوع موضوعی نیز در آن به چشم می‌خورد. این ویژگی در شعر قدیم وجود نداشت؛ زیرا موضوعات شعر قدیم نیز تابع سنت‌ها یا خواسته‌های دربار بوده است. در شعر «در کوچهٔ آشتی‌کنان» شاملو، شاعر حکایت برخورد رهگذری در یک کوچهٔ تنگ را تصویر می‌کند که کسی از کنار او می‌گذرد و پس از گذشتن و رفتن، رهگذر درمی‌یابد که او را می‌شناخته است. در شعر «نام تمام مردگان یحیاست» از

سبک‌شناسی شعر

محمدعلی سپانلو، شاعر از کودکانی سخن می‌گوید که در دورهٔ موشک‌باران تهران، در یک جشن تولد شرکت کرده بودند و همه‌شان طعمهٔ مرگ شدند. موضوعات بی‌شمار دیگری نیز در شعر شاعران معاصر یافت می‌شود. **۹ـ واقع‌باوری و رابطهٔ تنگاتنگ شاعر با جامعه و مسائل آن** که شعر شاعر را پایه و مایه‌ای انسانی و اجتماعی می‌بخشد، مانند برخی شعرهای نصرت رحمانی و مهدی اخوان‌ثالث که حکایتگر شکست جنبش ملی و روی کار آمدن دوبارهٔ حکومت پهلوی در مرداد ۱۳۳۲ش است: «به خیره سد ره دشمنان شدم روزی ـ ز من چو آب گذشتند و سخت خندیدند/ چه سود، پیکر من، پیکری اثیری بود ـ که دوستان وفادار هم نمی‌دیدند.» (نصرت رحمانی)□ «آب‌ها از آسیا افتاده، لیک ـ باز ما ماندیم و خوان این و آن/ میهمان باده و افیون و بنگ ـ از عطای دشمنان و دوستان.» (مهدی اخوان‌ثالث) در شعر معاصر برخلاف شعر گذشته، معشوق نیز، معشوقی واقعی، زمینی و ملموس است و این از دیدگاه واقع‌باورانهٔ شاعر سرچشمه می‌گیرد. مشخص‌ترین چهرهٔ معشوق در شعر معاصر، «آیدا» است که در عاشقانه‌های شاملو حضوری زمینی اما «فرافردی» یافته است: «کیستی که من این گونه به اعتماد \ نام خود را \ با تو می‌گویم\کلید خانه‌ام را\ در دستت می‌گذارم\ نان شادی‌هایم را با تو قسمت می‌کنم\به کنارت می‌نشینم و بر زانوی تو \ این‌چنین آرام \ به خواب می‌روم؟» از دیگر تابع‌های واقع‌باوری در شعر معاصر این است که اگر در شعر این دوره مخاطبانی وجود دارند، بجز مردم و جامعهٔ فرهنگی و فرهیخته نیستند؛ برخلاف شعر گذشته که روی به دربار داشته‌اند: «دیگر این پنجره بگشای که من \ به ستوه آمدم از این شب تنگ \ دیرگاهی‌ست که در خانهٔ همسایهٔ من خوانده خروس \ وین شب تلخ عبوس \ می‌فشارد به دلم پای درنگ.» (هوشنگ ابتهاج). **۱۰ـ بیان صمیمانه**، که برخلاف شاعران کهن که بیانی فاضلانه داشته‌اند، از آنسان و جهان با صمیمیت سخن گفته‌اند. بهترین نمونه‌های بیان صمیمانه را می‌توان در شعر فروغ فرخزاد یافت که تعبیر فاضلانه و صمیمانه هم از او است: «می‌توان ساعات طولانی \ با نگاهی چون نگاه مردگان، ثابت\ خیره شد در دود یک سیگار \ خیره شد در شکل یک فنجان \ در گُلی بی‌رنگ، بر قالی \ در خطی موهوم، بر دیوار\ می‌توان با پنجه‌های خشک \ پرده را یک سو کشید و دید\ در میان کوچه باران تند می‌بارد\کودکی با بادبادک‌های رنگینش \ ایستاده زیر یک طاقی\گاری فرسوده‌ای میدان خالی را با شتابی پرهیاهو ترک می‌گوید». **۱۱ـ جهان‌نگری**: شعر کلاسیک، تنها صورتی طبیعت گرایانه، فاخرانه و گاه قومی داشت، اما در شعر معاصر، شاعر حتی از پوستهٔ ملی خود هم فراتر می‌رود و «منِ» جهانی می‌یابد: «اگر وطن نگاه شگفتی‌ست در شکفتگی منظر\ اگر وطن فقط از دور در تصور می‌گنجد \ خوشا درخت که در منظر غریب شکوفان شد\ و کاربافک باران \ به کارگاه عصب‌هایش نخ حریر آویخت\ خوشا درخت که در انزوای چشم‌انداز \ به ریشه‌هایی ممکن اشاره دارد\ و در نهایت \ به ما شناسنامهٔ معلومی می‌بخشد \ و نام منتخبی \که از یگانه شدن با جهان تازه نخواهد گریخت.» (محمدعلی سپانلو) **۱۲ـ اندیشه‌گری**، که در شعر کلاسیک گاه به صورت عرفانی و عقیدتی و گاه برای خودستایی و تفاضل به کار گرفته می‌شد، از ویژگی‌های شعر معاصر است؛ زیرا شاعر معاصر پرچمدار اجتماع نیز شمرده می‌شود: «در پس دیوار باغ \کودکان \ با سکه‌های کهنه بسوده \ بازی زندگی را\ آماده می‌شوند\...\ آه، تو می‌دانی، که مرا \ سر بازگفتن کدامین سخن است \ از کدامین درد.» (شاملو)□ «مشتی خاک \ در دست \ و نگاهی به آسمان \ مرگ را انتظار می‌کشیم \ ولی از خاک \ چه می‌دانیم \ و در آسمان\ چه می‌بینیم» (بیژن جلالی). **۱۳ـ توجه به محور عمودی خیال**: در شعر کهن فارسی تنها محور افقی خیال مورد توجه بود و شاعران توان خود را در جهت افقی خیال به کار می‌گرفتند؛ اما در شعر نو با برداشته شدن قید تساوی مصراع‌ها و آزادی در قافیه‌بندی، محور عمودی خیال نیز توجه شاعران را به خود جلب کرد و شاعران کوشیدند تا با در خدمت گرفتن ابزار قالب، مفهوم مورد نظر خود را هر چند تجریدی، در قالب‌های مناسب بریزند و بپردازند. شعرهای نوِ بی‌شماری را می‌توان مثال زد که اساس آن‌ها بر محور عمودی بوده است. از میان انبوه آن‌ها شعرهای «مهتاب» نیما یوشیج، «شبانه»های شاملو، «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد، و «نشانی» سپهری را می‌توان نام برد. **۱۴ـ ویژگی القایی**: در بسیاری شعرهای معاصر، شاعر هنگامی که می‌خواهد چیزی بگوید یا احساسی را بیان کند، از آن نامی نمی‌آورد و تنها با تصویرها و کلام خود، آن را در ذهن خواننده می‌سازد و درواقع آن را القا می‌کند. شعر «عصر جمعهٔ پاییز» نصرت رحمانی یأس شاعر را دقیق و عمیق القا می‌کند و در عین حال از صدای گام‌های زنی می‌گوید که در «دور، دور، دور ذهن» شاعر، «دهلیزی» بر «بی‌نهایت احساس» او «روبانده است». شعر یدالله رویایی نیز از ویژگی القایی بسیاری

سبک‌شناسی نثر

برخوردار است. ۱۵ـ **توانایی نمایشی**، که در برخی شعرهای معاصر به سبب رویکرد دراماتیک برخی شاعران، وجود دارد به طوری که مجموعهٔ صحنه‌های شعر را می‌توان در ذهن مجسم کرد. شعر «کتیبهٔ» اخوان ثالث نه تنها در بیان شعرهای نو، بلکه در تمام طول شعر فارسی از حیث امکان تصویری شدن و نمایشی‌بودن بی‌مانند است. ۱۶ـ **توجه به جوهر شعر**، که در شعر قدیم تنها در مواردی به آن توجه می‌شد؛ در شعر معاصر پیش از هر چیز به شعریت شعر توجه می‌شود و سپس با استفاده از فنون بیانی و بدیعی بیان می‌گردد. به همین دلیل شعری که صرفاً جوهر شعری یعنی تخیل و تصویر داشته باشد، شعر شمرده می‌شود و دیگر فنون ادبی و شعری لازمهٔ شعریت آن نیستند: «عصر که نامت را در آینه گفتیم\ نوروز شد \ با هم به خانهٔ شکوفه‌ها رفتیم \ مدرسه‌ها باز بود \ بچه‌ها به کوچه آمدند و \ تو را به نام می‌خواندند \ و این در جمعهٔ خواب بود.» (احمدرضا احمدی). ۱۷ ـ **نوآوری در قالب‌های کهن**، در شعر معاصر اگر شاعرانی قالب‌های کهن: را به کار می‌گیرند، در آن دگرگونی پدید می‌آورند. بهترین نمونهٔ این دگرگونی‌ها، تحولی است که سیمین بهبهانی در غزل پدید آورده و بنیاد غزل نو را نهاده است.

منابع: ادوار شعر فارسی؛ از صبا تا نیما، ۱۲۱/۲ ـ ۱۷۲؛ بهار و ادب فارسی، ۴۳/۱ ـ ۶۸؛ تاریخ ادبیات ایران، ریپکا، ۲۳۰ ـ ۲۳۳، ۴۶۸ ـ ۴۷۱؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۳۵۶/۱ ـ ۳۶۶؛ ۳۳۵/۲ـ ۳۷۰؛ ۳۱۷/۳ـ ۳۴۳؛ ۱۶۰/۴ ـ ۱۶۹؛ ۵۲۱/۵ ـ ۵۷۵؛ تاریخ تحلیلی شعر نو، ۱۰۷/۱ ـ ۱۴۳؛ تحول شعر فارسی؛ دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی، ۷۶۰/۲ ـ ۷۹۸؛ سبک خراسانی در شعر فارسی؛ سبک‌شناسی شعر، شمیسا؛ سبک هندی و کلیم کاشانی، ۶ ـ ۹۵؛ سیری در شعر فارسی، ۲۱۲/۱؛ شاعر آینه‌ها، ۳۷ ـ ۴۰؛ شعرالعجم، ۸۳/۴ ـ ۱۷۲؛ شعر نو از آغاز تا امروز، ۶/۱ ـ ۴۶؛ کلیات سبک شناسی، شمیسا، ۱۸۳ ـ ۲۵۹؛ گفتارهای ادبی و اجتماعی، ۱۰۵ ـ ۱۲۳؛ مکتب بازگشت؛ موسیقی شعر، چهار ـ ده؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۳۰ ـ ۳۱، ۱۲۷ ـ ۱۳۲.

ربیعیان ـ عباسپور

سبک‌شناسی نثر (sabk.še.nā.si-ye.nasr)، انواع سبک نثر فارسی بدین قرار است: ۱ـ سبک مرسل ساده. ۲ـ سبک مرسل عالی. ۳ـ سبک فنی مرسل. ۴ـ سبک فنی. ۵ـ سبک متکلف. ۶ـ سبک دورهٔ بازگشت ادبی. ۷ ـ دورهٔ ساده‌نویسی شامل سبک نثر مشروطیت و سبک نثر معاصر. **سبک مرسل ساده**: این شیوه از اواخر نیمهٔ یکم سدهٔ چهارم هجری تا اوایل سدهٔ ششم هجری معمول بود. از کتاب‌های معروف این دوره می‌توان به ترجمهٔ تفسیر طبری، تاریخ بلعمی، تاریخ سیستان، حدودالعالم من‌المشرق الی المغرب و سفرنامهٔ ناصر خسرو اشاره کرد. از بعضی ویژگی‌های سبکی نثر این دوره می‌توان چنین یاد کرد: ۱ـ کمی واژه‌های عربی، مگر پاره‌ای اصطلاحات علمی، سیاسی، اداری و دینی که معادلی در زبان فارسی نداشتند. ۲ـ فراوانی واژه‌های کهنهٔ فارسی مانند «پرگست» به معنی حاشا. ۳ ـ رواج برخی واژه‌های مهجور فارسی مانند «تیرسَت» به معنی سیصد و «گشفتن» به معنی پریشان شدن. ۴ ـ کاربرد «اندر» به جای در، «ایدون» به جای چنین و «ایدر» به جای این‌جا. ۵ ـ کاربرد «همی» و «می» استمراری. ۶ـ ایجاز*. ۷ ـ کوتاهی جمله‌ها. ۸ ـ نیاوردن مترادف‌های لفظی. ۹ ـ تکرار لفظ و جمله. ۱۰ ـ کاربرد دو حرف اضافه برای متمم فعل، مانند به چنگ اندرون. ۱۱ ـ آوردن « ب » تأکید بر سر ماضی و مضارع. ۱۲ ـ جمع بستن واژه‌های عربی با نشانه‌های فارسی، مانند عالمان و کوکب‌ها و نیز جمع بستن جمع‌های عربی به فارسی، مانند منازل‌ها و عجایب‌ها. ۱۳ ـ مطابقهٔ صفت و موصوف در مفرد و جمع، مانند ده پسران. ۱۴ ـ وجود ساخت‌های کهن و گوناگون فعل، مانند کردمانی و کردشانی. ۱۵ ـ خالی بودن از سجع و موازنه، مگر برخی دیباچه‌ها که تقلیدی ساده و ابتدایی از روش نویسندگان عرب بود. ۱۶ ـ در این سبک لفظ در خدمت معنی است. **سبک مرسل عالی**: این سبک که در کنار سبک مرسل ساده، در نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم هجری رواج داشت، در عین سادگی و روانی، نزدیک به نثر فنی است و به عبارت دیگر، این شیوه دورهٔ انتقال نثر مرسل به نثر فنی است. تاریخ بیهقی به این شیوه نوشته شده است. بعضی ویژگی‌های سبکی نثر این دوره عبارتند از: ۱ ـ بیشتر شدن واژه‌های عربی در سنجش با دورهٔ پیشین، مانند کاربرد واژه‌های تنوین‌دار و مصدرهای عربی. ۲ ـ تأثیر از جمله‌بندی‌های عربی، مثلاً آوردن فعل در اول جمله، پیش از فاعل و مفعول. ۳ ـ حذف فعل به قرینهٔ لفظی یا معنوی. ۴ ـ دوری از تکرار. ۵ ـ استفاده از روش اطناب. ۶ـ استشهاد به شعر فارسی یا عربی، آیات قرآنی و گاه امثال برای بیان مقصود. ۷ ـ کاربرد بعضی صنایع لفظی و معنوی تا جایی که نثر از شیوهٔ مرسل بیرون نرود و لفظ بر معنی نچربد. ۸ ـ به کار نبردن سجع* و موازنه. **سبک فنی مرسل**: در این شیوه از واژه‌ها و تعبیرات عربی زیاد استفاده می‌شود. آوردن مترادف در آن از نثر مرسل عالی بیشتر است. بیان عبارت‌ها دارای اطناب است. التزام سجع

سبک‌شناسی نثر

در آن نیست و سجع‌نویسی متناسب با بیان معنی است. اگر چه به ارکان زینتی یا آرایش‌های لفظی توجه می‌شود، هدف نثر بیان معنی است. به شعر و آیات قرآنی و امثال استشهاد می‌شود. از بسیاری واژگان کهنه و مهجور فارسی که در سبک مرسل ساده معمول بود، استفاده نمی‌شود. از صنایع لفظی مثل جناس*، مراعات نظیر*، ایهام*، و ارسال مَثَل* و مانند آن‌ها استفاده می‌شود؛ فعل به قرینهٔ لفظی و معنوی حذف می‌شود. کلیله و دمنه وگلستان از نمونه‌های معروف این شیوه‌اند. **سبک فنی:** این شیوه بخش بزرگی از ادبیات منثور فارسی را، حدوداً از سدهٔ هشتم تا سیزدهم هجری، در برمی‌گیرد. از کتاب‌هایی که به این شیوه نوشته شده‌اند می‌توان به مرزبان‌نامه و مقامات حمیدی اشاره کرد. پاره‌ای مختصات سبکی این شیوه عبارتند از: ۱ـ وفور واژه‌های عربی. ۲ ـ کاربرد «در» به جای «اندر». ۳ ـ جمع بستن واژه‌های عربی به فارسی، مانند خلقان و ملکان. ۴ ـ دوری از تکرار لفظ و جمله. ۵ ـ حذف فعل‌ها به قرینهٔ لفظی و معنوی. ۶ـ غلبهٔ لفظ بر معنی. ۷ ـ همراه بودن بیان مطالب با اطناب. ۸ ـ تقلید از شعر. ۹ ـ استفاده از آرایش‌های لفظی فراوان. ۱۰ ـ وجود ارکان زینتی در کلام. ۱۱ ـ کاربرد فراوان سجع و موازنه. ۱۲ ـ استشهاد به شعرهای فارسی و عربی، آیات قرآنی و امثال برای تزیین نه صرف بیان معنی. ۱۳ ـ استفادهٔ بسیار از صنایع لفظی و معنوی، مثل جناس*، مراعات نظیر*، ایهام*، تشبیه*، استعاره*و مجاز* و مانند آن‌ها. ۱۴ ـ کاربرد مترادفات. **سبک متکلف:** در این سبک، شیوه و سبک نثر فنی، به صورت افراطی به کار گرفته می‌شود، مثلاً بسامد زیاد واژگان عربی؛ استفادهٔ فراوان از سجع و موازنه؛ کاربرد فراوان مترادفات و مانند آن‌ها. تاریخ وصاف، جهانگشای جوینی و نفثة‌المصدور از نمونه‌های این سبک نگارشند. **سبک دورهٔ بازگشت ادبی:** در این دوره تقلید از سبک کلیله‌ودمنه و تاریخ وصاف و گلستان رواج یافت. از نمونه‌های آن می‌توان به درهٔ نادره اثر میرزا مهدی خان استرابادی، پریشان قاآنی و مآثر سلطانی عبدالرزاق بیگ دنبلی، برخی «منشآت» قائم‌مقام، ناسخ‌التواریخ سپهر و نامهٔ دانشوران اشاره کرد. در برابر نثر ادبی و فنی حاکم بر این دوره، باریکه‌ای از ساده‌نویسی هم جریان دارد که ترجمهٔ هزار و یک شب طسوجی، برخی «منشآت» فاضل‌خان گروسی و قائم‌مقام فراهانی و حقایق‌الاخبار میرزا جعفر حقایق نگار از نمونه‌های این شیوه‌اند. **دورهٔ ساده‌نویسی،** دو دورهٔ نثر مشروطیت و نثر معاصر را دربر می‌گیرد: **۱ـ سبک نثر دورهٔ مشروطیت:** ساده‌نویسی در این دوره رشد فراوان یافت و از مهم‌ترین آثار این دوره می‌توان به اینها اشاره داشت: سفرنامهٔ ناصرالدین شاه، صد خطابهٔ میرزا آقاخان کرمانی، رسالهٔ وزیر و رفیق میرزا ملکم خان، سفرنامهٔ امین الدوله، کتاب احمد و مسالک‌المحسنین از طالبوف، سرگذشت حاجی بابای اصفهانی ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی، چرند و پرند دهخدا و سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیگ زین‌العابدین مراغه‌ای. پاره‌ای ویژگی‌های سبکی این دوره عبارتند از: ۱ ـ ورود واژه‌های اروپایی مثل ژیمناستیک. ۲ ـ به کار نبردن واژگان قدیمی فارسی. ۳ ـ مطابقه صفت و موصوف. ۴ ـ تأثیر زبان ترکی در صرف و نحو زبان فارسی، مثلاً رواج واژه‌ها و اصطلاحات عربی جعلی از راه ترکی مانند وضعیت، مشروطیت و منورالفکر. ۵ ـ کاربرد واژه‌ها و تعبیرها و اصطلاحات عامیانه. ۶ـ ایجاز در بیان. ۷ ـ بی‌توجهی به صنایع معنوی تزیینی. ۸ ـ حذف بسیاری از مترادفات. ۹ ـ ورود اندیشه‌های نو چون آزادی، وطن، قانون، استبداد. ۱۰ ـ مردمی شدن ادبیات. ۱۱ ـ رواج فکر انتقادی. ۱۲ ـ رواج روزنامه‌نویسی. **۲ـ سبک نثر دورهٔ معاصر:** آ ـ نثر داستانی؛ نخستین رمان‌های فارسی همچون تهران مخوف مشفق کاظمی، زیبای محمد حجازی، تفریحات شب محمد مسعود، یکی بود یکی نبود محمدعلی جمال‌زاده و آثار داستانی صادق هدایت از نثری ساده و روان برخوردارند و نثری یکدست دارند که در اغلب آن‌ها، زبان برحسب شخصیت‌ها و راوی انعطافی نیافته است. برخی داستان‌نویسان نسل اول، نثرهای ممتازی دارند. نثر موزون ابراهیم گلستان، نثر توصیفی و جزئی‌نگر صادق چوبک، نثر موجز و گزارشی جلال آل احمد و نثر شاعرانهٔ م. ا. به آذین از نثرهای مشخص نویسندگان نسل اول است. اما نثر داستانی فارسی در نسل دوم نویسندگان به اوج رسید و محمود دولت‌آبادی و هوشنگ گلشیری برجسته‌ترین نثرهای داستانی را به دست داده‌اند، به‌ویژه دولت‌آبادی که نثری شاعرانه، موزون و تأثیرگذار را با موفقیت، به خدمت گرفته است. ب ـ نثر روزنامه‌ای: نثری است که در طول حیات خود دچار تحولی ساختاری و بنیادی شده است. نثر روزنامه‌ای در آغاز پدید آمدن آن، نثری سنگین، فخیم، مؤدبانه، گاه پرتعارف و پراطناب و طنزآمیز بود و گویا مخاطب آنها بیشتر مردم فرهیخته بودند تا عوام. اما از دههٔ ۱۳۲۰ ش به این‌سو مجلات و نشریات سرگرم‌کنندهٔ متعددی به بازار آمد که مخاطب آن‌ها عموم مردم بودند. بنابراین نثر روزنامه‌ای، نثری ساده و نزدیک به محاوره گردید. نثری که در آن انبوهی از اصطلاحات کوچه و

بازار که پیشتر ـ مگر در مقام طنز ـ جایگاهی در روزنامه‌ها نداشتند، وارد شدند تا آنجا که امروز نثر روزنامه‌ای به معنی نثر ساده و عوام‌فهم و گاه حتی مبتذل است. از جملهٔ نثرهای روزنامه‌ای روزگار گذشته، نثر ملک‌الشعرا بهار در مجلات دانشکده و نوبهار است. پ ـ نثر علمی: نثری است دقیق و جدی. نویسنده باید اطلاعات دقیق را با زبانی بدون زواید بیانی و به دور از لفظ‌پردازی در اختیار خواننده بگذارد. از نظر یاکوبسن، در متون علمی ـ و غیر ادبی ـ زبان «حذف می‌شود» و تنها هدف آنها ارائهٔ پیامی است که برای آن به وجود آمده‌اند. نثر علمی براساس رشته‌های گوناگون، انواع مختلفی دارد: ۱ـ نثر فلسفی، نثری است که متون فلسفی و کلامی را به آن می‌نگارند. این نثر در دوران گذشتهٔ زبان فارسی سابقه داشته است. در دورهٔ معاصر، محمدعلی فروغی در کتاب سیر حکمت در اروپا نثری شاخص به دست داده و دکتر محمدباقر هوشیار، دکتر محمود هومن، دکتر حمید عنایت، منوچهر بزرگمهر و دکتر عزّت‌الله فولادوند نثرهای فلسفی موفقی ارائه کرده‌اند. ۲ـ نثر روان‌شناسیک و جامعه‌شناسیک، نثری است برای متون مربوطه که سابقه‌ای در زبان فارسی نداشته است.نثر داریوش آشوری، دکتر ناصرالدین صاحب‌الزمانی، دکتر امیرحسین آریان‌پور و محمود صناعی از نمونه‌های این نوع نثر است. ۳ـ نثر تاریخی، که پیشینه‌ای کهن در زبان فارسی دارد و نثر عباس اقبال و دکتر فریدون آدمیت از نثرهای شاخص تاریخی است. ۴ـ نثر پژوهش‌های ادبی، که پیشینهٔ آن‌ها را باید در کتاب‌های بلاغی و بدیعی و تذکره‌ها جست. نثر محمد قزوینی، سعید نفیسی، مجتبی مینوی، دکتر پرویز ناتل خانلری، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن، شاهرخ مسکوب و ابوالحسن نجفی از مشخص‌ترین نمونه‌های نثر تحقیقی ادبی به شمار می‌آیند. از دورهٔ پادشاهی رضاشاه تا امروز عده‌ای نیز به سره‌نویسی روی آوردند که احمد کسروی از جملهٔ آنها بوّد.

منابع: از گوشه و کنار ادبیات فارسی، ۲۷۷-۳۲۹؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۶۰۶/۱- ۶۰۹؛ ۸۷۸/۲ - ۸۸۹؛ ۱۱۵۴/۳ ـ ۱۱۶۱؛ ۴۶۴/۴ - ۴۶۹؛ ۱۴۴۱/۵ - ۱۴۵۹؛ تاریخ زبان فارسی، ۳۵۶/۱-۳۹۸؛ داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع، ۳۸/۱؛ سبک‌شناسی، بهار؛ فن نثر در ادب فارسی؛ گنجینهٔ سخن، ۲۳/۱-۴۶؛ نویسندگان پیشرو ایران، ۲۷۳-۲۷۶.

ربیعیان ـ عباسپور

ستی‌نامه (sa.ti.nā.me)، از منظومه‌های عشقی عامیانهٔ فارسی که ریشهٔ هندی دارد. «ستی» در هندی، به زنی گفته می‌شد که پس از مرگ همسرش، خود را درون آتش می‌انداخت و به همراه جسد وی می‌سوخت تا وفاداری خویش را به شوهرش ثابت کند.شاعران فارسی‌سرای هند بر اساس این آیین، کتاب‌هایی به نام ستی‌نامه پدید آوردند. در پایان این منظومه*ها، معشوقه پس از مرگ عاشق، خودسوزی می‌کند یا به اصطلاح ستی می‌شود. ستی‌نامه منظومه‌ای کوتاه است و ستی‌نامه / سوز و گداز ،اثر بیربل کاچرو، متخلص به وارسته و ستی‌نامهٔ مجرم کشمیری، از نمونه‌های آن است. بسیاری از دیگر داستان‌های فارسی هند نیز به ستی شدن معشوقه می‌انجامد، مانند حسن و عشق حسام‌الدین حسامی، سحر حلال اهلی شیرازی و سوز و گداز نوعی خبوشانی.

منابع: تذکرهٔ شعرای کشمیر ، ۱۶۴۶/۴- ۱۶۵۲؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۶۷۲/۷- ۶۷۳، ۷۸۰- ۷۸۱؛ ۱۲۵۵/۸- ۱۲۵۶، ۱۲۹۹؛ لغت‌نامه ، زیر «ستی» ؛ منظومه‌های عاشقانهٔ ادب فارسی ، ۳۱.

آتشین

سجع (sajɛ)، در لغت به معنی آواز کبوتر و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده در سخن خود، کلماتی بیاورد که یا هم‌وزن باشند یا در حرف روی* مشترک باشند یا هم در وزن*، هم در حرف روی یکسان باشند. درواقع سجع در نثر*، به منزلهٔ قافیه* در نظم* است. سجع بر سه نوع است: **سجع متوازی**، آن است که در آخر جمله، کلماتی قرار گیرند که در وزن و حرف روی با هم مشترک باشند، مانند بشوید و بگوید در این جمله: «هرکه دست از جان بشوید هرچه در دل دارد بگوید.» **سجع مطرّف**، آن است که در انتهای دو جمله، کلماتی آورده شود که در روی با یکدیگر مشترک اما در وزن مختلف باشند، مانند حیات و ذات در این جمله: «هر نفسی که فرو می‌رود ممدّ حیات است و چون برمی‌آید، مفرّح ذات.» **سجع متوازن**، آن است که در پایان جمله، کلماتی واقع شوند که در وزن با هم مشترک باشند، اما در حرف روی اختلاف داشته باشند. سخن دارای سجع را مسجّع می‌نامند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۹۸؛ حدایق‌السحر، ۱۴-۱۵؛ حقائق‌الحدائق، ۱۵؛ درهٔ نجفی، ۱۲۴، ۱۱۴، ۱۲۲؛ سجع و سیر تاریخی آن در نثر تاجیک و فارسی، رحیم مسلمانیان قبادیانی، دوشنبه، ۱۹۷۰، ص ۲۲؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۲۶۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد،

۱۶۷؛ فرهنگ بلاغی-ادبی، ۳۳۹/۱، ۶۲۷؛ ۱۰۲۷/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۴۱؛ مدارج‌البلاغه، ۱۶۲؛ معالم‌البلاغه، ۴۱۰؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۴۱؛ نقدالشعر، ۱۶۲؛ نگاهی تازه به بدیع، ۲۳-۳۳؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۶۵-۶۶.

صدرنیا

سجع مهر (sajɛ-e.mohr)، مصراع*، بیت*، یا عبارت موزون، دلنشین و معمولاً قافیه‌دار که شاهان، شاهزادگان، بزرگان وحتی دانشمندان در مهر خود می‌کندند. سجع مهر نمایانگر رسمیت مهر بود و به این علت، آن را ادبی برمی‌گزیدند که خود را ادیب، یا دست‌کم دوستدار ادب و فرهنگ نشان دهند. از طرفی، سجع مهر موجب ماندن مهر در خاطره‌ها می‌شد. گزینش و بهره‌گیری از سجع مهر، نخست در زمان پادشاهی سلسلهٔ آق قویونلو (ح ۸۷۲-۹۰۵ق)، به‌ویژه از زمان پادشاهی تهماسب یکم صفوی (۹۳۰-۹۸۴ق) رونق گرفت. آنگاه پادشاهان سلسله‌های بعدی، هریک به پیروی از اینان، اشعار و عباراتی نغز برای سجع مهر خود برگزیدند. با آغاز پادشاهی رضا شاه پهلوی (۱۳۰۴-۱۳۲۰ش) و ورود تدریجی تمدن و الگوهای اروپایی به ایران، امضا جانشین سجع مهر شد. البته زدن مهر در پای نامه‌ها، دستورکارها، پیام‌ها و نظایر آن از روزگار قدیم در میان آریایی‌ها رایج بود. در موزهٔ بریتانیایی، مهری از داریوش به شکل استوانه وجود دارد که دارای نقش و کتیبه است. در این نقش، شاه بر گردونه‌ای سوار است و به شیری حمله می‌کند و این جمله به پارسی ایلامی و آشوری در آن کنده شده: «من داریوش شاهم.» این مهر، قدیم‌ترین مهر به‌جامانده از پادشاهان ایرانی است. اما قدیم‌ترین سند مهردار که از پادشاهان ایرانی در دست است، نامه‌ای است که امیرتیمور گورکانی (ح ۷۷۱-۸۰۷ق) به شارل ششم، پادشاه فرانسه (۱۳۸۰-۱۴۲۲م/۷۸۲-۸۲۶ق) نوشته و اصل آن به تاریخ محرم ۸۰۵ق/اوت ۱۴۰۲م است و به شمارهٔ ۹۳۷ در مرکز اسناد رسمی پاریس نگهداری می‌شود. در پایین این نامه، مهر امیرتیمور با این عبارت زده شده است: **راستی رستی**. سپس باید از فرمان میرزا جهانشاه قراقویونلو (۸۳۹-۸۷۲ق) یاد کرد که موضوع آن، واگذاری ریاست سادات و تولیت اوقاف بقعهٔ حضرت معصومه(س) به یکی از سادات رضوی است. پایین این فرمان که به تاریخ ۲۸ جمادی‌الاولی ۸۶۷ق است، موشح به مهر جهانشاه است با این سجع **من عدل ملک - جهانشاه - من ظلم هلک**. در جدول زیر شماری از پرآوازه‌ترین سجع مهرهای پادشاهان ایرانی - از دودمان قراقویونلو تا عصر قاجار - آمده است.

نام پادشاه ومدت پادشاهی	سجع مهر	تاریخ مهر
یعقوب بیگ قراقویونلو	ان‌الله ناصر بالعدل والاحسان - یعقوب بن حسن بن علی بن عثمان	۱۵رمضان ۸۸۴ق
الوندبیگ قراقویونلو	الملک المنان - الوند بن حسن بن علی بن عثمان	۱۰ رجب ۹۰۴ق
اوزون حسن آق‌قویونلو(۸۵۷-۸۸۲ق)	عدل‌کن کزعدل گردی صف‌شکن - رستم مقصود بن سلطان حسن	
احمدبیگ آق‌قویونلو	لب خشک مظلوم گوخوش بخند-که مابیخ ظالم بخواهیم بکند	
شاه اسماعیل صفوی(۹۰۵-۹۳۰ق)	العبد اسمعیل بن حیدرالصفوی	۹۱۳ق
شاه تهماسب یکم صفوی(۹۳۰-۹۸۴ق)	بندهٔ شاه ولایت	
	سلطان کشوردین - تهماسب شاه عادل	۹۷۷ق
سلطان محمد خدابنده (۹۸۵-۹۹۶ق)	غلام شاه ولایت - سلطان محمدبن تهماسب	
شاه عباس یکم صفوی (۹۹۶-۱۰۳۸ق)	بندهٔ شاه ولایت عباس	۹۹۴ق
	خادم شاه ولایت عباس	۹۹۶ق
شاه صفی (۱۰۳۸-۱۰۵۲ق)	حسبی‌الله - هست از جان غلام شاه‌صفی	۱۰۳۸ق
	جانب هرکه با علی نه نکوست - هرکه گوباش من ندارم دوست/ هرکه چون خاک نیست بر در او-گر فرشته است خاک بر سراو	۱۰۳۸ق
	بندهٔ شاه ولایت صفی	۱۰۳۸ق

شاه عباس دوم صفوی (۱۰۵۲-۱۰۷۷ق)	بندهٔ شاه ولایت عباس ثانی	۱۰۵۹ق
شاه صفی دوم/شاه سلیمان یکم صفوی (۱۰۷۸/۱۰۷۷- ۱۱۰۵ق)	بندهٔ شاه ولایت صفی ثانی	۱۰۷۷ق
	بندهٔ شاه ولایت سلیمان	۱۰۷۸ق
	گرکند بدرقهٔ لطف تو همراهی ما- چرخ بردوش کشد غاشیهٔ شاهی ما	۱۰۷۸ق
	الملک للّه - انه من سلیمان	۱۰۷۹ق
	بسم‌الله - بندهٔ شاه ولایت سلیمان	۱۰۹۱ق
سلطان حسین صفوی (۱۱۰۵-۱۱۳۵ق)	بندهٔ شاه ولایت حسین	۱۱۱۱ق
	وارث ملک سلیمان شاه سلطان حسین	۱۱۱۲ق
	کمترین کلب امیرالمؤمنین سلطان حسین	۱۱۱۲ق
	فرمانبر مولای حق سلطان حسین	۱۱۲۵ق
شاه تهماسب دوم صفوی (۱۱۳۵-۱۱۴۵ق)	بندهٔ شاه ولایت تهماسب ثانی	
نادرشاه افشار(۱۱۴۸-۱۱۶۰ق)	نگین دولت و دین رفته بود چون از جا- به نام نادرایران قراردادخدا	
	بندهٔ درگاه سلطان نادراست	
	نادرعصرم ز لطف حق غلام هشت وچار- لافتی الاّعلی لاسیف الّا ذوالفقار	
	مظهر لطف الهی نادر است	۱۱۴۸ق
شاهرخ افشار(۱۱۶۱-۱۲۱۰ق)	الملک‌للّه - مظهر لطف الهی شاهرخ	۱۱۶۱ق
	بسم‌الله - آن که باشد کلب سلطان خراسان شاهرخ	
	یافت از الطاف احمد پادشاه - شاهرخ بر تخت شاهی پایگاه	
	شد دراقلیم رضا صاحب نگین - شاهرخ کلب امیرالمؤمنین	
	آفتاب ملک را گر شد خسوفی چند روز- باردیگرشد زنور شارخی گیتی‌فروز	
	آن‌که سایدازشرف‌بردرگهش خورشید رخ - شاه‌دین‌رابنده‌نصرالله‌ابن‌شاهرخ	
	آن‌که‌باشدکلب سلطان‌خراسان‌شاهرخ- روزوشب‌بردرگهش‌سایندمهروماه‌رخ	
	نظام یافت به لطف جناب مرتضوی -...به جهان دین ودولت صفوی	
	آن‌که‌شددربان سلطان‌خراسان شاهرخ - روزوشب‌بردرگهش‌مالندمهروماه‌رخ	
کریم‌خان زند(-۱۱۹۳ق)	یا من هو بمن رجاه کریم	
جعفرخان زند(۱۱۹۹- ۱۲۰۳ق)	لااله‌الّاالملک المبین- عبده‌محمدجعفر/جعفرقلی‌ام‌شرف‌دراین نام	
آقا محمدخان قاجار(۱۲۱۰-۱۲۱۲ق)	افوض امری الی‌الله - عبده	
فتحعلیشاه قاجار (۱۲۱۲-۱۲۵۰ق)	عبده الراجی باباخان	۱۲۱۴ق
	العزت‌للّه - شاه شاهان جهان فتحعلی	۱۲۳۰ق
	گرفت خاتم شاهی زقدرت ازلی - قرار درکف شاه زمانه فتحعلی	۱۲۱۷ق
محمدشاه قاجار(۱۲۵۰-۱۲۶۴ق)	الملک‌للّه - محمدشاه غازی صاحب تاج ونگین آمد - شکوه ملک و ملت	۱۲۵۰ق
	رونق‌آیین و دین آمد	
	هوالله تعالی - السلطان بن السلطان محمدشاه غازی	

ناصرالدین شاه (۱۲۶۴-۱۳۱۳ق)	تاکه دست ناصرالدین خاتم‌شاهی‌گرفت ـ صیت‌دادومعدلت‌ازماه‌تاماهی‌گرفت هو ـ شاه شاهان ناصرالدین العزت‌للّه ـ السلطان ناصرالدین شاه قاجار	۱۲۶۴ق ۱۲۷۴ق ۱۲۸۴ق
مظفرالدین شاه (۱۳۱۳-۱۳۲۴ق)۸	الملک‌للّه ـ دمیدکوکب فتح و ظفر بعون‌الله ـ گرفت خاتم شاهی‌مظفرالدین‌شاه العزت‌للّه ـ مظفرالدین شاه قاجار رسید صیت جهان‌داوری به ماهی وماه ـ ز نقش خاتم سلطان مظفرالدین‌شاه	۱۳۱۴ق ۱۳۱۴ق
محمدعلی شاه قاجار(۱۳۲۴-۱۳۲۷ق)	الملک‌للّه ـ به توفیق برزد به عون الهی ـ محمدعلی خاتم پادشاهی	۱۳۲۴ق
احمدشاه قاجار(۱۳۲۷-۱۳۴۴ق)	الملک‌للّه ـ السلطان بن السلطان احمدشاه قاجار با این بیت: خواست تا یزدان شود آبادملک از عدل و داد ـ خاتم‌شاهی به سلطان احمد قاجار داد	

گذشته از پادشاهان ،برخی از شاهزادگان و حتی شماری از صدراعظم‌ها و دانشمندان نیز سجع مهر داشتند که برخی از آن‌ها در جدول زیر معرفی شده‌اند.

تام شاهزاده/ولیعهد/صدراعظم	سجع مهر
سلطان حمزه (ـ۹۹۴ق)ولیعهد سلطان محمدصفوی	بندهٔ شاه ولایت حمزه
علیشاه/عادلشاه افشار(ـ۱۱۶۲ق)شاهزاده افشارو برادرزادهٔنادرشاه	الملک للّه ـ بندهٔ شاه ولایت علی
ابراهیم شاه افشار(ـ۱۱۶۲ق)شاهزاده افشار وبرادر علیشاه	بسم‌الله ـ سلام علی ابراهیم
ناصرالدین شاه(هنگام ولیعهدی)	ولیعهد شاه جهان ناصرالدین
مظفرالدین شاه(هنگام ولیعهدی)	منشورحکمرانی بگرفت زیب و آیین ـ ازخاتم ولیعهدسلطان مظفرالدین
عباس میرزا(ـ۱۲۴۹ق)ولیعهدفتحعلیشاه قاجار	ز فتحعلی شد عیان فرعباس ـ در دریای خسروی عباس
فریدون میرزا (ـ۱۲۷۲ق)پسر پنجم عباس میرزا	فریدون گوهر دریای شاهی
قهرمان میرزا(ـ۱۲۵۵ق)پسر هشتم عباس میرزا	قهرمان ملک دارای جهان شد قهرمان
ملک قاسم میرزا (ز۱۲۶۵ق)پسر فتحعلیشاه قاجار	فروزان اختر برج شهنشاهی ملک قاسم
حشمت‌الدوله‌حمزه‌میرزا (ـ۱۲۹۷ق)پسربیست ویکم عباس میرزا	فروزان اختر دریای شاهی حشمت‌الدوله
اردشیرمیرزا(ـ۱۲۸۲ق)پسرنهم عباس میرزا	اردشیراز لطف شاهنشاه رکن‌الدوله شد
فیروزمیرزانصرت‌الدوله (ـ۱۳۰۳ق)پسرشانزدهم عباس‌میرزا	خجسته اخترشاهنشه جهان فیروز
بهرام میرزای معزالدوله (ـ۱۲۹۹ق)پسردوم عباس‌میرزا	شدازدیوان شاهنشاه اسلام ـ ملقب برمعزالدوله بهرام
مسعودمیرزای ظل‌السطلان(ـ۱۳۳۶ق)پسرچهارم ناصرالدین شاه	اختربرج شهی گوهردریای وجود ـ ظل‌السلطان خلف ناصردین شه مسعود
کامران میرزا نایب‌السلطنه(ـ۱۳۰۷ش)پسرسم ناصرالدین شاه	کامران عبدشاه مهرسریر ـ نایب‌السلطنه‌امیرکبیر
تهماسب میرزامؤیدالدوله (ـ۱۲۹۷ق)نوهٔ فتحعلیشاه	بندهٔ شاه ولایت تهماسب
عمادالدوله امامقلی میرزا(ـ۱۲۹۲ق)	بلند اختربرج شهی امامقلی
ملک محمودمیرزا(ـ۱۲۱۴ش)پسر پانزدهم فتحعلیشاه	شد به توفیق صانع معبود ـ پاسبان دررضا محمود
میرزاآقاخان نوری(۱۲۲۲ ـ ۱۲۸۱ق)	صدراعظم دولت علیهٔایران ـ اعتمادالدوله‌میرزاآقاخان
میرزاحسین خان صدراعظم قزوینی(۱۲۴۳-۱۲۹۸ق)	صدراعظم دولت علیهٔایران ـ مشیرالدوله‌میرزاحسین‌خان
سپهسالاراعظم صدراعظم ناصرالدین شاه	

احمدشاه درّانی (ـ۱۱۸۷ق) از سرداران نادرشاه افشار و بنیادگذار استقلال افغانستان ،فرمان داد تا بیت زیر را نقش سکه‌اش کنند: «سکه زن بر سیم و زر از اوج ماهی تا به ماه ـ حکم شد از قادر بی‌چون به احمد پادشاه.»

سجع سکهٔ امیر دوست محمدخان و شیرعلی خان نیز به ترتیب ابیات زیر بوده است: «سیم و طلا به شمس و قمر حذف می‌دهد خبر ـ وقت رواج سکهٔ پاینده‌خان رسید.» □ «جمال دولت پاینده قسمت ازلی است ـ وصی دوست محمد، امیر شیرعلی است.»

منابع: تاریخ ادبیات ایران ، براون، ۵۸/۳؛ تاریخ مختصر افغانستان ، ۱۱۷/۲ـ ۱۲۱؛ تذکرة الملوک ، ۸۰؛ فواید الصفویه ، ۹۴؛ مجمل‌التواریخ، ابوالحسن گلستانه، ۴۴۲ـ۴۴۴، ۴۴۷ ،۴۴۹؛ دیوان اشعار ملک‌الشعرا فتحعلیخان صبا، ۶۹۷؛ مهرها و مسکوکات پادشاهان ایران ، در صفحات فراوان؛طاهری شهاب، «سجع مهر سلاطین و شاهزادگان وصدور ایران»، وحید ،سال دوم، شمارهٔ ۸، مرداد ۱۳۴۴ش، صص ۴۱ـ۴۹.

قاسم‌نژاد

سحر حلال (sehr-e.ha.lāl)، در لغت به معنای جادویی است که مجاز شمرده می‌شود و گناهی ندارد و در اصطلاح ادبی، به اعتقاد گروهی عبارت است از آن که شاعر در بیت، لفظ یا الفاظی بیاورد که بر حسب صورت و معنی، بتوان آن را از باقیماندهٔ الفاظ گذشته به حساب آورد و هم آن را مقدمهٔ کلمات بعدی دانست: «هست در من آتشی روشن نمی‌دانم که چیست ـ این قدر دانم که همچون شمع می‌کاهم دگر» که لفظ روشن در این‌جا سحر حلال است. گروهی دیگر نیز معتقدند که سحر حلال شعری است که مصراع اول آن، دارای معنی مستقل و کامل باشد؛ اما با خواندن مصراع دوم معلوم شود که این دو مصراع به یکدیگر مربوط هستند: «دشمن او را مباد جز دل بریان ـ آری سوزد ز بهر دیدهٔ گریان.»

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۴۹ـ۱۵۰؛ دیوان اهلی شیرازی، ۶۲۰ـ۶۲۱؛ زیب سخن، ۳۲/۱ـ۳۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۶۲۷/۱؛ مدارج‌البلاغه، ۱۶۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۴۵.

صدرنیا

سخره حماسه ← حماسهٔ مضحک

سده (sa.de)، جشن آتش‌افروزی از روزگار باستان است که ایرانیان با سپری شدن چهل روز از زمستان، دقیقاً در پایان چلهٔ بزرگ، در دهمین روز از بهمن‌ماه، به‌نام آبان روز ، به هنگام شب برگزار می‌کردند، چنان‌که مسعود سعد گوید: «آبان روز است روز آبان ـ خرم گردان به آب رز جان/ بنشین به نشاط و دوستان را ـ ای دوست به عز و ناز بنشان/ تا باده زنیم و شاد باشیم ـ بر یاد خدایگان کیهان.» فرخی نیز گوید: «از پی تهنیت روز نو آمد بر شاه ـ سدهٔ فرخ روز دهم بهمن ماه.» عرب‌ها سده را سذق گویند، چنان‌که زمخشری در مقدمة‌الادب آورده: لیلة سذق شب سده و آن شب چهلم زمستان است که همان شب اول چله کوچک است. در التفهیم بیرونی نیز دربارهٔ جشن سده آمده: «آبان روز است از بهمن ماه و آن دهم روز بود. و اندر شبش که میان روز دهم است و میان روز یازدهم آتش‌ها زنند به گوز و بادام و گرد برگرد آن شراب خورند و لهو و شادی کنند و نیز گروهی از آن بگذرند تا بسوزانیدن جانوران.» بنابرآنچه از اساطیر و متون ایران باستان برمی‌آید، جشن سده در ایران باستان و ادبیات زردشتی، رسمیتی نداشته است. در اوستا و نوشته‌های پهلوی نیز یادی از آن نشده است و این شاید از آن روی بوده که این جشن از اعیاد بومی غیر آریایی بوده است. گویا این جشن از دورهٔ اردشیر بابکان (۲۲۶ـ ۲۴۱م) در شمار عیدهای رسمی درآمده، سپس با آیین زردشتی درآمیخته و پس از آن به صورت جشن ملی درآمده (احتمال این نظر، بسیار زیاد است، چون دورهٔ اشکانی و ساسانی دورهٔ درآمیختن کامل فرهنگ بومی و آریایی در ایران بوده است)، سپس تا سده‌های پس از اسلام، ادامه یافته، چنان‌که همه ساله در ایران و دربار پادشاهان (تا هجوم قوم مغول و تاتار) برپا بوده است و شاهد آن در آثار شاعران و نویسندگان دورهٔ آل بویه، غزنویان و سلجوقیان به جا است. در نوروزنامه‌ای که به خیام نیشابوری منسوب است آمده که: پادشاهان هر سال تا امروز آیین سده را می‌گیرند و در ایران و توران به جای می‌آورند. افسانه‌های گوناگون در سبب پیدایی این جشن گفته‌اند: ۱ـ روزی هوشنگ پیشدادی پسر سیامک با یک صد تن از یاران به کوه رفت، در راه به ماری بزرگ برخورد.

هوشنگ سنگی به سوی مار پرتاب کرد، سنگ به صخره خورد و از برخورد دو سنگ، آتش پدیدار شد. پدید آمدن آتش را جشن گرفتند و آن را سده نامیدند. فردوسی نیز در کیفیت پیدایش آتش و بنیاد آن به دست هوشنگ، قصه‌ای در شاهنامه آورده: «یکی روز شاه جهان سوی کوه ـ گذر کرد با چند کس هم گروه/ پدید آمد از دور چیزی دراز ـ سیه رنگ و تیره‌تن و تیز تاز/ دو چشم از بر سر چو دو چشمه خون ـ ز دود دهانش جهان تیره‌گون/ نگه کرد هوشنگ باهوش و سنگ ـ گرفتش یکی سنگ و شد پیش جنگ/ به زور کیانی بیازید دست ـ جهان سوز مار از جهان جو بجست/ برآمد به سنگ گران سنگ خرد ـ همین و همان سنگ بشکست خرد ـ فروغی پدید آمد از هر دو سنگ ـ دل سنگ گشت از فروغ آذرنگ/ نشد مار کشته ولیکن ز راز ـ پدید آمد آتش از آن سنگ باز / جهاندار پیش جهان آفرین ـ نیایش همی‌کرد و خواند آفرین/ بگفتا فروغی ست این ایزدی ـ پرستید باید اگر بخردی/ شب آمد برافروخت آتش چو کوه ـ همان شاه در گرد آن با گروه/ یکی جشن کرد آن شب و باده خورد ـ سده نام آن جشن فرخنده کرد/ ز هوشنگ ماند این سده یادگار ـ بسی باد چون او دگر شهریار.» ۲ـ مؤلف صبح‌الاعشی روایتی از رسالهٔ علی بن حمزهٔ اصفهانی یاد کرده که چون عدد فرزندان کیومرث (آدم نخستین) به صد رسیدند، بنای عروسی گذاشته، هر دختری را به فرزندی تزویج کرد و آن شب را جشن گرفت و آتش افروخت و این عید بزرگ نیز از آن به بعد مرسوم شد. در این باره در کتاب التفهیم آمده: «اندرین روز از فرزندان پدر نخستین صد تن تمام شدند.» ۳ـ برخی نیز چون بیرونی در التفهیم ،سبب برگزاری این جشن را به پیروزی فریدون و گرفتاری بیوراسب نسبت داده‌اند: ارمائیل/ ازمائیل در داستان ضحاک که مأمور کشتن دو نفر و دادن مغز آنان به مارهایی بود که بر دوش ضحاک روییده بودند، بود، هر روز یکی از دو نفری را که محکوم به مرگ بودند،با آمیختن مغز آن دیگری با مغز قوچی، نجات می‌داد. هنگامی که فریدون، بیوراسب را شکست داد، خواست ازمائیل را هم بکشد، که ازمائیل روشی را که برای نجات نیمی از قربانیان به‌کار برده بود، به او بازگفت. سپس وی به نجات یافتگانی که در کوه‌های غرب دماوند مستقر شده بودند و شمار آن‌ها به صد رسیده بود، دستور داد تا هر کدام آتشی برافروزند. بدین ترتیب صد شعله از کوه نمایان شد. این آتش‌افروزی در دهم بهمن ماه بود. عنصری در این باره گوید: «سده جشن ملوک نامدارست ـ ز افریدون و از جم یادگار ست/ زمین گویی تو امشب کوه طورست ـ کزو نور تجلی آشکار است/.../ به لاله ماند این لیکن نه لاله‌ست ـ شرار آتش نمرود و نارست.» (دیوان عنصری،۲۱) ولی عمادالدین زکریای قزوینی در عجایب‌المخلوقات ، واضع جشن سده را مادر اردشیر بابکان دانسته است. ۴ـ چون با گذشت یکصد روز از زمستان بزرگ، سرما به پایان اوج خود می‌رسد و از آن پس سستی می‌گیرد، به شادی این سستی و زوال ، جشن سده را برپا می‌داشتند. ۵ ـ از جشن سده تا نوروز، پنجاه روز و پنجاه شب است و روی‌هم‌رفته صد شب و روز می‌شود که به‌سبب این امر، سده را پنجاه روز به نوروز مانده جشن می‌گرفتند. ۶ـ از این روز تا روز گردآوری غله در نواحی جنوبی ایران، یکصد روز فاصله است و بدین سبب این جشن را، سده نامیدند. علل اسطوره‌ای و نجومی تقویمی که برای جشن سده یاد کرده‌اند، همه در توجیه واژهٔ سده، در ارتباط با واژهٔ صد هستند، ولی احتمالاً نباید این واژه ارتباطی با واژهٔ صد داشته باشد، چون واژهٔ اوستایی sada به معنای ظهور، آشکارایی و پیدایی است و از ریشهٔ sand به معنای به نظر رسیدن برگرفته شده است. با همهٔ این‌ها، دانستنی‌ها دربارهٔ علت اصلی پیدایی جشن سده و سبب نامگذاری این جشن به سده، چندان دقیق نیست، چنان‌که در التفهیم بیرونی نیز آمده: «... پیش از سده روزی است او را برسده گویند و نیز نوسده و به حقیقت ندانستم از وی چیزی.» دربارهٔ آداب این جشن نیز روایاتی یاد شده است: این جشن را به هنگام شب برگزار می‌کردند. همگان به صحرا می‌رفتند و کوه‌هایی از بوته‌ها فراهم می‌کردند و آن‌ها را برمی‌افروختند و شادی و پایکوبی می‌کردند. گردآوری این بوته‌ها فریضه‌ای عمومی شمرده می‌شد و بزرگان و مالداران کسانی را اجیر می‌کردند تا به‌جای ایشان بوته گرد آورند. شاهزادگان و وزیران و امیران ایران، هریک برای برپا داشتن جشن، به تهیهٔ هیزم و خار و خاشاک به‌ویژه چوب گز فرمان می‌دادند و در سرای خود آتش‌ها می‌افروختند و با ندیمان و رامشگران به نظاره می‌نشستند و آن شب را به باده‌گساری و سماع و ساز و نمایش می‌گذراندند. در جشن‌هایی که با حضور پادشاهان و بزرگان برپا می‌شد، شمع‌های بسیار بلندی در مجلس نصب می‌کردند و هنگام فرونشستن خورشید آن را می‌افروختند. در این جشن مرغان و جانوران صحرایی را گرفته، آن‌ها را به نفت می‌آغشتند یا برپای ایشان دسته‌های گیاه خشک می‌بستند و در گیاه یا پرنده آتش می‌افکندند و آن‌ها را رها می‌کردند تا در صحرا و آسمان به پرواز

درآیند. رسم آتش‌افروزی در جشن، ریشه در اعتقادات جادویی انسان عصر باستان دارد که برای تقویت نیروی خورشید و سرعت بخشیدن به گرمادهی آن انجام می‌دادند و آن عقیده متکی بر این باور بود که ایجاد آتشی همانند آتش خورشید، سبب گرم‌تر و نیرومندتر شدن خورشید می‌شود و در نتیجه بازماندهٔ سرما یا تأثیر زیان‌آور آن را نابود می‌کند. یکی از زیباترین و قدیم‌ترین جشن سده‌هایی که می‌شناسیم، جشن سدهٔ مرداویج زیاری در ۳۲۳ق است که در اصفهان برپا شده بود و ابن اثیر در تاریخ الکامل خود به شرح چگونگی و آداب آن پرداخته است: «شب سده فرا رسید مرداویج فرمود هیمهٔ بسیاری از کوه‌های اطراف اسپهان بیاوردند و بر دو سوی دشت معروف به زنده‌رود پشته‌ها از هیزم مانند گنبدها و منبرهای بزرگ توده کردند، و از دامنهٔ کریم کوه که مشرف به شهر است تا فراز آن و بر تپه‌ها همه جا خار و خاشاک بسیار چیدند، چنان‌که چون آتش در هیمه‌ها و خارها بزنند کوه و تپه‌ها سراپا آتش گردد و به گرد آوردن نفت و نفت‌اندازان و بازیگران چیره‌دست و ساختن شمع‌های بسیار فرمان داد و نیز فرمود که هزاران پرنده از زاغ و زغن بگیرند تا بافته‌های گیاه نفت اندود به پاهاشان بسته آتش بزنند و در هوا پرواز دهند وز آن پس فرمود خوان شاهانه‌ای در دشت بگسترند و سد اسب و دویست گاو و سه‌هزار گوسپند و افزون از ده‌هزار انواع پرندگان بریان کنند و با حلوای بسیار و غذاهای دیگر بر آن خوان بنهند.» ابن اثیر در جای دیگر الکامل دربارهٔ جشن سدهٔ روزگار جلال‌الدین ملکشاه سلجوقی آورده: «سلطان در ماه رمضان سال ۴۸۴ به بغداد رسیده در سرای سلطنت فرود آمد و یاران و همراهانش پراکنده فرود آمدند... و جشن سده را در دارالسلام برپا داشته در شکوه و نکویی آن کوشیدند، بدان‌گونه که گویند مردمان بغداد تا آن هنگام چنان جشنی ندیده بودند.» در تاریخ بیهقی نیز توصیفی از جشن سده در روزگار سلطان مسعود غزنوی (۴۲۱- ۴۳۲ق) شده: «امیر [سلطان مسعود] فرمود تا سرای پرده بر راه مرو بزدند بر سه فرسنگی لشکرگاه و سده نزدیک بود. اشترانِ سلطانی را و از آن همهٔ لشکر به صحرا بردند و گز[نام درختچه‌ای با شاخ‌های نازک و برگ‌های ریز]کشیدن گرفتند تا سده کرده آید و پس از آن حرکت کرده آید و گز می‌آوردند در صحرایی که جوی آب بزرگ بود، بر آن برف می‌افکندند تابه بالای قلعتی برآمد و چهار طاق‌ها بساختند از چوب سخت بلند و آن را به گز بیاگندند و گز دیگر جمع کردند که سخت بسیار بود و به بالای کوهی برآمد بزرگ و اله بسیار و کبوتر و آنچه رسم است از داراتِ این شب به دست کردند... و سده فراز آمد، نخست شب امیر بر آن لب جوی آب که شراعی زده بودند، بنشست و ندیمان و مطربان بیامدند و آتش به هیزم زدند ـ و پس از آن شنیدم که قریب ده فرسنگ فروغ آن آتش بدیده بودند ـ و کبوترانِ نفط اندود بگذاشتند و ددگانِ برف‌اندود و آتش زده دویدن گرفتند و چنان سده‌ای بود که دیگر آن‌چنان ندیدم و آن به خرمی به پایان آمد.» از دیگر آداب جشن سده، زدن صورتک‌ها بر چهره و فروختن اسباب‌بازی‌هایی چون سپر و شمشیر چوبین و بوق سفالین بود، چنان‌که در روزگار امام محمد غزالی (۴۵۰-۵۰۵ق) آن‌ها را جزو کارهای حرام می‌دانستند و سعی در برانداختن جشن سده و نوروز داشتند. در این باره در کیمیای سعادت آمده: «چنگ و چغانه فروشند، و صورت حیوانات [اسباب‌بازی] فروشند برای کودکان در عید، و شمشیر و سپر چوبین فروشند برای نوروز و بوق سفالین برای سده... و از این چیزها بعضی حرام و بعضی مکروه، اما صورت حیوانات [اسباب‌بازی] حرام است و آنچه برای سده و نوروز فروشند چون شمشیر و سپر چوبین و بوق سفالین، این در نفس خود حرام نیست، و لیکن اظهار شعار گبران است، که مخالف شرع است و از این جهت نشاید. بلکه افراط کردن در آراستن بازار به سبب نوروز، و قطایف بسیار کردن و تکلف‌های نو ساختن برای نوروز نشاید. بلکه نوروز و سده باید که مندرس شود و کسی نام آن نبرد! تا گروهی از سلف گفته‌اند، که روزه باید داشت تا طعام خورده نیاید و شب سده چراغ فرا نباید گرفت، تا اصلاً آتش نبیند و محققان گفته‌اند روزه داشتن این روز هم ذکر این روز بود و نشاید که نام این روز برند به هیچ وجه! بلکه با روزهای دیگر برابر باید داشت و شب سده هم‌چنین، چنان‌که از او خود نام و نشان نماند.» از دیگر اشعار شاعرانی که دربارهٔ جشن سده، سروده‌اند، بدین قرار است: «گرنه آیین جهان از سرهمی دیگر شود ـ چون شب تاری همی از روز روشن‌تر شود/ روشنایی آسمان را باشد و امشب همی ـ روشنی بر آسمان از خاک تیره برشود/ روشنی بر آسمان زین آتش جشن سده‌ست ـ کز سرای خواجه با گردون همی همسر شود/ آتشی کرده‌ست خواجه کز فراوان معجزات ـ هر زمان گیرد نهادی، هر زمان دیگر شود.» (دیوان فرخی ، ۴۸)□ «سده دلیل بهارست و روزگار نشاط ـ نشاط کن که جهان پر گل‌ست و پر سوسن/ بخواه جام و برافروز آذر برزین ـ که پر شمامهٔ کافور شد که و برزن.» (عمعق بخارایی)□ «بر لشکر زمستان نوروز نامدار ـ کردست

رای تاختن و قصد کارزار/ اینک بیامده ست به پنجاه روز پیش ـ جشن سدهٔ طلایهٔ نوروز نو بهار/..../ نوروز پیش از آنکه سراپرده زد به در ـ با لعبتان باغ و عروسان مرغزار/ این جشن فرخ سده را چون طلایگان ـ از پی خویشتن بفرستاد کامگار.» (دیوان منوچهری ، ۳۹)□ «جشن سده امیرا رسم کبار باشد ـ این آیین کیومرث و اسفندیار باشد.» (دیوان منوچهری ،۱۹۰)□ «شب سده‌ست بیا ای چراغ رود نواز ـ از آتش می غم را بسوز و چنگ نواز.» (عثمان مختاری)□ «مگذار کاتش سده در جان ما زند ـ این هجر کافر تو که آفت‌رسان ماست.» (خاقانی)□ «بهشتم بیامد ز آتشکده ـ چو نزدیک شد روزگار سده.» (فردوسی)□ «جشن شده آیین جهاندار فریدون ـ بر شاه جهاندار فری باد همایون.» (عنصری)□ «انجم بر آسمان چو به مجلس شب سده ـ با آتش و چراغ نشسته صد انجمن.»(لامعی)□ «آن شب که شب سده بُوَد در کویت ـ آتش دل من باد و چلیپا مویت.» (دیوان خاقانی، ۷۰۵)□ «چون دیدمش که عید سده داشت چون مغان ـ آتش ز لاله برگ و چلیپا ز عنبرش.» (دیوان خاقانی، ۲۲۴)□ «به نوروز جمشید و جشن سده ـ که نوگشتی آیین آتشکده.»(نظامی)□ «و افریدون همان روز که ضحاک را بگرفت و ملک بر وی راست گشت جشن سده بنهاد.» (نوروزنامه) جشن سده هنوز در میان برخی از زردشتیان، از جمله زردشتیان یزد برگزار می‌شود.

منابع: آثارالباقیه ،ترجمه ،۵۶۱؛ الکامل فی‌التاریخ ، ۲۴۴/۶؛ ۱۵۹/۸؛ برهان قاطع ، زیر «سده»؛ تاریخ بیهقی ، چاپ خطیب رهبر، ۶۶۶/۲ـ ۶۶۷؛ دیوان خاقانی ؛ دیوان عثمان مختاری؛ دیوان عمعق بخارایی ؛ دیوان عنصری ؛ دیوان فرخی ؛ دیوان منوچهری؛ شاهنامه، چاپ ژول مول ، ۵۶/۱؛ کتاب‌التفهیم ، ۲۵۷ـ ۲۵۸؛ مقالات تربیت ، ۳۷۳ـ ۳۸۰؛ نخستین انسان و نخستین شهریار ، ۲۰۳/۱ـ ۲۲۵؛ یشت‌ها، ۵۱۴/۱ـ ۵۱۵؛ یکی قطره باران ، ۷۱۱ـ ۷۱۲؛ ع.قویم، «جشن سده»، ارمغان ، سال ۲۴، شمارهٔ ۷و۸، صص ۲۹۷ـ ۳۰۸؛ مهرداد بهار، «دربارهٔ جشن سده»، چیستا، سال یکم، شمارهٔ ۶، صص ۶۲۹ـ ۶۳۵؛ پرویز رجبی ، «مقدمه‌ای برای بهمنگان و سده»، همان‌جا، صص ۷۱۰ـ ۷۲۷؛ غلام‌حسین صدری افشار، «سده، جشن آتش جاویدان»، شورای نویسندگان و هنرمندان ایران، دفتر دوم، زمستان ۱۳۵۹، صص ۱۵۳ـ۱۵۵.

حجتی

سرآغاز ← دیباچه

سراپا (sa.rā.pā) گروهی از منظومه*های عاشقانهٔ فارسی. که در آن‌ها، اعضای بدن معشوقه، از سر تا پا، به زیبایی و با عفت کلام، تصویر می‌شود. این کار نه تنها در سراپا، بلکه در بقیهٔ منظومه‌های عاشقانه، و بیشتر در معرفی معشوقه، نخستین دیدار او با عاشق و مانند آن‌ها، انجام می‌گیرد. از زیباترین نمونه‌های آن، وصف سراپای شیرین از زبان شاپور، ندیم خسرو، در خسرو و شیرین نظامی است. در سراپا، بیشتر، اعضای چهرهٔ معشوقه تصویر می‌شود. ادهم همدانی، مهری عرب،حسرت مشهدی، توفیق کشمیری، منت دهلوی، محنت کردستانی ،محمد محرم کشمیری، وصفی ، راحت وزیرآبادی و غلام‌محمد طرزی افغان، سراپا سروده‌اند. سراپای مهری عرب، آیینهٔ بدن‌نما نیز نام دارد و طرزی منظومهٔ خود را در پاسخ به آن سروده است. شاید بتوان چهره‌نویسی* و کتاب‌های شمایل‌النبی را نیز که در آن‌ها سراپای رسول اکرم(ص) ، به نظم یا نثر،تصویر می‌شود، گونه‌ای سراپا دانست.

منابع: فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۸۶۹/۷؛ ۹۶۳/۸ـ ۹۶۴، ۱۱۷۹ـ ۱۱۸۰، ۱۱۸۴، ۱۳۳۰ـ ۱۳۳۱، ۱۳۵۰، ۱۴۶۹ـ ۱۴۷۰؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۲۹۰۵/۴ـ ۲۹۰۷؛ فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ گنج‌بخش ، ۱۶۴۵/۳ـ ۱۶۴۷؛ منظومه‌های عاشقانهٔ ادب فارسی ، ۲۱ـ۲۲.

آتشین

سردفتر ← دیباچه

سرشناسه (sar.še.nā.se)/مدخل /ماده[لغت]/ عنوان/درآیه / درآیند، معادل واژهٔ انگلیسی entry ،در کتاب‌های مرجع (فرهنگنامه‌ها، دانشنامه‌ها، فهرست‌ها و مانند آن‌ها) واژه یا عبارتی که غالباً درشت‌تر و سیاه‌تر از حروف واژگان دیگر چاپ می‌شود و توضیحاتی در زیر آن به منظور تبیین و تشریح آن می‌آید. بیشتر سرشناسه‌ها بر پایهٔ نظم الفبایی به دنبال هم فهرست می‌شوند.

منابع:فرهنگ جامع چاپ ونشر، ۱۶۷؛ فرهنگ علوم انسانی،۱۱۹؛ مرجع‌شناسی و روش تحقیق در ادبیات فارسی ،۵۱.

قاسم‌نژاد

سرقات‌ادبی (sa.ra.qāt-e.a.da.bi)، سرقات جمع سرقت است به معنی دزدی و در اصطلاح، بخشی از نقد ادبی* است که دربارهٔ

انواع عاریت‌ها و اقتباس‌های شاعران و نویسندگان از یکدیگر بحث می‌کند. توجه به اقتباس‌ها و شباهت‌های میان آثار شاعران و نویسندگان در تاریخ ادبیات جهان سابقهٔ دیرینی دارد و کسانی چون ویرژیل، سوفوکلس، شکسپیر، مولیر و گوته به سرقت مضامین و افکار دیگران متهم شده‌اند. در تاریخ ادبیات عرب و ایران نیز به مسئلهٔ سرقات توجه زیادی شده است و ادبا و علمای بلاغت، بخشی از کتاب‌های خود را به این موضوع اختصاص داده‌اند و گاه در خلال بررسی‌ها و جستجوهایی که دربارهٔ موارد سرقت شعرا از یکدیگر می‌کردند، در باب مسئلهٔ سرقات و حدود معانی مشترک به بیان آرا و نظریات خود می‌پرداختند. ابوالحسن علی بن عبدالعزیز، معروف به قاضی جرجانی (ـ ۳۶۲ ق) بر این باور بود که برخی تعبیرها و معانی بین همهٔ مردم مشترک است و این قبیل اشتراک‌ها را نباید از مقولهٔ سرقات در شمار آورد. ابوالقاسم حسن بن بشر آمدی (ـ۳۷۱ ق) معتقد بود که یکی بودن محیط زندگی شاعران، موجب می‌شود که در آثار ادبی شباهت‌هایی پیدا شود. ابوهلال عسکری (ـ پس از ۳۹۵ق) می‌گفت که اگر کسی عیناً لفظ و معنایی را از گوینده‌ای بگیرد، مرتکب سرقت شده است و هرگاه معنی و مضمون گرفته را به گونه‌ای دیگر و بهتر بیان کند، نه تنها بر او خرده نباید گرفت، که سزاوار تمجید نیز هست. نظر عبدالقاهر جرجانی (ـ ۴۷۱ ق) این بود که هیچ‌گاه دو شاعر در نوع بیان و اسلوب نمی‌توانند کاملاً شبیه به هم باشند و اگر دو شاعر در یک معنی با یکدیگر اشتراک نظر داشته باشند، از دو حال بیرون نیست: یا در غرض مشترکند، مثلاً این‌که هر شاعری ممدوح را به دلاوری بستاید، یا در دلالت بر آن غرض، مثلاً هر دو شاعر ممدوح را در دلاوری به شیر تشبیه کنند و گفتنی است که در قبال هر یک از این دو حالت نیز، مگر در مورد معانی ابداعی، نمی‌توان حکم به سرقت کرد. در ادب فارسی، بخشی از کتب بلاغی را، به مسألهٔ سرقات اختصاص می‌دادند. اما، باید دانست که این بحث‌ها از مرز تعیین انواع سرقات، از دید آنان، فراتر نرفته است و به طور کلی شباهت‌های موجود میان آثار شاعران را با یکدیگر در حوزهٔ بیت* بررسی کرده‌اند و به مقایسهٔ کل آثار یک شاعر یا نویسنده با دیگری توجه کمتری شده است. به عقیدهٔ ناقدان معاصر، در گذشته، فرهنگ شعری شاعران (که مبتنی بر حفظ و مطالعهٔ آثار پیشینیان بود) و نیز فرهنگ عمومی شاعر- یعنی آگاهی از مسائل تاریخی، اجتماعی، سیاسی و اطلاعات علمی و فلسفی و دینی و اساطیری ـ و از همه تعیین کننده‌تر محیط یکسان زندگی، موجب ایجاد برداشت‌هایی مشابه در آثار شاعران می‌شد، چنان‌که یکی از اسباب پیدایش خیال‌های کلیشه‌ای، میان شاعران عرب و ایرانی را تأثیر نیرومند و محدودکنندهٔ قالب‌های شعری یعنی وزن* و قافیه* دانسته‌اند که اندیشه و روند تداعی را در تنگنا قرار می‌دهد. امروزه، مسئلهٔ سرقات شامل بحث و تحقیق دربارهٔ منابع الهام* و اصالت یا تقلیدی بودن اثر و کیفیت تأثیرپذیری هنرمند از دیگران است. ولی این مسلم است که هیچ‌یک از آثار ادبی ابداعی و بدون سابقه و تأثیرپذیری از گنجینهٔ گذشتگان نیست و این موضوع دیگر برای منتقدان اصل و قاعده‌ای شده است که هر اثر ادبی نتیجهٔ تجربهٔ شاعران یا نویسندگان پیشین و نیز خلاقیت آفرینندهٔ آن است؛ به گفتهٔ گوته: «نویسندگان و شعرای برجسته توفیق و عظمت خود را همواره مرهون بهره‌هایی هستند که از پیشینیان خود گرفته‌اند، اینان به یکباره از زمین سر بر نیاورده‌اند بلکه ریشه در اعصار کهن و بهترین‌هایی دارند که پیش از آن‌ها انجام یافته است.» مهم‌ترین انواع سرقات که در کتاب‌های مختلف بدیع فارسی و عربی آمده، با در نظر گرفتن اختلاف‌ها در نامگذاری و تعریف‌های آنان، بدین قرار است: **نسخ** (باطل کردن و از بین بردن) یا **انتحال** (سخن دیگری را بر خود بستن) یا **مُصالته** (سبقت گرفتن) آن است که شاعر شعر دیگری را بدون تغییر لفظ یا معنی، به خود نسبت دهد: «کیست آن کش سر پیوند تو در خاطر نیست ـ یا نظر با تو ندارد مگرش ناظر نیست.» (سعدی)□ «سر پیوند تو تنها نه دل حافظ راست ـ کیست آن کش سر پیوند تو در خاطر نیست.» (حافظ). **مسخ** (تغییر دادن صورت به صورتی زشت‌تر) یا **اغاره** (غارت کردن) آن است که شاعر با حفظ معنی، تنها جای بعضی از کلمات شعر دیگری را عوض کند: «مردم به شهر خویش ندارد بسی خطر ـ گوهر به کان خویش نیارد بسی بها.» (امیر معزی)□ «به شهر خویش درون بی‌خطر بود مردم ـ به کان خویش درون بی‌بها بود گوهر.» (انوری). **المام** (قصد کردن) آن است که شاعر مضمون شعر دیگری را بگیرد و در قالب عبارتی دیگر بریزد: «گر فریدون شود به نعمت و ملک ـ بی‌هنر را به هیچکس مشمار» (سعدی)□ «قلندران حقیقت به نیم جو نخرند ـ قبای اطلس آنکس که از هنر عاری است.» (حافظ). **نقل** (جابه‌جا کردن) آن است که شاعر لفظ یا مضمون شاعری دیگر را بگیرد و آن را در موضوعی دیگر به کار گیرد، مثلاً، بیتی را از باب مدح به هجا یا از وصف و حماسه* به غزل* نقل کنند: «اگر گل آرد بار آن رخان

او نشکفت ـ هر آینه چو همه می‌خورد گل آرد بار» (رودکی)□ «اگر سر آرد بار آن سنان او نشکفت ـ هر آینه چو همه می خورد سر آرد بار.» (دقیقی)؛ **سلخ** (پوست باز کردن) آن است که شاعر لفظ و معنی را از شاعری دیگر بگیرد، ترکیب کلمات را تغییر دهد و به گونه‌ای دیگر بیان کند: «هر که نامخت از گذشت روزگار ـ نیز ناموزد ز هیچ آموزگار.» (رودکی)□ «مگر پیش بنشاندت روزگار ـ که به زو نیابی تو آموزگار.» (ابوشکور بلخی). **عقد** (بستن) در اصطلاح یعنی منظوم کردن نثر نویسنده‌ای دیگر و به خود بستن آن. **حل** (گشودن) عکس عقد است و در اصطلاح یعنی سخن منظوم را به نثر بدل کردن و به خود بستن آن. **ترجمه** در اصطلاح یعنی نقل مضمون شعری از زبانی به زبان دیگر: «رَقَّ الزُّجاجِ وَرَقَّتِ الخَمْرُ ـ فَتَشابَها فَتَشا كَلَ الامرُ ـ فكأنّه خمرٌ ولاقدحٌ ـ وكأنّها قدحٌ ولاخَمْرُ» (صاحب بن عباد)□ «آن صافی که چون به کف دست برنهی ـ می از قدح ندانی و نی از قدح نبید.» (کسایی مروزی). مورد دیگری که معمولاً آن را از سرقات جدا می‌کنند **توارد**(رسیدن دو نفر با یکدیگر در یک جا، از یک سرچشمه آب گرفتن) است و در اصطلاح یعنی این‌که دو شاعر، بدون آگاهی از شعر یکدیگر، یک معنا را در الفاظی شبیه به هم بیان کنند. **از خویش دزدی** (selfplagiarism)، در اصطلاح نقد اروپایی آن است که شاعری، معانی ابداعی خود را به گونه‌های مختلف در آثار خود تکرار کند، مانند تصویر زمان به گونهٔ مرغ در اشعار ناصرخسرو: «چون نبینی که یکی زاغ و یکی باز سپید ـ اندرین گنبد گردنده پس یکدگر است»□ «تاکی مرین سیاه کبوتر مران سپید ـ چون بگذرند پرّ هما بربگسترند».

منابع: اسرارالبلاغه، ۲۱۷ـ۲۱۸؛ المعجم، ۴۶۴ـ۴۷۶؛ صور خیال در شعر فارسی، ۲۰۲ـ۲۲۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۶۹؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۵۷ـ۳۹۴؛ کتاب شناخت، ۳۴ـ۳۵؛ موسیقی شعر، ۲۰۳ـ۲۰۴؛ نقد ادبی، زرین کوب، ۱/۹۷ـ۱۱۲، ۱۶۸ـ۱۶۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۳۳ـ۱۳۵؛ شایق، «سرقات ادبی»، مجلهٔ ادبی هرات ، سال هفتم، شمارهٔ ۹ـ۱۰، صص ۵۰۳ـ ۵۲۱.

ربیعیان

سرگذشتنامه ← زندگینامه

سرگذشتنامهٔ خودنگاشت ← زندگینامهٔ خودنوشت

سرلوحه (sar.low.he)، معادل واژهٔ انگلیسی epigraph، سخنی کوتاه ـ به نظم و نثر ـ که در آغاز کتاب یا در ابتدای هر فصل از کتاب می‌آورند تا خواننده یا مخاطب را با زمینه، درونمایه* و موضوع اثری که فراورویش قرار دارد، آشنا کنند. آوردن سرلوحه در هر نوع کتابی با هر موضوعی می‌تواند صورت گیرد، از کتاب‌های شعر* و داستان* و نقد ادبی* گرفته تا سفرنامه*ها و کتاب‌های علمی ـ فنی. بیشتر سرلوحه‌ها برگرفته از سخنان بزرگان و پژوهندگان نامی، مثل*ها و ضرب‌المثل*ها، شاه بیت‌ها و نظایر این‌ها هستند و غالباً نیز بار آموزشی ـ اندرزی دارند. عموم نویسندگان سرلوحهٔ آثار خویش را از گفته‌ها و نوشته‌های دیگران برمی‌گزینند؛ اما گه‌گاه شاعر یا نویسنده‌ای سرلوحه‌ای از نوشته‌های خویش را برای اثر خود انتخاب می‌کند. مثلاً میر سعید میر شکر، شاعر و نمایشنامه‌نویس تاجیکستانی (۱۹۱۲ـ ۱۹۹۳م) در داستان لنین در پامیر چندین مصرع از شعر خود، «از زنده‌ها هم زنده‌تر» را سرلوحه آورده است. از نمونه آثار ادبی که سرلوحه هم دارند، می‌توان از موسیقی شعر نوشتهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی، ساختار و تأویل متن گرد آوردهٔ بابک احمدی و سفرنامهٔ جکسن نوشتهٔ ابراهم و.ویلیامز جکسن ترجمهٔ منوچهر امیری و فریدون بدره‌ای یاد کرد.سرلوحه را می‌توان گونه‌ای براعت استهلال* دانست.

منابع: دایرةالمعارف شوروی تاجیک ، ۸/۱۹۷ـ ۱۹۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبیات شناسی ، ۱۳۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۲/۱۲۹۵؛ فرهنگ جامع چاپ و نشر، ۱۶۷؛
A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 236; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 72.

قاسم‌نژاد

سرنمون (sar.ne.mun)/ آرکی تایپ (archetype)/کهن الگو، تصویر*(ایماژ)، شخصیت*، بن‌مایه* یا الگویی موضوعی که در حوزهٔ اساطیر، دین،جادو، تاریخ ،فولکلور و ادبیات چندان به‌کاررفته است که وضعیت و مفهومی نمادین و فرازمان ـ مکانی یافته است. آرکی تایپ، برگرفته از واژهٔ یونانی آرکه‌تیپوس (archetypos)، از دو جزء arche و type ترکیب شده است. arche (از مصدر archein: آغازیدن) به معنای آغازین، اولی و ابتدایی است و type به معنای مهر یا اثرمهر، قالب و الگو. آرکی‌تایپ، در آغاز، به معنای مدل یا شکل و الگویی بوده است که چیزی را از روی آن می‌ساختند و در طول تاریخ علم و اندیشهٔ غربی در معانی گوناگون به کار رفته است که بعضی از

سرنمون

آن‌ها بدین قرار است: در فلسفهٔ افلاطون (۴۳۷-۳۴۷ق‌م) ایده‌ای است که اشیاء همه مُثُل یا مثال‌هایی از آن به شمار می‌روند؛ در فلسفهٔ مدرسی (اسکولاستیک)، سرنمون به ایده‌ای اطلاق می‌شود که در عقل الهی است و با آن صورت هر آفریده معین می‌شود؛ در فلسفهٔ جان لاک (۱۶۳۲-۱۷۰۴م) یکی از واقعیت‌های بیرونی است که تصورات و تأثرات ما، تا حدی، به آن بستگی دارد و سرانجام معنایی که کارل گوستاو یونگ، روان‌شناس و فیلسوف سوئیسی (۱۸۷۵-۱۹۶۱م)، به آن می‌دهد. در روان‌شناسی یونگ، سرنمون‌ها عبارتند از همهٔ مظاهر نمونه‌وار و همگانی روان که در ناخودآگاه جمعی (collective unconsciousness) ـ یعنی مخزن پندارهای آغازین و نمونه‌وار تجربیات آدمی ـ پنهانند و می‌توانند در هر زمان و مکان، خودبه‌خود و بدون اثرپذیری از عاملی بیرونی جلوه‌گر شوند و البته بروز و تعین آن‌ها در فرم است نه در محتوا. سرنمون‌ها عناصر ساختاریِ ناخودآگاه جمعی و اصل ثابت روان انسانند که منظماً در مضامین افسانه‌ای، جهان‌بینی اقوام ابتدایی، مفاهیم آیینی ملل گوناگون و گاه، در خیالپردازی‌ها و رؤیاهای مردم امروزی نمود می‌یابند. از سویی، برخی از زیست‌شناسان در آن دسته از رفتارهای غریزی و یکنواخت جانوران، نظیر فرایند آشیانه‌سازی پرندگان و دفاع ماهی مرکب از خود هنگام خطر، نیز نوعی الگوی مثالی یا سرنمون تشخیص داده‌اند. گفتنی است که سرنمون تصور یا تصویری موروثی نیست بلکه امکان بالقوهٔ روان برای بازآفرینی تصویرهایی مشابه است که عناصر بنیانیِ هرگونه تظاهر خودآگاه یا ناخودآگاه روان به شمار می‌روند. یونگ میان سرنمون و تصویر آن، به معنای بازنمود نیروهای بالقوه در هر سرنمون، فرق می‌گذارد، چراکه سرنمون بخودی خود عنصری است نهفته در بخش تاریک روان و تنها هنگامی آشکار و ادراک می‌شود که از عناصر و عوامل تجربیات ذهنِ خودآگاه پر شده باشد. به بیان دیگر، سرنمون زمانی در قالب تصویر و به صورت واقعیتی محسوس درمی‌آید که از خودآگاهی جامه بر تن کند و درست به همین دلیل است که هنگام آگاهیِ از سرنمون‌ها احساس می‌شود که آن‌ها به جهان بیرون تعلق دارند. یونگ بر این باور است که اسطوره ابزار تجلی‌ساز و بیانگرِ سرنمون‌ها، به‌ویژه گونه‌های ناخودآگاه آن است. او می‌گوید: «تمامی فرایندهای اسطوره‌ای طبیعت، از قبیل تابستان و زمستان، حالات مختلف ماه و فصول بارانی، به هیچ‌وجه تمثیل این رویدادهای ظاهری نیستند، بلکه عبارات نمادین کشمکش‌های ناخودآگاه و درونی روانند که بازتاب آن‌ها در حیطهٔ ناخودآگاه بشر قرار می‌گیرد، یعنی در رخدادهای طبیعت بازتاب می‌یابند.» این نکته نیز گفتنی است که خودآگاهی همیشه سرنمون را به شکل نماد* (سمبول) درک می‌کند؛ یعنی در لباس تصویرهای جمعی که میان همهٔ مردم مشترک است. برای نمونه، سرنمون جدال تاریکی و روشنایی یا خیر و شر می‌تواند به صورت نمادین پیکار قهرمان با اژدها درآید. پس، به عبارت دیگر، سرنمون، به‌خودی خود، نیروی روانی متراکمی است که نماد شکل ظاهری و ترجمانی آن است؛ یعنی سرنمون پدیدآورندهٔ نماد است. در کنار نقش و تأثیر نظریهٔ سرنمونِ یونگ، بر ادبیات و نقد ادبی* معاصر، باید از جیمز فریزر، انسان‌شناس اسکاتلندی (۱۸۴۵-۱۹۴۱م) و اثر معروفش با نام شاخهٔ زرین (The Golden Bough) نیز یاد کرد. فریزر در شاخهٔ زرین به بررسی تطبیقی ریشه‌های آغازین دین در سحر و جادو، مناسک آیینی و اسطوره*های اقوام گوناگون می‌پردازد و منظور اصلی او در این کتاب، نشان‌دادن شباهت‌های اساسی خواسته‌های اصلی بشر در همهٔ مکان‌ها و زمان‌ها است. سرنمون با کتاب الگوهای سرنمونی در شعر (Archetypal Patterns in Poetry) نوشتهٔ مادبودکین در ۱۹۳۴ به نقد ادبی راه یافت. از آن پس، سرنمون، در نقد ادبی ، به طرح‌های روایی، شخصیت‌ها و تصاویری اطلاق شد که در بیشتر آثار ادبی، اساطیر و رویاها دیده می‌شود. برای نمونه، می‌توان سرنمون مرگ و تولد دوباره را یادکرد که آن را وجه شبه گردش فصول و گردش منظم زندگی انسان دانسته‌اند. از این سرنمون است که مناسک بدوی شاه قربانی، اساطیر خدایی که می‌میرد تا دوباره زاده شود و زمینهٔ بسیاری از آثار ادبی‌ای نظیر کتاب مقدس، کمدی الهی دانته و «سرود دریانورد پیر» سرودهٔ کولریج ایجاد شده است. بعضی از دیگر شخصیت‌ها، تصاویر و درونمایه‌های سرنمونی که مکرر در ادبیات دیده می‌شوند عبارتند از سفر به زیر زمین، معراج آسمانی، جستجوی پدر، تصویر بهشت و دوزخ، قهرمان طغیانگر، ایزدبانوی زمین و زن دهشتناک. نورتروپ فرای، منتقد کانادایی، اصطلاح سرنمون را برای آنچه یونگ تصویر آن می‌نامد به کار می‌گیرد و بدین ترتیب آن را در نظامی از پدیده‌های ادبی و اسطوره‌ای قرار می‌دهد که روان در آن جایی ندارد. از سویی منتقدانی که بر نقش الگوهای اساطیری زیربنایی در ادبیات تأکید می‌کنند، معتقدند که به سبب پیوند

تنگاتنگ میان سرنمون‌ها و اساطیر، معمولاً، نقد سرنمونی (آرکی‌تایپی) یا نقد اسطوره‌ای همراه است. مترجمان فارسی به جای آرکی‌تایپ از معادل‌هایی مانند صورت ازلی، صورت نوعی، نهادینه، سنخ‌های باستانی و جز این‌ها نیز بهره می‌جویند.

منابع:انواع ادبی ، شمیسا، ۷۹-۸۱؛ بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی ، ۲۰۶-۲۱۲؛ جهان‌نگری ، ۱۳-۱۴؛ چهار صورت مثالی، ۱۳-۲۳؛ خاطرات،رویاها، اندیشه‌ها، ۴۰۵-۴۰۶؛ ع.پاشایی، «درعمق عقابی چوبین» ، کلک ، ۴۷-۶۲؛ راهنمای رویکردهای نقد ادبی ، ۱۷۴-۱۸۰، ۱۹۲-۲۰۱، ۳۳۴؛ رمز و مثل در روانکاوی ، ۴۳۸-۴۵۱، ۴۶۹-۴۷۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۲۰۳-۲۰۴؛ گفتاری دربارهٔ نقد ، ۱۵۰-۱۵۱،۱۵۵؛ مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ ، ترجمهٔ یعقوب پور، ۴۹-۷۳؛ نقد ادبی ،۲/۶۹۴-۶۹۶؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon,55-56; *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, Hawthorm,14-15; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams,11-12; *Britannica* , 1/529; *The Reader's Encyclopedia*, 43.

ربیعیان

سرواژه (sar.vā.je)، معادل واژهٔ انگلیسی acronym ، واژه‌ای که از ترکیب حرف‌های نخستین یک گروه اسمی پدید می‌آید. پرآوازه‌ترین سرواژه‌های فارسی عبارتند از هما (هواپیمایی ملی ایران) ، ناجا(نیروی انتظامی جمهوری اسلامی ایران)، ساواک (سازمان اطلاعات و امنیت کشور)، ساف (سازمان آزادی بخش فلسطین) و شابک (شمارهٔ استاندارد بین‌المللی کتاب). گفتنی است که بسیاری از سرواژه‌های غربی نیز در زبان فارسی کاربرد دارند. برخی از این سرواژه‌ها ـ که کاربردی جهانی دارند ـ از این قرارند: اوپک / Organization for Petrolium Exporting Countries/ سازمان کشورهای تولید کنندهٔ نفت) ،ایدز Acquired Immune Defficiency Syndrom نشانگان نقص ایمنی اکتسابی)، رادار (Radio Detecting And Ranging/کشف و گسترش رادیویی)، لیزر (Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation/ تقویت نور با انتشار برانگیختهٔ انرژی تابشی)، ناتو(North Atlantic Treaty Organization/ سازمان پیمان آتلانتیک شمالی)، یونسکو (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization/ سازمان آموزشی، علمی و فرهنگی ملل متحد) ، یونیسف (United Nations Children's Fund Emergency/ صندوق کودکان سازمان ملل)، اکو (Economic Cooperation Organization/ سازمان همکاری اقتصادی) ،ناسا National Aeronautics and Space Administration/ سازمان هوانوردی و فضاپیمایی امریکا) ، سیتو (South East Treaty Organization/ سازمان پیمان جنوب شرقی) ، سنتو (Central Treaty Organization/ سازمان پیمان مرکزی) ، فیفا(Fèdèration Internationale de Football Association/ اتحادیهٔ فدراسیون جهانی فوتبال) ، فائو(Food and Agriculture Organization/ سازمان خواربار و کشاورزی) و گات(General Agreement on Tariffs and Trade/ موافقت‌نامهٔ عمومی تعرفه و تجارت).برخی از واژه‌شناسان بر این باورند که سرواژه‌ها را حرف به حرف نیز می‌توان تلفظ کرد؛ یعنی کوته‌نوشت‌هایی چون بی.بی.سی (British Broadcasting Corporation/ بنگاه خبرپراکنی بریتانیا) سی.آی.ای/سیا (Central Intelligence Agency/ سازمان مرکزی اطلاعات) در زمرهٔ سرواژه‌ها جای دارند.

منابع: فرهنگ معاصر انگلیسی ـ فارسی ، زیر «acronym»؛

Britannica ,1/14; *An Encyclopedic Dictionary of Lnguage & Languages* ,5-6.

قاسم‌نژاد

سرود (so.rud)، در لغت به معنی سخن، آهنگ، نغمه، آواز، رقص و سماع و خوانندگی و گویندگی مرغان و آدمیان و در اصطلاح ادبیات، شعری است که با موسیقی همراه شود و خنیاگر بخواند: «ساقی به صوت این غزلم کاسه می‌گرفت ـ می‌گفتم این سرود و می ناب می‌زدم.»(حافظ) شکل دیگر این واژه اسروذ است که در کتب قدیم آمده و می‌گویند که خسرو وقتی اعشی میمون را دید که شعری می‌خواند، پرسید: این کیست؟ گفتند: «اسروذ گوید تازی.» در ادبیات کهن ایران اشعار ستایشی را سرود نامیدند. این شعرها را که بیشتر در مدح* ایزدان، قدیسان، شهنشاهان و آفتاب و ماه و آتش و همانند آن‌ها سروده می‌شد، در پرستشگاه‌ها، آتشکده‌ها و پیشگاه شاهان ساسانی به همراهی آهنگ می‌خواندند. ایرانیان قدیم قول را در معنی سرود و قوّال را در معنی خنیاگر و آوازه‌خوان به کار می‌بردند. در مذاهب ابتدایی ایرانیان کهن سرودخوانی و سرودگویی رواج داشته است و ایرانیان با موسیقی آشنا بوده‌اند. مهم‌ترین سرودهای نیایشی زرتشت «یشت‌ها» است که قطعاتی از ترانه‌های عامیانهٔ

پهلوانی در آن یافت می‌شود و بخشی از داستان‌های حماسی پیش از زرتشت را می‌نمایاند. هماهنگ ساختن سرودهای هجایی با موسیقی از زمان زرتشت میان ایرانیان مرسوم بود و در زمان هخامنشیان برای نخستین بار شعر و موسیقی از درون معابد به میان مردم آمد و با آمال و آرزوهای آنان درآمیخت. ادبیات آهنگین این دوره به سه دسته تقسیم می‌شده است: ۱ـ سرودهای مذهبی،۲ـ سرودهای جنگی و حماسی، ۳ـ سرودهاو ترانه‌های بزمی. سرودخوانی و سرودگویی در دوره‌های بعد همچنان ادامه یافت و در دورهٔ ساسانیان به سبب حمایت‌های دربار از موسیقیدانان و سرودسازان به اوج شکوفایی خود رسید. شعر زمان ساسانیان نیز سه دسته بود: ۱ـ سرود، ۲ـ داستان، ۳ـ ترانه. همچنین برای نخستین بار سرودی با درونمایهٔ سیاسی ساخته شد، و آن سرودی است از باربد که هنگام دیدار خسرو پرویز با قیصر روم ساخته است و اصل آن به زبان پهلوی است: «قیصر ماه مانذ و خاقان خورشیذ ـ آن من خدای ابر مانذ کامغاران ـ که خواهذ ماه پوشذ ـ که خواهذ خورشیذ.» مانی و مزدک که در این دوره ظهور کردند نیز مانند پیامبر پیش از خود موسیقی و سرود را یکی از ارکان دین خویشتن قرار دادند، چنان‌که یکی از وزرای چهارگانهٔ خداوند مزدک ، «سرود» و یکی از دوازده روحانی دین او «خواننده» به‌شمار می‌رفت. مهم‌ترین اثری که از دورهٔ ساسانیان به‌جای مانده سرودی است در ستایش گرشاسب شاه و آفرین نیکویی به زبان فارسی دری به نام سرود آتش کرکوی که ترجمهٔ بخشی از آن چنین است : «فرخت بادا روش ـ خنیده گرشاسپ هوش/ دوست بداکوش ـ به آفرین نهاده گوش / همیشه نیکی کوش ـ دی گذشت و دوش /...» متن این سرود در تاریخ سیستان آمده است. این سرود و سرودهای خسروانی* در ۳۶۵ لحن و سرودهای سی‌گانه از باربد و نکیسا موسیقیدانانِ دربار ساسانی و سرودهای دینی و عرفانی مانویان که در شهر تورفان ترکستان به دست آمده و شاید جزئی از کتاب شاهپورگان مانی باشد که نمونهٔ دیگری از سرودهای پیش از اسلام است، مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاری سرودهای پیش از اسلام را آشکار می‌سازد: این سرودها معمولاً از یازده تا نوزده هجا* ـ بیشتر دوازده هجایی ـ است. برخی از سرودها دارای مضامین ساده و گاه توصیفی است. مثلاً در سرودهای دورهٔ ساسانیان وصف جشن‌های فصول و مناظر طبیعی یافت می‌شود، شاید طبیعت‌گرایی از همین جا وارد ادبیات ایران شده باشد. این سرودها با چهار عنوان از یکدیگر متمایزند: ۱ـ سرود ماوراءالنهری: «یک مرغ سرود پارسی گوید ـ یک مرغ سرود ماوراءالنهری.» (منوچهری) ۲ـ سرود خسروانی :«بشنو و نیک بشنو نغمهٔ خنیاگران ـ به پهلوانی سماع به خسروانی طریق.» (مسعود سعد) ۳ـ سرود خسروی : «لحن اورامان و بیت پهلوی ـ زخمهٔ رود و سماع خسروی.» (بندار رازی) ۴ـ سرود چکامه : «سرودمش ز کدامین کس آن چکامه سرود ـ ز بوالفضائل قاآنی آسمان هنر.»(قاآنی) ابن‌خردادبه گزیده‌ای از شعر و سرودهای ایران پیش از اسلام را در کتاب مختارات من‌الکتاب‌اللهو والملاهی گرد آورده است. پس از اسلام به سبب جانشینی خلفای عرب به‌جای شاهان ایرانی، ستایش و مدح در قالب قصیده* ادامه یافت و سرود معنای دیگری ـ تا حدی نزدیک به تصنیف* ـ پیدا کرد. جایگاه سرود در ایران پس از اسلام از آثاری که به آن اشاره کرده‌اند، آشکار می‌شود. مثلاً امیرعنصرالمعالی قابوس بن وشمگیر که باب سی‌وششم قابوسنامه را به خنیاگری اختصاص داده، چنین می‌نویسد: «.... و نیز سرودی که آموزی ذوق نگاه‌دار و غزل* و ترانهٔ بی‌وزن* مگوی و میاموز که آنگه سرودت جای گیر نبود بلکه سرودت جای دیگر بود و زخمه جای دیگر... وقت هر سرودی باید که بدانی اگرچه استاد بی‌نظیر باشی...» در تاریخ ادب فارسی «سرود» در معانی گوناگون به‌کاررفته است. امروزه به شعرهایی «سرود» می‌گویند که در بیان مفاخر عالی میهنی و مضمون‌های حماسی باشند. این سرودها را با آهنگی متین و محکم و شورانگیز می‌خوانند. ساختن سرودهای ملی از دورهٔ مشروطه در ایران رواج یافت و سرودهایی برخودار از روح میهن‌دوستی و ناسیونالیسم قوی و مثبت تصنیف شد. در ۱۳۰۰ش همزمان با یکسان شدن جامهٔ ارتشیان ایران، سالارمعزز، رییس ادارهٔ موزیک قشون و مدرسهٔ موزیک به وزارت معارف پیشنهاد داد که در برنامهٔ مدارس برای تدریس سرود، زمانی اختصاص دهند. آهنگ این سرودها را وی یا فرزندش نصیرالسلطان و شعر آن‌ها را ملک‌الشعرای بهار، وحید دستگردی، محمدعلی امیرجاهد یا لطفعلی جاهد می‌ساختند. سرودهای پیشاهنگی مدارس نیز در این زمان تصنیف شد. سرایش این‌گونه سرودها در برابر سرودها و تصنیف‌های درباری و مبتذل دورهٔ پیشین ـ قاجار ـ درواقع نتیجهٔ نوعی دگرگونی و پیشرفت فرهنگی بود. در دههٔ ۳۰ سرود و مارش چنان اهمیت یافت که وزارت فرهنگ، تدریس تئوری موسیقی، ده درس سلفژ(نت‌خوانی) و پنج سرود را در

کلاس‌های چهارم، پنجم و ششم دبستان‌ها و دانشسراهای مقدماتی و دورهٔ دوم دبیرستان فنی دختران اجباری کرد. برخی از سرودهای این دوره عبارتند از «سرود دانشسراها»از محمدحسین شهریار با مطلع «تویی که آفتاب روشنی ـ سحاب و سایبان گلشنی»، «سرود ای ایران» از حسین گل‌گلاب با مطلع «ای ایران ای مرز پرگهر ـ ای خاکت سرچشمهٔ هنر»، «سرودحق» از جلال‌الدین همایی با مطلع «ما جوانان پاکیزه راییم ـ شیوهٔ داد را راهنماییم.» سرودها و آهنگ‌های ملی هر سرزمین افزون بر آنکه در خاطرهٔ ملت‌ها می‌مانند، اساطیر و سرگذشت‌ها را در خود حفظ می‌کنند و به دوره‌های بعد می‌برند و آثار بزرگ ادبیات و موسیقی کلاسیک را نیز بهره‌مند می‌سازند. مثلاً در شاهنامه بیتی است با این مضمون «فروزنده ماه و درخشنده مهر ـ ز روشن درختی نمودند چهر» که برگرفته از یکی از سرودهای هجایی پیش از اسلام است: «خورشید روش ادیورمای برازاک ـ روژنداد برازند ـ از تنورای او درخت : خورشید تابناک و ماه برازنده ـ روشنی دهند ـ وز تنهٔ آن درخت برازندگی نمایند.» در ادبیات عامیانهٔ فارسی و ادبیات کلاسیک، هر دو اشاراتی به سرود و لحن‌ها و عنوان‌های گوناگون شده است. مثلاً در این ضرب‌المثل «باز خون سیاوشت بجوش آمد.» یا «مگر خون سیاوشت باز به‌جوش آمده؟» از سرودهایی که در سوگ سیاوش ساخته‌اند، سخن به میان رفته؛ همچنین در بیتی از ازرقی «خرم‌تر از بهار سُرآید به زیر و بم ـ گه کینهٔ سیاوش و گه سبزهٔ بهار.» ،نمونه‌های دیگر آن عبارتند از : «چو کردی کین ایرج را سرآغاز ـ جهان را کین ایرج نو شدی باز.» (نظامی)□ «سرود پهلوی در نالهٔ چنگ ـ فکنده سوز آتش در دل سنگ.» (نظامی)□ «سرود خارکن از عندلیب نیست عجیب ـ که مدتی سروکارش نبوده جز با خار.» (ظهیرفاریابی)□ «سرود به مستان یاد دادن» که یک ضرب‌المثل* است در بیتی از نظامی «بلا برسر خود فرو آورند ـ که بر یاد مستان سرود آورند.»

منابع: آفاق غزل فارسی ، ۴۰،۴۱، ۴۲، ۴۸؛ امثال و حکم ، ۹۷۰/۲؛ ایران در زمان ساسانیان ، ۵۰۶-۵۰۸؛ بدایع و بدعتها ، ۶۰۵-۶۲۰؛ بررسی منشأ وزن شعر فارسی، ۷۶-۷۹؛ بنیاد نمایش در ایران ، ۲۱؛ بهار و ادب فارسی ،۸۸/۱-۸۹؛ تاریخ ادبیات در ایران ، ۱۴۷/۱-۱۴۸؛ تاریخ اصفهان ، ۲۶۰؛ تاریخ تطور شعر فارسی ، ۱۳؛ تاریخچه‌ای بر ادبیات آهنگین ایران، در صفحات فراوان؛ تاریخ سیستان ، باسورث، ۱۹-۲۱؛ تاریخ هنرهای ملی ،۲۸؛ ترانه‌های ملی ایران ،۱۲؛ حافظ و موسیقی، ۱۴۲-۱۴۸؛ زیب سخن ، ۱۸۰/۱-۱۸۲؛ سبک‌شناسی، ۲۱/۲-۲۲؛ سیر غزل در شعر فارسی ، ۲۸-۳۳؛ سیری در شعر فارسی ،۲۰؛ صور خیال ، ۳۹۹-۴۰۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، زیر«سرود» ؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، زیر«سرود»؛ فرهنگ فارسی معین، زیر«سرود»؛ لغت‌نامه، زیر«سرود»؛موسیقی شعر، ۴۸۵، ۵۶۲-۵۶۹؛ وزن شعر فارسی ، ۳۸-۷۵؛ هادی میرزانژاد موحد «ز عاشقان به سرود و ترانه یاد آرید..» ادبستان ،ش ۴۴، صص ۵۶-۶۰.

عطاری

سرود خسروانی ← **خسروانی**

سرود مرگ ← **شعر مرگ**

سره‌نویسی (sa.re.ne.vi.si) نگارش فارسی ناب، بدون بهره‌گیری از واژگان، اصطلاحات و تعبیرات بیگانه. از هنگامی که فارسی‌نو (دری) جایگزین زبان پهلوی شد تا سده‌های ششم و هفتم هجری، زبان فارسی تا حد زیادی خالص و بی‌پیرایه بود و واژگان و اصطلاحات ادبی، دیوانی، دینی و علمی که از عربی به فارسی راه یافت، دامنه‌ای محدود داشت.(← فارسی دری) آثار فارسی به جا مانده از سده‌های چهارم و پنجم هجری، آکنده از واژه‌ها و عبارات ناب فارسی هستند، با این همه نمی‌توان چنین دلیلی را برخاسته از فضای عرب ستیز آن دوره یا تعصب در به کارگیری فارسی ناب برشمرد. از سدهٔ سیزدهم هجری، حرکتی در ایران آغاز شد که پالایش زبان فارسی را از واژگان، اصطلاحات و تعبیرات بیگانه، به‌ویژه عربی، تجویز می‌کرد. این حرکت از زمان پادشاهی ناصرالدین شاه (۱۲۶۴-۱۳۱۳ق) آغاز شد و پس از چندی به صورت جنبشی در آمد که تا حدی بر آگاهی‌های تاریخی و تعصب ملی استوار بود. سره‌نویسی در سدهٔ سیزدهم هجری به دنبال ساده‌نویسی پدید آمد که واکنشی در برابر نثر مصنوع و پرتکلف آن روزگار بود. کسانی چون عبدالرزاق دنبلی، متخلص به مفتون (۱۱۷۶-۱۲۴۳ق)، میرزا عبدالوهاب نشاط (۱۱۷۵-۱۲۴۴ق) و میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام فراهانی (۱۱۹۳-۱۲۵۱ق) آغازگران این حرکت بودند؛ سپس نویسندگانی چون مجدالملک سینکی، صاحب رسالهٔ مجدیه (-۱۲۹۸ق) فرهاد میرزا معتمدالدوله (۱۲۳۳-۱۳۰۵ق)، فتحعلی آخوندزاده (۱۲۲۶-۱۲۹۵ق)، طالبوف تبریزی (۱۲۵۰-۱۳۲۸/ ۱۳۲۹ق)، میرزا ملکم‌خان ناظم‌الدوله (۱۲۴۹-

۱۳۲۶ق)، محمد حسن خان اعتمادالسلطنه (ـ۱۳۱۳ق) و میرزا آقاخان کرمانی (ـ۱۳۱۴ق) آن را ادامه دادند. رفته‌رفته برخی از نویسندگان اندیشهٔ ساده‌نویسی را به اندیشهٔ پالودن زبان فارسی از واژگان بیگانه تبدیل کردند. در پی این روند، آثاری که دربارهٔ تاریخ، فرهنگ وادب ایران به دست خاورشناسان پدید آمد و ترجمهٔ آثار تاریخ‌نگاران یونانی و رومی که نمایانگر بخشی از تاریخ فراموش‌شدهٔ ایران بود، در دل بستن درس‌خواندگان ایرانی به تاریخ، فرهنگ و زبان ملی مؤثر افتاد. انتشار کتاب دساتیر/دساتیر آسمانی در سدهٔ دهم هجری از آذر کیوان (۹۴۲ـ۱۰۲۷ق) و دیگر آثاری که به پیروی از این کتاب پدید آمدند (مانند شارستان، چهار چمن ، دبستان مذاهب،جام کیخسرو ، زردست افشار) با برساختن واژگان و عبارات جعلی، همچون گنجی بازیافته تلقی شدند و بسیاری از صاحبان قلم را به رهاسازی زبان فارسی از سیطرهٔ زبان عربی برانگیختند و آنان را واداشتند تا در نگارش، فقط به توانایی‌های زبان فارسی تکیه کنند. شاخص‌ترین نویسندگانی که در دورهٔ ناصرالدین شاه به جنبش سره‌نویسی اقبالی فراوان کردند، عبارت بودند از ۱ـ شاهزاده جلال‌الدین میرزا (ـ۱۲۸۹ق) فرزند فتحعلیشاه قاجار (۱۲۱۲ـ۱۲۵۰ق) با نامهٔ خسروان در تاریخ ایران با نثری ساده وبی‌پیرایه. این کتاب بر دیگر نوشته‌های سره‌نویسان آن روزگار برتری دارد و واژگان و عبارت مهجور نسبتاً اندکی نیز در آن به‌کار رفته است. ۲ـ میرزا رضاخان افشار بکشلو قزوینی با پروژ نگارش پارسی در معرفی شیوه‌های نامه‌نگاری دیوانی، سیاسی و عادی. ۳ـ اسماعیل‌خان تویسرکانی با فرازستان در تاریخ ایران که به‌سبب کاربرد فراوان واژگان فارسی و دساتیری، نثری پیچیده و گنگ دارد. ۴ـ ابوالحسن یغمای جندقی که در بیشتر نامه‌هایش ـ خواه رسمی خواه اخوانی ـ ردی از سره‌نویسی به چشم می‌خورد. البته در برخی از نامه‌های وی، واژگان و ترکیبات تازی نیز به‌کاررفته است که نمایانگر آگاهی او از زبان و ادب عربی است. ۵ ـ فرهاد میرزای معتمدالدوله که در شمار ساده‌نویسان دورهٔ قاجار بود. وی گزارش لشکرکشی عباس میرزای نایب‌السلطنه به کرمان و خراسان و لشکرکشی محمدشاه به هرات را به فارسی سره نوشته است. سره‌نویسی در شبه قارهٔ هند نیز رواج داشت. از جملهٔ کسانی که در شبه قاره به سره‌نویسی گرایش داشتند، از میرزا نصرالله‌خان فدایی اسپهانی می‌توان یاد کرد که کتاب ترکتازان هند را که شرحی در تاختن بیگانگان به سرزمین هند است، به فارسی سره نوشته است. نثر این گروه از نویسندگان به دلیل کاربرد بیش از حد واژگان و عبارات مهجور و دساتیری، دشوار و سنگین بود و به خاطر ناهمخواهی با ساختار نحوی فارسی، از فصاحت و روانی بهرهٔ چندانی نداشت.(← واژه‌های دساتیری) دومین موج سره‌نویسی، پس از مشروطیت، در دورهٔ پادشاهی رضاشاه پهلوی (۱۳۰۴ـ۱۳۲۰ش) پدید آمد. این بار، افزون بر واژگان و تعبیرات عربی، واژگان و اصطلاحات اروپایی نیز از راه ترجمهٔ کتاب‌ها و نشریه‌ها یا علم و تکنولوژی به زبان فارسی راه یافت. گرایش‌های ملی‌گرایانهٔ حکومت وقت و روشنفکران آن دوره که به فرهنگ نیز تعمیم یافت، اندیشهٔ پالایش زبان فارسی از واژگان، عبارات، تعبیرات و اصطلاحات بیگانه را تقویت کرد. بارزترین و مشخص‌ترین نمایندهٔ سره‌نویسی در این دوره، احمد کسروی (۱۲۶۹ـ۱۳۲۴ش) بود. وی در تاریخ، ادبیات و زبان‌شناسی، دستی چیره داشت و نثری نو بر پایهٔ قواعد زبان‌شناسی پدید آورد.کسروی سر آن داشت که زبانی پالوده به روشی علمی بیافریند و در این راه کوشید تا عیوب زبان فارسی (مانند درآمیختگی با زبان‌های بیگانه و بهره‌گیری از افعال جعلی همچون رستن/ روییدن و گفتن/ گوییدن) را برطرف سازد. کسروی بسیاری از واژگان فارسی را از متون کهن فارسی برگرفت و در نوشته‌های خود به کاربرد. البته گاهی نیز دست به واژه‌سازی می‌زد و از واژگان دساتیری نیز بهره می‌گرفت.نثر کسروی در سنجش با دیگر سره‌نویسان آن دوره (ذبیح بهروز) بهتر و پذیرفتنی‌تر بود، زیرا با دستور زبان و قواعد زبان‌شناسی آشنایی داشت. کسروی هنگام نگارش متون عقیدتی، نثری نسبتاً دشوار را به‌کار می‌گرفت. تاریخ مشروطهٔ ایران از جملهٔ آثار کسروی است که به فارسی سره و روان و بی‌پیرایه نوشته شده است. در برخی از قسمت‌های این کتاب، صحنه‌پردازی‌ها و توصیف‌هایی به چشم می‌خورد که نمایانگر ذوق ادبی نویسنده است. نثر کسروی در این کتاب با نثر خشک و بی‌روح سره‌نویسان آن دوره فاصلهٔ بسیار دارد. گفتنی است که اقدامات فرهنگی دولت در آن زمان نیز که شالوده‌ای ملی‌گرایانه داشت، بر کارکرد فرهنگستان تأثیر گذارد، زیرا فرهنگستان نیز با برساختن صدها واژه و اصطلاح معادل برای واژگان و اصطلاحات بیگانه، به فرآیند سره‌نویسی سرعت بخشید. اما این جنبش ـ آن گونه که پیروانش می‌خواستند ـ با اقبال جامعه روبه‌رو نشد و از حدود دههٔ ۱۳۳۰ش از شتاب نخستین باز ایستاد. با این همه، تلاش و میراث سره‌نویسان در نسل(های)

بعدی تأثیر گذاشت و نیز بسیاری از واژگان و اصطلاحات برساختهٔ فرهنگستان، در دستگاه‌های اداری و فرهنگی کشور رواج یافت. اکنون نویسندگان و مترجمان می‌کوشند تا با آگاهی و نیز وسواس، واژگان، عبارت، تعبیرات و اصطلاحات مورد نیاز خویش را از گنجینهٔ زبان فارسی برگزینند و گرایش آرام و متعادل سره‌نویسی را بدون بیزاری از واژگان و اصطلاحات بیگانه، در نوشته‌ها و به‌ویژه در فرهنگ‌های لغت پی‌گیرند. در این دوره انتشار واژه‌نامه‌هایی همچون فرهنگ واژه‌های فارسی سره از فریده رازی، واژه‌یاب (در سه مجلد) از ابوالقاسم پرتواعظم و فرهنگ حسابی از محمود حسابی نمایانگر گرایش به سره‌نویسی است.

منابع: از صبا تا نیما، ۱/۴۶، ۱۱۴-۱۱۵؛ برگزیدهٔ نثر فارسی دوره‌های سامانیان و آل‌بویه، معین؛ پروز نگارش؛ پیام من به فرهنگستان، چاپ سوم، ۹-۳۶، ۶۷-۸۰؛ تاریخ زردشتیان ایران، ۶۸۸-۷۰۵؛ تاریخ مشروطهٔ ایران؛ خاطرات سیاسی امین‌الدوله (مقدمهٔ حافظ فرمانفرمائیان به انگلیسی) داستان ترکتازان هند، نصرالله‌خان فدائی اسپهانی؛ دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱/۲۴۷-۲۵۹؛ زبان پاک، ۱-۳۳، ۵۲-۵۶؛ سبک‌شناسی، ۱/۲۳۲-۲۳۷، ۳/۲۹۰-۲۹۲؛ سیری در اندیشه‌های سیاسی کسروی، ۱۰۱-۱۰۸؛ فرازستان؛ فرهنگ ایران باستان، ۱۷-۵۱؛ فرهنگستان ایران و فرهنگستان زبان ایران، ۱۳-۱۴؛ فرهنگ نظام، مقدمه، ۳۹-۴۳؛ فرهنگ واژه‌های فارسی سره؛ مجموعهٔ آثار یغمای جندقی، جلد ۲ (مکاتیب و منشآت)، تصحیح سیدعلی آل‌داوود؛ مجموعهٔ مقالات عباس اقبال آشتیانی، ۵۰۸/۱-۵۲۷؛ نامهٔ خسروان؛ نقش بر آب، ۶۱۱؛ نوشته‌های کسروی در زمینهٔ زبان فارسی؛ واژه‌های نو، (انتشارات فرهنگستان ایران)؛ واژه‌یاب، (فرهنگ برابرهای پارسی واژگان بیگانه)، ابوالقاسم پرتو؛ ورجاوند بنیاد؛ هزارسال نثر پارسی، ۱/۴۳-۵۱، ۶۴-۹۵؛ ایرج افشار، «یادی از ابوالقاسم آزاد مراغی»، آینده، سال ۱۸، شمارهٔ ۷-۱۲، صص ۴۰۵-۴۰۸؛ علی‌محمد حق‌شناس، «زبان فارسی، از سنّت تا تجدد»، کلک، شمارهٔ ۷۲-۷۱، بهمن - اسفند ۱۳۷۴، صص ۱۱-۲۵.

اصیل

سریع (sa.riɛ)، در اصطلاح عروض، یکی از بحر*های عروضی است که از تکرار دوبار زحاف* «مستفعلن مستفعلن مفعولات» در بیت، به دست می‌آید. مزاحفات مستفعلن در این بحر عبارتند از مخبون*، مطوی*، مقطوع* و مخبول*. مزاحفات مفعولات در این بحر عبارتند از مطوی مکشوف*، مطوی موقوف* و مخبون مطوی مکشوف* و احذّ*. پرکاربردترین زحاف این بحر، مسدس مطوی موقوف /مکشوف (مفتعلن مفتعلن فاعلان/ فاعلن) است. مانند این‌بیت: «ای همه هستی ز تو پیدا شده - خاک ضعیف از تو توانا شده.»

منابع: زحاف رایج در شعر فارسی، ۱۰۱-۱۰۳؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۵۹؛ عروض فارسی، ۱۱۰-۱۱۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۰۰-۱۰۱؛ فرهنگ بلاغی-ادبی، ۱/۶۴۲-۶۴۳؛ فرهنگ عروضی، ۵۶-۵۷؛ المعجم، ۷۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۳۵؛ وزن شعرفارسی، ۱۶۷.

صفوی

سفرنامه (sa.far.nā.me)/ سیاحتنامه/ روزنامهٔ سفر، گزارش سفر یا گشت و گذار است. سفرنامه‌نویسی همچون خود سفر تاریخی دیرینه دارد و از آن‌جا که سفرهای انسان‌ها به انگیزه‌های گوناگونی، مانند داد و ستد و کسب و پیشه، سیاحت و زیارت، تبلیغ دینی و سیاسی، سفارت، اکتشاف و پویش، پژوهش‌های علمی و سرانجام جنگ و لشکرکشی انجام می‌گیرد سفرنامه‌ها نیز که به شکل یادداشت‌های روزانه و توصیفات و تجربیات سفرها نوشته می‌شوند، تنوعی گسترده می‌یابند. همین گستردگی موجب شده تا گذشته از نویسندگان حرفه‌ای، بسیاری از نویسندگان گه‌گاهی، مانند سیاستمداران، پژوهشگران، مبلغان، ماجراجویان، پزشکان، پویندگان و دریانوردان نیز در این زمینه قلم بزنند و آثار گرانبهایی پدید آورند. روی‌هم‌رفته سفرنامه‌نویسی را می‌توان در شمار جغرافی‌نویسی (← جغرافیانویسی فارسی) به‌شمار آورد، ولی مطالب سفرنامه‌ها معمولاً تنها به اطلاعات جغرافیایی محدود نمی‌شود و اطلاعات تاریخی، اجتماعی و فرهنگی فراوانی، به‌ویژه دربارهٔ احوال زندگی، آداب و رسوم، وضع شهرها و خانه‌ها و شکل لباس و خوراک و خلاصه دربارهٔ چیزهایی که به زندگی مردم سرزمین‌های گوناگون تعلق دارد، دربردارند. برخی از کهن‌ترین گزارش‌های سفر متعلق به مصریان است که قدمت یکی از آن‌ها به سدهٔ ششم پیش از میلاد می‌رسد. سفرنامهٔ کوسموس اسکندرانی (ح ۵۴۸م) گزارش سفرهایش به اتیوپی و هند غربی و سیلان است. از کهن‌ترین سفرنامه‌های چینیان باید از سفرنامهٔ فاهیان /Fa - Hian (ح ۳۹۹-۴۱۴م) در شرح سفرش به هند و سفرنامهٔ هیوان تسانگ، زایری چینی که در اواخر روزگار

ساسانیان به سرزمین‌های همسایهٔ ایران سفر کرد، یاد کرد. تواریخ هرودوت(ح ۴۲۵- ۴۸۵ق‌م) و پرسیکای کتسیاس (ز ۳۹۸ق‌م)، پزشک اردشیر دوم هخامنشی (۴۰۴- ۳۶۰ ق‌م) گرچه از کتاب‌های تاریخ به شمار می‌آیند و به صورت گزارش مسافرت نیستند، مطالب آن‌ها در بسیاری موارد حاصل و نتیجهٔ مسافرت‌های مؤلفانشان است. گزنوفون (ح ۴۲۸-ح ۳۵۴ ق‌م) که پس از شکست کوروش کوچک (۴۰۱) در رأس ده‌هزار سرباز مزدور یونانی از ایران به یونان بازگشت در کتاب خویش آناباز یا بازگشت ده‌هزارنفری آگاهی‌های جالبی دربارهٔ این بازگشت و ایران به دست می‌دهد و کتاب وی را می‌توان به گونه‌ای کهن‌ترین سیاحتنامهٔ موجود دربارهٔ ایران دانست. در میان نویسندگان رومی هوراس (۶۵- ۸ ق‌م) گزارشی از سفر خود به بروندیسیوم، شهری در کشور کنونی ایتالیا بر کران دریای آدریاتیک، به یادگار گذاشته و گزارش‌های جالب گایوس سولینوس (سدهٔ سوم میلادی) از سفرهایش به بریتانیا و آسیا نیز در دست است. استرابون(ح ۶۳ ق‌م - ز ۲۰م)، جغرافیدان معروف یونانی، بسیاری از مطالبش را بر پایهٔ دیده‌ها و سفرهای خود آورده است. معروف‌ترین سفرنامهٔ اروپاییان در قرون وسطی متعلق به شخصیت نیمه افسانه‌ای مارکوپولو (ح ۱۲۵۴- ح ۱۳۲۴م) است. از معروف‌ترین سفرنامه‌های اروپاییان در سده‌های هفدهم و هجدهم میلادی که دارای ارزش ادبی نیز هستند باید از سفرنامه‌های ژان باپتیست تاورنیه (۱۶۰۵- ۱۶۸۹م) و شوالیه ژان شاردن (۱۶۴۳- ۱۷۱۳م) فرانسوی در گزارش سفرهایشان به ایران و سرزمین‌های همسایهٔ آن و نوشته‌های سفرنامه‌ای جووانی کازانووا (۱۷۲۵- ۱۷۹۸م) و جوزپه بارتی (۱۷۱۹- ۱۷۸۹م) نام برد. بسیاری از بهترین آثار منثور نهضت رمانتیک به صورت سفرنامه است. رمانتیک‌ها نه تنها برخورد سرزنده و پرشورتری با زیبایی‌ها و شگفتی‌های طبیعت داشتند، بلکه شیفتهٔ طبیعت هم بودند. آن‌ها مشتاقانه به مطالعهٔ رنگ‌ها و اقلیم‌های بومی می‌پرداختند تا آن‌ها را دستمایهٔ داستان‌های تخیّلی خود سازند. همچنین ،نویسندهٔ رمانتیک می‌پنداشت که با سفر می‌تواند از «خود» خسته و مانده‌اش بگریزد. گزارش گوته از سفرش به ایتالیا در ۱۷۸۶- ۱۷۸۸م از بسیاری از رمان*هایش پرخواننده‌تر است. نامه‌های یک مسافر روسی از نیکولای کارامزین (۱۷۶۶-۱۸۲۶م) که اثری مکاشفه‌گونه است از نخستین آثار رمانتیسم* روسی در شمار می‌آید. کشتی پالادای ایوان گانچاروف (۱۸۱۲- ۱۸۹۱م)، رمان‌نویس روسی، یادداشت‌های سفرش به دور دنیا است. پترزبورگ آندری بلی (۱۸۸۰- ۱۹۳۴م) شاعر سمبولیست روسی، گزارش سفری خیالی در درون شهری است که هم واقعی است و هم به یک اسطوره* دگردیسی یافته است. از دیگر سفرنامه‌نویسان نامدار اروپایی الگزاندر ویلیام کینگلیک (۱۸۰۹- ۱۸۹۱م) ، صاحب سفرنامه‌ای از شرق (۱۸۴۴م)، و کنت دوگوبینو (۱۸۱۶- ۱۸۸۲م) ، مؤلف سه سال در آسیا و آثار دیگر، هستند که در آثارشان بیان زیبایی‌های طبیعی آسیا را با وصف استادانهٔ مردمان این قاره درآمیخته‌اند. گزارش روزانهٔ سفر یک فیلسوف کنت هرمان کایسرلینگ (۱۸۸۰- ۱۹۴۶م) از اندیشمندانه‌ترین و عمیق‌ترین کتاب‌ها دربارهٔ آسیا است. در این‌جا لازم است که از برخی اروپاییانی یاد کرد که به ایران سفر کرده و سفرنامه‌هایی در گزارش سفرخود نوشته‌اند. از نخستین اروپاییانی که پس از اسلام به ایران سفر کرده‌اند بنیامین تودلائی/ بنیامین التطیلی (- ۱۱۷۳م)، خاخام و جهانگرد یهودی اسپانیایی است که در ۱۱۵۹ -۱۱۷۳م به فلسطین ، ایران و چین سفر کرد و از راه عربستان، مصر و سیسیل به اسپانیا بازگشت و سفرنامه‌ای از خود به یادگار گذاشت. پس از جهانگشایی مغولان، مبلغان مذهبی در راه مسافرت به چین از ایران دیدن کرده و آثاری از خود باقی گذاشته‌اند. یکی از مهم‌ترین این جهانگردان، مارکوپولو بوده است. کلاویخو (- ۱۴۱۲م) از مقربان درگاه هانری سوم پادشاه کاستیل در ۱۴۰۳ - ۱۴۰۴م به سفارت از دربار هانری به ایران سفر کرد و در ۱۴۰۴م در سمرقند به حضور امیرتیمور (-۸۰۷ق) بار یافت. کلاویخو شرح این مسافرت و دیده‌ها و شنیده‌های خود را در سفرنامه‌ای نوشته است. در میانهٔ سدهٔ پانزدهم میلادی سربازی از مردم باواریا به نام شیلتبرگر که در سپاه مسیحیان در جنگ‌های عثمانی شرکت کرده بود به ایران آمده و یادداشت‌های از دورهٔ مسافرت خود به یادگار گذاشته است. سفرنامه‌های چند تن از سفیران و مأموران ونیزی که در نیمهٔ دوم سدهٔ پانزدهم میلادی به دربار اوزون حسن آق قویونلو(ح ۸۲۸ - ۸۸۲ق) آمده‌اند نیز به‌جا مانده است. از دورهٔ صفویه سفر اروپاییان و دیگر خارجیان به ایران شتاب بسیار گرفت و سفرنامه‌های بسیاری از این دوره و دوره‌های پس از آن به یادگار مانده است که در بررسی تاریخ اجتماعی - سیاسی ایران اهمیت فراوان دارند و از جملهٔ آن‌ها می‌توان از سفرنامه‌های تاورنیه ،شاردن ،پیترودلاواله (۱۵۸۶- ۱۶۵۲م)، ملشی سدک تونو (۱۶۲۰- ۱۶۸۴م)،

ساموئل گوتلیب گملین (۱۷۴۳م ـ ؟)، گوبینو، پیرآمده ژوبر (۱۷۷۹ـ ۱۸۴۷م)، پیر لوتی (۱۸۵۰ـ ۱۹۲۳م)، آدام الئاریوس (۱۶۰۰ـ ۱۶۷۱م)، ارنست ارسل (۱۸۵۸م ـ ؟)، رابینو (۱۸۷۷ـ ۱۹۵۰م)، آرمینیوس وامبری (۱۸۳۲ـ ۱۹۱۵م)، انگلبرت کمپفر (۱۶۵۱ـ ۱۷۱۶م)، یاکوب ادوارد پولاک (سدهٔ سیزدهم هجری)، یوشیدا ماساهارو (۱۸۵۲ـ ۱۹۲۱م)، کورنی بروین (۱۶۵۲ـ ۱۷۲۶م)، پاسکال کست (۱۷۸۷ـ ۱۸۷۹م)، ژان دیولافوا (۱۸۵۱ـ ۱۹۱۶م)، دون گارسیا دسیلوا فیگوئرا (۱۵۷۰م ـ ؟)، ژورژ فورسته (ـ ۱۷۹۲م) ، ابراهیم ولنتاین ویلیامز جکسن (۱۸۶۲ـ ۱۹۳۷م)، و جیمز بیلی فریزر (۱۷۸۳ـ ۱۸۵۶م) یاد کرد.

سفرنامه‌نویسی در میان مسلمانان به ویژه اعراب : از آن‌جا که مسافرت همواره آسان‌ترین و طبیعی‌ترین راه به‌دست آوردن و اشاعهٔ اطلاعات جغرافیایی بوده و از سوی دیگر همبستگی دینی فرهنگی با نواحی دوردست جهان، کنجکاوی، داد و ستد تجاری و شور و شوق زیارت اماکن متبرکه نیز علاقهٔ گسترده به مسافرت را دامن می‌زده است، اندکی پس از برآمدن اسلام، مسلمانان سفرنامه‌های بسیاری چه به صورت مستقل و چه به صورت گنجانده در کتاب‌های جغرافیایی و تاریخی، تألیف کرده‌اند. جغرافیانگاران پرآوازه‌ای مانند ابن‌واضح یعقوبی، مقدسی و یاقوت حموی بسیاری از مطالبشان را بر پایهٔ سفرها و دیده‌های خود آورده‌اند. کتاب‌های دربارهٔ «مسالک» که در حقیقت وصف راه‌ها و فاصلهٔ شهرها است حاصل مشهودات نویسندگان آن‌ها و غالباً چیزهایی از نوع سیاحت‌نامه‌ها به شمار است. برخی از این نویسندگان، خود عامل خراج یا صاحب برید بوده‌اند و پاره‌ای دیگر خود در ولایات و ایالات گوناگون سیاحت‌ها کرده‌اند. ابن فضلان که در ۳۰۹ـ ۳۱۰ق همراه هیأتی از سوی خلیفه المقتدر عباسی از مسیر همدان، ری، نیشابور، مرو، بخارا، خوارزم ، اطراف دریاچهٔ آرال و جزّ آن به دربار شاه بلغارها بر کران رود ولگا، واقع در جمهوری خودمختار کنونی تاتارستان در روسیه، سفر کرد، شرح سفرش را در سفرنامه‌ای آورده است که گذشته از مطالب دیگر، داده‌های ارزشمندی دربارهٔ روابط اجتماعی اقوام آسیای مرکزی ، حوضهٔ رود ولگا و روسیه دربردارد. دو رسالهٔ ابودلف ینبوعی (ز ۳۴۱ق)، شاعر و جغرافیانویس و جهانگرد عرب در شرح سفرهایش به بخارا ، تختگاه سامانیان که ظاهراً ابودلف چندی در درگاه آنان به سر می‌برده ،چین، هند، سیستان و پاره‌ای نواحی دیگر ایران و قفقاز، مورد استفادهٔ جغرافیانویسان بعدی مانند یاقوت حموی و زکریا قزوینی بوده است و نوشته‌های او دربارهٔ ایران و قفقاز از دیدگاه جغرافیایی و نیز جغرافیای تاریخی اهمیتی بسزا دارد. ابن بطوطهٔ مغربی (۷۲۶ ـ ۷۷۹ق) از بزرگ‌ترین جهانگردان همهٔ اعصار است و مدت سی‌سال در آسیا، افریقا و اروپا سیاحت کرد و سفرهای وی شامل چندین سفر به مکه و مسافرت و اقامت در بسیاری از نواحی خاورمیانه، هند، سیلان، جزایر مالدیو، بنگال، چین ،شمال افریقا، اسپانیا و سرزمین‌های نیجر است و رحله یا سفرنامهٔ وی که درواقع تقریرات تجربهٔ سفرش به ابن جُزی در دربار سلطان ابوعنان مرینی (۷۴۹ـ ۷۵۹ق) است مشتمل بر جغرافیای اقتصادی و انسانی مناطق سر راه سفر، داد و ستد ،تجارت، بنادر، دریانوردی ،اوضاع طبیعی و گاهی تجزیه و تحلیل علت‌ها و معلول‌ها است. سفرنامه‌های ابن جبیر والانسی (ـ۶۲۵ق) و العبدری (ز ۶۸۸) مؤلف الرحلة‌المغربیّة از دیگر سفرنامه‌های مهم عربی است. سفرنامهٔ اولیا چلبی (۱۰۲۰ـح ۱۰۹۰ق) در شرح سفرهایش در مستملکات عثمانی در اروپا و آسیا و افریقا از بهترین سفرنامه‌های دورهٔ امپراتوری عثمانی است و اطلاعات گرانبهایی دربارهٔ تاریخ ، جغرافیا، رسوم و فرهنگ عامیانهٔ سرزمین‌هایی که وی از آن‌ها بازدید کرده ـ ازجمله بخش‌هایی از ایران، به دست می‌دهد.

سفرنامه نویسی فارسی : کهن‌ترین سفرنامهٔ موجود فارسی ظاهراً سفرنامهٔ ناصرخسرو در شرح سفرش از خراسان به مکه و بازگشت به زادگاهش است که از ۴۳۷ تا ۴۴۴ق به درازا کشید و وی در ضمن آن از جاهایی مانند سمنان، ری، قزوین، آذربایجان، آسیای صغیر، شام، فلسطین ، مکه، قاهره، طایف، یمن ، لحسا، بصره و اصفهان بازدید کرد. این سفرنامه که به انشایی بسیار روان و دل‌انگیز نوشته شده با آنکه مختصر است (شاید هم آنچه مانده تنها خلاصه‌ای از اصل کتاب است) دارای آگاهی‌های دقیق و ارزشمند جغرافیایی و تاریخی و بیان عادات و آداب مردم ممالک و نواحی گوناگون است. نزاری قهستانی (ـ۷۲۰ق) که سالیان درازی از عمر خود را ،پیوسته یا ناپیوسته، به گشت و گذار گذرانده بود، گزارش یکی از سفرهایش را در سفرنامه‌های منظوم در ۱۲۰۰ بیت آورده است. نزاری در این سفر که از شوال ۶۷۸ق آغاز شد و دو سال به درازا کشید در ابتدا از شهرتون همراه تاج‌الدین عمید، پسر شاه شمس‌الدین علی برای دیدن ایرانشاه به اصفهان رفت و سپس رهسپار تبریز شد و به ملازمان رکاب شمس‌الدین جوینی (ـ۶۸۳ق) پیوست و در

سفرنامه

ملازمت او از تبریز به اران، گرجستان، ارمنستان، باکو، اردبیل و ابهر سفر کرد و سرانجام به قهستان بازگشت. مثنوی* عرفانی تفحة‌العراقین خاقانی نیز که در ۵۵۱ ـ ۵۵۲ق سروده شده سفرنامه مانندی در گزارش نخستین مسافرت وی به مکه و عراقین است. مسافرنامهٔ جلال‌الدین حسین بخارایی ،معروف به جهانیان جهانگشت (ـ۷۸۵ق) به نثر، سفرنامه‌گونه‌ای است عرفانی در گزارش دیدنی‌ها و گفتگوهای او در سفرهایش به مکه، مدینه، مصر، شهرهای فلسطین، جزیره، بخارا، خراسان و جاهای دیگر. از دیگر سفرنامه‌های کهن فارسی باید از سفرنامهٔ منثور غیاث‌الدین نقاش، از هنرمندان درگاه بایسنقر (۸۰۲ـ ۸۳۶ق) پسر شاهرخ تیموری (۸۰۷ـ ۸۵۰ق) یاد کرد. بایسنقر، غیاث‌الدین را در ۸۲۳ق با هیأتی که از سوی پدرش شاهرخ به سفارت چین می‌رفت همراه کرد تا هر چه در راه می‌بیند روز به روز بنویسد و نقاشی کند. روزنامهٔ این سفر از هرات تا خانبالق و بازگشت (حاوی اطلاعات دست اول دربارهٔ چین که در کتاب‌های دیگر یافت نمی‌شود) زمانی در دست بوده و چکیدهٔ آن در مطلع سعدین عبدالرزاق سمرقندی (۸۱۶ـ ۸۸۷ق) آمده است. گفتنی است عبدالرزاق سمرقندی که خود از سوی شاهرخ تیموری به سفارت به دربار پادشاه بیجانگر در هند رفته بود (۸۴۵ـ ۸۴۸ق) شرح این سفر و سفارت و دیده‌ها و شنیده‌های خود را نیز در مطلع سعدین آورده است. در همان سدهٔ نهم هجری، امیر سید حسین ابیوردی پس از سفر به مکه و مدینه ، استانبول، بورسه ، حلب، شام، بیت‌المقدس و آذربایجان و بازگشت به خراسان ، منظومهٔ چارتخت را سروده که بیشتر وصف دیده‌هایش در سفرهای خود است. در نیمهٔ اول سدهٔ دهم هجری، محی‌الدین لاری (ـ۹۳۲ق) در ۹۱۱ق پس از بازگشت از سفر حج سفرنامه گونهٔ فتوح‌الحرمین را در قالب مثنوی دربارهٔ مناسک، آداب و اسرار حج سرود و زین‌الدین محمود واصفی هروی سفرنامه مانند بدایع وقایع را در سرگذشت، دیده‌ها و شنیده‌های خود نوشته است. در این‌جا باید از سفرنامهٔ الوغ بیگ معروف به دون ژوان ایرانی (ـ۱۰۱۳ق/ ۱۶۰۵م) یاد کرد. وی از نجبای خاندان بیات و منشی حسین علی بیگ، ایلچی شاه عباس یکم (۹۹۶ـ ۱۰۳۸ق) به دربار شاهان اروپا بود و همراه سرآنتونی شرلی و حسین علی بیگ به اروپا رفت و در آن‌جا به دین مسیحیت گروید و از طرف دربار اسپانیا به «دون ژوان ایرانی» ملقب گردید. وی ظاهراً سفرنامهٔ مبسوطی از آنچه در راه دیده و شنیده به فارسی تدوین کرده و سپس این یادداشت‌های خود را تقریر نموده و یکی از دوستانش به نام آلفونسورمن به اسپانیایی برگردانیده و تألیف کرده که با عنوان روایات دون ژوان در ۱۶۰۴م در والادولید به چاپ رسیده است. در سدهٔ یازدهم هجری ، ابوالبرکات منیر لاهوری (ـ۱۰۵۴ق) در ۱۰۴۹ق مظهر گل/ مثنوی در صفت بنگاله را در وصف بنگاله از آب و هوا، زمین، گل‌ها ،میوه‌ها، جانوران و حالات سفر خود بدان سرزمین سروده و صفی بن ولی قزوینی انیس‌الحجاج را در گزارش سفر خود از هند به مکه و مدینه در ۱۰۸۷ق نوشته است. از سفرنامه‌های فارسی سدهٔ دوازدهم هجری باید از بیان واقع عبدالکریم کشمیری (نوشته در ۱۱۹۳ق) ، شگرف نامهٔ ولایت اعتصام‌الدین بن شیخ تاج‌الدین بنگالی در شرح سفرش همراه گاپیتان سوئنتن به انگلستان در ۱۱۸۱ق، تاریخ احوال حزین لاهیجی که بخش بزرگی از آن درواقع شرح سفرهای او در ایران و هند است، مثنوی سفر به هند حسرت مشهدی، و سفرنامهٔ منظوم محمدداود اصفهانی، متخلص به عشق (ـ۱۱۳۳ق) که گزارش مسافرت وی به خراسان برای تصدی تولیت آستان قدس است یاد کرد. در سده‌های سیزدهم و چهاردهم هجری سفرنامه‌های فارسی فراوانی (بیشتر به نثر و گاهی به نظم) در ایران و سرزمین‌های دیگر به‌ویژه هند، نوشته شده است. بسیاری از این سفرنامه‌ها، به‌ویژه سفرنامه‌های منظوم ،گذشته از اشتمال بر اطلاعات جغرافیایی ، تاریخی، اجتماعی و فرهنگی دارای ارزش ادبی (به معنی خاص آن) نیز هستند. سفرنامه‌های منظوم معمولاً در قالب مثنوی است. از نکات جالب آن‌که در اوان دورهٔ مشروطیت، برخی نویسندگان از شکل سفرنامه برای بیان انتقادات اجتماعی ـ سیاسی خود از اوضاع و احوال روزگار بهره گرفتند که از آن شمارند طالبوف (۱۲۵۰ـ ۱۳۲۸ق) در مسالک‌المحسنین که داستان یا سفرنامه خیالی است و حاجی زین‌العابدین مراغه‌ای (۱۲۵۵ـ ۱۳۲۸ق) در سیاحتنامهٔ ابراهیم بیگ که از نخستین رمان*های انتقادی سیاسی به شمار می‌آید. برخی سفرنامه‌ها را نه کسی که سفرنامه به نام اوست، بلکه یکی از سرایندگان یا نویسندگان زبردست همراه او،از روی تقریرات وی یا شنیده‌ها و دیده‌های خود، سروده یا نوشته است. از جملهٔ دیگر سفرنامه‌های منظوم می‌توان از سفرنامهٔ ظفری / تحفة‌السّالکین سردار مؤیّد ظفرعلیشاه (سرودهٔ ۱۳۲۴ق در ۳۹۵ بیت)، سفرنامهٔ کرمان ثاقب آشتیانی (۱۲۶۴ ـ۱۳۱۳ق)، سفرنامهٔ عتبات و سفرنامهٔ مکهٔ مشتری خراسانی (۱۲۶۴ـ ۱۳۰۵ق)، سفرنامهٔ فرنگ ناصرالدین شاه که یکی از همراهانش متخلص به

عیوق در ۱۲۹۰ سروده است، سفرنامهٔ مازندران ناصرالدین شاه که ناشناسی از همراهانش در بحر* متقارب* سروده. سفرنامهٔ مشهد میرزا سید شفیع‌خان مدیر لشکر متخلص به مجرم تفرشی، سفرنامهٔ هندوستان میر سید علی نیاز شیرازی (۱۱۹۷-۱۲۶۲ق) سفرنامهٔ مکه همسر میرزا خلیل رقم‌نویس از روزگار صفویان (نزدیک ۱۳۰۰ بیت)، سفرنامهٔ حاتم فرزند حسن خویی (ز ۱۳۱۱ق) و سفرنامهٔ مکه میرزا جلایر نام برد. از دیگر سفرنامه‌های منثور فارسی مسیر طالبی فی بلاد الافرنجی ابوطالب‌خان اصفهانی، تحفة‌العالم عبداللطیف شوشتری، سفرنامهٔ میرزا صالح شیرازی به فرنگ، منهاج‌السعادت حکیم غلام محمد دهلوی در گزارش سفر حج وی، سیرستان مبارزالدوله ابراهیم‌خان خویشگی قصوری در گزارش سفرش به انگلستان در ۱۸۵۱-۱۸۵۲م، سفرنامهٔ حج پادشاه خواجه بن رحمت‌الله خواجه، متخلص به ندیم از مردم افغانستان، در گزارش سفرش به مکه و مدینه در ۱۲۹۸ق، ریاض‌السیاحهٔ زین‌العابدین شیروانی (-۱۲۵۳ق)، سفارت‌نامهٔ خوارزم رضا قلی‌خان هدایت، سفرنامهٔ حاجی پیرزاده که گزارش سفر حاجی محمدعلی پیرزاده نایینی (- ۱۳۲۱ق) در ۱۳۰۳ق به پاریس، مصر و اسلامبول است، سفرنامهٔ میرزا ابوالحسن خان ایلچی شیرازی به روسیه، مخزن‌الوقایع که سفرنامهٔ سفارت فرخ‌خان امین‌الملک به اروپا است و آن را منشی وی حسین فرزند عبدالله سرابی ملقب به گرانمایه در ۱۲۷۲ - ۱۲۷۴ق نوشته است، سفرنامهٔ خراسان ناصرالدین شاه که گزارش نخستین سفر وی به مشهد (۱۲۸۳ق) است و آن را علینقی حکیم‌الممالک، از ملازمان سفر نوشته است، سفرنامهٔ مازندران ناصرالدین شاه که گزارش سفر وی به مازندران در ۱۲۹۲ق است و آن را محمد حسن خان اعتمادالسلطنه (-۱۳۱۳ق) نوشته است، سفرنامه‌های فرنگستان ناصرالدین شاه در گزارش سه سفر وی به اروپا (۱۲۹۰، ۱۲۹۵ و ۱۳۰۶ -۱۳۰۷ق)، مرآت‌الاحوال جهان‌نمای آقا احمد بهبهانی کرمانشاهی (۱۱۹۱- ۱۲۳۵ق) در گزارش سفر مؤلف از عراق به هند، وقایع‌البدایع سوانح دهلی| رسالهٔ سالار جنگ /سفرنامهٔ دهلی درگاه قلی‌خان بهادر سالارجنگ مؤتمن الملک (-۱۱۸۰ق)، هدایت‌السبیل و کفایت‌الدلیل فرهاد میرزا معتمدالدوله (-۱۳۰۵) که سفرنامهٔ مکهٔ او است؛ سفرنامهٔ حاج سیّاح به فرنگ، سفرنامهٔ سدیدالسلطنه/ التدقیق فی سیرالطریق محمد علی‌خان سدیدالسلطنهٔ مینابی بندر عباسی (۱۲۹۱-۱۳۶۴ق/ ۱۳۲۰ش)، سفرنامهٔ حج میرزاعلی‌خان امین‌الدوله (۱۲۶۰- ۱۳۲۲ق)، سفرنامهٔ مکهٔ سلطان مراد میرزا حسام‌السلطنه (۱۲۳۳- ۱۳۰۰ق) سفرنامهٔ مکهٔ محمدحسین فراهانی (۱۲۶۴ق -) و خسی درمیقات جلال آل احمد را می‌توان یاد کرد.

منابع: از صبا تا نیما، ۱/۲۹۵- ۲۹۸، ۳۰۶-۳۱۳؛ بریتانیکا، ۲۳/۱۸۵؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۲/۷۸۱-۷۸۲، ۸۹۶-۸۹۷؛ ۴/۳۴، ۵۱۴؛ تاریخ فلسفه در اسلام، ۳/۳۶۹؛ دایرةالمعارف اسلام، ۲/۵۸۵-۵۸۶؛ دیوان حکیم نزاری قهستانی، به کوشش مظاهر مصفا، ۲۳۲-۲۳۹؛ فهرست توصیفی سفرنامه‌های فرانسوی موجود در کتابخانهٔ ملی ایران، در صفحات فراوان؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، ۱۰/۵۳ - ۶۷؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی، ۶/۳۹۹۱- ۴۰۵۷؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی موزهٔ بریتانیا، ۳۸۳، ۹۸۰-۹۸۲؛ ایرج افشار، «نگاهی به سفرنامه‌نویسی ناصرالدین شاه» آینده، سال ۹، صص ۷۶۹- ۷۵۷؛ همو، «سفرنامه‌نویسی ناصرالدین شاه نگاهی دیگر»، همان، سال ۱۱، صص ۳۹-۴۸؛ قمر آریان، «ایران و سیاحتنامه‌ها» راهنمای کتاب، سال ۶، صص ۵۱۵- ۵۲۱؛ ژان اوبن، «مسافران (جهانگردان) اروپائی در ایران»، وحید، سال اول، شمارهٔ ۵، صص ۱- ۳، ۷۲؛ سیروس شفقی و مهدی روشن‌ضمیر، «سیاحان آلمانی که در عصر صفویه از ایران دیدن نموده‌اند»، هنرو مردم، شمارهٔ ۱۰۷، (آبان ۱۳۵۰ ش)، صص ۱۶- ۲۰؛ محمد حسن گنجی، «دون ژوان ایران»، یادگار، سال ۲، شمارهٔ ۳، صص ۷۲- ۸۰؛ دکتر علی افقه، «نخستین سیاحان فرانسوی که به شیراز رفته‌اند»، یغما، سال ۱۰، شمارهٔ ۱، صص ۱۶-۲۴.

برزگر

سفینه (sa.fi.ne)، بیاضی* است که قطعش طولانی و گشودن آن در جهت طول و شبیه به کشتی باشد. اگرچه کلمهٔ سفینه عربی است، عربی‌زبانان اصلی، هیچ‌گاه این واژه را در غیرِ معنی کشتی، یعنی به جای «جُنگ» در معنی بیاض به کار نبرده‌اند و به آن معنیِ مجازی نداده‌اند. به کار بردن آن در این مفهوم ثانی از مُصطلحات پارسی‌زبانان است و پیش از حملهٔ مغول نیز کاربرد آن در نظم و نثر سابقه دارد. لفظِ سفینه در شعر شاعران و نوشتهٔ ادیبانِ پیشین به‌کار رفته است. از جمله در چهار مقالهٔ نظامی عروضی سمرقندی می‌خوانیم که «چون شعری به حدِّ بلندی برسد آن را بر سفاین بنویسند و در مداین بخوانند.» سوزنی سمرقندی در قصیده‌ای گفته است: «از قلمِ سوزنی به مدحتِ صاحب - پنجه دیوان بیش باد و سفینه.» سعدی هم در غزلی

نشان داده است که سفینه در عهد او مجموعه‌ای بوده است که در آن نوشته‌ها و سروده‌های متنوّع را جمع می‌کرده‌اند: «سفینهٔ حکمیّات و نظم و نثرِ لطیف ـ که بارگاه ملوک و صدور را شاید.» حافظ، در بیت مشهوری، دیوان شعر خود را «سفینهٔ غزل» خوانده و در غزلی دیگر فرموده است: «من و سفینهٔ حافظ که جز درین دریا ـ بضاعت سخنِ دُرفشان نمی‌بینم.» لفظ سفینه در جزوِ نام شماری از کتاب‌های فارسی و عربی آمده است، مانند سفینةالنجاة (متعدداً) و سفینهٔ سلیمانی که شرح مسافرت یک ایرانی در عهد شاه سلیمان صفوی به سیام است. در بعضی موارد، سفینه عنوان پاره‌ای از کتاب‌های تذکره* نیز هست، از قبیل سفینهٔ خوشگو، سفینةالشعرا (که ترجمهٔ ترکی تذکرهٔ دولتشاه است)، سفینهٔ عشرت و سفینهٔ هندی (هر دو دربارهٔ شعرای هند) و سفینهٔ محمود که تذکره‌ای است دربارهٔ شاعران عهد فتحعلی شاه قاجار.

منابع: تاریخ ادبیات فارسی، انه، ۴؛ حافظنامه، ۲/۱۰۱۰-۱۰۱۱؛ فرخنده پیام، ۱۴۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۶۴۴؛ لغت‌نامه، زیر «سفینه»؛ واژه‌نامهٔ هنرشاعری، ۱۳۶؛ ایرج افشار، «جنگ چینی یا سفینهٔ ایلانی (پوسی)»، آینده، سال هشتم، شمارهٔ ۹، صص ۵۶۸-۵۶۹.

درودیان

سقط (sa.qat)، در لغت به معنی فحش دادن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر در هجونامهٔ خود، زبان را به حدّ اعلای دشنام برساند و مستقیماً و با صراحت، با الفاظ رکیک و دشنام‌ها، شخص مذموم را توهین کند. این نوع بیان در شعر شاعران فارسی‌زبان کمتر دیده شده است. باوجود این، سنایی، انوری، سوزنی، یغمای جندقی و ایرج میرزا به‌سبب هجوهای دشنام‌آلود و سقط‌گویی شهرت دارند. برای نمونه، خاقانی در هجو ابوالعلای گنجوی گفته است: «بینی سگ گنجه رآ ذر این کوی ـ هم سرخ‌قفا و هم سیه‌روی/ آن ملحد بوالعلای سافل ـ چون وحش و بهیمه عقل و غافل / آن جاحظ وقت را بدی‌خواه ـ آن جاهد دین اباده‌الله...»

منابع: فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۷۱؛ لغت‌نامه، زیر «سقط»؛ مقدمه‌یی بر طنز و شوخ طبعی در ایران، ۱۸۳.

عباسپور

سلخ (salx)، در لغت به معنی پوست کندن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعری، مفهوم و معنی شعری را از شاعری دیگر برداشته و با تغییر کلمات و به‌صورت دیگری بیان کند: «هر که نامُخت از گذشت روزگار ـ هیچ ناموزد ز هیچ آموزگار.» (رودکی)□ «مگر پیش بنشاندت روزگار ـ که بِهْ زو نیابی تو آموزگار.» (ابوشکور بلخی) این نوع سلخ را بر سه نوع دانسته‌اند: ۱ـ آن که شعر دومی با شعر نخستین، هم ارز باشد. ۲ـ آن‌که شعر دومی پست‌تر از شعر نخستین باشد. ۳ـ آن‌که شعر دومی برتر از شعر نخستین باشد. سلخ در این معنی یکی از سرقات ادبی* به شمار می‌آید و برخی آن را مرادف الممام دانسته‌اند. معنای دیگر سلخ آن است که شاعری در برابر هر کلمهٔ بیت شاعر دیگر، کلمه‌ای به همان سیاق و وزن* آورده باشد: «ای مبیّن ز تو سبیل هدی ـ وی مزین به تو سمای سخا.» (ابومنصور مانوی)□ «ای موضّح ز تو طریق نجات ـ وی محلّی ز تو سپهر نوال.» سلخ در این معنی، نوعی تقلید* به شمار می‌آید. سلخ در عروض معنای دیگری دارد.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۶۷؛ روش گفتار، ۳۷۳ ـ ۳۷۴؛ سیری در شعر فارسی، ۴۹۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۴۶۵ ـ ۴۶۶؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۶۳-۳۶۶؛ المعجم، ۴۶۹ ـ ۴۷۱.

عباسپور

سلخ (salx)، در لغت به معنی کندن پوست و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که دو سبب آخرِ فاع‌لاتن بیفتد و «ع» آن ساکن شده و تبدیل به فاْ شود. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گیرد، اسلخ* یا مسلوخ می‌نامند. سلخ در بدیع معنای دیگری دارد. سلخ را مسخ* هم می‌نامند.

منابع: فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۰۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۶۴۵ ـ ۶۴۶؛ فرهنگ عروضی، ۵۷؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۹.

صفوی

سلطانیات (sol.tā.ni.yat)، نامه‌های رسمی دولتی و دیوانی یا نامه‌های سلطانی، فرمان‌ها، منشورها و نامه‌هایی که از دربار پادشاهان صادر می‌شده، یا نامه‌هایی که پادشاهان و امرا به یکدیگر یا به زیردستان خود می‌نوشته‌اند یا از زیردستان آنان بدیشان نوشته می‌شده است. در نگارش این نامه‌ها به‌کار بردن عناوین خاص برای هر طبقه‌ای از طبقات اجتماع یا هر دسته از امیران، وزیران، سرداران و پادشاهان ضروری بوده و رعایت

می‌شده است. برعکس سلطانیات، اخوانیات* نامه‌هایی است که طبقات مختلف مردم به هم می‌نوشتند و بیشتر جنبهٔ دوستانه داشته است.

منابع: اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی، ۱۶۸؛ چهارمقاله، ۱۰۳؛ در گلستان خیال حافظ، ۶۷؛ راحة الصدور و آیة السرور، ۵۰۶؛ شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ۲۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۶۴۶؛ فن نثر در ادب فارسی، ۲۹۵، ۳۱۷، ۴۰۱ ـ ۴۱۱؛ گنجینهٔ سخن، ۱/۱۴۰.

مژدهی

سیه‌بحر ← مستحدث

سماع‌نامه (se.māɛ.nā.me)/سماعیه، عنوان عمومی کتاب‌ها و رساله‌ها یا باب و باب‌هایی از برخی آثار در بیان حقیقت سماع و ملازمه‌ها و آداب و رسوم آن. سماع که از مسائل بنیادی تصوف اسلامی است و همیشه میان مخالفان و موافقان بر سر آن بحث و جدل می‌رفته، در لغت به معنی شنیدن است و درتصوف به معنای «تجربهٔ خاصی است که شنونده از شنیدن تلاوت قرآن و آواز خوش و سرود و موسیقی پیدا می‌کند» یا «حالت پایکوبی و رقص صوفی است، در نتیجهٔ حالتی و روحانیتی که در یک لحظه در خویش احساس می‌کند. عامل پیدایی این لحظه همه چیز می‌تواند باشد، شنیدن یک عبارت، دیدن یک حادثه، گوش فرا دادن به یک شعر یا یک ترانه* و آواز» یا «وجد و سرور و پای‌کوبی و دست افشانی صوفیان، منفرداً یا جمعاً، با آداب و تشریفات خاص.» به گفتهٔ امام ابوحامد غزالی«ایزد تعالی را سرّی است در دل آدمی که در آن وی همچنان پوشیده است که آتش در آهن و چنان‌که به زخم سنگ بر آهن آن سرّ آتش آشکار گردد و به صحرا افتد، همچنین سماع خوش و آواز موزون آن گوهر دل را بجنباند و در وی چیزی پدید آورد بی‌آن‌که آدمی را قدر آن اختیاری باشد.» : «یار ما چو سازد آهنگ سماع ـ قدسیان در عرش دست افشان کنند.» (حافظ)□ «در حلقهٔ سماع که دریای حالتست ـ بر آتش سماع دلی بی‌قرار کو؟»(عطار)□ «مطربان رفتند و صوفی در سماع ـ عشق را آغاز هست انجام نیست.» (سعدی) شرط سماع، آوازها و الحان خوشی است که باعث وجد و حال و حرکت درونی شنونده می‌شود و می‌تواند آهنگ موسیقی، آواز حیوانات، پرندگان یا آواز انسان باشد. اما تا گوهر دل به جنبش درنیاید و آتش درونی شعله‌ور نشود، شنونده به سماع درنمی‌آید. مجلس سماع مجلسی است که در آن صوفیان گرد می‌آیند (معمولاً در خانقاه) و همراه با شنیدن آنچه قوّال (از ریشهٔ قول به معنی گفتن و سرودن، کسی که در مجلس سماع شعر یا بیتی را با صدای خوش، و گاهی همراه با نواختن رباب یا سازی دیگر، می‌خواند) می‌خواند به وجد آمده به رقصیدن و پای‌کوبی و دست‌افشانی و دیگر آداب سماع همچون چرخیدن و دستار از سربرداشتن و خرقه دریدن می‌پردازد. اما عارفان بزرگی همچون ابوسعیدابوالخیر و مولوی را برای به سماع در آمدن نیازی به زمان و مکان خاصی نبوده و سماعشان، سماعی بوده بیخودوارانه و «آمدنی» که به مثابهٔ نیازی درونی، در صورت پدید آمدن انگیزه‌های بیرونی، می‌توانسته در هر جا و زمانی روی دهد و به گفتهٔ مولوی: «مردان خدا را ضرورتی است که به مثابهٔ مخمصه و استسقاست و دفع آن جز به سماع و رقص و تواجد و اصواتِ اغانی نیست.» صوفیان برای آداب سماع که ظاهری گناه‌آلود دارد، تعبیرات عرفانی قایلند. چنان‌که ابوسعید ابوالخیر می‌پنداشت که با دست‌افشانی و پای‌کوبی، هواها و مشتهیات دست و پای به در می‌رود، و در روش مولوی نیز چرخ زدن برابر با دل به توحید سپردن، پای کوفتن برابر با لگد به ماسوای حق زدن، و دست افشاندن برابر با نشان شادی و نشاط حاصل از وصال تعبیر می‌شده است. به نوشتهٔ ابرقوهی در مجمع‌البحرین «خرقه انداختن اشاره به رفع صورت و ترک عادت است و دستار برداشتن ترک سروری است و حب ریاست؛ و دست افشاندن رها کردنِ غیر حق، و چرخ زدن اشاره به مدار پیرامنِ مرکز وحدت گشتن، و به پای ایستادن بر عبودیت وقوف یافتن است و نشستن به عجز و انکسار خود معترف بودن.» به هر صورت مجلس سماع یکی از دو نهاد مهم فرهنگی ـ نهاد دیگر مدرسه است ـ در تمدن اسلامی است که در اواخر سدهٔ سوم و سدهٔ چهارم هجری پدید آمد و در بالندگی و شکفتن فرهنگ و تمدن اسلامی در اعصار بعدی تأثیر مستقیم داشته است. سماع کمابیش در همان عصر در مجالسی که مشایخ بغداد به‌ویژه جنید (ـ۲۹۷ق) برگزار می‌کردند رفته‌رفته رواج یافت و سپس این نهاد را شاگردان و پیروان ایرانی جنید، مانند اسماعیل بن نجید، نیای ابوعبدالرحمان سلمی و همچنین ابوالحسین نوری (ـ۲۹۵ق) و مشایخ دیگر با خود به ایران آوردند. چنان‌که گفتیم آوای خوش و شنودن (سماع) آن نقش اساسی در سماع دارد. در مجالس سماع سده‌های سوم و چهارم هجری تلاوت قرآن به صدای خوش و بلند متداول بود، اما از همان زمان رفته

رفته خواندن شعر نیز در این مجالس رواج گرفت. یکی از دلایل انتخاب شعر به جای آیات قرآن این بود که مستمعان با سماع اشعار می‌توانستند به وجد و سرور و رقص و پایکوبی بپردازند در حالی که آیات قرآن پرهیبت‌تر از آن بود که چنین مجالی به آن‌ها بدهد، گویا اشعاری که صوفیه ابتدا در مجالس سماع می‌خواندند اشعاری بود که جنبهٔ تعلیمی و اخلاقی داشت یا در توحید باری تعالی و نعت پیامبر بود، اما پس از آن یا شاید همزمان با آن، رفته‌رفته اشعار دیگری که جنبهٔ عاطفی و وجدآور داشت، یعنی اشعار عاشقانه و خمری، نیز وارد مجالس سماع شد. گویا اشعار عاشقانه‌ای که صوفیه تا سدهٔ پنجم هجری در خراسان و دیگر شهرهای ایران می‌خواندند اشعار عربی بوده است. اما از اوایل سدهٔ پنجم هجری، ظاهراً در خراسان ابیات عاشقانهٔ فارسی به‌تدریج جای ابیات عربی را گرفت. به اعتقاد برخی پژوهشگران ،مؤثرترین عارفی که در زبان فارسی جای شعر عاشقانه و اغانی را در اقلیم سماع عرفانی فراخ گردانید، ابوسعید ابوالخیر (۳۵۷- ۴۴۰ق) است که می‌توان او را مبتکر شعر صوفیانه و عرفانی در زبان فارسی دانست، یعنی آغازگر سود جستن از شعر و حوزهٔ احتمالات معنایی آن در خدمت القای مفاهیم عرفانی. البته پیش از ابوسعید، سماع با شعر - خصوصاً با رباعی* و ترانه - رواجی داشته است، اما خواندن شعر با آواز در سماع خانقاهی آنگاه شیوع و رواجی عام و تام یافت که ابوسعید پا به عرصهٔ عرفان و خانقاه گذارد و سمبولیسم*/ نمادگرایی عرفانی را در زبان و ادب فارسی شکل بخشید. به هر تقدیر با رواج خواندن اشعار عاشقانه و خمری در مجالس سماع، صوفیان در برابر شماتت مخالفانشان که این اشعار را گناه‌آلود می‌دانستند ناگزیر شدند که در دفاع از خود به توجیهاتی بپردازند و دلایلی بیاورند. آن‌ها می‌گفتند که سماع دو گونه است: سماع درونی و سماع بیرونی.سماع الفاظ و عبارات و اشعار سماع بیرونی است. در ورای این سماع، اَدراک درونی و قلبی است و کسانی که صاحبدل شده‌اند در ورای الفاظ و عبارات، معانی‌ای ادراک می‌کنند که ممکن است با معانی ظاهری الفاظ و عبارات مطابقت نداشته باشد. برای کسی که صاحبدل شده باشد و بتواند با شنیدن هر کلامی و نطقی ذاکر حق شود، فرق نمی‌کند که از خارج چه چیزی بشنود. در سماع اشعاری هم که دربارهٔ عشق و عاشقی سروده شده باشد جایز است، مشروط بر این‌که مستمع صاحبدل باشد یا به اصطلاح ،خود به مرتبهٔ عشق رسیده و عاشق شده باشد. صوفیه برای مباح شمردن سماع برای الفاظی مانند زلف، خال، چشم، ابرو، شراب، می، خرابات و ... معانی دیگری ورای معانی ظاهری قایل شدند و حتی برخی عارفان بزرگ مانند عین‌القضات همدانی (-۵۲۵ق) به تمایز قایل شدن میان مقصود شاعر و فهم شنونده ،شعر را همچون آینه‌ای شمرده‌ند که هر کس، صوفی یا غیرصوفی، صورت خود را در آن می‌بیند: «جوانمردا! این شعرها را چون آیینه‌دان! آخر دانی که آیینه را صورتی نیست در خود. اما هرکه در او نگه کند صورت خود را تواند دید. همچنین می‌دان که شعر را در خود هیچ معنی نیست، اما هرکسی از او آن تواند دید که نقد روزگار او بود و کمال کار او است و اگر گویی شعر را معنی آن است که قائلش خواست، و دیگران معنی دیگر وضع کنند از خود، و این همچنان است که کسی گوید: صورت آیینه صورت روی صیقل است که اول آن صورت نمود.» با این همه، بر اثر استفادهٔ پیوستهٔ و گستردهٔ صوفیان از اشعار عاشقانه و خمری در مجالس سماع و کوشش عارفانی بزرگ همچون ابوحامد محمد غزالی در آثارشان برای نشان دادن آنکه الفاظ به‌کاررفته در این اشعار دارای معانی دینی و معنوی است، این الفاظ رفته‌رفته، گذشته از معانی ظاهری و اولیهٔ خود، معانی عرفانی معین و تثبیت شده‌ای یافتند که در آثار شاعران بزرگی همچون سنایی، عطار و مولوی تجلی یافت و شعر خاص صوفیانه و نمادگرایی ادبی - عرفانی در زبان فارسی را پدید آورد. بیشترین نوع شعر،از قالب‌های قراردادی شعر فارسی، که در حلقه‌های سماع از کهن‌ترین ایام رواج داشته، رباعی (و ترانه‌های عامیانه و فهلویات*) است (جمال شیروانی در نزهة‌المجالس ده‌ها رباعی خاص مجلس سماع را گرد آورده است)، چنان‌که برخی یکی از عوامل رشد، تداوم و سیر وقفه‌ناپذیر رباعی در زبان و ادب فارسی را دست‌کم تا سدهٔ هشتم هجری، دایر بودن مجالس سماع صوفیانه دانسته‌اند. قصیده* و به‌ویژه غزل* نیز در مجالس سماع رواج داشته است. قالب‌ها و انواع شعر سماعی را قوال در هنگام سماع با ساز و آواز می‌خوانده است. همچنان‌که دیده می‌شود مجالس سماع، که در آن‌ها اشعار عاشقانه وخمری، ساز و آواز، و رقصیدن (پای‌کوبی و دست افشانی) به کار می‌رود، تا اندازه‌ای شبیه مجالس عیش و نوش در خرابات‌ها و یادآور مجالس طرب در دربارها بوده است و از همین رو این مجالس از همان ابتدا مورد حمله و انتقاد فقها و اهل حدیث قرار گرفت، به‌ویژه آنکه برخی خانقاهیان سماع را بهانه می‌کردند و به لهو و لعب و غنا

می‌پرداختند. اتهامی که متشرعان و علمای ظاهری به صوفیه می‌زدند، بدعت بود. این علما سماع را بدعت و هرگونه بدعت را حرام می‌شمردند. در مقابله با ایشان، صوفیه نیز سعی می‌کردند تا ثابت کنند که دایر کردن این مجالس و شرکت جستن در آن‌ها ،دست‌کم برای عده‌ای خاص و تحت شرایطی، مباح و حتی گاهی مستحب و لازم است. بدینسان سماع‌نامه‌ها پدید آمد که در آن‌ها مسائلی مانند حقیقت سماع، اقسام مسموعات (مانند شعر و موسیقی) و حلال و حرام بودن آن‌ها، اقسام مستمعان و حکم سماع در حق ایشان، حرکت و سکون و آداب سماع مورد بحث قرار گرفته است. یکی از نخستین کسانی که کوشید به مخالفان سماع پاسخ گوید ابوطالب مکی (ـ۳۸۶ق)بود که مستمعان را به سه دسته تقسیم کرد: ۱ـ کسانی که سماعشان از روی نفس است و سماع بر ایشان حرام است. ۲ـ مریدان، که سماع بر ایشان صلاح نیست. ۳ـ اهل صفا که سماع بر ایشان حلال است. از کسانی که آثاری به عربی در دفاع از سماع نوشته‌اند می‌توان از ابونصر سراج طوسی (ـ۳۷۸ق) در کتاب‌السماع ، ابوبکر کلاباذی (ـ۳۸۰ / ۳۹۰ق) در باب سماع کتاب التعرف ، ابوسعد زاهد خرگوشی نیشابوری (ـ۴۰۶ق) در تهذیب‌الاسرار، ابوعبدالرحمان سلمی (ـ۴۱۲ق) در کتاب السماع ، ابومنصور اصفهانی (ـ۴۱۸ق) در ادب‌الملوک و ابوحامد محمد غزالی (ـ۵۰۵ق) در احیاءعلوم‌الدین یاد کرد. با این‌که سماع نخست در عراق پدید آمد و سپس به سرزمین‌های ایرانی مانند خراسان راه یافت، بیشتر زایندگی و بالندگی آن در تصوف خراسان و سپس در حوزهٔ تصوفِ سرتاسر ایران و اقالیمی که به نحوی در حوزهٔ فرهنگی ایران قرار می‌گرفتند بود و از این رو بیشترینهٔ سماع‌نامه‌ها به زبان فارسی یا در محیط فارسی به زبان عربی نوشته شده است. مهم‌ترین نمونه‌های سماع نامه‌های عربی نیز در روزگار گذشته فارسی شده است. سماع‌نامه‌های فارسی، یا کتاب‌ها و رسالات مستقلی‌اند یا بخشی از کتاب‌های جامع در تصوف را تشکیل می‌دهند، به‌ویژه آن‌که از سدهٔ هشتم در تألیفات جامع و دایرةالمعارفی صوفیان ، بالاخص در شبه قارهٔ هند، بخشی به سماع و آداب آن اختصاص یافته است. سماع‌نامه‌ها از جهت شناخت سماع صوفیانه و نقد و نظرهای خود صوفیان دربارهٔ سماع شادباشانه و سماع لهوانگیز و لغوآمیز، و نیز پژوهش در شعر و ادب فارسی و تحولاتی که الفاظ و اصطلاحات مربوط به اشعار عاشقانه و خمری در ادب عرفانی یافته‌اند، و همچنین برای بررسی تحولات نثر خانقاهی اهمیت فراوان دارند. از سماع‌نامه‌های فارسی یا ترجمه‌شده به فارسی: ۱ـ **اصل سماع و گونه‌های آن** که بخشی از نورالمریدن و فضیحةالمدعین / شرح التعرف لمذهب‌التصوف خواجه امام ابوابراهیم اسماعیل بن محمد بن عبدالله مستملی بخاری (ـ۴۳۴ق) است. ۲ـ **سماع شعر به آواز خوش** که بخشی است از اثر معروف ابوالقاسم عبدالکریم بن هوازن قشیری (ـ۴۶۵ق) به نام الرساله که گویا در سدهٔ ششم هجری در یکی از خانقاه‌های کرمان به فارسی برگردانیده شده است. ۳ـ **بیان انواع سماع** که بخشی از کشف‌المحجوب ابوالحسن علی بن عثمان هجویری غزنوی (ـ۴۶۵ق)است. ۴ـ **وجد و سماع** که بخشی است از احیاءعلوم‌الدین ابوحامد محمد غزالی (ـ۵۰۵ق) است که به دست کسی، گویا به نام مجدالدین مؤید بن محمد جاجرمی ، ظاهراً در اواخر سدهٔ ششم هجری ، به فارسی برگردانیده شده است. غزالی در این نوشته جمیع جهات سماع را با دقت بررسی کرده است. ۵ـ **آداب سماع و وجد** که بخشی از کیمیای سعادت غزالی است. از غزالی همچنین رساله‌ای فتوایی دربارهٔ سماع در دست است. ۶ـ **سماع ،سکر، وجد و رقص** که بخشی از مثنوی سنایی‌آباد حکیم مجدود بن آدم سنایی غزنوی (ـ۵۲۹ق) است. او در این سماع نامهٔ منظوم که با مطلع «عاشقان را سماع خوش باید ـ تا ابد جا نشان بیاساید» آغاز می‌شود، سماع، رقص و وجد را اگر دل‌انگیز باز باشد و دلانه، تأیید می‌کند. ۷ـ باب سی و چهارم انیس‌التائبین احمد جام نامقی ، مشهور به ژنده‌پیل (ـ۵۳۶ق) با عنوان **می‌پرسند که سماع چیست؟ و سماع شاید یا نی؟ و سماع روا باشد یا نی؟ و سماع که را مسلم باشد.** احمد جام در این سماع‌نامه با آن‌که سماع شعر و سرود را رد می‌کند، اصلِ سماع را می‌پذیرد. ۸ ـ **سماع درویشان/ سرود خراباتیان** ، از مفتاح‌النجات احمد جام ژنده‌پیل. ۹ـ **حل اشکالات سماع** از قطب‌الدین ابوالمظفر منصور بن اردشیر عبادی مروزی (ـ۵۴۷ق) که بخشی از مناقب‌الصوفیهٔ او است و وی در آن اشکالات اهل شرع دربارهٔ سماع را به استناد آیات و اخبار پاسخ می‌دهد. ۱۰ـ **وجد و حرکت در سماع** عبادی مروزی که بخشی از التصفیة فی احوال‌المتصوفهٔ وی است. ۱۱ـ **آداب صوفیه در سماع** که بخشی است از آداب‌المریدین ابونجیب سهروردی (ـ۵۶۳ق) است که در اوایل سدهٔ هشتم هجری به قلم عمر بن محمد بن احمد شیرکان به فارسی برگردانیده شده است. ۱۲ـ **سماع عاشقان** که بخشی از رسالةالقدس/ قدسیهٔ روزبهان بقلی شیرازی (ـ۶۰۶ق) است. ۱۳ـ باب ششم از آداب صوفیه /

اصطلاحات صوفیه/ خرقهٔ نجم‌الدین کبری (ـ۶۱۸ق) که در سماع است. ۱۴ـ **شوق سماع** (ح ۶۴۲ق) از ابوالفتح محمد بن شمس‌الدین مطهر بن احمد جام ژنده‌پیل معروف به ابن مطهر جامی که باب ششم حدیقة‌الحقیقهٔ وی را تشکیل می‌دهد. ۱۵ـ **سماع ،اختیار و انکار** آن از ابواحفص شهاب‌الدین سهروردی (ـ۶۳۲ق) که در اصل به عربی بوده و آن را ذریعهٔ ابومنصور عبدالمؤمن ماشاده اصفهانی در نیمهٔ دوم سدهٔ هفتم هجری به فارسی برگردانیده است. ۱۶ـ **سماع اهل تمییز** که بخشی است از رسالهٔ هشتم الانسان‌الکامل عزیزالدین نسفی (نیمهٔ دوم سدهٔ ۷ق) در آداب اهل تصوف. ۱۷ـ الهدیة‌السعدیة فی معان‌الوجدیة احمد بن محمد طوسی (سدهٔ هفتم هجری) در تاریخ سماع و چگونگی دفاع خانقاهیان از آن. ۱۸ـ **سماع و آداب** آن که بخشی است از مناهج‌العباد سعیدالدین محمد بن احمد، معروف به سعید فرغانی (ـ۶۹۹/۷۰۰ق). ۱۹ـ سرّ سماع از علاءالدولهٔ سمنانی (ـ۷۳۶ق). ۲۰ـ سماع و شرایط آن از علاءالدولهٔ سمنانی. ۲۱ـ **سماع خداوندگار** از مجدالدین فریدون سپهسالار (ـ۷۱۲ق) که بخشی است از رسالهٔ سوانح مولانای وی. ۲۲ـ **سماع در خانقاه** (نوشته میان سال‌های ۷۱۱ ـ ۷۱۴ق) از شمس‌الدین ابراهیم ابرقوهی، متخلص به محتسب که بخشی از مجمع‌البحرین او است. ۲۳ـ **رقص و خرقه دریدن در سماع** از ابوالمفاخر یحیی باخرزی (ـ۷۳۶ق) که بخشی است از فصوص‌الآداب که مجلد دوم اوراد الاحباب و فصوص الآداب وی است. ۲۴ـ **فوائد سماع و آداب** آن از عزالدین محمود بن علی کاشانی (ـ۷۳۵ق) که بخشی از مصباح‌الهدایة و مفتاح‌الکفایة وی است. ۲۵ـ آداب سماع (به نظم) از عمادالدین علی فقیه کرمانی (ـ۷۷۳ق) ، که بخشی است از طریقت‌نامهٔ وی. ۲۶ـ الکشف فی بیان حقیقة‌السماع از مسعود بک بخارایی (سدهٔ ۸ق). ۲۷ـ **در بیان آواز خوش** از شیخ محمد علی مؤذن سبزواری خرّاسانی (ـ۱۰۷۸ق) از مشایخ طریقت ذهبی در عصر صفوی در اثبات سماع و تجویز شنیدن آواز خوش. این سماع نامه بخشی از تحفة‌العباسیهٔ مؤلف است. [سماع‌نامه‌هایی که تا این‌جا از آن‌ها یاد رفته (از شمارهٔ ۱ تا ۲۷) همه در اندر غزل خویشتن نهان خواهم گشتن نجیب مایل هروی به چاپ رسیده‌اند(تهران ۱۳۷۲ش) و بیشتر عناوینشان نیز در آن اثر برای آن‌ها آورده شده است.] ۲۸ـ **سماع و استماع مزامیر** که لطیفهٔ بیستم از لطایف اشرفی حاج نظام‌الدین غریب یمنی است و لطایف اشرفی خود ملفوظات سید اشرف جهانگیر سمنانی است. ۲۹ـ سماعیهٔ خواجگی احمد کاسانی (ـ۹۴۹ق). ۳۰ـ سراج منیر در حرمت سماع و مزامیر (۹۸۴ق) ،گویا از ابوالمکارم (نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۲ـ ۲۶۷/۲ـ N.M.۱۹۵۸). ۳۱ـ قرع‌الاسماع باختلاف اقوال‌المشایخ و احوالهم فی‌السماع از عبدالحق محدث دهلوی (۹۵۸ـ ۱۰۵۲ق). ۳۲ـ سماع‌اغنا ارساله در اباحت سماع از غلام‌علی‌شاه عثمانی از اولاد حاجی بهادر صاحب کوهاتی (ـ۱۰۹۹ق) (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج بخش به شمارهٔ ۶۶۴۶ با تاریخ ۱۲۷۱ق). ۳۳ـ ازالة لقناع عن وجوه‌السماع/ نغمة‌العشاق (۱۲۴۴ق) محمد نورالدین بن محمد مقیم عبدالغفوری حسینی. ۳۴ـ رساله در سماع محمد حیات دهلوی (نسخهٔ انجمن ترقی اردو کراچی به شمارهٔ ۱ ق‌ف ۲۲ از سدهٔ ۱۳ق). ۳۵ـ وجدنامه از محمود ولد صوفی جان محمد(نسخهٔ کتابخانهٔ گنج بخش به شمارهٔ ۸۴۲۰ از سدهٔ ۱۳ق). ۳۶ـ رسالهٔ سماع (۱۳۳۶ق) ازمحمد عبداللطیف خان ملاگوجری. ۳۷ـ کشف‌القناع عن حکم‌السماع از مولانا محمد ابراهیم ناظم یاسینی شکارپوری (ـ۱۳۸۴ق). ۳۷ـ باب نهم سیرالاولیاء از سید محمد بن مبارک علوی کرمانی مشهور به میرخورد (سدهٔ ۸ق) در سماع (موسیقی و وجد صوفیان). گذشته از آثار عمدتاً منثوری که در دفاع از سماع و تعریف حقیقت و آداب آن به فارسی نوشته شده، بسیاری از شاعران پارسی‌گو اشعار زیبا و نغزی سروده‌اند که یا برای برخواندن در مجلس سماع بوده یا در تعریف سماع است که این نوع اخیر را می‌توان سماع‌نامه یا سماعیه‌های منظوم نامید. چنان‌که گفتیم جمال خلیل شیروانی بخشی از نزهة‌المجالس خود را به رباعیاتی اختصاص داده که در مجالس سماع خوانده می‌شده است. عبدالقادر بن غیبی حافظ مراغی (سدهٔ ۸ق) بخشی از جامع‌الالحان خود را به ابیات و اشعاری در باب وجد و سماع اختصاص داده که قوّالان در مجالس سماع می‌خوانده‌اند. عارف نامی اوحدالدین کرمانی (۵۶۱ـ ۶۳۵ق) نیز رباعیاتی دربارهٔ سماع دارد و امیر حسینی غوری هروی (ـ۷۱۹ق) هم در سروده‌هایش گاهی به سماع و آداب و شرایط آن پرداخته است. در پایان غزلی زیبا از مسعود بک بخارایی دربارهٔ سماع نقل می‌شود: «سماع عشق را چون گوش کردیم ـ شراب هفت دریا نوش کردیم/ ز خود رفتیم بیرون در خرابات ـ نگارِ مست در آغوش کردیم/ روان ما چو محرم شد به اسرار ـ زبانِ لاف‌زن خاموش کردیم/ شرارِ عشق در جان آتشی زد ـ چو دیگ مس به هر دم جوش کردیم/ مصلّا را زدیم از دوش بر خاک ـ سبوی باده را بردوش کردیم/ شرابی بی‌خودی دردل

چکان شد ـ خرد را مست و جان مدهوش کردیم/ جمالی معنوی در صورتِ ماست ـ چه شد گر از دعا سرپوش کردیم/ برو ای مدعی بر وعد می‌باش ـ که ما خود کارِ فردا دوش کردیم/ فراموشی است ما را ذکرِ مسعود ـ سماعِ عشق تا در گوش کردیم.»

منابع: اسرارالتوحید، ج ۱، مقدمهٔ مصحح، صص ۱۰۲، ۱۰۵؛ ۴۶۶/۲ـ ۴۷۲؛ اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن (سماع نامه‌های فارسی)، در صفحات فراوان؛ الانسان الکامل، ۱۲۶ـ ۱۲۸؛ انیس‌الثائبین، ۲۲۱ـ۲۳۲؛ التصفیة فی احوال المتصوفة، ۱۵۰ـ۱۵۷؛ تصوف در یکصد پرسش و پاسخ، ۱۴۸ـ ۱۵۰؛ جامع‌الالحان، ۱۲۴ـ ۱۲۸؛ جستجو در تصوف ایران، ۱۶۲؛ دنبالهٔ جستجو در تصوف ایران، ۱۶ـ۱۷، ۲۸ـ ۲۹؛ سیرالاولیاء، ۵۰۱ـ ۵۴۴؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، ۱۵۶۳/۳ـ ۱۵۶۶؛ کشف‌المحجوب، ۵۰۸ـ ۵۴۶؛ لغت‌نامه، زیر «سماع»؛ مثنویهای حکیم سنایی، ۹۲ـ ۹۶؛ مصنفات فارسی علاءالدولهٔ سمنانی، ۱ـ۶، ۱۱۳ـ ۱۲۵؛ مناقب‌الصوفیه، ۱۴۳ـ ۱۵۲؛ مناقب‌العارفین، ج ۲، فهرست، ۱۱۳۰ـ ۱۱۳۱؛ نامه‌های عین‌القضات همدانی، ۲۱۶؛ نزهة‌المجالس، ۱۵۰ـ۱۶۳؛ نصرالله پورجوادی، «دو اثر کهن در سماع (از ابوعبدالرحمن سُلَمی و ابومنصور اصفهانی)»، معارف، سال پنجم، شمارهٔ ۳، آذر ـ اسفند ۱۳۶۷ش، صص ۳ـ۷۸؛ همو، «بادهٔ عشق»؛ نشر دانش، سال دوازدهم، شمارهٔ اول، آذر و دی ۱۳۷۰ش، صص ۴ـ۱۸.

برزگر

سماعیه ← سماع‌نامه

سمبول ← نماد

سمبولیسم (sam.bo.lism)/ نمادگرایی (symbolism)، مکتبی در ادبیات و هنر که در اواخر سدهٔ نوزدهم وآوایل سدهٔ بیستم میلادی در اروپا و امریکا رواج داشت و هدف عمدهٔ پیروانش القای تجربهٔ درونی با استفاده از زبانی نمادین بود. اگرچه نمادآوری در آثار ادبیِ پیش از این جنبش، کم‌وبیش وجود داشته است، سمبولیسم به عنوان مکتب ادبی، در اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی به ابتکار گروهی از شاعران فرانسوی به‌وجود آمد و سپس دامنهٔ نفوذ آن به داستان، نمایشنامه، نقاشی و تأتر هم کشیده شد و بر ادبیات قرن بیستم اروپا و امریکا، به درجات مختلف تأثیر گذاشت. از میان برجسته‌ترین شاعران سمبولیست فرانسوی باید به شارل بودلر (۱۸۲۱ـ ۱۸۶۷م)، استفان مالارمه (۱۸۴۲ـ۱۸۹۸م) ، پول ورلن (۱۸۴۴ـ۱۸۹۶م)، آرتور رمبو (۱۸۵۴ـ۱۸۹۱م)، ژول لافورگ (۱۸۶۰ـ۱۸۸۷م)، هانری دورنیه (۱۸۶۴ـ۱۹۳۶م)، رنه گیل (۱۸۶۲ـ۱۹۲۵م) ، گوستاو کان (۱۸۵۹ـ۱۹۳۶م) و ژان موره‌آ، شاعر یونانی تبار فرانسوی (۱۸۵۶ـ۱۹۱۰م) اشاره کرد. امیل ورآرن (۱۸۵۵ـ۱۹۱۶م) و گئورگ رودن باخ (۱۸۵۵ـ۱۸۹۸م)، شاعران بلژیکی، و شاعران امریکایی، فرانسوا ویل گریفن و استوارت وبل هم از سمبولیست‌های معروف آن دوره به شمار می‌روند. از میان چهره‌هایی که بر مکتب سمبولیسم تأثیر بسزایی گذاشت، باید به ادگار آلن‌پو، شاعر و نویسندهٔ امریکایی (۱۸۰۹ـ ۱۸۴۹م) اشاره کرد که در ۱۸۵۲م ترجمهٔ بودلر از داستان‌هایش به زبان فرانسوی منتشر شد و نقش مهمی در ادبیات فرانسه ایفا کرد. گفتنی است که نوشته‌های انتقادی پو، نخستین نظریه‌های جنبش سمبولیسم را دربردارد. اما نخستین پیام‌آور سمبولیسم فرانسوی، بودلر، از طرفداران نظریهٔ هنر برای هنر* بود که با انتشار گل‌های بدی، در ۱۸۵۷م، دنیای شعر را تکان داد و به‌دنبال آن، شاعرانی چون مالارمه، ورلن و رمبو، با تأثیر از شعر و اندیشهٔ بودلر به کار پرداختند. در ۱۸ سپتامبر ۱۸۸۶م، ژان موره‌آ در ضمیمهٔ ادبی روزنامهٔ فیگارو، بیانیهٔ سمبولیسم را انتشار داد. موره‌آ، در این بیانیه ضمن پیشنهاد اصطلاحات سمبولیسم و سمبولیست به جای دکادان (منحط :decadent)ـ که برای شناساندن سبک بودلر و دیگران به‌کار می‌رفته ـ بودلر، مالارمه، ورلن و رمبو را پیشوایان این مکتب تازه معرفی کرد. (← انحطاط) او در این بیانیه، شعر سمبولیستی را مخالف سنت‌های رایج، بی‌نیاز از قواعد فصاحت و دشمن وظایف تعلیمی، کاربرد واژه‌های مطنطن، حساسیت‌های ساختگی و توصیف‌های واقع‌بینانه خوانده است. جنبش سمبولیست‌ها واکنشی بود در برابر رآلیسم*، ناتورالیسم*و ماتریالیسم علمی نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم. آنان نیز مثل رمانتیک‌ها ضمن بی‌اعتقادی به شیوه‌های هنری، اجتماعی و سیاسی متداول زمان خود، به میدان دادن احساسات شخصی خود پرداختند و بر خلاف شاعران مکتب پارناس (← پارناسیسم) ـ که در قافیه‌پردازی و کمال شکل (فورم) وسواس زیادی نشان می‌دادند ـ برای شکل و قالب بیان، آزادی بسیار قایل شدند و مثل پیروان جنبش زیبایی‌باوری، شعر را عاری از جنبهٔ تعلیمی تلقی کردند. به نظر بودلر، «دنیا جنگلی است مالامال از علایم و اشارات که

سمبولیسم

حقیقت آن از چشم مردم عادی پنهان است و فقط شاعر با قدرت ادراکی که دارد، با تفسیر و تعبیر این علایم، می‌تواند آن را احساس کند.» به همین ترتیب، بقیهٔ سمبولیست‌ها نیز اعتقاد داشتند که شاعر پیامبری است که می‌تواند درون یا ورای دنیای واقعی را ببیند و از آن‌جا که این عوالم توصیف‌پذیر نیستند، شاعر سمبولیست می‌کوشد با استفاده از زبانی نمادین، این دنیای ناشناخته، نامحسوس و گذرا را نشان دهد یا به عبارت دقیق‌تر، القا کند. سمبولیست‌ها می‌خواستند شعر را از نقش‌های شرح‌دهنده و سخن‌پردازی رسمی آزاد کنند و در عوض به وصف احساسات بی‌واسطه و گذرای زندگی و تجارب درونی انسان بپردازند. آن‌ها بر آن بودند تا از طریق کاربرد استعاره*ها و تصویرهای شخصی، الهاماتِ وصف نشدنی و تأثرات حسی زندگی درونی انسان را زنده کنند؛ راز نهفتهٔ هستی و نیز حالت ذهنی خود را منتقل کنند و به این وسیله به وحدت آشفته و تاریکِ واقعیت بیان ناشدنی اشاره کنند. شعر سمبولیست‌ها مستقیماً با عواطف سروکار داشت و اندیشهٔ منطقی که به معانی شاعرانه نظمی استدلالی می‌بخشد تا قابل ادراک عقلی باشد، نزد آن‌ها مردود شمرده می‌شد. آن‌ها می‌گفتند کار شعر خبرنگاری یا توصیف حالات درونی نیست بلکه القای آن حالات است و برای دستیابی به این منظور، کوشیدند با جادوی اصوات و الفاظ شعر را به موسیقی نزدیک کنند. به عبارت دیگر، سمبولیست‌ها برآن بودند تا زبان را چنان تلطیف کنند و بپالایند که مطابق نظر پو، بتوانند وظیفهٔ شعر را به القای هیجان و عاطفهٔ مجرد به صورتی که در موسیقی یافت می‌شود، بدل کنند. با شعر سمبولیست‌ها، لفظ که پیش از آن غالباً ابزاری برای بیان فکر یا احساس بود، به‌خودی‌خود دارای ارزش خاص موسیقایی گردید و چنان واقعیتی یافت که مصوت*ها آن را رنگ‌آمیزی می‌کردند و صامت*ها به آن جان می‌دادند. سمبولیست‌ها عقیده داشتند معنا و احساس با هماهنگی، تضاد و زیر و بم اصوات در ذهن یافت می‌شود و از این رو، زبان را بیشتر برای شکل آهنگدارش به کار می‌گرفتند، نه برای محتوای فکری و اجتماعی آن. مالارمه معتقد بود که «شعر، بیش از آن‌که کلماتی با معنی باشد، همراهی و هماهنگی صداها است و عبارتی زیبا و بی‌معنی، از عبارتی که معنی دارد اما زیبایی چندانی ندارد، ارزشمندتر است.» از سویی، همین توجه زیاد سمبولیست‌ها به موسیقی کلمات، صور خیال و عاری کردن شعر از تبلیغ و تعلیم بود که شعر ناب* را پدید آورد. سمبولیست‌ها می‌گفتند برای دستیابی به جادوی اصوات می‌توان قواعد دستوری و فصاحت کلام را زیرپا گذاشت. آن‌ها از سویی با برهم زدن تساوی طولی مصرع‌ها و حفظ وزن شعر، قالب شعر را نیز تغییر دادند که این نوع شعر، به شعر آزاد* معروف شد و تجربه کنندگان اصلی آن ورلن و رمبو بودند و به دنبال آنان، شاعران دیگر هم این قالب بیانی را به‌کار بردند که در شعر خارج از فرانسه نیز تأثیر گذاشت. گفتنی است که رمبو مبدع شعر منثور* نیز هست. از نظر فلسفی، سمبولیسم پیرو فلسفهٔ ایده‌آلیسم است که از متافیزیک الهام* می‌گیرد و به تخیل بیش از تفکر اهمیت می‌دهد و البته این،در برابر یافت باوریِ (positivism) مورد اعتقاد ناتورالیست‌ها قرار می‌گیرد (که بر پایهٔ آرای آگوست کنت، فیلسوف فرانسوی (۱۷۹۸-۱۸۵۷م) دانش بشر را بر مبنای تجربیات حسی، و تلاش برای کشف روابط و مناسبات اشیا با هم می‌داند) که می‌خواست رویا و تخیل را از صحنهٔ ادبیات براند. مکتب سمبولیسم فرانسوی نیز مانند رمانتیسیسم*از قیام درون‌گرایانهٔ هنرمند طبقهٔ متوسط (بورژوا) برضد دنیای بیرون و واقعیت ریشه می‌گیرد و این درون‌گرایی به‌حدی است که شاعر سمبولیست معتقد می‌شود، عرصهٔ شعر از آن‌جا شروع می‌شود که با واقعیت قطع رابطه شود. پل والری، شاعر فرانسوی (۱۸۷۱-۱۹۴۵م) دربارهٔ سمبولیست‌ها گفته است: «آنان به تمامی اشیا و موجودات، معانی نامحدود بخشیدند ،به نحوی که هر چیزی به متافیزیک اشاره می‌کند.» یادآوری این نکته نیز ضروری است که این درون‌نگری و تأکید سمبولیست‌ها بر نیروی تخیل، کشف و شهود و عدم تصریح احساسات، فضایی مه‌آلود و بیانی ابهام‌آمیز به شعر می‌بخشد که منطق عقلانی را برنمی‌تابد. جنبش سمبولیسم فرانسوی از ۱۸۵۵م تا حدود ۱۹۰۱م رواج داشت که البته اوج آن در سال‌های ۱۸۸۰م بود. در اوایل سدهٔ بیستم گروهی از سمبولیست‌ها از این جنبش روی برتافتند. ولی در همان زمان، یعنی حدود ۱۹۰۶م، گروهی از شاعران و نویسندگان فرانسوی از جمله آندره ژید (۱۸۶۹-۱۹۵۱م)، پل کلودل (۱۸۶۸-۱۹۵۵م) و پل والری (۱۸۷۱-۱۹۴۵م) گردآمدند و معقولانه، سمبولیسم مالارمه و رمبو را تداوم بخشیدند و خود را نو- سمبولیست (neo-symbolist) نامیدند. سمبولیسم فرانسوی بر ادبیات قرن بیستم اروپا و امریکا تأثیری بسزا گذاشت. در کشورهای آلمانی زبان، شاعرانی چون هوفمانشتال (۱۸۷۴-۱۹۲۹م)، راینر ماریا ریلکه (۱۸۷۵-۱۹۲۶م) و اشتفان

سمبولیسم

گئورگه سمبولیسم را ادامه دادند. در اسپانیا شاعران سمبولیستی چون خیمنس (۱۸۸۱-۱۹۵۸م) و ویلار اسپرا با پیروی از ورلن، بودلر و موره‌آ، شعر اسپانیا را متحول کردند. در کشورهای انگلیسی زبان، می‌توان به سمبولیست‌هایی از قبیل آرتور سیمونز، شاعر انگلیسی (۱۸۶۵-۱۹۴۵م)، ارنست داوسن، شاعر انگلیسی (۱۸۶۷-۱۹۰۰م)، ویلیام باتلرییتس، شاعر و نویسندهٔ ایرلندی (۱۸۶۵-۱۹۳۹م)، تی.اس.الیوت، شاعر و نویسنده و منتقد امریکایی تبار انگلیسی (۱۸۸۸-۱۹۶۵م)، ازرا پاوند، شاعر امریکایی (۱۸۸۵-۱۹۷۲م)، دایلن تامس، شاعر امریکایی (۱۹۱۴-۱۹۵۳م)، کُمینگز، شاعر امریکایی (۱۸۹۴-۱۹۶۲م) و والاس استیونس، شاعر امریکایی (۱۸۷۹-۱۹۵۵م) اشاره داشت. اما جنبش ادبی سمبولیسم روسی رنگ و بوی خاص خود را داشت، به طوری که از حدود ۱۸۹۵ تا حدود ۱۹۱۲م عصر سمبولیسم ادبیات روسی خوانده می‌شود. برخی ویژگی‌های سمبولیسم روسی عبارت است از گرایش به تصوف و آگاهی نامتعارف و علاقهٔ شدید به جنبه‌های زیبایی‌شناسی هنر و سبک شعری امپرسیونیستی. سمبولیسم روسی تا حدودی متأثر از سمبولیست‌های فرانسوی بود و برخی از سرچشمه‌های دیگر آن را می‌توان در آثار شاعرانی چون تیوچف و فِت و نیز افکار فلسفی ولادیمیر سولُویوف پیدا کرد. از میان برجسته‌ترین شاعران سمبولیست آن سامان باید به ویاچسلاو ایوانف (۱۸۶۸-۱۹۴۹م)، آندری بِلی (۱۸۸۰-۱۹۳۴م) و الکساندر بلوک (۱۸۸۰-۱۹۲۱م) اشاره کرد. عرصهٔ نمایشنامه‌نویسی نیز از تأثیر شاعران سمبولیست فرانسوی، به‌ویژه مالارمه برکنار نماند. مالارمه با تآتر رآلیستی مسلط در آن دوره مخالفت کرد. او ابلاغ کنندهٔ تآتری شاعرانه بود که رمز و راز نهفتهٔ انسان و جهان را برانگیزد. به نظر مالارمه، درام باید آیین مقدسی باشد که تطابقات میان دنیای پیدا و ناپیدا، و زمینه‌های حسی دنیای واقع را از طریق قدرت اشارتگر زبان شاعرانه آشکار کند. نمایشنامه‌نویسان سمبولیست اصلی، موریس مترلینگ بلژیکی (۱۸۶۲-۱۹۴۹م)، ویلید دولیل آدام (۱۸۳۸-۱۸۸۹م) و پول کلودل (۱۸۶۸-۱۹۵۵م) ـ هر دو فرانسوی ـ بودند. آگوست استریندبرگ، نمایشنامه‌نویس سوئدی (۱۸۴۹-۱۹۱۲م) و ییتس نیز از عقاید سمبولیستی متأثر بودند. از میان داستان‌های قرن بیستمی که در آن‌ها بیان نمادین جایگاهی ویژه دارند می‌توان به اولیس و بیداری فینگان‌ها از جیمز جویس (۱۸۸۲-۱۹۴۱م)، خشم و هیاهو، نوشتهٔ ویلیام فاکنر (۱۸۹۷-۱۹۶۲م)، برخی داستان‌های فرانتس کافکا (۱۸۸۳-۱۹۲۴م) مثل «گراگوس شکارچی» و «پزشک دهکده»، دل تاریکی اثر جوزف کونراد (۱۸۵۷-۱۹۲۴م) و به سوی فانوس دریایی از ویرجینیا وولف (۱۸۸۲-۱۹۴۱م) اشاره داشت. شگردهای تجربی سمبولیست‌ها شعر مدرن را بسیار بارور ساخت و بر کار جنبش‌هایی چون ایماژیسم* و سوررآلیسم* تأثیر بسزایی داشت. هرچند در ادبیات ایران، مکتبی با ویژگی‌های مکتب سمبولیسم و شاعران و نویسندگانی با چنین شیوهٔ کار، در دوره‌ای مشخص نمی‌توان یافت، گفتنی است که استفاده از نماد و نمادآوری، به عنوان نوعی روشِ بیانی، در آن جایگاهی ویژه دارد. در دورهٔ نخست ادبیات کهن فارسی، به دلیل بینش برون‌گرایانهٔ شاعران و نویسندگان به زندگی، نمادپردازی نادر بود. درواقع گرایش گسترده به این طرز بیان را باید در آثار شاعران و نویسندگان صوفی (یا متأثر از تصوف) سراغ گرفت که نمونه‌هایی از آن را می‌توان در بعضی شعرهای غنایی، سیرالعباد الی‌المعاد سرودهٔ سنایی غزنوی (۵۲۵ ـ۵۳۵ق) منطق‌الطیر سرودهٔ عطار نیشابوری (۵۴۰-۶۱۸ق)، بیت‌های آغازین مثنوی معنوی، یعنی نی‌نامه، اثر مولوی بلخی (۶۰۴-۶۷۲ق) و نیز برخی نوشته‌های شیخ شهاب‌الدین سهروردی (۵۳۹-۶۳۲ق) از جمله عقل سرخ و آواز پر جبرئیل مشاهده کرد. نمادپردازی در ادبیات فارسی معاصر هم، به‌ویژه در عرصهٔ شعر، کاملاً رواج دارد. در ادبیات معاصر، به دلیل محیط سیاسی و اجتماعی و جو اختناق‌آمیزی که بر آن حاکم بود- به‌ویژه از حدود ۱۳۳۲ تا سال‌های ۱۳۵۰ خورشیدی - نوعی نمادگرایی اجتماعی ظهور کرد که با نوع فرانسوی آن متفاوت بود. مهدی اخوان ثالث (۱۳۰۷-۱۳۶۹ش) دربارهٔ وضع شاعران در آن زمان می‌گوید: «ذهن ما... به پوشیده کاری و پنهان‌کاری گرایش کرده بود، به‌اصطلاح یک حالتی که حرفمان را پس و پشت هزار استعاره و ایهام* بپوشانیم تا بتوانیم حرفمان را بزنیم.» آغازگر این شیوه نیمایوشیج (۱۲۷۶-۱۳۳۸ش) بود که به دنبالش بسیاری از شاعران معاصر از جمله احمد شاملو (۱۳۰۴ش -)، هوشنگ ابتهاج (۱۳۰۶ش -) و اخوان ثالث در این عرصه فعالیت کردند. در حیطهٔ داستان نویسی نیز، این شیوه کاربرد داشته است که برای نمونه، می‌توان به داستان کوتاهِ «قفس» (از مجموعه داستان انتری که لوطیش مرده بود) نوشتهٔ صادق چوبک (۱۲۹۵ش -) اشاره کرد. نمونه‌هایی از سمبولیسم اجتماعی در شعر را می‌توان

در «خوان هشتم و آدمک» و «زمستان» سرودهٔ اخوان ثالث، بعضی «شبانه»های شاملو و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» سرودهٔ فروغ فرخزاد (۱۳۱۲-۱۳۴۵ش) دید. شعر زیر با نام «ویل‌ها» (مصوت‌ها) از آرتور رمبو با ترجمهٔ حسن هنرمندی نمونه‌ای از یک شعر سمبولیستی است :«Aسیاه، Eسپید، Iسرخ، uسبز، Oآبی \ ای «ویل‌ها»، روزی پیدایش مرموز شما را بازخواهم گفت:\ A شکم‌بند سیاه پرموی مگسان پرهیاهو\ که برگرد بوی‌های سخت ناخوش همهمه می‌کنند. \ E خلیج‌های تیرگی، صداقت بخارها و چادرها، نیزهٔ یخبندان‌های سرکش،\ شاهان سپید پوست، لرزش گل‌های چتری، \ I ارغوان‌ها، خون‌های تف‌کرده، خندهٔ لبان زیبا به هنگام خشم یا مستی‌های توبه کارانه؛\ u حلقه‌ها، لرزهٔ آسمانی دریاهای سبز، آرامش چراگاه شخم‌زدهٔ چارپایان\ آرامش چین‌هایی که کیمیاگری بر پیشانی‌های بلند و کوشا نقش می‌سازد.\ O شیپور بزرگ سرشار از هیاهوی عجیب\ سکوتی که گذرگاه مردم و فرشتگان است. \ ای اُمیگا، ای پرتو بنفش رنگ چشمان او!» و این هم ابیاتی از نی‌نامهٔ مولوی: «بشنو از نی چون حکایت می‌کند ـ از جدایی‌ها شکایت می‌کند/ کز نیستان تا مرا ببریده‌اند ـ از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند/ سینه خواهم شرحه شرحه از فراق ـ تا بگویم شرح درد اشتیاق / هر کسی کو دور ماند از اصل خویش ـ/ بازجوید روزگار وصل خویش/ .../ آتش است این بانگ نای و نیست باد ـ هر که این آتش ندارد نیست باد!/ آتش عشق است کاندر نی فتاد ـ جوشش عشق است کاندر می فتاد/ نی حریف هر که از یاری برید ـ پرده‌هایش پرده‌های ما درید/ همچو نی زهری و تریاقی که دید ـ همچو نی دمساز و مشاقی که دید/ نی حدیث راه پرخون می‌کند ـ قصه‌های عشق مجنون می‌کند/ محرم این هوش جز بیهوش نیست ـ مر زبان را مشتری جز گوش نیست...»

منابع: بنیادهای شعر نو در فرانسه ، ۲۸۲-۲۹۴، ۳۴۴-۳۴۵، ۵۷۳-۵۷۴؛ رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات ، ۱۲۶-۱۳۴؛ صدای حیرت بیدار ، ۲۲۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۱۷۲-۱۷۳؛ مثنوی معنوی ، تصحیح نیکلسون ،۱؛ مکتب‌های ادبی ،۲۶۷-۳۱۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۲۸۳-۲۸۶؛ پرویز ناتل خانلری، «شیوه‌های نو در ادبیات جهان»، سخن ، دورهٔ هفتم ، ۴۶۳-۴۶۶، ۷۰۱-۷۰۲؛ *A Dictionary of Literary Terms* , Cuddon , 672-674; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams, 170-171; *Britannica* ,11/458; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley ; 326-327; *Literary schools* , Haghighi, 179-188; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* ,Baldick, 220; *The Reader's Encyclopedia* ,951-952.

ربیعیان

سمپاتی ← همدردی

سناد (se.nād)، در لغت به معنی اختلاف و در اصطلاح قافیه آن است که ردف* در کلمهٔ قافیه مختلف باشد؛ مانند اختلاف «ا» و «و» در یاری و دوری در این بیت: «همان به که بر وی تو یاری کنی ـ مبادا که هرگز تو دوری کنی.» سناد را از عیوب قافیه شمرده‌اند. (← قافیه، عیوب)

منابع: عروض فارسی، ۲۸۸؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۶۱ ـ ۶۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۰۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۶۴۹/۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۰۳.

صدرنیا

سنت (son.nat)/ قرارداد، در اصطلاح ادبیات و هنر، مجموعهٔ قواعد و اصولِ از پیش انگاشته‌ای است که مورد تأیید عرف عام است. برای مثال می‌توان استفاده از موسیقی و طنز* در نمایش روحوضی، استفاده از قالبی خاص و شخصیت‌هایی از پیش تعیین شده در غزل*، استفاده از صحنه در تآتر، استفاده از شخصیت‌هایی قراردادی در تعزیه و جز آن را تماماً در چارچوب سنت مطرح کرد. هر سنت معمولاً در بدو پیدایش، بدعت به شمار می‌رود و رفته رفته به دلیل تکرار، به سنت مبدل می‌شود. بدین ترتیب هر بدعتی را نیز می‌توان نوعی سنت‌شکنی دانست. اصطلاح سنت در کاربرد هنری، از برگردان واژهٔ tradition به دست آمده است و در تاریخ مطالعات ادبی فارسی پیشینه ندارد. در برابر این مفهوم در سنت مطالعات ادبی ایرانی از اصطلاحاتی چون اصل، قالب و جز آن استفاده می‌شده است. از مشهورترین سنت‌های شعر فارسی، روابط دو طرفهٔ انسان، دیگر جانداران و اشیا است. برای نمونه، همواره پروانه عاشق شمع است اما شمع او را می‌سوزاند و همیشه بلبل عاشق گل است چنان‌که از عشق او به آواز در می‌آید و برای معشوق خود نغمه سر می‌دهد. واژگانی چون می، گل، بلبل، شمع، پروانه، جام، میخانه، محتسب و بسیاری کلمات از این دست، از سنت‌های ادبی شعر کهن فارسی به شمار می‌آیند. مشهورترین کلمات اینچنین در شعر نو، واژهٔ شب است که با مفهومی سیاسی و اجتماعی، جزو

سنت‌های ادبی در دورهٔ معاصر درآمده است. عوامل سازندهٔ سنت‌های ادبی، ناخودآگاه جمعی، اسطوره*، دین، تاریخ و جغرافیا هستند و به همین دلیل با کم‌ترین تغییر در این عوامل، سنت‌های ادبی نیز دگرگون می‌شوند. چنان‌که ممکن است در این دگرگونی، چند نماد* از میان برود و چند نماد تازه پدید آید و حتی گاه ممکن است اساس نگرش سنتی در ادبیات تغییر یابد. برای نمونه، با آمدن اتوموبیل و قطار و هواپیما، واژگانی چون محمل و کجاوه و کاروان در شعر معاصر جایگاهی ندارند. همچنین در دورهٔ معاصر با ورود نسبی مدرنیسم به ایران، نگرش ادبی به کلی دگرگون شد که داستان‌نویسی و شعر نو پدیده‌های این دگرگونی بوده‌اند.

منابع: دیدگاه‌های نقد ادبی، ۵۷ ـ ۵۹؛ ساختار و تأویل متن، ۱/۸۰؛ ۲/۵۸۲ ـ ۵۸۹، ۶۰۲ ـ ۶۰۵؛ طلا در مس، ۱/۴۶۳ ـ ۴۶۶؛ نقد و سیاحت، ۲۱۷ ـ ۲۴۱.

صفوی ـ عباسپور

سواد (sa.vād)، از ریشهٔ سود (سیاه)، در لغت به معنی تاریکی، سیاهی چشم، مال بسیار، کرهٔ خاکی، کالبد، فرهیختگی، گرداگرد شهر، متاع و اسباب، جماعت مردم و در اصطلاح به معنی پیش‌نویس ـ مقابل بیاض* ـ و نسخهٔ بدل آمده است. «گفت سوادی کرده‌ام ،امروز بیاض کنند.»(تاریخ بیهقی)□ «ملوک روی زمین بر سواد منشورت ـ نهاده سر چو قلم بر بیاض بغدادی.» (مولوی) و در معنی نسخهٔ بدل :«چشم جادویی تو عین سواد سحرست ـ لیکن این هست که این نسخه سقیم افتادست.» (حافظ)

منابع:اصطلاحات دیوانی ، ۱۸۱؛ تاریخ بیهقی ، چاپ فیاض، ۱۴۸؛ فرهنگ دانشگاهی ، (ترجمهٔ المنجد)، زیر «سواد»؛ فرهنگ فارسی، زیر«سواد»؛ کلک خیال‌انگیز، ۲/۱۳۱۹؛ لغت‌نامه ، زیر«سواد»؛واژه‌یاب ،زیر«سواد».

جوان

سؤال و جواب (so.āl.va.ja.vāb)، در اصطلاح بدیع آن است که شعر به صورت پرسش و پاسخ میان دو نفر ـ و اغلب میان شاعر و معشوق ـ باشد و بیشتر نمایانگر ظریف‌اندیشی‌های شاعر و حاضرجوابی‌های معشوق است. ویژگی دیگر سؤال و جواب آن است که این دیالکتیک، تضاد اندیشگی شاعر را به‌خوبی می‌نمایاند؛ چنان‌که شاعر با درنظرگرفتن یک موضوع و طرح آن به‌صورت یک پرسش، پاسخی نیز برای آن اندیشیده است که از زبان حریف بیان می‌کند. از مشهورترین سؤال و جواب‌ها، در غزل فارسی، این غزل حافظ است: «گفتم غم تو دارم،گفتا غمت سرآید ـ گفتم که ماه من شو گفتا اگر برآید ...» یکی از معروف‌ترین سؤال و جواب‌های شعر فارسی که شاید معروف‌ترین آن‌ها باشد، گفتگوی خسرو و فرهاد در خسرو وشیرین نظامی است: «نخستین بار گفتش کز کجایی ـ بگفت از دار ملک آشنایی/ بگفت آن‌جا به صنعت در چه کوشند ـ بگفت انده خرند و جان فروشند ...» در شعر معاصر نیز این غزل هوشنگ ابتهاج از مشهورترین سؤال و جواب‌ها است: «گفتمش من آن سمند سرکشم ـ خنده زد که تازیانه با من است /گفتمش مرادِ من، به خنده گفت ـ لابه از تو و بهانه با من است.»

منابع: حدایق‌السحر، ۵۹ ـ ۶۰، درهٔ نجفی، ۲۰۰ـ۲۰۱؛ زیورهای سخن، ۳۴۱ـ۳۴۲؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۸۰، ۳۹۰ـ۳۹۲؛ شعر و ادب فارسی، ۲۴۹ـ۲۵۲؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۲۷۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۷۳ـ۱۷۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۰۱ـ۱۰۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۶۵۳؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۱۰ـ۳۱۳؛ مدارج‌البلاغه، ۱۵۴؛ معانی و بیان، آهنی ، ۲۵۹؛ نقدالشعر، ۱۵۲ـ۱۵۴؛ نگاهی تازه به بدیع، ۱۲۷ـ۱۲۸.

عباسپور

سوتی ← فارس

سؤال و جواب در ادب فارسی (so.āl.va.ja.vāb.dar.a dab-e.fār.si)، کتاب‌ها و رسالاتی به نظم و نثر که در آن‌ها پرسنده‌ای پرسش یا پرسش‌هایی را پیش می‌کشد یا به پرسش‌های پرسنده‌ای دیگر پاسخ می‌گوید. از ویژگی‌های این سؤال و جواب‌ها آن است که گاه پرسش‌ها به نظم و پاسخ‌ها به نثر می‌آیند و گاه به عکس. همچنین گاه پرسش‌ها و پاسخ‌ها در دو رسالهٔ جداگانه و از دو نویسندهٔ مختلف است و گه‌گاه نویسنده‌ای در رساله‌ای واحد، سؤال و جواب را مطرح می‌کند. سؤال و جواب به چند شیوه صورت می‌گیرد: الف) پرسنده مخاطب ندارد، یعنی سؤالاتی را طرح می‌کند و عالمی آگاه که حتی ممکن است همروزگار او نیز نباشد ، به وی پاسخ می‌گوید، مثلاً ابوالهیثم گرگانی (سدهٔ چهارم هجری) در قصیده‌ای، ۹۱ سؤال در مسائل فلسفی، منطقی، طبیعی، نجومی و دینی را در ۸۲ بیت سرود: «یکی است صورت هر نوع و

سؤال و جواب در ادب فارسی

نیست زینت گذار- چراکه هیئت هر صورتی بود بسیار/ ز بهر چیست که جوهر یکی و نه عرضی است - نه ده شد و نه بهشتش ببود نیز قرار.» گویا شاعر قصد داشته که خود، پاسخ سؤالاتش را در رساله‌ای دیگر بگوید، اما پیش از آنکه فرصتی یابد، درگذشت. ناصرخسرو (-۴۸۱ق) در رسالهٔ جامع‌الحکمتین (تهران، ۱۳۳۲ش) به شرح تفصیلی ابیات ابوالهیثم پرداخت. ب) دسته‌ای از سؤالات بدون پرسنده‌ای مشخص هستند یا جمعی از مردم آن را مطرح می‌کنند، مثلاً رسالهٔ پاسخ پرسش اهل مولتان از ملا محسن بن مرتضی فیض کاشانی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۸۲) در پاسخ به سؤال جمعی از مردم آمده است. پ) گاه خود رساله به شیوهٔ پرسش و پاسخ تنظیم می‌شود. یعنی پرسنده و پاسخگو، شخص مؤلف است، مانند فتوت‌نامهٔ طباخان نوشته در ۱۰۹۳ق (نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۲۷۷۷/۱). در میان متون کهن ادب فارسی رسالات فراوانی در سؤال و جواب نوشته شده که به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌شود. خواجه نصیرالدین طوسی (-۶۷۲ق) از جملهٔ دانشمندان ایرانی است که با بسیاری از معاصرانش مکاتباتی به صورت پرسش و پاسخ داشته است. از جمله مؤاخذات که رساله‌ای در جواب شیخ صدرالدین قونوی است. جواب اسئلهٔ شمس‌الدین محمد کیشی که متن آن در احوال و آثار خواجه نصیر (تهران، ۱۳۳۴ش) آمده است. الاسئلة‌النصیریة، مجموع سؤالاتی که خواجه نصیر از شمس‌الدین خسرو شاهی (-۶۵۲ق) پرسید. گویا خسروشاهی به این سؤالات پاسخ نگفت؛ بعدها ملاصدرای شیرازی (-۱۰۵۰ق) به این سؤالات پاسخ گفت (تهران، ۱۳۱۴ق). همچنین محمود شبستری (-۷۲۰ق) منظومهٔ ۹۹۳ بیتی گلشن راز را در پاسخ ۱۷ سؤال منظوم امیر سید حسین حسینی هروی (-ح ۶۷۱ق) سروده است. شبستری در آغاز، هر بیتی را با یک بیت پاسخ گفت و برای هروی فرستاد، اما بعدها بر ابیات آن افزود و از آن گلشن راز به نظم آمد: سؤال: «نخست از فکر خویشم در تحیّر - چه چیز است آنکه خوانندش تفکر؟» جواب: «تفکر رفتن از باطل سوی حق - به جزو اندر بدیدن کل مطلق.» سؤال: «کدامین فکر ما را شرط راه است - چرا گه طاعت است و گه گناه است؟» جواب: «در الا فکر کردن شرط راه است - ولی در ذات حق محض گناه است.» علاوه بر موارد یاد شده، پرسش و پاسخ‌های فراوانی به صورت چاپی و خطی باقی مانده است که برخی از آن‌ها عبارتند از: ۱- پرسش و پاسخ از احمد کسروی (تهران، ۱۳۲۵ش). ۲- پرسش و پاسخ از حسین نوری (قم، ۱۳۴۴ش). ۳- اجوبة‌المسائل از حاج محمد کریم کرمانی (بمبئی، ۱۳۱۳ق). ۴- اجوبة‌المسائل در تفسیر بعض آیات قرآن از حاج زین‌العابدین بن محمد کریم کرمانی (تبریز، ۱۳۲۸ق). ۵ - اجوبة‌المسائل‌الارومیه از حاج سید محمد حسینی وحیدی شبستری (قم، بی‌تا). ۶- تحفة‌العباسیه از میرزا ابوالقاسم بن حسن شفتی (-۱۲۳۱ق). وی این رساله را هنگامی که روس‌ها به شهرهای ایران حمله کرده بودند، به درخواست عباس‌میرزای قاجار (-۱۲۴۸ق) در تحریص مردم به جنگ نوشت. موضوع این سؤال و جواب‌ها، جهاد و دفاع با کفار است که ذیل مجموعهٔ رسایل خطی فارسی به چاپ رسیده است (تهران، ۱۳۶۷ش). ۷- اسئله و اجوبهٔ رشیدی که در ذیل هفتاد مقاله به چاپ رسیده (تهران، ۱۳۷۱ش). ۸ - جواب اعتراضات علماء ماوراءالنهر بر شیعه رساله‌ای از شیخ مولا محمد مشکک رستمداری مشهدی.این رساله در پاسخ به اعتراضات علمای ازبک نگارش یافته است. این رساله ضمن مطلع‌الشمس - سفرنامهٔ محمد حسن خان اعتمادالسلطنه - به چاپ رسید (تهران، ۱۳۶۲). ۹- جواب سؤال از واقعهٔ زید و زینب از میرزا علی اکبر اردبیلی. این رساله دربارهٔ رویدادهای تاریخی مربوط به زندگی پیامبر اسلام(ص) است. نویسنده به شرح ازدواج‌های پیامبر(ص) پرداخته و نشان داده است که در این رویدادها مسائلی پنهان و پوشیده که بتواند دست‌آویز معترضان قرار گیرد وجود ندارد (ایران، ۱۳۴۳ق). ۱۰- سؤال و جواب منظوم از ناشناس. این اثر به اهتمام حسن حسن‌زادهٔ آملی در کیهان اندیشه (۱۳۶۵ش) به چاپ رسید. ۱۱- پاسخ پرسش‌های نذرعلی از ملا خلیل بن غازی قزوینی که به سه سؤال نذرعلی دربارهٔ عدة‌الاصول پاسخ گفت (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۴۰۷۶). ۱۲- پاسخ پرسش‌های محمد مهدی میرزا از حاج محمد کریم‌خان کرمانی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۴۵). ۱۳- پرسش و پاسخ از حسن بن مرتضی حلی رشتی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۱۵۹م). ۱۴- پرسش و پاسخ از سید نجم‌الدین محمد بن محمد ابراهیم حائری مرعشی دربارهٔ فقه (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۱۷۴). ۱۶- پاسخ پرسش بهادرخان از مولوی محمد سعید اسلمی هندی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۶۵۰). ۱۷- پاسخ پرسش‌های اسکندر از میر سید شریف علی بن محمد گرگانی. پاسخ به نُه پرسش امیرزاده اسکندر دربارهٔ مقصود از آفرینش، چگونگی ترکیب خاک و روح آدمی، مبدأ روح انسان، ثواب و عقاب چیست، حقیقت فرشته و

شیطان چیست، ۱۸ـ صراط و میزان (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شماره‌های ۵۲۸۱، ۵۶۹۷، ۶۷۱۳). ۱۹ـ سؤال و جواب از شاه عبدالعزیز دهلوی (نسخهٔ موزهٔ ملی کراچی به شمارهٔ ۵۴۲۹، نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۵۴۳۰، ۵۴۳۱). ۲۰ـ سؤال و جواب ، پرسش‌ها از ملا محمد اعظم و پاسخ‌ها از ... شناس (نسخهٔ موزهٔ ملی کراچی به شمارهٔ ۵۴۳۲). ۲۱ـ سؤال و جواب که پرسش‌ها از میرزا محمدرضای نجفی و پاسخ‌ها از شیخ عبدالرشید جونپوری، معروف به شمس‌الحق، متخلص به شمس است (نسخهٔ کتابخانهٔ گلبرگ لاهور به شمارهٔ ۸۴۰۴). ۲۲ـ سؤال و جواب که پرسش‌ها از حسین بن حسن و پاسخ‌ها از ... سیف‌الله حسینی است (نسخهٔ موزهٔ ملی کراچی به شمارهٔ ...۸۴). ۲۳ـ سؤال و جواب از داراشکوه و پاسخ‌ها از شیخ احمد صوفی شکاری در الهیات و تصوف (نسخهٔ موزهٔ ملی کراچی به شمارهٔ ۸۴۰۷). ۲۴ـ سؤال و جواب پاسخ از مفتی عبدالوهاب در پرسش «دنیا مرداری است و طالب آن سگ» (نسخهٔ کتابخانهٔ عمیهٔ حیدرآباد به شمارهٔ ۸۴۰۴). ۲۵ـ فتوت‌نامهٔ چیت‌سازان به شیوهٔ پرسش و پاسخ در آداب چیت‌سازان که در رسایل جوانمردان به چاپ رسیده (تهران، ۱۳۵۲ش). ۲۶ـ فتوت‌نامهٔ ... خان نوشته در ۱۰۹۳ق (نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۲۷۶۶). ۲۷ـ جواب‌المسائل‌الثالث/الاسئلة‌الخلیلیه ،پاسخ به سه پرسش از علامهٔ مجلسی. وی در پاسخ به سؤال اول روش حکما و فلاسفه را باطل شمرده است. در پاسخ به سؤال دوم در مورد طریقهٔ مجتهدین و اخباریین، مسلک خویش را بینابین معرفی کرده است. او در پاسخ به سؤال سوم که بیشترین حجم رساله را دربرگرفته است، میان صوفیهٔ شیعه و صوفیهٔ اهل سنت فرق گذاشته و طریقهٔ صوفیهٔ شیعه را خاص اهل بیت نامیده است. ۲۸ـ جواب مسائل حاج ملا محمود از ملا محمد ... قرمجلسی (نسخهٔ کتابخانهٔ رضوی به شمارهٔ ۴۸۵/۵). ۲۹ـ سؤال و جواب/ نظم‌اللالی /درراللآلی از محمدباقر مجلسی. این ... به دست محمد بن احمد حسن لاهیجانی در ۱۱۰۳ق تدوین شد (قم، ۱۴۱۱ق). ۳۰ـ مسائل ایادی سبا از علامهٔ مجلسی که به دست محمد جعفر بن محمد طاهرخراسانی در ۱۱۲۷ق گردآوری شد (قم، ۱۴۱۲ق). ۳۱ـ فتوت‌نامهٔ آهنگران (نسخهٔ کتابخانهٔ دانشگاه پنجاب لاهور به شمارهٔ ۴۰۷۳ و کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۲۰۲۱). ۳۲ـ آداب بافندگی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج بخش به شماره‌های ۱۹۶۱، ۵۵۱۳). ۳۳ـ خلاصة‌الحساب در حساب و مساحت‌ها و مسائل گوناگون ریاضی از قطب‌الدین خسرو شاهی از شاگردان شاه نعمت‌الله ولی کرمانی (ـ۸۳۴ق).

منابع: احوال و آثار خواجه نصیر طوسی ، ۵۰۹ ـ ۵۱۲، ۶۰۴ـ ۶۰۵؛ تاریخ ادبیات در ایران ، ۵۲۱/۱ ـ ۵۳۱؛ ۸۹۳/۲ـ۸۹۴؛ ۶۰۹/۳، ۷۶۳ـ ۷۷۱؛ جامع‌الحکمتین ، مقدمه؛دایرةالمعارف تشیع ،۴۹۸/۵ـ ۵۰۱؛ دیوان ، ناصرخسرو ، به اهتمام مجتبی مینوی، ۵۶۳ـ ۵۸۳؛ فهرست کتابهای چاپی فارسی ، ۱۶۶/۱، ۹۱۳؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۱۱۲۰/۲ـ ۱۱۲۱؛ ۱۵۶۸/۳ـ ۱۵۶۹؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی کتابخانهٔ آیت‌الله مرعشی ، ۵۷/۱، ۱۰۱، ۱۷۹، ۱۹۰، ۳۱۴؛ ۱۲۷/۲، ۲۴۷؛ ۸۱/۱۱؛ ۲۳/۱۴؛ ۶۸؛ گلشن راز ، محمود شبستری به کوشش صمد موحد ، مقدمه ؛ مجموعهٔ رسایل خطی فارسی ، ۷۳/۱ـ ۱۰۷،حسن حسن‌زادهٔ آملی،«سؤال و جواب منظوم»،کیهان اندیشه، سال ۱۳۶۵، شمارهٔ ۱۰، صص ۹۷ـ۱۰۲؛ مجتبی مینوی، «قصیدهٔ چون و چرا» ، یادگار ، سال ۲، شمارهٔ ۸، صص ۹ـ۲۱؛ غلامحسین صدیقی، «یک قصیدهٔ فلسفی فارسی»، یغما، سال ۴، شمارهٔ ۴، صص ۱۷۶ـ ۱۷۹.

جوان

سوءتعبیر تلقینی (su -e.taɛ.bir-e.tal.qi.ni)/مغالطهٔ عاطفی، برابر اصطلاح انگلیسی affective fallacy، به نظر برخی منتقدان، خطایی است که از ارزیابی و نقد اثر ادبی، نه بر اساس ویژگی‌های عینی آن، بلکه بر پایهٔ تأثیراتی احساسی که بر ذهن خواننده می‌گذارد برمی‌خیزد. نخستین بار و.ک. ویمسات و مونرو س. بردزلی در مقالهٔ خود (۱۹۴۶م) این اصطلاح را برای نامگذاری خطایی در نقد ادبی*، به‌ویژه نقد شعر، به‌کار بردند. این دو باور داشتند که سنجش شعر بر اساس واکنش احساسی‌خواننده، راه به خطا می‌برد و سبب می‌شود ویژگی عینی شعر و برایند ذهنی آن را با هم خلط کنند؛ به سخن دیگر، نقد خود شعر از یاد می‌رود. و نیز چون که تأثیر اثر ادبی بر ضمیر هر خواننده متفاوت است، نقد بر پایهٔ تأثیر احساسی بر خواننده به نسبیت‌باوری و امپرسیونیسم ـ که واکنش آدمی را در برابر شعر عالی‌ترین معیار ارزیابی آن می‌داند ـ گرایش می‌یابد. از این رو ملکهٔ پریان (۱۵۸۰م)، سرودهٔ اسپنسر ، شاعر انگلیسی (ح ۱۵۵۲ـ ۱۵۹۹م)، که بیزاری از پروتستانیسم و رباعیات خیام، که پوچ‌گرایی را در خواننده برمی‌انگیزد، نمی‌توان شعر کم‌ارزش دانست. نیز در این اندیشه، بوف کور هدایت (۱۲۸۱ـ ۱۳۳۰ش)، که ای بسا حس بدبینی و ناامیدی را در خواننده بیدار کند، نباید بر پایهٔ چنین تأثیری سنجیده شود. با این همه

بسیاری از سخن‌سنجان اندیشهٔ سوءتعبیر تلقینی را نپذیرفتند و حتی پیش‌تر از آن نیز ریچاردز، شاعر و منتقد انگلیسی (۱۸۹۳-۱۹۷۹م)، در اصول نقد ادبی (۱۹۲۴م) باور داشت که منتقد در داوری اثر ادبی باید تأثیر آن را بر ضمیر آدمی نیز در نظر آورد. وانگهی، برخی مخالفان اثری را ادبی نمی‌دانستند مگر آن‌که واکنشی احساسی و عاطفی در خواننده برانگیزد؛ چنان‌که ادگار آلن پو(۱۸۰۹- ۱۸۴۹م) می‌گوید: «شعر را آن‌گاه می‌توان شعر خواند که با تعالی بخشیدن روان آدمی، در او هیجان بیافریند.» از سویی، تزکیهٔ*ارسطویی و نظر وی دربارهٔ تراژدی* که آن‌را تقلیدی از یک عمل جدی می‌دانست که در خواننده حس «شفقت و ترس» برانگیزد، به یاری منتقدان مخالف اندیشهٔ ویمسات و بردزلی آمد. ازاین‌رو، چندی بعد بردزلی نظریهٔ یاد شده را چنین تعدیل‌کرد: «به نظر نمی‌رسد که ارزیابی موشکافانهٔ آثار ادبی مگر در ارتباط با تأثیرات معینی‌که عوامل زیباشناختی بر مخاطبان خود دارند،بتواند انجام پذیرد.»این نظریه پس از اصلاح، مبنای نقد عینی قرارگرفت که در آن منتقد تأثیر اثر ادبی را بر خود توصیف نمی‌کند، بلکه به بررسی صناعات و ویژگی‌هایی که به یاری آن‌ها آن اثر پدید آمده می‌پردازد و آن را تنها بر اساس عناصر سازنده ارزیابی می‌کند. با این همه، امروزه منتقدان بسیاری باور دارند که در سنجش و داوری اثر ادبی نمی‌توان واکنش احساسی خواننده را از نظر دور داشت.

منابع: فرهنگ اصطلاحات ادبی،داد، ۱۷۶؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,20; *A Glossary of Literary Terms*,Abrams,3; *A Glossary of Literary Theory*, Hawthorn, 5; *Britannica*, 1/126; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley, 9; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 3; *The Reader's Encyclopedia*, 13.

مزدک انوشه

سوءتعبیرغرضی (su-e.taɛ.bir-e.qa.ra.zi)/مغالطهٔ نیت، برابر اصطلاح انگلیسی intentional fallacy، به نظر برخی منتقدان خطایی است که از ارزیابی و نقد اثر ادبی، نه بر اساس ویژگی‌های عینی آن، بلکه بر پایهٔ نیت هنرمند از آفرینش اثر برمی‌خیزد. نخستین بار و.ک. ویمسات و مونروس. بردزلی در مقالهٔ خود (۱۹۴۶م) این اصطلاح را برای نام‌گذاری خطایی در نقد ادبی*، به‌ویژه نقد شعر به‌کار بردند و منتقدان نقد عینی این نظریه را پذیرفتند. این دو باور داشتند چه نویسنده/ شاعر نیت خود را از آفریدن اثرش یادکرده باشد و چه بتوان هدف وی را از خود اثر دریافت، در هر حال نیت وی در نقد آن چه آفریده راه ندارد زیرا مفهوم و ارزش هر اثر در متن آن نهفته است. وانگهی در ارزیابی اثر ادبی، تکیه بر نیت نویسنده گاهی راه به خطا می‌برد زیرا منتقد را از عناصر «درونی» متن به سوی عوامل «بیرونی» چون زندگی‌نامهٔ نویسنده، بینش روان‌شناختی او یا چگونگی خلق اثر رهنمون می‌کند چنان‌که دی.اچ.لارنس . نویسنده و شاعر انگلیسی (۱۸۸۵- ۱۹۳۰م) در بررسی ادبیات کلاسیک امریکا (۱۹۲۳م) می‌گوید: «هرگز به هنرمند اطمینان نکن، بلکه به داستان اطمینان کن.» در این اندیشه هرگاه هنرمند کار خود را به پایان رساند، این اثر دیگر از آن او نیست، بلکه به جهانیان تعلق دارد. از این رو ویمسات و بردزلی می‌نویسند: «شعر نه از آن منتقد است و نه شاعر، زیرا از لحظهٔ پیدایش از شاعر جدا می‌شود و فراتر از اختیار و خواست وی به سراسر جهان سفر می‌کند. شعر به همگان تعلق دارد.» هنرمند در تفسیر اثر خود، منتقدی است چون دیگر منتقدان نه فراتر از آن‌ها؛ به سخن دیگر برداشت او از اثرش را نمی‌توان آخرین و بهترین مرجع برای تفسیر و سنجش آن اثر دانست. ای بسا در نقد دیگر سخن سنجان عناصر زیباشناختی اثر بیشتر نمایان شود یا منتقدان از اثر مؤلف مفهومی دریابند که خود او از آن آگاه نباشد، چنان‌که امروزه هملت را با اندیشهٔ فرویدی تفسیر می‌کنند یا مولوی را هگل شرق دانسته‌اند و آثار خیام و حافظ را منتقدان چپ‌گرا به دیدهٔ مارکسیستی نگریسته‌اند. اندیشهٔ یاد شده،مبنای نقد عینی قرار گرفت که بدون در نظر آوردن نیت نویسنده و واکنش احساسی خواننده، اثر ادبی را ارزیابی می‌کنند.

منابع: فرهنگ اصطلاحات ادبی،داد، ۱۷۶؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 330-331; *A Glossary of Literary Terms*,Abrams, 79-80; *A Glossary of Literary Theory*,Hawthorn, 118-119; *Britannica*,25/696; *The concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 110-111.

مزدک انوشه

سوررآلیسم (sur.re.ā.lism)، جنبشی ضدعقلی در ادبیات و هنرهای بصری در اروپای میان جنگ جهانی اول و دوم

(سال‌های ۱۹۲۰ ـ ۱۹۳۰م) که روی آزادسازی تخیل و عناصر آن به صورتی فانتزی، نامتجانس و شگفت‌آور تأکید می‌کرد و از دادن جنبهٔ منطقی به هنر و ادبیات خودداری می‌ورزید. جنبش سوررئالیسم در فرانسه به وجود آمد و بنیادگذار و سخنگوی آن، آندره برتون، شاعر و نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۹۶ـ ۱۹۶۶م) بود که پس از گسست از گروه دادا، آن را به راه انداخت.(← دادائیسم) سوررآلیسم ابتدا در شعر پدیدار شد و سپس دامنهٔ نفوذ آن به داستان، و هنرهای بصری، مانند تآتر، سینما و به‌ویژه نقاشی کشیده شد و درمجموع، تأثیر شایانی بر هنر و ادبیات قرن بیستم گذاشت. واژهٔ سوررآلیست (Surrealisté) را نخستین بار، گیوم آپولینر، شاعر و نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۸۰ـ ۱۹۱۸م)، در وصف نمایشنامهٔ خود به نام پستان‌های تیرزیاس (۱۹۱۷م) به کاربرد (و آن را درامی سوررآلیستی خواند) تا رسیدن به فراسوی حدود واقعیت را نشان دهد. او می‌نویسد: «وقتی انسان خواست وسیله‌ای به‌جای راه رفتن پیدا کند، چرخ را ابداع کرد و نه پاهای مصنوعی را. بر همین قیاس، هنرمند برای بیان حقیقتِ هستی، به جای ارائهٔ بخشی از زندگی (به شیوهٔ ناتورالیست‌ها)، از قوهٔ تخیل شاعرانه مدد می‌گیرد.» برتون نیز همین واژه را، با تعبیر خاص خودش، برای توصیف کارهای خود و همکارانش به کار برد. جنگ جهانی اول (۱۹۱۴ـ ۱۹۱۸م) و انزجار و پریشانی‌های ناشی از آن حس مخالف‌خوانی و اعتراض را در برابر دنیای صرفاً ماتریالیستی و علمی تشدید کرد و موجب تقویت این باور شد که عقل به‌تنهایی نمی‌تواند درک کاملی از زندگی فراهم آورد. جنبش سوررآلیسم هم با همین نگرش، نشان دهندهٔ واکنشی بود در برابر آنچه اعضایش، تخریبِ عقل باوری می‌خواندند و فرهنگ و سیاست اروپا، در گذشته به آن کشیده شده بود. بدین ترتیب، اولین اقدام سوررآلیست‌ها رفع تعهد از خود و ترک واقعیتی بود که جنگ رسوایی آن را نشان داده بود. سوررآلیسم جنبشی ضدعقلی و عصیانگر بود و واقعیت را در فراسو یا در درون واقعیت ظاهری جستجو می‌کرد. سوررآلیست‌ها معتقد بودند که امور واقعی در ذهن انسان جلوه‌ای بسیار وسیع‌تر از اصل آن‌ها در دنیای بیرون دارد و بنابراین، برای دستیابی به آرمان خود، ضمن تأکید بر تخیل و «آزادیِ کامل فکر و فعالیت‌های ذهنی» آدمی به مخالفت با همهٔ محدودیت‌هایی برخاستند که مانع از کار آزادِ ذهنِ انسان می‌شود. از نظر سوررآلیست‌ها، این قید و بندها عبارت بودند از منطق عقلی، اخلاقیات متداول، قراردادهای هنری و اجتماعی، و نظارت بر آفرینش هنری با پیش‌اندیشی و نیروی اراده. از این‌جا است که ماکس ارنست، نقاش آلمانی (۱۸۹۱ـ ۱۹۷۶م) می‌نویسد: «خودآگاهی، کنترل ذهنی، عقل، و اراده در اثر سوررآلیستی جایی ندارد.» گفتنی است که با وجودِ عرف شکنی‌ها و نیز مخالفت سوررآلیسم با مظاهر زندگی بورژوایی، این جنبش نافیِ ارزش‌ها نیست، بلکه جویای ارزش‌های تازه‌تری است. سوررآلیست‌ها علاوه بر آن‌که می‌خواستند جامعه را تغییر دهند، می‌کوشیدند زندگی را هم به شیوهٔ رمبو، دگرگون کنند و از ترکیب این دو هدف، هدف یگانه‌ای به وجود آورند که همانا تغییر دادن تمامی واقعیت پذیرفته است. آن‌ها معتقد بودند که ذهن، زیر سایهٔ تخیل، با گسستن زنجیرهای منطق و اندیشه می‌تواند به آن منظور دست یابد، چراکه به گفتهٔ برتون، عمیق‌ترین احساسات شخص هنگامی به تمام معنا تجلی می‌کند که تصورات وهمی همه چیز را رهنمون گردد و اختیار از دست برهان و منطق انسانی بیرون شود.» سوررآلیست‌ها، با تأثیرپذیری از نظریه‌های زیگموند فروید، پزشک و روانکاو اتریشی (۱۸۵۶ـ ۱۹۳۹م) دربارهٔ ناخودآگاهی، معتقد بودند دنیای ضمیر ناخودآگاه (که به‌صورت اوهام و رویاها بروز می‌کند) واقعیتی برتر از جهانِ پدیده‌ها دارد، چراکه آن‌ها عمق شخصیت آدمی را سرچشمهٔ بی‌پایان تخیل تلقی می‌کردند. بدین ترتیب، آن‌ها با آزاد ساختن ذهن از قید نظارت ذهن هشیار هنرمند و روی آوردن به عوالم رویا و وهم و بیخودی و از سویی، تلفیق خلاق دو حوزهٔ تجربیات ذهن آگاه و تجلیات ضمیر ناخودآگاه می‌خواستند به فراسوی واقعیت‌های ملموس، و به تعبیری واقعیت مطلق، دست یابند. برتون دریافته بود که این بریدن از عقل و منطق، و تأکید بر عناصر خیالی و غیرمنطقیِ ذهنِ آدمی ریشه‌های سوررآلیسم را به سنتی قدیمی‌تر، یعنی رمانتیسیسم* و سمبولیسم* می‌پیوندد، چرا که رمانتیک‌ها رویکردی درونگرایانه و خردستیزانه داشتند و سمبولیسم نیز، به قول رمی دوگورمون، «تئوری آزادی: آزادی مطلق فکر و قالب‌های هنری» بود. بنابراین، سوررآلیست‌ها ضمن عنایت به شاعران و نویسندگانی چون نِروال، بودلر، لوتره آمون، رمبو، مالارمه و آپولینر که اعتبار تخیل را تأیید می‌کردند، کوشیدند برای خود پیشگامانی در نظر بگیرند. بدین ترتیب آن‌ها جاناتان سویفت را در شیطنت، ساد را در سادیسم، شاتو بریان را در عشق به سرزمین‌های بیگانه، بنژامن کنستان را در سیاست، ادگار آلن پو را در ماجرا،

سوررآلیسم

بودلر را در اخلاق ، رمبو را در طرز زندگی‌اش، و مالارمه را در رازگویی سوررآلیست دانستند. به گفتهٔ هانس ریشتر، نقاش دادائیست آلمانی «سوررآلیسم از گوش چپ جنبش دادا بیرون پرید» و هنرمندانی چون برتون، پل الوار(۱۸۹۵- ۱۹۵۲م) لوئی آراگون (۱۸۹۷- ۱۹۸۲م) ، فیلیپ سوپو (۱۸۹۷- ۱۹۹۰م) ، روبر دسنوس (۱۹۰۰- ۱۹۴۵م) و بنژامن پره (۱۸۹۹- ۱۹۵۹م) که از عناصر مهم دادا در پاریس به شمار می‌رفتند، در زمرهٔ اعضای اصلی این جنبش تازه درآمدند. اما سوررآلیسم یک‌شبه پدید نیامد و گرچه سوررآلیست‌ها یعنی همان دادائیست‌های سابق در فرانسه در ۱۹۲۲م رسماً ارتباط خود را با جنبش دادا گسستند، نفوذ دادا بر آن‌ها تا مدت‌ها ادامه داشت. درواقع، سوررآلیسم شکل تازه و توسعهٔ یافتهٔ دادا بود، با این تفاوت که تأکید سوررآلیسم نه بر روی نفی بلکه بر بیان اثباتی مبتنی بود. آندره برتون می‌گوید: «دادا درهای بسیاری را گشود که به دالان‌های بن‌بستی راه داشتند.» سوررآلیست‌ها برای رهایی از این بن‌بست چند وظیفه برای خود مشخص کردند: بازگرداندن نقش حساس و مهم قوهٔ‌تخیل، آزاد ساختن زبان (به گفتهٔ برتون، به انسان زبان داده شد تا آن را به روشی سوررآلیستی به کار بندد). کاوش در ضمیر ناخودآگاه و جستجوی آن لحظهٔ حساس که در آن تضادها به هم بافته می‌شوند و فکر واحدی می‌آفرینند. اما شکل‌گیری سوررآلیسم به عنوان جنبشی یکپارچه تا ۱۹۲۴م یعنی، سال انتشار نخستین بیانیهٔ سوررآلیسم طول کشید و این دوره، به دورهٔ خفتگی یا دورهٔ غریزی سوررآلیسم معروف شد. در این دوره از روش‌های آنارشیستی دادا و رفتارهای آشوب‌زا و جنجالی برای ایجاد آشفتگی در طرز فکر و قراردادهای طبقهٔ بورژوا استفاده می‌شد. از سویی، در همین دوره، بعضی از آن‌ها مثل برتون، الوار، دسنوس، رنه کرِوِل (۱۹۰۰- ۱۹۳۵م) و ارنست، امکانات تازه‌ای در نگارش خودکار (یا نگارش تداعی‌آزادِ افکار و تصورات اتفاقی) و ثبت رویا کشف کردند و دستاوردهایشان را در مجلهٔ دادائیستی ادبیات (Literaturé) به چاپ رساندند. از دیگر نکات قابل توجه این دوره، کاربرد هیپنوتیسم و استفاده از مواد مخدر بود که سوررآلیست‌ها را ـ در حالت خلسه و نشئه ـ به بهره‌وری از تجلیات ضمیر پنهان و خلق آثار هنری با تصاویر شگفت وامی‌داشت. سوررآلیست‌ها مدتی از این کشف، هیجان‌زده بودند. در ۱۹۲۲م برتون در مقاله‌ای نوشت: «برخی از آن‌ها، به‌ویژه دسنوس، در این حال تک‌گویی‌های تکان‌دهنده‌ای ـ کتبی یا شفاهی ـ خلق می‌کنند که هیچ‌کدامشان در هشیاری و خودآگاهی قادر به انجامش نبودند» اما سوررآلیست‌ها، بعدها، بر اثر ماجراهایی این تجربیات را کنار نهادند و در نخستین بیانیهٔ سوررآلیسم (۱۹۲۴م)، برتون از اشاره به این عوامل مکانیکی، یعنی هیپنوتیسم و مواد مخدر خودداری کرد و بر سوررآلیسم به منزلهٔ فعالیتی طبیعی، و نه القا شده و ساختگی، تأکید ورزید. نگارش خودکار از روش‌های اساسی سوررآلیست‌ها در این دوره بود که با آن می‌خواستند فعالیت آزاد اعماق ذهن را ثبت کنند و آن، روشی است که نویسنده با ذهنی نیمه‌هشیار در حالت خلسه و تأثیر پذیری (طبیعی یا مصنوعی)، بدون فکر کردن به موضوعی خاص و بدون دخالت دادن ذهن ناقد، خیالات و تأثرات درونی خود را به روی کاغذ می‌آورد. میدان‌های مغناطیسی(۱۹۲۰م) اثر مشترک آندره برتون و فیلیپ سوپو به این روش نوشته شده است. روش دیگر سوررآلیست‌ها آفرینش هنری گروهی بود که به بازی‌های سوررآلیستی نیز معروف است. در این شیوه ،اعضای گروه دور هم جمع می‌شدند و هر یک بر کاغذی که در میان اعضای گروه دست به دست می‌گشت، کلمه یا جمله‌ای را یادداشت می‌کردند، بدون این‌که سازندگان آن از آنچه دیگران به شعر می‌افزودند با خبر باشند. به این ترتیب جمله‌های شگفتی ساخته می‌شد که نخستین نمونهٔ این روش، این جملهٔ معروف است: «لاشهٔ خوشگوار، شراب تازه را خواهد نوشید.» بازگویی و نگارش رویاها نیز ـ بدون توجه به تعبیر آن‌ها ـ از روش‌های نیل به واقعیت برتر (سوررآلیته) به شمار می‌آمد. آنچه سوررآلیست‌ها در رویاها می‌دیدند ، تخیل در حالت ابتدایی خود و بیان ناب «شگفت‌آور»هایی بود که از قید تعقل رها شده است. بهره‌برداری از اوهام، تصورات و هذیان‌های غریب دیوانگان و بیماران روانی نیز، یکی دیگر از روش‌هایی بود که سوررآلیست‌ها برای دور شدن از واقعیت عملی و محدود از آن سود می‌جستند. به نظر آن‌ها، عالمی که دیوانگان درک می‌کنند واقعیت دارد و از سویی، آمیزش توهمات آن‌ها با موضوعات منطقی دنیای بیرون، واقعیت نوینی‌ایجاد می‌کند که کلیدِ سازش تضادها است.« ایجاد حالتی نزدیک به اختلال مشاعر» در ذهن و استفاده از توهمات ناشی از آن نیز از دیگر روش‌های سوررآلیست‌ها بود که به اعتقاد آن‌ها، طی آن واقعیت روزمره شکافته می‌شود و ذهن در دنیای واقعیت برتر جولان می‌کند. در ۱۹۲۴م دفتر تحقیقات سوررآلیستی تأسیس شد، «نخستین بیانیهٔ سوررآلیسم» نوشتهٔ برتون انتشار یافت و همچنین ،برتون

به همراه گروهی از سوررآلیست‌ها، نشریهٔ [دادائیستی] ادبیات را به نشریهٔ انقلاب سوررآلیستی تبدیل کرد. از این پس، شاعران، نویسندگان و هنرمندان زیادی جذب این جنبش تازه شدند که از آن میان می‌توان به ماکسیم الکساندر (۱۸۹۹- ۱۹۷۶م)، آنتونن آرتو (۱۸۹۶- ۱۹۴۸م)، پی‌یر ناویل، و لوئیس بونوئل (۱۹۰۰- ۱۹۸۳م) اشاره کرد. در نخستین «بیانیهٔ سوررآلیسم»، این جنبش به عنوان جنبشی ادبی معرفی شده و به نقاشی تنها در یک یادداشت اشاره شده است. در این بیانیه، سوررآلیسم «خودکاریِ روانی خالص» تعریف می‌شود« که هدفش بیان شفاهی یا کتبیِ جریان واقعی فکر است، فکری که بدون کنترلِ عقل و ورای هرگونه ذهنیت زیبایی شناسیک یا اخلاقی القا شده است.» در آنجا، برتون، ضمن کوتاه نمودن دستِ عقل و منطق در آفرینش هنری، بر غیر ارادی بودن کار خلاقه نیز تأکید دارد، چراکه به نظر او غیرارادی بودن بهترین وسیلهٔ دستیابی به ضمیر ناخودآگاه است. برتون بر مبنای نظریه‌های فروید، ناخودآگاهی را سرچشمهٔ تخیل می‌دانست. از آنجا که فروید دریافته بود: «هنگام خواب که ذهن آگاه در حال استراحت است، رویا بیان مستقیم ضمیرناخودآگاه آدمی است»، در این بیانیه، روی رویا نیز (بدون توجه به تعبیر آن)تأکید زیادی شده بود. با توجه به این دیدگاه‌ها است که در بیانیه، نگارش خودکار ابزاری شمرده می‌شود که با آن دو حوزهٔ عملکرد ضمیر ناخودآگاه و تجربهٔ خودآگاه با هم ترکیب می‌شوند یا به عبارت دیگر، در وضعیت ظاهراً متناقض، یعنی جهان رویا و توهم، و واقعیت روزمره در «واقعیتی مطلق یا فراواقعیت (سوررآلیته)» درهم‌آمیخته و یکگانه می‌شوند و آن حقیقتِ پنهانی شناسانده می‌شود که پشت جامه‌ای از دروغ‌ها و مقاومت‌ها و پنهانکاری‌ها نهان شده است. در نخستین «بیانیهٔ سوررآلیسم» چنین می‌نمود که برتون برای هنرمند نقش غیرفعالی در نظر گرفته است. او می‌گفت که هنرمند صرفاً وسیله‌ای است در خدمت ارکستر بزرگی که سرود شگفت‌انگیز واقعیت برتر را می‌نوازد. اما گفتنی است که این موقعیت غیرفعال چندان طول نکشید و از ۱۹۲۵م به بعد، جای خود را به جبهه‌گیری آشکارتری در برابر درگیری‌های سیاسی و اجتماعی سپرد. درواقع ، برخلاف دادائیست‌ها که از مسئولیت‌پذیری و درگیری‌های اجتماعی پرهیز داشتند، برای سوررآلیست‌ها دورهٔ بی‌طرفی و پرداختن صرف به منظور اساسی و اولیه‌شان که همانا رها ساختن فکر از زنجیرهای منطق، تعلق و خودآگاهی بود، به پایان رسیده بود و این تحولی بود که برتون آن را دورهٔ تعقل می‌نامد. او می‌گفت: «لازمهٔ آزادی فکر که هدف اساسی سوررآلیسم است، آزادی انسان است.» سپس ،همپا با این تحول سوررآلیست‌ها به گروه‌های دست‌چپی و حزب کمونیست فرانسه روی آوردند و از آن‌ها حمایت کردند. ولی این رابطه کیفیت مبهمی داشت. از یک سو، سوررآلیست‌ها نمی‌خواستند پایبندی به ایدئولوژی فعالیت‌هایشان را محدود کند، چون از نظر آن‌ها، تأکید بسیار حزب روی جنبه‌های مادی در دوباره‌سازی جامعه «فلسفهٔ اساسی سوررآلیسم را که آزادی فکر و تخیل بود، بی‌معنا می‌کرد» و از سوی دیگر، حزب نیز روش سوررآلیست‌ها را تأیید نمی‌کرد. در کنار این‌ها، واکنش برتون هم در برابر تصمیم‌گیری‌های برخی پیروان سوررآلیسم - دربارهٔ کمونیسم - دوگانه و ضد و نقیض بود: او از طرفی آرتو را، به‌دلیل جانبداری نکردن از حزب، از جنبش طرد کرد و از طرف دیگر، کسانی چون آراگون و ناویل را به سبب فعالیت بسیار در درگیری‌های سیاسی، خائن به ایمان اصلی سوررآلیسم پنداشت. بیگزبی می‌نویسد: «جاذبهٔ اساسی حزب کمونیست فرانسه برای سوررآلیست‌ها در این بود که آن‌ها این حزب را مظهر انقلاب می‌دانستند. می‌توان گفت که از خیلی نظرها آن‌ها مجذوب آرمان پیوند آزادی سیاسی و آزادی معنوی بودند. از این نظر باید گفت که نزدیکی کوتاه سوررآلیسم با حزب کمونیست ،بیشتر بیان‌کنندهٔ گرایش آن‌ها به سنت شکنی بود تا انتخاب یک مسیر سیاسی مشخص.» در دورهٔ تعقل، سوررآلیسم به حوزه‌های تازه‌ای راه یافت. نقاشی حیطه‌ای بود که با تمام تردیدهایی که ابتدا در مورد امکانات سوررآلیستی آن داشتند، به گسترش سوررآلیسم ،در عرصهٔ بین‌المللی ،کمک بسیاری کرد. نقاشان سوررآلیست نخستین نمایشگاه خود را در ۱۹۲۵م برگزار کردند. برتون مقاله‌هایی نظری در باب ارتباط سوررآلیسم و نقاشی نوشت و در آن‌ها ،هدف نقاشی سوررآلیستی را گسترش دادن دامنه و مفهوم واقعیت دانست. از نظر او آثار کیریکو، مارسل دوشان، مَن رِی و به‌ویژه ارنست در کولاژهایش همان ویژگی‌هایی را داشت که نقاشی سوررآلیستی می‌بایست داشته باشد. سینما یکی دیگر از حوزه‌هایی بود که سوررآلیسم به آن پا نهاد. آغازگر این کار ،لوئیس بونوئل، فیلمساز اسپانیایی بود که در ۱۹۲۸م (با همکاریِ سالوادور دالی) با ساختن سگ اندلسی ظرفیت و امکانات ویژهٔ سینما را در نشان دادن شگردهای سوررآلیستی آشکار ساخت. از آن پس، سوررآلیست‌ها در این زمینه طرح‌هایی ارائه دادند که به سبب هزینه‌های سنگین آن، از

حد نوشته فراتر نرفت و به مرحلهٔ اجرا درنیامد. با این‌همه، آثار بونوئل و بعدها ، ویلهلم فِردی و هارولد مولر امکانات بالقوهٔ سینما را در این حیطه نشان داد. در ۱۹۲۹م به دنبال تحولاتی که در خط مشی سوررآلیسم پدید آمده بود، برتون «بیانیهٔ دوم سوررآلیسم » را منتشر کرد و در آن از «(۱) گسترش حوزهٔ خودآگاهی و مفهوم آنچه به عنوان واقعیت پذیرفته می‌شود و (۲) ایجاد تحولات بنیادی» به عنوان دو هدف اصلی سوررآلیسم نام برد. در این بیانیه آمده است: «همه چیز ما را به این اعتقاد هدایت می‌کند که مرحله‌ای از فکر وجود دارد که در آن مرگ و زندگی، واقعیت و رویا و... قطب‌هایی متضاد به نظر نخواهند آمد... هدف ما رسیدن به مرحله‌ای است که در آن ویرانگری و سازندگی در تضاد با یکدیگر نباشند.» با کم‌رونق شدن نگارش خودکار و بازگویی و ثبت رویاها، و تصورات لحظه‌های خلسه ،سوررآلیست‌ها به دو عامل اساسی دیگر تکیه کردند: (۱) عامل غیرمنطقی و پیش‌بینی ناپذیر تصادف و (۲)قدرت مرموز عواطفِ خلاقِ زندهٔ انسانی. «هرگاه شاعر در گزینش یک واژه یا آهنگ و ساختمان کلی شعر دچار اشکال می‌شد، اجازه می‌داد عامل تصادف شکل هنری‌اش را تعیین کند و قدرت ناخودآگاه، تأثرات کلامی درخشان بیافریند.» عشق و تمایلات جنسی نیز، در کنار دیگر روش‌های سوررآلیستی ، وسیله‌ای بود برای گسترش حوزهٔ خودآگاهی؛ چون رفتاری غریزی دارد و نقطهٔ مقابل واکنش منطقی وعقلانی است و از سویی، تجلی نیروهای خامی است که سوررآلیست‌ها قصد آزادکردن آن‌ها را داشتند. گفتنی است که این توجه به عشق و امیال جنسی تا حدی زیر تأثیر فروید بود که اعتقاد داشت واپس زدن امیال جنسی فعالیت را محدود می‌کند. در ۱۹۳۰م نشریهٔ انقلاب سوررآلیستی به نام تازهٔ سوررآلیسم در خدمت انقلاب خوانده شد که آخرین شماره‌اش ۱۹۳۳م منتشر شد. در دههٔ ۱۹۳۰م عده‌ای از سوررآلیست‌ها ،از جمله آرتو سوپو، دسنوس، آراگون ،الوار، پی‌یر اونیک ، ژورژ سادول (۱۹۰۴-۱۹۶۷م) و ژورژ هونیه از این جنبش طرد یا رویگردان شدند. با وجود این، در همین دهه بود که نظریات سوررآلیست‌ها از محدودهٔ فرانسه بیرون رفت، به منزلهٔ مکتبی بین‌المللی درآمد و در حوزهٔ نقاشی پیشرفتی بسیار کرد. نقاشی سوررآلیستی نه تنها از دادائیسم، بلکه از تصاویر گروتسک* و فانتزیِ نقاشانی چون هی‌یرونیموس بوش (۱۴۵۰- ۱۵۱۶م) از دانمارک، فرانسیسکو گویا (۱۷۴۶-۱۸۲۸م) از اسپانیا و معاصرانی چون اودیلون رِدون (۱۸۴۰- ۱۹۱۶م) از فرانسه، جورجیو دو کیریکو (۱۸۸۸- ۱۹۷۸م) از ایتالیا و مارک شاگال (۱۸۸۷- ۱۹۸۵م) از فرانسه نیز متأثر شده بود. نقاشان برجستهٔ سوررآلیست عبارت بودند از ژان آرپ (۱۸۸۷- ۱۹۶۶م) از آلمان، ارنست ،آندره ماسون (۱۸۹۶م-) از فرانسه، رنه ماگریت (۱۸۹۸- ۱۹۶۷م) از بلژیک، ایوِس تانگی (۱۹۰۰- ۱۹۵۵م) از امریکا، سالوادور دالی (۱۹۰۴- ۱۹۸۹م) از اسپانیا، پی‌یر روی از فرانسه، پل دِلوو (۱۸۹۷-) از بلژیک و خوان میرو (۱۸۹۳- ۱۹۸۳م) از اسپانیا. روش این هنرمندان چنان از هم متفاوت است که آن‌ها را صرفاً می‌توان سوررآلیست خواند. بعضی، تک‌هدفه ، پدیدارسازی خودجوش ناخودآگاهی را، آزاد از نظارت‌های ذهن هشیار، دنبال کردند؛ دیگران ، به‌ویژه میرو، سوررآلیسم را اغلب به دلایل زیبایی شناسیک به مثابهٔ نقطهٔ شروعی در جستجوی توهمات شخصی خودآگاه یا ناخودآگاه به کار بردند. حدود امکانات فراگیر میان این دو قطب می‌توانند متمایز شوند. در یک قطب که ناب‌ترین صورتش را در آثار آرپ می‌توان دید، بیننده با صوری معمولاً دو وجهی روبه‌رو است که دلالتگر، اما مبهمند. آن‌چنان‌که با تصویری انگیزشگر، ناآگاهانه ، تداعی‌های ذهن بیننده را آزاد می‌کنند و تخیل خلاق، خود را به‌صورت فرایند بازجویانهٔ کاملاً نامحدودی ظاهر می‌سازد. ارنست، ماسون، و نیز میرو کم و بیش این شیوه را که به نام‌های متعددی چون سوررآلیسم مطلق،نمادین و ارگانیک خوانده شد، دنبال کردند. در قطب دیگر، بیننده با دنیایی کاملاً واضح و دقیقاً ترسیم شده روبه‌رو است که هیچ مفهوم عقلانی ندارد: صوری که کاملاً واقعی و قابل شناسایی نقاشی شده‌اند، از بافت‌های طبیعی خود دور افتاده‌اند و در نظامی گنگ، ناساز و تکان‌دهنده جمع شده‌اند. این کار می‌خواهد با آگاهانیدن بیننده از حس پنهان امور غیرعقلانی و منطقاً لاینحل، پاسخی همدلانه در او برانگیزد. نقاشی‌های ماگریت ، دالی، رومی و دِلوو به این شیوه است. بعضی از روش‌های ماگریت در نقاشی‌های خود بدین قرار است: قرار دادن اشیا در جاهای غیرعادی، آفریدن اشیای تازه وتغییر شکل اشکال آشنا. اساس روش دالی نیز ایجاد رابطهٔ غیرمنطقی میان عناصر طبیعی، برای به دست دادن توهم سوررآلیستی است. گفتنی است که مهم‌ترین تحول و پیشرفت در سوررآلیسم ، در میانهٔ دههٔ ۱۹۳۰م اهمیتی بود که به اشیای سوررآلیستی داده می‌شدکه این نیز پیامد طبیعی کارهای دالی و ماگریت بود. این اشیای رویاگونه برای ایجاد آشفتگی در ذهنی انتخاب

سوررآلیسم

می‌شده ـ که اشیا را صرفاً وسایلی برای استفاده‌های روزمره می‌شناسد؛ و نیز برای برهم زدن تصوری که این ذهن از واقعیت دارد و روبه‌رو کردن آن با کیفیت مرموز و شگفت‌انگیز پنهان در اشیا. در ۱۹۳۶م نمایشگاهی از آثار سوررآلیست‌ها در لندن برگزار شد و در ۱۹۳۸م نیز نمایشگاه دیگری از آثار آن‌ها، از ۱۴ کشور در پاریس برپا شد. با درگرفتن جنگ جهانی دوم (۱۹۳۹ـ ۱۹۴۵م) بیشتر سوررآلیست‌ها، از جمله برتون، ارنست و دالی، به امریکا رفتند و در آن‌جا به فعالیت پرداختند و بر کار نویسندگان و هنرمندان امریکایی تأثیر زیادی گذاشتند. برتون در امریکا دو بیانیه در مورد سوررآلیسم منتشر کرد. یکی ، سخنرانیِ او در دانشگاه ییل در ۱۹۴۲ به نامِ «موقعیت سوررآلیسم در فاصلهٔ دو جنگ» (در ۱۹۴۵م منتشر شد) و دیگری، «پیشگفتارهایی بر سومین بیانیهٔ سوررآلیسم یا نه»(۱۹۴۲م؛ در ۱۹۴۶م منتشر شد). در فرانسهٔ پس از جنگ، هرچند که سوررآلیست‌ها همچنان کار خود را ادامه می‌دادند و نمایشگاه برپا می‌کردند و به نشر مجله‌های سوررآلیستی می‌پرداختند(که معروف‌ترین آن‌ها چهاربادبود)، ژان پول سارتر (۱۹۰۵ ـ۱۹۸۰م) و آلبر کامو (۱۹۱۳ـ ۱۹۶۰م) بودند که جریان‌های فکری روز را تعیین می‌کردند. در این میان جایی برای سوررآلیست‌ها وجود نداشت و سوررآلیسم ، به عنوان مکتبی هنری و ادبی، فصلی از تاریخ گذشته و مناسب دورهٔ بین دو جنگ جهانی به شمار می‌آمد. با این همه، در همین دورهٔ پس از جنگ بود که دو هنرمند فرانسوی ،یعنی ژاک پره‌ورِ شاعر (۱۹۰۰ـ ۱۹۷۷م) و ژولین گراکِ رمان نویس باردیگر ، با آثارشان سوررآلیسم را مطرح ساختند. چنان‌که گفته شد، سوررآلیسم فرانسوی ابتدا در شعر پدیدار شد. اما گفتنی است که سوررآلیست‌ها هدف خود را نه آفرینش شکل‌های ادبی نوین یا پرداخت ظریف‌تر شکل‌های موجود، بلکه بازکردن منابع خلاق ناخودآگاهی، یعنی تخیل می‌دانستند. آن‌ها شِعر را رکن اساسی زندگی تلقی می‌کردند و معتقد بودند که شاعر نقشی محوری در بیدار ساختن تخیل در زندگی مدرن دارد. ازین رو، شاعران سوررآلیست قراردادهای شعر را، با آزمودن و به کار بستنِ روشِ نگارش خودکار و تداعی آزاد معانی ،شکستند که از ویژگی‌های این نوع شعر نقض کردن نحو، نظم و ترتیب غیرمنطقی و همکناری شگفت‌انگیز و تکان‌دهندهٔ واژه‌ها و ایماژهایی است که فضایی رویایی یا کابوس‌گونه دارند.این جهان شگفت همان قلمرو «واقعیت برتر»ی است که در آن ، به قول سوررآلیست‌ها ،عمیق‌ترین هیجان هستی درک و بیان می‌شود. لازم به یادآوری است که عامل شگفتی، نکته‌ای بنیادین و اساسی در زیبایی شناسی سوررآلیسم است. برتون در بیانیهٔ اول سوررآلیسم نوشته است: «شگفتی زیبا است،هرگونه شگفتی زیبا است و شگفتی وجود ندارد مگر این‌که زیبا باشد» و همو در رمان ناجا آورده است: «زیبا باید تشنج آور باشد.» از میان مهم‌ترین شاعران سوررآلیست فرانسوی می‌توان به برتون ،پره، رِوِردی ، پره‌ور، و الوار و آراگون و سوپو، در دوره‌ای از کارشان ، اشاره کرد. با تمام تناقض‌گویی‌های سوررآلیست‌ها دربارهٔ رمان*، برتون ناجا را نوشت و آراگون نیز روستایی پاریس را که البته در آن‌ها قواعد سنتی داستان‌نویسی نادیده گرفته شده است. برخی رمان‌های گراک نیز در زمرهٔ رمان‌های سوررآلیستی قرار می‌گیرند. در مجموع، توجه سوررآلیست‌ها به رمان بسیار کمتر از شعر یا نقاشی بود. در نمایش سوررآلیستی نیز،جدا از پستان‌های تیرزیاسِ آپولینر، می‌توان به اورفه ازکوکتو و نمایشنامه‌های روژه ویتراک (۱۸۹۹ـ ۱۹۵۲م) و آرتو اشاره کرد. آرتو اعتقاد داشت تآتر «باید تماشاگر را به دنیای رویاها و غریزه‌های بدوی باز گرداند». سوررآلیسم تأثیر بسیاری بر هنر و ادبیات قرن بیستم گذاشت: بر هنر پاپ؛ در نقش بنیادین عامل تصادف در امپرسیونیسم انتزاعی و آثار موسیقیِ جان کِیج و لامونت یانگ؛ در شکل گیری جنبش‌های شعری اولترائیسم* و کرآسیونیسم* در دنیای اسپانیایی زبان؛ در شیوهٔ نویسندگان رمان‌های سیلان آگاهی* و رآلیسم جادویی*، و نیز در بعضی از آثار و نوشته‌های تجربیِ پس از جنگ از تآتر پوچی* تا رمان‌های تجربی و آوازهای باب دایلن. سوررآلیسم در فرانسه بر آثار نویسندگانی چون ژان کوکتو (۱۸۸۹ـ ۱۹۶۳م) ، سن ژون پرس (۱۸۸۷ـ ۱۹۷۵م)، اوژن یونسکو (۱۹۱۲ـ ۱۹۸۶م) ، ژان رنه (۱۹۱۰ـ ۱۹۸۶م)، آلن روب گری‌یه (۱۹۲۲م) و ناتالی ساروت (۱۹۰۳م ـ) تأثیر گذاشت. در انگلستان، دیوید گاس‌کوئین، پس از پی بردن به پیدایی سوررآلیسم فرانسه، در ۱۹۳۵م، دنیای اشارات را منتشر کرد. بعضی اشعار دایلن تامس (۱۹۱۴ـ ۱۹۵۳م) و رمان‌های تجربیِ آلن برنز و ب .س .جانسن نیز نشان از تأثیر سوررآلیسم دارند. مدتی نیز هربرت رید مجذوب آن بود. از میان شاعران سوررآلیست اسپانیا می‌توان به جرالدو دیه‌گو، پدرو سالیناس، فدریکو گارسیا لورکا، رافائل آلبرتی، ویسنته الکساندر و لوئیس سرنودا اشاره کرد. در امریکا این تأثیر را می‌توان در بعضی آثار کُمینگز، ویلیام کارلوس ویلیامز ، و

هنری میلر پیدا کرد. سوررآلیسم در میان نویسندگان امریکای لاتین نیز رونق فراوان دارد. میگل آنخل آستوریاس، نویسندهٔ گواتمالایی (۱۸۹۹- ۱۹۷۴م) می‌گوید: «سوررآلیسم بی‌شک دری بود که برما گشوده شد و ما را سخت به حرکت و هیجان آورد. حس می‌کردیم که در کار آفرینندگی به ما آزادی می‌بخشد... این مکتب جدید ما را قادر ساخت تا بدانچه در دورنمان می‌پروریم، زندگی بدهیم ...افسانه‌هایی هستند که بعدها به جامهٔ واقعه درمی‌آیند. هیچ حد و حصاری میان واقعیت و رویا، واقعیت و داستان ،دیده‌ها و پنداشته‌ها نیست.» در کنار تأثیر آشکاری که سوررآلیسم در سبک رمان‌نویسی رآلیسم جادویِ امریکای لاتین دارد، رمان‌های آئورا از کارلوس فوئنتس مکزیکی، مردی که همه چیز همه چیز همه چیز داشت از آستوریاس، داستان‌های دروازه‌های بهشت از خولیو کورتاسار، و بعضی اشعار اوکتاویو پاز از مکزیک نمونه‌هایی از آثار سوررآلیستی آن‌جا به شمار می‌روند. سوررآلیسم بر ادبیات معاصر فارسی نیز تأثیر گذاشت. اما پیش از اشاره به آن گفتنی است که از سدهٔ ششم هجری می‌توان در میان بعضی متون کلاسیک شعر و نثر فارسی گونه‌ای صبغهٔ سوررآلیستی پیدا کرد. بیان سوررآلیستی ، بیش از همه ،در شعر غنایی صوفیه، به خاطر درونگرایی و گرایشش به عوالم خلسه و بی‌خویشتنی ، جلوه‌گر است که نمونه‌هایی از آن در غزل‌های مولوی(مثلِ «زهی سلام که دارد ز نور دمب دراز») یا گاه در مثنوی او (مثل «بی‌سر و بی‌پا سفر می‌کردمی - بی لب و دندان شکر می‌خوردمی»)یافتنی است. علاوه بر این، این نوع بیان در بعضی آثار شیخ شهاب‌الدین سهروردی (مثل عقل سرخ) ، برخی شطحیات صوفیه، بعضی رسائل حروفیه و نیز برخی متون دیگر عرفانی (به ویژه نثرهای شاعرانهٔ صوفیان) قابل مشاهده است. مضامین و تصاویر سوررآلیستی در میان شعرهای شاعران سبک هندی هم (به‌ویژه در شاخهٔ هندی آن) نمونه‌های بسیار دارد؛ مثل این دو نمونه از بیدل دهلوی: «آیینه چکد گر بفشارند غبارم»□ «غنچهٔ ما بر تغافل تا کجا چیند بساط - می‌زند آواز پای رفتن رنگش ز دل.» در شعر و داستان معاصر هم، غالباً زیر تأثیر ادبیات اروپایی، رگه‌هایی از سوررآلیسم و گاه آثاری کاملاً سوررآلیستی یافت می‌شود. رمان بوف کور و داستان «سه قطره خون» از صادق هدایت نمونه‌هایی سوررآلیستی در داستان است. در میان شاعران نیز می‌توان به شعرهای سوررآلیستی هوشنگ ایرانی، بعضی شعرهای سهراب سپهری، یدالله رویایی و احمدرضا احمدی اشاره کرد. قطعهٔ زیر از آندره برتون و فیلیپ سوپو نمونه‌ای از آثار سوررئالیستی است:«چشم من به‌جز خودم، به هیچ کس دیگر تعلق ندارد ومن آن‌ها را برگونه‌های تر و تازه‌ام که باد سخنان شما، پژمرده‌اش می‌سازد، سنجاق می‌کنم.» این چند مصرع از شعر «فانوس خیس» سپهری هم یک نمونهٔ دیگر است: «زمزمه‌های شب در رگ‌هایم می‌روید. \ باران پر خزهٔ مستی \ بر دیوار تشنهٔ روحم می‌چکد. \ من ستارهٔ چکیده‌ام.» یا این دو بند از شعر «کبود» هوشنگ ایرانی: «... غار کبود می‌دود\ دست به گوش و فشرده پلک و خمیده \ یکسره جیغی بنفش \ می‌کشد\ گوش سیاهی ز پشت ظلمت تابوت \ کاه درون شیر را \ می‌جود...»

منابع:آلیکه ،فردیناند، «مدخلی بر فلسفهٔ سوررئالیسم» ،ترجمهٔ رضا سید حسنی ، فصلنامهٔ هنر، ش ۲۹، صص ۶۷- ۷۶؛ آندره برتون ،میتوز، ۳۳؛ از باروک تا سوررآلیسم ،۴۵- ۵۹؛ از امپرسیونیسم تا هنر آبستره ، ۳۱- ۳۳؛ ایذر ،داوُن،«دادا و سوررآلیسم» ، فصلنامهٔ هنر ، ش ۲۹، صص ۸۹- ۱۱۲؛ برتون ،آندره، «قسمت‌هایی از مانیفست اول سوررآلیسم»، ادبیات داستانی ،ش ۶، صص ۱۹- ۲۱؛ به عبارت دیگر ، ۱۸۵- ۱۸۸؛ بیگزبی، «سوررآلیسم» ، ترجمهٔ حسن زاهدی، رودکی ، ش ۸۰، صص ۲۶- ۲۹، ش ۸۲، صص ۳۶- ۳۹؛ تاریخ تحلیلی شعر نو ، ۴۶۲/۱؛ حقیقت و زیبایی ، ۳۷۷- ۳۸۲؛ دادا و سوررئالیسم، بیگزبی ،ترجمهٔ حسن افشار؛ رآلیسم و ضدرآلیسم ، ۱۳۶- ۱۴۶؛ فاولی ،ولس، «خاستگاه سوررآلیسم»، فصلنامهٔ هنر، ش ۲۹، صص ۷۷- ۸۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۷۴- ۱۷۵؛ کتاب نمایش ، ۱۴۴/۱- ۱۴۶؛ مکتب‌های ادبی، سید حسینی ، ۳۵۹- ۴۴۹، ناتل خانلری، پرویز، «شیوه‌های نو در ادبیات جهان»، سخن، ش ۶، ۱۳۳۲، صص ۵۱۸- ۵۲۱؛ نشانه‌ای به رهایی ، ۱۷۱- ۱۹۴؛ واژهٔ نامهٔ هنر شاعری ، ۱۳۸- ۱۴۰؛ هشت کتاب، ۸۰؛

A Dictionary of literary terms,cuddon. 668- 669; *A Glossary of Literary terms*, Abrams,167-168; *Britannica* 11/412; *Dictionary of world Literary terms* , Shipley , 319-321; *International Encyclopedia ; Literary schools* , Haghighi, 247- 250; *Merriam webster's Encyclopedia of Literature* , 1080; *The Oxford Dictionary of Literary Terms* ,,Baldick ,217; *The Oxford Reference Dictionary* , 829; *The Reader's Encyclopedia* ,947- 948.

ربیعیان

سوگندنامه (sow.gand.nā.me)/قسم نامه ، شعر یا نثری که در آن شاعر یا نویسندهٔ انواع سوگند را یاد کند و بیشتر غرضش از آوردن سوگندهای گوناگون اثبات بی‌گناهی خویش از تهمتهایی باشد که مخالفان و بداندیشان بدو داده‌اند. البته سوگندنامه یا قسم‌نامهٔ دیگری نیز بوده که شاهان یا امرا به مهر خویش (و تصدیق علما) نزد امیری شورشی می‌فرستادند و در آن وی را ، در صورت تسلیم، به جان امان می‌دادند. واژهٔ سوگند از ریشهٔ اوستایی «سَوْکَنْتَ وَنْتَ» (مرکب از سَوْکَنْتَ = گوگرد و وَنْتَ = صاحب و دارنده) به معنی دارای گوگرد است و آن عبارت بود از خورانیدن آب آمیخته به گوگرد به متهم ، که از زود دفع شدن یا در شکم ماندن آن بی‌گناهی یا گناهکاری متهم را معین می‌کردند. «سوکنت ونت» در ایران باستان از انواع ور بود و ور عمل سوگند دادن یا سوگند خوردن را که در حضور موبدان انجام می‌گرفت می‌گفتند و این کار با آزمایش‌هایی انجام می‌شد که متهم را بدان می‌آزمودند تا بی‌گناهی یا گناهکاری او ثابت شود (مانند نگه‌داشتن دست متهم در آتش در مدتی معین که اگر به دستش آسیب نمی‌رسید بی‌گناه شمرده می‌شد). از نمونه‌های معروف آزمایش ور در ادبیات فارسی می‌توان به آتش رفتن سیاوش در شاهنامهٔ فردوسی و گذر کردن ویسه از آتش در ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی اشاره کرد. بنابراین، سوگند درواقع از اقسام ور بود که بعدها به معنی «قسم» به کار رفت. روی‌هم‌رفته ، سوگند/ قسم را اقرار و اعترافی تعریف می‌کنند که شخص از روی شرف و ناموس خود می‌کند و خدا یا بزرگی (یا هر چیزی که نزد او مقدس است) را شاهد می‌گیرد: «به سوگند گفتی که خونت بریزم ـ ز سوگند بگذر به قول استواری.» (عمادی شهریاری)□ «کنون هر چه گویمش جز آن کند ـ نه سوگند داند نه پیمان کند.» (فردوسی)□ «جز راست مگوی گاه و بیگاه ـ تا حاجت نایدت به سوگند.» (ناصرخسرو)□ «سوگند خورم به هرچه دارم ملکا ـ کز عشق تو بگداخته‌ام چون کلکا.» (ابوالمؤید بلخی)□ «بسی سوگند خورد و عهدها بست ـ که بی‌کاوین نیارد سوی او دست.» (نظامی)□ «نخست آزاده رامین خورد سوگند ـ به یزدان، کو ست گیتی را خداوند.» (فخرالدین اسعد گرگانی). درواقع سوگند اقراری است مذهبی یا رسمی و به‌اختیار که اگر دانسته به دروغ باشد، کیفر ایزدی در پی دارد و اغلب به هنگام قضا و داوری آن را یاد می‌کنند. دقیقاً دانسته نیست که سوگند همیشه اقدامی مذهبی بوده یا نه ؟ برخی اقوام باستان به شمشیر ، یا دیگر سلاح‌هایشان سوگند می‌خوردند، اما حتی این اقوام نیز درواقع از نماد* قدرت ایزدِ جنگ به عنوان ضامن صداقت و وفاداری خود استعانت می‌جستند. پیشینهٔ سوگند خوردن به نمادهای ایزدی دست‌کم به تمدن سومری (هزارهٔ چهارم ـ سوم ق‌م) در خاورمیانه و مصر باستان که ،در آن‌جا اشخاص اغلب به جانشان سوگند می‌خوردند ، می‌رسد. در امپراتوری هیتی در سده‌ای ۱۴-۱۳ ق‌م، دولت‌های برای ضمامت پیمان نامه‌های خود به خدایانی مانند مهر و ایندرا توسل می‌جستند. ایزد ایرانی مهر را نگهبان سوگند و پیمان می‌شمردند که همیشه بیدار و برای یاری راستگویان و برانداختن پیمان‌شکنان و دروغ‌گویان در تکاپو است. در آیین هندویی، هر هندو می‌تواند با نگهداشتن آب رود مقدس گنگ که نمادی ایزدی است در دستش ، سوگند یاد کند در دین‌های یهود، مسیحیت و اسلام نیز سوگندخوردن رواج گسترده‌ای داشته است. یکی از کهن‌ترین سوگندنامه‌هایی که از یونان باستان به‌جا مانده سوگند بقراط در پزشکی است که حتی امروزه نیز پزشکان پیش از پرداختن به حرفهٔ خود آن را یاد می‌کنند. در فرهنگ اسلامی ، قسم (جمع آن اقسام) سخنی است (اعم از خبر، مطلب یا انشا) که آن را با نام کسی یا چیزی که به او احترام، تعظیم و محبت می‌ورزند، مؤکد می‌سازند. در کتب فقه اسلامی آمده که «قسم که آن را یمین و حلف ، نیز گویند، عبارت است از تحقیق و تأکید آن‌چه احتمال مخالف دارد، به ذکر نام خدا یا صفات مختصّهٔ او. قسم منعقد نمی‌شود مگر به اسم خدا و باید قصد کرده شود.» البته ممکن است مسلمانی درظاهر، برای مثال، به جان ، شرف یا دین خود قسم بخورد، ولی درواقع قسم او به خدا است و این‌ها را درگرو راستی یا ناراستی سوگند خود قرار داده است، و حتی قسمی که در دادگاه‌ها به قرآن خورده می‌شود، قسمی به خدا است که در حضور قرآن انجام می‌گیرد. با این‌همه هنوز هم در فرهنگ عوام سوگند خوردن به چیزهایی مانند نور چراغ، آفتاب ،ماه، آب و درخت رواج دارد که ریشهٔ باستانی (پرستش قوای طبیعی و پرستش خدایانی که هریک مظهر یکی از قوای طبیعت به شمار می‌آمدند، مانند آسمان و زمین، آفتاب و دیگر کواکب و اجرام سماوی ، آتش باد و باران) دارد. مهم‌ترین کارکرد سوگند در حل اختلافات و داوری است و از این رو از زمان‌های بسیار کهن از سوگند در قضا و داوری استفاده می‌کرده‌اند و تا به امروز قسامه/ سوگند خوردن، بخشی از آیین دادرسی اسلامی است و در کتاب‌های معتبر فقهی، بخشی به قسم و اقسام و شروط آن اختصاص دارد. همچنین در

شروع کار شاغلان برخی حرفه‌ها مانند طب و وکالت مراسم تحلیف (سوگنددادن) به جاآورده می‌شود. سوگند که یکی از کهن‌ترین مراسم جهانی به شمار می‌آید، گذشته از اثبات ادعا یا اثبات بی‌گناهی و تبرئه ، برای اغراض مختلف دیگری نیز به کار رفته که از جمله می‌توان به طلب امری، باوراندن سخنی، هشدار دادن و تهدید، تهییج و تشجیع ، تسلیم ، تحبیب، تأدیب ، تعظیم و تکریم ،تفاخر ،نفی مطلبی، گلایه و شرح ماجرا، دعا و استغاثه ، اصرار و ابرام و جز آن اشاره کرد. رواج و کارکردهای گستردهٔ سوگند در میان مردم موجب شد تا این آیین در ادب فارسی بازتاب گسترده‌ای یابد و شعرا و نویسندگان فارسی از همان آغاز از این آیین در بیان مقاصد خود بهره جویند: «مرا به جان تو سوگند و صعب سوگندی ـ که هرگز از تو نگردم نه بشنوم پند.» (شهید بلخی)□ «قسم بر آن دل آهن خورم که از سختی ـ هزار طرح نهاده‌ست سنگ خارا را.»(رودکی) با گذشت زمان و دگرگونی‌های تاریخی، سوگند در زبان و ادب فارسی به صور و انواع گوناگونی (مانند سوگندهای مذهبی، سوگندهای میهنی ، سوگندهای پهلوانی ، سوگند به کواکب و اجرام سماوی، سوگند به شب و روز ،ماه و فصول سال ، سوگند توأم با صنایع بدیعی و...) پیدا شده که نمونه‌های روشن هریک از این‌ها را در شاهکار بزرگ ادب فارسی، شاهنامهٔ فردوسی، می‌توان دید: «به یزدان پاک و به خورشید و ماه ـ به گردان سپهر و به تاج و کلاه.»□ «بر آشفت و یک روز سوگند خورد ـ به روز سپید و شب لاجورد.»□ «به جان و سر شاه سوگند خورد ـ به خورشید و شمشیر و دشت نبرد.»□ «پس آنگاه پر موده سوگند خورد ـ به روز سپید و شب لاجورد.»□ «به یزدان که او را سزد برتری ـ نگارندهٔ زهره و مشتری.»□ «به تاج و به گاه و به خورشید و ماه ـ به آذرگشسب و به مهر و کلاه.»□ «به دادار دارنده سوگند خورد ـ به روز سپید و شب لاجورد.»□ «به جان و خرد، بآسمان و زمین ـ به تیغ و به گرز و به مهر و نگین.»□ «بهٔ تاهید و خورشید و امید و بیم ـ به نور بهشت و به نار جحیم.»□ «به پیمان موبد به عهد ردان ـ به گفتار بیدار دل بخردان.» در ادب فارسی چیزهایی که بدان‌ها سوگند خورده شده چندان گسترده و گوناگون است که یاد کردن همهٔ آن‌ها ممکن نیست. سوگندها را در ادب فارسی از جهتی می‌توان به دو بخش متمایز تقسیم کرد: یکی سوگندهای منفرد و جدا و پراکنده، دیگر سوگندهای مرکب و گروهی که همان سوگندنامه/ قسم‌نامه است. همچنان‌که گفتیم بسیاری از این سوگندنامه‌ها را سرایندگان در رفع اتهامات بدخواهان و اثبات بی‌گناهی خود سروده‌اند. اما موضوعات دیگر مانند ستایش ممدوح و معشوق و حتی هزل* و هجو نیز در سوگندنامه‌ها دیده می‌شود. همچنین برخی سرایندگان در مناجات‌های خود خداوند را نیز سوگند می‌دهند: « الهی به خورشید اوج هدایت ـ الهی، الهی به شاه ولایت/ الهی به زهرا، الهی به سبطین ـ که می‌خواندشان مصطفی قرةالعین/ ...ـ/ که برحال زار بهائی‌عاصی ـ سرِدفتر اهل جرم و معاصی/... /ببخشا و از چاه حرمان بر آرش ـ به بازار محشر مکن شرمسارش .» (شیخ بهایی) خواجه عبدالله انصاری نیز در رسالهٔ منثور خود هفت حصار خدا را سوگند می‌دهد: «ملکا به حرمت رضا دادگان محبت تو و به حرمت ساکنان خدمت تو و به حرمت مقربان به قربت تو ... ما را قریب خودگردان و بر روح و ریحان و حوران و رضوان برسان.» بیشتر سوگندنامه‌های منظوم در قالب قصیده* است، ولی سوگندنامه‌هایی در قالب غزل*، مثنوی* و قطعه* نیز سروده شده است. از سرایندگانی که سوگندنامه دارند یا برخی اشعارشان آراسته به سوگند بسیار است: ۱ـ سید حسن غزنوی در قصیده‌ای خطاب به بهرامشاه غزنوی برای رهایی از اتهامی که دشمنان وحاسدان در دوستی و هواخواهی او با سیف‌الدین سوری، دشمن بهرامشاه ، بدو نسبت داده بودند. ۲ـ سوزنی سمرقندی در قصیده‌ای خطاب به دوستی در رفع اتهام معاندان و اشرار. سوزنی در این قصیده سوگندهایی به صورت طنز و هزل می‌آورد: « به عذر خواهی سوگند می‌خورم اکنون ـ مگر کند زمنش باور این سخن آن یار / به حق طاعت ابلیس و جمع یارانش ـ به دین و کیش و عبادات ملت کفار/ به اعتقاد ابوجهل و صدق سینهٔ او ـ به حق و حرمت عُتبه که بد سر فجّار/.../ به غول راهبر اندر بر بیابان‌ها ـ به دیو وحشی خونخوار و بر شَخ کهسار/ به‌حق محفل رندان و حلقهٔ اوباش ـ به دزد و رهزن و خونی و شبرو طرّار/ به جنگ کردن با یکدگر دوالک باز ـ به نرد و خصل و حریف و به داو برد قمار». ۳ـ روحانی سمرقندی در قصیده‌ای بلند با آوردن سوگندهای فراوان و گوناگون ادعا می‌کند که فضل و دانش او بی‌انتها است: «زمانه داند و اهل سخن گواه منند ـ که کان دانش من هست بحر بی‌پایان». ۴ـ رشید وطواط در قصیده‌ای در ستایش اتسز خوارزمشاه و در اثبات اخلاص و ارادت و هواخواهی‌اش بدو. ۵ ـ ادیب صابر در قصیده‌ای در ستایش تاج‌المعالی علی بن جعفر، حاکم خراسان. ۶ـ انوری در چند قصیده. ۷ـ مجیرالدین بیلقانی. ۸ـ نجیب‌الدین جرفادقانی. ۹ـ بدیعی سیفی. ۱۰ـ فلکی

شروانی در قصیده‌ای در مدح منوچهر بن فریدون شروانشاه. ۱۱ـ خاقانی شروانی در دو قصیده و یک غزل که در غزل به همهٔ اندام‌های زیبای محبوب خود سوگند می‌خورد: «به دومیگون لب پسته دهنت ـ به سه بوس خوش فندق شکنت/ به زره‌پوش قد تیر وشت ـ به کمان‌کش مژهٔ تیغ زنت/ به حریر تن و دیبای رخت ـ به ترنج برو سیب ذقنت». ۱۲ـ نظامی گنجوی در چند جا از خسرو و شیرین و اقبالنامه. ۱۳ـ سعدی در باب دهم بوستان در مناجات و ختم کتاب که در آن‌جا خدای را سوگند می‌دهد: «خدایا به عزت که خوارم مکن ـ به ذل گنه شرمسارم مکن». ۱۴ـ مولوی در برخی از غزلیاتش. ۱۵ـ کمال‌الدین اسماعیل در قصیده‌ای بلند در ۲۰۴ بیت. ۱۶ـ اوحدی درمثنوی جام جم. ۱۸ـ خواجوی کرمانی در برخی قصاید و یک ترکیب بند*. ۱۹ـ سلمان ساوجی در قصیده‌ای در مدح سلطان اویس جلایری. ۲۰ـ اهلی شیرازی در قصیده‌ای در سوگ شهیدان کربلا که در آن خدای را به حق رسول مصطفی(ص) و به حق امامان سوگند می‌دهد. ۲۱ـ عرفی شیرازی در قصیدهٔ مفصل ترجمةالشوق در ستایش علی(ع). ۲۲ـ میر سنجر کاشانی در ساقی‌نامهٔ خود: «الهی به پاس خراباتیان ـ الهی به عجز مناجاتیان / به مستان از خویشتن شسته دست ـ سر از پا ندانان روز الست/ به گم کرده راهان شب های تار ـ به دریانوردان دور از کنار/.../ که لب تشنه در وادی محشرم ـ رسانی به سرچشمهٔ کوثرم». ۲۳ـ ظهوری در ساقی‌نامه. ۲۴ـ فتحعلی‌خان صبا در قصیده‌ای به مطلع «به طرف گلشن خضرا دمید لالهٔ روشن ـ نشان نماند ز نرگس ،اثر نماند ز سوسن». ۲۵ـ طرب اصفهانی در غزل قسمیه که در آن به اندام‌های زیبای معشوق خود سوگند می‌خورد: «به لب لعل چو دُرّ عدنت ـ به سر زلف چو مشک ختنت/ به دلارام قد خوش روشت ـ به روان‌بخش لب خوش سخنت.»

منابع: شعر وادب فارسی ، ۳۰۵ـ ۳۰۶؛ لغت‌نامه، زیر سوگند و «سوگندنامه»؛ سوگند در ادب فارسی ،در صفحات فراوان.

Britannica,8/847.

برزگر

سه‌تایی ← تریلوژی

سه‌گانه ← تریلوژی

سهل و ممتنع (sah.lo.mom.ta.ne€)، / سهلِ ممتنع، به قطعه شعر یا نثری گفته می‌شود که به‌ظاهر گفتن و نوشتن آن آسان نماید، اما نظیر آن گفتن یا نوشتن دشوار باشد. از ویژگی‌های شعر و نثر سهلِ مُمتنع، آن است که شاعر و نویسنده، معانی بسیار در لفظ اندک بگنجاند و زبانی که به کار می‌برد، زبانی ساده و روشن و استوار و به زبان محاوره نزدیک باشد. در ادب پارسی، برای نمونهٔ سهل ممتنع، می‌توان از تمامی آثار سعدی، قصیده‌های فرخی سیستانی، بخش‌هایی از تاریخ بیهقی، سیاست‌نامه، قابوسنامه و نیز اشعار ایرج میرزا نام برد. این بیت سعدی «به سرو گفت کسی میوه‌ای نمی‌آری ـ جواب داد که آزادگان تهیدستند» از بهترین نمونه‌های سهل و ممتنع در ادب فارسی است.

منابع: لغت‌نامه، زیر «سهل و ممتنع»؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۴۱.

درودیان

سیاحت‌نامه ← سفرنامه

سیاست‌نامه ← آداب‌الملوک

سیاقةالاعداد (si.yā.qa.tol.a€.dād)، در لغت به معنی مرتب کردن شماره‌ها و در اصطلاح بدیع دو معنی دارد:یکی آن است که چند چیز جداگانه و پشت سرهم با صفت یا فعلی مشترک هماهنگ شوند: «فریاد که از شش جهتم راه ببستند ـ آن خال و خط و زلف و رخ و عارض و قامت.»(حافظ) معنی دیگر سیاقةالاعداد، آوردن اعداد در شعر، به‌صورت مرتب است: «بزن یک، بزن دو، بزن سه، بزن چار ـ ز اندازه مگذر، نگه کن، نگه‌دار.» (سیمین بهبهانی) نوع دیگر آن، آوردن اعداد به‌صورت معکوس است: «ده‌بار ز نه سپهر و از هشت بهشت ـ هفت اخترم از شش جهت این نامه نوشت/ کز پنج حواس و چار ارکان و سه روح ـ ایزد به دو عالم چو تو یک بت نسرشت» و نوع دیگر آن، آوردن اعداد به‌صورت مشوش است: «ای به شش روز از دو حرف این هفت ایوان ساخته ـ زیر طاق هفت ایوان چار ارکان ساخته.» برخی سیاقةالاعداد را با اِعداد مرادف دانسته‌اند. برخی دیگر، فقط به نوع اول آن اِعداد و به باقی انواعش سیاقةالاعداد گفته‌اند که منطقی‌تر به نظر می‌رسد؛ و برخی نیز این صنعت را تعدید نامیده‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۱۵؛ ترجمان‌البلاغه، ۶۱ ـ ۶۲؛ حدایق السحر، ۵۰ ـ ۵۱؛ درة نجفی، ۱۴۹ ـ ۱۵۰؛ روش گفتار، ۲۹۹؛ زیورهای سخن، ۳۰۵ ـ ۳۱۰؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۳۳۷؛

سبک‌شناسی، ۲۷۹/۲ - ۲۸۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۵۳/۱ - ۱۵۴، ۳۷۸، ۶۵۷؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۹۱؛ لغت‌نامه، زیر «اعداد» و «سیاقةالاعداد»؛ المعجم، ۳۸۷ - ۳۸۸؛ نقدالشعر، ۱۳۳ - ۱۳۴.

عباسپور

سیاق‌کلام ← واژه‌گزینی

سیرالملوک ← آداب‌الملوک

سیرت ← سیره

سیره (si.re)/سیرت، در لغت به معنای روش، طریقه، سنت و در اصطلاح ادبی، گونه‌ای زندگینامه* است که به شرح زندگی پیامبر اکرم(ص) می‌پردازد. پیشینهٔ سیره‌نویسی به سدهٔ دوم هجری می‌رسد. اصولاً پرداختن به سیرت پیامبر سه علت عمده داشت: ۱ـ آشنایی با زندگی پیامبر اکرم(ص) باعث درک مسلمانان از شأن نزول قرآن و شناخت بیشتر آیات آن می‌شد. ۲ـ هنگام بروز هر نوع مشکلی در تدوین فقه یا وضع قوانین اسلامی، سنت و شیوهٔ زندگی پیامبر می‌توانست راهگشای مسلمانان باشد. ۳ـ مسلمانان می‌توانستند با شناخت زندگی پیامبر اکرم(ص) به انتقادات و خرده‌گیری‌های منتقدان و خرده‌گیران پاسخ دهند. عروةبن زبیر بن عوام (ـح ۹۲ق) نخستین کسی بود که به گردآوری احادیث مربوط به سیرهٔ نبوی پرداخت. کتاب عروه امروزه در دست نیست، اما سیره‌نویسانی همچون ابن اسحاق (ـ۱۵۱ق)، واقدی (ـ۲۰۸ق) و طبری در تدوین نوشته‌های خویش، از آن فراوان بهره بردند. از میان دیگر کسانی که پس از عروه به سیره‌نویسی پرداختند، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: ابان بن عثمان بن عفان (ـ۱۰۵)، وهبٌ بن منبهٔ انباوی (ـ۱۱۰ق)، شرحبیل بن سعد (ـ۱۲۳ق)، ابن شهاب زهری (ـ۱۲۴ق)، عاصم بن عمرو (ـ۱۳۰ق)، عبدالله بن ابی‌بکر بن سعد (ـ۱۳۵ق)، موسی بن عقبه (ـ۱۴۱ق)، معمر بن راشد (ـ۱۵۰ق) و ابومخفف لوط بن یحیی (ـ۱۵۷ق). محمد بن اسحاق بن یسار، معروف به ابن اسحاق (ـ۱۵۱ق) نخستین کسی بود که به تدیون فراگیر زندگی و جنگ‌های پیامبر اکرم(ص) پرداخت. البته کتاب ابن‌اسحاق نیز به دست نمانده، اما کسانی که پس از او به نوشتن سیره پرداختند، از آن بسیار سود جستند که از آن شمارند زیاد بکایی (ـ۱۸۳ق)، واقدی (ـ۲۰۸ق) و ابن‌سعد زهری، معروف به کاتب واقدی (ـ۲۳۰ق). کامل‌ترین روایت بازمانده از کتاب ابن‌اسحاق، به دست عبدالملک بن هشام، معروف به ابن هشام (ـ۲۱۸ق) انجام شده است. این روایت سیرهٔ ابن‌هشام نام دارد و کهن‌ترین سیره‌ای است که به دست مانده است. بعدها، شرح‌هایی فراوان بر سیرهٔ ابن‌هشام نوشتند و بسیاری نیز به تخلیص آن پرداختند. از میان شارحان این کتاب می‌توان به ابوالقاسم عبدالرحمان بن عبدالله سهیلی (ـ۵۱۸ق) و ابوذر خشنی (ـ۶۰۴ق)، هردو از مردم اسپانیا، و ابراهیم بن محمد بن شافعی اشاره کرد که آن را در هجده مجلس خلاصه کرد و الذخیره فی مختصرالسیره نامید. سیرهٔ ابن‌هشام در شمار برجسته‌ترین و عظیم‌ترین سیره‌های متقدم است. گفتنی است که ابوسعد/ سعید عبدالملک بن محمد، ملقب به خرگوشی (ـ۴۰۷/۴۰۶ق) سیرهٔ ابن‌هشام را زیر نام شرف‌النبی به فارسی ترجمه کرده است. البته ترجمهٔ دیگری نیز از سیره به همت رفیع‌الدین اسحاق بن محمد همدانی، قاضی ابرقو(ـ۶۲۳ق) انجام یافته است که با نام سیرت رسول‌الله و به کوشش اصغر مهدوی در ۱۳۶۰ش چاپ و منتشر شده است. تاریخ‌نگاران مسلمان نیز بخشی از آثار خود را به سیرهٔ پیامبر اکرم(ص) اختصاص می‌دادند، چنان‌که بخش‌هایی از تاریخ طبری و انساب‌الاشراف بلاذری در شمار منابع و مآخذ عمدهٔ پژوهش در سیرت حضرت محمد(ص) هستند. با گذشت زمان، رفته‌رفته مفهوم سیره گسترش یافت و نخست به زندگینامهٔ امامان، خلفا، پادشاهان و سپس به هر نوع زندگینامه‌ای اطلاق گردید. این گسترش معنایی باعث شد تا سیره از قالب سنتی خود (تک زندگینامه) بیرون آید و شکل فرهنگ‌های زندگینامه‌ای به خود بگیرد. سیره‌ها را از آن رو که بازتابندهٔ زمان و محیط اجتماعی صاحبان سیره هستند، جزو منابع محیط تاریخی برمی‌شمرند؛ به همین دلیل، اعتبار این منابع بستگی به زمان نگارش یا تدوین آن‌ها دارد. هرچه زمان تدوین سیره‌ای به زمان حیات صاحبان سیره نزدیک‌تر باشد، آن سیره، معتبرتر و موثق‌تر خواهد بود. مثلاً سیرت جلال‌الدین منکبرنی که به قلم منشی وی، شهاب‌الدین محمد نسوی (ـ۶۴۷ق) گرد آمده، در شمار سیره‌های معتبر و پرارزش است. از جملهٔ سیره‌های متقدمی که فقط به یک شخصیت می‌پرداختند، می‌توان از سیرةابی‌بکر واقدی و سیرة عثمان عیاش سمرقندی یاد کرد. سپس نوبت به زندگینامه‌نویسان شیعه رسید که کتاب‌های فراوانی در شرح

زندگانی امامان گردآوردند و آن‌ها را سیره نامیدند. گفتنی است که برخی از سیره‌نویسان، سیره‌های خود را به نظم گرد می‌آوردند. ابوحنیفه نعمان بن ثابت، ارجوزه*ای در سیرت پیامبر اکرم(ص) سرود. حتی ارجوزه‌ای در سیرت پیامبر اکرم(ص) به حضرت علی(ع) منسوب است که در ۱۲۵۱ق در قاهره انتشار یافته است. خاوران‌نامهٔ ابن‌حسام خوسفی و نیز حملهٔ حیدری میرزا محمد رفیع‌خان باذل مشهدی (ـ۱۱۲۴ق) سیره‌هایی به نظم فارسی هستند. از میان انبوهی از سیره‌های چند زندگینامه‌ای که تاکنون به فارسی پدید آمده‌اند، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: سیرالملوک خواجه نظام‌الملک (ـ۴۸۵ق)، سیرالاولیاء (در شرح احوال بزرگان چشت) نوشتهٔ محمد بن مبارک حسینی کرمانی دهلوی که در ۱۳۰۲ق در دهلی چاپ سنگی شده است، تذکرهٔ سیرالاقطاب (شرح حال بزرگان چشتیه) نوشتهٔ شاه الهدایه چشتی که در ۱۳۰۶ق در لکهنو چاپ سنگی شده است، سیرالعارفین نوشتهٔ حمید بن فضل‌الله جمالی که در ۱۳۱۱ق در دهلی چاپ سنگی شده است، سیرالمتأخرین در تاریخ نوشتهٔ نواب میر غلامحسین بن نواب میر هدایت علی‌خان طباطبایی که در ۱۳۱۴ق در سه جلد در لکهنو به چاپ رسیده است و منتهی‌الآمال فی تواریخ‌النبی والآل ۱۳۶۰ـ۱۳۷۳ق) نوشتهٔ حاج شیخ عباس قمی (ـ۱۳۵۰ق). گفتنی است تاریخ‌هایی را که دربارهٔ زندگانی پیامبراکرم(ص) تدوین می‌کردند یا همچنان تألیف می‌کنند، در شمار سیره‌های آن حضرت قرار می‌گیرند، زیرا هدف از تدوین این نوع تاریخ‌ها، آشنا ساختن خوانندگان با شرح احوال پیامبر است. تاریخ‌های سیره‌ای در این زمینه به فارسی پدید آمده‌اند که از آن شمارند سیره زندگانی حضرت رسول اکرم به قلم زین‌العابدین رهنما(جلد یکم تهران، بی‌تا ـ جلد دوم، تهران ،۱۳۳۲ش ـ جلد سوم،تهران ، ۱۳۳۰ش)و زندگی محمد نوشتهٔ محمد ابراهیم آیتی (تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۶۰ش).

منابع: فرهنگ زندگی‌نامه‌ها، ۱۵ـ۱۶؛ فرهنگ فارس ، ۱۹۷۷/۲؛ فهرست کتابهای چاپی فارسی، ۲۶۵،۳۱۱۹ـ۳۱۲۵؛ لغت‌نامه ، ذیل «سیرت» و «سیرة»؛ مرجع‌شناسی و روش تحقیق در ادبیات فارسی ۵: جعفر سبحانی، «سیره و سیره‌نگاری» کیهان‌اندیشه ، سال یکم، شمارهٔ ۲، مهر و آبان ۱۳۶۴ش، صص ۷۴ـ۷۸؛ سید علی میرشریفی ، «نگاهی به مقالهٔ سیره و سیره‌نگاری» کیهان‌اندیشه ، سال یکم، شمارهٔ ۳، آذر و دی ۱۳۶۴ش، ۷۰ـ۷۲.

قاسم‌نژاد

سیره‌نویسی ← سیره

سیلان آگاهی (sa.ya.lān-e.ā.gā.hi)/ سیلان ذهن/ جریان سیال ذهن، شگردی در روایت داستان که جریان مداوم و نامنظم و بی‌ترتیب روند آگاهی (دریافت‌های حسی، تداعی آزاد ایده‌ها، خاطرات، احساسات و افکار خودآگاه و نیمه خودآگاه) را در سطح پیش از گفتارِ ذهنِ شخصیت‌های داستان نمایش می‌دهد. اصطلاح سیلان آگاهی (Stream of Consciousness) را اولین بار ویلیام جیمز، فیلسوف و روانشناس امریکایی (۱۸۴۲ـ۱۹۱۰م) در اصول روانشناسی (۱۸۹۰م) به کار برد که براساس آن آگاهی عموماً بیش از این‌که در ذهن ثابت باشد، به صورت جریانی سیال و در حال دگرگونی است. بنابراین، اصطلاح سیلان آگاهی در اصل در روانشناسی کاربرد دارد که داستان‌نویسان از آن برای تصویر کردن زندگی روانی و واقعیت ذهنی شخصیت‌های داستان مدد جستند و بعدها نیز در نقد ادبی کاربرد یافت. اما گفتنی است که این شگرد روایتی در داستان در کنار تأثیرپذیریِ عمده از نظریهٔ سیلان آگاهیِ جیمز، از نظریه‌های فروید در باب ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه و دریافت هانری برگسون ، فیلسوف فرانسوی (۱۸۵۹ـ ۱۹۴۱م) از زمان به عنوان دیرند(Duration : زمان به‌معنای تجربهٔ‌درونی) و نظرش در موردِ سیلان و بی‌ثباتی بخش‌ناپذیر هشیاری نیز تأثیر پذیرفته است. موضوع داستان سیلان‌آگاهی، جریان سیال پیوسته و نامنظم ذهن پرسوناژ ، در سطح پیش از گفتار است. یاد شدنی است که منظور از لایه‌های پیش از گفتار ذهن، لایه‌هایی است که برخلاف لایه‌های گفتاری، مبنای ارتباطی ندارد و در آن ترتیب زمانی، نظم، منطق و سانسور* مطرح نیست. از این‌جا است که مهم‌ترین ویژگی‌های شیوهٔ سیلان آگاهی را در داستان می‌توان تداعی آزاد معانی و انگاره‌ها(image) و واژه‌ها، گسیختگی ظاهری فکر، کاربرد ترکیب‌های غیردستوری و عدم رعایت قواعد نحوی و نشانه‌های سجاوندی برشمرد. همین اختصاصات است که داستان سیلان آگاهی را از دیگر انواع داستان روان‌شناختی جدا می‌کند. اصطلاح سیلان آگاهی را از روی مسامحه اغلب با گفتار درونی* یکسان و مترادف شمرده‌اند؛ در حالی که این‌دو از هم متمایزند. از سوی دیگر، منتقدانی که این‌ها را از هم جدا می‌کنند، در باب ارتباط میان این دو اتفاق نظر ندارند: گروهی سیلان آگاهی را مقوله‌ای عام‌تر فرض می‌کنند و آن را نمایشگر همهٔ دریافت‌ها و افکارِ درهم

می‌دانند و گفتار درونی را نیز مورد خاصی از ارائهٔ مستقیم. ولی برخی دیگر، گفتار درونی را مقوله‌ای گسترده‌تر تلقی می‌کنند و سیلان آگاهی را، درواقع ، گونه و شکلی خاص از گفتار درونی می‌دانند که بی‌انسجام است و نقض کنندهٔ هنجارهای دستوری و منطقی و گاه نیز افکار را با احساسات و تأثرات (اعم از دیداری، شنیداری، بویایی، فیزیکی ، تداعی‌کننده یا زیر آستانه‌ای/ Subliminal) تلفیق می‌کند.بنابراین، می‌توان گفت که داستان سیلان آگاهی با تجربهٔ ذهنی و روانی، و چند و چون آن ـ یعنی خاطرات، تخیلات، مفاهیم، اشراق‌ها، نماد*سازی، احساسات و روندهای تداعی ـ سروکار دارد. گروهی از منتقدان ادبی برای شخصیت‌های داستانِ سیلان آگاهی در مقایسه با داستان ناتورالیستی ، ویژگی‌هایی در نظرگرفته‌اند. در رمان* ناتورالیستی، اوضاع و احوال شخصیت‌ها و رفتار و کردارشان در پرتو وراثت و محیط تعیین می‌شود و شخصی که عرضه می‌شود همانا انسانِ برونی است که موضوع آن نیز چیزی جز انگیزه وعمل نیست. در حالی که در داستان سیلان آگاهی، انسانِ درونی نموده می‌شود که موضوعش عبارت است از حیات ذهنی و کیفیتِ ساز و کارِ ذهن. در رمان ناتورالیستی با مفهوم رفتاری انسان مواجه‌ایم و در داستان سیلان آگاهی با مفهوم روانکاوانه. در رمان ناتورالیستی، با برداشت ماتریالیستی از انسان سروکار داریم و در داستان سیلان آگاهی با برداشت اگزیستانسیالیستی در نوع اول، پرسوناژ با محیط اطراف در جدال است و در دومی، جدال در ذهن شخصیت داستان است. شگردِ سیلان آگاهی بیشتر در عرصهٔ رمان متداول است. از میان رمان‌هایی که از شیوهٔ سیلان آگاهی بهره گرفته‌اند می‌توان به اولیس و بیداری فینگان‌ها از جیمز جویس، شاعر و داستان‌نویس ایرلندی (۱۸۸۲ـ ۱۹۴۱م)، به سوی فانوس دریایی، و خانم دالووی از ویرجینیا وولف، داستان‌نویسِ انگلیسی (۱۸۸۲ـ ۱۹۴۱م)، خشم و هیاهو از ویلیام فاکنر ، نویسندهٔ امریکایی (۱۸۹۷ـ ۱۹۶۲م) و شازده احتجاب از هوشنگ گلشیری (۱۳۱۶ش ـ) اشاره داشت. به همان نسبت که شیوه‌های این نویسندگان متفاوت است، اهداف آنان نیز از به کارگیری شگرد سیلان آگاهی نیز با یکدیگر تفاوت دارد. مثلاً وولف در دو رمان یاد شده از این طریق «می‌خواهد امکانات و روندهای شناخت درونی حقیقت را تدوین کند ـ حقیقتی که به نظر او به بیان نمی‌آید.» و گلشیری نیز با نفوذ به ذهن شازده، روند خودشناسی و تاریخ چهار نسل یعنی جد کبیر، پدر بزرگ، پدر و خود شازده را باز می‌گوید. این تکه از خشم و هیاهو نمونه‌ای است از کاربرد سیلان آگاهی در داستان: «با مجسم کردن انبوه درخت‌ها به نظرم می‌آمد که صدای زمزمه‌ها را جوشش‌های پنهان را می‌شنوم بوی تپش خون داغ را در زیر گوشت وحشی ناپنهان می‌شنوم پشت پلک‌های سرخ خوک‌های افسار گسیخته را تماشا می‌کنم که جفت جفت در هم می‌آمیزند و سر به دریا می‌گذارند و اوما باید بیدار بمانیم همین و زمان کوتاهی شاهد انجام عمل شر باشیم همیشگی نیست من برای آدم دلیر حتی این قدر هم وقت لازم نیست.»

منابع: ادبیات داستانی ، میر صادقی، ۴۲۴ـ ۴۲۶؛ انواع ادبی ، شمیسا، ۲۰۱ـ ۲۰۴؛ بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب ، ۷ـ ۳۱؛ خشم وهیاهو ، ترجمهٔ صالح حسینی ، ۱۶۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۹۹ـ۱۰۰؛ فرهنگ اندیشهٔ نو ، ۳۰۰ـ ۳۰۱؛ قصهٔ روانشناختی نو ، ۲۶ـ ۳۰، ۷۵ـ ۷۸؛ قصه‌نویسی ، ۴۱۰ـ ۴۱۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۸۸؛
A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 660- 662; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams, 164- 165; *Britannica* , 3/552; *Dictionary of World Literary Terms* , Shipley , 312- 313; *The concise Oxford Dictionary of Literary Terms* , Baldick, 111, 212; *The Reader's Encyclopedia* , 939-940.

ربیعیان

سیلان‌ذهن ← سیلان آگاهی

سی‌نامه ← ده‌نامه

سینما و ادب فارسی (ci.ne.mā.va.a.dab-e.fār.si)، این دو گونهٔ هنری همواره تأثیرهای متقابلی بر یکدیگر گذارده‌اند. نیاز به سوژه‌های جدید و گیرا برای جذب تماشاگر، چندی پس از تولد این صنعت/ هنر بر گردانندگان آن آشکار و آن‌ها را به سوی ادبیات رهنمون شد. فراگیری زبان تصویر و سرعت انتقال دانسته‌ها در سینما سبب شد تا فیلمسازان بسیاری که دلبستهٔ ادبیات بودند، سینما را شیوهٔ مناسب‌تری برای انتقال درونمایهٔ آثار ادبی دلخواهشان بینگارند و بسیاری از آن‌ها را به فیلم برگردانند. از آن جا که زبان فیلم، «تصویر» و زبان ادبیات، «کلام، توصیف و روایت »است و به‌ویژه با توجه به نظریه‌های اخیر

سینما و ادب فارسی

دربارهٔ سینما که تنها شکل و تصاویر شاعرانه را پدید آورندهٔ سینمای هنری می‌دانند، گروهی ادبیات را اساساً قابل تبدیل به فیلمی با ارزش‌های سینمایی نمی‌دانند. با همهٔ این‌ها فیلمسازان بسیاری در طول تاریخ سینما از این منبع بهره برده‌اند. این تأثیر یک سویه نبوده و ادبیات نیز در این مدت از سینما بسیار تأثیر گرفته است. کم شدن توصیف‌های طولانی، استفاده از پس‌نگاه*/ بازگشت به گذشته (Flash back) و نماد*های تصویری در آثار ادبی، و فزونی استفاده از بیان تصویری که در آثار نویسندگانی چون گی‌دوموپاسان (۱۸۵۰-۱۸۹۳) و آنتون چخوف (۱۸۶۰-۱۹۰۳م) نمود یافت، راه یافتن سبک نئورآلیسم در ادبیات، پس از آن که در سینمای ایتالیا تجربه شد و پیدایی مکتب نگاه در ادبیات فرانسه و در آثار نویسندگانی چون آلن روب گری‌یه، نویسنده و کارگردان فرانسوی (۱۹۲۲م -) و اکول دورگارد که فنون سینمایی را با فنون ادبی پیوند داد، و تأثیر فیلم‌های اکسپرسیونیستی و سوررآلیستی در شیوهٔ روایت داستان‌نویسان، مانند آنچه در بوف کور (۱۳۱۵ش) اثر صادق هدایت (۱۲۸۱- ۱۳۳۰ش) در به کارگیری تصاویر ذهنی و نمادین؛ رویاها، کابوس‌ها و تداخل زمانی اتفاق افتاد، همه از این شمارند. سینما نیز بسیار وامدار ادبیات است. در پاره‌ای موارد فیلمسازان برای ساختن فیلم‌های خود تکنیک‌ها و ساختار آثار ادبی را الگو قرار داده‌اند، چنان که نوآوری‌های سینمایی دیوید وارک گریفیت، کارگردان امریکایی (۱۸۷۵-۱۹۴۸م) را متأثر از شیوه‌های رمان‌نویسی دیکنز، و ساختار فیلم رزمناو پوتمکین (۱۹۲۵م) ساختهٔ سرگی آیزنشتاین، کارگردان و نظریه‌پرداز سینمایی روسی (۱۸۹۸-۱۹۴۸م) را تقلیدی از شکل تراژدی*های کلاسیک و پرده‌های پنجگانهٔ آن دانسته‌اند. در اشکال دیگر این تأثیر، آنچه از ادبیات در سینما راه یافته است نه شکل آن، که درونمایهٔ آثار آن است. گاه آثار ادبی بی‌کم و کاست به فیلم برگردانده شده‌اند و گاه تنها حوادث اصلی یا طرح کلی اثر به فیلم انتقال یافته و فیلمساز برداشت شخصی خود را در فیلم بازتاب داده است. در سینمای جهان ژورژ ملیس، کارگردان فرانسوی (۱۸۶۱-۱۹۳۸م) نخستین فیلمسازی بود که موضوع فیلم‌هایش را از میان آثار ادبی برگزید، سیندرلا (۱۹۰۰م) و سفر به کرهٔ ماه(۱۹۰۱م) که بر اساس نوشتهٔ ژول ورن، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۲۸-۱۹۰۵م) ساخته شد، از این شمارند. بعدها سینمای کشورهای دیگری چون انگلیس، ایتالیا و امریکا نیز به ادبیات گرایش پیدا کرد. از نخستین نمونه‌های این گرایش به خاطر عشق به طلا (۱۹۰۸م) است که گریفیت آن را بر اساس یک تکه گوشت اثر جک لندن نویسندهٔ امریکایی (۱۸۷۶-۱۹۱۶م) ساخت. در طول تاریخ سینما تا امروز این تأثیرپذیری همچنان در آثار سینمایی دیده شده است، چه به صورت اقتباس‌های امانت‌دارانه‌ای چون دن کیشوت (۱۹۵۷م) و هملت (۱۹۶۴م) ساختهٔ گریگوری کوزینتسف، فیلمساز روسی (۱۹۰۵-۱۹۷۳م) یا خوشه‌های خشم (۱۹۴۰م) ساختهٔ جان فورد، کارگردان امریکایی (۱۸۹۵-۱۹۷۳م) بر اساس اثر جان اشتاین بک، نویسندهٔ امریکایی (۱۹۰۲-۱۹۶۸م) چه به صورت برداشت‌های آزادی چون سریرخون و آشوب ساخته‌های اکیرا کورو ساوا، فیلمساز ژاپنی (۱۹۱۰م -) بر اساس نمایشنامه‌های مکبث و شاه لیر ، آثار شکسپیر، یا وقایع‌نگاری یک جنایت از پیش اعلام شده ، ساختهٔ فرانچسکو روزی فیلمساز ایتالیایی (۱۹۲۲-) بر اساس رمان گابریل گاریسا مارکز، نویسندهٔ کلمبیایی (۱۹۲۸م -) و پرندگان (۱۹۶۳م) ساختهٔ آلفرد هیچکاک، کارگردان امریکایی (۱۸۹۹-۱۹۸۰م) بر اساس اثری به همین نام از دافنه دومموریه، نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۰۷-۱۹۸۶م). در سینمای ایران نیز آثار بسیاری بر اساس ادبیات ایران و جهان ساخته شده است. شماری از فیلم‌های ایرانی که از ادبیات جهان مایه گرفته‌اند از این قرارند: شب قوزی (۱۳۴۳ش) ساختهٔ فرخ غفاری که برداشت آزادی است از داستانی که شهرزاد در شبانهٔ بیست‌و ششم تا میانهٔ سی‌وسوم در هزارو یکشب نقل می‌کند، جلال مقدم فیلمنامهٔ آن را بر اساس ترجمهٔ عبداللطیف طسوجی تبریزی نوشته است. این اثر را نخستین اثر سینمایی درخور توجه سینمای ایران برشمرده‌اند؛ تپلی (۱۳۵۱ش) ساختهٔ رضا میرلوحی بر اساس موش‌ها و آدم‌ها اثر اشتاین بک؛ نقطهٔ ضعف (۱۳۶۳ش) ساختهٔ محمدرضا اعلامی بر اساس اثر آنتونیوس ساماراکیس، نویسندهٔ یونانی؛ اپیزود یکم دستفروش (۱۳۶۵ش) ساختهٔ محسن مخملباف که برداشت آزادی است از کودک اثر آلبرتو موراویا، نویسندهٔ ایتالیایی (۱۹۰۷م -)؛ بی‌بی‌چلچله (۱۳۶۵ش) ساختهٔ کیومرث پوراحمد که برداشتی است از قصاص نوشتهٔ واحه کاچا، نویسندهٔ لبنانی ؛ ناخدا خورشید (۱۳۶۵ش) ساختهٔ ناصر تقوایی (۱۳۲۰ش -) که برداشت آزادی است از داشتن و نداشتن (۱۹۳۷م) اثر ارنست همینگوی، نویسندهٔ امریکایی (۱۸۹۹- ۱۹۶۱م)؛ باشو، غریبهٔ کوچک (۱۳۶۵ش) ساختهٔ بهرام بیضایی (۱۳۱۷ش -) که با گوشه‌چشمی به مادر اثر لیوباورونکووا ساخته شده است. در

سینما و ادب فارسی

طول تاریخ سینمای ایران سینماگران بسیاری با اهداف گوناگون از ادب فارسی بهره برده‌اند که عبدالحسین سپنتا (۱۲۸۲-۱۳۴۸ش) از نخستین آن‌ها بود. وی به پشتوانهٔ شناختش از ادبیات باستانی ایران، نخستین اثر مستقلش را در ۱۳۱۳ش به نام فردوسی برای جشن هزارمین سال تولد فردوسی کارگردانی کرد و در آن افزون بر این که به زندگی فردوسی از جوانی تا مرگ پرداخت، گوشه‌هایی از شاهنامه را نیز به تصویر کشید. سومین و چهارمین اثر او شیرین و فرهاد (۱۳۱۳ش) و لیلی و مجنون (۱۳۱۵ش) نیز هردو برگرفته از آثار نظامی هستند. در سال‌های سی‌وچهل، گرایش فیلمسازان به اقتباس آزاد از آثار ادبی فزونی گرفت و در بیشتر موارد این توصیف‌های حماسی، عاشقانه، فضاهای افسانه‌ای و اسطوره‌ای و پیچیدگی‌های داستان‌ها بودند که برای جذب تماشاگر به کار فیلمسازان می‌آمدند، و این اقتباس‌ها کمتر زمینه‌ساز ساخت آثار معتبر سینمایی بودند. شماری از آثار سینمایی در این سال‌ها که براساس آثار ادبی ساخته شده‌اند از این قرارند: توفان زندگی که علی دریابیگی و نظام وفای شاعر و موسیقیدان، فیلمنامهٔ آن را در ۱۳۲۷ش نوشتند؛ پریچهر (۱۳۳۰ش) ساختهٔ فضل‌الله بایگان براساس اثری به همین نام از محمد حجازی ؛ حاکم یک روزه (۱۳۳۱ش) ساختهٔ پرویز خطیبی بر اساس نمایشنامهٔ رادیویی خودش به نام جنون حکومت ؛ مشهدی عباد (۱۳۳۲ش) و آرشین مالالان (۱۳۳۹ش) ساختهٔ محمدصباحی بر اساس نمایشنامه‌های عریز حاجی بیگف؛ ملا نصرالدین (۱۳۳۳ش) ساختهٔ ایرج دوستدار؛ امیرارسلان (۱۳۳۴ش) ساختهٔ شاپور یاسمی و امیر ارسلان نامدار (۱۳۴۵) ساختهٔ دکتر اسماعیل کوشان که هردو بر اساس داستان امیر ارسلان نامدار که میرزا محمد علی نقیب‌الممالک ،نقال دربار ناصرالدین شاه، آن را نقل و فخرالدوله، دختر بزرگ ناصرالدین شاه، تحریر کرده بود، ساخته شدند؛ یوسف و زلیخا (۱۳۳۵ش) ساختهٔ سیامک یاسمی؛ لیلی و مجنون (۱۳۳۵ش) ساختهٔ علی محمد نوربخش ؛ رستم و سهراب (۱۳۳۵ش) ساختهٔ مهدی رئیس فیروز؛ بیژن و منیژه (۱۳۳۷) ساختهٔ سیامک یاسمی ؛ سیاوش در تخت جمشید ساختهٔ فریدون رهنما که نخستین بار در ۱۳۴۴ در پاریس و در ایران در جشن هنر شیراز نمایش داده شد (۱۳۴۶ش). از میان فیلم‌های بی‌اعتبار آن زمان، این فیلم اثری است با ارزش‌های هنری که در جشنوارهٔ لوکارنو نیز جایزه‌ای را از آن خود کرد؛ حسین کرد(۱۳۴۵ش) ساختهٔ دکتر کوشان؛ گوهر شب چراغ (۱۳۴۶ش) ساختهٔ دکتر اسماعیل کوشان که برداشت طنزآمیزی از بخشی از قابوسنامه است؛ نسیم عیار (۱۳۴۶ش) ساختهٔ امین امینی؛ یوسف و زلیخا (۱۳۴۷ش) ساختهٔ مهدی رئیس فیروز؛ شوهر آهوخانم (۱۳۴۷ش) ساختهٔ داوود ملاپور بر اساس اثر علی محمد افغانی که نخستین اثر اقتباس شده از ادبیات معاصر ایرانی بود. کارگردان در این فیلم در انتقال نگاه واقعگرای نویسنده به فیلم موفق، اما در برگردان رمان به زبان سینمایی ناموفق بود؛ لیلی و مجنون (۱۳۴۹ش) اثر سیامک یاسمی؛ حسن کچل (۱۳۴۹ش) ساختهٔ موزیکال علی حاتمی بر اساس افسانهٔ حسن کچل و چل‌گیس ؛ مردان سحر (۱۳۵۰ش) ساختهٔ اسماعیل نوری علاء که برداشتی مدرن و فیلمی غیر متعارف از داستان رستم و اسفندیار شاهنامه بود. به دنبال اقتباس‌های برتر این دو دهه ، مانند شوهر آهوخانم ، حسن کچل ، مردان سحر، سیاوش در تخت جمشید ، در اواخر سال‌های چهل با ساخت سه فیلم قیصر(۱۳۴۸ش) اثر مسعود کیمیایی، گاو (۱۳۴۸ش) ساختهٔ داریوش مهرجویی و آرامش در حضور دیگران (۱۳۴۹ش) ساختهٔ ناصر تقوایی ـ که دو فیلم آخر آثاری اقتباسی بودند ـ جریانی موسوم به موج نوی سینمای ایران به راه افتاد.پس از آن رفته رفته شمار فیلم‌های اقتباسی که در زمرهٔ آثار باارزش تاریخ سینمای کشور جای گرفتند نیز بیشتر شد. کارگردان گاو فیلمنامهٔ آن را با همکاری غلامحسین ساعدی (۱۳۱۴-۱۳۶۴ش)، بر اساس داستان‌های کتاب عزاداران بیل (۱۳۴۳ش) وی و بیشتر با تکیه بر داستان چهارم آن، «مردی که گاوشد» ، نوشته است. این فیلم را از برترین آثار اقتباسی سینمای ایران می‌دانند، چندان‌که عملکرد فیلم را در ارائهٔ درونمایهٔ اثر اولیه موفق‌تر از خود آن شمرده‌اند. کارگردان برای ترسیم درست شخصیت*ها و حوادث فیلم،از ویژگی‌های شخصیت‌ها، عناصر و حوادث داستان‌های دیگر کتاب بهره برده و با کاستن از کاربرد تمثیل*های آشکار کتاب، در بستر تصویر معقولی که از جامعهٔ روستایی ارائه کرده، با یک بررسی اجتماعی فقر جامعهٔ روستایی و با نگاه عمیق فلسفی مسخ شدن انسان‌ها را تصویر کرده است. ناصر تقوایی آرامش در حضور دیگران را بر اساس داستانی به همین نام از کتاب واهمه‌های بی‌نام ونشان (۱۳۴۶ش) اثر ساعدی ساخت که تا ۱۳۵۲ش به نمایش عمومی درنیامد. فضا سازی کامل تقوایی به‌خوبی خفقان و اضطراب زندگی آلوده و بی‌روح طبقهٔ متوسط و گروهی روشنفکر را از کتاب به فیلم انتقال داده است. آقای هالو (۱۳۴۹ش) ساختهٔ دیگر مهرجویی است که براساس

نمایشنامه‌ی از علی نصیریان ساخته شده است. در این فیلم بار دیگر اثر قنیاسی از اثر اولیه گامی فراتر می‌گذارد و کارگردان با شخصیت‌پردازی دقیق و حفظ توازن بین خلق شخصیتی کاریکاتوری و شخصیتی واقعی از آقای هالو، از درون‌مایهٔ نمایشنامه‌ی نمایش که روایتی است از برخورد روستایی ساده‌دل با پیچیدگی‌ها و آلودگی‌های زندگی شهری، به روایتی سینمایی و عمیق دست می‌یابد. مسعود کیمیایی در داش‌آکل (۱۳۵۰ش)، بر اساس داستان معروف هدایت که در ۱۳۱۱ش چاپ شده بود، چند از قابلیت‌های تصویری اصل اثر بهره نبرده است. وی همچنین با تغییرهایی در آوسنهٔ باباسبحان (۱۳۴۷ش) اثر محمود دولت‌آبادی (۱۳۱۹ش ـ) خاک (۱۳۵۲ش) را ساخت که پاره‌ای از این تغییرها چندان که باید جایگاه درستی در فیلم نیافتند و اعتراض نویسنده را در پی داشتند. تنگسیر (۱۳۵۲ش) اثر امیر نادری، بر اساس کتاب صادق چوبک (۱۲۹۵ش ـ) نوشتهٔ سال ۱۳۴۲ش ،نیز در همین سال ساخته شد. نادری با دیدی اجتماعی به داستان پرداخته و وقایع آن را سبب‌ساز تحول زار محمد از انسانی ساده به عصیانگری در پی بازستاندن حقش، نمایانده است، در حالی که زارمحمدِ داستان از ابتدا به صورت یک قهرمان تصویر شده بود. پس از آن حبیب کاوش در ۱۳۵۳ش آب را بر اساس داستان احمد محمود (۱۳۱۰ش ـ) ساخت. شازده احتجاب (۱۳۵۳ش) دومین ساختهٔ بهمن فرمان‌آرا، بر اساس اثر هوشنگ گلشیری (۱۳۱۶ش ـ) که در سال ۱۳۴۷ش نوشته شده، ساخته شده است. اقتباس از این اثر به سبب زاویهٔ دید و ترتیب زمانی متغیرش دشوار بود، اما کارگردان درون‌مایهٔ اصلی کتاب، یعنی حکایت قدرت رو به افول، و زوال خاندانی اشرافی را تنها از دید یک راوی ـ شازده احتجاب ـ به تصویر کشید و مایه‌های تصویریِ بسیارِ داستان نیز او را در برگردان موفق سینمایی اثر یاری کردند. این فیلم در سومین دورهٔ جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران، جایزهٔ بهترین فیلم را دریافت کرد. بزرگمهر رفیعا و کیومرث درم بخش به ترتیب در ۱۳۵۳ش/ ۱۹۷۳م و ۱۳۵۴ش بوف کور (۱۳۱۵ش) اثر هدایت (۱۲۸۱-۱۳۳۰ش) را به فیلم برگرداندند. اثر رفیعا پایان‌نامهٔ تحصیلی او بود که در امریکا، به زبان انگلیسی و تنها بر اساس ۵۰ صفحه از کتاب ساخته شد. بوف کور رفیعا ساختی تجربی داشت و به عمق داستان راه نمی‌یافت. در اثر درم‌بخش پیچیدگی زبان وداستان ذهنی کتاب سبب شد تا با وجود فضاسازی و شخصیت‌پردازی برتر درم‌بخش، این فیلم هم تصویری کامل و سینمایی از کتاب تلقی نشود. دایرهٔ مینا اثر دیگر مهرجویی در ۱۳۵۳ش بر اساس آشغالدونی اثر ساعدی ساخته شد،اما تا ۱۳۵۷ش به نمایش درنیامد. سبک واقع‌گرای نویسنده به‌خوبی به فیلم منتقل شده و کارگردان در آن با سبکی بسیار نزدیک به سینمای مستند، به فقر لایه‌های فرودست جامعه و نابسامانی وضع بیمارستان‌ها پرداخته است. دایرهٔ مینا موفق شد جوایزی از جشنواره‌های پاریس (۱۹۷۷م) و برلین (۱۹۷۸م) دریافت کند و منتقدان نیز آن را ستودند. ساختهٔ دیگر بهمن فرمان‌آرا، سایه‌های بلند باد (۱۳۵۷ش) است که هوشنگ گلشیری فیلمنامهٔ آن را بر اساس معصوم اول اثر خودش نوشت. پس از انقلاب اسلامی نیز ادبیات فارسی درونمایهٔ شماری از آثار سینمایی گردید. آثاری مانند فصل خون (۱۳۶۰ش) ساختهٔ حبیب کاوش بر اساس نمایشنامهٔ آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند (۱۳۴۹ش) نوشتهٔ خسرو حکیم رابط (۱۳۰۹ش ـ)، جایزه (۱۳۶۲ش) ساختهٔ علیرضا داودنژاد براساس داستان کوتاه خوشبختی آقای ایزدی اثر ابراهیم مکی (۱۳۳۵ش ـ)، کفش‌های میرزا نوروز (۱۳۶۴ش) ساختهٔ محمد متوسلانی بر اساس یکی ازداستان‌های کهن ایرانی، مادیان (۱۳۶۵ش) ساختهٔ علی ژکان با تأثیرپذیری از جای خالی سلوچ (۱۳۵۸ش) اثر محمود دولت‌آبادی ،مجموعهٔ تلویزیونی قصه‌های مجید و دو فیلم سینمایی شرم و نان و شعر ساختهٔ کیومرث پوراحمد بر اساس مجموعه داستان‌های قصه‌های مجید (۱۳۵۸ش) اثر هوشنگ مرادی کرمانی (۱۳۲۳ش ـ)، چکمه (چاپ ۱۳۶۴ش، نمایش ۱۳۷۱ش) ساختهٔ محمد علی طالبی و خمره (۱۳۷۱ش) ساختهٔ ابراهیم فروزش که جایزهٔ طلای جشنوارهٔ لوکارنو را دریافت کرد، بر اساس داستان‌های دیگری از همین نویسنده. افزون بر فیلم‌های سینمایی، مجموعه‌های تلویزیونی بسیاری نیز بر اساس آثار ادبی فارسی ساخته شده‌اند. مجموعهٔ آتش بدون دود (نمایش ۱۳۵۳ش) که نادر ابراهیمی آن را بر اساس رمان خودش (چاپ ۱۳۷۱ش) ساخت، از نخستین و معتبرترین این مجموعه‌ها بود. در همین سال مجموعهٔ تلویزیونی دیگری نیز به نمایش درآمد که همایون شهنواز آن را بر اساس کتاب دلیران تنگستان (۱۳۱۰ش) نوشتهٔ دکتر رکن‌زادهٔ آدمیت (۱۲۷۷-۱۳۵۳ش) ساخته بود. نمایش این مجموعه نیز به سبب درون‌مایهٔ گیرا و بازی‌های روان آن بسیار موفق بود. سلطان صاحب قران مجموعه‌ای تلویزیونی بود، ساختهٔ علی حاتمی و بر اساس نوشتهٔ خودش، که در ۱۳۵۴ش به نمایش درآمد. در

سینما و ادب فارسی

همین سال مجموعهٔ سمک عیار نیز نمایش داده شد که اصلانی، باربد و طاهری آن را بر اساس کتابی کـه پـرویز نـاتل خـانلری (۱۲۹۲- ۱۳۶۹ش) آن را به چـاپ رسـانده سـاختند. امـا ایـن مجموعه چـندان مـوفق نـبود. دایـی‌جان نـاپلئون (۱۳۵۵ش) ، ساختهٔ ناصر تقوایی براساس کتاب ایـرج پـزشکزاد، بـرداشـتی موفق و از برجسته‌ترین مجموعه‌های تلویزیونی سال‌های پیش از انقلاب اسلامی شـمرده شـده است. در خـارج از ایـران نـیز شماری از سینماگران غیر ایرانی برای ساختن فیلم‌های سینمایی و مجموعه‌های تلویزیونی از ادبیات فارسی بـهره بـرده‌انـد، از میان آن‌ها سینماگران جمهوری‌های آسیای میانه بیش از دیگران چنین کردند. شاهنامهٔ فردوسی از آثاری است کـه بسـیار مـورد توجه این گروه فیلمسازان بود. بوریس کیمیاگروف ، نویسنده، بـازیگر و کـارگردان بـرجستهٔ تـاجیکستان (۱۹۲۰- ۱۹۷۹م) فیلم‌های پرچم آهنگر (۱۹۶۱م) ، داستان رستم (۱۹۷۰م)، رستم و سـهراب (۱۹۷۱م) و داسـتان سـیاوش (۱۹۷۷م) را بـر اسـاس داستان‌های شاهنامه ساخت. سرنوشت شاعر (۱۹۵۹م) اثر دیگری از او است که در آن به ادبیات فارسی پرداخته و دربارهٔ زندگی رودکی است. از میان فیلم‌های دیگـری کـه در تـاجیکستان بـر اساس شاهنامه ساخته شده‌اند، می‌توان به اثر صفربیک سولیف اشاره کرد که آن را با حمایت سازمان یـونسکو و بـه مـناسبت هزارهٔ شاهنامه ساخت. دولت خدانظروف ،فیلمساز تاجیکستانی نیز فیلمی بر اساس زندگی یکی دیگـر از شـاعران فـارسی‌زبان ساخته است. استاد (۱۹۸۸م) آخرین فیلم این کارگردان به زندگی ابـوالقـاسم لاهـوتی مـی‌پردازد. شـماری از آثـار سـینمایی تاجیکستان نیز از آثار ادبیات فـارسی شـوروی تـاجیک مـایه گرفته‌اند. فیلم داخونده (۱۹۵۶م) بر اسـاس رمـان صـدرالدیـن عینی (۱۸۷۸-۱۹۵۴م) به همین نام که در ۱۹۳۰م چاپ شد و مجموعهٔ تلویزیونی هیچ بودگان هر چیز شده‌اند بر اساس غلامان و فیلمی بر اساس مرگ سود خور اثر همین نویسنده؛ حسن ارابه کش (۱۹۶۶م) بـر اسـاس داسـتانی از مـیرزا تـورسون‌زاده (۱۹۱۱-۱۹۷۷م) به همین نام که در ۱۹۵۴م چاپ شد، خیانت (۱۹۶۷م) براساس رمان جلال اکرامی (۱۹۰۹ -۱۹۹۳م) به نام دوازده دروازهٔ بخارا(۱۹۶۹م) ؛ صبح گنگ (۱۹۷۵م) بر اساس داستان میرزا تورسون‌زاده به نام از گنگ تا کرملین (۱۹۷۰م) و دو فـیلمی کـه بـر اسـاس پـاوست‌های یـوسف جـان اکـابروف (۱۹۳۷م) - بعدی که آسیا بازماند (۱۹۶۳م) و بلاغت (۱۹۶۶م)- ساخته شدند، از این شمارند. ارتباط سینما و ادبیات تنها به آثار اقتباسی محدود نمی‌شود و نکتهٔ آخری که می‌توان به این مقوله افزود، یاد کردن از ادبایی است که به شکلی در ساخت فیلم‌ها شرکت داشته‌اند. همچنان که ادبایی چـون ژان کـوکتو (۱۸۸۹- ۱۹۶۳م) کارگردان فرانسویِ خون شاعر (۱۹۳۲م)، ساموئل بکت (۱۹۰۶-۱۹۸۹م) فـیلمنامه‌نویس ایـرلندیِ فیلم (۱۹۶۷م)، و آلن‌روب‌گری‌یه (۱۹۲۲م-) فیلمنامه‌نویسِ فرانسـویِ سـال گذشته در مارین باد (۱۹۶۱م) ساختهٔ آلن رنه (۱۹۲۲م -) در سینمای جهان فعال بودند. در ایران نیز ادبای بسیاری به عنوان فیلمنامه‌نویس و کـارگردان در فـعالیت‌های سـینمایی شـرکت داشتند. شاپور قریب (۱۳۱۱ش -) از نخستین نویسندگانی است که به سینما روی کرد. وی پـیش از شـروع فـعالیت‌های سینمایی‌اش با کتاب‌های عصر پاییزی ، گنبد حلبی و جنوب گرم کار را در عرصهٔ ادبیات شروع کرد، دستیار کارگردان شـد و در ۱۳۴۷ش نخستین اثر مستقلش دختر شاه پریان را کارگردانی کرد. در پروندهٔ سینمایی این فیلمساز در کنار آثار تجاری‌اش، چند اثر مـتفاوت و خـوب نـیز دیـده مـی‌شود. هـفت تـیرهای چـوبی (۱۳۵۴ش)، ساختهٔ قریب برای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، در ۱۹۷۶م از جشنواره‌های قاهره، شیکاگـو و لوزان جوایزی دریافت کـرد. نـام احـمد شـاملو (۱۳۰۴ش-) نـیز در سـال‌های ۳۰ و ۴۰ در حـدود ۱۰ فـیلم بـه عـنوان نـویسندهٔ فیلمنامه یا نویسندهٔ گفتگوهای فیلم آمده است که بیشتر آن‌ها از دستهٔ «فیلم‌فارسی‌ها» به شمار می‌آیند. وی همچنین یک فـیلم داسـتانی بـه نـام داغ ننگ (۱۳۴۴ش) و در فـاصلهٔ سـال‌های ۱۳۴۸-۱۳۵۰ش چند فیلم مستند کـوتاه را کـارگردانـی کـرد. ابراهیم گلستان (۱۳۰۱ش -) هم از ادبایی است کـه بـه سـینما پـرداخت. نـخستین اثـر او خشت و آیـینه (۱۳۴۴ش) فـیلمی سمبلیک و درخور اعـتنا است. وی فـیلمنامهٔ آثـارش را خـود می‌نوشت. اسرار گنج درهٔ جنی (۱۳۵۳) بر اساس رمانی است که با همین نام در همین سال چاپ کرد. گلستان را همراه بـا فـرخ غـفاری و فـریدون رهـنما از بـنیان‌گذاران سـینمای مـتفاوت می‌شمرند که در ۱۳۴۷ش جبهه‌ای مـیان دو گـروه فـیلمسازان روشـنفکر و فـیلمسازان «فـیلم‌فارسی» گشـودند. او بـنیان‌گذار استودیو گلستان هم بود که در آن به همراهـی چـند تـن دیگـر فیلم‌های خبری و مستند می‌ساختند. فیلم‌های مستند و با ارزش آب و گرما و موج ،مرجان، خارا (۱۳۴۱ش) و تپه‌های مـاریک (۱۳۴۳ش) ، بـا گـفتار مـتن بسـیار زیـبا ومـثال زدنـی‌اش ، از ساخته‌های این استودیو، و دو فیلم آخر اثر خود اویند. فـروغ

سینما و ادب فارسی

فرخزاد (۱۳۱۳ـ ۱۳۴۵ش)از کسانی بود که با این گروه همکاری داشت و در استودیو گلستان به کار مونتاژ می‌پرداخت. وی در این استودیو مستند شاعرانه و مؤثر خانه سیاه است را نیز کارگردانی کرد که این اثر در جشنوارهٔ اوبرهاوزن جایزهٔ بهترین فیلم را دریافت کرد. فریدون رهنما هم که در پیدایی سینمای تجربی سهیم بود، نخست از شاعران بود. نخستین اثر او چنان که گفتیم سیاوش در تخت‌جمشید نام داشت که آن را بر اساس داستانی از شاهنامه ساخت و دومین و آخرین اثر او پسر ایران از مادرش بی‌اطلاع است برای نخستین بار دو ماه پیش از مرگش در ۱۳۵۴ش در سینما تک پاریس به نمایش درآمد. وی مستندی نیز به نام تخت‌جمشید (۱۳۳۹ش) ساخت. ساعدی و گلشیری از ادبایی بودند که خود در تنظیم فیلمنامه بر اساس آثار داستانی‌شان با کارگردان‌ها همکاری کردند. ساعدی فیلمنامهٔ مستقلی نیز به نام فصل گستاخی (۱۳۴۹ش) به چاپ رسانده است. نادر ابراهیمی (۱۳۱۰ش ـ) هم که در نویسندگی شهرت داشت با تنظیم فیلمنامهٔ آن که خیال بافت و آن که عمل کرد (۱۳۵۰ش) برای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان وارد سینما شد. صدای صحرا (نمایش ۱۳۵۴ش) تنها فیلم سینمایی نادر ابراهیمی است که همراه با کتاب قصه‌های ترکمن صحرا(۱۳۴۸ش) اثر خود او مقدمه‌ای برای نوشتن و فیلم کردن مجموعهٔ آتش بدون دود شد. وی چند فیلم مستند نیز در کارنامهٔ سینمایی خود دارد. تقوایی نیز نخست به نام قصه‌نویس شناخته شد و با دستیاری گلستان در خشت و آینه به سینما راه یافت. نخستین فعالیت‌های سینمایی او ساختن فیلم‌های مستند بود، اما بعدها چندین فیلم داستانی و یک مجموعهٔ تلویزیونی هم ساخت. بهرام بیضایی هم نمایشنامه‌نویسی بود که به فیلمسازی پرداخت. وی کارش را در سینما با فیلم کوتاه عمو سیلو (۱۳۴۹ش) شروع کرد. فیلمنامهٔ آثار بیضایی نوشتهٔ خود او است و افزون بر این‌ها نمایشنامه‌ها و فیلم‌نامه‌های مکتوب دیگری هم دارد. نمایشنامه‌های آرش (۱۳۵۶ش)، مرگ یزدگرد (۱۳۵۹ش) و فیلمنامه‌های آهو، سلندر، طلحک و دیگران (۱۳۵۶ش) ،روز واقعه (۱۳۶۳ش) ، طومار شیخ شرزین (۱۳۶۵ش) از این شمارند. محسن مخملباف (۱۳۳۷ش ـ) نیز از فیلمسازانی است که دستی در نویسندگی دارد. افزون بر فیلمنامه،چندین داستان کوتاه و بلند و نمایشنامه هم دارد. رمان باغ بلور نیز از آثار او است.

منابع: ادبیات فیلم ، ۱۵؛ اقتباس ادبی در سینمای ایران ، ۱۳ـ۱۸، ۲۱ـ ۲۹، ۳۱؛اقتباس برای فیلمنامه ، ۲۷ـ۶۳؛ تاریخ سینمای ایران ، صفحات فراوان ؛ دایرةالمعارف ادبیات و صنعت تاجیک ، ۱۳۱/۱، ۴۹۸؛ ۳۰/۲ـ۳۱، ۴۵۵،۲۷۳؛ دایرةالمعارف شوروی تاجیک ، ۱۴۹/۶؛ ۴۵۵/۷، ۴۸۲؛ ۴۰۱،۳۰/۸؛۴۵۵؛ منشاء شخصیت ، ۱۶۹ـ۱۷۵؛ بهمن دری اخوی ، «خدمات متقابل ادبیات و سینما»، اهل قلم ، شمارهٔ ۵، شهریور ۱۳۷۴، صص ۲۰ـ۲۱؛ «سینما در آسیای میانه»، فیلم ، سال ۱۱، شمارهٔ ۱۳۷، صص ۱۴۲ـ۱۴۴؛ پرویز جاهد ، «ادبیات فارسی و سینما»، کلمه ، شمارهٔ ۹و ۱۰، صص ۱۰۶ـ۱۱۱، غلام حیدری، صادق هدایت و سینما»، چیستا، سال ۷، شمارهٔ ۵، بهمن ۱۳۶۸، صص ۶۳۲ـ ۶۴۱.

م.اسماعیل‌پور

ش ش

شاذ (šāz[z])، در لغت به معنی کمیاب و در اصطلاح معانی لفظی است که مخالف قواعد دستوری باشد و بر دو نوع است: ۱ـ شاذ مقبول، آن است که با وجود ناآشنا بودن و بی‌قاعده بودن آن لفظ، اهل زبان آن را بپذیرند؛ مانند جابه‌جایی ضمیر ملکی و صفت در این شعر: «با چکاچاک مهیب تیغهامان تیز/ غرش زهره‌دران کوسهامان سهم / پرش خاراشکاف تیرهامان تند». ۲ـ شاذ مردود، آن است که بی‌قاعده بودن لفظ در زبان پذیرفته نشود، مانند آوردن مصدرهای جعلی ناهنجار در این دو بیت: «مبادا که از ما ملولیده باشی ـ حدیث حسودان قبولیده باشی/.../ برو طرزیا زلف خوبان به چنگت ـ زمانی در افتد که پولیده باشی.» شاذ درواقع نوعی هنجارگریزی* است.

منابع: التعریفات، ۸۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۶۶۱/۱؛ لغت‌نامه، زیر «شاذ».

عباسپور

شالوده‌شکنی ← ساخت‌شکنی

شاهنامه‌خوانی (šāh.nā.me.xā.ni)، خواندن یا نقل کردن داستان‌های کهن ملی منظوم یا منثور به‌ویژه شاهنامه است. نقل داستان‌های کهن ملی برای دیگران در ایران پیشینه‌ای دراز داشته و سابقهٔ آن به پیش از اسلام می‌رسد و در آن روزگار قصه‌گویان داستان‌های کهن و حماسه‌های ملی را برای مردم نقل می‌کرده‌اند و یحتمل خنیاگران از آن‌ها چکامه‌ها و سرودها نیز ساخته بودند. فردوسی هم در شاهنامه بدین حقیقت اشاره دارد. وقتی خسرو پسر هرمز ساسانی، پس از کور شدن پدر، به بالین وی می‌آید، هرمز از او می‌خواهد: «همان نیز داننده مرد کهن ـ که از پادشاهان گزارد سخن/ نبشته یکی دفتر آرد مرا ـ بدان درد و سختی سر آرد مرا.» بهرام چوبین پس از دعوی شاهی چون بخت را به کام خود می‌بیند از مطربی می‌خواهد تا هفت خوان رستم را بسراید: «به رامشگری گفت کامروز رود ـ بیارای با پهلوانی سرود/ نخواهم جز از نامهٔ هفت خوان ـ برین می‌گساران لختی بخوان/ که چون شد به رویین دژ اسفندیار ـ چه بازی نمود اندر آن روزگار.» پس از اسلام نیز نقل داستان‌های کهن برای دیگران همچنان ادامه داشته است و موبدان و دهقانان پیری بودند که سخن‌های دیرین را برای مردم بازگو می‌کردند و همین‌ها بودند که سپهسالار خراسان ابومنصور محمد بن عبدالرزاق را در گردآوری شاهنامه‌اش یاری کردند. فردوسی هم از

چند تن از راویان شاهنامه به نام‌های ماخ، شادان برزین، بهرام، شاهوی و آزادسرو نام می‌برد. شاهنامه خوانی در ایران در سده‌های چهارم و پنجم هجری رواج داشته است، چنان‌که فرخی در شعری، گویا برای نخستین بار، اصطلاح شهنامه‌خوان را به کار می‌برد: «همه پادشاهان همی زو زنند ـ به شاهی و آزادگی داستان/ ز شاهان چنو کس نپرورد چرخ ـ شنیدستم این من ز شهنامه‌خوان.» از شاهنامه خوانان بزرگ دربار سلطان محمود غزنوی (۳۸۹ ـ ۴۲۱ق) مردی به نام کاراسی بوده که گویند سلطان وی را سخت دوست می‌داشت. اما به احتمال فراوان شاهنامه‌ای که در دربار سلطان محمود خوانده می‌شد شاهنامهٔ فردوسی نبوده و یحتمل شاهنامهٔ ابومنصوری یا مسعودی یا دفتر دیگری از داستان‌های پهلوانی کهن ایرانیان بوده است. پس از آن‌که فردوسی شاهکار بزرگ خود را سرود، شاهنامهٔ او رفته‌رفته جای شاهنامه‌های دیگر را گرفت و شاهنامه‌خوانی تنها به نقل و روایت اثر وی اطلاق شد. شاهنامه‌خوانی در دورهٔ سلجوقیان و مغولان و تیموریان نیز تا اندازه‌ای رواج داشت ولی در دورهٔ صفویان بود که بیش از پیش رواج یافت و در روزگار شاه عباس یکم صفوی به اوج خود رسید. در این دوره شاهنامه‌خوانان نه تنها در قهوه‌خانه‌ها مردم را با گفتن داستان‌های ملی کهن ایران سرگرم می‌ساختند، بلکه گاهی در میدان‌های رزم نیز با نقل چنین داستان‌هایی در بالا رفتن روحیهٔ جنگاوران و برانگیختن روح دلاوری و جانبازی در آن‌ها می‌کوشیدند. از شاهنامه‌خوان‌های دورهٔ تیموری می‌توان از محمود شاهنامه‌خوان تبریزی نام برد که دانشنامهٔ میسری را در ۸۵۲ق کتابت کرد و پاره‌ای برآنند که خود او این کتاب را به نظم درآورد. حافظ غیاث‌الدین دهدار از مردم آذربایجان از شاهنامه‌خوان‌های اواخر دورهٔ تیموری بود که در هرات نزد امیر علیشیر نوایی (۸۴۴ ـ ۹۰۶ق) به سر می‌برد. مولانا فتحی اصفهانی و برادرش مولانا محمد خورشید اصفهانی، سهراب همدانی، ملابیخودی جنابدی، نجاتی بافقی، حسینا صبوحی خوانساری و ملا مؤمن مشهور به یکه سوار از شاهنامه‌خوان‌های دورهٔ صفوی بودند. در همین دوره دربارهٔ آداب و اصول نقل قصه* و داستان‌ها، رساله‌هایی نوشته شد و از جمله عبدالنبی قزوینی دستورالفصحا را به عنوان دستورالعملی برای قصه خوانان ساخت. شاهنامه‌خوانی پس از دورهٔ صفویه تا پایان دورهٔ قاجار و اوایل دورهٔ پهلوی رواج داشته است، حتی امروزه نیز شمار اندکی شاهنامه‌خوان وجود دارد. الله وردیخان افشار از شاهنامه‌خوان‌های معروف دورهٔ زند بود. از شاهنامه خوان‌های معروف دورهٔ قاجار گذشته از میرزا اسدالله که شاهنامه خوان آقا محمد خان (ـ ۱۲۱۱ق) و فتحعلیشاه (۱۲۱۲ ـ ۱۲۵۰ق) بود، می‌توان از سید ابوالحسن حریف جندقی (ـ ۱۲۳۰ق)، همدم شیرازی و برادرش میرزا ابراهیم نام برد. گفتنی است شاهنامه‌خوانی تنها محدود به سرزمین‌های فارسی زبان مانند محدودهٔ کشورهای کنونی ایران، افغانستان و تاجیکستان نبوده و در هند و عثمانی نیز رواج داشته است. در پایان باید افزود شاهنامه‌خوانان که از آن‌ها به نام‌های دیگری مانند گوینده، نقال، واعظ، راوی، محدث و قصه‌گو هم یاد کرده‌اند چه پیش از سرایش شاهنامهٔ فردوسی و چه پس از آن نقش بس ارزشمند و برجسته‌ای در نگهداری و ماندگاری داستان‌های ملی ایرانیان داشته‌اند.

منابع: تاریخ عالم آرای عباسی، ۱۹۱/۱؛ تذکرهٔ نصرآبادی، ۱۴۵، ۳۰۷، ۳۵۷، ۳۷۹؛ دایرةالمعارف شوروی تاجیک، ۱۵۶/۸؛ صدرالتواریخ، ۵۶؛ مجمع‌الفصحا، ۲۰۹/۴؛ ۱۱۸۵/۶؛ یادگار، سال ۲، شمارهٔ ۱۰، صص ۱۰ ـ ۲۰؛ حسین لسان، «شاهنامه خوانی»، هنر و مردم، سال ۱۴، شمارهٔ ۱۵۹ و ۱۶۰، صص ۲ ـ ۱۶.

برزگر ـ صادقی

شایگان (šā.ye.gān)، در لغت به معنی سزاوار و شایسته و در اصطلاح قافیه* آن است که نشانه‌های جمع، قافیه شوند. مانند مشکل و ممکن که حرف روی آن‌ها با یکدیگر اختلاف دارد ولی به سبب علامت جمعشان، با یکدیگر قافیه شده‌اند: «دیدار تو حل مشکلات است ـ صبر از تو خلاف ممکنات است.» شایگان را مرادف ایطا*ی جلی دانسته‌اند. شایگان یکی از عیوب قافیه شمرده می‌شود. (← قافیه، عیوب)

منابع: عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۸؛ عروض فارسی، ۲۹۰ ـ ۲۹۱؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۶۴ ـ ۶۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۶۷۵/۱ ـ ۶۷۶؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۰۳؛ وزن و قافیهٔ شعر فارسی، ۱۰۱.

صفوی

شب بازی ← خیمه شب‌بازی

شب شعر (šab-e.še£r)، به مراسمی گفته می‌شود که یک یا چند شاعر در حضور انجمنی، نمونه‌هایی از آثار خود را می‌خوانند.

شب شعر

غالباً در این مراسم بخشی نیز به گفتگوی سراینده با حاضران اختصاص دارد، یعنی شاعر به پرسش‌های شنوندگان پاسخ می‌دهد. بسته به میزان شهرت شاعر، گه‌گاه در این شب‌ها وی را کس دیگری که غالباً گردانندهٔ برنامه است به حاضران معرفی می‌کند و زندگینامهٔ کوتاهی از او می‌خواند. در موارد دیگر شب‌های شعر می‌تواند آمیخته با سخنرانی شخص شاعر یا دیگری باشد، که به طور معمول موضوع آن ادبیات و به خصوص شعر و شاعری است. در مواردی شب‌های شعر همراه با اجرای موسیقی یا نمایشنامه در حضور جمعیت برگزار می‌شود. به هرحال صفت مشترک همهٔ این شب‌ها آن است که در آن شعرنو* (شعر بعد از نیمایوشیج) می‌خوانند، بااین ترتیب می‌توان جلسات شعرخوانی در انجمن‌های ادبی (← انجمن ادبی) را که سابقهٔ دیرینه‌ای در فرهنگ ایران دارد شب شعر به طور خاص شناخت. قدیمی‌ترین این گونه مراسم، شب شعر نیما، یک سال پس از مرگ او در روزنامهٔ کیهان و دیگری شب شعر فروغ فرخزاد، در انجمن ایران و امریکا واقع در سه راه جمهوری (شاه سابق) بود که هر دو پیش از ۱۳۴۰ش برگزار شدند. اصطلاح «شب شعر» از حدود سال ۱۳۴۰ش کم و بیش همه جا مطرح شده است، در برخی از مؤسسات مطبوعاتی، دانشکده‌ها، و انجمن‌های روابط فرهنگی بین ایران و کشورهای بیگانه به مراسم شب‌های شعر برمی‌خوریم. نخستین نمایش درخور یادآوری از این دست شب‌های شعر در انجمن روابط فرهنگی ایران و آلمان ـ انستیتو گوته ـ در ۱۳۴۵ش بود که در آن هر شب چهار شاعر سرشناس و یک شاعر از نسل جوان به مدت پنج شب آثار خود را در فضای باز و در حضور جمعیت خواندند. در تابستان ۱۳۴۷ش هفت شب شعر به همت مجلهٔ خوشه که سردبیر وقت آن احمد شاملو بود، در باشگاه شهرداری تهران در حوالی خیابان سعدی برگزار گردید که دهها شاعر در شب‌های متوالی، برابر برنامه‌ای از پیش تعیین شده ،شعر خواندند. بنابراین برنامهٔ هر شب شعر،ترکیبی از شاعران تثبیت‌شده و سرشناس، با شاعران جوان‌تر بود (بهترین شعر نو، شب‌های شعر خوشه،احمد شاملو، ۱۳۴۷ش). در یکی از همین شب‌ها نمایشنامهٔ در انتظار گودو ،اثر سمیوئل بکت، به کارگردانی داود رشیدی بدون دکور در فضای باز میان جمعیت اجرا شد. وسعت و موفقیت این برنامه از آن پس اصطلاح «شب‌های شعر» را جا انداخت و عمومیت داد. در سال‌های بعد بیشترین سهم را عملاً مراکز آموزش عالی به عهده گرفتند و شب‌های شعر مفصلی در چند دانشکده از جمله دانشکده‌های حقوق، اقتصاد، امیرکبیر (پلی‌تکنیک)، صنعتی شریف (آریامهر سابق)، و دانشگاه شهیدبهشتی (ملی سابق)در تهران؛ و دانشگاه شیراز (پهلوی سابق)، دانشگاه‌های مشهد، تبریز، آبادان، اصفهان، گیلان و کرمان، برگزار شد که در آن اغلب، شاعران معروف مهمان بودند و سرایندگان محلی و دانشجویان باذوق نیز آثار خود را در پیش مردم می‌خواندند. همزمان با آن، برخی از مجلات و روزنامه‌ها، مانند اطلاعات، کیهان و فردوسی نیز با گرفتن سالون یکی از نهادهای فرهنگی، شب‌های شعر و سخنرانی برای خوانندگان خود ترتیب می‌دادند و در همان حال انجمن‌های روابط فرهنگی ایران و آلمان، ایران و امریکا، ایران و پاکستان ،ایران و فرانسه و... نیز درکنار برنامه‌های نمایش فیلم یا اجرای موسیقی، به برگزاری شب‌های شعر، که پیش از آن به ندرت انجام می‌گرفت، می‌پرداختند. پس از این تاریخ، معروف‌ترین شب‌های شعر، شش شب شعرخوانی در انجمن فرهنگی ایران و آلمان در ۱۳۵۲ و بالاخره ده شب شعر در همین انجمن در ۱۳۵۶ بود که به همت کانون نویسندگان ایران برنامه‌ریزی و اجرا شد. در این ده شب، که مضمون اصلی آن تجلیل از آزادی اندیشه و قلم بود، ترکیبی از سخنرانی و شعرخوانی با موفقیتی که تا آن تاریخ بی‌سابقه بود اجرا شد، و نزدیک به هشتاد تن از شاعران و نویسندگان ایران در حضور جمعیتی بی‌سابقه که گاه شمار آن‌ها به چند هزار تن می‌رسید، برنامه اجرا کردند؛ تا آن‌جا که با توجه به فرارسیدن مقدمات انقلاب ایران، موضوع این شب‌ها از چهارچوب مرزهای ایران بیرون رفته و انعکاس بین‌المللی یافته بود(ده‌شب، شب‌های شاعران و نویسندگان، انتشارات کانون نویسندگان ایران، ۱۳۵۷ش). پس از این تاریخ نیز شب‌های شعر عمومیت دارد. در تهران و اغلب شهرستان‌های ایران، در مراکز فرهنگی و اداری، با موضوعاتی مانند جنگ ،آزاد شدن اسیران، مبارزه با امپریالیسم، شعر شهادت، شب شاعران مسلمان ،عاشورا و... شب‌های شعر تازه‌ای برگزار می‌شود. پس از پیروزی انقلاب اسلامی که گروهی از ایرانیان به اروپا و امریکا کوچیدند، به همت ایرانیانی که در آن سرزمین‌ها زندگی می‌کنند نیز همایش‌های شب شعر برپا شد و شاعرانی از ایران یا ایرانیان شاعر مقیم اروپا و امریکا را برای شعرخوانی به این همایش‌ها دعوت کردند.

سپانلو

شبه اشتقاق (**šebh-e.eš.te.qāq**)، اشتقاق در لغت به معنی جدا شدن و نیمهٔ چیزی ستاندن و شبه اشتقاق در اصطلاح بدیع آن است که گوینده کلماتی در سخن بیاورد که حروف آن‌ها شبیه به هم باشند، اما از یکدیگر مشتق نشده باشند، مانند کلمات پاریسی، پارسی، پارسا و پس در این بیت: «نقد پاریسی و آنگه شعر نغز پارسی ـ پارساخانه، پس آنگه لولی ناپارسا.» برخی برآنند که این صنعت، همان صنعت اشتقاق* است.

منابع: ابدع‌البدایع، ۵۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۶۷۶/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۶۱؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۳۵.

عباسپور

شبه خبر (**šeb.he.xa.bar**)/ گزاره‌نما، معادل اصطلاح انگلیسی pseudo- statement ، اصطلاحی در نقد ادبی* که بر پایهٔ آن، خبر/واقعیت علمی متفاوت از خبر/واقعیت ادبی (شاعرانه) است. ایور ارمسترانگ ریچاردز، شاعر، زبان‌شناس و منتقد انگلیسی (۱۸۹۳ـ ۱۹۷۹م) نخستین کسی بود که این اصطلاح را در کتاب علم و شعر (۱۹۲۶م) به کار برد. وی بر آن بود که خبر، بیان علمی/تجربی واقعیتی است که اثبات‌پذیر باشد و شبه خبر، واقعیتی است که در شعر (و به طور کلی در آثار ادبی) یافت می‌شود، اما نمی‌توان آن را اثبات کرد یا منطقی شمرد؛ به دیگر سخن،نباید زبان ارجاعی (زبان علم) را با زبان عاطفی (زبان ادبی*) یکی دانست. شبه‌خبر باعث نظام‌مندی و بقاعدگی نگرش‌ها، عواطف و احساسات خواننده/مخاطب می‌شود و دلالت بر آن دارد که شعر(هر نوع اثر ادبی)، خبر/واقعیت را به شیوهٔ خاص خود که درواقع نوعی جعل است، بیان می‌کند. به عبارت دیگر، شبه‌خبر بیان واقعیتی ادبی است که از طریق صورت بیانی ادیبانه در اثر ادبی ارائه می‌شود.

منابع:فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد،۱۷۷؛ فرهنگ اندیشهٔ نو،۶۵۴؛ *A Dictionary of Literary Terms*,Cuddon,540; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick,181; *The Reader's Encyclopedia*,827.

قاسم‌نژاد

شبیه‌خوانی ← تعزیه

شبیه‌گردانی ← تعزیه

شتر (**šatr**)، در لغت به معنی عیب و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف*های عروضی است، بدین صورت که دو زحاف قبض* و خَرم* در یک‌جا جمع شوند و «م» و «یِ» مفاعیلن بیفتد و فاعلن بماند. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گیرد، اشتر* می‌نامند. شتر از زحاف مرکب* شمرده می‌شود.

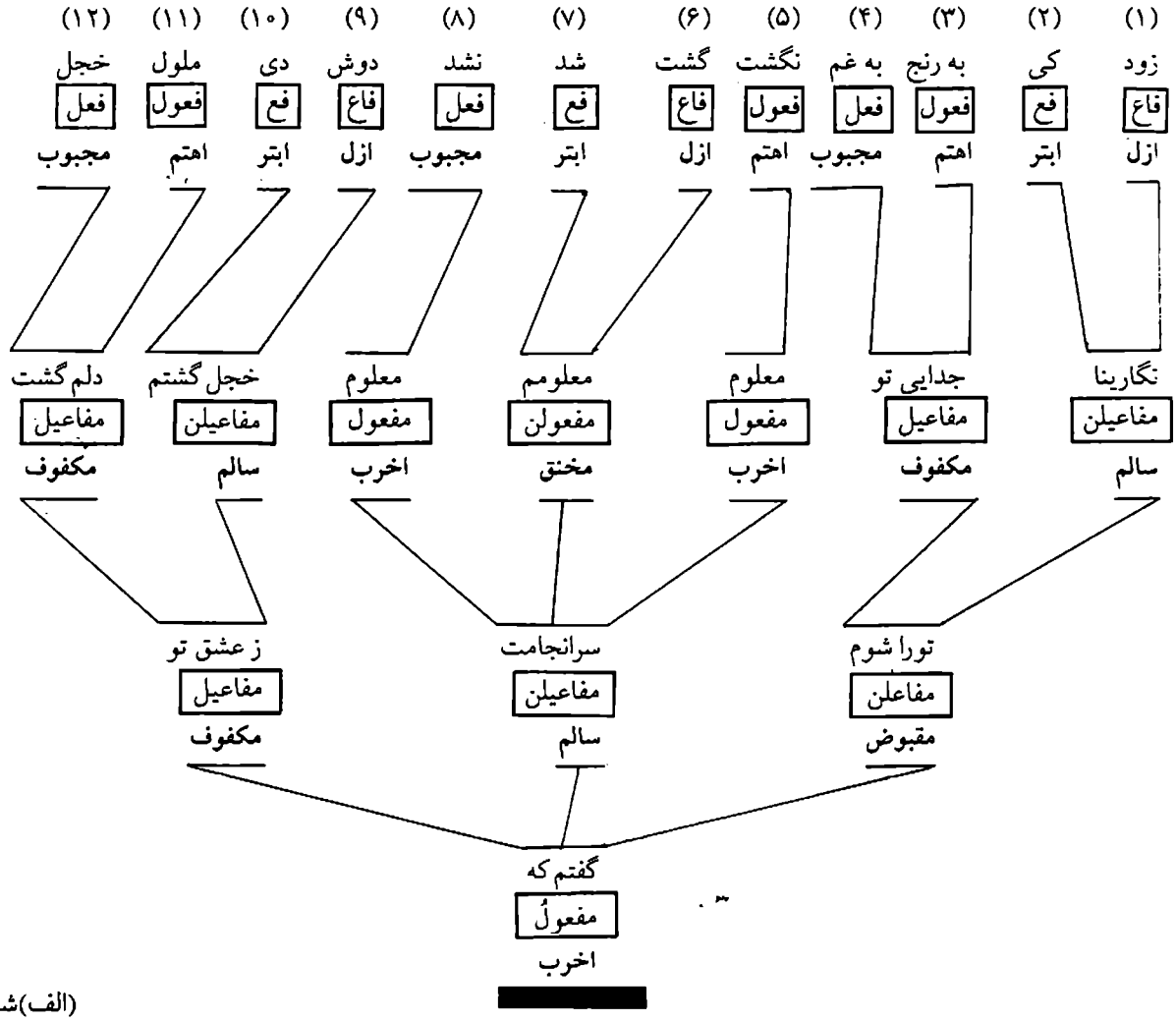
منابع: عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۳۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۰۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۶۷۸/۱؛ فرهنگ عروضی، ۵۸؛ المعجم، ۵۱؛ واژه نامهٔ هنر شاعری، ۱۴۲؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۸.

صفوی

شجرهٔ اخرب و اخرم (**ša.ja.re-ye.ax.rab-va.ax.ram**) ،شجره در لغت به معنی درخت، اخرب* به معنی از دو سو خرابی‌یافته و اخرم* به معنی بینی بریده است. در اصطلاح عروض* ،شجرهٔ اخرب و شجرهٔ اخرم نام دو نمودار است که نشان‌دهندهٔ گونه‌های وزن* رباعی* است. فارسی‌زبانان وزن رباعی را که مفعولُ مفاعلن مفاعیلن فع است از بحر* هزج* به دست آورده‌اند. اختیارات شاعری* در این وزن، حیطه و دامنهٔ ویژه‌ای دارد. بیست و چهار شکل برای این وزن شناخته شده است. ابوعلی حسن بن علی قطان مروزی (ـ۵۴۸ق) این بیست و چهار وزن را برای سادگی به‌دست آوردنشان به گونه‌ای منظم در دو نمودار قرار داد. به دلیل شباهت ظاهری این دو نمودار به درخت،به آن‌ها شجره می‌گویند. در هر شجره دوازده وزن قرار دارد. غالباً در شجره‌ها در کنار هر کدام از افاعیل* ،نام زحافی که باعث پدید آمدن آن از مفاعیلن شده نیز نوشته می‌شود. شمس قیس در کنار هر کدام از افاعیل، کلماتی نیز نوشت که پس از خواندن آن‌ها نمونه شعری برای آن وزن در دست باشد. همهٔ وزن‌هایی که شجرهٔ اخرب در بر می‌گیرد، با مفعولُ آغاز می‌شوند که اخرب مفاعیلن است. این وزن‌ها به همراه نام بحر و زحافات و مصراع نمونه‌ای که شمس قیس برای آن‌ها ساخته از این قرار است: ۱ـ مفعولُ مفاعلن مفاعیلن فاع = بحر هزج مثمن اخرب مقبوض ازل : «گفتم که تو را شوم نگارینا زود». ۲ـ مفعول مفاعلن مفاعیلن فع = بحر هزج مثمن اخرب مقبوض ابتر: «گفتم که تو را شوم نگارینا کی». ۳ـ مفعولُ مفاعلن مفاعیلُ فعول = بحر هزج مثمن اخرب مقبوض اهتم: «گفتم که تو را شوم جلایی تو به رنج». ۴ـ مفعولُ مفاعلن مفاعیلُ فعل = بحر هزج مثمن اخرب مقبوض مجبوب : «گفتم که تو را شوم جلایی تو به غم». ۵ـ مفعولُ مفاعیلن مفعولُ فعول = بحر هزج مثمن اخرب اهتم:

شجرهٔ اخرب و اخرم

«گفتم که سرانجامت معلوم نگشت». ۶ـ مفعولُ مفاعیلن مفعولن فاع = بحر هزج مثمن اخرب مخنق ازل: «گفتم که سرانجامت معلومم گشت». ۷ـ مفعولُ مفاعیلن مفعولن فع = بحر هزج مثمن اخرب مخنق ابتر: «گفتم که سرانجامت معلومم شد». ۸ـ مفعولُ مفاعیلن مفعولُ فعل = بحر هزج مثمن اخرب مجبوب: «گفتم که سرانجامت معلوم نشد»؛ ۹ـ مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلن فاع = بحر هزج مثمن اخرب مکفوف ازل: «گفتم که زعشق تو خجل گشتم دوش». ۱۰ـ مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلن فع = بحر هزج مثمن اخرب مکفوف ابتر: «گفتم که زعشق تو خجل گشتم دی». ۱۱ـ مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعول = بحر هزج مثمن اخرب مکفوف اهتم: «گفتم که زعشق تو دلم گشت ملول». ۱۲ـ مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعل = بحر هزج مثمن اخرب مکفوف مجبوب: «گفتم که ز عشق تو دلم گشت خجل.» این شجره در نمودار (الف) آمده است.



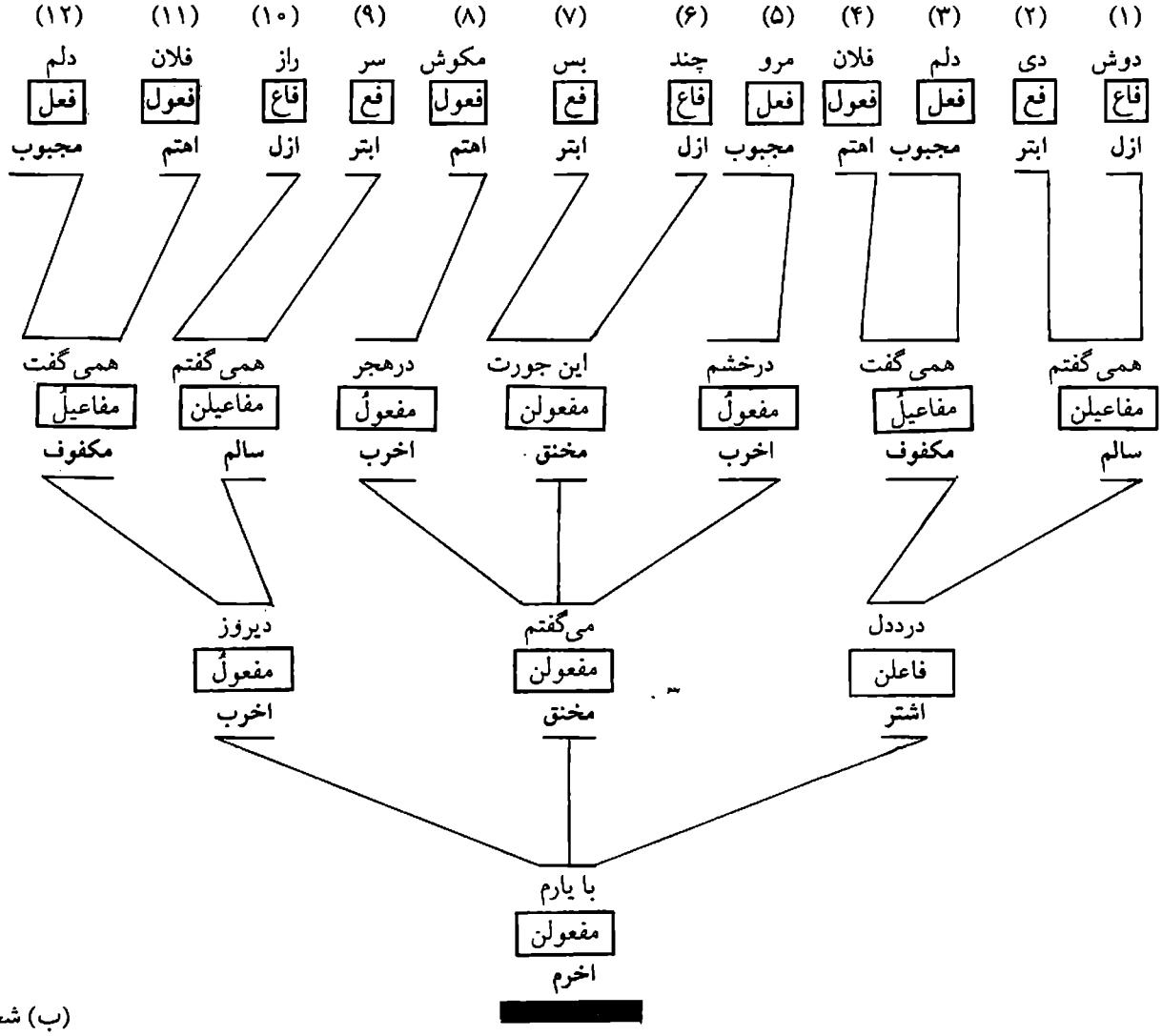
(الف)شجرهٔ اخرب

همهٔ وزن‌هایی که شجرهٔ اخرم دربرمی‌گیرد، با مفعولن که اخرم مفاعیلن است آغاز می‌شود. این وزن‌ها به همراه نام بحر و زحافات و مصراع نمونه‌ای که شمس قیس برای آن‌ها ساخته،از این قرار است: ۱ـ مفعولن فاعلن مفاعیلن فاع = بحر هزج مثمن اخرم اشتر ازل: «با یارم درد دل همی‌گفتم دوش». ۲ـ مفعولن فاعلن مفاعیلن فع = بحر هزج مثمن اخرم اشتر ابتر: «با یارم درد دل همی‌گفتم دی». ۳ـ مفعولن فاعلن مفاعیلُ فعل = بحر هزج مثمن اخرم اشتر مکفوف مجبوب : «با یارم درد دل همی‌گفت دلم». ۴ـ مفعولن فاعلن مفاعیلُ فعول = بحر هزج مثمن اخرم اشتر مکفوف اهتم: «با یارم درد دل همی‌گفت فلان». ۵ـ مفعولن

شجرهٔ اخرب و اخرم

مفعولن مفعولُ فعل = بحر هزج مثمن اخرم مخنق اخرب مجبوب : « با یارم می‌گفتم در خشم مرو». ۶ـ مفعولن مفعولن مفعولن فاع = بحر هزج مثمن اخرم مخنق ازل: «با یارم می‌گفتم این جورت چند». ۷ـ مفعولن مفعولن مفعولن فع = بحر هزج مثمن اخرم مخنق ابتر: « با یارم می‌گفتم این جورت بس». ۸ـ مفعولن مفعولن مفعولُ فعول = بحر هزج مثمن اخرم مخنق اخرب اهتم : «با یارم می‌گفتم در هجر مکوش». ۹ـ مفعولن مفعولُ مفاعیلن فع = بحر هزج مثمن اخرم اخرب ابتر: « با یارم دیروز همی‌گفتم سر». ۱۰ـ مفعولن مفعولُ مفاعیلن فاع = بحر هزج مثمن‌اخرم اخرب ازل: «با یارم دیروز همی‌گفتم راز». ۱۱ـ مفعولن مفعولُ مفاعیلُ فعول = بحر هزج مثمن اخرم اخرب مکفوف اهتم: « با یارم دیروز همی گفت فلان» ؛ ۱۲ـ مفعولن مفعولُ مفاعیلُ فعل = بحر هزج مثمن اخرم اخرب مکفوف مجبوب : « با یارم دیروز همی گفت دلم.» این شجره در نمودار (ب) آمده است.

برای خواندن شجره باید از ساقهٔ آن آغاز کرد و با دنبال کردن خط مورد نظر به آخرین شاخهٔ فرعی آن رسید. هر شجره یک ساقهٔ اصلی دارد که سرانجام به دوازده شاخهٔ فرعی آخر می‌رسد و از هر راهی که حرکت شود در آخر تنها به یکی از شاخه‌ها خواهیم رسید. خانلری در عروض خود وزن رباعی را در بحری به نام ترانه می‌داند و آن را در سلسلهٔ پانزدهم از تقسیمات عروضی خود قرار می‌دهد.



(ب) شجرهٔ اخرم

منابع: درهٔ نجفی ، ۴۵- ۴۹؛ سیرروباعی در شعر فارسی ،۲۴۸- ۲۵۲؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۰-۷۱، ۱۰۰- ۱۰۱؛ عروض فارسی ، ۱۴۵- ۱۵۹؛ فرهنگ بلاغی - ادبی ، ۶۷۸/۱؛ فرهنگ عروضی ، ۵۸- ۵۹؛ المعجم ، ۱۱۵- ۱۲۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۱۴۲- ۱۴۳؛ وزن شعر فارسی ، ۲۵۴.

شکیبا

شخصیت (šax.si.yat)/پرسوناژ/کاراکتر، معادل واژهٔ انگلیسی character ، در لغت به معنی خلق و خوی و منش، و در اصطلاح ادبیات داستانی* و نمایشی، کسی است که ساخته و پرداختهٔ ذهن نویسنده باشد. هر شخصیت داستانی، برآیند و برگرفته از پروتوتیپ* (پیشین تیپ) خود است. پروتوتیپ، شخصی است که نویسنده آن را الگو و سرمشق قرار می‌دهد و با توجه به آن، دست به شخصیت آفرینی می‌زند. باید یادآوری کرد که این اصطلاح (The Character) در ادبیات غرب به طرح*های کوتاهی اطلاق می‌شود که دربارهٔ کسانی مشخص، نوشته شده باشد. نگارش این نوع طرح‌ها نخست در سدهٔ دوم قبل از میلاد آغاز شد و تئوفراستوس، فیلسوف و دانشمند یونانی(ح ۳۷۲- ۲۸۸ق‌م) نخستین کسی بود که با نگارش شمایل (Characters) بدین کار دست زد. قرن‌ها بعد، سرتامس اوربری، نویسندهٔ انگلیسی (۱۵۸۱- ۱۶۱۳م) با نگارش شمایل (۱۶۱۳م) و لابرویر ، نویسندهٔ فرانسوی ، با خلق شمایل (۱۶۸۸م) موجب احیا و شکوفایی این گونه طرح‌ها شدند. مرد عاقل و دختر شیرفروش شاد و زیبا نیز در شمار این گونه طرح‌ها هستند که اوربری پدید آورده است. شخصیت داستانی یا نمایشی در نقش و عملکردی که در پیرنگ* داستان یا نمایش دارد، به انواع گوناگون تقسیم می‌شود: ۱- **شخصیت اصلی** (protagonist)، که مهم‌ترین نقش را در داستان یا نمایشنامه دارد. شخصیت اصلی را گاهی قهرمان نیز می‌خوانند. ۲- **شخصیت مخالف** (antagonist)، که نقطهٔ مقابل شخصیت اصلی است و کشمکش* داستان حاصل تقابل این دو شخصیت است. شخصیت مخالف اغلب صفات منفی دارد. ۳- **قهرمان** (hero/heroine)، شخصیتی است که توانایی انجام بسیاری از کارها -گاهی اَعمال خارق‌العاده- را دارد و صفات و کرده‌های او مثبت است. شخصیت درونی قهرمان ، پیچیده و چندبعدی نیست، بلکه معمولاً شخصیتی مطلق ، سطحی و تک‌بعدی است. ۴- تیپ (type)، شخصیتی است که نمایندهٔ خصوصیات و مشخصات گروه، طبقه یا صنفی اجتماعی باشد، مانند تیپ قصاب، تیپ روشنفکر، تیپ پروفسور گیج و حواس‌پرت و تیپ زن خانه‌دار عامی. پیشه‌ها ،ایدئولوژی‌ها و نگرش‌ها و نیز طبقه‌های اجتماعی، سازندهٔ تیپ هستند. گفتنی است که رشد و شکوفایی مکتب‌های رآلیسم* و ناتورالیسم* و نیز ادبیات کمونیستی (ادبیات فرمایشی و ایدئولوژی که کاملاً زیر نظر حزب کمونیست بود)، موجب پیدایی تیپ‌های گوناگون شد. مثلاً در رمان‌های رآلیستی ، تیپ‌های حقیقی، ملموس، توده‌ای و برگرفته از اجتماع حضور دارند، یا در رمان‌های ناتورالیستی، تیپ‌هایی بسیار معمولی که به غرایز و امیال درونی خود می‌اندیشند، وجود دارند. تیپ‌هایی که در ادبیات کمونیستی معرفی می‌شوند، توده‌ای و دارای پایگاه اجتماعی برابر هستند، مانند تیپ کارگران و زحمتکشان. ۵ - **شخصیت قراردادی** stock) (character، شخصیتی است که به دلیل تکرار پی‌درپی در آثار ادبی ، شکل قراردادی پیدا می‌کند، مانند شخصیت‌های قراردادیِ چارلی چاپلین، سیاه برزنگی و حاج جبار. لزوماً چنین نیست که شخصیت قراردادی در قالب یک تیپ یا طبقهٔ اجتماعی چهره نماید، بلکه کافی است که حایز ویژگی‌های عمومی، مانند ساده‌لوحی، مهربانی، دروغگویی و خساست باشد. شخصیت قراردادی، نخستین‌بار در تآتر یونان باستان و نمایش‌های کلاسیک پیدا شد. ۶- **شخصیت نمادین** Symbolic) (character، شخصیتی است که نویسنده همهٔ مفاهیم اخلاقی، اندیشگی، معنوی و مانند آن را که در نظر دارد، در قالب او می‌ریزد و او را مظهر چیزی قرار می‌دهد، مانند نماد* انسانیت، نماد روحانیت و نماد وحشیگری. نمونهٔ چنین شخصیت‌هایی در قصه‌های قدیم ایرانی فراوان است. شخصیت‌های نمادین قصه‌های کهن ایرانی، برگرفته از دین و اسطوره* هستند؛ حال آن که در ادبیات غرب، سرچشمهٔ الهام شخصیت‌های نمادین سه چیز است: اسطوره، مسیحیت و رمانتیسم*. مثلاً شخصیت جو کرسیمس در رمان فارغ از ماه (۱۹۳۲م) نوشتهٔ ویلیام فاکنر، داستان‌نویس آمریکایی (۱۸۹۷- ۱۹۶۲م) نمادی از شخصیت مسیح است. شخصیت را با توجه به تحول‌پذیری او در جریان داستان، به دو گونهٔ ایستا و پویا تقسیم می‌کنند. شخصیت ایستا (static character)، شخصیتی است که در طول داستان و در پی رویدادهای گوناگون، متحول نمی‌شود و همان کسی است که در آغاز داستان بوده است، مانند شخصیت «خورشید شاه»، قهرمان داستان سمک عیار نوشتهٔ فرامرز بن خداداد ارجانی در سده‌های

شخصیت

ششم و هفتم هجری. **شخصیت پویا** (dynamic character)، دقیقاً نقطهٔ مقابل شخصیت ایستا است؛ یعنی ،در طول داستان و با پشت‌سرگذاشتن ماجراها و رویدادهای گوناگون ،متحول می‌شود و دیدی تازه پیدا می‌کند، مانند شخصیت «خالد» در رمان همسایه‌ها (۱۳۵۳ش) نوشتهٔ احمد محمود. شخصیت پویا اغلب در رمان و داستان کوتاه* ظاهر می‌شود. افزون بر این تقسیم بندی‌ها، شخصیت را به دو نوع ساده و کامل نیز تقسیم می‌کنند. **شخصیت ساده** (flat character) شخصیتی تک‌بعدی است و می‌توان او را در یک جمله تعریف کرد؛ شخصیت ساده ، پیچیدگی ندارد (مانند قهرمان). معمولاً شخصیت‌های فرعی و کم‌اهمیت داستان، ساده و تک‌بعدی هستند. **شخصیت کامل** (round character) برخلاف شخصیت ساده ، پر از پیچیدگی و ابهام است و جزئیات ،ظرایف و دقایق او موشکافانه ارائه می‌شود. معمولاً شخصیت‌های اصلی رمان، این گونه هستند. جدا از انواعی که برای شخصیت‌ها برشمرده شد، شخصیت‌ها و تیپ‌هایی پدید آمده‌اند که صورت قالبی پیدا کرده‌اند، مانند شخصیت «دن‌کیشوت» در رمانی به همین نام اثر سروانتس ، نویسندهٔ اسپانیایی (۱۵۴۷ -۱۶۱۶م) که نمایندهٔ مردم ساده‌لوح، خیالباف و پاکدل است و داستایفسکی (۱۸۲۱- ۱۸۸۸م)- به نوشتهٔ خود -هنگام پردازش شخصیت «پرنس میشکین» در رمان ابله (۱۸۶۹م) به آن نظر داشته است؛ یا شخصیت «اوبلوموف» در رمان اوبلوموف (۱۸۵۸م) نوشتهٔ ایوان گانچاروف (۱۸۱۲- ۱۸۹۱م) که نمایندهٔ اشراف‌زادگان بیکار، شکم‌باره، منفعل و افسرده‌ای است که همواره غرق در ذهنیات و رؤیاهای بیمارگونهٔ خود هستند؛ یا شخصیت «آکاکی آکاکیویچ» در داستان شنل (۱۸۴۲م) نوشتهٔ نیکولای گوگول (۱۸۰۹- ۱۸۵۲م) که مستقیم یا غیرمستقیم ،الگوی شخصیت سازی برخی از نویسندگان بعد از گوگول شد. شخصیت داستانی گذشته از اهمیت تاریخی، جامعه‌شناختی و فلسفی، اهمیت روان‌شناختی نیز پیدا کرد. در رمان نو، بنا به دیدگاه‌های نوین روان‌شناختی، شخصیت‌های اصلی داستان دیگر ویژگی‌های قهرمانانه و گاه خارق‌العادهٔ قهرمانان قالبی داستان‌ها را ندارند. چنین شخصیت‌هایی که اصطلاحاً به آن‌ها ضد قهرمان (anti- hero) می‌گویند، شخصیت‌هایی هستند که هیچ مشخصهٔ بارزی ندارند. اینان اغلب انسان‌هایی واخورده، بی‌دست‌وپا و بدون احساسات همگانی هستند و به هیچ روی، رنگ و بوی قهرمانی ندارند. دن‌کیشوت نخستین رمانی است که شخصیت اصلی آن ضد قهرمان است. سپس اونوره د/اورفه ، نویسندهٔ فرانسوی (۱۵۶۸- ۱۶۲۵م) در رمانس منثور شبانی خویش با نام آستره (۱۶۰۷- ۱۶۱۰م) از ضد قهرمان بهره گرفته است. این اصطلاح را نخستین بار و.پ. کاردر ۱۸۹۷م به‌کار برد. از ضد قهرمانان پرآوازهٔ ادبی می‌توان به «تریسترام شندی» در رمانی به همین نام از لارنس اشترن، رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۱۳- ۱۷۶۸م)، «لئوپولد بلوم» در رمان اولیس (۱۹۲۲م) نوشتهٔ جیمز جویس، داستان‌نویس ایرلندی (۱۸۸۲- ۱۹۴۱م)، «اوبلوموف» در رمان اوبلوموف ، «مورسو» در بیگانه (۱۹۴۲م) نوشتهٔ آلبرکامو، داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۹۱۳- ۱۹۶۰م) و «هانس اشنیر» در رمان عقاید یک دلقک (۱۹۶۳م) نوشتهٔ هاینریش بول، داستان‌نویس آلمانی (۱۹۱۷- ۱۹۸۵م) اشاره کرد. شخصیت «فخرالنسا» در شازده احتجاب (۱۳۴۷ش) نوشتهٔ هوشنگ گلشیری (۱۳۲۲ش -) نیز ضد قهرمان است. پیشینهٔ به کارگیری شخصیت در آثار ادبی به قدمت نخستین متون ادبی است. ارسطو (۳۸۴- ۳۲۲ق‌م) نخستین کسی بود که به شخصیت‌پردازی توجه کرد. وی شخصیت را در نمایش بررسی کرده، در فن شعر نوشته است: «شخصیت، ماهیت و سرشت قهرمانان تراژدی* را بازمی‌نماید.» در قرون وسطی نیز شخصیت‌پردازی همچنان کانون توجه بسیاری از نویسندگان بود، ازجمله چاسر، نویسنده و شاعر انگلیسی (۱۳۴۰- ۱۴۰۰م) در قصه‌های کانتربری (۱۳۸۷م). در ۱۶۰۵م با انتشار رسالهٔ ترویج دانش اثر فرانسیس بیکن، فیلسوف و مقاله‌نویس انگلیسی (۱۵۶۱- ۱۶۲۶م) نویسندگان توجه بیشتر و عمیق‌تری به شخصیت‌پردازی نشان دادند. وی در این رساله گفته است که با مطالعه و توصیف عالم صغیر(انسان) می‌توان عالم کبیر(جهان و هستی) را شناخت. در سدهٔ هفدهم میلادی، توجه به شخصیت و شخصیت‌پردازی فزونی گرفت، چندان که به پیدایی نوع ادبی جدیدی به نام «چهره‌نگاری» انجامید (← چهره‌نویسی) در چهره‌نگاری، نویسنده به خصوصیات جسمانی و روحانی افراد پرآوازه توجه می‌کند و به تفصیل و موشکافانه به تشریح آنان می‌پردازد. حتی بالزاک ، نویسندهٔ فرانسوی (۱۷۹۹- ۱۸۵۰م) نیز متأثر از این شیوه بوده است. از اواسط سدهٔ هجدهم میلادی، رفته رفته انسان‌محوری جایگاهی ویژه در ادبیات داستانی پیدا کرد، چنان‌که نویسندگانی چون جورج الیوت، بانوی نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۱۹-۱۸۸۰م)، فیودور داستایفسکی، نویسندهٔ روسی (۱۸۲۱- ۱۸۸۱م) و

شخصیت

گوستاو فلوبر، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۲۱- ۱۸۸۰م) به چهره‌نویسی روی آوردند. این شیوه با شخصیت‌پردازی‌های هنری جیمز، نویسندهٔ امریکایی (۱۸۴۳- ۱۹۱۶م) که کنش* و شخصیت را متأثر از یکدیگر می‌دانست، به اوج خود رسید. شخصیت‌پردازی در آثار ویرجینیا وولف، بانوی نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۸۲-۱۹۴۱م)، جیمز جویس و مارسل پروست، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۷۱- ۱۹۲۲م) که جملگی از طلایه‌داران نگارش رمان نو هستند، به کمال رسید. شخصیت‌پردازی پیشینه‌ای طولانی در داستان‌های فارسی دارد. مثلاً در شاهنامهٔ فردوسی، شخصیت‌هایی حضور دارند که در پیچ و تاب حوادث زندگی، آبدیده می‌شوند و تحول پیدا می‌کنند. شخصیت‌پردازی در شاهنامه با شیوه‌های نوین شخصیت‌پردازی پهلو می‌زند. «سمک عیار» در داستانی به همین نام، نمونه‌ای روشن از قهرمانان رمانس*های اروپا در قرون وسطی است. با گسترده شدن ادبیات و سربرآوردن مکتب‌های گوناگون ادبی، نقش و تأثیر شخصیت در داستان نیز صورت‌هایی گوناگون یافت. مثلاً اساس شخصیت‌پردازی در مکتب کلاسیسیسم*، توجه به عواطف و احساسات بود و توجه چندانی به فردیت نمی‌ورزید، زیرا نویسندهٔ کلاسیک، شخصیت‌ها را مظهر یا نمادی از یک گروه یا طبقهٔ اجتماعی تلقی می‌کرد. لافونتن، نویسندهٔ فرانسوی (۱۶۲۱- ۱۶۹۵م)، نیکولا بوالو، شاعر و منتقد فرانسوی (۱۶۳۶- ۱۷۱۱م) و ژان راسین ، نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۶۳۹- ۱۶۹۹م) از پیشروان مکتب کلاسیسیسم بوده‌اند. شخصیت‌های آثار رمانتیک که از اواخر سدهٔ هجدهم میلادی در انگلستان و سپس در سدهٔ نوزدهم میلادی در فرانسه، ایتالیا، اسپانیا و کشورهای اسکاندیناوی پیدا شدند، کسانی هستند که در دهکده‌ها، دژها، کلبه‌ها و کاخ‌های دورافتاده و متروک، در میان اشباح و آخرین بازماندگان خاندان‌های اصیل و اشرافی زندگی می‌کنند و از همین رو، اغلب جادوگران، کیمیاگران، دزدان دریایی و نظایر آن‌ها، شخصیت‌های این نوع داستان‌ها هستند. اینان روحیه‌ای بسیار حساس و ضربه‌پذیر دارند، بر عقایدشان بسیار پای می‌فشارند، خودشیفته و خودبرتربین هستند، چندان‌که با دیگران درنمی‌آمیزند و با زندگی اجتماعی در جنگ و گریزند. از همین رو، شخصیت‌های رمانتیک بیشتر فردگرا هستند. بنژامن کنستان، سیاستمدار و رمان‌نویس سوئیسی‌تبار فرانسوی (۱۷۶۷- ۱۸۳۰م) در رمان خود، آدولف (۱۸۱۵م)، می‌نویسد : «شرایط اهمیت زیادی ندارد، بلکه شخصیت آدمی مهم است.» هگل، فیلسوف آلمانی (۱۷۷۰- ۱۸۳۱م) که خود به همین مکتب گرایش داشته، می‌گوید: «شخصیت‌های حقیقتاً رمانتیک که عنصر فردی در وجودشان اهمیت کامل می‌یابد، تکروانی هستند که فقط به خودشان توجه دارند و هدف‌های معینی هم برای خود برمی‌گزینند که منحصراً هدف‌های خود آنان و خواست شخصیت خودشان است.» شخصیت‌های آثار شاتوبریان، نویسندهٔ فرانسوی (۱۷۶۸- ۱۸۴۸م)، لرد بایرون ، شاعر انگلیسی (۱۷۸۸-۱۸۲۴م) ،ویلیام وردزورت ، شاعر انگلیسی (۱۷۷۰- ۱۸۵۰م)، سمیوئل تیلور کالریج ،شاعر و منتقد انگلیسی (۱۷۷۲- ۱۸۳۴م)، هنری فیلدینگ ، داستان‌نویس انگلیسی (۱۷۰۷- ۱۷۵۴م) ،توبیاس اسمولت ، رمان‌نویس اسکاتلندی‌تبار انگلیسی (۱۷۲۱- ۱۷۷۱م) ، ویکتورهوگو ، نویسنده و،شاعر فرانسوی (۱۸۰۲- ۱۸۸۵م) ، ژورژ ساند، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۰۴- ۱۸۷۶م) و لامارتین ، نویسنده و شاعر فرانسوی (۱۷۹۰- ۱۸۶۹م) از برجسته‌ترین شخصیت‌های رمانتیک در عرصهٔ ادبیات اروپا هستند. در رمان‌های رآلیستی ، شخصیت‌ها خاستگاه اجتماعی دارند و شکل تیپ به خود می‌گیرند. شخصیت تیپیک در رمان رآلیستی، ویژگی‌هایی اجتماعی و منحصر به طبقهٔ خود دارد. ماکسیم گورکی، نویسندهٔ روسی (۱۸۶۸- ۱۹۳۶م) در دربارهٔ ادبیات می‌نویسد: « ...ولی اگر نویسنده قادر باشد مهم‌ترین اختصاصات طبقاتی، عادات، سلیقه‌ها، حرکات، عقاید و طرز صحبت را که مختص به بیست، پنجاه یا صد نفر دکاندار، کارمند یا کارگر است، خلاصه نماید و قادر باشد آن‌ها را در یک دکاندار، کارمند یا کارگر فشرده کند، او در آن صورت، تیپی به‌وجود آورده است و این، هنر است.» آنتون چخوف، نمایشنامه‌نویس رآلیست روسی (۱۸۶۰- ۱۹۰۴م) در این باره می‌گوید: «...همهٔ این‌ها غیرواقعی است و در زندگی واقعی اتفاق نمی‌افتد. نویسنده باید ساده بنویسد : دربارهٔ موضوع‌هایی مثل چطور پیتر سیمونوویچ با ماریا ایوانووا عروسی می‌کند؛ داستان یعنی همین.» از اواسط سدهٔ نوزدهم میلادی که برخی از شاخه‌های علوم انسانی، همچون مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی گسترش یافتند، نویسندگان رآلیست توانستند شخصیت‌هایی زنده و طبیعی‌تر بیافرینند که با محیط ، زمان، مکان، فضا،اوضاع سیاسی، اجتماعی، اقتصادی ، عاطفی،... کاملاً سازگار باشند. شخصیت‌های داستان‌های رآلیستی، به خود واگذاشته می‌شوند

شخصیت

تا خود، مسیر کنش‌ها و اندیشه‌های خود را برگزینند. مثلاً تولستوی، رمان‌نویس روسی (۱۸۲۸- ۱۹۱۰م) گفته است که تا واپسین لحظاتِ به پایان رساندن آناکارنینا (۱۸۷۳- ۱۸۷۶م) نمی‌دانست که سرنوشت شخصیت‌های داستان چه خواهد شد. شخصیت‌های داستان‌های چارلز دیکنز، نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۱۲- ۱۸۷۰م)، استاندال، نویسندهٔ فرانسوی (۱۷۸۳- ۱۸۴۲م)، اونوره دوبالزاک، نویسندهٔ فرانسوی (۱۷۹۹- ۱۸۵۰م)، نیکولای گوگول، نویسندهٔ روسی (۱۸۰۹- ۱۸۵۲م)، آلکساندر پوشکین، شاعر و نویسندهٔ روسی (۱۷۹۹- ۱۸۳۷م)، فیودور داستایفسکی، نویسندهٔ روسی و گی‌دوموپاسان، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۵۰- ۱۸۹۳م) جزو شخصیت‌های رآلیستی هستند. در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم میلادی با گسترش و تکوین علوم طبیعی، پزشکی، ژنتیک (قوانین مندل) و نظریهٔ تکامل (داروین) ، مکتب ناتورالیسم* پیدا شد و بالید. از طرفی، پیدایی مکتب‌های فلسفی ماتریالیسم مکانیکی، اثبات‌گرایی و ناتورالیسم فلسفی، روند شکوفایی و بالندگی این مکتب را شتاب بخشید. ناتورالیست‌ها انسان را حیوانی می‌دانند که اسیر غرایز و شهوات است. از همین رو، شخصیت‌های داستان‌های ناتورالیستی، انسان‌هایی فاقد هر گونه ویژگی مثبت هستند. امیل زولا، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۴۰- ۱۹۰۲م)، گوستاو فلوبر، داستان‌نویس فرانسوی (۱۸۲۱- ۱۸۸۰م) و ادموند دوگونکور، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۲۲-۱۸۹۶م)از برجسته‌ترین نویسندگان ناتورالیست در شمار می‌آیند. در اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی مکتب سوررآلیسم در اروپا سربرآورد. این مکتب، برآیندی از اندیشه‌های **هنر برای هنر*** ویکتورهوگو و **آزادی برای هنر** داستایفسکی است و در پی شعار رمانتیک‌ها که «تنها حقیقت، دنیای درونی انسان است» ، پدید آمد. هربرت رید، شاعر و منتقد انگلیسی (۱۸۹۳- ۱۹۶۸م) که از نظریه‌پردازان این مکتب نیز بوده، می‌نویسد: «سوررآلیست‌ها هرگز نمی‌کوشند تا عناصر عقلانی هنر را بر عناصر تصویری - تخیلی آن، رجحان دهند. به عقیدهٔ آنان، هیچ‌چیز بی‌حاصل‌تر و بیهوده‌تر از هنری نیست که منحصراً به بیان پاره‌ای از جهات گوناگون حقایق طبیعی بپردازد.» نیچه، فیلسوف آلمانی (۱۸۴۴- ۱۹۰۰م) نیز بر آن بود که «هر جا موجود زنده یافت شود، سخن از اطاعت می‌رود. تمام موجودات زنده آن‌هایی هستند که اطاعت می‌کنند.» در نتیجه شخصیت‌های آثار سوررآلیستی غرق در رؤیا و خلسه و اوهام هستند؛ نه گذشته‌ای دارند، نه به آینده می‌اندیشند؛ ارتباطی با جامعه ندارند؛ روحیه‌ای تسلیم‌پذیر دارند و چون بشر را موجودی حقیر و ناتوان و سر به فرمان قانون و زندگی می‌دانند، هیچ واکنشی در برابر ستمگری‌های اجتماعی انجام نمی‌دهند. از این روی در آثار سوررآلیستی ،جایی برای پردازش پستی و بلندی‌های مسیرتکاملی شخصیت باقی نمی‌ماند. ماندگاری و پرجاذبگی شخصیت‌ها در آثار برجستهٔ سوررآلیستی بیشتر مرهون فضاسازی‌های نو و تخیلی و بار فلسفی و روان‌شناختی خود آثار است. آندره برتون ،شاعر فرانسوی (۱۸۹۶- ۱۹۶۶م) ، آرتور رمبو، شاعر فرانسوی (۱۸۵۴- ۱۸۹۱م)، لوئی آراگون، شاعر فرانسوی (۱۸۹۷- ۱۹۸۲م)، پول الوار ، شاعرفرانسوی (۱۸۹۵- ۱۹۵۲م)، میگل آنخل آستوریاس، داستان‌نویس گواتمالایی (۱۸۹۹-۱۹۷۴م) و فرانتس کافکا، نویسندهٔ چک (۱۸۸۳-۱۹۲۴م) از جملهٔ سوررآلیست‌هایی هستند که چنین شخصیت‌هایی در آثارشان به چشم می‌خورند. شخصیت در ادبیات معاصر عموماً و در رمان نو خصوصاً جلوه‌ای دیگر پیدا کرده است. عنصر شخصیت هر چه به رمان نو نزدیک‌تر می‌شود، با مفهوم پیشین و قالبی خود بیشتر فاصله می‌گیرد. علت این دگردیسی را باید در دیدگاه‌های نوین فلسفی - سیاسی و رویدادهای سیاسی - اقتصادی جهانِ پس از جنگ‌های جهانی یکم و دوم جستجو کرد. رولان بارت، منتقد ادبی و نظریه‌پرداز فرانسوی (۱۹۱۵- ۱۹۸۰م) می‌گوید: «آنچه در رمان امروز منسوخ و کهنه شده است، شیوه‌های نوشتن نیست، بلکه خود شخصیت است. آنچه دیگر نمی‌توان آن را نوشت، همان اسم خاص است.» ناتالی ساروت ، نویسندهٔ روسی‌تبار فرانسوی (۱۹۰۲م -) نیز بر آن است که «درعصر گذشته، مثلاً در دورهٔ بالزاک ،نویسنده اعتقاد داشت که باید زیستن شخصیت‌ها و زندگی واقعی را نشان دهد و شخصیت‌ها باید هرچه بیشتر واقعی،عمیق و زنده باشند. اما آنچه رمان نو را از رمان گذشته متمایز می‌کند، این است که نه نویسنده دیگر اعتقاد و باوری به شخصیت‌های رمان خود دارد، نه خواننده.» این بی‌توجهی عمدی به شخصیت و شخصیت‌پردازی گاهی به بی‌نام ماندن یا حذف نام شخصیت(ها) می‌انجامد،مانند شخصیت «ک» در رمان قصر نوشتهٔ فرانتس کافکا. از دیگر شیوه‌های بی‌توجهی عمدی به شخصیت(ها) ،اطلاق یک اسم بر چند شخصیت است،مانند اطلاق اسم «بابی واتسون» به چند شخصیت [غایب] در نمایشنامهٔ آوازه‌خوان تاس (۱۹۵۱م) اثر اوژن یونسکو، نمایشنامه‌نویس رومانیایی‌تبار فرانسوی

(۱۹۱۳-۱۹۸۶م). به هر حال، بی‌توجهی عمدی به شخصیت، خود مبین توجه ضمنی به این عنصر است. نظریه‌پردازان ادبی، کلیهٔ نظریه‌های مربوط به شخصیت را به دو دسته تقسیم کرده‌اند: ۱ـ نظریه‌ای که می‌گوید شخصیت فقط یکی از اشخاص داستان یا نمایش است، و ۲ـ نظریه‌ای که می‌گوید شخصیت پدیده‌ای پدیدارشناختی است. طرفداران نظریهٔ نخست، شخصیت را انسانی می‌دانند که به خواست نویسنده وارد صحنهٔ داستان یا نمایش می‌شود و با شگردهای گوناگونی که نویسنده به کار می‌گیرد، ویژگی‌های خود را به خوانندهٔ کتاب می‌نمایاند. و دقیقاً به خواست نویسنده عمل می‌کند و در نهایت از صحنه* بیرون می‌رود. ادوارد مورگان فورستر، نویسندهٔ انگلیسی از طرفداران این نظریه است. طرفداران نظریهٔ دوم، به هیچ روی، شخصیت را ایستا، منفعل و فاقد خلاقیت نمی‌دانند، بلکه او را موجودی پویا می‌بینند که هستی او از لابلای کنش داستان یا نمایش آشکار می‌گردد. گرچه چنین شخصیتی از طرح کلی داستان پیروی می‌کند، اما گه‌گاه مبتکرانه عمل می‌کند و مسیر حرکت خویش را خود برمی‌گزیند. اینان براین باورند که هر شخصیت، زبان ویژهٔ خود را دارد. میخاییل باختین، نظریه‌پرداز روسی (۱۸۹۵- ۱۹۷۵م) به این نظریه باور داشته می‌گوید: «نویسنده شخصیت را برای گفت‌وگو خلق می‌کند.» سه نظریه برای بررسی و تحلیل شخصیت داستانی وجود دارد: ۱ـ **نظریهٔ کنش‌گرایانه**، که نخست، ولادیمیر پراپ فولکلورشناس و پژوهندهٔ ساختارگرای روسی (۱۸۹۵- ۱۹۷۰م) آن را در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان پیش کشید. معتقدان به این نظریه، شخصیت را همان دارندهٔ نقشی می‌دانند که پس از ایفای نقش خود باید از قصه بیرون رود. اینان به ویژگی‌های معنایی و حتی جنسیت شخصیت(ها) توجهی نشان نمی‌دهند. آنچه در نظر اینان مهم است، نقشی است که نویسنده برعهدهٔ شخصیت گذارده تا آن را ایفا کند. شکل گرایان (فورمالیست‌ها)، ساختگرایان و نشانه‌شناسان از طرفداران این نظریه هستند. ۲ـ **نظریهٔ معناگرایانه** که طرفداران آن به مشخصه‌های پیچیدهٔ درونی شخصیت توجه دارند، چندان‌که در نظرشان، اسم شخصیت فقط اسم نیست، بلکه نمایانگر روحیه و منش شخصیت نیز هست. رولان بارت، از پیروان این نظریه است. ۳ـ **نظریهٔ نام‌گرایانه**، که بر آن است شخصیت چیزی نیست جز نام و نشانه‌هایی که پاره‌ای از متن داستان است، چنان‌که اگر شخصیت را از متن بیرون آورند و آن را مجزا و منتزع بررسی کنند، کسی آن را در نخواهد یافت.

منابع: ادبیات داستانی، ۳۹۳-۴۰۰؛ ادبیات داستانی: رمان و واقعیت اجتماعی، ۴۹-۵۳؛ ادبیات کودکان و نوجوانان، ۱۱۳-۱۱۸؛ جنبه‌های رمان، ۴۹-۸۸؛ دستور زبان داستان، ۱۲۳-۱۷۵؛ ساخت رمان، ۱-۲۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۷۷-۱۸۲؛ فرهنگ اندیشهٔ نو، ۵۳۴؛ قصهٔ نو، انسان طراز نو، ۳۱-۳۴؛ قصه‌نویسی، ۲۴۲-۲۹۷؛ منشأ شخصیت در ادبیات داستانی، در صفحات فراوان، نظریهٔ رمان، ۲۶-۳۱؛ هنر داستان‌نویسی، ۲۶۹- ۲۸۴؛ حسین پاینده، «شخصیت‌پردازی در داستان کوتاه»، ادبیات داستانی، سال دوم، شمارهٔ ۱۸، صص ۳۶-۳۹؛ هوشنگ مرادی کرمانی، «چهرهٔ کودکان روستایی در قصه‌های ایرانی»، هفده‌مقاله دربارهٔ ادبیات کودکان، صص ۹۵-۱۱۲؛ شبنم رضوی، «چهرهٔ کودکان کشورهای در حال توسعه در ادبیات کودکان ایران»، همان‌جا، صص ۱۱۲-۱۲۴؛
A Glossary of Literary Terms, Abrams, 21-22; *Schüler Duden Literatur*, 30; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 33-34; *The Reader's Encyclopedia*,39.

آذر

شخصیت‌پردازی ← شخصیت

شرح (šarh)، در لغت به معنی پاره‌پاره‌کردن، گشادن و فراخ کردن و در مجاز* در معانی* کشف، تفسیر، بسط، بیان، تشریح، توضیح، آشکار کردن و مسئلهٔ مشکل را بیان کردن است. برخی شواهد آن در شعر فارسی بدین‌گونه است: «به هر وصفی که گویم زان فزونست ـ زهر شرحی که من دانم برونست.» (ناصرخسرو)□ «گر ز غمم صد یکی، شرح دهم پیش کوه ـ آه دهد پاسخم، کوه به جای صدا.»(خاقانی)□ «گر بگویم شرح آن بی‌حد شود ـ مثنوی هفتاد من کاغذ شود.»□ «شرح این هجران و این سوز جگر ـ این زمان بگذار تا وقت دگر.» (مولوی) □ «نه من اندیشه ببستم قلم وهم شکستم ـ که تو زیباتر از آنی که کنم شرح و بیانت.» (سعدی)□ «هر شبنمی درین ره، صد بحر آتشین است ـ دردا که این معما، شرح و بیان ندارد.»□ «یارب کجاست محرم رازی که یک زمان ـ دل شرح آن دهد که چه دید و چه‌ها شنید.» (حافظ)□ «رقعتی نوشتم به شرح تمام و پیش شدم.»(بیهقی) شرح در اصطلاح، به آنچه در توضیح سخن پوشیده‌ای نویسند و نیز به کتابی که بدین‌گونه در توضیح

شرح

مطالب کتابی دیگر نوشته شده باشد و آن را نزدیک به فهم کند، گویند. البته این گونه کتب، در رد و جواب کتب علمای دیگر نیز بود. با رکود کلی عقلی و فکری که نتیجهٔ قطعی کشتار و غارت مغول و تاتار بود ـ جز پیدایی اندیشه‌های عالمانی چون خواجه نصیر طوسی (ـ۶۷۲ق) و نجم‌الدین دبیران (ـ۶۷۵ق) ـ کمتر اندیشه‌های نو و ابتکارها و ابداع‌های تازه می‌بینیم و آثار عالمان، بیشتر بر مدار شرح و تفسیر و تلخیص* و تهذیب و تحشیهٔ گفتار پیشینیان و اثبات سخنان آنان دور می‌زد. این انحطاط کلی نه تنها حاصل حمله‌های مغول در این دوره است، بلکه ثمره‌ای است که از کیفیت تربیت فکری مسلمانان ،خاصه از سدهٔ پنجم با نیروگرفتن اندیشهٔ تعبد و تقلید و استناد به سخنان پیشینیان حاصل شده است. در ۶۴۵ق که خلیفهٔ عباسی مستعصم‌بالله (۶۴۰ـ ۶۵۶ق) به مدرسان مدرسهٔ مستنصریه فرمان داد «از آن پس چیزی از تصانیف خود بر طلاب نخوانند و فقها را به حفظ کردن چیزی از آن‌ها وادار و ملزم نسازند ، بلکه کلام مشایخ را برای حفظ ادب نسبت به آنان و از راه تبرک به شاگردان بیاموزند»، دایرهٔ تدریس محدود و از آزادی عقیدهٔ مدرسان کاسته شد و همین دفاع از علما و بزرگان پیشین و کتاب‌های آنان، سبب رواج بیشتر کتب شرح، کتب تلخیص ،نگارش حاشیه بر شرح یا حاشیه بر کتاب و تألیف کتب مختصر، متوسط و مفصل و نگارش تعلیقه بر آن‌ها شد. این شرح‌ها، حواشی و کتب تلخیص که بیشتر به عربی بودند و جنبهٔ درسی داشتند، در موضوعات گوناگون، چون کلام، فقه، منطق، حکمت و فلسفه، ریاضیات، نجوم، موسیقی، پزشکی، داروشناسی، لغت، صرف و نحو، علوم بلاغت، شعر، ادب، معما، اخلاق، دعا و قرائت و تجوید قرآن بودند. نگارش کتب شرح به دو گونه‌اند: ممکن است شارح در شرح خود تمام کلام متن را یاد نکند، بلکه هرجایی از متن را که لازمهٔ شرح دانست، بیاورد و سپس به شرح آن بپردازد. مثل تفسیرکشاف؛ یا این‌که تمام کلمات متن را آورد و سپس به شرح آن‌ها پردازد و این گونهٔ دوم خود، دو نوع است: یکی این‌که قسمی از عبارات اصل را با لفظ قال (=گفت) آورد و آنگاه به شرح آن با لفظ اقول (=می‌گویم) پردازد که در این صورت کلمات متن از شرح آن مجزا و جدا می‌شوند. چنین شرحی را «شرح به ترتیب قال اقول» گویند، مانند شرح انموذج . دیگر آنکه عبارات اصل را با شرح آن ترکیب کرده کتابی ممزوج از اصل و شرح پدید آورد. بدین صورت که هرجا که کلمات اصل را صلاح ندانست، روی آن خط کشیده یا با رنگی جز رنگ خطوط متن، یا درشت و برجسته نویسد. این نشرح را شرح مَزْجی گویند، مانند شرح تصریف ، شرح الفیهٔ سیوطی ، شرح لمعه، تاج‌العروس و جواهرالکلام. برخی از شارحان در ترکیب عبارات اصل با شرح آن‌ها، آن‌چنان مهارت و استادی به کار برده‌اند که امتیاز میان متن اصلی و شرح آن چندان آسان نیست. برخی از شرح‌ها مثل تاج‌العروس با گذاشتن کلمات متن اصلی‌درون پرانتز، آن را از شرح آن جدا کرده‌اند. در اخبارالاوائل (ص ۳۴) آمده که نخستین کسی که شرح مزجی نوشت، خواجه نصیرطوسی بود و باز در جایی دیگر (ص ۱۰۶) یاد کرده که نخستین کتاب در شرح مزجی از امامیه، شرح فصول خواجه است، اما صاحب روضات‌الجنات (ص ۲۹۵) نخستین کتاب مزجی و شارح آن را شرح ارشاد علامهٔ حلی (ـ۷۲۶ق) دانسته است. چند نمونه از کتب شرح عربی بدین‌گونه‌اند:شرح و رد امام فخررازی (ـ۶۰۶ق) بر اشارات و تنبیهات ابن سینا(ـ۴۲۸ق) در فلسفه، به نام حل مشکلات اشارات؛ شرح خواجه نصیرطوسی به بر شرح امام فخر از آن کتاب، به نام حل مشکلات‌الاشارات؛ المحاکمات بین شرحی‌الاشارات قطب‌الدین رازی (ـ۷۶۶ق) در سنجش گفتار امام فخر و خواجه نصیر بر همان کتاب؛ شرح قطب‌الدین رازی بر شمسیهٔ نجم‌الدین دبیران(ـ۶۷۵ق) در منطق به‌نام تحریرالقواعدالمنطقیه ؛ شرح قطب‌الدین شیرازی (ـ۷۱۰ق) بر حکمة‌الاشراق شهاب‌الدین سهروردی (ـ۵۸۷ق) و شرح دیگر وی به نام التحفة‌السعدیه در پزشکی در شرح قانون ابن سینا؛ تفسیرالتحریر نظام اعرج (ـ۷۲۸ق) در شرح تحریر مجسطی خواجه نصیر؛ شرح خطیب قزوینی (ـ۷۳۹ق) بر مفتاح‌العلوم سکاکی خوارزمی (ـ۶۲۶ق) در علوم بلاغی به‌نام تلخیص المفتاح ؛ دو شرح سعدالدین تفتازانی (ـ۷۹۲ق) بر تلخیص‌المفتاح قزوینی به نام‌های مطول و مختصر ؛ شرح جلال‌الدین دوانی (ـ۹۰۸ق) بر تهذیب‌المنطق والکلام سعدالدین تفتازانی. بسیاری از کتب شرح هستند که شارحان، نخست آن را ترجمه* می‌کردند و سپس به شرح آن می‌پرداختند، مانند شرح الفیهٔ‌ابن مالک از محمد مقیم بن صفی قزوینی که نسخهٔ خطی آن به شمارهٔ ۳۴۵۸ در کتابخانهٔ مرعشی نگهداری می‌شود. برخی از کتاب‌های شرح با این‌که اصل آن‌ها فارسی هستند، اما شرح آن‌ها به زبانی دیگر است، مانند شرح سودی بر حافظ (ترجمهٔ عصمت ستارزاده، ۱۳۶۲ش) و شرح دیگر محمد سودی بوسنوی به نام شرح سودی برگلستان سعدی (ترجمهٔ حیدر خوش‌طینت، تبریز ۱۳۴۹ش). شرح،

شرح

معنی بسیار نزدیکی با حاشیه دارد. حاشیه به معنی طرف و کناره و عبارت از اطراف کتاب است و بعد این لغت، به چیزی که در آن اطراف، نوشته شود نیز اطلاق شد. به عبارت دیگر حاشیه، زیادات، الحاقات و شروحی است که در اطراف کتاب‌ها نویسند و آن از حشو به معنی زاید یا از حاشیه به معنی کناره است. این دسته از کتب، مانند کتب شروح در رد نظرات علما نیز نوشته می‌شدند. تفاوت حاشیه با شرح در آن است که شارح مطالبش را در متن اصلی می‌آورد و محشی در حاشیهٔ کتاب. حواشی گاهی در همان اطراف کتاب باقی می‌ماند، که آن را به تعبیر مجالس‌المؤمنین حاشیهٔ کنار کتابی یا غیر مدون گویند و گاهی در کتابی یا جزوه‌ای جمع می‌آمد که در آن صورت به آن حاشیهٔ مدون گویند. مثلاً بیشتر مطالب یادداشت‌های محمد قزوینی که به کوشش ایرج افشار گردآوری شده و به چاپ رسیده، حاشیه‌هایی است که وی برکتاب‌هایی که تصحیح کرده نوشته است. حاشیه‌نویسی پیش از سدهٔ دهم هجری، منحصر به کشف مشکلات و شرح برخی از عبارات پیچیده بود. اندکی پس از این تاریخ، حواشی روشن‌تر از متن اصلی بودند، اما پس از آن، در عهد صفوی و قاجار با دشواری‌ها و پیچیدگی‌هایی همراه شد،چنان‌که دشواری‌های آن حواشی دست کمی از مشکلاتِ خود متن نداشتند و در روزگار پس از آن نیز این ویژگی آشکارتر شد. کتب حواشی را می‌توان به سه دسته بخش کرد: الف ـ حواشی بر کتب ادبی که شمار آن‌ها بسیار فراوان است. ب ـ حواشی برکتب دینی: دربارهٔ مسائل اصلی دین که احتیاج به استدلال‌های عقلی یا نقلی دارد، محشی تنها به حاشیه بسنده نکرده، بلکه رسالهٔ مستقلی در آن مورد می‌نوشت، به‌خصوص کتب رد و معارضه که مستقلاً تألیف می‌شدند. اما در مسائل فرع دین، ممکن بود محشی مسئله‌ای را که برخلافِ استنباط متن، استنباط کرده، مختصر و به صورت فتوی بنویسد یا اگر احتیاج به استدلال داشت، به شرح بیشتر آن دست برد. ج ـ حواشی علوم عقلیه: این دسته از حواشی در عهد تیموری فراوان بودند. در این زمان هر صاحب عقیده‌ای نظرات خود را حق می‌دانست. بدین سبب میدان اعتراضی برای مخالفان آن عقیده به‌وجود می‌آمد و به‌محض این‌که کسی رساله یا کتابی می‌نوشت، به اندک زمانی حواشی، چندی بر آن وارد می‌شد و چیزی نمی‌گذشت که آن حواشی خود متنی مفروض واقع می‌شد و بر آن حواشی یا شرح می‌نوشتند. حال ممکن بود آن نگارش سوم بر متن اصلی، یا بر شرح یا حاشیهٔ پیشین، یا این‌که خود یک نظر سوم یا محاکمه‌ای میان آنان باشد، مانند تجریدالکلام خواجه نصیر، که علاءالدین قوشچی شرحی به نام شرح جدید بر آن نوشت و ملا جلال دوانی نخست بر آن حاشیه‌ای به نام حاشیهٔ قدیم‌جلالیه نوشت و چون صدرالدین دشتکی (ـ۹۰۳ق) در حاشیهٔ خود، سخنان دوانی را رد کرد، دوانی دوباره حاشیه‌ای به نام حاشیهٔ جدید جلالیه نوشت . وی بار سوم در پاسخِ حاشیهٔ دوبارهٔ صدرالدین، حاشیهٔ اَجدجلالیه را نوشت و پس از درگذشت صدرالدین، فرزندش غیاث‌الدین منصور دشتکی (ـ۹۴۸ق) ،حاشیهٔ شرح جدید را بر حاشیه‌های دوانی نوشت. کتابی که بر آن حاشیه می‌نوشتند، تألیفی از محشی به حساب می‌آمد، با آن‌که محشی قسمی از آن را حاشیه نکرده، اما مطالبی جز مطالب خود را می‌آورد و مطالب ابداعی خود را نیز به آن می‌افزود. چند نمونه از کتب حواشی عربی بدین‌گونه‌اند: حاشیهٔ قطب‌الدین شیرازی بر حکمة‌العین نجم‌الدین دبیران؛ حاشیهٔ سعدالدین تفتازانی بر کشاف زمخشری ؛ حاشیهٔ میرشریف جرجانی بر شرح رضی‌الدین استرابادی (ـ۶۸۶ق) بر الفیه؛ حاشیهٔ دیگر وی بر مختصرتفتازانی؛ حاشیهٔ شمس‌الدین محمد خفری (ـ۹۴۲ق) بر الهیات شرح تجرید؛ حاشیه‌های میرزا جان باغ نوی شیرازی (ـ۹۹۴ق) بر اثبات واجب‌قدیم دوانی؛ حاشیهٔ همو بر حاشیهٔ قدیم دوانی؛ حاشیهٔ همو بر شرح میرک بخاری (سدهٔ یازدهم)؛ حاشیهٔ همو بر حکمت‌العین نجم‌الدین دبیران؛ حاشیهٔ ملا صدرای شیرازی بر حکمة‌الاشراق سهروردی؛ حاشیهٔ همو بر شرح حکمة‌الاشراق قطب‌الدین شیرازی؛ حاشیهٔ همو بر الهیات شفا. همچنین حاشیه معنای تنگاتنگی با تعلیقه دارد. تعلیقه چیزی است که بر دور یا کنار کتاب آویخته شود. به عبارت دیگر شرح و بیان برخی مطالب کتاب است که غالباً در حاشیهٔ کتاب، درکنارِ آن مطلب نوشته شود. بدین ترتیب چندان فرقی با حاشیه ندارد، جز آن‌که نوشتن اطراف کتب معقول را غالباً تعلیقه می‌گفتند و شاید این بدان سبب باشد که اشاره به دقت مطالب عقلیه دارد، چنان‌که در الذریعه آمده که : گویا اهل علوم عقلیه نخواستند تعلیقات فلسفی خود را حاشیه بنامند، برای این‌که معنی حشو (=زیادی) از آن برمی‌آید.» چند نمونه از آن کتب از این قرارند: تعلیقه بر تفسیربیضاوی،از مصلح‌الدین محمدانصاری لاری (ـ۹۷۹ق)؛ تعلیقه بر اثولوجیاکه منسوب به ارسطو است،از قاضی سعید قمی (ـ۱۱۰۳ق) ؛ تعلیقهٔ ابوالفتح محمد بن سعید حسینی بر شرح اشکال‌التأسیس. از سدهٔ نهم و دهم هجری، نگارش کتب شرح، حاشیه و تلخیص از حیث

شرح

مطلب، کمابیش همانند اصل‌های آن‌ها یا شرح‌ها و حاشیه‌های پیش از آن‌ها بود و سخن تازه‌ای نداشت. به عبارت دیگر درس‌های ازبر شده‌ای بودند که باز به نگارش درمی‌آمدند و امتیاز آن‌ها در کیفیت تحریر و تقریر بود،نه در اصل موضوع. بدین ترتیب این تألیفات فراوان، اختلاف اصطلاحات برای یک فن و چگونگی روش‌های آن‌ها، اشکال‌هایی را در فراگیری یک فن برای متعلم به‌وجود آوردند. مثال این گفته، فقه مالکی است و کتاب‌ها و شرح‌های فقهی که بر آن‌ها نوشته شده، مانند کتاب‌های ابن یونس و اللخمی و ابن بشیر و التنبیهات و المقدمات و البیان و التحصیل. چه در این صورت طالب علم محتاج است به تشخیص دادن و احاطه بر طریق‌های مختلف از قیروانی، قرطبی، بغدادی، مصری و روش‌هایی که پس از آن‌ها معمول شد و مراعات همهٔ آن‌ها. حال آن‌که این همه به‌تمامی تکرار یک معنی واحد است. اینک به شناسایی برخی از مهم‌ترین کتب شرح،حاشیه و تلخیص فارسی می‌پردازیم: در موضوع کلام: ۱ـ الحق‌المبین از حکیم الدین ادریس (پایان سدهٔ نهم و اوایل سدهٔ دهم هجری) در شرح حق‌الیقین. ۲ـ شرح الباب‌الحادی عشر از علاءالدین ملک علی بن محمد شفیع تونی (سدهٔ یازدهم هجری). ۳ـ شرح الباب‌الحادی عشر از سیدصدرالدین محمد بن محمد باقر رضوی قمی (ـح ۱۱۶۰ق). ۴ـ شرح تجریدالعقاید خواجه نصیر طوسی (ـ۶۷۲ق) از شیخ عبدالله بن محمدکاظم تبریز (سدهٔ دوازدهم هجری). ۵ـ شرح‌الباب‌الحادی عشر از میر ابوالفتح بن میرزا مخدوم عربشاهی. ۶ـ شرح اصل‌الاصول ملا محمد جعفر بن سیف الدین شریعتمدار استرابادی (ـ۱۲۶۳ق)، از مؤلفی ناشناس. در فقه: ۱ـ شرح جواهرالفرایض خواجه نصیر، از شاه ابوالحسن بن احمدشریف قاینی (سدهٔ دهم هجری). ۲ـ شرح سفرالسعادة مجدالدین محمد بن یعقوب فیروزآبادی (ـ۸۱۷ق) از مؤلفی ناشناس که نسخهٔ خطی آن به شمارهٔ ۸۳۹۶ در کتابخانهٔ مرعشی نگهداری می‌شود. ۳ـ حاشیهٔ جامع‌عباسی از شیخ محمد بن علی بن خاتون عاملی (سدهٔ یازدهم هجری). ۴ـ شرح الفیه از قاسم بن حسن بسطامی. ۵ـ شرح شرایع‌الاسلام علامهٔ حلی از محمدرضا بن محمد حسین بن عبدالله. ۶ـ منهج‌الاجتهاد در شرح شرایع‌الاسلام ، از ملا محمدتقی برغانی قزوینی (سدهٔ سیزدهم هجری). در منطق: ۱ـ شرح عصام‌الدین ابراهیم بن محمداسفراینی (ـ۹۴۳ق) بر کتاب کبری اثر سید شریف جرجانی. ۲ـ حاشیهٔ شرح عصام بر کبری، از میرابوالفتح بن میرزا مخدوم حسینی عربشاهی (ـح ۹۷۶ق). ۳ـ شرح کبری از ابوالبقا بن عبدالباقی حسینی. ۴ـ شرح تهذیب‌المنطق تفتازانی، از جمال‌الدین محمدبن محمود شهرستانی. ۵ـ حاشیهٔ حاشیهٔ یزدی، بر تهذیب‌المنطق، از میرزاعلی‌رضا که شاید همان میرزا علی‌رضای تجلی اردکانی باشد. در فلسفه: ۱ـ شرح قصهٔ حی بن یقظان ابن سینا، از شارحی ناشناس. این شرح را شارح به فرمان عضدالدین علاءالدوله ابوجعفر دشمنزیار کاکویی (ـ۴۳۳ق) نوشته است. شعر و ادب : ۱ـ شرح دیوان امیرالمؤمنین علی(ع)از میر حسین بن معین‌الدین میبدی (ـ۹۰۴ق) که در ۱۳۵۶ق در تهران به چاپ رسیده. ۲ـ شرح قصیدهٔ برده از بهاءالدین محمد لاهیجانی. ۳ـ شرح قصیدهٔ برده از افضل‌الدین ترکهٔ اصفهانی. ۴ـ شرح قصیدهٔ عینیهٔ حمیری از محمد قاسم استرابادی. ۵ـ شرح شواهدالبهجةالمرضیهٔ جلال‌الدین سیوطی از ملا نظام‌الدین بن احمد اردبیلی (ـ۱۱۵۰ق). ۶ـ شرح شواهد قطرالندی جمال‌الدین عبدالله نحوی (ـ۷۶۱ق) از ملا نظام‌الدین بن احمد اردبیلی (ـ۱۱۵۰ق). ۷ـ شرح شواهد مغنی‌اللبیب ابن هشام از علینقی نوری (سدهٔ سیزدهم هجری). ۸ـ شرح قصیدهٔ تائیهٔ دعبل خزاعی (ـ۲۴۶ق) از سید محمد مهدی بن محمد ابراهیم رضوی همدانی (سدهٔ سیزدهم هجری). ۹ـ مشارق‌الدراری در شرح قصیدهٔ تائیهٔ ابن فارض از سعیدالدین سعید فرغانی (تهران ۱۳۵۷ش). ۱۰ـ شرح دیوان انوری از میرزا علی‌اکبر بن میرزا محمدفیض قمی (سدهٔ سیزدهم هجری). ۱۱ـ شرح دیوان انوری از میرزا ابوالحسن حسینی فراهانی (ـ۱۰۳۹ق). ۱۲ـ شرح قصیدهٔ «بانت سعادِ کعب بن زهیر از میرزا محمد بن عبدالصبورحکیم قبلی تبریزی خویی (سدهٔ چهاردهم هجری). ۱۳ـ شرح سه نثرظهوری ترشیزی از امام بخش صهبائی دهلوی (لکهنو، ۱۳۲۴ق). ۱۴ـ شرح قصاید عرفی از ملا قطب‌الدین فارغ (هند، ۱۳۰۳ق). ۱۵ـ شرح قصیدهٔ فارسی ابوالهیثم جرجانی از محمد بن سرخ نیشابوری (تهران، ۱۳۳۴ش). ۱۶ـ شرح همان قصیده از ناصرخسرو به نام جامع‌الحکمتین (تهران، ۱۳۳۲ش). ۱۷ـ شرح قصیدهٔ یائیهٔ میرفندرسکی، از سید محمد صالح خلخالی (تهران ۱۳۱۲ق). کتاب‌های شرح گلستان سعدی که برخی از آن‌ها از این قرارند: ۱۸ـ شکرستان از ملا سعد پتنه‌ای (تألیف در ۱۰۹۵ق). ۱۹ـ شرح گلستان از محمد غیاث‌الدین جلال‌الدین رامپوری (سیالکوت ۱۳۰۹ق). ۲۰ـ شرح محمدکریم مولتانی (لکهنو ۱۲۹۰ق). ۲۱ـ شرح گلستان از شیخ محمدافضل‌اله آبادی (ـ۱۱۲۴ق). ۲۲ـ خیابان گلستان از

شرح

سراج‌الدین علی‌خان آرزو (ـ۱۱۶۹ق) که در ۱۲۶۸ق در دهلی به چاپ رسید. ۲۳ـ چمنستان از سید سراج‌الدین اورنگ آبادی (ـ۱۱۷۷ق) که در ۱۲۹۹ق در بمبئی به چاپ رسید. ۲۴ـ بهارستان از عبیدالله خویشگی قصوری (ـ پس از ۱۱۰۶ق). ۲۵ـ بهارباران از غیاث‌الدین رامپوری (ـ۱۲۶۸ق). این شرح در ۱۸۹۱م در لکهنو چاپ شد. ۲۶ـ شرح مثنوی مولوی از حاج ملا هادی سبزواری (تهران، ۱۲۸۵ق) ۲۷ـ شرح مثنوی شریف از بدیع‌الزمان فروزانفر (تهران، ۱۳۶۷ش). ۲۸ـ شرح مثنوی از سید جعفر شهیدی (تهران، ۱۳۷۳ش). ۲۹ـ شرح مثنوی مولوی از جلال‌الدین همایی (تهران، ۱۳۷۳ش). ۳۰ـ مختاری نامه در شرح دیوان عثمان مختاری،از جلال‌الدین همایی (تهران، ۱۳۶۱ش). ۳۱ـ شرح جامع مثنوی معنوی از کریم زمانی (تهران، ۱۳۷۲ش). ۳۲ـ سرّ نی در شرح و نقد تحلیلی و تطبیقی مثنوی از عبدالحسین زرین‌کوب (تهران، ۱۳۷۲ش). ۳۳ـ نی‌نامه در تفسیر مثنوی معنوی از کریم زمانی جعفری (تهران، ۱۳۷۰ش). ۳۴ـ معجم اشعار در تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی از محمدتقی جعفری (تهران، ۱۳۷۱ش). ۳۵ـ در اقلیم روشنایی در تفسیر و شرح چند غزل حکیم سنایی غزنوی از محمدرضا شفیعی کدکنی (تهران، ۱۳۷۳ش). ۳۶ـ بحر در کوزه در نقد و تفسیر قصه‌ها و تمثیلات مثنوی،از عبدالحسین زرین‌کوب (تهران، ۱۳۷۳ش). ۳۷ـ شرح اسکندرنامهٔ نظامی از سراج‌الدین علی‌خان آرزو (هند، ۱۲۶۱ق). ۳۸ـ شرح دیوان حافظ شیرازی از سید محمد صادق‌علی رضوی حنفی لکهنویی (لکهنو، ۱۲۹۳ق). ۳۹ـ بدرالشروح از مولانا بدرالدین در شرح دیوان حافظ (تهران،۱۳۶۲ش). ۴۰ـ شرح جنون در تفسیر موضوعی دیوان حافظ (تهران، ۱۳۷۱ش). ۴۱ـ آئینهٔ جام در شرح ابیات حافظ از عباس زریاب خویی (تهران، ۱۳۷۴ش). ۴۲ـ حافظ نامه در شرح الفاظ، مفاهیم کلیدی و ابیات حافظ، از بهاءالدین خرمشاهی (تهران، ۱۳۶۶ش). ۴۳ـ شرح لغات و مشکلات دیوان انوری از سید جعفر شهیدی (تهران، ۱۳۵۷ش). ۴۴ـ شرح رباعیات خیام از حاج ملا عباسعلی بن اسماعیل کیوان قزوینی (تهران، ۱۳۴۹ش). ۴۵ـ شرح تحفة‌الاحرار جامی از محمدرضا صاحب مولتانی (لاهور، ۱۳۳۰ق). ۴۶ـ شرح کبیر انقروی بر مثنوی معنوی مولوی به ترکی از اسماعیل انقروی، ترجمهٔ فارسی آن از عصمت ستارزاده (تهران، ۱۳۴۸ش). ۴۷ـ شرح کبیر انقروی ،ترجمهٔ بهفروز (تبریز، ۱۳۴۸ش). ۴۸ـ شرح بوستان سعدی از محمد خزائلی (تهران، ۱۳۴۸ش) ۴۹ـ شرح بوستان از مولوی تمیزالدین (کلکته، ۱۲۴۴ق). ۵۰ـ شرح پندنامهٔ عطار نیشابوری از محمد کلهری هندی (لاهور،بی‌تا). ۵۱ ـ شرح ابیات مشکل مثنوی معنوی، به اهتمام دکتر تاراچند و سیدمحمدرضا جلالی نائینی. ۵۲ـ شرح بوستان سعدی از شیخ محمد افضل‌اله‌آبادی (ـ۱۱۲۴ق). ۵۳ـ شرح نیرنگ عشق غنیمت کنجاهی، از محمد اشرف انصاری که نسخه‌ای از آن به شمارهٔ Pi /VI۱۶۱ A ۱۳۰۶ در دانشگاه پنجاب لاهور نگهداری می‌شود. ۵۴ـ شرح قران‌السعدین امیرخسرو دهلوی،از نورالحق شاه دهلوی متخلص به مشرقی که نسخه‌ای از آن به شمارهٔ ۳۱۱۸/۱۱۳ در دانشگاه لاهور، شیرانی نگهداری می‌شود. ۵۵ـ شرح قصیدهٔ «بانت سعادِ» کعب بن زهیر صحابی، از میان محمد عابد لاهوری (سدهٔ دوازدهم هجری). ۵۶ـ شرح دیوان بدر چاچی از خیرالله بن محمد خوشحال (سدهٔ یازدهم هجری). ۵۷ـ شرح دیوان اسیر از معجز کابلی (ـ۱۱۶۲/۱۱۶۰ق) که نسخه‌ای از آن به شمارهٔ ۹۰۷۲ در کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد نگهداری می‌شود. ۵۸ـ تحلیل دیوان و شرح حال عمادالدین فقیه کرمانی نوشتهٔ احمدناظرزادهٔ کرمانی (تهران، ۱۳۷۴ش). در صرف: ۱ـ صرف میر از میرسید شریف جرجانی. ۲ـ شرح صرف میر از مؤلفی ناشناس که نسخه‌ای خطی از آن در مجموعهٔ شمارهٔ ۳۱۰۷ در کتابخانهٔ مرعشی نگهداری می‌شود. ۳ـ شرح شافیهٔ ابن حاجب از آقا محمد هادی بن محمدصالح مازندرانی (ـ۱۱۲۰ق). ۴ـ شرح عقودالصرف از مؤلفی ناشناس که نسخه‌ای خطی از آن به شمارهٔ ۹۸۶ در کتابخانهٔ مرعشی نگهداری می‌شود. ۵ـ شرح شرح التصریف تفتازانی، از میرزا محمد بن سلیمان تنکابنی. در نحو: ۱ـ شرح الفیهٔ ابن مالک از حسن بن علی‌رضای حسینی. ۲ـ شرح الفیه از ملا محمد صادق بروجردی(سدهٔ سیزدهم هجری). ۳ـ شرح الفیه از محمدمقیم بن صفی قزوینی. ۴ـ شرح عوامل جرجانی بر العوامل‌المائة شیخ عبدالقاهر جرجانی (ـ۴۷۱ق) از مؤلفی ناشناس. ۵ـ شرح‌الکافیه از رشیدالدین محمد بن صفی‌الدین زواری، ملقب به سپهری (ـ۱۰۷۶ق). ۶ـ شرح‌الفوائدالضیائیه بر الفوائدالضیایه فی شرح کافی ملاعبدالرحمان جامی از مؤلفی ناشناس. ۷ـ شرح کافیه از میرسید شریف جرجانی. در لغت: ۱ـ شرح نصاب‌الصبیان فراهی از محمد حسین طالقانی (تهران، ۱۳۰۲ق). ۲ـ شرح نصاب‌الصبیان ازمحمدکریم بن محمدبن فصیح دشت بیاضی (سدهٔ دهم هجری). ۳ـ شرح نصاب‌الصبیان از علی بن عمر بن علی نجارهراتی (سدهٔ نهم هجری). ۴ـ شرح قاموس‌المحیط فیروزآبادی، از محمد بن حسن

شرح

شروانی (ـ۱۰۹۸ق). ۵ـ شرح‌القاسمیه بر بحرالغرایب که هر دو اثر لطف‌الله بن ابی‌یوسف حلیمی هستند. ۶ـ شرح دساتیر دری زفان موسوم به سفرنگ دساتیر از تاج‌العلما محمد نجف علیخان جهجری (دهلی، ۱۲۸۱ق). در **علوم بلاغی**: ۱ـ حدائق‌الحقایق شرف‌الدین رامی (ـ۷۹۵ق) بر حدائق‌السحر رشید وطواط (۵۷۸/۵۷۳ق). ۲ـ شرح قصیدهٔ رائیهٔ بدایع‌الاسحار فی صنایع الاشعار جمال‌الدین محمد قوامی‌مطرزی، از محمود بن عمرنجاتی نیشابوری (نیمهٔ نخست سدهٔ هشتم هجری). ۳ـ شرح میرشمس‌الدین از شمس‌الدین محمد متخلص به فیضی. ۴ـ شرح عروض اندلسی از محمد همدانی. در **معما**: ۱ـ شرح دستورمعمای میرحسین معمایی نیشابوری (ـ۹۰۴ق) از ملا محمد بن علی نونداکی (سدهٔ دهم هجری). ۲ـ شرح همان کتاب از خواجگی بلخی متخلص به نامی. ۳ـ شرح همان کتاب از مؤلفی ناشناس که نسخه‌ای از آن در مجموعهٔ شمارهٔ ۶۵۴۳ درکتابخانهٔ مرعشی نگهداری می‌شود. ۴ـ شرح بیتی در معما از علی‌بن عبدالغفار. ۵ـ شرح مصطفی بن شعبان سروری(سدهٔدهم هجری) بر معمیات جامی و معمیات علی کر. ۶ـ شرح معمای نصیرای همدانی از امام بخش صهبایی دهلوی (گانپور، ۱۳۱۳ق). در **عرفان**: ۱ـ شرح گلشن‌راز شبستری از محمد بن محمود دهدارشیرازی (ـ۱۰۱۶ق). ۲ـ مفاتیح‌الاعجاز از اسیری لاهیجی، شرح گلشن‌راز. ۳ـ گلزار دمساز از سید شهاب‌الدین ابوالعباس احمد فرزند ابوالمواهب عطاءالله قریمی، شرح دیگری از گلشن راز. ۴ـ شرح گلشن راز از وثوق‌الحکما حاج میرزا ابراهیم سبزواری (تهران، ۱۳۱۶ش). ۵ـ شرح بیتی از گلشن‌راز از جلال‌الدین دوانی. ۶ـ شرح تحفة‌العراقین خاقانی، از عبدالباری آشتی (لکهنو، بی‌تا). ۷ـ شرح بیتی از حافظ، از جلال‌الدین محمد بن اسعد دوانی (ـ۹۰۸ق). ۸ـ شرح نظم‌الدرر بر قصیدهٔ تائیهٔ ابن فارض، از جامی. ۹ـ شرح ابیاتی از ابن عربی از صاین‌الدین علی بن محمد ترکه. ۱۰ـ شرح دو حدیث«ان لکل شیء و قلباً و قلب‌القرآن یس» و «انزل‌القرآن علی‌سبعة احرف» از صاین‌الدین علی ترکه. ۱۱ـ شرح حدیث عما از صاین‌الدین علی ترکه. ۱۲ـ شرح رباعیات کجوری از میرزا محمدبن سلیمان تنکابنی. ۱۳ـ شرح قصاید عرفانی کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی، از عطاءالله پورحاجی لنگرودی. ۱۴ـ اشعة‌اللمعات در شرح لمعات عراقی(ـ۶۸۸ق)، از نورالدین عبدالرحمان جامی. ۱۵ـ اللمحات فی شرح‌اللمعات عراقی، از شیخ یارعلی شیرازی. ۱۶ـ شرح قصیدهٔ خمریهٔ میمیهٔ ابن فارض (ـ۶۳۲ق) از میرسید علی همدانی (ـ۷۸۶ق). ۱۷ـ جوگ‌باشست در تفسیر عرفان هندی از آناندان کشمیری که آن را به امراکبرشاه (۹۶۳ـ ۱۰۱۴ق) به فارسی برگرداند. ۱۸ـ شرح میرفندرسکی (ـ۱۰۵۰ق) بر جوگ باشست. ۱۹ـ شرح بیتی از بیدل دهلوی، از شمس‌الدین محمد بن یحیی بن علی اسیری لاهیجی نوربخشی. ۲۰ـ شرح قصیدهٔ میرفندرسکی با مطلع «چرخ با این اختران نغز و خوش و زیباستی» از ملا محمد صالح بن محمد سعید خلخالی (ـ ۱۱۷۵ق). ۲۱ـ شرح قصیدهٔ طنطرانیهٔ معین‌الدین ابونصراحمدطنطرانی،از بهاءالدین محمد لاهیجی. ۲۲ـ شرح قصیدهٔ تائیه و میمیهٔ ابن فارض، از جامی. ۲۳ـ شرح گلشن راز از کمال‌الدین حسین اردبیلی ،متخلص به الهی (ـ۹۵۰ق). ۲۳ـ شرح حدیث‌الحقیقه از مظفرعلیشاه کرمانی (ـ۱۲۱۵ق). در **اعتقادات**: ۱ـ شرح قصیدهٔ بدءالامالی سراج‌الدین فرغانی (ـ۵۷۵ق) از حافظ علی محمد. ۲ـ شرح اعتقادات مجلسی از سید محمدباقر طالقانی (سدهٔ دوازهم هجری). ۳ـ شرح جمله‌ای از خطبة‌البیان از میرزا ابوالقاسم بن حسن گیلانی قمی (ـ۱۲۳۱ق). ۴ـ شرح حدیث عمران صابی از ملا محمد جعفر بن محمدتقی برغانی (ـ۱۳۰۶ق). ۵ ـ شرح خطبهٔ شقشقیه از سید شریف بن نورالله حسینی. ۶ـ شرح عقاید عدلیه از شیخ ابوتراب قزوینی (سدهٔ سیزدهم هجری) که شرحی در اثبات عقاید بابیه است. ۷ـ شرح جملهٔ «الجسدالعنصری لایعود» از گفته‌های شیخ احمد احسایی، از حاج محمد بن کریم خان کرمانی (ـ۱۳۲۴ق). در **دعا**: ۱ـ شرح دعای صباح حضرت علی(ع)،از سید محمود بن ابی‌نصر حسینی جامی. ۲ـ شرح همان دعا از علی‌رضاکرمانی کوهنانی (سدهٔ چهاردهم هجری). ۳ـ شرح همان دعا از شیخ احمدبن حسن یزدی مشهدی. ۴ـ شرح همان دعا از محمدجعفر شیرازی (سدهٔ دوازدهم هجری). ۵ـ شرح همان دعا از قطب‌الدین محمد نیریزی (ـ۱۱۷۳ق). ۶ـ شرح همان دعا از ملا مصطفی بن محمدخویی (سدهٔ سیزدهم هجری).۷ـ شرح ادعیة‌السر از میرمحمد مؤمن طالقانی (سدهٔ یازدهم هجری). ۸ـ شرح صحیفهٔ سجادیه از میرزا سلیمان بن محمد تنکابنی (ـ۱۳۰۲ق). ۹ـ شرح صحیفهٔ سجادیه از ملامحمد سلیم رازی (سدهٔ یازدهم هجری). ۱۰ـ شرح دعای صنمی قریش از یوسف بن حسین نصیرطوسی انداروادی (سدهٔ هشتم هجری). ۱۱ـ شرح دعای سمات از ملا محمدصالح بن محمدباقر قزوینی. ۱۲ـ شرح دعای سمات از محمد مؤمن بن علی نقی. ۱۳ـ شرح دعای «هب لی کمال‌الانقطاع الیک» از سید کاظم بن قاسم رشتی (ـ۱۲۵۹ق). ۱۴ـ شرح دعای افتتاح از محمد بن موسی عراقی

شرح

کرمانشاهی ملقب به شهاب‌الدین (تهران، ۱۳۲۴ش). در حدیث: ۱ـ شرح حدیث کنت کنزاً مخفیاً، از سعدالدین محمد بن مؤید حموی (ـ۶۵۰ق). ۲ـ شرح چهل حدیث از محمدرضا بن محمد نصیرخاتون‌آبادی اصفهانی. ۳ـ شرح اربعین حدیث از سیدمحمد بن محمدباقر خاتون‌آبادی (سدهٔ یازدهم هجری). ۴ـ شرح مصباح‌الشریعه که منسوب به امام‌صادق(ع) است از ملا عبدالرزاق گیلانی. ۵ـ شرح حدیث «ستةاشیاءلیس للعباد فیها صنع»از ملا میرزا محمد بن حسن شیروانی. ۶ـ شرح حدیث «ما ترددت فی شیء أنافاعله» از ملا عبدالخالق بن عبدالرحیم یزدی. ۷ـ شرح حدیث «ان‌الغضب من‌الشیطان» از ملا احمد بن علی مختار گلپایگانی. ۸ ـ شرح مشکاة‌المصابیح شیخ ولی‌الدین ابوعبدالله خطیب تبریزی از مؤلفی ناشناس. ۹ـ نهج‌الفصاحه از کمال‌الدین حسین اردبیلی (ـ۹۵۰ق). ۱۰ـ روضة‌الابرار از ابوالحسن زواری،در شرح نهج‌البلاغه. ۱۱ـ تنبیه‌الغافلین و تذکرة‌العارفین از ملا فتح‌الله کاشانی (ـ۹۸۸ق) در شرح نهج‌البلاغه . ۱۲ـ شرح حدیث فقه رضوی در صلاة از حاج زین‌العابدین کرمانی (تبریز ۱۳۲۸ق). در **قرائت و تجوید قرآن:** ۱ـ شرح درج‌المضامین ملامختار قاری در تجوید، از محمد محسن بن سلیمان. ۲ـ شرح درج‌المضامین از ملا محمد جعفر شریعتمدار استرابادی (ـ۱۲۶۳ق). ۳ـ شرح نظم‌اللآلی در تجوید از شیخ محمدباقر بیرجندی قاینی. ۴ـ شرح منظومهٔ تجوید از محمد محسن بن سلیمان. ۵ ـ شرح حرزالامانی که شرحی است بر قصیدهٔ «حرزالامانی و وجه‌التهانی» مشهور به «قصیدهٔ شاطبیه»، از محمد سعید بن میرزا محمد لاهیجی. کتاب‌های تفسیر نیز در شمار کتاب‌های شرح هستند: ۱ـ کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار از رشیدالدین احمد بن محمدمیبدی (سدهٔ ششم هجری) در تفسیر قرآن. ۲ـ تفسیرشاهی/آیات الاحکام از میرسیدابوالفتح محمد حسینی شریفی (ـ۹۵۰ق). ۳ـ تفسیر منهاج‌الصادقین، از ملا فتح‌الله کاشانی (ـ۹۸۸ق). ۴ـ خلاصة‌المنهج از ملا فتح‌الله کاشانی. ۵ـ تفسیربحرالمواج از بهاءالدین محمداصفهانی، مشهور به فاضل هندی (ـ۱۱۳۷ق). ۶ـ تفسیرفارسی قرآن در چند مجلد از کمال‌الدین حسین اردبیلی، متخلص به الهی. ۷ـ تفسیر ترجمة‌الخواص از علی بن حسن زواری. ۸ـ لطایف غیبی و عواطف لاریبی از احمد بن زین‌العابدین عاملی. ۹ـ تفسیرسورهٔ الضحی والانشراح از خواجه محمد دهدار. ۱۰ـ تفسیر تهلیله در توجیه لااله الاالله از جلال‌الدین دوانی. ۱۱ـ تفسیر جلاءالاذهان ، معروف به تفسیرگازر از ابوالمحاسن حسین بن حسن جرجانی. ۱۲ـ جواهرالتفسیر لتحفة‌الامیر،از ملا محسن واعظ کاشفی (ـ۹۱۰ق). ۱۳ـ مواهب علیه/ تفسیر حسینی (تهران ۱۳۱۷ش) از همو. ۱۴ـ جامع‌الستین در تفسیر سورهٔ یوسف، از همو. ۱۵ـ تفسیرمحمدیه در چند مجلد از شیخ علاءالدین علی شاهرودی بسطامی، معروف به مصنفک (ـ۸۷۵ق). در **موسیقی:** ۱ـ زبدة‌الادوار از عبدالقادر عیسی مراغی (ـ۸۳۸ق)؛ در شرح ادوار صفی‌الدین ارموی (ـ۶۹۳ق). ۲ـ شرح یحیی بن احمد کاشی، بر ادوار ارموی. در **پزشکی:** ۱ـ خلاصهٔ محمد بن غیاث متطبب به نام زبدة‌القوانین العلاج ، برقوانین‌العلاج/ شفاءالامراض غیاث متطبب(سدهٔ نهم هجری). در **حساب:** ۱ـ شرح خلاصة‌الحساب شیخ بهاءالدین عاملی (ـ۱۰۳۰ق)از محمد صادق بن عبدالعلی ترشیزی. ۲ـ شرح خلاصة‌الحساب از میرزا محمدعلی بن محمدنصیر مدرس چهاردهی (ـ۱۳۳۴ق). ۳ـ کنزالحساب در شرح خلاصة‌الحساب ،از معتمدالدوله فرهاد میرزا پسر عباس میرزای قاجار. ۴ـ شرح یعقوب بن محمدبن علی طاوسی بر کنه‌المرادفی علم‌الوفق الاعداد شرف‌الدین علی یزدی (ـ۸۵۸ق). در **نجوم:** ۱ـ شرح هیئت قوشچی از مصلح‌الدین محمدلاری انصاری (ـ۹۷۹ق). ۲ـ شرح همان کتاب از حبیب‌الله تویسرکانی. ۳ـ شرح همان کتاب از تقی‌الدین ابوالخیرمحمد بن محمدفارسی (سدهٔ دهم هجری). ۴ـ کشف‌الحقایق بر شرح زیج‌ایلخانی خواجه نصیرطوسی، از نظام اعرج (ـ۷۲۸ق). ۵ ـ شرح ثمرهٔ بطلمیوس از خواجه نصیر. ۶ـ دستورالعمل و تصحیح‌الجدول از میرم چَلَبی (ـ۹۳۱ق) در شرح مقالهٔ نخست کتاب زیج جدید سلطانی/ زیج الغ بیگی. ۷ـ شرح زیج الغ‌بیگ از نظام‌الدین عبدالعلی بن محمد بیرجندی (ـ۹۳۴ق). ۸ـ شرح بیست باب خواجه نصیر،از نظام‌الدین بیرجندی. ۹ـ شرح بر شرح بیست باب بیرجندی،از ملا مظفربن محمدقاسم منجم گنابادی (سدهٔ یازدهم هجری).

منابع: تاریخ ادبیات در ایران ،درهمهٔ‌مجلدات؛دایرة‌المعارف فارسی ، ۸۲۷/۱ ؛ ۱۴۶۳/۲؛ الذریعه ،۲۲۳/۴ـ۲۲۶؛ ۲۳۱/۶؛ ۱۳/ ۵۳ـ ۳۹۴؛ زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی ، ۲۱۶ـ۲۱۸؛ فرهنگ واژه‌نمای حافظ ، ۷۳۳ـ ۷۳۴؛ فهرست کتاب‌های چاپی فارسی ،۳۲۰۷/۳ـ ۳۲۶۱؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۱۵۷۹ـ۱۵۸۳؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۱۲۱۴/۲ـ۱۲۶۰؛ ۳۴۴۱/۵ـ ۳۵۱۷؛ فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ عمومی آیة‌الله مرعشی ،همهٔ مجلدات؛ لغت‌نامه ، زیر«شرح» ؛ مکارم‌الآثار، ۴۰،۴۱ـ۴۳، ۴۴ـ۴۵.

حجتی

شرح حال ← زندگینامه

شرح‌مزجی ← شرح

شروه (šar.ve)، در لغت به معنی صدا، صدای پا، آواز، آهنگ آهسته و بانگ زدن و در اصطلاح شعر و موسیقی به‌ویژه نزد مردم جنوب ، آواز غمگنانه و آهنگی سوزناک است که آن را در دستگاه دشتی می‌خوانند و از همین رو به دشتی و دشتستانی و نیز به فایزخانی، شهری، ترانهٔ‌محلی، دوبیتی، حاجیونی، سربونی، کوهی، سرکوهی ، پای‌کوهی ، بیدگونی، شنبه‌ای و لری آوازه دارد. واژهٔ «شروه» در منابع کلاسیک فارسی ـ چه منظوم، چه منثور ـ به صورت‌های شرفاک، شرفک، شرفانگ، شرفنگ، شرفالنگ، شلفاک، شلوی، شلوه ، شرفه و شروی ـ به فتح و نیز کسر «ش» ـ آمده است. به هر حال دقیقاً دانسته نیست که این واژه از چه زمانی در زبان فارسی و سپس در جنوب ایران کاربرد و رواج یافته است. با این همه، از آن‌جا که در جنوب ایران، واژه‌های ناب فارسی، فراوان به چشم می‌خورند، شاید شروه نیز در شمار همین واژه‌ها باشد. برخی کوشیده‌اند تا شروه را واژه‌ای ترکی یا یونانی نشان دهند که این نیز محل تردید است. با این که در یونان باستان، آوازهایی با نام شروه در حضور خدایان یا فرمانروایان می‌خواندند و پلوتارک، تاریخ‌نگار و زندگینامه‌نویس یونانی (حـ ۴۶ـحـ ۱۲۰م) در حیات مردان نامی از این آواز نام برده است، اما شروه در شعر شاعران پارسی‌گوی ـ به ویژه به صورت«شرفه» ـ قدمتی دیرینه دارد. ضرباهنگ شروه با وزن دوبیتی* (مفاعیلن، مفاعیلن ، مفاعیل) همسان است. گفتنی است تنها سازی که می‌تواند شروه را همراهی کند، «نی» است . شروه با موسیقی مذهبی و اصولاً با موسیقی جنوب ـ که بافتی مذهبی دارد ـ یکی نیست اما همسانی‌هایی با آن دارد که همانا لحن دردمندانه و سوزناک و غمگنانهٔ آن است. ترانه‌های جنوب را به دو گروه کلی تقسیم می‌کنند: گروه نخست، وزن مشخص دارند و ملودی‌های آن‌ها اغلب یا خیلی کوتاه است، یا از فیگورهای متعدد کوتاه که حدود آن‌ها را کاملاً مشخص می‌سازد، تشکیل گردیده است؛ گروه دوم، وزن آزاد دارند و اغلب، شروه خوانده می‌شوند. این گروه، پریودی را می‌سازند که بخش‌های گوناگون آن با سکوت‌های نسبتاً طولانی از یکدیگر جدا می‌شوند و معمولاً هر بیت*، ویژهٔ یک پریود است. در شروه‌سرایی، ملودی که انحنایی تثبیت شده دارد، از همان ابتدا نقطهٔ اوج را هدف قرار می‌دهد. تقریباً همهٔ پریودها از این قاعده پیروی می‌کنند، هر چند که در جزئیات ، تفاوت‌هایی با هم دارند. شروه، قدمتی دیرینه دارد. برخی بر این باورند که در روزگار ساسانیان شروه را «چروه» و «چروک» می‌گفتند و در دستگاه دشتی می‌خواندند. گروهی نیز برآنند که شروه، شروی، شلوه وشلوی، مفاهیم و لغاتی هستند که قشقاییان دربارهٔ ترانه*های خود به کار می‌برند و از طریق همان‌ها در موسیقی جنوب نفوذ کرده است و درواقع، شروهٔ جنوب برگرفته از ترانهٔ قشقاییان است. البته چنین نظریه‌ای جای تردید دارد، زیرا از یک سو، قشقاییان فارس در دشتستان زندگی نمی‌کردند، بلکه در حوالی فیروزآباد و در بخش کوچکی از دشتستان که به بلوک بوشکمان آوازه دارد، می‌زیسته‌اند. ثانیاً شواهد زنده‌ای در دست است که شروه نه تنها در دشتستان ، بلکه در اطراف کرمان و در همهٔ نقاطی که فارسیانِ اصیل می‌زیسته‌اند نیز رواج داشته و همچنان رواج دارد. هم اکنون در کرمان به شروه، «غریبی» یا «غربتی» می‌گویند. بنابراین، خاستگاه اصلی شروه، مناطق دشتی، دشتستان و تنگستان است و از همین روست که در نقاط مختلف ایران، آن را با نام‌های دشتی و دشتستانی می‌شناسند. در خوزستان و بوشهر، شروه‌خوانی را «فایزخوانی» نیز می‌گویند، چنان‌که اگر کسی ترانه‌های مفتون، نادم، یا باباطاهر را با آهنگ شروه بخواند، به آن فایزخوانی می‌گویند. در اطراف شیراز و برخی مناطق فارس، شروه‌هایی می‌خوانند که بر حسب مناطق مورد نظر، نام‌های گوناگون پیدا می‌کنند، مانند شروهٔ شیرازی، جهرمی ،لاری، کازرونی و صابوناتی. این ترانه‌ها چندان به هم آمیخته‌اند که تفکیک و بازشناسی آن‌ها از شروهٔ دشتی دشوار است. با آن‌که شروه در مناطق جنوبی ایران، حضوری گسترده داشته، اما تا حدی گمنام مانده است. با این همه، در همین گمنامی، زیباییِ غمناک و مهجور در آن موج می‌زند. این زیبایی، برآیند بعد اندوهگنانهٔ شروه و ژرفای عاطفیِ دوبیتی سرایان جنوب است. شروه در ادبیات جنوب، حضوری مستقیم و در ادبیات کهن فارسی، حضوری غیر مستقیم داشته است. غالباً دوبیتی‌ها را در شروه به کار می‌برند. در جنوب، برای شروه، جایگاهی ویژه قایلند و با دیدی عرفانی و مقدس که ضرورت زمان و نیاز روح، آن را ایجاب می‌کند، به آن می‌نگرند. در عظمت و

بـزرگداشت شـروه، هـمین بس کـه شـروه‌خوانـان مـعمولاً شروه‌خوانی را با ابیاتی از مثنوی معنوی که در ادبیات عـرفانی ایران جایگاهی بس والا دارد، آغاز می‌کنند. شروه فقط حکایت نفس و روایت تبعیدگونهٔ نفسانیات نیست، بـلکه شکـایت از ستمگری‌ها و بیدادگری‌ها است که از جانب طبیعت و حاکمان محلی بر انسان جنوب رفته است؛ حماسهٔ سرخورده‌ای است که به نوعی عرفان گرایـیده است. شـروه ، جسـم را بـه وسـوسه برنمی‌انگیزد، بلکه به مهربانی، سرزندگی و زایـندگی دعـوت مـی‌کند. شـروه هـمانند شـعر و مـوسیقی مـلی، ریشـه در جوشش‌های عاطفیِ مردم جنوب دارد. انسان دردمند جنوب ، گاه عصارهٔ افسانه‌ها و حکایات هجران و سرنوشت مـحتوم و مقدر خود را در سایه روشن پـرمعنای شـعر و آهـنگ مـهجور شروه رها می‌سازد. شروه مرهم درد مردم جنوب است. آن‌ها در ترانه‌های ساده و دلنشین فایز که با آهنگ شروه، پرسوز و گدازتر می‌شود، غم و اندوهشان را می‌زدایند. مهم‌ترین مضامینی که در شروه مطرح می‌شوند، عبارتند از عشق، جور یار، هجران، فراق، شکایت از فلک، کینه‌توزی روزگار، پیری، گذر عمر، بی‌وفایی دنیا، درد صبوری، غم مهجوری، محنت‌سرا بودن ایـن جـهان، خون جگر خوردن در جفای یار و مانند آن. تصاویر زنده و بدیع و گاه تشبیهات و استعاراتی کـه در دوبـیتی‌های شـروه وجـود دارند، تا اعماق و ژرفای وجود شـنوندگان و مـخاطبان نـفوذ می‌کنند. با آن که شروه را هنگام خرمن کوبی، درو و جمع‌آوری محصولات کشاورزی یا در زمان کوچ از منطقه‌ای به منطقه‌ای دیگر می‌خوانند، برخلاف گونه‌های دیگر آواز، خصلت جمعی ندارد و تجرد در آن نهفته است؛ اما در همین تجرد، نشانه‌های نمادین دردهای جمعی به چشم می‌خورد.

منابع: آینهٔ شروه‌سرایی؛ انواع شـعر فـارسی ، ۱۳۸؛ بـرهان قـاطع ، ۱۲۶۳/۳- ۱۲۶۴؛ بیت ترانهٔ محلی فارس ، ۲۲-۲۳، ۶۰؛ ترانه‌های ملی ایران ، ۲۶۱- ۲۶۳؛ شروه سرایی در جنوب ایران ، ۲۳؛ ۳۲- ۳۶، ۴۰- ۴۴، ۵۷- ۵۸؛ شعر دشتی و دشتستان ، ۸-۹؛ فرهنگ فارسی ، ۲۰۳۸، ۲۰۴۱، ۲۰۹۸؛ لغت‌نامه، زیر «شروه»؛ موسیقی بوشهر، ۱۶-۱۸، ۴۲؛ سید جعفر حـمیدی، «شـروه در بـوشهر»؛ آشـنا ، سـال چـهارم ، شمارهٔ ۲۳، خـرداد و تـیر ۱۳۷۴ش، صـص ۶۹- ۷۳؛ «مـفتون بـه موازات عشق و درد» ، کیهان، سی‌ام تیر ۱۳۵۶ش، شمارهٔ ۱۰۲۲۲.

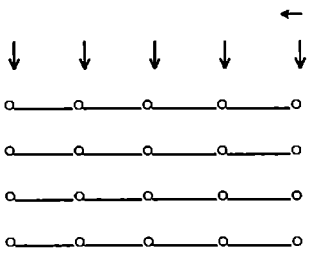
رفیعی

شریطه (**ša.ri.te**)، در لغت به معنی شرط و پـیمان و در اصـطلاح بدیع، به قسمت پایانی قصیده* گفته می‌شود که شاعر در آن به دعای ممدوح می‌پردازد. شریطه اغلب دو بخش دارد: ۱ ـ صدر و مقدمهٔ دعا، که شاعر در آن با آوردن کلمهٔ «تا» بلندی دوره‌ای را که در نظر دارد بیان می‌کند: «همیشه تا به سر خطبه‌ها بود تحمید ـ همیشه تا زبر نامه‌ها بود عنوان / همیشه تا بود اندر یمین ما اسلام ـ همیشه تا بود اندر میان ما قرآن». ۲ ـ قسمت زیر یا اصل دعا که در آن، نیّت گوینده بـیان مـی‌شود، مـانند ادامـهٔ هـمین قصیده: «جهان تو دار و جهانبان تو باش و فتح تو کن ـ ظفر تو یاب و ولایت تو گیر و کام تو ران / مخالفان را یک‌یک به بند و چاه افکن ـ موافقان را نونو به تخت و تاج رسان.»

منابع: انواع شعر فارسی، ۵۲۰ ـ ۵۲۱؛ حدایق‌السحر، ۳۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۰۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۶۸۲/۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۱۰؛ معانی و بیان، تجلیل، ۲۲.

عباسپور

شش جهت (**šeš.ja.hat**)، داستانی است که اگر از شش جهت خوانده شود، شش داستان نمایان می‌شود؛ به این شکل که افـزون بـر داستان اصلی ،اگر واژگان آغاز و پایان هر خط و واژگان مشخص شدهٔ سه ستون میان خط‌ها پیاپی خوانده شود، پنج داستان کوتاه مستقل پدید می‌آید:



گاه در این جهت‌ها حکایت*، شعر یا مادهٔ تاریخ* پدید می‌آید. شش جهت را روپ نراین سیالکوتی پدید آورد. او در ۱۱۱۳ق، کتاب کـوچکی دربـردارنـدهٔ ایـن صـنعت و بـه هـمین نـام در شاهجهان‌آباد (دهلی) تألیف و به اورنگ زیب عالمگیر، امپراتور مغولی هند (۱۰۶۸- ۱۱۱۹ق) هدیه کـرد. وی ایـن صـنعت را همان‌گونه که در پیشگفتار این کتاب نوشته است، در پاسخ بـه شخصی که گفته بود هندیان کم‌مایه‌اند و توانایی ابداع صنعت ادبی ندارند، پدید آورد. در شش جهت گاه همهٔ حروف واژه‌ای در یک جهت خوانده می‌شود؛ اما در جهت دیگر بخشی از آن

می‌افتد که با این کار، گاه واژهٔ دیگری پدید می‌آید. زمانی یک واژه در دو جهت، با دو تلفظ خوانده می‌شود؛ مانند «بود» که در یک جهت فعل ماضی و در جهت دیگر مضارع، یا «برو» که در یک جهت فعل امر و در جهت دیگر مخفف «براو» می‌شود. نیز، گاه حروف «ب» و «پ» «ک» و «گ» مانند هم به کار می‌رود؛ مثلاً «بسر» و «پسر» خوانده می‌شود. حتی با حذف برخی حروف از دو سوی واژه، واژهٔ دیگری به دست می‌آید؛ مانند «اگردانا» در یک جهت که در جهت دیگر «کرد» می‌شود. شش جهت گونه‌ای توشیح* است.

منابع: پاکستان مین فارسی ادب ، ۴۸۹/۲؛ شش جهت؛ فارسی ادب بعهد اورنگزیب، ۴۴۲-۴۴۳؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۱۰۴۱/۶- ۱۰۴۲؛ فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ گنج‌بخش ، ۲۹۳/۲- ۲۹۵.

آتشین

شطح (šath)، در اصطلاح تصوف کلامی است کفرنما و ناسازگار با شرع و عقل و عرف که صوفیان در حال وجد و بیخودی بر زبان می‌رانند؛ از این گونه‌اند عباراتی چون «سبحانی ما اعظم شأنی» از بایزید بسطامی و «اناالحق» از حلاج. ابونصر سراج در کتاب اللمع، شطح را واژه‌ای عربی و به معنای حرکت می‌داند و معتقد است که وجه تسمیهٔ این اصطلاح، جنبش رازهای نهان اهل وجد است و می‌افزاید که «مگر نمی‌بینی که وقتی آب زیاد از جوی تنگ بگذرد، از دو سوی آن سرریز می‌کند و گفته می‌شود: شطح‌الماءُ فی النهر.» به نظر دکتر زریاب خویی این واژه در اصل سریانی و به معنی بسط و انبساط است. نخستین نمونه‌های شطح را در سخنان صوفیان سدهٔ دوم هجری، چون ابراهیم ادهم و رابعهٔ بصری می‌توان یافت. تا پیش از بایزید بسطامی شطحیات دارای مقدمات و کنایاتی بوده و بایزید نخستین عارفی است که شوریدگی درون خود را به صورت شطح بیان کرده است. علاوه بر بایزید،مهم‌ترین صوفیان شطح‌گو عبارتند از جنید، حلاج، شبلی، ابوالحسین نوری، عین القضات همدانی، احمد غزالی، ابن سبعین، و عفیف‌الدین تلمسانی. از سویی شاعرانی چون سنایی، عطار، مولوی، عراقی، حافظ، شاه نعمت‌الله‌ولی و جامی نیز در شعرهای خود سخنان شطح‌آمیز می‌گنجاندند، مثلاً این ابیات از شاه نعمت الله ولی: «گر کسی در هوای جنت هست ـ جنت و حور در هوای من است/ دنیی و آخرت بود دو سرا ـ دو سرای چنین نه جای من است/ وصل و هجران که عاشقان گویند ـ از فنای من و بقای من است.» عرفا در مورد شطح قایل به تأویلند، چنان‌که ابونصر سراج در اللمع و قبل از او نیز جنید به تأویل شطحیات بایزید پرداختند. از کتاب‌هایی که به نقل و تأویل شطحیات صوفیه اختصاص یافته‌اند، می‌توان از این‌ها نام برد: شرح شطحیات اثر روزبهان‌بقلی معروف به شیخ شطاح (قرن ۶ هجری) و حسنات العارفینِ دارا شکوه که با تأثیرپذیری از شرح شطحیاتِ روزبهان نوشته شده است. از شطحیات بایزید است: «مرغی گشتم، چشم او از یگانگی، پر او از همیشگی، در هوای بی‌چگونگی می‌پریدم.» شطح را **شطحه** و **شطحیه** و جمع آن را **شطحات** و **شطحیات** می‌گویند.

منابع: ارزش میراث صوفیه، ۹۶، ۲۸۳ ـ ۲۸۴؛ المنجد الصوفیه، سُعاد الحکیم، ۶۴۹ ـ ۶۵۱؛ جستجو در تصوف، ۴۲ ـ ۴۴، ۱۵۷، ۲۲۲؛ حافظ نامه، ۱۰۳۸/۲ ـ ۱۰۴۲؛ دنبالهٔ جستجو در تصوف، ۲۲؛ شرح شطحیات، روزبهان بقلی؛ شعر و ادب فارسی، ۱۶۸ ـ ۱۷۱؛ فرهنگ اشعار حافظ، ۳۶۷ ـ ۳۷۰؛ فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، ۵۰۵؛ کلک‌خیال‌انگیز، ۱۰۴۷/۳، ۱۵۴۲؛ لغت‌نامه؛ زیر «شطح»، «شطحات»، «شطحیات»؛ موسیقی شعر، ۲۸، ۴۲۸ ـ ۴۲۹؛ هانری، کوربن، «شطح»، ترجمهٔ سیمین‌دخت جهانپناه تهرانی، آینده، سال ۹، شمارهٔ ۷،صص ۵۰۹ ـ ۵۱۷؛ شمارهٔ ۱۲،صص ۸۹۰ ـ ۸۹۴؛ محمد اختر چیمه، «شطحیات عرفا»، وحید، ۱۳۵۳، شمارهٔ ۸، صص ۶۳۷ ـ ۶۴۷.

ربیعیان

شطرنج (šaṭranj)، شطرنج معرب واژهٔ فارسی شترنگ (پهلوی: čatrang čatrang) است که برخی آن را از ریشهٔ سانسکریت chatur anga به معنی چهارلبه/ حدّ یا ستون‌های چهارگانه می‌دانند (بدان‌سبب که سپاه هند که برخی خاستگاه شطرنج را آن سرزمین می‌دانند، در زمان پیدایش این بازی، بنابر اقتضای روزگار، از چهار ستون یا پایه، یعنی پیل‌ها، کجاوه‌ها، اسبان و پیادگان ، تشکیل می‌یافت). مؤلف بهار عجم می‌نویسد که شطرنج «معرب سترنگ است که لفظ فارسی است به معنی بیخی که به صورت آدمی باشد و لهذا آن را مردم‌گیا نیز گویند. چون اکثر مهره‌های این بازی به نام انسان است، این بازی را نیز سترنگ گفته‌اند.» بنابر برهان قاطع، اَسْتَرَنْگْ «مردم‌گیاه باشد و آن گیاهی است مانند مردم و نگونسار بود و ریشهٔ آن به‌جای موی سر باشد. نر و ماده به هم درآمیخته و دست‌ها در گردن یکدیگر

شطرنج

کرده و پای‌ها درهم محکم نموده»: «در استرنگ هیأت مردم نهاد حق ـ مردم‌گیاه اسم علم یافت استرنگ.»(سوزنی) به‌هرحال، ریشهٔ واژهٔ شطرنج هر چه باشد ، شطرنج بازی دونفری است که با ۳۲ مهره ـ ۱۶ مهرهٔ سفید برای یک حریف (که معمولاً «سفید» خوانده می‌شود) و ۱۶ مهرهٔ سیاه برای حریف دیگر («سیاه») ـ بر صفحه‌ای به شکل مربع و منقسم به ۶۴ مربع کوچک متساوی و متناوباً سیاه و سفید بر طبق قواعد مقرر بازی می‌شود. ۱۶ مهرهٔ هریک از حریفان عبارتند از هشت سوار (یک شاه، یک وزیر، دو فیل، دو اسب، و دو رخ) و هشت پیاده (سرباز). هدف بازی مات کردن شاه حریف است، یعنی چنان او را مورد حمله قرار دادن که نتواند دفع حمله کند. بازی شطرنج با حرکت دادن مهره‌ها انجام می‌شود و حرکت هر مهره عبارت است از انتقال آن مهره از خانه‌ای که در آن قرار دارد، به خانه‌ای دیگر بر طبق قواعد مقرر. دربارهٔ اختراع شطرنج و این‌که نخستین بار در کدام سرزمین این بازی پیدا شده، نظرات مختلفی بیان شده و اختراع آن را به تفاوت به یونانیان، رومیان، بابلیان، سکاها، مصریان، یهودیان ، ایرانیان، چینیان ، هندیان، اعراب و جز آن‌ها و حتی به اشخاص افسانه‌ای نسبت داده‌اند؛ اما بیشتر پژوهشگران معتقدند که شطرنج نخستین بار، در سدهٔ ششم میلادی یا پیش از آن از هند یا چین برخاسته است. برخی پژوهشگران، مانند ن.بلند، در اثرش، در باب شطرنج ایرانی، کوشیده‌اند تا ثابت کنند که شطرنج در ایران اختراع شده و سپس در هند رواج یافته و از آن‌جا به موطن خود بازگشته است. به روایتی افسانه‌آمیز، سرزمین هند را در آغاز سدهٔ پنجم میلادی، پادشاهی جوان بود که بر اثر جوانی و کم‌تجربگی، تحت تأثیر برخی همنشینان چاپلوس و فریبکار قرار گرفت و به بدی و کژی گرایش یافت. وی از سامان دادن به کارهای کشور بازماند و کارها روی هم انباشته و اوضاع کشور آشفته گشت. دانشمندان و بزرگان در پی چاره برآمدند و از میان آنان، دانشمندی چاره‌اندیش و دوراندیش به نام صصه/ سسه بن داهر/ با هر، بازی شطرنج را برای رهنمون ساختن پادشاه جوان به راه راست اختراع کرد و آن را به پادشاه عرضه داشت. پادشاه با دیدن و آموختن آن از کارهای بد گذشته روی گرداند و به راه نیکی گام نهاد و از صصه خواست تا به پاداش اختراعش هر چه می‌خواهد، تقاضا کند. صصه درخواست کرد که در خانهٔ نخستین، یک دانهٔ گندم، در خانهٔ دوم دو دانه، در خانهٔ سوم چهار دانه، در خانهٔ چهارم هشت دانه... و به‌طور کلی در هر خانه، دوبرابر شمار دانه‌های قبلی دانهٔ گندم بگذارند و گندم‌هایی را که بدینسان گرد می‌آیند، بدو دهند. پادشاه پنداشت که اندازهٔ آن بس ناچیز است و از این رو دستور داد تا چنین کنند، اما هنگام شمارش معلوم شد که نه‌تنها همهٔ گندم‌های قلمروش، بلکه همهٔ گندم‌های جهان نیز برای برآوردن این تقاضا کافی نیست. برطبق روایت افسانه‌آمیز دیگری، راونا (ravana) پادشاه لانکا از توابع سراندیب در ۳۸۰۰ ق‌م، دلبستگی بسیار به جنگ داشت و زن او مانداداری، برای‌این‌که از دلبستگی او به جنگ بکاهد، به ساختن گونه‌ای بازی که حالت دو سپاه را به‌هنگام پیکار نشان می‌دهد، پرداخت تا پادشاه با آن سرگرم شود؛ و نیز گفته‌اند، مانداداری گروهی از دانشمندان را به ساختن بازی شطرنج واداشت و بر آن نام «شاتران جای» (شاتران= دشمن، جای= پیروزی بر) نهاد. در برخی منابع نیز از آن سخن رفته است که «پادشاهی به علتی از اسب‌سواری محروم گشت. روزی به حکیمان و مشاوران خود گفت چاره‌ای بیندیشند تا بتواند بی‌سواری اسب و یاری اسلحه و جنگ‌وستیز، در برابر صفوف دشمن زورآزمایی کند. حکیمی به نام لجلاج [ابوالفرج محمد بن عبیدالله لجلاج (ـح ۳۶۰ق) که شطرنج باز معروفی بوده و نزد عضدالدوله دیلمی در شیراز به سر می‌برده و مؤلف منصوبات‌الشطرنج است] به خانه رفت و بساط شطرنج همراه خویش آورد و روش بازی‌کردن آن را به پادشاه آموخت، پادشاه خرسند گشت و به حکیم انعاماتی داد و بقیهٔ زندگی‌اش را با شطرنج خوش بگذرانید.» چنین می‌نماید که ابوالفرج محمد بن عبیدالله لجلاج/ لیلاج، که شخصیتی حقیقی، قمارباز و شطرنج بازی ماهر بوده و حتی امروزه نیز قماربازان بسیار ماهر را بدو مثل می‌زنند و او را پیر و مرشد قماربازان می‌خوانند رفته‌رفته نزد عوام به صورت شخصیتی افسانه‌ای و واضع شطرنج (یا نرد)، و نیز گاهی به‌عنوان فرزند صصه‌بن داهر شناخته است: «هنر به حضرت او تحفه کی توان بردن ـ که علم بیدق و فرزین برد بر لجلاج.»(اثیر اخسیکتی)□ «من سخن راست نوشتم تو اگر راست نخوانی ـ جرم لجلاج نباشد چو تو شطرنج ندانی.»(سعدی)□ «همچو فرزین کجرو است و رخ‌سیه بر نطع شاه ـ آن‌که تلقین می‌کند شطرنج مر لیلاج را.»□ «گر تخته‌نرد سازد، تابوت سرکشم را ـ لیلاج هم نیارد، زان تخته برد کردن.» (مسیح کاشانی) اما در شاهنامهٔ فردوسی داستان اختراع شطرنج چنین آمده است که شاهزاده هندی گو (پسر جمهور)، با برادر ناتنی خود طَلحَند (پسر مای)، که از یک مادر بودند، بر سر

شطرنج

پادشاهی هندوان می‌جنگد و در گرماگرم نبرد، طلحند سوار بر پیل به مرگ طبیعی درمی‌گذرد: «بر آن زین زرین بخفت و بمرد ـ همه کشور هند گو را سپرد.» گو برای دلداری‌دادن و سرگرم ساختن مادر و نیز آگاهانیدن او از صحنهٔ نبرد و این‌که طلحند را نه او و یارانش ، بلکه سرنوشت کشت: «بدو گفت کای مهربان گوش دار ـ که ما بی‌گناهیم زین کارزار/ نه من کشتم او را نه یاران من ـ نه گردی گمان برد زین انجمن/ که خود پیش او دم توان زد درشت ـ وراگردش اختر بد بکشت/.../ بدو گفت مادر که بنمای راه ـ که چون مرد بر پیل طلحندشاه/ مگر بر من این آشکارا شود ـ پر آتش دلم پرمدارا شود.» گو دانشمندان را به یاری می‌خواهد و آنان شطرنج را برای بازنمودن این رخداد برمی‌نهند: «ز میدان چو برخاست آواز کوس ـ جهاندیدگان خواستند آبنوس/ یکی تخت کردند از آن چارسوی ـ دو مرد گرانمایه و نیکخوی/ همانند آن کنده و رزمگاه ـ بروی اندر آورده روی سپاه/ بران تخت صد خانه کرده نگار ـ صفی کرد او لشکر کارزار/ پس آنگه دو لشکر ز ساج و ز عاج ـ دو شاه سرافراز با پیل و تاج/ پیاده بدید اندرو با سوار ـ همه کرده آرایش کارزار/ ز اسبان و پیلان و دستور شاه ـ مبارز که اسب افگند بر سپاه/ همه کرده پیکر به آیین جنگ ـ یکی تیز و جنبان، یکی بادرنگ / بیاراسته شاه قلب سپاه ـ ز یک دست فرزانهٔ نیک‌خواه/ ابر دست شاه از دورویه دو پیل ـ ز پیلان شده گرد همرنگ نیل/ دو اشتر بر پیل کرده به پای ـ نشانده بر ایشان دو پاکیزه‌رای /به زیر شتر در دو اسب و دو مرد ـ که پرخاش جویند روز نبرد/ مبارز دو رخ بر دو روی دو صف ـ ز خون جگر بر لب آورده کف/ پیاده برفتی ز پیش و ز پس ـ کجا بود در جنگ فریادرس/ چو بگذاشتی تا سر آوردگاه ـ نشستی چو فرزانه بر دست شاه/ همان نیز فرزانه یک خانه بیش ـ نرفتی نبودی از این شاه پیش/ سه خانه برفتی سرافراز پیل ـ بدیدی همه رزمگه از دو میل/ سه خانه برفتی شتر همچنان ـ بر آوردگه بر دمان و دنان / نرفتی کسی پیش رخ کینه‌خواه ـ همی تاختی او همه رزمگاه / همی‌راند هریک به میدان خویش ـ به رفتن نکردی کسی کمّ وبیش/ چو دیدی کسی شاه را در نبرد ـ به آواز گفتی که شاها بگرد/ ازان پس ببستند بر شاه راه ـ رخ و اسپ و فرزین و پیل و سپاه/ نگه کرد شاه اندران چارسوی ـ سپه دید افگنده چین در به‌روی/ ز اسب و زکنده برو بسته راه ـ چپ و راست پیش و پس اندر سپاه/ شد از رنج وز تشنگی شاه مات ـ چنین یافت از چرخ گردان برات.» همچنین، باز به روایت فردوسی در شاهنامه، رای هند شطرنج را برای خسروانوشیروان که از او «باژ و ساو» خواسته‌بود، می‌فرستد و همراه آن پیام می‌دهد که اگر دانشمندان ایران گزارش آن را گفتند،ما شما را به شاهنشاهی می‌پذیریم و باج و ساو می‌دهیم: «کسی کو به دانش برد رنج بیش ـ بفرمای تا تخت شطرنج پیش/ نهند و ز هرگونه رای آورند ـ که این نغز بازی به جای آورند/ بدانند هر مهره‌ای را به نام ـ که گویند پس خانهٔ او کدام/ پیاده بدانند و پیل و سپاه ـ رخ و اسپ و رفتار فرزین و شاه/ گر این نغزبازی به‌جای آورند ـ در این کار پاکیزه‌رای آورند/ همان باژ و ساوی که فرمود شاه ـ به‌خوبی فرستم بران بارگاه/ وگر نامداران ایران گروه ـ ازین دانش آیند یکسر ستوه / چو با دانش ما ندارند تاو ـ نخواهند زین بوم و بر باژ و ساو.» ردان و موبدان از گزارش این بازی درماندند تا سرانجام بزرگمر/ بوزرجمهر شیوهٔ بازی‌کردن با شطرنج را یافت و در مقابل نرد را ساخت. انوشیروان وی را با نرد نزد رای هند در قنوج فرستاد و دانشمندان هند از شناختن راه و روش این بازی درماندند و رای ناگزیر به دادن باج و خراج شد. به‌هرحال، چنین می‌نماید که شطرنج در اصل در هند پیدا شده و از آن‌جا به ایران راه یافته‌است. بنابر روایات ایرانی، شطرنج در زمان خسرو انوشیروان، به دست برزویهٔ طبیب به ایران وارد شد. اعراب این بازی را از ایرانیان فراگرفتند و اروپاییان نیز از طریق اعراب (مسلمانان) با شطرنج آشنا شدند. در میان علمای مسلمان در باب روا یا ناروا بودن بازی‌هایی مانند شطرنج و نرد اختلاف بوده و برخی شطرنج را در شمار لهو و لعب آورده و حرام دانسته‌اند، در حالی‌که برخی دیگر آن را در صورتی‌که به منظور برد و باخت (قمار) نباشد، مباح شمرده‌اند: «می جوشیده حلال است سوی صاحب رأی ـ شافعی گوید: شطرنج مباح است، بباز.» (ناصرخسرو)□ «تا از شطرنج نشاط جویذ و...هرگز به گرو نبازد تا قمار نشوذ و کراهیت شرع لازم نیاید و در آن کوشذ تا به سبب شطرنج نماز فوت نشوذ که آنگاه مفسدت بر مصلحت بچربذ.» (راحة‌الصدور) رواج شطرنج در میان مسلمانان چنان بوده که نویسندگان و سرایندگان مسلمان، از جمله ایرانیان، از آداب و فواید شطرنج سخن گفته‌اند: «مطلوب کبار بنی‌آدم در روش چوبی چند تعبیه کرده تا خواص تعبیهٔ حکمت آن بدانند و عوام از روی لهو بذان روز گذرانند و آن شطرنج و نردست که بنهاذند تا ندیمان با پاذشاهان ببازند و تلقین ایشان کنند که قلب و جناح و میمنه و میسرهٔ لشکر چون می‌بایذ... و گرچه درو [در شطرنج] فواید بسیار است و مصالح بی‌شمار، غرض کلی نهاد

شطرنج

حرب است.... و شطرنج‌بازی از بهر حکیمان و خداوندان فهم و خاطره‌های تیز است... شطرنج به قوت خاطر است و نموذار پادشاهی.» (راحة‌الصدور)□ «و نرد و شطرنج‌باختنِ بسیار عادت مکن، اگر بازی به اوقات باز و به گرو مباز الا به مرغی یا به مهمانی یا به چیزی از محقرات... و اگر با کسی محتشم‌تر از خویش بازی در نرد و شطرنج، ادبِ هر دو آن است که تو دست به مهره نکنی، نخست او آنچه خواهد برگیرد... و در شطرنج دستِ اول بازی بدو بده.» (قابوس‌نامه)□ «زمانی درس علم و بحث و تنزیل ـ که باشد نفس انسان را کمالی/ زمانی شعر و شطرنج و حکایت ـ که خاطر را بود دفع ملالی.» (سعدی) نویسندگان مسلمان همچنین، رسالات و کتاب‌هایی دربارهٔ شطرنج نوشته و در آن‌ها از اقسام شطرنج و منصوبه‌ها (منصوبه= position، وضعیتی از مهره‌ها که در صورت پیش‌آمدن آن، می‌توان به طریق جالبی حریف را مات یا نتیجهٔ بازی را هیچ کرد) و تعبیه‌ها (تعبیه = opening، روش افتتاح بازی) سخن گفته و در آن‌ها تحقیق کرده‌اند. از جملهٔ این آثار می‌توان از الشطرنج، به عربی، از ابوبکر محمد/علی بن یحیی صولی (ـ ۳۳۵/ ۳۳۶ق)، معروف به شطرنجی که لجلاج شاگرد وی بود، منظومهٔ شطرنج به عربی از نظام‌الدین ابویعلی محمد، معروف به ابن هبّاریه(ح ۴۱۴ـ ۵۰۹ق)، رسالهٔ شطرنج به عربی از ابوزکریا یحیی بن ابراهیم حکیم، انموذج‌القتال فی نقل‌العوال از شهاب‌الدین ابوالعباس احمد بن یحیی تلمسانی، معروف به ابن ابی‌حجله (۷۲۵ـ ۷۷۶ق) به عربی، و شطرنج‌نامه از فردوسی رومی/ فردوسی طویل به نظم و نثر ترکی با شعر و عنوان‌های فارسی به نام بایزید دوم عثمانی (۸۸۶ـ ۹۱۸ق) یاد کرد. از آثاری که به فارسی دربارهٔ شطرنج نوشته شده است: ۱ـ شطرنجیه از علاءالدولهٔ سمنانی (۶۵۹ـ ۷۳۶ق) که تعبیر عرفانی شطرنج و مهره‌های آن است. ۲ـ قواعد شطرنج (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۶۸۸/۱۳ با تاریخ ۹۷۳ق) از غیاث‌الدّین منصور دشتکی شیرازی به نام شاه اسماعیل یکم صفوی (۹۰۷ـ ۹۳۰ق). ۳ـ شطرنج منظوم از مجنون رفیقی هروی در ۱۲ باب (۱ـ در بیان شطرنج کبیر و باعث اختراع صغیر، ۲ـ در بیان رخصت شطرنجیان و ذکر فواید ایشان، ۳ـ در وصیت شطرنجیان و نصیحت تعبیه‌پردازان، ۴ـ در قیمت رخوت شطرنج از قول مقیمان ملاعبه، ۵ـ در ذکر مراتب شطرنج کیشان و اقسام طرح دادن ایشان، ۶ـ در بیان تعبیه‌هایی که هر که اول پیش برد، ۷ـ در بیان منصوب‌های پیادهٔ مات، ۸ـ در منصوب‌های فرزین مات، ۹ـ در منصوب‌های فیل مات و فیلین مات، ۱۰ـ در منصوب‌هایی که در ضرب مات می‌شود، ۱۱ـ در منصوب‌هایی که در تعطیل برد می‌شود، ۱۲ـ در بیان قایمی که در آخر بازی بزرگ می‌شود). ۴ـ حرمة‌الشطرنج (نسخهٔ کتابخانهٔ ملی به شمارهٔ ۳۲۴) از ملک‌المورخین هدایة‌الله لسان‌الملک سپهر. ۵ ـ شطرنج‌نامه از مؤلفی ناشناس (نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۱۵۷/۵ ـ ۱۹۶۵ .N.M با تاریخ ۱۲۶۰ق). ۶ـ عجایبات تعبیهٔ شطرنج/ شطرنج‌نامه (نوشتهٔ ۱۱۵۱ق، نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۹۲۸/۹ـ ۱۹۵۷ .N.M)از رای صاحب در سه «شعبه» (۱ـ استخراج تعبیهٔ شطرنج و تشخیص معنی آن، ۲ـ استخراج قوانین بازی شطرنج که حریف غالب نتواند آمد، ۳ـ گردانیدن اسپ در رقعات شطرنج از هر خانه که خواسته باشد، و نصب منصوبه‌های دور از فهم و قریب‌الوقوع). ۷ـ ترجمهٔ رسالهٔ شطرنجیه (چاپ تهران، ۱۳۲۰ق) که اصل رساله از ملا عبدالرسول فیروزکوهی و ترجمه از شیخ علی بن ملاعبدالرسول فیروزکوهی، متخلص به ثبات و معروف به عبدالرسولی (۱۲۵۸ـ ۱۳۲۲ش) است. ۸ ـ شطرنج‌العرفا (چاپ تهران، ۱۳۶۹ش) از سید عبدالحجة بلاغی. ۹ـ رسالهٔ غنچه نشاط/ رسالهٔ شطرنج (چاپ دهلی) از منشی بلاغی. ۱۰ـ مثنوی شطرنج وجود (چاپ ۱۳۳۴ش) از علی‌اکبر بصیری (ـ۱۳۵۰ش). در برخی کتاب‌های چند دانشی فارسی، مانند جامع‌العلوم / حدایق‌الانوار فی حقایق‌الاسرار از امام فخر رازی (۵۴۳ـ ۶۰۶ق) و نفایس‌الفنون (۷۳۶ـ ۷۴۲ق) از شمس‌الدین محمد آملی، بخشی به ذکر انواع قدیم شطرنج و دیگر بازی‌ها اختصاص دارد. نخستین کسی که شطرنج را به زبان لاتین برگرداند یعقوب دو سسولی tacbus de cessoli بود. این بازی در آغاز قرن نهم میلادی به شهرهای فرانسه راه یافت. در اروپا صفحه و مهره‌های شطرنج عموماً به همان صورتی که در شرق بودند باقی ماندند [یعنی صفحه‌ای ۶۴ خانه‌ای (۸×۸) با ۱۶ مهره در هریک از دو طرف صفحه. گفتنی است در روایت افسانه‌آمیز اختراع شطرنج در شاهنامه ، صفحهٔ شطرنج ۱۰۰ خانه‌ای (۱۰×۱۰) با مهره‌ای اضافی به شکل اُشتر است که میان اسب و فیل جای می‌گیرد] ، اما روش بازی در اروپا دستخوش تحولاتی اساسی گردید و رفته‌رفته به صورت کنونی درآمد. این تحولات متضمن تغییراتی در حرکت مهره‌ها و ابتکاراتی در این زمینه بوده است. مهم‌ترین این تغییرات در حدود میانهٔ سدهٔ پانزدهم میلادی در اسپانیا رخ داد که بر اساس آن وزیر که در گذشته هر بار تنها

شطرنج

می‌توانست یک خانه به موازات قطر صفحهٔ شطرنج حرکت کند، این توانایی را یافت که به موازات طول یا عرض یا قطر صفحهٔ شطرنج و به هر تعداد خانه در هر جهت حرکت نماید. همچنین قلعه رفتن را اروپاییان و ظاهراً در نیمهٔ یکم سدهٔ شانزدهم وارد بازی شطرنج کردند. نخستین نویسندهٔ مهم در شطرنج جدید مردی اسپانیایی به نام روی لوپز د سگورا Roy lopez de segura است که در مرتب ساختن و نگهداری اصول و احکام شطرنج کوشش فراوان کرد و در ۱۵۶۱م کتابی در این فن به رشتهٔ تحریر درآورد که پیوسته سندی در آیین شطرنج به شمار می‌رود. چنان‌که گفته آمد شطرنج در ایران سابقه‌ای دراز دارد، تا بدان‌جا که حتی برخی خاستگاه شطرنج را این سرزمین شمرده‌اند؛ ازاین‌رو از همان ابتدای رشد و گسترش زبان فارسی، واژگان و اصطلاحات مربوط به شطرنج به نظم و نثر فارسی راه یافته و سرایندگان و نویسندگان فارسی‌گو آن‌ها را به معانی و صورت‌های مختلفی (از معانی اصلی تا معانی رمزی ـ عرفانی و استعاری و به مثابهٔ بن‌مایهٔ زینت کلام خود و استفادهٔ از آن‌ها در خلق صناعات و آرایه‌های ادبی و صور رنگارنگ خیال) بهره برده‌اند و اکثر سرایندگان بزرگ پارسی‌گوی، مانند معزی، سنایی، خیام، عطار، اوحدی، خاقانی، عنصری، سعدی و حافظ شطرنج را همچون نماد و استعاره‌ای از کشمکش انسان‌ها و بازی تقدیر و سرنوشت به کار برده‌اند و شطرنج را آیینهٔ عبرتی دانسته‌اند که فرجام و پایان کارهاشان و ستمگران را نمودار می‌کند: «از اسب پیاده شو، بر نطع زمین رخ نه ـ زیر پی پیلش بین، شهمات شده نعمان/ نی‌نی که چو نعمان بین، پیل افکن شاهان را ـ پیلان شب و روزش، کشته به پی دوران/ ای بس شه پیل‌افکن کافکند، به شه پیلی ـ شطرنجی تقدیرش، در ماتگه حرمان.» (خاقانی)□ «پیل فنا که شاه بقا مات حکم او است ـ هم بر پیادگان شما نیز بگذرد.» (سیف فرغانی) واژگان، اصطلاحات، ترکیبات و امثال و حکم مربوط به شطرنج چندان زیاد است که آوردن نمونه‌هایی از همهٔ آن‌ها در این‌جا ممکن نیست، ولی به شماری از آن‌ها با ذکر نمونه‌هایی از کاربردشان در نظم و نثر فارسی (در صورت امکان) اشاره می‌شود: ۱ـ **آچمز** (ظاهراً از واژهٔ ترکی آچلمز به معنی باز نمی‌شود)، به وضع مهره‌ای اطلاق می‌گردد که میان شاه همرنگ خود و یک مهرهٔ حریف قرار دارد چنان‌که اگر آن مهره را حرکت دهند شاه در معرض تهدید مهرهٔ حریف قرار گیرد. ۲ـ **اسب**، که معادل الفرس عربی و Knight انگلیسی (هر دو به معنی تحت‌اللفظی سوار) است. هر حریف دو اسب دارد که در آغاز بازی در ردیف افقی یا سطر اول میان فیل و رخ جای می‌گیرند. حرکت اسب در صفحهٔ شطرنج با حرکت سایر سوارها (فیل، رخ و غیره) متفاوت است. بدینسان که اسب از خانه‌ای که در آن است دو خانه در امتداد ستون عمودی می‌رود و سپس در صورت نبودن مانع در نخستین خانهٔ سمت راست یا چپ این ستون می‌نشیند، یا دو خانه در امتداد سطر افقی می‌رود و سپس در صورت نبودن مانع در اولین خانه‌ای که در بالا یا پایین این سطر است می‌نشیند: «چون این مقدمات درگذشتم و سوی فرس تاختم. گفتم ای فرس پرهوس... تو نیز هر چه داری از رموز، بیار. گفت: ای دوست: بر بساط شاه شطرنج به غیر رخ هیچ آلتی به من نرسد. گاه بر پیل شبیخون برم و گاه بر پیاده تاختن آرم، این منزلت بدان یافته‌ام که چون از خانهٔ خود حرکت کنم یک خانه راست روم، دیگر خانه کژ. بدان خانه قاعدهٔ راست یاران نگاه دارم و بدین خانهٔ دوم عزلت را تقرب کنم... تو نیز اگر خواهی بر نطع شرع محمدی علیه‌السلام قرب یابی، رفتار من پیشه کن که خانهٔ دوست در عالم عبودیت یکم خانهٔ شریعت است ،دوم خانهٔ حقیقت. در عالم شریعت راست‌رو باش که کمال شریعت راست‌روی است... اما چون به عالم حقیقت رسی، گوشه‌ای گزین و از راه و دیار خلق دور باش تا راست رفتن و قاعدهٔ ثم استقامو نگاه داری و به کژ رفتن عزت عزلت هر دو جهان یابی.» (شطرنجیهٔ علاءالدولهٔ سمنانی) ۳ ـ **اسب و فرزین نهادن /اسب و فرزین طرح دادن**، به معنی این‌که حریف قوی اسب و فرزین را از مهره‌های خود کنار گذارد تا حریف ضعیف را سهولتی باشد در مقاومت، و کنایه از غالب شدن و زیادتی کردن:«اختران با بخت او شطرنج رفعت باختند ـ بخت او هر هفت را اسب و رخ و فرزین نهاد.» (امیرمعزی)□ «گدایی که بر شیر نر زین نهد ـ ابوزید را اسب و فرزین نهد.» (سعدی) ۴ـ **پیاده** (پهلوی: payādag)، که به آن **سرباز** هم گویند و در اصل **سرباز پیاده** منظور است و معرّب آن **بیادق / بِیْدَق** (واژهٔ بیدق در نظم و نثر فارسی فراوان به جای پیاده به‌کار رفته است) و معادل انگلیسی‌اش pawn است، یکی از مهره‌های شطرنج است (به تعداد ۸ تا برای هر حریف که در ابتدای بازی آن‌ها را در سطر دوم در جلوی سواران می‌چینند) و تنها به جلو، آن هم فقط یک خانه، حرکت می‌کند، مگر در اولین حرکت که می‌تواند دو خانه به جلو برود. در زدن، پیاده مورب می‌زند. اگر حریفی بتواند یکی از پیاده/ بیدق‌های خود را به خانه‌ای در نخستین سطر خانه‌های حریف دیگر برساند

شطرنج

(یعنی آن پیاده هفت سطر را بپیماید) می‌تواند به جای آن پیاده (در آن خانه) هر سواری (جز شاه) که بخواهد، هر چند مانند آن بر صفحهٔ شطرنج موجود باشد، قرار دهد. بدین‌گونه ممکن است چند وزیر/فرزین بر صفحه پدید آیند: «بسا بیدق که چون خردی پذیرد ـ به آخر منصب فرزین بگیرد.» (ناصرخسرو)□ «پیادهٔ عاج چون عرصهٔ شطرنج به‌سر می‌برد فرزین می‌شود یعنی به از آن می‌گردد که بود.» (گلستان سعدی)□ «دل که کنون بیدقی است باش که فرزین شود ـ چون که به پایان رسد هفت بیابان او.» پیاده را مظهر راست روی (وگاه کم تحرکی) گفته‌اند: «فرزین مشو ای حکیم تا کژ نشوی ـ آن به که پیاده باشی و راست روی.» (خاقانی)□ «پیاده که او راست آیین شود ـ نگونسار گردد چو فرزین شود.» (نظامی)□ «تا کی دو شاخه چون رخی، تا کی چو بیدق کم تکی ـ تا کی چو فرزین کژ روی، فرزانه‌شو فرزانه شو.» (مولوی) **بیدق راندن** کنایه از به حرکت در آوردن بیدق، و **بیدق افکندن** کنایه از پیاده بر روی شاه واداشتن است: «تا چه بازی رخ نماید بیدقی خواهیم راند ـ عرصهٔ شطرنج رندان را مجال شاه نیست.»(حافظ)□ «مرا پیلی سزد کو را کنم بند ـ تو شاهی بر تو نتوان بیدق افکند.» (نظامی) ۵ ـ پات،به وضعی در انجام بازی شطرنج گویند که بازی حریفی که بازی دست او است ـ بدون این‌که حریف دیگر به او کیش داده باشد ـ منحصر به حرکت دادن شاه باشد و شاه را امکان حرکت نباشد. در این صورت، نتیجهٔ بازی هیچ حساب می‌شود. ۶ـ تعبیه، در لغت به معنی آراستن و آماده‌کردن و نیز آرایش جنگی است و در شطرنج روش افتتاح بازی را گویند. ۷ـ رخ، که در زبان انگلیسی آن را Rook می‌گویند از مهره‌های شطرنج است که هریک از حریفان دو عدد از آن‌ها را دارد و این دو رخ در آغاز بازی در دو خانهٔ منتهاالیه راست و چپ سطر یا صف اول هر حریف جای می‌گیرند. ظاهراً رخ در اصل نام مرغی اساطیری است که به گفتهٔ فرهنگ‌نویسان «مرغی است عظیم که فیل و کرگدن را می‌رباید و بالا می‌برد و به مشابهت آن نام مهرهٔ شطرنج است که از دور مهره را می‌زند.» برخی مرغ رخ را هندی و برخی دیگر چینی گفته‌اند. در برخی افسانه‌ها مانند افسانه‌های هزار و یک‌شب نیز از مرغ رخ یاد شده است که می‌تواند فیل را از جا بردارد. گفتنی است شکل مهرهٔ رخ در شطرنج به شکل برج است و از این رو یحتمل این مهره را در ابتدای اختراع شطرنج همچون نمادی از برج‌های قلعه‌های جنگی، طرح کردند. به‌هرحال، حرکت رخ در شطرنج در سطر یا ستون خانه‌ای که در آن قرار دارد انجام می‌گیرد، بدین‌گونه که از خانه‌ای که در آن است به هر خانه‌ای در یکی از امتدادها می‌تواند برود به شرط این‌که مهره‌ای در سرراهش نباشد. هرگاه مهره‌ای در سر راه رخ باشد، اگر این مهره همرنگ رخ باشد، رخ فقط تا خانه‌ای که این مهره در آن است می‌تواند برود،و اگر این مهره از رنگ مخالف باشد رخ می‌تواند آن را بزند (یعنی از صفحه خارج کند) و خود بر جایش بنشیند. رخ جز این حرکت عادی حرکت دیگری دارد که همان قلعه رفتن شاه است. رخ را عرفا و ادبا مظهر گوشه‌گیری ، قناعت و به‌ویژه راست روی دانسته‌اند: «گفتم ای رخ فرخ! بیا تا از رموز چه‌داری. گفت: ... بر این بساط شطرنج هیچ‌کس از من بزرگ‌تر نیست که مرد آزادم و تیز دو و سبک خیز. گاه بر پیل ترکتازی کنم، گاه بر اسب شبیخون برم. همه از دست من عاجزند. اگر من نباشم شاه را مات نزدیک آید. این همه را که یافتم از برکت یک خصلت یافتم و آن، آن است که تیزدو و راست‌روم، هرگز کژی گرد پیرامن من نگردد.» (شطرنجیهٔ علاءالدولهٔ سمنانی)□ «بر رقعهٔ شطرنج وفا راست برو ـ وآنگاه چو رخ به گوشه‌ای راضی باش.» (قاضی کمال مراغه‌ای) از آن‌جا که واژهٔ رخ به معنی روی و چهره نیز است، شاعران فارسی‌گو در کاربرد این واژه گاهی هر دو معنی (مهرهٔ شطرنج و چهره) را در نظر داشته‌اند: «گر نه عشق تو بُدی لعب فلک ـ هر رخی را فرسی داشتمی.» (خاقانی)□ «به رخ چگونه نرانم پیاده‌های سرشک ـ چنین که شاه دل از غم به مات نزدیکست.» (کمال خجندی) **رخ آوردن** که در شطرنج به معنی حرکت دادن رخ است کنایه از روی آوردن است: «پیاده شاه فلک در رکاب او بدود ـ به هرکجا که رخ آورد اسبِ پیل تنش.» (کمال اسماعیل) **رخ نهادن** به معنی روی نهادن ، رخسار بر چیزی نهادن (و کنایه از مطیع و منقاد بودن)، مهرهٔ رخ را به حرکت درآوردن و در مقابل مهرهٔ دیگری گذاشتن (و کنایه از عاجز و ناتوان کردن)، مهرهٔ رخ (و فرزین) را کنار گذاشتن تا به گونه‌ای با حریف ضعیف‌تر توازن قدرت یافتن (و در نتیجه کنایه از برتر بودن و شکست دادن) است: «رخ سوی شاه شرع نهادم پیاده لیک ـ در پای پیل ماندم از آن‌کِم فرس نبود.» (کمال‌الدین اسماعیل)□ «بر سرِ اسبت پیاده خسرو سقلاب و روم ـ پیش پیلت رخ نهاده شاه چین و کاشغر.»□ «گر سر شهمات داری پیش اسبش رخ بنه ـ کانک پیش شه دم از فرزین زند فرزانه نیست.» (خواجوی کرمانی)□ «رُخت مه را رُخ و فرزین نهاده‌ست ـ لبت بیجاده را ده ضربه داده‌ست.» (انوری) ۸ ـ **زدن/ضرب/ کشتن** مهرهٔ حریف، عبارت است از خارج ساختن آن از صفحه و نشانیدن یکی از

شطرنج

مهره‌های خود به جای آن: «دست اجل قوی شد و لعبی غریب کرد ـ در ضرب شاه ماتی از وی برون فتاد.» (کمال‌الدین اصفهانی) ۹ـ **حرکت مهره‌ها**، که عبارت است از منتقل کردن مهره‌ای از خانه‌ای که آن مهره در آن قرار دارد (خانهٔ مبدأ) به خانهٔ‌دیگر (خانهٔ منتها) برابر قواعد مقرر. حرکت یک مهره به خانه‌ای که مهره‌ای همرنگ آن مهره در آن قرار دارد ممنوع است، ولی حرکت یک مهره به خانه‌ای که مهرهٔ حریف (جز شاه) در آن باشد، تحت شرایطی، عموماً با زدن ممکن است، بدین‌سان که مهرهٔ اول مهرهٔ حریف را می‌زند و برجایش می‌نشیند. روی‌هم‌رفته ،همهٔ سوارها هم به جلو و هم به عقب حرکت می‌کنند و هیچ مهره‌ای جز اسب نمی‌تواند از روی خانه‌ای که مهره‌ای در آن است بپرد. ۱۰ـ **خانه**، به هریک از تقسیمات ۶۴ گانهٔ هم‌اندازه و مربع شکلِ صفحهٔ شطرنج گویند. ۱۱ـ **زور**، به مهره‌ای اطلاق می‌شود که می‌تواند مهره‌ای از حریف را که یکی از مهره‌های همرنگ او را زده است بزند. درواقع، مهره‌ای را **بی‌زور** یا **مفت** خوانند که اگر حریف آن را بزند نتوان مهرهٔ زنندهٔ او را زد؛ در غیر این صورت، مهره «زور دارد» و مهره‌ای که می‌تواند مهرهٔ زننده را بزند **زور** آن است. ۱۲ـ **شاه/شه** ، مهین مهره یا بزرگ‌ترین مهرهٔ شطرنج است، چنان‌که هدف بازی شطرنج مات کردن شاه حریف است. شاه اصلاً زدنی نیست و می‌تواند به یک خانه به هر طرف (اریب یا مستقیم ، چپ و راست ، بالا یا پایین) برود، مگر این‌که در این خانه یکی از مهره‌های همرنگش نشسته باشد، یا این خانه در معرض تهدید یکی از مهره‌های حریف باشد. اما اگر در این خانه یکی از مهره‌های حریف نشسته باشد، در صورت بی‌زور بودن آن، می‌تواند آن را بزند و برجایش بنشیند. شاه را مظهر قدرت و رهبری و وقار و احتیاط دانسته‌اند: «من والی ولایت این رقعه‌ام تا من به جایم بازی برجاست، اما چون من مات شوم همه رقعهٔ بساط برافشانند و سپاه زیر و زبر گردد، هم هوس فرّس نماند هم تهویل فیل سود ندارد، هم تمکین فرزین فریاد نرسد هم رخ فرخ دست نگیرد، هم چارهٔ پیاده به کار نیاید تا مادام که من به جای باشم همهٔ اهل بساط را رونق باشد... این بدان یافته‌ام که آهسته رفتارم چون رخ شتابزدگی نکنم، یک‌یک خانه به احتیاط بروم. و اگر احتیاط نکنم در دست پیاده مات شوم... صاحب وقار چون شه شطرنج اگر شوی ـ یابی ز صد رنج بکلی ره نجات/ زنهار سوی خانهٔ بیگانه رخ منه ـ اندیشه کن که تا نبود دامگاه مات.» (شطرنجیهٔ علاءالدولهٔ سمنانی)□ «شاه دل گم گشت و چون شطرنج را شه گم شود ـ کی تواند باختن شطرنج را شطرنج باز.» (منوچهری)□ «گفتم این و گریختم ز عسس ـ شاه شطرنج را نگیرد کس.» (عنصری)□ «که شاه ارچه در عرصه زورآور است ـ چو ضعف آمد از بیدقی کمتر است.»(سعدی) ۱۳ـ **شه‌شه گفتن/ شه‌شه‌زدن/ شه کردن**، همان کیش کردن باشد که با گفتن واژهٔ «شه» یا «شه‌شه» انجام می‌شود: «به شاه او مرا دشمن اندر سپرد ـ نکو دید خود را و ابله نبود /.../ چون شطرنج بازان وغایی نکرد ـ مرا گفت هین شه کن و شه نبود.» (مسعود سعد سلمان)□ «گفت شه‌شه وآن شهِ کبر آورش ـ یک یک از شطرنج می‌زد بر سرش/ باخت دست دیگر و شهمات شد ـ وقت شه شه گفتن و میقات شد.» (مولوی) ۱۴ـ **شاه انگیز/شه‌انگیز/ پادشاه انگیز**، همان کیش دادن شاه است که او را وامی‌دارد تا از جای خود برخیزد یا علاج برخاستن کند و توسعاً به معنی مات کردن نیز آمده است: «به شطرنج خلاف این نطع خونریز ـ به هر خانه که شد دادش شه‌انگیز.»(نظامی)□ «مباش غره به بازی خود که در ضربست (یا در خبرست) ـ هزار تعبیه در حکم پادشاه‌انگیز.» (حافظ) ۱۵ـ **شاه‌رخ /شه‌رخ**، در که اصطلاح شطرنج آن است که با یکی از مهره‌ها (عمدتاً اسب) شاه حریف را کیش دهند و همزمان رخ وی را به خطر افکنند که در این صورت معمولاً رخ را فدای شاه می‌کنند و به کشتن می‌دهند: «بسیار افتد که خصم به فرس شاه خواهد و فرس بر رخ نیز باشد، ضرورت شاه باید باختن خصم رخ را ضرب کند، این را شاه رخ خوانند.» (راحة‌الصدور راوندی) ترکیبات **شاه رخ نمودن** (کنایه از عیان گشتن محبوب و معشوق)، **شاه‌رخ خوردن ، شاه‌رخ/ شه‌رخ زدن و شاهرخ نهادن**، همگی به معنی لغویِ با یک مهرهٔ شاه حریف را راندن و رخ وی را زدن است: «چون عشق در دل آمد آن‌جا خرد نیامد ـ چون شاه رخ نماید فرزانه‌ای چه سنجد.» (عراقی)□ «گهی شه‌رخ نهم بر نطع شطرنج ـ گهی شه پیل خواهم، گاه شهمات.»□ «گهی شه رخ شوم با عیش و راحت ـ گهی از رنج گردم باز شهمات.» (سنایی)□ «مبارک بود فال فرخ زدن ـ نه بر رخ زدن بلکه شه رخ زدن.» (نظامی)□ «نزدی شاه‌رخ و فوت شد امکان حافظ ـ چه‌کنم بازی ایام مرا غافل کرد.» (حافظ)□ «نیست جم ورنه خجلتی می‌برد ـ شاهرخ کو که شاه رخ می‌خورد.» (ظهوری) اصطلاح **شه‌پیل** را به معنی «رخی که در قلعه باشد» و **شه‌پیل آوردن** را به معنی «رخ را در قلعه (حریف) آوردن و مات کردن شاه(او)» گفته‌اند: «شه‌پیل نبینی به مرادِ دل معشوق ـ تا در کفِ عشق او، شهمات نگردی.» (سنایی)□ «ای بس شهِ پیل

شطرنج

افکن کافکند به شهْپیلی ـ شطرنجی تقدیرش در ماتگه حرمان.»(خاقانی) ۱۶ـ **شاه قام** (قام فعل ماضی عربی به معنی «برخاست» است)، به معنی لغوی «شاه برخاست» و در اصطلاح شطرنج وقتی به کار می‌رود که در «بازی از یک جانب غلبه واقع شود و کار شاه مغلوب به آن رسیده باشد که یکبارگی مات شود. به جهت دفع مات شدن شاه خود را از آن‌جا برخیزاند و به خانهٔ دیگر رود و مهره‌ای چند فدا کند؛ درین وقت گویند: شاه قام، یعنی شاه برخاست و این برخاستَن نهایت مغلوبی است» و نیز «چون کسی خود را در شطرنج بازی مغلوب بیند حریف را پی‌درپی کشت گوید و او را فرصت ندهد تا بازی دیگر کند و قائم ماند»: «پهلو ایران گرفت رقعهٔ ملکت ـ وز دگران بانگ شاه قام برآمد.»□ «گفتم ز شاه هفت تنان دم توان شنید ـ گفتا توان گر نشدی شاه، شاه‌قام.» (خاقانی) ۱۷ـ **سطر**، هریک از هشت ردیف افقی صفحهٔ شطرنج را گویند. ۱۹ـ **ستون** ، هریک از هشت ردیف عمودی صفحهٔ شطرنج راگویند. ۲۰ـ **شطرنج مرقّع** ، گونه‌ای از شطرنج همانند شطرنج معمولی است، با این تفاوت که در آن در آرایش ابتدایی مهره‌ها، فیل به جای اسب در کنار رخ جای می‌گیرد. ۲۱ـ **شطرنج چهار در شانزده** ، گونه‌ای از شطرنج است که به گفتهٔ مؤلف نفائس‌الفنون «باختن آن به کعبتین است؛ اگر چون کعبتین بزنند، یکی آید پیاده ببازد و اگر دو آید رخ و اگر سه اسب و اگر چهار فیل و اگر پنج آید فرزین و اگر شش شاه.» ۲۲ـ **شطرنج دایره**، گونه‌ای از شطرنج که، بنابر نفائس‌الفنون «شطرنج دیگر است که به دایره نهاده‌اند و در میان دایره، دایرهٔ کوچکی گذاشته‌اند که هر گاه شاه درماند در آن رود و آن‌جا هیچ چیز بر او نیفتد مگر از آن‌جا بیرون رود. پیاده در شطرنج نیز فرزین نشود و فیل‌ها به یکدیگر رسند و چون دو پیاده از یک روی برآیند یکدیگر را بزنند و باختن آن همچون مرقع معروف است.» ۲۳ـ **شطرنج ذوات‌الحصون** ، که گونه‌ای از شطرنج است با صفحه‌ای صد خانه‌ای (۱۰×۱۰) و «بر کنارهٔای او از چهار گوشه چهار خانهٔ دیگر باشد که آن را حصن خوانند و در وی چهار (مهره به نام) دبابه آورده‌اند که بر مثال رخ رود و لیکن به انحراف، و هرگز درین شطرنج بیدق فرزین نشود و باختن او همچو باختن شطرنج مرقع است، اما اگر شاه درماند، اگر نتواند خود را در حصن‌ها اندازد که هیچ چیز بر او نیفتد الا آن‌که راه او گرفته شود که حصن نتواند رفتن.» ۲۴ـ **شطرنج کبیر/ شطرنج کامل** که شطرنجی با ۵۶ مهره (۲۸ مهره برای هریک از دو حریف) بر صفحه‌ای ۱۱۲ خانه‌ای (۱۰×۱۱ به اضافهٔ یک خانهٔ اضافی در گوشهٔ راست سطر دوم هر طرف). هر طرف (یا حریف) دارای یک شاه، یک وزیر، یک فرزین، دو زرّافه، دو دبّابه، دو طلیعه، دو فیل، دو اسب، دو شتر/ شیر، دو رخ، یازده پیاده و از جمله یک پیادهٔ ویژه با نام «پیادهٔ اصل» یا «بیدق البیدق» است. مهره‌ها در صفحه در هر طرف در سه سطر یا ردیف افقی چیده می‌شوند. حرکت مهره‌ها سه گونه است: مستقیم (وزیر، دبّابه، رخ)، مُعَوّج یا اریب (فرزین، فیل، طلیعه) ، و مرکب(اسب، شتر، زرّافه). مهره‌ها در هر حرکت می‌توانند یک خانه (وزیر و فرزین)، دو خانه (دبّابه و فیل) یا بیشتر (رخ و طلیعه) را بپیمایند. هر پیاده می‌تواند تا به مرتبهٔ مهره‌ای که پیاده بدان تعلق دارد ترقی کند، اما اگر حریفی بتواند پیادهٔ اصل را که جای آن در جلویِ رخِ فرزین است تا به خانه‌ای در سطر نخست خانه‌های حریف برساند می‌تواند آن را در هر جای صفحهٔ شطرنج قرار دهد و اگر بتواند باردیگر این پیاده را به سطر نخست خانه‌های حریف برساند پیادهٔ اصل به «شاه مصنوعه» مبدل می‌شود و همانند شاه حرکت می‌کند. ۲۵ ـ **شطرنج‌العرفا**، گونه‌ای شطرنج که صوفیان بازی می‌کردند و صفحهٔ آن، ورقهٔ مقوایی یا کاغذی خط‌کشی شده است که در خانه‌های آن یکی از صفات پست یا عالی اخلاقی و درجهٔ تصوف نوشته شده است و در آن دوتن با یک طاس بازی می‌کنند. ۲۶ ـ **صفحهٔ شطرنج/ رقعهٔ شطرنج/ تختهٔ شطرنج / بساط‌شطرنج/عرصهٔ شطرنج/ سفرهٔ شطرنج/ نطع شطرنج/ کرباس شطرنج/ ورق شطرنج**، که چنان‌که گفته آمد (در شطرنج معمولی) صفحه‌ای است ۶۴ خانه‌ای که بازی شطرنج بر روی آن انجام می‌گیرد: «آنان که بر آسمان دولت ماهند ـ بر تختهٔ شطرنج ملامت شاهند.»□ «به رنگ سفرهٔ شطرنج هر کجا اسپی است ـ نزاع بر سر چادر میان باران است.»□ «هر سوی از جوی جوی رقعهٔ شطرنج بود ـ بیدق زرین نمود غنچه ز روی تراب.»□ «چون کنی از نطع خاک، رقعهٔ شطرنج رزم- از پس گرد نبرد، چرخ شود خاکسار.»(خاقانی)□ «شاخ گل شطرنج سیمین و عقیقین گشته است ـ وقت شبگیران به نطع سبزه بر شطرنج باز.»(منوچهری)□ «چو عقلم مات شد در نطع عشقش ـ چه بازم چون نه بازو و نه خانه است.» (عطار)□ «بساط دلیران که بی‌رنج نیست ـ به بازی کم از نطع شطرنج نیست.» (امیرخسرودهلوی)□ «که شاه ارچه در عرصه زور آورست ـ چو ضعف آمد از بیدقی کمتر است.»(سعدی)□ «بر عرصهٔ شطرنج ثنا گفتن تو صدر ـ من سوزنیم بیدق و صاحب شرفان شاه.»(سوزنی) ۲۷ـ **طرح دادن/ طرح کردن** ، در

شطرنج

بازی شطرنج «در کنار و معزول از عمل کردن حریف قوی، یک یا چند تن از سواران خود را، تا حریف ضعیف با او برابری تواند کرد و بیشتر این کار برای تحقیر حریف کنند.» طرح دادن را در لغت به معنی روگردانیدن و اعراض کردن نیز آورده‌اند: «داو نخست هر دو جهان باختم ولی ـ در نرد عشق طرح به لیلاج می‌دهیم.» (مسیح‌کاشانی)□ «گر به گلشن رود آن سرو پریچهر خرام ـ سنبلستان به چمن طرح دهد گیسویش.»(محسن تأثیر) ۲۸ـ **عریٰ/ عرا**، در لغت به معنی جای و میدان که در چیزی پوشیده نشود، گشادگی بی‌حجاب، جای خالی، زمین بی‌نبات، و جز آن آمده است، اما در اصطلاح شطرنج «به بخشی بی‌حفاظ در رقعهٔ شطرنج گویند که میدان حمله و کیش دادن رخ به شاه است. این نامگذاری به سبب مانستن آن به بیابان بی‌درخت و گیاه صورت می‌گیرد و افتادن شاه را در عرا به افتادن در تهلکهٔ بیابان مانند کرده‌اند.» و نیز «عری، مهره‌ای است که در میان شاه خود و رخ حریف حایل سازند برای حفاظت شاه از کشت و برخاستن آن مشکل است، چون شاه شطرنج در خانهٔ خود بی‌حرکت شده باشد گویند شاه در عری است»: «شه وقت عری شکار باشد ـ بیدق همه زخم خوار باشد.»□ «شاه دل را که خرد بیدق او است ـ در عرا خانهٔ خذلان چه کنم.»□ «ما بیدقیم و مات عراگشته شاه ما ـ میر اجل نظارهٔ احوال دان ما است.»(خاقانی)□ «از مُحاق قضا برون شد ماه ـ وز عرای خطر برون شد شاه.»□ «به پیل حادثه شهمات باد عمر عدوت ـ به بازی فلکی از عرای باد افراه.» (انوری) ۲۹ـ **غائبانه باختن** در شطرنج، غائبانه و بدون حضور، از راه دور، یا به اشاره و غیر مستقیم بازی کردن است. **غائب باز** «شطرنج باز کامل(را گویند) که خود از حریف (به کنار، دور) نشسته، به‌واسطهٔ دیگری مهره به خانه‌ها دواند و بر حریف مات کند»: «فغان که با همه کس غائبانه باخت فلک ـ که کس نبود که دستی ازین دغا ببرد.»(حافظ)□ «به شاه و فیل و فرس غائبانه می‌بازد ـ قضا به امر تو بر روی هفت رقعهٔ خاک.» (ناصربخارایی)□ «نیست بازی با رخ او عشق پنهان باختن ـ با چنان رخ غائبانه نیست آسان باختن.»(کمال خجندی) ۳۰ـ **فرزین/ فرزان/ فرزانه/ دستور/ وزیر**، (که معادل انگلیسی آن در اصطلاحات شطرنج queen است) اصلاً واژه‌ای پهلوی به معنی حکیم و خردمند و رایزن است و اصطلاح معادل آن وزیر (گفتنی است که در شطرنج کبیر فرزین و وزیر دو مهرهٔ جداگانه با حرکت‌های متفاوت هستند)، قوی‌ترین مهرهٔ شطرنج است و می‌تواند از خانه‌ای که در آن است در ردیف یا ستون یا قطرهای آن خانه حرکت کند (البته با همان محدودیت‌های حرکت رخ و فیل). حرکت کردن فرزین در تمام جهات (یا به علت آنکه در شطرنج کبیر تنها در جهت اریب حرکت می‌کند) موجب شده است تا در ادب کهن فارسی فرزین را نماد* کژروی به شمار آورند و ترکیباتی چون **فرزین رفتار** و **فرزین‌نهاد** را به معنی کج‌رفتار و کج‌نهاد به کار برند:«جز به عمری در ره ما راست نتوان رفت از آنک ـ همچو فرزین کجروی در راه نافرزانه‌ای.» (سنایی)□ «اختر دشمنان ایشان را ـ شده رفتار کژتر از فرزین.» (ابوالفرج رونی)□ «رخ راست می‌رود ز چه در گوشه‌ای بماند ـ فرزین کجرو از چه به صدر اندرون نشست؟» (جمال‌الدین عبدالرزاق)□ «مست را بین زان شراب پر شگفت ـ همچو فرزین مست و کژ رفتن گرفت.» (مولوی)□ «وزیر شاه نشان حالم ار بدانستی ـ به راستی که نیم کژ طریق چون فرزین.»(ابن یمین)□ «فرزین مشو ای حکیم تا کژ نشوی ـ آن به که پیاده باشی و راست روی.» (خاقانی) ۳۱ـ **فرزین بند** در اصطلاح شطرنج به وضعیتی گویند که در آن پیاده‌ای با پشتیبانی فرزین ، راه پیشروی مهرهٔ حریف را می‌بندد و اگر مهرهٔ حریف که تنها راه پیشروی‌اش زدن پیاده است «پیاده را بکشد، فرزین انتقام خواهد گرفت.» **فرزین بند** کنایه از پشتیبان و تقویت کننده است: «بیش از آن کرده بود فرزین بند ـ که بر آن قلعه برشوم به کمند.» (نظامی)□ «هزاران شکر آن شه را که فرزین بند او گشتی ـ هزاران منت آن می را که از وی در خماری تو.»(مولوی) ۳۲ـ **فرزین شدن** همان وزیر شدن پیاده پس از پیمودن هفت خانهٔ شطرنج و کنایه از قوت یافتن است: «زین و مرکب تو را، مرا بگذار ـ تا شوم زین پیادگی فرزین.» (سنایی)□ «سزای حمد محمد که از محامد او ـ پیاده بودم فرزین شدم چو فرزین شاه.»(انوری)□ «من پیاده رفته‌ام در راستی تا منتها ـ تا شدم فرزین و فرزین بندهاام دست داد.» (مولوی) ۳۳ـ **فیل/ پیل** (معادل اصطلاح انگلیسی Bishop) یکی از مهره‌های شطرنج است که در هر دسته از مهره‌های سیاه و سفید دو تای آن وجود دارد و جای این مهره خانهٔ سوم از کنار است، یعنی یک فیل بین اسب و شاه و دیگری میان اسب دیگر و وزیر قرار می‌گیرد: «ز میدانش خالی نبودی چو میل ـ همه وقت پهلوی اسبش چو فیل.» (سعدی)□ «از خسان همت کسان مطلب ـ که رخ و فیل کار شه نکنند.» (خاقانی) حرکت فیل در امتداد قطرهای خانه‌ای است که آن فیل در آن قرار دارد و محدودیت حرکت آن مانند محدودیت حرکت رخ است. ۳۴ ـ **فیل‌بند / پیل بند**، در لغت زنجیری که به پای فیل

شطرنج

بندند و نیز جایی که فیل را بدان‌جا نگاهداری کنند گویند و در اصطلاح شطرنج «آن است که با یک پیل و دو پیاده بازی شود، بدین‌سان که در پس پیل خود دو پیاده گذارند تا این هر سه پشتیبان یکدیگر باشند» :«پیاده روان گرد پیل بلند ـ به هر گوشه‌ای کرده صد پیل بند.» (نظامی) ۳۵ ـ **قائم/ قایم** ، در لغت به معنی ایستاده است و در اصطلاح شطرنج‌بازان، برابر بودن دو حریف در بازی و نیز جعبهٔ شطرنج/ خریطهٔ شطرنج/ کیسهٔ شطرنج را گویند: «بر رقعهٔ نظم دری، قائم منم در شاعری ـ با من به قائم عنصری آب مجارا ریخته.»□ «من بنده را که قائم شطرنج دانشم ـ بر نطع آفرین ز سر خاطر قوی / فرزین دلست و شه خرد و رخ ضمیر راست ـ بیدق رموز تازی و معنی پهلوی.» (خاقانی) ۳۶ ـ **قایم‌انداز/ قایم‌افکن**، شطرنج باز کامل و بی‌نظیر را گویند که شاه حریف را قام کند و کس را توان ایستادگی در برابر او نباشد: «من ار بر تو چریم به هنگام کین ـ بُوَم (شوم) قایم‌انداز روی زمین.»□ «مُلک را قایمِ الهی بود ـ قایم‌انداز پادشاهی بود.» (نظامی) ۳۷ ـ **قلعه** ، حرکت همزمان شاه و رخ در شطرنج است بدین‌سان که شاه را دو خانه به جانب رخی که با آن قلعه می‌روند حرکت می‌دهند و آن رخ را در خانهٔ پهلوی شاه در طرف دیگر می‌نشانند. چنین حرکتی مشروط است به این که: (۱) بین شاه و رخ مهره‌ای حایل نباشد، (۲)هیچ‌یک از شاه و آن رخ قبلاً حرکت نکرده باشد و (۳) شاه از خانه‌ای که مهره‌ای از حریف بر آن ناظر است نگذرد. قلعه رفتن در سراسر یک دست بازی برای هر حریف فقط یک‌بار ممکن است. ۳۸ ـ **کیش/کش/کشت**، واژه‌ای است که برای راندن و دور کردن مرغ و خروس و جز آن گویند و نیز آن را در قدیم در هنگام آمدن پادشاه یا بزرگی برای آگاهانیدن مردم و هشدار دادن به آن‌ها به‌کار می‌بردند (همانند واژگان دیگری چون دورشو کورشو) تا خود را از مسیر حرکت پادشاه دور سازند، و در هر مورد این واژه معمولاً به صورت **کیش‌کیش/ کش‌کش** به‌کار رفته است؛ اما در شطرنج ، هرگاه یکی از دو حریف به شاه حریف بنشیند (یعنی آن را در معرض تهدید قرار دهد) باید با گفتن لفظ **کیش** او را آگاه سازد و این عمل را **کیش دادن/ کیش کردن** گویند. حریفی که شاهش را کیش داده‌اند یا باید شاه خود را به خانه‌ای برد که در معرض تهدید نباشد یا این‌که میان شاه خود و مهرهٔ حریف مهره‌ای از خود را بگذارد که خطر حمله از میان برود، و اگر هیچ‌یک از این دو امکان‌پذیر نباشد، شاهش **مات** است و او بازی را باخته است. ۳۹ ـ **لات**، آن‌که هیچ مهره جز شاه (یا شاه با یکی دو پیاده) برای او نمانده باشد، نیز قسمی باختن در شطرنج که همهٔ مهره‌ها زده شده باشد (مقابل مات): «آن زمان ایمن شوی زین لات و مات ـ که شود خصم تو مات از شش جهات.»□ «پس به تدبیر این وزیر با خرد ـ لات سازد نقش و بازی را برد.» (علی اکبربصیری) ۴۰ـ **مات**، که برخی پژوهشگران آن را واژه‌ای عربی به معنی «مُرد» از ریشهٔ «موت» گفته‌اند، اما پژوهشگرانی دیگر آن را واژه‌ای فارسی به معنی «شکسته ، ازکارافتاده، فلج شده» دانسته‌اند. **مات** در شطرنج چنان‌که در تعریف کیش آمده، به وضعیت شاهی گفته می‌شود که پس از کیش دادن به او و به خطر انداختنش نتوان وی را از خطر حمله رهانید و در نتیجه حریفی که شاهش بدین‌سان گرفتار شده است چاره‌ای جز پذیرش شکست ندارد. از این رو، **مات کردن** به معنی بشکستن حریف و پیروزی بر او و **مات شدن** به معنی شکسته و مغلوب شدن است. چون در شطرنج این شاه است که با مات شدن او پیروزی یا شکست دو حریف مشخص می‌گردد، **شهمات/ شاه‌مات** نیز کنایه از مغلوب و بشکسته (و، همچون مات، کنایه از حیران و سرگردان و گرفتار و سرگشته و مدهوش و متحیر و مبهوت و فریفته) است: «هر که در راه عشق گردد مات ـ در جهان کمال یافت نجات.» (سنایی)□ «اگرچه شاه شوی مات هر گدایی شو ـ که شاه نطع یقین آن بود که شهماتست.» (عطار)□ «شاه مات عنا شدم که نکرد ـ یک پیاده‌ام عنایت فرزین.» (انوری)□ «بر عرصه حُسن شاه گردون ـ پیش دو رخ تو شاه‌مات است.» (خواجوی کرمانی) **مات‌خانه** کنایه از جای فریب و **مات‌خانهٔ قَدر** کنایه از جایگاه تقدیر و سرنوشت است: «بجه از دام و دانه‌ها و ازین مات خانه‌ها ـ بشنو ز آسمان‌ها که سلام علیکُم.» (مولوی)□ «بیچاره آدمی که فرومانده‌ای ست سخت ـ در مات‌خانهٔ قدر و ششدر قضا.» (عطار) ۴۱ـ **منصوبه**، که واژه‌ای عربی و در لغت به معنی «چیزی بر پا کرده شده» و تدبیر کار است، و در اصطلاح شطرنج اوضاعی از مهره‌ها (یا ترتیب و آرایش و نصبی از مهره‌ها است) که در صورت پیش آمدن آن‌ها می‌توان به طریق جالبی حریف را مات کرد یا نتیجهٔ بازی را هیچ کرد و خود بازی شطرنج را هم گویند. **منصوبه‌باز** کنایه از بازیگر و طراح و صحنه‌آرای و دوراندیش و دارای تدبیر، و **منصوبه‌گشای** به معنی آن‌که در بازی شطرنج و حل غوامض آن مهارت داشته باشد و کنایه از مشکل‌گشا و گشایندهٔ غوامض است: «شد خاطر تو پاسخ منصوبهٔ شطرنج ـ شد فکرت تو حاصل آرایش معدن.» (سنایی)□ «منصوبهٔ مشکلات عالم ـ بر نطع بساط تو گشاده.»

(قمری آملی)□ «پر فکری شاه، شاه را کام دهد ـ رخ طرح به شطرنجی ایام دهد/ منصوبه درین عرصه که چیده است چنین ـ کز دل برد آرام و دلارام دهد.» (طغرای مشهدی)□ «بیا ساقی از شوخ منصوبه باز ـ مران اسب در عرصهٔ خشم و تاز.» (ظهوری)□ «میراث ستان هفت کشور ـ منصوبه گشای چار گوهر.»□ «منصوبه گشای بیم و امّید ـ میراث ستان ماه و خورشید.» (نظامی)

منابع:آداب‌الحرب والشجاعه ، ۱۶۹ـ ۱۷۰؛ انجمن‌های ادبی شیراز، ۴۱۰ ـ ۴۱۲؛ برهان قاطع ، صفحات فراوان؛ تاریخ تذکره‌های فارسی ، ۴۲۶/۲؛ حافظ‌نامه ، ۳۷۰ـ ۳۷۱، ۵۳۱؛ دایرةالمعارف فارسی ، ۱۴۷۳ـ ۱۴۷۶؛ در اقلیم روشنایی، ۱۳۲، ۲۶۶؛ راحةالصدور و آیةالسرور، ۴۰۷ـ ۴۱۶؛ شاهنامهٔ فردوسی ،چاپ مسکو، ۲۰۷/۸ـ ۲۰۸، ۲۳۹، ۲۴۳ـ ۲۴۷؛ شرح لغات و مشکلات دیوان انوری ، ۴۸۳؛ فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی، ۶۲۶، ۶۵۲، ۱۱۳۷ـ ۱۱۳۸، ۱۱۶۳، ۱۳۶۲؛ فرهنگنامهٔ شعری، در صفحات فراوان؛ فهرست کتاب‌های چاپی فارسی ، ۱۲۹۲ـ ۳۲۷۲؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۲۵۲۶/۴ـ ۲۵۲۷؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۲۹۶۶/۴؛ قابوس‌نامه ، ۷۷ـ ۷۸؛ لغت‌نامه، ذیر «شطرنج»، «شطرنگ»، و واژگان دیگر؛ مصنفات فارسی علاءالدولهٔ سمنانی ، ۳۲۳ـ ۳۲۸؛ مناقب‌العارفین ، ۸۷۵/۲؛ کرامت رعنا حسینی، «شرح بیتی از حافظ»، آینده ، سال دهم، شمارهٔ دوازدهم، صص ۸۴۸ ـ ۸۴۹؛ مجتبی کمره‌ای، «اصطلاحات شطرنج در شعر فارسی»، آینده، سال یازدهم ، صص ۷۱۱ـ ۷۱۲؛ سعید رضا بیات، «شطرنج درگسترهٔ ادب پارسی» ، چیستا ، سال نهم ، شمارهٔ ۶ و ۷ (اسفند ۷۰ و فروردین ۷۱) ، صص ۷۴۲ـ ۷۵۰؛ محمد تقی دانش‌پژوه، «چند اثر در موسیقی و شطرنج»، راهنمای کتاب ، سال هفدهم، شمارهٔ ۱ و ۲ و ۳، صص ۶۷ـ ۷۱؛ عبدالعزیز المظفر، «بازی شطرنج در کجا به‌وجود آمد و چگونه به کشورهای دیگر راه یافت»، ترجمهٔ محمد حسین ساکت، وحید، سال پنجم، شمارهٔ مسلسل ۴۹، دی ۱۳۴۶ش، صص ۶۵ـ ۷۲؛ محمد تقی دانش‌پژوه، «صی و سی‌واند اثر فارسی در موسیقی»، هنر و مردم، شمارهٔ ۹۴، مرداد ۱۳۴۹ش، ص ۲۵؛ مجید یکتایی، «شطرنج در داستان‌های ایرانی»، هنر و مردم، سال دوازدهم، شمارهٔ ۱۳۴، آذر ۱۳۵۲ش، صص ۳۳ـ ۳۷؛ *Britannica*, 3/177-178;*Iranica*, 5/393-397.

برزگر

شعر (šeɛr) [عربی: دانستن، دریافتن، درک‌کردن]، در کنار نظم* و نثر* سه گونهٔ ادب* را پدید می‌آورد. مناسب‌ترین تعریفی که در سنت ادبی از شعر به دست داده شده است آن است که «شعر کلام مخیل است». چنین می‌نماید که سقراط برای نخستین بار دربارهٔ شعر نظر داده باشد. آرای سقراط دربارهٔ مطالعات ادبی با عقاید شاگردش، افلاطون، درهم آمیخته است، با وجود این، در برخی از رساله‌های افلاطون به‌ویژه رسالهٔ دفاع سقراط می‌توان به دیدگاه سقراط پی برد و در نهایت تشخیص داد که سقراط شعر را از دیدگاه اخلاقی می‌نگریسته است. در نظر سقراط، غایت و هدف فنونی چون شعر، ایجاد لذت و خوشایندی بوده است. به همین دلیل وی شعر را بی‌فایده می‌دانست و حتی زیبایی آن را منکر بود. او پدیده‌ای را زیبا می‌دانست که سودمند باشد و از آن‌جا که شعر را سودمند نمی‌دید، برای آن زیبایی و هنری نمی‌شناخت. از بحث‌های متعددی که افلاطون دربارهٔ شعر و شاعری دارد، پیداست که او نیز همچون استادش برای شعر ارزشی قایل نبوده است. افلاطون در رساله‌های فدروس، جمهور و ایون شعر را نوعی هذیان می‌خواند و شاعر را کسی می‌داند که آشفته حال و پریشان است. افلاطون در رسالهٔ جمهور، شعر را از نظر تأثیر اخلاقی مورد بحث و نقد قرار می‌دهد و شاعر را شایستهٔ ورود به مدینهٔ فاضله‌اش نمی‌داند. رسالهٔ ایون تنها رسالهٔ افلاطون است که صرفاً به شعر و شاعری می‌پردازد و در نهایت به این نتیجه منتهی می‌شود که شعر علم نیست، زیرا آن را نه می‌توان به تعلم کسب کرد و نه می‌توان به دیگران آموخت. سقراط و افلاطون شعر و ادب را نتیجهٔ قوهٔ الهام* می‌دانستند و از آن‌جا که ابتکار شاعر را در ایجاد آثار ادبی قابل ملاحظه نمی‌دیدند، در صدد برنیامدند تا قواعدی برای ادب و به‌ویژه شعر بیابند. اما ارسطو می‌کوشید تا قواعدی برای آفرینش‌های ادبی کشف کند. به همین دلیل در بررسی‌های تاریخی مطالعات ادبی، او را نخستین پژوهنده در مسائل ادبی شناخته‌اند. از آنچه ارسطو دربارهٔ شعر و ادب نگاشته است. جز رساله‌ای ناقص به نام فن شعر و بخش‌هایی از رسالهٔ فن خطابه باقی نمانده است. ارسطو در فن شعر می‌کوشد تا برخلاف دیدگاه افلاطون نشان دهد که هدف شعر محدود به فایدهٔ اخلاقی آن نیست، بلکه نهایت هدف شعر، خوشایندی است. وی ارزش اخلاقی شعر را از ارزش زیبایی آن جدا می‌داند و وجود شعر را وابسته به غریزهٔ تقلید و علاقهٔ طبیعی انسان به وزن* و ایقاع* می‌پندارد. ارسطو برای نخستین بار میان شعر و نظم تمایز قایل می‌شود. او اصل شعر را در معنی و مضمون آن می‌جوید و

وزن را وابسته به نظم می‌داند. متأسفانه آنچه ارسطو دربارهٔ تمایز میان شعر و نظم به دست داد، در میان متخصصان مطالعات ادبی پس از او نادیده گرفته شد. در میان رومیان، خطابه و فنون آن بیش از شعر مورد توجه قرار گرفت. فن خطابه* برای آنان جنبهٔ عملی داشت و به همین دلیل بیش از شعر با طبع و ذوق آنان موافق بود. در قرون وسطی نیز کمتر به موضوع شعر پرداخته شد و شعر در میان فنون آزاد سه‌گانه، که دستور، فنون بلاغت و منطق بود، جایگاهی نداشت. مهم‌ترین رویداد دورهٔ رنسانس دربارهٔ تاریخ مطالعات ادبی، کشف نسخه‌ای از فن شعر ارسطو بود. فن شعر در محیط ادبی ایتالیا، با استقبال فراوان روبه رو شد. کاستل وترو (ـ۱۵۷۱م) به بسط و تکمیل دیدگاه ارسطو پرداخت و به این ترتیب تمایزی که ارسطو میان نظم* و نثر* از یک سو و نظم* و شعر از سوی دیگر قایل شده بود، بار دیگر مطرح شد. مطالعات ادبی و به‌ویژه بررسی شعر در دوران پس از اسلام و در میان مسلمانان در دو مسیر آغاز شده است. قدامةبن جعفر(ـ۳۳۷ق) در کتاب نقدالشعر خود، شعر را کلام موزون و مقفایی می‌داند که به معنایی دلالت کند. این تعریف سبب شد تا شعر در میان متخصصان فنون ادبی در دو بخش متمایز از یکدیگر مورد بررسی قرار گیرد. بخشی از این مطالعات به بررسی وزن و قافیه* ، یعنی ویژگی‌هایی محدود می‌شد که شعر را از غیرشعر متمایز می‌ساخت و بخشی دیگر به شیوهٔ ارائهٔ مطلب در شعر محدود می‌گشت تا نشان دهد که چه صناعاتی می‌تواند در القای معانی مختلف به کار رود. تعریف قدامةبن جعفر تا به امروز نیز در کتاب‌های فنون بلاغت دیده می‌شود و به همین دلیل است که دو فصل «موزون» و «مقفی» درکنار یکدیگر بررسی می‌شوند و عروض* و قافیه از دیگر فنون بلاغی متمایز می‌گردند.بر اساس طبقه‌بندی‌های سنتی، شعر همواره از طریق وزن و قافیه تعریف شده است و تمایزی میان نظم* وّ شعر به چشم نمی‌خورد. به همین دلیل آنچه در چهارچوب «سبک‌شناسی نظم» مطرح می‌گردد، در اصل بررسی سنتی شعر و نظم را شامل می‌گردد و افزون براین، بیشتر به شعر توجه دارد. جدا از مطالعات سنتی شعر و طبقه‌بندی سبکی آن در قالب‌های سنتی سبک خراسانی، سبک عراقی سبک هندی و جز آن (← سبک)، در روش جدید مطالعه و بررسی سبک شناختی شعر، از نظریه‌های ادبی (←نظریهٔ ادبی) بهره گرفته می‌شود. از نظر ساخت صوری، شعر فارسی را در دورهٔ اسلامی می‌توان در دو طبقهٔ شعر سنتی [=کلاسیک] و شعرنو* بررسی کرد. شعر سنتی فارسی با تکرار قاعده‌مند وزن و قافیه همراه است، ولی این تکرار کامل ابزارهای ایجاد نظم در شعر نو به چشم نمی‌خورد و وجه افتراق میان شعر سنتی و شعر نوی فارسی است (← شعرنو). شعر سنتی فارسی از نظر ساخت و با توجه به ابزارهای نظم‌آفرینی موجود در آن صورت‌های مختلفی دارد، مانند مثنوی* ،رباعی*، دوبیتی*، مسمط* ،قطعه*، قصیده*، غزل*، ترجیع‌بند*، ترکیب‌بند*، مستزاد* و جز آن؛ و از جهت اغراض نیز همانند شعر عربی مشتمل بر انواع گوناگونی است، از جمله مدح*، هجا، فخر، حماسه*، رثا، تشبیب، نسیب و جز آن. دربارهٔ قدیمی‌ترین شعر موجود فارسی پس از اسلام در ایران، اظهار رای قطعی ممکن نیست، زیرا مسلماً شعر عروضی فارسی به یکباره در دورهٔ اسلامی پدید نیامده است و باید در دورهٔ پیش از اسلام سابقه داشته باشد. بر اساس اسناد موجود می‌توان مدعی شد که شعر سنتی فارسی در دورهٔ اسلامی در میان شاعران دوره‌های طاهریان و صفاریان متداول بوده است (حنظلهٔ بادغیسی، فیروز مشرقی، محمد بن وصیف سیستانی). در شعر شاعران قدیم فارسی تأثیر شاعران عربی زبان از جمله امرؤالقیس، ابوتمام، بحتری، متنبی و دیگران مشهود است، اما همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد به هیچ وجه نمی‌توان مدعی شد که ایرانیان بدون داشتن سابقه‌ای از شعر عروضی به یکباره و تنها با تقلید از شاعران عرب، سرودن شعر را در قالب اوزانی غریب آغاز کرده‌اند.

منبع:از زبان شناسی به ادبیات ، ۶۷-۹۶.

صفوی

شعر آزاد (šeɛr-e.ā.zād)، معادل free verse انگلیسی و vers libre فرانسوی، شعری که رها از وزن* مشخص و متداول[عروضی] است و قافیه* نیز کاربرد چندانی در آن ندارد و اگر هم داشته باشد، کاربرد شناخته و معمول آن نیست. در شعر آزاد به جای بهره‌گیری از وزن و قافیه، از ضرباهنگ و موسیقی شاعرانه، فراوان بهره‌گرفته می‌شود. اصولاً ضرباهنگ و همسازی واژگانی و واحدهای موسیقایی، شاخص‌ترین سازه‌های شعر آزاد هستند. کوتاهی و بلندی مصراع*های شعر آزاد، برآیند کارکرد همین سازه‌ها است. شعر آزاد با آنکه اصول و قواعد وزن و قافیهٔ متداول را برنمی‌تابد، به‌هیچ روی، بی‌قاعده و ناهنجار نیست؛ بلکه از قوانین ویژهٔ خویش پیروی می‌کند. دیرینهٔ سرایش شعر

آزاد به یونان و روم باستان می‌رسد. در برخی از سروده‌های شاعران این دوره، اشعاری یافت می‌شود که همانندی‌هایی با شعر آزاد ـ به مفهومی که از آن یاد رفته ـ دارد. سروده‌هایی نیز از سده‌های میانه به‌جا مانده که می‌توان آن‌ها را شعر آزاد برشمرد، زیرا تأکید بر آهنگ واژگانی از خاصه‌های آن‌ها است. سپس باید از ترجمهٔ بخش‌هایی از کتاب مقدس، همچون مزامیر و غزل‌های سلیمان یاد کرد که می‌توان آن‌ها را در شمار شعر آزاد آورد. اما نخستین چهرهٔ شناخته‌ای که در ادبیات غرب به سرایش شعر آزاد پرداخت، والت ویتمن، شاعر امریکایی (۱۸۱۹ـ ۱۸۹۲م) با برگ‌های علف (۱۸۵۵م) بود. سپس شارل بودلر، شاعر فرانسوی (۱۸۲۱ـ ۱۸۶۷م) به تأثیر از والت ویتمن، شعر آزاد را وارد عرصهٔ شعر فرانسه کرد و چیزی نگذشت که شعر آزاد تأثیری فراوان در سروده‌های سمبولیست‌ها گذاشت. روند بهره‌گیری از شعر آزاد در سدهٔ بیستم میلادی نیز ادامه یافته است. از چهره‌هایی که شعر آزاد را دستمایهٔ خلق آثار خویش قرار داده‌اند، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: ازرا پاوند شاعر امریکایی (۱۸۸۵ـ ۱۹۷۲م)، تی.اس.الیوت شاعر و منتقد امریکایی‌تبار انگلیسی (۱۸۸۸ـ ۱۹۶۵م) و دی.اچ. لارنس شاعر و نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۸۵ـ ۱۹۳۰م). باید یادآور شد که شعر آزاد در سدهٔ بیستم میلادی، شیوهٔ مسلط شاعری در ادبیات غرب و سپس در ادبیات جهان شد و در شعر فارسی نیز تأثیر گذاشت ـ به‌ویژه از طریق ترجمهٔ اشعار اروپایی. در شعر آزاد فارسی نیز همانند شعر آزاد به مفهوم غربی آن، مصراع‌ها کوتاه و بلند می‌شوند و شاعر چندان در قید و بند قافیه‌پردازی نیست؛ اما نمی‌توان گفت که به‌کلی از وزن عروضی به دور است. با این‌همه، این نوع شعر در ادبیات معاصر فارسی جایگاهی ویژه پیدا کرده، و بوده و هستند شاعرانی که شعرهای آزاد موفق و ماندگاری سروده‌اند که از آن شمارند: بیژن جلالی، هوشنگ ایرانی و احمد شاملو. «گفتند\ "نمی‌خواهیم\ نمی‌خواهیم که بمیریم!"\ گفتند\ "دشمنید!\ خلقان را دشمنید!"\ چه ساده\ چه به‌سادگی گفتند و\ ایشان را\ چه ساده\ چه به سادگی\ کشتند!\ و مرگ ایشان\ چندان موهن بود و ارزان بود\ که تلاش از پی زیستن\ به رنجبارتر گونه‌ای\ ابلهانه می‌نمود:\ سفری دشخوار و تلخ\ از دهلیزهای خم اندرخم و\ پیچ اندر پیچ\ از پی هیچ!\ نخواستند\ که بمیرند،\ یا از آن پیش‌تر که مرده باشند\ بار خفتی\ بر دوش\ برده باشند،\ لاجرم گفتند\ که «ـ نمی‌خواهیم\ نمی‌خواهیم\ که بمیریم!»\ و این خود\ وردگونه‌ای بود\ پنداری\ که اسبانی\ ناگاهان به تک\ از گردنه‌های گردناک صعب\ با جلگه فرود آمدند\ و بر گردهٔ ایشان\ مردانی\ با تیغ‌ها\ برآهیخته.\ و ایشان را\ تا در خود بازنگریستند.\ جز باد\ هیچ\ به کف اندر نبود. \ جز باد و به جز خون خویشتن،\ چرا که نمی‌خواستند\ نمی‌خواستند\ نمی‌خواستند\ که بمیرند.»(احمد شاملو)

منابع: ادوار شعر فارسی، ۱۳۴ـ ۱۳۹؛ انواع شعر فارسی ، ۷۱۴ـ ۷۱۵؛طلا در مس،۹۰۱ـ ۹۰۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۱۸۲ـ ۱۸۳؛ موسیقی شعر ، در صفحات فراوان؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۴۶ـ ۱۴۷؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 280; *A Glossary of Literary Terms*,Abrams, 66-67; *Britannica*, 4/965; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley, 132- 133; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick, 88; *The Reader's Encyclopedia*, 351.

قاسم‌نژاد

شعر اخلاقی (šeɛr-e.ax.lā.qi)، شعری است که گوینده در آن دیگران را به انجام دادن کارهای خوبِ ، عرفی و اخلاقی و پرهیز از کارهای نکوهیده دعوت می‌کند. شاعر دیگران را دعوت می‌کند که در رفتارهای فردی و اجتماعی خود، تابع معیارها و موازین اخلاقی باشند. او از آن‌ها می‌خواهد دروغ نگویند، به کسب دانش بپردازند، فروتن باشند، از تکبر و حسادت و خشم و دنیاداری پرهیز کنند و خویشتن‌دار، کوشا، مؤمن، عاقبت‌بین و آخرت‌اندیش باشند؛ به دیگران خدمت کنند و از کاری که موجب آزار دیگران می‌شود، بپرهیزند. به دلیلِ این که شعر اخلاقی، نوعی شعر تعلیمی* و مفهوم‌پرداز است، زبان در آن صرفاً تابع مضمون است و بنابراین، نمونه‌های آن در فورم، اغلب قوی نیستند و تصویر و خیال و احساس و دیگر عواملِ اندیشگی در آن‌ها ضعیف و کم‌کاربرد است. از آن‌جا که اخلاق هر جامعه با جامعهٔ دیگر و اخلاق هر زمان با اخلاق زمان دیگر تفاوت دارد، بنابراین، شعر اخلاقی و ارزش مضمونی آن، فقط ارزش زمانی و مکانی دارند و احتمالاً در زمان و مکان دیگر چندان قابل اعتنا نیستند و مصداقی ندارند و تنها از دیدگاه جامعه‌شناسی ارزش بررسی دارند؛ برای نمونه، به نظر شبلی نعمانی، تعلیم صبر و تواضع و تسلیم در مردم باعث افسردگی و پستی می‌گردد، در حالی که صبر و تواضع و تسلیم از

توصیه‌های اصلی شاعران اندرزگو است. دیگر مثال بارز پندهای اخلاقی که امروزه فقط ارزش جامعه‌شناسیک دارند، نظرات فردوسی و سعدی دربارهٔ زنان و صفات آنان و چگونگی رفتارِ بایسته با ایشان است که دیگر درخور اعتنا و پیروی نیستند و تنها برای بررسی تاریخ اجتماعی آن دوره‌ها یا در بررسی اندیشه‌ها و دیدگاه‌های آن دو شاعر ارزش دارند؛ اما استبدادی‌ترین مواعظ اخلاقی در شعر فارسی که به استثنای مواردی اندک، از زبان همهٔ شاعران پندگوی فارسی زبان یاد شده است، نهی مخالفت با حکومت است که این دعوت به تسلیم و سکوت از زمان تولد شعر فارسی، در شعر رودکی بیان شده است: «زمانه گفت مرا خشم خویش دار نگاه ـ که را زبان نه به بند است، پای در بند است.» قابوسنامه، کلیله و دمنه و گلستان، مشهورترین نمونه‌های این نوع دعوت به سکوت و به تبع آن، پذیرش ظلم است. ضرب‌المثلِ «صلاح مملکت خویش خسروان دانند» که هنوز در گفتگوهای روزمره نیز به کار می‌رود، صورت تحریف شدهٔ این بیت حافظ است: «رموز مصلحت ملک خسروان دانند ـ گدای گوشه‌نشینی تو حافظا مخروش!» قرن‌ها لازم بود تا شعر فارسی، در کشاکش تحولات سیاسی و اجتماعی، به آن‌جا برسد که بهار بگوید: «با شه ایران ز آزادی سخن گفتن خطاست ـ کار ایران با خداست / مذهب شاهنشه ایران ز مذهب‌ها جداست ـ کار ایران با خداست/ پادشه خود را مسلمان خوانَد و سازد تباه ـ خون جمعی بی‌گناه/ ای مسلمانان در اسلام این ستم‌ها کی رواست ـ کار ایران با خداست» و پس از او، در شعرنو، به ویژه در دهه‌های ۳۰، ۴۰ و ۵۰ش، نگرش سیاسی شاعران تشدید یافت. اما باید در نظر داشت که شعر کلاسیک فارسی در محیطی استبدادی رشد کرده است و به همین دلیل اخلاق مندرج در آن‌ها، اخلاقی حاکم‌پسند بوده است. با وجود این، برخی از شعرهای اخلاقی فارسی، هنوز شنیدنی و ارزشمند است. مشهورترینِ این تعلیمات، سخن سعدی است: «بنی‌آدم اعضای یکدیگرند ـ که در آفرینش ز یک گوهرند / چو عضوی به درد آورد روزگار ـ دگر عضوها را نماند قرار.» در مجموع، شعر اخلاقی فارسی، پیشینه‌ای کهن و در عین حال رواجی چشمگیر داشته است و ظاهراً نخستین اثر مستقل شعر اخلاقی فارسی، کتاب پندنامه ساختهٔ بدیع بلخی شاعر دورهٔ سامانی است که تنها گزیده‌ای از شعرهای آن در مجمع‌الفصحا ذکر شده است. اما مشهورترین شاعرانِ شعر اخلاقی، سنایی، نظامی و سعدی هستند. در شعر نو، به علت‌های گوناگون، از جمله تغییر دیدگاه شاعران، شعر اخلاقی جایگاهی نیافته است و اساساً هیچ‌یک از شاعران شعر نو توجهی به شعر اخلاقی نشان نداده‌اند.

منابع: شعرالعجم، ۱۶۲ ـ ۱۷۶؛ شعر و ادب فارسی، ۱۸۹ ـ ۲۰۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۶۸۵/۱.

عباسپور

شعر اروتیک ← ادبیات اروتیک

شعر انتزاعی (še€r-e.en.te.zā.i) شعری که حسی و ملموس نباشد و زبانی انتزاعی داشته باشد. در فلسفهٔ سنتی، اصطلاح انتزاعی (abstract) در مورد واژه‌ای یا دقیق‌تر، اسمی به کار رفته است که بر کیفیات یا خصایص غیرملموس دلالت کند، مثل واژه‌های صداقت و زیبایی؛ برعکس ، اصطلاح ملموس (concrete) در مورد کلمه‌ای به کار رفته که بر شخص یا چیز خاصی دلالت می‌کند و با حواس پنجگانه حس‌شدنی است. جملهٔ انتزاعی نیز جمله‌ای است که به طبقه‌ای از چیزها یا اشخاص مربوط باشد، مثل این جمله: «انسان دروغگو است.» (جملهٔ ملموس مثل این جمله: «فرهاد دروغگو است.»). موضوع یا نهاد یک جمله نیز ممکن است انتزاعی باشد، مثل جملهٔ «حقیقت انکارنشدنی است.» اصطلاح شعر انتزاعی (abstract poem) را ادیت استیول، بانوی شاعر امریکایی، برای شعرهایی به‌کار برده که عمدتاً در عوضِ معنی‌دار بودن به لحنشان متکی هستند. در افراطی‌ترین شکلِ این نوع شعر، معنی و مفهوم تا حدود زیادی قربانی تأثیرات شنیداری و موسیقاییِ آن می‌شود. خودِ استیول در سرودن چنین اشعاری خوش‌قریحه بود. جِرارد مَنلی هاپکینز، شاعر انگلیسی (۱۸۴۴ـ ۱۸۸۹م) هم از ابزارهای بیانی ملوپوئیایی(melopoia در اصل عنصری موسیقایی در تراژدی‌های یونان باستان بوده است و به آهنگ و موسیقیِ شعر اشاره دارد) و نام‌آوا*ها (onomatopoeia : خاصیت آوایی واژگانی که صدای آن‌ها بیان کنندهٔ معنای آن‌ها است) استفادهٔ بدیعی کرد. گفتنی است که در کنارِ این برداشت خاص از شعر انتزاعی، برداشت خاصی نیز از شعر ملموس/دیداری وجود دارد که بر اساس آن ، شعر ملموس مترادف است با شعر مصور* (pattern poem) یعنی شعری که سطرهای آن طوری نوشته می‌شود که در مجموع شکل یا طرح خاصی را نشان دهد مثل شعرِ «چندین زبور برای زمزمه از مهر...» از فیروزهٔ میزانی که به

شکل صلیب است یا شعری از آپولینر، شاعر پیشرو فرانسوی (۱۸۸۰ـ ۱۹۱۸م) که به شکل ریزش قطره‌های باران است. اما درکنار این معنی‌های خاص، اصطلاحات شعر انتزاعی و شعر ملموس کاربرد گسترده‌تری نیز می‌یابند. از دیدی می‌توان گفت شعر انتزاعی شعری است که سوژه‌اش را با واژه‌های کلی و غیرحسی (عقلی) ، یا صرفاً با بهره‌گیری اندک از صفات تجربی بیان کند یا این‌که در صور خیال از تجرید (abstraction: «انتزاع چند خصوصیت از یک شیء و آن امر منتزع را مورد حکم و تداعی قرار دادن») استفاده کند، مثلِ مصراعِ «عافیت‌سوز بود سایهٔ اندیشهٔ ما» از بیدل، یا این بیت از اسدی طوسی در توصیف اسب: «به رای، از خرد تیزدیدارتر- به پای، از گمان تندرفتارتر» ، یا این شعر از یدالله رویایی: «دستی میان آینه و من\ لغزید،\ شعر، از میان آینه دستی شد.\ اینک میان خلوت و تاریکی،\ تفسیر دست‌ها را بر جاده می‌نویسم،\ و جاده از سخاوت پر می‌شود. \ آن سوی من، \که خلوت آینه است و تاریکی، \ پر می‌شود برهنگی جاده از عبور، \ تفسیر دست، عابر آیینه می‌شود.» و شعر ملموس، از همین دیدگاه، شعری است که سوژه‌اش را با موشکافی و پرداختن به جزئیات حسی بیان می‌کند، مثل این دو بیت از حافظ : «زلف‌آشفته و خوی‌کرده و خندان‌لب و مست - پیرهن‌چاک و غزلخوان و صراحی در دست/ نرگسش عربده‌جوی و لبش افسوس‌کنان - نیمشب مست به بالین من آمد بنشست.» منتقدان از اصطلاحات انتزاعی و ملموس برای توصیف تصویر (image) نیز استفاده می‌کنند.

منابع: دیوان حافظ ، چاپ قزوینی و غنی،۲۰؛ سبک‌شناسی ساختاری؛ شاعر آینه‌ها، ۶۱؛ صور خیال در شعر فارسی ، ۶۱۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۱۹۱- ۱۹۲، ۱۹۵- ۱۹۶؛ *A Dictionary of Literary Terms*,Cuddon, 9-10,389; *A Glossary of Literary Terms*,Abrams, 31.

ربیعیان

شعر بزمی (se**ɛ**r-e.baz.mi)، شعری که در مجالس مهمانی و جشن می‌خواندند تا آن مجلس را شور و شوق بیفزاید. موضوع شعرهای بزمی، شادی و میگساری و دعوت به شادمانی و عشرت و سرگرمی است و به همین دلیل این شعرها را گاه در مجلس با ساز و آواز می‌خوانده‌اند. شعرهایی از قبیل ساقی‌نامه*، خمریه*، مغنّی‌نامه، چیستان* و خسروانی* از انواع شعرهای بزمی شمرده می‌شوند. اصطلاح شعر بزمی را گاه به جای شعر غنایی* هم به کار برده‌اند.

منابع: انواع شعر فارسی، ۲۸۱ - ۳۵۵؛ فرهنگ بلاغی -ادبی، ۶۹۱/۱؛ نوپردازی در نقد شعر و سخن سنجی، ۴۹.

صدرنیا

شعر پژواکی (še**ɛ**r-e.paǰ.vā.ki)، معادل اصطلاح انگلیسی echo verse، شعری که برخی از هجاها و سطرهای آن، به‌ویژه هجاها و سطرهای پایانی، بر پایهٔ ویژگی‌های پژواک (بازتاب آوا) با تغییر معنا،تکرار می‌شوند و در حقیقت، نوعی جناس می‌سازند. شعر پژواکی نمود چندانی در ادبیات فارسی نداشته است. با این‌همه، این قطعه از امیر خسرو دهلوی: «رفتم سوی خطیره و بگریستم بزار - از بهر دوستان که اسیر فنا شدند،/«ایشان کجا شدند؟» چو گفتم خطیره نیز، - داد از صدا جواب که: «ایشان کجا شدند؟» نمونه‌ای از یک شعر پژواکی است. در شعر معاصر فارسی سطرهای پایانی «قصهٔ شهر سنگستان» سرودهٔ مهدی اخوان ثالث (۱۳۰۷- ۱۳۶۹ش) در شمار شعر پژواکی است: «... غم دل با تو گویم، غارا! بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟! صدا نالنده پاسخ داد:\... آری نیست؟» پژواک در لغت به معنی صدا و بازتاب آوا در کوه است و در اصطلاح ، تکرار یک یا چند آواست که اغلب به دنبال هم می‌آیند ، چندان که گویی یکدیگر را باز می‌تابند. پژواک آوا در شعر، ترفندی است برای سخته کردن ساختار و معنی و نیز ایجاد آهنگ و موسیقی. از گونه‌های پژواک می‌توان به جناس آوایی (alliteration: تکرار حروف در آغاز کلمات متوالی)، همصدایی* (assonance : تکرار مصوت‌ها)، همحروفی* (consonance : تکرار صامت‌ها)، انواع قافیه* و ردیف* و نیز برگردان* یا ترجیع اشاره کرد. قدیم‌ترین نمونه‌های شعر پژواکی در ادبیات غرب را می‌توان در جُنگی به نام گلچین یونانی(ح ۹۲۵م) یافت؛ آن‌گاه در سده‌های شانزدهم و هفدهم میلادی در عرصهٔ ادبیات کشورهایی چون انگلستان، فرانسه و ایتالیا این نوع شعر مطرح شد و رونق یافت. سر فیلیپ سیدنی، جورج هربرت و جانتن سویفت از شاعران انگلیسی هستند که شعرهای پژواکی چندی از آن‌ها در ادبیات غرب به یادگار مانده است. بارنابی بارنز، شاعر غنایی انگلیسی (۱۵۵۹- ۱۶۰۹م) نیز شعری پژواکی دارد که سطر زیر برگرفته از آن است: «What shall I do to my Nymph when I go to behold her? - Hold her.»

منابع: فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۸۴؛ موسیقی شعر ،۷۳؛

A Dictionary of Literary terms,Cuddon,209; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley,93; *Encyclopedia of Literature* ,369.

قاسم‌نژاد

شعر پهلوانی ← حماسه

شعر تعلیمی (**še€r-e.ta€.li.mi**)، شعری است که هدف آن، آموزشِ حکمت، اخلاق، علوم و فنون، نظریه و باورهای فلسفی، سیاسی و مانند آن باشد. آوردن موعظه و حکمت و نصیحت از اوایل سدهٔ چهارم هجری آغاز شد و شاعران این نوع شعر را با قطعه*های کوتاه آغاز کردند. نخستین شاعری که به سرودن قصیده*های حِکمی و تعلیمی همّت گماشت، کسایی مروزی بود که روشِ وی را ناصر خسرو قبادیانی پی گرفت. سنایی با سرودن منظومهٔ حدیقةالحقیقه و سیرالْعبادالی‌المعاد و طریق‌التحقیق و دیگر شعرهای اخلاقی و حکمی سبب شد تا گروهی به پیروی از وی شعر خود را وقف تربیت و اندرزهای اخلاقی به قصد اصلاح و ارشاد طبقات مختلف جامعه کنند. بعد از سنایی، خاقانی و سپس نظامی گنجوی با سرودن مخزن الاسرار و آن‌گاه انوری زبان به وعظ و نصیحت گشودند. شعرِ تعلیمی با ظهور سعدی و با تصنیف بوستان به اوج خود رسید. اندرزهای سعدی به صورت سرمشق زندگانی در دوره‌های بعد از او به صورت ضرب‌المثل* درآمد. دیگر باید از مثنوی*های عطار و مثنوی مولوی یاد کرد که با سنایی سه قلهٔ شعر عرفانی زبان فارسی هستند. عطار و مولانا در آثار خود به آموزشِ باورهای صوفیانه در قالب حکایت* و مثل* پرداخته‌اند؛ شعر آنان را فارسی‌زبانان هنوز می‌خوانند و شرح و تفسیر می‌کنند. شعر تعلیمی در سده‌های بعد از عطار و مولانا در شعر شاعرانی چون ابن یمین فریومدی و عبدالرحمان جامیؒ و صائب تبریزی و ... ادامه یافت اما با جنبش مشروطیت و عوض شدن شکل زندگی فردی و اجتماعی و تغییر یافتن معنی و مفهوم شعر، از رواج و اهمیت شعر تعلیمی کاسته شد.

منابع: انواع شعر فارسی، ۴۰۸-۴۱۴؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۱/۳۶۸ - ۳۶۹؛ ۲/۳۵۶ - ۳۵۷؛ ۳/۳۳۲ - ۳۳۳؛ ۴/۱۹۲ - ۱۹۳؛ زیب سخن، ۱/۸۴؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۴۹ - ۱۵۱.

درودیان

شعر چوپانی ← شعر روستایی

شعر حجم (**šе€r-e.hajm**)، از شاخه‌های جدید شعر نو*، که در ۱۳۴۸ش از سوی یدالله رویایی و گروهی از شاعران و هنرمندان همفکر وی مطرح شد. شعر حجم در قالب اصلی به نام «حجم‌گرایی» عنوان گردید و در معرفی آن به این نکته اشاره شد که حجم‌گرایی سوررآلیسم* نیست و از سه بعد به ماورا می‌رسد. متأسفانه در چهارچوب بیانیهٔ زمستان ۱۳۴۸ش و دو مقالهٔ دیگر از یدالله رویایی تحت عناوین، «در حاشیهٔ بیانیهٔ شعر حجم» (۱۳۵۰ش) و «عبور از شعر حجم» (۱۳۴۹ش) به ساختار دقیق این گونه از شعر اشاره نشده است و به همین دلیل نمی‌توان شکل مشخصی برای آن در نظر گرفت.

منبع: هلاک عقل به وقت اندیشیدن .

سپانلو

شعر حماسی ← حماسه

شعر دشتی ← شعر روستایی

شعر دیداری ← شعر مصور

شعر روایی (**šе€r-e.re.vā.i**)، شعری است که در آن قصه*، رویدادی تاریخی، سرگذشت یا حکایتی بازگو شود. در شعر روایی، ساختار اصلی شعر، قصه و روایت* است و آنچه صرفاً آن را در حوزهٔ شعر وارد می‌کند، بیان منظوم و ترفندهای شاعرانه‌ای است که به اصل روایت افزوده می‌شود، یعنی شاعر قصهٔ اصلی را با آرایه‌های شعری شاخ و برگ می‌دهد و آن را تأثیرگذارتر می‌کند. شاید اصل داستان رستم و اسفندیار را بتوان در چند سطر تعریف کرد، اما فردوسی با بیانی شاعرانه و با گنجاندن حادثه‌ها و کشمکش*های گوناگون، مانند گفت و گوی رستم و اسفندیار، آن را پرداخته و چنین جذاب کرده است. روایت به شکل‌های گوناگونی در شعر به کار می‌رود. گاه ساختهٔ ذهن خود شاعر است، مانند داستان منظوم «شکار» مهدی اخوان‌ثالث. گاه شاعر روایتی کهن را به شعر در می‌آورد، مانند قصهٔ «فیل و هندوان» در مثنوی مولوی که از قصه‌های هندی باستان برگرفته شده است. هدف از روایت، گاه، تنها نقل روایتی سرگرم کننده است، مانند ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی و گاه بیانی

نمادین و استعاری دارد و پشت آن قصه هدفی است، مانند داستان مرغان در منطق‌الطیر عطار و بسیاری داستان‌های دیگر عرفانی. چنین روایت‌های نمادینی، شاعر را بر آن می‌دارد که از داستان منظوم خود نتیجه‌ای بگیرد و در پایان آن نقل کند، همچون مولوی که در پایان قصهٔ «پادشاه و کنیزک» برای عشق‌هایی که از پیِ رنگی هستند، عاقبتی ننگین پیش‌بینی کرده است. عنصر اساسی شعر روایی فضای داستانی است، فضایی که سبب می‌شود همهٔ عناصر دیگر برای القای آن به کار گرفته شود. ویژگی مهم دیگر شعر روایی، حرکت در سطح است. نگاه شاعر در این گونه سروده‌ها، در جهت‌های طولی و عرضی حرکت می‌کند و جز در مواردی معدود و برای نمودن حالات روحی و اندیشه‌های اشخاص داستان، به عمق نمی‌رود. در واقع حرکت شعر در جهت افقی است، نه عمودی. برای نمونه، نظامی در داستان خسرو و شیرین، فقط در لحظاتی که می‌خواهد از روحیات اشخاص سخن بگوید، به عمق می‌رود و در جهت عمودی حرکت می‌کند. ویژگی دیگر شعر روایی این است که همه چیز از دید راوی نقل می‌شود و در نتیجه راوی ـ که اغلب از خود شاعر جدایی‌ناپذیر است ـ می‌تواند در داستان نظر خود را هم تلویحاً و هم به صراحت بیان کند و مثلاً یکی از اشخاص روایت را بستاید و دیگری را نکوهش کند. برای نمونه، فردوسی برای رستم جایگاهی بسیار بالاتر از اسفندیار در نظر دارد و در برابر اسب و سوار و آخور که برای اسفندیار آورده، رستم را باره و جنگجوی و خداوند و ایوان داده است: «ببینیم تا اسب اسفندیار ـ سوی آخور آید همی بی‌سوار/ و یا بارهٔ رستم جنگجوی ـ به ایوان کند بی‌خداوند روی.» همچنین تعلق خاطر نظامی به فرهاد در خسرو و شیرین آشکار است. راوی در شعر روایی اغلب سوم شخص و دانای کل است. در شعر روایی هر چه تصویرها و توصیف‌ها کامل‌تر، روشن‌تر و گویاتر باشد، تأثیر آن در خواننده بیشتر و بهتر است. گاه شاعر ـ راوی، خود یکی از اشخاص قصه است که شعر «کتیبهٔ» اخوان ثالث از این گونه است. در شعر روایی لازم است تا نگاه شاعر حرکتی منطقی از نظر سیر حوادث و دیدی جزئی‌نگر داشته باشد تا قصه را به جامع‌ترین و کامل‌ترین وجه بیان کند. روشن است که چنین شعر روایی‌ای را می‌توان شعری موفق نامید. شعر روایی، از نظر درونمایه بر چند نوع است: **شعر روایی حماسی**، که جنبهٔ ملی و گاه تاریخی دارد، مانند بخش‌هایی از شاهنامه از قبیل رستم و سهراب و رستم و اسفندیار؛ **شعر روایی تاریخی** که همچون شعر روایی حماسی می‌تواند جنبهٔ ملی داشته باشد، اما بر پایهٔ رویدادی تاریخی پدید آمده است، مانند بخش‌های پایانی شاهنامه یا ظفرنامهٔ حمدالله مستوفی؛ **شعر روایی عشقی**، که حکایتی عاشقانه و حالات عاشق و معشوق را بیان می‌کند، مانند لیلی و مجنون نظامی؛ **شعر روایی عرفانی**، که همواره بیانی نمادین دارد و از اندیشه‌ای عرفانی مایه می‌گیرد، مانند قصه‌های مثنوی مولوی؛ **شعر روایی اخلاقی**، که نمادین است اما بر اندیشه‌ای اجتماعی و اخلاقی استوار است، مانند برخی قطعات ابن‌یمین. شعر روایی انواع دیگری نیز دارد ولی باید توجه داشت تمام این درونمایه‌ها با جزئیات و شاخ و برگ‌های افزودهٔ شاعر نقل می‌گردد. شعر روایی در شعر فارسی با زمینه‌های حماسی و تاریخی آغاز شد که اغلب آن‌ها برگرفته از داستان‌های ایران پیش از اسلام بود. شاهنامهٔ فردوسی و گرشاسب نامهٔ اسدی طوسی، از نخستین نمونه‌های شعر روایی فارسی است. از سدهٔ ششم، توجه به تغزل* افزایش یافت و در این دوره بود که نظامی لیلی و مجنون و خسرو و شیرین را خلق کرد. در دورهٔ سبک هندی کمتر به شعر روایی پرداخته شد، اما در دورهٔ بازگشت، به تقلید از آثار گذشتگان، کتاب‌هایی چون شهنشاه‌نامهٔ فتحعلی‌خان صبا پدید آمد. در دورهٔ مشروطه نیز به دلیل جامعه‌نگری شاعران، آثار اندکی در این نوع به وجود آمد، همانند ایده‌آل عشقی که نگاهی نمادین دارد. در شعر نو، مهدی اخوان ثالث مشخص‌ترین شاعر شعر روایی است و شعر «کتیبهٔ» او از نظر نشان دادن و روایت، از برجسته‌ترین شعرهای زبان فارسی است.

منبع: واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۵۱، ۲۵۷ ـ ۲۵۸.

عباسپور ـ شکیبا

شعر روستایی (šeɛr-e.rus.tā.i)/ شعرشبانی/ شعر چوپانی/ شعر دشتی (pastoral poetry)، شعری تغزلی ـ غنایی دربارهٔ زندگی روستایی و عواطف و احساسات و دلبستگی‌های گوناگون روستاییان و شبانان. در این نوع شعر،معمول است که سرایندهٔ شعر در مقام یک روستایی یا شبان، از عواطف و احساسات خود سخن بگوید. با این‌که شعر روستایی بازتابِ صرفاً واقع‌گرایانه‌ای از زندگی معمولی و روزمرهٔ روستاییان نیست، برخی از منتقدان شعری را روستایی می‌دانند که تنها به زندگی روستاییان بپردازد و برای نمونه رابرت فراست، شاعر امریکایی (۱۸۷۴ـ۱۹۶۳م) را در زمرهٔ شاعران روستایی‌سرا می‌آورند.

ارزش شعر روستایی در سادگی ،روانی و طبیعی بودن آن است. این نوع شعر باید از هر خشونتی که لطافت و بی‌پیرایگی آن را برهم زند، دور باشد و در عین حال، جنبهٔ ابتدایی و روستایی خود را نگه دارد. شعر شبانی با سروده‌های تئوکریتوس، شاعر یونانی (۳۱۵-۲۶۴ق‌م) که به ایدیل آوازه دارند، پدید آمد. تئوکریتوس همانند تمامی شاعرانی که پس از او به سرایش اشعار روستایی پرداختند، از شهرنشینانی بود که خواهان صفا، یکدلی، یکرنگی و زیبایی زندگی روستایی بوده‌اند. وی نخستین کسی بود که قراردادهای شعر روستایی را وضع کرد: ۱- مضمون (آوازه‌خوانی، مهرورزی و سرانجام سوگواری در مرگ دلدار) که غالباً حول محور توصیف مناظر روستا، زندگی بی‌آلایش روستاییان و گریز از هر آنچه به نحوی به تمدن پیشرفتهٔ شهر و شهرنشینی مربوط می‌شود، دور می‌زند. ۲- زمینه (مرغزارها و چمنزارهای زیبا و دلکش در کنار جویبارهای موّاج، درختان، چراگاه‌ها و سبزه‌زارها.) ۳- شخصیت‌ها (روستاییان و شبانان). ایدیل که تئوکریتوس مبتکر آن بود، در یونانی به معنای تابلو و تصویر کوچک و در اصطلاح ادبی، تمام یا بخشی از شعر است که به زندگی روستایی بپردازد یا صحنه‌هایی از این نوع زندگی راکه با آرامش خیال همراه است، وصف کند؛ به دیگر سخن، ایدیل شعر شاد و سادهٔ شبانی است که شاعر در آن از احساسات خود سخن بگوید و از همین رو شاید بتوان به لحاظ جنبهٔ غنایی‌اش، آن را غزل روستایی نامید. ایدیل نوع ادبی مشخصی نیست، بلکه فقط می‌توان آن را گونه‌ای شعر روستایی در شمار آورد. از جملهٔ ایدیل‌های مشهور تئوکریتوس می‌توان به مرگ دافنه - در افسانه‌های یونانی، دافنه شبانی سیسیلی است که برخی او را بنیادگذار شعر روستایی می‌دانند - جشن خرمن‌کوبی دیمیتر و در سوگ دافنه که مرثیه‌ای روستایی است، اشاره کرد. گفتنی است که مرثیه/نوحهٔ روستایی (pastoral elegy) ماندگارترین شکل شعر روستایی است. در این نوع مرثیه، هم عواطف و احساسات سوگوار را به تصویر می‌کشند، هم حالات و روحیات کسی که سوگواری برای او برپا شده است. از ویژگی‌های مرثیهٔ روستایی می‌توان به «آغاز مرثیه با نیایش و یاری‌خواهی از خدایان اساطیری» ،«شریک دانستن طبیعت در غم از دست دادن عزیز» و سرانجام «یادآوری این حقیقت که مرگ سرآغاز زندگی نوینی است» اشاره کرد. در زمینهٔ مرثیه‌سرایی روستایی نیز تئوکریتوس نخستین کسی بود که طبع‌آزمایی کرد. مرثیهٔ استرفل (۱۵۸۶م) سرودهٔ ادموند اسپنسر، شاعر انگلیسی (۱۵۵۲ -۱۵۹۹م) از بهترین نمونه‌های مرثیهٔ روستایی است که شاعر آن را در دورهٔ رنسانس و در رثای سرفیلیپ سیدنی، شاعر و ادیب همعصر خویش (۱۵۵۴-۱۵۸۶م) سرود. پس از تئوکریتوس، برجسته‌ترین چهره در زمینهٔ روستایی‌سرایی، ویرژیل، شاعر رومی (۷۰-۱۹ق‌م) است. وی روستایی‌سرایی را در گزیدهٔ اشعار روستایی خویش به کمال رسانید. در دورهٔ رنسانس، گاهنامهٔ شبانان (۱۵۷۹م) سرودهٔ ادموند اسپنسر که مجموعه‌ای از دوازده شعر روستایی است و به پیروی از شعرهای ویرژیل سروده شده است، در شمار موفق‌ترین سروده‌های این نوع ادبی در ادبیات انگلیسی است. سپس ویلیام وردزورث، شاعر رمانتیک انگلیسی (۱۷۷۰-۱۸۵۰م) به‌جای به کارگیری مضامین شاد و رها از اندوه اشعار روستایی سنتی، مضامینی همچون رنج و مرارت و کار طاقت‌فرسا را برای این قالب برگزید. پس از او، آلفرد لرد تنیسون، دیگر شاعر انگلیسی (۱۸۰۹-۱۸۹۲م) در ایدیل‌های پادشاه به‌طور کلی عناصر شعر روستایی را به کناری نهاد و به جای پرداختن به روستا و روستاییان، دلاوری‌های یکی از پادشاهان عصر شهسواری را شرح کرد. از نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم میلادی، شعر روستایی رفته‌رفته رنگ باخت، و از تکافوی پیشین خود بازماند. اصولاً ادبیات روستایی در ایران چندان رسمیت ندارد و آنچه در این زمینه - به‌ویژه شعر روستایی - به چشم می‌خورد، بیشتر زاییدهٔ فرهنگ و ادبیات عامیانه* است. در حوزهٔ ادبیات منثور فارسی به‌جرأت می‌توان گفت هیچ اثری که بتوان آن را با معیارها و ویژگی‌های ادبیات منثور روستایی سنجید، به چشم نمی‌خورد و در این زمینه بیشتر به روستایی‌نویسی* پرداخته شده است تا ادبیات روستایی. اما در قلمرو شعر روستایی آثاری را می‌توان یافت که خاصه‌های شعر روستایی را در خود دارند. برخی از سروده‌ها و فهلویات بابا طاهر - از شاعران اواسط سدهٔ پنجم هجری - را می‌توان در این زمره آورد: «نسیمی کز بن آن کاکل آیو - مرا خوشتر زبوی سنبل آیو / چو شو گیرم خیالت را در آغوش - سحر از بسترم بوی گل آیو.» □ «دلی دارم خریدار محبت - کزو گرم است بازار محبت/ لباسی بافتم بر قامت دل - ز پود محنت و تار محبت.» بیشتر اشعار امیر پازواری - از شاعران محلی‌سرای مازندرانی - نیز کاملاً با معیارهای شعر روستایی همخوانی دارند. اما برجسته‌ترین چهره‌ای که در ادب فارسی به شعر روستایی پرداخته، فایز دشتستانی، از دوبیتی‌سرایان دشتی

(۱۲۵۰-۱۳۳۰ق) است. در دوبیتی‌های فایز، صفا و صداقت، عشق و انسانیت، سادگی و بی‌پیرایگی و در عین حال غم و اندوهی ابدی که جملگی از مشخصه‌های شعر روستایی هستند، موج می‌زند: «صنم تا کی دل ما را کنی آب ـ دل نازک ندارد این قدر تاب/اگر تو راست می‌گویی به فایز ـ به بیداری بیا پیشم نه در خواب.»□ «نگارا شربت از لبهات بفرست ـ گلاب از گوشهٔ چشمات بفرست/ برای توتیای چشم فایز ـ کف دستی ز خاک پات بفرست.»□ «بتا از دوریت حالی ندارم ـ ز عین و شین و قافت بیقرارم/ به «ت» و«ب» گرفتارم شب و روز ـ به غیر از «لام» و «ب» درمان ندارم.»□ «مرا جز زلف و رخسار تو دلبر ـ نه هندم دلنشین باشد نه کشمر/ به غیر از آن لب و دندان دُرخیز ـ نه فایز لعل می‌خواهد نه گوهر.»□ «کشم تا چند جانا انتظارت؟ ـ نشینم تا به کی در رهگذارت؟/ وطن سازد سر راه تو فایز ـ که تاگیرم دوباره در کنارت.» گفتنی است بیشتر روستایی‌سرایانی که در گوشه و کنار این مرز و وبوم ـ از خراسان گرفته تا فارس و لرستان ـ به سرودن اشعار روستایی پرداخته‌اند، روستاییان و شبانانی بوده و هستند که در گمنامی به سر برده و به‌رغم ماندگاری سروده‌هایشان، نامی از خود آن‌ها نمانده است.

منابع:تاریخ ادبیات جهان ، ۱/۱۲۷؛ تاریخ ادبیات در ایران ، ۲/۳۸۳-۳۸۶؛ تاریخ ادبیات مازندران ، ۹۱-۹۲؛ تاریخ نقد جدید ، ۱/۴۲۰، ۴۳۱؛ ترانه‌های فایز ، در صفحات فراوان؛ دانشمندان و سخن‌سرایان فارس ، ۴/۲۲- ۳۹؛ دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی ، ۱/۵۱-۵۲، ۹۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد ،۱۸۷-۱۸۸، ۲۷۰، ۳۰۵؛ مکتبهای ادبی ، (چاپ دهم،۱۳۷۱ش)،۱/۵۰؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۲۳۹-۲۴۰؛ واژگان اصطلاحات ادبی ، ۳۱؛
A Dictionary of Literary Terms,Cuddon ,486-492; *A Glossary of Literary Terms* ,Abrams, 120-121; *Britannica*, 4/535;9/191; 23/126; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley, 232-233; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* ,Baldick, 162-163; *The Oxford Copanion to English Litrature* ,Drabble,743.

قاسم‌نژاد

شعر سپید (šeɛr-e.se.pid)، معادل اصطلاح انگلیسی blank verse، (در ادبیات غرب، به‌ویژه شعر انگلیسی) شعری که بی‌قافیه* اما موزون باشد. هر مصرع* شعر سپید انگلیسی معمولاً ده‌هجا* و پنج تکیه دارد؛ اما در این زبان عموماً به هر شعر موزون بی‌قافیه‌ای شعر سپید می‌گویند. نخستین بار هنری هاوارد، ارل ساری (surrey) در حدود ۱۵۴۰م این اصطلاح را برای ترجمه‌ای که از انئید سرودهٔ ویرژیل، شاعر رومی (۷۰-۱۹ق‌م) کرد، برگزید. وزن ویژهٔ شعر سپید انگلیسی پیوندی تنگاتنگ با آهنگ طبیعی گفتار و بیان دارد و به علت انعطاف‌پذیری و رهایی از قافیه‌پردازی، قالب دلخواه سرایندگان شعر نمایشی* (همچون ویلیام شکسپیر) و شعر روایی* (مانند جان میلتن) بوده است. رمانتیک‌های انگلیسی نیز فراوان از این نوع اشعار بهره برده‌اند. شعر سپید ویژگی‌هایی دارد که به‌رغم نداشتن قافیه، آن را اثرگذار می‌کند: وجود سکته‌های متناوب، حضور مکث‌های فراوان در میان مصراع‌ها، تکیه‌های پی‌درپی و واژگان و عبارات انعطاف‌پذیر. واحد شعر سپید بر مبنای وحدت معنایی، بی‌آن‌که محدودیتی در شمار مصراع‌های آن باشد، تعیین می‌شود. هر واحد شعر سپید را بند* (پاراگراف) می‌نامند. از چهره‌های شاخص غربی که اشعاری سپید از آنان به یادگار مانده، می‌توان از این‌ها یاد کرد: ویلیام وردزورث انگلیسی (۱۷۷۰-۱۸۵۰م)، سمیوئل تیلر کولریج انگلیسی (۱۷۷۲- ۱۸۳۴م)، آلفرد تنیسن انگلیسی (۱۸۰۹- ۱۸۹۲م)، رابرت فراست امریکایی (۱۸۷۴- ۱۹۶۳م) و سرانجام تی.اس.الیوت شاعر و منتقد امریکایی‌تبار انگلیسی (۱۸۸۸- ۱۹۶۵م). شعر سپید فارسی تفاوت‌هایی بنیادی با مفهوم غربی آن دارد. اصولاً در فارسی به شعری سپید می‌گویند که نه وزن دارد، نه قافیه. در شعر سپید فارسی «موسیقی بیرونی» به کناری می‌رود و شاعر از «موسیقی معنوی» و گاه «موسیقی کناری» بهره می‌جوید. احمد شاملو برجسته‌ترین نمایندهٔ شعر سپید فارسی است. به باور شاملو «شعر سپید از وزن و قافیه و آرایش و پیرایش، احساس بی‌نیازی شاید نکند؛ اما از آن محروم است. گویی شکنجه‌دیده‌ای سر به زیر است که می‌خواهد عریان بماند تا چشم‌های تماشاگران، داغ‌های شکنجه را بر تن او ببینند و راز سربه‌زیری او را دریابند.» نیز وی بر آن است که «شعر سپید به زحمت می‌تواند نوعی شعر شمرده شود. اگر دعوی مدعیان بر سر آن است که شعر سپید نمی‌تواند شعر شمرده شود، حق با ایشان است و به کارگرفتن کلمهٔ شعر، از برای نامیدن آن، حتی از سر اجبار نیز نبوده است؛ همچنان که کلمه «بودا» در «بوداپست». و لاجرم «مردم شهر بوداپست» داعیهٔ بوداییگری ندارند و ایشان را با بوداییان جنگی نیست.» البته رضا براهنی به هیچ روی با سپید سرا بودن شاملو موافق نیست. وی بر آن است که شعر

سپید ـ به مفهوم غربی آن ـ بیشتر درخور شعر نیمایی است، نه شعر شاملویی. جدا از شاملو، شاعرانی چون محمدمقدم، هوشنگ ایرانی، منوچهر شیبانی و بیژن جلالی نیز تجربیاتی در سرایش این نوع شعر داشته‌اند. «اندیشیدن\در سکوت.\ آن‌که می‌اندیشد\ بناچار دم فرو می‌بندد\ اما آنگاه که زمانه \ زخم خورده و معصوم\ به شهادتش طلبد\ به هزار زبان سخن خواهد گفت.»(شاملو)

منابع: ادوار شعر فارسی ، ۱۳۹؛ انواع شعر فارسی ، ۷۱۲-۷۱۳؛ تاریخ تحلیلی شعر نو ، ۱۸۸ـ ۱۹۲؛ طلا در مس، ۸۹۷ـ ۹۰۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۱۸۸ـ ۱۸۹؛ مدایح بی‌صله، ۵۶؛ موسیقی شعر، ۱۶۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۱۵۱ـ ۱۵۲؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon,84-85; *A Glossary of Literary Terms*,Abrams,16; *Britannica,2/274*; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley, 32; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 24-25; *The Reader's Encyclopedia*, 105.

قاسم‌نژاد

شعر سره ← شعر ناب

شعرسنگ‌گور (šeɛr-e.sang-e.gur)، شعری که شاعر اندکی پیش از مرگش می‌سراید و می‌سپارد چون از این جهان درگذرد آن را بر سنگ گورش بکنند. این شعر غالباً کوتاه و بیشتر در قالب قطعه* یا رباعی* است و در آن شاعر به رهگذران یا دیدارکنندگان از گورستان‌ها پند می‌دهد که جهان گذرا و ناپایدار است و از سرانجام کار او و دیگر خفتگان در گورها پند گیرند و جز به نیکی نپردازند و در پایان از آن‌ها می‌خواهد که از وی به دعای خیر یاد کنند و برای او از خداوند آمرزش بخواهند. اهلی شیرازی (ـ۹۴۲ق) ،مشتاق اصفهانی (ـ۱۱۷۱ق) ، شوریدهٔ شیرازی (ـ۱۳۴۵ق)، ایرج میرزا (ـ۱۳۰۴ش) و پروین اعتصامی (ـ۱۳۲۰ش) از جمله شاعرانی بودند که خود شعری سرودند و سپردند تا پس از مرگشان آن را بر سنگ گورشان بکنند. گاهی شاعر، شعر سنگ گور را برای کسی دیگر و از زبان او می‌گوید چنان‌که از سنایی غزنوی دو قطعه باقی مانده که یکی از زبان نظام الملک محمد بهروز و دیگری از زبان تاج‌الدین ابوبکر نامی است (احتمالاً هر دو از بزرگان دربار غزنه) که سنایی آن‌ها را پس از مرگشان گفته و بر سنگ گور ایشان کنده‌اند. جلال‌الدین همایی (ـ۱۳۵۹ش) شعری از زبان پروفسور الگزاندر پوپ، ایرانشناس امریکایی (ـ۱۳۵۱ش) گفته و بر سنگ گور او که در اصفهان نهاده است، نوشته‌اند. گاهی نیز شعر سنگ گور را از میان سروده‌های عبرت‌آموز شاعران دیگر، به ویژه باباطاهر، خیام و سعدی برمی‌گزینند. این اشعار را برای نوشتن بر سنگ گور نسروده‌اند. اما چون از ناپایداری جهان سخن می‌گویند و مایه‌های پندآموز دارند آن‌ها را از دیوان‌ها بیرون می‌کشند و بر سنگ گور درگذشتگان می‌نویسند. نمونه‌ای از شعر دیگران که بر سنگ گور می‌نویسند این غزل سعدی است که بر سنگ گوری در جزیرهٔ سوماترا نیز پیدا شده است: «بسیار سال‌ها به سرخاک ما رود ـ کاین آب چشمه آید و باد صبا رود/ این پنج روزه مهلت ایام، آدمی ـ برخاک دیگران به تکبر چرا رود؟/ ای دوست بر جنازهٔ دشمن چو بگذری ـ شادی مکن که با تو همین ماجرا رود/ دامن کشان که می‌رود امروز بر زمین ـ فرداً غبار کالبدش در هوا رود/ خاکت در استخوان رود ای نفس شوخ چشم ـ مانند سرمه‌دان که درو توتیا رود/ دنیا حریف سفله و معشوق بیوفاست ـ چون می‌رود هرآینه بگذار تا رود/ اینست حال تن که تو بینی به زیر خاک ـ تا جان نازنین که برآید کجا رود / بر سایبان حسن عمل اعتماد نیست ـ سعدی مگر به سایهٔ لطف خدا رود/ یارب مگیر بندهٔ مسکین و دستگیر ـ کز تو کرم برآید و برما خطا رود.»

منابع: انواع شعر فارسی ، ۲۲۱ـ ۲۲۶؛ دانشمندان و سخن‌سرایان فارس، ۳۳۱/۳ـ ۳۳۲؛ دیوان اهلی شیرازی ، ۴۹۸ـ ۴۹۹؛ دیوان سنا ، ۲۰۹؛ دیوان سنایی ،۱۰۸۴ـ ۱۰۸۵، ۱۱۰۲ـ ۱۱۰۴؛ کلیات سعدی ، ۷۹۳؛ دکتر ساسان سپنتا ، «انجمن‌های ادبی اصفهان»، آینده، سال ۱۲، شمارهٔ ۷ـ۸، صص ۳۸۵ـ ۳۹۶؛ نذیراحمد ، «زبان فارسی در چین»، قندپارسی ،۲۵ـ ۴۸.

دانشنامه

شعر شبانی ← شعر روستایی

شعرعروضی (šeɛr-e.a.ru.zi)، شعری است که وزن* عروضی داشته باشد. این وزن، نوعی وزن کمّی است که در آن تکرار منظم هجاهای کوتاه و بلند در مکان‌های معین ایجاد وزن می‌کند. این نوع وزن شعر، ویژهٔ زبان‌هایی است که در آن‌ها مصوت*ها به کوتاه و بلند و گاه کشیده تقسیم می‌شوند و این کوتاهی و بلندی ثابت است و در نتیجه هجا*ها نیز کوتاه و بلند

شعرعروضی

و گاه کشیده می‌شوند. اساس وزن عروضی در ترتیب قرار گرفتن هجاها است. شناخت وزن شعر عروضی با شناخت قواعد عروض* ـ فن بررسی وزن شعر ـ و بر اساس قوانین تقطیع* صورت می‌گیرد. برای نمونه در این بیت: «بنایم را نمِ اشکی به غارت می‌برد، بیدل!ـ به کشتیِ حبابم می‌کند یک قطره طوفانی.» اگر بر مبنای قواعد تقطیع، به جای هجای کوتاه علامت «U» و به جای هجای بلند علامت «ـ» بگذاریم، این بیت چنین تقطیع هجایی می‌شود: «U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ U ـ ـ /U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ» و با افاعیل عروضی* چنین تقطیع می‌شود: «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن ـ مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن.» چنان‌که دانسته شد، هجاهای بلند و کوتاه به طور منظم و در جاهای معین قرار گرفته‌اند و در عین حال نظم مصراع اول دقیقاً در مصراع دوم نیز رعایت شده است، بنابراین از نظر هجا و افاعیل، مساوی‌اند. تمامی شعرهای کلاسیک ایران، تا اوایل دورهٔ پهلوی، به این ترتیب بوده است و علاوه بر لزوم رعایت قافیه، به جز در قالب‌های مستزاد* و بحر طویل* ـ که صرفاً تفننی بوده‌اند ـ، در تمامی قالب‌ها، تساوی طولی مصراع‌ها رعایت می‌شده است. اما در شعر نو نیمایی یا شعر آزاد، که شاخه‌ای از شعر عروضی است، وزن‌های عروضی با زحاف‌های آن به کار می‌رود بی‌آن‌که تساوی طولی مصراع‌ها رعایت شود؛ زیرا یکی از مهم‌ترین اصول ابداعی نیما یوشیج این بود که طول مصراع‌ها نباید بر کلام حاکم باشد، بلکه برعکس، باید تابع آن باشد. برای نمونه در شعر «کتیبهٔ» اخوان‌ثالث: «فتاده تخته سنگ آن سوی‌تر انگار کوهی بود\ و ما این سو نشسته، خسته انبوهی\ زن و مرد و جوان و پیر\ همه با یکدگر پیوسته لیک از پای\ و با زنجیر» که به این صورت تقطیع هجایی می‌شود: «U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ/ U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ/ U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ/U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ U ـ ـ ـ/ U ـ ـ ـ» و با افاعیل بدین صورت تقطیع می‌شود: «مفاعیلن مفاعیلنْ مفاعیلن مفاعیلن\ مفاعیلن مفاعیلن\ مفاعیلن مفاعیلن\ مفاعیلن مفاعیلن\ مفاعیلن.» چنان‌که معلوم است، واحدهای وزنی این شعر، به صورت یک هجای کوتاه و سه هجای بلند (U ـ ـ ـ) است که برای خواندن الگو از لفظ «مفاعیلن» استفاده می‌شود و این وزن، همان وزنی است که بیت* مذکور از بیدل بر آن بنا شده است؛ اما تعداد هجاهای هر سطر الزاماً با سطرهای دیگر مساوی نیست. بر اساس منابع موجود، نخستین تجربهٔ آزاد در عروض فارسی، قطعه‌ای از حزین لاهیجی (۱۱۰۳-۱۱۸۰ق) است که به صورت بحر طویل گفته شده است و اگر آن را بر اساس سجع‌های داخلی آن به طور منظم به سطرهای متعدد تقسیم کنیم، به صورت زیر درمی‌آید: «مرا شد آفت جان شوخ دلجویی- جفا آیین، وفا دشمن، پری رویی، بهشت راحت عاشق، گل اندامی، نکوخویی، بهار گلشن امید سبزی نوخطی سرو سمن بر عنبرین مویی ....» در یکی دو قرن اخیر کوشش‌هایی برای رهایی از شعر عروضی صورت گرفته است، از جمله، برخی شعرهای یحیی دولت‌آبادی و ابوالقاسم لاهوتی که بر وزن هجایی ساخته شده‌اند. اما مهم‌ترین کوشش در این راه، از آن ا.بامداد است که موسیقی شعرش نه بر وزن عروضی، بلکه بر موسیقی درونی کلمات استوار است. پس از او، اغلب شاعران شعر نو به شعر بی‌وزن روی آوردند که به‌جز معدودی از این شعرها، باقی بر موسیقی درونی کلمات نیز استوار نبوده‌اند و بیشتر ساختاری نثرگونه دارند و به‌سبب عناصر خیال و تصویر در حیطهٔ شعر قرار می‌گیرند. از نظر تاریخی، ادیبان، عروض‌دانان و پژوهشگران دربارهٔ منشاء وزن شعر فارسی اختلاف دارند. برخی از جمله خواجه نصیر، شمس قیس، محمد قزوینی، امیل بنونیست، یوگنی برتلس، آرتور کریستن سن، عبدالحسین زرین‌کوب و سیروس شمیسا منشاء وزن شعر فارسی را عروض عربی می‌دانند، البته در این میان نظرات فرعی دیگری هم وجود دارد. برای نمونه، یان ریپکا معتقد است که وزن شعر فارسی برگرفته از وزن شعر عربی است، اما وزن رباعی* را ساختهٔ ایرانیان می‌داند. این نظر را دیگران نیز پذیرفته‌اند. برخی دیگر معتقدند که وزن شعر فارسی، ابتدا از وزن‌های هجایی بوده و سپس به وزن کمّی تغییر یافته است و متأثر از وزن شعر عربی نیست. از جملهٔ این پژوهشگران شبلی نعمانی، محمد تقی بهار (ملک الشعرا)، ذبیح الله صفا، مسعود فرزاد، پرویز ناتل خانلری و تقی وحیدیان کامیار هستند. به هر حال، هنوز منشاء وزن شعر عروضی فارسی به‌درستی روشن نیست، زیرا شعرهای بازمانده از دورهٔ ساسانی تا سامانی، یعنی دورهٔ آغازین شعر فارسی دری*، بسیار اندک است.

منابع: آشنایی با عروض و قافیه،۱۳-۱۵؛ بدایع و بدعتها و عطا و لقای نیما یوشیج، ۹۷ - ۲۵۵؛ تاریخ ادبیات ایران، ریپکا، ۱۵۴-۱۵۶؛ شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ۱۰۵ - ۱۱۶؛ شعر و هنر، ۲۰۳ - ۲۴۰؛ طلا در مس، ۴۵۳/۱ - ۴۵۶، ۸۰۹ - ۸۱۵؛ منشاء شعر فارسی، ۱۷ - ۳۵، ۱۱۹ - ۱۳۲؛ موسیقی شعر؛ وزن شعر فارسی، ۶۲ - ۱۰۹؛ هنر و

ادبیات امروز، ۳.
عباسپور

شعر عینی ← شعر مصور

شعر غنایی (šeʕr-e.qe.nā.i)، شعری است که احساسات، هیجان‌ها، واکنش‌های درونی، لذات، عواطف، اندیشه‌ها و آرزوهای شخصیِ شاعر را بیان می‌کند. احساسات و اندیشه‌های شاعران ممکن است محتوایی عشقی، مذهبی، فلسفی، روانی یا اجتماعی داشته باشند. لفظ لیریک (lyric) ـ که کلمهٔ «غنایی» معادل آن است ـ ، در یونان باستان به شعرهای کوتاهی گفته می‌شده که همراه با سازی ـ که به آن «لیر» می‌گفته‌اند ـ خوانده می‌شده است. غنا در لغت به معنای موسیقی است. اگرچه گاهی اصطلاحات **شعر تغزلی و شعر بزمی*** را نیز معادل‌های دیگر لیریک به کار برده‌اند، اصطلاح شعر غنایی بیشتر کاربرد یافته است. در شعر غنایی زبان به سوی اول شخص گرایش دارد و زبان در این نوع شعر کارکردی عاطفی دارد. در شعر غنایی، شاعر با نگاهی عاطفی به جهان می‌نگرد و به ادراکات و احساسات خود، رنگ فلسفی، روانشناسیک و جامعه‌شناسیک می‌دهد. از میان سه عنصر شعر، اندیشه و خیال و احساس، عنصر احساس مهم‌ترین جایگاه را در ساختار شعر غنایی دارد. موقع انسان در برابر مرگ و زندگی، داشتن و نداشتن و آرزوهای اغلب دست نیافتنی، دستمایهٔ اصلی شعر غنایی است. شعر غنایی کلاسیک فارسی به صورت‌های مدح*، تغزل*، مرثیه*، شکواییه (← بث شکوی)، حبسیه*، معما*، مناظره*، طنز*، هزل*، هجو، خمریه*، منقبت*، نوحه*، شعر عرفانی، وصف، شهرآشوب*، وصف جشن‌های دربار و مادهٔ تاریخ* و در شعر معاصر، مفاهیم و مضمون‌های عاشقانه و اجتماعی و گاه تجریدی و اغلب با بیانی نمادین است. انواع قالب‌های شعر غنایی کلاسیک، عبارتند از قصیده*، که قالب اصلی مدیحه‌سرایی و توصیف بوده است و شاعرانی چون رودکی، عنصری، فرخی، منوچهری، انوری، خاقانی، سنایی و بهار نمایندگان برجستهٔ آنند. مثنوی* که به دلیل توانمندیِ بی‌همتایش در ارائهٔ داستان‌های عشقی و عرفانی، از مهم‌ترین قالب‌های شعر غنایی فارسی است و در آن، آثاری چون لیلی و مجنون و خسرو و شیرین نظامی، منطق‌الطیر عطار و مثنوی معنوی مولوی مثال زدنی است. رباعی*، که گاه جلوه‌گر عمیق‌ترین اندیشه‌های فلسفی و گاه نمایانگر ژرف‌ترین احساسات عاشقانه و عارفانه بوده است. رباعیات خیام و عطار و مولوی و رباعیات منسوب به ابوسعیدابی‌الخیر بهترین نمونه‌های طیف گستردهٔ درونمایه‌ها در رباعی است. دوبیتی* نیز از قالب‌های ویژهٔ شعر غنایی است که اغلب جایگاه سوز و گدازهای عاشقانهٔ شاعران بوده است. دوبیتی‌های باباطاهر از زیباترین شعرهای غنایی فارسی است. فرد* یا تک‌بیتی، که کوتاه‌ترین قالب کامل شعر کلاسیک فارسی است نیز توان دریافتِ نکته‌پردازی موجز و نازک خیالی شاعران را دارا بوده است. تک‌بیتی‌های صائب و دیگر شاعران سبک هندی یادگارهای بی‌همانند این قالب شعری است. اگرچه قالب‌های دیگری چون مسمط*، ترجیع‌بند* و ترکیب‌بند* نیز محمل شعرهای غنایی کلاسیک فارسی بوده‌اند، مشخص‌ترین قالب شعر غنایی فارسی غزل* است که به لحاظ جنبهٔ عاطفی، شخصی و درونی آن، همواره جلوه‌گر احساسات درونی شاعران بوده است. در شعر غنایی، در زمینهٔ تغزلی آن، حالات و ادراکات ذهنی اغلب باکنایه* و استعاره* و ایهام* بیان می‌شود. مهم‌ترین غزلسرایان زبان فارسی، سعدی، مولوی، حافظ، صائب و بیدل و در دورهٔ معاصر شهریار و ابتهاج هستند. سروده‌های شعر نو*، اغلب غنایی است و علاوه بر جنبهٔ تغزلی به مسائل جاری جامعه و مفاهیم تجریدی هم می‌پردازد. از بهترین نمایندگان شعر نو، نیما یوشیج، ا.بامداد، مهدی اخوان‌ثالث، فروغ فرخزاد، و سهراب سپهری هستند. پیشینهٔ شعر غنایی در جهان بسیار طولانی است و سابقه‌ای به قدمت خود شعر دارد؛ چنان‌که دعاهای دینی مصر از هزارهٔ چهارم پیش از میلاد، سروده‌های مذهبی هند در هزارهٔ دوم پیش از میلاد، شعرهای چینی و یونانی در هزارهٔ اول پیش از میلاد، گویای قدمت این نوع شعر است. شعر غنایی در ایران نیز پیشینه‌ای کهن دارد. گاثاها سروده‌های آیینی زرتشت، از نمونه‌های آغازین شعر غنایی است. در دورهٔ فارسی میانه، نمونهٔ این نوع شعر، سرودی است در کتاب بندهش که در ستایش اهورا مزدا گفته شده است. ظاهراً قدیم‌ترین نمونهٔ موجود شعر فارسی دری، خسروانی* باربد، موسیقی‌دان عصر خسرو پرویز (۵۹۰ ـ ۶۲۸ م) است: «قیصر ماه مانند خاقان خورشید ـ آن من خذای ابر مانند کامغاران ـ که خواهذ ما پوشذ که خواهذ خورشیذ.» این ترانه، نشانهٔ کهنسالی شعر غنایی در ایران است که با نوای ساز خوانده می‌شده است. عوفی، تذکره‌نویس اواخر قرن ششم و اوایل سدهٔ هفتم هجری، مدعی است که دیوان شعر بهرام گور (۴۲۰ ـ ۴۳۸ م) را خوانده است. بنا به روایتی، بهرام، نخستین بیت‌ها را در

شعر غنایی

یک گفتگوی عاشقانه با زنش دلارام خوانده است. در آیین مانی نیز شعر و موسیقی اهمیتی بسزا داشته است. به اعتقاد مینورسکی، اصل داستان ویس و رامین متعلق به زمان اشکانیان (۲۵۰ ق‌م - ۲۲۶م) است. به‌طور کلی در ایران باستان، کاربرد کلام تغزلی همراه با آهنگ رایج بوده و وجود واژگان چامه، چکامه، سرود و ترانه گواه آن است. با چیرگی شعر عروضی* و فراگیری آن در ادب فارسی و تکامل فن عروض*، وزن* یکی از عناصر جوهری شعر شمرده شد و بدین صورت موسیقی بیرونی، جزء اصلی ساختار شعر گردید. شعر غنایی در دورهٔ سامانی مورد توجه بود و رودکی پدر شعر فارسی و شهید بلخی آثار ارزشمندی در این زمینه دارند؛ چنان‌که عنصری و فرخی غزل‌های آن دو را نیک و نغز دانسته‌اند. رودکی در کنار شاعری، ساز نیز می‌نواخت و ترانه می‌خواند. دقیقی تغزلات زیبایی در ابتدای قصیده‌های خود آورده است. پس از رودکی و شهید و دقیقی، منوچهری در شعرهای توصیفی خود و فرخی در تغزلات آغاز قصایدش، نمونه‌های موفق شاعران شعر غنایی‌اند. در دورهٔ سبک خراسانی، توصیف طبیعت رواج داشت و منوچهری آن را به اوج رساند. در این دوره داستان‌های منظوم عاشقانه‌ای چون وامق و عذرای عنصری هم نمایندهٔ شعر غنایی است. مدیحه‌سرایی در این دوره پیشرفت کرد و در دورهٔ محمود غزنوی (۳۸۹ - ۴۲۱ق) به بالاترین حد خود رسید و با توجه به زندگانی مرفه شاعران به سبب دریافت پاداش‌هایی از شاه و وزیران و امیران، شعر بازمانده از این دوره سرشار از شادمانی است و در این عصر، کمتر شعر غنایی می‌توان یافت که از اندوه و تنهایی شاعران حکایت کند و تغزلات تا میانهٔ سدهٔ پنجم شاد و پرنشاط بود، اما با ورود عرفان و به‌ویژه پس از حملهٔ مغول به چنان اندوهی آمیخته شد که تا امروز نیز در شعر فارسی دریافتنی است. در قرن‌های پنجم و ششم، با ظهور سنایی، شعر غنایی فارسی به طور جدی با عرفان آشنا شد و این درونمایهٔ جدید شعر غنایی، آن‌چنان در شعر فارسی رخنه کرد که رفته رفته از بنیادی‌ترین درونمایه*های شعر فارسی گردید و تا روزگار معاصر نیز این آمیختگی به چشم می‌خورد. پس از سنایی، شاعران بزرگی چون انوری و خاقانی در قصیده و غزل، یادگارهای ماندگاری به جای گذاشتند؛ اما برجسته‌ترین چهرهٔ شعر غنایی این دوره نظامی است که در کنار دیگر آثارش، دو داستان منظوم لیلی و مجنون و خسرو و شیرین را که موفق‌ترین آثار داستانی عاشقانهٔ زبان فارسی به شمار می‌آیند پدید آورد. در سده‌های هفتم و هشتم هجری، با رویکرد گستردهٔ شاعران به غزلسرایی، شعر غنایی ایران بیش از پیش در قالب غزل چهره می‌نمود و مرکزیت قالب غزل در شعر غنایی فارسی تا پیش از گسترش شعر نو نیز ادامه داشت. علاوه بر گرایش فراوان شاعران به غزلسرایی در سده‌های هفتم و هشتم هجری، با حضور جدی عرفان در تفکر ایرانی، شعر فارسی نیز درونمایه‌های پررنگ عرفانی به خود گرفت و غزل عاشقانه و غزل عارفانه همچون دو نمود اصلی شعر غنایی، چهره یافتند. در قرن هفتم، سعدی که مشخص‌ترین نمایندهٔ غزل عاشقانه و مولوی که مهم‌ترین نمایندهٔ غزل عارفانه است، آثاری جاودان به شعر فارسی هدیه کردند. در همین عصر، دو اثر بزرگ عرفانی شعر فارسی، منطق الطیر عطار و مثنوی معنوی مولوی، در قالب مثنوی خلق شدند که بالاترین جایگاه آثار شعری ـ داستانی عرفانی را کسب کردند. در قرن هشتم هجری، با ظهور حافظ، غزل فارسی به چنان اوجی رسید که دیگر شاعرانِ پیش از او و پس از او نیز نتوانستند به آن مرتبه برسند. حافظ با استادی توانست غزل عاشقانه و غزل عارفانه را در هم بیامیزد و دیدگاه تازه‌ای در غزل پدید آورد. شعرهای غنایی قرن نهم نیز ادامهٔ همان شعرهای دو قرن پیش‌تر بود؛ اما با ظهور صفویان و هجرت بسیاری از شاعران به هند، باریک‌بینی و نازک‌اندیشی و گاه استفادهٔ افراطی از تماد* در سبک هندی، شعر غنایی فارسی، اندیشه‌های حکمی و عرفانی بیشتری یافت. در این دوره، چهرهٔ صائب و بیدل بیش از دیگران می‌درخشد. در مجموع، شعر غنایی کلاسیک فارسی، در قالب غزل تجلی یافته و بیشتر در سبک عراقی و هندی رخ نموده است. در دورهٔ بازگشت، در کنار برخی حماسه*ها که به تقلید از شاهنامه ساخته شده بود، شعرهای غنایی بسیاری که بیشتر در قالب‌های غزل و قصیده بود، پدید آمد. فروغی و قاآنی از شاعران مهم دورهٔ بازگشت بودند. در دورهٔ مشروطه، مسائل و رخدادهای سیاسی روز هم با بیانی تغزلی و گاه جدی، واکنش روحی و اندیشگی شاعران را در برابر تحولات اجتماعی به تماشا گذاشت. شعر مشروطیت جلوه‌گر ورود جدی شاعر به اجتماع بود و حضور مردم در شعر آن دوره و پس از آن، نتیجهٔ این فرایند بود. دماوندیهٔ بهار و تصنیف*های عارف از جملهٔ شعرهای غنایی این دوره است. در روند پیدایی و تکوین شعر نو، شعر غنایی جایگاه اصلی شعر را به خود اختصاص داد؛ چنان که تقریباً تمامی شعرهای این سبک، در حوزهٔ شعر غنایی جای دارد. سروده‌های تغزلی شعر نو، با عنوان‌هایی چون

«عاشقانه»، «غزلواره» و گاه «شبانه»، در واقع شکل تکامل یافتهٔ غزل است که همچنان مشخص‌ترین نوع غنایی شعر فارسی است. در شعر نو توجه دقیق شاعران به مسائل جاری جامعه، سبب شد تا شعر غنایی محتوایی اجتماعی گیرد و گه‌گاه با زبانی نمادین به بیان دردها و دشواری‌های جامعه بپردازد. احمد شاملو، مهدی اخوان‌ثالث، نصرت رحمانی، فروغ فرخزاد، منوچهر آتشی و محمدعلی سپانلو از نمایندگان شعر نو اجتماعی هستند. در شعر نو درونگرا که نگاهی تجریدی دارد و بیشتر به یاری تصویر و القای احساس بیان می‌شود، یدالله رویایی و احمدرضا احمدی موفق‌ترین کارها را ارائه کرده‌اند و شعرهای نو عرفانی با ارائهٔ نمادهای تازه، نام سهراب سپهری را به یاد می‌آورد. در دورهٔ معاصر، گونه‌ای دیگر از شعر غنایی رشد کرد و گسترش یافت که ترانه*سرایی نام گرفت. ترانه‌سرایی شکل ترقی یافتهٔ تصنیف سازی بود. در این دوره شاعرانی چون ایرج جنتی عطایی، اردلان سرفراز و شهیار قنبری مشهورترین ترانه‌ها را سرودند. شعر غنایی از نظر روانشناسیک نیز تحلیل‌پذیر است؛ زیرا «منِ» شاعر در شعر غنایی نمود کمابیش آشکاری دارد و منتقد روانشناس می‌تواند «من» شاعر را در لایه‌های شعر او جستجو کند؛ اما فورمالیست‌ها برآنند که هرگز شخصیت واقعی خالق اثر را نمی‌توان با بررسی اثر بازشناخت، همان گونه که نمی‌توان با روانکاوی شخصیت شاعر یا شناخت زندگی او، شعرش را بهتر شناخت.

منابع: از زبانشناسی به ادبیات، ۳۸/۱؛ انواع ادبی، شمیسا، ۱۴۵ - ۱۵۴؛ انواع شعر فارسی، ۱۶۵ - ۳۵۶؛ تاریخ ادبیات ایران، ریپکا، ۸۹ - ۹۶، ۱۵۷ - ۱۶۴؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۳۶۶/۱ - ۳۶۹؛ ۳۵۷/۲ - ۳۶۲؛ ۳۲۰/۳ - ۳۲۳؛ ۱۸۲/۴ - ۱۸۹؛ ۵۹۳/۵ - ۶۰۶؛ حماسه سرایی در ایران، ۳؛ ساختار و تأویل متن، ۴۶/۱؛ شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ۱۴۳ - ۱۵۷؛ شیوه‌های نقد ادبی، ۵۳۸ - ۵۴۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۸۹؛ فرهنگ بلاغی - ادبی، ۷۰۳/۱؛ واژه نامهٔ هنر شاعری، ۱۵۵ - ۱۵۶.

عباسپور

شعر کانکریت ← **شعر مصور**

شعر کودک ← **ادبیات کودکان و نوجوانان**

شعر محض ← **شعر ناب**

شعر مرگ (šeɛr-e.marg)/ مرگ شعر/ سرود مرگ، شعری که بنابر معروف برخی شاعران با احساس این‌که زمان مرگشان نزدیک شده است سروده‌اند. این اشعار غالباً در قالب رباعی* است و چون بیشتر آن‌ها به بیش از یک شاعر منسوب است باید آن‌ها را از شمار رباعیات سرگردان* دانست. شاید این رباعیات در اصل عاشقانه یا عارفانه بوده‌اند. اما چون محتوایی داشته‌اند که دیگران می‌توانستند چنین برداشت کنند که شاعران با دریافت نزدیک شدن زمان مرگشان آن‌ها را سروده‌اند داستانی نیز دربارهٔ آن‌ها برساخته‌اند و به یک یا چند شاعر نسبت داده‌اند. مثلاً رباعی «این کشتهٔ تو کمال اسماعیل است ـ قربان شدنش نه از ره تبجیل است/ قربان تو شد کمال اندر ره عشق ـ قربان گشتن کمالِ اسماعیل است» منسوب به کمال‌الدین اسماعیل که می‌تواند یک رباعی عاشقانه یا عارفانه باشد و دستمایهٔ داستانی شد که گفته‌اند کمال اسماعیل آن را با نزدیک شدن زمان مرگش گفته بود. معروف‌ترین سرود مرگ به شاعران یا بزرگانی منسوب است که به دست دیگران کشته شده‌اند، مانند عطار (ـ۶۲۷ق) و کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی (ـ۶۳۵ق) که در واقعهٔ تهاجم مغولان به قتل آمدند و شاه شیخ ابواسحاق اینجو که به دست امیر مبارزالدین محمد مظفری کشته شد (ـ۷۵۸ق). از این روی احتمال فراوان می‌رود که رباعیاتی را که گویند این سه تن با پیش‌بینی زمان در رسیدن مرگشان سروده‌اند، دیگران با الهام گرفتن از واقعهٔ قتل آن‌ها گفته‌اند. یک رباعی از گونهٔ سرود مرگ به ابوالمعالی نصرالله منشی، مترجم کلیله و دمنه و وزیر غزنویان منسوب است که وی را نیز در زندان خسرو ملک (۵۵۹ـ ۵۸۳ق) به قتل آوردند. این رباعی که از کهن‌ترین شعر مرگ است چنین است: «از مسند عز اگر چه ناگه رفتیم ـ حمداً لله که نیک آگه رفتیم / رفتند و شدند و نیز آیند و روند ـ ما نیز توکلتُ علی‌الله رفتیم.» رباعیات مشابهی نیز به پهلوان محمود قتالی، معروف به پوریای ولی (ـ۷۲۲ق)، لطف‌الله نیشابوری (ـ۸۱۰ق) و صوفی مازندرانی (ـ۱۰۳۵ق) نسبت می‌دهند. یکی از زیباترین شعر مرگ‌ها در زبان فارسی مثنوی کوتاهی از جلال‌الدین همایی متخلص به سنا (ـ۱۳۵۹ش) است که آخرین سرودهٔ او است و با این ابیات آغاز می‌شود: «پایان شب سخن سرایی ـ می‌گفت ز سوز دل همایی/ فریاد کزین رباط کهگل ـ جان می‌کنم و نمی‌کنم دل/ مرگ آخته تیغ بر گلویم ـ من مست هوا و آرزویم / روزم سپری شده است و سودا ـ امروز دهد نوید فردا/ مانده است دمی و آرزو ساز ـ من وعدهٔ سال می‌دهم باز/

آزرده تنی فسرده جانی ـ در پوست کشیده استخوانی...»

منابع: بحث در آثار وافکار و احوال حافظ ، ۱۱۶؛ تذکرةالشعرا، ۹۷؛ دیوان ابن یمین، مقدمه،یه؛ دیوان سنا ، ۲۱۵ـ ۲۱۷؛ دیوان صوفی مازندرانی ، مقدمه، ۵؛ ریاض‌العارفین ، ۱۹۷؛ سیر رباعی در شعر فارسی ، ۲۹۵ـ ۲۹۷؛ لطائف‌الطوائف ، ۲۷۳ـ ۲۷۶؛ مجمل فصیحی ، ۸۷/۳ ـ ۸۸.

دانشنامه

شعر مصور (šeɛr-e.mo.sav.var)، شعری است که صورت نوشتاری آن به شکل یک شیء مادی باشد، یا عمل/حرکت و حالت/ احساسی را القا کند.مثلاً، هشتمین شعر از «چندین زبور برای زمزمه از مهر...»، از فیروزهٔ میزانی، به گونه‌ای نوشته شده است که نمایانگر یک صلیب است:

مرا
فرود
آرید
از چلـــیپـــای چـــــرک
مرده‌ام
شکیبا و
بی‌گواه
با کاکلی
سپید
آسیمهٔ
هراس

شعر مصور (pattern poetry) ممکن است هم به صورت شکل‌های هندسی باشد، هم به شکل‌های دیگر، مانند بالّ، تخم‌مرغ، و نیزه. شعر تصویری، نگارش نقاشانهٔ شعر و نوعی هنجارگریزی* نوشتاری است. این هنجارگریزی در شعر «هالریت»، از م. آزاد ، برخلاف دیگر شعرها، از هنجارگریزی نوشتاری به صورت استفاده از واژه‌ها سود نبرده است؛ بلکه از شباهت عدد هفت (۷) با شکلِ پرندگان در حال پرواز، بهره برده و با تکرار عدد هفت، پرواز فوجی از پرندگان را تصویر کرده است:

و مردگان در شب
مانند زاغ‌ها
بر آسمان کاغذیِ آمار
پرواز می‌کنند:

V V V V V V V
V V V V V V
V V V V V
V V V V
V V V
V V
V

در شعر مصور گاهی حرکت یک شیء نیز تصویر می‌گردد، مانند شعر «دست‌های بی‌خرما»، از کیومرث منشی‌زاده که در آن پرتاب شدن را نشان داده است:

ما دست‌های خود را بریدیم
و به سوی خرماها
پر
تا
ب کردیم

پیشینهٔ شعر مصور را در شعر فارسی می‌توان در انواع توشیح* همچون شعرهای مشجَّر*، معقَّد، و مدوَّر، جست که در آن شاعران، شعرهای خود را به گونه‌ای می‌نوشتند که می‌توان ادامهٔ آن‌ها را در ستون‌های دیگر و در دایره‌ها و خانه‌های دیگر نیز جست. امروزه در شعر فارسی چنین شیوه‌ای، اغلب متأثر از شعر غربی است و این نوع شعر، بر خلاف نمونه‌های کهن آن که برای تفنن ساخته می‌شد، آگاهانه پرداخت می‌شود. شعر مصور را در زبان انگلیسی با توجه به انواع آن pattern poetry/ و poem concrete verse و figurate poem altar /carmen figuratum می‌نامند. در pattern poetry (شعر مصور/ شعر طرحدار)، چنان‌که گفته آمد، سطرها یا بندهای شعر چنان نوشته و مرتب می‌شوند که طرحی را درست کنند و گاه، خودِ این شکل است که درونمایهٔ شعر را می‌سازد؛ به سخن دیگر،تجسم عینیِ درونمایهٔ شعر است، مانند شعر «محراب»، از جورج هربرت، شاعر

متافیزیکی انگلیسی در قرن شانزدهم میلادی، که به شکل یک محراب (یا سالن کلیسا) نوشته شده است و شعرِ «باران» از آپولینر، شاعر فرانسوی (۱۸۸۰ـ۱۹۱۸م)، که در آن واژه‌ها چنان نوشته شده‌اند که فرود قطره‌های باران را تداعی کند. کهن‌ترین نمونه‌های شعر مصور را احتمالاً باید در شعرهای باستانی چین و ژاپن جست که در آن‌ها شاعران با استفاده از خط تصویری خود، نقش‌هایی را با کلام می‌نگاشته‌اند. چنین شعرنگاری‌ها هنوز هم در این زبان‌ها پیدا می‌شود. اما جدا از سرچشمه‌های شرقیِ شعر مصور (چین، ژاپن و ایران)، قدیم‌ترین نمونه‌های غربی این نوع شعر، در ادبیات یونان، در آثار سرایندگان شعر شبانی، به‌ویژه در شعرهای سیمیاس رودی (سدهٔ ۴ق‌م) دیده می‌شود. در آثار سرایندگان شعرهای شبانی، در گلچین یونانی (حدود ۹۸۰م) هم شعرهای مصور یافتنی است که یکی به شکل تبر است و دیگری به صورت تخم‌مرغ. در ادبیات انگلیسی سرایش شعر مصور از سدهٔ شانزدهم میلادی با کتاب هنر شعر انگلیسی (۱۵۸۹م)، اثر پاتنهام آغاز شد. درخور یادآوری است که در دورهٔ رنسانس هم شماری از شاعران شعرهایی به این شیوه ساخته‌اند که از میان آن‌ها می‌توان به وتیر، کوارس، بن لووِس، هِریک و هربرت اشاره داشت. در سدهٔ نوزدهم میلادی، استفان مالارمه، شاعر فرانسوی در پرتاب تاس(۱۸۹۷م) چند شعر مصوردارد. آپولینر در کالیگرام‌ها(۱۹۱۸م) با الهام از مکتب کوبیسم* چند شعر مصور سروده است. ولادیمیر مایاکوفسکی، ای. ای.کمینگز، یان همیلتون فینلِی، ویلیام کارلوس ویلیامز و دایلن تامس نیز شعرهایی به این شیوه دارند. اما concrete verse (شعر دیداری/ شعر عینی) شکلی تجربی از شعر و گاه گونه‌ای هنر گرافیک است که در آن از طریق بازی با کلمات، حروف یا کلمات شعر را چنان می‌نویسند که ظاهر شعر به صورت طرحی دیداری درمی‌آید و به این ظاهر گرافیکیِ شعر، معمولاً بیش از مفهوم و محتوا پرداخته می‌شود. شعر دیداری در دورهٔ معاصر (به‌ویژه در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰م) رواج یافت، هر چند که سرچشمه‌های آن کمابیش در دیگر شکل‌های شعر مصور در سده‌های پیشین است و به عبارت دیگر، صورت تازه‌ترِ شعر مصور است. گاهی شعر مصور و شعر دیداری با هم اشتباه می‌شوند و درهم می‌آمیزند، در حالی‌که میان این دو گونهٔ شعر تفاوتی اساسی وجود دارد. در شعر مصور معنی و مفهوم شعر از ظاهر چاپ آرایانهٔ (typographic) آن جدا نیست و به عبارت دیگر، ممکن است شعر مصوری بلند خوانده شود و همچنان معنی و شعریت خود را حفظ کند. اما در شعر دیداری این زمینهٔ دیداری افراطی است و کلیت و اساس آن بر صفحهٔ کاغذ قرار دارد، نه در واژه‌ها یا واحدهای چاپ‌آرایانه‌ای که آن را می‌سازند. از این رو است که شعر دیداری را نمی‌توان برای تأثیرگذاری بر مخاطب با صدای بلند خواند، بلکه برای لذت بردن، فقط باید آن را دید چراکه واژه‌ها مانند اوبژه‌های دیداری روی کاغذ مرتب شده‌اند. سرایندهٔ شعر دیداری با فرو ریختن نظام قراردادیِ زیبایی‌شناسی و عاداتِ (دیداری) مخاطب، او را وامی‌دارد تا هم با بینش محدود خود بستیزد، هم با این باور قراردادی روبه‌رو شود که زبان حتماً باید چیزی را بیان کند. سرایندهٔ شعر دیداری زبان را به سودای خود زبان غنا می‌بخشد و به امکانات زبان می‌افزاید. این شاعران توجه چندانی به معنیِ شعر ندارند و معتقدند که توجه به معنادهیِ شعر امکان بازی‌های زبانی را، به آن صورتی که مورد نظرِ آنان است، از شاعر می‌گیرد. شعر دیداری شعری است گرافیکی که از پیوند میان چاپ آرایی (مصور کردنِ شعر) و آواها شکل می‌گیرد. گفته‌اند که نظریهٔ «بازی‌های زبانیِ» لودویک ویتگنشتاین، فیلسوف معاصر اتریشی(۱۸۸۹ـ ۱۹۵۱م)، بر شاعران شعر دیداری بی‌تأثیر نبوده است و از سویی، شعر دیداری از جنبش‌های ادبی و هنری پیشتازِ قرن بیستمی، به‌ویژه دادا* و کوبیسم، نیز الهام پذیرفته است که در بیشتر کشورها، از جمله برزیل، فرانسه، امریکا، آلمان و بریتانیا طرفدارانی یافت. ماکس بیل، اوژن کومرینگر، فینلی و کمینگز شعرهایی به این شیوه دارند. در ایران هم، شعر «زندگی آسانسور»، از طاهرهٔ صفارزاده در زمرهٔ شعر دیداری قرار می‌گیرد:

بالا

زندگی آسانسور

پایین

منابع: از زبان‌شناسی به ادبیات ، ۵۱/۱؛ با من طلوع کن ،۱۱۱ـ۱۱۴؛ بنیاد شعر نو در فرانسه ، ۵۱۴ـ۵۲۰؛ حرکت و دیروز ، ۱۶۰ـ۱۶۲؛حقیقت و زیبایی، ۲۷۷ـ۲۸۴؛ زندگی در دنیای متن، ۳۴ـ۳۶؛ شعر به دقیقهٔ اکنون ، ۷۳/۱؛ طنین در دلها ، ۵۳ـ۶۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۱۹۵ـ۱۹۶؛ قرمزتر از سفید ، ۱۰،۲۴، ۸۵، ۱۰۵؛ گیوم آپولینر در آیینهٔ آثارش، ۱،۱۹۰، ۱۹۶، ۳۰۱ـ۳۰۳،

۳۰۸-۳۱۱؛ نیلوفر خاموش ، ۸۴-۸۹؛
A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 32-33,151, 495-496; *Britannica*,3/518,9/202; *The Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*, 43,164.

عباسپور- ربیعیان

شعرملموس ← شعر انتزاعی

شعر منثور (šeɛr-e.man.sur)، از گونه‌های آمیختهٔ ادبی است که در پیوستار میان شعر* و نثر*، با گرایش به سمت شعر، قرار می‌گیرد. نثر شاعرانه نیز روی همین پیوستار قرار دارد، با این تفاوت که نثر شاعرانه گرایش به سمت نثر دارد. تفاوت عمدهٔ ساختاریِ شعر منثور با نثر شاعرانه آن است که در شعر منثور، تمام مختصات شعری موجود است، اما به صورت نثر نوشته می‌شود؛ در حالی که نثر شاعرانه تنها می‌تواند نثری آهنگین باشد. سابقهٔ نخستین تجربه‌های شعر منثور به قرون ۱۷ و ۱۸ میلادی در ادبیات فرانسه می‌رسد. اما شهرت آن بیشتر در قرن نوزدهم و با انتشار آثاری از بودلر، چون ملال پاریس (۱۸۶۹م) آغاز می‌شود. شعر منثور در پایان قرن نوزدهم میلادی در اروپا به عنوان یک جریان شعری مهم، قبول عام یافت و به‌تدریج در ادبیات ملل جهان جا باز کرد. شعر منثور در ایران از طریق ترجمهٔ اشعار اروپایی شناخته شد. برگردان این اشعار سبب شد تا مترجمان برای حفظ محتوا و برجسته‌سازی*هایی که شاعر بر درونهٔ زبان اعمال کرده بود، از شگردهای نظم‌آفرینیِ وی صرف‌نظر کنند و برگردان خود را نه به‌صورت منظوم، بلکه به‌صورت منثور به دست دهند. تجربهٔ برگردان اشعار منثور اروپایی این امکان را به وجود آورد تا شاعران ایرانی احساس کنند پس از تجربهٔ سبک نیمایی، حتی می‌توان وزن عروضی و شگردهای نظم آفرینیِ دیگری چون قافیه* و ردیف* را کنار گذارد و برای بهره‌گیری از نظم*، آفرینش شعری را محدود نساخت. این نکته بدان معنی نیست که در شعر منثور از هیچ‌گونه قاعده افزایی* بهره گرفته نمی‌شود. بسیاری از توازن‌های آفرینش نظم، در شعر منثور به کار می‌رود. شعر منثور در ایران از حدود سال‌های نخست قرن ۱۴ هجری شمسی در مطبوعات رواج داشته و از روش نیما در سرودن شعر متمایز گشته است. چنین متداول است که برای الگوهای شعری نیمایی از اصطلاح شعر نو* استفاده می‌شود و شعر منثور بیشتر به نام شعر سپید* شناخته است.

منابع: بهار و ادب فارسی، ۱/۲۳-۲۵؛ زیب سخن، ۱/۷۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۹۴ - ۱۹۵؛ فرهنگ بلاغی -ادبی، ۱/۷۰۹؛ موسیقی شعر، ۲۳۷، ۲۷۶؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۶۶ - ۱۶۸.

صفوی

شعر ناب (šeɛr-e.nāb)/شعر محض/شعر سره، معادل اصطلاح انگلیسیِ pure poetry و poésie pure در فرانسوی، شعری است که محتوای تعلیمی یا تبلیغی نداشته باشد و تنها هدفش، لذت بخشیدن به خواننده، از طریق موسیقی واژه‌ها و صور خیال باشد که به این ترتیب، در مقابل شعر تعلیمی* قرار می‌گیرد. نظریهٔ شعر ناب در اواسط سدهٔ نوزدهم میلادی پدید آمد و آن را اولین بار، ادگار آلن پو، شاعر و داستان‌نویس امریکایی (۱۸۰۹ - ۱۸۴۹م)، در مقاله‌ای به نام «اساس شاعری» که یک سال پس از مرگش منتشر شد، مطرح کرد. بودلر، شاعر فرانسوی (۱۸۲۱-۱۸۶۷م)، نیز که بسیار زیر تأثیر پو قرار داشت، در «یادداشت‌هایی نو دربارهٔ ادگار آلن‌پو» (۱۸۵۷م) به این باور پرداخت. از این پس، رفته‌رفته، در میان آن دسته از شاعران فرانسوی که زیر نفوذ زیبایی‌گرایی* و معتقد به هنر برای هنر* بودند، این فکر اشاعه یافت که شعر ناب همچون شکلی از موسیقی، و اساس چیزی است که شاعر به بیان آن نیاز دارد. بودلر، مالارمه، ورلن، رَمبو، و سپس والری همگی از امکاناتِ شعر ناب در شعرشان سود جستند. نظریهٔ شعر ناب در فرانسه شکوفا شد و کاملاً با سمبولیسم* و شاعران سمبولیست همراه است و از سوی دیگر، از افکار زیبایی‌گرایان و نظریهٔ هنر برای هنر هم مایه گرفته است. شعر ناب از نظر طرفداران این نظریه، بیان کنندهٔ آزادی از فصاحت* و بلاغت*، و پرداختن و اهمیت دادن به موسیقیِ شعر است. بنابراین، هواداران شعر ناب می‌خواهند از رهگذر حرکت به سوی حالتِ موسیقیِ واژه‌ها، به القای کلام بپردازند و در عین حال، با کنار گذاشتن بار محتواییِ کلام، به قول والری، به احساس ناب دسترسی پیدا کنند. مالارمه توجهی به مفهوم نداشت و شعری را ناب می‌دانست که از معنا خالی باشد و این، یعنی استقلال کامل زبانِ شعر. والری هماهنگیِ آوا و احساس را بسیار مهم تلقی می‌کرد. از دیدگاه او، هدف شعر ناب آن است که تأثیری همانند تأثیر موسیقی بر دستگاه عصبی داشته باشد. تی.اس.الیوت ، شاعر و نویسندهٔ امریکایی‌تبار انگلیسی (۱۸۸۸- ۱۹۶۵م)، نظریهٔ شعر ناب را

برجسته‌ترین و اساسی‌ترین پیشرفت در زیبایی‌شناسی* نظم در سدهٔ نوزدهم میلادی معرفی کرد. به عقیدهٔ الیوت، نظریهٔ شعر ناب از آن رو نو است که به صورت بیان شعر اهمیت می‌دهد و محتوای آن را کنار می‌گذارد. ای.اس. برادلی در سخنرانی خود با عنوانِ «شعر برای شعر» (۱۹۰۱م) اصطلاح شعر ناب را با عنایت به صورت* و بافت* یکسان می‌داند. در سدهٔ بیستم میلادی، برجسته‌ترین طرفداران شعر ناب جورج مورِ انگلیسی و آبه برمونِ فرانسوی بودند. مور در دیباچه‌ای که برگزیدهٔ شعر ناب (۱۹۲۴م) نوشت، آثار پو را ارج نهاد، چراکه به نظر او این آثار تقریباً رها از اندیشه بودند. در ۱۹۲۶م نیز برمون شعر ناب را انتشار داد و در آن شعر را با نیایش در پیوند دانست، زیرا، از دیدگاه او، شعر ناب به حالتی وصف‌ناپذیر و پر رمز و راز گرایش دارد. دیوید دیچز، منتقد ادبی اسکاتلندی (۱۹۱۲م -) شعر ناب را نوعی شعر طبیعی (physical poetry) می‌داند و می‌گوید : «محتوای ظاهریِ شعر ناب ، محتوایی شیئی است.» او شعری را ناب می‌داند که مضمونش، آفرینشگر صور خیال - و نه فکر و اندیشه - باشد و به همین ترتیب، شعری را شعر طبیعی می‌داند که تصویرهایش (image) از اشیا طبیعی باشد و اشیا را در شیئیت آن‌ها نشان دهد (در برابر شعر متافیزیکی که بیان اندیشه از ویژگی‌های آن است). الکس پرمینگر، نظریه‌پرداز ادبی، بر آن است که هر نظریهٔ شعری را که بکوشد یک یا چند ویژگی بنیادی شعر را مشخص کند، می‌توان در زمرهٔ نظریهٔ شعر ناب جای داد؛ آن‌گاه می‌افزاید که به‌رغم تفاوت نظریات ایماژیست‌ها با سمبولیست‌ها، می‌توان ایماژیسم* را در حوزهٔ شعر ناب گنجاند. در ایران هم شعر ناب هوادارانی دارد که از میان آنان می‌توان به یدالله رویایی و احمدرضا احمدی اشاره کرد. گفتنی است که در شعر کلاسیک فارسی، به‌ویژه در تغزل* قصیده*ها و نیز برخی غزل*ها می‌توان شعر ناب پیدا کرد. وصف‌های طبیعت در شعر منوچهری نمونهٔ خوبی برای این نوع شعر به‌شمار می‌رود.

منابع: رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی ، ۶۲-۶۹؛ سفر در مه ، ۱۵-۱۶؛ شیوه‌های نقد ادبی ، ۲۲۹؛ نظریهٔ ادبیات ، ۲۷۵؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۶۸- ۱۶۹؛عبدالحسین زرین‌کوب، «دربارهٔ شعر سره»، سخن، دورهٔ هفتم، شمارهٔ پنجم، (مرداد ۱۳۳۶ش) ، صص ۴۵۸-۴۶۶؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 541-542;

Dictionary of World Literary Terms,Shipley, 262;

Encyclopedia of Literature,915; *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*,672-673.

چناری - ربیعیان

شعر نمایشی (šeɛr-e.na.mā.ye.ši)، معادل اصطلاح انگلیسی dramatic poetry، شعری که در آن، شیوه‌ها یا عناصر نمایشی به کار رفته باشد. در این نوع شعر، سازه‌هایی چون گفت‌وشنود (دیالوگ)، تک‌گویی* - به‌ویژه تک‌گویی نمایشی* - و خودگویی/ حدیث نفس* کاربرد فراوان دارند. تأکید بر نوع بیان، موقعیت، زمان و مکان نیز از ویژگی‌های شعر نمایشی است. در ادبیات غرب، به نمایشنامه‌هایی که بخشی به شعر و بخشی به نثر باشند نیز شعر نمایشی می‌گویند، مانند بسیاری از آثار ویلیام شکسپیر، نمایشنامه‌نویس و شاعر انگلیسی (۱۵۶۴-۱۶۱۶م). از شعرهای نمایشی شاخص در ادبیات غرب باید به «ترانهٔ عاشقانهٔ ج. آلفرد پروفراک» سرودهٔ تی. اس. الیوت ، شاعر و منتقد امریکایی‌تبار انگلیسی (۱۸۸۸- ۱۹۶۵م) اشاره کرد که شاعر در سرایش آن از تک‌گویی نمایشی بهره گرفته است. شعر نمایشی در ادبیات کهن فارسی عمدتاً به‌صورت گفت‌وشنود میان عاشق و معشوق نمود داشته است. از شناخته‌ترین انواع این شعر - که البته تفاوت‌هایی بنیادی با شعر نمایشی غربی دارد - می‌توان به صحنه‌های گفت‌وشنود فرهاد و شیرین در خسرو و شیرین ، لیلی و مجنون در منظومه*ای به همین نام از نظامی (-۶۱۹ق) و یوسف و زلیخای جامی (-۸۹۸ق) اشاره کرد. اما در شعر معاصر فارسی، نمونه‌هایی از شعر نمایشی یافت می‌شود که بسیاری از ویژگی‌های این نوع شعر به مفهوم غربی آن را دارد. مثلاً فروغ فرخزاد (۱۳۱۲- ۱۳۴۵ش) در «کسی می‌آید» دقیقاً از تک‌گویی نمایشی بهره برده است. «ضیافت» سرودهٔ احمدشاملو (۱۳۰۴ش-) نیز از موفق‌ترین شعرهای نمایشی معاصر است که شاعر در آن دقیقاً همانند نمایشنامه‌نویس عمل کرده و به توصیف‌ها و پرداخت‌های نمایشی آغاز کرده است. مسافر (۱۳۴۵ش) سرودهٔ سهراب سپهری (۱۳۰۷ - ۱۳۵۹ش)نیز در شمار شعرهای نمایشی شناخته در شعر معاصر فارسی است. «... نگاه مرد مسافر به روی میز افتاد:\ «چه سیب‌های قشنگی!\ حیات نشئهٔ تنهایی است.»\ و میزبان پرسید:\ قشنگ یعنی چه؟\ - قشنگ یعنی تعبیر عاشقانهٔ اشکال\ و عشق، تنها عشق\ تو را به گرمی یک سیب می‌کند مأنوس.\ و عشق ،تنها عشق\ مرا به وسعت اندوه

زندگی‌ها برد، \ مرا رساند به امکان یک پرنده شدن.\ ـ و نوشداروی اندوه؟\ ـ صدای خالص اکسیر می‌دهد این نوش.\ و حال، شب شده بود.\ چراغ روشن بود.\ و چای می‌خوردند.\ ـ چرا گرفته دلت، مثل آن‌که تنهایی.\ ـ چقدر هم تنها!\ خیال می‌کنم\ دچار آن رگ پنهان رنگ‌ها هستی.\ ـ دچار یعنی\ عاشق....» (← شعر روایی)

منابع: انواع شعر فارسی ،۴۱۵؛ دشنه در دیس، ۷-۲۷؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۶۹- ۱۷۰؛ هشت کتاب ، چاپ دوازدهم ، ۳۰۶- ۳۰۷؛
Dictionary of World Literary Terms , Shipley , 90.

قاسم‌نژاد

شعرنو (šeɛr-e.now)، گونه‌ای از شعر فارسی که از نخستین سال‌های دههٔ ۱۳۰۰ش به قصد تجدید نظر در سنت‌های دیرپای شعر سنتی فارسی پاگرفت. شعر نو پیش از نیما نیز مطرح بوده است، ولی این گونهٔ خاص از ادب فارسی با نام نیمایوشیج پیوند خورده است و او است که «پدر شعر نو» نامیده می‌شود. وی در نوشته‌هایش از این عنوان کمتر بهره گرفته و عادتاً ترجیح داده است که به جای آن از عناوینی چون «شعر امروز ما» یا «شعر نوین‌ما» استفاده کند. نیما در نوشته‌های خود بر این نکته تأکید داشت که طرز ادای احساسات در قالب شعر باید تغییر کند و به اقتضای زمان، قالب‌ها نیز دگرگون شود. وی عملاً نزدیک به هفده سال دگرگونی در قالب‌های کهن شعر سنتی را تجربه کرد تا در نهایت به شکل تازه‌ای پای‌بند ماند که امروزه به «قالب نیمایی» معروف است. نخستین شعرهای وی در چنین قالبی ، از جمله «غراب »و «ققنوس» در ۱۳۱۸ش در مجلهٔ موسیقی انتشار یافت. آنچه به نام شعر نو نیمایی معروف شد از نظر صوری با شعر سنتی فارسی تفاوت‌های بارزی داشت. عدم رعایت تساوی طولی مصراع*ها، یعنی تساوی کمیت افاعیل مصراع‌ها، عدم تکرار قافیه* در جایگاه‌های از پیش تعیینّ شدهٔ نظم سنتی، از جمله مهم‌ترین ویژگی‌های صوری شعر نو به شمار می‌روند. اگر چه نیما اساس وزن عروضی را پذیرفته بود و ابزارهایی چون وزن و قافیه را در موسیقی شعر دخیل می‌دانست، از سال‌های دههٔ ۱۳۳۰ش ، برخی از پیروان او به‌تدریج وزن را از شعر خود حذف کردند و به این ترتیب، شعر نو به دو گونهٔ «شعر آزاد» ـ شعر موزون نیمایی ـ و شعر سپید* انشعاب یافت. شعر سپید در اصل گونه‌ای از شعر نو به شمار می‌رفت و اگرچه از قافیه بهره می‌گرفت ،اما در بند وزن* عروضی نبود. از نخستین سال‌های دههٔ ۱۳۴۰ش شاخهٔ جدیدی از شعر نو مطرح شد که در اصل از «شعر سپید» انشعاب یافته بود. تفاوت این شاخهٔ جدید به نام موج نو* و شعر سپید* در آن بود که زبان شعر موج نو ریشه در محاوره و نثر غیر ادبی داشت، در حالی که شعر سپید پای‌بند زبان ادب بود و به‌ویژه از الگوهای نثر کهن فارسی بهره می‌گرفت. افزون بر این ،شعر موج‌نو بیشتر در پی تصادفی بودن ساختارها است و از این نظر، تداوم مضمون در آن از شعر سپید کمتر است. از جمله انشعاب‌های بعدی در شعر سپید، شعر موج ناب* را می‌توان مطرح ساخت که با برخی از اشعار یدالله رویایی معرفی شد. این گرایش بر آن است تا علاوه بر حذف قالب‌های شعر سنتی، بیشترین اهتمام خود را صرف ایجاد زیبایی‌های بصری و ساختاری کند و برای دست یازیدن به این امر، حتی از اهمیت معنی نیز چشم بپوشد.

تاریخچهٔ شعر نو: باتوجه به عوامل پیدایش و انشعابات موجود در شعر نو فارسی می‌توان طبقه‌بندی زیر را مطرح کرد:

۱ـ شعر دورهٔ تجدد: جریانی که با تغییر ساختارهای سیاسی و اجتماعی ایران، به‌ویژه تحولات دورهٔ انقلاب مشروطه پدید آمد و بر ایجاد تحول در شعر فارسی دامن زد. از جمله شاعران ممتاز این جریان می‌توان به عارف قزوینی ،تقی رفعت ، میرزادهٔ عشقی و ابوالقاسم لاهوتی اشاره داشت.

۲ـ جریان‌های‌موازی شعر نیمایی : همزمان با نیما و پس از او، شاعرانی کوشیدند تا بیشتر با الهام از ادبیات اروپایی، تحولی در شعر فارسی پدید آورند. تندرکیا، شین پرتو و هوشنگ ایرانی را می‌توان از جملهٔ اینان دانست که مساعی‌شان طرفدار نیافت.

۳ـ نوپردازی در قالب‌های سنتی : گروهی که عقیده داشتند ذهن و زبان شاعر باید نو شود و قالب‌ها محدودیتی بر وی تحمیل نمی‌کنند، همزمان با رواج شعر نیمایی سعی بر آن داشتند تا بدون گریز از ویژگی‌های نظم سنتی فارسی ، زبان خود را در قالب‌هایی تازه بیان کنند. اینان تحول پیشنهادی نیما را تا حد شعر «افسانه» قبول داشتند، ولی فراتر از آن را در آثار خود پذیرا نبودند. از جملهٔ این شاعران می‌توان محمد حسین شهریار ، مهدی حمیدی ، پرویزناتل خانلری، مجدالدین میرفخرایی و در سال‌های پس از آن سیمین بهبهانی را نام برد.

۴ـ شعر نیمایی: در همان آغاز تحت تأثیر شعرهای نیما به دو گرایش اصولی تقسیم شد. گرایش نخست ضمن آن که

شکار در ادبیات فارسی

شکستن افاعیل عروضی* را پذیرفته بود، بیشتر دقت خود را بر زیبایی و شیوایی بیان قرار داده، شعر را به توصیف احساسات و عواطف درونی شاعر اختصاص می‌داد. از جمله شاعران برجستهٔ این گرایش می‌توان به فریدون توللی ، هوشنگ ابتهاج، فریدون مشیری، محمد زهری، سیاوش کسرایی، سهراب سپهری، محمود کیانوش، ژالهٔ اصفهانی، پروین دولت‌آبادی ، حمید مصدق و... اشاره کرد. گرایش دوم شعر نیمایی، به آن دسته از آثار نیما اقتدا کرده است که اندیشه‌ها و تصاویر در زبانی ابهام‌انگیز مطرح شده است. از شمار این شاعران می‌توان به اسماعیل شاهرودی، احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، نصرت رحمانی، م ـ آزاد، فروغ فرخزاد ، منوچهر آتشی ، یدالله رویایی، محمد علی سپانلو و... اشاره کرد.

۵ ـ شعر سپید*: در اصل شاخه‌ای از شعر نیمایی به شمار می‌آید ، اما در بند وزن عروضی نیست. برجسته‌ترین نمایندهٔ این شاخه از شعر نوی فارسی را می‌توان احمد شاملو دانست. اسماعیل شاهرودی ، بیژن جلالی، طاهرهٔ صفارزاده ، شمس لنگرودی ، کیومرث منشی‌زاده و... از جمله مهم‌ترین شاعران این شاخه از شعر نو به شمار می‌روند.

۶ـ موج نو: از نظر تاریخی ،از شعر سپید انشعاب یافته است و به دلیل توجه به تصادفی بودن ساختارها ، تداوم مضمون در آن کمتر به چشم می‌خورد. از جمله مهم‌ترین شاعران پیرو این گرایش می‌توان به احمدرضا احمدی،بیژن الهی ،محمدرضا اصلانی ، مجید نفیسی، شهریار مالکی و... اشاره کرد.

۷ـ شاخه‌های جدید: گرایش‌هایی که تحت نام‌هایی چون موج ناب*، نسل سوم، موج سوم* و... پدید آمده‌اند و هنوز نمی‌توان شکل مشخص برای آن‌ها در نظر گرفت.

سپانلو

شکار در ادبیات فارسی (še.kār.dar.a.da.bi.yāt-e.fār.si)، شکار، یعنی گرفتن جانوران به قصد تفریح و نگهداری آن‌ها، یا کشتن و خوردنشان، در میان فرمانروایان ایران باستان اهمیتی بسیارداشته است. روزگار پادشاهان و بزرگان به بزم و رزم می‌گذشت و شکار هم بخشی از بزم بود. از سوی دیگر، برای آماده شدن و تمرین برای نبرد، به بازی‌های رزمی و شکار می‌پرداختند؛ پس، شکار هم در بزم و هم در رزم کاربرد داشته است. شکار شاهان در شاهنامهٔ فردوسی ستوده و هم‌ردیف با بخشش و دانش شمرده شده است: «چو گشتاسب ننشست یک شهریار ـ به رزم و به بزم و به رای و شکار.»□ «ز رزم و ز بخشش، ز بزم و شکار ـ ز دانش جهان شد پر از یادگار.» عنصرالمعالی کیکاووس بن وشمگیر، در قابوس‌نامه آورده است: «بدان که بر اسب نشستن و به نخچیر رفتن و چوگان زدن، کار محتشمان است.» شاهان ایران باستان آیین شکار را به شاهزادگان می‌آموختند. به نوشتهٔ طبری، هوشنگ نخستین کسی بود که به سگان شکار آموخت و در شاهنامه آمده که نخستین‌بار، تهمورث جانورانی، چون یوز، سیاه‌گوش، باز و شاهین را رام کرد و به آن‌ها شکار آموخت. در این کتاب نخچیرگاه رستم، شکارگاه افراسیاب، سیاوش و شاه کابل، به خوبی توصیف و تصویر شده است. آنان اغلب، هنگامی که اندوهگین می‌شدند، یا از نبردی سخت باز می‌گشتند، به شکار می‌رفتند و به بزم می‌نشستند، چنان‌که دربارهٔ رستم آمده: «غمی بُد، دلش ساز نخچیر کرد ـ کمر بست و ترکش پر از تیر کرد.» افراسیاب به سیاوش می‌گوید: «بدان شاهزاده چنین گفت شاه ـ که یک روز با من به نخچیرگاه/گر آیی که دل شاد و خرم کنیم ـ روان را به نخچیر بی‌غم کنیم.» در شاهنامه شکارگاه‌های پیش از ساسانیان، پهنه‌ای بزرگ، پرگل و خرم، دارای جوی‌های روان، و مناسب برای زیست جانوران شکاری بود. شماری از آن‌ها در کنار دشت‌ها نهاده بود و در آن‌ها جانورانی چون گور شکار می‌کردند. در روزگار ساسانیان، شکارگاه‌ها بزرگ‌تر شد و به پادشاهان و بزرگان اختصاص یافت و دیگران اجازهٔ شکار در آن نداشتند. شکار گور را ـ به علت چالاکی این جانور و تنوع شکار آن ـ بیشتر می‌پسندیدند. جانورانی، چون شیر، گرگ، کرگدن و گراز را به سبب درندگی و زیانبار بودنشان، یا به قصد هنرنمایی و قدرت‌نمایی شکار می‌کردند، نه برای تفریح. ابزار عمدهٔ شکار که همان سلاح‌های رزم بود، تیر، کمان، کمند و نیز گرز، شمشیر، نیزه و تبر بود. بیشتر با باز، یوز و سگ، که آن‌ها را برای شکار رام و تربیت کرده بودند، به شکار می‌رفتند. در نخچیرگاه‌ها برای به دام انداختن جانوران ، چاه‌هایی می‌کندند و رویش را با خار و خاشاک می‌پوشاندند و کمین‌گاه‌هایی می‌ساختند تا شکارگران در آن‌جا به کمین بنشینند. گاه، پادشاهان با گروه بزرگی از بازداران، یوزداران، شکارچیان، دیده‌بانان و مانند آن‌ها، به شکار می‌رفتند. همهٔ این گروه شکار نمی‌کردند و برخی در خیمه‌ها و پناه‌گاه‌هایی که در کوهستان می‌ساختند، می‌ماندند. دیده‌بانان با بانگ ویژه‌ای، کمین کنندگان را از نزدیک شدن جانور آگاه می‌کردند. شکار در شاهنامه ، از پادشاهی کی‌کاووس تا اشکانیان،

شکار در ادبیات فارسی

رفته‌رفته پر شکوه‌تر می‌شود. اسفندیار و پادشاهان ساسانی، از جمله شاپور و انوشیروان، به شکار یوزپلنگ و گوشت‌خواران علاقهٔ فراوان داشتند. انوشیروان شکار گرگ، گوزن و گوسفند وحشی را که در دشت‌های پیرامون مداین ،پایتخت وی، فراوان بودند، بسیار دوست می‌داشت. شکار خسروپرویز نیز در این کتاب بسیار با شکوه تصویر شده، اما هیچ شاهی به اندازهٔ بهرام گور دلبستهٔ شکار نیست؛ او کاری جز بزم و شکار و چوگان بازی نداشت: «بدان گه که شد پادشاهیش راست ـ فزون گشت شادی و انده بکاست/ همه بزم و نخچیر بُد کار اوی ـ دگر اسپ و میدان و چوگان و گوی.» فضای شکار در برخی داستان‌های شاهنامه نقش مهمی دارد؛ چنان‌که داستان‌های تراژیک سهراب و سیاوش با شکار آغاز می‌شود، و نیز پایان کار رستم، شکار شدن او است؛ چرا که در چاهی که نابرادری‌اش ، شغاد، بر سر راهش در شکارگاه کنده بود، افتاد و جان داد. در خسرو و شیرین نظامی، وصف شکارهای خسرو آمده است. در ویس و رامین نیز شکار جایگاه بسیار مهمی دارد و بسیار گسترده و زنده تصویر شده است. در دورهٔ اسلامی نیز علاقه به شکار همچنان در میان شاهان و دولتمردان معمول بود، اما کمتر از گذشته. آنان جانوران درنده‌ای را که شکار می‌کردند، در کاخ‌های خود نگاه می‌داشتند. از شاهانی که به شکار علاقهٔ فراوان داشت، سلطان مسعود غزنوی (۴۲۱ـ ۴۳۲ق) بود. به گفتهٔ بیهقی، وی به شکار شیر سخت علاقه‌مند بود و تنها به شکار این جانور می‌رفت. گاه، تشکیلات بزرگی برای شکار ترتیب داده می‌شد. مثلاً در دورهٔ صفویه، «امیر شکارباشی» تعیین می‌شد که سرپرست قوشچیان (نگهبانان بازها) ، سگبان‌باشی و شکارچیان سراسر کشور بود. گویا این رسم، از دورهٔ ترکان و مغولان، که شکار نه تنها تفریح، بلکه از امور نظامی بود، به صفویه رسیده باشد. شکار و عناصر آن، و صور خیال مربوط به آن‌ها، از چند راه به شعر فارسی راه یافته و سنت ادبی شده است: یکی آن‌که شاعر در ضمن تصویرگری طبیعت ـ به‌ویژه در سبک خراسانی ـ به جانوران و شکار آن‌ها اشاره می‌کرد؛ دیگر این که شاعران درباری در قصیده‌های مدحی خویش، شکارگاه ممدوح (شاه و دولتمردان) را توصیف می‌کردند و مهارت آنان را در شکار می‌ستودند؛ همچنین، در بسیاری از منظومه‌های عاشقانه، نخستین دیدار عاشق و معشوق در مرغزار یا شکارگاهی رخ می‌دهد؛ و نیز، در اشعار عاشقانه و عرفانی، معشوق به شکاری گریزپا تشبیه می‌شوند که عاشق در پی او است، یا عاشق و دل او به جانوری تشبیه می‌شود که معشوق آن‌ها را صید می‌کند. در کتاب‌هایی، چون قابوس‌نامه، نوروزنامهٔ منسوب به خیام، آداب‌الحرب والشجاعهٔ فخر مدبر و راحة‌الصدور راوندی، بخش یا بخش‌هایی به آیین‌های شکار و شناخت جانوران شکاری اختصاص داده شده است. کتاب‌ها و رساله‌های فراوانی در این باره نوشته شده است؛ از جمله بازنامه*ها که به تربیت و نگاهداری باز و دیگر پرندگان شکاری و حتی پستانداران شکاری، و روش‌های شکار با آن‌ها می‌پردازد.

مهم‌ترین اصطلاحات مربوط به شکار و ترکیبات، استعارات و کنایاتی که با آن‌ها ساخته شده و در شعر فارسی آمده، از این قرار است:

۱ـ شکار: «بیاموزش آرایش کارزار ـ نشستنگه بزم و رزم و شکار.» (فردوسی)□ «چنین شکار هم او را سزد که روز شکار ـ شکاری آرند او را همی ز صد فرسنگ.» (فرخی سیستانی)□ «هست صیاد ار کند دانه نثار ـ نی ز رحم و جود بل بهر شکار.» (مولوی)□ «و نشست آرام، یال رخش در دستش،/باز با آن آخرین اندیشه‌ها سرگرم:/ میزبانی و شکار و میهمان پیر،/ چاه سر پوشیده در معبر؟» (اخوان ثالث) دل کسی را شکار کردن= او را عاشق خود کردن: «راز آشکار کرد و دل من شکار کرد ـ تا آشکار اهل خرد شد شکار من.» (ناصرخسرو) شکارستان= شکارگاه: «مارمیت اذ رمیت از شکارستان غیب ـ می‌جهاند تیرهای بی‌کمان ای عاشقان.» (مولوی) شکار کردن: «سه بوسه زان دو لب چون شکر شکار کنم ـ که هست راحت روحم بدان شکار اندر.» (ادیب صابر ترمذی) شکارگاه: «با غلامان و آلت شکره ـ کرد کار شکارگاه سره.» (عنصری) شکارگر: «عقل سگ جان هوا گرفت چو باز ـ کاین سگ و باز چون شکارگر است.» (خاقانی) شکارگه: «چنبر دف شکارگه ز آهو و گور و یوز و سگ ـ لیک به هیچ‌وقت از او هیچ شکار نشکری.» (خاقانی) شکرشکار= به دست آورندهٔ شکر(شکر استعاره از لب معشوق): «تا در شکارگاه بتان عاشقی به لب ـ باشد شکرشکار چه پنهان چه آشکار.» (سوزنی)

۲ـ صید: «هر که را در سر نباشد درخور کاخ تو شاخ ـ روز صید از شرم چون شاخی بود خشک و نزار.» (فرخی سیستانی)□ «از چو منی صید نباشد هوی ـ زشت بود شیر شکار شکال.» (ناصرخسرو)□ «شاه بدان صید چنان صید شد ـ کش همگی بستهٔ آن قید شد.» (نظامی)□ «بهر صیدم چند تازی خسته شد پای سمندت ـ صبر کن تا من به پای خویشتن آیم به

شکار در ادبیات فارسی

بندت.» (فرصت شیرازی) صید آزمای = شکارکننده: «بغرید کای شیر صیدآزمای ـ هماوردت آمد مشو باز جای.»(نظامی) صید آزموده= با تجربه در شکار: «به رأی جهاندیدگان کار کن ـ که صید آزموده است گرگ کهن.» (سعدی) صید آوردن= شکار آوردن، شکار کردن: «نه غلیواژ تو را صید تذرو آرد و کبک ـ نه سپیدار تو را بار بهی آرد و سیب.» (ناصرخسرو) صید بند= صیاد: «شکاری نیستم کارایش فتراک را شایم ـ به صید من چه سعی است این که دارد صید بند من؟» (وحشی بافقی)صید پیشه= صیاد: «آن صید پیشه فکر مدارا نکرده است ـ گر سر بریده رشته ز پا وانکرده است.»(کلیم کاشانی) صید حرم = شکار در اطراف مکه و دیگر مکان‌های مقدس که منع شده است: «دگر به صید حرم تیغ برمکش زنهار ـ وز آن که با دل ما کرده‌ای پشیمان باش.» (حافظ) صیدکار= صیاد: «این وطنگاه دامیاران است ـ جای صیّاد و صیدکاران است.»(نظامی) صید کردن: «چه خوش صید دلم کردی بنازم چشم مستت را ـ که کس مرغان وحشی را از این خوش‌تر نمی‌گیرد.» (حافظ) صیدکنان= در حال صید: «همه ره صیدکنان رفته به مغرب وینک ـ شاخ آهو است که با خون ز برآمیخته‌اند.» (خاقانی) صیدگاه= مکان صید،شکارگاه: «صیدگاه ملک دادگر عادل را ـ بازنشناختم امروز همی از محشر.» (فرخی سیستانی) صیدگر: «صیدگر تا به خون صید نتافت ـ خویش را زود مرده باید ساخت.» (امیرخسرو دهلوی) صیدگه = صیدگاه:«گر او به صیدگه اندر غزال و گور فکند ـ تو شیر شرزه فکندی و کرگ شیرشکر.» (فرخی سیستانی)

صیاد: «به غربت از من بی‌بال و پر سلام رسان ـ که مُردم و نرسیدم به خاطر صیاد.» (بیدل دهلوی)□ «چه طوافی و چه پروازی!\دور باد از حشمت معصومشان افسون صیادان\ خستگی از بال‌هاشان دور،\ وز دلک‌هاشان غمان تا جاودان مهجور.» (اخوان ثالث)□ «هیچ صیادی در جوی حقیری که به گودالی می‌ریزد، مرواریدی صید نخواهد کرد.» (فروغ فرخزاد) صیاد ازل = استعاره از خداوند: «صیددل را بهر آگاهی ز صیاد ازل ـ دل به دست طرهٔ عنبرفشان انداخته.» (عرفی شیرازی) صیاد درشت = صیاد ماهر:«می نهان گردد سر آن خارپشت ـ دم به دم از بیم صیاد درشت.» (مولوی) صیادی= عمل صیاد، صید کردن: «هست آئین نیک صیادی ـ مرگ یا دانه گر نه آزادی.» (دهخدا)

۳ـ نخجیر/نخچیر، شکار: «به نخچیر شاهان شکار وی‌اند ـ دد و دام در زینهار وی‌اند.» (فردوسی)□ «به راه از چه تنها بترسد دلیر ـ که تنها خرامد به نخچیر شیر.» (اسدی طوسی)□ «وز آن پس رفت یک هفته به نخچیر ـ نیفتاد از کمانش بر زمین تیر.» (فخرالدین گرگانی)□ «هر چه هست از الفت صحرای امکان جسته است ـ بیدل این‌جا گردی از نخچیر نتوان یافتن.» (بیدل دهلوی) نخچیربانی = شکارکردن: «درین دشت نخچیربانی کنم ـ به رسم دهان زندگانی کنم.» (نظامی) نخچیرپرداز= شکارچی، شکارچی‌ای که بسیار شکار کند: «از آن نخچیرپرداز جهانگیر ـ جهانگیری چو خسرو گشت نخچیر.» (نظامی) نخچیرساز= شکارکننده، شکاری:«رها کن به نخچیر این کبک باز ـ بترس از عقابان نخچیرساز.» (نظامی) نخچیرکردن: «به نخچیر کردن نهادند روی ـ نکردند کس یاد پرخاشجوی.» (فردوسی) نخچیرگان= شکارچی: «تو خود دانی که ویرو چون جوان است ـ به دشت و کوه بر نخچیرگان است.» (فخرالدین گرگانی) نخچیرگانی = شکار: «اگر شاهم دهد همداستانی ـ کنم یک چند گه نخچیرگانی.» (فخرالدین گرگانی) نخچیرگاه = شکارگاه: «سپهدار با سروران سپاه ـ همی گشت روزی به نخچیرگاه.» (اسدی طوسی) نخچیرگر: «رای تو چه کردی ار به تقدیر ـ نخچیرگر او شدی تو نخچیر.» (نظامی) نخچیروان = شکارچی: «در آن هفته نخچیروانی ز دشت ـ بدان سو که جرماس بُد برگذشت.» (اسدی طوسی)

۴ـ دام، تله، چیزی که سر راه جانور می‌گذارند وجانور را در آن بند می‌کنند، مانند گودال سرپوشیده، تور یا دیگر چیزهایی که شکارچیان به این قصد می‌سازند: «رواست در بر اگر می‌تپد کبوتر دل ـ که دید در ره خود تاب و پیچ دام و نشد.»□ «تا برآییم ز خجلت‌کدهٔ دام امید ـ بال بر هم زدنی جز کف افسوس نبود.» (بیدل دهلوی) به دام آوردن= در دام انداختن: «شوم یک به یک شان به دام آورم ـ گر آیین شمشیر و نام آورم.» (فردوسی) به دام افتادن: «خیال زلف تو گفتا که جان وسیله مساز ـ کزین شکار فراوان به دام ما افتد.» (حافظ) پای دام= دامی که پای جانوران را بگیرد: «از بخل چون نیاز همی دست موزه ساخت ـ طبع تو هر دو را به سخا پای دام کرد.» (مختاری غزنوی) دام دار= شکارچی: «چو گوری بودم اندر مرغزاران ـ ندیده دام و داس دام‌داران.» (فخرالدین گرگانی) دام دیده= جانور آشنا با دام و با تجربه: «نشاید شد پی مرغ پریده ـ نه دنبال شکار دام دیده.» (نظامی) دام زلف= استعاره از زلف پرگره معشوق: «به دام زلف تو دل مبتلای خویشتن است ـ بکش به غمزه که اینش سزای خویشتن است.» (حافظ) دام‌ساز= آن‌که دام می‌نهد: «برآراست گرسیوز دام ساز ـ

شکار در ادبیات فارسی

دلی پر ز کین و سری پر ز آز.» (فردوسی) دام شب مثال: استعاره از گیسوی سیاه یار: «خورشید دراوفتاده پیوست ـ در حلقهٔ دام شب مثالت.» (عطار) دامگاه= جای دام نهادن، کنایه از دنیا: «چشم تا برهم نهم زین دامگاه آزاده‌ام ـ در خم مژگان وطن دارد پر پرواز من.» (بیدل دهلوی) دامگه حادثه = استعاره ازدنیا: «طایر گلشن قدسم چه دهم شرح فراق ـ که در این دامگه حادثه چون افتادم؟» (حافظ) دام و دانه نهادن = کنایه از مقدمات فریب را آماده کردن: «دامی نهاد و دانه آن دلبر یگانه ـ آدم به صد بهانه در دام دلبر آمد.» (قاسم انوار) دامیار= آن که با دام جانوران را شکار می‌کند، شکارچی: «نه هر جا شکر باشد و شهد و قند ـ که در گوشه‌ها دامیار است و بند.» (سعدی) دامیاری= آنچه شکارچی از شکار خود به کسانی که هنگام گرفتن جانور بر سر دام می‌رسند، می‌بخشد: «گفتا که به رسم دامیاری ـ مهمان توام بدانچه داری.» (نظامی) در دام افتادن: «دل که دردام تو افتاد، غم جان نبرد ـ جان که در زلف تو شد، راه به ایمان نبرد.» (خاقانی)

۵ـ طعمه، چیزی ـ معمولاً خوراکی که جانور آن را دوست دارد ـ که بر سر راه جانور می‌گذارند تا جانور به سوی آن بیاید و شکار شود: «نشد خاموش کبک کوهساری ـ از آن شد طعمهٔ باز شکاری.» (وحشی بافقی)□ «آری اکنون تهمتن با رخش غیرتمند\ در بن این چاه آبش زهر شمشیر و سنان گم بود.\ پهلوان هفت خوان،اکنون\ طعمهٔ دام و دهان خوان هشتم بود.» (اخوان ثالث) طعمه چشیدن: «شاهین صفت چو طعمه چشیدم ز دست شاه ـ کی باشد التفات به صید کبوترم؟» (حافظ) طعمه‌خور: «کرکس و شیر فلک، طعمه‌خوران در مصاف ـ ماهی و گاو زمین، لرزه‌کنان زیر بار.» (خاقانی) طعمه کردن= طعمه قرار دادن: «همای کش‌تر از این کرکسان جیفه نهاد ـ ندیده‌ام که ز عنقا کنند طعم عقاب.» (خاقانی)

۶ـ کمین، پنهان شدن شکارچی از چشم شکار برای گرفتن آن: «تو چرانی گورووار و شیر گیتی در کمین ـ شیر گیتی را همی فربه کنی چو گورتن.» (ناصرخسرو)□ «هر سو نظر افکنی، اسیریم ـ صیادی ما کمین ندارد.» (بیدل دهلوی)

۷ـ قفس، محفظه‌ای با نرده‌های چوبی یا آهنی برای نگهداری جانوران و به‌ویژه پرندگان شکار شده: «قفس آهنین کنند و در او ـ مرغ یاقوت پیکر اندازند.» (خاقانی)□ «ز جهان رمیدم اما نرمیدم آن قدرها ـ که هنوز همچو صبحم قفسی است با رهایی.» (بیدل دهلوی)□ «بر گُردهٔ باد\گردهٔ بویی دیگر است\ درخت تناور\ امسال\ چه میوه خواهد داد\ تا پرندگان را\به قفس\ نیاز\ نماند؟» (شاملو) قفس آبگون= استعاره از آسمان: «به آه از این قفس آبگون برآرم گرد ـ به اشک از این کرهٔ آتشین برآرم دود.» (جمال‌الدین عبدالرزاق) قفس آبنوس= استعاره از آسمان: «بال فرو کوفت مرغ مشرق و بنهاد ـ در قفس آبنوس بیضه‌ای از عاج.» (خواجوی کرمانی) قفس تن شکستن = استعاره از مردن: «خواهم که بشکنم قفس تن که دور از او ـ بیهوده مرغ روح گرفتار مانده است.» (اهلی شیرازی) قفس خاک = استعاره از زمین و جهان :«مرغ سان از قفس خاک هوایی گشتم ـ به هوایی که مگر صید کند شهبازم.»(حافظ) قفس دیده= کنایه از جانوری که قبلاً در قفس افتاده و با تجربه است: «یکی شیردل بود فرغار نام ـ قفس دیده و تیز جسته ز دام.» (فردوسی) قفس سیمابی = استعاره از فلک : «منم آن مرغ که در بیضه ندارم آرام ـ بی‌قراری کُشدم در قفس سیمابی.» (آنندراج) قفس شکستن جان = استعاره از مردن: «طوطی جانش چون قفس بشکست ـ رفت و بر فرق جبرئیل نشست.» (سنایی) هم‌قفس = دو یا چند جانور که در یک قفس باشند: «نه عجب گو فرو رود نفسش ـ عندلیبی غراب هم قفسش.»(سعدی)

سلاح‌های شکاری که بیشتر در شعر فارسی آمده‌اند، به قرار زیراند:

۱ـ تفک/ پفک، لولهٔ چوبی تو خالی‌ای به بلندی نیزه که گلولهٔ گِلی درون آن می‌گذاشتند و با دمیدن در آن، پرندگانی مانند گنجشک را شکار می‌کردند و چون هنگام دمیدن، صدای «پُف» یا «تُف» از آن شنیده می‌شد، «تفک» یا «پفک» نام گرفته است: «جان خصم از تیر سیمرغ افکنت بر شاخ عمر ـ باد لرزان در برش چون جان گنجشک از پفک.» (انوری)□ «به ظل رأفتش ار فی‌المثل رود گنجشک ـ شود موافق طبعش چو دانه سنگ تفک.» (ابن یمین)

۲ـ تیر: «همی‌فکند به تیر و همی گرفت به یوز ـ چو گردباد همی گشت بر یمین و یسار.»□ «به تیغ شاخ فکندی ز کرگ تا یکچند ـ به تیر بیله ز سیمرغ بفکنی مخلب.» (فرخی سیستانی)□ «اگر چه مرغ زیرک بود حافظ در هواداری ـ به تیر غمزه صیدش کرد چشم آن کمان ابرو.» (حافظ)

۳ـ تیغ، شمشیر: «سر فرود آری به تیغ از کرگ چون بار از درخت ـ پنجه بربایی به تیر از شیر چون برگ از چنار.» (فرخی سیستانی)

۴ـ خدنگ: «مرغی است خدنگ ای عجب دیدی ـ مرغی که همه شکار او جانا/ داده پر خویش کرکش هدیه ـ تا بچه‌اش را

شکار در ادبیات فارسی

برد به مهمانا.» (فیروز مشرقی)□ «خدنگش بیشه بر شیران قفس کرد ـ کمندش دشت بر گوران خباکا.»(دقیقی)□ «در انتظار خدنگش همی پرد دل صید ـ خیال آن که به رسم شکار بازآید.»(حافظ)

۵ـ خشت، نوعی نیزهٔ کوچک: «وقت سحرگه کلنگ تعبیه‌ای ساخته است ـ وز لب دریای هند تا خزران تاخته است/ میغ سیه بر قفاش تیغ برون آخته است ـ طبل فرو کوفته است، خشت بینداخته است.»(منوچهری)□ «بی‌حد ز خشت و بیلک تو شیر و ببر و گرگ ـ بیجان شدند و باز دمادم دگر شود.» (مسعود سعد سلمان)

۶ـ زوبین، نوعی نیزهٔ کوچک: «نوک زوبین خسته اندر ناف آهوی ختن ـ زهر پیکان رانده اندر زهرهٔ شیر ژیان.» (ازرقی هروی)

۷ـ سگ‌زن، نوعی تیر با پیکان بسیار تیز و باریک، نوعی تیر کوچک: «ز بیم سگ‌زن خیل تو در جهان فراخ ـ به کوهسار در آهو گزیده گوشهٔ تنگ.» (نجیب‌الدین جرفادقانی)

۸ـ فتراک، تسمه و دوالی که: به زین اسب می‌بستند برای بستن دست و پای حیوان شکاری: «به فتراک ار همی بندی، خدا را زود صیدم کن ـ که آفت‌هاست در تأخیر و طالب را زیان دارد.» (حافظ)□ «کدامین شهسوار باستان می‌تاخته چالاک\ فکنده صید بر فتراک روی جادهٔ نمناک؟»(اخوان ثالث)

۹ـ کرگ زن، نوعی تیر بزرگ ویژهٔ شکار کرگ/ کرگدن: «زبان و گلوگاه و یک نیمه تن ـ فرو دوخت با کرگ زن کرگدن.» (فردوسی)

۱۰ـ کمان: «چه شکارست که این تیر قضا پران است؟ ـ ور چنین نیست چرا بانگ کمان می‌آید؟» (مولوی)□ «شد کمان قامتم را رشته‌های اشک زه ـ تا گشایم بهر صید وصل تیر آه را.»(جامی)□ «فدای دست و کمانش شوم که صید از ذوق ـ خبر نداشت که تیرش ز استخوان بگذشت.» (اهلیّ شیرازی)

۱۱ـ کمان گروهه/ کمان قروهه/ کمان گلوله/ کمان گرهه/کمان مهره، کمانی که در آن گلوله/ مهره می‌گذاشتند و به سوی پرندگانی مثل کبوتر پرتاب می‌کردند: «زواله‌اش چو شدی از کمان گروهه برون ـ ز حلق مرغ به ساعت فرو چکیدی خون.» (لغت فرس)□ «چون من کمان گروههٔ فکرت کنم به چنگ ـ از چارچوب عرش در آید کبوترم.» (عطار)□ «از دست کمان مهرهٔ ابروی تو در شهر ـ دل نیست که در بر چو کبوتر نتپیده است.»(سعدی)

۱۲ـ کمند: «گر کمندی تابد از خام طمع ـ زود بندد گردن شیران شگال.» (ناصرخسرو)□ «گوزن کوه اگر گردن فراز است ـ کمند چاره را بازو دراز است.» (نظامی)□ «او را خود التفات نبودش به صید من ـ من خویشتن اسیر کمند نظر شدم.» (سعدی)□ «با توام من،آی دخترجان!\ شیردختر ، ای شکوفهٔ میوه‌دار ایل!\ تیهوی شاهین شکار کُرد!\که به تاری از کمند گیسویت گیری\ صد چنان سهراب یل را، آن که نتوانست\ نازنین گرد آفرید گُرد.» (اخوان ثالث) دام، به معنی کمند: «پس صید خسته شده تیزگام ـ چه تازی همی خیره در دست دام؟» (اسدی طوسی)

۱۳ـ گرز: «عقاب گیرد باز کسی که او به کمند ـ گرفته باشد کرگی به گرز و کوفته یال.» (فرخی سیستانی)

۱۴ـ ناوک، نوعی تیر کوچک: «می‌تواند داد اثر تیر دعا را آن که داد ـ ناوک مژگان او را بیگمان صید افکنی.» (کلیم کاشانی)

۱۵ـ نیزه: «به نیزه کرگدن را بشکند شاخ ـ به زوبین بشکند سیمرغ را پر.» (فرخی سیستانی)

جانوران شکار شونده‌ای که بیشتر، از آن‌ها در شعر فارسی سخن رفته و ترکیباتی که با نام آن‌ها ساخته شده، این‌ها هستند:

شکار، هر حیوان شکار شونده: «یارب این بچهٔ ترکان چه دلیرند به خون ـ که به تیر مژه هر لحظه شکاری گیرند.» (حافظ)□ «زندگی آب شد از کشمکش حرص و هوا ـ چند تازیم پی سگ که شکاری گیریم؟» (بیدل دهلوی) شکار افکن= آن که جانوری را از پا در می‌آورد، شکارچی: «آن شکارافکن که دامش لاف کاکل می‌زند ـ با خدنگ ناز نخجیر تغافل می‌زند.» (تأثیر تبریزی) شکاراندار= شکارچی: «چشم بد دور ز مژگان شکاراندازت ـ که بر آهوی حرم حق تپیدن داری.» (صائب تبریزی) شکارجوی= جویندهٔ حیوان شکارشونده، شکارچی: «باز شکارجوی قوامی ندیده‌ای ـ شاهین عشق کبک دلت را چنان گرفت.» (قوامی رازی) شکارزن= زنندهٔ حیوان شکار شونده، شکارچی: «چون درآمد شکارزن به شکار ـ اژدها خفته دید بر در غار.» (نظامی) شکارشدن: «عنقا شکار کس نشود، دام بازچین ـ کانجا همیشه باد به دست است دام را.» (حافظ) شکار کسی بودن= تسلیم وی بودن: «لاجرم اکنون جهان شکار من است ـ گرچه همی داشت او شکار مرا.» (ناصرخسرو) شکار گشتن= شکار شدن، فریب خوردن: «گر نبودی دام او افسون مار ـ کی فسون مار را گشتی شکار؟» (مولوی) شکاری= حیوان شکارشونده: «دلم رمیده شد و غافلم من درویش ـ که آن شکاری

شکار در ادبیات فارسی

سرگشته را چه آمد پیش؟» (حافظ)

صید، هر جانور شکارشونده: «خصم بر کشتنم سبک برخاست ـ گفت: صیدی عجب گران افتاد.» (خاقانی)□ «حافظا گر مدد از بخت بلندت باشد ـ صید آن شاهد مطبوع شمایل باشی.» (حافظ)□ «نتوان شست به هر صید گشودن صائب ـ ورنه در ترکش من آه سحر بسیارست.» (صائب تبریزی) صید افکن= شکارچی: «زبون گیری نکرد آن شیر نخچیر ـ که نبود شیر صید افکن زبون‌گیر.» (نظامی) صیدانداز= صیاد: «کشتن خود خواستم از غمزهٔ خونریز او ـ گفت صیدانداز ساکن صید را تعجیل چیست؟» (امیرخسرو دهلوی) صید دل= دل عاشق که معشوق آن را شکار می‌کند: «هزار صید دلت پیش تیر باز آید ـ بدین صفت که تو داری کمان ابرو را.»(سعدی) صید رمیده= جانوری که از چنگ صیاد گریخته: «این چنین رسواکند حق شید را ـ این چنین گیرد رمیده صید را.» (مولوی) صید شدن: «المنةلله که دلم صید غمی شد ـ وز خوردن غم‌های پراکنده برستم.» (سعدی) صیدگیر= شکارچی: «روز صیادم بُد و شب پاسبان ـ تیز چشم و صیدگیر و دزدران.» (مولوی) صید لاغر: «سعدی تو کیستی که در این حلقهٔ کمند ـ چندان فتاده‌اند که ما صید لاغریم.» (سعدی) صیدیاب= جایی که جانور شکاری در آن هست، صیدگاه: «شاه در آن ناحیت صید یاب ـ دید دهی چون دل دشمن خراب.» (نظامی)

نخچیر، هر حیوان شکارشونده: «تا بدانستند نخچیران که از سرشان همی ـ کنگرهٔ کاخ تو گردد همچو شاهان تاجدار/ چون گه صید تو باشد سر سوی غزنین نهند ـ تا مگر سرشان بری بر کنگرهٔ کاخت به کار.»(فرخی سیستانی) نخچیرجوی = شکارکننده: «سوی تور شد شاه نخچیرجوی ـ جهان دید یکسر پر از رنگ و بوی.» (فردوسی) نخچیرزن= «یلان کماندار نخچیرزن = غلامان ترکش کش تیرزن.» (سعدی) نخچیرسوز= شکارکننده: «بغلتید آن شیر نخچیرسوز ـ چو آهو بره زیر چنگال یوز.»(نظامی) نخچیرگیر= شکارکننده: «شده جوشن او ز زوبین و تیر ـ یکی بیشه بر شیر نخجیرگیر.» (ایرانشاه ابی‌الخیر)

پستانداران : ۱ـ آهو/ غزال، این جانور شکار درندگانی، چون شیر، پلنگ و ببر، و نیز انسان است. به سبب گریزپایی و دور از دست بودن، و زیبایی آهو، معشوق را به آن تشبیه کرده‌اند: «کمان سخت که داد آن لطیف بازو را؟ ـ که تیر غمزه تمام است صید آهو را.» (سعدی)□ «از کمان چرخ و تیر حادثات ـ می‌نخواهد جست نه آهو نه شیر.»(ابن یمین)□ «اکنون کمند باطل را رها می‌کنم\ که احساس بطلانش\ خفت\ پنداری برگردن من خود می‌فشارد،\ که آنک آهوبره\ آنک!\ زیر سایبان من ایستاده است\ کنار سبوی آب \ و با زبان خشکش\ بر جدار نمور سبو\ لیسه می‌کشد.»(شاملو)□ «ای آهو، ای گریزان از جفت!\ ای دل سپرده به رنگین کمان بازوی صیادی برگشته بخت که من باشم\ برگشته بخت ـ \ و بازگشته از خلنگزاران پیکان‌های رها شده از چلهٔ کمان خود، تا خود.» (آتشی)□ «از دور تیغ خسرو چون سبزه‌وش نمودی ـ گستاخ پیش رفتی هم گور و هم غزالش.» (خاقانی)□ «غزال اگر به کمند اوفتد، عجب نبود ـ عجب فتادن مرد است در کمند غزال.» (سعدی)□ «رتبهٔ بال و پری باشد پَر تیر تو را ـ شوخی چشم غزالان است زه گیر تو را.» (صائب تبریزی)□ «سنگداغ چه غزال است بیابان که دگر ـ الف سینهٔ صحرا رم آهو باشد.» (تأثیرتبریزی) آهوی آهوگیر= استعاره از معشوق: «به صحرا آن کمان ابرو پی نخچیر می‌آید ـ غزالان مژده آن آهوی آهوگیر می‌آید.» (سلیم تهرانی) آهوی پلنگ افکن= استعاره از چشم یار: «چو آهوان پلنگ افکن تو را بینند ـ اگر به صید روی، از تو وحشیان نرمند.» (خواجوی کرمانی) آهوی روبه‌باز = استعاره از چشم فریبندهٔ معشوق: «صید آن آهوی روبه‌باز صیاد توایم ـ ما شکار افتاده و شیر فلک نخچیرما.» (خواجوی کرمانی) آهوی شیرافکن = استعاره از چشم یار: «چه دام است این که سخت افکند کان آهوی شیرافکن ـ به یک دم صید گفتارم چنان آمد که من خواهم.» (خاقانی) آهوی شیرگیر= استعاره از چشم یار: «آهوی شیرگیرش، برطرف لاله‌زارش ـ از بهر صید دل‌ها، از مشک دام دارد.» (کمال خجندی) آهوی صیاد = استعاره از چشم معشوق: «غمزهٔ غماز تو صید آفرین ـ آهوی صیاد تو مردم شکار.» (محتشم کاشانی) آهوی لنگ گرفتن= ضعیف و افتاده را به چنگ گرفتن : «بود مصاف تو ای چرخ با شکسته دلان ـ همیشه شیر تو آهوی لنگ می‌گیرد.» (صائب تبریزی) آهوی ناگرفته بخشیدن= بخشیدن چیزی که در دست نیست: «فرستاده گفت ای خداوند رخش ـ به دشت آهوی ناگرفته مبخش.» (فردوسی) غزال چشم = آن که چشمانی مانند غزال دارد، استعاره از معشوق: «غزال چشم نگاری که بر شکار دلم ـ شده است چیره‌تر از شیر بر شکار غزال.» (سوزنی سمرقندی) غزال چین= آهوی چین که به زیبایی معروف است، استعاره از معشوق: «از پی آن غزال چین اهلی اگر تو جان دهی ـ کی به کف آریش دگر کز تو رمیده رفته است.» (اهلی شیرازی) غزال رعنا= استعاره از

شکار در ادبیات فارسی

معشوق: «صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را ـ که سر بـه کـوه و بیابان تو داده‌ای ما را.»(حافظ) غزال مشک‌بو = غزالی که مشک خوش‌بو دارد، استعاره از یار: «ز چشـم خـوب‌رویان ای غـزال مشک‌بو دایم ـ به دنبال تو صد صیاد تـرکش بسـته مـی‌گردد.» (سلیم تهرانی)

۲ـ خرگوش: شکار جانورانی، مثل شیر و عقاب و نیز انسان است: «شیر غژم آورد و جست از جای خویش ـ آمد آن خرگوش را آلغده پیش.» (رودکی)□ «چو آهو و خرگوش یـابد عـقاب ـ نیارد به دراج و تیهو شتاب.» (اسدی طوسی)□ «پی غلط کرده چو خرگوش همه شیردلان ـ راه تنها شده تا کعبه به تنها بینند.» (خاقانی)

۳ـ رنگ، گوسفند و بزکوهی، این حیوان شکار شیر و پلنگ و انسان است: «همه دشت با شیر و یوز و پلنگ ـ بُد از گرد او غرم و آهو و رنگ .»(اسدی طوسی)□ «یوز جست و رنگ خیز و گرگ پوی و غرم تک ـ ببرجه، آهودو و روباه حـیله، گـوردن.» (منوچهری)□ «لطف باری این پلنگ و رنگ را ـ الف داد و برد از ایشان جنگ را.» (مولوی)

۴ـ شغال/ شگال/ شکال، شکار شیر است و جانوران مرده و باقی ماندهٔ شکار حیوانات قوی‌تر از خود را می‌خورد: «ز آتش آب کند حلمش و ز باد او رست ـ ز پیل پشه کند سهمش و ز شیر شکال.» (فرخی سیستانی)□ «در این بود درویش شوریده رنگ ـ که شیری برآمد شغالی به چنگ/ شغال نگون بـخت را شیر خورد ـ بماند آنچه روبـاه از آن سـیر خـورد.» (سـعدی)□ «هست این شکارنامهٔ شه‌کو به صیدگاه ـ از مغز شیر شرزه دهد طعمهٔ شگال.»(فرهنگ جهانگیری)

۵ـ غرم/ میش کوهی، این جانور شکار شیر و پلنگ و انسان است: «ز چنگال یوزان همه دشت غرم ـ دریده بر و دل پر از داغ و گرم.»(فردوسی)□ «شهریاری کز ثبات عدل او در بیشه غرم ـ چون بخسبد، سرنهد بر پنجهٔ شیر ژیان.» (ازرقی هروی)□ «تـا چو غرم و گوزن و آهو و گور ـ در بیابان خورند طـعمهٔ شـور/ تشنه گردند و قصد آب کنند ـ سوی این آبخور شـتاب کـنند.» (نظامی)

۶ـ کرگدن/ کرگ، این حیوان شکار انسان است: «چـه دانـم گفت آن شه را که اندر صیدگاه او را ـ کمینه صید کرگ وحشی و شیر ژیان باشد.» (فرخـی سیستانی)□ «جگرسای سـیمرغ در تاختن ـ شکارش همه کرگدن ساختن.» (نظامی) درقـهٔ کـرگ = سپر کرگ، سپری که از پوست کرگدن ـ بـه سـبب سـختی آن ـ می‌ساختند: «بیفکند نیزه کمان برگرفت ـ یکی درقهٔ کرگ بر سر گرفت.» (فردوسی) سپر کرگ: «آنچه او با سپر کرگ به شمشیر کند ـ نتوان کردن با شیشهٔ نازک به تبر.»(فرخی سیستانی) کرگ افکن= شکارکنندهٔ کـرگدن: «امـیر یـوسف کـرگ افکـن است و شیرکش است ـ ز کرگ و شیر به جـان رسـته بـود رسـتم زال.» (فرخی) کرگ گیر = شکارکنندهٔ کرگدن: «جز تو نگرفت کرگ را به کمند ـ ای تو را میر کرگ گیر لقب.» (فرخی سیستانی)

۷ـ گور/ گورخر ،شکار شیر و پلنگ و انسان است: «به دامم نیاید بـه سـان تـو گـور ـ رهـایی نـیابی، بـدین سـان مشـور.» (فردوسی)□ «دل گور بردوخت با پشت شیر ـ پر از خون هزبر از بر و گور زیر.» (فردوسی)□ «گور گیرد شیردستی لیکن از بهر تو را ـ گور سازد شیر گیتی خویشتن را بی‌دهن.» (نـاصرخسـرو)□ «تیرش از دست گرگ و پای پلنگ ـ به سم گور کرده صحرا تنگ.» (نظامی)□ «گورخر بود همه دشت در افکنده به هـم ـ هـمه را دوخته پهلو و بر و سینه و سر.»(فرخی سـیستانی) گـورتک = دونده مانند گور: «برق‌جه، بادگذر، یوزدو و کوه قرار ـ شیردل، پیل قدم، گورتک، آهوپرواز.» (منوچهری) گورخان= لقب بهرام گور: «گورخان را چو گور در خم کرد ـ رفت از آن گورخانه پی‌گم کرد.»(نظامی) گورگه = گورگاه، جای زیست گور: «کفل گرد کردند گوران دشت ـ مگر شـیر از ایـن گـورگه در گـذشت.»(نـظامی) گورگیر= شکارکنندهٔ گور: «گوری الحق دونـده بـود و جـوان ـ گورگیر از پسش چو شیر دوان.» (نظامی)

۸ـ گوزن، شکار شیر و پلنگ وانسان است: «شکار شیر گوزن است و آن یوز آهو ـ و مرد بخرد را علم و حکمت است شکار.» (ابوالهیثم گرگانی)□ «شیر گوزن و غرم را نشکرد ـ چونان که تو اعدات را بشکری.» (لغت فرس)□ «کرده در آن خرم فضا، صید گوزنان چند جا ـ شاخ گوزن اندر هوا اینک نگـون‌سار آمـده.» (خاقانی)□ «تصویر ماهتاب \ وحشی‌تر از گوزن گرفتاری بود\ در آب.» (آتشی)

پرندگان: ۱ـ مرغ، به معنی مطلق پرنده: «ملکان مرغ شکارند و ملک باز سپید ـ تا جهان بود و بود، مرغ بود طعمهٔ باز.»(فرخی سیستانی)□ «ز تنگنای قناعت قدم منه بیرون ـ که مرغ در قفس ایمن بود ز چنگل باز.» (عمعق بخارایی)□ «زلف تو گر به عادت خود را کمند سازد ـ مرغ از هـوا درآرد ، مـه ز آسـمان بگـیرد.» (خاقانی)□ «برو این دام بر مرغی دگر نه ـ که عنقا را بلند است آشیانه.» (حافظ) مرغ آسمان پرواز= کنایه از سیمرغ : «انگبین دام مگس کردن ز شیرین پشّه‌ای است ـ بر گذر نه دام مرغ آسـمان

شکار در ادبیات فارسی

پرواز را.» (وحشی بافقی) مرغ حرم = مرغی که اطراف حرم (خانهٔ کعبه یا هر مکان مقدس دیگر) به سر می‌برد و شکار آن منع شده است: «اگر در خانه خود را قید سازی ـ کجا مرغ حرم را صید سازی؟» (اوحدی مراغی) مرغ خرد = عقل انسان که به پرنده تشبیه شده است: «ساقی ار باده از این دست به جام اندازد ـ عارفان را همه در شرب مدام اندازد/ ور چنین زیر خم زلف نهد دانهٔ خال ـ ای بسا مرغ خرد را که به دام اندازد.» (حافظ) مرغ دانا: «عشق بی چارمیخ تن باشد ـ مرغ دانا قفس شکن باشد.» (سنایی) مرغ دل= دل عاشق که به پرنده تشبیه شده است: «گفتمش مرغ دلم از چه به دام تو فتاد ـ دانهٔ خال سیه بر رخ زیبا بنمود.» (خواجوی کرمانی) مرغ روح= روح انسان که به پرنده تشبیه شده است: «مرغ روحم که همی زد ز سر سدره صفیر ـ عاقبت دانهٔ خال تو فکندش در دام.» (حافظ) مرغ زیرک : «ای دل اندر بند زلفش از پریشانی منال ـ مرغ زیرک چون به دام افتد تحمل بایدش.» (حافظ) مرغگیر= شکار کنندهٔ مرغ: «ز آن که صیاد آورد بانگ صفیر ـ تا فریبد مرغ را آن مرغگیر.» (مولوی) مرغ نیم بسمل = مرغی که گلویش را بریده‌اند و در حال جان دادن است. چون هنگام ذبح جانور، برابر سنت اسلامی «بسم‌الله الرحمن الرحیم» بر زبان می‌آورند، به مرغ ذبح شده «بسمل» و به مرغ نیمه ذبح شده و در حال جان دادن، «نیم بسمل» گفته‌اند: «تا کی کبوتر دل چون مرغ نیم بسمل ـ باشد ز تیر هجرت در خاک و خون تپیده.» (حافظ) مرغ وحشی: «چه خوش صید دلم کردی بنازم چشم مستت را ـ که کس مرغان وحشی را از این خوش‌تر نمی‌گیرد.» (حافظ)

۲ـ تذرو/ قرقاول، شکار باز و شاهین و انسان است: «پیش او کی شوند باز سپید ـ چون تذروان سرخ و چون سرخاب.» (عسجدی مروزی)□ «چون نیابد به گه گرسنگی کبک و تذرو ـ چه کند گر نخورد شیر ز مردار کباب؟» (ناصرخسرو)□ «بپژمرد لاله، بیفتاد سرو ـ به چنگال شاهین تبه شد تذرو.»(نظامی)□ «داده‌ام باز نظر را به تذروی پرواز ـ باز خواند مگرش نقش و شکاری بکند.» (حافظ)□ «می‌رسد چون نوبهار از صید رنگ عاشقان ـ بال قرقاول به سر از دستهٔ گل می‌زند.»(تأثیرتبریزی)

۳ـ تیهو، شکار باز و انسان است: «بدوان از بر خویش و بپران از کف خویش ـ بر آهو بچه یوز و بر تیهو بچه باز.» (منوچهری)□ «بنشان ز سرت خمار و خود بنشین ـ حیران چو به چشم باز در تیهو.» (ناصرخسرو)□ «شیر این سو پیش آهو سرنهد ـ باز این‌جا نزد تیهو پرنهد.» (مولوی)□ «مرا که عزلت عنقا گرفتمی همه عمر ـ چنان اسیر گرفتی که باز تیهو را.» (سعدی)

۴ـ دراج، شکار باز و عقاب و انسان است: «بچگان را ز امن تو دراج ـ زیر پرّ عقاب خانه کند.» (مسعود سعد سلمان)□ «بازی که نشد به خوردمحتاج ـ رغبت نکند به هیچ دراج.»(نظامی)

۵ـ قمری، شکار باز و شاهین و انسان است: «پیاده همی رفت جویان شکار ـ به پیش اندر آمد یکی مرغزار/ همه بیشه و آب‌های روان ـ به هر جای درّاج و قمری نوان.» (فردوسی)□ «ای قمری رمیده\ از نخل‌های ساحل توفان‌زده!\ ای آشیان گرفته به ایوان دشمنی\ نزدیک‌تر به جان تو ـ از من به شانه‌هات!ـ» (آتشی)

۶ـ کبک، شکار باز، شاهین، عقاب و انسان است: «هزار کبک ندارد دل یکی شاهین ـ هزار بنده ندارد دل خداوندی.» (شهید بلخی)□ «چو اندر هوا باز گسترد پر ـ بترسد ز چنگال او کبک نر.» (فردوسی)□ «آن میر جهانگیر که با لشکر کشمیر ـ آن کرد که با کبک کند باز شکاری.» (فرخی سیستانی)□ «پیش زلفت چو کبک خسته جگر ـ زیر چنگال باز می‌غلطم.» (خاقانی) کبک خرام = آن که مثل کبک می‌خرامد و با ناز راه می‌رود، استعاره از معشوق: «دی به دنبال یکی کبک خرام افتادم ـ رفتم از شهر به صحرا و به دام افتادم.»(محتشم کاشانی) کبک دری = نوعی کبک، بزرگ‌تر از کبک معمولی: «به جز شکر نعمت نگیرد که شکر ـ عقاب است و نعمت چو کبک دری است.» (ناصرخسرو)

۷ـ کبوتر، این پرنده را باز و شاهین و انسان شکار می‌کنند: «چون کبوتر بگرفتیم به دام سر زلف ـ دیده بردوختی از خلق جهان چون بازم.» (سعدی)□«مرغ دل باز هوادار کمان ابرویی است ـ ای کبوتر نگران باش که شاهین آمد.» (حافظ)□ «و دلت\ کبوتر آشتی است\ در خون تپیده\ به بام تلخ\ با این همه\ چه بالا\ چه بلند\ پرواز می‌کنی!» (شاملو) کبوترحرم: «دلی که صید بتان گشت فارغ از ستم است ـ چو مرغ از قفس افتد کبوتر حرم است.» (سلیم تهرانی) کبوتر گرفتن = شکار کردن کبوتر و به کبوتر گرفتن= به کمک کبوتر شکار کردن و به دام انداختن پرنده: «باز اگر چند کبوتر گیرد ـ باز را هم به کبوتر گیرند.» (خاقانی)

۸ـ کلنگ/ درنا، شکار عقاب و باز است: «کلنگ‌اند شاهان و من چون عقاب ـ و یا خاک و من همچو دریای آب.» (فردوسی)□ «به باد حمله به هم بر زنی مصاف عدو ـ چنان‌که باز به هم برزند صفوف کلنگ.» (فرخی سیستانی)

۹ـ گنجشک/ صعوه/ونج، شکار باز، شاهین و عقاب و انسان است: «نه نه شهباز چه که گنجشکم ـ کز دم اژدها گریخته‌ام.» (خاقانی)□ «مست مکن عقل ادب‌ساز را ـ طعمهٔ گنجشک مکن باز را.» (نظامی)□ «گنجشک بین که صحبت شاهینش آرزوست ـ بیچاره بر هلاک تن خویشتن عجول.» (سعدی)□ «معده و حلق ما و نعمت تو ـ طعمهٔ صعوه و گلوی عقاب.» (انوری)□ «ساحرانش بنده بودند و غلام ـ اندر افتادند چون صعوه به دام.» (مولوی)□ «شکار باز خرچال و کلنگ است ـ شکار باشه ونج است و کبوتر.» (عنصری)

۱۰ـ ماغ، نوعی مرغابی سیاه به اندازهٔ ماکیان با پیشانی سفید ودم دراز، این حیوان شکار باز است: «گه افکند نخچیر بر دشت و راغ ـ گهی زد به ناوک ابر میغ ماغ.» (فردوسی)□ «دل تیهو از چنگ طغرل به داغ ـ رباینده باز از دل میغ ماغ.» (اسدی طوسی)□ «هر باز به زیر چنگ ماغی دارد ـ هر سرخ گل از بید جناغی دارد.» (منوچهری)

جانوران شکاری (شکار کننده)ای که در شعر فارسی بیشتر، از آن‌ها یاد شده و ترکیباتی که با نام آن‌ها ساخته شده است، عبارت‌اند از

پستانداران: ۱ـ پلنگ : «پلنگ گرسنه بی امر تو بر آن نشود ـ رود به کوه و به صحرا همی به صید غزال.» (منجیک ترمذی)□ «از پی خدمت تو تا تو ملک صید کنی ـ به نهاله گه تو راند نخچیر پلنگ.» (فرخی سیستانی)□ «صیاد نه هر بار شکاری ببرد ـ افتد که یکی روز پلنگش بدرد.» (سعدی)

۲ـ سگ: «قلاده به زر هفتصد بود سگ ـ که در دشت آهو گرفتی به تگ.» (فردوسی)□ «سحر آمدم به کویت، به شکار رفته بودی ـ تو که سگ نبرده بودی، به چه کار رفته بودی؟» (سگ لوند قزوینی)□ «شغال بیشهٔ مازندران را ـ نگیرد جز سگ مازندرانی.» (لغت‌نامه) سگ استاد= سگ معلم، سگی که برای شکار تربیت می‌شود: «سگ استاد را صیدش خلال است ـ ز جاهل کشتن حیوان وبال است.» (ناصرخسرو) سگ معلم: «دست سگ بانت چون قلاده کشد ـ شیر گردون سگ معلم باد.» (انوری)

۳ـ سیه‌گوش، جانوری که پیشاپیش شیر حرکت می‌کند. آن را برای شکار اهلی می‌کنند: «رمنده دوان را همه بنگرید ـ سیه گوش و یوز از میان برگزید.» (فردوسی)□ «سیه گوشان و یوزان را گشادن ـ ز آهو هر دوان راخورد دادن.»(فخرالدین گرگانی)□ «آهوبره کاندر حرم جاه تو زاید ـ پیوسته سیه‌گوش بود شیر ژیان را.» (سیف اسفرنگی)

۴ـ شیر: «نتابد فراوان ستاره چو هور ـ که شیری نترسد ز یک دشت گور.» (فردوسی)□ «خبر شنید که شیری به راه دید کسی ـ ز جنگ روی بدان صید کرد هم به زمان/ بدان بزرگی جنگ و بدان بزرگی فتح ـ بکرد و شیر بکشت اینت قدرت و امکان.» (فرخی سیستانی)□ «شیر.روباه را نیازارد ـ لیک صد گور زنده نگذارد.» (سنایی) شیرآور = شکار کنندهٔ شیر، استعاره از دلیر: «دمان از پسش زنگهٔ شاوران ـ بشد با دلیران و شیرآوران.» (فردوسی) شیرافکن= شکارکنندهٔ شیر، استعاره از شجاع: «دل شیرافکنان افتاده در دام ـ ز روبه بازی آهوی ترکان.» (خواجوی کرمانی) شیراوژن= شیرافکن: «بازوی دولت و تاج شرف و ملت ـ شیرزاد آن شه پیل افکن شیراوژن.» (مسعود سعد سلمان) شیرزن= زننده و شکارکنندهٔ شیر، استعاره از دلیر: «یلی گشته مردانه و شیرزن ـ سواری سپردار و شمشیرزن.» (اسدی طوسی) شیرژیان= شیر خشمگین: «میان آن سپه اندر فتاد چون که فتد ـ میان گور و میان گوزن شیر ژیان.» (فرخی سیستانی) شیرشکار= شکار کنندهٔ شیر، استعاره از شجاع: «در بزم درم باری و دینار فشانی است ـ در رزم مبارز شکر و شیرشکاری است.» (فرخی سیستانی) شیرِ شکاری= شیرِ شکارکننده: «که ملکت شکاری است کو را نگیرد ـ عقاب پرنده نه شیر شکاری.» (دقیقی) شیرشکر= شیر شکار: «راست گفتی یکی شکاری بود ـ پیش یوز امیر شیرشکر.» (فرخی سیستانی) شیر عرین= شیربیشه: «چون برآمد چهار سال برین ـ گور عیار گشت شیر عرین.» (نظامی) شیرگیر= شکارکنندهٔ شیر، استعاره از دلیر: «آنک تو مستش کنی و شیرگیر ـ گر ز مستی کژرود ،عذرش پذیر.» (مولوی)

۵ـ گرگ، بیشتر گوسفند شکار می‌کند: «ابله آن گرگی که او نخچیر با شیران کند ـ احمق آن صعوه که او پرواز با عنقا کند.» (منوچهری)□ «مانده به چنگال گرگ مرگ شکاری ـ گرچه تو را شیر مرغزار شکار است.» (ناصرخسرو)□ «با عدل او شبان نتواند که گرگ را ـ در حفظ گوسفند کند از سگ امتیاز.» (ابن یمین) گرگ اندر گله شدن: «ای آن که ز تو زمانه پر مشغله شد ـ وز دست تو دشت و کوه پر ولوله شد/ خرم شده‌ای که مرغ اندر تله شد ـ آگاه نه‌ای که گرگ اندر گله شد.» (باباافضل) گرگ باران دیده/ بالان دیده= کنایه از با تجربه: «گفتم از اشکم مگر گردون بپرهیزد ولی ـ نیست بیم از گریه‌ام این گرگ باران دیده را.» (سلیم تهرانی)

۶ـ یوز: «همی کرد نخچیر با یوز و باز ـ برآمد بر این

روزگاری دراز.» (فردوسی)□«با یوز رود کس به طلب کردن آهو ـ آن جای که غریدن شیران نر آید.» (فرخی سیستانی)□ «یوز زان فخر که شد درخور نخچیرگهش ـ بعد از این کبر پلنگان بود اندر سر او.» (ادیب صابر ترمذی)□ «گور چشمی که بر تن یوز است ـ از پی شیر نر ندوخته‌اند.» (خاقانی) یوزبان= نگهبان یوز: «برفتند با یوزبانان و فهد ـ گرازان و تازان سوی رود شهد.» (فردوسی) یوزدار= نگهبان یوز: «وزان پس برفتند سیصد سوار ـ پس بازداران همه یوزدار.» (فردوسی)

پرندگان: ۱ـ باز: «ز هر سو حمله بر چون باز نخچیر ـ که زاغی کرد بازش را گروگیر.» (نظامی)□ «باز خواهد دست شاه و شیر جوید بیشه را ـ بوم را ویرانه سازد همچو سگ را پارگین .» (سنایی)□ «عقابان تیزچنگالند و بازان آهنین پنجه ـ تو را بادی چنین بهتر که با عصفور بنشینی.» (سعدی)□ «باز کز آشیان برون نپرد ـ بر شکاری ظفر کجا یابد؟» (ابن یمین) بازدار = نگاهدارنده و نگاهبان باز: «ابا بازداران صد و شصت باز ـ دو صد چرغ و شاهین گردن فراز.» (فردوسی) بازدل = آن که دلی مانند بازدارد، استعاره از شجاع: «شهان کلنگ دلانند و شاه بازدل است ـ به جنگ باز نیاید به هیچ‌گونه کلنگ.» (فرخی سیستانی) بازخانه = جای نگاهداری و پرورش بازهای شکاری شاهان و بزرگان: «تو ز آشیانهٔ باز سپید خاسته‌ای ـ ز بازخانه نپرد ز هیچ حالی بوم.» (سوزنی سمرقندی) باز خشین= نوعی باز با پشت کبود و تیره و چشمان سیاه، به قولی، بازی نه سیاه و نه سفید: «تا نبود چون همای فرخ کرکس ـ همچو نباشد به شبه باز خشین پند.» (فرخی سیستانی) باز زرین فلک= استعاره از آفتاب: «از پی تفریح طبعت باز زرین فلک ـ چون کبوتر در هوای مملکت پرنده باد.» (ابن یمین) باز سپید= استعاره از آفتاب: «آن باز سپیدم که به یک صولت پرواز ـ بر شیر سیه تنگ کنم عرصهٔ مصید.» (اثیر اخسیکتی) باز سفید مشرقی = استعاره از خورشید: «منهزم گشتند از باز سفید مشرقی ـ بر فلک طاووس رنگین بر زمین خیل غراب.» (ظهیر فاریابی) بازعشق= عشق که در مهارت در شکار دل عاشق، به باز تشبیه شده است: «تو را این کبک بشکستن چه سود است ـ که باز عشق کبکت را ربوده است.» (نظامی) باز و یوز خواستن = عزم شکار کردن: «ببد شاه یک ماه در نیمروز ـ گهی رود می‌خواست گه باز و یوز.» (فردوسی) بازیار= بازدار، میرشکار، شکارچی: «عقابان به بازی و کبکان به جنگ ـ سر بازیاران در آرد به تنگ.» (نظامی) جره‌باز= نوعی باز، شاهین: «جره‌بازی بدم رفتم به نخچیر ـ سیه‌چشمی زده بر بال مو تیر/ بوره غافل مچر در چشمه‌ساران ـ هر آن غافل چره غافل خوره تیر.» (باباطاهر)

۲ـ شاهباز/ شهباز= باز بزرگ و سفید، جانوری شبیه به باز و بزرگ‌تر از آن: «چو شیری که برباید از جای گاو ـ و یا شاهبازی به رزم چکاو.» (فردوسی)□ «شاهبازم هوا گرفته بلی ـ کز کمین بلا گریخته‌ام.»(خاقانی)□ «بازان شاه را حسد آید بدین شکار ـ کان شاهباز را دل سعدی نشیمن است.» (سعدی)□ «یار دارد سر پرسیدن حافظ، یاران ـ شاهبازی به شکار مگسی می‌آید.» (حافظ)□ «شهبازم ارچه بسته زبانم به گاه صید ـ گرد از هزار بلبل گویا برآورم.» (خاقانی)□ «سعدی تو مرغ زیرکی خوبت به دست آورده‌ام ـ مشکل به دست آرد کسی مانند تو شهباز را.» (سعدی)□ «کار خرد ضربت این ساز نیست ـ صید ملخ شیوهٔ شهباز نیست.» (خواجوی کرمانی)□ «شهباز دست پادشهم این چه حالت است ـ کز یاد برده‌اند هوای نشیمنم.»(حافظ)

۳ـ باشه، پرنده‌ای زرد چشم و کوچک‌تر از باز: «گاه رهواری چو کبک و گاه جولان چو عقاب ـ گاه برجستن چو باشه، گاه برگشتن چو باز.»(منوچهری)□ «به تاج هدهدم از ره مبر که باز سفید ـ چو باشه در پی هر صید مختصر نرود.» (حافظ)□ «رهایی را شایستهٔ بودن است\ حتی اگر رهایی\ دام باشه و قرقی است\ یا معبر پر درد پیکانی\ از کمانی؛\ وگرنه مسئله‌ای نیست:\ پرندهٔ نوپرواز\ بر آسمان بلند\ سرانجام پرباز می‌کند.» (شاملو)

۴ـ چرغ/ چرخ، چرز: «ز شاهین و چرغ آسمان بسته ابر ـ رمان از غو طبل بازان هزبر.» (اسدی)□ «چرغان به سر چنگ درآورده تذروان ـ تسبیح شده از دهن مرغ مر آن را.» (سنایی)□ «پس اندر دوان هفتصد بازدار ـ چه با باشه و چرخ و شاهین کار.» (فردوسی)□ «به چنگال قهر تو در خصم بد دل ـ بود همچو چرزی به چنگال شاهین.» (رودکی)□ «یکی کاروان جمله شاهین و باز ـ به چرز و کلنگ افکنی تیرتاز.» (نظامی)

۵ـ زغن/ غلیواژ / غلیواج/ خاد: «جمله صید این جهانیم ای پسر ـ ما چو صعوه مرگ بر سان زغن.» (رودکی)□ «شهپر زاغ و زغن زیبای صید و قید نیست ـ این کرامت همره شهباز و شاهین کرده‌اند.» (حافظ)□ «نه غلیواژ تو را صید تذرو آرد و کبک ـ نه سپیدار تو را بار بهی آرد و سیب.» (ناصرخسرو)□ «ای بچهٔ حمدونه بترسم که غلیواج ـ ناگه بربایدت درین خانه نهان شو.» (لبیبی)□ «همه بی‌آگهی چو موش از خاد ـ همه سرمست همچو شاخ از باد.» (سنایی)

۶ـ شاهین: «سگ و یوز در پیش شاهین و باز ـ همی راند بر

دشت روز دراز.» (فردوسی)□ «تفکر کن درین معنی تو در شاهین و مرغابی ـ گریزان است این از آن و آن بر این ظفر دارد.» (ناصرخسرو)□ «شبروی کرده کلنگ آسا به روز ـ همچو شاهین کامران خواهد نمود.» (خاقانی) شاهین بحری= نوعی پرندهٔ شکاری دریایی: «چو شاهین بحری درآمد به کار ـ دهد ماهیان را ز مرغان شکار.» (نظامی) شاهین چرخ = چند ستاره در یک ردیف در صورت فلکی نسر طایر، به آن میزان نیز گفته‌اند: «شاهین چرخ جرأت پرواز کی کند ـ با شاهباز همت عنقا شکار تو.»(طالب آملی) شاهین قضا= قضا که به شاهین تشبیه شده است: «دیدی آن قهقههٔ کبک خرامان حافظ ـ که ز سر پنجهٔ شاهین قضا غافل بود؟» (حافظ)

۷ـ طغرل، پرنده‌ای زرد چشم شبیه به باز و شاهین: «بزد طبل و طغرل شد اندر هوا ـ شکیبا نشد مرغ فرمانروا.» (فردوسی)□ «دو صد باز و افزون ز سیصد خشین ـ صد و شصت طغرل همه به‌گزین.» (اسدی طوسی)

۸ـ عقاب: «جز شکار مردم هشیار هیچ ـ نیست چیزی کار این پیران عقاب.» (ناصرخسرو)□ «زمین شده همه چون چشم کبک و روی تذرو ـ هوا شده همه چون دمّ باز و پرّ عقاب.» (مسعود سعد سلمان)□ «کار جهان و بال جهان دان که بر خدنگ ـ پرّ عقاب آفت جان عقاب شد.»(خاقانی) عقاب افکن= افکننده و شکارکنندهٔ عقاب: «ز پرهای تیر عقاب افکنش ـ عقابان فزونند پیرامنش.» (نظامی)

۹ـ کرکس: «بدو گفت هر کس که تاب آورد ـ دگر یاد افراسیاب آورد/ همان گه سرش را ز تن دور کن ـ وزو کرکسان را یکی سور کن.» (فردوسی)□ «دهم گنجت اکنون به دیگر کسان ـ برد گرگ دل ، دیده‌ات کرکسان.»(اسدی طوسی)

۱۰ـ هما/همای: «همای عافیت آن روز از قفس بپرید ـ که در دمادم یک استخوانش صد سگ دید.» (سید حسن غزنوی)□ «همای عدل تو چون پرّ و بال باز کند ـ تذروّ دانه برون آرد از جلاجل باز.» (سوزنی سمرقندی)□ «زاغ حرص و همای همت را ـ ریزهٔ استخوان نمی‌یابم.» (خاقانی)

(← بازنامه، ادبیات جانورشناسی، جنگ‌افزارها در ادبیات فارسی)

منابع: ابراهیم در آتش، ۱۸، ۲۳؛ از این اوستا، ۵۳؛ تاریخ بیهقی، چاپ خطیر رهبر، ۱۷۶/۱ـ۱۷۷؛ تذکرة‌الملوک ، ۹۳،۱۳؛ تذکرهٔ‌نصرآبادی، ۴۳۱؛ تولدی دیگر، ۱۶۱؛ دشنه در دیس، ۶۸؛ دیوان حافظ، چاپ قزوینی و غنی؛ دیوان خاقانی، چاپ سجادی؛ دیوان فرخی؛ دیوان ناصرخسرو؛سفرنامهٔ شاردن، ۷۵۲/۲ـ ۷۵۷؛ شاعر آینه‌ها؛ شاهنامهٔ فردوسی؛ شعر زمان ما؛ مهدی اخوان ثالث، ۱۳۳، ۲۷۶، ۲۷۹؛ شعر نو از آغاز تا امروز، ۴۳۰/۱ـ ۴۳۱؛ فرهنگنامهٔ شعری؛ کلیات خمسهٔ نظامی؛ کلیات سعدی؛ گرشاسب‌نامه ؛ لغت‌نامه؛ مثنوی معنوی؛ مرثیه‌های خاک، شکفتن در مه، ۵۲ـ۵۳؛ وصف گل سوری، ۵۲ـ۵۳؛ علی غروی، «صید و آداب آن در شاهنامهٔ فردوسی»، هنر و مردم ، شمارهٔ ۱۵۳ـ ۱۵۴، تیر و مرداد ۱۳۵۴ش، صص ۱۲۱ـ ۱۲۶.

آتشین

شکست‌نامه ← **فتحنامه**

شکل (šakl)، در لغت به معنی بستن زانوی شتر و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف‌های عروضی است. بدین صورت که زحاف‌های خبن* و کف* جمع شوند و جزء ساکن نخستین سبب* رکن* حذف شود و حرف هفتم از رکن در شرایطی که جزء آخرینِ آن سبب خفیف باشد، انداخته شود و از مستفعلن، مُتْفَعِلُ بماند که به‌جای آن مفاعلن می‌گذارند و نیز از فاعلاتن، فعلات بماند. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گیرد، مشکول* می‌نامند. شکل از زحاف‌های مرکب* به شمار می‌آید.

منابع: عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۴۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۰۳ ـ ۱۰۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۷۱۷/۱؛ فرهنگ عروضی، ۶۰؛ المعجم، ۵۳؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۷۲؛ وزن شعر فارسی، ۲۶۰.

صفوی

شکل ← **صورت**

شک وانتظار ← **تعلیق**

شکواییه ← **بث‌الشکوی**

شمایل ← **نشانه‌شناسی**

شمایل‌نویسی ← **چهره‌نویسی**

شمع و پروانه (šamɛ.va.par.vā.ne)، شمع ماده‌ای است که برای

روشنایی می‌سوزانند و بدنهٔ استوانه‌ای آن موم، پیه یا پارافینی است که دور فتیله قرار می‌گیرد. گونه‌های عادی شمع را شمع پیهی و گونه‌های ممتاز آن را که برای زیبایی و خوشبویی کافور می‌زدند، شمع کافوری می‌نامیدند و جایی که در آن شمع را می‌نشاندند، لگن می‌خواندند. پروانه، حشره‌ای است از راستهٔ پولک‌بالان (لپیدوپترا Lepidoptera) با بال‌های پهن پوشیده از فلس‌های رنگی، به رنگ‌های سرخ، زرد، سیاه و سفید که اگر انگشت بر آن بمالند به صورت گرد به انگشت می‌چسبد. گونه‌ای پروانهٔ سیاه با بال‌های دودی‌رنگ نیز یافت می‌شود که در تابستان پیرامون چراغ می‌گردد و گاه به گرمای آن می‌سوزد. زندگی پروانه دارای چهار مرحلهٔ تخم، نوزاد، شفیره و بلوغ است. شمع در هنر و ادبیات و مذاهب، معانی نمادین گوناگونی دارد. در ادب فارسی نیز بسیار به کار رفته است و صفاتی چون شب‌افروز، جان‌سوز، نیم‌سوز و ... را به آن نسبت داده‌اند. گاه به سبب شکل استوانه‌ای آن به انگشت و قلم تشبیه شده است: «گر چراغ حسن او روشن شود در انجمن ـ در دهان انگشت شمع از شرم می‌گیرد لبن.» (ملا طاهر غنی) «ای شوق رخت سوخته مغز قلم شمع ـ نزدیک به مردن ز غمت دمبدم شمع.» (سلیم) و گاه به عروس و شاخسار و خوشه تشبیه شده است، که شاید اشاره‌ای به اشک شمع باشند: «از شاخسار شمع شرروار می‌پرد ـ پروانه‌ای که گرد تو یکبار می‌پرد.» (صائب) کنایه‌های بسیاری نیز با آن ساخته‌اند؛ ترکیب‌هایی چون «شمع آسمان»، «شمع آفتاب»، «شمع صبحی»، «شمع هفت چرخ»، «شمع مزعفر»، «شمع زراندود فیروزه‌لگن »، «شمع الهی»، «شمع گیتی فروز»، «شمع طارم نه پنجره»، «شمع چهارم»، که کنایه به از آفتاب و خورشید به‌کار رفته‌اند، نیز از آن ساخته‌اند: «ز روی دوست دل دشمنان چه دریابد ـ چراغ مرده کجا شمع آفتاب کجا؟» (حافظ)□ «بل شمع هفت چرخ گدازان شده چو موم ـ از بس که تف رسد ز نفس‌های بی‌مَرَش.» (خاقانی)□ «پیوسته ز پروانه رأی تو بَرَد نور ـ این شمع زراندودهٔ فیروزه لگن را.» (ابن‌یمین)□ «گر چراغ دل ما از نفس سرد بمرد ـ شمع این طارم نه‌پنجره پروانهٔ ماست.» (خواجو) «شمع‌های سرنگون» و «هفت شمع » کنایه از ستارگانند: «وز پی افروزش بزم جلالش دان و بس ـ نورها کاین هفت شمع بی‌دخان افشانده‌اند.» (خاقانی)□ «تا چند بنگرند گرد ما ـ این شهره شمع‌ها که بر این سبز منظرند.» (ناصرخسرو) و «شمع کافوری » که کنایه از ماه است: «شمع کافوری گرفته عنبر خادم به دست ـ لؤلؤ لالا فکنده هندوی شب در کنار.» (خواجو) «شمع حق »، «شمع الهی»، «شمع لایزالی»، «شمع وصال»، و «شمع خزاین ملکوت» همه کنایه از خدا و در اصطلاح عرفانی کنایه از نور معرفتند: «چه خواهد کرد شمع لایزالی ـ فلک را وین دو شمع سرنگون را.» (مولوی)□ «دل تا بخانه‌ایست که هر ساعتی در او ـ شمع خزاین ملکوت افکند ضیا» (خاقانی) و گاه کنایه از قرآن و پیامبرند: «شمع الهی ز دل افروخته ـ درس ازل تا ابد آموخته.» (نظامی)□ «باز در معراج شمع ذوالجلال ـ می‌شنود آواز نعلین بلال.» (عطار) «شمع ایمن» و «شمع تجلی» نیز به کنایه از نور حق که بر موسی متجلی شد، به کار رفته‌اند:«هر سرِ مژگان ما شمع تجلی می‌شود ـ چون در آن رخسار آتشناک می‌بینیم ما.» (صائب) «شمع بد» کنایه از باطن زشت و «شمع بی‌لگن» کنایه از نور مطلق‌اند: «جوق پروانه دو دیده دوخته ـ مانده زیرشمع بد پر سوخته.» (مولوی)□ «جامه ازرق کرد زان پس مرد و زن ـ صورتش دیدند شمعی بی‌لگن.» (مولوی) در متون ادبی شادی و شادمانی و گاه سخن نغز و دلکش را به شمع تشبیه کرده‌اند: «یاد باد آنکه رخت شمعِ طرب می‌افروخت ـ وین دل سوخته پروانهٔ بی‌پروا بود.» (حافظ)□ «گوش سخا را ادب‌آموز کن ـ شمع سخن را نفس‌افروز کن.» (نظامی) «شمع انگوری» و «شمع یهودی‌وش» به کنایه از شراب به کار رفته‌اند: «شمع کافوری به عالم شهرتی دارد ولی ـ گر ز من کس راست پرسد شمع انگوری به است.» (مسیح کاشی) ترکیب‌های «شمعِ دل»، «شمع سعادت‌پرتو»، «شمع شکرلب» و «شمع جمع » همه کنایه از معشوق و «شمعِ چگل»، «شمعِ ختن» و «شمعِ طراز» به زیبارویان این شهرها که به این صفت مشهورند، اشاره می‌کنند و کنایه از محبوب زیبارویند: «دولت صحبت آن شمع سعادت‌پرتو ـ باز پرسید خدا را که به پروانهٔ کیست.» (حافظ)□ «سوختم از غم و روشن نشد این نکته هنوز ـ که شب آن شمع شکر لب به شبستان که بود؟» (کمال خجندی)□ «صفای خلوت خاطر، از آن شمع چگل جویم ـ فروغ چشم و نور دل، از آن ماه ختن دارم.» (حافظ)□ «تو بدین نازکی و سرکشی ای شمع چگل ـ لایق بزمگه خواجه جلال‌الدینی .» (حافظ) ترکیب‌های دیگر چون «شمعْ‌بالا»، «شمعْ پیکر» و «شمعْ‌رخ» نیز در متون ادبی بسیار به‌کار رفته‌اند و راستی قامت و رخشندگی روی محبوب را به شمع تشبیه کرده‌اند: « ز سوز سینهٔ من شمع بالایی خبر دارد ـ که از بال و پر پروانه دستی بر کمر دارد.» (ملا قاسم مشهدی)□ «بازار شوق گرم شد آن شمع‌رخ کجاست؟ ـ تا جان خود بر آتش رویش کنم

سپند.» (حافظ)□ «شب ظلمت و بیابان به کجا توان رسیدن؟ ـ مگر آن‌که شمع رویت به رهم چراغ دارد.» (حافظ) چشم را نیز به شمع تشبیه کرده‌اند: «حکایت به شهر اندر افتاد و جوش ـ که بی‌دیده‌ای دیده بر کرد دوش /.../ که بر کردت این شمع گیتی‌فروز ـ به گفت ای ستمکار آشفته روز.» (سعدی)□ «پس از چندین شکیبایی شبی یا رب توان دیدن ـ که شمع دیده افروزیم در محراب ابرویت.» (حافظ) شمع مظهر فدا شدن و بردباری است: «جدا شد یار شیرینت کنون تنها نشین ای شمع ـ که حکم آسمان این است اگر سازی و گر سوزی» (حافظ) و عبارت‌هایی چون «شمع کس افروخته نخواستن»، «شمع خلوت سحر بودن»، «شمع به کوران فروختن» و «شمع جمع و شمع اصحاب شدن» نیز بسیار کاربرد یافته‌اند که کنایه از «آسایش برای دیگران‌نخواستن »، «در دم بازپسین زندگی قرار داشتن»، «کار بیهوده انجام دادن» و «رونق بخشیدن به محفل انس» هستند: «تو همچو صبحی و من شمعِ خلوتِ‌سحرم ـ تبسمی کن و جان بین که چون همی‌سپرم.» (حافظ)□ «آنان که محیط فضل و آداب شدند ـ در جمعِ کمال شمع اصحاب شدند.» (خیام) ترکیب‌های «شمع کشته»، «شمع مرده» و «گل کردن شمع» هم به خاموشی شمع اشاره می‌کنند: «شمع را باید از این خانه برون بردن و کشتن ـ تا که همسایه نداند که تو در خانهٔ مایی.» (سعدی) «شمع آجین کردن» نام شکنجه‌ای بود، به‌ویژه در دورهٔ قاجار که بازو و سینهٔ محکوم‌ان را سوراخ می‌کردند و در آن شمع می‌کاشتند و سپس شمع کاشته را روشن می‌کردند. در اشعاری شعلهٔ شمع را به زبان، و رقص آن را به زبان‌آوری تشبیه کرده‌اند و در اشعارِ دیگر به لب خندان تشبیه شده است: «تا چند همچو شمع زبان‌آوری کنی ـ پروانهٔ مراد رسید ای محب خموش.» (حافظ) شمع را به‌سبب اشکِ‌آن به گریه و به‌سبب درخشندگی ظاهرش، به خنده وصف کرده‌اند: «امشب به صفت شمع دلفروزم من ـ می‌گریم و می‌خندم و می‌سوزم من.» (عطار) از مشهورترین اشعار در زبان فارسی که دربارهٔ شمع گفته شده قصیدهٔ لغز شمع سرودهٔ منوچهری دامغانی است که با این مطلع آغاز می‌شود: «ای نهاده بر میانِ فرق جان خویشتن ـ جسم ما زنده به جان و جانِ تو زنده به تن.» پروانه نیز در متون فارسی بسیار به کار رفته است، در جایی به معنی اجازه نامه: «پروانهٔ راحت بده ای شمع که امشب ـ از آتش دل پیش تو چون شمع گدازم» (حافظ) و در جایی دیگر به معنی حشره‌ای که با دیدن شعله به گرد آن می‌چرخد و خود را به آن می‌زند؛ از این رو در متون ادبی آن را عاشق و شمع را معشوق آن تصویر کرده‌اند، چنان‌که بلبل نیز عاشق گل تصویر شده است: «آتش رخسار گل، خرمن بلبل بسوخت ـ چهرهٔ خندان شمع، آفت پروانه شد.» (حافظ) و ترکیب‌هایی چون «پروانهٔ آتش بودن»، «پروانه‌وش»، «پروانهٔ دل» که کنایه از شیفتگی و شیدایی‌اند، نیز بسیار کاربرد یافته‌اند: «کو چنان شمعی که بزم عشق در جوش آورم ـ وز جنون پروانه‌وش آتش در آغوش آورم.» (فیضی) استفاده از تصاویر شمع و پروانه در اشعار غنایی، نخستین بار در اشعار مسعود سعد سلمان آمده و پس از آن به صورت رمز*های گوناگون عشق درآمده است: «چو شمع زارم و سوزان و هر شبی گویم ـ نماند خواهم چون شمع زنده تا فردا.» (مسعود سعد) در ادب فارسی مثنوی‌هایی با نام مشترک شمع و پروانه سروده شده است که از همین تصاویر بهره برده‌اند؛ شمع و پروانهٔ اهلی شیرازی، سروش بلخی، عبدالله شبستری و کمال‌الدین تاشکندی از این شمارند. در زبان فارسی ضرب‌المثل‌های فراوانی با شمع ساخته‌اند که از آن شمارند: «شمع را از دو طرف نسوزانند»، «شمع در هنگام مردن خانه روشن می‌کند»، «شمع را پشت در گذاشت»، «شمع را که سرگیرند، روشن‌تر شود.»

منابع: امثال و حکم، ۱۰۳۱/۱ ـ ۱۰۳۲؛ تاریخ نظم و نثر، ۱۱۴۵/۲؛ حافظ نامه، ۳۵۶/۱، ۴۱۶، ۶۴۹ـ ۶۵۱؛ ۹۴۶/۲؛ دایرةالمعارف فارسی، ۵۳۴/۱؛ ۱۴۹۵/۲؛ دیوان‌حافظ، چاپ انجوی شیرازی، ۴۱، ۵۲، ۷۵، ۱۲۳، ۱۷۱، ۲۰۰، ۲۵۲؛دیوان منوچهری دامغانی، ۷۹ ـ ۸۴؛ صور خیال در شعر فارسی، ۶۰۵؛ فرهنگنامهٔ شعری، ۳۷۷/۱ ـ ۳۷۸؛ ۱۶۰۱/۲ ـ ۱۶۰۸؛ کلک خیال انگیز، ۵۳۳/۱ ـ ۵۳۷؛ لغت‌نامه، زیر «پروانه»، «شمع».

م. اسماعیل‌پور

شهرآشوب (šahr.ā.šub)، گونه‌ای از شعر فارسی است و به دو معنا است: در معنای اول، شعری است که شاعران در آن به ستایش یا نکوهش یک شهر می‌پرداخته‌اند. این شعرها گویای خوش‌آمدن یا بدآمدن شاعر از شهری بوده است، مانند شهرآشوب منسوب به انوری که در نکوهش شهر بلخ و در ستایش شهر نیشابور گفته است: «بلخ شهری‌ست در آگنده به اوباش و رنود ـ در همه شهر و نواحیش یکی بخرد نیست / مرو شهری‌ست به ترتیب همه چیز در او ـ جد و هزلش متساوی و هریٰ هم بد نیست / حبذا شهر نشابور که در ملک خدای ـ گر بهشت است همان است وگرنه خود نیست.» درواقع شهرآشوب شعرگونه‌ای است که تغییر

اوضاع، بسامانی یا نابسامانی، و دیگر محاسن و معایب یک شهر یا یک کشور در آن یاد شود و در عین حال ای بسا گه‌گاه موجب برانگیختن آشوب‌های اجتماعی نیز می‌شد. شهرآشوب در معنای دوم، به شعرهایی گفته می‌شود که شاعران دربارهٔ پیشه‌وران و کارگران صنف‌های گوناگون سروده‌اند: «تا به نقد جان مَهِ خباز من نان می‌دهد ـ عاشق بیچاره نان می‌گوید و جان می‌دهد.» شهرآشوب‌ها را در قالب‌های مثنوی*، رباعی*، قطعه*، قصیده* و تک بیت* سروده‌اند و اغلب کمتر از ده بیت دارند. از مشهورترین شهرآشوب‌های شعر فارسی، شهرآشوب‌های مسعود سعد، سنایی، مهستی، امیرخسرو دهلوی، سیفی بخارایی، خواندمیر، لسانی شیرازی، حیرتی تونی، نیکی اصفهانی، فیضی فیاضی، داوری آرانی، فغفور لاهیجی، شفایی اصفهانی، کلیم کاشانی، بیدل و شوریدهٔ شیرازی را می‌توان یاد کرد. کسان دیگری نیز شهرآشوب‌های منثوری داشته‌اند، از جمله محمد طاهرنصرآبادی و میرزا محمد شفیع. شهرآشوب را **شهرانگیز** و **عالم‌آشوب** و **دهرآشوب** هم نامیده‌اند.

منابع: انواع شعر فارسی، ۳۰۸ ـ ۳۲۰؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۶۱۲ ـ ۶۱۴، ۶۷۷ ـ ۶۹۹؛ شهرآشوب در شعر فارسی؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۷۳۳/۱؛ مفلس کیمیافروش، ۳۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۷۴ ـ ۱۷۶؛ رضا قاسمی، «شهرآشوب»، راهنمای کتاب، سال ۱۱، شمارهٔ ۸ و ۹، صص ۴۳۶ـ۴۴۱.

عباسپور

شهرانگیز ← **شهرآشوب**

ص ص

صامت (sā.met)، آواز و صوتی است که پس از لرزهٔ تارآواها از گلو برآید و سپس در نقطه‌ای میان گلو و لب حبس شود، یا از تنگنایی بگذرد. حروف صامت بر دو دسته‌اند: **۱ـ صامت‌های انسدادی**، که در هنگام اداکردن آن‌ها، تمام گذرگاه‌های هوا بسته می‌شود، در نتیجه هوا در پشت سدّ حبس می‌شود و در این حالت صدایی برنمی‌آید؛ اما این سد ناگهان باز می‌شود و هوا با شدت بیرون می‌آید و منجر به صوت می‌شود. **۲ـ صامت‌های انقباضی**، که در هنگام ادای آن‌ها گذرگاه هوا بسته نیست و هوایی که از نای گلو می‌آید، کاملاً حبس نمی‌شود، بلکه گذرگاه آن تنگ است چنان که هوا ناگزیر با فشار از میان آن تنگنا می‌گذرد و در اثر ساییده شدن هوا به کناره‌های گذرگاه تنگ، صدایی برمی‌خیزد که ویژگی صامت دارد. این دسته از صامت‌ها به خلاف دستهٔ اول می‌توانند ادامه یابند و کشیده شوند. واج‌های فارسی مگر شش مصوت ـَ ـِ ـُ آ، او، ای، همگی صامت هستند: ب، پ، ت، ث، ج، چ، ح، خ، د، ذ، ر، ز، ژ، س، ش، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ف، ق، ک، گ، ل، م، ن، و (v)، ه، ی (y).

منابع: آشنایی با عروض و قافیه، ۱۷ـ۱۸؛ تاریخ زبان فارسی، ۱/۴۳ـ۵۳؛ مبانی زبان‌شناسی، ۵۶ـ۵۸؛ وزن شعر فارسی، ۱۱۴ـ۱۱۶.

عباسپور

صبا (sa.bā)/ باد صبا، باد و نسیمی لطیف و خنک که در بامداد به هنگام برآمدن آفتاب از مشرق می‌وزد. باد صبا را باد مشرق باد برین و باد پیش نیز گویند. می‌گفتند که صبا از زیر عرش برمی‌خیزد. بادی لطیف و خنک است، نسیمی خوش دارد و گل‌ها از آن بشکفد و عاشقان راز خویش با وی گویند. صبا را نفحات رحمانیه می‌دانستند که از سوی مشرق رحمانیات می‌آید. صبا در نزد صوفیه صولت و رعب روح است و دبور مقابل آن است. نیز آورده‌اند «صبا بادی است که مهب آن از مطلع ثریا تا بنات‌النعش است و مقابل آن دبور.» یا «صبا بادی است که مهب وی میان مطلع شمس و بنات‌النعش باشد.» گویند خداوند باد صبا را در جنگ خندق به یاری حضرت محمد(ص) فرستاد و مشرکان را به هلاکت رسانید. در دیباچهٔ گلستان سعدی آمده که باد صبا گوش به فرمان خداوند دارد و به فرمان او است که در بهاران زمین را سرسبز می‌گرداند و بر روی زمین فرش زمردین می‌گستراند: «فراش بادصبا را گفته تا فرش زمردین بگستراند.» در دیوان هیچ‌یک از شعرای فارسی‌زبان به اندازهٔ

دیوان حافظ هوای خوش و باد خوش نسیم و نسیم عطرگردان و صبا و باد صبا آمد و رفت ندارد. بادصبا یا صبا یکی از قهرمانان و موجودات شعری فعال دیوان حافظ است. بسیاری از غزل‌های حافظ با خطاب به صبا یا با یاد خبر او آغاز می‌شود. «صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را ـ که سربه کوه و بیابان تو داده‌ای ما را..»□ «ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست؟ ـ منزل آن مه عاشق کش عیار کجاست؟» صبا در دیوان حافظ نقش‌های گوناگون دارد. صبا عاشق است: «دلت به وصل گل ای بلبل صبا خوش‌باد ـ که در چمن همه گلبانگ عاشقانهٔ تست.»□ «من و باد صبا مسکین دو سرگردان بی‌حاصل ـ من از افسون چشمت مست و او از بوی گیسویت.» صبا مرکب است، گاه تندرو و گاه تنبل و کاهل‌رو و گاه شادان و شادی‌آور: «اندر آن ساعت که بر پشت صبا بندند زین ـ با سلیمان چون برانم من که مورم مرکب است؟»□ «کاهل روی چو باد صبا را به بوی زلف ـ هر دم به قید سلسله در کار می‌کنی.» □ «بوی بهبود ز اوضاع جهان می‌شنوم ـ شادی آورد گل و باد صبا شاد آمد.» صبا بیمار است: «چون صبا با تن بیمار ودل بی‌طاقت ـ به هواداری آن سرو خرامان بروم.» صبا دایهٔ گل است: «در باغ چو شد باد صبا دایهٔ گل ـ بر بست مشاطه‌وار پیرایهٔ گل.» صبا آورندهٔ خاک وغبار کوی یار نیز هست: «صبا به چشم من انداخت خاکی از کویش ـ که آب زندگی‌ام در نظر نمی‌آید.» صبا پرده‌دارحرمت است: «من که باشم در آن حرم که صبا ـ پرده‌دار حریم حرمت اوست.»□ «ای کاش رفتی چو صبا در حریم تو ـ تا زنده گشتی نفسم از نسیم تو.» (کمال خجندی) صبا محرم راز نیست : «با صبا در چمن لاله سحر می‌گفتم ـ که شهیدان که‌اند این همه خونین کفنان/ گفت حافظ من و تو محرم این راز نه‌ایم ـ از می لعل حکایت کن و شیرین‌دهنان.» صبا غمّاز و سخن‌چین است: «چودام طره افشاند ز گرد خاطر عشاق ـ به غمّاز صبا گوید که راز ما نهان دارد.» □ «سخن از مجلس خاص تو صبا بیرون برد ـ نکند ترک ضبا ورد سخن چینی را.» (عماد فقیه کرمانی) □ «راز معشوق حدیثیست نهان داشتنی ـ ای صبا پیش کس از قصهٔ ما دم نزنی.» (کمال خجندی) صبا تماشاگر زلف یار و افشانندهٔ بوی خوش است: «حلقهٔ زلفش تماشاخانهٔ باد صباست ـ جان صد صاحبدل آن‌جا بستهٔ یک مو ببین.» □ «از صبا هر دم مشام جان ما خوش می‌شود ـ آری آری طیب انفاس هواداران خوشست.» (حافظ)□ «از صبا پرس که ما را همه شب تا دم صبح ـ بوی زلف تو همان مونس جانست که بود.»(حافظ) بلبل از عشق به گل با صبا حکایت می‌کند: «سحر بلبل حکایت با صبا کرد ـ که عشق روی گل با ما چها کرد.» ولی صبا گوشش بدهکار حکایت بدعهدی گل نیست. «تو آتش گشتی ای حافظ ولی با یار درنگرفت ـ ز بد عهدی گل گویی حکایت با صبا گفتیم.» صبا به خوش‌خبری هدهد سلیمان و قاصد میان عاشق و معشوق است: «سزد ار پیک صبا از تو بیاموزد کار ـ برسانش ز من ای پیک صبا پیغامی.»□ «ای صبا سوختگان بر سر ره منتظرند ـ گر از آن یار سفرکرده پیامی داری.» صبا گرچه خدمت‌ها کند ولی خوشبخت است: «خوشش باد آن نسیم صبحگاهی ـ که درد شب‌نشینان را دوا کرد/ نقاب گل کشید و زلف سنبل ـ گره‌بندی قبای غنچه واکرد/ به هر سو بلبل عاشق در افغان ـ تنعم از میان باد صبا کرد.» صبا از گذشت روزگار متأسف است :«در گلستان ارم‌دوش چو از لطف هوا ـ زلف سنبل ز نسیم سحری می‌آشفت/ گفتم ای مسند جم جام جهان‌بینت کو ـ گفت افسوس که آن دولت بیدار بخفت.» برخی از شعرا تخلص خود را از نام این باد گرفته‌اند، مانند فتحعلی‌خان صبای کاشانی، مظفر حسین صبای بهوپالی، محمد صابر حسین صبای هندوستانی و میرزا نظام‌الدین محمد صبای شیرازی، یا در تخلص خود را به باد صبا منسوب می‌کردند مانند غلامحسین صبایی بوشهری.

منابع: ترجمهٔ اصطلاحات‌الصوفیه یا فرهنگ اصطلاحات عرفان و تصوف ، ۵۸؛ حافظ شیرین سخن ، ۵۶۹ـ ۵۷۰؛ حافظ‌نامه ، ۱۱۸/۱ـ۱۲۰؛ شرح اصطلاحات تصوف ، ۲۳۹/۲؛ فرهنگ فارسی ، ۲۱۲۶/۲؛ فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی ، ۲۹۶ـ ۲۹۷؛ فرهنگ نظام ، ۵۹۷/۳ـ ۵۹۸؛ فرهنگ واژه‌نمای حافظ ، زیر«صبا» ؛ کلک خیال انگیز، ۱۴۷۵/۳ـ ۱۴۸۶؛ لغت‌نامه ، زیر«صبا»؛ واژه‌یاب ، ۱۰۰۰/۲.

رسولی

صحنه (sah.ne)/ مکان، در اصطلاح داستان*نویسی، موقعیتی مکانی و زمانی است که کنش* داستانی در آن رخ می‌دهد. صحنه بر دو نوع است: فراخ‌منظر (panorama) و نمایشی (scene). صحنهٔ فراخ‌منظر، چشم‌اندازی پهناور از طبیعت و محیط ارائه می‌دهد، با توصیف همراه است، برای امور روزمره و معمولی به‌کار می‌رود و بر چگونگی خلق «فضا و رنگ» و «لحن» نقش مؤثری دارد؛ اما صحنهٔ نمایشی منظره‌ای محدود را نشان می‌دهد، بر جزئیات اتکا دارد و برای اموری ویژه که احتمال تکرارشان بسیار ضعیف است به‌کار می‌رود. برای نمونه

صحنه

این قطعه از داستان «مردی که نَفَسش را کشت» نوشتهٔ هدایت، صحنهٔ فراخ‌منظر است: «میرزا حسینعلی هر روز صبح سر ساعت معین با سرداری سیاه، دگمه‌های انداخته، شلوار اتوزده و کفش مشکی براق گام‌های مرتب برمی‌داشت و از یکی از کوچه‌های طرف سرچشمه بیرون می‌آمد، از جلو مسجد سپهسالار می‌گذشت، از کوچهٔ صفی‌علیشاه پیچ می‌خورد و به مدرسه می‌رفت.» این قطعه نشانگر محیط و زندگی‌ای است که در آن تداوم و تکرار بیش از هر چیز دیگر به چشم می‌آید. قطعهٔ زیر از داستان «گُل‌های گوشتی» چوبک نشانگر موقتی بودن و تکرار ناپذیری صحنه‌ای است که هرگز عیناً تکرار نمی‌شود و ازهمین‌رو ویژگی «صحنهٔ نمایشی» را دارا است: «[مراد با فروش کت خود] آزادیِ هرگز ندیده‌ای در خودش حس کرد. قدری دست‌هایش را حرکت داد، دید مثل این‌که راحت‌تر و آزادتر شد و بی‌کت هم می‌تواند زندگی کند.» در اغلب داستان‌ها، این دو صحنه، مکمل یکدیگرند مانند «دز آشوب» از بزرگ علوی. مکان و محیط نقش تعیین کننده‌ای در واقعی و طبیعی جلوه‌دادن رویدادها دارد؛ و افزون بر آن از سه ویژگی عمده برخوردار است: ۱ـ ایجاد مکان و محلی برای رشد و زندگی شخصیت‌ها و جریان رویدادها. ۲ـ ایجاد فضا* و رنگ و حال و هوای شادی، غم ، شومی، افسردگی، ترسناکی یا شاعرانه‌ای که خواننده به محض ورود به داستان آن را حس می‌کند. ۳ـ ایجاد محیطی که هم بر رفتار شخصیت‌ها و چگونگی رویدادها تأثیر می‌گذارد و هم بر نتیجهٔ داستان. صحنه در داستان با سه عامل به‌وجود می‌آید که عبارتند از ۱ـ محل جغرافیایی داستان با ویژگی‌ها و خصایص آن، مثلاً مکان جغرافیایی سووشون سیمین دانشور شهر شیراز است. ۲ـ زمان، عصر یا دورهٔ وقوع رویدادها.مثلاً داستان «داش آکل» در دوره‌ای اتفاق می‌افتد که خدمات شهری و امنیتی جدید وجود نداشته و قُرق کردنِ چارسوها و محله‌ها معمول بوده است. ۳ـ محیط کلی و عمومی زندگی شخصیت*ها، مثل محیط مذهبی، روحی، اخلاقی، اجتماعی، عاطفی و کاری. در انتقال صحنه و محیط داستان به خواننده، گفت‌وگو* و توصیف نقش مهمی دارند. این انتقال یا به صورتِ توصیف مستقیم و سادهٔ محیط صورت می‌گیرد یا توصیف از راه گفت‌وگو یا توصیف آمیخته به گفت‌وگو. نویسندگانی که می‌خواهند به کنش داستانی سرعت بیشتری دهند از شیوهٔ اخیر سود می‌جویند. بسته به پررنگ و کم‌رنگ شدن نقش شخصیت‌ها، نقش صحنه نیز تغییر می‌یابد، اما در هر صورت این دو عنصر ـ شخصیت و صحنه ـ جدایی ناپذیرند، زیرا شخصیت‌ها یا در تأثیر محیط خود، یا در تضاد با آن یا حتی بی‌توجه به آن هستند که در هر صورت، وجود آن الزامی است. در توصیف مکان و صحنه، عناصر دیگری نیز نقش دارند که عبارتند از زمان، فضا (اوضاع اجتماعی ، سیاسی، اقتصادی و...)، کنش و گفت‌وگو. کل عمل و کنشِ داستانی رمان* غالباً با توصیف محیطی که برای آن می‌آفرینند مشخص می‌شود و نویسنده با توجه به زمینه و محیط اثرش، تلاش می‌کند داستانی واقعی و باورکردنی خلق کند. کاربرد صحنه و مکان و در نتیجه، تأثیر آن بر داستان، شکل‌های گوناگون دارد که به دیدگاه و روش نویسنده و موضوع و سبک داستان کاملاً وابسته است. مثلاً، تأثیر صحنه در رمان‌های دراماتیک، طبیعت‌گرا و شخصیت از این قرار است: در رمان دراماتیک (رمانی که بیش از همه به تراژدی* منظوم شبیه است و دو عنصر شخصیت و طرح به طور جدّایی ناپذیری در یکدیگر تنیده شده‌اند) که آفرینندهٔ آن جین اوستن انگلیسی (۱۷۷۵ـ ۱۸۱۷م) است، مکان کم وبیش بدیهی است ، اما داستان در رمان که نقش تعیین کننده‌ای دارد، اتفاق می‌افتد. نبود گونه‌گونی مکان در زمان دراماتیک، اتفاقی نیست، بلکه امری است که حرکت داستانی را در این نوع رمان به حرکتی در ابد تبدیل می‌کند. در حالی که در رمان شخصیت (رمانی که عنصر شخصیت بر دیگر عناصر آن غالب است) مکان نقش مهم‌تری دارد، یعنی زمان امری کماکان بدیهی است و کنش داستان در مکان اتفاق می‌افتد. در رمان‌های بزرگِ شخصیت، کیفیت پردازش مکان همان‌قدر گسترده است که کیفیت پردازشِ زمان در رمان دراماتیک. در رمان ناتورالیستی که امیل زولا (۱۸۴۰ـ ۱۹۰۲م) نوآورندهٔ آن بود، نقش صحنه، محیط، طبیعت و غرایزِ ناشی از طبیعتِ انسان و حیوان، بیش از دیگر انواع رمان است. در این شیوه، هر چیزی که موجود است، بخشی از طبیعت است که می‌توان آن را با علت‌های طبیعی و مادی توجیه و توصیف کرد. نویسندگانِ این مکتب هیچ اعتقادی به علت‌های ماورای طبیعی و غیر علمی ندارند و همه چیز را ناشی از محیط جغرافیایی ، طبیعی و غریزی می‌دانند. بررسی عناصر مؤثری که نقشی تعیین کننده در داستان دارند، به نقد اثر کمک بسیار می‌کند. از این حیث، گفتنی است که در برخی از داستان‌ها، صحنه و مکان تأثیر تعیین کننده‌ای بر شخصیت‌ها و نتیجهٔ داستان دارد، مثلِ زمینه و صحنهٔ بلندی‌های بادگیر (۱۸۴۷م) اثر امیلی برونته ((۱۸۱۸ـ ۱۸۴۸م) در انگلیس،

زمینهٔ مادام بواری (۱۸۵۷م) اثر فلوبر (۱۸۲۱- ۱۸۸۰م) در شهر پاریس، زمینهٔ آثار جیمز جویس (۱۸۸۲- ۱۹۴۱م) در شهر دوبلین، و زمینهٔ آثار جان اشتاین بک (۱۹۰۲- ۱۹۶۸م) در کالیفرنیای امریکا؛ نیز داستانِ «گیله مرد» بزرگ علوی (۱۲۸۳ش -) که فضا و محیط مرطوب و بارانی شمال بر اعصاب مرد تأثیر گذارد و او را به بیزاری و خشونت و آدمکشی کشاند. صحنه، در برخی از رمان‌ها نشان دهندهٔ روحیهٔ شخصیت داستان یا تأثیر پذیری و تأثیرگذاری است. مثلاً اتاق آشفته و درهم ، نشان دهندهٔ آشفتگیِ روحی ساکن آن اتاق است. تاریخچهٔ به‌کارگیری عنصر مکان و صحنه در داستان، به قدمت پیدایش خود داستان است. اما به کارگیری آن در قدیم همان‌قدر کلی و مبهم بود که زمان در تراژدی، کمدی و داستان‌های عاشقانه و رزمی. مکان و زمان لازم و ملزوم یکدیگر هستند، چنان‌که کولریج، شاعر و منتقد انگلیسی (۱۷۷۲- ۱۸۳۴م)، می‌نویسد: «به لحاظ روانشناسی ادبی، پنداشتی که از زمان داریم همواره با تصور مکان پیوند میخورد.» اما شکسپیر که از قدیم‌ترین و بزرگ‌ترین نویسندگان جهان است به جدایی میان مکان و زمان و پرداختن به هریک ، توجهی نکرده است. گویا دِفو نویسندهٔ انگلیسی (۱۶۶۰- ۱۷۳۱م) نخستین کسی است که سراسر داستانش را به شیوه‌ای نوشت که کاملاً قابل تجسم و تصویر بود چنان‌که گویی واقعاً در محیطی واقعی و مادی رخ داده است. پس از او، ریچاردسن (۱۶۸۹- ۱۷۶۱م) - که نقشی بنیادین در تکامل رآلیسم در روایت داشت - از عنصر مکان بیشتر سود جست. او در آثارش از توصیف مناظر طبیعی کمتر استفاده کرده، اما در عوض فضا و مکان داخلیِ محل سکونتِ شخصیت‌ها را با دقتی بی‌سابقه به تصویر کشیده است. پس از این دو، هنری فیلدینگ (۱۷۰۷- ۱۷۵۴م) در رمان تام‌جونز خود، برای نخستین بار یک عمارتِ سبکِ گوتیک را با تمام جزئیات و خصوصیاتش توصیف کرد که تا آن زمان چنین توّضیفِ دقیقی از صحنه نشده بود. نتیجهٔ توجه دفو، ریچارد سن و فیلدینگ به عنصر مکان، در آثار نویسندگان سدهٔ هجدهم یعنی استاندال (۱۷۸۳- ۱۸۴۲م) در سرخ و سیاه، و بالزاک (۱۷۹۹- ۱۸۵۰م) در باباگوریو کاملاً نمودار گشت؛ به نحوی که این دو را در تاریخ ادبیات مبتکران توانا در قرار دادن کامل انسان در محیط مادی‌اش می‌شناسند. در سدهٔ بیستم با توسعهٔ علم جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و روانشناسی ، نویسندگان اهمیت بسیاری برای تأثیر محیط بر شخصیت‌های داستان قایلند. در داستان‌های فانتزی/ خیالی، وهمی و سمبولیستی/ نمادگرایانه نیز رویدادهای داستان بر زمینه و مکان واقعی یا قابل قبولی جریان دارد، مثل صحنهٔ بوف کور که شهر ری است و مکان صد سال تنهایی گابریل گارسیا مارکز (۱۹۲۸م-) در شهر تخیلی ماکوندو. رمان‌هایی نیز بر اساس تأکید بر مکان و صحنه در داستان به‌وجود آمده است که از این قرارند: رمانِ زمین، رمان آداب و رسوم، رمان محلی و رمان طبیعت‌گرا. رمان ناحیه‌ای که رمان‌های آداب و رسوم و محلی از شاخه‌های آن محسوب می‌شوند، نیز رمانی است که به کیفیت و مختصات جغرافیای بومی و ناحیه‌ای وفادار و بر محیط و قلمرو خاصی تمرکز داشته باشد. فاکنر، نویسندهٔ امریکایی (۱۸۹۷- ۱۹۶۲م)، محمود دولت‌آبادی، نویسندهٔ ایرانی (۱۳۱۹ش -)، در خلق این نوع آثار شهرت دارند.

منابع: ادبیات داستانی ، ۲۴۴- ۲۵۱؛ انواع ادبی ، شمیسا، ۱۹۱- ۱۹۲؛ ساخت رمان ، ۴۵- ۸۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۱۹۹- ۲۰۱؛ مکتب‌های ادبی ، ۳۹۴- ۴۶۹؛ نظریهٔ رمان ، ۴۰- ۴۳؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۲۶۲- ۲۶۶؛ هنر داستان‌نویسی ، ۴۱۳- ۴۴۸؛
A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 620;*Britannica*, 23/118; *The Concise Oxford Dictionary of Litrerary Terms*, Baldick,199.

آذر

صحنهٔ آرامش بخش ← وقفهٔ التهاب‌کاه

صحنهٔ فراخ‌منظر ← صحنه

صحنهٔ نمایشی ← صحنه

صحیح (sa.hih)، در اصطلاح عروض، بیتی است که عروض* و ضرب (عجز*) آن سالم باشد و تغییر نکند.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۱۹۵؛ فرهنگ بلاغی- ادبی، ۷۳۴/۲؛ فرهنگ عروضی، ۶۱؛ المعجم، ۶۷.

عباسپور

صدر (sadr)، در لغت به معنی بالا، و در اصطلاح عروض به دو معنی است: ۱- به رکن اول مصراع نخست هر بیت* گویند، مانند واژهٔ «گویند» در این بیت: «گویند سنگ لعل شود در مقام

صبر ـ آری شود ولیک به خون جگر شود.» برخی صدر را جزء اول هر دو مصراع می‌دانند. ۲ـ رکنی است که به معاقبت* حرفی پس از خود، تحت زحاف* قرار گیرد. برای نمونه، فاعلاتُ فاعلاتن صدر است؛ زیرا از فاعلاتن اول، به معاقبتِ الف فاعلاتن آخر، حرف «ن» افتاده است.

منابع: بدایع‌الافکار، ۷۸؛ حدایق‌السحر، ۱۸؛ درهٔ نجفی، ۱۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۷۳۵/۲؛ فرهنگ عروضی، ۶۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۶۷؛ لغت‌نامه، زیر «صدر»؛ المعجم، ۶۵؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۴۵.

صفوی

صرف (sarf)/تکواژشناسی/ مورفولوژی (morphology)، در لغت به معنی گردانیدن، بازگردانیدن کودک از مدرسه، تغییر دادن، واژگون کردن چیزی، به‌کار بردن، خرج کردن، تغییر دادن واژه، گذرانیدن، نیز تبدیل کردن هر پولی به پول دیگر است. علم صرف که یکی از انواع علوم ادبی است، به بررسی ساختار درونی واژگان و عناصر واژگانی آن می‌پردازد. صرف دربرگیرندهٔ فرایندهای دستوری تصریف واشتقاق* است. تصریف نمایانگر مقولاتی مانند شخص، زمان و حالت است. در زبان‌شناسی، کوچک‌ترین واحد در تجزیه و تحلیل دستوری و نیز کوچک‌ترین واحد نقش‌دار را که واژه‌ها از آن ساخته می‌شوند، تکواژ (morpheme) می‌نامند. پس تکواژشناسی /صرف، شاخه‌ای از زبان‌شناسی است که به بررسی سنتی ساخت واژه‌ها، ویژگی‌های تکواژها و چگونگی ترکیب آن‌ها می‌پردازد. در تعریف دیگر، نقل کردن صیغه‌های مختلف یک واژه، همراه با بررسی حرکات حروف، افزایش وکاهش حروف، قلب، ابدال و ادغام نیز از مباحث علم صرف است. بنابر آنچه گفته شد تفاوت بنیادی میان اشتقاق و صرف آن است که اشتقاق از ریشه، جوهر و مادهٔ یک واژه سخن می‌گوید، در حالی که صرّف دربارهٔ هیئت ظاهری مانند نشانه‌های مفرد، جمع، مذکر، مؤنث و تغییرات پایانی اسم‌ها و فعل‌ها بحث می‌کند.

منابع:تاریخ ادبیات ایران ، همایی،۱۴؛ دایرةالمعارف ادبیات و صنعت تاجیک ، ۵۱/۱ـ۵۲؛ دربارهٔ ترجمه،۱۴۲؛ فرهنگ اندیشهٔ نو، زیر«تکواژ» و «تکواژشناسی»؛ فرهنگ فارسی ، زیر«صرف»؛ فرهنگ لاروس،زیر«صرف»؛ لغت‌نامه ، زیر«اشتقاق» و «صرف»؛واژه‌یاب ، زیر«صرف»؛ محمد غلامرضایی، «ادب و مفاهیم آن»، کیهان‌فرهنگی ، سال ۴، شمارهٔ ۳،ص ۳۲؛ *Britannica*,8/335.

جوان

صریم،بحر ← مستحدث

صغیر،بحر ← مستحدث

صلم (salm)، در لغت به معنی بریدن گوش و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف*های عروضی است؛ بدین صورت که وتد مفروق از آخر رکن* مفعولاتُ بیفتد و به‌جای «مفعو»ی باقی مانده، «فع‌لن» بگذارند و نیز می‌توان این اصطلاح را در مورد انداختن وتد مفروق از آخر رکن «فاعلاتن» نیز به‌کار برد؛ چنان‌که از فاعلاتن «فع‌لن» بماند. رکنی که چنین زحافی در آن صورت گیرد، اصلم* می‌نامند.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۷ـ۲۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۰۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۷۳۸/۲؛ فرهنگ عروضی، ۶۱ـ۶۲؛ المعجم، ۵۳ ـ ۵۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۷۷؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۸.

صفوی

صله (se.le)/صلت/ صلا، از ریشهٔ وصل، در لغت به معنی پیوستن و در اصطلاح، دادن وجه و مال رایگان، چون زکات ، نذور، کفارات و صدقات راگویند،اما در اصطلاح ادبی جایزه‌ای نقدی یا جنسی، مانند پارچه ، زمین و اسب بوده است که شاهان شاهزادگان، فرماندهان سپاه و دیوانسالاران بلند پایه، چون وزیران، مستوفیان و ولایتداران در ازای مدحی که شاعران از آنان می‌کردند به ایشان می‌دادند. مدیحه‌سرایی به پیروی از شعرعرب از همان طلوع شعر فارسی در این زبان رواج گرفت و برخی از نخستین شاعران زبان فارسی، چون محمد بن وصیف سیستانی، بسام کورد خارجی و محمد بن مخلف سگزی در سرودن اشعار مدحی استاد و بلند آوازه بودند. معمولاً شاعران مدیحه‌گوی، وابسته به دربارها بودند و از کار به‌دستان دستگاه دیوانی درشمار می‌آمدند و از دیوان، وظیفه و راتبه می‌گرفتند. آن‌ها به مناسبت‌هایی چون فرا رسیدن نوروز، مهرگان، سده، اعیاد دینی، پیروزی‌های شاهان در جنگ‌ها، حضور ایشان در جاهای ویژه (مانند حضور ابوالمظفر چغانی در داغگاه یا حضور محمود غزنوی در باغ فیروزی) ایشان را مدح* می‌گفتند و چنانچه آن شعر مدحی پسند خاطر شاه می‌افتاد، افزون بر

راتبه به شاعر پاداش و صله نیز می‌بخشید. صلات و پاداش‌هایی که شاعران از وزیران و امیران سپاه و شاهزادگان و دیگر بزرگان می‌گرفتند، سرچشمهٔ درآمدهای تازه‌ای برای آن‌ها بوده است. اگرچه محمد عوفی در لباب‌الالباب، ابوالعباس مروزی را نخستین شاعر مدیحه‌گو در زبان فارسی می‌خواند، رودکی نخستین شاعری است که در قصیدهٔ معروف بث‌الشکوای خود از صله سخن گفته است: «کجا به گیتی بودست نامور دهقان ـ مرا به خانهٔ او سیم بود و حملان بود / کرا بزرگی و نعمت ز این و آن بودی ـ ورا بزرگی و نعمت ز آل سامان بود / بداد میرخراسانش چل هزار درم ـ درو فزونی یک پنج میر ماکان بود / ز اولیاش پراکنده نیز هشت هزار ـ به من رسید بدان وقت حال خوب آن بود.» شاعران برای این‌که بتوانند از صلات و مواهب ممدوحان هرچه بیشتر برخوردار گردند آن‌ها را با گشاده‌دستی و بخشندگی می‌ستودند یا به سخاوت و بخشش تشویق می‌کردند: «اندر ترازوی صلت او هزار دان ـ همچو یکی و کم ز یکی در شمر.»(فرخی)□ «هرچه زین سو داغ کرد از سوی دیگر هدیه داد ـ شاعران را با لگام و زایران را با فسار.»(فرخی)□ «هر که نزدیک تومدح آرد آزرده شود ـ از پی بردن آن زر که باشد به جوال / چون خداوند سخا در کف راد تو بدید ـ گفت با بخشش تو بس نبود بیت‌المال / کوه غزنین ز پی آن که ببخشی به مراد ـ زر رویینه پدید آورد از سنگ جبال.» (فرخی)□ «تویی و آفتابست دهر و فلک را ـ یکی جود گستر و یکی نورگستر.» (عنصری)□ «سخاوت و سخن و طبع رای او گویی ـ ز خاک و آب و ز باد آمدند و از آذر.» (عنصری) □ «سخاوت آب حیاتست هر کجا بچکد ـ بطبع زنده شود گر چه برچکد به حجر.» (عنصری) شاهان سامانی و غزنوی با ثروت سرشاری که داشتند پاداش فراوان به مداحان خود می‌دادند. یحتمل بخشیدن مال فراوان در ازای مدح شعرا، علاقه‌ای بود که شاهان به باقی‌ماندن نام و کسب شهرت و اهمیت در میان مردم داشتند و از زبان شاعران در میان مردم از خود تبلیغ می‌کردند. صله‌ای که شاعران در ازای قصاید مدحی یا بدیهه‌گویی می‌گرفتند گونه‌ای حق‌التألیف یا مدد معاش بود. شاعران می‌توانستند با دریافت صله آسوده‌تر زندگی کنند و بیشتر و بهتر به کارهای هنری خود بپردازند. از این گذشته شعر مدحی اگر به دست شاعری توانا سروده می‌شد، از مایه‌های هنری کم نداشت و آن را با تملق و چاپلوسی که از سر زبونی و خواری گفته شده باشد، تفاوت بسیار است. در شعر مدحی، گونه‌ای آرمان‌خواهی نیز به چشم می‌خورد، یعنی ممدوحی که شاعر وی را می‌ستاید، ممدوح موجود نیست، بلکه کسی است که باید باشد. بنابراین در اشعار مدحی مایه‌های آرمان‌خواهی می‌توان یافت. البته بودند شاعرانی که با ممدوح خود برخورد کاسبکارانه داشتند و مدیحه را تنها برای صله‌ای که در ازای آن می‌گرفتند می‌سرودند. انوری می‌گوید: «سه بیت رسم بود شاعران طامع را ـ یکی مدیح و دگر قطعهٔ تقاضایی / اگر بداد سوم شکر ور نداد هجا ـ از این سه بیت دو گفتم دگر چه فرمایی.» برخی از شاهان در دادن صله به شاعران راه افراط می‌پیمودند. به گفتهٔ بیهقی، مسعود غزنوی یک بار یک پیل با هزار هزار درم به زینبی علوی را بخشید که درم‌ها را بر پیل نهادند و به خانهٔ او بردند و بار دیگر نیز پنجاه هزار درم بر پشت پیل به خانهٔ وی فرستاد. شاه عباس یکم صفوی (۹۹۶ـ۱۰۳۸ق) به خاطر بیت «اگر دشمن کشد ساغر اگر دوست ـ به طاق ابروی مردانهٔ اوست» که شانی تلکلو در مدح حضرت علی(ع) گفته است، بفرمود تا شانی را در ترازویی نهاده به زر کشیدند و آن زرها را به او صله دادند. یا در ۱۰۴۴ که کلیم کاشانی (ـ۱۰۶۱) به پاداش قصیده‌ای که به مناسبت نشستن شاهجهان (ـ۱۰۶۱ق) بر تخت طاووس سرود، هم‌وزن خود یعنی ۵۵۰۰ روپیه صله گرفت. گاهی شاعران در صورتی که از ممدوح خلف وعده می‌دیدند یا ممدوح را ممسک می‌یافتند وی را هجو می‌گفتند، چنان‌که معروف است که فردوسی پس از رنجشی که از محمود غزنوی (ـ۴۲۱ق) دید، اشعاری در هجو وی سرود و ناگزیر از دیده‌ها پنهان گشت : «مرا غمز کردند کان پرسخن ـ به مهر نبی و علی شد کهن / اگر مهرشان من حکایت کنم ـ چو محمود را صد حمایت کنم / پرستارزاده نیاید به کار ـ وگر چند باشد پدر شهریار / از این در سخن چند /دانم همی ـ چو دریا کرانه ندانم همی / به نیکی نَبُد شاه را دستگاه ـ وگرنه مرا برنشاندی به گاه / چو اندر تبارش بزرگی نبود ـ ندانست نام بزرگان شنود.» منجیک ترمذی شاعر دربار چغانیان در هجو یکی از بزرگان ممسک دربار چغانیان می‌گوید «گوگرد سرخ خواست ز من سبز من پریر ـ امروز اگر نیافتمی روی زردمی / گفتم که نیک بود که گوگرد سرخ خواست ـ گر نان خواجه خواستی از من چه کردمی.» برخی از شاعران، خود به دربار شاهان نمی‌رفتند، بلکه اشعارشان را به دربار می‌فرستادند، مانند غضایری رازی (ـ۴۲۶ق) که اشعارش را از ری به غزنین می‌فرستاد: «یمین دولت سلطان ماضی از غزنین ـ به مدح گویان بر وقف داشتی اموال / غضایری که اگر زنده باشدی امروز ـ به

شعر من گنجوی فخر در همه احوال/ به هر قصیده که از شهر ری فرستی ـ هزار دینار او بستدی ز زر حلال/ بگویدی که به من تا به حشر فخر کنند ـ هر آنکه بر سر یک بیت من نویسد قال/ بس تو ملک که نه لؤلؤ فروختم به سلم ـ بس ای ملک که نه گوهر فروخته به جوال/ خدای داند کاندر پناه شاه جهان ـ غضایری را می‌ستوده به شعر همال.» یا این‌که کلیم کاشانی چون به درد پا گرفتار بود مدایح خود را به دست برادرش عبدالغنی به هند می‌فرستاد و او با گرفتن صلات و جوایز بزرگ بازمی‌گشت. آمد و شد عبدالغنی به هند به آن اندازه بود که در آن‌جا ازدواج کرد و فرزندی از وی زاده شد و در آخرین سفرش به هند نیز درگذشت. چندانکه گفته آمد صله‌ای که شاعران از ممدوحان خود می‌گرفتند همواره نقدی نبوده است، گه‌گاه صله‌های جنسی نیز دریافت می‌کردند. صله‌ای که فرخی سیستانی (ـ۴۲۹ق) به مناسبت سرودن قصیدهٔ داغگاه از امیر ابوالمظفر چغانی گرفت چهل و دو سر اسب و نیز اسبی «با ساخت و دو خیمه و سه استر و پنج سر برده و جامهٔ پوشیدنی و گستردنی» بوده است. همچنین به گفتهٔ دولتشاه سمرقندی صلهٔ قصیدهٔ بدیعیهٔ مفاتیح‌الکلام فی مدایح‌الکرام که سید قوام‌الدین حسین بن صدرالدین علی شروانی، متخلص به ذوالفقار از شعرای سدهٔ هفتم هجری در مدح صدر سعید ماستری از وزرای شروان گفته، هفت خروار ابریشم بوده است. سابقهٔ صله دادن در صدر اسلام نیز وجود دارد چنان‌که پیامبر اسلام(ص) خلعت خویش را به حسّان بن ثابت (ـ۴۰ق) صله داد.

منابع: ابوعبدالله رودکی وآثار منظوم رودکی ، ۴۵۸؛ تاریخ ادبیات در ایران ، ۳۶۷/۱، ۴۲۵، ۴۸۲ـ ۴۸۳، ۵۵۰، ۵۷۰؛ تاریخ بیهقی ، چاپ خطیب رهبر، ۴۸۲/۱ـ ۴۸۳؛ تاریخ عصر حافظ ، ۳۵۵؛ تحقیق در احوال و آثار و افکار و اشعار ایرج میرزا و خاندان و نیاکان او ، ۱۸۶؛ تذکرة‌الشعرا، ۱۰۱؛ترجمان‌البلاغه ، ۸، ۱۶، ۲۰، ۲۶؛ چهارمقاله ، ۴۰، ۴۷ـ ۵۱؛ حافظ‌نامه ، ۷۹۴/۲ـ ۷۹۵؛ دیوان انوری ، چاپ محمدتقی مدرس رضوی ، ۱۱۹/۱ـ ۱۲۰؛ دیوان عنصری ، چاپ دبیر سیاقی، ۴۵، ۸۹، ۹۲؛ دیوان فرخی ، چاپ دبیر سیاقی، ۵۴، ۱۷۷، ۲۱۴؛ زندگانی شاه عباس ، ۳۴۸/۲؛ فرهنگ فارسی ، ۲۱۶۱/۲؛ فرهنگ نظام ، ۶۱۰؛ لباب‌الالباب ، ۳۹؛ لغت‌نامه ، زیر «صله» ؛ مدح داغ ننگ بر سیمای ادب فارسی ، در صفحات فراوان؛ واژه‌یاب ،فرهنگ برابرهای پارسی و واژگان بیگانه ، ۱۰۲۷/۲؛ محمد سرور مولایی، «شعر خوب و انتظار صله» ، آینده، شمارهٔ ۴ـ۶، تیر ـ شهریور ۱۳۵۸ش، صص ۲۴ـ ۲۶۲.

رسولی

صوت واژه ← نام‌آوا

صورت (su.rat)، فورم/ شکل/ قالب، اصطلاحی در نقد ادبی، به‌ویژه نقد شعر، معادل form انگلیسی که به بررسی شکل ظاهری، طرح بیرونی، ساختمان خارجی و در یک کلمه ، سبک اثری ادبی می‌پردازد. به دیگر سخن، صورت، روش و شیوهٔ آرایش و هماهنگ کردن سازه‌های یک اثر ادبی است. *به باور بسیاری از منتقدان، فورم در معنای کلی آن، شکل بیرونی اثر و قالب پیش‌ساخته‌ای است که شاعر/ نویسنده، محتوای* (content) اثر خود را در آن می‌ریزد و مطابق آن نظم می‌دهد. چنین فرمی را اصطلاحاً **فورم مکانیکی** می‌خوانند. گونهٔ دیگری از فورم با برآمدن رمانتیک‌ها پدید آمد. به باور رمانتیک‌ها، فورم همراه با محتوا برمی‌آید و رشد می‌کند و ازهمین‌رو نمی‌توان آن را جدا از محتوا دانست. چنین فورمی را اصطلاحاً **فورم ارگانیک** (زنده) می‌خوانند. کالریج، شاعر،منتقد و از رمانتیک‌های پیشرو انگلیسی (۱۷۷۲ـ۱۸۳۴م) شعر خوب را همچون گیاهی رویان می‌دانست که از نیروی درونی هستهٔ خویش ـ یعنی محتوا ـ مایه می‌گیرد و به کمک آن می‌بالد. البته در ادبیات غرب، قالب در مفهوم نوع ادبی نیز به‌کار می‌رود، مانند قالب قصه*، قالب داستان، قالب رمان*، قالب نمایشنامه و مانند آن‌ها. در ادبیات کلاسیک غرب، حفظ و رعایت حوزهٔ قالب‌های گوناگون ـ همانند تراژدی* و حماسه* ـ با توجه به موضوع‌های مختلفی که شاعران / نویسندگان قصد بیان آن‌ها را داشته‌اند، الزامی بوده است، چنان‌که شاعر/ نویسنده مثلاً برای روایت داستان‌های رزمی از قالب حماسه و برای روایت داستان شکست بزرگان از قالب تراژدی بهره می‌جسته است. در ادبیات کلاسیک فارسی ـ به ویژه شعر کهن فارسی ـ نیز چنین کیفیتی را مشاهده توان کرد. مثلاً شاعران کهن فارسی اشعار غنایی و عاشقانه را در قالب غزل*، اشعار داستانی ـ روایی را در قالب مثنوی* و مرثیه*ها و مدحیه‌ها را در قالب قصیده* می‌سرودند. در سدهٔ بیستم میلادی، پیروان مکتب‌های گوناگون ادبی رویکردهای مختلفی به صورت داشته‌اند. پیروان مکتب پارناس، دربارهٔ شکل شعر وسواس زیادی به خرج می‌دادند، در حالی که سمبولیست‌ها و سوررآلیست‌ها، صورت شعر را

برآیند کیفیت درونی آن و عاملی ثانوی تلقی می‌کردند. به باور اینان، میزان موفقیت شاعر به چگونگی القای عواطف و احساسات و اندیشه‌های وی بستگی دارد. ژان پول سارتر، نویسنده و فیلسوف فرانسوی (۱۹۰۵-۱۹۸۰م) صورت شعر را همچون جامه‌ای می‌دانست که پیکر محتوا را می‌پوشاند و تابعی از آن است و به اعتبار آن برمی‌آید. تروتسکی، سیاستمدار روسی (۱۸۷۹-۱۹۴۰م) رابطهٔ فورم و محتوای شعر را همانند رابطهٔ پوست و میوه می‌دانست. برادلی، منتقد انگلیسی (۱۸۵۱-۱۹۳۵م) بر آن بود که فورم و محتوای شعر، جداگانه درک‌شدنی نیستند، اما تصور یکی بدون دیگری شدنی است. منتقدانی همچون لوناچارسکی، نویسنده و نظریه‌پرداز روسی (۱۸۷۵-۱۹۳۳م) نیز بر این باور بودند که نخست باید فورم و محتوای شعر را از هم جدا و سپس هریک را بررسی و ارزیابی کرد. با توجه به آنچه گذشت می‌توان دریافت که فورم، تنها یک طرح بیرونی نیست، بلکه در کنار محتوا باعث یکپارچگی و هماهنگی کامل بیان واندیشه و پیوستگی منطقی این دو با یکدیگر می‌شود. اما در زمینهٔ شعر فارسی، صورت یا قالب، شکلی است که هر شعری در شمارهٔ بیت*ها، ترتیب بیت‌ها، نوع کاربرد قافیه* و گاه ترتیب مصراع*ها در خود می‌پذیرد. از قالب‌های مهم شعر فارسی می‌توان به قصیده، غزل، قطعه*، مسمط*، ترکیب‌بند*، ترجیع‌بند*، رباعی*، دوبیتی* و مثنوی اشاره کرد. البته قالب‌های شعر نو متعدد و نامحدود هستند و شاعر در رعایت وزن و قافیه ،چندان در تنگنا نیست.

منابع: ادب وادبیات ، ۳۵۷؛ انواع ادبی ، رزمجو،۲۱؛ انواع شعر فارسی ، ۴۹-۵۸؛ راهنمای رویکردهای نقد ادبی ، ۳۳۴؛ طلا در مس ، ۳۶۳/۱-۳۷۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد،۲۳۱-۲۳۲؛ موسیقی شعر ، ۲۷۲،۳۸؛ نقد ادبی ، ۴۴۹/۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۱۷۲-۱۷۳، ۲۰۷؛ مشیت علایی، «شکل چیست؟»، گردون ، سال یکم ، شمارهٔ سیزدهم و چهاردهم ،صص ۳۵-۳۹؛ شمارهٔ پانزدهم و شانزدهم ، صص ۲۶-۲۹؛ شمارهٔ هفدهم و هجدهم، صص ۲۰-۲۳؛ شمارهٔ نوزدهم و بیستم ، صص ۵۰-۵۳؛

A Dictionary of Literary Terms ,Cuddon, 277; *A Glossary of Literary Terms*,Abrams, 64-65; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley, 127-128; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 86, 156.

قاسم‌نژاد

صورت‌گرایی (su.rat.ge.rā.i)/فورمالیسم ،معادل واژهٔ انگلیسی formalism، از مهم‌ترین نظریه‌های ادبی (← نظریهٔ ادبی)، به‌ویژه در اروپا است. نظریهٔ ادبی صورت‌گرا با تأکید بر نقش شعری زبان (← زبان ،نقش‌های) و ماهیت پیام، یعنی آنچه به صورت مکتوب وجود دارد و اثر ادبی نامیده می‌شود، مستقل از شرایط نویسنده، خواننده یا بافت تاریخی ـ اجتماعی حاکم بر زمان آفرینش اثر، به بررسی متن ادبی می‌پردازد. مطالعات ادبی صورت‌گرا پیش از ۱۹۱۷م در انجمن زبان‌شناسی مسکو و انجمن مطالعات زبان شاعرانه (اوپویاز) که در ۱۹۱۶م بنیاد شده بود، به‌خوبی معرفی شده و درمیان زبان شناسان و متخصصان مطالعات ادبی جا افتاده بود. از چهره‌های برجستهٔ دورهٔ نخست این نحله، می‌توان رومن یاکوبسون و پیتر بوگاتیروف را نام برد، که هر دو در ۱۹۲۶م از بنیادگذاران حلقهٔ زبان‌شناسی و مطالعات ادبی پراگ به‌شمار آمدند. ویکتور اشکلوفسکی، یوری تینیانوف و بوریس آیشنباوم نیز از معروف‌ترین چهره‌های اوپویاز درشمار می‌آمدند. صورت‌گرایان روس در دورهٔ نخست فعالیت‌های علمی خود، دست به تدوین نوعی نظریهٔ ادبی* زدند که به قابلیت فنی و مهارت حرفه‌ای نویسندهٔ اثر ادبی توجه می‌کرد. تعریف مشهور مایاکوفسکی از ادبیات به مثابهٔ «مجموعهٔ تمهیدات سبکی به‌کار گرفته شده در آن» می‌تواند به خوبی دیدگاه صورت‌گرایان دورهٔ نخست را بنمایاند. در سال‌های ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۵م صورت‌گرایی رشد یافت و در پایان این دوره روش مسلط پژوهش‌های ادبی به‌شمار می‌رفت. انتقادهای عمیق تروتسکی از صورت‌گرایی روس در کتاب ادبیات و انقلاب، باعث شد تا یاکوبسون و تینیانوف در ۱۹۲۸م در نظریهٔ اولیهٔ صورت‌گرایی تجدید نظر کنند و نوع ساختگرایانه‌تری (← ساختگرایی) از صورت گرایی پدید آورند. این روش تازه و رهیافت جدید برای بررسی آثار ادبی در صورت‌گرایی چک و به‌ویژه در حلقهٔ زبان‌شناسی پراگ رشد یافت و به دورهٔ دوم تحول صورت‌گرایی‌معروف شد که با به قدرت رسیدن نازیسم در اروپا به پایان رسید. برخی از افراد این حلقه، از جمله رنه ولک و رومن یاکوبسون به کشورهای متحد امریکا کوچیدند و به‌ویژه در دو دههٔ ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰م به بسط و رفع نارسایی‌های این نظریهٔ ادبی همت گماردند. تأکید صورت‌گرایان بر جنبه‌های فنی اثر ادبی باعث شد تا آنان ادبیات را نوعی کاربرد ویژه از زبان خودکار (← خودکارشدگی) بدانند که با گریز از هنجارهای آن پدید می‌آید (← هنجارگریزی) به این

ترتیب بررسی و طبقه‌بندی انواع هنجارگریزی*ها، بخشی از وظیفهٔ صورت‌گرایانی به‌حساب می‌آمد که پس از آغاز دورهٔ دوم حیات این نحله و به‌کارگیری نوعی رهیافت ساختگرایانه، متداول شد. اشکلوفسکی با طرح اصطلاح «آشنایی‌زدایی*» (← برجسته‌سازی) یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این نظریهٔ ادبی را مطرح ساخته است. به گفتهٔ وی ما هرگز نمی‌توانیم تازگی دریافت‌هایمان را از پدیده‌های موجود حفظ کنیم و به همین دلیل این دریافت‌ها به‌تدریج به صورت خودکار درخواهند آمد. وی مشخصهٔ بارز هر اثر ادبی و به‌ویژه شعر را مسئلهٔ آشنایی‌زدایی می‌دانست و بر این نکته تأکید داشت که فن آفرینش هنری عبارت است از آشنایی زدایی و افزایش مدت زمان ادراک حسی؛ زیرا فرایند ادراک حسی ، فی‌نفسه، غایتی زیبایی شناسانه است که باید طولانی شود. حلقهٔ زبان‌شناسی پراگ که در ۱۹۲۶م بنیاد نهاده شد، رهیافت ساختگرایی را اختیار کرد و به بسط آن پرداخت. موکاروفسکی مفهوم صورت‌گرایانهٔ آشنایی‌زدایی را به مفهومِ نظام‌یافته‌ترِ «برجسته‌سازی» بسط داد و آن را انحراف ارادی و زیباشناختی معاصر زبانی معرفی کرد. به‌تدریج آنچه در قالب اصطلاحاتی چون برجسته‌سازی ، هنجارگریزی و قاعده‌افزایی* در نظریهٔ ادبی صورت‌گرا مطرح بود، به مطالعات ساختگرای ادبی راه یافت و در بررسی‌های زبان‌شناسانی چون جفری لیچ و رقیه حسن به‌کار گرفته شد. از سوی دیگر میخاییل باختین با آمیزه‌ای میان صورت‌گرایی و نظریهٔ ادبی مارکسیستی، مکتب تازه‌ای در مطالعات ادبی پدید آورد که به مکتب باختین معروف است.

منابع: راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ۱۳-۴۳؛ رمان نو: در غیاب انسان ، ۹۱-۱۰۳؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۱۷۳-۱۷۴؛ سعید الیاسی بروجنی ، «فرمالیسم چیست»، ادبیات داستانی ، سال یکم ، شمارهٔ هفتم ، اردیبهشت ۱۳۷۲ش، صص ۱۲-۱۵؛ ژرژ نیوا ،«نظر اجمالی به فرمالیسم روس»، ترجمهٔ رضا سید حسینی، ارغنون ، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۷۳ش، صص ۱۷-۲۴؛ آذر نفیسی ،«آشنایی‌زدایی در ادبیات» ،کیهان فرهنگی ، سال ششم، شمارهٔ دوم،اردیبهشت ۱۳۶۸ش، صص ۳۴-۳۷؛

A Dictionayr of Literary Terms,Cuddon, 277; *Britannica* , 4/883-884; *Dictionary of World Literary Terms,* Shipley, 131; *Russian Formalism* , Victor Erkich, Yale University Press, 1981; *The Concise Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 87; *The Reader's Encyclopedia* ,342.

صفوی

صیدله ← داروشناسی و داروسازی در ادب فارسی

صیدنه ← داروشناسی و داروسازی در ادب فارسی

ض ض

ضرب ← عَجُز

ضرب‌المثل (zar.bol.ma.sal)/ مثل سایر، سخنانی کوتاه به نثر یا نظم که بیانگر مفاهیم اخلاقی، اجتماعی، اندرز و دستورهای زندگی است. ضرب‌المثل که با نام‌های مَثَلِ سایر، داستانْ‌زد و زبانزد نیز خوانده می‌شود، ساختاری محکم و روان، معنایی کنایی و کاربردی عام دارد؛ بخشی از فرهنگ مردم است که سینه به سینه از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته است. در اهمیت آن گفته‌اند وجودِ بیشترِ مَثَل در هر ملتی، نشانهٔ خردمندی عامهٔ آن ملت است. هر زبانی که بتواند به‌گونه‌ای فشرده، روشن، روان و با ترکیبی زیبا رسانندهٔ پیام باشد، توانمندی خود و حکمت و ذوق مردمش را بیان می‌کند. انسان در فرایند زندگی به تجربه و شناختی می‌رسد که در باور، کردار و گفتار روزانه‌اش تجلی می‌یابد؛ بدین‌گونه، برخی گفتارها در ساختاری ویژه ـ که ضرب‌المثل است ـ بازتاب می‌یابند. ایرانیان از روزگاری دیرین در حکمت و مثل پرآوازه بوده‌اند؛ آنچه از روزگار ساسانیان و پادشاهانِ آن مانده، به‌گونهٔ حکمت و مَثَل است. ضرب‌المثل از چشمهٔ گفتار و ادبیات شفاهی* می‌جوشد، در ادبیات نوشتاری جاری می‌شود و در شعر با نام ارسال مثل* نمود می‌یابد. ضرب‌المثل گاهی بیانگر رویدادهای تاریخی و پیشامدهای اجتماعی است؛ از ورای آن می‌توان به زمینه‌ها و ریشه‌های موضوعی دست یافت. گاهی بازتاب اندیشه و موضوعی گسترده، در عبارتی کوتاه آسان‌تر و امکان‌پذیرتر از مقاله*ای بلند و مستدل جاگیر می‌شود و هدف گوینده را تحقق می‌دهد. گذشته از پیشینهٔ بازتاب ضرب‌المثل در نظم و نثر گویندگان فارسی، همچون رودکی، اسدی طوسی، فردوسی، بیهقی، نظامی، سعدی، مولوی، حافظ، صائب و بسیاری از شاعران و نویسندگان دیگر که آثارشان گنجینهٔ ضرب‌المثل است، از نخستین کسانی که به گردآوری ضرب‌المثل‌های فارسی پرداخته‌اند، محمدعلی حبله‌رودی (سدهٔ یازدهم هجری) است. وی از روستای حبله‌رود فیروزکوه به هندوستان کوچید و در ۱۰۴۹ ق به خواهش عبدالله قطب‌شاه (۱۰۲۰ ـ ۱۰۸۳ ق) و به پیشنهاد وزیرش، شیخ محمد بن خاتون (۱۰۵۹ق)، کتاب مجمع‌الامثال را تدوین کرد (ویراستهٔ دکتر صادق کیا، تهران ۱۳۴۴ ش). حبله‌رودی در ۱۰۵۴ ق کتاب دیگری به نام جامع

التمثیل فراهم آورد که هم مثل‌های مجموعهٔ نخستین و هم مثل‌هایی دیگر، لطیفه*ها، افسانه*ها و قصه*های مربوط به توضیح مثل‌ها در آن گنجانده شده است؛ این دو مجموعه که با شیوهٔ گردآوری از مردم کوچه و بازار نگارش شده، ۲۰۰۰ مثل را دربرمی‌گیرد (نخستین چاپ در تهران، سنگی، ۱۲۷۶ ق، چاپ سوم علی‌اکبر علمی، تهران ۱۳۴۶ ش). در ۱۰۵۴ ق کتاب ضرب‌المثل فارسی دیگری در هند به نام شاهد صادق از محمد صادق صادقی اصفهانی (- ۱۰۶۱ ق) - که در هند زاد و مرد - نگارش یافته است. این مجموعه ۵۶۰ مثل و تمثیل* فارسی را در برمی‌گیرد (به‌کوشش دکتر صادق کیا، تهران ۱۳۳۱ ش). در آن روزگار که در هندوستان اندیشهٔ گردآوری مثل‌های فارسی گسترش می‌یافت، شاه عباس یکم صفوی (۹۹۶-۱۰۳۸ ق) در ایران به گردآوری مثل‌های ترکی دستور داده بود. دوران تازهٔ گردآوری ضرب‌المثل و مجموعهٔ فرهنگ عامه، از انقلاب مشروطیت (۱۲۵۸ش) آغاز می‌شود. با انقلاب مشروطه، گرایش به فرهنگ ملی و نزدیکی ادبیات رسمی و فصیح به ادبیات توده گسترش یافته است. از کسانی که در روزگار نوین اجتماعی با پایمردی در این راه گام نهاده‌اند، علی‌اکبر دهخدا (-۱۳۳۴ش) است. دهخدا با گذر از یک دورهٔ پرتلاطم و انقلابیگری، به کار پژوهشی روی آورد. نخستین کار او در این زمینه مجموعة‌الامثال است که به‌تدریج در مجلهٔ شفق سرخ منتشر می‌شد. وی مثل‌ها را به‌گونهٔ دستکاری شده و با افزودن معانی هجوی ویژه، در این مجموعه به‌کار برده است. کار بزرگ و ماندگار دهخدا امثال و حکم* است که از ۱۳۰۸ تا ۱۳۱۱ ش در تهران به چاپ رسیده است. در گردآوری و تهیهٔ مواد این کار از همکاری دکتر غلامعلی رعدی آذرخشی نیز یاد کرده‌اند. امثال و حکم مجموعه‌ای از مثل‌ها، حکم، اصطلاحات، کلمات قصار، اخبار و احادیث است که با ۳۰ هزار عنوان، ۱۰ هزار ذیل مثل‌های عنوان و ۱۲ هزار استناد شعری نوشته و در ۴ جلد به چاپ رسیده است. دکتر سیدمحمد دبیر سیاقی از کتاب بزرگ امثال و حکم دهخدا، کتابی کوچک به نام برگزیدهٔ امثال و حکم دهخدا فراهم آورده است (۱۳۵۸ش). در ۱۳۱۸ ش کتاب امثال منظوم از احمد اخگر به چاپ رسیده که ۵۰۰۰ مثل و تمثیل را دربرمی‌گیرد. در این کتاب، پس از آمدن ۳ یا ۴ مثل، دو بیتی*هایی نیز که این مثل‌ها در آن آمده، در پی آمده است. در ۱۳۲۴ش امیر قلی امینی، مدیر روزنامهٔ اصفهان، داستان‌های امثال را در اصفهان به چاپ رساند که در گردآوری آن‌ها ۱۸ سال تلاش کرده بود (کتاب در ۱۳۱۷ش برای چاپ آماده بود، اما ۷ سال کشید تا از چاپ بیرون آید). این کتاب با ۳۰۰۰ مَثَل و ۲۵۰ مثلِ داستان‌دار و در تجدید چاپ با ۳۶۰ مثل داستان‌دار به چاپ رسید. امیرقلی امینی در این کتاب آثار شفاهی محلی را نیز جای داده است (در امثال و حکم تعدادی دیده می‌شود). وی پیش از آن، مجموعهٔ هزار و یک سخن را به هنگام درمان در برلن آلمان انتشار داده که دارای مثل‌هایی بدون توضیح و تشریح بود (۱۲۹۹ش). امینی پس از چاپ داستانهای امثال، فرهنگ عوام را که مجموعه‌ای از مثل‌ها و تمثیل‌ها است با مقدمهٔ احمد آرام چاپ کرده است (۱۳۳۹ ش). در این کتاب مثل‌ها و تمثیل‌هایی که در امثال و حکم و دیگر مجموعه‌ها پیدا نمی‌شود آورده شده است. در ۱۳۳۴ ش مجموعه‌ای به نام ضرب‌المثل‌های فارسی - انگلیسی از سلیمان حییم به چاپ رسید. بخش نخست این مجموعه که امثال و تعبیرات مثلی نام دارد، دارای ۴۰۰۰ مثل و تمثیل و بخش دوم که اصطلاحات محلی نام دارد، دارای ۳۵۰۰ اصطلاح و تکیه کلام با استناد به شعر شاعران است. در ۱۳۳۸ ش ضرب‌المثل‌های فارسی در افغانستان از دکتر محمد مقتدری گردآوری و چاپ شد. این کتاب دارای ۲۲۵۰ مثل و اصطلاح فارسی به همراه شعرهای شاعران خراسان است. در ۱۸۲۴ م مجموعهٔ امثال و تمثیلات به زبان فارسی و هندوستانی از تامس روبک و دکتر گونتر - که از اعضای انجمن آسیایی بودند - زیر نظر ویلسن در شهر کلکته به انگلیسی چاپ شد. آن‌ها مطالب کتاب را از ایران و هندوستان گردآوری و در دو فصل تدوین کردند. فصل نخست این کتاب مثل‌های فارسی را در برمی‌گیرد که خود از دو بخش مثل‌ها و تمثیل‌های برگرفته از کتاب شاهد صادق و مثل‌ها و تمثیل‌های گردآوری شده، پدید آمده است. در ۱۹۱۳ م مجموعه‌ای به نام ضرب‌المثل‌های فارسی با تلاش م.ع. غفاروف گردآوری شد و با مقدمه، تشریح، تفسیر و برگردان به روسی از و. آ. گاردلفسکی در مسکو به چاپ رسید. کتاب این پژوهشگر دارای ۵۰۰ مثل و تمثیل است. در ۱۹۶۵ م کتاب مثل‌ها و تمثیلهای تاجیکی و مشابه روسی آن‌ها از یا. ای. کالونتاروف در شهر دوشنبه به چاپ رسید. در این مجموعه که با روش جایگاهی یا گروهی تدوین شده، گذشته از ترجمهٔ مثل‌های تاجیکی به روسی و تعدادی مثل‌های روسی مشابه، مثل‌ها و تمثیل‌ها به‌صورت اصلی خود آمده‌اند. در این سال‌ها پژوهشگران به گردآوری ضرب‌المثل‌های محلی نیز روی آوردند. دکتر منوچهر ستوده برخی «مثل‌های فیروزکوهی» را -

که به زبان مازندرانی است ـ در مجلهٔ فرهنگ ایران زمین (سال ۱۲، صص ۲۶۳ـ۳۷۳) و «امثال سمنانی» را نیز در همین مجله (سال ۲، صص ۸۰ ـ ۹۲) به چاپ رسانده است. ایرج افشار «مثل‌های یزدی» را در مجلهٔ فرهنگ ایران زمین (سال ۲، صص ۳۷۷ ـ ۳۹۲) و احمد اقتداری «مثل‌های لارستانی» را باز در همین مجله (سال ۲، صص ۲۳۳ـ۲۵۳) به چاپ رسانده‌اند. مهدی پرتوی آملی در کتاب فرهنگ عوام آمل (۱۳۵۸ش) چند ضرب‌المثل مازندرانی، ابراهیم شکورزاده در عقاید و رسوم مردم خراسان (۱۳۶۳ش) ضرب‌المثل‌هایی چند از خراسان و بهرام داوری در ضرب‌المثل‌های بختیاری چند ضرب‌المثل بختیاری آورده‌اند. از دیگر پژوهشگرانی که در گردآوری مثل‌های فارسی به کاری ارزنده دست زده‌اند، احمد شاملو است. وی از روزگار جوانی به گردآوری مجموعه‌ای بزرگ از مثل‌های فارسی پرداخته و به آن نام کتاب کوچه نهاده است؛ این مجموعه، فرهنگ لغات، اصطلاحات، تعبیرات و ضرب‌المثل‌های فارسی را در چندین جلد دربرمی‌گیرد و تا ۱۳۷۴ ش هفت مجلد از این مجموعهٔ بزرگ به چاپ رسیده است. در این زمینه از کتاب‌هایی چون مثل‌ها و حکمتها در آثار شاعران قرن سوم تا یازدهم هجری از دکتر رحیم عفیفی (۱۳۷۱ ش)، ضرب‌المثل‌های انگلیسی، فارسی، عربی از محمد فخر (۱۳۶۸ ش)، ضرب‌المثل‌های برگزیدهٔ ایران و جهان از ش. لامعی (۱۳۷۲ ش)، ضرب‌المثل‌های معروف ایران از مهدی سهیلی (۱۳۴۹ ش)، کاوشی در امثال و حکم فارسی از سید یحیی برقعی (۱۳۶۷ ش) ضرب‌المثل‌ها از مرسده (۱۳۴۳ش) و ضرب‌المثل آشوری از گیورگیس توبیا که برگردانی از انگلیسی و عربی است (۱۹۷۰م)، می‌توان نام برد.

منابع: امثال و حکم؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۱۴۹۷/۵ـ۱۴۹۸؛ داستان‌نامهٔ بهمنیاری؛ شهر سمک؛ صراحی می‌ناب؛ ضرب‌المثلهای انگلیسی، فارسی، عربی؛ ضرب‌المثلهای برگزیدهٔ ایران و جهان؛ ضرب‌المثلهای معروف ایران؛ عقاید و رسوم مردم خراسان؛ فرهنگ اشعار صائب؛ فرهنگ عوام آمل؛ فرهنگ عوامانه؛ فرهنگ کنایات؛ فرهنگ معاصر؛ قند و پند از علی اکبر دهخدا؛ کاوشی در امثال و حکم فارسی؛ کتاب کوچه؛ گزیدهٔ امثال و حکم دهخدا؛ مثلها و حکمتها؛ مثلهای فارسی از کتاب شاهد صادق؛ مجمع‌الامثال؛ جلال خالقی مطلق، «گردشی در گرشاسپنامه»، ایران نامه، سال ۲، صص ۱۳۸ـ۱۴۷؛ خ.گ کوراوغلی، «مثلها و تمثیلهای فارسی»، پیام نوین، سال ۶، شمارهٔ ۵، صص ۱۷ـ۳۱.

جوادیان

ضعف تألیف (za**ɛ**f-e.ta**ɛ**.lif)، آن است که سخن با وجود فصاحت* الفاظ، مطابق اصول دستور زبان نباشد و به همین دلیل، کلام دیرفهم گردد: «پسران وزیر ناقص‌عقل ـ به گدایی به روستا رفتند» که منظور سعدی، پسران ناقص‌عقلِ وزیر است و شاعر در این‌جا از قواعد نحو عربی پیروی کرده است. ضعف تألیف هنگامی روی می‌دهد که گوینده از دستور زبان و اصول صرف و نحو آن آگاهی کافی نداشته باشد. در آثار گویندگانی که زبان فارسی، زبان دوم آنان است، این عیب بیشتر دیده می‌شود، مانند این جملهٔ غلامحسین ساعدی: «می‌آید خانه دخلت را درمی‌آورد.» آوردن برخی عبارات، همچون «می‌ریم [= می‌رویم] که داشته باشیم»، «در رابطه با»، «فلان کار توسط فلان شخص انجام می‌شود»، یا اغلاط املایی همچون «خدمتگذار» و «ذغال» و مانند آن‌ها همگی از نمونه‌های ضعف تألیف در نوشته‌های معاصران است. ضعف تألیف یکی از عیوب فصاحت شمرده می‌شود.

منابع: آیین سخن، ۱۱؛ اصول علم بلاغت، ۲۱ـ۲۲؛ زیب سخن، ۴۵/۱؛ زیورهای سخن، ۲۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۰۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۷۵۳/۲ـ۷۵۴؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۱ـ۱۳؛ لغت‌نامه، زیر «ضعف»؛ معانی، شمیسا، ۵۲ـ۵۳؛ معانی و بیان، همایی، ۳۰؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۹۳.

عباسپور

ط ط

طباق ← مطابقه

طبقات (ta.ba.qāt)، جمع طبقه، گونه‌ای از فرهنگ‌های زندگینامه‌ای که تخصص و زمینهٔ فعالیت تمامی چهره‌های معرفی شده در آن‌ها یکسان است یا آن‌که همگی آن‌ها دارای یک مذهب هستند. پیدایی طبقات به سال‌های پایانی سدهٔ یکم و به‌ویژه سدهٔ دوم هجری می‌رسد. در آن زمان، مسلمانان به قرآن ، حدیث، نحو و ادب عربی توجه فراوانی می‌ورزیدند؛ از همین رو دانشمندانی که به این دانش‌ها می‌پرداختند، ناگزیر به پژوهش و بررسی دربارهٔ درستی یا نادرستی اسناد و مدارک مربوط به آن‌ها بودند. از همین‌جا بود که توجه به راویان این اسناد و مدارک بالا گرفت و راویان هر رشته زیر هر طبقهٔ ویژهٔ خود قرار گرفتند تا بر پایهٔ تخصص خویش، سنجیده و ارزیابی شوند. بدین ترتیب، زندگینامه*های شاعران، فقیهان، ادیبان، نحویان و مانند آن‌ها پدید آمد و طبقات گوناگونی شکل گرفت که برخی از مهم‌ترین آن‌ها از این قرار هستند:

۱ـ طبقات صحابه : عبیدالله پسر ابوابراهیم ابورافع نخستین کسی بود که اسامی گروهی از صحابه را به‌دلیل شرکت در جنگ‌های حضرت علی(ع) و حضورشان در کنار وی، در کتابی گرد آورد. اما کهن‌ترین کتابی که دربارهٔ زندگی صحابه بازمانده است، مجموعهٔ هشت جلدی طبقات‌الکبری نوشتهٔ ابن سعد کاتب واقدی (ـ۲۳۰ق) است که دو جلد نخست آن به سیرهٔ پیامبر اکرم(ص) و مغازی او اختصاص دارد و شش جلد بعدی آن، ویژهٔ صحابه و تابعان است. رجال‌نویسان شیعه به زندگی صحابیانی که پشتیبان حضرت علی(ع) بودند، توجه بیشتری می‌ورزیدند و به دیگران ـ مگر آنانی که پیش از رحلت پیامبر(ص) درگذشتند ـ چندان علاقه و توجهی نشان نمی‌دادند. شیخ‌الطائفه ابوجعفر محمد بن حسن طوسی (ـ۴۶۰ق) در رجال طوسی که از کهن‌ترین کتاب‌های شیعه در زمینهٔ طبقه‌نویسی صحابه است، از ۴۶۷ صحابی نام می‌برد که ۳۸ تن آنان زن هستند. با این همه، نوشتن نخستین زندگینامه‌ها دربارهٔ صحابه از سدهٔ چهارم هجری آغاز گردید.از میان معروف‌ترین طبقات صحابه می‌توان به معرفة‌الصحابه و اسماءالصحابه نوشتهٔ ابوعبدالله محمد بن اسحاق اصفهانی، معروف به ابن منده (ـ۳۸۵ق)، معرفة‌الصحابه نوشتهٔ حافظ ابونعیم اصفهانی (ـ۴۳۰ق)، الاستیعاب فی معرفة‌الاصحاب نوشتهٔ ابوعمر یوسف بن عبدالله قرطبی، معروف به ابن عبدالبر (ـ۴۶۳ق)، اسدالغابه

طبقات

فی معرفة‌الصحابه نوشتهٔ ابن اثیر (ـ۶۳۰ق) و الاصابة فی تمییزالصحابه نوشتهٔ ابن حجر عسقلانی (ـ۸۵۲ق) اشاره کرد.

۲ـ طبقات محدثان و حافظان حدیث: کهن‌ترین کتاب بازمانده دربارهٔ راویان حدیث از آن شیعیان است. گفتنی است که شیعیان چهار کتاب مهم و بنیادی دربارهٔ محدثان و راویان حدیث دارند که عبارتند از اختیار معرفة‌الرجال که گزیده‌ای از معرفة‌الناقلین من الائمة‌الصادقین نوشتهٔ ابوعمر محمد بن عمر بن عبدالعزیز کشی، محدث ایرانی است که به دست شیخ طوسی انجام یافته است، الفهرست والابواب / الرجال هر دو نوشتهٔ شیخ طوسی و فهرست نجاشی نوشتهٔ ابوالعباس احمد بن علی نجاشی (ـ۴۵۰ق). تا پیش از پرداختن سنّیان به نگارش زندگینامهٔ محدثان، دو کتاب دیگر نیز در همین باره به دست شیعیان تألیف گردید: معالم‌العلمای ابن شهر آشوب مازندرانی (۵۸۸ق) و فهرست منتجب‌الدین ابوالحسن علی بن عبیدالله رازی (ـ۶۱۰ق). چندی بعد در سدهٔ هشتم هجری، علامهٔ حلی (ـ۷۲۶ق) کتابی به نام خلاصة‌الاقوال نوشت که به رجال علامه آوازه دارد و فهرستی از محدثان را در خود دارد. پس از علامهٔ حلی، ده‌ها کتاب دیگر در این زمینه تألیف شده که بیشتر آن‌ها به دست شیعیان ایرانی انجام یافته است، مانند مجمع‌الرجال زکی الدین عنایت‌الله علی قهپایی (ـ۱۰۱۶ق)، ریاض‌العلمای میرزا عبدالله افندی تبریزی (ـح ۱۱۳۰ق) و فوائدالرضویهٔ حاج شیخ عباس قمی به فارسی. گردآوری زندگینامهٔ محدثان در میان سنیان نیز سابقه‌ای دیرینه دارد،اما آن‌هایی که از دستبرد ایام در امان مانده‌اند، از سدهٔ ششم هجری فراتر نمی‌روند. الکمال فی اسماءالرجال تألیف تقی‌الدین ابومحمد عبدالغنی بن عبدالواحد جماعیلی (ـ۶۰۰ق) کهن‌ترین کتاب سنیان در این زمینه است. از دیگر زندگینامه‌های محدثان که به دست سنیان تدوین یافته، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: الکمال فی معرفة الرجال محب‌الله بن محاسن بغدادی، معروف به ابن نجار (ـ۶۴۳ق)؛ تهذیب‌الکمال جمال‌الدین یوسف مزی (ـ۷۴۲ق) و لسان‌المیزان شهاب‌الدین ابوالفضل احمد بن علی حجر عسقلانی (ـ۸۵۲ق)

۳ـ طبقات فقیهان: کتاب‌هایی که به «طبقات‌الفقها» آوازه دارند، شرح احوال علمای یک مذهب در رشته‌های گوناگون هستند، نه فقط دانش فقه. مثلاً کتاب‌هایی چون ریاض‌العلمای میرزا عبدالله افندی و تأسیس‌الشیعهٔ سید حسن صدر (ـ۱۳۵۴ق) زندگینامهٔ علمای شیعه از فقیه، محدث، متکلم ،نحوی ،لغوی و قاری هستند، نه فقط دربارهٔ علمای یکی از رشته‌های علوم دینی یا ادبی. زندگینامه‌های فقیهان سنی را می‌توان در دو گروه بررسی کرد: نخست، آن‌هایی که زندگینامهٔ همهٔ فقیهان اهل سنت را دربرمی‌گیرند و توجهی به مکاتب فقهی فقیهان ندارند، مانند طبقات‌الفقهای ابواسحاق شیرازی، فقیه شافعی و متکلم ایرانی (ـ۴۷۶ق) و دوم ، زندگینامه‌هایی که تنها به علمای یکی از مکاتب فقهی می‌پردازند،مانند طبقات الشافعیة‌الکبری نوشتهٔ تاج‌الدین عبدالوهاب بن علی سبکی (ـ۷۷۱ق) و طبقات الحنابلهٔ ابوالحسین محمد بن ابی یعلی. از دیگر زندگینامه‌های معروف فقیهان می‌توان از این‌ها یاد کرد: طبقات‌المعتزلهٔ قاضی عبدالجبار همدانی (ـ ۴۱۵ق)؛ طبقات‌الاشاعرهٔ کمال‌الدین ابو عبدالله محمد بن محمد، معروف به ابن امام کاملیه (ـ۸۷۴ق) و طبقات الزبدیهٔ یحیی بن حسین صنعانی (ـح ۱۰۳۵ق).

۴ـ طبقات قرائت‌شناسان و مفسران: چند سال پس از رحلت پیامبر اکرم(ص)، اختلافاتی میان مسلمانان بر سر قرائت صحیح قرآن پیدا شد. علم قرائت قرآن به منظور برطرف ساختن این اختلافات سربرآورد. اصول این علم عمدتاً متکی بر قاریانی بود که شمار آن‌ها را به اختلاف، هفت، ده،چهارده و بیست و پنج می‌دانستند؛ از همین رو، نوشتن زندگینامهٔ همین قاریان جزو فعالیت‌های مسلمانان قرار گرفت. از کهن‌ترین این نوع زندگینامه‌ها، طبقات‌القرای ابوعمر عثمان بن سعید دانی، معروف به ابن صیرفی، عالم اندلسی (ـ۴۴۴ق) است. طبقات القرای شمس‌الدین ابوعبدالله محمد بن احمد بن عثمان بن قایماز،معروف به ذهبی (ـ۷۴۸ق) و غایة‌النهایة فی طبقات‌القرای شمس‌الدین ابوالخیر محمد بن جزری (ـ۸۳۲ق) نیز در شمار زندگینامه‌های قاریان هستند. در نخستین فرهنگ‌های دورهٔ اسلامی به‌دلیل حضور پیامبراکرم(ص) و صحابه‌ای که همواره در کنار ایشان بودند، نیاز چندانی به تفسیر قرآن احساس نمی‌شد. اما با برآمدن فرقه‌های گوناگون اسلامی و نیز پیدایی نحله‌های گوناگون فکری در جامعهٔ اسلامی ، نیاز به تفسیر قرآن فزونی گرفت. بالا گرفتن شمار مفسران باعث شد تا برخی از پژوهشگران مسلمان به فکر تدوین زندگینامهٔ آنان بیفتند؛ اما این کار مدت‌ها صورت نپذیرفت. تا آن‌که جلال‌الدین عبدالرحمان سیوطی (ـ۹۱۱ق) نخستین زندگینامهٔ مفسران قرآن را با نام طبقات‌المفسرین که در برگیرندهٔ زندگی ۱۳۶ مفسر بود، در اواخر سدهٔ نهم هجری تألیف کرد. سپس شمس‌الدین محمد بن علی داودی (ـ۹۴۵ق) که شاگرد سیوطی بود، خود ،کتاب تازه‌ای در زندگینامهٔ مفسران گردآورد و به تقلید از استاد خویش، آن را

طبقات‌المفسرین نامید.

۵ ـ طبقات قاضیان: نخستین کتابی که در جهان اسلام در زندگینامهٔ قاضیان نوشته شده اخبار قضاة‌البصره تألیف ابوعبیده معمر بن مثنی بصری (ـ۲۰۹ق) است. از دیگر کتاب‌های نوشته شده در این زمینه می‌توان به الولاة‌والقضاة ابوعمر محمد بن یوسف کندی (ـ پس از ۳۵۵ق) ، اخبار قضاة بغداد ابوالحسن علی بن انجب بغدادی (ـ ۶۷۴ق) و اخبارالقضاة‌الشعرا اشاره کرد. کتاب اخیر که نوشتهٔ ابوبکر احمد بن کامل شجری (ـ۳۵۰ق) است، زندگینامهٔ قاضیانی است که شعر نیز می‌سرودند.

۶ـ طبقات فیلسوفان : کهن‌ترین زندگینامهٔ فیلسوفان که باقی مانده ،گزیدهٔ صوان‌الحکمهٔ ابوسلیمان محمد بن طاهر منطقی سجستانی است که زندگینامهٔ فیلسوفان شناختهٔ جهان مدیترانه‌ای در دورهٔ پیش از اسلام و نخستین سال‌های دورهٔ اسلامی را دربرمی‌گیرد. سپس ابوالحسن علی بن زید بیهقی (ـ۵۶۵ق) ذیلی بر این کتاب نوشت که تتمهٔ صوان‌الحکمه نام دارد و با نام تاریخ حکماء الاسلام در دمشق به چاپ رسیده است. ترجمهٔ فارسی این ذیل که در سدهٔ هفتم هجری انجام یافته، در ۱۹۳۵م به کوشش محمد شفیع در لاهور منتشر شده است. از دیگر زندگینامه‌های فیلسوفان می‌توان از این‌ها نام برد: اخبارالعلما باخبارالحکمای جمال‌الدین علی بن یوسف، معروف به ابن قفطی (ـ۶۴۶ق) در شرح احوال فیلسوفان و ریاضیدانان یونانی و اسلامی از کهن‌ترین ایام تا روزگار مؤلف؛ نزهة‌الارواح و روضة‌الافراح شمس‌الدین محمد بن محمود شهرزوری در شرح زندگانی ۱۲۷ تن از حکما که ترجمهٔ فارسی آن نیز که به همت مقصود علی تبریزی در ۱۰۱۱ق انجام شده در دست است؛ سمرالفلاسفهٔ عبدالستار بن قاسم لاهوری که در سدهٔ یازدهم هجری به فارسی تدوین یافته است؛ محبوب‌القلوب قطب‌الدین محمد بن شیخ علی اشکوری که در سدهٔ یازدهم هجری به نظم ونثر فارسی تألیف گردیده است؛ جامع عباسی عباس بن محمد حسین هروی خراسانی که در ۱۲۵۰ق تدوین یافته است؛ مطرح‌الانظار فی تراجم اطباءالاعصار و فلاسفة‌الامصار نوشتهٔ میرزا عبدالحسین خان فیلسوف‌الدوله (ـ پس از ۱۳۵۸ق). گفتنی است با انتشار کتاب سیر حکمت در اروپا تألیف محمد علی فروغی (ـ۱۳۲۱ش)، نوشتن زندگینامهٔ فیلسوفان در ایران از قالب سنتی خود بیرون آمده و در پی آن، کتاب‌های فراوانی در این زمینه نوشته یا به فارسی ترجمه شده است، مانند تاریخ فلسفهٔ غرب برتراند راسل؛ تاریخ فلسفهٔ کاپلستون؛ تاریخ فلسفهٔ اسلامی حنا الفاخوری و تاریخ فلسفهٔ اسلام مرتضی مدرسی.

۷ـ طبقات صوفیان : میان زندگینامه‌های صوفیان با سایر زندگینامه‌ها، تفاوتی اساسی وجود دارد. در شرح احوال صوفیان از چیزهایی سخن می‌رود که تجربهٔ آن‌ها برای هرکسی،حتی اگر پیر طریقت هم باشد،نشدنی است. از همین رو، باید با زندگینامه‌های صوفیان با احتیاط برخورد کرد. از نخستین زندگینامه‌های صوفیان می‌توان به دو کتاب طبقات‌النساک ابو سعید احمد بن محمد بن زیاد بصری، معروف به ابن اعرابی (ـ۳۴۰ق) و الشیوخ ابوبکر دقی نیشابوری اشاره کرد که متأسفانه هیچ‌یک از آن دو باقی نمانده است. کهن‌ترین زندگینامهٔ صوفیان که به دست مانده است، طبقات‌الصوفیه نام دارد که ابو عبدالرحمان سلمی نیشابوری (ـ۴۱۲ق) آن را تألیف کرده است. خواجه عبدالله انصاری (ـ۴۸۱ق) مطالب کتاب سلمی را با حذف اسناد، در مجالس ذکر و تدریس خود املا کرده و یکی از شاگردانش آن را تحریر کرده است. سپس در سدهٔ نهم هجری نورالدین عبدالرحمان جامی (ـ۸۹۸ق) این اثر خواجه عبدالله را که به فارسی دری آمیخته باگویش هروی است، تنقیح کرده و با افزودن زندگینامهٔ صوفیان متأخر، آن را نفحات‌الانس نامیده است. نخستین زندگینامهٔ مشایخ صوفیه به فارسی، کشف المحجوب هجویری است. البته این کتاب، زندگینامهٔ صرف نیست و درواقع پاسخی است به پرسش‌هایی دربارهٔ طریقت، رموز و اشارات صوفیان. از دیگر زندگینامه‌های مشایخ صوفیه می‌توان به این‌ها اشاره کرد: الرسالة‌القشیریهٔ ابوالقاسم قشیری (ـ۴۶۵ق) ؛ مناقب‌العارفین شمس‌الدین احمد افلاکی (ـ۷۶۱ق) ؛ تذکرة‌الاولیای عطار نیشابوری (ـ ۶۸۱ق)؛ سفینة‌الاولیا و سکینة‌الاولیا هر دو نوشتهٔ محمد داراشکوه ،شاهزادهٔ عارف مسلک تیموری در هند (ـ۱۰۹۶ق) ؛ ریاض‌العارفین نوشتهٔ رضا قلی خان هدایت ؛ بستان‌السیاحهٔ زین‌العابدین شیروانی ؛ طرایق الحقایق محمد معصوم شیرازی و سرانجام جستجو در تصوف ایران نوشتهٔ دکتر عبدالحسین زرین‌کوب.

۸ ـ طبقات نحویان و لغویان: نخستین کسی که صرف و نحو عربی را بنیاد گذارد، ابوالاسود ظالم بن عمر دوئلی (ـ۶۹ق)، از یاران حضرت علی (ع) بود. سپس شاگردان وی به گسترش صرف و نحو پرداختند. چیزی نگذشت که شمار نحویان بسیار بالا گرفت، تا آن‌جا که در نیمهٔ دوم سدهٔ سوم هجری که نخستین زندگینامهٔ نحویان تألیف گردید، شمار آنان از یکصد تن گذشته

بود. طبقات‌النحاة‌البصریین نوشتهٔ ابوالعباس محمد بن یزید بصری، معروف به مبرد (ـ۲۸۵ق) که در شمار نخستین زندگینامه‌های نحویان است، زندگینامهٔ نحویان مکتب بصره را در خود دارد. اما طبقات‌النحویین واللغویین ابوبکر محمد بن حسین زبیدی (ـ ۳۶۸ق) زندگینامهٔ تمامی نحویان و لغویان از ابوالاسود دوئلی تا روزگار مؤلف را شامل می‌شود. برخی از مهم‌ترین زندگینامه‌های نحویان و لغویان عبارتند از طبقات النحاة از صفی‌الدین احمد بن علی عرشانی یمنی (ـ۵۹۰ق)، انباة‌الرواة علی انباه‌النحاة از جمال‌الدین علی بن یوسف قفطی، معروف به قاضی اکرم (ـ۶۴۶ق)، الجمع‌المثاة فی اخبار‌اللغویین و النحاة از تاج‌الدین ابو محمد احمد بن عبدالقادر بن مکتوم (ـ۷۴۹ق) و بغیة‌الوعاة جلال‌الدین سیوطی (ـ۹۱۱ق) که سودمندترین و فراگیرترین زندگینامهٔ نحویان و لغویان است.

۹ـ طبقات اطبا: کتاب‌هایی که پیشتر در زندگینامهٔ پزشکان می‌نوشتند، زندگی فیلسوفان را نیز دربرمی‌گرفت ، زیرا بیشتر فیلسوفان در پزشکی و بسیاری از پزشکان در فلسفه دست داشتند. یکی از کهن‌ترین زندگینامه‌های پزشکان و فیلسوفان تاریخ‌الاطبا والحکما نام دارد که ابویعقوب اسحاق بن حنین (ـ۲۹۸ق) آن را تألیف کرده است. در سده‌های سوم و چهارم هجری نیز چند زندگینامهٔ پزشکان پدیدآمد که از آن شمارند سیرة‌الحکمای محمد بن زکریای رازی (ـ۳۱۳ق)، اخبار‌الاطباء‌المنجمین ابن دایه (ز ۳۴۰ق) و ادب‌الطبیب اسحاق بن علی‌الرهاوی که متأسفانه هیچ‌کدام باقی نمانده‌اند. معروف‌ترین زندگینامهٔ پزشکان در سدهٔ چهارم هجری طبقات الاطباء‌الحکما نام دارد که ابوداود سلیمان بن حسان اندلسی،معروف به ابن جلجل، پزشک دربار هشام دوم اموی آن را در ۳۷۷ق گرد آورده است. این کتاب به فارسی ترجمه و به همت انتشارات دانشگاه تهران منتشر شده است. عیون‌الانباء فی طبقات‌الاطباء پرآوازه‌ترین زندگینامهٔ پزشکان به عربی[۳]ست که ابن ابی اصیبعه ، پزشک دمشقی (ـ ۶۶۸ق) در آن به شرح احوال تقریباً چهار صد پزشک پرداخته است. در ایران نیز نگارش زندگینامهٔ پزشکان سابقه داشته است. از جملهٔ این نوع زندگینامه‌ها می‌توان به حالات‌الحکما از نویسنده‌ای گمنام، مطرح‌الانظار فی تراجم اطباء‌الاعصار و فلاسفة‌الامصار از عبدالحسین خان زنوزی ، ملقب به فیلسوف‌الدوله (ـ پس از ۱۳۵۸ق) ، تاریخ طب در ایران پس از اسلام از دکتر محمود نجم‌آبادی و ترجمهٔ کتاب‌های تاریخ پزشکی ایران و طب در دورهٔ صفویه از سیریل الگود اشاره کرد.

۱۰ـ طبقات خوشنویسان : نخستین کسانی که به شرح زندگی خوشنویسان پرداختند، تاریخ‌نگاران یا نویسندگان زندگینامه‌های عمومی بودند. در ایران، نخست تاریخ‌نگاران یا نویسندگان زندگینامهٔ شاعران به شرح احوال خوشنویسان پرداختند. کتاب‌هایی همچون جامع مفیدی ، حبیب‌السیر ، تذکرهٔ نصرآبادی ، مجمع‌الخواص ، عالم‌آرای عباسی و خلاصة‌التواریخ زندگینامهٔ بسیاری از خوشنویسان را آورده‌اند. نخستین کتاب فارسی که فقط به زندگینامهٔ خوشنویسان پرداخته است، گلستان هنر نام دارد که قاضی میر احمد منشی قمی، تاریخ‌نگار و ادیب دورهٔ صفوی (ـ پس از ۱۰۱۵ق) آن را تألیف کرده است. تذکرة‌الخطاطین/ امتحان‌الفضلا نوشتهٔ میرزا سنگلاخ خبوشانی (ـ۱۲۹۴ق) که در میانهٔ دورهٔ قاجار گردآوری شده نیز ویژهٔ زندگینامهٔ خوشنویسان است. گفتنی است که بزرگ‌ترین فرهنگ زندگینامه‌ای خوشنویسان، احوال و آثار خوشنویسان نام دارد که مهدی بیانی آن را در شرح احوال ۲۳۵۲ خوشنویس تألیف کرده است. مجلات ادبی ـ هنری ایران، مانند هنر و مردم ، پیام نوین ، یادگار ، ارمغان و ادبستان نیز درمعرفی بسیاری از خوشنویسان و آثار ایشان کوشش‌های ارزنده‌ای کرده‌اند، چندان‌که زندگینامهٔ شمار فراوانی از آنان را می‌توان در لابلای این نشریه‌ها پیدا کرد.

۱۱ـ طبقات نسابان : طبقات‌النسابین تألیف ابوعلی محمد بن اسعد جوانی (ـ۵۸۸ق) از نخستین زندگینامه‌های نسابان است که زندگینامه‌نویسان شیعه در شرح احوال نسب‌شناسان نوشته‌اند. در سدهٔ چهاردهم هجری نیز دو کتاب گرانقدر در طبقهٔ نسب‌شناسان تألیف گردیده است: طبقات‌النسابین عبدالرزاق آل کمونه (ـ۱۳۲۴ق) و طبقات‌النسابین آیت‌الله سید شهاب‌الدین مرعشی نجفی.

۱۲ـ طبقات شاعران: مهم‌ترین گونهٔ طبقات است. نخستین کتاب در شرح احوال شاعران تازی یا تازی‌گو به قلم محمد بن عبدالسلام جمحی (ـ۲۳۱ق) پدید آمده است. بیشتر کسانی که پس از جمحی به زندگینامهٔ شاعران پرداختند، ایرانی یا ایرانی‌تبار بودند، مانند ابن قتیبهٔ دینوری (ـ۲۷۶ق) با طبقات‌الشعرا/الشعر والشعرا، ابوعبدالله محمد بن عمران مرزبانی (ـ۳۸۴ق) با اشعار‌الخلفا و اشعار‌النسا و ابوعبدالله هارون بن علی بغدادی، معروف به ابن ابی منصور (ـ۳۵۲ق) با البارع فی اخبار الشعراء‌المولدین. نگارش زندگینامهٔ شاعران، امروزه نیز در کشورهای عربی رونق فراوان دارد. از میان چهره‌های برجسته در

این عرصه می‌توان جرجی زیدان (ـ۱۳۳۲ق/۱۹۱۴م) و شیخ علی خاقانی را نام برد. اما کهن‌ترین کتاب فارسی که در زمینهٔ زندگینامهٔ شاعران به دست ما رسیده است، لباب‌الالباب محمد عوفی (ـ پس از ۶۳۰ق) است که به تقلید از یتیمة‌الدهر ثعالبی نوشته شده است. برخی از مهم‌ترین زندگینامه‌های شاعران که به فارسی تدوین شده‌اند، از این قرارند: تذکرة‌الشعرای دولتشاه سمرقندی (۸۹۲ق) ، تحفهٔ سامی سام میرزا (ـ۹۷۴ق)، خلاصة‌الاشعار و زبدة‌الافکار تألیف تقی‌الدین کاشی (۹۸۵ق)، عرفات العاشقین اثر تقی‌الدین بن معین‌الدین اوحدی بلیانی (۱۰۲۲ـ ۱۰۲۴ق)، تذکرهٔ میخانه از ملا عبدالنبی فخرالزمانی قزوینی (۱۰۴۰ق)، ریاض‌العارفین تألیف رضا قلی‌خان هدایت (۱۲۶۰ق)، تذکرهٔ نصرآبادی از میرزا محمدطاهر نصرآبادی (۱۰۸۳ـ۱۰۹۰ق)، ریاض‌الشعرای والهٔ داغستانی (۱۱۶۱ق)، خزانهٔ عامرهٔ میرغلامعلی آزاد بلگرامی (ـ۱۲۰۰ق)، آتشکدهٔ لطفعلی بیگ آذر (ـ۱۱۹۵ق)، سفینهٔ خوشگوی میر افضل سرخوش، انجمن خاقان از راوی باینذری (۱۲۴۳ق)، گنج شایگان اثر میرزا محمد طاهر دیباچه نگار (۱۲۷۲ق)، تذکرهٔ بزرگ مجمع‌الفصحای رضا قلی خان هدایت (۱۲۸۸ق)، حدیقة‌الشعرای احمد دیوان بیگی (ـ۱۳۱۰ق)، سخن و سخنوران بدیع‌الزمان فروزانفر، تذکرهٔ شعرای آذربایجان محمود دیهیم (۱۳۶۷ش) و تذکرهٔ شاعران کرمان حسین بهزادی اندوهجردی (۱۳۷۰ش). انواع گوناگون طبقات، به همین موارد برشمرده محدود نمی‌شود، بلکه می‌توان به تعداد شاخه‌های مختلف علوم، طبقات نیز تصور کرد، مانند طبقات خوانندگان، طبقات نوازندگان، طبقات بخیلان، طبقات نادانان، طبقات نابینایان نامی، طبقات چاپلوسان، طبقات پارسایان و مانند آن‌ها. امروزه نیز پرداختن به زندگینامهٔ کسانی که در یک زمینهٔ تخصصی فعالیت می‌کنند، در سراسر جهان تداول دارد؛ با این تفاوت که کمتر سراغی از به کارگیری اصطلاح طبقات یا طبقه‌نویسی می‌توان گرفت. از میان انبوهی از این نوع زندگینامه‌ها، که در زبان انگلیسی به آن‌ها Who is who می‌گویند، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: بزرگان فیزیک، فرهنگ خاورشناسان، ریاضیدانان نامی، بزرگان و سخن‌سرایان همدان ، برندگان نوبل ادبی، شرح‌حال تخصصی استادان و دانشیاران کشور ، حافظ پژوهان و حافظ پژوهی ، عرفای کرمان ، فرهنگ داستان نویسان ایران ، گفتگو با همسران هنرمندان ، چشمهٔ روشن ، مصاحبه با تاریخ سازان ، شرح احوال و اشعار شاعران بی‌دیوان ، دانشمندان و سخن‌سرایان فارس، تذکرهٔ شعرای یزد و مجموعهٔ نسل قلم که به بررسی زندگی و آثار نویسندگان تراز اول جهان می‌پردازد.

منابع: فرهنگ زندگی‌نامه‌ها، ۲۵ـ۳۶؛ فرهنگ فارسی ، ۲۲۱۰؛ الفهرست ، در صفحان فراوان؛ فهرست کتابهای چاپی فارسی ، ۳۴۴۲ـ ۳۴۴۵؛ لغت‌نامه ، زیر«طبقات».

قاسم‌نژاد

طبیعت‌گرایی ← ناتورالیسم

طرح (tarh)، معادل اصطلاح انگلیسیِ sketch ، اثر توصیفی و کوتاهِ نمایشی یا روایی است. طرح، در تآتر، یک صحنهٔ نمایشیِ مختصر و مستقل است؛ و گاه، اثر نمایشیِ کوتاهی است از همان نوعی که در جُنگ نمایش (revue : نمایشی که همراه با رقص و آواز است و در آن شخصیت‌های اجتماعی مورد تمسخر قرار می‌گیرند) می‌توان یافت، یا به عنوان یک پیش‌پرده (curtain- raiser : نمایشِ کوتاهی که پیش از نمایش اصلی روی صحنه اجرا می‌شود و گاهی نیز همراه با موسیقی است) یا بخشی از دیگر انواع تآتر تفریحی. نمونهٔ خوب این نوع طرح را می‌توان در آخرین اتوبوس از هرلد پینتر یافت. همچنین، طرح به مفهومی گسترده، شکلی از نمایش و گونه‌ای از مونودرام (که تنها یک شخصیت دارد) محسوب می‌شود. اما طرح، در حوزهٔ ادبیات داستانی* و به مثابهٔ نوعی از نثر روایی، قطعهٔ کوتاهی است که به توصیفِ یک شخصیت*، یک صحنه، یا یک حادثه ـ و کلاً وصف خصوصیاتِ مکان یا موقعیتی از محیط بیرون، و شخصیت واحدی ـ می‌پردازد. قطعهٔ «عدل» از مجموعه داستانِ خیمه‌شب‌بازی و «یک چیز خاکستری» از مجموعهٔ روز اول قبر (هر دو) نوشتهٔ صادق چوبک، نمونه‌های هستند از طرح موقعیت. «ویلان‌الدوله» از مجموعه داستانِ یکی بود یکی نبود نوشتهٔ محمدعلی جمالزاده هم (البته در آن‌جا که نویسنده به توصیف خصوصیت‌های ویلان‌الدوله می‌پردازد) نمونه‌ای است از یک طرح شخصیت. محمود طیّاری نیز در طرح‌ها و کلاغ‌ها تعدادی طرح دارد. برخی منتقدان طرح را با داستان* (به‌ویژه داستان کوتاه*) مقایسه کرده‌اند و نتایجی این چنین گرفته‌اند: ۱ـ طرح جنبه‌ای توصیفی دارد و داستان خط واقعه‌ای را دنبال می‌کند. ۲ـ طرح از اوضاع و احوال سخن می‌گوید و داستان از وقایع و موقعیت‌ها. ۳ـ طرح تأکیدش بر چگونگی چیزی، مکانی و شخصی است و حادثه، صحنه* یا

شخصیت واحدی را نشان می‌دهد، ولی داستان بر آنچه وقوع یافته و خواهد یافت، تأکید دارد. ۴ـ طرح، بر خلاف داستان کوتاه، ساختمان منظمی ندارد و القاکنندهٔ تأثیر واحدی نیست. ۵ ـ داستان روایت کنشی است که غالباً خصوصیات پویایی دارد، در حالی که خصوصیات طرح ایستا است. برای نمونه، در طرح شخصیت، اگر شخصی در طول روز نشان داده شود، وضع و حال او تغییر نمی‌کند و اگر حادثه‌ای برایش اتفاق بیفتد، فقط برای این است که ویژگی‌هایِ شخصیت او نشان داده شود. درخور یادآوری است که گاهی، شاعران معاصر ایرانی برخی شعرهای خود را طرح می‌نامند. این شعرهایی که نامشان طرح است، غالباً شعرهایی کوتاه و وصفی هستند که در سرودن آن‌ها به ایجاز توجه زیادی شده است. شعر زیر، با نام «طرح»، از احمد شاملو نمونه‌ای است از این نوع اشعار: «شب \ با گلوی خونین\ خوانده‌ست\ دیرگاه\ دریا\ نشسته سرد\ یک شاخه\ در سیاهی جنگل \ به سوی نور\ فریاد می‌کشد.»

منابع: باغ آینه ، ؛ جهان داستان ، ۷-۹، ۳۶۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۲۰۷؛ کتاب نمایش، ۵۰/۱، ۹۶؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۸۰؛ هنر داستان‌نویسی ، ۴-۷؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,632; *The Concise Oxford Dictionary of Literar Terms*, Baldick,206.

ربیعیان

طردالعکس ← عکس

طرد و عکس ← عکس

طرفان (ta.ra.fān/tar.fān)، در لغت به معنی دو طرف، و در اصطلاح عروض، حذفی است که به معاقبت* دو طرف صورت پذیرد. طرفان را **طرفین** هم نامیده‌اند.

منابع: فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۷۶۶/۲؛ فرهنگ عروضی، ۶۴؛ لغت‌نامه، زیر «طرفان»؛ المعجم، ۶۵.

صفوی

طلب مجاوره ← حسن طلب

طمس (tams)، در لغت به معنی هلاک کردن و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف*های عروضی است، بدین صورت که پس از حذف دو سبب آخرِ رکن «فاع لاتن»، «ع» نیز حذف شود و به جای «فا»ی باقی‌مانده، «فع» می‌گذرانند. بدین ترتیب زحاف طمس پس از زحاف سلخ* به کار می‌رود. رکنی که چنین زحافی در آن صورت گیرد مطموس* نامیده می‌شود.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۲۰۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۷۶۹/۲ـ۷۷۰؛ فرهنگ عروضی، ۶۴؛ المعجم، ۵۶؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۹.

صفوی

طنز (tanz)،به معنی مسخره کردن و طعنه زدن و در اصطلاح ادبی، شعر یا نثری است که با دستمایهٔ طعنه به تمسخر و نشان دادن معایب، زشتی‌ها و مفاسد فرد و جامعه می‌پردازد. به بیان دیگر، طنز اشاره و تنبیهی اجتماعی است که هدفش اصلاح است نه مردم‌آزاری. طبیعت طنز بر خنده استوار است، اما برخلاف کمدی، خنده در طنز هدف نیست، بلکه وسیله‌ای است برای نشان دادن کاستیها و توجه دادن به آن‌ها. طنزنویس با درشت‌نمایی و اغراق در ناهنجاری‌ها، سعی در آفتابی کردن و نشان دادن اختلاف عمیق وضع نابسامان موجود با صورت آرمانی دارد. به عبارت دیگر، طنزنویس هنگامی که به موضوع معینی می‌خندد و آن را انکار می‌کند، در واقع آرمان مثبت خود را که در جهت مخالف آن قرار دارد، به تصریح یا تلویح، به خواننده عرضه می‌دارد. جانتن سویفت (۱۶۶۷ـ ۱۷۴۵م) طنز را آینه‌ای می‌داند که بینندگان عموماً چهرهٔ کسی جز خودشان را در آن کشف می‌کنند و می‌گوید که به همین دلیل است که کمتر کسی از آن می‌رنجد. فروید (۱۸۵۶ـ ۱۹۳۹م) دربارهٔ طنز چنین می‌گوید: «طنز اجتماعی‌ترین فعالیت روانی است. این نوع از ادب همیشه محتاج وجود شخص ثالث است تا آن را درک کند، چون هیچ‌کس آن را برای خود به‌وجود نمی‌آورد. طنز باید معترض نیز باشد و فقط در صورتی به‌نتیجه می‌رسد که با تمایلات مخالف تصادف کند.» کسی که در طنز مورد انتقاد قرار می‌گیرد، ممکن است یک فرد خاص یا یک تیپ، یک طبقه، ملت و حتی یک نژاد باشد. طنز را زادهٔ اعتراضی تعالی‌یافته دانسته‌اند که نویسندگانش آن را زیر فشارهای سیاسی و اجتماعی بیان کرده‌اند. این واژه معادل satire انگلیسی و برگرفته از satira و satura لاتین به معنی ظرف پر از میوه‌های مختلف است که به یکی از ایزدان کشاورزی هدیه می‌کردند. طنز در ادبیات غرب به دو نوع مستقیم و غیر مستقیم تقسیم می‌شود.

الف) در طنز مستقیم، سخنگو اول شخص است. این «من» امکان دارد بی‌واسطه یا به‌واسطهٔ شخصی دیگر ـ حریف/ adversarins ـ سخن گوید که کار حریف شرح و تفسیر طنزهای سخنگو است. طنز مستقیم برحسب شیوه‌های گوناگون دو طنزنویس کلاسیک رومی ـ هوراس (۶۵ ـ ۸ق‌م) و یوونال (؟۶۰ـ ؟۱۴۰م) ـ به دو دسته تقسیم می‌شود: ۱ـ طنز یوونالی/Juvenallian Satire که طنزی گزنده، تلخ و عصبی است و می‌کوشد با پیش کشیدن حقیقت به زبان طنز، انسان را از گرایش به زشتی‌ها بازدارد. سخنگو در این نوع طنز یک معلم جدی اخلاق است و فسادها و خطاها را که به‌نظر او کاملاً جدی هستند، بدون گذشت مطرح می‌کند. از میان انگلیسی‌نویسان آثار طنزآمیز سویفت و دکتر جانسن (۱۷۰۹ـ ۱۷۸۴م) و از میان فارسی‌نویسان طنزهای صادق هدایت (۱۲۸۱ـ ۱۳۳۰ش) را می‌توان از این‌گونه شمرد. ۲ـ طنز هوراسی/ Horatian Satire که با طنز ملایم، مؤدبانه و اغماض‌گرش سعی دارد با برجسته‌کردن بدی‌ها انسان را از غفلت درآورد و نیکی فطریش را به او یادآور شود. سخنگو در این نوع طنز شخصی مؤدب و زیرک است که گاه خود را نیز به سخره می‌گیرد و طنزش بیشتر مایهٔ تفریح است. در میان انگلیسی‌نویسان طنز ادیسن (۱۶۷۲ـ ۱۷۱۹م) و در میان فارسی‌نویسان اشعار طنزآمیز حافظ (ـ۷۹۱/۷۹۲ق) از این‌گونه طنزند. ب) در طنز غیر مستقیم، گروهی از شخصیت‌های ورّاج، متکبر و فضل‌فروش وجود دارند که نمایندگان شاخه‌های مختلف فکری و فلسفی هستند که طی بحثی، آرا و عقاید روشنفکرانهٔ دیگران را به نفع خود، به مسخره می‌گیرند. در این نوع طنز قهرمانانِ اثر، خود و عقاید خود را به سخره می‌گیرند و گاه نویسنده هم با آن‌ها همراه شده و گاه با گزینش سبک روایی ویژه مسخرگی آن را برجسته‌تر می‌کند. نوع مشهور این‌گونه طنز که نام آن از نام فیلسوف یونانی مینوپروس (۳ق‌م) گرفته شده است، طنز منیپی/ Menipean Satire نام دارد. کاندید اثر ولتر (۱۶۹۴ـ ۱۷۷۸م) نمونهٔ این‌گونه طنز است. افزون بر این دو نوع، نوع دیگری از طنز هم به نام زهرخند/ black humor وجود دارد که جنبهٔ غم‌انگیز و در عین حال مضحک زندگی را نشان می‌دهد. پوچ‌گرایان بسیار از این شیوه سود جسته‌اند، مانند سمیوئل بکت (۱۹۰۶ـ ۱۹۸۹م)، ادوارد آلبی (۱۹۲۸م ـ)، هارولد پینتر (۱۹۳۰م ـ)و گونترگراس (۱۹۲۷م ـ). تاریخچهٔ طنزپردازی در غرب را باید از شاعران و نویسندگان یونان و روم باستان آغاز کرد که مهم‌ترین آنان عبارتند از آرخیلوخوس(قرن ۷ ق‌م)، هیپوناخس (قرن ۶ ق‌م)آریستوفانس (۴۴۸ـ۳۸۸ ق‌م)، لوکیانوس (۱۲۰ـ۱۸۰م)، هوراس و یوونال. در ادبیات قرون وسطای انگلیس به آثار طنزآمیزی چون قصه‌های کنتربری از جفری چاسر و منظومهٔ رویای پی‌یرس شخم کار از ویلیام لانگلند (۱۳۳۲ـ ۱۴۰۰م) بر می‌خوریم. از آثار طنزآمیز دورهٔ رنسانس، به برخی آثار رابله (۱۴۹۴ـ ۱۵۵۳م)، دون کیشوت از میگل دو سروانتس (۱۵۴۷ـ ۱۶۱۶م)، منظومهٔ مورگانته ماجوره از لویجی پولچی (۱۴۳۲ـ ۱۴۸۴م)، اغلب درام‌های شکسپیر (۱۵۶۴ـ ۱۶۱۶م)، مثل تاجر ونیزی، شب دوازدهم، هیاهوی بسیار بر سر هیچ و نیز کمدی‌های بن جانسن(۱۵۷۳ـ ۱۶۳۷م)، مثل والپونی می‌توان اشاره کرد. مولیر (۱۶۲۲ـ۱۶۷۳م)، بوالو(۱۶۳۶ـ ۱۷۱۱م)، ادیسن و درایدن (۱۶۳۱ـ ۱۷۰۰م) از طنزپردازان سدهٔ هفدهم میلادی اروپا به شمار می‌روند. اما دورهٔ طلایی طنز در انگلستان در عصر روشنگری، اواخر سدهٔ هفدهم میلادی و بخش عمده‌ای از سدهٔ هجدهم است که از طنز برای اصلاح طلبی و انتقاد استفاده شد. دو چهرهٔ بزرگ طنز این دوره جانتن سویفت و آلکزاندر پوپ (۱۶۸۸ـ ۱۷۴۴م) هستند که اولی در آثار منثور خود، از جمله سفرهای گالیور، غرور و بی‌رحمی و مناسبات سیاسی را به باد طنز گرفت و دومی نیز در اشعار طنزآمیز خود، مثلاً حماسهٔ مضحکِ* تطاول به حلقهٔ گیسو و حماسهٔ ابلهان به نقد جامعه و مادی‌گرایی و افراط و ضعف شاعران و نویسندگان پرداخت. از دیگر طنزپردازان این دوره می‌توان از ولتر، فیلدینگ (۱۷۰۷ـ ۱۷۵۴م) و سمیوئل جانسن نام برد. از سدهٔ نوزدهم میلادی به بعد، رمان و نمایشنامه بیش از انواع دیگر ادبی برای طنزنویسی به‌کار رفت و در این زمینه نویسندگانی چون چخوف (۱۸۶۰ـ ۱۹۰۴م)، مارک تواین (۱۸۳۵ـ ۱۹۱۰م)، دیکنز (۱۸۱۲ـ ۱۸۷۰م)، تاکری (۱۸۱۱ـ ۱۸۶۳م)، آناتول فرانس (۱۸۴۴ـ ۱۹۲۴م)، برناردشا (۱۸۵۶ـ ۱۹۵۰م)، جورج اورول (۱۹۰۳ـ ۱۹۵۰م)، آلدوس هاکسلی (۱۸۹۴ـ ۱۹۶۳م)، پیراندللو (۱۸۶۷ـ ۱۹۳۶م) و بل (۱۹۱۷ـ ۱۹۸۵م) ظهور کردند و جامعهٔ خود را به شیوهٔ طنزآمیزی به تصویر کشیدند. در ادبیات کلاسیک ایران طنز به صورت نوعی اثر مستقل ادبی و اصلاح‌گرایانه، به علت نداشتن دید انتقادی و اجتماعی و نیز وابستگی به دربار، بسیار نادر است وآنچه هست گفتارها و حکایت‌های طنزآمیزی است که در کنار هجو و هزل بالیده است و بر تعداد این رگه‌های طنزآمیز، با دور شدن از دورهٔ اولیهٔ شعر

فارسی افزوده می‌شود. در سدهٔ پنجم هجری، از طنز تلخ و گزندهٔ خیام می‌توان یاد کرد که نشان‌دهندهٔ دید فلسفی و نگرش او به کل جهان آفرینش است. درخور یادآوری است که صوفیه نیز با طنز فلسفی یا اجتماعی خود در دیگری بر روی طنزنویسی ایران گشودند. طنز صوفیه بازتاب عتاب و حاکی از طغیان انسان آگاهی است که در برابر بی‌عدالتی‌های اجتماعی قد علم می‌کند؛ اما هدف اعتراض به جای این‌که حکومت‌های جبار زمانه باشد، متوجه خدا است. نمونهٔ این طنز فلسفی را در حکایتی از الهی نامهٔ عطار نیشابوری بدین مضمون می‌توان یافت: «دیوانه‌ای به نیشابور می‌رفت دشتی دید پر از گاو. پرسید: این‌ها از آن کیست؟ گفتند: از آن عمید نیشابور است. از آن‌جا گذشت: صحرایی دید پر از اسب. گفت: این اسب‌ها از آن کیست؟ گفتند: از عمید. چون به شهر آمد، غلامان دید بسیار، پرسید: این غلامان از کیستند؟ گفتند: بندگان عمیدند. درون شهر سرایی دید آراسته که مردم به آن‌جا می‌رفتند و می‌آمدند. پرسید: این سرای کیست؟ گفتند: این اندازه ندانی که سرای عمید نیشابور است؟ دیوانه دستاری بر سر داشت کهنه و پاره پاره از سر برگرفت، به آسمان پرتاب کرد و گفت: این را هم به عمید نیشابور ده، از آن‌که همه چیز را به وی داده‌ای.» از دیگر نمونه‌هایِ طنز در ادب کلاسیک ایران می‌توان به بعضی از شعرها و حکایت‌های طنزآمیز سعدی شیرازی در بوستان و گلستان، طنز فلسفی و اجتماعی در غزل‌های حافظ و نیز نکات طنزآمیز در مثنوی معنوی مولوی (۶۰۴- ۶۷۲ق) اشاره داشت، مثلِ «گفت و خوش گفت برو خرقه بسوزان حافظ - یارب این قلب‌شناسی ز که آموخته بود.» از بزرگ‌ترین طنزپردازان ادب کلاسیک فارسی عبید زاکانی است که شعر و نثر خود را وسیلهٔ حمله به معایب و مفاسد طبقه‌های مشخصی از اجتماع قرار داد و البته طنزش نیز در اغلب موارد به هزل تندی آمیخته است. از آثار طنزآمیز او می‌توان به رسالهٔ اخلاق‌الاشراف، التعریفات، رسالهٔ صد پند، موش و گربه اشاره کرد. از حکایت‌های او است: «جنازه‌ای را بر راهی می‌بردند. درویشی با پسر بر سر راه ایستاده بودند. پسر از پدر پرسید که بابا در این‌جا چیست؟ گفت: آدمی. گفت: کجایش می‌برند؟ گفت: به جایی که نه خوردنی باشد و نه پوشیدنی، نه نان و نه هیزم، نه آتش، نه زر، نه سیم، نه بوریا، نه گلیم. گفت: بابا مگر به خانهٔ ما می‌برندش.» طنز در ادب فارسی در دورهٔ بیداری در اواخر دورهٔ قاجاریه، به شکوفایی و تکامل خود رسید. در این دوره، به دلیل دگرگونی‌های پدید آمده در ساختار سیاسی و اجتماعی ایران، توجه به مسائل اجتماعی و سیاسی و رواج ساده‌نویسی در نثر، رشد و اعتلای طنز فراهم آمد و آثار مستقلی در این زمینه، به نظم و نثر، نوشته شد. میرزا آقاخان کرمانی (۱۲۷۰-۱۳۱۴ق) از طنزپردازانی بود که در راه هدفش جان باخت. از وی نوشته‌های طنزآمیزی خطاب به جلال‌الدوله (-۱۲۸۹ق) باقی مانده است. نهضت مشروطه تا حدی آزادی قلم و بیان را برای شاعران و نویسندگان به ارمغان آورد. روزنامه‌های ملا نصرالدین و صوراسرافیل از نشریاتی بودند که با بهره‌گیری از این فضا و با کمک طنز به انتقاد از وضع جامعه و دفاع از آزادی پرداختند. از پیشگامان طنز در ایرانِ دورهٔ مشروطیت علی‌اکبر دهخدا(۱۲۷۵- ۱۳۳۴ش) و سید اشرف‌الدین قزوینی گیلانی، نسیم شمال (۱۲۸۷- ۱۳۴۵ق) بودند که با به کارگیری زبان محاوره در شعر و نثر، تأثیر زیادی در جامعهٔ آن روز ایران گذاشتند. چرند و پرند دهخدا نمونه‌ای است از طنز آن دوره. ایرج میرزا (۱۲۹۱- ۱۳۴۴ق) در اشعار طنزآمیز خود ریاکاری‌ها و تعصب‌های اجتماع زمان خود را برملا کرد و محمدعلی افراشته (۱۲۸۷- ۱۳۳۸ش) نیز در شعرهای مردمی خود با زبانی طنزآمیز به انتقاد از جامعه پرداخت. از اشعار افراشته است: «ما که اطفال این دبستانیم - ساکن دور حوض سلطانیم / خائنین بنام مملکتیم - حامی راه و مسلک غلطیم / زیر فرمان دولت زوریم - مخلص چتوریم و بافوریم / وطن ما خدای ما پول است - سرنخ‌دست غیرمسئول است ...» اغلب شاعران معاصر در طنزسرایی طبع آزمایی کرده‌اند که میرزادهٔ عشقی (۱۲۷۲- ۱۳۰۳ش)، عارف قزوینی (۱۳۰۰-۱۳۵۲ق)، فریدون توللی (۱۲۹۸- ۱۳۶۴ش) و ابوتراب جلی (۱۲۹۸ش -) را می‌توان از آن شمار دانست. از میان نوشته‌های طنزآمیز معاصر ایران می‌توان به این آثار اشاره کرد: صحرای محشر و یکی بود یکی نبود از جمالزاده؛ مجموعهٔ وغ‌وغ ساهاب - که با همکاری مسعود فرزاد (۱۲۸۵- ۱۳۶۰ش) نوشته شد و «قضیه‌نویسی» را در طنز معاصر رواج داد -، توپ مرواری و ولنگاری از صادق هدایت؛ سنگر و قمقمه‌های خالی از بهرام صادقی (۱۳۱۵- ۱۳۶۳ش) که طنزهایش گاه طنز سیاه پیراندللو و گاه طنز انسان‌دوستانهٔ چخوف را به‌یاد می‌آورد؛ دایی‌جان ناپلئون از ایرج پزشکزاد؛ اندر آداب و احوال از منوچهر صفا/ غ.داوود (۱۳۱۱ش -). همچنین آثار نویسندگانی چون صادق چوبک (۱۲۹۵ش -)، جلال آل‌احمد (۱۳۰۲- ۱۳۴۸ش)، ابوالقاسم پاینده (۱۲۸۷- ۱۳۶۳ش)، رسول پرویزی (۱۲۹۸- ۱۳۵۶ش)، ابوالقاسم

حالت (۱۲۹۸ـ ۱۳۷۱ش)، غلامحسین ساعدی (۱۳۱۴ـ ۱۳۶۴ش)، فریدون تنکابنی (۱۳۱۶ش ـ)را نیز باید آثاری از این دست دانست. پس از انقلاب نیز نویسندگانی چون عمران صلاحی (۱۳۲۵ش ـ)، کیومرث صابری (۱۳۲۰ش ـ)، هوشنگ مرادی کرمانی (۱۳۲۳ش ـ) و ابوالفضل زرویی نصرآباد (۱۳۴۸ش ـ) به طنز پرداختند. در ایران نشریاتی هم که به طنز پرداختند بسیارند که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از باباشمل، بهلول، توفیق، حاجی‌بابا، سپید و سیاه، طوطی، ناهید، گل‌آقا، خورجین، کیهان کاریکاتور. در خارج از ایران هم نشریاتی به زبان فارسی در زمینهٔ طنز منتشر شده‌اند که خارپشتک، با بهره‌گیری از آثار طنز نویسندگان کلاسیک و معاصر تاجیکستان، یکی از آن‌ها است. اشعار طنزآمیز و درواقع هزل‌گونهٔ حاجی محمد اسماعیل مشهور به گوزک، شاعر افغانی (۱۸۵۵ـ ۱۹۴۵م) نمونهٔ دیگری از طنزنویسی فارسی در خارج از ایران است.

منابع: از صبا تا نیما، ۳۶/۲ـ۶۰؛ انواع ادبی، شمیسا، ۲۷۱ـ۲۷۵؛ تاریخ ادبیات جهان، ۲۷۶/۱ ـ ۲۷۷، ۳۵۲، ۵۳۴ـ۵۳۷؛ ۷۷۰/۲ـ۷۷۱، ۱۰۲۱ـ۱۰۲۲، ۱۰۲۴، ۱۰۲۶ـ۱۰۲۶؛ زمینه‌های طنز و هجا در شعر فارسی، ۴۴ـ۹۴؛ طنزسرایان ایران از مشروطه تا انقلاب؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۰۸ـ۲۱۰؛ احمد کریمی حکاک، «گفتاری بر طنز»، لوح، شمارهٔ ۲ و ۳؛ کلیات عبید زاکانی، تصحیح پرویز اتابکی، ۳۰۰؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۸۰ـ۱۸۳؛ حسن جوادی، «طنز و انتقاد اجتماعی در ادبیات فارسی پیش از مشروطیت»، آینده، سال ۷، شمارهٔ ۵، صص ۳۳۵ـ۳۴۳؛ شمارهٔ ۹ و ۱۰ صص ۶۶۱ـ۶۶۸؛ شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، صص ۸۰۹ـ۸۱۴؛ حسین بهزادی اندوهجردی، «طنز چیست»، دومین کنگرهٔ نویسندگان، ۳ ـ ۲۳؛
A glassory of literary terms, Abrams, 153-156; *The Oxford Companion to English Literature*, Drabble, 867-868.

ربیعیان

طویل، بحر ← بحر طویل

طی (tay)، در لغت به معنی پیمودن، و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف‌های عروضی است. بدین صورت که حرف چهارم ساکن بیفتد. این زحاف در مستفعلن به صورت مفتعلن، و در مفعولات به صورت فاعلات درمی‌آید. رکنی که چنین زحافی در آن صورت گیرد مطوی* نامیده می‌شود.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۰؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۴۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۰۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۷۷۳/۲؛ فرهنگ عروضی، ۶۵؛ المعجم، ۵۶؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۸۴؛ وزن شعر فارسی، ۲۶۰.

صفوی

طی و نشر ← لف و نشر

ظ ظ

ظهر (zahr)، در لغت به معنی پشت و در اصطلاح نسخه‌شناسی و تصحیح متون، صفحهٔ پشت نخستین برگ از نسخهٔ خطی است که صاحب نسخهٔ خطی یا کاتب توضیحی دربارهٔ آن نسخه و آن اثر می‌نوشته است و این نوشته ـ که به آن **ظهریه** می‌گویند، ـ از چندجنبه اهمیت دارد: گاه برای شناخت اثر و نسخهٔ مزبور، و به ویژه در مورد نسخه‌هایی که پایان آن‌ها افتادگی دارد، مفید است. گاه صاحب نسخه آگاهی درستی از نسخه نداشته و توضیح نادرستی دربارهٔ آن نوشته است که ای بسا مصحح ناآگاه و کم‌تجربه را گمراه کند؛ چنان‌که انتساب نادرست برخی آثار به نویسندگان دیگر به همین دلیل صورت گرفته است. گاه نسخه متعلق به شخصیت مهم تاریخی و فرهنگی بوده است و بر آن ظهریه نوشته است. این نوع ظهریه‌ها از آن‌جا که نمونه‌ای از خط آن شخص را دارند باارزشند. گاه وقف کنندگان نسخه‌ها متن وقف‌نامه*هایشان را در ظهر نسخهٔ خطی می‌نوشته‌اند. گاه ظهریه‌ها طولانی‌تر از یک یادداشت بوده و در آن‌ها توضیحات مفصلی دربارهٔ اثر ارائه شده که به تقریظ* شباهت دارد. در گذشته معمولاً ظهریه‌ها را با نقش‌های هندسی می‌آراسته‌اند.

منابع: نقد و تصحیح متون، ۱۲۸-۱۳۰؛ لغت‌نامه، زیر «ظهر».

عباسپور

ظهریه ← ظهر

ع ع

عاقلان دیوانه ← عقلای مجانین

عالم آشوب ← شهر آشوب

عبارت خوش‌آیند ← حسن تعبیر

عبارت قالبی ← کلیشه

عتاب (e.tāb)، در لغت به معنی خشم گرفتن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده سخن خویش را با تندی و پرخاش بیان کند. مانند این قصیدهٔ ناصرخسرو: «خدایا راست گویم فتنه از توست ـ ولی از ترس نتوانم جخیدن/ اگر نیکم اگر بد خلقت از توست ـ خلیقی خوب بایست آفریدن.» شعر در هنگام عتاب، اغلب، از جوهر شعری تهی می‌شود و ارزش هنری خود را از دست می‌دهد؛ زیرا دیگر شاعر به تخیل وتصویر نمی‌پردازد و زبان را در وضعیت ویژهٔ شعری خود به کار نمی‌گیرد و صرفاً احساس عاطفی خویش را با صریح‌ترین بیان ارائه می‌کند.

منابع: فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۱۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۷۸۵/۲؛ مقدمه‌یی بر طنز و شوخ طبعی در ایران، ۱۵۰.

عباسپور

عجایب المخلوقات ← عجایب‌نامه

عجایب‌نامه (a.jā.yeb.nā.me)/ عجایب‌المخلوقات، نام عمومی کتاب‌های منظوم یا منثوری که به شرح و وصف شگفتی‌ها و عجایب جهان می‌پردازند. آثار شگفت‌انگیزی که در بناهای قدیمی و آثار باستانی، به‌ویژه در مصر، ایران و بین‌النهرین یافت می‌شد، باعث توجه و علاقهٔ بسیاری از صاحبان قلم به این‌گونه آثار شد. چاه‌ها و چشمه‌های عجیب، ذخایر معدنی، آتشفشان‌ها، اجرام آسمانی و پدیده‌هایی مانند آن‌ها، از سازه‌های پرجاذبه در ایجاد این توجه و علاقه بودند. به طور کلی، دو عامل مهم باعث دلبستگی مسلمانان به عجایب‌نامه شد: نخست آن‌که میراث‌دار پیشینیان، به‌ویژه یونانیان، بودند؛ از همین‌رو، همان پرسش‌هایی که دربارهٔ طبیعت برای یونانیان مطرح بود، برای مسلمانان نیز جاذبه داشت و در پی آن بودند تا پاسخ‌هایی برای این پرسش‌ها بیابند. دوم آن‌که قرآن مجید که در همان زمان نازل شده بود، اشارت فراوان به معجزه‌های خداوند

داشت. رفته‌رفته بازگویی این شگفتی‌ها، به‌ویژه در قالب سفرنامه*ها و کتاب‌های جغرافیایی، در ادبیات اسلامی رایج شد. از نخستین کسانی که به نگارش این گونه آثار پرداخت، ابودُلَف ینبوعی، شاعر و جهانگرد عرب (ز۳۳۱ق) بود. وی در دومین رسالهٔ خود، شگفتی‌های طبیعت و بناهای قدیمی، مانند سدها و پل‌ها را چنان بزرگ و عظیم جلوه می‌دهد که تا حدی در نظر خواننده ساده‌لوحانه می‌نماید. این رساله با نام سفرنامهٔ ابودلف در ایران با تعلیقات ولادیمیر مینورسکی، خاورشناس روسی (۱۸۷۷- ۱۹۶۶م) و ترجمهٔ ابوالفضل طباطبایی در ۱۳۴۲ش در تهران به چاپ رسیده است. سپس باید به کتاب الحیوان نوشتهٔ ابو عثمان عمروبن بحر جاحظ نویسنده و ادیب عرب(ح ۱۶۰-۲۵۵ق) اشاره کرد که در بخش‌هایی از آن،از شگفتی‌های جهان جانورشناسی سخن رفته است. گفتنی است که بعدها، کسانی چون کمال‌الدین محمد بن موسی دمیری ،فقیه و ادیب مصری و صاحب کتاب‌الحیوان(ح ۷۴۳-۸۰۸ق) از چنین موضوعاتی در نوشته‌های خویش بهره بردند. آنگاه بزرگ بن شهریار، ناخدای ایرانی از مردم رامهرمز در نیمهٔ نخست سدهٔ چهارم هجری، کتابی به نام عجایب‌الهند به زبان عربی پدید آورد. این کتاب دربردارندهٔ داستان‌هایی دربارهٔ افریقای شرقی، چین و هند است که مؤلف از دریانوردان دیگر شنیده یا با آگاهی‌های خود نوشته است. برخی از رویدادهای این کتاب با ذکر تاریخ آمده است و متأخرترین آن‌ها در ۳۴۲ق پیش آمده است. تا سدهٔ ششم هجری، برای عجایب‌نامه‌ها نوع ادبی ویژه و متمایز قایل نبودند. موضوعات شگفت‌انگیز و عجیب در آثار جغرافیانویسان ایرانی و عربی در سده‌های سوم و چهارم هجری،عنصر درجهٔ دو بود. در سال‌های میانهٔ سدهٔ ششم هجری، ابوحامد محمد بن عبدالرحیم غرناطی، معروف به ابن ابی ربیع، جهانگرد و ادیب اندلسی (-۵۶۵ق) با آثار مهمی که در این زمینه نوشت، باعث شد تا عجایب نامه‌ها را در زمرهٔ نوع ادبی ویژه‌ای در نظر گیرند و آن‌ها را جدا از آثار دیگر بررسی کنند. برخی از عجایب‌نامه‌های ابن ابی ربیع از این قرارند: کتاب المعرب عن بعض عجایب‌المغرب ؛ تحفة‌الالباب و نخبة‌الاعجاب؛ عجایب‌المخلوقات و نخبة‌الاذهان فی عجایب‌البلدان. آثار ابن ابی ربیع نه تنها سفرهای واقعی و آگاهی‌های جغرافیایی دقیق مؤلف را به دست می‌دهند، بلکه به عجایب و شگفتی‌ها و افسانه‌ها نیز فراوان می‌پردازند. چندی بعد، کیهان نگاران سدهٔ هفتم هجری به تکوین عجایب‌نامه‌ها پرداختند و جنبهٔ ادبی آن را تقویت نمودند. رفته‌رفته روایت‌های خیالی و شگفت‌انگیز جایگزین حقایق و واقعیات در این گونه آثار شد. از نخستین کسانی که در تکوین جنبهٔ ادبی عجایب‌نامه‌ها نقشی درخور داشت، ابویحیی زکریا فرزند محمد فرزند محمود قزوینی، دانشمند ایرانی(ح ۶۰۰-۶۸۲ق) بود. دو کتاب پرآوازهٔ قزوینی در این زمینه -که به عربی هستند - عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات و آثارالبلاد نام دارند که اولی درواقع تکملهٔ دومی است. قدیم‌ترین نسخهٔ باقی ماندهٔ عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات متعلق به روزگار مؤلف آن است. نخستین عجایب‌نامهٔ فارسی عجایب‌البلدان نام دارد. این کتاب که آن را منسوب به ابومؤید بلخی، نویسنده و شاعر نیمهٔ نخست سدهٔ چهارم هجری می‌دانند، امروزه در دست نیست. مؤلف، این کتاب را به نام نوح‌بن منصور سامانی (۳۶۵- ۳۸۷ق) گردآورده است. اما قدیم‌ترین عجایب نامهٔ فارسی که به یادگار مانده، تحفة‌الغرایب ، منسوب به محمد بن ایوب طبری، اخترشناس و ریاضیدان ایرانی (ز۴۸۵ق) است. این کتاب ۳۶ باب دارد و دربردارندهٔ عجایب و شگفتی‌های فراوان و نیز مطالبی دربارهٔ فرهنگ و ادبیات عامیانه است. از این کتاب، دو نسخه در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، یک نسخه در موزهٔ بریتانیایی و یک نسخه نیز در کتابخانهٔ تاشکند نگهداری می‌شود. عجایب‌المخلوقات فی غرایب‌الموجودات نوشتهٔ محمد بن محمود بن احمد طوسی/ طبرسی از دیگر عجایب‌نامه‌های متقدم فارسی است که به عجایب‌نامه و جام گیتی‌نما نیز آوازه دارد. حاجی خلیفه در کشف‌الظنون تاریخ نگارش این کتاب را ۵۵۵ق ذکر می‌کند که چندان درست نمی‌نماید، زیرا این کتاب به نام طغرل‌سوم، آخرین پادشاه سلجوقی (۵۷۱-۵۹۰ق) نوشته شده است. این کتاب که در ده فصل به شرح و وصف شگفتی‌های جهان می‌پردازد، در ۱۳۴۵ش به کوشش منوچهر ستوده در تهران چاپ و منتشر شده است. کتاب‌های قزوینی نیز تاکنون بارها به فارسی ترجمه شده که متأسفانه مترجمان آن‌ها ناشناخته هستند. مثلاً تحفة‌العجایب ترجمه‌ای فارسی از آثارالبلاد است که در ۹۲۸ یا ۹۴۸ق انجام گرفته است. از دیگر عجایب نامه‌هایی که به فارسی در دست است به این آثار می‌توان اشاره کرد: مجمع‌الغرایب از سلطان محمد فرزند درویش محمد مفتی بلخی (ز۹۳۵ق)، نگارستان عجایب و غرایب از نویسنده‌ای ناشناس که در روزگار نادرشاه افشار (۱۱۴۸-۱۱۶۰ق) می‌زیست. این کتاب با مقدمهٔ محمد محیط

طباطبایی و به کوشش م.رمضانی در ۱۳۴۱ش در تهران به چاپ رسیده است؛ تحفة‌الغرایب محمد حسین استرابادی که در سدهٔ دوازدهم هجری در یک مقدمه و دوازده فصل نگاشته شده است و عجایب‌المخلوقات فی غرایب‌الحیوانات نوشتهٔ محمد حمیدالله‌خان اسلام‌آبادی که در ۱۲۸۲ق در لکهنو چاپ سنگی شده است. گفتنی است که بخش پایانی جلد چهارم تاریخ حبیب‌السیر نوشتهٔ خواندمیر، تاریخ‌نگار ایرانی(ح ۸۸۰-۹۴۲ق) به معرفی شگفتی‌های جهان می‌پردازد: از شهرها و روستاها گرفته تا بناهای تاریخی، دریاها و جانوران و نظایر آن. مثلاً مؤلف در معرفی سرزمین یونان آورده است: «ولایتی است متصل به روم و مولد و منشأ اکثر حکمای آن سرزمین بوده است.» در این عجایب‌البلدان آمده است که «هرکس در یونان چیزی حفظ کند، هرگز از خاطره‌اش فراموش نشود و هرکس چیزی فراموش کرده باشد، چون بدان‌جا رسد به یادش آید.» یا در شناخت سمندر این گونه آمده است که «مرغی است که در میان آتش پیدا شود و پر و بالش نسوزد و گاه باشد که آتش از وی شعله زند و در هیزم افتد و سمندر هم در میان آتش بچه کند و گویند که او را هزار سال عمر بود و بعضی از اهل خبر گفته‌اند که چون اجلش نزدیک رسد، هیزم بسیار جمع کند و آتش در آن زند و خود را بسوزاند و بعد از مدتی باران بر آن خاکستر بارد، سمندر دیگر از میانش ظاهر شود والعلم عندالله تعالی.» نیز بهاءالدین محمد بن حسن بن اسفندیار، تاریخ‌نگار ایرانی (ز۶۱۳ق) در برخی از بخش‌های تاریخ طبرستان به عجایب طبرستان پرداخته است که از آن جمله است داستان اژدها و سام: «چنان بود که به شهر یاره‌کوه اژدهایی پدید آمده بود که پنجاه گز بود و آن نواحی تا به دریا و صحرا و کوه و وحوش از بیم او گذر نتوانستند کرد و ولایت بازگذاشتند و او تا به ساری بیامدی. مردم طبرستان پیش سام شدند و حال عرضه داشتند. سام بیامد اژدها را از دور بدید. گفت بدین سلاح با او به هیچ به دست ندارم. سلاحی بساخت و اژدها آن وقت به دیه الارس نزدیک دریا بود. او را به جایگاهی که کاوه کلاده می‌گویند دریافت. اژدها سام را بدید حمله آورد. سام عمودی بر سراژدها زد که فروشد و بانگی کرد که هرکس که با سام بودند از هول آن بانگ بیفتادند و دم خویش گردمی کرد تا سام را درمیان گیرد. چهل گام سام بازپس جست. اژدها تا سه روز می‌جنبید بعد از آن هلاک شد. هنوز بدان موضع سبزه البته نمی‌روید و اثر برقرار است.»

منابع:تاریخ طبرستان ، ۸۲-۸۹؛ تاریخ حبیب‌السیر ، ۴/۶۱۹-۷۰۳؛ دیباچه‌نگاری ، ۲۱۸- ۲۲۳؛ سبک‌شناسی، ۲/۲۰؛ فرهنگ زندگی‌نامه‌ها، ۲۳۰؛ فهرست کتابهای چاپی فارسی، ۳۴۹۶-۳۴۹۷؛ فهرست کتابخانهٔ ملک ، ۳/۵۵۵- ۵۵۶؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۴۳۴-۴۳۶، ۳۹۷۳-۳۹۷۶؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی موزهٔ بریتانیایی ، ۲/۴۶۲-۴۶۴؛ محمد تقی دانش‌پژوه ، «داستان ترجمهٔ دو تألیف قزوینی» ، آینده، سال ششم، شمارهٔ ۵-۶، شهریور - مهر ۱۳۵۹ش، صص ۴۱۹- ۴۲۶؛ محمد تقی دانش‌پژوه، «نسخه‌های خطی عجایب‌نامه» راهنمای کتاب ،سال سوم، شمارهٔ یکم، اردیبهشت ۱۳۳۹ش، صص ۲۴-۳۱؛ ایرج افشار، «مترجم عجائب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات»، راهنمای کتاب، سال بیست و یکم، شمارهٔ ۱-۲، فروردین - اردیبهشت ۱۳۵۷ش، صص۱۰۷-۱۰۸.

Iranica , 1-7/696-703.

قاسم‌نژاد

عجز (a.joz)، در لغت به معنی سرین و بن هر چیز و در اصطلاح عروض به دو معنی است: ۱- آخرین رکن هر بیت را عجز می‌نامند، مانند واژهٔ گوش در این بیت*: «نشنوی شیون افتادن مهتاب در آب - تا چو یاس از در و دیوار نیاویزی گوش.» عجز در این معنا با ضرب* مرادف است. ۲- حذف حرفی را می‌گویند که به معاقبت* حرف پیش از آن صورت گیرد. مثلاً در فاعلاتن فعلاتن، عجز است؛ زیرا از فاعلاتن دومی حرف الف به معاقبت «ن» فاعلاتن اول، افتاده است.

منابع: بدایع الافکار، ۹۹؛ حدایق‌السحر،۱۸؛ درهٔ نجفی، ۱۵؛ زیب سخن، ۱/۸۱؛ فرهنگ بلاغی - ادبی، ۲/۷۸۵؛ فرهنگ عروضی، ۶۶؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی،۶۷؛ المعجم، ۶۵؛ واژنامهٔ هنر شاعری، ۴۵.

صفوی

عدول (o.dul)، در لغت به معنی برگشتن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر یا نویسنده خطایی لفظی یا معنوی در کلام بیاورد. عدول بر دو نوع است: **خطای لفظی** که این نوع خود بر سه نوع است: ۱ - زیاد کردن حرف یا کلمه که خود نیز شامل سه حالت است: الف - حرف مخففی مشدد شود که بسیار نامطبوع و ناخوش به نظر بیاید: «نگار سنگدل دریاب ما را - به هجر خود مکن عذّاب ما را». ب - زیاد کردن حرف که خود دو گونه است: ۱- اضافه کردن حرفی که سبب زشتی کلام شود: «بودنی بود می

عرایس و عشاق در ادبیات فارسی

بیارکنون ـ رطل پرکن مگوی بیش سخون»؛ ۲ـ دیگر این‌که زیاد کردن حرف، زشتی در کلام پدید نیاورد: «به سحرگاهان ناگاه به من باد نسیم ـ بوی دلدار من آورد هم از سوی شما». ج ـ زیاد کردن کلمه که خود شامل دوگونه است: ۱ـ آن‌که کلمه یا فعل رابطه افزوده شود، مانند آوردن «است» در این بیت: «اگر چه دل هدف تیر محنت است و غم است ـ اگر چه تن سپر تیغ آفت است و بلاست»؛ ۲ـ آن که گوینده از لفظی بهره ببرد که قرینه‌ای قبل از آن یاد کرده باشد: «گر می‌نرسم به حضرتت معذورم ـ زیرا رمد چشم و صداع سرم است». ۲ـ کم کردن و حذف بر خلاف زیادکردن و خود بر سه قسم است: الف ـ آن‌که حرف مشددی به تخفیف ادا شود که کاربرد آن بسیار زشت است: «چون خواجه ابوالعباس آمد ـ کارت همه نیک شد سراسر». ب ـ آن‌که حرفی حذف شود: «بازگِرَم دل ز تو چندان که بدادم ـ صبر کنم صبر و هر چه بادا بادم» که اصل آن «گیرم» است. ج ـ آن که شاعر چند لفظ از یک کلام را در شعر خود بیاورد و از بقیهٔ کلمات آن، به جهت رعایت وزن صرف نظر کند، مانند عبارت «اذ الم تستحی فاصنع ماشئت». ۳ـ تبدیل حرفی به حرف دیگر که شامل دو حالت است: الف ـ آن‌که حرفی به یک حرف دیگر تبدیل شود: «آب‌انگور و آب نیلوفل ـ مرمرا از عبیر و مشک بدل» که اصل آن «نیلوفر» است. ب ـ آن‌که میان دو حرفِ یک کلمه، تقدیم و تأخیری واقع شود: «مرا نشانهٔ تیر فراق کرد و هگرز ـ کسی شنید که باشد کمان نشانهٔ تیر» که اصل آن «هرگز» است. **خطای معنوی** که بر دو نوع است: ۱ـ آن‌که شاعر دربارهٔ یک معنی، شعری بگوید در حالی که آن معنیِ گفته شده در اصل، اشتباه باشد: «معطی نشود مردم ممسک به تعاطی ـ احور نشود دیدهٔ ارزق به تکمّل» که تعاطی در زبان عربی به معنی جرأت و اقدام است و از مادهٔ عطا مشتق نشده است؛ ۲ـ آن‌که شاعر در مدح یا هجو کسی یا چیزی به گونه‌ای مبالغه کند که دچار خطای شرعی شود: «یوسف نجار کیست نوح دروگر که بود ـ تا ز هنرّ دم زنند بردر دکان او / نوح نه بس علم داشت گر پدر من بدی ـ قنطره بستی به علم بر سر توفان او.»

منابع: بدایع الافکار، ۱۶۸؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۳۴۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۷۸۶/۲.

صدرنیا

عرایس و عشاق در ادبیات فارسی (a.rā.yes.va.oš.šāq.dar.a. da.bi. yāt-e. fār.si)، عرایس (جمع عروس)/ معشوقگان و عشاق (جمع عاشق)/ عاشقان در ادبیات فارسی ، در داستان*های عاشقانه آمده‌اند یا در داستان‌هایی که عشق یکی از درونمایه*های آن است، زیرا شاید بتوان در ادبیات معاصر، آثاری چون شمس و طغرای محمد باقر میرزا خسروی، «قصهٔ پر غصه یا رمان حقیقی» عارف قزوینی ، افسانهٔ نیما یوشیج، سه تابلوی مریم میرزادهٔ عشقی، تهران مخوف مشفق کاظمی، هما، پریچهر و زیبای محمد حجازی، فرنگیس سعید نفیسی ،«داش آکل» صادق هدایت، شوهر آهوخانم علی محمد افغانی، همسایه‌های احمد محمود را هم در شمار داستان‌های عاشقانه آورد، هر چند که این داستان‌ها صرفاً عشقی نیستند و درونمایه‌های دیگری ـ ازجمله اجتماعی و سیاسی ـ دارند. عرایس و عشاق از روی جنسیت ـ اگر هم‌جنس نباشند ـ شناخته می‌شوند ، یعنی دختر معشوقه است و پسر عاشق. اگر چه بهتر است شدت عشق ملاک باشد، زیرا در بیشتر این گونه داستان‌ها، عشق یکی (عاشق) پررنگ‌تر از دیگری (معشوقه/ معشوق) است و در برخی از آن‌ها در حقیقت، دختر عاشق است و پسر معشوق. نیز ،می‌توان گفت بسته به این که شاعر یا نویسنده از زاویهٔ دید* کدام‌یک از آن دو به دیگری می‌نگرد، در آن لحظه، بیننده عاشق و دیگری معشوق است. در ادبیات کلاسیک فارسی، زن و عشق به او، بیشتر از مرد مطرح است، حتی اگر عاشق یک زن باشد، یعنی به عشق از دید مردانه نگریسته می‌شود و این نکته را در سروده‌های بانوان شاعر فارسی‌گو نیز می‌توان دید. داستان‌های عاشقانهٔ ادبیات فارسی تا پیش از صفویه، بیشتر منظومه* (مثنوی) است. از این زمان،آثار منثور عشقی پدید می‌آیند که بیشتر آن‌ها افسانه و داستان عامیانه‌اند. از دورهٔ مشروطه ،داستان‌های عاشقانه بیشتر ، نمایشنامه، داستان بلند، رمان*، و داستان کوتاه* است. ماهیت عشق عرایس و عشاق ادب فارسی نخست، زمینی است، مثل داستان‌های شاهنامه و ویس و رامین . با چیرگی روح عرفان در ادب فارسی، داستان‌های عاشقانهٔ عرفانی رونق می‌گیرد. پس از آن، عشق در افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه زمینی است. معشوقه و عاشق تا پیش از مشروطه ، ایده‌آل و آرمانی هستند و همهٔ ویژگی‌های آن‌ها، ازجمله زیبایی، نیرومندی، خردمندی و نیک منشی، فوق انسانی است. در دورهٔ معاصر، با اثرپذیری از دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسی ،معشوقگان و عاشقان از انسان‌های واقعی انتخاب می‌شوند و عشق آن‌ها طبیعی و جنسی، و نیز درگیر با واقعیت‌های اجتماع و اندیشهٔ انسان

عرایس و عشاق در ادبیات فارسی

معاصر است. پیش از دورهٔ صفویه ،عشق تنها درونمایهٔ داستان‌های عشقی است. از این زمان ،افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه تنها گرد عشق عرایس و عشاق نمی‌گردد و منظور نویسنده ،ترویج اصول جوانمردی و اخلاق ، و سرگرم کردن خواننده نیز است. در ادبیات کلاسیک فارسی، کمتر به ویژگی‌های شخصیتی معشوقه و عاشق اهمیت داده می‌شود و تحولی در شخصیت آن‌ها رخ نمی‌دهد. بیشتر، به خصوصیات ظاهری آن‌ها پرداخته، داستان از دید سوم شخص مفرد (شاعر یا نویسنده) روایت می‌شود. البته قهرمانان شاهنامه، ویس و رامین و خسرو و شیرین تا اندازه‌ای از این قاعده بیرونند. از دورهٔ مشروطه به تأثیر از ادبیات غرب، به شخصیت‌پردازی بیشتر توجه شده است. اگر در ادبیات کلاسیک فارسی، عاشق از جور معشوقه می‌نالد ،در ادبیات معاصر، ستم‌ها و محرومیت‌هایی که زن (معشوقه) از مرد(عاشق) می‌کشد، مجال طرح می‌یابد. بیشتر این گونه است که عشق معشوقگان و عاشقان در شاهنامه و دیگر منظومه‌های حماسی شاد است و به کام می‌رسد. در دیگر داستان‌های برگرفته از ایران پیش از اسلام نیز چنین است.پس از آن، عشق‌های اندوهبار و ناکام به میان می‌آیند. معشوقه و عاشق در افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه‌ای که ریشهٔ ایرانی دارند، کامروا هستند، اما در آن‌هایی که ریشهٔ هندی دارند، این گونه نیست. معشوقه و عاشق در ادبیات معاصر نیز بیشتر ناکامند. عرایس و عشاق از نظر خاستگاه ، چند گروه‌اند: الف ـ ایرانی ، مانند رودابه و زال، منیژه و بیژن، ویس و رامین ،شیرین و خسرو و فرهاد، رابعه و بکتاش، همایون و هما، طغرا و شمس، و مرجان و داش‌آکل؛ ب ـ سامی ،مثل لیلی و مجنون، زلیخا و یوسف، گلشاه و ورقه، و بلقیس و سلیمان؛ ج ـ هندی، مانند دمن و نل، دولرانی و خضرخان، هیر و رانجها، و سسی و پنون؛ د ـ یونانی، همچون عذرا و وامق، و ابسال و سلامان؛ه ـ اروپایی، مانند، زهره و منوچهر. برخی از آن‌ها واقعی‌اند،اما ممکن است سرگذشت عشقشان واقعی نباشد، مثل شیرین و خسرو و فرهاد، بهرام‌گور و معشوقگانش، رابعه و بکتاش، ایاز و محمود،مهستی و امیراحمد، دولرانی و خضرخان، نورجهان و جهانگیر، دختر قاضی کشمیر و حیدربیگ، و سلطان و واله. رابعه و مهستی،رابعهٔ قزداری بلخی و مهستی گنجوی ،همان دو بانوی شاعر ایرانی هستند و واله، والهٔداغستانی، شاعر و تذکره‌نویس است. مهستی و امیر احمد،دولرانی و خضرخان ، و سلطان و واله، در روزگار سرایندهٔ داستان یا اندکی پیش از آن می‌زیسته‌اند. برخی شاعران و نویسندگان، داستان عشق خود را به قلم داده‌اند، مثل عبید زاکانی در عشاقنامه و عارف قزوینی در «قصهٔ پر غصه یا رمان حقیقی ». گروهی اساطیری‌اند یا در روزگاران بسیار دور می‌زیسته‌اند، مانند رودابه و زال، منیژه و بیژن، و ویس و رامین. برخی در داستان‌های حماسی دینی جای دارند، مثل ملیکه (نرجس خاتون) و امام حسن عسکری(ع). دسته‌ای از داستان‌های عامیانه و افسانه‌ها برخاسته‌اند، همچون همایون و هما ،خورشید و جمشید ، دمن ونل، گلندام و بهرام، گلچهر و اورنگ ، وفا و مهر، هزار گیسو و آزادبخت، فرخ‌لقا و امیر ارسلان ،بدیع‌الجمال و سیف‌الملوک ، و زیبا و رعنا. داستان عشق اینان از گذشته‌های دور در میان مردم آوازه داشته است و شاعران و نویسندگان اثرهای خود را از آن ساخته‌اند. سرگذشت عشق ویس و رامین، شیرین و خسرو و فرهاد، لیلی و مجنون، و بهرام گور و معشوقگان او نیز از این دست است. برخی تمثیلی و استعاری‌اند، مثل ابسال و سلامان، حسن و دل، شمس و قمر، درویش و شاه، و افسانه وعاشق. شماری نیز از سرگذشت انسان و واقعیت‌های اجتماع عصر شاعر و نویسنده برگرفته و پرداخته شده‌اند. این گروه بیشتر در ادبیات معاصر جا دارند، مانند مریم در سه تابلوی مریم ،مهین و فرخ در تهران مخوف ،زیبا و میرزا حسین خان در زیبا ،مرجان و داش‌آکل در «داش‌آکل»، هما و آهو و سید میران در شوهر آهوخانم ،و سیه چشم و خالد در همسایه‌ها. واقعی یا اسطوره‌ای بودن برخی از آن‌ها، مانند عذرا و وامق، و گلشاه و ورقه، که ریشهٔ ناایرانی دارند، به‌درستی دانسته نیست. برخی از داستان‌هایی می‌آیند که خاستگاه مختلط دارند، مثلاً داستان عشق بدیع‌الجمال و سیف‌الملوک از الف لیلة و لیلة عربی گرفته شده و ریشهٔ هندی، ایرانی و سامی دارد. بیشتر عرایس در منظومه‌های عاشقانه، زیبا، دور از دسترس ، پاکدامن و وفادار تصویر شده‌اند و عشاق ، زیبا، رعنا ،خردمند ، نیک‌منش و اهل بزم و رزم (باده نوشی، موسیقی، شکار و نبرد) هستند. گاه معشوق و عاشق هر دو مذکرند، مانند مشتری و مهر، ایاز و محمود، منظور و ناظر، شاه و درویش، و گوی و چوگان. شماری عروسان عاشق نیز یافت می‌شوند، مانند سودابه، رابعه، زلیخا، ابسال، ناهید (در نمایشنامهٔ شیدوش و ناهید ابوالحسن فروغی)، و زهره (در زهره و منوچهر ایرج میرزا). در برخی داستان‌ها ،عشق عرایس پررنگ‌تر است، مثل عشق ویس و شیرین. گاه، نخست آن‌ها عاشق می‌شوند و عشق خویش را ابراز می‌کنند ،مانند تهمینه ،منیژه و

عرایس و عشاق در ادبیات فارسی

کتایون، از زنان شاهنامه. عشق برخی عرایس و عشاق یک سویه است و مانند عشق سودابه به سیاوش تا پایان داستان همین‌گونه می‌ماند، یا مثل عشق ابسال به سلامان در میان داستان، یا مانند عشق زلیخا به یوسف و شیخ صنعان به دختر ترسا، در پایان دو سویه می‌شود. عشق سهراب به گرد آفرید آنی و نافرجام است. در بیشتر داستان‌ها ، به‌ویژه منظومه‌ها، طبقهٔ اجتماعی عرایس بالاتر از عشاق یا هم‌سطح با آن‌ها است، اما مثلاً در خسرو و شیرین و سسی و پنون چنین نیست. آن‌ها بیشتر شاهزاده یا امیرزاده‌اند و معشوقگان غیر ایرانی از سرزمین‌هایی مانند روم و به‌ویژه، چین برگزیده می‌شوند که پرآوازه بودن دختران چینی به زیبایی، دوری و افسانه‌ای بودن این کشور، از دلایل آن است. دختر حکایت «دژ هوش ربا» در مثنوی همایون و پریدخت ، شاهزاده‌های چینی هستند که تصویر آن‌ها زمینه‌ساز عشق می‌شود. این، برخاسته از شهرت چین به داشتن صورتگران زبردست، در ادب فارسی است. نام‌های بیشتر معشوقگان و عاشقان، کوتاه و شاعرانه برگزیده می‌شود تا به‌خوبی در قالب مثنوی* ـ قالب مرسوم منظومه‌های عاشقانه ـ جای گیرد و در نام داستان‌ها که بیشتر آن‌ها نام‌های زوج معشوقه و عاشق است، بسته به خوش آهنگی آن، نخست نام معشوقه یا عاشق می‌آید. در عنوان برخی داستان‌های ادبیات معاصر، نام معشوقه به تنهایی می‌آید ،مثل افسانه، زیبا و فرنگیس. گاه آن‌ها نام‌های ستارگان، سیارات وحیوانات را دارند، مثل مهر و ماه، شمس و قمر، مهر و مشتری، مه‌پاره و خورشید، خورشید و پروانه. برخی عرایس نام گیاهان را دارند، مانند گل و سرو. گاه نام آنان اسم معنی است که به نوعی با عشق بستگی دارد، مثل ناز و نیاز، زیبا و رعنا، و وفا و مهر. برخی معشوقگان نام ندارند و مثلاً «دختر پادشاه چین» «دختر شاه بنارس»، «دختر قاضی کشمیر» و «سیه چشم» خوانده می‌شوند. معشوقهٔ عارف قزوینی در «قصهٔ پر غصه یا رمان حقیقی»، «دختر»، و معشوقهٔ عبید زاکانی در عشاقنامه، «معشوق» خوانده می‌شوند. گاهی، عشاق نیز این‌گونه‌اند، عاشق در عشاقنامه و افسانه همان «عاشق » نامیده می‌شود. معشوقگان و عاشقان از چند راه عاشق می‌شوند: الف ـ دلدار خود را می‌بینند، مانند سودابه، منیژه، عذرا، رابعه ، گلرخ، ابسال، سهراب، رامین، شیخ صنعان و داش‌آکل. ب ـ وصف او را می‌شنوند ، مثل رودابه، تهمینه، دمن ، خسرو ،نوروز، و رانجها. ج ـ تصویر وی را می‌بینند، مانند شیرین ،فرخ‌لقا، بهرام‌گور، سه شاهزاده در حکایت «دژ هوش ربا»،جمشید، همای و سام (در سام‌نامه خواجوی کرمانی). د ـ او را در خواب می‌بینند، مثل کتایون، زلیخا، شیخ صنعان، ماه و کامروپ.هـ ـ در کودکی عاشق می‌شوند ،مانند گلشاه و ورقه ، لیلی و مجنون، منظور و ناظر، و مهین و فرخ. گلشاه و ورقه ،لیلی و مجنون ،و منظور و ناظر، در یک مکتب درس می‌خوانند و عشقشان در همان‌جا شکل می‌گیرد. و ـ برخی عرایس نامادری یا دایهٔ معشوقان خویشند و از همان آغاز عاشق آن‌ها می‌شوند، مانند سودابه و ابسال. زـ فرهاد با شنیدن صدای شیرین عاشق او می‌شود. نخستین برخورد معشوقه و عاشق با هم ،اتفاقی است. این برخورد در منظومه‌های عاشقانه، بیشتر ،در دشت و گلزار پیش می‌آید. چون عاشق با رسیدن به وصال دختر شاه ، جانشین شاه می‌شود. پس باید از هر نظر شایسته باشد. او برای نشان دادن هوش، دانش، نیرو و جنگاوری خود،از سوی معشوقه یا پدر او (پادشاه) آزموده می‌شود و همیشه سربلند بیرون می‌آید. او به پرسش‌های آن‌ها پاسخ می‌دهد، به نبرد دشمنان شاه می‌رود، به جنگ اژدها، دیو و موجودات مخوف افسانه‌ای می‌شتابد و مانند آن. گشتاسب از میان خیل خواستگاران کتایون برگزیده می‌شود؛ عذرا ندیم پدرش را وامی‌دارد تا از وامق پرسش کند؛ فرهاد در مجلس مناظره‌ای که خسرو می‌آراید، به پرسش‌های او پاسخ می‌گوید. گاه، خود عاشق نیرومندی و جنگاوری خویش را به نمایش می‌گذارد. مثلاً خسرو بدون سلاح، شیری را می‌کشد. یکی از بخش‌های منظومه‌های عاشقانه، تصویر کردن زیبایی‌های سرتاپای معشوقه است که البته با عفت کلام انجام می‌گیرد. در این تصویرها، بیشتر، بر اعضای چهره تأکید می‌شود و از آن میان، بیشتر بر چشم، زیرا چهره و به‌ویژه چشم معشوق، بیش از هر چیز بر دل عاشق تأثیر می‌کند. این بخش گاه به شکل منظومه‌ای مستقل به نام «سراپا» سروده می‌شود. از بهترین این‌گونه تصویرها، تصویر شیرین از زبان شاپور ، ندیم خسرو، است. برخی عرایس وعشاق، مانند لیلی و مجنون، به داشتن عشق پاک آوازه دارند. شاعران عارف این گونه عشق را زمینه‌ساز عشق الهی دانسته‌اند. این عشق پاک و بدون وصال، «حب عذری» نامیده می‌شود. عشق مذکر تا سده‌های ششم و هفتم هجری ،در شعر فارسی فراوان دیده می‌شود. رفته رفته، شاعرانی چون عطار، عصار تبریزی، هلالی چغتایی، زلالی خوانساری و وحشی بافقی، عشق مذکر را در شعر خویش از شکل جسمانی بیرون آوردند و حتی به آن جنبهٔ عرفانی دادند، چنانکه عشق

عرایس و عشاق در ادبیات فارسی

محمود به ایاز از این دست است. سودابه و زلیخا به داشتن عشق شهوانی پرآوازه‌اند. عشق زلیخا به یوسف ،و عشق دختری که برای خریدن یوسف به مصر آمده بود، به عشق الهی تبدیل می‌شود. ضعف، زردرویی و اشک ریختن بسیار، از نشانه‌های بارز بیماری عشق است. این بیماری در مجنون و فرهاد تا آن‌جا پیش می‌رود که کارشان به جنون می‌کشد و با جانوران بیابان دمخور می‌شوند. در بیشتر ماجراهای عشقی، نزدیکان معشوقه مانع وصال او وعاشق می‌شوند. پدر دختر که بیشتر شاه، امیر، یا آدمی طمع‌کار است،چون عاشق از طبقات فرودست است، فرزندش را به او نمی‌دهد و به مصلحت، می‌خواهد دختر خود را به عقد شاهزاده، امیرزاده، یا ثروتمندی درآورد. حارث، امیر بلخ و برادر رابعه، مانع وصال او و غلام خود، بکتاش ، است. در تهران مخوف، پدر مهین او را به‌زور، به عقد سیاوش میرزای ثروتمند درمی‌آورد. عموی هیر، که مردی پلید است، مانع وصال او و رانجها است. گاه برای فراموش شدن عشق، دختر را به شوهر می‌دهند، چنان‌که لیلی را به ابن سلام،گلشاه را به شهِشام، و هیر را به نورنگ می‌دهند.این ،به‌ویژه در قبایل عرب مرسوم بود که دختر را به کسی که دختر عاشق او شده و عشق آن‌ها بر سر زبان‌ها افتاده بود، نمی‌دادند. گاهی اطرافیان معشوقه و عاشق برای پایان دادن به عشق آن‌ها، توطئه می‌کنند. به‌دروغ، خبر درگذشت او را به عاشق، یا برعکس می‌رسانند، مانند شایعهٔ مرگ شیرین که سبب خودکشی فرهاد می‌شود، و نیز ملک خورشید که با شنیدن شایعهٔ غرق شدن دختر شاه بنارس، خود را به دریا می‌افکند. با جادوی حکیم، سلامان دست از عشق ابسال می‌کشد و عاشق زهره می‌شود. هم‌نژاد نبودن معشوقه وعاشق، مانعی بر سر راه آن‌ها است، مثل داستان گرد آفرید و سهراب، و طغرا و شمس. یکی نبودن دین آن دو نیز چنین است. دختر ترسا برای شیخ صنعان چهار شرط می‌گذارد: سجده کردن پیش بت، سوزاندن قرآن ، نوشیدنِ شراب، و ترک ایمان. ملک خورشید به سبب یکی نبودن دین او و دختر شاه بنارس، نمی‌تواند به او برسد. یکی از دلایل خودداری خسرو از ازدواج با شیرین نیز خرده‌گیری موبدان بر شاهزاده نبودن شیرین است. در افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه، معمولاً سرزمین معشوقه از سرزمین عاشق فاصلهٔ زیادی دارد و در این راه ،عاشق با سختی‌ها و خطرهای بسیار رودرو می‌شود تا به معشوقه برسد، مثل وجود دریاها ، کوه‌ها و صحراهای پرخطر در میسر، گذر از شهر جنیان، نبرد با اژدها، دیو و موجودات افسانه‌ای ، اسیر شدن و طلسم شدن. عاشق در رویارویی با این موانع ،پایداری خویش را در عشق نشان می‌دهد. پدر لیلی دیوانگی مجنون را مانع ازدواج او و لیلی می‌خواند. در بیشتر منظومه‌ها، واسطه‌هایی هستند که به معشوقه و عاشق در رسیدن به یار، کمک می‌کنند. واسطهٔ معشوقه، معمولاً دایهٔ او است. دایهٔ ویس نقش بسیار مهمی در وصال او و رامین دارد. هرنقالیس بازرگان، عذرا را به وامق می‌رساند و طوفان، دوست وامق، به او کمک می‌کند. دوستان شیرین به او کمک می‌کنند و شاپور نیز به خسرو یاری می‌رساند. در رتن و پدماوت ،طوطی پدماوت واسطه است. امیدوار، نوکر طغرا، یاریگر او است. برخی معشوقگان و عاشقان با پایداری در عشق ، رودرروی سنت‌های نابجا و ظالمانهٔ جامعهٔ خویش می‌ایستند. برخی مانند رودابه و زال، منیژه و بیژن، ویس و رامین ، و شیرین و خسرو، آن را می‌شکنند، اما گروهی چون لیلی و مجنون، و مهین و فرخ، خود شکست می‌خورند. در منظومه‌های عاشقانه، هنگام دیدار معشوقه و عاشق با هم، میان آن‌ها مناظره*ای انجام می‌گیرد و آن‌گاه که نمی‌توانند یکدیگر را ببینند، به هم نامه می‌نویسند. درونمایهٔ این مناظره‌ها و نامه‌ها، بیان درد دوری از یار، وصف حال، گفتن از پاکی خود، یادآوری پیمان عشق، پرسش از احوال یار و ستایش او، شکوه از بی‌وفایی و بی‌مهری یار، آرزوی دیدار، سوگند برای پایداری در عشق و مانند آن‌ها است. دهنامهٔ ویس پرآوازه‌ترین این نامه‌ها است و از آن پس، در منظومه‌های عاشقانه از آن تقلید، و حتی گونه‌های شعری دهنامه*و «سی‌نامه» از آن گرفته شد. برخی معشوقگان دلیر و جنگاورند: گردآفرید به نبرد سهراب می‌رود؛ عذرا سپهسالار است و در نبردی وامق به یاری او می‌رود و هردو اسیر می‌شوند؛ گلشاه در جنگ به کمک ورقه که اسیر ربیع شده بود، می‌رود و ربیع را می‌کشد؛ رابعه روپوشیده به نبرد می‌رود و بکتاش زخمی را نجات می‌دهد. برخی از آن‌ها ،همچون گلشاه و شیرین، سوارکاری، شکار و چوگان بازی می‌دانند. در برخی داستان‌ها، دو زن عاشق یک مرد می‌شوند، چنان‌که زلیخا و دختر خریدار یوسف، هر دو عاشق یوسف می‌شوند. در بعضی داستان‌ها ،عاشق یکی دو، یا حتی سه معشوقه دارد: رامین عاشق ویس و گل، وخسرو عاشق شیرین و شکر اصفهانی می‌شود. شمس دلدادهٔ طغرا، ماری و آبش‌خاتون است. نیز، دو مرد عاشق یک زن می‌شوند: خسرو و فرهاد عاشق شیرین، خسرو و هرمز عاشق گلرخ (در خسرو نامهٔ منسوب به عطار) ، و

عرایس و عشاق در ادبیات فارسی

در حکایت «شاه و کنیزک» مثنوی، شاه و زرگر سمرقندی عاشق کنیزک هستند. در تهران مخوف ، فرخ و سیاوش میرزا در برابر مهین ، و در هما حسنعلی‌خان و منوچهر در برابر هما قرار دارند. گذشته از معشوقگانی چون سودابه و زلیخا، بیشتر آن‌ها دوشیزه‌اند، در حالی‌که برخی از عاشقان و حتی چند همسر دارند، مثل خسرو، بهرام‌گور ،شمس و سیدمیران (در شوهر آهوخانم). در برخی منظومه‌ها ،چند داستان عشقی فرعی آمده است، مانند داستان زید و زینب که به احتمال بسیار جزو لیلی و مجنون نظامی است و داستان‌های مهر و مهربان، جمال و کمال، محمد و علی، بهزاد و پریزاد و شروین و سلمی که در گل و نوروز آمده است. وصال معشوقه و عاشق در حماسه‌ها، به بقای نسل پهلوانان کمک می‌کند؛ مثلاً از پیوند رودابه و زال، رستم ، و از پیوند تهمینه و رستم، سهراب زاده می‌شود و رویدادهای تازه‌ای پیش می‌آید. گاهی معشوقه وعاشق اندکی پس از وصال می‌میرند؛ در مهر و ماه جهانی دهلوی، آن دو به هم می‌رسند، اما در ازدواجشان ماه می‌میرد و چند روز بعد، مهر بر سر مزار او جان می‌سپرد. هیر و رانجها در منظومهٔ میر عظیم‌الدین تتوی وصال می‌یابند، اما این داستان با پایانی دیگر این گونه است که هیر به دست برادرانش کشته می‌شود و رانجها نیز بر سر گور او جان می‌دهد. برخی به یار نرسیده، از شدت درد فراق می‌میرند، مانند ورقه و مجنون که بر سر گور گلشاه و لیلی درمی‌گذرند. معشوقگانی چون رابعه و معشوقهٔ عارف قزوینی، به دست نزدیکانشان که عشق آن‌ها را مایهٔ ننگ خویش می‌دانند، کشته می‌شوند. برخی عشاق پس از شنیدن خبر درگذشت معشوقه، خودکشی می‌کنند، مثل بکتاش. ابسال و سلامان به قصد خودکشی ، با هم به درون آتش می‌روند، اما با جادوی شاه ، ابسال در آتش می‌سوزد و سلامان به سلامت بیرون می‌آید. آرامگاه گلشاه و ورقه ، و هیر و رانجها زیارتگاه می‌شود. گاه، معشوقگان و عاشقان با معجزه زنده می‌شوند: پیامبر اسلام (ص) که ماجرای گلشاه و ورقه در روزگار او رخ می‌دهد، بر سر مزارشان می‌رود و آن دو را زنده می‌کند. معشوقه وعاشق در نگارستان چین از میرزا احمد سند، با مدد جستن از یکی از بزرگان دین زنده می‌شوند. پس از درگذشت مهر بر سر قبر ماه، قبر شکافته می‌شود و پیکر مهر درون آن جای می‌گیرد. در داستان‌های عامیانه، نیروهای غیبی به عاشق و معشوقه یاری می‌رسانند. داستان‌های عاشقانهٔ عامیانه‌ای که ریشهٔ هندی دارد، بیشتر به مرگ عاشق و معشوقه می‌انجامد و در اکثر موارد چنین است که معشوقه پس از مرگ عاشق، خود را به آتش می‌زند و به همراه پیکر او می‌سوزد تا وفاداری خویش را ثابت کند. این ماجرا از یک آیین کهن هندویی گرفته شده است. شاعران فارسی‌سرای هند بر اساس این آیین، ستی‌نامه‌ها را پدید آورده‌اند. مدهومالت در حسن و عشق حسام‌الدین حسامی و گل در سحر حلال اهلی شیرازی، این‌گونه می‌میرند. پایان سوز و گداز نوعی خبوشانی نیز این‌گونه است. از زنان شاهنامه آنان که شخصیت برجسته دارند، معشوقگان هستند. رویدادهای عشقی را آن‌ها پیش می‌برند. به‌ویژه معشوقگان پهلوانان ، به فراخور حماسه*، در ابراز عشق بی‌پروا و پیشگام هستند. عشق زنان شاهنامه، اغلب ، زمینه‌ساز رویدادها و نبردهای بزرگ است؛ مثلاً عشق سودابه به سیاوش ،جنگ‌های ایران و توران، و عشق گلنار و اردشیر ،پایه‌ریزی دودمان شاهی ساسانیان را در پی‌دارد. آن‌ها برای رسیدن به معشوق، حتی به کشورشان خیانت می‌کنند، چنان‌که سودابه (در برابر کاووس) ،منیژه ،کتایون و مالکه این کار را می‌کنند. اما اینان ایرانی نیستند و زنان ایرانی، مانند گردآفرید، به مقتضای روح حماسهٔ ملی ،چنین نیستند. عشق پهلوانان در شاهنامه، آن‌ها را به بیماری دچار نمی‌کند و مانع بروز ویژگی‌های پهلوانی آن‌ها نیست. به دیگر سخن، عشق آنان به روح حماسی اثر آسیب نمی‌زند. عشق پهلوانان با رویدادهای پر فراز و نشیب همراه است، اما عشق شاهان به روانی پیش می‌رود. شاهان عشق‌های گناه‌آلود نیز می‌ورزند و با به‌کارگیری زور، یا برای استواری سلطنتشان و آشتی دو کشور، با معشوقهٔ خود ازدواج می‌کنند. عشق و ازدواج آن‌ها با شکوه و بر اساس آیین‌های درباری است. رودابه، زال را به قصر خود می‌خواند و با او خلوت می‌کند. منوچهر به سبب رسیدن نسب رودابه به ضحاک، به ازدواج او و زال مخالفت می‌کند، اما سرانجام زال و به‌ویژه، رودابه، خواست خود را تحمیل می‌کنند و این پیوند شکل می‌گیرد. تهمینه بسیار بی‌پروا عمل می‌کند: شب هنگام به خوابگاه رستم می‌رود، عشق خویش را بر او آشکار می‌کند و خود را از آن وی می‌خواند. تهمینه می‌خواهد پسری پهلوان، همچون رستم، از او داشته باشد. وی قول پیدا کردن رخش را به رستم می‌دهد که این قول، رستم را به ازدواج با او وامی‌دارد. گردآفرید چون در نبرد اسیر سهراب می‌شود، با نیرنگ خود را از چنگ او می‌رهاند و چون به دژ بازمی‌گردد، از فراز دژ به سهراب می‌فهماند که وی را فریفته است. وقت کشی گردآفرید، کار را به شب می‌کشاند و در این فرصت، گژدهم

عرایس و عشاق در ادبیات فارسی

پنهانی، خبر حملهٔ سهراب را به کاوس می‌فرستد و نیز، سپاهیان دژ را تخلیه می‌کنند و می‌گریزند. بدین ترتیب، گرد آفرید عشق سهراب را رد می‌کند و دفاع از میهن را بر آن ترجیح می‌دهد. سودابه زنی پلید است. وی سیاوش را چند بار به شبستان می‌کشاند، خود را به او می‌سپارد و وی را در صورت نپذیرفتن خواسته‌اش، تهدید می‌کند. هنگامی که از عشق سیاوش به خود ناامید می‌شود، او را متهم می‌کند، و حتی زمانی هم که گناهش آشکار می‌شود و سیاوش کاووس را از مجازات او منصرف می‌کند، باز از آزار سیاوش دست نمی‌کشد. او همانی بود که کاووس را از نقشهٔ اسارتی که پدرش ، شاه هاماوران، برای کاووس کشیده بود، آگاه می‌کند و پس از حرف ناشنوی کاوس از او و زندانی شدنش ، برای او بی‌تابی می‌کند. منیژه ندیم خود را نزد بیژن می‌فرستد تا او را به خیمه‌اش بیاورد. او بیژن را با دارو بیهوش می‌کند و وی را به قصر خود می‌برد. منیژه نمونهٔ معشوقگان وفادار است. پس از آن که از خانه رانده و سرو پا برهنه بر سر چاه زندان بیژن رها می‌شود، روزهای بسیاری از در خانه‌ها آب و خوراک گرد می‌آورد و برای بیژن می‌برد. منیژه عشق خود را بر خانواده و میهنش ترجیح می‌دهد و به همراه بیژن ، به کشور او ـ کشور دشمن ـ می‌رود. کتایون نیز به دلیل عشقش از خانه رانده می‌شود. او سپس به گشتاسب می‌پیوندد. مالکه در نبرد شاپور و پدرش ،طائر در دژ را به روی شاپور می‌گشاید. مادر ویس، او را پیش از آن‌که زاده شود، نامزد شاه موبد می‌کند. ویس با برادر خود، ویرو، ازدواج می‌کند. چنین ازدواجی در ایران باستان ممکن بود. به‌زودی، شاه موبد وی را می‌دزدد. ویس عاشق رامین، برادر موبد، می‌شود، اما در برابر این عشق پایداری می‌کند. دایه سرانجام بر مقاومت او غلبه می‌کند و ویس آشکارا، چند سال با رامین عشق می‌ورزد. او به ابتکار دایه، رامین را به شورش بر شاه موبد برمی‌انگیزد و پس از زوال دولت موبد،همسر رامین می‌شود. ویس در منظومهٔ فخر گرگانی، بسیار زنده و ملموس تصویر شده است، بسیار شاداب است و عشق او همراه با خوشگذرانی و کامرانی است. او پس از رسیدن به رامین ، هیچ‌گاه بیمی از بدنامی به خویش راه نمی‌دهد. ویس تسلیم طبیعت و تقدیر انسان می‌شود. رامین پیوسته به باده‌نوشی و شنیدن موسیقی می‌گذراند. او گستاخانه در برابر برادرش، موبد، می‌ایستد و حتی صریحاً به عشق خود به ویس، اعتراف می‌کند. از خیانت به ویس در ازدواج با گل، پشیمان می‌شود و نزد او باز می‌گردد. پس از مرگ ویس، تاج و تخت را به پسرش می‌سپارد و در آتشگاهی نزدیک دخمهٔ ویس به نیایش می‌گذراند تا می‌میرد. شخصیت رامین در برابر ویس بسیار کم‌رنگ است. شیرین در منابع شاهنامه ، دختری ظاهراً رومی و از طبقهٔ متوسط است. در جوانی خسرو معشوقهٔ او است و عشقی هوسناک و کامجو به او می‌ورزد. رویدادهای سیاسی، خسرو را از او دور می‌کند، تا روزی که شیرین هنگام عبور موکب خسرو، وی را می‌بیند. پس، عشق آن‌ها دوباره جان می‌گیرد و شیرین به عقد خسرو درمی‌آید. داستان عشق بدنام شیرین و خسرو، پیش از ازدواج آن دو، و نیز داستان‌های فرهاد و شکر اصفهانی، به مصلحت، در مآخذ شاهنامه نیامده است، بنابراین، در این کتاب از عشق شیرین خبری نیست. اما در خسرو و شیرین نظامی، شخصیت شیرین برجسته‌تر است و گویا در این منظومه، گذشتهٔ آلوده به ننگ شیرین ـ که در این‌جا بانوی تاجدار ارمنی است ـ به شکر اصفهانی داده شده است. نظامی در تصویر کردن معشوقه‌های منظومه‌های خود، آفاق ، معشوقه و همسر از دست رفته‌اش، را پیش چشم داشته ، و بر اثر گرایش‌های زهدآمیز خویش، کوشیده است معشوقگان و عاشقان را در آثار خود منزه نشان دهد. عشق شیرین به فرهاد، تنها بازتاب عشق پرشور و دیوانه‌وار فرهاد به او است. او در هر زمینه برتر از خسرو است. زنی زیرک است و در پاک نگاه داشتن خویش بسیار می‌کوشد و خسرو را نیز به عشق پاک می‌خواند. شیرین تنها به شرط ازدواج است که حاضر می‌شود خسرو را به کام برساند و سرانجام هم وی را به ازدواج با خود وامی‌دارد. نصیحت‌گر شاه است و او را به داد و رعیت پروری می‌خواند. شیرین با نپذیرفتن درخواست ازدواج شیرویه و کشتن خویش در دخمهٔ خسرو، وفاداری خود را ثابت می‌کند. خسرو در منظومهٔ نظامی، پادشاهی خوشگذران، شهوت‌ران و مال‌پرست است. رفتن او در پی شکر، واکنشی است در برابر عشق شیرین به فرهاد. او با نیرنگ، فرهاد را از سر راه خود برمی‌دارد. به تشویق شیرین، در رفاه مسیحیان سرزمین خود می‌کوشد و بر اثر اندرزهای او، به توبه و نیایش می‌پردازد. خسرو در دم مرگ که شیرین درکنارش خفته بود، حاضر نمی‌شود او را بیدار کند و با این کار،چهره‌ای پذیرفتنی از خود به جا می‌گذارد. واقعی بودن داستان لیلی و مجنون به‌درستی دانسته نیست. داستان‌پردازان برای آن‌ها تبارنامه* ساخته‌اند تا واقعی جلوه کنند. به مجنون بنی عامر سروده‌هایی نسبت داده شده است، وانگهی، در قبیلهٔ بنی عامر، مجنون‌هایی که برای لیلی شعر می‌سروده‌اند، کم

عرایس و عشاق در ادبیات فارسی

نبودند. اندوه‌باری عشق لیلی و مجنون، یکی به سبب زندگی غم‌انگیز و ملال‌آور در قبایل بیابان‌نشین عرب است و دیگری، شاید به این دلیل باشد که نظامی هنگام سرودن لیلی و مجنون، سوگوار چند تن از نزدیکانش بود. لیلی به‌ظاهر، تسلیم سرنوشت خویش می‌شود، اما در حقیقت، در برابر آن می‌ایستد، هر چند که شکست می‌خورد. مجنون از عقلای مجانین* است. شکوه‌های او گاه کفرآمیز است. لیلی و مجنون قربانی سنت‌های ظالمانهٔ جامعهٔ بدوی خویشند. بهرام گور پادشاهی شکار دوست، جنگاور و خوشگذران است. عشق‌های پرشمار او (عشق به دختران شاهان هفت اقلیم، فتنه، چهار دختر آسیابان، سه دختر برزین دهقان و دختر گوهر فروش) عشق به دختران شاهان هفت اقلیم را آسان به دست می‌آورد و به آن‌ها عشق نمی‌ورزد، تنها قصه*هایی رویاپردازانه از ایشان می‌شنود. رابعه، بکتاش را از عشق زمینی باز می‌دارد و عشق خود را به او، حقیقی می‌خواند. با دعای مریدان شیخ صنعان، عشق زمینی از دل او بیرون می‌رود. دخترترسا نیز متحول می‌شود، اسلام برمی‌گزیند و به عشق حقیقی می‌رسد. زلیخا هنگامی که از عشق یوسف به خود، سر می‌خورد، او را متهم می‌کند، اما رسوا می‌شود. وی پس از زندانی کردن یوسف، پشیمان می‌شود و شب‌ها برای دیدن او، به زندان می‌رود. سرانجام، جوانی و بینایی خود را از خدا باز می‌گیرد و به یوسف می‌رسد. ابسال در داستان سلامان و ابسال جامی، تمثیل جسم شهوت‌پرست است؛ پس باید در آتش بسوزد. ایاز، غلام و ندیم سلطان محمود غزنوی (۳۸۷- ۴۲۱ق)، به زیرکی و ملاحت پرآوازه است. دختر پادشاه چین در نگارستان چین میرزا احمد سند، با ندیمانش شبانه به دخمهٔ معشوق کشتهٔ خویش می‌رود، پیکر او را به کاخ خود می‌برد و تا بامداد با آن راز و نیاز می‌کند. همین کار سبب می‌شود که به فرمان پادشاه، کاخ او را با خود او، بسوزانند. در شمس و طغرا شمس با هر سه معشوقهٔ خود، طغرا، آماری و آبش خاتون، ازدواج می‌کند. زنان او در کمال آشتی و دوستی با هم به سر می‌برند. معشوقهٔ عارف قزوینی در «قصهٔ پر غصه یا رمان حقیقی»، میان حکومتیان و ثروتمندان هرزه دست به دست، و سرانجام، کشته می‌شود. به گفتهٔ خود عارف، از سرگذشت این دختر، می‌توان به اوضاع استبداد آن دوره پی برد. افسانه از گفتگوی میان افسانه و عاشق شکل می‌گیرد. در فرنگیس نیز از عاشق هیچ دانسته نیست، حتی نام او. وی تنها نامه‌هایی برای معشوقه‌اش، فرنگیس می‌نویسد. مریم در سه تابلوی مریم، دختری روستایی است که فریب جوانی شهری را می‌خورد و سرانجام خودکشی می‌کند. او همزمان با صدور فرمان مشروطیت زاده می‌شود و سرنوشت دردناک وی نیز، شکست مشروطه را تداعی می‌کند. در تهران مخوف، مهین دختری آگاه است و در برابر پدرش که می‌خواهد او را به عقد سیاوش میرزای ثروتمند درآورد و از این راه به پول و مقام برسد می‌ایستد، اما نمی‌تواند خود را از بند خانواده و اجتماع رها کند. فرخ به مبارزه با ستم‌ها و نابرابری‌های اجتماعی برمی‌خیزد. او مهین را در میان راه تهران و قم می‌رباید و این کار را بخشی از مبارزهٔ خود می‌داند. سپس، می‌خواهد انتقام خود، مهین و عفت ـ زنی بدنام ـ را بگیرد، اما شکست می‌خورد و خانه‌نشین می‌شود و چشم امید به «منتقم حقیقی» می‌دوزد. زهره در زهره و منوچهر ایرج میرزا ـ که برگرفته از ونوس در ونوس و آدونیس شکسپیر است ـ کاملاً به شکل انسان تصویر شده است و عشقی زمینی دارد. ابراز عشق او به منوچهر و خودداری وی در جای جای این منظومهٔ ناتمام به چشم می‌خورد. زیبا در رمان* زیبا، از میان زندگی سنتی و آداب و رسوم خرافی به درون اجتماع پا می‌گذارد و زندگی آزاد و کامجویی را آغاز می‌کند. او فاحشه‌ای است که در اداره‌های دولتی نفوذ دارد و به سود خود، افراد را جابه جا می‌کند. مردان این رمان، از جمله میرزا حسین‌خان، عاشق او، بازیچهٔ زیبا هستند. میرزا حسین قدرت طلب از روستا به تهران می‌آید، با زیبا آشنا می‌شود و به‌واسطهٔ او، به اداره‌های دولتی راه می‌یابد و به مقام‌های بالایی می‌رسد. نزد او مقام از عشق عزیزتر است، اما در اصل، از زندگی تازهٔ خود که پر از ریا، دروغ و فساد است، رنج می‌برد. داش‌آکل پس از مرگ پدر مرجان، به وصیت او، سرپرست خانوادهٔ وی می‌شود. او زندگی آزاد خود را بر وصال مرجان ترجیح می‌دهد. اگرچه انجام وظیفه و سن زیاد داش‌آکل نیز مانع رسیدن وی به مرجان است. عشق آکل، او را به تباهی می‌کشاند و سرانجام، می‌کشد. در شوهر آهوخانم، آهوی زحمتکش و صبور، با راه یافتن همای هوسباز ومتجدد به خانه، و کوشش او در پس زدن آهو، از پایگاه خود دفاع می‌کند. با درگیری هما و سیدمیران و درخواست طلاق هما، به‌دست میران و به‌راحتی از خانه رانده می‌شود، اما با شنیدن خبر کوچ سید میران و هما، متحول می‌شود، به رویارویی برمی‌خیزد و همسرش را به خانه بازمی‌گرداند. از آن سو، هما با دیگری از شهر می‌رود. در همسایه‌ها، خالد به بلورخانم عشقی شهوانی می‌ورزد و بعدها، بر اثر برخورد با سیه

عرایس و عشاق در ادبیات فارسی

چشم، آن عشق ممنوع را کنار می‌گذارد. این‌بار، عشق عاطفی خالد به سیه‌چشم، او را در مبارزهٔ سیاسی و تحمل شکنجه یاری می‌کند. سرگذشت عشق بسیاری از معشوقگان و عاشقان در منظومه‌های فارسی‌سرایان هند، برگرفته از ماجرای عشق پنج معشوقه و عاشق ، یعنی کاملتا و کامروپ، مدهومالت و منوهر، پدماوت و رتن، سسی و پنون، و هیر و رانجها، از هند باستان ، است. شماری از داستان سرایان ، به دلیل طولانی و دشوار بودن نام برخی از این عرایس و عشاق، آن‌ها را تغییر داده و نام‌های کوتاه و مناسب شعر برگزیده‌اند. عاقل‌خان رازی از روی داستان مدهومالت و منوهر، مهر و ماه را سرود که در آن ماه، منوهر، و مهر، مدهومالت است. محمد معصوم نامی در حسن و ناز خود که برگرفته از داستان سسی و پنون است، به جای سسی، ناز، و به جای پنون، حسن گذاشت. نیز، پدماوت، پدم شده است. حسام‌الدین حسامی، حاجی محمد رضایی سندی و شاه فقیرالله آفرین، به ترتیب، حسن و عشق، زیبا و نگار و ناز و نیاز را از روی داستان‌های رتن و پدماوت، سسی و پنون، و هیر و رانجها سروده‌اند. با این که عرایس و عشاق منظومه‌های عاشقانه در ادبیات فارسی ، بسیارند، شمار کمی از آن‌ها اصلی هستند و بقیه، همان‌هایند با داستان عشقی اندکی متفاوت، یا معشوقگان و عاشقان دیگری هستند به تقلید از آن‌ها. در ادبیات فارسی تعداد زیادی «لیلی و مجنون»، «خسرو و شیرین»، «یوسف و زلیخا» و «وامق و عذرا» هست. این‌ها در شعر، تمثیل* و اسطورهٔ عشق شده‌اند و به‌ویژه ،از سدهٔ ششم، سرایندگان منظومه‌های عاشقانه از ایشان فراوان الهام گرفته‌اند، اما هیچ‌گاه نتوانسته‌اند اثری برتر از منظومه‌های اصلی، یا همسنگ با آن‌ها بیافرینند. از نیمهٔ نخست سدهٔ چهارم، در شعر فارسی به عشق عرایس عرب اشاره شده که این، بخشی از تأثیر ادبیات عربی بر ادبیات فارسی است. نام آن‌ها به‌ویژه، در شعر منوچهری بسیار به چشم می‌خورد. آنان چند گروه‌اند: الف ـ گروهی که تنها نام آن‌ها در شعر فارسی آمده است، مانند اسماء، سعدی و سلمی. ب ـ دسته‌ای که اندکی از شرح حال و زمان زندگی آن‌ها دانسته است. آنان معشوقگان شاعران پرآوازهٔ عرب بوده‌اند که به شعر فارسی نیز راه یافته‌اند و به‌ویژه، در سده‌های پنجم و ششم از آن‌ها فراوان یاد شده است، همچون بثینه، عزه، عفراء، عنیزه، لبنی، لیلی، میه و هند، که به ترتیب، معشوقگان شاعران، جمیل، کثیر، عروه، امرالقیس، قیس بن ذریح، قیس بن ملوح، ذی‌الرمه و عبدالله بن عجلان بودند. ج ـ آن‌ها که ظاهراً از عرایس عرب هستند، اما در ادبیات عربی آن‌گونه که در شعر فارسی از آن‌ها سخن رفته ، مطرح نیستند، مانند دعد که او را عاشق رباب دانسته‌اند، و گلشاه که گویا تغییر یافتهٔ عفراء باشد. مشهورترین عرایس و عشاق منظومه‌های عاشقانهٔ فارسی که تلمیح شده‌اند، عبارتند از لیلی و مجنون :«مگر چشم مجنون به ابر اندرست ـ که گل رنگ رخسار لیلی گرفت.» (رابعهٔ قزداری) شیرین، خسرو و فرهاد: «هر چند روی صحبت شیرین به خسروست ـ آیینه را ز تیشهٔ فرهاد می‌کند.» (صائب تبریزی) عذرا و وامق:«انده گسار من شد و انده به من گذاشت ـ وامق چه کرد از انده عذرا من آن کنم.» (خاقانی) زلیخا و یوسف:«گویی قبای غنچه و دست صبا به هم ـ چون جیب یوسف است و زلیخا همی‌کشد.» (جمال‌الدین عبدالرزاق) ویس و رامین :«گر منش دوست ندارم همه‌کس دارد دوست ـ تا چه ویسی است که در هر طرفش رامینی است.»(سعدی) ایاز و محمود: «سر محمود از آن بود کف پای ایاز ـ که ایاز از دو جهان جز سر محمود نداشت.» (اهلی شیرازی) منیژه و بیژن : «ثریا چون منیژه بر سر چاه ـ دو چشم من بدو چون چشم بیژن.»(منوچهری) بلقیس: «دامن خود سرو برکشید چو بلقیس ـ کاب گمان برد آبگینهٔ میدان.» (مختاری غزنوی) بت ترسا و شیخ صنعان :«ندهد طوف صنم خانه به صد حج قبول ـ شیخ صنعان که دلش را بت ترسا ببرد.» (وحشی بافقی) گلچهر و اورنگ، و وفا و مهر: «اورنگ کو گلچهر کو نقش وفا و مهرکو ـ حالی من اندر عاشقی داو تمامی می‌زنم.» (حافظ) نمونه‌ای از تلمیح*هایی که از مشهورترین عرایس (و عشاق) عرب در شعر فارسی شده است چنین است: دعد و رباب: «همی کنند به رنگ و به‌گونه سیب و بهی ـ حکایت رخ دعد و حدیث روی رباب.» (فرخی) اسماء: «سخن به است که ماند ز مادر فکرت ـ که یادگار هم اسما نکوتر از اسما.»(خاقانی) سلمی و می (میه):«تا ببینیم تو را و ز تو به نی نقش کنیم ـ سرو بالایی سلمی و نکورویی می.»(سوزنی) عزه، عفرا، هند، میه و لیلی: «وان خجسته پنج شاعر کو کجا بودندشان ـ عزه و عفرا و هند ومیه و لیلی سکن.» (منوچهری) بثینه (وجمیل) : «یکی همچون جمیل آمد دوم مانند بثینه ـ سه دیگر چون زهیر آمد چهارم چون ام اوفی» (منوچهری) عنیزه: «عنیزه برفت از تو و کرد منزل ـ به مقراط و سقط اللوی و عقیقا.» (منوچهری)

منابع: آوها و ایماها ،۲۷ـ ۴۳؛ از صبا تا نیما، ۲۴۱/۲ـ ۲۵۲، ۴۰۱ـ ۴۱۳؛ از نیما تا روزگار ما ، ۲۴۳ـ ۲۴۸؛ پیر گنجه در جستجوی

ناکجاآباد ، در صفحات فراوان؛ تاریخ ادبیات در ایران ، ۴۵۱/۱؛ تاریخ ادبیات فارسی ، ته ، ۶۸ـ ۹۷؛ جام جهان‌بین ، ۷۸ـ ۱۱۱، ۱۹۷ـ ۲۲۲؛ حماسه‌سرایی در ایران ، ۲۴۴ـ ۲۴۶؛ حماسهٔ ملی ایران ، ۱۱۵ـ ۱۱۶؛ داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع ، در صفحات فراوان؛ دایرةالمعارف فارسی ، ۱۷۳۴/۲ـ ۱۷۳۵؛ در آمدی بر اندیشه و هنر فردوسی ، در صفحات فراوان؛ دیوان اهلی شیرازی ، ۴۴؛ دیوان جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی ، ۱۵۵؛ دیوان حافظ ، چاپ قزوینی، ۴۳۹؛ دیوان خاقانی ، ۱۰، ۷۸۹؛ دیوان سوزنی ، ۳۰۴؛ دیوان صائب ، ۸۵۶/۲؛ ۲۰۱۱/۴؛ دیوان عثمان مختاری ، ۳۹۳؛ دیوان فرخی ،۱۰؛ دیوان منوچهری، ۶، ۸۱، ۸۶، ۱۲۴؛ دیوان وحشی ، ۵۰؛ صد سال داستان‌نویسی در ایران ، ۲۹۶/۱ـ ۳۰۱؛ فردوسی و حماسهٔ ملی ،۱۹۴ـ ۲۰۲؛ فرهنگ تلمیحات ، در صفحات فراوان؛ کلیات سعدی ، ۴۵۸؛ منظومه‌های عاشقانهٔ ادب فارسی ، در صفحات فراوان؛ یوسف و زلیخا ، ع.خیامپور، در صفحات فراوان؛ مهدی قریب، «عنصر عشق در ساختار آثار احمد محمود» ، نگاه نو ، شمارهٔ ۳۰، آبان ۱۳۷۵ش ، صص ۱۰۹ـ ۱۳۰؛ نصرالله پورجوادی، «شیرین در چشمه» ، نشر دانش ، سال ۱۱، شمارهٔ ۴، خرداد و تیر ۱۳۷۰، صص ۲ـ ۱۱.

آتشین

عرض (arz)، در لغت به معنی آشکار کردن و در اصطلاح معانی، کلامی است که با نرم‌زبانی و ادب بیان شود. علامت عرض در زبان فارسی «الا» است که به اعتقاد برخی، از «ا» (همزهٔ استفهام انکاری) و «لا» (علامت فعل نفی) ساخته شده است و به اعتقاد برخی دیگر برگرفته از «هلا» است. عرض در موارد گوناگونی به کار می‌رود. از جمله **در معنی دعا**: «الا تا ببارد سرشک بهاری ـ الا تا بروید گل بوستانی / بزی با امانی و حور قبایی ـ به رود غوانی و لحن اغانی.» **در معنی غبطه**: «الا ای دولتی طالع که قدر وقت می‌دانی ـ گوارا بادت این عشرت که داری روزگاری خوش.» **در معنی تحذیر از کار بیهوده**: «الا ای پیر فرزانه، مکن منعم ز میخانه ـ که من در ترک پیمانه، دلی پیمان‌شکن دارم.» **در معنی سرزنش و تنبیه**: «الا ای یوسف مصری که کردت سلطنت مغرور ـ پدر را بازپرس آخر کجا شد مهر فرزندی.» **در معنی اندوه**:«الا ای آهوی وحشی کجایی ـ مرا با توست چندین آشنایی.» **درمعنی مدح**: «الا ای همای همایون نظر ـ خجسته‌سروش مبارک‌خبر / فلک را گهر در صدف چون تو نیست ـ فریدون و جم را خلف چون تو نیست.» عرض را می‌توان از جملات انشایی شمرد.(← انشا)

منابع: اصول علم بلاغت، ۳۷۹ ـ ۳۸۲؛ روش گفتار، ۱۵۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۷۸۷/۱.

عباسپور

عرفان و ادب فارسی (er.fān.va.a.dab-e.fār.si)، عرفان طریقهٔ معرفت در نزد آن دسته از صاحبنظران است که برخلاف اهل برهان در کشف حقیقت بر ذوق و اشراق بیشتر اعتماد دارند تا بر عقل و استدلال. این طریقه در میان مسلمانان کمابیش ویژهٔ صوفیه است و در نزد پیروان دیگر ادیان بسته به تفاوت مراتب و به نسبت ظروف زمانی و مکانی مختلف نام‌های متفاوت دارد. این طریقهٔ معرفت، از دیرباز مورد توجه پاره‌ای اذهان واقع شده است چنان‌که برخی آن را در شناخت حقیقت از طریقهٔ اهل برهان هم مفیدتر شمرده‌اند. حتی آثاری از صورت‌های ساده‌تر و ابتدایی‌تر این طریقه را در ادیان و مذاهب قدیم و بدوی می‌توان یافت. با وجود تفاوتی که بین عقاید و تعالیم رایج در مذاهب مختلف عرفانی هست، باز شباهت میان آن‌ها چندان است که محققان، طریقهٔ عرفان را طریقه‌ای می‌دانند که در آن، بین اقوام گونه‌گون جهان اشتراک و شباهت هست و اساس آن از جهت نظری عبارت است از اعتقاد به امکان ادراک حقیقت از طریق علم حضوری و اتحاد عاقل و معقول؛ و از جهت عملی مبنی بر ترک رسوم و آداب قشری و ظاهری و تمسک به زهد و ریاضت و خلاصه گرایش به عالم درون. این طریقهٔ معرفت با تمام مقدمات عملی که برای نیل بدان لازم است در بین مسلمانان، بیشتر به صوفیه اختصاص دارد که در عین پیروی از شریعت به امکان ارتباط مستقیم و بی‌واسطه با حق نیز قایل بوده‌اند و برای رسیدن بدان مقام به سلوک و ریاضت می‌پرداخته‌اند. صوفیه جماعتی بوده‌اند از مسلمانان که پایهٔ کار آن‌ها در عمل بر مجاهدت مستقل فردی استوار بوده است و در علم بر معرفت مستقیم قلبی.در باب اشتقاق واژهٔ صوفی و ریشهٔ آن اختلاف است. بیشتر صوفیه، این واژه را مشتق از صفا دانسته‌اند. برخی آن را به صُفّه ـ صفهٔ مسجد مدینه ـ که اصحاب صفه، پیشروان صوفیه، در آن‌جا پناه یافته بودند منسوب پنداشته‌اند ولی این گمان نیز با اصول و مبادی اشتقاق سازگار نیست. پندار کسانی هم که قوم را سوفیه خوانده‌اند و منسوب به سوفای یونانی ـ به معنی حکمت ـ گرفته‌اند اساس درست ندارد، چنان‌که بین لفظ تئوسوفی هم با تصوف بی‌شک مناسبت نیست. آنچه قدمای

عرفان و ادب فارسی

صوفیه گفته‌اند و قاعدهٔ اشتقاق هم با آن موافقت دارد این است که صوفی از صوف ـ به معنی پشم ـ گرفته شده است. این وجه اشتقاق را بسیاری از مؤلفان صوفیه و بسیاری دیگر نیز نقل کرده‌اند و اشکالی بر آن وارد نیست. سبب انتساب صوفیه به این نسبت، پشمینه‌پوشی آن‌ها بوده است که از زمان قدیم، شعار زاهدان و نیکان به شمار می‌آمده است. در هر حال با آن که پشمینه پوشی به صوفیه اختصاص نداشته است این اشتقاق را بیشتر می‌پسندند؛ خاصه که تصوف مسلمانان بی‌شک از زهد و پارسایی آغاز شده است و پشمینه‌پوشی زاهدان قدیم درواقع اعتراضی بوده است به شیوهٔ زندگی آن جماعتی از توانگران که همهٔ عمر در شادخواری و خوشگذرانی به سر می‌برده‌اند و همه، جامه و خوراک لطیف داشته‌اند. البته میراث شگرف صوفیه منحصر به عرفان و ادب آن طایفه نیست. آرای صوفیه در فرهنگ و آداب و امثال و تربیت مسلمانان جهان نیز تأثیر مهمی داشته است. از جمله رواج فکر قناعت و رضا، و اندیشهٔ توکل و تسلیم که بسیاری از شرقیان را به خاکساری و درویش‌نهادی رهنمون شده است. با این همه، سرمایهٔ این میراث، درحقیقت عرفان و ادب قوم است که بررسی ارزش آن برای دریافت پایهٔ واقعی فرهنگ ایرانی و اسلامی ضرورت تمام دارد.ادب صوفیه از نظر تنوع و غنا در زبان فارسی و عربی، اهمیت فراوان دارد. این ادب هم شامل نظم است و هم نثر، هم فلسفه دارد، هم اخلاق، هم تاریخ و هم تفسیر، هم دعا و مناجات و هم موسیقی. بخش بزرگی از نظم و نثر صوفیه هم تحقیق و وعظ است و نکوهش دنیا. بعد از آن صحبت از عشق خدا است و تمنای وصال او که هدف نهایی سالک است و شعر صوفی را رنگ عاشقانه می‌دهد؛ عشقی پردرد و پرسوز. صوفیه شعر فارسی را رنگ خاص داده‌اند. قصیده* را به اوج رفعت و وعظ و تحقیق کشانده‌اند. غزل* را از عشق جسمانی به محبت روحانی رسانده‌اند. مثنوی* را وسیله‌ای برای تعلیم عرفان و اخلاق کرده‌اند. رباعی* را قالب بیان احوال و آلام زودگذر نفسانی نموده‌اند. اینان نثر را نیز عمق و سادگی خاصی بخشیده‌اند. حکایت* و قصه* را قالب معانی و حِکَم کرده‌اند. احوال نفسانی را مثل بعضی نویسندگان سوررآلیست مراقبت کرده‌اند. در فلسفه حرف تازه آورده‌اند. کشف و اشراق را بر عقل و استدلال ترجیح داده‌اند. از قلمرو اسباب ظاهری گذشته‌اند و به سرحد سبب‌سوزی‌ها راه‌یافته‌اند. در اخلاق و تربیت از توجه به آنچه سطحی است درگذشته‌اند. در فهم قرآن، تأویل باطن را بیش از توقف در ظاهر، شایان توجه یافته‌اند. سرگذشت مشایخ را بیش از تاریخ، آیینهٔ عبرت شناخته‌اند. بی‌هیچ واسطه‌ای بر الهام قلبی تکیه کرده‌اند. موسیقی و سماع را صیقل جان شناخته‌اند. ذکر جلی و خفی و دعای صبح و شب را آبشخور روح خویش ساخته‌اند. در مناجات با خدا، راز و نیاز خود را هم از عشق و هم از خوف رنگ بخشیده‌اند. این همه در ادب آن‌ها جلوه دارد و آثار آن‌ها را در وسعت و تنوع و عمق و تأثیر امتیازی خاص بخشیده است. این ادب وسیع و متنوع، گاه با قلمرو ذوق و روح سر و کار دارد و گاه با دنیای عقل و فکر. آنچه با عقل و فکر خواننده سروکار دارد عرفان و حکمت صوفی است با موعظه و تربیت او. سیرت مشایخ و اقوال آن‌ها و تأویل قرآن و حدیث و کلام صوفیانه نیز از این مقوله است. اما آنچه با ذوق و روح سروکار دارد، شعر و غزل صوفی است با شطحیات او و حتی با ادعیه و مناجات‌هایش. قلمرو حکمت و عرفان و سیرت و تفسیر صوفی تنها از آن نثر نیست، شعر را نیز گاه صوفی وسیله‌ای برای بیان این معانی می‌کند، چنان‌که حدیقهٔ سنایی و گلشن راز و مصباح الارواح و بسیاری منظومات دیگر صوفیه از این گونه است و جنبهٔ تعلیمی دارد. اما گاه شعر صوفی، این هردو قلمرو را به هم می‌آمیزد. مرز عقل و ذوق را به هم می‌زند و از ترکیب آن دو، چیزی از نوع منظومه*های پرشور عطار یا مثنوی مولوی پدید می‌آورد که نه تعلق به عقل و فکر صرف دارد و نه متعلق به دنیای ذوق و هنر محض است. اما این ذوق و هنر محض و مجرد صوفی در غزل عرفانی او مجال ظهور می‌یابد و غزل عراقی و سنایی و مولوی و تا حدی حافظ را از همهٔ قیود لفظ و ظاهر جدا می‌سازد و آن را مثل روح صاف و پاک می‌کند، چنان‌که قصه و تمثیل* را نیز گاه به منزلهٔ رمز* و کنایه‌ای از سرگذشت سیر و سلوک روحانی انسان و احوال نفس او به کار می‌برد و قصهٔ نی مولانا و سرگذشت مرغان منطق الطیر و قصه‌هایی از آن گونه را به عنوان نوعی سفرنامهٔ* روحانی که منظومهٔ* سریانی به نام جامهٔ فخر از قدیم‌ترین نمونه‌های آن نوع است عرضه می‌دارد. اما نثر صوفیه نیز مثل شعر آن‌ها همه به یک قلمرو تعلق ندارد. گاه این نثر مثل یک شعر آگنده از شور و جذبه و ذوق و عرفان می‌شود. در زبان فارسی پاره‌ای از آثار منثور صوفیه هست که آن‌ها را می‌توان شعرمنثور خواند. مناجات‌های پیر هرات و تمهیدات عین‌القضاة و سوانح احمد غزالی و لمعات عراقی و لوایح جامی شعرهایی عارفانه‌اند که در قالب کلام مثنور مجال بیان یافته‌اند. معارف بهاءولد در اسلوب

عرفان و ادب فارسی

تجسیم. این طریقه در عهد سامانیان و حتی دوران سلطان محمود غزنوی (۳۸۹-۴۲۱ق) در خراسان ـ خاصه نیشابور ـ انتشاری قابل ملاحظه یافت و کرامیان تا اواخر روزگار خوارزمشاهیان نیز در هرات و بعضی نقاط دیگر خراسان باقی بودند. آرا و تعالیم آنان در باب ایمان و ذات و صفات خدا، مشاجرات کلامی شدید برانگیخت و در الفرق بین‌الفرق بغدادی خلاصه‌ای از آرای آن‌ها را می‌توان یافت. از جمله تعالیم کرامیان که حاکی از روح تصوف بود، اصرار آنان بود در توکل و انکار کسب و جهد. اینان در تقریر رأی خویش به احوال اصحاب صفه استناد می‌کردند و این‌که پیغمبر آن‌ها را به جهت ترک کسب و کار ملامت نکرد. ابن کرام (ـ۲۵۵ق) به‌رغم اتهامات مخالفان خود، زاهد، عارف و حتی متکلم بود. تعلیم او نه فقط از تعلیم صوفیان متأثر بود، بلکه، گونه‌ای از تصوف به شمار می‌آمد. در بین متصوفهٔ آن عصر، یحیی بن معاذ رازی (ـ۲۵۸ق) و ابراهیم خواص (ـ۲۹۱ق) منسوب به طریقهٔ او بودند. حکیمیان منسوبند به حکیم ترمذی که هجویری آن‌ها و سیاریان را جزو ده گروه صوفیه یاد می‌کند که از نظر او مقبولند. حکیم ترمذی، ابوعبدالله محمد بن علی بن حسین نام داشت. وی یک صوفی متفکر و عارفی محدث بود. تاریخ ولادت و مرگش به‌درستی روشن نیست. حدود یکصد و بیست و شش عنوان کتاب به او منسوب است که بسیاری از آن‌ها از میان رفته، اما کمابیش شصت رسالهٔ او باقی است و شماری از آن‌ها نیز چاپ شده است. مندرجات این رسالات،گونه‌گون است و مشتمل است بر تفسیر، کلام، حدیث، فقه و تصوف. آثار ترمذی در تصوف و کلام و زهد اسلامی، تأثیر بسیار داشته و بعضی از آن‌ها را صوفیه و غیرصوفیه از قدیم شرح کرده‌اند. تعلیم او را شاگردش ابوبکر وراق نشر کرد که وی را مؤدب‌الاولیا خوانده‌اند. در حالی‌که حکیمیان در بلخ و ترمذ به عنوان گروهی صوفی شهرت داشتند، مرو عرصهٔ فعالیت سیاریان، یعنی پیروان ابوالعباس سیاری (ـ۳۴۲ق)بود. وی فقیه بود و حدیث بسیار یاد داشت. هجویری گوید: وی امام مرو بود در همهٔ علوم. خواهر زاده‌اش عبدالواحد بن علی، به نشر طریقهٔ او پرداخت. گور او در مرو زیارتگاه شد و طریقهٔ سیاریان بیش از یک قرن بعد از درگذشت او همچنان در نسا و مرو سر زندگی خود را نگهداشتند. در سال‌هایی که خراسان به سبب تشویق محمود غزنوی شاعران و اهل ادب را یکسره در کار مدیحه سرایی می‌دید، تصوف نیز بازار خود را به تشویق و ترغیب ابوالحسن خرقانی و ابوسعید ابوالخیر در رواج می‌یافت. وقتی میراث ستایشگری‌های عنصری و فرخی نصیب انوری و معزی شد، میراث خرقانی و ابوسعید به قشیری و غزالی رسید. بدین‌گونه در حالی که علما و فقهای نیشابور ابوسعید و اصحاب او را در روزگار سلطان محمود به کفر و زندقه نسبت می‌دادند، علمای بزرگ نیشابور و توس در روزگار ملکشاه و سنجر، به تصوف گراییدند و امثال امام‌الحرمین جوینی و امام غزالی در پایان کار تقریباً صوفی از آب درآمدند. میراث روحانی بایزید در بسطام و اطراف آن در این بهار روزگار غزنویان به ابوعبدالله داستانی و ابوالحسن خرقانی می‌رسید. روایات کتاب‌النور سهلکی در واقع سماع است از این ابوعبدالله داستانی که از وی به نام شیخ المشایخ هم یاد می‌کنند. داستانی در ۴۱۷ق درگذشت، اما سهلکی که تربیت یافتهٔ او بود، مدت درازی بعد از او طریقهٔ بایزید را همچنان ادامه داد. تعلیم بایزید با آن که تا دو قرن بعد از او به‌همت طیفوریهٔ بسطام دوام یافت، میراث روحانی بایزید آن گونه که در روایات صوفیه آمده تقریباً با نام ابوالحسن خرقانی همراه شد که حتی افسانه‌های صوفیه نیز از بشارت بایزید به ظهور او حکایت دارند.دربارهٔ خرقانی، دست تقدیر یک سند ارزنده برای ما نگهداشته که اثر یک تن از خاصان و نزدیکان شیخ بوده است و خلاصه گونه‌ای است از یک مجموعهٔ حالات و مقامات او. از این اثر که نورالعلوم یا درواقع منتخب کتاب نورالعلوم نام دارد، فقط یک نسخه در موزهٔ بریتانیایی نگهداری می‌شود که برتلس آن را ترجمه و منتشر کرد. این کتاب که ویژگی‌های جالب انشایی و املایی نیز دارد، از آثار قدیم نثر فارسی و از منابع مهم تاریخ تصوف در قرن چهارم و پنجم به شمار می‌آید. اگرچه بخشی از مندرجات کتاب مانند تمام کتاب‌هایی که دربارهٔ سیرت مشایخ نوشته شده، آمیخته به افسانه‌های کرامات آن‌ها است، آگاهی‌های سودمند نیز در آن بسیار است؛ به‌ویژه در باب طریقه وتعالیم ابوالحسن خرقانی. وی علی بن احمد، / علی بن جعفر که در ۴۲۵ق در اواخر روزگار محمود غزنوی درگذشت، همان شیخ بود که به موجب حکایات، وقتی سلطان محمود در یک سفر خویش نزدیک دیه خرقان فرود آمد به دیدار او اظهار علاقه کرد و او را خواند. حتی گفت اگر در آمدن تأمل کند بروی از قرآن بخوانید که «اطیعوالله و اطیعوالرسول و اولی‌الامر منکم». می‌گویند خرقانی جواب داده بود که ابوالحسن چنان در «اطیعوالله» غرق است که از «اطیعوالرسول» شرم دارد تا چه رسد به «اولی‌الامر»! با آن که وی

سواد خواندن و نوشتن نداشت به موجب روایات صوفیه، ابوعلی‌سینا یک‌بار با عده‌ای از نیازمندان خراسان با شوق و ارادت به زیارت وی رفت. گویند مجلس وی چنان با هیبت بود که ابوسعید ابوالخیر،شیخ بزرگ، وقتی به مجلس او رفت در حضور وی ساکت ماند. روایت ملاقات ابوسعید با شیخ خرقان در هر دو کتاب اسرارالتوحید و نورالعلوم آمده و آمیخته است با مبالغات مریدانه. در گفت‌وشنودی که میان آنان رفت، خرقانی تفاوت طریقت خود را با طریقهٔ ابوسعید بدین‌گونه بیان کرد که راه تو بر بسط و گشایش است و راه ما بر قبض و حزن. با این همه، حزن و قبض او خالی از لحظه‌های غلبه و مباسطت با حق نبود. در همین احوال غلبه بود که اقوال او شباهت به اقوال و احوال بایزید می‌یافت. مانند بایزید او نیز امی و روستایی‌گونه، اما ریاضت پیشه بود و غالباً در رعایت شریعت دقت داشت. اما کسی که شیخ خرقان به‌رغم تکریم و محبتی که در حق او داشت، حاضر نبود قبض و اندوه خود را با بسط و غلبهٔ او عوض کند، یعنی ابوسعید ابوالخیر، رقص و سماع صوفیه را در خراسان رواج تمام داد و حتی مخالفت‌های فقها و علما را در این باب دفع کرد و به چیزی نگرفت. این ابوسعید فضل‌الله بن ابی‌الخیر، معروف به بوسعید مهنه/ پیرمهنه که نامش به سبب رباعیاتی که از دیرباز به وی منسوب شده است و بیشتر آن‌ها هم از او نیست، در ادبیات عرفانی ایران شهرت یافته است، اولین شیخ بزرگ صوفی است که سماع و قول و غزل را در خراسان در بین صوفیه رواج داد و این اقدام او چنان مخالفتی در بین فقها و حتی صوفیهٔ محتاط و میانه‌رو برانگیخت که مدعیان کار، شکایت او را به سلطان محمود رساندند و چیزی نمانده بود که خود و یارانش را به جرم زندقه و اباحیگری محکوم سازند. دربارهٔ سوانح زندگی ابوسعید آنچه از روی قطع معین است تاریخ ولادت و وفات او است. به موجب روایات کتاب اسرارالتوحید، وفات او در میهنه در شعبان ۴۴۰ق رُوی داد و مدت عمرش هزار ماه تمام بود ـ یعنی هشتاد و سه سال و چهارماه. بدین‌گونه ولادتش در محرم ۳۵۷ واقع شده بود. پدرش پیشهٔ عطاری می‌ورزید، اما این پیر عطار چنان‌که از خاطرات پسرش برمی‌آید، از درد و شور صوفیانه خالی نبود و با دوستان خویش در میهنه مجالس سماع هم داشت. ظاهراً در این مجالس پدر بود که ذوق سماع در خاطر بوسعید آویخت و بعدها با وجود انکار شدید مخالفان، همچون نشانی از طریقت وی باقی ماند. در توس و نیشابور مجالس او توجه دوستداران را برمی‌انگیخت، خاصه از آن رو که این مجالس گرم و پر شور بود و ابوسعید در آن‌ها برخلاف رسم آن روزگار شعرهای عاشقانه می‌خواند. افزون بر این، دعوت‌های پرتکلف می‌کرد و مجالس سماع راه می‌انداخت و این همه موجب خشم و نارضایی علما و ائمهٔ شهر، به‌ویژه کرامیان و حنفیه می‌شد. حتی صوفیهٔ میانه‌رو، مانند امام قشیری نیز با این تندروی‌های او نظر موافقت نشان نمی‌دادند و ابن باکویه بر برخی اطوار و تعالیم او ایراد داشت، خاصه در باب سماع و خرقه. با این همه استعداد خاصی که ابوسعید در اقناع مخالفان و مدارا با آنان داشت، اندک‌اندک محیط کار او را آرام کرد. دشمنان، دشمنی را بی‌فایده دیدند و عامه به جهت کرامات منسوب به او و هم به‌سبب سخنان گرم و جذابش، بیش از پیش گرد او فراز آمدند و نیشابور و توس و میهنه جولانگاه فعالیت یاران او و آوازهٔ او گشت. شعر صوفیانهٔ فارسی مقارن اوایل قرن پنجم با ابوسعیدابوالخیر و یاران او در خراسان رواج تمام یافت. از علاقه‌ای که شیخ به نقل و روایت اشعار داشته و از روانی و استواری اشعاری که به‌تصریح بدو منسوب شده است، فرض شاعری او بعید نمی‌نماید. هرچند بعید است که مجموعهٔ متداول رباعیات منسوب بدو واقعاً از او باشد. یکی از رباعیاتی که قطعاً به او نسبت می‌دهند حورائیه* نام دارد و بیش از دوازده رسالهٔ مستقل در شرح آن نگاشته شده است. ابوعلی‌سینا با شیخ دیدار کرد و با یکدیگر گفت‌وگو داشتند. نوشت و خواندن نیز میان آنان روی‌داده که باقی است. پس از ابوسعید، خویشان و فرزندانش سال‌ها در خراسان طریقهٔ او را ادامه دادند؛ چنان‌که شرح مقامات و کرامات وی به دست احفادش نوشته شد ـ در دو کتاب که یکی اسرارالتوحید فی مقامات ابی‌سعید نام دارد و دیگری به حالات و سخنان شیخ ابوسعید مشهور است. از خود شیخ نه دیوان* شعری مانده است و نه کتابی به نثر. ظاهراً تصوف را وی زیستنی و تجربه کردنی می‌دانسته ،نه گفتنی و وصف کردنی. حتی یک تن از مریدان را از این‌که حکایت حال وی را بنویسد منع کرد و گفت حکایت نویس مباش،چنان باش که از تو حکایت کنند. ابوسعید اشعار زیادی به فارسی و عربی در مجالس خویش انشاد می‌کرد که تقریباً تمام آن‌ها از کلام متقدمان بود. با این‌همه ابیاتی چند و بسیار اندک به دست مانده است که آن‌ها را به خود او نسبت داده‌اند. در حالی که مجموعهٔ رباعیاتی که به نام او مشهور است شامل رباعیات سرگردان* و مقداری ابیات و اشعار است که به شاعران دیگر نیز منسوب

است و ارتباطی به او ندارد. البته از علاقهٔ خاصی که به شعر و نقل آن داشته، فرض شاعری او بعید نمی‌نماید. ابوسعید در نقد و فهم اشعار نیز لطف، قریحه و صفای فراوان نشان می‌داد. نوشته‌اند که در مجلسی وقتی قوال این بیت را خواند: «اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن ـ تا بر لب تو بوسه زنم چونش بخوانی»؛ ابوسعید پرسید این بیت کراست ؟ گفتند: از عمارهٔ نیشابوری، صوفیان را گفت برخیزید تا به زیارت خاک عماره شویم. او با نقل و روایت رباعی‌های مناسب از متقدمان، بسیاری از افکار وتعالیم خود را جلوه و قبول می‌داد. تعلیم صوفیانهٔ وی را از حکایات و اقوالی که در اسرارالتوحید و حالات و سخنان از او نقل کرده‌اند باید به دست آورد. در بین این احوال و سخنان وی آنچه بیشتر جلب توجه می‌کند، شادخواری و سبک روحی او است. اثر بزرگ دیگری که در این دوره تدوین شد الرسالة القشیریه نوشتهٔ ابوالقاسم قشیری است که شیخ و امام صوفیان نیشابور بود. این کتاب که به احوال و اقوال مشایخ صوفیه می‌پردازد، هم شروح متعدد به عربی دارد و هم ترجمه‌هایی به فارسی و این‌همه حاکی از رواج و قبول بسیار آن در محیط معارف صوفیه است. طریقهٔ قشیری با طریقهٔ ابوسعید تفاوت بسیار داشت و شاید از این جهت است که نام ابوسعید در رسالهٔ قشیری نیامده است. اگر امام قشیری برخلاف طریقهٔ بایزید، شیخ خرقان و ابوسعید به تصنیف کتاب پرداخت،نه فقط بدان سبب بود که طریقهٔ او به جنید منسوب می‌شد که خود اهل علم و تصنیف بود، بلکه تا حدی نیز شاید بدان سبب بود که برخی مشایخ دیگر خراسان نیز مدت‌ها پیش از قشیری به نوشتن کتاب پرداخته بودند؛ چنان‌که از پاره‌ای مشایخ، مانند ابو نصر سراج و ابوعبدالرحمان سلمی نیز تصنیفاتی باقی‌مانده بود. این مصنف کتاب مشهور اللمع فی التصوف، ابونصر عبدالله بن علی بن محمد بن یحیی نام داشت و گه‌گاه او را طاووس‌الفقرا می‌خواندند. هدف سراج در آن تصنیف این بود که نشان دهد تصوف با سنت و قرآن مغایرتی ندارد و صوفیه درواقع سیرت پیغمبر(ص) و صحابه را پیروی می‌کنند. نظیر همین هدف او تصنیف دیگری است که مقارن همین ایام در وراورد نوشته شد، یعنی التعرف لمذهب تصوف. مصنف کتاب ابوبکر محمدبن ابراهیم بخاری کلابادی است از ائمهٔ تصوف بخارا و از حافظان حدیث. التعرف او حاکی از دقت و احاطهٔ مصنف است در علم شریعت و طریقت. کتاب التعرف را مکرر به عربی شرح کرده‌اند که از آن شمار است شرح خواجه عبدالله انصاری، و شرح علاءالدین قونوی (ـ۷۲۹ق). شرح فارسی آن نیز تألیف خواجه امام ابوابراهیم بن اسماعیل بن محمد بن عبدالله المستملی بخاری است که ظاهراً نام آن باید نورالمریدین و فضیحة‌المدعین باشد. مستملی بخاری کتابی نیز با نام کشف‌المحجوب داشته است. شرح تعرف به سبب تفصیل زیادی که یافته است بعدها محتاج به تلخیص* هم شده است و یک نسخه از خلاصهٔ شرح تعرف را برچ با شمارهٔ ۲۴۶ جزو کتب کتابخانهٔ پادشاهی برلین یاد کرده است. شرح تعرف فارسی از قدیمی‌ترین کتب تصوف در زبان فارسی است، اما خود کتاب التعرف اهمیت بسیار دارد و درخور شرح‌های متعدد نیز هست. مطالب این کتاب غیر از مقدمه که در بیان تعریف تصوف و قدمای صوفیه است. دربرگیرندهٔ مباحثی است در بیان عقاید اهل اسلام موافق اعتقادات صوفیه،بیان مقامات و احوال صوفیه که شامل گفته‌ها و اشعار برخی مشایخ صوفیه نیز هست، شرح اصطلاحات و الفاظ متداول صوفیه که شاید از مهم‌ترین اجزای کتاب است، و در پایان سخنانی است در معاملات و کرامات صوفیه و آنچه مایهٔ امتیاز آن‌ها است. کتاب التعرف بیشتر به قصد آن تصنیف یافته که توافق عقاید صوفیه را با آرای اهل سنت نشان دهد و تأکید و اصراری که در بیان عقاید اهل سنت می‌ورزد از همین نکته است. کلابادی آن‌گونه که از نفحات جامی برمی‌آید، شاگرد فارس دینوری بوده است که او خود نیز شاگرد و مدافع حلاج بود. اما کلابادی در حفظ شریعت اهتمام فراوان داشت و در کتاب خویش چند بار از وی فقط به نام ابوالمغیث یاد کرده است. بعد از واقعهٔ حلاج و در دوره‌ای که فقها و متشرعه به‌شدت با صوفیه و تصوف مبارزه می‌کردند، کلابادی همان کاری را در دفاع از تصوف آغاز کرد که پس از وی امثال امام قشیری، امام غزالی، و شهاب‌الدین عمر سهروردی دنبال کردند و از این جهت بود که دربارهٔ کتاب وی غالباً گفته می‌شد: لولا التعرف بطل‌التصوف. در میان پیران خراسان از بین کسانی که به جمع اخبار صوفیه اهتمام بسیار ورزیدند باید از ابوعبدالرحمان سلمی یاد کرد که احوال متصوفهٔ خراسان تا حد زیادی برگرفته از روایات او است . سلمی افزون بر جمع اخبار صوفیه، اشارات و اقوال آنان را نیز تقریری لطیف کرده است. نزدیک سی مجلد کتاب به او منسوب است که از آن شمار جز طبقات‌الصوفیه و تاریخ‌الصوفیه،تفسیری است بر قرآن به نام حقایق‌التفسیر / تفسیر اهل حقایق. در میان دیگر آثار او رسالة‌الملامتیه و کتاب‌الفتوة، آداب‌الصوفیه و سلوک‌العارفین را

می‌توان یادکرد.طبقات‌الصوفیه مشتمل است بر اخبار و حکایات پنج طبقه از صوفیه از فضیل بن عیاض تا محمد بن عبدالخالق دینوری، که روی هم رفته یکصد و سه تن را از این پنج طبقه یاد می‌کند با احوال و اقوالشان. همین طبقات‌الصوفیهٔ سلمی است که خواجه عبدالله انصاری آن را در مجالس خویش به زبان هروی املا کرد و یک تن از شاگردانش آن امالی را تدوین کرد که به نام طبقات‌الصوفیهٔ هروی مشهور است و اساس قسمتی از نفحات‌الانس جامی نیز همان است. کتاب دیگری که برای پژوهندگان تصوف ارزش فراوانی دارد و در آن دوره تدوین شده است کشف‌المحجوب اثر ابوالحسن علی بن عثمان بن علی الغزنوی الجلابی الهجویری است. این کتاب تا اندازه‌ای به شیوهٔ رسالهٔ قشیریه نوشته شده و گذشته از احوال مشایخ، از عقاید صوفیه و مسائل و اقوال آن‌ها نیز سخن می‌گوید. در میان مهم‌ترین ابواب کتاب باید از بحثی یادکرد که وی دربارهٔ فرقه‌هایی از صوفیه می‌کند که در روزگار وی به سر می‌بردند. در خراسان اوایل روزگار سلجوقی، تصوف رفته‌رفته چنان حیثیتی یافت که حتی توانست از شیخ‌الاسلام حنبلی سختگیر هرات پیری پرسوز و آتش گرفتهٔ صوفی بسازد: خواجه عبدالله انصاری. او در مجالس درس خویش قرآن تفسیر می‌کرد و این کار را تا پایان زندگی خویش ادامه داد. تفسیر او که در کشف‌الاسرارمیبدی زبده و جوهر آن را می‌توان یافت، گذشته از شریعت، به آنچه نزد وی تعبیر به طریقت و حقیقت تعبیر می‌شد نیز نظر داشت. مجلس تفسیر وی درواقع طی سال‌های دراز در هرات ادامه یافت و از قول خود او نقل شده که در تقریر این تفاسیر به یکصد و هفت تفسیر نگاه کرده است. مهم‌ترین اثر وی در تصوف کتاب منازل‌السائرین است به عربی که شیخ در ضمن آن منازل صدگانه‌ای را که صوفی در طی مقامات خویش باید به سرآورد به شرح بیان می‌دارد. شروح بسیاری نیز بر این کتاب نوشته‌اند. رسالهٔ فارسی صدمیدان شیخ نیز خود به منزلهٔ طرح مقدماتی منازل‌السائرین است که شیخ نزدیک بیست و هفت سال پیش از منازل‌السائرین تألیف کرده بود. بیشتر آوازهٔ شیخ به سبب مناجات‌نامهٔ او است به نثر مسجع و روان فارسی که به دلیل تداول و رواج فوق‌العادهٔ آن، دستکاری‌های بسیار باید در متن آن راه یافته باشد و ای بسا اصل آن فقط گزیده‌ای از سخنان وی باشد در طبقات‌الصوفیه یا در مجالس تفسیر. در میان دیگر آثار فارسی که به وی منسوب است از کنزالسالکین ،قلندرنامه و محبت‌نامه باید یاد کرد. تصوف جوشان و آفرینشگر اوایل روزگار عباسی در دورهٔ سری سقطی و جنید و حلاج در بغداد به اوج خویش رسید و با مرگ شبلی در آن‌جا تقریباً پایان یافت. هر چند دنبالهٔ آن بود که بعدها در امام غزالی، و عبدالقادر گیلانی و شیخ شهاب‌الدین سهروردی تأثیر کرد ولیکن با پایان گرفتن روزگار جنید و شبلی، جوش و تپش آن در بغداد فرو نشست. البته منبع اصلی و مستقیم این جنبش را باید در آموزهٔ معروف کرخی جست که غالب سلاسل صوفیه با او به گونه‌ای پیوستگی دارند. اما پیش از معروف و در دورهٔ او، شماری فراوان از صوفیه و زهاد در بغداد سکونت یا آمد و شد داشتند که اقوال و احوال آنان در توسعه و تحول مکتب تصوف بغداد تأثیر داشته است. از آن شمار سفیان ثوری (-۱۶۱ق)، عبدالله بن مبارک (-۱۸۱ق)، فضیل بن عیاض (-۱۸۱ق)، فتح موصلی (-۲۲۰ق) و سری سقطی بودند. با این‌همه شیخ بزرگ مکتب تصوف بغداد، جنید (-۲۹۷ق) خواهرزادهٔ سری سقطی است که توانست در بحبوحهٔ مجادلات فکری و کلامی بغداد برای تصوف، به عنوان علم توحید و علم احوال، حیثیت قابل ملاحظه‌ای فراهم کند. با پایان روزگار او و از میان رفتن حلقهٔ یارانش، این تصوف در چنان هاله‌ای از قداست فرو رفت که مشایخ بعد همواره عصر او را همچون دورهٔ طلایی تصوف تلقی می‌کردند. چنان‌که ابوطالب مکی (-۳۸۶ق) نویسندهٔ کتاب قوت‌القلوب فی معاملة‌المحجوب، جنید را آخرین مظهر برجستهٔ تصوف می‌خواند، و امام قشیری (-۴۶۵ق) گفت که تصوف بعد از او دیگر مرده است. در هر صورت کسی که در دوران عظمت خلافت، تصوف را در جامعهٔ اسلامی زندگی جاوید بخشید و در عین حال موجب وقفه و رکود طولانی آن نیز شد جنید بود که از آن نوعی علم ساخت و کوشید در کنار علم کلام و علم شریعت، برای تصوف نیز جایی باز کند. تعلیم او در تصوف نیز فقیهانه و مبنی بر حفظ و رعایت است. آنچه این تعلیم را از طرز تفکر حلاج و شبلی ممتاز می‌کند اصرار او در مسئلهٔ صحو است. البته آثار جنید بسیار نیست و از مجموع آثاری که به او نسبت داده‌اند آنچه مانده است از چند رسالهٔ مختصر تجاوز نمی‌کند: رسایل جنید. رساله‌های در شرح شطحیات بایزید داشته و چند مکتوب و پاره‌ای اشعار نیز به وی منسوب است که در حلیة‌الاولیاء ابونعیم و اللمع سراج و سایر کتب صوفیه نقل شده است. محنت عمده‌ای که صوفیهٔ بغداد را در این سال‌ها مورد طعن خاص و عام قرار داد، واقعهٔ حلاج (-۲۹۷ق) بود که خود تفسیر دیگری تلقی شد از این‌که جرم عمدهٔ صوفیه همین

است که اسرار حق را هویدا می‌کنند چنان‌که بعدها حافظ در مورد حلاج به این نکته اشاره کرد: «گفت آن یار کز او گشت سرِ دار بلند ـ جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد.» داستان زندگی و مرگ او پرشورترین سرگذشت روحانی صوفیه است. احوال او بیشتر با افسانه‌های برخاسته از دوستی و دشمنی نسل‌های آینده درآمیخته است. شناخت واقعی او همواره دشوار و همراه با ابهام بوده است. برخی وی را به عرش اعلی برده‌اند و برخی ملحدش خوانده‌اند. پاره‌ای او را از اولیای الهی دانسته و برخی او را اهل جادو و شعبده خوانده‌اند. اخباری که دربارهٔ او است چنان متناقض است که گاهی این اندیشه به ذهن می‌آید که مگر او بیش از یک تن بوده است؛ یا شاید احوال چند حلاج با هم آمیخته شده باشد. او حسین بن منصور حلاج نام داشت و در فارس زاده شد. در شانزده سالگی مرید سهل تستری و سپس مرید جنید شد. او به کارهای شگفت و خارق عادت دست می‌زد و کرامات بسیار از او دیده می‌شد. دعوی‌های شگفت و ظاهراً ناروا از او شنیده می‌شد و برخی مریدان در حق او سخنان گزاف می‌گفتند. حتی گروهی،نیز او را به الوهیت می‌شناختند. این احوال و سخنان که در مساجد و بازارها نقل می‌کردند، هم صوفیه را برضد او انگیخت هم فقها را. هم صوفیه از او دور شدند هم دستگاه خلافت به او بدگمان شد. مخصوصاً چون با قرامطه و برخی طبقات شیعه هم روابطی داشت بدگمانی وزیر خلیفه را بسیار تحریک کرد. حلاج که خود را در خطر دید به خوزستان رفت و سه سال در آن‌جا ماند. اما عاقبت توقیفش کردند و او را به محاکمه کشیدند. در این محاکمه به تأویل و اباحه متهم شد و به تهمت آن‌که داعی قرامطه است زندانی گشت. گویند هشت سال در زندان ماند. در این مدت او توانست در دربار خلیفه، هواخواهانی پیدا کند. مادر خلیفه و نیز حاجب او، نصر در پی نجاتش برآمدند، اما حمایت آنان نتیجه‌ای نداد و دیگربار به اشارت وزیر به محاکمهٔ او پرداختند. این محاکمه هفت ماه به درازا کشید. حلاج متهم بود که اناالحق گفته و دعوی الوهیت دارد. محاکمه به کفر او منتهی شد. به موجب حکم فقها او را هزار تازیانه زدند. اما وزیر فرمان داد به دارش بزنند. گویند چون به پای دارش بردند دست و پایش را یک یک بریدند، سرش را بریدند، جسدش را آتش زدند و خاکستر آن را به دجله ریختند (ـ۳۰۹ق). تمام این شکنجه‌ها را حلاج تا زنده بود با آرامش و متانت کم‌مانندی تاب آورد، آرامش و متانتی که نظیر آن را به عیسی و به شهدای بزرگ مسیحی نسبت داده‌اند. حلاج سرحلقهٔ شهدای صوفیه بود. سرگذشت او باز هم میان صوفیه نظیر یافت و باز هم امرا و حکام وقت فرصت یافتند که با تعقیب و تکفیر صوفیه خود را حافظ شریعت و معتمد عامه نشان دهند. واقعهٔ عین‌القضات همدانی از آن شمار بود و آن نیز نظایری یافت. حلاج سخنان غریب داشت و کتاب‌های عجیب مانند طاسین‌الازل، قرآن‌القرآن و کبریت احمر ساخت. اشعاری هم داشت آکنده از شطحیات که در ضمن پر بود از معانی بلند و دعوی‌های غریب. قول اناالحق و اناالله که از او نقل کرده‌اند و در کتاب الطواسین هم آمده است، بعدها مورد تأویل واقع شد و صوفیه آن را تعبیری از اصل فنا شمردند. ماجرای حلاج پیشرفت تصوف را متوقف نکرد. اما صوفیه از این داستان عبرت و احتیاط آموختند. در همین دوره شماری از نامداران صوفیه در عراق و خراسان می‌زیستند و برخی از آنان پنهان یا آشکارا حلاج را می‌ستودند. ابن عطای آدمی از صوفیان نامدار این عصر بود که در واقعهٔ حلاج به سبب موافقت و دفاع او اعدام شد. صوفیهٔ دیگر، اگر هم با حلاج موافق بودند، فرجام کار او را خطری تلقی کردند و یک چند از روی دوراندیشی دم درکشیدند. باری نام و آوازهٔ حلاج، به‌ویژه فرجام کار او، اسم بسیاری از مشایخ عصر او را از رونق انداخت. با این‌همه در تاریخ صوفیه، از بسیاری مشایخ نام می‌رود که اندکی پیش از حلاج یا پس از او می‌زیسته‌اند و نام آنان درخور یادآوری است؛ از آن شمار بودند یحیی بن معاذ رازی (ـ۲۵۸ق)، حمدون قصار (ـ۲۷۱ق)، ابوسعید خراز (ـ۲۷۷ق)، ابراهیم خواص (ـ۲۸۴ق) ممشاد دینوری (ـ۲۹۹ق) و یوسف بن حسین رازی (ـ۳۰۴ق). در میان صوفیهٔ سدهٔ چهارم هجری ابوبکر شبلی (۲۴۷ـ۳۳۵ق)، آوازهٔ بلند یافت. وی از یاران جنید بود و در گیرودار ماجرای حلاج با وجود جوانی توانست حزم و احتیاط خود را نگهدارد. اگرچه ماجرای حلاج یک چند صوفیه را به احتیاط واداشت، متشرعان و فقیهان همواره به این طایفه با دید بدگمانی می‌نگریستند. البته ناخرسندی فرمانروایان و متشرعان، بازار صوفیه را نشکست. زهد و ریاضت صوفیه چاشنی عشق و محبت داشت و بیشتر از علم اهل مدرسه با دل‌های ساده وجان‌های پرشور آشنا بود. از این رو مردم ساده به‌ویژه پیشه‌وران، بازاریان و روستاییان بدان روی آوردند و برخلاف زهاد قدیم که بیشتر فقیه و محدث بودند، صوفیان بیشتر از پیشه‌وران و بازاریان بودند. با وجود برخی سخنان بی‌پروا که از صوفیه نقل می‌کردند و به‌رغم سردی و نارضایی‌ای که فقها و

عرفان و ادب فارسی

اهل حدیث درحق صوفیه نشان می‌دادند، بازار تصوف همچنان رونق یافت؛ چراکه ظاهراً سخنان صوفیه با ذوق عامه که هم از سخنان غریب متکلمان وحشت داشتند و هم از حدیث هول فقیهان و محدثان ناخشنود بودند، سازگارتر بود. با این‌همه تعالیم صوفیه هم از تأثیر محیط که در قرن فارابی و ابن‌سینا رنگ فلسفه گرفته بود، برکنار نماند و این نکته از اسباب تحول در مبادی تصوف شد. تعالیم فارابی، طریقهٔ اخوان‌الصفا، و مبانی حکمت مشرقیهٔ ابن سینا در نزدیک کردن تصوف با فلسفه تأثیر آشکار کرد. در فارس نخستین نام پرآوازه که در دنبال روزگار حلاج و شبلی تمام قلمرو عرفان را یک دوره تسخیر کرد نام شیخ کبیر بود، ابوعبدالله محمد بن خفیف بن اسفکشاد الضبی (ـ۳۷۱ق). وی را غیر از شیخ کبیر، ابن‌خفیف و محمد بن خفیف هم می‌خوانند. او در فارس مریدان بسیار داشت و کتاب‌های زیادی نیز بدو منسوب است. صوفی و عارف بزرگ دیگری که پس از شیخ ابوعبدالله خفیف در اقلیم فارس نام و آوازه یافت، شیخ ابوعبدالله محمد بن عبدالله، معروف به باکویه است. او در جوانی چندی صحبت ابن خفیف را دریافت و پس از آن به سیر در آفاق و انفس پرداخت. چندی نیز با ابوسعید ابوالخیر صحبت داشت. در همین سدهٔ پنجم، صوفی نام‌آور دیگری در سرزمین فارس می‌زیست که شور و علاقهٔ بسیارش در نشر شریعت و نگهداشت سنت، مایهٔ بالا گرفتن حیثیت و نفوذ صوفیه و تصوف در فارس شد. وی شیخ ابواسحاق کازرونی (ـ۴۲۶ق) بود که ابراهیم بن شهریار نام داشت و بعدها بیشتر به نام شیخ مرشد خوانده می‌شد. سلسلهٔ کازرونیه به او منسوب است. احوال او در کتابی به نام فردوس‌المرشدیه آمده است. در سال‌هایی‌که حافظ نعیم اصفهانی (۳۳۶ـ۴۳۰ق) که صوفی، محدث و مورخ بود، در اصفهان اخبار صوفیه و اولیا را در دایرةالمعارف بزرگی به نام حلیةالاولیا و طبقات‌الاصفیا گردآوری و تدوین می‌کرد، در همدان هم چند بابای سوته‌دل و ساده‌جان صوفی نهاد می‌زیستند که چند سال بعد یک گفت‌وشنود کوتاه با طغرل بیگ سلجوقی (ـ۴۵۵ق)،یکی از آنان را در تاریخ نامور کرد: باباطاهر همدانی. درواقع به موجب روایات مؤلف راحةالصدور در ۴۴۷ق که طغرل بیگ وارد همدان شد، سه تن از اولیای وقت به نام‌های باباطاهر، بابا جعفر، و شیخ حمشاد/ حمشا ـ آن‌جا بر در همدان نزدیک یک بلندی به نام خضر بودند. سلطان که با لشکر وارد شهر می‌شد اسب بداشت، پیش ایشان رفت و دست‌هاشان را بوسید. باباطاهر پاره‌ای شیفته‌گونه بود، سلطان راگفت ای ترک با خلق خدا چه خواهی کرد؟طغرل از این پرسش متأثر شد و گریست. با درویش عهد کرد که با خلق چنان رفتار کند که خدای می‌فرماید: با عدل و احسان. این بابای شیفته‌گونه که در وجود این فاتح ناتراش صحراها چنین تأثیر کرد، بدون شک همان صوفی و عارف نام‌آوری است که هنوز در همدان آرامگاه او مزار عام است و وجود او در چنان هاله‌ای از قدس و کرامات پوشیده است که شناخت حقیقت حالش دشواری بسیار دارد. چون قدیمی‌ترین مأخذی که دربارهٔ وی در دست است، اشارت به دیدارش با طغرل دارد، سال ۴۱۰ق راکه در باب تاریخ وفاتش گفته شده نمی‌توان پذیرفتنی دانست. از اشعار باباطاهر نیز نسخهٔ موثق و معتبر کهنه‌ای در دست نیست. قدیمی‌ترین جایی که چند نمونه از اشعار منسوب به باباطاهر را در دسترس قرار می‌دهد مجموعه‌ای خطی است مربوط به سال ۸۴۸ که به شمارهٔ ۲۵۴۶ در موزهٔ قونیه است و کاتب از گویندهٔ اشعار به نام قدوةالعارفین نام می‌برد.مسألهٔ فهلویات منسوب به باباطاهر از لحاظ زبان و وزن و قالب نیاز به بررسی دارد. احوال و اشعار او نیز در تذکره‌های قدیم مثل لباب‌الالباب و تذکرةالشعرا یاد نشده و ظاهراً نخستین بار که اشعار منسوب به او انتشار یافته است باید حدود قرن نهم هجری باشد. عین‌القضات ظاهراً از طریق پیران خویش ـ برکه و فتحه ـ با باباطاهر و خاطرهٔ او پیوستگی داشته است. این‌که یادی هم در کتب صوفیه از باباطاهر نرفته حاکی از آن است که طریقهٔ او نزد مشایخ صوفیه معهود یا مقبول نبوده است. با این‌همه، پس از عین‌القضات و احتمالاً به سبب تأثیر آثار او، یاد باباطاهر در ادب شفاهی صوفیه رفته‌رفته انتشار یافته است. از وقتی نام او در مجموعه‌ها و تذکره‌ها در میان می‌آید، به نام یکی از مجذوبان یا اولیا اهمیت پیدا می‌کند. یک مجموعهٔ کلمات قصار به عربی هم به او نسبت می‌دهند که گویا عین‌القضات شرحی بر آن نوشته است. در سدهٔ پنجم هجری، بزرگ‌ترین صدایی که به دفاع صوفیه برآمد صدای ابوحامد محمدغزالی بود که حیثیت و نفوذ معنوی او سبب مزید اعتبار تصوف شد در بین عامه که به سبب تندروی‌های صوفیه یک چند از آن سرخورده بودند. غزالی (۴۵۰ـ۵۰۵ق) در توس به دنیا آمد و در قرآن و فقه و اصول و کلام وحتی فلسفه سرآمد نام‌آوران عصر خویش شد. شهرت دانش و پارسایی او خواجه نظام‌الملک وزیر سلجوقیان (ـ۴۸۵ق) را جلب کرد. از جانب او به تدریس در نظامیهٔ بغداد دعوت شد، اما نه علوم رسمی طبع حقیقت جوی او را خرسند

کرد، نه جاه و مقام ظاهری. نوعی شک فلسفی در وجودش راه یافت و خارخار آن، زندگی آرام و شور و هیجان بیرنگ مجالس وعظ و تدریس را بر وی سخت و گران کرد. پس از یک دوره کشمکش روحانی، سرانجام جذبهٔ الهی او را راه نمود. بغداد را با مسند تدریس و شهرت و آوازهٔ آن واگذاشت و با جامهٔ صوفیان راه دیار شام و قدس را در پیش گرفت و عاقبت دریافت که تنها روش صوفیه است که می‌تواند او را از این ورطهٔ شک و حیرت باز رهاند. سرگذشت سفر دراز روحانی غزالی در کتاب المنقذ من الضلال او آمده است. اما ثمرهٔ بزرگ این سیاحت و سلوک عارفانه، کتاب بزرگ او است به زبان عربی به نام احیاءعلوم‌الدین یا احیاءعلوم که رسالهٔ فارسی کیمیای سعادت هم خلاصه‌ای از آن است. این از شیرین‌ترین کتب تصوف به شمارند و هر دو از کتاب‌هایی هستند که در ترویج تصوف اثر واقعی داشته‌اند. بازگشت غزالی به تدریس که به دعوت یاران و پافشاری سلطان انجام شد، او را به دنیای فقها و مدرسان عصر باز نیاورد. خانقاه و عزلت و عبادت تا پایان عمر او را همچنان با مکاشفات صوفیانه و ذوق و شهود عرفانی مربوط داشت. عرفان غزالی، عرفان اسلامی و زاهدانهٔ آگنده از مکاشفات روحانی و در عین حال دور از دعوی‌های تندروان، مورد رد نقد کسانی مثل ابن تیمیه واقع شد، اما نفوذ و حیثیت او سبب کساد بازار فلاسفه و مزید اعتبار تصوف شد. شمار آثار غزالی البته بسیار است و تنوع آن‌ها نیز درخور ملاحظه. کتاب آداب‌السماع والوجد او که بخشی از احیاءالعلوم است از لحاظ تاریخ تصوف ارزش بسیار دارد. در این کتاب نویسنده در باب سماع و جواز آن بحثی فقیهانه پیش می‌کشد و نتیجه‌ای صوفیانه از آن به دست می‌آورد. از جمله در عین آنکه جواز سماع را مشروط به شرط‌هایی می‌کند روایاتی از عایشه نقل می‌کند که این جواز را به سیرت و اخلاق نبوت هم مستند و مربوط می‌دارد. آوردن نام غزالی بی‌اشاره به نام برادرش شیخ احمد غزالی (ـ۵۲۰ق) ممکن نیست. وقتی ابوحامد غزالی نظامیهٔ بغداد را ترک می‌کرد، برادرش شیخ احمد را که در فقه متبحر بود به جای خویش گذاشت، اما او نیز چندی بعد مسند تدریس را رها کرد و در تصوف خیلی گرم‌روتر از برادرش شد. تصوف امام ابوحامد محمد غزالی از نوع اهل صحو و از آنِ شیخ احمد از نوع اهل سکر بود و در هر حال با وجود شهرت بسیار امام محمد غزالی و تأثیری را که کتاب‌های او در نشر طریقهٔ صوفیه داشت، این برادر کهترش بیش از خود او در عالم تصوف آوازه و اهمیت یافت. سوانح‌العشاق شیخ احمد در ادب فارسی اهمیت بسیار یافت، آن را شرح کردند و عراقی و جامی حتی لمعات و لوامع خود را به همان سبک نوشتند. وی آثار بسیاری به فارسی و عربی داشت. از جمله لباب‌الاحیاکه چکیده‌ای از احیاءالعلوم‌الدین برادرش است و رساله‌ای به نام بوارق‌الالماع در رخصت سماع. احمد غزالی مربی و مرشد صوفی بلند آوازهٔ دیگری شد که احوال او یادآور داستان حلاج گشت. این مرید پرآوازه ابوالمعالی عبدالله بن ابی‌بکر، معروف به عین‌القضات همدانی (۴۹۲ـ ۵۲۵ق) بود که قربانی تندروی‌های خویش و کینه‌جویی‌های مخالفان گشت. عین‌القضات در همدان به دنیا آمد. در جوانی مسند فتوی و وعظ و تدریس داشت. یک چند اوقات خویش را صرف ادب و بلاغت کرد و چندی بعد به شریعت و تصوف راغب شد. در بیست و یک سالگی کتابی در علم کلام نوشت. در همان اوان بود که یک واقعهٔ روحانی خاطر او را از علم کلام به تصوف کشانید. آشنایی با شیخ احمد غزالی در همان اوقات حاصل آمد. ارتباط عین‌القضات با شیخ احمد تا پایان زندگی شیخ ادامه یافت. اما ورای صحبت شیخ احمد، آنچه ظاهراً شوق و علاقهٔ او را به عرفان افزود، آشنایی او بود با شیخ برکه. این پیر امی تا آن اندازه مورد حرمت و تکریم عین‌القضات بود که در اوایل حال تا مدت هفت سال با وجود آشنایی، قاضی جوان جرئت نمی‌کرد در محضر او حتی خدمت کند و بعد از وفات او چندان‌که از نامه‌های عین‌القضات برمی‌آید، تا دو ماه نوشت و خواند خود را با یاران قطع کرد و به نامه‌های مریدان و دوستان نیز پاسخ نداد. نام شیخ برکه در تاریخ صوفیه و در سلاسل مشایخ نیست و از این حیث احوال او به باباطاهر و باباجعفر همدانی شباهت دارد که نام آن‌ها نیز در اسناد صوفیه نیامده است و تنها شاهد ومدرک که در تاریخ دربارهٔ آن‌ها آمده یاد نام ایشان در راحة‌الصدور است. قراین نشان می‌دهد شیخ برکه نیز با همان سنت و جریان عرفانی خاصی که ورای تصوف رسمی خانقاهیان و خرقه‌پوشان بود پیوستگی داشت که باباطاهر و باباجعفر هم به آن منسوب بودند و درواقع بدین‌گونه با رشته‌ای از آنچه بقایای آن‌ها امروز اهل حق خوانده می‌شوند، پیوند داشت. در هر صورت عین‌القضات، صوفی، شاعر، حکیم، فقیه و متکلم بود و در جامعیت و احاطه به رشته‌های گوناگون معرفت، به غزالی شباهت داشت. شاید بتوان گفت عین‌القضات از استعدادهای نادری است که دنیای قرون وسطی پرورد. تنها رسالهٔ شکوی‌الغریب وی، مخزنی است از

الفاظ و اصطلاحات دربارهٔ معارف مختلف از ادب و شعر وتاریخ و حکمت وعلوم که وی از آن‌ها بهره داشت، چنان‌که تنوع و تعدد رشته‌هایی که وی در آن‌ها کتاب نوشت یا در صدد بود بنویسد نیز حاکی از همین جامعیت او است. رسالهٔ شکوی الغریب او،مانند فریادی نومیدانه است، که محکوم زندانی، به پیش قضات بی‌شفقتی طرح می‌کند که خود آن‌ها غالباً مدعی و معارض او هستند. از آثار دیگرش زبدةالحقایق به عربی، تمهیدات و نامه‌ها به فارسی، رساله‌ای در شرح کلمات قصار باباطاهر، رساله‌ای به شیوهٔ سوانح احمد غزالی به نام رسالهٔ لوایح و رساله‌ای نیز به نام یزدان شناخت است که به او منسوب است؛ نیز رساله‌ای کوتاه به نام رسالهٔ جمالی و پاره‌ای اشعار. تصوف عین‌القضات پر از عقاید تازه و آرای تهورآمیز عرفانی بود که بسیاری از آن‌ها از حوصلهٔ فهم اهل عصر خارج بود. همین آثار فقها و اهل ظاهر را بر وی بدگمان کرد.او را به کفر و زندقه متهم داشتند و روانهٔ زندانش کردند. او در رسالهٔ شکوی‌الغریب که در زندان نوشت، کوشید تا خود را از این بدگمانی‌ها تبرئه کند، لیکن دفاع او مؤثر واقع نشد. او را از بغداد به همدان آوردند و در مدرسه‌ای که آن‌جا تدریس می‌کرد به دار آویختند (ـ۵۲۵ق). هنگام مرگ جوانی بود سی‌وسه ساله. پس از مرگ پیکرش را در بوریا پیچیدند و با نفت آتش زدند. ماجرای عین‌القضات در این دوره درواقع تا حدی استثنا بود. زیرا در این روزگار هم عامه بیش و کم به صوفیه اعتقاد می‌ورزیدند هم بسیاری از خاصه. وزراءسلاطین حتی گاه خلفای بغداد در این روزگاران با صوفیه غالباً به ارادت و حرمت سلوک می‌کردند. این مایهٔ قبول عام که برای مشایخ صوفیه حاصل شد باز محرک رشک و دشمنی مخالفان می‌شد؛ چنان که امام فخررازی در تحقیر این طایفه کوشش بسیار داشت و از این رو است که صوفیه از وی بیزاری می‌جستند. با این همه بازار تصوف در این دوره گرمی فراوان داشت. خانقاه‌ها ملجأ بی‌پناهان بود و مشایخ تکیه‌گاه عامه. کثرت و ازدحام مریدان بسا که سبب وهم فرمانروایان در حق مشایخ بود. کرامات بسیار نیز به این مشایخ نسبت می‌دادند و به سبب قبول عام حتی شعر و ادب صوفیه در میان تودهٔ مردم آوازه و انتشاری تمام یافت. تصوف رفته‌رفته به علت علاقه‌ای که عامهٔ مردم به مشایخ آن نشان می‌دادند، تحت تأثیر رقابت با فقهای مدرسه عوام‌پسند واقع شد و خانقاه و رباط را در برابر مدرسه علم کرد، و تعلیم آن مثل تعلیم اهل مدرسه دارای سلسله و اسناد و اجازه گشت و سلسله‌های صوفیه ـ نظیر مذاهب فقهی ـ سربرآورد. این روی آوری و توجه توده به تصوف که منتهی به پایه‌گذاری طوایف و سلاسل صوفیه شد درواقع تصوف را قالبی و متحجر کرد و از جوشندگی و آفرینندگی ـ که در آموزهٔ امثال بایزید، حلاج و شبلی بود ـ بیرون آورد. در مجالس وعظ و تذکیر، مشایخ صوفیه هم مانند دیگر وعاظ در پی جلب توجه و علاقهٔ عامه برآمدند. برخی از واعظان، شنوندگان و مریدان بسیار زیادی پیدا کردند که احیاناً همان‌ها هستهٔ یک نوع جمعیت منسوب به آن‌ها را تشکیل دادند که بعد از آن‌ها ـ یا حتی در حیات آن‌ها ـ به نوعی از سلسله و طریقت صوفیانه منتهی شد؛ چنان‌که در ۵۲۱ق در برابر گرمی و آوازه‌ای که برای مجالس ابوالفتح اسفراینی، واعظ بغداد حاصل گشت، حنابلهٔ بغداد که با اقوال این واعظ صوفی مشرب اشعری مذهب مخالف بودند به تأیید و تقویت واعظی حنبلی ـ عبدالقادر گیلانی ـ پرداختند. این تأیید و تقویت بسیار چنان موجب شهرت و قبول مجالس وی شد که شیخ زاهد حنبلی به‌زودی چون یک تن از مشایخ خانقاه مورد توجه عامه واقع گشت و بعدها نزد مریدان محیی‌الدین و غوث اعظم خوانده شد و کرامات و طامات بسیار بدو منسوب گردید ـ بایک سلسلهٔ صوفیانه به نام قادریه. از میان مناقب‌نامه‌هایی که دربارهٔ او نوشته شد می‌توان از بهجةالاسرار اثر علی بن یوسف‌الشطنوفی و خلاصةالمفاخر فی اختصار مناقب‌الشیخ عبدالقادر اثر امام یافعی و قلائدالجواهر اثر محمد بن یحیی‌التاوفی یاد کرد. از مشایخ خراسان در عهد سلجوقیان، بعد از دوران شیخ ابوسعید و شیخ انصاری، شیخ احمد جام (ـ۵۳۶ق) معروف به شیخ الاسلام و ژنده‌پیل، آوازهٔ بلند یافت. وی همروزگار سنجر سلجوقی (۵۱۱ـ۵۵۲ق) بود و سلطان در حق وی اعتقادی تمام داشت. احمد جام مریدان فراوان یافت. در حفظ حدود شریعت نیز اهتمام می‌ورزید. آثار وی همه نثر است و از شعر وی گویا مگر برخی قطعات و رباعیات چیزی نمانده است و البته دیوانی که بدو منسوب است از او نیست و سخنانی در آن هست که با مشرب و تعلیم او سازگاری ندارد. از آثار او مفتاح‌الجنات و انیس‌التائبین، سراج السائرین، روضةالمذنبین، بحارالحقیقه و کنوزالحکمه را می‌توان نام برد. از میان آنچه جانشینان و مریدان دربارهٔ احوال و مقامات او نوشته‌اند مقامات ژنده‌پیل، خلاصةالمقامات،و حدیقةالحقیقهٔ محمد بن مطهر درخور یادآوری است. چند سالی پس از درگذشت شیخ جام بود که نجم‌الدین کبری پا به جهان گذاشت. او در جوانی به حدیث

علاقه‌مند و در مناظره قوی دست بود. در خوارزم، دستگاه ارشاد چید و مریدان بر وی فراز آمدند. نجم‌الدین کبری شماری از مشایخ بزرگ را، چون مجدالدین بغدادی و نجم‌الدین رازی تربیت کرد. سعدالدین حموی (ـ۶۵۰ق) و سیف‌الدین باخزری (ـ۶۵۱ق) به طریقهٔ او وابسته بودند. طریقهٔ او کبرویه خوانده شد و خود او شیخ ولی تراش. در همین ایام در بغداد و عراق هم دو صوفی بلندآوازه می‌زیستند: شیخ شهاب‌الدین سهروردی (ـ۶۳۲ق) و اوحدالدین کرمانی (ـ۶۵۳ق). اولی که برای سعدی شیخ دانای مرشد بود، مسند وعظ و دستگاه ارشاد داشت و نزد خلفا و سلاطین هم مقبول بود. وی ابوالنجیب عبدالقاهر بن عبدالله بن السهروردی بود که ضیاءالدین لقب داشت و سلسلهٔ سهروردیه بیشتر به نام او و نیز شاگرد و برادر زاده‌اش شیخ شهاب‌الدین سهروردی منسوب است. ابوالنجیب از آن گونه صوفیان است که به فضیلت علم باور داشته‌اند ـ برخلاف کسانی که علم را حجاب می‌دانسته‌اند ـ و آنچه شیخ در اثر مشهورش عوارف‌المعارف نوشته بر همین امر مبتنی است. از دیگر آثارش می‌توان از آداب‌المریدین نام برد که آموزه‌های او در باب مریدان است. اما اوحدالدین که شیخ سهروردی گویا او را به چیزی نمی‌گرفت، نیز در همین اوان شهرت و قبولی داشت. با آنکه خود از جانب مستنصر عباسی (۶۲۳ـ۶۴۰ق) سمت شیخی رباط مرزمانیه داشت در شیخ سهروردی به چشم بزرگداشت می‌دید. طریقهٔ او در عشق به مظاهر را مشایخ روزگارش انکار می‌کردند و گویند شمس تبریزی در این باب او را طعنه‌ها زده بود. پرآوازه‌ترین صوفی فارس در قرن ششم روزبهان بقلی (۵۲۲ـ۶۰۶ق)، معروف به شیخ شطاح بود که پاره‌ای احوال و سخنان حلاج را طی شطحیات خویش بازمی‌تاباند و بدین‌گونه تصوف فارس را با آنچه از مکتب بغداد به دست آمده بود پیوند می‌داد. دربارهٔ وی باید توجه داشت که با صوفی و عارف معاصر و تقریباً همنام خویش، یعنی روزبهان کازرونی مصری معروف به وزان اشتباه نشود. مجالس وعظ او که در جامع عتیق و مسجد سنقر برپا می‌شد با شور و حال بسیاری همراه بود و گه‌گاه اتفاق می‌افتاد که از کثرت هیجان مجلس، برخی حاضران نزدیک هلاک می‌شدند. مؤلف تحفة‌العرفان آثار شیخ را بالغ بر شصت اثر می‌داند و در شدالازار بیست و چهار تألیف به وی منسوب است. اشعاری نیز از او نقل کرده‌اند و دیوانی دارد به نام دیوان‌المعارف . یکی از آثار بزرگ او در تصوف منطق‌الاسرار و بیان‌الانوار به عربی است که بعدها خود وی شرح شطحیات فارسی را از آن ساخته است. این هر دو کتاب که شاید مهم‌ترین اثر او را در تصوف عرضه می‌دارد، در عین حال مهم‌ترین مأخذ در باب شطحیات صوفیه به شمارند. طواسین حلاج را نیز شیخ در همین دو کتاب شرح کرده است و هرچند در طی کتاب به شمار زیادی از صوفیه شطحیاتی منسوب کرده است، بیشتر به شطحیات حلاج و بایزید توجه دارد و پیدا است که آوردن شطحیات دیگران هم برای وی بهانه‌ای برای احیای مآثر و اقوال آن دو بوده است. بدین‌گونه پیوستگی شطاح فارس با مکتب حلاج محقق می‌شود و آوازهٔ وی به شیخ شطاح و شطاح فارس هم به سبب همین توجه او به شرح شطحیات صوفیه است. اثر دیگر او کتابی است به نام عبهرالعاشقین که بحثی است دربارهٔ عشق، عشق الهی و انبعاث آن از عشق مجازی. این رساله نمودار سبک بیان لطیف، اما دسترس‌ناپذیر و تا حدی ابهام‌آمیز روزبهان، در تقریر معانی و افکار صوفیه است. اثر دیگر وی کتابی است به نام کشف‌الاسرار و مکاشفات‌الانوار که نوعی سرگذشت شخصی در باب تجارب صوفیانه است و از جهت اشتمال بر بعضی آگاهی‌های سودمند در احوال شیخ اهمیت دارد. طریقت او در تصوف مبتنی بود بر عشق، مکاشفه و شطح. همین نکته‌ها بود که لطف و حال خاصی به آثار و مجالس تذکیر او می‌داد. عشقی که روزبهان از آن سخن می‌گوید، عشقی است که حد و قیدی نمی‌شناسد و زیبایی را در هر چه هست،در گل و گیاه، در روح و جسم، و حتی در مرد و زن به‌یکسان می‌پرستد. او مانند اوحدالدین کرمانی و شیخ احمد غزالی بنای خود را در طریقت بر عشق جوانان و خوبرویان می‌نهد. عشق الهی هم نزد وی عالی‌ترین مراتب عشق است که خود منتهای مقامات است. سلسلهٔ روزبهانیه از خود او نشأت نیافت و برخی اخلاف او در نشر آن اهتمام کردند. سلسلهٔ وی درواقع شاخه‌ای بود از پیوند کازرونیه و سهروردیه. با این‌همه میراث عشق‌ورزی و جمال‌پرستی شطاح فارس، چند نسل پس از وی بیشتر به دو شاعر غزل‌پرداز معروف شیراز، یعنی سعدی و حافظ رسید که دیوان هر دوشان از تجربهٔ واقعی این گونه عشق عرفانی نشانه دارد. در این دوره در شیراز مشایخ و زهاد فراوانی به سر می‌بردند و به‌سبب زیادی این‌گونه مشایخ بود که شیراز را «برج اولیا» می‌خواندند. اما زبان واقعی تصوف در این دوره، اشعار سعدی و حافظ بود که از آن دو تن گویی حافظ به طریقت و سلسلهٔ خاصی پیوند نداشت و سعدی هم هر چند به شیخ شهاب‌الدین سهروردی علاقه و تکریم بسیار نشان می‌داد، به سهروردیه

انتسابی نداشت. به علاوه با آن‌که پاره‌ای از اشعار این دو شاعر از مضامین عالی صوفیه مشحون است، پیام آنان به‌تمامی به صوفیه اختصاص ندارد اما وجود آن‌ها در نشر معارف صوفیه چنان تأثیری داشته است که بعدها بسیاری از مشایخ متأخر آن‌ها را همچون شاعران صوفی مشرب تلقی کرده‌اند و اشعارشان را گه‌گاه موافق مذاق صوفیه تفسیر کرده‌اند. از اسامی بلند دیگری که حدود سدهٔ هفتم هجری آوازه یافتند باید از محی‌الدین بن عربی، صدرالدین قونیوی و جلال‌الدین مولوی نام برد. تصوف را روزبازاری دیگر پدید آمد. فزونی فتنه‌ها و آلام و توالی نوائب و انقلابات، مردم صاحبدل را بیشتر به تعالیم آنان گرویده می‌کرد، چنان‌که شیخ صفی‌الدین اردبیلی (۶۵۰-۷۳۵ق) در این زمان، شهرت و نفوذی بسیار یافت به همراه مریدان بسیار، شهرت قبول او چنان شد که مغولان به سبب ارادت به او از آزار مردم بازماندند. خواجه رشیدالدین فضل‌الله (۶۴۵-۸۱۷ق) را در حق او اعتقادی تمام بود، چنان‌که در نامه‌ای به فرزند خود امیراحمد، حاکم اردبیل نوشت که با مردم چنان رفتار کند که موجب خرسندی خاطر شیخ باشد. یکی دیگر از مشایخ این دوره، شیخ علاءالدولهٔ سمنانی (-۷۳۷ق) بود که شهرت و قبولی بی‌مانند داشت و حتی امرای مغول را به خانقاه خویش می‌کشانید. نفوذ و قدرت او در این دوره چندان بود که امیر چوپان از امرای بزرگ (-۷۲۸ق) بدو التجا کرد و او دربارهٔ وی نزد ابوسعید ایلخان (۷۱۷-۷۳۶ق) پا در میانی کرد. بلند آوازه‌ترین عارف و صوفی بعد از او، سید نعمت‌الله کرمانی بود، معروف به شاه نعمت‌الله ولی (-۸۳۴ق)، که سلسلهٔ نعمت‌اللهیه منسوب بدو است. وی سیدی بود از مردم حلب، اما چون در اواخر زندگی در ماهان کرمان زیست، شهرت کرمانی یافت. میرزا شاهرخ تیموری (۸۰۷-۸۵۰ق) و نیز شاهان بهمنی دکن به او اعتقاد تام داشتند. فرقهٔ نعمتی نیز که در عهد صفویه و بعد از آن در بیشتر ولایات ایران با فرقهٔ حیدری، جنگ داشته[۳]منسوب به او است. رسایل و اشعار بسیار از او باقی است. اشعارش از دید ادبی محض چندان اهمیت ندارد، اما به سبب معانی عرفانی درخور توجه است. سلسلهٔ نعمت‌اللهی که بدو منسوب است مدتی دراز تکیه‌گاه عمدهٔ عرفان در ایران و هند شد. اخلاف شاه نعمت‌الله پس از او به هند رفتند و یک چند طریقهٔ نعمت‌اللهی را در آن سرزمین رواج تمام دادند. دوران تاتار و مغول نه فقط در ایران، بلکه در بسیاری از بلاد مسلمان چون هند و ترکستان و شام و روم و مصر و افریقا نیز دوران شکفتگی تصوف بود. در این روزگاران همه جا خانقاه‌ها دایر بود و همه جا مجالس وجد و سماع برپا. ابن‌بطوطه، جهانگرد نامدار اندلسی در این ایام (۷۰۳-۷۷۹ق) از مغرب تا مشرق جهان اسلامی در هر جا که می‌رفت رباط‌ها، خانقاه‌ها، تکیه‌ها، و لنگرها را از جنب و جوش صوفیه و فتیان و قلندران آگنده می‌یافت. سلسله‌ها و طریقه‌های گونه‌گون تا اواخر سدهٔ نهم هجری و حتی پس از آن نیز در سراسر سرزمین‌های اسلامی مورد توجه عامه بودند و مشایخ صوفیه را همه جا به چشم احترام می‌نگریستند. درست است که برخی از فقیهان و محدثان، بیشتر صوفیه را ملحد می‌شمردند، اما صوفیه بسیار محترم بودند وحتی گاه از اولیا به شمار می‌آمدند. خلفا به آن‌ها احترام می‌کردند، امرا به خانقاه‌هاشان آمد و شد داشتند و در بازسازی این خانقاه‌ها کوشش می‌ورزیدند. عامه نیز به طریقت جوانمردان که آیین عیاری را با آموزه‌های صوفیه به هم آمیخته بودند،گرایش فراوان پیدا کردند و لنگرهای جوانمردان نیز مثل خانقاه‌ها و رباط‌های صوفیه جای رفت و آمد و ازدحام خواستاران تربیت و ارشاد آنان شد. باری وجود خانقاه‌ها و ارتباط آن‌ها با مشایخ، نوعی خویشاوندی و برادری بین صوفیان پدید می‌آورد؛ چنان‌که حدود وثغور در قلمرو حیات صوفی از میان می‌رفت و از سمرقند تا فارس و از سند تا اسکندریه، هر جا صوفی‌ای می‌رفت، خانقاه را سرای خویش می‌یافت. البته سلسله‌های طریقت صوفیه در سراسر بلاد پراکنده‌اند و تفاوت آن‌ها نه فقط در آداب ذکر و تلقین، بلکه مخصوصاً در طرز تلقی شریعت است، از آن که برخی، سلسله‌ها در پای‌بندی به لوازم و قواعد شریعت بیشتر پافشاری دارند و گروهی کمتر. در هر حال چون این سلسله‌ها با طبقات عامه بیشتر سروکار دارند تا با خواص و اهل مدرسه، ورود پاره‌ای عناصر از عقاید رایج میان عامه در طریقت آن‌ها شگفتی‌آور نیست و گویی از همین رو است که در میان سلسله‌های طریقت، رسم‌ها و آدابی از مذاهب قدیم باقی مانده است که بیش و کم نزد متشرعه ناصواب یا ناروا است، چنان‌که بکتاشیهٔ آسیای صغیر بقایایی از آداب نصاری گرفته‌اند و صوفیهٔ شمال افریقا برخی چیزها از کاهنان روزگاران کهن در آن سرزمین‌ها آموخته‌اند. از قدیمی‌ترین سلسله‌های طریقت، سلسلهٔ قادریه است منسوب به عبدالقادر گیلانی (۴۷۱-۵۶۱ق) که به خدمت و محبت آوازه دارند و با آن‌که در اصل از میان حنابله برخاسته‌اند، تا اندازهٔ زیادی اهل تساهل و آسان‌گیری بوده‌اند. طریقت عبدالقادر بر پایهٔ پای‌بندی به سنت و شعایر

عرفان و ادب فارسی

ستوار است. آثار و سخنانی که از او مانده از عمق و صفای ذهن گوینده حکایت دارد و گاه خالی از دعاوی هم نیست. سلسله‌ای دیگر که در همین زمان به وجود آمد سلسلهٔ رفاعیه، منسوب به ابوالعباس احمد رفاعی (۵۱۲-۵۷۰ق) است که در بطایح عراق می‌زیست و با حلم و صبر و فقر و مسکنت خویش مریدان بسیار یافت. پیروان او در کار ریاضت بسی تندروتر از قادریه‌اند. دیگر آنکه این سلسله در ترتیب ذکر دارند و با بیخودی و حرکات بدنی همراه است، منظرهٔ شگفتی به حلقه‌های ذکر و سماع آنان می‌دهد و درویشان این سلسله در آن بیخودی گاه چنان از خود می‌روند که ضربه‌های چوب و آهن هم در آن‌ها کار نمی‌کند. در این حالت و در پیش حاضران در زیرپای شیخ می‌افتند و این را موهبتی بزرگ می‌شمارند. آداب سلسلهٔ عیساویهٔ شمال افریقا نیز از پاره‌ای جهات با رسوم اینان همانندی دارد. همچنین است سلسلهٔ بدویه در مصر که به سیدی احمدالبدوی (۵۹۶-۶۷۵ق) منسوب است و آن‌ها را احمدیه هم می‌خوانند. این سیدی احمد از اهل فاس در مراکش بود.اما در مکه پرورش یافت و در عراق به خدمت مشایخ وقت رسید. در مصر گروه فراوانی از طالبان تصوف به وی گرویدند. حتی ملک بیبرس سلطان مصر (۶۵۸-۶۷۶ق) هم به او ارادت یافت و طریقهٔ بدوی در مصر فراگیر شد. در دورهٔ هفتمین جنگ‌های صلیبی که لوئی نهم فرانسه، معروف به سن‌لوئی (۱۲۲۶-۱۲۷۰م) به مصر تاخت، بدویه مسلمانان را به مبارزه با نصاری تشویق می‌کردند. اما بی‌بندوباری و میگساری برخی از آن‌ها بعدها از اسباب عدم توجه عامهٔ مسلمانان به آنان شد. سلسلهٔ دیگر سهروردیه است منسوب به شهاب‌الدین عمر بن عبدالله سهروردی (-۶۳۲ق) که در تصوف طریقه‌ای میانه‌رو داشت. شیخ سعدی در بغداد از صحبت او بهره یافت و در بوستان خویش او را به نام «شیخ دانای مرشد، شهاب» یاد می‌کند. طریقهٔ سهروردیه را بهاءالدین زکریای مولتانی (۵۷۸-۶۶۱ق) به هند برد و این طریقه در آنجا رواج بسیار یافت. فخرالدین عراقی (-۶۸۸ق) و امیر حسینی هروی (-۶۱۸ق)، از تربیت یافتگان این بهاءالدین زکریا، به شاعری نامبردار شدند. از خلفای بهاءالدین نام پسرش صدرالدین مولتانی (-۶۸۳ق) و همچنین رکن‌الدین ابوالفتح (۶۳۹-۷۳۵ق) درخور یادآوری است. در میان سلسله‌های دیگر که از سهروردیه سرچشمه یافته‌اند جلالیه ـ منسوب به مخدوم جهانیان ـ در هند شهرت یافته است و جمالیه ـ منسوب به پیرجمالی اردستانی (-۷۸۹ق)ـ در ایران. همچنین زینیه در آسیای صغیر، روشنیه در افغانستان، خلوتیه با شعبه‌های چندگانه‌اش در آسیای صغیر از سلسله‌هایی به شمارند که از سهروردیه پدید آمده‌اند. یک سلسلهٔ مهم دیگر که اعتبار و نفوذ بسیار در تمام مصر،مغرب و سرزمین‌های عثمانی قدیم به دست آورده ، سلسلهٔ شاذلیه است منسوب به ابوالحسن شاذلی (-۶۵۶ق) که زاهدی بود نابینا در اسکندریه، و در معرفت و تصوف سخنان بلند داشت و عامه در حق او قایل به کرامات نیز بودند. وی از تونس تا مصر مریدان بسیار داشت و کثرت مریدان او گاه موجب وحشت فرمانروایان نیز می‌شد. خود او نه خانقاه ساخت و نه آداب و طریقت خاص نهاد، اما بعد از او مریدانش طریقت و سلسله‌ای پی افکندند. از اوراد و ادعیهٔ منسوب به شاذلیه، لطافت فکر عرفانی و تعمق مشایخ آن‌ها در کلمات قدمای صوفیه برمی‌آید.از طریقهٔ شاذلیه در مصر سلسله‌هایی چند مانند بکریه، خواطریه، جوهریه، وفائیه، مکیه، هاشمیه، عفیفیه، و قاسمیه؛ و در مغرب سلسله‌هایی مثل شیخیه، ناصریه، حبیبیه و یوسفیه پدید آمده‌اند و در استانبول و رومانی و حتی نوبه هنوز از منسوبان این سلسله کسانی یافت می‌شوند. سلسله‌های طریقت در سراسر سرزمین‌های اسلامی انتشار و آوازه داشته‌اند. ازجمله در ورارود و ترکستان، کبرویه منسوب به نجم‌الدین کبری(-۶۱۸ق) و نقشبندیه منسوب به خواجه بهاءالدین نقشبند (-۷۱۹ق) آوازه یافته‌اند. این نقشبندیه خود شاخه‌ای بوده‌اند جدا شده از سلسلهٔ خواجگان که منسوب بوده است به خواجه احمد آتایسوی معروف به حضرت ترکستان و گویند خواجه بهاءالدین نقشبند در ترکستان مروج و احیاگر طریقهٔ او شد. بعدها این سلسله در هند هم نفوذ تمام یافت و به‌ویژه در دورهٔ اقتدار مغول در هند تأثیر و نفوذ مشایخ آن‌ها درخور توجه بود و شاهان آن سرزمین بیشتر به این سلسله منسوب بوده‌اند، چنان که گویند نیای آن‌ها امیرتیمور(-۸۰۷ق) ارادت به شاه نقشبند داشت. در هند مخصوصاً سلسلهٔ چشتیه و سلسلهٔ شطاریه شهرت یافتند. سلسلهٔ چشتیه را معین‌الدین چشتی (-۶۳۳ق) از اهل سیستان در آنجا به‌وجود آورد. از اخلاف او شیخ فریدالدین گنج شکر (-۶۷۰ق) و شیخ نظام الدین اولیا(-۷۲۵ق) مشهورند چنان که سید محمد گیسودراز و شیخ اخی سراج پروانه و شیخ برهان‌الدین نیز از مشایخ نامدار این سلسله بوده‌اند. همچنین امیرخسرو (۶۵۱-۷۲۵ق) و خواجه حسن دهلوی (-۷۲۵ق) دو شاعر معروف هند نیز به این سلسله انتساب داشته‌اند. اما شطاریه منسوبند به عبدالله شطار

(قرن ۸و۹ق) که بعضی سخنان او یادآور گفته‌های حلاج و بایزید است و این طریقه در سوماترا و جاوه نیز پیروانی دارد. در آسیای صغیر، دو سلسلهٔ مهم بیشتر شهرت یافته‌اند: مولویه و بکتاشیه. مولویه که دو فرقهٔ پوست‌نشینان و ارشادیه از آن‌ها برخاسته‌اند، منسوبند به جلال‌الدین محمد بلخی رومی، معروف به مولوی (-۶۷۲ق). از جالب‌ترین مراسم این سلسله، رقص و سماع پر شور آن‌ها است که برخی جهانگردان فرنگی نیز آن را وصف کرده‌اند. این رقص نزد آن‌ها نشانه و رمزی است از گردش افلاک و اجرام آسمانی. رقص جمعی این درویشان با جامه‌های دراز سبز رنگ یا سفید فام که در رقص دست‌ها را از دو سو می‌گشایند و سر را به شانه یا سینه خم می‌کنند و با آهنگ نی به چرخ و جست وخیز درمی‌آیند و غالباً به بیخودی و خلسه‌ای روحانی منتهی می‌شود و شادی و آسودگی عارفانه‌ای که دراین حال در چهرهٔ این صوفیان دست افشان دیده می‌شود، حکایت از انبساط و سعادتی روحانی دارد که مطلوب صوفی و گویی نشانه‌ای است از پرواز عارف در جوّ بی‌انتهای سعادت ابدی. همین احساس روحانی است که گاه درویش شوریده حال را چنان بیخود می‌کند که آتش به دست می‌گیرد یا به دهان فرو می‌برد. مولویه در عهد دولت عثمانی‌ها کسب نفوذ کردند، چنان‌که وقتی خلیفه‌ای تازه در عثمانی به تخت می‌نشست شیخ مولویه شمشیر او را به کمرش می‌بست. پس از روی کار آمدن جمهوری ترکیه، مولویه نفوذ خود را از دست دادند و اکنون تنها در حلب سوریه و پاره‌ای سرزمین‌های کوچک دیگر باقی مانده‌اند. اما بکتاشیه منسوبند به حاجی بکتاش ولی (-۷۳۸ق) که احوال او رنگ افسانه دارد و درست روشن نیست. در آداب و عقاید بکتاشیه، هم صبغهٔ تشیع هست و هم نوعی گرایش به تأویل و مسامحه و گویی مشایخ این سلسله ظواهر احکام و عبادات را مهم نمی‌شمرده‌اند و توجه به باطن را بهانه‌ای کرده بودند برای مسامحه در عقاید و احکام اسلامی. برخی آداب و رسوم هم از تأثیر و تقلید نصاری در میان آنان رواج یافته است. بکتاشیه در روزگار امپراتوران عثمانی، قدرت و نفوذ بسیار داشته‌اند. در ایران به روزگار صفویه اگر اسمی از تصوف بود، نام «صوفی اعظم» بود و خلیفه سلطان که آن‌ها نیز فقط صورتی از رسوم طریقت منسوب به نیای بزرگ سلسلهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی را نگهداشته بودند. در موارد دیگر غلبهٔ علما و فقهای شیعه مانع از رواج تصوف و توسعهٔ خانقاه‌ها و سلسله‌ها بود. اما پس از صفویه، بازار تصوف باز تا اندازه‌ای رواج یافت و در میان دیگر فرقه‌ها دو سلسله اهمیت بیشتر کسب کرد: نعمت‌اللهی و ذهبی. سلسلهٔ نعمت‌اللهی به شاه نعمت‌الله ولی منسوب است که بارگاه او در ماهان کرمان، مطاف و مزار اهل صفا است و چندین طریقه از این سلسله جدا شده که در ایران پیروانی دارند.اما سلسلهٔ ذهبیه منسوب است به میر عبدالله برزش‌آبادی که طریقهٔ خود او از طریقت کبرویه جدا شده است و این هر دو طریقه به تشیع منسوبند. جدا از این سلسله‌های طریقت که در قیاس با شریعت حکم مذاهب فقهی را دارند، میان صوفیه در مبادی و اصول طریقت نیز کم‌کم تفاوت‌هایی پدید آمده که به پیدایی فرقه‌های مختلف صوفیه انجامیده است و این فرقه‌ها که تا اندازه‌ای به فرقه‌ها و مذاهب اصولی و کلامی شبیه است که در نزد اهل شریعت از قدیم موضوع اختلافات و مشاجرات می‌شده است و در بیان ماهیت آن‌ها احیاناً بدفهمی نیز پیش آمده است؛ چنان که برخی از اهل شریعت که در رد صوفیه کتاب‌هایی تألیف کرده‌اند، گاه تمام این فرقه‌ها را به چهار فرقهٔ حلولیه، اتحادیه، واصلیه و عشقیه راجع شمرده‌اند و همه را به دو اصل حلول و اتحاد برگردانده‌اند و رد کرده‌اند. البته در این مشاجرات، کلام مخالفان صوفیه از مبالغه خالی نیست، اما مذاهب اصولی و کلامی صوفیه که نویسندگان تلبیس ابلیس و تبصرة‌العوام و حدیقة‌الشیعه و رسالهٔ خیراتیه به تفصیل و با بیانی آمیخته به طعن از آن‌ها سخن گفته‌اند در زمان تألیف کتاب کشف‌المحجوب هجویری بیش و کم دوازده تا بوده است، یعنی محاسبیه (پیروان حارث محاسبی)، قصاریه (پیروان حمدون قصار)، طیفوریه (پیروان بایزید بسطامی)، جنیدیه (پیروان جنید بغدادی)، نوریه (پیروان ابوالحسین نوری)، سهلیه (پیروان سهل شوشتری)، حکیمیه (پیروان حکیم ترمذی)، خرازیه (پیروان ابوسعید خراز)، خفیفیه (پیروان ابوعبدالله خفیف)، سیاریه (پیروان ابوالعباس سیاری)، حلمانیه (پیروان ابوحلمان دمشقی) و فارسیه (پیروان فارس دینوری). دو فرقهٔ اخیر به سبب اعتقاد به حلول و اتحاد، نزد بیشتر صوفیه مطعون و مردود شمرده می‌شده‌اند. البته پس از روزگار تألیف کشف‌المحجوب، فرقه‌های اصولی دیگری پدید آمده‌اند؛ مانند اکبریه یا حاتمیه (پیروان محی‌الدین بن عربی) و قونویه (پیروان صدرالدین قونوی) و حروفیه (پیروان فضل‌الله حروفی). چنان‌که بعضی فرقه‌ها نیز از میان رفته‌اند؛ مانند قصاریه که ملامتیه و به احتمالی قلندریه نیز از آنان بوده‌اند. قلندریه درواقع جماعتی بوده‌اند از صوفیهٔ ملامتی که در حدود

عرفان و ادب فارسی

سدهٔ هفتم هجری در خراسان و هند و حتی شام و برخی سرزمین‌های دیگر شهرت و فعالیت داشته‌اند. البته پیشینهٔ این فرقه‌ها از سدهٔ هفتم فراتر می‌رود، اما آوازهٔ آنان در این اوان بوده است. قلندریه غالباً موی ریش و سبلت و سر و صورت را می‌تراشیده‌اند و دلقی از پشم سبز می‌پوشیده‌اند. این طریقه در خراسان به دست قطب‌الدین حیدر (ـ۶۱۸ق) و در هند به اهتمام خضر رومی (ـ۷۴۶ق) انتشار یافته است. در هر حال قلندران ظاهراً صورت تازه‌ای از ملامتیه بوده‌اند، اما از پاره‌ای جهات با آن‌ها تفاوت داشتند. ملامتیه گروهی بوده‌اند از صوفیه که در سدهٔ سوم هجری و پس از آن، در خراسان بلندآوازه بودند و به سبب اختلاف مشربی که با بیشتر صوفیهٔ عصر داشتند عنوان ملامتی یک چند در مقابل صوفی به کار می‌رفته است. ملامتیه در طریقت خویش معتقد بوده‌اند که عبودیت را باید به خداوند اختصاص داد. سالک باید در اعمال خود اخلاص بورزد و از هرگونه ریا دوری کند و بدگمانی در حق نفس را نخستین گام حسن ظن به حق بداند. از این جهت ملامتیه در اخلاق و معاملات عمداً می‌کوشیده‌اند که برخلاف زاهدان و پشمینه‌پوشان عصر و در گفتار و رفتار نیز با دیگر مردم تفاوت نداشته باشند تا به ورطهٔ ریا و خودنمایی نیفتند. ایشان سعی داشتند که در اخفای شر و اظهار خیر نکوشند و عبادات را چون اسراری میان بنده و خدا بدانند و خود را از اظهار آن ملامت نمایند. تفاوت عمدهٔ صوفیه با ملامتیه آن است که صوفی ظاهرش از باطنش حکایت می‌کند و از اظهار زهد و ریاضت و کرامت ابایی ندارد؛ در صورتی که ملامتی ظاهرش احوال باطن را فاش نمی‌کند و اظهار زهد و ریاضت و کرامت را دعوی و جهل و رعونت و ریا می‌شمارد و از قبول عوام می‌پرهیزد. ابوعبدالرحمان سلمی و ابن عربی در بیان اهمیت این طایفه مبالغه کرده‌اند. از قدمای طریقهٔ ملامتیه ابوحفص نیشابوری و حمدون قصار (ـ۲۷۱ق) و ابوعثمان حیری[۳] (ـ۲۹۸ق) را یاد کرده‌اند. حمدون قصار درواقع شیخ ملامتیه بوده است و طریقهٔ ملامتیه به همت او منتشر شده است. اما پیروان او در عصر خود وی به نام قصاریه یا حمدونیه معروف بوده‌اند، نه به نام ملامتیه. این فرقه پس از پایان سدهٔ سوم هجری به دست شماری از مریدان و تربیت یافتگان آن‌ها، مانند ابوعبدالله محمد بن منازل نیشابوری و ابومحمدالمرتعش و ابوعلی ثقفی و محفوظ بن محمود نیشابوری همچنان تعلیم شده است و پس از چندی از نیشابور به دیگر سرزمین‌های خراسان و همچنین به بغداد و شام رفته است و اساس آن نیز در آغاز عبارت از محاربه با نفس و مخالفت دایم با ریا و رعونت نفس و کتمان حسنات نفس بود، بعدها دچار افراط شد و منتهی به مخالفت با عقاید و آداب و رسوم عامه شد که رفته رفته مگر در نام از هیچ جهت با ملامتیهٔ قدیم همانندی نمی‌داشت. باری ملامتیه به سبب اجتناب از ریا و رعونت به تصنیف و تألیف کتب و گردآوری و تدوین احوال و اخبار مشایخ متقدمان خویش اعتنا نداشته‌اند و قدیمی‌ترین ماخذ احوال آن‌ها ظاهراً همان رسالهٔ ابوعبدالرحمان سلمی به نام رسالةالملامتیه است. ادب فارسی در آفرینش عالی‌ترین، آموزنده‌ترین و انسانی‌ترین آثار خود به تصوف مدیون است. این میراث را می‌توان در دو بخش نثر و شعر بررسی کرد. آثار صوفیه در میان کهن‌ترین نمونه‌های نثر فارسی مرتبهٔ بلندی دارد. از این همه حتی آنچه جنبهٔ تعلیمی دارد نیز احیاناً از لطایف تعبیرات ادبی خالی نیست، اما آنچه اذواق و مواجید قوم را تعبیر می‌کند، لطف و جاذبهٔ بسیار دارد و در برخی موارد ذوق و آهنگ شعر پیدا می‌کند. در تاریخ نثر فارسی شرح تعرف قدیمی‌ترین اثر تعلیمی صوفیه است که متن آن باقی است. کشف‌المحجوب هجویری نیز بعد از شرح تعرف از قدیمی‌ترین آثار صوفیه است. این کتاب و نیز ترجمهٔ رسالهٔ قشریه ناظر به تقریر آرا و آداب صوفیه بر شیوهٔ تعلیم در شرح تعرف و مبتنی بر جمع بین شریعت و طریقت است. سلسلهٔ کتاب‌های تعلیمی صوفیه پس از آثار یاد شده شامل مرصاد العباد نجم‌الدین رازی، معروف به دایه (۵۷۳ـ۶۵۴ق) مصباح‌الهدایه و مفتاح الکفایه تحریر عزالدین محمود کاشانی (ـ۷۳۵ق) است که آن‌ها نیز متضمن جمع میان طریقت و شریعت‌اند و با وجود اشتمال بر مباحث نظری لطف و جلایی کم‌نظیر به نثر تعلیمی صوفیه داده‌اند. در این زمینه می‌توان از کیمیای سعادت، رسایل خواجه عبدالله انصاری و تصنیفات شیخ احمد جام نیز یاد کرد که تأثیر آن‌ها در آثار صوفیهٔ بعد از ایشان به نحو بارزی قابل ملاحظه است. از دیگر آثار صوفیه که نثر تعلیمی آنان را شامل می‌شود مجالس و مقامات مشایخ است که شامل تذکرهٔ احوال و گزیدهٔ اقوال آنان نیز هست. از جمله مجالس سبعهٔ مولانا جلال‌الدین و فیه‌مافیه که شامل مقالات و مواعظ او است. معارف بهاءولد، مقالات شمس تبریزی، فوایدالفؤاد امیر حسن دهلوی جامع بخشی از مجالس نظام‌الدین اولیا (ـ۷۲۶ق) و خیرالمجالس حمید قلندر دربرگیرندهٔ بخشی از مقالات و سخنان شیخ نصیرالدین چراغ دهلی (ـ۷۵۷ق) است که نثر ساده و پرمحتوا و

موثری دارند. درمیان کتب مقامات مشایخ، اسرارالتوحید از جهت نگارش نمونهٔ جالبی از نثر صوفیه است. فردوس‌المرشدیه در مقامات شیخ مرشد، سیرت شیخ کبیر، ابوعبدالله بن خفیف شیرازی (ـ۳۷۱ق) و مناقب‌العارفین احمد افلاکی در مقامات و احوال مولانا جلال‌الدین، فرزندان و جانشینان وی نیز نمونه‌های دیگری از این گونه مقامات است که علاوه بر اشتمال به لطایف اقوال، دارای نثری ساده و محکم و در عین حال متجانس و موافق با ذوق اهل عصر به نظر می‌آیند. آثاری چون تذکرة‌الاولیای عطار، طبقات‌الصوفیهٔ خواجه عبدالله انصاری، نفحات‌الانس جامی، رشحات عین‌الحیات مولانا علی صفی (ـ۹۳۹ق) پسر ملا حسین واعظ کاشفی (ـ۹۰۶ق) شامل ترجمهٔ احوال مشایخ صوفیه و در عین حال حاوی کرامات و مقالات آن‌ها است و چون در تمام این‌گونه آثار طبقات عام مخاطب بوده‌اند، نثر فارسی نزد نویسندگان آنان بدون اطناب و تعقید و ابهام و دارای لطایف حکمت‌آمیزی است که نقل آن‌ها به نثر صوفیه گه‌گاه رنگ شعر می‌دهد و در پاره‌ای موارد حتی در اذهان غیر صوفی نیز تأثیر شگرفی دارد. به این مجموع، البته نثر تغزلی و خطابی صوفیه را هم باید افزود که شامل خطابات عاشقانه یا مناجات‌های عارفانه است و از جمله در رسایل خواجه عبدالله انصاری، تمهیدات عین‌القضات، سوانح شیخ احمد غزالی، لمعات شیخ فخرالدین عراقی،رسالات عزیزالدین نسفی‌و لوایح جامی گه‌گاه به اوج لطف و تأثیر می‌رسد و با آن‌که لطایف معانی در غالب این آثار در پرده‌ای از بدیع و رمز و استعاره مستور است،کسانی که با طرز بیان اینان آشنایی دارند، در آن‌ها چاشنی ذوق بسیاری می‌یابند. نوشت و خواند با دوستان و مریدان در میان صوفیه و علما هم همچون راهی برای تعلیم از قدیم معمول بود. از این جمله می‌توان از مکاتیب غزالی، مکاتیب عین‌القضات، مکاتیب شیخ احمد غزالی، مکاتیب سنایی و مکاتیب عبدالله قطب نام برد که افزون بر اشتمال بر لطایف تعلیم، نکات دقیق و نافذی در آن است که نثر را نیز مانند شعر خیال‌انگیز و مؤثر می‌کند. در زمینهٔ شعر شاید رباعیات شیخ ابوسعید ابوالخیر یا آنچه از زبان او نقل شده است از قدیمی‌ترین نمونه‌های قابل ملاحظه باشد. دیگر نمایندگان بزرگ کلاسیک شعر صوفیه، سنایی و عطار،مولانا جلال‌الدین بودند و برخی آثار شیخ شبستری، عراقی و محمد شیرین مغربی (ـ۸۰۹ق) را نیز می‌توان در بین آنچه بعد از عهد کلاسیک تصوف به دنبال آن‌ها به‌وجود آمده است به این جمله افزود. در آثار شاعران صوفی دو مقولهٔ جداگانه می‌توان یافت که عبارت است از شعر غنایی و شعر تعلیمی. در هر دو نیز هر چند آثاری از برخی قدمای صوفیه باقی است، کامل‌ترین نمونه‌ها در آثار سه تن از صوفیان خراسان، سنایی،عطار و مولوی به وجود آمد. شاعران دیگر آن دوره،مانند عراقی، شیخ شبستری، خسرو دهلوی و کمال خجندی نیز هر چند سخنان پرشور صوفیانه دارند، در لفظ ومعنی به پای سنایی، عطار و مولانا نمی‌رسند. در زمینهٔ بیان مواجید و احساسات روحانی، سنایی (ـ۵۳۵ق) در بخشی از غزلیات خود نمونه‌های کامل و موثری از قلندریات که حیات زنده و جوشان تصوف شخصی را تصویر می‌کرد، ارائه داد. غزلیات او از لحاظ ساختار، خوش‌پیوندی، دستورمندی و توجه به سنت‌های شاعرانه امتیازی خاص دارد. اما تمام آن‌ها غزل صوفیانه یا متضمن رموز تصوف نیست. شماری از آن غزل‌ها یادآور غزل‌های فرخی ومسعود سعد، و از مقولهٔ تغزلات شاعران حرفه‌ای است. اما غزل صوفیانهٔ او رنگ رندی و قلاشی دارد که نشان نوعی گرایش به طریقهٔ اهل ملامت می‌نماید و قلندریات او هم که بعدها سرمشق قلندریات عطار و حتی مولانا واقع شد نوعی تصوف ضد ترسّم است و پیدا است که جانمایهٔ غزل او عشقی عارفانه است که در نیل به حق، انسان را از پایبندی به آداب و رسوم خانقاه آزاد می‌خواهد و اگر از تصوف دم می‌زند، تصوف تک‌روان اهل درد است؛ در آن دعوی نیست، هرچه هست معنی است، عافیت جویی نیست، نامرادی و تسلیم است. شعر تصوف را سنایی آغاز کرد، اما آنچه او به‌وجود آورد در زمینهٔ شعر تعلیمی بیشتر رنگ کلام و حکمت الهی داشت که تمثیلات، حکایات، مدح، هجو، هزل و جد بدان رنگ شعر می‌داد. در زمینهٔ شعر غنایی هم،سخن او در قصاید متضمن زهد و تحقیق واعظانه و در غزلیات دارای گرایش‌های ملامتی و گونه‌ای واکنش در برابر تصوف مشایخ بود. به هر حال تصوف او به حوزهٔ اهل تحقیق و کسانی که سروکاری با عامهٔ صوفیان نداشتند محدود بود. حدیقة‌الحقیقهٔ او نخستین منظومهٔ مهم صوفیه و به تعبیری دیگر دایرة‌المعارفی منظوم در زمینهٔ حکمت و عرفان رایج در عصر گوینده است با تمثیلات و حکایات و دلالات. کتاب حدیقه و سایر مثنویات سنایی در بیان عقاید و آرای صوفیه بیش و کم در حدود ظواهر شریعت است و از تندروی‌های عطار و مولوی خالی است. این کتاب پیش از اتمام و نشرش مورد انتقاد متشرعهٔ غزنه واقع شد و شاعر ناچار شد برای از میان بردن بدگمانی فقهای غزنین از آن

عرفان و ادب فارسی

اقوال، از فقهای مقیم بغداد استمداد کند. حدیقه پر از لطایف اقوال صوفیه و دقایق اسرار مشایخ قوم است و حکایات و تمثیلات آن مؤثر، جذاب و آمیخته به جد و هزل. سیر عمومی ادبیات تصوف این‌گونه است : زهد،تصوف و قلندریات، و سنایی در هر سه قلمرو توانسته بخشی از بهترین نمونه‌ها را به‌وجود آورد. شعر تعلیمی صوفیه پیش از آنکه نزد مولانا جلال‌الدین به کمال واقعی خویش برسد، در کلام شیخ فریدالدین عطار (۵۴۰-۶۱۸ق) سوز و شور تازه‌ای یافت که در سخن سنایی نبود. شعر تعلیمی صوفیه در نزد عطار، هم از لحاظ قالب‌های تمثیلی تنوع بسیاری یافت و هم از لحاظ قالب‌های غنایی ـ غزل و رباعی ـ نیز در بیان افکار و تعالیم صوفیانه بهره یافت، چنان‌که پاره‌ای رباعیات مختارنامهٔ شیخ و همچنین شماری از غزلیات دیوان او در عین اشتمال بر معانی غنایی، تنوع‌جویی او را در طرز بیان تعلیم صوفیانه نیز نشان می‌دهد. البته همین تنوع جویی وی بود که تا اندازه‌ای سبب شد بعدها آثار کسان دیگر به وی منسوب شود که قطعاً ارتباطی با او نداشت. این شعر تعلیمی عطار برخلاف شعر سنایی، سخنی بود ساده و بی‌تکلف که به هیچ‌وجه اشارات و تلمیحات علمی و حکمی حدیقةالحقیقه را هم نداشت، اما همین عاری بودن از تکلف و صنعت شاعرانه که به سبب آن گروهی گه‌گاه، عطار را ملامت هم کرده‌اند، درست همان هنری است که عارف نیشابور با آن نه فقط توانسته است افق تازه‌ای برای شعر صوفیانه بگشاید بلکه حتی برای تمام ادبیات ایران دنیای ناشناخته‌ای فتح کند. در حقیقت به دست عطار بود که شعر ایران از دنیای محدود ادبیات اهل دربار و اهل مدرسه بیرون آمد و در فراخنای زندگی‌عامه، عقاید و احساسات مردم، قدم نهاد. مثنوی‌های عطار بیشتر دارای قالبی است که در آن، قصه در قصه آمده است ـ تا حدی به شیوهٔ کلیله ودمنه و هزارویکشب . در پاره‌ای از این قصه‌های کوتاه، قهرمانان حکایات مردمان عادی و سادهٔ کوی و بازارند: گدایان، پاسبانان، گورکنان، سقایان و صوفیان که خود آن‌ها غالباً از همین طبقات پایین جامعه برمی‌آیند. پیش از عطار، فقط سنایی است که در آثارش گه‌گاه ـ اما نه به اندازهٔ عطار ـ از احوال و اقوال این طبقات عوام سخن می‌رود و به آن‌ها حق و نوبت برای حرف زدن داده می‌شود. پیش از آن شعر فارسی فقط تابع ذوق و ادراک اهل درگاه بود و دنیای علایق سلطان و اطرافیانش را تصویر می‌کرد. در حقیقت تصوف بود که به این طبقات پایین جامعه گونه‌ای خودآگاهی داد که از برکت آن، جرئت یافتند دهان به سخن بگشایند، در حالی که پیش از آن در آثار ادبی به سکوت محکوم بودند. البته وقتی این طبقه اجازه یافتند که دهان بگشایند یا در کلام اهل ادب جلوه‌گر شوند، اعتراضات آن‌ها بر تمام آنچه امروز بی‌عدالتی اجتماعی خوانده می‌شود، در کلام صوفیه و عطار مجال بازتاب یافت. از میان این طبقات آن‌ها را که مخصوصاً سخنگویان این جناح معترض جامعه به شمارند، عطار به‌سبب همین گستاخی که در اظهار ناخرسندی خویش دارند، به نام شوریده و دیوانه بر صحنه می‌آورد و این نام آشفته حالان یا عقلای مجانین* که صوفیه بر این طبقات و افراد نهاده‌اند درواقع سپری است که آن‌ها می‌توانند در پس آن خود را از لطمهٔ تهمت، اعتراض و تعقیب مصون دارند و اعتراضاتی را که عقلای حسابگر جرئت اظهارشان را ندارد به بیان آورند. احوال این طبقه از عقلای مجانین در آثار عطار بسیار درخور توجه و حاکی از ارتباط آثار او با عامهٔ مردم است. درست است که نظم قصه‌های عامیانه پیش از او شروع شده بود و حتی عنصری و نظامی پیش از او افسانه‌های رایج در نزد عوام را به شعر در آورده بودند، اما نه فقط صنعت آن‌ها قصه‌های عامیانه را درواقع از محیط زندگی مردم به محیط درگاه و اهل مدرسه برده بود، بلکه آن‌ها هرگز نتوانسته بودند آلام و احساسات واقعی عامه را در داستان‌های خود بیاورند. این کاری بود که به دست عطار انجام شد و او بود که قهرمانان قصه‌های صوفیانهٔ خویش را از میان شاهان و خلیفه‌زادگان نگزید، بلکه انسان‌های ساده، پیشه‌وران، گدایان و حتی دیوانگان در داستان‌های وی پیدا شدند. زبان قصه‌ها نیز بر خلاف زبان امثال عنصری و نظامی بی‌پیرایه شد و عاری از صنعت و حتی عاری از سادگی‌ها و بی‌تکلفی‌های مصنوع شاعرانی چون فرخی که سادگی‌شان خود نوعی تقید بود و تصنع. با این احوال می‌توان گفت هنر عمدهٔ عطار همان گریز از هنرنمایی شاعرانه است. برای او شعر وسیله بود و نه هدف؛ برخلاف سنایی که تا آخر عمر همچنان شاعری حرفه‌ای باقی ماند. درست است که عطار هم مانند سنایی در سیرالعباد و حدیقه گه‌گاه از زبان رمز استفاده می‌کند و داستان منطق‌الطیرش رمزی تلقی می‌شود از سفر روحانی انسان از عالم کثرت به عالم وحدت، اما به هر حال رمز در کلام عطار روشن‌تر و مفهوم‌تر از آن است که در کلام سنایی به‌کار رفته است و سبب اصلی آن نیز این است که عطار بیشتر به مردم ساده و عاری از تهذیب‌های ادبی خطاب می‌کند و برای آن‌ها شعر می‌گوید، نه مثل سنایی

که مخاطب او همواره محیط درگاه و فضلای اهل مدرسه هستند. باری میراث ادبی سرشاری از عطار باقی مانده که جدا از اثر منثور معروف او در باب احوال و اقوال مشایخ صوفیه ـ تذکرةالاولیا ـ شامل دیوان قصاید و غزلیات و گزیدهٔ رباعیات او است به نام مختارنامه. به علاوه یک سلسله مثنویات عرفانی به او منسوب است که از آن میان آنچه در انتساب آن‌ها به او هیچ شک نیست عبارت است از اسرارنامه ،مصیبت‌نامه، الٰهی‌نامه و منطق‌الطیر. این چهار اثر، مهم‌ترین اشعار تعلیمی صوفیانهٔ عطار است و اگر درست باشد که مثنوی خسرو و گل از او است باید پنداشت که ورای شعر عرفانی، عطار به قصه‌سرایی منظوم نیز علاقه داشته است. شمار مثنوی‌های دیگر به عطار نسبت داده‌اند بسیار است و برخی از آن‌ها اگر از عطار باشد، مربوط به دوران ارتباط او با تعلیم صوفیه نیست و دربارهٔ برخی دیگر بعید است که از عطار باشد چنان‌که پاره‌ای از آن‌ها نیز بی‌شک از عطار نیست. در میان این آثار، آنچه برای تاریخ تصوف و عرفان ایران اهمیت خاص دارد، مثنویات چهارگانهٔ او است که هرچند شعر تعلیمی صوفیانه به شمار می‌آید، به لحاظ داشتن شور و درد شاعرانه نیز مهم است. دربارهٔ شعر عطار که سادگی بیانش موجب انتقادات ادیبانه بر وی شده است می‌توان گفت شعری است ورای طور شاعری. درواقع خود عطار با وجود قریحه و ذوق، شاعری را برای خود نه صنعت می‌دانست و نه مایهٔ اعتبار. در مقدمهٔ مصیبت‌نامه خاطرنشان می‌کند که :«شاعرم مشمر که من راضی نیم.» در شعر عطار احوال عرفانی بدون پیرایه و صنعت، گرم و جوشان و تپنده بازتاب یافته است. مضامین غزل نیز نزد وی گونه‌گون است، اما آنچه شکل و قالب خاصی به دیوان عطار می‌دهد، قلندریات او است. عشق او پرخطر و اجتناب ناپذیر است. چیزی است ورای کفر و دین، ورای یجوز و لایجوز فقها. احوال عاشقان پاک‌باخته که به‌رغم نومیدی، از جستجوی معشوق باز نمی‌مانند، در طی بسیاری از این غزل‌ها با سوز و دردی که حاکی از تجربهٔ شخصی است بیان می‌شود. برخی از غزل‌های عاشقانهٔ او نیز به‌کلی از افکار عرفانی خالی است و ممکن است مربوط به احوال یا ادوار «غیرصوفیانهٔ» زندگی او باشد. اما دربارهٔ یک‌یک غزلیات دیوان او جای تحقیق هست. عشق صوفیانه، عشق خالص الهی، در پاره‌ای غزل‌ها چنان آشکار است که آن را نمی‌توان با عشق بشری اشتباه کرد. پاره‌ای از غزل‌های او نیز مرموز و مشکل و آمیخته با شطحیات است. برخی از غزل‌های او را شرح نیز کرده‌اند. پس از عطار، شعر صوفیه به اوج ناشناخته‌ای دست یافت که مولانا جلال‌الدین (ـ۶۷۲ق) آن را تسخیر کرد و بعد از وی نیز همچنان برای تمام قرون و نسل‌های انسانی قله‌ای تسخیرناپذیر و خاص او باقی ماند. غزل صوفیانه، در شکل صاف و شفاف عاری از شایبهٔ هرگونه عشق جسمانی و مجازی، در کلام مولانا جلوه دارد: غزلیات شمس. با آنکه در ظاهر کلام آنچه به چشم می‌خورد عشق به شمس است و شوق وصل یا اندوه هجران او، اما هرکس با زندگی و اندیشهٔ گوینده بیش و کم انسی حاصل کند، معاینه درمی‌یابد در ورای وجود شمس، عشق مولانا متوجهٔ انسان کامل است که مظهر الوهیت است و شمس جز جلوهٔ زمانی او نیست. این‌که شور و هیجان عشقی بی‌قرار مستانه در سراسر غزلیات موج می‌زند و حتی در غزل‌هایی که به نام شمس نیست نیز جلوه‌اش پیداست، موید این دعوی است. در غزل او آهنگ و نوای خاصی هست. خوب پیدا است که گوینده قصد شاعری ندارد. نه سعدی است که سحر کلام خود را درک کند و به آن بنازد و نه حافظ است که سخن خود را دایم زیب و پیرایه بدهد. حالی دارد که هم خود را فراموش می‌کند و هم شعر خود را بی‌آن‌که بخواهد، اندیشه‌اش از پردهٔ خیال بیرون می‌تراود و رنگ شعر و غزل می‌گیرد. خود او در میان نیست که پای‌بند ادیبی باقی بماند. آن آشوب که در وجود وی یک مدرس فقیه مفتی را به عاشقی شوریده و بی‌بند و بار بدل کرده از ورای بیخودی‌های روح او می‌جوشد و راه به بیرون پیدا می‌کند. مثل سیل پیش می‌آید و همه چیز را با خود همراه می‌برد. نه سنت و فصاحت را در راه باقی می‌گذارد و نه وقار و متانت را. پیش می‌آید و در سر راه خود هر چه را در دل و جان شاعر هست، از عشق، از درد و حکمت و معرفت، همه را می‌شوید و بیرون می‌ریزد. از این رو است که غزل او چیزی است بی‌مثل و بی‌نام، ژرف و گیرا، گرم وآگنده از جوش و تپش. در آن عشق، عشق جسمانی یا روحانی نیست، همه چیز هست. از این رو است که در غزل‌های او با وجود شور و جذبهٔ بیخودانه، موج وارفته‌ای نیز از حکمت و معرفت جلوه دارد و رنگ خاصی به شعر او می‌دهد که در سخن غزلسرایان دیگر نیست. در میان این غزلیات برخی جنبهٔ رمزآمیز دارد و برخی هم از مقولهٔ شطحیات است. بیشتر آن‌ها حتی بیش از آن‌که از مقولهٔ شعر به شمار آید، تجسم و ضبط حالات بیخودانهٔ ناشی از تجارب عرفانی است. روح شادمانه‌ای که در این غزل‌ها هست به‌ندرت در غزل‌های شاعران دیگر جلوه دارد. این‌که دولتشاه می‌گوید در خانهٔ مولانا ستونی

بود و مولانا چون غرق محبت شدی دست در آن ستون‌زدی و به چرخ آمدی و اشعار پرشور گفتی، اگر نیز اساس درستی نداشته باشد، ویژگی عمدهٔ این اشعار راکه شور و هیجان بیخودانه است بیان می‌کند. چنان‌که یک روایت افلاکی هم که می‌گوید شیخ سعدی یک غزل وی را جهت ملک شیراز هدیه کرد و گفت چنین سخنی پیش از این کس نگفته است و نیز نخواهد گفت، اگر هم به کلی درست نباشد، نمودار طرز تلقی از غزل او است. مولانا را می‌توان یک اصلاحگر آیین غزل دانست، چرا که در سنت‌های جاری رایج در نزد غزلسرایان، وی پاره‌ای دگرگونی‌ها پدید آورده که آن را حتی از شیوهٔ بیان لطیف و ظریف امثال سعدی و حافظ هم ممتاز می‌دارد. بی‌قیدی نسبت به سنت‌های ادبی هم، یک ویژگی این غزل‌ها است و این چیزی است که کلام او را طغیان روح ، طغیان وجدان،و انفجار موسیقی الهامی در قالب کلمات عادی انسانی نشان می‌دهد. این امتیازی توصیف‌ناپذیر است که هرکس با کلام او انس دارد به دلالت ذوق می‌تواند اصیل را از منحول بازشناسد. در زمینهٔ شعر تعلیمی صوفیانه، عالی‌ترین اثر در سراسر قلمرو زبان فارسی مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی است که البته به عالم ماورای شعر تعلق دارد و در مقولهٔ شعر حتی در عالی‌ترین مفهوم آن نمی‌گنجد. مثنوی عظیم‌مولانا جلال‌الدین که درواقع حاصل تمام معارف و تجارب صوفیهٔ اسلامی در تمامی ادوار است، تنها در کمیت، نزدیک دو برابر کمدی الهی دانته یا اندازهٔ مجموع دو منظومهٔ ایلیاد و اودیسهٔ یونانی است؛ اما در کیفیت چنان اوج و عظمت روحانی بی‌نظیری را ارائه می‌کند که درتمام قله‌های بزرگ شعر انسانی جلوه و شکوه دسترس ناپذیر و خیره‌کننده دارد. مولانا جلال‌الدین با این اثر و با دیوان غزلیاتش- که شعر غنایی صوفیه در آن به اوج می‌رسد - تصوف راکه شیخ عطار آن را از حوزهٔ اهل حکمت به حوزهٔ حیات عامه کشاند، تقریباً به صورت کانون حیات دینی اهل عصر آورد و فقها و متشرعهٔ منکر و مخالف را در مقابل شور و هیجان بی‌مانند روحانی خویش به تسلیم و تحسین واداشت. مثنوی و دیوان شمس، سرمشق و الگوی جاودانه و تقلیدناپذیری در ادبیات صوفیانه خوانده شد و هر چند مورد استفاده و استقبال طالبان بسیار قرار گرفت و برخی صوفیه هم در نظم اشعار تعلیمی و غنایی صوفیانه به تتبع شیوهٔ او اقدام کردند، هر دو اثر در تمام قرون بی‌همانند ماند. با آنکه مولانا آثار دیگری چون مجالس سبعه، فیه مافیه و مکتوبات به وجود آورد، نام او همواره با خاطرهٔ این دو اثر عظیم همراه ماند، و از آن دو اثر هم مثنوی یک اثر بی‌همتا تلقی شد که نمونهٔ کمال شعر تعلیمی صوفیه است، هرچند در واقع نه از مقولهٔ شعر در مفهوم عادی آن است،نه از شور و هیجان شاعرانه که در شعر تعلیمی مجال ظهور ندارد، خالی است. مولانا مثنوی را در ۶۵۸ق به خواهش مریدی جوان،اما مجذوب و مفتون او که از سرکردگان اهل فتوت بود و پس از وفات وی نیز خلیفهٔ یاران شد، یعنی حسام‌الدین چلبی، در شش دفتر سرود و تا پایان عمر به نظم آن ادامه داد. مثنوی معنوی، این دایرةالمعارف عظیم صوفیهٔ اسلامی از زبان نی و با شکایت و حکایت از جدایی‌ها آغاز می‌شود و تقریباً تمام آن تفسیر شانزده بیت آغازینِ آن محسوب است که «نی‌نامه» خوانده می‌شود. مضمون نی‌نامه هم شرح هجران و اشتیاق روح عارف در جدایی از مبدأ و میل به بازگشت به آن‌جا است که نیستان خوانده می‌شود. مولانا در تقریر این معنی هزاران نکته دارد و بارها شور و هیجان ناشی از درد و اشتیاق، کلام او را از لطایف جذبات سرشار می‌سازد و به آن رنگ غنایی شورانگیزی می‌دهد که بیش از این در آن باب جای تفصیل نیست. با این همه، هر چند مثنوی معنوی و دیوان کبیر مولانا بدون شک کامل‌ترین و عالی‌ترین نمونهٔ شعر صوفیانه را در زمینهٔ تعلیمی و غنایی عرضه می‌کند، این واقعیت مانع از اشتغال مستعدان صوفی در نظم و انشای اشعار تعلیمی و غنایی دیگر بر همین شیوه یا شیوه‌های دیگر نشده است. بعد از مولانا، هم در زمینهٔ تعلیمی و هم در زمینهٔ غنایی، شعر صوفیانه همچنان به حاصل فعالیت ادبی ایران رنگ انسانی قابل ملاحظه داده است و آن را از توقف و رکود در مرحلهٔ شعر درباری و لوازم و ملحقات آن رهانیده است. پس از مولانا جلال‌الدین، نخستین شاعر صوفی که جرئت کرد در شعر تعلیمی صوفیانه شیوهٔ مثنوی را سرمشق سازد، پسرش سلطان ولد (-۷۱۲ق) بود. وی با آنکه جرئت کرد شیوهٔ پدر را در رباب‌نامه و شیوهٔ سنایی را در ولدنامهٔ خویش دنبال و تقلید کند، به هیچ روی کار خود را درخور مقایسه با آن سرمشق‌های عالی ندید و در هر دو اثر کوشید تا جلال و عظمت بی‌مانند و خیره کنندهٔ پدر را ادراک و بیان نماید. این‌که سلطان ولد در غزلسرایی و حتی در شیوهٔ نقل مجالس خویش از فیه‌مافیه نیز تقلید کرده است تأثیر سرمشق عظیم و بی‌مانند مولانا را در خاطر او نشان می‌دهد. احوال او نیز از آن جهت که بعدها به طریقهٔ مولویه - یا آنچه را در نزد اروپایی‌ها به عنوان درویشان چرخ زن تعبیر شد - نظم و شکل خاص بخشید، برای

تاریخ تصوف و عرفان ایران اهمیت دارد. از آثار سلطان ولد که به شیوهٔ پدر تدوین کرد مجموعهٔ غزلیات او است، از مقولهٔ غزلیات دیوان کبیر. در عین آن‌که لطف و متانت کلام مولانا را در این غزلیات نمی‌توان یافت چیزی از شور و هیجان روحی مولانا در این اشعار هست وحاکی از آن است که گوینده مدت‌ها از عمر خود را در همان محیط شور و هیجان روحانی مولانا به سرآورده است. اثر دیگر او که حاکی از تقلید عمدی از رسم و شیوهٔ مولانا است، تدوین کتابی است منثور به نام معارف سلطان ولد. این کتاب که حاوی مجالس و تقریرات خود او است، به شیوهٔ فیه‌مافیه است که آن را نیز خود سلطان ولد گردآوری و تدوین کرده است. در میان آثار منظوم او از همه مشهورتر مثنوی ولدنامه است که در طی آن شاعر خواسته تا از زندگی جسمانی و روحانی پدر خویش تصویری درست ارائه کند. این منظومه که وزن حدیقهٔ سنایی را دارد، گذشته از شرح احوال مولانا، حالات و مقامات بهاءولد، شمس تبریز، صلاح‌الدین زرکوب و حسام‌الدین چلبی را نیز در بردارد و ظاهراً تا اندازه‌ای هم خواسته است پاره‌ای اعتراضات را که در روزگار او مخالفان و منکران به احوال و اقوال مولانا داشته‌اند رفع کند. اثر دیگر سلطان ولد، منظومه‌ای است به نام رباب‌نامه در وزن و شکل مثنوی مولوی که دفتر دومی هم دارد و این دودفتر همراه با ولدنامه سه دفتر به نام مثنویات ولدی را تشکیل می‌دهند. معانی کلام سلطان ولد درواقع بازتاب افکار مولانا است و سلطان ولد در بیان مطالب حتی گاه حکایات و اشارات مثنوی را تکرار یا به ابیات و اقوال پدر استشهاد می‌کند. در هر حال این آثار سلطان ولد نشان داد که بین تصوف جوشان و آفرینندهٔ پدر با آنچه از روی آداب مترسّمان در این زمینه به پسر الهام شده است، چه اندازه تفاوت هست. اثر دیگری که در زمینهٔ شعر تعلیمی صوفیه در همان قرن به وجود آمد، منظومهٔ بالنسبه کوچک اما بسیار مهمی بود به نام گلشن راز که هر چند غالباً تأثّر حکمت ابن عربی و بعضی شارحان او را نشان می‌داد و با توجه و علاقه‌ای که گوینده‌اش به شیوهٔ شعر عطار داشت، به سرچشمهٔ معنویت مولانا جلال‌الدین هم نزدیک بود و این‌که تعدادی از شارحان کتاب، گه‌گاه در تبیین مقاصد و مطالب وی نیز به ابیات مثنوی مولوی استشهاد کرده‌اند در عین حال نشان می‌دهد که فهم درست تمام مطالب کتاب بی‌مدد مثنوی،ممکن نیست. این رشته که در آثار شمار دیگری از صوفیه ـ مثل اوحدی، شاه داعی، و پیرجمالی اردستانی ـ نیز دنبال شده است، حضور و استمرار میراث روحانی مثنوی مولانا را در قسمت عمده‌ای از شعر تعلیمی صوفیه نشان می‌دهد. گلشن راز در حقیقت منظومه‌ای صوفیانه بود که با زبان اشارت، آرا و اقوال صوفیه را در مسائل مختلف مربوط به فکر، نفس، معرفت، وحدت و کثرت عالم، اطوار وجود، سیر و سلوک، و جز آن با نهایت دقت و ایجاز تفسیر می‌کرد ولیکن به سبب لطف و دقتی که در بیان آن به کار رفته بود، چنان در نزد صوفیه مقبول شد که در عصر صفویه گه‌گاه به منزلهٔ زبدهٔ تمام تعالیم صوفیه تلقی می‌شد و بسیاری از اهل معرفت به شرح و تفسیر آن همت کردند. این منظومه عبارت است از هزار بیت در قالب مثنوی و در وزن شیرین و خسرو نظامی که آن را شیخ محمود شبستری (ـ۷۲۰ق) از عرفای آذربایجان در جواب چند سؤال منظوم که از جانب امیر حسینی هروی و از دیار خراسان به نزد مشایخ آذربایجان رسیده بود سرود و کوشید در طی آن به پرسش‌هایی که عارف خراسان طرح کرده بود جواب دهد. پرسش‌ها روی هم رفته پانزده مسئله بود که امیر حسینی آن را به دست رسولی که به آذربایجان می‌رفت نزد پیران آن دیار فرستاد و شیخ شبستری به اشارت و دستور یک تن از پیران ولایت بدان سؤال‌ها پاسخ داد. بعدها همان پاسخ را تفصیل بیشتری داد و منظومهٔ گلشن راز از آن به‌وجود آمد که در حقیقت خلاصه‌ای دقیق و موجز بود از قسمت عمدهٔ عقاید و معارف صوفیه. گلشن راز با وجود اختصار فوق‌العاده‌اش متضمن نکات عرفانی و حکمی دقیقی است که تفکرانگیز است. دربارهٔ زندگی و احوال شیخ محمود شبستری، سرایندهٔ این منظومه اطلاعات ما مختصر است. در میان آثار خود او آنچه بیش از هر اثر دیگرش معلوماتی در باب احوال شاعر و محیط زندگی او به دست می‌دهد، مثنوی سعادت‌نامه است. از فحوای گفتهٔ خود او که در گلشن راز می‌گوید که پیش از آن، به نثر ار چه کتب بسیار می‌ساخت، به نظم مثنوی هرگز نپرداخت، برمی‌آید که این منظومه را شاعر باید بعد از اتمام گلشن راز تصنیف کرده باشد. سعادت نامه منظومه‌ای است بر وزن حدیقهٔ سنایی در هشت باب و مشتمل بر حکایات و تمثیلات. این نکته هم که در طی آن شاعر به مناسبت از پیران بی‌نام و نشان نزدیک به عصر خویش کسانی چون بابا حسن سرخابی، بابا فرج تبریزی، خواجه محمد کججانی، خواجه عبدالرحیم تبریزی، و خواجه صاین‌الدین تبریزی و حالات و سخنان آنان حکایاتی نقل می‌کند، به این منظومه تازگی خاصی می‌بخشد و پاره‌ای اطلاعات از محیط حیات خود او عرضه

عرفان و ادب فارسی

می‌کند. ترجمه‌ای از رسالهٔ منهاج‌العابدین غزالی نیز به وی نسبت داده‌اند و هم دو رسالهٔ عرفانی به نام رسالهٔ مرآة‌المحققین و حق‌الیقین به نثر. این دو رسالهٔ اخیر نیز کوتاه و پرمعنی به نظر می‌آیند و حاوی مطالبی هستند که شاید آنچه راکه درگلشن راز مبهم و مجمل مانده است، بهتر از هر شرح روشن تواند کرد. گلشن راز مهم‌ترین اثر شبستری تلقی شده و به‌سبب ایجاز و جامعیتی که در تبیین عقاید و مبادی صوفیه داشته از همان اوایل انتشار، شرح‌هایی بر آن نوشته‌اند. شاه نعمت‌الله ولی، شاه داعی شیرازی، قاضی میرحسین میبدی، جلال‌الدین دوانی، ملا محسن فیض، حتی پسر شبستری و یکی از شاگردانش نیز بر آن شرح نوشته‌اند. در گلشن راز بنای کار بر ایجاز فوق‌العاده است و شاعر با قدرت و مهارت عجیبی توانسته قسمت عمدهٔ اصول و مبادی صوفیه را در طی جواب‌هایی که به سؤالات امیر حسینی داده است بگنجاند. درمیان شرح‌هایی که بر منظومهٔ گلشن راز نوشته‌اند، شرح لاهیجی، که مفاتیح‌الاعجاز نام دارد، اهمیت و امتیاز خاص دارد. مؤلف این شرح، شمس‌الدین محمد بن یحیی بن علی گیلانی لاهیجی، صوفی و متألهٔ عصر (ـ۹۱۲ق)، از خلفای سید محمد نوربخش،خود شاعر بود و با تخلص اسیری شعر می‌سرود. غیر از مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن‌راز و دیوان اسیری که نزدیک پنج هزار بیت را شامل است، یک مثنوی به نام اسرارالشهود و نیز شماری رسالات کوچک مستقل هریک در شرح ابیاتی از اقوال دشوار صوفیه از جمله ابوسعید ابوالخیر، سنایی، مولوی و دیگران نیز به لاهیجی منسوب است. مفاتیح‌الاعجاز،منظومهٔ گلشن راز را بیت به بیت شرح می‌کند و در طی شرح،مسائل مهم فلسفی و کلامی را از نظرگاه صوفیه تفسیر می‌نماید. این شرح که در ۸۷۷ق شروع شد بعدها نزد محققان، بهترین خلاصهٔ حکمت صوفیه و کامل‌ترین شرح‌های گلشن راز شناخته شد. جویندهٔ خراسانی که پرسش‌های منظوم او گلشن راز شبستری را به وجود آورد خود نیز عارف و شاعری بنام بود ـ امیر حسینی سادات/ هروی (ـ۷۱۷/۷۱۸/۷۱۹ق). وی حسین بن غانم/ عالم بن ابی‌الحسن نام داشت، با لقب امیر رکن‌الدین و به پادشاهان غور نیز انتساب داشت. گرایش او به تصوف هم در دنبال واقعه‌ای روی داد که یادآور توبهٔ ابراهیم ادهم است. وی در دنبال توبه و تجرد، همراه جولقیان قلندر به هند رفت و در مولتان به طریقهٔ سهروردیه پیوست. پرسش‌هایی که وی در باب مسائل تصوف مطرح کرده، بارها در آثار عرفانی خود او مطرح شده بود و ظاهراً تجدید طرح آن‌ها برای فتح باب آشنایی بوده، نه آزمایش مشایخ تبریز و نه نیاز واقعی به پاسخ آن‌ها. این طرز گشودن باب آشنایی و دوستی نیز همیشه در میان صوفیه و علما متداول بود. طرفه آن است که این آشنایی ـ از راه پرسش و پاسخ ـ هم با سال‌های پایان عمر هر دو طرف مواجه شد، چرا که پاسخ شیخ شبستری در ۷۱۷ق نظم شد و امیر حسینی به یک روایت در ۷۱۸ق درگذشت ـ یعنی تقریباً دو سالی پیش از شیخ شبستری. مجموعهٔ آثار میرحسینی، بیشتر شامل شعر، خاصه مثنویات است. در میان این آثار سی‌نامه منظومه‌ای است محتوی سی‌نامهٔ عاشقانه در بیان مراتب و احوال عشق و عاشقی و پنج گنج شامل پنج قصیدهٔ تحقیقی و عرفانی است به شیوهٔ سنایی، اما نه با آن قوت و عظمت فکر و بیان. نزهة‌الارواح مجموعه‌ای است عرفانی در بیست و هشت فصل به نظم و نثر، کنوزالرموز منظومه‌ای است کوتاه بر وزن منطق‌الطیر عطار و در بیان سیر وسلوک، چنان‌که زادالمسافرین هم منظومه‌ای کوتاه است در هشت مقاله، و بر وزن لیلی و مجنون نظامی. جدا از این پنج اثر، چند کتاب دیگر نیز به وی منسوب است: صراط‌المستقیم، روح‌الارواح، طرب‌المجالس، می‌نامه، قلندرنامه و دیوان شعر. در آثار میر حسینی، شوق و درد واقعی عارفانه جلوه‌ای بارز دارد. از زادالمسافرین او پیدا است که مسائلی که در پرسش‌های گلشن راز نیز مطرح است، تا چه اندازه ذهن او را مشغول می‌داشته است. در اواخر عصر تاتار، شعر تعلیمی صوفیانه آخرین نمایندگان بزرگ خود را در آثار کسانی چون اوحدی، شاه داعی (ـ۸۷۰ق)، و پیرجمالی (ـ۸۷۹ق) عرضه کرد. همان‌گونه که حکمت نظری صوفیه در گلشن راز تلخیص شد، خلاصهٔ حکمت عملی آن‌ها در منظومهٔ معروف اوحدی، مجال تجلی یافت: جام جم. این منظومه در حقیقت آیینه‌ای واقعی از اخلاق صوفیهٔ عصر است ـ چنان‌که بود و چنان‌که می‌بایست باشد. سرایندهٔ منظومه که اوحدی مراغه‌ای (ـ۷۳۸ق) خوانده می‌شد، اصلش از اصفهان بود و اوحدالدین بن حسین نام داشت. تخلص اوحدی نیز از همین نام گرفته شده چراکه ارتباط او با اوحدالدین کرمانی نه از لحاظ توافق مشرب و طریقت مقبول است نه از لحاظ عصر و زمان زندگی. او منظومهٔ جام جم را در ۷۳۳ق و به نام ابوسعید ایلخان (۷۱۷ـ۷۳۶ق) ساخت. شهرت و قبول فوق‌العادهٔ این منظومه تا حد زیادی به‌سبب سادگی و لطافت کم‌نظیر آن بود. جام جم را شاعر به خواجه غیاث‌الدین محمد (ـ۷۳۶ق) پسر خواجه رشیدالدین فضل‌الله وزیر (ـ۷۱۸ق) هدیه کرد، چنان‌که منظومهٔ

دیگر وی ـ ده‌نامه یا منطق‌العشاق ـ نیز به یک تن از نبیرگان خواجه نصیرطوسی (ـ۶۷۲ق) به نام وجیه‌الدین، شاه یوسف اهدا شده است. به‌جز دو اثری که در بالا یاد آن رفته، دیوان شعری شامل قصاید و غزلیات و رباعیات و نزدیک ده‌هزار بیت از او باقی مانده است. سبک بیان اوحدی در غزل ساده و لطیف است و هر چند کلام او گه‌گاه شیوهٔ سعدی و سنایی و عراقی را به خاطر می‌آورد، روی‌هم‌رفته فاقد شور و هیجان شعرای بزرگ است. منطق‌العشاق یا ده‌نامه هم حاوی ده‌نامه یا پیام عاشقانهٔ خیالی است که میان عاشقی بی‌نام با معشوقی بی‌نشان رد و بدل می‌شود و این شیوه نزد برخی دیگر از شاعران آن روزگار نیز رایج بوده است. اما اوحدی به تشویق ممدوح خویش ـ وجیه‌الدین شاه یوسف ـ درصدد بوده است در این زمینه ده‌نامه*های بسراید که با آنچه دیگران گفته‌اند تفاوت داشته باشد. در این منظومه که حدود ۵۰۰ بیت بیشتر ندارد، سبک بیان، آمیزه‌ای است از شیوهٔ نظامی و فخر اسعد گرگانی، اما کلام خالی از درد و سوزی نیست. با این‌همه شاهکار اوحدی همان منظومهٔ جام‌جم است که بر وزن حدیقهٔ سنایی سروده شده و دارای مسائل اخلاقی و تربیتی صوفیانه است، و حدود ۴۵۰۰ بیت دارد. یکی دیگر از سرایندگان شعر تعلیمی صوفیانه که مسائل متعدد عارفانهٔ او در این ادوار شهرت و قبولی یافته است، جمالی اردستانی است معروف به پیرجمال، که سلسله‌ای هم به او منسوب است: سلسلهٔ پیرجمالی. از احوال او اطلاع چندانی در دست نیست. در تصوف به سلسلهٔ سهروردیه منسوب بوده است. از جهت کثرت آثار، جز عطار کسی به پای او نمی‌رسد. آنچه در آثار وی تا اندازه‌ای تازگی دارد، غیر از تمایلات شیعی، این است که در آن‌ها غالباً نظم و نثر به هم درآمیخته است. شمار این آثار، ظاهراً از بیست تا بیست وهفت رساله و منظومه متجاوز است و از آن میان در میان مثنویات او کشف‌الارواح، شرح‌الواصلین و روح‌القدس را باید نام برد. از شعرای صوفی مسلک دیگر این دوره، شاه داعی شیرازی است که با سلسله‌های صوفیه ارتباط داشت و به علت انتساب و ارادت به شاه نعمت‌الله ولی و برخی دیگر از مشایخ عصر، از پیشروان طریقهٔ خانقاه‌ها در شعر صوفیانه به شمار می‌آمد. وی در حدود ۸۱۰ق به دنیا آمد و در ۸۷۰ق درگذشت. اشعار وی که بیشتر فارسی است و اندکی ابیات عربی و ملمع* در آن دیده می‌شود، بیش از چهارده هزار بیت است که پاره‌ای ابیات به لهجهٔ شیرازی نیز در آن دیده می‌شود. قصاید، ترجیعات و غزلیاتش که لطف و عمق چندانی ندارد به شیوهٔ سعدی و امیر خسرو در دیوان‌های مختلف تدوین شده است با نام‌های مستقل : واردات، صادرات، حدسیات، کان ملاحت، سخن تازه و فیض مجدد. اما مثنویاتش که به سبک نظامی و امیر خسرو گفته، از این جهت تازگی دارد که غالباً کوتاه است و گه‌گاه مشتمل است بر انواع دیگر شعر،مانند قصیده وغزل. این مثنویات که مجموعهٔ آن‌ها راسته می‌خوانند مشتمل است بر مشاهد حدود ۵۷۰ بیت بر وزن مخزن‌الاسرار نظامی، گنج روان در حدود ۸۰۰ بیت بر وزن اسکندرنامه، چهل صباح در حدود ۷۷۰ بیت بر وزن لیلی و مجنون،چهار چمن در حدود ۹۷۰ بیت بر وزن هفت گنبد، چشمهٔ زندگانی در حدود ۷۵۰ بیت بر وزن شیرین و خسرو و عشق‌نامه در حدود ۱۲۰۰ بیت بر وزن مثنوی مولوی. این مثنویات در میان سال‌های ۷۳۶ و ۷۵۶ق نظم شده و آنچه در طی آن‌ها مورد بحث واقع شده مسائل مربوط به تعلیم صوفیانه است. در میان آثار او چند شرح را می‌توان نام برد که بر قسمت‌هایی از آثار صوفیه نوشته است و حاکی است از مشرب تعلیم او. از آن جمله است دُرالبحر در شرح اشعار عطار، نسائم گلشن در شرح گلشن راز، جواهرالکنوز در شرح رباعیات سعدالدین حموی، شرح مثنوی ملای روم که شرح مشکلات سه دفتر اول است و حتی شرح و ترجمهٔ برخی کلمات محیی‌الدین عربی. مجموعهٔ رسالات او حدود چهل رساله است. در میان متصوفهٔ این ادوار نام کسانی چون فخرالدین عراقی، محمد شیرین مغربی و مولانا جامی نیز از جهت آثار تعلیمی صوفیانه‌شان درخور یادآوری است. اما این هر سه بیش و کم تعلق به مکتب عرفانی ابن عربی دارند و بحث در احوال و آثار آن‌ها را باید ضمن بحث در باب ابن عربی و تأثیر او در عرفان ایرانی پی‌گیری کرد. باری طریقهٔ عرفان و کشمکش‌هایی که به سبب برخی تعالیم آن در تفسیر اقوال صوفیه و عرفا نزد اهل نظر پیش آمده است، غزل و ترانه را در شعر فارسی صبغهٔ خاصی از رمز و تأویل بخشیده است که رفته رفته موجب پیدایی زبانی رمزی گشته و شعر کسانی چون سعدی وحافظ و مولوی و عراقی را در پرده‌ای از ابهام و ایهام جلوه داده است. بدون آشنایی با این زبان رمز، فهم بسیاری از لطایف شعر امثال حافظ و سعدی ممکن نخواهد بود و دست کم در پاره‌ای موارد تردید نیست که گفتهٔ شاعر اگر هم در معنی معمول زبان محاوره به میان آمده است، با زبان رمزی که خاص عرفای صوفیه است نیز به نحو ایهام ارتباط دارد و با توجه به این ایهام، بهتر می‌توان

لطایف آن را درک و تفسیر کرد.درست است که در ایجاد و تکوین این زبان رمزی نقش اسطوره*های باستانی هم قابل ملاحظه است، اما تجربهٔ عرفانی چون با اتصال عاشق و معشوق و فانی گشتن عاشق در معشوق ارتباط دارد، زبان شعر عرفا هم بیشتر از تجربهٔ عشق مایه می‌گیرد؛ از همین رو است که غزل عارفانه در طرز بیان خویش با تجربهٔ شعر عاشقانه ارتباط و اتحاد می‌یابد و بر هرچه در زبان محاوره با عشق و عاشقی و با عوالم مستی و بی‌خودی ارتباط دارد، سایه‌ای از ابهام و رمز می‌اندازد و شعر را گه‌گاه میان معنی حقیقی که اقتضای ظاهر لفظ است و معنی مجازی که ورای ظاهر است در حال نوسان نگه می‌دارد. به هر حال این شیوهٔ تعبیر که در کلام برخی صوفیه، از جمله در گلشن راز یا شرح آن یا کتاب‌های دیگر نیز بدان اشارت هست، و سبب می‌شود که برای مثال از وحدت ذات مطلقه به «خال»، از ظهور تعلق ارواح به اجسام به «خط»، از عالم کثرت به «زلف»، از آنچه و مظهر انوار وجود است به «عارض» و از فیوضات و جذبات قلبی به «غمزه و بوس و کنار» تعبیر نمایند. با این همه این صبغهٔ رمزی شعر عرفانی تنها به اوصاف جسمانی معشوق یا احوال عشق و عاشقی محدود نیست و پاره‌ای تعبیرات دیگر نیز هست که دست‌کم به نوعی «تأویل» به مفهوم دیگری ورای آنچه ظاهر آن است مربوط می‌شود. از این جمله است آن‌که دل عارف را گه‌گاه به جام جهان‌نما و آینهٔ اسکندر تعبیر کنند، انسان کامل را به نام سیمرغ و عنقا بخوانند، از آنچه برای سالک مایهٔ رهایی از خودی است به «شراب» تعبیر نمایند و پیران کامل و مرشدان واصل را «پیرمغان» ، «خمار» یا «باده‌فروش» نام دهند و از مرتبه‌ای که سالک طریق به مقام «از خود رهایی» نایل می‌آید تعبیر به «خرابات» نمایند. به هرحال در طرز تلقی اهل عرفان از تمام این‌گونه الفاظ که می و ساقی و شاهد و زنّار را دربرمی‌گیرد، اسراری را اراده می‌کنند که زبدهٔ آن توحید*خداوند و نفی ماسوای اوست : «هاتف ارباب معرفت که گهی ـ مست خوانندشان و گه هشیار/ از می و بزم و ساقی و مطرب ـ وز مغ و دیر و شاهد و زنار/ قصد ایشان نهفته اسراری است ـ که به ایما کنند گاه اظهار/ پی‌بری گر به رازشان دانی ـ که همین است سر آن اسرار/ که یکی هست و هیچ نیست جز او ـ وحده لااله الا هو.» (هاتف اصفهانی) و بدین‌گونه در تمام شعر فارسی هر جا سخن از می و معشوق و ساقی و خرابات در میان می‌آید از توجه به این معنی رمزی نباید غافل بود. برای شرح و بیان این‌گونه تأویلات و اصطلاحات می‌توان به گلشن راز شبستری و شروح آن، رسالهٔ مشواق ملا محسن فیض و رسالهٔ لطیفهٔ عرفان، شروح حافظ، مقدمهٔ ریاض‌العارفین و امثال این‌ها رجوع کرد. اما اصطلاحات صوفیه تنها منحصر به همین تأویلات و رموز شعرا نیست. در شطحیات صوفیه و در رسالات حکمی عرفا نیز پاره‌ای الفاظ یافت می‌شود که در معانی مخصوص و معین به کار رفته است، مانند قبض و بسط و جمع و تفرقه و کشف و جذبه وامثال آن‌ها. پاره‌ای از این اصطلاحات را در اللمع سراج، کشف المحجوب هجویری، رسالةالقشریه ، عوارف‌المعارف سهروردی، منازل‌السائرین، اصطلاحات عبدالرزاق، تعریفات جرجانی، اصطلاحات شاه نعمت‌الله ولی، نفایس‌الفنون و مانند آن‌ها می‌توان یافت. سرچشمهٔ این اصطلاحات،مانند خاستگاه عقاید و تعالیم حکمی صوفیه، متعدد و گونه‌گون است و جای سخن نیست که صوفیه در هرجا نکته‌ای از عقاید و تعالیم حکما و اهل مذاهب و مقالات را برمی‌گرفته‌اند، بیش و کم اصطلاحات خاص آن را نیز به کار می‌بسته‌اند. اولین مأخذ عمدهٔ این اصطلاحات، قرآن است که تلاوت آن همواره نزد زهاد و عباد متصوفه رایج بوده است و اصطلاحاتی مانند ذکر، سِرّ قلب، نور، تجلی، خلق، امر، حق یقین و نظایر آن‌ها برگرفته از قرآن و غالباً حاکی است از طرز تأویلی که صوفیه در آیات متضمن این الفاظ داشته‌اند. برخی اصطلاحات دیگر هم مانند حال و مقام محو و اثبات و صبر و فنا و ظاهر و باطن هر چند اختصاص به قرآن نداشته‌اند، کاربرد آن‌ها ظاهراً با آنچه متکلمان و مفسران قدیم از قرآن استنباط می‌کرده‌اند پیوستگی داشته است و شاید اقتباس آن‌ها برای آن بوده که صوفیه می‌خواسته‌اند عقاید و تعالیم خود را هرچه بیشتر با قرآن مرتبط نمایند، چنان‌که پاره‌ای الفاظ را نیز از احادیث قدسی و نبوی گرفته‌اند، مثل کنز مخفی، جهاد اکبر، لقا، وقت و امثال این‌ها و برگرفتن این گونه اصطلاحات، برخاسته از غور و تأملی است که صوفیه در احادیث و اخبار داشته‌اند و شاید هم این کار به قصد موافق جلوه دادن تعالیم صوفیه با مضامین و معانی احادیث بوده است. از الفاظ و کلمات متکلمان و حتی نحویان نیز کلماتی، مانند ذات و عرض و حلول و صورت و قدیم و حادث و وجود و عدم، و همچنین جمع و معرفه، شاهد و حقیقت و امثال این‌ها را در مصطلحات خویش برگرفته‌اند که بی‌گمان سبب آن انس و آشنایی با این معانی بوده است. مأخذ دیگری که برای اصطلاحات صوفیه می‌توان برشمرد کلمات و الفاظ اهل

حکمت است که در فلسفهٔ مشایی و اشراقی رایج بوده است و ماهیت و هویت، انیت و وحدانیت و استحالهٔ وکون و فساد و امثال این‌ها که در تعریف پاره‌ای از آن‌ها نیز صوفیه تغییرهایی می‌داده‌اند، از این گونه است و در این چند قسم اخیر از اصطلاحات صوفیه تأثیر مواریث حکما و صاحبنظران سریانی، یونانی، گنوسی، مجوسی، نوافلاطونی و هرمسی نیز محسوس است و از تأمل در این اصطلاحات می‌توان تا اندازه‌ای به مأخذ عمدهٔ برخی از تعالیم و عقاید آن‌ها آشنایی یافت.

منابع: ابعاد عرفانی اسلام، آن ماری شیمل، ۵۴۵-۶۴۵؛ احیاءعلوم الدین ؛ ارزش میراث صوفیه، ۵۱-۹۹، ۱۲۸-۱۵۰؛ از گذشتهٔ ادبی ایران، ۳۲۴- ۳۴۹، ۵۳۶- ۵۴۰؛ اسرارالشوحید فی مقامات شیخ ابی‌سعید، به تصحیح دکترمحمدرضا شفیعی کدکنی؛ با کاروان حله، ۱۵۹-۲۰۰؛ تاریخ ادبیات در ایران ؛ تاریخ تصوف در اسلام ؛ تاریخ سلسله‌های طریقهٔ نعمت‌اللهیه در ایران، ۲۷؛ تازیانه‌های سلوک، به کوشش دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، مقدمه، ۱-۶۲؛ جستجو در تصوف ؛ راحةالصدور، ۹۸-۹۹؛ ریاض‌العارفین ؛ زندگانی مولانا جلال‌الدین محمد مشهور به مولوی ؛ سفرنامهٔ ابن بطوطه ؛ سیرت الشیخ الکبیر ابوعبدالله بن الخفیف‌الشیرازی ؛ شرح احوال عطار نیشابوری ؛ شرح تعرف ؛ طرایق الحقایق،۲/۱۴۹-۱۵۴، ۳/۳۸-۴۴، ۷۱-۷۲؛ عوارف‌المعارف، ۵۴-۵۵؛ الفرق بین‌الفرق، ۱۵۶- ۱۵۷؛ فهرست کتابخانهٔ مدرسهٔ عالی سپهسالار، ۱۳۱۸ش، ۲/۵۵۹-۵۶۰؛ کشف‌المحجوب، ۱۶۴، ۳۳۴، ۵۱۷-۵۲۰، ۵۳۸؛ الملامة والصوفیه واهل الفتوه، چاپ مصر ۱۹۴۵؛ اللمع ؛ منتخب نورالعلوم ؛ نفحات الانس ؛ ولد نامه، مقدمهٔ جلال همایی.

مژدهی

عروض (a.ruz)، فن بررسی اوزان نظم و سنجش وزن* ابیات با افاعیل عروضی*. دربارهٔ معنی عروض اختلاف است. برخی معتقدند که این فن در مکه که نام دیگر این شهر عروض است به خلیل ابن احمد الهام شد و به همین‌دلیل این فن را عروض نامیدند؛ برخی دیگر برآنند از آن‌جا که برای سنجش وزن شعر و تعیین درست از نادرست بر این فن «عرض» می‌کنند، فن مذکور را عروض نامیده‌اند. برخی از عروضیانِ جدید خاستگاه عروض را ایرانی می‌دانند. این احتمال را اگرچه نمی‌توان نادیده گرفت، عدم تطبیق دقیق قواعد عروض به‌ویژه با در نظر گرفتن امتداد زمانی هجاهای فارسی، بیشتر نشانگر آن است که قواعد عروضی نخست برای نظم فارسی به وجود نیامده است. دربارهٔ سابقهٔ عروض و موازین سنجش اوزان نظم در ایران پیش از اسلام سابقه‌ای در دست نیست. در دورهٔ اسلامی ابداع این فن به خلیل ابن احمد نسبت داده می‌شود. در درستی انتساب ابداع این فن به یک تن بی آن‌که سابقه‌ای در زبان و ادب عرب داشته باشد جای تردید است. دربارهٔ طرز به‌وجود آمدن این فن نقل کرده‌اند که خلیل ابن احمد از بازار رویگران می‌گذشت و از صدای چکش رویگران احساس نوعی هماهنگی و وزن کرد و سپس به تأمل در این باره پرداخت و قواعد عروضی را وضع کرد. این افسانه در شرایطی می‌توانست منطقی‌تر نماید که وزن نظم عربی تکیه‌ای می‌بود. ابوریحان بیرونی در اصالت ابتکار خلیل تردید کرده است و در تحقیق ماللهند مشابهت‌های متعددی میان عروض عربی و هندی آورده است. بیشتر اصطلاحاتی که خلیل‌ابن احمد در فن عروض خود به کار برده است، از واژگان بادیه‌نشینان عرب گرفته شده است. وی فن عروض خود را در ۱۵ بحر* به دست داد؛ سپس اخفش اوسط بحر متدارک* را برآن افزود و متأخرین که در هیچ منبعی نام آنان نیامده است، سه بحر قریب* جدید* و مشاکل* را ابداع کرده‌اند. در فن عروض سنتی تساوی ارکان عروضی در هر مصراع* از قیود مسلم به شمار می‌رفت که بعدها در شعر عربی به‌ویژه در ادب اندلسی تجدید نظر شد و با سرودن موشحات، قید مذکور کنار گذارده شد. در شعر فارسی در قرن اخیر نیمایوشیج و پیروان او این قید را کنار گذاردند. آنان اشعاری را در یک بحر عروضی سرودند، اما قید تساوی شمارهٔ ارکان را در هر مصراع حفظ نکردند. در چند دههٔ اخیر با کوشش‌های عروضیانی چون مسعود فرزاد، دکتر پرویز ناتل خانلری، ابوالحسن نجفی، دکتر سیروس شمیسا و دکتر تقی وحیدیان کامیار، عروض فارسی به گونه‌ای علمی‌تر مطرح شده است. روش جدید بررسی‌های عروضی به‌ویژه در طبقه‌بندی اوزان، توجه به اختیارات شاعری*، ساختمان هجا* به‌جای حروف و طرح اوزان متناوب الارکان و کنار گذاردن اوزان مختلف الارکان حائز اهمیت است.

منابع: ایرانیکا ۲ - ۶۷۵/۶ - ۶۷۹؛ راهنمای رویکردهای نقد ادبی ، ۳۲۶- ۳۲۷؛عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۱۷- ۲۲؛ فرهنگ بلاغی - ادبی، ۷۸۸/۲ - ۷۸۹؛ فرهنگ عروضی، ۶۶ - ۶۷؛ واژه‌نامهٔ هنرشاعری، ۱۸۵ - ۱۸۶؛ وزن شعر فارسی، ۸۰- ۸۹؛ وزن و قافیهٔ شعر فارسی، پنج - هشت؛ عباس حاکمی، «فرهنگ عروضی»،راهنمای

کتاب، سال ۲۰، شمارهٔ ۸-۱۰، صص ۸۴۹-۸۶۶.

صفوی

عروض (a.ruz)، در لغت به معنی چوب خیمه و در اصطلاح عروضی به آخرین رکن* مصراع* اول بیت* گفته می‌شود. عروضیان این رکن را قوام بیت می‌گویند؛ زیرا معتقدند که وزن* بیت در نهایت از طریق این رکن مشخص می‌گردد.

منابع: بدایع‌الافکار، ۷۸؛ درهٔ نجفی، ۱۵؛ زیب سخن، ۸۱/۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۰۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۷۸۹/۲؛ فرهنگ عروضی، ۶۶؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۶۷؛ معیارالاشعار، ۴۳.

صفوی

عروض، تاریخچه (tā.rix.če-ye.a.ruz)، چنین می‌نماید که فن عروض* را اول بار خلیل بن احمد (ـ ۱۷۰ ق) وضع کرده باشد. معروف است که وی عروض را از علم موسیقی استخراج کرده و آن را در پنج دایره* شامل پانزده بحر* تدوین کرده است. ابوریحان بیرونی در تحقیق ماللهند امکان استفادهٔ خلیل بن احمد را از عروض هندی مطرح ساخته و شباهت‌هایی را در این میان یاد کرده است. پس از خلیل بن احمد، ابوالحسن سعید بلخی (ـ ۲۱۵ ق) ملقب به اخفش اوسط، بحر متدارک* را بر پانزده بحر نخستین افزوده و گفته‌اند که شاعران ایرانی سه بحر قریب*، جدید* و مشاکل* را به آن اضافه کرده‌اند تا شمار بحرها به نوزده رسیده است. تألیف این فن به فارسی از قرن چهارم هجری آغاز شد. از مؤلفان قدیم این فن در فارسی می‌توان ابوالحسن علی بهرامی سرخسی (ـ اوایل قرن پنجم هجری) و کتاب غایةالعروضین او، بزرجمهر قاینی و منشوری سمرقندی را یاد کرد که بحور و دوایر تازه‌ای به دست دادند و رفته رفته عروض فارسی به‌صورتی درآمد که از عروض عربی متمایز شد. در قرن ششم هجری امام حسن قطان دو شجرهٔ اخرب و اخرم* را وضع کرد و در نهایت کل این مجموعهٔ پژوهش‌ها در المعجم‌فی‌معاییراشعارالعجم تألیف شمس قیس رازی به دست داده شد. کتاب همسنگ المعجم را تنها می‌توان معیارالاشعار خواجه نصیر طوسی دانست که همزمان با تألیف المعجم نوشته شده است. عروضیان جدید روشی را که در این دو کتاب به دست داده شده است و نمونه‌های کلاسیک عروض ابداعی خلیل بن احمد به شمار می‌روند، به نام «عروض سنتی» یاد می‌کنند. دکتر پرویز ناتل‌خانلری در کتاب وزن شعر فارسی، شیوه‌ای نو در بررسی و طبقه‌بندی اوزان شعر فارسی به دست داده است. وی اصل تشکیل دوایر (دایره) و تقسیم به بحر و وزن* را پذیرفته، اما برای پرهیز از اشکالات عروض سنتی از بحرهایی که در شعر فارسی به کار نرفته‌اند، چشم پوشیده و تعداد دوایر را از هفت به پانزده رسانده است. وی زحافات (زحاف*) را کنار گذاشته و برای نشان دادن تفرع وزنی از وزن دیگر از کاهش هجاهای پایانی وزن اصلی بهره گرفته است. وی میان وزن‌های متفاوت و متشابه تفاوت قائل شده است؛ وزن‌های متفاوت را در دوایر مطرح کرده و اختلاف در وزن‌های متشابه را در مبحثی به نام «اختیارات شاعری» پیش کشیده است. این مبحث را بعدها ابوالحسن نجفی به شیوه‌ای منظم‌تر به دست داده است. خانلری از این طریق ۱۴۲ نمونهٔ وزن از کلّ وزن‌های شعر فارسی را که نزدیک به ۳۰۰ گونه است معرفی کرده است. پس از خانلری، مسعود فرزاد به عروض فارسی پرداخته و روشی جدید برای طبقه‌بندی اوزان نظم فارسی به دست داده است. وی به این نکته توجه داشته که هر وزنی از واحدهای کوچک‌تری ساخته شده است و در صدد یافتن این واحدها یا پایه‌ها برآمده و ۲۳ پایه (رکن) به دست آورده است: ۴ پایهٔ سه هجایی، ۸ پایهٔ چهارهجایی، ۱۰ پایهٔ پنج هجایی و یک پایهٔ شش هجایی. سپس ترکیبات ممکن این پایه‌ها را به دست داده است. در آخر این ترکیب‌ها را بر نظم فارسی منطبق ساخته و اوزان حاصل را در جدولی طبقه‌بندی کرده است. فرزاد از توسل به دوایر عروضی چشم پوشیده و اوزان را به خانواده گروه و وزن تقسیم کرده است. فرزاد از این طریق ۲۵۷ الگوی وزنی متفاوت تشخیص داده که بیشترین تعداد اوزانی است که در کتاب‌های عروض فارسی گرد آمده است. الول ساتن انگلیسی، یکی دیگر از پژوهندگانی است که در زمینهٔ عروض جدید و طبقه‌بندی اوزان نظم فارسی تحقیق کرده است. وی از شیوهٔ خانلری در مطالعات خود بهرهٔ فراوان برده است. ساتن نخست وزن‌ها را به ۱۴ گروه تقسیم کرده که از میان آن‌ها پنج گروه با قاعده و نه گروه بی‌قاعده‌اند؛ سپس براساس این تقسیم بندی ۲۰۸ وزن متفاوت در شعر فارسی تشخیص داده است. افزون بر این کسان، ابوالحسن نجفی، سیروس شمیسا و تقی وحیدیان کامیار پژوهش‌های ارزنده‌ای در زمینهٔ عروض جدید انجام داده‌اند. حذف اصطلاحاتی چون سبب*، وتد* و فاصله*، به‌کارگیری روش تقطیع هجایی، توجه به ماهیت آوایی وزن، تشخیص

بسامد وقوع اوزان، توجه به روشی علمی برای طبقه‌بندی اوزان، کنارگذاردن اوزان مختلف الارکان و تقسیم‌بندی اوزان در دو گروه متفق الارکان و متناوب الارکان، در نظر گرفتن اختیارات شاعری* و توجه به وزن دوری از جمله ویژگی‌هایی است که عروض جدید را از عروض سنتی متمایز می‌سازد.

منابع: بررسی منشأ وزن شعر فارسی، ۱۷ ـ ۳۵؛ عروض فارسی، ۳ ـ ۸؛ وزن شعر فارسی، ۲۹ ـ ۷۷.

صفوی

عشق (ešq)، کیفیتی نفسانی که دارای سه جنبهٔ ادراک، انفعال و فعل است. در فرهنگ‌ها معادل انگلیسی این واژه را Love-passion نوشته‌اند و در مقابل برای واژهٔ انگلیسی Passion معادل‌های فارسی شور و شوریدگی، شوق و اشتیاق، آتش درون، شهوت، رنج و درد، عاطفه، و خشم و خروش را آورده‌اند که در نتیجه می‌توان گفت عشق، دوستی و محبتی است که با همهٔ این معادل‌های Passion آمیخته است. بااین‌همه تعریف عشق، این پربسامدترین واژه در ادب فارسی (و شاید در ادبیات دیگر زبان‌ها)، به این سادگی نیست و با همهٔ سخنان و کتاب‌ها و آثاری که در این‌باره نوشته شده، هنوز هم تعریفی که همگان آن را بپذیرند، به دست داده نشده و شاید هم هیچ‌گاه نتوان به چنین تعریفی دست یافت وحتی برخی عرصهٔ سخن را تنگ‌تر از آن دیده‌اند که حدیث عشق در آن بگنجد: «حدیث عشق در گفتن نیاید ـ چنین دُرّ هیچ در سفتن نیاید/ چو زنده سیف فرغانی به عشق است ـ چراغ جانش را مردن نیاید» (سیف فرغانی)□ «عشق را عین وشین و قاف مدان ـ بلکه سریست در سه حرف نهان.»□ «عشق پوشیدست، هرگز کس ندیدستش عیان ـ لاف‌های بیهده تاکی زنند این عاشقان / هرکس از پندار خود در عشق لافی می‌زند ـ عشق از پندار خالی و ز چنین و ز چنان» (سنایی)□ «سخن عشق نه آن است که آید به زبان ـ تشاقیا می ده و کوتاه کن این گفت و شنفت.»(حافظ)□ «مشکل عشق نه در حوصلهٔ دانش ماست ـ حل این نکته بدین فکر خطا نتوان کرد.»(حافظ)□ « هر چه گویم عشق را شرح و بیان ـ چون به عشق آیم خجل گردم از آن» (مولوی)□ «ای عشق که بالاتر از ادراک منی ـ گر پرده ز روی همچو مه برفکنی/ حقا که به غیر از تو نبیند رویت ـ زیرا که تو دیده و دل و جان و تنی»(ملا جلال‌دوانی). روی‌هم‌رفته، عشق در تداول عامه عبارت است از هیجان و شوق جنسی مستمر و غلبهٔ محبت به محبوبی که وصال او مطلوب است؛ و در این مفهوم همان احساسی است که کسی دربارهٔ کسی دیگر دارد (صوفیان آن را «عشق مجازی» خوانند). در این مفهوم، عاشق ، چه زن باشد چه مرد، انسان است و معشوق او انسانی دیگر. اما عشق در فرهنگ اسلامی به‌ویژه در تصوف، در مفهوم دیگری هم به‌کار می‌رود (صوفیان آن را «عشق حقیقی» خوانند) که همان عشق الهی است و همانا دوست داشتن خداوند یا محبت انسان به پروردگار و همچنین محبت پروردگار به انسان است. در اصطلاح حکما و عرفای اسلامی، به‌ویژه در ایران، عشق عبارت است از میل طبیعی شدید به آنچه مطبوع و لذت بخش طبع است و البته سبب این حالت ممکن است خودپرستی و جلب نفع یا علاقه به خیر و جمال و حتی توافق و تناسب روحانی و معنوی باشد و آنچه منشأ عشق الهی ـ که نزد صوفیه موضوع بحث و گاه اصل طریقت در شمار است ـ شمرده شده ، همین توافق روحانی و معنوی است. بنابر تعریف موجز اقرب‌الموارد ، عِشْقْ «اسم است از مصدر عَشَق ، و آن به معنی افراط است در حب از روی عفاف و یا فسق، و گویند اشتقاق آن از عشقه است به معنی لبلاب که بر درخت می‌پیچد و ملازم آن است.» در قرآن و احادیث نبوی واژهٔ «عشق » به کار نرفته و برای بیان نسبت انسان و خداوند واژگانی مانند وَدّ ، مودة ، هویٰ و به‌ویژه حب و محبة آمده است: یا ایهاالذین آمنوا من یرتد عن دینه فسوف یأتی‌الله بقوم یُحبُّهُم و یُحِبّونه (هرکسی از شما که از دینش برگردد باکی نیست، چه خداوند به زودی قومی بیاورد که دوستشان داشته باشد و آنان نیز خدای را دوست داشته باشند(مائده، ۵۴)؛ قل اِنْ کُنْتُمْ تُحِبّون‌الله فاتّبعونی یُحْبِبْکُم‌الله (بگو اگر خدای را دوست دارید از من پیروی کنید تا خدا دوستتان بدارد (آل عمران، ۳۱)؛ یُحبُّونهم کحبّ‌الله والذین آمنوا شد حُبّاًلله (آنان بتان خود را همچون خدا دوست دارند و مؤمنان خدا را بیشتر از آنان دوست دارند (بقره، ۱۶۵). ازاین‌رو در فرهنگ اسلامی تا مدتی «عشق»جنبهٔ بشری و حتی شهوانی داشته و از به‌کار بردن این لفظ، برای بیان نسبت خلق با خالق یا خالق با خلق پرهیز می‌شده است. در این دوره و پس از آن مؤلفان مسلمان، آثار زیادی دربارهٔ عشق انسانی و غیر عرفانی به عربی نوشته‌اند که ازجمله می‌توان به این‌ها اشاره کرد: ۱ـ رسالة‌العشق والنساء از جاحظ (ـ۲۵۰ق). ۲ـ کتاب‌الزهره از ابوبکر بن محمد بن داود (ـ۲۹۷ق). ۳ـ اعتلال‌القلوب از ابوبکر محمد بن جعفرالسامری‌الخرائطی (ـ۳۲۷ق). ۴ـ مصارع‌العشّاق از ابومحمد

جعفر بن احمدالسرّاج‌القاری (ـ ۵۰۰ق). ۵ ـ طوق الحمامة از ابن حزم اندلسی (ـ۴۵۶ق). ۶ـ ذم‌الهوی از ابوالفرج عبدالرحمان ، معروف به ابن جوزی (ـ۵۹۷ق).۷ـ روضة‌العاشق و نزهة‌الوامق از احمد بن سلیمان بن حمید الکسائی‌الشافعی(سدهٔ هفتم هجری). ۸ ـ منازل‌الاحباب و منازة‌الالباب از شهاب‌الدین ابی‌الثناء محمود بن فهدالحلبی (ـ۷۲۵ق). ۹ـ روضة‌المحبین از ابن قیم‌الجوزیه (ـ۷۵۱ق). ۱۰ـ الواضح‌المبین فی ذکر من استشهد من‌المحبین از علاءالدین ابو عبدالله مغلطای (ـ۷۶۲ق). ۱۱ـ دیوان‌الصبابة از ابن ابی حجلة‌الحنبلی (ـ۷۷۶ق). ۱۲ـ أسواق‌الاشواق از ابراهیم عمرالبقاعی (ـ ۸۸۵ق). ۱۳ـ تزیین‌الاسواق بتفصیل (یا بترتیب) اشواق‌العشاق از داود انطاکی متطبب (ـ۱۰۰۸ق). ظاهراً در نیمهٔ دوم سدهٔ سوم بود که برخی مشایخ بغداد، مانند ابوالحسین نوری و همچنین برخی مشایخ شام و خراسان برای بیان نسبت دوستی میان خلق و خالق از لفظ عشق استفاده کردند و این لفظ در میان مسلمانان رفته‌رفته چندان اهمیت یافت که از اعراب بیابان‌گرد تا ادیبان و فضلا و متکلمان و حکما و عرفا به بحث دربارهٔ معنی ،علل ،تجلیات، مراتب و اهداف آن پرداختند. چنان‌که گفتیم یکی از نخستین کوشش‌ها برای تعریف عشق (انسانی) رسالة‌العشق جاحظ بوده که به همراه رسالهٔ دیگر او در همین‌باره به نام رسالة‌القیان، در پدید آمدن آثار عشقی به عنوان یک نوع ادبی، تأثیر فراوان داشته است. در همان اوان، مجلس بحثی در حضور یحیی بن خالد برمکی (ـ۱۹۰ق) برپا شد که در آن سیزده تن از نمایندگان مذاهب مختلف از جمله موبدی زردشتی هریک تعریف خود را از عشق بیان کردند. به‌هرصورت، در فرهنگ اسلامی، عشق رفته‌رفته گذشته از مفهوم انسانی به مفهوم عشق الهی نیز به‌کار رفت و رسالاتی دربارهٔ عشق الهی و عرفانی به نگارش درآمد که از جمله می‌توان از عطف‌الألف‌المألوف علی‌اللام‌المعطوف از ابوالحسن دیلمی (ـ۳۷۱ق)، جمحة‌النهی عَنْ لمحة‌المها از فخرالدین ابو عبدالله محمد بن ابراهیم بن طاهرالخبری فیروزآبادی (ـ۶۲۲ق)، نسل‌الاسرار و سرالاسکار و مشارق انوارالقلوب و مفاتیح اسرارالغیوب از ابو زید عبدالرحمان بن محمد انصاری قیروانی ، معروف به ابن دباغ (ـ۶۹۶ق) یاد کرد. بسیاری از پژوهشگران معتقدند، حکما و عرفای مسلمان، مضمون وحدت وجود و عشق الهی را از اندیشه‌های ایرانی و هندی و یونانی و مسیحی، به‌ویژه از حکمت نو افلاطونی، که می‌توان آن را پدر عرفان مسیحیت شمرد، وام گرفته‌اند و درواقع

عشق و محبت صوفیانه، بر اساس نظریهٔ وحدت وجود فلوطین استوار است که می‌گوید جمیع موجودات، فیضان و تراوشی است که از مبدأ احدیت و عالم کاینات به طریق تجلی و فیضان و انبعاث صادر شده است و بدو باز خواهد گشت: «جمله معشوق است و عاشق پرده‌ای ـ زنده معشوق است و عاشق مرده‌ای/ هرکسی کو دور ماند از اصل خویش ـ باز جوید روزگار وصل خویش.» (مولوی) در نتیجهٔ مباحثات گسترده‌ای که در میان مسلمانان دربارهٔ تعریف عشق پیش آمد این نظر بیش از همه پذیرفته شد که :«عشق شوقی مستمر برای رسیدن به چیز یا کسی مطلوب (معشوق) و، بنابراین، مبین کمبود و نیازی در طالب (عاشق) است که وی باید برای رسیدن به کمال به‌هرصورت آن را برآورد. ازاین‌رو، عشق همانند مراحل تکاملی روان و تن مراتبی دارد. همهٔ انگیزه‌های به ظاهر متعدد آن، در نهایت به وجودی آرمانی می‌انجامد، که اذهان همهٔ موجودات را کمابیش مصرانه و آشکار به خود مشغول می‌دارد: حق است که نخست صلای محبت در انداخته، شور عشق برانگیخته، آدم خاکی را سبق محبت آموخته است. عاشق و معشوق بالذات اوست که بر خود تجلی کرد و به جمال بی‌نهایت و اسماء و صفات خویش (که حجاب‌های ذات حقند)، عشق ورزیدن آغازید و تخم عاشقی و معشوق‌پرستی را در مزرعهٔ دل‌ها افکند و انسان را (که آیینهٔ جمال‌نمای حق است) به مثابهٔ مرآت جمال و جلال خویش قرار داد. پس از ازل خداوند را به انسان، محبت بوده است و پیدایش انسان نتیجهٔ محبت است و از محبت ایزدی که اصل است، محبت آفریدگان تولد می‌کند و محبت موجودات از مدد محبت الهی است. کشش از جانب اوست و کوشش ما پاسخی است به آن. اما در مرتبهٔ "احدیت ذاتیه" عشق و عاشق و معشوق، هر سه یکی است.» در این‌جا باید به دیدگاه‌های صوفیان وحدت شهودی و وحدت وجودی دربارهٔ عشق، اشاره‌ای کنیم: وحدت شهود به معنی تجلی خداوند در آینهٔ قلب صوفی و صافی است و مبتنی بر اعتقاد به غیریت و دوگانگی میان عالم و احدیت و وحدانیت مطلق پروردگار است. در این اعتقاد که حلاج از نامدارترین هواداران آن به‌شمار می‌آید، دیدار بنده با خداوند یا اتصال و اتحاد با او جز از راه عشق ممکن نیست و آن هم در نهانخانهٔ قلب عارف. اما در طریق «وحدت وجود» عشق یا محبت صوفیانه، در عین حال زاینده و زاییدهٔ اصل وحدت ذات خالق با مخلوق است و بنابراین عشق، منزل و مرحله‌ای ناگذران در سیر و سلوک عارف به سوی مقصد

عشق

عالی یعنی وحدت تام و تمام با ذات باری است. همچنین عشق در نزد حکما و فلاسفه همانا طلب خیر و کمال در دستگاه آفرینش است. در نظر امام محمد غزالی، عشق متوجهٔ کمال است، از هر نوع که باشد وچون کمال مطلق خاص ذات حق است. بنابراین او از همه چیز به معشوقیت استوارتر است. گفتنی است حکما به‌ویژه صوفیه در توصیف عشق و مراتب کمال آن و شرح اوصاف عاشق و معشوق و مناسبات میان آن دو، گرچه همواره لفظاً از عاشق و معشوق، حق و خلق اراده می‌کردند، اما طبیعتاً و ناگزیر می‌بایست از الگوی عشق انسانی که خود آن را آزموده بودند یا پیش چشم داشتند سرمشق بگیرند و یاری بجویند و درنتیجه نه‌تنها عشق را در زبان و به زبان عشق انسانی ستودند، بلکه همهٔ مدارج و مراتب و تظاهرات و کیفیات آن را نیز نکته‌به‌نکته، چنان باز نمودند که نشان می‌دهد، در روان‌شناسی عشق انسانی نیز، استادانی چیره‌دست و نازک بین بوده‌اند؛ و از همه مهم‌تر، برای آنکه عشق الهی مفهومی مجرد و تصور ناکردنی ننماید و نیل بدان عقلاً امکان‌پذیر باشد، انسان و جمال وی را مظهر شاهد ازلی قرار دادند و از این راه نیز تعابیر مربوط به روان‌شناسی عشق انسانی در وصف و شرح عشق الهی به‌کار رفت. حتی پاره‌ای از صوفیان پا را از این فراتر نهاده، عشق انسانی یا به قول خودشان عشق مجازی صورتی را منهاج عشق حقیقی الهی دانسته‌اند: «در تو که به دیدهٔ صفا می‌نگریم ـ نی از پی شهوت و هوا می‌نگریم/ دیدار خوشت آینهٔ لطف خداست ـ ما در تو بدان لطف خدا می‌نگریم.» حتی از جمال پرستی (و شاهدبازی؟) صوفیان نامداری مانند شیخ شطاح روزبهان بقلی، اوحدالدین کرمانی (۵۶۱ـ ۶۳۵ق) و فخرالدین عراقی (ـ ۶۸۸/۶۸۶ق) و سید قاسم انوار (ـ۸۳۵ق) یاد کرده‌اند، چنانکه اوحدالدین کرمانی گوید: «شاهد بازم هر آنک انکار کند ـ چون درنگری روز و شب این کار کند/ آن‌ها که ببینی همه شاهد بازند ـ آن زهره ندارند که انکار کنند.»□ «زان می‌نگرم به چشم سر در صورت ـ کز عالم معنی‌ست اثر در صورت/ این عالم صورت‌ست و ما در صوریم ـ معنی نتوان دید مگر در صورت.»(اوحدالدین کرمانی) اما بسیاری از صوفیان نامدار، ازجمله مولوی این‌گونه جمال‌پرستی را رد کرده‌اند :«وانک آن معنی در این صورت بدید/ صورت از معنی قریب است و بعید/ در دلالت همچو آبند و درخت ـ چون به ماهیت روی دورند و سخت/ زین قدح‌های صور کم باش مست ـ تا نگردی بت‌تراش و بت‌پرست/ از قدح‌های صور بگذر مایست ـ باده در جام است لیک از جام نیست.» بنابراین گاهی دیدگاه‌های برخی صوفیان دربارهٔ عشق به نوعی اباحیگری می‌انجامد و حتی گاهی تشخیص آنکه عشقی که نویسنده یا شاعری دربارهٔ آن سخن می‌گوید، از نوع عشق انسانی است یا الهی، سخت دشوار می‌شود، به‌ویژه آنکه باید توجه داشته باشیم که در بسیاری مواقع نکوهیده شمرده شدن عشق انسانی آشکار، در میان عوام یا برخی فقهای متعصب شاعر یا نویسنده‌ای را که به درد این عشق دچار بود، ناگزیر می‌ساخت، تا برای دور بودن از سرزنش و حتی خشم مردم، احساسات خود را پوشیده و به کنایه بیان دارد. حکما و صوفیان عشق را به انواع و اقسام مختلف، مانند طبیعی و الهی یا مجازی و حقیقی تقسیم کرده‌اند. به نوشتهٔ فرصت شیرازی در آثار عجم : «محبت چون به افراط رسد ، یعنی از اندازه درگذرد، آن را عشق خوانند و آن بر دو قسم است: قسمی فطری، یعنی خلقی و ذاتی است و این عشق در تمام کاینات و موجودات خواه فلکیات، خواه عناصر که به مقتضای طبع جاذب و مجذوب یکدیگرند [هست]. (ظاهراً همان نظریهٔ عشق کیهانی است که بنابرآن،عشق حقیقت واحدی است که عشق‌های طبیعی، چه در میان جانوران چه درمیان افراد انسان، همه از مظاهر آن است. درواقع عشق الهی یعنی عشق انسان به خداوند نیز، یکی دیگر از مظاهر همین عشق است) قسم دیگر عشق کسبی است و در حیوان و انسان یافت شود و منشأ این عشق لذت است یعنی از ادراک ملایم و از حالتی که از اعتدال مزاج به‌هم رسد، حاصل می‌شود و این عشق کسبی از دو قسم خارج نیست. یا این است که از قوهٔ تحریک است و یا از قوهٔ ادراک. آنکه از قوهٔ تحریک است، جسمانی‌اش خوانند، چون میل به غذا و شوق به مآکل و مشارب و غیرها و آنکه از قوهٔ ادراک است، روحانی‌اش گویند، چون شوق به نظر در حقایق امور و تمیز حسن و قبح و غیرها. اما آنکه روحانی است ، یا بالذات است یا بالعرض. اما آنکه بالذات است، عشق حقیقی است، چون محبت اهل حق که موجد خود را طالبند و آثار صنع او را مایل و این عشق را منفعت بالذات است نه بالعرض؛ اما آنکه بالعرض است، عشق مجازی است چون محبت اهل هوس به نسوان و امارد و غیرها و این عشق را منفعت بالعرض است نه بالذات.» در ادب فارسی (وعربی) عشق در آغاز همان معنی اصل خود یعنی محبت یک انسان به انسان دیگر را داشته است و الفاظ و مضامینی که شاعران بزرگی همچون فردوسی، عنصری، فرخی و منوچهری دربارهٔ عشق و عاشقی و عیش و

عشق

طرب و باده‌گساری سروده‌اند، ناظر به همین معنی است. اما با تحولی که در معنی عشق (به‌ویژه از دید عرفانی) پدید آمد، این الفاظ و مضامین با حفظ معانی گذشتهٔ خود معانی تازه‌ای یافتند، چنان‌که به گفته‌ای «عمیق‌ترین و مهم‌ترین تحولی که در شعر فارسی پدید آمده است، پیوندی است که مفاهیم و مضامین شاعرانه در این زبان با معانی عرفانی و صوفیانه پیدا کرده است. این تحول از سدهٔ پنجم هجری در خراسان آغاز گردید و در سده‌های ششم و هفتم به کمال خود رسید...(در این‌دوره) شاعران در اشعار خود از الفاظ و مضامینی که قبلاً در اشعار شاعران درباری و مدیحه‌سرا به‌کار رفته بود، استفاده کردند؛ ولی معانی رمزی و عرفانی به آن‌ها دادند این معنویت که در الفاظ و مضامین پدید آمد، خود نتیجهٔ تحول اساسی و ژرفی بود که در یک مفهوم دیگر ایجاد شده بود، در مفهوم **عشق** . به عبارت دیگر،الفاظ و مفاهیم رمزی و معنوی شعر فارسی، در دورهٔدوم حیات آن، اجزای بنایی را می‌سازند که رکن اصلی آن مفهوم **عشق** است.» بنابراین «عشق در ادبیات منظوم فارسی دو جلوهٔ بزرگ دارد، نخست عشق انسانی که از مثنوی‌های رودکی و عنصری نشأت گرفته، در مثنوی‌های نظامی به اوج خود رسیده و عاشقان ومعشوقگان بزرگ چون خسرو و شیرین و فرهاد، یوسف و زلیخا ،لیلی و مجنون، اورنگ و گلچهر و نظایر آن‌ها پرورده ، یا حدیث آنان را به مبالغهٔ شاعرانه بیان کرده و با غزل، بهترین و موجزترین بیانش را یافته است که اوج مطلقش در غزل سعدی و حافظ است. جلوهٔ بزرگ دوم عشق، عشق الهی یا عرفانی است، که ابتدا در مثنوی‌های سنایی و عطار درخشیده و اوجش را در مثنوی و غزلیات مولانا پیموده است. بهرهٔ عرفانی غزل عاشقانهٔ سعدی اندک است. ولی بهرهٔ عارفانهٔ غزل حافظ همانند و همچند بهرهٔ عاشقانهٔ آن است. بهرهٔ عارفانهٔ غزل مولانا هم بیشتر است.» همراه با لفظ عشق بسیاری از الفاظ مرتبط با آن، مانند زلف و چشم و ابرو و خد و خال و مانند آن‌ها که در وصف جمال معشوق به‌کار می‌رفت و نیز شراب و باده و ساقی وجام و خرابات که دربارهٔ مستی و وسایل و اسباب آن است هم از شعر غیرصوفیانه وارد شعر صوفیانه گردید. گفتنی است که پس از رواج گستردهٔ شعر صوفیانه و دگرگونی مفهوم عشق و الفاظ مرتبط با آن، پرداختن به عشق انسانی از صحنهٔ ادب فارسی، به‌ویژه نظم ، کنار گذارده نشد و این موضوع که از یکی از مهم‌ترین غرایز انسان سرچشمه می‌گیرد، همچنان یکی از مایه‌های اصلی شعر فارسی بوده است. با این‌همه، نویسندگان و سرایندگان این گونه آثار عشقی، گاهی تنها به وجه ظاهری آن توجه داشته‌اند، ولی در بسیاری مواقع از آن برای بیان عشق الهی و ازلی نیز بهره برده‌اند و این عشق را به‌طور ضمنی یا همچون هدف اصلی در نظر داشته‌اند، زیرا در حکمت معنوی شعر عرفانی فارسی، «عشق یک حقیقت واحد است...معنایی است که در همهٔ موجودات عالم ساری است. از این حیث، عشق مانند وجود، نزد حکمای متألّه و نور نزد حکمای اشراقی است. همان طور که وجود و نور هریک حقیقتی است واحد، عشق نیز یک حقیقت است، که هم در صانع یاخالق است هم در صنع یا مخلوقات او... نور حقیقتی است که در مراتب مختلف ظهور کرده، و این مراتب در اصل نورانیت هیچ فرقی باهم ندارند. اختلاف نور در اصل نورانیت هیچ فرقی با هم ندارند. اختلاف نور در مراتب مختلف، از حیث شدت و ضعف است. عشق نیز مراتب مختلفی دارد، و در هر مرتبه و هر موجود به صفاتی خاص ظهور می‌کند. درواقع اختلاف عشق، ناشی از ماهیت عاشق یا استعداد و ظرفیت اوست، نه اصل حقیقت عشق... عشق را فقط از راه ظهور آن در مظاهر مختلف می‌توان شناخت و موجودی که بیش از همه از این مظهریت برخوردار است، انسان است. انسان است که در میان همهٔ مخلوقات، مظهر تام وتمام عشق است. سابقهٔ عاشقی انسان نیز به پیش از ورود به این عالم برمی‌گردد... روح انسان از روز ازل، به مقتضای عهدی که با پروردگار بسته است، عاشق محبوب و معشوق الهی شده است. از برکت همین عشق است که انسان، جمال الهی را در مظاهر صنع جستجو می‌کند و دل به خوبرویان می‌بندد. پس عشق افراد انسان به همنوع خود نیز مسبوق به عشق ازلی اوست به حسن مطلق.»: «مراکز عشق به ناید شعاری ـ مبادا تا زیم جز عشق کاری/ فلک جز عشق محرابی ندارد ـ جهان بی‌خاک عشق آبی ندارد/ غلام عشق شو کاندیشه این است ـ همه صاحب دلان را پیشه این است/ جهان عشقست و دیگر زرق سازی ـ همه بازیست الا عشقبازی/ اگر بی‌عشق بودی جان عالم ـ که بودی زنده در دوران عالم / طبایع جزکشش کاری ندارند ـ حکیمان این کشش را عشق خوانند/ گر اندیشه کنی از راه بینش ـ به عشق است ایستاده آفرینش/ گر از عشق آسمان آزاد بودی ـ کجا هرگز زمین آباد بودی.»(نظامی) این استفادهٔ فراوان از عشق مجازی برای توصیف عشق حقیقی در ادب فارسی (تا پیش از رواج شعر نو) موجب شده تا شباهت‌هایی میان این دو گونهٔ عشق در ادب فارسی پدید آید:

«اسرار آمیزی عشق و عجز عقل از ادراک ماهیت آن منحصر به عشق حقیقی یا ذات عشق نیست، بلکه چنین می‌نماید که عشق مجازی نیز در ادب فارسی همین خصیصه را دارد، یعنی بر فنون و فضایل می‌چربد و به‌سختی قابل فهم و توجیه است و قلم در شرحش می‌شکافد و علم و عقل و هوش چون سپاهی شکست دیده از این میدان می‌گریزد، خاصه که بسیاری اوقات، دو گونهٔ عشق انسانی و عشق الهی موصوف در تغزلات گیتیانه و عارفانه، آن‌قدر به هم شبیه‌اند که تشخیص و تمییز میان آن دو ممکن نیست ... شباهت یا همتایی و هم‌ارزی دیگری که میان آن دو می‌توان یافت، این است که در عشق مجازی نیز معشوق، قهار و جبار و کبریایی است و اوست که باید بپسندد و برگزیند و برکشد، چنان‌که گویی عاشق هیچ است و عشقش به طفیلِ لطف وعنایت معشوق که الهه یا نیمه‌خداست، معنی و موضوعیت می‌یابد و بنابراین معشوق، اولی و مقدم است و عاشق تابع و زیر دست» ،چنان‌که در برخی اشعار فارسی، عاشق خود را در نهایت درجهٔ پستی و زبونی قرار می‌دهد: «سحر آمدم به کویت به شکار رفته بودی ـ تو که سگ نبرده بودی به چه کار رفته بودی.» می‌دانیم که عشق همانند مرگ یکی از مقولات ازلی ـ ابدی است که از بدو پیدایش انسان، در سراسر تاریخ همراه آدمی و مشغلهٔ ذهن او بوده است و یکی از موضوعات همیشگی ادبیات به‌ویژه شعر را می‌سازد و ازاین‌رو موضوع عشق در ادبیات معاصر ایران و هم در شعر نو* بسیار به چشم می‌خورد، اما در شعر نو عشق عمدتاً انسانی (بیشتر شخصی و گاهی اجتماعی) است و در آن کمتر اثری از عشق عرفانی دیده می‌شود، چنان‌که در این شعر سهراب سپهری، عرفان‌گراترین شاعر شعر نو، دیده می‌شود:«من به دیدار کسی رفتم در آن سر عشق/ رفتم، رفتم تا زن/ تا چراغ لذت/ تا سکوت خواهش/ تا صدای پرتنهایی.» سیمین دانشور، بانوی داستان‌نویس معاصر ایرانی، در مصاحبه‌ای دیدگاه خود را دربارهٔ عشق چنین بیان می‌کند (که می‌توان آن را از زیباترین و در عین حال متعادل‌ترین دیدگاه‌ها دربارهٔ عشق در ادبیات معاصر ایران شمرد): «عشق تا حد زیادی یک مسألهٔ شیمیایی است ، یعنی در آخرین تحلیل، عشق به یکی شدن دو جسم می‌انجامد، که به علت جاذبه‌هایی است که شیمی این دو جسم برمی‌انگیزد، اما... اگر ارتعاش‌های دو روح یا دو نفر یا دو قلب هم‌آهنگ باشد ـ یعنی گیرنده‌ها، پیام عاشق و معشوق را به صورت امواجی مطبوع و ادراکی سرشار از تفاهم دریافت دارند و منتقل کنند ـ عشقی کامل به‌وجود می‌آید که پیوندی است میان دو روح و دو جسم ـ یک نوع وحدت. برای من عشقی که موجب شکوفایی روح و جسم شود، عشق نیست، سرچشمهٔ عذاب تن و روان است. با ابوعلی سینا هم موافق نیستم که عشق را مرضی سوداوی دانسته و با مالیخولیا مشابهش شمرده(؟). عشق یک پدیدهٔ طبیعی است که موجب تعالی و بالندگی عاشق و معشوق می‌شود، آن چنان که آدمی که هدیهٔ عشق به او ارزانی داشته شده، هر آن خیال می‌کند که اتفاق خوشی خواهد افتاد. همین سهروردی در رسالهٔ فی حقیقةالعشق، عشق را به صورتی فلسفی و عرفانی مطرح می‌کند که بیشتر در آسمان می‌گذرد تا در زمین. منکر عشق آسمانی و الهی نمی‌شوم. جذبه و خلسه‌اش ناگفتنی است ، اما سهروردی عشق را در عالم مُثل ، برادر «حزن» و «حسن» می‌انگارد و در عالم زمینی هم، وقتی عشق به سراغ زلیخا می‌رود و حُسن به سراغ یوسف و حزن به سراغ یعقوب ، بیت الاحزانی به وجود می‌آید... با حزن و حسن که برادران عشق باشند موافق نیستم، و بعد هم آیا در عالم زمینی ، مردها و زن‌هایی که از حُسن بی‌بهره‌اند، از عشق هم بایستی محروم بمانند؟ واضح است که مقصود سهروردی از عشق،عشق الهی است،اما من در عشق الهی هم می‌خواهم بشکفم، می‌خواهم عشق به هر صورتش (عشق ربوبی ، عشق به معارف و هنرها و عشق مجازی میان زن و مرد) سرچشمهٔ شادمانی و جذبه و خلوص و صفا و آزادگی‌ام باشد.» نکتهٔ دیگر آن‌که در حالی‌که شعر کهن فارسی، بسیاری از شاعران یا ناظمان، بر اثر تکرار مضامین و اصطلاحات عشقی در طول سالیان دراز، بی‌آن‌که خود موضوع عشق را تجربه کرده باشند، با به‌کار بردن و نظم آن، از عشق داد سخن می‌دادند. بیشتر اشعار عاشقانهٔ شاعران نوپرداز، حاصل تجربه یا تأمّل شخصی آن‌ها است. همچنین در اشعار عاشقانهٔ شعر کهن فارسی کمتر آوای زنی عاشق به گوش می‌رسد، یا اصلاً به گوش نمی‌رسد(شاید به استثنای مهستی گنجوی) یا اگر هم به گوش رسد، لحنی مردانه دارد، اما در شعر نو فارسی، سرایندگان زن نیز از تجربیات و تأملات عشقی خود، آن هم با دیدی زنانه، داد سخن داده‌اند. با این همه نکته‌ای را که باز هم باید بر آن تأکید کرد، این است که از یک سو بسیاری از اشعار ظاهراً عاشقانهٔ شعر نو، همانند برخی اشعار کهن، بازتاب شور و اشتیاق جنسی زودگذر سرایندگان آن‌ها، به زن یا مردی است، و از سوی دیگر «اگر شاعری شعر عاشقانه می‌گوید، حتماً به‌سبب آن نیست که او عاشق است، شعر عاشقانه در حقیقت

یک طرح زبانی است، چون یک شکل و قالب ادبی است.»
داستان‌های عشقی فارسی (منظوم و منثور) و اصطلاحاتی که دربارهٔ با عشق و عاشقی در ادب فارسی به‌کار رفته، چندان زیاد است که آوردن همه یا برخی از آن‌ها در این‌جا ممکن نیست، ولی می‌توان به آثار منثور و منظوم فارسی که دربارهٔ عشق و مسائل آن، به‌ویژه از دیدگاه صوفیانه و عرفانی، نوشته شده، اشاراتی کرد. در حقیقت،صوفیان دربارهٔ همهٔ گوشه‌ها و دقایق و ظرایف نظریهٔ عشق الهی، از پیوند جان و عشق و آویزش محبت که قدیم است و صفت حق در مرغ روح و در یک‌دم آفریده شدن آن دو، یا خلق عالم و آدم به سائقهٔ عشق و یگانگی و دیرینگی عشق و سریانِ عشق در سراسر هستی و دوسری بودن محبت حق و عشق خلق و مشاهدهٔ جمال مطلق، در آینهٔ صنع و نیاز عاشق و ناز و غنج و دلال معشوق و گریز معشوق از عاشق و غیرت عشق و ارزش اخلاقی و معنوی عشق تا آداب عشق سالک و این‌که سرانجام عشق، فنا و نیستی عاشق در معشوق است، داد سخن داده‌اند و رساله‌ها نوشته‌اند و دفترها سیاه کرده‌اند. گفتنی است از آن‌جا که کتاب‌ها و رسایل عشقی فارسی، پس از تحول مفهوم عشق در ادب فارسی نوشته شده‌اند، در زبان فارسی اثری که دربارهٔ عشق از دیدگاه روان‌شناسی و غیر عرفانی نوشته شده باشد، نداریم (شاید نوشتهٔ ابن سینا، که از دیدگاه حکمی است). گذشته از آثار مستقلی که در باب عشق، از دیدگاه عرفانی به نثر و نظم فارسی به نگارش درآمده، ابواب و فصولی زیر عنوان عشق یا محبت نیز، در کتاب‌های جامع مشایخ صوفیه، مانند احیاءعلوم‌الدین و کیمیای سعادت محمد غزالی و تمهیدات عین القضات همدانی آمده است. از آثار عشقی فارسی می‌توان به این‌ها اشاره کرد: ۱ـ رسالة فی‌العشق / اثبات سریان‌العشق فی‌الموجودات که ابن سینا (۳۷۰ـ ۴۲۸ق) برای شاگرد خود، ابوعبدالله فقیه معصومی نگاشته است. اصل این رساله به عربی است، ولی به فارسی ترجمه شده است (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۴۶۵۷/۱۸ با تاریخ ۱۰۶۳ق). ابن سینا در این رساله که از دیدگاه فلسفی نوشته شده، ولی با دیدگاه عرفانی، همخوانی دارد، می‌گوید عشق نیرویی است که در جمیع اجزا و مراتب عالم هستی ـ از جماد و نبات و حیوان تا اجرام فلکی و نفوس ملکی ـ ساری و جاری است و ذرات عالم را به هم می‌پیوندد، محرک هر جزء به سوی کمال است و قوام و دوام وجود به او است، بلکه وجود خود او است. عشق در حقیقت شوق و جاذبهٔ طبیعی به سوی خیر و جمال است و چون ذات حق، جمال مطلق و خیر محض است، پس معشوق همه او است و نیز چون موجودات عالم هستی، همگی تجلیات ذات الهی‌اند، آن ذات مقدس با مشاهدهٔ جمال و خیریت خود، در آیینهٔ اعیان ممکنات، به جلوه‌های ذات خود عشق می‌ورزد، پس عاشق و معشوق و طالب و مطلوب هر دو یکی است. وی همچنین در این اثر عشق‌های مجازی و دلبستگی به صورت‌های زیبا را مطرح و آن را به عنوان تشبه به عقول مفارق و نفوس فلکی و همچون وسیله‌ای برای تلطیف روح و نزدیک شدن به معشوق حقیقی مطرح می‌کند. ۲ـ محبت‌نامه و سؤال دل از جان نوشتهٔ خواجه عبدالله انصاری (۳۹۶ـ ۴۸۱ق). ۳ـ سوانح‌العشاق از احمد غزالی (ـ۵۲۷ق) به نثر و نظم. عزالدین محمود نطنزی کاشانی (ـ۷۳۵ق) بر این اثر شرحی منظوم با عنوان کنوزالاسرار و رموزالاحرار دارد که به خطا با عنوان عشقنامه به سنایی غزنوی نسبت داده شده است. ۴ـ مثنوی طریق‌التحقیق از سنایی غزنوی (۴۷۳ـ ۵۳۵ق) که فصلی در صفت عشق و محبت دارد. ۵ ـ لوایح که گفتاری است به نظم و نثر، از عبدالملک ورکانی (ـ۵۷۳ق) یا قاضی حمیدالدین ناگوری، به پیروی از سوانح غزالی. این رساله را به نادرست به عین‌القضات همدانی هم نسبت داده‌اند. ۶ـ مونس‌العشاق / رسالة فی حقیقة‌العشق از شیخ شهاب‌الدین یحیی سهروردی (۵۴۹ـ ۵۸۷ق) که آن را عمادالدین عریشاه یزدی به نظم درآورده است. بر این رساله مؤلفی ناشناس، شرحی هم نوشته است که نسخه‌ای از آن در کتابخانهٔ شهید علی پاشا در ترکیه (به شمارهٔ ۲۷۰۳/۲ با تاریخ ۷۲۱ـ ۷۸۹ق) وجود دارد. ۷ـ عبهرالعاشقین از روزبهان بقلی شیرازی (۵۲۲ـ ۶۰۶ق). ۸ ـ شمة‌العشاق از نجم‌الدین کبری خیوقی(ـ۶۱۹ق) به نظم و نثر. ۹ـ عشق و عقل / معیارالصدق فی مصداق‌العشق از نجم‌الدین ابوبکر عبدالله دایهٔ رازی (ـ۶۵۴ق). ۱۰ـ خیالات عشاق / عشقیّه / مصباح‌العاشقین / مفتاح‌المطلب به نثر، منسوب به قاضی حمیدالدین ناگوری. ۱۱ـ رساله در عشق از سیف‌الدین سعید بن مظهر باخرزی (۵۸۶ ـ ۶۵۹ق). ۱۲ـ رسالهٔ عشق از عزیز نسفی (سدهٔ هفتم هجری) به نظم و نثر. ۱۳ـ لمعات از فخرالدین عراقی (ـ۶۸۸ق) در مراتب عشق، به روش سوانح غزالی. این اثر چندین شرح فارسی دارد که از جمله عبارتند از : اللمحات فی شرح‌اللمحات (۸۱۲ق) یار علی بن سیاوش دورکی یا علاء شیخ امیر یارعلی بن عبدالله تبریزی شیرازی ؛ ضوءاللمعات (۸۱۵ق) از صاین‌الدین علی خجندی اصفهانی

عشق

(ـ۸۳۵ق)، شرح لمعات از شاه نعمت‌الله ولی کرمانی (ـ۸۳۴ق)، التنبیهات فی شرح‌اللمعات (۸۶۴ق) که گویا از برهان‌الدین عبدالله ختلانی (ـ۸۹۳ق) است، اشعة‌اللمعات (۸۸۶ق) از عبدالرحمان جامی، شرح لمعات از درویش علی بن یوسف کوکهری (ز ۸۰۵ق)، معدن‌الاسرار که گویا از صدر جهان فیض‌الله بن زین‌العابدین بنبانی/ بنیاتی (ز ۹۰۳ق) است، تجلیات جمال از نظام‌الدین تهانیسری (ـ۱۰۳۵/ ۱۰۳۶ق) و المحمدی فی‌اللمعات‌القدسی محمد بن محمد معروف به شیخ حسن محمد چشتی فاروقی. ۱۴ـ مثنوی عشق‌نامه / عشاق‌نامه / ده فصل از فخرالدین عراقی. ۱۵ـ عقل و عشق از سعدالدین نطنزی به نظم و نثر و پاسخ به نثر سعدی (ـ۶۹۱ق) در عقل و عشق خود بدان. ۱۶ـ عشق‌نامه/ عشقیه از قطب‌الدین شیرازی به نثر آمیخته به نظم (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۴۰۵۶/۲۸ با تاریخ ۹۰۴ق). ۱۷ـ مثنوی عشقیه/ گل و بلبل از شاه شرف‌الدین، معروف به بوعلی قلندر پانی‌پتی (۶۵۲ـ ۷۲۴ق). ۱۸ـ نزهة‌العاشقین از محمد بن محمد بن محمد زنگی بخاری (سدهٔ هفتم و هشتم هجری) به نام زین‌الدین مجدالاسلام محمود بن محمد مرشجی ابهری. ۱۹ـ زینة‌العاشقین/ نزهة‌العاشقین/ نزهة‌العشاق از عثمان بن حاجی بله/ حاجی بالله تبریزی به نثر و نظم آمیخته به حکایات(نسخهٔ کتابخانهٔ شهید علی پاشای ترکیه به شمارهٔ ۲۷۰۳/۲ با تاریخ ۷۸۹ق). ۲۰ـ عشق‌نامه از سلطان ولد بهاءالدین محمد بلخی (۶۲۳ـ ۷۱۲ق). ۲۱ـ مثنوی ده‌نامه / منطق‌العشاق از اوحدی مراغی اصفهانی (۶۷۲ـ ۷۳۸ق). ۲۲ـ مثنوی عشاق‌نامه (۷۵۱ق) از عبید زاکانی که وصف حالی است از خود شاعر و عشق جانسوزی که در روزگاری پیش داشته و در بدایت حال به وصالی ناپایدار و سپس به فراقی جانگداز انجامیده است. ۲۳ـ حقیقت محبت از سید علی همدانی (۷۱۳ـ ۷۸۶ق) به نثر. ۲۴ـ مناظرات خمس/ عقل و عشق /گلشن از صاین‌الدین علی ترکهٔ اصفهانی خجندی (ـ۸۳۵ق).۲۵ـ بزم و رزم از صاین‌الدین علی خجندی. ۲۶ـ وجودالعاشقین/ عشق‌نامه/ عشقیه از سید صدرالدین محمد حسینی گیسو دراز دهلوی چشتی (۷۲۰ـ ۸۲۵ق). ۲۷ـ زبدة‌الحقایق اثر گیسودراز که شرحی است بر تمهیدات عین‌القضات همدانی. ۲۸ـ عشق و محبت / شوقیه/ سیر و سلوک از میر سید شریف جرجانی (۷۴۰ـ ۸۱۶ق). ۲۹ـ محبت نامه از شاه نعمت‌الله ولی کرمانی (۷۳۰ـ ۸۳۴ق). ۳۰ـ محبت‌نامه اثر خلیفه فضل‌الله نعیمی حقیقی استرابادی حروفی (۷۴۰ـ ۷۹۶/۸۰۴ق). ۳۱ـ مونس‌العشاق (۸۴۴ق) تألیف محمود مشهدی به نظم با دیباچه‌ای به نثر. ۳۲ـ حسن و دل / عقل و سلطنت / افسانهٔ عقل از ملا یحیی سیبک فتاحی نیشابوری (ـ۸۵۲ق) به نثر که داستانی است دربارهٔ پادشاهی عقل نام و پسرش به نام دل. ۳۳ـ دستور عشاق از فتاحی نیشابوری که حسن و دل منظوم او است. ۳۴ـ انیس‌العاشقین از امیر حسین ابیوردی (سدهٔ نهم هجری) به نثر آمیخته به نظم در بیان عشق و حالات آن. ۳۵ـ مثنوی عشق‌نامه از شاه داعی شیرازی (۸۱۰ـ ۸۷۰ق) در مراتب عشق. ۳۶ـ لوایح از عبدالرحمان جامی (۸۱۷ـ ۸۹۸ق) به نثر مسجع آمیخته به رباعی‌هایی. بر لوایح چند شرح نوشته شده است، مانند شرح لوایح از عمادالدین فضل‌الله نوربخشی برزش‌آبادی طوسی (ـ۹۱۴ق) ، روایح فی حل کلمات‌اللوایح از محمد شریف بن نظام‌الدین علوی هروی ، شرح لوایح از عبدالملک بن عبدالغفور انصاری که آن را پس از ۹۳۷ق ساخته است، روایح شرح لوایح از عبدالله خویشگی قصوری چشتی، متخلص به عبدی (۱۰۴۳ـ ۱۱۰۶ق) و فواتح‌الانوار شرح لوایح‌الاسرار از عبدالنبی شطاری (ز ۱۰۲۰ق). ۳۷ـ عشق و محبت (۸۷۴ق) از محمد بن شیخ علی بیدوازی عبداللهی، ملقب به رشید، به پیروی از گلستان سعدی. ۳۸ـ ناز و نیاز از مجنون بن کمال‌الدین محمود هروی رفیقی (ز ۹۰۹ق) به نثر مسجع و نظم دربارهٔ نامه‌های میان عاشق و معشوق. ۳۹ـ عشقیهٔ وحید تبریزی (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۴۰۵۶/۲۳ با تاریخ ۹۴۰ق). ۴۰ـ رسالة فی‌العشق المجازی والحقیقی (۹۳۰ق) به نظم و نثر، گویا از کسی به نام کمال اسماعیل. ۴۱ـ رسالهٔ عشق/ صفات العشق ملا سایل آهی همدانی نهاوندی (ـ۹۴۰ق). ۴۲ـ صحت و مرض/ حسن و عشق /روح‌نامه از محمد سلیمان اوغلی فضولی بغدادی (۹۱۰ـ ۹۷۵ق). ۴۳ـ مقصدالعشق از اشرف بن حمید حسینی بخاری (سدهٔ دهم و یازدهم هجری). ۴۴ـ مقامات‌العشق از حسان العجم کوکبی (سدهٔ یازدهم هجری) به نثر و نظم شیوا. ۴۵ـ مطالب‌العشاق (۱۰۰۲ق) اثر ملا میرقاری به نظم و نثر. ۴۶ـ شوقیه و ذوقیهٔ زین‌الدین بن محمد جبل عاملی اصفهانی (سدهٔ یازدهم هجری). ۴۷ـ رسالهٔ عشقیه خواجه عثمان نقشبندی (ـ۱۰۰۵ق). ۴۸ـ رسالهٔ لذت از ملا معین‌الدین سلطان حسین استرابادی. ۴۹ـ عشق و عاشق و معشوق حسن گیلانی (نسخهٔ کتابخانهٔ بادلیان به شمارهٔ ۲۰/۱ M.S با تاریخ ۱۰۸۵ق). ۵۰ ـ حسن‌وعشق /ترویح‌العشق والحسن اثر میرزا محمد شیرازی، معروف به نعمت‌خان عالی (ـ۱۱۲۱ق) به نثر و نظم. ۵۱ ـ عشق و روح / حسن و دل تألیف

میرزا رضی بن محمد شفیع بندهٔ سرخابی تبریزی (ـ۱۲۲۲/ ۱۲۳۳ق) که داستانگونه است. ۵۲ ـ عشقیهٔ حاج میرزا محسن حالی اردبیلی (ح ۱۲۸۵ق ـ ۱۳۳۳ش) که گویا ترجمهٔ منظومهٔ منهاج‌الهدی از قطب‌الدین محمد حسینی نیریزی ذهبی (ـ۱۱۷۳ق) است. ۵۳ ـ مناسک‌العاشقین از میرزا ابوالقاسم راز ذهبی شیرازی (ـ۱۲۸۶ق). ۵۴ ـ عشقیه/تحفة‌القلوب / محبت‌باری اثر خواجه عثمان انصاری نقشبندی جالندهری (ـ۱۰۴۳ق) به نثر آمیخته به نظم. ۵۵ ـ عشقیه از شیخ عبدالغنی بدایونی (ز ۱۰۰۳ق) (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج بخش به شمارهٔ ۸۴۵۲). ۵۶ ـ رمزالعشاق (۱۲۶۷ق) از خواجه عبدالله امروهی (نسخهٔ گنجینهٔ شیرانی کتابخانهٔ دانشگاه پنجاب لاهور به شمارهٔ ۲۳۴۴/ ۵۶۶۴). ۵۷ ـ منهاج‌العشاق و مشرق‌الاشراق از حاجی سید میرزا محمد ابراهیم نادری کازرونی شیرازی (سدهٔ سیزدهم هجری). ۵۸ ـ منظومهٔ انیس‌المشتاقین فی غلبة‌العشق سرودهٔ مشتری خراسانی (۱۲۶۴ـ ۱۳۰۵ق). ۵۹ ـ مصباح‌الحسن و مرآة‌العشق از مشتری خراسانی به نثر ونظم. ۶۰ ـ انیس‌العاشقین و معراج‌المحبین که گویا از محمدمعصوم بن محمد تقی دشت بیاضی است. ۶۱ـ معراج‌العاشقین از خواجگی احمد کاسانی (ـ۹۴۹ق). ۶۲ـ المطلوب فی عشق‌المحبوب از «علوی فقیر امیر ماه» (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج بخش به شماره‌های ۱۵۵۵ و ۵۲۳۸ و ۷۱۶۱). ۶۳ـ رسالهٔ منازل‌العاشقین از سید یحیی شیروانی (ـ۸۶۸ق).

منابع: آثار عجم، ۵۸؛ ارزش میراث صوفیه، ۱۳۳؛ از کوچهٔ رندان، ۱۸۰ـ ۱۸۱؛ تاریخ تحلیلی شعر نو، ۱۱۲؛جستجو در تصوف ایران، ۴۳۹؛ حافظ ،بهاءالدین خرمشاهی، ۱۹۲ـ ۲۱۴، ۲۵۷ـ ۲۵۹؛ حافظ نامه، ۱۱۶۷ـ ۱۱۸۷؛ حدیث عشق در شرق، ژان کلودواده ،ترجمهٔ جواد حدیدی؛ دایرة‌المعارف اسلام، ۱۱۸/۴ـ ۱۱۹؛ دایرة‌المعارف بزرگ اسلامی، ۴۳/۴ـ ۴۴؛ دایرة‌المعارف فارسی، ۱۷۳۶؛ درد عشق زلیخا، جلال ستاری؛ زندهٔ عشق، محمود شهابی؛ شناخت و تحسین هنر، سیمین دانشور ،۵۱۲ـ ۵۱۳؛ عشق، رنه آلندی، ترجمهٔ جلال ستاری؛ عشق در مثنوی معنوی، دکتر سید احمد حسینی کازرونی؛ عشق صوفیانه، جلال ستاری؛ فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، ۳۳۲ـ ۳۳۵؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، جلد سوم، بخش عرفان؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی، جلد دوم، بخش عرفان؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی کتابخانهٔ دانشگاه استانبول، ۴۹۴؛ مناقب‌العارفین، ۴۳۹ـ ۴۴۰، ۶۱۶، ۶۳۰ـ ۶۳۱؛ محمدتقی دانش‌پژوه، «رسائل عشقی»، مجموعهٔ سخنرانی‌های دومین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، ۵۲۶/۲ـ ۵۴۷؛ نصرالله پورجوادی، «رساله‌ای دربارهٔ عشق»، معارف، دورهٔ ششم، شمارهٔ ۳، آذر ـ اسفند ۱۳۶۸ش، صص ۱۰۵ـ ۱۱۱؛ همو، «بادهٔ عشق: سیر تحولات معنای عشق»، نشردانش، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۶، مهر و آبان، ۱۳۷۰ش، و دورهٔ ۱۲، شماره‌های ۱و۲و۳، آذر و دی، بهمن و اسفند ۱۳۷۰ش و فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۱ش.

برزگر

عضب ← غضب

عقد (aqd)، در لغت به معنی بستن و در اصطلاح بدیع آن است که کلامی منثور بی‌آن‌که به محتوا و مضمون آن خللی وارد شود، به نظم درآید و سخن همان‌گونه استوار باقی بماند، مانند حدیث «ملاک‌الدین الورع» پیامبر (ص) که در شعر بدین صورت درآمده است: «به ورع کوش زآن که شاه امین ـ گفته است الورع ملاک الدین.» در عقد، شاعر می‌توانسته با حفظ مفهوم کلام اصلی، کلمات آن را تغییر بدهد و همین ویژگی باعث تفاوت آن با اقتباس* شده است؛ زیرا در اقتباس نمی‌توان کلمات سخن اصلی را تغییر داد.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۴۸؛ درهٔ نجفی، ۱۵۰ ـ ۱۵۱؛ فرهنگ بلاغی‌ـ ادبی، ۷۹۲/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۷۱ ـ ۳۷۲؛ مدارج البلاغه، ۲۲۲؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۷۳.

عباسپور

عقلای مجانین (o.qa.lā-ye.ma.jā.nin)/عاقلان دیوانه/ دیوانه‌نمایان، کسانی بودند که رفتارشان بر خلاف آداب اجتماع و احکام شریعت، و مانند دیوانگان بود و ازاین‌رو، دیوانه خوانده می‌شدند، اما سخنان اندیشمندانه‌ای به زبان می‌آوردند و به این دلیل، آنان را عاقل نیز می‌دانستند. عقلای مجانین فرزانگانی بودند که دیوانه می‌نمودند، یا بر اثر تجلی ناگهانی حق، آن جنبه از عقل را که کارهای روزمره، به یاری آن انجام می‌گیرد ـ و گذشتگان، آن را «عقل عملی» خوانده‌اند ـ از دست می‌دادند، یا به اصطلاح، عقلشان در پرده می‌ماند. بنابراین،کارهای روزمرهٔ خویش را با معیار عقل انجام نمی‌دادند، اما از آن جنبه از عقل، که اندیشه‌های والا از آن تراوش می‌کند و آن را «عقل نظری» خوانده‌اند، برخوردار بودند. برخی از آن‌ها را در تیمارستان‌ها و گروهی را در دیرهایی که ویژهٔ

آنان بود (مانند دیر هزقیل و دیر عاقول)، در بند می‌کشیدند و شماری دیگر نیز آزاد بودند و در آثار صوفیان آمده است که ایشان از مردم می‌گریختند، سر به بیابان می‌گذاشتند، بیشتر در گورستان‌ها و ویرانه‌ها به سر می‌بردند، برهنه و گرسنه بودند و کودکان آنان را با روش‌های گوناگون، از جمله سنگ‌زدن، می‌آزردند. بیشتر آن‌ها مرد بودند، اما زنانی چون ریحانه، آسیه، سلمونه، میمونةالسودا و زهرای و الهه نیز در میان آنان جا داشتند. محدودیت سنی و نژادی نداشتند و نام بیشترشان عربی بود. لقب عقلای مجانین را صوفیان، بر این گروه نهاده‌اند و گویا تنها در آثار عربی به‌کار رفته باشد. تاریخ دقیق پیدایی این لقب دانسته نیست. این ترکیب، در سدهٔ چهارم هجری رواج داشته است و گویا در پایان سدهٔ دوم و آغاز سدهٔ سوم پیدا شده بود. کنار هم آمدن دو مفهوم عقل و جنون، پارادوکسی پدید می‌آورد که ناسازواری آن، با توجه به برداشتی که صوفیه از این دو مفهوم دارند، از بین خواهد رفت. مجنون خواندن آن‌ها به دلیل نداشتن عقل عملی و پایبند نبودن آن‌ها به آداب اجتماع و احکام شریعت، و عاقل دانستن آنان به دلیل سلامت عقل نظری و بیان سخنان پر مغز بود. این دو جنبهٔ عقل، جدا از هم هستند و خرابی یکی، دیگری را از کار نمی‌اندازد، و چون عقل نظری بر عقل عملی برتری دارد، در این ترکیب، بر عاقلی آن‌ها تأکید رفته و نخست «عقلا» آمده است. پس، از دید صوفیان و عارفان، فرزانگی ایشان حقیقی و دیوانگی‌شان مجازی است. این استدلال از فتوحات مکّیهٔ ابن عربی و مقدمهٔ العبر ابن خلدون به دست می‌آید. عقلای مجانین از نظر ابن بطوطه که دیدگاهی عقلانی دارد، عاقل نامیده شده‌اند، اما از نظر عرفایی همچون ابن عربی، دیوانه خواندن آن‌ها ایرادی نداشته است. عقلی که این دیوانگان نداشتند، به عقیدهٔ صوفیان ،تنها به کار این جهان می‌آید و از راه بردن به حق عاجز است؛ پس، این نقص آن‌ها نبود. تنها ویژگی آنان که نکوهیده می‌نمود، به‌جا نیاوردنِ تکالیف شرعی بود که آن هم از آن‌جا که دیوانه به شمار می‌آمدند، نادیده گرفته می‌شد. با این‌همه، حال برخی از عقلای مجانین، مانند مولانا محمد مجذوب تبریزی و شیخ ابراهیم مجذوب شیرازی ، به جنون ادواری و اطباقی نزدیک بود. عشق به خدا و ارتباط پیوسته با او، در سخنان عقلای مجانین، فراوان به چشم می‌خورد. بیشتر آنان از مجذوبان بودند. مجذوب در اصطلاح عرفانی کسی است که برگزیدهٔ خداوند است و بدون راهنمایی پیر و پیمودن مراحل سیر و سلوک به مقامات بلند می‌رسد. برخی از آن‌ها صوفی و از مشایخ بزرگ صوفیه بودند، در مرحله‌ای از سلوک، به‌ویژه بر اثر زهد بیش از اندازه، دیوانه می‌شدند. اما صوفیان، عقلای مجانین را به دلیل رابطهٔ پایدار و عاشقانهٔ آن‌ها با خدا، از خود شمرده و در شمار اولیاءالله دانسته‌اند، چنان‌که معروف‌ترین عقلای مجانین، بهلول (ـ ح ۱۹۰ق) و عُلَیّان، که خود را دیوانه فرانمودند و در حکایات عامیانه فراوان از آن‌ها یاد رفته، را نیز از مجذوبان خوانده‌اند. صوفیه حتی مشایخ شطح‌گوی خود را نیز از عقلای مجانین می‌دانستند و از این راه، آنان را مکلف به رعایت شریعت نمی‌شمردند. عوام ناپایبندی آن‌ها به تکالیف شرعی را، به علت دیوانگی‌شان روا می‌دانستند و از دید صوفیه، ایشان به دلیل انسی که با خدا داشتند، از این امور معاف می‌شدند. در اصطلاح، گفته‌اند که عقلای مجانین «مرفوع القلم»اند، یعنی قلم از آن‌ها برداشته شده است و فرشتگان گناهان آنان را نخواهند نوشت. عین‌القضات همدانی، مجذوبان را از آن‌جا که عشق حق بر آن‌ها غلبه می‌کرد، «مغلوب» نامیده است. وی به آن‌ها لقب «ضعفاءالطریقه» داده، به این معنی که باطن ایشان، مست حق می‌شد و به دلیل کم‌ظرفیتی، مستی به ظاهرشان راه می‌یافت. این گروه اگرچه به مرتبه‌ای ورای عقل می‌رسیدند، همهٔ اطوار ورای عقل را پشت‌سر نمی‌گذاشتند و در یکی از آن‌ها باز می‌ایستادند، پس دیوانگی‌شان آشکار می‌شد. اگر از آن مرتبه می‌گذشتند و پس از مجذوبی، سالک می‌شدند، دیوانگی آن‌ها برجا نمی‌ماند، چنان‌که ابوبکر شبلی، چندی در دیوانگی به سر برد و حتی در تیمارستان به بندش کشیدند، اما از آن مرحله گذشت. ابن عربی نیز همان‌گونه که در فتوحات مکیه نوشته است،مدتی در مستی بود. خرده‌گیری به خدا و بی‌عدالتی‌های اجتماعی، درونمایهٔ اصلی سخنان عقلای مجانین است. دانایان حسابگر جرأت اظهار این سخنان را نداشتند،اما دیوانگی عقلای مجانین پوشش خوبی برای ابراز اعتراض و انتقاد بود. آنان در حقیقت، پیشرو و سخنگوی گروه مخالف با قدرتمندان ، در جامعهٔ بستهٔ روزگار خود بودند. برخی از بنی‌ساسان ـ از گدایان حرفه‌ای ـ نیز گاه با گرفتن پول از شیعیان ،خود را به دیوانگی می‌زدند و از سوی آنان به حاکمان اهل سنت اعتراض می‌کردند. برخی از عقلای مجانین را به خاطر ضدیت تشیع با نظام حاکم، شیعی می‌پنداشتند،اما گویا بهلول و عُلَیّان به‌واقع مذهب شیعه می‌ورزیدند. عقلای مجانین، به‌راحتی با خدا گستاخی و از او شکوه می‌کردند، از او خرده می‌گرفتند، در حکمت هستی و

زندگانی جاوید تردید، و حتی خدا را تهدید می‌کردند. اعتراض آنان بیشتر به آفرینش جهان و نابودکردن آن به دست خدا،تقسیم ناعادلانهٔ ثروت، شیوهٔ رسیدگی او به وضع بندگان و تحمیل رنج به آن‌ها بود. آنان به یاری و پاسخ خداوند به خودشان بدبین بودند. می‌خواستند خدا را با نشان دادن رفتار انسان‌ها با یکدیگر، شرمگین کنند. آن‌ها خدا را تهدید به کیفر می‌کردند و برای اجرای آن، اشیای وی (مانند اموال مسجد) را توقیف می‌کردند. برخی از ایشان، خود را در نبردی نابرابر با خدا می‌پنداشتند و او را مسؤول این نبرد می‌خواندند. خدا را نادان و نابلد می‌دانستند و روش درست ادارهٔ جهان را به او می‌آموختند. لحن خرده‌گیری آن‌ها غم‌انگیز، خشن یا خنده‌آور بود، اما همیشه نیز چنین نبود و گاهی دیوانگان با خدا در سازش بودند و عشق به او، تحمل رنج را بر ایشان آسان می‌کرد. آن‌ها زمانی که از خدا نیکی می‌دیدند، شکرگزار بودند. صوفیان ابراز سخنان تند عقلای مجانین را برای همهٔ انسان‌ها مُجاز نمی‌دانستند و آزادی ایشان را در این کار، به دلیل نزدیک بودن آن‌ها به خدا می‌دیدند. مغایرت رفتار معترضانهٔ عقلای مجانین با حالت رضا و تسلیم در صوفیان نیز صوفی نبودن بیشتر آنان را نشان می‌دهد. آن‌ها از امیران و دولتمردان ستم‌پیشه و زاهدان و فقیهان ریاکار بی‌پرده انتقاد می‌کردند. مردم در سخنان اندیشمندانهٔ عقلای مجانین ، پیوند استواری با خدا می‌دیدند و ازاین‌رو، به ایشان احترام می‌گذاشتند. آن‌ها به فرمانروایان پند می‌دادند. برخی بزرگان دولت، مانند داراشکوه، شاهزادهٔ مغولی هند (۱۰۲۴-۱۰۶۹ق)، به همنشینی با عقلای مجانین می‌پرداختند. گه‌گاه ادیبان، حکیمان و صوفیان به دیدارشان می‌رفتند و از آنان سخنان پندآمیز یا اشعار پرمعنایی می‌شنیدند. ایشان که خود نیز اندیشه‌های تردیدآمیز و معترضانه دربارهٔ نظام اجتماعی و جهانی داشتند، ولی احتیاط و حسابگری‌شان اجازهٔ ابراز آن را نمی‌داد، در احوال و گفته‌های این دیوانگان تأمّل و آن‌ها را تفسیر و تأویل می‌کردند. مهم‌ترین و کهن‌ترین کتابی که دربارهٔ عقلای مجانین مانده، العقلاءالمجانین/اخبارالعقلاءالمجانین، تألیف ابوالقاسم حسن بن محمد نیشابوری (-۴۰۶) به عربی است. وی در این کتاب به تعریف جنون و گونه‌های آن و داستان‌های عقلای مجانین در سده‌های نخستین اسلام پرداخته است. البته، همان‌گونه که از دیباچهٔ این کتاب پیدا است، کسانی چون جاحظ و ابن ابی‌الدنیا پیش از آن دربارهٔ آنان نوشته بودند. پس از ابوالقاسم نیشابوری، حافظ ابونعیم در حلیةالاولیاء و ابن‌الجوزی در صفةالصفوة ، شرح حال برخی از دیوانگان را در پی شرح حال صوفیان آورده‌اند.داستان دیوانگی‌های عقلای مجانین بیش از همه در آثار عطار، از جمله مثنوی‌های مصیبت‌نامه ،الٰهی‌نامه ، منطق‌الطیر و اسرارنامه آمده است. او آنان را با نام‌های شوریده، دیوانه و مجنون یادکرده است. عطار بسیار ژرف‌تر از دیگران به عقلای مجانین پرداخته است و آن‌ها در آثار او آزادی اندیشه و عمل بیشتر، و لحن خشن‌تر و تلخ‌تری از دیوانگان درکتاب‌های عربی دارند. گویا نویسندگان و شاعرانی که از عقلای مجانین سخن گفته‌اند، دراین‌باره اعراض کرده و برخی اعتراض‌های خود را از ترس به آنان نسبت داده باشند. اصحاب صُفّه که در زمان پیامبر(ص) ، دور از مردم و فقیرانه می‌زیستند، نخستین کسانی بودند که حالات عقلای مجانین را داشتند و از دید تودهٔ مردم ، دیوانه درشمار می‌آمدند. اهل بدر نیز در زمان تابعان دیوانه شمرده می‌شدند. اویس قرنی (-۳۷ق) را قومش دیوانه می‌پنداشتند. وی درکتاب‌های صوفیه یکی از صوفیان بزرگ و مظهر عقلای مجانین دانسته شده است. ابووهیب بهلول بن عمرو الصیرفی ،مشهور به بهلول ، در زمان هارون‌الرشید (۱۷۰-۱۹۳ق) ، در بغداد می‌زیست. وی به‌سبب نپذیرفتن شغل قضاوت، که هارون به او پیشنهاد کرده بود، خود را دیوانه فرا نمود، بر نی سوار شد و به بازار شهر رفت و مردم را از برخورد با اسب خود هشدار می‌داد. او خلیفه، حاکمان و فقیهان روزگار خویش را به باد انتقاد می‌گرفت. عُلَیّان، دوست بهلول، در زمان موسی‌الهادی (۱۶۹- ۱۷۰ق)، در کوفه می‌زیست. وی به زهد گرایش داشت و برضد امیران زمان خود سخن می‌گفت. سعدون (-۱۹۰ق) در بصره می‌زیست و در اثر زهد بسیار دیوانه شد. ذوالنون مصری با وی دیدار کرده بود. اصحاب صفّه ، اویس قرنی، بهلول، عُلَیّان و مانند آن‌ها، پیش از سدهٔ سوم هجری دیوانه خوانده می‌شدند، اما پس از آن درشمار عقلای مجانین آمدند. مجنون لیلی (قیس بن معاذ) نیز از عقلای مجانین بود. لقمان سرخسی، پیر ابوسعید ابوالخیر، پس از سال‌های خردمندی، از خدا خواست که از بند عقل رهایش کند؛ دعای او برآورده شد و تا پایان زندگی در دیوانگی به‌سر برد. وی چون کودکان بر چوبی سوار شد، چوب دیگری به دست گرفت و به نبرد با خدا رفت. شیخ محمد معشوق طوسی تا پایان عمر در دیوانگی ماند. ابوسعید ابوالخیر ارادت بسیار به او داشت و در طوس با وی دیدار کرده بود. دیوانهٔ لای‌خوار در غزنه، در تون گرمابه می‌زیست و در داستان‌ها آمده است که وی سنایی را از

مدح گفتن بازداشت. برخی بابایان، چون باباطاهر عریان و بابا فرج تبریزی، از مجذوبان بودند و طغرل سلجوقی (۴۲۹-۴۵۵ق) با گروهی از آنان در همدان دیدار کرده بود. سعیدای سرمد،مشهور به سرمد کاشی، با عالمان دینی نیز مانند حکمرانان می‌جنگید؛ ازاین‌رو، اورنگ زیب (۱۰۶۸- ۱۱۱۹ق) او را کشت. بابا چماقلو بارفروشی، شاعر و عارف، از آخرین مجذوبان است. گفته‌اند که او چماق بر دوش، در مجلس زاهدان و میکده‌ها می‌گشت و گاه نیز نی‌سوار می‌شد. در دورهٔ معاصر از درویشان بکتاشی نیز دیوانگی‌ها و گستاخی‌هایی نقل شده است. گروهی از عقلای مجانین با فتیان / جوانمردان، شطاران و ملامتیان بستگی داشتند. در غرب دیوانگان مقدس مسیحی و کلبیان (همچون دیوجانس) احوالی مانند عقلای مجانین داشتند، اما آنان بیشتر با ملامتیان قابل مقایسه‌اند.

منابع: اسرارالتوحید ،در صفحات فراوان؛ الهی‌نامه ، در صفحات فراوان؛ تذکرةالاولیاء ، در صفحات فراوان؛ جستجو در تصوف ایران ، ۲۵۶- ۲۵۷، ۲۷۱؛ دریای جان ، ۲۳۹/۱- ۲۷۱؛ دنبالهٔ جستجو در تصوف ایران ، ۳۹-۴۷؛ ریحانةالادب ، در صفحات فراوان ؛ شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطار ، ۵۳-۵۶؛ طرائق‌الحقائق ، ۲۵۲/۳؛ مرآةالخیال ، ۱۴۰- ۱۴۲؛ مصیبت‌نامه ، در صفحات فراوان؛ مقدمهٔ ابن خلدون ، ۲۰۴/۱- ۲۰۵؛ منطق الطیر ، در صفحات فراوان ؛ نامه‌های عین‌القضات همدانی، ۳۴۰/۲- ۳۴۱؛ نفحات‌الانس ، در صفحات فراوان ؛ معارف ، سال ۴، شمارهٔ ۲، مرداد - آبان ۱۳۶۶ش، ویژه‌نامهٔ عقلاء مجانین؛ سید محمد راستگو ، «ساعتی با عقلاء المجانین»، نشر دانش ، سال ۹، شمارهٔ ۴، خرداد و تیر ۱۳۶۸ش، صص ۷۲-۷۵؛ نصرالله پورجوادی، «عقل دکارتی و جنون نیشابوری » ،نشردانش ، سال ۷، شمارهٔ ۳، فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۶ش، صص ۲-۵؛ هلموت ریتر، «نزاع دیوانگان با خدا» ،همانجا،صص ۶-۱۷.

آتشین

عکس (aks)، در لغت به معنی برگرداندن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده جای همهٔ کلمات جمله یا جای برخی از این کلمات را تغییر دهد و این تغییر، گاه باعث شود تا معنای عبارت یکسان بماند و گاه باعث شود تا معنای آن جمله تغییر کند. عکس بر دو نوع است: **مرتب**، آن است که در صورت تغییر جای کلمات، معنای عبارت تغییر نکند و این نوع نیز خود بر دو گونه است: ۱- آن که جای همهٔ جمله‌های قرینهٔ هر مصراعی، در همان مصراع تغییر کرده باشد: «بوسه ندهد ما را، ما را ندهد بوسه - غمگین دل ما دارد، دارد دل ما غمگین». ۲- آن که جمله‌های مصراع اول در مصراع دوم جابه جا شده باشند: «دلبر جانان من برده دل و جان من - برده دل و جان من دلبر جانان من.» **مشوش** آن است که در صورت تغییر جای کلمات، معنای عبارت نیز تغییر کند: «آن کس که تو را خرید، یارب، چه فروخت - و آن کس که تو را فروخت، یارب، چه خرید.» عکس را **معکوس، طرد و عکس، طردالعکس و تبدیل** هم نامیده‌اند.

منابع: بدایع الافکار، ۹۷؛ ترجمان‌البلاغه، ۹۶ - ۹۷؛ حدایق‌السحر، ۸۶؛ درهٔ نجفی، ۱۵۱ - ۱۵۲؛ زیورهای سخن، ۱۷۶؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۳۴۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۱۳ - ۲۱۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۰۷؛ فرهنگ بلاغی - ادبی، ۷۹۳/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۷۳؛ نقدالشعر، ۱۸۶ - ۱۸۷؛ نگاهی تازه به بدیع، ۶۰ - ۶۲؛ واژه نامهٔ هنر شاعری، ۱۸۷.

عباسپور

علاقه (a.lā.qe)، در لغت به معنی دوست داشتن و ارتباط و در اصطلاح بیان، پیوستگی و مناسبتی است که بین معنای حقیقی و مجازی وجود دارد و معین می‌کند که کلمه‌ای در غیر معنای حقیقی به کار رفته است. کارشناسان ایرانی فن بیان، بر حسب نوع علاقهٔ دو طرف، علاقه را بدین ترتیب تقسیم کرده‌اند: ۱- **علاقهٔ کلیت** ، آن است که کل چیزی را یاد کنند، اما جزئی از آن مورد نظر باشد، مانند آوردن کلمهٔ سر و ارادهٔ موی سر: «سپید شد چو درخت شکوفه‌دار سرم - وزین درخت همین میوهٔ غم است برم». ۲ - **علاقهٔ جزئیت** ،آن است که جزئی از چیزی را یاد کنند، ولی کل آن مورد نظر باشد، مانند آوردن سر و ارادهٔ انسان: «تا شدی فارغ از کلاه و کمر - بر سر آن زمانه سر گشتی». ۳ - **علاقهٔ لازم و ملزومیت** ،آن است که دو چیز که لازم و ملزوم یکدیگرند به جای هم آورده شوند، مانند آوردن خون به جای قتل: «دیدی که خون ناحق پروانه شمع را - چندان امان نداد که شب را سحر کند». ۴- **علاقهٔ سببیت** ، آن است که سببی (علتی) را یاد کنند، اما منظور مسبب (معلول) باشد، مانند آوردن بازو به جای قدرت: «خسروی کار گدایی کی بود - این به بازوی چو مایی کی بود». ۵ - **علاقهٔ مسببیت** ،آن است که مسبب (معلول) را یاد کنند، اما منظور سبب (علت) باشد، مانند آوردن سرد و گرم زمانه به جای تحولات آن: «سرد و گرم زمانه ناخورده - نرسی بر در سراپرده». ۶ - **علاقهٔ حالیت** ، آن است که جایگیر را یاد کنند،

علاقه

ـ منظور خودِ جای باشد، مانند گفتن می به جای جام می: «گل نرگس و می در کف و معشوقه به کام است ـ سلطان جهانم به چنین روز غلام است». ۷ ـ **علاقهٔ محلیت** ، آن است که جای را یاد کنند، اما منظور جایگیر باشد، مانند آوردن جهان به جای جهانیان: «جهان انجمن شد بر تخت اوی ـ فرومانده از فّره و بخت اوی». ۸ ـ **علاقهٔ به اعتبار ماکان** ،آن است که صورتِ پیشینِ چیزی آورده شود در حالی که دیگر آن صورت را نداشته باشد، مانند آوردن خاک به جای انسان: «آفرین جان‌آفرین پاک را ـ آن که جان بخشید و ایمان خاک را». ۹ ـ **علاقهٔ به اعتبار مایکون** ، آن است که صورت آیندهٔ چیزی را به جای خود آن چیز یاد کنند، مانند این‌که به‌دلیل سرنوشت شیرویه پسر خسرو پرویز، به جای او کلمه کشتنی آورند: «فریبش داد تا باشد شکیبش ـ نهاد آن کشتنی دل بر فریبش». ۱۰ ـ **علاقهٔ عموم** ، آن است که عموم را به جای خصوص آورند، مانند آوردن لفظ پیغمبر به جای پیغمبر اسلام: «که من شهر علمم علیم دَرَست ـ دُرُست این سخن گفت پیغمبر است». ۱۱ ـ **علاقهٔ خصوص** ، آن است که خصوص را به جای عموم یاد کنند، مانند آوردن قنبر به جای غلام: «کدخدای زمانه چاکر او ـ خواجهٔ روزگار قنبر او». ۱۲ ـ **علاقهٔ صفت** ، آن است که صفت را به جای موصوف آورند، مانند آوردن مصطفی به جای محمد (ص): «مپندار سعدی که راه صفا ـ توان رفت جز در پی مصطفی». ۱۳ ـ **علاقهٔ موصوف** ، آوردن موصوف به جای صفت است، مانند آوردن خانه به جای کعبه: «آن خانه لطیف است نشانه‌هاش بگفتید ـ از خواجهٔ آن خانه نشانی بنمایید». ۱۴ ـ **علاقهٔ آلیت** ، آن است که عضوی از بدن یا صفتی را یاد کنند، ولی منظور کنش و رفتار آن عضو باشد، مانند ترکیب شیرین‌زبان به‌جای خوش‌بیان و فصیح: «فرستاده‌ای خواست شیرین‌زبان ـ خردمند و بیدار و روشن‌روان». ۱۵ ـ **علاقهٔ جنس** ، آن است که جنس چیزی به جای خود آن چیز آورده شود، مانند آوردن آهن به جای تیشه: «بدان آهن که او سنگ آزمون کرد ـ تواند بیستون را بی‌ستون کرد». ۱۶ ـ **علاقهٔ بدلیت** ، آن است که پیشامد چیزی به جای آن یاد شود، مانند کشیدن آب از دریا، به جای نوشیدن آن: «آب دریا را اگر نتوان کشید ـ هم به قدر تشنگی باید چشید». ۱۷ ـ **علاقهٔ مبدلیت** ، آن است که پیامد چیزی به جای آن چیز یاد شود، مانند خون به گردن کسی بودن به جای خونبها به گردن کسی بودن: «نخست روز که دیدم رخ تو دل می‌گفت ـ اگر رسد خللی خون من به گردن چشم». ۱۸ ـ **علاقهٔ مجاورت** ،آن است که به جای آوردن یک چیز، چیز دیگری که با آن مجاور است بیاورند، مانند آوردن دیوار به جای کسی که نزدیک دیوار است: «چه گفت آن سخنگوی پاسخ نیوش ـ که دیوار دارد به گفتار گوش». ۱۹ ـ **علاقهٔ اشتقاق** ، آن است که صیغه‌ای به جای صیغهٔ دیگری به کار رود، که چهار نوع است: آ ـ آوردن مصدر به جای اسم مفعول، مانند آوردن کلمهٔ صنع به جای مصنوع: «ویران دگر ز بهر چه خواهد کرد ـ باز این بزرگ صنع مهیا را.» ب ـ آوردن اسم فاعل به جای اسم مصدر، مانند آوردن خونریز به جای خونریزی: «برآید ناگه ابری تند و سرمست ـ به خونریز ریاحین تیغ در دست.» پ ـ آوردن اسم فاعل به جای اسم مفعول، مانند آوردن دستگیر به جای دستگیر شده: «ز بهرامیان هر که گردد اسیر ـ به پیش من آرد کسش دستگیر.» ت ـ آوردن اسم مفعول به جای اسم فاعل، مانند آوردن دلداده به جای راغب یا عاشق: «گر این صاحب جهان دلدادهٔ توست ـ شکاری بس شگرف افتادهٔ توست». ۲۰ ـ **علاقهٔ قوم و خویشی** ، آن است که کسی را به نام پدر او یا دیگر بستگانش بخوانند، مانند آوردن منصور به جای حسین بن منصور حلاج: «عشق اگر معنوی اگر صوری‌ست ـ جوهر هر دو عشق منصوری‌ست». ۲۱ ـ **علاقهٔ مضاف** ، آن است که مضاف را به جای تمام اضافه بیاورند، مانند آوردن خانه به جای خانهٔ کعبه: «تا بکرد آن خانه را در وی نرفت ـ واندر این خانه بجز آن حی نرفت». ۲۲ ـ **علاقهٔ مضاف‌الیه** ، آن است که مضاف‌الیه به جای تمام اضافه آورده شود، مانند آوردن غم به جای ساختن و ایجاد غم: «ناصحم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق ـ گفتم ای خواجهٔ عاقل هنری بهتر از این؟!». ۲۳ ـ **علاقهٔ احترام** ، آن است که ضمیری یا فعلی به سبب احترام، تغییر داده شود، مانند به‌کار بردن شما به جای تو: «با صبا همراه بفرست از رخت گلدسته‌ای ـ بو که بویی بشنویم از خاک بستان شما». ۲۴ ـ **علاقهٔ تضاد**، آن است که کلمه‌ای به جای کلمهٔ دیگر به‌دلیل وجود تضاد بین این دو به کار رود، مانند به کار بردن عاقل به جای نادان: «ناصحم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق؟ ـ گفتم ای خواجهٔ عاقل هنری بهتر از این؟!». ۲۵ ـ **علاقهٔ غلبه** ، آن است که اقلیت نادیده گرفته شود و اکثریت را بر همه تعمیم دهند، مانند: «به جهان خرم از آنم که جهان خرم از اوست ـ عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست» که آیا سعدی عاشق «مدعی» هم بوده است؟! ۲۶ ـ **علاقهٔ تقیید و اطلاق** ، علاقه‌ای است که مقید به چند چیز باشد، مانند پوزهٔ کسی را به خاک مالیدن: «پوزهٔ دشمن که بمالم به خاک ـ از ستم و ظلم کنم خاک پاک» که

پوزه به دهان حیوانات گفته می‌شود و در این‌جا به جای دهان به کار رفته است. برخی گونه‌های علاقه با یکدیگر مشابهت‌هایی دارند. برای نمونه علاقهٔ مضاف و مضاف‌الیه را گاه جدا از علاقهٔ صفت و موصوف نمی‌دانند. همچنین برخی علاقه‌ها همچون علاقهٔ تضاد بر مبنای مشابهت نیست در حالی که اساس تشبیه* و استعاره*، همانا مشابهت است. علاقه در مبحث مجاز* مطرح می‌شود.

منابع: آیین سخن،۵۶-۵۸؛ بیان، شمیسا، ۴۰ - ۵۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۶۵-۲۶۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۳۹-۱۴۳؛ فرهنگ بلاغی - ادبی، ۷۹۴/۲-۷۹۶؛ معالم‌البلاغه، ۳۱۵؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۵۵؛ معانی و بیان، همایی، ۱۷۵-۱۸۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۳۲ - ۲۳۱؛ حمید طبیبیان، «حقیقت و مجاز»، فرهنگ،کتاب چهاردهم، پاییز ۱۳۷۲، صص ۸۹ - ۱۱۱.

عباسپور

علم‌الجمال ← زیبایی‌شناسی

علوم غریبه در ادب فارسی (o.lu.me.qa.ri.be.dar.a.dab-e.fār.si)، نوشته‌های منظوم و منثوری که دربارهٔ علوم و فنونی چون رمل، نجوم، جفر، سیمیا/ خواص حروف، تعبیر خواب، کیمیا، لیمیا/ هیمیا/ طلسمات ، ریمیا/ شعبده/ طاس‌بازی ، فال ، کتاب بینی، جن‌گیری ، آیینه‌بینی، فرشته‌شناسی و کف‌بینی باشد در حیطهٔ ادبیات غلوم غریبه جای می‌گیرند. خاستگاه این علوم و فنون به‌خوبی دانسته نیست ،اما تاریخ گواه است که این علوم و فنون از روزگاری پیدا شده که انسان به ناتوانی خویش در برابر نیروهای ماورایی، فلک و سرنوشت محتوم خود پی برده است. از مطالعهٔ آثار کهن فارسی چنین برمی‌آید که قدما خوب و بد زندگی و سرنوشت خود را متأثر از آسمان و چرخ و فلک می‌دانستند. وجود واژگانی چون فال، طالع ، قضا و قدر و فلک در ادبیات فارسی نمایانگر این باور پیشنیان است. انسان‌های ناتوان در برابر سرنوشت بر آن بودند که چیرگی بر بسیاری از دشواری‌ها از راه دراز کردن دست نیاز به سوی جنیان، شیاطین، همزاد و دیگر نیروهای ماورایی میسر می‌شود؛ از این روی در انجام کارهایی چون گره‌گشایی‌ها، بستگی‌ها، حل و عقدها، عداوت، گشایش بخت، دفع ضرر و دشمن، رفع تهمت، زبان بندی، خلاصی از زندان، سفید بختی ، خاموش کردن آتش، بند آوردن باران و باد، رفع چشم زخم و... به این گونه فنون روی می‌آورند. ایرانیان باستان نیز پس از آن که با تمدن بین‌النهرین آشنایی یافتند، بسیاری از خرافه‌ها و اوهام آن‌ها را پذیرفتند. بعدها خرافات یونانی‌ها، تازیان و مغول‌ها نیز به ایران راه یافت. از جملهٔ این خرافه‌ها، اعتقاد تازیان به موجود همزاد بود. آنان همزادِ مرد را «تابع» و همزادِ زن را «تابعه» می‌نامیدند و بر این باور بودند که همزادها و به‌ویژه همزادهای شعرا و دانشمندان از نیروهای ماورایی و غیبیِ قوی‌تری برخوردارند. از این روی بسیاری از آنان گشودن گره مشکلات خویش را از شاعر طلب می‌کردند. در دورهٔ کشاورزی ، عناصری چون آب، باران، آفتاب و خاک ، پرستیدنی بودند و برای زمین و چشمه قربانی می‌کردند. در اسطوره‌های ایران، سیاوش نخستین کسی است که برای زمین قربانی کرد. در ایران باستان نیز هدیه دادن به آناهیتا ـ ایزد بانوی آب ـ و قربانی دادن برای به دست آوردن آب و باریدن باران که در آیین زردشت آمده است، نشانه‌هایی از خرافه‌های آن دوره است. اعتقاد پیشینیان به طالع و فلک در ابیات بسیاری از شعرا نمود دارد. شاید بتوان گفت منوچهری (ـ۴۳۲ق) تنها شاعری است که به طالع بد و نحس باور نداشت: «چرخست و لیکن نه درو طالع نحسست ـ خلدست و لیکن نه درو جوی و عقارست.»□ «نوروز فرخ آمد و نغز آمد و هژیر ـ با طالع مبارک و با کوکب منیر.» اما شاعرانی چون خیام (ـح ۵۱۵ق) در زمرهٔ کسانی هستند که چرخ بر وفق مرادشان نمی‌گردد و شکوه و گلایه از فلک در سروده‌هایشان نمود فراوان دارد: «ای چرخ همه خرابی از کینهٔ توست ـ بیدادگری پیشهٔ دیرینهٔ توست.»□ «بر من قلم قضا چو بی من رانند ـ پس نیک و بدش ز من چرا می‌دانند؟» و شاعری چون حافظ (ـح ۷۹۱ق) نیز اگرچه گه‌گاه ارادهٔ آدمیان را قوی‌تر از ارادهٔ فلک می‌داند و می‌گوید: «چرخ بر هم زنم ار غیر مرادم گردد ـ من نه آنم که زبونی کشم از چرخ فلک»، به جایی می‌رسد که در برابر سرنوشت ، سر تسلیم فرود می‌آورد: «کوکب بخت مرا هیچ منجم نشناخت ـ یارب از مادر گیتی به چه طالع زادم؟» گویند اولین این علوم **رمل/ علم ریگ** است. آورده‌اند که حضرت آدم از خداوند تقاضای علم رمل کرد و خداوند پذیرفت. وقتی حضرت آدم خواست از زمین بلند شود، انگشتانش را بر زمین فشرد و جای انگشتان سبابه تا انگشت کوچک بر زمین ماند. جبرئیل فرمود: «آنچه خواستی از زمین و زمان و احکام آن بدانی،از این چهار اثر باقی است و احکامی که از آن صادر می‌شود، برابر دانهٔ

علوم غریبه در ادب فارسی

ریگ‌هایی است که از انگشتانت نقش گرفته است. انگشت یکم آتش ،دوم باد، سوم آب و چهارم خاک را معلوم می‌کنند، چراکه احوال آدمیان جز از تأثیر این چهار اثر نیست. از میان انبیا، پیامبرانی چون شیث ، ادریس، ارمیا و دانیال، و نیز علمایی چون اقلیدس، لقمان و ابوسعید طرابلسی در این علم شهرت داشتند. امروزه، در میان بسیاری ملل، رمالان با ریگ، نخود، مهرهٔ نرد،دانهٔ میوه،گردو و استخوان به این فن می‌پردازند. **نجوم:** چنان که گفته آمد، بسیاری از مردم سرنوشت را متأثر از فلک دانسته می‌پنداشتند که همه چیز در جهان زیر سیطرهٔ ارادهٔ آسمان است، چندان که «سپهر» در پهلوی لقب خدای دارد. به باور عامه، هر انسان، ستاره‌ای به نام ستارهٔ سرنوشت دارد و مرگ و زندگی انسان و ستاره‌اش به یکدیگر وابسته است، چنان که گویند : «هر انسان که می‌میرد ، ستاره‌ای افول می‌کند.» قدما هر روز را به ستاره‌ای منسوب می‌کردند، چنان که در بابل قدیم، شنبه به ستارهٔ زحل (نماد مرگ) منسوب بود و لذا انجام هر کاری را در شنبه بدیمن می‌دانستند. احکام نجومی از جملهٔ اعتقادات بسیاری از پادشاهان و حاکمان بود، چنان که هر پادشاهی در دربار خویش منجمی داشت که پیشگویی احوال می‌کرد. این منجمان به گردآوری کتاب‌های منظوم و منثوری با عنوان «اختیارات نجومی»، همت گماردند. این کتاب‌ها از جملهٔ راهنماها و پیشگوهای مردم قدیم بود و عوام چندان به آن اعتقاد داشتند که بدون مطالعهٔ آن، کاری نمی‌کردند. در اختیارات نجومی، دربارهٔ اموری چون نوبریدن و نوپوشیدن ، حمام کردن، کتابت کردن ،خریدن زمین ، شرکت و تزویج ، سفر، چهار پا خریدن و ... دستورهایی آمده است: «چون بود در بروج ثابته ماه- جامه ببریدن اختیار مخواه/ بلکه در برج منقلب باید ـ ور به زهره نظر کند شاید.»□ «ورکنی رای رفتن حمام ـ ماه باید به خانهٔ بهرام/ ورنه در برج مشتری باید ـ ور به ثور و اسد همی‌شاید.»□ «ابتدای کتابت از هر باب ـ چون کنی اختیار هشت صواب/ ماه در برج منقلب باید ـ ور به ثور و اسد همی‌شاید/ ور فرستی سوی سپهسالار ـ سوی مریخ بایدش دیوار/ ورفرستی به سوی دانشمند ـ جز نظر سوی مشتری مپسند.» □ «ور ضیاعی خریدن استت رای ـ برج خاکی طلب قمر را جای.»□ «ور کنی رای شرکت و تزویج ـ رو به تقویم بنگر و بر زیج/ ماه باید به برج ذوحسدین ـ یافته نور سعد از سعدین.»□ «ور کنی نیز اختیار سفر- ماه در برج منقلب بهتر.»□ «مگذر چون خری ستور از حد ـ ماه در برج ثور یا به اسد.» علاوه بر عوام ، گروه زیادی از علما و دانشمندان نیز به احکام نجومی و تأثیر ستارگان در نیک و بد سرنوشت ،اعتقاد داشتند. مثلاً رضی‌الدین علی بن طاووس- از علمای شیعه (ـ۶۶۴ق) و مؤلف فرج‌المهموم ـ بارها خدا را شکر کرده که دیدهٔ عقلش را روشن ساخته تا دلالت نجوم بر حادثات را مشاهده کند. نیز خواجه نصیرالدین طوسی (ـ۶۷۲ق) در یک رباعی، بر اساس احکام نجومی، به پیشگویی آینده پرداخته است.«در الف و ثلاثین دو قران می‌بینیم ـ از مهدی و دجال نشان می‌بینیم / یا ملک شود خراب یا گردد بن ـ سرّیست نهان و من عیان می‌بینم.» انوری (ـح ۵۸۵ق) نیز از جملهٔ شاعران و منجمانی بود که به پیشگویی احوال می‌پرداخت که البته گاهی پیشگویی‌هایش درست نبود. وی در یک پیشگویی به طوفان شدیدی که می‌گفت در ۵۸۱ق به وقوع خواهد پیوست، اشاره کرد. ولی چنین اتفاقی نیفتاد و کسانی چون فرید کاتب در تخطئهٔ او اشعاری سرودند: «گفت انوری که از اثر بادهای سخت- ویران شود سراچه و کاخ سکندری/ در روز حکم او نوزیده است هیچ باد ـ یا مرسل‌الریاح تو دانی و انوری.» در مقالهٔ سوم از چهار مقاله نظامی عروضی ،چندین حکایت دربارهٔ منجمان و پیشگویی کردن آنان آمده است. از جملهٔ این حکایات ، پیشگویی خیام (ـ۵۱۷ق) است که گفت : «گور من در موضعی باشد که هر بهاری شمال بر من گل افشان می‌کند.» مؤلفِ چهار مقاله چندین سال پس از مرگِ شاعر ، گورش را چنان می‌بیند که او گفته بود. شاه نعمت‌الله (سدهٔ هشتم) نیز در قصیده‌ای با مطلع «قدرت کردگار می‌بینم ـ حالت روزگار می‌بینم» به پیشگویی حوادث پرداخت که بسیار مشهور است. **جفر / جفر و جامعه :** در لغت به معنی شتر، گاو، گوسفندی که دورهٔ شیرخوارگی‌اش تمام شده باشد. نیز به معنی ورق و طوماری است که از پوست آن‌ها می‌سازند. نیز نام یکی از علوم غریبه است که با آن حوادث گذشته و آینده شناخته می‌شود. برخی جفر را بر چهار نوعِ جفر سفید، جفر سرخ، جفر بزرگ و جفر کوچک تقسیم کرده‌اند. شاید سفید و سرخ صفت احکامی باشد که برخی برای مسالمت و برخی برای خونریزی است. جفر سفید شامل صندوق یا ورق بزرگی است که در آن کتاب‌های انبیای گذشته و حوادث گذشته و آینده موجود است. جفر سرخ صندوقی است که اسلحهٔ پیامبر (ص) در آن نگهداری می‌شود. در روایات آمده که جفر سرخ نزد ائمهٔ اطهار است و حضرت مهدی (عج) پس از ظهور، آن را می‌گشاید و اسلحه را به کار می‌برد. علمای مذهبی اعتقاد دارند که اول بار، به پیامبر اکرم(ص) وحی شد تا بر فراز

علوم غریبه در ادب فارسی

کوه احد برود. آن حضرت در آن‌جا بزغاله‌ای یافت و آن را ذبح کرد و پوستش را دباغی شده دید. سپس جبرئیل حوادث گذشته و آینده را به پیامبر(ص) وحی کرد. پیامبر نیز آن‌ها را به حضرت علی(ع) املا نمود. برخی جفر و جامعه را نام دو کتاب از حضرت علی(ع) دانسته‌اند که حوادث آغاز تا انجام عالم در آن آمده است. این دو کتاب بعدها به اولاد وی رسید و ایشان به کمک آن می‌توانستند حوادث آینده و به‌ویژه آنچه را که برای سلالهٔ پیامبر(ص) اتفاق خواهد افتاد ، پیش‌بینی کنند؛ نیز ائمهٔ اطهار (ع) بخشی از احکام را به آن استناد می‌کردند. بسیاری معتقدند که هر حلال و حرامی در این کتاب آمده است. آورده‌اند که این اثر اکنون نزد حضرت مهدی (عج) است. برخی کتاب جفر را برگرفته از الواح موسی دانسته‌اند. به روایتی دیگر جفر مشتمل بر تفسیر قرآن و معانی غریب است. از زمان‌های قدیم عده‌ای از طریق آموختن حروف و اعداد و خواص آن‌ها به فراگیری این علم پرداختند. این امر باعث پیدایی گروه حروفیه، فرقه‌ای منسوب به فضل‌الله استرابادی حروفی (۷۴۰- ۸۰۴ق) که برای حروف خواص عجیب قایل بودند، شد. سیمیا را نیز به تعریفی **علم خواص و اسرار حروف** آورده‌اند. مدعیان وقوف بر این علم برای حروف ، طبایع آب، خاک، آتش و باد را قایل بودند. از آن‌جا که اسامی مرکب از حروف هستند، می‌توان طبایع چهارگانه را برای اسامی نیز در نظر گرفت. نتیجهٔ سیمیا، تصرف در عالم طبیعت به یاری اسماءالحسنی و کلمات الهی است. متصوفه انواع حساب‌ها را در اسماءالهی به کار برده‌اند و برای وضع اسامی در الواح، راه‌هایی اختراع کرده‌اند. ایشان بر روی الواح ، مربعاتی کشیده اسم خاصی را بر آن می‌نوشتند، سپس احکام بسیاری بیان کرده،دستور می‌دادند که آن الواح را در پای درختی یا گورستانی دفن کنند یا به عنوان تعویذ بر عضوی از اعضای بدن ببندند. گاهی نیز یکی از اسماءالهی یا کلمهٔ معنی‌دار یا بی‌معنی را می‌گفتند که می‌بایست در ساعتی معین۳۶بارها بر زبان جاری کنند. از دیگر کارهایی که به کمک وقوف بر خواص حروف انجام می‌دادند ،کشیدن جداول غالب و مغلوب در مخاصمات و جنگ‌ها بود. در زمان اسکندر، منجمان نام اسکندر را در صدر جدول نوشتند و نام ملوک دیگر را پس از آن ثبت کردند تا«اسکندر را معلوم شد که بر همهٔ جهان فرمان روان خواهد داشت.» راوندی ، مؤلف راحةالصدور به خواص این حروف اعتقادی تام داشت، چنان‌که می‌گوید: «عظمت این اعداد و حروف چندان است که حکیمان یونان در قدیم، سوگندان عظیم به این حروف خورده‌اند...» وی همچنین چند جدول غالب و مغلوب را در پایان راحةالصدور آورده است. عوام نیز به نیروی نافذ و عجیب کلام عقیده دارند. از دیدهٔ ایشان تأثیر دعا و نفرین در خیر و شر آدمیان، به‌واقع تأثیر کلام است. همچنین ایشان معتقدند که نام در سرنوشت آدمیان دخالت دارد، به طوری که هنوز هم در بسیاری از نقاط ایران برای پایدار ماندن فرزند، نامش را پایدار و ماندگار می‌نهند یا او را غلامحسین ،غلامعلی و مانند این‌ها می‌نامند که به برکت نامشان، از گزند حوادث در امان باشند. برخی **تعبیر خواب** را نیز از علوم غریبه دانسته‌اند. عوام پیش از خواب نیت می‌کنند و رویایی را که می‌بینند جواب نیت خود محسوب می‌دارند: «دیدم به خواب خوش که به دستم پیاله بود- تعبیر رفت و کار به دولت حواله بود.» □ «دیدم به خواب دوش که ماهی برآمدی -کز عکسی روی او شب هجران سرآمدی/ تعبیر رفت یار سفر کرده می‌رسد - ای کاج هر چه زودتر از در درآمدی.» (حافظ) و نیز تعابیری عامیانه درمیان مردم رواج داشته است: «به خواب ار روغن و بادام دیدی- به میراث فراوانی رسیدی.» □ «اگر دیدی به خوابت باز و شاهین - مقام است و جلال و عز و تمکین.» (← خوابنامه) کیمیا : فن ساختن زر و سیم و تبدیل فلزات کم‌بها به فلزات گران‌بها است. قدما علاوه بر کیمیای مادی، به کیمیای روحانی نیز معتقد بودند که موضوع آن تبدیل روح است، از این روی آن را علم‌النفس نیز می‌نامیدند. عرفا عقیده داشتند که جسم انسان چون روی و مس است که با تربیت و تزکیه به زری شفاف وجلوه‌گر مبدل می‌شود: «آنچه زر می‌شود از پرتو آن قلب سیاه - کیمیایی است که در صحبت درویشانست.» (حافظ)□ «گر نگهی دوست وار بر طرف ماکنی - حقه همان کیمیاست وین مس ما زر شود.» (سعدی) سابقهٔ این علم به دورهٔ پیش از تاریخ می‌رسد. در هزاره‌های پیش از تاریخ ، فلزات را طبقه‌ای ویژه از موجودات می‌دانستند و منشأ آن‌ها آسمانسنگ‌هایی بود که به علت فرو افتادن از آسمان ، خصوصیات منحصر و باارزشی داشتند. تحقیق در کیمیا ، ارتباطی تنگاتنگ با احکام نجومی داشت. درواقع می‌توان این دو علم را مکمل یکدیگر دانست که کار یکی به آسمان و کار دیگری به زمین مربوط می‌شود. **لیمیا/ طلسمات**: اشیاء منقش به نقوش خاص را طلسم گویند که برای دفع حوادث به کار می‌رفت. بلیناس حکیم را پدر طلسم نامند. مدعیان وقوف بر این علم برای اعداد، خواص و تأثیراتی قایلند و می‌پندارند که مهر و کین را از طریق نوشتن اعداد مخصوص

علوم غریبه در ادب فارسی

می‌توان ایجاد کرد. ایشان از طریق حروف ابجد، اعداد را نمایش می‌دادند و به‌وسیلهٔ آن حساب می‌کردند که به حساب جمل مشهور است. حساب جمل سابقاً نزد منجمان و محاسبان در تنظیم جداول نجومی و عددی معمول بود، ولی بعدها منحصر به ساختن مادهٔ تاریخ* شد. «تا بوَد معلوم خاصان کاین طلسم آدمی ـ ابتدا از آب و خاک و باد و آذر بسته‌اند/ صد طلسم بوالعجب در ظلمت اسکندری ـ بر سر این طارم آیینه پیکر بسته‌اند.» (مجیربیلقانی) □ «گنج عزلت که طلسمات عجایب دارد ـ فتح آن در نظر رحمت درویشانست.» (حافظ) **ریمیا/ شعبده/ شعوذه** : علمی که از آن به هر کجا که خواهند در یک لحظه بروند. بازیی که نمودی داشته ولی بودی نداشته باشد: «شعبدهٔ تازه برانگیختم ـ هیکلی از قالب نو ریختم.» (نظامی) بیشتر شعرا فلک را شعبده‌باز نامیده‌اند. «مهرهٔ عمرم ربود شعبدهٔ آسمان ـ کشت چراغ دلم شمع سپهر الامان!» (مجیر بیلقانی)□ «فارغ شوم ز شعبده‌بازی روزگار ـ زین حقهٔ دو رنگ جهان مهره برچنم.» (عراقی)□ «آفاق در ایام تو آسوده بدان است ـ کش کار به دست فلک شعبده گر نیست.» (عثمان مختاری) □«دور فلک را به گرد من نرسد ره ـ گر چه مهندس‌نهاد و شعبده‌باز است.» (خاقانی) **فال** : در لغت به معنی طالع و بخت و نیز به معنی پیشگویی، عاقبت‌بینی و غیب‌گویی است. فارسی‌زبانان فال را «مروا» و طیره را «مرغوا» می‌گفتند و در اشعار شعرا، این دو واژه نمود دارد. ابوعلی مسکویه می‌گوید: «انسان طبعاً به دانستن مغیبات و اطلاع بر آینده مایل است و برای این مقصود به وسایلی متوسل می‌شود که عالی‌ترین و معتمدترین آن‌ها داشتن حدس صائب و استعداد طبیعی برای غیب‌گوئی است». فال گرفتن با تعبیر کلام، گشودن قرآن، دیوان حافظ ، مثنوی معنوی و دیگر کتب بزرگان، شنیدن آوای حیوانات، قهوه، حرکت مار، تکرار سخن، پیالهٔ آب، خال‌های بدن، دایره‌های بدن اسب، مخلوقاتی چون بوم، کژدم، موش و آوازهای منکر، مثل بانگ خر و صدای به هم خوردن آهن، انجام می‌گیرد. در مطالعهٔ تاریخ، زندگی و آثار بزرگان ، پادشاهان و عوام به حکایات فراوانی دربارهٔ خرافه‌پستی برمی‌خوریم. مثلاً اسکندر از پادشاهانی بود که به فال زدن با رودهٔ حیوانات و آواز پرندگان اعتقاد تام داشت. آورده‌اند که وی در هنگام فتح بابل، بر دیوارهای آن‌جا چند کلاغ را در حال جنگ دید، سپس جگر حیوانی را نزد غیبگو برد، او گفت: «جگرحیوان سر ندارد!» اسکندر فریاد زد : «چه فال وحشت انگیزی!» پس از آن روز به روز بر هم و غم اسکندر افزوده شد. در اواخر عمر تا آن‌جا تسلیم خرافات و اوهام بود که کاخش پر بود از کسانی که قربانی می‌کردند ،کفاره می‌دادند یا به غیبگویی می‌پرداختند. از این رو افکارش چندان پریشان و پر از بیم بود که چیزهای بسیار بی‌اهمیت را چون به نظرش فوق‌العاده می‌آمد، مانند معجزه‌ای می‌پذیرفت. نزد فارسی‌زبانان «فال حافظ» بسیار رایج است. در دیوان حافظ ابیات امیدبخش فراوانی دیده می‌شود. حافظ کوشیده است که مشکلات و دردها و رنج‌های زندگی را ناچیز شمرده و آدمیان را امیدوار سازد. «دور گردون گر دو روزی بر مراد ما نگشت ـ دائماً یکسان نباشد حال دوران غم مخور.» لذ وی را «لسان‌الغیب» و «ترجمان الاسرار» خوانده‌اند. در تاریخ داستان‌های فراوانی نیز دربارهٔ فال حافظ وجود دارد. شاه محمد دارابی در لطیفهٔ غیبیه به شرح قصهٔ هشت فال تاریخی اشاره کرد، که مشهورترین آن‌ها عبارتند از قصهٔ شاه اسماعیل و ملا مگس، قصهٔ شاه تهماسب و انگشتری گمشده، فال شاه عباس و قصد فتح تبریز، فال شاه عباس دوم و قصد قتل سیاوش خان عبیدزاکانی (ـح ۷۷۱ق) نیز در دو رسالهٔ فال نامهٔ بروج و فال نامهٔ وحوش و طیور به نظم و نثر، در باب گرفتن فال، تعیین طالع و بیان آینده، سخن رانده است. فال‌نامهٔ وحوش و طیور شصت رباعی است و وی در هر رباعی به بیان تعبیر فال از صدای پرندگان و حیوانات پرداخته است. گویند پیامبر(ص) نیز تفأل / فال نیک را دوست می‌داشت و از تطیر/ فال بد منع می‌فرمود: «کارگیتی همه بر فال نهادست خدای ـ خاصه فالی که زند چاکر و چون من چاکر.» (فرخی)□ «من این نامه فرخ گرفتم به فال . همی رنج بردم به بسیار سال.»(فردوسی)□ «امروز مبارکست فالم ـ کافتاد نظر بر آن جمالم.» (سعدی)□ «بر همه شاها ز پی این جمال ـ قرعه زدم نام تو آمد به فال.»(نظامی) قدما نیز به فال نیک گرفتن اعتقاد داشتند و بخشی از سرنوشت بد را متأثر از فال بد زدن می‌دانستند: «فال بد چون زنم این حال جز این است مگر ـ زنم آن فال که گیرد دل از آن فال قرار.» (فرخی)□ «چه خوش گفت آن حکیم فال پیشه ـ که خود فال نیکو می‌زن همیشه.» (امیر خسرو دهلوی)□ «به فرخندگی فال زن ماه و سال ـ که فرخ بود فال فرخ به فال.» (نظامی) علاوه بر موارد یاد شده، جن‌گیرها و آیینه‌بین‌ها و کتاب‌بین‌ها نیز ادعای احضار اجنه و شیاطین و ارواح و وقوف بر اسرار حروف ابجد صغیر و ابجد کبیر داشتند و گاه در رفع مشکلاتی چون درمان بیماران صرعی و غشی و پیدا کردن مال گمشده به کمک مردم

علوم غریبه در ادب فارسی

می‌شتافتند. **فرشته شناسی:** تحقیق دربارهٔ فرشتگانی است که نیروهای محرک و راهنمای جهان و نمونه‌هایی هستند که آدمی باید بکوشد تا خود را به آنان شبیه کند. عجایب‌المخلوقات بویحیای قزوینی، دراین زمینه آمده است. **کف بینی :** پیشگویی سرنوشت‌های گوناگون آدمی از روی خطوط کف دست و اندازه و شکل آن است. سابقهٔ این علم به حدود ۳۰۰۰ق‌م در چین می‌رسد. در کف‌بینی قسمت‌های گوشتی کف دست و انگشتان را به نام سیارات می‌خوانند و هریک از خطوط را نشانه‌ای جزیی از خصوصیات زندگی شخص می‌دانند. گفتنی است که امروزه بسیاری از علوم غریبه به علوم واقعی بدل شده‌اند ، چنان‌که سیمیا/ هیپنوتیزم از موضوعات روانشناسی است و احکام نجوم به علم نجوم و کیمیا به شیمی و درمان بسیاری از بیماری‌های روانی به جای بیرون آوردن جن و ارواح خبیثه ، به روانشناسی تبدیل شده‌اند. ولی هنوز هم فال گرفتن، احضار ارواح، اعتقاد به چشم زخم و مانند این‌ها همچنان در میان عوام رواج دارد. در میان آثار ادب فارسی، کتب و رسالات فراوانی در باب این گونه علوم باقی مانده است که به مختصری از آن‌ها اشاره می‌شود:

نام کتاب	مؤلف	نسخهٔ موجود
جاودان کبیر	فضل‌الله‌استرابادی‌حروفی	میکروفیلم‌های‌دانشگاه‌تهران،۱۰۵۹،۲۵۹۲، موزهٔ‌بریتانیایی، Or.۵۹۵۷
اختیارات منظوم	ناشناس	آستان قدس رضوی ۱۵/۵۳۸۱
اسرار حروف	جلال‌الدین محمد بن اسد دوانی	مرعشی ۴/۷۶۶۳
منظومهٔ اسرارالحروف	محمود بن محمد دهدار	مرعشی ۲/۷۶۳۱
رموزالغرائب	سید حسین حسینی اخلاطی	مرعشی ۱/۱۸۱۷
منظومهٔ رموزالاسرار	ناشناس	مرعشی ۲/۱۸۱۷
جامع‌الخواتیم	حسین میرکاتب	مرعشی ۳/۱۸۱۷
مدخلات جفر	ناشناس	مرعشی ۴/۱۸۱۷
جفر و جامع و خایبه	ناشناس	مرعشی ۷۷۵۷
جنگ دعا و علوم غریبه	ناشناس	مرعشی ۲۰۴۴
زبدة‌الالواح در جفر	محمود بن محمد دهدار	مرعشی ۵۵۸۴
منظومهٔ غیب‌گوی	شاکر	مرعشی ۴۲۷۰
لوح مراد در خواص اسما	حسین بن صفی	مرعشی ۷۶۰۸
منظومهٔ مخزن‌راز	میرزامحمدمعصوم‌بن‌حسین‌منشی	مرعشی ۷۰۱۶
منظومهٔ زبدة‌الرمل	ناشناس	گنج بخش ۲۹۶/۵۲۰
نهایة‌العقول و غایة‌الاصول	ناصر بن حیدر رمال شیرازی	گنج‌بخش ۲۴۳/۵۲۰
زبدة‌الرمل	معین‌النظام ـ ـ ـ	گنج بخش ۲۴۳/۵۲۰
مجموعه درعلوم غریبه		گنج‌بخش ۱۴۱/۵۲۰
هدایت‌الرمل یا قواعدالهدایت	هدایت‌الله مشهور به منجم	گنج‌بخش ۱۳۳/۵۲۰
اسرار قاسمی	ملاحسین کاشفی	بمبئی ۱۸۸۵م
الجفر	به انتخاب محمد عباس	دهلی ۱۸۷۰م
جفر	ابومحمد نعیم دهدارعیانی	هند ۱۸۸۲م
جفرالجامع والنورالساطع	ابوسالم کمال‌الدین‌محمدبن‌طالحة	بمبئی ۱۳۲۶ق
عجایب‌المخلوقات	زکریای قزوینی	تهران ۱۲۶۳ق

کف‌شناسی	ترجمهٔ عنایت‌الله شکیباپور	تهران ۱۳۱۲ش
کف‌شناسی	ک.قاسم نیا همدانی	تهران ۱۳۱۷ش
کف شناسی و اسرار دست	مهرداد مهرین	تهران ۱۳۳۵ش
عجایب‌المخلوقات فی‌غرایب عجایب نامه‌اجام‌گیتی	محمودبن محمدبن احمدطوسی	تهران ۱۳۴۵ش
الهاماتی ازخواجه حافظ	محمدوجدانی	۱۳۵۱ش
الموجوداد‌الطیفهٔ غیبیه	شاه محمد دارابی	شیراز ۱۳۱۹ش
مجربات هاشمی	به اهتمام علی بهایی شرفعلی	بمبئی بی‌تا
گنجینهٔ عملیات	ملک‌سراج‌الدین	لاهور بی‌تا
عملیات فارسی گنجینه ت مع خزینهٔ تعویذات	ناشناس	پیشاور بی‌تا
سرخاب رمل	منسوب به دانیال پیغمبر	تهران بی‌تا

منابع: ایران باستان، ۱۹۳۰/۲- ۱۹۳۲؛ تاریخ ادبی ایران، ۴۱۶- ۴۲۲، ۵۱۱-۵۲۳؛ تحقیقات ادبی، ۲۷۲- ۳۳۲؛ تهران قدیم، ۱۶۲/۴- ۲۸۴ چهار مقاله، تصحیح عبدالوهاب قزوینی، ۶۲-۶۳؛ چهارمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، به کوشش حسین اسکندری، ۳۷۹- ۳۸۷؛ حریم سایه‌های سبز، مقالات اخوان، ۳۳۷/۱- ۳۴۸؛دایرةالمعارف‌الاسلامیة، ۴۶/۷- ۴۹؛ دایرةالمعارف بستانی، ۴۸۷/۶- ۴۸۸؛ دایرةالمعارف تشیع، ۲۷۳/۵، ۴۰۸- ۴۰۹؛ دایرةالمعارف شوروی تاجیک، ۳۲۰/۱؛ ۱۸۹/۶؛ علم و تمدن در اسلام، ۸۵- ۸۶، ۲۶۱- ۲۷۲؛ فهرست کتابهای چاپی فارسی، ۱۱۱۱/۱- ۱۱۱۲؛ ۱۵۶۵/۲؛ ۳۴۹۶/۳- ۳۴۹۷؛ ۴۰۸۸/۴- ۴۰۸۹؛ فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ مرعشی، ۱۶۶/۱؛ ۲۰۰/۵- ۲۰۱؛ ۵۴/۶- ۵۵؛ ۲۷۲/۱۱؛ ۳۴۶/۱۴، ۳۴۸؛ ۱۸۴/۱۸؛ ۷/۲۰، ۹، ۳۵، ۵۷، ۱۲۸؛ کلیات عبید زاکانی، به کوشش پرویز اتابکی، سی‌وچهار؛ لغت‌نامه، زیر«جفر»، «فال»، «طالع»؛ هشتمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، دفتر سوم، ۹۴۹- ۹۵۹؛ یادداشتهای قزوینی، ۱۷۲/۵- ۱۷۳.

جوان

عمل داستانی ← کنش

عناصرداستان (a.nā.ser-e.dās.tān)، مجموعه‌ای از اجزا وسازه‌ها که در پیوند با یکدیگر، کلیت داستان را پدید می‌آورند. مهم‌ترین این عناصر عبارتند از پیرنگ*(plot)، شخصیت*(character)، صحنه*(زمان و مکان)[setting]، راوی*(narrator)، زاویهٔ دید*(point of view)، درونمایه*(theme)، بن مایه*(motif)، گفت‌وگو*(dialogue)، فضا*(atmosphere)، لحن*(tone)، طرح*(sketch)، حقیقت‌مانندی*(verisimilitude)، حادثه*(event)، کشمکش*(conflict)، گره‌افکنی*(complication)، تعلیق*(suspense)، بحران*(crisis)، اوج*(climax)و گره‌گشایی*(dénouement). ضرورتی ندارد که تمامیِ عناصر برشمرده، در یک داستان حضور داشته باشند. نیز برخی از آن‌ها بایسته‌تر و کارآیندتر از بقیه‌اند، مانند پیرنگ ودرونمایه و شخصیت؛ هر چند که بایستگی و کارآیندی هریک از این عناصر،به فراخور نوع داستان، متفاوت است. مثلاً طبیعی است که در یک داستان حادثه‌ای، عناصری چون حادثه، تعلیق و بحران، حضوری پررنگ داشته باشند، یا در داستان‌های واقع‌گرای کلاسیک، عنصر حقیقت‌مانندی، ملموس‌تر از دیگر عناصر باشد. نیز برخی عناصر ـ به‌ویژه در داستان‌های کلاسیک ـ در زمان، پیوندی پایگانی با یکدیگر دارند، مانند پیوندی زمانی که میان گره‌افکنی ،تعلیق، بحران ،اوج و گره‌گشایی وجود دارد. گفتنی است که برخی ادب‌پژوهان و منتقدان عناصر اصلی تنهٔ داستان را واقعه (حادثه) ، هیجان(گره‌افکنی و کشمکش)، انتظار(تعلیق)، بحران و اوج می‌دانند و براین باورند که وجود هریک از این عناصر[پنجگانه] در داستان، ضروری است و فقدان هریک از این‌ها، نه تنها از تأثیر داستان خواهد کاست، بلکه نویسنده را در انتقال احساس و منظور خویش، با شکست مواجه خواهد ساخت.

منابع:انواع ادبی،شمیسا، ۱۸۶- ۱۹۳؛ هنر داستان‌نویسی، ۱۴۱۰؛

یعقوب آژند، «عناصرداستان»، ادبیات داستانی، شمارهٔ ۳۴، مرداد ۱۳۷۴ش، صص ۱۰-۱۵؛ یعقوب آژند، «فرهنگ اصطلاحات ادبیات داستانی»، ادبیات داستانی، شمارهٔ ۳۹، بهار ۱۳۷۵ش، صص ۲۶- ۳۴؛ یعقوب آژند، «فرهنگ اصطلاحات ادبیات داستانی» ، ادبیات داستانی، شمارهٔ ۴۰، تابستان ۱۳۷۵ش، صص ۱۳-۱۹؛

Britannica ,23/117-120.

قاسم‌نژاد

عنوان ← دیباچه

عنوان ← سرشناسه

عنوان داستان (on.vān-e.dās.tān)، معادل اصطلاح انگلیسی title of the Story، واژه،عبارت، یا جمله‌ای که نویسنده به کمک آن، داستان خود را می‌شناساند. عنوان داستان، همان نام داستان است و مهم‌ترین وظیفهٔ آن، نشان دادن پیام یا موضوع اصلی داستان، به خواننده یا مخاطب است و از همین‌رو است که داستان‌نویس می‌کوشد تا بهترین و مناسب‌ترین عنوان را برای داستان خویش برگزیند. کنستانتین گئورگیه‌ویچ پاوستوفسکی، روزنامه‌نگار و داستان‌کوتاه‌نویس روسی (۱۸۹۲- ۱۹۶۸م) پیدا کردن و برگزیدن عنوان مناسب راکاری بس دشوار دانسته است. عنوان داستان، گذشته از جلب توجه خواننده و راهنمایی او به پیام و موضوع نهفته در داستان باید ۱- بدیع و نو باشد، ۲- تفکر برانگیز باشد، ۳- گیرا باشد، ۴- موزون باشد، ۵ - مناسب موضوع داستان باشد، ۶- پیرنگ* داستان را افشا نکند و ۷- قالبی و پیش‌پا افتاده نباشد. بی‌تردید گزینش عنوانی که دربردارندهٔ تمامی ویژگی‌های برشمرده باشد، کاری بسیار دشوار و پرزحمت و گاه ناممکن است، اما به‌هرحال، داستان‌نویس باید تا آن‌جا که می‌تواند، به منظور یافتن عنوانی مناسب برای داستان خویش تلاش کند. داستان‌نویس می‌تواند از نقل‌قول‌ها یا کلمات قصار* نیز برای گزینش عنوان داستان خویش بهره گیرد، به شرط این‌که در این جهت، بسیار موشکافانه عمل کند. عبارات مبهم و دو یا چند پهلو نیز بسیار درخور عناوین داستان‌ها هستند. عنوان داستان نیز همانند خود داستان، پیرو زمان است. به گفتهٔ یکی از منتقدان انگلیسی، امروز دیگر دورهٔ عنوان‌های رنگی - اتاق زرد، ابر ارغوانی ، کلاه بنفش ، دستکش سفید و نظایر آن - به‌سر آمده و چیزهایی دیگر جای آن‌ها راگرفته است.» بسیاری از منتقدان بر این باورند که بدترین و ضعیف‌ترین عنوان، عنوانی است که نام شخصیت اصلی داستان باشد. گزینش این نوع عنوان، ای بسا از دید نویسندهٔ داستان ،توجیه‌پذیر باشد، اما حقیقت این است که چنین عنوان‌هایی از آخرین تیرهای ترکش داستان‌نویسان هستند، به‌ویژه آن که در عرصهٔ داستان‌های کوتاه، علل و عواملی که توجیه‌کنندهٔ گزینش این نوع عناوین باشند، بسیار اندکند. در صورتی که عنوان داستان، ویژگی‌های لازم را داشته باشد، هر چه ساده‌تر و کوتاه‌تر باشد، مناسب‌تر به‌نظر می‌رسد، چراکه سادگی و کوتاهی عنوان باعث تأثیرگذاری بیشتر آن می‌شود. معمولاً عنوان داستان‌های نو از پنج واژه فراتر نمی‌رود. پژوهش‌های یکی از داستان‌نویسان انگلیسی دربارهٔ عنوان داستان که پس از بررسی حدود سیصد داستان صورت گرفته، چنین نتیجه‌ای داشته است: بیست درصد از عنوان‌ها دو واژه‌ای،چهل درصد از عنوان‌ها سه واژه‌ای، پانزده درصد از عنوان‌ها چهار واژه‌ای، دوازده درصد از عنوان‌ها، پنج واژه‌ای، شش درصد ازعنوان‌ها، شش واژه‌ای و شش درصد نیز یک واژه‌ای هستند. عنوان‌های پرسشی نیز درشمار عنوان‌های مناسب داستان هستند. گفتنی است که در داستان‌های پلیسی، واژگانی چون مرگ، قتل، پرونده و فاجعه، بر اثرگذاری عنوان داستان می‌افزایند. اغلب به داستان‌نویسان توصیه می‌کنند که، عنوان داستان را پس از پایان نگارش داستان برگزینند. البته گاهی عنوان داستان، همراه با اندیشهٔ اولیهٔ داستان به ذهن نویسنده خطور می‌کند، اما همیشه این‌گونه نیست. گاهی نیز نویسنده، عنوانی مناسب برمی‌گزیند و داستان خود را بر پایه و با توجه به آن می‌نویسد، اما بنابر تغییراتی که در روند نگارش و گسترش داستان پیش می‌آید، بهتر است که عنوان در پایان کار انتخاب شود؛ چه ،داستان‌نویس پس از فراغت از نگارش داستان می‌تواند اثر خویش را آزادانه‌تر، رهاتر و ملموس‌تر نظاره کند. به خوانندگان نیز توصیه می‌کنند که خود را بیش از اندازه گرفتار پیدا کردن مرجع عنوان داستان نکنند؛ اما اگر آن را یافتند، درمی‌یابند که این مرجع، پیوندی تأویل‌پذیر با خود داستان دارد. عنوان داستان، بسته به نوع داستان، ممکن است طنزآمیز، هجوآمیز، تحقیرآمیز،جدی، کنایی و...باشد.

منابع: فرهنگوارهٔ داستان و نمایش ،۲۰۷؛ هنر داستان‌نویسی، ۹۸-۱۰۳؛ جارویس رای.ترستن «شیوهٔ خواندن داستان‌های کوتاه»، ترجمهٔ شهراد تجزیه‌چی، ادبیات داستانی ،شمارهٔ ۴۰، تابستان ۱۳۷۵ش،

ص۸.

قاسم‌نژاد

عینیت (ei.ni.yat)، معادل اصطلاح انگلیسی objectivity ، اصطلاحی در ادبیات و نقد ادبی* که شاعر/ نویسنده با توسل به آن، بیرون و دور از اثر خویش قرار می‌گیرد و همهٔ تلاش خود را به‌کار می‌بندد، تا اثرش را به مخاطب خویش نشان دهد. عینیت در عرصه‌های گوناگون ادبی کاربرد دارد. هنگامی که داستان‌نویس بر پایهٔ عینیت، داستانی می‌آفریند،خود را خارج از داستان قرار داده، دربارهٔ کسانی غیر از خودش می‌نویسد و با این کار باعث ایجاد قابلیت منفی [تعبیری از جان کیتس، شاعر انگلیسی (۱۷۹۵-۱۸۲۱م)] و حفظ **فاصلهٔ زیبایی شناختی** می‌شود. در داستان‌های عینی، نویسنده در ظاهر، داستان را رها می‌کند تا خودِ داستان، روایتگر خودش باشد. بیشتر رمان‌های هنری جیمز، داستان‌نویس امریکایی (۱۸۴۳-۱۹۱۶م) و نیز داستان‌های رآلیستی در این زمره قرار می‌گیرند. در عرصهٔ شعر نیز می‌توان عینیت را جست. بسیاری از اشعار فیلیپ لارکین، شاعر انگلیسی (۱۹۲۲-۱۹۸۵م)، «ترانهٔ عاشقانهٔ ج.آلفرد پروفراک» سرودهٔ تی. اس. الیوت و نیز برخی از سروده‌های نیمایوشیج و مهدی اخوان ثالث، شعرهای عینی هستند که «نمایشی بودن» مهم‌ترین ویژگی آن‌ها است. از نمونه‌های شعر عینی می‌توان به پاره‌هایی از «مرغ‌آمین» و «پادشاه فتح» نیمایوشیج و «مرد و مرکب» مهدی اخوان ثالث که به ترتیب در زیر می‌آیند، اشاره کرد: «مرغ آمین را بدان نامی که او را هست می‌خوانند مردم...»□ «زآمد و رفت هزاران دست در کاران\ می‌گشاید چشم، چشم دیگر روزگاری است.\ لب می‌انگیزد به خندیدن،\ با دهان خندهٔ او انفجاری است.» □ «گفت راوی راه از آیند و روند آسود\ گردها خوابید \ روز رفت وشب فراز آمد\ گوهر آجین کبود پیرباز آمد... مرد مردان مرد\ که به خود جنبید و گرد از شانه‌ها افشاند\ چشم بردراند و طرف سبلتان جنباند... \ گفت راوی، خلوت آرام خامش بود\ می‌نجنبید آب از آب ، آنسان که برگ از برگ هیچ از هیچ.» عینیت، بر خلاف ذهنیت ، دروغ/ ناواقع را برنمی‌تابد و انکارپذیر نیست. گفتنی است که با اندکی مسامحه می‌توان دو اصطلاح **عیان** و **خبر** را که در شعر پیشینیان به‌کار رفته، معادل عینیت و ذهنیت* برشمرد (← ذهنیت). عینیت در نقد ادبی نیز کاربرد دارد. این نوع نقد (نقد عینی/ غیرشخصی) اثر ادبی را فارغ از تأثیر گوینده، شنونده وجهان پیرامونش بررسی می‌کند و هر اثر ادبی را بر پایهٔ معیارهای درونی و ویژهٔ خویش نقد می‌کند.

منابع:فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد،۹-۱۰؛ ناگه غروب کدامین ستاره ....، ۳۲۹-۳۴۳ ؛م.امید، «عینیت و ذهنیت» ، آرش ، دورهٔ یکم، شمارهٔ ۲، صص ۷۶-۹۳؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon ,663-664; *A Glossary of Literary Terms* ,Abrams, 115.

قاسم‌نژاد

غ غ

غریب، بحر ← جدید

غریب‌گردانی ← آشنایی‌زدایی

غزل (qa.zal)، در لغت به معنی عشق و عاشقی کردن، سخن گفتن با زبان و عشقبازی کردن، بازی کردن با محبوب، حکایت کردن از جوانی، ستایش و ثنای کسی، گفتگوی پسران و دختران جوان و... آمده است و در اصطلاح ادبی از قالب‌های سنتی شعر فارسی است، و شعری را گویند که مصراع* نخست آن با مصراع‌های زوج هم‌قافیه است. ترتیب قرار گرفتن قافیه*ها در غزل را این گونه می‌توان نشان داد:

ـــــــ آ	ـــــــ آ
ـــــــ ب	ـــــــ آ
ـــــــ پ	ـــــــ آ
ـــــــ ت	ـــــــ آ

شکل قرار گرفتن قافیه در غزل همانند قصیده* است. بیت نخست غزل را مطلع* و بیت پایانی آن را مقطع* می‌گویند. معمولاً شاعر تخلص* یا شهرت ادبی خود را در مقطع می‌آورد؛ مانند شیخ مصلح‌الدین شیرازی، متخلص به سعدی که تخلص خود را در بیت پایانی یکی از غزلیات خویش چنین به‌کار برده است: «گویند روی سرخ تو سعدی چه زرد کرد ـ اکسیر عشق در مِسَم آمیخت، زر شدم.» البته گاهی نیز تخلص را در یکی از بیت‌های پایانی غزل می‌آورند که در این حال بیت یا بیت‌های بعدی، تمام‌کننده و کامل‌کنندهٔ بیت پیشین است، مانند این دو بیت پایانی یکی از غزلیات خواجه شمس‌الدین محمد، متخلص به حافظ: «گرت ز نور ریاضت خبر شود حافظ ـ چو شمع خنده‌زنان ترک سر توانی کرد/ ولی تو قالب معشوق و جام می‌خواهی ـ طمع مدار که کار دگر توانی کرد.» گفتنی است که نخستین شاعری که به‌کار بردن تخلص را در غزل متداول کرد، سنایی بود و تا پیش از وی این کار در غزل الزامی نبود. بهترین بیت هر غزل را که بیش از همه مطلوب طبع خواننده/ شنوندگان قرار می‌گیرد، **بیت‌الغزل** می‌خوانند. نخستین کسی که این اصطلاح را به کاربرد، حافظ بود که از آن ترکیب «بیت‌الغزل معرفت» را ساخت و در شعر خود به کار برد: «شعر حافظ همه بیت‌الغزل معرفت است ـ آفرین بر نفس دلکش و لطف

غزل

سخنش.» شاعر در غزل اجازهٔ تکرار کلمهٔ قافیه را ندارد، مگر در صورتی که این کلمه یک بار، آن هم فقط در بیت اول قافیه شده باشد، یا این که فاصلهٔ زیادی (مثلاً پنج بیت) بین دو بیتی که یک کلمهٔ قافیه دارند، باشد. اما این قاعده تا پیش از سبک* هندی به کار بسته می‌شد و در غزل سبک هندی این تکرار کلمهٔ قافیه فراوان به چشم می‌خورد؛ چرا که اساس سبک هندی بر مضمون‌پردازی است و گاه ممکن است یک کلمهٔ قافیه (با توجه به این که کلمهٔ قافیه مهم‌ترین کلمهٔ هر بیت است) چند مضمون متفاوت را به ذهن شاعر متبادر کند و شاعر نیز همه را به کار برد. در انتخاب وزن* غزل برای شاعر محدودیتی نیست، ولی در این قالب بیشتر از وزن‌های روان استفاده می‌شود و در وزن‌های معمول شعر حماسی (معمولاً بحر* متقارب* و معمولاً سه وزن فعولن فعولن فعولن فعولن/ فعول/فعل)، دوبیتی* (مفاعیلن مفاعلین مفاعیل) و رباعی* (← شجرهٔ اخرب و اخرم) غزل موفق کم است و به همین دلیل از این وزن‌ها کمتر استفاده شده است. غزل بیشتر میان ۵ تا ۱۲ بیت دارد، ولی گه‌گاه بیش از آن و حدود ۱۵ بیت و به‌ندرت افزون بر آن نیز گفته شده است. همچنین کمتر از ۵ بیت را غزل نمی‌شمارند، ولی در دیوان* برخی از شاعران، گاه چنین شعرهایی دیده می‌شود که به احتمال قوی یا چند بیت از آن افتاده یا غزلی است که شاعر آن را ناتمام گذاشته است. دربارهٔ خاستگاه غزل فارسی نظرات گوناگون مطرح کرده‌اند. برخی برآنند که غزل فارسی ریشه در غزل عربی دارد. گروهی نیز عقیده دارند که شاعران درباری پیش از سرایش قصیده*های مدحیه، تغزل*های آن را می‌سرودند تا آن‌ها را آماده داشته باشند و در موقع لازم فقط باقی قصیده را بسرایند، ولی برخی از این تغزل‌ها به شکل قصیده درنیامد و به همان صورت باقی ماند. براگینسکی و برخی دیگر از پژوهندگان روسی عقیده دارند که خاستگاه غزل، ترانه*های عامیانه است. میرزایف بر آن است که باید میان خاستگاه غزل به معنی عام و خاص آن فرق گذاشت. خاستگاه غزل به معنی عام (که همان است که با سعدی به کمال خود رسیده) ترانه‌ها و اشعار عامیانه است و این اشعار در دربارها تحت تأثیر شعر رسمی عربی به صورت غزل درآمده‌اند. شبلی نعمانی و احمد آتش برآنند که غزل از تشبیب*/ نسیب قصاید عربی جدا شده و رفته‌رفته به شکل خاص خود درآمده است. ضمناً می‌توان احتمال داد که خاستگاه غزل، ترانه‌ها و غزل‌های قدیمی، یعنی مقطعات چند بیتی آهنگین عاشقانه باشد که تحت تأثیر تغزل عربی، رفته‌رفته بدین صورت درآمده است. به هر حال روی‌هم‌رفته در قدیم به شعری غزل می‌گفتند که جنبهٔ عشقی و ذوقی داشت و همراه موسیقی خوانده می‌شد و این نامگذاری شامل هر گونه شعری بود که آن را با موسیقی می‌خواندند. برای نمونه غزل مشهور رودکی با مطلع «بوی جوی مولیان آید همی ـ یاد یار مهربان آید همی» که خود شاعر آن را با موسیقی می‌خوانده، قصیده شمرده می‌شود، ولی در حقیقت غزلی است که رودکی در مدح* سلطان سروده و شاید بعداً بیت‌های مدحی دیگری نیز بدان افزوده است. کهن‌ترین شاعران فارسی زبان، چون ابوحفص سغدی، رودکی، فرخی، منجیک ترمذی و ابوسلیک گرگانی، خود از استادان موسیقی بوده‌اند؛ چنان‌که مقامی در موسیقی به نام ابوسلیک گرگانی است. دربارهٔ نخستین غزل فارسی سخن بسیار گفته‌اند. از محمود وراق هروی، فیروز مشرقی و حنظلهٔ بادغیسی، بیت‌های پراکنده‌ای باقی مانده است که به اسلوب غزل نزدیک است؛ اما نخستین غزل‌های فارسی به شکل و معنی مصطلح در آثار شهید بلخی و رودکی یافت می‌شود. بدین ترتیب ـ بر اساس مدارک موجود ـ غزل شهید بلخی با مطلع «مرا به جان تو سوگند و صعب سوگندی ـ که هرگز از تو نگردم نه بشنوم پندی» را باید کهن‌ترین غزل موجود فارسی دانست. در بررسی سیر تکوین قالب غزل به ناگزیر باید به این غزل پرداخت؛ چرا که موضوع این شعر قالب تازه‌ای می‌طلبید که تا آن زمان وجود نداشت. «موضوع این چکامه سوگند وفاداری به معشوق است. چنین موضوعی با اندیشه و تصویرهایی که برای پروراندن آن به‌کار رفته است، نه می‌تواند در قالب یک قطعهٔ عادی که بیش از چهار یا پنج بیت ندارد بگنجد و نه مطمئناً در رباعی. مناسب‌ترین شکلی که می‌تواند چنین موضوعی را به کمک اندیشه و تصویرهای متنوع و به هم ناپیوسته افاده کند، همانا شکلی است که در این چکامه به‌کار گرفته شده است.» پس می‌توان گفت که قالب غزل مدت کوتاهی پس از قطعه و رباعی شکل گرفته است. در دیوان رودکی نیز سه یا چهار غزل دیده می‌شود که از همه مشخص‌تر غزلی با این مطلع است: «زهی فزوده جمال تو زیب و آرا را ـ شکسته سنبل زلف تو مشک سارا را.» در بیت آخر این غزل تخلص نیز آمده است: «چو رودکی به غلامی اگر قبول کنی ـ به بندگی نپسندد هزار دارا را.» میرزایف این غزل را از رودکی نمی‌داند، ولی در نگاه نخست این غزل قدیم‌ترین غزل فارسی است که دارای تخلص است. غزل دیگری که در همان دوره (روزگار سامانی/ سدهٔ چهارم هجری) قابل

غزل

بررسی است، غزلی از ابوطاهر طیب بن محمد خسروانی با مطلع «شب وصال تو چون باد، بی‌وصال بود ـ شب فراق تو گویی هزار سال بود» است که آن را می‌توان ادامهٔ سنت غزل شهید دانست. این غزل بیشتر ویژگی‌های غزل پیشرفتهٔ قرن‌های بعدی را به شکلی ساده در خود دارد. در سیصد سال نخست شعر فارسی غزل رواج و حرکت چندانی نداشت. شاید علت این امر دربارها باشند که باعث می‌شدند شاعران برای گرفتن صله* به سرایش بپردازند و تکاپوی کسب معاش شاعران را از سرایش بر اثر جوشش فطری بازمی‌داشت. در دورهٔ غزنویان نیز این امر ادامه داشت و حتی گاهی خود پادشاهان به شعرا دستور می‌دادند که برای شاهدان و معشوقان شاه شعر عاشقانه بسرایند، چنان‌که غضایری رازی به فرمان سلطان محمود شعری در وصف ایاز می‌سرود و صلهٔ فراوانی گرفت. خود غضایری به این نکته در قصیده‌ای لامیه اشاره می‌کند و می‌گوید: «مرا دو بیت بفرمود شهریار جهان ـ بر آن صنوبر عنبرعذار مشکین خال/ دو بدره زر بفرستاد و دو هزار درم ـ به رغم حاسد و تیمار بد سگال نکال.» از این دو بیت می‌توان دریافت که در میان شعرا رقابت ـ و به تبع آن حسادت ـ برای مدح و گرفتن صله رواج داشته است. غزل این دوره بیشتر به وصف معشوق می‌پردازد و موضوعی ساده و دور از ایهام و ابهام دارد، به تغزل بسیار نزدیک است و هنوز به عنوان سیاق غنایی، رونق و رواج نیافته. شاعران این دوران برای وصف معشوق از عناصر، اصطلاحات و الفاظ مربوط به جنگ و سپاهیگری و شکار و شکارگری استفاده می‌کنند، چرا که دربار و پادشاهان بیش از هر چیز به این امور علاقه و بستگی خاطر داشته‌اند. به هر روی تا آغاز سدهٔ ششم هجری قالب غزل بسیار کم است و در دیوان شاعران تا آن دوره، جز چند مورد انگشت‌شمار، غزل یافت نمی‌شود. برای نمونه در دیوان‌های رودکی، عنصری، منوچهری و ابوالفرج رونی بیش از دو یا سه غزل به چشم نمی‌خورد. همین تعداد اندک نیز چنان‌که گفته شد با غزل اصطلاحی تفاوت دارد، یعنی زبان آن‌ها ساده و به اسلوب خراسانی نزدیک است و در آن‌ها بیشتر با مضامین و بیانی ساده از عشق زمینی و مادی سخن رفته است. گفتیم که در این دوره آنچه به جای غزل رواج داشت تغزل بود. تغزل که گاهی تشبیب و نسیب خوانده می‌شود، ابیاتی است که در ابتدای قصیده به‌کار می‌رفته تا آن را زیباتر و دلنشین‌تر کند و ممدوح رغبت بیشتری به شنیدن ابیات مدحی نشان دهد. در برخی نظرات میان تشبیب و نسیب فرق گذاشته می‌شود، چنان‌که در المعجم نیز نسیب به شعری گفته می‌شود که به طور کلی به بیان حالت‌های عاشقان و چگونگی عشقبازی عاشق و معشوق بپردازد، ولی در تشبیب، شاعر از صورت واقع و آنچه میان او و مشعوقش گذشته سخن می‌گوید. ولی به هر حال اغلب نسیب، تشبیب و تغزل را به یک معنی به‌کار برده‌اند. تغزل گاهی نیز در پایان قصیده آمده است. تفاوت‌های کلی غزل با تغزل از این قرار است: در میان ابیات تغزل پیوستگی وجود دارد و همهٔ ابیات از موضوعی واحد ـ مانند امری توصیفی یا عشقی ـ سخن می‌گویند، ولی در غزل این موضوع رعایت نمی‌شود. عدم انسجام عمودی بین بیت‌های غزل در سبک هندی به اوج خود می‌رسد، ولی در آنچه امروزه غزل نو خوانده می‌شود، دوباره رعایت می‌شود. تغزل از وصل و شادمانی سخن می‌گوید و غزل از دوری و اندوه. عشق در تغزل همواره مادی است و معشوق واقعیت اجتماعی دارد، ولی رعایت این امر در غزل الزامی نیست. معشوق تغزل زمینی و دست یافتنی است، اما معشوق غزل آسمانی و بلندمرتبه. در تغزل عاشق قهرمان، و در غزل معشوق قهرمان است. تغزل دارای سطح لفظی است، اما غزل از سطح لفظ می‌گذرد و به عمق معنا می‌رسد. پس برای دریافتن تغزل تنها دانستن معنی لغات کافی است، اما برای دانستن منظور شاعر در غزل به ورود به دنیای باطنی مفاهیم نیاز است. تغزل به موضوعات خاص وصفی می‌پردازد، ولی در غزل محدودیتی برای موضوع نیست. در مجموع تغزل بن‌مایه‌ای برون‌گرا و غزل بن‌مایه‌ای درون‌گرا دارد. از نظر تاریخی دوره‌های سامانیان و غزنویان را باید عصر تغزل خواند. در غزل (تغزل) این دوره بیشتر به وصف کلیات ملموس و طبیعت پرداخته می‌شود و تقریباً از باریک‌بینی و پرداختن به مضمون‌های جزئی و فردی خالی است. زبان در این غزل‌ها فخیم است و ظرافت‌های زبانی در آن‌ها کمتر دیده می‌شود. غزل این دوره، مانند دیگر شعرهای سبک خراسانی، لغت‌های عربی کمی دارد. در سروده‌های برخی از شاعران سبک خراسانی اشاره‌هایی به غزل دیده می‌شود، چنان‌که عنصری در ستایش غزل‌های رودکی می‌گوید: «غزل رودکی وار نیکو بود ـ غزل‌های من رودکی‌وار نیست» یا فرخی با اشاره به غزل‌های شهید بلخی می‌گوید: «ای خوشا زین پیشتر کاندر سرایم زین صفت ـ کودکان بودند سیمین سینه و زرین سلب/.../ از دلارامی و نغزی چون غزل‌های شهید ـ وز دلاویزی و خوبی چون ترانهٔ بوطلب.» برخی سنایی را نخستین کسی می‌دانند که به غزل سر و سامان و

غزل

تشخّص بخشید. در سدهٔ ششم هجری به دلیل نفوذ تصوف در افکار عمومی، تأثیرات آن و دیگر مسائل سیاسی، غزل رفته‌رفته از تغزل جدا شد و شکل مستقلی گرفت. این امر به علت پراکندگی مردم و انزوای ناخواستهٔ آنان بود. در این دوره رفته‌رفته مدح و قصیده از رونق افتاد و غزل جای آن را گرفت. چون در قصیده ممدوح لازم بود ولی غزل ممدوح لازم نداشت، عرفا و بزرگان متصوفه، بیشتر به غزل پرداختند و قصیده را به کناری نهادند. در همین زمان بود که سبک عراقی شکل گرفت و غزل در آن به اوج رسید. از این زمان غزل فارسی به سمت نگرش عرفانی حرکت کرد. موضوع‌های غزل پیچیده شد و سادگی خود را از دست داد؛ چراکه موضوعات عرفانی در ذات خود پیچیدگی دارند و از آن ناگزیرند. از طرفی هنر و ادبیات نیز خود از پدیده‌های اجتماعی به حساب می‌آیند و با بغرنج شدن مناسبات میان انسان‌ها، هنر نیز از سادگی به‌درمی‌آید و بیان احساسات ساده، جای خود را به پیچیدگی می‌دهد. به هر حال عرفان جنبشی فرهنگی و اجتماعی بود که جنبهٔ انتقادی شدید داشت و طبیعی است که توجه شاعران نقاد و آرمان‌جو را به سوی خود جلب کند. نخستین اصل صوفیان رویگردانی از همهٔ امور دنیایی بود. پس بعید نمی‌نماید که عرفان عشق احساسی را نستاید و حتی برای هر پدیدهٔ زیبایی حسی، برابرنهاده‌ای عرفانی قایل شود. همین برابرنهاده‌ها که مسلماً صورتی هنری داشت (چراکه شعر بنابر تعریفی اصلاً نامگذاری دوبارهٔ جهان است)، به همراه ارزش‌های مذهبی و پرهیزکارانهٔ این مکتب از دیگر عواملی بود که برخی از شاعران معنوی‌اندیش را جلب می‌کرد. غزل در این دوره از طبیعت‌گرایی و برون‌گرایی به درون گرایی سیر کرد. واژگان عربی در شعر این دوره وارد شد. شاعرانی چون انوری، جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی و کمال‌الدین اسماعیل که به تصوف بستگی نداشتند، غزل را در لفظ به تکامل بردند و شاعرانی که به تصوف گرایش داشتند، همچون سنایی، عطار، خاقانی و نظامی، به پیشرفت مفهوم در غزل کمک کردند. عصر کمال غزل را باید دورهٔ مغول دانست. در این دوره غزل روند پیشین خود را ادامه داد و به بالاترین حد رسید. البته نباید رواج غزل عرفانی را بدان معنا دانست که غزل تغزلی و احساسی رونق خود را از دست داد، چراکه این غزل نیز رشد می‌کرد و به حکم سرشت درونی خود و شرایطی که پذیرای آن بود راه تکامل را می‌پیمود؛ چنان‌که در سروده‌های انوری (از دورهٔ پیشین) حرکت خود را آغاز کرد و در عصر مغول با سعدی به تحولی بنیادین و کمال رسید. مولوی نیز غزل عارفانه را به اوج رسانید و حافظ با امتزاج غزل عاشقانه و عارفانه عالی‌ترین شکل غزل را عرضه کرد. حافظ خصیصه‌ای به غزل بخشید که آن را، در ساخت و صورت متحول کرد. او برخلاف غزل‌سرایان پیشین (از آغاز تاریخ غزل تا روزگار خودش) اتحاد معنایی و یکپارچگی مضمونی را از غزل گرفت. در غزل حافظ گاه هر بیت و گه‌گاه هر دو سه بیت ساز یک مضمون یا معنی مستقل و گاه متفاوت با دیگر ابیات را می‌زنند. فارسی‌گویان پاکستان به این ویژگی شعر حافظ «پاشان» (از پاشیدن) می‌گویند که با آن بسیار همخوانی و مناسبت دارد. در حبیب‌السیر دربارهٔ پاشانی شعر حافظ سندی تاریخی بدین‌گونه ذکر شده است: «... روزی شاه شجاع به زبان اعتراض خواجه را مخاطب ساخته گفت: ابیات هیچ‌یک از غزلیات شما، از مطلع تا مقطع، بر یک منوال واقع نشده، بلکه از هر غزلی سه چهار بیت در تعریف شراب است و دو سه بیت در تصوف و یک دو بیت در صفت محبوب و تلوّن در یک غزل خلاف طریقهٔ بلغا است. خواجه گفت: آنچه بر زبانِ مبارک شاه می‌گذرد عین صدق است و محض صواب است. اما مع‌ذالک، شعر حافظ در اطراف آفاق، اشتهار تمام یافته و نظم حریفان دیگر، پای از دروازهٔ شیراز بیرون نمی‌نهند...» البته این شیوهٔ حافظ پس از وی رواج یافت و در سبک هندی به اوج خود رسید. برخی ادب‌پژوهان علت این ویژگی شعر حافظ را انس و الفت بسیار وی با قرآن می‌دانند و برآنند که حافظ «این شیوه را از قرآن اتخاذ کرده است». در این دوره غزلسرایان دیگری چون خواجوی کرمانی، سلمان ساوجی، اوحدی مراغه‌ای و امیر خسرو دهلوی نیز غزل‌هایی نیکو پدید آوردند. گفتنی است که چون در میان اهل تصوف سپاهیگری جایی نداشت، اوصافی که به این مقوله مربوط می‌شد ـ و در شعر سبک خراسانی به وفور یافت می‌شد ـ از شعر رخت بربست. در غزل عارفانه شاعر برای وصف معشوق حقیقی از اصطلاحاتی استفاده می‌کرد که در غزل عاشقانه هم به‌کار می‌رفت، اما مراد از به‌کارگیری الفاظی چون زلف، لب، خال و مانند آن‌ها، معنی مجازی‌شان نزد عارفان بود. برخی نیز در همان دوره و پس از آن ـ تا امروز ـ کوشیده‌اند تا این اصطلاحات را معنی کنند. در دورهٔ تیموریان، که تا اوایل سدهٔ دهم هجری دوام داشت، غزل رشد چندانی نداشت و مهم‌ترین چهرهٔ غزل در این دوره جامی بود. در غزل‌های عاشقانهٔ این دوره نشان دادن عجز و زبونی عاشق بیش از حد بود و عاشق هرگونه

غزل

اهانت و جفایی را از معشوق به خود روا می‌دانست و گاه خود را تا حد حیوانات نزد معشوق پایین می‌آورد. دو سدهٔ دهم و یازدهم هجری حد فاصل میان سبک عراقی و سبک هندی بود. در این عصر، غزل بابافغانی آغاز دگرگونی دیگری در غزلسرایی بود و به تأثیر از او جریان شعری متمایزی به نام مکتب وقوع پیدا شد که به واقعیت‌گویی توجه داشت و در آن رابطه‌های عاشقانه واقعیت‌پذیر بود. از شاعران غزل‌سرای این شیوه لسانی شیرازی، وحشی بافقی، شرف‌جهان قزوینی و محتشم کاشانی بودند. پس از وقوع، جریانی پیدا شد که به واسوخت آوازه یافت و در آن برخلاف گذشته، عاشق به معشوق اعتراض می‌کند و به عکس سنت شعری غزل، از معشوق روی برمی‌تابد، ناز او را نمی‌خرد و به سراغ معشوق دیگری می‌رود. نخستین کسی که مشخصاً به این شیوه غزل گفت، وحشی بافقی بود. در عصر صفوی به دلیل پافشاری حکومت در ترویج مذهب شیعه، از یک سو مدیحه‌سرایی درباری از سکه افتاد و از سوی دیگر حکومت با آموزه‌های سنتی و عرفانی در تضاد افتاد و به شعر عاشقانهٔ زمینی هم توجهی نمی‌ورزیدند. چون در این زمان گروهی از شاعران به امید راهیابی به دربارهای هند به آن کشور کوچیدند، شیوه‌ای که پدید آمد سبک هندی نام گرفت. شاعران در این دوره به مضامین تازه‌ای روی آوردند و شعر، رفته‌رفته به میان مردم رفت و به زبان عامه نزدیک‌تر شد، چنان‌که بسیاری از شاعران این دوره از کسبه و پیشه‌وران بودند و این امر در مضمون‌های به‌کار رفته و حتی تخلص‌های ایشان پدیدار است. در این روزگار رواج قالب غزل بیش از هر دوره‌ای بود به‌گونه‌ای که در دیوان بعضی از شاعران آن زمان فقط غزل دیده می‌شود. آنچه در غزل این دوره مهم و درخورتوجه است، آوردن اندیشه‌های عالی حکمی و عرفانی در قالب مضمون‌های تازه است. استقبال مردم از این‌گونه غزل‌ها و مضمون‌ها چنان بود که برخی از آن‌ها مانند مَثَل* در میان مردم رواج یافت. این اندیشه‌های پیچیده در شعر سبک هندی معمولاً مبنای اخلاقی و اجتماعی داشت. مضمون‌پردازی، باریک‌بینی، نزدیکی به زبان عامه، عدم پیوستگی ابیات در طول غزل و استفاده از پیش مصراع و مصراع برجسته، به‌کارگیری ارسال‌المثل و اسلوب معادله، و تکرار قافیه از مهم‌ترین مشخصه‌های غزل سبک هندی است. عدم پیوستگی ابیات در سبک هندی خصیصه‌ای است که در شعر حافظ پدیدار شد و در این دوره به اوج خود رسید. بزرگ‌ترین غزلسرایان این دوره صائب تبریزی، بیدل دهلوی، کلیم کاشانی و عرفی شیرازی بودند. در دورهٔ افشاریه و زندیه نیز شاعرانی به غزل‌سرایی می‌پرداختند و نام‌آورترین شاعر دورهٔ افشاریه طبیب اصفهانی بود. در دورهٔ قاجاریه گروهی بر این باور بودند که سبک هندی به تخریب شعر فارسی پرداخته است؛ به همین دلیل شاعران این دوره تصمیم گرفتند که از شاعران گذشته تقلید کنند و به همین دلیل بود که این جریان را سبک بازگشت نامیدند و به‌سبب همین تقلید بود که در این دوره غزل‌های برجسته‌ای پدید نیامد. غزلسرایانی چون فروغی بسطامی و وصال شیرازی از نام‌آوران آن زمان بودند. در دورهٔ مشروطه به سبب توجه شاعران به رویدادهای اجتماع و حضور قاطع مردم در شعر آنان، کمتر به غزل توجه می‌شد و غزل‌های محدود آن دوره نیز کاربرد و رنگ و بویی اجتماعی و سیاسی داشت. در دورهٔ پهلوی نیز غزل به دو شاخه تقسیم شد: شاخهٔ کهن‌گرا که با شاعرانی چون شهریار، رهی معیری و عماد خراسانی معرفی می‌شد و شاخهٔ نوگرا که سرانجام به غزل نو رسید. در غزل نو ارتباط عمودی ابیات زیاد است و شاعر از عناصر ملموس بیشتر حرف می‌زند. غزل نو درواقع شعرنویی است که در قالب غزل سروده می‌شود و در آن هیچ محدودیتی برای به‌کارگیری واژگان نیست. غزل نو سرشار از تصویر است. ابتدای غزل نو را باید در آثار منوچهر نیستانی، سیمین بهبهانی، محمدرضا شفیعی کدکنی، حسین منزوی و یکی دو غزل از فروغ فرخزاد جست. البته هوشنگ ابتهاج(ه.ا.سایه) نیز در این گروه جای داشت، ولی بعداً حرکت کندتری پیدا کرد و خود نمایندهٔ شاخهٔ غزل نو و غزل کهن‌گرا شد که عناصر هر دو حرکت را در کنار هم به‌کار می‌بست. بعد از انقلاب اسلامی نیز حرکت غزل ادامه داشت، و غزل نو هواداران بیشتری یافت. از شاعرانی که بعد از انقلاب اسلامی به سرودن غزل نو و نوآوری‌های درخور یادآوری دست زدند می‌توان از قیصر امین پور، حسن حسینی، ساعد باقری و سهیل محمودی نام برد. به هر حال غزل افزون بر نام قالب، نام موضوع شعر نیز هست و فقط به شکل ظاهری شعر گفته نمی‌شود. در میان شاعران نوپرداز نیز کسانی هستند که برخی از شعرهای نیمایی یا سپیدشان در ردیف غزل قرار می‌گیرد؛ شعرهای این‌گونه را گاهی غزلواره می‌نامند. به‌طورکلی موضوع غزل جنبهٔ تأملی دارد و در آن بیشتر به عنصر وصفی توجه می‌شود تا جنبهٔ توضیحی و موضوع مرکزی غزل فارسی احساس و دریافت شاعرانه از جمال و کمال است. غزل شناسنامهٔ شعر و ذوق پارسی‌زبانان در

هر دوره است. با این‌که در غزل بیشتر به مسائل عاشقانه پرداخته شده است، غزل درواقع آینهٔ اوضاع سیاسی و اجتماعی هر دوره در ایران است. در میان گونه‌های شعر غنایی اروپایی، سونات به‌خاطر شکل و مضمون آن تا حدودی به غزل فارسی شباهت دارد. در تاریخ غزل فارسی علاوه بر گونه‌های موضوعی که گفته شده، گونه‌ای از غزل وجود دارد که باید آن را غزل سیاسی خواند. در این‌گونه غزل، صراحت کلام بیش از حد است و تنها به سبب شکل ظاهری غزل خوانده می‌شود نه به دلیل موضوع و مضمون. این شیوه در میان قدما چندان معمول نبوده و بیشتر متأخران به آن پرداخته‌اند. فرخی یزدی، ابوالقاسم لاهوتی و عارف قزوینی از کسانی هستند که غزل‌هایی این گونه دارند. غزل گاهی در عرصهٔ تفنن شاعران قرار گرفته و ایشان برای نوآوری دست به تغییراتی در شکل آن زده‌اند. مثلاً گاهی شاعر در وزن‌های دوری سه‌پارهٔ اول را به طریق مسمط، مصرّع می‌آورد و پارهٔ آخر را به طریق ترجیع در پایان هر بیت تکرار می‌کرد: «ای سرو بالا ای سهی، کز صورت جان آگهی ـ وز هر که در عالم بهی، ما نیز هم بد نیستیم/ گفتی به رنگ من گلی، هرگز نبیند بلبلی ـ آری نکو گفتی ولی، ما نیز هم بد نیستیم.» (سعدی) همان‌گونه که مشاهده می‌شود، در این‌گونه غزل‌ها قافیه‌ها صورت درستی ندارد؛ این‌گونه غزل‌ها در دیوان شمس بیشتر از دیگران یافت می‌شود. گاهی نیز شاعر همهٔ غزل را مصرع می‌سراید: «صبر کن ای دل که صبر، سیرت اهل صفاست ـ چارهٔ عشق احتمال، شرط محبت وفاست/ مالک رد و قبول، هرچه کند پادشاست ـ گر بزند حاکم است، ور بنوازد رواست/...» سنایی نیز غزلی به شیوهٔ مثمن مسجع با ابیات چهار لختی دارد که هفت پارهٔ اول از هر دو بیت در حروف قافیه اتفاق دارد و پاره‌های آخر نیز برای خود قافیهٔ جداگانه و یکسانی دارند: «المستغاث ای ساربان، چون کار من آمد به جان ـ تعجیل کم کن یک زمان، در رفتن آن دلستان/ نور دل و شمع بیان، ماه کُتُن و سرو روان ـ از من جدا شد ناگهان، بر من جهان شد چون قفس/ ای چون فلک با من به کین، بی‌مهر و رحم و شرم و دین ـ آزار من کمتر گزین، آخر مکن با من چنین/ عالم به عشق اندر مبین، تا مر تو را گردد یقین ـ کاندر همه روی زمین، مسکین‌تر از من نیست کس/...» در دیوان سعدی نیز غزلی به شیوهٔ مسمط مربع دیده می‌شود که بر همین سبیل است.

منابع: آفاق غزل فارسی، ۸۱ ـ ۹۶، ۱۳۸-۱۷۸؛ انواع ادبی، شمیسا، ۳۲۱ ـ ۳۳۰؛ انواع شعر فارسی، ۵۶۴-۶۲۴؛ بدایع‌الافکار، چاپ کزازی، ۷۱؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۳۶۷/۱؛ ۳۲۰/۳ ـ ۳۲۳؛ ۱۸۷/۴-۱۸۹؛ ۶۰۳/۵ ـ ۶۰۴؛ تحول شعر فارسی، ۲۰۲ ـ ۴۰۰؛ تکوین غزل و نقش سعدی، ۱۰-۶۴؛ حافظ، خرمشاهی، ۱۱۴-۱۲۳؛ حدایق‌السحر، ۸۵؛ درهٔ نجفی، ۹۷؛ ذهن و زبان حافظ، ۵ ـ ۲۵؛ رودکی و انکشاف غزل، ۵ ـ ۷؛ زیب سخن، ۱۰۷/۱ ـ ۱۱۰، ۱۲۰ ـ ۱۲۲؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۸۷-۸۹؛ سبک‌شناسی شعر،شمیسا، در صفحات فراوان؛ سیر غزل در شعر فارسی،در صفحات فراوان؛ شعرالعجم، ۷۱/۵ ـ ۱۰۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی،۸۱۷/۲ ـ ۸۲۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۲۴-۱۲۵؛ المعجم، ۴۱۵؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۸۸-۱۹۰؛ جلال‌الدین همایی، «غزل و تحول اصطلاحی آن در قدیم و جدید»، یغما، سال ۱۲، شمارهٔ ۲، صص ۷۷-۸۳.

شکیبا

غزل روستایی ← شعر روستایی

غضب (qazb)، در لغت به معنی خاشاک در چشم رفتن و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف*های عروضی است. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت پذیرد، اغضب* گویند؛ بدین صورت که «م» از مفاعلتن بیفتد و به جای «فاعلتنِ» باقی‌مانده، مفتعلن بگذارند. غضب را عضب هم گفته‌اند.

منابع: درهٔ نجفی، ۳۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۱۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۸۲۲/۲؛ مختصر بابری،a4؛ نفایس‌الفنون، ۱۹۷.

صدرنیا

غلو ((qo.lov[v])، در لغت به معنی گزافه و در اصطلاح قافیه آن است که حرف روی* جایی ساکن و جای دیگر متحرک بیاید: «دبیر خردمند بنوشت خوب ـ پدید آورید اندرون زشت و خوب.»□ «صلاح کار کجا و من خراب کجا ـ ببین تفاوت ره از کجاست تا به کجا.» از نظر آوایی، تفاوت در این است که در مصراع دوم، پس از حرف روی، یک مصوت کوتاه آمده است؛ در حالی که این مصوت پس از حرف روی در مصراع اول به‌کار نرفته است. غلو را از عیوب قافیه دانسته‌اند.(← قافیه، عیوب)

منابع: آشنایی با عروض و قافیه، ۱۰۹؛ حدائق‌البلاغه، ۱۲۲ ـ ۱۲۳؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۶۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۸۲۳/۱؛

لغت‌نامه، زیر «غلو».

غلو (دربدیع) ← مبالغه

صفوی

غنیمت شمردن دم ← دم غنیمتی

ف ف

فابل (fābl)/افسانهٔ تمثیلی، واژه‌ای فرانسوی از ریشهٔ لاتینی fabula به معنی داستان و روایت، داستان منثور یا منظوم کوتاه و لطیفه‌واری که پیام یا پندی اخلاقی دربرداشته باشد. فابل ریشه در ادبیات عامیانه* دارد و بنیادی‌ترین عنصر آن، نماد* است. اصولاً هر نوع داستان* باورنکردنی یا داستانی که پدیده‌های عجیب و غیرواقعی را واقعی نشان دهد، یا داستانی دربارهٔ کسی یا چیزی که بنا به ویژگی‌هایی مثل سایر شده باشد، فابل است. قصص‌الحیوانات، فابل حیوانی یا قصه و حماسهٔ حیوانات، از پرآوازه‌ترین انواع فابل است. نخستین فابل‌ها را باید در سرودهای افسانه‌ای ودا جست؛ چه، در بیشتر افسانه‌ها و حکایت‌های ودا، جانوران همچون آدمیان سخن می‌گویند و رفتار می‌کنند. پیشینهٔ فابل‌نویسی در ادبیات غرب به روزگار ازوپ، فابل‌نویس یونانی(ح ۶۲۰ ـ ۵۶۰ق‌م) می‌رسد. احوال ازوپ چندان شناخته نیست و خاستگاه فابل‌های او ـ که شمار آن‌ها حداکثر به دویست می‌رسد ـ نیز به‌درستی دانسته نیست، اما به احتمال فراوان از برخی حکایت‌های کتب مذهبی هندیان و نیز منابع سانسکریت الهام گرفته است. پس از ازوپ باید از هوراس، شاعر رومی (۶۵ـ ۸ق‌م) یاد کرد که پیرو ازوپ بود و فابل‌هایی دل‌انگیز از خود به یادگار گذارد. از پلوتارک، زندگینامه‌نویس یونانی (ح۴۶ـح ۱۲۰م) و لوکیانوس، هجونویس یونانی (ح۱۲۰ـح ۱۸۰م) نیز فابل‌هایی در دست است. چندی بعد در سدهٔ دهم میلادی، افسانه‌های تمثیلی فدروس، فابل‌نویس رومی (اوایل سدهٔ یکم میلادی) به نام رومولوس به فرانسوی ترجمه شدند و آوازهٔ فراوان یافتند، چندان که تا سدهٔ هفدهم میلادی شناخته و پرآوازه بودند. گفتنی است که فدروس از پیروان برجستهٔ ازوپ در سدهٔ یکم میلادی بود. کاربرد فابل در اروپای سده‌های میانه، همچون گونه‌های دیگر تمثیل*، بسیار گسترش یافت، چندان که مجموعهٔ فابل‌های ارزشمندی به قلم ماری دوفرانس، بانوی فابل‌نویس فرانسوی، در سدهٔ دوازدهم میلادی پدید آمد. این مجموعه، همچون دیگر مجموعهٔ فابل‌های آن سال‌ها، صورت تکوین‌یافتهٔ قصص‌الحیوانات بود. مشهورترین مجموعهٔ فابل آن دوره، داستان‌های به هم پیوسته‌ای به نام رومن دورینارت است. نام این مجموعه برگرفته از نام روباهی است که قهرمان این فابل‌ها و نماد آدمی هوشیار، ماهر و مکار است. برجسته‌ترین فابل‌نویس دورهٔ رنسانس ، ادموند اسپنسر، شاعر انگلیسی(ح ۱۵۵۲ـ ۱۵۹۹م) است. قصه‌های مادر هابرد (۱۵۹۱م) مجموعه‌ای از

فابل‌های اسپنسر است که به شیوهٔ فابل‌های سده‌های پیشین پدید آمده است. در همین دوره ، جان درایدن، شاعر انگلیسی (۱۶۳۱- ۱۷۰۰م) با بهره‌گیری از تمثیل‌های حیوانی در مناظره‌های جدی مذهبی، در ۱۶۸۷م فابل‌های حیوانی را زنده کرد. با این همه، سرآمد فابل‌نویسان غربی، بی‌تردید ژان دو لافونتن، شاعر و فابل‌نویس فرانسوی (۱۶۲۱- ۱۶۹۵م) است که نخستین مجموعهٔ فابل‌هایش در ۱۶۶۸م به چاپ رسید. وی در مجموعهٔ فابل‌هایی که در ۲۵ سال گرد آورد، از طرح و شیوهٔ ازوپ و مضامینی چون هجو دربار، دیوان‌سالاری، کلیسا، بورژوازی و تمام مسائل و مشکلات زندگی بشری بهره جسته است. همهٔ فابل‌های لافونتن ، ازجمله زاغک و روباه، و گرگ و بره تابلویی بزرگ از تجربه‌های انسان هستند. فابل‌های لافونتن به گفتهٔ خودش ریشه در پنچه‌تنترا دارند؛ البته وی از ترجمهٔ کامل همایون‌نامه که روایت ترکی انوارسهیلی، نوشتهٔ ملاحسین واعظ کاشفی (-۹۱۰ق) است، نیز بهره گرفته است. کتاب دیگری که ای‌بسا لافونتن از آن در خلق فابل‌های خویش سود جسته، فلسفهٔ افسانه‌وار نوشتهٔ پیر دو لاریوه، نویسندهٔ فرانسوی (۱۵۶۰-۱۶۱۹م) است که بیشتر به طنز و شیوهٔ نگارش آن توجه داشته است. لافونتن در پیشگفتار دفتردوم کتاب خود می‌گوید: «...بخش مهمی از حکایت‌های این دفتر را مدیون پیل‌پای حکیم هندی هستم... هندوان را عقیده بر آن است که او بسیار پیشتر از ازوپ، حکیم یونانی، بوده و سبک و روشی کاملاً نو و متفاوت دارد؛ مگر آن‌که ازوپ، خود، نام مستعاری باشد از حکیم معروف مشرق زمین، یعنی لقمان.» لافونتن، فابل‌های فدروس را نیز دیده و برخی از آن‌ها را به شعر برگردانده است. گزیدهٔ فابل‌های لافونتن در دوازده جلد (۱۶۶۸، ۱۶۷۸- ۱۶۷۹، ۱۶۹۴م) منتشر شد و پیروان فراوان پیدا کرد. اصولاً بیشتر فابل‌های سده‌های سوم تا شانزدهم میلادی، ترجمه‌های منثور و منظومی از داستان‌های هندی بیدپای بودند. گفتنی است که فابل‌های هندی برخلاف فابل‌های غربی، منظوم هستند. از آن‌جا که فابل‌ها یا حکایت‌های هندی، پیام یا پندی اخلاقی دربردارند، هندیان کتاب پنچه‌تنترا و گزیدهٔ آن ، هیتوپدیشه را ینتی- شاستره می‌خوانند که به معنای دستورهای سیاسی و اخلاقی یا اصول رفتاری و حکومتی است. نقل شفاهی و سینه به سینهٔ فابل در هندوستان به سدهٔ پنجم قبل از میلاد می‌رسد و تأثیر آن در ادبیات فارسی را می‌توان با نگاهی به ترجمهٔ بخشی از پنچه‌تنترا به فارسی - با نام کلیله و دمنه - که در سدهٔ ششم هجری صورت گرفته ، یافت. البته افسانهٔ منظوم درخت آسوریک که شرح مناظرهٔ یک درخت و یک بز به زبان پهلوی است، افسانه‌ای تمثیلی است که سال‌ها پیش از پیدایی کلیله و دمنه وجود داشته و در شمار نخستین فابل‌های ایرانی است. از زمان ترجمهٔ پنچه‌تنترا به فارسی تاکنون، فابل‌های بسیاری به فارسی نوشته یا گردآوری شده که از آن شمارند مرزبان‌نامهٔ مرزبان بن رستم بن شروین (-۳۰۲ق) که به زبان طبری نوشته شده و در اوایل سدهٔ هفتم هجری به همت سعدالدین وراوینی به فارسی ترجمه شده ، حدیقةالحقیقهٔ سنایی غزنوی (-ح ۵۴۵ق)، برخی حکایت‌های بوستان (۶۵۵ق) و گلستان (۶۵۶ق) سعدی (-۶۹۱/۶۹۴ق) و مثنوی مولوی (-۶۷۲ق) و قطعهٔ «روباه و کلاغ» از ایرج میرزا (۱۲۹۱- ۱۳۴۴ق) . مشخصهٔ این فابل‌ها آن است که راوی* یا یکی از قهرمانان در پایان داستان، پیامی اخلاقی را که هدف داستان است، در یکی دو جملهٔ کوتاه و پرمعنی که شبیه به ارسال‌المثل* است ، باز می‌گوید. مثلاً مقطع حکایت «شیر و روباه شل» در بوستان سعدی چنین است: «برو شیر درنده باش ای دغل - مینداز خود را چو روباه شل» یا حکایت «طوطی و بازرگان» در مثنوی مولوی این گونه پایان می‌گیرد:« معنی مردن ز طوطی بُد نیاز - در نیاز و فقر خود را مرده‌ساز.» البته بسیار اتفاق می‌افتد که قهرمانان فابل‌ها عبارات مثلی پرمعنا در لابه‌لای حرف‌ها و حکایت‌ها می‌گویند؛ ازهمین‌رو، بیشتر فابل‌ها و داستان‌های تمثیلی و نمادین، آکنده از گفته‌های پرمغز و زیبا هستند که در یاد خوانندگانشان می‌مانند. به طور کلی، فابل و فابل‌نویسی بخشی از ادبیات کاربردی است که بُعد آموزشی آن بر دیگر ابعاد می‌چربد. البته برخی از نویسندگان و شاعران از فابل برای بیان نابسامانی‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعهٔ خویش نیز بهره گرفته‌اند که نام‌آورترین آن‌ها در ادبیات فارسی، عبید زاکانی (-ح ۷۷۲ق) با موش و گربه است. از میان کسانی که در ادبیات غرب، چنین فابل‌هایی آفریدند، چهره‌های زیر مشهورترند: ایوان آندریوویچ کریلوف، شاعر و فابل‌نویس روسی(۱۷۶۸- ۱۸۴۴م)، سالتیکوف شچدرین، هجونویس روسی (۱۸۲۶- ۱۸۸۹م) با قصه برای بزرگسالان ، آلکسی میخاییلوویچ رمیزوف، فابل‌نویس روسی (۱۸۷۷-۱۹۵۷م) با قصه‌های آسیکا، سلطان بوزینگان و سرانجام،جورج اورول، نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۰۳-۱۹۵۰م) با قلعهٔ حیوانات. از سدهٔ نوزدهم میلادی و با شکوفایی ادبیات کودکان و نوجوانان*، بسیاری از نویسندگان و

فابل‌نویسان به آفرینش قصه‌هایی برای این گروه پرداختند که از آن شمارند: لوئیس کارول، نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۳۲-۱۸۹۸م) با آلیس در سرزمین عجایب (۱۸۶۵م)، هانس کریستیان آندرسن، داستان‌نویس دانمارکی (۱۸۰۵- ۱۸۷۵م) با جوجه‌اردک زشت، رادیارد کیپلینگ، شاعر و نویسندهٔ بریتانیایی (۱۸۶۵- ۱۹۳۶م) با کتاب جنگل (۱۸۹۴م) و آنتوان دو سنت اگزوپری، نویسندهٔ فرانسوی (۱۹۰۰- ۱۹۴۴م) با شازده کوچولو (۱۹۴۳م). در ایران نیز برخی از نویسندگان، بخشی از فعالیت‌های خود را به نگارش فابل برای کودکان و نوجوانان اختصاص دادند که از آن میان، صمدبهرنگی با ماهی سیاه کوچولو و اولدوز و کلاغها، جلال آل‌احمد با سرگذشت کندوها، نادر ابراهیمی با «خانوادهٔ بزرگ»، «دشنام» و «کبوتر چاهی به خانه‌ات برگرد»، و احمد شاملو با خروس زدی، پیرهن پری پرآوازه‌تر از دیگران هستند.

منابع: ادبیات داستانی، ۳۲-۳۳؛ انواع ادبی، شمیسا، ۲۸۸-۲۸۹؛ تاریخ تمدن، ۶۵۲/۲-۶۵۳؛ دایرةالمعارف اسلام، ۳۷۲/۳- ۳۷۳؛ دربارهٔ کلیله و دمنه، ۲۳۱؛ رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی، ۱۳۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۳؛ فرهنگوارهٔ داستان و نمایش، ۲۱۱؛ لغت‌نامه، زیر «لقمان»؛ اکبر اصغری تبریزی، «ژان دو لافونتن»، سیمرغ، دورهٔ جدید، سال دوم، شمارهٔ یکم و دوم، تابستان و پاییز ۱۳۷۴ش، صص ۱۲۷-۱۳۱؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 256-257; *Britannica*,4/648; 23/102;24/716; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick ,80; *The Reader's Encyclopedia*,320.

عطاری ـ جاهد

فاجعه (fā.je.e)/ فرجام/ catastrophe، بازگشایی آخرین پیچیدگی پیرنگ*/ plot، در ساختار نمایش‌های کلاسیک است که با به فرجام رساندن و نمایاندن نتیجهٔ منطقی رویدادها و کشمکش*هایی که در جریان عمل فرود یا گره‌گشایی* رخ نموده‌اند، عمل نمایشی/کنش* را به پایان می‌رساند. در گذشته فاجعه/ فرجام را یکی از بخش‌های چهارگانهٔ عمل نمایشی می‌دانستند که پس از پیش‌درآمد/ protasis، پی‌آمد/ epitasis و اوج/ catastasis جای داشت. گروهی تنها، عمل پایانی تراژدی‌ها و آخرین حادثهٔ مصیبت‌بار آن‌ها را به فرجام تعبیر می‌کنند، چنان‌که گوستاو فرایتاگ، منتقد و نمایشنامه‌نویس آلمانی (۱۸۱۶- ۱۸۹۵م) بخش پایانی عمل نمایشی در هرَمش را ـ که نشانگر ساختار پیشنهادی او برای یک نمایشنامهٔ پنج‌پرده‌ای بود ـ فرجام نامید و کامل شدن تباهی شخصیت محوری نمایش را کارکرد آن برشمرد. اما گروهی دیگر هر پایان مصیبت‌بار یا شادی‌آفرین عمل نمایشی را فاجعه/ فرجام می‌نامند. گروهی نیز در کنار رویداد پایانی آخرین صحنهٔ هر نمایش، از رویدادهای پایانی هر صحنه و هر پردهٔ آن هم با این اصطلاح یاد می‌کنند. در پاره‌ای موارد اصطلاح‌های عمل فرود، گره‌گشایی و فاجعه را در یک مفهوم و به جای یکدیگر به‌کار برده‌اند، اما هریک مفهوم و کارکردی جداگانه دارند. مرحلهٔ گره‌گشایی در نمایش، رویدادهایی را که پس از نقطهٔ اوج* روی می‌دهند، دربرمی‌گیرد و کشمکش‌های این بخش از نمایش را به سوی نتیجهٔ نهایی پیش می‌برد و روند شکل‌گیری سرنوشت شخصیت اصلی را می‌نمایاند. حال آن‌که فرجام نتیجهٔ تمام رویدادها و کشمکش‌های مرحلهٔ گره‌گشایی یک نمایش و نقطهٔ پایان آن‌هاست که سرنوشت نهایی شخصیت* اصلی را می‌نمایاند. گره‌گشایی مفهوم و پاسخ پرسش‌ها و گره‌های طرح شده در مرحلهٔ گره‌افکنی* را روشن می‌کند و نقطهٔ پایان تعلیق* است، حال آن‌که فرجام کشمکش‌ها را به پایان می‌رساند.

منابع: راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ۳۳۵؛ شناخت عوامل نمایش، ۲۳۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۲۲؛ کتاب نمایش، ۱۳۸/۱- ۱۴۰، ۱۹۹؛ ۳۸۵/۲- ۳۸۶؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 105; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley,39;*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick, 32; *The Reader's Encyclopedia*,166,251.

م.اسماعیل‌پور

فارس (fārs)/farce/، شکلی از کمدی* سبُک که با شخصیت*ها، رویدادها و موقعیت‌هایی اغراق‌آمیز و با تأکید بر اداها و لطیفه*های نمایشی، بدون تکیه بر ذهن و آگاهی تماشاگر، تنها به دنبال خنداندن مخاطبان و تماشاگران خود است. این شکل را لوده‌بازی هم نامیده‌اند. گروهی واژهٔ فارس را از ریشهٔ لاتینی farcire به معنی انباشتن می‌دانند. این واژه به بالشتکی که بازیگران لودهٔ نمایش‌های کهن برای برآمده کردن شکم خود به کار می‌بردند، اشاره می‌کرد. واژهٔ فارس در معنای نمایش کوتاه لوده‌بازی نخستین بار در فرانسهٔ قرون وسطی به‌کار رفت. امروزه فارس نمایش بلند خنده‌آوری است که ویژگی‌های زیر را برای

فارس

آن می‌توان برشمرد: ۱ـ کم‌مایگی ادبی. ۲ـ وجود شخصیت‌هایی یک بعدی و سبک‌مغز که ضعف‌های اخلاقی و نادانی آنان سبب خندهٔ تماشاگر است و اغلب به صورت شخصیتی قالبی در فارس‌های هر ناحیه تکرار می‌شوند. ۳ـ داشتن طرحی غیرمنطقی با رویدادهای غیرواقعی و گاه ناممکن که عنصر تصادف در پیشبرد داستان آن نقشی تعیین‌کننده دارد، و در بیشتر موارد سوءتفاهم‌ها، هویت‌های عوضی و نزاع‌های خانوادگی، موقعیت‌های خنده‌آفرین آن را شکل می‌دهند. در فارس‌ها طرح‌های اصلی شناخته‌ای اغلب تکرار می‌شوند. ۴ـ برخورداری از شوخی‌های پرشمار و تند، نیرنگ‌بازیِ میان شخصیت‌ها،دلقک‌بازی و حرکات کمیک و خشن بازیگران و شوخی‌های بدنی چون کتک‌کاری و زد و خوردهای افراطی، کیک‌پرانی به صورت یکدیگر، بدمستی شخصیت‌ها ، استفاده از ترکهٔ دوسر/slap stick که بعدها در انگلیس دسته‌ای از کمدی‌ها ـ کمدی‌بکوب‌بکوب/ اسلپ استیک که عناصر مشترک بسیاری با فارس داشتند ـ نام خود را از آن گرفتند، و برخورداری از هر آن چه بتواند موقعیتی اغراق‌آمیزتر، نامنتظرتر و خنده‌آفرین‌تر بیافریند. فارس‌ها را بیش از هر نوع کمدی دیگر به کمدی موقعیت نزدیک دانسته‌اند. در پاره‌ای موارد فارس، گونه‌ای دهن‌کجی است به ارزش‌ها و موقعیت‌های آزاردهنده‌ای که جز به زبان کنایه نمی‌توان از آن‌ها سخن گفت. این شکل کمدی بی‌آن که هدف اصلاح اجتماعی را دنبال کند با نمایش پریشانی و هرج‌ومرج و به‌کارگیری شیوه‌ای تندوخشن، افزون بر آن که چنین موقعیت‌هایی را می‌نمایاند با هجو آن‌ها بزرگی و وحشت حاصل از آن‌ها را نیز درهم می‌شکند. میموس‌های سنتی پیش از مسیحیت را مانند آنچه «جامعهٔ مردان» در جشن‌ها و کارناوال‌ها اجرا می‌کردند و در آن به کمک ماسک‌های سنتی و بازی‌های تند و اغراق‌آمیز پانتومیمشان، شیاطین ، سپاه وحوش و ارواح مردگان را نمایش می‌دادند، ریشهٔ فارس دانسته‌اند. پیشینهٔ اجرای لوده‌بازی در یونان به سدهٔ پنجم پیش از میلاد می‌رسد که تأثیر شیوهٔ ساده و شاد آن را در آثار کمدی‌نویسان شاخص یونان باستان چون آریستوفانس (۴۴۵ـ ۳۸۵ق‌م) می‌توان دید. کمدی‌های کهن رومی نیز از لوده‌بازی‌های یونانی تأثیر گرفتند. لوده‌بازی منی‌خمی اثر پلاوتوس، شاعر و کمدی‌نویس رومی (ح ۲۵۴ـ۱۸۴ق‌م) از این شمار است. لوده‌بازی‌های یونانی تنها الگوی لوده‌بازی‌های رومی نبودند و کمدی‌نویسان رومی افزون بر آن‌ها از لوده‌بازی‌های آتلایی/Atellan farce به نام فابولا/ Fabulae ـ لوده‌بازی‌های عامیانه ، بومی و روستایی منسوب به شهر آتلا که با بدیهه‌سازی، زد و خورد نمایشی و رقص و آواز همراه بودند ـ نیز تأثیر پذیرفتند و با درآمیختن این دو شیوه، شکلی پدید آوردند که تآترهای روم تنها به اجرای آن‌ها می‌پرداختند، چنان که در این دوره انواع دیگر نمایشنامه که جنبهٔ ادبی هم داشتند، تنها برای خواندن نوشته شدند و هرگز به روی صحنه نرفتند. شیوه و مایه‌های خنده‌آور نمایش‌های دورهٔ باستان با پایان یافتن این دوره در فعالیت‌های خنیاگران و شعبده‌بازان تداوم یافتند تا بعدها به نمایش‌های قرون وسطی راه یابند. در سده‌های سوم و چهارم میلادی که در روم تآتر وسیله‌ای برای ریشخند اقلیت مسیحی بود، میموس‌های مضحکی اجرا می‌شد که بسیاری از آداب مسیحیان به‌ویژه مراسم تعمید را به سخره می‌گرفت. در اوایل قرون وسطا با تعمید یافتن سزار قسطنطین یکم (۳۰۶ـ ۳۳۷م) و رسمی شدن دین مسیحیت رفته‌رفته بر تعداد مسیحیان افزوده شد، اما چنین نمایش‌هایی کاملاً از میان نرفتند و سبب شدند کلیسا با تآتر از در مخالفت درآید. در طی قرون وسطی ـ به‌ویژه در اواخر آن ـ در کشور فرانسه دو گونه نمایش شادی‌آور اجرا می‌شد: یک دسته از آن‌ها موعظه‌های خنده‌آوری بودند که به تقلید از موعظه‌های قدیسان مسیحی و برای صحنه تنظیم می‌شدند و دستهٔ دیگر سوتی/ دیوانه‌بازی‌ها بودند. سوتی اثری هجوآمیز و تربیتی و اغلب پر از نیش و کنایه بود. بازیگران سوتی که خود را «دیوانه» می‌نامیدند با مکالمات بی‌ربط و لباس‌ها و ماسک‌های ویژه‌ای که در انتقال مقصودشان بسیار مؤثر بود، گاه بدون دخالت در مقدسات، مراسم مذهبی مسیحی را به سخره می‌گرفتند و گاه به انتقادهای سیاسی می‌پرداختند. این دو گونهٔ نمایش شادی‌آور را ریشهٔ فارس‌های قرون وسطای فرانسه معرفی کرده‌اند و بیشتر گمان بر آن است که موعظه‌های خنده‌آور، ریشهٔ اصلی فارس‌ها باشند. تنها تفاوت فارس‌های فرانسوی با این نمایش‌ها، عاری بودن فارس‌ها از هر هدف تربیتی و ارائهٔ دقیق و واقع‌بینانهٔ مسائل بود، به این ترتیب که بدون داشتن جنبهٔ آموزنده انتقادهای تندی از مسائل اجتماعی، سیاسی، و ضعف‌های شخصیتی و اخلاقی در زندگی روزمره ارائه می‌دادند. فارس‌های فرانسهٔ قرون وسطی را افزون بر خنیاگران ، گروه‌های مختلفی چون روحانیان ، دانشجویان، صنعتکاران و هنرمندان اجرا می‌کردند. درون‌مایه و شکل اجرایی آن‌ها را نیز طبقهٔ اجتماعی همین اجراکنندگان و به طبع

فارس

تماشاگران آن‌ها تعیین می‌کردند، اما بیشتر این نمایش‌ها در میادین و سالن‌های عمومی، بدون دکوراسیون و با وسایل صحنهٔ کافی اجرا می‌شدند. یکی از مشهورترین فارس‌های این دوره که از کلام، موقعیت‌ها و شخصیت‌های پرکشش و گیرا برخوردار بود و تاکنون نیز این جاذبه‌ها را حفظ کرده است، ارباب پاتلن(حـ ۱۴۶۵م) نام داشت. این فارس که نویسنده‌اش شناخته نیست، با تأثیر بسیاری که بر مولیر (۱۶۲۲- ۱۶۷۳م) گذاشت و سبب گرایش او به این شکلِ کمدی شد، کمدی‌نویسی فرانسه را نیز از خود متأثر کرد. رفته‌رفته فارس فرانسوی در سراسر اروپا گسترده شد، چنان که فارس‌های ایتالیای قرون وسطی مانند دیگر انواع نمایش کمیک ایتالیا در این دوره، در تأثیر نمایش فرانسوی شکل گرفتند و طرح‌های ایتالیایی که برای فارس در نظر گرفته می‌شدند به شیوهٔ ظریف فرانسوی آماده و اجرا شدند. در دورهٔ رنسانس لوده‌بازی‌های درآمیخته در نمایش‌های رمز و راز، و معجزه که در میادین اجرا می‌شدند، فارس‌ها را به عناصری عامیانه بدل کردند. در میانهٔ سدهٔ شانزدهم در ایتالیا با پیدایی کمدیا دلارته/commedia dell'arte بسیاری از ویژگی‌های لوده‌بازی آتلایی از نو زنده شدند و فارس را جانی دوباره بخشیدند. این شکل نمایش با میان‌پرده‌های جان هیوود، نمایشنامه‌نویس انگلیسی (؟۱۴۹۷- پس از ۱۵۷۵م) در انگلستان دورهٔ رنسانس هم حضور یافت. وی با تقلید از فارس‌های فرانسوی، گونه‌ای کمدی ویژه در آثارش پدید آورد. بسیاری از نویسندگان دیگر انگلیسی که عناصری از فارس را در آثارشان به‌کار بردند، از هیوود متأثر بودند. شکسپیر در کمدی خطاها(۱۵۹۲-۱۵۹۳م)، رام کردن زن سرکش (۱۵۹۳- ۱۵۹۴م) و شب دوازدهم (۱۶۰۱- ۱۶۰۲م)و بن جانسن، شاعر، نمایشنامه‌نویس و منتقد انگلیسی (۱۵۷۲- ۱۶۳۸م) در ولپن (۱۶۰۶م) و کیمیاگر (۱۶۱۰م) از این شمارند. همچنین در این دوره قطعاتی شبیه به فارس در پاره‌ای تراژدی‌ها هم کاربرد یافتند که نقش وقفهٔ التهاب‌کاه* را در این نمایشنامه‌ها به عهده داشتند. دکتر فاستوس (۱۶۰۴م) اثر کریستوفر مارلو، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۵۶۴- ۱۵۹۳م) نمونه این تراژدی‌ها است. فارس دورهٔ رنسانس فرانسه نیز چنان که گفته شد با آثار مولیر به‌ویژه بیمار خیالی (۱۶۷۲م) ارزش هنری بسیار یافت و الگوی کمدی فرانسه شد. در سدهٔ هجدهم این شکل کمدی در فرانسه بیشتر به صورت پیش‌پرده و در انگلیس به صورت نمایش‌های کوتاه پس از تراژدی‌های پنج‌پرده‌ای اجرا می‌شدند. سرانجام در سدهٔ نوزدهم با آثار اوژن لابیش (۱۸۱۵- ۱۸۸۸م) و ژرژ فیدو (۱۸۶۲- ۱۹۲۱م)، نمایشنامه‌نویسان فرانسوی، و ا.و.پینیرو، نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۸۵۵- ۱۹۳۴م) فارس‌های بلند و مستقل سربرآوردند. به این ترتیب در کنار فارس‌های عامیانهٔ این دوره که بیشتر به صورت کمدی‌های بولوار/ boulevard comedies، و وودویل/ vaudeville و سرگرمی‌های تالار موسیقی/ music hall اجرا می‌شدند و پاره‌ای از آن‌ها در بی‌پردگی یادآور لوده‌بازی‌های آتلایی بودند. شماری فارس‌های کلاسیک هم در این سده نوشته شد که بازرس (۱۸۳۷م) اثر نیکولای گوگول، نویسندهٔ روسی (۱۸۰۹- ۱۸۵۲م) که آمیزه‌ای از فارس و کمدی رفتار است، سفر آقای پریشون(۱۸۶۰م) اثر لابیش،محاکمه در هیئت منصفه (۱۸۷۵م) اثر و.س.گیلبرت نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۸۳۶- ۱۹۱۱م) ، عمهٔ چارلی (۱۸۹۲م) اثر براندون تامس، نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۸۴۹- ۱۹۱۴م) ، اهمیت ارنست بودن (۱۸۹۵م) اثر اوسکار وایلد، شاعر، نمایشنامه‌نویس و طنزپرداز ایرلندی (۱۸۵۴- ۱۹۰۰م) که آن هم درآمیخته به کمدی رفتار است، وزیر کابینه (۱۸۹۰م) اثر پینیرو، پاره‌ای آثار جورج برنارد شا، منتقد و کمدی‌نویس ایرلندی (۱۸۵۶- ۱۹۵۰م) و هتل پارادیزو (۱۸۹۴م) و ککی در گوشش (۱۹۰۷م) نوشتهٔ جورج فیدو از این شمارند. سامرست موآم، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۸۷۴- ۱۹۶۵م) و ژان پول سارتر، فیلسوف، منتقد و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۹۰۵- ۱۹۸۰م) از نویسندگان برجستهٔ سدهٔ بیستم بودند که در میان آثارشان فارس هم می‌توان یافت. در این سده با هدفی کاملاً متفاوت، نه برای برانگیختن خندهٔ تماشاگر که تنها برای نمایش آشفتگی و پوچی جهان و برگرفتن تأثیری تراژیک از آن، عناصری از لوده‌بازی در اجرای تآتر پوچی* کاربرد یافتند. در سدهٔ بیستم جدا از چنین نقشی که فارس در نمایش جدی بازی کرد، این گونهٔ نمایشی بر صحنه، همچنان جنبهٔ عامیانهٔ خود را حفظ کرد و فارس‌های جدی‌تر بیشتر در آثار سینمایی سینماگرانی چون چارلی‌چاپلین و برادران مارکس نمود یافتند. نمایش‌های تلویزیونی این روزگار نیز بسیار از فارس بهره دارند. در ایران بازی‌های نمایشی کهنی چون کوسه‌برنشین، میرنوروزی* و آنچه نوروزی‌خوان‌ها اجرا می‌کردند همگی با بازی‌های مضحک و رقص و آواز همراه بودند و جنبه‌ای از مسخرگی داشتند که آن‌ها را به فارس نزدیک می‌کرد. در میان نمایش‌های شادی‌آور ایرانی نیز از آن روی که

«مسخره‌بازی» و «دلقک‌بازی» را دارای جنبه‌های انتقادی برشمرده‌اند و «لوده‌بازی» را نیز بی‌بهره از عنصر داستانی و تنها محدود به شیرین‌کاری‌ها و بذله‌گویی‌های پراکندهٔ لوطی‌ها در دسته‌های مطربی دانسته‌اند، «مضحکه» را که کمتر جنبهٔ انتقادی دارد و بدون متن ادبی نمایشی است و به صورت بداهه با بهره‌گیری از رقص و آواز و درگیری و تعقیب و گریز اجرا می‌شود که تنها هدف آن خنداندن و سرگرم کردن تماشاگر است، بیش از انواع دیگر به فارس نزدیک دانسته‌اند. «مضحکه» در ایران نمایشِ داستان‌های کوتاه و خنده‌آوری بود که از توسعهٔ پیش‌پرده‌های دسته‌های مطرب، به‌ویژه مطربان دوره‌گرد پدید آمد و لوطی‌ها و مطرب‌های تقلیدچی آن را به آواز و همراه با رقص اجرا می‌کردند. تقلید* که یکی از اشکال شناختهٔ نمایش ایرانی است خود نتیجهٔ حذف گفتگوهای آوازی و طولانی‌تر شدن داستان در «مضحکه» است. واژهٔ مضحکه را در ایران به عنوان معادل واژهٔ burlesque انگلیسی و به معنی «تقلید خنده‌آوری از یک شکل ادبی» نیز به‌کار برده‌اند که در این‌جا این تعبیر مورد نظر نیست. افزون بر این‌ها در تعزیه‌ها هم عناصری از فارس می‌توان جست؛ وجود همین عناصر سبب جدایی شبیه مضحک از تعزیه شد. در تعزیه‌هایی که اساسشان بر تمسخر اشقیا بود، بهره‌گیری از بزک غلیظ و خنده‌آور و لباس‌های جلف، ژنده و مضحک با رنگ‌های زننده و اغلب قرمز برای مخالف‌خوان‌ها و استفاده از اغراق در این نمایش‌ها، آن‌ها را به فارس نزدیک می‌کرد. شبیه ابن‌ملجم نمونه‌ای از این نمایش‌ها است.

منابع: ادبیات نمایشی در ایران ، ۲۵۶/۱؛تاریخ تئاتر اروپا، ۱۹۷/۱، ۱۹۸؛ ۲۱۹/۲؛ ۲۹۰/۳، ۲۹۸- ۳۰۷، ۳۲۰- ۳۲۸؛ تاریخ نقد جدید، ۴۱۸/۱؛ زندگی در تئاتر، ۱۳۵- ۱۴۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۵۹- ۲۶۰؛ کتاب نمایش ، ۲۲۶/۱- ۲۲۷، ۲۵۹، ۲۶۰- ۲۶۳، ۲۷۴؛ مقدمه بر تئاتر ،۱۵۵- ۱۵۶، ۱۶۹-۱۸۱؛ نمایش در ایران ، بیضایی، ۱۶۱-۱۶۸، ۲۳۹؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 263-266; *Britannica*, 4/682; *Dictionary of World Literary Terms* , Shipley ,118; *The Concise Oxford Companion to the Theatre* , 170 ; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* , Baldick, 82 ; *The Reader's Encyclopedia*, 326.

م.اسماعیل‌پور

فارسیات (fār.si.yāt)، به کلمات و واژه‌های فارسی که در میان اشعار عربی به‌کار رود، گویند. گاه شاعران عرب برای این‌که نمکی به سخن خود فزایند، در شعرشان واژگان فارسی به‌کار می‌بردند، چنان‌که جاحظ (-۲۵۵ق) در البیان والتبیین می‌نویسد: «گاه مردی عرب از باب خوشمزگی ، چیزی از زبان فارسی در شعر خود می‌آورد.» پرآوازه‌ترین این نوع اشعار از آن ابونواس (ح ۱۴۰-۱۹۸ق) است که مجتبی مینوی برای کلمات فارسی دیوان وی، اصطلاح فارسیات را به‌کار برده. وی نخستین کس نیست که به این شیوه شعر سروده، ابن‌مفرغ نیز حدود یکصد سال پیش از او، فارسی‌سرایی داشته. در سدهٔ پنجم هجری نیز، ابوالحکم مغربی، در رثای اتابگ زنگی فرزند آق‌سنقر، برخی واژه‌های فارسی را در اشعار خود آورده است. از دیگر شعرای این فن، اعشی میمون (ح ۶۲۵م) فرزند قیس، بشار (-۱۶۸/۱۶۷ق) فرزند برد و عمانی راجز را می‌توان نام برد. اما ابونواس (ح ۲۰۰ق) نخستین شاعری است که گاه قصیده‌ای سروده که بیشتر کلمات آن فارسی است و معنی برخی از آن‌ها هنوز به‌درستی شناخته نیست (مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران، سال یکم، شمارهٔ ۳،صص ۶۲-۷۷). بسیاری از این واژگان، درست به همین صورتی که امروزه به‌کار می‌رود، در دیوان وی آمده است. فارسیات ابونواس را که شامل نام‌های اشخاص، جای‌ها، گل‌ها، شراب‌ها، جشن‌ها، درختان و القاب ایرانی است، می‌توان به دو دسته بخش کرد: نخست کلمات فارسی مأنوس مانند باز، شاهین، دراج و تذرو که در دورهٔ عباسیان (۱۳۲-۶۵۸ق) با آمیختگی دو قوم ایرانی وعرب، در زبان عربی معمول شد. دوم کلمات فارسی نامأنوس که شاید در میان گروهی معین (مثلاً شکارگران یا میخواران) رایج بوده و سپس از یادها رفته، یا جای خود را به کلمات عربی اصیل داده و نیز کلماتی که آن‌ها را فقط برای فارسی‌زبانان در شعر آورده، مانند ترکیب «گوذرچشمان» که معرب جوذر است و او به قصد شکل فارسی آن را به کار برده. هیچ شاعری به اندازهٔ ابونواس فارسیات ندارد. قطعات معروف به فارسیات او عبارتند از قطعهٔ نونیه (در ۴ بیت)، قطعهٔ رائیه (در ۱۰ بیت) و قطعهٔ سینیه (در ۲۱ بیت).برخی از پژوهندگان ایرانی، فارسیات ابونواس را نقد و بررسی کرده‌اند. نخست محمدتقی بهار (۱۲۶۶-۱۳۳۰ش) به بررسی دو قطعه از فارسیات او پرداخت. پس از او مجتبی مینوی و سپس اوالد واگنر به این کار پرداختند. علی‌اشرف صادقی نیز همین قطعات را از روی نسخهٔ کتابخانهٔ دیوان هند،

تکمیل کرد و با قصیده‌ای از وی که در نسخهٔ چاپی آن آمده (جمع‌آوری حمزهٔ اصفهانی، چاپ ویسبادن)، در کتاب تکوین زبان فارسی به چاپ رساند. شمار کلمات فارسی او به ۲۷۰ می‌رسد که برخی از آن‌ها از این قرارند: دوستان، آذرخوراء (آذرخره= آذرخرداد)، روامشن، شاهمُرد (در بازی شطرنج)، طیرفیروز، شکاربند، شهریار، کامکار، گرد دامن، مینوگرزمان (آسمان برین نزد زرتشتیان)، ناهید، هرمز، اردشیر، اشتاخنج (لقب امرای ناحیه‌ای از خراسان)، فریدون، شروین، ماه‌چین (به معنی ناحیه یا شهر) و وسفور(به معنی شاهزاده). نمونه‌هایی از این اشعار، در کتاب یتیمة‌الدهر ابومنصور ثعالبی (ـ۴۲۹ق) یاد شده است.

منابع:دانشنامهٔ ایران و اسلام ، ۸/۱۱۲۰ـ۱۱۲۳؛ دایرةالمعارف بزرگ اسلامی ، ۶/۳۶۴ـ۳۶۷؛ دیوان حسن ابونواس ، با شرح حمزهٔ اصفهانی، به کوشش اوالد واگنر، قاهره، ۱۳۷۸ـ۱۴۰۸، ج ۱ـ۳؛ همان ، به کوشش گریگور شولر، قاهره، ۱۴۰۲ق، ج ۴؛ نامهٔ شهیدی ، ۵۲۹ـ۵۳۶؛ هفتاد مقاله ، ۲/۶۵۴ـ۶۵۵.

حجتی

فارسی‌دری (fār.si-ye.da.ri) / فارسی نوین، به زبانی گفته می‌شود که از اوایل دورهٔ اسلامی تاکنون زبان رسمی، اداری، ادبیات، دانش و وسیلهٔ ارتباط ذهنی و معنوی همهٔ ایرانیان بوده و امروزه زبان رسمی کشورهای ایران (با نام **فارسی**)، افغانستان (با نام **دری**) و تاجیکستان (با نام **فارس ـ تاجیک**) است. فارسی دری از زبان‌های ایرانی نو و دنبالهٔ زبان فارسی میانه است. پارسیک/ فارسی میانه یکی از زبان‌های ایرانی میانه و گویش جنوب غربی ایران، یعنی فارس بوده که پس از برآمدن ساسانیان (که از مردم این سرزمین بودند) به تخت شاهی ایران، زبان رسمی و اداری و ادبی سراسر ایران شد. گفتنی است گاهی از فارسی میانه با اصطلاح زبان پهلوی یاد کرده‌اند، ولی پهلوی[۳] در اصل به زبان و خط قوم پرتَوَ یا پارت که پس از استیلای یونانیان از ناحیهٔ شمالی خراسان برخاستند و شاهنشاهی اشکانی را بنیاد نهادند اطلاق می‌شده و بعدها در دورهٔ اسلامی برای نامیدن زبان رایج در دستگاه ساسانیان نیز به‌کار رفته است. فارسی میانه و پهلوی هر دو به خط پهلوی که برگرفته از خط آرامی است، نوشته می‌شدند. فارسی میانه نیز دنبالهٔ فارسی باستان است که به زبان سنگ‌نوشته‌های شاهنشاهان هخامنشی گفته می‌شود و این زبان از زبان‌های ایرانی باستان و گویش استان فارس بوده است.

فارسی باستان به خط میخی کتابت می‌شد. دربارهٔ خاستگاه نخستین فارسی دری نظراتی گوناگون بیان شده است. به گفتهٔ برخی پژوهشگران، «در دورهٔ ساسانی، زبان اداری و تنها زبان نوشتاری فارسی میانه بود، ولی در گفتگوی روزانه، زبان دری به کار می‌رفت که نام آن برگرفته از واژهٔ در به معنی دربار یا درگاه پادشاه است. این زبان در اصل تفاوتی با زبان نوشتاری نداشت ولی در مدتی که زبان نوشتاری تقریباً ایستا باقی مانده بود زبان گفتاری چندان گسترش یافت که در پایان دورهٔ ساسانی اختلاف آن‌دو سرانجام آشکار شد و نیاز به دادن نامی مناسب به زبان گفتاری احساس گردید. پارسیک (فارسی میانه) و دری درواقع دو زبان و حتی دو لهجهٔ جداگانه از یک زبان نبودند، بلکه تا اندازه‌ای دو تراز ادبی از یک زبان بودند، یعنی **پارسیک** رسانهٔ اداری، دین و ادب مکتوب و **دری** رسانهٔ ارتباط شفاهی روزانه یا زبان بومی مشترک ایران بود.» اما فارسی دری با وجود پیوند آغازینش با نواحی جنوب غرب ایران ظاهراً نخستین بار در خراسان و فرارود سربرآورد و شکوفید. در این‌باره گفته‌اند: «پس از تسخیر پایتخت ساسانی (تیسفون) به دست تازیان، یزدگرد سوم آخرین پادشاه ساسانیان به داخل ایران عقب نشست و سرانجام به مرو رفت و همان‌جا کشته شد. در این سفر همهٔ دستگاه درباری ساسانی با او همراه بودند. درباریان ساسانی پس از کشته شدن یزدگرد، در خراسان و فرارود ماندند و پس از پیشروی تازیان بدان نواحی، بسیاری از این درباریان با نام موالی با سپاه اسلام همراه شدند و در فتح ولایت‌های شرقی و شمال‌شرقی با تازیان همکاری کردند و بدین‌سان سنتی که از لحاظ زبان اداری و رسمی در دربار ساسانی پدید آمده بود به مشرق ایران انتقال یافت.» با این همه بعید نیست فارسی میانه (در نوشتار) و فارسی دری (در گفتار) در همان دورهٔ ساسانیان، زبان پهلوی اشکانی / زبان پارتی (پهلوانیک) راکه در سدهٔ سوم میلادی زبان مشترک خراسان بود، از میدان بیرون کرده باشد. در این‌جا باید گفت در بیشتر نوشته‌هایی که مربوط به زبان‌های ایرانی پس از اسلام است، دو اصطلاح فارسی و دری را مترادف و گاهی هر دو را به یک معنی آورده‌اند و گه‌گاه نیز دری را صفت فارسی و در معنی «فصیح» یاد کرده‌اند؛ همچنین گاهی نیز اصطلاح «فارسی» را به مفهوم عام و معادل «ایرانی» و دربرگیرندهٔ همهٔ گویش‌های ایرانی دانسته‌اند. پس از فتح ایران به دست تازیان تا مدتی دفاتر و اسناد دیوانی به فارسی میانه (پهلوی) بود. بنابر روایات، در خراسان تا اواخر حکومت هشام

بن عبدالملک اموی (۱۰۵ ـ ۱۲۵ق) همان دستگاه اداری ساسانی برقرار بود و از آن هنگام دفتر و دیوان به عربی برگردانده شد و از آن پس زبان عربی در سراسر ایران زبان ادبی و رسمی شد و گروهی از ایرانیان به آموختن آن زبان روی آوردند. با این همه بیشتر مردم جامعهٔ ایرانی تنها زبان ملی خود را به‌کار می‌بردند. در سده‌های نخستین اسلامی، لهجه‌های محلی گوناگونی در ایران یافت می‌شد، ولی رفته‌رفته فارسی دری به عنوان زبان مشترک برای ارتباط میان مردمان نواحی مختلف ایران رشد و گسترش یافت. همان‌گونه که در هلال خصیب و شمال افریقا زبان عربی در گفتگوی روزانه رفته‌رفته جای زبان‌های آرامی، قبطی و بربر را گرفت، همان کار را زبان فارسی در مشرق ایران کرد و زبان‌های بومی دیگر را از میان برد و خود بر جای آن‌ها نشست. درواقع این دری بود، نه عربی که زبان فتوح شرقی به‌شمار می‌آمد. در حدود سدهٔ سوم هجری در سراسر ایران دو زبان کاربرد داشت، یکی زبان دری که زبان تودهٔ مردم بود و تنها در گفتگوها از آن استفاده می‌کردند و دیگری عربی که رسانهٔ دین و حکومت و علم و ادب بود و تنها درس‌خوانده‌ها در گفتار و نوشت‌وخواند آن را به کار می‌بردند. گویا در این دوره زبان ادبی فارسی نوین هنوز شکل نگرفته بود، ولی گونه‌ای شعر شفاهی و عامیانه وجود داشت که سابقه‌اش احتمالاً به پیش از اسلام می‌رسید. یکی از مهم‌ترین نمونه‌های این شعر شفاهی، قطعه‌ای منسوب به باربد است که در یکی از آثار ابن خردادبه (ـ ۲۳۰ق) آمده است: «قیصر ماه مانذ و خاقان خورشیذ / آن من خدای ابر مانذ کامغاران / که خواهذ ماه پوشذ که خواهذ خورشیذ.» زبان دری رفته‌رفته با عناصری که از لهجه‌های دیگر جذب کرده و به‌ویژه با واژگان بی‌شماری که از زبان عربی وام گرفته بود، غنی شد و با پشتیبانی حکومت‌های نیمه‌مستقل و مستقل ایرانی در نواحی شرقی و شمال شرقی ایران (خراسان و فرارود)، مانند صفاریان و سامانیان، از یک زبان شفاهی بسیار پراکنده به پایهٔ زبان فرهنگی فراگیر برکشیده شد. دانسته نیست که فارسی دری در چه دوره‌ای بیان نوشتاری یافته و ایرانیان از چه تاریخی خط عربی را برای نوشتن زبان خود به‌کار برده‌اند، زیرا کهن‌ترین نسخهٔ خطی موجود فارسی، یعنی نسخه‌ای از الابنیه‌عن‌حقایق‌الادویه به خط اسدی شاعر با تاریخ کتابت ۴۴۷ ق، از سدهٔ پنجم هجری است ولی بی‌گمان پیش از آن، خط عربی برای نوشتن فارسی دری در ایران متداول بوده است؛ زیرا گویند امیر اسماعیل سامانی (۲۷۹ـ ۲۹۵ق) پس از آن‌که خواجه ابوالقاسم سمرقندی را به تألیف کتاب السوادالاعظم واداشت و او آن کتاب را به عربی نوشت «بفرمود که این کتاب را به پارسی (دری) بگردانید تا چنان‌که خاص را بود عام را نیز بود.» ظاهراً ایرانیان پیش از به کارگیری خط عربی، از خط‌های عبری، مانوی و پهلوی برای نوشتن فارسی دری استفاده می‌کردند. گذشته از یعقوب لیث صفاری (۲۵۴ ـ ۲۶۵ق) که پس از فتوحات بزرگش «شعرا او را شعر گفتند بتازی ... و چون این شعر برخواندند او عالم نبود درنیافت، محمد بن وصیف حاضر بود و دبیر رسایل او بود و ادب نیکو دانست و بدان روزگار نامهٔ پارسی نبود، پس یعقوب گفت چیزی که من اندر نیابم چرا باید گفت؟ محمد بن وصیف شعر پارسی‌گفتن گرفت و اول شعر پارسی اندر عجم او گفت»، این پادشاهان سامانی بودند که تأثیر بسزایی در گسترش زبان فارسی دری و ارتقای آن به یک زبان نوشتاری ادبی داشتند. آن‌ها شاعران را می‌نواختند و نویسندگان را به ترجمهٔ کتاب‌های ارزشمندی مانند تاریخ طبری، تفسیر طبری و کلیله و دمنهٔ ابن‌مقفع تشویق می‌کردند. در روزگار غزنویان، فارسی دری زبان ادبی کشور شد و صدها شاعر و نویسندهٔ ایرانی به زبان ملی خود شعر سرودند و کتاب‌هایی در رشته‌های گوناگون علمی و ادبی و تاریخی نوشتند و سپس در زمان شاهان سلجوقی این زبان در کارهای اداری و نوشت‌وخواندهای دیوانی هم جای زبان عربی راگرفت. فارسی دری از آن پس بیشتر گسترش یافت و چندان بالید که پس از عربی، دومین زبان بزرگ دنیای اسلام شد و گسترهٔ ارضی آن از هند تا آسیای صغیر بود و مدتی دراز نه‌تنها در ایران و آسیای میانه بلکه در میان بسیاری از اقوام شرق نزدیک و میانه، در مناطقی مانند هند، آسیای صغیر، افغانستان و آذربایجان، زبان رسمی و ادبی به‌شمار می‌رفت و امروزه نیز در ایران و افغانستان و تاجیکستان چنین پایگاهی دارد. فارسی دری یا فارسی نوین چنان‌که گفته شد، از لحاظ زبان‌شناسی تاریخی، دنبالهٔ فارسی میانه است که خود دنبالهٔ فارسی باستان است. درجهٔ تحول فارسی باستان به فارسی میانه در آواها و دستور زبان کمابیش زیاد است؛ ولی سیر و تحول آوایی از فارسی میانه به فارسی نوین ـ به‌ویژه در مراحل اولیهٔ تکامل فارسی نوین ـ بسیار جزئی و ناچیز است. صامت*های فارسی دری همان صامت‌های فارسی میانه‌اند که تا امروز همچنان کاربرد خود را نگه داشته‌اند. برخی اصوات فارسی میانه، مانند «واو معدوله» در دورهٔ جدید اصلاً تلفظ نمی‌شود، مثل واژه‌های خواهر و

خواب که آن‌ها را به صورت «خاهر» و «خاب» تلفظ می‌کنند. برخی اصوات نیز به اصوات دیگری تبدیل شده‌اند، مانند «یام»، «بوت» و «روچ» فارسی میانه که به «جام»، «بود» و «روز» فارسی دری تغییر شکل داده‌اند. گاهی نیز یک واج یا برخی واج‌های یک واژهٔ فارسی میانه حذف شده‌اند، مانند «دشخوار» و «نامیک» که در فارسی دری به صورت «دشوار» و «نامی» درآمده‌اند. در ساختار دستور نیز تغییرات اندکی پدید آید که عمدتاً در پیوند با ریخت‌شناسی کلامی و ساخت جمله است (از جمله تفاوت‌های معدود این است که در فارسی کنونی ماضی افعال متعدی مانند افعال لازم صرف می‌شود، اما در فارسی میانه اولی با ضمایر ملکی و دومی با مضارع «بودن» صرف می‌شد). فارسی دری به‌ویژه در واژگان خود است که به دو طریق از فارسی میانه جدا می‌گردد: اولاً بسیاری از واژگان فارسی دری به زبان‌ها و لهجه‌های شمالی یا شرقی ایران تعلق دارند. فارسی دری واژه‌های زیادی را از زبان پارتی و لهجه‌های وابسته و نیز از زبان سُغدی وام گرفته است؛ در این‌جا گفتنی است عمده‌ترین تفاوتی که در گویش‌های گوناگون فارسی دری در نواحی مختلف دیده می‌شود، مربوط به اصوات و واژگان است که اصطلاحاً آن را «تفاوت‌های لهجه‌ای» می‌خوانند. این تفاوت‌ها خود، نتیجهٔ تأثیر زبان محلی دورهٔ میانه در فارسی دری یا نوین است؛ در لهجهٔ خراسان تأثیر زبان پارتی، در لهجهٔ آسیای میانه تأثیر زبان سُغدی و در لهجهٔ سیستان تأثیر زبان سکایی را می‌توان دید. ثانیاً در فارسی دری شمار فراوانی واژگان عربی راه یافته که با گذشت زمان، در زبان ادبی رو به افزایش نهاده است. سیمای برجستهٔ فارسی نوین آن است که این زبان گذشته از آن‌که سرشتی آمیخته دارد، پیدایی آن نیز واقعهٔ بزرگی در تاریخ تمدن است؛ چنان‌که از این حیث زبان فارسی را می‌توان با انگلیسی سنجید، یعنی عنصر عربی در زبان فارسی همان جایگاه و نقشی را دارد که عنصر لاتینی[۳] آمیخته با واژگان اصلی آنگلوساکسون در زبان انگلیسی. بنابراین، روی‌هم‌رفته فارسی نوین از همان آغاز، زبانی آمیخته بر پایهٔ لهجهٔ پارسی بوده است؛ اما دارای نشانه‌هایی متمایز از دیگر لهجه‌های ایرانی است که واژگان عربی در آن‌ها نیز رسوخ کرده است. درواقع این تمایز، عاملی بود که فارسی نوین را زبان مشترک سرزمین‌های ایرانی و زبان ادبی و فرهنگی اصلی مشرق جهان اسلام در قرون متمادی کرده است. برخی پژوهشگران، فارسی دری را از جهت تطور و تکاملی که طی هزار سال پذیرفته به سه دورهٔ مهم تقسیم کرده‌اند که عبارتند از: ۱ـ دورهٔ رشد و تکوین که کهن‌ترین آثار به‌جاماندهٔ فارسی دری پس از اسلام تا اوایل سدهٔ هفتم هجری را در برمی‌گیرد. زبان دری این دوره دارای ویژگی‌هایی از جهت شیوهٔ کتابت و تلفظ برخی واژگان، مصوت*ها و صامت‌ها و وجوه فعل و پیشوندها و حروف و ترتیب اجزای جمله است. ۲ـ دورهٔ فارسی درسی، که مصادف با یورش مغولان و ویرانی خراسان، که بیش از سه سده محل رشد و نمای زبان و ادبیات فارسی بود، و فرمانروایی ایلخانان مغول است. بیشتر کسانی که از میانهٔ سدهٔ هفتم هجری در ادبیات فارسی نام و آوازه‌ای دارند، از مردم مرکز، جنوب و مغرب ایران هستند که در دورهٔ پیشین از مرکز ادبی ایران یعنی خراسان دور بودند و به همین سبب فارسی دری هنوز میان عموم طبقات رواج و انتشار نیافته بود و فقط کسانی که اهل علم و ادب بودند فارسی دری را می‌آموختند و در آثار دیوانی، اداری، علمی و ادبی به‌کار می‌بردند؛ ولی همین کسان در خانه و بازار به گویش محلی خود سخن می‌گفتند. بنابراین فارسی دری زبان مادری و طبیعی ایشان نبود و تنها از راه درس خواندن، این زبان را می‌آموختند. نتیجهٔ این وضع، تحولی در زبان ادبی و رسمی بود که در اصوات ملفوظ و وجوه و صیغه‌های فعل و ترکیب کلمات و عبارات مشهود بود. این دوره تا اواخر سدهٔ سیزدهم هجری ادامه یافت. ۳ـ دورهٔ فارسی معاصر. پس از پراکندگی‌ها و آشفتگی‌هایی که از فروپاشی خاندان صفوی (۱۱۴۸ق) تا روی کارآمدن آقا محمد خان قاجار در ایران (۱۲۰۰ ق) حکمفرما بود، بار دیگر یک دولت مرکزی و حکومت واحد در ایران برپا شد و این حکومت مرکزی دوام یافت و بتدریج عوامل و علل دیگر که از آن جمله ارتباط و آشنایی با تمدن و فرهنگ مغرب زمین بود، دگرگونی بزرگی در اوضاع سیاسی و اجتماعی و اقتصادی کشور پدید آورد که در زبان اداری و ادبی تأثیر نهاد. در پایان، نمونه‌هایی از اشعار سرایندگان فارسی‌گو که در آن‌ها لفظ دری به‌ویژه «درّ دری»، کنایه از سخنان شیرین و نیکو و اشعار نغز فارسی دری، آمده یاد می‌گردد: «کجا بیور از پهلوانی شمار ـ بود در زبان دری ده هزار.» (فردوسی) □ «دل بدان یافتی از من که نکودانی خواند ـ مدحت خواجهٔ آزاده به الفاظ دری.»□ «اندر عرب در عربی گویی او گشاد ـ و او باز کرد پارسیان را دُرّ دری.» (فرخی) □ «من آنم که در پای خوکان نریزم ـ مر این قیمتی دُرّ لفظ دری را.» (ناصرخسرو)□ «قلمست این به دست سعدی در ـ یا هزار آستین دُرّ دری.» (سعدی) □ «چو عندلیب فصاحت فرو

شد ای حافظ ـ تو قدر او به سخن گفتن دری بشکن.» □ «ز شعر دلکش حافظ کسی بود آگاه ـ که لطف طبع و سخن گفتن دری داند.» (حافظ) □ «دُرّ دری که خاطر خاقانی آورد ـ قیمت به بزم خسرو والا برافکند.» (خاقانی)□ «پس دهان پر در دری کردی ـ شرح راز سکندری کردی.» (امیر خسرو) □ «نظامی که نظم دری کار اوست ـ دری نظم کردن سزاوار اوست.»(نظامی)

منابع: بیست مقالهٔ قزوینی، ۳۴ ـ ۴۶، ۶۲ ـ ۷۰؛ پیشینهٔ زبان فارسی، در صفحات فراوان؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۱/ ۱۵۷ ـ ۱۸۲؛ تاریخ اجتماعی ایران، ۸/ بخش یکم/۱۰-۹۸؛ تاریخ ایران، کیمبریج، ۵۱۱/۴ ـ ۵۴۱؛ تاریخ زبان فارسی، خانلری، در صفحات فراوان ؛ تاریخ زبان فارسی، محسن ابوالقاسمی، ۲۸۹ ـ ۳۳۳؛ تاریخ زبان فارسی، مهری باقری، ۱۰۷ ـ ۱۱۴، ۱۴۰ ـ ۱۵۱، ۱۹۳ ـ ۲۰۲؛ تاریخ سیستان، ۲۰۹ ـ ۲۱۰؛ سبک شناسی، ۱۹/۱ ـ ۳۰؛ فرهنگ فارسی،۱/ بیست ـ بیست و پنج؛ فرهنگنامهٔ شعری، ۹۱۸؛ لغت‌نامه، دیباچه؛ «زبان‌ها و لهجه‌های ایرانی» از احسان یارشاطر؛ همان‌جا، زیر «دری»؛ ذبیح الله صفا، «زبان»، ایرانشهر، ۶۳۶/۱ ـ ۶۴۶.

برزگر ـ قاسم‌نژاد

فارسی‌نوین ← فارسی دری

فاصله (fā.se.le)، در لغت به معنی جایی میان دو دامن خیمه و در اصطلاح عروض در کنار **سبب*** و **وتد***، اجزایی را تشکیل می‌دهند که ارکان وزن* (← رکن) از طریق آن‌ها ساخته می‌شوند. عروضیان فاصله را یکی از سه مدار اوزان عروضی می‌دانستند. فاصله دارای دو گونهٔ صغریٰ و کبریٰ است. **فاصلهٔ صغری** از سه حرف متحرک و یک حرف ساکن تشکیل شده است (cv. cv. cvc صامت + مصوت. صامت + مصوت. صامت + مصوت. صامت + صامت) مانند بروم (be.ra.vam)، ندهم (na.da.ham). **فاصلهٔ کبری** از چهار متحرک و یک ساکن تشکیل شده است (cv. cv. cv. cvc صامت + مصوت. صامت + مصوت. صامت + مصوت. صامت + صامت). مانند بدهمش (be.da.ha.maš)، ببرمش (be.ba.ra.maš). برخی از عروضیان گونهٔ سومی نیز برای فاصله در نظر گرفته‌اند و آن را **فاصلهٔ عظمیٰ** نامیده‌اند که از پنج متحرک و یک ساکن تشکیل شده است (cv.cv.cv.cv.cvc)، مانند پسرک من (pe.sa.ra.ke.man). در عروض جدید با توجه به مبنای هجایی ارکان عروضی طرح سه مدار اوزان عروضی، یعنی سبب، وتد و فاصله بی‌مورد می‌نماید، زیرا تعاریفی که در عروض سنتی برای مدارهای اوزان به‌دست داده شده است، بر مبنای حروف، و نه آواها، استوار است.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۱۷۷ ـ ۱۷۸؛ عروض حمیدی، ۱۷؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۳۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۲۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۸۲۷/۲؛ فرهنگ عروضی، ۷۱؛ المعجم، ۳۰-۳۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۹۱ ـ ۱۹۲؛ وزن شعر فارسی، ۹۴.

صفوی

فاصلهٔ جمال شناختی ← فاصلهٔ زیبایی شناختی

فاصلهٔ روان‌شناختی ←فاصلهٔ زیبایی شناختی

فاصلهٔ روانی ← فاصلهٔ زیبایی شناختی

فاصلهٔ زیباشناختی ←فاصلهٔ زیبایی شناختی

فاصلهٔ زیبایی‌شناختی (fā.se.le-ye.zi.bā.yi.še.nāx.ti)/ فاصلهٔ زیبایی‌شناسیک/ فاصلهٔ زیباشناختی/ فاصلهٔ هنرمندانه/ فاصله‌گیری زیبایی‌شناسانه/ فاصلهٔ‌جمال‌شناختی، معادل اصطلاح انگلیسی aesthetic distance ، در ادبیات داستانی* و نمایشی، فاصله‌ای است دوسویه که از یک سو میان نویسنده و اثر و از سوی دیگر، میان خواننده/ تماشاگر با اثر وجود دارد. این فاصله با توجه به موقعیت اثر و بنابر تشخیص نویسنده می‌تواند کم یا زیاد شود؛ یعنی، تعیین میزان این فاصله به ویژگی‌ها و مهارت‌های هنرمندانهٔ نویسنده بستگی دارد. فاصلهٔ زیبایی‌شناختی از یک‌سو مانع از دخالت عواطف و احساسات نویسنده در جریان اثر می‌شود و از دیگرسو، موجب می‌گردد تا خواننده/ تماشاگر، اثر مورد نظر را جدا از خویش تجربه کند. فاصلهٔ زیبایی‌شناختی در ادبیات داستانی پیوند تنگاتنگی با کانون زاویهٔ دید* نویسنده دارد. نویسنده بنابر تشخیص خویش، با افزایش یا کاهش این فاصله، داستان را کلی یا جزءبه‌جزء روایت می‌کند. مثلاً داستان «ماهی و جفتش» نوشتهٔ ابراهیم گلستان با توصیفی کلی از ماهی و حوضچهٔ شیشه‌ای آغاز می‌شود و پس از چند سطر، نویسنده به توصیف جزءبه‌جزء درون حوضچه می‌پردازد: «مرد به ماهی‌ها نگاه

می‌کرد. ماهی‌ها پشت شیشه آرام و آویزان بودند. پشت شیشه برایشان از تخته سنگ‌ها آبگیری ساخته بودند که بزرگ بود و دیوارش دور می‌شد و دوری‌اش در نیمهٔ تاریکی می‌رفت... دو ماهی بزرگ نبودند، باهم بودند. اکنون سرهایشان کنار هم بود و دمهایشان از هم جدا. دور بودند. ناگهان جنبیدند و رو به بالا رفتند و میان راه چرخیدند و دوباره سرازیر شدند و باز کنار هم ماندند. انگار می‌خواستند یکدیگر را ببوسند اما باز هم از هم جدا شدند و لولیدند و رفتند و آمدند.» نتیجهٔ به کارگیری فاصلهٔ زیبایی شناختی، چه میان نویسنده و اثر، چه میان خواننده/ تماشاگر و اثر، یک چیز است: ارائهٔ هنرمندانهٔ زندگی، نه بازسازی واقعیت‌های عادی و سادهٔ زندگی روزمره. ارسطو نخستین کسی بود که مفهوم فاصلهٔ زیبایی‌شناختی را به‌کار برد. وی هنر را صورت دلپسند و معنابخش زندگی عادی تلقی می‌کرد. فاصلهٔ زیبایی‌شناختی را در مفهومی محدودتر، **فاصلهٔ روانی/ روان‌شناختی** (psychic distance) نیز می‌خوانند. این اصطلاح، بیشتر به آگاهی خواننده/ تماشاگر از غیرواقعی بودن داستان/ نمایشنامه اطلاق می‌شود. چنین فاصله‌ای باعث می‌شود تا خواننده/ تماشاگر، واقعیت هنری را با واقعیت زندگی اشتباه نگیرد، و مثلاً تماشاگری که دربارهٔ شخصیت مستأصل نمایش،احساس ترحم می‌کند، از رفتن به روی صحنه و یاری رساندن به او خودداری کند. فاصلهٔ زیبایی‌شناختی با میزان دخالت نویسنده/خواننده/تماشاگر، در اثر رابطهٔ عکس دارد؛ هر چه این فاصله کمتر باشد، درگیری احساسی/ عاطفی نویسنده، خواننده یا تماشاگر با جریان اثر، افزایش می‌یابد و به عکس. فاصله‌گذاری* که برتولد برشت، نمایشنامه‌نویس آلمانی (۱۸۹۸-۱۹۵۶م) مبدع آن است و از آن در نمایشنامه‌های حماسی خویش بهره می‌جوید، صورت نوین و تکوین‌یافتهٔ فاصلهٔ زیبایی‌شناختی است.

منابع:تاریخ نقد جدید ، ۴۰۴/۱؛ حقیقت و زیبایی ، ۲۵-۲۶؛ عناصر داستان ، ۲۷۲- ۲۷۵؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۲۲۴-۲۲۵؛ فرهنگ اندیشهٔ نو ، ۵۶۶؛ واژگان ادبیات داستانی ،۵؛ واژگان اصطلاحات ادبی ، ۴؛
A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 16-17; *Britannica*, 2/493; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley, 258; *Encyclopedia of Literature*,18; *The Reader's Encyclopedia*, 13.

قاسم‌نژاد

فاصلهٔ زیبایی‌شناسیک ← فاصلهٔ زیبایی‌شناختی

فاصله‌گذاری (fā.se.le.go.zā.ri)،تکنیکی است در نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی تآتر که برتولت برشت (۱۸۹۸- ۱۹۵۶م) شاعر، نمایشنامه‌نویس و نظریه‌پرداز معاصر آلمانی آن را در مقابل نظریهٔ ارسطویی تآتر بنا کرد. ارسطو معتقد بود باید بازیگر از آدم‌های نمایش، و تماشاگر از بازیگر تقلید کند تا تماشاگر در نقش، غرق یا احساس‌های نقش به او القا شود، پس همواره خواستار ایجاد توهمِ حقیقت‌نمایی در ذهن تماشاگر بود و تزکیه* را نتیجهٔ این شیوهٔ روانی و احساسیِ برانگیختن ترس و ترحم در او می‌دانست. حال آن‌که برشت اساس تأثیرپذیری از نمایش را عقل قرار می‌دهد و معتقد است باید فاصله‌ای میان بازیگر و نقش از یک سو و تماشاگر و نمایش از سویی دیگر وجود داشته باشد و همواره باید به تماشاگر یادآوری کرد که اجرایی از واقعیت را می‌بیند، نه خود واقعیت. با استفاده از این شیوه تماشاگر به جای آن‌که خود را با آدم نمایش یکی پندارد، نسبت به نمایش موضعی منتقدانه می‌گیرد. از سویی دیگر بازیگر نیز به جای یکی شدن با نقش یا برخوردی بی‌طرف با آن، باید دیدگاه فردی خود را نگهدارد و کمابیش جانبدارانه آن را اجرا کند، به این ترتیب بازیگر فاصله‌ای میان تماشاگر و نقش هم برقرار می‌سازد و او را به انتقاد آگاهانهٔ نقش و نمایش دعوت می‌کند. بر پایهٔ این اصول اروین پیسکاتور در آلمانِ دههٔ ۱۹۲۰م نمایش حماسی/ روایی را بنیاد کرد که برشت بهترین نمایشنامه‌نویس آن به‌شمار می‌رود. در نگارش این‌گونه نمایش‌ها استدلال، جانشین تحریک عاطفی می‌شود و ساختمان نمایش نیز به جای برخورداری از گره دراماتیک، از حوادث پراکنده شکل می‌گیرد، این نمایش‌ها را به سبب داشتن نتایج اخلاقی که در انتها بیننده را به آن سو هدایت می‌کنند، نمایش‌هایی اخلاقی خوانده‌اند، در حالی که آنچه بیشتر در این نمایش‌ها آشکار است، تعهد اجتماعی و سیاسی آن‌ها است. هنرمندان در این نمایش‌ها سعی در بازنمایاندن واقعیت‌ها و آموزش رفتاری معین به قصد تغییر ناهنجاری‌ها دارند، ازاین‌رو بیشتر می‌توان آن‌ها را نمایش‌هایی تعلیمی شمرد که گاه حتی به نمایشی تبلیغاتی بدل می‌شوند. به هر روی آنچه از این تکنیک و این‌گونهٔ نمایش انتظار می‌رود، ایجاد عنصر آگاهی در رابطهٔ تماشاگر با نمایش و ایجاد انگیزه در او برای تغییر دادن وضع موجود است. برشت تنها چنین تآتری را مناسبِ انسانِ عصر

فاصله‌گذاری

علم می‌داند و می‌گوید: «علم در مقابل موضوع‌های مورد مطالعهٔ خویش قرار می‌گیرد. جانورشناس هرگز خود را با ملخ یکی نمی‌داند بلکه ملخ را تشریح و توصیف می‌کند. ما درام‌نویسان نمی‌توانیم چنان کار کنیم که گویی در دورهٔ پیش از علم به‌سر می‌بریم. شرم‌آور، غیرمنطقی و خطرناک است که از تماشاگر متوقع باشیم عقلش را در سالون انتظار تماشاخانه جا بگذارد.» وی افزون بر آموزندگی، بر اهمیت لذت حاصل از اثر هنری نیز تأکید می‌کند و معتقد است در این‌گونهٔ نمایش عمیق‌ترین لذت‌ها از دانایی و شناخت خویشتن و دنیا و توانایی تسلط بر خویشتن و عزم تغییر دنیا به‌وجود می‌آید. تکنیک فاصله‌گذاری علاوه بر نمایشنامه‌نویسی در بازی نیز کاربرد یافت. داروین می‌گوید «وقتی شاهد هیجانی عمیق هستیم، احساس خود ما نیز چنان برانگیخته می‌شود که مشاهدهٔ دقیق یا از یادمان می‌رود یا برایمان تقریباً محال می‌شود.» در این‌جا بازیگر وارد می‌شود و شدیدترین هیجانات را با فاصله‌گرفتن از نقش چنان نشان می‌دهد که بیننده آگاهی خود را حفظ کند و توانایی مشاهدهٔ دقیق را از دست ندهد. در این شیوه بازیگر تنها وارد جهان نویسنده نمی‌شود، بلکه ویژگی‌های نقش را بررسی می‌کند و با تقابل جهان خود و نویسنده، برای آنچه آدم نمایش انجام می‌دهد، هر آنچه را که انجام نمی‌دهد نیز در اجرای خود منعکس می‌کند تا بیننده دریابد که بازی او یکی از صور ممکن را نشان می‌دهد، به این ترتیب هر جمله و ادای او حکم یک تصمیم به خود می‌گیرد که بیننده می‌تواند در برابر آن موضع بگیرد و آن را نقد کند. یکی از ترفندهایی که بازیگران برای اجرای این تکنیک (فاصله‌گذاری) به‌کار می‌بندند، علنی کردن هر احساس است، یعنی بازیگر برای عواطفِ نقش خود عملی جسمانی (ادا) در نظر می‌گیرد و هر آنچه را قرار است نشان دهد، آشکارا با نمودگارِ عملِ نشان دادن همراه می‌کند. انتقال گفتار به سوم شخص یا استفاده از نقل قول، انتقال رویداد به زمان گذشته و همچنین بر زبان آوردن دستورهای بازی و تفسیرها، از ترفندهای دیگری هستند که برشت به بازیگران پیشنهاد می‌کند. وی برای کارگردانیِ این دست نمایش‌ها نیز ترفندهایی معرفی می‌کند، تصور دیوار چهارم که به تماشاگر کمک می‌کند در این توهم غرق شود که وقایع روی صحنه واقعی است و بدون حضور او اتفاق می‌افتد، به کمک ترفند هدایت بازیگر به خارج از صحنه یا خطاب کردن به تماشاگران، از بسیاری نمایش‌های روایی حذف می‌شود. عوامل دیگری که در اجرای یک نمایش به‌کار می‌روند نیز می‌توانند همه در ایجاد این فاصله سهیم باشند، منابع نور صحنه مخفی نمی‌شوند تا به تماشاگر گوشزد کنند که نمایشی را می‌بینند، گریم نه برای افزودن احساسی به چهرهٔ بازیگر که برای بی‌نشان کردن آن به‌کار می‌رود. صحنه‌سازی، نقاشی صحنه و موسیقی نمایش نیز هرگز برای کمک به حقیقت نمایی یا القای احساس نمایش به‌کار نمی‌روند،بلکه هنرمندان هر یک از این رشته‌ها نیز مستقلند و می‌توانند با ابزار خاص خود موضعشان را در برابر نمایش ابراز کنند. شگردهایی شبیه فاصله‌گذاری را در انواع دیگر تآتر نیز می‌توان یافت که تآتر کلاسیک اسپانیا، تآتر عامیانهٔ دورهٔ بروگل، تآتر دورهٔ الیزابت و تآتر چین و ژاپن از این شمارند. در تآتر چین برای هر عمل و احساسی طی نسل‌ها حرکات ویژه‌ای برگزیده شده است که تماشاگر آن‌ها را می‌شناسد. استفاده از این حرکات قراردادی، امکان آمیختگی بازیگر و نقش را از میان می‌برد. همچنین بازیگر نمایش پانتومیم چینی به هنگام نشان دادن عمل، حرکات اندامش را با نگاه دنبال می‌کند، هم مراقب است حرکاتش درست باشند و هم در چهره‌اش حالتی پدیدار شود که گویی در حال کشف این حالت‌ها است و گاه حتی به تماشاگران هم نگاهی می‌اندازد، به این ترتیب تماشاگر را هم متوجه نمایشی بودن حرکاتش می‌کند، درواقع چهرهٔ او زمینه‌ای برای جای گرفتن نمودگارِ حرکات بدنش است. در نمایش ژاپنی نیز در گونهٔ «نو» که از اواخر سدهٔ چهاردهم تا اواسط سدهٔ پانزدهم میلادی رواج داشت، شگردهایی نظیر فاصله‌گذاری دیده می‌شود؛ به این ترتیب که بازیگر صورتک‌هایی به چهره می‌زند که در آن‌ها هیچ حالت ویژه‌ای دیده نمی‌شود و برای بیان احساسات، تنها صورت ظاهر رفتار نقش را ترجمه و در همه چیز از او تقلید می‌کند، زیرا اساس این‌گونه نمایش نه ارائهٔ مضمون خاص که خلق زیبایی از حرکات بازیگر است. البته در این نمایش‌ها آنچه از فاصله‌گذاری دیده می‌شود، تنها صورت ظاهر آن است، بی‌آن‌که هدف این تکنیک را که ایجاد آگاهی است، دنبال کنند. از میان نمایش‌های سنتی ایران نیز تعزیه* ویژگی‌هایی دارد که در نتیجهٔ آن‌ها شیوه‌هایی شبیه به فاصله‌گذاری در آن‌ها اجرا می‌شود. یکی از این ویژگی‌ها، نوعی تحرک نمایشی است که گریه و نالهٔ تماشاگران به تعزیه می‌دهد. در این‌گونهٔ نمایش، تماشاگر فعالانه درگیر نمایش می‌شود و در دو سوی صحنه، خارج و داخل آن، حضور دارد که شاید بتوان آن را با تأکیدِ پیروان نمایش روایی بر حذف تصور دیوار چهارم

نمایش و حضور بازیگر میان تماشاگران یا حضور تماشاگرانی بر صحنه، مقایسه کرد. افزون بر این، بازیگران تعزیه اغلب اشعار خود را از روی نوشته می‌خوانند که این شیوهٔ اجرای نمایشی و به دور از حقیقت‌نمایی، تعزیه را به نمایش‌هایی روایی که برشت به آن نظر دارد، نزدیک می‌کند. همچنین بازیگر تعزیه با باورهای شیعی‌اش هرگز در برابر نقش خود بی‌طرف نیست و مایل هم نیست که تماشاگران او را با شخصیت نمایش یکی پندارند، چه نه خود را در حد امام و یارانش می‌داند و نه مایل است که او را با دشمنان امام یکی بدانند. پس در شیوهٔ اجرا نیز نه به شخصیت‌ها که به نقش نزدیک می‌شود و با حرکاتی مختصر بیش از آنکه آن را بازی کند آن را روایت می‌کند. فاصله‌گذاری را شاید بتوان تکنیکی شبیه به آشنایی‌زدایی* شمرد. در این شیوه واژه و مفهوم ثابتند، ولی مصداق‌ها تغییر می‌کنند و واژه‌ها مستقیماً به مصداق خود برنمی‌گردند، و این تغییری که در ساختار زبان ایجاد می‌شود برای خواننده گونه‌ای آگاهی به‌همراه می‌آورد. همچنین است در تکنیک فاصله‌گذاری که با تغییری در ساختار زبان نمایش و با برهم زدن عادت تماشاگری که می‌خواهد بازیگر را شخص حقیقی نمایش بپندارد نه خود بازیگر، هدفِ ایجاد آگاهی دنبال می‌شود.

منابع:ادبیات نمایشی در ایران ، ۲۳۶/۱؛ تعزیه تأتر تمام ، ۲-۳، ۶۳-۶۴؛ دربارهٔ تئاتر، در صفحات فراوان؛ زندگی گالیله، مقدمه؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۲۲۴-۲۲۵؛ نمایش ژاپنی زندهٔ هزارساله، ۵۴، ۵۷، ۶۱؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 23,234; *The Reader's Encyclopedia*, William Rose Benet , 25,307.

م.اسماعیل‌پور

فاصله‌گیری زیبایی‌شناسانه ← فاصلهٔ زیبایی‌شناختی

فاصلهٔ هنرمندانه ← فاصلهٔ زیبایی‌شناختی

فالنامه ← علوم‌غریبه در ادب فارسی

فانتزی (fān.te.zi)، از ریشهٔ لاتینی phantasia به معنی اندیشه، آرمان، تصور و خیال، که خود از ریشه‌ای یونانی ـ به معنی ظاهر و نمود ـ گرفته شده است. فانتزی در اصطلاح ادبی به اثری هنری می‌گویند که بر پایهٔ وهم، خیال، شگفتی و رویدادهایِ غیرواقعیِ این جهانی پدید آید. فانتزی سبک نیست، بلکه صفتی است که چه بسا در هر اثر هنری وجود داشته باشد. بنابراین دامنهٔ رمان*های خیالی و وهمی بسیار گسترده است: از رمان‌های خارق‌العاده و باورنکردنی ، چون آلیس در سرزمین عجایب (۱۸۶۵م) اثر لویس کرول (۱۸۳۲-۱۸۹۸م) و رمان‌های آرمانشهری (← ادبیات آرمانشهری)، مانند دنیای قشنگ نو (۱۹۳۲م) اثر الدوس هاکسلی (۱۸۹۴-۱۹۶۳م) و رمان‌های علمی ـ تخیلی، چون مسافرت به مرکز زمین (۱۸۶۴م) اثر ژول ورن (۱۸۲۸-۱۹۰۵م) و رمان‌های تمثیلی، چون مسخ (۱۹۱۵م) اثر کافکا (۱۸۸۳-۱۹۲۴م) گرفته تا رمان‌های ترسناک و دلهره‌آوری چون دکتر جکیل و مسترهاید (۱۸۸۶م) اثر رابرت لویس استیونسن (۱۸۵۰-۱۸۹۴م) و فابل*، چون قلعهٔ حیوانات (۱۹۴۵م) اثر جورج اورول (۱۹۰۳- ۱۹۵۰م) و رمانس* و قصه‌های پریان* و داستان‌های کودکان، چون شازده کوچولو(۱۹۴۳م)،اثر آنتون دو سنت اگزوپری (۱۹۰۰- ۱۹۴۴م) را در بر می‌گیرد. البته اثری را که عنصر شگفتی و ماوراءالطبیعی در آن دیده می‌شود، نمی‌توان در زمرهٔ فانتزی دانست. مثلاً اثری که در آن به باورهای ماوزاءالطبیعی مذهبی و عرفانی پرداخته شده باشد، فانتزی به‌حساب نمی‌آید. تنها آثاری که در آن پدیده‌های تخیّلی صرف که مربوط به این‌جهان باشد و مغایر با شرایط عادی حوادث معمولی به‌نظر برسد، و برگرفته از ذهن خلاق نویسنده و خواننده باشد، در زمرهٔ فانتزی جای می‌گیرد. ویژگی‌های عمدهٔ فانتزی از این قرار است: ۱ـ شگفتی: هنرمند فانتزی‌پرداز با تخیل خلاق و مبتکر خود، حسِ اعجاب و شگفتی را در خواننده بیدار می‌کند. به علت وجود شگفتیِ بسیار در آثار فانتزی، شماری از پژوهندگان از جمله اریک فروم،روان‌شناس و روانکاو آلمانی تبار امریکایی (۱۹۰۰-۱۹۸۰م) فانتزی را بیشتر ویژهٔ آثار کودکان می‌دانند.زیرا اینان به اصلِ تأثیر معکوسِ اعجاب و شگفتی با سطح دانش و اطلاعات عمومی انسان معتقدند. بر این پایه، چون کودکان در سنجش با بزرگسالان سطح دانش پایین‌تری دارند، بیشتر و راحت‌تر شگفت‌زده می‌شوند. ۲ـ صورخیال: به گونه‌های گوناگونِ تخیل در ادبیات، مانند تشبیه*، مجاز*، استعاره*، تمثیل*، هجو*، کنایه* و رمز*، صور خیال می‌گویند که به طریقی بیدارکنندهٔ حس اعجاب و شگفتی است. این عناصر از اجزای تعیین کننده و جدایی‌ناپذیر فانتزی هستند. ۳ـ تنوع و گوناگونی: از شرایط مهم اثر فانتزی تنوع درمضامین ، انگاره‌ها،

فانتزی

شخصیت*ها، فضا*ها و مکان‌ها است؛ زیرا این تنوع افزون بر این‌که در ایجاد تأثیر شگفتی و اعجاب در خواننده، کمک می‌کند، باعث جریان و حرکتِ داستانی نیز می‌شود. از جملهٔ آثار فانتزی که این عامل در آن‌ها بسیار به چشم می‌خورد، آلیس در سرزمین عجایب است. **۴ـ اغراق و مبالغه:** از مهم‌ترین عناصر اثر فانتزی است و ازهمین‌رو است که شخصیت‌های آثار فانتزی یا قهرمان هستند (یعنی دارای همهٔ ویژگی‌های مثبت، مانندِ جسوری ، خوبی، زیبایی، تنهایی، شجاعت و نیرومندی) یا ضد قهرمان (یعنی دارای همهٔ ویژگی‌های منفی مانند بدی، زشتی، حیله‌گیری و سنگدلی). در روان‌شناسی ثابت شده است که ذهن کودک جذب کنندهٔ داده‌هایی است که با شدیدترین و پرسروصداترین و پررنگ‌ترین همراه باشد. در نتیجه کودکان به آثاری که عنصر اغراق در آن بسیار به چشم بیاید توجه بیشتری نشان می‌دهند. **۵ـ منطق ویژه:** هر اثر فانتزی ، هرچند غیرمعمول و غیرمعقول باشد، دارای منطق ویژهٔ خود است که مسبب واقعی جلوه دادنِ رویدادها در عینِ غیرواقعی بودن آن‌ها است. اثر فانتزی چون دیگر آثار، برای مقاومت در برابر زمان، نیاز به منطقی مستحکم و غنی دارد. کیفتون فادیمن ، نویسنده و ویراستار معاصر امریکایی می‌نویسد: «فانتزی بی‌زمان و مکان است و در کشور ابدیِ خیال زندگی می‌کند، به گونه‌ای که با جابه‌جایی حکومت‌ها و حرکت‌های اجتماعی، خاصیت و اهمیت خود را از دست نمی‌دهد. از میان چیزهایی که در لای دندان‌های زمان مقاومت می‌کند، فانتزیِ خوب است و فانتزی‌های بزرگ همواره در مالکیت ویژهٔ کودکان بوده است.» فانتزی افزون بر این پنج ویژگی عمده، ویژگی‌های دیگری نیز دارد: در این نوع داستان*ها عمل بر شور و هیجان ، استثناها بر یکنواختی زندگی عادی، سفر بر ایستایی، تازگی بر تکرار، اخلاق بر روانشناسی، خنده و شادی بر اشک و اندوه، وخلاقیت بر صنایع ادبی می‌چربد. فانتزی غالباً به‌همان اندازه که سرگرم‌کننده است، بار اندیشگی و انسانی نیز دارد. تجاربی که کودک از اثر فانتزی کسب می‌کند، از آن‌رو که نقش پایدارتر و پررنگ‌تری در حافظهٔ او دارد بسته به تجارب شخصی و واقعی‌اش، در آینده مفیدتر و کارآمدتر خواهند شد. خوانندهٔ اثر فانتزی باید هنگام برخورد با مسئلهٔ باورنکردنی، در خود حسِ تعلیقِ ارادی ایجاد کند تا بتواند از اثر لذت ببرد و افزون بر آن، از حس ششم خود نیز کمک بگیرد. لیلیان اسمیت، بانوی نویسندهٔ امریکایی (۱۸۹۷ـ۱۹۶۶م) بر آن است که «در مطالعهٔ فانتزی، چیزی بیشتر از آنچه برای خواندن قصهٔ معمولی به‌کار می‌رود لازم است؛ چیزی فوق طبیعی. شاید به نوعی حس ششم خواننده لازم باشد.» فانتزی و اسطوره* ارتباط نزدیکی با یکدیگر دارند؛ چنان که همواره اسطوره‌های هند، چین، ژاپن و مصر الهام‌بخش آثار فانتزی بسیاری بوده است. فانتزی به‌سبب توجهش به بُعد شوخی و هجوِ رویدادها، از منظری به پوچی نیز توجه دارد. آنتونی بورگس، داستان‌نویس و منتقد انگلیسی(۱۹۱۷م ـ) می‌نویسد: «هر دو کتابِ آلیس (آلیس در سرزمین عجایب و آلیس در سرزمین آینه‌ها) فانتزی است و فانتزی یعنی علاقه به پوچی؛ و این از خصوصیاتِ انگلستانِ دورهٔ ویکتوریا است . در آن زمان در هیچ کجای جهان چیزی به نام ادبیات پوچی وجود نداشت.» ریشه و پیشینهٔ فانتزی را باید در قصه و رمانس* جستجو کرد، زیرا قصه و رمانس از کهن‌ترین شکل‌های روایی افسانه*ها و اسطوره‌ها هستند. رمانس (همانند قصه) داستانی پرماجرا است که در آن قهرمانی ستودنی که نمایانگر پاکی و خوبی است باگذر از مراحلی سخت، متنوع و حیاتی به مرحله‌ای می‌رسد که یا خود را می‌شناسد و باور می‌کند یا خود را به دیگران می‌شناساند. دو عنصر مهم رمانس، «ماجرا و جستجو» است. رمانس، اثری است که در آن کمالِ مطلوب‌های دنیای رویا وخیال دیده می‌شود و همواره به پایانی رضایت‌بخش ، دوست‌داشتنی و رویایی ختم می‌شود. در آثار کلاسیک ، فانتزی عنصری اتفاقی است. مثلاً در برخی از آثارِ شکسپیر (۱۵۶۴ـ ۱۶۱۶م) چون طوفان نیز عناصر فانتزی دیده می‌شود. فرانسوا رابله (۱۴۹۴ـ۱۵۵۳م) و جانتن سویفت (۱۶۶۷ـ۱۷۴۵م) نخستین کسانی هستند که از فانتزی برای هجو شرارت‌ها و زشتی‌های جامعه و بیهودگی‌های فکری و اندیشگی در آثارشان سود جستند. پس از سویفت، جوزف ادیسن (۱۶۷۲ـ۱۷۱۹م) و ج.ر.ر.تالکین (۱۸۹۲ـ۱۹۷۳م) از او در این شیوه پیروی کردند. در سدهٔ نوزدهم ، ژول ورن مهم‌ترین آثار فانتزی عصر خود را خلق کرد که از آن شمارند: سفر به مرکز زمین (۱۸۶۴م)، جزیرهٔ اسرارآمیز (۱۸۷۰م) و بیست هزار فرسنگ زیر دریا (۱۸۶۹م) ، که جملگی یا بر پایهٔ واقعیات علمی پدید آمدند، یا تخیلات علمی. دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰م ،دورهٔ رشد و بالندگی فانتزی‌های علمی ـ تخیلی است. نویسندگان مدرن، فانتزی را برای هجوِ افراط‌کاری‌ها و حالاتِ مرسوم جامعه و افراد به‌کار می‌گیرند. برخی از آثار فانتزیِ نویسندگان مدرن را می‌توان در زمرهٔ ادبیات واقع‌گریز دانست که می‌کوشد از

تنش‌های فکری و روحیِ انسانِ جامعهٔ صنعتی امروز یکاهد. فانتزی در عرصهٔ سینما و تلویزیون نیز نقشی ویژه دارد. سینما و تلویزیون از همان آغاز، برای ایجاد هیجان، انگیزش و تأثیر ناگهانی بر بیننده، از دستمایه‌های فانتزی سود جُستند. مری شلی،داستان‌نویس انگلیسی و خالق فرانکنشتاین (۱۷۹۷-۱۸۵۷م) و لرد بایرون، شاعر انگلیسی (۱۷۸۸- ۱۸۲۴م) سنگ بنای تمامی فیلم‌های فانتزی و غیرواقعی و تخیلیِ آینده را نهادند. فانتزی به جز ادبیات و سینما، پا به قلمرو نقاشی نوین و مجسمه‌سازی نیز نهاده است. فانتزی در نقاشی نوین به آثاری می‌گویند که در آن‌ها موضوعات و عناصر بی‌ربط، به زیباترین وجه در کنار یکدیگر قرار گرفته باشند، مانند تابلوی رؤیا (۱۹۱۰م) اثر هنری روسو، نقاش فرانسوی (۱۸۴۴-۱۹۱۰م) که در آن، بانویی برهنه ،در میان جنگلی پردرخت و شگفت‌انگیز بر روی کاناپهٔ مخملیِ قرمز رنگی دراز کشیده است و تابلوی شورزندگی (۱۹۰۵م) اثر هانری ماتیس، نقاش و پیکرتراش فرانسوی (۱۸۶۹-۱۹۵۴م) که به باور بسیاری از منتقدان نقاشی، فانتزی‌ترین تابلوی معاصر است و نیز فانتزی در تابلوی سه رقاص اثر پیکاسو، نقاش و هنرمند برجستهٔ اسپانیایی (۱۸۸۱-۱۹۷۳م) که به صورتی گروتسکی (← گروتسک) نمود یافته است. اما فانتزی در مجسمه‌سازی، کاربردی دگرگونه دارد. مجسمه‌سازان، به منظور تجسم خدایانِ اسطوره‌ای، تصاویری خیالی خلق کردند که بر مبنایِ ترکیب و استحالهٔ اشکال حیوانات و انسان بود؛ پیکره‌ها و تندیس‌هایی با سر حیوان و اندام انسان که نمایانگر خدایان دورهٔ باستان بود. نخستین کسانی که به این شیوهٔ مجسمه‌سازی پرداختند مکزیکی‌ها و مایایی‌ها بودند که در آثارشان بُعد تخیل نقش بیشتری داشت. پس از پایان جنگ جهانی اول، فانتزی در خلق شمایل و تمثال‌ها، عنصری مؤثر و برجسته شد. تصاویر برگرفته از رؤیاها، فانتزی‌های ادبی،علمی، تخیلی و فانتزی‌های اروتیک نیز در زمرهٔ فانتزی‌های نوین هستند که سوررآلیست‌ها نقش مهمی در تدوین و تکامل آن داشته‌اند. ایزیدور دوکازه در تعریف مجسمه‌سازی فانتزی نوین می‌گوید: «زیبا، همچون ملاقات ناگهانیِ میز تشریح جسد با چرخ خیاطی و چتر.»

منابع: ادبیات داستانی ، ۴۳۲؛ انواع ادبی ، شمیسا، ۱۳۴-۱۳۶؛ جنبه‌های رمان ،۱۱۱-۱۳۰؛ طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی ، ۷۵-۱۵۱؛ لیلی ایمن آهی، «داستانهای تخیلی برای کودکان و نوجوانان»، ۳۹ مقاله دربارهٔ ادبیات کودکان ، صص ۱۰۵-۱۰۶؛ زیگفرید کراکوئر ، «تاریخ و فانتزی در سینما» ،ترجمهٔ سید علاءالدین طباطبایی، فارابی ، شمارهٔ ۳، تابستان ۱۳۷۲ش، ص ۱۵۲؛ دیوید انان ، «اساطیر و سینمای فانتزی» ،ترجمهٔ سید علاءالدین طباطبایی، فارابی ، شمارهٔ ۴، پاییز ۱۳۷۲ش، ص ۱۵۲؛ «کودکان در دنیای تخیل» ،ترجمه و تلخیص ثریا قزل ایاغ (بهروزی) ،۱۷ مقاله دربارهٔ ادبیات کودکان ،صص ۲۲۱-۲۴۳؛
Britannica , 23/156; 27/57, 110; *Dictionary of World Literary Terms* , Shipley ,117-118; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* , Baldick, 81-82.

آذر

فتحنامه (fath.nā.me)/ فیروزی‌نامه، نامه‌ای برای اعلان پیروزی که پس از گشودن شهری یا سرزمینی به دست شاه یا سپهسالار لشکر، به ممالک اطراف می‌فرستادند و در آن شرح دلاوری‌ها و رشادت‌های شاه، سردار یا فرماندهٔ جنگ را با آب وتاب می‌نوشتند. در تاریخ بیهقی آمده است که «بونصر را بگوی تا فتح‌نامه نسخت کند.» دولتشاه نیز در تذکرهٔ خود آورده : «فتحنامه‌ها به اطراف ممالک روان ساخت.» چون فتحنامه‌ها به شهرها می‌رسید، اهالی آن شهر به سبب آن فتح، جشن و سرور برپا می‌کردند. گفتنی است که اگر لشکر شکست می‌خورد،این نامه را **شکست‌نامه** می‌گفتند و لازم بود در آن دلیل شکست ، چنان‌که موجب آرامش خاطر مردم باشد، بیان گردد. متن فتحنامه‌ها ،تقریباً در همهٔ آن‌ها یکسان بود. اغلب آن‌ها با ستایش خداوند و مدح پیامبر(ص) آغاز می‌شد و پس از آوردن دلایل شاه برای جنگ، شیوهٔ صف‌آرایی لشکر، عظمت سپاهیان، لشکرکشی شاه و وضعیت دشمن ، به شرح نبرد که مهم‌ترین قسمت فتحنامه و گزارش کوتاهی از آن است و به دنبال آن پیروزی شاه و تصرف قلمرو دشمن می‌پرداختند. سپس به شکرگزاری از خداوند و سرور سلطان از پیروزی اشاره می‌کردند و در آخر نیز با اعلان این موفقیت به ممالک دیگر و آوردن نام اعلام‌کنندهٔ فتحنامه و جاهایی که به آن‌جا فرستاده می‌شد و درخواست نیایش از آن‌ها پایان می‌پذیرفت. البته این ترتیب را دقیقاً در همهٔ فتحنامه‌ها رعایت نمی‌کردند. به فرمان شاهان ، سرایندگان و نویسندگان، فتوحات آنان را به نظم می‌کشیدند و به نثر می‌نوشتند و فتحنامه‌های آنان که مدحی و همراه با توصیفات اغراق‌آمیز است، ارزش ادبی فراوان دارند. فتحنامه‌های منظوم که اغلب در قالب قصیده* و مثنوی* گفته

شده‌اند، از نوع شعرهای حماسی شمرده می‌شوند. معروف‌ترین فتحنامه‌ها از این قرارند: الف ـ فتحنامه‌های منظوم: ۱ـ فتحنامهٔ سومنات سرودهٔ فرخی سیستانی (ـ۴۲۹ق) در لشکرکشی محمود غزنوی به هندوستان با مطلع «فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر ـ سخن نو آر که نو را حلاوتی‌ست دگر.» برخی قصیدهٔ عنصری بلخی (ـ۴۳۱ق) را نیز با مطلع «چنین نماید شمشیر خسروان آثار ـ چنین کنند بزرگان چو کرد باید کار» فتحنامهٔ او دانسته‌اند. ۲ـ فتحنامهٔ مفتاح‌الفتوح / فتح‌الفتوح امیر خسرو دهلوی (۶۵۱ـ۷۰۲ق) در ۸۰۰ بیت در پیروزی‌های جلال‌الدین فیروز شاه. ۳ـ فتحنامهٔ عباس نامدار / شاهنامهٔ صادقی از صادق بیگ افشار (ـ۱۰۲۴/۱۰۲۰ق) در ۲۵۰۰ بیت، در تاریخ صفویان از آغاز تا روزگار شاه اسماعیل دوم و کمی نیز دربارهٔ جنگ‌های شاه عباس یکم. ۴ـ فتحنامهٔ غالب (او جز از غالب دهلوی است) در یکی از پیروزی‌های فرخ‌سیر (۱۱۲۵ـ ۱۱۳۱ق). ۵ ـ فتحنامهٔ سند از میر فتحعلی‌خان تالپور (ـ۱۱۶۲ق) در رویداد فتح سند و پادشاهی عباسیان کلهور سند. ۶ـ فتحنامهٔ شاعری به نام مسافر، در لشکرکشی‌های انگلیسی‌ها به بنگال و فتح آن (از ۱۱۶۸ـ۱۱۷۹ق). ۷ـ فتحنامهٔ تیپوسلطان از غلام‌حسن نامی. ۸ ـ فتحنامهٔ لرستان از سردار رضاقلی والی پشتکوه (بوشهر، ۱۳۲۹ق). ۹ـ فتحنامهٔ نایبی از سید اسدالله منتخب‌السادات یغمایی (۱۲۷۹ـ ۱۳۵۰ق) در وقایع چهل و اند سالهٔ حلقهٔ نایبی یعنی طایفهٔ بیران‌وندی کاشان و جماعتی از عیارپیشگان به رهبری پهلوان محمد حسین بیران‌وندی، در برابر ناصرالدین شاه قاجار که سرانجام پس از ستیز فراوان در ۱۳۳۴ق به جنبش مهاجران ملی پیوستند (تهران ۱۳۳۷ق). ب ـ فتحنامه‌های منثور: ۱ـ فتحنامهٔ سند/ چچ‌نامه از علی بن حامد (سدهٔ ششم هجری) در فتح سند به دست محمد بن قاسم ثقفی (حیدرآباد دکن، ۱۳۵۸ق). ۲ـ فتحنامهٔ جند/ خجند از رشیدالدین وطواط (ـ۵۷۳ـ۵۷۸ق) در فتح جند (۵۴۰ق) به دست اتسز خوارزمشاه (ـ۵۵۱ق). ۳ـ فتحنامهٔ صاحبقرانی از مغیث‌الدین ابوالفتح ابراهیم سلطان حنفی در رویدادهای روزگار تیمور گورکانی (۷۳۶ـ۸۰۷ق). ۴ـ فتحنامهٔ شاه‌اسماعیل صفوی به قانصوی غوری پادشاه مصر، در غلبه بر طایفهٔ ازبک و قتل شیبک‌خان ازبک. ۵ ـ فتحنامه‌های شاه عباس صفوی به جهانگیر در گرفتن بغداد، قندهار، ممالک خراسان، غلبه بر دین‌محمد ازبک و فتح نسا و ابیورد. ۶ـ فتحنامه‌های شاه عباس دوم (۱۰۵۲ـ ۱۰۷۷ق) به ممالک محروسه ، پس از شکست داراشکوه، پس از شکست لشکر چغتای و پس از فتح قندهار که فتحنامهٔ اخیر به انشای میرزا عبدالقادر تونی است. ۷ ـ فتحنامهٔ شاه تهماسب صفوی (۱۱۳۵ـ۱۱۴۴ق) به ملک کیومرث حاکم رستمدار، پس از فتح آذربایجان و دیار بکر و غلبه بر سلطان سلیمان و فتح قلعهٔ کلیستان و نیز به جعفر سلطان حکمران رشت در فتح خراسان. ۸ ـ فتحنامهٔ قلعهٔ چتور در گشودن دژ چتور به دستور نظام‌الدین خواجه‌حسن فصیح جونپوری. ۹ـ فتحنامه‌های میرزا محمد سلطان به امیر محمد رشتی در فتح هرات و به سلطان محمد کارکیا حاکم لاهیجان. ۱۰ـ فتحنامهٔ جنگ ایران و روس در ۱۲۲۷ق (تبریز، ۱۲۳۳).

منابع: اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ، ۱۳۶؛ تاریخ ادبیات در ایران ، ۱۱۶۷/۳؛ ۵۷۷/۵، ۱۵۱۳؛ تاریخ ادبیات فارسی ، ابه، ۶۶، ۷۹؛ تاریخ نظم ونثر ، ۳۶۸/۱؛ التوسل الی‌الترسل ، ۱۲۵، ۱۳۱؛ حماسهٔ فتحنامهٔ نایبی ؛ دیوان عنصری بلخی ، ۷۳؛ الذریعه ، ۱۰۸/۱۶، ۱۱۰؛ سبک شناسی ، ۳۱۳/۳؛ فن نثر در ادب فارسی ، ۳۷۹ـ۳۹۰؛ فهرست کتابخانهٔ مجلس شورای ملی ، ۲۱۹/۶؛ ۱۳۴۹/۱۰، ۱۳۵۶، ۱۳۶۲، ۱۳۸۰؛ ۲۰۵/۱۵؛ ۳۷۴/۱۷؛ فهرست کتابهای چاپی فارسی ، ۱۶۳۸/۲ـ۱۶۳۹؛ ۳۶۵۲،۳۶۵۱/۳؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۲۶۸/۵، ۶۶۹ـ۶۷۲؛ فهرست میکروفیلمهای کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران ، ۲۵۵،۲۵۴، ۲۵۶؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۴۳۶۷/۶؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی یا انجمن ترقی اردو ، ۱۵۷ـ۱۵۸؛ فهرستوارهٔ کتاب‌های فارسی ، ۱۳۰۴/۲ـ ۱۳۰۶؛ لغت‌نامه ، زیر «فتحنامه» ؛ «فتح‌نامهٔ سلطان الب‌ارسلان» ، یغما، سال ۴، شمارهٔ ۸، صص ۳۷۰ـ۳۷۵؛ هنر ومردم، ۱۳۵۰، شمارهٔ ۱۱۲ـ۱۱۳، ص ۵۰؛ رشیدالدین وطواط ، «فتحنامهٔ شهر جند» ، مجلهٔ یادگار ، سال ۴،شمارهٔ ۳،صص ۹ـ۱۵.

حجتی

فتوت‌نامه (fo.tov.vat.nā.me) ، عنوان عمومی کتاب‌ها یا رسالاتی در تعریف و بیان فتوت و تشکیلات، قوانین انضباطی، رسوم و ارکان و آداب و اصطلاحات اهل فتوت و جوانمردی است. **فتوت** (=مروت و جوانمردی) از ریشهٔ فتیٰ (= جوان، جوانمرد، جمعش فتیان) در اخلاق و ادب اسلامی، مجموعهٔ اوصافی است که لازمهٔ یک فتی/جوانمرد باشد، مانند بخشش، آزادگی، مهمان‌نوازی، فروتنی و دلیری. در تصوف، فتوت عبارت است از ایثار، یعنی مقدم داشتن و گزیدن دیگری برخود، که در حقیقت بالاترین مرحلهٔ بخشندگی، کرم و سخا است.

جوانمردان/ فتیان/ اهل فتوت/ اهل اخوت گروه خاصی از مردم در ایران و دیگر سرزمین‌های اسلامی بوده‌اند که بخشندگی و کارسازی و دستگیری از مردم را شعار خویش کرده و با آداب و رسوم ویژه‌ای این آیین فتوت و جوانمردی را به‌کار می‌بسته‌اند. برخی فتوت و جوانمردی را مشابه شهسواری در اروپا دانسته‌اند. در پیش از اسلام و اوایل دورهٔ اسلامی، در زبان عربی واژهٔ فتوت به‌کار نمی‌رفته و تنها از واژهٔ فتی (آن‌هم فقط به صورت مفرد) استفاده می‌شده است. فتی در آن هنگام به معنی مردی جوان و نیرومند، دلیر در جنگ، بزرگ‌منش، گشاده‌دست و مهمان‌نواز بوده است. نمونهٔ نیمه‌افسانه‌ای چنین کسی در جامعهٔ عربی پیش از اسلام، حاتم طایی است. در قرآن کریم واژه‌های فتی (به دو معنی جوان و بنده)، فَتَیان (دو جوان) و فِتْیان (غلامان) آمده است: «إِنَّهُمْ فِتْیَةٌ آمَنوا بِرَبِّهِمْ (سورهٔ کهف آیهٔ ۱۳)/ آن‌ها مردان جوانی بودند که به خدای خویش ایمان آوردند»، «قالوا سَمِعْنا فَتیً یَذْکُرُهُمْ یُقالُ لَهُ ابراهیم (سورهٔ انبیاء، آیهٔ ۶۰)/ شنیدیم جوانمردی که به او ابراهیم گفته می‌شد از آنان (بتان) سخن می‌گفت.»، «وَ إِذْ قالَ موسی لِفَتٰهُ (سورهٔ کهف، آیهٔ ۶۰)/ و موسی به همراه جوانش (یا به بنده وخدمتکار خود، که به گفتهٔ اغلب مفسران یوشع بن نون است) گفت.» اما پس از ظهور اسلام دیری نگذشت که در قلمرو پهناور خلافت اسلامی گروه‌های فتیان/ جوانمردان و دسته‌های همسنگ یا همردیف آن‌ها مانند عیاران ظهور کردند و نوشته‌هایی دربارهٔ فتوت و جوانمردی پدید آمد. در حدیثی معروف از پیامبر(ص) که امام جعفر صادق(ع) آن را روایت کرده، ده نشانه برای جوانمردان مسلمان یاد شده است: راست‌گویی، وفای به عهد، ادای امانت، ترک دروغ‌گویی، بخشودن بر یتیم ، دستگیری از سائل، بخشیدن آنچه رسیده است، بسیاری احسان ،خواندن مهمان و، سرِ همهٔ آن‌ها، حیا.» در این دوره ، در میان جوانمردان، علی(ع) به استناد حدیث معروف «لا فتی الا علی لاسیف الا ذوالفقار»، از پیامبر یا هاتف غیبی، بهترین نمونه و مثال کامل جوانمردی و فتوت شمرده شد و او را «شاه مردان» خواندند. نکته‌ای که باید در این‌جا بر آن تأکید رود، فرق میان فتوت فردی و فتوت اجتماعی است. فتوت فردی صفات و ویژگی‌های خاصهٔ افراد، مانند بخشش و آزادگی و شجاعت و فرزانگی، مهمان‌نوازی و بزرگ‌منشی بوده و خاص سرزمین واحد و قوم به‌خصوصی نیست. اما فتوت اجتماعی مجموعهٔ اعمال، آداب، آثار و احوالی است که این افراد را پدید آورده و به رعایت آن ملزمشان کرده است. درواقع فتوت اجتماعی گونه‌ای نهاد اجتماعی ، همچون تصوف، است که آداب و آیین‌ها و سلسله مراتب خاص خود را داشته است. دو عنصری که در دگرگونی فتوت فردی به فتوت اجتماعی در جهان اسلام تأثیر بسیار داشته‌اند عیاری و تصوف بوده است. چنان‌که می‌دانیم عیاران (جمع عیار به معنی کسی که بسیار برود و بیاید، و شخص هشیار، چالاک و زرنگ) گروهی از مردم بودند که در سده‌های دوم و سوم هجری در بغداد، خراسان، ماوراءالنهر و سیستان پدید آمده و دارای تشکیلات خاصی ـ تا اندازه‌ای مانند شهسواران اروپا در قرون وسطی ـ بوده‌اند و غالباً جامهٔ خاص و آداب و رسوم ویژه‌ای داشته‌اند. اعضای این گروه که اغلب از طبقات پایین و متوسط مردم شهرها بودند، به‌ویژه در شبروی و تهدید شبانهٔ ثروتمندان و مردمی که اهل تعیش و رفاه بودند، و راهزنی بسیار مهارت داشتند و اساساً از این راه گذران زندگی می‌کردند. تشکیلات و سازمان‌های این گروه بسیار منظم و مرتب بود و هر ده تن عیار یک سرپرست به نام عریف ، هر ده تن عریف یک نقیب ، هر ده نقیب یک قائد / سرهنگ ، و هر ده قائد یک امیر داشت. عیاران گرچه بیشتر از راه شبگردی و راهزنی گذران زندگی می‌کردند، همواره از مستمندان و درماندگان حمایت می‌نمودند و بنیادکار خود را بر فتوت و جوانمردی گذاشته بودند. عیاران که روی‌هم‌رفته مردم سلحشور و هنگامه‌جو بودند، در دورهٔ عباسی در بغداد نفوذ فراوان داشتند و برخی از آنان مانند یعقوب لیث صفاری، دودمان شاهی بنیاد نهادند. چنان‌که گفته آمد بنیاد عیاری بر جوانمردی بوده و ازاین‌رو برخی اهل فتوت/ فتیان را با عیاران یکی شمرده‌اند و در حقیقت عیاری به تعبیری دهلیز و مدخل جوانمردی شمرده می‌شده است. درواقع در آن روزگار فتوت به صورت دستورهای عملی اخلاقی در میان طبقات گوناگون جامعه راه یافته بود و هریک از آنان می‌کوشید در کار خود جوانمرد و به اصول فتوت پای‌بند باشد و ازهمین‌رو از یک سو پهلوانان و ورزش‌کاران و سپاهیان و عیاران خویشتن را جوانمرد می‌خواندند، و از سوی دیگر پیشه‌وران و بازاریان، آداب و رسوم و دستورهایی برای جوانمردی خاص خویش داشتند و صوفیان و خانقاه نشینان هم در دستگاه خود راه و رسم جوانمردی را مراعات می‌کردند و آن کس را که در رعایت آن آداب کوشاتر و کامل‌تر بود، در فتوت برتر از دیگران می‌شمردند. جالب است که مؤلف قابوس‌نامه برای هر طبقه از مردمان شرایطی برای جوانمردی قرار داده و از جمله دربارهٔ

فتوت‌نامه

جوانمردی عیاری می‌گوید: «بدان که جوانمردی عیاری آن بود که او را از آن چندگونه هنر بود: یکی آن‌که دلیر و مردانه و شکیبا بود به هر کاری و صادق الوعد و پاک عورت و پاک‌دل بود و زیان کسی به سود خویش نکند و زیان خود از دوستان روا دارد و بر اسیران دست نکشد و اسیران و بیچارگان را یاری دهد و بدِ بدکنان از نیکان بازدارد، و راست شنود چنان که راست گوید و داد از تن خود بدهد و بر آن سفره که نان خورد بد نکند و نیکی را بدی مکافات نکند و از زنان ننگ دارد و بلا راحت بیند...» گروه دیگری از آن روزگار که از فتیان شمرده می‌شده‌اند، غازیان مطوعه بودند که از شهرهای اسلام به طوع و رغبت و به هزینهٔ خود دسته‌دسته گرد می‌آمدند و در سرحدات به جنگ کفار می‌رفتند. یکی دیگر از گروه‌هایی که آن‌ها را همسنگ یا در عداد فتیان شمرده‌اند، احداث (جمع حدث به معنی جوان) بوده‌اند که در سدهٔ چهارم و اوایل سدهٔ پنجم هجری در شام برآمده‌اند. تصوف، حتی بیشتر از عیاری ، در فتوت ، به‌ویژه فتوت اجتماعی، تأثیر داشته است. در میان اهل تصوف نیز ظاهراً ملامتیان بیش از دیگران با فتوت مربوط بوده‌اند. «اخلاص در عمل که اهل ملامت مبنای طریقت خویش را بر آن می‌نهادند، طریقهٔ آن‌ها را که نوعی نهضت اصلاح در تصوف و درواقع کوشش برای پیراستن تصوف از قیود و ظواهر آن بود، در بین اشخاص ساده، عوام و اهل بازار رواج فراوان داد و چون فتوت ـ طریقهٔ فتیان ـ نیز تا حدی بر اصل اخلاص در عمل و اجتناب از ریا مبتنی بود، طریقهٔ اهل ملامت تدریجاً با سنت‌های اهل فتوت به‌هم درآمیخت و قلندران که بعدها وارث سنت‌های اهل ملامت شدند، مثل آن‌ها در ترک لباس مخصوص اهل تصوف و در احتراز از هیئت و صورتی که آن‌ها را محبوب و معبود خلایق کند، اصرار کردند؛ اما هم طریقهٔ خود آن‌ها و هم طریق اهل فتوت نیز اندک‌اندک شکل و قالب معین گرفت و لباس و هیئت و آداب و رسوم به آن‌ها افزوده شد که دوموردِ آن‌ها نیز مثل صوفیه نشانی بود از رؤیت خلق و انحراف از اصل.» با این همه، «فتوت آن‌گونه که بعدها معرف نوعی تصوف عامیانه شد، در ابتدا اختصاص به تصوف نداشت و برای اکثریت جوانان عصر، یک کمال مطلوب اخلاقی به‌شمار می‌آمد. این کمال مطلوب اخلاقی مخصوصاً در طبقات نزدیک به محیط شیعه که غالباً مخالفان خلافت عباسیان به نحوی با آن ارتباط داشتند، رفته‌رفته رواج یافت و آن‌ها سیرت و شیوهٔ زندگی علی بن ابی‌طالب... را نمونهٔ کامل آن شمردند. بدین‌گونه مفهوم فتوت اسلامی با مفهوم مروت عربی که ریشهٔ جاهلی داشت تفاوتش عبارت شد از تفاوت بین کمال مطلوب حیات مدنی با کمال مطلوب زندگی بدوی ... پایبندی به قول و شرف در معاملات که پشتوانهٔ اخلاقی فعالیت‌های بازرگانی در شهرها است یک مبنای اخلاقی فتوت شمرده می‌شود و بی‌نیازی از مراجع قدرت که لازمهٔ محترفهٔ شهری و مخالف تعهد التزام بدوی نسبت به شیخ قبیله بود نیز یک مبنای دیگر آن است و این هر دو حاکی است از ارتباط مفهوم فتوت یا حیات شهری.» بدین‌سان مفهوم اخلاقی جوانمردی که کمال مطلوب طبقهٔ جوانان غالب اصناف، از پیشه‌وران ،کارگران ، صوفیان و سپاهیان ولایات و شهرها بوده، در طی تاریخ و برحسب شرایط روزگار، اشکال گوناگون اجتماعی یافت و سرانجام با آمیختن با بسیاری از اصول تصوف به طریقه‌ای مستقل و دارای شرایط، ارکان و تشکیلات جداگانه و خاص متحول گشت. یکی از مهم‌ترین عواملی که در تقویت فتوت به عنوان طریقه‌ای خاص نقش مهم داشته است، گرویدن خلیفهٔ عباسی ناصر لدین‌الله (۵۷۵ـ ۶۲۲ق) به مذهب امامیه و طریقهٔ فتوت بود. ناصر که در فکر استفاده از نیروی قدرتمند و درخور ملاحظهٔ احداث و فتیان برضد قوای حکام و امرای مخالف بود، خود لباس فتوت پوشید و در ترویج و اصلاح و تنظیم این طریقه بسیار کوشید و به کمک فتیان خلافت را رونقی داد و به تقلید و تبعیت او، برخی شاهان مانند کیکاوس یکم سلطان سلجوقی آسیای صغیر (۶۱۶ـ ۶۶۸ق) و سلطان بیبرس از ممالیک مصر (۶۵۸ـ ۶۷۶ق) جامهٔ جوانمردی پوشیدند و ازهمین‌رو فتوت در آسیای صغیر چندان رواج یافت که هنگامی که ابن‌بطوطه جهانگرد مغربی (۷۰۳ـ ۷۷۹ق) از آن سرزمین دیدار می‌کرد، هیچ شهری از چندین فتوت‌خانه خالی نبود. فتوت در آن هنگام و از آن پس به‌ویژه به پیشه‌وران و سازمان‌های صنفی آن‌ها پیوست و به یکی از اصول صنفی آن‌ها تبدیل شد. بدین‌سان رفته‌رفته فتوت به مجموعه‌ای از آیین‌ها و سنت‌ها ممتاز شد و اهل فتوت/ جوانمردان دارای لباس و شعار خاص و آداب و رسوم ویژه و سلسله مراتب گردیدند و برای پیوستن به گروه فتیان می‌بایست آداب ویژه‌ای به جا آورند. هر کس به طریقهٔ فتیان می‌گروید، می‌بایست از سه اصل سخا (هر چه دارد در طبق اخلاص نهد و به یاران تقدیم دارد) ، صفا(سینه را از کبر و کینه پاک کرده، خلوص نیت و بی‌نظری را پیشهٔ خود سازد) و وفا (به خلق خدا وفادار بماند) پیروی کند. جوانمردان حضرت

ابراهیم خلیل را نخستین نقطهٔ دایرهٔ فتوت می‌دانستند و او را **ابوالفتیان** می‌گفتند و پس از او یوسف صدیق و یوشع بن نون و اصحاب کهف و علی(ع) را خلیفه و جانشین او می‌انگاشتند. اما هرگاه مطلقاً **فتی** می‌گفتند، مقصود علی (ع) و سابقه‌داران را اب و جد می‌خواندند. پیر/ شیخ/مرشدِ جوانمردان را **اخی** می‌گفتند. شرط ارادت به هر پیری پنج چیز بود: ۱ـ توبهٔ صدق. ۲ـ ترک علایق دنیوی. ۳ـ یکی ساختن دل با زبان. ۴ـ پیروی از پیر به‌درستی و راستی. ۵ ـ گزیدن تنها یک پیر. هر جوانمردی ناچار بود گذشته از پیر و مراد خود، سه تن را خدمت کند. جوانمردان به‌جای خرقه که شعار صوفیان بوده، **سراویل** (معّرب شلوار = زیر جامه ، پای جامه) را شعار خویش کرده بودند و هریک کمر بستهٔ شخصی که او را پیرشد (شدّ= کمربستن) می‌خوانده‌اند، بوده و سند سراویل خود را به علی (ع) می‌رساندند. طالب ورود به طریقه، چندی پس از کمربستن به پوشیدن سراویل یا **لباس‌الفتوه** با تشریفات خاص و نوشیدن **کاس‌الفتوه** (= جام جوانمردی) که آب آمیخته به نمک بود می‌پرداخته و طالبانی که بدین‌گونه به کمک و ارشاد سابقه‌داری در حلقهٔ اهل فتوت درمی‌آمدند، **رفیق** دیگران درشمار می‌آمدند. به اعتقاد جوانمردان، خلفای علی(ع) در میان‌بستن چهار تن بودند که هریک را وی به ولایتی فرستاد: اول سلمان فارسی مأمور مداین، دوم داود مصری مأمور مصر، سوم سهیل رومی مأمور روم، چهارم ابومحجن ثقفی مأمور یمن. هر جوانمردی ناچار بود افزون بر پیر، سه تن دیگر را نیز خدمت کند: اول نقیب که شغل او تفحص در احوال جوانمردان و رسیدگی به امور داخلی آنان بود، دوم پدر(اب) **عهد** که داوطلب طریقهٔ جوانمردی را به عهد خدا درمی‌آورد ، سوم پیر / استاد شدّ که کارش آن بود که میانِ کسی راکه داعیهٔ قبول مسلک جوانمردی داشت و شاگردی او را ماه‌ها به‌طور افتخاری پذیرفته بود می‌بست. برخی نیز گفته‌اند که در فتوت هم سه نوع پیر است: پیرِ قولی که بنابر عهد و سوگند است، پیر شربی که بنابر نوشیدن آب و نمک است، و پیر سیفی که بنابر شمشیر است. جوانمردان روزها به معاش می‌پرداختند و در دفع ظلم عمّال دولت از ضعفا و مستمندان و حمایت از یاران و اهل محل خویش می‌کوشیدند و شب‌ها مداخل روزانه را در بیوت (خانه‌ها و مجامع خاص) خویش و در مجالس مخصوصی که محل اخی و موضع تجمع شبانهٔ فتیان بود و آن‌را لنگر می‌خواندند می‌بردند و خرج می‌کردند. تهیه و ادارهٔ لنگر/ زاویه با لوازم آن را اخی برعهده داشت و جوانمردان در آن‌جا پس از خوردن غذا به رقص و سماع می‌نشستند. جوانمردان به ورزش‌های بدنی اهمیت بسیار می‌دادند و زورخانه‌کاران امروز بقایای آن‌ها هستند، چنان‌که امروزه نیز کمال مطلوب اخلاقی زورخانه هنوز این نشان را از جریان فتوت دارد که بنیادش بر پایهٔ حرمت پیران است و مراتب این پیران را به نام پیش‌کسوت، میاندار، کهنه‌سوار و پهلوان رعایت می‌کنند. جوانمردان در کشتی گرفتن و تیراندازی و شمشیر بازی تمرین می‌کردند و هریک غالباً موزه‌ای در پای و کارد یا خنجری بر کمر داشتند و کلاه درازی که از نوک آن پارچه‌ای باریک آویخته می‌شد بر سر می‌نهادند. فتوت‌خانه‌ها از سدهٔ ششم در ایران و به‌ویژه آسیای صغیر رواجی گسترده یافت. محبوبیت آیین جوانمردی در میان مردم چندان بود که برخی اصناف (مانند قصاب ، جراح ، صیاد، دلاک، جولاه و دلال) با آن‌که از ورود در جرگهٔ جوانمردی ممنوع و محروم بوده‌اند به‌اتکای برخی قصه‌ها و افسانه‌ها برای خود در طریقهٔ جوانمردی قهرمان‌هایی تراشیده‌اند (مانند داستان انتساب صنف سلمانی به سلمان فارسی، و قصهٔ معروف جوانمرد قصاب). اما«فتوت‌خانه‌ها اندک‌اندک به سبب کثرت تردد و اقامت پسران جوان و بی‌بند و باری‌های رایج در بین اخی‌ها، مرکز فساد شد و تشکیلات آن‌ها در ایران با ظهور صفویه و مزید قدرت قزلباش و صوفیه تقریباً از بین رفت.» با این وجود، تشکیلات فتوت در آسیای صغیر، پیوسته با طریقه‌های ملامتی مانند مولویه و بکتاشیه و حمزویه ، و در ارتباط با سازمان‌های اصناف که مشایخ آن‌ها را «اخی بابا» می‌گفتند، تا اوایل سدهٔ چهاردهم هجری به حیات خود ادامه داد تا این‌که با ورود مصنوعات ماشینی و گسترش بانک‌ها و فروپاشی صنف‌های سنتی «سازمان فتوت دیگر نتوانست همهٔ اصناف و صنعتگران را دربرگیرد و سرانجام این تشکیلات اقتصادی به تاریخ پیوست و نابود شد.» منابعی که دربارهٔ فتوت، تشکیلات، قوانین انضباطی، رسوم و ارکان و آداب آن در دست است، **فتوت‌نامه** خوانده می‌شود. بیشتر این آثار از آیین فتوت بحث می‌کنند و برخی نیز دربارهٔ گروهی معین یا صنعتگرانی معین صحبت می‌نمایند. فتوت‌نامه‌ها (که برخی از آن‌ها نام‌های ویژه‌ای دارند)ابتدا به عربی و سپس به فارسی و پس از انتشار فتوت در سرزمین‌های ترک، به ترکی نوشته شده‌اند. گذشته از فتوت‌نامه‌های مستقل، در برخی کتاب‌های جامع تصوف و چنددانشی نیز بخشی به فتوت اختصاص داده شده است. از

فتوت‌نامه‌های عربی می‌توان از کتاب‌الفتوة ابوعبدالرحمان سلمی نیشابوری (۳۳۰- ۴۱۲ق) ، مرآة‌المروات علی بن حسن بن جَعْدُوَیْه به نام نظام‌الملک طوسی، تفحة‌الوصایای احمد بن الیاس نقّاش خربوطی/ خرتبرتی برای ابوالحسن علی (- ۶۱۱ق) پسر خلیفه الناصر لدین‌الله، کتاب‌الفتوة ابن‌معمار حنبلی (-۶۴۲ق)، کتاب‌الفتوة اخی احمدالمحب بن شیخ محمد بن میکائیل اردبیلی یاد کرد. باب سی و چهارم رسالهٔ ابوالقاسم قشیری (-۴۶۵ق) و بخشی از تلبیس‌الابلیس ابن‌جوزی(ح ۵۱۱- ۵۹۷ق) نیز به فتوت اختصاص دارد. از فتوت‌نامه‌های ترکی می‌شود از فتوت‌نامهٔ برغازی (سدهٔ هفتم هجری)، فتوت‌نامهٔ شیخ سیدحسین بن شیخ سید غیبی، به نام سلطان محمد فاتح (۸۵۵- ۸۸۶ق) وفتوت‌نامهٔ کبیر/ مفتاح‌الدقائق فی بیان‌الفتوة والحقایق (۹۳۱ق) اثر سید محمد بن سید علاءالدین حسینی رضوی نام برد که کتاب آخر از جهت شناخت آداب و رسوم فتوت در میان اصناف اهمیت فراوان دارد و مأخذ عمدهٔ رسالات مربوط به فتوت اصناف در قلمرو عثمانی به‌شمار می‌آید. در میان آثار نویسندگان فارسی‌نویس، در آثار عارف نامی خواجه عبدالله انصاری (۳۷۶-۴۸۱ق)، تذکرة‌الاولیای فریدالدین عطار(ح ۵۴۰- ۶۱۸ق)، مثنوی مولوی، و فضل‌الخطاب بوصل‌الاحباب اثر خواجه محمد پارسا (-۸۲۲ق) اشارات فراوانی در این زمینه است. عنصرالمعالی کیکاوس بن اسکندر (سدهٔ پنجم هجری) در باب آخر(باب ۴۴) قابوس نامه به تفصیل به آیین جوانمردی پرداخته و برای هر طبقه از مردمان شرایطی خاص برای جوانمردی قرار داده است. برخی از فتوت‌نامه‌های فارسی (و از جمله کسب‌نامه‌ها یا آداب نامه‌های مربوط به حرف و مشاغل که در قلمرو گورکانیان هند رواج داشته و در آن‌ها معانی فتوت به چشم می‌خورد) از این قرار است: ۱و۲- دو فتوت‌نامه از شهاب‌الدین ابوحفص عمر سهروردی (۵۳۹- ۶۳۲ق)، از پایه‌گذاران طریقت سهروردیه ، که نفوذ معنوی‌ٔزیادی در خلیفه الناصر لدین‌الله داشت و وی را در ترویج فتوت یاری داد. ۳- فتوت‌نامهٔ نجم‌الدین ابوبکر محمد زرکوب تبریزی (-۷۱۲ق) که از اصالت خاصی برخوردار است و دربارهٔ طرز ورود افراد به گروه جوانمردان جزئیاتی را بیان می‌کند که از جای دیگری به‌دست نمی‌آید. ۴- تحفة‌الاخوان فی خصائص‌الفتیان از کمال‌الدین عبدالرزاق کاشانی (- ۷۳۶ق) . این اثر راکه مبتنی بر عوارف‌المعارف شهاب‌الدین عمر سهروردی است، عبدالرزاق کاشانی ابتدا به عربی نوشت و سپس خود آن‌را به فارسی برگرداند. ۵ - رسالة فی‌الفتوة از علاءالدولهٔ سمنانی (۶۵۹- ۷۳۶ق). ۶- فتوت‌نامه / رسالهٔ فتویه از امیر سید علی همدانی (۷۱۳- ۷۸۶ق). ۷- فتوت‌نامهٔ شمس‌الدین محمد بن محمود آملی (سدهٔ هشتم هجری) که فن پنجم از مقالهٔ سوم از قسم اول نفایس الفنون فی عرایس‌العیون وی است. ۸ - فتوت‌نامهٔ درویش علی بن یوسف کرکُهری که باب ششم زبدة‌الطریق الی‌الله (۸۰۵ق) وی است. ۹- فتوت‌نامهٔ سلطانی ملاحسین واعظ کاشفی بیهقی (-۹۱۰ق) که مفصل‌ترین کتاب در این زمینه است. ۱۰- فتوت نامهٔ منظوم از سراینده‌ای با تخلص ناصر/ناصری سیواسی که در سدهٔ هفتم هجری می‌زیسته و آن را در ۶۸۹ق به نام اخی محمد بیگ سروده است. ناصر سیواسی گویا همان ناصرالدین وزیر، پسر رکن‌الدین ارموی قونوی از دراویش سلطان ولد باشد که افلاکی در مناقب‌العارفین از وی یاد کرده است. اخی محمدبیگ نیز ظاهراً اخی محمددیوانه، رییس اخی‌های سیواس و دوست خانوادهٔ مولانا است. فتوت‌نامهٔ ناصر سیواسی در ۸۸۲ بیت در بحر* رمل* مسدس سروده شده و اطلاعات ارزشمندی دربارهٔ آناطولی آن روزگار به‌دست می‌دهد. ۱۱- اشراقات ناصر سیواسی که رسالهٔ مختصری در فتوت است. ۱۲- فتوت نامهٔ چیت‌سازان به شیوهٔ پرسش و پاسخ در آداب چیت‌سازان که همچون دیگر رسالات مشابه مربوط به اصناف دیگر، مبین نفوذ فتوت در مشاغل گوناگون و در سازمان و رسوم و قواعد آن‌ها است. این رساله در رسایل جوانمردان به چاپ رسیده است(تهران،۱۳۵۲ش). ۱۳- فتوت‌نامهٔ طباخان (نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۲۷۷۷/۱) ،نوشته در ۱۰۹۳ق، به شیوهٔ پرسش و پاسخ در آداب طباخی و طباخان. ۱۴- فتوت‌نامهٔ آهنگران/ آداب آهنگری (نسخهٔ گنجینهٔ شیرانی کتابخانهٔ دانشگاه پنجاب لاهور در مجموعهٔ شمارهٔ ۴۰۷۳ و نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۲۰۲۱) به شیوهٔ پرسش و پاسخ. ۱۵- فتوت‌نامهٔ منظوم در ۸۴ بیت که آن را به‌اختلاف به عطار نیشابوری ، عطار تونی (سدهٔ نهم هجری) و عبدالله هاتفی (-۹۲۷ق) نسبت داده‌اند. ۱۶- فتوت‌نامه از عزی مروی (نسخهٔ شمارهٔ ۳۵۲۸ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران در جنگ مورخ ۲۲ صفر ۸۴۴ق).۱۷- فتوت نامه از مؤلفی ناشناس (نسخهٔ کتابخانهٔ گدیک احمد پاشای افیون قره‌حصار در ترکیه به شمارهٔ ۱۷۷۴۸/۲). ۱۸- صفت درویشان (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۴۷۵۹/۳) از مؤلفی ناشناس که در آن از گروه درویشان و تاریخ آنان و نیز چهار صفت طریقت و معرفت

و حقیقت و برخی اصطلاحات اهل فتوت یاد رفته است. ۱۹ـ آداب بافندگی (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۱۹۶۱ و ۵۵۱۳) به روش پرسش و پاسخ. ۲۰ـ آداب تفنگ و تفنگچی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۳۳۵۰). ۲۱ـ آداب حجامان/کسوت نامهٔ حجامان (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۱۱۳۳). ۲۲ـ آداب درویشی/ فقرنامه (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۱۰۸). ۲۳ـ آداب زین کردن اسب (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۱۸۸۷). ۲۴ـ آداب سرتراشی / آداب دلاکی (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۲۹۱، ۲۹۸۸، ۱۶۰۲ و موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۲۶۷/۷ـ ۱۹۵۸ N.M.). ۲۵ـ آداب سرتراشی به نظم در سی بیت (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۸۰۲۱). ۲۶ـ آداب سقایی / سقانامه (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۲۹۸۸ و ۱۱۳۳ و موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ب /۱۵ ۱۰۵۸ـ ۱۹۵۷ N.M.). ۲۷ـ آداب کفش‌دوزان / کسب‌نامهٔ نعلین‌دوزان (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج بخش به شماره‌های ۵۵۶۴ و ۱۱۳۳). ۲۸ـ کسب‌نامهٔ درزیگران (نسخهٔ گنجینهٔ ضیاءالعلوم ،سرمیدانی، گنجپوره در پاکستان). ۲۹ـ کسب‌نامهٔ نعلین‌دوزان / کسب‌نامهٔ موچیان از پیر عمربخش (نسخهٔ سید مغیث‌الدین بخارایی ، فقیرخانه ،لاهور). گذشته از رسالات و باب‌های مستقلی که نویسندگان و سرایندگان فارسی‌گو دربارهٔ جوانمردی و فتوت دارند و به برخی از آن‌ها در این‌جا اشاره شده است، در ادب فارسی نیز بسیاری از اصطلاحات جوانمردان به‌کار رفته و گاهی سرایندگانی ـ مانند اوحدی مراغه‌ای (۶۷۳ـ ۷۳۸ق) در منظومهٔ جام جم ـ بحثی را به بیان «صفت فتوت و مردی» اختصاص داده‌اند. این ابیات از نمونه‌های کاربرد اصطلاحات جوانمردی در شعر فارسی است: «جوانمردی از کارها بهتر است ـ جوانمردی از خوی پیغمبر است/ دو گیتی شود بر جوانمرد راست ـ جوانمرد باش و دو گیتی تورا ست (منسوب به عنصری)□ «سایهٔ خورشیدسواران طلب ـ رنج خود و راحت یاران طلب / گرم شو از مهر و زکین سرد باش ـ چون مه و خورشید جوانمرد باش.» (نظامی)□ «گر زان که چو عیاران، از عهد برون نایی ـ دلدادهٔ آن چابک عیار نباید شد.»□ «باد صد چندین ترا عمر ای فتی تا از سخات ـ این امید از تو وفا گردد مرا پیش از وفات.» (سنایی)□ «وحی آمد از خدا بر جبرئیل ـ تا که شلوار آورد بهر خلیل/ رفت این شلوار آورد از بهشت ـ تا بپوشید آن نکوحق و سرشت/ بعد از آن بر آل‌هاشم آن بماند ـ دامن عمرش چو هریک برفشاند/ پس رسانیدند پیش مصطفی ـ تا بیابد از وجود او صفا/ آن فتوت را نبی با خوشدلی ـ داد با شیر خدا یعنی علی/ از علی آنگه به سلمان مانده است ـ با چنان نیکو مسلمان مانده است/ چون‌که سلمان رخت از این منزل ببست ـ سوی جنت رفت بر قصری نشست/ از خلیفه بر خلیفه یادگار ـ ماند آن شلوار، این را یاددار.» (مولوی)□ «جوانمردی و لطفست آدمیت ـ همین نقش هیولایی مپندار.»(سعدی)

منابع: آیین جوانمردی ، در صفحات فراوان؛ تحفةالاخوان فی خصائص‌الفتیان ؛ تصوف در یکصد پرسش و پاسخ، ۱۳۰ـ ۱۴۵؛ جامهٔ زهد(خرقه و خرقه‌پوشی)، ۱۵۸ـ۱۵۹؛ جستجو در تصوف ایران ، ۳۴۶ـ ۳۵۷؛ دایرةالمعارف اسلام ، ۹۶۱/۲؛ دایرةالمعارف فارسی ، ۷۶۹، ۱۸۴۲ـ ۱۸۴۳؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، ۲۵۰۹/۴ـ ۲۵۲۵، ۲۵۲۸، ۲۵۲۹؛ فهرست میکروفیلمهای کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران ، ۴۶۱/۱ـ ۴۶۲، ۵۳۶؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۱۲۹۴ـ ۱۲۹۶؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی کتابخانه‌های ترکیه، ۴۸۸ـ ۴۸۹؛ قابوس نامه ، ۲۴۳ـ ۲۶۴، ۳۷۶؛ کتاب‌الادب والمروة ؛ لغت‌نامهٔ، زیر «فتوت»؛ مولویه بعد از مولانا ، ۲۴۳، ۲۴۷، ۲۸۱، ۳۵۵، ۳۷۳؛ نگاهی به روند نفوذ و گسترش زبان و ادبیات فارسی در ترکیه ، ۹۹ـ ۱۰۱؛ اسماعیل حاکمی، «آئین فتوت و عیاری»، سخن ، دورهٔ ۱۷ (۱۳۴۶ش)، صص ۲۷۱ـ ۲۷۸، ۵۲۳ـ ۵۲۷؛ سعید نفیسی، «فتوت نامه‌ای از قرن هفتم» ، فرهنگ ایران زمین ، جلد دهم، صص ۲۲۵ـ ۲۸۱؛ علاءالدوله سمنانی، «رساله در فتوت»، تصحیح قاسم انصاری ،معارف ، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ۳(آذر ـ اسفند ۱۳۶۶ش)، صص ۱۹ـ ۳۶.

برزگر

فخریه ← قصیده

فراقنامه (fa.rāq.nā.me)، نوشته‌ای به نظم یا نثر دربارهٔ دوری دوست. بیشتر فراقنامه‌ها قالب مثنوی* دارند و مضمون‌هایی مانند شکایت از روزگار و سرنوشت، جدایی و دوری از معشوق، فراموشکاری دوست یا معشوق در آن‌ها دیده می‌شود. فراقنامه‌ها در حقیقت برای تسلی خاطر شاعر یا ممدوح او سروده می‌شدند و گاه نوشتن آن‌ها به هدف گله‌گزاری از دوست یا بزرگی بود. در انتهای برخی فراقنامه‌ها گریزی به بخش‌هایی از داستان‌های عاشقانه ـ مانند لیلی و مجنون ، شیرین و فرهاد و مانند این‌ها ـ زده می‌شد که شباهتی به داستان واقعی سراینده یا

ممدوح داشت. هرچند باید گفت که معشوق و موضوع فراق او در فراقنامه‌ها کاملاً زمینی است و شاعرانی نیز که فراقنامه گفته‌اند کمتر به عرفان و بیشتر به ممدوحان خویش پرداخته‌اند. همچنین شاعر در فراقنامه خواستار پایداری برای عشقی نافرجام بود و گه‌گاه بشارت و امید به گشایش را در کار خود وارد می‌کرد. ساختمان کلی فراقنامه‌ها نیز بیشتر روایتی داستان‌گونه دارد. فراقنامهٔ سلمان ساوجی از پرآوازه‌ترین فراقنامه‌ها است. از گذشتگان کسانی چون انوری، خواجوی کرمانی و کمال‌الدین اصفهانی نیز فراقنامه سروده‌اند. فراقنامهٔ انوری یک مثنوی ۴۸ بیتی است و نسخه‌ای از آن در کتابخانهٔ ملی ملک (شمارهٔ ۴۸۹۹/۱۰) و نسخهٔ دیگری در کتابخانهٔ گنج‌بخش (شمارهٔ ۲۰۶۷) نگهداری می‌شود. نسخهٔ مثنوی فراقنامهٔ خواجو نیز در کتابخانهٔ دانشگاه تهران (شمارهٔ ۳۴۸۹) نگهداری می‌شود. از متأخران کسانی چون میرمبارک راغب هندی و ابن قاضی که از فارسی‌گویان شبه‌قاره بوده‌اند فراقنامه سروده‌اند. فراقنامه‌های این دو بیشتر بار مذهبی دارد. مثنوی فراقنامهٔ راغب در ۱۲۵۱ قمری سروده شده و نسخهٔ آن در کتابخانهٔ آصفیه (شمارهٔ ۲۶۳) است. نسخهٔ فراقنامهٔ ابن قاضی نیز در کتابخانهٔ گنج‌بخش در یک جنگ غزل نگهداری می‌شود. از فراقنامه‌های نزدیک به روزگار ما از فراقنامهٔ میرزاعلی خویی متخلص به مهجور می‌توان یاد کرد که به تقلیداز فراقنامهٔ انوری سروده شد و نسخهٔ آن در کتابخانهٔ ملک (شمارهٔ ۵۰۸۵/۹) موجود است. دو فراقنامهٔ به نثر نیز از متأخران در دست است. نخست فراقنامهٔ ظهوری ترشیزی که دومین نامه از پنج رقعهٔ او است که به دوستان و بزرگان نوشته شده و به نام فرقنامه نیز گفته می‌شود. نسخه‌ای از فراقنامهٔ ظهوری در کتابخانهٔ مجلس (شمارهٔ ۳۲۹۶/۴) نگهداری می‌شود. این فراقنامه به همراه بقیهٔ متن پنج رقعه در هند چاپ سنگی شده است (۱۲۷۸ق). دوم رسالهٔ فراقیه از علی‌اکبر فیض قمی است که در اصل نامه‌ها و گزارش‌های مؤلف است در غیاب شاهزاده محمدحسین میرزا، حاکم قم که در سفر عتبات بود. اما از آن‌جا که نویسنده در جای‌جای این رساله از فراق و دوری محمدحسین میرزا اظهار دلتنگی کرده، آن را فراقیه نامیده است. نسخه‌ای از این رساله در کتابخانهٔ مجلس و نیز نسخهٔ عکس آن در کتابخانهٔ عمومی آیت‌الله مرعشی (شمارهٔ ۹۵۴) نگهداری می‌شود. گونهٔ دیگری از فراقنامه‌ها به عشق زمینی بستگی ندارد و از فراق و دوری انسان از معبود و اصل وجود سخن می‌گوید که «نی‌نامه» مولوی که در ابتدای مثنوی معنوی آمده، بهترین نمونهٔ آن‌ها است.

منابع: تاریخ ادبیات فارسی، اته، ۹۶، ۲۴۱؛ الذریعه، ۱۵۳/۱۶-۱۵۴؛ فهرست کتابهای چاپی فارسی، ۹۵۰/۱؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، ۱۴۸۸/۸؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی، ۳۱۹/۴-۳۲۰؛ ۳۵۴۰/۵؛ فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ گنج‌بخش، ۱۱۷۰/۳-۱۱۷۱، ۱۶۷۷؛ فهرست نسخه‌های عکسی کتابخانهٔ عمومی آیت‌الله مرعشی، ۴۳۵/۲؛ کشف‌الظنون، ۱۲۴۲/۲.

ضیائی

فرجام ← فاجعه

فرد (fard)، در لغت به معنی تنها و در اصطلاح بدیع به بیتی گفته می‌شود که مستقل سروده شده باشد؛ چنان‌که به نظر آید شاعر تمام فکر خود را در آن بیت به‌صورت فشرده بیان کرده است: «گرچه دست سرو کوتاه است از دامان گل ـ سروبالایی که ما داریم سر تا پا گل است.»(صائب) در فرد نیازی به رعایت قافیه* در هر دو مصراع* نیست؛ اما برخی نیز به آوردن قافیه در مصراع دوم اصرار دارند: «از نظر رفتی به راهت چشم حیران بازماند ـ آنقدر مرغ نگه پر زد که از پرواز ماند.»(صائب) فرد را **تک بیت، بیت مفرد، مفرده** هم نامیده‌اند. به جمع بیت‌های فرد، **مفردات** می‌گویند و اغلب در آخر دیوان‌های شاعران، این بخش وجود دارد که شامل بیت‌های مستقل آنان است.

منابع: انواع شعر فارسی، ۴۲۴؛ بدایع‌الافکار، ۷۲؛ درهٔ نجفی، ۹۹؛ زیب سخن، ۷۵ ـ ۷۶؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۷۴ ـ ۷۵؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۳۷۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۲۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۸۳۱/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۰۱ ـ ۱۰۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۹۳.

عباسپور

فرس‌نامه (fa.ras.nā.me)/اسب‌نامه، نام عمومی کتاب‌های منثور یا منظومی که دربارهٔ صفات، نژاد، ویژگی‌ها، شیوهٔ پرورش و نگاهداری، شناخت، بیماری‌ها و چگونگی درمان اسب پدید آمده باشند. اهمیت و نقشی که اسب در شکارگاه‌ها، رزمگاه‌ها و نیز در سوارکاری داشت، نویسندگان یا سرایندگان را بر آن می‌داشت تا اسب و مقولات و موضوعات مربوط به آن را دستمایهٔ نوشته‌های خویش قرار دهند و بدان‌ها بپردازند. هدف آنان از نگارش چنین متن‌هایی، ارائهٔ معیارهایی جهت گزینش

بهترین اسب‌ها و نمایش شیوه‌های صحیح پرورش و نگاهداری اسب به خوانندگان/ مخاطبان آن‌ها بوده است.فرس‌نامه‌ها معمولاً با درآمدی دربارهٔ ضرورت آفرینش اسب از دید دین یا اساطیر آغاز می‌شوند و سپس به موضوعاتی همچون رنگ، نژاد، سن، خوراک، شیوهٔ رام کردن، شیوهٔ درمان و نظایر آن می‌پردازند. پدیدآورندگان بسیاری از فرس‌نامه‌هایی که از ادبیات کهن فارسی به یادگار مانده‌اند، دانسته نیستند. البته فرس‌نامه‌هایی با مؤلفان شناخته نیز در دست هستند که برخی از آن‌ها خطی هستند و در کتابخانه‌های گوناگون نگهداری می‌شوند و برخی نیز به چاپ رسیده‌اند. از میان این فرس‌نامه‌ها، به موارد زیر می‌توان اشاره کرد: ۱ـ فرس‌نامهٔ منثور از نویسنده‌ای ناشناخته که به کوشش علی سلطانی گرد فرامرزی به چاپ رسیده است. ۲ـ فرس‌نامهٔ منظوم سرودهٔ شاعری به نام صفی که در روزگار شاه تهماسب یکم صفوی (۹۳۰-۹۸۴ق) می‌زیسته. این منظومه نیز به کوشش علی سلطانی گرد فرامرزی چاپ و منتشر شده است. ۳ـ فرس‌نامه نوشتهٔ اسدالله خوانساری، غلام و پیشخدمت ناصرالدین شاه (۱۲۶۴-۱۳۱۳ق) که در ۱۳۲۶ش به خط علیرضا آشتیانی در تهران چاپ سنگی شده است. ۴ـ فرس‌نامهٔ هاشمی که ترجمهٔ کتابی هندی به نام سالهوتر اسپان است و سید عبدالله، مخاطب به عبدالله‌خان بهادر فیروزجنگ آن را در ۱۹۱۰م در کلکته چاپ کرده است. سه فرس‌نامهٔ دیگر نیز از این کتاب هندی به فارسی ترجمه شده است. ۵ ـ فرس‌نامهٔ محمدعلی میرزا حشمت‌السلطان. ۶ـ فرس‌نامهٔ میرزا نظام، فرزند ملاصدرا. ۷ـ فرس‌نامهٔ منظومی از شاعری ناشناخته که در ۱۸۴۰م سروده شده و به کوشش پروفسور شیرانی در لاهور به چاپ رسیده است. ۸ـ تحفة‌الصدر نوشتهٔ زبردست خان که در ۱۹۱۱م در هند چاپ شده است. ۹ـ فرهنگ ایران باستان ، بخش اسب، نوشتهٔ ابراهیم پورداود. ۱۰ـ رسالهٔ خطی فرس‌نامه دربارهٔ رنگ، ویژگی‌ها ، بیماری‌ها و روش‌های درمان اسب که در بخش هفتم از مجموعه‌ای به شمارهٔ ۹۶۶ف در کتابخانهٔ ملی نگهداری می‌شود. این رساله را که شمس‌الدین محمد به فارسی ترجمه کرده است، به ارسطو نسبت می‌دهند و می‌گویند که آن را برای اسکندر مقدونی نوشته است. ۱۱ـ فرس‌نامه (نسخهٔ خطی به شمارهٔ ش ۲۱۷۹ در کتابخانهٔ مجلس). ۱۲ـ فرس‌نامه (نسخهٔ خطی به شمارهٔ ش ۲۱۸۰ در کتابخانهٔ مجلس). ۱۳ـ فرس‌نامه (نسخهٔ خطی که در ۱۲۴۲ش نوشته شده است و در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران نگهداری می‌شود) و فرس‌نامهٔ حزین که حدود ۱۵۰۰ بیت دارد و نسخه‌هایی از آن در کتابخانهٔ ملک و کتابخانهٔ رشت نگهداری می‌شود.۱۴ـ مضمار دانش/سمندر دولت/ فرس‌نامه از میرزا احمد نظام‌الدین گیلانی (ـ پس از ۱۰۶۷ق) که آن را به دستور شاه عباس دوم صفوی (۱۰۵۲ـ ۱۰۷۷ق) و هم به‌نام او نوشته شده است. این کتاب که در یک مقدمه، سه مرحله و هر مرحله در نه باب تدوین یافته به اهتمام رضا اشرف‌زاده و حسین خسروان به چاپ رسیده است (مشهد، ۱۳۷۳ش). ۱۵ـ رسالهٔ کوتاه وصف‌الخیل منسوب به ملا محسن فیض کاشانی (ـ۱۰۹۱ق) در هفت باب که نیز به‌نام شاه عباس دوم صفوی است و در دنبالهٔ مضمار دانش به‌چاپ رسیده است.

منابع: تحفة‌الصدر؛ دو فرس‌نامهٔ منثور و منظوم ؛ فرس‌نامه ، اسدالله خان خونساری غلام پیش‌خدمت؛ فرس‌نامهٔ هاشمی؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۴۰۹/۱، ۴۳۳، ۴۴۶، ۴۵۴، ۴۶۵، ۴۶۷، ۴۶۹؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۴۴۴/۱ـ ۴۴۵، ۴۴۹؛ مضمار دانش یا فرسنامه ، میرزا احمد نظام‌الدین گیلانی، به تصحیح دکتر رضا اشرف‌زاده و دکتر حسین خسروان، مشهد، گلوازهٔ فرهنگ و ادب، ۱۳۷۳ش؛ رضوان مسّاح، «فرس‌نامه‌های فارسی»، آینهٔ پژوهش ، شمارهٔ ۴۰، مهر ـ آبان ۱۳۷۵ش، صص ۷۵ـ ۸۵.

سید عرب

فرقه‌نگاری (fer.qe.ne.gā.ri)/ ملل‌ونحل نویسی، نگارش کتاب‌هایی که دربردارندهٔ آگاهی‌هایی دربارهٔ فرقه‌های اسلامی و آرای اهل دیانات گوناگون و طرایق و فرقه‌های صوفیه باشد. واژهٔ ملل که مفرد آن ملة است، به معنی شریعت و دین، و نحل که مفرد آن نِحله است، به معنی ادعاهای باطل و مذهبی است که کسی بر خود بندد و به خود نسبت دهد و در آرای فلسفی، واقعیت نداشتن پندارهای بشری درمقابل ادیان الهی است. مراد از ملل، دیانات و منظور از نحل ،آرا و مذاهب فلسفی است. پس از درگذشت پیامبر اکرم (ص) زمینه‌هایی برای پیدایی مذاهب مختلف در اسلام به‌وجود آمد. پس از آن در روزگار امویان و عباسیان که مجالس مباحثه، محاجه و مناظره میان مسلمانان و پیروان مذاهب غیرمسلمان رونق گرفت و پیروان هر دین آزادانه به بیان عقیدهٔ خود پرداختند و در برابر نظرات دیگران بی‌پروا از آن دفاع کردند، مذاهب و فرقه‌های گوناگون در جامعهٔ اسلامی پیدا شد. رفته‌رفته مباحثات مذهبی گسترش یافت و دولت‌هایی

فرقه‌نگاری

پیدا شدند که حامی افکار و پیروان یک فرقه بودند، مانند دو دولت فاطمیان مصر و زیدیهٔ طبرستان که عاملی برای گسترش افکار و آرای پیروان فرقه‌های اسماعیلی و زیدی شده بودند. با پیشرفت اسلام در مرزهای هندوستان، چین و سرزمین‌های ترک‌نشین، مسلمانان بیشتر با پیروان مذاهب مختلف آشنا و از اصول عقایدشان آگاه شدند. آنان سعی می‌کردند با بهره‌گیری از علم کلام و استفاده از کتب مذهبی دیگر ملل، دلایلی بر اثبات درستی عقاید خود و ابطال عقاید آنان آورند. بدین ترتیب میان مسلمانان و پیروان ادیان دیگر درگیری فکری به‌وجود آمد. با ظهور اشاعره و پیدا شدن دولت ترک، حوزهٔ ممالک اسلامی توانست سه قرن آزادانه میدان تکاپوی پیروان ملل و نحل مختلف باشد. بدین ترتیب فرقه‌های بی‌شماری اعم از اسلامی و غیراسلامی به‌وجود آمدند. ابومحمدحسن نوبختی (ـ۳۱۰ق) تا روزگار خود از ۱۵۵ فرقهٔ شیعه یاد می‌کند که حتی برخی بیش از یک پیرو که همان مبدع آن فرقه است نداشتند. برخی دیگر از آن‌ها با عوض شدن داعیه‌هایشان از موضعی به موضع دیگر می‌رفتند یا جذب فرقه‌های بزرگ‌تر می‌شدند یا به کلی از میان می‌رفتند. طرفداری امیران و وزیران از اشعریان و توجه متفکران به اصول مذهبی معتزله، آن آزادی بحث و مناظرهٔ دیرینه را از میان برد و ستیزه‌جویی و کشمکش و کشتار را جانشین عقل و منطق و احتجاج کرد، چنان‌که کوچکترین اشارهٔ فقیهی متعصب، کافی بود که خون مردم شهری را مباح سازد. نخست پیروان هر فرقه جداگانه آرایشان را گرد می‌آوردند، ولی بعدها از مجموعهٔ آن‌ها و مقایسه و ارتباط کلیهٔ آرا، تألیفات جامع‌تری که مشتمل بر عقاید چند دسته از پیروان یک دین یا عقاید پیروان چند دین بود، به وجود آمد. مؤلفان در تألیفاتشان برای بیان آرا و عقاید مذاهب و فرقه‌های دیگر، طریقهٔ احتیاط و محافظه‌کاری پیش می‌گرفتند تا به همدلی با مذاهب و فرقه‌های مبتدع متهم نشوند. در آن هنگام تاریخ‌نگاران عقاید به سبب تعصب در عقاید خویش، سعی می‌کردند که عقاید ملل دیگر را نارسا و توأم با افسانه بنگارند و برای تهیهٔ مطالب خود، نه از مدارک و منافع خودِ آن ملت‌ها، بلکه از مآخذ دشمنانشان برای بیان آداب و سنن، احکام و عقاید و آرای آن‌ها استفاده می‌کردند. مثلاً در کتاب ملل و نحل شهرستانی، در تنظیم عقاید معتزله، با تکیه بر مقالات‌الاسلامیین و اختلاف‌المصلین ابوالحسن اشعری (قاهره، ۱۹۵۰) اندیشه‌های نادرست به آن فرقه نسبت داده و فرقه‌های فراوانی برای شیعه آورده که اصلاً ناشناخته‌اند. شاید نخستین کتاب دربارهٔ ملل و نحل، کتاب ابن‌مفضل باشد که در روزگار خلافت مهدی (۱۳۲ـ۱۳۵ق) نوشته شد. کتاب‌های فرقه‌نگاری به هر دو زبان عربی و فارسی نوشته شده‌اند. مهم‌ترین **کتاب‌های فرقه‌نگاری عربی** بدین قرارند: ۱ـ فرق‌الشیعهٔ ابومحمدحسن بن موسی نوبختی (نجف، ۱۳۷۹ق، ترجمهٔ فارسی تهران، ۱۳۶۱ش). ۲ـ فرق‌الشیعهٔ سعدبن عبدالله اشعری (نجف ۱۳۷۹ق). ۳ـ المقالات والفرق اشعری (تهران، ۱۳۶۱ش). ۴ـ الفرق بین‌الفرق و بیان‌الفرقة‌الناجیة منهم از ابومنصور عبدالقادر اشعری (مصر، ۱۳۲۸) که با نام تاریخ مذاهب اسلام به فارسی ترجمه شده (تهران، ۱۳۵۸). ۵ ـ ملل و نحل ابوالفتوح محمد بن عبدالکریم شهرستانی (هند، ۱۲۶۳ق). این کتاب نخستین بار در ۸۴۳ق به دست خواجه افضل‌الدین صدر ترکهٔ اصفهانی به نام تنقیح‌الادلة والعلل به فارسی ترجمه شد (تهران، ۱۳۳۵ش) و ترجمهٔ دیگر فارسی آن با نام توضیح‌الملل در دو جلد به همت مصطفی خالقداد هاشمی در ۱۰۲۱ق صورت گرفت (تهران، ۱۳۷۳ش). مهم‌ترین **کتاب‌های فرقه‌نگاری فارسی** عبارتند از ۱ـ بیان‌الادیان از ابوالمعالی محمد بن عبید بن علی در ۴۸۵ق (تهران، ۱۳۱۲ش). ۲ـ تبصرة‌العوام فی معرفة‌مقالات‌الانام از سید مرتضی بن داعی حسنی رازی (تهران، ۱۳۱۳ش). ۳ـ تذکرة‌المذاهب / مجموعة‌الافراق / برهان قاطع از نویسنده‌ای ناشناس (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۳۲۱۲). ۴ـ خلاصة‌الحیاة از احمد بن نصرالله تتوی که در خاتمهٔ کتاب به شرح مذاهب می‌پردازد. ۵ ـ دبستان مذاهب منسوب به شیخ محسن فانی کشمیری (تهران، ۱۳۶۲ش). ۶ـ سراج‌الطالبین از خواجه ثناءالله خراباتی (ـ۱۲۲۴ق) به نظم. ۷ـ فتح‌السبل از محمدعلی حزین لاهیجی (ـ۱۱۸۰ق). ۸ ـ فقرنامه از میرغلام صمدانی (نسخهٔ موزهٔ ملی کراچی به شمارهٔ ۳۲۳/۱ـ ۱۹۶۷ .N.M). ۹ـ معرفة‌المذاهب از محمود طاهر غزالی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۳۶۱۴). ۱۰ـ وضوح‌المذاهب سید آدم بنوری (ـ۱۰۵۳ق) که نسخهٔ خطی آن به شمارهٔ ۷۵۷ در کتابخانهٔ دانشگاه شیرانی لاهور نگهداری می‌شود. ۱۱ـ هفتاد و دو ملت از نویسنده‌ای ناشناس (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۱۹۹۶). ۱۲ـ هفتاد و سه ملت / اعتقادات مذاهب از نویسنده‌ای ناشناس (تهران، ۱۳۳۷ش). ۱۳ـ حدیقة‌الشیعهٔ مقدس اردبیلی. ۱۴ـ اساس‌الادیان از محمد اشرف کاشانی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۳۲۷۷). ۱۵ـ اوپانیشاد/ سراکبر (تهران، ۱۳۴۰ش). ۱۶ـ تحقیق در فرق میان

مذهب اشعری و ماتریدی . ۱۷ـ تحقیق در مذهب علی اللهی (نسخهٔ کتابخانهٔ ملی به شماره ۹۱۸ف). ۱۸ـ تذکرهٔ اخوان از سلیمان میرزا قاجار (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۴۶۰۹/۱). ۱۹ـ فاتحة‌الکتاب من کشف‌الحقایق از عزیز نسفی (نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۴۹۴۹/۱). ۲۰ـ فصول اربعه از محمدمعصوم سمرقندی (نسخهٔ کتابخانهٔ ریاض در لاهور). ۲۱ـ شعب‌الایمان از محمد بن عبدالله ایجی. از **کتاب‌های فرقه‌نگاری در دورهٔ معاصر** :۱ـ ملل و نحل رشید یاسمی (تهران، ۱۳۱۵ش). ۲ـ تاریخ ادیان علی‌اصغر حکمت. ۳ـ خلاصهٔ ادیان مشکور (۱۳۶۲ش). ۴ـ ادیان بزرگ جهان از هاشم رضی (۱۳۶۰ش). صوفیه نیز مانند مذاهب، به طریقت‌ها و فرقه‌های فراوان تقسیم شدند و کتاب‌هایی دربارهٔ آن‌ها نوشته شده که برخی به معرفی یک سلسله و پاره‌ای به شناساندن فرقه یا فرقه‌هایی از یک سلسله و شماری نیز به احوال بزرگان سلسله‌ای خاص می‌پردازند. برخی از **کتاب‌های فرقه‌نگاری صوفیه** : ۱ـ طبقات‌الصوفیهٔ خواجه عبدالله انصاری (تهران، ۱۳۶۲ش). ۲ـ تذکرة‌الاولیای عطار (تهران، ۱۳۷۰ش). ۳ـ طرائق‌الحقائق (تهران، ۱۳۱۸ش). ۴ـ سفینة‌الاولیا از داراشکوه (تهران، ۱۳۴۴ش). ۵ ـ نفحات‌الانس جامی (تهران، ۱۳۳۷ش). ۶ـ تاریخ سلسله‌های طریقهٔ نعمة‌اللهیه در ایران (تهران ،۱۳۵۸). ۷ـ ذهبیه تصوف علمی ـ آثار ادبی (تهران، ۱۳۶۲ش). ۸ ـ ذکر جمیع اولیای دهلی (دهلی، ۱۹۸۷ـ ۱۹۸۸م). ۹ـ طریقهٔ چشتیه در هند و پاکستان (تهران، ۱۳۶۵ش). ۱۰ـ بیان سلسلهٔ خواجگان نقشبند از خواجگی احمد کاسانی. ۱۱ـ تاریخ سلسلهٔ نقشبندی از ابوالمحسن محمد باقر. ۱۲ـ اسامی مقتدیان سلسلهٔ کبرویه از عمادالدین فضل‌الله. ۱۳ـ اقطاب سلسلهٔ صوفیان ذهبی. ۱۴ـ تاریخ قادریه از عبدالرشید قادری کیرانوی (نسخهٔ موزهٔ ملی کراچی به شمارهٔ ۱۱ـ ۱۹۷۰ .N.M). ۱۵ـ تحفهٔ قادریه از شاه ابوالمعالی لاهوری کرمانی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۳۶۵۸). ۱۶ـ تذکرهٔ مشایخ قادریهٔ رضویه (دهلی، ۱۹۸۹). ۱۷ـ۱۸ـ۱۹ چند اثر با نام واحد چهارده خانواده از چندین مؤلف به نام‌های محمد سعدالله (نسخهٔ کتابخانهٔ مولانا محمدعلی در اتک) ،عبدالنبی شطاری (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۹۷۴) و خواجه عثمان هارونی (ـ۶۱۷ق) که نسخهٔ خطی آن به شمارهٔ ۳۷۶ در کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد یافت می‌شود. ۲۰ـ چشتیهٔ بهشتیه (نسخهٔ کتابخانهٔ دانشگاه پنجاب لاهور، گنجینهٔ شیرانی، به شمارهٔ ۴۷۲۳/۱۶۷۱). ۲۱ـ سلسلهٔ پیران طریقت از خواجه محمد باقی بالله. ۲۲ـ شجرهٔ طیبهٔ کبرویه از اشرفعلی شاه نقشبندی.

منابع: تصوف و ادبیات تصوف ، ۱۲ـ ۳۶؛ توضیح‌الملل؛ الذریعه ، ۲۱۹/۲۲ـ۲۲۰؛ فرهنگ عقاید و مذاهب اسلامی ،در صفحات فراوان؛ فرهنگ فرق اسلامی ، مقدمه؛ فهرست کتاب‌های چاپی فارسی ، ۵۵۰۳/۵؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۹۹۵/۲ـ ۱۰۱۵؛ ۱۲/بخش زندگینامهٔ پیران ؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ،۲(۲)/۱۷۲۰ـ ۱۷۳۱.

حجتی

فرهنگ ← واژه‌نامه

فرهنگ بسامدی ← واژه‌نمای بسامدی

فرهنگستان (far.han.ges.tān)/آکادمی، انجمنی سازمان‌یافته از فرهیختگان برای پیشبرد هنر و ادبیات و موسیقی یا دیگر فعالیت‌های علمی و فرهنگی است. آکادمی که برگرفته از واژهٔ یونانی Accademia است، زمینی نزدیک آتن ازآنِ پهلوانی به نام آکادموس بود. بعدها در آن‌جا باغی بنیاد کردند و کیمون سردار و رجل آتنی (ـ۴۹ق‌م) آن را با درختان چنار و زیتون و مجسمه‌ها و آثار هنری بیاراست. افلاطون در این باغ به شاگردانش فلسفه می‌آموخت و به همین سبب ،پیروان افلاطون را آکادمیان یا فلاسفهٔ آکادمیایی گویند. این مدرسه تا ۵۲۹م که یوستی نیانوس، امپراتور روم (۵۲۷ـ ۵۶۹م) تمام مدارس غیر دینی را بست، دایر بود. لفظ آکادمی رفته‌رفته از لحاظ معنایی توسعه یافت و به مدارس عالی اطلاق گشت. در این مفهوم، بطلمیوس‌یکم، ملقب به سوتر، نخستین پادشاه مقدونی مصر (ـ۲۸۳ق)، در مصر، خلفای مسلمان در اسپانیا، شارلمانی، پادشاه فرانک‌ها(۸۰۰ ـ ۸۱۴م)، آلفرد کبیر (۸۴۹/۸۴۸ ـ ح ۸۹۹/۹۰۰م) پادشاه انگلستان و دیگران آکادمی‌هایی بنیاد نهادند. در اواخر سده‌های میانه، انجمن‌هایی از فرهیختگان به نام آکادمی (فرهنگستان) در ایتالیا دایر شد که نخست به مطالعهٔ ادبیات یونان و روم باستان و سپس به مطالعهٔ ادبیات ایتالیا می‌پرداخت. از پیشگامان این انجمن‌ها، آکادمی افلاطون بود که در ۱۴۴۲م در فلورانس به دست دو پژوهشگر یونانی و به تشویق کوزیمو د مدیچی (۱۳۸۹ـ ۱۴۶۴م) پا گرفت. آکادمی‌هایی ادبی در سده‌های شانزدهم و هفدهم میلادی در

فرهنگستان

سراسر ایتالیا رواج یافتند. نام‌آورترین آن‌ها **کروسکا آکادمی** (Accademia della Crusca) بود که در ۱۵۸۲م به دست آنتونیو فرانچسکو گراتسینی (۱۵۰۳- ۱۵۸۴م) در فلورانس بنیاد گرفت. واژه‌نامهٔ *Vocabolario della Crusca* که در ۱۶۱۲م منتشر شد و زبان ادبی ایتالیایی را بر پایهٔ گویش توسکانی تثبیت نمود، به‌دست اعضای این آکادمی تألیف یافته است. نخستین فرهنگستان‌های علوم در سدهٔ شانزدهم میلادی در ایتالیا برپا گردیدند که فرهنگستان لینچی در روم (۱۶۰۳م)از معروف‌ترین آن‌ها است. در سدهٔ هفدهم میلادی دو آکادمی از برجسته‌ترین آکادمی/ فرهنگستان‌های علوم در اروپا بنیاد نهاده شدند: **انجمن شاهی انگلستان** (Royal Society of England) در ۱۶۶۲م و **فرهنگستان علوم فرانسه** در ۱۶۶۶م. **آکادمی فرانسه**(Academie Francaise) که به پرآوازه‌ترین فرهنگستان ادبی اروپا مبدل گشت، در ۱۶۳۵م شروع به‌کار کرد. سومین فرهنگستان بزرگ فرانسه، **آکادمی شاهی نقاشی و پیکرتراشی** که امروزه به نام **آکادمی‌هنرهای زیبا** (Academie des Beaux Arts) شناخته است، در ۱۶۴۸م با پشتیبانی دولت بنیاد نهاده شد. امروزه این سه فرهنگستان فرانسه به همراه دو فرهنگستان دیگر به نام‌های **آکادمی کتیبه‌ها و ادبیات** و **آکادمی علوم اخلاقی و سیاسی** روی‌هم‌رفته **انستیتودوفرانس** را تشکیل می‌دهند. هدف اصلی آکادمی فرانسه (که در ۱۷۹۳ بسته و در ۱۸۰۳م دوباره گشوده شد) نظارت بر کارهای ادبی، قواعد زبان، رسم‌الخط و بلاغت بوده و لغت‌نامهٔ آن (۱۶۹۴م، چاپ هشتم ۱۹۳۲- ۱۹۳۵م) و کتاب دستور زبانش (۱۹۳۲م) نمونهٔ محافظه‌کاری در زبان است. این آکادمی دارای چهل عضو است که آنان را «جاودانان چهل‌گانه» می‌نامند و اغلب از ادبا هستند. مولیر (۱۶۲۲- ۱۶۷۳م)، ژان ژاک روسو (۱۷۱۲- ۱۷۷۸م)، اونوره دوبالزاک (۱۷۹۹- ۱۸۵۰م)، استاندال (۱۷۸۳-۱۸۴۲م) و گوستاو فلوبر (۱۸۲۱- ۱۸۸۰م) از نویسندگانی بودند که به عضویت این آکادمی درنیامدند. آکادمی شاهی اسپانیا (Real Academia Espanola) در ۱۷۱۳م برای حمایت از زبان اسپانیولی بنا شد و بدین منظور فرهنگ لغتی را منتشر ساخت که نقطهٔ عطفی در این زمینه به‌شمار می‌آید. در سدهٔ هجدهم میلادی بیشتر کشورهای اروپایی دارای فرهنگستان های علوم، ادبیات و هنرهای زیبا شدند. از برجسته‌ترین آن‌ها **آکادمی شاهی هنر** (Royal Academy of Arts) است که سر رینولدز (۱۷۲۳- ۱۷۹۲م) در ۱۷۶۸م در لندن بنیاد نهاد. این آکادمی که چهل عضو دارد، هر سال دو نمایشگاه، یکی از آثار استادان گذشته و نمایشگاه دیگری از آثار هنرمندان معاصر ترتیب می‌دهد. از سدهٔ هجدهم، فرهنگستان‌های موسیقی، علوم اجتماعی، پزشکی، کان‌شناسی و کشاورزی نیز رواج یافته‌اند. تأسیس فرهنگستان‌ها در سده‌های نوزدهم و بیستم میلادی نیز ادامه یافت و امروزه اکثر کشورها دست‌کم یک فرهنگستان یا انجمن فرهیختگان دارند که یا به‌دست دولت بنیاد نهاده شده‌اند یا به گونه‌ای از حمایت دولت برخوردارند. فرهنگستان‌ها بیشترین نفوذ را در سده‌های هفدهم و هجدهم میلادی داشته‌اند، اما این نفوذ به دلیل گرایش آن‌ها به مقاومت در برابر تحولات و دستاوردهای نوین علمی و فرهنگی رو به افول نهاد. در امریکا - همانند کانادا، انگلستان و دیگر کشورهای انگلیسی‌زبان - فرهنگستان‌های دولتی علوم و ادبیات وجود ندارد و این حقیقت بازتاب این باور انگلیسی‌ها است که فرهنگ اساساً باید در اختیار آفرینش‌های آزاد باشد. نخستین انجمن فرهیختگان امریکا در ۱۷۴۳م با نام **انجمن فلسفهٔ امریکا** به دست بنجمین فرانکلین (۱۷۰۶- ۱۷۹۰م) بنیاد گرفت. فرهنگستان‌های رقیب این انجمن، یعنی **آکادمی امریکایی هنر و علوم** در ۱۷۷۹م و **آکادمی ملی علوم** در واشنگتن دی.سی. در ۱۸۶۳م بنیاد شدند. **آکادمی علوم امپراتوری روسیه** در سن‌پترزبورگ (۱۷۲۴م) به دست پترکبیر (۱۷۲۱-۱۷۲۵م) برپا شد و همین آکادمی بعدها به مهم‌ترین سازمان هماهنگ‌کنندهٔ تحقیقات علمی در شوروی مبدل گشت. در این‌جا باید افزود که لفظ **آکادمی** در زبان انگلیسی به برخی مدارس که رشتهٔ خاصی را تعلیم می‌دهند نیز اطلاق می‌شود و در امریکا برخی مدارس متوسط آکادمی نامیده شده است. در کشورهای عربی، در حالی که در گذشته برای نامیدن انجمن‌های ادبی غیررسمی لفظ «مجلس» به‌کار می‌رفت، از نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم میلادی الفاظ **مجمع** (جمع:مجامع) و **نادی** (جمع: نوادی) برای نامیدن انجمن‌های خصوصی فرهیختگان و باشگاه‌هایی که در آن‌ها زبان و ادبیات و موضوعات دیگر مورد بحث قرار می‌گیرد به‌کار رفته و به تبع آن لفظ **مجمع علمی** بر فرهنگستان علوم و لفظ **مجمع‌اللغة** بر فرهنگستان زبان (عربی) اطلاق شده است (از آن‌جا که تلاش جوامع عربی برای کسب و اشاعهٔ علوم با وساطت زبان عربی‌ای انجام می‌پذیرد که توانایی انتقال مفاهیم علمی را داشته باشد،طبعاً این دو گونه فرهنگستان رابطهٔ نزدیکی با یکدیگر می‌یابند). در سوریه **مجمع‌العلمی‌العربی** به درخواست ملک

فیصل یکم (۱۸۸۳- ۱۹۳۳م)و به دست محمد کرد علی (۱۸۷۶- ۱۹۵۳م) در ۱۹۱۹م در دمشق ،به سبک آکادمی فرانسه،دایر گردید. معروف‌ترین رؤسای این فرهنگستان از بدو تأسیس تاکنون عبارتند از محمد کرد علی عبدالقادر مغربی (۱۸۶۸- ۱۹۵۶م) و مصطفی‌الشهابی (۱۸۹۳- ۱۹۶۸م). مهم‌ترین وظایف این فرهنگستان حفظ سلامت زبان عربی در برابر تأثیر گویش‌های مختلف، املای واژگان بیگانه، استعمال الفاظ منسوخ و مهجور و ناهماهنگی‌های زبانی، پاسداری از خلوص زبان عربی در برابر کلمات و تعابیر خارجی(دخیل) و نشانه‌های سبکی خارجی(اعجامی) و انطباق دادن زبان با نیازهای نوین است. در مصر نیز **مجمع‌اللغةالعربیةالملکی** در ۱۳۵۱ق/ ۱۹۳۲م در قاهره به سبک آکادمی فرانسه تأسیس شد که وظایف اصلی آن حفظ یکپارچگی زبان عربی و انطباق دادن آن با نیازهای روز بود. این مجمع از ۱۹۳۸م به نام **مجمع‌فؤادالاوّل للغةالعربیه** و از ۱۹۵۵م به نام **مجمع‌اللغةالعربیة** خوانده می‌شود. در کشورهای دیگر عربی مانند عراق و مراکش نیز فرهنگستان‌هایی تأسیس شده و اتحادیهٔ فرهنگستان‌های عرب نیز در مارس ۱۹۵۷م در قاهره به‌وجود آمده است. ترکیه دارای دو فرهنگستان است: یکی انجمن تاریخ ترکیه (Türk Tarih Kurumu) و دیگر انجمن زبان ترکی (Türk Dil Kurimu) که هر دو این‌ها به ابتکار آتاتورک (۱۲۹۸- ۱۳۵۷ق/ ۱۸۸۱- ۱۹۳۸م) بنیاد یافته‌اند و به ترتیب از دیدگاه‌های او در شرح و تفسیر تاریخ ترکیه و اصلاح زبان ترکی پیروی می‌کنند که بنابر آن، ترک‌ها قوم کهنی با پیوندهای بسیار دیرینه با آسیای صغیر (آناتولی) و با زبانی از آنِ خود بوده‌اند و سهم عمده‌ای در تمدن جهانی داشته‌اند. در ۱۹۸۳م، این دو انجمن و انجمن نو بنیاد **مرکز فرهنگی آتاتورک** (Atatürk Kültür Merkezi) به‌هم پیوسته و فرهنگستان دولتی جدید به نام **انجمن عالی فرهنگ،زبان وتاریخ آتاتورک** (Atatürk kültür,Dil Ve Tarih Yüksek Kurimu) را تشکیل داده‌اند.

منابع: تاریخ تمدن، «یونان باستان»، ۵۳۲- ۵۳۳، ۵۸۶- ۵۸۷، ۶۷۴؛ همان‌جا، «عصر ولتر»، ۲۵۳، ۲۶۵، ۳۵۹، ۳۸۲، ۵۵۹، ۸۶۶؛ تاریخ فلسفهٔ غرب، ۲۹؛ مرتضی اسعدی ،«فرهنگستان‌های جهان اسلام»، نشردانش ، سال دهم، شمارهٔ پنجم، صص ۱۵-۱۶، شمارهٔ ۶، صص ۱۸-۳۰؛

Britannica,1/50;*Encyclopeadia of Islam*,1/1101-1109.

رسولی

فرهنگستان ایران (far.han.ges.tān-e.i.rān)، در ایران گرچه فرهنگستان به مفهوم سازمان علمی و فرهنگی رسمی خاصی که متشکل از فرهیختگان و دانشمندان باشد بدان صورت که در غرب پدید آمد، تا اوایل سدهٔ چهاردهم هجری وجود نداشته، انجمن‌های ادبی دورهٔ قاجار را به لحاظ تأثیری که در حفظ سلامت و آراستگی و تقویت بنیهٔ زبان فارسی داشته‌اند، می‌توان سلف چنین بنیادی در ایران معاصر دانست. درواقع تشکیل فرهنگستان در ایران، همانند کشورهای عربی و ترکیه،در وهلهٔ نخست همانا بنیاد نهادن فرهنگستان زبان (فارسی) به منظور پاسداری از حریم زبان فارسی و پیراستن آن از واژگان بیگانه و وضع واژگان نو برای پاسخ دادن به نیازهای روز بوده است. تلاش برای نوشتن زبان فارسی بی‌یاری مفردات و ترکیبات بیگانه (به‌ویژه عربی که قرن‌ها زبان دینی و علمی کشورهای اسلامی،مانند ایران بوده) پیشینه‌ای دراز (دست‌کم از سدهٔ چهارم هجری) داشته و با رواج ملیت‌گرایی در سدهٔ چهاردهم هجری بسط و گسترش بسیار یافته و در تمایل برخی نویسندگان به سره‌نویسی بازتاب یافته است.در پی نفوذ استعمارغرب به ایران و گسترش روابط اقتصادی و سیاسی با اروپا و سرازیر شدن انواع کالاها، مشاغل و نهادهای ساختهٔ غرب به ایران که ایرانیان پیشتر با آن‌ها آشنا نبودند و واژگانی برای نامیدن آن‌ها نداشتند و نیز با روی کارآمدن خاندان پهلوی و رضا شاه (در ۱۳۰۴ش) که بر ملیت‌گرایی ایرانی و احیای مجد و عظمت ایران باستان تأکید می‌کرد، مخالفت با لغات و اصطلاحات بیگانه (عربی و غربی) و پیراستن زبان از آن‌ها گسترده‌تر و جدی‌تر شد. در ۱۳۰۳ش انجمنی از نمایندگان وزارت‌خانه‌های جنگ و معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه بنیادگردید تا با وضع واژه‌های نو پاسخگوی نیاز آن‌روز رسته‌ها و شئون نظامی باشد. در این انجمن یحیی دولت‌آبادی، غلامحسین رهنما و دکتر صدیق اعلم به نمایندگی از وزارت معارف، و سرتیپ غلامحسین مقتدر، سرلشکر جلایر(سردارمدحت)، سرلشکر غفاری (سردارمقتدر)، سرهنگ مهندس رضا شیبانی، سرهنگ کریم معاونِ نظام، سرلشکر حاج محمد رزم‌آرا، سرهنگ علی‌کریم قوانلو و رشید یاسمی به نمایندگی از وزارت جنگ شرکت داشتند. انجمن در دورهٔ فعالیت خود کمابیش سیصد واژه و اصطلاح تازهٔ فارسی وضع کرد که بسیاری از آن‌ها مانند هواپیما، خلبان، فرودگاه، آتشبار، گردان، وابستهٔ نظامی، هواسنج و بادسنج در زبان فارسی

فرهنگستان ایران

به‌خوبی جا افتاده است. در ۱۳۱۱ش دکتر عیسی صدیق، رییس دارالمعلمین عالی/ دانشسرای عالی، «انجمن وضع لغات و اصطلاحات علمی» را بنیاد نهاد که در مدت فعالیتش (اسفند ۱۳۱۱- مهر ۱۳۱۹ش) نزدیک ۳۰۰۰ واژه و اصطلاح وضع کرد که از آن میان کمابیش ۴۰۰ واژه کاملاً پذیرفته شد، و در کتاب‌های درسی دبیرستان و درس‌های دانشگاهی به‌کار رفت. در ۱۳۱۳ش وزارت معارف بر آن شد تا یک «آکادمی طبی» بنیاد نهد و بدین منظور نشست‌هایی با شرکت برخی پزشکان و پژوهشگران برجسته برگزار شد که در یکی از آن نشست‌ها واژهٔ **فرهنگستان** در برابر **آکادمی** برگزیده شد. در پی گسترش لجام‌گسیخته و نابسامان سره‌نویسی و عربی‌زدایی در میان ادارات و سازمان‌های گوناگون دولتی و نیز اشخاص و نهادهای خصوصی، محمدعلی فروغی (-۱۳۲۱ش)، نخست‌وزیر ایران که ادیب و پژوهشگری برجسته بود و با تصفیهٔ زبان فارسی از واژگان و اصطلاحات عربی، به گونه‌ای که سره‌نویسان افراطی می‌خواستند، موافقت نداشت به رضاشاه پیشنهاد کرد که برای سروسامان بخشیدن بدین کار و پاسداری از حریم زبان فارسی، بنیادی به نام **فرهنگستان ایران** پایه‌گذاری شود. پس از طی مراحل اداری، سرانجام **فرهنگستان ایران** بنیاد نهاده شد و نخستین جلسهٔ آن در شنبه ۱۲خرداد ۱۳۱۴ش با حضور ۲۴ عضو پیوسته در مدرسهٔ عالی حقوق تشکیل گردید. این فرهنگستان بعدها به **فرهنگستان اول** آوازه یافت و کسانی مانند حسن اسفندیاری (-۱۳۳۳ش)، محمدتقی بهار(-۱۳۳۰ش) ، علی‌اکبردهخدا (-۱۳۳۴ش)، غلامرضا رشید یاسمی (-۱۳۳۰ش)، صادق رضازادهٔ شفق (-۱۳۵۰ش)، غلام‌حسین سرو (-۱۳۳۵ش)، حسن سمیعی (-۱۳۳۲ش)، عیسی صدیق (-۱۳۵۷ش)، محمدکاظم عصار(-۱۳۵۳ش)، محمد فاطمی (-۱۳۲۴ش)، بدیع‌الزمان فروزانفر(-۱۳۴۸ش)، ابوالحسن فروغی (-۱۳۲۵ش)، محمدعلی فروغی، عبدالعظیم قریب (-۱۳۴۴ش)، حسین گل گلاب(-۱۳۶۳ش)، غلامحسین مقتدر، احمد نخجوان ،ولی‌الله نصر(-۱۳۲۴ش)، سعید نفیسی (-۱۳۴۵ش)، حسن وثوق (-۱۳۲۹ش)، قاسم غنی (-۱۳۳۱ش)، احمد اشتری، مصطفی عدل (-۱۳۶۹ق)، علی اکبر سیاسی، جلال‌الدین اخوی، ابراهیم پورداود، حسینعلی مستشار، احمد متین‌دفتری، عباس اقبال آشتیانی (-۱۳۳۴ش) ، جمشید امیراعلم، محمدحجازی، محمد قزوینی(-۱۳۲۸ش)، محمدتدین (-۱۳۳۰ش)، مسعود کیهان، جلال‌الدین همایی (-۱۳۵۹ش)، غلامعلی رعدی آذرخشی و احمد بهمنیار از اعضای پیوستهٔ فرهنگستان، در آغاز یا بعد، بودند. محمدعلی جمال‌زاده ،فخر ادهم، آرتورکریستن سن (دانمارک)،هانری ماسه(فرانسه)، یان ریپکا(چکسلواکی)، منصوربیک فهمی، علی بیک الجارم، محمدرفعت پاشا(مصر)، آرتر پوپ (امریکا)، محمد اقبال (پاکستان)، ربتس وپولووسکی (روسیه) ، نیکلسون (انگلستان)،هادی حسن و محمد حسنین هیکل (مصر) از اعضای وابستهٔ فرهنگستان بودند. محمدعلی فروغی (۱۳۱۴، ۱۳۲۰- ۱۳۲۱ش)، حسن وثوق (۱۳۱۴-۱۳۱۷ش)، علی‌اصغر حکمت (۱۳۱۷ش)، اسماعیل مرآت (۱۳۱۷- ۱۳۲۰ش)، ادیب‌السلطنهٔ سمیعی (۱۳۲۱- ۱۳۳۳ش) از رؤسای فرهنگستان اول بودند که تا ۱۳۳۵ش دوام یافت. در اساسنامهٔ این فرهنگستان وظایفی برای آن یاد شده که عبارتند از: ۱- ترتیب فرهنگ به قصد رد و قبول لغات و اصطلاحات در زبان فارسی. ۲- اختیار الفاظ و اصطلاحات در هر رشته از رشته‌های زندگانی با سعی در این‌که حتی‌الامکان پارسی باشد. ۳- پیرایش زبان فارسی از الفاظ نامتناسب خارجی. ۴- تهیهٔ دستور زبان و استخراج و تعیین قواعد برای وضع لغات پارسی و اخذ یا رد لغات بیگانه. ۵ - جمع‌آوری لغات واصطلاحات پیشه‌وران و صنعتگران. ۶- جمع‌آوری الفاظ و اصطلاحات از کتب قدیم. ۷- جمع‌آوری لغات و اصطلاحات و اشعار و امثال و قصص و نوادر و ترانه‌ها و آهنگ‌های ولایتی. ۸- جستجو و شناساندن کتب قدیم و تشویق به طبع و نشر آن‌ها. ۹- هدایت افکار به حقیقت ادبیات و چگونگی نظم و نثر و اختیار آنچه از ادبیات گذشته پسندیده است و رد آنچه منحرف است و رهنمایی برای آینده. ۱۰- تشویق شاعران و نویسندگان در ایجاد شاهکارهای ادبی. ۱۱- تشویق دانشمندان به تألیف و ترجمهٔ کتب سودمند به پارسی فصیح و مأنوس. ۱۲- مطالعه در اصلاح خط پارسی. از میان وظایف دوازده‌گانه که برای فرهنگستان تعیین کرده بودند، نخستین و مهم‌ترین کاری که توانست به انجام برساند، پیراستن زبان پارسی از واژه‌های بیگانه و وضع واژه‌ها و اصطلاحات تازه در برابر واژه‌ها و اصطلاحات خارجی بود. فعالیت واژه‌گزینی فرهنگستان تا شهریور ۱۳۲۰ش ادامه داشت. این فرهنگستان با ابداع،احیا،و گزینش بیش از ۲۴۰۰ واژه و اصطلاح اداری و علمی و فنی که بیش از هشتاد درصد آن‌ها هم‌اکنون در زبان فارسی به‌کار می‌رود، نشان داد که زبان فارسی با پیروی از قاعده‌های ترکیب‌سازی خود، میدان بسیار

فرهنگستان ایران

پهناوری برای گسترش دامنهٔ واژگان خود دارد و همین شیوه را تاکنون نویسندگان و مترجمان ایرانی که با متن‌های علمی و فلسفی و فنی سروکار دارند، دنبال کرده و در این چند دهه صدها واژهٔ علمی و فنی و فلسفی و هنری بر گنجینهٔ واژگان فارسی افزوده‌اند، چنان‌که اکنون زبان فارسی در سنجش با پنجاه یا صدسال پیش توانایی بیشتری برای بیان مفاهیم جدید یافته است. کار «زبان‌پیرایی» و «واژه‌سازی» فرهنگستان اول پس از ۱۳۲۰ش عملاً متوقف شد و فعالیت فرهنگستان بیشتر جنبهٔ ادبی و تحقیقی یافت. در این دوره نامهٔ فرهنگستان دایر شد (از آغاز ۱۳۲۲ش) که در سال اول چهار شماره، در سال دوم (۱۳۲۳ش) دو شماره،در سال سوم دو شماره به مدیریت رشید یاسمی و سردبیری حبیب یغمایی، در سال چهارم یک شماره به سردبیری حبیب یغمایی، و در سال پنجم (۱۳۲۶ش) یک شماره منتشر شد. **فرهنگستان ایران/فرهنگستان اول** در سال‌های ۱۳۲۰- ۱۳۳۰ش رفته‌رفته عملاً از کار افتاد و سرانجام در ۱۳۳۵ش موجودیت آن بر روی کاغذ نیز خاتمه یافت. گفتنی است در مدت فعالیت این فرهنگستان نامدارانی همچون سید حسن تقی‌زاده و احمد کسروی (-۱۳۲۴ش)، هریک از دیدگاهی خاص خود، با فرهنگستان و فعالیت آن مخالف بودند. بحث و مناقشه بر سرتصفیهٔ زبان چندی پس از تعطیلی فرهنگستان اول از سرگرفته شد و ازجمله دکتر محمد مقدم، پایه‌گذار گروه‌های آموزشی زبان‌شناسی،در ۱۳۴۲ش دربارهٔ خطر حضور و هجوم واژه‌های بیگانه هشدار داد و ضرورت تقویت زبان فارسی را با تکیه بر توانایی‌های فراوان آن اعلام داشت. در ۱۳۴۷ش، محمدرضاپهلوی فرمان تأسیس «بنیاد شاهنشاهی فرهنگستان‌های ایران» را صادر کرد و در ۲۳ آبان ۱۳۴۹ش نخستین جلسهٔ شورای **فرهنگستان زبان ایران**،که بعدها به **فرهنگستان دوم** آوازه یافت، با حضور وزیرفرهنگ و هنر و ده‌تن از اعضای پیوسته (ذبیح بهروز،[۳] محمودحسابی، صادق رضازادهٔ شفق، جمال رضایی، سپهبد علی‌کریملو، صادق کیا، حسین گل‌گلاب، محمد مقدم، مصطفی مقربی، و یحیی ماهیار نوایی) تشکیل شد. هدف این فرهنگستان چنین تعیین شده بود: ۱- نگاهداری زبان پارسی در پایگاه والای دیرین فرهنگی و آماده داشتن آن برای برآوردن نیازهای علمی و فنی و فرهنگی کشور. ۲- پژوهش و بررسی در همهٔ زبان‌ها و گویش‌های ایرانیِ کنونی و پیشین به‌ویژه برای شناسایی بیشتر و پیشبرد زبان فارسی. فعالیت‌های علمی فرهنگستان دوم در چارچوب دو برنامهٔ عمده صورت می‌گرفت، یکی برنامهٔ واژه‌گزینی که به گزینش معادل‌های فارسی برای لغات و اصطلاحات بیگانه اختصاص داشت و دیگری برنامهٔ وسیع پژوهشی که بررسی‌ها و مطالعات گوناگون دربارهٔ زبان فارسی و به طورکلی زبان‌ها و گویش‌های ایرانی را دربرمی‌گرفت. برنامهٔ واژه‌گزینی در«پژوهشگاه واژه‌گزینی» و طرح‌های پژوهشی فرهنگستان در هشت پژوهشگاه دیگر سازمان یافته بودند که عبارت بودند از: ۱- پژوهشگاه واژه‌های فارسی (بنیادشده در ۱۳۴۹ش). ۲- پژوهشگاه زبان‌های ایرانی باستان و میانه(بنیاد شده در ۱۳۴۹ش). ۳- پژوهشگاه نام‌های خاص (بنیادشده در ۱۳۵۶ش). ۴- پژوهشگاه دستور و املای فارسی (بنیاد شده در ۱۳۴۹ش). ۵ - پژوهشگاه رابطهٔ زبان‌های ایرانی با زبان‌های دیگر (بنیاد شده در ۱۳۵۰ش). ۶- پژوهشگاه، گونه‌های گفتاری زبان فارسی (بنیادشده در ۱۳۵۶ش). ۷- پژوهشگاه اصطلاحات رسته‌ها و پیشه‌وران (بنیادشده در ۱۳۵۶ش). ۸ - پژوهشگاه گویش‌شناسی (بنیادشده در ۱۳۴۹ش). علی افضلی‌پور و فرخ محمدی‌زادهٔ فرحان از ۱۶ اسفند ۱۳۵۴ش و شاپور مشعوف از ۱۹ آذر ۱۳۵۶ش به عضویت فرهنگستان زبان ایران درآمدند و آخرین نشست این شورا در ۸ مهر ۱۳۵۷ش با شرکت علی افضلی‌پور، جمال رضایی، عیسی صدیق اعلم، صادق کیا، حسین گل‌گلاب، یحیی ماهیارنوایی، فرخ محمدی‌زادهٔ فرحان، شاپور مشعوف، محمد مقدم و مصطفی مقربی برگزار شد. مقایسهٔ اجمالی دو فرهنگستان اول و دوم نشان می‌دهد که فرهنگستان دوم در سنجش با فرهنگستان اول از برتری‌هایی برخوردار بود: ۱- فرهنگستان دوم، همچنان‌که از تشکیلات و روش‌های سنجیده‌تر آن برمی‌آمد، کار خود را بسیار جدی‌تر گرفته بود. ۲-کار فرهنگستان دوم صرفاً محدود به واژه‌سازی نبود و به همهٔ جهات و جوانب دیگر زبان فارسی می‌پرداخت. ۳-در فرهنگستان دوم، برخلاف فرهنگستان اول،هم اعضا و هم کسانی که از بیرون با آن همکاری می‌کردند از نظر تخصص‌های حرفه‌ای در حوزهٔ زبان‌شناسی و سایر حوزه‌های مرتبط با آن از شایستگی و توانایی‌های جدی‌تر برخوردار بودند. ۴-کار فرهنگستان دوم بسیارمنظم‌تر و روش‌آن بسیار سنجیده‌تر بود. ۵-کار فرهنگستان دوم از آن جهت که از عامهٔ مردم، یا دست‌کم از جامعهٔ پژوهشگران و نویسندگان کشور نیز نظرخواهی می‌کرد، علنی‌تر و بازتر از فرهنگستان اول بود. با این‌همه برخی معتقدند فعالیت واژه‌سازی فرهنگستان دوم که مهم‌ترین کار آن

شمرده می‌شد به علت گرایش انحرافی به سره‌نویسی و عربی‌ستیزی که حاکم بر اعضای مؤثر و صاحب نفوذ آن، به‌ویژه رئیس آن دکتر صادق‌کیا، بود عملاً هیچ تأثیری بر زبان فارسی نداشت و کاملاً با شکست روبه‌رو شد. گفتنی است در کنار **فرهنگستان زبان ایران** دو فرهنگستان دیگر یعنی **فرهنگستان ادب و هنر** به سرپرستی دکتر پرویز ناتل خانلری و **فرهنگستان علوم** نیز فعالیت می‌کردند. پس از تعطیلی فرهنگستان دوم، نیاز مبرمی که به برنامه‌ریزی برای زبان فارسی حس می‌شد، سرانجام به آن‌جا انجامید که در ۱۳۶۹ش بار دیگر این نهاد با نام **فرهنگستان زبان و ادب فارسی** پا به عرصهٔ وجود گذارد که می‌توان آن را **فرهنگستان سوم** نامید. شورای عالی انقلاب فرهنگی در جلسات روزهای ۶۸/۱۰/۲۶ و ۶۸/۱۱/۲۴ اساسنامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی را تصویب کرد که بنابر مادهٔ ۳ اساس‌نامه، اعضای پیوستهٔ شورای فرهنگستان دست‌کم پانزده تن و حداکثر بیست و پنج تن تعیین و مقرر شده است که شورای عالی انقلاب فرهنگی پانزده تن و شورای فرهنگستان پس از تشکیل، تا ده تن را انتخاب کند. نخستین جلسهٔ شورای فرهنگستان در ۲۶ شهریور ۱۳۶۹ش با شرکت بانو صفارزاده و آقایان احمد آرام، نصرالله پورجوادی، حسن حبیبی، غلامعلی حداد عادل، بهاءالدین خرمشاهی، محمدخوانساری، استاد محمدتقی دانش‌پژوه، علی رواقی، حمید فرزام، سیدمحمد محیط طباطبایی و ابوالحسن نجفی تشکیل گردید. در این جلسه آقایان غلام‌حسین یوسفی، مهدی محقق و بانو سیمین دانشور که از دعوت‌شدگان به شورا بودند به دلایلی شرکت نکردند. بعداً آقایان عبدالمحمد آیتی، احمد تفضلی (ـ۱۳۷۵ش)، بهمن سرکاراتی، علی‌اشرف صادقی، احمد سمیعی، منوچهر امیری و مصطفی مقربی با رأی اعضای شورای فرهنگستان به عضویت شورا درآمدند. ریاست فرهنگستان جدید نخست با حسن حبیبی و از ۲۸ فروردین ۱۳۷۴ش با غلامعلی حداد عادل بوده است. هدف‌های **فرهنگستان زبان و ادب فارسی** عبارتند از: ۱ـ حفظ قوت و اصالت زبان فارسی به عنوان یکی از ارکان هویت ملی ایران و زبان دوم عالم اسلام و حامل معارف و فرهنگ اسلامی. ۲ـ پروردن زبانی مُهذّب و رسا برای بیان اندیشه‌های علمی و ادبی و ایجاد انس با مآثر معارف تاریخی در نسل کنونی و نسل‌های آینده. ۳ـ رواج زبان و ادب فارسی و گسترش حوزه و قلمرو آن در داخل و خارج کشور. ۴ـ ایجاد نشاط و بالندگی در زبان فارسی به تناسب مقتضیات زمان و زندگی و پیشرفت علوم و فنون بشری باحفظ اصالت آن. در فرهنگستان گروه‌های فرهنگ‌نویسی، واژه‌گزینی، دستورِزبان و شیوهٔ املایی، نسخه‌های خطی، فرهنگ مصطلحات، نشرِمتون، بررسی وضع زبان فارسی در مؤسسه‌های آموزشی داخل وخارج از کشور، گویش‌شناسی، پژوهش‌های ادبی، زبان‌های ایرانی تشکیل شده یا طرح‌تشکیل آن‌ها به تصویب رسیده و تألیف دو دانشنامهٔ مفصل با عنوان‌های دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی و دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی در شبه قارهٔ هند در دست انجام است.فرهنگستان زبان و ادب فارسی دارای فصل‌نامه‌ای به نام نامهٔ فرهنگستان (شمارهٔ اول، بهار۱۳۷۴ش) به سردبیری احمد سمیعی و ماهنامه‌ای به نام خبرنامهٔ فرهنگستان است. در حال حاضر در ایران، گذشته از **فرهنگستان زبان و ادب فارسی**، دو فرهنگستان دیگر نیز به نام‌های **فرهنگستان علوم** و **فرهنگستان علوم پزشکی** فعالیت می‌کنند.

منابع:اساسنامه و آئین‌نامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی؛ بازاندیشی زبان فارسی ؛دایرةالمعارف فارسی ،۱۸۹۰ـ ۱۸۹۱؛ فرهنگستان ایران و فرهنگستان زبان ایران ؛ گزارشی دربارهٔ فرهنگستان ایران ؛ لغت‌نامه، مقدمه،۹۷ـ۱۰۹؛ محمد محیط طباطبایی ،«فرهنگستان»، تحقیقات اسلامی ، سال دهم،شمارهٔ ۱و۲ (۱۳۷۴ش)، صص ۳۹۷ـ۴۰۸؛ نامهٔ فرهنگستان، شماره‌های یکم (بهار ۱۳۷۴ش)تا ششم (تابستان ۱۳۷۵ش)؛ مرتضی اسعدی، «فرهنگستانهای جهان اسلام»، ترجمه از دایرةالمعارف اسلام ،نشر دانش،سال ۱۰،شمارهٔ ۵، صص ۶ـ ۱۵؛ شمارهٔ ۶، صص ۱۸ـ۳۰؛ سیدمحمدمهدی جعفری، «فرهنگستان و سرنوشت پژوهش در جمهوری اسلامی ایران»، نشردانش ،سال ۲، شمارهٔ ۳،صص ۸ـ۱۷؛ علی کافی،«بررسی واژه‌های فرهنگستان اول»، نشردانش ، سال ۱۲، شمارهٔ ۳، صص ۳۳ـ ۴۱؛ محمدمحیط طباطبایی، «فرهنگستان زبان فارسی»، وحید،سال ۴،شمارهٔ ۶۴، فروردین ۱۳۴۸ش، صص ۲۶۷ـ۲۷۲.

درودیان

فرهنگ گویشی (far.hang-e.gu.ye.ši)، گونه‌ای فرهنگ لغت یک زبانی که به شرح و توصیف واژگان و عبارات گویش‌های محلی می‌پردازد. در هر زمان در یک جامعهٔ زبانی ممکن است چندین لهجه وجود داشته باشد. زبان فارسی کنونی در کنار شاخه‌های «زبان‌های کهن» و «زبان‌های میانه» ، یکی از شاخه‌های زبان‌های

فرهنگ گویشی

ایرانی است، که این نیز به نوبهٔ خود از زبان‌های هندواروپایی ریشه گرفته است. زبان‌های کهن را می‌توان به دو دستهٔ فارسی باستان و اوستایی تقسیم کرد و از میان زبان‌های میانه می‌توان از پهلوی، پارتی، سغدی، خوارزمی و ختنی نام برد. زبان فارسی کنونی درواقع تکامل‌یافتهٔ زبان فارسی میانه/ پهلوی است که در زمان ساسانیان با آن سخن می‌گفتند، و وامدارِ پاره‌ای واژه‌های پارتی ـ زبان دورهٔ اشکانیان ـ است. حمزهٔ اصفهانی، ادیب، لغت‌شناس و تاریخنگارِ عربی‌نویس ایرانی(ـ میان سال‌های ۳۵۰ـ۳۶۰ه‍ق) در کتاب التنبیه می‌نویسد که ایرانیان پنج زبان داشتند، پهلوی، دری، فارسی، خوزی و سریانی. از میان لهجه/گویش‌ها، سغدی در ماوراءالنهر رایج بود. در نخستین سده‌های هجری در منطقه‌ای میان بلخ و بدخشان لهجهٔ تخاری رواج داشت؛ لهجهٔ خوارزمی نیز در سه سدهٔ نخست هجری معمول بود. در همان زمان لهجه‌های طبری، کردی، آذری، خوزی، پارسی (منسوب به ولایت فارس) و رازی (منسوب به ری) نیز متداول بود. در طول سده‌ها، پاره‌ای از این لهجه‌ها از میان رفته‌اند و پاره‌ای به حیات خود ادامه داده و حتی بالیده‌اند. زبان فارسی کنونی افزون بر زبان فارسی دری، لهجه‌های آریایی امروزیِ ایران و کشورهای همسایه چون کردی، بلوچی، پشتو، تاتی و آسی را دربرمی‌گیرد. این لهجه‌ها بر اساس شباهت‌ها و تفاوت‌های صوتی، دستوری و لغوی به دو دستهٔ شرقی و غربی تقسیم می‌شوند؛ لهجه‌های اطراف دریای خزر (مازندرانی، گیلکی، طالشی)، لهجه‌های مرکزی ایران و لهجه‌های لری و فارسیِ تاجیکی از دستهٔ غربی، و لهجه‌های فلات پامیر که در افغانستان رایج است (اورموری، شغنانی و...) از دستهٔ شرقی هستند. وجود واژه‌های اصیل فارسی در پاره‌ای گویش‌ها، مانند گویش‌های سواحل خلیج فارس و بلوچی، بر این دلالت دارد که این‌ها بخشی از گنجینهٔ لغات قدیم خود را نگه داشته‌اند. دربارهٔ گویش‌های گوناگون زبان فارسی هنوز چنان‌که باید تحقیق نکرده‌اند و تنها واژه‌نامه‌های کم‌شماری به شیوهٔ علمی دربارهٔ آن‌ها نوشته شده است که پاره‌ای از آن‌ها از این شمارند: ۱ـ **طبری ـ مازندرانی ـ گیلانی ـ دیلم**: الف) واژه‌نامهٔ طبری از صادق کیا (تهران، ۱۳۲۷ش). این اثر بر اساس نصاب طبری است که در زمان محمد شاه قاجار نوشته شده و دارای یازده قطعه، ۲۲۷بیت و ۸۵۳ واژهٔ طبری است و افزون بر واژه‌های طبری، اسامی ماه‌ها، پرندگان ،درختان و جانوران نیز در آن شرح و ریشه‌یابی شده و گاه معادل‌های پهلوی و اوستایی واژه‌ها به آن افزوده شده است. در یکی از پیوست‌های این کتاب از جشن‌های طبری نیز یاد شده است. ب)واژه‌نامهٔ گرگانی از صادق کیا (تهران، ۱۳۳۰ش). ج) گویش ساری از گیتی شکری (تهران، ۱۳۷۴ش). این فرهنگ با مقدمه‌ای دربارهٔ تاریخ و جغرافیای مازندران شروع می‌شود. دو بخش نخست آن به ساخت آوایی و دستور زبان گویش مازندرانی می‌پردازد، و در آخر پس از واژه‌نامه*، فهرست الفبایی واژه‌های فارسی که معادل مازندرانی آن‌ها در بخش سوم آمده، به کتاب افزوده شده است. د) گویش دماوندی از علی تیموری‌فر (۱۳۶۲ش). این کتاب به شرح ۲۵۰۰ واژهٔ محلی دماوندی که به ترتیب الفبایی تنظیم شده‌اند، می‌پردازد. ه) گویش گیلکی رشت از آرتور کریستن‌سن، ترجمه و تحشیهٔ جعفر خمامی زاده (تهران، ۱۳۷۴ش). این کتاب ترجمهٔ بخشی از جلد یکم مساهمت در لهجه‌شناسی ایران (کپنهاک، ۱۹۳۰م) است. کتاب با مقدمه‌ای در معرفی گویش‌های ایرانی و تاریخچهٔ مختصر مطالعهٔ آن‌ها شروع می‌شود. پس از معرفی آواها و دستور زبانِ این گویش و نقل چند قصه* و ترجمه*هایشان، واژه‌نامه‌ای مقایسه‌ای با ۲۷۰ واژهٔ نطنزی، یَزَنی، فریزَندی و گیلکی ارائه می‌دهد. و) فرهنگ گیلکی از منوچهر ستوده (تهران، ۱۳۳۲ش). نویسنده در پیشگفتار کتاب به گیلان و تقسیمات جغرافیایی آن اشاره کرده است و سپس حدود پنج هزار واژهٔ ساده و مرکب را به ترتیب الفبایی ثبت کرده است. در این واژه‌نامه کلمات با الفبای قراردادی لاتین نشان داده شده‌اند. ز) فرهنگ لغات و اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های گیلکی از احمد مرعشی (تهران، ۱۳۵۵ش). این فرهنگ معادل فارسیِ حدود ۴۵۰۰ واژه و ترکیب واژگانی و حدود ۱۸۰۰ ضرب‌المثل و اصطلاح را به ترتیب الفبا و گاه همراه با تصاویر ارائه می‌دهد. ح) واژه‌نامهٔ گویش گیلکی از احمد مرعشی (۱۳۶۳ش). این فرهنگ در حقیقت تجدید تألیفی از کتاب قبلی مؤلف است و افزون بر واژه‌نامهٔ گویش گیلکی که با اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های آن همراه است، در بخش‌هایی از کتاب از جمعیت گیلان در ۱۸۰۵ و گوشه‌هایی از تاریخ گیلان به گویش محلی سخن گفته است. ط) فرهنگ گیل و دیلم از محمود پاینده (تهران، ۱۳۶۶ش). در این فرهنگ، واژه‌های گیلکی با حروف لاتین، و معادل فارسی آن‌ها با تصاویر و مثال‌هایی گویا آمده‌اند.از ویژگی‌های این فرهنگ، گردآوری واژه‌های مربوط به یک فن یا هنر و واژه‌های مربوط به زندگی اجتماعی شهری و روستایی است، مانند واژه‌های رایج در کشاورزی و برنج‌کاری،

فرهنگ گویشی

دامداری و ابریشم‌کشی،ماهیگیری و صنایع دستی ،بازی‌ها و آیین‌های گیل و دیلم و شرح اصطلاحات موسیقی. **۲ـ تاتی** :نام دسته‌ای از لهجه‌های مرکزی ایران است که از یک طرف با سمنانی و از طرف دیگر با طالشی ارتباط دارد: الف) تاتی و هرزنی از عبدالعلی کارنگ (تبریز، ۱۳۳۳ش). این کتاب تحقیقی دربارهٔ دو گویش از سه گویشِ تاتی، خلخالی و هرزنیِ امروز است که از زبان باستان آذربایجان/ آذری که خود از زبان‌های ایرانی است، ریشه گرفته‌اند. در این فرهنگ ۲۰۰۰ واژه گرد آمده که در مقابل هر یک از این واژه‌ها، معادل تاتی و هرزنیِ آن همراه با تلفظ‌هایشان آمده است. افزون بر این واژه‌نامه، مؤلف در بخش‌هایی از کتاب به زبان آذربایجان در دورهٔ پیش از اسلام و دورهٔ اسلامی و همچنین به دستور زبان تاتی پرداخته است. ب) گویش گلین‌قیه یا هرزندی از یحیی ذکاء(۱۳۳۶ش). در این فرهنگ حدود ۱۰۰۰ واژه به گویش هرزندی، به ضبط لاتین و با معادل فارسی آن‌ها گرد آمده. مؤلف کتاب ترجمهٔ چند مثل و یک متن به گویش هرندی و نکاتی چند دربارهٔ دستور زبان را به آن افزوده است. ج) فرهنگ تاتی و تالشی از علی عبدلی (تهران، ۱۳۶۳ش). این کتاب فرهنگی، ۲۵۰۰ واژه دارد که آوانویسی هم شده‌اند. مؤلف در دیباچهٔ کتاب از تات‌ها، تالش‌ها، لهجهٔ آن‌ها و تطبیق این دو لهجه با زبان فارسی و پهلوی، و در آخر کتاب به اختصار از دستور زبان تاتی و تالشی سخن گفته است. د) گویش کرینگان از یحیی ذکاء (تهران، ۱۳۳۲ش). این کتاب چهار گفتار دارد که گفتار یکم آن دربارهٔ کرینگان و ویژگی گویش آن، تات و تاتی، اندازهٔ نفوذ ترکی و عربی در گویش کرینگان و... است. در گفتار دوم حدود پانصد واژه همراه با واژه‌های مربوط به شمارش در گویش کرینگان آمده است. گفتار سوم در مباحث دستوری است و سرانجام در گفتار چهارم واژه‌هایی از این گویش با گویش‌های دیگر سنجیده شده است.ه)تات‌نشین‌های بلوک زهرا از جلال آل‌احمد (تهران، ۱۳۳۷ش). بخشی از این کتاب واژه‌نامهٔ تاتی بلوک زهرا است و حدود ۷۰۰ واژه همراه با معادل‌های دو گونه زبان تاتی از دو محل، و تلفظ‌هایشان را دربرمی‌گیرد. در کنار این لغات، واژه‌های مربوط به اعداد، اوزان و مقادیر، اوقات و جهت‌های اصلی نیز آمده است. افزون بر واژه‌نامه، بخش‌هایی از کتاب به تأثیر تاتی و ترکی در یکدیگر، نکات دستوری زبان تاتی، مطالبی دربارهٔ زندگی مردم،مانند ملک، قنات، کشاورزی، قالی و گلیم، آداب و رسوم، افسانه، مثل، بازی‌های کودکان و ترانه‌های محلی می‌پردازد. و) اورازان، از جلال آل‌احمد (تهران، ۱۳۳۳ش)، تک‌نگاری*ای است دربارهٔ روستای اورازان در طالقان و آداب و رسوم و فرهنگ عامیانهٔ مردم آن ناحیه، همراه با فرهنگ مختصری از حدود ۳۰۰ واژهٔ اورازانی که به ترتیب الفبا تنظیم شده‌اند. بخش‌هایی از کتاب نیز به دستور این لهجه پرداخته است. **۳ـ لری:** الف)فرهنگ لری ، از حمید ایزدپناه (تهران، ۱۳۴۳ش)، فرهنگی با حدود پنج هزار واژهٔ لری و با ترتیب الفبایی است که با حروف لاتینی قراردادی ضبط شده‌اند. مؤلف مطالبی هم دربارهٔ لرستان و دستور گویش لری به واژه‌نامه افزوده است. ب) فرهنگ عامیانهٔ عشایر بویراحمدی و کهکیلویه از منوچهر لمعه (تهران، ۱۳۴۹)، فرهنگ مختصری با حدود ۵۰۰ واژه است که مطالبی دربارهٔ بویراحمد و کهکیلویه، ویژگی‌های جغرافیایی، نحوهٔ زندگی و آداب و رسومِ این عشایر، هنرها، اشعار، چند قصه و داستان و پاره‌ای نکات دستوریِ این گویش را دربرمی‌گیرد. ج) گزارش گویش‌های لری از علی حصوری (تهران، ۱۳۴۲ش)، مؤلف در این فرهنگ از لر و لرستان، نواحی و طایفه‌های مختلف آن،انواع گویش‌ها و راه تشخیص آن‌ها از یکدیگر سخن گفته، و سپس ۱۷۶۰ واژه از نمونه‌های هشت گویش لری را به ترتیب الفبایی، با ضبط حروف لاتین قراردادی و بدون آوردن معنی فارسی آن‌ها، در بخش‌های جداگانه تنظیم کرده و روی هم چهار فعل را در گویش‌های مختلف صرف کرده است. بیشترین شمارِ واژه‌های یاد شده، واژه‌های گویش خرم‌آبادی (۱۰۰۰واژه) است. مؤلف چند ترانه و شعر لری را نیز در پایان کتاب آورده است. **۴ـ فارس و جنوب** : الف) فرهنگ لارستانی از احمد اقتداری (تهران، ۱۳۳۴ش). در این فرهنگ که به گفتهٔ مؤلف، نخستین بخش از فرهنگ جامعی است که طرح‌ریزی کرده و با مقدمهٔ پورداود چاپ شده است، حدود پنج هزار واژه مربوط به شش لهجهٔ منطقهٔ لارستان جمع‌آوری و به‌صورت الفبایی مرتب شده است. مؤلف در پیشگفتار، اطلاعات گرانبهایی دربارهٔ ناحیه‌های مختلف لارستان به‌دست داده است. بخش بعدی کتاب نکته‌های دستوری است، و سرانجام در بخش پایانیِ آن متن نامه‌ای از دوران زندیه به لهجهٔ لاری با برگردان آن به خط لاتینی و یادداشتی دربارهٔ آن آمده است. ب) فرهنگ بستکی از علی اکبر بستکی (تهران، ۱۳۵۹ش). در این فرهنگ، واژه‌های بستکی از بخش‌های شهرستان بندر لنگه، به ترتیب الفبا و با آوانگاری قراردادی ثبت شده و در پایان نیز واژه‌های مربوط به وسایل زندگی، انواع

فرهنگ گویشی

خوردنی ، روییدنی و بازی‌های محلی، آلات موسیقی و جز آن‌ها آمده و از مثل‌های بستکی،محله‌ها، نخلستان‌ها، کوه‌ها، آب‌انبارها و مساجد بستک و مانند آن‌ها نیز سخن رفته است. ج) فرهنگ مردم زرقان از محمدجعفر ملک‌زاده (۱۳۵۸ش). در این فرهنگ حدود ۱۵۰۰ واژهٔ زرقانی،از بخش‌های شهرستان شیراز، به ترتیب الفبا با شرح و معنی همراه با کلمات هم‌وزن هریک از این واژه‌ها که نشان‌دهندهٔ ضبط آن‌ها است،گردآوری شده است. این کتاب همچنین مطالبی دربارهٔ نکات دستوری این لهجه، و نام ،تاریخ، موقع جغرافیایی و شیوهٔ زندگی مردم زرقان را دربرمی‌گیرد. د) فرهنگ فرامرزان از حسن فرامرزان (تهران ،۱۳۶۳ش). در این فرهنگ معادل فارسی حدود سه هزار واژهٔ محلی به ترتیب الفبا و با آوانویسی لاتین همراه با صرف کامل دو فعل آمده است. دو نقشه از دهستان فرامرزان در شهرستان بندر لنگه و قسمتی از جنوب ایران، نیز در این کتاب وجود دارد.ه) لهجهٔ فیشوری از احمد اقتداری (تهران، ۱۳۴۲ش). در این کتاب ۲۳۹ جمله و اصطلاح به لهجهٔ فیشوری، با تلفظ لاتینی و معنی فارسی آن‌ها ثبت شده است. و) واژه‌ها و مثل‌های شیرازی و کازرونی از علینقی بهروزی (شیراز، ۱۳۴۸ش). این فرهنگ گویشی حدود پنج هزار واژه و مثل، با تلفظ لاتینی قراردادی و شرح و معنی آن‌ها را دربردارد. ز)فرهنگ واژه‌ها و اصطلاحات رایج در شیراز از حسین نیر(تهران، ۱۳۷۰ش). ۵ ـ شوشتری: الف) واژه‌نامه‌ای از گویش شوشتری از محمدباقر نیرومند (تهران، ۱۳۵۵ش). این فرهنگ نزدیک به شش هزار واژه دارد که به ترتیب الفبایی تنظیم شده‌اند و ضبط کلمات با حروف منقطع و زیر و زبرداری که مقابل هر واژه آمده، نشان داده شده است. مؤلف شرح و معنی پاره‌ای واژه‌ها را با شاهدی به شعر یا نثر به لهجهٔ محلی همراه کرده است. ب) نصاب شوشتر از محمدباقر نیرومند (تهران، ۱۳۴۹ش)، فرهنگ گویشی منظومی است به ۱۰۸۰ بیت در بحر* خفیف*، و ۲۱۷۰ واژهٔ شوشتری همراه با تلفظ و معنی که به صورت الفبایی مرتب شده‌اند. ۶ـ کرمانی:الف) فرهنگ کرمانی از منوچهر ستوده (تهران ۱۳۳۵ش). این فرهنگ ۴۷۰۰ واژه و ترکیب مصطلح مردم کرمان و اهل حرفهٔ آن سامان، آنچه در ترانه‌ها یا آداب و سنت‌های کهن باقی مانده را دربردارد. مؤلف همچنین دربارهٔ گویش کرمانی و تلفظ پاره‌ای حروف در این گویش سخن گفته است. ب) فرهنگ اصطلاحات کرمان از محمد تقی واعظ تقوی (کرمان ،۱۳۶۲ش). در این فرهنگ ۱۰۳۳ اصطلاح و ۱۱۷۵ مثل همراه با تلفظشان و به ترتیب حروف ابجد گردآوری شده است. افزون بر این ، این کتاب افسانه‌ها، مثل‌ها، چیستان*ها، بازی‌ها، دوبیتی*ها و ترانه*های محلی، رجال و مشاهیر و ویژگی‌های کرمان را نیز دربرمی‌گیرد. ج) فرهنگ مردم راور از علی کریاسی راوری (تهران، ۱۳۶۵ش). در این فرهنگ حدود ۲۴۰۰ واژهٔ محلی به ترتیب الفبا با ضبط واژه‌ها و معادل فارسی آن‌ها گرد آمده است. مؤلف واژه‌های مربوط به قالیبافی، امثال، چیستان‌ها، آداب و رسوم ، آثار باستانی و روستاهای اطراف راور را نیز به آن افزوده است. ۷ـ **لهجه‌های مرکزی ایران** ، که لهجه‌های کاشان، مرکزی، اصفهان، کلیمیان اصفهان، نایین، آشتیان ، زردشتیان یزد و کرمان/ بهدینان، نطنز، گز، قمشه، سمنان و ... را دربرمی‌گیرد: الف) دستور زبان و تطور و فرهنگ لهجهٔ اصفهان ، از ناصر دادمان (اصفهان، ۱۳۲۶ش). در این فرهنگ حدود ۱۴۰۰ واژهٔ متداول در لهجهٔ اصفهانی، اوزان، مقادیر، اعداد و مانند آن، با شرح و معنی و ضبط لاتین آن‌ها گرد آمده است. افزون بر این، مؤلف در این کتاب به دستور زبان و قوانین تطور زبان نیز پرداخته است. ب) فارسی اصفهانی از ایران کلباسی (تهران، ۱۳۷۰ش). مؤلف افزون بر واژه‌نامهٔ کتاب که معادل فارسیِ واژه‌های فارسی اصفهانی را به ترتیب الفبا و با ضبط لاتین آورده است، در بخش‌هایی از کتاب به ویژگی‌های نظام آوایی، و دستور این لهجه می‌پردازد. ج) گویش کلیمیان اصفهان از ایران کلباسی (تهران، ۱۳۷۳ش). در این فرهنگ، افزون بر واژه‌نامهٔ انتهای کتاب که معادلِ واژه‌ها در این گویش را با حروف لاتین نشان می‌دهد، بخش‌های دیگری نیز وجود دارد که به بررسی آواشناختی و واج‌شناختیِ این گویش، ساخت واژه، ساخت جمله در این گویش، گردآوری شماری جملات و افعال آن و صرف آن‌ها می‌پردازد. د) فرهنگ نایینی از منوچهر ستوده (تهران، ۱۳۶۵ش). مؤلف در این فرهنگ حدود سه هزار واژهٔ نایینی را به ترتیب الفبا و با ضبط لاتین و معنی فارسی گرد آورده و اطلاعاتی دربارهٔ نایین و مردمش را با آن همراه کرده است.ه)واژه‌نامهٔ خوری از بهرام فره‌وشی (تهران، ۱۳۵۵ش). مؤلف در این فرهنگ حدود ۲۰۱ واژهٔ خوری را گردآورده و مطالبی دربارهٔ دستور زبان و صرف افعال، افسانه‌ها وترانه‌ها، داستان‌هایی به لهجهٔ محلی، اعتقادات و مذاهب، مسائل مربوط به زندگی روزمره، کشاورزی ، دامداری، قالی‌باقی، ریسندگی و بافندگی و... را به آن افزوده است. و) گویش خوانسار از محمدحسین تسبیحی (راولپندی، ۱۳۵۳ش). افزون بر

فرهنگ گویشی

۲۵۰۰واژهٔ خوانساری که با حروف لاتین ضبط شده‌اند و همراه با معادل‌های فارسی‌شان گرد آمده‌اند، اشعاری به لهجهٔ محلی و نکاتی در دستور این گویش نیز به مطالب کتاب افزوده شده است. ز) گویش‌های پیرامون کاشان و محلات از محمدرضا مجیدی (تهران، ۱۳۵۴ش). در نخستین بخش این فرهنگ، از ویژگی‌های محلات، جاسب ،مشهد اردهال، دلیجان، خورهه، نیمور، کهک قم، نیزار، راونج، قمصر، جوشقان و نیاسر سخن رفته است. در بخش دوم مؤلف به گویش‌های اطراف کاشان می‌پردازد و از گویش راجی ـ گویش فراموش‌شدهٔ نراق و محلات ـ همراه با نمونه‌هایی از واژه‌های این گویش، سخن می‌گوید. در بخش‌های بعدی، گویش بیجگان بررسی و واژه‌های آن ثبت شده است. در صفحه‌های بعد، انواع گویش‌های راجی در دهستان‌های گوناگون همراه با واژه‌های آن مطرح می‌شود. سرانجام در بخش آخر کتاب، گویش‌های لری و لکی که در دهستان‌های نیزار، راونج و.... بدان سخن می‌گویند، مورد بحث قرار گرفته است. واژه‌ها به صورت الفبایی با آوانوشت فارسی و لاتین ضبط شده‌اند. ج) گویش آشتیان از صادق کیا (تهران، ۱۳۳۵ش)، در این فرهنگ حدود پنج هزار واژهٔ آشتیانی همراه با زیر و زبر و معادل‌های فارسی‌شان گرد آمده است. همچنین مؤلف در مقدمه مطالبی دربارهٔ آشتیان، جمعیت ، محلات و نواحی گوناگون آن و نکاتی دربارهٔ نام‌های مذکر و مؤنث در این گویش را به کتاب افزوده است. ط) گویش‌های وَفس و آشتیان و تفرش از محمد مقدم (تهران، ۱۳۲۹ش). در این کتاب حدود ۷۰۰ واژه به این ترتیب ثبت شده است که ابتدا واژه‌های فارسی، سپس در برابر آن‌ها، به ترتیب واژه‌های محلیِ وَفس، آشتیان ،کهک،آمره، زند، غربت، خلج و ترکی آمده است. در این فرهنگ همچنین در زمینه‌های دستور در لهجه‌های مختلف منطقه، دسته‌بندی گویش‌ها و راه شناخت ریشه‌ها و پیوستگی پاره‌ای از واژه‌ها سخن رفته و جملات ، اشعار و مثل‌هایی با گویش‌های مختلف منطقه در آن آمده است. ی)واژه‌نامهٔ یزدی از ایرج افشار (تهران، ۱۳۶۹ش). در این کتاب، افزون بر واژه‌نامه که بیشتر به واژه‌های شهر یزد می‌پردازد تا شهرها و روستاهای دیگر در این استان، پیوست‌هایی نیز افزوده شده است که واژه‌های چندین حرفه مانند آسیابانی، بافندگی، رنگرزی، کشاورزی، خرماکاری و.... واژه‌های شهر مهریز یزد را دربردارد. ک)فرهنگ بهدینان از جمشید سروشیان (تهران، ۱۳۳۵ش). این فرهنگ که با همکاری منوچهر ستوده و با مقدمهٔ ابراهیم پورداود چاپ شده است، ۴۰۰۰ واژهٔ رایج در این لهجه را دربرمی‌گیرد. فهرستی از نام‌های زردشتیان و زیارتگاه‌های آن‌ها، چند بیت به لهجهٔ زردشتی و نکاتی دربارهٔ مراسم ازدواج آن‌ها به این واژه‌نامه افزوده شده است. ل) واژه‌نامهٔ گویش بهدینان شهر یزد از کتایون مزداپور (تهران، ۱۳۷۴ش). مؤلف در پیشگفتار کتاب دربارهٔ گویش زردشتیان /دری و لهجه‌های متعدد آن، واج‌ها و واکه‌ها و سپس نحو این گویش سخن گفته است. در بخش اصلی کتاب نیز واژه‌های ساده و مرکب به ترتیب الفبا و با آوانگاری ضبط شده‌اند و برای هریک از آن‌ها جمله یا جملاتی همراه با تلفظشان در این گویش یاد شده است. ۸ـ سیستانی:الف) واژه‌نامهٔ سیستانی از ایرج افشار (تهران، ۱۳۶۵ش). در این واژه‌نامه حدود هزار واژه با تلفظ لاتین، شرح و معنی و گاه با تصاویر گرد آمده است. مؤلف در این فرهنگ دربارهٔ سیستان و زبان آن، ایل براهویی، پاره‌ای واژه‌های بلوچی براهویی و چند نکتهٔ دستوری سخن گفته است. ۹ـ سمنان و شرق، لهجهٔ این نواحی را به لهجه‌های مرکزی ایران بسیار نزدیک می‌دانند: الف) فرهنگ سمنانی، سرخه‌ای ،لاسگردی، سنگسری و شهمیرزادی از منوچهر ستوده (تهران، ۱۳۴۲ش). مؤلف در مقدمهٔ این فرهنگ، نکاتی دربارهٔ لهجهٔ سمنانی، دستور زبان آن، وجود نام‌های مذکر و مؤنث در این گویش و مشخصات و حدود لهجه‌های این ناحیه سخن گفته است. این فرهنگ ۷۷۵۵ واژه از لهجه‌های گوناگون منطقه را با ترتیب الفبایی، ضبط لاتین و علایم اختصاریِ نشان‌دهندهٔ ناحیه‌ای که واژه در آن به‌کار می‌رود، همراه با اصطلاحات مربوط به حرفه‌ها، بازی‌ها، گیاهان دارویی و خوراکی گرد آورده است. ب)فرهنگ سمنانی از منوچهر ستوده (۱۳۵۶ش). این فرهنگ، جلد دومِ فرهنگ سمنانی، سرخه‌ای، لاسگردی، سنگسری و شهمیرزادی است و در آن ۱۲۰۰ مثلِ این گویش همراه با ضبط لاتین و ترجمهٔ فارسی آن‌ها گرد آمده و ترانه‌ها و اشعاری از شاعران محلی نیز به آن افزوده شده است. ج) گویش افتری از همادخت همایون (تهران، ۱۳۷۱ش). مؤلف پیش از واژه‌نامه، دربارهٔ ساخت آوایی و دستور این گویش سخن گفته و چند چیستان، مثل و متل افتری را به آن افزوده است. پس از واژه‌نامه که در آن معادل افتری هر یک از واژه‌های فارسی، با ضبط لاتین و به ترتیب الفبا آمده، آن واژه‌های افتری که در برابر واژه‌های فارسی به‌کار رفته‌اند، با شمارهٔ صفحه‌هایشان فهرست شده‌اند. د) گویش بیرجندی ویراستهٔ جمال رضایی (تهران،

۱۳۴۴ش). این کتاب درحقیقت بخش نخست فرهنگ ملاعلی‌اشرف صبوحی است که ویراستار، آن‌را در چهار بخش تدوین کرده است: ۱ـ فرهنگ صبوحی که تصابی است از سدهٔ دوازدهم هجری، با دویست بیت و بیش از ۵۰۰ واژهٔ گویشی. ۲ـ واژه‌نامه‌ای که در آن معادلِ فارسیِ ۶۱۲ واژهٔ بیرجندی آمده است. ۳ـ واج‌شناسی و دستور. ۴ـ افسانه‌ها، ترانه‌ها، شعرها و آنچه از فرهنگ عامه در بررسی‌های زبان‌شناسی به‌کار می‌آید. در پایان کتاب نیز واژه‌های فارسی‌ای که به عنوان واژه‌های معادل در این فرهنگ آمده‌اند، همراه با شمارهٔ صفحهٔ هر یک از آن‌ها فهرست شده‌اند.ه)فرهنگنامهٔ بومی از حسن محتشم (تهران، ۱۳۷۵ش). نویسندهٔ این فرهنگ‌واژه‌ها و اصطلاحات گویش سبزواری را با شواهدی از اشعار محلی این شهرستان گرد آورده است. ۱۰ـ کردی :الف)فرهنگ کردی از مراد اورنگ (تهران، ۱۳۴۷ش). ب)واژه‌نامهٔ فارسی ـ کردی از محمدتقی ابراهیم‌پور(بی‌جا، بی‌تا). در این فرهنگ حدود ۱۲۰۰۰ واژه گرد آمده، به این صورت که معادل‌های کردیِ سنندجی، کردیِ شمال و کردیِ اورامیِ هر یک از واژه‌های فارسی، مقابل آن آمده است. مؤلف در مقدمهٔ این کتاب دربارهٔ تقسیم منطقهٔ کردستان از نظر زبانی و پاره‌ای واژه‌نامه‌های کردی منظوم و منثور سخن گفته است. ۱۱ـ فارسیِ تاجیکی ، این لهجه از آن‌جا که جایگزین زبان‌های شرقی ایران شده و با زبان روسی و اقوام ترک همجوار بوده، با زبان فارسی امروز ایران تفاوت‌های زیادی پیدا کرده است و در نقاط مختلف آسیای میانه لهجه‌های گوناگون پیدا کرده است، مانند لهجه‌های سمرقند، بخارا، فرغانهٔ شرقی و غربی، اوراتپه و پنجکنت از لهجه‌های شمالی، لهجه‌های زرافشان، رَشتان و سوخ از لهجه‌های مرکزی، لهجه‌های بدخشان، کولاب شمالی و جنوبی و قره‌تگین از لهجه‌های جنوبی و لهجه‌های درواز از لهجه‌های جنوب شرقی: الف) یادداشتی دربارهٔ لهجهٔ بخارایی از احمدعلیّ رَجایی (مشهد ۱۳۴۲ و ۱۳۴۳ش). افزون بر ۱۵۰۰ واژهٔ لهجهٔ بخارایی با شرح، معنی و تلفظشان در این کتاب آمده‌اند، این کتاب نکاتی دربارهٔ لهجهٔ بخارایی، دستور این لهجه، چندین جملهٔ متداول در آن و تلفظ آن‌ها و نمونه‌ای از نثر نویسندگان کنونی بخارا را دربرمی‌گیرد. ب) فرهنگ زبان تاجیکی ، تألیف گروهی (مسکو ۱۹۶۹م/ ۱۳۴۷ش). این فرهنگ در دو جلد حدود ۶۰۰۰۰ واژهٔ تاجیکی را با خط‌های روسی و فارسی و شرح آن‌ها به خط فارسی گرد آورده است. ج) فرهنگ نیم‌تفصیلی تاجیکی از صدرالدین عینی (دوشنبه، ۱۹۷۶م). در این فرهنگ حدود ۱۲۰۰ واژهٔ تاجیکی با املای فارسی و روسی و شرح آن‌ها به خط فارسی گرد آمده است. این واژه‌ها برگرفته از متون قدیم ایران و زبان عامه است. د)فارسی ایران و تاجیکستان از ایران کلباسی (تهران، ۱۳۷۴ش). مؤلف در این کتاب افزون بر واژه‌نامه که شماری افعال و واژه‌های لهجهٔ تاجیکی را همراه با معادل‌های فارسی آن‌ها در آن گرد آورده، از زبان فارسی، ایران و تاجیکستان ،ساخت آوایی و صرف و نحو لهجهٔ تاجیکی، مراسم، اصطلاح‌ها، روزها، ماه‌ها، فصل‌ها و واحدهای اندازه‌گیری در این لهجه نیز سخن گفته است. **۱۲ـ فارسی افغانی ،** از لهجه‌های زبان فارسی است که در افغانستان رایج است وخود لهجه‌های گوناگون یافته است: الف) لغات عامیانهٔ فارسی افغانستان از عبدالله افغانی‌نویس (کابل، ۱۳۳۷ش). مؤلف در این فرهنگ حدود ۱۲۰۰۰ واژه را همراه با زیر و زبر و معانی آن‌ها گرد آورده است. ب) لغات گفتاری هرات از محمد آصف فکرت (کابل، ۱۳۵۵ش). در این فرهنگ حدود ۳۵۰۰ واژه همراه با معادل‌هایشان گرد آمده‌اند که تنها تلفظ شماری از آن‌ها ضبط شده است. **۱۳ـ در گویش‌های گوناگون شهرهای ایران بزرگ:** واژه‌های گویشی در هشت واژه‌نامهٔ فارسی از صادق کیا (تهران، ۱۳۵۷ش).مؤلف واژه‌های این فرهنگ را از هشت فرهنگ معروف زبان فارسی یعنی برهان قاطع ، تحفةالاحباب ، صحاح‌الفرس ، فرهنگ جهانگیری ، لغت‌نامهٔ اسدی ، مجمع‌الفرس سروری، معیار جمالی و فرهنگ حسین وفایی ، همراه با شرحی که هریک از آن‌ها برای واژهٔ مورد نظر ارائه داده‌اند،در یک واژه‌نامه گرد آورده است.

منابع: تاریخ ادبیات در ایران ، ۱/۱۴۰ـ۱۶۳؛ دایرةالمعارف فارسی ، ۱/۳۳۷؛ ۲/۲۵۳۸؛ زبان دیرین آذربایجان ، ۲۲ـ۲۳؛ زبان فارسی میراث مشترک ما ، ۲۴ـ۲۷؛ فرهنگ‌نویسی فارسی در هند و پاکستان ، ۲۷۰؛ فرهنگ‌های فارسی ،۲۵۲، ۳۲۲ـ۳۵۸، ۴۱۳ـ۴۱۶؛ فهرست کتاب‌های چاپی فارسی ، ۱/۵۹۸، ۱۰۰۹؛ ۳/۳۷۰۲، ۳۷۱۶، ۳۷۱۷، ۳۷۲۶، ۳۷۲۸، ۳۷۲۹؛ ۴/۴۲۳۲، ۴۳۴۴، ۴۳۸۵؛ ۵/۵۲۱۷، ۵۳۷۹، ۵۳۸۱؛ کتابشناسی ملی ایران ، پاییز و زمستان ۱۳۵۵، ص ۱۴۱؛ فریدون نوزاد، «واژه‌نامهٔ گویش گیلکی» ، آینده ، سال ۱۲، شمارهٔ ۹ـ۱۰، آذر و دی ۱۳۶۵، صص ۶۲۰ـ۶۲۵؛ احمد اقتداری ، « سه کتاب دربارهٔ تالش و تات» ، آینده، سال ۱۷، شمارهٔ ۱ـ۴، فروردین ـ تیر ۱۳۶۵ ، صص ۷۷ـ۷۸؛ گیتی شکری ، «گویش گیلکی رشت» ، جهان کتاب ، سال یکم، شمارهٔ ۱۴و ۱۵، خرداد ۱۳۷۵،

ص ۲۱؛ رضا ثقفی، «فرهنگ سمنانی» ، راهنمای کتاب ، سال ۷، شمارهٔ ۲، زمستان ۱۳۴۳، صص ۳۴۰-۳۴۵؛ یحیی ذکاء ، «گویش گلین‌قیه»، فرهنگ ایران زمین ، سال ۵، صص ۵۱-۹۲؛ میراحمد طباطبایی، «سخن گیله‌مرد بحثی دربارهٔ فرهنگ‌های گیلکی» ، کیهان فرهنگی ، سال ۴، شمارهٔ ۱۱، بهمن ۱۳۶۶، صص ۴۲-۴۳؛ حسین مسرت ، «نگرشی به واژه‌نامهٔ یزدی» ، نشر دانش ، سال ۱۱، شمارهٔ ۲، بهمن و اسفند ۶۹، صص ۴۲-۴۶.

سپانلو- م.اسماعیل‌پور

فرهنگ لغت ← واژه‌نامه

فسانه ← افسانه

فصاحت (fa.sā.hat)، در لغت به معنی گشاده‌زبانی و چیرگی در سخن و در اصطلاح ادبی، آوردن لفظی آشکار و مأنوس و زودفهم است. صراحت لفظ، شیوایی بیان و پاکیزگی سخن از پیچیدگی و دشواری لفظی، ابزارهای بنیادین فصاحت به‌شمار می‌روند. بنابراین، کلامی را فصیح می‌نامند که کسی را از شنیدن یا خواندن آن بد نیاید و خواننده یا شنونده به‌خوبی بتواند منظور گوینده را دریابد. فصاحت اساس نویسندگی و گویندگی است، چنان‌که برتری هر گوینده بر گوینده‌ای دیگر با فصاحت قابل اثبات است. برخی فصاحت و بلاغت* را یکی شمرده‌اند، اما درواقع فصاحت ویژگی سخن است و بلاغت ویژگی معنی. به همین دلیل بنابر ترتیب منطقی عوامل ارتباطی، فصاحت پیش از بلاغت جای دارد و اگر سخن فصیح نباشد، بی‌تردید بلیغ نیز نمی‌تواند بود؛ زیرا نخست باید الفاظ روشن و زودفهم و صحیح و شیوا داشته باشد، تا معنا به ذهن خواننده یا شنونده متبادر شود. برای ایجاد فصاحت در سخن، کلمات باید در معنی عام خود به‌کار روند، حروف کلمات با یکدیگر ناهمخوان نباشند، کلام مطابق با اصول دستوری و صرف و نحو باشد و به‌طور کلی در بررسی‌های سنتی، سه شرط انتخاب کلمات، همخوانی کلمات و همنشینی مناسب کلمات را برای فصاحت کلام لازم دانسته‌اند. فصاحت به طور کلی شامل سه گونهٔ فصاحت کلمه، فصاحت کلام، و فصاحت متکلم است. **۱ـ فصاحت کلمه**، آن است که سخن از این عیوب پاکیزه و به دور باشد: **غرابت لفظ**، آن است که در کلام، کلمه‌ای مشکل و نامأنوس به‌کار رود. **تنافر حروف**، آن است که ترکیب کلمه به گونه‌ای باشد که دو یا چند حرف آن با یکدیگر همخوان نباشد و موجب شود که خواننده در تلفظ کلمه دچار اشکال گردد. **مخالفت قیاس**، آن است که کلمه مطابق قواعد دستوری و صرف و نحو نباشد. **کراهت در سمع**، آن است که کلمه یا کلماتی در لفظ، نابهنجار و زشت و گوشخراش باشد. **۲ـ فصاحت کلام**، آن است که سخن، علاوه بر پاکیزگی از عیوبی که پیشتر برشمردیم، از این عیوب نیز بر کنار باشد: **ضعف تألیف***، آن است که کلام مطابق قواعد دستوری و صرف و نحو نباشد. **تعقید لفظی***، آن است که ترتیب کلمات چنان باشد که باعث شود تا کلام دیرفهم گردد. **تعقید معنوی***، آن است که کلمات، در معنایی دور از ذهن به‌کار روند. **کثرت تکرار***، آن است که کلمه‌ای در عبارت، چند بار آورده شود. **تتابع اضافات***، آن است که چندین مضاف و مضاف‌الیه پی در پی آورده شود. **۳ـ فصاحت متکلم**، آن است که گوینده یا نویسنده توان پدید آوردن سخن فصیح را داشته باشد و این، جز با مطالعه و تمرین و تسلط بر کلمات، به‌دست نمی‌آید. شرط اساسی فصاحت متکلم آن است که گوینده همواره بتواند سخنان فصیح بگوید و کسی که به‌ندرت چنین سخنی بگوید، متکلم فصیح شمرده نمی‌شود.

منابع: آیین بلاغت، ۱۰۱/۱ ـ ۱۵۱؛ آیین سخن، ۹ ـ ۱۳؛ ادب و ادبیات، ۱۰۳ ـ ۱۰۵؛ اصول علم بلاغت، ۱ ـ ۲۷؛ چهار مقاله، ۱۲ ـ ۱۳، ۲۳؛ زیب سخن، ۳۵/۱ ـ ۵۲؛ زیورهای سخن، ۱۵ ـ ۳۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۸۴۲/۱ ـ ۸۴۴؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۹ ـ ۲۶؛ لغت‌نامه، زیر «فصاحت»؛ معانی؛ شمیسا، ۴۴ ـ ۵۶؛ معانی و بیان، تجلیل، ۶ ـ ۱۰؛ معانی و بیان، همایی، ۲۵ ـ ۳۷؛ معیارالبلاغه، ۸۲،۳ ـ ۸۵؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۹۳.

عباسپور

فصلنامه ← روزنامه

فضا (fa.zā)/ آتمسفر(atmosphere)، در لغت به معنی هوا، سپهر و جو، و در اصطلاح ادبی به حال و هوای اثر ادبی اطلاق می‌گردد. فضا، استعارهٔ گسترده‌ای است که به کل احساس و حال و هوایی که حاصل همهٔ عناصر داستان چون پیرنگ*، شخصیت*، نماد*، سبک*، صحنه و گفتگو است، گفته می‌شود. برخی منتقدان ادبی، فضا را دربارهٔ داستانی به‌کار می‌برند که از عنصر غالب توصیف و صحنه برخوردار باشد. حال آنکه، این دو اگرچه عواملی مؤثر در ایجاد فضا و حال و هوا هستند، تنها

عوامل و مؤثرترین آن نیستند. از عوامل مؤثر در ایجاد فضا، لحن داستان است که در القای نیرومند خصوصیات عاطفی و معنوی محیط و ویژگی‌های فیزیکی و جسمانی بسیار مؤثر ست. همخوانی لحن با فضا و ثبات لحن در فضا ـ به‌خصوص در داستان‌های طنزآمیز ـ بسیار ضروری است. مثلاً در این قسمت از داستان «یه‌ره‌نچکا»ی بزرگ علوی: «جرأت و گستاخی یه‌ره نچکا مرا مبهوت کرد. بلند شدم و او را نگاه کردم. او هم خیره به من نگریست. اتاق من تاریک بود. فقط از لای درهای شکسته چند خط طلایی آفتاب که بر پرده‌های سیاه منعکس شده بود، کمی خندهٔ روز را وارد سلول تاریک من می‌کرد»، لحن راوی فضایی می‌آفریند که وقایع داستان در آن منطقی جلوه می‌کند. در برخی داستان‌ها، چون بوف‌کور هدایت و عزاداران بیل ساعدی، فضا عنصر غالبی است که پیرنگ و درونمایه* را کمرنگ می‌کند. علاوه بر این نوع فضا، داستان یا رمان دارای فضایی کلی نیز هست که بسته به نوع آن، شامل فضای سیاسی، اجتماعی، عشقی، تاریخی و مانند آن‌ها می‌شود که با مطالعهٔ بیانیه‌های هر مکتب می‌توان فضای کلی آثار آن را یافت، مثلاً در آثار ادبی مکتب باروک، مانند رویای مرگ از که‌وه‌دو (۱۵۸۰ ـ ۱۶۴۵م) به علت وجود شاخصه‌هایی چون اغراق در صحنه‌پردازی، تظاهر، وهم و دگردیسی ، فضا معمولاً مه‌آلود، شبهه‌انگیز و متزلزل است. در حالی که در مکتب رمانتیسم*، فضا خیالی است؛ در مکتب رآلیسم* جوّ اجتماعی، مردمی و سیاسی؛ در مکتب ناتورالیسم* فضای دردانگیز فقر، زشتی‌های جامعه و حقایق تلخ و در مکتب سوررآلیسم*، اوهام و رویاها و تخیلات برخاسته از ضمیر ناخودآگاه، فضای غالب رمان*ها را دربرمی‌گیرد.

منابع: ادبیات داستانی، در صفحات فراوان؛راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ۳۳۰؛ عناصر داستان ، ۳۹۷ ـ ۴۱۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۲۵؛ مکتبهای ادبی، جلدیکم، در صفحات فراوان.

آذر

فقه در ادب فارسی (feqh.dar.a.dab-e.fārsi)، فقه واژه‌ای عربی و در اصل به معنی فهم ، دریافتن ، و علم و دانش است، چنان‌که در واژهٔ فقه‌اللغه (لغت شناسی) این مفهوم از فقه دیده می‌شود، اما در اصطلاح دینی، علم قوانین و احکام دینی را گویند و در گسترده‌ترین مفهوم خود همهٔ جنبه‌های زندگی دینی، سیاسی و مدنی را در برمی‌گیرد. به مفهومی دقیق‌تر ، فقه «علم استدلالی به احکام شرعی، یا علم به احکام شرعیهٔ فرعیه از روی ادلهٔ تفصیلی آن» است. گفتنی است شریعت یا شرع (واژه‌ای عربی به معنی آبشخور، جای درآمدن مردم و چارپایان به آب) راهی است که خداوند بر بندگان خود از احکام و اعتقادات نهاده است و در این معنی با واژهٔ دین مترادف است و هم شامل اعتقادات، مانند اصول دین و هم شامل احکام فقهی می‌شود، ولی به معنی حکمی از احکام فقهی ، بیشتر به صورت جمع (شرایع) ، به‌کار می‌رود و از این روی علم به احکام فرعیه را **علم شرایع** و علم اعتقادات و اصول دین را **علم کلام** و **علم توحید** گویند. به‌هرحال ، علم فقه، در مفهوم امروزی و رایج آن، تنها به احکام متعلق به اعمال انسان‌ها می‌پردازد و در نتیجه با مسائلی که بالطبع عملی نیستند (مانند اعتقادات و اصول دین) سر و کار ندارد. از آن‌جا که مسلمانان معتقدند هر عمل انسان، وی را به خدا نزدیک‌تر یا از او دورتر می‌کند و خداوند بر این اساس در جهان دیگر اعمال انسان‌ها را پاداش (ثواب) یا کیفر عقاب) می‌دهد، اعمال انسان را به واجبات و مستحبات (اعمال دارای پاداش) و محرّمات و مکروهات (اعمال دارای کیفر) بخش می‌کنند و از این‌رو برخی فقه را علم به واجبات، مستحبات ، محرّمات ومکروهات می‌دانند؛ اما این تقسیم‌بندی درواقع نوعی تقسیم‌بندی نگرشی (از جهت خوب یا بد بودن ، سود یا زیان داشتن) اعمال انسان برای او (از دیدگاه شارع) است. ولی تقسیم‌بندی دیگری که دربارهٔ احکام فقهی بیشتر رایج است به مضمون اعمال انسان‌ها برمی‌گردد و این احکام را با توجه به پیوستگی آن با امور اخروی و دینی به چهار بخش **عبادات** (مانند نماز و روزه و حج و زکات) ، **معاملات** (مربوط به مناسبات میان افراد، مانند بیع و هبه و ودیعه و ضمان و شراکت)، **مناکحات** (مربوط به بقای نوع انسان، مانند ازدواج و طلاق) و **عقوبات** یا **حدود** (احکام جزایی و کیفری) تقسیم می‌کند. منابع اصلی احکام فقه اسلامی عبارتند از قرآن ، اقوال پیامبر(حدیث)، افعال پیامبر(سنت) ، و آنچه آن حضرت از اعمال اصحاب خود که مربوط به رسوم و آداب پیش از اسلام بوده است) پذیرفته و بر آن‌ها صحه گذاشته است.حدیث و سنت پیامبر را اصحاب او، برخی در حیاتش و بیشتر پس از رحلت آن حضرت، به قلم آوردند که بعدها این یادداشت‌ها در کتاب‌های مختلف، با ذکر سلسلهٔ راویان، نقل و جمع گردید. از آن‌جا که همیشه این احتمال وجود داشته که برخی کسان برای منافع خود به جعل احادیثی از پیامبر پرداخته باشند، از دو

فقه در ادب فارسی

روش روایه (سلسلهٔ پیوستهٔ راویان که هر کدام به امانت و صفات نیک متّصف باشند) و درایه (تحقیق در مضمون و محتوی سند و روایت) برای جلوگیری از راه یافتن احادیث برساخته در مجموعه‌های بسیار معتبر حدیث استفاده شده است. قیاس یا عقل ، سنت اصحاب و یاران پیامبر، و اجماع را نیز از دیگر منابع فقه اسلامی شمرده‌اند که تاریخ آن‌ها به پس از رحلت پیامبر می‌رسد. پس از درگذشت پیامبر، اصحاب وی در مسائل تازه‌ای که دربارهٔ آن‌ها مطلب صریحی در قرآن و حدیث نیامده بود به رأی خود عمل می‌کردند. مقصود از رأی یا اجتهاد رأی آن بود که در مسئله‌ای که پیش آمده بود نظر می‌کردند تا نزدیک‌ترین راهی را که با احکام قرآن و حدیث مطابق باشد بیابند؛ چنان‌که امروزه نیز اجتهاد، که از منابع مهم فقه شیعه به شمار می‌آید، کوششی است که فقیه در مورد یک قضیه یا حکم فقهی می‌کند تا به «طریق ظنّی که برای او حجیّت دارد» (یعنی به گمانی که به موجب آن بتواند حکم قطعی صادر کند) برسد و این از راه مراجعه به قرآن و حدیث نبوی حاصل می‌شود. به‌هر صورت ، اجتهاد به رأی از دو راه صورت می‌گرفت : یکی قیاس ، یعنی سنجیدن مسئله‌ای که حکمی دربارهٔ آن وجود ندارد با مسئله‌ای نظیر آن که حکمی در قرآن و حدیث دارد و در صورتی که مسئلهٔ دوم دارای علتی باشد که این حکم برای آن است و این علت در مسئلهٔ اول هم وجود داشته باشد، تسرّی حکم مسئلهٔ دوم به مسئلهٔ اول است؛ دیگری اجتهاد به مصحلت ، یعنی در مسئله‌ای که حکمی در قرآن و سنت نداشته باشد عمل کردن به آنچه با مصلحت عامهٔ مسلمانان موافق‌تر است. همچنین از زمان تابعان (شاگرد صحابه) بسیاری از فقها آرای صحابه را که ناقل آن‌ها تابعان بودند یکی از منابع‌احکام فقهی و به منزلهٔ سنت شمردند و از آن پس، سنت حدیثی بود که یا مستقیماً از پیامبر روایت شود یا به یکی از صحابه منتهی گردد. در این میان، اجماع یعنی اتفاق نظر صحابه در قولی، نیز به منزلهٔ حجتی برای مسائل فقهی شمرده شد. البته باید افزود که امروزه اجماع اتحاد کلمهٔ فقها(نه عوام) در مسئله‌ای خاص را گویند. همهٔ این منابع فقه اسلامی را می‌توان در چهار اصل کتاب یا قرآن، سنت ، عقل یا قیاس، و اجماع خلاصه کرد که اختلاف بر سر چگونگی منابع یا اصول فقه (به‌جز قرآن) موجب پیدایی مکاتب / مذاهب فقهی مختلف در جهان اسلام شد که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از مذهب شیعه و مذاهب چهارگانهٔ اهل سنت (حنفی، مالکی، شافعی و حنبلی) که دیدگاه‌های آن‌ها دربارهٔ اصول فقه (یعنی قواعدی که می‌توان احکام شرعی را از روی آن‌ها استنباط کرد) را می‌توان چنین برشمرد : ۱)شیعیان : صحابه را به عنوان مبدأ یا راوی سنت قبول ندارند و مبدأ سنت در نظر ایشان قول و فعل و تقریر معصومان (چهارده معصوم نزد شیعهٔ امامیه) است. برخی فقهای شیعه که اخباری خوانده می‌شوند، تنها کتاب و سنت را حجت می‌شمارند و برآنند که جمیع احکام را به احادیثی که از امامان نقل شده رجوع دهند و تا آن‌جا که بتوانند از استنباط عقلی بپرهیزند. ولی در برابر آن‌ها فقهای اصولی، عقل و اجماع فقها را از زمان غیبت امام دوازدهم به بعد دو اصل از اصول فقه می‌شمارند. فقهای شیعه ، قیاس را مردود می‌دانند ولی از روش‌های عقلی دیگری به نام‌های استصحاب ، اشتغال و برائت برای استنباط احکام فقهی بهره می‌برند. ۲)حنفیان : پیروان امام ابوحنیفه نعمان بن ثابت (۸۰/۸۲-۱۵۰ق) هستند و گذشته از کتاب ، سنت ، اقوال صحابه ، اجماع و قیاس، از استحسان و عرف هم بهره می‌جویند. استحسان آن است که مجتهد به جهت وجود دلیل قوی‌تری از عمل به قیاس عدول کند. عرف عمل جاری مسلمانان است بی‌آن‌که برای آن دلیلی از کتاب و سنت و اجماع موجود باشد. ۳)مالکیان : پیروان مالک بن انس (۹۳- ۱۷۹ق) هستند و گذشته از اصولی که تاکنون یاد کرده‌ایم از مصالح مرسله و ذرایع بهره می‌جویند. مقصود از مصالح مرسله، مصالحی است که با مقاصد شارع موافق باشد، گرچه دلیل خاصی از کتاب و سنت برای آن موجود نباشد. ذرایع یعنی هر چه منجر به حرام شود، حرام و هر چه منجر به حلال گردد، حلال است. ۴)شافعیان: پیروان امام محمد بن ادریس شافعی (-۲۰۴ق) هستند و از کتاب، سنت، اجماع و اقوال صحابه و قیاس بهره می‌جویند، ولی استحسان را قبول ندارند. از نظر ایشان، اجماع صحابه حجت است ولی اجماع علما تنها در صورت مستند بودن به دلیلی حجت است و اجماعی که مخالف کتاب و سنت باشد، مقبول نیست. ۵)حنبلیان :پیروان امام احمد بن حنبل (۱۶۶-۲۴۱ق) هستند و به حدیث، فتوای صحابه، قیاس، استحسان، مصالح و ذرایع عمل می‌کنند. در این‌جا توضیحی دربارهٔ تفاوت میان فقه و اصول فقه لازم است. گفتیم که فقه مجموعهٔ احکام و مقررات دینی، شامل معاملات و عبادات و مانند آن‌ها، است که مستند آن نزد شیعیان ،کتاب (قرآن) و سنت و اجماع و عقل، و نزد سنّیان، کتاب و سنت و اجماع و قیاس است. فقه علم به احکام شرعی فرعی است که مستنبط از ادلهٔ تفصیلی ، یعنی ادله یا

فقه در ادب فارسی

اصول اربعه است. بنابراین بحث در دلیل بودن کار فقه نیست و کار فقیه یا عالم علم فقه این است که پس از فراغ از دلیل بودن ادلهٔ اربعه، احکام فرعی را از آن‌ها بیرون کشد. پس مبحث یا علم دیگری لازم است که دلیل بودن کتاب و سنت و اجماع و عقل را اثبات کند. این علم را «علم اصول فقه» خوانند. تاریخچهٔ مختصر فقه و اصول فقه در اسلام چنین است که در زمان پیامبر(ص) احکام فرعی سهل و ساده بیان می‌شده و مسلمانان در انجام فرایض عبادی و کارهای معاملاتی خود و روابط اجتماعی مستقیم یا غیرمستقیم از پیامبر و اصحاب و یاران نزدیک وی می‌پرسیدند و پاسخ لازم را می‌گرفتند و بدان عمل می‌کردند یا به کردار و رفتار پیامبر(ص) می‌نگریستند و به او اقتدا می‌کردند. اما پس از رحلت پیامبر که میان مسلمانان بر سر جانشینی او اختلاف پدید آمد، رفته‌رفته عده‌ای پیرو حضرت علی(ع) و فرزندان او شدند و خود را ملزم دانستند که در احکام دینی از آنان پیروی کنند، در حالی که بیشتر مردم منبع احکام شرعی و مفسر آیات و اخبار را خلفای راشدین و سایر صحابه می‌دانستند. گسترش و پیچیده شدن جامعهٔ اسلامی و آشنایی مسلمانان با جوامع دیگر و قوانین آن‌ها موجب گشت تا روز به روز مسائل تازه‌تر و بیشتر به‌ویژه در امور دنیوی برای مسلمانان مطرح شود که نیاز به پاسخ‌هایی به صورت احکام و قوانین داشت. از آن‌جا که در اسلام همه چیز در نهایت به وحی الهی (کتاب یا قرآن) و گفته و کرده‌های پیامبر(سنت که خود ناشی از وحی الهی است) برمی‌گردد و نیز وجود چیزهایی مانند آیات متشابه و تأویل‌پذیر و نیز اختلافاتی دربارهٔ روایات منقول دربارهٔ سنت پیامبر و راویان آن‌ها، لازم آمد که قواعد و ضوابطی را برای استخراج احکام صحیح از کتابت و سنت وضع شود. با گسترش اختلاف میان هواداران خلافت و امامت حضرت علی (ع) و فرزندانش (یعنی شیعیان) از یک سو و هواداران خلفای راشدین (یعنی اهل سنت) از سوی دیگر و نیز اختلاف درمیان خود شیعیان یا سنیان رفته‌رفته مکاتب منظمی در باب احکام و قوانین فرعیه (فروع فقه) و قواعد استخراج آن‌ها(اصول فقه) درمیان هریک از این دو فرقهٔ اصلی اسلامی پدید آمدند. درواقع پس از درگذشت پیامبر، مرجع مسلمانان در احکام فقهی صحابه، و به‌ویژه قرّاء بودند که آیات قرآن را از محکم و متشابه و ناسخ و منسوخ می‌شناختند و از پیامبر فراگرفته بودند و بالاخص در میان صحابه، خلفای راشدین، اُبَیّ بن کعب، عبدالله بن مسعود، معاذ بن جبل، عمّار بن یاسر، زید بن ثابت، سلمان، ابوالدرداء و ابوموسی اشعری به فتوی مشهور بوده‌اند. (گفتنی است فتوی ، پاسخ سؤالی دربارهٔ حکم شرعی امری که واقع شده است ، یا ممکن است واقع شود را گویند. شخص فتوی دهنده را مفتی خوانند. فرق میان مفتی، قاضی و مجتهد آن است که در فتوی پرسش مستفتی یا سؤال کننده معتبر است، در حالی‌که مجتهد خود به استنباط احکام شرعی فرعی می‌پردازد و آن را از ادلهٔ تفصیلش استنتاج می‌کند، بی‌آن‌که در آن باره پرسشی از او بکنند، و قاضی حکمی الزام‌آور دربارهٔ اصحاب دعوی صادر می‌کند.) پس از صحابه، فتوی به پیروان آن‌ها یعنی تابعان، منتقل شد که از میان آنان هفت تن در مدینه آوازه یافتند که عبارتند از ابوبکر بن عبدالرحمان مخزومی قرشی (-۹۴ق) ، خارجه بن زید بن ثابت انصاری(۹۹/۱۰۰ق) ، سعید بن مسیب مخزومی قرشی (- میان ۹۱- ۹۵ق یا ۱۰۵ق) سلیمان بن یسار (-۹۴/۱۰۷ق)، عبیدالله بن عبدالله مخزومی قرشی (- ۹۸/ ۹۹/ ۱۰۲ق)، عروةبن زبیر و قاسم بن محمد بن ابی‌بکر (-۱۰۱/ ۱۰۲/ ۱۰۸ق). مرکز مهم فتوی در سدهٔ اول هجری مدینه بود، اما در سدهٔ دوم عراق در این باب مرکزیت و اهمیتی یافت و گروهی از فقهای صاحب نظر در آن دیار پیدا شدند و همین دوگانگی مراکز علم فقه باعث ایجاد دو روش ممتاز در آن علم گردید؛ یکی به نام طریقهٔ اهل حدیث و دیگری به نام طریقهٔ اهل رأی و قیاس که پیروان هریک از این دو روش را، از آغاز کار تا مدت‌های دراز با یکدیگر مشاجرات و مباحثات متمادی بود و این امر خود منجر به تألیف کتب متعدد گردید. از میان فقهای بزرگ اهل سنت در این دوره، گذشته از چهار فقیه بنیادگذار مذاهب یا مکاتب اربعه، یعنی امام ابوحنیفه نعمان بن ثابت که پیشوای اهل رأی به‌شمار می‌آید و مالک بن انس که پیروانش اهل حدیث هستند و محمد بن ادریس شافعی که مؤلّف رسالهٔ مهمی در اصول فقه است و احمد بن محمد حنبل، باید از ابوسلیمان داود بن علی بن داود اصفهانی معروف به داود ظاهری (-۲۷۰ق) بنیادگذار مکتب داودیه یا ظاهریه و سفیان بن سعید الثوری (-۱۶۱ق) بنیادگذار مذهب فقهی ثوریه یاد کرد. داود ظاهری به‌کلی منکر قیاس بود و اعتقاد داشت که تنها اکتفا به ظواهر کتاب و سنت کافی است. سفیان ثوری نیز معتقد بود که در استخراج احکام باید اساساً به احادیث تمسک جست. این مکاتب یا مذاهب فقهی همه از مذاهب اهل سنت هستند. اما فرقه‌های متعدد شیعه نیز هریک روش فقهی خاص داشتند. مبدأ و منشأ فقه شیعه تعلیمات حضرت علی(ع) است. گفتنی است

فقه در ادب فارسی

شیعیان، گذشته از قرآن، احادیث و سنت نبوی، احادیث و سنت امامان را نیز از مبانی احکام فقهی خود می‌دانند. نخستین تألیف فقهی شیعه را به یکی از اصحاب حضرت علی(ع) به نام سلیم بن قیس هلالی نسبت داده‌اند. پس از علی(ع)، امامان دیگر نیز تعلیماتی در اصول و فروع فقه داشته‌اند، اما در میان امامان، امام ابوجعفر محمد باقر (ـ۱۱۴ق) و امام ابوعبدالله جعفر صادق (ـ۱۴۸ق) در ترویج و تحکیم فقه شیعی آوازهٔ بیشتری دارند، چنان‌که شیعیان دوازده امامی، امام جعفر صادق (ع) را پایه‌گذار فقه شیعی می‌دانند. به هر حال، از آغاز شکل‌گیری و سپس تحکیم و گسترش مذاهب فقهی، در هریک از این مذاهب، فقهای برجستهٔ بسیاری ظهور کردند و آثار فراوانی در اصول و فروع فقه نوشته شد. از آن‌جا که زبان دینی مسلمانان عمدتاً عربی بوده، بسیاری از آثار فقهی نیز که در احکام دینی است به عربی نوشته شده است. فقها و آثار فقهی اسلامی چندان زیاد است که ذکر همهٔ آن‌ها در این‌جا امکان‌پذیر نیست و تنها به ذکر برخی از برجسته‌ترین کتاب‌های فقهی(به عربی) بسنده می‌گردد:

۱)**سنیان** : اصول‌الفقه از فخرالاسلام ابی‌العسر علی بن محمد بن‌الحسین بزدوی (ـ۴۸۲ق) فقیه معروف حنفی در فرارود که برادرش ابی‌الیسر محمد بن محمد بزدوی (ـ۴۹۳ق) نیز آثار معروفی در اصول فقه دارد؛ اصول و المبسوط هر دو از شمس‌الائمه محمد بن احمد سرخسی (ـ۴۸۳/ح ۵۰۰ق)؛ منتهی‌السؤل والامل فی علمی‌الاصول والجدل از امام جمال‌الدین ابی‌عمروعثمان بن عمر، معروف به ابن حاجب مالکی (ـ۶۴۶ق) در اصول فقه که خود ابن حاجب آن را مختصر کرده و این اختصار را مختصرالمنتهی نامیده است؛ منتهی‌السؤل از سیف‌الدین ابوالحسن علی بن ابی‌بکر الآمدی (ـ۶۳۱ق)؛ البدایة، الهدایة فی شرح البدایة ، مناسک‌الحج و کفایة‌المنتهی همه از برهان‌الدین ابوالحسن علی بن ابی‌بکر مرغینانی حنفی (ـ۵۹۳ق)؛ مختصرالقدوری از ابوالحسین احمد بن محمد قدوری حنفی (۴۲۸ق) که متن مختصر بسیار مشهوری است در فقه حنفی از کتاب طهارت تا کتاب الوصایا که بر آن شروح و حواشی بسیار نوشته شده است؛ غایة‌الاختصار از ابی‌شجاع حسین بن احمد اصفهانی (ـ۴۸۸ق) در فقه شافعی؛ فتاوی از فخرالدین ابوالمفاخر حسن بن منصور اوزجندی، معروف به قاضی خان (ـ۵۹۲ق)؛ الوجیز فی‌الفروع از ابوحامد محمد غزالی (ـ۵۰۵ق) در فقه شافعی؛ التنبیه و التهذیب در فقه و اللمع و التبصرة در اصول و الملخص و المعونه در جدل (از شاخه‌های فقه) و طبقات‌الفقها همگی از ابواسحاق ابراهیم بن علی شیرازی (ـ۴۷۶ق) از فقهای شافعی؛ الحاوی و الاقناع هر دو از علی بن محمد ماوردی در فقه شافعی ؛ الشامل و الکامل هردو از ابونصر صبّاغ (ـ۴۷۷ق)؛ تحقیق‌المحیط محمد بن موفق خبوشانی شافعی (۵۱۰ق ـ؟)؛ فتح‌العزیز علی کتاب‌الوجیز از امام رافعی شافعی ابوالقاسم عبدالکریم بن محمد (ـ۶۲۳ق) که شرح مفصل بسیار مهمی است بر الوجیز ابوحامد غزالی؛ الحاوی از شیخ نجم‌الدین عبدالغفار بن عبدالکریم قزوینی (ـ۶۶۵ق) در فقه شافعی؛ منهاج‌الوصول الی علم‌الاصول از قاضی ناصرالدین عبدالله بن عمر بیضاوی (ـ۶۸۵ق) در اصول فقه؛ احکام الاحکام از علی بن محمد آمدی (ـ۶۳۱ق) در اصول فقه؛ منهاج الطالبین از ابوزکریا نووی (ـ۶۷۶ق) در فقه شافعی؛ مجمع‌البحرین و ملتقی‌النهرین از ابن‌الساعاتی بغدادی (ـ۶۹۴ق) در فقه حنفی؛ حاصل از تاج الدین محمد بن حسین ارموی (ـ۶۵۶ق) در اصول فقه که کسانی مانند قاضی عضدالدین ایجی (ـ۷۵۶ق)، بدرالدین شوشتری،امام اکمل‌الدین بابرتی (ـ۷۸۶ق)، قطب‌الدین شیرازی (ـ۷۱۰ق) ، شمس‌الدین اصفهانی (ـ۷۴۶ق) و سراج‌الدین محمود ارموی (ـ۶۸۲ق) بر آن شرح یا حاشیه نوشته‌اند؛ التلویح الی کشف حقائق‌التنقیح (۷۵۸ق) از سعدالدین مسعود بن عمر تفتازانی (ـ۷۹۲ق)؛ وقایة‌الروایة فی مسائل‌الهدایة از برهان‌الشریعه محمود بن عبیدالله محبوبی حنفی (ـح ۶۷۳ق) در فقه حنفی؛ الفرائض از سراج‌الدین سجاوندی (سدهٔ هفتم هجری)؛ کنزالدقائق از ابوالبرکات عبدالله بن احمد نسفی (ـ۷۱۰ق) در فقه حنفی که مختصر کتاب دیگر مؤلّف به نام الوافی است؛ النهایه و الفائق هر دو از صفی‌الدین هندی (ـ۷۱۵ق)؛ آثار فراوان تقی‌الدین سُبکی علی بن عبدالکافی (۶۸۳ـ ۷۵۶ق)؛ الانوار لعمل‌الابرار از جمال‌الدین یوسف اردبیلی بن ابراهیم شافعی (ـ۷۷۶/۷۷۹ق)؛ العنایة فی شرح‌الهدایة از اکمل‌الدین محمد بن محمود حنفی (ـ۷۸۶ق)؛ تنقیح‌الاصول از صدرالشریعه عبیدالله بن مسعود محبوبی بخاری (ـ۷۴۸ق)؛ المختار فی فروع‌الحنفیة از ابوالفضل عبدالله بن محمود موصلی حنفی (ـ۶۸۳ق)؛ غررالاحکام و دررالاحکام فی شرح غررالاحکام از ملا خسرو محمد بن فرامرز رومی (ـ۸۸۵ق) در فقه حنفی. ۲) **شیعیان** (به‌ویژه دوازده امامی): المقنعه از شیخ مفید محمد بن محمد بن نعمان بغدادی (ـ۴۱۳ق)؛ النهایة فی مجردالفقه والفتاوی ، المبسوط، عدة‌الاصول، تهذیب و استبصار همگی از شیخ‌الطایفه محمد بن حسن طوسی (۳۸۵ـ ۴۶۰ق)؛ المقنع،

فقه در ادب فارسی

الهدایة و الامالی هر سه از شیخ صدوق محمد بن علی بن بابویه قمی (ـ۳۸۱ق) ؛ المراسم‌العلویة فی‌الفقه و الاحکام‌النبویة از ابویعلی سلار بن عبدالعزیز دیلمی (ـ۴۶۳ق)؛ الانتصار از شریف مرتضی علم‌الهدی ابی‌القاسم علی بن حسین بن موسی موسوی (ـ۴۳۶ق)؛ غیاثُ‌السلطان‌الوری لسُکّان‌الثّری و تحقیق‌المضایقة فی فوائت‌الصلوات هر دو از سید بن طاوس رضی‌الدین علی بن ابراهیم طاوس حلّی (۵۸۹ ـ ۶۶۴ق)؛ شرایع‌الاسلام فی مسائل الحلام والحرام در فقه، معارج در اصول، المختصرالنافع ، جواب مسائل مصریه ، جواب مسائل عزیه و نکت‌النهایة همگی از محقق حلی نجم‌الدین ابوالقاسم جعفر بن حسن (ـ۶۷۶ق)؛ تهذیب الوصول الی علم‌الاصول و نهایة‌الوصول الی علم‌الاصول هر دو در اصول فقه و قواعدالاحکام ، ارشادالاذهان الی احکام‌الایمان، تذکرة‌الفقها، تحریرالاحکام، تبصرة‌المتعلمین و مختلف‌الشیعة فی احکام‌الشریعة در فروع فقه، همگی از علامهٔ حلی جمال‌الدین ابومنصور حسن بن یوسف بن مطهر (۶۴۸ـ ۷۲۶ق)؛ السرائرالحاوی لتحریرالفتاوی از شیخ ابوجعفر محمد بن منصور، معروف به ابن ادریس حلی (ـ۵۹۸ق)؛جامع‌الشرایع و نزهة‌الناظر فی‌الجمع بین‌الاشباه والنظائر در فقه و المدخل در اصول فقه از ابوزکریا نجیب‌الدین یحیی بن احمد بن یحیی بن حسن بن سعید حلی (ـ ۶۸۹/۶۹۰ق)، پسر عم محقق حلی؛ کشف‌الرموز (۶۷۲ق) از عزالدین آبی حسن بن ابی‌طالب یوسفی که شرح مختصرالنافع علامهٔ حلی است؛ ایضاح‌الفوائد ، جامع‌الفوائد، کتاب‌الحج ،کتاب‌المسائل همگی از فخرالمحققین ابوطالب محمد بن جمال‌الدین حسن حلی (ـ۷۷۱ق) پسر علامهٔحلی؛ جواهرالفرایض از خواجه نصیرالدین طوسی (ـ۶۷۲ق)؛ تمهیدالقواعد، روض‌الجنان، ذکری الشیعه، الدروس الشرعیه، بیان، مسالک‌الافهام، لمعهٔ دمشقیه و الفیه همگی از شهید اول شمس‌الدین ابوعبدالله محمد بن جمال‌الدین مکی نبطی عاملی جزینی (۷۳۴ـ ۷۸۶ق)؛ مسالک‌الافهام فی شرح شرائع‌الاسلام، الروضة‌البهیة فی شرح‌اللمعة‌الدمشقیة و تمهیدالقواعد هر سه از شهید ثانی زین‌الدین بن علی عاملی (ـ۹۶۶ق)؛ معالم‌الدین وملاذالمجتهدین از جمال‌الدین حسن بن شهیدثانی زین‌الدین عاملی(۹۶۵ـ ۱۰۱۱ق) در اصول فقه؛ جامع‌المقاصد در شرح قواعدالاحکام علامهٔ حلی و رسالهٔجعفریه در نماز و احکام آن هردو از محقق کرکی علی بن حسین (ـ۹۴۰ق)؛ اثنی عشریه در نماز از ابومنصور جمال‌الدین حسن عاملی (ـ۱۰۱۱ق)؛ العقدالطهماسبی /رسالة وسواسیّه ، رسالهٔ طهماسبیه و رساله‌ای در وجوب عینی نماز جمعه از عزالدین حسین عاملی (ـ۹۸۴ق) پدر شیخ بهایی؛ الفوائدالمدنیة فی‌الرد علی من قال بالاجتهاد والتقلید فی‌الاحکام‌الالهیة از محمدامین بن محمد شریف استرابادی (ـ۱۰۳۳ق) عالم برجستهٔ اخباری،در اصول فقه؛ منیة‌الممارسین از شیخ عبدالله بن صالح سماهیجی بحرانی (ـ۱۱۳۵ق)، عالم اخباری،در بیان اختلافات میان اخباریان و اجتهادیان (اصولیان یا مجتهدان) ؛ زبدة‌الاصول، مشرق‌الشمسین و اکسیرالسعادتین، حبل‌المتین و آثار دیگر در فقه و اصول از شیخ بهاءالدین محمد عاملی (ـ۱۰۳۱ق)؛ مدارک‌الاحکام از محمد بن علی عاملی (ـ۱۰۰۲ق) ؛مفاتیح‌الشرایع و معتصم‌الشیعة فی احکام‌الشریعة از ملامحسن فیض کاشانی (ـ۱۰۹۱ق)؛ جامع‌الفوائد فی تکملة شرح‌القواعد از ملا عبدالله شوشتری (ـ۱۰۲۱ق)؛ کشف‌الغطاء عن خفیات مبهمات‌الشریعة‌الغراء و بغیة‌الطالب فی معرفة‌المفروض والواجب هر دو از شیخ جعفر بن شیخ خضر جناجی حلاوی نجفی (ـ۱۲۲۸ق)؛ جواهرالکلام فی شرح شرایع‌الاسلام از محمدحسن بن باقر بن کبیر نجفی،معروف به صاحب جواهر (ـ۱۲۶۶ق) ؛المکاسب از علامه شیخ مرتضی انصاری (ـ۱۲۸۱ق)؛الاجتهاد والاخبار در اصول فقه و در رد اخباری‌ها از آقا محمدباقر بن محمد اکمل، معروف به وحید بهبهانی (ـ۱۲۰۵/۱۲۰۶/۱۲۰۸ق)؛ ریاض‌المسائل فی تحقیق‌الأحکام بالدلائل از میر سید علی طباطبایی، معروف به صاحب ریاض (۱۱۶۱ـ ۱۲۳۱ق)؛ مفاتیح‌الاصول و مناهل هر دو از محمد بن سید علی طباطبایی ،معروف به مجاهد (ـ۱۲۴۲ق)؛ اشارات‌الاصول از محمد ابراهیم کلباسی اصفهانی (ـ۱۲۶۱ق)؛ قوانین‌الاصول از ملا ابوالقاسم گیلانی، معروف به میرزای قمی (ـ۱۲۳۱ق)؛ مستندالشیعه از ملا احمدنراقی (ـ۱۲۴۵ق)؛ الفوائدالاصولیه و الدرة‌البهیة فی نظم‌المسائل‌الاصولیه از سید محمد مهدی بحرالعلوم (ـ۱۲۱۲ق)؛ عروة‌الوثقی از سید محمد کاظم یزدی (ـ۱۳۳۷ق) که رسالهٔ عملیه است و شرح‌ها و حاشیه‌های فراوان بر آن نوشته‌اند؛ وسیلة‌النجاة از ابوالحسن اصفهانی (ـ۱۳۶۵ق) در احکام فقهی که شرح‌ها و حاشیه‌های فراوان دارد. این آثار تنها بخش بسیار کوچکی از کل کتاب‌های فقهی است که علمای مسلمان نوشته‌اند. در این‌جا دو نکته را باید یادآور شد: یکم، آن‌که فقه درمیان شاخه‌های علوم و معارف اسلامی از جایگاهی والا برخوردار است زیرا علاوه بر قدمت زمانی بر علومی چون حکمت و کلام، بیانگر قواعد و مقررات عملی جامعهٔ مسلمانان است و همواره در متن زندگی

فقه در ادب فارسی

آنان قرار داشته و دارد. علم فقه که از لحظهٔ شروع رسالت پیامبر آغاز شد، گسترده‌ترین معرفتی است که در میان دیگر علوم اسلام هر روز بیش از گذشته به محتوی و عمق آن افزوده شده است تا جایی که مجموعهٔ رسالات و کتاب‌هایی که در این رشته به دست فقیهان مسلمان نوشته شده، بیش از هر دانش دیگری است. دوم، آنکه همان‌گونه که درمیان سنیان، اهل حدیث و اهل رای بر سر چگونگی استنباط احکام فقهی از حدیث و سنت اختلاف بود، در میان فقهای شیعه نیز اختلاف به صورت دو شیوهٔ اخباری و اصولی در تدوین کتاب‌های فقهی بروز کرد. اخباریان که تا پایان دورهٔ صفوی برتری داشتند، در تدوین اصول فقه به حدیث‌ها و خبرها و درایت در آن‌ها برای استخراج حکم‌های شرعی اکتفا می‌کردند و مبنای عملشان بر حجیّت خبرها و قاعده‌های کلی است که از آن‌ها اقتباس می‌شود. اینان اجتهاد و حُجیّت ظن و قیاس را انکار می‌کنند و معتقدند که بر تمام حکم‌ها نصّی از امامان وجود دارد و هر حکمی که از آنان نرسیده باشد باطل است. در برابر این دسته، اصولیان یا هواداران طریقهٔ اجتهاد قرار دارند که عمل به ظن و رأی می‌کنند و کتاب‌های مفصل در بیان اصول و قواعد این علم و کیفیت تحقیق و استدلال در آن برای روشن کردن تکالیف دینی بنابر اصول شرع به روش اهل بیت دارند. مسألهٔ بسیار مهم در نزد آنان اجتهاد است که آن را واجب عینی یا دست کم واجب کفایی می‌دانند و هر کس را ملزم می‌شمارند که به اندازهٔ توانایی خود اجتهاد کند، یا از مجتهد زنده‌ای پیروی نماید. اخباریان که علمای برجسته‌ای مانند ملا محسن فیض کاشانی، محمدتقی مجلسی (ـ۱۰۷۰ق)، محدث عاملی حسین بن شهاب‌الدین (ـ۱۰۷۶ق)، رضی‌الدین محمد بن حسن قزوینی (ـ۱۰۹۶ق) و محمدباقر مجلسی (ـ۱۱۱۱ق) از اندیشهٔ آنان پیروی می‌کردند، تا پایان دورهٔ صفوی چیرگی داشتند، ولی پس از آن رفته‌رفته از نفوذ آنان کاسته شد، تا آنکه اصولیان و طرفداران اجتهاد بر حوزه‌های علمی شیعی چیرگی یافتند. چنان‌که تاکنون نیز گفته‌ایم رسایل و کتاب‌های فقهی اسلامی عمدتاً به عربی نوشته می‌شده است و عامهٔ مردم در سرزمین‌هایی مانند ایران که زبانشان فارسی است، ناگزیر بودند احکام فقهی را بیشتر به صورت شفاهی از علمایشان فرا گیرند. با این همه، رفته‌رفته بر اثر خواست عامهٔ مؤمنان و به‌ویژه پس از به حکومت رسیدن صفویان در سدهٔ دهم در ایران که خود را حکومتی مذهبی و معتقد به اجرای احکام دینی فرامی‌نمودند، ضرورت بیان مکتوب احکام دینی به فارسی پیش آمد و برخی علما به نوشتن آثاری در این زمینه پرداختند. یکی از کهن‌ترین کتاب‌های فقهی فارسی ظاهراً مجموع سلطانی / مجموعهٔ سلطانی (چاپ لاهور، ۱۸۷۸ و ۱۹۰۹م) است که گویند از گروهی از علما به دستور سلطان محمود غزنوی (ـ۴۲۱ق) گرد آمده بودند تا مهم او را پاسخ گویند. این اثر در ۴۴ باب و فصل‌هایی با عنوان‌های «سؤال و جواب» در مسائل عبادات همراه با استدلال از آیه‌های قرآن و احادیث است. صفی‌الدین مرتضی بن داعی حسنی، از سدهٔ ششم هجری، که کتاب معروف تبصرة‌العوام بدو منسوب است، کفایة‌الانام را به فارسی در ۸۲ باب کوتاه در احکام فقهی فتوایی نگاشت (نسخهٔ کتابخانهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۷۱۸۱). النهایة فی مجردالفقه والفتاوی شیخ طوسی را مترجمی، گویا از سدهٔ ششم هجری، به فارسی برگرداند که به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه به چاپ رسیده است. مسعود بن محمود بن یوسف سمرقندی، از فقهای حنفی سدهٔ ششم و هفتم یا هشم هجری، کتابی به نام صلات مسعودی به فارسی در نماز و احکام آن نوشت (چاپ بمبئی، ۱۳۱۹ق و ۱۸۸۷م). در سدهٔ هفتم هجری، معتقدالامیه به فارسی نوشته شد که کتابی جامع در مباحث کلام و اصول فقه و فقه به روش شیعهٔ امامیه است؛ این اثر، به گفتهٔ محمدتقی دانش‌پژوه که آن را در ۱۳۳۶ش در تهران به چاپ رسانده، منتخب و ساخته و پرداخته از کتاب غنیة‌النزوع الی علمی‌الاصول والفروع اثر ابن زهرهٔ حلبی (ـ۵۸۵ق) و سازنده و پردازندهٔ فارسی آن عمادالدین حسن بن علی بن محمد آملی، از علمای بزرگ شیعه در سدهٔ هفتم است. المختصرالنافع اثر محقق حلی را نیز مترجمی ناشناس در سدهٔ هفتم به فارسی برگرداند که به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه به چاپ رسیده است. شرف‌الدین بخارایی در ۶۹۳ق منظومه‌ای به نام نام‌حق| مقدمة‌الصلاة به فارسی در ۱۷۰ بیت در نماز از دید فقه حنفی سرود. این منظومه از کتاب‌های درسی شبه قارهٔ‌هند بوده و کسانی مانند قاضی اختیار تربتی هروی (ـ۹۲۸ق) و عبدالواسع هانسوی بر آن به فارسی شرح نوشته‌اند. علاء مفتی بخارایی / علاءالدین عمربخارایی که در خدمت بیست و دو استاد علم فقه خوانده، ده سال در بخارا فتوا می‌داده و بیست و دو سال نیز در خراسان جواب فتوا می‌داده است، وی از مجموع صد و هشتاد پارهٔ کتاب که خوانده بود، حیرت‌الفقها| حیرت‌الفقیه را به فارسی به نام «امیرالمؤمنین الغازی نوروز بیگ سپهسالار خراسان و عراق» نوشته است. این نوروز بیگ گویا همان

فقه در ادب فارسی

امیرنوروز، سردار و وزیر ایلخان غازان خان، است که در ۶۹۶ق کشته شد. گرچه در هامش* نسخهٔ شمارهٔ ۱۱۶۵ کتابخانهٔ گنج بخش از وی به عنوان «نوروزبیگ مشهور به براق‌خان پادشاه سمرقند و ماوراءالنهر» یاد شده است که این براق خان باید همان براق از نوادگان چنگیز باشد که در ۶۶۴ ـ۶۷۰ق بر ماوراءالنهر فرمان می‌راند. حیرت‌الفقهاء شامل مسائل عقیدتی و فقهی دشوار و پیچیدهٔ چیستان مانند، است و مؤلف آن منابع خود را نام برده که آخرین آن‌ها فتوایی است از ابوالمکارم ظهیرالله اسحاق بن ابوبکر ولوالجی (ـ۷۱۰ق). ضیاءالدین ابوحفص عمر بن محمد بن عوض، قاضی سنامی، در پایان سدهٔ هفتم هجری اثری به نام رساله در نکاح به فارسی تألیف کرد (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۶۵۴۰ و ۶۵۴۱). فضل‌الله بن ایوب بن ابی‌الحسن ماچینی در ۷۱۵ق مختصر صلاة ماچینی را به فارسی نوشت (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۳۰۲۱). یکی از متون فقهی فارسی که در اواخر سدهٔ هفتم یا اوایل سدهٔ هشتم هجری تألیف شده، فتاوی قراخانی/فتاوی قرآن‌خوانی /فتاوی فیروزشاهی /فقه فیروزشاهی در فقه حنفی است (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۱۴۶۹، ۱۱۶۱، ۲۶۹۲، ۲۰۷۸) که گویند متن آن از صدرالملةوالدین(بن) یعقوب مظفر کراهی/کهرامی، از روزگار سلطان دهلی فیروزشاه خلجی (۶۸۸ـ ۶۹۵ق)، است که پیش از آن‌که کار خود را از سواد به بیاض درآورد، درگذشت و نسخهٔ کتاب او که نزد بازماندگانش بود، در آستانهٔ نابودی بوده تا این‌که گردآورنده‌ای به نام قراخان یا قرآن‌خان از روزگار علاءالدین خلجی (۶۹۵ـ ۷۱۶ق) به لطایف‌الحیل نسخه را از بازماندگان مؤلف به‌دست آورده و با کمک گروهی از دانشمندان آن را ترتیب داده است. ظهیرگرامی نیر در ۷۱۳ق مقدمةالصلوة را به نظم فارسی در احکام و آداب نماز و وضو و طهارت سرود(نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی بهٔ شمارهٔ ۱۵۲/۱ـ N.M.۱۹۷۱). در سدهٔ هشتم هجری همچنین فریدالدین عالم بن علاء حنفی اندرپتی (ـح ۷۸۶ق) یکی از مجموعه‌های کهن و بزرگ فقه حنفی به فارسی را به نام فتاوی تاتارخانی در ۷۷۷ق به اسم محمد تاتارخان از امرای برجستهٔ فیروزشاه تغلق (۷۵۲ـ۷۹۰ق) تألیف کرد. مولانا رکن‌الدین از مریدان نصیرالدین محمود چراغ‌دهلی(ـ۷۵۷ق) در ۷۸۵ق به روزگار فیروزگارشاه تغلق طرفةالفقهاء را به نظم فارسی در ۱۵۲۰۰ بیت سرود (نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۴۷ـ N.M۱۹۶۷). فواید فیروزشاهی شرف بن محمد عطاری/ شرف‌الدین محمد عطایی که به روزگار و به نام ابوالمظفر فیروزشاه،یعنی همان فیروزشاه تغلق، نوشته شده است (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۶۳۹۸ و ۶۳۹۹) نیز دایرةالمعارفی دینی به فارسی در آداب و رسوم اجتماعی و عقاید و احکام دینی است. اثر فقهی فارسی مجموعهٔ خانی فی عین‌المعانی (چاپ لاهور، ۱۲۰۴ق) از صدر جهان قاضی‌القضات کمال‌الدین بن کریم ناگوری نیز از آن روزگار یا پس از آن است. خلاصةالاحکام محمود احمد بن محمد بن ابوالقاسم بن احمد (طالقانی) طایفی حسینی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۱۸۹۷، ۵۴۸۳، ۱۳۶۵، ۷۶۳۰ و ۲۵۳۴) به فارسی نیز در ۷۵۵ق نوشته شده است. یوسف گدا معروف به شاه راجوقتال دهلوی نیز در ۷۵۷ق منظومهٔ* رائیهٔ تحفةالنصایح را به فارسی در احکام و آداب فرایض و سنن سرود. منهاج‌العارفین میر سید علی همدانی (۷۱۳ ـ ۷۸۶ق) به فارسی اثری عرفانی است، ولی برخی مسائل فقهی دربارهٔ نماز را نیز دربردارد. چنان‌که دیده می‌شود بیشتر این آثار در فقه اهل سنت و در هند که فارسی زبان رسمی دربار سلاطین آن‌جا بوده نوشته شده است. در سدهٔ نهم نیز آثار فقهی فارسی قابل ملاحظه‌ای به‌ویژه در هند،تألیف یافته که از آن جمله از این‌ها می‌توان یاد کرد: تیسیرالاحکام (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۳۶۹،۴۷۲۶، ۱۳۶۵، ۲۱۸۳ و ۵۴۴۸) از شهاب‌الدین احمد بن شمس‌الدین بن عمر زاولی دولت‌آبادی (ـ۸۴۸/ ۸۴۹ق)، قاضی‌القضات درگاه ابراهیم شاه شرقی فرمانروای جونپور (۸۰۴ ـ۸۴۴ق)، به نثر آمیخته به نظم. از شهاب‌الدین احمد زاولی اثری به نام فتاوی ابراهیم شاهی یاد کرده‌اند که ظاهراً همین اثر است که وی آن را به دستور ابراهیم شاه شرقی در احکام دین نوشته است؛ تحفهٔ حسین شاهی/ تحفهٔ معین‌شاه از معین ابوسعید شریف علی (علاء) قریشی از روزگار «جلال‌الدنیا والدین ابوالمظفر حسین شاه بن ناصرالدنیا والدین ابراهیم شاه سلطان» (گویا همان حسین شاه بن محمود شاه بن ابراهیم شاه حاکم جونپور است که در ۹۰۵م درگذشت) در فقه اهل سنت به روش پرسش و پاسخ، از این اثر نسخه‌هایی در کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۱۹۹۶و ۵۴۷ نگهداری می‌شود؛ ریاض‌الناصحین (نوشتهٔ ۸۳۵ق ،چاپ هند) محمد بن شیخ محمد جامی به نام شاهرخ تیموری (ـ۸۵۰ق) که دایرةالمعارف گونه‌ای است در عقاید و فقه و جز آن از دیدگاه

فقه در ادب فارسی

اهل سنت؛ منظومهٔ جواهرالاسلام (۸۴۴ق) زین‌الدین خطیب (گویا نظام‌الدین شریف هروی) در ۲۸۵ بیت و شرح منثور آن از سید خلیل‌الله بن سید محمود زیارتگاهی هروی از دانشمندان سدهٔ نهم (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۴۴۰۱ و ۴۴۰۲)؛ راحت‌القلوب (۸۵۰ق) از عبدالله بن احمد تجیری خوافی / جزری جافی که از کتاب‌های معتبر اهل سنت مانند وقایه‌النهایه گرد آورده است(نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۴۵۹۴ و ۴۵۹۲)؛ واجبات منظوم تاج‌الدین حسن بن سلیمان سلیمی تونی (ـ۸۵۴ق) در ۱۹۸ بیت در احکام طهارت، نماز، روزه، زکات، خمس و حج؛ مناسک حج (۸۷۷ق) نورالدین عبدالرحمان جامی (۸۱۷ ـ ۸۹۸ق)؛ زبدة‌الفقه سکندرشاهی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۶۰۴۵) از محمد بن عثمان بن علی سنجری (شجری؟) برای «شمس‌الدنیا والدین ابوالمظفر سکندرسلطان» (گویا سکندر لودی، ۸۹۴ـ۹۲۳ق)؛ کنزالعباد فی شرح‌الاوراد(نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۸۶۹ـ N.M.۱۹۵۷ از سدهٔ نهم هجری) از مولانا علی بن احمد غوری ساکن کرامتصل مانک‌پور که از مریدان شاه رکن‌الدین عالم مولتانی بوده است؛ دیوان مظالم از از جلال‌الدین محمد بن اسعد دوانی (۸۳۰ ـ ۹۰۸ق) که در آن احکامی که دربارهٔ دیوان مظالم است به طور خلاصه در شهر لار گرد آورده و به نظام‌الدین ملک علاءالملک تقدیم کرده است (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۱۰۱/۶)؛ روضة‌الاسلام (۸۸۰ق) از یحیی بن محمد بن سعد تفتازانی (ـ۸۸۷ق) در فقه اهل تسنن (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۱۵۹۱). در سدهٔ دهم هجری با روی کارآمدن حکومت تیموریان در هند و به‌ویژه صفویان در ایران نوشتن آثار فقهی به فارسی، به‌ویژه به دست علمای شیعی، رواج گسترده‌تری می‌یابد، گرچه از آن هنگام به بعد نیز هیچ‌گاه کتاب‌هایی که به فارسی در علم فقه فراهم آمده به فراوانی کتاب‌های عربی در این دانش نبوده است.[۳] از کتاب‌های فقهی فارسی سدهٔ دهم از این‌ها می‌توان نام برد: شرح جواهرالفرایض از شاه ابوالحسن بن احمد شریف قاینی، قاینی نخست شرحی به عربی بر جواهرالفرایض خواجه نصیر نوشت و به شاه تهماسب یکم صفوی (۹۳۰ـ ۹۸۵ق) تقدیم کرد و سپس به فرمان همان شاه آن را به فارسی برگرداند؛ انیس‌التوابین از ملا حافظ کاشانی شاگرد شیخ علی بن عبدالعالی در توبه، معاملات، نکاح و جز آن (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۱۰۰۳)؛ الحسنیه فی اصول‌الدین والفروع‌العبادیه (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۱۰۰۳/۳) و لمعه در نکاح دائم و متعه (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۱۶۶۷/۵) هر دو از عزالدین بن جعفر بن شمس‌الدین آملی؛ احکام نجاسات از سید محمد یوسف بن حسن حسینی استرابادی به نام شاه تهماسب یکم صفوی؛ خلاصة‌الاسلام از اسماعیل بن لطف‌الله باخرزی از اوایل سدهٔ دهم (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۴۲۵۵ و موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۱۳۹ـ N.M.۱۹۶۵)؛ عین‌الفقه (۹۷۷ق) از یعقوب صالح در مسائل فقهی اهل تسنن (نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۶۵۳/۷ـ N.M.۱۹۵۷)؛ کتاب اختیار از قاضی اختیار هروی (ـ۹۲۸ق) به نام ابوالعباس سلطان حسین (گویا سلطان حسین بایقرا) در مسائل حسن و قبح لباس و آرایش و زیبایش از نظر فقه اهل تسنن (نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۳۴۳ ـ N.M.۱۹۵۸)؛ منظومهٔ ملازاده/فرایض ملازاده از ملازاده عبدالغفار تاشکندی، که مدتی منصب قضا داشته و شعر می‌سروده، و شرح آن از بهاءالدین یوسف (نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۴۵۰ـ N.M۱۹۷۱)؛ امینیه / فتاوی امینیه(ح ۹۴۸ق) از محمدامین بن عبیدالله مؤمن‌آبادی بخارایی که گزیدهٔ فتواهایی است که فقیهان بخارا در مسائل روزمره داده‌اند (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۵۸۶۰، ۲۴۸۳ و ۶۴۳۶)؛ فتاوی برهنه از شیخ نصیرالدین لاهوری بینایی (ز ۹۷۷ق) در فقه حنفی؛ تیسیرالشاغلین از ابوالمحامد جمال‌الدین موسی بن حامد مولتانی (ـح ۹۷۸ق) در نماز و جز آن (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۷۲۲۹)؛ آداب طهارت/ حسینیه از ملا عصمت‌الله سمرقندی بخارایی (یارمحمد عصمت‌الله بن محمود بن نعمت‌الله ریوکری بخارایی، ـ۱۰۰۰ق) که نسخه‌ای از آن به شمارهٔ ۵۷۷۹ در کتابخانهٔ گنج‌بخش نگهداری می‌شود؛ فقه ابراهیم شاهی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۲۳۹۲) از احمد بن محمد بن حمید که به ابراهیم عادلشاه فرمانروای بیجاپور (۹۴۱ـ ۹۶۵ق) پیشکش شده است؛ فواید سمرقندی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۹۹۶) از محمد بابا، مشهور به کلان مفتی سمرقندی؛ برخی تألیفات کمال‌الدین حسین بن خواجه شرف‌الدین عبدالحق اردبیلی، معروف به الهی (ـ۹۵۰ق)؛ رساله در صلوة و صوم و رسالهٔ حج و رسالهٔ ارشاد، مقدس اردبیلی (ـ۹۹۳ق) و مرآة‌الصفا از علی بن حسن زواری. کتاب‌های فقهی شیعی فارسی در آغاز بیشتر برای آگاه ساختن مردم از تکالیف شرعی آنان در سطح ابتدایی تألیف می‌شده

فقه در ادب فارسی

است،اما با به قدرت رسیدن صفویان و رسمیت یافتن مذهب تشیع در ایران و مراجعهٔ گستردهٔ مردم به مراجع شیعی برای دریافت پاسخ پرسش‌های فقهی خود ضرورت تدوین و تنظیم رسالاتی که حاوی تمام ابواب فقه از ابتدای بحث طهارت تا کتاب دیات باشد و به کار مؤمنان آید و راهنمای اعمال زندگی روزانهٔ آن‌ها باشد، پیش آمد. پاسخ علما به این ضرورت تألیف رساله‌های عملیه بوده است. دربارهٔ ویژگی‌های رساله‌های عملیه و تفاوت‌های آن با کتاب‌های فقهی مانند شرایع‌الاسلام که به عنوان علم و عمل تألیف یافته گفته‌اند که :الف)هدف از تألیف رساله‌های عملیه تنها ارائهٔ فتوی و بیان حکم الهی است تا بدان عمل شود، لیکن غرض عمده از تدوین کتاب‌های فقهی مطرح کردن بحث‌های علمی است که بدان عمل نیز می‌توان نمود. ب) در نوع رساله‌های عملیه تنها نظر و رأی مجتهد در مسالهٔ فقهی مورد بحث، بیان می‌گردد و از ذکر روایات و دیگر ادله اجتناب می‌شود و اگر احیاناً روایتی بیاید (برخلاف کتاب‌های فقهی دیگر که در آن‌ها به روایات، استناد و استدلال می‌شود) از باب تیمّن و تبرّک است، نه ارائهٔ دلیل و مدرک. ج)رساله‌های عملیه به گونه‌ای تألیف می‌شود که فهم و درک مسائل آن برای عموم به‌آسانی و سهولت انجام پذیرد و برای همگان قابل استفاده باشد. د) در نوع رساله‌های عملیه مسائلی بیان می‌شود که در آن زمان مورد نیاز و ابتلا باشد، اما در کتاب‌های فقهی علمی چنین نیست، و از همهٔ مسائل فقهی، بحث به میان می‌آید، چه مورد ابتلا و عمل باشد مانند مسائل نماز، روزه، خمس و زکات و چه مورد نیاز نباشد، مانند مسائل کنیزها و بردگان. با این همه علمای مسلمان ، به‌ویژه شیعه در ایران، گذشته از رساله‌های فقهی جامع به تألیف رسالاتی نیز پرداخته‌اند که تنها شامل بخشی از ابواب عبادات، یا تنها یکی از ابواب فقه، مانند نماز، روزه، حدود و دیات یا حتی یک مسئلهٔ فقهی، مانند مسئلهٔ نماز جمعه یا قبله است. بسیاری از رساله‌های فقهی (علمی یا عملی) نیز به صورت پرسش و پاسخ تنظیم شده است. جامع عباسی از شیخ بهایی (۹۵۳- ۱۰۳۱ق) از نخستین رساله‌های عملیهٔ جامع فارسی است که به نثری ساده و بسیار سلیس و روان و دور از پیچیدگی و ابهام نوشته شده است. از دیگر رساله‌های عملیهٔ فارسی، از دورهٔ صفوی تاکنون، می‌توان از احکام‌الشریعة و حدیقة‌المتقین فی معرفة‌احکام‌الدین لارتقاء مدارج‌الیقین هر دو از محمدتقی مجلسی (۱۰۰۳- ۱۰۷۰ق)، رسالهٔ عملیهٔ ملا محمدباقر سبزواری (-۱۰۹۰ق)، رسایل متعدد محمدباقر مجلسی (۱۰۳۷- ۱۱۱۱/۱۱۱۰ق) در نماز، روزه، زکات، حج و جز آن، قلادة‌العوام فی تقلیدالاحکام (۱۲۳۹ق) سید محمد طوسی، مصابیح‌القلوب (۱۲۲۱ق) میر محمدحسین بن عبدالباقی حسینی خاتون‌آبادی، ارشادالمسترشدین فی معرفة‌الضروری من احکام‌الدین و نخبهٔ محمدابراهیم کلباسی اصفهانی (-۱۲۶۱ق)، رسالهٔ عملیهٔ شیخ محمدیوسف استرابادی حایری (سدهٔ سیزدهم هجری)، رسالهٔ عملیهٔ میرزا احمد بن لطفعلی مجتهد تبریزی (-۱۲۶۵ق)، رسالهٔ عملیهٔ سید حسین بن محمد حسینی کوهکمره‌ای (-۱۲۹۹ق)، رسالهٔ عملیهٔ حاج ملا حسینعلی بن نوروز علی تویسرکانی (-۱۲۸۶ق)، رسالهٔ عملیهٔ شیخ مرتضی انصاری (۱۲۱۴- ۱۲۸۱ق)، رسالهٔ عملیهٔ حاج شیخ زین‌العابدین بن مسلم بارفروشی مازندرانی (-۱۳۰۹ق)، رسالهٔ عملیهٔ ملا احمد بن محمدمهدی نراقی کاشانی (-۱۲۴۵ق) با عنوان وسیلة‌النجاة ، رسالهٔ عملیهٔ میر محمدهاشم بن زین‌العابدین خوانساری (-۱۳۱۸ق)، ذخیرة‌العباد لیوم‌المعاد میرزا محمدتقی شیرازی (-۱۳۳۸ق)، رسالهٔ توضیح‌المسائل حاج آقا حسین بروجردی (-۱۳۸۰ق) که به دلیل سبک خاص و ابتکاری خود در بیان مسائل در میان رساله‌های فارسی برجستگی بارزی یافت و الهدایه از حاج آقارضا همدانی (-۱۳۲۲ق) یاد کرد. به هر صورت از سدهٔ دهم تا به امروز آثار بسیار زیادی در مسائل نظری و عملی فقهی به فارسی نوشته شده است. از آن‌جا که در این چند سدهٔ اخیر، تشیع مذهب رسمی ایران بوده و هم برای دولتمردان و هم برای عامهٔ مردم مسائل فقهی فراوانی مطرح بوده یا پیش می‌آمده است، علمای شیعی روی‌هم‌رفته توجه بیشتری به نوشتن رسالات و کتاب‌های فقهی به فارسی داشته‌اند. از سوی دیگر در هند و ماوراءالنهر نیز که فارسی زبان رسمی و دیوانی آن‌جاها بوده، علمای اهل سنت (و،در مقیاسی کوچک‌تر، اهل تشیع) توجه بیشتر و گسترده‌تری به تألیف آثار فقهی فارسی نشان داده‌اند. در نتیجه در چند سدهٔ اخیر، آثار فقهی فارسی کمابیش زیادی تألیف شده که آوردن نام همهٔ آن‌ها در این‌جا امکان پذیر نیست،ولی آن‌ها را می‌توان در چند دستهٔ عمده دسته‌بندی کرد: یک) ترجمه‌ها و شرح‌های متون فقهی عربی، مانند ۱- خلاصة‌الصلاة ، معروف به خلاصة‌الکیدانی از لطف‌الله نسفی، معروف به فاضل کیدانی (-ح ۹۰۰ق) در نماز از دیدگاه فقه حنفی. این اثر را بارها به فارسی ترجمه و شرح شده که از آن شمارند: شرح محمدامین بن محمد امام به نام سلطان ابوالفتح

فقه در ادب فارسی

محمد سیونج بهادر(نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۱۴۴۳ و موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۶۶۱ـ ۱۹۶۱. N.M) مؤلف این اثر از شاگردان جلال‌الدین یوسف خوافی (که وی نیز شرحی بر خلاصهٔ کیدانی نوشته) بوده و در شرح خود از نوشته‌های استادش و خواجه محمد پارسا (ـ۸۲۲ق) و دیگران بهره برده است؛ شرح سعدالدین بن شریف/ سعد بن اشرف، مدرس مسجد جامع جونپور با عنوان دستورالمصلین (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۲۴۴، ۵۸۲۲ و ۱۹۰۳) ؛ شرح احمدالله بن صوفی جهانگیرنگری بغدادی حنفی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۳۱۴۸) ، ترجمهٔ «خادم‌العلما امین‌الدهر ولد محمد عالی تبار...برای کرم‌خوان ولد فهم‌خوان ساکن موضع جکنپو» (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۸۰۳۲) ؛ترجمهٔ غلام‌علی بن درویش‌علی بخارایی به دستور شاه بداغ‌خان (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۷۳۸۲)؛ شرحی از مؤلفی ناشناس با عنوان حیات‌المصلی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۹۰۴)؛ ترجمهٔ عبدالسلام ساکن خان آدره با عنوان سراج‌الصلوة و فوزالنجاة (نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ N.M.۵۲۸/۱۸۵، با تاریخ ۱۱۳۳ق) و ترجمه‌ها و شرح‌های دیگر. ۲ـ سراجیه / فرایض سجاوندی از سراج‌الدین ابوطاهر محمد بن محمد سجاوندی (ـ۶۰۰ق) در ارث از فقه حنفی که کتاب‌های درسی مدارس قدیمی شبه قارهٔ هند بوده است: شرح محمد امین بن عبدالله مؤمن آبادی بخارایی در ۹۵۸ق (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۴۷۲۱، ۶۴۹۱ و ۱۶۷۸) ؛ شرح محمد بن ابوبکر بن محمد زیارتگاهی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۳۱۰۷ و ۶۲۱۴)، شرح حاجی سلیم‌خان بن محمد اوغانی‌مولتانی در ۱۰۶۶ق با عنوان سلیمانیه (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۱۳۵۹) و شرح میرشیخ بن شیخ نورالدین محمدپورانی هروی (ز۹۶۸ق) که از خوشنویسان خطوط نسخ، ریحان و غبار بوده (موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۱۶۸/۲ـ N.M.۱۹۷۲). ۳ـ فتاوی قاضی خان ابوالمحاسن حسن بن منصور بن محمد بن عبدالعزیز بن عبدالرزاق اوزجندی فرغانی (۵۹۲ق)، شرح از ناشناس (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۱۱۵). ۴ـ کنزالدقایق ابوالبرکات نسفی: ترجمه و شرح نصرالله بن احمد بن حماد/ جمال ازدی کرمانی به فارسی روان (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۶۱۹ و ۴۲۱۴ با تاریخ ۱۰۰۰ق)، ترجمه و شرح ضیاءالدین محمد بن میر سعدالله حسینی/ حسنی حنفی به فارسی روان با عنوان معیارالحقایق فی شرح کنزالدقایق (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۲۸۱، ۴۶۹۶) ؛ ترجمهٔ نصیرالدین حافظ حسنی از روزگار محمدشاه پادشاه با عنوان کشف‌الحقایق فی ترجمة کنزالدقایق (موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ۱۸۳ـ N.M.۱۹۷۱) ؛ شرح نور محمد بن اسماعیل سواتی با عنوان نورالمحمدیه (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۲۵۳ و ۳۷۵۸)؛ شرح محمدشفیع آخوندزاده بر ابیات شرح ابوالقاسم سمرقندی بر کنزالدقایق (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۴۵۷۷، ۱۸۱۷و ۱۸۵۷). ۵ـ شرایع‌الاسلام از محقق حلی: شرح سید محمدحسن بیزه‌ای سبزواری ؛ترجمهٔ عبدالصمد بن عاشور تبریزی در ۱۱۰۱ق با عنوان سفینهٔ توفیق به نام شاه سلیمان صفوی؛ ترجمهٔ محمد کاظم که شرایع‌الاسلام را در گجرات به درخواست فتح‌علی‌خان بهادر دلاور جنگ در نجاة‌المؤمنین خود به فارسی برگردانده و از خود هم مطالبی بر آن افزوده است (نسخهٔ شمارهٔ ۸/۲ گوهرشاد از سدهٔ سیزدهم هجری)؛ ترجمهٔ ابوالقاسم بن احمد یزدی در ۱۲۴۳ق که به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه در ۱۳۴۶ش در تهران به چاپ رسیده است؛ ترجمهٔ آقا سید ابوالحسن فیروزآبادی (سدهٔ سیزدهم هجری) از کتاب جهاد تا آخر، بی‌بخش عبادات؛ شرح محمدرضا بن محمدحسین بن عبدالله (نسخهٔ کتابخانهٔ‌مرعشی به شمارهٔ ۴۵۸۹) که ترجمهٔ تحت‌اللفظی به اضافهٔ برخی احادیث و گفته‌های علما به مناسبت مسائل و آوردن دعاهایی که مؤلف بدان‌ها اشاره کرده است؛ ترجمه و شرح ملا عبدالغنی بن ابی‌طالب کشمیری (سدهٔ دوازدهم هجری) با عنوان الجامع‌الرضوی . ۶ـ الالفیهٔ شهید اول:ترجمه و شرح قاسم بن حسن بسطامی به نام وزیرالوزرا ابراهیم بن محمد بن عبدالخالق؛ ترجمه و شرح سید محمد هاشم موسوی صفوی، معروف به رستم‌الحکما (ـ پس از ۱۲۴۹ق) با عنوان واجبات شمس‌الملوکی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۶۶۲۸) و ترجمه‌هایی از چند تن ناشناس (نسخه‌های کتابخانهٔ مرعشی به شماره‌های ۴۲۰۸/۳، ۹۵۲۴/۲ و ۴۰۸۳). ۷ـ مختصر قدوری از ابوالحسن احمد بن محمد بن جعفر بغدادی قدوری (۳۶۲ـ ۴۲۸ق): ترجمه و شرح ابوالقاسم بن حسین (چاپ لاهور، ۱۲۹۹ق و ۱۹۰۴م). ۸ـ بدایة‌النهایه از محدث حر عاملی محمد بن حسن (ـ۱۱۰۴ق) که کوتاه شدهٔ هدایة‌الامة الی احکام‌الائمهٔ وی و این یکی نیز کوتاه شدهٔ تفصیل‌الوسایل الشیعهٔ او است؛ ترجمهٔ ملامراد بن محمدصادق کشمیری با عنوان نورالساطع.

فقه در ادب فارسی

دو) فقه منظوم یا منظومه‌هایی در مسائل و احکام فقهی : ۱ـ ابواب جنت / هشت باب (۹۲۷ق) از سراینده‌ای با تخلص لطفی که ترجمهٔ منظوم خلاصهٔ کیدانی است (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۱۱۶۵). ۲ـ ارث منظوم از سراینده یا سرایندگانی ناشناس (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۸۰۴۴، ۹۸۵۳، ۱۱۳۱۲). ۳ـ تحفهٔ خجسته /خجسته رقم (۱۲۵۳/ ۱۲۶۶ق) از شیرشاه بن ملوک بخارایی که شرح منظوم خلاصهٔ کیدانی است (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۸۰۸۸). ۴ـ تحفة‌الفرایض از غلام‌حسن متخلص به حسن (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۸۰۷۲) ۵ـ خمسهٔ اسلام (۱۰۸۸ق) از تقی دهلوی به روزگار اورنگ زیب (۱۰۶۸ـ ۱۱۱۸ق) در طهارت، نماز، روزه، زکات و حج (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۱۵۲۰). ۶ـ دام‌حق محمد باقر بن شرف‌الدین لاهوری عباسی (ز ۱۰۸۰ق)، مفتی و صوفی نقشبندی مجددی، که ترجمهٔ منظوم خلاصهٔ کیدانی است (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۴۸۹۸). ۷ـ درة‌الشاق (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۱۹۱۵ با تاریخ ۱۱۹۷ق) که مثنوی است از «داعی مؤید مسکین»(؟) نزدیک ۱۲۶ بیت در ارث. ۸ـ سراج‌المصلی از شیخ ابوالحسن داهری سندی نقشبندی(ح ۱۱۱۶ـ ۱۱۸۱ق) در فقه حنفی نزدیک ۵۵۰۰ بیت (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۲۴۵۰). ۹ـ صلات‌منظوم / ضروریه از بابا داود خاکی کشمیری (ـ۹۹۴ق) که مثنوی است در مسائل فقهی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۵۴۷۶ و موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۱۹۴B ـ N.M.۱۹۶۸). ۱۰ـ عقد گهر(۷۴۷ق) از سراینده‌ای با تخلص لطفی در ۵۴ بیت. ۱۱ـ مسایل نماز / فقه کیدانی منظوم (۱۲۵۲ق) از شاه محمدحسن اله‌آبادی ، متخلص به اشرف (نسخهٔ گنجینهٔ شیرانی کتابخانهٔ دانشگاه پنجاب لاهور به شمارهٔ ۳۹۴۳/۸۹۰/۱) که ترجمهٔ منظوم خلاصهٔ کیدانی است. ۱۲ـ نجات‌المسلمین (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۱۳۸) از سراینده‌ای با تخلص سعیدی در پیرامون ۱۰۰ بیت که ترجمهٔ منظوم خلاصهٔ کیدانی است. ۱۳ـ فقه گرامی (۷۰۷/ ۷۱۳ق) از ظهیرگرامی که گویا نسبت «پرنیانی» داشته است، نزدیک ۷۵۰ بیت در نماز و دیگر احکام اسلامی (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۷۴۲۰، ۱۳۸و ۴۸۹۸). ۱۴ـ فقه منظوم (۱۲۴۶ق) عبدالغفار قربتی در ۱۲۷۹ بیت. ۱۵ـ منظومة‌الخلاصه (۱۲۴۰ق) از نورمحمد در فقه حنفی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۷۴۲۰) که ترجمهٔ خلاصهٔ کیدانی است. ۱۶ـ فضایل نماز از صاحب حافظ فتح محمد، ساکن جلال‌پور (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی بهاولپور). ۱۷ـ فقه منظوم از سراینده‌ای ناشناس (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۶۹۲۸ و ۵۴۳۶) که مثنوی فقهی بسیار روان و متینی نزدیک ۹۵۰۰ بیت با سنجیدن برخی اختلافات میان مذهب‌های چهارگانهٔ اهل سنت است. ۱۸ـ فقه منظوم / ارشاد/ جنات (۸۴۴ق) از سراینده‌ای ناشناس از مردم قاین (جام،خاف) در بیش از هزار بیت (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۱۴۰۰). ۱۹ـ مسلک‌المتقین (۱۱۱۱ـ ۱۱۱۲ق) از صوفی الله‌یار بن الله قلی بخارایی ، مرید شیخ نوروز، که مثنوی فقهی عرفانی با دیدی حنفی است (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۸۳۰۹، ۷۲۴ و ۸۸۳۴). ۲۰ـ میراث‌نامه / فرایض نصیر از سراینده‌ای با تخلص نصیر در مسائل ارث (نسخه‌های گنج‌بخش به شماره‌های ۹۶۰۰، ۸۸۹۳ و ۱۳۵۳ و نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۱۶۸/۱ـ N.M.۱۹۷۲). ۲۱ـ فرایض منظوم/ گلستان قدس از واصفی بدخشانی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۱۲۸۳۹ از سدهٔ دهم و یازدهم هجری). ۲۲ـ فرایض‌الاسلام مولوی نجم‌الدین فایز قلعه‌داری (ـ۱۳۳۲ق). ۲۳ـ شرایع‌الاسلام (نسخهٔ کتابخانهٔ سپهسالار به شمارهٔ ۲۹۱۱/۶۷) که فقه شیعهٔ منظومی است که برای نظام شاه دکنی سروده شده است. ۲۴ـ فرائض منظوم (۷۲۵ق) از ابن حسام در فقه شیعی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۱۹۴۷/۲). ۲۵ـ احکام نماز از میر محمدحسین بخاری حنفی (ـ۱۰۹۰ق) در ۱۷۰ بیت (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۹۰۶/۱). ۲۶ـ منظومه در احکام نماز در ۱۱۵ بیت (نسخهٔ کتابخانهٔ مرعشی به شمارهٔ ۴۹۴۲/۲). ۲۷ـ اساس‌الاسلام (۱۰۶۴ق) از سراینده‌ای با تخلص عابد (نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۶۷۹ـ ۱۹۶۱ .N.M). ۲۸ـ ضیاءالفرایض از سراینده‌ای با تخلص علوی در مسائل ارث (موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۶۷۸ـ N.M۱۹۶۱ با تاریخ ۱۲۴۸ق). ۲۹ـ نجات‌المسلمین (۱۰۸۰ق) از عبدالنبی جامی،از روزگار اورنگ زیب گورکانی، که قصیدهٔ نونیه است در مسائل فقه حنفی (نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۵۷۳ـ N.M.۱۹۵۸). سه) رسالاتی که به نثر در اصول فقه یا ابواب مختلف فروع نوشته شده است که مهم‌ترین و معروف‌ترین این رسالات در میان علمای شیعه همان رساله‌های عملیه یا توضیح‌المسائل‌ها است که از آن‌ها یاد کرده‌ایم. با این همه ،این

فقه در ادب فارسی

گونه رسالات تنها شامل رساله‌های عملیه نیست و شامل رسالات فراوانی در یک یا چند باب فقهی، گاهی به صورت پرسش و پاسخ است، که در چند سدهٔ اخیر علمای شیعی، به‌ویژه در ایران و گاهی در هند، و علمای سنی به‌ویژه در هند و فرارود، نوشته‌اند: ۱ـ تحفهٔ رفیعی (۱۰۳۳ق) از محمد قاسم ساوجی، معروف به خدابخش در مسائل ارث. ۲ـ اشعة‌اللمعات فی شرح‌المشکاة از عبدالحق محدث دهلوی که در میانهٔ سال‌های ۱۰۱۹ ـ ۱۰۲۵ق در شرح مشکاة‌المصابیح (۷۳۷ق) ولی‌الدین اباعبدالله محمد بن عبدالله خطیب در چهار جلد. ۳ـ اوزان و مقادیر از محمد مؤمن بن علی حسینی به نام محمد قطبشاه (۱۰۲۰ـ ۱۰۳۵ق). ۴ـ تحفة‌الابرارالملتقط من آثارالائمة‌الاطهار از محمدباقر بن محمدنقی شفتی گیلانی معروف به حجت‌الاسلام اصفهانی (ـ۱۲۶۰ق)، در مقدمات و اعمال و خلل و احکام و شکیات نماز. ۵ ـ منهاج‌القبله از محمدیحیی بن شریف ساوه‌ای به نام شاه عباس دوم صفوی (۱۰۵۲ـ ۱۰۷۷ق). ۶ـ نیل‌المرام فی مذهب‌الائمة علیهم‌السلام از ملا عبدالرحیم بن معروف (سدهٔ یازدهم هجری). ۷ـ الوقتیه و قبلهٔ آفاق از آقا رضی‌الدین محمد بن حسن قزوینی (ـ۱۰۹۶ق) در احکام قبله. ۸ـ مناسک حج ، احکام نماز و زکات از ملا محمدطاهر بن محمدحسین شیرازی قمی (ـ ۱۰۹۸ق). ۹ـ شرح جامع عباسی از ابن خاتون عاملی شمس‌الدین محمد بن سدیدالدین علی (ـ۱۰۵۹ق). ۱۰ـ گوهر شب‌چراغ (۱۰۲۰ق) از سید زین‌الدین حسینی در فضیلت و آداب نماز شب. ۱۱ـ شارع‌النجاة فی ابواب‌العبادات از میرداماد محمدباقر بن محمد حسینی استرابادی (ـ۱۰۴۱ق). ۱۲ـ نجاست خمر (ـ۱۰۳۴ق) از میر سید احمد بن زین‌العابدین علوی عاملی. ۱۳ـ تحفهٔ حسینی (۱۰۸۸ق) از محمداشرف بن محمدمرید حنفی قادری لاهوری در تجهیز و تکفین مردگان (نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۳۵۲ـ N.M.۱۹۵۹). ۱۴ـ ترجمة‌الصلاة از ملا محسن فیض کاشانی (۱۰۰۷ـ ۱۰۹۱ق). ۱۵ـ خلاصة‌الفقه از عبداللطیف لاهوری (پیش از ۱۱۰۷ق). ۱۶ـ زاداللبیب فی سفر الحبیب از مولانا عبدالله ملقب به لبیب (ـ۱۰۹۳ق) بن عبدالحکیم بن شمس‌الدین سیالکوتی در احکام جنازه. ۱۷ـ المنیر فی مسایل‌الخطیر (۱۰۷۳ق) از نظام‌الدین ابوالمرتضی یارمحمد حسنی در شرح رسالهٔ قاضی قطب . ۱۸ـ سندالاسلام (۱۰۶۲ق) از سید فتح‌الله بن سید باقر حسینی سیکری که مطالب آن از کتاب‌های فقهی اهل تسنن برگزیده شده است. ۱۹ـ فایضیه /آداب کفن و دفن/ رسالهٔ موتی از ابوبکر فایض بن محمد لاهوری (سدهٔ یازدهم یا دوازدهم هجری). ۲۰ـ فقه فارسی / رسالهٔ فقهی از شیخ احمد سرهندی (ـ۱۰۳۴ق) دربارهٔ اشاره به انگشتان در هنگام نماز (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۹۷۴). ۲۱ـ کفایة‌المؤمنین از مؤلّفی ناشناس در فقه حنفی به فارسی بسیار روان و استوار (نسخه‌های کتابخانهٔ گنج‌بخش به شماره‌های ۴۴۳۶ ، ۶۰۳۳ و ۶۳۵۳). ۲۲ـ مخزن‌اسلام از آخوند درویزهٔ ننگرهاری که به فارسی و پشتو است و فرزند مؤلف به نام عبدالکریم کریمداد (ـ۱۰۷۲ق) آن را گردآوری و تنظیم کرده است. ۲۳ـ مسایل زنان / فقه زنان از عبدالکریم (کریمداد) بن آخوند درویزهٔ ننگرهاری. ۲۴ـ هدایهٔ فارسی (۱۱۹۰ق) از غلام یحیی که ترجمهٔ فارسی هدایهٔ برهان‌الدین علی بن ابی‌بکر مرغینانی است (نسخهٔ موزهٔ بریتانیایی به شمارهٔ Add. ۵۵۴۳). ۲۵ـ احکام نماز و احکام نیت و نماز جمعه از آقا جمال‌الدین محمد بن حسین خوانساری (ـ۱۱۲۵ق). ۲۶ـ التوضیح والتنکیل از میرزا عبدالله بن عیسی افندی اصفهانی (سدهٔ دوازدهم هجری) در جواز خواجه کردن بندگان و این‌که این کار تنکیل نیست که با آن، بنده آزاد شود. ۲۷ـ وسیلة‌النجات (۱۱۱۲ق) از ملا محمدابراهیم بن محمدنصیر خاتون‌آبادی (ـ۱۱۴۸ق). ۲۸ـ هدیة‌المسافر از میرزا حسن بن عبدالرزاق لاهیجی (ـ۱۱۲۱ق). ۲۹ـ بضاعة‌التجار (۱۱۲۶ق) از جمال‌الدین اسحاق بن محمد علم‌الهدی کاشانی در آداب و مسائل تجارت. ۳۰ـ حلیة‌النسوان از سید محمد بن احمد حسینی لاهیجانی (سدهٔ دوازدهم هجری). ۳۱ـ مجمع‌العصمت (نسخهٔ موزهٔ بریتانیایی به شمارهٔ Add.۴۹۴۷/۱) از ابوالعصمت محمدمعصوم که شرحی بر مقدمة‌الصلوة/ نام حق شرف بخارایی است. ۳۲ـ مسایل مهمه از میان حامد قادری سهروردی لاهوری (۱۰۷۱ـ ۱۱۶۶ق) در فقه مردگان و آداب ایشان. ۳۳ـ لباس برهنه از ابوالمعارف عنایت‌الله حنفی قادری قصوری لاهوری (ـ پس از ۱۱۵۰ق) که حاشیه‌ای است بر فتاوی برهنه. ۳۴ـ حیات‌الصائمین (۱۱۳۱ـ ۱۱۳۳ق) از محمدهاشم بن عبدالغفور تتوی سندی (۱۱۰۴ـ ۱۱۷۴ق). ۳۵ـ خلافیه از ملا محمدباقر بن محمد مؤمن سبزواری (ـ۱۱۹۰ق). ۳۶ـ مائدهٔ سماویه از آقا محمد رضی بن آقا حسین خوانساری (سدهٔ دوازدهم هجری) در آداب و کیفیت غذاخوردن و آب آشامیدن که به شاه سلیمان صفوی (۱۰۷۷ـ ۱۱۰۵ق) پیشکش شده است. ۳۷ـ خادمیه از میرزا محمدعلی بن محمدخلیل حسینی مرعشی (۱۱۵۵ق-) در مسائل ربا. ۳۸ـ اوزان و مقادیر از

فقه در ادب فارسی

حزین لاهیجی (۱۱۰۳- ۱۱۸۰/۱۱۸۱ق). ۳۹- نظم‌اللالی از سید محمد بن احمد حسینی لاهیجانی (سدهٔ دوازدهم هجری) که در آن پاسخ‌های فتوایی که علامهٔ مجلسی بر پرسش‌های فقهی داده، گردآوری شده است. ۴۰- نجاة‌النسوان از شیخ محسن بن محمدرفیع رشتی اصفهانی در احکام حیض، استحاضه و نفاس. ۴۱- مقامع‌الفضل (۱۱۹۲ق) از آقا محمدعلی بن محمدباقر بهبهانی اصفهانی (-۱۲۱۶ق). ۴۲- مناسک حج (۱۱۱۳ق) از ملا محمدقاسم بن محمدرضا هزارجریبی. ۴۳- نذر معلق به بعد مرگ از ملا محمدرضا مازندرانی (سدهٔ دوازدهم هجری). ۴۴- اسرارالصلوة از محمدجعفر بن محمدفاضل مدرس خادم (سدهٔ دوازدهم هجری) که ترجمهٔ روان و نیکویی است از التنبیهات‌العلیة شهید دوم و به شاه سلطان حسین صفوی (۱۱۰۵- ۱۱۳۵ق) پیشکش شده است. ۴۵- نیات عبادات (۱۱۱۰ق) از میر عبدالباقی بن عبدالباقی حسینی آرتیمانی. ۴۶- الشهاب‌الثاقب والنجم‌العاقب از میرزا محمد بن عبدالنبی اخباری نیشابوری (۱۲۳۲ق) در اصول فقه در لزوم برگشت به اخبار در استنباط احکام شرعیه و عدم صحت ظنون اجتهادیه و ادلهٔ اصولیه. ۴۷- تحفهٔ حسینیه از آقا محمدباقر بن ملامحمد اکمل بهبهانی، معروف به وحید بهبهانی (-۱۲۰۵ق). ۴۸- تحقیق‌الحق‌المبین فی اجوبة مسایل اربعین از احمد سعید مجددی (۱۲۱۷- ۱۲۷۷ق) در پاسخ به چهل پرسش فقهی. ۴۹- درک المآرب فی‌آداب‌اللحی والشوارب (۱۲۶۴ق) از ابوالبرکات رکن‌الدین محمد، معروف به ترابعلی بن شجاعت علی لکهنوی (۱۲۱۳- ۱۲۸۱ق). ۵۰- مصباح‌العابدین والمؤمنین از آخوند ملا حسین یزدی از دورهٔ صفویه. ۵۱- صحیفة‌المیراث من عدیم‌الاثاث (۱۲۷۰ق) از عبدالعلی هرندی. ۵۲- هدایة‌الانام فی مسائل‌الحلال والحرام از میرزا محمدتقی بن علی محمد نوری (-۱۲۶۳ق). ۵۳- جامع‌السعادة از سید محمد بن عبدالصمد شهشهانی اصفهانی (-۱۲۸۷ق). ۵۴- احکام‌صلح (۱۲۵۹ق) از شیخ محمدتقی بن ابی‌طالب یزدی اردکانی (-۱۲۶۸ق). ۵۵- هدایة‌الطالبین از محمد مهدی بن محمدابراهیم کلباسی اصفهانی (-۱۲۷۸ق). ۵۶- اختیار (۱۲۱۲ق) از سلامت علی‌خان معروف به حذاقت‌خان در احکام حدود و قصاص (نسخهٔ موزهٔ بریتانیایی به شمارهٔ Add.۲۲۷۱۴). ۵۷- سراج‌الشریعت (۱۲۲۳ق) از امیرالدین احمد،معروف به امراللهخان، قاضی غازی‌پور در هند، در احکام حدود و قضا (نسخهٔ موزهٔ بریتانیایی به شمارهٔ Add.۱۹۴۳۳). ۵۸- رضاع، زکاة‌فطرة و صیغ‌العقود والایقاعات از شیخ محمد یوسف استرابادی حائری (سدهٔ سیزدهم هجری). ۵۹- دیات (۱۲۵۵ق) از ملا محمدتقی برغانی قزوینی (-۱۲۶۴ق). ۶۰- عائدة‌العقبی از شیخ عبدالعظیم بن حسین بیدگلی کاشانی که فقه استدلالی مفصلی است و جلد سوم آن در صفر ۱۲۴۹ق به انجام رسیده است. ۷۰- خلاصة‌الاصول از محمدتقی بن علی عقدایی (سدهٔ ۱۳ق) در اصول فقه شیعی. ۷۱- اسرارالصلوة از سید کاظم بن قاسم حسینی رشتی (-۱۲۵۹ق). ۷۲- مصباح‌المؤمنین فی سنن اهل‌البیت‌الطاهرین (۱۲۶۲ق) از ملا محمدعلی بن محمد برغانی قزوینی. ۷۳- تهذیب‌الصلاة از روشن ضمیر شاه طیب بلگرامی (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۷۹۱۵)؛ ۷۴- ترجمهٔ رساله‌های اجتهاد و تقلید ، مصباح طریق ، احکام تجارت از محمدمجاهد یزدی(-۱۲۴۲ق) و نکاح از شاگرد وی حسن بن محمدعلی یزدی. ۷۵- سیفیه در مسایل فقهیه (۱۲۳۱ق) از سید مهدی‌علی بن سید مقصودعلی به نام مظفرالدوله ناصرالملک میرزا سیف‌الدین حیدرخان (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۵۱۹۴). ۷۶- مناسک الحج از میرزا مسیح بن محمدسعید رازی طهرانی (-۱۲۶۳ق). ۷۷- مناسک‌الحج از شیخ مرتضی بن محمد امین انصاری (-۱۲۸۱ق). ۷۸- مناسک‌الحج از سید محمدباقر بن محمدتقی موسوی (-۱۲۶۰ق). ۷۹- ترجمهٔ شرح وقایه (۱۰۷۶ق) و مسایل ضروریه از عبدالحق سجاول سرهندی. ۸۰- دستورالاحتساب از خواجه بن احمد محمود (نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۱۶۶ -N.M.۱۹۷۱) که ترجمهٔ نصاب‌الاحتساب عمر بن محمدعمر مقدسی حنفی معروف به ابن عوض (-۶۹۶ق) است. ۸۱- مسلک‌النجات از محمدصالح بن محمد برغانی قزوینی (-۱۲۷۱/۱۲۸۳ق) در رهن، ضمان، کفالت، صلح، وکالت و جز آن. ۸۲- حیات‌الصائمین. ۸۳- الجامع ناصری ، دستورالعمل و هدایة‌الانام للخواص فضلا عن‌العوام از شیخ علی بن محمدجعفر شریعتمدار استرابادی (-۱۳۱۶ق). ۸۴- نجاست اهل کتاب از شیخ محمدرضا بن علی شریعتمدار استرآبادی (-۱۳۴۶ق). ۸۵- نهایة‌الافکار ، مقادیریه ، رضاع ، لب‌المسائل و کافی‌المسائل از شیخ محمدنبی بن احمد تویسرکانی (-۱۳۱۹ق). ۸۶- احکام ایمان از میرزا محمد هاشم بن زین‌العابدین خوانساری (- ۱۳۱۸ق). ۸۷- کلید بهشت در احکام نماز، تأسیسات در قواعد فقهی به روش ساده و آسان برای مبتدیان ، شرح بحث عدم صحت سلب از قوانین (۱۲۷۲ق) و بضاعة‌المزجاة در مسائل ارث، همگی از محمد بن سلیمان

تنکابنی (۱۳۰۲ق). ۸۸ ـ نکاح ، دماء ثلاثه و زبدةالعبادات از میرزا محمدعلی بن محمدنصیر مدرس چهاردهی (ـ۱۳۳۴ق). در پایان بهتر است که به وجود اصطلاحات و ترکیباتی مانند فقه، فقیه و فقها، مفتی، قاضی و دیگر اصطلاحات فقهی در اشعار شاعران بزرگ فارسی‌سرای نیز اشاره‌ای بکنیم. گفتنی است چون در قدیم بسیاری از فقها به‌ویژه فقهای اهل سنت، وابسته به صاحبان زر و زور بودند و در حالی که مردم را از انجام منکرات منع می‌کردند، خود به برخی منهیات می‌پرداختند، یا بر منهیات قدرتمندان چشم می‌پوشیدند، نزد بسیاری از شاعران فارسی‌گو، به‌ویژه حافظ و عبید زاکانی ،فقیه، قاضی و مفتی، آدمی ریاکار، ترش‌رو و گرانجان و نماد قشری‌گری و ظاهرپرستی است. از نمونه‌های بازتاب اصطلاحات فقهی در شعر فارسی : فقه: «جواب داد که من فقه خوانده‌ام دانم ـ ز فقه واجب ناید زکوة بر گوهر.» (مسعودسعد)□ «حیلت و مکر است فقه او و خوی او ـ نیست دانا هر که او محتال یا مکار نیست.» (ناصرخسرو)□ «ز باد فقه و باد فقر دین را هیچ نگشاید ـ میان دربند کاری را که این رنگ است و آن آوا.»(سنایی)□ «فلسفه در جدل کند پنهان ـ وانگهی فقه برنهد نامش.»(خاقانی) فقیه و فقها: «این رشوت خواران فقهااند شما را ـ ابلیس فقیه است اگر این‌ها فقهااند.» (ناصرخسرو)□ «راستی کردند و فرمودند مردان خدا ـ ای فقیه اول نصیحت‌گوی نفس خویش را.»(سعدی)□ «فقیه مدرسه دی مست بود و فتوی داد ـ که می حرام ولی به ز مال اوقاف است.» (حافظ)□ «در ناف دو علم بوی طیب است ـ و آن هر دو فقیه یا طبیب است.»(نظامی)□ «مؤدب شوم یا فقیه و محدث ـ کاحادیث مسند کنم استماعی.»(خاقانی)□ «آن‌که نداند رقمی بهر نام ـ به ز فقیهی که بود ناتمام.» مفتی: «هر زشت و خطای تو سوی مفتی ـ خوب است و روا چو دید دیناری»□ «کتب حیلت چون آب ز بر داری ـ مفتی بلخ و نشابور و هری مانی.» (ناصرخسرو)□ «هیچ جاهل در جهان مفتی نگشته‌ست از لباس ـ هیچ گنگ اندر جهان شاعر نگشته‌ست از شعار.» (سنایی)□ «ای مفتی شهر از تو پرکارتریم ـ با این همه مستی از تو هوشیارتریم.» (خیام)□ «سعدی اینک به قدم رفت و به سر بازآمد ـ مفتی ملت اصحاب نظر باز آمد.»(سعدی)□ «مفتی شرع مکارم چو تویی هست روا ـ کز بساط کرمت بنده پیاده برود.»(ابن یمین)□ «می خور که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب ـ چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند.»(حافظ)□ «منعم مکن ز عشق وی ای مفتی زمان ـ معذور دارمت که تو او را ندیده‌ای.» (حافظ) مفتی‌عقل ، کنایه از خرد فتوی‌دهنده و قاضی است: «امام و سرور هر دو جهان که مفتی عقل ـ ز لوح محفوظ املا کند زمانش را.» (خاقانی) □ «بس بگشتم که بپرسم سبب درد فراق ـ مفتی عقل در این مسئله لایعقل بود.» (حافظ) مفتی فلک، کنایه از ستارهٔ مشتری است: «به حکم آن‌که زبردست مفتی فلک است ـ نشست برهمن سالخورده خواجه زحل.» اخسیکتی) حدزدن ،از مجازات شرعی است: «چون‌که مستم کرده‌ای حدم مزن ـ شرع مستان را نبیند حد زدن.»(مولوی)□ «چرا دامن‌آلوده را حد زنم ـ چو در خود شناسم که ترادامنم.» (سعدی) تعزیر، از مجازات شرعی است: «بر حد و تعزیر قاضی هر که مرد ـ نیست بر قاضی ضمان کو نیست خرد.» (مولوی) □«دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند ـ پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند.»(حافظ)

منابع:تاریخ ادبیات در ایران ،۱/۷۵-۸۱؛ ۲/۲۶۲-۲۶۵؛ ۳/۲۲۵-۲۲۸؛ ۵/۲۶۲-۲۷۰؛ تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و هند، ۱/۷۳-۷۶؛ تاریخ تفکر اسلامی درهند، ۶-۷؛تاریخ فلسفه در اسلام ، ۳/۳۲۵-۳۵۲؛ حافظ‌نامه، ۳۶۵- ۳۶۸؛ دایرةالمعارف اسلام ، ۲/۸۸۶-۸۹۱؛ دایرةالمعارف فارسی ، ۱۴۷۱، ۱۸۴۴، ۱۹۱۳-۱۹۱۴؛ شرایع‌الاسلام ، در صفحات فراوان؛ فرهنگنامهٔ شعری، ۶۸۷، ۲۳۷۸؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۲۹۶۲، ۳۰۱۸، ۳۰۲۹- ۳۰۳۱؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی موزهٔ‌بریتانیایی ، ۱/۲۲- ۲۷؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی موزهٔ ملی پاکستان کراچی، ۸۱۱ -۸۶۱؛ فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ عمومی آیت‌الله مرعشی نجفی، در صفحات فراوان؛فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ گنج‌بخش ، ۴/۲۲۴۸-۲۳۲۳؛ مغولان درهند ، ۲۰۲، ۳۷۰، ۳۸۰، ۵۳۷ ؛ النهایة فی مجردالفقه والفتاوی ،در صفحات فراوان؛ سبدعلی حسینی، «نخستین دایرةالمعارف فقه شیعه»، آینهٔ پژوهش، سال ششم، شمارهٔ چهارم (مهر-آبان ۱۳۷۴ش)، صص ۲۱-۲۴؛ کیهان اندیشه ، دوره‌ها و شماره‌های مختلف، به‌ویژه مقالات محمد ابراهیم جنّاتی در دورهٔ اول ،شماره‌های ۱- ۶؛ سید جعفر سجادی، «بنیان اصول فقه و تاریخچهٔ مختصر آن»، وحید، سال ۱۱، (۱۳۵۲ش)، صص ۱۰۶-۱۱۳، ۲۰۱- ۲۰۸، ۲۶۳، ۲۶۹، ۴۱۵ - ۴۲۲.

برزگر

فکاهه (fo.kā.he)، در زبان عربی به معنای شوخ‌طبعی و مزاح؛ شکلی از کلام است که در مخاطب یا خواننده شور و شادی برمی‌انگیزد یا باعث خندیدن و لبخند زدن او می‌شود. در این

فکاهه

مورد اصطلاح مُطایبه (humour/ humor) نیز وجود دارد که حوزهٔ معنایی وسیع‌تری دارد و علاوه بر کلامِ شوخی‌آمیز و خنده‌آور، سر و وضع و رفتار خنده‌آور را نیز دربرمی‌گیرد. نمونه‌ای از فکاهه (witticism/ wit) را در لطیفه*ها می‌توان یافت و نمونه‌هایی از مطایبه را در کاریکاتور*هایِ تصویری و همچنین در طرزِ نگاه‌کردن، لباس پوشیدن و اعمال و رفتار چارلی چاپلین، کمدین معروف، می‌توان مشاهده کرد. اصطلاحات wit و humor در مباحثِ پیشترِ نقدِ ادبیِ* اروپا بر مفاهیم دیگری دلالت داشتند. اصطلاح wit روزگاری به معنای قابلیت ذهنی عقل، خلاقیت یا نبوغ (قریحهٔ فطری) بود. عالمانِ علم بلاغت آن را به معنیِ زیرکی یا قوهٔ ابتکار و مهارت به‌کار برده‌اند. در دورهٔ رنسانس، شاید با تأکیدِ بیشتر روی قوهٔ ابتکار و خلق مطالب غریب و منحصر به فرد). معنایی شبیه مفهوم کلاسیک آن داشته است، در مباحث سبک‌شناختیِ منتقدان سدهٔ هفدهم میلادی، wit به قدرت کشف صناعات لفظی درخشان و دور از ذهن، به خصوص استعاره*، آیرونی*، پارادوکس* ، جناس* و مانند آن‌ها تعبیر شده است. این اصطلاح در قرن هفدهم به دنبال پیدایی جنبش‌های شعریِ marinism در ایتالیا و شعر متافیزیکی در انگلستان به اوج کاربرد خود رسید و شاعران و منتقدان از آن تعبیرهای گوناگون کردند به طوری که فرانسیس بومانت در شعری خطاب به بن جانسن(ح ۱۶۰۸- ۱۶۱۰م) آن را به پنج معنیِ مختلف: سرزندگی، هوش، زیرکی، خرد و شعر به‌کار برده است. در قرن هجدهم میلادی در واکنش به ابهامِ معناییِ اصطلاحِ wit، منتقدان آن را واژه‌ای بی‌فایده تلقی کردند. در ۱۸۱۹م، هزلیت آن را ساختگی خواند و تخیل را جایگزین آن کرد. در قرن نوزدهم میلادی تخیل را به قوهٔ آفرینشگری و ابداع منسوب کردند و wit را به لودگی. کاربرد امروزین این اصطلاح از کاربردِ آن در قرن هفدهم ناشی می‌شود؛ یعنی wit به گونه‌ای از کلام اطلاق می‌شود که موجز است و باعث ایجادِ شگفتیِ خنده‌انگیز در مخاطب می‌شود. این شگفتی معمولاً نتیجهٔ کشف رابطه یا تمایزِ غیرقابل‌پیش‌بینی میان واژه‌ها یا مفاهیم است که انتظار مخاطب را به‌هم می‌زند و به شیوه‌ای دیگر او را متقاعد می‌سازد. مثلاً، آبه مارتین، کمدین امریکایی گفته است: «تنها راه مطمئن برای دو برابر کردن پولت این است که آن را تاکنی و در جیبت بگذاری.» که خندهٔ حاصل از شنیدنِ این حرف، به قول کانت، هیچ از آب درآمدنِ انتظارِ مخاطب است. در ضمن گفتهٔ مارتین همان چیزی است که فروید آن را فکاههٔ معصومانه (harmless) می‌نامد؛ یعنی شوخی‌ای که بدون بدخواهی، موجب خنده یا لبخند می‌شود. آنچه فروید فکاههٔ غرضدار (tendency) می‌نامد، ستیزه‌جو و متجاوز است؛ به عبارت دیگر،کلام در آن به تمسخر کردن، مایهٔ خنده قرار دادن یا مضحکه کردن موضوعی خاص گرایش دارد. واژهٔ humour در سده‌های میانه ـ به پیروی از هیپوکراتس ـ برای اشاره به طبایع چهارگانهٔ بدن ـ خون، بلغم، سودا و صفرا ـ به‌کار رفته است که امتزاج آن‌ها خُلق‌وخو و کیفیات نفسانی انسان را مشخص می‌کند. بن جانسن، نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۵۷۲- ۱۶۳۷م) هم این واژه را برای توصیف وضعیتِ مزاجیِ شخصیت‌هایِ آثارش به‌کار برد. واژهٔ humor از قرن هجدهم میلادی، برای مشخص کردنِ شکل‌هایِ مثبت و معتدل نوشته‌های خنده‌دار به‌کار رفت، چراکه برای توصیفِ هیومورس (humours)، یکی از شخصیت‌هایِ اصلیِ کمدیِ خلقیات (comedy of humours) در دوران الیزابت، از واژهٔ humorous (شوخ‌طبع و خنده‌دار) استفاده شده بود. تعریف امروزین مطایبه چنین است: شکلی از ارتباط است که در مخاطب باعث ایجاد خنده می‌شود. به بیان دیگر، اصطلاح مطایبه، در کاربرد عادی خود، به هر چیزی که خنده‌دار است دلالت می‌کند و ممکن است باعث خندهٔ همدردانه شود یا خنده‌ای که در خودش پایان می‌گیرد یا موجب خندهٔ غرض‌دار گردد.(گفتنی است که در خندهٔ غرضدار، خندهٔ ما صرفاً به سبب مضحک بودن پدیدهٔ موردِ توجه نیست، بلکه به این دلیل است که آن شخص به تمسخر گرفته شده است؛ یعنی، خندهٔ استهزاآمیزی است که با عنصر تحقیر یا بدخواهی همراه باشد.) بیشتر مطایبه‌ها، از ابتدایی‌ترین نوع شوخی‌ها تا عالی‌ترین و پرورده‌ترین لطیفه‌ها و حکایت‌های خنده‌دار، از ادراک ناگهانیِ رابطهٔ میانِ دو بافتِ هماهنگ، اما متقابلاً ناسازگار، ناشی می‌شود. درگیری و ناسازگاری غیرمنتظرهٔ این دو بافت، تأثیری خنده‌آور ایجاد می‌کند، زیرا در آنِ واحد، شنونده را به ادراک وضع موجود در دو نظام ناسازگار با هم و همخوان با خود برمی‌انگیزد. به گفتهٔ آندره ژول، اساس متن‌هایِ مطایبه‌آمیز بر دو عامل ریشخند و لذت استوار است. به نظر ژول، این نوع متن کلاً بر چیزی که نامتجانس است، خواه حماقت باشد خواه بی‌عدالتی‌های اجتماعی، حمله می‌کند. این حمله لذت دارد، لذتی که می‌تواند گره‌ها و عقده‌های روانی انسان را بگشاید. پس، دنیای مطایبه جهان آزادسازی‌ها و تنش‌زُدایی‌ها است. از

همین‌جا است که شماری از روان‌شناسان و طلایه‌دارشان، زیگموند فروید، بر این عقیده‌اند که کارکرد مطایبه، آزاد ساختن عواطف پرخاشگرانه، بدخواهانه، اضطراب‌آور، و کلاً تنش‌زا در قالبِ رفتار اجتماعیِ پسندیده و متداولی به نام شوخی است. به گفتهٔ آنان، خنده سوپاپ اطمینانی است برای فوران تنش‌های زاید. اما خنده چیست؟ صرف نظر از جنبهٔ فیزیولوژیکی آن، فلاسفه در این باب نظریه‌های گوناگون و متفاوتی اظهار کرده‌اند. ارسطو گفته است: خطا یا نقصی که دردناک یا نابودکننده نیست، باعث خنده می‌شود. به نظر لاک، احساس‌برتری، بهانه‌ای معقول برای خنده‌دار بودن است. به عقیدهٔ کانت، انتظاری که ناگهان به هیچ تبدیل شود، [ممکن است] انگیزهٔ خنده باشد. شوپنهاور نیز گفته است: «هر بیانی که در آن ناسازگاری وجود داشته باشد خنده‌آور است.» پس شاید بتوان گفت که عناصر اصلی خنده عبارت است از ادراک ناگهانیِ تناقضِ موجود در میانِ وضعیت چیزها، آن‌چنان‌که هستند و باید باشند، یا چنان‌که انتظار داریم و فکر می‌کنیم باید چنان باشند. در شکل‌های گوناگون مطایبه، تنوع گیج‌کننده‌ای از حالت‌های عاطفی وجود دارد و روشن است که خندهٔ حاصل از آن نیز صرفاً نشان‌دهندهٔ لذتِ برخاسته از شادمانی نیست. نمونه‌های متعددش را می‌توان در موردِ گروتسک* یافت، یا این گفتهٔ افلاطون که «در کمدی، نفس انسان احساسی آمیخته از درد و شادی دارد.» به هرحال، به نظر می‌رسد که این گونهٔ خلاقِ فعالیت ذهن، یعنی درکِ شوخ‌طبعانه از امور زندگی، ذاتاً یا دست‌کم در شرایطی خاص، برای انسان‌ها لذت‌بخش باشد. مطایبه جهانشمول است و اختصاص به قومی خاص و زمانی معین ندارد، اما دستِ‌کم در تاریخ کاربرد مطایبه در نوع آن تفاوت‌هایی وجود دارد. مثلاً، گزارش‌های مردم‌شناسان اغلب حاکی است که مطایبه در فرهنگ‌های ابتدایی‌تر، از نظر معیارهای امروز کاملاً وحشیانه است. چنان‌که عرف اجتماع آنان زجر و آزار جانوران، زخمی یا اِعمال شوخی‌های دردناک با یکدیگر را می‌پسندد و از آن لذت می‌برد. در حالی‌که این قبیل شوخی‌ها در نظر گروه‌های اجتماعی بزرگ‌تر یا منسجم‌تر، خشن و ناهنجار است و شهرنشینیِ در حال توسعه به شوخی‌های بدنی گرایش کمتری دارد و بیشتر سراغ شوخی‌های لفظی یا نمایشی می‌رود. منتقدان دربارهٔ رابطه یا تمایزِ مطایبه و فکاهه مطالب متفاوتی ابراز کرده‌اند. برخی عقیده دارند فکاهه باعث لبخند می‌شود و مطایبه موجب خنده. برخی نیز مطایبه را همواره معصومانه تلقی می‌کنند و میانِ کلام مطایبه‌آمیز و کلام فکاهی، در یکی - دو جنبهٔ زیر تمایز قایل می‌شوند: ۱ـ گوینده در فکاهه همواره می‌خواهد کلام را خنده‌دار جلوه دهد، در حالی‌که در مطایبه گوینده با کلام برخوردی جدی دارد. مثلاً در صحنهٔ چهارم از پردهٔ سومِ شب دوازدهمِ شکسپیر، سر و وضع و رفتار مالوولیو (malvolio) و نیز حرف‌هایش مطایبه‌آمیز هستند و این همه به‌رغم اهداف بسیار جدیِ او است. ۲ـ گفتار مطایبه‌آمیز هیچ‌گاه بدخواه و غرض‌ورز نیست، در حالی‌که گفتار فکاهی گاهی غرضدار است و ازاین‌رو، فکاههٔ غرضدار را در زمرهٔ مطایبه نمی‌شمارند. اما بعضی از منتقدان از دیدگاه فراگیرتری به مطایبه می‌نگرند. از نظر آنان مطایبه مقولهٔ عامی است که به دو دسته تقسیم می‌شود: ۱ ـ مطایبهٔ موقعیت (situational humour) که به صورت نمایشی و دیداری است و به اعمال و رفتار افراد یا سرووضع و ژست‌های آنان می‌پردازد (مثلِ همان موردِ چارلی‌چاپلین) و از سوی دیگر فقط به انسان منحصر نیست. ۲ـ مطایبهٔ لفظی (verbal humour) که فقط به کلام خنده‌دار محدود می‌شود (مثل لطیفه‌ها) و درواقع همان فکاهه است. در مجموع می‌توان گفت که فکاهه همواره به صورت کلام است و مطایبه حوزهٔ وسیع‌تری را در اختیار دارد و هم به صورتِ لفظ و کلام است، هم غیرکلامی و نمایشی. فکاهه ممکن است به صورت گفتاری یا نوشتاری باشد. صورت گفتاری فکاهه را می‌توان در شوخی‌های روزمرهٔ عامهٔ مردم، ضرب‌المثل*ها، لطیفه‌ها، حاضرجوابی‌ها و گفته‌هایِ هنرپیشه‌ها در آثارِ نمایشی، به‌ویژه نمایش‌های کمدی و لوده‌بازی (farce) و فیلم‌ها و کارتون‌های کمدی دید و شنید. صورت نوشتاری آن را هم، جدا از موارد پراکنده، در نشریه‌های فکاهی و نوشته‌های ادبی می‌توان مشاهده کرد. اصلی‌ترین گونه‌های ادبی که فکاهه ممکن است در آن‌ها به شکل شعر، داستان* و نمایشنامه نمود پیدا کند عبارتند از هجو، هزل*، طنز*، گروتسک، کمدی* ، نقیضه*/ پارودی، لطیفه، شهرآشوب* و کاریکاتور*.

منابع: روانشناسی تخیل ، ۱۰۱ـ۱۰۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۲۲۶، ۲۷۳ـ ۲۷۴؛ مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران ، ۵۸ ـ ۶۰؛ نشانه‌شناسی مطایبه ، ۷۵ـ ۷۶؛

A Glossary of Literary Terms,Abrams,179-181;*Britannica*, 6/145; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley , 150-152.

ربیعیان

فلاش‌بک ← پس‌نگاه

فلاش‌فوروارد ← پیش‌نگاه

فلسفه و ادب فارسی (fal.sa.fe.va.a.dab-e.fār.si)، واژهٔ فلسفه برگرفته از اصطلاح یونانی philosophia به معنی خرد دوستی / دانش‌دوستی و عشق به حکمت است. واژه‌ای که در دنیای اسلام معمولاً معادل فلسفه به‌کار رفته و هنوز هم گه‌گاه به‌کار می‌رود، حکمت (به معنی آگاهی، دانایی و دانش) است. کلی‌ترین تعریفی که از فلسفه/ حکمت کرده‌اند، «علم به حقایق اشیا و روابط آن‌ها با یکدیگر، و فهم ارزش‌ها و مفاهیم، و شناخت نفس انسان، و کسب بصیرت در تعیین مقاصد او» است. درواقع در طول تاریخ فلسفه (به‌ویژه در غرب) تعاریف بسیار گوناگون از آن کرده‌اند که از آن شمارند: جستجوی خردمندی زندگی، کوشش برای فهم جهان به صورت یک کل، وارسی وظایف اخلاقی و اجتماعی انسان، کوشش برای درک نیات الهی و جایگاه انسان در ارتباط با آن‌ها، تلاش برای یافتن زمینه‌های بنیادی علوم طبیعی، وارسی دقیق خاستگاه، گستره و اعتبارمندی افکار و باورهای انسان، بررسی جایگاه اراده یا آگاهی در جهان، ارزش‌یابی حقیقت و نیکی و زیبایی، نظام‌بندی قواعد اندیشه و تفکر انسان برای ترویج خردپذیری و گسترش روشن‌اندیشی. از این تعاریف می‌توان دو تعریف کلی‌تر ـ هر چند مبهم و نامشخص ـ بیرون کشید که فلسفه «تأمل یا درنگیدنی است بر تنوع تجربهٔ انسان» یا «تأمل خردورزانه، روشمندانه و منظم در موضوعاتی که بیشتر مورد توجه انسان است.» به هر تقدیر، دربارهٔ فلسفیدن می‌توان گفت که اولاً فعالیتی نظری یا اندیشه‌گرانه است و ثانیاً هر زمینه یا موضوع یا گونهٔ تجربه می‌تواند هدف آن باشد. خلاصه آنکه کار فلسفه بررسی نقادانهٔ زمینه‌های بنیادی باورها و تحلیل مفاهیم اساسی به‌کار رفته در شرح و بازگفت این باورها است. فلسفه در برزخ میان الهیات و علم قرار دارد. همچون الهیات، کار فلسفه اندیشه کردن دربارهٔ موضوعاتی است که دانش قطعی دربارهٔ آن‌ها به‌دست نیامده است. اما، همانند علم، یکسره به خرد آدمی تکیه دارد نه به دلایل نقلی که بر پایهٔ سنت، وحی و مکاشفه استوار باشد. هر گونه دانش قطعی، علم است و هر گونه عقیدهٔ جزمی که از مرز دانش قطعی گام فراتر نهد به حیطهٔ الهیات تعلق دارد و فلسفه در میان این دو قلمرو نهاده است. پرس‌وجو و باز جست فلسفی، عنصری کانونی در تاریخ اندیشهٔ بسیاری از تمدن‌های بشری است. یکی از علل اختلاف نظر فیلسوفان در تعریف فلسفه آن است که آن‌ها اغلب از رشته‌های علمی مختلف با علایق و توجهات گوناگون برمی‌آیند و از این رو حوزه‌های مختلف تجربه را برای درنگیدن و تأمل برمی‌گزینند. مثلاً، قدیس توماس آکویناس (۱۲۲۵ـ ۱۲۷۴م)، جورج برکلی از اسقف‌های کلیسای ایرلند(۱۶۸۵ـ ۱۷۵۳م)، و سورن کی‌یر کگارد فیلسوف و متألهٔ دانمارکی(۱۸۱۳ـ ۱۸۵۵م)، فلسفه را وسیله‌ای برای اثبات حقایق دینی و رفع خطاهای ماده‌گرایانه یا عقل‌باورانه، که به گمان آنان به انحطاط فلسفه انجامیده است، دانسته‌اند. فیلسوفانی مانند فیثاغورث (حـ۵۷۰ ـحـ۴۹۵/ ۴۹۶ق‌م) در عصر باستان در جنوب ایتالیا، رنه دکارت (۱۵۹۶ـ ۱۶۵۰م) در اواخر عصر رنسانس در فرانسه، و برتراند راسل در سدهٔ بیستم میلادی در انگلستان پیش از هر چیز ریاضی‌دانانی بوده‌اند که نگرششان به جهان و معرفت بشری بسیار متأثر از مفهوم عدد و روش قیاسی بوده است. اشتغال فکری برخی فیلسوفان مانند افلاطون (حـ۴۲۷ـحـ ۳۴۷ق‌م) و فیلسوفان انگلیسی تامس هابز (۱۵۸۸ـ ۱۶۷۹م) و جان استوارت میل (۱۸۰۶ـ ۱۸۷۳م) مسائل نظم و سامان سیاسی و زندگی اجتماعی بوده، چنان‌که هرکار دیگری که در حوزهٔ فلسفه کرده‌اند آرزو و خواستشان رسیدن به درک و در نهایت به تغییر رفتار اجتماعی و سیاسی انسان‌ها است. پرس‌وجو و بازجست فلسفی، عنصری کانونی در تاریخ اندیشهٔ، بسیاری از تمدن‌های بشری است و در همهٔ تمدن‌ها به گونه‌ای اندیشه‌های فلسفی و فیلسوفان ظهور کرده‌اند، اما برجسته‌ترین مکاتب و اندیشه‌های فلسفی و فیلسوفان، دست کم تا پیش از ظهور اسلام و شاید تا سده‌ها پس از آن، متعلق به تمدن غرب بوده است. تاریخ فلسفهٔ غرب را به دوره‌های مختلفی تقسیم کرده‌اند که از جمله (به ترتیب زمانی): ۱ـ یونان قدیم تا پایان روزگار ارسطو با فیلسوفان برجسته‌ای چون طالس(حـ ۶۲۴ـ ۵۴۸ق‌م)، آناکسیمنس (سدهٔ ششم پیش از میلاد)، هراکلیتوس (سدهٔ پنجم پیش از میلاد)، پارمیندس (۵۱۴ق‌م ـ)، فیثاغورث و یاران او، زنون‌الئایی (حـ ۴۹۰ـحـ ۴۶۰ـ ۳۷۰ق‌م)، سقراط (۴۶۹ ـ ۳۹۹ق‌م)، افلاطون و ارسطو (۳۸۴ ـ ۳۲۱/ ۳۲۲ق). ۲ـ فلسفهٔ یونانی پس از ارسطو با مکاتب مهمی چون اپیکوریان، رواقیان و مکتب شکاکان، و با فیلسوفان برجسته‌ای چون اپیکوروس (۳۴۱ـ ۲۷۰ق‌م)، کلئانتس

فلسفه و ادب فارسی

جهان اسلام است ، نام برد. گفتنی است تمایل اصلی مکتب مشائی، به طرف فلسفه‌ای بوده که مبتنی بر استفاده از بحث و گفتگو با روش قیاسی و استدلالی است. با این همه، فیلسوفان این مکتب در جهان اسلام معمولاً از دیدگاه نوافلاطونی به فلسفهٔ ارسطو نظر می‌کردند. در سدهٔ چهارم هجری، اخوان‌الصفا که در بصره و بغداد ظاهر شده بود، رسایلی معروف به رسائل‌اخوان‌الصفا در بیان عقاید عرفانی ـ فلسفی خود منتشر ساختند. شیخ شهاب‌الدین سهروردی، معروف به شیخ اشراق (ـ۵۸۷ق) نیز فلسفهٔ خود معروف به حکمت اشراق را بنیاد نهاد که آمیزه‌ای از افکار ارسطو، افلاطون، فلوطین، گنوستیسیسم و اندیشه‌های حکمای آیین مزدیسنی است. درواقع، برخلاف مشائیان که تکیهٔ عمدهٔ ایشان بر روش قیاسی ارسطویی بود و چنان می‌پنداشتند که وصول به حقیقت از طریق برهان عقلی صورت می‌پذیرد، اشراقیان که معتقداتشان مستخرج از نظریات نوافلاطونی و ایرانی قدیم و البته از خود وحی اسلامی بود، شهود ذهنی و اشراق را روشی می‌دانستند که باید پا به پا با استدلال همراه باشد. فلسفهٔ اسلامی و فیلسوفان مسلمان، با وجود توانایی‌های علمی و فکری برجستهٔ خود، در بسیاری مواقع با مخالفت ودشمنی فقها و محدثان و متکلمان روبه‌رو بودند و این مخالفت گاه چندان بالا می‌گرفت که به کشتن حکیمان برجسته‌ای همچون شیخ اشراق می‌انجامید و دانشمندان بزرگی همچون امام محمد غزالی (۴۵۰ ـ ۵۰۵ق) را به نوشتن آثاری مانند تهافت‌الفلاسفه در رد فیلسوفان وامی‌داشت که ابن رشد (۵۲۰ ـ ۵۹۵ق)، بزرگ‌ترین فیلسوف عرب اسپانیایی و از بزرگ‌ترین فلاسفهٔ قرون وسطی، آن را در تهافت‌التهافت پاسخ گفته است. امام فخر رازی (۵۴۳/ ۵۴۴ ـ ۶۰۶ق) بزرگ‌ترین فیلسوف شرق جهان اسلام در میان اهل سنت در سدهٔ ششم هجری است، گرچه برخی وی را ازآن‌رو که فلسفه بیشتر در خدمت کلام و عقاید و مجادلات دینی بهره می‌جست، فیلسوف به معنی واقعی آن به شمار نمی‌آورند. ابن باجه (ـ۵۳۳ق)، ابن طفیل(ح ۵۰۶ ـ ۵۸۱ق) و ابن رشد از بزرگ‌ترین حکمای اسلامی در غرب جهان اسلام هستند. سیمای استدلالی مکتب مشائی با ابن‌رشد به اوج خود رسید. او خالص‌ترین ارسطومآب در میان فلاسفهٔ اسلامی به‌شمار می‌رود و هم او است که آن عناصر نوافلاطونی و اسلامی را که به عنوان جهان‌بینی مشائیان شرقی، مانند ابن سینا، به فلسفهٔ ارسطو راه یافته بود، از آن طرد کرد. گذشته از اهل تسنن، دیگر فرق اسلامی به‌ویژه اسماعیلیان و شیعیان دوازده امامی نیز به فلسفه توجه داشتند. درواقع، جهان تسنن تقریباً پس از ابن رشد فلسفه را طرد کرد و جز استفاده از منطق و تأثیری که فلسفه در استدلال‌های کلامی داشت، و پاره‌ای معتقدات جهان‌شناختی که در زمینهٔ علم و تصوف برجای مانده بود، با فلسفه کاری نداشت. ولی در جهان تشیع، در قرن‌های متوالی هر دو فلسفهٔ مشائی و اشراقی را در مدارس، همچون سنت دینی زنده تدریس می‌کردند. اسماعیلیان در دفاع از عقاید خود از استدلالات فلسفی فراوان بهره می‌جستند که نمونهٔ شاخص آن آثار حکیم ناصرخسرو قبادیانی، شاعر و متکلم برجستهٔ اسماعیلی است. نخستین فیلسوف بزرگ در میان شیعیان دوازده امامی، خواجه نصیرالدین طوسی (۵۹۷ ـ ۶۷۲ق) است که در فلسفه پیرو ابن سینا و از مشائیان بوده است. پس از خواجه نصیر نیز فیلسوفان بزرگی از میان شیعیان برخاستند که چون اکثرشان ایرانی بوده‌اند در بررسی ادبیات فلسفی ایران (و به تبع آن، ادبیات فلسفی فارسی) به آن‌ها خواهیم پرداخت. ادبیات فلسفی در ایران سابقه‌ای دیرینه دارد. اگر فلسفه پژوهش و بررسی در روش‌های حاکم بر اندیشه و کردار آدمی است و یک سلسله نظرات و قواعد فکری دربارهٔ حقیقت عالم وجود و چگونگی و شناخت جهان و مسائل مربوط به الهیات و علم تکوین عالم و مباحث کیهانی و زمینی و انسانی و مانند آن‌ها را دربرمی‌گیرد، ایرانیان که صاحب یکی از کهن‌ترین تمدن‌های بشری بوده‌اند، نمی‌توانسته‌اند دارای اندیشه‌های فلسفی نباشند، چنان‌که برخی پژوهشگران تأثیراندیشهٔ (فلسفی ـ کلامی) ایرانی پیش از اسلام به‌ویژه افکار زروانی و مانوی را بر اندیشه‌های برخی متفکران دورهٔ اسلامی مانند شیخ اشراق و اسماعیلیان ثابت کرده‌اند. در دوره‌های متفاوت تاریخ ایران پیش از اسلام نوعی اندیشهٔ فلسفی و حتی تدریس کتب حکمت، به‌ویژه در دورهٔ ساسانی وجود داشته است. فلسفهٔ این دوره متضمن حکمت دینی است و زبان متداول آن که به زبان پهلوی مشهور است موجب حفظ ادبیات مبتنی بر فلسفه و دین در این دوره از تاریخ ایران است. پس از اسلام، گذشته از زردشتیانی که از ایران کوچیده‌اند، زردشتیانی که در ایران مانده بودند، تا مدت‌های دراز و حتی تا سدهٔ ششم هجری خط و زبان پهلوی را می‌دانسته‌اند و منابع حکمی خود را به این زبان نوشته‌اند. در پاره‌ای از کتاب‌های پهلوی اصطلاحات فراوان علمی پیدا می‌شود و این اصطلاحات که غالباً با اصطلاحات فلسفی

فلسفه و ادب فارسی

یونانی ـ به‌ویژه حکمت ارسطو ـ تطبیق‌پذیر است، می‌رساند که تنها عیسویان ایران نبودند که علوم یونانی را پذیرفته و به زبان سریانی اداء کرده بودند، بلکه زردشتیان نیز بدین‌کار پرداختند و زبان پهلوی را با معادل آوردن بسیاری کلمات در برابر اصطلاحات فلسفی یونانی غنی ساختند. یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های این‌گونه آثار شکندگمانیک ویچار (چاپ بمبئی ۱۸۸۷م و پاریس ۱۹۴۵م) از مردان فرّخ اورمزد داتان است که گویا در نیمهٔ یکم سدهٔ سوم هجری می‌زیسته است. وی که در این کتاب بسیاری از مسائل فلسفی را مطرح کرده و پاسخ داده است و قصد او از این کار اثبات اصول آیین زردشتی بوده است و به همین سبب کتاب او نموداری است ازاین‌که کلام زرتشتیان چگونه برای مبارزه با صاحبان ادیان آماده شده و این آمادگی با سلاح فلسفه به چه نحو صورت گرفته است. از جملهٔ اصطلاحات فلسفی فراوان به‌کار رفته در این کتاب، به این نمونه‌ها می‌شود اشاره کرد: **گوهر** که جوهر معرّب آن است با ترکیباتی مانند **همگوهریه** (اتحاد در جوهریت) و **یُوت گوهریه** (اختلاف در جوهریت)، **شناختاریه** (معرفت)، **جان** (نفس)، **روان** (روح)، **جانومند** (ذیروح ـ صاحب نفس ناطقه)، **دانش**(علم)، **خُرّت** (عقل)،**خیم** (خوی، فطرت)، **ویر**(حافظه)، **هستیه** (وجود)، **همبسان** (نقیض)، **همایکیه** (ازلیت)، **همایک** (ازلی)، **فیلسوفاییه** (فلسفه). «چگونگی پیدایش فلسفهٔ اسلامی و یا فلسفه در ایران بعد از گسترش اسلام... از لحاظ نفوذ ایران دورهٔ ساسانی و اهمیت افکار زروانی و شاید مانوی در برخی نحل فکری سه قرن اول هجری و نیز ورود افکار فلسفی و علمی یونانی به ایران دورهٔ ساسانی و ترجمهٔ کتب نوفیثاغورثی و هرمسی به پهلوی و علاقه به علوم غریبه در شمال شرقی ایران مخصوصاً در مرو و نشر آثار فراوان در این علوم حتی به زبان یونانی منسوب به زردشت و بالاخره سهم ایران در این اختلاط در پیدایش برخی جریانات چند قرن اول هجری که مکمل مکتب معروف فلسفهٔ مشائی است همگی درخور اهمیت فراوان است.» پس از ظهور اسلام و پیدایی فلسفه/ حکمت اسلامی، بیشتر فلاسفهٔ برجستهٔ مسلمان ایرانی بودند ولی اکثریت قریب به اتفاق آنان تا مدت‌ها آثارشان را به زبان علمی جهان اسلام، یعنی عربی می‌نوشتند. گرچه زبان فارسی از میانهٔ سدهٔ چهارم هجری در نوشتن آثار تاریخی و جغرافیایی و دینی به‌کار گرفته شد و پیش از زمان ابن‌سینا چند کتاب در نجوم و طب به این زبان نگارش یافته بود، ولی به کارگرفتن نثر فارسی دری برای بیان مفاهیم دقیق فلسفی با ابن‌سینا در اثر مهم فارسی‌اش دانشنامهٔ علایی / الحکمة‌العلائیه / حکمت علایی و برخی آثار منسوب به او، مانند معراج‌نامه و علل تسلسل موجودات آغاز می‌شود. سبک نگارش ابن سینا در آثار فارسی‌اش به‌ویژه دانشنامهٔ علایی که گنجینه‌ای است از اصطلاحات حکمی، روان و بی‌تکلف است و اگر سیاق عبارات او در مواردی دشوار و نامأموس به نظر می‌رسد از آن رو است که بیش از هزار سال از روزگاری که او می‌نوشته گذشته است. جمله‌های کوتاه و ارتباط میان اجزای جمله روشن و بی‌ابهام است و عباراتی با رنگ و حال ترجمه* که معمولاً در این‌گونه آثار دیده می‌شود ندارد. ابن سینا از آوردن واژه‌های عربی تا آن‌جا که تا زمان وی در زبان فارسی وارد شده و رایج بوده اجتناب نداشته و واژه‌های فارسی و نادر نیز در کلام خود نیاورده است. لغات فارسی او کلاً همان‌هایی است که نویسندگان نظم و نثر فارسی سده‌های چهارم و پنجم هجری به‌کار برده‌اند. اصطلاحات فلسفی ـ منطقی را غالباً به دو صورت فارسی و عربی با هم به کار برده است تا فهم مطالب، دشوار یا ناممکن نگردد؛ ولی در مواردی که برای اصطلاحی معادل فارسی درست و فهما نمی‌یافته، از برساختن واژه‌های غریب پرهیز و به‌آوردن صورت عربی رایج آن بسنده کرده است، چنان‌که در برابر اصطلاحاتی چون جنس، نوع، فصل، عرض عام و عرض خاص، لفظی به فارسی نیاورده است. ابن‌سینا در نقل مفاهیم علمی و فلسفی به زبان فارسی، یا واژه‌های رایج این زبان را که در آثار پیشینیان و معاصران او، چون بلعمی و فردوسی و دیگران به معانی متداول آمده است، به معانی اصطلاحی به‌کارمی‌گیرد، یا از ترکیب واژه‌های رایج فارسی با یکدیگر یا واژه‌های فارسی و عربی، اصطلاحات تازه می‌سازد. از گونهٔ اول چندی (=کمیت)، چونی (=کیفیت)، نهاد (= وضع)، کنش (=فعل)، جنبش (=حرکت) و تنومند (=جسمانی)؛ نوع دوم، مانند بخواست (=ارادی)، اندریابایی (=ادراک)، ایستاده به خود (=قائم به ذات)، بستناکی (=انجماد)، بهره‌پذیری (=قابلیت تقسیم)، زود جنب (=سریع‌الحرکة)، شاید بود (=ممکن)، هرآینگی (= وجوب) و چه‌چیزی (=ماهیت)؛ نوع سوم، مانند حد مهین (=حد اکبر)، حد کهین (=حد اصغر)، حرکت گرد (=حرکت مستدیر)، قوت کُنایی (= قوهٔ فاعله) و قوت داننده (=قوهٔ عاقله) ، قیاس راست (=قیاس مستقیم). شیوهٔ ابن‌سینا را شاگردانش ادامه دادند و از جمله یکی از شاگردان ناشناس ابن‌سینا قصهٔ حی‌بن‌یقظان او را که داستانی

فلسفه و ادب فارسی

تمثیلی ـ عرفانی (فلسفی؟) است به فارسی برگرداند و خواجه ابوعبید عبدالواحد محمد جوزجانی، دیگر شاگرد ابن سینا، دانشنامهٔ علایی را که ناتمام مانده بود، تکمیل کرد. اسماعیلیان که چنان‌که پیش‌تر گفته آمد، در دفاع از عقاید خود از استدلالات فلسفی فراوان بهره می‌جستند، بسیاری از آثارشان را به فارسی می‌نوشتند (مانند کشف‌المحجوب ابویعقوب سجستانی از سده‌های سوم و چهارم هجری) و از این رو بسیاری از آثار کلامی فارسی آن‌ها رنگ فلسفی دارد. ناصرخسرو، آوازه‌گر بزرگ اسماعیلی و شاعر و نویسندهٔ بلندآوازهٔ فارسی‌گو، گرچه به فلسفه و فلاسفه به نظر نیک نمی‌نگرد (ای فتنه بر علوم فلاطونی ـ این تاج علم‌های فلاطون است/ آن فلسفه است و این سخن دینی ـ این شکّر است و فلسفه هیپون است) اطلاعات فلسفی درخور توجهی داشته است و بنیاد کتاب جامع‌الحکمتین خود را بر «گشایش مشکلات دینی و معضلات فلسفی» نهاد و سخن گفت «اندرو با حکمای دینی به آیات کتاب خدای تعالی و اخبار رسول او علیه‌السلام، و با حکمای فلسفی و فضلای منطقی به برهان‌های عقلی و مقدمات منتج مفرج.» آثاری که ناصرخسرو به فارسی در دفاع از عقاید اسماعیلی نوشته (زادالمسافرین ، جامع‌الحکمتین ، وجه‌دین، گشایش و رهایش و مانند آن‌ها) پر از اصطلاحات علمی و فلسفی است. حکیم عمر خیام نیشابوری ، ریاضیدان و حکیم برجستهٔ ایرانی (ـ۵۰۹/ ۵۱۷ق) گذشته از رباعیات منسوب بدو که دارای مفاهیم عمیق فلسفی است، رسالاتی فلسفی به فارسی نیز دارد که از آن شمارند مختصری در طبیعیات، رساله‌ای در وجود ، رساله‌ای در کون و تکلیف و رساله‌ای در معراج. حکیم ابوسعد/ ابوسعید محمد بن محمد الغانمی، از فلاسفهٔ برجستهٔ سده‌های پنجم و ششم هجری، صاحب کتاب قراضهٔ طبیعیات به فارسی است (تهران، ۱۳۳۲ش). قاضی زین‌الدین عمربن سهلان الساوی، از فلاسفهٔ همروزگار سلطان سنجر سلجوقی (۵۱۱ـ ۵۵۲ق) و شاگرد شرف‌الزمان محمد بن یوسف ایلاقی (ـ ۵۳۶ق) دو کتاب به نام‌های شرح رسالة‌الطیر ابوعلی سینا و رسالة‌السنجریة فی کائنات‌العنصریة به فارسی نوشته است. شیخ اشراق شهاب‌الدین سهروردی که برخی از برجسته‌ترین آثار فلسفی در زبان عربی را پدید آورده (مانند حکمة‌الاشراق و هیاکل‌النوریّه) و نثر فلسفی او در زیبایی صوری کم‌مانند است، به زبان فارسی نیز عشق می‌ورزید و کتب و رسایلی بدین زبان نوشته که در دقت بیان و تنوع رموز و استعارات و سلاست و روانی سبک شاید در میان متون فلسفی فارسی بی‌همتا باشند و از بهترین نمونه‌های نثر فلسفی تمام ادوار تاریخ ادبیات فارسی به‌شمار می‌آیند. پرتونامه، هیاکل‌النور، الواح عمادی ، یزدان‌شناخت و بستان‌القلوب از رسایل فلسفی فارسی سهروردی هستند. خواجه نصیرالدین طوسی که نخستین فیلسوف بزرگی بوده که آشکارا از شیعه (اثنی‌عشری) دفاع کرده است، گرچه از استدلالات فلسفی بیشتر برای دفاع از اصول عقاید (کلام) شیعه بهره می‌جسته و از همین‌رو مشهورترین کتاب کلام شیعه، یعنی تجریدالکلام، را به عربی نوشته است، آثاری در فلسفه به‌ویژه در تأیید و تسجیل حکمت ابوعلی سینا دارد که از آن شمارند حل‌مشکلات‌الاشارات (۶۴۴ق) به عربی، رسالهٔ اثبات واجب ، جبر و قدر ، آغاز و انجام/تذکره، و رسالة‌فی‌النفی‌والاثبات به فارسی. خواجه افضل‌الدین محمد بن حسن مرقی کاشانی، معروف به بابافضل، از فلاسفهٔ بزرگ نیمهٔ دوم سدهٔ ششم و آغاز سدهٔ هفتم هجری که استاد خواجه کمال‌الدین محمد حاسب استادِ ریاضی خواجه نصیر بوده و از فلاسفهٔ بزرگ روزگار خود به‌شمار می‌آمده است، رسالاتی فلسفی به فارسی نوشته یا برخی رسایل فلسفی را به فارسی برگردانیده است (مانند مدارج‌الکمال/ گشایش‌نامه ، ره‌انجام‌نامه، رسالهٔ تُفّاحه/ سیب‌نامه، عرض‌نامه ، جاودان‌نامه، ینبوع‌الحیاة ، رسالهٔ نفس ارسطوطالس، رساله در علم و نطق/ منهاج مبین ، مبادی موجودات نفسانی و مانند آن‌ها) که هریک به شیوه‌ای خاص و بدیع در مسائل و موضوعات حکمت بحث می‌کنند و در بیشتر موارد به نثری در نهایت روانی و سلاست نوشته شده‌اند و از آثار دلکش نثر فارسی به‌شمار می‌آیند. قطب‌الدین شیرازی (۶۳۴ـ ۷۱۰ق)، شاگرد خواجه نصیر، گذشته از شرح حکمة‌الاشراق سهروردی ، بخش‌هایی از کتاب فارسی معروف خود درّة‌التاج لغرّة‌الدباج/ انموذج‌العلوم را به حکمت اختصاص داده است. در دورهٔ میان خواجه نصیر و میرداماد (ـ۱۰۴۱ق) که ناشناخته‌ترین دورهٔ فلسفه در ایران و در عین حال دورهٔ آمیزش مکتب‌های مشائی و اشراقی و عرفان در دامن تشیع است و بسیاری از مباحث فلسفی متداول در چند قرن اخیر در ایران (مانند مسئلهٔ اصالت وجود و ماهیت یا بحث در وجود ذهنی و تجرد قوهٔ متخیله و وحدت و تشکیک وجود و تشکیک ذاتی و بسیاری مباحث دیگر) در این دوره به‌وجود آمده یا تنظیم یافته است، فلاسفهٔ نامداری مانند اثیرالدین ابهری (ـح ۶۶۳ق)، نجم‌الدین دبیران (ـ۶۷۵ق)، قطب‌الدین رازی، سعدالدین تفتازانی (۷۲۲ـ ۷۹۲ق)، میر

فلسفه و ادب فارسی

سیدشریف جرجانی (۷۴۰- ۸۱۶ق)، ملا جلال دوانی (۸۳۰- ۹۰۸ق)، قاضی کمال‌الدین میر حسین میبدی، حکیمی مشائی بود که چون مذهب سنت می‌ورزید به فرمان شاه اسماعیل یکم صفوی به قتل رسید(-۹۱۰ق)، امیر صدرالدین محمد دشتکی شیرازی (-۹۰۳ق) و پسرش امیر غیاث‌الدین منصور دشتکی شیرازی (-۹۴۸ق)، ابن ترکه ، میرحیدر آملی، شمس‌الدین محمد خفری (-۹۴۲ق)، مصلح‌الدین لاری (-۹۷۹ق) و میرزاجان باغ‌نوی شیرازی (-۹۹۴ق) برخاستند که بسیاری از آنان، مطالب فلسفی خود را بیشتر در کلام نوشته‌اند (شاید برای در امان ماندن از گزند دشمنان فلسفه). گرچه بیشتر آثار این حکما به عربی بوده، برخی از آنان نیز آثاری به فارسی در حکمت از خود به یادگار گذاشته‌اند. با آنکه مخالفت علمای قشری با فلسفه، که گاه حتی حکم به تکفیر فلاسفه می‌دادند، هیچ‌گاه کاملاً پایان نیافت، با روی کار آمدن صفویان و رسمیت یافتن مذهب تشیع در ایران، فلسفه/ حکمت در ایران آزادی بیشتری پیدا کرد. به اعتقاد برخی، یکی از علل این آزادی، یحتمل آن بوده که مذهب تشیع در اصول عقاید، یعنی در مباحث عدل و توحید بیشتر به مسلک اعتزال نزدیک است و معتزله نیز بیش از اشاعره با فلسفه انس داشتند، در سدهٔ یازدهم و اوایل سدهٔ دوازدهم فلاسفه و حکمای بزرگی از ایران برخاستند که حکمت اسلامی (یا دقیق‌تر بگوییم شیعی) را با تعالیم و آثار خود رشد و گسترش بی‌سابقه‌ای بخشیدند. از برجسته‌ترین اینان می‌توان از میرمحمدباقر میرداماد، متخلص به «اشراق» (-۱۰۴۱ق) که روش کمابیش مستقلی داشته و آرای مشائیان و اشراقیان را باهم درآمیخته است، میرابوالقاسم فندرسکی(ح ۹۷۰-۱۰۵۰ق) که بیشتر پیرو مشائیان و فلسفه ابن‌سینا بوده است، آقاحسین خوانساری (-۱۰۹۸ق)، آقاجمال خوانساری (- ۱۱۲۵ق)، ملا مسیحای شیرازی، متخلص به معنی (- ۱۱۱۵/۱۱۲۷ق)، میرزا محمد تنکابنی، میرزا علی‌رضای اردکانی، متخلص به تجلی (- ۱۰۸۰ق)، شمس‌الدین محمد گیلانی، معروف به ملا شمسا (-۱۰۴۵ق)، فیاض لاهیجی (-۱۰۷۲ق)، فیض کاشانی (-۱۰۹۱ق)، قاضی سعید قمی (-۱۱۰۳ق)، ملا رجبعلی تبریزی، متخلص به واحد (-۱۰۸۰ق)، ابوجعفر محمدتقی استرابادی (-۱۰۵۸ق)، ملا سیدمحمدباقر بن محمد مؤمن سبزواری (-۱۰۹۰ق) و محمد اسماعیل خواجویی مازندرانی (-۱۱۷۳ق) نام برد. اما برجسته‌ترین فیلسوف دورهٔ صفوی صدرالمتألهین صدرالدین محمد شیرازی، معروف به ملاصدرا (- ۱۰۵۰ق)، مؤلف کتاب معروف الاسفارالاربعه فی‌الحکمة‌المتعالیة است. وی که هم فیلسوف، هم عارف و از بزرگ‌ترین عرضه‌کنندگان تعلیمات حکمت الهی در اسلام است،با تطبیق عقاید دو مکتب مشاء و اشراق و پیوند آن دو با عرفان نظری محی‌الدین ابن عربی و عرضه کردن فلسفه‌ای (مشهور به حکمت متعالیه)بر پایهٔ وحدت وجود، توانست شهرت و اعتبار فلسفه را در ایران به مقامی که در زمان فارابی و ابن‌سینا بوده است برساند. اسفارالاربعة ملاصدرا عظیم‌ترین اثر فلسفی در اسلام است که در آن برهان عقلی و اشراق حاصل از شهود روحانی و معتقدات مربوط به وحی به صورت یک کل هماهنگ با یکدیگر ترکیب می‌شود و از جهتی اوج هزار سال فعالیت عقلی را در جهان اسلام نمودار می‌سازد. ملاصدرا با بنا نهادن نظریهٔ خود بر پایهٔ وحدت وجود و حرکت جوهریه در این جهان ناقص کون و فساد، مجموعهٔ ترکیبی گسترده‌ای فراهم آورد که در چند قرن گذشته بر حیات عقلی ایران و بخش عمده‌ای از هند اسلامی غلبه داشته است. در این دوره نیز، همانند دوره‌های پیش، حکمای ایرانی بیشتر آثار فلسفی خود را به عربی نوشته‌اند، ولی گاهی نیز آثاری به فارسی در زمینه‌های فلسفی تألیف کرده‌اند. مانند: ۱ـ جذوات محمدباقر میرداماد. ۲ـ پاسخنامه‌ای از میرفندرسکی دربارهٔ «ذاتی و تشکیک و عدم تشکیک او» که مسئله‌ای است میان مشائیان و اشراقیان. ۳ـ ترجمهٔ الهیات شفا از آقاحسین خوانساری. ۴ـ جبر و اختیار و شرح احادیث طینت از آقاجمال خوانساری. ۵ـ رسالهٔ سه اصل در رد منکران حکمت و معارف عقلیه از ملاصدرا. ۶ ـ اظهارالکمال علی اصحاب‌الحقیقه والحال و تحقیقات در بیان احوال موجودات هر دو از ملا شمسای گیلانی. ۷ ـ آینهٔ حکمت از میرزا حسن بن عبدالرزاق فیاض لاهیجی (-۱۱۲۱ق) در آشتی میان حکمت و شریعت. ۸ـ اثبات حرکت جوهری از ملا محسین فیض کاشانی. ۹ـ اشتراک لفظی و معنوی در وجود / وجودیه/ اثبات واجب از ملا رجبعلی تبریزی. ۱۰ ـ اثبات عقل از نصیر همدانی (-۱۰۳۰ق). ۱۱ـ ترجمهٔ الهیات شفا از سید علی بن محمد بن اسدالله امامی عریضی سپاهانی شاگرد آقا حسین خوانساری. ۱۲ ـ الرسالة‌الجعلیه/الوجود و الجعل از محمد صادق اردستانی (-۱۱۳۴ق). ۱۳ـ شرح فصوص‌الحکم فارابی از ابو جعفر محمدتقی استرابادی (-۱۰۵۸ق). ۱۴ـ عین‌الحکمه از میر قوام‌الدین محمد تهرانی شاگرد ملا رجبعلی تبریزی. ۱۵ ـ الامالی‌الفلسفیه از میرنظام‌الدین احمد دشتکی. به

فلسفه و ادب فارسی

گفتهٔ برخی پژوهشگران «آن صورت از معرفت که با نام حکمت تا به امروز در عالم تشیع برجای مانده است، نه عیناً همان است که معمولاً در غرب فلسفه می‌خوانند، نه تئوزوفی است که متأسفانه در دنیای انگلیسی‌زبان به جنبش‌های شبه‌روحانی اطلاق می‌شود و نه علم کلام است. حکمت که در روزگار صفویان روبه تکامل گذارده و تا عصر ما تداوم یافته، آمیزه‌ای از چندین رشته است که بر چارچوب تشیع به‌هم بافته شده است. مهم‌ترین عناصر حکمت عبارتند از تعالیم باطنی ائمه(ع)، به‌ویژه مطاوی نهج‌البلاغه از امام علی(ع) و حکمت اشراقی سهروردی که حاوی جنبه‌هایی از نظریات ایران باستان و آرای هرمسی، تعالیم صوفیان نخستین، به‌خصوص آرای عرفانی ابن عربی و میراث فیلسوفان یونانی است.» همچنین فلسفه یا حکمت عصر صفوی، که گذشته از ایران در سرزمین‌های همسایه یا دارای پیوندهای نزدیک با ایران، مانند عراق و شام و هندوستان، رواج یافت به مکتب اصفهان آوازه دارد (گرچه مرکز رواج این حکمت نه‌تنها اصفهان، تختگاه صفویان ، بلکه شهرهایی چون شیراز، کاشان، قزوین و تبریز هم بوده است) و برجسته‌ترین چهرهٔ آن نیز ملاصدرا است که در حکمت نظری پایه‌گذار سومین مکتب اصلی «فلسفهٔ اسلامی» است و به «حکمت متعالیه» مشهور است. با این‌همه، فلسفهٔ ملاصدرا بی‌درنگ پس از او تداول نیافت و بسیاری از فلاسفهٔ دورهٔ بعد همان فلسفهٔ مشائی را تدریس می‌کردند. البته آشفتگی اوضاع ایران در پی درگیری فتنهٔ افغانان و برافتادن حکومت صفویان (۱۱۳۵ق) به رکود و حتی افول حیات فرهنگی مردم ایران و ازجمله درس و تفحص در علوم متداول و نیز حکمت یا فلسفه انجامید. با این‌همه چراغ تدریس فلسفه و حکمت در ایران خاموش نشد و با تلاش حکمای برجسته‌ای همچون ملاحمزهٔ گیلانی شاگرد محمد صادق اردستانی، میرزا محمدتقی الماسی (ـ۱۱۵۹ق)، ملا اسماعیل خاجویی[۳] (ـ۱۱۷۳ق)، آقا محمدبیدآبادی (ـ۱۱۹۷ق)، و به‌ویژه ملاعلی نوری (ـ۱۲۴۶ق)، که هفتاد سال به تدریس حکمت اشتغال داشت و مؤلف یکی از مهم‌ترین شروح اسفار به عربی و مجموعهٔ اجوبه به فارسی است، رفته‌رفته (از دورهٔ زندیه و به‌ویژه پس از روی کارآمدن دولت قاجار) حکمت متعالیه یا فلسفهٔ ملاصدرا نضج گرفت و بر حیات فلسفی ایران تسلط کامل یافت و این سلطه هنوز هم (دست‌کم در حوزه‌های علمیهٔ سنتی) ادامه دارد. آوردن نام همهٔ حکمایی که در سده‌های اخیر (یعنی از سدهٔ دوازدهم تا چهاردهم هجری) برآمدند و برخی از آنان دارای آثاری به فارسی در حکمت نیز هستند ممکن نیست، اما از جملهٔ برجسته‌ترین حکما یا حکمت‌نویسان می‌توان از اینان یاد کرد: ملاهادی سبزواری (ـ۱۲۸۹ق، مؤلف اسرارالحکم به فارسی)، ملاعبدالله زنوزی (ـ۱۲۵۷ق، مؤلف لمعات‌الهیه به فارسی) و پسرش ملاعلی مدرس زنوزی (۱۲۳۴ ـ ۱۳۰۷ق، مؤلف کتاب مهم بدایع‌الحکمه به فارسی)، جهانگیرخان قشقایی (۱۲۴۳ ـ رمضان ۱۳۲۸ق)، آقا محمدرضا قمشه‌ای، متخلص به صهبا (۱۲۴۱ـ ۱۳۳۶ق)، میرزا ابوالحسن جلوه (۱۲۳۸ـ ۱۳۱۴ق)، میرزا طاهر تنکابنی (محرم ۱۲۸۰ق ـ آذر ۱۳۳۰ش)، میرزامهدی آشتیانی (۱۳۰۶ ـ ۱۳۷۲ق)، فاضل تونی (۱۲۸۸ق ـ ۱۳۳۹ش)، سید محمد کاظم عصّار (۱۳۰۲ـ ۲۶ ذوالحجه ۱۳۹۴ق، مؤلف وحدت وجود به فارسی و ثلاث رسائل فی‌الحکمة‌الاسلامیه)، سید ابوالحسن رفیعی قزوینی (ـ۱۳۹۵ق، مؤلف اتحاد عقل و معقول و حدوث دهری) ، سید محمدحسین طباطبایی (مؤلف نامدار تفسیر المیزان و آثاری فلسفی، چون اصول فلسفه و روش رئالیسم با تعلیقات مفصل شاگردش مرتضی مطهری به فارسی، بدایة‌الحکمه و نهایة‌الحکمه)، ضیاءالدین درّی اصفهانی (۱۲۹۳ـ۱۳۷۵ق)، آقا شیخ محمد صالح مازندرانی (ـ۱۳۵۰ش، مؤلف حکمت بوعلی)، ضیاءالدین درّی اصفهانی (۱۲۹۳ـ ۱۳۷۵ق)، آقا میرزا ابوالحسن شعرانی (۱۳۲۱ـ ۱۳۹۳ق، مؤلف فرهنگ فلسفی فرانسه به فارسی)، محمدتقی آملی (ـ۱۳۰۴ق) و دیگران. درواقع همهٔ آنانی که پس از ملاصدرا در ایران به نام فیلسوف یا حکیم ظاهر شدند، به‌ویژه در سدهٔ سیزدهم و اوایل سدهٔ چهاردهم هجری، همه مدرسان کتب و اقوال ملاصدرا و احیاناً ابوعلی سینا بوده‌اند و به هیچ‌وجه نمی‌توان آنان را در شمار فلاسفهٔ بزرگ جای داد. از حدود دورهٔ مشروطیت همراه با تغییرات و تحولات جامعهٔ ایران و آشنایی ایرانیان با تمدن نوین غرب و دستاوردهای آن، بسیاری از علوم متداول دستخوش دگرگونی شد و مکاتب و شیوه‌ها و مضامین کهن صدها ساله رفته‌رفته منسوخ گشت و همراه با تأسیس مدارس نوین، روش‌ها و مضامین نوین درسی نیز رواج یافت. گرچه حکمت سنتی ایران (که عمدتاً مبتنی بر فلسفهٔ ملاصدرا و مرتبط با تفکرات شیعی بوده) که به‌رغم مخالفت برخی فقها، در حوزه‌های علمیهٔ سنتی تدریس می‌شده است هنوز هم، همراه با بقای این حوزه‌های علمیه، به حیات خود ادامه داده است، اما به موازات آن گونه‌ای ادبیات فلسفی معاصر ایرانی پدید آمده که

فلسفه و ادب فارسی

زبان آن، بر خلاف حکمت سنتی که زبان نوشته‌های آن بیشتر (اگر نگوییم قریب به اتفاق) به عربی بوده و هنوز هم تا اندازه‌ای به این زبان است، کاملاً به فارسی است و هدف آن در وهلهٔ نخست آشنا ساختن ایرانیان با مکاتب فلسفی غرب، به‌ویژه مکاتب فلسفی دورهٔ رنسانس و پس از آن از راه ترجمه یا اقتباس بوده است. تحولات ادبیات فلسفی در دورهٔ معاصر همگام با تحولات اجتماعی در این دوره پیش آمده است. نوشته‌ها و تفکر فلسفی که تا پیش از این به زبان عربی به بیان آمده بود، در این دوره با گونه‌ای نوگرایی آشنا شد. این نوگرایی مسبوق به آشنایی ایرانیان و عرب‌ها با غرب است. در نیمهٔ دوم سدهٔ هجدهم میلادی در غرب دانشمندانی مانند دالامبر، دیدرو و دیگران ظهور کردند و دایرةالمعارف فرانسه را پایه‌گذاری کردند. این تأسیس به معنی پیروزی علم و فلسفه بود و به همین دلیل، این دوره را دورهٔ فلسفی یا عصر روشنگری نامیدند. بر اثر این تحولات، پایه‌های قواعد تعبدی ادبی و سخن‌سنجیِ کلاسیک متزلزل شد و زمینه برای ظهور عصر تازه‌ای فراهم آمد. ادبیات عصر فلسفی از حیث فلسفی متکی بر نظریات فیلسوف مشربانی چون مونتسکیو (۱۸۶۹- ۱۸۵۵م)، ولتر (۱۶۹۳- ۱۷۷۸م) و اصحاب دایرةالمعارف بود که به صورت انتقاد از اشرافیت و هواخواهی از برابری و برادری و آزادی وارد افکار ایرانیان شد. در این دوره کاربرد لغات عربی کم شد، زیرا بسیاری از افراطیان به فکر پالایش زبان و طرد لغات به‌ویژه کلمات عربی‌نژاد افتادند و زبان فارسی را از بسیاری از عناصر اقتباسی خود تهی کردند. از طرفی ساده‌شدن زبان و از میان رفتن پیچیدگی‌های آن در اثر پیدایی روزنامه و ترجمهٔ آثار فرنگی و نیز به واسطهٔ آشنایی اهل قلم با مخاطبان درس‌نخوانده‌ای که زبان دشوار قدیم را درنمی‌یافتند، اصطلاحات و تعبیراتی که خریداران آن، درباریان، منشیان و ادیبان دشوارگو بودند، از میان رفت و تعقید و پیچیدگی در وهلهٔ نخست از زبان فارسی و در وهلهٔ دوم از ادبیات فلسفی منسوخ شد و زبان به سادگی گرایید. محمدعلی‌خان ذکاءالملک فروغی (۱۲۵۴ - ۱۳۲۱ش) آغازگر ادبیات فلسفی نوین در ایران معاصر است. او در اثر مهم خود به نام سیرحکمت در اروپا که درواقع آمیزه‌ای از تألیف و ترجمه است، کوشیده تا ساده‌نویسی فلسفی را جانشین نثر غالب آن کند. آشنایی فروغی با منابع ادب پارسی او را در این کار یاری داد، و نیز حرکت عصر به سوی ساده‌نویسی که درواقع برخاسته از توجه به غرب بود، کار وی را تثبیت کرد. با این که در این دورهٔ اخیر آثار ترجمه‌شده در قیاس با آغاز دورهٔ اسلامی بیشتر و تنوع مطالب و مضامین آن دامنه‌ای وسیع‌تر داشت، مترجمان دورهٔ اخیر به اندازهٔ اخلاف متقدم خود، روح طلب و تحقیق نداشتند یا پس از آن‌ها کمتر پژوهندگانی پیدا شدند که مضامین ترجمه شده را دستمایهٔ پژوهش خود سازند. فروغی را پایه‌گذار ادبیات فلسفی نوین فارسی به‌شمار می‌آورند؛ گرچه پیش از او ترجمه‌هایی از فلسفهٔ جدید به فارسی انجام گرفته بود، مانند اصول حکمت فلسفه که اصل آن از موسیو لابه ادوارد بارب، معلم حکمت در پاریس بوده، و عبدالغفار نجم‌الملک (۱۲۵۵- ۱۳۲۶ق) به دستور مخبرالدوله وزیر علوم و وزیر تلگراف و معادن (۱۲۴۵- ۱۳۱۵ق) آن را در ۱۳۰۸ق به فارسی برگردانیده است، و کتاب تقریر در باب روش درست به کاربردن عقل رنه دکارت که به توصیهٔ کنت دوگوبینو وزیر مختار فرانسه در تهران (۱۸۱۶ - ۱۸۸۲م) به فارسی برگردانیده شد. فروغی و نثر او تأثیر بسیار ژرفی در ادبیات فلسفی معاصر گذاشت. ساده‌نویسی و پرهیز از به‌کار بردن کلمات نامأنوس در تألیف و ترجمه که نمودار اصلی منابع این دوره است، توانست در مدت کوتاهی در بسیاری از منابع فلسفی نقش خود را ایفا کند و در این میان تنها کتاب‌های فلسفهٔ اسلامی بود که کمی از این رویکرد برکنار ماند و قالب‌های سنتی خود را نگه داشت. پس از فروغی، مترجمان و مؤلفان نامداری به ترجمه و تألیف، یا دقیق‌تر گفته باشیم، اقتباس آثار فلسفی به فارسی پرداختند که از این میان می‌توان از این کسان یاد کرد: یحیی مهدوی (۱۲۸۷ش -، ترجمهٔ بحث در مابعدالطبیعه از ژان وال، ترجمهٔ نگاهی به پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست بودن از روژه ورنو و ژان وال و دیگران، شناخت روش علوم یا فلسفهٔ عملی، فلسفهٔ عمومی یا مابعدالطبیعه)، منوچهر بزرگمهر (۱۲۸۹- ۱۳۶۵ش، فلسفهٔ تحلیل منطقی، فلسفه چیست، ترجمهٔ مسائل فلسفه از برتراند راسل ، ترجمهٔ اصالت سودمندی از جان استوارت میل، ترجمهٔ رساله دربارهٔ فهم انسان از جان لاک)، عزت‌الله فولادوند (۱۳۱۷ش -، ترجمهٔ فلاسفهٔ بزرگ از برایان مگی، ترجمهٔ فیلسوفان و مورخان از ود مهنا، ترجمهٔ فلسفهٔ کانت از اشتفان کورنر)، محمدحسن لطفی (۱۲۹۸ش -، ترجمهٔ دورهٔ آثار افلاطون، ترجمهٔ دورهٔ آثار فلوطین، ترجمهٔ متفکران یونان از تئودور گمپرتس، ترجمهٔ پایدیا از ورنریگر) ، حمید عنایت (-۱۳۵۸ش، ترجمهٔ خدایگان و بنده از هگل، ترجمهٔ فلسفهٔ هگل از استیس، ترجمهٔ عقل در تاریخ از هگل، ترجمهٔ مابعدالطبیعهٔ اخلاق از ایمانوئل کانت، ترجمهٔ تاریخ طبیعی دین از دیوید

فلسفه و ادب فارسی

هیوم)، شرف‌الدین خراسانی (نخستین فیلسوفان یونان، از برونو تا کانت)، نجف دریابندری (ترجمهٔ تاریخ فلسفهٔ غرب از برتراندراسل، ترجمهٔ افسانهٔ دولت ارنست کاسیرر، ترجمهٔ فلسفهٔ روشن‌اندیشی از ارنست کاسیرر)، داریوش آشوری (ترجمهٔ چنین گفت زرتشت نیچه، ترجمهٔ فراسوی نیک و بد نیچه). پیوند میان فلسفه (یا حکمت) و شعر (یا دقیق‌تر، نظم) فارسی بسیار گسترده و به صورت‌های مختلف است. این پیوند را از جنبهٔ سرایندگان فارسی‌گو می‌توان به دو بخش تقسیم کرد: ۱ـ حکمایی که شعر می‌سروده‌اند. برخی از برجسته‌ترین حکمای اسلامی مانند ناصرخسرو، عمر خیام، باباافضل کاشانی، میرزا علی‌رضای تجلی، ملا محسن فیض کاشانی، ملا عبدالرزاق فیاض لاهیجی، ملا هادی سبزواری، متخلص به اسرار و میرزا ابوالحسن جلوهٔ اصفهانی شاعرانی برجسته و صاحب دیوان هستند که اندیشه‌های حکمی آنان در اشعارشان بازتاب گسترده‌ای دارد. بسیاری از حکمای نامی نیز گرچه در شاعری آوازه ندارند، گه‌گاه اشعاری، بیشتر با مضامین حکمی، سروده‌اند(یا به آن‌ها نسبت داده شده است): «دل گرچه درین بادیه بسیار شتافت ـ یک موی ندانست ولی موی شکافت/ اندر دل من هزار خورشید بتافت ـ و آخر به کمال ذره‌ای راه نیافت.»□ «کفر چو منی گزاف و آسان نبود ـ محکم‌تر از ایمانِ من ایمان نبود ـ در دهر چو من یکی و او هم کافر ـ پس در همه دهر یک مسلمان نبود.» (ابن سینا)□ «چون نقطه اگر ساکن یکجای شوی ـ چون دایره گر محیط‌پیمای شوی/ از قسمت خویش دست بیرون نبری ـ گر چون سر پرگار همه پای شوی.»□ «چون در سفریم ای پسر هیچ مگوی ـ احوال حضر درین سفر هیچ مگوی/ ما هیچ و جهان هیچ و غم و شادی هیچ ـ می‌دان که نه‌ای هیچ و دگر هیچ مگو.» (خواجه نصیرالدین طوسی)□ «ای آن‌که ز آتش درون می‌سوزی ـ وز نار جحیم خشم نون می‌سوزی /گر زانکه نمونه‌ای ز دوزخ خواهی ـ بنگر به درونِ خود که چون می‌سوزی.»(ملاصدرا)□ «چشمی دارم چو روی شیرین همه آب ـ بختی دارم چو چشم خسرو همه خواب/ جسمی دارم چو جان مجنون همه درد ـ جانی دارم چو زلف لیلی همه تاب.»□ «اشراق دل از غم بتان شاد مکن ـ بتخانه ز سنگ کعبه آباد مکن/ این دیر فنا را سر آبادی نیست ـ اندر ره سیل‌خانه بنیاد مکن.»(میر محمدباقرداماد، متخلص به اشراق)□ «چرخ با این اختران، نغز و خوش، زیباستی ـ صورتی در زیر دارد هرچه در بالاستی/ صورت زیرین اگر با نردبان معرفت ـ بر رود بالا، همان با اصل خود یکتاستی/ این سخن را درنیابد هیچ فهم ظاهری ـ گر ابو نصرستی و گر بوعلی‌سیناستی/ جان اگر نه عارضستی زیر این چرخ کهن ـ این بدن‌ها نیز دایم زنده و برپاستی/ هر چه عارض باشد او را جوهری باید نخست ـ عقل بر این دعوی ما شاهدی گویاستی/ می‌توانی تو ز خورشید این صفت‌ها کسب کرد ـ روشنست و برهمه تابان و خود تنهاستی/ صورت عقلی که بی‌پایان و جاویدان بود ـ با همه هم بی‌همه مجموعه و یکتاستی.»(میرفندرسکی)□ «واحد که به کوی دوست منزل دارد ـ غم نیست اگر غم تو در دل دارد ـ پیوسته به تعمیر بدن مشغول است ـ بیچاره همیشه دست در گل دارد.» (ملا رجبعلی تبریزی متخلص به واحد) گفتنی است که سرودن مضامین عرفانی و حکمی گرچه در قالب‌های مختلف شعر فارسی انجام می‌گرفته، بیشتر به صورت رباعی* رواج داشته است و نمونهٔ شناختهٔ آن رباعیات حکمی عمر خیام است. ۲ـ شعرایی که مضامین شاعرانهٔ خود را بر افکار فلسفی و علمی استوار ساخته و از اندیشه‌های فلسفی در تصورات و خیالات شعری خود استفاده می‌کرده‌اند. در این‌جا دو نکته گفتنی است: الف ـ برخی شاعران برجسته با این‌که بسیاری از مضامین حکمی را به زبان شعر بیان کرده‌اند، گاه به تأثیر جو زمانه، به‌ویژه مخالفت‌های علمای دین با فیلسوفان، بر برخی فلسفه و فیلسوفان تاخته‌اند: «تا کی از کاهل نمازی ای حکیم زشت‌خوی ـ همچو دونان اعتقاد اهل یونان داشتن/ صدق بوبکری و حذق حیدری کردن رها ـ پس دل اندر زهرهٔ فرعون و هامان داشتن/ عقل نبود فلسفه خواندن ز بهر کاملی ـ عقل چبود جان نُبی‌خواه و نُبی‌خوان داشتن.»□ «برون کن طوق عقلانی به‌سوی ذوق ایمان شو ـ چه باشد حکمت یونان به پیش ذوق ایمانی.» (سنایی)□ «فلسفه در سنن میامیزید ـ و آنگهی نام آن جدل منهید/ وحل گمرهیست بر سر راه ـ ای سران پای در وحل منهید/ رَحَل زندقه جهان بگرفت ـ گوش همت بر این رحل منهید/ نقد هر فلسفی کم از فلسی است ـ فلس در کیسهٔ عمل منهید/.../ قفل اسطورهٔ ارسطو را ـ بر در احسن‌الملل منهید/ نقش فرسودهٔ فلاطون را ـ بر طراز بهین حُلل منهید.»□ «فلسفی گرچه نیست امیرالنحل ـ همچو زنبور نامسلمانست/.../ فلسفی دین مباش خاقانی ـ که صلاح مجوس به ز آنست.»□ «جدلی فلسفی است خاقانی ـ تا به فلس نگیری احکامش/ فلسفه در جدل کند پنهان ـ وانگهی فقه بر نهد نامش/ مس بدعت به زر بیالاید ـ پس فروشد به نقرهٔ خامش.»(خاقانی) ب ـ بر برخی شعرای فارسی‌گو مانند انوری

فلسفه و ادب فارسی

(از سوی پاره‌ای تذکره‌نویسان) صفت حکیم اطلاق شده است، در حالی‌که درواقع اینان شایستهٔ آن نیستند. به گفتهٔ دکتر شفیعی کدکنی «نوع خردگرایی او (انوری) از جنس خردگرایی فردوسی و ناصرخسرو و خیام نیست، زیرا در وجود آن شاعران، مسئلهٔ خردگرایی، ستون فقراتِ منظومهٔ فکری آنان است و مدارِ حرکت تمام ثوابت و سیّارات در قلمرو هنر ایشان. اما انوری فاقد چنان منظومهٔ فکری منسجمی است. او «حکمت‌دان» است، ولی «حکیم» نیست.در صورتی که فردوسی به معنی دقیق کلمه حکیم است و ناصرخسرو نیز به معنی دقیق کلمه «حکیم» است، چنان‌که خیام. حق داشت ابوسعید ابوالخیر که با به‌کاربردن «حکمت دان» به‌جای «حکیم» تمایز این دو مفهوم را آشکار کرد. متأسفانه در زبان فارسی، قدما اغلب شعرایی را که بهره‌ای از دانش و فلسفه و معارف حکمی داشته‌اند «حکیم» لقب داده‌اند، چندان که «حکیم عنصری» و «حکیم فرخی» و تا این اواخر «حکیم قاآنی» از عناوین بسیار رایج کتب تذکره و تواریخ ادبی بوده است. این‌ها چه ربطی به حکیم بودن داشته‌اند؟ نهایتِ امتیازشان بر اقرانشان، احتمالاً اطلاعاتی در زمینهٔ فلسفه و حکمت بوده است؛ در صورتی که «حکیم» باید به کسی اطلاق شود که بر اثر استغراق در مسائل فلسفی به نوعی «منظومهٔ فکری» و جهان‌بینی مستقل عقلانی رسیده باشد، آن‌گونه که در کار فردوسی و ناصرخسرو و خیام دیده می‌شود.» به‌هرحال مضامین و اصطلاحات فلسفی و حکمی (مانند جوهر/گوهر و عرض، جبر واختیار، قضا و قدر، دور و تسلسل، و جز آن) در اشعار بسیاری از سرایندگان فارسی‌گو به چشم می‌خورد که به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌شود: «مر خداوند را به عقل شناس ـ که به توحید وهم نابیناست/ آفریننده را نیابد وهم ـ گر به وهم اندر آوریش خطاست/ وهم ما یارِ «جوهر» و «عرض» است/ وین دو بر کردگار نازیباست/ «کیف» گفتن خطاست اَیزد را ـ کیف چون باشدش که بی‌اکیّفانست/ نیست مانند او،مپرس که چیست ـ نامکان گیر را مگو که کجاست.» (خسروی سرخسی)□ «چنین بُوَد پدری کش چنین بُوَد فرزند ـ چنین بُوَد عرضی کش چنین بُوَد گوهر.»□ «خدای را دوجهان است فعلی و عقلی ـ یکی به مایه قلیل و دگر به مایه کثیر/ جهان فعلی دنیا، جهان عقلی شاه ـ یکی جهان صغیر و دگر جهان کبیر.» (عنصری)□ «به شمشیر او باز بسته است گیتی ـ عرض باز بسته است لابد به جوهر.» (ازرقی هروی)□ «چه قدر دارد نزد قضا بنی‌آدم ـ چه قیمت آرد نزد قدر تن جانور.» (ناصرخسرو)□ «پس به صورت عالم اصغر تویی ـ پس به معنی عالم اکبر تویی.» (مولوی)□ «دگر ره گفت ما این‌جا چراییم ـ کجا خواهیم رفتن در کجاییم/ جوابش داد و گفت از پرده این راز ـ نگردد کشف تو با پرده میساز/ چو زین سرگشتگان یابی رهایی ـ بدانی خود که چونی وز کجایی.»(نظامی گنجوی)□ «کسی از قضا نیست ایمن بلی ـ بدانسته‌ام از قضا این قدر.» (نزاری قهستانی)□ «قسمت چو به تقدیر قضا رفت رضا ده ـ سلمان چه توان کرد نصیب این قدر آمد.» (سلمان ساوجی)□ «آنچه سعیست من اندر طلبت پیمایم ـ این قدر هست که تغییر قضا نتوان کرد.»□ «حافظ ز خوبرویان بختت جز این قدر نیست ـ گر نیستت رضایی حکم قضا بگردان»(حافظ)□ «گرچه از روی خرد دور تسلسل باطلست ـ خط سبزش حکم بر دور تسلسل می‌کند.» (خواجوی کرمانی)□ «ساقیا در گردش ساغر تعلل تا به چند ـ دور چون با عاشقان افتد تسلسل بایدش.» (حافظ)□ «جوهر فرد است دهان تو کان ـ جز به سخن کرد نشاید دو نیم.» (کمال‌الدین اسماعیل) جوهر فرد همان جزءلایتجزی یا نهایت حد فرضی جسم است که فلسفهٔ ذیمقراطیس مبتنی بر آن است و در رد و اثبات آن میان حکما و متکلمان اسلامی اختلاف است. «بعد ازینم نبود شایبه در جوهر فرد ـ که دهان تو درین نکته خوش استدلالیست.» (حافظ)□ «مستی یکی است، هرچه جز او نیستی بود ـ زانرو که اعتبار تعین همه به پاست/ ذات و صفات نقطهٔ واحد بود بدان ـ وان نقطه هم ز سرعت خود دایره‌نماست.» (باباکوهی)□ «یک دایره فرض کن جهان را ـ هر نقطه ازو میان نماید/ این دایره بیش نقطه‌ای نیست ـ لیکن به نظر چنان نماید/ رو نقطه‌ای آتشی بگردان ـ تا دایره‌ای روان نماید /این نقطه ز سرعت تحرک ـ صد دایره هر زمان نماید/ آن نقطه به تو کمال مطلق ـ در صورت «این» و «آن» نماید/ آن سرعت دور نقطه دایم ـ ساکن به یکی مکان نماید/ آن نقطه بیان کنم چه چیزست ـ هر چند تو را گمان نماید/ آن نقطه بدان که ظل نورست ـ کان نور ورای جان نماید.»(عراقی) سرودن منظومه*های فلسفی به‌ویژه در موضوع قضا و قدر (یا جبر و اختیار) در میان شاعران فارسی‌گوی ایران و هند رواج داشته است. در این‌جا به برخی سرایندگان که صاحب منظومه‌ای با عنوان قضا و قدر هستند اشاره می‌گردد: ۱ـ اختر (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۳۳۴۹/۵ از سدهٔ یازدهم یا دوازدهم هجری). ۲ـ اشرف مازندرانی (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۴۶۷۶/۱۲) که اثر وی داستانی است با دید فلسفی نزدیک چهارصد بیت دربارهٔ

فلسفه و ادب فارسی

سوداگری دارا و جهانگرد که با پسرجوان و زیبای خود با کشتی از ایران به هند می‌روند. ۳ـ میرامری (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۵۴۰۰) به نام شاه عباس یکم صفوی (۹۹۶ـ ۱۰۳۸ق). ۴ـ آغا عبدالعلی کشمیری، متخلص به تحسین (ز ۱۰۴۸ق). ۵ ـ میرمحمد معصوم استرابادی ،متخلص به تسلی (سدهٔ یازدهم هجری، نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۲۶۶/۱۲ـ ۱۹۶۳ .N.M). ۶ ـ محمد صادق جانداری بخارایی (ـ۱۲۳۵ق). ۷ ـ رشیدای عباسی (گویا همان رشیدای زرگر تبریزی،ـ۱۰۸۱ق باشد، نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۵۲۶۶/۵). ۸ ـ دانا (نسخهٔ کتابخانهٔ سلطنتی به شمارهٔ ۶۳۴ از سدهٔ دوازدهم هجری). ۹ ـ محمدرضا گیلانی، متخلص به رضایی (نسخهٔ کتابخانهٔ ملی تبریز به شمارهٔ ۳۰۴۶/۷ در جنگ مورخ ۱۰۶۷ ـ ۱۱۴۸ق). ۱۰ـ حکیم رکنای کاشانی، متخلص به مسیح و مسیحا (ـ۱۰۶۶ق، نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۴۷۳۶/۴) حکیم رکنا جز این، مثنوی دیگری با عنوان جبر و اختیار نیز دارد. ۱۱ـ رضا بیگ (محمدرضا) سفره‌چی تبریزی (سروده در ۱۰۴۱ق، نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۲۶۶۵/۸). ۱۲ـ محمد قلی سلیم تهرانی (ـ۱۰۵۷ق، نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۴۹۳۲/۵) نزدیک ۲۳۱ بیت. ۱۳ـ سلیم عطار یزدی (نسخهٔ موزهٔ بریتانیایی به شمارهٔ ۴۷۷۲ .Or با تاریخ ۱۱۷۰ق). ۱۴ـ نورالله ضیای اصفهانی از روزگار شاه عباس یکم صفوی (نسخهٔ موزهٔ بریتانیایی به شمارهٔ ۴۷۷۲ .Or با تاریخ ۱۱۷۰ق). ۱۵ـ ضیائی هروی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۲۴۴۴/۲۸ در جنگ مورخ ۱۱۸۹ ـ ۱۱۹۵ق). ۱۶ـ طالب آملی (ـ۱۰۳۵/۱۰۳۶ق). ۱۷ ـ طاهرا (نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۲۶۶۵/۲۵ با تاریخ ۱۰۶۰ق). ۱۸ـ طوفان هزار جریبی مازندرانی (ـ۱۱۹۰ق، نسخهٔ مجلس به شمارهٔ ۲۳۲۹/۵۹). ۱۹ـ عاشق (نسخهٔ کتابخانهٔ سلطنتی به شمارهٔ ۶۳۴ از سدهٔ دوازدهم هجری). ۲۰ـ نوّاب صدرالدین محمدخان بهادر دهلوی، متخلص به فایز (نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۴۷۶ ـ ۱۹۵۸ .N.M). ۲۱ـ فایض ابهری (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۲۴۴۶/۳۶). ۲۲ـ قدسی کرمانی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۴۷۳۶/۴۱ با تاریخ ۱۰۶۰ق). ۲۳ـ قانع تتوی (۱۱۴۰ـ۱۲۰۳ق) در ۳۳۳ بیت به پیروی از قضا و قدر محمدقلی سلیم. ۲۴ـ شاه محمدرضا خوشنویس کشمیری، متخلص به مشتاق از سدهٔ دوازدهم هجری (نسخهٔ کتابخانهٔ دانشگاه پنجاب به شمارهٔ ۷۲۷۸). ۲۵ ـ نافعای قمی (نسخهٔ کتابخانهٔ بزرگ دانشگاه تهران به شمارهٔ ۴۷۳۶/۵۷ از سدهٔ یازدهم هجری). ۲۶ ـ نامی سیستانی. ۲۷ ـ واقف (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۳۶۰۷). ۲۸ ـ امیربیگ واله (نسخهٔ کتابخانهٔ بادلیان به شمارهٔ ۶۹/۴۷. Add با تاریخ ۱۲۰۰ق). ۲۹ـ ملا یحیی کاشی (ـ۱۰۶۴ق، نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۵۰۹۱/۲).

منابع:بهار و ادب فارسی ، ۱۰۳/۲ـ ۱۱۸؛ پیشاهنگان شعر پارسی ، ۱۸۵؛ تاریخ ادبیات در ایران ، ۱۰۵/۱ـ ۱۰۶، ۱۳۸، ۲۸۳ـ ۳۵۱ ؛ ۲۷۱/۲ـ ۳۰۹؛ ۲۴۸/۳ـ ۲۵۶؛ ۲۹۲/۵ـ ۳۴۳؛ تاریخ حکماء و عرفاء متأخرین صدرالمتألهین ،در صفحات فراوان؛ تاریخ علوم و فلسفهٔ ایران،از جاماسب حکیم تا حکیم سبزواری، ۴۱۱ـ ۸۲۷؛ تاریخ فلاسفهٔ اسلام،در صفحات فراوان؛ تاریخ فلسفه در اسلام، ۴۴۳/۲ـ ۵۰۵؛ حافظ‌نامه، ۳۵۹/۲، ۵۵۶، ۸۷۰؛ دایرةالمعارف بزرگ اسلامی ، ۴۸/۴ـ ۴۹؛ دایرةالمعارف فارسی، ۱۹۲۴ـ۱۹۳۱؛ علم و تمدن در اسلام ، ۳۱۹ـ۳۶۷؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۸۲۰/۷، ۸۸۱ ؛ ۹۵۲/۸، ۹۹۶، ۱۰۶۸، ۱۰۸۳، ۱۰۸۸، ۱۳۴۷، ۱۱۵۱، ۱۳۴۷، ۱۳۵۹، ۱۵۰۲، ۱۵۰۳؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۷۲۱/۲ـ ۸۶۷؛ ۳۰۴۲/۴ـ ۳۰۴۸؛ مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق ،۳/در صفحات فراوان؛ مجموعهٔ مقالات دکتر معین ، ۳۳۶ ـ ۳۴۴، ۵۲۹ـ ۵۷۱؛ مفلس کیمیافروش ،۱۱۳؛ درگاهی کرمانی، «فلسفه و تاریخ آن»، آینده ، سال ۲، صص ۲۳۱ـ ۲۳۷، ۳۷۴ـ ۳۸۲؛ جواد برومند سعید، «پژوهشی در شناخت شاهنامه، خداوند نام»، چیستا ، سال چهاردهم، شمارهٔ ۴و ۵ ، دی و بهمن ۱۳۷۵ش)، ص ۲۹۶ـ ۳۰۱؛ اکبردانا‌سرشت ، «تأثیر عقول عشره در ادبیات فارسی»، راهنمای کتاب، سال ۶، صص ۱۲ـ۱۶، ۷۹ـ ۸۱؛ حسین نصر، «برخی مسائل مربوط به تاریخ فلسفه در ایران اسلامی»، راهنمای کتاب، سال ۹، صص ۲۳۸ـ ۲۴۶؛ اکبر دانا‌سرشت ، «خیال و وهم در شعر فارسی»، راهنمای کتاب ، سال ۱۳، صص ۳۸۱ـ ۳۸۴؛ کریم مجتهدی ، «نخستین ترجمهٔ فارسی گفتار در روش دکارت»، راهنمای کتاب ، سال ۱۸، صص ۳۹ـ ۴۹؛ علینقی منزوی، «قضا و قدر در ادبیات فارسی»، کاوه ، شماره‌های ۴۱ـ۴۲، مرداد ۱۳۵۱ش، صص ۱ـ XIV؛ سید جعفر سجادی، «سرنوشت ادیبان کلاسیک بر اساس حکمةالمشرقین و تفکر ارسطویی»، هنر و مردم، شمارهٔ ۱۶۹ و ۱۷۰، صص ۵۰ـ ۶۰؛ علی سامی، «حکمت و فلسفه در ایران باستان»، هنر و مردم، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۶۹، صص ۲۰ـ ۱۳؛

Britannica, 25/733; *History of Islamic Philosophy* , Edited by Seyyed Hossein Nasr and Oliver Leaman.

سید عرب

فنون بلاغت، تاریخچه (fon.nun-e.ba.lā.qat)، الف ـ رساله‌های عربی: در دوران پس از اسلام، آنچه نام فنون بلاغت به خود گرفته است، در آغاز به توضیح صناعات ادبی قرآن محدود می‌شد. از منابع موجود می‌توان چنین دریافت که پژوهش‌های ادبی در میان مسلمانان در نخستین سال‌های قرن سوم هجری آغاز شده است. ابوزکریا یحیی بن زیاد کوفی ملقب به فراء (ـ۲۰۷ق) در کتاب معانی القرآن، به بحث دربارهٔ صناعات ادبی قرآن پرداخته و برخی از موضوعات از قبیل **تشبیه***، **کنایه*** و استعاره* را مورد بحث قرار داده است. مشخص نیست که آیا پیش از فراء، کسی به این موضوعات بلاغی پرداخته است یا نه، ولی به هرحال سندی قدیم‌تر از کتاب یاد شده با این هدف مشخص، در دست نیست. ابوعبیده معمربن المثنی (ـ۲۸۰ ق) نخستین کسی است که در کتاب مجازالقرآن خود اصطلاح **مجاز*** را به کار برده است. وی در این کتاب ۳۸ نوع مجاز را از یکدیگر بازشناخته و تشبیه، استعاره، کنایه، تقدیم، تأخیر و **حذف*** را بررسی کرده است. نخستین پژوهشگری که اصطلاح جناس* را مطرح ساخته است، عبدالملک بن قریب بصری اصمعی (ـ۲۱۱ ق) است که در کتاب الاجناس خود به بحث دربارهٔ جناس و انواع آن پرداخته است. پس از او جاحظ (ـ۲۵۵ ق) در چهار مجلد کتاب البیان والتبیین بسیاری از مباحث فنون بلاغی را بدون آنکه تعریفی از هریک به‌دست دهد، یاد کرده و دربارهٔ هرکدام نمونه‌هایی آورده است. این کتاب الگویی برای ابن معتز شده، تا وی نخستین کتاب مستقل دربارهٔ صناعات ادبی را به رشتهٔ تحریر درآورد. شاید بتوان کتاب البدیع عبدالله بن معتز (ـ۲۹۶ق) را نخستین رساله‌ای دانست که با هدف طرح فنون بلاغت نوشته شده است. وی اصطلاح بدیع* را برای اطلاق به کل فنون بلاغت به‌کار برده است. ابن معتز در نخستین بحث خود استعاره را بررسی کرده است و در کنار استعاره‌های زیبا، برخی از استعاره‌های نازیبا را نیز به‌دست داده است و از این طریق نشان داده که می‌توان از عیوب فنون بلاغی نیز سخن به میان آورد و باب نقد و بررسی این دسته از فنون بلاغت را گشود. در همین زمان ابن قتیبه (ـ۲۷۶ق) در کتاب تأویل مشکل‌القرآن به بحث دربارهٔ مجاز، استعاره، تمثیل*، قلب*، تکرار*، اخفا، اظهار، تعریض*، افصاح، کنایه، تقدیم، تأخیر، حذف*، ایضاح، خطاب مفرد برای جمع و خطاب جمع برای مفرد پرداخته و یادآورد شده است که این فنون در کنار برخی دیگر از صناعات ادبی در زبان عربی وجود دارند. ابن قتیبه در کتاب دیگر خود، الشعر والشعرا دربارهٔ ارزش لفظ و معنی بحث کرده و ارزش این دو را یکسان دانسته است. وی از این طریق به مخالفت با جاحظ برخاسته که معتقد بود ارزش لفظ بیش از معنی است. ابوالعباس مبرد (ـ۲۸۵ ق) از معاصران ابن قتیبه در کتاب الکامل به هنگام بحث دربارهٔ لغت ادب* و نحو، از فنون بلاغت نیز سخن به میان آورده و ضمن ارائهٔ نمونه‌هایی از نظم و نثر، به استعاره، التفات*، ایجاز*، اطناب*، تقدیم و تأخیر پرداخته. درکل می‌توان ادعا کرد که جاحظ، ابن قتیبه، مبرد و ابن معتز فنون بلاغی را با مقیاس‌های زبان عربی می‌سنجیدند و از افکار ملل غیرعرب در فنون بلاغت آگاه نبودند. در نوشته‌های آنان از روش بررسی‌های ادبی ارسطویی چیزی دیده نمی‌شود. در برابر اینان، گروهی در نظر داشتند تا از راه ترجمه* به فنون بلاغت ملل دیگر دست یابند و معتقد بودند که قواعد این فن را می‌توان از ارسطو فراگرفت. پیشاهنگ این گروه را می‌توان قدامةبن جعفر (ـ۳۳۷ ق) دانست. وی در کتاب نقدالشعر خود دیدگاه یونانی را به‌کار گرفته و با توجه به منطق ارسطو موضوعات بلاغی را مورد بحث قرار داده است. فصل نخست کتاب وی از عناصر چهارگانهٔ اصلی شعر یعنی لفظ، معنی، وزن* و قافیه* بحث می‌کند؛ در فصل دوم به محاسن شعر پرداخته و در فصل سوم از عیوب شعر سخن گفته است. قدامةبن جعفر با استفاده از جنس، فصل و حد به تعریف شعر پرداخته و آن را کلامی موزون و مقفی دانسته که به معنایی دلالت کند. در این تعریف «کلام» جنس است و «موزون» فصلی است که آن را از غیر موزون جدا می‌سازد؛ «مقفی» نیز فصلی است که غیر مقفی را از آن متمایز می‌گرداند. تعریف وی از شعر تا به امروز نیز در بیشتر کتاب‌های فنون بلاغت دیده می‌شود و به همین دلیل است که دو فصل «موزون» و «مقفی» در کنار یکدیگر بررسی می‌شوند و عروض* و قافیه از دیگر فنون بلاغت متمایز گردیده‌اند. این دیدگاه که پس از قدامةبن جعفر به صورت سنت درآمده است، سبب شد تا قافیه بخشی از بدیع در نظر گرفته نشود. قدامةبن جعفر نیز چون ابن معتز، بدیع را برای اطلاق به کل فنون بلاغت به‌کار می‌برد. وی کتاب البدیع ابن معتز را مردود شمرده و حتی در برخی از موارد نام صناعات بدیعی را

فنون بلاغت، تاریخچه

تغییر داده است؛ برای نمونه صنعت **مطابقه*** را **تکافو** می‌نامد، تا راه خود را از ابن معتز جدا نشان دهد؛ ولی در کل، باید اذعان داشت که دیدگاه وی تفاوتی بنیادین با دیدگاه ابن‌معتز ندارد و به همین دلیل است که پس از وی جریانی نوین در بررسی فنون بلاغت به‌وجود نیامد. به طور کلی می‌توان گفت که دیدگاه قدامةبن جعفر سبب شد تا بحث عروض و قافیه از بدیع جدا گردد و بدیع چه از نظر وی و چه از دیدگاه ابن معتز کل فنون بلاغت را شامل شود. به همین دلیل است که فنون بلاغت در نخستین رساله‌های بررسی صناعات ادبی مانند البدایع ابن معتز و کتاب‌های بعد از آن، مانند العمده فی صناعةالشعر و نقده ابن رشیق (ـ۴۵۶ ق) از هم جدا نشده‌اند و بعداً رفته رفته بر دست عبدالقاهر جرجانی (ـ۴۷۱ ق)، سراج‌الدین سکاکی (ـ۶۲۶ق) و سعدالدین مسعود تفتازانی (ـ۷۹۲ ق) به سه بخش معانی*، بیان* و بدیع تقسیم گردیده‌اند. بدین ترتیب از زمان ابن‌معتز یعنی اواسط قرن سوم تا نزدیک به پایان قرن پنجم هجری، یعنی زمانی که عبدالقاهر جرجانی معانی و بیان را از بدیع جدا کرد، فنون بلاغت سیری تکاملی پیموده‌اند تا در نهایت، شامل سه فن معانی، بیان و بدیع شده‌اند. به همین دلیل، باید سیر تحول مطالعات بلاغی را در دو قرن چهارم و پنجم هجری جستجو کرد و در این میان بیش از همه به علی بن عیسی‌الرمانی (ـ ۳۸۶ ق)، ابوبکر محمد بن‌الطیب‌الباقلانی (ـ۴۰۳ق)، ابوهلال عسکری (ـ۳۹۵ ق) و عبدالقاهر جرجانی توجه داشت. علی بن عیسی‌الرمانی یکی از بزرگان معتزلی بود. در میان آثار وی رساله‌های به نام النکت فی اعجازالقرآن به بحث دربارهٔ فنون بلاغت اختصاص یافته است. وی ده گونه از فنون بلاغی را از یکدیگر متمایز ساخته است: **ایجاز، تشبیه، استعاره، تلاوم***، **فواصل، تجانس، تصریف، تضمین***، **مبالغه*** و **حسن بیان**. تقسیم‌بندی رمّانی نشان می‌دهد که در زمان او هنوز به وجود تمایزی میان معانی، بیان و بدیع قایل نبوده‌اند. پس از رمّانی، باقلانی و عسکری قرار دارند که از یکدیگر تأثیر فراوان پذیرفته‌اند. باقلانی از متکلمان اشاعره است که در تدوین کتاب اعجازالقرآن خود از البدیع، نقدالشعر و النکت فی اعجازالقرآن استفاده کرده است. وی فنون بلاغت را ۲۵ نوع ذکر کرده است: استعاره، تشبیه، غلو، الافراط فی الصفة، تمثیل، تضاد*، تجنیس، مقابله، موازنه*، مساوات*، اشاره مبالغه، ایغال*، توشیح*، رد عجز، صحت تقسیم، صحت تفسیر، تکمیل، ترصیع*، مضارعه، تعطف*، کنایه، تذییل*، استطراد*، تکرار و استثنا*. باقلانی در کار خود هیچ گونه طبقه‌بندی علمی به‌دست نمی‌دهد و تمایزی میان معانی، بیان و بدیع قایل نیست. ابوهلال عسکری در کتاب الصناعتین خود به ۳۵ فن بلاغی اشاره می‌کند و معتقد است که از این میان، شش فن جدید را کشف کرده است: تشطیر*، مجاوره، تطریز، مضاعف، استشهاد* و تلطف*. پس از ابوهلال عسکری، ابن رشیق در کتاب العمده فی صناعةالشعر و نقده به صراحت میان کلام منظوم و منثور تمایز قایل شده است. وی شعر را کلام منظوم می‌داند و به ۶۵ فن بلاغی اشاره می‌کند. ابن رشیق به هنگام توضیح فنون بلاغت سعی بر آن داشته تا فنونی را که به جهتی با یکدیگر نزدیکترند، در یک گروه طبقه‌بندی کند. مثلاً، در کتاب وی، مجاز، استعاره، تمثیل و تشبیه در یک گروه قرار گرفته‌اند و اشاره*، تفخیم، ایما*، تعریض*، تلویح*، کنایه و رمز* در گروه دیگری مطرح شده‌اند. بدین ترتیب، می‌توان گفت که ابن رشیق آغازگر تقسیمات جدید در فن بلاغت بوده است و مطمئناً عبدالقاهر جرجانی را تحت تأثیر طبقه‌بندی خود قرار داده است. عبدالقاهر جرجانی با تدوین دو کتاب دلایل‌الاعجاز و اسرارالبلاغه تحول بزرگی در فن بلاغت به‌وجود آورد؛ چندان که او را مبتکر علم معانی و بیان می‌دانند. کتاب دلایل الاعجاز در اثبات بلاغت قرآن نوشته شده است، اما درواقع نشانگر علم معانی است. جرجانی در این کتاب به ترکیب کلمات و تناسب آن‌ها توجه نشان داده است. کتاب اسرارالبلاغه نیز به بررسی فنونی چون تشبیه، استعاره و تمثیل پرداخته و اساس همان فنی است که بعدها «بیان» نامیده شده است. پس از جرجانی، سراج‌الدین سکاکی در مفتاح‌العلوم و سعدالدین مسعود تفتازانی در دو کتاب مطول و مختصر توجه خود را بیشتر به معانی و بیان معطوف داشتند. بخش پایانی مطوّل به بدیع اختصاص یافته است. این کتاب الگوی اصلی بسیاری از کتاب‌هایی است که در این زمینه نوشته شده است. ب ـ **رساله‌های فارسی**: قدیم‌ترین کتاب در زمینهٔ فنون بلاغت که به زبان فارسی نوشته شده است، ترجمان‌البلاغه محمدبن عمر رادویانی در قرن پنجم هجری است. بعد از آن باید از حدایق‌السحر فی دقایق‌الشعر رشیدالدین وطواط (ـ ۵۷۳ ق) یاد کرد که بسیاری از مطالب آن از ترجمان‌البلاغه اقتباس شده است. مهم‌ترین کتاب در این زمینه المعجم فی معاییر اشعارالعجم شمس‌الدین محمدبن قیس رازی است که ظاهراً به اوایل قرن هفتم هجری تعلق دارد، که بی‌شباهت به حدایق‌السحر رشیدالدین وطواط نیست. کتزالفواید

حسین محمدشاه (سدهٔ هفتم هجری)، معیار جمالی شمس فخری اصفهانی (سدهٔ هشتم هجری)، حقایق‌الحدائق شرف‌الدین حسن بن محمد رامی تبریزی (سدهٔ هشتم هجری)، دقایق‌الشعر علی محمد بن تاج‌الحلاوی (سدهٔ هشتم هجری)، بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار ملاحسین واعظ کاشفی (سدهٔ نهم هجری)، مدارج‌البلاغه رضاقلی خان هدایت در دوران قاجار و مجموعه‌ای از دیگر کتاب‌هایی که شمارشان به بیش از چند صد عنوان می‌رسد، از رساله‌هایی است که در زمینهٔ فنون بلاغت نوشته شده‌اند و بیشتر اقتباس از کتاب‌های قدیم‌تر به‌ویژه المعجم‌فی‌معاییراشعارالعجم به‌شمار می‌روند.

منابع: اسباب ایجاد نظم در ادب فارسی، ۵۱-۵۸؛ زیب سخن، ۱۶-۲۸؛ علم بلاغت در قرن سوم هجری؛ نقد ادبی، زرین‌کوب، جلدیکم، در صفحات فراوان.

صفوی

فوتوریسم (fo.to.rism)/ آینده‌گرایی (futurism)، جنبشی تندرو در ادبیات و هنر اروپا، در اوایل سدهٔ بیستم میلادی که معتقد به قطع رابطهٔ کامل با ادبیات گذشته و ایجاد سبکی نوین متناسب با زندگی مدرن و عصر سرعت و ماشین بود. فوتوریسم از ایتالیا برخاست و بنیادگذار آن امیلیو فیلیپو توماسو مارینتّی، شاعر و نویسندهٔ ایتالیایی (۱۸۷۶-۱۹۴۴م) است که در ۲۰ فوریهٔ ۱۹۰۹م بیانیهٔ فوتوریسم را، در نشریهٔ فیگارو (Figaro) در پاریس منتشر کرد. او اصطلاح فوتوریسم را، از عنوان رمانش مافارکای فوتوریست، برگرفت. در این بیانیه، مارینتی با تأکید بر لزوم تحول و نوآوری و پیشرفت در فرهنگ جامعه ، به تجلیل از زندگی ماشینی عصر جدید و مظاهر آن، نظیر سرعت، حرکت،جنگ و قدرت پرداخت. در بیانیهٔ فوتوریسم آمده است: «ما می‌خواهیم عشق به خطر، عادت به نیرو و شجاعت را بسراییم... حرکت تعرضی، بی‌خوابی پرخروش، گام‌های سریع، پرش مرگبار، سیلی و مشت را تحسین کنیم، زیبایی جدید جهان را بسراییم... ما می‌خواهیم جنگ، قدرت طلبی نظامی، میهن‌دوستی و تنفر از زن را بسراییم، موزه‌ها و کتابخانه‌ها را نابود کنیم.» فوتوریسم شورشی بود برضد سنت‌های به ارث رسیده و قراردادهای معمول هنری و ادبی. این جنبش با ابراز احساسات و بیان هیجانات درونی نویسنده، شاعر و هنرمند مخالف بود و منادی روش‌های نوینی شد که هماهنگ با عصر صنعت و تحرک‌های زندگی صنعتی باشد. پس از بیانیهٔ مارینتی در ۱۹۰۹م، چند بیانیهٔ دیگر نیز از فوتوریست‌ها در زمینهٔ ادبیات، نقاشی و هنرهای دیگر انتشار یافت که مارینتی در نوشتن بیشتر آن‌ها دست داشت. نظریات فوتوریستی بر ادبیات و هنر اروپایی تأثیری ژرف گذاشت و این تأثیر، بیش از همه، در شعر و نقاشی و مجسمه‌سازی نمود یافت. نقاشان و مجسمه‌سازان فوتوریست، برای القای حس حرکت، در آثار خود می‌کوشیدند موضوع پویا را، با نمایش چند شکلِ متداخل که هر کدام با اختلافاتی جزئی تکرار می‌شدند، عرضه کنند. از میان برجسته‌ترین نقاشان فوتوریست می‌توان به کارلو کارا (۱۸۸۱-۱۹۶۶م)، جاکومو بالا (۱۸۷۱-۱۹۵۸م)، جینو سِوِرینی (۱۸۸۳-۱۹۶۶م) و اومبرتو بوتچونی (۱۸۸۲-۱۹۱۶م) اشاره کرد. شعر فوتوریستی نیز ویژگی‌های خاص خودش را دارد. فوتوریست‌ها مخالف ابراز احساسات در شعر بودند و تلاششان مصروف کشف زیبایی‌های تازه و غیرمعمول در زندگی ماشینی بود. آن‌ها برای بیان این برداشت از زندگی نوین زبان خاصی ایجاد کردند که در آن نحو عبارت‌ها به هم ریخته می‌شد؛ بیان شعر مقطع و تلگرافی بود؛ از به‌کار بردن حرف ربط، صفت، قید، شکل‌های تصریف فعل پرهیز می‌شد و مصدر کاربرد زیادی داشت؛ واژه‌های غیرشاعرانه، آزادانه، به‌کار می‌رفت؛ از نام‌آوا*ها واژه‌هایی که صدای آن‌ها بیان کنندهٔ معنای آن‌ها است و اصوات بی‌معنی استفاده می‌شد و در شعر نشانه‌های ریاضی به‌کار می‌رفت. از ویژگی‌های دیگر شعر فوتوریستی، طرد هرگونه تغزل و استفاده از شعر آزاد* بود. فوتوریسم که متأثر از تمدن عصر جدید و نظریات فلسفی نیچه و ژرژ سورل بود، به ستایش از قدرت و قهرمان‌پرستی پرداخت و جنگ را تنها راه «بهداشت جهان» دانست. طرفداری از دخالت در جنگ، و تعصب در هواداری از ملیت، مارینتی را به همدلی با فاشیسم ایتالیایی کشانید، چندان‌که وی آن را تجسم آرمان‌های خود پنداشت. او فاشیسم موسولینی را ستود و رژیم فاشیست نیز متقابلاً فوتوریسم را تأیید کرد و به تبلیغ آن پرداخت و همین امر، موجب شد که بسیاری از هنرمندان، از فوتوریسم کناره گیرند. سفرهای تبلیغی مارینتی به انگلستان، فرانسه، آلمان و روسیه، بر کار شاعران و هنرمندان این کشورها ـ از جمله ویندام لویس، شاعر انگلیسی و بنیادگذار وُرتی‌سیسم*، گیوم آپولینر، شاعر پیشرو فرانسوی و بیش از همه، بر شاعران روسی ـ تأثیر گذاشت. جنبش فوتوریسم که در سال‌های پیش از انقلاب اکتبر(۱۹۱۷م) در هنر و ادبیات روسی نفوذ کرده بود، واکنشی

بود در قبال سنت‌ها و قراردادهای رایج هنری و ادبی آن‌جا ـ به‌ویژه مکتب سمبولیسم* ـ و البته گفتنی است که به‌دلیل زمینهٔ متفاوت سیاسی و اجتماعی، فوتوریسم روسی ورای الگوی ایتالیایی خود قرار گرفت و راهی جداگانه پیمود. فوتوریسم به‌عنوان جنبش ادبی در روسیه با «دیباچهٔ اگوفوتوریسم» در ۱۹۱۱م، نوشتهٔ سیوریانتین، شاعر و نویسنده (۱۸۸۲ـ۱۹۴۲م)، در پتروگراد آغاز شد. درحقیقت، سیوریانتین جنبشی را به راه انداخت و رهبری کرد که به اگوفوتوریسم (ego-futurism)معروف شد. این جنبش ادامهٔ شیوه‌های فوتوریسم ایتالیایی بود که چندان دوام نیافت. شاعران اگوفوتوریست ضمن استفاده از جنبه‌های آوایی واژه‌ها ـ یا تأکید بر خوش‌آهنگی و موسیقی شعر ـ به اختراع واژه می‌پرداختند و جمله‌هایی به‌کار می‌بردند که از ساختار منطقی و قواعد نحو و دستورزبان و گاه معنا تهی بود. بعضی از اعضای جنبش اگوفوتوریسم عبارت بودند از ایگناتیف، اپیموف و گنیدوف. در ۱۹۱۲م نیز، اعلامیهٔ «کشیده‌ای بر صورت ذوق عامه» از سوی شاعران گروه گی‌له‌یا- یعنی برادران بورلیوک، خلبنیکوف، مایاکوفسکی، کامنسکی، کروچه‌نیخ و لیفشیتس ـ که بعدها به کوبو فوتوریست (cubo-Futurist) معروف شدند، منتشر شد. کوبوفوتوریست‌ها با نگرشی بت‌شکنانه، به کنار گذاشتن سنت‌های متداول پرداختند، به‌طوری که کارشان به انکار ادبیات روسی کشیده شد؛ در بیانیهٔ «کشیده‌ای بر صورت ذوق عامه» آمده است: «پوشکین ،داستایفسکی، تولستوی و ... را از کشتی بخار مدرنیته به دریا بیفکنید .» از معروف‌ترین شاعران کوبوفوتوریست باید به خلبنیکوف و مایاکوفسکی اشاره کرد. برای آنان، همچنان که برای بقیهٔ فوتوریست‌ها، در زیبایی‌شناسی ناحیهٔ ممنوعی وجود نداشت و هرکدام، به‌نوعی کوشیدند حوزه‌های تجربه‌نشده و نوینی کشف کنند. جستجوی شگردهای شاعرانهٔ نوین، خلبنیکوف را به آزمایش زبان فراحسی رهنمون کرد، به این صورت که به اختراع واژگان پرداخت و آن‌ها را تنها برای ارزش‌های آوایی خاصشان در شعر به‌کار گرفت. اما بروز انقلاب بولشویکی ۱۹۱۷م در روسیه باعث شد که فوتوریسم روسی در مسیر دیگری بیفتد و اغلب فوتوریست‌ها انقلاب را بپذیرند و به تبلیغ آن بپردازند؛ چرا که تحقق انقلاب برای آنان نشانه‌ای بود از زایش نظامی تازه بر پایهٔ صنعتی شدن. این موجبی بود برای توجه به واقعیات اجتماعی و خلق هنری نوین که باتمامی جنبه‌های زندگی روزمرهٔ فرهنگ انقلاب منطبق باشد. بولشویک‌ها نیز،متقابلاً برای جذب نیروهای ادبی و هنری پیشروی جامعه از فوتوریست‌ها حمایت کردند و بسیاری از شاعران و نویسندگان این شیوه، از جمله مایاکوفسکی، به کمونیسم پیوستند. مایاکوفسکی که برجسته‌ترین شاعر زمان خود بود، پس از انقلاب به شاعر انقلاب و سخنگوی متعهد نسل خود مبدل شد. او ازجمله کسانی بود که از شیوه‌های فوتوریستی به صورت وسیلهٔ مناسب تبلیغات انقلابی استفاده کرد و به این ترتیب، در نخستین دورهٔ انقلاب کمونیستی، فوتوریسم با هنر تبلیغی ارتباطی تام یافت. مایاکوفسکی ضمن نزدیک کردن شعر به زندگی مردم، واژه‌های عادی روزمره و تعبیرهای روزنامه‌ای را در شعر به‌کار برد؛ قواعد جمله‌سازی و زبان ادبی را درهم شکست؛ وزن*های جدید، واژه‌ها و تعبیرهای تازه، و تمثیل*ها و استعاره*هایی نوین ایجاد کرد و به این ترتیب، فوتوریسم روسی را کاملاً از نوع ایتالیایی آن دور ساخت. اما به‌رغم فعالیت‌های سیاسی و ادبی فوتوریست‌ها و لحن انقلابی‌شان، شگردهای ادبی جذاب و نظریه‌های آنان پیرامون طغیان و نوآوری ،با توجه به روح زمانه* و ریشه دواندن ادبیات پرولتاریایی، برای بنیاد نهادن یک جنبش ادبی ریشه‌دار و پردامنه تکافو نمی‌کرد؛ بنابراین ، رفته‌رفته رنگ باخت و در حول وحوش ۱۹۳۰م از صحنه خارج شد. اگرچه دورهٔ حیات و رواج فوتوریسم کوتاه بود، برخی از تجربیاتش در جنبش‌های ادبی و هنری اروپایی، چون وُرتی‌سیسم*، دادائیسم* و سوررآلیسم* مؤثر افتاد. شعر زیر، با عنوان «فصل بهار»، نمونه‌ای از یک شعر فوتوریستی است: «گرماسنج: ۱۸ درجهٔ سانتیگراد \ رطوبت : ۲۵٪ \ ساعت : ۷ صبح\ و طنین گوش‌خراش کلیسا و ناقوس \ دیوار گربه\ جیک‌جیک یا سک‌سک مرغ ناشناخته \ تق‌ترق تق‌ترق تق‌ترق \ اژدهای ترن پی‌درپی آدم قی کردن \ پیر جوان زن مرد پسر دختر \ زغ زغ \ یک بچه در بغل مادر فزنات \گرمای ۳۷ درجهٔ تنم زیرپتو\ با آفتاب نیم‌مردهٔ پنجره.»

منابع:ادبیات ایتالیایی ، ۱۲۳ـ۱۲۴؛ فرهنگ اندیشهٔ نو ، ۱۴۵ـ۱۴۶؛ مکتب‌های ادبی ، ۳۳۴ـ۳۳۵؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۱۹۴ـ۱۹۶؛ هفت چهره از شاعران معاصر ایتالیا ، ۲۳ـ۲۵، پرویز ناتل خانلری، «شیوه‌های نو در ادبیات جهان»، سخن ، دورهٔ چهارم، شمارهٔ هفتم، خرداد ۱۳۳۲ش، صص ۵۱۶ـ۵۱۷؛ شمارهٔ نهم، صص ۷۰۲ـ۷۰۳؛ کامیلا گری، «انقلاب اکتبر و هنرمندان»،ترجمهٔ سیما

کوبان، کتاب چراغ، ۲/۴۵-۶۱؛ فرشته ساری، «تاریخچهٔ فوتوریسم»، گردون، سال یکم، شمارهٔ ۱۵-۱۶، صص ۳۴-۳۷؛ *A Dictionary of Literary Terms*, Cuddon, 281; *Britannica*, 5/62-63; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley.133; *The Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*, Baldick,89; *The Reader's Encyclopedia*,360.

ربیعیان

فورم ← صورت

فورمالیسم ← صورت گرایی

فوق‌النقاط (fow.qon.no.qāt)، گونه‌ای حذف* یا اعنات* و لزوم‌مایلزم* و آن‌چنان است که گوینده در نظم یا نثر کلماتی به‌کار برد که حروف نقطه‌دار آن‌ها همگی دارای نقطهٔ بالا باشند: «تا دشنهٔ غمزه رانده در دل ـ زخمش در خون نشانده هر دل.»

منابع: ترجمان‌البلاغه، ۱۴۴؛ درهٔ نجفی، ۱۵۳؛ زیب سخن، ۲/۱۵۳-۱۵۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، ۱۱۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲/۸۵۸.

دانشنامه

فولکلور ← ادبیات عامیانه

فهرست اعلام ← نمایه

فهلویات (fah.la.vi.yāt)، جمع فهلوی و فهلویه که خود، معرب پهلوی فارسی است. پهلوی از پهلو (pahlov) یا پرتو (parthav) نام قوم پارتی یا اشکانی که زیستگاهشان خراسان بود، گرفته شده است. عرب‌ها به شعرهایی که به لهجه‌های محلیّ ایران، مانند لری، گیلکی، سمنانی و مانند آن سروده می‌شدند، فهلویات می‌گفتند و در قدیم‌ترین مآخذ به‌دست مانده از دورهٔ اسلامی، مانند تاریخ قم، المعجم فی معاییر اشعارالعجم و راحةالصدور، این شعرها به نام فهلوی و فهلویات ثبت شده است. قالب بیشتر این اشعار دو بیتی* و بحر* اغلب آن‌ها، هزج* و مشاکل* است که به عقیدهٔ شمس قیس، دلپذیرترین و مناسب‌ترین بحر و وزن* برای ترانه‌های ملی ایران است. این وزن و آهنگ از عروض عرب گرفته نشده و پیش از ورود اعراب به ایران و آشنایی آن‌ها با موسیقی و آهنگ‌های محلی، در ایران رواج داشته است. ترانه‌های محلی همانند نخستین شعرهای فارسی دری، وزن هجایی دارند و دقیقاً بر عروض عرب منطبق نیستند، مثلاً گاه مصرعی از یک شعر بر وزن «مفاعیلاتن مفاعیلن مفاعیل» و مصرع دیگر آن بر وزن «فاعلاتن مفاعیلن مفاعیل» است. رونق گرفتن قالب‌های رباعی* و دوبیتی در ادبیات فارسی و عدم توفیق آن در ادبیات عرب، آشکار می‌سازد که این دو قالب تنها در شعر فارسی کهن کاربرد داشته است. همچنین رواج این وزن‌ها با آهنگی یکسان در نواحی گوناگون ایران و در میان چادرنشینان که به سبب دوری راه و کمبود وسایل ارتباطی، میان خود آمدوشد چندانی نداشتند، تأییدی بر ایرانی بودن این وزن‌ها می‌تواند باشد. سرود «آتش کرکوی» که از اشعار شش هجایی اواخر روزگار ساسانی یا اوایل دورهٔ اسلامی است، ماهیتی کاملاً ایرانی دارد. بعدها وزن هجایی فهلویات دگرگونی یافت و گونهٔ جدید این اشعار جایگزین شعر بومی ایران شد. عبارت‌های «بیت پهلوی» و «گلبانگ پهلوی» که در شعر شاعران قدیم آمده، احتمالاً نام آهنگ ویژه‌ای بوده که این دوبیتی‌ها را با آن می‌خوانده‌اند. شاید حافظ در آن‌جا که می‌گوید: «بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی ـ می‌خواند دوش درس مقامات معنوی» به آهنگ خاصی اشاره دارد. دو بیتی‌های باباطاهر عریان نمونه‌هایی از اشعار هجایی ـ عروضی هستند. این دوبیتی از باباطاهر در المعجم فی معاییر اشعار العجم آمده است: «ار کری مون خواری اج که ترسی ـ ورکشی مون بزاری اج که ترسی / ازی نیمه دلی نترسم اج کیج ـ ای کهان دل ته داری اج که ترسی.» از این شعر و نمونه‌های دیگری که شمس قیس رازی در کتاب خود آورده است، درمی‌یابیم که دوبیتی‌ها و فهلویات، شعرهایی قافیه‌دار هستند و قافیه* در آن‌ها گاه به اعتبار آهنگ کلمه و قرب مخرج به وجود می‌آید، یعنی قافیه معمولاً آزاد است، مثلاً «سرانداز»، «گردن‌انداز» و «کنج لب‌انداز» با هم قافیه می‌شوند. ویژگی مهم این شعرها آن است که دربرگیرندهٔ واژگان کهنهٔ فارسی و اصطلاحات زیبا و تعبیرات بومی هستند، مانند واژهٔ «وِل» که در برخی لهجه‌ها به «گُل» می‌گویند، در این شعرها به معنای معشوق به‌کار رفته و ترکیباتی چون «ول‌انگار»، «ول ساختن»، «ول گردی» و «ول معطل شدن» را از آن ساخته‌اند، مانند این بیت از فرخی سیستانی: «ولم از سرگدار آمد خوش آمد ـ چو ماه پرده‌دار آمد خوش آمد.» این شعرها به تشبیهات بکر و طبیعی و به‌دور از پیچیدگی‌های زبان ادبی* و رسمی

آراسته است، مانند تشبیه «موی یار» به «شاخ قوچ». همچنین مضامینی چون: طبیعت‌گرایی، خودشناسی، خدای‌بینی، عشق‌ورزی، شوریدگی، سرگردانی، مرگ‌اندیشی و گله و فریاد در آن‌ها دیده می‌شود. یکی از نشانه‌های قدمت و اصالت این دوبیتی‌ها، تکرار مضمون مصراع دوم در مصراع سوم برای آماده ساختن ذهن شنونده و درک بهتر آن است: «عجب رسمی است رسم آدمیزاد ـ که دورافتاده را نی می‌کند یاد/ که دورافتاده حکم مرده دارد ـ که خاک مردگان را می‌بره باد.» حسین کوهی کرمانی نخستین کسی است که ترانه‌های ملی و بومی ایران را گرد آورده و با نام ترانه‌های ملی ـ فهلویات به چاپ رسانیده است (۱۳۱۰ش). اثر دیگر او هفتصد ترانه در ۱۳۱۷ش با مقدمهٔ ملک‌الشعرای بهار و محمدعلی فروغی و آهنگ‌هایی که علینقی وزیری برای برخی ترانه‌ها نوشته بود، انتشار یافت. فرهنگستان ایران در آغاز گشایش یکی از اصول کار خود را «جمع‌آوری مواد توده‌شناسی ایران» قرار داد و وزارت معارف نیز مؤسسه‌ای به نام «موزه و بنگاه مردم‌شناسی» بنیاد نهاد. برخی از مجموعه‌هایی که در این زمینه و به دنبال تلاش‌های کوهی کرمانی تدوین شد، عبارت است از رابطهٔ اوزان شعر فارسی با ترانه‌های محلی از ادیب طوسی، ترانه‌های کردی (گورانی) از سید محمد بن عبدالله کیوانپور، ترانه‌های روستایی خراسان از ابراهیم شکورزاده، ترانه‌های روستایی گیلک از علی‌اکبر مرادیان گروشی و ترانه‌های نیمروز از عیسی نیکوکار. از فهلوی‌سرایان شناخته ایرانی می‌توان از محمد مغربی، بندار رازی، صفی‌الدین اردبیلی، محمد صوفی مازندرانی و باباطاهر عریان یاد کرد.

منابع: آفاق غزل فارسی، ۳۶، ۱۰۹؛ انواع شعر فارسی، ۴۸۴ـ۴۸۸؛ باباطاهرنامه، ۱۶۱ـ ۲۲۳، ۲۴۴؛ بررسی وزن شعر فارسی، ۲۱۲؛ برهان قاطع، زیر «فهلویات»؛ بهار و ادب فارسی، ۱/ ۴۰ـ ۴۲، ۱۲۵ـ۱۳۰؛ ترانه‌های ملی ایران؛ حرفهای تازه در ادب فارسی، ۱۰۵ـ۱۱۶؛ زیب سخن، ۱/ ۹۸، ۱۸۹؛ سبک‌شناسی یا تاریخ تطور شعر فارسی، ۵۳؛ شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب، ۹۶؛ صور خیال، ۳۱۸؛ فرهنگ فارسی، زیر «فهلویات»؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۵۵؛ لغت‌نامه زیر «فهلویات»؛ موسیقی شعر، ۲۱۷؛ وزن شعر فارسی، ۶۵ـ۷۵.

عطاری

فیروزی‌نامه ← فتحنامه

فیلمنامه (film.nā.me)، طرح مکتوبی که برپایهٔ آن فیلمی ساخته می‌شود. رعایت دقیق همهٔ مطالب طرح اولیه، الزامی نیست و شاید در فیلم، سیر روایت یا توالی صحنه‌ها با فیلمنامه تفاوت داشته باشد. فیلمنامه دو ویژگی عمده دارد: ۱ ـ روایی بودن که در این مورد، فیلمنامه با نمایشنامه و قصه تفاوت بنیادی ندارد و اصول آن بر مبنای بوطیقا است که قوانین آن حافظ ساختار دراماتیک اثر است. ۲ ـ پرداختن به گفتگو که در این مورد، برخلاف نمایشنامه، گفتگوها بسیار کوتاه‌تر است و تصویر به کمک کلام می‌آید. گفتنی است که در شیوهٔ حرفه‌ای، اغلب گفتگوهای فیلمنامه را نویسنده‌ای دیگرمی‌نویسد و باز برخلاف نمایشنامه، کمتر فیلمنامه‌نویسی اثرش را به منظور نشر می‌نویسد. از همین رو است که شاید بسیاری فیلمنامه را هنوز اثری ادبی تلقی نمی‌کنند. در نگارش فیلمنامه، معمولاً از زمان حال ساده استفاده می‌شود و راوی فیلمنامه، سوم شخص یا دانای کل است. نگارش فیلمنامه دو شیوه دارد: ۱ـ شیوه‌ای که فیلمنامه را به واحدهای کوچک‌تری به نام صحنه تقسیم می‌کنند و هر صحنه را به طور کامل با جزئیات داستان و گفتگو بیان می‌کنند. هر صحنه را معمولاً با سه مشخصه شرح می‌دهند: الف ـ مکان (مثلاً خیابان، اتاق، تعمیرگاه)، ب ـ زمان (مثلاً روز یا شب)، پ ـ فضا (داخلی یا خارجی). برخی فیلمنامه‌نویسان دو مشخصهٔ دیگر نیز برای شرح صحنه به کار می‌برند: ت ـ زمان روایت (حال، گذشته یا آینده)، ث ـ اشخاص صحنه. شرح صحنه‌ها و گفتگوها را در یک ستون می‌نویسند و احساس گفتگوها را همانند نمایشنامه، در پرانتزی در کنار نام گوینده می‌آورند. در این روش، کارگردان در آفریدن دکوپاژ خاص خود، کاملاً آزاد است. دکوپاژ، برش فنی یا تقطیع فنی، به بیانی، شرح صورت نهایی فیلم است که کارگردان به ذهن می‌بیند و بر پایهٔ الگوی آن، آفرینش فیلم را هدایت می‌کند. ۲ ـ روشی که فیلمنامه را به واحد کوچک‌تری به نام نما (plan فرانسوی، shot انگلیسی) تقسیم می‌کنند که همان مدت زمان فیلمبرداری از یک سوژهٔ پیوسته و بدون قطع است. این شیوهٔ فیلمنامه‌نویسی از شیوهٔ پیشین فنی‌تر است. این نوع فیلمنامه را معمولاً در دو ستون شرح تصویر و شرح صدا می‌نویسند و برخلاف شیوهٔ پیشین دارای نظام سکانس‌بندی است. سکانس برابر فصل در داستان*، پرده در نمایش و موومان در موسیقی است و عبارت است از یک رشته نماهای مربوط به هم با تداوم تصویری و توالی زمانی و مکانی؛ به عبارت دیگر، رویدادهایی است که در

فیلمنامه

یک زمان پیوسته در یک مکان جریان دارد. هر سکانس ای بسا از یک یا چند صحنه شکل بگیرد. شیوهٔ نگارش این نوع فیلمنامه بدین صورت است که نخست شمارهٔ سکانس را می‌آورند و بعد به شرح مکان، زمان، فضا و اشخاص در آن می‌پردازند. سپس خلاصه‌ای از داستان سکانس یادشده را ارائه می‌کنند. شمارهٔ صحنه و شرح مکان، زمان، فضا و اشخاص صحنه و خلاصهٔ صحنه نیز در پی می‌آید. سپس در ستون شرح تصویر، شماره و شرح نما را که شامل اندازهٔ نما و حرکت دوربین نیز می‌شود، می‌آورند. در ستون دیگر، صدای فیلمنامه نوشته می‌شود که می‌تواند به یکی از این سه صورت باشد: ۱ ـ گفتگو/ دیالوگ. ۲ ـ تک‌گویی/ مونولوگ. ۳ ـ روایت /نریشن. صدای هرنما را درست روبه‌روی شرح همان نما می‌نویسند. فیلمنامهٔ فیلم‌های نقاشی متحرک اندکی تفاوت دارد. این‌گونه فیلم‌ها روش خاصی دارند و در آن‌ها از storyboard استفاده می‌شود که نوعی فیلمنامهٔ فنی است و شمارهٔ نما، شرح تصویر، اندازهٔ نما، تعداد تصویرها، تصویر نقاشی‌شده، اشخاص مورد جانبخشی، دکور با وسایل صحنه و صدا را شامل می‌شود. گفتنی است که در جهان فیلمنامه‌نویسی بیشتر شیوهٔ اول رواج دارد. در ضمن، هر فیلمسازی که خود فیلمنامهٔ اثرش را می‌نویسد، از شیوه‌ای ویژه استفاده می‌کند که این شیوه‌ها تنها در جزئیات با هم متفاوتند. سینمای داستانی ایران در ۱۳۰۸ش با فیلم آبی و رابی شروع شد که براساس فیلمنامه‌ای از آوانس اوگانیاس بود. ابراهیم مرادی و عبدالحسین سپنتا از نخستین فیلمنامه‌نویسان بودند. دورهٔ دوم تاریخ سینمای ایران که تا امروز ادامه یافته، با فیلمنامهٔ طوفان زندگی اثر نظام وفا در ۱۳۲۶ش آغاز شد. برخی فیلمنامه‌نویسان نیز آثار فیلم شدهٔ خود را منتشر کرده‌اند، از جمله بهرام بیضایی، داریوش مهرجویی، عباس کیارستمی، مسعود کیمیایی و محسن مخملباف. در اثر این کوشش‌ها است که امروزه فیلمنامه را نیز همچون یک شاخهٔ ادبی می‌دانند. در تاجیکستان فیلمنامه‌هایی نوشته شده که برخی برگرفته از قصه‌های شاهنامه ، یا زندگی رودکی بوده است و تعدادی از آن‌ها به فیلم درآمده‌اند.

منابع: فن سناریونویسی کارگردانی فیلم ، ۶۱-۹۶؛ نقاشی متحرک غیر حرفه‌ای و متحرک‌سازی ، ۲۰۲-۲۰۴.

دولتشاهی

ق ق

قاطع،بحر ← مستحدث

صفوی

منبع: از زبان‌شناسی به ادبیات، ۱/۵۵-۵۶.

قاعده‌افزایی (qā.e.de.af.zā.yi)، آن است که شاعر، قواعدی اضافی بر زبان هنجار اعمال کند. قاعده‌افزایی بر برونهٔ زبان هنجار اعمال می‌شود و در کل، گونه‌ای از نظم است و به مجموعهٔ توازن‌هایی منجر می‌شود و مجموعه‌ای از شگردهای نظم‌آفرینی را شامل است. برای نمونه در این بیت: «رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار ـ دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود»، توازن موجود از طریق وزن و تکرار همخوان آغازین هجا که در اصطلاح همحروفی* نامیده می‌شود، به‌دست آمده است. شاعر از تکرار هجایی برای به‌وجود آوردن وزن و از تکرار واجی برای به وجود آوردن همحروفی سود برده است. کاربرد چنین صناعاتی، افزودن نظم بر قواعد زبان هنجار است. در مجموع، قاعده‌افزایی گونه‌ای از برجسته‌سازی* است که برخلاف هنجارگریزی* انحراف از قواعد زبان هنجار نیست، بلکه اعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار است. قاعده‌افزایی در سه سطح تحلیل زبان به توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی منجر می‌شود.

قافیه (qā.fi.ye)، از صناعات ادبی، نوعی صنعت نظم‌آفرینی است که در اصل به فن بدیع* مربوط است، ولی در بررسی‌های سنتی همواره در کنار عروض* مطرح شده است. این سنت احتمالاً به تعریفی بازمی‌گردد که قدامةبن جعفر از شعر به دست داده است. وی با استفاده از جنس، فصل و حد به تعریف شعر پرداخته است و آن را کلامی موزون و مقفی تعریف کرده است. در این تعریف، «کلام» جنس است و موزون و مقفی دو فصلی است که شعر را از کلام غیرموزون و غیرمقفی متمایز می‌کند. تعیین این دو فصل در کنار یکدیگر سبب شده است که عروض و قافیه از دیگر فنون بلاغی جدا شوند و آن‌ها را در کنار هم بررسی کنند. تا قرن چهارم هجری، یعنی زمانی که تألیف عروض به فارسی آغاز شد و افرادی چون ابوالحسن علی بهرامی سرخسی و منشوری سمرقندی، عروض فارسی را بررسی کردند و احتمالاً بنا به سنت کتاب‌های عروض عربی، بخشی را به بررسی قافیه اختصاص دادند، تعریف قافیه در اصل همانی بود که ابوالحسن سعید بلخی ملقب به اخفش اوسط به دست داده است. وی قافیه

را آخرین کلمه از شعر می‌داند و به این نکته صراحت دارد که به همین دلیل نیز آن را «قافیه» نامیده‌اند که در معنی «از پی رونده» است. اختلاف در تعاریف، از زمانی آغاز شد که ادیبان ایرانی به بررسی عروض فارسی پرداختند. اینان زمانی که بنا به سنت در بخشی از کتاب عروض خود قافیه را بررسی کردند، متوجه شدند که در بسیاری از موارد آنچه در سنت کتاب‌های عروض عربی به عنوان قافیه در آخر مصراع یا بیت آمده است، الزاماً در جایگاه پایانی قرار ندارد و کلمه یا کلماتی می‌تواند پس از آن آورده شود. به همین دلیل، تعریف قافیه به‌دلیل وجود ردیف* در نظم فارسی که ابداع ایرانیان می‌نماید، از سنت قدما خارج شد و به صورت‌های گوناگون درآمد. در میان تعاریفی که با توجه به وجود ردیف به دست داده شده‌اند، می‌توان تعریف شمس‌الدین محمدبن قیس رازی را در المعجم فی معاییر اشعار العجم به دست داد که گفته است «قافیت بعضی از کلمهٔ آخرین بیت باشد به شرط آن‌که به عینها و معناها در آخر ابیات دیگر تکرار نشود، پس اگر متکرر بشود آن را ردیف خوانند و قافیت در مقابل آن باشد.» نشانه‌های اختلاف میان تعریف قافیه در سنت عروض عربی و تعریف آن با توجه به ردیف، حتی در قرن هشتم هجری نیز سبب شده است که عبدالقاهربن اسحق در عروض همایون هنوز از تشتت آرا خلاصی نیابد. وی می‌گوید که «بعضی تمام کلمهٔ آخر را قافیه می‌گویند و بعضی دو کلمهٔ آخر بیت را و بعضی مصراع آخر را و بعضی حرف روی* را و همه به مجاز قافیه است به اعتبار آن‌که قافیه در این‌هاست.» تعاریفی که از قافیه در محدودهٔ یک کلمه به دست داده شده، می‌تواند مورد تردید قرار گیرد، زیرا قافیه الزاماً محدود به کلمه نیست و گاه از محدودهٔ آن فراتر می‌رود: «خود گرفتی این عصا در دست راست ـ دست را دستان موسی از کجاست.» (مولوی) «یار در آمد ز در بی‌خبران دوست دوست ـ گرچه غلط می‌دهد نیست غلط اوست اوست.» (مولوی) نقشی که قافیه در نظم ایفا می‌کند همان نقش سجع* متوازی و مطرف در بدیع سنتی است. علی‌محمد حق‌شناس با توجه به ملاک‌های زبانشناختی قافیه را چنین تعریف کرده است: «قافیه هم‌آوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صوت با توالی یکسان در پایان آخرین واژه‌های نامکرر مصاریع یا ابیات شعر، و گاه پیش از ردیف پدید می‌آید.» قافیه، گونه‌ای است از توازن واژگانی و نقش‌های متعددی برعهده دارد. محمدرضا شفیعی کدکنی نقش‌های چندگانهٔ قافیه را مشخص کرده است.

منابع: انواع شعر فارسی،۶۳-۶۵؛ حرفهای تازه در ادب فارسی، ۱۳۱-۱۳۳؛ رباعی و رباعی‌سرایان از آغاز تا قرن هشتم هجری، ۲۶-۳۰، ۹۲-۹۵؛ شعر و شاعری در آثار خواجه‌نصیر، ۲۶۳-۲۶۴؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۲-۷۴؛ عروض فارسی، ۲۷۱؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۱۹-۲۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۲۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۸۶۲/۲-۸۷۳؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۵-۶؛ مقالات ادبی، زبانشناختی، ۲۵-۶۳؛ موسیقی شعر، ۵۵-۱۰۲؛ وزن و قافیهٔ شعر فارسی، ۹۲-۹۳؛ علی محمد حق‌شناس، «پرداختن به قافیه باختن»، نشر دانش، سال ۲، شمارهٔ ۲، صص ۱۸-۳۵.

صفوی

قافیه، حدود (ho.dud-e.qā.fi.ye)، قافیه* برپایهٔ تعداد حروف متحرک و ساکنی که دارد به پنج نوع تقسیم می‌شود: ۱ـ **متکاوس*** که قافیه‌ای است که چهار حرف متحرک و یک حرف ساکن داشته باشد، مانند «بخوردی» و «نگردی». ۲ـ **متراکب*** که قافیه‌ای است که سه حرف متحرک و یک ساکن داشته باشد، مانند «سحرم» و «سپرم». ۳ـ **متدارک*** که قافیه‌ای است که دو حرف متحرک و یک ساکن داشته باشد، مانند «سحر» و «سپر». ۴ـ **متواتر*** که قافیه‌ای است که پیش از آخرین ساکن آن یک حرف متحرک باشد، مانند «نشناختم» و «دریافتم». ۵ ـ **مترادف*** که قافیه‌ای است که دو حرف ساکن داشته باشد، مانند «دشت» و «گشت».

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۸۶-۱۸۷؛ درهٔ نجفی، ۸۲-۸۳؛ شعر و شاعری در آثار خواجه‌نصیر، ۲۶۳ـ ۲۶۴؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۷؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۵۳-۵۷؛ المعجم، ۲۷۳.

علیزاده

قافیه، حرکات (ha.ra.kāt-e.qā.fi.ye)، حروف قافیه* دارای شش حرکت است: ۱ـ **رس*** حرکت پیش از الف تأسیس* است و حرکتی جز فتحه نیست، مانند حرکت «م» در «ماهر». ۲ـ **اشباع*** حرکت حرف دخیل* است، مانند حرکت «ی» در «شمایل». ۳ـ **حذو***، حرکت پیش از حروف ردف* و قید* است، مانند حرکت «م» در «مست». ۴ ـ **توجیه** حرکت پیش از روی* ساکن است، مانند حرکت «ب» در «رهبر». ۵ ـ **مجری***، حرکت رَویِ پیش از حرف وصل* است، مانند حرکت «ن» در «دشمنی». ۶ـ **نفاذ***، حرکت وصل است هنگامی که به خروج* بپیوندد، مانند حرکت «م» در «می‌سپارمت». حرکت خروج و مزید* و نایره* را

هم نفاذ می‌گویند.

منابع: آشنایی با عروض و قافیه، ۱۲۱-۱۲۲؛ درهٔ نجفی، ۷۳-۷۸؛ عروض فارسی، ۲۸۲-۲۸۷؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۴۵-۷۲؛ المعجم، ۲۶۸.

علیزاده

قافیه، حروف (ho.ruf-e.qā.fi.ye)، حروف قافیه* به دو دستهٔ پیش از روی* و پس از روی تقسیم می‌شود: حروف پیش از روی عبارتند از ۱ـ **ردف*** «ا»، «و» و «ی» که پیش از حرف روی قرار گرفته باشد و بر دو نوع است: ردف اصلی که بی‌فاصله پیش از روی می‌آید مانند «ا» در «کار» و «و» در «دود» و «ی» در «شیر»؛ ردف زاید که بین این سه حرف و حرف روی یک ساکن فاصله می‌شود، مانند «ش» در «گماشت». بین حرف روی و حروف «ا»، «و» و «ی» شش حرفِ خ، ر، س، ش، ف، ن قرار می‌گیرد. ۲ـ **قید*** حرف ساکنی است که پیش از روی واقع می‌شود. ده حرف قید وجود دارد: ب، خ، ر، ز، س، ش، غ، ن، ه، مانند ابر، بخت، سرو، رزم، دست، دشت، مغز، رنج، سپهر. ۳ـ **تأسیس*** الفی است که با فاصلهٔ متحرکی قبل از حرف روی قرار گیرد، مانند «ا» در عاشق.۴ـ **دخیل*** متحرکی است که میان الف تأسیس و حرف روی قرار گیرد، مانند «ه» در ماهر. تکرار حرف دخیل واجب نیست. حروف پس از روی عبارتند از: ۱ـ **وصل*** حرف پس از حرف روی است و روی ساکن را متحرک می‌کند، مانند «ت» در «مویت» و «ی» در «دشمنی». حروف ضمیر، رابطه، جمع و مصدر و تصغیر حروف وصل هستند.۲ـ **خروج*** حرفی است که به حرف وصل بپیوندد، مانند «م» در «بردیم».۳ـ **مزید*** حرف پس از حرف خروج است، مانند «ش» در «دیدیمش». ۴ـ **نایره***، حرف یا حروف پس از مزید است، مانند «ان» در «دیدیمشان».

منابع: آشنایی با عروض و قافیه، ۱۱۹-۱۲۱؛ درهٔ نجفی، ۶۴-۷۲؛ عروض فارسی، ۲۷۱-۲۸۲؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۳۱-۳۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۰۰ ـ ۲۰۱.

علیزاده

قافیه، عیوب (o.yub-e.qā.fi.ye)، براساس نامگذاری یا عدم نامگذاری آن‌ها، بر دو بخش است: عیوب ملقبه، عیوب غیرملقبه. عیوب ملقبه که بر آن‌ها نام گذاشته‌اند، عبارتند از ۱ـ **سناد*** که اختلاف حرف ردف* است، مانند اختلاف «د» و «ب» در «قدر» و «صبر». ۲ـ **اقوا*** که اختلاف حرکت پیش از ردف اصلی و ردف زاید و قید* است، مانند اختلاف حرکت «ک» و «ر» در «شکُفت» و «گرِفت». ۳ـ **اکفا*** که اختلاف حرف روی* و تبدیل آن به حرفی است که در مخرج بدان نزدیک باشد، مانند «گ» و «ک» در «مرگ» و «تَرک». ۴ـ **ایطا*** که در آن کلمات قافیه به شرط داشتن یک معنی تکرار شود. این عیب بر دو قسم است: آ ـ **ایطای خفی** که در آن تکرار قافیه به‌خاطر کثرت استعمال یا شدت آمیختگی چندان آشکار نباشد و این هنگامی است که کلمهٔ مرکب در حکم کلمهٔ بسیط به کار رود، مانند قافیه کردن «آب» و «گلاب»؛ ب ـ **ایطای جلی** که در آن تکرار قافیه کاملاً آشکار باشد، مانند «ز» و «د» در «نیازمند» و «دردمند». برخی ایطای جلی را **شایگان*** هم نامیده‌اند؛ اما شایگان در اصطلاح، قافیه ساختن کلمات بر مبنای نشانه‌های جمع فارسی و عربی است، مانند قافیه کردن «یاران» و «مستان»، «مؤمنین» و «مسلمین»، «کاتبون» و «عالمون»، «صفات» و «مشکلات». عیوب غیر ملقبه عبارتند از ۱ـ تجزیه کردن کلمه‌ای به‌طوری که بخشی از آن در یک مصراع و بخش دیگر در مصراع دیگر بیاید مانند «باران » در این بیت : «یکی از آن قوافل پر با ـ ران گهر نثار نیامد.» این نوع عیب قافیه، خود صنعتی است که مدرج* نام دارد (← مدرج). ۲ـ قافیهٔ معمول، آن است که لفظ مرکّب در حکم بسیط به کار رود، مانند قافیه کردنِ «خرسند» و «بردند»، «نعیم» و «زدیم»، «پروانه» و «یا نه». ۳ ـ بر کلمه‌ای حرفی افزوده شود یا از آن کم شود، مانند تبدیل «ترّهات» به «تراهات» برای قافیه کردنِ آن با «شهوات» یا تخفیف «ص» در «قصّاب» برای قافیه کردن آن با «حِساب». ۴ـ تحریف کلمه که در آن حرفی به حرف دیگر تبدیل شود، مانند تبدیل «سیب» به «سیو» برای قافیه کردن آن با «دیو». ۵ـ قافیه کردن حروفی که در نوشتار یکسان ولی در تلفظ متفاوتند، مانند قافیه کردن «جادو» و «هر دو» یا قافیه کردن «زِه» و «ساده». ۶ـ سکوت و تحرک روی در دو کلمهٔ قافیه، مانند قافیه کردن «خراب» و «تا به » در این بیت: «صلاح کار کجا و من خراب کجا ـ ببین تفاوت ره از کجاست تا به کجا». ۷ـ آوردن کلمه‌ای برخلاف قواعد دستوری و اشتقاقی، مانند ساختن «اشیر» از واژهٔ «شیر» و قافیه کردن آن با «نر» در این بیت: «خندهٔ تو گاه خشم، خندهٔ شیر نر است ـ هر که نگریزد از آن خنده شیر اشیر است». ۸ـ تبدیل حرفی به حرف دیگر، مانند تبدیل «نیلوفر» به «نیلوفل» برای قافیه کردن آن با «بدل» در این بیت: «آب انگور و آب نیلوفل ـ مر مرا از عبیر و مشک بدل.»

منابع: آشنایی با عروض و قافیه، ۱۰۷-۱۱۰؛ بدایع الافکار، ۱۸۷-۱۹۴؛ حرفهای تازه در ادب فارسی، ۱۴۹-۱۵۴؛ درهٔ نجفی، ۸۳-۸۸؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۲۷۴-۲۷۵؛ عروض سیفی و قافیه جامی، ۷۸-۷۹؛ عروض فارسی، ۲۸۷-۲۹۲؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۵۹-۶۵؛ المعجم، ۲۸۳-۳۲۷.

علیزاده

قافیهٔ معمول (qā.fi.ye-ye.maɛ.mul)، در اصطلاح قافیه، گونه‌ای از قافیهٔ بدیعی است که شاعر در وضع حرف روی* ابداعی از خود نشان دهد: «ای بر تو قبای حسن چالاک ـ صد پیرهن از محبتت چاک/ مهر از تو توان برید هیهات ـ کس بر تو توان گزید حاشاک» که شاعر، واژهٔ حاشاک را قافیه کرده، در حالی که حرف «ک» در این کلمه جعلی است و حرف روی اصلیِ این واژه «الف» است. قافیهٔ معمول را **قافیهٔ معموله** و **قافیهٔ معمولی** هم گفته‌اند.

منابع: آشنایی با عروض و قافیه، ۱۱۵-۱۱۶؛ بدایع‌الافکار، ۱۸۷؛ درهٔ نجفی، ۸۷؛ شعر و شاعری در آثار خواجه‌نصیر، ۲۸۵-۲۸۶؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۸-۷۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۸۷۱/۲.

صفوی

قافیهٔ ممال ← **اماله**

قافیهٔ مؤسسه ← **تأسیس**

قافیه و کاربرد هنری آن (qā.fi.ye.va.kār.bord-e.ho.na.ri-ye.ān)، حسن استفاده از قافیه، از مقولاتی است که شاعر توانا با استفاده از فعل و انفعالات متعدد روانی، فنی، موسیقایی و... بدان دست می‌یابد. برای نمونه دو واژهٔ «روزگار» و «آموزگار» را هر کسی با اندک مایه‌ای می‌تواند هم‌قافیه کند ولی هرکسی نمی‌تواند مانند فردوسی آن‌ها را به کارگیرد: «چنان پیش بنشانّدت روزگار ـ که بِهْ زو نیابی تو آموزگار» و نیز کلمات «زین» و «زرین»، «رهایی» و «روشنایی»، «حق» و «رونق» که به ترتیب در سه بیت فردوسی، نظامی، و سعدی بدین صورت به کار رفته‌اند: «بفرمود تا اسب را زین کنند ـ دم اندر دم نای زرین کنند.» □ «رها کن که در من رهایی نماند ـ چراغ مرا روشنایی نماند.» □ «کسانی که مردان راه حق‌اند ـ خریدار دکّان بی‌رونق‌اند.» با اندک تأملی در این چهار بیت می‌توان دریافت که چهار کلمهٔ «زین»، «روزگار»، «رهایی» و «حق» که از قوافی متقابل خود کوتاه‌ترند، همه در مصراع‌های اولِ ابیات فوق قرار گرفته‌اند؛ درحالی که این شاعران می‌توانستند این قوافی را در مصراع دوم ابیات نیز به کار ببرند، بی‌آن‌که به سخنشان لطمه‌ای اساسی زده شود. به طوری که آثار شاعران بزرگ زبان فارسی، نشان می‌دهد که به شرط بی‌عیب بودن آن‌ها، به کار بردن قافیه در مصراع اول، شعر را زیباتر و ترنم‌پذیرتر می‌کند. همچنین، آوردن دو کلمهٔ عربی در قافیه، توازن دو مصراع را می‌تواند حفظ کند، مانند این بیت نظامی: «ای چارده ساله قرةالعین ـ بالغ نظر علوم کونین» و نیز قافیه کردن دو کلمه که عیب قافیه دارند، با استفاده از همخوانی تصاویر و کلمات، می‌تواند صورت گیرد، مانند این غزل حافظ که عیب قافیه دارد و کلمات «خوبانم» و «رندانم» نمی‌توانند هم‌قافیه باشند، ولی حافظ با استفاده از تصاویر «شمع»، «خوبان»، «شب»و «شب‌نشینی» و «کوی سربازان و رندان» توانسته این دو کلمه را هم‌قافیه کند: «در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع ـ شب‌نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع.» در شعرنو، آخرین تجربه‌ها نشان می‌دهد که بهتر است قافیه یک بار و آن هم در پایان شعر بیاید؛ به نحوی که خواننده قبلاً در انتظار آن نباشد.

امینی

قالب ← **صورت**

قالبی ← **کلیشه**

قبض (qabz)، در لغت به معنی گرفتن و در اصطلاح یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که حرف پنجم جزوی که ساکن باشد بیفتد؛ چنان که «ی» از مفاعیلن بیفتد و مفاعلن بماند و «ن» از فعولن بیفتد و فعولُ بماند. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گیرد مقبوض* می‌نامند.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۰-۲۱؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۳۶، ۶۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۲۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۸۷۷/۲؛ فرهنگ عروضی، ۸۷؛ المعجم، ۵۰؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۰۷؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۹.

صفوی

قرآن و ادب فارسی (qor.ān.va.a.dab-e.fār.si)، قرآن مجید از زمان نزول تا امروز، رسوخ بسیار زیادی در ذهن و زبان و زندگی

قرآن و ادب فارسی

مسلمانان داشته است. مسلمانان ادیب و سخندان در بسیاری از موقعیت‌های مناسب به نحوی از انحا از قرآن استفاده کرده و به آیات کریمهٔ آن استشهاد و تمثل جسته‌اند. در باب جواز استفاده از قرآن در سخن، گاه نظرات متفاوتی ابراز شده است. سیوطی (-۹۱۱ق) در اثر معروفش اتقان می‌نویسد: «تحریم اقتباس [آیات قرآن در نظم و نثر] از مالکیان مشهور است» و از بعضی دیگر از جمله شافعیه جواز آن را نقل می‌کند، زیرا خود پیامبر(ص) به آیات قرآنی تمثل می‌جسته‌اند. سپس از قول ابن حجت می‌آورد که اقتباس بر سه گونه است: ۱- مقبول، چنان‌که در خطبه‌ها، مواعظ و پیمان‌ها می‌آورند. ۲ - مباح، چنان‌که در خلال سخنی نامتعارف، نامه‌ها و قصه‌ها آورند. ۳- مردود و آن دو قسم است: اول آن‌که کسی آیهٔ قرآن را چنان به‌کار برد که گویی از جانب خداوند سخن می‌گوید، چنان‌که یکی از بنی‌مروان در توقیع شکایت‌نامه‌ای نوشت: «ان الینا ایابهم. ثم ان علینا حسابهم» (۸۸/ ۲۵-۲۶)، «بازگشت آنان به سوی ما، سپس حسابرسی آنان با ماست» دوم این است که آیه‌ای را به هزل، شوخی و فکاهه تضمین کنند. سپس مورد دیگری را که شبه اقتباس است نقل می‌کند و آن خواندن قرآن به غرض و مقصود خاصی است، چنان‌که یکی از خوارج که حضرت علی(ع) را در حال نماز دید با شیطنت این آیهٔ قرآن را خواند: «لئن اشرکت لیحبطن عملک» (۶۵/۳۹) یعنی اگر شرک ورزی عملت تباه خواهد شد.» حضرت نیز با زیرکی خاصی چنان‌که نمازش بر هم نخورد، پس از قرائت سورهٔ فاتحه فرمود: «فاصبر ان وعدالله حق و لا یستخفنک الذین لایوقنون» (۶۰/۳۰)، یعنی صبر کن و بدان که وعدهٔ الهی حق است و نامؤمنان تو را از راه به در نبرند.» پس از اسلام فرهنگ تازه‌ای به نام فرهنگ اسلامی در ایران سربرآورد و شاعران و نویسندگان ایرانی نیز در حفظ و اشاعهٔ آن کوشیدند. قرائت و حفظ قرآن مجید، به‌ویژه در اوایل اسلام از نخستین واجبات مسلمانان بوده است. عبارات قرآنی بر زبان گویندگان و نویسندگان جاری بود و در هر کاری از دین، شرع، لغت ، انشا، تهذیب اخلاق، تدبیر قول و سیاست مدن مرجعیت یافته بود. خطیبان، نویسندگان و شاعران از سبک قرآنی بهره‌ها گرفته‌اند. حتی در دانشی چون زبان‌شناسی نیز به نصوص قرآن اشارات فراوان می‌شد. برای مثال تنها در کتاب سیبویه (-۱۷۵ق) به بیش از ۳۰۰ آیه اشاره شده است. به‌ویژه اهل بلاغت می‌کوشیدند گفتار یا نوشتار خود را به آیه یا حدیثی بیارایند. اندک‌اندک اشتغال به قرائت، حفظ و توغل در قرآن چنان عمیق شد که گاه کلمه‌ای از قرآن به رمز به‌کار می‌رفت. از نمونه‌های آن یکی این است که گویند محمود غزنوی (۳۸۹-۴۲۱ق) برای خلیفهٔ عباسی القادر بالله (۳۸۱- ۴۲۲ق) نامه نوشت و از او خواست که نام وی را در خطبه یاد کند و اسم او را در سکه‌ها نقش نماید. خلیفه از این کار سرباززد. محمود نامه‌ای برای او فرستاد و تهدید کرد و در ضمن آن گفت: «اگر خواهم سنگ بغداد را بر پشت پیلان به غزنه بیاورم، می‌توانم.» خلیفه در پاسخ او نامه‌ای سر به مهر فرستاد. چون آن را بازگشاد، در نامه چیزی ندید جز نام خدا و پس از آن الفی کشیده، در وسط لام و در آخر آن میم و سرانجام الحمدلله. سلطان متحیر گشت و اهل مجلس نیز همه متحیر ماندند. قضا را ابوبکر قهستانی (-۴۲۳ق) بر ایشان وارد شد. موضوع را با او گفتند؛ او نیز در این باره بیندیشید و ناگاه سربرآورد و گفت: شرح آن را یافتم. سلطان گفت بگو و هرچه خواهی بخواه. گفت سلطان برای آن‌ها نامه فرستاده و ایشان را به بردن پیلان تهدید کرده است. حال خلیفه این نامه را فرستاده و در آن این الف و لام و میم اشاره است به قول خدای تعالی که می‌گوید: «الم تر کیف فعل ربک باصحاب الفیل...» سلطان را از این سخن رعشه بر اندام افتاد، و پشیمان گشت و پس از آن همواره ادب نگاه می‌داشت (قابوس‌نامه، ۲۰۸- ۲۱۰). شعرا و نویسندگان از طرق متفاوت از قرآن استفاده کرده و مفاهیم یا مضامین آن را در شعر یا نثر خود گنجانده‌اند؛ از جمله با تضمین* حل یا تحلیل*، اقتباس*، درج و تلمیح*. گذشته از استفاده‌ای که شاعران از مفاهیم و کلمات قرآنی کرده‌اند، باید از امثال و حکم قرآنی که هم در زبان عربی و هم در زبان فارسی راه یافته‌اند، نیز یاد کرد. مسلمانان که در مدت چهارده قرن به خواندن کتاب الهی خود خو گرفته‌اند، در زندگی دنیوی و حیات روزانهٔ خود نیز از این نامهٔ آسمانی اقتباس‌ها کرده‌اند. بدین ترتیب کلمات و تعابیری به زبان مردم راه پیدا کرده و در میان آنان گشته و از بسیاری تکرار صورت مثل سایر به خود گرفته است. این امثال یا حکمت‌های قرآنی را در شکل ظاهری خود می‌توان به چند دسته بخش کرد: ۱- تعابیر و امثالی که با کلمهٔ قرآن ساخته شده. ۲- امثالی که بخشی از نص آیه است؛ گاه بدون هیچ تغییر یا تصرف و گاه با تصرف یا کم و زیاد کردن چیزی در آن به کار رفته. ۳- امثالی که از ترجمه و تفسیر پاره‌ای آیات قرآن عیناً یا با اندک تبدیل و تحریف در زبان فارسی روان شده. ۴- امثالی که با بسم‌الله الرحمن‌الرحیم یا بسم‌الله که کوتاه شدهٔ آن است، ساخته شده.

قرآن و ادب فارسی

برخی از امثالی که با کلمهٔ قرآن ساخته شده: الف ـ هفت قرآن در میان، که تعویذ گونه‌ای است که پیش از نام بردن اتفاقی بد یا درد و رنجی سخت گویند. ب ـ مگر قرآن غلط می‌شود؟ یا قرآن که غلط نشده است. ج ـ قرآن کمرت را بزند. د ـ مثل قرآن در خانهٔ کافر یا مثل قرآن بی‌عیب. هـ ـ دو دستی می‌زنم روی قرآن. و ـ قرآن خدا را شسته یا سوخته‌ام اگر چنین یا چنان کنم، که در بیان دوری از انجام کارهای ناپسند گفته می‌شود. ح ـ حواله‌ات به قرآن. ز) هر چه در قرآن کاف است در آن شکاف است. ط ـ انواع قسم به قرآن: به قرآن، به سی‌جزء قرآن، به آیه آیهٔ قرآن، به قرآنی که در سینهٔ محمد است، به قرآن محمد، به قرآن مجید، به کلام‌الله مجید. ۵ ـ برخی از امثالی که با بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم یا بسم‌الله ساخته شده: اول بسم‌الله، یعنی آغاز چیزی. بسم‌الله در معنی دعوت و تعارف برابر با بفرماکه این تعبیر حتی در شعر نظامی (ـ۶۱۴ق) نیز سابقه دارد: «مایید و نوای بی‌نوایی ـ بسم‌الله اگر حریف مایی.» بسمل، بسمل کردن، نیم بسمل (نیم جان)، مرغ بسمل، بسمل مخفف و کوتاه شدهٔ بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم است و به ذبح یا حیوان سربریده گفته می‌شود، چون به هنگام ذبح، طبق آداب شرع، باید بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم گفته شود و از این‌جا این مثل به ادبیات راه باز کرد: «تا دل اندر کوی عشقش اوفتاد ـ در میان خون چو مرغ بسمل است.» تخم نابسم‌الله، در مورد بچهٔ بسیار بازیگوش به‌کار می‌رود. بسم‌الله بسم‌الله وقتی گفته می‌شود که بخواهند از حادثهٔ ترسناکی سخن بگویند، یا به معنی با ترس و لرز یا آهسته آهسته است. یک کاربرد دیگر بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم نیز برای تعویذ و استعاذه است. برای مثال دفع جن و ارواح شریر و اصطلاح جن و بسم‌الله از همین‌جا پیدا شده است. گفتن این کلمهٔ مقدس را بسمله یا تسمیه گویند. هیچ دعا یا کلام مقدس دیگر به این اندازه در زندگی روزمرهٔ مسلمانان سراسر جهان و نیز فارسی‌زبانان، تداول ندارد. این عبارت موزون بوده و در آغاز ده‌ها منظومهٔ فارسی آمده است. شاعران در ابتدای اثر خویش از این آیه استفاده‌ها کرده و مضمون‌ها پرداخته‌اند. ما در این‌جا چند نمونه از این بیت‌ها را که در آغاز منظومه‌ها آمده می‌آوریم. نظامی در مخزن‌الاسرار: «بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم ـ هست کلید در گنج حکیم»؛ امیرخسرو دهلوی (ـ۷۲۵ق) در ابتدای مطلع‌الانوار: «بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم ـ خطبهٔ قدس است به ملک قدیم»؛ کاتبی نیشابوری، از شاعران معاصر شاهرخ پسر تیمور گورکانی (ـ۸۵۰ق). در مطلع گلشن‌الابرار در استقبال مخزن‌الاسرار گفته: «بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم ـ تاج حکوم است و کلام قدیم»؛ جامی (ـ۸۹۸ق) سرآغاز تحفة‌الاحرار خود را چنین آورده است: «بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم ـ اعظم اسمای علیم حکیم»؛ امیر هاشمی کرمانی در مظهرالآثار/ مظهرالاسرار چنین سرآغازی دارد: «بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم ـ هشت شهاب از پی دیو رجیم»؛ عرفی شیرازی (ـ۹۹۹ق) در سرآغاز مجمع‌الابکار چنین می‌گوید: «بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم ـ موج نخست است ز بحر قدیم»؛ محمد حسن دهلوی در سرآغاز تحفهٔ میمونهٔ مثنوی مخزنی خود گوید: «بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم ـ کرد خدا رحمت خود را عمیم»؛ شانی تکلو، معاصر شاه‌عباس یکم صفوی (۹۹۶ـ ۱۰۳۸ق)، یک مثنوی در استقبال مخزن‌الاسرار نظامی در مدح شاه عباس سروده که مطلع آن این است: «بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم ـ ماهچهٔ رایت امّید و بیم»؛ شفایی اصفهانی (ـ۱۰۳۷ق) در مطلع دیدهٔ بیدار چنین می‌گوید: «بسم‌الله‌الرحمن الرحیم ـ تیغ الهی است به دست حکیم»؛ زلالی خوانساری (ـح ۱۰۲۵ق) در دیباچهٔ منثور سبعهٔ سیاره یا هفت آشوب چنین آورده است: «بسم‌الله الرحمن الرحیم ـ نص صحیح است و کلام حکیم/ بسم‌الله‌الرحمن الرحیم ـ پنجهٔ اعجاز و عصای کلیم / بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم ـ سرو سیه‌پوش ریاض نعیم/ بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم ـ ابروی خوش‌وسمهٔ حسن قدیم»؛ صفی‌علیشاه (ـ۱۳۱۶ق) مثنوی زبدة‌الاسرار خود را چنین آغاز می‌کند: «مطلع دیوان اسرار قدیم ـ هست بسم‌الله رحمان رحیم»، و در اوایل تفسیر منظومش بر قرآن می‌گوید: «باب گنج علم خود، ذات قدیم ـ کرد بسم‌الله رحمان رحیم.» اما در زمینهٔ دیگر امثال قرآنی می‌توان آن‌ها را به چند گونه تقسیم کرد که پیش‌تر یاد آن رفته است. نوع اول آن دسته از امثال است که بخشی از آیه بوده اما در اثر تکرار زیاد به صورت مثل در آمده، مانند ۱ـ الله اعلم، یعنی خدا داناتر است (۱۲۴/۶) . ۲ـ ان‌شاءالله، اگر خدا بخواهد (۹۹/۱۲، ۲۷/۲۸، ۱۰۲/۳۷). ۳ـ انکرالاصوات، ناخوش‌ترین صداها (۱۹/۳۱). ۴ـ باقیات‌الصالحات، کارهای ماندگار شایسته (۴۶/۱۸ و ۷۶/۱۹). ۵ـ ثمن بخس، بهای ناچیز، « و شروة بثمن بخس دراهم معدودة و کانوا فیه من الزاهدین» (۱۰/۱۲) ۶ـ کن فیکون، باش و موجود شو پس بی‌درنگ می‌شود. این تعبیر پنج بار در قرآن مجید به‌کار رفته است، از جمله: «انما قولنا لشیءٍ اذا اردناه ان نقول کن فیکون» (۴۰/۱۶)؛ این تعبیر در زبان محاوره‌ای فارسی تحول معنایی پیدا کرده و به معنی ویران، از هم پاشیده و نابود و زیر و زبر شده به‌کار می‌رود. ۷ـ ماشاءالله،

قرآن و ادب فارسی

آنچه خدا بخواهد: «و لولا اذ دخلت جنتک قلت ماشاءالله قوة الا بالله.» (۳۹/۱۸) ۸ـ نور علی نور، برگرفته از «... نورٌ علی نور یهدی‌الله لنوره من یشاء...» (۳۵/۲۴) ۹ـ هل من مزید، آیا باز هم هست: «یوم نقول لجهنم هل امتلأت و تقول هل من مزید.» (۳۰/۵۰) ۱۰ـ یأجوج و مأجوج، بسیار عجیب و غریب. نام قومی است که دوبار در قرآن مجید ظاهر شده است. (۹۴/۱۸، ۹۶/۲۱) ۱۱ـ والذاریات که در زبان عامه این کلمه را به غلط با زاری فارسی هم ریشه می‌دانند: «والذاریات ذروا.»(۱/۵۱) ۱۲ـ رطب و یابس، مرطوب و خشک: « لا رطب و لا یابس الّا فی کتاب مبین» (۵۹/۶)؛ رطب و یابس قرآن در عرف فارسی تغییر معنا داده و کنایه از دو گونه سخن بی‌معنی و خوب است. نمونه‌هایی دیگر از این دست چون: ۱۳ـ درک اسفل. ۱۴ـ مناع‌الخیر. ۱۵ـ نسیاً منسیاً . ۱۶ـ هباءً منثورا. ۱۷ـ خسرالدنیا و الآخره. ۱۸ـ فی‌النار. ۱۹ـ فتبارک‌الله احسن‌الخالقین. نوع دیگری از امثال آن است که از بعضی کلمات یا اصطلاحات قرآن مجید فعل یا جمله‌ای ساخته‌اند که رفته‌رفته به صورت مثل درآمده و در زبان ادبی یا عامیانه از آن استفاده شده است، مانند ۱ـ شغلتنا را شدُرُستنا کردن، مثل است در حال کسی که برای درست کردن چیزی آن را خراب‌تر کند. گویند شخصی عامی چون به کلمهٔ شغلتنا در آیهٔ مبارکهٔ «شغلتنا اموالنا و اهلونا» (۱۱/۴۸) رسید، با خود اندیشید که شغلتنا در قرآن روا نیست و به‌جای آن شُدرُستنا آورد و این مثل شد. ۲ـ عالیها سافلها شدن برگرفته از «جعلنا عالیها سافلها» (۸۲/۱۱)، در مقام تمثیل به باژگون شدن بنایی یا آشفته شدن کاری گویند. ۳ـ کوس لمن الملک زدن، اقتباس از آیهٔ «لمن الملک الیوم» (۱۶/۴۰)، در مقام اشاره به تکبر شخصی یا پادشاهی خودستا گویند. ۴ـ لن ترانی گفتن، برگرفته از آیهٔ شریفهٔ «لن ترانی و لکن انظر الی‌الجبل ...» (۱۴۳/۷)، که امروزه در معنی پاسخی سخت و سربالا به کار می‌رود. ۵ـ تا هم فیها خالدون رفتن، در مقام تمثیل دنبال کردن کاری دراز تا انتهای آن و اقتباس از آیهٔ ۲۵۵ سورهٔ بقره است. ۶ـ یار غار بودن، در مقام اشاره به دوستی دو تن یار محرم و رفیق موافق است و برگرفته از داستان مصاحبت ابوبکر با پیغمبر(ص) در غار و آیهٔ «ثانی اثنین اذ هما فی‌الغار.» (۴۰/۹) ۷ـ صور اسرافیل دمیدن، اشاره به قیام قیامت یا جنبشی در گروهی نادان، برگرفته از چند آیه در قرآن (۷۳/۶، ۱۰۱/۲۳، ۵۱/۳۶) است. ۸ ـ لاحول گفتن، که در هنگام رسیدن بلا یا مصیبتی خوانند، برگرفته از آیهٔ «...ماشاءالله لا قوة الا بالله...» (۳۹/۱۸) است. ۹ـ یاسین به گوش خر خواندن، در نشان دادن بیهوده بودن پند به نادانان و موارد دیگر است. ۱۰ـ مانند الحمد از برداشتن. ۱۱ـ چون ابلیس از لاحول گریختن. ۱۲ـ شب قدر را قدر دانستن. ۱۳ـ بهانه‌های بنی‌اسرائیلی گرفتن. نوع دیگری از امثال هست که به نوعی از ترجمه و تفسیر بعضی آیات ناشی شده، مانند تا شتر از سوراخ سوزن بیرون شود که کنایه از امری محال (۴۰/۷) است. هرچه خدا بخواهد، می‌شود که برگرفته از ماشاءالله (۱۲۸/۶، ۴۹/۱۰) است. هر آن کس که دندان دهد نان دهد، که اشاره به روزی مقدر یا رزاقیت خداوند است (۵۲/۳۹،۶۲/۲۹) و آیات دیگر. عیسی به دین خود، موسی به دین خود، این مثل در تساهل به مذاهب و ادیان دیگر یا جدایی بین دو نفر یا دو راه و روش به‌کار می‌رود (۲۵۶/۲، ۶/۱۰۹). بوی الرحمانش بلند شده است، دربارهٔ کسی است که نزدیک به مرگ است. نوع دیگر کنایات و استعاراتی است که از داستان‌های انبیا برگرفته شده، مانند ۱ـ گرگ دهن آلوده و یوسف ندریده (۱۷/۱۲). ۲ـ مانند برادران یوسف. ۳ـ چون بهشت شداد (۷/۸۹). ۴ـ چون زقّوم (۴۳/۴۴، ۶۲/۳۷). ۵ـ چون زمهریر (۱۳/۷۶). ۶ـ کشتی نوح یا طوفان نوح (۱۱/۱۱ـ ۳۹). ۷ـ سلیمان و مور (۱۹/۲۷). ۸ـ سلیمان و باد (۱۲/۳۴، ۸۱/۲۱). ۹ـ یوسف ارزان فروختن (۲۰/۱۲). ۱۰ـ سلیمان و اهرمن (۳۴/۳۸). ۱۱ـ پسر نوح (۴۶/۱۱). نوع دیگری از امثال هست که عامهٔ مردم آن‌ها را ساخته‌اند، به این صورت که چند کلمه از آیات را با چند کلمهٔ فارسی یا عربی به هم آمیخته، در مواقع خاصی استفاده می‌کنند، مانند: ۱ـ نه این و نه اون و یمنعون الماعون؛ این مثل را در مواقعی که در انتخاب امری از دو چیز مخیر باشند و هر دو را رد کنند استفاده می‌کنند، با استفاده از آیهٔ هفتم از سورهٔ ماعون. ۲ـ والشمس و ضحیها، اینم بالای آن‌ها که چون برای کسی پی‌درپی زیان یا اندوهی پیش آید این مثل را به‌کار می‌برند و اشاره به آیهٔ نود و یکم سورهٔ الشمس است. ۳ـ قل‌هوالله احد... با خرد و مردش کفواً احد برای خلاصه کردن مسئله‌ای و خودداری از بیان جزئیات آن استفاده می‌شود و برگرفته از آیهٔ یکم سورهٔ اخلاص است. ۴ـ زیدٌ رجل بزرگوار ـ عجلاً جسداً له خوار ـ ترکیبی نادرست از فارسی و عربی است و در مقام تحقیر به شخص متکبر استفاده می‌شود (۱۴۸/۷، ۸۸/۲۰). ۵ ـ جابه‌جا که نعبد، جا به‌جا که نستعین در بیان این‌که هر سخن جایی و هر نکته مکانی دارد (۵/۱).نیز، نمونه‌هایی چند از آیاتی از قرآن که از بسیاریِ استفاده به صورت مثل در آمده است: ۱ـ الحمدلله رب‌العالمین (۱/۱). ۲ـ اینما

قرآن و ادب فارسی

تولوا فثم وجه‌الله (۱۱۵/۲). ۳ـ انا لله و انا الیه راجعون (۱۵۶/۲). ۴ـ عسی ان تکرهوا شیئاً و هو خیرٌ لکم و عسی ان تحبوا شیئاً و هو شرٌ لکم (۲۱۶/۲). ۵ـ لا تکلف نفساً الا وسعها (۲۳۳/۲). ۶ـ و من یؤت الحکمه فقد اوتی خیراً کثیرا (۲۶۹/۲). ۷ـ واعتصموا بحبل‌الله جمیعاً و لا تفرقوا (۱۰۳/۳). ۸ـ و شاورهم فی‌الامر (۱۵۹/۳). ۹ـ کل نفس ذائقةالموت (۱۵۸/۳). ۱۰ـ ولا تحسبن‌الذین قتلوا فی سبیل‌الله امواتاً بل احیاءٌ عند ربهم یرزقون (۱۶۹/۳). ۱۱ـ ولاتزر وازرةٌ وزر اخری (۱۶۴/۶). ۱۲ـ کلوا و اشربوا و لاتسرفوا (۳۱/۷). ۱۳ـ الست بربکم قالوا بلی (۱۷۱/۷). ۱۴ـ اولئک کالانعام بل هم اضل (۱۷۹/۷). ۱۵ـ فالله خیرٌ حافظاً و هو ارحم‌الراحمین (۶۴/۱۲). ۱۶ـ مارمیت اذا رمیت و لکن الله رمی (۱۷/۸). ۱۷ـ الا بذکرالله تطمئن‌القلوب (۲۸/۱۳). ۱۸ـ جاءالحق و ذهق‌الباطل (۸۱/۱۷). ۱۹ـ هذا فراقٌ بینی و بینک (۷۸/۱۸). ۲۰ـ الخبیثات للخبیثین والطیبات للطیبین (۲۶/۲۴). ۲۱ـ لیس علی الاعمی حرج (۶۱/۲۴). ۲۲ـ کلی شیء هالک الا وجهه (۸۸/۲۸). ۲۳ـ انا فتحنا لک فتحاً مبینا (۱/۴۸). ۲۴ـ یدالله فوق ایدیهم (۱۰/۴۸). ۲۵ـ ان اکرمکم عندالله اتقاکم (۱۳/۴۹). ۲۶ـ و نحن اقرب الیه من حبل‌الورید (۱۶/۵۰). ۲۷ـ لیس للانسان الا ما سعی (۳۹/۵۳). ۲۸ـ کل من علیها فان (۲۶/۵۵). ۲۹ـ هو معکم اینما کنتم (۴/۵۷). ۳۰ـ نصرمن‌الله و فتحٌ قریب (۱۳/۶۱). ۳۱ـ کمثل الحمار یحمل اسفاراً (۵/۶۲). ۳۲ـ یا لیتنی کنت تراباً (۴۰/۷۸). ۳۳ـ یوم یفرالمرء من اخیه (۳۴/۸۰). ۳۴ـ یوم تبلی‌السرائر (۹/۸۶). ۳۵ـ ان ربک لبالمرصاد (۱۴/۸۹). ۳۶ـ ان مع‌العسر یسرا (۵/۹۴). ۳۷ـ فمن یعمل مثقال ذرةٍ خیراً یره و من یعمل مثقال ذرةٍ شراً یره (۷/۹۹ و ۸). ۳۸ـ ان‌الانسان لفی خسر (۲/۱۰۳). استفادهٔ شاعران از فرهنگ قرآنی بیشتر پس از سدهٔ چهارم هجری است. در آثار شاعرانی چون رودکی (ـ۳۲۹ق)، شهید بلخی (ـ۳۲۵ق)، دقیقی(حـ ۳۶۷ تا ۳۷۰ق) و فردوسی (حـ ۴۱۱ تا۴۱۶ق) و مانند آنان، استفاده از اساطیر ایرانی، مانند زردشت، انوشیروان، بزرگمهر/ بوذرجمهر، اوستا، زند و مانند آن‌ها بیشتر است تا استفاده از تلمیحات قرآنی. در شعر شاعران اواخر سدهٔ چهارم و نیمهٔ یکم سدهٔ پنجم هجری، مانند فرخی (ـ۴۲۹ق)، عنصری (ـ۴۳۱ق)، منوچهری (ـ۴۳۲ق) و فخرالدین اسعد گرگانی (ـ پس از ۴۴۶ق)، توجه به اساطیر ایرانی زیاد بوده، اما استفاده از قصص قرآنی نیز بسیار نضج گرفته است؛ چنان که در اشعار کمی که از ابوحنیفهٔ اسکافی بازمانده توجه به قصص قرآنی کاملاً هویدا است. در دیوان قطران تبریزی (ـ۴۶۵ق) بین اساطیر ایرانی و اسلامی تعادلی پیدا شده است. اما در دیوان منوچهری تلمیحات اسلامی بیش از تلمیحات ایرانی است. در این دوره شاعران اساطیر ایرانی را دیگر به چیزی برنمی‌گیرند. چنان‌که در دیوان فرخی می‌خوانیم: «نام تو نام همه شاهان بسترد و ببرد ـ شاهنامه پس از این هیچ ندارد مقدار.» البته طبیعی است ،چون در این دوره که دودمان‌های ترک (غزنویان) بر ایران غلبه یافته بودند، از رواج قصص ایرانی همچنان کاسته می‌شد. به یاد داریم که محمود غزنوی (۳۸۹ـ ۴۲۱ق) به سبب این‌که شاهنامه «خود هیچ نیست مگر حدیث رستم» فردوسی را رنجانده بود. البته گسترش الگوهای دینی هم در این میانه نقش بسزایی داشت. در نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم هجری نیز سلجوقیان، که ترک بودند، بر ایران سلطه داشتند (۴۲۹ـ ۵۵۲ق) و فرهنگ اسلامی در این دوره رواج بیش از پیش یافت. به همان نسبت تلمیحات اسلامی و قرآنی در دواوین شاعران افزایش یافته و از توجه به اساطیر ایرانی کاسته شده بود. در سدهٔ ششم هجری به علت رواج یافتن علومی چون تفسیر و دیگر علوم دینی، اشارات قرآنی در دواوین شاعران افزایش تمام یافت، چندان‌که مثلاً در دیوان انوری (ـ۵۸۳ق) شعر تمام‌تلمیح یا ملمع دربارهٔ سلیمان دارد، یعنی شعری که تمام ابیات آن اشاره به قصه‌های سلیمان است. اصولاً در دورهٔ سلجوقی تلمیحات قرآنی رواجی تام یافته و نوعی ضدیت با اساطیر ایرانی پیدا شده است. جمال‌الدین اصفهانی (ـ۵۸۸ق) می‌گوید: «ره به قرآن است کم خوان هرزهٔ یونانیان ـ اصل اخبار است، مشنو قصهٔ اسفندیار» و صاحب مثنوی یوسف و زلیخاکه در دورهٔ طغانشاه از اتابکان یزد (ـ۶۷۰ق) می‌زیست، در اواخر عمر معتقد شد که ازین پس، «دلم گشت سیر و گرفتم ملال ـ هم از گیو و توس و هم از پور زال/که آن داستان‌ها دروغ است پاک ـ دو صد زان نیرزد به یک مشت خاک.» در این سده حتی سرگذشت عشاق عرب دستمایهٔ شاعران فارسی‌گو می‌شود. در سدهٔ ششم هجری و پس از آن فرهنگ قرآنی در شعر استیلای تمام می‌یابد و در شعر شاعران اشارات قرآنی و اسلامی به فراوانی یافت می‌شود. شدت تأثیر قرآن در شعر فارسی، در سبک عراقی است. شاعرانی چون سنایی (ـ۵۳۵ق)، عطار (ـ۶۱۸ق)، مولانا جلال‌الدین بلخی (ـ۶۷۲ق)، سعدی (ـ۶۹۴/۶۹۱ق)، حافظ (ـ۷۹۲/۷۹۱ق)، عراقی (ـ۶۸۸ق) و جامی (ـ۸۹۸ق) تأثیر بسیار از قرآن، اخبار و احادیث گرفته‌اند، چندان‌که در آثار مولانا جلال‌الدین کمتر بیتی

قرآن و ادب فارسی

را می‌توان یافت که از اشارات قرآنی خالی باشد. در سبک هندی نیز تلمیحات رونق فراوان دارد و در دیوان شاعرانی چون صائب تبریزی (ـ۱۰۸۱ق)، کلیم کاشانی (ـ۱۰۶۱ق)، محتشم کاشانی (ـ۹۹۶ق)، عرفی شیرازی و فیض کاشانی (ـ۱۰۹۱ق) اشارات قرآنی بسیاری می‌توان یافت. در دورهٔ بازگشت نیز اشارات قرآنی در شعر شاعرانی چون مشتاق اصفهانی (ـ۱۱۷۱ق)، هاتف اصفهانی (ـ۱۱۹۸ق)، فتحعلیخان صبا (ـ۱۲۳۸ق)، قائم مقام فراهانی (ـ۱۲۵۱ق)، فروغی بسطامی (ـ۱۲۷۴ق)، وصال شیرازی (ـ۱۲۶۲ق) و قاآنی (ـ۱۲۷۰ق) می‌توان پیدا کرد، اما هرگز به اندازهٔ اشارات سبک عراقی نیست. در شعر شاعران دورهٔ مشروطیت نیز به اشاراتی برمی‌خوریم، اما به جهت اشاعهٔ افکار آزادیخواهانه و میهن‌دوستانه، این اشارات چندان نیست. با این همه در شعر ملک‌الشعرای بهار (ـ۱۳۳۰ش)، دهخدا (ـ۱۳۳۴ش)، ادیب نیشابوری (ـ۱۳۴۴ق)، ادیب پیشاوری (ـ۱۳۴۹ق) و دیگران نیز اشارات و تلمیحاتی می‌توان یافت. در شعر شاعران معاصر نیز این تأثیرها پیدا است و هیچ دفتر شعری نمی‌توان یافت که خالی از این تأثیر باشد. اما تأثیر قرآن در شعر شاعرانی چون پروین اعتصامی (ـ۱۳۲۰ش)، محمدحسین شهریار (ـ۱۳۶۷ش)، جلال‌الدین همایی (ـ۱۳۵۹ش)، امیری فیروزکوهی (ـ۱۳۶۳ش)، سهراب سپهری (ـ۱۳۵۹ش)، مهدی اخوان ثالث (ـ۱۳۶۹ش)، فروغ فرخزاد (ـ۱۳۴۵ش)، محمدرضا شفیعی کدکنی، هوشنگ ابتهاج(ه.ا.سایه)، علی موسوی گرمارودی، سیمین بهبهانی، سپیدهٔ کاشانی(ـ۱۳۷۱ش)، علی معلم و محمود شاهرخی بیشتر است. در شعر فارسی چند نوع تلمیح هست: تلمیحات ایرانی، تلمیحات اسلامی یا قرآنی ،مانند ذکر حضرت محمد(ص)، حضرت علی(ع)، حضرت موسی(ع) و اسرائیلیات، مانند ذکر بر صیصا و بلعم باعورا. فراخی دامنهٔ تلمیحات باعث شده که شاعران گاه در جزئیات برخی از تلمیحات اشتباه کنند.[۳] بخش تلمیحات اسلامی این‌گونه اشتباهات به علت این‌که کتب تفسیر به فراوانی در دسترس بوده و این مطالب به صورت رسمی آموزش داده می‌شده، کمتر به چشم می‌خورد. مثلاً: «نه در کعبه مجاور بود چندین سال‌ها بلعم ـ نه در کوی ضلالت بود چندین روزها عثمان»(سنایی)، اما بلعم باعورا اصلاً در کعبه نبوده است. «زهر در کام او شکر گردد ـ سنگ در دست او گهر گردد»(سنایی)، حال آن‌که سنگ در کف حضرت رسول(ع) گهر نشد، بلکه تسبیح گفت. شاعران ضمن استفاده از داستان‌های قرآنی گاه در آن تصرف نیز کرده‌اند. گاهی این تصرف آگاهانه و از روی قصد بوده است و گاهی ناآگاهانه. گاهی جزئیاتی از خود به قصه افزوده یا از آن کم کرده‌اند و گاه نیز قصه‌های فرعی وارد آن کرده‌اند یا این‌که مطلب را پرداخت تازه‌ای کرده و رنگ ذهن خود را به آن زده‌اند و بدین ترتیب از موضوع، مضمونی نو ساخته‌اند. شاعران از تلمیح به چند منظور بهره جسته‌اند: ۱ـ برای بالا بردن قدرت تأثیر و القا. ۲ـ تبدیل کلام مستقیم به غیر مستقیم یا کنایی. ۳ـ اغراق. ۴ـ اشاره به حوادث تاریخی. برای نمونه در این شعر حافظ :«الا ای یوسف مصری که کردت سلطنت مغرور ـ پدر را بازپرس آخر کجا شد مهر فرزندی» احتمالاً مراد از یوسف مصری، شاه شجاع مظفری (۷۵۹ـ ۷۸۶ق) است که به زیبایی معروف بوده و پدر نیز اشاره به امیر مبارزالدین (۷۱۳ـ ۷۵۹ق) است که به دست پسر خود شاه شجاع کور شده بود. ۵ ـ ایجاز، گاه با استفاده از یک جزء تلمیحی، می‌توان تمامی مقصود داستان را بیان کرد ، زیرا آن یک جزء عصاره و چکیدهٔ معنای قصه است: «نه عمر خضر بماند نه ملک اسکندر ـ نزاع بر سر دنیی دون مکن درویش»؛ «مرا به رندی و عشق آن فضول عیب کند ـ که اعتراض به اسرار علم غیب کند/ کمال سر محبت ببین نه نقص گناه ـ که هر که بی‌هنر افتد نظر به عیب کند.»(حافظ) ۶ـ معنی آفرینی، گاه شاعر به کمک تلمیحات به معانی تازه‌ای می‌رسد یا از آن‌ها معانی تازه‌ای می‌آفریند. این شیوه در شعر سبک هندی فراوان یافت می‌شود: «آن زلیخا از سپندان تا به عود ـ نام جملهٔ چیز یوسف کرده بود/ نام او در نام‌ها مکتوم کرد ـ محرمان را سرّ آن معلوم کرد/ چون بگفتی موم ز آتش نرم شد ـ این بدی کان یار با ما گرم شد/ ور بگفتی مه برآمد بنگرید ـ ور بگفتی سبز شد آن شاخ بید/.../ ور بگفتی که به‌درد آمد سرم ـ ور بگفتی دردسر شد خوشترم/ گر ستودی اعتناق او بدی ـ ور نکوهیدی فراق او بدی/ صد هزاران نام گر بر هم زدی ـ قصد او و خواه او یوسف بدی/ گرسنه بودی چو گفتی نام او ـ می‌شدی او سیر و مست جام او / تشنگیش از نام او ساکن شدی ـ نام یوسف شربت باطن شدی/.../ وقت سرما بودی او را پوستین ـ این کند در عشق نام دوست این» (مثنوی معنوی، دفتر ششم). ۷ـ استفاده از تلمیح در مقام تمثیل و ایجاد زبان رمزی. مولانا در مجالس سبعه پس از بیان قصهٔ نامه نوشتن سلیمان به بلقیس و فرستادن آن به دست هدهد، گوید: «ای دوستان من مراد ما از سلیمان حضرت حق است و مراد از بلقیس نفس اماره و مراد از هدهد عقل است.» در باب تلمیحاتی که بر پایهٔ داستان‌های انبیا

قرآن و ادب فارسی

در قرآن در شعر فارسی به‌وجود آمده است می‌توان گفت که بر پایهٔ نوعی مراعات نظیر* یا تناسب شکل گرفته است. شاعران با جمع کردن شماری از اجزای داستان به نوعی شعر خود را با این صنعت آراسته‌اند. بدیهی است که در چنین مواقعی فهم شعر بستگی تمام با درک اجزای آن داستان پیدا می‌کند و هر چه این اجزای داستانی فرعی‌تر باشد، فهم شعر نیز که در گرو فهم آن اجزا است، پیچیده‌تر می‌شود. مثلاً در داستان به چاه افتادن یوسف به دست برادران، که خود بخشی از داستان یوسف است، شالودهٔ اصلی داستان این است که حضرت یوسف به دست برادران از روی حسد به چاه انداخته شد. در نتیجه اجزای اصلی داستان عبارت است از یوسف و چاه. دلو و اعرابی از اجزای فرعی داستان هستند به طوری که می‌توان به جای آن‌ها از مترادف‌هایی چون رسن یا سطل استفاده کرد: «یا تشنه چو اعرابی در چه فکند دلوی / در دلو نگارینی چون تنگ شکر یابد»(مولوی)؛ «از چاه دی رسته به فن، این یوسف زرین رسن ـ وز ابر مصری پیرهن اشک زلیخا ریخته.» خاقانی در این بیت از بیشترین اجزا (۶ جزء) استفاده کرده: چاه، یوسف، رسن، مصری پیرهن و زلیخا. پس می‌توان گفت که تلمیح در شعر فارسی بر تناسب و مراعات‌نظیر استوار است، یعنی باید چند جزء داستانی (دست‌کم دو جزء) که به هم مربوط هستند، کنار هم قرار گیرند تا تلمیح به‌وجود آید. هم‌چنان‌که گاه در تشبیه فقط یک جزء (و معمولاً مشبّه‌به) باقی می‌ماند، مثلاً «لب او چون لعل سرخ است» به «لب او چون لعل است» و به «لب لعل» و به «لعل» تبدیل شده و از لعل معنای لب استفاده می‌شود، در تلمیح نیز گاه این چنین است. مثلاً بخشی از داستان سلیمان که دربارهٔ خاتم او است در اجزای زیر خلاصه می‌شود: ۱ـ سلیمان خاتمی داشت. ۲ـ با آن خاتم بر جن و انس فرمان می‌راند. ۳ـ خاتم به دست اهرمن ربوده شد. این اجزا به نوبهٔ خود خلاصه می‌شوند یا به مترادفاتی چون خاتم جم، خاتم حجّت یا نگین سلیمان تبدیل می‌شوند. اندک اندک این اضافات تلمیحی نیز خود خلاصه شده، به گونه‌ای که لفظ خاتم یا نگین به تنهایی اشاره به داستان را به تمامی دربرمی‌گیرد. خلاصه شدن بخشی از داستان موسی در عبارت شبان وادی ایمن و خلاصه شدن این عبارت به اجزای کوچک‌تر، مانند شبان و وادی ایمن نیز از همین دست است و ممکن است که بعد از این جریان دیگر یادی از موسی و مثلاً خود کلمهٔ شبان به کمک ترکیب با یکی از اجزا همهٔ داستان را دربربگیرد: «آن که دشتی جادویی را در عصایی گم کند ـ یک شبان از ملک او بی‌تهمت مستنکری»(انوری)؛ «حق به شبان تاج نبوت دهد ـ ورنه نبوت چه شناسد شبان.» (خاقانی) ناقهٔ صالح که از قسمتی از داستان صالح خلاصه شده است، خود به ناقه خلاصه می‌شود و کلمهٔ ناقه هر گاه در مقابل اجزای فرعی داستان، مانند کوه یا سنگ قرار گیرد، به همهٔ داستان دلالت می‌کند: «کوه خود درهم گداز از فاقه‌ای ـ تا برون آید ز کوهت ناقه‌ای.» (منطق‌الطیر) تلمیحات که در منشأ و اصل ماهیت داستانی و نثرگونه دارند، با خلاصه شدن خاصیت شعری پیدا می‌کنند، زیرا هر قدر خلاصه‌تر شوند، باید همان‌قدر خیال‌انگیزتر شوند؛ چه خواننده باید قسمت‌های حذف شدهٔ آن را در پیش چشم بیاورد. می‌توان گفت داستان در تلمیح و تلمیح در اجزا تبلور معنایی پیدا می‌کند. گاه رابطهٔ اجزا که همان دلالت بر داستان است، تحت شعاع معنی قرار می‌گیرد و جنبهٔ ثانوی پیدا می‌کند. به بیان دیگر همین که اجزای تلمیحی معروف شدند و استقلال یافتند کافی است تا در کنار هم قرار گیرند هر چند در رابطهٔ آن‌ها تصرف شود: «زلفش چلیپا خم شده، وز لب مسیحا دم شده ـ زلف و لبش با هم شده، ظلمات و حیوان دیده‌ام.» (خاقانی) در این‌جا مقارنهٔ چلیپا و عیسی از نظر مصلوب شدن او، ثانوی و غیرمستقیم است. البته برای آگاهی از تمامی جنبه‌های داستان‌ها باید به کتب تفسیر یا متون نثر دیگر مراجعه کرد و مطالعهٔ اشعار فارسی در این زمینه کافی نیست، زیرا تمامی جنبه‌های داستان در شعر بازگو نشده‌اند. در تفاسیر و کتب مختلف اختلافاتی در جزئیات داستان به چشم می‌خورد، اما اصل داستان تغییری نکرده و عناصر مهم داستان در طول زمان ثابت بوده است. به این دلیل تلمیحاتی که در سده‌های پنجم و ششم هجری در اشعار دیده می‌شود، در سده‌های سیزدهم یا چهارده نیز به چشم می‌خورد. اما توجه به این نکته مهم است که این مجموعهٔ بسته یا محدود داستان، وقتی در متن ادبیات قرار می‌گیرد، زاینده می‌شود؛ به این صورت که شاعران مترادف‌ها و معادل‌های نوی در زمینهٔ اجزا و عناصر داستانی می‌سازند و حیطهٔ زبانی تلمیحات را گسترده‌تر و غنی‌تر می‌کنند. ساخت این معادل‌ها بیشتر بر اساس تشبیه یا برداشتی نو از داستان است. مثلاً به جای یعقوب، پیر ماتم یا به جای عصای موسی، چوب جانور گفته می‌شود: «به تیغ و کلک دل دشمنان تو بشکستی ـ نه چوب جانورت بود و نه ید بیضا.» (امیرمعزی) در این‌جا به قرینهٔ یدبیضا درمی‌یابیم که مراد از چوب جانور، عصای موسی است. یا آوردن زلال بقا یا زلال

قرآن و ادب فارسی

خضر و زلال زندگانی و زلال اسکندر به جای آب خضر یا آب بقا و نظایر آن، یعنی همین‌که اضافهٔ تلمیحی به دلیل استفادهٔ زیاد تازگی خود را از دست داد، اضافهٔ تازه‌ای ساخته می‌شود. بسیاری از تشبیهات نیز بر پایهٔ تلمیح استوارند، به گونه‌ای که درک وجه شبه درگرو درک تلمیح است: «کدام دلو فرو رفت و پر برون نامد ـ ز چاه، یوسف جان را چرا فغان باشد.» (دیوان شمس) وجه شبه در این‌جا از یک سو زیبایی و لطافت و از سوی دیگر اسارت در چاه تن است.

ترجمهٔ قرآن ـ ترجمهٔ قرآن، تاریخی به قدمت تاریخ قرآن دارد و از دورهٔ نزول وحی و عصر حیات حضرت رسول اکرم(ص) مطرح بوده است. با آنکه شماری از مسلمانان یا فقها در جواز ترجمهٔ قرآن تردید و ترس داشتند، ترجمهٔ برخی از آیات قرآنی یا حتی پاره‌ای سوره‌های قرآن در همان دورهٔ نزول وحی و با صلاحدید حضرت رسول(ص) به زبان‌های دیگر، از جمله زبان فارسی انجام گرفته بود. حضرت رسول(ص) هنگامی که چند نامهٔ کوتاه برای دعوت به اسلام به سران برخی از کشورها نوشتند، در نامه به نجاشی پادشاه حبشه این آیهٔ قرآنی را آوردند که «قل یا اهل‌الکتاب تعالوا الی کلمةٍ سواءٍ بیننا و بینکم...»(۶۴/۳) و می‌دانستند که معنی این آیات به آگاهی نجاشی می‌رسد. بعدها نیز به آن حضرت گفتند که ترجمهٔ حبشی نامه و این آیه به آگاهی نجاشی رسید. حضرت این مسئله را با سکوت تأیید فرمودند. نیز معروف است که سلمان فارسی بسم‌الله الرحمن الرحیم و سورهٔ فاتحه را به فارسی ترجمه کرده بوده است. بنابراین از همان سده‌های نخستین مسئلهٔ ترجمه وجود داشته است. مهم‌ترین ویژگی این ترجمه‌ها، امانت‌داری کامل در آن‌ها است. شاید این امانت‌داری وسواس‌گونه بیشتر برخاسته از این بوده که مترجمان مسلمان می‌پنداشته‌اند که باید هنگام ترجمه عین کلام خداوند را بی‌کم و کاست منتقل کنند و اگر در این کار کوتاهی ورزند، مرتکب گناهی نابخشودنی خواهند شد. این تفکر را نخستین مترجمان کتاب مقدس نیز داشتند. نخستین ترجمهٔ باقی‌ماندهٔ قرآن به فارسی دری قرآن قدس نام دارد که در نخستین سال‌های سدهٔ چهارم هجری به فارسی دری برگردانده شد. این ترجمه تحت‌اللفظی است و آغاز و انجام آن اندکی افتادگی دارد، اما با توجه به ویژگی‌های سبک‌شناسی و زبان‌شناسی همهٔ اهل فن پذیرفته‌اند که زمان کتابت این ترجمه میان سال‌های ۲۵۰ تا ۳۵۰ق است. این قرآن به کوشش علی رواقی در دو مجلد چاپ و منتشر شده است(تهران، ۱۳۶۴ش). سپس باید به ترجمهٔ تفسیر طبری اشاره کرد که در زمان منصور بن نوح سامانی (۳۵۰-۳۶۵ق) فراهم آمده و به تصحیح حبیب یغمایی هفت جلد آن در چهار مجلد منتشر شده است (تهران، ۱۳۳۹- ۱۳۴۲ش). این ترجمه کهن‌ترین ترجمهٔ بازیافتهٔ فارسی است. ترجمه و تفسیر سورآبادی از ابوبکر عتیق نیشابوری، معروف به سورآبادی، که ترجمهٔ قرآن و نیز قصص قرآن آن به کوشش یحیی مهدوی و مهدی بیانی با نام ترجمه و قصه‌های قرآن در دو مجلد منتشر شده است (۱۳۳۸ش). ترجمهٔ قرآن موزهٔ پارس از مترجمی ناشناس، متعلق به اوایل سدهٔ پنجم هجری که به کوشش علی رواقی در ۱۳۳۵ش چاپ و منتشر شده است. فرهنگنامهٔ قرآنی واژه‌نامه‌ای است که از ترتیب و تدوین ترجمه‌های فارسی ۱۴۲ نسخهٔ خطی قرآن یا قرآن مترجم که در گنجینه‌های کتابخانهٔ آستان قدس رضوی محفوظ است، فراهم آمده است. چه بسا بعضی از آن ترجمه‌ها از ترجمهٔ تفسیر طبری کهن‌تر باشد. فرهنگنامهٔ قرآنی واژه‌ها یا عبارات و ترجمه‌ها را به صورت فرهنگی الفبایی عرضه می‌دارد. این اثر به همت محمدجعفر یاحقی تصحیح شده و در پنج مجلد از ۱۳۷۲ش تدوین و انتشار یافته است. تاج‌التراجم فی تفسیرالقرآن‌الاعاجم، که ترجمهٔ کاملی است از قرآن کریم به قلم عمادالدین ابوالمظفر طاهر شهفور بن محمد اسفراینی (ـ۴۷۱ق) به تصحیح نجیب مایل هروی (تهران، ۱۳۷۴ش). کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار،معروف به تفسیر خواجه عبدالله انصاری، بازنوشت رشیدالدین ابوالفضل میبدی در ۵۲۰ق در سه نوبت که نوبت اول آن ترجمهٔ ساده و روان قرآن کریم است و به تصحیح علی‌اصغر حکمت در ده مجلد به چاپ رسیده است (تهران، ۱۳۳۱ش). ترجمهٔ تفسیرآمیز نسفی اثر ابوحفص نجم‌الدین عمر بن محمد نسفی که عزیزالله جوینی آن را ویراسته و چاپ کرده است (تهران، ۱۳۵۳- ۱۳۵۴ش). ترجمهٔ مندرج در تفسیر روض‌الجنان، معروف به تفسیر ابوالفتوح رازی نگاشته در حدود ۵۵۶ق. ترجمه و تفسیر بصایر یمینی با نثری استوار اثر معین‌الدین محمد بن محمود نیشابوری نوشته در سدهٔ ششم هجری که به کوشش علی رواقی به چاپ رسیده است (تهران، ۱۳۵۹ش). ترجمهٔ قرآن مورخ ۵۵۶ق، به کوشش محمدجعفر یاحقی (تهران، ۱۳۴۶ش). ترجمه و تفسیر قرآن معروف به تفسیر کمبریج نگاشته در ۶۲۸ق که به تصحیح جلال متینی در دو جلد چاپ شده است (تهران، ۱۳۴۹ش). تفسیر شنقشی (ترجمهٔ تفصیلی ده سوره از آغاز تا سورهٔ یونس) نوشته

قرآن و ادب فارسی

در پیش از سدهٔ دهم هجری که محمدجعفر یاحقی آن را ویراسته و چاپ کرده است (تهران، ۱۳۵۵ش). ترجمهٔ نهفته در تفسیر گازر (جلاءالاذهان و جلاءالاحزان) نوشتهٔ ابوالمحاسن حسین بن حسن جرجانی که بازنگاری ساده‌ای است از تفسیر ابوالفتوح رازی و به تصحیح جلال‌الدین محدث ارموی در ۱۱ جلد به چاپ رسیده است (تهران، ۱۳۳۷ ـ ۱۳۴۱ش). تفسیر مواهب علیه یا تفسیر ملاحسین واعظ کاشفی(ـ۹۱۰ق) یا تفسیر حسینی که تصحیحی از آن بدون نام مصحح در یک مجلد بزرگ همراه با قرآن مجید و با زیرنویسی از ترجمهٔ شاه ولی‌الله دهلوی بارها در هند و پاکستان به چاپ رسیده است. محمدرضا جلالی نایینی تصحیحی از آن با عنوان مواهب علیه در چهار جلد انتشار داده است (تهران، ۱۳۱۷ش). ترجمهٔ مخدوم نوح که به قلم مخدوم لطف‌الله بن مخدوم نعمت، معروف به مخدوم نوح (ـ۹۹۸ق) انجام یافته، نخستین ترجمهٔ فارسی قرآن در هند به‌شمار می‌آید. ترجمهٔ شاه ولی‌الله محدث دهلوی (ـ۱۱۷۶ق) که از شیواترین ترجمه‌های متأخر فارسی از قرآن کریم است. این ترجمه بارها در هند و پاکستان به چاپ رسیده است. ترجمه و تفسیر منهج‌الصادقین اثر ملا فتح‌الله کاشانی (ـ۹۸۸ق) که به تصحیح ابوالحسن شعرانی در ده مجلد انتشار یافته است (تهران، ۱۳۳۳ش). ترجمه و تفسیر شریف لاهیجی اثر بهاءالدین محمد بن شیخ علی شریف لاهیجی (ـ ح ۱۰۸۸ـ۱۰۹۵ق) که جلال‌الدین محدث ارموی آن را تصحیح کرده و در چهار مجلد به چاپ رسانده است. تاج‌التراجم که ترجمهٔ آقا جمال خوانساری (ـ۱۱۲۵ق) است. این ترجمه در حدود ۱۸۶۷م در بمبئی انتشار یافته است. ترجمهٔ فارسی افغانی که صفحهٔ عنوان آن چنین است: «قرآن مجید با ترجمه و تفسیر به زبان فارسی...[به قلم] محمود الحسن دیوبندی، و مولانا شبیر احمد عثمانی... که تحت نظر علمای فاضل و ممتاز افغانستان از زبان اردو به فارسی ترجمه گردید.» این کتاب به اهتمام خلیل احمد حامدی درسه جلد به چاپ رسیده است (لاهور، ۱۹۸۲م/ ۱۴۰۳ق). ترجمه و تفسیر اثناعشری نوشتهٔ حسین حسینی شاه‌عبدالعظیمی، در یازده جلد (تهران، ۱۳۳۵ش/ ۱۳۷۹ق). انوار درخشان در تفسیر قرآن تألیف حجةالاسلام محمد حسینی همدانی در هجده جلد (تهران، ۱۳۸۰ـ ۱۴۰۴ق). اطیب‌البیان فی تفسیرالقرآن نوشتهٔ حجةالاسلام حاج سید عبدالحسین طیب در چهارده جلد (تهران، ۱۳۴۱ش). ترجمه و تفسیر عاملی نوشتهٔ ابراهیم عاملی مشهدی در هفت جلد (مشهد، ۱۳۴۵ش). ترجمهٔ بصیرالملک به قلم محمدطاهر شیبانی کاشانی در یک مجلد به همراه قرآن مجید (تهران، ۱۳۴۴ش). ترجمه و تفسیر جامع نوشتهٔ سید ابراهیم بروجردی در ده جلد (تهران، ۱۳۳۵ـ ۱۳۴۰ش). ترجمه و تفسیر احسن‌الحدیث نوشتهٔ سید علی‌اکبر قرشی، صاحب قاموس قرآن، در دوازده جلد (تهران، ۱۳۶۰ـ ۱۳۷۴ش). در دورهٔ معاصر نیز ترجمه‌های فراوانی از قرآن کرده‌اند که معروف‌ترین آن‌ها عبارتند از ترجمه‌های عبدالحسین آیتی(آواره) در سه جلد، شیخ محمدکاظم معزی، الهی قمشه‌ای، علی‌نقی فیض‌الاسلام، ابوالقاسم پاینده، یاسری، حکمت آل آقا، بدیع‌الزمان فروزانفر، ترجمهٔ مشترک جلال آل احمد و حسین خدیو جم، احمد آرام، زین‌العابدین رهنما، ناصر مکارم شیرازی، بهاءالدین خرمشاهی، عبدالمحمد آیتی، جلال‌الدین فارسی، محمدباقر بهبودی، خواجوی، کاظم پورجوادی، ابوالقاسم امامی و محمدمهدی فولادوند.

تأثیر قرآن در شعر شاعران سبک خراسانی/ترکستانی:

تأثیر قرآن در شعر رودکی: از بررسی اشعار رودکی می‌توان دانست که او در فهم قرآن و سخنان پیغمبر اکرم(ص) بسیار ورزیده بوده است. ذهن او با مفاهیم دینی و سنت‌های مذهبی و اسلامی و از جمله قرآن مجید و حدیث آشنا و مأنوس بوده و ظاهراً از راویان حدیث نیز به شمار می‌رفته است: «تا جهان بود از سر آدم فراز ـ کس نبود از راه دانش بی‌نیاز/ مردمان بخرد اندر هر زمان ـ راه دانش را به هر گونه زبان/ گرد کردند و گرامی داشتند ـ تا به سنگ اندر همی بنگاشتند/ دانش اندر دل چراغ روشن است ـ وز همه بد بر تن تو جوشن است» که تلمیح است به آیهٔ «یرفع‌الله الذین آمنوا و الذین اوتوا العلم درجاتٍ ...» (۱۱/۵۸)؛ «نگارینا شنیدستم که گاه محنت و راحت ـ سه پیراهن سلب بودست یوسف را به عمر اندر/ یکی از کید شد پر خون، دوم شد چاک از تهمت ـ سوم یعقوب را از بوش روشن گشت چشم تر» که اشاره است به سه آیه: الف ـ «وجاءُوا علی قمیصه بدمٍ کذبٍ» (۱۸/۱۲) ، ب ـ «واستبقا الباب و قدت قمیصه من دبرٍ» (۲۵/۱۲) و ج ـ «اذهبوا بقمیصی هذا فالقوه علی وجه ابی یأت بصیرا»(۹۳/۱۲)؛ «زمانه پندی آزادوار داد مرا ـ زمانه را چو نکو بنگری، همه پند است/ به روز نیک کسان گفت غم مخور، زنهار ـ بسا کسا که به روز تو آرزومند است» که تلمیحی است به آیهٔ «عسی ان تکرهو شیئً و هو خیرٌ لکم و عسی ان تحبوا شیئاً و هو شراً لکم.» (۲۱۶/۲)

تأثیر قرآن در شاهنامه فردوسی: «به بینندگان آفریننده را ـ

قرآن و ادب فارسی

نبینی، مرنجان دو بیننده را» که تلمیحی است به آیهٔ «لاتدرکه الابصار و هو یدرک الابصار و هو اللطیف الخبیر»(۱۰۳/۶)؛ «اگر چرخ گردان کشد زین تو ـ سرانجام خشت است بالین تو» که اشاره است به آیهٔ «کل نفس ذائقةالموت» (۱۸۵/۳)؛ «پرستیدن دادگر پیشه کن ـ ز روز گذر کردن اندیشه کن» که اشاره است به آیات «یا ایهاالذین آمنوا آمنوا بالله و رسوله والکتاب الذی نزّل علی رسوله... ومن یکفر بالله و ملائکته و کتبه و رسله و الیوم‌الآخر فقد ضلَّ ضلالاً بعیدا» (۱۳۶/۴)؛ «اگر مرگ کس را نیوباردی ـ ز پیر و جوان خاک بسپاردی/ اگر مرگ بر ما نکردی کمین ـ ز بس جانور تنگ بودی زمین» که تلمیحی است به آیات «و لولا دفع‌الله الناس بعضهم ببعض لفسدت الارض و لکن الله ذو فضلٍ علی العالمین» (۲۵۱/۲) و «لولا دفع‌الناس بعضهم ببعضٍ لهُدّمت صوامع و بیع و صلواتٌ و مساجد یذکر فیها اسم‌الله کثیرا» (۴۰/۲۲)؛ «نماند کسی خود به گیتی دراز ـ که ناید به رفتن مر او را نیاز/ بدانگه که خم گیردت یال و پشت ـ به جز باد چیزی ندارد به مشت/ گرانی در آید تو را در دو گوش ـ نه تن ماندت بر یکی سان نه هوش / نبینی به چشم و نپویی به پای ـ بگویی به بانگ بلند ای خدای/ مرا پیش خود بر به زودی نه دیر ـ که گشتم من از خاک تاریک سیر» که اشاره است به آیات «و من نعمرهُ ننکسه فی‌الخلق افلا یعقلون»(۶۸/۳۶) و «و منکم من یُرد الی ارذل العمر لکی لا یعلم بعد علم شیئاً»(۷۰/۱۶)؛ «ز فرمان و رایش کسی نگذرد ـ پی مور بی او زمین نسپرد» که اشاره است به آیهٔ «ما من دابةٍ الا هو آخذٌ بناصیتها»(۵۶/۱۱)؛ «جهان را فزایش ز جفت آفرید ـ که از یک فزونی نیاید پدید» که تلمیحی است به آیهٔ «و جعل منها زوجها لیسکن الیها»(۱۸۹/۷)؛ «یکی نیست جز داور کردگار ـ که او را نه انباز و نه جفت و یار/ هر آنچ آفریدست جفت آفرید ـ گشاده ز راز نهفت آفرید/ زمانه به مردم شد آراسته ـ وزو ارج گیرد همه خواسته/ اگر نیستی جفتی اندر جهان ـ بماندی توانایی اندر نهان» که اشاره است به آیات «و من کل شیءٍ خلقنا زوجین لعلکم تذکرون» (۴۹/۵۱)، «و انه خلق الزوجین الذکر و الانثی» (۴۵/۵۳) و «من کل الثمرات جعل فیها زوجین اثنین.»(۳/۱۳)

تأثیر قرآن در شعر ناصرخسرو:(ـ۴۸۱ق): «زان روز بترس کاندرو پیدا ـ آید همه کارهای پنهانی» که اشاره است به آیهٔ «یوم تبلی السرایر» (۹/۸۶)؛ «روزی که بگریزد شقی ـ از خواهر و از مادرش» که تلمیحی است به آیات «فاذا جاءت الصاخه. یوم یفرالمرء من اخیه و امه و ابیه» و «صاحبته و بنیه» (۳۳/۸۰ـ ۳۷)؛ «علم اجل‌ها به هیچ خلق ندادست ـ ایزد دانای دادگستر ذوالمن» که تلمیحی است به آیهٔ «ان‌الله عنده علم الساعة و ینزّل الغیث و یعلم ما فی الارحام و ما تدری نفسٌ ماذا تکسب غداً و ماتدری نفسٌ بایّ ارض تموت ان‌الله علیم خبیر» (۳۴/۳۱)؛ «چون که بینا شد به بوی جامه یوسف را پدرش ـ ز آن سپس کز چشم نابینا ببود از بس محن» که اشاره است به آیهٔ «اذهبوا بقمیصی هذا فالقوه علی وجه ابی یأت بصیراً و اتونی باهلکم اجمعین» (۹۳/۱۲)؛ «بر آنچه داری در دست شادمانه مباش ـ وز آنچه از کف تو رفت، از آن دریغ مخور» که اشاره است به آیهٔ «لکیلا تأسوا علی مافاتکم و لا تفرحوا بما اتیکم والله لا یحب کل مختال فخور» (۲۳/۵۷)؛ «چون فرود آمد به جایی راستی ـ رخت بربندد از آنجا افتعال» که اشاره است به آیهٔ «و قل جاءالحق و زهق الباطل ان الباطل کان زهوقاً» (۸۱/۱۷)؛ «ز مکر و حیلت تو خفته نیست ایزد پاک ـ بخوان و نیک بیندیش آیةالکرسی» که اشاره است به آیهٔ «... لاتأخذه سنة و لا نوم...» (۲/ بخشی از آیهٔ ۲۵۵)؛ «گر من درین سرای نبینم در آن سرای ـ امروز جای خویش چه باشد بصر مرا» و «هر کس که نیلفنجد او بصیرت ـ فرداش به محضر بصر نباشد» اشاره است به آیهٔ «و من کان فی هذا اعمی فهو فی‌الآخرة اعمی و اضلُّ سبیلا» (۷۲/۱۷)

تأثیر قرآن در شعر شاعران سبک آذربایجانی:

تأثیر قرآن در شعر خاقانی (ـ۵۹۵ق)، «من نخلم و تو مریم، من عازرم تو عیسی ـ نخل از تو گشت تازه، جان از تو یافت عازر» که اشاره است به آیات «فاجاءها المخاض الی جذع النخلة قالت یا لیتنی متُّ قبل هذا و کنت نسیاً منسیا»، «فنادیها من تحتهاالاتحزنی قد جعل ربک تحتک سریاً» و «هزی الیک بجذع النخلة تساقط علیک رطباً جنیا. فکلی و اشربی...» (۲۳/۱۹ـ ۲۶)؛ «مریم بکر معانی را منم روح‌القدس ـ عالم ذکر معانی را منم فرمانروا»، «عطسهٔ او آدم است، عطسهٔ آدم مسیح ـ اینت خلف کز شرف عطسهٔ او بود باب»؛ «به من نامشفقند آبای علوی ـ چو عیسی زان ابا کردم ز آبا» و «نیتجهٔ دختر طبعم چو عیسی است ـ که بر پاکیّ مادر هست گویا/ سخن بر بکر طبع من گواهست ـ چو بر اعجاز مریم نخل خرما» که اشاره دارند به آیات «اذا قالت الملائکة یا مریم ان‌الله یبشرک بکلمة منه اسمه‌المسیح عیسی ابن مریم وجیهاً فی‌الدنیا و الآخرة و من المقربین و یکلم الناس فی‌المهد و کهلاً و من‌الصالحین» و «قالت رب انی یکون لی ولدٌ و لم یمسسنی بشرٌ قال کذلک الله یخلق ما یشاء اذا قضی امراً فانما یقول له کن فیکون»

قرآن و ادب فارسی

(۴۵/۳-۴۶) ؛ «عیسیم از بیت معمور آمده وز خوان خلد ـ خورده قوت و زله اخوان را ز خوان آورده‌ام/ هین صلا ای خشک‌پی پیران تردامن که من ـ هر دو قرص گرم و سرد آسمان آورده‌ام» که اشاره است به آیات «قال عیسی بن مریم اللهم ربنا انزل علینا مائدةً من السماءِ تکون لنا عیداً لاولنا و آخرنا و آیةً منک و ارزقنا و انت خیرالرازقین» (۱۱۴/۵) و «اذ قال الحواریون یا عیسی‌ابن مریم هل یستطیع ربک ان ینزل علینا مائدة من‌السماء قال اتقوالله ان کنتم مؤمنین»(۱۱۲/۵)؛ «هر که نظارهٔ تو شد، دست‌بریده می‌شود ـ یوسف عهدی و جهان نیم بهای روی تو» که اشاره است به آیهٔ «فلما سمعت بمکرهن ارسلت الیهن و اعتدت لهن متکا و ءاتت کل واحدةٍ منهن سکیناً و قالت اخرج علیهن فلما رأینه اکبرنه و قطعن ایدیهن و قلن حاش‌لله ما هذا بشراً ان هذا الا ملک کریم» (۳۱/۱۲)؛ «هم خلیفه است از محمد هم ز حق چون آدمش ـ سر انی جاعلٌ فی‌الارض در شان آمده» که اشاره دارد به آیهٔ «و اذ قال ربک للملائکة انی جاعل فی‌الارض خلیفةً قالو اتجعل فیها من یفسد فیها و یسفک الدماء و نحن نسبح بحمدک و نقدس لک قال انی اعلم ما لاتعلمون» (۳۰/۲)؛ «بلی در معجز و برهان براهیم این چنین باید ـ که نه صیدش کند اختر نه دامن گیرد اصنامش» که اشاره است به آیهٔ «و اذ قال ابراهیم لابیه ازر اتتخذ اصناماً الهةً انی اریک و قومک فی ضلال مبین...» (۷۴/۶)؛ «بر بام سدره تا در ادنی فکنده رخت ـ روح‌القدس دلیلش و معراج نردبان / جبریل هم به نیمه ره از بیم سوختن ـ بگذاشته رکابش و برتافته عنان» که اشاره است به آیات «و هو بالافق الاعلی»، «ثم دنا فتدلی» و «فکان قاب قوسین او ادنی» (۷/۵۳ـ۹) و «عند سدرة المنتهی» (۱۴/۵۳)؛ «چه راحت مرغ عیسی را ز عیسی ـ که همسایه است با خورشید عذرا/ .../ چرا عیسی طبیب مرغ خود نیست ـ که اکمه را تواند کرد بینا/.../ چگونه ساخت از گل مرغ عیسی ـ چگونه کرد شخص عازر احیا» و «نه پیش من دواوین بود و اشعار ـ نه عیسی را عقاقیر است و هاون.» این ابیات اشاره است به آیهٔ «علمتک الکتاب و الحکمة و التورات والانجیل و اذا تخلق من الطین کهیئة الطیر باذنی فتنفخ فیها فتکون طیراً باذنی و تبری الاکمه والابرص باذنی و اذا تخرج الموتی باذنی...» (۱۱۰/۵)؛ «چون موسیم شجر دهد آتش چه حاجتست ـ کاتش‌زنه به وادی ایمن درآورم» که تلمیحی است به آیهٔ «الذی جعل لکم من الشجر الاخضر ناراً فاذا انتم منه توقدون.»(۸۰/۳۶)

تأثیر قرآن در شعر نظامی گنجوی (ـ۶۱۴ق): از مخزن‌الاسرار: «پیش وجود همه آیندگان ـ بیش بقای همه پایندگان/ اول و آخر به وجود و حیات ـ هست کن و نیست کن کاینات» که تلمیح است به آیهٔ «هو الاول و الآخر و الظاهر و الباطن و هو بکل شیءٍ علیم»(۳/۵۷)؛ «ای همه هستی ز تو پیدا شده ـ خاک ضعیف از تو توانا شده/ هستی تو صورت و پیوند نی ـ تو به کس و کس به تو مانند نی» که تلمیح است به آیهٔ «لیس کمثله شیء» (۱۱/۴۲)؛ «آنچه تغیر نپذیرد تویی ـ وآنکه نمرده است و نمیرد تویی/ ما همه فانی و بقا بس تو را ـ ملک تعالی و تقدس تو را» و «کیست در این دایرهٔ دیرپای ـ کو لمن الملک زند جز خدای؟» که اقتباس است از آیهٔ کریمهٔ «لمن الملک الیوم لله الواحد القهار» (۴۸/۱۴، ۶۵/۳۸، ۱۶/۴۰)؛ «منزل شب را تو دراز آوری ـ روز فرورفته تو بازآوری» که تلمیح است به آیهٔ «تولج‌اللیل فی النهار و تولج النهار فی‌اللیل» (۲۷/۳)؛ «مه که نگیندان زبرجد شده است ـ خاتم او مهر محمد شده است» که تلمیح است به آیهٔ «ما کان محمد ابا احدٍ من رجالکم و لکن رسول‌الله و خاتم‌النبیین» (۴۰/۳۳)؛ «سررشتهٔ غیب ناپدید است ـ بس قفل چو بنگری کلید است/ هرچ آن طلبی اگر نباشد ـ از مصلحتی به در نباشد/ هر نیک و بدی که در شمار است ـ چون درنگری صلاح کار است/ بس یافته کان بساز بینی ـ نایافته به چو باز بینی» (لیلی و مجنون) که تلمیح لطیفی است به «و عسی ان تکرهوا شیئاً و هو خیرٌ لکم و عسی ان...» (۲۱۶/۲)؛ «در صنع تو کامد از عدد بیش ـ عاجز شده عقل علت اندیش/ ترتیب جهان چنان‌که بایست ـ کردی به مثابتی که شایست/ حرفی به غلط رها نکردی ـ یک نکته در او خطا نکردی / در عالم عالم آفریدن ـ به زین نتوان رقم کشیدن» (لیلی و مجنون) که تلمیحی است به آیاتی چون «ربنا ما خلقت هذا باطلا» (۱۹۱/۳) و «ما خلقنا السماء والارض و ما بینهما باطلاً»(۲۷/۳۸)؛ «یکی را پای بشکستی و خواندی ـ یکی را بال و پر دادی و راندی/ ندانم تا من مسکین کدامم ـ ز محرومان و مقبولان چه نامم/ اگر دین دارم و گر بت پرستم ـ بیامرزم به هر نوعی که هستم/ به فضل خویش کن فضلی مرا یار ـ به عدل خود مکن با فعل من کار/ فراغم ده زکار این جهانی ـ چو افتد کار با تو خود تو دانی/ منه بیش از کشش تیمار بر من ـ به قدر زور من نه بار بر من» (خسرو و شیرین) که اشاره است به آیات «فلولا فضل‌الله علیکم و رحمته لکنتم من الخاسرین» (۶۴/۲)، «قل ان‌الفضل بیدالله یؤتیه من یشاء...»(۷۳/۳) و «ربنا لا تواخذنا ان نسینا و اخطانا ربنا و لا تحمل علینا اصراً... واعف عنا واغفر لنا

قرآن و ادب فارسی

و ارحمنا...» (۲۸۶/۲)؛ «از سه بگذر که محملی نه قویست ـ از دو هم درگذر که آن ثنویست/ سر یک رشته گیر چون مردان ـ دو رها کن سه را یکی گردان/ تا ز ثالث ثلاثه جان نبری ـ گوی وحدت بر آسمان نبری» (هفت پیکر) که اقتباس است از آیات «لقد کفرالذین قالوا ان‌الله ثالث ثلاثه...» (۷۳/۵) و «فامنوا بالله و رسله و لاتقولوا ثلاثةٌ انتهوا خیراً لکم.»(۱۷۱/۴)

تأثیر قرآن در شعر ابوالمجد مجدود ابن آدم، متخلص به سنایی. از آثار او حدیقةالحقیقه را می‌توان نام برد که جامع‌ترین و پرمغزترین شعر تعلیمی صوفیه پیش از مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدین است. این کتاب، که از آثار اواخر حیات سنایی است، به نوعی دایرةالمعارفی است منظوم در زمینهٔ عرفان و حکمت رایج در عصر او. این منظومه به یک معنی، حکمت الهی منظوم است با دلالات، تمثیلات و حکایات فراوان. بدیهی است که سنایی برای توجیه و تبیین آرای خویش هر جا که ممکن بوده از آیات، روایات و احادیث بهره گرفته است. شواهدی از آیات قرآنی در اشعار او از حدیقةالحقیقه: «ای بسا شیر کان تو را آهوست ـ وی بسا درد کان تو را داروست» که اقتباسی است از آیهٔ «و عسی ان تکرهو شیئاً و هو خیر لکم و عسی ان تحبوا شیئاً و هو شر لکم و الله یعلم و انتم لا تعلمون» (۲۱۶/۲)؛ «جهد بر توست و بر خدا توفیق ـ زانکه توفیق جهد راست رفیق»؛ «بی‌ریاضت نیافت کس مقصود ـ تا نسوزی تورا چه بید و چه عود» که تلمیحی است به آیهٔ «والذین جاهدوا فینا لنهدینهم سبلنا...» (۶۹/۲۹)؛ «آن زمان کز خدای نزد رسول ـ حکم من ذالّذی نمود نزول / هر کسی آن‌قدر که دست رسید ـ پیش مهتر کشید و سر نکشید» که اشاره است به آیهٔ «من ذالذی یقرض‌الله قرضاً حسناً فیضاعفه له و له اجرٌ کریم»(۱۱/۵۷)؛ «مرد را اندر انتظار مدار ـ و آنچه آورده است خوار مدار/ مصطفی را ز حال کرد آگاه ـ یلمزون المطوعین آنگاه» که برگرفته از آیهٔ «الذین یلمزون المطوعین من‌المؤمنین فی الصدقات والذین لایجدون الا جهدهم فیسخرون منهم»(۷۹/۹) است؛ «هست غیبت به‌سان لحم اخیه ـ نخورد لحم اخ مرد وجیه» که اشاره دارد به آیهٔ «یا ایهاالذین آمنوا اجتنبوا کثیراً من‌الظن انَّ بعض الظن اثم و لا تجسسوا و لا یغتب بعضکم بعضاً ایحب احدکم ان یاکل لحم اخیه میتاً فکرهتموه واتقواالله ان‌الله توابٌ رحیم» (۱۲/۴۹)؛ «گفت از بهر قوت و قوت جان ـ وز نبی آمن الرسول بخوان» که تلمیحی است به آیهٔ «آمن الرسول بما انزل الیه من ربه ...» (۲۸۵/۲)؛ «از لعمرک کلاه تشریفش ـ قم فانذر قبای تکلیفش» که اشاره است به آیهٔ «لعمرک انهم لفی سکرتهم یعمهون» (۷۲/۱۵)؛ «گفته در گوش جانش حاجب بار ـ کای شهنشه سر از گلیم برآر» که اقتباسی است از آیهٔ «ایهاالمزمل قم‌الیل الا قلیلا» (۱/۷۳-۲)؛ «و جزاهم قبای جمع بقا ـ وسقاهم شفای اهل سقا» و «ای شهنشه درین سرای غرور ـ بخور این شربت شراب طهور» که اشاره است به آیهٔ «و حلوا اساور من فضة و سقاهم ربهم شراباً طهورا» (۲۱/۷۶)؛ «لطف حق سایه‌ش افکند بر دل ـ پس بگوید که کیف مدّالظل» که تلمیحی است به آیهٔ «الم تر الی ربک کیف مدّالظل و لو شاء لجعله ساکناً ثم جعلناالشمس علیه دلیلاً» (۴۵/۲۵)؛ «منت کردگار هادی بین ـ کادمی را ز جمله کرد گزین» که اشاره است به آیهٔ «و لقد کرمنا بنی آدم و حملنا هم فی‌البر و البحر و رزقناهم من الطیبات...» (۷۰/۱۷)؛ «هیچ بد نامد آدمی را پیش ـ از ظلومیّ و از جهولی خویش/ چه حدیث است هرچه پیش آید ـ همه از ظلم و جهل خویش آید» و «زین همه خلق و زین همه بنیاد ـ بار تکلیف خویش بر تو نهاد» که برگرفته از آیهٔ «انا عرضنا الامانة علی السموات و الارض و الجبال فابین ان یحملنها و اشفقن منها و حملها الانسان انه کان ظلوماً جهولا (۷۲/۳۳)» است. «گرچه اصحاب کهف از پی راه ـ جمله گشتند از آن خلل آگاه / زرق و تلبیس و مکر دقیانوس ـ گشت معلومشان که هست فسوس/ آن که از گربه‌ای رمان باشد ـ کدخدای همه جهان باشد؟/ یا سه یا پنج یا که هفت بدند ـ بود جمعیتی چو جمع شدند/ بعد از آن سگ متابعت بنمود ـ تا از آن یک قدم ورا بد سود» که اشاره است به آیهٔ «سیقولون ثلاثة رابعهم کلبهم و یقولون خمسة سادسهم کلبهم رجماً بالغیب و یقولون سبعة و ثامنهم کلبهم قل ربی اعلم بعدتهم ما یعلم الا قلیلٌ» (۲۲/۱۸)؛ «آن شنیدی که تا خلیل چه گفت ـ وقت آتش به جبرئیل نهفت» و «چون شنید او خطاب حق با نار ـ سرد و خوش‌طبع شد چو دانهٔ نار» که تلمیحی است به آیات «قلنا یا نار کونی برداً و سلاماً علی ابراهیم» و «قال حرقوه وانصروا الهتکم ان کنتم فاعلین» (۲۱/ ۶۹-۷۰)؛ «از پی خجلت آدم از دل و جان ـ بر درت ربنا ظلمنا خوان» که اشاره است به آیهٔ «قالا ربنا ظلمنا انفسنا و ان لم تغفر لنا و ترحمنا لنکوننَّ من الخاسرین» (۲۳/۷)؛ «چون شدی بر قضای او صابر ـ خواند آنگاه مرا تو را شاکر/ شکر گوی از پی زیادت را ـ عالم‌الغیب و الشهادت را» و «موضع کفر نیست جز درگنج ـ مرجع شکر نیست جز سر گنج» که اشاره است به آیات «و اذ تأذن ربکم لئن شکرتم لازیدنکم و لئن کفرتم انَّ عذابی

قرآن و ادب فارسی

لشدید»(۷/۱۴) و «اعملو آل داود شکراً و قلیل من عبادی الشکور» (۱۳/۳۴)؛ «شرب یک‌یک ز خلق دانسته ـ دادن و ضد آن توانسته» که برگرفته از آیهٔ «قال هذه ناقةٌ لها شرب و لکم شربُ یومٍ معلوم (۱۵۶/۲۶)» است؛ «و رفعنا به نردبان نیاز ـ فخسفنا زَ سرنشینی آز» که اقتباس از آیهٔ «فخسفنا به و بداره الارض فما کان له من فئةٍ ینصرونه من دون‌الله و ما کان من المنتصرین (۸۱/۲۸)» است؛ «چون برون آمد از تجلی پیک ـ گفت در گوش او که تبتُ الیک» که اشاره است به آیهٔ «فلما افاق قال سبحانک تبت الیک و انا اول المؤمنین» (۱۴۴/۷). شواهدی از ابیات در مثنوی طریق‌التحقیق :«خاک بودی تو را مکرم کرد ـ زان پست جلوهٔ دو عالم کرد/ از همه مهتر آفرید تو را ـ هرچه هست از همه گزید تو را/ در نظر از همه لطیف‌تری ـ به صفت از همه شریف‌تری/ باطنت را به لطف خود پرورد ـ ظاهرت قبلهٔ ملائک کرد/ آفرینش همه غلام تواند ـ از پی قوت و قوام تواند» که تلمیحی است به آیهٔ «و لقد کرمنا بنی‌آدم و حملناهم فی‌البر و البحر و رزقناهم من الطیبات...»(۷۰/۱۷)؛ «خواجه گر توبهٔ نصوح کند ـ هر دمی عالمی فتوح کند» که اشاره دارد به آیهٔ «یا ایهاالذین آمنوا توبوا الی‌الله توبة نصوحا» (۸/۶۶)؛ «کاف و نون چون به یکدگر پیوست ـ شد پدید آنچه بود و باشد و هست/ هرچه موجود شد ز امرش دان ـ پیش‌تر عقل آمد، آن‌گه جان» که برگرفته از آیهٔ «انما امره اذا اَراد شیئاً ان یقول له کن فیکون (۸۲/۳۶)»است؛ «نفس اماره را ندانی چیست؟ـ گاه و بیگاه همنشین تو کیست؟/ نفس بس کافر ست، اینت بس ـ گر شدی تابعش زهی ناکس/ سر برون بر ز خطّ فرمانش ـ جهد کن تا کنی مسلمانش» که اقتباسی است از آیهٔ «و ما ابری نفسی ان النفس لامارة بالسوء الا مارحم ربی» (۵۳/۱۲)؛ «راه‌جستن ز تو، هدایت ازو ـ جهدکردن ز تو، عنایت ازو» که تلمیحی است به آیهٔ «الذین جاهدوا فینا لنهدینهم سبلنا...» (۶۹/۲۹) شواهدی از دیوان :«چون مّصفا گشتی از اوصاف نفسانی تو را ـ دست تقدیر تعالی گوید ای سید تعال/ چون به ترک نفس گفتی، پس شدی او را یقین ـ چون ز خود بیزار گشتی، روی بنماید جمال» و «و گر زی حضرت قدسی خرامان گردی از عزت ـ ز دارالملک ربانی جنیبت‌ها روان بینی / ز حرص و شهوت و کینه ببر تا زان سپس خود را ـ اگر دیوی ملک یابی، و گر گرگی شبان بینی/ گر اوباش طبیعت را برون آری ز دل، زان پس ـ همه رمز الهی را ز خاطر ترجمان بینی» که اشاره است به آیهٔ «والذین جاهدوا فینا لنهدینهم سبلنا و ان‌الله لمع المحسنین» (۶۹/۲۹)؛ «چون انا‌الله در بیابان هدی بشنیده‌ای ـ پس هراسیدن ز چوبی همچو ثعبان شرط نیست» که تلمیحی است به آیهٔ «انی انا ربک فاخلع نعلیک انک بالواد المقدس طوی» (۱۲/۲۰)؛ «تو در کشتی فکن خود را، مپای از بهر تسبیحی ـ که خود روح‌القدس گوید که بسم‌الله مجریها» که اشاره است به آیات «و قال ارکبوا فیها بسم‌الله مجریها و مرسیها انّ ربی لغفور رحیم و هی تجری بهم فی موجٍ کالجبال و نادی نوح...» (۴۱/۱۱ـ۴۲)؛ «ظاهراً بر جسم آدم خوانده کز گندم مخور ـ نعره‌ها از حکم سابق کالصلا اصحابنا» که اشاره است به آیهٔ «و قلنا یا آدم اسکن انت و زوجک الجنة و کلا منها رغدا حیث شئتما و لا تقربا هذه الشجر فتکونا من الظالمین» (۳۵/۲)؛ «آن لک‌لک گوید که لک الحمد و لک‌الشکر ـ تو طعمهٔ من کرده‌ای آن مار دمان را/ قمری نهد از پشت قبای خز و قاقم ـ اکنون که بتابید و بپوشید کتان را/ طاووس کند جلوه چو از دور ببیند ـ بر فرق سر هدهد آن تاج کیان را/ موسیچه همی گوید یا رازق رزاق ـ روزی‌ده جان‌بخش تویی انسی و جان را» که تلمیحی است به آیهٔ «و ان من شیء الا یسبح بحمده و لکن لا تفقهون تسبیحهم انه کان حلیماً غفورا» (۴۴/۱۷)؛ «نه فرعونی شود آن کس که او دست قوی دارد ـ نه قارونی شود هرکس که دل در سیم و زر بندد/ نه موسیئی شود هرکس که او گیرد عصا بر کف ـ نه یعقوبی شود آن کس که دل اندر پسر بندد/ بسا پیر مناجاتی که بر مرکب فروماند ـ بسا رند خراباتی که زین بر شیر نر بندد» و «در روشنی عشق چه خوشی بود آن را ـ کاندر چمن صنع خدایش نظری نیست/ کی میوهٔ رحمت خورد آن کس که ز اول ـ در باغ امیدش ز عنایت شجری نیست/.../ بر طاعت خود تکیه مکن، زانکه به الهام ـ از عاقبت کار کسی را خبری نیست» که اشاره است به آیات «... ان ارید الّا الاصلاح ماستطعت و ما توفیقی الا بالله علیه توکلت و الیه انیب» (۸۸/۱۱) و «و ما تشاءُون الا ان یشاء.» (۲۹/۸۱)

تأثیر قرآن در شعر عطار: سخنان عطار آمیختگی بسیاری با آیات قرآن، احادیث و روایات داشته، چنان‌که اگر این عناصر را از سخنان او تفریق کنیم، چیزی درخور توجه از آن نمی‌ماند. عطار جای به جای از آیات، روایات، داستان‌های پیامبران و سایر نکات قرآنی در آثار خود استفاده کرده و آن‌ها را در قالب شیوای شعر خود ریخته است. تصوف عطار عرفان معتدلی است و از سرچشمهٔ شریعت و قرآن سیراب می‌شود. منطق‌الطیر او خود برگرفته از آیهٔ ۱۶ از سورهٔ نمل است: «و ورث سلیمان

قرآن و ادب فارسی

د ود و قال یاایهاالناس علمنا منطق‌الطیر و اوتینا من کل شییء ٍ هذا لهو الفضل المبین.» نمونه‌های دیگر که در منطق‌الطیر می‌توان یافت: «کرد در شش روز هفت انجم پدید ـ وز دو حرف آورد تُه طارم پدید» که اشاره است به آیات «و هوالذی خلق السموات و الارض فی ستة ایام» (۷/۱۱) و «انما امره اذا اراد شیئاً ان یقول له کن فیکون» (۸۲/۳۶)؛ «تیغ را از لاله خون آلود کرد ـ گلشن نیلوفری را دود کرد» که اشاره است به آیهٔ «ثم استوی الی السماء و هی دخانٌ» (۱۱/۴۱)؛ «ای خلیفه‌زادهٔ بی‌معرفت ـ با پدر در معرفت شو هم‌صفت» که تلمیحی است به آیهٔ «و اذ قال ربک للملائکة انی جاعلٌ فی‌الارض خلیفةً» (۲/۳۰)؛ «خواجهٔ اول که اول‌یار اوست ـ ثانی اثنین اذ هما فی‌الغار اوست» که اشاره دارد به آیهٔ «اذا اخرجه الذین کفروا ثانی اثنین اذ هما فی‌الغار اذ یقول لصاحبه لا تحزن ان‌الله معنا» (۴۰/۹)؛ «هم ز فرعون بهیمی دور شو ـ هم به میقات آی و مرغ طور شو» که اشاره است به آیهٔ «و لما جاء موسی لمیقاتنا و کلمه ربه» (۱۴۳/۷)؛ «گر تو جانی برفشانی مردوار ـ بس که جانان جان کند بر تو نثار» که برگرفته از آیهٔ «ولا تحسبن‌الذین قتلوا فی سبیل‌الله امواتاً بل احیاءٌ عند ربهم یرزقون» است (۱۶۳/۹)؛ «خانهٔ نفس است خلد پرهوس ـ خانهٔ دل مقعد صدق است و بس» که اشاره است به آیات «ان المتقین فی جناتٍ و نهرٍ فی مقعد صدقٍ عند ملیک مقتدر» (۵۴/۵۴ ـ۵۵)؛ «زنده از آب است دایم هرچه هست ـ این‌چنین از آب نتوان شست دست» که اشاره است به این آیه: «و جعلنا من‌الماء کل شییء حی »(۳۰/۲۱)؛ «من نمی‌خواهم که در دنیا و دین ـ بازماند کس به ملکی همچنین/.../ هست آن در جنب عقبی مختصر ـ بعد از این کس را مده هرگز دگر» که اشاره دارد به آیهٔ «ربّ اغفرلی وهب لی ملکاً لاینبغی لاحدٍ من بعدی» (۳۵/۳۸)؛ «آسمان چون خیمه‌ای برپای کرد ـ بی‌ستون کرد و زمینش جای کرد» که تلمیحی است به آیهٔ «الله الذی رفع السموات بغیر عمدٍ ترونها» (۱۳/۲)؛ «خه‌خه ای دراج معراج الست ـ دیده بر برق بلی تاج الست / چون الست عشق بشنیدی به جان ـ از بلیّ نفس بیزاری ستان/ چون بلیّ نفس گرداب بلاست ـ کی شود کار تو در گرداب راست» و «چون به گوش جان شنیدستی الست ـ از بلی‌گفتن مکن کوتاه دست / بسته‌ای عهد الست از پیش تو ـ از بلی سر در مکش زین بیش تو/ چون بدو اقرار آوردی درست ـ کی شود انکار آن کردی درست/ ای به اول کرده اقرار الست ـ پس به آخر کرده انکار الست/ چون در اول بسته‌ای میثاق تو ـ چون توانی شد در آخر عاق تو/ ناگزیرت اوست ، پس با او بساز ـ هرچ پذرفتی وفاکن، کژ مباز» که اشاره است به آیهٔ «و اذ اخذ ربک من بنی آدم من ظهورهم ذریتهم و اشهدهم علی انفسهم الست بربکم قالوا بلی شهدنا ان تقولوا یوم‌القیامه انا کنا عن هذا غافلی.»(۱۷۲/۷)

تلمیحات به داستان پیامبران در منطق‌الطیر: «درنگر اول که با آدم چه کرد ـ عمرها بر وی در آن ماتم چه کرد/ باز بنگر نوح را غرقاب کار ـ تا چه برد از کافران سالی هزار/ باز ابراهیم را بین دل‌شده ـ منجنیق و آتشش منزل شده/ باز اسماعیل را بین سوگوار ـ کبش او قربان شده در کوی یار/ باز در یعقوب سرگردان نگر ـ چشم کرده در سر کار پسر / باز یوسف را نگر در داوری ـ بندگی و چاه و زندان بر سری/ باز ایوب ستمکش را نگر ـ مانده در کرمان و گرگان پیش در/ باز یونس را نگر گم گشته راه ـ آمده از مه به ماهی چند گاه/ باز موسی را نگر ز آغاز عهد ـ دایهٔ فرعون شده تابوت مهد/ باز داود زره‌گر را نگر ـ موم کرده آهن از تفّ جگر ـ باز بنگر کز سلیمان خدیو ـ ملک وی بر باد چون بگرفت دیو/ باز یحیی را نگر در پیش جمع ـ زار سربریده در طشتی چو شمع / باز عیسی را نگر کز پای دار ـ شد هزیمت از جهودان چند بار/ باز بنگر تا سر پیغمبران ـ چه جفا و رنج دید از کافران.» شواهدی از الهی‌نامه : «چو از بی‌نقشی و فقرش سبب یافت ـ هم از ام‌الکتاب، امی لقب یافت/ چو باشد پیشوا امی مطلق ـ نخواهد نامه برخواندن ز ما حق» که اشاره است به آیهٔ «فامنوا بالله و رسوله النبی الامی الذی یؤمن بالله و کلماته واتبعوه لعلکم تهتدون» (۱۵۸/۷)؛ «هم از انا فتحنا آیت او ـ هم از نصر من‌الله رایت او» که تلمیحی است به آیات «انا فتحنا لک فتحاً مبینا»(۱/۴۸) و «نصر من‌الله و فتحاً قریب» (۱۳/۶۱)؛ «چراغی کرده شرق و غرب روشن ـ که نه شرقی و نه غربیش روغن» که تلمیحی است به آیهٔ «الله نورالسموات والارض مثل نوره کمشکوة فیها مصباح المصباح فی زجاجةٍ الزجاجة کانها کوکب دریٌ یوقد من شجرةٍ مبارکةٍ زیتونةٍ لا شرقیةٍ و لا غربیةٍ...» (۳۵/۲۴)؛ «سراجی کافتاب از روی او تافت ـ مه نو از خم ابروی او تافت» که اشاره دارد به آیات «یا ایهاالنبی انا ارسلناک شاهداً و مبشراً و نذیراً و داعیاً الی‌الله باذنه و سراجاً منیرا.» (۴۵/۳۳ـ۴۶) شواهدی از مصیبت‌نامه: « ساحران دیده عصایی را امین ـ گفته امنا برب‌العالمین» که اشاره است به آیهٔ «فالقی السحره سجداً قالوا امنا برب هرون و موسی» (۷۰/۲۰)؛ «همچنان آن شب سخنگوی الست ـ با نبی عقد مساقاتی ببست / دو کمان قاب قوسین ای عجب ـ درهم افکندند از صدق و

قرآن و ادب فارسی

معانی قرآنی، که قاریان در حضور آنان می‌خواندند، نیز لزوم اطلاع آنان از آیات، مفاهیم قرآنی یا قصص انبیا، که گاه حاضران از آنان می‌پرسیدند، حفظ قرآن و تسلط بر معانی و الفاظ قرآن را بر واعظان بزرگ الزام می‌کرده است؛ به‌ویژه که واعظ در تفسیر آیات و نقل احادیث به ذکر قصص و حکایات انبیا می‌پرداخته و با چاشنی مناسب روایات و قصص جالب مجلس خود را شور و حالی می‌داده است. البته اشتغال مولانا به تدریس هم که ظاهراً شامل مباحث مربوط به فقه و عقاید بوده است، تبحر در آیات قرآن را که مستند اصلی تمام این مباحث بوده، ظاهراً بر وی الزام می‌کرده است. نیز، ضرورت تطبیق مواجید و معارف منقول از مشایخ صوفیه و سخنان آنان که گاه نزد عده‌ای از متشرعان مطعون بوده، با نص آیات قرآن یا فحوای اشارات آن رجوع مستمر و سعی در فهم دقایق آن را بر مولانا الزام می‌کرده. اما بی‌گمان، عامل عمده‌ای که ذهن مولانا را مشغول قرآن می‌کرده همان سابقهٔ اشتغال وی به وعظ و خطابه بوده است. طرز تلقی مولانا از قرآن حاکی از استغراق تام و به‌خصوص از عشق و تسلیم مخلصانهٔ او به کلام الهی است. وی در طی آن در عین این‌که در اسرار و معانی قرآن تأمل می‌کند، ظاهر را نیز بی هیچ تأویل می‌پذیرد و چون و چرا و بحث عقلی را در برابر آن به‌هیچ‌وجه جایز نمی‌داند. تأثیر قرآن در مثنوی تا بدان‌جا است که از آن نوعی تفسیر صوفیانه می‌سازد، اثری که مولانا خود در آن به چشم تعظیم بسیار می‌نگرد و طعن در آن را چون طعن در قرآن می‌یابد. جو قرآنی حاکم بر مثنوی تنها ناشی از تبحر گوینده در الفاظ آیات و از باب پیروی از اقتضای حرفهٔ وعظ نیست، ناشی از تدبر و استغراق دایم مولانا در لطایف قرآن است. نهایت آن‌که حرفه و تربیت خانوادگی هم ناچار ذهن وی را در طی زمان همواره در لطایف و معانی قرآن مستغرق می‌داشته است. این تدبر و تأمل را خود او دایم بر خویش الزام می‌کند و به همین خاطر است که گه‌گاه او را در تقریر بیان به آیه و سوره‌ای از قرآن ارجاع می‌نماید. مولانا بر کسانی که قرآن را بدون تعمق در حقایق و اسرار آن می‌خوانند طعن و عتاب دارد و به آنان می‌گوید که وقتی قرآن را برای دفع وسواس خاطر خویش می‌خوانند و نمی‌خواهند جان را به معانی و حقایق آن تحقق دهند، دیگر عجب نخواهد بود که مثل مشرکان قریش آن را اساطیرالاولین بخوانند و درواقع از آن همان بهره‌ای را که از شاهنامه یا کلیله می‌توان یافت حاصل کنند: «شاهنامه یا کلیله پیش تو ـ همچنان باشد که قرآن از عتو/ خویشتن مشغول‌کردن از ملال ـ باشدش قصد از کلام ذوالجلال/ کاتش وسواس را و غصه را ـ ز آن سخن بنشاند و سازد دوا.» حال قاصرفهمان را نیز که به گمان وی از طعن در مثنوی که تمام آن بر قرآن مبتنی است، دستاویزی برای طعن در قرآن می‌سازند و از قرآن هم چیزی جز لفظ و ظاهر آن درک نمی‌کنند به حال کوری تشبیه می‌کند که چشم بی‌فروغ وی از ضیای آفتاب پر ز نور هیچ به‌جز گرمی آن را درنمی‌یابد: «کز شعاع آفتاب پر ز نور ـ غیر گرمی می‌نیابد چشم کور/ خربطی ناگاه از خرخانه‌ای ـ سر برون آورد چون طعانه‌ای/ کین سخن پستست یعنی مثنوی ـ قصهٔ پیغمبرست و پیروی/ چون کتاب الله بیامد هم بر آن ـ این چنین طعنه زدند آن کافران/ که اساطیرست و افسانهٔ نژند ـ نیست تعمیقی و تحقیقی بلند/ گفت اگر آسان نماید این به تو ـ این چنین آسان یکی سوره بگو.» مولانا قرآن را همچو ریسمانی می‌داند که خلق برای نجات باید در آن چنگ زنند: «واعتصموا بحبل‌الله جمیعاً و لا تفرقوا.» (۱۰۳/۳) مولانا دراین‌باره نیز می‌گوید که چون آن‌کس که در چاه است دست در رسن زند و آهنگ بالا داشته باشد، رسن وی را به بالا می‌کشد، اما آن‌کس که سودای سربالا ندارد بسا که در رسن چنگ می‌زند تا رسن او را به قعر چاه فروبرد. از این‌جا است که اهل اهوا و ملل و منکران اهل کتاب بدان سبب که قرآن را به میل و خواست خویش تفسیر کردند به تفرقه و ضلال افتادند: «زانکه از قرآن بسی گمره شدند ـ زین رسن قومی درون چه شدند/ مر رسن را نیست جرمی ای عنود ـ چون تو را سودای سربالا نبود.» هرچند که در خود قرآن در باب آن‌ها که از آن هدایت نیافته‌اند آمده است که : «و ما یضل به الا الفاسقین.» (۲۶/۲) بدین‌گونه طاعنان قرآن کریم که آن را افسانه و اساطیر خواندند هلاک و تباه شدند و به تعبیر مولانا معلوم گشت خود آن‌ها افسانه و اساطیر بودند: «که مرا افسانه می‌پنداشتید ـ تخم طعن و کافری می‌کاشتید/ خود بدیدیت آنک طعنه می‌زدیت ـ که شما فانی و افسانه بدیت.» قرآن طی نسل‌ها و قرن‌ها همچنان سرچشمهٔ نور جان و چشمهٔ آب حیات باقی ماند: «نک منم ینبوع آن آب حیات ـ تا رهانم عاشقان را از ممات.» در بیان سر این دوام و بقا، که قرآن را حافظ سنت و شرع رسول می‌دارد، مولانا کلام حق را به عصای موسی مانند می‌کند که وقتی موسی خفته بود عصای وی قاصدان را از وی باز می‌داشت. همچنین قرن‌ها پس از رسول، قرآن همواره باقی خواهد بود و منکران و کافران را از قصد سنت و شریعت وی باز خواهد داشت: «کس نتاند بیش و کم کردن درو ـ تو به از من حافظی دیگر مجو.» این‌جا با استناد به

قرآن و ادب فارسی

احساس خاص مولانا است. در موارد نسبتاً نادر که چیزی از لفظ قرآن در شعر مثنوی نمی‌آید و اشارت یا تصریحی نیز به قرآن یا ارجاع به آن نیست، کشف و درک مآخذ محتاج تأمل و دقت می‌شود، اما مخاطب مثنوی، که به نحوی با این معانی آشنایی دارد، از روی قراین می‌تواند ارتباط آن را با قرآن دریابد، چنان‌که وقتی ضمن اشارت به رمز قصهٔ یوسف و خواب او و این که از خدعه و مکر زنی به زندان افتاد، می‌گوید: «روح را از عرش آرد در حطیم ـ لاجرم کید زنان باشد عظیم»، شخص این آیهٔ قرآن را در نظر می‌آورد که: «ان کیدکن عظیم.» (۲۸/۱۲) همچنین وقتی به مناسبت اشارت به دختر پادشاه چین در داستان شهزادگان قلعهٔ ذات‌الصور از زبان اهل چین می‌گوید که «شاه ما خود هیچ فرزندی نزاد ـ بلکه سوی خویش زن را ره نداد»، آن‌کس که با قرآن آشنا است آیهٔ «مااتخذ صاحبة ولا ولداً» (۳/۷۲) را به یاد می‌آورد. پاره‌ای موارد هم هست که درج و تضمین جزئی از لفظ در کلام مولانا دلیلی بر توجه به خاستگاه قرآنی مضمون شمرده می‌شود. مثلاً وقتی به مناسبت رهایی نخجیران از وجود شیر، حال خرگوش و رقص و چرخ شادمانه و شاکرانهٔ او را به رقص و جنبش برگ‌های درختان، که چون از حبس خاک بیرون آمده‌اند، شاخه‌ها را شکافته‌اند و تا بالای درخت برفته‌اند، تشبیه می‌کند، در باب برگ‌ها می‌گوید که آن‌ها هریک جداگانه شکر خدا را «با زبان شطاه» به جای می‌آورند و شکر و شادیشان از این است که خداوند واهب العطایا درخت را که اصل آن‌ها بود، بر رغم سرمای زمستان درگرمی لطف و تربیت خویش پرورش داد: «دست می‌زد چون رهید از دست مرگ ـ سبز و رقصان در هوا چون شاخ و برگ/ شاخ و برگ از حبس خاک آزاد شد ـ سر برآورد و حریف باد شد/ برگ‌ها چون شاخ را بشکافتند ـ تا به بالای درخت اشکافتند/ با زبان شطاه شکر خدا ـ می‌سراید هر بر و برگی جدا/ که بپرورد اصل ما را ذوالعطا ـ تا درخت استغلظ آمد واستوی.» مخاطب آشنا با قرآن منبع این آخذ و تضمین را در قرآن به‌خاطر می‌آورد: «کزرع اخرج شطاه فآزره فاستغلظ فاستوی علی سوقه یعجب الزارع.» (۲۹/۴۸) مواردی هم هست که جزء لفظ از قرآن در ضمن بیت درج و تضمین می‌شود، اما گوینده از آنچه درج و اخذ می‌کند نظر به معنای حقیقی قرآنیش ندارد بلکه آن را در معنی مناسب مجازی به‌کار می‌برد؛ چنان‌که وقتی از آنچه «چراگاه اخرج المرعی» می‌خواند سخن می‌گوید و از عارف سالک که مخاطب او است، می‌خواهد تا گوسفندان حواس خود را آن‌جا به چراگاه آرد تا سنبل و نسرین معانی چرند، یا به تعبیر وی تا به روضات حقایق پی برند، بی‌گمان به آیهٔ شریفهٔ «الذی اخرج‌المرعی» (۴/۸۷) نظر دارد که حاکی از لطف خداوند در حق بندگان او است. اما آن را نه به آن معنی که در ظاهر قرآن آمده، بلکه آن را همچون عالم روحانی و ماورای حس در نظر دارد: «گوسفندان حواست را بران ـ در چرا از اخرج‌المرعی چران/تا در آن‌جا سنبل و نسرین چرند/ تا به روضات حقایق پی برند.» در پاره‌ای موارد، ضرورت وزن مولانا را بر آن می‌دارد تا در آنچه از لفظ قرآن اخذ و تضمین می‌کند تصرفی جزئی روا دارد یا آن را در ضمن بیتی ملمع یا عربی حل و درج کند. مثلاً در یک بیت عربی که در حکایت پادشاه و کنیزک از زبان پادشاه به طبیب الهی خطاب می‌شود، جزئی از لفظ این آیه را که می‌گوید: «کلا لئن لم ینته لنسفعاً بالناصیه» (۱۵/۹۶) درج و تضمین می‌کند و لفظ آیه در بیت عربی حل می‌شود: «انت مولی القوم من لایشتهی ـ قد ردی کلا لئن لم ینته.» همچنین جزء لفظ این آیهٔ شریفه: «و کل انسانٍ الزمناه طائره فی عنقه.» (۱۳/۱۷) را در یک بیت عربی با اندک تصرف حل و تضمین می‌کند: «لیس من مستفذر مستنقه ـ قطّ الا طایره فی عنقه» در پاره‌ای موارد، بخش برگرفته از نص آیه چنان است که آن را تقریباً بی‌تصرف، مصرع بیتی از مثنوی می‌سازد، مثل این آیه: «یوم تبیض وجوهٌ و تسوّدُ وجوه» (۱۰۶/۳) که آن را در بیان تفاوت حال نیکان و بدان با اندک تصرف مصرع بیت خود می‌کند: «روز زادن روم و زنگ و هر گروه ـ یوم تبیض و تسود وجوه» یا آیهٔ «و ان لیس‌للانسان الا ما سعی» (۳۹/۵۳) که در مثنوی به دفعات بسیار به صورت مصرع درج و تضمین شده است: «چون نکرد آن کار مزدش هست لا ـ لیس للانسان الا ماسعی»، «قدر همت باشد آن جهد و دعا ـ لیس للانسان الا ما سعی»، «باز آمد او بهوش اندر دعا ـ لیس للانسان الا ما سعی» و «قبله از دل ساخت آمد در دعا ـ لیس‌للانسان الا ما سعی» و آیهٔ کریمهٔ «کل شیء هالک الا وجهه» (۸۸/۲۸) که نیز مکرر آن را مصرع بیت می‌کند: «عقل کی ماند چو باشد سرده او ـ کل شیء هالک الا وجهه»؛ «وز ملک هم بایدم جستن ز جو ـ کل شیء هالک الا وجهه» و آیهٔ کریمهٔ «اصلها ثابت و فرعها فی‌السماء» (۲۴/۱۴): «بر فلک پرهاست ز اشجار وفا ـ اصلها ثابت و فرعه فی‌السما» و «شد درخت کژ مقوم حق‌نما ـ اصله ثابت و فرعه فی‌السما.» در پاره‌ای مواضع که بخشی از لفظ آیه را در یک مصرع عربی می‌آورد بخش دیگر آن را در مصرع بعد بدون اخذ لفظ نقل به معنی می‌کند. مثلاً از آیهٔ شریفهٔ «یقولون ربنا اتمم لنا

قرآن و ادب فارسی

نورنا و اغفر لنا» (۸/۶۶) بخش اول را در یک مصراع با اندک تصرف درج می‌کند و مفهوم بخش آخر آیه را که متضمن اشارت و اغفر لنا است در مصرع دیگر بیت نقل به معنی می‌نماید: «یا رب اتمم نورنا فی الساهره ـ و انجنا من مفضحات قاهره»، چنان‌که از دو آیهٔ شریفهٔ قرآن کریم (۱/۴۷ـ۲) جزئی چند در هریک از دو مصراع یک بیت عربی او هست: «امةالکفران اضل اعمالهم ـ امةالایمان اصلح بالهم.» در برخی موارد، در یک بیت بیش از یک آیه اخذ و تضمین می‌شود، چنان‌که وقتی در ضمن اشارت به ضرورت الزام حیرت و ترک اجتهاد در آنچه به امر حق ارتباط دارد به مناسبت می‌گوید: «عقل قربان کن به پیش مصطفی ـ حسبی‌الله گو که الله ام کفی» در همین بیت که مصرع اولش خود اشارت به فحوای یک آیهٔ قرآنی (۳۸/۳۹) به نظر می‌رسد، مصرع دومش متضمن درج جزئی از آیهٔ «فان تولوا فقل حسبی الله لااله الا هو»(۱۲۹/۹) و جزئی چند از آیهٔ « و کفی بالله وکیلاً» (۸۱/۴) است. این‌گونه اخذ و تضمین از قرآن که مولانا در یک بیت به لفظ یا فحوای آیات مختلف اشارت دارد آشکارا ذهن شاعر را مغلوب معانی قرآن و در عین حال محیط بر الفاظ و اشارات آن نشان می‌دهد. این مسئله که لفظ یا مضمون پاره‌ای آیات را به دفعات اخذ و نقل می‌کند درواقع یک ویژگی بیان مثنوی است. طرفه آن است که با وجود تکرار این‌گونه موارد، هر وقت که به این آیات اشاره شده، از نظرگاه تازه‌ای به آن‌ها نگریسته شده بی‌آن‌که تناقض در آن راه یافته باشد و در مجموع آن‌ها تنوعی است که از قدرت استنباط و ذوق نکته‌سنجی مولانا خبر می‌دهد. مثلاً در ذکر آیهٔ کریمهٔ «و ما رمیت اذ رمیت و لکن الله رمی» (۱۷/۸)، یک‌جا آن را متضمن این نکته می‌داند که تمام وجود خود را نباید محدود به جسم پنداشت و بدین بهانه نباید از حول و قوهٔ حق که مدبر جسم و تمام کاینات عالم است غافل ماند: «ما رمیت اذ رمیت خوانده‌ای ـ لیک جسمی در تجزی مانده‌ای»؛ یک‌جا نیز از آن این استنباط را می‌کند که باید به نقش نامرئی عالم غیب و تأثیری که در جریان احوال عالم حس دارد توجه داشت: «ما رمیت اذ رمیت گفت حق ـ کار حق بر کارها دارد سبق.» در عین حال آن را حال عارف ازخودفانی‌گشته‌ای می‌یابد که فعل او نه از خود او است، از حق است و خودی او در میان نیست: «ما رمیت اذ رمیتم در حراب ـ من چو تیغم وان زننده آفتاب»، چنان‌که جای دیگر هم در تفسیر آن می‌گوید که این تیرافکندن چون از دست تو است، از تواست و چون به قوت حق است، نه از تواست: «آن تو افکندی چو بر دست تو بود ـ نه تو افکندی که قوت حق نمود.» همچنین در مورد آیهٔ شریفهٔ «ان‌الله اشتری من المؤمنین انفسهم و اموالهم» (۱۱۱/۹)، در چند موضع این خریداری‌کردن حق را اشارت به آن پاداش روحانی می‌یابد که به عارف ازخودفانی‌گشته می‌رسد؛ پس یک‌جا آن را شربتی روحانی می‌پندارد که هرکه از آن نوشید تا به محشر تشنگی ندارد: «شربتی خوردم ز الله اشتری ـ تا به محشر تشنگی ناید مرا.» فضل حق وقتی ما را می‌پذیرد و کوزهٔ هستی محدود ما را در برابر دریاهای بی‌پایان هستی که خاص او است، آن‌گاه قبول می‌کند که جهاد با نفس ما را از هستی محدود خویش فانی کرده باشد و محدودیت ما باقی نمانده باشد: «ای خداوند این خم و کوزهٔ مرا ـ درپذیر از فضل الله اشتری.» خداوند خریدار علم تقلیدی که مایهٔ پندار و موجب خودبینی است، نیست، بلکه خریدار علم تحقیقی است: «مشتریّ علم تحقیقی حقست ـ دایماً بازار او بارونقست.» این از آن‌رو است که علم تقلیدی مانع از خودرهایی، بلکه موجب مزید خودبینی است و البته با وجود آن، نیل به فنا برای سالک ممکن نیست. از همین رو است که خداوند حتی مال و جسم راکه در راه او فدا شود، به حکم همین اشارت قرآنی خریدار می‌شود، اما علم تقلیدی را نمی‌خرد. آنچه او خریدار آن است در واقع همین فنا است: «مال و تن برفند ریزان فنا ـ حق خریدارش که الله اشتری» و وقتی چیزی را خداوند مشتری شود، پروای خریدار دیگر را نباید در سر داشت: «مشتریّ ماست الله اشتری ـ از غم هر مشتری هین برتر آ»، خاصه که فضل حق هر متاعی راکه خلق بدان نمی‌نگرند خریداری می‌کند: «زین دکان با مکاسان برتر آ ـ تا دکان فضل‌الله اشتری.» همچنین آیهٔ کریمهٔ «لاشرقیة و لاغربیة» (۳۵/۲۴) را یک‌جا متضمن اشارت به نوری ورای انوار حسی می‌داند و از آن تعبیر به ماه حق می‌کند: «گوشهٔ بی‌گوشهٔ دل شه‌رهیست ـ تاب لاشرقیّ و لاغرب از مهیست» که این نور محدود به زمان و مکان نیست و از آنچه ناقص و محدود و منسوب به جهات است ممتاز: «نورهای چرخ ببریده‌پی است ـ آن چو لاشرقیّ و لاغربی کیست»، چنان‌که وقتی در اشارت به آیهٔ شریفهٔ «نورٌ علی نور یهدی‌الله لنوره من یشاءُ» (۳۵/۲۴) می‌کند آن را عبارت از نور حق که نور حس را می‌آراید، می‌داند: «نور حس را نور حق تزیین بود ـ معنی نورٌ علی نور این بود.» در بین آنچه از قرآن کریم در مثنوی اخذ و تضمین شده تعبیرات قرآنی با چنان وفور و کثرتی اقتباس و نقل شده که به گونه‌ای آشکار از غلبهٔ معانی و

قرآن و ادب فارسی

لفاظ قرآن بر ذهن مولانا و از احاطهٔ او بر اسرار و دقایق قرآن حاکی است. گاه مولانا تعبیرات قرآنی را نه در معنای حقیقی، بلکه به عنوان مجاز و کنایه به کار می‌برد. مثلاً می‌توان از تعابیر زیر یاد کرد: «الباقیات الصالحات» (۴۶/۱۸) که آن را حقیقت وجود اولیا می‌داند و می‌گوید چون آنان از خودی رسته‌اند، از خوف جسته‌اند: «باقیات الصالحات آمد کریم ـ رسته از صد آفت و اخطار و بیم»؛ «بیت العنکبوت» (۴۱/۲۹) که آن را رمز ضعف و بی‌ثباتی آن‌ها که باد بروت بیهوده دارند نشان می‌دهد: «چند دعویّ و دم و باد و بروت ـ ای تو را خانه چو بیت‌العنکبوت»؛ «عروةالوثقی» (۲۵۶/۲) که آن را اشارت به ترک هوی می‌پندارد که چون انسان بدان دست زند، به بهشت راه می‌یابد: «عروةالوثقی است این ترک هوا ـ برکشد این شاخ جان را بر سما»؛ «لم یلد و لم یولد» (۳/۱۱۲) که آن را نه فقط اشارت به تنزیه حق از توهم حد و وصف می‌یابد: «وهم زاییده ز اوصاف و حدست ـ حق نزاییده است، او لم یولد است»، بلکه چون خداوند پدر و فرزند ندارد، به ناز و نیاز پدران و فرزندان هم نمی‌نگرد: «لم یلد لم یولدست او از قدم ـ نی پدر دارد نه فرزند و نه عم/ ناز فرزندان کجا خواهد کشید ـ ناز بابایان کجا خواهد شنید»؛ «رحمة للعالمین» (۱۰۷/۲۱) که آن را تعبیری از حال دانا می‌داند: «جمله دانایان همین گفته همین ـ هست دانا رحمة للعالمین» ؛ «روح‌الامین» (۱۹۳/۲۶) که آن را در حق پیغمبر می‌آورد: «نام احمد چون حصاری شد حصین ـ تا چه باشد ذات آن روح‌الامین»؛ «علم من لدن» (۶۵/۱۸) که آن را در بردارندهٔ الطاف الهی می‌شمرد: «بازآمد کای محمد عفو کن ـ ای تو را الطاف علم من لدن»؛ «ملیک دین» (۳/۱) که شادی و غم انسان را به وی منسوب می‌داند: «آتش طبعت اگر غمگین کند ـ سوزش از امر ملیک دین کند/ آتش طبعت اگر شادی دهد ـ اندرو شادی ملیک دین نهد»؛ «امه الهاویه» (۹/۱۰۱) که آن را اشارت به فرجام کار منکران آتش‌نهاد می‌خواند : «آن‌که بودست امه الهاویه ـ هاویه آمد مر او را زاویه»؛ «رب‌الفلق» (۱/۱۱۳) که ضرورت تسلیم به حق و توکل بر وی را از آن استنباط می‌کند: «مرده باید بود پیش حکم حق ـ تا نیاید زخم از رب‌الفلق»؛ «هل من مزید»(۳۰/۵۰) که آن را زبان حال نفس و حرص سیری ناپذیر او نشان می‌دهد: «عالمی را لقمه کرد و درکشید ـ معده‌اش نعره‌زنان هل من مزید»؛ «لاتخافوا» (۳۰/۴۱) که آن را نزل خایفان و مایهٔ آرامش آنان که خوف خدا در دل دارند می‌داند: «لا تخافوا هست نزل خایفان ـ هست درخور از برای خایف آن»؛ «فی لبس من خلق جدید» (۱۵/۵۰) که آن را حال کسانی که ناظر به عوالم حسی نیستند می‌داند: «ناید آن الا که بر خاصان پدید ـ باقیان فی لبس من خلق جدید»؛ «اهدناالصراط المستقیم»(۵/۱) که آن را اشارت به شیوهٔ کار مؤمنی می‌داند که در آنچه انفاق می‌کند نظر جز بر قبول حق ندارد: «بهر این مؤمن همی گوید ز بیم ـ در نماز اهد صراط المستقیم» و در جای دیگر آن را اشارت به لزوم اجتناب از راه ره‌گم‌کردگان و اهل ریا می‌داند: «از برای چارهٔ این خوف‌ها ـ آمد اندر هر نمازی اهدنا»؛ «تجری تحتهاالانهار» (۲۵/۲) که آن را تصویری از آنچه حس و ادراک ما به آن آگاه نیست نشان می‌دهد: «رو بر سلطان و کاروبار بین ـ حس تجری تحتهاالنهار بین»؛ «یضلک عن سبیل‌الله» (۲۶/۳۸) که مایهٔ این اضلال را دوستی هوا و آرزو نشان می‌دهد: «با هوا و آرزو کم باش دوست ـ چون یضلک عن سبیل‌الله اوست»؛ «لم یکن له کفواً احد»(۴/۱۱۲) که آن را وصف بارگاه حضرتی می‌داند که باب رحمت را برای خلق می‌گشاید: «باز باش ای باب رحمت تا ابد ـ بارگاه ما له کفواً احد»؛ « فتحت ابوابها» (۷۳/۳۹) که آن را اشاره به ابواب حقایق می‌یابد که بر قلوب عارفان گشاده می‌آید و دیگران بدان‌جا راه ندارند: «آن دلی کو مطلع مهتاب‌هاست ـ بهر عارف فتحت ابواب‌هاست»؛ «فمنکم مؤمن و منکم کافر»(۲/۶۴) که آن را اشاره به طرز تلقی دوست و دشمن از شخص واحد می‌یابد که این یک در وی همه کفر می‌بیند و آن دیگر همه ایمان: «گفت یزدانت فمنکم مؤمنٌ ـ باز منکم کافرٌ گبر کهن»؛ «اذکروالله» (۴۱/۳۳) که این ذکر را همچنان نوری که ما را از آتش بازمی‌دارد و انس و راحت می‌بخشد تلقی می‌کند: «اذکروالله شاه ما دستور داد ـ اندر آتش دید ما را نور داد»؛ «ادعوالله» (۱۱۰/۱۷) که آن را لزوم دعا و تضرع می‌یابد و این‌که مهر و رحمت حق در گرو همین زاری و دعا است: «گفت ادعوالله بی‌زاری مباش ـ تا بجوشد شیرهای مهرهاش»؛ «فی‌السماء رزقکم» (۲۲/۵۱) که این اشاره را مستند اعتماد بر رزق روحانی و عدم پایبندی به آنچه در عالم حس حاصل است می‌یابد: «فی‌السماء رزقکم نشنیده‌ای ـ اندرین پستی چه برچفسیده‌ای» و «ای نموده تو مکان از لامکان ـ فی‌السماء رزقکم کرده عیان»؛ «سقاهم ربهم» (۲۱/۷۶) که آن را مستند الزام انسان به تحمل تشنگی و حرمان درین عالم می‌داند: «تا سقاهم ربهم آید خطاب ـ تشنه باش الله اعلم بالصواب»؛ «کلوا من رزقه» (۱۵/۶۷) که آن را بر خلاف آنچه عامه تصور می‌کنند، اشاره به رزق حکمت که نصیب جان‌ها است، می‌داند: «فهم نان

قرآن و ادب فارسی

کردی نه حکمت ای رهی ـ زانچه حق گفتت کلوا من رزقه»؛ «نفخت فیه من روحی» (۲۹/۱۵) که آن را تفاوت روح و تن می‌یابد: «چون نفخت بودم از لطف خدا ـ نفخ حق باشم ز نای تن جدا»؛ «تمنوالموت ان کنتم صادقین» (۹۴/۲) که این تمنای مرگ را نشانی از صدق ایمان می‌یابد: «چون تمنوا موت گفت ای صادقین ـ صادقم جان را برافشانم برین»؛ «اصلها ثابت و فرعها فی‌السماء» (۲۴/۱۴) که آن را اشاره به شجرهٔ وفا و سر محبت می‌داند: «بر فلک پرهاست ز اشجار وفا ـ اصلها ثابت و فرعه فی‌السما»؛ «لعمرک» (۷۲/۱۵) که آن را نشانه‌ای از مزیت قدر رسول می‌داند: «ای لعمرک مر تو را حق عمر خواند ـ پس خلیفه کرد و بر کرسی نشاند»؛ «فلیبکوا کثیراً» (۸۲/۹) اشاره به این است که تضرع و گریهٔ بنده وی را مثل طفلی که در دنبال گریهٔ خود از مادر شیر و نوازش می‌یابد کمک می‌کند تا شیر فضل کردگار به وی برسد: «گفت فلیبکوا کثیراً گوش دار ـ تا بریزد شیر فضل کردگار»؛ «یدالله فوق ایدیهم» (۱۰/۴۸) که آن را اشاره به این می‌داند که دست حق بی‌دریغ رزق می‌پاشد و کافر و مؤمن را بی هیچ تفاوت نعمت می‌بخشد: «رو یدالله فوق ایدیهم تو باش ـ همچو دست حق گزافی رزق پاش» و موارد بسیار دیگر که می‌توان گفت. مضامین قرآنی مثنوی در بیشتر موارد بر پایهٔ تلقین حکمت و موعظه و امثال استوار است. درست است که این هدف در قصه‌ها نیز دایم دنبال می‌شود، اما در آنچه از امثال قرآن و از حکمت و موعظهٔ قرآنی در مثنوی آمده این توجه به تعلیم اخلاقی بیشتر هویدا است. این حکمت و موعظهٔ حسنه صبغه‌ای از لطف و ایجاز به مثنوی می‌دهد و گوینده را از تطویل مستغنی می‌سازد. از جمله این کلام حکمت‌آمیز که می‌گوید: «هرکه ظالم‌تر، چهش باهول‌تر ـ عدل فرمودست بتّر را بتر» ظاهراً باید از مضمون این آیه برگرفته شده باشد: «و جزاء سیئةٍ سیئةٍ مثلها» (۴۰/۴۲) یا: «بس دعاهاکان زیان است و هلاک ـ وز کرم می‌نشنود یزدان پاک» که احتمالاً از فحوای آیهٔ شریفهٔ «و عسی ان تحبوا شیئاً و هو شر لکم» (۲۱۶/۲) خالی نیست. شمار بسیاری از امثال قرآنی در مثنوی اخذ یا تضمین شد که نیز مثل همین حکمت‌های قرآنی مبنی بر عبرت و موعظهٔ حسنه است. از جمله این‌که در بیان ضرورت تناسب بین دو امری که با هم ارتباط دارند می‌گوید: «رشته را باشد به سوزن ارتباط ـ نیست درخور با جمل سم الخیاط» که بی‌شک به این آیهٔ شریفه نظر دارد که در باب تحقق امری که حصولش ممکن نیست می‌گوید: «حتی یلج الجمل فی سم الخیاط.» (۴۰/۷) همچنین وقتی حال منکران را که از ضلالت خویش رهایی ندارند وصف می‌کند، به آنچه در قرآن از باب تمثیل در احوال آن‌ها هست و می‌فرماید: «بین ایدیهم سداً و من خلفهم سداً» (۹/۳۶) نظر دارد: «بین ایدی خلفهم سدا مباش ـ که نبینی خصم را وان خصم فاش» و «بین ایدی سد و سوی خلف سد ـ پیش و پس کم بیند آن مفتون خد.» در پاره‌ای موارد امثال قرآن را با چیزی از لفظ قرآن می‌آورد، یا بخشی از لفظ را در کلام عربی یا ملمع‌گونهٔ خویش تضمین می‌کند. مثلاً مضمون این تعبیر مثل‌گونه را که در قرآن آمده است: «قل هل یستوی الاعمی والبصیر» (۵۰/۶) در طی بیتی عربی تضمین می‌کند: «یستوی‌الاعمی لدیکم والبصیر ـ فی‌المقام و النزول و المسیر» و مضمون این مثل را که در قرآن کریم آمده: «افمن یمشی مکباً علی وجهه اهدی امن یمشی سویاً علی صراط المستقیم» (۲۲/۶۷) با اخذ جزئی لفظ، چنین بیان می‌دارد: «بعد از آن یمشی سویاً مستقیم ـ نی علی وجهه مکباً او سقیم» و «در روش یمشی مکباً خود چرا ـ چون همی شاید شدن در استوا». در پاره‌ای موارد هم کلام مولانا چیزی از لفظ قرآن ندارد، اما مضمون مثل را از قرآن می‌گیرد و مخاطبی که با قرآن انس دارد به آسانی اصل قرآنی مضمون را به خاطر می‌آورد. وقتی می‌گوید: «چیست احسان را مکافات ای پسر ـ لطف و احسان و ثواب معتبر»، تردیدی نیست که مضمون از فحوای این آیهٔ کریمه برگرفته شده است: «هل جزاءالاحسان الا الاحسان.» (۶۰/۵۵) شمار زیادی از تعبیرات قرآنی نیز در مثنوی هست که اگر در همان معنی قرآنی خویش نیز به‌کار نمی‌رود باز زبان مثنوی را به گونه‌ای آشکار متأثر از قرآن کریم نشان می‌دهد، مانند «اذن واعیه» (۱۲/۶۹) که آن را در وصف نصیحت‌پذیران به‌کار می‌برد: «گرچه ناصح را بود صد داعیه ـ پند را اذنی بباید واعیه»؛ اجر نامیمون که همان اجر غیرممنون قرآنی (۲۵/۸۴) است و مولانا آن را در مفهوم آنچه از پاداش بی‌منت از باب اعمال نیک حاصل می‌شود به‌کار می‌دارد: «بعد از این از اجر ناممنون بده ـ هرکه خواهد گوهر مکنون بده»؛«بئس‌القرین» (۳۸/۴۳) که مولانا آن را در معنی لفظی‌اش به‌کار می‌برد: «چون بگردانید ناگه پوستین ـ خردشان بشکست آن بئس‌القرین»؛ «بعدالمشرقین» (۳۸/۴۳) که آن را در باب نفرت و اختلاف از امر نامطلوب به‌کار می‌گیرد: «بر تو گر پیدا شدی زو عیب و شین ـ زو رمیدی جانت بعد المشرقین»؛ «تقوی‌القلوب» (۳۲/۲۲) که آن را در وصف روی خوب به‌کار می‌برد و ظاهراً مستند این به کارگیری آن است که اهل تقوی در مشاهدهٔ روی

قرآن و ادب فارسی

خوب قوت پرهیز خود را می‌آزمایند یا جمال حق را مشاهده می‌کنند: «عاشق آیینه باشد روی خوب ـ صیقل جان آمد و تقوی القلوب»؛ «ذات‌البروج» (۱/۸۵) که آن را در معنی آسمان دنیا به‌کار می‌برد: «یا مراد من برآید زین خروج ـ یا ز برجی دیگر از ذات‌البروج»؛ «صبغةالله» (۱۳۸/۲) که آن را گاه در اشارت به رنگ کفر و ایمان که خداوند به قلوب کافران و مؤمنان می‌دهد آورده است: «صبغةالله نام آن رنگ لطیف ـ لعنةالله بوی آن رنگ کثیف» و گاه در رمز وحدت که تلوینات را می‌زداید به‌کار می‌برد: «صبغةالله هست خمّ رنگ هو ـ پیس‌ها یک‌رنگ گردد اندرو» و حتی گاه آن را اشارت به حکمت حق می‌داند که چشم بیننده را محجوب می‌دارد: «صبغةالله گاه پوشیده کند ـ پرده‌ای بی‌چون بر آن ناظر تند»؛ «لا یفقهون» (۱۷۹/۷) که در آن احوال کسانی را وصف می‌کند که با عالم درون آشنایی ندارند: «تا بخارای دگر بینی درون ـ صف‌دران در محفلش لایفقهون» و موارد بسیار دیگر، مانند «عین جاریه» (۱۲/۸۸) ، «عین الیقین» (۷/۱۰۲)، «فالق‌الاصباح» (۹۶/۶)، «مقعد صدق» (۵۵/۵۴) ، «منطق طیر» (۱۶/۲۷)، «یا حسرتا» (۲۹/۳۶) و «ید بیضا» (۲۲/۲۰) که در جای خود در معنی عرفانی مناسب در مثنوی به‌کار رفته‌اند. تمسک به آیات و اشارت به معانی قرآنی در مثنوی در پاره‌ای موارد از مقولهٔ ارجاع یا استشهاد است و با این‌گونه تمسک مولانا می‌خواهد هرگونه شک و تردید را در باب گفته‌های خود از خاطر مخاطب بزداید. گاه نیز مولانا، در مقام دفع دخل مقدر مخاطب را به سوره‌ای از قرآن یا آیه‌ای خاص حواله می‌دهد و احیاناً محل آیه را نیز در سوره تعیین می‌کند. مثلاً وقتی به مناسبت ذکر اهمیت صبر در امور و این‌که با التزام صبر انسان از جزع رهایی می‌یابد خاطرنشان می‌کند که خداوند در قرآن صبر را با حق قرین کرده است. البته به آیهٔ کریمهٔ «و تواصوا بالحق و تواصوا بالصبر» (۳/۱۰۳) نظر داشته و می‌گوید: «صبر را با حق قرین کرد ای فلان ـ آخرّ والعصر را آگه بخوان.» یا وقتی در بیان این امر که هرگاه کلام مبتنی بر وحی نباشد، به هر صورت ناشی از هوی است و از همین رو است که سخنان فلاسفه و علم اهل قال در نزد عارف اعتباری ندارد، نه فقط در دفع تردید مخاطب به کریمهٔ «و ما ینطق عن‌الهوی ان هو الا وحی یوحی» (۳/۵۳ ـ ۴) تمثل می‌کند، بلکه به سورهٔ والنجم، که این آیه در آن‌جا آمده است نیز ارجاع می‌کند: «گر نماید خواجه را این دم غلط ـ زاول والنجم برخوان چند خط.» در بسیاری موارد ارجاع به قرآن برای آن است که تفصیل قصه‌ای را بدان‌جا حواله کند و از بیان جزئیات آن خودداری ورزد. مثلاً حکایت پادشاه جهود را که طفل آن را در آتش انداخت به سوره‌ای که در قرآن با کریمهٔ «والسماء ذات‌البروج» (۱/۸۵) آغاز می‌شود ارجاع می‌کند: «گر خبر خواهی از این دیگر خروج ـ سوره برخوان والسما ذات‌البروج.» نیز در بیان این دعوی که رحمت حق سابق بر غضب او است و حتی اگر چندی بنده را فروگذاشته، دیر به سراغش بیاید، باری دیرگیر سختگیر است، مخاطب را برای شرح این معنی که از آن به وصل و ولا تعبیر می‌کند، حواله به سورهٔ والضحی (۱/۹۳) می‌کند و از وی می‌خواهد تا آن را از سر اندیشه بخواند: «دیر گیرد، سخت گیرد رحمتش ـ یک دمت غایب ندارد حضرتش/گر تو خواهی شرح این وصل و ولا ـ از سر اندیشه می‌خوان والضحی.» با آن‌که آنچه از آیات قرآن در مثنوی آمده از زبان مولانا و در تأیید اقوال و افکار او است، در پاره‌ای موارد اشخاص قصه که گاه نظرهایی جز نظریات واقعی مولانا دارند، در احتجاجات خود به مضمون پاره‌ای آیات متمسک می‌شوند و جالب آن است که گه‌گاه این مضامین یا الفاظ آیات از زبان انبیای سلف یا اشخاص عادی و حتی گاه حیوانات نیز نقل می‌شود. این نکته نشان دیگری است بر آن‌که جو فکری مثنوی در تمام ذرات خود آشکارا تحت تأثیر قرآن است. در باب حضرت رسول اکرم و غزوات او نیز پاره‌ای اشارات در مثنوی وجود داشته که برگرفته از آیات قرآنی و به همراه تفسیرهای لطیف عرفانی است. مثلاً قول مربوط به حمالةالحطب‌بودن زن ابولهب را که در کلام الهی آمده است، از وجهی اسناد به احمد می‌کند: «دیدن آن بند احمد را رسد ـ بر گلوی بسته حبل من مسد» چراکه به‌هرحال ظاهر لفظ قرآن را از لب پیغمبر می‌شنود، اما می‌داند که: «گرچه قرآن از لب پیغمبرست ـ هر که گوید حق نگفت او کافرست»؛ در بیان این دعوی هم که گدایان مظهر احسان حق محسوبند و درواقع جود و احسان حق که آنچه از این اوصاف در انسان‌ها هست ناشی از او است و جز به وسیلهٔ آن‌ها مجال ظهور ندارد استناد به خطاب حق می‌کند که در سورهٔ والضحی به پیغمبر می‌گوید: «واماالسائل فلا تنهر»: «پس ازین فرمود حق در والضحی ـ بانگ کم زن ای محمد بر گدا/ چون گدا آیینهٔ جودست هان ـ دم بود بر روی آیینه زیان» و این خطاب الهی را مؤید دعوی خویش می‌یابد. در مثنوی دربارهٔ دیگر انبیا نیز نکات و اشارات فراوانی هست که دربردارندهٔ تفسیرهای موجز و زیبای عرفانی است. مثلاً در مورد نوح(ع) به این نکته که چون وی قوم خویش را به

قرآن و ادب فارسی

پرستش خدای تعالی دعوت کرد، آن‌ها انگشت در گوش نهادند و سر به درون جامه کشیدند: «واستغشوا ثیابهم» (۷/۷۱)، اشارهٔ زیرکانه‌ای دارد: «نوح را گفتند امت کو ثواب ـ گفت او ز آنسوی واستغشوا ثیاب». همچنین دربارهٔ طوفان وی که کافران را هلاک کرد (۱۴/۲۹)، دربارهٔ پسرش کنعان که در طوفان به کوه پناه جست و از زبان پدر «لاعاصم الیوم» (۴۳/۱۱) شنید و دربارهٔ ذریات بنی‌آدم که در سفینهٔ نوح از غرق و هلاک نجات یافت (۱۵/۲۹) و مولانا از آن یک‌جا به «پیلهٔ بابایانتان» تعبیر می‌کند، بدانچه در قرآن کریم آمده است در مثنوی اشارات بسیار هست: «نوح و موسی را نه دریا یار شد ـ نه بر اعداشان به کین قهار شد»؛ «پیله بابایانتان را آن زمان ـ دادم از طوفان و از موجش امان»؛ «گفت نی رفتم بر آن کوه بلند ـ عاصمست آن که مرا از هر گزند»؛ «باد را دیدی که با عادان چه کرد ـ آب را دیدی که با طوفان چه کرد؟»؛ «همچو کنعان کو ز ننگ نوح رفت ـ بر فراز قلهٔ آن کوه رفت.» دربارهٔ ابراهیم خلیل هم به بخشی از آنچه دربارهٔ او در قرآن هست در مثنوی اشارت‌ها آمده از جمله به این سخن ابراهیم که چون کوکبی بر آسمان دید، «هذا ربی» گفت و سپس افول اجرام آسمانی را دید، «لا احب الآفلین» (۷۶/۶) بر زبان آورد، نیز به قصهٔ آتش نمرود و اشارهٔ «یا نار کونی برداً و سلاماً» (۶۹/۲۱) و نیز قصهٔ فرشتگان که نزد ابراهیم آمدند و این‌که وی گوسالهٔ بریان برای آن‌ها آورد (۶۹/۱۱) و این‌که دربارهٔ پسرش چون ذبح عظیم به جای قربان او فرود آمد اشارت «طهرا بیتی» (۱۲۵/۲) به او و پسر دربارهٔ خانهٔ کعبه وارد گشت، در جای‌جای مثنوی اشارت هست، از آن جمله: «همچو اسماعیل پیشش سر بنه ـ شاد و خندان پیش تیغش جان بده/ اندرین وادی مرو بی‌این دلیل ـ لا احب‌الآفلین کو چون خلیل/ آتش ابراهیم را نی قلعه بود ـ تا برآورد از دل نمرود دود /کو خلیلی کو برون آمد ز غار ـ گفت هذا رب هان کو کردگار/ چون‌که موصوفی به اوصاف جلیل ـ ز آتش امراض بگذر چون خلیل/ پیش او گوساله بریان آوری ـ که کشی او را به کهدان آوری/ طهّرا بیتی بیان پاکیست ـ گنج نورست ار طلسمش خاکیست.» دربارهٔ یعقوب و یوسف هم به قصهٔ خواب‌دیدن یوسف(۴/۱۲)، به رشک برادران و این‌که به بهانهٔ بازی او را از پدر دور کردند (۱۲/۱۲)، به گرگ که وی را به دروغ به خوردن یوسف متهم کردند (۱۷/۱۲)، به قصهٔ چاه کنعان و این‌که کاروانی از آن نزدیکی گذشت و یوسف را با دلو و رسن از چاه بیرون کشیدند(۱۹/۱۲)، به داستان یوسف و زنان مصر (۳۱/۱۲)، به قصهٔ زندان و خواب زندانیان (۳۶/۱۲)، به خواب عزیز مصر و قحطی که آن‌جا پدید آمد (۴۳/۱۲) و به قصهٔ پیراهن یوسف که چون آن را بر روی یعقوب افکندند بینایی خود را بازیافت (۹۶/۱۲)، اشاره می‌کند نیز در مثنوی تلمیحات بسیار هست، از جمله: «این نفس جان دامنم برتافتست ـ بوی پیراهان یوسف یافتست/ بو دوای چشم باشد نورساز ـ شد ز بویی دیدهٔ یعقوب باز/ همچو اعرابی که آب از چه کشید ـ آب حیوان از رخ یوسف چشید/ یوسف حسنیّ و این عالم چو چاه ـ وین رسن صبرست بر امر اله/ یوسفان از رشک زشتان مخفیند ـ کز عدو خوبان در آتش می‌زیند/ گفت یوسف ابن یعقوب نبی ـ بهر بو القو علی وجه ابی/ گفت آن یعقوب با اولاد خویش ـ جستن یوسف کنید از حد بیش/ از زنان مصر یوسف شد سمر ـ که ز مشغولی بشد زیشان خبر/ تا ببینی کین جهان چاهیست تنگ ـ یوسفانه آن رسن آری به چنگ/ تا بگوید چون ز چاه آیی به بام ـ جان که یا بشرای هذا لی غلام/ آن عزیز مصر می‌دیدی به خواب ـ چون که چشم غیب را شد فتح باب/ زین چه شش‌گوشه گر نبود برون ـ چون برآرد یوسفی را از درون/ یوسفان چنگال در دلوش زده ـ رسته از چاه و شه مصری شده.» دربارهٔ دیگر پیامبران، از جمله موسی، عیسی، سلیمان، داود، صالح و ایوب نیز نکات قرآنی بسیاری می‌توان یافت که در ابیات به آن‌ها اشارت رفته باشد، اما مواردی که دربارهٔ رسول اکرم و سیرت و احوال او بدان گونه که از قرآن در مثنوی اخذ و اقتباس شده است، می‌توان شاهد آورد: به امی‌بودن رسول که در قرآن بدان تصریح شده (۱۵۷/۷) و نشان می‌دهد که با این حال وقتی شاعران عرب ـ مثل لبید بن ربیعه ـ فصاحت اعجازآمیز قرآن وی را مشاهده کردند، خود را در برابر آنچه این نبی امی آورده بود قرین شرمساری یافتند: «صدهزاران دفتر اشعار بود ـ پیش حرف امی‌اش عار بود.» همچنین به ایذا و جفای مخالفان که بر رغم کفرها و عصیان‌هایشان فقط بدان سبب که رسول هم در بین آن‌ها بود خداوند آن‌ها را عذاب نکرد و آیهٔ شریفهٔ «ما کان‌الله لیعذبهم و انت فیهم» (۳۳/۸) به همین معنی مربوط است و در مثنوی بدان اشاره شده است: «چون دل آن شاه زیشان خون بود ـ عصمت و انت فیهم چون بود» و از این نکته نیز که مخالفان برای آزار رسول اکرم وی را «اذن» می‌خوانده‌اند و در قرآن در پاسخ آن‌ها آمده است که «قل اذن خیر لکم» (۶۱/۹) در مثنوی یاد شده: «سر کشد گوش محمد در سخن ـ کس بگوید در نبی حق هو اذن.» دربارهٔ آزار ابولهب و زنش جمیل بنت حرب و اشارت «تبت یدا

قرآن و ادب فارسی

ابی‌لهب» (۱/۱۱۱) و «حبل من مسد» (۵/۱۱۱) که دربارهٔ آن‌ها است نیز در مثنوی اشارات فراوان هست: «مصطفی مه می‌شکافد نیمشب ـ ژاژ می‌خاید ز کینه بولهب.» قصهٔ آن نابینا هم که عمروبن ام مکتوم خوانده می‌شود و شکست خاطر وی موجب نزول سورهٔ مبارکهٔ عبس (۱/۸۰) بر رسول و عتاب الهی در باب وی گشت نیز اشارت‌ها آمده است، از جمله: «چون دوایت می‌فزاید درد پس ـ قصه با طالب بگو برخوان عبس/ آن فقیران لطیف خوش‌نفس ـ کز پی تعظیمشان آمد عبس/ آن شه والنجم و سلطان عبس ـ لب گزید آن سرددم را گفت بس.» به‌واقعه‌ای که طی آن مقارن غزوهٔ بدر عدهٔ انبوه دشمن در چشم رسول اندک نمود (۵۴/۸) تا مسلمانان خوف و حذر نکنند، نیز اشاره شده است: «همچنانک لشکر انبوه بود ـ مر پیمبر را به چشم اندک نمود» نیز به قصهٔ اسراء و آن حال استغراق معراج که در مقام قاب قوسین رسول دیده از نور حق برنمی‌دارد و در قرآن (۱۷/۵۳) اشارت «ما زاغ البصر و ماطغی» به آن مربوط است، نیز در مثنوی اشارت‌ها است، از آن جمله: «گفت ما زاغیم همچون زاغ نی ـ مست صباغیم مست باغ نی/ عقل کل را گفت ما زاغ البصر ـ عقل جزوی می‌کند هرسو نظر/ چشم ما زاغش شده پر زخم زاغ ـ چشم نیک از چشم بد با درد و داغ / چشم ظاهر ضابط حلیهٔ بشر ـ چشم سر حیران ما زاغ البصر/ زان محمد شافع هر داغ بود ـ که ز جز حق چشم او ما زاغ بود.» نیز به‌قصهٔ غرانیق هم که برخی از اهل روایت گفته‌اند پیغمبر وقتی در مکه به هنگام نماز در ضمن خواندن سورهٔ والنجم در دنبال ذکر نام لات و عزی و منات (۱۹/۵۳) عبارتی چند بدین مضمون: «تلک الغرانیق العلی و ان شفاعتهن لترتضی» بر زبان راند، اما این کلمات که از وحی نبود، بلافاصله محو گشت و به‌هرحال این قصه که در صحتش تردید قوی هست و به سورهٔ والنجم که این الفاظ به تقریب برخی آیات آن در افواه افتاد، نیز در مثنوی اشارت آمده است: «بت ستودن بهر دام عامه را ـ همچنان دان کالغرانیق العلی.» همچنین به آنچه در قرآن از آن تعبیر به «جنوداً لم تروها» (۲۶/۹) شده است و به دسته‌های ملایک که در جنگ با کفار به نصرت رسول آمده بودند مربوط است و هم به این نکته که در همین جنگ چون قریش به خاطر دغدغه‌ای که از حملهٔ احتمالی بنی کنانه به شهر مکه داشتند در اقدام به مقابله با مسلمانان در محل بدر تردیدی پیدا کرده بودند و شیطان به صورت سراقة بن مالک از قبیلهٔ بنی کنانه درآمد و آن‌ها را به جنگ با رسول تشویق کرد و از جهت بنی کنانه تأمین داد، اما چون جنود ملایک را که به نصرت رسول آمده بودند، مشاهده کرد، به قریش پشت کرده، از قوم بیزاری جست (۴۸/۸) و حتی دست رد بر سینهٔ حارث بن هشام که می‌خواست وی را از فرار بازدارد فروکوفت و از معرکه گریخت، نیز در مثنوی اشارت‌هایی وجود دارد، از جمله: «رخت عقلت با تو است و عاقلی ـ کز جنوداً لم تروها غافلی/ همچو شیطان در سپه شد صد یکم ـ خواند افسون کاننی جارٌ لکم/ چون‌که ویران کرد چندین عالم او ـ پس بگفت انی بریٌ منکم.» همچنین به آنچه در دنبال بیعت رضوان در سال ششم هجرت و در قضیهٔ حدیبیه روی داد و در قرآن (۱۰/۴۸) اشارت «یدالله فوق ایدیهم» بدان مربوط است نیز در مثنوی تلمیحات بسیار آمده است و گه‌گاه آن را با بیعت مرید با شیخ کامل که ولی حق و در حکم نبی وقت خویش است، مربوط می‌کند: «آن‌که جان بخشد اگر بکشد، رواست ـ نایبست و دست او دست خداست/ دست او را حق چو دست خویش خواند ـ تا یدالله فوق ایدیهم براند/ دست تو از اهل آن بیعت شود ـ که یدالله فوق ایدیهم بود/ رو یدالله فوق ایدیهم تو باش ـ همچو دست حق گزافی نور پاش.» در مثنوی مواردی هست که اشاره به آیات قرآن از زبان اشخاص عادی است. مثلاً در قصهٔ اعرابی درویش و ماجرای زنش با او، اعرابی و زنش هردو به دفعات به قرآن و حدیث استناد می‌کنند. از جمله یک‌جا اعرابی به مناسبت سخن اشاره به آیهٔ شریفهٔ «فادخلی فی عبادی» (۲۹/۸۹) می‌نماید: «گفت ادخل فی عبادی تلتقی ـ حنّةً من رویتی یا متقی» و جای دیگر زن اعرابی در تقریر دعوی خویش به آیهٔ کریمهٔ «قل تعالوا» (۶۱/۳) تمسک می‌کند و حتی آن را به نحوی تفسیر نیز می‌نماید: «قل تعالوا گفت حق ما را بدان ـ تا بود شرم‌اشکنی ما را نشان»، چنان‌که در قصهٔ آن مسجد عاشق‌کش بود نیز اهل مسجد برای آن عاشق مرگ‌جوی یکبار به آنچه در یک جای قرآن (۱۴/۵۹) در باب اهل نفاق ناسدید آمده است و جای دیگر به آنچه در موضع دیگر(۴۷/۹) دربارهٔ رفاق سست‌عهد که آیهٔ «و ما زادوکم الا خبالا» وصف آن‌ها است، آمده است اشارت دارند: «گفت حق ز اهل نفاق ناسدید ـ باسهم ما بینهم بأس شدید/ زان‌که زادوکم خبالاً گفت حق ـ کز رفاق سست برگردان ورق.» عاشق مرگ جوی نیز در پاسخ به ملامتگران متمسک به آیات می‌شود، چنان‌که یک بار به مضمون کریمهٔ «قل تعالوا» (۶۱/۳)، بار دیگر به فحوای آیهٔ شریفهٔ «الله اشتری» (۱۱۱/۹) و جایی هم به سورهٔ مبارکهٔ «الهٰکُم التکاثر» (۱/۱۰۲) و مفهوم عین‌الیقین که در

قرآن و ادب فارسی

آن‌جا هست، اشارت دارد: «فارغم از طمطراق و از ریا ـ قل تعالوا گفت جانم را بیا/ مال و تن برفند ریزان فنا ـ حق خریدارش که الله اشتری/ اندر الهیکم بجو این را کنون ـ از پس کلا پس لو تعلمون.» در قصه‌های حیوانات در مثنوی آیات قرآن، احادیث و اخبار بر زبان حیوانات می‌آید و حیوانات از این راه از زبان مولانا به گفتار خود حجت و برهان عرضه می‌کنند. مثلاً در قصهٔ شیر و نخجیران، قصهٔ رفتن گرگ و روباه در خدمت شیر به شکار، قصهٔ شکایت استر پیش شتر که دوبار در مثنوی آمده، در قصهٔ خر گازر و شیر و روباه و داستان‌های دیگر شواهدی مکرر از آیات و احادیث می‌توان یافت و این دلیل دیگری است بر استغراق ذهنی مولانا در الفاظ و مفاهیم قرآن. بیان مولانا در دیوان شمس تبریزی /دیوان کبیر/دیوان غزلیات مولانا نیز مانند مثنوی به گونهٔ روشن و آشکاری تحت تأثیر مفاهیم و کلمات و تعبیرات قرآنی است. شاید در هیچ دیوان غزل دیگری نتوان این مایه تأثیر از قرآن یافت. مولانا در دیوان شمس به طرق مختلفی تأثیر قرآن را نشان داده است که ما در حد امکان و به اختصار آن را بررسی می‌کنیم. گاه سراسر غزل مولانا چنان است که لبریز از اشارات و آیات قرآنی بوده، چندان‌که بدون فهم آن لطایف و اشارات، فهم غزل ناممکن است. شاید چنین غزلی در تمامی ادب فارسی کم‌نظیر باشد: «بانگ آید هر زمانی زین رواق آبگون ـ آیت انا بنیناها و انا موسعون[۴۷/۵۱]/ کی شنود این بانگ را بی‌گوش ظاهر دم‌به‌دم ـ تایبون العابدون الحامدون السایحون [۱۱۲/۹]/ نردبان حاصل کنید از ذی‌المعارج بر روید ـ تعرج الروح الیه و الملایک اجمعون/ کی تراشد نردبان چرخ نجار خیال ـ ساخت معراجش ید کل الینا راجعون [۹۳/۲۱]/ تا تراشیده نگردی تو به تیشهٔ صبر و شکر ـ لا یلقیها فرومی‌خوان و الا الصابرون [۸۰/۲۸]/ بنگر این تیشه به دست کیست، خوش تسلیم شو ـ چون گره مستیز با تیشه که نحن‌الغالبون [۴۴/۲۶]/ پایه‌ای چند ار برآیی باشی اصحاب‌الیمین [۲۷/۵۶] یور رسی بر بام خود السابقون السابقون [۱۰/۵۶]/ گر ز صوفی‌خانهٔ گردونی، ای صوفی برآ ـ و اندرآ اندر صف انا لنحن الصافون/ ور فقیری، کوس تم‌الفقر فهوالله بزن ـ ور فقیهی، پاک باش از انهم لایفقهون [۶۵/۸]/ گرچه نونی در رکوع و چون قلم اندر سجود ـ پس تو چون نون والقلم پیوند با ما یسطرون [۱/۶۸]/ چشم شوخ سوف یبصر باش پیش از یبصرون [۱۷۵/۳۷] ـ چون مداهن نرم‌ساری چیست پیش یدهنون [۹/۶۸]/ چون درخت سدره بیخ‌آور شو از لاریب فیه [۲/۲] ـ تا نلرزد شاخ و برگت از دم ریب المنون [۳۰/۵۲]/ بنگر آن باغ سیه گشته ز طاف طایف (۱۹/۶۸)ـ مکر ایشان باغ ایشان سوخته هم نایمون.» (۱۹/۶۸) به غزل دیگری از این دست توجه کنید: «بانگ تسبیح بشنو از بالا ـ پس تو هم سبح اسمه الاعلی [۱/۸۷]/ گل و سنبل چرد دلت چون یافت ـ مرغزاری که اخرج‌المرعی [۴/۸۷]/ یعلم‌الجهر نقش این آهوست (۷/۸۷) ـ ناف مشکین او و ما یخفی/ تشنه را کی بود فراموشی ـ چون سنقرئک فلا تنسی.»(۶/۸۷) در غزلی با این مطلع: «دیدم شه خوب خوش‌لقا را ـ آن چشم و چراغ سینه‌ها را» تا آن‌جا که می‌گوید: «موسی چو بدید ناگهانی ـ از سوی درخت آن ضیا را/ گفتا که ز جست‌وجوی رستم ـ چون یافتم این‌چنین عطا را/ گفت ای موسی سفر رها کن ـ وز دست بیفکن آن عصا را [والق عصاک، ۱۰/۲۷]/ آن دم موسی ز دل برون کرد ـ همسایه و خویش و آشنا را/ اخلع نعلیک این بود این [۱۲/۲۰] ـ کز هردو جهان ببر ولا را/ گفت ای موسی به کف چه داری ـ گفتا که عصاست راه ما را [و ما تلک بیمینک یا موسی، قال هی عصای، ۱۷/۲۰ـ۱۸]/ گفتا که عصا ز کف بیفکن ـ بنگر تو عجایب سما را/ افکند و عصاش اژدها شد ـ بگریخت چو دید اژدها را/ گفتا که بگیر تا منش باز ـ چوبی سازم پی شما را [فالقاها فاذا هی حیة تسعی، قال خذها و لا تخف سنعیدها سیرتها الاولی، ۲۰/۲۰ـ۲۱]/ سازم ز عدوت دست یاری ـ سازم دشمنت متکا را.» به غزل دیگری از این دست توجه کنید: «مکن راز مرا ای جان فسانه ـ شنیدستی مجالس بالامانه/.../ چو لا تأسو علی مافات گفتست [۲۳/۵۷]ـ نمی‌ارزد به رنج دام دانه/ چو فرمودست حق کالصلح خیر[۱۳۸/۴] ـ رها کن ماجرا را ای یگانه/ هلا برجه که ان‌الله یدعو [۲۲۱/۲] ـ غریبی را رها کن رو به خانه/ رها کن حرص را کالفقر فخری ـ چرا می ننگ داری زین نشانه/ چو ره بگشاد ابیت عند ربی ـ چه باشد گر کم آید خشک نانه/ تجلی ربه، نی کم ز کوهی [۱۴۳/۷]ـ بخوان بر خود، مخوان این را فسانه/ خدا با توست حاضر نحن اقرب[۱۶/۵۰] ـ دران زلفی و بی‌آگه چو شانه/ ولی زان زلف شانه زنده گردد ـ بخوان قرآن نُسّوی تا بنانه [۴/۷۵]/ چو گفتست انصتوا ای طوطی جان [۲۰۴/۷] ـ بپر خاموش و رو تا آشیانه» در این غزل‌ها فهم ابیات در گرو فهم آیات قرآنی است و شاید بتوان گفت که وفور آیات قرآنی آن را از صورت و معنای غزل نیز خارج کرده است. این غزل‌ها سراسر رنگ و بوی تعلیم و حکمت را می‌دهد. مولانا در غزل‌هایش در شکل‌های مختلفی از آیات قرآنی استفاده کرده. گاه بخشی از آیات را بی‌هیچ تصرفی

قرآن و ادب فارسی

در متن شعر جای می‌دهد، مانند «در لا احب الآفلین، پاکی ز صورت‌ها یقین ـ در دیده‌های غیب‌بین هردم ز تو تمثال‌ها [۷۶/۶]/ از رحمةللعالمین، اقبال درویشان ببین ـ چون مه منور خرقه‌ها، چون گل معطر شال‌ها.»[۱۰۷/۲۱] گاه در ترکیب یا تعبیر قرآنی اندک تصرف می‌کند: «کمان زه کن خدایا نه که تیرقاب قوسینی ـ که وقت آمد که من جان را سپر سازم همین ساعت.» (۹/۵۳) گاه در بیت به دو آیه و گاه حتی در یک مصرع به دو آیه اشاره می‌کند: برای نوع اول در غزل‌هایی که یاد آن‌ها رفته شواهدی آمده است و برای نوع دوم می‌توان شواهد زیر را آورد: «زین رنگ‌ها مفرد شود، در خنب عیسی درود ـ در صبغةالله رو نهد تا یفعل‌الله ما یشا» (۱۳۸/۲، ۲۷/۱۴)؛ «به باطن همچو عقل کل، به ظاهر همچو تنگ گل ـ دمی الهام امر قل ، دمی تشریف اعطینا.»(۱/۱۱۲، ۱/۱۰۸) مواردی نیز هست که در بیت اشاره به یک یا دو حدیث به همراه آیات قرآنی آمده که نمونه‌های آن در دیوان شمس بسیار است. گاه مولانا از یک آیه برداشت‌های متفاوت کرده بی‌آن‌که اختلاف یا تناقضی در آن‌ها راه یافته باشد. تمامی این‌ها حاکی از تسلط خاص مولانا بر مفاهیم و آیات قرآن و از طرف دیگر نشان‌دهندهٔ ذوق، نکته‌سنجی و قریحهٔ مولانا است. در بسیاری موارد نیز بی‌آن‌که اشاره‌ای به نص آیه یا مفهوم صریح آن شده باشد، خوانندهٔ آشنا با قرآن آیهٔ مورد نظر مولانا را درمی‌یابد: «آن درد که کوه از او چو ذره است ـ بر ذرگکی چه می‌گمارید؟» که اشاره است به آیهٔ «لو انزلنا هذاالقرآن علی جبل لرایتهُ خاشعاً متصدعاً من خشیةالله»(۲۱/۵۹)؛ « در عنایات خویششان بکشید ـ جرمشان را به‌جای کار نهاد» که اشاره است به آیهٔ «یبدل الله سیئاتهم حسنات» (۷۰/۲۵)؛ «آن بار که چرخ برنتابید ـ از قوت عشق می‌کشانیم» که تلمیحی است به آیهٔ «انا عرضنا الامانة علی السموات و الارض...» (۷۲/۳۳)؛ «ز مکر حق مباش ایمن اگر صد بخت بینی تو ـ بمال این چشم‌ها را گر به‌پندار یقینی تو/ که مکر حق چنان تندست کز وی دیدهٔ جانت ـ تو را عرشی نماید او و گر باشی زمینی تو» که اشاره است به آیات «افامنوا مکرالله فلا یأمن مکرالله الا القوم‌الخاسرون» (۹۹/۷) و «قل‌الله اسرع مکراً.» (۲۱/۱۰) گفتیم که مولانا عشق و علاقهٔ وافری به قرآن کریم داشته و شاعری است که بیشترین استفاده را حتی در غزلیات خویش از مفاهیم و کلمات قرآنی و داستان‌های پیامبران کرده است، چنان‌که کمتر غزلی در دیوان کبیر می‌توان یافت که خالی از این معنا باشد: «یاران سحرخیزان تا صبح کی دریابد ـ تا ذره‌صفت ما را کی زیروزبر یابد؟/.../ یعقوب‌صفت کی بود، کز پیرهن یوسف ـ او بوی پسر جوید، خود نور بصر یابد/ یا تشنه چو اعرابی در چه فکند دلوی ـ در دلو نگاریني چون تنگ شکر یابد/ یا موسی آتش‌جو کارد به درختی رو ـ آید که برد آتش، صد صبح و سحر یابد/ در خانه جهد عیسی، تا وارهد از دشمن ـ از خانه سوی گردون ناگاه گذر یابد/ یا همچو سلیمانی بشکافد ماهی را ـ اندر شکم ماهی آن خاتم زر یابد/ شمشیر به کف عمّر، در قصد رسول آید ـ در دام خدا افتد وز بخت نظر یابد/ یا چون پسر ادهم راند به سوی آهو ـ تا صید کند آهو خود صید دگر یابد/.../ ره رو، بهل افسانه، تا محرم و بیگانه ـ از نور الم نشرح بی‌شرح تو دریابد...» چنان‌که می‌بینیم، سراسر این ابیات تلمیحات قرآنی است. غزل دیگر : «خاتم حسن و جمالی، هله ای یوسف دهر ـ سوی مکاری اخوان ستمکار مرو/.../ هله موسی زمان، گرد برآر از دریا ـ دل فرعون مجو، جانب انکار مرو/ هله عیسی قران صحت رنجور گران ـ از برای دوسه ترسا سوی زنار مرو/.../ هله، صدیق زمانی، به تو ختمست وفا ـ جز سوی احمد بگزیدهٔ مختار مرو/ جبرئیل کرمی سدره مقام و وطنت ـ همچو مرغان زمین بر سر شخسار مرو...»

تأثیر قرآن در شعر سعدی: «و افانین علیها جلنار ـ علقت بالشجرالاخضر نار» و «گو نظر باز کن و خلقت نارنج ببین ـ ای که باور نکنی فی‌الشجرالاخضر نار» که اشاره است به آیهٔ «الذی جعل لکم من الشجرالاخضر ناراً فاذا انتم منه توقدون» (۸۰/۳۶)؛ «زمین از تب لرزه آمد ستوه ـ فروکوفت بر دامنش میخ کوه»؛ «مسمار کوهسار به نطع زمین بدوخت ـ تا فرش خاک بر سر آب استوار کرد» که اشاره است به آیهٔ «والجبال اوتاداً» (۸/۷۸)؛ «عزیزی که هر کز درش سر بتافت ـ به هر در که شد هیچ عزت نیافت» و «فرخنده‌طالعی که کنی یاد او به خیر ـ برگشته‌دولتی که فرامش کند تو را» که اشاره دارد به آیهٔ «و من اعرض عن ذکری فان له معیشةً ضنکا» (۱۲۴/۲۰)؛ «نه‌چندان بخور کز دهانت برآید ـ نه‌چندان که از ضعف جانت درآید» که اقتباس است از آیهٔ «و کلوا واشربوا و لا تسرفوا انه لایحب المسرفین» (۳۱/۷)؛ «اگر سفینهٔ شعرم روان بود نه عجب ـ که می‌رود به سرم از تنور دل توفان/ تو کوه جودی و من در میان ورطهٔ فقر ـ مگر به شرطهٔ اقبالت اوفتم به میان» که برگرفته از این آیه است: «حتی اذا جاء امرنا و فار التنور قلنا احمل فیها من کل زوجین اثنین و اهلک الا من سبق علیه القول و من آمن و ما آمن

قرآن و ادب فارسی

معه الا قلیل» (۴۰/۱۱)؛ «دوست نزدیک‌تر از من به من است ـ وین عجبتر که من از وی دورم / چه کنم، با که توان گفت که او ـ در کنار من و من مهجورم» که تلمیحی به این آیات است: «و نحن اقرب الیه من حبل‌الورید» (۱۶/۵۰) و «و نحن اقرب الیه منکم و لکن لاتبصرون» (۸۵/۵۶)؛ «نه مسواک در روزه گفتی خطاست؟ـ بنی‌آدم مرده خوردن رواست؟/ دهن گو ز ناگفتنی‌ها نخست ـ بشوی آنگه از خوردنی‌ها بشست» که اقتباسی است از آیهٔ «یا ایهاالذین آمنوا اجتنبوا کثیراً من الظن انّ بعض الظن اثمٌ و لا تجسسوا و لا یغتب بعضکم بعضاً ایحب احدکم ان یأکل لحم اخیه میتاً فکرهتموه واتقوالله انالله تواب رحیم» (۱۲/۴۹)؛ «از تو به که نالم که دگر داور نیست ـ وز دست تو هیچ دست بالاتر نیست/ آن را که تو رهبری کسی گم نکند ـ وان را که تو گم کنی کسی رهبر نیست»، «یکی را به سر برنهد تاج تخت ـ یکی را به خاک اندر آرد ز تخت/ کلاه سعادت یکی بر سرش ـ گلیم شقاوت یکی در برش» و «سعادت به بخشایش داورست ـ نه در چنگ و بازوی زورآورست/ چو دولت نبخشد سپهر بلند ـ نیاید به مردانگی در کمند» که اشاره است به آیهٔ «... بل زُیِّنَ للذین کفروا مکرهم و صدوا عن السبیل و من یضلل‌الله فما له من هادٍ» (۳۳/۱۳)؛ «علم چندان که بیشتر خوانی ـ چون عمل در تو نیست نادانی/ نه محقق بود، نه دانشمند ـ چارپایی برو کتابی چند/ آن تهی‌مغز را چه علم و خبر ـ که برو هیزمست یا دفتر» که تلمیحی است به این آیه: «مثل‌الذین حملوا التوراة ثم لم یحملوها کمثل‌الحمار یحمل اسفاراً بئس مثل‌القوم الذین کذبوا بآیات‌الله و الله لایهدی القوم الظالمین» (۶/۶۲)؛ «دو چیز حاصل عمرست، نام نیک و ثواب ـ وزین دو درگذری، کل من علیها فان» که اقتباس است از آیهٔ «کل من علیها فان» (۲۶/۵۵)؛ «کوه و دریا و درختان همه در تسبیحند ـ نه همه مستمعی فهم کنند این اسرار/ خبرت هست که مرغان سحر می‌گویند ـ آخر ای خفته سر از خواب جهالت بردار» که اشاره است به آیهٔ «تسبح له السموات السبع و الارض و من فیهن و ان من شییء الا یسبح بحمده و لکن لا تفقهون تسبیحهم» (۴۴/۱۷)؛ «آب در پای ترنج و به و بادام روان ـ همچو در زیر درختان بهشتی انهار» که تلمیحی است به آیهٔ «مثل الجنة التی وعد المتقون تجری من تحتهاالانهار» (۳۵/۱۳)؛ «گر گزندت رسد ز خلق، مرنج ـ که نه راحت رسد ز خلق، نه رنج/ از خدا دان خلاف دشمن و دوست ـ کین دل هردو در تصرف اوست /گرچه تیر از کمان همی‌گذرد ـ از کماندار بیند اهل خرد» که اقتباس است از آیهٔ «فلم تقتلوهم و لکن‌الله قتلهم و مارمیت اذ رمیت و لکن‌الله رمی و لیبلی المؤمنین منه بلاءً حسناً انالله سمیع علیم» (۱۷/۸)؛ «چنان تنگش آورده اندر کنار ـ که پنداری اللیل یغشی النهار» که برگرفته از آیهٔ «...یغشی اللیل النهار...» (۵۳/۷) است؛ «خور و ماه و پروین برای تواند ـ قنادیل سقف سرای تواند» که تلمیحی است به آیهٔ «و لقد زیناالسموات الدنیا بمصابیح...» (۵/۶۷)؛ «گرش ببینی و دست از ترنج بشناسی ـ روا بود که ملامت کنی زلیخا را» و « ز بس که دیدهٔ مشتاق در تو حیرانست ـ ترنج و دست به یکبار می‌برد سکین» که اشاره است به آیهٔ «... و اتت کل واحدةٍ منهن سکیناً و قالت اخرج علیهن فلما رأینه اکبرنه و قطعن ایدیهن و قلن حاش‌لله ما هذا بشراً ان هذا الا ملک کریم» (۳۱/۱۲)؛ «نه یوسف که چندان بلا دید و بند ـ چو حکمش روان گشت و قدرش بلند/ گنه عفو کرد آل یعقوب را ـ که معنی بود صورت خوب را/ به کردار بدشان مقید نکرد ـ بضاعات مزجاتشان رد نکرد» که به این آیه اشاره دارد: «فلما دخلوا علیه قالوا یا ایهاالعزیز مسّنا و اهلنا الضر و جئنا ببضاعةٍ مزجاةٍ فاوف لنا الکیل و تصدق علینا انالله یجزی المتصدقین.» (۸۸/۱۲)

تأثیر قرآن در شعر حافظ: ساختمان غزل‌های حافظ به دلیل تنوعی که بر آن حکمفرما است، بیش از آنچه از غزل فارسی اثر گرفته باشد، تحت تأثیر ساختمان سور و آیات قرآنی است. بارزترین خصیصهٔ سبکی قرآن که در نگاه اول جلب توجه خواننده را می‌کند، ناپیوستگی یا نبودن نظم و انسجام ظاهری در آیات است؛ یعنی به گونه‌ای که هر آیه، گویا اشاره به مطلب جداگانه‌ای دارد. اما علیرغم این بی‌نظمی ظاهری، وحدتی فراگیر بر آن حکمفرما است. به همین ترتیب، تمام آثاری نیز که روح قرآن بر آنان احاطه داشته، یا گویندگان آن تحت تأثیر عمیق قرآن هستند، مانند مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدین و دیوان حافظ، از انسجام و وحدت صوری برخوردار نیستند. با توجه به ساخت و صورت و تاریخ تحول غزل فارسی تا سعدی که وحدت مضمون بر آن حکمفرما است، و تحولی که حافظ در غزل ایجاد و صورت و ساخت آن را دگرگون کرد، و با توجه به انس عمیق و عظیمی که حافظ با قرآن داشت، می‌توان یقین حاصل کرد که شکل و شیوهٔ غزل حافظ تحت تأثیر شکل و ساخت سوره‌های قرآن است. به این معنی که وحدت معنا بر غزل حاکم نبوده، بلکه هر بیت غزل معنا و مطلب جداگانه‌ای را بیان داشته، در ارتباط با بیت پیش یا پس از خود نیست. شمس‌الدین محمد قرآن را در چهارده روایت از برداشت:

قرآن و ادب فارسی

«عشقت رسد به فریاد ار خود به سان حافظ ـ قرآن ز بر بخوانی در چهارده روایت.»□ «ندیدم خوشتر از شعر تو حافظ ـ به قرآنی که اندر سینه داری.» تخلص شعری او، یعنی حافظ، نیز برگرفته از این امر است. حافظ بارها از انس و الفت خود با قرآن یاد کرده است: «حافظا در کنج فقر و خلوت شب‌های تار ـ تا بود وردت دعا و درس قرآن، غم مخور.»□ «صبح‌خیزی و سلامت‌طلبی چون حافظ ـ هرچه کردم همه از دولت قرآن کردم.»□ «ز حافظان جهان کس چو بنده جمع نکرد ـ لطایف حکمی با نکات قرآنی.»□ «حافظ به حق قرآن کز شید و زرق بازآی ـ باشد که گوی عیشی در این میان توان زد.»□ «حافظا می‌خور و رندی کن و خوش باش، ولی ـ دام تزویر مکن چون دگران قرآن را.» وقتی از شعر حافظ قرآن سخن به میان می‌آید، تأثیر قرآن را باید در نظر داشت؛ بخصوص که آشنایی با کشاف هم تأثیر بلاغت قرآنی را در شعر او بیشتر کرده است. در دیوان او اشعاری را می‌توان یافت که معانی و الفاظ آن حاکی از تعمق او در قرآن است. مثلاً وقتی برای دفع رقیب به خدا پناه می‌برد، جهت راندن او همان چیزی به خاطرش می‌آید که در قرآن برای رجم شیاطین آمده است: شهاب ثاقب؛ و این موردی است که نفوذ عمیق قرآن را در ذهن او نشان می‌دهد: «ز رقیب دیوسیرت به خدای خود پناهم ـ مگر آن شهاب ثاقب مددی دهد خدا را» که اشاره است به آیهٔ «الا من خطف الخطفة فاتبعه شهاب ثاقب.» (۳۷/۱۰) جای دیگر در بیان زوال ملک دنیا به یاد سلیمان و حشمت عظیم ولی ناپایدار او می‌افتد که به موجب قرآن شمه‌ای از آن عبارت بوده است از تخت و باد و منطق طیر که یاد آن‌ها در ردیف شکوه آصفی ـ شکوه و جلال وزارت آصف که وارثان مقام او را حافظ هر روز می‌بیند که زیر و زبر می‌شوند و گویی واقعاً بر مسند باد تکیه دارند ـ حاکی است از انس و آشنایی عمیق او با قرآن و آنچه مفسران در باب سلیمان و ملک ناپایدار او گفته‌اند: «شکوه آصفی و تخت و باد و منطق طیر ـ به باد رفت و ازو خواجه هیچ طرف نبست.» آصف همان آصف برخیا وزیر افسانه‌ای سلیمان، است و در زبان حافظ و شاعران درباری از باب تعارف مانند عنوانی برای وزیر وقت به‌کار می‌رود. آیات: «و لسلیمان الریح عاصفة تجری بامره الی‌الارض التی برکنا فیها و کنا بکل شیء عالمین» (۲۱/۸۱)؛ «ولسلیمان الریح غدوها شهر و رواحها شهر واسلنا له عین القطر و من الجن من یعمل بین یدیه باذن ربه و من یزغ منهم عن امرنا نذقه من عذاب السعیر.» (۳۴/۱۲، ۲۷/ ۱۶ـ۱۷) نیز وقتی می‌خواهد یار سفرکرده‌ای را دعا کند، یاد قرآن می‌افتد که به فرمودهٔ آن ماه و خورشید به فرمان خداوند در مسیر خویش راه می‌پیمایند. می‌گوید: «ماه و خورشید به منزل چو به امر تو رسند ـ یار مهروی مرا نیز به من بازرسان» که برگرفته از این آیات است: «والشمس تجری لمستقر لها ذلک تقدیر العزیز العلیم و القمر قدرنه منازل حتی عاد کالعرجون القدیم.» (۳۶/۳۸ـ ۳۹) از دیگر موارد استشهادهای قرآنی در شعر حافظ: «عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه‌سرشت ـ که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت» که برگرفته از این آیه است «ولا تزر وازر وزر اخری»(۳۵/۱۸)؛ «غمناک نباید بود از طعن حسود ای دل ـ شاید که چو وابینی، خیر تو درین باشد» که تلمیحی است به آیهٔ «عسی ان تکرهوا شیئاً و هو خیر لکم و عسی ان تحبوا شیئاً و هو شر لکم.» (۲/۲۱۶)؛ «آسمان بار امانت نتوانست کشید ـ قرعهٔ فال به نام من دیوانه زدند» که اشاره است به آیهٔ «انا عرضنا الامانة علی‌السموات والارض و الجبال فأبین ان یحملنها و اشفقن منها و حملها الانسان انه کان ظلوماً جهولا»(۳۳/۷۲)؛ «مرا به رندی و عشق آن فضول عیب کند ـ که اعتراض بر اسرار علم غیب کند/ کمال سر محبت ببین، نه نقص گناه ـ که هرکه بی‌هنر افتد نظر به عیب کند» که اشاره است به آیهٔ «و اذ قال ربک للملائکة انی جاعل فی‌الارض خلیفه قالوا أتجعل فیها من یفسد فیها و یسفک الدماء و نحن نسبح بحمدک و نقدس لک قال انی اعلم ما لا تعلمون» (۲/۳۰)؛ «طفیل هستی عشقند آدمی و پری ـ ارادتی بنما تا سعادتی ببری» که اشاره به این آیه است: «ما خلقت الجن و الانس الا لیعبدون» (۵۱/۵۶)؛ «چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری‌سرشت ـ شیوهٔ جنات تجری تحتهاالانهار داشت» که به این آیه اشاره دارد: «و اعد لهم جنات تجری تحتهاالانهار خالدین فیها ابداً ذلک الفوز العظیم» (۹/۱۰۰)؛ «حافظا خلد برین خانهٔ موروث منست ـ اندرین منزل ویرانه نشیمن چه کنم؟» که تلمیحی است به این آیات: «قد افلح المؤمنون ... اولئک هم‌الوارثون یرثون الفردوس و هم فیها خالدون» (۲۳/۱۰ـ۱۱)؛ «میان کعبه و بتخانه هیچ فرقی نیست ـ به هر طرف که نظر می‌کنی برابر اوست» که اشاره است به آیهٔ «ولله المشرق و المغرب فاینما تولوا فثم وجه‌الله» (۲/۱۱۵)؛ «یارب این آتش که بر جان منست ـ سرد کن آن‌سان که کردی بر خلیل» که تلمیحی است به آیهٔ «قلنا یا نار کونی برداً و سلاماً علی ابراهیم» (۲۱/۶۹)؛ «صبا به خوش‌خبری هدهد سلیمانست ـ که مژدهٔ طرب از گلشن صبا آورد» و «مژده ای دل که دگر باد صبا بازآمد ـ هدهد خوش خبر از طرف صبا بازآمد» که

قرآن و ادب فارسی

اشاره دارد به آیهٔ «و تفقد الطیر فقال مالی لا اری الهدهد ام کان من الغائبین لا عذبنه عذاباً شدیداً اولاً اذبحنه اولیاتینی بسلطان مبین فمکث غیر بعید فقال احطت بما لم تحط به و جئتک من سبأ بنبأ یقین» (۲۷/۲۰- ۲۲)؛ «با تو آن عهد که در وادی ایمن بستیم ـ همچو موسی ارنی‌گوی به میقات بریم» که تلمیحی به این آیه است: «و لما جاء موسی لمیقاتنا و کلمهٔ ربه قال رب ارنی انظر الیک قال لن ترانی و لکن انظر الی الجبل فان استقر مکانه فسوف ترانی فلما تجلی ربه للجبل جلعه دکاً و خرموسی صعقا...» (۱۴۳/۷)؛ «مددی گر به چراغی نکند آتش طور ـ چارهٔ تیره‌شب وادی ایمن چه کنم» که اشاره به این آیات است: «و هل اتیک حدیث موسی... اجد علی‌النار هدی فلما اتیٰها نودی یا موسی انی انا ربک فاخلع نعلیک انک بالواد المقدس طوی» (۲۰/۹-۱۲) و «فلما قضی موسی‌الاجل و سار باهله آنس من جانب الطور ناراً قال لاهله امکثوا انی آنست ناراً لعلی اتیکم منها بخبرٍ او جذوةٍ من‌النار لعلکم تصطلون» (۲۸/۲۹)؛ «شب وصلست و طی شد نامهٔ هجر ـ سلام فیه حتی مطلع الفجر» که برگرفته از این آیه است: «و سلام هی حتی مطلع‌الفجر.» (۸۹/۵) حافظ به تفسیر کشاف که در جوانی آن را به درس خوانده و از بلاغت آن تأثیر بسیار گرفته، نیز اشاره می‌کند: «بخواه دفتر اشعار و راه صحرا گیر- چه وقت موعظه و بحث کشف کشافست.» دیگر موارد اشارهٔ حافظ به داستان‌های پیامبران: «یوسف گم‌گشته بازآید به کنعان، غم مخور ـ کلبهٔ احزان شود روزی گلستان، غم‌مخور.»□ «ای دل ار سیل فنا بنیاد هستی برکند ـ چون تو را نوحست کشتیبان، ز توفان غم‌مخور.»□ «بار غمی که خاطر ما خسته کرده بود ـ عیسی‌دمی خدا بفرستاد و برگرفت.»□ «گرچه شیرین‌دهنان پادشهانند، ولی ـ آن سلیمان زماست که خاتم با اوست.»□ «فیض روح‌القدس ار باز مدد فرماید ـ دگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد.»□ «این‌همه شعبده‌ها عقل که می‌کرد این‌جا ـ سامری پیش عصا و ید بیضا می‌کرد.»□ «شبان وادی ایمن گهی رسد به مراد ـ که چند سال به جان خدمت شعیب کند.»□ «یار مفروش به دنیا، که بسی سود نکرد ـ آن که یوسف به زر ناسره بفروخته بود.»□ «این‌که پیرانه سرم صحبت یوسف بنواخت ـ اجر صبریست که در کلبهٔ احزان کردم.»□ «آب حیوان تیره‌گون شد خضر فرخ پی کجاست ـ خون چکید از شاخ گل، ابر بهاران را چه شد؟»□ «گرت چو نوح نبی صبر هست در غم طوفان ـ بلا بگردد و کام هزارساله برآید.»□ «من ملک بودم و فردوس برین جایم بود ـ آدم آورد درین دیر خراب آبادم.»□ «نه من از پردهٔ تقوی به‌در افتادم و بس ـ پدرم نیز بهشت ابد از دست بهشت.»□ «من از آن حسن روزافزون که یوسف داشت دانستم ـ که عشق از پردهٔ عصمت برون آرد زلیخا را.»□ «سزد کز خاتم لعلش زنم لاف سلیمانی ـ چو اسم اعظمم باشد چه باک از اهرمن دارم.»□ «اسم اعظم بکند کار خود ای دل خوش باش ـ که به تلبیس و حیل دیو مسلمان نشود.»□ «گنج قارون که فرومی‌رود از قهر هنوز ـ خوانده باشی که هم از غیرت درویشانست.»□ «نه عمر خضر بماند نه ملک اسکندر ـ نزاع بر سر دنیّ دون مکن درویش.» در شعر حافظ اشاره به کلمات و تعبیرات قرآنی نیز هست: «زاهد اگر به حور و قصور است امیدوار ـ ما را شرابخانه قصورست و یار حور»□ «منت سدره و طوبی ز پی سایه مکش ـ که چو خوش بنگری ای سرو روان این همه نیست»□ «لمع‌البرق من الطور،و آنست به ـ فلعلی لک آت بشهاب قبس» که اقتباس از سه آیهٔ قرآن است که با اندک تصرف به هم تلفیق شده و هر سهٔ آن آیات مربوط به داستان حضرت موسی و آتش دیدن او از کوه طور است: «و هل اتاک حدیث موسی، اذ رای ناراً ، فقال لاهله امکثوا انی آنست ناراً لعلی آتیکم منها بقبس او اجد علی‌النار هدی» (۲۰/۹-۱۰)، «اذ قال موسی لاهله انی آنست ناراً سآتیکم منها بخبرٍ او آتیکم بشهاب قبس لعلکم تصطلون» (۲۷/۷) و «فلما قضی موسی‌الاجل و سار بأهله، آنس من جانب الطور ناراً ، قال لاهله امکثوا انی آنست ناراً لعلی آتیکم منها بخبرٍ او جذوة من‌النار لعلکم تصطلون» (۲۸/۲۹)؛ «محتسب خم شکست و من سر او ـ سن بالسن و الجروح قصاص» و «بریخت خون صراحی ولی به کشتن او ـ زمانه نیز درآمد که الجروح قصاص» که اشاره است به آیهٔ «و کتبنا علیهم فیها ان النفس بالنفس و العین بالعین والانف بالانف والاذن بالاذن و السن بالسن و الجروح قصاص.» (۵/۴۵)

تأثیر آیات قرآن در شعر شاعران سبک هندی: در این دوره از آن عرفان غنی سده‌های پنجم تا هفتم هجری خبری نیست. شاعران نیز بیشتر غزلسرا هستند و منظومه‌های تعلیمی نیز بسیار کم است. در نتیجه استفادهٔ فراوانی از آیات قرآنی نشده. شاعران به اشاراتی به مفاهیم، کلمات قرآنی یا داستان‌های پیامبران بسنده می‌کنند. شاعران نازک‌خیال و نازک‌اندیشند و با لطافت هرچه تمام‌تر از تلمیحات بهره می‌گیرند. این‌جا چون قصد تعلیم و حکمت نیست، استفادهٔ مستقیم از آیات قرآن نشده است. مقدار استفاده از قرآن نیز هرگز به اندازهٔ سبک خراسانی یا عراقی نیست. شاعران با نازک‌اندیشی از کنار

قرآن و ادب فارسی

مضامین رد می‌شوند.

تأثیر قرآن در شعر صائب تبریزی: «اثر جمال یوسف ز جبین گرگ تابد ـ اگر آبگینهٔ دل به صفا رسیده باشد.»□ «عشق مگر به جذبه‌ای از خودیم برآورد ـ چارهٔ یوسف مرا دلو و رسن نمی‌کند/ نیست ز تشنگان خبر در ظلمات خضر را ـ دل به حریم زلف او یاد ز من نمی‌کند/ جامهٔ خضر را دهد آب حیات شستشو ـ دل چو ز عشق تازه شد، چرخ کهن نمی‌کند»□ «عیسی ز سبک‌روحی بر چرخ کند جولان ـ قارون ز گرانجانی در زیر زمین باشد.»□ «یوسف شد از گواه لباسی عزیزتر ـ تهمت حریف دامن عصمت نمی‌شود.»□ «چو مور دست سلیمان بود بر او زندان ـ به آستان قناعت کسی که خو دارد.»□ «جرم یوسف به چه تقریب عزیزان بخشند ـ بی‌گناهی گنهی نیست که آسان بخشند/ مورم اما عوض گوشهٔ بی‌توشهٔ خویش ـ نپذیرم، اگرم ملک سلیمان بخشند/ آبرویی که بود چهرهٔ یوسف صدفش ـ حیف باشد که به گوهرنشناسان بخشند»□ «تا کدامین دل بیدار مرا دریابد ـ چون شب قدر نهان در رمضانم کردند.»□ «تیغ ناز تو اگر آب مروت می‌داشت ـ گریه بر زندگی خضر و مسیحا می‌کرد.»□ «همچو شبنم محو خورشید تجلی گشته است ـ موسی ما سایه پرورد درخت طور نیست.»□ «مسیحا را به گفتار آورد خاموشی مریم ـ تو چون خاموش گردی، می‌شوی صاحب بیان معنی.»□ «می‌شود شیرازهٔ دل عارف آگاه را ـ از تجلی گرچه می‌پاشد ز هم اجزای کوه.»□ «به تو می‌داد خط بندگی یوسف را ـ گر تو را دیدهٔ یعقوب تماشا می‌کرد.»

تأثیر قرآن در شعر کلیم کاشانی: «از جهان بی‌بهره را نبود شمار عمر خضر ـ روز کوتاه از برای روزه‌داران بهترست/ دارم از خضر این وصیت را که در راه طلب ـ جای مژگان دیده را خار مغیلان بهترست / از حیات جاودان خضر نزد اهل دل ـ تشنه‌مردن در کنار آب حیوان بهترست.»□ «دل یوسف‌نژادان یوسف چاه زنخدانت ـ گریبان‌چاک می‌روید گل از شوق گریبانت.»□ «سوزن عیسی همی باید که بخت سختگیر ـ در ره شوقت مرا خاری برون از پا کند.»□ «شاد است بخت، که به مفتم ز دست داد ـ گویی مرا فروخته یوسف خریده است.»□ «به چرخ قاصد آهی روانه ساز کلیم ـ اگر علاج تو از خاطر مسیحا رفت.»□ «عشق و حسن از همشان نیست جدایی هرگز ـ آن‌قدر هست که آن یوسف و این پیرهنست.»□ «میل هر جانب که کردم سیل اشکم برده است ـ کی سلیمان این‌چنین حکم روان برباد داشت.»□ «با مسیحا درد خود گفتیم و پر سودی نکرد ـ زان‌که چون بیماری چشم تو درمانی نداشت.»□ «با بار منت خضر آب بقا سبک نیست ـ آبی که خوشگوار است از چشمهٔ سرابست.»□ «فیض دم مسیح به دل‌مردگان گذار ـ آمد طبیب مرگ، تلاش دوا بسست/ منت ز خضر با همه کوری نمی‌کشم ـ در کف ز استقامت طبعم عصا بسست»

تأثیر قرآن در شعر بیدل: «دل نیست بساطی که فضولی رسد آن‌جا ـ طور ادبم سرمهٔ آواز کلیمم.»□ «دل خون گشته که آیینهٔ درد است امروز ـ حیرتی بود که در روز الستم دادند.»□ «به قدر بی‌سر و پایی‌ست اوج همت‌ها ـ به باد ده کف خاک خود و سلیمان باش.»□ «عالم صورت برون از عالم تنزیه نیست ـ در صمد دارم تماشا گر صنم گم می‌کنم.»□ «موسی ما شعله‌ها در پردهٔ نیرنگ داشت ـ حسرتی از دل برون آورد و برق طور کرد.»□ «آشوب لن ترانی است هنگامه ساز عبرت ـ زین کسوتی که داریم فانوس شمع طوریم.»□ «در دشت آتشی که شرر پر نمی‌زند ـ ما پنبه می‌بریم به امّید لاتخف.» در مثنوی محیط اعظم بیدل که منظومه‌ای عرفانی است، اشارات و تعابیر قرآنی زیادی یافت می‌شود: «شد آخر از آن جام جادو اثر ـ ز وصل احد محو، قرب شجر.» (۲۲/۷)□ «عیان گشت از خط جام شراب ـ همه علم اسماش چون آفتاب» (۳۱/۲)□ «بود وصف مستان ظلوم و جهول ـ که کردند سرجوش مستی قبول.» (۷۲/۳۳)□ «ز میخانهٔ معرفت زین سبیل ـ چو افتاد نوبت به جام خلیل/ ز نور شهود بقا جرعه یافت ـ ز کیفیت آفلین سر بتافت.» (۷۶/۶)□ «جگرگوشهٔ خویش را زان نشید ـ به قربانگه بزم وحدت کشید.»(۱۰۲/۳۷)□ «زبان تا به کشف معانی گشود ـ چو موج می احیای موتی نمود.»(۴۹/۳)□ «بهاری شد از نخل طورش پدید ـ ز هر برگش انی اناالله شنید.» (۳۰/۲۸)□ «ز صهبای ما زاغ شد مستی‌اش ـ عیان شد حق از نشوهٔ هستی‌اش.» (۱۷/۵۳)

می‌دانیم که در سبک بازگشت شاعران از سرودن شعر در سبک هندی دست شسته و به سبک پیشینیان روی آوردند. در نتیجه اشارات و تلمیحات قرآنی نیز در شعر آنان بیشتر از سبک هندی به چشم می‌خورد. البته وفور تلمیحات مانند سبک عراقی نیست، اما بیشتر از دورهٔ گذشته شد. ما به اختصار تأثیر قرآن را در شعر چند تن از شاعران دورهٔ بازگشت و دورهٔ مشروطه بررسی می‌کنیم:

تأثیر قرآن در شعر مشتاق اصفهانی: «زاهد و سجادهٔ تقوی الی یوم‌النشور ـ دست ما و دامن ساقی الی یوم‌الحساب.»□ «نه بزرگیست به دولت، که سلیمان نشود ـ دیو هر چند که روزی

قرآن و ادب فارسی

دوسه خاتم با اوست/ چون مسیح، آن‌که کند زنده جهان را به دمی ـ غیر تیغ تو دگر کیست که این دم با اوست/ خواهد ار خون من آن دلبر ترسابچه ریخت ـ نیست باکم، که دم عیسی مریم با اوست.»□ «ما کجرو از الستیم، ای هادی طریقت ـ آن را بجو که باشد شایستهٔ هدایت.»□ «به غربت یوسف من، من به زندان وطن مانده ـ پسرگم‌کرده‌ای در گوشهٔ بیت‌الحزن مانده.»

تأثیر قرآن در شعر قاآنی: «تو عزیز مصر احسانیّ و او یوسف‌صفت ـ خستهٔ گرگ شجون و بستهٔ سجن شجن/ چند چون ایوب باشد همدم رنج و عنا ـ چند چون یعقوب ماند ساکن بیت‌الحزن / نی بود ننگ سلیمان گر سخن گوید به مور ـ یا چه از سیمرغ کاهد گر نشیند با زغن...»؛ «گهی دور قمر را دود آتشگاه نمرودی ـ گهی بر گرد گل ریحان بستان خلیلستی/ گهی در بر کف موسی تو را گه طلعت یوسف ـ ز نیل سوده پیچان موج زن دریای نیلستی.»

نمونه‌ای از تلمیحات در شعر فروغی بسطامی: «به مصر آن دم زلیخا جامه زد چاک ـ که یوسف را به کنعان آفریدند.»□ «من و اندیشه ز بسیاری دشمن حاشا ـ دست موسی چه غم از لشکر جادو دارد.»□ «نفس خرم جبریل و دم باد مسیح ـ همه از معجزهٔ لعل سخنگوی تو بود.»□ «پیر کنعان را قرار از حسن یوسف داده‌اند ـ شیخ صنعان را طرب از عشق ترسا کرده‌اند/.../ صحبت نوشین‌لبان دل‌مردگان را زنده کرد ـ کز دم جان‌بخش اعجاز مسیحا کرده‌اند/.../ گرم شد بازار استغنای یوسف‌طلعتان ـ تا تماشای خود از چشم زلیخا کرده‌اند...» چرا به سر ننهد هدهد صبا افسر ـ که وصف شهر سبا را بر سلیمان گفت.»

نمونه‌های تلمیح در شعر حاج میرزا حبیب خراسانی: «رانده از خلد مانند آدم ـ چون سلیمان ز کف داده خاتم/ نزد اصحاب کهف از سگی کم ـ چیستم کیستم؟ ننگ عالم...»؛ «فاش بگو بادهٔ روز الست ـ نیمه‌شب از دست بلی خورده‌ای...»؛ «لعل لبت مهر سلیمان من ـ دیو و پری جمله به فرمان من...» ؛ «بَرّ سر ناصح زن و درهم شکن ـ توبه اگرچند نصوح آمده است/.../انده و اندیشه چه طوفان نوح ـ می به مثل کشتی نوح آمده است...»؛ «هرکه مزید از لب لعلش سرود ـ از خط مصحف که لدینا مزید/ قامت مغ‌زاده و مینای می ـ گشته پدیدار ز لبس جدید...»□ در نظر ایقاظ و در معنی رقود ـ سخت در خوابیم و بیداریم ما...» بخش‌هایی از یک ترکیب‌بند: «نام تو در نامهٔ حی قدیم ـ بسم‌الله الرحمن الرحیم/ ذات تو مقصود ازین یا و سین ـ شخص تو معهود ازین حا و میم/ آیتی از لطف جمال تو بود ـ هرچه خدا گفت ز فضل عمیم/ سطوتی از قهر و جلال تو بود ـ هرچه مثل زد ز عذاب الیم/ نام تو بود آن‌که در ام‌الکتاب ـ گفت لدینا لعلی حکیم/ در صفت دلشدگان غمت/ گفت اتی‌الله بقلبٍ سلیم/ چهر دل‌آرای تو ام‌الکتاب ـ لعل دل آرای تو فصل‌الخطاب»

تأثیر قرآن در شعر ادیب نیشابوری: «چو گفتیم بلی، گفت الستیش هم‌اکنون ـ بیاییم به پیمان و پذیریم بلا را/ تو خود مطلع فجرستی و پیوسته به خورشید ـ چه درخواست کنی این‌همه اشراق سها را؟»؛ «سخن من همه گو وحی صریح است چه سود ـ با گروهی که ندانند ز طاسین، حامیم/ با چنین مردم نادان چه بود بهرهٔ من ـ گر به نیروی سخن زنده کنم عظم رمیم.»□ «چون الستش را بلی گفتیم، اکنون بر بلاش ـ همچو خاصان کوس تسلیم و رضا باید زدن/.../ رنگ جاویدی ادیبا صبغةالله است و بس ـ غوطه در خمّ اناهو، هو انا باید زدن.» تلمیح از داستان پیامبران: «تا کی زنی ای دل! دم ز آیین مسلمانی؟ ـ یک‌چند دم از مریم وز عیسی مریم زن/ رو کیش مسیحا گیر، کام از بت ترسا گیر ـ آیین کلیسا گیر، ناقوس ریا کم زن/.../ خواهی چو کلیم آیی زی طور صفا رو کن ـ ای تشنهٔ بطحایی! بر چشمهٔ زمزم زن»؛ «یوسف‌آسا گر عزیز مصر فقریم و فنا ـ اجر آن صبری است کاندر کنج زندان کرده‌ایم»

تأثیر قرآن در شعر علی‌اکبر دهخدا: در مسمطی که برای میرزاجهانگیرخان سروده: «ای مونس یوسف اندرین بند ـ تعبیر عیان چو شد تو را خواب/ زان کو همه شام با تو یک‌چند ـ در آرزوی وصال احباب / اختر به سحر شمرده یاد آر!/.../ ای همره تیه پور عمران ـ بگذشت چو این سنین معدود/.../ زان کو به گناه قوم نادان ـ در حسرت روی ارض موعود/ بر بادیه جان سپرده یاد آر...»؛ «گر مسلمانی، از نبی بنیوش ـ آیت کل من علیها فان.»□ «گفتم این هجر کی شود طی؟ گفت ـ یوم نطوی السما کطی السجل.»□ «در صفات ملکوتیش زدندی چون فال ـ زبر و بینه از ذلک فضل‌الله بود/.../ یاد باد آن که مسیحای شفابخش امید ـ دم جانپرور هر ابرص و هراکمه بود/ یوسف ملک که نورش به فلک‌ها می‌تافت ـ نور بر شهپر جبریل امین در چه بود...»؛ «این ندای ارجعی بشنید و رفت ـ مرغ روحش تا فراز سدره تفت»؛ «داشت از چار قل چه برده به کار ـ زیر چار آینه چهار حصار...» مراد از چهار قل چهار آیهٔ «قل‌هوالله احد»، «قل یا ایهاالکافرون»، «قل اعوذ برب‌الفلق» و «قل اعوذ برب‌الناس» است.

تأثیر قرآن در شعر ملک‌الشعرای بهار: ترجیع بند زیر در شب

قرآن و ادب فارسی

فتح تهران در ۱۳۲۷ق سروده شده است: «می ده که طی شد دوران جانکاه ـ آسوده شد ملک، الملک لله/ شد شاه نو را اقبال همراه ـ کوس شهی کوفت بر رغم بدخواه/ شد صبح طالع ، طی شد شبانگاه ـ الحمدلله، الحمدلله/ یک‌چند ما را غم رهنمون شد ـ جان یار غم گشت، دل غرق خون شد/ مام وطن را رخ نیلگون شد ـ وامروز دشمن خوار و زبون شد/ زین جنبش سخت، زین فتح ناگاه ـ الحمدلله، الحمدلله...» و بیت الحمدلله، الحمدلله ده بار دیگر تکرار می‌شود. مورد دیگر، ترجیع‌بندی است که از زبان محمدعلی‌شاه (۱۳۲۴ـ ۱۳۲۷ق) به صورت شوخی سروده شده است: «با بنده فلک چرا به جنگ است ـ سبحان‌الله، این چه رنگ است/ بودم روزی به شهر تبریز ـ آقا و ولیّ‌عهد و باچیز/ شه هرمز بود و بنده پرویز ـ واینک شده‌ام ز دیده خونریز/ کاین چرخ چرا چنین دورنگ است ـ سبحان‌الله، این چه رنگ است/... / دیدم روز دگر که جنگ است ـ سبحان‌الله، این چه رنگ است/... / بسم‌الله، ره سوی فرنگ است ـ سبحان‌الله، این چه رنگ است...» و حدود بیست‌وپنج بار دیگر این عبارت تکرار می‌شود. دیگر از مواردی که اشاره به تعبیری قرآنی است: «عرب ار دیدی آن خوب‌فواکه کانجاست ـ برنخواندی به قسم والتین و الزیتونا»□ «رفتن پی داروی او شبانه ـ چون موسی عمران پی قبس چیست؟»□ «دیده‌ای کس درون خلد مقیم ـ خاطرش بستهٔ عذاب الیم/ عقل گوید که در بهشت بپای ـ عشق گوید برو به سوی جحیم/ من نخواهم بهشت بی‌احباب ـ دوست بهتر ز کوثر و تسنیم.»□ «ز دار فانی بگرفت ره سوی باقی ـ که گفته است خداکل من علیها فان»

تأثیر قرآن در شعر پروین اعتصامی: «مادر موسی چو موسی را به نیل ـ درفکند، از گفتهٔ رب جلیل/ خود ز ساحل کرد با حسرت نگاه ـ گفت کای فرزند خرد بی‌گناه/ گر فراموشت کند لطف خدای ـ چون رهی زین کشتی بی‌ناخدای/ گر نیارد ایزد پاکت به یاد ـ آب، خاکت را دهد ناگه به باد/ وحی آمد کاین چه فکر باطلست ـ رهرو ما اینک اندر منزلست/ پردهٔ شک را برانداز از میان ـ تا ببینی سود کردی یا زیان/ ما گرفتیم آنچه را انداختی ـ دست حق را دیدی و نشناختی/ در تو تنها عشق و مهر مادریست ـ شیوهٔ ما عدل و بنده‌پرویست/... / کشتی‌ای ز آسیب موجی هولناک ـ رفت وقتی سوی غرقاب هلاک/... / طاقتی در لنگر و سکان نماند ـ قوتی در دست کشتیبان نماند/... / هرچه بود از مال و مردم، آب برد ـ زان گروه رفته، طفلی ماند خرد/ طفل مسکین چون کبوتر پر گرفت ـ بحر را چون دامن مادر گرفت/ موجش اول‌وهله چون طومار کرد ـ تندباد اندیشهٔ پیکار کرد/ بحر را گفتم دگر طوفان مکن ـ این بنای شوق را ویران مکن/... / امر دادم باد را کان شیرخوار ـ گیرد از دریا، گذارد در کنار/ سنگ را گفتم به زیرش نرم شو ـ برف را گفتم که آب گرم شو/ صبح را گفتم به رویش خنده کن ـ نور را گفتم دلش را زنده کن/ لاله را گفتم که نزدیکش بروی ـ ژاله را گفتم که رخسارش بشوی/... / وارهاندیم آن غریق بینوا ـ تا رهید از مرگ شد صید هوا/ آخر آن نور تجلی دود شد ـ آن یتیم بی‌گنه نمرود شد/ رزمجویی کرد با چون من کسی ـ خواست یاری از عقاب و کرکسی/... / خواست تا لاف خداوندی زند ـ برج و باروی خدا را بشکند/ رای بد زد، گشت پست و تیره‌رای ـ سرکشی کرد و فکندیمش ز پای/... / پشّه‌ای را حکم فرمودم، که خیز ـ خاکش اندر دیدهٔ خودبین بریز/... / ما که دشمن را چنین می‌پروریم ـ دوستان را از نظر چون می‌بریم/ آن که با نمرود این احسان کند ـ ظلم کی با موسی عمران کند/ این سخن پروین نه از روی هواست ـ هر کجا نوریست، زانوار خداست» که اشاره به داستان به آب افکنده‌شدن موسی به دست مادرش و نیز داستان نمرود است.

اشارات قرآنی در شعر شهریار: «جای آنست که چون قصهٔ اصحاب‌الکهف ـ مردم از غارت دین گوشهٔ غاری گیرند/... / یک جهان طور تجلی است خدایا بفرست ـ موسیانی که از این شعله شراری گیرند.»□ «موسی تیره شب وادی ایمن داند ـ کز کجا جلوهٔ قدس قبسی می‌آید.»□ «میان ما و تو پیری حجاب و فاصله نیست ـ چه یوسفی که فرامش کند زلیخا را/ دگر چه مریم قدس است، رسم وامق نیست ـ که چشم بازکند جز جمال عذرا را/... / حریم روضهٔ رضوان حرام من بادا ـ گر اختیار کنم جز طواف طوبا را.»□ «فتنهٔ سامری و جلوهٔ سینای کلیم ـ گوشهٔ ابرویی از غمزهٔ جادوی تو بود.»□ «دل مست جام وحدت حاجت به ذکر لب نیست ـ لا تقربوا الصلوة اذ انتم السکاری.»□ «اسم اعظم بازگردد با سلیمان، غم مخور ـ بشکند اهریمن از تعویذ یزدان، غم‌مخور/... / گر به ظلمات اندری دامان خضر از کف منه ـ می‌لمی آخر کنار آب حیوان، غم مخور/... / هم تواند ماه زندانی کشاندن بر سریر ـ آن که یوسف برکشید از چاه کنعان، غم مخور.»□ «مرو به دعوت شیطان پی نژاد و نسب ـ که قصهٔ شجرالخلد جنت‌المأواست /... / لهیب خشم خدا در وی و تو پنداری ـ چراغ بقعهٔ وادالمقدس است و طواست...»□ «شاید چو یوسفم بنوازد عزیز مصر ـ پاداش ذلتی که به زندان کشیده‌ام.»

قرآن و ادب فارسی

استفاده از قرآن در شعر شاعران نوپرداز: چنان‌که گفته آمد، هیچ دیوانی نیست که خالی از تعبیری یا کلمه‌ای قرآنی باشد و تأثیر قرآن و مفاهیم و کلمات آن در کتابی نیست که نیست. اما در شعر شاعران نوپرداز بعضی از شاعران از این نظر که از سرچشمهٔ عرفان تأثیر بیشتری گرفته‌اند، بسیار بیشتر از سبک و مفاهیم و منطق قرآن پیروی کرده‌اند. از این جمله می‌توان از سهراب سپهری یاد کرد که بیشترین آمیختگی با عرفان و قرآن و اساطیر در شعر او هویدا است. تلمیح در شعر سپهری نقشی بسیار اساسی داشته و هیچ‌یک از شاعران نوپرداز به اندازهٔ او از اشارات مذهبی و اساطیری استفاده نکرده‌اند. البته نقش این تلمیحات و اشارات قرآنی و اساطیری را در شعر شاعرانی چون علی موسوی گرمارودی، سیمین بهبهانی، فروغ فرخزاد، اخوان ثالث، قیصر امین‌پور و شفیعی کدکنی نیز نمی‌توان نادیده گرفت. اما در شعر سپهری، بینش اساطیری بر بینش‌های دیگر غلبه دارد و می‌توان گفت که شکل عمدهٔ هنر سهراب سپهری است. از ویژگی‌های شعر او استفاده وسیع از تلمیح است و این امر موجب آن شده تا شعر وی از لحن و بیان خاصی برخوردار شود، چنان‌که گاه سبک بیان شعر او شباهت بسیاری با کتاب‌های مقدس پیدا می‌کند. مثلاً شعر «سورهٔ تماشا» در هشت کتاب که یادآور سوگندهای قرآن است: «به تماشا سوگند\ و به آغاز کلام\ و به پرواز کبوتر از ذهن\ واژه‌ای در قفس است» و بخش پایانی آن‌که با روشنی تمام به نوع بیان قرآن نزدیک است: «سر هر کوه رسولی دیدند\ ابر انکار به دوش آوردند\ باد را نازل کردیم\ تا کلاه از سرشان بردارد\ خانه‌هاشان پر داودی بود\ چشمشان را بستیم\ دستشان را نرساندیم به سرشاخهٔ هوش\ جیبشان را پر عادت کردیم\ خوابشان را به صدای سفر آینه‌ها آشفتیم»، که یادآور آیاتی است چون «و ارسلنا الریح»(۱۶/۴۱)، «ختم‌الله علی قلوبهم و علی سمعهم و علی ابصارهم غشاوه»(۷/۲) و «نقلب افئدتهم و ابصارهم کما لم یؤمنوابه.» (۱۱۰/۶) گاه نیز نوع استدلال‌های او سادگی استدلال‌های قرآن را به خاطر می‌آورد: «چرا مردم نمی‌دانند\ که لادن اتفاقی نیست» که اشاره است به آیهٔ «افلم ینظروا الی السماء فوقهم کیف بنیناها و زیناها و مالها من فروج.» (۶/۵۰)؛ «می‌شنیدم که به هم می‌گفتند\ سحر می‌داند، سحر» از شعر «سورهٔ تماشا» که تلمیحی است به آیهٔ «کذلک ما اتی‌الذین من قبلهم من رسول الا قالوا ساحراً و مجنون» (۵۱/۵۲) «و نمی‌خندم اگر فلسفه‌ای، ماه را نصف کند» از شعر «صدای پای آب» که اشاره دارد به آیهٔ «اقتربت الساعة و انشق القمر.» (۱/۵۴) در شعر سهراب طبیعت تسبیح‌گوی است: «من مسلمانم \ قبله‌ام یک گل سرخ \ جا نمازم چشمه، مهرم نور\ دشت سجادهٔ من\ من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم\ در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف\ سنگ از پشت نمازم پیداست:\ همه ذرات نمازم متبلور شده است\ من نمازم را وقتی می‌خوانم\ که اذانش را باد، گفته باشد سر گلدستهٔ سرو\ من نمازم را پی تکبیرةالاحرام علف می‌خوانم\ پی قدقامت موج.» (از شعر «صدای پای آب»)□ «و ای تمام درختان زیت خاک فلسطین\ وفور سایهٔ خود را به من خطاب کنید\ به این مسافر تنها، که از سیاحت اطراف طور می‌آید\ و از حرارت تکلیم در تب و تاب است.» (از شعر «مسافر»)□ «قرآن بالای سرم، بالش من انجیل، بستر من تورات و زبرپوشم اوستا، می‌بینیم خواب:\ بودایی در نیلوفر آب.»

نمونه‌هایی از تأثیر قرآن در شعر فروغ فرخزاد: از عصیان: «آفریدی خود تو این شیطان ملعون را ـ عاصیش کردی و او را سوی ما راندی/ این تو بودی، این تو بودی کز یکی شعله ـ دیوی اینسان ساختی، در راه بنشاندی/ مهلتش دادی که تا دنیا بجا باشد ـ با سرانگشتان شومش آتش افروزد» که اشاره است به آیات دوازدهم و سیزدهم از سورهٔ اعراف. «در پس دیوارهایی سخت پابرجا ـ هاویه آن آخرین گودال آتش‌ها/ خویش را گسترده تا ناگه فراگیرد ـ جسم‌های خاکی و بی‌حاصل ما را.» (۱۰۱/۸ـ ۱۱)□ «از چه می‌گویی حرامست این می گلگون؟ ـ در بهشتت جوی‌ها از می روان باشد/ هدیهٔ پرهیزکاران عاقبت آن‌جا ـ حوری‌ای از حوریان آسمان باشد.» (۷۱/۴۳، ۵۴/۴۴، ۱۸/۷۶)□ «سبزخطّانی سراپا لطف و زیبایی ـ ساقیان بزم و رهزن‌های گنج دل/ حسنشان جاوید و چشمان بهشتی‌ها ـ گاه بر آنان! گهی بر حوریان مایل.»(۱۷/۵۶)□ «هرچه داریم از تو داریم ای که خود گفتی ـ مهر من دریا و خشمم همچو طوفانست/ هر که را من خواهم او را تیره‌دل سازم ـ هرکه را من برگزینم پاکدامانست.» (۱۷۸/۷)□ «چشم ما لبریز از آن تصویر افسونی ـ ما به‌پای‌افتاده در راه سجود تو/ رنگ خون گیرد دمادم در نظرهامان ـ سرگذشت تیرهٔ قوم ثمود تو.» (۱۷/۴۰)

تأثیر قرآن در شعر نیما یوشیج (ـ۱۳۳۸ش): از «خانهٔ سریویلی»: «عقل او از سر بپریده \ خیره می‌گوید شبی شیطان\ به سرای من در آمد\...\ در سراسر... \ بین من جنگی است با شیطان...»□ «صد مرده کنی زنده شناسیش درست ـ گر بوده و گر نبوده چون روز نخست / ای عیسی عهد! لیک نشناسی باز ـ یک

زنده از عشق زنده که در دورهٔ توست.»

تأثیر قرآن در شعر مهدی اخوان ثالث: «نز بتان یاری، نه از می مستی، نز نان لبی ـ ای فلک بشناس، ما عیسی بن مریم نیستیم.»□ «مسیحای جوانمرد من ای ترسای پیر پیرهن چرکین\ هو یس ناجوانمردانه سردست...آی»□ «این سرگذشت لیلی و مجنون نبود... حتی نبود قصهٔ یعقوب دیگری\ این صحبت دو روح جوان از دو مرد بود.»□ «و آن پاک چشمهٔ تو ازین دشت دیولاخ\ بس دور و دور بود، و ندانست هیچ‌کس\ کز کوهسار جودی، یا کوه طور بود.»□ «خروش چندانکه خواهی برآور از دل\ نخواهد گشودن ز خواب چشم این کودک\ چه بیم ای گیهوارجنبان دریا ـ گم‌کرده ساحل؟»□ «ما\ فاتحان شهرهای رفته‌برباد‌یم\...\ گاهگه بیدار می‌خواهیم شد زین خواب جادویی\ همچو خواب همگنان غار\ چشم می‌مالیم و می‌گوییم: آنک، طرفه قصر زرنگار صبح شیرینکار\ لیک بی‌مرگ است دقیانوس \وای، وای، افسوس.»

نمونه‌هایی از تأثیر قرآن در اشعار محمدرضا شفیعی کدکنی (م. سرشک): «بخوان به نام گل سرخ، در صحاری شب،\ که باغ‌ها همه بیدار و بارور گردند\ بخوان، دوباره بخوان، تا کبوتران سپید\ به آشیانهٔ خونین دوباره برگردند\ بخوان به نام گل سرخ، در رواق سکوت\...\ بخوان به نام گل سرخ و عاشقانه بخوان» که سبک آن یادآور سورهٔ علق است. «از فروغ کرامت این عیسی صلیب‌ندیده\ با داس هر هلال درودیم\...\ گروه مژده‌رسانان این مسیح جدید.»□ «ای خضر سرخپوش صحاری!\ خاکستر خجستهٔ ققنوسی را\ بر این گروه مرده بیفشان.»

نمونه‌هایی از تلمیح در شعر احمد شاملو(ا. بامداد): «عفونت از صبری است\ که پیشه کرده‌ای\ به هاویهٔ وهن \ تو ایوبی\ که از این پیش اگر\ به پای\ برخاسته بودی\ خضر وارت\ به هر قدم\ سبزینهٔ چمنی \ به خاک \ می‌گسترد.» ابراهیم در آتش که نام یکی از دفترهای شعر و شعری از احمد شاملو است، خود تلمیحی قرآنی است. «که می‌داند\ که من باید\ سنگ‌های زندانم را به دوش بکشم\ به سان فرزند مریم که صلیبش را.»□ «مسیح چارمیخ ابدیت یک تاریخ است»□ «... عیسا بر صلیبی بیهوده مرده است... و کاج سرفراز صلیب چنان پربار است\ که مریم سوگوار\ عیسای مصلوبش را بازنمی‌شناسد.»

نمونه‌هایی از تلمیح در شعر هوشنگ ابتهاج(ه.ا.سایه): «سرگشته در کشاکش طوفان روزگار ـ گم کرده همچو آدم و حوا بهشت خویش.»□ «مگر نوح کشتی به آب افکند ـ کمندی به غرقاب خواب افکند.»□ «تن‌آسایان بلایش برنتابند ـ بلی من گفتم آن بالا به من ده.»□ «وقتی که فریب دیو،\ در رخت سلیمانی، انگشتر را یک جا با انگشتان می‌برد،\ ما رمز تو را، چون اسم اعظم، \ در قول و غزل قافیه می‌بستیم.»□ «بادم عیسوی‌ام گر بنوازی چون نای ـ از دل مرده برآرم دم و اعجاز کنم.»□ «ز چاه غصه رهایی نباشدت ، هرچند ـ به حسن یوسف و تدبیر تهمتن باشی.»□ «اندوه نامرادی اسکندرم کشد ـ چون خضر اگر به چشمهٔ آب بقا رسم.»

نمونه‌هایی از تلمیح در شعر سیمین بهبهانی: «و نگاه کن به شتر آری ـ که چگونه ساخته شد، باری/ نه ز آب و گل که سرشتندش ـ ز سراب و حوصله پنداری.» تمامی این شعر تا انتها تلمیح به آیهٔ هفدهم از سورهٔ غاشیه است: «افلا ینظرون الی الابل کیف خلقت.»□ «قسم به انجیر و زیتون، کنایتی آسمانی ـ که باغ می‌سوزد از تب، فغان از این باغبانی/ قسم به انجیر و زیتون، دو میوه اما نمادین ـ یکی همه نوشکامی، یکی همه مهربانی.» از شعر «قسم به انجیر و زیتون» که این نام و تمامی شعر تلمیح است به آیهٔ یکم سورهٔ التین. شعر «گفت پرودگار است این» سراپا اشاره به سلوک حضرت ابراهیم(ع) دارد: «گفت پرودگار است این، مهر تا از افق سرزد ـ چون فروشد به تاریکی، حکمتش رای دیگر زد/ گفت پروردگار است این، ماه تا نقره افشان شد ـ چون به سامان نشد کارش، رای دیگر مکرر زد.» نیز شعر «دوازده چشمهٔ خون» و «تب تب تب طبلی می‌کوفت» که در مجموعهٔ یک دریچه آزادی آمده است، آکنده از تلمیحات قرآنی است.

نمونه‌هایی از تلمیح در شعر علی موسوی گرمارودی: «چون بلندترین گردباد آواره \ به خود می‌پیچیم\ و تا آن سوی خدا\ تنوره‌کشان اوج می‌گیریم:\ قاب قوسین، او ادنی\ و آنک سدرةالمنتهی\ و تو ای بانوی خون، \ای گیسوانت بافته از حریر شبرنگ\ و ابروانت توازن دو آیهٔ مکرر\ و ای چشمانت\ دو کتاب آسمانی از یک پیامبر\ ...میعاد با تو\میقات من است\ سلام بر تو\ و الله‌اکبر.»□ «کوله‌بار توشه‌ای بر پشت\ و عصایی در مشت\ موسی‌وار، راهی بیابان شبم \گوسپندان پراکنده\ و همسر آبستن\ شلاق توفان در پس پشت \ و پیش روی: \ فرعون\ فرعون\ فرعون\...\ آه، ای جاودان شب\ کوه طور، در این همسایگی نیست؟\ ...\ فرعون مردنی است\ الیس الصبح بقریب؟» □ «ای روشن خدا\ در شب‌های پیوستهٔ تاریخ\ ای روح لیلةالقدر\ حتی اذا مطلع‌الفجر.»□ «الله‌اکبر\ آیا خدا نیز در تو به شگفتی در

قرآن و ادب فارسی

نمی‌نگرد\ فتبارک‌الله، تبارک‌الله\ تبارک‌الله احسن‌الخالقین.»□ «من اینک، ودایع خویش\ باز خواهم سپرد\ و قفل از چشمه‌های خود بر خواهم داشت\ و اذالجبال سیرت.»□ «واژگان اصیل را\ پریان زیر ریگ‌های سپید پنهان کرده‌اند\ و فرشتگان \ در چنبر درخت نهاده‌اند\ و در دستان برگ\ فاین تذهبون» که برگرفته از آیهٔ بیست‌وششم سورهٔ تکویر است. « سوگند به انجیر\ که دیروز من او بود\ امروز او منم.»□ « احساس یوسف را دارم\ هنگام که برادران\ او را\ به پایین می‌فرستادند\ و او به دهانهٔ چاه\ می‌نگریست\...\ آه پدر\ اگر تو آن گندم را نخورده بودی\ من امروز\ با طناب برادران\ به چاه فرو اندر نمی‌شدم\ یعقوب \ آدمی دیگرست \ برادران، قابیلانی دیگر\ اکنون نیز\ هابیل‌ها یگانه‌اند\ و قابیلان بسیار.»□ «در راستای ظلمت این شام دیرپای ـ ای طور می‌زنم ارنی در لقای تو.»

تأثیر قرآن در شعر قیصر امین‌پور: «پیشانی‌ات تنفس یک صبح است ـ صبحی که انتهای شب یلداست/.../ تو امتداد کوثر جوشانی ـ سرچشمهٔ تو سورهٔ اعطیناست» که اشاره است به آیهٔ هجدهم سورهٔ تکویر «والصبح اذا تنفس.» نام این کتاب، تنفس صبح، نیز برگرفته از همین آیهٔ قرآن است. «موسی تبار مرد شبان شولا ـ در گرگ و میش آتش و دود آمد.»□ «اسرار پایداری او را\ زان یار سربلند\ از آیه، آیه، آیهٔ ایمان\ وز سوره، سورهٔ صبر\ از نام او نشانه بگیرید.»□ «سوزشان: آتش طور موسی ـ داغشان : مهر محراب زردشت.»□ «تو شعر نگفتهٔ مرا می‌دانی ـ وز برگ سفید دفترم می‌خوانی/ آخر به چه مانی که بگویم آنی؟ ـ تو همچو خودی، تو خویش را می‌مانی» که برگرفته از آیهٔ یازدهم سورهٔ شوری است: «لیس کمثله شیء و هوالسمیع البصیر.»□ «ما خویش‌فرامشان لرزان قدمیم ـ اندیشه‌کنان وادی بیش و کمیم/ خود را و تو را اگرچه بردیم ز یاد ـ ما را تو اگر زیاد بردی عدمیم» که اشاره است به آیهٔ نوزدهم سورهٔ حشر: «ولا تکونوا کالذین نسوا‌الله فانسیهم انفسهم.»□ «ای عشق زمین و آسمان آیهٔ توست ـ بنیاد ستون بی‌ستون پایهٔ توست/ چون رهگذری خسته که می‌آساید ـ آسایش آفتاب در سایهٔ توست» که تلمیحی است به آیهٔ صد و نودم سورهٔ آل عمران: «ان فی خلق السموات و الارض و اختلاف اللیل و النهار لآیاتٍ لاولی الالباب» و آیهٔ دهم سورهٔ لقمان: «و خلق السموات بغیر عمدٍ ترونها...»□ «کس راز حیات او نداند گفتن ـ بایست زبان به کام خود بنهفتن / هرچند میان خود خون خفت ولی ـ سوگند، که خون او نخواهد خفتن» که اشاره دارد به آیهٔ ۱۵۴ از سورهٔ بقره: «بل احیاءٌ و لکن لا تشعرون.»

تأثیر قرآن در شعر علی معلم: «قسم به عصر که پیوسته‌پوی آواره است/ که بر بساط زمین آدمی زیانکاره است» که اشاره است به آیات یکم و دوم از سورهٔ عصر: «والعصر ان‌الانسان لفی خسر.»□ «شب از حضیض نهان سوی اوج می‌آیند/ چو وقت وقت رسد فوج‌فوج می‌آیند» که برگرفته از آیات یکم و دوم سورهٔ نصر است: «اذا جاء نصرالله والفتح و رأیت الناس یدخلون فی‌دین‌الله افواجا.»□ «شب فردای قیامت شب آکنده ـ شب دهگانه، شب صبح شکافنده» که تلمیحی است به آیات یکم و دوم سورهٔ فجر: «والفجر و لیالٍ عشر.»□ «قال الست ربکم»ی را «بلی» زدند ـ فالی زدند و قرعهٔ تکوین ما زدند.» نیز این ابیات که سراپا تلمیحات قرآنی است: «گردید چرخ و خاک فلک‌کو به کو نشست ـ آدم رهید و نوح به جودی فرونشست/ ایوب‌ها به سفرهٔ کرمان کرم شدند ـ یعقوب‌ها به حوصله پامال غم شدند/ موسی بسی ز نیل حوادث امان گرفت/ تا همچو نیل دامن فرعونیان گرفت/ بسیار بت شکست که از سیم کرده بود ـ تهمت به بت زدند، براهیم کرده بود/ از رشک لطف جان ملائک ملول ماند/ هیهات بر زمانه که انسان جهول ماند.»

تأثیر قرآن در شعر طاهرهٔ صفارزاده: «این هرزگان هنرسوز\ که در پناه دولت فرعون\ با فخر و کبکبه \ در خواب‌های حشیشی خزیده‌اند\ یک روز ناگهان \ باران سنگ بر سرشان خواهد بارید» که اشاره است به آیهٔ چهارم سورهٔ فیل: «ترمیهم بحجارةٍ من سجیل.»□ «ای قوم سرفکنده\ ای سخرگان\ که قدرتتان شیر برق است\ از لااله تا الاالله\ فاصلهٔ مرگ و زندگی است\...\ خلیل خصم اول خم‌پشتان بود\ خلیل حامی کرامت انسان بود\ خلیل می‌دانست\ آتش هم از ارادهٔ حق بیرون نیست.»□ «من از گل آمده‌ام\ و دشمن از آتش\ در خاک\ نور هدایت هست\...\ خلقتنی من نار و خلقته من طین.»

تأثیر قرآن در نثر فارسی: چنان‌که گفته آمد، کمابیش همهٔ نویسندگان و دبیران فارسی از مفاهیم یا کلمات قرآن مجید و احادیث و اخبار در آراستن نوشتار و پرداختن و تزیین معانی مورد نظر خود بهره گرفته‌اند و به این ترتیب شاید در تمامی گسترهٔ ادب فارسی کتابی از این تأثیر برکنار نمانده باشد. بدیهی است که در این فرصت اندک نمی‌توان به تمامی وجوه این تأثیرات پرداخت یا یکایک آن‌ها را برشمرد یا ارائه داد. فقط برای نمونه چند کتاب مهم در ادب فارسی را بررسی کرده نمونه‌هایی اندک ارائه می‌کنیم.

قرآن و ادب فارسی

۱ـ بررسی تأثیر قرآن در سیاستنامه/ سیرالملوک نوشتهٔ خواجه نظام‌الملک طوسی (ـ۴۸۵ق): «... و روزگار نیک آن باشد که در آن روزگار پادشاهی عادل باشد ... چنان‌که خدای تعالی گفت: والسما رفعها و وضع‌المیزان، یعنی عدل، و جای دیگر فرمود: الله الذی انزل‌الکتاب بالحق و المیزان و سزاوارترین پادشاه آن است که دل وی جایگاه عدل است و خانهٔ وی آرامگاه دینداران و خردمندان و منصفان و مسلمانان...» (قرآن کریم ۶/۵۵، ۱۶/۴۲)؛ «چنین گویند که در روزگار عمر بن عبدالعزیز قحط افتاد و مردم در رنج افتادند. قومی از عرب نزد وی آمدند و بنالیدند و گفتند: یا امیرالمؤمنین ما گوشت‌ها و خون‌های خویش بخوردیم اندر قحط ... و واجب ما اندر بیت‌المال تو است. این مال آن تو است یا آن خدای عزوجل یا آن بندگان خدای است. اگر از آن بندگان خدای است از آن ماست و اگر از آن خدای است خدای را بدان حاجت نیست و اگر از آن تو است و تصدق علینا ان‌الله یجزی المتصدقین» (۸۸/۱۲)؛ «پادشاه باید بداند که رضای خدا اندر احسانی باشد که با خلق کرده شود و عدلی که میان ایشان گسترده آید» که تلمیحی است به آیات «ان‌الله یأمر بالعدل و الاحسان» (۹۰/۱۶) و «و اذا حکمتم بین الناس ان تحکموا بالعدل» (۵۸/۴)؛ «حسین بن علی با قومی از صحابه و وجوه بر خوان نشسته بودند... غلامی خواست که کاسهٔ خوردنی در پیش او نهد از بالای سر او ایستاده بود. قضا را کاسه از دست غلام رها شد و بر سر و روی حسین آمد... سر برآورد و در غلام نگریست. چون غلام دید ترسید که او را ادب فرماید گفت: «والکاظمین الغیظ و العافین عن‌الناس والله یحب المحسنین» (۱۳۴/۳). حسین روی تازه کرد و گفت ای غلام تو را آزاد کردم تا به یکبارگی از خشم و ادب من ایمن باشی.»

نمونه‌هایی از تأثیر قرآن در قابوس‌نامه: اثر عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر زیاری: «حقیقت توحید آن است که بدانی که هرچه در دل تو آید نه خدای بود که حق تعالی آفریدگار آن بود، بری از شبه و شرک، تعالی‌الله عما یصفون، و هو خبیرٌ بما یعملون...» (۶/۱۰۰، ۵۳/۲۴)؛ «خدای تعالی همی گوید در محکم تنزیل خود... اطیعوالله و اطیعوالرسول و اولی‌الامر منکم...(۵۹/۴) این آیت را تفسیر کرده‌اند از چندروی و یک روایت چنین خواندم که اولوالامر پدر و مادرند... و زینهار ای پسر که رنج پدر و مادر خوار نداری که آفریدگار به حق پدر و مادر بسیار همی‌گیرد و خدای تعالی همی گوید: فلا تقل لهما افٍ و لاتنهر هما و قل لهما قولاً کریماً» (۲۴/۱۷)؛ «حق سبحانه و تعالی می‌فرماید: «فخد ماآتیتک و کن من الشاکرین... (۱۴۴/۷) محتشم‌ترین در جهان او باشد که او را به کسی نیاز نبود و خوارتر و فرومایه‌تر آن‌کس باشد که به خلق نیازمند باشد»؛ «... پس ای پسر تو خود را از جمع داناتران مدان که چون خود را نادان دانستی، دانا گشتی، و سخت دانا کسی باشد که بداند که نادان است» که تلمیح است به آیهٔ کریمهٔ «... و ما اوتیتم من‌العلم الا قلیلاً.» (۸۵/۱۷)

نمونه‌هایی از تأثیر قرآن در آثار عین‌القضات همدانی: ۱ـ تمهیدات: «دریغا ای دوست همهٔ انبیا خود نور بودند؛ اما محمد از همه نورتر بود. اما و نورهم یسعی بین ایدیهم و بایمانهم. (۶۶/۶۶) این دو نور باشد که نورٌ علی نور (۳۵/۲۴) بیانی مجمل باشد؛ اما تفصیلش، ذوالنورین باشد؛ «دریغا مصطفی ـ علیه‌السلام ـ با آن‌که نور بود، ای دوست نوری بود که از علی‌نور (۳۵/۲۴) بود. دانم که گویی پس فایدهٔ این سخن چیست؟ آنست که من رآنی فقد رأی الله ان‌الله خلق آدم علی صورةالرحمن این معنی باشد. و قالت النصاری: المسیح ابن الله (۳۰/۹) در حق عیسی ـ علیه‌السلام ازین نشانی دارد. من سعادةالمرء ان یشابه اباهُ راه سالکانست. کونوا ربانیین هم زیادت درجهٔ ایشان می‌نماید. پس چون نور است، این آیت چیست: ربنا اتمم لنا نورنا؟ (۸/۶۶)؛ روح مأمورست به صبر، قلب مأمورست به صبر، قالب مأمورست به صبر. اگر خواهی که صبر تمام بدانی مؤمن شو. آنگاه این آیت برخوان: یا ایهاالذین آمنوا اصبروا صابروا و رابطوا (۲۰۰/۳) یعنی اصبروا بالجسد علی طاعةالله، و صابروا بقلوبکم علی بلاءالله ـ تعالی ـ فی‌الله، و رابطوا باسرارکم علی‌الشوق الی‌الله این همه با او توان یافتن. و هو معکم اینما کنتم (۴/۵۷) این باشد. ۲ـ نامه‌های عین‌القضات: «...بار خدایا! اگر گلیمی در سر کشم گویی یا محمد! قم‌اللیل (۲/۷۳) و اگر روی نمایم گویی: یا ایهاالمدثر ـ قم فانذر (۱/۷۴ـ ۲) و اگر برون آیم گویی: واهجرهم هجراً جمیلا (۱۰/۷۳) و تبتل‌الیه تبتیلا (۸/۷۳) مرا چه باید کرد؟»؛ «جوانمردا! علم میراث سلوک است نه میراث مادر و پدر و من یتق‌الله یجعل له مخرجاً فیرزقه من حیث لا یحتسب (۲/۶۵ـ ۳) اگر یرزقه رزق معده بودی، بر تقوی معلق نبودی. رزق معده ابوجهل را بیش بودی که مصطفی را ـ صلعم ـ آن رزق سماوی بود نه ارضی، و هوالذی یرزقکم من‌السماء و الارض (۳۱/۱۰) رزق سماوی علوم است و علم از تقوی وادید آید که واتقواالله و یعلمکم الله (۲۲۸/۲)، لو انهم آمنوا و اتقوا لفتحنا علیهم برکات من السماء

قرآن و ادب فارسی

و الارض و لکن کذبوا» (۹۶/۷)

نمونه‌هایی از تأثیرقرآن در آثار غزالی (ـ۵۰۵ق)؛ ۱ـ کیمیای سعادت: «بدانکه کلید معرفت خدای عزوجل معرفت نفس خویش است، و برای این گفته‌اند: من عرف نفسه فقد عرف ربه، و نیز برای این است که گفت ایزد ـ سبحانه و تعالی ـ : «سنریهم آیاتنا فی الآفاق و فی انفسهم حتی یتبین لهم انه الحق (۵۳/۴۱)... گفت نشانه‌های خود را در عالم و در نفوس به ایشان نماییم تا حقیقت حق ایشان را پیدا شود» و «بدان که... کیمیا را در گنجینهٔ هیچ پیرزن نیابند، بلکه در خزانهٔ ربوبیت باشد و خزانهٔ خدا در آسمان جواهر فرشتگان است، و در زمین دل‌های پیغمبران: پس هرکه این کیمیا جز از حضرت نبوت جوید راه غلط کرده باشد...، و حاصل حال وی پنداری و گمانی باشد، و در موسم قیامت افلاس وی پیدا شود...، و پندارهای وی رسوا شود و با وی گویند فکشفنا عنک غطاءک فبصرک الیوم حدیدٌ» (۲۲/۵۰)□ «و کسی را که این راه گشوده شود، کاری عظیم بیند که در حد و وصف نیاید و آنکه رسول علیه‌السلام گفت رویت لی‌الارض فاریت مشارقها و مغاربها و آنکه حق تعالی گفت: و کذلک نری ابراهیم ملکوت‌السموات و الارض و لیکون من‌المؤقنین (۷۵/۶) هم در این حال بودست. بلکه علوم همهٔ انبیا از این راه بود نه از راه حواس و تعلم و بدایت همه مجاهده بوده است، چنانکه حق سبحانه و تعالی گفت: واذکر اسم ربک و تبتل الیه تبتیلا(۸/۷۳)، یعنی از همه چیزها پاک گرد و گسسته، و همگی خود به وی ده، و به تدبیر دنیا مشغول مگرد، که او خود کار تو راست کند، رب‌المشرق و المغرب لا اله الا هو فاتخذهُ وکیلا»(۹/۷۳) و چون وی را وکیل کردی، تا فارغ گرد و با خلق میامیز و دریشان میاویز، واصبر علی مایقولون و اهجرهم هجراً جمیلا.(۱۰/۷۳) و از عموم این شایستگی حق تعالی خبر داد بدین عبارت که گفت: الست بربکم؟ قالوا بلی (۱۷۲/۷)... همچنانکه این فطرت آدمیان است، معرّفت ربوبیت نیز فطرت همه است، چنانکه گفت: و لئن سألتهم من خلق‌السموات و الارض لیقولن الله...(۲۵/۳۱) و دیگر گفت: ... فطرتِ‌الله التی فطرالناس علیها..(۳۰/۳۰) و به برهان عقلی و به تجربت معلوم شده است و این به پیران مخصوص نیست، چه پیغمبر هم آدمی است: «قل انما انا بشرٌ مثلکم.» (۱۱۰/۱۸) ۲ـ نصیحة‌الملوک: «... پس بباید دانستن که کسی را که او پادشاهی و فر ایزدی داد، دوست باید داشتن، و پادشاهان را متابع باید بودن، و با ملوک منازعت نشاید کردن، و دشمن نباید داشتن که خدای تعالی گفته است: اطیعوا‌الله و اطیعوا‌الرسول و اولی‌الامر منکم (۵۹/۴). تفسیر چنان است که مطیع باشید خدای را پیامبران را و امیران خویش را. پس هرکه را خدای تعالی دین داده است، باید که مر پادشاهان را دوست دارد و مطیع باشد، و بداند که این پادشاهی خدای دهد، و آن را دهد که او خواهد، قوله تعالی: قل اللهم مالک الملک تؤتی الملک من تشاء و تنزع الملک ممن تشاء و تعز من تشاء و تذل من تشاء بیدک‌الخیر انک علی کل شیءٍ قدیر. (۲۶/۳) گفت: خدای تعالی پادشاه همهٔ پادشاهان است، و پادشاهی آن را دهد که خواهد، یکی را عزیز کند به فضل، و یکی را ذلیل کند به عدل. و سلطان به حقیقت آن است که عدل کند در میان بندگان او و جور و فساد نکند، که سلطان جابر شوم بود و بقا نبودش زیرا که پیامبر گفت: الملک یبقی مع‌الکفر و لایبقی مع الظلم، پادشاهی با کفر بپاید و با ظلم نپاید.»

از ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه تألیف ابوالقاسم قشیری (ـ۴۶۵ق): «قال‌الله تعالی فی قصة موسی مع‌الخضر علیهما‌السلام هل اتبعک علی ان تعلمنی مما علمت رشداً. (۶۶/۱۸) چون موسی علیه‌السلام خواست که صحبت با خضر علیه‌السلام کند شرط ادب به‌جای آورد. نخست دستوری خواست اندر صحبت. پس خضر علیه‌السلام شرط کرد با او که اندر هیچ‌چیز او را معارضه نکند و با او بر حکم اعتراض نکند. پس چون موسی علیه‌السلام بازو مخالفت کرد یکبار، از وی اندر گذاشت و دیگربار نیز درگذاشت تا سه بار... پس وی را فراق بود چنانک گفت: هذا فراق بینی و بینک (۷۸/۱۸)؛ «جنید را پرسیدند که چون است که مردم آرامیده بود چون سماع بشنود، حرکت اندرو پدیدار آید گفت: آنگه که خداوند تعالی فرزند آدم را از پشت آدم علیه‌السلام بیرون آورد بر مثال ذره و به ایشان خطاب کرد گفت: الست بربکم (۱۷۲/۷) خوشی سماع کلام خداوند تعالی بر ارواح ایشان ریخت؛ چون سماع شنوند از آن یاد کنند، روح به حرکت آید»؛ «از استاد ابوعلی شنیدم که گفت هیچ نام نیست بزرگ‌تر از عبودیت و مؤمن را هیچ نام نیست تمام‌تر از عبودیت و از بهر آن خداوند عزّ اسمه اندر وصف پیغمبر صلی‌الله علیه و سلم شب معراج چنین گفت و شریف‌ترین اوقات او آن شب بود اندر دنیا که گفت سبحان‌الذی اسری بعبده لیلاً (۱/۱۷)؛ دیگرجای گفت فاوحی الی عبده ما اوحی (۱۰/۵۳). اگر نامی بودی بزرگ‌تر از عبودیت وی را بدان نام خواندی.»

تأثیر قرآن در جامع‌الحکمتین ناصرخسرو قبادیانی:

قرآن و ادب فارسی

«ودیمومت میان اهل حکمت الهی دوام علت است و خلود درنگ چیزی است اندر جایی همیشه، و این لفظ بدان چیز قایم شود که درنگ مر او را باشد چنانک مر آن درنگ‌کننده را خالد گویند، چنانک خدای تعالی گفت اندر صفت کسی که او مؤمنی را به قصد بکشد که اندر آتش جاوید بماند، بدین آیت قوله: و من یقتل مؤمناً متعمداً فجزاؤه جهنم خالداً فیها و غضب‌الله علیه (۹۳/۴) و مؤمنان را گفت به کارهای نیک اندر بهشت جاوید باشید بدین آیت قوله: خالدین فیها ابداً رضی الله عنهم و رضوا عنه (۱۱۹/۵) و دیگرجای گفت: مکافات دشمنان خدای آتش است که مر ایشان را اندرو سرای جاویدی است مکافات آنچ به نشان‌های ما منکر شدند بدین آیت، قوله: ذلک جزاء اعداءالله النار لهم فیها دارالخلد جزاءٍ بما کانوا بآیاتنا یجحدون»(۲۸/۴۱)؛ «پس هرکه به عقل خویش بازگردد و بداند که این عالم عظیم به فرمان صانعی چنین است که هست، چه بایدش عجب‌داشتن از آنک همان‌کس که این صنع بزرگ کرد بی‌هیچ آلتی، آن شخص اولی را ـ کو عالم صغیر بود ـ هم او کرد به فرمان؟ و اگر اینک همی‌بینم انسان کبیر ـ اعنی عالم ـ واجب است که بوده است، انسان نیز واجب است چنانک خدای گفت لخلق السموات و الارض اکبر من خلق الناس و لکن اکثرالناس لا یعلمون. (۵۷/۴۰) همی گوید به وجه تأکید که آفریدن آسمان‌ها و زمین بزرگ‌ترست از آفریدن مردمان و لکن بیشتر از مردمان همی ندانند ـ یعنی همی تفکر نکنند که چو آفرینش عالم پیداست که به فرمان است، آفرینش مردم هم از اوست»؛ «اما منزلت رسول ـ علیه‌السلام ـ تألیف کتاب و شریعت بی‌تأویل، و اما منزلت وصی رسول ـ علیه‌السلام ـ تأویل کتاب و شریعت است بی‌تنزیل و اندر عالم دین پنج ستارهٔ مدبرانند کارکنان زیردست این ماه و آفتاب، که نور ایشان همه از آفتاب عالم دینست ـ علیه‌السلام ـ اعنی امام و باب و حجة و داعی و مأذون. و هر یکی را از این پنج ستاره دو منزلتست، چنانک و هر یکی را از پنج ستارهٔ فلک عالم جسم دو خانه است: یک منزلت هریکی از این پنج ستارهٔ عالم دین نگاه‌داشت ظاهر کتاب و شریعت است و کارکردن، و دیگر منزلت هریکی طلب‌کردن تأویل است و شناخت آن. و این پنج فرمان‌بردار ـ که زیردست آفتاب و ماه عالم دین‌اند به منزلت‌های حواس‌اند مر خداوندان دین حق را، چنانک خدای گفت اندر ابراهیم و فرزندان او ـ علیه‌السلام ـ بدین آیت قوله: واذکر عبادنا ابراهیم و اسحق و یعقوب اولی‌الایدی و الابصار. (۴۵/۳۸) گفت مر رسول را ـ علیه‌السلام ـ که یاد کن بندگان ما را ابراهیم و اسحق و یعقوب را که مر ایشان را دست‌ها و چشم‌ها بود. اهل تفسیر ـ که حشویان اهل امت‌اند ـ گفتند که بدین دست‌ها و چشم‌ها همی مر صبر ایشان را خواهد بر بلاها و رنج‌ها که از بهر دین بدیشان رسید و اهل تأویل گفتند: دست و چشم پیغامبران و امامان مر آنان بودند که دین حق را به فرمان ایشان بگستردند چنانک چیزهای جسمانی را به دست گسترند و مر اشارت‌های علمی را بدیدند چنانک چشم مر اشارت‌های حسی را ببیند و هرکه قول حق ظاهر را برای خویش از تنزیل بگرداند، محرف قول خدای تعالی باشد.»

تأثیر قرآن در تاریخ بیهقی نوشتهٔ ابوالفضل محمد بن حسین بیهقی (ـ۴۷۰ق): «تا ایزد... آدم را بیافریده است تقدیر چنان کرده است که ملک را انتقال می‌افتاده است از این امت بدان امت، و از این گروه بدان گروه. بزرگ‌تر گواهی بر این‌چه می‌گویم کلام آفریدگار است... که گفته است: قل اللهم مالک الملک تؤتی الملک من تشاء و تنزع الملک ممن تشاء و تعزّ من تشاء بیدک‌الخیر انک علی کل شیءٍ قدیر.(۲۶/۳) پس باید دانست که بر کشیدن تقدیر ایزد... پیراهن ملک از گروهی و پوشانیدن در گروه دیگر اندر آن حکمتی است ایزدی و مصلحتی عام...»□ «... تا آن بقعت و مردم آن بدان پادشاه و بدان یاران آراسته‌تر گردد تا آن مدت که ایزد تقدیر کرده باشد، تبارک‌الله احسن‌الخالقین.» (۶۴/۴۰)□ «... بر بام خانه رفتند، پسر سماک را دیدند در نماز می‌گریست و این آیت می‌خواند: افحسبتم انما خلقناکم عبثا (۱۱۵/۲۳) و باز می‌گردانید و همین می‌گفت.»□ «... فضل گفت: چنین بایستی... و طاعت وی فریضه است بر همهٔ مسلمانان، و تو در این جمله درآمدی که خدای عزوجل می‌گوید: و اطیعواالله و اطیعواالرسول و اولی‌الامر منکم.»(۵۹/۴)

نمونه‌هایی از تأثیر قرآن در کلیله و دمنه ترجمهٔ نصرالله منشی: «... و اگر کسی در تقدیم ابواب مکارم و انواع فضایل مبادرت نماید و بر امثال و اقران اندر آن پیش‌دستی و مسابقت جوید، چون درشت‌خویی و تهتک بدان پیوندد همه هنرها را بپوشاند، و هرآینه در طبع از او نفرتی پدید آید. و لو کنت فظاً غلیظ القلب لا نفضو من حولک. (۱۵۹/۳) و در صفت خلیل علیه‌السلام آمده است: انَّ ابراهیم حلیمٌ لاواهٌ (۱۴۴/۹)، زیرا که حلیم محبوب باشد و دل‌های خواص و عوام بدو مایل...»□ «... و چندان که شربت مرگ تجرع افتد... بدو باید پیوست... و آنگاه ندامت سود ندارد،... نه راه بازگشتن مهیا و نه عذر تقصیرات

ممهد، و بیان مناجات ایشان در قرآن عظیم بر این نسق دارد که: یا ویلنا من بعثنا من مرقدنا هذا ما وعدالرحمن و صدق‌المرسلون.» (۵۲/۳۶)□ «و پسندیده‌تر اخلاق مردان تقوی است و کسب مال از راه حلال؛ هرچند در هیچ حال از رحمت آفریدگار... و مساعدت روزگار نومید نشاید بود، اما بر آن اعتماد کلی کردن و کوشش فروگذاشتن از خرد و رای راست دور افتد» که تلمیح است به آیات «ان اکرمکم عندالله اتقکم» (۴۹/۱۳)، «لباس التقوی ذلک خیرٌ ذلک من آیات‌الله» (۲۶/۷) ، «کلو مما رزقناکم حلالاً طیباً...» (۸۸/۵و ۶۹/۸)، «لا تقنطوا من رحمةالله ان الله یغفرالذنوب جمیعاً» (۵۳/۳۹) و «لیس للانسان الا ما سعی» (۳۹/۵۳) و احادیث بسیار □ «... و ایزد تعالی که پیغامبر(ص) را مشاورت فرمود نه برای آن بود تا رای او را که به... الهام ایزدی و فیض الهی مؤید بود... مددی حاصل آید، لکن این حکم برای بیان منافع و تقریر فواید مشورت نازل گشت تا عالمیان بدین خصلت پسندیده متحلی گردند.» این عبارت اشاره به چند آیه است: «و شاورهم فی‌الامر» (۱۵۹/۳)، «و امرهم شوری بینهم» (۳۸/۴۲) و «... ما کنت قاطعة امراً حتی تشهدون» (۳۲/۱۷) و نیز احادیث بسیاری که در این باب وجود دارد.

نمونه‌هایی از تأثیر قرآن در مرزبان‌نامه ترجمهٔ سعدالدین وراوینی: «... بدانک این اموال منضد که به صورت عسجد و زبرجد می‌نماید هیمهٔ دوزخست و نفس تو حمالةالحطب (۵/۱۱۱) که از بهر داغ پیشانی بر هم می‌نهد، یوم یحمی علیها فی نار جهنم فتکوی بها جباههم و جنوبهم و ظهورهم هذا ما کنزتم لانفسکم فذوقوا ما کنتم تکنزون.(۳۵/۹) اکنون بکوش تا باشد که به نیرنگ دانش خود را از صحبت این گنده پیر رعنا... رهایی توانی داد...»□ «... پس گفت : ما عورت گناه دادمه به ستر کرامت پوشانیدیم و از کرده و گفتهٔ او درگذشتیم، و اخفض جناحک لمن اتبعک من‌المؤمنین.»(۲۱۵/۲۶)□ «و از لوازم استعداد پادشاهی اول نسبی طاهر است که اگر ندارد، هرچ از او آید، به نوعی از نقصان آلوده باشد... و از مغرس خیزران خیری و ضمیران برنیاید، والذی خبث لایخرج الا نکداً.»(۵۸/۷)□ «پنداری درخت کلیم بود که به زبان چوبین تلقین انی انا‌الله رب‌العالمین (۳۰/۲۸) در سمع عالمیان می‌داد، تا پیش او روی بر خاک مذلت می‌نهادند. روزی مسافری به شهر آن درخت رسید، امتی را در پرستش او دید، از آن حال تعجبی تمام نمود و با عبدهٔ آن درخت در عربدهٔ ملامت آمد که جمادی را که نه حواس مدرکهٔ حیوانی دارد و نه قوت محرکهٔ ارادی، نه دافعهٔ الهی در طبیعت، نه جاذبهٔ راحتی در طینت... شمار به چه سبب قبلهٔ طاعت کرده‌اید؟ لم تعبد ما لایسمع و لایبصر و لایغنی عنک شیئاً.» (۴۲/۱۹)

نمونه‌هایی از تأثیر قرآن در اخلاق ناصری نوشتهٔ خواجه نصیر طوسی(-۶۷۲ق): «همچنین کمال را مراتب است زیادت از مراتب نقصان، که عبارت از آنگاه به سلامت و سعادت و گاه به نعمت و رحمت، و گاه به ملک باقی و سرور حقیقی و قرت عین کنند چنانکه فرموده است... : فلا تعلم نفسٌ مااخفی لهم من قرة اعینٍ (۱۷/۳۲)، و آن را در بعضی مقامات تشبیه به حور و قصور و غلمان و ولدان کنند، و در بعضی صور کنایت به لذتی که: لا عین رأتْ و لا اذن سمعت و لا خطر علی قلب بشرٍ، هم بر این منوال تا رسیدن به جوار رب‌العالمین و یافتن شرف مشاهدهٔ جلال او در نعیم مقیم. پس هرکه به خدیعت طبیعت از چنین مواهب شریف جاودانه اعراض کند و در طلب چنان خساسات بی‌ثبات که به حقیقت کسرابٍ بقیعةٍ یحسُبُه الظمآن ماءً (۳۹/۲۴) باشد، سعی نماید سزاوار مقت و غضب معبود خویش شود.»□ «و کسی که در اثنای حرب به مبارزتی یا شجاعتی ممتاز شود در عطا و صلت و ثنا و محمدت او مبالغت باید فرمود ،... و عدت تمام استعمال ناکردن از حزم نبود که :کم من فئة قلیلة غلبت فئة کثیرة باذن‌الله.» (۲۴۹/۲)

نمونه‌هایی از تأثیر قرآن در فیه ما فیه از مولانا جلال‌الدین بلخی: «... پس آدمی در این عالم برای کاری آمده است و مقصود آن است چون آن نمی‌گذارد پس هیچ نکرده باشد: انا عرضنا الامانة علی‌السموات و الارض و الجبال فابین ان یحملنها و اشفقن منها فحملها الانسان انه کان ظلوماً جهولا (۷۲/۳۳)، آن امانت را بر آسمان‌ها عرض نتوانست پذرفتن. بنگر که از او چند کارها می‌آید که عقل در او حیران می‌شود: سنگ را لعل و یاقوت می‌کند، کوه‌ها را کان زر و نقره می‌کند، ... این همه می‌کنند اما از ایشان آن یکی کار نمی‌آید، آن یک کار از آدمی می‌آید و لقد کرمنا بنی‌آدم (۷۰/۱۷) نگفت و لقد کرمنا السماء والارض.»□ «درد است که آدمی را رهبر است در هر کاری که هست: تا او را درد آن کار و هوس و عشق آن کار در درون نخیزد او قصد آن کار نکند... تا مریم را درد زه پیدا نشد قصد آن درخت بخت نکرد که فاجاءَها المخاضُ الی جذع النخلة. (۲۳/۱۹) او را آن درد به درخت آورد و درخت خشک میوه‌دار شد، تن همچون مریم است و هریک عیسی‌ای داریم، اگر ما را درد پیدا شود

عیسی ما بزاید و اگر درد نباشد عیسی هم از آن راه نهانی که آمد باز به اصل خود پیوندد.»□ «پیش او انا نمی‌گنجد، تو انا می‌گویی و او انا، یا تو بمیر پیش او یا او پیش تو بمیرد، تا دویی نماند. اما این‌که او بمیرد امکان ندارد نه در خارج و نه در ذهن که هوالحی الذی لایموت (۵۸/۲۵) او را آن لطف هست که اگر ممکن بودی برای تو بمردی، چون مردن او ممکن نیست تو بمیر تا او بر تو تجلی کند و دویی برخیزد.»

تأثیر قرآن در گلستان سعدی: «موسی علیه‌السلام قارون را نصیحت کرد که: احسن کما احسن‌الله الیک (۷۷/۲۸)، نشنید و عاقبتش شنیدی»□ «جان در حمایت یک دم است و دنیا وجودی میان دو عدم، دین به دنیا فروشان خرند، یوسف فروشند تا چه خرند: الم اعهد الیکم یا بنی آدم ان لا تعبدوالشیطان...» (۶۰/۳۶)□ «فقیهی پدر را گفت هیچ از این سخنان رنگین دلاویز متکلمان در من اثر نمی‌کند به حکم آن‌که نمی‌بینم مر ایشان را فعلی موافق گفتار... اتأمرون الناس بالبر و تنسون انفسکم...(۴۴/۲)»□ «گفت بلبلان را دیدم که به نالش درآمده بودند از درخت، و کبکان از کوه و غوکان در آب، و بهایم از بیشه، اندیشه کردم که مروت نباشد همه در تسبیح و من به غفلت خفته...» که تلمیح لطیفی است به آیات «تسبح لهالسموات السبع و الارض و من فیهنّ و ان من شیءٍ الا یسبح بحمده و لکن لاتفقهون تسبیحهم» (۴۴/۱۷) و «الم تر ان‌الله یسبح له من فی‌السموات و الارض والطیر صافاتٌ کل قد علم صلاته و تسبیحه والله علیم بما یفعلون (۱۳/۱۳،۴۱/۲۴، ۱/۶۱).

نمونه‌هایی از تأثیر قرآن در منشآت، قائم مقام فراهانی: «... عنان از دستم گرفت، پیش افتاد دیدم بی‌پیر از خامهٔ سرکار وقایع‌نگار اقتباس کرده: زاغ است و زاغ را روش کبک آرزوست! جلویش محکم کشیدم... مست به داء الصمت خیرٌ لک من داء الکلام، و ما ارسلنا من رسولٍ الا بلسان قومه (۴/۱۴) راستی یعنی چه؟ درستی در کجاست؟ ... مردی که این‌جا بی‌پرده و حجاب حرف بزند نادرتر از آن است که زنی در فرنگ با چادر و نقاب راه برود!... انی لم استطع معک صبراً.» (۶۷/۱۸)□ «میرزا اسماعیل نوری، و من لم یجعل‌الله له نوراً فما له من نور(۴۰/۲۴) چرا از من دوری و چرا شعر و غزل نمی‌گویی...»□ «امان از دست نامحرمان و نامردان. محرمی کو که فرستم به تو پیغامی چند. رمزها و غمزها چه شد، همزها و لمزها کجا رفت؟ فساد و عناد عاقبت ندارد و طغیان و عصیان عافیت ندارد. و مکروا و مکرالله و الله خیرالماکرین (۵۴/۳). ویل لکل همزةٍ لمزةٍ (۱/۱۴).»□ «... عالیجاه میرزا مهدی در حقیقت یکی از امنای دولت و محارم حضرت ماست دخلی به آن دار و دسته ندارد، آب و گل جان و دل او در هوای ما و رضای ماست، و ما یستوی البحران هذا عذبٌ فراتٌ سایغٌ شرابه و هذا ملح اجاجٌ...» (۱۲/۳۵)

منابع: آخر شاهنامه ؛ آینه‌های ناگهان؛ ابراهیم در آتش؛ اخلاق ناصری؛ ارغنون؛ از کوچهٔ رندان ، ۵۸ـ ۶۰؛ الهی‌نامه ؛ امثال قرآن ، ۶۷ـ ۹۲؛ باغ آینه ؛ تاریخ بیهقی؛ تأثیر قرآن و حدیث در ادب فارسی؛ ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ، ۳۰۶، ۵۸۴ـ۶۰۰؛ تمهیدات ، ۳۱۸ـ۳۱۹، ۳۲۳؛ تنفس صبح ؛ جامع‌الحکمتین ، ۱۹۰ـ ۱۹۱، ۲۳۹ـ ۲۴۰، ۲۹۱ـ۲۹۲؛ چمن لاله؛ حافظ، ۹۸ـ ۱۰۴؛ حدیقةالحقیقه ؛ خسرو وشیرین؛ خط خون ؛ در قلمرو آفتاب ؛ در کوچهٔ آفتاب؛ در کوچه باغهای نشابور؛ دیوان ادیب نیشابوری ؛ دیوان بیدل دهلوی؛ دیوان پروین اعتصامی؛ دیوان حافظ ؛ دیوان حبیب خراسانی؛ دیوان خاقانی؛ دیوان دهخدا؛ دیوان رودکی؛ دیوان سنایی؛ دیوان شمس تبریزی؛ دیوان شهریار؛ دیوان صائب تبریزی؛ دیوان عطار؛ دیوان قاآنی؛ دیوان مشتاق؛ دیوان ملک‌الشعرای بهار؛ دیوان ناصرخسرو؛ ذهن و زبان حافظ ، ۵ ـ ۲۶؛ رجعت سرخ ستاره ؛ زمستان؛ سر نی ، ۳۴۱/۱ـ ۳۸۰؛ سرود رگبار؛ سیاستنامه ، ۵۶، ۷۱ـ۷۲، ۱۵۲؛ سیاه‌مشق۴ ؛ شاهنامه ، چاپ ژول مول؛ عصیان؛ فرهنگ تلمیحات، ۱ـ ۴۹؛ فیه ما فیه؛ قابوس‌نامه ، ۲۴ـ۲۵، ۲۰۹، ۲۶۱؛ قرآن، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی؛ قرآن پژوهی، ۷۶۹ـ ۸۰۵؛ قرآن‌شناخت ، ۱۷۴ـ ۱۷۶؛ قطعنامه ؛ کلیات سعدی، چاپ فروغی؛ کلیله و دمنه ؛ کیمیای سعادت ، ۹/۱، ۲۳ـ۲۵؛ لیلی و مجنون؛ مثنوی معنوی ؛ مجموعهٔ کامل اشعار نیمایوشیج ؛ محیط اعظم ؛ مخزن‌الاسرار؛ مردان منحنی؛ مرزبان‌نامه ؛ مصیبت‌نامه؛ منشآت قائم‌مقام؛ منطق‌الطیر؛ نامه‌های عین‌القضات ، ۲۰۲/۲، ۲۲۵ـ ۲۲۶؛ نصیحة‌الملوک ؛ هشت کتاب؛ هفت پیکر؛ یادگار خون سرو؛ یک دریچه آزادی.

مژدهی

قرابادین ← داروشناسی و داروسازی در ادب فارسی

قرارداد ← سنت

قریب (qa.rib)، در لغت به معنی نزدیک و در اصطلاح عروض*، یکی از بحر*های عروضی است که از اصل «مفاعیلن مفاعیلن

فاعلاتن» به دست می‌آید. مزاحفات مفاعیلن در این بحر عبارتند از: مکفوف*، اخرب*، مقبوض* و اخرم*. مزاحفات این بحر از رکن فاعلاتن عبارتند از: مقصور*، محذوف* و مسلوخ*. شناخته‌ترین وزن‌های این بحر از این قرارند: قریب اخرب مکفوف (مفعولُ مفاعیلُ فاعلاتن): «بر اهل سخن تنگ گشت میدان ـ وز جای بشد پای هر سخندان.» قریب مکفوف مقصور (مفاعیلُ مفاعیلُ فاعلان): «فغان زان سر زلفین تابدار ـ فروهشته ز یاقوت آبدار.» قریب اخرب مکفوف مقصور (مفعولُ مفاعیلُ فاعلان): «کو آصف جم گو بیا ببین ـ بر تخت سلیمان راستین.» قریب مسدس اخرم اخرب (مفعولن مفعولُ فاعلاتن): «باز آمد یارم به شادکامی ـ کی باشم شادار کنون نباشم.» قریب مسدس اخرب مقبوض مسلوخ (مفعولُ مفاعلن فاع): «دارندهٔ ما خدای است ـ روزی دهِ ما بجای است.»

منابع: درهٔ نجفی، ۱۴؛ زحاف رایج در شعر فارسی، ۱۲۸-۱۳۰؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۲۳۸؛ عروض حمیدی، ۶۷؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۶۰؛ عروض فارسی، ۱۳۵-۱۳۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۸۸۰/۲؛ فرهنگ عروضی، ۸۷-۸۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۰۸.

صفوی

قرینه ← مجاز

قرینه صارفه ← مجاز

قرینهٔ ناصارفه ← مجاز

قسم‌نامه ← سوگندنامه

قصدالمعنیین (qas.dol.maɛ.ni.yeyn) از صنایع بدیعی که شاعر در آن لفظی را به کار می‌برد که دارای دو معنی است و قراین و ملایمات نشان می‌دهد که ارادهٔ هر دو معنی منظور شاعر بوده است. قصدالمعنیین را نباید با ایهام* اشتباه کرد، چراکه در ایهام تنها ارادهٔ یک معنی منظور شاعر است. حافظ بیش از شاعران دیگر از این صنعت استفاده کرده است. «یار دلدار من ار قلب بدین سان شکند ـ ببرد زود به سرداری خود پادشهش.» این صنعت را **قصدالوجهین** نیز می‌گویند.

منابع: ابدع‌البدایع، ۳۳۰؛ ترجمان‌البلاغه، ۱۴۴؛ دایرة‌المعارف فارسی، ۲۰۵۳/۲؛ فرهنگ بلاغی ادبی، ۸۵۵/۲.

شکیبا

قصدالوجهین ← قصدالمعنیین

قصر (qasr)، در لغت به معنی تنگ کردن و در اصطلاح معانی، منحصر کردن چیزی به چیز دیگر، یا موصوف به صفت یا صفت به موصوف است و در این انحصار، هرگاه صفت یا حکمی به کسی یا چیزی اختصاص داده شود، آن صفت یا کلمه را **مقصور** می‌نامند و هر گاه کسی یا چیزی را که صفت یا حکمی به آن‌ها داده شود، یا از آن سلب شود، **مقصورعلیه** می‌نامند و واژگانی را که برای ایجاد قصر به کار برده می‌شود، **ادات قصر** می‌نامند. ادات قصر، واژگانی مانند این‌ها است: بجز، جز، الا، اگر، فقط، مگر، بس، تنها، غیر، غیر از، بعد از، سوای، لیکن، بلکه، ولی، همان و همانا. برای نمونه، در عبارتِ «عبادت بجز خدمت خلق نیست»، عبادت مقصور، خدمت خلق کردن مقصورعلیه، و بجز از ادات قصر است. قصر بر حسب نسبت دادن موصوف و صفت، به دو بخش تقسیم می‌شود: ۱ـ **قصر صفت بر موصوف**، آن است که صفتی یا حکمی را به شخصی یا چیز خاصی نسبت دهند: «هنر نزد ایرانیان است و بس» که گوینده، تنها ایرانیان را دارای هنر می‌دانسته است و معنی این کلام این است که غیر ایرانیان بی‌هنرند. ۲ـ **قصر موصوف بر صفت**، آن است که کسی یا چیزی در صفتی مقصور شود: «او بجز کارساز جان‌ها نیست» که گوینده فقط یک صفتِ کارساز بودن جان‌ها را به موصوف نسبت داده است و معنی این عبارت این است که او هیچ صفت دیگری جز کارساز بودن جان‌ها ندارد. قصر برحسب قصد گوینده، به دو نوع تقسیم می‌شود: ۱ـ **قصر حقیقی**، آن است که اختصاص دادن چیزی به چیز دیگر، از روی حقیقت باشد: «جز تو فلک را خم چوگان که داد ـ دیگ جسد را نمک جان که داد» زیرا که تنها خداوند است که می‌تواند به جسد، جان ببخشد. ۲ـ **قصر غیرحقیقی / اضافی**، آن است که اختصاص چیزی به چیز دیگر از روی حقیقت نباشد: «یک دختر دوشیزه بدو رخ ننماید ـ الا همه آبستن و الا همه بیمار» که فقط تخیل شاعر است دربارهٔ انگور. قصر برحسب موقعیت و حال مخاطب به سه بخش تقسیم می‌شود: ۱ـ **قصر افراد**، آن است که یک موصوف یا یک صفت پذیرفته شده باشد: «ز آرزوها که داشت خاقانی ـ هیچ وهمی بجز وصال تو نیست». ۲ـ **قصر**

قلب، آن است که گوینده سخنی بر خلاف نظر مخاطب و نیز برخلاف قول متعارف گفته باشد: «مرا بسود و فروریخت هرچه دندان بود ـ نبود دندان، لا بل چراغ تابان بود» که با قولِ خودِ شاعر و برای تأکید بر سپیدی آن‌ها چنین گفته است. ۳ـ قصر تعیین، آن است که مخاطب در اختصاص یک صفت به چند موصوف، یا چند صفت به یک موصوف مردد باشد و گوینده با جمله‌ای، او را از تردید درآورد: «عالم و عابد و صوفی همه طفلان رهند ـ مرد اگر هست بجز عالم ربانی نیست.» کاربرد قصر، در گفتار، بیشتر برای مبالغه، ترغیب و تشویق، تحقیرِ غیرمقصور، طنز، تأکید و برجسته‌ساختن مقصور علیه است. قصر را حصر نیز نامیده‌اند. قصر در عروض معنای دیگری دارد. [← قصر (در عروض)]

منابع: آیین سخن، ۳۰ـ۳۲؛ اصول علم بلاغت، ۲۶۸ـ۲۹۰؛ درهٔ نجفی، ۲۶؛ روش گفتار، ۱۳۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۸۵/۱؛ ۸۸۵/۲ـ۸۸۶؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۴۰۸ـ۴۰۹؛ معانی، شمیسا، ۹۹ـ۱۰۵؛ معانی و بیان، آهنی، ۸۳؛ معانی و بیان، تجلیل، ۱۹ـ۲۱.

عباسپور

قصر (qasr)، در لغت به معنی کوتاه کردن و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که ساکن سببی که آخرین جزو رکن* باشد بیفتد و متحرک پیش از آن ساکن گردد؛ چنان‌که «ن» از مفاعیلن بیفتد و مفاعیل بماند، یا «ن» از فاعلاتن بیفتد و فاعلاتُ بماند که به جایش فاعلان می‌گذارند یا «ن» از مستفعلن بیفتد که به جای مستفعل باقی مانده مفعولن می‌گذارند. رکنی که چنین زحافی در آن صورت گیرد مقصور* می‌نامند. قصر در معانی معنای دیگری دارد. [← قصر (در معانی)]

منابع: درهٔ نجفی، ۲۶؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۳۸، ۴۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۲۳ـ۱۲۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۸۸۵/۲ـ۸۸۶؛ فرهنگ عروضی، ۸۸ـ۸۹؛ المعجم، ۵۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۰۸؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۸.

صفوی

قصص‌الحیوانات ← فابل

قصم (qasm)، در لغت به معنی شکستن دندان و در اصطلاح عروض یکی از زحاف*های عروضی است که آن را به‌صورت اجتماع غصب* و خرم* تعریف کرده‌اند. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت پذیرد، اقصم* می‌نامند.

منابع: درهٔ نجفی، ۳۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۶۶/۱؛ فرهنگ عروضی، ۱۸؛ کنزالفواید، ۶۸؛ معیارالاشعار، ۶۰.

صدرنیا

قصه (qes.se)، در لغت به معنی حکایت، سرگذشت و خبر و در اصطلاح ادبی، گونه‌ای اثر ادبی مکتوب یا شفاهی است که در آن به شرح سرگذشت شخصی خاص می‌پردازند. آنچه امروزه قصه نامیده می‌شود، در گذشته با تعریف محدودتری، روایت، حکایت*، افسانه* و اسطوره* بوده است که دو ویژگی عمده دارد: ۱ـ هستهٔ مرکزی آن سرگذشت پرماجرای قهرمان است. ۲ـ بار تخیلی آن بسیار قوی است. ویژگی‌های دیگر قصه از این قرار است: از شکلی ساده برخوردار است. قصه به مفهوم نوین آن به‌دور از نثر ادیبانه است. نحوهٔ بیان روایتی دارد. زبان قصه به زبان محاوره نزدیک است و همهٔ شخصیت‌های قصه از پادشاه تا روستایی به یک زبان صحبت می‌کنند. اغلب در آن اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های عامیانه دیده می‌شود. پیرنگ* ضعیفی دارد. جنبه‌های واقع‌گرایی (رآلیستی) قوی ندارد و از حوادث واقعی روز عاری است. آمیختگی جدایی‌ناپذیری با خیالبافی، توهمات و رویدادهای خارق‌العاده دارد. معمولاً دارای دروغ‌های حیرت‌انگیز و اغراق‌های مضحک است (که در گذشته، قصه‌گویان در ضمن نقل داستان، با دلایل نه چندان پذیرفتنی به توجیه رویدادهای دور از ذهن می‌پرداختند، اما نویسندگان بعدی کمتر به توجیه آن‌ها پرداختند). قصه ممکن است کوتاه یا بلند باشد. قصه را نمی‌سازند، بلکه می‌پردازند، زیرا پیرنگ‌های قصه، معمولاً به شکل اسطوره، افسانه و روایات سینه‌به‌سینه گشته و تکامل یافته است. در قصه، به فضا، اوضاع اجتماعی و سیاسی و روانی و ذهنی شخصیت*ها (پرسوناژ) کمتر توجه می‌شود. قهرمان و شخصیت‌ها چهرهٔ مشخصی ندارند. شخصیت‌های اصلی قصه‌ها، همیشه قهرمان هستند نه تیپ. قهرمان‌ها تک‌بعدی هستند، یعنی یا کاملاً خوب یا کاملاً بد. قصه معمولاً موضوعی قدیمی دارد که مربوط به زمان‌ها، انسان‌ها و مکان‌های گذشته و نامعلوم می‌شود. در قصه به تقدیر، خرافات و خواب توجه فراوان می‌شود. شمار زیادی داستان فرعیِ مستقل (اپیزود*) در دل قصه جای دارد. مهم‌ترین هدف قصه، ایجاد کشش و سرگرمی است. بن‌مایه* و زیربنای

قصه

همهٔ قصه‌ها ترویج اصول انسانی و ارزش‌های اجتماعی، قومی، سنتی، اقلیمی، فرهنگی و اجتماعی قصه‌گو است. ارزش‌هایی مانند برادری، عدالت‌خواهی، برابری، شجاعت، عشق و بخشش در قصه نمود آشکاری دارد. قصه‌ها معمولاً با عبارات «یکی بود یکی نبود» یا «آورده‌اند که ...» آغاز، و با «بالا رفتیم هوا بود، پایین آمدیم زمین بود...» و مانند این‌ها به پایان می‌رسد. قصه در ادبیات ایران، همان قدر تأثیر داشته است که نمایشنامه در ادبیات اروپا. کهن‌ترین قصهٔ به دست آمدهٔ جهان، مجموعهٔ قصه‌های جادوگران مصری در ۴۰۰۰ ق‌م است. در دورهٔ ساسانی که تنها مطالب دینی و دولتی به نثر درآمد، قصه‌ها بیشتر سینه‌به‌سینه نقل و حفظ می‌شد، چنان‌که تا امروز نیز این شیوه باقی است. در زمان انوشیروان که مکتوب کردن آثار آغاز شده بود، این افسانه‌ها مدون گشت و نیز، داستان‌هایی از زبان پهلوی ترجمه* شد. پس در دورهٔ پهلوی دو نوع قصه وجود داشته است: ۱ـ **قصه‌های ایرانی** مانند هزاردستان، خزافه و نزهه وروزبه یتیم. ۲ـ **قصه‌های غیر ایرانی** (و اغلب هندی) مانند کلیله و دمنه، بلوهر و بوذاسف، سندباد، مروک، الصیام والاعتکاف و هزار و یک شب، که از غنی‌ترین و معروف‌ترین قصه‌های دنیا است. پس از این دوره، قدیم‌ترین قصهٔ ایرانی به‌جا مانده، سمک عیار در قرن ششم هجری است و پس از آن، ابومسلم‌نامه، اسکندرنامه، امیرارسلان و حسین کُرد شبستری است. در گذشته قصه‌نویسی به عهدهٔ شاعران بوده و در نتیجه اکثر قصه‌ها به نظم* درآمده‌اند. گردآوری قصه سابقه‌ای طولانی دارد ابوعبدالله جهشیاری (ـ۳۳۱ ق) از قدیم‌ترین کوشندگان در این زمینه است. در ایران از دیرباز کسانی بودند که قصه‌ها را به آواز در کوچه‌ها می‌خواندند. نمونهٔ این افراد در میان اعراب نیز بوده‌اند که قاصّ نامیده می‌شدند. اما نهضت نوین علمی در این زمینه از سدهٔ چهاردهم شمسی آغاز شد. از پیش‌کسوتانی که در اروپا پس از پاگرفتن جنبش رمانتیسم* (نیمهٔ اول سدهٔ نوزدهم میلادی) در این راه کوشیده‌اند، می‌توان از وکوفسکی، کریستن‌سن، هانری ماسه و گالونا نام برد. از پیش‌کسوتان ایرانی کسانی چون حسین کوهی کرمانی، صادق هدایت، فضل‌الله صبحی (مهتدی)، سیدابوالقاسم انجوی شیرازی، احمد شاملو، محمدجعفر محجوب، امیرقلی امینی و صمد بهرنگی در این زمینه کوشیده‌اند. قصه‌های ایرانی را از حیث موضوع و سبک می‌توان چنین تقسیم کرد: ۱ـ **قصه‌های زنجیره‌ای** که شخصیت‌های داستان پی‌درپی از یکدیگر پرسشی می‌کنند، تا بالاخره به جواب اصلی برسند، مانند قصهٔ «خاله سوسکه» که در جستجوی یافتن شوهری مناسب است و در راه به افراد مختلفی برمی‌خورد که از او تقاضای ازدواج می‌کنند، و در برابر سؤال همیشگیِ خاله سوسکه که «اگه من زن تو بشم، منو با چی می‌زنی؟» هر یک به مناسبت شغلِ خود، وسیله‌ای را یاد می‌کند، تا این‌که به موشی می‌رسد که او را فقط با دُم نرم و نازکش ناز میکند. پس خاله سوسکه با او ازدواج می‌کند. ۲ـ **مقامه*** که قصهٔ کوتاهی است با نثر مسجع و در آن راوی معینی، جهانگرد فقیری را در حالات مختلف وصف می‌کند و در پایان قهرمان قصه ناگهانی و بی‌خبر، صحنه را ترک می‌گوید، مانند مقامات حمیدی. ۳ـ **قصهٔ حیوانات** که یا دربارهٔ حیوانات است یا از زبان حیوانات و این‌گونه قصه‌ها معمولاً بُعد تمثیلی دارند، مانند قصهٔ موش و گربه و چهل طوطی. ۴ـ **طنز*** و **لطیفه*** که عنصر طنز در آن بسیار قوی است، مانند حکایات عبیدزاکانی. ۵ـ **عاشقانه (غنایی)** که قصه حول و حوش یک قضیهٔ عاشقانه و قدرت‌نمایی‌ها و فداکاری‌های قهرمان آن می‌گردد، مانند ویس‌ورامین، خسرو و شیرین. ۶ـ **عرفانی** که دارای موضوع عرفانی و بیان حال و مقام سالک یا عارفی است، مانند پادشاه و کنیزک، و پیرچنگی. ۷ـ **حماسی و پهلوانی** که تمام قصه در وصفِ قهرمانی‌ها و شجاعت‌های یک پهلوان است، مانند داستان‌های شاهنامه. ۸ـ **تاریخی ـ تخیلی** که تاریخی و در وصف جنگ‌ها، حکمرانی‌ها و لشکرکشی‌ها است، اما مستند و موثق نیست، بلکه صرفاً برآمده از تخیل قصه‌گو است، مانند هزار و یک شب و سمک عیار. ۹ـ **تاریخی مُستند** که برخلاف نوعِ قبلی، ریشهٔ تاریخی واقعی دارد، با وجودِ نقل سینه‌به‌سینهٔ معمولاً پیرایه‌های زیادی به آن‌ها بسته است، چندان‌که ریشهٔ تاریخیِ اصیل آن‌ها پنهان شده است، مانند حسین کرد و رستم‌نامه. ۱۰ـ **حماسهٔ دینی** که در شرح زندگی و دلاوری‌های پیغمبران و امامان یا قدّیسان و بزرگان دین است، مانند رموز حمزه. ۱۱ـ **تراژیک** که سقوط انسانی سعادتمند را از شوکت و بزرگی به نگون‌بختی به تصویر می‌کشد، مانند لیلی و مجنون و رستم و سهراب. ۱۲ـ **تعلیمی (اخلاقی)** که هدف آن نشر و ترویج تعالیم اخلاقی و انسانی است، مانند حکایات بوستان. ۱۳ـ **فلسفی** که تفکراتِ فلسفی قصه‌گو از راه قصه، و با زبان داستانی بیان می‌شود تا برای مردم قابل درک و پرجاذبه باشد، مانند حیّ بن یقظان (زندهٔ بیدار). ۱۴ـ **سمبولیک (نمادین)** که بیشتر عارفان از این سبک بیان استفاده می‌کنند. آن‌ها تفکرات عرفانی خود را به صورت

قصه

داستان‌هایی بیان می‌کنند تا درک آن به آسانی میسر نگردد، مانند قصه‌هایی از سهروردی و منطق‌الطیر. **۱۵ـ جادویی و وهمی** (قصهٔ پریان*) که دربارهٔ زندگی عجیب وسَکَنات غریب اجّنه، پریان، جادوگران، دیوان و کیمیاگران است، مانند قصه‌های ماه پیشونی، نمکی و دیو و کُرّه اسب جادویی. **۱۶ـ قصه‌هایی در فن کشورداری و فرمانروایی** که آن‌ها را وزیران و دیوان‌سالارانِ درباری برای تعلیم فرزندان خود یا پادشاه می‌نوشتند و در آن اصول کشورداری، سلطنت و وزارت را با بیانی شیرین و آموزنده، می‌آموختند، مانند سیاست‌نامه و قابوس‌نامه. گفتنی است که قصه‌هایی پیدا می‌شوند که مضمون آن‌ها، همه، یا بیشتر موارد یاد شده را دربرمی‌گیرد، مانند امیرارسلان رومی که هم مضمون عشقی دارد، هم مضمون‌های تاریخی، اخلاقی و جادویی. قصه را از حیث مراحل تاریخی به دو دوره تقسیم کرده‌اند: ۱ـ قصه‌هایی که در دوران فئودالیسم (چه در ایران چه در اروپا) نوشته شده است و بیشتر شامل حکایت، روایت و افسانه می‌شود. ۲ـ قصه‌هایی که پس از انقلاب بورژوازی (در ایران در دورهٔ مشروطیت) نوشته شده است. در قصه‌های دوران فئودالیسم، قهرمانان منتزع و آرمانی هستند، اما در قصه‌های نوین قهرمانان به مردم نزدیک شده‌اند و در عصر و زمان خود در حرکت هستند. قصه، در روزگارنو، بیشتر قالبی است برای داستان‌های کودکان و نوجوانان و قصه‌ای که ویژهٔ بزرگسالان باشد، یا اصولاً نیست، و اگر هم هست، انگشت‌شمار است و کودکان نیز می‌توانند از آن استفاده کنند، مانند ماهی سیاه کوچولو و کچل کفترباز از صمد بهرنگی. از زمانی که مطالعه در زمینهٔ گردآوری و تحلیل قصه‌ها و افسانه‌ها در اروپا آغاز شده است، مکاتبی پیدا شده است که بدین قرارند: **۱ـ فرضیهٔ هندواروپایی** که نخست برادران گریم آلمانی به آن پرداخته، سپس ماکس مولر، سنسکریت‌دانِ آلمانی، آن را تکمیل کرده است. اینان معتقدند که قصه از اساطیر آریاییِ کیهان و ستارگان و خورشید که در پیش از تاریخ، در هند وجود داشته است، سرچشمه می‌گیرد. آریاییان از پدیده‌های جَوّی، آسمان، شب و طلوع خورشید که زبان برای مفاهیم مجرد هنوز توانایی نداشت، خدایانی ساختند و پس از پراکندگی هند و اروپاییان در سراسرِ اروپا، مدلول اصلی خدایانِ ودایی فراموش شد و فقط برخی اصطلاحات و ضرب‌المثل*های نارسا باقی ماند که از آن‌ها اساطیر به‌وجود آمد. **۲ـ فرضیهٔ هندی** که تئودور بِنفی در ۱۸۵۹م آن را وضع کرد. به گفتهٔ او حتی اگر خاستگاه همهٔ قصه‌های حیوانات کتاب پنچه‌تنتره در مغرب زمین و خاصّه در یونان باشد، در عوض قصه‌های شگرف جادو، همه ریشه در هند دارند و راهبان بودایی در تعالیم خویش از آن‌ها برای تمثیل و قیاس استفاده کرده‌اند. **۳ـ فرضیهٔ مردم‌شناختی** که بزرگ‌ترین نمایندهٔ آن اندرو لانگ مردم شناس انگلیسی است. او معتقد است که قصه پس‌ماندهٔ اسطوره نیست، بلکه ابتدایی‌ترین شکل آن، در دورهٔ روانمندانگاری (Animisme) و توتم‌پرستی (Totemisme) به‌وجود آمده است. پیروان این عقیده به رازمندی قصه‌ها معتقد نیستند و آن‌ها را حاوی عناصری از آداب و رسوم کهن می‌دانند. **۴ـ فرضیهٔ آیین‌گرایی** که پل سن‌تیو مُبدع آن بوده است. او نظریهٔ قوم‌نگاری را از سرگرفت. با این تعبیر که اشخاص قصه‌ها، خاطره و بازمانده‌ای از برگزارکنندگان مراسم و آیین‌هایی قومی هستند که امروزه فراموش شده‌اند. **۵ـ فرضیهٔ مارکسیستی** که ولادیمیر پراپ، فولکلورشناس روس آن را وضع کرده است. او می‌کوشد تا نظام‌های تولیدی کهن یا حکومت‌های اجتماعی قدیم را که موجب خلق قصه‌های جادویی شده‌اند معلوم سازد. پراپ معتقد است که قصه‌های جادویی، حاوی عناصری از معتقدات و مناسک ابتدایی جوامع طایفه‌ای، در دورانِ میوه‌چینی و شکار هستند که جوامع ابتداییِ عصر کشاورزی یا تمدن‌های بعدی، به علت عدم درک آن‌ها، آن‌ها را به غلط تفسیر کرده و دگرگون ساخته‌اند. **۶ـ فرضیهٔ روانکاوی** که فروید آغازگر آن است. او قصه را صورت سادهٔ اساطیر منعکس کنندهٔ توهمات و آرزوهای جوامع و قوم‌ها در دوران جوانی بشر، می‌داند. او پرداخت قصه را با پرداختِ رؤیا همسان می‌داند. **۷ـ فرضیهٔ ساخت‌شناسی** که در دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰م مطرح گردید و مهم‌ترین بررسی در این زمینه را ولادیمیر پراپ انجام داد. او معتقد است که لازمهٔ تحقیق در مورد تکوین و شناختِ معنی قصه، بررسی ساختِ آن است. یکی دیگر از مکاتب تفسیر قصه، **مکتب تاریخی ـ جغرافیایی فنلاند** است. پیروان آن معتقدند که قصه، اسطوره و افسانه به آسانی از موانع زبانی و فرهنگی می‌گذرد و به فرهنگ‌ها و زبان‌های دیگر سرایت می‌کند. فولکلور که نخست در بازسازی تاریخی به‌کار می‌رفت در قرن بیستم در سیاست عملی و از دیدگاه ایدئولوژیک به کار رفته است. یوهان گوتفرید هِردر (۱۷۴۴ـ۱۸۰۳م) این نظریه را که ادبیات یونان معیار ادبیات دیگر ملل است ردکرده قصه را تجلی بخش روح ملی دانسته است. اما آخرین فرضیه را فولکلورشناسان جوان امریکایی مطرح کردند. آنان قصه را از

قصه

داستان‌هایی بیان می‌کنند تا درک آن به آسانی میسر نگردد، مانند قصه‌هایی از سهروردی و منطق‌الطیر. **۱۵ـ جادویی و وهمی** (قصهٔ پریان*) که دربارهٔ زندگی عجیب وسَکَنات غریب اجّنه، پریان، جادوگران، دیوان و کیمیاگران است، مانند قصه‌های ماه پیشونی، نمکی و دیو و کُرّه اسب جادویی. **۱۶ـ قصه‌هایی در فن کشورداری و فرمانروایی** که آن‌ها را وزیران و دیوان‌سالارانِ درباری برای تعلیم فرزندان خود یا پادشاه می‌نوشتند و در آن اصول کشورداری، سلطنت و وزارت را با بیانی شیرین و آموزنده، می‌آموختند، مانند سیاست‌نامه و قابوس‌نامه. گفتنی است که قصه‌هایی پیدا می‌شوند که مضمون آن‌ها، همه، یا بیشتر موارد یاد شده را دربرمی‌گیرد، مانند امیرارسلان رومی که هم مضمون عشقی دارد، هم مضمون‌های تاریخی، اخلاقی و جادویی. قصه را از حیث مراحل تاریخی به دو دوره تقسیم کرده‌اند: ۱ـ قصه‌هایی که در دوران فئودالیسم (چه در ایران چه در اروپا) نوشته شده است و بیشتر شامل حکایت، روایت و افسانه می‌شود. ۲ـ قصه‌هایی که پس از انقلاب بورژوازی (در ایران در دورهٔ مشروطیت) نوشته شده است. در قصه‌های دوران فئودالیسم، قهرمانان منتزع و آرمانی هستند، اما در قصه‌های نوین قهرمانان به مردم نزدیک شده‌اند و در عصر و زمان خود در حرکت هستند. قصه، در روزگارنو، بیشتر قالبی است برای داستان‌های کودکان و نوجوانان و قصه‌ای که ویژهٔ بزرگسالان باشد، یا اصولاً نیست، و اگر هم هست، انگشت‌شمار است و کودکان نیز می‌توانند از آن استفاده کنند، مانند ماهی سیاه کوچولو و کچل کفترباز از صمد بهرنگی. از زمانی که مطالعه در زمینهٔ گردآوری و تحلیل قصه‌ها و افسانه‌ها در اروپا آغاز شده است، مکاتبی پیدا شده است که بدین قرارند: **۱ـ فرضیهٔ هندواروپایی** که نخست برادران گریم آلمانی به آن پرداخته، سپس ماکس مولر، سنسکریت‌دانِ آلمانی، آن را تکمیل کرده است. اینان معتقدند که قصه از اساطیر آریاییِ کیهان و ستارگان و خورشید که در پیش از تاریخ، در هند وجود داشته است، سرچشمه می‌گیرد. آریاییان از پدیده‌های جَوّی، آسمان، شب و طلوع خورشید که زبان برای مفاهیم مجرد هنوز توانایی نداشت، خدایانی ساختند و پس از پراکندگی هند و اروپاییان در سراسرِ اروپا، مدلول اصلی خدایانِ ودایی فراموش شد و فقط برخی اصطلاحات و ضرب‌المثل*های نارسا باقی ماند که از آن‌ها اساطیر به‌وجود آمد. **۲ـ فرضیهٔ هندی** که تئودور بِنفی در ۱۸۵۹م آن را وضع کرد. به گفتهٔ او حتی اگر خاستگاه همهٔ قصه‌های حیوانات کتاب پنچه‌تنتره در مغرب زمین و خاصّه در یونان باشد، در عوض قصه‌های شگرف جادو، همه ریشه در هند دارند و راهبان بودایی در تعالیم خویش از آن‌ها برای تمثیل و قیاس استفاده کرده‌اند. **۳ـ فرضیهٔ مردم‌شناختی** که بزرگ‌ترین نمایندهٔ آن اندرو لانگ مردم شناس انگلیسی است. او معتقد است که قصه پس‌ماندهٔ اسطوره نیست، بلکه ابتدایی‌ترین شکل آن، در دورهٔ روانمندانگاری (Animisme) و توتم‌پرستی (Totemisme) به‌وجود آمده است. پیروان این عقیده به رازمندی قصه‌ها معتقد نیستند و آن‌ها را حاوی عناصری از آداب و رسوم کهن می‌دانند. **۴ـ فرضیهٔ آیین‌گرایی** که پل سن‌تیو مُبدع آن بوده است. او نظریهٔ قوم‌نگاری را از سرگرفت. با این تعبیر که اشخاص قصه‌ها، خاطره و بازمانده‌ای از برگزارکنندگان مراسم و آیین‌هایی قومی هستند که امروزه فراموش شده‌اند. **۵ـ فرضیهٔ مارکسیستی** که ولادیمیر پراپ، فولکلورشناس روس آن را وضع کرده است. او می‌کوشد تا نظام‌های تولیدی کهن یا حکومت‌های اجتماعی قدیم را که موجب خلق قصه‌های جادویی شده‌اند معلوم سازد. پراپ معتقد است که قصه‌های جادویی، حاوی عناصری از معتقدات و مناسک ابتدایی جوامع طایفه‌ای، در دورانِ میوه‌چینی و شکار هستند که جوامع ابتداییِ عصر کشاورزی یا تمدن‌های بعدی، به علت عدم درک آن‌ها، آن‌ها را به غلط تفسیر کرده و دگرگون ساخته‌اند. **۶ـ فرضیهٔ روانکاوی** که فروید آغازگر آن است. او قصه را صورت سادهٔ اساطیر منعکس کنندهٔ توهمات و آرزوهای جوامع و قوم‌ها در دوران جوانی بشر، می‌داند. او پرداخت قصه را با پرداختِ رؤیا همسان می‌داند. **۷ـ فرضیهٔ ساخت‌شناسی** که در دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰م مطرح گردید و مهم‌ترین بررسی در این زمینه را ولادیمیر پراپ انجام داد. او معتقد است که لازمهٔ تحقیق در مورد تکوین و شناختِ معنی قصه، بررسی ساختِ آن است. یکی دیگر از مکاتب تفسیر قصه، **مکتب تاریخی ـ جغرافیایی فنلاند** است. پیروان آن معتقدند که قصه، اسطوره و افسانه به آسانی از موانع زبانی و فرهنگی می‌گذرد و به فرهنگ‌ها و زبان‌های دیگر سرایت می‌کند. فولکلور که نخست در بازسازی تاریخی به‌کار می‌رفت در قرن بیستم در سیاست عملی و از دیدگاه ایدئولوژیک به کار رفته است. یوهان گوتفرید هِردر (۱۷۴۴ـ۱۸۰۳م) این نظریه را که ادبیات یونان معیار ادبیات دیگر ملل است رد کرده قصه را تجلی بخش روح ملی دانسته است. اما آخرین فرضیه را فولکلورشناسان جوان امریکایی مطرح کردند. آنان قصه را از

قصهٔ پریان

دیدگاه‌های مردم‌شناسی، زبان‌شناسی، روان‌شناسیِ فرهنگی و جامعه‌شناسی بررسی کرده، به بافتی که فولکلور و قصه در آن پدید آمده است، توجه نشان داده‌اند و با جدایی متن از بافت زبانی، رفتاری، ارتباطی، بیانی و نمایشی مخالفت کرده‌اند.

منابع: ادبیات داستانی، ۲۰-۱۲۷؛ انواع ادبی، رزمجو، ۱۶۳-۱۶۷، ۱۸۹-۱۹۱؛ انواع ادبی، شمیسا، ۲۲۳-۲۵۰؛ تاریخ ادبیات جهان، در صفحات فراوان؛ دایرةالمعارف شوروی تاجیک، ۳۰۳/۸؛ ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان؛ زبان رمزی قصه‌های پری‌وار، ۱-۲۸؛ طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی،در صفحات فراوان؛ عناصر داستان، ۱۳۸-۱۴۰؛ فضل‌الله مهتدی (صبحی)؛ قصه‌نویسی؛ کودکان و ادبیات رسمی ایران، ۲۰-۳۲؛ نوشته‌های پراکندهٔ هدایت؛ محمدجعفر محجوب، «داستان‌های عامیانهٔ فارسی»، سخن، سال دهم، شمارهٔ یکم، صص ۶۴-۶۸؛ صالح حسینی، «رمان یا قصه ـ رمان»، فصلنامهٔ زنده رود، سال یکم، صص ۳۱-۳۵.

آذر

قصهٔ پریان (qes.se-ye.pa.ri.yān)، معادل اصطلاح انگلیسی fairy tale، و اصطلاح فرانسویِ contes de fees ، قصه‌ای اعجاب‌آور که رویدادها و عناصر شگفتی چون موجودات غیر طبیعی و سحر و جادو در آن وجود دارد و لزوماً دربارهٔ پریان نیست. این اصطلاح، علاوه بر این، قصه‌های عامیه‌ای مانند «سیندرلا»، «گربهٔ چکمه‌پوش» قصه‌های پریانِ هنری به‌وجود آمده در دورهٔ متأخر مثل «شاهزادهٔ خوشبخت» از اوسکار وایلد، نویسندهٔ ایرلندی (۱۸۵۴- ۱۹۰۰م) را نیز دربرمی‌گیرد. قصهٔ پریان بخشی از ادبیات عامیانه* (و دقیق‌تر، قصهٔ عامیانه) و سنت شفاهی است که نخست صورتی صرفاً شفاهی داشته، اما رفته‌رفته به نوشتار درآمده است. با این همه، درخور یادآوری است که بازشناختن قصه‌های ادبی از اصل شفاهی غالباً دشوار است، به این دلیل که قصه‌های عامیانه از گذشته‌های دور جنبه‌ای ادبی پیدا کرده‌اند، و برعکس، ردِ بعضی از قصه‌های ادبی را تا سنت شفاهی دنبال کرده‌اند. قصهٔ پریان، داستانی دربارهٔ خوشبختی‌ها و بدبختی‌های قهرمانی است که رویدادها و ماجراهای شگفت و خارق‌العاده را پشت سر می‌گذارد و سرانجام به شادمانی و زندگی سعادتمندانه می‌رسد. برخی از ویژگی‌های قصهٔ پریان بدین قرار است: ۱) قصهٔ پریان پایانی خوش دارد. ۲) در قصه، از سحر و جادو و جاندار انگاریِ پدیده‌ها و اشیا استفاده می‌شود. ۳) زمان و مکان کلی است و حادثه‌پردازی بیش از شخصیت‌پردازی در آن نقش دارد. ۴) شخصیت*های آن تیپ و از طرفی، یا خوب هستند یا بد. ۵) درکنار قهرمان اصلی که قصه را پیش می‌برد، همواره شخصیت شریر یا خصمی نیز وجود دارد که در مسیر اهداف قهرمان گره می‌افکند و مانع ایجاد می‌کند. گفتنی است که این خصم ممکن است افسانه‌ای و فراطبیعی باشد (مثل غول، هیولا، زن جادوگر، پریان، یا بچهٔ آمیزش خرس با یک زن) یا انسان. ۶) در پایان قصه، شخصیت شریر به شدیدترین مجازات‌ها می‌رسد. ۷)قصه‌های پریان خویشکاری‌هایِ (← نقش ویژه) گوناگون دارند و خویشکاری یعنی عمل شخصیتی از اشخاص قصه که در جریانِ کنش* قصه اهمیت دارد. ۸) در قصهٔ پریان، با وجود شخصیت‌های متعدد، خویشکاری‌ها اندک و محدود است. ۹) مطابقِ رده‌بندیِ آرْن قصه‌های پریان به مقولات زیر تقسیم می‌شود: کار فوق طبیعی، زن یا شوهر فوق طبیعی، دشمن فوق طبیعی ، یاری دهندهٔ فوق طبیعی، دانش یا قدرت فوق طبیعی، اشیا جادویی. ۱۰)اساس پیرنگ* و الگوی قصهٔ پریان طلب و جستجو است که البته این جستجو ممکن است نوع دوستانه و به حالِ جمع مفید باشد (مثلِ رهانیدن شاهزاده خانم)، یا خودپسندانه و برای نفع و لذت‌شخصی (مثلِ جستجوی زن گمشده یا جستن گنج) یا برای یافتن زنی که قهرمان سرانجام با او ازدواج می‌کند. ۱۱)طرح کلیِ قصهٔ پریان چنین است: آ)مقدمه یا وضعیت آغازین، که خواننده/ شنونده با شخصیت‌ها، گرهی که باید گشوده شود یا کشمکشی* که اساس داستان است، آشنا می‌شود؛ ب)پیکرهٔ داستان، که شامل ماجراها و حوادث قصه است؛ ج)نتیجه، که نقطهٔ اوج* و پایان خوش قصه برای قهرمان و احیاناً مجازات شریر است. ۱۲) از نظر ریخت‌شناسی (morphology)، قصهٔ پریان بسط و تطوری است که از شرارت یا کمبود و نیاز آغاز می‌شود و با گذشتن از خویشکاری‌های میانجی به ازدواج یا خویشکاری‌های دیگری که پایان قصه را پدید می‌آورد، می‌انجامد. این خویشکاری‌های پایانی که همواره خوش فرجامند، گاهی پاداش یا منفعت، یا به طور کلی التیام و جبران مافات است. ولادیمیر پراپ، فولکلور شناس روس، هم معتقد است که قصهٔ پریان با آزار و صدمه‌ای که بر کسی وارد آمده است (مثلاً ربودن یا تبعید)، یا با اشتیاق به داشتن چیزی (پادشاهی پسرش را به جستجوی پری شاهدخت می‌فرستد) آغاز می‌شود، و با حرکت قهرمان از خانه‌اش و روبه‌رو شدن با بخشنده، که به او یک عامل و وسیلهٔ جادویی می‌دهد که او را

قصهٔ پریان

در یافتن مقصودش یاری می‌کند، بسط و تکامل می‌یابد. بعداً در جریان قصه قهرمان با دشمن یا رقیبی نبرد می‌کند؛ که البته بیشتر اوقات، ساخت قصه پیچیده‌تر از این است. فولکلورشناسان غربی از سدهٔ نوزدهم میلادی غالباً کوشیده‌اند تا قصه‌های عامیانه را از دیدگاه خود بررسی کنند و برخی نیز فرضیه‌هایی پرداخته‌اند که بعضی از آنها در زیر آمده است. ۱)**فرضیهٔ هند و اروپایی** را، نخست، برادران گریم آلمانی مطرح ساختند. بعد، ماکس مولر سانسکریت‌دان (۱۸۲۳-۱۹۰۰م) آن را تکمیل کرد. شارل پلوا و هیاسنت هوسون نیز در فرانسه از بلندآوازه‌ترین پیروان این مکتب به شمار می‌روند. بنابراین فرضیه، قصه‌ها از اساطیرِ کیهان شناختی آریایی که پیش از تاریخ در هند (جایگاه فرضی اقوام هند و اروپایی) پدید آمده‌اند، زاده شده‌اند. ۲)**فرضیهٔ هندی** که تئودور بنفی در ۱۸۵۹م آن را وضع کرد، و در فرانسه نیز هواخواه نامداری به نام امانوئل کوکن یافت.به اعتقاد پیروان این فرضیه، اگر خاستگاه همهٔ قصه‌های حیوانات، پنچه تَنْتْره در مغرب زمین و یونان باشد، قصه‌های پریان همه از هند می‌آیند (چرا که در آن‌جا، راهبان بودایی از آن‌ها در تعالیم خود، از رهگذر تمثیل و قیاس بهره می‌بردند) و تا سدهٔ دهم میلادی، به صورتِ شفاهی و اندک، و بعد از دورهٔ فتوحات اسلامی به اندازهٔ زیاد و به صورت مکتوب از بیزانس و ایتالیا و اسپانیا به اروپا راه یافتند. ۳)**فرضیهٔ مردم‌نگاری**، بزرگ‌ترین نماینده‌اش آندرو لانگ، مردم‌شناس انگلیسی (۱۸۴۴- ۱۹۱۲م) است. او، برخلافِ ماکس مولر، معتقد است که قصه بازماندهٔ اسطوره نیست، بلکه ابتدایی‌ترین صورت آن است. به نظر او، قصه‌های همزمان در جاهای گوناگون دنیا، در مرحلهٔ روح‌باوری (animism) و توتم‌پرستی پدید آمده‌اند. بنابراین، قصه‌ها نمادین نیستند، بلکه شامل نشانه‌هایی از باورها و آداب و رسومِ واقعیِ قدیمی (مثلِ آدمخواری، جادو،مناسبات خانوادگی با جانوران و....) هستند. ۴)**فرضیهٔ آیین‌گرایی**، به اعتقاد پول سن تیو، شخصیت‌های قصه‌ها، خاطره و یادگاری از برگزارکنندگانِ مراسم و مناسک آیین‌های مردمی هستند که امروزه، کمابیش، فراموش شده‌اند. ۵) **فرضیهٔ مارکسیستی**، ولادیمیر پراپ در کتابی می‌کوشد تا از دیدگاهی مارکسیستی نظام‌های تولیدی قدیم را که باعث آفرینش قصه‌های جادویی شده‌اند، مشخص کند. به نظر پراپ، قصه‌های جادویی دربردارندهٔ آثاری از معتقدات و مناسکِ ابتدایی جوامع طایفه‌ای با رژیم‌های برداشت و میوه‌چینی و شکارند که جوامعِ آغاز عصر کشاورزی و نیز فرهنگ‌های بعدی، چون معنای آن مناسک را نمی‌فهمیدند، آداب و رسوم دیرین را طبق انگاره‌های فرهنگیِ خاص خود تعبیر نادرست کرده و دگرگون ساخته‌اند. مثلاً، زن جادوگر که در جنگل اسرارآمیز زندگی می‌کند، در آغاز، هم فرمانروای جانوران و هم نگهبان قلمروِ مردگان بوده است. در عین حال، او انسانی نیکخواه و بدخواه بوده که جان قهرمان را به خطر می‌اندازد و بعد، او را یاری می‌کند. با آغاز عصر کشاورزی و از اهمیت افتادنِ تدریجیِ شکار، آزمون‌های زن جادوگر برای سنجش میزان کارایی و توانایی قهرمان، دیگر درک شدنی نیست و عملی بیهوده و سنگدلانه پنداشته می‌شود و در نتیجه، وی به صورت موجودی صرفاً منفی درمی‌آید. ۶)**فرضیهٔ روانکاری**، روانکاوان، کلاً عناصر قصه‌های پریان را فراورده‌های امیال و بیم‌های جهانشمولِ انسان می‌دانند. فروید قصه را صورت ساده و کاهیدهٔ اساطیر می‌دانست و اعتقاد داشت که اساطیر بازمانده‌های تحریف شدهٔ توهمات و آرزوهای ملت‌ها و قوم‌ها است و نیز در حکم رؤیاهای ادامه‌دارِ بشر در دوران جوانی او است. علاوه بر این، به نظر فروید، پرداخت قصه و اسطوره همانند پرداخت رؤیا است. کارل آبرهام، شاگرد و پیرو فروید، نیز بر این باور است که اساطیر خاطرهٔ آداب و مراسمی هستند که در اجتماعات بدوی معمول بوده‌اند و بعدها، ممنوع و تدریجاً سرکوفته شده و به صورت آرزوهای نگفتنی در ناخودآگاهیِ قوم باقی مانده‌اند؛ و بدین ترتیب، دو بینش مردم‌شناختی و نمادگرایی را در توجیه سرچشمهٔ قصه‌ها به کار می‌بندد. به نظر کارل گوستاو یونگ، شخصیت‌ها و رویدادهای قصه‌ها و اساطیر، علاوه بر بازنماییِ ناخودآگاهیِ فردی، باز نمایندهٔ سرنمون*ها (آرکی تایپ) نیز هست که با زبان نمادین از تجدید حیات درونی (از طریق ناخودآگاهیِ فردی و جمعی) در شخصیت انسان سخن می‌گویند. گفتنی است که از دیدگاه پیروان یونگ، همهٔ قصه‌ها شرح فرآیند روانیِ فردیت‌یابی (individualism) یا کسب هویت یا خویشتن (self) است و خویشتن، کیفیتی است که از من خودآگاه برتر است و نه فقط ضمیر آگاه، بلکه ضمیر ناخودآگاه را نیز دربرمی‌گیرد. برونو بتلهایم در کاربردهای افسون ابراز داشت که از قرارِ معلوم طبیعتِ ظاهراً مستبد و بی‌رحم پاره‌ای داستان‌های پریان، عملاً بازتاب آگاهی‌بخشِ گذراندنِ ضروری و طبیعیِ مراحل متوالی تحول و آشناسازی کودک است و بدین ترتیب بتلهایم قصه‌های پریان را

با توجه به روحیه و افکار کودک تعبیر می‌کند. ۷)فرضیهٔ ریخت‌شناسی، مهم‌ترین بررسی را در این زمینه، پراپ در ریخت‌شناسی قصه (۱۹۲۸م) انجام داده است که تأثیر زیادی بر جای گذاشت. وی اعتقاد داشت که برای بررسی تکوین و شناخت معنی قصه، ابتدا باید ریخت آن را بررسی کرد. پراپ پس از تجزیه و تحلیلِ حدود ۱۰۰ قصهٔ روسی به این نتیجه رسید که تنها عنصر مهم در قصه، خویشکاری شخصیت‌های قصه است و علاوه بر این، در قصه کلاً هفت شخصیت عمده می‌توان تشخیص داد: قهرمان، شاهدخت که قهرمان در طلب او است، شخصیت مخالف (antagonist)، فرستنده که قهرمان را به مأموریتی می‌فرستد، بخشنده که نخست آزمونی پیشِ روی قهرمان می‌گذارد و سپس با فرستادن یاوری به یاوری‌اش برمی‌خیزد، و شیاد یا قهرمان دروغین. از میان پیروان پراپ می‌توان به الن واندِس امریکایی اشاره کرد که به بررسیِ قصه‌های سرخپوستان امریکایی پرداخته است. او در روش پراپ تغییراتی داد و میان motifeme (خویشکاری‌های مورد نظر پراپ) و allomotif (شکل‌های گوناگونی که هریک از خویشکاری‌های پراپ به خود می‌گیرد) فرق گذاشت و با دسته‌بندیِ تازه‌ای از خویشکاری‌ها چهار جفت molifeme تشخیص می‌دهد: ۱)نقیصه و رفع آن. ۲)منع و تخلف از آن. ۳)تعیین وظیفه و انجام دادن آن. ۴) فریفتاری و فریب خوردگی. در مورد ریشهٔ تاریخی قصهٔ پریان نیز گفتنی است که پراپ با پیروی از تینیانوف و دیگر فورمالیست‌ها میان پیدایش و اصل و منشاء قصهٔ پریان و تاریخ آن، یعنی تحولات بعدی یا انتقال و توزیع قصه‌ها، فرق می‌گذارد و معتقد است که قصهٔ پریان بازگوکنندهٔ واقعیت است و از برخی شعایر دینی و اجتماعی سرچشمه گرفته است. او قصهٔ پریان را با مراسم و آیین‌های تشرف و تدفین می‌سنجد و نتیجه می‌گیرد که کل قصهٔ پریان بازتابندهٔ کل این مراسم و شعایر است. مجموعهٔ قصه‌های قدیمیِ ایتالیایی، مانند شب‌های خوش (۱۵۵۰م) از جیان فرانچسکو اِستراپارولا و پنتامِرون (۱۶۳۴- ۱۶۳۶م) از جیامباتیستا باسیل شامل آثاری هستند با سبک ادبی والا، مثل داستان‌های «سفید برفی»، «زیبای خفته» و «دوشیزه در برج». مجموعهٔ قصهٔ فرانسویِ متأخر، قصه‌های ننه غاز (۱۶۷۹م) از شارل پرو، شاملِ «سیندرلا»، «ریدینگهودِ سرخ کوچولو» و «زشت و زیبا» به سنت شفاهی وفادارند، در حالی که کودک و قصه‌های خانگی (۱۸۱۲-۱۸۱۵م) از برادران گریم، مستقیماً از روایات شفاهی (هرچند غالباً با توجه به ناقلان با سواد) به نوشتار درآمد. نفوذ پرو و گریم بسیار زیاد بوده است، و روایات آنان عموماً به عنوان قصه‌های کودکانه در میان قشر تحصیل کرده در غرب جای خودش را باز کرد. برای نمونه، قصهٔ «رومپلس تیلتسکین» گریم، جانشین «تامِ بند انگشتی» بومیِ انگلیسی و «سیندرلا»ی پرو، جانشین و همتای «کاپ اُراشِز» در سنت شفاهی شده است. هنر نگارش قصهٔ پریان در دورهٔ رمانتیسیسم* آلمان به دست گوته، لودویگ تیک، کِلِمنس برِنتانو و هوفمان و در انگلستانِ عصر ویکتوریا به دست جان راسکین (سلطان رودخانهٔ طلایی، ۱۸۵۱م) و چارلز کینگسلی (کودکان آب ، ۱۸۶۳م) اشاعه یافت، اما تعداد کمی از این قصه‌ها اعتباری با ثبات یافتند. استاد قصهٔ پریان که آثار محبوبی همردیفِ داستان‌های سنتی خلق کرد، هانس کریستیان آندرسن، نویسندهٔ دانمارکی است. اگرچه داستان‌های او در افسانه‌های بومی ریشه دارند، آن‌ها سبکی شخصی و عناصر زندگینامه‌ای و طنز اجتماعی دربارهٔ دورهٔ خود هستند. در ادبیات فارسی، حضورِ شفاهی قصه‌های پریان از حضورِ نوشتاری آن بسیار پررنگ‌تر است. قصه‌های «نارنج و ترنج» ، «ماه پیشانی»، «قصهٔ سبزپری»، «قصهٔ زردپری» و برخی از داستان‌های هزار و یک شب نمونه‌هایی از قصهٔ پریان در ادبیات عامیانهٔ فارسی است. نمونه‌های مکتوب قصهٔ پریان را نیز می‌توان در قصه‌های مشدی گلین خانم گردآوردهٔ الول ساتن، قصه‌های ایرانی گردآوردهٔ سید ابوالقاسم انجوی شیرازی و افسانه‌ها از فضل‌الله مهتدی موسوم به صبحی پیدا کرد.

منابع: ریخت‌شناسی قصه‌های پریان ، ۳۴- ۴۵، ۴۹- ۵۸ ؛ ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان، در صفحات فراوان؛ زبان رمزی قصه‌های پریوار، ۳-۲۷؛ داود حسینی ، «چرا تمام قصه‌های پریان ساختمان واحدی دارند؟»،ادبستان ، سال سوم، شمارهٔ ۲۶، بهمن ۱۳۷۰ش، صص ۲۲- ۲۶؛ سپیدهٔ عندلیب، «کودک و افسانه‌های پریان»، پیام کتابخانه ، سال چهارم ، شمارهٔ سوم و چهارم، پاییز و زمستان ۱۳۷۳ش، صص ۶۳-۷۰؛

A Dictionary of Literary Terms , Cuddon, 258;*Britannica*, 4/660; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley, 115;

ربیعیان

قصه‌های عامیانه ← ادبیات عامیانه

قصیده

قصیده (qa.si.de)، در لغت به معنی قصد شده و یکی از قالب‌های شعر سنتی فارسی است، بدین‌گونه که مصراع اول آن با مصراع‌های زوج آن، هم قافیه‌اند. ترتیب قافیه*ها در قصیده را بدین صورت می‌توان نشان داد:

ـــــــ آ	ـــــــ آ
ـــــــ ب	ـــــــ آ
ـــــــ پ	ـــــــ آ
ـــــــ ت	ـــــــ آ
ـــــــ ث	ـــــــ آ
ـــــــ ج	ـــــــ آ

موضوع قصیده، اغلب، مدح شاهان، وزیران و بزرگان دین و فرهنگ، تهنیت جشن ـ به ویژه آمدن بهار و نوروز ـ و نیز ستایش لشکرکشی‌ها، توصیف طبیعت، موعظه‌های اخلاقی و آیینی و حکمی، تعزیت اشخاص یا توصیف یک شهر یا یک جا است. تعداد بیت‌های قصیده از ۱۵ به بالا است. قصیده‌هایی نیز بیش از ۳۰۰ بیت دارند، اما شمار ابیات قصیده‌ها به‌ندرت از ۷۰ بیت افزون است. قصیده در شکل سنتی آن از چند بخش تشکیل می‌شود: ۱ـ **مطلع*** که بیت اول قصیده است و دو مصراع آن هم قافیه‌اند. گاه قصیده به چند قصیدهٔ کوچک‌تر تقسیم شده است و هر بخش آن، مطلع جداگانه دارد، اما همهٔ مطلع‌ها و بیت‌های زوج هم قافیه‌اند. به این صنعت تجدید مطلع* می‌گویند. ۲ـ **تشبیب*** و **نسیب** که مقدمهٔ قصیده است و موضوع آن عشق، طبیعت‌ستایی، وصف میگساری یا شکایت از روزگار است. آوردن تشبیب و نسیب به دلیل ایجاد فضایی برای اظهار منظور و «قصد» اصلی شاعر است و اگر شاعر بتواند فضایی مناسب ایجاد کند، به چنین فن و ذوقی براعت استهلال* می‌گویند. اگر شاعر بی‌مقدمه و بدون تشبیب و نسیب به بیان منظور اصلی خود بپردازد آن قصیده را محدود یا مقتضب می‌گویند. گاه تشبیب و نسیب در قصیده را، تغزل هم می‌خوانند. ۳ ـ **تخلص یا گریز** که برگردانِ مطلب از تشبیب به منظور اصلی است. یعنی شاعر با آوردن بیت یا بیت‌هایی، سخن را از تشبیب درمی‌آورد و به بیان مقصود اصلی خویش می‌پردازد. در گریز، موضوع عوض می‌شود، اما باید این کار چندان با مهارت صورت گیرد که عوض شدن موضوع سخن، ناگهانی و ناخوشایند ننماید. ۴ ـ **مدح*** / **مقصود** که بخش پایانی قصیده است و شاعر در آن طول عمر ممدوح را آرزو می‌کند. این قسمت از قصیده شامل دو بخش است: آ ـ **صدر / مقدمهٔ دعا** که در آن شاعر با آوردن عبارت یا عباراتی ناتمام، مدتی را ـ که اغلب نامحدود و ناممکن است ـ یاد می‌کند. برای نمونه این که شاعر بگوید: «تا جهان باقی است، ...». ب ـ **ذیل / اصل دعا** که آرزوی شاعر است و مثلاً پس از جملهٔ بالا بگوید: «...، دولت تو پاینده باد!» انواع قصیده عبارتند از **مدحیه** که موضوع آن مدح و ستایش قدرتمندان و حاکمان و بزرگان دین یا اشخاص مورد ارادت شاعر است. قصاید مدحیه، بخش اعظم قصاید فارسی را تا دورهٔ مشروطیت شامل می‌شود. قصیده‌های عنصری، فرخی، انوری و ظهیری از نمونه‌های برجستهٔ قصاید مدحیه است، مانند این قصیدهٔ انوری در ستایش سلطان سنجر: «خسروا بخت همنشین تو باد ـ مشتری در قران قرین تو باد.» حضور مدحیه‌های بی‌شمار در شعر کهن فارسی نشان می‌دهد که قصیده قالب رسمی و درباری شعر فارسی بوده است. **حبسیه*** / **زندان‌سرود** قصیده‌ای است که شاعران در زندان می‌ساخته‌اند و موضوع آن طبعاً شکایت از دست روزگار و طلب آمرزش و بخشش بوده است. برخی از قصاید مسعود سعد، مشهورترین قصاید حبسیه در شعر فارسی است: «نالم به دل چو نای من اندر حصار نای ـ پستی گرفت همت من زین بلندجای.» **قصاید اخلاقی** که موضوع آن‌ها، پند و اندرز بوده است و قصد بر این بوده که شنونده یا خواننده را متنبه کنند تا از رفتار بد خود یا دیگران عبرت بگیرند و به خلق خدا خدمت کنند. سعدی از مشهورترین شاعران اندرزگوی فارسی است: «تن آدمی شریف است به جان آدمیت ـ نه همین لباس زیباست نشان آدمیت.» **قصاید دینی** قصایدی است که شاعران در مدح و نعت بزرگان دین یا در رثای آنان یا اساساً در حمد و ستایش خداوند ساخته‌اند. شاعران عصر صفویه مشهورترین قصاید دینی تشیع را پرداخته‌اند، مانند قصیدهٔ کلیم کاشانی در مدح حضرت علی(ع): «صبح پیری را شفق اندود کردی از حنا ـ قامت خم را که می‌آرد برون از انحنا.» **قصاید حکمی و فلسفی** که اساس آن‌ها بر اندیشه استوار است. ناصرخسرو صاحب برجسته‌ترین قصاید حکمی و فلسفی در شعر فارسی است: «نکوهش مکن چرخ نیلوفری را ـ برون کن ز سر باد خیره‌سری را.» **قصاید رثایی / رثاییه‌ها** که مرثیه‌هایی است که به مناسبت درگذشت شاهان، دولتمردان یا بزرگان فرهنگ و دین گفته می‌شده است. نمونه‌های بسیاری از این نوع قصاید را می‌توان یادکرد، از جمله قصیدهٔ فرخی در رثای محمود غزنوی: «شهر غزنین نه همان است که من دیدم پار ـ چه فتاده‌ست که امسال دگرگون شده کار.»

قصاید اجتماعی و سیاسی که مضمون اصلی آن، مسایل روز یا انتقاد از اوضاع اجتماعی است. بیشترین و مهم‌ترین این نوع قصاید در دورهٔ معاصر و دورهٔ مشروطیت بوده است که قصیدهٔ دماوندیهٔ بهار از جملهٔ آن‌ها است: «ای دیو سپید پای دربند ـ ای گنبد گیتی ای دماوند.» نخستین قصیده‌های فارسی که عوفی در لباب‌الالباب از آن‌ها نام برده، به نظر برتلس، احتمالاً به زبانی بوده است که برای نسل‌های بعدی، قابل فهم نبوده و بدین دلیل از بین رفته‌اند و امروز تنها تکه‌هایی از آن‌ها در دست است؛ اما کهن‌ترین قصیدهٔ کاملی که امروز در دست داریم، قصیده‌ای است از رودکی با این مطلع: «مادر می را بکرد باید قربان ـ بچهٔ او را گرفت و کرد به زندان.» پس از رودکی، از برجسته‌ترین قصیده‌سرایان، عنصری، فرخی، منوچهری، ناصرخسرو، و مسعود سعد بوده‌اند. به علت تقارن پاگرفتن شعر فارسی با دوره‌ای که شعر عرب تنها به قصیده محدود بود، شاعران ایرانی نیز به تقلید از شاعران عرب به قصیده‌سرایی می‌پرداختند و از آن‌جاکه تنها قالبی که می‌توانست با گفتن مدح به گرفتن صله* و پاداش بینجامد، قصیده بود، قصیده‌سرایی در ایران رواج یافت. همچنین قالب دیگری به اندازهٔ قصیده کاربرد نداشت و به عقیدهٔ ریپکا مدیحه‌سرایی ایرانیان موضوع تازه‌ای نبود و در سنت‌های کهن شعر ایرانی ریشه داشته است. با گذشت زمان، موضوعات اندک قصیده، رفته رفته گسترش بیشتری یافت، ولی در عین حال از کثرت وزن*های آن کاسته شد و به‌تدریج، آوردن ردیف* در قصیده رواج یافت. قصاید تمام‌مطلع نیز ـ که بیت‌های فرد آن هم با بیت‌های زوج آن همگی هم‌قافیه‌اند ـ رایج گردید. مقدمه‌ها و تغزل‌های قصاید، از آغاز موضوعاتی محدود داشت، اما رفته رفته بر وسعت دامنهٔ موضوع‌های آن افزوده شد، چنان‌که در آغاز، تنها، شِکوِه از دوری یار و وصف طبیعت، توصیف‌هایی مانند وصف بهار، خزان، زمستان، زلف یار، تهنیت نوروز و مهرگان، ستایش شراب، وصف قلم، شمشیر، مرکب یا آوردن معما* و لغز* بوده است. مدح نیز در قصاید کهن‌تر مانند قصاید رودکی با تشبیهاتی ساده و با ستایش‌هایی معتدل و بدون اغراق صورت می‌گرفته است، اما پس از مدتی شاعران بنا به میل و مهارت خود، ممدوح را نه چنان که هست، بلکه چنان که باید باشد می‌ستوده‌اند و بدین‌سان شعرشان مطلوب‌تر واقع می‌شد. پس از دوران سامانی و غزنوی، قصیده به سمت تکلف و تصنع سیر کرد. آوردن ردیف‌های غریب و مشکل از ویژگی‌های قصاید این دوره است. به نظر محجوب با رخنه و گسترش تکلف و مدح در قصیدهٔ این دوره، شعر فارسی از مسیر اصلی خود دور شد و تنها شکوایه‌ها و حبسیات مسعود سعد بود که شعر را به مقصد اصلی خود که شرح عواطف و احساسات انسانی است، نزدیک می‌کرد. قصیده تا قرن ششم، یعنی روزگار سنایی و آغاز ورود جدی عرفان در سروده‌های فارسی، قالب اصلی و برتر شعر فارسی بوده است و از قصیده‌سرایان برجستهٔ این روزگار، سنایی، خاقانی و انوری بوده‌اند؛ اما پس از این دوران، به‌ویژه پس از هجوم مغول و گریز و انزوای ناخواستهٔ اهل قلم و رویکرد نیمه‌آگاهانه‌شان به تصوف و عرفان، شعر فارسی برای قرن‌ها، غزل* را همچون قالبی برتر پذیرفت؛ زیرا غزل، به خلاف قصیده، مویه‌های درون شاعران را بهتر و دقیق‌تر نشان می‌داد و در عین حال مثنوی* نیز قالبی مطلوب برای بیان قصه*ها و تمثیل*های عارفانه بود و بدین ترتیب، طبع شاعران، خودآگاه یا ناخودآگاه، قصیده را پس از غزل و مثنوی نشانید و بی‌توجهی به قصیده در دوران صفویه و سبک هندی همچنان معمول بود و اکثر قصیده‌های موجود نیز در مدح آل پیامبر(ص) و رثای امام حسین(ع) بود. در دورهٔ بازگشت، شعر ایران با نگاه مقلدانه به شعرهای رسمی روزگاران پیشین، قصیده را بازیافت. شاعران در این دوره می‌کوشیدند تا با استقبال از قصاید سبک خراسانی، فضای فرهنگی آن دوران را که در آن نوعی شُکوه و شکوفایی می‌دیدند، بازسازی کنند، اما در مجموع، در سنجش با آنان موفقیتی نداشتند. در دوران پیش از مشروطه قصیده حیات خود را با مفاهیمی تازه بازیافت. شاعران مردم‌گرا و مخالف با رژیم استبدادی قاجار، قصیده را، که پیش از آن‌ها توانسته بود مفاهیم فلسفی و اندیشگی مهمی را بازگوید، محمل آرمان‌ها و اندیشه‌های اجتماعی و سیاسی خود قرار دادند و این بهره‌گیری از قصیده در بیان مضمون‌های اجتماعی و سیاسی، تا دهه‌های نخستینِ سدهٔ ۱۴ش ادامه داشت و در این میان ادیب‌الممالک، بهار و پروین اعتصامی از چهره‌های برتر این قالب بودند و قصایدشان سرشار از اندیشه‌ها و انتقادات اجتماعی و سیاسی بود. در دوران پس از دههٔ ۲۰ ش، با برتری شعرنو، قصیده کاربرد کمتری یافت، زیرا قالب‌های تازهٔ شعرنو، هم می‌توانست حرف‌های درونی شاعران را بازگوید و هم می‌توانست محملی برای نظرات سیاسی و اجتماعی آنان باشد. با وجود این، مهدی حمیدی شیرازی، امیری فیروزکوهی و برخی دیگر در این قالب، کارهای درخور توجهی ارائه کردند. قصاید را از دو جهت نامگذاری کرده‌اند: ۱ ـ

از نظر ردیف و قوافی که برمبنای این‌که قافیهٔ قصیده، حروف الف، ب، ج، ل، م، ن، و... باشد، قصاید را **الفی**، **بائیه**، **جیمیه**، **لامیه**، **میمیه**، و **نونیه** و ... می‌نامند و قصیده‌ای را که ردیف نیز داشته باشد، **قصیدهٔ مردف** می‌گویند. ۲ ـ از نظر موضوع اگر مقصود شاعر و مضمون‌های آن حاکی از فضل و کمال باشد، آن را **قصیدهٔ فخریه** و اگر در مدح کسی باشد، **مدحیه**، اگر در زندان سروده شده باشد، **حبسیه*** و اگر در دلتنگی باشد، **بث شکوی*** می‌نامند. گاهی قصیده را چکامه نیز گفته‌اند.

منابع: انواع ادبی، شمیسا، ۳۰۳ ـ ۳۲۰؛ انواع شعر فارسی، ۵۱۳ ـ ۵۴۵؛ تاریخ ادبیات ایران، براون، ۴۹/۲ ـ ۵۷؛ تاریخ ادبیات ایران، ریپکا، ۱۵۷ ـ ۱۵۹؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۳۱۸/۳ ـ ۳۲۰؛ ۶۰۶/۵ ـ ۶۱۲؛ تاریخ ادبیات فارسی، برتلس، ۲۰۲ ـ ۲۰۷؛ تحول شعر فارسی، ۷ ـ ۲۴؛ زیب سخن، ۱۱۶/۱ ـ ۱۲۶؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۱۴۶ ـ ۱۵۱، ۵۶۲ ـ ۵۸۱؛ شعرالعجم، ۱۳/۵ ـ ۳۷؛ شکوه قصیده، یک ـ هشت؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۳۵ ـ ۲۳۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۲۴ ـ ۱۲۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۸۸۷/۲ ـ ۸۸۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۰۸ ـ ۲۱۰.

عباسپور

قصیدهٔ مصنوع ← **بدیعیه**

قطب‌های استعاری و مجازی (qotb.hā-ye.es.te.ā.ri.va.ma.jā.zi)، گونه‌ای تقسیم بندی زبانی که نخستین بار رومن یاکوبسون،زبان شناس روسی‌تبار امریکایی (۱۸۹۶ـ ۱۹۸۲م) آن را مطرح کرد. یاکوبسون هنگام پژوهش دربارهٔ پدیدهٔ زبان‌پریشی (aphasia)، این عارضه را در دو دستهٔ مجزا بررسی کرد. وی بر آن بود که در زبان‌پریشی نوع اول، توانایی زبان پریش در گزینش (selection) و جانشینی (substitution) واژه‌ها یا عبارت‌ها مختل می‌شود و در نوع دوم، زبان‌پریش از تشکیل سلسله‌مراتب واحدهای زبانی، ناتوان است. در زبان‌پریشی نوع اول، شباهت‌های (similarities) زبانی درک‌ناپذیر می‌شود و در زبان پریشی نوع دوم، مجاورت‌های (contiguities) زبانی. از همین رو، اولی با استعاره* و دومی با مجاز* بیگانه می‌گردد. کلام در استعاره و مجاز به فشرده‌ترین شکل خود می‌رسد، اما در زبان پریش، یکی از این دو، محدود یا گسیخته می‌شود. اصولاً کنش متقابل این دو سازهٔ زبانی ـ به‌ویژه در هنرهای کلامی ـ بسیار حایز اهمیت است. در زبان ادبی* ،علل و عوامل گوناگون باعث می‌شود شاعر یا نویسنده، یکی از این دو قطب را برگزیند و به کار گیرد. مثلاً نویسنده یا شاعر رمانتیک یا سمبولیک ، استعاره را بر مجاز ترجیح می‌دهد، اما نویسندهٔ رآلیست با بهره‌گیری از مجاز به خلق اثر خویش می‌پردازد. به‌کارگیری این دو قطب یا برتری نهادن یکی بر دیگری، منحصر و ویژهٔ هنرهای کلامی نیست، بلکه در همهٔ نظام‌های نشانه‌ای، کاربرد دارد. مثلاً مکتب کوبیسم*در نقاشی، گرد محور مجاز می‌گردد، اما نقاش سوررآلیست با دیدی استعاری به نقاشی می‌پردازد. هماوردی این دو قطب را در بسیاری از زمینه‌ها و حوزه‌ها می‌توان دید. مثلاً هنگام بررسی ساخت رؤیاها، این پرسش به ذهن می‌رسد، که آیا سازه‌های رؤیا بر پایهٔ اصل مجاورت (مجاز) در کنار هم می‌آیند [با توجه به این موضوع، فروید دو شکل مجازی جابه‌جایی (displacement) و حجم‌کاهی (condensation) برای رؤیا قایل است] یا بر پایهٔ مشابهت (استعاره) [که فروید بر این اساس، دو شکل استعاری همانندی (identification) و نمادین (symbolic) برای رؤیا در نظر می‌گیرد] . یا جیمز جورج فریزر، مردم شناس اسکاتلندی (۱۸۵۴ـ ۱۹۴۱م) هنگام پژوهش دربارهٔ آیین‌های جادویی، آن‌ها را به دو دسته تقسیم کرده است: نخست، آن‌هایی که مشابهت مدارند(جادوی همانندی/magic homeopathic) و دوم، آن‌هایی که مجاورت‌مدارند(جادوی لمسی/ contagious magic). شعر و نثر نیز از این قاعده مستثنی نیستند. شعر اغلب بر نشانه‌ها تکیه می‌زند و بر پایهٔ مشابهت استوار است؛ چه ، در شعر مشکل تشابه یا تضاد معنایی، فراوان به چشم می‌خورد. اما نثر اساساً بر پایهٔ مجاورت استوار است. ازهمین‌رو، استعاره با شعر، پیوندی درونی دارد و مجاز با نثر. به همین دلیل است که غالب بررسی‌های انجام شده دربارهٔ شعر، استعاره راکانون توجه خود قرار می‌دهند.

منبع: رومن یاکوبسون، «دو قطب استعاری و مجازی» ،ترجمهٔ احمد اخوت، کتاب شعر ، بهار ۱۳۷۱ش، صص ۶۰ـ ۶۹.

قاسم نژاد

قطع (qatɛ)، در لغت به معنی بریدن و در اصطلاح عروض یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که حرف ساکن وتد* مفروق آخر بیفتد و حرف متحرک پیش از آن ساکن گردد؛ چنان که «ن» از مستفعلن بیفتد و به‌جای «مستفعل» باقی مانده مفعولن می‌گذارند. رکنی راکه چنین زحافی در آن صورت گیرد مقطوع* می‌نامند.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۷؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۴۸، ۵۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۲۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۸۹۱/۲؛ فرهنگ عروضی، ۸۹؛ المعجم، ۵۶؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۱۰.

صفوی

قطعه (qet.e)، در لغت به معنی تکه‌ای از چیزی، و در اصطلاح ادبی، به قالب شعری گفته می‌شود که بیت*های آن بر یک وزن* باشند، و مصراع*های فرد آن تابع قافیهٔ شعر نباشند. قطعه را از نظر کاربرد قافیه، بدین شکل می‌توان نشان داد:

آ ـــــــــ ب

پ ـــــــــ ب

ت ـــــــــ ب

ث ـــــــــ ب

ج ـــــــــ ب

از ویژگی‌های قطعه آن است که تمام بیت‌های آن موضوع واحدی، از قبیل حکمت، پند، مدح* یا هجو را دنبال می‌کند. تعداد بیت‌های قطعه از دو به بالا است و حتی در مواردی به حدود ۶۰ بیت هم رسیده است؛ اما اغلب قطعه‌ها حداکثر ۱۵ یا ۱۶ بیت دارند. در میان شاعران، ابن‌یمین مشهورترین قطعه‌ها را سروده است و از معروف‌ترین قطعه‌های دورهٔ معاصر، «مست و هوشیار» پروین اعتصامی، «ضلال مبین» ملک‌الشعرای بهار، و همین قطعهٔ «بقای انسب» ایرج میرزا است: «قصه شنیدم که بوالعلا به همه عمر ـ لحم نخورد و ذوات لحم نیازرد/ در مرض موت با اجازهٔ دستور ـ خادم او جوجه‌با به محضر او برد/ خواجه چو آن طیر کشته دید برابر ـ اشک تحسّر ز هر دو دیده بیفشرد/ گفت چرا ماکیان شدی، نشدی شیر ـ تا نتواند کست به خون کشد و خورد/ مرگ برای ضعیف امر طبیعی‌ست ـ هر قوی اول ضعیف گشت و سپس مرد.» در دیوان*های شعر شاعران، بخش مربوط به قطعات را مقطعات* نیز نام نهاده‌اند. قطعه از قالب‌هایی است که می‌تواند برای نوع ادبی طنز و هجو استفاده شود. همچنین شعرهایی را که دو بیت دارند و مصراع اول آن‌ها نیز با دو مصراع زوج هم‌قافیه باشد، در صورتی که وزن آن، وزن دوبیتی* (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) یا وزن رباعی* (مفعولُ مفاعلن مفاعیلن فع یا...) نباشد، قطعه می‌نامند، مانند: «گر چه شاطر بود خروس به جنگ ـ چه زند پیش باز رویین چنگ / گربه شیر است در گرفتن موش ـ لیک موش است در مصاف پلنگ.» از ویژگی‌های قطعه، گریز آن از زبان فاخر قصیده* و زبان محدود غزل* است، زیرا قطعه برای آن‌که حرف معلومی را به مؤثرترین وجهی بیان کند، ناچار از استفادهٔ زبان محاوره است. همچنین تمام بیت‌های قطعه توالی منطقی دارند و به دلیل بیان موضوعی واحد دنبال یکدیگرند.

منابع: انواع ادبی، شمیسا، ۳۳۴ـ۳۳۵؛ انواع شعر فارسی، ۴۹۷ـ۵۰۳؛ بدایع‌الافکار، ۷۱؛ درهٔ نجفی، ۹۸؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۱۶۶؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۴۰۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۳۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۲۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۸۹۳/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۴۸ـ۱۵۱؛ المعجم، ۴۱۹؛ نقدالشعر، ۳۳؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۱۰ـ۲۱۱؛ ضیا موحد، «قطعه در شعر فارسی»، نشر دانش، سال ۱۴، خرداد و تیر ۱۳۷۳ ش، صص ۱۶ـ۱۸.

عباسپور

قطعهٔ ادبی (qat.e-ye.a.da.bi)، نوعی نوشتهٔ منثور کوتاهِ ادبی که در آن نویسنده با تعبیرهایی شاعرانه به بیان خیالپردازی‌ها و احساسات و عواطفِ غالباً رمانتیکِ خود، با درونمایه‌ای واحد، می‌پردازد. قطعهٔ ادبی نه شعر است، نه داستان، بلکه انشایی است با تعبیرهای شاعرانه و فضایی رمانتیک که می‌توان آن را در حوزهٔ نثر شاعرانه قرار داد. قطعهٔ «مرگ» از صادق هدایت (۱۲۸۱ـ ۱۳۳۰ش)، نمونه‌ای از یک قطعهٔ ادبی است که بخشی از آن چنین است: «... اگر مرگ نبود همه آرزویش را می‌کردند، فریادهای ناامیدی به آسمان بلند می‌شد، به طبیعت نفرین می‌فرستادند... ای مرگ! تو از غم و اندوه زندگانی کاسته، بار سنگین آن را از دوش برمی‌داری، سیه روزِ تیره بختِ سرگردان را سر و سامان می‌دهی، تو نوشداروی ماتم زدگی و ناامیدی می‌باشی، دیدهٔ سرشک‌بار را خشک می‌گردانی. تو مانند مادر مهربانی هستی که بچهٔ خود را پس از یک روزِ طوفانی در آغوش کشیده، نوازش می‌کند و می‌خواباند... تو پرتو درخشانی اما تاریکت می‌پندارند، تو سروش فرخندهٔ شادمانی هستی اما در آستانهٔ تو شیون می‌کشند، تو فرستادهٔ سوگواری نیستی، تو درمان دل‌های پژمرده می‌باشی، تو دریچهٔ امید به روی ناامیدان باز می‌کنی... تو سزاوار ستایش هستی، تو زندگانی جاویدان داری...» تقریباً از اواخر دورهٔ قاجار بود که برخی از شاعران و نویسندگان ایرانی به ترجمهٔ شعرها و نوشته‌های رمانتیک‌های اروپایی (به‌ویژه از شاعران و نویسندگان فرانسوی) روی آوردند. ترجمهٔ منثور این شعرها و قطعه‌های رمانتیک (مثلاً ترجمه‌های

اعتصام‌الملک) اولین نمونه‌های قطعهٔ ادبی در مطبوعات ایران است که سپس با توجه به همین نمونه‌ها، شاعران و نویسندگان ایرانی نیز به طبع‌آزمایی در این زمینه پرداختند. بیشتر ترجمه‌های منثور شجاع‌الدین شفا و بعضی از قطعاتی که اسلامی ندوشن از گل‌های بدیِ بودلر به فارسی برگردانده، قطعهٔ ادبی در شمار می‌آیند. از میان کسانی که قطعهٔ ادبی پرداخته‌اند، می‌توان به علی دشتی، جواد فاضل، سعید نفیسی و اسلامی ندوشن اشاره کرد.

منبع: پروین دختر ساسان (و اصفهان نصف جهان)، ۹۳ـ۹۴.

ربیعیان

قلب (qalb)، در لغت به معنی دگرگون کردن و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر الفاظی در شعر خود بیاورد که حروف آن‌ها برعکس یکدیگر باشند. قلب بر چهار نوع است: ۱ـ **قلب کل**، آن است که تمام حروف کلمه، مقلوب یکدیگر باشند. مانند راز و زار، جنگ و گنج در این دو بیت: «همدمی نیست تا بگویم راز ـ خلوتی نیست تا بگریم زار.»□ «به گنج اندرون ساخته خواسته ـ به جنگ اندرون لشگر آراسته.» ۲ـ **قلب بعض**، آن است که بعضی از حروف دو کلمه مقلوب شده باشند، مانند سحبان و سبحان در این بیت: «توان در بلاغت به سحبان رسید ـ نه در کنه بیچون سبحان رسید.» ۳ـ **قلب مستوی**، آن است که اگر یک مصراع شعر یا یک عبارت وارونه خوانده شود، همان مصراع یا عبارت به دست بیاید: «شو همره بلبل بلب هر مهوش ـ شکر بترازوی وزارت برکش.» ۴ـ **قلب مجنّح**، به گونه‌ای است که دو کلمهٔ مقلوب در طرفین یک مصراع، بیت یا عبارت واقع شوند. مانند گنج و جنگ، و رای و یار در این بیت: «گنج دولت دهد گزارش جنگ ـ رای نصرت کند حمایت یار.»

منابع: بدایع‌الافکار، ۹۵ ـ ۹۷؛ ترجمان البلاغه، ۱۵؛ حدایق السحر، ۱۵ ـ ۱۷؛ حقائق‌الحدائق، ۱۹؛ فرهنگ ادبیات فارسی ذری، ۴۰۱ ـ ۴۰۲، ۴۷۶ ـ ۴۷۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۳۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۲۶ ـ ۱۲۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۸۹۵/۲ ـ ۸۹۷؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۶۴ ـ ۶۷؛ مدارج‌البلاغه، ۱۶۷؛ معالم‌البلاغه، ۴۱۴؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۴۹؛ معیارالبلاغه، ۶۸؛ نقدالشعر، ۱۷۵ ـ ۱۷۷؛ نگاهی تازه به بدیع، ۴۷ ـ ۴۹.

صدرنیا

قلیب،بحر ← **مستحدث**

قوائد ← **ملفوظات**

قول‌به‌موجب ← **اسلوب حکیم**

قول‌موجب ← **اسلوب حکیم**

قهقریٰ (qah.qa.rā)، در لغت به معنی به عقب برگشتن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده شعری بگوید که اگر کلمات آن از آخر خوانده شود، شعر دیگری ساخته شود: «به احسان تویی حاتم، به رفعت تویی کسرا / به فرمان تویی آصف، به برهان تویی عیسا» که در صورتی که کلمات هر بیت از آخر به اول خوانده شود، چنین می‌شود: «کسرا تویی به رفعت، حاتم تویی به احسان / عیسا تویی به برهان، آصف تویی به فرمان.» گاه با برعکس خواندن شعر، وزن آن تغییر می‌کند، مانند بیت بالا که از وزن «فعولن مفاعیلن، فعولن مفاعیلن» به وزن «مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن» درمی‌آید.

منابع: دایرةالمعارف فارسی، ۲۰۹۴/۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۰۶/۲؛ فرهنگ معارف اسلامی، ۱۵۳۷/۳.

صدرنیا

قیافه‌نویسی ← **چهره‌نویسی**

قید (qeyd)، در لغت به معنی بند و در اصطلاح قافیه به حروف ساکنی گفته می‌شود که بی‌واسطه، پیش از حرف روی*، قرار گرفته باشد؛ به شرط آن که پیش از آن، حروف «آ»، «ئی» و «ئو» نیامده باشد. حروف قید عبارتند از: ب، خ، ر، ز، س، ش، غ، ف، ن وه ، که با این ده حرف، می‌توان ترکیب «سه شب فرخ نغز» را ساخت.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۸۱ـ۱۸۲؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۵؛ عروض فارسی، ۲۷۷ ـ ۲۷۹؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۳۸ ـ ۴۱؛ علم قافیه،یغمایی، ۷؛ المعجم، ۲۵۶؛ نقدالشعر، ۸۶؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۰۲.

صدرنیا

ک ک

کاراکتر ← شخصیت

کارتاسیس ← تزکیه

کارساز غیب ← دست‌غیب

کاریکاتور (kā.ri.kā.tor)، اصطلاحی که از نقاشی به ادبیات وارد شده است و در نقاشی ، تصویری خنده‌دار است که در آن به وجهی مسخره و مضحک در برخی ویژگی‌های چیزی یا کسی اغراق می‌شود. به همین ترتیب ، در ادبیّات، کاریکاتور (caricature) شیوه‌ای است که در آن نویسنده با توصیف اغراق‌آمیز و غیر عادی ، ویژگی‌ها و خصوصیات مشخص شخصی را مسخره می‌کند. گفتنی است که در ادبیات، درجهٔ تحریف و اغراق، تنها عامل تعیین کننده در مضحک نشان دادن کاریکاتور نیست، بلکه نحوهٔ عرضهٔ شخص یا خصوصیت کاریکاتور شده نیز عامل مهمی به‌شمار می‌رود. اگرچه کاریکاتورنویسی بیشتر در عرصهٔ کمدی معمول است، گاه در میان شخصیت‌های فرعی تراژدی نیز می‌توان توصیف‌های کاریکاتوری یافت؛ برای نمونه، شخصیت‌های رودریگو در اُتللو و آزریک در هَملت یادکردنی هستند. کاریکاتورنویسی هرچند در ادبیات کلاسیک فارسی رواج چندانی نداشته، نمونه‌های منظوم آن را در هجوهای شاعران می‌توان یافت. در نوشته‌های مطایبه‌آمیز هم این شیوه نمونه‌هایی دارد؛ مثلاً ،در تذکرهٔ یخچالیه ، از میرزا محمدعلی مذهب اصفهانی (سدهٔ سیزدهم هجری) که نقیضه‌ای است از آتشکدهٔ آذر. در جایی از این کتاب، در توصیف ظاهرِ شخصی به نام ابوالقاسم آمده است: «... سرگذشت سرش نه حکایتی است سرسری و نعم ما قال فی حقه انوری: سری دارد کل و هر گوشه مویی رُسته دور از هم ـ مگس‌گویی بر اطراف کدویی خشک ریدستی...» در ادبیات معاصر نیز، محمدعلی جمالزاده (۱۲۷۰ش ـ) در داستان «فارسی شکر است» از مجموعهٔ داستان یکی بود یکی نبود، توصیف‌هایی کاریکاتوری از دو تیپ مختلف ارائه می‌دهد. یکی از آن‌ها چنین است:«آقای فرنگی مآب با یخه‌ای به بلندی لوله سماوری که دود خط آهن‌های نفتی قفقاز تقریباً به همان رنگ لولهٔ سماورش درآورده بود، در بالای طاقچه‌ای نشسته و در تحت فشار این یخه که مثل کُندی بود که به گردنش زده باشند در این تاریک و روشنی غرق خواندن کتاب رمانی بود.» یک

نمونهٔ دیگر توصیف کاریکاتوری را در داستانِ کوتاهِ «قریب‌الوقوع» از بهرام صادقی می‌توان یافت: «... هرچند که یک ساندویچ بزرگ مرغ با آن طول دلپذیرش که آدم را به یاد راه‌آهن سیبری می‌انداخت به‌نوبهٔ خود جالب و اشراف مآبانه بود...»

منابع: تذکرهٔ یخچالیه ، ۶۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۲۴۱؛ گروتسک در ادبیات ، ۶۷ـ ۷۱؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 101-102.

ربیعیان

کاریکاتورنویسی ← کاریکاتور

کاریکلماتور (kā.ri.ka.la.mā.tor)، واژه‌ای برساخته که از ترکیب دو واژهٔ کاریکاتور* و کلمه ساخته شده است؛ و در اصطلاح، نوعی جملهٔ قصار یا کلام کوتاه منثور و ساده است که به یک موضوع واحد می‌پردازد و مضمون آن دربردارندهٔ نکته‌ای فکاهی یا جدی است، مانند این نمونه: «موش، غذای متحرکِ گربه است.» برخی نیز آن را چنین تعریف کرده‌اند: کاریکاتوری است که با واژه‌ها بیان شود. اما این تعریف بیشتر متوجهٔ ظاهر این اصطلاح و کلمه‌های سازندهٔ آن است و درخور یادآوری است که کاریکلماتور لزوماً بیان کاریکاتوری و خنده‌آور نیست و درواقع، بعضی اوقات کاملاً هم جدی است. ازاین‌رو، می‌توان کاریکلماتور را به دو نوع کلی فکاهی و جدی تقسیم کرد. کاریکلماتورهای فکاهی همیشه دربردارندهٔ نکته‌ای خنده‌دار (وگاه طنزآمیز) هستند، و ویژگی‌های متون مطایبه‌آمیز بر آن‌ها حاکم است، یعنی از ابزارهایی که موجب خنده‌انگیزیِ کلام می‌شود، استفاده می‌کنند؛ مثلِ «پرنده گربه را سر به هوا می‌کند.» و این نمونه: «کارکنان باغ‌وحش حق توحش دریافت می‌کنند.» کاریکلماتورِ جدی شکل‌های متعددی دارد: ممکن است شاعرانه باشد که می‌توان آن را نوعی نثرِ شاعرانهٔ کوتاه نیز تلقی کرد (مثلِ «در زمستان وقتی تصویر درخت در آب افتاد، آنقدر ماهیِ گلرنگ روی شاخه‌هایش نشست که مثلِ درخت بهاری غرقِ شکوفه شد»)؛ ممکن است دربردارندهٔ نکته‌ای والا باشد (مثلِ «سایهٔ چهار نژاد یکرنگ است»)؛ امکان دارد از موضوعاتِ کلی یا بدیهی سخن به میان آورد (مثلِ «زمان، حاصلِ جمعِ گذشته و آینده است» یا «موجودی که زندگی را دوست ندارد از عمرش لذت نمی‌برد»)؛ گاهی نیز بیان کنندهٔ تصویری (image) ساده است (مثلِ «وقتی گل پرپر می‌شود شبنم سقوط می‌کند») و گونه‌های دیگری جز این‌ها. با این‌همه، وجه مشترکِ همهٔ گونه‌های کاریکلماتور این است که در آن‌ها پدیده‌های ساده و انگشت‌شماری از زندگیِ روزمره (که بیشترِ مواقع نیز با هم تقابل دارند) وجود دارد که نویسنده دربارهٔ آن‌ها به مضمون‌سازی پرداخته است و از این‌جا است که می‌توان گفت اساس کاریکلماتور مضمون‌سازی است. نویسندهٔ کاریکلماتور برای نوشتنِ کاریکلماتورهایش از تمام امکانات ادبی و شگردهای شاعرانه استفاده می‌کند و در این میان، صنایع ادبی و شگردهایی که بیشترین بسامد را در کاریکلماتور دارند (در کنارِ تشبیه* و استعاره* و ایهام*) عبارتند از مراعات نظیر*، تشخیص* (personification: شخصیت بخشی و انسان‌وار نمودنِ اشیا و جانداران) ، تصویر(ایماژ) و آشنایی‌زدایی* یعنی ناآشناکردنِ دنیایِ ادراکِ روزمره. مهم‌ترین دستاوردِ کاریکلماتور برجسته‌سازی اشیا و موجودات و مفاهیم آشنا و کشف رابطهٔ تازه میان آن‌ها برای برانگیختن ادراک و احساسِ تازه از واقعیت‌های جهان است. کاریکلماتور شکار سوژه‌های روزمره و گاه پیش پاافتاده‌ای است که کمتر به آن‌ها توجه می‌شود و در آن وجوه تازه‌ای از واقعیت یا روابط میانِ امورِ گوناگون و پدیده‌های ظاهریِ زندگی بیان می‌شود. دیدنِ دوبارهٔ اشیا و جانورانِ پیرامون است از منظرِ خیالپردازی و امکانات بالقوهٔ دریافت‌ها و تصورات. واژهٔ کاریکلماتور از ساخته‌های احمد شاملو است که برای اولین‌بار در ۱۳۴۷ش در مجلهٔ خوشه به‌کار رفته است. کاریکلماتور از انواعِ ادبی‌ای است که در سالیان اخیر در ایران پدید آمده است و معروف‌ترین نویسندهٔ آن پرویز شاپور است که اولین کتاب خود را در این زمینه در ۱۳۵۰ انتشار داد، و آن دربرگیرندهٔ طرح‌ها و نوشته‌های او از ۱۳۳۷ش تا سال انتشارِ کتاب است.

منبع: گزینهٔ کاریکلماتورهای پرویز شاپور ، ۷-۲۳.

ربیعیان

کامل (kā.mel)، در لغت به معنی درست و تمام، و در اصطلاح یکی از بحر*های عروضی است که از تکرار رکن* متفاعلن به دست می‌آید. مزاحفات این بحر عبارتند از مرفَّل*، موقوص*، محزول*، مضمر*، احذّ*، مقطوع* و مجزّ*. آشناترین و پرکاربردترین وزن‌های این بحر عبارتند از کامل مثمن سالم (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن): «که کشید دامن فطرتت که به سیر ما و من آمدی ـ تو بهار عالم دیگری ز کجا بدین چمن

آمدی.» کامل مسدّس سالم (متفاعلن متفاعلن متفاعلن): «چه کند شمن چو جدا شود شمن از صنم ـ بجز آن که روز و شبان نشسته بود به غم.» کامل مربع سالم: (متفاعلن متفاعلن) «هله ای کیا نفسی بیا ـ در عیش را سره برگشا.»

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه‌نصیر، ۲۱۹ـ۲۲۱؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۶۹ـ۷۰؛ عروض فارسی، ۱۲۴ـ۱۲۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲/۹۱۲ـ۹۱۳؛ فرهنگ عروضی، ۹۰ـ۹۱؛ المعجم، ۸۳؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۱۲؛ وزن شعر فارسی، ۱۷۴.

صدرنیا

کانون‌روایت ← زاویهٔ دید

کانونی‌شدگی ← زاویهٔ دید

کبیر، بحر ← مستحدث

کتاب شناسی (ke.tāb.še.nā.si)/ کتابنامه/ بیبلیوگرافی، معادل واژهٔ انگلیسی bibliography، تشریح، تفسیر، توصیف و بررسی کتاب(ها). پیشینهٔ این اصطلاح که ریشهٔ یونانی (بیبلیوگرافیا) دارد، تقریباً به ۲۵۰۰ سال می‌رسد. کراتینوس، شاعر یونانی (ـح ۴۲۰ق‌م) این اصطلاح را در معنای نویسندهٔ کتاب به‌کار برد و تا سال‌های پایانی سدهٔ یکم میلادی، بیبلیوگرافیا را در این معنا به کار می‌بردند. آن‌گاه دیوسکوریدس، پزشک و داروشناس یونانی در سدهٔ یکم میلادی، از این اصطلاح در مفهوم **کتاب‌نگاری** سود جست. در بررسی‌هایی که دربارهٔ کتاب‌شناسی شده است، دو نوع آن را می‌توان تشخیص داد: ۱ـ **کتابشناسی موضوعی (توصیفی/ تشریحی)** (**subject bibliography**) که مهم‌ترین هدف آن، تدارک، تنظیم و سازماندهی اطلاعات جزیی و خرد است. این اطلاعات به نوبهٔ خود، گزیدهٔ نظام‌مندی از مجموعهٔ گسترده‌ای از اطلاعات هستند و دسترسی به جزئیات را تسهیل می‌کنند. کتاب‌شناسی‌های موضوعی دربرگیرندهٔ فهرست اسناد، مقالات و کتاب‌هایی هستند که جملگی به موضوع ویژه‌ای می‌پردازند. در این نوع کتاب‌شناسی‌ها به جزئیات مربوط به نویسنده/ مؤلف، مترجم، ناشر، تاریخ نشر و مانند آن‌ها پرداخته می‌شود. کتاب‌شناسی توصیفی، غالباً مورد استفادهٔ دانشجویان و پژوهندگانی است، که در پی دستیابی به اطلاعات مادی کتاب‌ها، مقالات یا اسناد و مدارک هستند. ۲ـ **کتاب‌شناسی انتقادی (تحلیلی)** (**critical bibliography**) که در نخستین سال‌های سدهٔ بیستم میلادی که کتاب‌پژوهان به شیوه‌های بررسی کتاب توجه و علاقه‌ای فراوان نشان دادند، سربرآورد. این پژوهندگان در نخستین گام توانستند تاریخ دقیق نگارش کتاب‌های چاپ شده در سدهٔ پانزدهم میلادی را که به incunabula آوازه دارند (کتاب‌های چاپ شده تا ۱۵۰۱م)، شناسایی کنند. این نوع کتاب‌شناسی کاربرد گسترده‌ای در عرصهٔ نقد متون دارد. در نخستین کتاب‌شناسی‌ها اصل مهم، گردآوری فهرستی از تمامی آثار هر نویسنده بود، خواه این فهرست از آثار خود نویسنده باشد (خودْکتاب‌شناسی/ autobibliography) یا از موضوعاتی که بدان‌ها پرداخته است. پیشینهٔ خودکتاب‌شناسی‌ها در ادبیات غرب، به سدهٔ دوم میلادی می‌رسد که پزشکی به نام کلودیوس گالنوس (ـ۱۹۹م) بدین کار پرداخت. سپس جروم قدیس، مترجم کتاب مقدس به لاتینی (ـ۴۱۹/۴۲۰م) فهرستی کتاب‌شناختی از نویسندگان کلیسایی فراهم آورد و آن را دربارهٔ مردان نامی نام نهاد. تا پیش از اختراع چاپ ـ تا آن زمان که کتاب‌ها را با دست می‌نوشتند و در صومعه‌های اروپا در سده‌های میانه دستنویس‌هایی فراوان از روی آن‌ها تهیه می‌کردند ـ تهیهٔ کتاب‌شناسی، کار چندان دشواری نبود. اما با روی کار آمدن صنعت چاپ در سدهٔ پانزدهم میلادی و به دنبال آن، سرعت یافتن کار چاپ و نشر کتاب‌ها، نیاز به کتاب‌شناسی، بیش از پیش احساس شد. به همین دلیل بود که اندیشهٔ تدارک یک کتاب‌شناسی جهانی، کونراد گسنر، پزشک و طبیعی‌دان سوئیسی (ـ۱۵۶۵م) را برآن داشت، تا در ۱۵۴۵م یک کتاب‌شناسی جهانی دربارهٔ آثار کلیهٔ نویسندگان از آغاز تا روزگار خویش در عرصه‌ای جهانی فراهم آورد. جهان شمولی و نظام‌مندی تلاش‌های گسنر، باعث شد تا او را پدر کتاب‌شناسی بدانند. شمار بسیار زیاد کتاب‌های منتشر شده در موضوعات گوناگون، باعث پدید آمدن شیوه‌های مختلف کتاب‌شناسی و رده‌بندی کتاب شده است. از میان مهم‌ترین شیوه‌ها و رده‌بندی‌ها می‌توان به رده‌بندی دهدهی دیویی، رده‌بندی کتابخانهٔ کنگره و رده‌بندی دهدهی جهانی اشاره کرد. برجسته‌ترین کتاب‌شناسی اسلامی که تا پیش از ورود چاپ به دنیای اسلام تهیه شده الفهرست (۳۷۷ق) ابن ندیم (ـ۳۸۵ق) است که در قالب تاریخ کتاب‌شناختی ادبیات در ده جلد تدوین یافته است. سپس باید به کشف‌الظنون عن اسامی‌الکتب والفنون اشاره کرد که حاجی خلیفه، تاریخ‌نگار عثمانی (ـ۱۰۶۷ق) آن را

طی تقریباً بیست سال گرد آورد. از دیگر کتاب‌شناسی‌های متأخر اسلامی می‌توان به فهرست ابن خیرالاشبیلی در معرفی نزدیک به ۱۴۰۰ عنوان کتاب عربی، کشف‌الحجب والاستار عن اسماءالکتب والاسفار اعجاز حسین نیشابوری (ـ۱۲۸۶ق) در معرفی ۳۴۱۴ عنوان از کتاب‌های شیعهٔ امامیه و الذریعة الی تصانیف‌الشیعهٔ آقا بزرگ تهرانی، کتاب‌شناس ایرانی (ـ۱۳۴۸ش) اشاره کرد. در سال‌های اخیر، تلاش‌های فراوانی در زمینهٔ کتاب‌شناسی در سرزمین‌های اسلامی صورت گرفته است. در ۱۹۱۸م، یوسف سرکیس گردآوری معجم‌المطبوعات‌العربیه والمعربه راکه در برگیرندهٔ عناوین کلیهٔ کتاب‌های چاپی عربی از آغاز چاپ تا سال ۱۹۱۹م است، آغاز کرد. در صورت هم‌معنا دانستن کتاب‌شناسی (بیبلیوگرافی) با اصطلاح «فهرست» می‌توان ادعا کرد که این اصطلاح در زبان فارسی، کاربردی دیرینه داشته است، زیرا از پیش از حملهٔ اعراب و تهاجم مغولان به ایران و تا سال‌ها پس از آن، کتابخانه‌های متعددی در کشور وجود داشته‌اند که به یقین با فهرست و فهرست‌نویسی و کتاب‌شناسی در ارتباط بوده‌اند. کتاب‌شناسی‌های فارسی را می‌توان در رده‌های گوناگون بررسی کرد: **۱ـ کتاب شناسی‌های عمومی**، مانند فهرست کتاب‌های چاپی فارسی از خانبابامشار. **۲ـ فهرست‌های مشترک**، مانند فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان از احمد منزوی. **۳ـ فهرست کتابخانه‌ها**، مانند فهرست کتابخانهٔ ملی تبریز از میرودود نویسی. **۴ـ فهرست‌های انفرادی ناشران و کتابفروشان**، مانند فهرست انتشارات بنیاد فرهنگ ایران. **۵ـ فهرست نشریات ادواری**، مانند فهرست نشریات دایرهٔ جغرافیای ارتش از حسین علی رزم‌آرا. **۶ـ موضوعات انفرادی**، مانند فهرستی از کتاب‌های کمکی قصه و افسانه و علوم ساده برای کودکان و نوجوانان، از عباس یمینی شریف. **۷ـ فهرست نسخه‌های خطی**، مانند فرهنگ ایران زمین از محمدتقی دانش‌پژوه و ایرج افشار، فهرست نسخه‌های خطی فارسی از احمد منزوی، فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ ملی ملک از محمد تقی دانش‌پژوه و ایرج افشار، فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ عمومی حضرت آیت‌الله العظمی نجفی مرعشی از سید احمد حسینی، فهرست نسخ خطی کتابخانهٔ ملی ایران (فارسی) از سید عبدالله انوار و فهرست مقالات فارسی در زمینهٔ تحقیقات ایرانی از ایرج افشار. از میان چهره‌های برجسته‌ای که در عرصهٔ کتاب‌شناسی ایران به فعالیت پرداخته یا همچنان می‌پردازند، می‌توان به این افراد اشاره کرد: سعید نفیسی، علینقی منزوی، یحیی مهدوی، تقی بینش، عبدالحسین حائری، توفیق سبحانی، محمدحسین تسبیحی و بدری آتابای. البته در این‌جا باید از پژوهندگان خارجی و مستشرقانی که به کتاب‌شناسی در شرق، به‌ویژه ایران، پرداخته‌اند نیز یاد کرد: عارف نوشاهی از پاکستان، بروکلمان،اته، پرچ و برگل از آلمان، براون ،ریو و استوری از انگلستان ،سزگین ،کوپرولو و احمدآتش از ترکیه. گفتنی است که در قلمرو کتاب‌شناسی تاجیکستان و افغانستان، دو چهرهٔ برجسته و پرکار به چشم می‌خورند: عبدالغنی میرزایف با فهرست دستنویس‌های شرقی فرهنگستان علوم تاجیکستان و مایل هروی با فهرست کتب مطبوع افغانستان (کابل ۱۳۴۴ش).

منابع:جهان کتابشناسی‌های ایران، ۳۴ـ۴۳؛ دایرةالمعارف اسلام، ۱۱۹۷/۱ـ۱۱۹۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۱۵/۲؛ فرهنگ جامع چاپ و نشر، ۴۰ـ۴۱؛ فرهنگ فارسی، ۲۰۹۱؛ لغت‌نامه، زیر«کتابشناسی» ؛ واژگان اصطلاحات ادبی، ۴۳؛
A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 78; *Britannica*, 2/196;20/579; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley. 29-30; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 23-24.

قاسم‌نژاد

کتاب لغت ← واژه‌نامه

کتاب مرجع ← مرجع

کتابنامه ← کتاب‌شناسی

کتیبه (ka.ti.be)، نوشته‌ای که بر ماده‌ای سخت و بادوام بکنند یا بنویسند، یا آنچه از نقوش و خط که بر سردر یا دور یا روی دیوار مساجد، مقابر، اماکن متبرکه، قصرها، خانه‌ها، دروازه‌ها، سنگ‌ها، صخره‌ها ،ستون‌ها ، سکه‌ها،در ، تخت، کرسی و ظروف، به صورت برجسته یا کنده‌کاری نقر کنند. کتیبه‌های بر روی سنگ، چوب ، گچ، آجر، سفال، فلز ، پوست و چرم را، به خطوط رایج در هر زمان می‌کندند. به نقوش روی سنگ ، سنگ نبشته نیز گویند. نوشته‌های روی کرانهٔ پارچه، بیرق، جامهٔ خانهٔ کعبه، پوشش تکیه‌ها و زین پوش اسب را هم می‌توان درشمار کتیبه جای داد. معادل انگلیسی کتیبه epigraph است، ممال آن واژهٔ «کتابهٔ» عربی است: «تا از قبول عشق سخن بهره‌مند شد ـ

کتیبه

هر بیت ما کتابهٔ طاق بلند شد.»(دیوان سلیم تهرانی، ۱۶۵)□ «کتاب و کلک همه کاتبان نمونه شود ـ چو کلک او بنگارد کتیبه‌های کتاب.» (دیوان معزی،۵۷)□ «گرد قصرش کتابهٔ سیمین ـ ثانی اثنین کهکشان باشد.» (دیوان وحشی بافقی ،۱۸۷)□ «سید سادات عالم شمس دین بوجعفر آنک ـ بود نام او کتابه بر طراز افتخار.» (دیوان سیف اسفرنگ، ۲۳۶) آیاتی از قرآن را نیز روی عَلَم می‌نوشتند :«کتابهٔ علمت چون بدید روز نبرد ـ از آن کتابه فراموش کرد کتب حذر.» (دیوان معزی، ۳۶۸) شاید رسم کتیبه‌نگاری برخاسته از خواست آدمی در ماندگار کردن نام و گذاشتن اثری از خود و شناساندن کرده‌های خود برای آیندگان باشد. امروزه کتیبه‌ها از مهم‌ترین آثار تاریخی به‌شمار می‌آیند و با کشف و بررسی آن‌ها، بخش‌های ناشناخته‌ای از تاریخ، چون برآمدن تمدن‌ها، روزگار و دوام آن‌ها، پادشاهان و چگونگی حکومت و لشکرکشی و پیروزی‌های آنان، پیدایی خطوط و اقسام آن و سیر دگرگونی آن‌ها، کوچ اقوام و تحولات اجتماعی آن‌ها، روابط ملل با یکدیگر، مناسبات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و نظامی آنان، شناخت مردم، زبان‌ها و عقاید و عادات و رسوم آنان شناخته می‌شود. در آثار باستانی یونان، روم و مصر به تخته‌سنگ‌های کنار گورها که راست کار گذاشته می‌شدند، استل می‌گفتند. علم بررسی و شناخت خطوط کهن را کتیبه‌شناسی (paleography) گویند، ولی برخی بررسی کتیبه‌ها را درشمار این علم نمی‌آورند و موضوع این رشته را بررسی نوشته‌های مکتوب بر پاپیروس (پوست گیاهان) ، پارشمن (پوست بز و گوسفند) ، کاغذ و امثال این‌ها می‌شمارند. کتیبه‌نگاری از دیرباز در میان اقوام گوناگون رواج داشته است. پیشینهٔ کتیبه‌های بین‌النهرین، به چهار هزار سال پیش از میلاد می‌رسد. این کتیبه‌ها، نمایانگر روند تکامل فرهنگی مردم این سرزمین از دورهٔ سومریان تا سال‌های پایانی دورهٔ آشوری و بابلیان هستند. از معروف‌ترین کتیبه‌های بین‌النهرین، استل قانون حمورابی، فرمانروای بابل (۱۷۰۴ـ ۱۶۶۲ق‌م)است. سنگ نبشته‌ها و لوحه‌هایی از دورهٔ زوال شهر بابل به‌دست آمده، که نه تنها از اوضاع سیاسی، بلکه از مناسبات اجتماعی و اقتصادی شهر بابل (میان سال‌های ۳۲۱ـ ۳۱۲ق‌م) آگاهی‌های سودمندی به دست می‌دهند. همچنین لوحه‌های گلینی از بین‌النهرین به دست مانده که در آن‌ها مطالبی دربارهٔ وام‌ها، تعهدات مالی و فروش کالا ثبت است. از خاکبرداری‌های دژهای رومیان در شهر دورا ـ ائوروپوس(بر کران رود فرات) ،نوشته‌های یونانی ، مقدونی و پارتی و نیز از خانه‌ها،کاخ‌های فرمانروایان و کنیسه‌های یهودیان کتیبه‌ها و نوشته‌هایی به‌دست آمده است. پیشینگی کتیبه‌های آشوری از بین‌النهرین، به هزارهٔ دوم پیش از میلاد می‌رسد و در سده‌های نهم تا هفتم پیش از میلاد نیز دیده می‌شوند. این کتیبه‌ها در شرح لشکرکشی‌های سالیانهٔ یک پادشاه، شرح لشکرکشی‌های پادشاهی در یک حوزهٔ جغرافیایی ، گزارش اجمالی از نتایج پیروزی‌های یک پادشاه، یا نامه‌هایی به خدا بودند، که در یکی از لشکرکشی‌ها به پرستشگاهی فرستاده می‌شد. از دیگر کتیبه‌های بین‌النهرین، کتیبه‌هایی از آسور بانی‌پال پادشاه آسور (۶۶۸ـ۶۳۳ق‌م) است که به دستور وی، اطلاعات آن عصر را به خط میخی بر الواح نوشتند. دیرینگی کتیبه‌های مصری، به چهار هزار سال پیش از میلاد می‌رسد. ژان فرانسوا شامپولیون (۱۷۹۰ـ۱۸۳۲م) مصرشناس فرانسوی، در ۱۸۲۱م، با بهره‌گیری از لوح روزتا/ سنگ رشید، که به خطوط هیروگلیفی، دموتی(زبان رایج میان تودهٔ مردم مصر) و یونانی نوشته شده بود، توانست رمز الفبای حروف زبان مصری قدیم را کشف کند و اصولی برای خواندن خط هیروگلیفی به‌دست آورد. قدیم‌ترین کتیبه‌های ایلامی، متعلق به سه هزار سال پیش از میلاد است که از پرستشگاهی در لیان (نزدیک بوشهر کنونی) به دست آمده است. کتیبه‌های مهم ایلام عبارتند از کتیبهٔ روزگار سارگن یکم پادشاه اکد (۲۳۴۰ـ۲۳۰۵ق‌م)، کتیبهٔ شیلهاک اینشوشیناک(ح ۱۱۵۱ـ۱۱۶۵ ق‌م) دربارهٔ لشکرکشی‌ها و فتوحات وی، ساختن قربانگاه‌ها و پیشکش کردن آن‌ها به پادشاهان و ساختن پرستشگاه و محراب، کتیبه‌هایی از شوتروک ناخونتهٔ دوم (۶۹۹ـ۷۱۷ق‌م) ،کتیبه‌های نبوکدنصر یکم دربارهٔ پیروزی‌های شوتروک ناخونته، کتیبه‌های معروف گودئا پادشاه لاگاش دربارهٔ فتح انشان، کتیبه‌هایی از روزگار امپراتوری ایران در ایلام (۵۵۰ق‌م) که مضمون آن‌ها امور نظامی و برآوردن پرستشگاه‌ها بود، الواحی مربوط به ادبیات بابل و آشور که داستان‌هایی چون آفرینش جهان، سیلی که سراسر جهان را فرو گرفت، مسافرت عشتر در جهان زیرین و سرگذشت گیلگمش را دربردارد. از خاکبرداری‌هایی که از پرستشگاه هفت‌تپه در خوزستان کردند، کتیبه‌ای سنگی از یکی از پادشاهان ایلام به نام تپتی آهار (۱۵۰۰ـ۱۳۵۰ق‌م) به‌دست آمده است. کهن‌ترین کتیبهٔ چینی که به‌دست آمده ،از ۱۸۰۰ سال پیش از میلاد است. در کتیبه‌های شبه جزیرهٔ عربستان، دربارهٔ قدیم‌ترین دولت‌های آن مانند معین،قتبان، سبا، حمیر،حضرموت،

کتیبه

نبطیان، تدمر، ملوک لخمی، کنده و غسانی اطلاعات تازه و دست اولی آمده، که تاریخ پیش از اسلام این دولت‌ها را که ناشناخته بود، روشن کرده است. کارستن نیبور نخستین کسی است که از وجود کتیبه‌هایی در عربستان جنوبی خبرداد (۱۷۷۲م). ژوزف آلوی فرانسوی (۱۸۲۷-۱۹۱۷م) نیز اولین اروپایی بود که به یمن راه یافت (۱۸۶۹- ۱۸۷۰م) و در بازگشت، ۶۸۶ رونوشت از کتیبه‌های ۳۷ محل مختلف را با خود همراه آورد. پس از او ادوارد گلازر (۱۸۵۵- ۱۹۰۸م) به کار برخاست و با کاوش‌های او (از ۱۸۸۲ تا ۱۸۹۴م) نزدیک ۲۰۰ کتیبه پیدا شد که دورترین زمان آن‌ها به سدهٔ هفتم پیش از میلاد می‌رسد. نخستین کتیبه‌های یونان، متعلق به دورهٔ تمدن‌های مینوسی و اژه‌ای است. کتیبه‌های یونانی در متصرفات اسکندر از جمله ایران رواج یافت. کتیبه‌های رومی نیز برگرفته از کتیبه‌های یونانی هستند. از قدیم‌ترین کتیبه‌های ایران، کتیبه‌های شاهان اورارتو (سدهٔ نهم تا هفتم پیش از میلاد) است که در آذربایجان، وان (درمشرق ترکیهٔ کنونی) و کوه‌های سبلان (در شمال شرقی سراب) به‌دست آمده‌اند. ایرانیان رسم کتیبه‌نویسی را از کلده، آشور و مصر گرفته‌اند. خواندن و استنساخ کتیبه‌های ایرانی به سبب سطح عمودی بسیار بالای آن‌ها، آسیب دیدگی‌شان بر اثر باد و باران و آفتاب (در طی قرون متمادی) و نیز ندانستن زبان، کتیبه‌ها بسیار دشوار بود، ولی در پی تلاش‌های فراوان و استفاده از لاستیک لاتکس برای قالب‌گیری، خواندن آن‌ها امکان‌پذیر شد. وجود نوشته‌های یونانی در کتیبه‌های ساسانی، کلید خواندن آن‌ها شد و باعث گردید که یونان شناسانی چون روستوف تسوف و انسلین آن‌ها را بخوانند. نخست از روی ترجمهٔ یونانی نقش رجب، خط پهلوی آن کتیبه به همت سیلوستر دوساسی (۱۷۵۸- ۱۸۳۸م) که کاشف رموز کتیبه‌های پهلوی ساسانیان بود، خوانده شد، سپس به کمک آن کتیبه، دیگر کتیبه‌های پهلوی و به قرینهٔ آن‌ها نیز، کتیبه‌های روزگار هخامنشی را خواندند. نخستین تحقیقات برای خواندن کتیبه‌های میخی روزگار هخامنشی، به همت پیترو دلاوالهٔ ایتالیایی (۱۵۸۶- ۱۶۵۲م) صورت گرفت. وی پس از کاوش‌های بسیار پی‌برد که حروف این کتیبه‌ها، از چپ به راست خوانده می‌شود. پس از وی، شاردن فرانسوی (۱۶۴۳-۱۷۱۳م) دریافت که این کتیبه‌ها یا شامل چندین زبان یا یک زبان به اشکال مختلف است. دو برروون (۱۷۳۱- ۱۸۰۵م)، پس از بررسی خرابه‌های پرسپولیس متوجه شد که این ویرانه‌ها، بقایای همان عمارات دورهٔ هخامنشی است که به دست اسکندر ویران شد. نیبور آلمانی در ۱۷۶۵م در آن‌ها، سه خط متفاوت از هم را تشخیص داد، با این‌همه متوجه نشد که در آن سه زبان جداگانه به کار رفته، ولی ۲۴ علامت آن را تقریباً بدون غلط تدوین کرد. پس از او روستوک آلمانی و مونستر دانمارکی توانستند دریابند که چند نشانهٔ، آن نمایندهٔ کدام حرف الفبا هستند. سیلوستر دو ساسی کشف کرد که تقریباً همهٔ آن کتیبه‌ها با عبارت «شاه بزرگ» شروع می‌شود. سپس گروتفند آلمانی (۱۷۷۵-۱۸۵۳م) به خواندن کتیبه‌ها همت کرد و به‌وجود کلمات دیگری چون «شاه شاهان»، «پسر» و نام شاهان پی‌برد. پس از آن‌ها سن مارتن فرانسوی، راسموس راسک دانمارکی (۱۷۸۷- ۱۸۳۲م) و برنوف فرانسوی (۱۸۰۱- ۱۸۵۲م) به رمز علامات و کلمات بیشتری پی بردند. لاسن آلمانی (۱۸۰۰- ۱۸۷۶م) نیز تحقیقات خود را برای خواندن آن‌ها پی گرفت. سرانجام راولینسن انگلیسی (۱۸۰۱- ۱۸۹۵م) برخی کتیبه‌های میخی تخت‌جمشید را در استخر و کتیبه‌های پایکولی را در کردستان و کتیبه‌های گنجنامه را در دامنهٔ کوه الوند و نیز کتیبه‌های طاق بستان و بیستون را در کرمانشاه استنساخ کرد و پس از بیست سال تحقیق به رمز همهٔ الفبای آن‌ها پی برد. از جمله کسان دیگر که در خواندن کتیبه‌ها سهم بسزایی داشته‌اند، اوزلی (۱۷۶۷- ۱۸۴۲م)، تیشس، وست، آندرئاس (۱۸۴۶- ۱۹۳۰م)، نولدکه (۱۸۳۶- ۱۹۳۱م)، دارمستتر (۱۸۴۹- ۱۸۹۴م)، سالمان و هاوک بودند. تا پیش از این‌که اروپاییان موفق به خواندن کتیبه‌ها شوند، ایرانیان آن‌ها را گنجنامه می‌پنداشتند. کتیبه‌های دورهٔ هخامنشی عبارتند از ۱- کتیبه‌های بیستون، در شش فرسنگی راه کرمانشاه دربارهٔ بردیای دروغی و نه تن از یاغیان روزگار داریوش یکم هخامنشی (۵۲۱- ۴۸۶ق‌م) به زبان‌های پارسی، ایلامی و آرامی. ۲- کتیبه‌های تخت‌جمشید از داریوش یکم، خشیارشا (۴۸۶- ۴۶۵ق‌م) و اردشیر سوم (۳۵۹- ۳۳۸ق‌م) به زبان‌های پارسی، ایلامی و آسوری. لوحه‌های گلی دیگری نیز از این ناحیه به‌دست آمده که شامل نکات دقیق تاریخ عهد هخامنشی، وضع ساختمان کاخ‌های تخت‌جمشید، کارگران و بهای مزد آنان و مطالب دیگر است. ۳- کتیبه‌های نقش رستم (به فاصلهٔ سه ربع فرسخ از تخت‌جمشید) از داریوش یکم به زبان‌های پارسی، ایلامی و آسوری (بابلی). ۴- کتیبهٔ سوئز که به دستور داریوش شاه، برای یادبود کانالی که رود نیل را به دریای سرخ پیوند می‌داد، به زبان‌های پارسی

کتیبه

نبطیان، تدمر، ملوک لخمی، کنده و غسانی اطلاعات تازه و دست اولی آمده، که تاریخ پیش از اسلام این دولت‌ها را که ناشناخته بود، روشن کرده است. کارستن نیبور نخستین کسی است که از وجود کتیبه‌هایی در عربستان جنوبی خبرداد (۱۷۷۲م). ژوزف آلوی فرانسوی (۱۸۲۷-۱۹۱۷م) نیز اولین اروپایی بود که به یمن راه یافت (۱۸۶۹- ۱۸۷۰م) و در بازگشت، ۶۸۶ رونوشت از کتیبه‌های ۳۷ محل مختلف را با خود همراه آورد. پس از او ادوارد گلازر (۱۸۵۵- ۱۹۰۸م) به کار برخاست و با کاوش‌های او (از ۱۸۸۲ تا ۱۸۹۴م) نزدیک ۲۰۰ کتیبه پیدا شد که دورترین زمان آن‌ها به سدهٔ هفتم پیش از میلاد می‌رسد. نخستین کتیبه‌های یونان، متعلق به دورهٔ تمدن‌های مینوسی و اژه‌ای است. کتیبه‌های یونانی در متصرفات اسکندر از جمله ایران رواج یافت. کتیبه‌های رومی نیز برگرفته از کتیبه‌های یونانی هستند. از قدیم‌ترین کتیبه‌های ایران، کتیبه‌های شاهان اورارتو(سدهٔ نهم تا هفتم پیش از میلاد)است که در آذربایجان، وان (درمشرق ترکیهٔ کنونی) و کوه‌های سبلان (در شمال شرقی سراب) به‌دست آمده‌اند. ایرانیان رسم کتیبه‌نویسی را از کلده، آشور و مصر گرفته‌اند. خواندن و استنساخ کتیبه‌های ایرانی به سبب سطح عمودی بسیار بالای آن‌ها، آسیب دیدگی‌شان بر اثر باد و باران و آفتاب (در طی قرون متمادی) و نیز ندانستن زبان، کتیبه‌ها بسیار دشوار بود، ولی در پی تلاش‌های فراوان و استفاده از لاستیک لاتکس برای قالب‌گیری، خواندن آن‌ها امکان‌پذیر شد. وجود نوشته‌های یونانی در کتیبه‌های ساسانی، کلید خواندن آن‌ها شد و باعث گردید که یونان شناسانی چون روستوف تسوف و انسلین آن‌ها را بخوانند. نخست از روی ترجمهٔ یونانی نقش رجب، خط پهلوی آن کتیبه به همت سیلوستر دوساسی (۱۷۵۸- ۱۸۳۸م) که کاشف رموز کتیبه‌های پهلوی ساسانیان بود، خوانده شد، سپس به کمک آن کتیبه، دیگر کتیبه‌های پهلوی، و به قرینهٔ آن‌ها نیز، کتیبه‌های روزگار هخامنشی را خواندند. نخستین تحقیقات برای خواندن کتیبه‌های میخی روزگار هخامنشی، به همت پیترو دلاوالهٔ ایتالیایی (۱۵۸۶- ۱۶۵۲م) صورت گرفت. وی پس از کاوش‌های بسیار پی‌برد که حروف این کتیبه‌ها، از چپ به راست خوانده می‌شود. پس از وی، شاردن فرانسوی (۱۶۴۳- ۱۷۱۳م) دریافت که این کتیبه‌ها یا شامل چندین زبان یا یک زبان به اشکال مختلف است. دو برووون (۱۷۳۱- ۱۸۰۵م)، پس از بررسی خرابه‌های پرسپولیس متوجه شد که این ویرانه‌ها، بقایای همان عمارات دورهٔ هخامنشی است که به دست اسکندر ویران شد. نیبور آلمانی در ۱۷۶۵م در آن‌ها، سه خط متفاوت از هم را تشخیص داد، با این‌همه متوجه نشد که در آن سه زبان جداگانه به کار رفته، ولی ۲۴ علامت آن را تقریباً بدون غلط تدوین کرد. پس از او روستوک آلمانی و مونستر دانمارکی توانستند دریابند که چند نشانهٔ، آن نمایندهٔ کدام حرف الفبا هستند. سیلوستر دو ساسی کشف کرد که تقریباً همهٔ آن کتیبه‌ها با عبارت «شاه بزرگ» شروع می‌شود. سپس گروتفند آلمانی (۱۷۷۵-۱۸۵۳م) به خواندن کتیبه‌ها همت کرد و به‌وجود کلمات دیگری چون «شاه شاهان» ،«پسر» و نام شاهان پی‌برد. پس از آن‌ها سن مارتن فرانسوی ،راسموس راسک دانمارکی (۱۷۸۷- ۱۸۳۲م) و برنوف فرانسوی (۱۸۰۱- ۱۸۵۲م) به رمز علامات و کلمات بیشتری پی بردند. لاسن آلمانی (۱۸۰۰- ۱۸۷۶م) نیز تحقیقات خود را برای خواندن آن‌ها پی گرفت. سرانجام راولینسن انگلیسی (۱۸۰۱- ۱۸۹۵م) برخی کتیبه‌های میخی تخت‌جمشید را در استخر و کتیبه‌های پایکولی را در کردستان و کتیبه‌های گنجنامه را در دامنهٔ کوه الوند و نیز کتیبه‌های طاق بستان و بیستون را در کرمانشاه استنساخ کرد و پس از بیست سال تحقیق به رمز همهٔ الفبای آن‌ها پی برد. از جمله کسان دیگر که در خواندن کتیبه‌ها سهم بسزایی داشته‌اند، اوزلی (۱۷۶۷- ۱۸۴۲م)، تیشس، وست ،آندرئاس (۱۸۴۶- ۱۹۳۰م)، نولدکه (۱۸۳۶- ۱۹۳۱م)، دارمستتر (۱۸۴۹- ۱۸۹۴م)، سالمان و هاوک بودند. تا پیش از این‌که اروپاییان موفق به خواندن کتیبه‌ها شوند، ایرانیان آن‌ها را گنجنامه می‌پنداشتند. کتیبه‌های دورهٔ هخامنشی عبارتند از ۱-کتیبه‌های بیستون، در شش فرسنگی راه کرمانشاه دربارهٔ بردیای دروغی و نه تن از یاغیان روزگار داریوش یکم هخامنشی (۵۲۱- ۴۸۶ق‌م) به زبان‌های پارسی،ایلامی و آرامی. ۲-کتیبه‌های تخت‌جمشید از داریوش یکم، خشیارشا(۴۸۶- ۴۶۵ق‌م) و اردشیر سوم (۳۵۹- ۳۳۸ق‌م) به زبان‌های پارسی، ایلامی و آسوری. لوحه‌های گلی دیگری نیز از این ناحیه به‌دست آمده که شامل نکات دقیق تاریخ عهد هخامنشی، وضع ساختمان کاخ‌های تخت‌جمشید،کارگران و بهای مزد آنان و مطالب دیگر است. ۳- کتیبه‌های نقش رستم (به فاصلهٔ سه ربع فرسخ از تخت‌جمشید) از داریوش یکم به زبان‌های پارسی، ایلامی و آسوری (بابلی). ۴-کتیبهٔ سوئز که به دستور داریوش شاه، برای یادبود کانالی که رود نیل را به دریای سرخ پیوند می‌داد، به زبان‌های پارسی

کتیبه

قدیم، ایلامی، آسوری و در طرف دیگر به زبان مصری نوشته شد. ۵ ـ کتیبهٔ وان در ارتوقاپو از خشیارشا. ۶ـ کتیبه‌های شوش از داریوش یکم، خشیارشا، اردشیر دوم (۴۰۴ـ ۳۶۰ق‌م)، اردشیر سوم (۳۵۹ـ ۳۳۸ق‌م) و برخی کتیبه‌های مختصر دیگر به زبان‌های پارسی، ایلامی و آسوری. ۷ـ کتیبهٔ کرمان از داریوش یکم به زبان‌های پارسی،ایلامی و آسوری. ۸ ـ کتیبه‌های همدان از داریوش ،خشیارشا و اردشیر دوم به زبان‌های پارسی، ایلامی و آسوری . ۹ـ کتیبه‌های الوند از داریوش در کوه الوند در نزدیکی همدان. ۱۰ـ کتیبهٔ آرامگاهی در پاسارگاد(مشهد مرغاب) که به قبر مادر سلیمان مشهور است، ولی محققان آن را آرامگاه کوروش شناسایی کرده‌اند. افزون بر لوحه، بر اشیا نیز مطالبی می‌نوشتند، از جمله برمهری از داریوش به شکل استوانه، بر وزنه‌ای از مرمر سیاه از داریوش، بر گلدان‌هایی از مرمر سفید از داریوش یکم و خشیارشا. از کتیبه‌های دورهٔ اشکانی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: ۱ـ پوست نبشته‌های یونانی اورامان متعلق به سدهٔ نخست پیش از میلاد که مضمون آن استفادهٔ جماعات از زمین و تقسیم اراضی در میان اشخاص بود. ۲ـ کتیبه‌ای از اردوان سوم (۱۲ـ۳۹/۴۰م) پادشاه پارت، خطاب به مردم شوش که در آن گزینش دوبارهٔ بزرگان مسئول از افراد شایسته و قوانین جدید برای انتخابات بیان شده است. ۳ـ کتیبه‌ای از گودرز اشکانی. ۴ـ سکه‌هایی از شاهان پارتی که شاهان نام خود را در آن‌ها با عنوان دوستدار یونان می‌نوشتند. ۵ـ مهرهایی نیز با عنوان و سمت بیلوفولاکس (ادارهٔ اراضی شاهی) و کرئوفولاکس (وظیفهٔ ثبت مالیات) که از ادسا(الرها) و سلوکیه به‌دست آمده است. کتیبه‌های دورهٔ ساسانی عبارتند از ۱ـ کتیبه‌های تخت جمشید، که یکی بر دیوار کعبهٔ زردشت از شاپور یکم ساسانی (۲۴۱ـ ۲۷۲م)، است با مضمون لشکرکشی‌های شاپور به استان‌های بین‌النهرین ، سوریه و بخشی از آسیای صغیر ، تقسیم کشور شاهنشاهی ساسانی به استان‌ها و مراکز اداری، وضع موبدان و هیربدان ، رابطهٔ دودمان ساسانی با دین حاکم و فدیهٔ شاه به روحانیان و آتشکده‌ها و دیگری در حاجی‌آباد که آن نیز از شاپور یکم ساسانی است. ۲ـ کتیبه‌های طاق بستان از شاپور دوم (۳۱۰ـ ۳۷۹م) و شاپور سوم ساسانی (۳۸۲ـ ۳۸۸م). ۳ـ کتیبه‌ای در پایکولی در کردستان(میان قصرشیرین و سلیمانیه) از نرسی ساسانی (۲۹۴ـ ۳۰۲م) به مناسبت پیروزی او در پیکار با بهرام سوم (۲۹۳م) که از این کتیبه می‌توان به سلسله مراتب صاحبان مناصب ایران و موقعیت آنان در ادارهٔ امور کشور پی برد. ۴ـ کتیبه‌های نقش رجب (نقش قهرمان) از شاپور یکم ساسانی و از موبد کرتیر که حاکی از وضع ممتاز روحانیان و نفوذ آنان در کارهای دولتی ایران است. ۵ ـ کتیبه‌های سرمشهد. بر سکه‌ها و مهرها نیز مطلب می‌نوشتند، از جمله بر سکه‌ای از شاپور و سکهٔ دیگری از اردشیر و بر مهری از بهرام چهارم (۳۸۸ـ ۳۹۹م) و چند مهر نیز از کسان دیگر. از کتیبه‌های ماوراءالنهر می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: قطعه چرمی به خط خوارزمی قدیم متعلق به سده‌های هشتم و هفتم پیش از میلاد که از خاکبرداری‌های یکه پارسان (در ساحل راست آمودریا) در ازبکستان به‌دست آمده است، سفال‌هایی با متن‌هایی به زبان خوارزمی و خط آرامی متعلق به سده‌های دوم پیش از میلاد تا دوم میلادی،که از کوی کریلگان تپه (در مرز جنوبی صحرای قزل قوم) در ازبکستان به دست آمده است، حدود ۲۸۰۰ سفال به زبان پارتی و به خط آرامی متعلق به سده‌های دوم و اول پیش از میلاد از بخش نسای قدیم به‌دست آمده، که مربوط به خم‌های شراب هستند و روی آن‌ها دربارهٔ چگونگی تاکداری و انگورچینی و انبار کردن و تخمیر انگور مطالبی نوشته شده است، متنی به خط خوارزمی کهن بر روی چوب و چرم از توپراک قلعه در ازبکستان یافت شده، صندوقی با متنی به خط خوارزمی کهن که از آرامگاهی در توک‌قلعه در ازبکستان به‌دست آمده، سکه‌ها و کتیبه‌های بی‌شماری از امپراتوران کوشانی (سدهٔ نخست تا سدهٔ پنجم میلادی) به‌دست آمده که نشانگر مدت حکومت و تاریخ دقیق رویدادهای زمان هریک از امپراتوران کوشانی است، از معبد آژینا تپه (در اطراف کلخوز آباد) در تاجیکستان ،بیش از ۳۰۰ سکهٔ پیش از اسلام به‌دست آورده‌اند که روی آن‌ها نوشته‌هایی از حکمرانان محلی بود، در خاکبرداری‌هایی که از حصار کافر قلعه در تاجیکستان کردند، متنی به خط براهمی روی پوست درخت غان،متعلق به دورهٔ قدیم وجدید کوشانیان به‌دست آمد که نشانگر بستگی‌های این محل با هند است، نقاشی دیواری همراه با نوشته‌هایی به خط سغدی مربوط به سدهٔ هفتم میلادی از خاکبرداری‌های شهر افراسیاب به دست آمده است، نقاشی‌های دیواری همراه با متن‌هایی و نیز سکه‌ها وسفال‌هایی مکتوب، مربوط به سده‌های هفتم و هشتم میلادی که از خاکبرداری‌های درهٔ پنجکنت به‌دست آمدند. این نوشته‌ها شامل همهٔ حروف القبای سغدی بودند، متن‌های بودایی بر روی پوست درختانی به ضخامت یک میلیمتر به خط برهمایی آسیای میانه مربوط به

سده‌های دهم و یازدهم میلادی که از خاکبرداری‌های زنگ‌تپه در نزدیکی ترمذ به‌دست آمده‌اند و کتیبه‌هایی با موضوع‌های یونانی چون الهه‌ها، حیوان‌های افسانه‌ای و صحنه‌های شکار، به خط پارتی از نسا و مرو به دست آمده‌اند. کتیبه‌نگاری در دورهٔ اسلامی نیز ادامه یافت. نخستین کتیبه‌های دورهٔ اسلامی، به خط کوفی و زبان عربی بودند. از کتیبه‌های دورهٔ اسلامی ،می‌توان به نوشته‌های دورهٔ سامانیان بر ظروف و اشیا گوناگون چون کاسه، طبق، کوزه، چراغ و شمعدان به خط کوفی، نسخ ،ثلث و نستعلیق با مضامین گوناگون چون خیرات و برکات و دعا اشاره کرد. مثلاً بر لب کاسه و طبق، عبارت‌هایی مانند «آش شود» (=نوش‌جان) می‌نوشتند. برخی نوشته‌ها، آرزوی خیر برای مالکی ناشناس بود و برخی، آرزو می‌کردند که آن وسیله وظیفه‌ای را که برای آن منظور ساخته شده، به‌خوبی انجام دهد، یا موضوع آن پندها و عبرت‌هایی چون «اول دانش تلخ است و انجامش شیرین» و «سخاوت پاسبان همت و دولت است» بودند. از دیگر کتیبه‌های دورهٔ اسلامی، چند کتیبه به خط پهلوی و کوفی، نوشته بر سه برج لاجیم، رسگِت و رادکان در گرگان مازندران متعلق به اوایل سدهٔ پنجم هجری است و چند کتیبهٔ دیگر به خط کوفی از همین سده در لرستان، که یکی متعلق به روزگار بدر بن حسنویه بن حسین (۳۶۹- ۴۰۵ق) و دو کتیبه نوشته بر پل‌ها و کتیبه‌ای دیگر نوشته بر مقبرهٔ امامزاده زید بن علی در خرم‌آباد است. از کتیبه‌های دورهٔ بعد می‌توان به این‌ها اشاره کرد: ۱ـ کتیبهٔ مسجد ملک کرمان، نوشته در روزگار سلجوقی. ۲ـ کتیبهٔ فارسی خرانق بر سر راه یزد به طبس از سدهٔ ششم هجری. ۳ـ کتیبه‌هایی در اشعار فارسی که بر دیوارها و حیاط کاخ مسعود سوم غزنوی (۴۹۲- ۵۰۹/۵۰۸ق) در غزنه ، در ستایش سلطان مسعود و ستودن کارهای سترگ دودمان غزنوی سروده شده‌اند. ۴ـ کتیبهٔ سنگی ارغونشاه کلات (۶۸۳- ۶۹۰ق). ۵ ـ کاشی‌هایی مزین به اشعار فارسی و عربی، مربوط به سده‌های هفتم و هشتم که در قهرود کاشان به‌دست آمده‌اند: «تا کی غم آن خورم که دارم یا نه ـ وین عمر به خوش دلی گذارم یا نه/ پر کن قدح باده که معلومم نیست ـ کین دم که فروبرم برآرم یا نه» (خیام)□ «من دوش در آرزوی رویت هر دم ـ در رنگ گل و باده نگه می‌کردم/ با ساغر و با رباب تا روز سپید ـ بر یاد لبت می‌زدم و می‌خوردم.» (کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی)□ «ای دل به چه غم خوردنت آمد پیشه ـ وز مرگ چه ترسی چو درخت از تیشه/ گز زانک بناخوشی برندت زینجا ـ خوش باش که رستی از هزار اندیشه» (افضل‌الدین کاشانی). ۶ـ کتیبه‌های امامان اسماعیلیه بر دیوارهٔ کوه انجدان در نزدیکی اراک که مربوط به سدهٔ دهم هجری هستند. ۷ـ سنگ مزارهایی در واران (یکی از هفت ده جاسب میان کوه‌های قم و کاشان) و پیرامون قزوین که مربوط به دورهٔ صفویه هستند. کتیبه‌های دیگری بر اشیا و ظروفی،چون نمکدان، قلمدان، سطل، دستهٔ قاشق، حاشیهٔ لباس‌ها، پیراهن ، روسری ،کمربند ،کلاه، طبل ، نقاره‌های جنگی، شمشیر، گرز، زین و رکاب است با مضمون اشعاری از شعرا به دست مانده است، مثلاً بر کوزه‌ای که در ۸۸۰ق ساخته شده، این دوبیت از عبدالرحمان جامی (ـ۸۹۸ق) نوشته شده بود: «حقهٔ لعل تو از گوهر جان ساخته‌اند ـ کام هر خسته در آن حقه نهان ساخته‌اند/ جهد کن تا به رهت بی‌خبران ره نبرند ـ کعبهٔ وصل تو بی‌نام و نشان ساخته‌اند» یا بر طبقچهٔ شمعدانی از عصر نهم هجری این بیت «گر تو ای شمع شبی همنفس من باشی ـ چه دعا بهتر از این است که روشن باشی» نوشته شده؛ بر قلمدانی نیز این بیت «قلم گفتا که من شاه جهانم ـ قلم کش را به دولت می‌رسانم» کنده شده است. برخی از کتیبه‌ها ،مادهٔ تاریخ*هایی هستند که شاعران در تاریخ بنا یا تعمیر ساختمان‌ها، مساجد، اماکن متبرکه، قبور، مدارس و نظایر آن سروده‌اند: «تاریخ سال ساختنش چون خرد بخواست ـ گویا **بهشت روی زمین** است این مقام»(۱۰۳۰ق) در تاریخ بنای مقبرهٔ صفی‌الدین در اردبیل. «خامه بهرسال تاریخ عمارت زد رقم ـ **نو شد این مسجد ز امر عادل عالم پناه** (۱۰۸۰ق) در تاریخ تعمیر مسجد لبنان در نزدیکی اصفهان. «**مسجد سلطان عادل ماه اوج مشرقین** (۱۱۱۸ق) ـ **مدرس عالیجناب شاه دین سلطان حسین** (۱۱۱۹ق)» در تاریخ بنای مسجد و مدرسهٔ چهار باغ اصفهان. «آمد از غیب این ندای جلی ـ **لعن بر قاتل حسین علی**»(۱۱۲۱ق) در تاریخ ساخت آب‌انباری در یزد به امر سلطان حسین صفوی. «شد از الهام غیبی رهبری ناگه صباحی را ـ **بگفتا حلقه زد بحری به گرد بارهٔ کاشان**» (۱۱۸۰ق) در تاریخ کندن خندق و جاری کردن آب به آن در کاشان. «نوشت کلک صباحی برای تاریخش ـ **از این دو آئینه مهر اکتساب نور کند**»(۱۲۰۵ق) در تاریخ نصب دو آیینه در حرم حضرت علی(ع) است. از کتیبه‌های شبه قارهٔ هند و پاکستان، کتیبه‌های درهٔ سند، مربوط به تمدن موهنجودارو هستند که دیرینگی آن‌ها به سه هزار سال پیش از میلاد می‌رسد و پس از آن باید از کتیبه‌های روزگار سلاطین موریا مانند چاندرا گوپتا و آشوکا (۲۷۳- ۲۳۲ق‌م) یاد کرد که به خط براهمی و

کتیبه

خروشتی و متأثر از کتیبه‌های هخامنشی هستند. با نفوذ ایران در جنوب هندوستان، برخی از کتیبه‌های پهلوی دورهٔ ساسانی به آن‌جا برده شد که اکنون در کلیسای سریانی جنوب هند نگهداری می‌شود. کتیبه‌های هند از سدهٔ پنجم تا اواخر سدهٔ ششم هجری غالباً به زبان عربی بودند. کتیبه‌نگاری در دورهٔ اسلامی هندوستان از اواخر نیمهٔ دوم سدهٔ ششم هجری شروع شد و کتیبه‌هایی که تاریخ آن پیش از این سده است، از بیرون هند به این سرزمین برده شده‌اند، مانند کتیبه‌ای که آن را از روی مقبرهٔ محمود غزنوی (۳۸۹- ۴۲۱ق) برداشته و از غزنه به هندوستان برده‌اند. قدیم‌ترین کتیبهٔ فارسی هند، کتیبه‌ای است بر سردر مسجد قبةالاسلام در دهلی که در ۵۸۷ق ساخته شده و پس از آن کتیبه‌ای در مقبرهٔ شیخ احمدخندان در شهر بداون که در ۶۸۱ق نوشته شده است. در سدهٔ هفتم، کتیبه‌های عربی بر فارسی افزونی داشت، اما رفته‌رفته، شمار کتیبه‌های عربی کم شد و کتیبه‌های فارسی فزونی گرفت. از معروف‌ترین لوحه‌های فارسی هند که در تاریخ بنا یا تعمیر آن‌ها کتیبه نوشته شده، عبارتند از الف ـ در قصرهای سلطنتی: قلعهٔ سرخ دهلی (قصر سلاطین مغولی)، قلعهٔ سرخ اکبر در آگره، قلعهٔ فتحپور سیکری، کتیبه‌هایی در قصرهای راجه‌های هند. ب ـ در مساجد: مسجد کهنه در حوالی فتحپور، مسجد کوتلهٔ نظام‌الدین در دهلی، مسجد قلعهٔ کهنهٔ دهلی، مسجد جامع فتحپور سیکری. ج ـ در سنگ قبور و درگاه‌ها: درگاه خواجه معین‌الدین چشتی در اجمیر، آرامگاه امیرخسرو دهلوی (ـ۷۲۵ق) در دهلی، خانقاه سید علی همدانی (ـ۷۸۶ق) در سرینگر، مقبرهٔ بیدل در دهلی، مزار شیخ محمدعلی حزین (ـ۱۱۸۵ق) در بنارس، آرامگاه اسدالله غالب (ـ۱۲۸۵ق) در دهلی. کتیبه‌های متفرقهٔ دیگری نیز هستند، مانند کتیبهٔ دهنهٔ چاهی که در عهد سکندرشاه لودی ساخته شده، کتیبهٔ سرچشمهٔ ویریناگ، کتیبهٔ آب‌انباری موسوم به چاه پله‌دار معمارها، کتیبهٔ پل چمنا و پل جونپور، کتیبهٔ مدرسهٔ خیرالمنازل و کتیبه‌هایی که روی لوله‌های توپ‌های جنگی حک شده‌اند. کتیبه‌ها و سنگ‌نبشته‌های فارسی در پاکستان نیز یافت می‌شود مانند، مزارهای داتاگنج بخش (ـ۴۶۵ق) در لاهور، مخدوم جهانیان (ـ۷۸۵ق) در بهاولپور، میان میر (ـ۱۰۴۵ق) در لاهور، رکن‌الدوله صفدر جنگ (ـ۱۲۳۳ق) در مولتان، ملک محمد سرفراز خان (ـ۱۳۷۹ق) در اتک، صاحبزاده پیرغلام مرتضی (ـ۱۳۹۳ق) در پاکپتن. در شهرهای میسور و بنگالور در جنوب هندوستان نیز چند کتیبهٔ فارسی یافت شده است. در دیگر کشورها نیز کتیبه‌های فارسی به دست آمده، از جمله کتیبهٔ مسجد هانچو در چین و سنگ نبشته‌هایی در مالایا و شمال سوماترا، که در پایین یکی از قبرها این اشعار از سعدی نوشته شده است: «بسیار سال‌ها به سر خاک مارود ـ کاین آب چشمه آید و باد صبا رود/ این پنج روزه مهلت ایام آدمی ـ بر خاک دیگران به تکبر چرا رود/ ای دوست بر جنازهٔ دشمن چو بگذری ـ شادی مکن که برتو همین ماجرا رود/ خاکت در استخوان رود ای نفس شوخ چشم ـ مانند سرمه‌دان که در آن توتیا رود/ دامن کشان که می‌رود امروز بر زمین ـ فردا غبار کالبدش بر هوا رود/ بر سایبان حسن عمل اعتماد نیست ـ سعدی مگر به سایهٔ لطف خدا رود.»

منابع: آثار عجم، ۱۶۱-۱۶۲، ۲۳۷-۲۳۹، ۴۰۲-۴۰۳؛ ایران باستان، ۱۵۶۷/۲-۱۵۷۸؛ ایران در سپیده دم تاریخ، در صفحات فراوان؛ باستان‌شناسی در آسیای مرکزی، ۸۹، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۲۷، ۱۵۴، ۱۶۶، ۱۸۹، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۳۲، ۲۳۹؛ تاریخ ایران، کیمبریج، ۶۰۹/۵؛ تاریخ غزنویان، ۱۴۰، ۳۸۷، ۳۸۸؛ تاریخ ماد، ۱۴-۱۵؛ دایرةالمعارف فارسی، ۱۲۹/۱، ۱۰۶۷؛ ۱۷۰۸/۲- ۱۷۰۹؛ شهرهای ایران در روزگار پارتیان و ساسانیان، در صفحات فراوان؛ فرهنگ‌نامهٔ شعری، ۲۰۲۲/۳؛ قند پارسی، نذیر احمد، ۴۵- ۴۶؛ لغت‌نامه، زیر «کتیبه»؛ مازندران، عباس شایان، ۳۲۱-۳۲۴؛ مجموعهٔ مقالات دکتر محمد معین، ۱۷۳/۲-۱۸۱، ۳۶۳- ۳۸۲؛ مواداالتواریخ، بخش‌های ۱۲و۱۳؛ میراث جاویدان، در صفحات فراوان؛ ناموارهٔ دکتر محمود افشار، ۳۰۹۵/۶- ۳۱۰۲؛ نقش پارسی بر احجار هند، در صفحات فراوان، احرار مختاروف، «کتیبهٔ روی ظرفها»، آشنا، سال ۵، شمارهٔ ۳۰، صص ۴۳- ۴۷؛ دکتر آبراهامیان، «پایکولی یا میراث سرهانری راولینسن»، سخن، سال یکم، شمارهٔ ۷و۸، صص ۳۷۴- ۳۷۶؛ حمید ایزدپناه، «کتیبه‌ای به خط کوفی در لرستان»، یغما، سال ۱۹، شمارهٔ ۱۲، صص ۶۴۸- ۶۴۹؛ ایرج افشار، «کتیبه‌ای از قرن ششم در خرانق»؛ همان‌جا، صص ۶۵۰-۶۵۱؛ «دو سند دربارهٔ کلات»، آینده، سال ۷، شمارهٔ ۵، صص ۳۸۱-۳۸۴؛ ابوالقاسم تفضلی، «آثار ایرانی در میسور و بنگالور»، همان‌جا، سال ۸، شمارهٔ ۱۲، صص ۹۲۸-۹۳۲؛ م.ا.بورکت، «مقابر برجی و کتیبه‌های آنها در ایران»، ترجمهٔ مهوش ابوالضیا، راهنمای کتاب، سال ۹، شمارهٔ ۲، صص ۱۴۸-۱۵۴؛ وارن. ث.بندیکت، «دو سنگ نبشتهٔ اورارتی از آذربایجان»، همان‌جا، سال ۹، شمارهٔ ۶، صص ۵۸۴- ۵۹۰؛ ج.ر.دربور، «خواندن کتیبه‌های فارسی قدیم»، روزگار نو، سال ۴، شمارهٔ ۵، صص ۸-۱۶؛ هوشنگ پورکریم، «سنگ مزارهای ایران»،

هنر ومردم، شمارهٔ ۱۲، صص ۳۱-۳۹؛ عزت‌الله نگهبان، «اهمیت حفاری هفت تپه در تاریخ گذشتهٔ ایران»، همان‌جا، شمارهٔ ۶۶، صص ۸-۱۶؛

Britannica,4/524-525.

حجتی

کثرت تکرار (kas.rat-e.tek.rār)، در اصطلاح بلاغت آن است که یک واژه یا یک عبارت در سخن تکرار شود، مانند تکرار یار، وفادار، کار، بهنجار، و کجا در این دو بیت: «یار یار است، اگر یار وفادار بُوَد ـ یار چون نیست وفادار، کجا یار بود / کار کار است، اگر کار بهنجار بود ـ کار چون نیست بهنجار، کجا کار بود.» اغلب، کثرت تکرار را از عیوب فصاحت* شمرده‌اند؛ اما روشن است که هر تکراری عیب فصاحت نیست؛ مانند تکرار واژه‌های سخن و خطا در این بیت: «چو بشنوی سخن اهل دل مگو که خطاست ـ سخن‌شناس نئی جان من خطا اینجاست.» برخی برآنند که اگر لفظی دوبار به کار رود، تکرار و اگر سه بار یا از سه بار بیشتر به کار رود، کثرت تکرار نامیده می‌شود. در شعر دورهٔ سامانی، تکرار یک لفظ یا یک جمله یا یک فعل عیب شمرده نمی‌شده است. برای نمونه در قصیدهٔ شکوائیهٔ رودکی فعلِ «بود» بارها تکرار شده است. کثرت تکرار را به تعبیری می‌توان مرادف اعنات در بدیع دانست.[← اعنات (در بدیع)]

منابع: آیین سخن، ۱۲؛ اصول علم بلاغت، ۲۵؛ زیب سخن، ۱/۴۹ ـ ۵۱؛ سبک شناسی، ۲/۵۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲/۹۱۸ ـ ۹۱۹؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۱؛ معانی و بیان، تجلیل، ۱۰.

عباسپور

کچکول ← کشکول

کر (kor)/ همسرایان/ chorus، گروهی از خوانندگان/ خواننده ـ رقصندگان در اجرای یک قطعهٔ موسیقی آوازی یا یک نمایش، نیز آهنگی که برای چنین گروه‌هایی نوشته شود یا شعر/ آواز/ برگردانی که چنین گروه‌هایی آن‌ها را بخوانند. در یونان باستان در جشن‌های آیینی به‌ویژه در آیین پرستش خدای باروری، دیونوسوس، سرودهایی به نام دیتی‌رامب/ dithyramb خوانده می‌شد که گروه‌های همسرایان با ماسک‌هایی بر چهره و حرکاتی شبیه به رقص آن‌ها را اجرا می‌کردند. بعدها این عناصر به تراژدی کلاسیک یونان راه یافتند و از بخش‌های اساسی آن شمرده شدند. اشعار همسرایان در این نمایش‌ها اغلب چکامه‌هایی بودند که با آثار پیندار وس (۵۱۸ـ ۴۳۸ق‌م) رونق یافتند و به نام او، چکامه‌های پیندار وسی، شناخته‌اند. این اشعار از پاره شعرهایی در سه بخش گردان/ strophe، واگردان/ antistrophe، و سکون/ epode ترکیب یافته بود که به ترتیب به دنبال هم می‌آمدند. این ترکیب ممکن بود چند بار هم تکرار شود. شمار سطور و وزن* در دو بخش گردان و واگردان، همگون و در بخش سکون متفاوت بود. در اجرای این اشعار در نمایش‌های یونانی، گروه همسرایان ـ که نخست شمارشان نزدیک ۵۰، بعدها در تراژدی‌ها ۱۲ ـ ۱۵ و در کمدی ۲۴ تن بود ـ به هنگام خواندن گردان و واگردان حرکاتی درست همگون و در خلاف جهت هم داشتند و هنگام خواندن بخش سکون، بی‌حرکت می‌ماندند. این گروه‌ها سر دسته/ پیشاهنگی داشتند که متون انتقالی (به گفتار، نه سرود) میان گفتگو ـ صحنه‌های نمایش و این چکامه‌ها را می‌خواند. کارکرد همسرایان نزد نمایشنامه‌نویسان گوناگون متفاوت بود. همسرایان که در آثار آشیل(ح ۵۲۵ ـ ۴۵۶ق‌م) در کنش‌ها شرکت می‌کردند، در آثار سوفوکل(ح ۴۹۶ـ ۴۰۶ق‌م) بر کنار از کنش‌ها، نقش مفسر آن‌ها را بر اساس بینش آرمانی نویسنده یا سنت و باورهای تماشاگران، ایفا می‌کردند. در آثار ائوریپیدس(۴۸۵/۴۸۰ ـ ۴۰۶ق‌م) همسرایان بیشتر عنصری غنایی محسوب می‌شدند. نمایشنامه‌نویسان رومی ـ مانند سنکا(ح ۳ ق‌م ـ ۶۵م)ـ زیر تأثیر نمایش یونانی، و بعدها نمایش‌های دورهٔ الیزابت (۱۵۵۸ـ ۱۶۰۳م) که متأثر از نمایش‌های رومی بودند، این عنصر را با تغییرهایی در خود پذیرفتند. از دورهٔ الیزابت به این سو به‌ندرت همسرایان به صورت گروهی، در نمایش‌های اروپایی و به‌ویژه نمایش‌های انگلیسی حضور یافتند، مگر در آلام شمشون (۱۶۷۱م) اثر میلتن (۱۶۰۸ـ ۱۶۷۴م) و در میان آثار متأخر نیز آثار تی.اس.الیوت (۱۸۸۸ـ ۱۹۶۵م) مانند قتل در کلیسای جامع (۱۹۳۵م)، که باید آن‌ها را آثاری برخوردار از همسرایان کلاسیک برشمرد. از آن پس این اصطلاح به یک شخص محدود شد. این شخصیت پیش از نمایش، در پایان آن یا در ابتدای هر پرده حاضر می‌شد، مکان مورد نظر نمایش / setting و پیش‌زمینهٔ/ exposition آن را معرفی می‌کرد، رویدادهای خارج از صحنه را حکایت می‌کرد، یا وسیلهٔ ارتباط نویسنده و تماشاگر می‌شد و نظرهای وی دربارهٔ کنش‌ها را به تماشاگران منتقل می‌کرد. شماری آثار شکسپیر (۱۵۶۴ـ ۱۶۱۶م) مانند هنری پنجم (۱۵۹۹م)، پریکلس

(حـ۱۶۰۸م)، و داستان زمستان (حـ ۱۶۰۹- ۱۶۱۰م)از این دست نمایشنامه‌ها بودند. در نمایش امروز هم مگر در کمدی موزیکال‌ها و اپرا*ها کمتر، از گروه‌های همسرایی نشانی هست. همسرایان تک نفره به دو صورت و با دو کارکرد در نمایش‌های امروزین حضور دارند: ۱ـ شخصی از اشخاص نمایش یا راویِ برکنار از رویدادها که (گاه) رو به تماشاگر سخن می‌گوید و رویدادهایی را روایت می‌کند، مانند آن که در نمایشنامهٔ آنتیگون (۱۹۴۴م) اثر آنوی نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۹۱۰- ۱۹۸۷م)، باغ‌وحش شیشه‌ای (۱۹۴۵م) اثر تنسی ویلیامز، نمایشنامه‌نویس امریکایی (۱۹۱۱- ۱۹۸۳م) یا دایرهٔ گچی قفقازی (۱۹۴۵م) اثر برشت شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی (۱۸۹۸- ۱۹۵۶م) دیده می‌شود. ۲ـ شخصی از اشخاص نمایش که تا حدودی از کنش‌ها بر کنار، و سخنانش درواقع شرحی کنایی بر شخصیت‌ها و آن کنش‌ها است. چنین شخصیتی را choral character نامیده‌اند. در پاره‌ای رمان*ها هم برای ارائهٔ نظر عموم یا ایدهٔ افرادی خاص، اغلب افرادی ساده یا روستایی، دربارهٔ کنش اصلی اثر، از چنین شخصیت‌هایی بهره برده‌اند. افراد ساده و روستایی آثار جورج الیوت بانوی رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۹- ۱۸۸۰م) مانند سیلاس مارنر(۱۸۶۱م) و آثار تامس هاردی شاعر و رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۴۰- ۱۹۲۸م) مانند بازگشت بومی (۱۸۷۸م) و همچنین زنان سیاهپوست و سالخوردهٔ آثار ویلیام فاکنر رمان‌نویس امریکایی (۱۸۹۷- ۱۹۶۲م) مانند دهکده (۱۹۴۰م) و مِلک (۱۹۵۹م) از این شمارند.

منابع: دایرةالمعارف فارسی ،۲۱۸۵/۲؛فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۳۲۹- ۳۳۰؛ کتاب نمایش ، ۳۸۷/۲- ۳۸۹؛
A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 117-118; *A Glossary of Literary Terms*,Abrams, 23- 24; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley, 44; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick, 35- 36; *The Reader's Encyclopedia*, 185.

م.اسماعیل‌پور

کرآسیونیسم (ke.re.ā.si.yu.nism)/ آفرینش‌گرایی (creationism)، جنبشی است در شعر اسپانیا و امریکای لاتین، در اوایل سدهٔ بیستم میلادی. این جنبش را ویسنته هویدوبرو، شاعر شیلیایی (۱۸۹۳-۱۹۴۸م) حدود ۱۹۱۶ میلادی به‌وجود آورد و خاستگاهش پاریس یا به قولی دیگر، بوئنوس آیرس بود. کرآسیونیسم بیشترین تأثیر خود را در میان اسپانیایی‌ها برجای گذاشت و شاعرانی مانند هراردو دیه‌گو سِندویا و خوان لاره‌آ به این شیوه روی آوردند. برای کرآسیونیست‌ها، نقش شاعر نه صرفاً توصیف دنیای ظاهری، بلکه آفرینش دنیایی بسیار تخیلی‌تر و شخصی‌تر از آن بود. آنان معتقد به خداگونگی شاعر، و پیرو این شعرِ هویدوبرو بودند که می‌گفت: «ای شاعران! چرا برای گل سرخ آواز می‌خوانید \ بگذارید گل سرخ در شعر بشکفد \ تنها برای شما است \ همهٔ آنچه در زیر آسمان زندگی می‌کند \ خدای کوچکی است شاعر.» برخی ویژگی‌های شعر کرآسیونیست‌ها بدین قرار است: تمایل به شعر ناب، استفادهٔ فراوان از تصویر(ایماژ) و استعاره*، کاربرد واژه‌های ابداعی،و استفادهٔ فراوان از ترکیبات غیرمتعارف و غیرمنطقی. هرچند این جنبش کم دوام بود، نفوذ گسترده‌ای بر شاعران پیشرو فرانسوی، اسپانیایی و امریکای لاتین،در نخستین سال‌های پس از جنگ جهانی اول داشت. از شاعران معروف کرآسیونیست می‌توان به هویدوبرو، پدرو سالیناس، خوان لاره‌آ و سِندویا اشاره کرد.

منابع :مکتب‌های ادبی ،۴۱۵؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ،۲۱۲؛
A Dictionary of Literary Terms, Cuddon ,166; *Britannica* , 2/719-720.

ربیعیان

کسب‌نامه ← فتوت نامه

کشف (kašf)، برابر واژهٔ انگلیسی discovery، در اصطلاح ادبی، به‌ویژه ادبیات نمایشی/ داستانی، لحظه‌ای در پیرنگ داستان است که شخصیت اصلی حقیقتی را در می‌یابد که پیش از آن بر او پوشیده بود. کشف غالباً با واژگونی* یا گره‌گشایی* که در پی اوج* داستان می‌آید و پیچیدگی‌ها را می‌گشاید همراه است. نخستین بار ارسطو در فن شعر واژهٔ anagnorisis را برابر کشف به‌کار برد و آن را از عناصر اصلی پیرنگ در تراژدی* دانست. وی بهترین گونهٔ کشف را آن می‌دانست که با واژگونی هم‌زمان شود. از بارزترین نمونه‌های کشف می‌توان به صحنه‌ای از ادیپوس شهریار نوشتهٔ سوفوکلس(حـ ۴۰۶ق‌م) اشاره کرد که در آن، ادیپوس درمی‌یابد پدرش را کشته و با مادرش ازدواج کرده و همبستر شده است. در تراژدی هملت (۱۶۰۱م) نوشتهٔ شکسپیر (۱۵۴۶- ۱۶۱۶م) آن‌گاه که هملت درمی‌یابد پدرش را عموی او

کشته، در آرزوهای بزرگ (۱۸۶۱م) اثر چارلز دیکنز (۱۸۱۲-۱۸۷۰م) وقتی پیپ می‌فهمد که دوشیزه هاویشام پشتیبان مالی او نیست، در شاهنامهٔ فردوسی که رستم پس از کشتن سهراب درمی‌یابد کسی را که کشته پسرش بوده و در داستان کوتاه «واگن سیاه» نوشته غلامحسین ساعدی (۱۳۱۴- ۱۳۶۴ش) آنگاه که راوی داستان کشف می‌کند بوغوس به ظاهر دیوانه در حقیقت مبارزی انقلابی است، نمونه‌های کشف هستند.

منابع:فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۲۴۱- ۲۴۲؛ *A Dictionary of Literary Terms*,Cuddon,38,94; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams,131; *Britannica*, 1/365; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley, 87; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick,8-9,59.

مزدک انوشه

کشف (kašf)، در لغت به معنی برهنه‌کردنِ تن و در اصطلاح عروض یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که آخرین متحرک در وتد* مفروق بیفتد، چنان که در مفعولاتُ پس از حذف «تُ» بجای «مفعولا»ی باقی مانده «مفعولن» می‌گذارند. رکنی را که تحت چنین زحافی قرار گرفته باشد مکشوف* می‌نامند.

منابع: عروض سیفی و قافیهٔ جامی،۵۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۲۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۲۰ ـ ۹۲۱؛ فرهنگ عروضی، ۹۱؛ المعجم، ۵۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۱۲.

صفوی

کشف‌الابیات (kaš.fol.ab.yāt)، فهرستی الفبایی که برای آسان‌یابی ابیات آثار منظوم شاعران تهیه می‌شود. برخی کشف‌الابیات‌ها به ترتیب حروف نخست ابیات مرتب می‌شوند که خود آن‌ها نیز یا بر طبق شمارهٔ صفحه و شمارهٔ سطر نوشته می‌شوند، مانند کشف‌الابیات دیوان خواجه حافظ شیرازی به تصحیح سید ابوالقاسم انجوی شیرازی: «آب حیوان تیره‌گون، ۳۰، ۱۶» و کشف‌الابیات بوستان سعدی در کتاب کلیات سعدی به تصحیح محمدعلی فروغی: «چو بذل تو کردم، ۲۱۳، ۱۷» که عدد نخست نمایندهٔ شمارهٔ صفحه و عدد دوم معرف شمارهٔ سطر است، یا برحسب شمارهٔ غزل*، قطعه*، قصیده* و رباعی* و شمارهٔ بیت* آن‌ها است، مانند کشف‌الابیات دیوان خواجه حافظ شیرازی به تصحیح محمد قزوینی : «آن دم که با تو باشم ۴۶۴/۴» که عدد سمت راست ممیز، شمارهٔ بیت و عدد سمت چپ، شمارهٔ غزل است . برخی دیگر از کشف‌الابیات‌ها به ترتیب حروف آخر ابیات منظم می‌شوند، مانند کلیات شمس/ دیوان کبیر مولانا جلال‌الدین مولوی با تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر که روبه‌روی بیت مورد نظر، شمارهٔ بیت آن نیز منظور شده است: «... صوفی‌وار ـ ۱۲۵۳۷». از دیگر کشف‌الابیات‌هایی که تاکنون تهیه شده‌اند، می‌توان موارد زیر را نام برد: کشف‌الابیات شاهنامهٔ فردوسی چاپ دبیر سیاقی ؛ کشف‌الابیات ملحقات شاهنامه چاپ دبیر سیاقی (جلد ششم)؛ کشف‌الابیات گرشاسب‌نامهٔ اسدی چاپ یغمایی؛ کشف‌الابیات لیلی و مجنون چاپ وحید و امیرکبیر؛ کشف‌الابیات مخزن‌الاسرار چاپ وحید و امیرکبیر ؛ کشف‌الابیات خسرو و شیرین چاپ وحید و امیرکبیر؛ کشف الابیات هفت پیکر چاپ وحید و امیرکبیر؛ کشف‌الابیات اقبالنامه چاپ وحید و امیر کبیر ؛ کشف‌الابیات مثنوی مولوی چاپ نیکلسون ؛ کشف‌الابیات زراتشتنامه چاپ دبیر سیاقی؛ کشف الابیات بوستان سعدی چاپ یوسفی؛ کشف‌الابیات تحفة‌العراقین خاقانی چاپ قریب؛ کشف‌الابیات سعادت‌نامهٔ ناصرخسرو چاپ تقوی؛ کشف‌الابیات همای و همایون خواجو چاپ بنیاد فرهنگ ایران؛ کشف‌الابیات سلامان و ابسال جامی چاپ مدرسی گیلانی؛ کشف‌الابیات ورقه وگلشاه عیوقی چاپ دانشگاه تهران؛ کشف‌الابیات جام جم اوحدی چاپ وحید.

منابع: دیوان خواجه حافظ شیرازی، به اهتمام سید ابوالقاسم انجوی شیرازی؛ دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی؛ کلیات سعدی ، به تصحیح محمدعلی فروغی؛ کلیات شمس یا دیوان کبیر، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، جلد ۹و۱۰؛ سید محمد دبیرسیاقی، «کشف‌الابیات سی و چهار متن شعری» ، آینده ، سال ۱۴، صص ۷۰۰- ۷۰۱؛ همان‌جا، سال ۱۶، ص ۵۶۴.

حجتی

کشف‌اللغات ← واژه‌نمای بسامدی

کشکول (kaš.kul)/کچکول، ظرفی کاسه‌گونه و بیضی‌شکل و به رنگ سیاه که دو لبهٔ آن را سوراخ کرده زنجیری بدان می‌آویزند و درویشان و گدایان آن را بردوش می‌کشند و هرچه از مردم

بگیرند، در آن نهند. کشکول را از پوست گونه‌ای نارگیل و کدو یا از فلز وچوب و سفال می‌سازند و گه‌گاه اشعار و جملات پندآموز بر آن می‌نویسند، اما در اصطلاح ادبی گونه‌ای کتاب چند دانشی است که مجموعه‌ای از نوشته‌ها در زمینه‌های گوناگون از فلسفه، کلام، تاریخ، فقه، شعر، حکایت*، افسانه*، روایت* و امثال بی‌هیچ نظم وترتیب و با بیانی آمیخته به جد و هزل* در آن گرد آمده باشد. کشکول‌ها زبانی یکدست ندارند و گه‌گاه دو یا چند زبانه هستند. سابقهٔ کشکول‌نویسی به سدهٔ هشتم هجری می‌رسد، اما کهن‌ترین کتاب از این گونه که به دست ما رسیده کچکول نوشتهٔ ابوالفضل علامی ادیب و تاریخنگار ایرانی دربار گورکانیان هند (۹۵۷- ۱۰۱۱ق) است. پس از آن کشکول میرزا سلطان محمود تیموری از نوادگان سلطان حسین بایقرا است که در ۱۰۲۰ق نوشته شده است. معروف‌ترین کتاب از گونهٔ کشکول، کتابی به همین نام از شیخ بهایی (-۱۰۳۱ق) است که به فارسی و عربی است. شیخ بهایی در جوانی کتابی از گونهٔ کشکول به نام مخلاة نوشته بود، اما چون پس از آن چیزهایی تازه‌تر به اندیشه‌اش رسید، آن‌ها را در دفتری گردآورد و به آن نام کشکول داد. کتابی دیگر به نام کشکول از سدهٔ یازدهم هجری در دست است که دو مؤلف به نام‌های محمدمعصوم فرزند عبدالعلی کرمانی و محمدزمان دارد. بخش یکم این کتاب که نوشتهٔ محمد معصوم است در ۱۰۳۸ق در آگره و بخش دوم که تألیف محمدزمان است در ۱۰۸۰ق در لاهور به پایان رسیده است و نسخه‌ای از آن به شمارهٔ ۳۷۴۹ در دانشگاه تهران نگهداری می‌شود. کشکول قلندری که در ربیع‌الاول ۱۰۲۳ق به پایان رسیده از مؤلفی ناشناس است و نسخه‌ای از آن به شمارهٔ ۸۳ ـ N.M.۵۲۸ در موزهٔ ملی کراچی است. میرزا محمد بن سلیمان تنکابنی ،مؤلف قصص‌العلماء (۱۲۳۴- ۱۳۰۲ق) نیز کتابی به نام کشکول محمدی دارد که به گفتهٔ مؤلف در چهار جلد است و جلد یکم آن در نهم ذیقعدهٔ ۱۲۹۵ق به پایان رسیده است. میرزا سلیم بیگ، فرزند محمدرحیم قراباغی بخارایی، متخلص به سلیمی، شاعر،ادیب و تاریخنگار تاجیک (۱۸۵۰- ۱۹۳۰م) دو کشکول نوشته که یکی به نام کشکول سلیمی در نوادر ادبی است و در ۱۳۳۱ق چاپ سنگی شده و دیگری که در موضوعات پراکندهٔ پزشکی است کشکولک نام دارد و در ۱۳۱۴ق/۱۸۹۸م در تهران و تاشکند به چاپ رسیده است. میرزا عبدالحسین خان سپهرکاشانی (۱۲۸۸- ۱۳۵۲ش) کشکولی به نام کشکول لسانی نوشته که به چاپ نرسیده است.

کشکول‌النور نوشتهٔ ملامحمد بن مشهدی بابا بن بیرامعلی، معروف به واعظ نخجوانی که در دو جلد تدوین یافته، به سه زبان فارسی،عربی وترکی است. مجلد یکم این کتاب در ۱۳۲۴ق و مجلد دوم آن در ۱۳۳۱ق چاپ شده است. ابوالمحسن محمد راجی سدهی (۱۳۴۱ق ـ) کتابی به نام کشکول‌الحکم نوشته که در ۱۳۶۸ق در تهران به چاپ رسیده است. کشکول شمس حسن شمس گیلانی که در ۱۳۴۰ش در تهران چاپ شده، در هشت فصل تدوین یافته که فصل هشتم آن شرح حال کوتاه شصت تن از پیامبران است. در دورهٔ معاصر دو کشکول معروف نوشته شده که کشکول محتشمی در دو جلد (تهران ۱۳۶۱ش) نوشتهٔ حسن اسفندیاری ،ملقب به محتشم‌السلطنه (۱۲۸۳ق ـ ۱۳۳۳ش) است و دیگری کشکول جمالی تألیف سید محمدعلی جمالزاده که در دو جلد به چاپ رسیده است (تهران ۱۳۳۹ش). برخی از مؤلفان کتاب‌هایی از گونهٔ کشکول نوشته‌اند و بر آن‌ها نامی جز کشکول گذاشته‌اند، اما این نام‌ها را چنان برگزیدند که به معنی کشکول نزدیک باشد از جهت این‌که همه گونه مطلب در آن آمده است کشکول را به یاد خواننده بیاورد، مانند انبان، همیان، مجموعه، دانستنی‌ها و نظایر آن‌ها. انبان نوشتهٔ سیدعلی، فرزند زین‌العابدین علویچه‌ای اصفهانی (۱۲۹۲ ـ ۱۳۴۸ق) و کتاب دیگر او به نام همیان هر دو به تقلید از کشکول شیخ بهایی تألیف یافته‌اند. از کتاب اول نسخه‌ای به شمارهٔ ۱۳۴ و از کتاب دوم دستنویسی به شمارهٔ ۱۳۳ در کتابخانهٔ عبدالعظیم حسنی در ری نگهداری می‌شود. کتابی به نام همیان بیان که مجموعهٔ شعر و نوادر است در دارالکتب قاهره نگهداری می‌شود (شمارهٔ ۱۲۷ ادب فارسی) که نوشتهٔ حسین رضا پاشا فرزند عصمت پاشا است.

منابع:الذریعه ،۱۸/۷۰-۸۳؛ فهرست کتابهای چاپی فارسی، ۴۰۸۴/۴- ۴۰۸۶؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ،۸۰۳/۱ - ۸۴۲؛ لغت‌نامه ، زیر«کشکول» ؛عباس زارعی مهرورز، «معرفی نسخهٔ فرقهٔ علما کتابی از عهد صفوی» ،میراث جاویدان ، سال ۳، شمارهٔ ۲، صص ۱۱۰- ۱۱۶.

دانشنامه

کشمکش (keš.ma.keš)/جدال معادل واژهٔ انگلیسی conflict ، در اصطلاح داستان‌نویسی، تقابل دو نیرو یا دو شخصیت* با یکدیگر است. کشمکش یا جدال، از عناصر مهم و سازندهٔ حادثه و پیرنگ* است که در هر داستان، چه ساده و چه پیچیده

،یافت می‌شود. کشمکش به تجربه، جهتی مشخص می‌دهد و موجب تقابل تجربیات گوناگون با یکدیگر می‌گردد و تضاد و تقابل میان انسان و طبیعت سبب تغییر و دگرگونی شده، جدال را آبستن حادثه می‌نماید و حادثه مانند تجربه، به سوی حوادث دیگر به حرکت درآمده، وجود پیرنگ داستان را ممکن می‌سازد و بدین ترتیب اساسِ داستان پی‌ریزی می‌شود. کشمکش در داستان از چهار عامل پدید می‌آید: ۱و ۲ـ دو طرفِ جدال که همواره می‌خواهند بر یکدیگر تأثیر گذارده، پیروز شوند. ۳ـ علت یا موضوع جدال. ۴ـ عامل تعیین کنندهٔ جدال. در هر داستان، یک جدال بزرگ و عمومی وجود دارد که در درون آن جدال‌هایی کوچک که پیشرفت حوادث و حرکتِ جدال بزرگ را ممکن می‌سازند، قرار دارند. کشمکش دارای دو سو است که یک سوی آن معمولاً انسان است و سوی دیگر یا انسان دیگری است ـ مانند اغلب داستان‌های جهان ـ یا طبیعت یا خودِ وی ،که به اشکال گوناگون، مانندِ کشمکش جسمانی، ذهنی، عاطفی، اخلاقی و... ظاهر می‌شود. جدال نیز همچون دیگر عناصر داستان*، با تغییر زمان و موضوع عمومیِ یک دوره یا عصر،تغییر می‌یابد و به شکل‌های گوناگون ارائه می‌گردد. مثلاً در قدیم‌ترین نوع ادبیات یعنی قصه* و نمایشنامه، جدال به صورت‌های ساده و ابتداییِ تضادِ انسان‌های خوب و بد تجّلی می‌یافت. در آثار باروک* ،مانند رویای مرگ اثر که‌وه‌دو، بنا به تفکراتِ عمومی عصر، جدال معمولاً میان انسان با تخیلات ، رویاها، خدایان و شخصیت‌های اساطیری بوده است، اما نویسندگان مکتب کلاسیسیسم* ،مانند مولیر از پرداختن به صفاتِ پستِ مشترک میان انسان و حیوان پرهیز کرده، مخصوصاً به جدال میان ویژگی‌های پایدار انسانی چون عشق، حسد، خست و ... می‌پرداختند. با رواج گرفتن آثار رمانتیک، مانند تمامی آثار ژرژ ساند و اعترافات یکی از ابنای زمان نوشتهٔ آلفره دوموسه، برای نخستین بار رمانِ شخصی*به‌وجود آمد، بدین صورت که نویسنده خود را موضوع رمان* قرار داده، حالات شخصی و روحی خود را تشریح کرد و بدین ترتیب تضاد و جدال میان انسان و خود، در ادبیات پدید آمد. در اواسط سدهٔ نوزدهم میلادی و آغاز پیدایی مکتب رآلیسم*، جدال، بیشتر میان انسان و گاه طبیعت بوده است، زیرا رمان‌نویس سدهٔ نوزدهم در جستجوی روابط صحیح و واقعیِ انسانی بود که هم در برگیرندهٔ روابط فردی فرد باشد و هم روابط اجتماعی وی. در میان آثار نویسندگان بزرگ سدهٔ نوزدهم، قهرمانانِ دیکنز، تولستوی، بالزاک و داستایفسکی گاه با جامعه نیز در جدال هستند. در این میان کسی که بیش از دیگران نقش عمده‌ای در تغییر نوعِ جدال در داستان داشته است، داستایفسکی بوده که جدال انسان با خویشتن را مرسوم کرد و این خود مقدمه‌ای عظیم برای تغییر جهت رمان سدهٔ بیستم شد. اما عواملی که موجب گردید رمان سدهٔ بیستم به زوایای درونیِ شخصیت‌ها و جدال درونی آنان بپردازد از این قرار است: روان‌شناسی جدید، فلسفهٔ کی‌یر گارد، نیچه، سمبولیست‌های سدهٔ نوزدهم فرانسه، تحقیقات برگسون دربارهٔ زمان و به‌کارگیری شیوهٔ گفتاردرونی* در آثار ادوارد دو ژاردن و سرانجام تنهایی فلسفی که انسان سدهٔ بیستم. از جملهٔ کسانی که جدال در رمان سدهٔ بیستم و رمان نو را به یک جدال یک سویه، میان خود وخویشتن تبدیل کردند، کافکا، جویس، وولف و فاکنر بوده‌اند.

منابع: ادبیات داستانی ، ۲۳۱؛ انواع ادبی ، ۱۸۷؛ عناصر داستان ، ۱۶۱ـ۱۶۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد ،۲۴۲؛ قصه‌نویسی ، ۱۵۹ـ۱۷۲؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon ,152; *Dictionary of World Literary Terms* , Shiple,63.

عبداللهی

کف ([kaf[f])، در لغت به معنی بازداشتن و در اصطلاح عروض یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که حرف هفتم رکنی که جزو آخرش سبب* خفیف باشد بیفتد، چنان که «ن» از آخر مفاعیلن، فاعلاتن و مستفعلن بیفتد و مفاعیلُ، فاعلاتُ و مستفعلُ بماند. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گیرد، مکفوف* می‌نامند.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۱؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۳۷ ـ ۳۸، ۵۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۲۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۲۱/۲؛ فرهنگ عروضی، ۹۱ ـ ۹۲؛ المعجم، ۵۰؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۱۳؛ وزن شعر فارسی، ۲۶۰.

صفوی

کلاسیسیسم (ke.lā..si.sism)، مکتبی ادبی در دورهٔ رنسانس اروپا که با توجه به اصول و مبانی فرهنگی، هنری و ادبی یونان و روم باستان ـ که اصطلاحاً کلاسیک نامیده می‌شوند ـ سر برآورد و سپس به معماری، موسیقی و پیکرتراشی راه یافت. این مکتب آنگاه که در برابر رمانتیسم* به‌کار می‌رود، بر ذوق سلیم و

کلاسیسیسم

عتدال و متانت نیز دلالت دارد. البته پیروی و به‌کارگیری اصول و ویژگی‌های آثار ادبی دورهٔ باستان (آثار کلاسیک)، مانند سادگی، ظرافت، دقت، ترتیب، تناسب، نظم وتقارن را نیز کلاسیسیسم می‌گویند. کلاسیسیسم نیز همچون هر مکتب ادبی دیگر، اصولی دارد که پیروان آن، ملزم به بهره‌گیری از آن‌ها هستند. این اصول از این قرارند: **۱ـ تقلید از طبیعت**: طبیعت در این مکتب ،طبیعت انسانی است و آن را در تمام جای‌ها و زمان‌ها یگانه تلقی می‌کنند. به این ترتیب، درونمایهٔ اصلی آثار این دوره، انسان و جایگاه او در دنیا و ارتباطش با خدا و طبیعت است. این گرایش در مکتب کلاسیسیسم با آرمان‌گرایی درآمیخته است؛ هنرمند کلاسیک به جای تصویر واقع‌گرایانهٔ طبیعت، آن را آرمانی می‌کند و شکل کامل‌تری از آن ارائه می‌دهد، همچنان که در نمایش طبیعتِ انسانی، از نشان دادن ویژگی‌های ناپایدار روح انسان یا صفات پست انسانی چشم می‌پوشد. همین آمیختگی با آرمان‌گرایی، طبیعت‌گرایی این مکتب را با طبیعت‌گرایی مکاتب دیگری چون رآلیسم* و ناتورالیسم* متفاوت می‌کند. **۲ـ تقلید از قدما**: هنرمندان کلاسیک برآنند که نمی‌توان بی‌واسطه از طبیعت تقلید کرد و همچنین بر این عقیده‌اند که قدما از میان جلوه‌های گوناگون طبیعت، بهترین جلوه‌ها را برگزیده‌اند و با آن‌ها زیبایی جاودانی در آثارشان پدید آورده‌اند و چون باور دارند که احساسات بشر وذوق سلیم همواره ثابت است، تقلید از الگوهای کمال یافتهٔ گذشتگان را تنها راه آفرینش زیبایی و کمال در آثار هنری هر زمان و مکانی می‌دانند. **۳ـ اصل عقل**: پیروی از عقل یکی دیگر از اصول این مکتب است که شاید بر فلسفهٔ خردگراییِ دکارت استوار باشد. هنرمندان کلاسیک معتقدند که عقل، افزون بر این که هنرمند را در انتخابش از طبیعت راهنمایی می‌کند، قدرت قضاوت هم به او می‌بخشد. شیوهٔ دیگری از عقل‌گرایی نیز در آثار مونتنی (۱۵۳۳ـ۱۵۹۲م) و پیر شارون (۱۵۴۱ـ۱۶۰۳م) معرفی شد که با شعار **خود را بشناس** همراه بود. اینان از آن‌جا که جوشش احساسات و نمایش آن را اجتناب‌ناپذیر می‌شمردند، بر آن بودند که قهرمانان آثار کلاسیک باید تحلیل‌گران روشن‌بین احساساتشان باشند و بدین ترتیب زیر تأثیر این نظریات در نیمهٔ دوم سدهٔ هفدهم، «تحلیل» جایگزین خردگرایی صرف شد. **۴ـ وضوح و ایجاز**: هنرمندان کلاسیک اثری را کامل می‌دانند که هیچ کلمهٔ نامفهوم یا زایدی در آن به کار نرفته باشد، از همین روی در آثار کلاسیک، جملات موجز اما پرمعنی هستند. کلمات مهجور، چون اصطلاحات اختصاصی علوم و هنرهای دیگر در آن‌ها راهی ندارد. به این ترتیب نویسندهٔ کلاسیک تنها آنچه را که باید، به بهترین و موجزترین شکل می‌گوید. **۵ـ آموزندگی و خوشایندی**: کلاسیک‌ها بر این باورند که پایه و انگیزهٔ ایجاد اثر هنری، آفرینش زیبایی و انتقالِ نتیجه‌ای اخلاقی است. آن‌ها با کلامی زیبا، شخصیت‌ها را بازسازی و تحلیل می‌کنند و می‌خواهند با این شیوه خواننده را به کمال و اعتدال برسانند. نویسندهٔ کلاسیک در طول اثر، نیکی‌ها را پاداش و گناهان را کیفر می‌دهد و از عدالت برای تأمین آموزندگی در آثار کلاسیک استفاده می‌کند. درایدن و دیگر نویسندگان کلاسیک برای هر اثر هنری، نقشی پالاینده و برای طنز، نقشی اصلاح کننده قایل بودند و از این ویژگی‌ها در جهت آموزندگی اثر بهره می‌بردند. **۶ـ حقیقت مانندی*** (Verisimilitude): این اصل از مهم‌ترین اصول مکتب کلاسیسیسم است که اساس آن نظریهٔ ارسطو در فن شعر است. ارسطو می‌گوید که شاعر از خودِ حقیقت، یعنی آنچه اتفاق افتاده است، سخن نمی‌گوید، بلکه سخن او از آن چیزی است که ای‌بسا بر حسب ضرورت و حقیقت‌مانندی، نه برای شخص خاص که برای افراد مختلف اتفاق می‌افتد. در هنر، حقیقت‌مانند را از حقیقت و ممکن جدا کرده‌اند، زیرا نمایش هر حقیقت و هر ممکنی را مضحک می‌پنداشتند. از نظر هنرمندان کلاسیک، حقیقت‌مانند، چیزی است که عقاید عمومی دربارهٔ آن یکسان باشد، به همین دلیل باور داشتند که بیان مسائل حقیقت‌مانند به جای حقیقت، به آموزندگی اثر هنری نیز کمک می‌کند. **۷ـ برازندگی** (Decorum): مفهوم این اصطلاح برگرفته از دستور کارهای هوراس (۶۵ـ۸ق‌م) در هنر شاعری است و نخستین بار در درباب خطابهٔ سیسرون (۱۰۶ـ۴۳ق‌م) از آن نام برده شد. این اصطلاح را «نزاکت ادبی» و «تناسب و هماهنگی» نیز نامیده‌اند. برازندگی مفهومی دوگانه، در اخلاق و بلاغت دارد. پیروان مکتب کلاسیسیسم معتقدند که باید در اثر هنری از طرفی میان نوع ادبی اثر و زبان و شیوهٔ نگارش آن و میان زبان شخصیت‌ها و موقعیت آن‌ها در اثر و از طرفی دیگر میان اثر ادبی و مخاطبان آن وآداب و رسوم و اخلاق جامعه و روزگاری که اثر در آن عرضه می‌شود، تناسب وجود داشته باشد. آن‌ها برآنند که نمایش پاره‌ای رویدادها مانند رویدادهای خشن، خلاف برازندگی اخلاقی است. از نظر کلاسیک‌نویسان، برازندگی بلاغی ایجاب می‌کند که نه تنها سبک* و زبان نظم ونثر، که

کلاسیسیسم

سبک و زبان گونه‌های مختلف نظم نیز با هم متفاوت باشند. هنرمندان کلاسیک، گزینش شخصیت‌های نمونه‌ای و کلی را بر شخصیت‌هایی با ویژگی‌های خاص فردی ترجیح می‌دهند و رعایت این نکته را برای برازنده کردن اثر ضروری می‌شمرند. ۸ ـ **وحدت‌های سه‌گانه***: رعایت «وحدت موضوع» ، «وحدت زمان» و «وحدت مکان» از ۱۶۶۰م در آثار کلاسیک قطعی تلقی شد و بر آن بودند که رعایت این سه اصل به درام، ساخت استانده‌ای می‌بخشد.«وحدت موضوع» را ارسطو ابداع کرد و بر پایهٔ آن معتقد بود که باید در یک اثر تنها یک حادثهٔ کامل روایت شود. حوادث فرعیِ اثر باید چنان وحدتی پدید آورند که کوچک‌ترین بخش آن‌ها را نتوان حذف کرد؛ به این ترتیب می‌توان مجموع آن‌ها را یک حادثه تلقی کرد. «وحدت زمان» را نیز ارسطو ابداع کرد و برپایهٔ آن پیروان مکتب کلاسیسیسم اعتقاد دارند که مدت زمانی که در اثر نمایشی سپری می‌شود، باید با زمانی که برای نمایش آن اثر نیاز است،تناسب داشته باشد. «وحدت مکان» که ماگی، منتقد ایتالیایی، در ۱۴۵۵م آن را معرفی کرد، براین اصل استوار است که حوادث اثر تا حد امکان در یک مکان روی دهد، یا حداقل حوادث در نقاطی اتفاق بیفتند که میان فاصلهٔ این مکان‌ها و زمان محدود نمایش تناسبی وجود داشته باشد. سرانجام در ۱۶۳۵م شاپلن، از نظریه‌پردازان این مکتب ، هرگونه تغییر در آرایش صحنه را خلاف اصول کلاسیسیسم اعلام کرد. هوراس افزون بر این سه وحدت، به «وحدت لحن» نیز معتقد بود که اگر آن را نیز از اصول این مکتب بدانیم، نمی‌توانیم گونه‌های «حماسی ـ کمدی»، «تراژی ـ کمدی» و نظایر آن‌ها را گونه‌هایی کلاسیک بشماریم؛ در مکتب کلاسیسیسم ،انواع ادبی* بسیاری است که از نظر کلاسیک‌ها حماسه* و تراژدی* بر دیگر انواع، و در شعر، شعر موزون بر شعر بی‌وزن ترجیح دارد. شخصیت‌های آثار کلاسیک نیز از میان اسطوره*ها، شاهان و نخبگان اجتماع برگزیده می‌شوند. مکتب کلاسیسیسم در یونان پیدا شد. فیزیوکرات‌ها (نخستین فلاسفهٔ یونان) به اصالت طبیعت، معتقد بودند و هنر یونان نیز هنری طبیعت‌گرا و هدفش رسیدن به کمال و زیباییِ آرمانی بود و هنرمندان برای رسیدن به این زیباییِ آرمانی ،نظم و محاسبهٔ دقیق را بهترین وسیله می‌دانستند. نظام سیاسی یونان باستان نیز برخلاف تمدن‌های آن روزگار که پرستش و تقدس را از آن شاهان می‌دانستند، نظام دموکراسی بود که فردیت را ارج می‌نهاد. از تصویر کردن خدایان یونانی به صورت انسان و نسبت دادن خصایص انسانی به آن‌ها نیز می‌توان به اهمیت انسان در این فرهنگ پی برد. ازاین‌رو است که عناصر اصلی فرهنگ یونان باستان را طبیعت، عقل و انسان برشمرده‌اند. در دورهٔ رنسانس و پیدا شدن تحول در اندیشه‌های فلسفی و دینی و برآمدن جنبش اومانیسم*/ انسان‌گرایی، زمینهٔ پیدایی این مکتب در ادبیات بیشتر کشورهای اروپایی آماده شد و در سده‌های هفدهم و هجدهم میلادی به‌ویژه در فرانسه به اوج خود رسید. این نهضت نخست در اسپانیا و ایتالیای سدهٔ چهاردهم خود را نشان داد. البته در اسپانیا نظام ادبی جا افتاده‌ای خلق نکرد، ولی در ایتالیا پترارک (۱۳۰۴ـ۱۳۷۴م) و بوکاتچو (۱۳۱۳ـ۱۳۷۵م) برای نخستین‌بار، زیبایی بی‌پایان آثار یونان و روم باستان را دریافتند و پس از آن در این کشور گرایشی به فراگیری زبان و ادبیات لاتین و تقلید آثار هنرمندان روم سربرآورد. در سدهٔ شانزدهم میلادی از درآمیختن هنر کلاسیک اومانیست‌ها و زبان مردم، ایتالیا صاحب ادبیات ملی نوینی شد. کاستیلیونه (۱۴۷۸ـ۱۵۲۹م)، آریوستو (۱۴۷۴ـ۱۵۳۳م) و تاسو (۱۵۴۴ـ۱۵۹۵م) در شمار نویسندگان کلاسیک این سده هستند، در اواخر سدهٔ شانزدهم میلادی اسپانیا به ایتالیا حمله برد و آن را اشغال کرد و سعی داشت مذهب کاتولیک را که پس از نهضت اومانیسم ضعیف شده بود، احیا کند. فقر حاکم بر جامعه، بی‌توجهی شاعران آن روزگار به زیبایی و خلق اثر هنری برای کسب درآمد، کلاسیسیسم ایتالیا را در سدهٔ هفدهم میلادی، یعنی در زمان اوج این مکتب در فرانسه، به سوی انحطاط برد، تا این‌که در سدهٔ هجدهم، کلاسیسیسم ایتالیا دوباره رشد کرد.کمدی*های گولدونی (۱۷۰۷ـ۱۷۹۳م) و تراژدی‌های آلفیری (۱۷۴۹ـ۱۸۰۳م) از آثار کلاسیک این سدهٔ ایتالیا هستند. در فرانسهٔ سدهٔ شانزدهم به سبب آشنایی با شاهکارهای شعر یونان و شعر لاتین و آشنایی با پترارک و شاعران ایتالیایی دورهٔ رنسانس، اصل «زیبایی» در ادبیات شناخته شد. در این زمان گروهی از شاعران جوان فرانسه زیر عنوان «پلئیاد» گرد آمدند و معتقد بودند برای رسیدن به این زیبایی باید اصول و روش‌های هنری آثار ادبی دوران طلایی یونان و روم را استخراج ،تشریح و تفسیر کرد و در آفرینش هنری به‌کار بست. از میان این شاعران، دوبلی و رنسار با استفاده از شعرهای شاعران باستان اصول و قواعدی برای شعر تنظیم کردند و در آن میان بیش از هر چیز به اهمیت «انواع ادبی» پرداختند. بعدها نیکولا بوالو، نظریه‌پرداز مکتب کلاسیسیسم فرانسه (۱۶۳۶ـ۱۷۱۱م) فن شعر خود را بر

اساس اصول عقاید ارسطوی یونانی و هوراس رومی نوشت. نظریهٔ تقلید از ادبیات یونان و روم باستان و رعایت دقیق اصول آن بر همهٔ دستورهای شاعری فرانسهٔ آن زمان پیشی گرفت و تنها راه خلق «زیبایی» شناخته شد. شاعران، خود را تحت قیود پذیرفتهٔ ادبیات یونان و روم قرار دادند و آن را کلاسیسیسم خواندند، همین امر سبب شد که عده‌ای بر این مکتب به دلیل محدودیت‌های ناشی از قیود و قراردادهای ویژهٔ آن خرده گیرند. اما ادبیات کلاسیک فرانسه درواقع گزینشی از اصول کلاسیک‌های یونان بود، نه تقلید محض آن، تا جایی که این احیای کلاسیکِ باستان را نو-کلاسیسیسم (neoclissicism/ کلاسیسیسم ساختگی (pseudo - classicism) نامیده‌اند. از میان تفاوت‌های کلاسیسیسم یونان باستان و کلاسیسیسم فرانسه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: در شرح و تفسیری که نخست منتقدان ایتالیایی و سپس منتقدان فرانسویِ این دوران بر نظریات ارسطو و دیگر منتقدان یونانی و رومی اعمال کردند، پاره‌ای نظرات ارسطو به گونه‌ای دیگر تفسیر شد و بسیاری مطالب که از آن‌ها سخن نگفته یا اشاره‌ای جزئی به آن‌ها کرده بود، مانند وحدت زمان و مکان را به او نسبت دادند و آن را پایهٔ قوانین نمایشنامه‌نویسی شمردند؛ دیگر آن که پیروان مکتب کلاسیسیسم فرانسه از میان گونه‌های ادبی، حماسه را بر تراژدی*، که از نظر نویسندگان کلاسیک یونان برترین گونه بود، ترجیح دادند. با این‌که ادبیات کلاسیک فرانسه در این دوره نیز در حمایت دربار لویی چهاردهم (۱۶۴۳-۱۷۱۵م) پدید آمد و کمتر آثار کلاسیک این دوره مورد توجه همهٔ طبقات بود، اما هرگز همهٔ نویسندگان کلاسیک فرانسه به اصولی که این مکتب را از آنِ گروه اجتماعی خاص و مخاطبان آن را خواص و درباریان معرفی می‌کرد و بحث‌های تند سیاسی و مخالفت‌های مذهبی را در آن جایز نمی‌شمرد، یعنی اصولی که کلاسیک‌های یونان باستان آثار خود را بر آن بنا نهاده‌بودند، تن ندادند و این یکی دیگر از تفاوت‌های این دو گروه است. به هر روی کلاسیسیسم در فرانسه در سده‌های هفدهم و هجدهم میلادی به اوج خود رسید و آثار بسیاری با شکل و درونمایه‌ای کلاسیک، برگرفته از آثار و اسطوره‌های یونان و روم باستان، و ارزشی همپای آثار کهن پدید آورد، آثاری چون آندروماک ،برنیس ، ایفیژنی و فدر نوشتهٔ ژان راسین و رُدگونه ، پمپه و سید نوشتهٔ پی‌یر کورنی، کمدی‌های مولیر، افسانه*های ژان دولافونتن، طنزهای بوالو و آثار ولتر، بوسوئه، لابرویر، مادام دولافایت و آثاری با درونمایه*های کلاسیک از نمایشنامه‌نویسانِ سدهٔ بیستم چون ژان پول سارتر، ژان آنوی،کوکتو، وانویل و گرادوس از این شمارند. ادبیات آلمان از رنسانس بهرهٔ چندانی نبرد و ادبیات جدید این کشور با تقلید کلاسیسیسمِ کشورهای دیگر شروع شد. کلاسیسیسم آلمان که در اواخر سدهٔ هفدهم میلادی شروع شد، چه در تآتر و چه در رمان*، خود را از تأثیر کلاسیسیسم فرانسه و روم دور نگاه داشت و هنر و ادبیات یونانیان را برتر و شایستهٔ تقلید شمرد و به جای پیروی از بوالو و راسین، از روسو و انقلاب فرانسه تأثیر گرفت. پس از نهضت «طوفان و طغیان» (Sturm und Drang) در نیمهٔ دوم سدهٔ هجدهم میلادی، که جریان پیروی از آثار کلاسیک را منحرف کرد، گوته و شیلر کلاسیسیسمی خودآگاه و تا اندازه‌ای ساختگی پدید آوردند که **کلاسیسیسم وایمار** نام گرفت. در آثار این دو نویسنده، به‌ویژه گوته، تلفیقی از کلاسیسیسم و رمانتیسم را می‌توان دید. لسینگ، هِردِر،اشلگل و وینکلمان را از نویسندگان کلاسیک آلمان برمی‌شمرند. در انگلیس پس از بازگشت چارلز دوم از فرانسه، ادیبان دربار این کشور با فرهنگ، قوانین و نظریات ادبی فرانسه آشنا شدند؛ همچنین به سبب شکوفایی علمی در دورهٔ رنسانس، انعکاس کشفیات نیوتن و صحه گذاشتن بر اهمیت عقل و پیدایی فلسفه‌ای که اساسش بر عقل ، وضوح و سادگی در تفکر و بیان بود، کلاسیسیسم شکل گرفت. کلاسیسیسم انگلیس در ۱۶۶۰م با جان درایدن (۱۶۳۱-۱۷۰۰م) آغاز شد و در ۱۸۰۰م با دکتر سمیوئل جانسن (۱۷۰۹-۱۷۸۴م) پایان گرفت. نخست درایدن دستور کارهای بوالو دربارهٔ نقد را ترجمه کرد و بعد هم او الهٔ‌ایدِ ویرژیل، و آلگزاندر پوپ ایلیاد هومر را به شعر انگلیسی برگرداند؛ این دو شاعر، طنز به شیوهٔ کلاسیسیسم را نیز رواج دادند. رگه‌هایی از رمانتیسم و توجه به مسیحیت که در آثار کلاسیک انگلیس وجودداشت، آن‌ها را از آثار کلاسیک کشورهای دیگر متمایز می‌کرد. دوران کلاسیسیسم انگلیس را دوران نو-کلاسیسیسم / عصر آوگوستی (Augustan Age) نیز نامیده‌اند. از آن روی این دوره را عصر آوگوستی نامیده‌اند، که ادبیات این دوره را همپای ادبیات دوران امپراتور آوگوستوس، سزار روم، یعنی دوران نویسندگانی چون هوراس، ویرژیل و لانجینوس می‌دانستند. اصول کلاسیسیسم انگلیس در اواخر سدهٔ هفدهم اصولی ملایم بود، اما در سدهٔ هجدهم به قوانینی سخت و محدود بدل شد. آلگزاندر پوپ، جوزف ادیسن و دکتر جانسن از منتقدان برجستهٔ دورهٔ اخیر بودند. از دیگر نویسندگان

وابسته به این مکتب در انگلیس، جانتن سویفت، میلتون (۱۶۰۸-۱۶۷۴م)، فرانسیس بیکن (۱۵۶۱-۱۶۲۶م) و بن جانسن (۱۵۷۲-۱۶۳۷م) بودند که دو نویسندهٔ اخیر سبک سادهٔ کلاسیک را، به ترتیب در نثر و شعر انگلیسی وارد کردند. ازرا پاوند (۱۸۸۵-۱۹۷۲م) و تی.اس.الیوت (۱۸۸۸- ۱۹۶۵م) نیز نمایندگان ادبیات کلاسیک در امریکا بودند. رفته‌رفته کلاسیسیسم دستخوش تغییراتی شد، برای نشان دادن تحول قالب‌ها و اندیشه‌های این مکتب در نیمهٔ دوم سدهٔ هجدهم، اصطلاح نو-کلاسیسیسم /کلاسیسیسم جدید را به کار بردند. درست زمانی که دورهٔ کلاسیسیسم رو به افول بود، یافته‌های باستان‌شناسیِ دانشمندان، سبب بازگشتی دوباره به دوران باستان شد (نو-کلاسیسیسم) که این بار این بازگشت، توجهی به اصول و قواعد بوالو و دیگر کلاسیک‌های دوران رنسانس نداشت و درواقع واکنشی در برابر آکادمیسم کلاسیک بود و می‌خواست آن را از تکنیک و درونمایه‌های کلاسیسیسم اولیه دور کند. هنر دورهٔ کلاسیسیسم به دلیل ویژگی‌هایش، هنری بود با شکوه و پر از ظرایفِ درخور محافل اشرافی که در دورهٔ نو-کلاسیسیسم به هنری بدل می‌شود که نه‌تنها صورت آثار، که درونمایهٔ آن‌ها نیز اهمیت دارند. آثار نو-کلاسیک نه‌تنها از هنر یونان و روم بهره دارند، در پاره‌ای از آن‌ها نظریات علمی و وقایع سیاسی روز نیز وارد شده‌اند. در سدهٔ بیستم در دو کشور فرانسه و آلمان به منظور ایستادگی در برابر سمبولیسم* فرانسه و ناتورالیسم* و امپرسیونیسم* آلمان، کلاسیسیسم احیا شد که پول والری نمایندهٔ این کلاسیسیسم جدید در فرانسه و پول ارنست و ویلیام فن شولتس نظریه‌پردازان این مکتب در آلمان بودند. کلاسیسیسم افزون بر ادبیات در هنرهای دیگر نیز نمود داشت، معماری ایتالیای سدهٔ پانزدهم با نهضت رنسانس به ذوق و سبک یونانیان و رومیان باستان نزدیک شد و با استفاده از اصول دقیق ریاضی، عقل، تناسب، هماهنگی و اعتدال، آثاری زیبا و شکوهمند پدید آورد. احیای دیگر بار کلاسیسیسم در معماری در اواخر سدهٔ هجدهم و اوایل سدهٔ نوزدهم و با استفاده از کشفیات باستان‌شناسی جیمز استوارت و نیکولس روت در یونان، اتفاق افتاد و بناهایی با طرح بناهای یونانی را پدیدآورد که نخستین این بناها در انگلستان ساخته شد. سبک امپراتوری نیز که در فرانسه و تحت حمایت ناپلئون پدید آمد، سبکی برگرفته از معماری روم باستان بود. هنر پیکرتراشی هم که در عصرگوتیک تنها به خلق نقش‌های برجستهٔ داخل ساختمان محدود می‌شد، در دورهٔ رنسانس با پذیرفتن ویژگی‌های مکتب کلاسیسیسم در آثار میکل‌آنژ و هنرمندان معاصر او به اوج خود رسید. کلاسیسیسم و رنسانس سبب شدند که نقاشی نیز چون هنرهای دیگر این دوره از جنبهٔ آسمانی‌اش فاصله گیرد و بر مایه‌های زمینی و انسان‌گرای آن افزوده شود. هنر دوران کلاسیسیسم به عینی کردن اثر و دوری آن از ذهنیت گرایش داشت. از پیروان کلاسیسیسم در نقاشی می‌توان از داوید و انگر و در موسیقی اواخر سدهٔ هجدهم از هایدن، موتسارت و بتهوون نام برد. در ادب فارسی این اصطلاح کاربرد متفاوتی دارد، آثار کلاسیک فارسی آثاری هستند که به سبب طرح مسائل اجتماعی و انسانی، درونمایه‌های والای انسان‌دوستانه و خلاقیت عالی ادبی از زمان‌های دور به یادگار مانده‌اند و در هر زمان و مکان مخاطب خود را می‌یابند. شاهنامهٔ فردوسی، ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی، دیوان رودکی و بوستان سعدی از آثار کلاسیک ادب فارسی هستند. اگر نو-کلاسیک را در ادب فارسی، آثار کلاسیکِ اعصار جدیدتر بدانیم، بوف کور هدایت، یکی بود یکی نبود جمال‌زاده راکه غنای ادبی و محتوایی آن‌ها خبر از ماندگاریِ این آثار در ادب فارسی می‌دهد، می‌توان آثار نو-کلاسیک فارسی شمرد.

منابع:از کلاسیسم تا مدرنیسم ، ۴۳-۷۱؛ تاریخ نقد جدید ، ۵۱/۱، ۵۳-۵۴، ۵۷، ۵۹، ۶۰؛ دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی ، ۷۳۰-۷۳۲؛ مکتب‌های ادبی ، رضا سید حسینی ، ۸۱-۱۵۷؛ نقد ادبی ، ۴۴۰/۲-۴۴۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۲۱۳- ۲۱۶؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon,122-123, 419-421; *Britannica*, 3/355-356; *History and Principles of Literary Criticism*,149-153.

م.اسماعیل‌پور

کلاسیسیسم‌وایمار ← کلاسیسیسم

کلاسیسیسم‌ساختگی ← کلاسیسیسم

کلام جامع (ka.lām-e.jā.meع)، در اصطلاح بدیع سخنی است که شامل اندیشه و حکمت و پند و شکایت روزگار باشد و به تعبیر دیگر سخنی است که لفظی اندک و معنایی بسیار داشته باشد، مانند این غزل کلیم کاشانی: «پیری رسید و مستی طبع جوان

کلام در ادب فارسی

گذشت ـ تاب تن از تحمل رطل گران گذشت/.../ طبعی به هم رسان که بسازد به عالمی ـ یا همتی که از سر عالم توان گذشت/.../ بدنامی حیات دو روزی نبود بیش ـ آن هم کلیم با تو بگویم چه‌سان گذشت / یک‌روز صرف بستن دل شد به این و آن ـ روز دگر به کندن دل زین و آن گذشت.»

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۴۶ ـ ۱۴۷؛ ترجمان‌البلاغه، ۱۳۰ ـ ۱۳۳؛ حدایق‌السحر، ۱۸۱ ـ ۱۸۲؛ حقایق‌الحدائق،۱۲۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۲۹ ـ ۱۳۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی،۲/۹۲۲؛ مدارج‌البلاغه، ۱۷۰.

عباسپور

کلام در ادب فارسی (ka.lām.dar.a.dab-e.fār.si)، واژهٔ کلام در لغت به معنی «سخن» یا «کلمه» است و در ترجمه‌های عربی آثار فلاسفهٔ یونانی، معادل لفظ لوگوس (logos) به معانی گوناگون آن که «کلمه» ،«عقل» و «استدلال» باشد به کار رفته است. علم کلام/ فقه اکبر/ علم اصول دین/ علم نظر و استدلال دینی/ علم توحید و صفات علمی است که با دانستن آن می‌توان عقاید دین را از روی دلیل به دیگران ثابت و شبهات بر ضد آن را دفع کرد؛ به تعریف موجزتر، علم کلام (تقریباً معادل واژهٔ Theology در زبان‌های اروپایی) علم سخن گفتن و استدلال و جدل دربارهٔ خدا یا علم استدلال به اصول عقاید دینی است. درواقع علم کلام احتجاج و استدلال را به خدمت باورهای دینی می‌گیرد و بدین‌سان در توضیح عقاید دینی و دفاع از آن جایی برای اندیشه و خرد فراهم می‌آورد. مباحث علم کلام/ علم توحید در اسلام نه تنها بحث وجود خداوند و وحدانیت و یگانگی و صفات خداوند، بلکه مباحث مربوط به همهٔ اصول عقاید اسلامی، مانند اثبات نبوت عامه (نبوت به طور کلی) و نبوت خاصه (نبوت حضرت محمد)،امامت ،جبر و قدر، معاد ،قرآن (کلام خدا) و مخلوق بودن یا نبودن آن را دربرمی‌گیرد. برخی دربارهٔ وجه تسمیهٔ علم کلام گفته‌اند که چون بحث دربارهٔ کلام الله و مخلوق یا قدیم بودن آن مهم‌ترین مسئلهٔ این علم بوده است آن را به کلام موسوم ساخته‌اند. اما بحث دربارهٔ کلام الله مهم‌ترین مسئلهٔ این علم نبوده است و فقط در زمان مأمون (۱۹۸ـ ۲۱۸ق) و معتصم عباسی (۲۱۸ـ ۲۲۷ق) به صورت مسئلهٔ حادی در آمده است و بیشتر محتمل به نظر می‌رسد که در آغاز، کلام به استدلال عقلی اشاره داشته و منظور از «متکلم» کسی بوده که در امور اعتقادی بحث و استدلال می‌کرده است. از منابع معتبر اسلامی چنین برمی‌آید که در حیات پیامبر (ص) بحث و جدل در مسائل عقیدتی رایج نشده بود، اما رفته رفته در نتیجهٔ برخورد مسلمانان با پیروان ادیان دیگر و نیز در نتیجهٔ اختلافاتی که میان مسلمانان پیش آمد، مانند اختلاف بر سر جانشینی پیامبر و به‌ویژه از اواخر خلافت عثمان که میان مسلمانان اختلاف افتاد، مسائل مهمی ،مانند امامت، جبر و اختیار، قدوم و حدوث کلام الهی، تشبیه و تنزیه و صفات خداوند برای متفکران مسلمان مطرح شد. به گفتهٔ ابن خلدون، مسلمانان نخستین هنگامی که سعی داشتند عقاید ایمانی را تبیین کنند، ابتدا آیات و احادیثی نقل می‌کردند. اما بعد چون در تفاصیل این عقاید ایمانی اختلافاتی پدید آمد «استدلال عقلی علاوه بر شواهد نقلی مورد استفاده قرار گرفت و از این‌جا بود که علم کلام پدید آمد.» در برابر متکلمان، اهل سنت و حدیث قرار داشتند، بدین معنی که متکلم کسی بود که در مسائلی مربوط به توحید و صفات و کلام خدا و خلق افعال و غیره استدلال عقلی می‌کرد و اگر هم به نقل توسل می‌جست از راه استدلال منطقی و عقلی بود، در صورتی که اهل سنت و حدیث جز به نقل وحدیث استناد نمی‌کردند و در مسئله‌ای که برای آن حدیث و آیه‌ای نبود ترجیح می‌دادند که سکوت کنند. علم کلام به‌رغم بحث در موضوعات فلسفهٔ طبیعی و مابعدطبیعی و استفاده از استدلالات منطقی و فلسفی، اساساً با فلسفه تفاوت دارد و اصولاً از علوم دینی است؛ چنان‌که خوارزمی کاتب (ـ۳۸۷ق) در مفاتیح‌العلوم ، اصول دین را که متکلمان دربارهٔ آن‌ها سخن می‌گویند چنین تعریف می‌کند: «حدوث احسام و رد بر دهریه، که قایل به قدم دهرند. و دلالت بر اینکه عالم را محدثی است و او خدای متعال است و رد بر معطله و دلالت بر این‌که خدای عز وجل قدیم، عالم ، قادر وحی است و دلالت بر این‌که او واحد است و رد بر ثنویه از مجوس و زنادقه و مثلثهٔ نصاری و غیر آن‌ها که قایل به کثرت صانعند و دلالت بر این‌که او شبیه اشیا نیست. و رد یهود و غیر آن‌ها از مشبهه و دلالت بر این‌که او جسم نیست، در حالی که کثیری از مشبههٔ مسلمین می‌گویند خداوند جسم است. و دلالت بر این‌که خدای جل جلاله عالم قادر وحی است بذاته، در حالی که جمهور غیرمعتزله گفته‌اند او عالم است به علمی،حی است به حیاتی و قادر است به قدرتی و این صفات قدیم است. وکلام در رؤیت و نفی و اثبات آن. و این‌که ارادهٔ او مُحْدَث است یا قدیم و این‌که کلام او مخلوق است، یا غیر مخلوق و این‌که مُحْدِثِ افعال بندگان خداوند است

کلام در ادب فارسی

یا خود آن‌ها و این‌که استطاعت قبل از فعل است یا با آن، و این‌که خداوند قبایح را اراده می‌کند یا نه و این‌که اگر مرتکب معصیت کبیره بدون توبه بمیرد مخلد در آتش است یا جایز است خداوند او را مشمول رحمتش گرداند، گذشت کند و او را به بهشت ببرد... و دلالت بر این‌که نبوت صحیح است و رد بر برهمنان و غیر ایشان، که نبوت را باطل می‌دانند، و دلالت بر نبوت محمد(ص) و قول در امامت و این‌که چه کسی شایستهٔ این مقام است و چه کسی شایسته نیست.» همچنین قطب‌الدین شیرازی (۶۳۴- ۷۱۰ق) در درة‌التاج لغرّة‌الدیباج پس از تقسیم علوم دینی به علم اصول/ علم کلام (هر چه آن را با دلایل عقلی می‌توان ثابت کرد، خواه با نقل نیز بتوان ثابت کرد یا نه) و علم فروع (هر چه آن را جز به دلیل سمعی نتوان ثابت کرد، چون اثبات وجوب عبادات و عقاب معاصی و امثال آن)، علم اصول را بر چهار قسم می‌شمرد: قسم اول در معرفت ذات آفریدگار، قسم دوم در معرفت صفات او، قسم سوم در معرفت افعال و احوال او و دقایق مصنوعات و رقایق مبدعات، قسم چهارم در معرفت نبوت و رسالت و حکمت آن. چنان‌که گفتیم کلام اسلامی، به‌رغم تأثیر عوامل بیرونی، مانند مباحثه و مجادله با زندیقان و زردشتیان دربارهٔ خیر و شر در اعمال انسان و با متکلمان مسیحی دمشق دربارهٔ کلام خدا، پیش از همه در نتیجهٔ بحث دربارهٔ مسائل مورد اختلاف مسلمانان پدید آمد و شکل گرفت و از این رو متکلمان مسلمان، بسته به نظرشان دربارهٔ این مسائل، به گرایش‌ها و سپس مکاتب یا فرقه‌های کلامی تقسیم شدند. یکی از نخستین این گرایش‌ها قدریه یا قدریان هستند که از سرسخت‌ترین مخالفان امویان ـ که رفتارهای بیدادگرانهٔ خود را به قضای الهی نسبت می‌دادند ـ بودند و کسانی مانند معبد جُهَنی (ـ۸۰ق)، غیلان دمشقی (ـ۱۲۵ق) ، جعد بن درهم (ـ پیش از ۱۲۰ق) که هر سه به دست امویان به قتل رسیدند، از بزرگان آن‌ها به شمار می‌آیند. اصل مؤسّس و بنیادین قدریان که به نظر برخی باعث تسمیهٔ آن‌ها بدین نام شده، عقیده به قدرت و استطاعت مؤثر انسان در پاره‌ای از اعمال و افعال است که آن‌ها در برابر باورمندان به جبر قایل به نوعی اختیار بودند و در نتیجه انسان را مسئول اعمال خود می‌شناختند و قضا و قدر را به معنایی که سلب اختیار و رفع مسئولیت کند مردود می‌دانستند. گفتنی است ظاهراً اینان از سوی مخالفان خود که قایل به قضا و قدر حتمی بودند، قدریه نام گرفتند ولی آن‌ها خود این نام را نپسندیدند، زیرا آن را نوعی توهین تلقی می‌کردند و شایستهٔ مخالفان خود می‌دانستند و آن‌ها را بحق قدریه (از ریشهٔ قدر، و در این مفهوم مترادف با «جبریه») نام نهادند؛ درواقع عنوان قدریه در لفظ و معنی متناسب است با قایلان به قدر، یعنی حکم سابق و لایتغیّر الهی که مستلزم نوعی جبر و نسبت دادن قبایح و معاصی به خداوند است. اما چون در روایات اسلامی قدریه نکوهیده شده و این عنوان در میان مسلمانان مذموم شناخته شده است، قایلان به جبر امر را معکوس کرده، با ارتکاب به مسمی از قبول اسم ابا ورزیدند و آن را به‌ناحق به قایلان عدل و اختیار اطلاق کردند. می‌دانیم که پس از شهادت حضرت علی(ع) (۴۰ق) و روی کار آمدن بنی‌امیه و ظهور فرقهٔ خوارج، بسیاری از مردم به فرقهٔ مرجئه پیوستند که نه خوارج و نه شیعیان علی(ع) را قبول داشتند. اختلاف اساسی فرقهٔ مرجئه با خوارج یک مسئلهٔ کلامی بود. بدین‌سان که خوارج معتقد بودند مسلمان با ارتکاب گناه کبیره کافر می‌شود، ولی مرجئه می‌گفتند مسلمان با ارتکاب کبیره از اسلام خارج نمی‌شود و حکم دربارهٔ او به روز قیامت موکول است تا خداوند هر گونه بخواهد درباره‌اش داوری کند، و از این رو اگر امام یا خلیفه مرتکب کبیره هم شود از ایمان خارج نیست و واجب‌الاطاعه است و می‌توان در نماز به او اقتدا کرد. اما با معتزله است که با یک مکتب/ مذهب کلامی به معنی واقعی آن روبه‌رو می‌شویم. مذهب معتزله را واصل بن عطاء (۸۰- ۱۳۱ق) و عمرو بن عبید (۸۰- ۱۴۴ق) بنیاد نهادند و کسانی مانند محمدبن هذیل، معروف به ابوالهذیل علّاف (۱۳۵- ۲۳۵ق)، ابواسحاق ابراهیم بن سیار معروف به نظام (۱۶۰- ۲۳۱ق)، جاحظ (۱۶۳- ۲۵۵ق) و بشر بن معتمر (ـ میان ۲۱۰- ۲۲۶ق) از متکلمان برجستهٔ معتزلی بوده‌اند. متکلمان معتزلی،افزون بر پذیرش اصل استطاعت و اختیار انسان،مسائل دیگری مطرح ساختند و اصولی بنیاد نهادند که به اصول خمسهٔ معتزله معروف است: ۱ـ توحید : یعنی توحید مطلق خداوند و تجرید او و از هرچه موجب تشبیه به مخلوقات و اجسام باشد(تنزیه). از این رو معتزله آیات و احادیث و اخباری را که موهم تشبیه خداوند به مخلوقات و اجسام باشد، مانند رؤیت خداوند در روز قیامت، تأویل می‌کردند و به معنی ظاهر آن نمی‌گرفتند. معتزله همچنین بر خلاف اصحاب حدیث، که خداوند را دارای صفات علم و اراده و کلام می‌دانستند و این صفات را قدیم (بی‌آغاز) می‌شمردند، خداوند را از جمیع جهات واحد می‌دانستند و با قول علم و حیات و ارادهٔ زاید بر

کلام در ادب فارسی

ذات خداوند مخالفت می‌کردند. بدین‌سان معتزله قرآن یا کلام خدا را نیز ازلی نمی‌دانستند، بلکه آن را حادث و مخلوق می‌شمردند. ۲ـ عدل: انسان با اختیار و قدرتی که خداوند بدو بخشیده است خالق افعال خود است و خداوند بنابر افعال انسان که می‌تواند خیر یا شر باشد، بدو پاداش یا جزا می‌دهد. بنابراین، معتزله با اعتقاد به عدل، لطف، حسن و قبح عقلی،افعال انسان را مخلوق او می‌دانستند و می‌گفتند عقلاً قبیح است که خداوند بندگان را به افعالی که در انجام آن مجبور و مضطر بوده‌اند کیفر دهد. ۳ـ وعد و وعید: عدل برخدا واجب است و همین وجوب عدل موجب می‌شود تا خداوند وعد و وعید خود را عملی سازد، چه ذات باری تعالی خود وعده داده و ملتزم شده است. ۴ـ المنزلة بین المنزلتین: مسلمانی که مرتکب کبیره‌ای شود در صورتی که گناه او شرک نباشد، نه مؤمن است نه کافر، بلکه فاسق است؛ فسق منزلتی میان کفر و ایمان است و فاسق فروتر از مؤمن و برتر از کافر است. ۵ ـ امر به معروف و نهی از منکر: معتزله با این اعتقاد که هر کس با آن‌ها مخالفت کند مرتکب منکری شده است در اوج قدرت و نفوذ خود، در دورهٔ مأمون و معتصم عباسی، از اصل امر به معروف ونهی از منکر چنین استنباط می‌کردند که مخالفان خود را باید، حتی از راه شمشیر و شکنجه، به راه راست آورد و از این رو اهل سنت و حدیث، و مقدم ایشان امام احمد بن حنبل، را زیر فشار گذاشتند تا به مخلوق بودن کلام خدا اقرار کند، و یکی از علل افول ستارهٔ اقبالشان همین امر بود. به هر تقدیر معتزله که در برخی مباحث خود از فلسفه استفاده می‌کرده‌اند و آنان را می‌توان «آزادگان فکر و پیامبران خرد در عالم اسلام» شمرد از همان ابتدا با مخالفت سرسختانهٔ فقهای بزرگ اهل سنت روبه‌رو شدند و پس از اوج نفوذشان در دورهٔ مأمون و معتصم و واثق عباسی (۲۲۷ـ ۲۳۲ق) ، که سیاست رسمی دولت عباسی جانبداری از معتزله بود و معتزله نیز در برخورد با مخالفانشان به روش‌های ناپسندیده و سرکوبگرانه دست زدند، رو به زوال نهادند تا سرانجام در دورهٔ متوکل عباسی (۲۳۲ـ ۲۴۷ق) اعتبار خود را در میان دستگاه حکومت و عامهٔ مردم از دست دادند و با ضعف ایشان، کلام نیز مدتی از رونق افتاد. با این همه، گرچه معتزله به صورت فرقهٔ سازمان یافته از میان رفت، هوادارانشان در جهان اسلام باقی ماندند و از میان آنان کسان برجسته‌ای ،مانند ابوالحسن خیاط (اواخر سدهٔ سوم هجری) ،قاضی ابوالحسن عبدالجبار معتزلی همدانی (ـ ۴۱۵ق) و ابوالقاسم محمد بن عمر زمخشری (ـ ۵۳۸ق) برخاستند. با ظهور ابوالحسن اشعری (ـح ۳۲۴ق) علم کلام جان تازه‌ای گرفت و بار دیگر رونق یافت. اما اشعری علم کلام را نه بر اساس اعتقاد معتزله ، بلکه بر اساس اعتقاد به سنت و حدیث استوار کرد. اشعری ، بر خلاف معتزله که صفات خداوند(قدرت ،علم ، اراده،حیات، سمع، بصر و کلام) را عین ذات می‌دانستند، به تفاوت میان ذات و صفات خداوند قایل بود و صفات را قدیم می‌شمرد. اشعری در مسئلهٔ جبر و اختیار، برای تثبیت عقاید اهل سنت، راه تازه‌ای برگزید و می‌گفت گرچه انسان خالق افعال خود نیست ولی کسب کننده هست، و «کسب» نتیجهٔ آن است که آدمی ارادهٔ خود را به جانب اعمال پسندیده متوجه سازد. بنابراین هنگامی که انسان عمل خیر یا شری را اراده کند، خداوند قدرت بر آن عمل را در او خلق می‌کند و انسان مستحق ثواب یا عقوبت می‌شود. وی در مورد کلام خدا نیز قایل به کلام نفسی شد و آن را قدیم دانست ولی حروف و اصوات قرآنی را مخلوق شمرد. اشعری در مسائل دیگری مانند رؤیت خدا، حلول ، تأویل ،ایمان، عقاب ، شفاعت و خلافت نیز آرایی دارد که تا اندازه‌ای چیزی میان آرای معتزله و آرای اهل نقل و حدیث است. همزمان با اشعری در عراق، ابومنصور محمد بن محمد بن محمود ماتریدی (ـ۳۳۳ق) که در فقه پیرو اعتقادات ابوحنیفه بود و در ماوراءالنهر می‌زیست، عقاید کلامی ابوحنیفه را با استنباط و استخراج از آثار منسوب به ابوحنیفه با ادلهٔ کلامی و عقلی ثابت کرد و مکتبی کلامی بنیاد نهاد که گرچه تفاوت چندانی با مذهب اشعری نداشت، هواداران فقه حنفی در شرق اسلام در اصول عقاید از آن تبعیت می‌کردند. با این همه از زمان اشعری به بعد، کلام متداول در نظر اهل سنت اصولاً کلام اشعری بوده است که مراحل تطور آن را می‌توان چنین بیان کرد: ۱ـ دورهٔ اشعری و آثارش به‌ویژه استحسان‌الخوض فی‌الکلام. ۲ـ دورهٔ ابوبکر باقلانی (ـ۴۰۳ق) ، شاگرد اشعری، که مسائل کلامی به طریق اشعری را به صورت نظام معین و مرتب درآورد و قواعدی برای علم کلام وضع کرده و از راه ادلهٔ خاصی به آن استدلال کرده است و اعتقاد به این ادلهٔ خاص را نیز واجب دانسته است زیرا به اعتقاد او همچنان‌که از قبول دلیل پذیرفتن مدلول لازم آید از نفی دلیل نیز نفی مدلول خاص می‌شود. طریقهٔ باقلانی در کلام که، بنابر تقسیم‌بندی ابن خلدون، به طریقهٔ متقدمان معروف است تا دورهٔ امام‌الحرمین جوینی (۴۱۹ـ ۴۷۸ق) مؤلف الارشاد الی قواطع‌الادلة فی اصول‌الاعتقاد ادامه یافت و در طی این دوره

کلام در ادب فارسی

علمای دین رفته رفته با اصول منطق یونانی آشنا شدند و دریافتند که برای اثبات عقاید اهل سنت و حدیث، حتی از قیاسات منطقی و علوم طبیعی نیز می‌توان استفاده کرد و با استدلال منطقی و فلسفی می‌توان به رد فلاسفه پرداخت. ۳ـ امام محمد غزالی (۴۵۰ـ ۵۰۵ق) که با او ، به گفتهٔ ابن خلدون، طریقهٔ متأخرین در کلام آغاز می‌شود که می‌توان آن را فلسفه‌زدگی کلام اشعری خواند. این متأخرین ،«با بسیاری از مقدمه‌هایی که در استدلال‌های کلامی به‌کار برده می‌شد به مخالفت برخاستند و این عمل را به‌وسیلهٔ ادله‌ای کردند که از گفتار فلاسفه در طبیعیات و الهیات اقتباس شده بود» و نیز این رأی باقلانی راکه می‌گفت «هرگاه دلیل باطل گردد مدلول آن نیز باطل شود» رد کردند. درواقع ، با غزالی کلام دور تازه‌ای یافت و وی که از آغاز به مخالفت با فیلسوفان برخاسته بود، شروع به کار برد روش قیاسی، شهادت عقلی ، و برخی نظریات فیلسوفان کرد و پایه‌های کلام فلسفی متکلمان ادوار بعدی را نهاد. از برجسته‌ترین متکلمان طریقهٔ متأخران ،گذشته از غزالی، می‌توان از ابوالفتح محمد بن عبدالکریم شهرستانی (ـ ۵۴۸/ ۵۴۹ق) مؤلف ملل و نحل و نهایةالاقدام فی علم‌الکلام ، امام فخررازی (۵۴۳/ ۵۴۴ـ ۶۰۶ق) ،شمس‌الدین محمود اصفهانی (ـ۷۴۶ق) ، قاضی عضدالدین ایجی (۷۰۱ـ ۷۵۶ق) مؤلف مواقف ، میر سید شریف جرجانی (۷۴۰ـ ۸۱۶ق) مؤلف شرح مواقف و جلال‌الدین محمد دوانی (۸۳۰ـ ۹۰۸ق) یاد کرد. این متأخران در توضیح آیات و احادیثی که موهم تشبیه خداوند به مخلوقات و اجسام است تا اندازه‌ای از تأویل استفاده می‌کردند. یکی از مهم‌ترین کتاب‌هایی که با استفاده از اصول و مباحث فلسفی در کلام نوشته شده است تجریدالکلام خواجه نصیرالدین طوسی، دانشمند و متکلم بزرگ شیعی(۵۹۷ ـ ۶۷۲ق) است که شرح‌های فراوانی بر آن نوشته شده است. برخی شرح‌ها مانند کشف‌المراد علامهٔ حلی (۶۴۸ـ ۷۲۶ق) و شوارق عبدالرزاق لاهیجی (ـ ۱۰۷۲ق) در قسمت طبیعیات، الهیات، نبوت و امامت به‌کلی با اصل متن موافق هستند، ولی برخی دیگر مانند تشییدالقواعد فی شرح تجریدالعقاید شمس‌الدین محمود اصفهانی و شرح تجریدالکلام ملاعلی قوشچی (ـ ۸۷۹ق) که از اهل سنت بوده‌اند در قسمت امامت و صفات با متن مخالفت کرده‌اند. گفتنی است در حالی که کلام متداول نزد اهل سنت اصولاً کلام اشعری است (مگر در مواردی محدود مانند کلام ماتریدیه) ، کلام متداول در میان زیدیه و شیعهٔ امامیه بیشتر مطابق با کلام معتزلی و اصول و عقاید آنان است. همچنین از همان دورهٔ اقتدار معتزله و پس از آن، پیروان فرقه‌های مختلف اسلامی مانند خوارج، شیعیان امامیه، زیدیه و اسماعیلیه در دفاع از عقاید خود کتاب‌هایی نوشته و متکلم خوانده شده‌اند. درواقع به همان نسبت که فرق مختلف اسلامی در اصول عقاید با یکدیگر اختلاف یافته‌اند، علم کلام هم در نزد هریک از آن‌ها نحوهٔ خاصی یافته است و هر یک از این فرقه‌ها برای خود کلام و متکلمان خاص داشته‌اند. بنابر این در حالی که می‌توان از مذاهب معتزلی، اشعری، ماتریدی و کلام پیروان ابن تیمیه (۶۶۱ـ ۷۲۸ق) و ابن قیم‌الجوزیه (۶۹۱ـ ۷۵۱ق) و جز آن به عنوان مکاتب یا مذاهب کلامی عمدتاً متعلق به اهل سنت یاد کرد، باید از کلام خاص دیگر فرقه‌های اسلامی و متکلمانشان (که بخش بزرگی از آثارشان در شرح و اثبات عقاید خود و رد و تشنیع دیگر فرق بوده است) سخن گفت. اما نباید از یاد برد که بخش عمدهٔ مسائل کلامی (مانند توحید، تشبیه و تنزیه، صفات خداوند ، کلام خداوند، نبوت و جز آن) برای همهٔ فرق اسلامی مطرح است و از این رو می‌بینیم که بر اثر مهمی مانند تجریدالکلام طوسی نه تنها علمای شیعی، بلکه دانشمندان اهل تسنن نیز شرح نوشته‌اند. از متکلمان برجستهٔ شیعی که آثارشان بیشتر در امامت است می‌توان از ابوسهل اسماعیل بن علی بن اسحاق نوبختی (۲۳۷ـ ۳۱۱ق)، ابومحمد حسن بن موسی نوبختی مؤلف فرق‌الشیعه، شیخ مفید (۳۳۶ـ ۴۱۳ق)، علی بن حسین مرتضی معروف به علم‌الهدی (۳۵۵ـ ۴۳۶ق)، شیخ‌الطایفه ابوجعفر طوسی (۳۸۵ـ ۴۶۰ق)، خواجه نصیرالدین طوسی (ـ۶۷۲ق) ، کمال‌الدین علی، معروف به ابن میثم بحرانی (ـ۶۷۹ق) ، علی بن محمد بن یونس عاملی (ـ۸۷۷ق)، علامهٔ حلّی (ـ۷۲۶ق) ، میر حیدر آملی (ـ پس از ۷۹۴ق) و ابن ابی‌جمهور احسایی (ـ میان سال‌های ۹۰۱ـ ۹۰۶ق)، قاضی نورالله شوشتری (ـ ۱۰۱۹ق) ، علی بن عبدالعالی، معروف به محقق کرکی (ـ ۹۴۵ق) ، شیخ بهایی (ـ۱۰۳۱ق)، محمد تقی مجلسی (۱۰۰۳ـ ۱۰۷۰ق) و پسرش محمد باقر مجلسی (۱۰۳۷ـ ۱۱۱۰ق) و ملا عبدالرزاق فیاض لاهیجی (ـ۱۰۷۲ق) نام برد. خلاصهٔ موجزی از عقاید کلامی شیعه در صراط‌النجاة محمد باقر مجلسی آمده است. ابوحاتم رازی (ـ۳۲۲ق) و ناصر خسرو قبادیانی از معروف‌ترین متکلمان اسماعیلی هستند. در این‌جا پیش از آن‌که به آثار کلامی فارسی بپردازیم ذکر نکته‌ای دربارهٔ ارتباط کلام با فلسفه ضروری است.

کلام در ادب فارسی

چون اثبات وجود خدا به اثبات حدوث اجسام و تقسیم موجودات به جوهر و عرض، و بیان اقسام مقولات، و بیان احتیاج حادث و معلول به محدث و علت است ،موضوعات مسائل علم کلام در این قسمت ناچار همان موضوعات فلسفهٔ الهی و مابعدالطبیعه می‌شود، منتهی فلسفهٔ مابعدالطبیعهٔ مسلمانان مدعی بود که مسائل یاد شده را آزادانه و بی‌قید و تعهد عقیده‌ای از عقاید یا دینی از ادیان بحث می‌کند، گرچه در عمل ناچار بود موضوعات فلسفی را چنان طرح و بحث کند که با عقاید اسلام منافاتی نداشته باشد. یکی از راه‌های تشخیص آثار کلامی از آثار فلسفی در موضوعات مشترک، ظاهراً این است که استدلال‌های فلسفی مبتنی بر یقینات بوده و به شیوهٔ برهانی است، در حالی که در کلام معمولاً بر حسن و قبح تکیه می‌شود و از قیاس‌های جدلی بهره می‌گیرند و از این رو کلام را «حکمت جدلی» نامیده‌اند. چنین می‌نماید که برخی از آثاری که در موضوع اثبات وجود خدا و معاد است و در فهرست‌های ذیل حکمت و فلسفه آمده، درواقع از آثار کلامی باشند. همچنین این نکته را نیز باید خاطرنشان کرد که ردّیه‌ها(← ردیه) بخش بزرگی از آثار کلامی، به‌ویژه آثار کلامی شیعی را تشکیل می‌دهد. به‌علاوه، مضمون بسیاری از رسالاتی هم که ذیل پرسش و پاسخ/ سئوال و جواب در فهرست‌ها آمده‌اند را مطالب کلامی تشکیل می‌دهد. چنان‌که از تاریخ مباحثات کلامی روشن می‌گردد، بسیاری از برجسته‌ترین متکلمان، ایرانی بوده‌اند؛ گرچه آثارشان را عمدتاً به زبان عربی نوشته‌اند. با گسترش و رشد فارسی‌نویسی از سدهٔ سوم هجری به بعد، برخی علمای دین و متکلمان نامدار نیز به نوشتن آثاری به فارسی در کلام و عقاید پرداختند. در ۲۹۰ق ابوالقاسم اسحاق بن محمد بن اسماعیل، مشهور به حکیم سمرقندی، به دستور اسماعیل بن احمد سامانی (۲۷۹- ۲۹۵ق) کتاب السوادالاعظم را به زبان عربی در شرح شصت و دو مسئلهٔ کلامی نوشت. این اثر را در حدود ۳۷۰ق مترجمی ناشناس به دستور نوح دوم سامانی (۳۶۶- ۳۸۷ق) به فارسی برگرداند که نسخه‌ای از آن در دست است. این ترجمه را که نثر آن متعلق به قدیم‌ترین دورهٔ ادبیات دری، یعنی عصر سامانی است، بعدها خواجه محمد پارسا (-۸۲۲ق) در ۷۹۵ق فشرده و خلاصه کرده و به زبان متعارف روزگار خویش درآورده و مقدمه، مؤخره و مطالب بسیار دیگری بر آن افزوده است. گفتنی است سواد اعظم و ترجمهٔ فارسی آن مأخذ بسیاری از رسایل کلامی دوره‌های بعد، مانند رساله‌های فارسی معرفةالمذاهب محمود طاهر غزالی نظام و عقیدةالمسلمین فی اصول‌الدین محمود بن علی بن محمود حلوایی است. حکیم سمرقندی از اهل سنت و پیرو کلام ماتریدی بود. چندی پس از او ابوجعفر محمد بن حسین بن موسی بن بابویه، معروف به ابن بابویه و صدوق قمی (-۳۸۱ق) در ۳۶۸ق کتابی در اعتقادات اهل تشیع به عربی تألیف کرد که تاکنون چندین بار به فارسی ترجمه و شرح شده است که از جمله می‌توان از ترجمه و شرح محمد مهدی موسوی رضوی از روزگار شاه تهماسب صفوی (۹۳۰- ۹۸۴ق)، حل‌العقاید شاه محمد بن شمس‌الدین محمد اصطهباناتی شیرازی (سدهٔ ۱۱ق) که شرح اعتقادات صدوق است، شرح صفی بن ولی قزوینی در ۱۰۹۰ق و ترجمهٔ میرزا محمد علی مدرسی فرزند علیرضا فرزند زین‌العابدین یزدی (-۱۲۴۰ق) یاد کرد. ابویعقوب سجستانی، داعی برجستهٔ اسماعیلی در سده‌های ۳و ۴ق، کشف‌المحجوب را به فارسی در کلام و عقاید اسماعیلی نوشت. ابوعلی سینا، پزشک و فیلسوف نامدار ایرانی (۳۷۰- ۴۲۷ق)، گرچه به نام متکلم آوازه ندارد، کتاب فارسی معراجنامه/ اثبات‌النبوة/ مرشدالکفایه منسوب بدو را می‌توان از آثار کلامی شمرد. ناصرخسرو شاعر و حکیم نامدار ایرانی (۳۹۴- ۴۸۱ق) دارای چند اثر فارسی به نام‌های جامع‌الحکمتین، زادالمسافرین، گشایش و رهایش و وجه دین در کلام و عقاید اسماعیلی است. نجم‌الدین ابوحفص عمر نسفی از فقها و متکلمان برجستهٔ حنفیان در ماوراءالنهر(۴۶۱- ۵۳۷ق)، در ۵۳۵ق به دستور یکی از امرای سلطان سنجر سلجوقی (۵۱۱ - ۵۵۲ق) با نظر جمع کثیری از علمای اهل سنت سمرقند، رسالهٔ بیان اعتقاد اهل سنت و جماعت را به فارسی نوشت. وی همچنین مؤلف عقاید الاسلام به عربی است که چندین ترجمه و شرح فارسی دارد، مانند شرح سعدالدین تفتازانی (-۷۹۴ق) در ۷۶۸ق، ارشادالمسلمین/ شرح عقایدالاسلام برهان مسکین در ۹۱۴ق، بحر الکلام فی شرح عقایدالاسلام عبدالوهاب قدوایی راجگیری، معروف به نواب منعم خان در ۱۱۲۴ق و بیان حق قلندرشاه جیو (۱۱۸۵- ۱۲۴۸ق) که شرح منظوم عقاید نسفی است. از سدهٔ ششم هجری اثری با عنوان یزدان شناخت / ایزد شناخت به فارسی در شناخت خدا، رستاخیز و پیامبری به‌جا مانده که به اختلاف به عین‌القضاة همدانی (۴۹۲- ۵۲۵ق) و شهاب‌الدین یحیی سهروردی (-۵۸۷ق) نسبت داده شده است. به ابوالفتح رازی عالم و مفسر نامدارامامی(ح ۴۸۰- پس از ۵۵۲ق)، رساله‌ای در

کلام در ادب فارسی

امامت با عنوان رسالهٔ یوحنای اسرائیلی نسبت داده شده که از زبان یک نصرانی به نام یوحنا اسرائیلی مصری است که پس از بررسی چهار مذهب به تشیع می‌گرود. از این رساله که علاوه بر نسخه‌های فارسی ،نسخه‌های عربی نیز دارد، تحریرهای مختلف در دست است و برخی در نسبت تألیف نسخهٔ فارسی آن به ابوالفتوح تردید کرده‌اند. امام فخر رازی نیز آثاری در حکمت و کلام و عقاید به فارسی دارد (یا بدو منسوب است) که از آن شمارند اصول عقاید بر پایهٔ مذهب سنیان، براهین البهائیه به نام بهاءالدین سام پسر محمد غوری (ـ۶۰۲ق)، توحید، روحیه/ رساله در حقیقت مرگ و احوال روح و نفی حیز و جهت (به عربی و فارسی) که در آن از خداوند نفی حیز و جهت کرده است. غایةالامکان فی درایةالمکان از تاج‌الدین محمود اشنوی، از عارفان برجستهٔ سدهٔ ششم و اوایل سدهٔ هفتم هجری، به فارسی در سه فصل (۱ـ توحید و انواع قولی وعملی آن ،۲ـ حقیقت مکان و انواع آن، ۳ـ زمان و معرفت آن) نیز درواقع در مباحث کلامی است. در سده‌های ۷و ۸ هجری در حالی که علم کلام دوشادوش دیگر علوم شرعی پیش می‌رفت و در این مورد علمای اهل سنت و شیعه هر دو سرگرم بودند، در عراق و ایران فعالیت عالمان شیعی دراین‌باره بیشتر بود، چنان‌که باید گفت سده‌های هفتم و هشتم دورهٔ واقعی تألیف کتاب‌های کلامی شیعی و تدوین این علم نزد شیعیان است. در رأس متکلمان شیعه در این دوره خواجه نصیرالدین طوسی (ـ۶۷۳ق) قرار دارد که یکی از بزرگ‌ترین پایه‌گذاران کلام شیعه و از ستون‌های این علم در ایران پس از تازش مغولان است. مهم‌ترین اثر خواجه نصیر در کلام شیعی تجریدالعقاید / تجریدالکلام به عربی است که شروح و حواشی متعددی بر آن نوشته شده است که برخی از آن‌ها به فارسی است، مانند ترجمه و شرح ملّا زین‌الدین علی بن عبدالله بدخشی به نام تحفهٔ شاهی و عطیهٔ الهی (۱۰۲۳ق) به نام سلطان محمد قطبشاه (۱۰۲۰ـ ۱۰۳۵ق)، شرح ملا محمد بن سلیمان تنکابنی (ـ۱۳۰۲ق) مؤلف قصص‌العلما، و ترجمه و شرح میر محمد اشرف بن عبدالحسیب حسینی عاملی (ـ۱۱۳۳/ ۱۱۴۵ق) به نام علاقةالتجرید . خواجه نصیرالدین به فارسی نیز دارای آثاری در کلام و اصول عقاید است که عبارتند از فصول نصیریه در چهار فصل (توحید ،عدل ، نبوت و معاد) که رکن‌الدین محمد بن علی فارسی جرجانی (ز ۷۲۸ق) آن را به عربی برگردانده و محمد بن احمد خواجگی شیرازی در ۹۵۳ق در دکن و علاءالدین ملک علی تونی (ز۱۰۹۸ق) از دانشمندان روزگار شاه سلیمان صفوی (۱۰۷۷ـ ۱۱۰۵ق) به فارسی بر آن شرح نوشته‌اند که شرح تونی بر ترجمهٔ عربی فصول نصیریه و به نام ایضاح‌الاصول فی شرح‌الفصول است؛ آغاز و انجام/ مبدأ و معاد/ تذکره؛ رسالهٔ جبر و اختیار / قضا و قدر ؛ اثبات واجب . اثیرالدین مفضل ابهری دانشمند نامی (ـح ۶۶۳ق)، نیز اثری به فارسی به نام آغاز و انجام/مبدأ و معاد در توحید و معاد دارد. عمادالدین حسن بن علی بن محمد طبری آملی استرابادی ، از هم‌روزگاران خواجه نصیر، مؤلف چند اثر فارسی در کلام و عقاید به نام‌های کامل بهایی (۶۷۵ق) به نام بهاءالدین محمد فرزند شمس‌الدین محمد جوینی صاحب دیوان، تحفةالابرار (۶۹۸ق) به نام عزالدین محمد فرزند محمد رازی فریومذی، معتقدالامامیه (گویا از وی) که گزیده‌ای است از غنیةالنزوع الی علمی‌الاصول و الفروع ابن زهرهٔ حلبی (ـ۵۸۵ق) و اسرارالامامه (۶۹۸ق) است. رساله‌ای در امامت از ابوالفضل محمد بن ابی‌المکارم که در ۶۴۹ق به نثری روان و بسیار شیوا و به‌دور از هر گونه پیچیدگی و تکلف به تحریر درآمده، و المعتمد فی‌المعتقد/ تحفهٔ مظفری شهاب‌الدین تورپشتی شافعی (ـ۶۶۱ق) که در ۶۴۹ق به نام اتابگ ابوبکر بن سعد زنگی سلغری (۶۲۳ـ ۶۵۸ق) نوشته شده، از جمله دیگر آثار کلامی فارسی سدهٔ هفتم هجری است. علامهٔ حلی، متکلم معروف شیعی در اوایل سدهٔ هشتم هجری ،مصباح‌المجتهد طوسی را در ده باب گزین کرده و منهاج‌الصلاح فی مختصرالمصباح نامیده و سپس باب یازدهمی (الباب‌الحادی عشر) بر آن افزوده که خود جامع مسائل کلامی است. از باب حادی عشر که به عربی است ترجمه‌ها و شرح‌هایی به فارسی در دست است، مانند ترجمهٔ افضل‌الدین محمد بن تقی بن محمد بن غیاث‌الدین محمود حسینی موسوی شهرستانی (سدهٔ ۱۱ق)، ترجمهٔ محمد باقر مجلسی (ـ۱۱۱۰ق)، ترجمهٔ میرزا حسین نایب الصدر (ـ۱۳۱۵ق)، ترجمهٔ محمد باقر بن محمد رضا شانه‌تراش شوشتری شاگرد سید نعمت‌الله جزایری، ترجمهٔ محمدرضا بن جلال‌الدین محمد اصفهانی، شرح میر ابوالفتح شریفی حسینی در ۹۵۷ق به نام مفتاح‌اللباب/ مفتاح‌الباب، شرح سید شکرالله بن جمشید حسینی سبزواری در ۱۱۹۷ق، ترجمه و شرح محمد بن احمد معروف به خواجگی در ۹۵۲ق، شرح صدرالدین محمد بن میر محمد باقر رضوی قمی همدانی غروی (ـح ۱۱۶۰ق)، ترجمه و شرح عبدالباقی بن محمد حسین به نام ذخیرةیوم‌المحشر. در ۷۰۷ق ،هبةالله بن محمد بن اصیل‌الدین

کلام در ادب فارسی

عبدالله اصفهانی، معروف به ابن قطان مسمارالعقیدهٔ تاج‌الدین عبدالله بن معمار بغدادی، از متکلمان بزرگ شیعه ، را با افزودگی‌هایی به فارسی برگرداند که به نثری محاوره‌ای و به‌دور از تکلف و پیچیده‌نویسی است. آغاز و انجام/ مبدأ و معاد نوشتهٔ کمال‌الدین عبدالرزاق کاشی (ـ ۷۳۰/ ۷۳۵ق)، آیات‌الفردانیه و مبنی‌الوحدانیه از شرف‌الدین داود بن محمود قیصری رومی حنفی، و المختصرالکافی/ الکافی فی‌التوحید والنبوة والامامة (۷۷۷ق) تألیف فریدالدین محمد بن حسن بیهقی از جمله دیگر آثار کلامی فارسی سدهٔ هشتم هجری است. سید شریف جرجانی، متکلم نامدار ایرانی سدهٔ هشتم و اوایل سدهٔ نهم هجری، گذشته از حاشیهٔ معروف خود به عربی بر تجریدالکلام خواجه نصیر،چندین اثر به فارسی در کلام و عقاید دارد، مانند اسکندریه که پرسش‌هایی است که امیر اسکندر بن عمر شیخ بن امیر تیمور گورگانی در ۸۱۵ق از اصفهان برای سید شریف فرستاده و پاسخ‌های وی بدان‌ها، شریفیه در حدوث و قدم عالم و حشر جسمانی و جز آن، عقاید اهل سنت و جماعت در اصول اعتقادات و اختلاف مذاهب با دید مذهب سنت که ظاهراً برگزیدهٔ شریفیه با افزودگی‌هایی است، جبر و اختیار، رد شبهات معتزله، صنع و صانع، و وجودیه/ رساله در مراتب وجود. از کتاب‌های مهم کلامی فارسی در اوایل سدهٔ نهم، قاموس‌البحرین تألیف محمد ابوالفضل محمد مشهور به حمید مفتی است که در ۸۱۴ق در مبادی و مسائل علم کلام و عمدتاً بر پایهٔ کلام اشعری، به نثری استوار و شیوا نوشته شده است. صاین‌الدین علی ترکهٔ اصفهانی عالم و عارف نامدار سدهٔ نهم (ـ۸۳۵ق) گذشته از رسالة‌التمهید فی شرح قواعدالتوحید به عربی در علم کلام، مؤلف مبدأ و معاد به فارسی است. نورالدین عبدالرحمان جامی شاعر و عارف نامی(۸۱۷ـ ۸۹۸ق) سرایندهٔ اعتقادنامه/ عقیدهٔ منظوم در مسائل کلامی، مانند توحید، صفات خداوند، رؤیت او، قدرت او، کلام او،افعال او، انبیا، برتری پیامبر اسلام، قدیم و غیر مخلوق بودن قرآن، جایز نبودن تکفیر اهل قبله، رستاخیز و بهشت و دوزخ است. جامی همچنین در ۸۷۶ق شرحی بر ۴۰ رباعی خود در اثبات وحدت وجود نگاشته است. به جلال‌الدین محمد بن اسعد صدیقی دوانی (ـ۹۰۷ق) که سه حاشیهٔ معروف وی (حاشیهٔ قدیم، حاشیهٔ جدید و حاشیهٔ اجد) بر شرح علاءالدین علی قوشچی (ـ۸۷۹ق) بر تجریدالکلام خواجه نصیر به عربی است، رساله‌ای فارسی به نام نورالهدایه در رفع سه شبهه(وجود واجب ، حدوث عالم و قدم آن و عصمت پیامبران) منسوب است. رساله‌های فارسی به نام جبر و اختیار نیز از دوانی در دست است. دوانی همچنین رباعیاتی در مسائل حکمی و کلامی دارد که خود شرحی بر آن‌ها به نام سلطان ایلدرم بایزید عثمانی (۸۸۶ـ ۹۱۸ق) نوشته است. از سدهٔ دهم هجری، با روی کار آمدن صفویان، تشیع مذهب رسمی ایران شد در حالی که سه قدرت بزرگ مسلمان همسایهٔ ایران، یعنی ترکان عثمانی، تیموریان هند و ازبکان فرارود، از مذهب اهل تسنن پیروی می‌کردند و این موجب شد تا مباحثات قلمی علمای شیعی و سنی رواج بسیار یابد و به‌ویژه بازار ردیه‌نویسی (از هردو طرف) در مسائل مختلف کلامی و اعتقادی بسیار گرم شود و آثار فراوانی در این زمینه به عربی و فارسی پدید آید. در این دوره با بازشدن ردپای مبلغان مسیحی به کشورهای شرق و به‌ویژه هند، ردیه‌هایی نیز بر آثار و عقاید آنان تألیف شد. همچنین پس از آنکه شیخ احمد احسایی (۱۱۶۶ـ ۱۲۴۱ق) ، که معاد را نه عنصری بلکه تقریباً روحانی می‌دانست و معراج پیامبر را نیز روحانی می‌شمرد نه جسمانی، با طرح نظریاتی از این دست مکتب شیخیه را بنیاد نهاد و از آن پس علمای امامی ایران و عراق به دو دستهٔ شیخیه و متشرعه تقسیم شدند، علمای دو طرف به نوشتن آثاری در دفاع از عقاید خود و رد گروه مقابل پرداختند. نکتهٔ دیگر آنکه در دورهٔ صفوی و تا اندازه‌ای پس از آن به علوم دینی بسیار بیش از علوم عقلی اهمیت داده می‌شد و از این رو حکمای برجستهٔ قرون اخیر، مانند غیاث‌الدین منصور دشتکی شیرازی (ـ۹۴۸ق)، میرزا جان باغنوی شیرازی (ـ۹۹۴ق)، محمدباقر میرداماد (ـ۱۰۴۰ق) ، میر فندرسکی (۹۷۰ـ ۱۰۵۰ق) ، شیخ بهایی (۹۵۳ـ ۱۰۳۰/ ۱۰۳۱ق) ، ملا صدرا (ـ۱۰۵۰ق) ، ملا حسین تنکابنی (ـ۱۰۵۰ق)، ملا عبدالرزاق فیاض لاهیجی (۱۰۷۲ق) و پسرش میرزا حسن قمی (ـ ۱۱۲۱ق)، ملا محسن فیض کاشانی (ـ۱۰۹۱ق) ، آقا حسین معروف به محقق خوانساری (ـ ۱۰۹۸ق) ، آقا جمال خوانساری (ـ۱۱۲۱/ ۱۱۲۵ق) ،ملا رجبعلی تبریزی (ـ۱۰۸۰ق)، محمد صادق اردستانی (ـ۱۱۳۴ق)، ملا محمد مهدی نراقی (ـ۱۲۰۹ق)، ملا علی نوری (ـ۱۲۴۶ق)، ملا عبدالله زنوزی (ـ۱۲۵۷ق)، ملا هادی سبزواری (۱۲۱۲ـ ۱۲۸۹ق) ، آقا محمد بیدآبادی (ـ ۱۱۹۸ق) و دیگران که در مبنا و اساس عالمانی مذهبی بودند، می‌کوشیدند تا با دلایل اثباتی و با اتکا بر شیوهٔ استدلالیان، مبانی اعتقادی و میراث‌های مذهبی خود را ثابت کنند، گرچه گاهی برخی فقیهان بسیار متعصب این را هم

کلام در ادب فارسی

برنمی‌تافتند و آن‌ها را متهم به کفر و الحاد می‌کردند، و در نتیجه بسیاری از کتاب‌های حکمی این دوره آمیخته با مباحث کلامی فراوان است و بسیاری از آن‌ها را می‌توان در شمار کتاب‌های کلامی شمرد. فقهای برجسته‌ای همچون محمد تقی مجلسی و پسرش محمد باقر نیز به تألیف آثاری در مباحث کلامی، به‌ویژه در مباحث مورد اختلاف و از همه مهم‌تر مبحث امامت، پرداختند. از این رو در چهار پنج سدهٔ اخیر کتاب‌های بسیاری به فارسی در ایران و ممالک همجوار در کلام و اصول عقاید یا آمیخته به مسائل کلامی نوشته شده که آوردن نام همهٔ آن‌ها در این‌جا ممکن نیست و تنها برخی از آن‌ها را در این‌جا یاد می‌کنیم: اشتراک لفظی و معنوی در وجود / وجودیه/اثبات واجب از رجبعلی تبریزی؛ اتمام‌الحجة /امامت از میرزا محمد متخلص به مجذوب تبریزی (ز۱۰۸۸ق) ؛اثبات واجب از میرزا محمد صادق، متخلص به صادق، فرزند محمد صالح اصفهانی (ـ۱۰۶۱ق) ؛ اثبات واجب محمد فرزند اسماعیل فسایی، متخلص به معنی و مسیح (ـ ۱۱۱۵/ ۱۱۲۷/ ۱۱۳۰ق) ؛ اثبات صانع، اثبات واجب، بدا، صدق کلام الهی، عصمت همگی از ملا میرزا محمد معروف به میرزای شیروانی (۱۰۳۳ـ ۱۰۹۸ق)؛ تحفهٔ عباسی از محمد طاهر اخباری شیرازی قمی (ـ۱۰۹۸ق) در کلام شیعی؛ اثنا عشریه از ابوالمفاخر نظام‌الدین محمد هادی صفوی مخاطب به میرزا مهدی‌خان صفوی (ز ۱۱۳۱ق)؛ ازالت‌الخفاعن خلافة‌الخلفا از شاه ولی‌الله دهلوی در اثبات خلافت خلفای راشدین؛ اصول‌دین / اثبات واجب احمد مقدس اردبیلی (ـ۹۹۳ق)؛ امامت از کمال‌الدین حسین الهی اردبیلی (ـ۹۵۰ق)؛ گوهر مراد و سرمایهٔ ایمان از ملا عبدالرزاق لاهیجی؛ امامت و جامع صفوی از علینقی کمره‌ای (ـ۱۰۶۰ق)؛ اصول دین/ خوف و رجا، رد اهل سنت ، قدم و حدوث عالم، سر مخزون، و شمع‌الیقین فی معرفة حق‌المبین همگی از میرزا حسن بن عبدالرزاق لاهیجی قمی (ـ۱۱۲۱ق) ؛ اصول دین و منّة‌الابرار محمد علم‌الهدی بن محسن فیض کاشانی (ـح ۱۱۲۳ق) ؛ انوار سلیمانی و مناظرات ملّا عبّاس مولوی (ـ۱۱۰۱ق) ؛ بدا، حق‌الیقین، و صفات ذات و صفات فعل محمد باقر مجلسی ؛ اصول‌دین/ مبداء و معاد، اعتقادات ، جبر و اختیار، و وجود همگی از آقا جمال خوانساری؛ رسالهٔ کلامی (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران) گویا از میر محمد باقر داماد؛ اصول دین محمد باقر بن محمد اکمل بهبهانی (۱۱۱۸ـ ۱۲۰۵ق) ؛اصول دین محمد باقر حجة‌الاسلام شفتی (۱۱۷۵ـ ۱۲۶۰ق) ؛اصول‌دین محمد حسین بن محمد اسماعیل بسطامی (ز ۱۲۱۷ق)؛ اصول دین/اصول عقاید، اعتقادات ، توحید هر سه از سید کاظم رشتی شیخی (ـ۱۲۵۹ق) ؛ آب حیات، اصل‌الاصول ، اصول دین منظوم ، شاخ نبات و فلک مشحون همگی از محمد جعفر شریعتمدار استرابادی (۱۱۹۸ـ ۱۲۶۳ق)؛ اصول دین از میرزا ابوالقاسم بن ملا محمد حسن شفتی گیلانی قمی (۱۱۵۱ـ ۱۲۳۱ق)؛ آینهٔ عباسی در نمایش حق‌شناسی / امالی عباسی،تحفهٔ جهانبانی، درالثمین/ تحفة‌الامین هرسه از محمد اخباری نیشابوری اکبرآبادی (۱۱۷۸ـ ۱۲۳۲ق)؛ رسالهٔ فلسفی از شیخ محمد حسین نجفی از روزگار محمد شاه‌قاجار (۱۲۵۰ـ ۱۲۶۴ق) در مباحث کلامی ؛ توحیدیه ،جبر و اختیار ،کاشف العدل، اقناعیه، و برهانیه همگی از محمد کاظم هزار جریبی (ـح ۱۲۳۲ق)؛ ریاض‌السائرین، علم الهی ، مناظره/ یوسفیه از قاضی نورالله شوشتری (۹۵۶ـ ۱۰۱۹ق)؛ گوهر یگانه از ملا صدرا؛ لمعات الهیه در معارف ربوبیه از ملا عبدالله زنوزی؛ شرح اثبات واجب، مبدأ و معاد از محمد علی شکیب شیرازی (ـ۱۱۳۵ق)؛ براهین احمدی از غلام احمد قادیانی (۱۲۵۰ـ ۱۳۲۶ق)؛ مثنوی ایمان کامل (۱۲۸۲ق) از مولوی عبدالعزیز پرهاوری مولتانی (۱۲۰۹ـ ۱۲۹۶ق) در اثبات واجب تعالی، صفات قدیمه و ازلیه، اسماءالله، رؤیت، علم، ماهیت او، انبیا، خاتم‌النبیین و جز آن؛ تزکیة‌العقاید (۱۰۹۷ق) از احمد بن مبارکشاه اصفهانی؛ منظومهٔ کلامی و فقهی حافظیه از سراینده‌ای با تخلص حافظی (گویا همان خواجه حافظی حکاک کرمانی که در هرات نشیمن گزیده و تا ۹۲۸ق زنده بوده و تحفهٔ تهماسبیه را در اصول دین به نام شاه تهماسب سروده است)؛ حسنیه/ الحسنیه فی اصول‌الدین والفروع‌العبادیه از عزالدین بن جعفر بن شمس الدین آملی (ز ۹۴۴ق)؛ عقاید مرادات از شیخ محمد مراد نقشبندی کشمیری مجددی (۱۰۵۷ـ ۱۱۳۱ق)؛ عقاید منظوم از ابن عاقل (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۴۹۶۱)؛ شرح قصیدهٔ امالی که شرح قصیدهٔ بدءالامالی امام سراج‌الدین علی بن عثمان اوشی فراغانی حنفی (ـ۵۷۵ق) از آخوند درویزهٔ ننگرهاری (ـ۱۰۴۸ق) است؛ معالی فی شرح‌الامالی از محمد عمر بن محمد ابراهیم چمکنی پیشاوری (ز ۱۱۱۲ق) در شرح بدءالامالی؛ منظومهٔ منتخب‌العقاید (۱۰۱۶ق) محمد جمیل بن ابوتراب بدخشی حارثی؛ امامت و تحفهٔ شاهی از علاءالدین عبدالخالق مشهور به قاضی‌زادهٔ کرهرودی از روزگار شاه عباس یکم صفوی (۹۹۵ـ ۱۰۳۸ق) ؛ تقدیس‌الانبیا و تمجیدالاوصیا از عبدالحسیب بن احمد

کلام در ادب فارسی

علوی عاملی (سدهٔ ۱۱ق) در عصمت امامان با دلیل‌های عقلی و نقلی؛ تکمیل‌الایمان از عبدالحق محدث دهلوی (۹۵۸-۱۰۵۲ق) ؛ چهار آینه از بهاءالدین محمد فاضل هندی (۱۰۶۲-۱۱۳۷ق) در اثبات خداوند و امامت و جز آن؛ ارشادالعوام، برهان قاطع، رکن‌رابع هر سه از حاج محمد کریم‌خان قاجار کرمانی شیخی (۱۲۲۵-۱۲۸۸ق)؛ سفینةالنجاة از علیرضا تجلی شیرازی اردکانی (- ۱۰۸۵/ ۱۰۸۸ق)؛ عقاید اصولین از میر محمد اسماعیل خاتون آبادی (۱۰۳۱- ۱۱۱۶ق)؛ هادی‌المضلین در اصول دین و هدایةالطالبین فی معرفةالانبیاء المعصومین والائمةالطاهرین از حاج ملا هادی سبزواری؛ هدایةالطالبین از محمد تقی بن محمد حسین کاشانی (۱۲۳۶- ۱۳۲۱ق)؛ منظومهٔ صراط مستقیم از محمد بن عبدالله قاجار به نام عباس میرزای قاجار؛ ضیاءالقلوب از ملا محمد بن عبدالفتاح تنکابنی، مشهور به فاضل سراب (-۱۱۲۴ق). در پایان شایسته است که به بازتاب مباحث کلامی و حکمی در آثار برخی شاعران فارسی‌گو اشاره کنیم. گذشته از برخی متکلمان نامدار که گاهی شعر می‌سروده‌اند و اشعارشان به گونه‌ای نظرات کلامی آنان را منعکس می‌کند بعضی شاعران بزرگ فقیه یا متکلم یا عارف نامداری بوده‌اند یا در پاره‌ای مسائل کلامی دیدگاه‌های مشخصی داشته‌اند که گه‌گاه در آثارشان بازتاب یافته است و پاره‌ای اشعارشان ظاهراً مبین دیدگاه کلامی خاصی است. می‌دانیم که معتزله آیات و احادیثی را که موهم تشبیه خداوند به اشیای مادی است تأویل می‌کردند و معنایی جز معنای ظاهری بدان نسبت می‌دادند. مولوی که روی هم رفته اشعری مسلک بود اعتزالی‌ها را که به عقیدهٔ او عقل فضولی و جزئی خود را در کار تفسیر شریعت وارد می‌کنند و به همین خاطر دست‌گشاده‌ای در تأویل دارند و هر چه با عقلشان منافات پیدا کند معنای آن عبارت را از ظاهر برمی‌گردانند و معنای دیگر به آن نسبت می‌دهند، «ارباب وهم» می‌نامد و عقلی را که در برابر شریعت می‌ایستد و صاحب شریعت را به تناقض‌گویی یا محال گویی متهم می‌دارد «وهم» می‌خواند. مولوی در مثنوی معنوی از تأویل اهل اعتزال را دربارهٔ آیهٔ «هیچ چیز در زمین و آسمان نیست مگر این‌که تسبیح خدا می‌گویند ولی شما تسبیح آن‌ها را در نمی‌یابید» یاد می‌کند و می‌گوید اینان تسبیح جمادات را بی‌معنا و محال می‌دانند و بر این باورند که چون ساختمان و خلقت این پدیده‌ها آدمی را به یاد خداوند می‌اندازد، بنابراین، این یادآوری به منزلهٔ تسبیح گفتن است: «بلکه هر بیننده را دیدار آن - وقت عبرت می‌کند تسبیح خوان/ پس چو از تسبیح یادت می‌دهد - آن دلالت همچو گفتن می‌بُود/ این بود تأویل اهل اعتزال - و آنِ آن کس کو ندارد نور حال/ چون ز حس بیرون نیاید آدمی - باشد از تصویر غیبی اعجمی.» مولوی سپس در اعتراض به این نظر معتزله می‌سراید: «چون شما سوی جمادی می‌روید - محرم جان جمادان چون شوید؟/ از جمادی عالم جان‌ها روید - غلغل اجزای عالم بشنوید/ فاش تسبیح جمادات آیدت - وسوسهٔ تأویل‌ها نربایدت/ چون ندارد جان تو قندیل‌ها - بهر بینش کرده‌ای تأویل‌ها/ که غرض تسبیح ظاهر کی بود - دعوی دیدن خیال غَیْ بود.» درواقع مولوی همانند بیشتر صوفیان برجسته در میان عقل و دل یا جان دومی را برمی‌گزیند و شاید از همین رو است که با معتزله، این خردورزان دنیای اسلام، سخت مخالفت می‌ورزد، چنان‌که عطار نیشابوری(ح ۵۴۰ - ۶۱۸ق) ، دیگر شاعر صوفی بزرگ ایرانی، پیش از مولوی تلویحاً معتزله (آن‌ها را عدلیه نیز خوانده‌اند) را نکوهیده است: «نیستی عادل تو با عدلت چه کار - عدلیی به از چو تو عادل هزار.» برخی ابیات دیوان حافظ شیرازی نیز ظاهراً مبین جبری(اشعری؟) بودن او است : «چو قسمت ازلی بی‌حضور ما کردند -گر اندکی نه به وفق رضا است خرده مگیر» یا «در کارگلاب و گل حکم ازلی این شد- کان شاهد هرجایی وین پرده‌نشین باشد» یا «رضا به داده بده وز جبین گره بگشای/ که برمن و تو در اختیار نگشاده است.»

منابع: تاریخ ادبیات در ایران ، ۸۱/۱- ۸۵؛ ۲۶۵/۲- ۲۷۴؛ ۲۲۸/۳- ۲۳۲؛ ۹۱/۴- ۹۴؛ ۲۷۰/۵- ۲۷۷؛ تاریخ فلسفه در اسلام ، ۲۸۳/۱- ۳۸۶؛ ۸۳/۲- ۸۶؛ تاریخ فلسفه در جهان اسلامی ، ۱۱۴- ۱۵۷؛ تاریخ علوم و فلسفهٔ ایرانی،در صفات فراوان؛ دایرةالمعارف اسلام ، ۱۱۴۱/۳- ۱۱۵۰؛ دایرةالمعارف فارسی، ۲۲۴۰- ۲۲۴۳؛ الذریعه ، ۸۴/۴؛ ۱۱۷/۱۳- ۱۲۳؛ شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری، ۶۰؛ علم و تمدن در اسلام ، ۳۳۴- ۳۶۷؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۹۳۷/۲- ۱۲۰۶؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۷۲۱/۲- ۱۰۰۸؛ میراث اسلامی ایران ، ۱۵۹/۱- ۱۷۴، ۳۴۱- ۳۶۵؛ ۱۴۱/۲- ۱۴۹، ۵۰۱ - ۵۲۶، ۷۷۳- ۸۸۶؛ محمد علی بامداد، «عقیدهٔ حافظ در جبر و اختیار» ، دربارهٔ حافظ چه می‌گویند ، ۳۳۲- ۳۴۱؛ ه.آ. ولفسون، «مباحثی دربارهٔ ظهور علم کلام» ،ترجمهٔ نصرالله پورجوادی، معارف، دورهٔ دوم ، شمارهٔ ۱، فروردین - تیر ۱۳۶۴ش، صص ۵-۶۴؛ محسن جهانگیری ، «قدریان نخستین»، همان‌جا، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۱، فروردین - تیر ۱۳۶۷ش، صص ۳-۲۶؛ همو،

«پیدایش علم کلام و منزلت آن در میان علوم»، همان‌جا، دورهٔ پنجم ، شمارهٔ ۳، آذر ـ اسفند ۱۳۶۷ش، صص ۷۹ـ ۱۰۵؛ مدرسی طباطبائی ، «چند اثر نو یافته در مناظرات کلامی شیعی»، وحید، دورهٔ دوازدهم ، شمارهٔ ۱۱، بهمن ۱۳۵۳ش، صص ۸۷۵ـ ۸۸۶؛ عبدالحی حبیبی، «یک کتاب گم شدهٔ قدیم نثر فارسی پیدا شد»، یغما، سال ۱۶، شمارهٔ ۵، شمارهٔ مسلسل ۱۸۱، مرداد ۱۳۴۲ش، صص ۱۹۳ـ ۲۰۰؛ همو، «رسائل انتقادات فرق اسلامی و مآخذ کهن آن»، همان‌جا، سال ۱۷، شمارهٔ ۲، شمارهٔ مسلسل ۱۹۰، اردیبهشت ۱۳۴۳ش، صص ۴۹ـ ۵۹؛ عبدالکریم سروش ، «تأویل در مثنوی»، نامهٔ شهیدی، صص ۳۹۵ـ ۴۱۰؛ سید علی موسوی بهبهانی، «ملاحظاتی پیرامون علم اعتقاد (کلام) نزد امامیه »، همان‌جا، صص ۸۱۹ـ ۸۲۷.

برزگر

کلمات قصار (ka.le.māt-e.qe.sār) / سخنان کوتاه، جملاتی است فشرده و پرمعنی که همچون ضرب‌المثل* در پند و تعلیم و نکوهش یا برای بیان اندیشه‌ای فلسفی بیان شده است. چون کلمات قصار باید مفهومی بزرگ را بیان کنند و در عین حال ، با کمترین لفظ و به یادماندنی‌ترین عبارت بیان شوند، ناگزیر به رعایت ایجاز* هستند به دلیل همین کوتاهی آن‌ها است که در ذهن می‌مانند تا در هنگام لزوم، آن‌ها را یادآوری و بیان کنند. گرایش به خلقِ کلمات قصار از یونان باستان آغاز شد و تا غرب امروز نیز ادامه دارد. جملهٔ «بودن یا نبودن، مسئله این است» از شکسپیر و عبارتِ «می‌اندیشم، پس هستم» از دکارت، از مشهورترین کلمات قصار در غرب است. در شعر فارسی، تک‌بیت‌ها نمونهٔ گرایش ایرانی به این نوع کلام بوده است که «در نومیدی بسی امید است ـ پایان شب سیه سپید است» از مشهورترین تک‌بیت‌های شعر فارسی و جملهٔ «دو درویش در گلیمی بخسبند و دو پادشاه در اقلیمی نگنجند»، از مشهورترین کلمات قصار در نثر فارسی است. همچنین جملهٔ معروف آن درویشِ وحشت‌زدهٔ نیشابوری که «آمدند و کشتند و کندند و سوختند و بردند و رفتند» از موارد برجستهٔ کلمات قصار فارسی است. کلمات قصار، از نظر ایجاد تهییج و تفکر، کاربردی شبیه به ضرب‌المثل دارد.

منابع: دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی، ۱۳۴/۱؛ سبک خراسانی در شعر فارسی،۶۹۳؛ طلا در مس، ۵۷۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۴۳.

عباسپور

کلیات (kol.li.yāt)، از ریشهٔ کلّ به معنی همهٔ اجزا، در لغت به معنای امور کلی و چیزهای کلی، در مقابل جزئیات، و در اصطلاح ادبی به همهٔ کلام یک مصنف گویند؛ نیز مجموع آثار منظوم و منثور یک مصنف (کلیات سعدی) ،مجموع آثار یک نویسنده (کلیات سهروردی) و تمام انواع شعر یک شاعر (کلیات ایرج میرزا) راکلیات نامندکه در معنی اخیر، کلیات با دیوان* مترادف است. گاه به بخشی از یک کتاب که از اصول کلی بحث می‌کند نیز کلیات می‌گویند. مثلاً کلیات قانون آن بخشی از کتاب قانون است که از اصول کلی طب سخن می‌گوید. امروز کلیات در معنای کتاب‌های عمومی و دانشنامه‌ای نیز به‌کار می‌رود. گردآوری کلیات در ادبیات فارسی از حدود سدهٔ هفتم هجری آغاز شد. بیشتر شاعران فارسی‌گوی متقدم کلیات آثارشان را خودشان ترتیب داده‌اند. مثلاً عبدالرحمان جامی کلیات آثارش را خود ترتیب داد که سی‌وهفت اثر را دربرمی‌گیرد. اما گاهی کلیات شاعران متقدم را دیگران پس از مرگشان ترتیب می‌دادند. مثلاً کلیات سعدی را اگرچه خود شاعر ترتیب داده بود، سال‌ها پس از درگذشت او، علی بن احمد بیستون، تجدید و تکمیل کرد.

منابع: دایرةالمعارف ادبیات و صنعت تاجیک، ۵۳۸/۳؛ فرهنگ معین، زیر«کلیات» ؛ لغت‌نامه ،زیر«کلیات».

جوان

کلیشه (ke.li.še)/ عبارت قالبی، واژه‌ای فرانسوی (cliché) که در چاپ ، به تصویر یا نوشته‌ای اطلاق می‌شود که بر فلز یا چوب حک می‌کنند و هنگام چاپ کتاب، مجله، یا نظایر آن ، به‌کار می‌گیرند؛ اما در اصطلاح ادبی، به عبارت‌های قالبیِ پیش پا افتاده و تکراری می‌گویند که روح ندارند. بسیاری از اصطلاحات و ترکیبات ادبی در اثر کاربرد بیش از حد، کلیشه می‌شوند. نیز عبارات کهنهٔ ادبی ـ که اغلب به‌غلط ، نقل قول می‌شوند ـ صورتی دیگر از کلیشه‌ها هستند. کلیشه در عرصهٔ شعر و شاعری، نمایانگر تقلید شاعر از یک یا چند شاعر دیگر است و دلالت بر این دارد که شاعر چندان به تجربیات ذهنی و عاطفی خویش متوسل نشده است، بلکه ترجیح داده تا همچون مقلّدها عمل کند. در قلمرو داستان‌نویسی نیز کلیشه نشانهٔ عدم خلاقیت

داستان‌نویس است. از همین جا است که می‌توان هنرمند راستین و آفرینشگر را از هنرمند مقلّد و پیرو بازشناخت. عبارات و ترکیباتی چون «روی ماه» ، «لب لعل» ، «قامت رعنا» ، «قد سرو» و «بوسهٔ داغ» جملگی به واسطهٔ کاربرد زیاده از حد ، کلیشه شده‌اند. برخی شاعران و نویسندگان نیز عامدانه، کلیشه‌ها را به منظور طنز یا هجوِ چیزی یا کسی، وارد نوشته‌هایشان می‌کنند: «... آری، مرگ \ انتظاری خوف انگیز است؛ \ انتظاری که بیرحمانه به طول می‌انجامد \ مسخی است دردناک \ که مسیح را\ شمشیر به کف می‌گذارد\ در کوچه‌های شایعه \ تا به دفاع از عصمت مادر خویش برخیزد \ و بودا را\ با فریادهای شوق و شور هلهله‌ها\ تا به **لباس مقدس سربازی درآید** ،\ یا دیوژن را \ با یقهٔ شکسته و کفش برقی \ **تا مجلس را به قدوم خویش مزیّن کند**\ در ضیافت شام اسکندر...» (شاملو) کاربرد عبارات قالبی در ادبیات اداری بسیار چشمگیر است. کلیشه‌هایی همچون «به استحضار می‌رساند/ استحضاراً به عرض می‌رساند» ، «پیرو نامهٔ شمارهٔ ...»، «در پاسخ به...» ، «با تقدیم احترام» و «مقتضی است اقدامات لازم صورت گیرد» مشتی از خروارها عبارت قالبی اداره‌ای هستند.

منابع: فرهنگ فارسی ، ۳/۳۰۵۰؛ واژگان ادبیات داستانی ، ۲۴، ۱۱۳؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۲۱۷؛

A Dictionary of Literary Terms , Cuddon, 125; *A Glossary of literary Terms* , Abrams , 25; *Duden Deutsches Universal Wörterbuch* , 874; *The Reader's Encyclopedia* , 197.

عبداللهی

کمدی (ko.me.di)، اثر ادبی یا نمایشی که هدف آن خنده و سرگرمی باشد یا مسائل جدی را در قالب خنده و شوخی بیان کند. این کلمه معمولاً برای آثار نمایشی به‌کار می‌رود ولی آن را برای آثار غیرنمایشی نیز به‌کار برده‌اند، چنان‌که در اروپای قرون وسطی تنها داستان‌هایی را که پایان خوشی داشتند، مانند داستان*های چاوسر، کمدی می‌خواندند، یا دانته که نام منظومهٔ خود را کمدی الهی گذاشت. کمدی در لغت از واژهٔ یونانی کمدیا (komodia) ریشه گرفته که خود شکل دگرگون شدهٔ کوموس (komos) است و از این رواست که این جشن را سرچشمهٔ کمدی در معنای نمایشی آن دانسته‌اند. کوموس جشنی بود در یونان باستان که در مراسم کهن دیونوسی اجرا می‌شد و در آن شخصیت‌ها با ماسک ظاهر می‌شدند و بدنشان را رنگ می‌زدند، آواز می‌خواندند، می‌رقصیدند و حرکات مضحک و خنده‌آور انجام می‌دادند. شکلک سازان با این حرکات و با پرداختن تصاویر شوخی‌آمیز از خدایانی که نمایش به افتخار ایشان بود، یعنی خدایان باروری و از همه مهم‌تر دیونوسوس، آن‌ها را بزرگ می‌داشتند. ارسطو، فیلسوف یونانی (۳۸۴- ۳۲۲ق‌م) کمدی را در کنار تراژدی* و حماسه* یکی از انواع مهم ادبی می‌داند و آن را تقلید اطوار شرم‌آورِ آدمی معرفی می‌کند، اعمالی که موجب ریشخند و استهزا می‌شوند اما گزند و آزاری از آن‌ها به کسی نمی‌رسد، و نیز ماهیت کمدی را نقطهٔ مقابل تراژدی می‌داند چنان‌که در آن زمان موضوع تراژدی را مضامین حماسی، اسطوره‌ای و آرمانی و موضوع کمدی را مسائل روزمره و معاصر تشکیل می‌داد؛ تراژدی بر اساس پیرنگی محکم و قوی بنا می‌شد، حال آن‌که کمدی از چنین پیرنگی بی‌نیاز بود؛ شخصیت‌ها در تراژدی نجبا و بزرگان با فضیلت‌های انسانی و فوق انسانی و در کمدی انسان‌های معمولی بودند؛ پایان تراژدی تلخ و مصیبت‌بار، اما پایان کمدی پایانی خوش یا به دور از فاجعه بود؛ و نیز زبان تراژدی زبانی فاخر بود و کمدی زبانی برگرفته از کلام مردم عادی داشت. کمدی یونان باستان را به سه دورهٔ قدیم، میانه و نو تقسیم کرده‌اند. کمدی‌های دورهٔ قدیم مجموعهٔ صحنه‌های مجزایی بودند که با استفاده از کاراکترها و همسرایان پیوند می‌یافتند و بیشتر به قصد استهزا و هجو اشخاص سرشناس و در قالب فارس*، فانتزی* و تقلید درآوردن اجرا می‌شدند. آریستوفانس از نمایشنامه‌نویسان برجستهٔ این دوره بود که به مسائل اجتماعی و فلسفی می‌پرداخت و از بزرگان سیاسی جسورانه انتقاد می‌کرد. یازده اثر از او باقی مانده که، ابرها، زنبوران، پرندگان و غوکان از این شمارند. پس از سقوط یونانیان در جنگ پلوپونزی (۴۰۰ق‌م) و به قدرت رسیدن اسکندر، دورهٔ کمدی میانه آغاز می‌شود. در این دوره که آخرین نمایشنامه‌های آریستوفانس به آن تعلق دارند، پیرنگ* و شخصیت* اهمیت یافتند و موضوع آن‌هابیش از مضامین سیاسی به مسائل خصوصی و اجتماعی چون شوخی با شخصیت‌های تاریخی یا طبقه‌های مختلف اجتماعی و پرداختِ مسخره‌آمیز تراژدی‌ها و موضوع‌های اساطیری گرایش پیدا کرد. دورهٔ کمدی نو از میانهٔ سدهٔ چهارم قبل از میلاد با مِنانْدر (۳۴۳- ۲۹۱ق‌م) آغاز شد. در این دوره بیشترِ آثارِ کمدی جنبهٔ اجتماعی دارند و به‌رفتار شخصیت‌ها در

کمدی

موقعیت‌های اجتماعی معاصرشان می‌پردازند. این شیوه مورد تقلید دو تن از شاعران رومی به نام‌های پلاوتوس و ترنس قرار گرفت و همچنین آن را منشأ کمدی رفتارِ (comedy of manner) دورهٔ رنسانس می‌دانند که هدفش به سخره گرفتن رفتارهای ساختگی گروهی از افراد جامعه بود. در کمدی نو شخصیت‌ها دیگر افراد سرشناس نبودند، بلکه آن‌ها و نیز پیرنگ نمایش را از زندگی واقعی و روزمره می‌گرفتند. کمدی در قرون وسطی از سوی کلیسا زیر فشار بود، اما در کار نوازندگان دوره‌گرد، بندبازان و در نمایشنامه‌های عامیانه و کمدیا دلارته به حیات خود ادامه داد. در دورهٔ رنسانس کمدی به دو دستهٔ لوده‌بازی و کمدیا دلارته، و نمایش‌های خواندنی تقسیم شد. تیپ‌های ثابت و بداهه‌سازی از عناصر اساسی کمدیا دلارته بودند. این نوع کمدی که از ایتالیا برخاست و در طول دو سده (۱۵۵۰- ۱۷۵۰م) صحنه‌های نمایش فرانسه، انگلیس، آلمان ، اسپانیا و اتریش را به خود اختصاص داده بود، درواقع ادامهٔ کمدی‌های روم قدیم، میم‌های قرون وسطی و فارس‌های اوایل قرن شانزدهم بود. در این نمایش‌ها موسیقی و رقص و حرکات آکروباتیک در درجهٔ اول اهمیت و کلام که سرشار از سوءتفاهم‌ها و اغراق بود در درجهٔ دوم قرار داشت، شخصیت‌های مثبت و منفی با ماسکی که بر چهرهٔ شخصیت‌های منفی زده می‌شد از هم مشخص می‌شدند و لباس، زبان و حالات هر شخصیت و وسایلی که همراه داشت نمایانگر تیپ او بودند. نیز آزادی حضور زنان بر صحنهٔ نمایش دقیقاً در اواسط سدهٔ شانزدهم و با همین نوع کمدی آغاز شد و تا این تاریخ نقش زنان را نوجوانان بازی می‌کردند. در دورهٔ رنسانس، عنصر طنز به کمدی افزوده شد و برای آن نقشی بازدارنده از لغزش‌هایی که به آن‌ها می‌خندیدند، قائل بودند و آن را مایهٔ اصلاح نواقص و عیوب فردی و اجتماعی می‌شمردند. پس از آن از ترکیب سبک‌های نمایشی سدهٔ شانزدهم با کمدی کلاسیک لاتینی، کمدیِ الیزابت پدید آمد که با نمایشنامه‌های شکسپیر و بن جانسن به اوج خود رسید. شکسپیر صحنه‌های نمایشی «تسکین کمیک» را وارد نمایشنامه‌های تراژدی کرد و کمدی رمانتیک را که راویِ ماجراهای عاشقانهٔ زنی است که قهرمان کمدی است و پس از مشکلات بسیار به خوشی می‌انجامد، به اوج خود رساند. بن جانسن نیز کمدی جدیدی به نام کمدی خلقیات (comedy of humours) ابداع کرد. این کمدی بر اساس این تفکر بنا شده است که سلامت طبع هر انسانی به تعادل چهار عنصر خون، بلغم، سودا و صفرا بستگی دارد و هر کدام از شخصیت‌های اصلی این نمایش‌ها بر اثر تسلط یکی از این عناصر دارای خصوصیت اخلاقی ویژه‌ای است. سدهٔ هفدهم دوران اوج کمدی رفتار است که می‌توان آن را در آثار پیرکورنی و مولیر فرانسوی و ویلیام ویچرلی و ویلیام کانگرو انگلیسی دید. افزون بر این، مکتب کمدی «دوران بازگشت خاندان استوارت» نیز در این دوران ظهور کرد،مکتبی که قباحت و پرده‌دری را در نمایشنامه‌ها جایز می‌شمرد و ویچرلی و کانگرو از نویسندگان معروف آن بودند. همچنین می‌توان تأثیر مشترک نمایشنامه‌های کلاسیک و کمدیادلارته را در آثار برخی از نویسندگان این زمان چون مولیر و کارلو گولدونی، نمایشنامه‌نویس ایتالیایی، مشاهده کرد. در سدهٔ هجدهم کمدی احساساتی که عکس‌العملی در مقابل قبایح تآتر «دوران بازگشت خاندان استوارت» بود، بسیار رواج یافت. در این نوع کمدی نویسنده رنج و مشقت‌های قهرمان داستان را که انسانی شریف و دست و دل‌باز است، به تصویر می‌کشد و هدف او بیشتر گریاندن تماشاگر است تا خنداندن او، اما سرانجام ماجراها به‌خوبی و با غلبهٔ نیکی بر بدی پایان می‌یابد. در انگلستان این نوع کمدی بیش از آن که در نمایشنامه‌ها وجود داشته باشد در داستان‌های کوتاه فیلدینگ و اسمولت تجلی یافت. سدهٔ نوزدهم میلادی دورهٔ رکود کمدی بود و تنها گونه‌ای که در آن زمان رواج داشت فارس (farce) بود. فارس نوعی کمدی سبک است که در آن شخصیت‌های اغراق شده را در موقعیت‌های نادر و مضحک قرار می‌دهند. لودگی، شخصیت‌ها و موقعیت‌های اغراق شده، بسیاریِ شوخی‌های کلامی، شوخی‌های جسمی، بزن بکوب، ریتم تند و حوادثی که با سرعت زیاد دنبال هم اتفاق می‌افتند، از عناصر اساسی این نوعند. در اواخر قرن در روسیه و اروپا نمایشنامه‌نویسانی چون آنتون چخوف (۱۸۶۰ - ۱۹۰۴م)، اوسکار وایلد (۱۸۵۴- ۱۹۰۰م) و جورج برناردشا (۱۸۵۶- ۱۹۵۰م) ظهور کردند که به کمدی‌نویسی رونقی تازه دادند. چخوف نوعی کمدی ظریف پدید آورده بود که بسیار به تراژیِ کمدی (tragi comedy) نزدیک بود و اوسکاروایلد نیز در انگلستان، کمدی رفتار را از نو زنده کرد. اما پس از آن در سدهٔ بیستم، ویژگی کمدی این دوره گوناگونی آن است، کمدیِ طنز که زشتی‌ها و نقایص جامعه و کسانی را که قوانین اخلاقی و اجتماعی را رعایت نمی‌کنند، به سخره می‌گیرد، کمدی اجتماعی که در آثار پینیرو، جونز و شا دیده می‌شود،کمدی رمانتیک، کمدی احساساتی، کمدی

کمدی

موزیکال، درام‌های فرانسوی که نمایش‌های جدی با عناصر کمدیند و سرانجام کمدی سیاه و کمدی‌های منسوب به تآترپوچی*، همه از این شمارند. کمدی‌های نوع اخیر درواقع همان کمدی موقعیتند، موقعیتی فراهم می‌شود که شخصیت‌ها نمی‌توانند از آن فراتر بروند و این موقعیت مدام طولانی‌تر می‌شود. نویسنده با این ترفند با طنزی تلخ و غم‌انگیز پوچی زندگی بشر معاصر را نشان می‌دهد؛ آثار سمیوئل بکت، لوئیجی پیراندللو و اوژن یونسکو از این نوعند. آنچه در همهٔ انواع کمدی نمایشی،حتی پس از ظهور سینما در این‌گونهٔ نمایشی، مشترک است، تیپ‌سازی است. کمدی زمانی اتفاق می‌افتد که تماشاگران تنها با شعور خود و نه به سبب همبستگی عاطفی، با قهرمان نمایش ارتباط برقرار کنند. برای آنکه این همبستگی عاطفی ایجاد نشود، عیوب و ویژگی‌های شخصیت باید کاملاً با وجود او یکی شود و بدین‌گونه است که تیپ ساخته می‌شود و از این رواست که قهرمانان کمدی را همواره با خصوصیات ثابت و بدون تغییر می‌بینیم. تیپ چارلی چاپلین در کمدی‌هایش نمونهٔ بارز شخصیت کمیک در این شکل نمایشی است. افزون بر کمدی نمایشی، از زمان فیلدینگ به این سو رمان کمدی جای خود را میان آثار ادبی دیگر باز کرد، اما شمار اشعار کمدی بسیار کم است و از میان آن‌ها می‌توان به «هتک حرمت طرهٔ گیسو» اثر پوپ اشاره کرد. معنای کمدی در فارسی کمی با معنای اصلی آن متفاوت است و بیشتر به معنی طنز* و هزل* و هجو است و در آثار غیرنمایشی چون آثار طنزآمیز عبیدزاکانی، بواسحاق اطعمه و بعدها پس از انقلاب مشروطه در آثار نسیم شمال، ایرج میرزا، علی اکبردهخدا و ملک‌الشعرای بهار دیده می‌شود. برای کمدی در معنای نمایشی آن نیز در ایران می‌توان ریشه‌هایی نظیر سنن یونانیان جست و آن، مراسم و بازی‌های ایران باستان چون مراسم «برنشستن کوسه» و «مغ‌کشی» است که پس از اسلام با نام‌های دیگری چون «میرنوروزی*» و «عمرکشان» با کمی تغییر، انجام می‌شدند و هریک می‌توانستند به شکل نمایشیِ مستقلی تبدیل شوند. شعبده‌بازی، بندبازی، رقص و آواز، نقالی و قوالی و بازی‌های فکاهیِ حاجی الماس، خانم خرسوار و شمبله‌غوره را نیز می‌توان از ریشه‌های کمدی ایرانی شمرد. از میان منابع نوشتاریِ کمدی در ایران، می‌توان از مقامات هم نام برد که متون کوتاه و فکاهی از زندگینامهٔ کسان بودند همراه با عوامل کمیک نمایشی کافی، و آن‌ها را برای خوش‌آمد افراد حاضر در مجلس با آهنگ می‌خواندند. دلقک‌های دوره‌گرد و دلقک‌های دربار از دیگر منابع کمدی نمایشی در ایران بودند که بعدها نقش بسزایی در شکل‌گیری نمایش‌های تقلید ایفا کردند. مضحکه و تقلید، نمایش‌های سنتی کمدی ایران، در دورهٔ صفویه از تغییر شکل نمایش‌های پیش‌پردهٔ دسته‌های مطربی به‌وجود آمدند و رفته‌رفته جنبه‌های داستانی آن‌ها بیشتر شد و به موضوع‌های تاریخی و اساطیری یا موضوع‌های روزمره و فانتزی و شبه اخلاقی پرداختند. بازی‌های تقلید با اسامی گوناگون به شکل‌های نمایشی مستقلی چون کچلک‌بازی و بقال‌بازی* که محتوای انتقادی بیشتری داشتند، تقسیم شدند. این نمایش‌گونه‌های کمدی هیچ‌کدام مکتوب نبودند و با قصه‌های فی‌البداهه و تنها بر اساس توانایی‌ها و بداهه‌سازی‌های مقلدان آن‌ها اجرا می‌شدند، البته از نمایش بقال‌بازی یک متن مکتوب در دست است که نویسندهٔ آن شناخته نیست و آن را به چند تن نسبت می‌دهند. افزون بر این، این متن را اقتباس نویسنده از نمایش‌های بقال‌بازی که خود دیده بود می‌دانند نه متنی که از پیش برای اجرای نمایش نوشته شده باشد. از دیگر شکل‌های نمایش کمدی ایرانی تخت حوضی/ روحوضی و سیاه‌بازی* بودند که خود از بقال بازی ریشه گرفتند. این نمایش‌ها هم که ریشه در دوران صفویه داشتند، بسیار شبیه «کمدیا دلارته» بودند. آن‌ها مجموعه‌ای از بدیهه‌سازی‌ها، رقص و آواز، شکلک‌سازی و شوخی‌های وقیحانه‌ای بودند که لوطی‌ها اجرا می‌کردند و بعدها سیاه‌ها جانشین لوطی‌ها شدند. موضوع این نمایش‌ها بیشتر تاریخی بود، ولی سیاه نمایش گاهی در میان نمایش از مطالبی سخن می‌گفت که حال و هوای روز داشت. تضاد، اغراق، دهن‌گرمی‌های سیاه نمایش و تظاهر او به نادانی و کودنی از عوامل ایجاد خنده در این نمایش‌ها بودند. این نمایش‌ها نیز مکتوب نبودند و تنها بر اساس یک طرح کلی و بداهه‌پردازی شخصیت‌های نمایش، به‌خصوص سیاه پیش می‌رفتند. پس از تأسیس دارالفنون (۱۲۶۸ق) و شکل‌گیری نهضت ترجمهٔ آثار اروپایی، مانند طبیب اجباری که ترجمهٔ محمدحسن خان اعتمادالسلطنه از آن که در ۱۳۲۲ق در تهران چاپ شد و در دست است، و مردم‌گریز که گویا میرزا حبیب اصفهانی آن را ترجمه کرد و نخستین بار در روزنامهٔ اختر و بعد در ۱۲۸۶ق در مطبعهٔ «تصویر افکار» استانبول چاپ شد و هر دو از آثار مولیر بودند، کمدی ایرانی نیز شکل تازه‌ای به خود گرفت. نخستین نویسندهٔ ایرانی که کمدی‌هایی به شیوهٔ اروپایی

نوشت، میرزا فتحعلی آخوندزاده بود. سرگذشت مرد خسیس(۱۲۶۹ق) و حکایت وکلای مرافعه در شهر تبریز (۱۲۷۲ق) از نمایشنامه‌های او به این شیوه‌اند که بعدها میرزا جعفر قراچه‌داغی آن‌ها را از زبان آذربایجانی به فارسی ترجمه و در ۱۲۹۱ق همراه با سه نمایشنامهٔ دیگرِ آخوند زاده در تهران منتشر کرد. میرزا آقا تبریزی نخستین نویسندهٔ نمایشنامه‌های فارسی به شیوهٔ غربی است. سرگذشت اشرف‌خان حاکم عربستان، طریقهٔ حکومت زمان‌خان بروجردی و حکایت حاج احمد کیمیاگر، از نمایشنامه‌های او است که آن‌ها را با مضامین انتقادی و نثر طنزآمیز در حدود ۱۲۸۷ق نوشته است. پس از انقلاب مشروطه به‌سبب اوضاع سیاسی خاص حاکم بر جامعه، نمایشنامه‌نویسی رونق گرفت و به دلیل کاربرد انتقادی و اجتماعی این‌گونهٔ ادبی، نمایشنامه‌های کمدی بسیاری نیز در این دوره نوشته شد که حاجی ریایی‌خان (۱۳۳۶ق) و استاد نوروز (۱۳۳۷ق) هر دو، اثر میرزا احمد کمال‌الوزاره و ایرانی بازی و جعفرخان از فرنگ آمدهٔ حسن مقدم، معروف به علی نوروز و نمایشنامه‌های کمدی سیدعلی نصر که او را پدر تآتر ایران نامیده‌اند و حدود ۱۲۰ نمایشنامه در این گونه نوشته است، از این شمارند. در این دوران چندین گروه نمایشی تشکیل شد که در آن میان گروه‌های نمایشی کمدی هم بودند. یکی از این‌ها گروه «کمدی موزیکال» به سرپرستی رضا کمال، معروف به شهرزاد بود که پس از ۱۳۳۸ق در تهران تشکیل شد. کمدی موزیکال ایران زیر نفوذ کمدی موزیکال قفقاز رشد کرد که اپرت‌های آرشین مالالان و مشهدی عباد عزیز حاجی بگف از مشهورترینِ آن‌ها بودند. سرانجام می‌توان از آثار علی نصیریان، فرخ غفاری، بیژن مفید، غلامحسین ساعدی، بهرام بیضایی و اسماعیل خلج به عنوان کمدی‌های ارزنده‌ای که با تکیه بر سنت‌های نمایشیِ کمدی ایرانی نوشته شده‌اند، یاد کرد.

منابع: ادبیات نمایشی در ایران، ۱/۲۶۵-۳۲۴؛ ۲/۱۸۳-۲۰۳؛ ارسطو و فن شعر، ۱۲۰؛ از صبا تا نیما، ۱/۳۲۵-۳۶۶؛ ۲/۲۹۱-۳۰۶؛ انواع ادبی، شمیسا، ۱۷۱-۱۷۵؛ تاریخ ادبیات یونان، ۳۰۵-۳۶۴؛ تاریخ نقد جدید، ۴۱۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۴۴-۲۵۰؛ نمایشنامه‌نویسی در ایران، ۱۳-۱۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۱۷-۲۲۰؛ قطب‌الدین صادقی، «مولیر یا کمدیا دلارته؟ هر دو یا هیچ‌کدام؟»، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۲۵، تابستان ۱۳۷۳، صص ۲۳۰-۲۴۸؛ فرهاد ناظرزادهٔ کرمانی، «نکاتی پیرامون تعریف کمدی»، نامهٔ فرهنگ، سال ۲، شمارهٔ ۳، بهار ۱۳۷۱، صص ۱۱۳-۱۱۷؛ همو، «کمدی: نمایشنامه‌ای اصلاح طلب و آزادیبخش»، همان‌جا، سال ۴، شمارهٔ ۲ و ۳؛ تابستان - پاییز ۱۳۷۳، صص ۱۷۵-۱۸۵؛
A Glossary of Literary Terms,M.H.Abrams, 25-29; *Britannica*,3/481-482;*A Dictionary of Literary Terms*,Cuddon, 128-141.

م.اسماعیل‌پور

کمینه‌گرایی ← **مینیمالیسم**

کناش ← **داروشناسی و داروسازی در ادب فارسی**

کنایه (ke.nā.ye)، در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن و در اصطلاح ادبی سخنی است که دو معنی داشته باشد، یکی نزدیک به ذهن و دیگری دور از ذهن و گوینده این سخن را به گونه‌ای بگوید که ذهن شنونده را از معنی نزدیک به معنی دور رهنمون شود، مانند آن که بگویند «درِ جیبِ فلانی تار عنکبوت بسته» که معنی دور از ذهن آن این است که فلانی آدم خسیسی است. جملهٔ کنایی را که به‌جای معنی اصلی آورده می‌شود، **مکنی** و معنی اصلی را که به‌جای آن عبارت دیگری آورد می‌شود، **مکنی‌عنه** می‌گویند. کنایه به اعتبار **مکنی‌عنه** چند گونه است: ۱ـ **کنایه از موصوف**، که خود بر دو قسم است: الف ـ وقتی که صفتی را همواره با کنایه به موصوفی مختص بدانند و همیشه آن موصوف را بدان صفت بخوانند، مانند صفت «ملک سلیمان» که کنایه از سرزمین فارس است: «بخواه جام صبوحی به یاد آصف عهد ـ وزیر ملک سلیمان عماد دین محمود.» ب ـ آن که چند صفت یا جمله بیاورند که ذهن را متوجه مکنی‌عنه کند، مانند صفات «شجاع ارغوان‌تن» و «عروس ارغنون‌ران»، که اولی یکی از صفات سیارهٔ مریخ است و دومی یکی از صفات سیارهٔ زهره. ۲ـ **کنایه از صفت**، آن است که مکنی صفتی باشد که از آن صفت، باید متوجه صفت دیگر شد، مانند «بی‌نمکی» در این بیت: «دهر سیه کاسه‌ای‌ست ما همه مهمان او ـ بی‌نمکی تعبیه‌ست از نمک خوان او» که معنی بی‌مزه بودن است. ۳ـ **کنایه از فعل**، آن است که یک فعل یا یک مصدر به صورت مکنی به کار رود که بسیار شایع است، مانند «لنگر افکندن» که کنایه از توقف کردن است: «ما در محیط حادثه لنگر فکنده‌ایم ـ در آب تیغ دام چو جوهر فکنده‌ایم.» کنایه از نظر انتقال معنی از نزدیک به دور بر دو گونه است: ۱ـ **کنایهٔ قریب**، آن است که انتقال ذهن از معنی نزدیک به

معنی دور، بی‌واسطه صورت گیرد و خود بر دو نوع است: الف ـ کنایهٔ واضح، آن است که معنای کنایی، به آسانی درک شود: «از تنگی چشم پیل معلومم شد ـ آنان که غنی‌ترند محتاج‌ترند» که «تنگ‌چشمی» کنایه از کوته‌نظری و پستی است. ب ـ کنایهٔ خفی، آن است که به‌آسانی نتوان به معنای کنایی پی برد، مانند «ریش گاو» که کنایه از شخص نادان است: «از آن که نادان بودم چو گرد کردم ریش ـ مرا به نام همه ریش گاو خواند پدر». ۲ ـ کنایهٔ بعید، آن است که ربط مکنی و مکنی عنه معلوم نباشد و به همین دلیل آوردن واسطه‌هایی در سخن الزامی است: «بزرگی بایدت دل در سخابند ـ سر کیسه به برگ گندنا بند» که واسطهٔ فهم آن چنین است که چون برگ گندنا گیاهی محکم نیست و بستن سر کیسه با برگ گندنا به معنی شل بودن و درست بسته نشدن کیسه است و از آن‌جا که شاعر خواسته که مخاطب سر کیسه را با آن‌ببندد، پس منظور شاعر این است که سخاوتمند و بخشنده باش. کنایه از حیث ارتباط مکنی و مکنی عنه به این موارد تقسیم شده است: تلویح، آن است که واسطه‌های میان مکنی و مکنی‌عنه متعدد باشد و به همین دلیل فهم معنی دشوار گردد، مانند این که بگویند «فلانی خاکستر خانه‌اش زیاد است» که خاکستر زیاد نشانهٔ پخت و پز زیاد و پخت و پز زیاد نشانهٔ غذای زیاد و غذای زیاد نشان‌دهندهٔ مهمان زیاد است و مهمان زیاد داشتن به معنی بخشنده بودن و سخاوتمندی است، پس خاکستر زیاد داشتن، کنایه از بخشندگی و مهمان‌نوازی است. تعریض، آن است که موصوف در سخن نیامده باشد. این‌گونه کنایه بیشتر در سرزنش، ریشخند و پند به کار می‌رود: «نه هر که چهره برافروخت دلبری داند ـ نه هر که آینه سازد سکندری داند» که در نکوهش آدمی خودپسند به کار می‌رود. رمز، آن است که واسطه‌های موجود اندک، اما مخفی باشد، مانند «مرصع ریش» که کنایه از شخص ثروتمند است: «این مرصع ریش چون فرعون پیل ـ و آن چو هامان گاو ریش کاسه لیس.» ایما، کنایه‌ای است که واسطه‌های آن کم ولی انتقال معنی از آن آسان باشد، مانند «زیر پا نهادن» که کنایه از نادیده گرفتن است: «همچنان نمرود آن الطاف را ـ زیر پا بنهاد از جهل و عَمی.» کنایه، در موارد بسیاری به عنوان عنصر اصلی ایجاد طنز* به کار می‌رود: «پیرما گفت خطا بر قلم صنع نرفت ـ آفرین بر نظر پاک خطا پوشش باد.» از آن‌جا که اساس کنایه بر زبانی نمادین است، اختلاف در تفسیر و شرح کنایات بسیار اتفاق می‌افتد. برخی از کنایات نیز، پایه‌های عرفی و قومی و ملی دارد، مانند اصطلاح «موجی» که در سال‌های اخیر در اثر وقوع جنگ در میان مردم ایران شایع شده که علاوه بر معنای حقیقی‌اش، کنایه از آدم گیج و عصبی است.

منابع: آیین سخن، ۶۱ ـ ۶۲؛ بیان در شعر فارسی، ۱۰۰ ـ ۱۴۲؛ بیان، شمیسا، ۲۳۵ ـ ۲۵۱؛ درهٔ نجفی، ۲۰۳ ـ ۲۰۴؛ رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، ۱۷؛ زیورهای سخن، ۲۳۹ ـ ۱۴۱؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۴۱۶ ـ ۴۱۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۵۰ ـ ۲۵۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۳۰ ـ ۱۳۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۳۳/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۵۵ ـ ۲۵۶؛ معالم البلاغه، ۳۲۴؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۷۳؛ معانی و بیان، تجلیل، ۸۴ ـ ۸۷؛ معانی و بیان، همایی، ۲۰۵ ـ ۲۱۱؛ معیار البلاغه، ۳۰؛ نقدالشعر، ۱۲۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۲۰ ـ ۲۲۱.

عباسپور

کنزاللغات ← گنج‌واژه

کنش (ko.neš)/آکسیون/ عمل داستانی، معادل واژهٔ انگلیسی action، در لغت به معنی کار و عمل و در اصطلاح داستانی و نمایشی، به دو معنی است: ۱ـ داستان اصلی نمایشنامه، رمان*، داستان کوتاه*، شعر روایی* و هر نوع روایت* مانند این‌ها. ۲ـ سلسله رویدادهایی که در کنار یکدیگر، پیرنگ* روایت یا نمایش را سامان می‌دهند و جهت آن را مشخص می‌کنند. از همین‌رو، مهم‌ترین وظیفهٔ کنش ـ در این مفهوم اخیر ـ شناساندن و نمایاندن شخصیت* و گسترش پیرنگ است و از طریق حرکت، گفت‌وگو و روایت رویدادهایی که فرض بر وقوع آن(ها) در بیرون صحنه است، انجام می‌پذیرد. البته گاهی در برخی نمایشنامه‌ها کنش بدون حرکت روی صحنه و حتی بی‌آن‌که گفت و شنودی رد و بدل شود، نمود می‌یابد. ارسطو، فیلسوف یونانی (۳۸۴ـ ۳۲۲ق‌م) کنش را عنصری بنیادی و بایسته در نمایشنامه دانسته است. جان ونبرو، معمار و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۶۶۴ـ ۱۷۲۶م) نیز نظری خواندنی دربارهٔ کنش دارد: «می‌توانم ثابت کنم که مضمون اصلی و نیز آموزهٔ اخلاقی [نمایشنامه] را باید در شیوهٔ عملکرد شخصیت‌ها و گفت‌و شنودهای نمایش جست، نه در حادثه.» هنگامی که کنش داستان یا نمایش به حد و حجم پیچیدهٔ خود می‌رسد، بحران* نمود پیدا می‌کند. اصولاً کنش باید جریانی پیوسته داشته باشد و نیل به این مقصود با بهره‌گیری از حادثه‌های فرعی ممکن می‌گردد. نویسنده باید این حادثه را طوری برگزیند که بتواند کنش را

کنگره

سامان دهد و از این طریق، ویژگی‌های شخصیت(ها) را بنمایاند و حال و هوای داستان یا نمایش را منتقل نماید. امروزه عموماً بر این باورند که هر نوع روایت یا نمایش باید یک کنش اصلی داشته باشد که از جایی شناخته آغاز و به نقطه‌ای مشخص منتهی می‌شود. با این‌همه، در برخی انواع ادبی* نوین، همچون ضد رمان و ضد نمایش، توجه چندانی به کنش و چگونگی روند آن نمی‌شود و صرفاً چند عمل یا رویدادِ تصادفی و اتفاقی به وقوع می‌پیوندند، بی‌آن‌که ارتباطی منطقی با یکدیگر داشته باشند. دو مفهوم برشمردهٔ کنش را می‌توان با دو مثال، فهم‌پذیرتر کرد. در نمایشنامهٔ هملت(ح ۱۶۰۱م) نوشتهٔ ویلیام شکسپیر (۱۵۶۴- ۱۶۱۶م) کنش هملت همان روندی است که فرزندی به خونخواهی پدر، جان می‌بازد. لذا کنش در این نمایشنامه، مجموعهٔ رویدادهایی است که خواسته‌های هملت را تجسم می‌بخشد. در نمایشنامهٔ مکبث(ح ۱۶۰۶م) نوشتهٔ شکسپیر نیز ظاهر شدن جادوگران بر مکبث، وسوسه کردن مکبث به منظور کشتن پادشاه و تکیه زدن به جای او، کشتن پادشاه به دست مکبث و رویدادهای دیگر که نهایتاً به مرگ مکبث می‌انجامند، کنش برشمرده می‌شوند.

منابع:فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۲۱۵؛ کتاب نمایش ، ۱۶۳/۱؛ یعقوب آژند، «فرهنگ اصطلاحات ادبیات داستانی»، ادبیات داستانی، سال چهارم ، شمارهٔ ۴۰، تابستان ۱۳۷۵ش، ص ۱۴؛ *A Dictionary of Literary Terms*,Cuddon,15; *Dictionary of World Terms*, Shipley, 5-6.

قاسم‌نژاد

کنگره (kon.ge.re)، از واژهٔ انگلیسی congress به معنی نشست و مباحثه است و آن گردهمایی‌های رسمی نمایندگان احزاب، سفرا، و صاحب‌نظران است که در آن دربارهٔ شخص یا موضوع خاصی سخن می‌رانند و گاه به پرسش و پاسخ دربارهٔ همان مبحث می‌پردازند. اغلب در پایان کنگره‌ها قطعنامه‌ای دربارهٔ تصمیمات و پیشنهادهای به‌دست آمده از جلسات گفتگو صادر می‌شود. کنگره را در فارسی «همایش» گویند. کنگره انواع گوناگون دارد که از آن شمار، یکی نیز کنگرهٔ ادبی است. نخستین کنگرهٔ ادبی در ایران در ۱۳۱۳ ش برای برپایی جشن هزارمین سال تولد فردوسی برگزار شد و شمار اندکی از شاهنامه‌پژوهان در آن شرکت کردند. دومین کنگره که به همت انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی برپا شد، نخستین کنگرهٔ نویسندگان نام داشت و بسیاری از ادیبان و شاعران ایران در آن شرکت داشتند. این کنگره که در ۱۳۲۵ش در تهران برپا شد، در نوع خود بی‌سابقه بود و کسانی چون ملک‌الشعرای بهار، نیما یوشیج ، صادق هدایت، صادق چوبک، علی‌اصغر حکمت، پرویز ناتل خانلری، فاطمهٔ‌سیاح و احسان طبری در آن شرکت کردند. پس از آن کنگره‌هایی برای بزرگداشت بزرگان ادب و یک کنگرهٔ سالانه به نام تحقیقات ایرانی به‌وجود آمد. تحقیقات و مطالعات مربوط به ایران و فرهنگ و تمدن آن رفته‌رفته توجه پژوهندگان و دانشمندان ایرانی و خارجی در سراسر دنیا را برانگیخت و برای آگاهی بیشتر محققان این رشته، از کارها و فعالیت های یکدیگر و توسعهٔ تحقیقات و مطالعات ایران‌شناسی، کنگرهٔ تحقیقات ایرانی با شرکت محققان ایرانی و ایران‌شناسان خارجی از ۱۳۴۹ تا ۱۳۵۷ش سالانه و مرتب هر سال در یک شهر برگزار شد و به این ترتیب، ارتباط میان شاعران و ادبای شهرهای گوناگون بیشتر شد. کمیتهٔ مرکزی کنگرهٔ تحقیقات ایرانی مرکب از افراد صاحبنظری چون پرویز ناتل خانلری، غلامعلی رعدی آذرخشی، جمشید بهنام، ذبیح‌الله صفا، مجتبی مینوی، سیدحسین نصر، حبیب یغمایی، ایرج افشار، عبدالباقی نواب، منوچهر مرتضوی، عبدالوهاب نورانی وصال و جلال متینی بود. مطالب مورد بررسی در این کنگره به شعبه‌های گوناگون تقسیم می‌شد که چند شعبه از آن‌ها دربارهٔ تحقیقات ادبی ایران دورهٔ اسلامی، دستور زبان فارسی ، ادبیات معاصر ایران و کتاب‌شناسی و نسخه‌شناسی متون ادبی بود. شماری از کنگره‌ها و سمینارهای ادبی که برای بزرگداشت بزرگان ادب یا بررسی مسائل ادبی تشکیل شده‌اند، از این قرارند: ۱ـ کنگرهٔ هزارهٔ فردوسی، که از ۱۲ مهر ۱۳۱۳ش در تالار دبیرستان دارالفنون تشکیل شد و ۸۱ تن از شرق‌شناسان و دانشمندان ایران‌شناس ـ که ولادیمیر مینورسکی از آن شمار بود ـ نمایندگان کشورهای خارجی و نویسندگان ایرانی در آن شرکت کردند. ۲ـ نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران (تهران، ۴ـ۱۲ تیر ۱۳۲۵ ش) به ابتکار هیأت مدیرهٔ روابط فرهنگی ایران و اتحاد جماهیر شوروی و «کمیسیون ادبی انجمن» برپا شد و از نکات باارزش این گردهم‌آیی طرح پاره‌ای تئوری‌ها بود که اشعار نیمایوشیج و سخنرانی دکتر خانلری ـ با ارائهٔ الگوی تاریخی برای تجزیه و تحلیل و گروه‌بندی آثار منثور فارسی ـ انگیزهٔ طرح آن‌ها بودند. ۳ـ کنگرهٔ هزارهٔ ابن‌سینا (تهران، ۱۳۳۳ش). مینورسکی در این کنگره نیز حضور داشت. ۴ـ کنگرهٔ نهصدمین

کنگره

سال وفات خواجه عبدالله انصاری هروی (کابل، ۱۳۴۱ش). عبدالغنی میرزایف در این کنگره شرکت کرده بود. ۵ ـ کنگرهٔ پانصد و پنجاهمین سال تولد نورالدین عبدالرحمان جامی (کابل،۱۳۴۴ش). ۶ـ نخستین کنگرهٔ شعر در ایران (تهران،۱۳۴۹ش). ۷ـ نخستین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی (تهران، ۱۱ـ ۱۶ شهریور ۱۳۴۹ش) که به اهتمام دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران برپا شد. در این کنگره ۲۲۷ تن از دانشمندان ایرانی و خارجی حضور داشتند. از ۱۳۶ خطابه‌ای که ایراد شد،۸ خطابه ازآنِ محققان خارجی از کشورهای امریکا (۴ خطابه)، فرانسه، هندوستان، مراکش و انگلستان بود. این کنگره افزون بر جلسات عمومی، ۱۱ شعبه داشت. ۸ ـ کنگرهٔ بین‌المللی بزرگداشت ابوالفضل بیهقی (مشهد،۲۱ ـ ۲۵ شهریور ۱۳۴۹ ش). دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد میزبان این کنگره بود. در این کنگره ۳۳ تن از سخنرانان، ایرانی و ۴ تن از کشورهای امریکا، ژاپن، کانادا و هندوستان بودند. ۹ـ کنگرهٔ جهانی سعدی و حافظ (شیراز، ۷ ـ ۱۲ اردیبهشت ۱۳۵۰ش) که به ابتکار مؤسسهٔ آسیایی دانشگاه شیراز و به مناسبت هفتصدمین سال درگذشت سعدی و ششصدمین سال درگذشت حافظ برپا شد. ۱۳۱ تن از استادان دانشگاه و محققان ایرانی و همچنین ۱۱ تن از پژوهندگان خارجی در این کنگره شرکت کردند، که از آن میان ۳۳ تن سخنرانی کردند. ۱۰ـ دومین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی (مشهد، ۱۱ـ۱۶ شهریور ۱۳۵۰ ش) که به همت دانشگاه مشهد برگزار شد. در این کنگره ۱۳۴ پژوهنده و استاد دانشگاه شرکت کردند که از آن میان ۹۱ تن ایرانی و یک هلندی در ده شعبه سخنرانی کردند. ۱۱ ـ سومین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی (تهران، ۱۱ ـ ۱۶ شهریور ۱۳۵۱ش) که به همت بنیاد فرهنگ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران برگزار شد. در این کنگره ۱۵۸ خطابه ایراد کردند که از آن میان، ۶ خطابه در جلسات عمومی و دیگر خطابه‌ها در شعبه‌های دوازده‌گانهٔ کنگره خوانده شد. ۱۲ـ چهارمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی (شیراز، ۱۱ ـ ۱۶ شهریور ۱۳۵۲ ش) که به کوشش دانشگاه شیراز برگزار شد. در این کنگره ۲۳۶ دانشمند ایرانی و ۷ ایران‌شناس خارجی شرکت کردند. کنگره به ۱۲ شعبه تقسیم شده بود و در مجموع، ۱۲۷ خطابه در شعبه‌ها خوانده شد. ۱۳ـ پنجمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی (اصفهان ، ۱۱ ـ ۱۶ شهریور ۱۳۵۳ش) که ۲۱۱ تن از دانشمندان و دانش‌پژوهان ایرانی و ایران‌شناسان خارجی در این کنگره حضور داشتند و از آن میان، ۱۳۵ تن مقالات خود را در شعبه های ده گانه خواندند و ۵ خطابه هم در جلسات عمومی خوانده شد. از مجموع خطابه‌های ایراد شده، ۴۸ خطابه به اصفهان و تاریخ عصر صفویه اختصاص داشت. ۱۴ ـ کنگرهٔ جهانی ناصر خسرو (مشهد، ۲۳ ـ ۲۸ شهریور ۱۳۵۳ ش) که به مناسبت هزارمین سال ولادت او برگزار شد. دانشگاه فردوسی (مشهد) ، این کنگره را برپاداشت و در آن ۳۲ سخنران ایرانی و ۶ سخنران از کشورهای شوروی (۲ تن)، پاکستان، ایتالیا، افغانستان و مصر مقالات خود را خواندند. عبدالغنی میرزایف یکی از شرکت کنندگان در این کنگره بود. ۱۵ـ ششمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی (تبریز ،۱ ـ ۶ شهریور ۱۳۵۴ ش) به دعوت دانشگاه تبریز و با حضور ۳۲۳ تن از دانشمندان و دانش‌پژوهان ایرانی و خارجی برپا شد. در این کنگره ۱۷۲ خطابه در ۱۱ شعبهٔ آن و پنج خطابه در جلسات عمومی خوانده شد. از مجموع خطابه‌ها ۲۷ مقاله به آذربایجان اختصاص داشت. ۱۶ـ کنگرهٔ بزرگداشت هزارهٔ دقیقی طوسی (مشهد، ۲۳ـ۲۶ آذر ۱۳۵۴ش)که در دانشگاه فردوسی و با حضور استادان و صاحبنظران از دانشگاه‌های تهران، اصفهان ، فردوسی و شیراز برپا بود. ۱۷ـ کنگرهٔ بزرگداشت ابوریحان بیرونی در ایران و پاکستان که در ۱۳۵۴ش برپا شد و از شرکت کنندگان در آن عبدالغنی میرزایف بوده است. ۱۸ـ هفتمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی (تهران ، ۳۰ مرداد ـ ۵ شهریور ۱۳۵۵ش) که به کوشش دانشگاه ملی ایران (شهید بهشتی) برگزار شد. در این کنگره ۳۲۷ پژوهنده شرکت کردند. در شعبه‌های ده‌گانهٔ این کنگره ۱۷۸ خطابه و در جلسات عمومی آن ۳ خطابه خوانده شد. ۱۹ـ هشتمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی (کرمان ، ۲۵ـ۳۰ شهریور ۱۳۵۶ ش) که به کوشش فرهنگستان ادب و هنر ایران برپا شد. از ۳۵۸ محقق شرکت کننده در این کنگره ، ۲۸ تن ایران‌شناس و پژوهندهٔ خارجی بودند و در مجموع ۱۷۸ خطابه در شعبه های ده گانه خوانده شد. ۲۰ـ نخستین کنگرهٔ شعر و ادب و هنر که در خرداد ۱۳۶۱ ش برپا شد. ۲۱ـ نخستین سمینار نگارش فارسی (تهران، ۱۵ ـ ۱۸ آبان ۱۳۶۱ ش) که با حضور کارشناسان همهٔ رشته‌های دانشگاهی و مترجمان و استادان زبان فارسی چون کریم امامی، دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی و دکتر سعید حمیدیان برای رسیدگی به مسائل ترجمهٔ متون رشته‌های گوناگون برگزار شد. ۲۲ ـ کنگرهٔ بزرگداشت استاد محمدحسین شهریار (تهران، اردیبهشت ۱۳۶۳ش). ۲۳ ـ کنگرهٔ بزرگداشت هشتصدمین سالگرد تولد شیخ مصلح‌الدین سعدی (شیراز، ۴ ـ

کنگره

۷ آذر ۱۳۶۳ ش). در این کنگره ۵۶ تن سخنرانی کردند، که از آن میان ۷ تن از کشورهای امریکا، تاجیکستان، ترکیه، چک و اسلواکی، چین، ژاپن و فرانسه بودند. ۲۴ تن از شعرای معاصر ایران هم در این کنگره شعر خواندند. ۲۴ـ کنگرهٔ جهانی بررسی آرا و آثار ابوحامد محمد غزالی (تهران، اسفند ۱۳۶۴). ۲۵ـ کنگرهٔ بین‌المللی اقبال لاهوری، در تالار فردوسی دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران (۱۹ ـ ۲۲ اسفند ۱۳۶۴ ش) برگزار شد. ۳۳ تن از استادان و اقبال‌شناسان ایرانی و خارجی در این کنگره سخن راندند که دکتر شهیدی، دکتر جاوید اقبال، دکتر سیدمحمد اکرم و محمدتقی جعفری از آن شمار بودند. در پایان کار کنگره، شب شعری در هتل لالهٔ تهران برپا شد که در آن چند تن از شاعران ایرانی و خارجی شعرهایی را که به فارسی در ستایش اقبال سروده بودند، خواندند. ۲۶ـ دومین سمینار زبان فارسی (تهران، ۱۳۶۴ش). ۲۷ ـ سومین سمینار زبان فارسی (تهران ۲۴ ـ ۲۸ خرداد ۱۳۶۵ش) که به بررسی مسائل و مشکلات زبان فارسی در هند، پاکستان و بنگلادش پرداخت. دکتر سید جعفر شهیدی، دکتر مشایخ فریدنی، دکتر عبدالودود اظهر دهلوی، دکتر آصفهٔ زمانی و دکتر محمد اسلم‌خان از شرکت کنندگان در این سمینار بودند. ۲۸ـ کنگرهٔ بزرگداشت شیخ بهایی (دمشق، ۲۵ ـ ۲۸ خرداد ۱۳۶۵ ش) با شرکت دانشمندان و ادیبان سوریه و لبنان در کتابخانهٔ اسد برگزار شد. ۲۹ـ کنفرانس هشتصدمین سال درگذشت امام فخر رازی (تهران، ۱۳۶۵ش). ۳۰ـ کنگرهٔ بزرگداشت ملامحسن فیض کاشانی (تهران، ۱۹ ـ ۲۱ خرداد ۱۳۶۶ش) به مناسبت چهارصدمین سال تولد وی که با سخنرانی ۱۵ تن از اندیشمندان و صاحب‌نظران حوزه و دانشگاه از جمله جوادی آملی، دکتر نصرالله پورجوادی و دکتر عبدالکریم سروش برگزار شد. ۳۱ـ کنگرهٔ بین‌المللی بزرگداشت ششصدمین سال درگذشت حافظ (دانشگاه شیراز، آبان ۱۳۶۷ش). ۵۱ تن از استادان دانشگاه، پژوهندگان و نویسندگان خارجی از ۱۸ کشور در کنگره حضور یافتند که ۲۷ تن از آنان سخنرانی کردند. افزون بر ایشان ۵۶ تن از استادان و پژوهندگان ایرانی نیز دربارهٔ، شخصیت حافظ، زمان و همعصران وی سخن گفتند. به همین مناسبت سازمان یونسکو نیز در روزهای ۲۹ و ۳۰ نوامبر ۱۹۸۷ م (۸ و ۹ آذر ۱۳۶۷ش) مراسمی در پاریس برگزار کرد که در آن چند تن از خاورشناسان سخنرانی کردند. همچنین دانشگاه استراسبورگ در روز ۱۳ دسامبر (۲۲ آذر) همان سال مراسمی برای بزرگداشت حافظ برپا کرد که رئیس دانشگاه و رئیس دانشکدهٔ ادبیات آن و چند تن از خاورشناسان جهان دربارهٔ زندگی و آثار حافظ سخن راندند. ۳۲ـ کنگرهٔ ملی مولانا (ترکیه، دی ۱۳۶۷ش). ۳۳ـ سمینار خواجه عبدالله انصاری (تهران، آبان ۱۳۶۸ش). ۳۴ـ سمینار بررسی ادبیات معاصر (شیراز، مهر ۱۳۶۹ش). ۳۵ـ کنگرهٔ بزرگداشت حکیم ابوالقاسم فردوسی، در تالار فردوسی دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران (۱ـ ۸ دی ۱۳۶۹ ش) به مناسبت هزارهٔ تدوین شاهنامه که با حضور استادان و صاحب‌نظران ایرانی و خارجی برگزار شد. علاوه بر این کنگره، آیین بزرگداشت آغاز دومین هزارهٔ سرایش شاهنامهٔ فردوسی نیز از ۱۲ ـ ۱۴ دی ۱۳۶۹ ش در تالار فردوسی میهمانسرای عباسی اصفهان برپا شد و ۱۰ تن از استادان و پژوهندگان ایرانی در آن سخنرانی کردند. همزمان با برگزاری این کنگره در ایران، مراسم بزرگداشت فردوسی در کشورهای هندوستان، ترکیه و ایتالیا نیز برپا بود. ۳۶ـ سمینار کنکاش در اندیشهٔ جلال آل‌احمد (تهران، اسفند ۱۳۶۹ش). ۳۷ـ کنگرهٔ بزرگداشت دکتر محمد معین (گیلان، اردیبهشت ۱۳۷۰ش). ۳۸ـ سمینار بررسی ادبیات انقلاب اسلامی (تهران، ۱۳۷۰ش). ۳۹ـ کنگرهٔ بزرگداشت عمان سامانی (شهرکرد، شهریور ۱۳۷۰ش). ۴۰ـ سمینار بررسی ادبیات کودکان و نوجوانان (تهران، آذر ۱۳۷۰ش). ۴۱ـ کنگرهٔ بین‌المللی بزرگداشت نهمین سدهٔ تولد حکیم نظامی گنجوی (تبریز، ۱ـ۴ تیر ۱۳۷۰ ش) که به ابتکار دانشگاه تبریز برگزار شد. از مجموع ۸۸ سخنرانی انجام شده، ۱۵ سخنرانی را پژوهندگان خارجی از کشورهای جمهوری آذربایجان (۲تن)، پاکستان (۲تن)، مصر، ژاپن، چین (۲تن)، چک و اسلواکی، ترکیه (۲تن)، تاجیکستان و هندوستان (۳تن) ایراد کردند. ۴۲ـ کنگرهٔ جهانی بزرگداشت خواجوی کرمانی (کرمان، ۲۳ ـ ۲۶ مهر ۱۳۷۰ ش) که به کوشش دانشگاه شهید باهنر برپا شد. ۱۹ تن از استادان و پژوهندگان ایرانی و خارجی مقالات خود را در این کنگره خواندند که از این شمار ۴ تن از کشورهای چین، هندوستان، تاجیکستان (۲نفر) بودند. ۴۳ـ کنگرهٔ بزرگداشت اثیرالدین ابهری و حکیم هیدجی (ابهر، شهریور ۱۳۷۱ش). ۴۴ـ کنگرهٔ بزرگداشت حکیم ملاهادی سبزواری (سبزوار، اردیبهشت ۱۳۷۲ش). ۴۵ـ کنگرهٔ سید ابوالقاسم نباتی، کلیبر در شمال آذربایجان شرقی (نیمهٔ نخست شهریور ۱۳۷۲ ش) به مدت دو روز. ۴۶ـ کنگرهٔ بزرگداشت استاد کمال خراسانی (مشهد، مهر ۱۳۷۲ش). ۴۷ـ کنگرهٔ بزرگداشت عبدالرزاق لاهیجی (لاهیجان، ۱۳۷۲ش). ۴۸ـ

نخستین کنگرهٔ سراسری شعر زن (زاهدان، ۱۴-۱۵ آذر ۱۳۷۲ش). ۴۹- سمپوزیوم بین‌المللی به افتخار هزارمین سال سرایش شاهنامهٔ فردوسی (دوشنبه، شهریور ۱۳۷۳ش). ۵۰ - کنگرهٔ بزرگداشت فخرالدین عراقی (اراک، اردیبهشت ۱۳۷۴ش). ۵۱ - کنگرهٔ بزرگداشت شیخ شهاب‌الدین اهری (اهر، مرداد ۱۳۷۴ش). ۵۲ - کنگرهٔ اوحدالدین مراغه‌ای (۱۳۷۴ش). ۵۳- کنگرهٔ کلیم کاشانی (کاشان، تیر ۱۳۷۴ش). ۵۴ - کنگرهٔ عباس اقبال آشتیانی (مرداد ۱۳۷۴ش). ۵۵ - کنگرهٔ فروغی بسطامی (بسطام، شهریور ۱۳۷۴ش). ۵۶ - کنگرهٔ بزرگداشت میرسیدعلی همدانی (تاجیکستان، ۱۲ - ۱۷ شهریور ۱۳۷۴ش). ۵۷ - کنگرهٔ محمد فضولی (۱۳۷۴ش). ۵۸ - کنگرهٔ عطار نیشابوری (نیشابور، ۱۳۷۴ش). ۵۹ - نخستین مجمع بین‌المللی استادان زبان فارسی (تهران، ۱۳ - ۱۵ دی ۱۳۷۴ش). این کنگره به دست رئیس جمهوری افتتاح شد و ۱۴۰ تن از استادان زبان فارسی از ایران و کشورهای گوناگون در آن شرکت کردند. در پایان کار کنگره، استادان با آیت‌الله العظمی خامنه‌ای دیدار کردند. ۶۰- نخستین سمینار بررسی مسائل رمان در ایران، که در تالار علامهٔ امینی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران برگزار شد (۱۹-۲۱ آذر ۱۳۷۳ ش). ۶۱- کنگرهٔ بزرگداشت محتشم کاشانی(کاشان ، ۲۹ اردیبهشت ۱۳۷۵ش). این کنگرهٔ یک روزه به همت انجمن ادبی کلیم کاشانی برگزار شد. ۶۲- یادوار: بزرگداشت حزین لاهیجی (لاهیجان، شهریور ۱۳۷۵ش). ۶۳- کنگرهٔ بزرگداشت یکصدمین سالروز تولد نیما یوشیج (تهران و یوش، ۲۴-۲۸ شهریور ۱۳۷۵ش). این کنگره به همت سازمان یونسکو، کمیسیون ملی یونسکو، دانشگاه هنر و خانوادهٔ نیما برگزار شد. ۶۴- یادوارهٔ هشتمین سالگرد درگذشت شهریار (تبریز، ۲۸ شهریور ۱۳۷۵ش). ۶۵- کنگرهٔ بزرگداشت ابن‌یمین (شاهرود، ۱۷-۱۸ شهریور ۱۳۷۶ش). در بیشتر موارد برپا کنندگان کنگره‌ها گزیده‌ای از بهترین مقالاتی را که در کنگره خوانده شده یا خلاصه‌ای از آن‌ها را در کتابی گرد می‌آورند و به چاپ می‌رسانند، چنان‌که گزیدهٔ مقالات کنگرهٔ سعدی در کتابی به نام ذکر جمیل سعدی به چاپ رسیده است.

منابع: پانزده گفتار، مجموعهٔ گفتارهای نهمین کنگره تحقیقات ایرانی ؛ ذکر جمیل سعدی ؛ شاهنامهٔ فردوسی پدیدهٔ بزرگ فرهنگی در تمدن جهانی ؛ مجموعهٔ سخنرانیها و مقالات نخستین سمینار بررسی مسائل رمان در ایران ؛ مجموعهٔ سخنرانی‌های دومین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی ؛ مجموعهٔ سخنرانی‌های سومین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی ؛ مجموعهٔ سخنرانی‌های ششمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی ؛ مجموعهٔ سخنرانی‌های نخستین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی؛ مجموعهٔ سخنرانی‌های هفتمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی ؛ مجموعهٔ مقالات پنجمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی ؛ مجموعهٔ مقالات چهارمین کنگرهٔ تحقیقات ایران،به کوشش دکتر محمد علی صادقیان (جلد یکم و سوم)؛ مجموعهٔ مقالات چهارمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی ؛ مجموعهٔ مقالات چهارمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی ؛ مجموعهٔ مقالات کنگرهٔ بین‌المللی بزرگداشت نهمین سدهٔ تولد حکیم نظامی گنجوی؛ مقالاتی دربارهٔ زندگی و شعر سعدی؛ نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران ؛ هزارهٔ فردوسی، سخنرانی‌های جمعی از فضلای ایران و مستشرقین دنیا در کنگرهٔ هزارهٔ فردوسی ؛ هشتمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی؛ یادنامهٔ آیین بزرگداشت آغاز دومین هزارهٔ سرایش شاهنامهٔ فردوسی ؛ یادنامهٔ ابوالفضل بیهقی ؛ یاد نامهٔ دقیقی طوسی، مجموعهٔ سخنرانی‌ها و مقالات به مناسبت مجلس بزرگداشت هزارهٔ دقیقی؛ یادنامهٔ ناصرخسرو ؛ «کنگرهٔ جهانی بزرگداشت علامه اقبال لاهوری»، کیهان فرهنگی، سال ۳، شمارهٔ ۱، فروردین ۱۳۶۵ش، صص ۳۷ - ۳۹؛ «برگزاری سومین سمینار زبان فارسی»، همان‌جا، سال ۳، شمارهٔ ۴، تیر ۱۳۶۵ش، صص ۴۱-۴۲؛ «کنگرهٔ بزرگداشت شیخ بهایی در دمشق»، همان‌جا، سال ۳، شمارهٔ ۵، مرداد ۱۳۶۵ش، صص ۴۲ - ۴۳؛ «کنگرهٔ بزرگداشت مولی محسن فیض کاشانی»، همان‌جا، سال ۴، شمارهٔ ۳، خرداد ۱۳۶۶ ش، صص ۴۱ - ۴۲؛ همان‌جا، سال ۵، شمارهٔ ۸، آبان ۱۳۶۷ ش؛ همان‌جا، سال ۸، شمارهٔ ۵، آبان ۱۳۷۰ ش (یادوارهٔ خواجو)؛ مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، سال ۱۱، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۵۴ش؛ «گزارش سمینار نگارش فارسی»، نشر دانش، سال ۳، شمارهٔ ۱، آذر و دی ۱۳۶۱، صص ۷۷ - ۸۳؛ همان‌جا، سال ۶، شمارهٔ ۳، فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۵ش، ص ۸۷؛ ع. روحبخشان، «سومین سمینار زبان فارسی»، همان‌جا، سال ۶، شمارهٔ ۴، خرداد و تیر ۱۳۶۵ش، صص ۸۶ - ۹۳؛ همان‌جا، سال ۹، شمارهٔ ۱، آذر ودی ۱۳۶۷ ش، ص ۹۸؛ همان‌جا، سال ۱۱، شمارهٔ ۱، آذر و دی ۱۳۶۹ش، صص ۶۴، ۶۵؛ همان‌جا، سال ۱۳، شمارهٔ ۵، مرداد و شهریور ۱۳۷۲ش، ص ۷۵.

محمدی - محمدخانی

کوبوفوتوریسم ← فوتوریسم

کوبیسم (ku.bism)، مکتبی هنری و ادبی که در اوایل سدهٔ بیستم در اروپا رواج داشت. این مکتب ابتدا در نقاشی ظهور کرد و بعد

دامنهٔ آن به مجسمه‌سازی و ادبیات نیز کشیده شد. پایه‌گذاران اصلی کوبیسم پابلو پیکاسو، نقاش اسپانیایی (۱۸۸۱-۱۹۷۳م) و ژرژ براک، نقاش فرانسوی (۱۸۸۲-۱۹۶۳م) بودند که در ۱۹۰۷م، در پاریس این جنبش را به راه انداختند. این مکتب از ساخت مجسمه‌های افریقایی و برداشت‌های هندسی سزان، نقاش فرانسوی (۱۸۹۳-۱۹۰۶م) از اشیا در بازآفرینی بصری آن‌ها تأثیر پذیرفته است. نقاش کوبیست سعی دارد که بینش خود را از اشیا، موجودات و گه‌گاه چشم‌اندازها به صورت شکل‌های هندسی درآورد. او می‌کوشد از شبیه‌سازی یا تقلید ابعاد و پرسپکتیوهای طبیعت دوری جوید و ضمن به کار بردن اشکال عینی و چیزهای موجود در طبیعت، به عنوان موضوع اثر، آن‌ها را به صورت الگوهای هندسی درآورد. درواقع، نقاش کوبیست با بازنمایی بصری برداشت هندسی خود از اشیا و موجودات دنیای بیرون می‌کوشد افزون بر وجوه مرئی پدیده‌ها، بخش‌های پنهان و نامرئی آن‌ها را نیز نشان دهد و بدین ترتیب است که از صورت ظاهری و عادی اشیا عبور می‌کند و به درون آن‌ها راه می‌یابد. نام کوبیسم از واژهٔ فرانسویِ cube، به معنای مکعب، گرفته شده است و وجه تسمیهٔ آن نظری است که ماتیس، نقاش فرانسوی (۱۸۶۹-۱۹۵۴م) در ۱۹۰۸م دربارهٔ تابلوی خانه‌های استاک اثر براک ابراز کرده بود و از روی تمسخر این اثر را ترکیبی از مکعب‌ها خوانده بود. کوبیسم از طریق نقاشی به ادبیات وارد شد و گروهی از شاعران فرانسوی از جمله گیوم آپولینرو پی‌یر رِوِردی ،از طریق همکاری با اطلاعیه‌های کوبیستی به شکل‌گیری نظریه‌های این جنبش کمک کردند ـ هر چند که آن‌ها اصطلاح روح نوین (l'esprit nouveau) را به کوبیسم ترجیح می‌دادند. آپولینر که از طرفداران جدی نقاشی کوبیستی بود کتابی نوشت به نام نقاشان کوبیست. او در این کتاب یادآور شد که شاعر و نقاش کوبیست، هر دو می‌کوشند از نمودهای طبیعت طرحی تازه بیفکنند و از سویی،با انتقال حسِ درونی واقعیت، بیش از پرداختن به پوسته و صورت بیرونی آن، بر حدود تخیل بشری بیفزایند. آپولینر معتقد بود که شاعر هم ،مثل نقاش کوبیست، می‌تواند به انتزاع اجزای نمودهای بیرونی بپردازد به گونه‌ای که تمام وجوه آن را نشان دهد یا صورت تازه‌ای بیافریند که عادت ذهنی و ترتیب معمول درک اشیا را به هم بریزد و از این طریق به واقعیت تازه‌ای دست یابد. از ویژگی‌های شعر کوبیستی بیان شدن تجربه‌های ذهنی شاعر بدون رعایت نظم منطقی در قالب واژه‌ها است. طبق این شیوه، شاعر نقطه‌گذاری را رعایت نمی‌کند، ساخت جمله‌ها را برابر قوانین دستور زبان نمی‌آورد، در به هم ریختن وزن آزاد است و گاهی هم با آرایش خاص واژه‌ها، به مناسبت موضوع، شعر را مثلاً به شکل قطرات باران، فواره، کلهٔ اسب و کراوات مصور می‌کند. جز آپولینر و روردی، از شاعران برجسته‌ای که تجربه‌هایی در این شیوه دارند باید به برخی شاعران فرانسوی، مانند ماکس ژاکوب ،آندره سالمون و ژان کوکتو اشاره کرد. ای.ای.کامینگز و آرچیبالد مک لیش نیز، در میان شاعران امریکایی اشعاری به این شیوه دارند. در میان شاعران معاصر ایرانی فیروزهٔ میزانی، طاهرهٔ صفارزاده و کیومرث منشی‌زاده، بدون انتساب به پیروی از شیوهٔ کوبیستی، تجربه‌هایی در زمینهٔ شعر مصور* داشته‌اند. مکتب کوبیسم با وجود حیاتِ نسبتاً کوتاهش ـ که به قولی تا درگرفتن جنگ جهانی اول (۱۹۱۴-۱۹۱۸م) رواج داشت ـ برکار جنبش‌های مدرنی چون اکسپرسیونیسم*، فوتوریسم*، وُرتی‌سیسم*، دادائیسم* و سوررآلیسم* تأثیری بسزا گذاشت و پلی شد برای گذر از شیوه‌های سنتی هنری به سوی درک متغیرتر از موضوعات هنری.

منابع:فرهنگ اندیشهٔ نو، ۶۳۴؛ مکتب‌های‌ادبی ، ۳۴۳-۳۴۶؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۲۲۱-۲۲۲؛
Britannica ,3/774-775; *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 174-175; *The Reader's Encyclopedia*,227.

ربیعیان

کوته‌نوشت (ku.tah.ne.vešt)/اختصار، معادل واژهٔ انگلیسی abbreviation ، صورت فشردهٔ یک واژه یا عبارت. کوته‌نویسی دلایل گوناگونی دارد که مهم‌ترین آن‌ها از این قرارند: ۱ـ صرفه‌جویی در زمان. ۲ـ صرفه‌جویی در مکان. ۳ـ پیشرفت روزافزون دانش و تکنولوژی که نیاز به نام‌گذاری دستاوردهای نوین در عرصه‌های گوناگون را اجتناب ناپذیر می‌کند. برخی از کوته‌نوشت‌های فارسی که کاربرد فراوان دارند، عبارتند از رک (رجوع کنید به)، نک (نگاه کنید به)، قس (مقایسه کنید با)، ش (شمسی)، م(میلادی) ،صص (صفحات) ، الخ(الی‌آخر) ، ص (صلی‌الله علیه وآله) ، ع(علیه‌السلام)، عج(عجل‌الله تعالی فرجه‌الشریف) ، ره(رحمة‌الله علیه)، س(سلام‌الله علیه/علیها). کوته‌نوشت‌ها معمولاً بنابر سلیقه‌های شخصی پدید می‌آیند و در صورتی که اقبالی همگانی بیابند، استانده می‌شوند.

کـوته‌نوشت‌ها در کـتاب‌های مـرجـع ـ بـه‌ویژه فـرهنگ‌ها و دانشنامه‌ها ـ کاربرد فراوان دارند. اشخاص، بنیادها یا نهادهایی که به تدوین کتاب‌های مرجع می‌پردازند خود، کوته‌نوشت‌هایی را تنظیم می‌کنند و در نوشته‌های خویش به کار می‌گیرند. مثلاً دایرةالمعارف فارسی مصاحب، دایرةالمعارف اسلام ، بریتانیکا و فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان ، هریک ، از کوته‌نوشت‌های ویژهٔ خود در نگارش مقالات خویش بهره می‌گیرند و چه بسا همین کوته‌نوشت‌های ویژه پس از چندی اقبال عام یافته و همگانی شوند. مثلاً برخی از کوته‌نوشت‌های دایرةالمعارف فارسی امروزه در نزد همگان شناخته هستند، مانندح (درحدود) ، ق م(قبل از مـیلاد مسـیح)، یـنـ(یـونانی)؛ در حـالی کـه بسـیاری از کـوته‌نوشت‌های آن، هـیچ‌گاه هـمگانی نشـدند، مـانندسش (سرشماری)، ججـ I(جنگ جهانی اول)، جعـ(جـمعیت) ، ککگ (کیلوگرم) ، عجـ(عرض جنوبی) و قهنـ(اقیانوس هند). گـفتنی است که برای معرفی نسخه بدل‌ها نـیز از کـوته‌نوشت‌ها بـهره می‌گیرند. مثلاً غلامحسین یوسفی در تصحیح قابوس‌نامه از کوته نوشت‌هایی که خود، تنظیم کرده، به منظور معرفی نسخه‌های بدل قابوس‌نامه بهره جسته است، مانند نسخهٔ ل(نسخهٔ کتابخانهٔ لیدن)، نسخهٔ ن(نسخهٔ سعید نفیسی)،نسخهٔ ب(نسخهٔ کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیایی) و نسخهٔ پ (نسـخهٔ کـتابخانهٔ مـلی پـاریس). سرواژه*ها و واژه‌های آمیخته* نیز در زمرهٔ کوته‌نوشت‌ها جای می‌گیرند.

منابع: قابوس‌نامه ، ۳۵ـ۳۹؛

Britannica ,1/13-14; *An Encyclopedic Dictionary of Language & Languages*, 1.

قاسم‌نژاد

کهن‌الگو ← سرنمون

گ گ

گاهنامه ← روزنامه

گرته‌برداری (gar.te.bar.dā.ri)/گرده‌برداری/ روگرفت/ روبرداشت، معادل واژهٔ انگلیسی calque، فرآیندی در زبان‌شناسی که بر پایهٔ آن، صورت ترکیبی واژگان یا تعبیرات زبان مبدأ (وام‌دهنده) را به اجزای سازندهٔ آن‌ها تجزیه و هر جزء را به زبان مقصد (وام‌گیرنده) ترجمه می‌کنند، مانند ترجمهٔ sky-scraper به آسمان‌خراش یا chemin de fer به راه‌آهن. واژگان و تعبیرات بیگانه غالباً به دو شکل وارد زبانی دیگر می‌شوند: نخست، شکل تمام و کمال واژه یا تعبیر بیگانه به زبانی دیگر راه می‌یابد، مانند ان‌شاءالله، کودتا، پیک‌نیک، رادیو و نظایر آن. این نوع واژگان را **واژگان قرضی/ عاریتی/ وام‌واژه** (معادل loan words انگلیسی) می‌نامند. گفتنی است که وام‌واژه نیز دقیقاً گرته‌برداری از معادل انگلیسی آن است. دوم، از طریق گرته‌برداری که بنا به تعریف بالا، ترجمهٔ لفظ به لفظ یا واژه به واژهٔ واژگان یا تعبیرات بیگانه با رعایت نسبی ترتیب اجزای آن‌ها (در زبان مبدأ) است. هنگام گرته‌برداری باید دقیقاً هنجارهای زبانی زبان وام‌گیرنده را در نظر داشت تا اولاً ترکیب واژگانی و دستوری واژگان یا تعبیرات بیگانه نادرست نباشد و ثانیاً معنایی که از جمع معانی اجزا به دست می‌آید، هم‌ارز معنایی باشد که کل واژه یا تعبیر یاد شده دربردارد. اصولاً گرته‌برداری، شیوه‌ای به منظور انتقال واژگان، اصطلاحات، تعبیرات و مفاهیم نو از زبانی به زبان دیگر است و نباید برای هر مفهومی که کاربرد آن در زبان وام‌گیرنده سابقه دارد، مبادرت به گرته‌برداری کرد، مانند بهره‌گیری از **در جریان گذاشتن** (mettre au courant) به‌جای آگاه کردن، اطلاع دادن، مطلع کردن؛ **آتش گشودن** (to open fire) به‌جای تیرگشودن، آتش کردن، شلیک کردن، تیراندازی کردن و **در رابطه/ ارتباط با** (in relation to in connection with) به جای دربارهٔ، در زمینهٔ، راجع‌به. اصولاً زبان وام‌گیرنده بیشتر تحت تأثیر دو نوع گرته‌برداری قرار می‌گیرد: نخست، **گرته‌برداری معنایی** که بر پایهٔ آن، یکی ازمعانی واژه یا تعبیری بیگانه را معادل همهٔ معانی آن به‌کار می‌برند. مثلاً یکی از معانی humanity در زبان انگلیسی، بشریت (انسانیت) است، حال آن‌که معانی دیگری نیز دارد، مانند مجموع آدمیان (بشر). با این توضیح، اگر بشریت در زبان فارسی به معنای مجموع آدمیان (بشر) به کار رود، باید آن را به‌علت گرته‌برداری معنایی دانست، زیرا پیش‌تر «بشریت» در زبان فارسی یا عربی به معنای مجموع

آدمیان(بشر) به کار نمی‌رفت. برخی از نمونه‌های گرته‌برداری معنایی را در این‌جا یاد می‌کنیم:

واژه/تعبیر	معنای اصلی (اولیه)	مثال	معنای پس از گرته‌برداری	مثال
نرخ(rate)	قیمت،ارزش،بها	نرخ دلار در بازاهای جهانی افزایش یافت	میزان،نسبت	نرخ رشد جمعیت در کشورهای رو به‌رشد، نگران‌کننده‌است.
برخورداربودن(to enjoy)	بهره‌مندبودن(بافت مثبت)	این کتاب لغت از امتیازات فراوانی برخودار است	داشتن (بافت منفی)	آتش توپخانهٔ نیروهای خودی از شدت بیشتری برخوردار بود.
شایسته(worthy)	براندازه(بافت مثبت)	عمل وی شایستهٔ چنین پاداشی برد	سزاوار(هم بافت مثبت، هم بافت منفی)	متهمان شایستهٔ چنین حکمی بودند

دوم گرته‌برداری نحوی که آن را می‌توان آفت زبان وام‌گیرنده برشمرد؛ هر چند که هنوز نتوانسته است تغییری در شالودهٔ زبان فارسی ایجاد کند. این نوع گرته‌برداری باعث تغییر ساخت جملات می‌شود، سازه‌های گوناگون دستوری را جابه‌جا می‌کند، وجوه مختلف افعال را تغییر می‌دهد، کلمات و عبارات جعلی می‌سازد و خلاصه، در نحو زبان به‌شدت تأثیر می‌گذارد. تأثیر این نوع گرته‌برداری را از زمان نخستین ترجمه‌های قرآن به فارسی می‌توان مشاهده کرد. مترجمان قرآن در آغاز به‌علت امانتداری در ترجمهٔ این کتاب مقدس، تغییر چندانی در نحو جملات آن نمی‌دادند و تقریباً عین نحو عربی را با واژه‌های فارسی در ترجمهٔ خویش به‌کار می‌بردند. حتی آثار کلاسیک فارسی نیز چنین خصوصیتی دارند. در برخی از شاهکارهای ادب کهن فارسی، مانند گلستان سعدی، عباراتی به چشم می‌خورد که تأثیر نحو عربی بر نثر سعدی را به‌خوبی می‌نمایاند. مثلاً عبارت «پسران وزیر ناقص عقل» گرته‌برداری از نحو عربی است، زیرا صورت صحیح این عبارت «پسران ناقص‌عقل وزیر» است. یا در سروده‌های منوچهری (ـ۴۳۲ق)، این بیت «نشستند زاغان به بالینشان ـ چنو دایگان سیه‌معجران» نیز بر پایهٔ نحو عربی است، زیرا در زبان فارسیِ همواره صفت در کنار موصوف به صورت مفرد به‌کار می‌رود، حتی اگر موصوف جمع باشد؛ در حالی که در زبان عربی، صفت وموصوف در جمع و مفرد بودن، با یکدیگر تطابق دارند. این نوع گرته‌برداری در برخی از بخش‌های تاریخ بیهقی نیز صورت گرفته است: دلیران کشورگیران. به کارگیری «ة» تأنیث عربی در زبان فارسی نیز برآیند گرته‌برداری از نحو عربی است، مانند شاعرهٔ نامی، مدیرهٔ مدرسه و مرحومهٔ مغفوره. منوچهری نیز بیتی در مدح علی بن محمد، از بزرگان دربار مسعود غزنوی (۴۲۱ـ ۴۳۲ق) دارد که دقیقاً برگرفته از نحو عربی (مفعول مطلق تأکیدی) است:

«بلرزیدی زمین لرزیدنی سخت ـ که کوه اندر فنادی زو به گردن.»

امروزه به‌علت خیل ترجمه‌های فارسی از متون اروپایی، رد نحو برخی از زبان‌های اروپایی را می‌توان در زبان فارسی مشاهده کرد؛ مثلاً جملهٔ «دوچرخه توسط امیر تعمیر شد» گرته‌برداری از ساخت مجهول در زبان انگلیسی است:(The bicycle was repaired by Amir.) چنین ساختی گذشته از آن که در زبان فارسی معمول نبوده است، مبهم نیز هست، زیرا مشخص نمی‌کند که امیردوچرخه را تعمیر کرده است یا دیگری با واسطهٔ امیر. ساخت‌های دیگر زبان‌های اروپایی، به‌ویژه انگلیسی، نیز تقریباً چنین وضعیتی داشته و در نحو فارسی فراوان نمود داشته‌اند (مانند نقل‌قول مستقیم و غیرمستقیم)؛ مثلاً جملهٔ «او گفت که او دو کتاب دراین‌باره دارد» دقیقاً گرته‌برداری از ساخت نقل قول غیرمستقیم است و در زبان فارسی باید به صورت «او گفت که دو کتاب دراین‌باره دارد» درآید؛ زیرا در ساخت انگلیسی، این دو ضمیر بر یک مرجع دلالت دارند:«He said that he has two books on this matter.»

عوامل گوناگونی در دگرگونی هر زبان دخالت دارند؛ حتی خود زبان، ذاتاً به تناسب نیازهای فرهنگی ـ اجتماعی جامعه متحول می‌شود؛ با این توضیح که تحول زبان بسیار کند و تدریجی صورت می‌گیرد. البته هجوم ناگهانی و سیل‌آسای زبان‌های بیگانه به‌علت توان سیاسی ـ اجتماعی و نفوذ فرهنگی قابل‌توجهی که دارند، به این تحول سرعت می‌بخشد. دو عامل بسیار مهم و بارز دیگر نیز در تحول زبان فارسی معاصر نقشی بسزا داشتند؛ یکی ترجمه*های شتاب‌زده و پر از خطا ـ به‌ویژه در عرصهٔ رسانه‌های گروهی ودیگری، افزایش روزافزون شمار کسانی که برای تحصیل به خارج می‌رفتند. دگرگونی زبان فارسی، به ویژه در ساختمان نحوی، ای بسا به دو نتیجهٔ زیانبار بینجامد: نخست، تک‌افتادگی و فراموشی زبان گذشتگان ودوم،

نابسامانی و آشفتگی در ارتباط زبانی میان مردم. به منظور پیشگیری از این دو خطر باید در واژه‌سازی کوشید و در نهایت احتیاط با گرته‌برداری، به‌ویژه معنایی و نحوی مواجه شد و مهم‌تر از همه آن که با ذهنی خلاق، پویا و تحلیل‌گر به بررسی نوشته‌های کهن یا معاصر پرداخت و چشم‌وگوش‌بسته هر دستوری را نپذیرفت.

منابع: دیوان منوچهری دامغانی، چاپ دبیرسیاقی، ۸۷؛ غلط ننویسیم، (فرهنگ دشواریهای زبان فارسی)، ده؛ فرهنگ علوم انسانی، ۴۷؛ ابوالحسن نجفی، «آیا زبان فارسی در خطر است؟»، دربارهٔ ترجمه (برگزیدهٔ مقاله‌های نشر دانش، ۳)، ۱۳۹-۱۶۳؛ *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, David Crystal. 45; *The Cambridge Encyclopedia of Language*, David Crystal, 330.

قاسم‌نژاد

گرده‌برداری ← گرته‌برداری

گروتسک (ge.ro.tesk)، سبکی ادبی ـ هنری که ادیب/ هنرمند با به‌کارگیری آن، تلاش می‌کند تا دو حس نازسازگار ترس/ دلهره و خنده / مضحکه را همزمان و هم‌اندازه در مخاطب خویش القا کند. گروتسک برگرفته از واژهٔ ایتالیایی «گروته» (grotte) به معنی «غارهای زینتی» است و به تزییناتی نظیر گل و گیاه و نقوش انسانی درهم‌آمیخته‌ای اطلاق می‌شود که با آن‌ها این غارها را می‌آراستند. بسامد کاربرد این سبک در پیکرتراشی، هنرهای تزیینی، طراحی، نقاشی، معماری و ادبیات فراوان است. پیشینهٔ گروتسک در غرب دست‌کم به نخستین سال‌های مسیحیت به‌ویژه در فرهنگ رومی می‌رسد، هنگامی که در اثر نقاشی، انسان و حیوان و گیاه را به هم درمی‌آمیختند. برجسته‌ترین نقاشی که بعدها از این سبک در آثار خود بهره برد، رافائل ایتالیایی (۱۴۸۳-۱۵۲۰م) بود. در معماری، پیکرتراشی و هنرهای تزیینی نیز می‌توان ردپای این سبک را مشاهده کرد. پیکره‌های هولناک و وحشت‌آفرین و درعین حال مضحک و ساختمان‌های عجیب و پیچیده و خنده‌دار از این شمارند. گروتسک نخست در سدهٔ شانزدهم میلادی در فرانسه پا به عرصهٔ ادبیات نهاد. فرانسوا رابله، فکاهی‌نویس و طنزپرداز فرانسوی (۱۴۹۴-۱۵۵۳م) از نخستین چهره‌هایی بود که از آن بهره برد (به‌ویژه به منظور شرح و وصف اعضای مختلف بدن).

اما چنین می‌نماید که کاربرد صرفاً ادبیِ این سبک، در سدهٔ هجدهم میلادی، یعنی در عصر خرد و دورهٔ نو-کلاسیسیسم صورت پذیرفته باشد. در آن زمان،گروتسک به آثار مضحک، فراشگفت(bizarre) ، مبالغه‌آمیز، غیرعادی و نابهنجار اطلاق می‌شد؛ به دیگر سخن، آثار گروتسکی از همسازی‌ها، هماهنگی‌ها و همخوانی‌ها دوری می‌جست. پس از چندی در سدهٔ نوزدهم میلادی، کوشش‌های مهم ولی پراکنده‌ای برای به دست دادن تعریفی جامع از گروتسک انجام گرفت که نتیجهٔ چندانی در پی نداشت. تا آن‌که در ۱۹۵۷م ولفگانگ کیزر، منتقد آلمانی، با انتشار کتاب گروتسک در ادبیات تاحد بسیاری گروتسک را شناساند. تا پیش از این تاریخ، گروتسک را نوعی کمدی خشن می‌پنداشتند ،ولی امروزه آن را حاصل تقابل دومتضاد (وحشت و مضحکه) می‌دانند. کشمکش میان این دو متضاد، از سازه‌های بنیادی گروتسک است، ولی همهٔ گروتسک نیست. ویژگی بارز گروتسک را باید **سرگردانی و دودلی** در تعیین خنده‌آوری یا وحشت‌آفرینی اثر دانست. دیگر ویژگی‌های این سبک عبارتند از **خنده‌آوری در کنار خوفناکی ، گزاف‌گویی و زیاده‌روی** و سرانجام **نابهنجاری**. با توجه به آنچه گفته آمد،می‌توان عناصر اصلی گروتسک را بدین صورت برشمرد: ۱ـ ترس موهومی (eerie)، ۲ـ خیال‌پردازی (fantasy)، ۳ـ نابهنجاری جسمی (physically abnormality) و سرانجام خنده‌ای که همراه همیشگی ترس در گروتسک است. حضور گروتسک را می‌توان در برخی از شیوه‌ها و قالب‌های ادبی همچون طنز*، کاریکاتور*، نقیضه*، دشنام، کمدی سیاه (گزنده)، بورلسک* ، تآتر پوچی*، فراشگفت، طعنه، مرگانه (macabre) و فکاهه مشاهده کرد. گروتسک اغلب در وقفهٔ التهاب‌کاه*، هرزه‌نوشت‌ها و لطیفه*های مشمئزکننده نیز به کار می‌رود. گفتنی است که بین گروتسک و همهٔ موارد برشمردهٔ بالا تفاوت [هایی] هست. مثلاً طنز تلاش می‌کند تا دو نوع واکنش یا پاسخ در مخاطب ایجاد کند: او را بخنداند یا عصبانی کند و حس انزجاری در او ایجاد نماید، اما جدا از هم؛ ولی گروتسک در پی آن است که مخاطب را درگیر واکنش‌ها یا پاسخ‌های گوناگون کند و برایش گیجی و تشتت فکری به همراه آورد. معمولاً در طنز، تمایزی میان خرده‌گیری‌های سطحی و مسخرهٔ خنده‌آور و شرارتی که خشم را برمی‌انگیزد، به چشم می‌خورد؛ اما گروتسک، این دو موضوع را با هم عرضه می‌کند و بر آن است که واکنشی در مخاطب ایجاد نماید که این دو همزمان و

هم‌اندازه بروز کنند. **کاریکاتور** از آن جهت با گروتسک تفاوت دارد که در آن، دو متضاد به هم درنمی‌آمیزند. خنده در کاریکاتور نوعی واکنش مستقیم و غیر پیچیده در برابر عملکردی ساده باهدفِ مشخص است؛ درحالی که در گروتسک واکنش اساساً پراکنده و مسئله‌آفرین است. **نقیضه** از آن روی متفاوت از گروتسک است که تقلیدی مسخره‌آمیز از یک الگوی از پیش تعیین‌شدهٔ جدی است و چه بسا فاقد عنصر وحشت باشد؛ ولی گروتسک، تقلید نیست و وحشت، از عناصر بایستهٔ آن است. تفاوت گروتسک با **پوچی** در آن است که مفهوم نامعقولی و غیرمنطقی‌بودن در آن راه دارد، اما یک اثر پوچی می‌تواند و باید نامعقول و غیرمنطقی باشد. گروتسک مترادف **فراشگفت** نیست، زیرا تندروتر، خصمانه‌تر و خطرناک‌تر از فراشگفت است. فراشگفت به معنای خیلی عجیب و غریب است ولی بدون جنبهٔ ناراحت‌کننده و عذاب‌آور گروتسک. طعنه و گروتسک نیز هم‌معنی نیستند، زیرا اولی خردگرا است و دومی احساس‌گرا. به عبارت دیگر، نویسنده به منظور القای تأثیر طعنه در مخاطب باید موقعیتی فراهم آورد که او (مخاطب) بتواند به کمک عقل خویش، تمایزها را مشخص و رابطه‌ها را برقرار کند؛ ولی گروتسک همچون ضربه‌ای ناگهانی عمل می‌کند؛ ضربه‌ای گیج‌کننده که سردرگمی می‌آفریند و زمان لازم است تا ذهن، عملکرد عقلانی خود را از سربگیرید. **مرگانه** (macabre) نیز متفاوت از گروتسک است، زیرا جنبهٔ خوفناکی آن بر جنبهٔ مسخرگی‌اش می‌چربد، در حالی که در گروتسک، این دو متضاد (وحشت و مضحکه) با هم پهلو می‌زنند. گروتسک و **فکاهی** (comic) نیز با هم تفاوت دارند. به باور بودلر، شاعر فرانسوی (۱۸۲۱-۱۸۶۷م) «فکاهی عبارت از تقلیدی است که آمیخته با استعدادی آفرینشگر باشد، ولی گروتسک عبارت از آفرینشی است که با استعدادی تقلیدگر آمیخته باشد، آن هم تقلید از عناصر طبیعی. فکاهی و گروتسک هر دو دلالتگر مفهوم برتری هستند: در فکاهی ،برتری انسان بر انسان و در گروتسک، برتری انسان بر طبیعت. خندهٔ پرورده از گروتسک، کاراتر و اثرگذارتر از خندهٔ برخاسته از فکاهی ـ که از رفتار انسان نشأت می‌گیرد ـ است.» از گروتسک که همواره ملموس و مجسم و دور از تجرد و انتزاع است، می‌توان برای اهداف مختلفی سود جست که از آن شمارند پرخاشگری (aggressiveness)، از خودبیگانگی (alienation)، تأثیر روانی (psychological effect)، تنش‌زایی (tension) و تفریح (escape). از میان برجسته‌ترین چهره‌های ادبی در غرب که از زمان ورود این سبک به قلمرو ادبیات تاکنون، آن را به کار گرفته ودر آثار خود بدان توجه ورزیده‌اند، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: جان اسکلتن، شاعر انگلیسی (۱۴۶۰-۱۵۲۹م)، جانتن سویفت، طنزنویس انگلیس (۱۶۶۷-۱۷۴۵م)، الگزاندر پوپ، شاعر انگلیسی (۱۶۸۸-۱۷۴۴م)؛ جورج اسمالت، رمان‌نویس اسکاتلندی (۱۷۲۱-۱۷۷۱م)، لرد بایرون ، شاعر انگلیسی (۱۷۸۸-۱۸۲۴م)، ویکتور هوگو، ادیب فرانسوی (۱۸۰۲-۱۸۸۵م)، ادگار آلن‌پو، شاعر و داستان‌نویس امریکایی (۱۸۰۹-۱۸۴۹م)، چارلز دیکنز، رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۲- ۱۸۷۰م)، رابرت براونینگ، شاعر انگلیسی (۱۸۱۲-۱۸۸۹م)، امیل زولا، رمان‌نویس فرانسوی (۱۸۴۰-۱۹۰۲م)، فرانتس کافکا، نویسندهٔ آلمانی (۱۸۸۳-۱۹۲۴م)، سمیوئل بکت، نمایشنامه‌نویس ایرلندی (۱۹۰۶-۱۹۸۹م) و اوژن یونسکو، نمایشنامه‌نویس رومانیایی‌تبار فرانسوی (۱۹۱۲-۱۹۹۳م).

منابع: تاریخ نقد جدید ، ۵۰۸/۲؛ گروتسک در ادبیات ، در صفحات فراوان؛

A Dictionary of Literary terms ,Cuddon, 295-296; *Britannica*, 23/154; *Dictionary of World Literary Terms* , Shipley,141-142; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* , Baldick, 93.

قاسم‌نژاد

گره‌افکنی (ge.reh.af.ka.ni)/ پیچیدگی، برابرنهادهٔ واژهٔ‌انگلیسی complication ، در ادبیات داستانی* و نمایشی، رویدادهایی است که از آغاز داستان تا پیش از تغییر سرنوشت شخصیت*/ قهرمان روی می‌دهد. درواقع، گره‌افکنی موانعی است که نویسنده بر سر راه شخصیت‌های داستان می‌گذارد تا هم با افکندن هول و ولا / تعلیق* در دل خواننده، کشش بیشتری برای ادامهٔ مطالعه پدید آورد، هم محک‌هایی برای سنجش ابعاد گوناگون شخصیت پرسوناژ و واکنش‌های وی در برابر مشکلات و موانع گوناگون، به دست دهد. امروزه در نمایش‌های باارزش، گره‌افکنی و گره‌گشایی* پابه‌پای یکدیگر پیش می‌روند، اما در گذشته بخش عمدهٔ زمان داستان و نمایش به گره‌افکنی اختصاص داشت، چراکه هر چه زمانِ گره‌افکنی بیشتر باشد، خواننده یا تماشاگر بیشتر در حالت تعلیق به سر می‌برد. عامل گره‌افکنی همواره باید از نظم خاصی که در برگیرندهٔ سه نکته

ست، پیروی کند: ۱ـ انتخاب گره‌هایی که بررسی آن‌ها بُعدی از بعاد وجودی و جنبه‌هایی از احساسات و افکار شخصیت را در راستای هدف نویسنده، مشخص کند. ۲ـ گره‌ها چنان ترتیب یابند که گره‌گشاییِ یکی از آن‌ها ،مقدمه‌ای برای روشن شدن ویژگی‌های بعدی باشد. ۳ـ نویسنده به هنگام گره‌افکنی باید خواننده را به اوجِ هیجان و احساسات برساند. کمّیت و جایگاه گره در رمان* های حادثه‌ای و پلیسی بیش از دیگر انواع رمان است. نویسنده در این دو گونه رمان برای جلب خواننده ناگزیر است به ایجاد حالتِ تعلیق بپردازد، چرا که گره‌افکنی به حالتِ تعلیق و سپس گره‌گشایی می‌انجامد.

منابع:ادبیات داستانی ، ۴۲۷-۴۳۲؛ شناخت عوامل نمایش، ۲۱۲-۲۳۲؛ فن شعر، ۱۴۵.

آذر

گره‌گشای سحرآمیز ← دست‌غیب

گره‌گشایی (ge.reh.go.šā.yi)، در اصطلاح داستان‌نویسی و نمایشنامه‌نویسی (مترادف واژهٔ انگلیسی resolution و واژهٔ فرانسوی dénouement) به حوادثی اطلاق می‌شود که در پی اوج* داستان رخ داده، همهٔ ابهامات و پیچیدگی‌ها را می‌گشاید و سرنوشت شخصیت* اصلی داستان را روشن می‌سازد. به گفتهٔ ارسطو وقایعی که از آغاز داستان تا پیش از تغییر سرنوشت قهرمان ـ از نیک‌بختی به بدبختی و عکس آن ـ روی می‌دهد گره‌افکنی* و حوادثی که از تغییر سرنوشت تا انتهای داستان رخ می‌دهد، گره‌گشایی نام دارد. به باور هگل: «در گره‌گشایی ، تضادی که از راه برخورد نیروهای متضاد آشکار شده است باید حل شود و این نیروها با هم به سازش برسند.» این عامل، وسیله‌ای است تا نویسنده به کمک آن توجه خواننده را به داستان جلب کرده، با نشان دادن پیچیدگی‌ها و سپس گشودن گره‌ها، وی را با گوشه‌هایی از شخصیت پرسوناژهای داستان آشنا کند. در این مرحله نویسنده نیازی به شرح و بسط علت‌ها و معلول‌ها ندارد زیرا این حقایق پیش‌تر از راه کشمکش*، برای خواننده روشن شده است. معمولاً گره‌گشایی چنان انجام می‌گیرد که مقدمه‌ای برای روشن شدن ویژگی‌های بعدی باشد. هر اندازه زمان گره‌گشایی کمتر باشد تأثیر بیشتری بر خواننده می‌گذارد و اگر جز این باشد از ناتوانی نویسنده در توجیه بهنگام دلایل پیدایی پیچیدگی‌ها حکایت دارد. در روزگار ارسطو گره‌افکنی و گره‌گشایی به کل اثر مربوط بوده است یعنی در کل داستان یک گره وجود داشت که گشودن آن منجر به گشودن دیگر گره‌ها می‌شد. در حالی که در آثار امروزی، این گونه نیست و هر گره‌گشایی گره دیگری را برای صحنهٔ بعدی می‌سازد. کمیت و جایگاه گره‌گشایی در مکاتب و انواع ادبی گوناگون متفاوت است. مثلاً در آثار رمانتیک (← رمانتیسم) هر گره‌افکنی با یک گره‌گشایی آغاز می‌شود و با یک گره‌گشایی دیگر به پایان می‌رسد، اما در میان آثار نمایشی، در تراژدی* گره‌گشایی کمتر از گره‌افکنی زمان می‌گیرد وآنچه در نمایش حادثه‌ای اهمیت دارد، جلب نظر خواننده یا تماشاگر به کمک حوادث، گره‌افکنی و گره‌گشایی است. در این آثار، از لحظه‌ای که داستان به اوج می‌رسد و ماجرای میان دو نیروی متقابل پایان می‌یابد، گره‌گشایی آغاز شده تا لحظهٔ توضیح علل پنهان، ادامه می‌یابد. این مرحله در داستان سرنوشت شخصیت اصلی را شکل می‌دهد.

منابع:ادبیات داستانی ، ۲۳۳؛ شناخت عوامل نمایش، ۲۱۲-۲۳۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۵۲؛ فن شعر، ۱۴۵؛ قصه‌نویسی ، ۶۱-۷۲؛ کتاب نمایش ، ۱/ ۲۵۴؛ هنر داستان‌نویسی ،۲۳۳-۲۳۶.

آذر

گزاره‌نما ← شبه خبر

گزیده (go.zi.de)/گزینه/ منتخب/ برگزیده، گزیدهٔ نوشته‌هایی که به سلیقه و خواستهٔ خود نویسندهٔ آثار یا کسی جز او فراهم می‌آیند. پیشینیان ،گزیده را منتخب می‌خواندند و آن را عمدتاً در نام‌گذاری متون برگزیدهٔ منثور به کار می‌بردند،مانند منتخب مرصادالعباد از شیخ نجم‌الدین ابوبکر عبدالله بن محمد بن دایهٔ اسدی رازی (ـ۶۴۵ق) که به اهتمام عبدالغفار نجم‌الدوله (ـ۱۳۲۶ق) در ۱۳۰۱ق در تهران چاپ سنگی شده است، منتخب‌تاریخ وصاف از خواندمیر (ـ۹۴۲ق)، منتخب حدیقهٔ سنایی، منتخب کلیات عطار و منتخب مثنوی معنوی هر سه از بخت آورخان عالمگیری (ـ۱۰۹۶ق) که مادهٔ تاریخ* آن‌ها این عبارت است: «این لب لباب سه کتاب است.» شاید مهم‌ترین هدف گزیده‌های منثور، آموزش خوانندگان و مخاطبان باشد، زیرا گزیده‌گر غالباً پس از گزینش یک یا چند بخش از یک اثر، به شرح واژگان ،اصطلاحات و تعبیرات دشوار آن می‌پردازد و توضیحاتی به منظور تبیین همان بخش یا بخش‌ها ارائه

می‌نماید، مانند گزیدهٔ منطق‌الطیرعطار به انتخاب و شرح سیروس شمیسا،گزینهٔ مقامات حمیدی به انتخاب و شرح جعفر شعار و برگزیدهٔ و شرح آثار دهخدا نوشتهٔ ولی‌الله درودیان. برخی گزینندگان، عنوان‌هایی را برای گزیده‌های خویش برمی‌گزینند که با دیدن آن‌ها نمی‌توان به گزیده بودن اثر پی برد، مانند دیبای خسروانی که گزیده‌ای از تاریخ بیهقی است و به کوشش محمدجعفر یاحقی و مهدی سیدی چاپ و منتشر شده است. گاهی نیز گزینش، جنبهٔ موضوعی دارد؛ به دیگر سخن، گزیده‌گر با توجه به موضوعی واحد، به گزینش آثار گوناگون که گرد همان موضوع می‌گردند، می‌پردازد، مانند گزیده‌هایی از صور خیال در نثر فارسی از سید عبدالله افقهی که گزیده‌ای از آثار منثور فارسی از سدهٔ چهارم هجری تا اواخر دههٔ ۱۳۶۰ش است که به دید گزیننده، در تصویرگری، ممتازند. اما گزینش اشعار و آثار منظوم ، پربسامدتر از آثار منظوم است و از همین رو ،تنوع گزیده‌های اشعار و آثار منظوم، بیش از آثار منثور است. گاهی خود شاعر، بخشی از سروده‌های خویش را برمی‌گزیند و در کتابی گرد می‌آورد. این گزیده‌ها ای‌بسا در یک یا چند موضوع باشند. گاهی نیز کسی یا کسانی جز خود شاعر، به گزینش و چاپ سروده‌های او ـ خواه در زمان حیات، خواه پس از مرگ وی ـ می‌پردازند. مثلاً سیروس طاهباز برگزیدهٔ آثار نیمایوشیج را در دو جلد، یکی شعر و دیگری نثر پس از مرگ نیما چاپ و منتشر کرده است؛ یا انتشارات مروارید، سلسله گزیده‌هایی از شعر شاعران معاصر را با نام گزینهٔ اشعار... چاپ می‌کند که نزدیک به پانزده جلد آن منتشر شده است. محمد حقوقی نیز در کاری مشابه چندین گزیده از شعر معاصران را به همت انتشارات نگاه و زیر نام شعر زمان ما چاپ و منتشر کرده است. مجموعهٔ شاهکارهای ادبیات فارسی نیز که انتشارات امیرکبیر چاپ و منتشر کرده، گزیده‌هایی از متون کهن فارسی هستند. برخی گزینندگان شعر نیز عناوینی را برای منتخبات خود برمی‌گزینند که گزیده‌بودن اثرشان را نشان نمی‌دهد، مانند پرنیان هفت‌رنگ که گزیده‌ای از اشعار فرخی سیستانی به همت نصرالله امامی است، یا رودکی استاد شاعران که گزیدهٔ اشعار رودکی با شرح حال وتوضیحی دربارهٔ شعر او از نصرالله امامی است، یا در اقلیم روشنایی که گزیده و تفسیر چند غزل سنایی غزنوی به قلم محمدرضا شفیعی کدکنی است. محور گزینش برخی گزینندگان نیز موضوع اشعار است، مانند گزیدهٔ اشعار سبک هندی از علیرضا ذکاوتی قراگزلو که سبک هندی را مبنای گزینش اشعار قرار داده است.

قاسم‌نژاد

گزینه ← گزیده

گفتار درونی (gof.tār-e.da.ru.ni)/ تک‌گویی درونی در ادبیات نمایشی و غیرنمایشی، شیوه‌ای روایی است که با آن گذر اندیشه‌ها در ذهن شخصیت*، توصیف و نمایانده می‌شود. گفتاردرونی (interior monologue) شامل محتوا و روند ذهنی شخصیت، تا سطح پیش از گفتار، است، که طبیعتاً بی‌مخاطب است وبه عبارت دیگر، عواطف و افکار بر زبان نیامده و سانسور نشده را دربرمی‌گیرد. این افکار و عواطف، هم می‌توانند به صورت تداعی آزاد باشند و هم این‌که دارای نظم و توالی منطقی. گفتاردرونی‌به شکل‌های گوناگونی است که برخی از آن‌ها عبارتند از جدال‌های دراماتیزهٔ درونی، خودکاوی، گفتگوی خیالی و توجیه. این شیوه، گاه به شکل بیان مستقیم اول شخص، بدون دخالت ظاهری نویسنده روایت می‌شود و گاه نیز به صورت سوم شخص یا به شیوهٔ دانای کل، که در این حالت، گفتاردرونی‌با عبارتی چون «او اندیشید»، «افکارش معطوف شد به» و مانند آن‌ها مشخص می‌شود. گفتاردرونی‌را، از نظر دخالت یا عدم دخالت نویسنده، به گفتاردرونی‌مستقیم و غیرمستقیم تقسیم کرده‌اند. در گفتاردرونی‌مستقیم فرض بر این است که اندیشه‌ها و عواطف شخصیت، مستقیماً، بدون تفسیر و راهنمایی نویسنده عرضه می‌شود؛ مثل این قطعه از سنگ صبور نوشتهٔ صادق چوبک: «مرض فرار گرفتی؟ کدوم گوری می‌خوای بری؟ آقا! سال هزار و سیصد و سیزده خورشیدیه؛ تو هم بیست و پنج سالته. بچه هم که نیسی. این زندگی خودت و دور وریاته، همینه که هس. آش کشک خالته، بخوری پاته نخوری پاته. چسناله و بهونه فرارم مسخره‌س. اگه از شیراز بخوای بری بوشهر، باید بری نظمیه جواز سفر بگیری. حالا کدوم گوری میخوای بری. بدبخت پاشو بنویس..» در گفتاردرونی‌غیر مستقیم، ضمن بیان افکار و احساسات شخصیت، راوی نیز پا به‌پای گفتاردرونی پرسوناژ حرکت می‌کند؛ مثل این تکه از خانم دالووی نوشتهٔ ویرجینیا وولف: «خانم دالووی گفت خودش گل‌ها را می‌خرد. چراکه لوسی کارها را برای او بریده بود. درها را از لولا درمی‌آوردند: کارگران رامپلمایر می‌آمدند. کلاریسا اندیشید:اما بعد عجب صبحی ـ تروتازه مثل آن‌که بر کناره به

دست بچه‌ها داده باشند. چه تفریحی! چه کیفی! چراکه هروقت با اندک غژغژی، که هم‌اکنون نیز به گوشش می‌خورد، پنجره‌های سرتاسری را باز می‌کرد و در هوای باز به بورتن می‌زد، این‌گونه به نظرش می‌رسید. چه تر و تازه ،چه آرام، هوای صبح زود چه تر و تازه، چه آرام، البته از این هم آرام‌تر بود؛ مانند ضربهٔ موج؛ بوسهٔ موج؛ سرد و تیز درعین حال (برای دختر هجده‌ساله‌ای که او آن وقت بود) موقر، و در همان حال که کنار پنجرهٔ باز ایستاده بود حس می‌کرد که چیزی ناخوش در شرف وقوع بود...» گفتاردرونی اغلب با سیلان آگاهی* یکسان پنداشته می‌شود که درست نیست. گفتاردرونی آینهٔ همهٔ اندیشه‌ها، تأثرات و تداعی‌های بر زبان نیامده‌ای است که بر آگاهی شخصیت اثر می‌گذارد و البته نمایش سازمان یافتهٔ اندیشه‌های منطقی او را نیز می‌تواند شامل شود، در حالی که رکن اساسی سیلان آگاهی، گسستگی افکار و عواطف و به‌هم‌خوردگی ترتیب زمانی و نظم منطقی رویدادها در ذهن شخصیت است. ظاهراً نخستین کسی که اصطلاح گفتاردرونی‌را به کار برده ادوار دوژاردن ، در رمان* Les Lauriers Sont coupés (۱۸۸۷م)، است. این شیوه در عرصهٔ داستان‌نویسی سدهٔ بیستم، به‌ویژه در رمان‌های روانشناختی، رواج زیادی دارد.

منابع: بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب ،۱۱-۱۶؛ جهان داستان ،۳۵۳-۳۵۴؛ عناصر داستان ؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۸۴-۸۵؛ قصهٔ روانشناختی‌نو ،۷۱-۷۸؛ قصه‌نویسی،۷۳۱؛

A Glossary of Literary Terms,Abrams, 165; *Britannica*, 6/342.

ربیعیان

گفت‌وگو (goft-o.gu)/دیالوگ (dialogue)، در اصطلاح ادبی ـ به ویژه ادبیات داستانی و نمایشی ـ به مفهوم داد و ستد احساس‌ها و اندیشه‌ها میان دو یا چند نفر (شخصیت) است. بیشتر داستان‌نویسان هنگام خلق اثر، از دو نوع گفت‌وگو بهره می‌برند: نخست، گفت‌وگویی که اندیشه‌ها و احساس‌های شخصیت(های) داستان را می‌نمایاند و بیشتر جنبهٔ خردمندانه دارد و نویسنده توجه چندانی به سیاق طبیعی آن نشان نمی‌دهد؛ و دوم، گفت‌وگویی که جنبهٔ نمایشی دارد و نظم و ضوابط ویژه‌ای بر آن حاکم است و نویسنده با به کارگیری آن، منظور خود را غیرمستقیم بیان می‌کند. بسیاری از نویسندگان در عرصهٔ داستان‌نویسی امروز جهان، آمیزه‌ای از این دو نوع گفت‌وگو را در آثار خود به کار می‌گیرند. عنصر گفت‌وگو از دیرباز مورد توجه نویسندگان بوده است. مثلاً ارسطو بر آن بود که گفتار، چه به صورت گفت‌وگو، چه به صورت‌های دیگر باید عاری از ابتذال باشد؛ یعنی الفاظ آن دور از حرف‌های عامیانه، ولی سرشار از واژگان بیگانه و انواع مجاز باشد. به باور ارسطو، «وقتی که واژگان بیگانه در کلام افزایش یابد، در آن غرابت پدید می‌آید؛ به همین سبب، کلام باید ترکیبی باشد از هر دو گونه؛ یعنی الفاظ مورد استفادهٔ عامه و غیرعامه.» تولستوی نیز دربارهٔ گفت‌وگو به گورکی گفته است: «تو خودت بیش از حد صحبت می‌کنی و کمتر به اشخاص داستان مجال گفت‌وگو می‌دهی؛ به همین دلیل قهرمانانی که می‌سازی، مردمی حقیقی نیستند؛ خیلی به هم شبیه‌اند و در خاطر آدمی نمی‌مانند.» آنتونی ترولوپ، رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۵-۱۸۸۲م) دربارهٔاهمیت گفت‌وگو در داستان و نیز ارتباط آن با خواننده می‌نویسد: «خواننده هم سخت‌گیر است ، هم منصف. هنگامی که گفت‌وگویی طویل را دربارهٔ مطالبی نامربوط می‌خواند، دردم احساس می‌کند که گول خورده است.» هنگام بررسی ادبیات کهن ایران ـ به ویژه قصه‌ها و حکایت‌های قدیمی ـ می‌توان چهار ویژگی برای این عنصر یافت: ۱ـ تنها جزئی از روایت بود، نه عنصری مستقل. ۲ـ همهٔ شخصیت‌ها/ قهرمان‌ها به یک زبان گفت‌وگو می‌کردند. ۳ـ با گفتار مردم عادی تفاوت داشت. ۴ـ در قصه‌هایی که جنبهٔادبی آن‌ها برجسته‌تر از جنبهٔ روایی آن‌ها بود، صورت طبیعی و واقعی نداشت، بلکه بیشتر متکلفانه بود. حکایتی که از گلستان سعدی نقل می‌شود، هر چهار ویژگی برشمرده را در خود دارد. «یکی را زنی صاحب جمال، جوان درگذشت و مادر زنِ فرتوت به علت کابین در خانه متمکن بماند و مرد از محاورت او بجان رنجیدی و از مجاورت او چاره ندیدی، تا گروهی از آشنایان به پرسیدن آمدندش. یکی گفتا: چگونه‌ای در مفارقت یار عزیز؟ گفت: نادیدن زن بر من چنان دشخوار نیست که دیدن مادرزن.» عنصر گفت‌وگو در ادبیات شفاهی نقشی بسیار مهم دارد. با ورود اسلام و بی‌اعتنایی شیعیان به موسیقی که جزیی از ادبیات شفاهی ـ به‌ویژه بازی‌های نمایشی ـ بود، توجه به حرکات و گفت‌وگوهای آهنگین بیشتر شد. در ادبیات عامیانه، سخن از **گفت وگوی عامیانه** به میان می‌آید که لازمهٔ به کارگیری آن، آگاهی نویسنده از زبان و فرهنگ عامیانه است. صادق چوبک (۱۲۹۵ش ـ) در رمان سنگ صبور از این نوع گفت‌وگو بهره گرفته است. به

کارگیری **گفت و گوی محلی** (با لهجهٔ ویژه) نیز همانند گفت‌وگوی عامیانه، نیازمند شناخت و آگاهی نویسنده از آن لهجه است. نویسندگانی که در نوشته‌های خود از گفت‌وگوی محلی بهره می‌جویند، برای گزینش واژگان و اصطلاحات مورد نظر خویش، سیاق ویژه‌ای دارند، مثلاً احمد محمود (۱۳۱۰ش-) می‌گوید: «آنچه مورد استفاده‌ام است یا گاهی استفاده می‌کنم، گروهی از لغات است که خوش‌آهنگ هستند، تلفظ خوبی دارند، راحت هستند، شکل و شمایل خوبی دارند و معنی را هم خوب القا می‌کنند... من معتقدم که استفاده از لهجه‌های مختلف و شاید زبان‌های مختلف، در حد معقول، داستان را رنگین می‌کند.» در داستان‌های مدرن، به‌ویژه داستان‌های روان‌شناختی و داستان‌هایی که به شیوهٔ سیلان آگاهی* نوشته شده‌اند، دو نوع گفت‌وگو به چشم می‌خورد، نخست، گفتاردرونی* که به کمک آن، گذر اندیشه درذهن راوی به خواننده نمایانده می‌شود و دوم، تک‌گویی* نمایشی که شخصیت شعر یا داستان، احساس‌ها و اندیشه‌های خود را با مخاطبی که ساکت است یا وجود خارجی ندارد، در میان می‌گذارد. تا نخستین سال‌های سدهٔ بیستم میلادی عنصر گفت‌وگو در عرصهٔ ادبیات داستانی مغرب‌زمین، فاقد ویژگی‌های گفتار معمولی بود و تناسب چندانی با شخصیت(ها) نداشت.اما با پیشرفت رمان* و نمایشنامه و سربرآوردن انواع تازه‌ای همچون رمان نو، توجه به این عنصر فزونی گرفت و نویسندگان بسیاری، آثار خود را با گفت‌وگوهای متناسب با شخصیت(ها) پدید آوردند. با توجه به آنچه گفته آمد، می‌توان ویژگی‌هایی برای این عنصر در نظر گرفت و وظایفی برای آن برشمرد که مهم‌ترین آن‌ها به این شرح است: ۱ـ به عمل داستان (action) سرعت می‌بخشد. ۲ـ خواننده را با خاصه‌های گوناگون شخصیت(های) داستان آشنا می‌کند. ۳ـ فضای داستان را طبیعی و جاندار می‌کند. ۴ـ متن داستان (در صورتی که به مباحث سنگین و پیچیده بپردازد) را تعدیل می‌کند. ۵ ـ صحنهٔ داستان را نشان می‌دهد و محیط آن را توصیف می‌کند. ۶ـ حوادث را وارد داستان می‌کند. ۷ـ از سنگینی کار نویسنده می‌کاهد. ۸ ـ خواننده را متوجه حوادث داستان می‌کند. ۹ـ پیرنگ* داستان را گسترش درونمایهٔ آن را نشان می‌دهد. ۱۰ـ احساس‌ها واندیشه‌های شخصیت(ها) را به خواننده نشان می‌دهد. گفتنی است که گفت‌وگو در فیلمنامه*نویسی نیز بسیار اهمیت دارد و رایج‌ترین شکل کاربرد نشانه‌های گفتاری در شمار می‌آید. اهمیت و ارزش گفت‌وگو در فیلم‌هایی که برگرفته از نمایش هستند، بیشتر است، مانند فیلم‌هایی که بر اساس داستان‌ها و نمایشنامه‌های شکسپیر و گوته ساخته‌اند.

منابع: از زبان‌شناسی به ادبیات ،۲۱ـ۶۶؛ از نشانه‌های تصویری تا متن، ۶۵ـ۶۸، ۱۰۶ـ۱۱۰؛ بازیهای نمایشی ، ۶۵؛ حکایت حال (مصاحبه با احمد محمود)، ۳۴ـ۳۷؛ شاهنامه‌خوانی از دید مردم‌شناسی ، در صفحات فراوان؛ عناصر داستان ، ۳۱۹ـ۳۴۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۲۵۴ـ۲۵۵؛ فن شعر ، ۱۴۷ـ۱۵۷؛ کالبدشناسی نثر، ۶۳ـ۷۵؛ نوشته‌های پراکنده ، ۳۶۱ـ۳۶۲؛ هنر داستان‌نویسی ،۱۹ـ۲۱، ۱۰۸ـ۱۱۴؛ محمد میرشکرایی، «شاهنامه‌خوانی از دید مردم‌شناسی»، هنر ومردم ، شمارهٔ ۱۶۵ـ۱۶۶، صص ۱۴۷ـ۱۵۷.

آذر

گنج‌واژه (ganj.vāǰe)/کنزاللغات، معادل واژهٔ انگلیسی thesaurus ، گونه‌ای واژه‌نامه* که دربرگیرندهٔ واژگان، ترکیبات و اصطلاحات مترادفی است که به صورتی منطقی و معقول طبقه‌بندی و تنظیم شده باشند تا مراجعه‌کننده به آن بتواند واژه یا اصطلاح مناسب به منظور بیان مفاهیم مورد نظر خویش را بیابد. کارکرد این نوع واژه‌نامه درست برعکس واژه‌نامه‌های دیگر است، زیرا هنگامی آن را به کار می‌برند که معنا یا مفهومی را در ذهن داشته باشند، اما واژه یا اصطلاحی راکه درخور بیان آن معنا یا مفهوم باشد، به خاطر نیاورند. در این صورت، گنج‌واژه می‌تواند از میان مجموعه‌ای از مترادفات یک واژه یا اصطلاح، آنی را برگزیند و در اختیار مراجعه‌کننده قرار دهد که معنا و مفهوم مورد نظر وی را واضح، دقیق و رسا بیان کند. گذشته از این، گنج‌واژه می‌تواند به مترجمان نیز کمک کند تا از میان انبوهی از واژگان و اصطلاحات موجود در زبان، واژه یا اصطلاحی را بیابند و برگزینند که دقیقاً یا تقریباً هم‌ارز واژه یا اصطلاح بیگانه باشد و دیگر ناگزیر نشوند که بی‌دلیل به واژه‌سازی و جعل اصطلاح بپردازند. هیچ واژه‌ای در گنج‌واژه معنا نمی‌شود، ولی هویت دستوری هر واژه کاملاً مشخص می‌گردد. طبقه‌بندی واژگان بر پایهٔ مفاهیم آن‌ها صورت می‌گیرد. ضمناً در تنظیم واژگان هر مقوله، ابتدا مفاهیم اسمی، سپس مفاهیم وصفی، آنگاه مفاهیم فعلی و سرانجام قیود و حروف ربط و اضافه را می‌آورند. عبارات، اصطلاحات و تعبیرات کنایی مربوط به هر مقوله، در

زیر همان مقوله ارائه می‌شوند. گنج‌واژه نه تنها برای یافتن واژگان، اصطلاحات و تعبیرات مورد نیاز در هنگام ترجمه*، نگارش یا سخنرانی سودبخش است، بلکه می‌تواند خود، مستقلاً موضوع مطالعهٔ علاقه‌مندان به واژه و واژه‌سازی قرار گیرد و برغنای واژگانی آنان بیفزاید. گنج‌واژه‌ها نیازمند نمایه*ای (index) هستند که دسترسی آسان و سریع به مفاهیم و مقولات مورد نظر مراجعه‌کننده را ممکن گرداند. گنج‌واژه را در عربی کنزاللغات می‌خوانند (واژهٔ «کَنْز» معرب واژهٔ فارسی «گنج» است). از نخستین و برجسته‌ترین نمونه‌های گنج‌واژه در ادبیات غرب ، گنج‌واژهٔ راجت و آنگاه گنج‌واژهٔ وبستر است. کنزاللغهٔ محمد بن عبدالخالق بن معروف از نمونه‌های گنج‌واژهٔ عربی است که در ۱۳۱۶ق در تبریز چاپ سنگی شده است. تاکنون در زمینهٔ تدوین این نوع واژگان‌نامه‌ها به زبان فارسی تلاش‌های جدی و پایایی صورت نگرفته و گنج‌واژهٔ درخور و ارزشمندی پدید نیامده است.

منابع: فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۱۳۸۲/۲؛ فرهنگ جامع چاپ و نشر، ۴۴۷؛ فهرست کتابهای چاپی فارسی ، ۴۱۵۲/۴؛ واژه‌نامهٔ زبانشناسی ، ۲۵۸؛ مصطفی ذاکری، «گنج‌واژه»، نامهٔ فرهنگستان ، سال یکم، شمارهٔ چهارم ،زمستان ۱۳۷۴ش، صص ۵۶-۶۶؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 696; *Britannica*, 18/257, 282.

قاسم‌نژاد

گوهرها در ادب فارسی ← جواهرنامه

گیاهان در ادب فارسی (gi.yā.hān.dar.a.dab-e.fār.si)، در میان آثار اسلامی ، به زبان‌های عربی و فارسی، افزون بر آثاری در طبیعیات و گیاه‌شناسی ، آثار دیگری در زمینه‌های گوناگون فقه‌اللغه، جغرافیا ،کشاورزی ، پزشکی و داروشناسی، کتاب‌های چند دانشی و آثار متفرقهٔ دیگری هم وجود داشته‌اند که مؤلفان آن‌ها در بخش‌هایی از آن آثار به گیاهان و برشمردن خواص و ویژگی‌های آن‌ها پرداخته‌اند. ادبیات گیاه‌شناسی را می‌توان دربرگیرندهٔ تمامی آثاری از این دست دانست. اطلاعاتی که در این آثار دربارهٔ گیاهان داده می‌شود، در سطوح و اشکال متفاوتی است. این اطلاعات از شرح‌های علمی تا شرح فواید منسوب به پاره‌ای گیاهان یا بر شمردن اهمیت نمادین آن‌ها در جهان را دربرمی‌گیرند.

الف)از میان آثاری در فقه‌اللغه که باید آن‌ها را در شمار ادبیات گیاه‌شناسی هم آورد، می‌توان به آثار زیر اشاره کرد که همه به زبان عربی‌اند: ۱ـ کتاب‌النبات والشجر، اثر ابوسعید اصمعی، دانشمند عرب و از بزرگ‌ترین علمای لغت عرب (۱۲۲ـ ۲۱۳ق). ۲ـ کتاب‌النبات ، اثر ابوحنیفهٔ دینوری ، عالم عربی نویس ایرانی (ـ۲۸۲ق). این اثر از مهم‌ترین کتاب‌های گیاه‌شناسی مسلمانان است که به بررسی واژه‌شناسانهٔ اسامی گیاهان و نقل مطالبی در تاریخ گیاه‌شناسی می‌پردازد و به شرح دقیق گیاهان ممتاز است. بخشی از این کتاب در ۱۹۵۳م در سلسله انتشارات دانشگاه اوپسالا چاپ شده است. ۳ـ الجمهرة، اثر ابوبکر محمد بن حسن بن درید (۲۲۳ـ ۳۲۱ق) در لغت عربی که در سال‌های ۱۳۵۴ـ ۱۳۵۵ق در ۴ جلد در حیدرآباد دکن چاپ شده است. ۴ـ کتاب‌الشجر ،اثر ابن خالویه، لغوی و نحوی ایرانی(ح ۲۹۵ـ ۳۷۰ق) که در ۱۹۰۹م در برلین به چاپ رسیده. ۵ ـ القاموس‌المحیط ،اثر مجدالدین فیروزآبادی (۷۲۹ـ ۸۱۷ق) که فرهنگ عربی به عربی است و نخستین بار در سال‌های ۱۲۳۰ـ ۱۲۳۲ق در ۴ جلد در کلکته و در ۱۲۶۴ق در تهران چاپ شده است.

ب)چنان که گفته شد پاره‌ای آثار جغرافیایی یا سیاحت‌نامه‌ها نیز از آن روی که در بررسی هر ناحیهٔ جغرافیایی شرحی از گیاهان آن ناحیه هم دارند، در شمار ادبیات گیاه‌شناسی قرار می‌گیرند. ابن واضح یعقوبی (ـ ۲۸۴ق) نویسندهٔ کتاب‌البلدان (۲۷۸ق) نخستین مورخ و جغرافیانویس عرب زبان است که مباحث جغرافیایی را با یادکردی از مطالب گیاه‌شناسی همراه کرد. ابن خردادبه (ـح ۳۰۰ق)، جغرافیادان بلندآوازهٔ ایرانی و نویسندهٔ المسالک والممالک (۲۳۲ـ ۲۷۲ق) که نخستین بار ترجمهٔ فرانسهٔ آن همراه با متن عربی‌اش در ۱۸۶۵م چاپ شده، هم از این دست نویسندگان بود. شماری از چنین آثار جغرافیایی از این قرارند: ۱ـ حدودالعالم من‌المشرق الی‌المغرب (۳۷۲ق)،اثر فارسی نویسندهٔ ناشناختهٔ سدهٔ چهارم هجری در جغرافیای عمومی که نخستین بار با مقدمهٔ بارتولد در ۱۹۳۰م ، به اهتمام جلال‌الدین تهرانی در ۱۳۱۴ش و برای بار سوم به کوشش دکتر منوچهر ستوده در ۱۳۶۲ش در تهران چاپ شده. ۲ـ تحقیق ماللهند (۴۲۱ق)، اثر عربی ابوریحان بیرونی، ریاضیدان ،منجم، فیلسوف، جغرافیادان و جهانگرد ایرانی(۳۶۲ـ ۴۴۰ق) که دربارهٔ تمدن، فرهنگ ، زبان و ادبیات هند است و نخستین بار به دست زاخاو در ۱۸۸۷م در لندن چاپ شده. ۳ـ سفرنامهٔ ناصرخسرو اثر

گیاهان در ادب فارسی

فارسی ناصرخسرو، شاعر، حکیم و جهانگرد ایرانی (۳۹۴- ۴۸۱ق). این اثر دربارهٔ سرزمین‌هایی از بلخ تا مکه ومصر است که وی در سال‌های ۴۳۷- ۴۴۴ق به آن‌جاها سفر کرده بود. سفرنامهٔ ناصرخسرو نخستین بار در ۱۳۱۲ق چاپ شده است. ۴- نزهة‌القلوب (۷۴۰ق)، اثر فارسی حمدالله مستوفی قزوینی در جغرافیا. این اثر که بیشتر به شرح شهرها و ولایت‌ها اختصاص دارد،در بخشی از مقالهٔ نخستش به پیدایی گیاهان نیز پرداخته است. گذشته از مباحثی که از آن‌ها یاد کردیم و آثاری در آن زمینه‌ها که به صورت حاشیه‌ای در ادبیات گیاه‌شناسی جای می‌گرفتند، سه دسته اثر در ادبیات گیاه‌شناسی جایگاه ویژه‌ای دارند: آثاری در مباحث پزشکی ، طبیعیات و کشاورزی. به دنبال آثار اولیه‌ای که در بررسی ریشهٔ اسامی گیاهان نوشته شد و پیش از این از آن‌ها سخن گفته‌ایم، بررسی زیست‌شناختی گیاهان و خواص آن‌ها رونق گرفت که دو دسته آثار را، یکی در مباحث پزشکی و داروشناسی و دیگری در طبیعیات و گیاه‌شناسی، پدید آوردند. این هر دو گروه آثار را یکی به سبب نقل خواص دارویی و دیگری به سبب یادکرد خواص و ویژگی‌های گیاهی هر یک از گیاهان، باید در شمار ادبیات گیاه‌شناسی آورد.

ج)از میان آثار پزشکی ، آن‌ها که همه یا بخشی از آن‌ها به داروشناسی اختصاص دارند، مورد نظرند. آثاری که در زبان فارسی دربارهٔ داروشناسی نوشته شده‌اند متأثر از آثار عربی‌اند و این آثار خود زیر تأثیر آثار یونانی ـ اسکندرانیِ دیوسکوریدس، پزشک، گیاه‌شناس و داروشناس شناختهٔ یونانی (سدهٔ یکم میلادی)، جالینوس، فیلسوف و از بزرگ‌ترین پزشکان روزگار کهن (۱۲۹- ۱۹۹م) و... همچنین متون سانسکریت و پهلوی بودند. نخستین این آثار عربی که سبب پیدایی مکتب مستقل داروشناسی اسلامی شدند و آثار عربی و فارسی پس از خود را نیز زیر تأثیر گرفتند، فردوس‌الحکمه (۲۳۵ق) اثر ابوالحسن علی بن ربن طبری، از کهن‌ترین پزشکان بزرگ اسلام، که در ۱۹۲۸م در برلین چاپ شده و الحاوی اثر رازی، فیزیکدان، عالم کیمیا، فیلسوف و پزشک ایرانی (۲۵۱- ۳۱۳ق) بودند. مکتب داروشناسی اسلامی افزون بر آن که بر اساس نظریهٔ طبایع و اخلاط استوار بود، چنان که گفته شد از پزشکی ایرانی و هندی نیز متأثر بود که این هر دو بسیار به داروهای گیاهی وابسته بودند. پزشکی هندی افزون بر دسترسی به منابع گستردهٔ گیاهی و کانی،از سموم و عطریات هم بهره داشت. به این ترتیب داروها/ ادویه در پزشکی اسلامی و آثار عربی و فارسیِ آن به سه دستهٔ سموم، مفردات و مرکبات تقسیم می‌شدند. مفردات داروهایی بودند که تنها از یک عنصر طبیعی اعم از گیاه، جانور یا عنصر معدنی به صورت ساده تشکیل می‌شدند، حال آن که مرکبات از ترکیب چند عنصر پدید می‌آمدند. بیشترین داروهای این سه دسته، از گیاهان استخراج می‌شدند؛ چنین است که بسیاری از آثار پزشکی و داروشناسی را می‌توان در شمار ادبیات گیاه‌شناسی یاد کرد. آثار عربی و فارسی زیر آثاری از این دست است: ۱ـ قوی‌العقاقیر و منافعها و مضارها(سدهٔ دوم هجری) ،نخستین اثر عربی دربارهٔ داروهای مفرد، نوشتهٔ ماسَرجیس. ۲- قوی‌الادویة‌المفردة (سدهٔ سوم هجری)، اثر عربی عیسی بن سحار بخت، از شاگردان جرجیس بن بُختیشوع. ۳ـ الابنیه عن حقایق‌الادویه (۳۵۷- ۳۶۶ق)، اثر فارسی ابومنصور موفق هروی، داروشناس ایرانیِ دورهٔ منصور یکم سامانی ـ ششمین پادشاه این دودمان که در سال‌های ۳۵۰- ۳۶۶ق بر تخت بود. این اثر از کهن‌ترین آثار منثور و ظاهراً نخستین اثر داروشناسی فارسی است که مؤلف در آن با یادکرد ۵۸۵ دارو و خواص آن‌ها که از منابع یونانی، سریانی، ایرانی ، هندی و عربی گردآورده بود، به ویژگی بسیاری از گیاهان مزروعی و وحشی زمانهٔ خود پرداخته است. این اثر را نخستین بار زلیگمان در ۱۸۵۹م در وین چاپ کرده. ۴ـ قانون ،اثر عربی ابوعلی سینا (۳۷۰- ۴۲۸ق) در پزشکی و در ۵ کتاب ، که کتاب دوم آن دربارهٔ داروهای مفرد و کتاب پنجم آن دربارهٔ داروهای مرکب است. این اثر نخستین بار همراه با کتاب‌النجات اثر دیگر ابوعلی سینا در ۱۵۹۳م در رم چاپ شده است. ملا فتح‌الله بن فخرالدین شیرازی (ـ۹۹۷ق) بخش کلیات قانون را به فارسی ترجمه کرده که در ۱۳۰۶ق در لکهنو چاپ شده است. نسخه‌های خطی ترجمهٔ فارسی دیگری از این اثر که با نام تشریح‌القانون هم از آن یاد شده است، به شمارهٔ ۵۲۷/ ۳۵۵۱ در کتابخانهٔ دانشگاه لاهور و شماره‌های الف ۱ـ ۵، الف ۲۰/۱ و الف ۵ـ۵ در کتابخانهٔ همدرد کراچی نگهداری می‌شوند که مترجم آن‌ها شناخته نیست. ۵ ـ کتاب‌المفردات اثر ابوعلی مسکویه ، مورخ ، پزشک و فیلسوف ایرانی عربی‌نویس (ـ۴۲۱ق). ۶ـ کتاب‌الصیدنه اثر عربی ابوریحان بیرونی در پزشکی. وی در این کتاب به شرح ۸۵۰ دارو، و به طبع گیاهان، جانوران و کانی‌های بسیاری که کاربرد دارویی داشتند، پرداخته است. از ویژگی‌های این اثر بسیاری مترادف‌های نام داروها است، در این اثر از هر دارو با نام‌های یونانی، سریانی، سانسکریت ، فارسی و گاه خوارزمی و سغدی آن هم یاد شده

گیاهان در ادب فارسی

است. همچنین بسیاری از مطالب این کتاب بر اساس اطلاعات موجود در آثار کهن ایرانی گرد آمده که این آثار امروز در دست نیستند. کتاب‌الصیدنه در سدهٔ هفتم هجری به دست ابوبکر علی فرزند عثمان بن اسفرالکاسانی به فارسی ترجمه شده و همین ترجمه به تصحیح دکتر عباس زریاب در ۱۳۷۰ش در تهران چاپ شد. ۷ـ اقرابادین، اثر ابن‌التلمیذ، پزشک مسیحی بلند آوازهٔ بغداد (۴۶۰ـ ۵۶۰ق). این اثر از نخستین قرابادین‌ها ـ آثاری که به شیوهٔ تهیهٔ داروهای مرکب و میزان مواد ترکیب‌شونده در آن‌ها می‌پرداختند ـ و یکی از آثار شناخته در این زمینه بود. ابن‌التلمیذ قرابادین خود را بر اساس الگوی کتاب پنجم قانون ، دو قرابادین رازی و همهٔ آنچه در آثار پیش‌تر از وی آمده بود، نوشت. ۸ ـ کتاب‌المستعینی (سدهٔ ششم قمری)، اثر یوسف بن اسحاق بن بکلارش، داروشناس اندلسی که در آن از مترادف نام گیاهان به زبان‌های یونانی، سریانی، لاتینی، اسپانیایی، عربی و فارسی هم یاد کرده است. ۹ـ کتاب‌الادویة‌المفرده ،اثر ابوجعفر احمد غافقی، پزشک و داروشناس اسپانیایی (ـ۵۶۰ق) که به سبب دقت اطلاعات دربارهٔ گیاهان و داروهای مفرد در میان آثار مسلمانان ممتاز بود، چنان که آثار او و ابن‌البیطار، بزرگ‌ترین گیاه‌شناس و داروشناس مسلمان (ـ ۶۴۶ق) را که خود بسیار از غافقی متأثر بود، قلهٔ آثار مسلمانان در بررسی زیست‌شناختی و کاربردی گیاهان دانسته‌اند. ۱۰ـ ذخیرهٔ خوارزمشاهی (۵۰۴ق)، اثر فارسی اسماعیل جرجانی (۴۳۴ـ ۵۳۱ق) که نخستین دایرةالمعارف پزشکی به زبان فارسی به شمار می‌آید و آن را پس از قانون، مؤثرترین اثر در پزشکی ایرانی و هندی دانسته‌اند. این اثر در ده مجلد و به نام سلطان قطب‌الدین محمد خوارزمشاه ، پادشاه سلسلهٔ خوارزمشاهیان (۴۹۰/ ۴۹۱ ـ ۵۲۱ق) نوشته شده. مؤلف در کتاب آخر از مجلدهای دهگانهٔ این اثر در دو گفتار به مفردات و مرکبات پرداخته است. اسماعیل جرجانی یک بار هم گزیده‌ای از این اثر در پنج کتاب نوشت که آن را الاغراض‌الطبیه والمباحث‌العلائیه نامید. جلد یکم ذخیرهٔ خوارزمشاهی برای نخستین بار در ۱۳۴۴ش و جلد دوم آن در ۱۳۴۹ش در تهران چاپ شده. ۱۱ـ الادویة‌المفردة ،اثر عربی نجیب‌الدین محمد بن علی بن عمر سمرقندی، پزشک مسلمان (ـ۶۱۹ق) که نسخهٔ خطی آن به شمارهٔ ۳۵ پ ـ ۵۳ پ در کتابخانهٔ عمومی آیت‌الله مرعشی نجفی نگهداری می‌شود. ۱۲ـ الاغذیة والاشربة‌للأصحاء، اثر عربی نجیب‌الدین سمرقندی در یاد کرد انواع گیاهان، خواص آن‌ها و دیگر خوردنی‌ها و آشامیدنی‌هایی که برای حفظ بهداشت و پیشگیری از بیماری‌ها به کار می‌آمدند. نسخه‌ای خطی از این اثر به شمارهٔ ۱۸۷ پ ـ ۲۴۵پ در کتابخانهٔ عمومی آیت‌الله مرعشی نجفی نگهداری می‌شود. ۱۳ـ المفردات / الجامع لمفرداتِ‌الادویة والاغذیه/ الجامع لقوی‌الادویة والاغذیة، اثر عربی ابن‌البیطار دربارهٔ داروها که با وجود اشتباه‌ها و کاستی‌هایش کامل‌ترین اثر در نوع خود، و سودمندترین اثر در پزشکی قدیم بود. نسخهٔ خطی ناقصی از این اثر در کتابخانهٔ عمومی آیت‌الله مرعشی نجفی وجود دارد. ۱۴ـ المغنی فی‌الادویة‌المفرده اثر عربی دیگری از ابن‌البیطار که در آن ۱۴۰۰ داروی گیاهی ، حیوانی و کانی را شرح کرده است و در هر دو زمینهٔ داروشناسی و گیاه‌شناسی اثری بنیادی شناخته شده است. ۱۵ـ غیاثیه/ طب غیاثی، اثر فارسی نجم‌الدین محمود بن صاین‌الدین شیرازی (ـ۷۳۰ق) در پزشکی که آن را به نام غیاث‌الدین یستدر (ز۶۷۸ق) نوشت و از میان مقاله‌های چهارگانهٔ اثر در دو مقالهٔ جداگانه به داروهای مفرد و مرکب پرداخت. نسخه‌های خطی از این اثر به شمارهٔ Or: ۵۸۵۸/۳ در موزهٔ بریتانیایی و به شماره‌های ۵۱۹۵ و ۳۷۷۸ در کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد وجود دارند. ۱۶ـ اختیارات بدیعی (۷۷۰ق)، اثر فارسی زین‌الدین عطار علی بن حسین انصاری، داروشناس ایرانی و پزشک ویژهٔ دربار امیر مبارزالدین ـ نخستین امیر از دودمان پادشاهی آل مظفر که در سال‌های ۷۱۳ تا ۷۵۹ق بر تخت بود ـ و شاه شجاع مظفری ـ پسر مبارزالدین و پادشاه (۷۵۹ـ ۷۸۶ق) سلسلهٔ آل مظفر ـ (۷۳۰ـ ۸۰۶ ق) که در واقع تحریر نویی از کتاب پیشین او ـ مفتاح‌الخزائن (۷۶۷ق) ـ به نام شاهزاده بدیع‌الجمال همسر امیرمبارزالدین ـ بود. این اثر در دو مقاله فراهم آمده که مقالهٔ نخست دربارهٔ داروهای مفرد و گیاهان و مقالهٔ دوم دربارهٔ داروهای مرکب است. این اثر نخستین بار در ۱۲۹۶ق در هند چاپ شده و بخش مفردات آن نیز به تصحیح و تحشیهٔ دکتر محمد تقی میر در ۱۳۷۱ش در تهران به چاپ رسیده است. ۱۷ـ تریاق فاروق ، اثر فارسی کمال‌الدین حسین بن محمد شیرازی (سدهٔ دهم هجری) دربارهٔ شیوهٔ ترکیب در تریاق و تأثیر درمانی آن که یک رکن از ارکان سه‌گانهٔ آن ویژهٔ داروهای مفرد است. نسخهٔ خطی این اثر به شمارهٔ ۱۲۶پ ـ ۲۰۲ ر در کتابخانهٔ عمومی آیت‌الله مرعشی نجفی نگهداری می‌شود. ۱۸ـ بیخ چینی (۹۴۴ق)، اثر فارسی علاءالدین نورالله طبیب که شاید همان حکیم علاءتبریزی پزشک روزگار تهماسب یکم صفوی (۹۳۰ـ ۹۸۴ق) باشد. نسخه‌های خطی این اثر به شمارهٔ

گیاهان در ادب فارسی

۵۱۳۸/۱۲۰ در کتابخانهٔ مجلس، به شماره‌های ۳۵ر- ۴۹پ و ۲۱۵ پ - ۲۱۶ پ در کتابخانهٔ عمومی آیت‌الله مرعشی نجفی، و بـه شـمارهٔ ۱۹۶۱۹/۷ Add در مـوزهٔ بـریتانیایی نگـهداری می‌شود. ۱۹- چوب چینی/ خواص بیخ چینی (۹۵۴ق)، اثر فارسی حکیم عمادالدین محمود شیرازی ، پزشک دربار شاه تهماسب یکم و بعدها پزشک دربار پادشاه اوده که آن را به نام «پـادشاه سلیمان الزمانی» نوشت. این اثر دربارهٔ ویژگی‌های گیاه‌شناختی، کاربرد پزشکی و هر اطلاع دیگری دربارهٔ گیاه بیخ چینی است. دستنویس‌هایی از این اثر بـه شـمارهٔ ۵۱۳۸/۱۱۹ در کـتابخانهٔ مجلس و به شمارهٔ ۴۶۶۱/۱۶۱۱ در کتابخانهٔ دانشگـاه لاهـور نگهداری می‌شود. دستنویسی هم به شمارهٔ ۳پ ۲۷ر با همین موضوع، اما بدون یـاد کـرد نـام مـؤلف در کـتابخانهٔ عـمومی آیت‌الله مرعشی نجفی وجود دارد که شاید همین اثر باشد. ۲۰- قرابادین شفایی، اثر فارسی شفایی اصفهانی، میر مظفر - غیر از حسن شفایی اصفهانی - فـرزند مـحمد حسـینی. وی پـزشک روزگار شاه عباس یکم (۹۹۶- ۱۰۳۸ق) بود و شاید در ۱۰۳۷ق در گذشته باشد. قرابادین شفایی از آثـار مـعتبر در داروشـناسی ایرانی است. در پاره‌ای منابع از طب شافعی / قرابادین شافعی هم یاد شده است که احتمال دارد همین اثر باشد. ایـن اثـر هـمراه قرابـادین ذکـایی در ۱۳۰۲ق در دهـلی چـاپ شـده. ۲۱- گـنج بادآوردهٔ صاحب قرانی (۱۰۳۵ق)، اثر فارسی حکـیم امـان‌الله خـان، نـواب‌زادخـان فـیروز جـنگ فـرزند مـهابت‌خان کـابلی شیرازی، نویسندهٔ روزگـار گـورکانیان (-۱۰۴۷ق) کـه در آن بـه پزشکی ، کیمیا و مباحثی دیگر پرداخته است. نـواب‌خـان در نوشتن این اثـر کـه آن را دایـرةالمـعارف داروشـناسی هـند در سده‌های میانه دانسته‌اند، از منابع عربی، فارسی و هندی بهره برده بود. گنج‌بادآوردهٔ صاحب قرانی مطالبی دربـارهٔ کشـاورزی دارد و بخش ادویهٔ مفردهٔ آن دربارهٔ گیاهان شبه قاره است. ۲۲- تحفةالمؤمنین /تحفهٔ حکیم مؤمن (۱۰۷۷/۱۰۷۸ق)، اثـر فارسی محمد مؤمن بن مـحمد زمـان تـنکابنی، پـزشک شـاه سلیمان یکم صفوی (۱۰۷۷/۱۰۷۸ تا ۱۱۰۵ق) که به نام همین پادشاه نوشته شده است. مؤلف در این اثر افزون بر مطالب کلی دربارهٔ پـزشکی ، در یک بـخش از بـخش‌های پـنجگانهٔ آن بـه ویژگی‌های داروها و غذاهای مفرد و مرکب و در بخشی دیگر به کاربرد آن‌ها پرداخته است. ایـن اثـر در ۱۲۶۶ق در دهـلی، در ۱۲۷۴ق در اصفهان و پس از آن نیز بارها در ایران و هند چاپ شده است. ۲۳- عین‌الحیات/ چوب چینی ،اثـر فـارسی حکـیم محمد هاشم فرزند محمد طاهر پزشک تهرانی که آن را به نـام شاه سلیمان صفوی (۱۰۷۷- ۱۱۰۵ق) نوشت. دستنویس‌هایی از این اثر به شمارهٔ ۲۶۴/۲ در کتابخانهٔ دانشکدهٔ پزشکی دانشگاه تـهران و بـه شـمارهٔ ۶۶۹۳ در کـتابخانهٔ گـنج‌بخش اسـلام‌آباد نگهداری می‌شود. شاید دستنویسی که بـه شـمارهٔ ۲ر- ۷۱پ، بدون نام نویسنده در کتابخانهٔ عمومی آیت‌الله مرعشی نجفی وجود دارد نیز همین اثر باشد. ۲۴- قرابادین صالحی اثر فارسی محمد صالح بن محمد بن صـالح هـروی قـاینی قـندهاری (ز ۱۱۷۹ق) که در آن به داروهای مفرد و مرکب پرداخته است. این اثر در ۱۲۸۴ق و پس از آن در تهران و در ۱۳۱۶ق در کابل چاپ شده است. ۲۵- مخزن‌الادویه (۱۱۸۵ق)، به فارسی کـه بـخش دوم از اثر ناتمام حکیم علوی خان شیرازی به نام مجمع‌الجوامع است و پس از او به دست میرمحمد حسین خراسانی شیرازی (سدهٔ ۱۲ق) فرزند محمد هادی عقیلی شیرازی که نوهٔ خواهر او بود، در ۱۱۸۵ق به پایان رسید. مجمع‌الجوامع اثری در پنج کتاب بود که در دست میر محمد حسین هریک نامی جداگانه یافتند، چنان که بخش نخست آن خلاصةالحکمه و بخش سوم اثر کـه دربارهٔ مرکبات گیاهان دارویـی بـود، قـرابـادین کـبیر/قـرابـادین علوی‌خان/ ذخایرالتراکیب نام گرفت. مخزن‌الادویه هم که بخش دیگر مجمع‌الجوامع بود، درواقـع بـخش مـفردات آن بـه شـمار می‌آید. در این بخش نویسنده از هشت هزار گیاه، جانور، مواد معدنی و خوراکی، خواص دارویی و نام‌های آن‌ها به زبان‌های فارسی، عربی، هندی و گاه یونانی ، لاتین ،ترکی ،اندلسی و... یاد کرده است. مطالب این مجموعه را کـه بـه‌دور از خـرافـات نوشته شده و با تصویر گیاهان و شرح ساده و دقیق آن‌ها همراه است، می‌توان کامل‌ترین اثر دربارهٔ مفردات و مرکبات گیاهان دارویی در شمار آورد. مـخزن‌الادویـه در ۱۲۷۳ق در بـمبئی و بارها در ایران و هند چاپ شده است. ۲۶- خـواص ادویـه ،اثـر فارسی نویسنده‌ای ناشناس که در آن در ۲۷ فصل فواید پزشکی داروهای مفرد و مرکب و پاره‌ای خوراکـی‌ها و گـیاهان را گـرد آورده است. نسخهٔ خطی این اثر به شمارهٔ ۲۱۰پ - ۲۱۵ر در کتابخانهٔ عمومی آیت‌الله مرعشی نجفی نگهداری می‌شود.

د)شماری از آثار ادبیات گیاه‌شناسی که مستقیماً به طبیعیات و خواص گیاه شناختی گیاهان پرداخته‌اند نیز از این قرارند: ۱- دانشنامهٔ جهان (۸۷۹ق)، اثر فارسی غیاث‌الدین علی فرزند علی امیران اصفهانی در فلسفهٔ طبیعی، پیدایی آثار علوی، و پزشکی. نویسنده در یکی از نتایج چهارگانهٔ این اثر که به ده فصل، بیست

گیاهان در ادب فارسی

اصل ، چهار نتیجه و یک خاتمه بخش شده، به گیاهان پرداخته است. این اثر نخستین بار در ۱۲۹۱ق در بمبئی چاپ شده است.۲ـ چوب چینی (۹۷۸ق)، اثر فارسی فخرالدین، برای حکیم اسحاق که هردو از پزشکان دربار اکبر شاه، نوادهٔ ظهیرالدین بابر و سومین پادشاه تیموری هند (۹۶۳ـ ۱۰۱۴ق) بودند. مؤلف در این اثر به ویژگی‌ها و خواص گیاه چوب چینی پرداخته است. نسخه‌هایی خطی از این اثر به شمارهٔ ۲۸۶۷ در کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد و شمارهٔ N.M.۱۹۵۷/۱۷ در کتابخانهٔ موزهٔ ملی کراچی نگهداری می‌شود. ۳ـ خواص برخی از گیاهان، اثر فارسی نظام‌الدین احمد گیلانی فرزند ملاصدرای گیلانی که آن را به نام شاه عباس دوم (۱۰۵۲ـ ۱۰۷۷ق) نوشت. نسخه‌ای خطی از این اثر به شمارهٔ ۳۲۲۳/۶ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران وجود دارد. ۴ـ چوب چینی /خواص چوب چینی و قهوه و چای، اثر فارسی میرزا قاضی فرزند حکیم کاشف‌الدین، (ـ۱۰۷۵ق) که او هم این اثر را به نام شاه عباس دوم نوشت. نسخه‌هایی خطی از این اثر به شمارهٔ ۲۹۱۱/۳۸ در کتابخانهٔ سپهسالار، به شماره‌های ۳۵۱۱/۸، ۲۵۸۳/۳، ۳۸۳۸، ۲۰۸۴/۳ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، به شمارهٔ ۷۹۰ف در کتابخانهٔ ملی، به شمارهٔ ۵۰۲۹ در کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد و به شمارهٔ ۴۴۰/۳ ـ N.M. ۱۹۷۱ در کتابخانهٔ موزهٔ ملی کراچی نگهداری می‌شود. ۵ ـ چوب چینی، اثر فارسی سید فضل علی مخاطب به شفایی‌خان،از پزشکان دربار آصفیهٔ حیدرآباد دکن (ز ۱۲۵۲ق) دربارهٔ چوب چینی و آنچه از آن سازند و به کار برند. نسخه‌هایی خطی از این اثر به شمارهٔ ۴ق ف ۱۱۳ در کتابخانهٔ انجمن ترقی اردو در کراچی و به شمارهٔ ۶۱۰/۱۹ ش ف ۱ در کتابخانهٔ عمومی خیرپور نگهداری می‌شود. ۶ـ ازهارالادویه (۱۲۸۶ق/۱۸۷۹ ـ ۱۸۸۰م)، اثر حکیم غلام علی که آن را به دستور مهاراجه رنبیرسنگه فرمانروای کشمیر (۱۸۵۷ـ ۱۸۸۵م) نوشت. این اثر دایرةالمعارفی در شناخت گیاهان و جانوران کشمیر است. نسخه‌ای خطی از این اثر به شمارهٔ ۹۰۸ ـ N.M.۱۹۵۷ در کتابخانهٔ موزهٔ ملی کراچی وجود دارد. ۷ـ عین‌الحیاة، اثر فارسی محمد حسین طبیب فرزند علی قرچه‌داغی تبریزی که آن را در روزگار ناصرالدین شاه قاجار (۱۲۶۴ـ ۱۳۱۳ق) نوشت. نسخه‌ای خطی از این اثر به شمارهٔ ۱۲۱۳ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران نگهداری می‌شود. ۸ـ چوب چینی ،رسالهٔ فارسی نوشتهٔ منصور بن احمد که در ۱۹۲۸م در گانپور چاپ شده است. ۹ـ چوب چینی، اثر فارسی دیگری به همین نام نوشتهٔ ملک‌الاطباء فیلسوف الدوله کاظم بن محمد رشتی طبیب که در ۱۳۰۴ق در تهران چاپ شده است. ۱۰ـ اصول علم گیاه‌شناسی ،اثر فارسی علی‌خان ناظم‌العلوم که در ۱۳۲۷ق در تهران به چاپ رسیده. ۱۱ـ تاریخ طبیعی ،اثر باقر حکمت دربارهٔ گیاه‌شناسی که در ۱۳۵۱ق در تبریز چاپ شده. ۱۲ـ تاریخ طبیعی ، اثر مرتضی هاشمی در چهار جلد که در جلد دوم آن به گیاه‌شناسی پرداخته است(جلد دوم ۱۳۱۷ش چاپ چهارم). ۱۳ـ گیاهان شمال ایران ، اثر دکتر احمد پارسا که فهرستی از گیاهان شمال ایران را همراه با نام محلی و علمی آن‌ها دربرمی‌گیرد. این اثر در سال‌های ۱۳۱۷ ـ ۱۳۱۸ش در دو جلد در تهران چاپ شده است. ۱۴ـ تاریخ طبیعی ،اثر حسین گل گلاب دربارهٔ گیاه‌شناسی برای سال اول پزشکی که در ۱۳۲۶ش در تهران چاپ شده. ۱۵ـ هرمزدنامه ،اثر ابراهیم پورداود در دو بخش، بخشی دربارهٔ واژه‌های نادرست و ساختگی در زبان فارسی و بخشی دیگر دربارهٔ گیاهان. این اثر در ۱۳۳۱ش در بمبئی چاپ شده. ۱۶ـ بیخ چینی، اثر فارسی مظفرالدین مسعود فرزند معزالدین عبدالله طبیب که نسخه‌ای خطی از آن به شمارهٔ ۴۱۸۶/۲ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران وجود دارد.

ه)آثاری در کشاورزی؛ اساس آثار کشاورزی فارسی، آثاری در این زمینه از نویسندگان بیزانسی یا عرب بودند و بسیاری از آثار عربی، خود متأثر از آثاری ایرانی بودند که امروز در دست نیستند. شماری از آثار عربی و فارسی که تمام یا بخشی از آن‌ها به کشاورزی اختصاص داشته و باید آن‌ها را در شمار ادبیات گیاه‌شناسی آورد، از این قرارند: ۱ـ کتاب‌الحدود ،اثر عربی جابربن حیان (سدهٔ دوم هجری). ۲ـ الفلاحةالنبطیه(ح ۲۹۲ق)، اثر عربی ابن وحشیه، کیمیادان عرب سدهٔ سوم هجری که خود مدعی بود این اثرش ترجمه‌ای از منابع بابلی است، اما گروهی مطالب آن را ساختگی می‌دانند. به هر روی در این اثر اطلاعاتی دربارهٔ کشاورزی در بین‌النهرین و سوریهٔ پیش از اسلام و دورهٔ اسلامی گرد آمده و با مطالبی دربارهٔ سحر و جادو درآمیخته است. ۳ـ کتاب‌الفلاحه/فلاحةالاندلسیه (سدهٔ ۱۳م/۷ق)، اثر عربی ابوزکریا بن عوام اشبیلی که در اندلس نوشته شده و به‌ویژه به شرح گیاهان همین ناحیه پرداخته است. اهمیت آن از آن رو است که این اثر گردآوری کاملی از تحقیقات چندین سدهٔ مسلمانان اسپانیا وهمچنین اطلاعات کشاورزی و دامداری آثار پیش از خود ـ آثار ابن وحشیه و ابن حجّاج در کشاورزی و آثار ارسطو و جاحظ در جانورشناسی ـ است. هم از این رو این اثر از

گیاهان در ادب فارسی

مراجع مهم گیاه‌شناسی در شمار آمده است. ۴ـ رساله در فلاحت و کشاورزی، به فارسی منسوب به فخر رازی (۵۴۴/۵۴۳ ـ ۶۰۶ق) که همراه با چندین رسالهٔ دیگر از مؤلفان گوناگون ، زیر عنوان مجموعهٔ چهارده مقاله، به کوشش دکتر محمد باقرسبزواری در ۱۳۴۰ش در تهران چاپ شده. ۵ـ کتاب‌الاخبار والآثار، تألیف رشیدالدین فضل‌الله، از وزرا و رجال برجستهٔ ایران در دورهٔ ایلخانیان مغول(ح ۶۴۵ـ ۷۱۸ق) که در بخشی از آن به کشاورزی در مغرب ایران آن روزگار پرداخته است. این اثر که خود مختصری از الاحیاء والآثار ـ اثر همین نویسنده ـ است، همراه با نسخهٔ چاپ نجم‌الدوله از ارشادالزراعه چاپ شده است. ۶ـ مباهج‌الفکر، اثر جمال‌الدین وطواط کتبی (سدهٔ هشتم هجری) که در بخش بزرگی از آن به کشاورزی پرداخته است. ۷ـ ارشادالزراعه (۹۲۱ق)، به قلم قاسم بن یوسف ابونصری هروی که از معدود کتاب‌های فارسی است که دربارهٔ کشاورزی نوشته شده است. مؤلف در این اثر به شناخت گیاهان و روش کشت آن‌ها پرداخته است. ارشادالزراعه نخستین بار به کوشش میرزا عبدالغفار نجم‌الدوله، از رجال علمی و از معلمان دارالفنون عهد ناصری (۱۲۱۸ـ ۱۲۸۷ش) در ۱۳۲۳/ ۱۳۲۴ق و بار دیگر در ۱۳۴۶ش به کوشش محمد مشیری در تهران چاپ شده است. این اثر یک بار هم همراه با چند اثر دیگر دربارهٔ کشاورزی، که الاحیاءوالآثار اثر خواجه رشیدالدین فضل‌الله و اثر دیگری ترجمه شده از زبان فرانسه را هم دربرمی‌گرفت، زیر عنوان مجموعهٔ فلاحتی در ۱۳۲۲ ـ ۱۳۲۳ق در تهران چاپ شده بود. ۸ـ اشجار باردار و گلدار (۱۲۶۷ق)، به فارسی از عبدالغنی فرزند شاه مبارک اشرف که آن را به نام راجه‌خان بهادرخان نصرت جنگ (ـ۱۲۶۷ق) نوشت. این اثر دربارهٔ باغداری، اقسام درختان میوه‌دار و گلدار، بیماری و شیوهٔ ازدیاد آن‌ها است. نسخهٔ خطی این اثر به شمارهٔ ۳۳۷۴/۳۷۰ در کتابخانهٔ دانشگاه لاهور نگهداری می‌شود. ۹ـ رسالهٔ فلاحیه در عمل پیوند، به فارسی از میرزا حسن فلاح باغبانباشی (سدهٔ ۱۳ق) که به کوشش محمد ابراهیم صحاف در ۱۳۲۳ق در تهران چاپ شده. نسخه‌هایی خطی از یکی از آثار همین نویسنده نیز به نام پیوند درختان به شماره‌های ۲۸۵۷ و ۳۸۵۸/۸ در کتابخانهٔ سپهسالار نگهداری می‌شوند که احتمال دارد نسخه‌های خطی همین اثر باشند. ۱۰ـ کشاورزی‌نامه/ فن کشت و زراعت / فلاحت، به فارسی از نویسنده‌ای ناشناس که در آن در دوازده باب و یک خاتمه به شیوهٔ آماده‌سازی زمین، کاشت، دفع آفات ، برداشت و نگهداری از محصول پرداخته است. نسخه‌های خطی این اثر با همین نام در فهرست نسخه‌های خطی فارسی و با نام کشاورزنامه/ فن کشت و فلاحت در فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان معرفی شده‌اند. افزون بر این نسخه‌ها نسخهٔ خطی دیگری نیز به شمارهٔ اپ ـ ۳۹ر در فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ عمومی آیت‌الله مرعشی نجفی معرفی شده است که از فهرست مطالب و آغاز و انجام آن، که در این کتاب یاد شده، برمی‌آید که همین اثر است. همچنین احتمال دارد این اثر همان باشد که با نام فن کشت و فلاحت در ۱۳۲۴ق در بخارا چاپ شده است. ۱۱ـ فلاحت، به فارسی از نویسنده‌ای ناشناس، در دو بخش کشاورزی عمومی و خصوصی که مؤلف در نخستین بخش آن به دستورهای کلی دربارهٔ کشاورزی، ماشین‌های کشاورزی و... و در بخش دوم به شیوهٔ پرورش پاره‌ای گیاهان پرداخته است. نسخهٔ خطی این اثر در کتابخانهٔ عمومی آیت‌الله مرعشی نجفی نگهداری می‌شود. ۱۲ـ فلاحت ،اثر دکتر تقی بهرامی که در ۱۳۱۴ش در تهران چاپ شده. ۱۳ـ فرهنگ روستایی / دایرةالمعارف فلاحتی ،اثر دکتر بهرامی که در سال‌های ۱۳۱۶ـ ۱۳۱۷ش در سه جلد به چاپ رسیده. ۱۴ـ تاریخ کشاورزی ایران ،اثر دکتر بهرامی که در ۱۳۳۰ش در تهران چاپ شده. ۱۵ـ درختان و درختچه‌های ایران، اثر دکتر حبیب‌الله ثابتی که در ۱۳۳۴ش در تهران چاپ شده. ۱۶ـ شناختی از کشاورزی سنتی ایران، بر اساس اثری به نام علم فلاحت و زراعت ایرانیان (سدهٔ ۱۶م) از نویسنده‌ای ناشناس و دربارهٔ شیوه‌های کشاورزی در سده‌های میانه، که با نام جدید در ۱۳۵۹ش به کوشش احمدرضا یاوری در تهران چاپ شده است. ۱۷ـ تاریخ کشاورزی و دامپروری در ایران ، تألیف مهندس هادی الفتی که در آن افزون بر آنچه از تاریخچهٔ زراعت، باغبانی و گیاه پزشکی می‌گوید، در مباحثی به تاریخچهٔ آب و آبیاری، تاریخچهٔ شناسایی خاک و کوددهی ، دام و دامپروری، جنگل و جنگلداری، تاریخچهٔ زمینداری، ایلات، جنبش‌های روستایی و... هم پرداخته است. این اثر در دو جلد در ۱۳۷۴ش در تهران چاپ شده است.

افزون بر آثار یاد شده پاره‌ای آثار چند دانشی و پاره‌ای آثار در موضوع‌هایی جز موضوع‌های یاد شده وجود دارند که آن‌ها را نیز می‌توان در شمار ادبیات گیاه‌شناسی آورد: ۱ـ رسایل اخوان‌الصفا (سدهٔ ۴ق)، اثر چند دانشی به زبان عربی که ۱۷ رسالهٔ آن به علوم طبیعی پرداخته‌اند و از آن میان یکی به تمامی به گیاهان اختصاص دارد. ۲ـ شفا(سدهٔ ۵ق)، اثر عربی ابوعلی

گیاهان در ادب فارسی

سینا (۳۷۰ـ ۴۲۸ق) در فلسفه. این اثر دارای چهار بخش منطق، طبیعیات ، تعلیمات و الاهیات است که یکی از بخش‌های هشتگانهٔ قسمت طبیعیات آن به گیاهان اختصاص دارد. ۳ـ قابوسنامه (سدهٔ پنجم هجری) به فارسی از عنصرالمعالی کیکاوس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر، از امرا و شاهزادگان دودمان زیاری(ح ۴۱۲ـ ز۴۷۵ق) خطاب به پسرش گیلانشاه در ۴۴ باب. نویسنده برای تربیت فرزند در بخش‌های چهل و چهارگانهٔ اثر از پیشه‌های گوناگون سخن گفته است و در این میان در بخشی نیز به کشاورزی پرداخته است. این اثر نخستین بار همراه توزک جهانگیری در ۱۲۸۵ق در تهران چاپ شده. ۴ـ عجایب‌نامه/ عجائب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات /جام گیتی نمای (نیمهٔ دوم سدهٔ ششم هجری)، به فارسی از محمد بن محمود همدانی. یک رکن از ارکان ده‌گانهٔ اصل اثر و در ویرایش جدید ـ که در آن فصلبندی‌ها تغییر اساسی کرده است ـ یک بخش، از ۶۶ بخش دربارهٔ عجایب درختان است. ۵ـ عجایب‌المخلوقات ، به عربی از زکریای قزوینی ، دانشمند ایرانی (ح ۶۰۰ـ ۶۸۲ق) که در بخش سفلیات کتاب که دربارهٔ شگفتی‌های آفرینش است، به گیاهان هم پرداخته است. ۶ـ نوادرالتبادر (۶۶۹ق)، اثر چند دانشی به زبان فارسی از شمس‌الدین محمد بن امین‌الدین ایوب دنیسری که در بخشی از بخش‌های دوازده‌گانهٔ آن از منافع پاره‌ای گیاهان یاد کرده و در بخشی دیگر نیز به تمامی به کشاورزی پرداخته است. ۷ـ نهایة‌الارب فی فنون العرب، به عربی از شهاب‌الدین احمدالنویری‌الکندی، عالم و مورخ عرب (۶۷۷ـ ۷۳۲ق) که آن را در سی مجلد نوشته و در پنج بخش آن به آسمان و آثار علوی و ارضی، انسان، جانوران ، گیاهان و تاریخ پرداخته است. ۸ـ خواص و منافع/ خواص‌المنافع المجموعات، اثر فارسی چند دانشی از نویسنده‌ای ناشناس، که گویا در ده بخش تنظیم شده است، اما در نسخهٔ خطی موجود تنها شش بخش آن در دست است. درکنار بخش‌های گوناگون این اثر که دربارهٔ نگهداشت تندرستی، سموم، سنگ‌های قیمتی‌و... است، یک بخش هم دربارهٔ کشاورزی است. نسخه‌ای خطی از این اثر به شمارهٔ ۵۱ د که در ۹۳۱ق کتابت شده در کتابخانهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران نگهداری می‌شود و باتوجه به نثر اثر باید تاریخ تألیف آن را پیش‌تر از تاریخ نسخه‌برداری آن دانست. ۹ـ بابرنامه / واقعات بابری /تزوک بابری ،اثری به زبان ترکی چغتایی از ظهیرالدین محمد بابر، پایه‌گذار دودمان تیموری هند (ـ۹۳۷ق) در تاریخ. مؤلف در این اثر افزون بر تاریخ،از ویژگی‌ها، آداب، پوشاک و مصنوعات مردم و ویژگی‌های جغرافیایی جاهایی که سفر کرده بود، همچنین از پاره‌ای گیاهان و جانوران آسیای میانه و مطالبی در کشاورزی و خاک هم یاد کرده است. این اثر نخستین بار در ۱۸۷۵م در قازان چاپ شده است. بابرنامه در زمان بابر و کمی پس از آن سه بار به دست زین‌الدین خوافی/وفایی (ـ۹۹۴ق)، حسن غزنوی /میرزاپاینده و محمد قلی مغول حصاری و بار سوم در ۹۸۸ق به دست عبدالرحیم خان خانان (ـ۱۰۳۶ق) و به دستور اکبرشاه به فارسی ترجمه شده است. این ترجمهٔ اخیر با نادرستی‌ها و حذف‌های بسیار، به نام تجارب‌الملوک در ۱۳۰۸ق در بمبئی چاپ شده. ۱۰ـ شش رسالهٔ فارسی ، اثر محمد طاهر قمی (ـ ۱۰۹۸ق). مؤلف در رسالهٔ تحفهٔ عباسی که از میان شش رسالهٔ اثر، آخرین آن‌ها است، مطالبی دربارهٔ فواید گیاهان و انواع کشت و زرع دارد. ۱۱ـ خواص زرین گیاه ، به فارسی از ابوالقاسم منظور، در کیمیا. نسخه‌ای خطی از این اثر به شمارهٔ ۱۱۲پ ـ ۱۲۰ر در کتابخانهٔ عمومی آیت‌الله مرعشی نجفی نگهداری می‌شود.

رابطهٔ گیاهان با ادبیات تنها به آثاری که دربارهٔ آن‌ها نوشته شده، محدود نمی‌شود. ادبیات در خلق تعابیر، مفاهیم‌و تصاویر نو و زیبای خود بسیار از آنان بهره برده است. ادب فارسی نیز به بهره‌گیری از چنین مضمون سازی‌هایی ویژه است و ادبای آن واژهٔ گل یا نام هریک از گل‌ها و گیاهان را دست‌مایهٔ ساختن تشبیه‌ها و کنایه‌های زیبای بسیاری قرار داده‌اند. واژهٔ گل در متون ادب فارسی گاه معنای رنگ سرخ یا رنگ رخسار به خود می‌گیرد: «بلبل نطقش به ناز، غنچهٔ لب کرد باز ـ گشته ز مل عارضش همچو گل کامکار.»(خاقانی)□ «می ده پسرا! برگل، گل چون مل و مل چون گل ـ خوشبوی ملی چون گل، خودروی گلی چون مل/ مل رفت به سوی گل ،گل رفت به سوی مل ـ گل بوی ربود از مل،مل رنگ ربود از گل»(منوچهری) و گاه به نشان نیکویی، لطافت و زیبایی در اشعار به کار می‌رود: «هنگام گل ز لعبت گل رخ جدا شدم ـ در دیدهٔ وصال خلیدم ز هجر یار.» (سوزنی) گل در بسیاری متون به کنایه از معشوق به کار رفته است: «صبر بر جور رقیبت چه کنم گر نکنم ـ همه دانند که در صحبت گل خاری هست»(سعدی) و در بسیاری دیگر آن را نماد ناپایداری و زودگذری قرار داده‌اند: «گل عزیز است غنیمت شمریدش صحبت ـ که به باغ آمد از این راه و از آن خواهد شد.» (حافظ) پیاله و جام شراب نیز به گل تشبیه شده است: «جام ز

گیاهان در ادب فارسی

عشق لبش خنده زنان شد چو گل ـ وز لب خندان او بلبله بگریست زار.» (خاقانی) کمال‌الدین اسماعیل از شعرایی است که در اشعارش از ردیف‌های گل، غنچه و شکوفه بهره برده است: «به‌خون دل فراهم کرد صد برگ ـ که بلبل می‌رسد مهمان غنچه/ چو سوفار از نسیم لطف خواجه ـ لبالب خنده شد پیکان غنچه»□ «زهی نقش رخت بر گلشن گل ـ گرفته سنبلت پیراهن گل ز رعنایی تو را عاری نباشد ـ که تو نیکوتر آید دامن گل.»□ «درخت اندر آن مه فرو خورد برفی ـ درین ماه کردش سراسر شکوفه/ نخست ارچه در سر گرفتست بادی ـ ز مال و جمال مزوّر شکوه.» شماری از انواع گل و گیاهان که در ادب فارسی بیشتر کاربرد یافته‌اند، از این قرارند:

۱ـ ارغوان (ar.qa.vān)، گیاهی از تیرهٔ سنا/ارغوان/ Caesalpinaceae و جنس کرکیس/ Cercis که سردستهٔ ارغوانی‌ها است. این جنس گونه‌های متعدد دارد که دو گونهٔ درختی یا درختچه‌ای آن در ایران،در مناطق کم‌ارتفاع و نوع خودروی آن در جنگل‌های گرگان و درهٔ سفیدرود و لرستان می‌روید. آن را در زبان انگلیسی Love Tree گویند. این گیاه شاخه‌های باریک و گل‌هایی قلوه‌ای شکل به رنگ سرخ مایل به بنفش دارد. گل‌های آن که آن‌ها را نیز ارغوان گویند، در بهار پیش از رویش برگ‌هایش می‌شکفد و تمام درخت از گل‌ها سرخ می‌شود. رنگ ارغوانی نیز منسوب به آن است. همچنین در گذشته از این گیاه رنگی تهیه می‌شد که لباس قیصران روم را با آن رنگ می‌کردند. بهار، ارغوان و شرابی را که از آن می‌سازند، می‌خورند و معتقدند بسیار سودمند است و باور دارند که چوب سوختهٔ ارغوان را اگر بر ابرو بمالند، آن را سیاه و انبوه می‌کند. در متون ادبی، ارغوان مظهر سرخی و لطافت است: «ارغوان برطرف شاخ تو پنداری راست ـ مرغکانند عقیقین زده بر بابزنا.» (منوچهری)□ «آن قطرهٔ شبنم بر ارغوان بر ـ چون خوی به بناگوش نیکوان بر.» (کسایی) ارغوان به‌تنهایی به معنی سرخ هم به‌کار می‌رود «زمین ارغوان و هوا آبنوس ـ سپهر و ستاره پرآوای کوس.» (فردوسی) گاه سرخی باده به آن تشبیه می‌شود: «غم زمانه که هیچش کران نمی‌بینم ـ دواش جز می چون ارغوان نمی‌بینم» (حافظ) و گاه سرخی چهرهٔ یار: «رخش پژمرانندهٔ ارغوان ـ جوان‌سال و بیدار و بختش جوان.» (فردوسی) ارغوان به معنی چهره هم به کار رفته است: «به نرگس گل ارغوان را بشست ـ که بیمار بد نرگس و گل درست.» (فردوسی) دانه‌های عرقی که پس از خوردن شراب بر چهرهٔ یار می‌نشیند نیز به ارغوان تشبیه شده است: «می‌نماید عکس می در رنگِ روی مهوشت ـ همچو برگ ارغوان بر صفحهٔ نسرین غریب.» (حافظ) تعابیر یا عباراتی چون «خون ارغوان» یا «افتادن آتش در ارغوان» که در ادب فارسی بسیار کاربرد یافته است نیز کنایه از سرخی ارغوان است: «گِلی‌کان پایمال سرو ما گشت ـ بود خاکش ز خون ارغوان به.» (حافظ)□ «شراب خورده و خوی کرده می‌روی به چمن ـ که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت.» (حافظ)

۲ـ انگور (an.gur)، گیاهی از تیرهٔ رَزها/ Vitaceae و جنس ویتیس/Vitis که دو گونه دارد. گونهٔ sylvestris از این جنس درختچه‌ای بالارونده و خودرو است و در ایران ،غرب آسیا، شمال افریقا و اروپا می‌روید. گیاه دیگری از تیرهٔ Grossulariaceae و جنس Grossularia هم وجود دارد که با نام انگور فرنگی شناخته است. گونه‌هایی از این جنس در ایران کاشته شده‌اند.ساقه‌های انگور گره‌هایی با فاصله از یکدیگر دارند که از این محل‌ها برگ و پیچک و ساقهٔ فرعی و گل می‌روید. گل‌های مو به شکل خوشهٔ مرکبند و هریک از این گل‌ها به میوه ـ سته / انگور ـ تبدیل می‌شوند. مجموع این میوه‌ها هم بر روی یک دمگل اصلی ضخیم قرار می‌گیرند و خوشهٔ انگور را پدید می‌آورند. به هریک از میوه‌های تشکیل‌دهندهٔ خوشه نیز حبه یا دانهٔ انگور می‌گویند که به شکل‌های کروی، بیضوی، تخم‌مرغی و به رنگ‌های مختلف است. گل‌های مو دارای چهار یا پنج گلبرگ و کاسبرگ‌های سبزرنگی هستند که موقع باز شدن گلبرگ‌ها می‌افتند، چهار یا پنج پرچم، برگ‌های متناوب با بریدگی پنجه مانند و دمبرگ‌های دراز دارند. این گیاه بیش از بیست هزار نوع دارد و از انواع آن می‌توان بیدانه، نخوش (تاک دشتی)، انگشتک عروس، رازقی، ریش بابا، زیتونی، عسکری، مثقالی، یاقوتی و... را نام برد. یکی از مهم‌ترین گونه‌های انگور گونهٔ vinifera است.کشت انگور از سالیان دور رواج داشته است. در ایران افسانهٔ کشف شراب به دست جمشید یا باغبان او و همچنین روایت انجیل که می‌گوید نوح پیامبر نخستین کسی بود که تاکستان به پا کرد، هردو نشان دهندهٔ قدمت کشت این گیاهند. انگور در نواحی معتدل خوب می‌روید و از این رو محل اصلی و اولیهٔ رویش آن، نواحی اطراف مدیترانه بود و بعدها در نقاط دیگر هم کاشته شد و امروزه در سواحل مدیترانه، فرانسه، ایتالیا، آلمان، رومانی و ایران انگور فراوان می‌روید، هرچند در اکثر نقاط کشت می‌شود. انگور نواحی مرطوب، شیرینی کمتری دارد و به مصرف تهیهٔ

گیاهان در ادب فارسی

شراب می‌رسد. این نوع انگور را انگور شرابی یا عنب خمری می‌نامند. انگور نواحی خشک و معتدل شیرین‌ترند و از آن‌ها کشمش بهتری حاصل می‌شود. در ایران نیز این گیاه در آذربایجان، قزوین، ملایر، خراسان، اراک و همدان و نوع خودروی آن در همهٔ جنگل‌های شمال و نیز جنگل‌های خشک فارس و لرستان می‌روید. در ایران از برگ، شیرهٔ گیاهی و میوهٔ این درخت به سه صورت غوره، انگور و کشمش استفاده می‌شود. پوست انگور را سرد و خشک و درون آن را گرم می‌دانستند و خوردن این میوه را برای سینه و شش مفید می‌شمردند. درخت انگور را به نام‌های رز، مو یا تاک، تنک، میوانه، مَیو، کَرم، کَرمة نیز می‌خوانند. انگور را به زبان عربی «عنب»، به ترکی «اوزوم» و به هندی «داک» می‌نامند. رز با معانی دیگری چون میوهٔ انگور، باغ انگور، باغ، رنگ و زهر هلاهل و تاک به معنی شاخه هم به کار رفته‌اند. گویند در بهشت آدم و حوّا نخستین چیز که خوردند انگور بود و آخرین گندم و از این رو انگور مایهٔ شادی و گندم مایهٔ غم و اندوه است. از میان حکایت‌هایی که دربارهٔ انگور نقل می‌کردند یکی نیز آن بود که آفریدگار انگور را به هدیه برای آدم فرستاد. ابلیس از او دزدید و آن دو به هم درافتادند. جبرئیل میانجی شد و انگور را میان آن دو تقسیم کرد. از کاشتهٔ ابلیس انگور سیاه رویید که پای آن خون بوزینه، سگ و شیری که قصد درخت انگور کرده بودند، ریخت. پس هر که خمر خورد صفات این جانوران بدو رسد، و از کاشتهٔ آدم سرکه، دوشاب و کشمش پدید آمد. در کتاب مقدس و در ادبیات فارسی نیز انگور نشانهٔ شادی و خرمی است: «رز را خدای از قِبَل شادی آفرید ـ شادی و خرمی همه از رز بود پدید.» (بشار مرغزی) این گیاه در کتب مقدس قرآن، تورات و انجیل و در اساطیر و متون ادبی ملل گوناگون و از جمله در ادب فارسی وصف و ستایش شده است: «انگور چو ماه است و سیاهست و عجب نیست ـ زیرا که سیاهی صفت ماهروانست.» (منوچهری) کمال‌الدین اسماعیل قصیده‌ای با ردیف انگور دارد: «یکی عقیق، دگر کهربا، دگر یاقوت ـ گرفت نسخت از گنج شایگان انگور / مگر که هست ستامی ز موکب پروین ـ میان کوکبهٔ ممسک العنان انگور / مثال رفرف خضرست و فرش سندس برگ ـ به گونهٔ وجناالجنتین دان انگور.» در پاره‌ای اشعار همچنان که در اشعار شاعران عرب، گیسوی معشوقه به خوشهٔ انگور تشبیه شده است: «مه گرچه دهد نور به انگور ولکن ـ زان خوشهٔ انگور ندارد که تو داری.» (سید حسن غزنوی) از آن روی که انگور میوه‌ای پاییزی است، در اشعار بسیاری با خزان پیوند یافته و نشانهٔ آمدن پاییز است: «المنة للّه که این ماه خزان است ـ ماه شدن و آمدن راه رزانست.» (منوچهری)□ «آب انگور بیارید که آبان ماهست ـ کار یکرویه به کام دل شاهنشاهست.» (منوچهری)□ «همیشه تا چو دو رخسار عاشقان باشد ـ به روزگار خزان روی برگ‌های رزان.» (فرخی) در متونی نیز خوشه انگور و شکوفه‌های آن به پروین/ ثریا مانند شده است: «گفتی که خردهٔ مینا بر خاکش ریخته و عقد ثریا از تاکش آویخته» (سعدی) و گاه نیز برگش به پنجهٔ دست تشبیه شده است: «پنجهٔ انگوری‌اش در آستین برمید ـ قامت شمشادیش گرمید.» (بازار صابر) در ادب فارسی در موارد بسیار، به خصوص در اشعار منوچهری دامغانی درخت انگور به مادری آبستن انگور، و میوهٔ انگور به دختر انگور که آبستن شراب است تشبیه شده است: «شاخ انگور کهن دخترکان زاد بسی ـ که نه از درد بنالید و نه برزد نفسی.» (منوچهری)□ «دختران رز گفتند که ما بیگنهیم ـ ما تن خویش به دست بنی آدم ننهیم/ ما همه سر به‌سر آبستن خورشید و مهیم ـ ما توانیم که از خلق زمان دور جهیم.» (منوچهری)□ «مغان که دختر رز را شراب می‌سازند ـ ستاره می‌شکنند آفتاب می‌سازند.» (ملا فرج‌الله شوشتری) یکی از نخستین قصاید ادب فارسی از ابوعبدالله رودکی براساس همین تشبیه‌ها سروده شده است. «دختر رز» علاوه بر میوهٔ انگور، کنایه از شراب نیز هست و تعابیری چون «آتش رز»، «خون رز»، «آب رز» و «خون دختر رز» نیز کنایه از شرابند: «فریب دختر رز طرفه می‌زند ره عقل ـ مباد تا به قیامت خراب طارم تاک.» (حافظ)□ «چون کسی کینه ز خونریز رزان باز نخواست ـ خونشان گشت به‌نزدیک خردمند حلال.» (فرخی) تعابیر دیگری مانند «آب تاک»، «زادهٔ تاک»، «طارم تاک»، «زبان تاک» و «تاک رز» (شاخهٔ درخت انگور) نیز در متون ادبی کاربرد یافته‌اند: «تاک رز بینی شده دینارگون ـ پرنیان سبز او زنگارگون.» (رودکی) عبارت‌ها و مثل‌هایی نیز با اشاره به این گیاه ساخته شده‌اند که عبارت «انگور در قند خوردن» کنایه از فریب خوردن یکی از آن‌ها است: «ز شیرین کاری شیرین دلبند ـ فراوان خورده بود انگور در قند» (امیرخسرو) و همچنین مثل‌هایی چون: «انگور از انگور رنگ گیرد» کنایه از تأثیر همنشین، «انگور خوب نصیب شغال می‌شود» کنایه از افتادن چیز خوبی به دست کسی است که سزاوارش نیست، «انگور را در چفته می‌خورد» کنایه از شخصی است که سزاوار آنچه دارد نیست و...: «مکن با بدآموز هرگز درنگ ـ که انگور گیرد ز انگور

گیاهان در ادب فارسی

رنگ.» (نظامی) تاکستان، رزستان و موستان به معنی باغ انگور، انگور پزان به معنی زمان باردادن انگور، تاکدانه به معنی هستهٔ انگور و تاکبان و رزبان به معنی باغبان به‌کار رفته‌اند. «تاک را سیراب کن ای ابر نیسان در بهار ـ قطره تا می می‌تواند شد چرا گوهر شود.»

۳ـ بادام (bā.dām)، میوهٔ درختی بستانی از تیرهٔ گل سرخیان /Rosaceae و دو جنس Prunus و بادام تلخ/ارژن /Amygdalus که این جنس در ایران ۲۰ گونهٔ درختی و درختچه‌ای دارد.مغز هستهٔ آن‌گاهی تلخ و در بعضی گونه‌ها شیرین است و مغز هر دو گونه روغن دارد. گل بادام شیرین/ لوزحُلو صورتی و گل بادام تلخ /لوز مُر سفید است. این گل‌ها پنج گلبرگ، پنج کاسبرگ و چندین پرچم دارند. بادام تلخ/ بادام شیرین/ communis، بادام شیرازی/بادام کوهی/ glauca، بادام کوهی/ ارژن /scoparia، بادام ارومیه‌ای/ urumiensis، بادام خارآلود/ تنگرس/ بادامک/ lycioides از گونه‌هایی هستند که تنها در ایران می‌رویند.درخت بادام مانند پسته دارای ریشه‌های ژرف حدود هفت یا هشت متر است و به خوبی از نم خاک بهره می‌گیرد. چوب آن نیز که به رنگ خرمایی و بیرون آن سفید است، سخت است و به‌خوبی رنده می‌شود و در گذشته برای ساختن چوبدستی و گرزهای گرهدار به کار می‌رفت.بادام ساییده را برای چشم مفید می‌دانستند و آن را بر چشم می‌کشیدند.خاستگاه بادام را ایران (منطقهٔ آذربایجان) دانسته‌اند. این گیاه در روزگار باستان در ایران وجود داشت و در دورهٔ سلوکیان به مصر و یونان و بعدها به اروپا، هندوستان و چین راه یافت. در گذشته این درخت در جنگل‌های رشته کوه‌های زاگرس می‌رویید و در منابع از کشت درخت بادام در نواحی قزوین، کوار ـ در فارس ـ و آمل هم یاد شده است. اما امروزه بادام در جنگل‌های فارس، کرمان، مکران، خراسان و جنگل‌های خشک کرانهٔ شمال می‌رویید. افزون بر این گیاهان دسته‌ای دیگر از گیاهان با نام بادام خوانده می‌شوند که در این جا مورد نظر نیستند. این گیاهان به تیرهٔ پروانه‌آسایان/ Papilionaceae و جنس Arachis تعلق دارند. گیاهان این جنس هفت گونه‌اند که بادام زمینی/ hypogaea از آن شمار است.بادام بُن درخت بادام، بادام سفال پوست زبرین بادام، و بادام زار و بادامستان باغی است که در آن بادام می‌کارند. بادام را در پهلوی واتام گویند و در کتاب مقدس از آن یاد شده است، آن جا که به عصای هارون ـ که از چوب درخت بادام بود ـ و شکوفه کردن آن اشاره می‌کند. در ادب فارسی، «بادام» بسیار به کار رفته است: «بین کوه و دره‌ها چون بروی سیر بهار ـ گل بادام ببینی و مرا یاد کنی.» (لایق شیرعلی) میوهٔ بادام گاه کنایه از چشم محبوب است: «واله و شیداست دایم همچو بلبل در قفس ـ طوطی طبعم ز عشق شکر و بادام دوست» (حافظ) و از این‌رو تعابیری چون بادامِ ساقی، بادامِ تر، بادام خمارآلود، بادام مست پرخمار و بادام نیم‌خواب نیز کاربرد یافته‌اند: «آتش از آب رخ آتش‌فروز انگیخته‌ـ خواب در بادام مست پرخمار انداخته.» (خواجوی کرمانی)□ «بادام نیم خواب سیه را اشارتی کن ـ تا عقل را به یک نظر از خان ومان برآرد.» (شمس طبسی) گاه بادام صفتی برای چشم است و تعابیری چون «بادام چشم» و «چشم بادامی» به زیبایی و کشیدگی چشمان اشاره می‌کنند: «در هیچ بوستان چو تو سروی نیامدست ـ بادام چشم و پسته دهان و شکر سخن.» (سعدی) بادام سیاه بادامی است که بر تابوت مرده اندازند، ولی در بسیاری از اشعار کنایه از چشمان سیاه محبوب است: «دو بادام سیه هر سو میفکن در نظربازی ـ نگهدارش که روزی بر سر تابوتم اندازی.» (آنندراج) براساس همین تعبیر از بادام، عباراتی چون بادام شکوفه شدن و بادام شکوفه‌فشان نیز کنایه از گریان شدن چشم و چشم گریان است. عبارت بادام دو مغز هم که در متون بسیار به کار رفته کنایه از ترکیده از غایت پُر بودن است: «همه تن دل چو بادام دو مغزی.» (نظامی)

۴ـ بستان افروز(bos.tān.af.ruz)، یکی از دو نوع گیاهِ تیرهٔ تاج‌خروس/ Amaranthaceae است. گیاه زینتی یک‌ساله‌ای از جنس سلوسیا/ Celosia،و گونهٔ کریستاتا/cristata با گل‌های قرمز، نارنجی و گاه زرد و سپید و سه رنگ به شکل ساقه‌های چین خورده و دانه‌های ریز سیاه براق و بدون بو. نوع دیگر گیاهان تیرهٔ تاج‌خروس از جنس Amaranthus هستند. این جنس در ایران ۹ گونه گیاه علفی یک ساله دارد. تاج خروس دم روباهی با برگ‌های بیضی شکل و گل‌های خوشه‌ای آویزان ،تاج خروس مخملی که گل‌هایش به هم پیوسته و چین خورده و شبیه تاجِ خروسند ،تاج خروس گرد با گل‌های به هم فشردهٔ کروی و رنگ‌های مختلف که پس از خشک شدن شکل خود را نگه می‌دارد،از انواع گیاه تاج خروسند. بستان افروز را با نام‌های سرخ مرد، سرخ مرز، گل یوسف، ریحان کوهی و گل حلوا نیز می‌شناسند. اعراب آن را «حبق بستانی»، «زینةالریاحین» و «داح» می‌نامند. در طب سنتی طبیعت این گیاه را سرد و خشک و برای معده و روده مفید می‌دانند.افزون براین گذشتگان بر این باور بودند که اگر آن را بکوبند و آبش را بگیرند و بر دانه‌های گندم

گیاهان در ادب فارسی

بپاشند، آن دانه‌ها از آفات ایمن خواهند ماند.در ادب فارسی این گل همراه با گل‌های دیگر نشان از خرمی و زیبایی است: «خیری و خطمی و بستان افروز ـ نقش‌هایی که درو خیره بماند ابصار.» (سعدی)□ «چه خوری خون چو لالهٔ دلسوز ـ خوش نظر باش و بوستان افروز» (خواجوی کرمانی) و در پاره‌ای اشعار به سرخی این گل اشاره شده است: «بوستان افروز بنگر رسته با شاه اسپرم ـ گر ندیدستی خط قوس قزح بر آسمان.» (ازرقی)□ «بوستان افروز تازه در میان بوستان ـ همچو خون‌آلوده در هیجاسنان کارزار.» (غضایری رازی) در بعضی منابع بوستان افروز را با اسپرغم/ ضیمران یکی دانسته‌اند که نادرست است.

۵ ـ بنفشه (ba.naf.še)،گیاه علفی یک یا چند ساله از تیرهٔ بنفشه/Violaceae و جنس ویولا/Viola که از این جنس در ایران ۱۴ گونه گیاه وجود دارد که از این میان گونه‌های بنفشهٔ کوتاه ریشه/pachyrrhiza و بنفشهٔ گیلانی/بنفشهٔ برگ قاشقی/ spathulata تنها در ایران می‌رویند. چهار گونه گیاه علفی چند سالهٔ بدون ساقه هم در مناطق گرم و مرطوب افریقا می‌رویند که به تیرهٔ Gesneraceae و جنس Saintpaulia تعلق دارند. گونه‌هایی از این جنس که بنفشهٔ افریقایی نام دارند به ایران هم وارد شده‌اند.بنفشه بوتهٔ کوتاه، برگ‌های متناوب و گل‌هایی نامنظم با پنج گلبرگ دارد که یکی از آن‌ها به نام مقدم مهمیز دارد. رنگ گل‌هایش اغلب بنفش و گاه سفید یا دو رنگ است و در نواحی معتدل و مرطوب می‌روید. بنفشه دو جنس دارد، بنفشهٔ معطر که در اوایل بهار گل‌های منفردش با دمگل‌های بلند می‌شکفند و بنفشهٔ سه رنگ یا فرنگی که برای زینت کاشته می‌شود.در گذشته بنفشه را برای رفع سرفه مفید می‌دانستند. این گل در متون ادبی بسیار به کار رفته است: «نوروز شد و بنفشه از خاک دمید ـ بر روی جمیلان چمن نیل کشید.» (وحشی بافقی) به‌سبب رنگ کبود و تیرهٔ گلبرگ‌هایش، گاه زلف و گیسوی یار به آن تشبیه شده است: «چون ز نسیم می‌شود زلفّ بنفشه پرشکن ـ وه‌که دلم چه یاد از آن عهدشکن نمی‌کند.» (حافظ)□ «غزل‌سرای شدم بر شکر لبی گل‌خیز ـ بنفشه‌زلفی نسرین‌بری صنوبرقد.» (سوزنی) «ز زلفت بس که می‌ریزد بنفشه ـ ز گلبرگت همی‌خیزد بنفشه/ جهان شد چون دهانت تنگ بر وی ـ که در لعل تو آویزد بنفشه.» (کمال‌الدین اسماعیل) گاه نسبت غمگینی و سوگواری یافته: «بنفشه هم به تکلف سفید پوشیده‌ست ـ که تا کسیش نگوید که سوگوار شده‌ست.» (سیدحسن غزنوی) سرخمیدهٔ بنفشه نیز گاه به نشان سرافکندگی و گاه به نشان آزردگی خاطر و ملال کاربرد یافته است: «وان بنفشه چون عدوی خواجهٔ گیتی نگون ـ سر به زانو برنهاده رخ به نیل اندوده باز.» (منوچهری)□ «بی‌زلف سرکشش سرسودایی از ملال ـ همچون بنفشه بر سر زانو نهاده‌ایم.» (حافظ) زبان از قفا کشیدن که کنایه از مجازات نافرمانی است نیز به بنفشه نسبت داده شده است: «باد از قفا کشیده زبانش بنفشه‌وار ـ آن کس که ده زبان به خلافت چو سوسن است.» (بدرچاچی) بر اساس این تعبیرها، ترکیباتی نیز از این واژه ساخته شده است، از قبیل «بنفشه خط» که در وصف معشوق و سبلت کبود او به کار می‌رود: «خرم بهار خواند عاشق تورا که تو ـ لاله رخ و بنفشه خط و یاسمن تنی.» (منجیک ترمذی) و «بنفشه دل» که کنایه از دل‌سوختگی است: «از بس که غم خورم ز سپهر بنفشه رنگ ـ خاقانی بنفشه دلم خواند روزگار.» (خاقانی) «بنفشه‌گون طارم» کنایه از آسمان کبود و «بنفشه‌گون مهد» کنایه از زمین است. تعبیراتی نیز با استفاده از این واژه ساخته شده و کاربرد یافته اند، مانند عبارت «بنفشه گرد سمن دمیدن» که کنایه از قرار گرفتن موهای بناگوش برگرد صورت است: «رخسارگان چون سهیل یمن ـ بنفشه دمیده به گرد سمن.» (فردوسی) و همچنین عبارت «تاب دادن بنفشه» که کنایه از پیچ و تاب گیسوان یار است: «تاب بنفشه می‌دهد طرهٔ مشکسای تو ـ پردهٔ غنچه می‌درد خندهٔ دلگشای تو.» (حافظ) در اشعار شاعران معاصر نیز از این گل بسیار یاد شده است: «آیا دوباره گیسوانم را/ در باد شانه خواهم زد؟/ آیا دوباره باغچه‌ها را بنفشه خواهم کاشت؟» (فروغ فرخزاد).

۶ـ بید (bid)، درختی از تیرهٔ بیدها/ Salicaceae و از جنس سالیکس /Salix بی‌میوه و با برگ‌های باریک و دراز فراوان، با گل‌های نر و گل‌های ماده‌ای که بر روی سنبله‌هایی در دو درخت جداگانه می‌رویند. این درخت در خاک نمناک و در کنار رودخانه‌ها خوب می‌روید و رویش آن تند است. گاه بلندی آن به بیست متر هم می‌رسد. در ایران از جنس سالیکس ۱۳ گونه گیاه درختی یا درختچه‌ای می‌روید. بید زرد یا زرد بید/ acmophylla ، بید سیاه یا فوکا/ excelsa، بیدمشک/aegyptiaca ـ آن را به نام‌های شاه بید، بید موش، پنجه‌گربه، خلاف بلخی، بید طبری، بیدخشتی و... هم می‌شناسند. بهار آن خوش‌بو است و عرق آن را می‌آشامند بید مجنون/ babylonica ـ به نام‌های بیدناز، بیدموله، بید معلق، بید سرنگون، غژب و... نیز شناخته است و شاخه‌های باریک آن به سوی زمین خم شده‌اند ـ و سرخ بید یا بید قرمز/ elbursensis از این شمارند. از تیره‌ای دیگر به نام

گیاهان در ادب فارسی

انارشیطان / جوالدوزک/ Bignoniaceae، تنها یک گونه گیاه درختچه‌ای همیشه سبز به نام بید بیابانی امریکایی/ linearis وجود دارد که در شمال غرب امریکا می‌روید و به ایران هم وارد شده است. دسته‌ای گیاهان علفی یک ساله و چند ساله هم وجود دارند که به تیرهٔ علف خر/onagraceae و جنس Epilobium تعلق دارند و به نام بید علفی/ علف خر شناخته‌اند.این جنس ۱۹ گونه دارد. از درخت بید در کاغذسازی، از زغالش در باروت‌سازی و از پوستش در چرم‌سازی و رنگرزی برای ساختن رنگ خرمایی و از شاخه‌هایش برای ساختن سبد استفاده می‌شود. همهٔ انواع بید مادهٔ سالیسین دارند که ضدتب و برای درمان درد مفاصل مفید است. این گیاه داروی ضد مالاریا نیز است. طبیعت بید را سرد و خشک می‌دانند و آن را برای انعقاد خون، یرقان، ضعف بینایی و سردرد مفید می‌شمارند. بید در زبان پهلوی «وت» (vet) نامیده می‌شود. این گیاه در کتاب مقدس، تا پیش از اسیر شدن بنی‌اسرائیل نشانهٔ فرح و سرور و پس از آن نشانهٔ حزن و اندوه است. در ادب فارسی نیز بسیار از این درخت یاد شده است، گاه نشانهٔ بی‌حاصلی است: «هر آن‌کس که دارد ز گیتی امید ـ چو جویندهٔ خرماست از شاخ بید.» (فردوسی)□ «ابر اگر آب زندگی بارد ـ هرگز از شاخ بید برنخوری.» (سعدی) گاه نشانهٔ سبزی و خرمی است: «سندس رومی در نارونان پوشاندند ـ خرمن مینا بر بیدبنان افشاندند.» (منوچهری) سایهٔ درخت بید دلپذیر و معروف است و در بسیاری از متون نیز به آن اشاره شده است: «بید ار ندهد ز میوه مایه ـ باری بودش فراخ سایه.» (امیرخسرو) از آن روی که برگ‌های ریز و باریک بید به‌راحتی در مقابل باد به حرکت درمی‌آیند، در بسیاری موارد بید را ترسان و لرزان تصویر کرده‌اند: «بلرزید برسان لرزنده بید ـ هم از جان شیرین بشد ناامید.» (فردوسی)□ «سواران ترکان بکردار بید ـ نوان گشته وز بوم و بر ناامید.» (فردوسی) بید سوخته که زغال درخت بید است و برای تصفیهٔ شراب به کار می‌رود نیز در ادب فارسی کاربرد یافته است: «زان می گلگون که بید سوخته پرورد ـ بوی گل و مشک بید خام برآمد.» (خاقانی) بید را به طره، خنجر و تیغ و تیر نیز تشبیه کرده‌اند: «چون کمانی خمیده شاخ از گل ـ بید را شاخ تیر آرش گشت.» (عثمان مختاری)□ «ز شاخ بید بیفتاد برگ چون خنجر ـ چو روی خاک شد از برف‌ریزه چون سوهان.» (امیر معزی) در متون ادبی به بوی خوش بیدمشک نیز بسیار اشاره شده است: «مشک بید از جهت تحفهٔ باغ ـ کرده صد لخلخه از مشک ختن.» (سید حسن غزنوی) عبارت «بیدگون» به رنگ برگ بید اشاره می‌کند و به معنی سبز است: «چون پرند بیدگون بر روی پوشد مرغزار ـ پرنیان هفت‌رنگ اندر سر آرد کوهسار.» (فرخی) و بیدبن به درخت بید، بیدبرگ به برگ درخت بید، و بیدزار و بیدستان به محلی که در آن بید بسیار باشد اشاره می‌کنند: «ز چوگان گشته بیدستان همه راه ـ زمین زان بید صندل سوده بر ماه.» (نظامی) بید مجنون نیز به سبب ظاهرش گاه نشان غم و اندوه است: «چو بید مجنون از اندوه لیلی ـ به خاک ره سرخم داشتم من.» (لایق شیرعلی)

۷ـ چنار (če.nār)، درخت تنومند و برگریزی از جنس پلاتانوس /Platanus که پرشاخ و برگ است ولی بار ندارد و دارای دو گونهٔ امریکایی و ایرانی است. چنار ایرانی را در نواحی معتدل و سردسیر می‌کاشته‌اند. چنار در کوه‌های بختیاری و ممسنی به صورت خودرو وجود دارد و بیشه‌های طبیعی آن میان کتول تا دامغان دیده می‌شوند.این درخت بسیار عمر می‌کند؛ چنان‌که درختان چند صدساله آن هنوز در آبادی‌های قدیمی یافت می‌شود. در گذشته جوشاندهٔ پوست آن در سرکه را سبب کاهش درد دندان، و برگ آن را سبب راندن خفاش می‌دانستند. چنار در اشعار شاعران نیز راه یافته است: «مرغ نهاد آشیان، بر سر شاخ چنار ـ چون سپر خیزران، بر سر مرد سوار.» (منوچهری) گاه به نشان تنومندی به کار رفته: «گل از جور جمالش روی بر خون‌ـ چنار از رشک قدش دست بر سر.» (مسعود سعد سلمان)□ «برافراخت آن بازوی چون چنار ـ بدان تا زند بر سر نامدار.» (فردوسی) گاه کنایه از بی‌حاصلی است: «هردست و هر زبان که در آن نیست نفع خلق ـ غیر از زبان سوسن و دست چنار نیست.» عمر طولانی چنار در بعضی اشعار بیان شده است: «درختی بُد اندر بر او چنار ـ بدو برگذشته بسی روزگار.» (فردوسی) در بسیاری از اشعار، برگ درخت چنار به کف دست و پنجهٔ گشاده تشبیه شده است: «بر دست حنا کرده نهد پای به هر گام ـ هر کس که تماشاگه او زیر چنار است.» (فرخی) چنار به آتش گرفتن از خود نیز مشهور است: «آب از روی کار اگر ببرم ـ آتشی دان که از چنار آید.» (انوری)□ «زمانه دست حسود تو بشکند چو چنار ـ کز او سخاوت ناید چو از چنار آتش.» (سوزنی سمرقندی) چنار در شعر نو نیز کاربرد یافته است: «باد می‌رفت به سروقت چنار ـ من به سر وقت خدا می‌رفتم.» (سهراب سپهری)

۸ ـ سرو (sarv)، نام دو دسته گیاه از تیره‌های Cupressaceae

گیاهان در ادب فارسی

و Taxodiaceae که گیاهان تیرهٔ نخست به دو جنس کوپرسوس/ Cupressus و Platycladus تقسیم می‌شوند. از هریک از این اجناس در ایران یک گونه گیاه می‌روید. جنس Cupressus افزون بر یک گونهٔ گیاهی که در ایران می‌روید، یازده گونهٔ دیگر هم دارد که در مناطق معتدل گرم و حاره‌ای، مانند جنوب امریکا و مناطق مدیترانه‌ای ، چین و هیمالیا می‌روید. از میان این ۱۱ گونه چند گونه در ایران کاشته شده‌اند. گونه‌های سروناز/ sempervirens L.var cereiformis و سروشیرازی / sempervirens L.var fastigiata DC. به این جنس تعلق دارند. اما جنس دوم این تیره در ایران تنها یک گونه درختچهٔ همیشه سبز دارد که در درهٔ گرگان می‌روید و آن را نوش/ سور/ سرو طبری می‌نامند. شکل اصلاح شدهٔ این گیاه امروز به صورت پرچین یا تک درختچه‌هایی در مناطق معتدل ایران کاشته می‌شود. گیاهان تیرهٔ دوم در شمال شرق امریکا و مکزیک می‌رویند که یک گونه از آن‌ها به نام سرو مردابی/ دارتالاب به ایران وارد و در شمال کاشته شده است. این درخت که در مناطق باتلاقی کاشته می‌شود، درختی خزان کننده است که برگ‌هایی سوزنی دارد.از سایر سروها زربین، سرو نقره‌ای، سرخسدار، سروکوهی، سرولبنان /cedruslibaui، را می‌توان نام برد. این درخت دارای چوب سفید و در برخی گونه‌ها زرد یا کمی مایل به قرمز است و چوب و میوهٔ آن، که شبیه میوهٔ کاج و مخروطی شکل است، بوی مطبوعی دارند. برخی سرو را به سه قسم تقسیم کرده‌اند: سرو آزاد، سرو سهی، سروناز. اصل این لفظ اکدی است (شورمنو)، و گاهی معنی عظمت و قدرت دارد و گویند که شکوفه کردن آن نشانهٔ خرمی است. عرب‌ها این درخت را شجرةالحیة خوانده‌اند، چون می‌گویند که هر جا سرو باشد، مار هم هست.گذشتگان بر این باور بودند که اگر آن را بکوبند و با سرکه بیامیزند برای سیاه کردن مو، و اگر آن را بپزند و به سرکه آمیزند برای رفع درد دندان به کار می‌آید. آن‌ها خاکستر سرو را هم برای درمان سوختگی و زخم‌ها مفید می‌دانستند. سرو در ادب فارسی استعارهٔ آزادگی، جاودانی و سرافرازی است و راستین، روان، افراشته، موزون، بلند، سیمین، سیم اندام، خرامان، ... از صفات آن است: «گلعذاری ز گلستان جهان ما را بس ـ زین چمن سایهٔ آن سرو روان ما را بس.» (حافظ)□ «مثال سرو بلند ایستاده بر لب جوی ـ چرا نظر نکنی یار سرو بالا را.» (سعدی)□ «دگر باره زبان بگشاد رامین ـ بدو گفت ای رونده سرو سیمین.» (فخرالدین اسعد گرگانی) سرو آزاد شاخه‌هایی راست دارد و چون از قید کجی و ناراستی فارغ است، آزاد خوانندش. بعضی گفته‌اند که چون میوه نمی‌دهد، آزاد است و جمعی عقیده دارند که هر درختی کمال و زوال دارد، اما سرو همه وقت سبز و تازه است و چون آزادگان در کمال و بی‌زوال. عبارت‌های آزادسرو و زادسرو به همین خصوصیت اشاره می‌کنند: «به سرو گفت کسی میوه‌ای نمی‌آری ـ جواب داد که آزادگان تهیدستند» (سعدی)□ «یکی مرد شد چون یک آزاده سرو ـ برش کوه سیم و میانش چو غرو.» (فردوسی) سرو سهی، سروی است که دو شاخش راست رُسته باشد. سروناز، مخروطی یا کله قندی شکل و موزون است و شاخه‌هایش متمایلند. سرو خمره‌ای یا سرو پیاده، کوتاه‌تر از اقسام دیگر سرو است: «ولیت سرو سهی باد سرکشیده به ابر ـ عدوت سرو مسطح که برنیارد شیر.» (مسعود سعد سلمان) سرو سیاه (درخت ناژ) یا کاج را به عربی صنوبرالصغار گویند. سرو معمولاً مشبّه‌به قامت و موزونی اندام معشوق قرار می‌گیرد. وجود ترکیباتی مانند سرو بالا و سروقد، ساخته شدن مراعات‌النظیر میان سرو و قد و قامت و صنوبر و بوستان و ...، تلمیحاتی از قصهٔ سرو و نیلوفر و اشاره‌های تمثیلی به شهرت سرو کاشمر، کاربرد عاشقانه و حماسی مفهوم سرو و تشبیهات متعدد با این واژه، نشان دهندهٔ عمق کاربرد این واژه در گسترهٔ ادب فارسی است: «به تماشای درخت چمنش حاجت نیست ـ هر که در خانه چُنو سرو روانی دارد.» (سعدی)□ «اگر چه در طلبت همعنان باد شمالم ـ به گرد سرو خرامان قامتت نرسیدم.» (حافظ)□ «چگونه سرو روان گویمت که عین روانی ـ نه محض جوهر روحی که روح جوهر جانی.» (خواجو)□ «سرو خود سرو است اگر در کوه اگر در بوستان ـ شیر خود شیر است اگر در دشت اگر در مرغزار.» (ملک‌الشعرا) سرو (cype) در اساطیر یونان نشانهٔ سوگواری است. درختِ آن را فناناپذیر و جاودانی تصور کرده‌اند. نقشی که بر شال‌های ترمه و قلم‌کاری‌های اصفهان دیده می‌شود، نمایانگر شکل سروی است که نوک آن بر اثر وزش باد خم شده است. برای این تصویر (بته جقّه) افسانه‌ای وجود دارد که می‌گوید: سروِ کنار جوی، با نیلوفری که بر آن آب خانه کرده بود، دوستی عمیق داشت. گذشت روزگار آب آن جوی را خشکاند، و زندگی نیلوفر و پیوند سرو با او به خطر افتاد. سرو خم می‌شود تا با اشک خود نیلوفر بی‌آب را جان دهد... اما نیلوفر می‌میرد و سرو به همان صورت، خمیده باقی می‌ماند. «آسایش به من حرام شده بود ... هر روز تنگ غروب عادت کرده

گیاهان در ادب فارسی

بودم که به گردش بروم. نمی‌دونم چرا می‌خواستم و اصرار داشتم که جوی آب، درخت سرو و بتهٔ گل نیلوفر را پیدا کنم.» (بوف کور) در باور توده و سنت مزدیسنان معروف است که زردشت دو شاخهٔ سرو را از بهشت آورد، یک شاخه‌اش را به دست خودش در کاشمر و دیگری را در فریومد کاشت. آورده‌اند سرو فریومد را نیالتکین بن خوارزمشاه در ۵۳۷ق به آتش سوزاند. این دو قلمه به مرور زمان بی‌اندازه بزرگ و گشن می‌شوند. در شاهنامه آمده که این درخت بر در آتشکده (شاید آذربرزین) کاشته شد و گشتاسب گرداگرد آن تالار عظیمی برپا کرد. بر هر برگ این درخت نام گشتاسب نقش بسته بود: «یکی سرو آزاده بود از بهشت ـ به پیش درِ آذر آن را بکشت/ نبشتی بر زاد سرو سهی ـ که پذرفت گشتاسب دین بهی/ چو چندی برآمد برین سالیان ـ مر آن سرو استبر گشتش میان/ چنان گشت آزاد سرو بلند ـ که برگرد او برنگشتی کمند.»(فردوسی) مورخینی چون حمدالله مستوفی، شاعر، مورخ و جغرافیانویس ایرانی سدهٔ هشتم قمری، ابوالحسن علی بن زید بیهقی، دانشمند و نویسندهٔ ایرانی (۴۹۳ـ ۵۶۵ق) و محمد قزوینی، ادیب و محقق ایرانی (۱۲۹۴ـ ۱۳۶۸ق) از آن یاد کرده‌اند. بنا به‌روایتی در ۲۴۷ق آوازهٔ سرو کاشمر به گوش خلیفهٔ عباسی می‌رسد و او دستور می‌دهد که آن را بیندازند و به نزدش برند. زردشتیان چون این شنیدند، خواستند پنجاه هزار دینار به طاهر، امیر نیشابور و مأمور خلیفه بر این کار، دهند تا چنین نکند اما او نپذیرفت و درخت را قطع کرد. درخت را بر هزار و سیصد شتر به بغداد فرستادند، اما خلیفه آن را ندید. غلامانش همان شب او را پاره پاره کردند. «آن سرو که هزار و چهار صد و پنجاه سال از عمرش گذشته بود، بریده می‌شود ... گفته‌اند که در سایهٔ آن درخت زیاده از ده‌هزار گاو و گوسفند قرار می‌گرفتند و چون بیفتاد در آن حدود زمین بلرزید ... و مرغان به انواع اصوات خوش، نوحه و زاری می‌کردند...» «سروی به کردار سپهری\ سروی به دیدار بهاری ... \ سروی به اندام اهورا ... \ سروی نماد خون پدرام نیاکان ... \ سروی بدان بالا و رنگ و فرّ و شوکت \ دیگر، نرویید و نرویدا» (آتش) و از این‌روست که سرو را نشانهٔ ایران باستان می‌دانند. گفتنی است که برخی مفسران دورهٔ اسلامی ، سرو کاشمر را با نام شاه درخت به قصهٔ اصحاب رسّ پیوند داده‌اند. در نزهة‌القلوب هم کاشتن این سرو به جاماسب نسبت داده شده است. در ادب فارسی به سرو کاشمر به‌ویژه به نشانهٔ زیبایی و شگفتی بسیار اشاره شده است: «آن لعبت کشمیر و سرو کشمر ـ چون ماه دو هفته درآمد از در.» (مسعود سعد)□ «گه سرو سهی را به خرام آور از ناز ـ وز رشک شرر در جگر کاشمر انداز.»(قاآنی)□ «به رخ ماه نخشبی، به قد سرو کشمری ـ به دل سنگ خاره‌ای به تن کوه مرمری.»(قاآنی)□ «من چون درخت معجزهٔ زردشت \ چون سرو کاشمر \ با شاخ و برگ سبز بهاران\ قدمی‌کشم به روشنی صبح\ از سایه‌های رود کناران\ من آن نیم که بودم\ این لحظه دیگرم.» (م.سرشک)□ «اگر چه سرو شکسته شعار خوش نقشی است ـ ترا شکستهٔ هر رهگذر نمی‌خواهم/ به پای باش که پایان سرنوشت تو را ـ شبیه سروِ کشِ کاشمر نمی‌خواهم.»(حسین منزوی) گروهی آن را نه سرو که کاج دانسته‌اند و نام کاشمر را نیز مبدل کاجغر، به معنی کاج بزرگ انگاشته‌اند. سرو را به صفت پایداری و شکیبایی نیز توصیف کرده‌اند: «به دیر صبری سروی به زود سیری گل ـ به جانفروزی ماهی به دلفریبی حور.» (عثمان مختاری)□ «نه هر درخت تحمل کند ز جور خزان ـ غلام همت سروم که این قدم دارد.» (حافظ) سرو در ادبیات معاصر، به‌ویژه شعر، نمادی از آزادگی و جاودانگی روح مبارز آزادی‌خواهان شد: «از خون جوانان وطن لاله دمیده ـ از ماتم سرو قدشان سرو خمیده.» (عارف)□ «ز هر خون دلی سروی قد افراشت ـ ز هر سروی تذروی نغمه برداشت / صدای خون در آواز تذرو است ـ دلا این یادگار خون سرو است.» (سایه).

۹ـ سنبل (son.bol) ،نام چند دسته گیاه از تیره‌های گوناگون نعناعیان/ Labiatae، ختمی/ پنیرک/ Malvaceae، ثعلب/ Orchidaceae ،سنبل‌الطیب/ علف گربه /Valerianaceae، گل میمونی/ Scrophulariaceae و سوسنی‌ها/Liliaceae. گلی با نام مطلق سنبل گیاهی پیازدار است که به جنس هواکینتوس/ Hyacinthus از تیرهٔ سوسنی‌ها تعلق دارد. این گیاه بومی نواحی مدیترانه و افریقای جنوبی است. سنبل هلندی از اقسام شناختهٔ آن است. سنبل با برگ‌هایی دراز و نوک تیز، جام و کاسهٔ رنگین و گل‌های خوشه‌ای معطر به رنگ‌های بنفش، قرمز، ارغوانی ،آبی، سفید و زرد دیده شده است. این گل در آغاز بهار می‌شکفد.سنبل طوسی و سنبل آسمانی دو گونهٔ خودروی این جنس در ایران هستند. یک گونه گیاه پیازدار هم از جنس Hyacinthella در شمال ایران می‌روید که به همین تیره تعلق دارد. این گونه که سنبلک / سنبل ایرانی نامیده می‌شود تنها در این کشور می‌روید. سنبل خوشه‌ای هم یکی از اجناس تیرهٔ سوسنی‌ها است که گونه‌های متعددی از آن در ایران رشد می‌کنند. دو جنس

گیاهان در ادب فارسی

Nardostachys و والرین/ Valeriana به تیرهٔ سنبل‌الطیب تعلق دارند. جنس نخست که گیاهی علفی و چند ساله است دو گونه دارد که در هیمالیا، به‌ویژه چین و هند می‌رویند و از آن‌ها روغن اسانس‌دار می‌گرفتند. این روغن در درمان پاره‌ای بیماری‌ها به کار می‌رفت، در ایران نیز از ریشهٔ آن بهره می‌بردند. سنبل‌الطیب گل‌های سیاه خوش‌بو و درازی شبیه دنبالهٔ سمور دارد. جنس دوم در ایران ۶ گونه گیاه علفی چند ساله دارد. اجناس دیگر سنبل که در ایران رشد می‌کنند عبارتند از سنبل باتلاقی / Pedicularis از تیرهٔ گل میمونی ، سنبل بیابانی /Eremostachys از تیرهٔ نعناعیان و سنبل جنگلی/platanthera از تیرهٔ ثعلب که هریک از آن‌ها گونه‌های متعددی دارند. اقسام دیگری هم از سنبل موجود است که به نام‌های سنبل رومی، سنبل جبلی و سنبل زرد شناخته‌اند. بوی خوش سنبل چنان است که گاه آن را مانند گلاب در شیشه می‌کردند و نگه می‌داشتند، چنان که در سمرقند با سنبل سمرقندی چنین می‌کردند. در گذشته برای خوشبویی دهان آن را می‌جویدند و آن را برای سینه، شش، جگر و معده و درمان بیماری یرقان مفید می‌دانستند. همچنین ضمادی را که از این گل می‌ساختند، برای فزونی رویش مژه به کار می‌بردند.این گل در اشعار شاعران بسیار به کار رفته است: «که مازندران شهر ما یاد باد- همیشه برو بومش آباد باد /که در بوستانش همیشه گل است- به کوه اندرون لاله و سنبل است.» (فردوسی) نوع هندی آن، یعنی سنبل هندوی سیاه به کنایه از موی و زلف یار و سنبل‌تر به کنایه از خط جوانان و خال و زلف خوبان کاربرد یافته است: «گل سرخش چو عارض خوبان - سنبلش همچو زلف محبوبان.» (سعدی)□ «خوشش باد آن نسیم صبحگاهی -که درد شب‌نشینان را دوا کرد / نقاب گل کشید و زلف سنبل -گره‌بند قبای غنچه واکرد.» (حافظ)□ «ز تاب موی تو بر باد شد کلالهٔ سنبل -ز شرم روی تو شد آب در چمن ورق گل.»□ «زلف تو سنبل آمده، گونهٔ تو سمن ستمن -گشته ز سنبل و سمن، عارض تو چمن چمن.» (عندلیب کاشانی)

۱۰- سوسن (su.san)،گیاهی از تیرهٔ سوسنی‌ها/Liliaceae و جنس لیلیوم/ Lilium با گل‌های فصلی و به رنگ‌ها و شکل‌های مختلف، گل‌هایش بسیار خوشبو و به شکل خوشهٔ یک طرفی و برگ‌هایش دراز شبیه به زبان هستند. انواع مختلف آن عبارتند از سفید -که آن را سوسن آزاد گویند -، کبود یا سوسن ازرق، زرد یا سوسن ختایی و الوان که به رنگ‌های زرد و سفید و کبود است و سوسن آسمانی نام دارد و نام‌های دیگر آن پیلگوش، فیلگوش و پیلغوش است. سوسن را به عربی صنوبرالکبار و گل آن را حبّ‌الصنوبرالکبار گویند.اقسام اروپایی (سوسن سفید) ، آسیایی (سوسن زرد) ، ژاپونی (سوسن ابلق) و چینیِ (سوسن شاهی) آن‌ها از سوسن‌های زینتی هستند. در ایران نیز گونهٔ زرد آن در جنگل‌های شمالی به صورت خودرو می‌روید. این گونه که تنها در ایران می‌روید، سوسن چلچراغ نام دارد. در گذشته طبع آن را گرم و خشک و ساییدهٔ آن در سرکه را برای نقرس مفید می‌دانستند، گونه‌ای از آن را برای درمان سوختگی‌ها و گونه‌ای دیگر را برای درمان گزیدگی جانوران به کار می‌بردند و آن را از داروهای مفرح می‌شمردند. در گذشته افزون بر بهره‌گیری از خواص دارویی این گل، از نوع کبود آن برای رنگ کردن کاغذ استفاده می‌کردند. گاه در متون برای گل گلایول ترکیب سوسن سرخ یا سوسن احمر را به‌کار برده‌اند: «دولب چو نار کفیده، دو برگ سوسن سرخ - دو رخ چو نار شکفته، دو برگ لالهٔ لال.» (عنصری) سوسن سفید که به سبب سفیدی و بی‌رنگی‌اش آن را سوسن آزاد می‌خوانند و به «ده زبان» نیز معروف است، از همه مهم‌تر و دارای جهات اساطیری بیشتری است. برخی آزادی و آزادگی آن را به ناهید، ایزدبانوی آب‌ها، مربوط می‌دانند. در نتیجه سوسن و سرو همچون مظاهر آزادی، با زنبق و مورْد و نرگس و اسپرغم از نشانه‌های ناهید به شمار می‌روند.گل سوسن نشانهٔ ایزدبانوی آب ، پاکی و زیبایی بوده که پیرامون سوس (شوش خوزستان) می‌روییده است، از این‌رو سوسن را همان شوش دانسته‌اند. ده زبانی‌سوسن نه تنها به تنوع گل‌های این گیاه اشاره می‌کند، بلکه مفهومی عمیق‌تر را دربرمی‌گیرد. جلگهٔ بین‌النهرین و سرزمین‌های پیرامون آن جایگاه زبان‌های گوناگون بود، چنان‌که در یکی از الواح سومری متعلق به چهار تا پنج هزار سال پیش، از سومر و سرزمین‌های همسایه‌اش از جمله شوش نام می‌برد و صفت چند زبانی را بازگو می‌کند: «... یکی بود یکی نبود. سرزمین‌های شوبر و همازی و سرزمین‌های چند زبانی سومر ... بود.» در تواریخ نیز داستان زبان‌های گوناگون سرزمین بابل آمده و به همین دلیل می‌توان سوسن ده زبان، را به معنی شوش ده زبان، یعنی سرزمینی با زبان‌های گوناگون دانست. برخی دیگر دلیل نامگذاری سوسن را به ده‌زبان شمار گلبرگ‌ها و کاسبرگ‌های آن می‌دانند. این گل ۵ برگ و ۵ کاسبرگ دارد که بسیار به هم شبیهند و به سبب شکل ظاهری‌شان به زبان تشبیه می‌شوند. در ادب فارسی نیز از آزادگی سوسن مضامین بسیار ساخته شده است: «از زبان سوسن آزاده‌ام آمد به گوش -کاندرین

گیاهان در ادب فارسی

دیر کهن کار سبکباران خوش است.» (حافظ) عبارت سوسن زبان نیز به دو معنی به‌کار رفته است، گاه کنایه از شیوا زبان است: «از وصلت آن‌که همچو سوسنش تن است ـ روزم ز طرب چو سوسن بر چمن است / امروز بدان شکر که در عهد من است ـ چون سوسن ده زبانم اندر دهنست» (مسعود سعد سلمان) و گاه کنایه از کسی است که قادر به سخن گفتن نیست، یعنی کنایه از خاموشی است: «دانی ز چه روی اوفتادست و چه راه ـ آزادی سرو و سوسن اندر افواه؟/ کاین دارد ده زبان ولیکن خاموش ـ و آنراست دو صد دست ولیکن کوتاه.» (خیام) از این گل به سبب بوی خوشش بسیار در اشعار شعرا یاد شده است: «هر چند که هستی ای نگار دل‌جوی ـ چون لاله همه رنگ و چو سوسن همه بوی.» (عبدالواسع جبلی) در بسیاری از اشعار نیز به سفیدی این گل اشاره شده است: «و آن گل سوسن مانندهٔ جامی ز لبن ـ ریخته معصفر سوده میان لبنا.» (منوچهری) «چو کاغذ صفحهٔ رخسار خود را ـ برای خطّ تو بزدود سوسن.» (کمال‌الدین اسماعیل) هم از این رو است که سوسن گاه به چهره تشبیه شده است: «چون ببینی چشم او گویی شکفته نرگس است ـ چون ببینی روی او گویی دمیده سوسن است.» (امیر معزی) این گل را به سبب رنگ گلبرگ‌هایش (زرد و سفید) به طلا و نقره هم تشبیه کرده‌اند: «از بر سوسن ببین برگ گل زرد و سپید ـ چو پراکنده به مینا در دینار و درم.» (قطران تبریزی) سوسن به ستارهٔ پروین هم، که به خوشهٔ انگور مانند است، تشبیه شده است: «سوسن لطیف و مشکین چون خوشه‌های پروین ـ شاخ و ستاک نسرین چون برج ثور و جوزا.» (کسایی مروزی) عبارت «سوسن و سیر» نیز کنایه از ناسازگاری است. در مزامیر داود از سوسن به عنوان نغمه و نوایی از موسیقی یا ساز و ابزار نوازندگی یاد شده که این خصوصیت، ارتباط آن را با ناهید محکم‌تر می‌کند. سوسن و سوسنکاری در معماری نیز وجود دارد، بدین‌گونه که نقش یا طرح سوسن کنایه از هر رمزی از شهر شوش یا ایتزد بانوی زیبایی است. سوسن در ادب، دین و هنر نشانهٔ پاکی است. بنابر باورهای کهن هر که در شب دی به مهر (پانزدهم دی ماه) سوسن دود کند، تمام سال به فراغت گذراند و از قحطی و درویشی ایمن باشد.

۱۱ـ شقایق (ša.qā.yeq)، گیاهی یک ساله و علفی به بلندی ۳۰ تا ۶۰ سانتی‌متر از تیرهٔ خشخاش/Papaveraceae و جنس Glaucium.این جنس در ایران یازده گونه گیاه دارد که پاره‌ای از آن‌ها چند ساله‌اند. از میان این ۱۱ گونه ، ۲ گونهٔ شقایق اصفهانی/calycinum و شقایق درهم‌تنیده/ contortuplicatum تنها در ایران می‌رویند و شماری دیگر افزون بر ایران در عراق، سوریه، یونان، ماورای قفقاز، افغانستان ، پاکستان ،آسیای مرکزی و... می‌رویند. شقایق یک گل سرخ و بزرگ و دو کاسبرگ سبز دارد که کاسبرگ‌هایش مانند خشخاش زود می‌افتند و به همین دلیل به این گل «کاسه بشکنک» هم می‌گویند. چهار گلبرگ و پرچم‌های زیاد دارد و در قاعدهٔ گلبرگ‌های آن لکهٔ سیاه رنگی وجود دارد. گل‌های آن در خرداد می‌شکفند و تا شهریور دوام دارند. شقایق سه نوع ارمنستانی، بری و بستانی دارد و غیر از شقایق نعمانی و آنمون است، که این دو از انواع لاله و از تیرهٔ سوسنی‌ها هستند. در عجایب‌نامه‌ها آمده که حتی عرقی که از این گل می‌ساختند، سرخ بود. گذشتگان، روغن آن را سبب سیاهی مو می‌دانستند. شقایق در ادب فارسی بسیار به کار رفته است و از آن روی که لاله را به تازی شقایق خوانند و این دو گل بسیار به هم شبیه‌اند، موارد کاربرد آن‌ها نیز بسیار به یکدیگر نزدیک است: «شقایق‌های عشق‌انگیز، پیشاپیش طاووسان ـ به سان قطره‌های قیر باریده بر اخگرها.» (منوچهری) در متون عرفانی، شقایق را به سبب لکه‌های سیاه رنگی که بر آن است گاه به عاشقان دلسوخته که داغ عشقی بر سینه دارند، و گاه به منافقان سیاه‌دل تعبیر کرده‌اند. همچنین سرخی رنگ گلبرگ‌های این گل سبب شده است تا در بسیاری متون ادبی زخم خون‌آلود را به آن تشبیه کنند:«عبدوی جط دوباره می‌آید\ با سینه‌اش هنوز مدال عقیق زخم\ از تپه‌های آن سوی گردان خواهد آمد\ از تپه‌های ماسه \که آن‌جا\ ناگاه ده تیر نارفیقان گل کرد\ و ده شقایق سرخ \ بر سینهٔ ستبر عبدو \ گل داد.» (منوچهر آتشی) میدان جنگ که پوشیده از کشتگان است به دشت شقایق تشبیه شده است: «چنان کنیم کنون روی کوه را که شود ـ ز خون دشمن تو پر شقایق نعمان.» (فرخی) در پاره‌ای اشعار به نشانهٔ قدح و می به کار رفته است: «بر برگ گل به خون شقایق نوشته‌اند ـ کانکس که پخته شد می چون ارغوان گرفت.» (حافظ) چنان که گفته شد،به سبب وجود لکهٔ سیاه درون گلبرگ‌هایش این گل را مظهر رنج و گداز و داغدار ازلی عشق می‌شناسند: «ای گل تو دوش داغ صبوحی کشیده‌ای ـ ما آن شقایقیم که با داغ زاده‌ایم.» (حافظ) شقایق‌پوش نیز عبارتی است برگرفته از نام این گل که کنایه از سرخ‌رنگ و رنگارنگ است: «زمین نطع شقایق‌پوش گشته ـ شقایق مهد مرزنگوش گشته.» (نظامی) و گاه سرخی چهرهٔ یار به آن تشبیه شده است: «زین روی چون شقایق و بالای همچو

گیاهان در ادب فارسی

سرو ـ زین موی چون بنفشه و اندام چون سمن.» (لامعی جرجانی) در شعر نو نیز این گل کاربرد یافته است و در جایی به آتش تشبیه شده است: «آری، تا شقایق هست زندگی باید کرد.» (سپهری)□ «و یک بار هم در بیابان کاشان هوا ابر شد \ و باران تندی گرفت \ و سردم شد \ آن وقت در پشت یک سنگ، \ اجاق شقایق مرا گرم کرد.» (سپهری)

۱۲ـ شمشاد (šem.šād)، نام دو دسته گیاه، یکی از تیرهٔ گوشوارک/ شمشاد/ Celasteraceae و از جنس اوونوموس/ Evonymus که شمشاد اروپایی، شمشاد ژاپنی/ رسمی ـ انواع اصلاح شدهٔ این گونه برای زینت باغچه دور آن کاشته می‌شود ـ گوشوارک، گوشوارک مخملی، شمشاد نعناعی ـ از انواع پاکوتاه و تزئینی ـ و... از گونه‌های آن هستند. انواع زینتی و اصلاح شدهٔ این جنس از کشورهای دیگر وارد ایران شده‌اند، اما دو گونهٔ درختچه‌ای آن بومی جنگل‌های ایران هستند. دستهٔ دیگر درختی همیشه سبز است از تیرهٔ Buxaceae و جنس Buxus که بیشتر در آسیای شمالی و غربی به‌ویژه ایران و ژاپن، و در جنوب اروپا از نروژ تا مدیترانه می‌روید. این درخت که آن را شمشاد معمولی/ شمشاد باغ/ شمشاد خزری/ جنگلی می‌نامند، در ایران در جنگل‌های جلگه‌ای شمال از آستارا تا آمل رشد می‌کند و به نام‌های محلی کیش، شَر و بَقس هم خوانده می‌شود. شمشاد معمولی که درختی بلند و خوش‌قامت است، چوبی سخت و بادوام دارد که در برابر آب مقاوم است. در گذشته از آن شانهٔ مو می‌ساختند و امروز در صنعت از آن بهره می‌برند. در ادب فارسی نیز به سبب نیکویی قامت، قد و قامت محبوب را بسیار به آن تشبیه کرده‌اند: «قدت گفتم که شمشاد است، بس خجلت ببار آورد ـ که این نسبت چرا کردیم و این بهتان چرا گفتیم.» (حافظ) براساس این تشبیه عبارت‌های دیگری چون «شمشاد قد»، «شمشاد تن» و «شمشاد بالا» نیز کاربرد یافته‌اند: «شاه شمشاد قدان خسرو شیرین‌دهنان ـ که به مژگان شکند قلب همه صف‌شکنان.» (حافظ)□ «من بندهٔ بالای تو شمشاد تنم ـ فرهاد تو شیرین‌دهن خوش‌سخنم.» (سعدی) شاید به سبب آن‌که در زمان گذشته از چوبش شانه می‌ساختند یا به سبب باریکی و هجوم برگ‌هایش که شباهت به موی خوبان دارد یا از آن روی که نوعی از شمشاد (شمشاد مرزنگوش) معطر است، این گیاه را به مو و زلف خوشبوی یار تشبیه کرده‌اند و عبارت‌های «شمشادگون» به معنی خوشبوی و پرشکن و شمشاد بوینده را که کنایه از زلف معطرند، بر این اساس به کار برده‌اند: «بپیچم چون به یادآرم جفایت ـ چو آن شمشاد گون زلف دوتایت.» (فخرالدین اسعد گرگانی) و گاه شمشاد به‌تنهایی به معنی زلف به‌کار رفته است: «به سرخی چهرهٔ او ارغوان است ـ به گرد ارغوان شمشاد دارد.» (امیر معزی) «شمشاد پرتاب» به معنی زلف پرجعد و «لالهٔ شمشاد پوش» کنایه از چهرهٔ معشوق که زلفش آن را پوشانده، نیز تعبیرهای دیگری هستند که در متون ادبی به کار رفته‌اند: «تو لاله دیدی شمشاد پوش و سنبل تاج ـ بنفشه دیدی عنبرسرشت و مشک‌آگین.» (فرخی) عبارت «شمشادرنگ» هم به رنگ سبز خوش‌رنگ برگ‌های آن اشاره می‌کند: «شه از بهر آن سرو شمشاد رنگ ـ چنان سوخت کزتاب آتش خدنگ» (نظامی) و گاه شعرا آن را با صفت خوش‌خرام ستوده‌اند: «یاقوت جانفزایش، از آب لطف زاده ـ شمشاد خوش‌خرامش، در ناز پروریده.» (حافظ)

۱۳ـ شنبلید (šan.ba.lid)، گیاهی از تیرهٔ سوسنی‌ها و از دستهٔ سورنجان‌ها است، دارای پیازهای تخم‌مرغی با پوست پیازی به رنگ قهوه‌ای و برگ‌هایی ریز و کاسبرگ‌هایی بزرگ‌تر از گلبرگ‌های آن، گل‌هایش منفرد و به رنگ زرد روشن مایل به سفیدند. گل شنبلید گلی خوشبو است و در کوهسارها می‌روید و اولین گلی است که پس از نخستین باران بهاری می‌شکفد و آن را گل راهرو نیز گویند. در طب سنتی طبیعت آن را گرم و خشک می‌دانستند و بویدنش را برای درمان گرفتگی بینی مفید می‌دانستند. در ادب فارسی از این گل بسیار یاد شده است: «در چمن با شنبلید و با بنفشه یار شد ـ سبزه چون دیبا و گل چون نافهٔ تاتار شد.» (سوزنی)□ «هوا پر ز ابر و زمین پر ز خوید ـ جهانی پر از لاله و شنبلید.» (فردوسی) به سبب رنگ زردش چهره، به‌ویژه رخسار زرد عاشق را بدان مانند کرده‌اند: «تا ز روی بیدلان باشد نشان بر شنبلید ـ تا ز روی دلبران باشد نشان بر ارغوان/ شادباش و دیر باش و دیرمان و دیرزی ـ کام‌جوی و کام‌یاب و کام‌خواه و کام‌ران» (فرخی) و گاه چهره‌ای دردمند یا وحشت‌زده بدان مانند شده است: «سکندر چو گفتار ایشان شنید ـ به رخساره شد چون گل شنبلید.» (فردوسی)□ «روی تو چو شنبلید نوشکفتهٔ بامداد ـ روی من چون شنبلید پژمریده در چمن.» (منوچهری) در اشعاری خورشید و شعاع آفتاب به آن تشبیه شده‌اند: «جام کبود و سرخ نبید و شعاع زرد ـ گویی شقایقست و بنفشه است و شنبلید» (کسایی) و در اشعاری دیگر در توصیف چهرهٔ پاییز به کار رفته است: «شنبلیدی گشت ز آشوبش ثیاب مرغزار ـ زعفرانی گشت زآسیبش درخت بوستان/

گیاهان در ادب فارسی

باد در آشوب او بنهفت گویی شنبلید ـ ابر در آسیب او بسرشت گویی زعفران.» (معزی نیشابوری) گل شنبلید را به سبب رنگ آن به طلا هم تشبیه کرده‌اند: «قطرهٔ باران نشسته در میان شنبلید ـ چون به زر اندر نشانی لؤلؤ خوشاب را.» (قطران تبریزی)

۱۴ـ صنوبر (sa.nu.bar)، درختی است از تیرهٔ مخروطیان (ناژویان) و نوع آبیس Abies ، با برگ‌های سوزنی و ضخیم و کوتاه و رایحه‌ای خوش. این درخت همیشه سبز است و از این رو جزو درختان زینتی است، بسیار بلند است، چنان‌که بلندی برخی از انواع آن به ۳۰ تا ۴۰ متر می‌رسد. صنوبر بیشتر در نیمکرهٔ شمالی می‌روید و در ایران چندگونهٔ آن یافت می‌شود: سفیدار، پده، شالک / تبریزی ،که به‌سبب شکل راست و مستقیم خود برگونه‌های دیگر برتری دارد. میوهٔ صنوبر باریک و دراز و مخروطی است. این گیاه را برای استفاده از چوبش به کار می‌گیرند، اما در گذشته در طب سنتی هم بسیار کاربرد داشت. ضمادی راکه از پوست ریشه یا برگ آن می‌ساختند، برای درمان سوختگی و زخم‌ها به کار می‌بردند یا آن را با سرکه می‌پختند و بر دندان دردناک می‌گذاشتند تا درد آن تسکین یابد. گذشتگان نوشیدن مایعی راکه از برگ صنوبر می‌ساختند، نیز برای جگر و شش مفید می‌دانستند، چوب آن را می‌سوزاندند و در چشم می‌کشیدند تا مژه را سود دهد. همچنین شیرهٔ درخت دیودار را که نام دیگر صنوبر هندی است، برای اعصاب سودمند می‌شمردند و برای درمان سنگ مثانه به کار می‌بستند.در ادب فارسی فراوان از آن یاد شده است: «جویش پر از صنوبر و کوهش پر از سمن ـ راغش پر از بنفشه و باغش پر از بهار.» (منوچهری) در بسیاری از اشعار، قامت بلند معشوق را به صنوبر مانند کرده‌اند: «همی تا به بالای معشوق مانَد ـ به باغ اندرون برکشیده صنوبر.» (فرخی) بر این اساس عبارت‌های دیگری ساخته‌اند، چون «صنوبر قامت»، «صنوبر قد» و «صنوبر مثال» که همه به قامت بلند و راست و زیبا اشاره دارند: «سرو رفتاری صنوبر قامتی ـ ماه رخساری ملایک منظری.» (سعدی)□ «ظل صنوبرمثال گشت به مغرب نگون ـ مهر ز مشرق نمود مهرهٔ زرآشکار.» (خاقانی) همچنین است عبارت «صنوبر فکن» که اشاره‌ای است به قامتی موزون‌تر از صنوبر: «به دو نرگس به دو سنبل به دو گل ـ بر سر سرو صنوبرفکنت.» (خاقانی) خرامیدن صنوبر در حرکت به چپ و راست نیز اساس عبارت «صنوبر خرام» قرار گرفته و در بسیاری از اشعار کاربرد یافته است: «چندان بود کرشمه و ناز سهی قدان ـ کاید به جلوه سرو صنوبرخرام ما.» (حافظ) از آن روی که میوهٔ صنوبر مخروطی و به شکل قلب است گاه عبارت «صنوبری» برای اشاره به قلب به‌کار رفته است: «دل صنوبری‌ام همچو بید لرزان است ـ ز حسرت قد و بالای چون صنوبر دوست.» (حافظ) در اشعار زیادی نیز صنوبر را با صفت «سیمین» وصف کرده‌اند: «بی‌قامت سیمین صنوبر توست ـ چون نال خمیده صنوبر من.» (سوزنی)□ «ندانستم من ای سیمین صنوبر ـ که گردد روز چونین زود زایل.» (منوچهری)

۱۵ـ عود (ud)، درختی است از تیرهٔ پروانه‌آسایان که اصل آن از هندوستان و هندوچین است، برگ‌هایش متناوب و ساده‌اند و گل‌هایش مرکب و در انتهای ساقه قرار دارند. به دلیل وجود شیره‌های صمغی و روغنی داخل سلول‌های چوب این گیاه، از سوختن آن بوی خوشی برمی‌خیزد. رنگ چوب این درخت قهوه‌ای است و در منبت کاری به کار می‌رود. عود بودار قسمت داخلی درخت است، به همین سبب سال‌ها آن را زیر زمین دفن می‌کنند تا چوب آن خورده شود و عود خالص باقی بماند. ۱۸ گونه عود یافت می‌شود که هر چه سنگین‌تر و مرطوب‌تر باشند، مرغوب‌ترند و بهترین انواع آن‌ها عود مندلی، قماری و هندی هستند.در گذشته معجون ساخته از آن را برای قوت دل مفید می‌شمردند و بوی آن را سبب ایمنی جامه و فزونی عقل و حافظه می‌دانستند. در ادب فارسی از دو نوع هندی و قماری آن یاد شده است. عود قماری نیاز به دفن کردن ندارد و در گذشته از آن تخت شاهی می‌ساخته‌اند: «ز عود قماری یکی تخت کرد ـ سر درزها را به زر سخت کرد» (فردوسی) و عود هندی چوب درختی (laria agallocha Aqui-) است که رزین‌مانند و نرم است: «یکی دیگر از عودهندی به زر ـ بر او بافته چند گونه گهر.» (فردوسی) عودالصلیب نام نوعی دیگر از عود است که در ادب فارسی راه یافته است. در گذشته قطعات آن را بر گردن کودکان می‌آویختند تا در خواب نترسند و آن را برای صرع مفید می‌دانستند و گاه آن را بر گردن گوسفندان می‌آویختند تا از خسارت و آفت دور باشند.ترسایان نیز از آن صلیب می‌ساختند: «اثر عود صلیب و خط ترساست خطا ـ ور مسیحید که در عین خطایید همه.» (خاقانی) ترکیب‌هایی چون «عودِ گره» به معنی عود سنگین یا «عود سیمین» که کنایه‌ای است از صبح و همچنین عبارت «عود و گلاب» که کنایه از سپیدی و سیاهی است نیز در متون ادبی کاربرد یافته‌اند. عبارت‌های دیگری همچون عودسوز (کسی که عود می‌سوزاند)، عودسوزان و

گیاهان در ادب فارسی

عودسوزی که به سوختن عود اشاره می‌کنند نیز در اشعار بسیاری به کار رفته‌اند: «قلب‌الاسد از اسد فروزان - چون آتش عود عودسوزان.» (نظامی) عبارت «عود و شکر سوختن» نیز بر این اساس شکل گرفته که در گذشته برادهٔ عود را با قند می‌آمیختند و فتیله می‌ساختند و در هنگام سوختن بوی قند نیز برمی‌خاست: «شکرریز آن عود افروخته - عدو را چو عود و شکر سوخته.» (نظامی) در بیشترین مواردی که در متون ادبی از عود یاد شده، به بوی خوش حاصل از سوختن آن اشاره شده است: «آن را که بوی عنبر زلف تو آرزوست - چون عود گو بر آتش سودا بسوز و ساز.» (حافظ) عبارت «عودبو» نیز بر همین اساس به بوی خوشی چون بوی عود اشاره می‌کند: «عودبویی بر اوست عودی پوش ـ صندل‌آمیز و صندلی بر و دوش.» (نظامی) عود گاه به‌تنهایی به معنی چوب هم به کار رفته است: «هر هلاک امت پیشین که بود ـ زان‌که چندل را گمان بردند عود.» (مولوی) از عود دیگری نیز در متون ادبی یاد رفته است که غیر از این عود است و آن سازی است که آن را می‌نوازند: «زهره سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت؟ ـ کس ندارد ذوق مستی میگساران را چه شد؟» (حافظ) و این عود معرب رود فارسی است: «چو در دست است رودی خوش بزن مطرب سرودی خوش ـ که دست‌افشان غزل خوانیم و پاکوبان سر اندازیم.» (حافظ)

۱۶ـ گل سرخ (gol-e.sorx)، سردستهٔ گل‌سرخیان/Rosaceae، از جنس گل سرخ/ Rosa ، با پنج کاسبرگ، پنج گلبرگ و پرچم‌های بسیار. صدها نوع و گونه با گل‌های کم پَر و پُر پَر، معطر و به رنگ‌های سفید، زرد، سرخ و صورتی دارد. در ایران ۱۲ گونه گیاه درختچه‌ای خودرو از این جنس ـ گل سرخ/ Rosa ـ وجود دارد.این گل را به نام‌های رُز، گل حمرا، گل خمری، سرخ گل، گل سوری، گل محمدی، گل گلاب، وَرد، مُورَّد و... نیز می‌خوانند. گل رُز ایرانی/ ورک از گونه‌های این گیاه‌ـ میان اروپاییان شناخته است. رُز ایرانی از ایران به اسپانیا و از آن جا به نقاط دیگر اروپا راه یافت.طبیعت گل سرخ را سرد و خشک می‌دانند و آن را برای درمان سردرد و زخم‌های عمیق مفید می‌شمارند و نیز برگ گل سرخ را می‌کوبند، با قند می‌سایند، در آفتاب نگاه می‌دارند و از آن گلقند می‌سازند که برای معده مفید است. برخی نسترن را گونهٔ وحشی این گل ولی برخی آن را گل دیگری می‌دانند. گل سفید که آن را گل‌دنبه می‌شمارند، یکی دیگر از انواع گل سرخ است. گل محمدی و صدپر از انواع قدیمی این گل هستند که از آن‌ها گلاب می‌گیرند. گل سوری نیز از انواعی است که از آن گلاب می‌گیرند و در واقع گل بومی ایران است و در اکثر باغ‌ها و کناره‌های رودخانه‌های ایران فراوان می‌روید. گلبرگ‌هایش سرخ، پُر و گیاهی کم دوام است. سوری یعنی سرخ و از این‌رو گاهی هر گل سرخ رنگی را گل سوری می‌گویند ولی در متون ادبی بیشتر منظور همان گل سرخ است و گاه کلمهٔ سوری را با می و باده نیز همراه کنند و آن‌ها را باهم در اشعار به کار برند: «آمده نوروزماه با گل سوری به هم - بادهٔ سوری بگیر، بر گل سوری بِچَم.» (منوچهری) گل کامکار یا ورد کامکاری نیز از انواع گل سرخ است که بسیار سرخ رنگ است و در ادب فارسی نیز کاربرد یافته است: «که ایران چو باغی است خرم بهار - شکفته همیشه گل کامکار.» (فردوسی) در بسیاری از اشعار، گل سرخ کنایه از رخ و چهرهٔ سرخ است: «گل سرخش چو عارض خوبان - سنبلش همچو زلف محبوبان.» (سعدی)□ «پس آن دختران جهاندار جم - ز نرگس گل سرخ را داده نم» (فردوسی) و گاهی کنایه از آفتاب است: «سحرگه که آمد به نیک اختری - گل سرخ بر طاق نیلوفری.» (نظامی) در اشعاری نیز می و باده را به این گل تشبیه کرده‌اند: «گل و لاله‌ست بادهٔ سوری - یافته بوی این ز گونهٔ آن» (مسعود سعد سلمان) و گاه گل سرخ کنایه از خون است: «روزی که تو به جنگ شوی روی تیغ تو - باغی کند پر از گل سوری و ارغوان.» (فرخی) این گل در اشعار بسیاری نشانهٔ عشق است: «به عشق روی تو روزی که از جهان بروم - ز تربتم بدمد سرخ گل به جای گیاه.» (حافظ) در ادبیات فارسی در بسیاری موارد کلمات «گل و نسرین»، «گل» به‌تنهایی و «گلبُن» به معنی گل سرخ به کار رفته‌اند: «آن‌که رخسار تو را رنگ گل و نسرین داد - صبر و آرام تواند به من مسکین داد.» (حافظ)□ «به گلبنی برسیدم مجال صبر ندیدم - گلی تمام نچیدم هزار خار بخوردم.» (سعدی) گل را به کنایه از محبوب نیز به کار برده‌اند: «به کویت باز راه آرم گل من - دل پر درد و آه آرم گل من.» (لایق شیرعلی) صفاتی چون گلرنگ، گل سرخی و وردی همه منسوب به این گل و به معنی «به رنگ گل سرخ» هستند و در متون ادبی بسیار به کار رفته‌اند: «بیار زان میِ گلرنگ مشک‌بو جامی - شرار رشک و حسد در دلِ گلاب انداز.» (حافظ)

۱۷ـ نارون (nār.van)/ ناروان، درختی است از تیرهٔ Ulmaceae و جنس اولموس/ Ulmus با چوب بسیار سخت و برگ‌های دندانه‌دار و انبوه، گل‌های آن پیش از روییدن برگ‌هایش

گیاهان در ادب فارسی

می‌شکفند و دانه‌های بالدار آن پراکنده می‌شوند. در ایران چندگونه از این درخت که درختی بسیار خوش‌اندام است، یافت می‌شود که عبارتند از گونه‌های اوجا، نارون چتری ، ملج و نارون برگ ریز/ گل پشه‌ای، که گونهٔ اخیر تنها در ایران ،نارون چتری افزون بر ایران در افغانستان ،اوجا در نواحی پست، و ملج در نواحی بلندتر جنگل‌های شمال ایران می‌رویند.خوش‌سایه، دارون، سارخکدار و سیاهدرخت نام‌های دیگر نارون هستند. از این درخت در متون ادبی بسیار یاد شده است: «در باغ به نوروز درم ریزانست ـ بر نارونان لحن دل‌انگیزانست.» (منوچهری) در بیشتر موارد قد معشوق را به سبب بلندی و زیبایی‌اش به آن تشبیه کرده‌اند: «یاری به رخ چون ارغوان حوری به تن چون پرنیان ـ سروی به لب چون ناردان ماهی به قد چون نارون.» (امیر معزی) عبارت‌هایی چون «نارون قد» و «نارون بالا» به همین خصوصیت اشاره می‌کنند: «نارون بالا بتی بر نارون خورشید و ماه ـ ناردان لب لعبتی در ناردان شهد و لبن.» (سوزنی) گویا درگذشته از چوب نارون تابوت می‌ساختند و از این‌رو در پاره‌ای اشعار، نارون به این معنی به کار رفته است: «بشستند و کردش ز دیبا کفن ـ بجستند جایی بن نارون / برفتند بیدار دل در کران ـ بریدند ازو تخته‌های گران.» (فردوسی) در شعر شاعران معاصر نیز از نارون یاد شده است: «آدم این‌جا تنهاست \ و در این تنهایی، سایهٔ نارونی تا ابدیت جاری است.» (سهراب سپهری)

۱۸ـ نرگس (nar.ges)، نام گلی خوش‌بو از تیرهٔ Amaryllidaceae و از جنس نارکیسوس/ Narcissus که ته و ساقهٔ گونهٔ خودروی آن که در ایران می‌روید، مانند پیاز است. گل‌هایش منفرد و شمار گلبرگ‌هایش سه عدد است.نام دیگرش عبهر است. نرگس شهلا، نرگس مسکین و نرگس صدپر از انواع آن است. نرگسی را که در وسط گلش حلقه‌ای زرد دیده می‌شود، نرگس شهلا می‌گویند، در بعضی جنس‌ها خود گل نیز زرد یا سفید است، ولی در وسط آن گلبرگ‌های سفید وجود دارد که آن را نرگس مسکین گویند. امروز شکل اصلاح شدهٔ گل نرگس به عنوان گل زینتی به‌کار می‌رود. گونه‌های درختچه‌ای نرگس هم در ایران کاشته می‌شوند که از تیرهٔ گل‌های ادریسی/ Hydrangeaceae و جنس Philadelphus هستند.گل‌های این گونه را نرگس درختی می‌نامند. این گل‌های معطر در اصل در شمال امریکا، شرق اروپا، قفقاز و شرق آسیا تا هیمالیا می‌رویند.نرگس در زبان پهلوی نرگیس، معرب آن نرجس، به لاتینی نرسی‌سوس، به فرانسه نرسیس و همه برگرفته از کلمهٔ یونانی نرکیسوس (narkissos) است.در گذشته بوی نرگس را برای فزونی عقل و درمان سرماخوردگی ، و پیاز آن را برای بهبود زخم مفید می‌دانستند.زیبایی، عطر و شکل ظاهری این گل سبب شده که در بسیاری از ابیات و مضامین ادب، خاصه در شعر سنتی و کهن فارسی جایگاهی ویژه داشته باشد: «ماه فروردین به گل چم، ماه دی بر بادرنگ ـ مهرگان بر نرگس و فصل دگر به سوسنه.» (منوچهری) کمال‌الدین اسماعیل قصیده‌ای در هشتاد و چهار بیت با ردیف «نرگس» دارد که در آن از شخصیت شعری و طبیعی نرگس سخن رانده و با این مطلع آغاز شده است: «سزد که تاجور آید به بوستان نرگس ـ که هست بر چمن باغ مرزبان نرگس.» در سنت شعر فارسی نرگس دارای دیده ولی بدون بینایی تصویر می‌گردد: «نظر چگونه بدوزم که بهر دیدن دوست ـ زخاک من همه نرگس دمد به جای گیاه.» (رودکی)□ «نرگس ار لاف زد از شیوهٔ چشم تو مرنج ـ نروند اهل نظر از پی نابینایی.» (حافظ) نیز به عنوان مشبّه‌به یا رقیب چشمان معشوق مایهٔ مضمون سازی‌های بسیار قرار گرفته است: «نرگس طلبد شیوهٔ چشم تو زهی چشم ـ مسکین خبرش از سرو در دیده حیا نیست.» (حافظ) نرگس در بیشتر موارد کنایه از چشم (بیشتر چشمان معشوق) است: «یکی آفرین کرد برسام گرد ـ وز آب دو نرگس همی گل سترد.» (فردوسی)□ «دمی نرگس از خواب مستی بشوی ـ چو گلبن بخند و چو بلبل بگوی.» (سعدی) از صفات آن، طناز، فتان، کرشمه طراز، جادونشان، عشوه ساز، سرمه‌سای، خمار، مخمور، خودکام، دژم (کنایه از چشم خشمگین)، خونخوار، عاشق کش، مست، بیمار، عربده‌جوی، جماش، نیلوفری، بینا و ... است: «چه سحرهاست که آن نرگس دژم داند ـ چه لعب‌هاست که آن مشک گل‌سپر دارد.» (عثمان مختاری)□ «ز عدلش گر کند دستور نرگس ـ نیاید در چمن مخمور نرگس.» (کمال‌الدین اسماعیل)□ «گفتم ای جان شدم از نرگس مست تو خراب ـ گفت در شهر کسی نیست ز دستم هشیار.» (عطار)□ «فغان که نرگس جمّاش شیخ شهر امروز ـ نظر به دردکشان از سرحقارت کرد.» (حافظ)□ «ز دودی گنبد خضرا کند او ـ ز پیهی نرگس بینا کند او.» (عطار) از مشتقات نرگس، نرگستان به معنی کشتزار نرگس؛ و نرگسک اسمی بوده که قدما بر کنیزان خود می‌گذاشتند و گاه به معنی مطلق کنیز به کار رفته؛ همچنین نرگسه به معنای گلی که به صورت نرگس تراشیده و بر سقف خانه‌ها نصب می‌کنند که به صورت کنایه‌ای برای ستارگان

گیاهان در ادب فارسی

نیز به کار می‌رود: «در کام صبح از ناف شب، مشک است عمدا ریخته ـ گردون هزاران نرگسه، از سقف مینا ریخته.» (خاقانی)□ «بر سقف چرخ نرگسه‌داری هزار صف ـ از بند آن دو نرگس شهلا چه خواستی.» (خاقانی) از دیگر معانی کنایی، نرگسی است که به معنی اشاره کردن با چشم (چشمک زدن) و کنایه از ایما و اشاره است: «یاد آن شوخی که چشمک برنگاهش می‌زدم ـ نرگسی بر گوشهٔ چشم سیاهش می‌زدم.» (ناظم هروی) در عالم تصوف نتیجهٔ علم راکه در عمل از طرب و فرح پیدا شده، نرگس گویند. نرگس در گسترهٔ امثال (ضرب‌المثل‌ها) نیز جایی را به خود اختصاص داده است: «نرگس ز برهنگی سرافکنده به پیش ـ صد پیرهن حریر پوشیده پیاز» یا «نرگس شهلا نبود هر بهار ـ آن‌که بروید به لب جویبار» که مرادف است با «هر گردی گردو نیست.» به کاربردن فراوان تشبیهات نرگس و تکرار مفهوم کنایی این واژه در اشعار سنتی، از بکر بودن و حتی در مواردی از شاعرانگی آن کاسته است، به همین دلیل مشبهٌ‌به نرگس یا مفاهیم کنایی آن در مضامین شعر نو چندان به چشم نمی‌خورد مگر به منظور بیانِ شاعرانهٔ زیبایی نرگس به عنوان یکی از زیبایی‌های طبیعت: «... چرا در هر نسیمی بوی خون است؟ ـ چرا زلف بنفشه سرنگون است؟/ چرا سر بُرده نرگس در گریبان؟ ـ چرا بنشسته قمری چون غریبان؟ ...»(ه.ا.سایه)□ «چون عبهر رها شده در باغ سرخ گل ـ در خون نشسته است، کران تا کران تو.» (حسین منزوی)

۱۹ـ نسترن (nas.ta.ran)، که آن را با نام‌های نستر، نستردن، نسترون و نسترین نیز می‌خوانند. از انواع وحشی و بالا روندهٔ گل سرخ است. این گل کوچک‌تر از گل سرخ است و در هر شاخهٔ آن چندین گل با هم می‌شکفد، شاخه‌های آن انبوه و ساقه‌های آن چوبی و سختند، خار دارد و برگ‌های آن بیضی‌شکل و بسیار کوچکند. گل‌های آن با پنج گلبرگ و بویی خوش به سه رنگ سفید، صورتی و سرخ دیده شده‌اند، این گل‌ها خرداد ماه باز می‌شوند و تا مرداد دوام دارند. نسترن شیراز/ رُز عنبر،نسترن وحشی/گل سگ، نسترن کوهی /رُز ایلامی، نسترن زرد/ رُز معطر و گل دورنگ از گونه‌های آن هستند و در ایران در پاره‌ای نواحی چون جنگل‌ها و ارتفاعات خزر و نواحی استپی می‌رویند و گاه برای زینت در باغ‌ها کاشته می‌شوند. در پاره‌ای منابع نسرین را با آن یکی دانسته‌اند، ولی آن گل دیگری است از انواع نرگس. نسترن در متون ادبی بسیار به‌کار رفته است: «چو در گلزار اقبالش خرامانم بحمدالله ـ نه میل لاله و نسرین نه برگ نسترن دارم.» (حافظ) در این متون بیشتر با اشاره به سپیدی آن از آن یاد شده است: «نسترن مشکبوی مشک فروش آمده‌ست ـ سیمش درگردن است، مشکش در آستین» (منوچهری) و گاه نسترن سرخ استعاره‌ای است از رخسار و بناگوش معشوق: «به صدهزار کرشمه به زلف درنگرد ـ چو باد سنبلش از نسترنش بردارد» (عثمان مختاری) و در بسیاری از اشعار به سبب بوی خوشش از آن یاد شده است: «از گیسوی او نسیم مشک آید ـ وز زلفک او نسیم نسترون.» (رودکی)

۲۰ـ نسرین (nas.rin)، گلی کوچک و سفید و صدبرگ و بسیار خوش‌بو که درخت آن به اندازهٔ درخت گل سرخ است. نسرین بر دو نوع است: گل مشکین و گل نسرین. در برخی منابع این گل را از گونه‌های گل سرخ/ Rosa و معادل نسترن شمرده‌اند و در پاره‌ای دیگر آن را از گونه‌های نرگس/Narcissus ، با گل‌های زرد دانسته‌اند که در جنگل‌ها و نقاط مرطوب به حالت وحشی می‌روید و می‌تواند زمستان را در زیر برف به‌سربرد. نسرین گل نیز که آن را یونجه باغی زرد هم می‌نامند، یکی از گونه‌های جنس Coronilla و از تیرهٔ پروانه‌آسایان/ Papilionaceae معرفی شده است. در طب سنتی نسرین را سبب درمان درد دندان و گرفتگی بینی می‌شمردند و آن را برای بوی خوشش بر بدن می‌مالیدند. گذشتگان بر این باور بودند که نوشیدن مایعی که از آن سازند، جوانی را نگاه می‌دارد.در اشعار شاعران نیز نسرین گاه به گل سرخ و نسترن اشاره می‌کند و موارد کاربرد گل نسترن را دارد، و گاه همان گل سفید خوشبو است و به سپیدی آن اشاره شده است: «موی چون نسرین شده است زآن لب گلگون مرا ـ اشک چون پروین شده است زآن رخ مهوش مرا» (عبدالواسع جبلی) و بر همین اساس گاه تن معشوق را به آن تشبیه کرده‌اند و ترکیب‌هایی چون «نسرین‌بر» و «نسرین‌بدن» و «نسرین‌تن» را به معانی لطیف اندام، نازک بدن و سیمین تن به کار برده‌اند: «غزل‌سرای شدم بر شکر لبی گل خد ـ بنفشه زلفی و نسرین‌بری صنوبر قد» (سوزنی) و گاه چهرهٔ معشوق را به آن تشبیه کرده‌اند و ترکیب‌هایی چون «نسرین‌رخ» و «نسرین‌روی» و «نسرین‌زنخ» و «نسرین‌عذار» را به معنی سپیدروی به‌کار برده‌اند: «خطّ سبز عارضت بس خوب و دلکش یافتم ـ سایبان از گَرد عنبر گِرد نسرین بسته‌اند.» (حافظ)□ «ای دو لب تو بسَّد، ای دو رخ تو نسرین ـ نسرین تو در سنبل، در بسَّد تو پروین.» (سوزنی) بناگوش سپید و لطیف معشوق نیز به نسرین تشبیه شده و معشوق را با عبارت «نسرین‌بناگوش» وصف کرده‌اند. در اشعاری

گیاهان در ادب فارسی

هم باز به سبب سپیدی این گل، آن را به پروین تشبیه کرده‌اند: «ببین از دور نسرین را که ماند راست پروین را ـ ببین باغ و بساتین را پر از ریحان و سیسنبر.» (قطران تبریزی) در بسیاری از اشعار به بوی خوش نسرین اشاره رفته است: «گر بوی خلق تو به خسک برگذر کند ـ نسرین تازه بردمد از ترّی خسک.» (سوزنی) عبارت «گل و نسرین» نیز در اشعار بسیار دیده شده است که منظور از آن گاه گل سرخ و گاه همان نسرین است: «آن‌که رخسار تو را رنگ گل و نسرین داد ـ صبر و آرام تواند به من مسکین داد.» (حافظ)

۲۱ـ نیلوفر(ni.lu.far) / نیلوپر/ نیلوپل/ نیلوفل، گیاهی از دو تیرهٔ پیچک/ Convolvulaceae و نیلوفر آبی/ Nymphaceae. نیلوفر، نیلوفر درختی و نیلوفر رونده که گونه‌های مختلفِ جنس Ipomea در ایران هستند به گیاهان تیرهٔ نخست، و نیلوفر بزرگ، نیلوفرهندی، نیلوفر آبیِ زرد از جنس نوفار/ Nuphar و نیلوفرآبیِ سفید/ لالهٔ مردابی سفید از جنس Nymphaea به گیاهان تیرهٔ دوم تعلق دارند. گیاهان تیرهٔنخست به شکل‌های گوناگون علفی، بوته‌ای، درختچه‌ای و درختی در نواحی گرم و معتدل می‌رویند. این گل‌ها یا به صورت پیچان و خزنده یا برافراشته و با تکیه به گیاه یا تکیه‌گاهی دیگر رشد می‌کنند. گل‌های آن‌ها بیشتر قیفی شکل و درشتند و به رنگ‌های صورتی(رنگ گونهٔ درختی که گیاهی زینتی در خوزستان و هرمزگان است)، ارغوانی (رنگ گونهٔ رونده که به عنوان گیاهی زینتی در بوشهر و هرمزگان کاشته می‌شود)، سفید، زرد و آبی خوش‌رنگ دیده شده‌اند. پاره‌ای از آن‌ها صبح زود با آفتاب می‌شکفند و چند ساعت پس از زدن آفتاب می‌پژمرند. آن‌ها را به نام‌های گل ازرق، آفتاب‌پرست و گل کبود هم نامیده‌اند. اما گیاهان تیرهٔ نیلوفر آبی گیاهانی آبزی هستند که برگ‌های قلبی شکل و مسطح آن‌ها در سطح آب شناورند و دمبرگی بلند هم دارند. نیلوفر آبیِ زرد که در ایران بیشتر در استان گزمانشاهان می‌روید، معمولاً در آب‌های راکد نواحی باتلاقی رشد می‌کند و گل‌هایی درشت و زردرنگ دارد. در گذشته از خواص دارویی گل نیلوفر،در پزشکی بهره می‌بردند.در متون ادبی به رنگ آبی و کبود نیلوفر بسیار اشاره شده است. گاه کبودی جامهٔ غم و عزا را به آن تشبیه کرده‌اند: «تا چون گل لعل گونه بفروخته‌ام ـ چون نیلوفر جامهٔ غم دوخته‌ام» (ابوالفرج رونی) وگاه دل گرفتهٔ عاشق به آن تشبیه شده است: «بتی دارم چو ماه نو به زیر میغ گرد اندر ـ دلی دارم چو نیلوفر میان لاجورد اندر.» (قطران تبریزی) و واژهٔ «نیلوفری» نیز برگرفته از همین خصوصیت و به معنی آبی‌رنگ و کبود است، بر این اساس ترکیب‌هایی چون «چرخ نیلوفری»، «طاق نیلوفری» و «گنبد نیلوفری» ساخته شده است که همگی به معنی آسمان به کار رفته‌اند: «درخت تو گر بار دانش بگیرد ـ به زیرآوری چرخ نیلوفری را» (ناصرخسرو) و همچنین است عبارت «نیلوفری چشم» که به معنی چشم آبی است: «مرا افکنده در دریای غم نیلوفری چشمی ـ که چون خورشید عالم سوز زرین است مژگانش.» (صائب تبریزی) در بعضی اشعار برگ پهن و مسطح نیلوفر به سپر تشبیه شده است: «چو عاجز گشت زین خاک جگرتاب ـ چو نیلوفر سپر افکند در آب» (نظامی) و از آن روی که انواعی از نیلوفر در آب می‌رویند، چشم گریان را به نیلوفر تشبیه کرده‌اند: «رخان دوست چون ماه است، چشم من چو نیلوفر ـ ز نور ماه نیلوفر به آب اندر بود پنهان.» (قطران تبریزی) نیلوفر را بدان سبب که هنگام برآمدن آفتاب می‌شکفد، آفتاب پرست خوانده‌اند و شاعران تمایل عاشق به معشوق را به این تمایل تشبیه کرده‌اند: «نیلوفر خورشید جمال تو منم ـ خاکستر آتش خیال تو منم.» (خاقانی) این گل در اشعار شاعران معاصر نیز راه یافته است: «اگر چه منحنی آب بالش خوبی است\ برای خواب دل‌آویز و ترد نیلوفر\ همیشه فاصله‌ای هست.» (سهراب‌سپهری)□ «به سرافکند، مرا سایه‌ای از دانایی ـ چتر نیلوفر این باغچهٔ بودایی.» (حسین منزوی)

۲۲ـ یاسمن (yā.sa.man) /سمن/ یاسمین/ یاسمون/ یاس، درختچه‌ای از جنس یاسمینوم/ Jasminum و از تیرهٔ زیتونیان/Oleaceae که دارای گل‌های درشت و معطر سفید، زرد یا قرمز است که گاه منفردند و گاه به صورت آرایش گرزن در انتهای شاخه قرار می‌گیرند. حدود یک صد گونه از این گیاه شناخته شده است که سه گونهٔ درختچه‌ای آن در ایران یافت می‌شود. یاسمن سفید ـ از گونهٔ officinale ـ از گونه‌های درختچه‌ای بالا رونده و برافراشتهٔ آن است. در قفقاز، چین و در جنگل‌های شمال ایران می‌روید و در مازندران آن را یاس می‌خوانند. گل‌های آن در خرداد می‌شکفند. این گل در زمان اشکانیان از ایران به چین برده شد.یاسمن زرد هم از گونه‌های درختچه‌ای آن است که بومی نواحی مدیترانه است و در ارتفاعات جنگل‌های شمال نیز یافت می‌شود. گل‌های آن اواخر اردیبهشت باز می‌شوند. یاسمن را می‌توان بر درختان و گل‌های دیگر پیوند زد.این گل راگل سه برگ هم می‌نامند. روغن یاسمن در عطرسازی به کار می‌رود و در گذشته آن را مقوی دِماغ

گیاهان در ادب فارسی

می‌دانستند و برای درمان سرماخوردگی مفید می‌شمردند.در ادب فارسی بسیار از این گل یاد شده است: «سمن بویان غبار غم چو بنشینند بنشانند ـ پری‌رویان قرار از دل چو بستیزند بستانند.»(حافظ)□ «هر باد که از سوی بخارا به من آید ـ با بوی گل و مشک و نسیم سمن آید.»(رودکی) در اشعار شاعران یاسمن سفید بیش از دیگر گونه‌های یاسمن به کار رفته است و گاه به جهت سپیدی جامه‌اش آن را به مردان حق مانند کرده‌اند: «زردگل بیمار گردد فاخته بیمار پرس ـ یاسمین ابدال گردد سرو بن زامر شود» (منوچهری) و گاه سپیدی چهره و بدن معشوق را به آن تشبیه کرده‌اند و بر این اساس عبارت‌هایی چون «یاسمن‌بدن»، «یاسمین‌روی»، «سمنبر»، «سمن‌بناگوش»، «سمن‌پیکر»، «سمن‌خد» بسیار کاربرد یافته‌اند: «سه بت روی با او به یک جا بدند ـ سمن پیکر و سرو بالا بدند.» (فردوسی) به‌تنهایی هم به معنی «چهره» آمده است: «خالی‌ست بدان صفحهٔ سیمین بناگوش ـ یا نقطه‌ای از غالیه بر یاسمن است آن.» (سعدی) از آن روی که گل‌های یاسمن به‌صورت خوشه‌ای گرد هم می‌آیند، شاعران آن را به پروین نیز تشبیه کرده‌اند: «برج ثور است مگر شاخ سمن ـ که گلش را شبه پروین است.» (ابوالفرج رونی) در اشعار بسیاری به بوی خوش این گل اشاره شده است: «بوید به سحرگاهان، از شوق بناگاهان ـ چون نکهت دلخواهان، بوی سمن و سنبل» (منوچهری) و عبارت‌هایی چون «سمن بو»، «یاسمن بو» و «سمن بیز» به همین ویژگی اشاره می‌کنند: «حدیث حافظ ای سرو سمن بوی ـ به وصف قد تو بالا گرفتست.» (حافظ)□ «مرغ دل‌انگیز گشت، باد سمن‌بیز گشت ـ بلبل شبخیز گشت، کبک گلو برگشاد.» (منوچهری) ترکیب‌های دیگری نیز با استفاده از نام این گل ساخته شده است که «سمن‌آمیغ» به معنی سمن‌دار یکی از آن‌ها است و «سمن سا»، به کنایه از زلف، از آن شمار است. زلف از آن روی که با لمس کردن آن از آن بوی خوش آید (زلف معطر) و دیگر آن‌که زلف چهره را می‌سایید: «هم گلستان خیالم ز تو پر نقش و نگار ـ هم مشام دلم از زلف سمن‌سای تو خوش.» (حافظ)

منابع: آنندراج، ۲۴۱۸/۳ـ ۲۴۱۹؛ ابوعبدالله رودکی و آثار منظوم رودکی، عبدالغنی میرزایوف، زیرنظر براگینسکی، ۴۷۸؛ اختیارات بدیعی، پیشگفتار، ۲۶، ۶۶، ۱۵۰، ۲۲۱، ۲۳۶، ۲۳۹، ۲۵۴ـ ۲۵۵، ۲۵۸، ۲۷۲، ۳۰۷، ۳۱۱، ۴۳۵ـ ۴۳۶، ۴۴۳، ۴۵۴؛ ارشادالزراعه، ۱۰۴ـ ۱۱۶، ۱۷۴ـ ۱۷۵، ۱۹۸ـ ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۱۵، ۲۲۰ـ ۲۲۱، ۲۳۵؛ از زبان برگ ، م.سرشک؛ امثال وحکم،۱۸۰۸/۴، ۱۸۱۲؛ باعشق در حوالی فاجعه ، حسین منزوی، ۱۱۰؛ برگزیدهٔ اشعار بازار صابر،۱۶۸؛ برهان قاطع ، ۱۰۷/۱ـ ۱۷۸، ۲۰۶، ۳۱۷، ۳۳۲ـ ۳۳۳؛ ۹۴۴/۲ـ۹۴۵، ۱۱۳۰ـ ۱۱۳۱، ۱۱۷۰، ۱۱۸۸؛ ۱۵۶۷/۳ـ ۱۵۶۸؛ ۲۰۹۶/۴، ۲۱۲۹، ۲۱۳۷ـ ۲۱۳۹، ۲۲۳۲، ۲۴۱۸؛ بوف کور، ۲۶؛ تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و هند ، ۷۲۳/۲؛ تاریخ ایران،کیمبریج ،۳۵۴/۴ـ ۳۵۷؛ تاریخ کشاورزی و دامپروری ایران، مقدمه، ۳۴۲ ـ ۳۴۴، ۳۴۷، ۳۵۴ـ ۳۵۷، ۳۶۰ـ ۳۶۳، ۳۶۵ـ ۳۶۷، ۳۷۲ـ ۳۷۳؛ چشمهٔ روشن ، ۷۸۴ـ ۷۹۳؛ حافظ نامه ،۱۶۱/۱، ۱۷۰ـ ۱۷۳، ۲۱۳، ۳۰۵ـ۳۰۶، ۳۳۳ـ۳۳۴، ۳۴۲ـ ۳۴۳، ۳۸۱، ۳۹۹ـ ۴۰۰، ۶۲۲ـ ۶۲۴؛ ۱۱۰۴/۲ـ ۱۱۲۹؛ دانشنامهٔ ادب فارسی ، ۴۸۰/۱ـ ۴۸۱، ۸۸۰ ـ ۸۸۱؛ دایرةالمعارف فارسی، مصاحب، ۳۰/۱، ۶۷، ۱۹۴، ۲۲۵، ۳۵۸،۲۸۵، ۳۶۳، ۴۵۳، ۴۸۵، ۵۹۰ـ ۵۹۱، ۸۰۶، ۸۳۵، ۸۹۸، ۱۰۸۰، ۱۲۸۹، ۱۳۴۲؛ ۱۴۷۹/۲ـ ۱۴۸۰، ۱۴۹۵، ۱۵۸۰، ۱۶۸۸، ۱۷۸۵، ۱۷۹۹، ۱۹۸۲ـ۱۹۸۳، ۱۹۹۱ـ ۱۹۹۳، ۲۱۷۵؛ ۲۶۹۲/۳، ۲۸۱۹، ۲۹۸۸، ۳۰۱۷، ۳۰۲۵، ۳۰۸۵، ۳۱۰۴، ۳۳۴۶؛ دیار شهریاران ، ۱۰۰۵/۲ـ ۱۰۱۸، ۱۰۲۵؛ دیوان حافظ ، ۲۳،۶، ۳۷، ۴۷، ۸۹، ۹۱، ۹۶، ۱۲۴،۱۳۴، ۱۴۳، ۱۸۷، ۱۹۰، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۲۲، ۲۲۶، ۳۰۶؛ دیوان خاقانی شروانی ، ۱۸۳، ۲۴۹؛ دیوان سوزنی سمرقندی، ۱۳۷، ۱۴۷، ۲۳۶، ۲۴۲، ۲۵۳، ۳۱۹، ۳۷۵؛ دیوان عارف ،۳۵۹؛ دیوان فرخی سیستانی ، ۲۱۹، ۲۷۵، ۲۹۷؛دیوان کمال‌الدین اسماعیل ،۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۳،۹۹۰؛ دیوان منوچهری دامغانی ، ۱۳،۳، ۱۷، ۵۵، ۶۵، ۶۹، ۷۰، ۱۷۲، ۱۸۱، ۱۸۹، ۱۹۵، ۱۹۷، ۳۴۱، ۳۴۹ـ ۳۵۰، ۳۷۵ـ ۳۷۶، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۱، ۳۸۶، ۳۹۵،۴۰۶، ۴۰۸، ۴۱۳؛ دیوان وحشی بافقی، ۳۴۷؛ الذریعه ، ۷۳/۱۶ـ ۷۴، ۳۳۰؛ ۲۲۱/۲۰ـ ۲۲۲؛ روشن‌تر از خاموشی ، ۳۲۵؛ زبدةالآثار، ۹، ۱۶، ۳۷، ۶۹، ۹۰، ۱۴۱ـ ۱۴۳، ۱۶۳، ۱۷۲ـ ۱۷۳، ۱۸۷، ۲۰۲، ۲۰۸ـ ۲۰۹، ۲۳۱، ۲۴۶، ۲۷۲، ۲۹۷ـ ۲۹۸، ۳۰۱ـ ۳۰۴، ۳۳۵، ۳۶۱ـ ۳۶۲، ۴۰۲، ۴۰۴ـ ۴۰۵، ۴۱۵، ۴۱۷؛ سیاه مشق ۳، ۱۸۴، ۱۹۳؛ شعر نو از آغاز تاامروز، ۴۲۴/۱؛ عجایب‌نامه ، محمد بن محمود همدانی، مقدمه، ۳۲۸ـ ۳۳۰، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۷ـ ۳۳۹، ۳۴۳؛ علم در اسلام ، ۶۶ـ ۷۲، ۱۹۳ـ ۲۰۰، ۲۱۶ـ ۲۳۰؛ فرهنگ اساطیر، یاحقی، ۲۴۵ـ ۲۴۶، ۲۴۸ـ ۲۴۹، ۲۵۸ـ ۲۶۰؛ فرهنگ خرافات ، ۲۴۸؛ فرهنگ فارسی معین ، ۱۸۷۶/۲؛ ۴۷۰۲/۴؛ فرهنگ کنایات ، ۲۰۰ـ ۳۰۹؛ فرهنگ لغات و اصطلاحات عرفانی ، ۴۶۵؛ فرهنگ لغات و تعبیرات مثنوی ، ۳۶۸/۵؛ ۷۷/۹؛ فرهنگ نام‌های گیاهان ایران ، ولی‌الله مظفریان ،۳۳، ۳۶ـ ۳۷، ۳۹ـ ۴۱، ۵۱، ۱۰۶، ۱۱۷، ۱۲۲، ۱۴۷، ۱۶۹، ۲۰۳ـ ۲۰۴، ۲۰۷ـ ۲۰۸، ۲۲۴ـ ۲۲۵، ۲۴۷ـ ۲۴۸، ۲۵۳، ۲۸۱، ۲۸۹، ۲۹۴، ۳۲۱ـ ۳۵۸، ۳۶۸، ۳۹۶ـ ۳۹۷، ۴۰۵، ۴۱۸ـ ۴۱۹، ۴۲۶ـ ۴۲۷،

گیاهان در ادب فارسی

۴۳۵، ۴۶۱ـ ۴۶۲، ۴۷۰ـ ۴۷۱، ۵۴۰، ۵۶۷، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۸۴ـ ۵۸۶؛ فرهنگنامهٔ شعری، ۱۷۹/۱، ۱۹۱ـ ۱۹۲؛ ۱۱۴۴/۲، ۱۶۰۰؛ فهرست کتاب‌های چاپی عربی، ۲۵۴، ۶۹۵، ۷۳۰؛ فهرست کتاب‌های چاپی فارسی ، ۱۴۴/۱ـ ۱۴۵، ۱۸۴، ۱۹۰، ۲۲۷، ۳۸۳، ۶۴۵ـ ۶۴۶، ۱۰۹۸ـ ۱۰۹۹، ۱۱۰۰، ۱۲۰۲ـ ۱۲۰۳؛ ۱۶۷۷/۲، ۱۷۲۸، ۲۰۲۷، ۲۳۹۷، ۲۵۹۱؛ ۳۸۵۶/۳ـ ۳۸۵۷، ۳۸۹۲؛ ۴۳۴۸/۴، ۴۵۳۳ـ۴۵۳۴، ۴۵۵۵ـ ۴۵۵۶، ۴۵۸۳؛ ۵۱۹۰/۵، ۵۴۷۹؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۳۹۳/۱، ۴۱۹ـ ۴۲۲، ۴۳۳ـ ۴۳۵، ۴۶۰ـ ۴۶۱، ۴۸۶ـ ۴۸۸،۵۰۳،۵۰۹، ۵۲۱ ـ ۵۲۶، ۵۷۸ ـ ۵۸۱، ۶۵۴ـ۶۵۷، ۶۶۹ـ ۶۷۱، ۶۸۱ـ ۶۸۵، ۷۰۰ـ ۷۰۱، ۷۲۷ـ۷۲۸؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی، ۳۹۵/۱ـ ۳۹۶، ۴۰۰ـ ۴۰۲، ۴۱۴ـ ۴۱۵، ۴۱۹، ۴۳۸، ۴۴۸ـ ۴۴۹، ۴۶۵ـ ۴۶۹، ۴۹۱ـ ۴۹۳، ۵۷۰، ۵۸۰ـ ۵۸۱، ۵۹۰، ۵۹۶، ۶۶۳؛ فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ عمومی آیت‌الله مرعشی نجفی ، ۳۳۳/۱ـ ۳۳۴؛ ۲۶۰/۲ـ ۲۶۱؛ ۱۶۷/۳ـ ۱۶۸؛ ۸۱/۴ـ ۸۲، ۸۵، ۱۹۷، ۳۷۴؛ ۱۴۸/۷ـ ۱۴۹؛ ۸۲/۱۴؛ ۸۹ـ۹۲؛ ۶۵/۱۵ـ۶۶؛ ۲۶۷/۱۹، ۲۷۱، ۳۰۱، ۳۱۹ـ ۳۲۰؛ ۹۲/۲۰، ۲۶۸، ۲۶۹؛ قاموس کتاب مقدس ، ۴۷۶، ۴۹۵؛ کتاب الصیدنه فی‌الطب ،تصحیح عباس زریاب، مقدمه، ۴۰، ۱۱۰، ۱۳۳، ۲۲۹ـ ۲۳۲، ۳۳۱، ۳۵۱ـ ۳۵۵، ۳۹۲ـ ۳۹۳، ۳۹۷ـ ۳۹۸، ۴۱۹، ۴۳۸، ۴۴۳ـ ۴۴۴، ۶۰۵، ۶۱۱ـ ۶۱۲، ۶۱۸ـ ۶۲۰، ۶۳۵؛ کـــــلک خیال‌انگیز، ۳۰۴/۱ـ ۳۰۵؛۱۰۸۷/۲، ۱۲۶۵ـ ۱۲۶۸، ۱۳۲۴ ـ۱۳۲۶؛ ۱۴۲۸/۳ـ ۱۴۲۹؛ ۱۹۶۶/۴ـ ۱۹۶۷، ۱۹۷۰؛ گلچینی از اشعار لایق شیرعلی، ۵۸، ۲۶۱، ۲۶۳؛ گل و گیاه در ادبیات منظوم فارسی ، ۱۶، ۲۳ـ ۲۶، ۳۸ـ ۴۵، ۵۹ـ ۶۷، ۷۴ـ ۷۹، ۹۵ـ ۹۷، ۱۱۵ـ ۱۱۷، ۲۰۱ـ ۲۱۲، ۲۲۰ـ ۲۲۵، ۲۲۷ـ ۲۳۴، ۲۴۸ـ ۲۵۲، ۲۵۴ـ ۲۶۲، ۲۶۸ـ ۲۷۲، ۲۹۲ـ ۲۹۸، ۳۳۹ـ ۳۴۷، ۳۶۹، ۳۷۱، ۴۰۰ـ ۴۰۳، ۴۱۶ـ ۴۲۸، ۴۳۲ـ ۴۳۵؛ لغت فرس ، ۱۹۸؛ لغتنامه ،زیر عناوین؛ مجمع‌الفرس، ۱۴۶/۱ـ ۱۴۷؛ ۶۱۱/۲، ۸۲۵ ـ ۸۲۶؛ ۱۳۵۹/۳، ۱۴۰۶، ۱۴۳۷ـ ۱۴۳۹، ۱۴۴۳ـ ۱۴۴۴؛ نوادرالتبادر ، مقدمه، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۵۸؛ نوروزنامه ، منسوب به خیام ، تصحیح علی حصوری؛ نیرنگستان ،۱۱۱؛ هشت کتاب ، ۳۰۸، ۳۵۰، ۳۵۷، ۳۶۱، ۳۹۶؛ عبدالرفیع حقیقت، «کشمر(کاشمر) نخستین تجلی‌گاه مذهب زرتشت» ، گوهر، سال ۲، شمارهٔ ۹، آذر ۱۳۵۳ش، صص ۸۲۰ـ۸۲۸.

م.اسماعیل‌پور

ل ل

لادری (lā.ad.ri)،فعل مضارع عربی (=نمی‌دانم،نمی‌شناسم) از مصدر درایه (=دریافتن ،دانایی)، در اصطلاح ادبی بر شاعرانی اطلاق می‌شود که ابیاتی از آن‌ها در جنگ‌ها، سفینه‌ها و کتاب‌های دیگر به یادگار مانده، اما خودشان فراموش شده‌اند. گاهی یک شعر به نام چند شاعر بود و جنگ‌نویسان و سفینه‌سازان برای رهایی از سردرگمی و به‌جای جست‌وجو برای شناختن گویندهٔ واقعی آن شعر، اصطلاح لادری را در پای آن می‌گذاشتند. اشعاری را که گویندگان آن‌ها ناشناخته‌اند بر سردر خانه‌ها، دیوارهای کارگاه‌ها،قهوه‌خانه‌ها،گرمابه‌ها و درون و بیرون اتومبیل‌ها و حتی بر سنگ گورها نیز می‌توان یافت. بیشتر اشعاری که گویندگان آن‌ها شناخته نیستند فرد*، دوبیتی*، رباعی*، قطعه* و گه‌گاه یک غزل* کاملند. درونمایهٔ این اشعار، کفر، پندواندرز، توحید،ناپایداری این جهان، گذشت روزگار،ستایش از باده‌گساری، عشق،بی‌نیازی، وفاداری، فداکاری ،کاروکوشش و مانند آن‌ها است.بیشتر تک‌بیتی‌هایی که سرایندهٔ آن‌ها ناشناس است، سبک هندی دارند و چون بابا طاهر عریان به گفتن دوبیتی و عمرخیام نیشابوری به سرودن رباعی آوازه دارند، گه‌گاه دوبیتی‌ها و رباعیات بی‌صاحب را به این دو تن نسبت می‌دهند. در میان اشعار لادریان، هم اشعار بسیار زیبا و دل‌انگیز می‌توان یافت، هم سروده‌های سست و سخیف. برخی از آن‌ها چندان بر زبان‌ها رفته‌اند که به مثل سایر تبدیل شده‌اند و مردم در گفت‌وشنودهای روزانهٔ خود از آن‌ها حجتی برای مدعای خود می‌سازند و با گفتن عبارت «به گفتهٔ شاعر» که دانسته نیست کدام شاعر است، از آن‌ها برای اثبات دعوی خود یاری می‌گیرند. شمار اشعاری که سرایندگان گمنام دارند، چندان است که ابراهیم صهبا دفتری از آن‌ها فراهم آورده. و به نام دیوان لادری به چاپ رسانده است(تهران، ۱۳۶۲ش).

رسولی

لاسکوی (lā.sa.ka.vi/lās.ka.vi)، در لغت نام جانوری کوچک و خوش‌آواز است و در اصطلاح موسیقی و ادبی احتمالاً یکی از آلات، یا دستگاهی در موسیقی ایران باستان یا نوعی شعر در ایران پیش از اسلام بوده است. ظاهراً نام لاسکوی در این بیت منوچهری، قدیم‌ترین کاربرد موجود این کلمه است: «خول تنبوره تو گویی زند و لاسکوی \ از درختی به درختی شود و گوید آه» و اشاره به نام لاسکوی در این بیت، باعث شده است که برخی پژوهندگان، لاسکوی را از نواهای ایرانی بدانند. در معیار

الاشعار لاسکوی، به نام یکی از نواهای پارسیان یاد شده است که به مناسبت نوای خوشِ آن جانور، به او نسبت داده‌اند. دکتر پرویز ناتل خانلری نیز لاسکوی را یکی از نواهای فارسی دانسته است. مهدی اخوان‌ثالث نیز در این زمینه، به آوردن نظراتی پرداخته است؛ اما علی‌اکبر دهخدا بر آن است که در بیت منوچهری کلمهٔ لاسکوی مبتدای جملهٔ دوم است و درواقع اشارهٔ شاعر فقط به حیوانِ یاد شده است نه به دستگاه یا ساز یا شعری خاص.

منابع: بدایع و بدعتها و عطا و لقای نیما یوشیج، ۶۱۷-۶۱۹؛ زیب سخن، ۱۹۱/۱؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۱۶۰؛ فرهنگ بلاغی - ادبی، ۲۰۰/۱؛ ۹۴۹/۲؛ لغت نامه، زیر «لاسکوی»؛ نقد ادبی، ۲۴۶/۱؛ پرویز ناتل خانلری، «شعر - وزن - قافیه»، سخن، سال ۹، اردیبهشت ۱۳۳۷، شمارهٔ ۲، صص ۹۷-۱۰۱.

عباسپور

لالایی (lā.lā.yi)، در لغت به معنی آوازی است که مادران هنگام خواباندن نوباوگان خود با نوایی آهنگین و صمیمی زمزمه می‌کنند تا کودک آرام بگیرد. شاید دلیل این نام‌گذاری آن باشد که غالب این آوازها را غلامان و دایگان برای کودکان می‌خوانده‌اند و چون برگرفته از واژهٔ ترکی لله بوده، خواننده‌هایشان لالایی نام گرفته است. معادل انگلیسی واژهٔ لالایی،lullaby و لالایی گفتن lull از اسم‌ها و فعل‌هایی هستند که از اصوات مشترک در اقوام مختلف برای بیان مقاصد یکسان ساخته شده‌اند. لالایی‌های فارسی معمولاً با واژهٔ لالا آغاز می‌شود و خودمانی‌ترین عاطفه‌ها و ذوقیات زندگی با مضمونی ساده و بی‌پیرایه، آمیخته با عشق و احساس و آرزو در آهنگ صدای مادر با خواندن لالایی جلوه‌گر است. آموخته‌های شنیداری کودک، در رشد روانی و جهت‌گیری اندیشه و نگرش او به جهان بی‌تأثیر نیست. ای بسا عناصر تخیل و واقعگرایی در لالایی‌ها شکوفندهٔ استعدادهای نهفتهٔ کودک و شالودهٔ آفرینش‌های ادبی او در آینده باشد. دیرینگی لالایی به پیش از دوران خط و کتابت می‌رسد. این آوازها همگام با پیشرفت بشر و تبدیل زندگی شکار و چوپانی، نخست به کشاورزی و سپس به شهرنشینی، با فرهنگ توده و اعتقادات مردم آمیخته و غنی‌تر شده‌اند. لالایی‌ها در تأثیر عوامل فرهنگ، اسطوره، دین و زیبایی‌شناسی، آرمان‌ها، اجتماع و سیاست و بازرگانی هستند. برای مثال لالایی کرمانی: «لالالا ملوس ململ\ که گهوارت چوب صندل \ لحافت چیت هندستون \که بالشتت پر سیستون \ ایا ای باد تابستون \ نظر کن سوی هندستون \ بگو بابا عزیز من \ برای رودم کتون بستون...» به روابط بازرگانی کرمان و هندوستان اشاره می‌کند. ابتدایی‌ترین مرحلهٔ شعر و موسیقی و نخستین تراوش‌های روحی انسان، لالایی است که به‌سبب ساختمان ساده‌اش، تنها برای آوازهای یکصدایی به‌کار می‌رود. تنوع وزن* در لالایی‌ها، کاربرد آن‌ها را در زمینه‌های گوناگون ممکن می‌سازد. برخی از لالایی‌ها برای رقص ساخته شده‌اند، برخی یکنواخت و حتی غمناک هستند. برخی ترانه*ها را براساس لالایی‌ها ساخته و خوانده‌اند. اوزان بحر* هزج* برای لالایی‌ها مطبوع و مناسب است. مثلاً لالایی: «لالالالا که لالات می‌کنم من\ نگا بر قد و بالات می‌کنم من \ لالالالا که لالات بی بلا بود \نگهدار شب و روزت خدا بود» بر این بحر است. مضمون و محتوای لالایی‌ای که برای فرزند دختر خوانده می‌شود، برحسب توقعات و آرزوهای مادر و پدر، با آنچه برای پسر می‌خوانند، متفاوت است. برای نمونه، لالایی‌هایی که مادران دامغانی برای دختران و پسرانشان می‌خوانند، چنین است: «این دخترم چه ناز داره\ چه زلفای دراز داره \ نامزد داره هزار هزار \ از نیشابور تا سبزوار \ همه نشستند قطار قطار به کس کسانش نمی‌دم \ به ناکسانش نمی‌دم \ به مرد پیرش نمی‌دم \...\ می‌دمش به تاجری \ تا بزنه تخت زری \ اشتر به قطار بیاره \ حنا به جوال بیاره...» و برای پسر می‌خوانند: «پسر پسر لاری پسر \ دکون عطاری پسر \ نقل و نبات داری پسر \ میش بره‌دار داری پسر \ اشتر با قطار داری پسر \ نازم پسر جانم پسر.» وزن در لالایی سه ویژگی دارد: ۱ \ امتداد مصوت‌ها ثابت نیست، مثل صامت ن در لالایی «که این بچه پدر داره\ دو قرآن زیر سر داره» برخلاف عروض شعر کلاسیک، پس از مصوت*های بلند و مثل دیگر صامت*ها به‌حساب می‌آید. ۲ـ اجزای مصرع*ها طبق قواعد قلب* و تبدیل* و اضافه و حذف* تغییر می‌کند. مثلاً وزن لالایی «لالالالا گل خشخاش \ بابات رفته خدا همراش» مطابق تقطیع* عروضی مفعولاتن مفاعیلان مستفعلاتن مفاعیلان است که مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن خوانده می‌شود. ۳ ـ در بعضی لالایی‌ها طول مصرع‌ها هنگام خواندن کوتاه و بلند می‌شود. مثلاً در لالایی «به صد نازی بزرگم کرد \ به صد عشقی عروسم کرد \ پسر دارم ملک جمشید \ دختر دارم ملک خورشید» هجا*ی بلند در واژهٔ دختر، کوتاه خوانده می‌شود، پس شکل گفتاری لالایی را باید تقطیع کرد. قافیه* در لالایی، مانند شعر

رسمی رعایت نمی‌شود، ولی به‌وسیله آن هماوایی ایجاد می‌شود. حتی در برخی، هماوایی در اصوات، پس از حرف روی است. مثل: «نونش دادم بدش اومد \ خودش رفت و سگش اومد.» پس از دورهٔ مشروطه، لالایی در مقاصد سیاسی و در جهت خدمت به محرومان و بیان دردها و مشکلات اجتماعی به‌کار رفت و لالایی سیاسی پدید آمد، که آغازگر آن نسیم شمال بود با سرودن: «بخواب ای دختر زیبا \ بالام لای لای لالای لای لای ـ میان محمل دیبا\...\ بخواب ای طفل نوخیزم \ نهال فصل پاییزم \ ز چشمم خون همی ریزم...» پس از آن دهخدا در لالایی: «خاک بسرم بچه به هوش اومده \ بخواب ننه یه سر و دو گوش اومده»، به انتقاد زیرکانه از حکومت و اختناق حاکم پرداخت. ا. بامداد نیز لالایی معروفی سرود که در مجلهٔ امید ایران (شمارهٔ دوازدهم، ۱۳۳۰ش) به چاپ رسیده است. بند نخست آن چنین است: «لالای لای لای گل پونه \ لالای لای \ بابات رفته دلم خونه \ لالای لای \ بابات امشب نمی‌آید \ لالای لای \ گرفتن بردنش شاید \ لالای لای \ بخواب آروم چراغ من \ لالای لای \ گل شب بوی باغ من \ لالای لای \ بابات شب رفته از خونه \ لالای لای ـ که خورشید و بجنبونه \ لالای لای.» گونهٔ دیگر لالایی، لالایی مذهبی است که معمولاً در مراسم عزاداری، شبیه‌خوانی و سینه‌زنی و برای برانگیختن احساسات مذهبی مردم خوانده می‌شوند، مثلاً در نوحه‌ای که برای علی‌اصغر شیرخوار از زبان رباب مادرش گفته‌اند: «لالائی لائی از سفر برگشته رودم ـ شیر از پستان مادر خورده رودم...» صادق هدایت در مجموعهٔ اوسانه لالایی‌های بچه‌ها، دایه‌ها و مادران را جمع‌آوری کرده است. حسین کوهی کرمانی در مجموعهٔ هفتصد ترانه و محمد قهرمان، دکتر محمد مکری، سید ابوالقاسم انجوی شیرازی و امیرقلی امینی، در آثاری که در زمینهٔ فرهنگ مردم دارند، لالایی‌هایی از مردم استان‌های مختلف ایران آورده‌اند. ابراهیم شکورزاده پانصدوچهار ترانهٔ روستایی خراسان را جمع‌آوری کرده و با به‌کار بردن نوعی الفبای صوتی \ لاتینی و تهیهٔ فهرست واژه‌های محلی همراه با معنی، به ارزش اثر خود افزوده است. مجلهٔ پیام نوین در زمان انتشارش گاهی ترانه‌ها و لالایی‌های محلی را چاپ می‌کرد. پژوهش دربارهٔ ویژگی‌ها و مفاهیم درونی لالایی‌ها، به عنوان شاخه‌ای از ادبیات زنانه و برای شناخت زندگی درونی زنان در گذشته و خصلت‌های فطری آنان و آرزوها و آرمان‌هایشان، بسیار مفید و ارزشمند است.

منابع: ادب و ادبیات، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۵۰؛ از نیما تا روزگار ما ۳۶۶-۳۶۸؛ انواع شعر فارسی، ۱۲۴، ۱۳۱، ۱۳۳؛ بررسی وزن شعر عامیانه، ۶۴؛ تاریخچه‌ای بر ادبیات آهنگین ایران، ۱۶۳؛ ترانه‌های ملی ایران، ۱۸، ۱۴۱-۱۴۷؛ زمینهٔ فرهنگ مردم، ۶۱۸-۶۱۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۵۷؛ فرهنگنامهٔ ادبیات کودک و نوجوان، جلد ۲، زیر «ادبیات عامه»؛ فرهنگ فارسی، زیر «لالایی»؛ فرهنگ معاصر انگلیسی ـ فارسی، زیر «Lull»؛ فرامرز سلیمانی، «مقدمه‌ای بر شعر و ادبیات کودک و نوجوان»، کلک، شمارهٔ ۱۳، صص ۴۹-۶۰؛ کودکان و ادبیات رسمی ایران، ۵۴؛ گذری و نظری در فرهنگ مردم، ۳۲، ۴۰، ۴۱؛ لغت‌نامه، زیر «لالایی»؛ ادیب طوسی، «ترانه‌های محلی»، مجلهٔ دانشکدهٔ تبریز، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱؛ مفاهیم و ویژگیهای فرهنگ مردم، ۱۹، نوشته‌های پراکنده، ۳۱۹، ۳۴۴ - ۳۵۱، ۴۴۹؛ عباس یمینی شریف، «شعر برای کودکان»، آینده، سال ۱۵، شمارهٔ ۱۰؛ مهدی اخوان ثالث، «نوعی وزن در شعر امروز فارسی»، پیام نو، شمارهٔ ۵؛ مصطفی رحماندوست، «خواب خوش»، رشد معلم، سال ۵، شمارهٔ ۶ و ۷ و ۸؛ قدمعلی سرامی، «جستاری دربارهٔ لالایی‌ها»، پویش، بهار ۶۸، سال یکم، شمارهٔ یکم، صص ۳۸-۵۶.

عطاری

لال‌بازی (lāl.bā.zi)/ پانتومیم، معادل واژهٔ فرانسوی Pantomime از ریشهٔ یونانی pantomimos به معنی مقلّد سراسری، نمایش بدون کلام که غالباً آن را با یک یا چند ساز اجرا می‌کنند. پانتومیم از نمایش‌های ابتدایی روم باستان است و دربارهٔ پیشینهٔ آن گویند، که در حدود ۲۴۰ق‌م لیویوس آندرونیکوس، شاعر، نمایشنامه‌نویس و بازیگر رومی حین اجرای یک نمایش، صدای خود را از دست داد و از آن پس، کسی را به خواندن گفتارهای نمایشی خویش گمارد. چندی بعد لال‌بازی تکوین یافت و دستخوش دگرگونی‌هایی شد، چنان‌که لال‌بازان صورتک‌هایی را که نمایانگر حالت‌های گوناگونی چون خنده، گریه، مهربانی، خشم و مانند آن بود، به‌کار می‌بردند. این صورتک‌ها تشخیص حالت‌های مختلف شخصیت*(های) نمایش را برای تماشاگران که فاصلهٔ زیادی با صحنهٔ نمایش داشتند، آسان می‌کرد. در سدهٔ یکم میلادی، لال‌بازی به صورت نمایشی مستقل درآمد و در جرگهٔ هنرهای دراماتیک قرار گرفت. همزمان با این تحول و پیشرفت، متونی پیدا شد که ویژهٔ این‌گونه نمایش‌ها بود. سپس به‌کارگیری عواملی چون موسیقی،

آواز، رقص، صحنه‌آرایی‌های باشکوه و لباس‌های رنگارنگ به پیدایی پانتومیم‌هایی نو با مضامینی اسطوره‌ای ،تاریخی و عاشقانه انجامید. این روند بالنده، همچنان تا دورهٔ رنسانس ادامه یافت. در این زمان، پانتومیم با کمدی*های ایتالیایی درآمیخت و سبک و شیوه‌ای نو و جهانی، در نمایش پدید آورد. تا این‌که در سدهٔ نوزدهم میلادی ،کمدی‌های تک‌پرده که شیوهٔ اجرای آن‌ها همانند پانتومیم بود، به ادبیات نمایشی راه یافت و به همین دلیل بود که بارکمدی پانتومیم‌های سدهٔ نوزدهم بیش از سده‌های پیشین بود. گفتنی است که در همین سده، پانتومیم‌های ویژهٔ کودکان ، مانند دختر خاکسترنشین و علاءالدین و چراغ جادو نیز پیدا شد. البته در سده‌های هجدهم و نوزدهم میلادی، به باله‌های افسانه‌ای و ملودرام*های توأم با لال‌بازی نیز پانتومیم می‌گفتند. دیرینهٔ پانتومیم در آسیا، بیش از اروپا است. گاهی تکوین و تکامل یک بازی محلی موجب پیدایی گونه‌ای نمایشی ـ مثلاً لال‌بازی ـ می‌گردد. لال‌بازی در ایران بدین صورت سربرآورد. لال‌بازی نخست، نوعی بازی دو گروهی بود. هر گروه «اوستا» داشت. یک گروه، داستانی را بدون کلام و فقط با حرکت، اجرا می‌کرد و گروه دیگر می‌بایست محتوای داستان اجرا شده را دریابد. رقص‌های داستانیِ با گفتار، و لال‌بازی‌های خنده‌آور مطربان دوره‌گرد، پیش‌زمینهٔ دیگر لال‌بازی در ایران است. رقص نانوا یا شاطر، یکی از همین رقص‌ها است. بیشتر لال‌بازی‌های اولیهٔ ایرانی، مضمونی شبیه به این داشتند که یک بازیگر، درخت و بازیگر دیگر، باغبان می‌شد. حرکت درخت و جابه‌جایی سایهٔ آن، موجب دردسر و خشم باغبان که می‌خواست در سایهٔ آن بخوابد، می‌شد. به‌طورکلی در ایران، کوشش چندانی برای شناساندن و ترویج لال‌بازی انجام نگرفت. بااین‌همه، در دورهٔ مشروطه ، یکی از فعالیت‌های نمایشی انجمن اخوت، اجرای پانتومیم‌های سیاسی بود. این نوع پانتومیم‌ها را هنرمندانی چون ظهیرالدوله و مشیر همایون (حبیب‌الله شهردار) آفریدند و با این کار، مضمون‌های سیاسی و اجتماعی را وارد پانتومیم کردند. نخستین پانتومیم سیاسی را ظهیرالدوله خلق کرد. این پانتومیم و پانتومیم‌های دیگری که به پیروی از آن پدید آمدند، اوضاع استبداد صغیر و احوال رجال کج‌اندیش و وطن‌فروش آن روزگار را به انتقاد گرفتند. در برخی اعلان‌های مربوط به نمایش‌های دورهٔ مشروطه ، نکاتی دربارهٔ اجرای پانتومیم در کنسرت‌ها و گاردن‌پارتی‌ها به چشم می‌خورد، اما از چند و چون این نمایش‌ها اطلاعی در دست نیست. ولی دانسته است که در اواخر مشروطیت و در پادشاهی احمدشاه قاجار (۱۳۲۷-۱۳۴۴ش) مشیر همایون چند پانتومیم نوشت که یکی از آن‌ها به نام باغ شاه، پس از استبداد صغیر در انجمن اخوت اجرا شد و اهمیت هنرهای نمایشی و به‌کارگیری آن، جهت تنویر، افکار مردم را نزد روشنفکران آن دوره نمایاند. پانتومیم ظهیرالدوله که اهمیت یکی شدن شاه و مردم را نشان می‌داد، سه شب پی‌درپی اجرا شد و درآمد آن ، هزینهٔ توسعهٔ مدارس ملی ایران گردید. در ۱۳۳۱ش، بانوئی سوئیسی به نام سکمپی که آموزگار پانتومیم در هنرستان بازیگری بود، برای نخستین بار، پس از یک سال و نیم تمرین، تریلوژی میموبالهٔ خود را که در برگیرندهٔ سه قطعهٔ «برده‌فروش»، «زندگی» و «بالهٔ نفت» بود، در تآتر تهران به صحنه برد. آنگاه، پانتومیم تا مدتی فقط در تمرینات کلاسی هنرستان بازیگری و کلاس‌های تآتر دانشکدهٔ ادبیات و چند جای اندک‌شمار دیگر حضور داشت و اجرا می‌شد. پس از چندی ، کلوپ دانشگاه تهران فعالیت‌هایی را در زمینهٔ لال‌بازی آغاز کرد و شماری پانتومیم به سرپرستی دکتر بلچر در سال‌های ۱۳۳۷ و ۱۳۳۸ش به روی صحنه رفت، مانند عروسک پشت پرده نوشتهٔ خلیل دیلمقانی و گل سرخ نوشتهٔ بیژن مفید. اما این فعالیت‌ها چنان محدود و بسته بود که اقبال چندانی نیافت. پس از مدتی، ادارهٔ هنرهای دراماتیک نیز پانتومیم‌هایی را در تلویزیون کارگردانی کرد: ۱ـ میم فرانسوی نوشتهٔ آندره پرادل که در ۱۳۴۰ش در تلویزیون اجرا شد و تا حدی نیز اقبال یافت. ۲ـ سه قطعهٔ ایرانی به نام‌های ابراهیم آقا به سینما می‌رود ، نی‌زن کور و شکار پروانه با اجرای شهرام شاهوردی (فروردین، ۱۳۴۱ش) که لال‌بازی‌هایی خام و سطحی بودند. ۳ـ «فقیر» نوشتهٔ گوهرمراد (غلامحسین ساعدی). گفتنی است، که ده لال‌بازی نوشتهٔ گوهر مراد از نخستین پانتومیم‌های مکتوب فارسی است. «فقیر» نام یکی از لال‌بازی‌های همین مجموعه است. جعفر والی نخستین کسی بود که لال‌بازی‌های ساعدی را کارگردانی و خود، اجرا کرد. لال‌بازی در دلقک‌بازی‌های تاجیک، جایگاهی ویژه داشت. در مینیاتورهای بازماندهٔ تاجیکی از سده‌های پانزدهم تا هفدهم میلادی، دلقکان ، کلاه‌برسر، صورتک بر چهره و رقصان با موسیقی تصویر شده‌اند. در نمایش‌های مردمی تاجیک در سده‌های نوزدهم و بیستم میلادی، عناصر لال‌بازی را می‌توان یافت. در این نمایش‌ها نیز بازیگران با صورتک‌های گوناگون و پیروی از شیوه‌های رآلیستی بازی میکردند. لال‌بازی‌های

مردمی تاجیک بر چند گونه است: ۱ـ لال‌بازی‌های افسانه‌ای ، مانند البستی بازی. ۲ـ لال‌بازی‌های حیوانات، مانند خرسک‌بازی ، اسبک‌بازی، بلبلک بازی و عقاب‌بازی. ۳ـ لال‌بازی‌های حیاتی (لال‌بازی‌هایی که موضوعاتشان برگرفته از کارهای روزمرهٔ زندگی است)، مانند نیشالاپزی و سودخوری. لال‌بازی رفته‌رفته در دلقک‌بازی‌های بازیگران دوره‌گرد، تکوین و تکامل یافت. پانتومیم‌هایی نیز هستند که با موسیقی ، آواز و دکلمه اجرا می‌شوند. این نوع پانتومیم امروزه نیز در هندوستان، اندونزی ، ژاپن و ختن رواج دارد.

منابع: ادبیات نمایشی در ایران ، ۷۳/۲؛ انقلاب ایران ، ۴۵۲؛ بنیاد نمایش در ایران ، ۲۲؛ دایرةالمعارف ادبیات و صنعت تاجیک ، ۵۲۶/۲؛ دایرةالمعارف شوروی تاجیک ، ۴۶۸/۵؛ دنیای شگفت‌انگیز تئاتر، ۱۰۵ـ۱۰۶؛ رهبران مشروطه ، ۱۵۱ـ۱۵۳؛ صور و اسباب در شعر امروز ایران ، ۳۷۳؛ کتاب نمایش ، ۲۵۸؛ بهرام بیضایی، «پانتومیم «فقیر» زمینه و اجرایش» ، آرش ،دورهٔ یکم، شمارهٔ ۴، صص ۱۸ـ۲۸؛ میرکمال نصیری، «میمیک در نمایش»، ادبستان ، شمارهٔ ۲۵، ص ۱۷؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 205-206,478; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams ,119; *Britannica*, 8/145; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley,92; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 63,159; *The Reader's Encyclopedia*281,734.

عطاری

لتریسم (le.te.rism)، واژه‌ای فرانسوی (Lettrisme) به معنی حرف‌گرایی، جنبشی زودگذر در شعر فرانسه که ایزیدور ایزو، شاعر رومانیایی‌تبار فرانسوی (۱۹۲۵م ـ) در نوامبر ۱۹۴۵م بنیادگذاشت. چندی بعد در اکتبر ۱۹۴۷م، بیانیهٔ ادبی لتریست‌ها در ویژه‌نامهٔ مجلهٔ ادبی چشمه (Fontaine) که به همین جنبش اختصاص داشت، منتشر شد. در این ویژه‌نامه، پایه‌گذاران و اعضای اصلی لتریسم که هفت جوان تقریباً بیست ساله بودند، معرفی شدند: هانری پیشت (۱۹۲۴م ـ)، ایزیدور ایزو، آندره لامبر (۱۹۲۶م ـ)، ساران الکساندریان، شاعر عراقی‌تبار فرانسوی (۱۹۲۷م ـ)، ژروم آربو، فرانسوا دو فرن و کلمان اسونسن. برخی از اینان اندیشه‌ها و نظریه‌های خود دربارهٔ شعر و مکتب ابداعی خویش را در همین ویژه‌نامه به چاپ رساندند. نخستین مقالهٔ این مجموعه، با عنوان «شعر و عالم واقع» به قلم ساران الکساندریان نوشته شد. وی برآن بوده که «شعر در عالم واقع، هم‌ارز خواب در عالم ذهن است.» به باور الکساندریان، شعر را نمی‌توان به هیچ زبانی بیان کرد؛ ازهمین‌رو، باید با بهره‌گیری از اصوات، آن را به دیگران القا نمود. بدین منظور باید با حروف الفبا، واژگانی ساخت و در این کار (واژه‌سازی) هیچ توجهی به معانی لغات نورزید. بدین‌ترتیب شاعر قادر خواهد بود، احساسات خود را به کمک اصواتی که از این واژه‌ها برمی‌خیزند، به خواننده یا مخاطب منتقل کند. شعر از دید لتریستها، موسیقی الفاظ و بی‌نیاز از معنا است. به‌همین‌دلیل، معنی‌دار شدن واژگان شعر، مخالف‌خوان ایجاد موسیقی در شعر می‌گردد. نیز از آن‌جا که در نظر اینان، ازیک‌سو موسیقی شعر، مهم‌ترین سازهٔ شعر است و از سویی دیگر، معنی‌دار بودن واژگان ، مستلزم ترجمهٔ آن‌ها است، طبیعی است که موسیقی اصلی شعر، در صورت ترجمهٔ واژگان معنی‌دار از میان می‌رود. دومین مقالهٔ این ویژه‌نامه را ایزیدور ایزو نوشته و در آن، بیانیهٔ این مکتب و کارنامهٔ آن در ۱۹۴۷م را ارائه کرده است. در سومین مقاله، «واک‌شناسی لتریسم»، نکاتی دربارهٔ تأثیر و ویژگی‌های واک‌ها و چگونگی بهره‌گیری از آن‌ها در سرودن شعر آورده شده است. نویسندهٔ این مقاله، مشخصات آوایی هریک از حروف الفبا و چگونگی ترکیب آن‌ها با یکدیگر، به منظور خلق آهنگ و موسیقی را مفصلاً تشریح کرده است. نتیجهٔ تمامی بحث‌ها و گفت‌وشنودها دربارهٔ لتریسم این بوده که **آنچه در شعر اهمیت دارد، موسیقی است و نباید کمترین اهمیتی برای معانی قایل شد.** چند نمونه از کارهای لتریستی نیز در این ویژه‌نامه به چاپ رسیده است: «گویان ! لیکیدان لیکیدان باره... \ لیکیدان لیکیدان بینه... \ گین گاسون گویاره... \ گین گاسون گویانه ... \ گین گاسون گویانه .... \ های! بیجی بیجی بای! بیجی بیجی بای! های\ هاکونژارل! بارل ! گارل! \ هاکونژارل! گارل! بارل! \ هاکونژارل ! بارل! گارل! \ دلیانه! \ های! بیجی \ بیجی بای! بیجی \ بیجی بای! های ! ...» (ژروم آربو) دیری نگذشت که این شیوهٔ شاعری، موضوع شوخی‌ها ، مزاح‌ها و تمسخرهای بسیاری از محفل‌های ادبی شد، چندان‌که رنه گروسه، ادب‌پژوه، تاریخ‌نگار و عضو فرهنگستان فرانسه، هنگام سخنرانی در حضور جمعی اعلام کرد: «برای آن که به این شیوه شعر بگویند، باید حروف الفبا را جداجدا روی کاغذهای کوچک، به تعداد فراوان چاپ کنند و همه را در کاسه‌ای بریزند تا هروقت طبع شاعر آماده شد، یک مشت از آن بردارد و به هوا بپاشد. بعد قلم به‌دست بگیرد و هر

طور آن کاغذ پاره‌ها به زمین آمد، به همان ترتیب آن‌ها را ثبت کند و شعری را که به این طریق فراهم شده است، به چاپ بسپارد.» این مکتب شعری هیچ‌گاه چندان که باید مورد نقد و ارزیابی قرار نگرفت و در مدت کوتاهی که رخ نمود، کسی توجهی منتقدانه و ژرف اندیشانه بدان نورزید.

منابع: دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی ، ۱۲۰؛ فرهنگ اندیشهٔ نو ، ۳۳۵-۳۳۶؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۲۴؛ پرویز ناتل خانلری، «لتریسم: شیوهٔ حروفی در شعر»، سخن ، دورهٔ هفدهم، شمارهٔ هشتم، آبان ۱۳۴۶ش، صص ۷۳۱-۷۳۵.

قاسم‌نژاد

لحن (lahn)، معادل واژهٔ انگلیسی tone، در لغت به معنی کشیدگی آواز در سرود،کوتاه‌وبلند کردن صدا، درنگ و شتاب و زیر و بمی در ادای کلمات (ضرب/ وزن) است؛ اما در اصطلاح داستان‌نویسی نگرش نویسنده به اثر خویش است، آن‌گونه که خواننده بتواند آن را حدس بزند. در ادبیات داستانی، دو نوع لحن را می‌توان شناسایی کرد : **۱ـ لحن کلی اثر** که نمایانگر دیدگاه نویسنده است و با کمک آن می‌توان به سبک* و طرز تلقی وی پی‌برد. لحن کلی، ارتباط تنگاتنگی با بعد عاطفی اثر دارد و دربرگیرندهٔ شیوهٔ برخورد و آهنگ بیان نویسنده با مخاطب، خود و اثرش است. نویسنده لحن کلی اثر را به کمک آرایش و گزینش واژگان و جملات، آهنگ و ساختمان جملات، تشبیهات، استعارات، کنایات ،نماد*ها، عبارات ادبی و تاریخی و فضا*ی داستان عناصر سبکی، مانند زبان،موسیقی و معنی‌شناسی پدید می‌آورد. مثلاً لحن کلی داستان پیرمرد و دریا اثر ارنست همینگوی، داستان‌نویس امریکایی، جدی، تأثیرگذار و در عین حال ساده است. **۲ـ لحن در زبان گفتاری** که نمایانگر شخصیت*(های) داستان است و با تغییر صدای گوینده(گان) / شخصیت(ها) مشخص می‌گردد. این لحن ارتباط تنگاتنگی با شیوه و محیط پرورش شخصیت(ها) دارد و بخشی از فضای کلی اثر را دربرمی‌گیرد. این لحن، برایند پیوندی است که یک یا چند شخصیت با متن کلی داستان یا با شخصیت(های) دیگر دارند، مثلاً لحن گفتاری پرسوناژهای سنگ صبور نوشتهٔ صادق چوبک، بسته به ویژگی‌های شخصیتی آن‌ها، عامیانه، جدی و طنزآلود است؛ یا لحن شخصیت داستان «کاکل زری» با روحیهٔ حساس، رنجور، کودکانه و عامیانهٔ وی همخوانی دارد: «آب صابون و کُنار می‌ره تو چشام می‌سوزه. اینقده می‌سوزه که نگو. هی سرمُ می‌کنه زیر آب هی درمیآره. هی آب می‌خورم. هیچ‌وقت دیگه حموم نمی‌رم. ننم خوراکی می‌آره تو حموم می‌خوریم ـ نون و کاهو و سرکه. چقده حموم خوبه.» هیچ ضابطه‌ای برای تشخیص لحن وجود ندارد، بخصوص که یک شخصیت چه بسا در مراحل گوناگون زندگی خویش، لحن‌های متفاوتی پیدا کند. گفتنی است که این عنصر در شعر نیز نقشی بسزا و برجسته دارد، چنان‌که تقریباً تمامی عناصر شعری چون تصویرسازی ،مجاز*، استعاره*، طنز*، آهنگ، ساختمان جملات و طرح ساختی شعر و... با آن در ارتباط هستند. هرموضوع ،لحن و زبان خاص خود را می‌طلبد؛ مثلاً اگر موضوع یک شعر، دوری، اندوه و غربت باشد، نمی‌توان آن را با لحن و آهنگ ریتمیک وزن مفتعلن مفاعلن، مفتعلن مفاعلن (بحر رجز مثمن مطوی مخبون) سرود. از نمونه‌های هماهنگی موضوع و لحن در شعر،می‌توان به غزلی از حافظ با این مطلع اشاره کرد: «نماز شام غریبان چو گریه آغازم ـ به مویه‌های غریبانه ناله پردازم» که بر وزن مفاعلن فعلاتن ، مفاعلن فَعلن سروده شده است. در شعر تصویرها و مفاهیم را می‌توان از یک زبان به زبان دیگر انتقال داد، اما هارمونی صوتی و لحن کلی آن را نمی‌توان منتقل کرد. تا پیش از رواج گرفتن رمان* در غرب، ادبیات داستانی به لحن و سبکی نوشته می‌شد که هماهنگی میان واژگان و اشیا در درجهٔ اول اهمیت قرار نداشت، بلکه مهم، زیبایی‌های جانبی چون صنایع بدیعی و.... بود. لحن در قصه*های ایرانی قدیم نیز چنین است. گذشته از این، لحن این داستان*ها یکسان و از تنوع امروزی عاری است، زیرا در قصه‌ها، قهرمانان، شخصیت‌های فرودست و فرادست، زن و مرد، شاه و فقیر، کوچک و بزرگ همگی با یک لحن گفت‌وگو می‌کردند، در حالی که در داستان‌های امروزی، فردیت شخصیت‌های داستان با ویژگی‌های لحنی، گفت‌وگو و طرز تفکر آنان نشان داده می‌شود،مثلاً بیان و لحن یک کودک بی‌تجربه، حساس و عاطفی باید با ذهنیت، خصوصیات تربیتی، روحی و خُلقی او مطابقت داشته باشد. در روال عادی، لحن داستان باید یک‌دست، هماهنگ و استوار بوده، با زمان زندگی نویسنده هماهنگی داشته باشد، مانند لحن ویژهٔ داستان‌های دورهٔ مشروطه و بعد از آن. لحن عمومی داستان و لحن گفتاری شخصیت‌ها نیز باید هماهنگ باشند، مگر آن‌که نویسنده شیوه‌ای خاص را در نظر داشته باشد؛ چنان‌که بِکِت در شیوهٔ خاص خود با تغییرات ناگهانی در لحن راوی، مانند

صحبت‌های فراداستانی خطاب به خواننده، خالی گذاشتن بخش‌هایی از متن، تناقض‌گویی و جابه‌جایی، انسجام کلام خود را برهم می‌زند. عنصر لحن، گاهی چنان بر دیگر عناصر داستان غالب می‌شود که ضعف‌های داستان را می‌پوشاند، مانند داستان «گلدسته‌ها و فلک» از آل‌احمد. انسان به‌علت تجربه‌ها و زمینه‌های فکری، فرهنگی، اجتماعی،خانوادگی، فردی و ... خاص خود، بیانی ویژه پیدا می‌کند که این فضای کلامی آن، با فضاهای دیگر متفاوت است. بدون این ویژگی‌های فردی، لحن به وجود نمی‌آید. اگر لحنی جدا از سابقهٔ تجربیِ فرد وجود داشته باشد، انتزاعی و سست خواهد بود، زیرا لحن، پوشش خارجی وضع و محیط روانی ـ اجتماعیِ شخص است. لحن از یک سو با زبان داستان و سبک، در ارتباط است ؛ چنان‌که در تعریف سبک آمده است: سبک عبارت است از آن ریتمی که بین لحن عمومی و جزءجزء لحن‌های گفتاری شخصیت‌ها ایجاد می‌شود و از سوی دیگر، با ویژگی‌های اخلاقی و تربیتی کاراکتر. برای بررسی لحن، کاوش در سبک و زبان داستان ضروری است، زیرا لحن نتیجه و زاییدهٔ روانی زبان و سبک است. سبک و در پی آن، لحن در سدهٔ بیستم به آن درجه از اهمیت رسیده است که تقریباً عناصر دیگر را به دنبال خود می‌کشد؛ چنان‌که مارسل پروست گفته است: «سبک [و به تبع آن لحن] همان‌طور که عده‌ای معتقدند تزیین نیست، حتی مربوط به تکنیک هم نیست. سبک، همانطور که رنگ در مورد نقاشان، یک کیفیتِ دید است، روشن شدن دنیای خاصی است که هرکدام ما می‌بینیم و دیگران نمی‌توانند ببینند.» اسپیتزر در این مورد به دو عامل تکیه دارد: یکی، ریشهٔ روانی لغات و دیگری، عبارات خاصی که هر نویسنده روی آن‌ها بیشتر تکیه دارد. در ایران احمد محمود و صادق چوبک بیش از دیگران در آثارشان، به این عنصر توجه ورزیدند.

منابع: طلا در مس ، ۱/۴۳۱-۴۵۱؛ شعر و عناصر شعری ، ۱۰۹-۱۱۷؛ عناصر داستان ، ۳۴۷-۳۹۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۲۵۷-۲۵۸؛ قصه‌نویسی ، ۳۲۵-۳۵۶؛ نظریهٔ رمان ، ۴۳؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۲۲۴؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley ,335; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick,225-226.

آذر

لزوم مالایلزم ← اعنات

لطیفه (la.ti.fe)/ جوک (joke)، متنِ نسبتاً کوتاهی که روایتگری، برای سرگرمی و خندهٔ مخاطب (شنونده/ خواننده) نقل کند. هر فردی بر پایهٔ پیشینهٔ فرهنگی خود، قواعد و هنجارهایی می‌پذیرد و در زندگی برای ارتباط با دیگران از نشانه‌ها استفاده می‌کند و آن هنجارها را به کار می‌بندد. این هنجارها و نشانه‌ها دارای نظام خاصی هستند و کسانی که آن‌ها را به‌کار می‌گیرند، از آن‌ها انتظارات مألوفی دارند. حال اگر این نظام مألوف که برمنطق و قانون استوار است، به‌هم بخورد، ممکن است با مطایبه (ویکی از گونه‌های آن که لطیفه باشد) روبه‌رو شویم. از دیدی دیگر،می‌توان گفت لطیفه نوعی درگیری ذهنی است که از تضاد یا اختلاط دیدگاه‌ها ناشی می‌شود. نظریه‌های رایج دربارهٔ لطیفه به سه دسته تقسیم می‌شوند: ۱ـ نظریه‌های شناختی ـ ادراکی، که آن دسته از روندهای ذهنی را که باعث می‌شود کسی متن مطایبه‌آمیزی را درک کند مطالعه می‌کند. همچنین این نظریات به واکنش مخاطبان این نوع متن هم توجه دارد. ۲ـ نظریه‌های روان‌شناسیک، که به تأثیر روانی متون مطایبه‌آمیز بر آدمی توجه می‌کند. ۳ـ نظریه‌های نشانه‌شناسیک، که می‌خواهند بدانند سازوکار تضاد که اساس لطیفه بر آن استوار است، چگونه در متن تبلور می‌یابد و ویژگی‌های زبانی ـ نشانه‌شناسیک آن چیست. برخی از این نظریه‌ها بدین قرارند: آـ **نظریهٔ تحریک و ارضا**: این نظریه که طلایه‌دارش زیگموند فروید، روان‌شناس سویسی (۱۸۵۶-۱۹۳۹م) است، لطیفه را سازوکاری می‌داند که می‌تواند عقده‌های سرکوفته را دوباره بیدار کند و با آزاد کردن این نیروی ذهنی مخاطبِ لطیفه را ارضا کند. فروید می‌گوید: لطیفه نوعی سازوکارِ دفاعیِ بخش ناخودآگاهِ ذهن است و اثر روانی آن ازاین‌رو است که می‌تواند انرژی روانی سرکوفتهٔ ذهن را دوباره آزاد سازد و ذهن را ارضا کند. همچنین فروید بر این باور است که خود (ego) آنچه راکه به شکلِ تابو (tabu) در ذهن سرکوفته شده است، با مبتذل و عامیانه کردن آن به شکل لطیفه (یا به صورت‌های دیگر مطایبه) دوباره آزاد می‌کند و تنش درونی را، هرچند موقتی، فرو می‌خواباند. از نظر فروید لطیفه، از دو راه می‌تواند انرژی روانی سرکوفته را آزاد کند: فشردن دو پیام متضاد در یک پیام، و سرپیچی از قواعد زبانی. ب ـ **نظریهٔ برتری جویی** : بر شالودهٔ این نظریه، خنده واکنش برتری موقتی انسان، بر فرد یا گروه مسلط

بر او است و زمانی که به لطیفه‌ای می‌خندیم، ناخودآگاهانه بر فرد یا گروهی که از ما برتر است، چیره می‌شویم و به عبارت دیگر، با لطیفه فرد یا گروهی را که از آن متنفریم تحقیر می‌کنیم.

پ ـ نظریهٔ معنایی راسکین: ویکتور راسکین عقیده دارد مخاطب لطیفه در صورتی معنای اصلی آن را درک می‌کند، که از پیش بداند کسی می‌خواهد برایش لطیفه بگوید (تا متن را در همان راستا توجیه کند) و از سوی دیگر میان اجزای لطیفه تضادی بیابد. به نظر راسکین، مخاطب لطیفه بر پایهٔ پیشینهٔ فرهنگی خود از همهٔ نمودها الگویی در ذهن دارد که در لطیفه این الگو تا اندازه‌ای نقض یا نامتجانس می‌شود. اما از آن‌جا که لطیفه منطق و قاعدهٔ خاص خود را دارا است، به شکلی به حل این بی‌تجانسی می‌کوشد که البته این راه‌حل هم با منطق روزمره ناسازگار است و باعث خنده می‌شود. به اعتقاد راسکین هر چه این راه‌حل عجیب‌تر باشد، مخاطب غافل‌گیرتر و لطیفه، خنده‌دارتر می‌شود، و این برخلاف نظر فروید است که عامل غافل‌گیری را در لطیفه مهم‌تر از غرابت می‌دانست. **ت ـ نظریهٔ فُوناژی:** از نظر فُوناژی، زبان‌شناس مجاری، لطیفه متنی است که در آن یک کنش زبانی به همراه کنش زبانی دیگری می‌آید، تا آن را از ارزش بیندارد. به عبارت دیگر، بخش‌های لطیفه همواره اعتبار همدیگر را خراب می‌کنند و این بی‌اعتباری وقتی پیدا می‌شود که متن با منطق و مناسبات دنیای واقع متناقض باشد، که در واقع، این همان تقابل دو سطح «واقعیت و ضد واقعیت» یا «واقعیت و خیال» است و زمانی که این دو سطح درهم بیامیزند، مخاطب با لطیفه روبه‌رو است. فُوناژی دو شکل کلی برای لطیفه‌ها قایل است، یکی لطیفه‌هایی که از صنعت جناس* و ابهام* استفاده می‌کنند و دیگری لطیفه‌هایی که بر پایهٔ کژفهمی یا انحراف از قواعد زبانی و منطقی استوار است. هاکت، زبان‌شناس امریکایی، ساختار لطیفه را دوبخشی می‌داند: ۱ ـ معرفی/ مقدمه (build up) که در این بخش روایتگر، عناصر اصلی لطیفه را معرفی می‌کند و فضا را برای گفتن قسمت اصلی لطیفه (یعنی لُب مطلب) آماده می‌کند. بخش معرفی، بسته به زمینه و حال و هوای لطیفه ممکن است یک جملهٔ کوتاه یا چندین جمله باشد. ۲ ـ لُب مطلب (punchline) که معمولاً جملهٔ کوتاهی است و به نوعی با بخش اول تضاد دارد یا به شکلی منطق روزمره را برهم می‌زند. مثلاً، بخش‌های معرفی و لُب مطلب در لطیفهٔ زیر چنین است: «فیلی و گنجشکی با هم حرفشان شد. فیل هر چه کوتاه می‌آمد، گنجشک از رو نمی‌رفت. بالاخره فیل عصبانی شد و گنجشک را بلند کرد و کوبید به دیوار. تمام پرهای گنجشک ریخت. فیل رو کرد به گنجشک و گفت: نگفتم با من در نیفت؛ دیدی چه به روزت آوردم [تا این‌جا بخش معرفی]. گنجشک که از رو نرفته بود، گفت: کجایش را دیده‌ای؛ من تازه لخت شده‌ام. [لُب مطلب]». در همین لطیفهٔ یاد شده، جدا از این شکلِ انسان‌وارِ دعوای میانِ فیل و گنجشک که هم غیرممکن است و هم نامتجانس با واقعیت زندگی واقعی (و علاوه بر این‌ها،بامزه) گنجشک با استفاده از ابهام تعبیرها، به فیل جوابی می‌دهد که در تقابل با حرف فیل قرار می‌گیرد و این تقابل، منطق روزمره را برهم می‌زند و باعث خنده در مخاطب می‌شود. گفتنی است که لطیفه‌پردازان برای ارائهٔ لطیفه، ابزارهای بیانی گوناگون به‌کار می‌برند که بعضی از این ابزارهای بیانی، عبارتند از ایهام*، ابهام، جناس، تغییر و تحریف‌آوایی، اغراق*، ذم شبیه به مدح*، نقیضه* (parody)، طعنه و کنایه*. لطیفه‌ها را، از نظر شیوهٔ ارائه، می‌توان به لطیفه‌های نوشتاری و لطیفه‌های گفتاری تقسیم کرد. لطیفه‌های نوشتاری در قیاس با لطیفه‌های گفتاری، اغلب زبانی پرداخته‌تر و گاه فخیم‌تر دارند و معمولاً امکانات بیشتری برای بازی‌های زبانی دارند. از سوی دیگر، لطیفه‌های نوشتاری گاه عنوان هم دارند و این عناوین ممکن است خلاصه‌ای از ماجراهای لطیفه، نام یا توصیف کارکترهای لطیفه ، یا بیان کنندهٔ مضمون اصلی لطیفه باشد. لطیفه‌های گفتاری نیز ـ چنان‌که از نامش پیدا است ـ نامکتوب است و گفتنی است که این نوع لطیفه به نسبتِ لطیفه‌های نوشتاری تنوع و گستردگی بسیار بیشتری دارند. ساخت لطیفه‌های فارسی یا روایت گونه است یا چیستان* گونه. در لطیفه‌های روایت‌گونه، داستان یا ماجرایی مطرح می‌شود که سرگرم کننده و خنده‌آور است، مثل لطیفه‌ای که در بالا آمد. برخی از ویژگی‌های لطیفه‌های روایت‌گونه، بدین قرار است: کارکترهای معدودی دارند که با گفته‌ها یا اعمالشان لطیفه را می‌سازند و پیش می‌برند؛ این کارکترها ممکن است آدم، حیوان یا شیء باشند؛ کارکترهای لطیفه کلی و تیپ هستند؛ از یک یا چند صحنهٔ انگشت‌شمار تشکیل می‌شوند؛ و اغلب پیرنگ* در آن چندان نقش ندارد. اما لطیفه‌های چیستان‌گونه لطیفه‌هایی هستند که به شکل پرسش و پاسخند؛ مثل این لطیفه: «اگر گفتی چطور می‌توان پنج تا فیل را توی یک فولکس جا داد؟ ـ خیلی ساده ،دو تا جلو، سه تا عقب.» زبان‌شناسی به نام شولتس در تعریف چیستان می‌گوید: «چیستان پرسشی است که پاسخی

نامتجانس ،شگفت‌آور، و دور از انتظار دارد.» با این حساب، در لطیفه‌های چیستان‌گونه، این پاسخ نامتجانس و دور از ذهن است که باعث خنده و تشکل لطیفه می‌شود. این نکته نیز درخور یادآوری است که در این نوع لطیفه نمی‌توان پاسخ را از روی پرسش به‌دست آورد، چراکه ویژگی اصلی لطیفه‌های چیستان‌گونه، پاسخی نامتجانس است که با منطق روزمره نمی‌خواند (که البته در خودِ متنِ لطیفه کاملاً متجانس است). یاد کردنی است که وجه مشترک لطیفه‌های روایت‌گونه و چیستان‌گونه این است که هر دوخنده‌انگیز و شوخند و از سویی، روایتگری دارند که معمولاً با گوینده یا نویسندهٔ آن یکی است. روشن است که هر دوی این لطیفه‌ها می‌توانند انواعی را شامل شوند. لطیفه‌ها از نظر موضوع به انواعی تقسیم می‌شوند که بعضی از آن‌ها عبارت است از: آ ـ لطیفه‌های سیاسی که دربارهٔ موضوعات و شخصیت‌های سیاسی است. ب ـ لطیفه‌های سکسی که پیرامون مسائل جنسی است. پ ـ لطیفه‌های هجوآمیز که به هجو تیپ خاصی از مردم، از جاهای مختلف، و عادات و اخلاقیات خاص آن‌ها می‌پردازد، مثل لطیفه‌هایی که دربارهٔ خساست اسکاتلندی‌ها گفته می‌شود. ت ـ لطیفه‌های مذهبی که در آن از موضوعات یا شخصیت‌های مذهبی استفاده می‌شود. ث ـ لطیفه‌های زبان پردازانه که بر اساس بازی‌های زبانی صورت می‌گیرد. ج ـ لطیفه‌های مهمل که در گفتار روزمره به آن لطیفه‌های سرکاری می‌گویند.این نوع از لطیفه‌ها دربارهٔ موضوعات بی‌سروته و مهمل است و برای دست انداختن مخاطب نقل می‌شوند. د ـ لطیفه‌های عقیدتی. ذ ـ لطیفه‌های اجتماعی، مثل لطیفه‌های تبعیض‌نژادی. هرچند بیشترِ لطیفه‌های فارسی به صورت گفتاری‌اند نه نوشتاری، نمونه‌هایی از صورت مکتوب آن را در متن‌های ادبی قدیم، به شکل حکایت‌های بهلول، جُحی، ملا نصرالدین و نیز در برخی حکایت‌های منظوم یا منثور سعدی (۶۰۶ـ۶۹۱م) و عبید زاکانی (ـ۷۷۱ق) ، در لطایف‌الطوائفِ مولانا فخرالدین علی صفی (ـ۹۳۹ق) [پسرِملا حسین کاشفی] و در دورهٔ معاصر، در صفحهٔ جوکِ برخی از مجله‌ها و نشریه‌های فکاهی می‌توان یافت.

منابع: مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران ،۱۵۸-۱۵۹؛ نشانه‌شناسی مطایبه ،۱۷-۴۱.

ربیعیان

لغت‌نامه ← واژه‌نامه

لغز (lo.qaz)، در لغت به معنی راه پیچاپیچ و در اصطلاح بدیع سخنی است که در آن گوینده صفات و ویژگی‌های شخص یا چیزی را بیان کند، بی‌آن‌که نامی از آن بیاورد و سپس از شنونده بخواهد که آن نام را پیدا کند. لغز در بیشتر موارد با عبارت «چیست آن» آغاز می‌شود به همین سبب به آن چیستان نیز می‌گویند: «چیست آن مرغی که ناساید زمانی از صفیر ـ شخصش اندوده به زرّ و فرقش آلوده به قیر» که منظور «قلم» است. یا «لعبتی چیست نغز و خاک مزاج ـ که به آبی‌ست از جهان خرسند/ دست بر سر نهاده پنداری ـ به سر خویش می‌خورد سوگند» که مقصود «کوزه» است و گاه این سخن بدون لفظ «چیست آن» بیان می‌شود: «بی‌روح پیکری‌ست گه جنگ جان شکار ـ بی دود آتشی‌ست گه رزم پر شرار» که پاسخ آن «شمشیر» است. لغز نوعی شعر وصفی است که در آغاز، در مقدمهٔ قصیده‌ها* و به عنوان تشبیب* به صورت پرسشی و یا خطابی به‌کار می‌رفت و به دلیل وابستگی آن به قالب قصیده*، اوج و رکود آن نیز به تحولات قصیده‌گویی وابسته بود. لغز در دورهٔ سبک خراسانی بیشتر رواج داشت. در دیوان ناصر خسرو و مسعود سعد نمونه‌های بسیاری از آن یافت می‌شود. در سده‌های چهارم تا ششم هجری به صورت مستقل به‌کار گرفته شد. از برجسته‌ترین لغزهای این دوره، لغز فرخی در وصف شمشیر و لغز منوچهری دربارهٔ شمع است که به ترتیب چنین آغاز می‌شوند: «چیست آن آب چو آتش و آهن چون پرنیان ـ بی‌روان تن پیکری پاکیزه چون بی تن روان»□ «ای نهاده برمیان فرق جان خویشتن ـ جسم ما زنده به جان و جان تو زنده به تن.» از دیگر شاعران لغز ساز این دوره، امیر معزی، عبدالواسع جبلی و ابن یمین هستند. با ورود صنایع ادبی و پیچیدگی‌های لفظی در شعر، رفته‌رفته لغز تغییر یافت و به صورت پیچیده‌تری درآمد که معما* نام گرفت و در دورهٔ بازگشت با رویکرد دوبارهٔ شاعران به قصیده‌سرایی، کاربردی دوباره یافت، اما این کاربرد مدت کوتاهی ادامه داشت و به تدریج از میان رفت. توحید شیرازی و فتحعلی‌خان صبا از شاعران این دوره‌اند. صبا لغزهایی به نام کتاب، خشخاش، خربزه، نیزه، عینک و جز آن دارد و مطلع دو لغز نیزه و عینک به ترتیب چنین است: «این چه ماری‌ست که بر سینهٔ خصمش گذر است ـ خیزران‌پیکر و آهن‌دم و فولادسر است»□ «کیست آن پیر خمیده تنِ پاکیزه ضمیر ـ که ز روشندلی‌اش همچو جوان گردد

پیر.» در فرهنگ عوام، چیستان‌هایی به صورت شعر در قالب‌های کوتاه و بلند وجود دارد که مضمون‌های مبهمی را بیان می‌کند و به نظر می‌رسد که باید شنونده پاسخ آن را دریابد، این چیستان‌های عوامانه اغلب هجایی بوده و تعداد هجاهای هر پاره از دو تا شش و گاهی بیشتر به‌کار می‌رفت. برای نمونه: «دسمال انار \ پیش زن سالار \ اگه جرأت داری \ یکی شو بردار» که پاسخ آن «آتش در منقل» است و «آتش اندر آب هرگز دیده‌ای ـ ماه در محراب هرگز دیده‌ای / این بزرگی‌ها که کردی در جهان ـ پسته در عنّاب هرگز دیده‌ای» که منظور «قلیان» است. با توجه به همانندی‌های معما و لغز و احتمالاً به دلیل دو قطعه‌ای که انوری به صورت معما نوشته و خود آن‌ها را لغز خوانده است، ظاهراً در ابتدا این دو را از یک مقوله می‌دانسته‌اند و به همین ترتیب برخی شاعران لغز خود را معما و یا به عکس معمای خود را لغز نامیده‌اند. برای نمونه، لغز کوچکی به نام «پیاز» که معما گفته شده چنین است: «چیست آن طرفه قلعهٔ بی در ـ وندر آن قلعه قلعه‌ای دیگر / گاه باشد مثال بیضه سفید ـ گاه بینی چو لالهٔ احمر / گاه بینی زمردین عَلَمی ـ کز گریبان او برآرد سر / مفلسان را مصاحب و درخواست منعمان را انیس راه سفر / هر که بگشاید این معما را ـ قطرهٔ آب آیدش به نظر.» علاوه بر این شعرهای دیگری نیز یافت می‌شود که در بخشی از آن‌ها خصوصیات معما و در قسمتی دیگر ویژگی‌های لغز وجود دارد: «ای حکیمی که زکلک تو اگر نقطه فتد ـ بر رخ جمله‌نشینان فلک خال شود / چیست آن نام که بر حرف نخستش الفی ـ گر زیادت کنی ای خسرو دین دال شود / ور فصیحی بخرد باقی آن نام بزرگ ـ به زبان برگذراند به یقین لال شود» که مقصود «جلال» است. در این نمونه مصرع اول معما و باقی آن لغز است. موارد اختلاف لغز و معما چنین است: معما شعر کوتاه و مستقلی است که اسم کسی یا چیزی در آن پنهان شده است؛ اما لغز مفصل‌تر است و قبل از این‌که به طور مستقل به‌کار رود، در اوّل قصیده‌های مدحی به صورت تشبیب به‌کار می‌رفت. لغز از معما ساده‌تر است و به بیان صفات و ویژگی‌ها می‌پردازد؛ اما معما پیچیده‌تر بوده، تنها اشاره‌هایی به حروف اسم مورد نظر دارد و خواننده باید از راه محاسبات ریاضی، ابجد، عکس، تغییر نقاط و یا اعمال دیگر به پاسخ دست یابد. در لغز خواننده اغلب از لغز کلام به مقصود گوینده آگاه می‌شود و سپس از توصیفات بیشتر شاعر لذت می‌برد. لغزگویی پیشینه‌ای کهن‌تر از معماسازی دارد چنان که در سبک خراسانی نیز می‌توان آن را یافت، اما معما رفته‌رفته با ورود پیچیدگی‌های لفظی در شعر پدید آمد. به بیان دیگر معما شکل پیچیده و متکلف لغز است.

منابع: انواع ادبی، شمیسا، ۲۹۵ - ۲۹۷؛ انواع شعر فارسی، ۱۳۷، ۳۵۵ - ۳۵۶؛ بدایع‌الافکار، ۱۲۸ - ۱۲۹؛ ترجمان‌البلاغه، ۹۹ - ۱۰۲؛ تذکرهٔ نصرآبادی، ۴۹۲ - ۴۹۷؛ حدایق‌السحر، ۷۰-۷۱؛ درهٔ نجفی، ۲۰۴-۲۰۶؛ زیورهای سخن، ۳۷۱-۳۷۳؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۸۱، ۳۹۷-۴۰۱؛ شعر و ادب فارسی، ۳۳۳-۳۳۷؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۱۷۲، ۴۳۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۰۸، ۱۰۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۳۵؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۳۴-۳۴۲؛ المعجم، ۴۲۶-۴۳۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۲۵.

مقدسی

لف و نشر (laf.fo.našr)، در لغت به معنی پیچیدن و پراگندن و در اصطلاح بدیع آن است که در سخن، ابتدا چند چیز بیاورند و سپس در جملهٔ بعدی چیزهای دیگری از قبیل صفات یا افعال بیاید که به چیزهایی که در جملهٔ قبلی آمده مربوط باشد؛ به طوری که گوینده نباید به صراحت مشخص کند که کدام‌یک از موارد مجموعهٔ دوم به کدام‌یک از موارد مجموعهٔ اول مربوط است. کلمات مزبور در جملهٔ اول را لفّ و کلمات مورد نظر در جملهٔ دوم را نشر می‌گویند. لف و نشر بر دو نوع است: **لفّ و نشر مرتب**، آن است که موارد نشر به ترتیب قرار داشتن موارد لفّ آورده شده باشند. بدین صورت که مورد اول در نشر مربوط به مورد اول در لف باشد، مورد دوم مربوط به مورد دوم، و به همین ترتیب: «به روز نبرد آن یل ارجمند ـ به شمشیر و خنجر به گرز و کمند / برید و درید و شکست و ببست ـ یلان را سر و سینه و پا و دست»(فردوسی) یعنی: به شمشیر سر برید، با خنجر سینه درید، با گرز پا را شکست و با کمند دست را بست. **لف و نشر مشوّش**، آن است که موارد نشر به ترتیب قرار داشتن موارد لف نباشد: «ابروی دلدار و مژگانش به هم ـ راست چون تیر و کمان افتاده است» که تیر صفتی برای مژگان و کمان صفتی برای ابرو است؛ در حالی که در مصراع اول، دلدار اول و مژگان دوم آمده و در مصراع دوم، تیر اول و کمان دوم آمده است. لف و نشر را **طی و نشر** هم نامیده‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۴۳ ـ ۱۴۴؛ حقایق‌الحدائق، ۱۳۰؛ درهٔ نجفی، ۲۰۶ ـ ۲۰۷؛ روش گفتار، ۴۴۹؛ زیورهای سخن، ۱۸۱ ـ ۲۷۹؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۴۳۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد،

۲۵۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۳۵ ـ ۱۳۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۶۰/۲ ـ ۹۶۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۷۹ ـ ۲۸۰؛ مدارج‌البلاغه، ۱۷۶؛ معالم‌البلاغه، ۳۵۴؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۹۶؛ معیارالبلاغه، ۵۹؛ نقدالشعر، ۱۶۰؛ نگاهی تازه به بدیع، ۱۱۵ ـ ۱۱۶؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۲۵ ـ ۲۲۶.

عباسپور

لوده‌بازی ← فارس

م م

ماده[لغت] ← سرشناسه

مادهٔ تاریخ (**mād.de-ye.tā.rix**)، در اصطلاح فنون ادبی، واژه یا واژه‌هایی است که ارزش عددی آن‌ها، براساس حروف ابجد، تاریخ خاصی را بیان می‌کند. مادهٔ تاریخ برای به یاد سپردن تاریخ یک حادثه، از قبیل تولد، آغاز حکمرانی، یا مرگ شاهان و بزرگان حکومت و دین و ادب یا به مناسبت فتح‌ها و جشن‌ها و دیگر حوادث نیک و بد روزگار یا برای افتتاح بناها ساخته می‌شود. اساس ساخت مادهٔ تاریخ، حروف ابجد است که معادل‌های عددی آن‌ها عبارتند از الف = ۱، ب = ۲، ج = ۳، د = ۴، ه = ۵، و = ۶، ز = ۷، ح = ۸، ط = ۹، ی = ۱۰، ک = ۲۰، ل = ۳۰، م = ۴۰، ن = ۵۰، س = ۶۰، ع = ۷۰، ف = ۸۰، ص = ۹۰، ق = ۱۰۰، ر = ۲۰۰، ش = ۳۰۰، ت = ۴۰۰، ث = ۵۰۰، خ = ۶۰۰، ذ = ۷۰۰، ض = ۸۰۰، ظ = ۹۰۰، غ = ۱۰۰۰. ارزش عددی چهار حرف فارسی پ، چ، ژ، گ، به دلیل این که در متون گذشته به‌صورت ب، ج، ز، ک، نوشته می‌شده‌اند، برابر با همین چهار حرف بوده است. چنان‌که گفته آمد، مادهٔ تاریخ‌ها به مناسبت‌های گوناگون ساخته شده‌اند. مثلاً، مشهورترین مادهٔ تاریخ فارسی، ترکیب «عدل مظفر» است که جمع حروف آن برابر ۱۳۲۴ است که ثبت‌کنندهٔ سال ۱۳۲۴ق، سال پیروزی انقلاب مشروطیت ایران و بنیاد مجلس شورای ملی است. مادهٔ تاریخ از نظر ساخت چند نوع است: ۱ـ هریک از حروف واژه به ترتیب، به حساب ابجد برابر با ارزش عددی رقم معادل خود در تاریخ مورد نظر باشد، همچون **غرفه** (= ۱۲۸۵ق، سال درگذشت میرزا باقر مجتهد تبریزی)، که در آن غ = ۱۰۰۰، ر = ۲۰۰، ف = ۸۰، ه = ۵ است. این نوع مادهٔ تاریخ، اغلب معنای مربوط به موضوعی ندارد و از آن‌جا که حروف آن تک‌تک، به ترتیب و بی کم‌وکاست باید برابر عدد مورد نظر باشد، کمتر معنی دارد. ۲ـ حروف در مجموع با عدد مورد نظر برابر باشند، مانند **بی‌مثال** (= ۵۸۳ ق، سال درگذشت خاقانی شروانی)، که در آن ب = ۲، ی = ۱۰، م = ۴۰، ث = ۵۰۰، ا = ۱، ل = ۳۰ است. در چنین مواردی، کلمه یا کلمات ساخته باید با معنی باشند؛ زیرا سازندهٔ آن در انتخاب حروفی که رقم مورد نظر را بسازند، آزاد است. ترکیب **عدل مظفر** نیز از این گونه است. مادهٔ تاریخ پس از ساخته شدن، به دو صورت بیان می‌شود: ۱ـ کلمه یا جملهٔ به دست آمده به‌تنهایی و به‌صورت مفرد به‌کار رود، مانند **یادگار فقیر حقیر بهار** (= ۱۱۵۲ق، سال تألیف فرهنگ بهار عجم)

و نیز مانند ترکیب **عدل مظفر**. ۲ـ شعری ساخته می‌شود و کلمه یا ترکیب، یا جملهٔ مادهٔ تاریخ در پایان آن آورده می‌شود، مانند «بر تربت خیام نشین کام طلب ـ یک لحظه فراغ از غم ایام طلب/ تاریخ بنای بقعه را گر خواهی ـ **راز دل و دین ز قبر خیام طلب**» (= ۱۳۱۳ش، سال بنای آرامگاه خیام)؛ مثال دیگر: «محمدخان چو از آمویه بگذشت ـ شراب عیش اهل بلخ شد تلخ/ تمام شهر ویران گشت از جور ـ از آن تاریخ شد **ویرانی بلخ**» (= ۹۰۹ ق، سال فتح بلخ به دست محمدخان شیبانی و قتل و غارت و ویرانی در آن شهر). مادهٔ تاریخ‌هایی نیز به‌صورت شعری گفته شده است که تک‌تک مصراع‌های آن با تاریخ مورد نظر برابر است. مثلاً، در تاریخ وفات عباس میرزا نایب‌السلطنه (۱۲۴۹ ق)، قصیده‌ای ساخته شده که هر مصراع آن برابر با سال وفات او است: «**بسیر انجم و دور سپهر سفله‌گهر ـ چه فتنهٔ که برآمد ز پرده باز بدر/ چگونه حادثهٔ جانگداز هجران شد ـ از آن زمین و زمان شد بحالت دیگر/ ز حیلهٔ فلک و ماه و مشتری و زحل ـ پدید شد به جهان باز این عجیب اثر/...**» مادهٔ تاریخ‌ها به مناسبت‌های گوناگون ساخته می‌شوند: ۱ـ در تولد بزرگان حکومت و فرهنگ و دین، مانند **پادشه هفت اقلیم** (= ۹۷۸ ق، سال تولد شاه عباس یکم صفوی). ۲ـ در به تخت نشستن پادشاهان یا تعیین وزیران و کارگزاران حکومت، مانند **علیشیر مُهر زد** (= ۸۷۶ق، سال وزارت و صدارت امیر علیشیر نوایی). ۳ـ در ورود مهمانان بلندمرتبهٔ خارجی، مانند **آمده پادشاه توران** (= ۱۰۲۰ ق، سال آمدن ولی محمد ازبک پادشاه ماوراءالنهر به ایران و دیدارش با شاه عباس یکم). ۴ـ در جشن‌های عروسی، مانند **فلک داده پیوند شمس و قمر** (= ۹۶۲ ق، سال ازدواج شاه اسماعیل دوم). ۵ـ در فتح کشورها و شهرها، مانند **بختیاری مجاهدان** (= ۱۳۲۷ق، سال فتح تهران به دست سردار اسعد بختیاری و پیرم‌خان). ۶ـ در وفات پادشاهان و بزرگان حکومت و فرهنگ و دین، مانند **ای وای کریم‌خان مرد**(= ۱۱۹۳ ق، تاریخ وفات کریم‌خان زند) و **رحلت ملک‌الشعرا** (= ۱۳۳۰ش، سال درگذشت ملک‌الشعرا محمدتقی بهار). ۷ـ در حوادث روزگار، مانند **خاک قم را بباد داد این آب** (= ۱۰۴۵ق، سال آمدن سیل به شهر قم و ویرانی آن شهر). ۸ـ در تألیف و انتشار کتاب‌ها و مجلات، مانند **شفق سرخ** (= ۱۳۴۰ ق، سال تأسیس و انتشار روزنامهٔ شفق سرخ به مدیریت علی دشتی) و **آیت آیتی کتاب مبین** (= ۱۳۵۷ق، سال تألیف تاریخ یزد نوشتهٔ عبدالحسین آیتی). ۹ـ در بنای ساختمان‌های مدارس، دانشگاه‌ها، کاروانسراها، مسجدها و... یا نوسازی آن‌ها، مانند **مرمت کرد** (= ۹۰۴ق، تاریخ تعمیر مسجد جامع هرات به امر امیر علیشیر) و **میاسای از آموختن یک زمان** (استخراج از شاهنامه = ۱۳۵۵ق، سال بنای کتابخانهٔ ملی ایران). مادهٔ تاریخ‌های بسیاری نیز در دست است که هر یک افزون بر یادآوری یک رویداد تاریخی، دُر آن‌ها طنز یا هجوی نیز وجود دارد، از جمله **خونریز** (=۸۷۳ق، سال درگذشت سلطان ابوسعید گورکانی)، **شاه ایران مات شد** (= ۱۳۱۳ق، سال قتل ناصرالدین شاه قاجار). شاه اسماعیل دوم صفوی، پسر شاه تهماسب، که در ۹۸۴ ق به تخت نشست، یک سال بعد درگذشت و شاعری در تاریخ جلوس او گفت: **شهنشاه روی زمین** (= ۹۸۴) و در تاریخ وفاتش گفت:، **شهنشاه زیر زمین** (= ۹۸۵). هنگامی که نادرشاه افشار به تخت نشست، پس از تاریخ جلوس او را **الخیر فی ماوقع** (= ۱۱۴۸ق) یافتند و این عبارت بر روی سکه‌های نادر نیز نقش گردید؛ و هنگامی که مردم از ستم او در عذاب بودند، نکته‌پردازان عبارتِ بالا را به‌صورت **لاخیر فی ما وقع** تحریف کردند که با وجود جابه‌جایی حروف، به‌خاطر عدم تغییر آن‌ها، باز مطابق با سال آغاز سلطنت او است. از نظر تاریخی، ریشه‌های کاربرد مادهٔ تاریخ، بیت‌ها یا اشاره‌هایی است که شاعران در آن‌ها تاریخ خاصی را یاد کرده‌اند، مانند کسایی مروزی که تاریخ تولد خود را بدین صورت بیان کرده است: «به سیصد و چهل و یک رسید نوبت سال ـ چهارشنبه و سه روز باقی از شوال/ بیامدم به جهان تا چه گویم و چه کنم ـ سرود گویم و شادی کنم به نعمت و مال.» از سدهٔ ششم هجری، با ورود پیچیدگی‌های لفظی در شعر و استفادهٔ زیاد از صنایع بدیعی، به‌کاربردن حروف ابجد نیز شاعران را وسوسه کرد. مثلاً، انوری در قطعه‌ای، خوابی را تعریف می‌کند که در آن حضرت محمد (ص) بر منبری می‌آید و خطبه‌ای می‌خواند که تمام جملات آن با «ای صاحبقران» آغاز می‌شود و این در حالی است که جمع ابجدیِ حروف «ای صاحبقران» (۴۶۳) با جمع ابجدی حروف «سلطان سنجر» برابر است. اما کاربرد جدی و گسترده و رایج مادهٔ تاریخ از قرن هفتم هجری آغاز شد و اغلب شاعران و گویندگان بدان توجه داشته‌اند و این فن را به‌کار برده‌اند؛ حتی در دیوان حافظ نیز چند مادهٔ تاریخ موجود است، از جمله مادهٔ تاریخ سال اعدام قوام‌الدین محمد، وزیر شاه شجاع: «تا کس امید جود ندارد دگر ز کس ـ آمد حروف سال وفاتش امید جود» (= ۷۶۴ق). در دورهٔ معاصر نیز برخی شاعران کهنه‌پرداز مادهٔ تاریخ‌هایی ساخته‌اند. از جمله نظمی تبریزی که کتاب دویست

سخنور را تألیف کرده و در آن مادهٔ تاریخ وفات شاعران فارسی زبان را ساخته است. حسین نخجوانی نیز تحقیق جامعی در این باره به نام مواد‌التواریخ کرده است که در آن بسیاری از مادهٔ‌تاریخ‌های موجود را با محاسبه‌ای دقیق به‌دست داده است. در شعر اروپا نیز، با توجه به ارزش عددیِ حروف رومی، ساختن مادهٔ تاریخ رایج بوده است. در مجموع، ساختن مادهٔ تاریخ از تفنن‌های ادبی است و اغلب ارزش هنری ندارد و تنها اهمیت آن‌ها، در ثبت یک تاریخ است و تا حدودی باعث از میان رفتن امکان تحریف آن به دست نسخه‌نویسان بوده است. به مادهٔ تاریخ **حساب جمل** نیز می‌گویند.

منابع: تاریخ ادبیات در ایران، ۳/۳۴۰-۳۴۳؛ ۵/۶۲۶-۶۲۸؛ تحقیقات ادبی، ۲۳۹-۲۷۷؛ دویست سخنور، سی‌وسه ـ سی‌وهشت؛ شعر و ادب فارسی، ۳۴۲-۳۵۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲/۹۶۵؛ مجموعهٔ مقالات اخوان‌ثالث، ۲/۱۴۱-۱۴۷؛ مواد‌التواریخ؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۲۷.

عباسپور

ماشین خدایان ← دست غیب

مانیفست ادبی ← بیانیهٔ ادبی

ماهنامه ← روزنامه

مبالغه (mo.bā.le.qe)، در لغت به معنی کوشیدن و در فن بدیع آن است که ادعای گوینده، با افراط و بزرگنمایی بیان شود. مبالغه بر سه نوع است: **تبلیغ** که بزرگنمایی و افراطی است که هم عقل آن را بپذیرد و هم امکان وقوع آن وجود داشته باشد: «ز ضعف طاقت آهم نماند و ترسم خلق ـ گمان برند که سعدی ز دوست خرسند است»، که ضعف نیروی جسمانی ممکن است آنقدر باشد که آدمی نتواند حتی آه بکشد. **اغراق**، که بزرگنمایی و افراطی است که عقل آن را ممکن بداند، اما وقوع آن ممکن نباشد: «زان می که گر سرشکی از آن درچکد به نیل ـ صد سال مست باشد از بوی او نهنگ»، که وجود چنین میی از نظر عقلی ممکن است، اما تاکنون وجود نداشته است. **غلو** که بزرگنمایی و افراطی است که هم از نظر عقلی غیرممکن باشد و هم وقوع آن امکان نداشته باشد: «بگذار تا بگرییم چون ابر در بهاران ـ کز سنگ گریه خیزد روز وداع یاران» که گریستن سنگ، هم غیر عقلانی و هم غیرممکن است. **غلو** یکی از عیوب قافیه هم به شمار می‌آید (← غلو، در قافیه). برخی، مبالغه و تبلیغ و اغراق و غلو را جابه‌جا آورده‌اند.

منابع: اصول علم بلاغت، ۴۱-۴۳؛ بدایع‌الافکار، ۱۱۳-۱۱۴؛ ترجمان‌البلاغه، ۶۲-۶۴؛ درهٔ نجفی، ۲۰۷-۲۰۸؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۷۸، ۳۸۲-۳۸۶؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۶۰، ۳۶۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۳۱-۳۲، ۲۲۰-۲۲۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۹، ۳۵، ۱۱۱-۱۱۲، ۱۳۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۱۵۶، ۲۹۷؛ ۲/۸۲۳، ۹۶۸-۹۶۹؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۶۲ ـ ۲۶۹؛ المعجم، ۳۵۸-۳۶۵؛ معیارالبلاغه، ۲۸-۳۰؛ نقدالشعر، ۱۳۱-۱۳۲؛ نگاهی تازه به بدیع، ۷۷-۷۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۵-۱۶.

عباسپور

مبتذل ← ابتذال

مبهم،بحر ← مستحدث

متابعت و تتبع ← مجابات

متدارک (mo.ta.dā.rek)، در لغت به معنی مقرون و پیوسته و در اصطلاح عروض، یکی از بحر*های عروضی است که اصل آن از تکرار رکن «فاعلن» یا زحاف*های آن به‌دست می‌آید. رایج‌ترین مزاحفات این بحر، مخبون* و مقطوع* است. پرکاربردترین وزن‌های این بحر عبارتند از، متدارک مثمن سالم (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن): «حسن و لطف تو را بنده شد مهر و مه ـ خط و خال تو را مشک چین خاک ره»، متدارک مثمن مخبون (فعلن فعلن فعلن فعلن): «چگلی صنمی که دلم ببرد ـ پس از آن به عنا و بلا سپرد»، متدارک مثمن احذّ (فاعلن فاعلن فاعلن فع): «ای فسانه، فسانه، فسانه ـ ای خدنگ تو را من نشانه»، متدارک مثمن مقطوع (فعلن فعلن فعلن فعلن): «تا کی ما را در غم داری ـ تا کی بر ما آری خواری»، متدارک مسدس سالم (فاعلن فاعلن فاعلن): «آنچه در دورهٔ ناصری ـ مرد و زن کشته شد سرسری»، متدارک مسدس مخبون (فعلن فعلن فعلن): «دل من به دعا ببری ـ چه دغا و دغل سپری»، متدارک مسدس مقطوع (فعلن فعلن فعلن): «جانا در دل کردم ـ کز مهرت برگردم.» بحر متدارک را غریب هم نامیده‌اند.

منابع: زحاف رایج در شعر فارسی، ۱۱۶-۱۱۸؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۲۵۱-۲۵۲؛ عروض حمیدی، ۶۸؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۶۵-۶۷؛ عروض فارسی، ۱۲۲-۱۲۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۷۳/۲-۹۷۴؛ فرهنگ عروضی، ۹۴-۹۵؛ المعجم، ۲۷۴؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۲۷-۲۲۸.

صفوی

مترادف (mo.ta.rā.def)، در لغت، به معنی پی‌درپی، و در اصطلاح قافیه، آن است که دو حرف ساکن پشت سر هم در آخر قافیه بیاورند، مانند کلمات اغیار و یار در این بیت: «خوش نسیمی‌ست بوی صحبت یار ـ خوش نعیمی‌ست وصل بی‌اغیار.» (← قافیه، حدود)

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۸۶؛ درهٔ نجفی، ۸۳؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۲۶۳-۲۶۴؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۷؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۵۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۷۴/۲؛ لغت‌نامه، زیر «مترادف»؛ المعجم، ۲۷۵.

صدرنیا

مراکب (mo.ta.rā.keb)، در لغت، به معنی برهم‌نشسته، و در اصطلاح قافیه، آن است که میان آخرین حرف ساکن و حرف ساکن پیش از آن، دو حرف متحرک فاصله باشد. به بیان دیگر، متراکب آن است که سه حرف متحرک در کنار قافیه قرار داشته باشد: «اغتراب از وطن و ترک اقامت مگرم ـ از مدار فلکی گشت ضرورت دگرم» که میان «م» در کلمات مگرم و دگرم، و «ت» در در کلمات ضرورت و اقامت، سه حرف متحرک «د»، «گ» و «ر» فاصله هستند. (← قافیه، حدود)

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۸۶؛ درهٔ نجفی، ۸۲-۸۳؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۲۶۳-۲۶۴؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۷؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۵۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۷۴/۲؛ المعجم، ۲۷۳.

صدرنیا

متزلزل (mo.ta.zal.zel)، در لغت به معنی جنبنده و لرزنده و در اصطلاح بدیع سخنی است که اگر اعراب کلمه‌ای در آن تغییر داده شود، مدح* تبدیل به ذم می‌گردد: «روز و شب خواهم همی ز کردگار ـ تا سرت باشد همیشه تاجدار.» که اگر «ج» ساکن خوانده شود، مدح است و اگر به کسره گفته شود، «تاجِ دار» می‌گردد که ذم است. چنین صنعتی را **تزلزل** می‌نامند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۳۳؛ تاریخ ادبیات ایران، براوان، ۱۰۳/۲-۱۰۴؛ درهٔ نجفی، ۲۰۸-۲۰۹؛ کشاف اصطلاحات‌الفنون، ۶۸۲/۱.

عباسپور

متضاد ← مطابقه

متقابل ← تقابل

متقارب (mo.ta.qā.reb)، در لغت به معنی نزدیک به یکدیگر و در اصطلاح عروض، یکی از بحر*های عروضی است که از تکرار رکن فعولن یا زحاف*های آن به‌دست می‌آید. مزاحفات این بحر عبارتند از مقبوض*، مقصور*، اثلم*، اثرم*، محذوف* و ابتر* و پرکاربردترین وزن‌های این بحر از این قرارند: متقارب مثمن سالم (فعولن فعولن فعولن فعولن): «غمت در نهانخانهٔ دل نشیند ـ به نازی که لیلی به محمل نشیند»، متقارب مثمن محذوف یا مقصور (فعولن فعولن فعولن فعل/ فعول): «چو ایران نباشد تن من مباد ـ بدین بوم و بر زنده یک تن مباد»، متقارب مثمن اثلم (فعلن فعولن فعلن فعولن): «گر تیغ بارد در کوی آن ماه ـ گردن نهادیم، الحمدلله.»

منابع: زحاف رایج در شعر فارسی، ۷۹-۸۵؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۲۴۹-۲۵۰؛ عروض حمیدی، ۶۸؛ عروض فارسی، ۱۱۸-۱۲۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۷۷/۲؛ فرهنگ عروضی، ۹۶، ۹۸؛ المعجم، ۷۵؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۲۸؛ وزن و قافیهٔ شعر فارسی، ۴۵.

صفوی

متکلف (mo.te.kal.laf)، در لغت به معنی چیزی است که به رنج به دست آید و در اصطلاح بدیع سخنی است که ساختن آن به رنج ممکن شود و گوینده برای بیان آن مشقت برد. متکلف بر دو نوع است: **متکلف مذموم**، آن است که در شعر، کلمات و عبارات مهجور و ناآشنا به‌کار برده شود، مانند «مقام غوانی گرفته نوایح ـ بساط عنادل سپرده عناکب» که در این بیت، غوانی جمع غانیه به معنی زن آوازخوان، نوایح جمع نائحه به معنی زن نوحه‌گر، عنادل جمع عندلیب و عناکب جمع عنکبوت است. متکلف مذموم را می‌توان مرادف غرابت استعمال* دانست. **متکلف محمود**، آن است که شاعر چند نوع از انواع صنایع بدیعی را

به‌کار برد، مانند قصیدهٔ بدایع‌الاسحار فی صنایع الاشعار قوامی مطرزی که هر بیت آن یکی از صنایع بدیعی را در خود دارد. نیز مثنوی سحر حلال* اهلی شیرازی که در سراسر آن صنایع بدیعی به‌کار رفته است. متکلف محمود را می‌توان گونهٔ افراطی ابداع* دانست. صنعت متکلف را تکلف هم گفته‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۷۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۰۶/۱؛ ۹۷۸/۲؛ المعجم، ۴۳۱ـ۴۳۴.

عباسپور

متکلف مذموم ← متکلف

متکلف مطبوع ← اعنات

متل (ma.tal)، در لغت، به معنی مفت، مزخرف و مثل سایر، و در اصطلاح ادب، بیان کوتاه، موزون و گاه مقفی و ساده و دنباله‌دار ماجراهای سرگرم‌کننده است (برابر ترکیب‌های Child Ballad, Folk Ballad): «لیک پیش اهل حل و عقد عصر ما کنون ـ جمله تحقیقاتشان افسانه گردید و متل.» (ادیب‌السلطنهٔ سمیعی) متل‌ها هم جنبهٔ آموزشی دارند هم سرگرمی، و خواندن آن‌ها هنگام بازی‌های کودکانه بر شور و تحرک خردسالان و کودکان می‌افزاید و موجب نشاط آن‌ها می‌شود. متل‌ها و افسانه‌های عامیانهٔ منظوم پرمعنی‌ترین و عمیق‌ترین آفرینش‌های هنری تمدن‌های گذشته و نخستین قالب شعرهای غنایی در ایران هستند و به عقیدهٔ ملک‌الشعرای بهار، دیرینهٔ پیدایی آن‌ها به سده‌های پیش از اسلام می‌رسد. برخی هیچانه‌ها* یا شعرهای شوخی‌آمیز و بی‌معنا را نیز، متل آورده‌اند. متل‌ها همانند سایر گونه‌های ادبیات عامیانه*، منشاء الهام نویسندگان و شاعران بزرگ قرار گرفته‌اند و قهرمانان بزرگ پاره‌ای داستان‌ها و منظومه‌ها با نظر به درونمایهٔ همین متل‌ها آفریدهٔ شده‌اند. برخی از ویژگی‌های مهم متل‌های عامیانهٔ فارسی چنین است: برخورداری از سبک آسان و به‌دور از پیچیدگی‌های لفظی و معنوی و موضوع‌های وسیع و گوناگون و طنز گزنده، دارا بودن اوزان ضربی فولکلوریک، بهره‌مندی از موسیقی کناری به مدد قافیه‌های یکسان، قابلیت هماهنگی با حرکت و بازی و آواز، تکیه بر هجا و آهنگ، تکرار برخی صوت‌ها یا واژه‌ها. افزون بر این، گاه برای یک متل عامیانهٔ ایرانی، روایت‌های گوناگون با تفاوت‌های اندک وجود دارد که برخاسته از گوناگونی‌های جغرافیایی، اقتصادی، فرهنگی و اعتقادی نقاط مختلف ایران است. همچنین در بیشتر متل‌ها ایرادهای منطقی و عقلی فراوان دیده می‌شود، مثلاً در متل معروف «اتل متل توتوله ـ گاو حسن چه جوره ...» گاو حسن شیر ندارد، اما شیر آن را به هندوستان می‌برند. شاعران معاصری چون ا.بامداد در منظومهٔ «پریا» ، «دخترای ننه‌دریا» ، «شبانهٔ اول» از مجموعهٔ هوای تازه و مهدی اخوان ثالث در منظومهٔ «شهریار شهر سنگستان»، گاه با استفاده از درونمایهٔ متل‌های قدیم و گاه با نظر به شکل و ویژگی این متل‌ها آثار تازه‌ای آفریده‌اند.

منابع: ادبیات کودکان و نوجوانان ویژگیها و جنبه‌ها، ۱۵۰، ۱۸۲، ۱۸۸؛ انواع شعر فارسی، ۷۸؛ بهار و ادب فارسی، ۳۱/۱؛ ترانه‌های ملی ایران، ۷۷؛ چون سبوی تشنه، ۲۳۸ـ۲۳۹؛ حرفهای تازه در ادب فارسی، ۹۵ـ۱۰۲؛ زیب سخن، ۱۸۶/۱؛ شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب، ۱۶۱ـ۱۶۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، زیر «متل» ؛ فرهنگ فارسی، زیر«متل»؛ فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان ، زیر«ادبیات کودکان و نوجوانان» ؛ لغت‌نامه ، زیر«متل»؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، زیر «ترانه‌های عامیانه» ؛ وزن شعر فارسی،۶۵ـ۷۳؛ جعفر ابراهیمی (شاهد) ،«کودک و شعر» ، پویش ،بهار ۱۳۶۸ش ، صص ۳ـ۱۰.

عطاری

متلایم ← تلاؤم

متلوّن ← ذوبحرین

متنافر ← تنافر معنوی

متواتر (mo.ta.vā.ter)، در لغت، به معنی پیوسته، و در اصطلاح قافیه، آن است که در قافیه، میان دو حرف ساکن، یک حرف متحرک بیاورند؛ به بیان دیگر، میان حرف ساکن آخر و حرف ساکن پیش از آن، یک حرف متحرک قرار گیرد: «بود با عشق جان را آشنایی ـ رسد از عشق دل را روشنایی» که بین «ی» آخر در کلمات آشنایی و روشنایی و «الف» پیش از آن، حرف «ی» متحرک آمده است. (← قافیه، حدود)

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۸۶؛ درهٔ نجفی، ۸۳؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۲۶۳ـ۲۶۴؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۷؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۵۷؛ المعجم، ۲۷۴.

صدرنیا

مثل (ma.sal)، در لغت، به معنی همتا و مانند است. این واژهٔ عربی را در فارسی به داستان، دستان، نمون، حال و صفت گزارده‌اند. میبدی درکشف‌الاسرار، مثل را به همهٔ این معانی آورده است و در ساخت‌هایی نظیر «مثل... مثل» یا «مثل... کمثل» به کار برده است. این نوع ساخت‌ها به مقایسهٔ میان دو چیز یا دو کس بر پایهٔ تشبیه می‌پردازد. مثل، حکم مضاف را دارد و آنچه بعد از مثل می‌آید، مضاف‌الیه آن است که چه بسا یک واژه ، یک عبارت ، یک جمله یا چندین جمله باشد. در این نوع ساخت، مضاف‌الیه نخستین مثل، مشبه و مضاف‌الیه دومین مثل ، مشبه‌به است و مثل دوم، همان ادات تشبیه است. چنین ساختی در قرآن نیز به کار رفته است: «مثلهم کمثل‌الذی استوقد ناراً فلما اضائت ما حوله ذهب‌الله بنورهم.» مثل دو معنی اصطلاحی دارد؛ نخست، «تشبیهی که وجه شبه در آن ، امری منتزع از امور عدیده باشد.» (← تمثیل) البته این معنی، امروزه چندان کاربرد ندارد. در رسائل اخوان‌الصفا آمده است: «حکما هنگامی که قصد تبلیغ و موعظه دارند، آن را به طریق ضرب امثال به زبان حیوانات و آنچه آن را جان نیست، می‌گویند، نظیر آنچه در کلیله و دمنه و کتاب‌هایی مانند آن وجود دارد.» در زبان فارسی، داستان [زدن] و دستان [زدن] به معنی مثل [زدن] یا ضرب مثل، بارها به کار رفته و همچنان نیز به کار می‌رود. گفتنی است که در کتاب‌های مقدس، همچون قرآن کریم و انجیل‌های چهارگانه هم مثل‌های کوتاه تشبیه وار، هم مثل‌های بلند داستان‌گونه، فراوان آمده است. دوم، «قول سایر و مشهوری که حالتی یا کاری را بدان تشبیه کنند.» مثل در این معنی، گفته‌ای مختصر و مفید در تداول عامیانه است و درواقع، بخشی از زبان گفتار است. مثل در این مفهوم، شکل داستانی ندارد، هر چند که شاید فشرده یا خلاصه‌ای از یک داستان باشد. (← ضرب‌المثل) محمد علی حبله رودی ، ادیب ایرانی، نخستین کسی بود که مجموعه‌ای از مثل‌های فارسی را در ۱۰۵۱ق گردآورد و به نام جامع‌التمثیل به عبدالله قطب‌شاهی اتحاف کرد. وی در این کتاب، نزدیک به ۱۱۰۰ مثل فارسی را در قالب حکایات لطیف آورده است. چندی بعد، ادیبی دیگر به نام محمدصادق صادقی اصفهانی (ـ۱۰۶۱ق) دانشنامه‌ای بزرگ با نام شاهد صادق(حـ ۱۰۵۶ق) در پنج باب و یک خاتمه گرد آورد و فصل هشتادم آن را به ۵۶۰ مثل فارسی اختصاص داد. نزدیک به سیصد سال پس از جامع‌التمثیل، هیچ تألیف مهم و مستقلی در حوزهٔ امثال فارسی صورت نگرفت، تا آن که در ۱۳۳۹ق، امیر قلی امینی، مجموعه‌ای مختصر به نام هزار و یک سخن در امثال و نصایح و حکم فارسی، در برلن به چاپ رساند. با این همه، نخستین فرهنگ جامع امثال فارسی، بی‌تردید امثال و حکم دهخدا است که در چهار مجلد در ۱۳۱۰ش چاپ و منتشر شد. پس از انتشار امثال و حکم ، شماری از دانش‌پژوهان بر آن شدند که در این عرصه به فعالیت بپردازند که نتیجهٔ آن، چاپ و انتشار بیش از سی‌عنوان کتاب در زمینهٔ امثال و حکم فارسی بوده است. کتاب کوچهٔ احمد شاملو یکی از ارزشمندترین مجموعه‌ها در این عرصه است.

منابع: تاریخ ادبیات در ایران ، ۱۴۹۱/۵، ۱۵۹۳؛ رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی ، ۱۱۱-۱۱۵؛
A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 258; *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 448.

چناری

مثلثات (mo.sal.la.sāt)، شعرهایی است که در آن‌ها کلمات و عبارات به سه زبان باشد و به‌ویژه در آن‌ها، واژگان و اصطلاحات گویش‌ها و لهجه‌های محلی به کار رفته است. مثلثه را بیشتر به صورت جمع به کار برده و مثلثات می‌گویند. از کهن‌ترین نمونه‌های مثلثات شعری است که در تاریخ طبرستان آمده و به سه زبان فارسی، عربی و طبری است: «ای به فرهنگ و علم دریاؤ ـ لیس ما را بجز تو همتاؤ/.../ قل فبئس‌القرین و باک مدار ـ لست تدری که ایش معناؤ/.../ انّ آبائی الذین مضوا ـ سمعوا قصتّی چه رسواؤ/.../ چون به هیچ بویمون و آلمتون ـ ببریم رسکت و کلیناؤ.» سعدی و حافظ نیز نمونه‌هایی از مثلثات دارند که به زبان‌های فارسی و عربی و گویش شیرازی است: «خلیل‌الهوی اشهی واصلح ـ ولکن من هداه الله افلح/ نصیحت نیک‌بختان گوش گیرند ـ حکیمان پند درویشان پذیرند/ گُش ایها داراغت خاطرت نرنزت ـ که شحنی عاقلی ده بار اثنرت ...»□ «سبت سلمی بصد غیها فؤادی ـ و روحی کل یوم لی ینادی/ خدایا بر من بیدل ببخشای ـ و اوصلنی علی رغم الأعادی/ و پی ماچان غرامت بسپریمن ـ غرت یک وی روشتی از امادی ...» این نوع شعر، نوعی ملمع* است.

منابع: انواع شعر فارسی، ۱۱۴ ـ ۱۱۵؛ تاریخ طبرستان، ۱۳۱ ـ ۱۳۵؛ دیوان حافظ، چاپ انجوی، ۲۵۵؛ موسیقی شعر، ۱۶۶ ـ ۱۶۷.

عباسپور

مثل سایر ← ضرب‌المثل

مثمن (mo.sam.man)، در لغت به معنی هشت‌تایی و در اصطلاح عروض، به بیتی گویند که هشت رکن دارد؛ یعنی در هر مصراع چهار رکن به کار رفته باشد: «بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم ـ فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم.» (=مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن)

منابع: فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۸۳/۲؛ لغت‌نامه، زیر «مثمن».

صفوی

مثنوی (mas.na.vi)، در لغت به معنی دوتایی و در اصطلاح ادبی، از قالب‌های شعر فارسی است که مصراع‌های آن دو به دو هم‌قافیه‌اند و هر بیت دارای قافیه‌ای مستقل است، کاربرد قافیه را در مثنوی می‌توان چنین نشان داد:

ـــــــ آ ـــــــ آ
ـــــــ ب ـــــــ ب
ـــــــ پ ـــــــ پ
ـــــــ ت ـــــــ ت
ـــــــ ث ـــــــ ث
ـــــــ ج ـــــــ ج

تعداد بیت‌های مثنوی محدود نیست و به دلیل همین عدم محدودیت و این‌که نیازی به آوردن قافیهٔ واحد در کل شعر نیست و هر بیت قافیه‌ای جداگانه دارد، برای بیان داستان‌های حماسی، قصه‌ها، تمثیلات و حکایات، قالبی موفق و پرکاربرد بوده است؛ درحالی‌که گاه در این قالب، شعرهای عاشقانه و غزلوار همچون ساقی‌نامه* نیز سروده شده است. از آن‌جا که مثنوی در شعر عرب کاربردی نداشته است، روشن است که این قالب مخصوص ایرانیان بوده است. مثنوی از کهن‌ترین قالب‌های شعر فارسی است و تقریباً همزمان با آغاز رواج شعر دری پدید آمده است. موضوعات مثنوی بیشتر حماسه*، داستان، تمثیل یا حکایات اخلاقی و مضمون‌های فلسفی، دینی، عرفانی و اجتماعی بوده است که می‌توان آن را در چهار دسته تقسیم کرد: ۱ـ داستان‌های حماسی و تاریخی، مانند شاهنامهٔ فردوسی و گرشاسبنامهٔ اسدی طوسی. ۲ـ داستان‌های عاشقانه، مانند لیلی و مجنون و خسرو و شیرین نظامی و ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی. ۳ـ اندیشه‌ها و تعلیمات عرفانی، مانند حدیقةالحقیقهٔ سنایی، منطق‌الطیر عطار و مثنوی معنوی مولوی. ۴ـ ادبیات تعلیمی* و اندرزنامه*های اخلاقی، مانند بوستان سعدی. پرکاربردترین وزن‌های مورد استفاده در مثنوی عبارتند از ۱ـ فعولن فعولن فعولن فعول (یا فعل)، مانند شاهنامهٔ فردوسی، شرفنامهٔ نظامی و بوستان سعدی. ۲ـ فاعلاتن فاعلاتن فاعلات (یا فاعلن)، مانند منطق‌الطیر عطار و مثنوی معنوی مولوی. ۳ـ مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل (یا فعولن)، مانند خسرو و شیرین نظامی و ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی. وزن‌های دیگری نیز همچون فاعلاتن مفاعلن فعلات (یا فعلن)، مانند هفت پیکر نظامی و حدیقةالحقیقهٔ سنایی در مثنوی به کار آمده است. شبلی نعمانی مثنوی را از سودمندترین و وسیع‌ترین قالب شعر فارسی می‌داند که بهترین عرصه برای نمایش مناظر طبیعی، احساسات انسانی و واقعه‌نگاری و تخیل است. به نظر دکتر محمدجعفر محجوب، فارسی‌زبانان بی‌فاصله پس از ظهور شعر فارسی کوشیدند تا خود را از زیر نفوذ دستورهای شاعری و بلاغی زبان عرب آزاد کنند و به همین دلیل قالب‌هایی را به کار بردند که در زبان عربی به آن توجه نمی‌کردند و مهم‌ترینِ این قالب‌ها مثنوی است. امروزه پاره‌هایی از چهار مثنوی رودکی از جمله «ترجمهٔ منظوم کلیله و دمنه» در دست است. همچنین شاعران معاصر رودکی از جمله شهید بلخی، ابوشکور بلخی، مسعودی مروزی، ابوالمؤید بلخی، ابوالحسن آغاجی و خجستهٔ سرخسی مثنوی‌هایی سروده‌اند و این نشان می‌دهد که از همان آغاز شعر فارسی، مثنوی قالبی مورد توجه بوده است. با توجه به این که با شکوفاییِ دوبارهٔ فرهنگ و ادبیات ایران و به‌ویژه تأثیر نهضت شعوبیه، شاعران فارسی‌زبان در دوران سامانیان به منظوم ساختن افسانه*ها، اسطوره*ها، و داستان*ها و سرگذشت‌های گذشته‌شان پرداختند و به‌خاطر محدود نبودن مثنوی در قافیه و تعداد بیت‌ها، این قالب، مطلوب‌ترینِ قالب‌ها،برای بیان قصه‌ها و افسانه‌های باستان، شناخته شد و از آن بهرهٔ بسیار گرفتند. در دورهٔ غزنویان نیز، به رغم بی‌توجهی و بی‌رغبتی شاهان به فرهنگ ایرانِ باستان، شاعرانی که پیش از حکومت غزنویان کار خود را آغاز کرده بودند، همچنان به نظم این داستان‌ها ادامه دادند. در میان مثنوی‌سرایان این دوره، باید از فردوسی نام برد که شاهنامه ـ سند ملیت ایرانیان ـ را آفرید. در دورهٔ سلجوقیان نیز بهره‌گیری از مثنوی برای بیان داستان‌ها و تعالیم اندیشه‌های حکمی و صوفیانه و تعلیمی رواج داشت و آثاری چون ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی، مخزن‌الاسرار، لیلی و مجنون، خسرو و

شیرین، هفت پیکر و شرفنامهٔ نظامی، تحفةالعراقین خاقانی و حدیقةالحقیقهٔ سنایی یادگارهای آن دوره‌اند. با ورود جدی عرفان به ایران، به‌ویژه پس از حملهٔ مغول، از آن‌جا که مثنوی ویژهٔ ادبیات داستانی فارسی بود، به دلیل تمایل عارفان به بیان نمادین، داستان‌ها رفته‌رفته درونمایهٔ عرفانی یافت. در نتیجه، مثنوی، قالب مخصوص داستان‌های عرفانی نیز گردید و از میان انبوه مثنوی‌های عرفانی، منطق‌الطیر عطار و مثنوی معنوی مولوی شاهکارهای آن به شمار می‌آیند. بوستان سعدی نیز که در سدهٔ هفتم هجری به نظم درآمد از بهترین آثار ادبیات تعلیمی در شعر فارسی است. در قرن هشتم نیز مثنوی‌های عرفانی، تعلیمی و عاشقانه سروده شده است و در قرن نهم، جامی هفت اورنگ را ساخت و در قرن دهم، وحشی بافقی به سرودن مثنوی فرهاد و شیرین پرداخت. در دورهٔ سبک هندی، با وجود مثنوی‌های بسیار، به‌خاطر حضور جدی‌تر و موفق‌تر غزل* در بیان اندیشه‌های ناب شاعران، مثنوی مانند دیگر قالب‌ها در پرتو غزل قرار گرفت و برای نمونه، شاعری چون بیدل را که مثنوی‌های متعددی داشته، فقط شاعری غزلسرا شناخته‌اند. در دورهٔ بازگشت، فتحعلی‌خان صبا با شهنشاه‌نامه و خداوندنامه، معروف‌ترین مثنوی‌ها را به‌جا گذاشت. در قرن حاضر، به دلیل حضور رمان و داستان در ادبیات فارسی، کاربرد داستانی مثنوی به‌کلی از میان رفت. به‌همین دلیل، گرایش جدی به مثنوی دیده نمی‌شود و تنها از جملهٔ نمونه‌های موفق آن، می‌توان از شعر «عقاب» پرویز ناتل خانلری، «بت‌شکن بابل» مهدی حمیدی شیرازی و نیز مثنوی‌های هوشنگ ابتهاج (سایه) نام برد.

منابع: انواع ادبی، شمیسا، ۳۳۰-۳۳۲؛ انواع شعر فارسی، ۴۲۸-۴۷۲؛ بدایع‌الافکار، ۷۲؛ تاریخ ادبیات ایران، براون، ۴۷/۲-۴۹؛ تاریخ ادبیات ایران، ریپکا، ۱۶۴-۱۶۵؛ تحول شعر فارسی، ۱۰۵-۱۱۰؛ زیب سخن، ۹۰-۹۳؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۲۲، ۱۰۰-۱۰۶، ۱۶۶-۱۸۱، ۵۸۹-۶۰۸؛ شعرالعجم، ۱۹۰/۴-۱۹۸؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۴۴۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۶۳-۲۶۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۳۸-۱۳۹؛ فرهنگ بلاغی - ادبی، ۹۸۴/۲-۹۸۵؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۵۶؛ نقدالشعر، ۱۳-۱۴؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۲۹-۲۳۱.

عباسپور

مجابات (mo.jā.bāt)، در لغت، به معنی سخن‌های جواب داده، و در اصطلاح بدیع، آن است که شاعری، شعر شاعر دیگر را به همان وزن* و قافیه* پاسخ بدهد: «خدایگان خراسان و آفتاب کمال - که وقف کرد بر او ذوالجلال، عزّ و جلال.» (عنصری)□ «اگر کمال به جاه اندر است و جاه به مال - مرا ببین که ببینی کمال را به کمال.» (غضایری)□ مجابات را بر سه نوع دانسته‌اند: ۱- اگر جواب شاعر دومی بالاتر از شعر پیشین باشد، آن را تنبیه می‌گویند. ۲- اگر جواب شاعر دومی با شعر شاعر اول هم‌ارز باشد، آن را جواب می‌گویند. ۳- اگر جواب شاعر دومی از شعر قبلی پایین‌تر باشد، آن را متابعت و تتبع می‌گویند. مجابات را مجاوبه و تنبیه هم نامیده‌اند.

منابع: فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۴۰۹؛ لغت‌نامه، زیر «مجابات»؛ مقدمه‌یی بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران، ۱۶۲.

صدرنیا

مجاز (ma.jāz)، در لغت، به معنی راه گذر، و در اصطلاح ادبی، به کار بردن لفظی در معنای غیرحقیقی آن است. دو رکن اصلی مجاز، قرینه و علاقه* هستند. قرینه برای برجسته کردن معنای مجازی کلمه می‌آید و علاقه وابستگی میان معنی اصلی و معنی مجازی را نشان می‌دهد. در بیت «آفتابی بدین بزرگی را - لکه‌ای ابر ناپدید کند»، ترکیب «لکه‌ای ابر» قرینه است و روشنایی و نورپراکنی علاقهٔ میان خورشید است و آفتاب که به‌جای خورشید به کار رفته و معنای مجازی پیدا کرده است. علاقه بر دو نوع است: علاقهٔ همانندی و علاقهٔ ناهمانندی. علاقهٔ همانندی براساس شباهت است و علاقهٔ ناهمانندی بر اساس کاربرد جزئی از کل آن یا برعکس. قرینه هم دو نوع است: قرینهٔ صارفه و قرینهٔ ناصارفه. قرینهٔ صارفه از ورود معنی حقیقی به ذهن جلوگیری می‌کند و قرینهٔ ناصارفه بر هر دو معنی حقیقی و غیر حقیقی دلالت دارد. مجاز به اعتبار نوع علاقه و قرینه از کنایه* و استعاره* متمایز می‌شود. استعاره، مجازی است که قرینهٔ صارفه و علاقهٔ همانندی داشته باشد؛ مثلاً در «سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند»، سرو استعاره از یار است به قرینهٔ صارفهٔ «یاد نمی‌کند» و علاقهٔ همانندی بلندی و رعنایی. کنایه، مجازی است که همراه قرینهٔ ناصارفه بیاید و معنی اصلی و غیرحقیقی را با هم به ذهن وارد کند. مثلاً در جملهٔ «دست کفچه مکن»، معنای ظاهری عبارت و معنای باطنی آن، یعنی گدایی مکن، هر دو نهفته‌اند. استعاره تنها مجازی است که تصویرساز و مخیل است. مجاز فشرده‌ترین شکل بیانی کلام است و چون متضمن دلیل است. بهتر از حقیقت مقصود گوینده را بیان

می‌کند. میزان دریافت هر فرد از معانی خیالی مجاز، بستگی به دانش و شعور و تجربه‌های حسّی وی دارد. با در نظر گرفتن وجوه تمایز میان استعاره و مجاز و تقسیم‌بندی‌های حقیقت، می‌توان مجاز را به گونه‌هایی تقسیم کرد: ۱ ـ مجاز لغوی: آ ـ مجاز مفرد یا مجاز مرسل یا مجاز مفرد مرسل، که تعریف کلی مجاز در مورد آن صدق می‌کند، مثل «سرد و گرم زمانه ناخورده- نرسی بر در سراپرده» که منظور از سرد و گرم زمانه در این بیت، خوب و بد روزگار است. ب ـ مجاز مرکب مرسل، که قرینهٔ صارفه‌اش مانع از ارادهٔ معنی وضعی کلمه است و در جمله‌های خبری برای بیان حسرت و ضعف و سرور یا یکی از حالات روحی به شیوهٔ انشایی به کار می‌رود، مثل «آسمان دلم بارانی‌ست» و در جمله‌های انشایی امر و نهی و استفهام برای اظهار غیرمستقیم خبر می‌آید، مثل «ای دل طریق رندی از محتسب بیاموز ـ مست است و در حق او کس این گمان ندارد». ۲ ـ مجاز عقلی، اسناد مصدر یا یکی از مشتقات آن است به چیزی که در ظاهر بدان مربوط نیست، با استفاده از علاقهٔ غیرهمانندی و قرینه‌ای که اسناد ظاهری آن را مانع می‌شود: الف ـ اسناد فعل به زمان، مثل «زمانه پندی آزادوار داد مرا». ب ـ اسناد فعل به مکان، مثل «این قفس مرا کشت». ج ـ اسناد فاعل به مصدر، مثل «یکی شعر تو شاعرتر از حسّان» که اسناد شاعر به مصدر بودن است. د ـ اسناد فعل به سبب، مثل «رنج سفر و غم تو ای آفت جان ـ بر من کردند چون دهان تو جهان» که فعل بیت به سبب‌های رنج سفر و غم یار نسبت داده شده است. هـ ـ اسناد اسم فاعل به مفعول، مثل «مرا لفظ شیرین خواننده داد ـ تو را سمع و ادراک داننده داد» که واژهٔ خواننده با آن‌که اسم فاعل است، در معنای مفعولی به کار رفته است. و ـ اسناد اسم مفعول به اسم فاعل، مثلاً در «گر این صاحب جهان دلدادهٔ توست» اسم مفعول دلداده در معنای فاعلی به کار رفته است. مجاز با سه‌ویژگی از حقیقت متمایز می‌شود: ۱ ـ اتساع که هنگام به کار بردن مجاز، نامی بر نام مکان‌ها و جای‌ها افزوده می‌شود. ۲ ـ تشبیه که مجاز برگرفته از شباهت چیزی است با کلمه‌ای که در معنای غیرحقیقی به کار رفته. ۳ ـ تأکید که امری غیرحسی و ناملموس را با مجاز، حسی و ملموس می‌کند. عبارت «من به آسایش تو مهمانم» شامل تمام این ویژگی‌ها است. از دیدگاه زیبایی‌شناسی، دو نوع مجاز ارزش هنری بیشتری دارد: ۱ ـ مجازی که بر مبنای اسطوره ساخته می‌شود، مثلاً در «بسی گوهر داستان سفته‌ام ـ بسی نامهٔ باستان گفته‌ام» نامهٔ باستان در معنای شاهنامه به کار رفته است. ۲ ـ مجازی که خطاب شاعرانه و شعری دارد، مثل «ای ابر بهمنی نه به چشم من اندری ـ دم زن زمانکی و بیاسای و کم گری». از دیدگاه زبانشناسی، وابستگی معنایی عناصر در نثر، بر اهمیت کاربرد مجاز مرسل می‌افزاید. برای تحلیل هر شعر، لازم است استعاره‌هایش را با استفاده از خاصیت همنشینی اجزای جمله، به مجاز مرسل تبدیل کنیم. کاربرد واژگان به شکل مجاز لغوی، امکان استفاده از آن‌ها را برای معانی مختلف و به نحوی گسترده‌تر ممکن می‌سازد، زیرا نشانه‌های یک بعدی زبان برای رساندن معانی گوناگون و همجوار کافی نیست.

منابع: آیین بلاغت، ۴۹/۳، ۲۵۹-۲۹۰، ۵۳۱؛ اسرارالبلاغه، ۲۵۴؛ اصول علم بلاغت، ۷۴-۷۶؛ بیان، شمیسا، ۳۹ - ۵۳؛ بیان در شعر فارسی، ۶۰-۷۶؛ رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی ، ۱۶-۲۰؛ زیب سخن، ۳۲۳؛ ساختار و تأویل متن، ۸۱-۸۴، ۳۱۴، ۴۳۲؛ صور خیال در شعر فارسی، ۸۸-۹۳، ۱۰۲، ۲۴۸-۲۴۹؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۴۴۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۶۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۳۹ ـ ۱۴۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۸۵/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۴۷؛ کلیات زیباشناسی، ۱۵؛ معالم البلاغه، ۲۴۱؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۵۳؛ معانی و بیان، تجلیل، ۷۴، رومن یاکوبسون، «دو قطب استعاری و مجازی»، کتاب شعر، بهار ۱۳۷۱ش، صص ۶۰-۶۹؛ سید حمیدطبیبیان، «حقیقت و مجاز»، مجلهٔ فرهنگ، شماره ۱۴ ، پاییز ۱۳۷۲ش، صص ۸۹-۱۱۱.

عطاری

مجاوبه ← مجابات

مجبوب (maj.bub)، در لغت به معنی ساده و در اصطلاح عروض، رکنی است که تحت زحاف* جُبّ* قرار گیرد، بدین صورت که «عیلن» از مفاعیلن حذف شود و بجای «مفا»ی باقی مانده «فَعَل» می‌گذارند.

منابع: عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۰؛ فرهنگ عروضی، ۹۸؛ المعجم، ۵۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۸۸.

صفوی

مجتث ([moj.tas[s])، در لغت به معنی از ریشه کندن چیزی و در اصطلاح عروض، یکی از بحر*های عروضی است که از تکرار رکن «مستفعلن فاعلاتن» و زحاف*های آن به دست آید.

مزاحفات رکن مستفعلن عبارتند از مخبون* و مرفوع* و مزاحفات رکن فاعلاتن، مخبون، مشکول*، اصلم*، مشعث*، محجوف*، محجوف مسبغ*، اصلم مسبغ*، مخبون مقصور*، مخبون محذوف*. پرکاربردترین وزن‌های این بحر از این قرارند: مجتث مثمن سالم (مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن): «دل بردی از من به یغما ای ترک غارتگر من ـ دیدی چه آوردی ای دوست از دست دل بر سر من.» مجتث مثمن مخبون (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن): «من این حروف نبشتم چنانکه غیر ندانست ـ تو هم ز روی کرامت چنان بخوان که تو دانی.» مجتث مثمن مخبون محذوف یا مقصور (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن یا فعلات): «شب آمد و دل تنگم هوای خانه گرفت ـ دوباره گریهٔ بی‌طاقتم بهانه گرفت.»

منابع: زحاف رایج در شعر فارسی، ۹۴-۹۷؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۲۴۷-۲۴۸؛ عروض حمیدی، ۶۵-۶۶؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۵۶-۵۸؛ عروض فارسی، ۶۷-۷۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۹۰/۲-۹۹۱؛ فرهنگ عروضی، ۹۸-۱۰۱؛ المعجم، ۷۴.

صفوی

مجحوف (maj.huf)، در لغت به معنی مرد مبتلا به هیضه (اسهال) و در اصطلاح عروض، رکنی است که تحت زحاف* جحف* قرار گیرد، بدین صورت که فاعلاتن خبن* گردد و تبدیل به فعلاتن شود و سپس «لاتن» آن حذف گردد و از آن «فع» بماند.

منابع: فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۹۱/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۰۱؛ المعجم، ۵۴؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۸۸.

صفوی

مجدوع (maj.duε)، در لغت به معنی بینی‌بریده و در اصطلاح عروض رکنی است که تحت زحاف* جدع* قرار گیرد، بدین صورت که «مفعو» از مفعولاتُ حذف شود و «ت» ساکن گردد و بجای «اتِ» باقی مانده، «فاع» می‌گذارند.

منابع: عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۵۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۲۲/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۰۱؛ المعجم، ۵۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۸۸.

صفوی

مجرد (mo.jar.rad)، در لغت، به معنی برهنه، و در اصطلاح بلاغت، شعری است که در آن حروف نقطه‌دار نیامده باشد یا شعری که در آن حرفی از حروف الفبا را حذف کنند. انداختن حروف نقطه‌دار را صنعت معطل* و التزام به نیاوردن برخی حروف را صنعت حذف* نیز گویند. مجد همگر در قصیده‌ای با مطلع «که کرد کار کرم مردوار در عالم ـ که کرد اساس ممالک ممهد و محکم.» حروف نقطه‌دار نیاورده و حسین ایلاقی در قصیده‌ای با مطلع «زلفین برشکسته و قد صنوبری ـ زیر دو زلف جعدش دو خط عنبری»، حذف حرف الف را التزام کرده است. اگر چه برخی پارسی‌گویان در این صنعت اشعاری گفته‌اند، گفتن شعر بی‌نقطه یا انداختن برخی حروف، بیشتر در شعر عرب رواج داشته است.

منابع: بدایع‌الافکار، چاپ کزازی، ۱۳۸؛ بدیع،کزازی، ۱۷۱؛ ترجمان‌البلاغه، ۱۰۸ـ ۱۱۰؛ حدایق‌السحر، ۶۴-۶۶؛ حقایق‌الحدائق، ۹۴-۹۵؛ سبک خراسانی درشعر فارسی، ۴۰۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، ۷۸؛ لطائف‌الطوائف، ۲۸۷؛ لغت‌نامه، زیر «مجرد».

دانشنامه

مجریٰ (maj.rā)، در لغت، به معنی گذرگاه است و در اصطلاح قافیه به حرف روی* گفته می‌شود، هنگامی که بر اثر مجاورت با حرفی، سکون خود را از دست بدهد: «هنگام سپیده‌دم خروس سحری ـ دانی که چرا همی کند نوحه‌گری / یعنی که نمودند در آیینهٔ صبح ـ کز عمر شبی گذشت و تو بی‌خبری» که حرف «ر» (حرف روی) در کلمات سحری، نوحه‌گری و بی‌خبری، به خاطر وجود «ی»، سکون خود را از دست داده و متحرک شده است. حرفی را که باعث حرکت گرفتنِ روی می‌شود، وصل* می‌نامند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۸۳؛ درهٔ نجفی، ۷۷؛ شعر و شاعری در آثار خواجه‌نصیر، ۲۶۶؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۷؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۵۱-۵۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۹۲/۲؛ المعجم، ۲۷۱؛ نقدالشعر، ۹۱.

صدرنیا

مجزول (maj.zul)، در لغت به معنی بریده و در اصطلاح عروض، رکنی است که تحت زحاف* جزل* قرار گرفته باشد؛ بدین صورت که «تِ» متفاعلن ساکن شود و «الف» آن بیفتد و به جای متفعلنِ باقی‌مانده، مفتعلن بگذارند. مجزول را **مخزول** هم نامیده‌اند.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۲؛ زحاف رایج در شعر فارسی، ۳۹؛ شعر و شاعری

در آثار خواجه نصیر، ۲۰۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۹۲/۲؛ وزن شعر فارسی، ۲۶۰.

عباسپور

مجله ← روزنامه

مجمّع ← تجمیع

مجمع‌البحرین ← ذوبحرین

مجموعهٔ مقالات (maj.mu.e-ye.ma.qā.lāt)، مجموعه‌ای از چندین مقاله* که در یک یا چند مجلد گردآوری شده باشند. مجموعهٔ مقالات را بر حسب موضوع و شیوهٔ گردآوری آن‌ها به چند گروه تقسیم می‌کنند: **نخست ،مقالاتی که یک نویسنده در یک موضوع می‌نویسد و گرد می‌آورد**، این نوع مجموعه را می‌توان در سه رده گنجاند: ۱ـ آن‌هایی که نویسنده، خود گردآوری و منتشر می‌کند،مانند فرهنگ و شبه‌فرهنگ، نوشتهٔ محمدعلی اسلامی ندوشن، دربارهٔ فرهنگ، بدایع و بدعتها و عطا و لقای نیما یوشیج نوشتهٔ مهدی اخوان ثالث دربارهٔ نیمایوشیج، ذهن و زبان حافظ، نوشتهٔ بهاءالدین خرمشاهی، در حافظ‌شناسی ، دیدار با سیمرغ، نوشتهٔ تقی پورنامداریان، در عطارشناسی ، شعر بی‌دروغ ،شعر بی‌نقاب، نوشتهٔ عبدالحسین زرین‌کوب در شعر و شاعری و ارزیابی شتابزده نوشتهٔ جلال آل‌احمد، در نقد ادبی و اجتماعی. ۲ـ آن‌هایی که دیگری در زمان نویسنده گردآوری و منتشر می‌کند،مانند هلاک عقل بوقت اندیشیدن، که مجموعه‌ای از مقالات یدالله رؤیایی در شعر و شاعری است و به کوشش غلامرضا همراز گردآوری و منتشر شده است. ۳ـ آن‌هایی که دیگری پس از مرگ نویسنده گرد می‌آورد و منتشر می‌کند،مانند حافظ شیرین سخن (دو جلد)، نوشتهٔ محمد معین، که به کوشش مهدخت معین چاپ شده است،بهار و ادب فارسی (دو جلد)، که محمد گلبن منتشر کرده است و افغان‌نامهٔ محمود افشار یزدی که به کوشش ایرج افشار به چاپ رسیده است. نام این نوع مجموعهٔ مقالات ای بسا برگزیدهٔ گردآورندهٔ آن‌ها باشد. **دوم،مقالاتی که یک نویسنده در چند موضوع می‌نویسد و گرد می‌آورد**، این نوع مجموعه را نیز می‌توان در سه رده جای داد: ۱ـ آن‌هایی که نویسنده، خود گردآوری و منتشر می‌کند، مانند چهارده مقاله در ادبیات، اجتماع، فلسفه و اقتصاد، نوشتهٔ محمدعلی همایون کاتوزیان و جام جهان‌بین، نوشتهٔ محمدعلی اسلامی ندوشن، در نقد ادبی و ادبیات تطبیقی. ۲ـ آن‌هایی که دیگری در زمان نویسنده گردآوری و منتشر می‌کند، مانند شناخت و تحسین هنر، نوشتهٔ سیمین دانشور، در هنر، زیبایی‌شناسی و نقش ونگار،که به کوشش مصطفی زمانی‌نیا و زیر نظر بهمن فرمان چاپ و منتشر شده است. ۳ـ آن‌هایی که دیگری پس از مرگ نویسنده گرد می‌آورد و منتشر می‌کند،مانند کاروند کسروی، نوشتهٔ احمد کسروی، در تاریخ، زبان‌شناسی، واژه‌شناسی، اخترشناسی و ادبیات که به کوشش یحیی ذکاء به چاپ رسیده است، مقالات فرزان، نوشتهٔ سید محمد فرزان، در ادبیات کهن و قرآن‌شناسی که احمد اداره‌چی گیلانی آن را منتشر کرده و مقالات قزوینی، نوشتهٔ محمد قزوینی، در تاریخ و ادبیات که به کوشش ع.جربزه‌دار چاپ و منتشر شده است. گاهی نویسنده، مقالات خود را به صورتی که در چند موضوع باشند ،طبقه‌بندی می‌کند و هر طبقه را زیر موضوع مربوط به آن می‌آورد، مانند مجموعهٔ مقالات نوشته‌های بی‌سرنوشت، نوشتهٔ محمد علی اسلامی ندوشن، که مقالات آن در موضوعاتی همچون «یاد یاران»، «ترجمه‌ها» و «نامه‌ها»، دسته‌بندی شده است. **سوم، مقالاتی که چند نویسنده در یک موضوع می‌نویسند و گرد می‌آورند**،مانند ذکر جمیل سعدی، در سعدی‌شناسی و زبان فارسی در آذربایجان (دو جلد) که به کوشش ایرج افشار چاپ و منتشر شده است.**چهارم، مقالاتی که چند نویسنده در چند موضوع می‌نویسند و گرد می‌آورند**، مانند کتاب توس، در جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، علوم سیاسی و ادبیات که به کوشش محسن باقرزاده به چاپ رسیده است،هفتاد مقاله (دو جلد) در تاریخ، جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی ، فلسفه، کلام و ادبیات که به کوشش یحیی مهدوی و ایرج افشار چاپ و منتشر شده است و کتاب سخن که مجموعه‌ای از مقالات گوناگون در زمینه‌های مختلف ادبی است. گاهی نویسنده، به جای به کارگیری واژهٔ مقاله یا مقالات، از واژه‌های دیگر برای نامگذاری مجموعهٔ خود بهره می‌گیرد، مانند گفتار(ها)، یادداشت(ها) و (چند)سخن یا سخنان. گاهی نیز شماره را جایگزین مجموعه می‌کند،مانند بیست گفتار، نوشتهٔ مهدی محقق، در تاریخ، فلسفه، کلام، فرقه‌های اسلامی و ادبیات ،هفتاد سخن (چهارجلد) نوشتهٔ پرویز ناتل خانلری در زمینه‌های گوناگون ادبی و بیست مقالهٔ تقی‌زاده نوشتهٔ حسن تقی‌زاده دربارهٔ ایران باستان. برخی از نویسندگان نیز عنوان‌هایی را برای مجموعهٔ

مقالات خویش برمی‌گزینند که با دیدن آن‌ها نمی‌توان به نوع کتاب پی برد؛ یعنی، در گزینش نام مجموعه از واژگانی چون مقاله، گفتار، یادداشت یا سخن بهره نمی‌گیرند،مانند برگهایی در آغوش باد(دو جلد) نوشتهٔ غلام‌حسین یوسفی، در زبان، فرهنگ، ادبیات و نقد ادبی و آواها و ایماها، نوشتهٔ محمدعلی اسلامی ندوشن، در نقد ادب کهن. گفتنی است که گاهی می‌توان مجموعهٔ مقالات یک نویسنده راکه در چند موضوع گردآوری و طبقه‌بندی شده ،زیر یک مقولهٔ کلی آورد. مثلاً با آن‌که مجموعهٔ مقالات فرهنگ و تاریخ، نوشتهٔ غلام‌حسین یوسفی، یادداشت‌هایی در این دو زمینه است، مقالات آن را می‌توان در زمرهٔ نوشته‌های ادبی گنجاند.

قاسم‌نژاد

مجهول‌المؤلف (maj.hu.lol.mo.al.lef)، به کتاب‌هایی گفته می‌شود که نویسندهٔ آن‌ها شناخته نباشد. در هر زبانی آثار و نوشته‌هایی فراوان یافت می‌شود که نویسنده، گردآورنده، سراینده و گه‌گاه، حتی مترجم آن‌ها شناخته نیست. بسیاری از این آثارکه در شمار ادبیات شفاهی* هستند از طریق نقل شفاهی و سینه به سینه حفظ گردیده و بعدها به دست کسانی که به ادبیات عامیانه* علاقه می‌ورزیدند، در دفاتر ثبت شده و به صورت کتاب درآمده‌اند. در زبان فارسی نیز، گذشته از آثار فراوانی که بی نام مؤلف به چاپ رسیده‌اند، هزاران کتاب در زمینه‌های گوناگون در گنجینه‌های آسیا و اروپا نگهداری می‌شوند که مؤلفان آن‌ها ناشناخته‌اند و هنوز سررشته‌ای برای یافتن نام و نشان نویسندگان آن‌ها به دست نیامده است. این آثار حیطهٔ بسیار گسترده‌ای دارند و حوزه‌های گوناگون علم و ادب، از تاریخ، جغرافیا، واژه‌نامه*، عرفان، فلسفه و کلام، فقه و اصول، سفینه و تذکره، داستان‌های عامیانه، منظومه*، ریاضی و اخترشناسی تا یک دیوان* کامل را دربرمی‌گیرند. آثاری نیز در دست هستند که به برخی از بزرگان علم وادب که به پرکاری آوازه دارند، مانند ابن سینا، خواجه عبدالله انصاری، خواجه نصیرالدین طوسی و خیام نیشابوری منسوب‌اند، اما در درستی انتساب آن‌ها تردید فراوان می‌رود، چنان‌که ترجمهٔ تاریخ‌الرسل والملوک و تفسیر طبری، تألیف محمد بن جریر طبری(ـ۳۱۰ق) را به ابوعلی بلعمی (ـ۳۸۳ق) نسبت می‌دهند. اما کهن‌ترین کتاب موجود به زبان فارسی که مؤلف آن همچنان ناشناخته مانده، کتابی در جغرافیای عمومی به نام حدودالعالم من‌المشرق الی‌المغرب است که حدود ۳۷۲ق تألیف یافته و به امیرابوالحارث محمد بن احمد فریغونی، از امرای فرمانگزار سامانیان در ناحیهٔ گوزگانان، اهدا شده است. از دیگر کتاب‌های مجهول‌المؤلف که از منابع بسیار معتبر تاریخ نواحی شرقی ایران در سده‌های نخستین اسلامی به شمار می‌رود، تاریخ سیستان است. نیمی از این کتاب که دست‌کم دو مؤلف داشته، شرح رویدادها تا ۴۵۵ق است و نیمی دیگر که بی‌گمان به دست مؤلف ناشناخته‌ای دیگر ادامه یافته، پیگیری گزارش وقایع تا ۷۲۵ق است. از دیگر کتاب‌های معروف در حوزهٔ تاریخ که مؤلف آن ناشناخته است، مجمل‌التواریخ والقصص است که در تاریخ ایران و عرب از کهن‌ترین روزگار تا اوایل سدهٔ ششم هجری است. مؤلف ناشناختهٔ این اثر از مردم اسدآباد همدان بوده و تألیف کتاب خود را در ۵۲۰ق به پایان برده است. تحفة‌الملوک نیز که کتاب پر ارجی در اخلاق است، پس از تسخیر دربند به دست مغولان (۶۱۸ق)، به قلم مؤلفی ناشناخته نوشته شده است. از دیگر کتاب‌های اخلاقی در سدهٔ هفتم هجری که مؤلف آن ناشناخته مانده، فرائدالسلوک است که با نثری رسا و زیبا نوشته شده و معانی بلند تربیتی، مذهبی و اجتماعی در آن آمده است. در حوزهٔ ادبیات عامیانه نیز چندین کتاب در دست است که مؤلفان آن‌ها شناخته نیستند. یکی از کهن‌ترین داستان‌ها در ادبیات عامیانه، اسکندرنامه است که حدود اواخر سدهٔ پنجم و اوایل سدهٔ ششم هجری تألیف شده است. دیگر کتاب از این دست که شهرت فراوان دارد، حمزه‌نامه است که روی‌هم‌رفته، ۶۹ داستان را دربر می‌گیرد و گزارشی داستانی از زندگی حمزةبن آذرک خارجی، انقلابگر ایرانی (ـ۲۱۳ق) است که برخلافت عباسی بیرون آمده و سال‌های دراز در سیستان و خراسان نیروهای خلافت بغداد را به ستوه آورده بود. زمان تألیف حمزه‌نامه به‌درستی دانسته نیست، اما نثر کتاب، شیوهٔ نثرنویسی سده‌های چهارم و پنجم را به یاد می‌آورد. دو کتاب مهم در تاریخ صفویه به دست مانده که مؤلف هر دو کتاب ناشناخته است. این دو کتاب، یکی عالم‌آرای شاه اسماعیل و دیگری عالم‌آرای صفوی نام دارد و هر دو به دست دو تن از ارادتمندان به خاندان شیخ صفی و متعصب در مذهب شیعه نوشته شده‌اند. در حوزهٔ جانورشناسی نیز دو کتاب یکی به نثر و دیگری به نظم و هر دو به نام فرس‌نامه در دست است که نام و نشانی از مؤلف آن‌ها به دست نیامده است. فرس‌نامهٔ منثور احتمالاً در دورهٔ صفویه و فرس‌نامهٔ منظوم در پادشاهی تهماسب یکم صفوی (۹۳۰-

۹۸۴ق) تألیف یافته است. سرایندهٔ فرس‌نامهٔ منظوم از خود با تخلص صفی یاد می‌کند، اما هیچ دانسته نیست که نام ونشان این صفی چیست. از تذکره‌هایی که نام مؤلفان آن‌ها ناشناخته مانده، دو تذکرهٔ خرابات و سفینة‌الشعرا را می‌توان یادکرد. خرابات در سال‌های ۱۰۱۰ تا ۱۰۲۵ق در دست تألیف بود و مؤلف آن که در هرات و قزوین و هند زندگی کرده، از معاصران ثنایی مشهدی (ـ۱۰۰۷ق) بوده است. اما سفینة‌الشعرا حدود ۱۱۷۰ق تألیف یافت و زندگینامهٔ ۶۹۳ شاعر را دربرمی‌گیرد. از مؤلف این اثر نیز که از دوستان آنندرام مخلص (ـ۱۱۶۴ق) بود، هیچ نام و نشانی در دست نیست. در شبه قارهٔ هند و پاکستان و آسیای صغیر و بالکان نیز هزاران کتاب در زمینه‌های گوناگون نوشته شده که نشانی از نام مؤلفان آن‌ها در دست نیست. تاریخ گنجینه، تاریخ ناصری، تاریخ روضهٔ ممتاز محل، تاریخ سلطان محمد قطب‌شاه، سیرت فیروزشاهی، بیاض مسیح‌الزمان در موسیقی، رستم‌نامه که کتابی حماسی است، نان ونمک که دربارهٔ هنرآشپزی است، مرآت‌الارواح که ترجمه‌ای از یک کتاب به زبان سانسکریت دربارهٔ موسیقی صوفیانه است و مرویات قوسیه که مترجمی ناشناس آن را از بهجة‌الاسرار که خود ملفوظات شیخ عبدالقادر گیلانی (ـ۵۶۱ق) است، ترجمه کرده،همگی از آثاری هستند که در هند نوشته یا ترجمه شده‌اند و مؤلف یا مترجم ناشناس دارند. در گذشته، فرقه‌های مذهبی و در دوره‌های اخیر سازمان‌های سیاسی از ترس تعقیب و آزار مردم یا حکومت‌ها ناگزیر بودند نام نویسندگانی را که در دفاع از باورهای دینی یا آرمان‌های سیاسی آن‌ها کتاب می‌نوشتند، پنهان نگه‌دارند و ترجیح می‌دادند که نام آن‌ها بر مخالفانشان پوشیده بماند. از این روی از روزگاران کهن تا امروز، کتاب‌ها و رسالاتی از این دست باقی است که نام مؤلفان آن‌ها بر کسی شناخته نیست، چنان که امروزه کسی به‌درستی نمی‌داند که تبصرة‌العوام را چه کسی نوشته یا مؤلف کتاب تاریخ گذشته چراغ راه آینده است چه کسی یا کسانی هستند. در زبان انگلیسی به مجهول‌المؤلف anonymous می‌گویند.

رسولی

محاکات (mo.hā.kāt)/ تقلید، برابر واژهٔ انگلیسی imitation و یونانی mimesis نظریه‌ای که انواع ادبی* و هنرهای دیداری را بازآفرینی طبیعت و پیروی از واقعیت می‌داند. در طول تاریخ نقد ادبی*، از روزگار یونان و روم باستان تا دورهٔ نو ـ کلاسیسیسم و نیز روزگار معاصر، منتقدان با دیدهای متفاوت به این نظریه نگریسته‌اند. واژهٔ mimesis را نخستین بار افلاطون (۴۲۷ـ۳۴۷ق‌م) درکتاب جمهور به معنی تقلید هنرمند، به‌ویژه شاعر، از طبیعت در آفرینش اثر هنری به کار برده و آن را نکوهیده است. اگرچه پیش از آن ذیمقراطیس / دموکریتوس (ح ۴۶۰ ـح ۳۷۰ق‌م) باور داشت که انواع هنرها بر پایهٔ تقلید از طبیعت و مثلاً آواز برگرفته از نغمه‌های پرندگان است. فلسفهٔ افلاطون دربارهٔ محاکات، بر این پایه استوار بود که محسوسات این جهان، ظواهرند نه حقایق، و هر یک از امور عالم حقیقتی دارد که نمونهٔ کامل اواست و مثال (idea) آن نامیده می‌شود. از این رو اگر واقعیت حقیقی، از مُثُل اشیا تشکیل شده و اشیا فقط تقلید این مُثُل باشند، پس هنرمند/ شاعر از تقلید، تقلید می‌کند و آنچه او پدید می‌آورد، سه مرحله از حقیقت مطلق دور است. افلاطون این اندیشه را نخست با اشاره به نقاشی می‌پرورد. وی نقاشی را نمودی از چیزی معین یا مجموعه‌ای از چیزهای معین می‌داند و چون حقیقت در اشیا نیست، بلکه در مثل آن‌ها است، از این رو در بینش فلسفی او که توجه عمده به درک حقیقت است، نقاش کاری ارزشمند نمی‌کند. با این همه وی از یاد می‌برد که نقاش با آفریدن اشیای مثالی، می‌تواند صورت کلی مثالی را که درک عادی از فهم آن ناتوان است، بازنمایی کند. افلاطون، شاعر را نیز چنین مقلدی می‌داند و باور دارد او، مانند نقاش، کاری مگر بر ساختن نمود ظاهری اشیا نمی‌کند، زیرا حقیقت مثل آرمانی در دسترس او نیست. وانگهی شاعر، گفتار و کردار دیگر مردم را نیز، به‌ویژه در نمایشنامه تقلید می‌کند و تنها در غزل است که او نقش خود را ایفا می‌نماید و سخنان خود را می‌گوید. از سویی افلاطون با اشاره به اشعار هومر، یادآوری می‌کند که شعر تصویری نامطلوب از این جهان و برداشتی نادرست از خدایان به دست می‌دهد، که ای بسا مردم را به تقلیدی نابخردانه از آن‌ها رهنمون کند و پاسداران (Guardians) مدینهٔ فاضله را به گمراهی کشاند. ازاین‌رو وی تقلید را نه فقط به این دلیل که نمی‌تواند در پوستهٔ ظاهر رسوخ کند و به حقیقت مثل آرمانی دست یابد، بلکه به سبب اثرات اخلاقی آن تقبیح می‌کند و شاعران را، مگر آنان که با نظارت حکمرانان شعر بسرایند، از مدینهٔ فاضله بیرون می‌راند. چندی بعد ارسطو کوشید راهی برای خروج از معضل افلاطونی بجوید. وی در رد نظریهٔ افلاطون، محاکات را غریزهٔ بنیادین آدمی دانست و گفت شعر نیز همانند موسیقی، نقاشی و پیکرتراشی یکی از تجلیات

محاکات

این غریزه است. نزد ارسطو ، انسان موجودی مقلد است که از تقلید می‌آموزد و لذت می‌برد. وی در فن شعر، محاکات را عملی می‌داند که در آن، چیزی یا حالتی به گونه‌ای تقلید و بازسازی شود که ذهن آدمی ، بتواند آن را تجسم کند. به عقیدهٔ ارسطو، شعر تقلید و بازنمایی جهان پیرامون، در صورتی دیگرگونه و تازه است و برخلاف نوشته‌های تاریخی و گزارشی، شاعر جهان را آن گونه که هست ثبت و گزارش نمی‌کند، بلکه با قدرت تخیل خویش، جهان را چنان‌که می‌خواهد، دوباره می‌سازد و نمایان می‌کند. به سخن دیگر، محاکات ارسطویی، نسخه‌برداری و طبیعت‌نمایی عکس‌وار نیست، بلکه به معنی «بازنمایی» (representation) طبیعت است. ارسطو خرده‌گیری افلاطون بر شاعر در تقلید از طبیعت و این سخن راکه شاعر چیزی از حقایق عملی نمی‌داند ، نپذیرفت و باور داشت که شاعر با حقیقت جهانی (universal truth) سر و کار دارد و تقلید او از طبیعت، نه برساختن واقعیت محسوس، که بازآفرینی و بازنمایی مفاهیم کلی است. ارسطو همهٔ انواع شعر را ـ حماسه*، تراژدی* کمدی* و دیتیرامبی (شعر غنایی)، یعنی انواع شعر در ادبیات یونانی که بر وی شناخته بود ـ تقلید می‌داند که آدمی می‌تواند، جنبه‌های گوناگون حالات حقیقی یا تخیلی را با یکی از آن‌ها نمایش دهد. این بینش را در تعریف وی از تراژدی می‌توان یافت: «تراژدی تقلیدی است از یک عمل جدی و دارای طول معین که خود به خود کامل باشد... و حوادث آن، حس شفقت و ترس را برانگیزد تا تزکیه* از چنین عوطفی را موجب شود.» ارسطو می‌گوید تراژدی تقلید آدمیان نیست، بلکه تقلید کردار است و زندگی. از این رو وی تقلید را در پیرنگ* می‌جوید نه در شخصیت‌های نمایشی. پس در نمایش، کنش* بسیار مهم‌تر از شخصیت است، زیرا تفاوت در گونهٔ تقلید از کنش آدمیان است که فرق میان کمدی و تراژدی را پدید می‌آورد، چنان‌که کمدی به جنبه‌های کم‌اهمیت‌تر سرشت آدمی و تراژدی به جنبه‌های برتر او می‌پردازد. سپس در دورهٔ هلنی و رومیایی، به موازات مفهوم ارسطویی تقلید، مفهوم دیگری از محاکات که تقلید از آثار کلاسیک یونان و روم باستان، یعنی دستاوردهای بزرگ هر نوع ادبی بود، پدید آمد.در این مفهوم، تقلید از نویسندگان بنام گذشته، نه نسخه‌برداری صرف از اسلوب و شیوهٔ ترکیب‌بندی آن‌ها، که کوششی پرشور برای رقابت با روح آن آثار بود. هوراس، منتقد و شاعر رومیِ متأثر از تمدن هلنی (۶۵ـ ۸ ق‌م)، که معتقد به تقلید از آثار پیشینیان بود در هنر شاعری می‌نویسد: «شب و روز خود را به مطالعهٔ آثار کلاسیک یونان سپری کنید» و بر خلاف افلاطون، اشعار هومر را از بهترین الگوها برای تقلید می‌داند. او توصیه می‌کرد که شاعران درونمایه*های کهن را در قالبی نو به کار برند و باور داشت، خلاقیت و نوآوریِ زیاده، زیان‌آور است و به ابهام می‌انجامد. این اندیشهٔ هلنی به باورهای اومانیست‌های سده‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی راه یافت. اومانیسم جنبشی بود که بنیادش بر تقلید استوار بود و تقلید از ادبیات کلاسیکی، به‌ویژه کلاسیک‌های لاتینی مایهٔ حیات بخش آن به‌شمار می‌رفت. بدین ترتیب در سدهٔ پانزدهم و دهه‌های نخستین سدهٔ شانزدهم، مسئلهٔ اساسی این نبود که تقلید چیست یا این‌که اصولاً تقلید کاری بایسته است، بلکه پرسش این بود از چه کسی باید تقلید کرد. اندیشهٔ تقلید از نویسندگان باستان را که در دورهٔ هلنی بر آن تأکید می‌ورزیدند، حتی در روزگار نو ـ کلاسیسیسم می‌توان یافت، چنان که الکزاندر پوپ، شاعر و منتقد انگلیسی (۱۶۸۸ ـ ۱۷۴۴م)، می‌گوید نویسندگان یونانی و رومی بهترین راه تقلید از طبیعت را یافته‌اند و بنابر این تقلید از هومر، تقلید از طبیعت است. اندیشهٔ تقلید از آثار گذشتگان، حتی در روزگار کهن نیز مخالفت‌هایی را برانگیخت. لونگینوس، فیلسوف، ادیب و منتقد یونانی سدهٔ سوم میلادی که رسالهٔ دربارهٔ اسلوب عالی به وی منسوب است، تقلید از آثار کلاسیک را نکوهید. به باور او شاعر باید خلاق و نوآور باشد و فراتر از قوانین حرکت کند؛ از این رو وی را نخستین منتقد رمانتیک و اندیشهٔ وی را مخالف عقاید هوراس و باورهای نو ـ کلاسیسیسم دانسته‌اند. در دورهٔ رنسانس، سیدنی، منتقد و شاعر انگلیسی (۱۵۵۴ـ ۱۵۸۶م)، با نگاهی تازه به مفهوم محاکات ارسطویی نگریست. ای بسا تصحیح و ترجمهٔ فن شعر ارسطو به دست اومانیست‌های ایتالیایی سدهٔ شانزدهم میلادی، موجب شد استدلال‌های ارسطو با معنایی متفاوت در دسترس سیدنی قرار گیرد. در بینش وی، شاعر چیزهایی را که پیشتر موجود بوده تقلید نمی‌کند و نمایش نمی‌دهد، بلکه چیزهای تازه‌ای می‌آفریند. سیدنی ابداع را صفت ممیزهٔ شاعر می‌داند که با یاری گرفتن از قریحهٔ خویش، نوآوری می‌کند. وی از این نیز پیشتر می‌رود و در دفاع از شعر (۱۵۸۰م) می‌گوید شعر تنها هنری است که تقلید نمی‌کند، بلکه می‌آفریند و شاعر هنرمندی است که واقعیت پوشیده در ورای محسوسات را تقلید می‌کند. او از دنیا چنان‌که هست تقلید نمی‌کند، بلکه دنیایی زرین و بهتر از جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، می‌آفریند تا به اصلاح

محاکات

خواننده و تهذیب او بپردازد. وانگهی سیدنی باور دارد که شاعر، خواننده را به آزمایش و تقلید از این جهان زرین برمی‌انگیزد. به این ترتیب او مفهوم ارسطویی تقلید را از شاعر به خواننده انتقال می‌دهد، یعنی این خواننده است که از آنچه شاعر می‌آفریند ، تقلید می‌کند. پس شاعر با نمایاندن جهانی آرمانی برای تقلید خواننده، به او مسرت می‌بخشد و او را تعلیم می‌دهد. چنین است که سیدنی برای منتقدانی که می‌کوشیدند نظریهٔ تقلیدی هنر را با تعلیم همسو کنند و باور داشتند که کار هنر تقلید از سرشت آدمی است و در عین حال می‌دانستند که در زندگی واقعی، طبیعت انسان ای بسا از تهذیب به‌دور است، راه حلی می‌جوید. اگرچه برخی منتقدان با جداسازی دنیای واقعی از دنیای روزمره، راه حل دیگری برای سازش میان تقلید و تعلیم یافتند. در همین روزگار می‌توان اندیشهٔ تقلید از آثار کلاسیک را در بینش منتقدانی چون اسکالیژر، طبیب و منتقد ایتالیایی (۱۴۸۴ ـ ۱۵۵۸م) یافت، چنان‌که او تقلید از ویرژیل را از آن رو توصیه می‌کند که ویرژیل «طبیعت ثانوی» آفریده که از طبیعت نخستین بسی زیباتر است. نزدیک به یک سده پس از سیدنی، جان درایدن، شاعر، نمایشنامه‌نویس و منتقد انگلیسی (۱۶۳۱ـ ۱۷۰۰م) در رساله دربارهٔ نظم دراماتیک، مفهوم دیگری از تقلید به دست می‌دهد. وی فلسفهٔ افلاطونی را که هنر صرفاً تقلیدی از تقلید است، نادیده می‌گیرد و بین تصویر «طبیعت آدمی» و حقیقت این طبیعت، تفاوتی قایل نمی‌شود. از این رو اگر اولی راستین باشد، دومی نیز باید حقیقی باشد. درایدن در تعریف نمایش آورده:«تصویری راستین و سرزنده از طبیعت بشر که نمودار شور و احساسات و خلق و خوی او است، و نیز دگرگونی‌های سرنوشتی که وی دستخوش آن است، به منظور مسرت بخشیدن و تعلیم انسان.» او باور دارد که هر دو صفت راستین و سرزنده بودنِ تقلید از طبیعت آدمی، در لذت بردن از اثر ادبی مؤثر است. از سویی نظر درایدن دربارهٔ تقلید از آثار کلاسیک به باورهای دورهٔ هلنی مانند است: «آن بزرگانی که ما آن‌ها را سرمشق قرار می‌دهیم، همچون مشعلی هستند که فراروی ما افروخته‌اند تا بر راهمان روشنی افکنند و بسا که اندیشه‌های ما را به بلندای تصوری برکشند که از نبوغ آن بزرگان داریم.» در این مفهوم تقلید با الهام، که در ظاهر با آن متضاد است، یکی شده است. در سدهٔ هجدهم میلادی، منتقدانی چون سمیوئل جانسن، نویسنده و منتقد انگلیسی (۱۷۰۹ـ ۱۷۸۴م)، تقلید از آثار کلاسیک را نکوهیده‌اند، او عالی‌ترین درجهٔ کمال هنر را تقلید از طبیعت می‌داند، ولی باور دارد باید آن قسمت‌هایی از طبیعت را که برای تقلید شایستگی بیشتری دارند برگزید و در رد تقلید از آثار گذشتگان می‌گوید: «کسی تاکنون از راه تقلید به عظمت دست نیافته است.» از این رو اگرچه وی را ادیب دورهٔ نو ـ کلاسیسیسم دانسته‌اند، در این مورد اندیشهٔ وی با باورهای نو ـ کلاسیسیستی فاصله می‌گیرد. نزد جانسن، ادبیات، تقلید از نویسندگان باستان نیست، بلکه بازآفرینی «طبیعت عام» است و نه آن‌گونه که درایدن آن را تصویری راستین و سرزنده از «طبیعت‌بشری» می‌دانست. وی نیز چون منتقدان پیش از خود، پیوند تقلید و تعلیم را می‌پذیرد و هدف شعر را تعلیم دادن از طریق لذت بخشیدن و بزرگ‌ترین لطف نمایشنامه را تعلیم چگونه زیستن به یاری تقلید از طبیعت می‌داند. در فرانسه نیز، بسیاری از منتقدان پیرو مکتب نو ـ کلاسیسیسم، چون نیکولا بوالو (۱۶۳۶ ـ ۱۷۱۱م)، شارل بتو (۱۷۱۳ـ ۱۷۸۰م) و دنی دیدرو (۱۷۱۳ ـ ۱۷۸۴م) به مقولهٔ تقلید پرداختند. بوالو مطمئن‌ترین راه تقلید از طبیعت را، تقلید از نویسندگان دورهٔ باستان می‌داند. بتو در کتاب هنرهای زیبا در یک اصل واحد (۱۷۴۶م)، از تقلیدِ طبیعت زیبا، در حکم اصل کلی برای تمام هنرها یاد می‌کند، چنان‌که حتی موسیقی نیز به نام تقلید هیجان‌ها در این طرح آمده است. دیدرو یادآوری می‌کند که هماهنگیِ زیباترین تصویر، چیزی مگر تقلید نارسا از هماهنگیِ طبیعت نیست و نیز به مفهوم الگوی درونی که هنرمند باید از آن پیروی کند، می‌پردازد. چنین است که وی صبغهٔ نو ـ افلاطونی موجود در نو ـ کلاسیسیسم را می‌پذیرد. با این همه می‌پذیرد که آثار هنری، جلال و عظمت طبیعت را بهتر از خود طبیعت نمایان می‌کنند. در بینش دیدرو، هنر یا دست کم هنر درام، به معنی هیجان زدگی محض نیست، بلکه تقلید از طبیعت است؛ و البته منظور وی از طبیعت، همانا نمونهٔ نوعی و جهانی از هماهنگی طبیعت است. او نیز چون جانسن تقلید از طبیعت را کافی نمی‌داند و عقیده دارد که هنرمند باید از طبیعت زیبا و برگزیده تقلید کند. تا اواخر سدهٔ هجدهم میلادی و پیش از پیدایی رمانتیسم*، تقلید را به طور ضمنی هدف و شیوهٔ هنرهای زیبا، از جمله شعر و نقاشی می‌دانستند. اما به‌ویژه پس از ۱۷۷۰م، تقلید که با روح تازهٔ صداقت طبع و بیان مافی‌الضمیر تجانسی نداشت و از سویی آن را بیش از پیش به معنای تخفیف دهندهٔ تمامیت هنر می‌دانستند، رفته‌رفته از رونق افتاد. افزون بر این، پیدایی مفهوم عاطفی دربارهٔ شعر و استقرار

دیدگاه تاریخی، به طرد نظریهٔ تقلید کمک کرد. ادوارد یانگ، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۶۸۳- ۱۷۶۵م)، بوزینهٔ فضول یعنی تقلید را به تمسخر گرفت و کولریج، شاعر و منتقد انگلیسی (۱۷۷۲- ۱۸۳۴م)، تقلید را چنین نکوهید: «ستایش بر پایهٔ اصول، تنها راه تقلید بدون از دست دادن اصالت است.» نزد کولریج، هنر تقلید است ولی نمادی کردن (symbolization) هم هست. تقلید در نظر او نسخه‌برداری یا طبیعت‌گرایی نیست. او تقلید را از لحاظ واکنش مخاطبان، شناسایی همانندی در اعیانِ نامشابه و از لحاظ سهم هنرمند، تزریق دانش و استعداد خود هنرمند در اشیای خارجی می‌داند. احیای مفهوم تقلید در روزگار معاصر، به سنت نو ـ کلاسیکی ارتباطی ندارد؛ این مفهوم جدید فارغ از تمامی واسطه‌ها، مستقیماً از ارسطو تأثیر پذیرفته است، و تقلید را مفهومی ساختاری و اصل بنیادین ترکیب‌بندی کلیت‌های شعری می‌شمارد. نظریهٔ ارسطو، زمینه‌ساز اصلی مکتب رآلیسم* شد و بسیاری از منتقدان مارکسیست نیز که ادبیات را بازتاب زندگی می‌دانند، به نظریهٔ محاکات ارسطو نزدیکند. در کتب فلاسفهٔ اسلامی نیز، به‌ویژه آثار شارحان ارسطو چون ابونصر فارابی، ابوعلی سینا و خواجه نصیرالدین طوسی، از محاکات یاد رفته است. این فلاسفه که محاکات را تخییل نیز خوانده‌اند، شعر راکلام مخیل و بنیاد آن را تخییل دانسته‌اند. فارابی در احصاءالعلوم اقاویل شعریه را آن می‌داند که از چیزهایی ترکیب یافته باشد که مایهٔ تخیل شود، چنان‌که چیزی یا حالتی را از آنچه هست برتر یا فروتر باز نماید. ابن سینا در فن شعر، تخیل را «اذعان للتعجب والالتذاذ بنفس لقول» می‌داند، از این رو نزد وی یکی از کارهای شعر، تعجیب و به شگفت آوردن است و یادآوری می‌کند چیزی قابل شمردن و تحدید است که نزدیک و شناخته باشد، اما آنچه در شعر زیبا است، چیزی فراتر از شناخته‌ها و ملموسات است. نزد خواجه نصیرالدین طوسی، شعر به سه چیز محاکات می‌کند، لحن و نغمه، وزن* و نفس کلام مخیل، و در اساس‌الاقتباس گوید «نظر منطقی خاص است به تخییل، و وزن را از آن جهت اعتبار کند که به وجهی اقتضای تخییل کند، پس شعر در عرف منطقی کلام، مخیل است... و اهل تخییل که منطقی را نظر بر آن است، همیشه معتبر باشد، و اگرچه طرق استعمال بگردد.» وی تخییل و محاکات را به سبب توهم اقتدار بر چیزی و نیز تخییل امری غریب، لذت‌بخش می‌داند. در شعر فارسی نیز از دیرباز، شاعران تخییل را در معنایی نزدیک به همان اصطلاح فلسفه به کار برده‌اند: «بگذر از نفس طبیعی تا نباید جانت را ـ صورت تخییل هر بی‌دین به برهان داشتن.» (سنایی)□ «عین آن تخییل را حکمت کند ـ عین آن زهراب را شربت کند.» (مولوی)

منابع: تاریخ نقد جدید، در صفحات فراوان؛ شعرالعجم ، ۸/۴؛ شیوه‌های نقد ادبی ، در صفحات فراوان؛ صور خیال در شعر فارسی ، ۲۸- ۳۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۶۳- ۶۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۹۹۷/۲؛ گفتاری دربارهٔ نقد، ۵۳- ۶۰؛ نقد ادبی، در صفحات فراوان؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۳۳- ۲۳۴؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon,325, 396; *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, Hawthorn, 58-61; *A Glossary of Literary Terms*,Abrams, 78-79; *An Introduction to Literary Criticism*, Dutton, in various pages; *A Short History of Literary Criticism*, Hall, in various pages; *Britannica*,8/145-146,13/20-21; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley, 158-159,202; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 137.

مزدک انوشه

محتسبی ← سانسور

محتمل‌الضدین ← ابهام

محتمل‌الوجهین ← ابهام

محجوب ← حاجب

محدود (mah.dud)، در لغت به معنی اندازه کرده، و در اصطلاح بدیع، به قصیده‌ای گفته می‌شود که در آن، شاعر بی‌آنکه به نسیب* و تشبیب* بپردازد، وارد مدح شود و در واقع شاعر از همان آغاز قصیده* به ستایش ممدوح یا منظورهای اصلی خود که علت وجودی آن قصیده‌اند، روی کند: «ای کاینات را به وجود تو افتخار ـ ای بیش از آفرینش و کم ز آفریدگار.» محدود را **مقتضب، محدود و مقتضب و مکابره** هم نامیده‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۷۶؛ تحول شعر فارسی، ۱۸-۱۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۹۹/۲-۱۰۰۰؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۱۰؛ معانی و

بیان، آهنی، ۲۸۰؛ المعجم، ۴۱۵.

عباسپور

محدود و مقتضب ← محدود

محذوذ ← احذ

محذوف (mah.zuf)، در لغت به معنی افکنده و در اصطلاح عروض رکنی است که تحت زحاف* حذف* قرار گرفته باشد، بدین صورت که یک سبب* از آخر رکن* اصلی حذف شود.

منابع: عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۳۸، ۴۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۰۰/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۰۲؛ المعجم، ۵۲؛ معیارالاشعار، ۵۸؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۸، ۲۶۷ـ۲۶۸.

صفوی

محور جانشینی ← رابطهٔ جانشینی

محور همنشینی ← رابطهٔ همنشینی

مخالفت قیاس (mo.xā.le.fat-e.qi.yās)، در اصطلاح معانی آن است که کلمهٔ به کار رفته در سخن، با قواعد دستور زبان مطابق نباشد، مانند ساختن غلط دو فعل ملولیدن و قبولیدن در این بیت: «مباداکه از ما ملولیده باشی ـ حدیث حسودان قبولیده باشی» یا مانند جمع غلط سران و افسران در این بیت: «کنون نهصد و سی تن از دختران ـ همه بر سران افسران گران»، یا همچون تشدید یا تخفیف نادرست کلمه، مانند بشند و دانشومند به‌جای بشنید و دانشمند در این دو بیت: «گریزان به بالا چرا برشدی ـ چو آواز شیر ژیان بشندی / بشد دانشومند نزدیک شاه ـ سخن گفت از پهلوان سپاه»، یا برخی ابدال*های غلط، مانند آوردن نیلوفل بجای نیلوفر در این بیت: «آب انگور و آب نیلوفل ـ مر مرا از عبیر و مشک بدل» یا جابه‌جایی حروف کلمه، مانند سگست بجای گسست در این بیت: «گندم ار بشکست وز هم در سگست ـ بر دکان آمد که نک نان درست» یا مانند کاربرد تنوین در واژه‌های غیر عربی، همچون گاهاً، ناچاراً، تلفناً، تلگرافاً که در زبان روزنامه‌ای و محاوره‌ای امروزه رایج است. مخالفت قیاس از عیوب فصاحت* شمرده می‌شود.

منابع: آیین سخن، ۱۰؛ اصول علم بلاغت، ۱۹ ـ ۲۰؛ زیب سخن، ۴۰/۱ ـ ۴۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۴۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۰۳/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۱؛ معانی، شمیسا، ۵۰ ـ ۵۱؛ معانی و بیان، تجلیل، ۷ ـ ۸؛ معانی و بیان، همایی، ۲۹.

عباسپور

مخبول (max.bul)، در لغت به معنی عقل یا اعضای تباه شده و در اصطلاح عروض رکنی است که تحت زحاف* خبل* قرار گرفته باشد. بدین صورت که «س» و «ف» از مستفعلن بیفتد و به‌جای «متعلنِ» باقی مانده «فعلتن» بگذارند.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۱؛ فرهنگ عروضی، ۱۰۳؛ المعجم، ۵۶ـ۵۷.

عباسپور

مخبون (max.bun)، در لغت به معنی جامهٔ دولا شدهٔ دوخته و در اصطلاح عروض، رکنی است که تحت زحاف* خبن* قرار گیرد، بدین صورت که «س» از مستفعلن بیفتد و به‌جای متفعلن باقی مانده «مفاعلن» بگذارند. همچنین «الف» از فاعلاتن بیفتد و فعلاتن باقی بماند و نیز «ف» از مفعولات بیفتد و به‌جای «معولاتُ» باقی‌مانده، «مفاعیلُ» بگذارند.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۱۹۸؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۴۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۰۴/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۰۳؛ المعجم، ۵۳؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۹۸؛ وزن شعر فارسی، ۲۷۲.

صفوی

مختلط (mox.ta.let)، در لغت به معنی درآمیخته، و در اصطلاح بدیع شعری است که در آن کلمات و جملات فارسی با زبان یا زبان‌هایی دیگر درمی‌آمیزد و از مجموع آن‌ها، شعری مطایبه‌آمیز که مایه‌های هزل یا طنز دارد، ساخته می‌شود. در شعر مختلط، گاهی قواعد نحوی زبان‌ها نیز به هم در می‌آمیزند و نحو یک زبان برای زبانی دیگر به کار می‌رود: «ای به فرهنگ و علم دریاؤ ـ لیس ما را بجز تو همتاؤ/ منم و تو که لاحیاءَ لنا ـ هزل را کرده‌ایم احیاؤ/.../ من به شعر و نجوم و حمق و جنون ـ تو به آرایش و به فتواؤ / لی و لک از دو چیز تقصیرست ـ گرچه هستیم هر دو داناؤ/ لیس لی عقل و لاحیاءَ تو را ـ هر دو را غالبست سوداؤ...» (قاضی هجیم آملی)□ «ای یارکمرباریک، قد یعجبنی باریک ـ تو ترکی و من تاجیک ، جانیم سنه قربانا.» (م.امید) تفاوت مختلط با ملمع در این است که ملمع شعری

جدی است، اما مختلط غالباً مایه‌های هزل و طنز دارد و دیگر این‌که در ملمع نحو دو زبان به هم درنمی‌آمیزد و هریک ساخت نحوی مستقل خود را دارد. مختلط در شعرهای هزل سعدی بیش از شاعران دیگر یافت می‌شود. گفتن شعر مختلط در زبان‌های اروپایی نیز سابقه‌ای دیرینه دارد. در شعر مختلط که به نام macaronic verse (برگرفته از واژهٔ ایتالیایی maccaroni که خود برگرفته از شکل قدیمی‌تر maccheroni)است، شاعر کلمات زبان مادری خود را با کلمات زبان‌های دیگر درمی‌آمیزد و آن را تحت قواعد نحوی زبان بیگانه درمی‌آورد. روی‌هم‌رفته می‌توان گفت، در زبان‌های اروپایی، شعر مختلط به شعری اطلاق می‌گردد که دو یا چند زبان را به هم درآمیزند. در شعر مختلط اروپایی، زبان لاتین بیش از هر زبان دیگری کاربرد دارد و شاعران آن را وارد زبان مادری خود می‌کنند. اما در این زبان‌ها نیز به کارگیری دو یا چند زبان، تقریباً همیشه در اشعار خنده‌دار و بی‌معنی رواج دارد. از معروف‌ترین شعرای قدیم اروپا که شعر مختلط گفته، تئوفیلو فولنگو، شاعر هزل‌سرای ایتالیایی (۱۴۹۶- ۱۵۴۴م) است که اثرش به نام بالدوس، رمان* هزل‌آمیزی از گونه آثار ماکارونیک و از حماسه‌های بزرگ ادبی است. از میان شاعران دوره‌های اخیر، ازرا پاوند و تی.اس.الیوت نیز به گفتن شعرهای ماکارونیک ممتازند.

منابع: تاریخ ادبیات ایران ، از فردوسی تا سعدی، ۷۵؛ تاریخ طبرستان ، ۱۳۲- ۱۳۵؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۱۹۰- ۱۹۱؛ *A Dictionary of Literary Terms*,Cuddon, 377-378; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, baldick, 127.

دانشنامه

مخزول ← مجزول

مخلع (mo.xal.laε)، در لغت به معنی دست بریده و در اصطلاح عروض، رکنی است که تحت زحاف* تخلیع* قرار گیرد. بدین صورت که زحاف‌های خبن* و قطع* در مستفعلن جمع شود یعنی «س» و «ن» از آن بیفتد و به جای «مفتعلِ» باقی‌مانده، فعولن بگذارند.

منابع: زحاف رایج در شعر فارسی، ۳۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۴۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۱۶/۱ ـ ۳۱۷؛ فرهنگ عروضی، ۲۴؛ لغت‌نامه، زیر «مخلع» و «تخلیع»؛ المعجم، ۵۶.

عباسپور

مخمس (mo.xam.mas)، در لغت به معنی پنج‌تایی و در اصطلاح بدیع شعری است چندبندی که هر بند* آن پنج مصراع دارد. مخمس اغلب با تضمین* غزلی از شاعری دیگر ساخته می‌شود. بدین ترتیب که شاعری، غزل شاعری دیگر را پاسخ می‌دهد که در این کار ابتدا سه مصراعِ هم‌قافیه با بیت اول غزل می‌سازد و پیش از آن بیت قرار می‌دهد و سپس سه مصراع هم‌قافیه با مصراع اول بیت دوم آن غزل می‌سازد و پیش از آن بیت می‌گذارد و به همین ترتیب تا پایان غزل، پیش از آغاز هر بیت، سه مصراع هم‌قافیه با مصراع اول آن بیت می‌افزاید. بنابراین طرز قرار گرفتن مصراع‌ها در مخمس را بدین ترتیب می‌توان نشان داد.

_____ آ _____ آ
_____ آ _____ آ
_____ آ
_____ ب _____ ب
_____ ب _____ ب
_____ آ
_____ پ _____ پ
_____ پ _____ پ
_____ آ

که در هر بند سه مصراع اول متعلق به گویندهٔ مخمس و دو مصراع آخر متعلق به شاعری است که شعرش تخمیس شده است. از مشهورترین مخمس‌های شعر فارسی، مخمس شیخ بهایی است که در آن، غزلی از خیالی ـ یا به قولی از اسماعیل هروی ـ را تضمین کرده است: «تا کی به تمنای وصال تو یگانه ـ اشکم شود از هر مژه چون سیل روانه ـ ای تیر غمت را دل عشاق نشانه ـ **خواهد به‌سر آید غم هجران تو یا نه ـ جمعی به تو مشغول و تو غایب ز میانه**/.../ رفتم به در صومعهٔ زاهد و عابد ـ دیدم همه را پیش رخت راکع و ساجد ـ در میکده رهبانم و در صومعه زاهد ـ **گه معتکف دیرم و گه ساکن مسجد ـ یعنی که تو را می‌طلبم خانه به خانه...**»

منابع: بدایع‌الافکار، ۷۲، ۲۰۷؛ زیب سخن، ۱۴۴/۱، ۱۵۰ ـ ۱۵۱؛ زیورهای سخن، ۱۰۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۱۷/۱ ؛ ۱۰۰۷/۲ ـ ۱۰۰۸؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۱۱.

عباسپور

مدح (madh)، در لغت به معنی ستایش و در اصطلاح ادبی، سخنی

مدح

است که در آن گوینده به توصیف، تحسین و تمجید کسی بپردازد. شاعران مدیحه‌سرا در روزهای رسمی، مانند عیدها، جشن‌ها، یادبود جنبش‌های ملی و مذهبی و پیروزی‌های نظامی به خواندن مدیحه در حضور شاهان و بزرگان می‌پرداختند و در توصیف و تمجید صفاتی چون شجاعت، فداکاری، خردمندی، ملک‌داری، سیاست، بخشش، جنگجویی، قدرت و شکوه ممدوح خود شعر می‌ساختند. مدح در کنار شعر عاشقانه و شعر عارفانه، رایج‌ترین مضمون در ادبیات و به‌ویژه شعر فارسی است. از مهم‌ترین محاسن حضور مدیحه‌سرایی در شعر فارسی این است که از بررسی آن، به ویژگی‌های تاریخی و اجتماعی هر دوره، به‌خوبی آگاه می‌شویم و در عین حال خصوصیات مردم و هنرمندان را به‌روشنی تصویر می‌کند. اما در بررسی‌های جامعه‌شناسیک شعر فارسی، همواره مدح را نکوهیده‌اند و به جزئیات پنهان آن کمتر توجه کرده‌اند. گفتنی است که جلب نظر پادشاه و رسیدن به مقام‌هایی چون ملک‌الشعرایی برای شاعران اهمیت زیادی داشت، زیرا افزون بر کسب پاداش و مقام، سبب می‌شد تا شعرهایشان در جنگ‌ها نقل گردد و در دیوان آنان نوشته شود و درواقع مدح آنان سبب حفظ شعرهایشان می‌شد. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های مدح آن است که شاعران مدیحه‌سرا اغلب پادشاهی آرمانی را می‌ستوده‌اند. شاهی باقدرت، باشکوه، خردمند، بخشنده و بخشاینده، و در یک کلام، وجودی فرابشری که می‌تواند ادامهٔ اندیشهٔ ایرانی در ستایش فرهٔ ایزدی، که در وجود شاهان نمود می‌یافت، تلقی گردد. این گمان که شاعران به غیرواقعی بودن اغراق‌هایشان در مدح آگاه نبوده‌اند، باوری ساده‌لوحانه است و باید پذیرفت که آنان با آوردن صفت‌های نیک و برجسته، آرزو داشتند تا ممدوحشان چنان باشد و می‌خواستند او را به یافتن آن صفات و پیشه‌کردن رفتارهای نیکو ترغیب کنند. همچنین در پایان ستایشنامه‌هایشان پادشاه را دعا می‌کردند؛ دعایی که بی‌تردید پادشاهان نیز می‌دانستند که به آن نیاز دارند و درواقع خود شاهان هم متوجه حضور خاکی و عادی خود می‌شدند. اصلی‌ترین دلیل گرایش شاعران به مدیحه‌سرایی و گسترش آن، پاداش‌های پادشاهان بود. به عبارت دیگر، میان شاهان و شاعران رابطه‌ای دوسویه وجود داشت. شاهان به شعرهای شاعران که نوعی جنبهٔ تبلیغی در برابر دشمنان و باعث جلب نظر زیردستان بود، میل داشتند و از سوی دیگر، شاعران به اعتبار، شهرت اجتماعی، پاداش، مستمری و مقام نیاز داشتند.

اگرچه اغلب شاعران به سلیقهٔ خود قالب‌هایی چون غزل*، مثنوی*، مسمط*، قطعه* و جز این‌ها را در مدح به کار می‌گرفتند، ولی قالب اصلی مدیحه قصیده* بوده است. به همین خاطر، مدح در این قالب پرورده شد و اساساً قصیده، قالب ویژهٔ مدح بود و مدح سبب می‌شد تا این قالب به چند بخش تقسیم شود. نخست شاعر به تغزل و تشبیب* می‌پرداخت و از طبیعت، عشق و میگساری، یا شکایت از دست روزگار سخن می‌گفت. سپس با گریز، به منظور اصلی می‌پرداخت و سرانجام به مدح می‌رسید و در آن از بزرگی‌ها و بزرگواری‌های ممدوح می‌گفت و با دعایی برای طول عمر او شعر خود را به پایان می‌برد. برخی شاعران، چون عنصری و انوری، بدون تغزل و تشبیب، از همان آغاز قصیده به سراغ مدح رفته‌اند. گاه شاعر در مدح، تقاضای خود را نیز بیان می‌کرد؛ تقاضایی که به آن استعطاف* می‌گفته‌اند. این تقاضاها سبب می‌شد تا برخی شاعران، شغل خود را چون گدایی بدانند: «بدین دقیقه که راندم گمان کدیه مبر ـ به بنده، گرچه گدایی شریعت شعر است.» □ «احوال مبرمی و گدایی شاعران ـ دانند همگنان که نه شعر و نه شاعری.» (انوری) مداحی اصولاً نوعی پیشه ـ شعرفروشی ـ به شمار می‌رفت، طوری که هرکس شعر را بهتر می‌خرید، شاعران مداح نزد او می‌رفتند. چنان‌که گفته آمد، نباید مدح را با دید امروزی ارزش‌گذاری کرد، بلکه باید ارزش‌های روزگار گذشته را هم درنظر داشت. رکن اصلی مدیحه‌سرایی، غلو* و اغراق است که این اغراق‌ها در آغاز پذیرفتنی و کمتر غیرواقعی بود، اما رفته‌رفته به محال‌گویی و دروغ‌پردازی تبدیل شد: «نُه کرسی فلک نهد اندیشه زیر پای ـ تا بوسه بر رکاب قزل‌ارسلان دهد.» (ظهیر فاریابی) باریک اندیشی، مضمون‌آفرینی و توجه به آرایه‌های لفظی و معنوی برای جلب نظر پادشاهان و حاکمان و اعیان از دیگر ویژگی‌های مدیحه است. مدح از نظر موضوع و مضمون به سه دسته تقسیم می‌شود: ۱ـ مدایح درباری، که منحصراً در مدح شاهان، شاهزادگان، وزیران، سرداران، حاکمان و اعیان می‌گفتند و فضایی کاملاً اشرافی داشت. شاعرانی چون عنصری، فرخی، منوچهری و قاآنی از جملهٔ شاعران مدیحه‌سرای درباری بوده‌اند. ۲ـ مدایح دینی، که در ستایش بزرگان دین و مذهب و عرفان گفته می‌شده است. تفاوت عمدهٔ این مدایح با مدایح درباری این است که مدایح دینی با تمایل و رضای شاعر و از سر اعتقادات مذهبی و به اختیار سروده می‌شده است. مدایح دینی

به توحید* و نعت* و منقبت تقسیم می‌شود که اولی در ستایش خداوند، دومی در ستایش پیامبر اسلام (ص)، و سومی در ستایش امامان و دیگر بزرگان دین و عرفان گفته می‌شده است. ۳ـ مدایح اجتماعی و اخلاقی، که محور اصلی آن پندهای اخلاقی و نکات تربیتی است. در این نوع مدایح، شاعر ضمن ستایش ممدوح، نقش معلم را به خود می‌گرفته و پندها و اندرزهایی به مدیحه می‌افزوده است. این اشعار، در ظاهر مدحند، اما اساس آن‌ها شعر تعلیمی* است. سعدی بنیادگذار این نوع مدیحه‌سرایی است: «به نوبتند ملوک اندر این سپنج‌سرای ـ کنون که نوبت توست ای ملک به عدل گرای.» □ «بس بگردید و بگردد روزگار ـ دل به دنیا درنبندد هوشیار.» نوع دیگر مدیحه نیز، مدایح منثور است که در دیباچهٔ کتاب‌ها نوشته می‌شد. بدین ترتیب که نویسندگان یا مترجمان پس از حمد خداوند و ستایش حضرت محمد (ص) و احیاناً پس از ستایش امامان و معصومان، به مدح پادشاه آن زمان می‌پرداخته‌اند و کتاب خود را به آنان تقدیم می‌کرده‌اند. پیشینهٔ مدح به پیشینگی شعر فارسی است. براساس منابع موجود، قدیم‌ترین مدح فارسی، همانا کهن‌ترین شعر فارسی است که باربد در روزگار خسروپرویز سروده است: «قیصر ماه مانذ و خاقان خورشید ـ آنِ من خذای ابر مانذ کامغاران ـ که خواهذ ماه پوشذ که خواهذ خورشیذ.» محمدبن وصیف سگزی نیز در مدح یعقوب لیث مدایحی دارد: «ای امیری که امیران جهان خاصه و عام ـ بنده و چاکر و مولای و سگ بند و غلام.»□ «جز تو نزاد آدم و حوّا نکشت ـ شیر نهادی به دل و بر منشت / معجز پیغمبر مکی تویی ـ به‌کنش و به‌منش و به‌گوشت.» در دورهٔ سامانی و غزنوی، به‌خاطر برخورداری حاکمان از ثروت‌های بی‌شمار و بخشش‌های فراوانشان به شاعران، عدهٔ بسیاری از شاعران جذب دربارها شدند و هر شاعری می‌کوشید تا با سرودن مدیحه‌ای زیباتر، از صله* بیشتر و موقع و مقام بالاتری برخوردار گردد. این رقابت‌ها، زمینه‌ساز سرایش اشعار بسیار زیبایی در شعر فارسی گردید. «بوی جوی مولیان» و «خمریهٔ» رودکی، «فتح سومنات» فرخی، و «خمریهٔ» منوچهری از آن شمارند. در برابر مدایح درباری آن روزگار، مدایح دینی هم وجود داشت که نمونه‌هایی از آن را می‌توان در شعر فرودسی و کسایی و ناصر خسرو جست. در دورهٔ سلجوقیان مدیحه در لفظ و معنی کاملاً متحول شد. اغراق‌ها و گزافه‌گویی‌های پیشین به محال‌گویی بدل گشت و مدح با تخیل شاعرانه درآمیخت: «رجا و خوف خلایق بود ز همت او ـ بود به همت او بازگشت خوف و رجا.» □ «گر سموم قهر تو بر شعلهٔ دوزخ وزد ـ دلو چرخ از دوزخ آب زمزم و کوثر کشد.» با ورود مغولان به ایران، مدیحه‌سرایی رکودی نسبی یافت. در این دوره به دلیل نبود دربار به صورت سابق، شاعران رفته‌رفته جذب شهرها و مناطق دیگر شدند و در نتیجه مرکز تجمع شاعران از میان رفت. علاوه بر آن فضای روانی و اجتماعی که پس از حملهٔ مغول در میان شاعران، و به طور کلی مردمان، پدید آمد، آنان را به نوعی انزوا و فردیت کشانید و به همین دلیل، قالب غزل که قالبی فردی بود، محل طبع‌آزمایی شاعران شد. در این دوره، شاعران سه دسته شدند: ۱ـ گروهی که با وجود سرودن غزل، اختصاصاً قصیده‌سرایِ مداح باقی ماندند و از همین راه نیز زندگی را می‌گذرانیدند، مانند ابن یمین، خواجو، سلمان ساوجی و سعید هروی. بیشتر سروده‌های این گروه، استقبال از قصاید معروف انوری، سنایی، خاقانی و برخی دیگر از گذشتگان بوده و به همین دلیل، مدیحه‌های قرن هشتم به مدایح سدهٔ ششم بسیار شبیه‌اند. ۲ـ شاعرانی که با وجود مهارت در سرودن قصاید مدیحه، از این کار دست برداشتند، مانند محمد فرغانی. ۳ـ گروهی که با افزودن پندهای اخلاقی، مدح اجتماعی را بنیاد نهادند، مانند سعدی. با آمدن تیموریان که دربارهای سمرقند و بخارا رونق گرفتند، مدیحه‌سرایی رمقی دوباره یافت؛ اما شعرهای مدحی این دوره به قدرت و زیبایی شعرهای قرون پنجم و ششم هجری نبود. انتخاب قافیه‌های دشوار، وجود اغراق و مبالغه، کاربرد زیادهٔ صنایع شعری، تجدید مطلع در قصیده‌های طولانی و تکلفات شاعرانه در این دوره چندان بود که برای نمونه، سلمان ساوجی در قصیده‌ای که در مدح رشیدالدین فضل‌الله همدانی سروده، نزدیک به ۱۰۲ صنعت بدیعی را گنجانیده است. در دورهٔ صفویان، اگرچه غزلسرایی رواج داشت، به دلیل تعصبات دینی شاه اسماعیل و جانشینانش، شاعران به سرودن قصاید دینی پرداختند و تقریباً تمامی شاعران ایرانی این دوره، شعرهایی در ستایش بزرگان دین و مذهب شیعه سروده‌اند و بسیاری از شاعران این دوره نیز به دربارهای هند و عثمانی یا دربارهای کوچک‌تر ولایات، مانند دربار اسحاقیان گیلان کوچیدند. پس از این روزگار، شاعرانی ظهور کردند که سخنی تازه داشتند و با افزودن آرایه‌های نو به شعر کهن، طرزی نو آفریدند و در نتیجهٔ کار ایشان، زبان قصیده‌ها به سوی سادگی و روانی پیش رفت. از جملهٔ این شاعران

وحشی بافقی، ثنایی و عرفی بودند. پس از این دوره، حکومت قاجار، بیش از پیش در گردآوری دوبارهٔ شاعران به دربار کوشید و تا حدی آیین کهن مدیحه‌سرایی را دوباره زنده کرد، زیرا فتحعلی‌شاه قاجار (۱۲۱۲- ۱۲۵۰ق) تمایل داشت از خود چهره‌ای همچون محمود غزنوی (۳۸۹- ۴۲۱ق) بسازد و شاعران نیز به تقلید اشعار شاعران سده‌های چهارم و پنجم و ششم هجری می‌پرداختند و مدیحه‌هایشان رنگ و بوی مدایح آن دوره را داشت: «به گردون تیره ابری بامدادان بر شد از دریا ـ جواهرخیز و گوهرخیز و گوهربیز و گوهرزا.» (قاآنی) با قتل ناصرالدین‌شاه (۱۳۱۳ق) و آغاز مخالفت‌های روشنفکران، و به دنبال آن، درگیری خیزش‌های مردمی، شاعران چشم از دربار برگرفتند و به مثابهٔ پیش‌قراولان این جنبش اجتماعی، دست از مدیحه‌سرایی برداشتند. اگرچه نمونه‌هایی انگشت‌شمار از مدیحه‌سرایی را می‌توان در شعر پس از مشروطه و در دیوان‌های معدودی شاعران جست، به طور کلی عمر شعر مدحی، به معنای گذشته، به پایان رسیده است.

منابع: از دیروز تا امروز، ۳۶۹-۳۹۳؛ انواع شعر فارسی، ۱۷۹-۲۰۰؛ بدایع‌الافکار، ۸۲، ۱۲۵-۱۲۶؛ تاریخ ادبیات ایران، ریپکا، ۲۹۶-۲۹۸؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۳۶۷/۱-۳۶۸؛ ۳۵۳/۲-۳۵۴؛ ۳۱۸/۳-۳۲۰؛ ۱۸۲/۴-۱۸۳؛ تاریخ ادبیات فارسی، برتلس، ۲۰۶-۲۰۷؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۸۲-۸۴، ۴۶۸-۴۷۰، ۶۳۵؛ شعر و ادب فارسی، ۷-۱۰، ۳۲-۷۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۶۶-۲۶۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۳۶-۲۳۷.

مقدسی

مدح شبیه به ذم (**madh-e.ša.bih.be.zam[m]**)، در اصطلاح بدیع آن است که گوینده ستایش خود را به گونه‌ای بیان کند که در ابتدا به نظر برسد قصد نکوهش دارد؛ اما پس از تکمیل سخن، این شبهه از میان برود: «مدح تو نگفتند و نخواهم که بگویم ـ زان رو که برون است ز اندازهٔ تقریر.» «به زلف، کژمژ و لکن به قد و قامت راست ـ به تن درست ولیکن به چشمکان بیمار.» برخی این صنعت را **تأکیدالمدح بما یشبه‌الذّم** نامیده و برخی آن را استدراک* دانسته‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۲۴- ۱۲۵؛ ترجمان‌البلاغه، ۸۱- ۸۲، ۹۴- ۹۵؛ حدایق السحر، ۳۷ - ۳۸؛ درهٔ نجفی، ۱۷۶ - ۱۷۷؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۶۴، ۳۹۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۶۶؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۳۴ - ۳۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۹۳/۱ ـ ۲۹۴؛ ۱۰۱۰/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۰۴- ۳۰۶؛ فنون و صنایع ادبی، سادات ناصری، ۱۰۲؛ المعجم، ۳۸۱ - ۳۸۲؛ نگاهی تازه به بدیع، ۱۰۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۳۶.

عباسپور

مدح مکرّر ← **استتباع**

مدح موجّه ← **استتباع**

مدخل ← **دیباچه**

مدخل ← **سرشناسه**

مدرج (**mod.raj**)، در لغت، به معنی درنَوَردیده و درنوشته، و در اصطلاح بدیع، آن است که کلمه‌ای در وسط دو مصراع واقع شود، چنان‌که بخشی از آن در آخر یک مصراع و بخش دیگر در اول مصراع دیگر قرار گیرد: «شادمان باد مجلس مستو ـ فی مشرق حمید دین الجو/ هری آن صدرکز جواهر ال ـ فاظ او اهل دین و دانش و دو/ لت تفاخر کنند و جای تفا ـ خر بود زانک از آن جواهر طو ...» (سوزنی)□ «دی فرستاد قطعه‌ای سوی من ـ نکته دانی ز زمرهٔ فضلا/ کرده لفظی سه‌چار از آن به دو نیم ـ تا کند عاجز از جواب مرا/ گفتم اندر جواب او کای مف ـ خر خلق خدا و قاضی حا/ جت اصحاب متصف به فضی ـ لت بسیار خواهمت به دعا.» (جامی)□ «یکّی از آن قوافل پر با ـ ران گهرنثار نیامد.» (اخوان‌ثالث) به مدرج ،موقوف منقطع نیز می‌گویند.

منابع: بدایع‌الافکار ، چاپ کزازی، ۳۱۸، ۳۱۹؛ بهارستان ، ۱۰۹؛ دیوان سوزنی سمرقندی، ۲۶۵؛ زیب سخن، ۱۹۵/۱، ۳۳۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۱۰/۲ ـ ۱۰۱۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۴۰۹- ۴۱۰؛ لطائف‌الطوائف ، ۲۸۵- ۲۸۶؛ المعجم ، ۲۹۱- ۲۹۲.

صدرنیا

مدرنیسم (**mo.der.nism**)/ نوگرایی، اصطلاحی بسیار فراگیر و کاربردی که دلالت بر گرایش‌ها، جنبش‌ها و حرکت‌هایی [غالباً بین‌المللی] دارد که از سال‌های پایانی سدهٔ نوزدهم میلادی در عرصهٔ هنرهای خلاق (مانند شعر، داستان، نمایش، موسیقی و معماری) پدید آمده است. مدرنیسم که درواقع، گرایشی است که در سال‌های پس از جنگ جهانی اول (۱۹۱۴- ۱۹۱۸م) به اوج

خود رسید، تأثیری ژرف بر هنر و ادبیات و به عبارت دقیق‌تر، بر زندگی انسان در سدهٔ بیستم گذاشته است. ویرجینیا وولف، بانوی نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۸۲- ۱۹۴۱م) که خود از شناخته‌ترین رمان‌نویسان مدرن بوده، در مقاله‌ای با عنوان «آقای بنیت و خانم براون» می‌گوید: «کل روابط انسانی دگرگون شده است؛ رابطهٔ ارباب و رعیت، زن و شوهر، پدر-مادر و فرزند. زمانی هم که روابط انسانی دگرگون شود، دین، رفتار آدم‌ها، سیاست و ادبیات نیز دگرگون می‌شود.» پروفسور فرانک کرمود، منتقد و ادب‌پژوه انگلیسی (۱۹۱۹م -) مدرنیسم را به دو دستهٔ اصلی تقسیم می‌کند: **مدرنیسم آغازین/ پارین -مدرنیسم** palaeo) modernism-که دربردارندهٔ نخستین جنبش‌های نو در حدود سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۲۰م است و **مدرنیسم امروزین/ نو-مدرنیسم** (neo-modernism) که دلالت بر جنبش‌های پس از ۱۹۲۰م دارد. گروهی از منتقدان و نظریه‌پردازان ادبی، به‌ویژه ادب‌پژوهان امریکایی، نظیر لسلی فیدلر، مدرنیسم را به گونه‌ای دیگر در دو رده بررسی کرده‌اند: نخست، **پست‌مدرنیسم*** که هدف غایی آن، واکنش و شورش به صورتگرایی نوگرا است و دوم، **هنرروستایی، جمعی و جهانی** که به تحولاتی همچون ضدرمان، رمان نو، انحطاط* ادبی و هنر خودویرانگر اطلاق می‌گردد. برخی از سبک‌شناسان و تاریخ‌نگاران ادبی نیز شماری از جنبش‌ها و گرایش‌های ادبی را در سه ردهٔ زمانی در زیر مجموعهٔ مدرنیسم بررسی می‌کنند: ۱- سال‌های پایانی سدهٔ نوزدهم و سال‌های آغازین سدهٔ بیستم میلادی (سمبولیسم*، امپرسیونیسم* و انحطاط ادبی). ۲- سال‌های پیش از جنگ جهانی اول(ح ۱۹۰۸م) تا پایان آن (فوتوریسم*، کوبیسم*، ایماژیسم*، ورتی‌سیسم*). ۳- سال‌های پس از جنگ جهانی اول (اکسپرسیونیسم*، دادائیسم*، سوررآلیسم*). با آنکه برخی از این جنبش‌ها و گرایش‌ها با یکدیگر، تفاوت‌های بنیادین دارند، بیشتر آن‌ها در داشتن دو ویژگی،همسانند: **هنجارگریزی*** و **آفرینش‌زدایی**. اصولاً مدرنیسم در ادبیات نشانهٔ گریز از قواعد، هنجارها و سنت‌های متعارف است و با نگاهی نو(مدرن) به جایگاه انسان و نقش و عملکرد او در جهان می‌نگرد و در این نگاه به دو چیز تأکید فراوان می‌ورزد: **شکل*** و **سبک***. بسیاری از چهره‌های ادبی ماندگار در عرصهٔ ادبیاتِ (شعر، داستان، نمایش) جهان را باید چهره‌هایی نوگرا برشمرد؛ کسانی که با نوآوری‌ها و نوبینی‌های خویش به نوعی در تحول ادبیات جهان سهیم بوده‌اند: شارل بودلر، شاعر فرانسوی (۱۸۲۱- ۱۸۶۷م)؛ هنری جیمز ، داستان‌نویس امریکایی (۱۸۴۳- ۱۹۱۶م)؛ آگوست استریندبرگ، نمایشنامه‌نویس سوئدی (۱۸۴۹- ۱۹۱۲م)؛ جوزف کونراد داستان‌نویس لهستانی‌تبار انگلیسی (۱۸۵۷- ۱۹۲۴م)؛ لوئیجی پیراندلّو، نمایشنامه‌نویس و داستان‌نویس ایتالیایی (۱۸۶۷- ۱۹۳۶م)؛ مارسل پروست، داستان‌نویس فرانسوی (۱۸۷۱- ۱۹۲۲م)؛ فرانتس کافکا، داستان‌نویس چک (۱۸۸۳- ۱۹۲۴م)؛ ویلیام کارلوس ویلیامز، شاعر امریکایی (۱۸۸۳- ۱۹۶۳م)؛ شون اوکیسی، نمایشنامه‌نویس ایرلندی (۱۸۸۴- ۱۹۶۴م)؛ دی. اچ .لارنس، نویسنده و شاعر انگلیسی (۱۸۸۵- ۱۹۳۰م)؛ ازرا پاوند، شاعر امریکایی (۱۸۸۵- ۱۹۷۲م)؛ یوجین اونیل، نمایشنامه‌نویس امریکایی (۱۸۸۸ - ۱۹۵۳م)؛ تی.اس.الیوت، شاعر امریکایی‌تبار انگلیسی (۱۸۸۸- ۱۹۶۵م)؛ آندره برتون، شاعر و داستان‌نویس فرانسوی (۱۸۹۶- ۱۹۶۶م)؛ ویلیام فاکنر، داستان‌نویس امریکایی (۱۸۹۷- ۱۹۶۲م)؛ برتولد برشت، نمایشنامه‌نویس و شاعر آلمانی (۱۸۹۸- ۱۹۵۶م)؛ سمیوئل بکت، نمایشنامه‌نویس و داستان‌نویس ایرلندی (۱۹۰۶- ۱۹۸۹م)؛ اوژن یونسکو، نمایشنامه‌نویس رومانیایی (۱۹۱۲- ۱۹۹۴م)؛ آرتور میلر، داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس امریکایی (۱۹۱۵م -). نخستین حرکت‌ها و گرایش‌های نوگرایانه در ادبیات فارسی را باید در گشتارهایی جست که در سال‌های مشروطه رخ نمود. در آن سال‌ها چهره‌هایی پیدا شدند که با خلق آثار خویش، به‌ویژه در دو عرصهٔ داستان و نمایش، پیدایی حرکت‌هایی نوگرایانه را نوید دادند. عبدالرحیم طالبوف (۱۲۵۰ - ۱۳۲۹ق)، زین‌العابدین مراغه‌ای (۱۲۵۵ - ۱۳۲۸ ق)، شیخ موسی نثری کبودرآهنگی (۱۲۶۰ - ۱۳۳۲ق)، محمدباقر میرزا خسروی (۱۲۶۶ - ۱۳۳۸ق)، سیداشرف‌الدین قزوینی «نسیم شمال» (۱۲۸۷- ۱۳۵۲ق)، علی‌اکبردهخدا (۱۲۹۷- ۱۳۷۵ق) و عبدالحسین صنعتی‌زادهٔ کرمانی (۱۳۱۳ق - ۱۳۵۲ش) در شمار این گروه از صاحب‌قلمان هستند که هریک به‌نوعی، طرحی نو - در ساخت یا سبک* - نگارش داستان* یا نمایشنامه انداختند و شکلی پوینده به این قالب‌ها بخشیدند. چندی بعد با رواج ترجمهٔ آثار ادبی غرب، به‌ویژه رمان، و به دنبال آن ، آشنایی با مکتب‌ها و شیوه‌های نو در داستان‌نویسی، این بخش از ادب فارسی نیز حرکت‌هایی نوگرایانه به خود دید. با برآمدن نویسندگانی چون صادق هدایت (۱۲۸۰ - ۱۳۳۰ش)، بزرگ علوی (۱۲۸۳- ۱۳۷۵ش)، صادق چوبک (۱۲۹۵ش -)،

ابراهیم گلستان (۱۳۰۱ش ـ)، سیمین دانشور (۱۳۰۰ش ـ)، احمد محمود(۱۳۱۰ش ـ)، غلامحسین ساعدی (۱۳۱۴ـ ۱۳۶۴ش)، بهرام صادقی (۱۳۱۵ـ ۱۳۶۲ش)، محمود دولت‌آبادی (۱۳۱۹ش ـ) و هوشنگ گلشیری (۱۳۲۲ش ـ) داستان‌نویسی فارسی نیز از ایستایی به پویایی رسید. اما در عرصهٔ شعر فارسی، بارزترین حرکت مدرنیستی را باید مرهون فعالیت‌های نیمایوشیج (۱۳۱۵ق ـ ۱۳۳۸ش) دانست. این حرکت ـ ظهور شعر نیمایی ـ خود، عاملی شد برای رخ نمودن جنبش‌های نوگرایانهٔ دیگر، همچون شعرآزاد*، شعر سپید*، موج نو* ، موج دوم، موج سوم*، شعر حجم* و هایکو*وارها. در نمایشنامه‌نویسی نیز ـ همچون داستان‌نویسی ـ سال‌های مشروطه را باید دورهٔ دگرگونی‌ها و نوجویی‌ها قلمداد کرد. احمد محمودی (۱۲۹۲ـ ۱۳۴۹ش)، حسن مقدم «علی‌نوروز» (۱۲۷۷ ـ ۱۳۰۴ش)، رضا کمال شهرزاد (۱۲۷۷ـ ۱۳۱۶ش) و سیف‌الدین کرمانشاهی (ـ۱۳۱۲ش) در شمار کسانی بوده‌اند که در نتیجهٔ کوشش‌های آنان، شکل سنتی نمایش‌های فارسی یا به عبارت دقیق‌تر، تعزیه*واره‌ها، دستخوش دگرگونی‌های فراوان شد. در عرصهٔ نمایشنامه‌نویسی معاصر نیز می‌توان چهره‌هایی را یافت که با دیدی نو و رویکردی نوگرایانه به این نوع ادبی، شیوه‌هایی نوین را در این حوزه به کار بستند و آثاری ماندگار از خود به‌جای گذاردند: عباس نعلبندیان، بهرام بیضایی، رضا کرم رضایی، اکبر رادی و قطب‌الدین صادقی.

منابع: ادبیات نمایشی در ایران، ۳۷/۲ـ ۳۸؛ ادبیات نوین ایران ، ۱۷ـ۱۷۰؛ از صبا تا نیما ، ۲۸۷/۱ـ ۳۱۳؛ ۶۱/۲ـ ۸۰، ۲۳۷ـ۲۳۸، ۲۹۴ـ ۳۱۲؛ از نیما تا روزگار ما، ۴۳۶ـ ۴۴۹؛ بررسی ادبیات امروز ایران ، ۱۰۰ـ ۱۵۵؛ رمان نو: در غیاب انسان، ۸۳ـ ۸۸۴؛ فرهنگ اندیشهٔ نو، ۷۹۵ـ ۷۹۶؛ محمود فلکی، «مدرنیسم در شعر یا پیچیدگی مصنوعی»، آدینه ، شمارهٔ ۶۵ـ ۶۶، آذر ـ دی ۱۳۷۰ش، صص ۷۸ ـ ۸۱؛ محمود فلکی ، «مدرنیسم اشرافی»، آدینه ، شمارهٔ ۷۱، خرداد ۱۳۷۱ش، صص ۶۴ـ ۶۷؛ مالکولم برادبری،«هنر مدرن هنر آوانگارد است» ، ترجمهٔ فرزانهٔ قوجلو، آدینه ، شمارهٔ ۷۲، مرداد ۱۳۷۱ش، صص ۳۲ـ ۳۵؛ شمارهٔ ۷۳ـ ۷۴، شهریور ۱۳۷۱ش، صص ۴۰ـ۴۳؛ علی باباچاهی، «شعر مدرن، وزن یا موسیقی؟»آدینه، شمارهٔ ۸۳، مرداد ـ شهریور ۱۳۷۲ش، صص ۳۱ـ ۳۴؛ جیمز مک فارلین، «مقدمه‌ای بر پیدایش مدرنیسم»، ترجمهٔ داریوش کریمی، ادبیات داستانی، سال دوم، اسفند ۱۳۷۲ش، شمارهٔ ۱۷، صص ۲۲ـ۲۷؛ فصلنامهٔ ارغنون ، سال یکم، پاییز ۱۳۷۲ش، شمارهٔ ۳، ویژهٔ «مبانی نظری مدرنیسم»؛ علی باباچاهی، «ذهنیت فئودالی و شعر مدرن»، دنیای سخن، شمارهٔ ۴۹، اردیبهشت ـ خرداد ۱۳۷۱ش، صص ۳۴ـ ۳۷؛ حسین پاینده، «گذار از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم در رمان»، مجموعهٔ سخنرانی‌ها و مقالات نخستین سیمنار مسائل رمان در ایران، صص ۹۹ـ ۱۰۹؛ لطف‌الله آجدانی، «مقدمه‌ای بر ماهیت و مبانی فرآیند مدرنیسم در ایران»، نگاه نو، شمارهٔ ۲۶، بهمن ۱۳۷۴ش، صص ۳۶ ـ ۴۷؛ *A Dictionary of Literary Terms*,Cuddon, 399; *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, Hawthorn, 150-156; *Britannica*, 8/215-216; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley, 202; *Reader's Encyclopedia*, 527; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 140.

قاسم‌نژاد

مدوّن ← تدوین

مدوِن ← تدوین

مدیحه ← مدح

مدیحه‌سرایی ← مدح

مدید (ma.did)،در لغت به معنی کشیده، و در اصطلاح عروض، نام یکی از بحرهای مختلف‌الارکان عروضی است. این بحر که از تکرار چهار فاعلاتن فاعلن به دست می‌آید، به همراه چهار بحر وافر*، بسیط*، طویل* و کامل*، از بحرهای ویژهٔ شعر عرب است. البته در این بحرها به فارسی نیز شعرهایی سروده‌اند، اما شاعران چندان التفاتی به آن‌ها نکرده‌اند، چنان‌که شمس قیس نیز هنگامی که نمونه‌هایی از این بحرها می‌آورَد، به این نکته اشاره می‌کند. مدید به همراه طویل و بسیط ، از دایرهٔ* مختلفه بیرون می‌آید. دربارهٔ علت نامگذاری مدید، نظرهای گوناگون داده‌اند؛ گروهی گفته‌اند که علت این نامگذاری آن است که در عربی، ترکیبی بزرگ‌تر از ترکیب اصول این بحر که در دایرهٔ بیست و چهار حرف است، نیست. برخی گفته‌اند چون دو سبب* در دو طرف ارکان سباعی آن کشیده شده (فا در اول رکن و تن در آخر)، آن را مدید می‌گویند. گروهی نیز گفته‌اند که علت این نامگذاری این است که ارکان سباعی این بحر در گرد ارکان

خماسی آن کشیده شده است. در این میان، مشهورترین گفته این است که چون این بحر از طویل کشیده شده، آن را مدید می‌گویند. زحاف*های این بحر را مخبون*، محذوف*، مشطور* و مشکول* دانسته‌اند. پرکاربردترین وزن‌های این بحر از این قرار است: مدید مثمن سالم (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن): «باده برگیر ای صنم، رود بردار و بزن ـ چند خواهی خورد غم، دور کن از دل حزن». مدید مثمن همه مخبون (فعلاتن فعلن فعلاتن فعلن)، «ز لبانت پسرا، به یکی بوسه چرا ـ نکنی شاد مرا، بنترسی ز خدا». مدید محذوف عروض مقصور ضرب (فاعلاتن فاعلن فاعلن ـ فاعلاتن فاعلن فاعلان)، «زندگانی تلخ کردی مرا ـ زندگانی بی‌تو ناید به کار». (این وزن ویژهٔ عرب است) مدید مخبون (فاعلاتن فعلن فعلاتن): «چون ز من سیر شدی، چه کنم من ـ پاسخم چون نکنی، بزنم تن». (این وزن ویژهٔ عرب است) مدید مسدس سالم (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن): «غالیه زلفی سمن عارضینی ـ سرو بالایی و زنجیر مویی». (این وزن ویژهٔ عرب است) مدید مشطور (فاعلاتن فاعلن): «یک ره ای بیدادگر ـ لطف کن در من نگر». مدید مشکول (فعلاتُ فاعلن فعلان ـ فاعلاتُ فاعلن فعلان): «طمع از وفای او نبریم ـ تا غم جفای او نخوریم»، (این وزن ویژهٔ شعر عرب است)

منابع: درهٔ نجفی، ۱۲، ۱۴، ۳۸، ۶۲؛ زحاف رایج در شعر فارسی، ۱۰۸-۱۰۹؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۶۷- ۶۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲۳۴/۱؛ فرهنگ عروضی، ۱۰۵- ۱۰۶؛ المعجم، ۶۸-۶۹، ۷۹- ۸۰؛ نقدالشعر، ۲۰۹، ۲۱۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۳۷.

شکیبا

مذال (mo.zāl)، در لغت به معنی دامن فروهشته و در اصطلاح عروض رکنی است که تحت زحاف* اذاله* قرار گیرد، بدین صورت که ساکنی بر وتد مجموع آخر جزء بیفزایند، چنان‌که مستفعلن به مستفعلان تبدیل شود.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۱۹۸؛ فرهنگ بلاغی- ادبی، ۱۰۱۳/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۰۶؛ المعجم، ۵۷؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۸.

صفوی

مذهب کلامی (maz.hab-e.ka.lā.mi)، در اصطلاح بدیع، به صنعتی گویند که سخن با دلیل و برهان عقلی یا خطابی و قیاس و استقراء و تمثیل و ذکر امور مسلم و انکارناپذیر، چنان اثبات شود که موجب تصدیق شنونده یا خواننده گردد و جایی برای تردید و بحث باقی نماند: «اگر تندبادی برآید ز کنج ـ به خاک افکند نارسیده ترنج / ستمکار خوانیمش ار دادگر ـ هنرمند دانیمش ار بی‌هنر / اگر مرگ داد است، بیداد چیست؟ ـ ز داد این همه بانگ و فریاد چیست؟»

منابع: زیورهای سخن، ۳۳۷ ـ ۳۳۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۱۳/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۰۸ ـ ۳۱۰؛ معالم البلاغه، ۳۷۶؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۱۱؛ معیارالبلاغه، ۴۵.

صدرنیا

مذیل (mo.zāy.yal) در لغت، به معنی درازدامن، و در اصطلاح بدیع، یکی از صنایع شعری است که در آن، شاعر قافیه و ردیف را به شیوه‌ای تازه به کار می‌گیرد و در شیوهٔ به کارگیری معمول آن اندکی دست می‌برد. دو گونه از مذیل معروف است؛ یکی آن که شاعر، قافیه را در آغاز مصراع دوم هر بیت به کار برد و بقیهٔ مصراع ردیف به حساب آید. این گونه مذیل بیشتر در رباعی کاربرد یافته و در قالب‌های دیگر چندان نادر است که برخی مذیل را از گونه‌های بدیعی رباعی دانسته‌اند. در رباعی مذیل، قافیه در آغاز مصراع‌های یکم، دوم و سوم قرار می‌گیرد و بقیهٔ مصراع، ردیف است: «بامن بودی ،مَنَت نمی‌دانستم ـ یا من بودی، مَنَت نمی‌دانستم / رفتم چو من از میان، تو را دانستم ـ تا من بودی ، مَنَت نمی‌دانستم.» (فیض کاشانی) گونهٔ دیگر مذیل آن است که قافیه در آخر مصراع‌های دوم بیت‌ها قرار بگیرد و بقیهٔ کلمات آن مصراع‌ها، حاجب* به حساب آید. این گونه مذیل نیز بیشتر در قطعه کاربرد یافته، چنان‌که آن را ویژهٔ قطعه دانسته‌اند: «سزای تاج و تخت از مادر دهر ـ معزالدین اویس بن حسن زاد/ به عدل و داد، داد اهل دانش ـ معزالدین اویس بن حسن داد/ همیشه تا بود افلاک و انجم ـ معزالدین اویس بن حسن باد.»

منابع: بدایع‌الافکار، چاپ کزازی، ۱۶۵؛ حقایق‌الحدائق ، ۱۶۵- ۱۶۶؛ سیر رباعی ، ۲۷۹؛ لغت نامه ، زیر«مذیل».

شکیبا

مراعات‌النظیر ← مراعات نظیر

مراعات نظیر (mo.rā.āt-e.na.zir)، در اصطلاح بدیع آن است که

گوینده کلماتی در سخن بیاورد که با یکدیگر متناسب باشند و در واقع برخی از واژه‌های کلام، اجزایی از یک کل باشند، و از این جهت میان آن‌ها ارتباط و تناسب باشد. مثلاً، بیستون و فرهاد و شیرین و کوهکن، همگی اجزای یک کل هستند که در این بیت چنین آمده‌اند: «بیستون کندن فرهاد نه کاری‌ست شگفت ـ شور شیرین به سر هر که فتد کوهکن است.» یا مزرع و سبزی و داس و درو در بیت زیر، همگی اجزای یک کل هستند که بدین صورت آمده‌اند: «مزرع سبز فلک دیدم و داس مَهِ نو ـ یادم از کشتهٔ خویش آمد و هنگام درو.» مراعات نظیر را **مراعات النظیر**، **تناسب**، **مؤاخات**، **توفیق**، **تلفیق**، و **ائتلاف** هم نامیده‌اند. نمونهٔ دیگر: «تا چه بازی رخ نماید بیدقی خواهیم راند ـ عرصهٔ شطرنج رندان را مجال شاه نیست.» مثال دیگر: «شاه شمشاد قدان خسرو شیرین دهنان ـ که به مژگان شکند قلب همه صف‌شکنان.»

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۱۵ ـ ۱۱۶؛ ترجمان‌البلاغه، ۷۵ - ۷۶؛ حدایق السحر، ۳۴ - ۳۵؛ درهٔ نجفی، ۲۱۴؛ زیورهای سخن، ۱۸۷ـ ۱۸۹؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۶۲ ـ ۶۳، ۳۳۱ـ۳۳۲؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۴۵۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۶۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۴۵ ـ ۱۴۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۱۵/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۵۷ ـ ۲۶۰؛ فنون و صنایع ادبی، سادات ناصری، ۱۱۴ ـ ۱۱۵؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۸۴؛ المعجم، ۳۸۳ ـ ۳۸۴؛ نگاهی تازه به بدیع، ۸۷ ـ ۸۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۳۸.

عباسپور

مراقبت (mo.rā.qe.bat)، در لغت به معنی نگهداری و در اصطلاح عروض، در مبحث زحاف*، به دو حرفی اطلاق می‌شود که نه با هم حذف شوند و نه با هم باقی بمانند، چنان‌که اگر یکی از آن‌ها حذف شود دیگری باقی بماند. برای مثال در بحر هزج* مسدس اخرب، میان «ی» و «ن» در مفاعیلن، مراقبت وجود دارد؛ بدین معنی که مفاعیلن بعد از مفعولُ یا به‌صورت مفاعیلُ به کار می‌رود یا به‌صورت مفاعلن و به‌هیچ‌وجه مفاعیلن پس از مفعولُ به صورت سالم به کار نمی‌رود. این اصطلاح عروضی، از نجوم سنتی اقتباس شده است؛ زیرا اصطلاح یاد شده در نجوم میان دو کوکبی به کارمی‌رود که اگر یکی طلوع کند، دیگری غروب می‌کند و حضور هر دو یا عدم حضورشان با هم ممکن نباشد.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۴؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۲۰۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۴۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۱۶/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۰۶ـ۱۰۷؛ المعجم، ۵۲، ۶۶.

صفوی

مربع (mo.rab.baε)، در لغت به معنی چهارتایی و در اصطلاح عروض، به بیتی گفته می‌شود که چهار رکن داشته باشد، یعنی در هر مصراع آن دو رکن باشد: «مرغ سحر ناله سر کن ـ داغ مرا تازه‌تر کن.» (= مفتعلن فاعلاتن)

منابع: فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۱۶/۲؛ لغت‌نامه، زیر «مربع».

صفوی

مربع ترکیب (mo.rab.baε-e.tar.kib)، نوعی قالب شعری چندبندی است که هر بند آن شامل چهار مصراع هم‌قافیه و یک بیت برگردان* است. ترتیب قرارگرفتن مصراع‌ها در مربع ترکیب بدین صورت است:

ـــــــ آ ـــــــ آ
ـــــــ آ ـــــــ آ
ـــــــ ب
ـــــــ ب
ـــــــ پ ـــــــ پ
ـــــــ پ ـــــــ پ
ـــــــ ت
ـــــــ ت

این شعر وحشی بافقی از مشهورترین مربع ترکیب‌ها است: «دوستان شرح پریشانی من گوش کنید ـ داستان غم پنهانی من گوش کنید / قصهٔ بی‌سر و سامانی من گوش کنید ـ گفتگوی من و حیرانی من گوش کنید / شرح این قصهٔ جانسوز نگفتن تا کی ـ سوختم سوختم این راز نهفتن تا کی.» مربع ترکیب، نوعی ترکیب‌بند* است. (← ترکیب بند)

منابع: انواع ادبی، شمیسا، ۳۳۶؛ انواع شعر فارسی، ۵۴۶ـ۵۵۴؛ زیب سخن، ۱۲۸/۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۱۶/۲ـ۱۰۱۷؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۰۱؛ قافیه و انواع شعر، ۴۸.

عباسپور

مربوع (mar.buε)، در لغت به معنی مرد میانه‌قد و در اصطلاح

عروض رکنی است که تحت زحاف* ربع* قرار گیرد، بدین صورت که فاعلاتن صلم* شود تا فاعلن بماند و سپس مخبون* گردد تا «فعل» بماند.

منابع: فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۱۷/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۰۷؛ المعجم، ۵۵.

صفوی

مرثیه (mar.si.ye)، شعری را گویند که در سوک خویشاوندان، یاران، پادشاهان، وزیران، بزرگان قوم، عالمان دین و ذکر مصیبت ائمهٔ معصومین، به‌ویژه امام حسین(ع) و یاران او، سروده شده باشد. در مرثیه، شاعر به بیان و ذکر مناقب و فضایل و مکارم شخص درگذشته می‌پردازد، شأن و مقام او را تجلیل می‌کند و از دست‌رفتنش را ضایعه‌ای عظیم جلوه می‌دهد و در بی‌وفایی دنیا و مسألهٔ مرگ و زندگی سخن می‌گوید و بازماندگان را به صبر و شکیبایی فرامی‌خواند. مرثیه بر حسب نوع رابطهٔ شاعر و شخص درگذشته، ممکن است پرتکلف، خشک و بی‌روح یا پراحساس، جانسوز و جذاب باشد. نخستین مرثیه‌هایی که در ادب پارسی به جای مانده، اشعاری است که رودکی سمرقندی در رثای دو شاعر هم‌عصر خویش، ابوالحسن مرادی و شهید بلخی، سروده است، سپس، ابوالعباس فضل بن عباس ربنجنی بخارایی در ۳۳۱ ق در سوک نصربن احمد سامانی و شادباش جانشین وی، مرثیه‌ای سروده و ابومنصور عمّارهٔ مروزی، شاعر اواخر عهد سامانیان، در سوک ابوابراهیم اسماعیل بن نوح، معروف به منتصر مرثیه‌ای گفته است. فردوسی نیز در شاهنامه، افزون بر شعری که در رثای فرزند از دست شدهٔ خویش سروده، در سوک قهرمانان شاهنامه نیز مرثیه‌هایی دارد. شاعران در مرثیه‌سرایی غالباً ترجیعات را برمی‌گزینند و پس از آن، از قصیده بهره می‌جویند، اما خود را بدین دو قالب شعری محدود نمی‌کنند. گاهی که شاعر به مناسبتی، تنها یک قالب را برای بیان مقصود برگزیده، مرثیه را نیز در همان قالب می‌سرایید، مانند مرثیه‌های شاهنامه، که در مثنوی بحر متقارب، قالب ویژهٔ شاهنامه سروده شده است و مرثیه‌های حافظ که بیشتر در قالب غزل آمده است. خاقانی شروانی مرثیه‌هایی را که در سوک عموی خویش گفته، در قالب قطعه آورده و گاهی قالب‌های دیگری چون رباعی نیز مورد استفاده قرار گرفته است. مرثیه را بر حسب مناسبات سراینده با شخص درگذشته به مرثیهٔ رسمی و شخصی و مذهبی تقسیم می‌کنند. مرثیهٔ رسمی در سوک ارباب قدرت، یعنی پادشاهان، وزیران و بزرگان کشور یا وابستگان آن‌ها، سروده می‌شود. این‌گونه مرثیه‌ها را معمولاً شاعران درباری می‌گویند. آنان گاهی به علت تأثر از درگذشت ممدوح خویش که از وی صله دریافت می‌کرده و مورد توجه و عنایت وی بوده‌اند، به سرودن مرثیه برانگیخته می‌شوند، اما غالباً برحسب وظیفه یا بنا به دستور پادشاه یا بزرگان کشور این کار را می‌کنند. مرثیهٔ رسمی چون بنا بر وظیفه سروده می‌شود پرتکلف و خشک و بی‌روح است. از مرثیه‌های رسمی می‌توان مرثیهٔ عمعق بخارایی را که به دستور سلطان سنجر و در مرگ دختر او، مه‌ملک‌خاتون سروده، نام برد. مرثیهٔ فرخی سیستانی در سوک سلطان محمود غزنوی، مرثیهٔ امیرمعزی در سوک سلطان ملکشاه سلجوقی و مرثیهٔ انوری در سوک یکی از بزرگان عصر او، در زمرهٔ مرثیه‌های رسمی است. سعدی نیز در سوک سعد بن ابوبکر سلغری مرثیه‌ای گیرا دارد که از غلوها و لفاظی‌های متداول شاعران برکنار و مشتمل بر سخنان حکمت و پند و اندرز و به شیوهٔ خاص سعدی در نهایت سادگی و روشنی است. گاه شاعر بدان مناسبت که درگذشت پادشاه یا وزیری به جانشینی فرزند او پیوسته می‌گردد، مرثیه و تهنیت را در می‌آمیزد و در شعر خویش بر مصیبت از دست رفتن شخص درگذشته افسوس می‌خورد و اندوهگینی می‌کند و جلوس و جانشینی شاه یا وزیر کنونی را شادباش می‌گوید. در میان شاعران قدیم، شعر ابوالعباس فضل بن عباس بخارایی که در سوک نصربن احمد سامانی و شادباش به تخت برآمدن فرزندش، نوح بن احمد سروده، از این دست است. فرخی نیز در قصیده‌ای با همان وزن و قافیه، در تعزیت مرگ سلطان محمود غزنوی و تهنیت برآمدن فرزندش محمد، به تخت پادشاهی سروده و امیر معزی در مرثیت فخرالملک و تهنیت منصوب شدن فرزندش قوام‌الملک به وزارت، قصیده‌ای دارد. از شاعران متأخر، فتحعلی‌خان صبا در رثای آقا محمدخان قاجار و شادباش فتحعلی‌شاه، شعری سروده است. نوع دیگر مرثیه، مرثیهٔ شخصی است که به مناسبت از دست رفتن یکی از خویشان شاعر، چون فرزند، برادر، پدر، مادر، خواهر و نزدیکان دیگر یا معشوق یا دوست او سروده می‌شود. این‌گونه مرثیه، به علت پیوند عاطفی شاعر با درگذشته، معمولاً از سر اخلاص گفته می‌شود و تراوش دلی سوخته و طبعی اندوهگین است، از این‌رو، پرمایه و گیرا و جانسوز و پر سوز و گداز است. مرثیهٔ فردوسی در مرگ فرزند سی و هفت ساله‌اش که در شصت و پنج

سالگی پدر از جهان می‌رود، نمونه‌ای برجسته از این‌گونه مرثیه‌ها است و از این قبیل است مرثیهٔ مسعود سعد سلمان در سوک فرزندش، صالح، مرثیهٔ بسیار مشهور خاقانی در سوک فرزندش و مرثیهٔ وی در سوک عمویش و مرثیه‌های کمال‌الدین اسماعیل، سعدی، حافظ و جامی، که در سوک فرزندان خویش سروده‌اند. نوع دیگر مرثیهٔ شخصی، مرثیه‌ای است که شاعر در سوک معشوق یا دوست نزدیک و مورد علاقهٔ خود می‌سراید. شمار این‌گونه مرثیه‌ها در ادب فارسی کم است و مشهورترین آن‌ها، مرثیه‌های کوتاه رودکی در سوک دوستان شاعر خویش، ابوالحسن مرادی و شهید بلخی، است. از نظامی گنجوی نیز مرثیه‌ای یک بیتی در سوک خاقانی برجای مانده است. مسعود سعدسلمان در سوک سیدحسن غزنوی مرثیه‌ای جانسوز دارد. از شاعران معاصر، ملک‌الشعرای بهار در سوک ایرج‌میرزا و جمیل صدقی‌الزهاوی، شاعر عراقی و احمد شاملو، مهدی اخوان‌ثالث و سهراب سپهری در سوک فروغ فرخزاد مرثیه‌سرایی کرده‌اند. از جمله مرثیه‌های شخصی، مرثیه‌ای است که شاعر در سوک قهرمانان داستان خویش می‌سراید. گاهی شاعر با قهرمان خویش یگانه می‌شود و فاصله‌اش با او از میان می‌رود و سرنوشت او را سرنوشت خویش می‌پندارد و از دست رفتن قهرمان باعث غم و اندوه و افسوس او می‌شود و در سوک او به ماتم می‌نشیند و مرثیه می‌گوید. مرثیه‌های فردوسی در سوک سهراب، سیاوش، اسفندیار و رستم، از این دست است. نوعی دیگر از مرثیهٔ شخصی، شعری است که شاعر در آن، در موضوع مرگ و حیات، نزدیک بودن مردن خویش و بی‌ره توشه بودن و تباه کردن عمر و جوانی و به امید و شوق وصل به معشوق حقیقی، سخن گفته است که نمونهٔ برجستهٔ آن، شعر پروین اعتصامی است که برای نقر بر سنگ گور خویش سروده و ایرج میرزا نیز در این مورد، شعری زیبا گفته است (← شعر سنگ گور و شعر مرگ) مرثیهٔ نوع سوم، مرثیهٔ مذهبی است که شاعران در سوک رهبران مذهبی، عالمان دین یا مصیبت امامان، به‌ویژه سیّدالشهداء (ع) و یاران او، می‌سرایند. این نوع مرثیه قدمت چندانی ندارد و تقریباً با رسمیت یافتن مذهب شیعه در ایران همزمان است. نخستین کسی که در ذکر مصیبت شهیدان کربلا کتاب نوشت، ملاحسین واعظ کاشفی (ـ ۹۰۶/۹۱۰ ق) بود که کتاب روضة‌الشهدا را پرداخت. همچنین از شاعران سدهٔ نهم هجری کسانی چون کمال غیاث‌الدین شیرازی، بابا سودایی ابیوردی، تاج‌الدین حسن تونی سبزواری، ابن‌حسام قهستانی، خواجه اوحد سبزواری، لطف‌الله نیشابوری و کاتبی ترشیزی را می‌توان نام برد که به واقعهٔ کربلا پرداخته‌اند و در مناقب ائمه شعر سروده‌اند. اما پرآوازه‌ترین شاعر مرثیه‌سرا، محتشم کاشانی است که در روزگار تهماسب یکم صفوی (۹۳۰-۹۸۴ ق)، ترکیب‌بند معروف خود را در دوازده بند، در رثای امام حسین(ع) و یاران او سرود و با این که در انواع دیگر شعر شاعری میانمایه بود، در این راه به چنان موفقیتی دست یافت که مرثیهٔ وی در شمار اشعار معروف فارسی قرار گرفت و پس از او، بسیاری از شاعران سبک و سیاق وی را تقلید کردند، اما کمتر به پایهٔ او رسیدند. در دوره‌های متأخرتر، شاعرانی در رثای سیدالشهداء (ع) و یاران او طبع آزموده‌اند که از آن جمله، حاج سلیمان صباحی بیدگلی کاشانی،شاعر اوایل سدهٔ سیزدهم هجری است که ترکیب‌بندی در اقتفای محتشم سروده است. میرزا محمد شفیع، ملقب به میرزاکوچک و وصال شیرازی، نیز ترکیب‌بندی شیوا در رثای امام حسن(ع) دارد. سروش اصفهانی گذشته از شصت بندی که به تقلید از دوازده بند محتشم سروده، مجموعه‌ای از اشعار مذهبی دارد که آن‌ها را در دفتری به نام شمس‌المناقب (۱۳۰۰ق) گردآورده است و میرزا محمودخان ملک‌الشعرا نیز ترکیب‌بندی بسیار فصیح و جانسوز، مشتمل بر چهارده بند، در رثای حضرت سیدالشهدا سروده که در زیبایی و هنر سخنوری با مرثیهٔ محتشم پهلومی‌زند. شاعران بسیار دیگری، چون میرزا نورالله عمان سامانی، میرزا محمد تقی نیّر، ملک‌الشعرای بهار، امیری فیروزکوهی، محمد حسین شهریار، حسین پژمان بختیاری، اقبال لاهوری، جلال‌الدین همایی، علی انسانی و مشفق کاشانی، در سوک امام سوم (ع) مرثیه سروده‌اند. مرثیه‌ای که در سوک بزرگان و عالمان دین سروده می‌شود نیز به اعتبار آن‌که مرجعیت و حرمت آنان از دین سرچشمه گرفته، مرثیهٔ مذهبی به شمار می‌رود و نمونهٔ آن،مرثیهٔ سعدی در مرگ معتصم، آخرین خلیفهٔ عباسی، است که به فرمان هولاگوخان مغول کشته شد (۶۵۶ ق). مرثیه‌های مذهبی چون از ژرفای اعتقادات و احساسات شاعر برمی‌خیزد، اغلب پرسوز، جذاب و گیرا است و نشان دهندهٔ شور عاطفی و غلیان احساسات سرایندهٔ آن‌ها است.

منابع: آتشکدهٔ نیر؛ انواع شعر فارسی، ۲۰۱-۲۲۶؛ ترکیب‌بند، محتشم کاشانی؛ چراغ صاعقه؛ چند مرثیه از شاعران پارسی‌گوی؛ دیوان خاقانی شروانی؛ شعرالعجم ، ۶۷/۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۱۷/۲-۱۰۱۸؛ ضیاءالدین سجادی، «مرثیه‌سرایی در ادب

فارسی»، کیهان هوایی، چهارشنبه، یکم تیرماه ۱۳۷۳ ش؛ نورالدین قاضی، «مروری بر مرثیه و مرثیه پردازی در ادبیات فارسی»، روزنامهٔ آفرینش، سه‌شنبه، ۲۸ تیرماه ۱۳۷۳ ش.

اصیل

مرثیهٔ روستایی ← شعر روستایی

مرجع (mar.jaɛ)/کتاب مرجع، هر منبعی که آگاهی‌هایی را در یک یا چند رشته یا تمامی دانش‌های بشری، در یک یا چند جلد گرد آورد یا در قالب امکانات دیداری ـ شنیداری قابل بررسی سازد. همهٔ کتاب‌های مرجع که در زبان انگلیسی به آن‌ها worke of reference/reference work می‌گویند، دارای نظمی هستند که به کمک آن می‌توان در کوتاه‌ترین زمان، اطلاعات گنجانده در آن‌ها را یافت و معمولاً منطقی‌ترین نظم این نوع کتاب‌ها، نظم الفبایی است. کتاب‌های مرجع، منابعی نیستند که مراجعه کننده از آغاز تا پایان آن‌ها را مطالعه کند، بلکه آن‌ها را تنها برای پاسخگویی به نیازهای آنی مراجعه‌کننده تهیه می‌کنند؛ از همین رو بسیاری از کارشناسان، مراجع را آغازگاه هر نوع بررسی و پژوهشی برمی‌شمرند. کتاب‌های مرجع را بر پایهٔ شیوهٔ بازیابی اطلاعات از آن‌ها، به دو دسته تقسیم می‌کنند: **۱ـ مراجع ردیف اول (اولیه)**،مراجعی هستند که مراجعه کننده با ارجاع مستقیم به آن‌ها، می‌تواند به اطلاعات مورد نیاز خویش دست یابد، مانند دانشنامه‌ها و واژه‌نامه‌ها. **۲ـ مراجع ردیف دوم (ثانویه)**، مراجعی هستند که مراجعه‌کننده را از طریق یک میانجی، به اطلاعات مورد نیاز وی رهنمون می‌سازند، مانند کتاب‌شناسی‌ها و واژه‌نماهای بسامدی. دانش شناخت کتاب‌های مرجع را **مرجع‌شناسی** می‌نامند. این دانش که همانند پل میان پژوهشگر و منابع پژوهش عمل می‌کند، شیوهٔ به‌کارگیری کتاب‌های مرجع را برای پژوهشگر باز می‌نماید. مرجع‌شناسی برای رسیدن به کمال هر دانشی، عنصری بایسته است.

منابع: فرهنگ جامع چاپ ونشر، ۳۷۶؛ مرجع‌شناسی، نورالله مرادیان، در صفحات فراوان؛ مرجع‌شناسی و روش تحقیق در ادبیات فارسی ، ۱۴؛ حسین مسرت ، «مرجع‌نگاری و دشواری‌های آن در ایران»، ادبستان ، سال دوم، شمارهٔ ۱۶، ص ۵۹؛ عباس حری، «مفهوم کتاب مرجع»، پیام کتابخانه، سال دوم، شمارهٔ یکم، بهار ۱۳۷۱ش، صص ۲ـ۲۴؛ عبدالحسین زرین کوب، «کتاب‌شناسی در ایران» ،یغما، سال چهاردهم، شمارهٔ یازدهم، بهمن ۱۳۴۰ش، ص ۵۲۳.

قاسم‌نژاد

مرجع‌شناسی ← مرجع

مردّف (در قافیه) ← ردیف

مرصع ← ترصیع

مرفل (mo.raf.fal)، در لغت به معنی چاه پر شده و در اصطلاح عروض، رکنی است که تحت زحاف* ترفیل* قرار گرفته باشد. بدین صورت که بر وتد* «مستفعلن»، یک سبب خفیف افزوده شود و به‌صورت «مستفعلاتن» درآید.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۱۹۸ ـ ۱۹۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۲۰/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۰۷؛ المعجم، ۵۷.

عباسپور

مرفوع (mar.fuɛ)، در لغت به معنی چیزی است که از آن برداشته شده باشد و در اصطلاح عروض، رکنی است که تحت زحاف* رفع* قرار گیرد، بدین صورت که سبب* «مس» از مستفعلن بیفتد و بجای «تفعلن» باقی‌مانده، فاعلن بگذارند و سبب «مف» از مفعولاتُ بیفتد و بجای «عولاتُ» باقی مانده، مفعولُ بگذارند.

منابع: فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۲۰/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۰۷؛ المعجم، ۵۷؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۱۲.

صفوی

مرگ سرود ← شعر مرگ

مرگ شعر ← شعرمرگ

مزارات (ma.zā.rāt)، جمع مزار،کتاب‌هایی که گورستان‌های یک شهر/ منطقه و بزرگانِ به خاک سپرده در آن‌ها را معرفی کنند. از نخستین و پرآوازه‌ترین مزارات، باید به شدالازار فی حطالاوزار عن زوارالمزار(ح ۷۹۱ق)، نوشتهٔ معین‌الدین ابوالقاسم جنید شیرازی اشاره کرد که به عربی است و بیشتر به نام‌های **المزارات/ مزارات/ مزارات شیراز** آوازه دارد. مؤلف در این

کتاب، بـه شـرح احـوال و تـعیین آرامگـاه تـقریباً ۳۱۵ تـن از پارسایان، دانشمندان، شاهان و امیرانی می‌پردازد که در شیراز به خاک سپرده شده‌اند. المزارات در ۱۳۲۸ش، به کوشش محمد قزوینی چاپ شده است. گفتنی است که ترجمهٔ فـارسی ایـن کتاب که به دست عیسی، پسر مؤلف، انجام یافته و ملتمس‌الاحبا خالصاً من‌الریا نام دارد، در ۱۳۶۴ش در شیراز به چـاپ رسـیده است. این ترجمه به هزار مزار/هزار و یک مزار نیز آوازه دارد و به این نام نیز به کوشش نورانی وصال به چاپ رسیده (شـیراز ۱۳۶۴ش). تاریخ ملازاده| مزارات بخارا از دیگر مزارات فـارسی است که احمد بن محمود، معروف بـه مـعین‌الفـقرا و مـلازادهٔ بخاری (سده‌های هشتم و نهم هجری)، آن را در شـرح احـوال ۱۶۰ تن از بزرگانی که در بخارا دفن شده‌اند، گردآورده است. این کتاب در ۱۳۲۲ق در بخارا و در ۱۳۳۹ش در تهران چاپ شده است. روضات‌الجنان و جنات‌الجنان نام مـزارنـامه‌ای فـارسی از حافظ حسین کربلایی، معروف به ابن کربلایی (ز ۹۸۸ق) است که در ۹۷۵ق، در زندگینامهٔ بزرگان مدفون در تبریز و پیرامون آن تألیف گردیده است. این کتاب در دو جلد در تـهران بـه چـاپ رسیده است. روضهٔ اطهار (۱۰۱۱ق) از دیگـر مـزارات فـارسی است که ملا محمد امین تبریزی انصاری متخلص به حشـری، معاصر شاه عباس یکم صفوی (ـ۱۰۳۸ق)، آن را در تاریخ مرگ و نیز گورهای عارفان، اولیا و مشایخی تدوین کرده که در تبریز درگذشتند و همان‌جا به خاکشان کرد. این کتاب که مؤلف، آن را به نظم نیز کشیده، در ۱۳۰۳ق در تبریز به چاپ رسیده است. از دیگر مزارات فارسی، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: مزارات هرات امیر اصـیل‌الدیـن عـبدالله حسـنی دشـتکی (ـ۸۸۳ق) کـه در ۱۳۱۰ق در تـهران چـاپ سـنگی شـده است، مـزارات کـرمان محرابی، از معاصران شاه تهماسب یکم صفوی (ـ۹۸۴ق) که در ۱۳۳۰ش به کوشش حسین کوهی کرمانی در تـهران بـه چـاپ رسیده است، کوی سـرخاب تـبریز و مـقبرة‌الشـعرای دکـتر سـید ضیاءالدین سجادی، در زندگینامهٔ تقریباً هفتاد تـن از شـاعران، خوشنویسان، دیوانیان، دولتیان و امامزادگانی که در گـورستان کوی سرخاب تبریز به خاک سپرده شده‌اند و دو رسالهٔ قندیه و سمریه، به ترتیب از محمد بن عبدالجلیل سمرقندی و ابوطاهر خواجهٔ سمرقندی (ـ۱۲۹۱ق)، در شرح احوال بزرگان سمرقند که همان‌جا دفن شده‌اند و تاریخ و جـغرافیای سـمرقند. ایـن دورساله در یک کتاب به نام قـندیه و سـمریه، در ۱۳۶۷ش بـه کـوشش ایـرج افشـار در تـهران چـاپ و مـنتشر شـده است، تذکرة‌القبور (قم، ۱۳۷۱ش) از آیت‌الله حاج شیخ عبدالکریم گزی اصفهانی (ـ۱۳۴۱ق)، در شرح مزارات اصفهان، تذکرة‌القـبور یـا دانشمندان و بـزرگان اصـفهان (تـهران، ۱۳۴۸ش)، تألیـف سـید مصلح‌الدین مهدوی، در شرح در خاک شدگان اصفهان که درواقع مستدرکی بر تذکرة‌القبور شـیخ عـبدالکـریم گـزی است، لسـان الارض یا تاریخ تخت فـولاد(اصـفهان ، ۱۳۷۰ش) تألیـف سـید مصلح‌الدین مهدوی در شرح احوال بزرگان درخاک شدهٔ تخت فولاد اصفهان و اختران فروزان ری و طهران یا تذکرة‌المـقابر فـی احوال‌المفاخر (قم، بی‌تا)، تألیف شیخ محمد شریف رازی دربارهٔ آرامگاه‌های معروف تهران و ری و روحانیان دانشمندی کـه در این آرامگاه‌ها به خاک سپرده شده‌اند. گفتنی است که دو کتاب خفتگان کراچی و خفتگان خاک لاهور که هر دو به قلم پروفسور محمد اسلم به اردو نگاشته شده‌اند نیز دربـردارنـدهٔ زنـدگینامهٔ بزرگان مدفون در کراچی و لاهور هستند که در میان آنـان، نـام برخی از پارسی‌گویان آن دیار نیز بـه چشـم مـی‌خورند، نـقش پارسی بر احجار هند، در شرح بزرگان دفن شده در هندوستان که در ۱۳۳۷ش به همت علی‌اصغر حکـمت در تـهران بـه چـاپ رسیده است، میراث جاودان از سید کمال حاج سـید جـوادی، جلد یکم در شرح مزارات استان پنجاب (اسلام‌آباد، ۱۳۷۰ش) و جلد دوم در شرح مزارات آزاد کشمیر، مناطق شمالی پاکستان و استان‌های بلوچستان، سرحد و سند (اسلام‌آباد، ۱۳۷۱ش) از دیگر مزارات هستند.

منابع:دایرة‌المعارف تشیع ، ۱۹۶/۴؛ فرهنگ زندگی‌نامه‌ها، ۳۶-۳۷؛ فـرهنگ فـارسی ،۴۰۵۸؛ قـندیه و سـمریه ، بـه کـوشش ایـرج افشار،تهران، جهانگیری، ۱۳۶۷ش.

قاسم‌نژاد

مزید (ma.zid)، در لغت به معنی افـزونی و در اصـطلاح قـافیه، از حروفی است که پس از حرف روی* بیاورند و این حرف پس از حرف خروج* می‌آید. مانند حرف «ش» در «دیدیمش».

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۸۳ ـ ۱۸۵؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۶؛ عروض فارسی، ۲۸۰؛ علم قافیه، یغمایی، ۹؛ علم قافیه و قـالب‌های شعری، ۴۲ ـ ۴۳؛ فرهنگ بـلاغی ـ ادبی، ۱۰۲۲/۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۰۲.

صفوی

مساوات (mo.sā.vāt)، در لغت به معنی برابری و در اصطلاح معانی

آن است که الفاظ و معانی برابر باشد. بدین معنی که سخن و مفهوم، هیچ‌یک بیشتر یا کمتر از دیگری نباشد. در واقع مساوات حدّمنطقیِ میان اطناب* و ایجاز* است: «ما فتنه برتوایم و تو فتنه بر آینه ـ ما را نگاه در تو، تو را اندر آینه / تا آینه جمال تو دید و تو روی خویش ـ تو عاشق خودی ز تو عاشق‌تر آینه.»(خاقانی) در کتاب‌های علمی، به دلیل عدم تسلط زبان بر موضوع و لزوم رساندن کامل و کافیِ موضوع به خواننده، اساس بیان بر مساوات است. در گفتار روزمره نیز به دلیل برتری موضوع بر زبان و درواقع عدم توجه شنونده به زبان و رویکرد اساسی‌اش به مفهوم پیام، مساوات رعایت می‌شود.

منابع: آیین سخن، ۴۶ ـ ۴۷؛ اصول علم بلاغت، ۴۹۳ ـ ۴۹۷؛ بدایع‌الافکار، ۷۸؛ تاریخ نقد جدید ، ۴۱۴/۱؛ روش‌گفتار، ۱۷۸؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۴۶۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۲۳/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۴۱۰؛ معالم‌البلاغه، ۱۹۸؛ معانی، شمیسا، ۱۶۲ـ۱۶۳؛ معانی و بیان، آهنی؛ معانی و بیان، تجلیل، ۳۸؛ المعجم، ۳۷۸؛ نوشته‌های کسروی دربارهٔ زبان فارسی،۲۳۴ـ۲۳۵.

عباسپور

مسبغ (mo.sab.baq)، در لغت به معنی تمام کرده و در اصطلاح عروض، رکنی است که تحت زحاف* اسباغ* قرار گیرد، بدین صورت که فاعلاتن تبدیل به فاعلاتان شود و مفاعیلن به مفاعیلان بدل گردد.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۱۹۸؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۳۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۲۴/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۰۷؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۱.

صفوی

مستحدث (mos.tah.das)، در لغت به معنی نویافته است، و در اصطلاح عروض، بحوری است که عروضیان ایزان،مانند بهرام سرخسی و بزرجمهر قسیمی، پدید آورده‌اند. نام‌های بحور مستحدث چنین است: صریم،کبیر، بدیل، قلیب، حمید، صغیر، اصمّ، سلیم ،حمیم، مصنوع،مستعمل، اخرس، مبهم، مهمل، معکوس، قاطع، مشترک، معمَّم، مستَّر، معیَّن و باعث. نه بحر اول از این بیست و یک بحر از دایرهٔ منعکسه، شش بحر بعدی از منعلقه و شش بحر آخر نیز از منغلطه خارج می‌شود.شمس قیس رازی عقیده دارد که پدیدآوردن این بحور، کوششی بیهوده بوده است و به همین سبب در المعجم، هنگام بحث دربارهٔ آن‌ها، فقط به شرح و تقطیع ابیات در نه بحر دایرهٔ منعکسه می‌پردازد و بر آن است که فقط همین نه بحر اندکی به شعر نزدیک است و دربارهٔ دوازده بحر دیگر معتقد است تنها برخی از ابیات آن‌ها که از بحور مشهور به دست می‌آید، اندکی به نظم نزدیک است و باقی را «نثری بی‌مزه» می‌خواند. او حتی هنگام بحث دربارهٔ بحور دایرهٔ منعکسه نیز تنها به ذکر آنچه خفیف‌تر است می‌پردازد تا باقی ابیات بحور را خوانندگان با آن‌ها مقایسه کنند. بحور دایرهٔ منعکسه چنین است: صریم (مفاعلین فاع‌لاتن فاع‌لاتن)،کبیر (مفعولات مفعولات مستفعلن)، بدیل (مستفع‌لن مستفع‌لن فاعلاتن)، قلیب (فاع‌لاتن فاع‌لاتن مفاعیلن)، حمید (مفعولات مستفعلن مفعولات)، صغیر (مستفع‌لن فاعلاتن مستفع‌لن)، اصم (فاع‌لاتن مفاعیلن فاعلاتن)، سلیم (مستفعلن مفعولات مفعولات)و حمیم (فاعلاتن مستفع‌لن مستفع‌لن) . بحور دایرهٔ منعلقه چنین است: مصنوع (مفاعیلن مستفع‌لن فاعلاتن)، مستعمل(مفعولات مستفعلن فاعلاتن)، اخرس (مستفع‌لن فاعلاتن مفاعلن)،مبهم (مستفعلن فاعلاتن مفعولات)،مهمل(فاعلاتن مفاعیلن مستفع‌لن) و معکوس (فاعلاتن مفعولات مستفعلن). بحور دایرهٔ منغلطه چنین است: قاطع (مستفعلن مفعولات فاعلاتن)، مشترک (فاعلاتن مستفع‌لن مفاعیلن) ،معمم (مفعولات فاعلاتن مستفعلن)، مستر (مستفع‌لن مفاعیلن فاعلاتن)، معین (فاعلاتن مستفعلن مفعولات) و باعث (مفاعیلن فاعلاتن مستفعلن).

منبع:المعجم فی معاییراشعارالعجم ،۱۸۱ـ۱۸۹.

شکیبا

مستَّر، بحر ← **مستحدث**

مستزاد (mos.ta.zād)، در لغت به معنی زیاد شده و در اصطلاح ادبی، یکی از قالب‌های شعر فارسی است که پس از هر مصراع، یک مصراع کوتاه‌تر، اما از جنس وزن همان مصراع و اغلب هم قافیه با آن، که پاسخ مصراع بلندتر است، آورده شود.شکل قرار گرفتن مصراع‌ها در مستزاد را می‌توان چنین نشان داد:

_____ آ ____ آ

_____ آ ____ آ

_____ ب ____ ب

_____ آ ____ آ

_____ پ ____ پ

آ ـــــــ آ ـــــــ آ

در واقع مستزاد، قصیده*، رباعی*، قطعه* یا غزلی* است که به دنبال هر مصراعی، مصراع کوتاه‌تری آمده باشد. مستزاد اشرف‌الدین حسینی (نسیم شمال) از مشهورترین مستزادهای شعر فارسی است: «گردید وطن غرقهٔ اندوه و محن وای ـ ای وای وطن وای ـ خیزید و روید از پی تابوت و کفن وای ـ ای وای وطن وای / کو همت و کو غیرت و کو جوش فتوت ـ کو جنبش ملت ـ دردا که رسید از دو طرف سیل فتن وای ـ ای وای وطن وای ...» گاه، در برخی از مستزادها، مصراع کوتاه‌تر، پس از دو مصراع ـ یک بیتِ ـ بلند می‌آید: «رفتم به طبیب و گفتمش بیمارم ـ از اول شب تا به سحر بیدارم ـ درمانم چیست؟ / نبضم چو طبیب دید گفت از سر لطف ـ جز عشق نداری مرضی پندارم ـ معشوق تو کیست؟» گاهی نیز دو مصراع کوتاه پس از مصراع بلند آورده شده است: «آن کیست که تقریر کند حال گدا را ـ در حضرت شاهی ـ با عزت و جاهی / از نغمهٔ بلبل چه خبر باد صبا را ـ از ناله و آهی ـ هر شام و پگاهی ... » نوعی دیگر از مستزاد، آن است که مصراعی به اندازهٔ مصراع‌های اصلی، منتها پس از هر بیت بیاورند: «هرگز دل ما از تو به کامی نرسید ـ وصلت چو رسید جز به خامی نرسید ـ درد دل ما به دست ما بازت داد/ هرگز نَفَسی به پیش ما ننشستی ـ کاندر پی‌ات از خانه غلامی نرسید ـ برخیز و بیا که خواجه آوازت داد.» نوع دیگر مستزاد، آوردن دو مصراع کوتاه‌تر پس از مصراع بلند است، منتها بدین صورت که دو مصراع کوتاه‌تر نیز، یکی بلندتر و دیگری کوتاه‌تر باشد: «ای شهنشاه جوان شیران جنگ‌آور نگر ـ درنگر ـ عالمی دیگر نگر / ملتی را راحت از مشروطه سرتاسر نگر ـ درنگر ـ عالمی دیگر نگر / پادشاهی کن که دوران جهان بر کام توست ـ رام توست ـ شاه‌احمد نام توست / در محامد خویش را هم‌نام پیغمبر نگر ـ درنگر ـ عالمی دیگر نگر.» در مجموع، مستزاد بیشتر، نوعی تفنن ادبی است و از قالب‌های معمول شعر فارسی شمرده نمی‌شود؛ اما باید گفت که مستزاد نخستین کوشش شاعران، برای رهایی از قالب‌های کلاسیک و الزام رعایت تساوی مصراع‌ها بوده است.

منابع: انواع شعر فارسی، ۵۰۴ ـ ۵۱۲؛ بدایع‌الافکار، ۱۶۱ ـ ۱۶۲؛ تاریخ ادبیات ایران،براون، ۷۱/۲ ـ ۷۳؛ تحول شعر فارسی، ۱۱۸ ـ ۱۲۶؛ حقایق‌الحدائق، ۱۵۲؛ سیر سخن ، ۱۲؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری،۴۶۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۷۱ ـ ۲۷۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۴۶ ـ ۱۴۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی،۱۰۲۵/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی،۲۲۰؛ مدارج‌البلاغه، ۲۰۹؛ نقدالشعر، ۶۳؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۴۱ ـ ۲۴۲.

عباسپور

مستعمل، بحر ← **مستحدث**

مستهجن‌نگاری ← **هرزه‌نگاری**

مسجع ← **سجع**

مسخ (masx)، در لغت به معنی دگردیسی، و در اصطلاح بدیع آن است که کسی سخن کس دیگر را با همان کلمات، اما با جمله‌بندی دیگری بازگوید: مانند این بیت امیرمعزّی: «مردم به شهر خویش ندارد بسی خطر ـ گوهر به کان خویش نیارد بسی بها» که انوری آن را بدین صورت درآورده است: «به شهر خویش درون بی‌خطر بود مردم ـ به کان خویش درون بی‌بها بود گوهر.» مسخ را از سرقات ادبی* شمرده‌اند. مسخ را **اغاره** هم نامیده‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۶۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/ ۱۵۵ ـ ۱۵۶؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۶۱ ـ ۳۶۲؛ لغت نامه، زیر «مسخ»؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۵۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری،۱۳۵.

صدرنیا

مسخ (در عروض) ← **سلخ**

مسخره‌بازی ← **فارس**

مسدس (mo.sad.das)، در لغت به معنی شش‌تایی و در اصطلاح عروض، به بیتی گویند که شش رکن* دارد، بدین معنی که در هر مصراع آن، سه رکن به کار رفته باشد: «ما ز یاران چشم یاری داشتیم ـ خود غلط بود آنچه ما پنداشتیم.» (= فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)

منابع: آشنایی با عروض و قافیه، ۲۹؛ عروض، تجلیل، ۱۳؛ عروض فارسی، ۳۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۲۸/۲؛ وزن و قافیهٔ شعر فارسی، ۳۷.

صفوی

مسلسل (mo.sal.sal)، در لغت به معنی پشت سرهم و در اصطلاح

بدیع سخنی است که در آن شاعر، کلمه‌ای را در بیت یا ابیات شعر تکرار کند. مسلسل چند نوع است: ۱ ـ شاعر کلمه‌ای را که در مصراع اول و مصراع دوم آورده، در هر مصراع بیت بعدی، دوباره بیاورد: «روزگاری داشتم در خدمتت ـ فارغ از رنج و غبار روزگار / روزگاران روزگارم تیره کرد ـ تیره بادا روزگار روزگار.» گاه ممکن است که کلمهٔ مورد نظر در هر دو مصراع بیت بالا، دوبار و در مصراع‌های بیت بعدی همان کلمه را سه بار بیاورد: «باران قطره قطره همی بارم ابروار ـ هر روز خیره خیره از این چشم سیل‌بار / زان قطره قطره قطرهٔ باران شده خجل ـ زان خیره خیره خیره دل من ز هجر یار.»(عسجدی) این نوع مسلسل، به تکرار* شباهت دارد. ۲ ـ شاعر در مصراع اول چند چیز یاد کند و در مصراع بعدی آن‌ها را به چند چیز دیگر مربوط سازد، سپس موارد یادشده در مصراع دوم نیز در مصراع سوم و تا آخر، به ترتیب، در ارتباط باشند: «طفیل خال و خط و زلف آن پری‌پیکر ـ یکی عبیر و دوم غالیه، سیم عنبر / عبیر و غالیه و عنبرند زلفش را ـ یکی عنام و دوم بنده و سیم چاکر...». ۳ ـ تمام ابیات آن پشت سرهم و مربوط به یکدیگر باشد؛ چنان‌که به‌جز بیت آخر، معنی هیچ بیتی تمام نباشد: «گفتمش هنگام وصل است ای بت فرخار، گفت: ـ باش اکنون تا برآید، گفتم: از گل خار؟، گفت: / جانت اندر هجر، گفتم: جان پی ایثار توست ـ گرچه هست این هدیه دز نزد تو بی مقدار گفت: ...» این نوع مسلسل، مرادف موقوف‌المعانی است. (← توقیف) برای مسلسل انواع دیگری نیز برشمرده‌اند. این صنعت را تسلسل هم نامیده‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۶۲ ـ ۱۶۳؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۵۸۰/۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۳۳۹/۱؛ ۱۰۲۹/۲.

عباسپور

مسلوخ (mas.lux)، در لغت به معنی پوست بیرون کشیده و در اصطلاح عروض رکنی است که تحت زحاف* سلخ* قرار گیرد، بدین صورت که «لاتنِ» فاعلاتن افتاده و «ع» آن ساکن شود. گاهی سلخ را مسخ* و مسلوخ را ممسرخ* نامیده‌اند. سلخ در بدیع معنای دیگری دارد. (← سلخ، در بدیع)

منابع: فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۶۴/۱؛ ۱۰۹۲/۲؛ المعجم، ۵۶؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۹.

صفوی

مسمط (mo.sam.mat)، در لغت به معنی مروارید به رشته کشیده، و در اصطلاح ادبی شعری است شامل چند بند* هم‌وزن که در پایان هر بند بیتی با قافیه‌ای مستقل وجود دارد که با دیگر بیت‌های آخر هر بند (برگردان*) هم‌قافیه است. تعداد مصراع‌های هر بند مساوی، و اغلب سه تا هفت است که با مصراع اضافی پایان هر بند، تعداد مصراع‌های آن زوج می‌شود. اگر هر بند سه مصراع داشته باشد، آن را مثلث، اگر چهار مصراع داشته باشد مربع، اگر پنج مصراع داشته باشد مخمس، اگر شش مصراع داشته باشد مسدس، اگر هفت مصراع داشته باشد مسبع و اگر هشت مصراع داشته باشد مثمن می‌نامند. ترتیب قرار گرفتن قافیه‌ها در انواع مسمط چنین است.

مسمط مثلث:

ـــــ آ ـــــ آ
ـــــ آ
ـــــ ب ـــــ ب
ـــــ آ
ـــــ پ ـــــ پ
ـــــ آ

مسمط مربع:

ـــــ آ ـــــ آ
ـــــ آ ـــــ آ
ـــــ ب ـــــ ب
ـــــ ب ـــــ آ
ـــــ پ ـــــ پ
ـــــ پ ـــــ آ

مسمط مخمس:

ـــــ آ ـــــ آ
ـــــ آ ـــــ آ
ـــــ آ
ـــــ ب ـــــ ب
ـــــ ب ـــــ ب
ـــــ آ

مسمط مسدس:

ـــــ آ ـــــ آ

مسمط

ـــــ آ ـــــ آ
ـــــ آ ـــــ ب
ـــــ پ ـــــ پ
ـــــ پ ـــــ پ
ـــــ پ ـــــ ب

مسمط مسبع:

ـــــ آ ـــــ آ
ـــــ آ ـــــ آ
ـــــ آ ـــــ آ
ـــــ ب
ـــــ پ ـــــ پ
ـــــ پ ـــــ پ
ـــــ پ ـــــ پ
ـــــ ب

مسمط مثمن:

ـــــ آ ـــــ آ
ـــــ آ ـــــ آ
ـــــ آ ـــــ آ
ـــــ آ ـــــ ب
ـــــ پ ـــــ پ
ـــــ پ ـــــ پ
ـــــ پ ـــــ پ
ـــــ پ ـــــ ب

گاه مصراع آخر بند اول (بند برگردان اول) با تمام مصراع‌های آن بند، هم‌قافیه است و قافیهٔ بند اول در بند برگردان‌های بعدی رعایت می‌شود، ولی گاه اتفاق می‌افتد که بندبرگردان‌ها در کار نیست و فقط تفاوت قافیه‌های بندها با یکدیگر سبب تمایز بندها می‌شود:

ـــــ آ ـــــ آ
ـــــ آ ـــــ آ
ـــــ ب ـــــ ب
ـــــ ب ـــــ ب
ـــــ پ ـــــ پ
ـــــ پ ـــــ پ

به این دلیل که مسمط، برخلاف قصیده* یا مثنوی* یا غزل*، یا حتی ترجیع‌بند*، شکل یکنواخت و انعطاف‌ناپذیری ندارد و در ترتیب قافیه‌ها بندها و برگردان‌ها و تعداد مصراعهای هر بند از آزادی نسبی برخوردار است، شاعران به سلیقهٔ خود، شکل‌های گوناگون در این قالب به وجود آورده‌اند. همچنین مسمط قالبی برای تضمین* شعرهای دیگر شاعران بوده است که در آن صورت، غزل شاعری دیگر برگزیده می‌شود؛ چند مصراع (اغلب سه مصراع) هم‌قافیه با بیت اول گفته می‌شود و بعد بیت شاعر نخست نقل می‌شود. سپس سه مصراع دیگر هم‌قافیه؛ مصراع اول بیت دوم آن غزل گفته می‌شود و بعد بیت دوم آن آورده می‌شود و به همین ترتیب تا بیت آخر، هم قافیه با مصراع‌های اول هر بیت، چند مصراع گفته می‌شود و بعد بیت مزبور نقل می‌شود:

ـــــ آ ـــــ آ
ـــــ آ «ـــــ آ
ـــــ آ»
ـــــ ب ـــــ ب
ـــــ ب «ـــــ ب
ـــــ ب»

مشهورترین مسمط تضمینی متعلق به شیخ بهایی است که غزلی از حیاتی، یا به قولی اسماعیل هروی را تضمین کرده است: «تا کی به تمنای وصال تو یگانه ـ اشکم شود از هر مژه چون سیل روانه / ای تیر غمت را دل عشاق نشانه ـ **خواهد به سرآید غم هجران تو یا نه / جمعی به تو مشغول و تو غایب ز میانه...**» در اصطلاح بدیع، مسمط به شعری گفته می‌شود که هر مصراع آن به دو بخش و در نتیجه هر بیت آن به چهار بخش تقسیم می‌شود و آنگاه سه بخش اول هر بیت یک قافیه می‌پذیرد و بخش چهارم آن تابع قافیهٔ کل شعر است: بیت‌های دوم و سوم این نمودار چنین‌اند:

ـــــ آ ـــــ آ
ـــ ب،ـــ ب ـــ ب،ـــ آ
ـــ پ،ـــ پ ـــ پ،ـــ آ

مانند این بیت بیدل: «نه به نقش بسته مشوشم، نه به حرف ساخته سرخوشم ـ نفسی به یاد تو می‌کشم، چه عبارت و چه معانی‌ام.» ظاهراً قدیم‌ترینِ این‌گونه مسمط از آنِ شهید بلخی است: «دهان دارد چو یک پسته، لبان دارد به می شُسته / جهان بر من چو یک بسته، بدان بسته دهان دارد.» برخی معتقدند که قالب مسمط نیز صورت بلندتر بیتی است که هر نیمهٔ مصراع،

به‌صورت یک مصراع درآمده است. برخی هم برآنند که مسمط از قالب‌هایی است که ایرانیان برساخته‌اند و به نظر می‌رسد که این قالب را منوچهری (ـ ۴۳۲ ق) اختراع کرده باشد ـ شاعری که خود نیز آن را به اوج رسانده است. بهترین مسمط‌های زبان فارسی نیز از او است که مشهورترینشان این است: «خیزید و خزآرید که هنگام خزان است ـ باد خنک از جانب خوارزم وزان است / آن برگ رزان بین که بر آن شاخ رزان است ـ گویی به مثل پیرهن رنگرزان است / دهقان به تعجب سر انگشت گزان است ـ کاندر چمن و باغ نه گل ماند و نه گلنار ...» شاعران پس از منوچهری احتمالاً به سبب توفیق بی‌نظیر او، کمتر به مسمط‌سرایی پرداخته‌اند و شاید در دیوان‌های ایشان بیش از سه یا چهار مسمط یافت نشود. این بی‌توجهی به مسمط تا دورهٔ قاجار ادامه داشت. در این دوره، شاعران که اغلب از گروه روشنفکران بودند، با ورود اندیشهٔ مدرنیسم، رفته‌رفته به دنبال قالب‌های تازه‌تری گشتند تا از قالب‌های بستهٔ گذشته رهایی یابند و به همین دلیل، در این روزگار، شاعران رویکرد گسترده‌ای به مسمط نشان دادند؛ زیرا این قالب آزادتر از دیگر قالب‌ها در ترتیب قافیه‌ها بود. از مشهورترین شعرهای این دوره، مسمط مسبع ادیب‌الممالک فراهانی است با این مطلع: «برخیز شتربانا بربند کجاوه ـ کز چرخ عیان گشت همی رایت کاوه.» در دورهٔ مشروطه نیز، باز به دلیل تجددخواهی شاعران، گرایش به مسمط افزون گشت. ملک‌الشعرای بهار مسمطی دارد که در قالب، با مستزاد* درآمیخته است و اصطلاحاً به آن مسمط مستزاد می‌گویند، با این مطلع: «عید نوروز است هر روزی به ما نوروز باد ـ شام ایران روز باد.» ترتیب قوافی این شعر تفننی تازه در مسمط بود:

ـــــ آ	ـــــ آ
ـــــ آ	ـــــ آ
ـــــ آ	ـــــ آ
ـــــ ب	ـــــ ب
ـــــ پ	ـــــ پ
ـــــ پ	ـــــ پ
ـــــ پ	ـــــ پ
ـــــ ب	ـــــ ب

پس از دورهٔ مشروطیت نیز مسمط بسیار به کار می‌آمد. دو مسمط مشهور این دوره عبارتند از مسمط دهخدا با این مطلع: «ای مرغ سحر چو این شب تار ـ بگذاشت ز سر سیاهکاری» که بیشتر با نخستین برگردان آن «یاد آر ز شمع مرده یاد آر» شهرت یافته است. مسمط دیگر، «ایده‌آل» داستان منظوم میرزاده عشقی است با این مطلع: «اوایل گل سرخ است و انتهای بهار ـ نشسته‌ام سر سنگی کنار یک دیوار.» افسانهٔ، نیما یوشیج ساختاری شبیه به مسمط مخمس دارد با این تفاوت که برگردان آن قافیه‌ای آزاد دارد. شکل قرارگرفتن قافیه در بندهای افسانه بدین‌گونه است:

ـــــ آ	ـــــ ب
ـــــ پ	ـــــ ب
ـــــ ت	
ـــــ ث	ـــــ ج
ـــــ چ	ـــــ ج
ـــــ ح	

در نامگذاری شعرها، برخی مسمط و ترکیب‌بند* را با یکدیگر اشتباه کرده‌اند. برای نمونه، گاهی ترکیب‌بند وحشی با مطلع «دوستان شرح پریشانی من گوش کنید» مسمط شمرده شده است. باید دانست که در ترکیب‌بند، هر کدام از برگردان‌ها دارای قافیهٔ مستقل است و با سایر برگردان‌ها هم‌قافیه نیست، در حالی که در مسمط تمام برگردان‌ها هم قافیه‌اند، خواه با بند اول هم‌قافیه باشند، خواه نباشند. ترکیب‌بند، در واقع قصیده*ها یا غزل‌های متعددی است که با چند برگردان به یکدیگر پیوند داده شده‌اند؛ در نتیجه شاید در نظام شعر، ارتباط و هماهنگی عمودی و سراسری با یکدیگر نداشته باشند؛ اما مسمط در واقع یک شعر بلند است که بخش‌بخش شده است و هر بخش آن قافیه‌ای ویژه دارد و به همین دلیل ساخت آن برعکس ترکیب‌بند است و بنابراین، در سنجش با ترکیب‌بند، ساختار عمودی محکم‌تری دارد.

منابع: انواع ادبی، شمیسا، ۳۳۵-۳۳۹؛ انواع شعر فارسی، ۵۴۶-۵۶۳؛ تاریخ ادبیات ایران، ۶۷/۲-۷۱؛ تحول شعر فارسی، ۲۴-۴۲؛ دیوان منوچهری دامغانی، بیست و پنج؛ زیب سخن، ۱۴۲/۱-۱۵۱؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۸۲، ۳۹۵-۳۹۶، ۵۸۸-۵۸۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۷۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۲۹/۲-۱۰۳۰؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۷۲-۱۸۰؛ واژه‌نامهٔ هنرشاعری، ۲۴۲-۲۴۴.

عباسپور

مسمط تضمینی ← مسمط

مشاعره (mo.šā.e.re)، در اصطلاح، نوعی مسابقهٔ از برخواندن شعر است که میان دو نفر یا بیشتر برگزار می‌شود. ترتیب آن چنین است که یک نفر بیتی را از بر می‌خواند و نفر دوم باید بیتی را بخواند که حرف اول آن بیت، حرف آخر بیتی باشد که نفر اول خوانده است. سپس نفر سوم بیتی می‌خواند که مصراع اول آن، با حرف آخر مصراع دوم بیتی که نفر دوم خوانده، آغاز می‌شود. شعرخوانی بدین‌سان ادامه می‌یابد تا مشاعره‌کنندگانی از خواندن بیت مورد نظر وابمانند و از مسابقه بیرون بروند. آن کس که بتواند تا آخر به شعرخوانی ادامه دهد، برندهٔ مشاعره است. در مشاعره هیچ بیتی نباید تکرار شود. مشاعره انواع گوناگونی دارد. مثلاً یکی از انواع مشاعره آن است که شخصی بیتی می‌خواند و شخص دیگر باید با بیتی پاسخ بدهد که کلمهٔ آغازینش کلمهٔ پایانی بیت خوانده شده باشد. گاهی نیز مشاعره علاوه بر آنچه دربارهٔ ابتدا و انتهای ابیات گفته شد به موضوع یا کلمه‌ای ملتزم می‌شود؛ مثلاً شخص علاوه بر این که باید بیت را با حرف یا کلمهٔ آخر بیت خوانده شده آغاز کند، باید کلمه یا موضوعی را که در مشاعره ملتزم به تکرار آن است در بیت داشته باشد. نوع دیگر مشاعره این است که دو یا چند نفر شعرهایی از بر بخوانند که معنای آن شعرها، پاسخ به یکدیگر باشد؛ مثلاً نفر اول شعری بخواند و نفر دوم شعری دیگر بخواند که پاسخ شعر اولی باشد و بدین ترتیب،به یکدیگر با شعر پاسخ بدهند. در این شکل از مشاعره افرادی که استعداد بدیهه‌سرایی* دارند، توفیق بیشتری می‌یابند. گونه‌ای دیگر از مشاعره، مبادلهٔ شعر میان دو شاعر است؛ که مبادلهٔ شعر میان مسعود سعد سلمان با ابوالفرج رونی و رشیدی سمرقندی و مبادلهٔ شعر میان ملک‌الشعرای بهار با صادق سرمد و ادیب‌الممالک فراهانی از این قرار است. مشاعره از سرگرمی‌های رایج در میان فارسی‌زبانان درس‌خوانده واهل ذوق در ایران و هندوستان و تاجیکستان بوده است و در تاجیکستان، به آن **بیت برک** می‌گویند. مشاعره تا سال‌های اخیر نیز ادامه داشته است و اکنون نیز در برخی محافل ادبی متداول است.

منابع: دیوان مسعود سعد سلمان، ۷۱۸-۷۳۰؛ دیوان ملک‌الشعرای بهار، ۱/۲۸۸-۲۹۱؛ شاعر آینه‌ها، ۱۱۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲/۱۰۳۲-۱۰۳۳؛ نوپردازی در نقد شعر و سخن‌سنجی، ۱۷۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۴۴.

اصیل

مشاکل (mo.šā.kel)، در لغت به معنی مانندشونده و در اصطلاح ادبی، یکی از بحر*های عروضی است که از اصلِ «فاعلاتن مفاعیلن مفاعیلن» و زحاف*های آن به دست می‌آید. مزاحف فاعلاتن در این بحر، مکفوف* و مزاحفات مفاعیلن، مقصور* و محذوف* است. شناخته‌ترین وزن‌های این بحر عبارتند از مشاکل مکفوف مقصور (فاعلات مفاعیل مفاعیل): «یارغم شده‌ام در شب دیجور ـ زآن سبب که نشد روز محن دور.» مشاکل مسدس محذوف (فاعلاتن مفاعیلن فعولن): «ای پسر می بیار و باز بربط ـ مرغ فربه بیار و بازبربط.» مشاکل مثمن مکفوف مقصور (فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلاتُ مفاعیل): «کار جان ز غم عشقت ای نگار بسامان ـ هست چون سر زلفین دلربات پریشان.»

منابع: زحاف رایج در شعر فارسی، ۱۲۵ ـ ۱۲۷؛ عروض حمیدی، ۶۸؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۶۳؛ عروض فارسی، ۱۳۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲/۱۰۳۳؛ فرهنگ عروضی، ۱۱۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۴۴ ـ ۲۴۵.

صفوی

مشاکله (mo.šā.ke.le)، در لغت به معنی هم‌شکل بودن، و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده چیزی را به‌جای چیز دیگر یاد کند، به طوری که معنی دوم و غیر حقیقی را به شکل معنی اول و اصلی بیاورد، مانند این که به شخص برهنه‌ای بگویند: «چه می‌خواهی برایت بپزیم؟» و او جواب دهد: «می‌خواهم پیراهنی برایم بپزید!» که مراد از پیراهن پختن، پیراهن دوختن است. نیز مانند «گفت آن دلبر که خواهم عاشقان را قتل کرد ـ گفتمش بهر خدا هجران خود را قتل کن!» که منظور شاعر از قتل کردن هجران معشوق، دعوت او به وصال است.

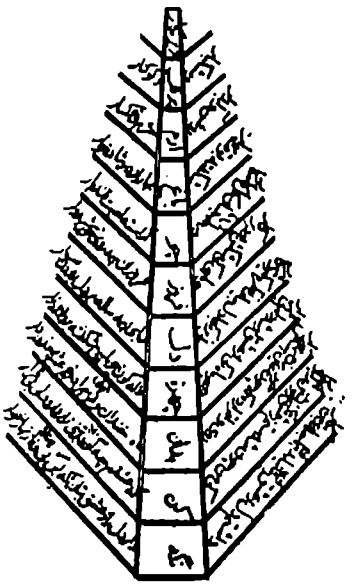
منابع: بدایع‌الافکار، ۱۰۶؛ روش گفتار، ۴۵۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲/۱۰۳۳؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۰۲ ـ ۳۰۳؛ معالم‌البلاغه، ۳۴۶.

صدرنیا

مشترک، بحر ← مستحدث

مشجر (mo.šaj.jar)، در لغت به معنی منقش به شکل درخت و در اصطلاح بدیع شعری است که بتوان کلمات آن را به شکل یک درخت نوشت؛ چنان‌که آغاز شعر از پایین درخت باشد و کلمات

آن به‌طور منظم برتنه و شاخه‌های آن نوشته شود. در این حال، می‌توان شعر را از پایین درخت شروع کرد و ادامهٔ آن را بر هر شاخه‌ای که مورد نظر است، خواند. برای نمونه:



مشجر، گونه‌ای از توشیح* است.

منابع: حدایق‌السحر، ۶۰؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۴۰۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۳۵/۲؛ مرآة‌الخیال، ۱۱۸؛ المعجم، ۳۹۷ـ۳۹۸.

عباسپور

مشعث ← تشعیث

مشکول (maš.kul)، در لغت به معنی چهارپایی است که شِکال بر او بسته شده باشد و در اصطلاح عروض رکنی است که تحت زحاف شکل* قرار گیرد، بدین صورت که در رکنی خبن* و کف* جمع شوند، چنان‌که «الف» و «نِ» فاعلاتن حذف شود و «فعلاتُ بماند» یا «س» و «ن» مستفعلن حذف شود و به‌جای «مفتعلُ» باقی مانده، «مفاعلُ» بگذارند.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه‌نصیر، ۲۰۰؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۴۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۳۶/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۱۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۷۲.

صفوی

مشگل‌گشای‌غیبی ← دست‌غیب

مصحّف ← تصحیف

مصراع (mes.rāε)/ مصرَع،(در زبان عربی) به معنای یک لنگه از درِ دولختی، و در اصطلاح، کوچک‌ترین پارهٔ کلامِ موزون در ساخت آثارِ ادبیِ منظومِ کلاسیک است؛ مثل این بیت* حافظ: «بلبلی برگ گلی خوشرنگ در منقار داشت ـ وندر آن برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشت» که دارای دو مصراع است. دو مصراع که وزن یکسان و طولی برابر دارند یک بیت را می‌سازند. مصراع‌های بیت، لزوماً با هم پیوستگی نحوی ندارند و گاه، حتی هر مصراع مفهومی جداگانه و مستقل دارد، به گونه‌ای که مثلاً در غزل‌های سبک هندی، می‌توان مصراع را مدخل معنایی قرار داد. دو مصراع بیت گاهی هم قافیه‌اند که در این صورت به آن بیت ، مصرّع* گویند. از سوی دیگر، مبنای شکل‌گیری قالب‌های شعر منظوم فارسی، تعداد معین یا تقریبی مصراع‌ها (و گاه بیت‌ها) و نیز، طرز آرایش و ترتیب قافیه در آخر مصراع‌ها است. در شعرنو، مصراع/مصرع به یک خط از شعر اطلاق می‌شود که گاه به آن سطر نیز گفته می‌شود. در شعر آزاد نیمایی، مصراع‌های متوالی دارای وزن عروضی هستند که لزوماً با هم تساوی طولی ندارند و اغلب کوتاه ـ بلندند و گروهی از آن‌ها (که حدش بسته به نظر شاعر است) یک بند را تشکیل می‌دهد. این نیز یادکردنی است که در شعر آزاد و شعر سپید، سطر یا مصرع عاری از وزن عروضی است و حتی ممکن است که از یک حرف (مثلِ«و») یا یک کلمه تشکیل شود.

منابع:شاعر آینه‌ها،۷۳؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی ، ۹۳ـ۹۴؛ واژه‌نامهٔ هنرشاعری، ۲۴۵.

ربیعیان

مصرّع (mo.sar.raε)، در لغت و در اصطلاح بدیع، بیتی است که دو مصراع آن قافیه شوند: «بنی‌آدم اعضای یکدیگرند ـ که در آفرینش ز یک گوهرند/ چو عضوی به‌درد آورد روزگار ـ دگر عضوها را نماند قرار / تو کز محنت دیگران بی‌غمی ـ نشاید که نامت نهند آدمی.» عمل مصرّع ساختن را **تصریع** می‌گویند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۷۸؛ حدایق‌السحر، ۸۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۳۹/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۹۴؛ المعجم،۴۱۹؛ نگاهی

تازه به بدیع، ۲۸ ـ ۲۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۴۵.

صدرنیا

مصرع ← مصراع

مصنوع، بحر ← مستحدث

مصوت (mo.sav.vet)، آواز و صوتی است که پس از لرزهٔ تارآواها از گلو برمی‌آید، بی‌آن‌که هنگام ادای آن در جایی حبس شود یا از تنگنایی بگذرد. در هنگام ادای این صوت، دهان باز می‌ماند و این آواز، آزادانه بیرون می‌شود. مصوت‌های زبان فارسی امروز عبارتند از a (مثل دَر)، e (مثل دِل)، o (مثل گُل)، ā (مثل باد)، i (مثل سیب)، u (مثل زود). این مصوت‌ها براساس واجگاهشان بدین ترتیب قرار می‌گیرند: u،o،a،ā،e،i که با توجه به باز یا بسته بودن دهان بدین صورت نشان داده می‌شوند:

	پیشین	پسین
بسته	i	u
نیمه بسته	e	o
باز	a	ā

اما براساس بلندی و کوتاهی مصراع‌ها که اساس تقطیع* در عروض* است، مصوت‌ها را بدین صورت تقسیم کرده‌اند: مصوتهای کوتاه: a، e، o و مصوت‌های بلند: ā،i،u. باید دانست که امتداد و کمیت این مصوت‌ها باعث تبدیل آن‌ها به یکدیگر نمی‌شود؛ زیرا آن‌ها از نظر کمیت با یکدیگر اختلاف ندارند و این اختلاف صرفاً در واجگاه آن‌ها است؛ اگر چه در زمان‌های گذشته و در تلفظ امروز اهالی تاجیکستان، امتداد مصوت‌ها باعث تغییر معنی می‌شود. برای نمونه، در تلفظ قدیم‌تر زبان فارسی، میان دو کلمهٔ شیر (نام یک حیوان درنده) و شیر (مایع خوراکی) تفاوت بوده است که اولی را قدری کشیده‌تر ادا می‌کرده‌اند و به آن یای مجهول می‌گفته‌اند؛ چنان که در تلفظ امروز مردم تاجیکستان نیز چنین ادا می‌شود. نوع دیگری از مصوت، **دوبانگه** (/دوواکه مصوت مرکب) است که افزون بر شش مصوت یاد شده است و آن مصوتی است که مانند هر مصوت دیگر از گلو برمی‌آید و جریان می‌گیرد، اما پیش از خروج از دهان، وضع حفرهٔ دهان عوض می‌شود. بدین صورت که وضع برآمدن آن صوت، وضع یک مصوت و وضع خروج از دهان، وضع مصوتی دیگر است. بدین ترتیب، صدای برخاسته، آوایی متشکل از دو مصوت است. در زبان فارسی امروز، دو دوبانگه (مصوت مرکب) وجود دارد: یکی ow (مانند خسرو، گوهر، روشن) که در قدیم آن را aw یا av تلفظ می‌کردند و دیگری ey (مانند پیدا، جیحون، ری). اما امروزه، زبان‌شناسان ترجیح می‌دهند که این مصوت‌ها را به‌صورت یک مصوت کوتاه به اضافهٔ یک صامت* حساب کنند. بدین صورت که دوبانگهٔ ow را یک مصوت کوتاهِ (o) و یک صامت (w) - که گونه‌ای از صامتِ v است ـ به شمار بیاورند و دوبانگهٔ ey را شامل یک مصوت کوتاه (e) و یک صامت (y) بدانند.

منابع: آشنایی با عروض و قافیه، ۱۷-۲۱؛ تاریخ زبان فارسی، ۱/۳۳-۴۲؛ مبانی زبان‌شناسی، ۵۸-۵۹؛ وزن شعر فارسی، ۱۱۴-۱۱۶.

عباسپور

مضاده ← مطابقه

مضارع (mo.zā.reɛ)، در لغت به معنی مشابه و شریک و در اصطلاح عروض، یکی از بحر*های عروضی است که از تکرار دو رکن* «مفاعیلن فاعلاتن» و زحاف*های آن دو، به دست می‌آید. مزاحفات مفاعیلن در این بحر عبارتند از مکفوف*، اخرم*، اخرب*، محذوف*، مقبوض*، ابتر*، مخنّق مقصور* و مزاحفات رکن فاعلاتن در این بحر عبارتند از مکفوف*، مقصور*، محذوف*، اسلخ*، مطموس* و مسبغ*. پرکاربردترین وزن‌های این بحر از این قرارند: مضارع مثمن اخرب (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن): «راهی بزن که آهی با ساز آن توان زد ـ شعری بخوان که با آن رطل گران توان زد». مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف یا مقصور (مفعول فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن یا فاعلان): «از چارراه عشق صمیمانه تا حضور ـ شطی‌ست بی‌ستاره و خطی‌ست بی‌عبور». مضارع مثمن مکفوف مقصور (مفاعیلُ فاعلان مفاعیل فاعلان): «شب است و بهار عیش به خوبی مرتب است ـ شبی را که جان در او به رقص آید امشب است.»

منابع: زحاف رایج در شعر فارسی، ۸۶ ـ ۹۱؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۲۴۳ ـ ۲۴۵؛ عروض حمیدی، ۶۵؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۵۴؛ عروض فارسی، ۸۲ ـ ۸۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲/۱۰۴۱؛ فرهنگ عروضی، ۱۱۳ ـ ۱۱۷؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۴۶.

صفوی

مضمر (moz.mar)، در لغت به معنی چهارپای لاغر و در اصطلاح عروض، رکنی است که تحت زحاف* اضمار* گیرد، بدین صورت که «ت» متفاعلن ساکن شود و به‌جای «متْفاعلنِ» باقی مانده، «مستفعلن» بگذارند.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۱۹۸؛ فرهنگ بلاغی-ادبی، ۱۰۴۶/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۱۷؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۴.

صفوی

مضمون ← درونمایه

مطابقه (mo.tā.be.qe)، در لغت به معنی برابر کردن، و در اصطلاح بدیع، آن است که دو کلمه را که در معنی متضاد یکدیگرند در سخن بیاورند، مانند آوردن کلمات «شُکر» و «شکایت»، و «نیک» و «بد» در این بیت: «چه جای شکر و شکایت ز نقش نیک و بد است ـ چو بر صحیفهٔ هستی رقم نخواهد ماند.» مطابقه را **تضاد***، **تناقض**، **تقابل***، **تطبیق**، **تکافو**، **مضاده** و **طباق** هم نامیده‌اند.

منابع: سبک خراسانی در شعر فارسی، ۶۵، ۳۶۸؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۴۷۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۴۹/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۷۳؛ معالم‌البلاغه، ۳۴۱؛ معانی و بیان، آهنی، ۱۷۹؛ المعجم، ۳۴۴؛ معیار البلاغه، ۱۷۹.

صدرنیا

مطایبه ← فکاهه

مطبوع (mat.buε)، در لغت به معنی خوشایند، و در اصطلاح ادبی،به سخنی گفته می‌شود که به‌سبب زیبایی ترکیب و حسن بیان و استفادهٔ متین و بی‌تکلف از صنایع بدیعی، در دل خواننده یا شنونده بنشیند، مانند: «دلبرا پیش وجودت همه خوبان عدمند ـ سروران بر سر سودای تو خاک قدمند / هر خم از زلف پریشان تو زندان دلی‌ست ـ تا نگویی که اسیران کمند تو کمند» که صنایعی چون مطابقه* (وجود ـ عدم، سر ـ قدم)، تناسب (زندان ـ اسیر)، جناس* مرکب (کمند ـ کم‌اند)، به گونه‌ای طبیعی و بی‌تکلف در آن به کار رفته است.

منابع: فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۴۱۰؛ لغت‌نامه، زیر «مطبوع»؛ المعجم، ۴۳۱.

صدرنیا

مطلع (mat.laε)، در لغت به معنی محل طلوع، و در اصطلاح بدیع،به نخستین بیت* شعر گفته می‌شود که باید هر دو مصراع آن هم‌قافیه باشند، مانند این بیت قصیدهٔ معروف رودکی: «مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود ـ نبود دندان لابل چراغ تابان بود» و این بیت از غزل معروف حافظ: «حجاب چهرهٔ جان می‌شود غبار تنم ـ خوشا دمی که از این چهره پرده برفکنم.»

منابع: بدایع‌الافکار، ۷۸؛ تحول شعر فارسی، ۹ ـ ۱۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۷۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۵۲/۲؛ فرهنگ معارف اسلامی، ۱۸۰۹/۳؛ فنون بلاغت وصناعات ادبی، ۹۴؛ لغت نامه، زیر «مطلع»؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۴۶.

صدرنیا

مطلق ← وصل

مطموس (mat.mus)، در لغت به معنی ناپدید و در اصطلاح عروض رکنی است که تحت زحاف* طمس* قرار گیرد، بدین صورت که «ع» و «لاتن» از فاعلاتن حذف شود و به‌جای «فا»ی باقی مانده، «فع» بگذارند.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۲۰۶؛ فرهنگ بلاغی-ادبی، ۱۰۵۴/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۱۸؛ المعجم، ۵۶.

صفوی

مطول (در عروض) ← تطویل

مطوی (mat.vi)، در لغت به معنی درنوردیده و در اصطلاح عروض، رکنی است که تحت زحاف* طی* قرار گیرد، بدین صورت که «ف» از مستفعلن حذف شود و به‌جای «مستعلنِ» باقی مانده، مفتعلن بگذارند یا «وِ» مفعولاتُ حذف شود و به‌جای «مفعلاتُ» باقی مانده، فاعلاتُ بگذارند.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۱۹۸؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۴۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۵۴/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۱۸؛ المعجم، ۵۶؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۸۴.

صفوی

معاقبت (mo.ā-qe.bat)، در لغت به معنی در پی یکدیگر آمدن و در اصطلاح عروض به حالتی گفته می‌شود که زحاف* مشروط به حروف دیگری در وزن باشد؛ این بدان معنی است که اگر حرفی

حذف شود، حرف دیگری نتواند حذف شود و این امکان وجود نداشته باشد که هر دو حرفی که تحت معاقبت با یکدیگرند، حذف شوند. مثلاً، چنین گفته‌اند که در مفاعیلن میان «ی» و «ن» معاقبت وجود دارد و در فاعلاتن فاعلن نیز میان «ن» فاعلاتن و «الف» فاعلن معاقبت است. معاقبت سه گونه دارد: صدر*، عجز*، طرفان*. صدر به‌هنگامی اصطلاح می‌شود که در میان دو حرفی که تحت معاقبت با یکدیگرند، حرف نخست بتواند حذف شود. مثلاً اگر فاعلاتن فاعلاتن به صورت فاعلاتُ فاعلاتن درآید، «ن» فاعلاتن اول به معاقبت «الف» فاعلاتن دوم افتاده است. در چنین شرایطی فاعلاتن اول به معاقبت صدر مبدل به فاعلاتُ شده است. اگر فاعلاتن فاعلاتن به صورت فاعلاتن فعلاتن در آید، «الف» فاعلاتن دوم به معاقبت «ن» فاعلاتن اول افتاده است. در چنین شرایطی فاعلاتن دوم به معاقبت عجز، مبدل به فعلاتن شده است. حال اگر فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن به صورت فاعلاتن فعلاتُ فاعلاتن درآید، در فاعلاتن وسط دو حذف صورت پذیرفته است؛ «الف» آن به معاقبت از «ن» فاعلاتن اول و «ن» آن به معاقبت فاعلاتن سوم حذف شده است. در چنین شرایطی فاعلاتن وسط به معاقبت طرفان، مبدل به فعلاتُ شده است.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۳؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۲۰۹؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۵۵/۲ ـ ۱۰۵۶؛ فرهنگ عروضی، ۱۱۹؛ المعجم، ۵۲، ۶۵.

صفوی

معانی (ma.ā.ni)، فن یا دانشی است که به یاری آن، حالات گوناگون سخن به منظور هماهنگی با اقتضای حال شنونده و خواننده شناخته می‌شود. منظور از معانی، معنی در برابر لفظ نیست، بلکه منظور، معنای ترکیبات و عباراتی است که در شکلی واحد، مقصود گوینده را ابلاغ می‌کند و درواقع فَنّ معانی، دربارهٔ معانی و کاربردهای ثانوی جملات، که گوینده در ذهن داشته، بحث می‌کند، نه از معانی وضعی آن‌ها؛ یعنی گوینده مقصودی در نهانگاه ذهنش داشته، که آن را با جملاتی بیان کرده است؛ اما جملات در معانیِ قراردادی، معنایی غیر از معنای وضعی‌شان دارند، مانند این که کسی به کس دیگری می‌گوید: «چقدر هوا گرم است» و منظور او این باشد که: «پنجره را باز کن!» اما فایدهٔ فن معانی، شناسایی نکات دقیق آیین بلاغت*، بررسی روانی و شیوایی کلام و سبک و هماهنگی جملات با موضوع و تشخیص سخنان و سخنوران بلندپایه و کم‌پایه است. موضوع فن معانی، بررسی جملات خبری، پرسشی، امری و عاطفی با توجه به مسندالیه و مسند، و بررسی اطناب*، مساوات* و ایجاز* و موارد فصل و وصل است. پیشینهٔ فن معانی به نخستین بررسی‌های ادبی قرآن می‌رسد که سخن‌شناسان سعی داشتند تا با تحقیق در رموز بلاغت قرآن، اعجاز آن را کشف و اثبات کنند که البته بنیان ابتدایی این فن را از یونانیان گرفته بودند. یونانیان برای بلاغت قواعدی اصلی تدوین کرده بودند و اساساً نخستین پایه‌های علمی و ذوقی نقد ادبی* را آن‌ها پایه گذاشته بودند. باری، در جهان اسلام و زبان عرب، به اعتقاد برخی، معمربن مثنّی (ـ ۲۱۱ ق) در کتاب مجاز القرآن و پس از او ابوحاتم سجستانی (ـ ۲۵۵ ق) با کتاب الفصاحه نخستین پرورندگان فن بلاغت بوده‌اند. مقارنِ دورانِ ابوحاتم سجستانی، جاحظ (ـ ۲۵۵ ق) متفکر و سخنور بزرگ عرب، کتابی با نام البیان والتبیین نوشت که از بهترین نمونه‌های نقد ادبی قدیم است. پس از وی، کتاب‌های الکامل و الفاضل نوشتهٔ ابوالعباس محمدبن یزید، معروف به مبرّد (ـ ۲۸۵ ق)، و پس از او قدامةبن جعفر بغدادی (ـ ۳۳۷ ق) کتاب نقد الشعر و نقد النثر و ابن قتیبهٔ دینوری (ـ ۳۷۶ ق) الشعر والشعراء را تألیف کرد. بعد از ایشان، باید از عبدالقاهر بن عبدالرحمان جرجانی (ـ ۴۷۱ ق) با کتاب ارزنده‌اش به نام اسرارالبلاغه نام برد که از کتاب‌های مهم در این زمینه است. در سده‌های چهارم و پنجم هجری، کوشش‌های دیگری نیز در تألیف کتاب‌های معانی و فصاحت و بلاغت صورت گرفت؛ اما در قرن پنجم محمدبن عمر الرادویانی کتاب ترجمان‌البلاغه را تألیف کرد که کهن‌ترین کتاب معلوم در این زمینه به زبان فارسی است. به پیروی از او، رشید وطواط (ـ ۵۷۳ ق) حدایق‌السحرفی دقایق‌الشعر را تألیف کرد که باز از مهم‌ترین کتاب‌های فن شعر به زبان فارسی است. روش تألیفی این دو کتاب، بخش‌بندیِ اصطلاحات و صنایع شعری است که ذیل هر عنوان، با مثال‌هایی از شاعرانِ گذشته، توضیح داده شده است. نظامی عروضی سمرقندی (سدهٔ ششم هجری) با نوشتن چهار مقاله اثر ارزشمند دیگری را به زبان فارسی هدیه کرد و شمس قیس رازی (سدهٔ هفتم هجری)، نیز با کتاب المعجم فی معاییر اشعار العجم مهم‌ترین کتاب نقد ادبی کهن فارسی را پدید آورد. در دورهٔ معاصر، ذبیح‌الله صفا، جلال همایی، غلامحسین آهنی، غلامحسین رضازاده (نوشین)، سیروس شمیسا، جلیل تجلیل و میرجلال‌الدین کزازی کتاب‌هایی در این زمینه تألیف

کرده‌اند.

منابع: آیین سخن، ۵ ـ ۸؛ اصول علم بلاغت، ۴۸ ـ ۵۶؛ دربارهٔ ادبیات ونقد ادبی، ۳۷۵/۲ ـ ۳۷۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۵۶/۲؛ معانی، شمیسا؛ معانی و بیان، تجلیل، ۱ـ۶؛ معانی و بیان، همایی، ۷ ـ ۲۴؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۴۷.

عباسپور

معتدل (mo£.ta.del)، در لغت به معنی برابر و در اصطلاح عروض بیتی است که در آن عروض* و ضرب (عجز*) هم وزن باشند. برای نمونه، اگر وزن عروض در آن مستفعلن باشد، وزن ضرب هم مستفعلن است.

عروضی، ۱۱۹،لغت‌نامه، زیر «معتدل».

عباسپور

معجب ← **تعجب**

معجم(دربدیع) ← **جامع‌الحروف**

معرکه گیری (ma£.re.ke.gi.ri)، نمایش‌ها و بازی‌هایی چون شعبده‌بازی، مسئله‌گویی، مارگیری، مناقب‌خوانی ر شرح معجزه‌های پیامبر(ص) و امامان و سرگرمی‌هایی مانند کارهای پهلوانی و قصه‌گویی است. به مجموع گوینده، شنونده و نمایش‌ها و مکان اجرای آن‌ها نیز معرکه می‌گویند. تا سدهٔ دهم هجری، نه تنها مطلب اساسی و مهمی دربارهٔ بازی‌ها و نمایش‌هایی که معرکه نام دارند، نوشته نشده، بلکه هیچ‌یک از این بازی‌ها در جایی ثبت نشده است. گویا نخستین کسی که به معرکه توجه داشته، حسین واعظ کاشفی (ـ۹۰۶ق) باشد که باب ششم کتابش، فتوت‌نامهٔ سلطانی، را به «شرح حال ارباب معرکه» اختصاص داده و به بیان شرایط و ویژگی‌های معرکه‌گیر، معرکه و آداب آن و انواع معرکه پرداخته است. کاشفی پیدایی معرکه را به خلقت آدم نسبت می‌دهد و می‌گوید نخستین معرکه را آدم با نمودن هنر خویش به فرشتگان که حاضر به سجده کردن در برابر او نبودند، عرضه داشت. او نام یک‌یک آفریدگان خداوند را برشمرد،اما فرشتگان از چنین دانشی بی‌بهره بودند. کاشفی معرکه‌گیران را به سه طایفهٔ اهل سخن، اهل زور و اهل بازی تقسیم می‌کند و معرکه را دو گونه می‌داند: ۱ـ مقبول و پسندیده، که از آن به دین و دنیا فایده رسد. ۲ـ نامقبول و ناپسند، که به سخنان نامشروع و حرکات زشت، آلوده باشد. واژهٔ معرکه و ترکیب‌های آن نیز در ادب فارسی وارد شده است. مثلاً «معرکه‌چیدن» با شعبده‌بازی و سخنوری سرگرم کردن :«برو از عشق مچین معرکه ای شیخ حرم ـ طفل را شیوهٔ بازیچه حرام است این‌جا» (عرفی شیرازی) و «معرکه‌سازی» سرگرم ساختن با سخنوری، شعبده‌بازی، مارگیری و مانند آن «شد فلک درصدد معرکه سازی اکنون ـ کز دل کودک ما ذوق تماشا برخاست.»(صائب) معرکه و ویژگی‌های اجرایی آن نیز زمینهٔ نوشتن آثاری شده است،مانند داستان انتری که لوطیش مرده بود، از صادق چوبک و نمایشنامهٔ پهلوان اکبر می‌میرد، از بهرام بیضایی. در ادبیات عامیانهٔ ایران نیز واژهٔ معرکه، در قالب عبارت‌های «معرکه راه انداختن» = جنگ و جدال برپا کردن یا با شوخی و هزل مجلسی را به خنده درآوردن، «معرکه کردن» = در اجرای کاری یا بیان مطلبی مهارت و قدرت داشتن و «سرپیری معرکه‌گیری» = جوانی کردن پیران، وارد شده است.

منابع: ادبیات نمایشی در ایران ،۱//۲۶۷ـ۲۶۸؛ امثال و حکم ، ۹۶۱/۲؛ فتوت‌نامهٔ سلطانی ،۲۷۵، ۳۳۶؛ فرهنگ عوام ،۵۷۰ـ ۵۷۱؛ فرهنگ لغات عامیانه ؛فرهنگنامهٔ شعری ،۲۳۷۲/۳، لغت‌نامه ، زیر«معرکه گرفتن».

عطاری

معطل (در بلاغت) ← **مجرد**

معکوس ← **عکس**

معکوس، بحر ← **مستحدث**

معکوس مرتب ← **عکس**

معکوس مشوش ← **عکس**

معما(mo.am.mā)، در لغت به معنی پوشیده و در اصطلاح بدیع سخنی است که در آن گوینده، نام شخص یا چیزی را پنهان کند و با آوردن نشانه‌های آن از طریق رمز و اشاره، از شنونده بخواهد که با تأمل و تفکر، از راه محاسبات ریاضی، محاسبات حروف ابجد، قلب*، عکس*، تغییر حروف، نقطه‌ها و جز آن که گاه به تنهایی و گاه با هم به کار گرفته می‌شود، آن نام را پیدا کند. در

معما بخشی را که آوردن آن ضروری است **اصول** می‌نامند. هر معما از راه خاصی قابل حل است. برای نمونه، برخی معماها از راه معنی کلمات حل می‌شوند: «چو نامش بپرسیدم از ناز زود ـ به دامن چو برخاست بربط بسود/ به تازی بدانستم آن رمزِ او ـ که نامش ز بربط بسودن چه بود.» مقصود این است که با دست زدن به بربط در واقع نام خود را بیان کرده است؛ یعنی با کلمات «سودن» و «بربط» که در زبان عربی برابر «مسّ» و «عود» است، نام مسعود به دست می‌آید. برخی معماها از راه ارتباط تصویری حروف حل می‌شوند: «تیری و کمانی و یکی نقش نشانه ـ بنگار و بپیوند به سوفار یکی تیر/ نام بت من بازشناسی به تمامی ـ آن بت که به خوبیش قرین نیست به کشمیر» که با توجه به کلمات تیر، کمان، نشانه و سوفار که به ترتیب نشانه‌های نوشتاری «ع»، «ل» و «ی» را تداعی می‌کنند، می‌توان کلمهٔ «علی» را دریافت. برخی معماها از راه محاسبات ریاضی حل می‌شوند: «محاسب از این نکته آگاه نیست ـ که پنجاه را می‌شمارند سی» کلمهٔ پنجاه از دو قسمت پنج + اه به دست می‌آید و «آه» طبق حروف ابجد مساوی با ۶ است و پنج آه برابر است با ۶×۵، که با این ترتیب عدد ۳۰ به دست می‌آید. برخی معماها از راه تغییر حروف و نقاط و قلب قابل حل است: «دانه‌ها بهر نثار افشاند و دل بر سر نهاد ـ شمع در بزم تو و دودش ز سر بگذشته بود» که کلمهٔ شمع اگر دانه‌هایش (نقطه‌هایش) را بیفشاند تبدیل به «سمع» می‌شود، «دل بر سر نهاد»، یعنی حرف «م» به اول کلمه آمده و «مسع» به دست می‌آید، سپس به «دود» که سرش را از دست داده و به «ود» تبدیل شده، می‌پیوندد و اسم «مسعود» را می‌سازد. برخی معماها از راه محاسبات ریاضی، حروف ابجد و عکس حل می‌شوند: «از بیست چهارصد بیفکن ـ عکسش بر من فرست صد من» منظور از چهارصد حرف «ت» است که از بیست کم می‌شود، سپس کلمهٔ به دست آمده یعنی «بیس» برعکس می‌شود و واژهٔ «سنیب» به دست می‌آید. معروف‌ترین معماهایی که از راه حروف ابجد حل می‌شود، مادهٔ تاریخ* است. برخی معماها از راه معکوس کردن کلمات حل می‌شوند: «دیدم دو هفته ماه زیبا برو سَلَب ـ کردم درو نگاه، بماندم ازو عجب/ گفتم چه نامی ای بت، گفتا کریم را ـ بنگار باشگونه و زو نام من طلب» که اگر نام «کریم» را برعکس کنیم نام «میرک» به دست می‌آید. معما یکی از انواع شعر بزمی* است و از اواخر سدهٔ پنجم هجری که شعر فارسی به پیچیدگی و لفظ‌پردازی گرایید، میان شاعران رواج یافت و در سده‌های نهم تا یازدهم هجری بیشترین توجه را در میان شاعران برانگیخت، چنان‌که ساختن معماهای پیچیده و دشوار نشانهٔ قدرت و مهارت شاعر و پیدا کردن پاسخ آن تعیین‌کنندهٔ میزان هوش و سرعت انتقال گوینده بود. به همین دلیل علاوه بر جنبهٔ تفنن و بزم‌آرایی، این نوع شعر برای سنجش هوش افراد نیز به کار گرفته می‌شد. در دورهٔ رواج معماسازی شاعران بسیاری در ساختن معماهای مشکل و پیچیده شهرت یافتند که به دلیل قدرت و تسلطشان در این کار، شاعران معمایی لقب گرفتند، از جمله انوری، جامی، سیمی نیشابوری، میرحسین معمایی، محتشم کاشانی و صدر دیوانه که گویند وی معمیاتی در ۹۹ نام حضرت حق تعالی گفته است. امیر علیشیر نوایی که خود از معماسازان بود، نام شمار فراوانی از شاعران این فن را یاد کرده است. به دلیل گسترش معماسازی در میان شاعران و رواج آن در مجالس، رفته‌رفته این صنعت به صورت فنی درآمد و کتاب‌ها و رساله‌هایی دربارهٔ ساختن و حل کردن آن نوشته شد که از آن شمارند: حلّ‌المطرز و منتخب حلّ‌المطرز از شرف‌الدین علی یزدی، الاحیاء فی‌حل‌المعما از منوچهر تاجر، ملقب به بدیع تبریزی، حلیة‌الحلل از جامی، دستور معما و شرح معمیات میرحسین معمایی، ضابطهٔ حل معما از کمال‌الدین محمد بدخشی، منظومهٔ مخزن گوهر از یعقوب شاه نورالله و بسیاری دیگر. گفتنی است که تألیف این گونه کتاب‌ها تا اواخر سدهٔ دهم هجری ادامه یافت و پس از آن اگر چه معماسازی همچنان رواج داشت، اما کتاب دیگری در این زمینه نوشته نشد. احتمالاً با ورود سبک هندی و پیچیدگی مفاهیم و مضامین آن، بخش عظیمی از علت وجودی معما از میان رفت و پس از دورهٔ بازگشت نیز به دلیل حضور واقعیت‌های روز و مضامین اجتماعی در شعر شاعران، معماسازی و اصولاً شعر بزمی از رونق افتاد. صنعت معماسازی را تعمیه و چیستان* نیز می‌گویند. (← لغز*)

منابع: انواع ادبی، شمیسا، ۲۹۴؛ انواع شعر فارسی، ۳۴۱ ـ ۳۴۳؛ بدایع‌الافکار، ۱۲۶ - ۱۲۸؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۱۱۷/۴ - ۱۲۰، ۱۹۳ ـ ۱۹۵؛ ۳۹۸/۵ ـ ۴۰۱، ۶۲۵ - ۶۲۶؛ تذکرهٔ نصرآبادی، ۴۹۷ ـ ۵۴۶؛ حدایق‌السحر، ۷۰؛ درهٔ نجفی، ۲۱۵ـ۲۱۶؛ زیورهای سخن، ۳۸۵؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۴۰۰ ـ ۴۰۱؛ شعر و ادب فارسی، ۳۳۷ ـ ۳۳۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۴۹ ـ ۱۵۰؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۳۴۲ ـ ۳۴۴؛ فهرست کتابخانهٔ مجلس شورای ملی، ۱۱۶/۳ ـ ۱۲۵؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی، ۲۱۷۹ -

۲۲۰۵؛ مجالس‌النفائس؛ المعجم، ۴۳۰ - ۴۳۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۴۷ - ۲۴۸.

مقدسی

معمّم،بحر ← مستحدث

معنای باطنی ← معنای ضمنی

معنای تحت‌اللفظی ← معنای لفظی

معنای صریح ← معنای لفظی

معنای ضمنی (maɛ.nā- ye.zem.ni)/ معنای باطنی/ دلالت الزامی، معادل واژهٔ انگلیسی connotation ، معنایی که بیرون از قلمرو قاموسی یک واژه، عبارت یا اصطلاح باشد. به دو طریق می‌توان از معنای ضمنی یک واژه یا اصطلاح آگاهی یافت: نخست، از راه برداشت‌های شخصی، مثلاً معنای ضمنی تابستان در نظر دبستانی‌ها، عبارت است از **خوشی و آزادی** ؛ دوم، از طریق عمومیت یا همگانی شدن برخی از مفاهیم، مانند معانی ضمنی قدسی کلمات «هفت» و «چهل» در فرهنگ‌های دینی، به‌ویژه فرهنگ ایرانی. معنای ضمنی یک واژه یا عبارت به عوامل گوناگونی بستگی دارد که برخی از آن‌ها عبارتند از بافت متن و طبقهٔ اجتماعی شنونده یا خوانندهٔ متن. ادبیات خلاق، به‌ویژه شعر، جولانگاه به کارگیری معانی ضمنی واژگان و تعبیرات گوناگون است؛ به همین دلیل، درک شعر بستگی زیادی به شناخت دلالت‌های الزامی واژگان و تعبیرات به کار رفته در آن دارد.

منابع:راهنمای رویکردهای نقد ادبی ، ۳۳۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد،۱۳۲؛ واژگان ادبیات داستانی ، ۲۸؛

A Dictionary of Literary Terms ,Cuddon, 153; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley ,63; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick, 44.

قاسم‌نژاد

معنای ظاهری ← معنای لفظی

معنای قاموسی ← معنای لفظی

معنای لغوی ← معنای لفظی

معنای لفظی (maɛ.nā-ye.laf.zi)/معنای صریح/ معنای قاموسی/ معنای واژگانی/ معنای لغوی/ معنای ظاهری/ معنای تحت‌اللفظی/ دلالت مطابقه، معادل واژهٔ انگلیسی denotation، معنای لغوی و قاموسی یک واژه یا اصطلاح است، بدون توجه به آنچه می‌توان از آن استنباط یا احساس کرد، مانند کلمهٔ «لیوان» که دلالت بر «وسیلهٔ نوشیدن» دارد. معنای لفظی در برابر معنای ضمنی* قرار می‌گیرد.

منابع:راهنمای رویکردهای نقد ادبی ، ۳۳۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد،۱۳۳؛ واژگان ادبیات داستانی ، ۳۶؛ واژگان اصطلاحات ادبی ، ۱۲؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon,181; *Dictionary of World Literary Terms* , Shipley,77; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick, 44.

قاسم‌نژاد

معنای واژگانی ← معنای لفظی

معیّن،بحر ← مستحدث

مغالطهٔ عاطفی ← سوءتعبیر تلقینی

مغالطهٔ نیت ← سوءتعبیر غرضی

مغایره ← تلطّف

مغنی‌نامه ← ساقی‌نامه

مفاخره (mo.fā.xe.re) در لغت، به معنی خودستایی، و در اصطلاح ادبی، شعری است که شاعر در آن مراتب فضل و کمال، بزرگ‌منشی، شجاعت و افتخارات خانوادگی خویش را بیان کرده باشد. مفاخره را می‌توان از فروع حماسه* نیز دانست، چنان‌که رجزخوانی پهلوانان در میدان‌های جنگ، نوعی مفاخره است. مفاخره در اثر آزردگی‌های شخصیِ ناشی از توقعات برآورده نشده از صاحبان ثروت و قدرت، یا برتری‌جویی، حسادت، خودشیفتگی و انگیزه‌های دیگر، ساخته می‌شود. این

گونه شعر که یکی از انواع مهم شعر عرب در دوران جاهلیت بود، از سدهٔ ششم هجری به علت گسترش روابط مذهبی ـ فرهنگی ایرانیان و اعراب، در ایران رواج یافت. مثلاً: «در آسمان نه عجب گر به گفتهٔ حافظ ـ سرود زهره به رقص آورد مسیحا را»□ «غزل گفتیّ و دُرّ سفتی، بیا و خوش بخوان حافظ!ـ که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را.» مفاخره‌گویی مختص به ادبیات کهن نیست، چنان‌که مهدی حمیدی (۱۲۹۳ ـ ۱۳۶۴ش) گفته است: «چندان دمیدم جان خود در جان شعر پارسی ـ کاو شد پس از پیری جوان، من پیر گشتم پیش سی / و امروز اگر دانشوری نیکو نماید وارسی ـ کم بلبلی بیند چو من از پشت جنگ قادسی / داند که من در کودکی کندم بنای رودکی ـ سنجیدن سنگ و گوهر، نادانی است و کودکی.» اما مفاخره، تنها خودستایی غلوآمیز نیست، بلکه معمولاً به گله‌گزاری و در نهایت، به مشاجرهٔ قلمی کشیده می‌شود. مناقشات و مشاجرات قلمی بدین صورت بوده است که شاعر مفاخره‌گو، خود را با بزرگان شعر عصر خود مقایسه کرده، شعرهای او را پاسخ می‌دهد و در این راستا، برای اثبات همسانی و بلکه برتری خود، نظیره‌گویی نیز می‌کند؛ بدین صورت که شاعر، شعری را که قبول مردم است، انتخاب کرده، به همان سبک*، وزن* و قافیه* جواب می‌دهد و در این راه، تمامی توان هنری و علمی خود را به‌کار می‌گیرد. نمونهٔ زیر از سعدی است در جواب کسی که سعدی را در حماسه‌سرایی استاد نمی‌داند؛ پس او برای قدرت نمایی در حماسه، به نظیره‌گویی از شعر فردوسی برمی‌آید: «شبی زیتِ فکرت همی سوختم ـ چراغ بلاغت می‌افروختم / پراکنده‌گویی حدیثم شنید ـ جز احسنت گفتن طریقی ندید / هم از خُبث نوعی در آن درج کرد ـ که ناچار فریاد خیزد ز درد / که فکرش بلیغ است و رایش بلند ـ در این شیوهٔ زهد و طامات و پند / نه در خشت و کوپال و گرز گران ـ که این شیوه ختم است بر دیگران / نداند که ما را سر جنگ نیست ـ و گرنه مجال سخن تنگ نیست / توانم که تیغ زبان برکشم ـ جهانی سخن در قلم درکشم.»

منابع: انواع ادبی، شمیسا، ۲۵۹؛ انواع شعر فارسی، ۲۲۷ ـ ۲۲۸؛ تحقیقات ادبی، ۱۶۴ ـ ۱۸۱؛ شعرالعجم، ۹۷ـ۱۰۷؛ شعر و ادب فارسی، ۲۵۸ ـ ۲۶۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۷۵؛ نقشبند سخن، ۱۵۰ـ۱۷۵؛ نقیضه و نقیضه‌سازان، ۷۴ ـ ۷۸؛ نشریهٔ اختصاصی گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ یکم، ضمیمهٔ مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ۱۳۶۰ ش، صص ۲۵ ـ ۴۶.

آذر

مفرد ← فرد

مفردات ← فرد

مفردالقوافی ← افراد

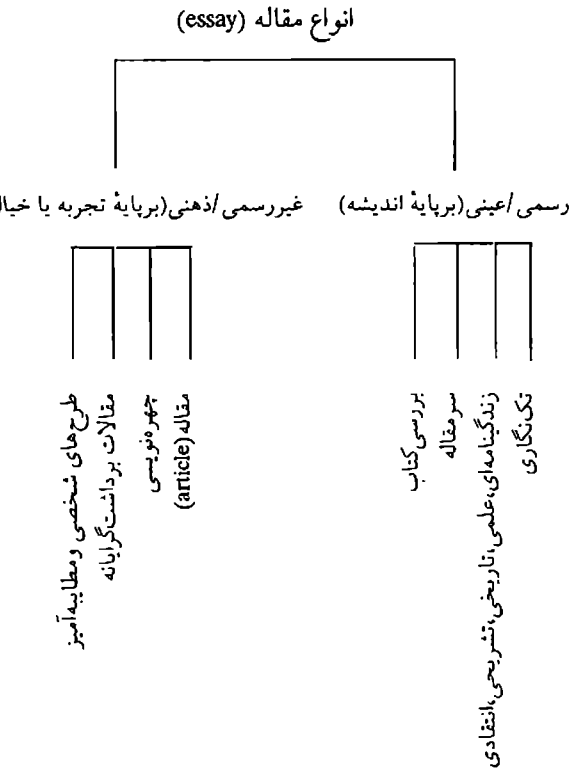
مفوف ← تفویف

مقابله ← مطابقه

مقاله (ma.qā.le)، صورت فارسی واژهٔ عربی «مقالة» که از ریشهٔ «قول» به معنی «گفته» است؛ معادل واژهٔ انگلیسی essay، نوشتهٔ نسبتاً کوتاه ـ از چند صد واژه، مانند مقالهٔ «ایران در آسیا»، نوشتهٔ شاهرخ مسکوب تا یک کتاب، مانند بر مزار صادق هدایت، نوشتهٔ یوسف اسحاق‌پور ـ و غالباً منثور که به موضوعی ویژه بپردازد و دربارهٔ آن بحث کند، یا اندیشه‌ای را تبلیغ نماید. مقاله با رساله* (treatise) و پایان‌نامه (dissertation) تفاوت دارد. نخست آن که نمایانگر تجربه و دیدگاه شخصی مقاله‌نویس است؛ دوم آن که لزوماً جامع و کامل نیست و دیدی فراگیر و همه‌جانبه ندارد؛ و سوم آن که بیشتر مخاطبان آن ، همگان هستند، نه نخبگان و از همین رو، این نوع نوشته‌ها چندان فنی نیستند، مگر آن که به منظور چاپ و انتشار در نشریه‌های تخصصی پدید آمده باشند. «پیش‌نیاز مقاله‌نویسی، کاوش و بررسی کلیهٔ تحقیقات و پژوهش‌هایی است که دربارهٔ موضوع مورد نظر مقاله‌نویس انجام پذیرفته است. مقاله‌نویس نباید در نگارش مقاله استشهاد کند و برای اثبات گفته‌های خود، اظهار نظر دیگران را بیاورد. کارهای تحقیقاتی و پژوهشی همچون استخراج معدن است، همچون مقداری سنگ قیمتی است که چه‌بسا پژوهنده یا علامه‌ای آن‌ها را استخراج کند؛ ولی مقاله‌نویس بر آن است که این سنگ‌ها را درست و سنجیده در کنار هم بچیند که این ،کاری سازنده و خشنودکننده است.» مقاله را که در زمرهٔ انعطاف‌پذیرترین و انطباق‌پذیرترین صورت‌های ادبی است، به دو نوع رسمی و غیررسمی تقسیم می‌کنند.در **مقالهٔ رسمی (formal essay)**، مقاله‌نویس انسانی مسئول یا دست کم فاضلی اندیشه‌ور است که دربارهٔ موضوعی ویژه از روی نظام و قاعده بحث می‌کند. حال آن که در **مقالهٔ غیر رسمی (informal essay)**، مقاله‌نویس با لحنی صمیمی و خودمانی با

مقاله

مخاطبان خود سخن می‌گوید و ساده و روان و روشن و با بهره‌گیری از مسائل و موضوعات روزمره، نگارش مقاله را آغاز می‌کند، مانند مقالات آل احمد در ارزیابی شتابزده. انواع مقاله را می‌توان خلاصه‌وار به صورت نمودار زیر ترسیم کرد:



میشل دومونتنی، مقاله‌نویس فرانسوی (۱۵۳۳-۱۵۹۲م)، واژهٔ «مقاله» (essai) را ساخت و آن را عنوان مجموعهٔ مقالات خود که در ۱۵۸۰م منتشر شد، برگزید. این واژه برگرفته از exagium لاتینی به معنی «تلاش» است و مونتنی به این دلیل آن را برگزیده که نشان دهد نوشته‌هایش حاصل تلاش‌ها و کوشش‌های او به منظور نمایش تجربیات و اندیشه‌های او هستند. البته تا پیش از مونتنی، مقاله‌های فراوان در موضوعات گوناگون پدید آمد که خاستگاه برخی از آن‌ها را باید در یونان و روم باستان جست. افلاطون ، نویسنده و فیلسوف یونانی (حـ۴۲۷-حـ ۳۴۸ق‌م)، ارسطو، فیلسوف یونانی (۳۸۴-۳۲۲ق‌م)، تئوفراستوس، فیلسوف و دانشمند یونانی (حـ۳۷۲-حـ ۲۸۸ق‌م)، سیسرون ، فیلسوف، سیاستمدار و خطیب رومی (۱۶۰- ۴۳ق‌م)، سنکا، فیلسوف و نمایشنامه‌نویس رومی (۳ق‌م - ۶۵م)، پلوتارک، زندگینامه‌نویس یونانی (۴۶-حـ ۱۲۰م)، پلینی، نویسندهٔ لاتینی (۶۲- ۱۱۳م) و مارکوس اورلیوس، فیلسوف رومی (۱۲۱- ۱۸۰م)، از جمله چهره‌های کلاسیک در ادبیات غرب هستند که مقاله‌هایی از آن‌ها به یادگار مانده است. با این همه، نخستین مقالهٔ نوین از آنِ مونتنی است. سپس، باید از فرانسیس بیکن، فیلسوف ، دولتمرد و مقاله‌نویس انگلیسی (۱۵۶۱-۱۶۲۶م)، یاد کرد که با نگارش مقالات (۱۵۹۷م)، باب مقاله‌نویسی نوین را در انگلستان گشود. بیشتر مقاله‌های بیکن در این مجموعه، دربارهٔ مسائلی همچون «بلندپروازی» ، «حقیقت» ، «پریشان حالی» ، «ازدواج» و «زندگی مجردی»است. الکزاندر پوپ، شاعر و طنزنویس انگلیسی (۱۶۸۸-۱۷۴۴م)، نیز عنوان مقاله را برای نوشته‌های مفصل و منظوم خویش، مانند مقاله‌ای دربارهٔ نقد و مقاله‌ای دربارهٔ انسان ،برگزید. اما نگارش مقالهٔ منظوم پس از سدهٔ هجدهم میلادی چندان اقبال نیافت و رفته رفته برافتاد. از اوایل سدهٔ هجدهم میلادی، با تلاش‌ها و کوشش‌های پیگیر جوزف ادیسن، شاعر منتقد و مقاله‌نویس انگلیسی (۱۶۷۲- ۱۷۱۹م) و ریچارد استیل، نمایشنامه‌نویس و مقاله‌نویس انگلیسی (۱۶۷۲- ۱۷۲۹م)، مقاله‌نویسی وارد عرصهٔ مطبوعات شد. چندی بعد با پیدایی و گسترش انواع گاهنامه‌ها، مقاله‌نویسی رونق بیشتری یافت. از همین سال‌ها (اوایل سدهٔ نوزدهم میلادی)، مقاله‌نویسی در جرگهٔ ادبیات درآمد و در پی آن، بسیاری از چهره‌های شاخص ادبی به مقاله‌نویسی رو آوردند. برخی از این چهره‌های غربی که آوازهٔ جهانی یافته‌اند، از این قرارند : چارلز لمب،مقاله‌نویس انگلیسی (۱۷۷۵- ۱۸۴۳م)، ویلیام هازلیت، منتقد و مقاله‌نویس انگلیسی (۱۷۷۸- ۱۸۳۰م)، امرسن، شاعر، فیلسوف و مقاله‌نویس امریکایی (۱۸۰۳-۱۸۸۲م)، تئوفیل گوتیه، شاعر،نویسنده، منتقد و مقاله‌نویس فرانسوی (۱۸۱۱- ۱۸۷۲م)، آناتول فرانس، شاعر، نویسنده، منتقد و مقاله‌نویس فرانسوی (۱۸۴۴- ۱۹۲۴م)، رابرت لوئیز استیونسن، شاعر، نویسنده و مقاله‌نویس اسکاتلندی (۱۸۵۰- ۱۸۹۴م)، ادوارد مورگان فورستر، نویسنده و مقاله‌نویس انگلیسی (۱۸۷۹-۱۹۷۰م)، ویرجینیا وولف، بانوی رمان‌نویس، منتقد و مقاله‌نویس انگلیسی (۱۸۸۲- ۱۹۴۱م)، دی. اچ. لارنس، شاعر،نویسنده و مقاله‌نویس انگلیسی (۱۸۸۵- ۱۹۳۰م) و جورج اورول، نویسنده، منتقد و مقاله‌نویس انگلیسی (۱۹۰۳- ۱۹۵۰م). مقاله‌نویسی در زبان فارسی پیشینه‌ای بس طولانی

دارد؛ با این توضیح که این نوع نوشته‌ها را پیشینیان «رساله» می‌خواندند؛ اما پس از پیدایی مجله و روزنامه، مقاله‌نویسی به مفهوم نوین آن رونق گرفت و از آن پس، گروهی به مقاله‌نویسی پرداختند. برخی از چهره‌های فعال در این حوزه عبارتند از محمد قزوینی (۱۲۹۴ق ـ ۱۳۲۸ش)، حسن تقی‌زاده (۱۲۵۷ـ ۱۳۴۹ش)، محمدتقی بهار (۱۲۶۶ـ ۱۳۳۰ش)، احمد کسروی (۱۲۶۹ـ ۱۳۲۴ش)، غلامرضا رشید یاسمی (۱۲۷۵ـ ۱۳۳۰ش)، عباس اقبال (۱۲۷۵ـ ۱۳۳۴ش)، مجتبی مینوی (۱۲۸۲ـ ۱۳۵۵ش)، محمد پروین گنابادی (۱۲۸۲ـ ۱۳۵۷ش)، پرویز ناتل‌خانلری (۱۲۹۲ـ ۱۳۶۹ش)، محمد معین (۱۲۹۶ـ ۱۳۵۰ش)، عباس زریاب خویی (۱۲۹۷ـ ۱۳۷۳ش)، بدیع‌الزمان فروزانفر(۱۳۲۲ق ـ ۱۳۴۹ش)، عبدالحسین زرین‌کوب (۱۳۰۱ش ـ)، احمد شاملو(۱۳۰۴ش ـ)، شاهرخ مسکوب (۱۳۰۴ش ـ)، محمدعلی اسلامی ندوشن (۱۳۰۴ش ـ)، مهدی اخوان ثالث (۱۳۰۷ـ ۱۳۶۹ش)، نجف دریابندری (۱۳۰۸ش ـ)، علی‌محمد حق‌شناس (۱۳۱۹ش ـ) نصرالله پورجوادی (۱۳۲۴ش ـ) و عبدالکریم سروش.

منابع:از گذشتهٔ ادبی ایران ، ۲۱۳ـ ۲۱۴؛ انواع ادبی ، شمیسا، ۲۹۷ـ ۲۹۸؛ بر مزار صادق هدایت ، یوسف اسحاق پور،ترجمهٔ باقر پرهام؛ فرهنگ جامع چاپ و نشر، ۱۶۸؛ ایرج تبریزی، «پیکرهٔ مقاله و هنر مقاله‌نویسی»، دانش ، شمارهٔ ۴۲، پاییز ۱۳۷۴ش، صص ۴۰ـ۴۵؛ «شاهرخ مسکوب و افسانهٔ سیاوش»، گفتگو با شاهرخ مسکوب، کتاب امروز، پاییز ۱۳۵۱ش، ص ۱۱؛

A Dictionary of Literary Terms,,Cuddon, 244-247; *A Glossary of Literary Terms*,Abrams,54-55; *Britannica*, 4/562-563; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley, 106-107; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick,75.

قاسم‌نژاد

مقامه (ma.qā.me)، مقامه در لغت به معنی جای ایستادن، مجلس، محل اجتماع قبیله و جای ماندن است. این واژه در زمان‌های مختلف معانی گوناگون پیدا کرده و در مقاصد مختلف به کار رفته است. پس از اسلام، معنی وسیع‌تری یافت و مترادف با مکان و مجلس (جایی که در آن هستند یا نشسته‌اند) شد. سپس، در معنی خطبه و موعظه‌ای که در محلی ایراد می‌شد، به کار رفت، مانند مقامات خطبا و مجالس قُصّاص و در آغاز دورهٔ عباسیان،به احادیث و خطبه‌هایی که در مجالس خلفا برپا می‌شد، می‌گفتند. پس از آن، در معانی مترادف با اشعار ،اخبار و تاریخ به کار رفت. در سدهٔ سوم هجری، به سخنان استغاثه‌آمیز گدایان اطلاق می‌شد که به سبک سخن کاهنان و قُصّاص دورهٔ جاهلیت و صدر اسلام، مسجع و مقفی بود. سرانجام در سدهٔ چهارم هجری،در معنی اصطلاحی، به نوع مخصوصی از نثر و داستان اختصاص یافت. مقامات نوعی داستان‌های کوتاه به نثر فنی و مصنوع، آمیخته با شعر و امثال و آراسته به اقسام صنایع لفظی است که غالباً جنبهٔ فکاهی داشته و در مجلسی و انجمنی خوانده می‌شده است. این داستان‌ها دو شخصیت ممتاز دارند که یکی قهرمان اصلی و دیگری راوی است. این فن در سدهٔ چهارم هجری، در نثر عربی به کمال رسید و مورد توجه اقوام مختلف اسلامی قرار گرفت و در زبان‌های عبری، سریانی، هندی و فارسی به مرحلهٔ هنرنمایی رسید. اصل طرح مقامات قدیم این است که یک گدای سمج که همان قهرمان داستان است، با سرمایهٔ فراوانی از نظم و نثر و با استعداد بسیار زیاد در بدیهه‌گویی، با نام‌ها و چهره‌پردازی‌های گوناگون، در میان مجامع شهرهای مختلف ظاهر می‌شد و به حیله‌های گوناگون از مردم پول و چیزهای دیگر می‌گرفت و در یک موقع مناسب، از معرکه می‌گریخت و پنهان می‌شد. ملک‌الشعرای بهار میان معنای کلمهٔ مقام به معنی آهنگ موزون با لغت باستانی گاس یا گانه یا گاه، تناسبی دیده، می‌گوید شاید تسمیهٔ این داستان‌ها به مقامات، سجع و آهنگی است که در آن‌ها بوده و با آهنگ خاصی خوانده می‌شده است. این قصه*ها که جنبهٔ داستانی آن ضعیف و هدف اصلی در آن‌ها، هنرنمایی در لغت‌پردازی و ترکیب‌سازی، بازی با الفاظ و گنجانیدن لغات ناآشنا و کمیاب بود، با گذشت زمان و در دوره‌های مختلف، دگرگون شد و پس از سدهٔ چهارم هجری، در موضوع اصلی آن که کدیه، شحاذه و فکاهه بود، محصور نماند، بلکه در موضوعات گوناگون علمی، ادبی، فقهی، مناظره*، معاشقه، لغز*، هزل*، دشنام، مدح* و حتی انتقادهای اجتماعی و سیاسی، به کار رفت و گاهی نیز به صورت منظوم ساخته شد. تا آن‌جا که از تاریخ ادبیات عرب برمی‌آید، گویا نخستین کس که به این فن پرداخته ،ابن درید (۲۲۳ـ ۳۲۱ق) باشد، اما وی قصه‌های خود را در این فن، احادیث می‌نامید. از او چهل حدیث، معروف به اربعین ابن درید، به‌جا مانده است. سپس، ابن فارس (ـ ۳۹۵ق)، شاگرد ابن درید، به این فن پرداخت و حکایاتی نوشت که اکنون در دست

نیست. پس از این دو، باید از ابوالفضل احمد بن حسین همدانی (۳۵۸- ۳۹۸ق)، معروف به بدیع‌الزمان، یاد کرد. وی نخستین کسی است که برای این فن، اصطلاح مقامه را به کار برد. شمار مقامات همدانی را ۴۰۰ گفته‌اند،اما اینک جز ۵۰ مقامه از او در دست نیست. مقامات وی که به مقامات بدیعی معروفند، در کتابی به نام مقامات همدانی جمع و چاپ شده‌اند. قهرمان داستان مقامات بدیعی، ابوالفتح اسکندری و راوی آن عیسی بن هشام نام دارد که هردو زاییدهٔ خیال بدیع‌الزمان هستند. قهرمان داستان آدمی خوش‌مشرب و خوش‌بیان و بسیار سفر است که از شهری به شهر دیگر به دریوزگی می‌رود. وی که فردی بی‌اعتقاد و همه‌فن‌حریف است، هرجا به رنگی درمی‌آید و برای به دست آوردن روزی یا مال‌اندوزی، حیله‌ها و شگردها می‌کند. گاه، در دهی امام جماعت می‌شود و گاه، مطرب میخانه (المقامةالخمریة)، زمانی داوطلب برای جنگ با دشمنان است (المقامةالقزوینیة) و زمانی نیز میمون رقصان (المقامةالقردیة). گاه، مدعی مرده زنده کردن و پیشگیری از بلاهای بزرگ (المقامةالموصلیة)، و گاه، در جلد یک کور معرکه‌گیر است که با شعر و آهنگ، حاضران مجلس را می‌فریبد و پول به چنگ می‌آورد (المقامةالمکفوفیه). راوی نیز مردی ظریف، بسیارسفر، خوش‌بیان، آشنا به فنون ادب، حافظ انواع شعر و لغت است. در مجموعهٔ مقامات، قهرمان داستان یکی است که راوی، ماجراها و سخنان وی را تعقیب و نقل می‌کند و همین که در پایان داستان شناخته می‌شود، ناپدید می‌گردد، تا آن‌که دوباره در جامه‌ای دیگر، در مقامهٔ بعدی ظاهر شود. داستان در تمامی مقامات، به یک شیوه آغاز و پایان می‌یابد. قهرمان داستان همیشه خود را با یک قطعه شعر می‌شناساند و راوی نیز پیوسته، در سفر به او برخورد می‌کند.موضوع مقامات بدیع‌الزمان، بازتابی از اوضاع اجتماعی و اخلاقی روزگار او است که واقع‌گرایانه به تصویر شخصیت‌ها وتوصیف محیط می‌پردازد و زندگی طبقات پایین و متوسط شهرنشین را به تصویر می‌کشد، اما چون معمولاً به دریوزگی پایان می‌پذیرد، روح پستی در همهٔ مقامات وی به چشم می‌خورد. پس از بدیع‌الزمان، از آغاز سدهٔ پنجم تا میانهٔ سدهٔ چهاردهم هجری، حدود ۸۰ نویسنده به عربی و زبان‌های دیگر، جز فارسی، مقامه نوشته‌اند. مهم‌ترین این مقامات عبارتند از: مقامات ابونصر عبدالعزیز، معروف به ابن نباتةالسعدی (۳۲۷- ۴۰۵ق)؛ مقامات عبدالله/ عبدالباقی محمد بن حسین، معروف به ابن فقیه (۴۱۰- ۴۸۵ق)؛ مقامات عبدالله بن ناقیا (۴۱۶- ۴۸۵ق)؛ مقامات حریری (۴۴۶- ۵۱۶ق) که بزرگ‌ترین مقامه‌نویس پس از بدیع‌الزمان است. قهرمان داستان‌های وی ابوزید سروجی و راوی حارث بن همام نام دارند. تعبیرات و صنایع لفظی مقامات وی بسیار دشوار است و شرح‌های بسیاری بر آن نوشته‌اند که جنبهٔ تدریس نیز داشته است؛ مقامات ابوالقاسم محمود بن عمر زمخشری (۴۶۷- ۵۳۷ق)؛ مقامات ابن جوزی (-۵۹۷ق)؛ مقامات احمد بن ابی‌بکر بن احمد رازی حنفی؛ مقامات ابن الصیقل الجزری (-۷۰۱ق)؛ مقامات ابن‌المعظم (-پس از ۷۰۰ق)؛ مقامات ابن‌الوردی (-۷۴۹ق)؛ مقامات صفدی (۶۹۶- ۷۶۴ق)؛ مقامات سیوطی (۸۴۹- ۹۱۱ق)؛ مقامات خفاجی (-۱۰۶۹ق)؛ مقامةالسویدی (تصنیف در ۱۱۷۹ق)، اثر شهاب‌الدین احمد بن ابی‌البرکات ؛ مقامةالزلالیةالبشاریة، اثر شهاب‌الدین کریدی (-۱۱۹۷ق). مقامه‌نویسی در غرب اسلامی و اندلس نیز رواج یافت. کار برخی از نویسندگان آنان، تقلیدی صرف از مقامه‌های پیشین بود و برخی نیز به آن، صورت سرگذشت‌نامه یا داستان دنباله‌دار گشت و گذار داده بودند. از مقامه‌های غرب اسلامی، می‌توان از مقامات ابن شرف ابوعبدالله محمد (-۴۶۰ق)، مقامات ابن شُهید (۳۸۲- ۴۲۶ق)، مقامات محمد بن مالک قرطبی، مقامات محمد بن یوسف تمیمی سَرَقُسطی (- ۵۳۸ق)، مقامات محمد بن محرز بن محمد وهرانی (-۵۷۵ق)، مقامةالدوحیه، اثر ابوعبدالله محمد بن عیاض‌اللبلی، مقامات لسان‌الدین ابن خطیب (۷۱۳- ۷۷۶ق) و مقامات امام‌القاضی ابن ابی‌حاتم عاملی (-۸۱۵ق) که قهرمان داستان وی، به جای یک تن، چند تن هستند، نام برد. از مقامه‌های عصر جدید نیز می‌توان از مقامات ناصیف یازجی ادیب لبنانی، (-۱۲۸۷ق)، مقامات بربیر، اهل دمیاط (-۱۸۱۱م) و مقامات ابوالحارث شیخ محمد بن علی خمیس بروانی، یاد کرد. مقاماتی هم بوده‌اند که به صورت قصه‌نویسی جدید نوشته شده‌اند، مانند مقامات محمدافندی مبارک جزایری؛ مقامات محمد مویلحی (-۱۹۰۵م)؛ مقامات‌الفکریه، اثر عبدالله فکری پاشا (۱۲۵۰ق -)؛ مقامات امین ابراهیم شمیل (-۱۸۹۷م). مقامه‌نویسی در نثر فارسی، تقلیدی از مقامه‌نویسی عربی است. با این‌که پیروی از این فن به سبب صبغهٔ عربی داستان‌ها و سخت‌یابی کلمات فارسی در حد قابل قبول لغات دشوار عربی، با طبیعت زبان فارسی ناسازگاری داشت، نویسندگان پارسی‌زبان توانستند به

فاصلهٔ کمابیش دو قرن، از این فن پیروی کنند، ولی با این همه نیز نتوانست جای چندانی در نثر فارسی باز کند. شاید بتوان قطعاتی از آثار خواجه عبدالله انصاری (سدهٔ پنجم هجری) را که در آن‌ها، به سبک مقامات نظر داشته، از مقولهٔ مقامات به حساب آورد. قاضی حمیدالدین ابوبکر عمر بن محمود بلخی (ـ۵۵۹ق) نخستین نویسنده‌ای است که سبک مقامات همدانی و حریری را با مختصر تفاوت‌هایی تقلید کرد و مقامات حمیدی را به فارسی، در ۵۵۱ق، در بیست و چهار مقامه نوشت. پس از آن، باید از مقامات امیری ، تألیف ادیب‌الممالک فراهانی، یاد کرد که یگانه نسخهٔ خطی آن در کتابخانهٔ ادوارد براون نگهداری می‌شود. برخی از محققان، گلستان سعدی ، بهارستان جامی، روضهٔ خلد مجد خوافی، تاریخ نگارستان قاضی احمد غفاری، پریشان/ مقامات قاآنی و نمونه‌ای از نوشته‌های عبدالرزاق‌بیگ دنبلی و فاضل‌خان گروسی را نمونه‌هایی از مقامه‌نویسی در فارسی یاد کرده‌اند.

منابع: انواع ادبی ، سیروس شمیسا، ۲۳۸ـ ۲۴۰؛ انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی ، ۱۸۹ـ ۱۹۱؛ بدیع‌الزمان همدانی و مقامات نویسی ، علی‌رضا ذکاوتی قراگزلو؛ پژوهش‌هایی در تاریخ ادبیات ایران ، ۹۱؛ تاریخ ادبیات ایران ، ریپکا، ۳۸۱؛ سبک‌شناسی یا تطور نثر فارسی ، ۳۲۴/۲ـ ۳۳۳؛ فن نثر در ادب فارسی ،۵۴۳ـ ۶۲۳؛ لغت‌نامه ، زیر«مقامه» ؛مقامات حمیدی ، تصحیح انزابی نژاد، ۶ـ۱۷؛ مقامه‌نویسی در ادب فارسی ، ۳ـ۱۹؛ فارس احمد، «مقامه‌نویسی در ادبیات فارسی» ، وحید، سال یکم، شمارهٔ ۱۲، آذر ۱۳۴۳، صص ۸۷۷ـ ۸۸۴؛ «بدیع‌الزمان همدانی و مقامات او»، معارف ، سال یکم،شمارهٔ یکم، فروردین و تیر ۱۳۶۳ش.

حجتی

مقبوض (maq.buz)، در لغت به معنی گرفته و در اصطلاح عروض، رکنی است که تحت زحاف*«قبض»* قرار گیرد؛ بدین صورت که «ن» از فعولن حذف شود و فعول بماند یا «ی» از مفاعیلن حذف شود و مفاعلن بماند.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۱۹۸؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۳۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۷۵/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۴۰؛ المعجم، ۵۰؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۰۷.

صفوی

مقتضب (moq.ta.zab)، در لغت به معنی بریده و در اصطلاح عروض، یکی از بحر*های عروضی است که از اصل مفعولاتُ مستفعلن حاصل می‌شود. مزاحفات مفعولات عبارتند از مطوی*، مخبون* و مرفوع* و مزاحفات مستفعلن در این بحر مطوی و مقطوع* است. دو وزن شایع این بحر عبارتند از فاعلاتُ مفعولن، فاعلاتُ مفعولن: «آن زمان که بنهادم، سر به پای آزادی ـ دست خود ز جان شستم، از برای آزادی.» فاعلاتُ مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن: «با لبت چه می‌طلبم، باده نزد جان چه بود ـ با رخت چه می‌نگرم، بنده پیش خان چه بود.»

منابع: زحاف رایج در شعر فارسی، ۱۱۹ ـ ۱۲۱؛ عروض حمیدی، ۶۵؛ عروض فارسی، ۱۰۷ ـ ۱۰۹؛ فرهنگ ادبیات فارسی دری، ۴۷۵؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۶۳/۱؛ ۱۰۷۶/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۴۰؛ المعجم، ۷۴؛ معیارالاشعار، ۴۸؛ وزن شعر فارسی، ۱۶۷ ـ ۱۶۹؛ واژه نامهٔ هنر شاعری، ۲۴۹.

صفوی

مقتضب (در بدیع) ← **محدود**

مقتل (maq.tal)، در لغت، به معنای کشتارگاه، و در اصطلاح ادبی، گونه‌ای فرهنگ زندگینامه‌ای که به شرح حال کشتگان در راه دین می‌پردازد. در این نوع زندگینامه‌ها، گذشته از شرح جان باختن صاحب زندگینامه، گذشتهٔ وی را نیز به اجمال باز می‌نمایانند. سابقهٔ مقتل‌نویسی به سدهٔ یکم هجری می‌رسد. از نخستین کسانی که به مقتل‌نویسی پرداخته‌اند، اصبغ‌بن نباته، از یاران حضرت علی(ع)، بوده که کتابی در مقتل حسین بن علی(ع) گرد آورده است. پس از آن تاریخ، مقتل‌نویسی، به‌ویژه در میان شیعیان، رونق گرفت و بسیاری به این کار همت گماردند، از جمله ابومخنف لوط بن یحیی ازدی، نصربن مزاحم منقری (ـ۲۱۲ق) و هشام بن محمد کلبی (ـ۲۰۴ق). مقاتل‌الطالبیین نوشتهٔ ابوالفرج اصفهانی (ـ۳۵۶ق)، در زمرهٔ پرآوازه‌ترین مقاتل است که در شرح جان باختن نزدیک به چهارصد تن از طالبیانی است که به دلیل یا دلایلی به مرگ طبیعی از دنیا نرفتند. مقاتل گاهی به کشته شدن یک تن و گاه به تشریح جانبازی گروهی از کشتگان می‌پردازند. گاهی هم مقاتل را به نظم می‌نگاشتند، مانند مقتل‌الشهدای ابوالمفاخر رازی که به نظم فارسی است و ملا حسین واعظ کاشفی، نویسنده و عالم ایرانی (ـ۹۱۰/۹۰۶ق)، بسیاری از ابیات آن را در روضة‌الشهدای خود روایت کرده است. از دیگر مقاتل معروف، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: مقاتل‌الفرسان از ابوجعفر محمد بن حبیب بن امیة بن

عمر و مقاتل‌الفرسان و مقاتل‌الشعرا، هر دو تألیف ابوالفضل احمد بن ابوطاهر. مقاتلی به فارسی نیز گردآوری شده که از آن شمارند مقتل ابی‌عبدالله‌الحسین از شیخ فتحعلی زنجانی، مقتل‌الشهدای منظوم از شاعری متخلص به عاصی و فیض‌الدموع از محمدابراهیم نواب تهرانی، ملقب به بدایع‌نگار (ـ ۱۲۹۹ق) و مقتل‌الحسین خوارزمی.

منابع:تعزیه در ایران ، ۵۵؛ تعزیه هنربومی پیشرو ایران ،۱۶۴-۱۶۵؛ الذریعه ، ۲۳/۲۲؛ فرهنگ زندگی‌نامه‌ها،۱۶؛ فرهنگ فارسی ، ۴۲۹۰؛ الفهرست ، ۱۷۶، ۱۸۹، ۲۴۲؛ فهرست کتابهای چاپی فارسی ، ۴۸۸۲؛ فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ عمومی حضرت آیت‌الله العظمی مرعشی نجفی، ۳۸۲/۲؛ لغت‌نامه ، زیر«مقتل».

قاسم‌نژاد

مقدمه ← دیباچه

مقصور (maq.sur)، در لغت به معنی کوتاه و در اصطلاح عروض، رکنی است که تحت زحاف* قصر* قرار گیرد، بدین صورت که از فاعلاتن، فاعلان، یا از فاع‌لاتن، فاع‌لان، یا از فعولن، فعول، یا از مس‌تفع‌لن، مفعولن؛ یا از مفاعیلن، مفاعیل باقی بماند.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۱۹۸؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۳۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۷۹/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۴۱؛ المعجم، ۵۲؛واژه‌نامهٔ هنر شاعری،۲۰۸؛ وزن شعر فارسی، ۱۹۳.

صفوی

مقصور(در معانی) ← قصر

مقصورعلیه (در معانی) ← قصر

مقطع (mo.qat.taε)/منفصل‌الحروف، در لغت، به معنی بریده و در اصطلاح شعری، به شعری گویند که همهٔ حروف آن از یکدیگر جدا باشند و نتوان آن‌ها را به هم پیوست: « ز درد و داغ دوری زرد و زارم ـ ز روی و رای او آزرم دارم.» یا «ای دل از آرزوی وی زاری ـ زاری از درد آن دو رخ داری/ روی زرد و دو رخ دو رود روان ـ از روان زاری و دل آزاری/ از دل آرام درد آن رخ او ـ رای وی داری از در داری.»

منابع:بدایع‌الافکار،چاپ کزازی، ۱۳۷؛ ترجمان‌البلاغة، ۱۱۰؛ حدایق‌السحر،۶۳-۶۴؛ حدایق‌الحقائق ،۹۱؛ درهٔ نجفی، ۱۶۰؛ سبک خراسانی درشعر فارسی، ۴۰۷؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، ۱۵۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۷۹/۲؛ لطائف الطوائف ، ۲۸۶-۲۸۷.

دانشنامه

مقطع (maq.taε)، در لغت، به معنی برشگاه یا جای بریدن و در اصطلاح بدیع، بیت آخر شعر، به‌ویژه در قصیده* و غزل* را گویند. پیشینیان به آغاز و پایان شعر، گفتار، نوشتار و دیگر آثار ادبی، بسیار اهمیت می‌دادند. آنان عقیده داشتند که آغاز و پایان اثر ادبی باید شیواتر و زیباتر از بقیهٔ بخش‌های آن باشد. از همین رو، به مطلع* و مقطع قصیده‌ها و غزل‌ها توجه فراوان می‌ورزیدند؛حتی حسن آن‌ها را از صنایع معنوی می‌شمردند. به مقطع، از آن جهت که سخن در آن پایان می‌یابد، ختام نیز می‌گویند. برخی نیز دو بیت آخر قصیده و غزل را مقطع خوانده‌اند. شاعر اغلب، تخلص* خود را در مقطع می‌آورد.

منابع: بدایع‌الافکار،۷۸؛ بدیع ،کزازی،۱۵۹-۱۶۰؛ زیب سخن ، ۱۰۸/۱، ۱۱۷؛ زیورهای سخن ،۷۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد،۲۷۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۱۰۷۹/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی ، ۹۴-۹۶؛ لغت‌نامه ، زیر«مقطع»؛ واژه‌نامهٔ هنرشاعری، ۲۵۰.

شکیبا

مقطوع (maq.tuε)، در لغت به معنی بریده و در اصطلاح عروض رکنی است که تحت زحاف* قطع* قرار گیرد، بدین صورت که «ن» را از متفاعلن حذف کنند و به‌جای «متفاعل» باقی‌مانده، فعلاتن بگذارند یا «ن» مستفعلن بیفتد و به‌جای «مستفعل» باقی مانده، مفعولن بگذارند.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه‌نصیر، ۱۹۸؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۴۸ ، ۵۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۷۹/۲ ـ ۱۰۸۰؛ فرهنگ عروضی، ۱۴۲؛ المعجم، ۵۶؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۱۰.

صفوی

مقفی ← قافیه

مقلوب ← قلب

مکابره ← محدود

مکاتیب ← منشآت

مکانفت (mo.kā.na.fat)، در لغت به معنی با یکدیگر یاری کردن و در اصطلاح عروض آن است که در بحر سریع* و منسرح* و بسیط* یا هر دو سبب* خفیف را سالم نگه دارند، یا هر دو را با هم حذف کنند یا این که یکی را حذف و دیگری را سالم نگه دارند.

منابع: تحفة‌الادب، ۱۱؛ درة نجفی، ۲۴؛ شجرة‌العروض، ۲۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۸۴/۲؛ لغت‌نامه، زیر «مکانفة».

عباسپور

مکتب‌ادبی (mak.tab-e.a.da.bi)، معادل اصطلاح انگلیسی literary School، مجموعهٔ سنت‌ها، هنجارها، اندیشه‌ها، نظریه‌ها و ویژگی‌هایی که به دلایل اجتماعی، سیاسی یا فرهنگیِ دوره‌ای خاص، در ادبیات یک یا چند کشور نمود می‌یابد. این مجموعه معمولاً در آثار گروهی از صاحبان قلم رخ می‌نمایند و باعث تمایز آن‌ها (در سبک) از شاعران و نویسندگان دیگر می‌شوند. منتقدان، پژوهشگران، نویسندگان و شاعران برجسته و متبحر، چنین مجموعه‌ای را می‌یابند و در قالب مشخصه‌های هر مکتب ارائه می‌دهند. هر مکتب با پیروانی که برای خود می‌یابد، دوره‌ای ویژه ـ از کوتاه یا بلند ـ را می‌پیماید و سپس، باز می‌ایستد. معمولاً، پایه‌گذاران هر مکتب، خود نیز از مشخصه‌های آثار خویش آگاه نبوده، دیگران شیوه‌های هنری آنان را مشخص و معرفی می‌کنند. البته این اصل جنبهٔ همگانی ندارد، زیرا مکتب‌هایی هم بوده‌اند که بنیادگذاران آن‌ها، دانسته و با تصمیمی آگاهانه، پیش از آن که شیوه‌ای تازه در نگارش آثار ادبی در پیش گیرند، بیانیه‌ای دربارهٔ آن صادر می‌کردند، مانند سوررآلیست‌ها و دادائیست‌ها. ویژگی‌های هر مکتب ادبی، رفته‌رفته در آثار ادبی مربوط به آن نمود می‌یابد. گفتنی است که هر مکتب ادبی، شکل دگرگون‌یافتهٔ مکتب پیش از خود یا واکنش و طغیانی در برابر آن است؛ از همین رو، می‌توان گفت که هیچ مکتبی بدون مقدمه پیدا نشده است و ردّی از ویژگی‌های بیشتر مکتب‌های ادبی را در آثار ادبی پیش از آن‌ها می‌توان یافت. مهم‌ترین عامل پیدایی هر مکتب ادبی، نوع نگرشی است که ادیبان هر دوره به زندگی ودنیای پیرامون خویش دارند. در نتیجهٔ همین نگرش است که بیان هنری شکل‌های گوناگونی می‌یابد، تغییراتی در به کارگیری زبان و شیوهٔ کاربرد واژگان پیش می‌آید و خلاصه آن‌که، ذهنیت و اندیشه دستخوش دگرگونی می‌شود. پیدایی هر مکتب ادبی، برآیند شرایط و اوضاع اجتماعی، سیاسی یا فرهنگی در دوره‌ای ویژه است. گاه مکتب‌هایی کاملاً متفاوت، تقریباً همزمان باهم سربرآورده در کنار یکدیگر می‌شکوفند، مانند سمبولیسم* و رآلیسم*. به همین دلیل است که گاه، همبسته شمردن یک شاعر یا نویسنده به مکتبی خاص، دشوار و تاحدی نشدنی است. شاعران و نویسندگانی بوده و هستند که در دورهٔ فعالیت‌های ادبی خویش، گرایش‌های گوناگون به مکاتب مختلف داشته‌اند، مانند گوته، نویسنده و شاعر آلمانی (۱۷۹۴ـ۱۸۳۲م) که او را می‌توان هم در شمار رمانتیک‌ها دانست هم در زمرهٔ کلاسیک‌ها. از اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی، با توجه به توسعهٔ روابط فرهنگی ـ اجتماعی، و نیز، گسترش شتابندهٔ افکار و اندیشه‌های اجتماعی ـ سیاسی و آشنایی روزافزون ملت‌ها با زبان و ادبیات یکدیگر، اثرگذاری‌ها و اثرپذیری‌های ادبی ـ فرهنگی سرعت بسیاری یافته و باعث کوتاهی عمر مکتب‌های ادبی و آمیختن آن‌ها با یکدیگر شده است. بیشتر مکتب‌های ادبی این دوره عمر کوتاهی داشته و گسترش چندانی نیافته‌اند؛ با این همه، رگه‌هایی از این گونه مکتب‌ها را در مکاتبی که سال‌ها پس از آن‌ها سربرآوردند، می‌توان مشاهده کرد، مثلاً بسیاری از منتقدان، ایماژیسم* را زاییدهٔ سمبولیسم می‌دانند. مکتب ادبی، مقوله‌ای غربی است و در ادبیات فارسی جایگاهی، به آن مفهومی که از آن رفت، ندارد. آثار ادبی ـ به‌ویژه شعر ـ فارسی را بر پایهٔ شیوه‌هایی که در دوره‌های گوناگون تاریخ ادبیات* ایران به‌وجود آمده‌اند و اصطلاحاً سبک* نامیده می‌شوند، تقسیم‌بندی می‌کنند، مانند سبک خراسانی، سبک عراقی و سبک هندی. در همین جا باید به این نکته اشاره کرد که ادبیات فارسی هیچ‌گاه شاهد شکوفایی یا افول مکتب‌های ادبی ـ به آن مفهومی که در ادبیات غرب پیش آمده ـ نبوده است. گفتنی است که بخش عمدهٔ ادبیات نوین ایران، برگرفته از ادبیات رآلیستی روسیه است، از همین رو، بیشتر آثاری که نویسندگان پیشرو ایران پدیدآوردند، جنبهٔ رآلیستی دارند، مانند شوهر آهوخانم، نوشتهٔ علی محمد افغانی. این بدان معنا نیست که مکاتب پیش از رآلیسم که در اروپا رواج داشتند، پیشتر، در ادبیات فارسی وجود داشتند، زیرا همان‌گونه که اشاره شد، ادبیات معاصر ایران، عمدتاً، جولانگاه رآلیسم روسی گردید، با این توضیح که رمانتیسمی که پیش از رآلیسم در روسیه وجود داشت، مدت‌ها

پس از ورود رآلیسم به ایران، در آثار فارسی رخ نمود. از جملهٔ مکتب‌های ادبی، به کلاسیسیسم*، ناتورالیسم*، اکسپرسیونیسم*، امپرسیونیسم* و پارناسیسم* می‌توان اشاره کرد.

منابع: فرهنگ فارسی،زیر«مکتب»؛ لغت‌نامه ، زیر«مکتب»؛ مکتبهای ادبی ،رضا سید حسینی، نقد ادبی ، ۵۶۸/۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۲۵۰-۲۵۲.

قاسم‌نژاد

مکتب زیبایی‌باوری ← زیبایی‌گرایی

مکرّر ← تکرار

مکشوف (mak.šuf)، در لغت به معنی اندام برهنه کرده، و در اصطلاح عروض به رکنی گویند که تحت زحاف* کشف* قرار گیرد. بدین صورت که «تُ» از آخر مفعولاتُ حذف شود و به جای «مفعولا»ی باقی مانده «مفعولن» بگذارند.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه‌نصیر، ۱۹۸؛ فرهنگ بلاغی-ادبی، ۱۰۸۷/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۴۲ - ۱۴۳؛ المعجم، ۵۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۳۱۲.

صفوی

مکفوف (mak.fuf)، در لغت به معنی کورشده، و در اصطلاح عروض رکنی است که تحت زحاف* کف* قرار گیرد، بدین صورت که «ن» از آخر مفاعیلن یا فاعلاتن یا مستفعلن بیفتد و آن‌ها تبدیل به مفاعیلُ، فاعلاتُ و مستفعلُ شوند.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه‌نصیر، ۱۹۸؛ عروض حنینی و قافیهٔ جامی، ۳۸؛ فرهنگ بلاغی -ادبی، ۱۰۸۷/۲؛ فرهنگ عروضی، ۹۲؛ المعجم، ۵۰؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۱۳.

صفوی

مکنی ← کنایه

مکنی عنه ← کنایه

ملایم ← تلاؤم

ملطّفه (mo.lat.ta.fe)، در لغت به معنی نامهٔ خرد، نامهٔ خصوصی و کوچک،نامهٔ باریک، مختصر و موجز و در اصطلاح ،نامهٔ کوچکی که دارای پیامی کوتاه و دربردارندهٔ مطالبی مهم باشد. از آن‌جا که این واژه، هم‌ریشهٔ لطف، به معنی نرم ونازک، است، آن را **مهرنامه** نیز می‌خوانند. ملطفه در آغاز، به نامه‌های کوتاه و دوستانه اطلاق می‌شد، ولی به سبب کوتاهی و کوچکی، بعدها ویژهٔ اخبار و مأموریت‌های مخفی و سرّی گردید. «صاحب [ابن عباد]گفت که از کاشغر منهی [جاسوس] من نبشته بود که خاقان با فلان سپاه‌سلار سخنی گفت نتوانستم دانستن که چه گفت، مرا از آن دل تنگی، نان به گلو فرو نرفت... امروز ملاطفهٔ دیگر رسید که آن چه حدیث بود.» (قابوس‌نامه) ملطفه چندان کوچک است که آن را می‌توان در عصا جا داد. اعراب ،امروزه این واژه را مطلق به معنی نامه به کار می‌برند. جمع آن ملطفات/ ملاطفات است. این واژه را نخست، ابوالفضل بیهقی (-۴۷۰ق) در تاریخ بیهقی آورده است: «خان داند که بزرگان و ملوک روزگار که با یکدیگر دوستی به سربرند و راه مصلحت سپرند، وفاق و ملاطفات را پیوسته گرداند.»□ «التماس کرد تا آن ملطفات را به حضرت فرستم.» (تاریخ یمینی)□ «آیتگین سلیمانی که شحنهٔ بغداد بود بگریخت و به حلوان آمد و از خلیفه ملطفه‌ای بدو رسید فرموده که آن را به سلطان رساند.» (راحة‌الصدور)

منابع: تاریخ بیهقی ، به کوشش خطیب رهبر، ۶۴/۱؛ راحة‌الصدور ، ۱۰۸؛ سبک‌شناسی ، ۳۰۵/۲؛ فرهنگ فارسی ، زیر«ملطفه»؛ قابوس‌نامه ، به کوشش غلامحسین یوسفی، ۲۲۰؛ لغت‌نامه ، زیر«ملطفه» ؛واژه‌یاب ، زیر«ملطفه»؛ یادداشتهای قزوینی ، ۱۳۰/۷.

جوان

ملفوظات (mal.fu.zāt)/ سخنان/ اقوال/ قوائد/ارشادات/ اشارات، عنوان عمومی آثاری که هریک، مجموعهٔ سخنان و گفته‌هایی است که یکی از مشایخ و پیران صوفیه، در مجالس مریدان ایراد کرده و یکی از مریدان خاص وی، آن‌ها را گرد آورده است. ملفوظات از انواع نوشته‌های عرفانی - ادبی فارسی است و کمابیش، این مطالب را در بردارد: ۱- مسائل عرفانی و توضیحات آن‌ها برای استفادهٔ سالکان. ۲- برنامه‌های نمازها و دعاهایی که شیخ آن‌ها را برای سالکان قرار می‌دهد. ۳- اهمیت ذکر که مهم‌ترین اعمال سالکان است. ۴- توضیح عملی برخی

ملفوظات

مسائل عرفانی از جانب شیخ که فهم آن‌ها برای سالکان دشوار است. ۵ـ لزوم حصول علوم دینی از نوع قرآن حکیم و تفسیر و حدیث و فقه برای سالکان. ۶ـ امتناع ورود در سلوک برای سالکان جاهل که نتیجهٔ آن گمراهی است. ۷ـ لزوم متابعت کامل از شیخ تا سالکان در حصول مقصود موفق گردند. ۸ـ توضیح پاره‌ای مسائل اخلاقی از جانب شیخ و لزوم پذیرش اخلاق نیکو برای سالکان. ۹ـ نقل آیات قرآنی و احادیث نبوی و حکایات مناسب برای استشهاد برخی مسائل عرفانی. ۱۰ـ نقل اشعار عربی و فارسی برای استشهاد پاره‌ای مسائل عرفانی. اهمیت ملفوظات تنها به دربرداشتن مطالب یاد شده نیست، بلکه از جهات ادبی، اجتماعی، تاریخی و فرهنگی نیز اهمیت فراوان دارند، زیرا در این گونه آثار، بسیاری از اوضاع اجتماعی ـ فرهنگی روزگارشان ، در ضمن بیان سخنان مشایخ و گاهی شرح احوالشان ، بازتاب یافته است. به‌ویژه آنکه در نظر داشته باشیم که بیشترینهٔ کتاب‌های تاریخی به فارسی که در سده‌های میانه در ایران و هند و سرزمین‌های دیگر، نوشته شده، عمدتاً گزارشی اغراق‌آمیز و ستایشگرانه از جنگ‌ها و دیگر رویدادهای دوره‌های فرمانروایی شاهان و امیران است و در آن‌ها، کمتر آگاهی‌هایی دربارهٔ وضع دین و مذهب و شیوهٔ زندگی مردم و مسائل زندگی شهری و روستایی روزگار به چشم می‌خورد و حتی، برخی رویدادهای تاریخی، به‌ویژه کشتارها و غارت‌ها و ویرانگری‌های گسترده‌ای که فرمانروایان و زیردستان آن‌ها در جنگ‌ها و فتوحاتشان می‌کردند، و رنج‌ها و مصایبی که از این راه بر تودهٔ مردم وارد می‌آوردند، در آن‌ها کمتر بازتاب یافته است. اما بسیاری از این آگاهی‌ها را در ملفوظات همروزگار این تاریخ‌ها می‌توان یافت. ملفوظات از دید ادبی هم ارزش فراوان دارند، زیرا ،گذشته از داشتن اصطلاحات اهل تصوف و چگونگی دریافت پیران صوفیه از آن‌ها، هم برای بررسی نثر فارسی و تطور زمانی و مکانی آن دارای اهمیت هستند و هم در بسیاری مواقع، اشعاری را دربردارند که در منابع دیگر دیده نمی‌شود. کتاب‌های ملفوظات معتبر به دو دسته تقسیم می‌شوند: ۱ـ ملفوظاتی که آن‌ها را یکی از نوادگان یا مریدان پیری، پس از مرگ وی گردآورده و معمولاً، دربرگیرندهٔ شرح احوال مختصر پیر، آموزه‌های اصلی وی، کراماتش و گزارشی از مراقبات و ریاضات او است. این گونه کتاب‌ها بر حکایاتی استوار است که خویشان و مریدان پیر از خاطرات خود از وی روایت می‌کنند و گه‌گاه نمونه‌هایی از نوشت و خواندهای شیخ با بزرگان دین و دولت نیز در آن‌ها آمده است. کهن‌ترین این گونه ملفوظات، دو اثری است که دربارهٔ عارف نامی، ابوسعید ابوالخیر (۳۵۷ـ ۴۴۰ق) نوشته شده است یعنی حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر، از جمال‌الدین ابوروح لطف‌الله (ـ۵۴۱ق) و اسرارالتوحید فی مقامات‌الشیخ ابی‌سعید، از محمد بن منور که مؤلفان هر دو اثر از نوادگان ابوسعید بوده‌اند. ۲ـ ملفوظاتی که سخنان پیری است که یکی از مریدان وی آن‌ها را اندکی پس از ایراد شدن، معمولاً در همان مجلس ، ثبت و سپس گرد آورده است. درواقع، اصطلاح ملفوظات عموماً به این نوع آثار اطلاق می‌شود. ملفوظات از زمینه‌های مختص تصوف در ادبیات فارسی است و در دورهٔ سلاطین دهلی در شبه قارهٔ هند پدید آمد، اما گفتنی است در تحقیقات اخیر در صحت و اعتبار برخی مجموعه‌های قدیمی ملفوظات که ظاهراً دربرگیرندهٔ سخنان مشایخ چشتی متقدم است، تردید رفته و برخی پژوهندگان معاصر آن‌ها را برساخته، می‌دانند. مؤلفان ناشناس این دسته ملفوظات برساخته، کسانی فاقد درک تاریخی یا بدون داشتن اطلاعات دست اول از زندگی مشایخ بودند که برای پاسخ‌گویی به شور و شوق و کنجکاوی پیروان ساده‌لوح پیری، به تألیف چنین آثاری مبادرت می‌ورزیدند. از جملهٔ مجموعه‌های ملفوظات برساخته، از این‌ها می‌توان نام برد (گفتنی است گرچه تألیف این آثار به برخی کسان نامدار منسوب است، ولی چنان‌که گفتیم، به احتمال فراوان، مؤلفانی ناشناس آن‌ها را برساخته‌اند): ۱ـ انیس‌الارواح ،ملفوظات شیخ عثمان هارونی (ـ۶۱۷ق) ، منسوب به خواجه معین‌الدین حسن سجزی (۵۳۷ـ ۶۳۲ق). ۲ـ دلیل‌العارفین، ملفوظات معین‌الدین حسن سجزی، منسوب به خواجه قطب‌الدین محمد بختیار اوشی کاکی (ـ۶۳۳/ ۶۳۴ق). ۳ـ فوایدالسالکین، ملفوظات شیخ قطب‌الدین بختیار کاکی، منسوب به فریدالدین مسعود شکرگنج/گنج شکر (ـ ۶۶۴/ ۶۶۵/ ۶۶۶ق). ۴ـ اسرارالاولیا، ملفوظات شیخ فریدالدین مسعود شکر گنج، منسوب به بدرالدین اسحاق بن علی بن اسحاق دهلوی، داماد شکرگنج. ۵ـ راحت‌القلوب ، ملفوظات شیخ فریدالدین گنج شکر، منسوب به شیخ نظام‌الدین اولیای دهلوی (۶۳۴ـ ۷۲۵ق). ۶ـ افضل‌الفواید ، ملفوظات خواجه نظام‌الدین اولیا، منسوب به امیرخسرو دهلوی (ـ۷۵۰ق). ۷ـ مفتاح‌العاشقین ، ملفوظات شیخ نصیرالدین چراغ دهلی، منسوب به محبّ‌الله. عامل مهمی که موجب شد تا مؤلفانی ناشناس به تألیف این مجموعه‌های ملفوظات

ملفوظات

ساختگی بپردازند، تقاضای گسترده و مصرانهٔ مریدان برای آگاهی از تعالیم و کرامات پیران، به‌ویژه نظام‌الدین اولیا و اسلاف وی ، بوده است. البته، این گونه جعلیات در دنیای اسلام بی‌سابقه نبوده، چنان‌که می‌توان از جاعلان حدیث یا سخن پیامبر(ص) در سده‌های نخست هجری یاد کرد. گرچه تصویری که مجموعه‌های ملفوظات ناموثق از مفهوم تاریخی و ظاهر تعالیم مشایخ صوفیه ارائه می‌دهند، کاملاً باورنکردنی است، ولی آن‌ها توانستند عطش سیری‌ناپذیر عامه برای جزئیات کرامات و خوارق پیران و نیز جوگیان و قلندران را تا اندازه‌ای برآورند. آن‌ها همچنین، زمینه را برای تبلیغ ستیزه‌جویی بسیاری از مسلمانانی فراهم آوردند که مسئلهٔ مورد علاقه‌شان نه تصوف، بلکه اثبات برتری خود در زمینهٔ دین بود. به‌هر صورت، ظاهراً نخستین مجموعهٔ اصیل ملفوظات ، فوایدالفواد نجم‌الدین امیرحسن بن علاء سجزی (بدایون، میانهٔ سدهٔ هفتم تا دههٔ سوم سدهٔ هشتم قمری) است که حاوی ملفوظات نظام‌الدین اولیا، از مشایخ بزرگ چشتیه، است. تصویر تحریف‌شده‌ای که در ملفوظات جعلی از صوفیان ارائه شده بود، نظام‌الدین اولیا را برانگیخت تا مرید دانشمند خود، امیرحسن سجزی را تشویق کند که طرح خود را برای به نگارش درآوردن ملفوظات به انجام رساند. بدینسان، امیرحسن به مدت چهارده سال (۷۰۸-۷۲۲ق) سخنانی را که نظام‌الدین اولیا به مریدانش املا می‌کرد، بر اوراقی ثبت و ضبط کرده و سپس، آن‌ها را در فوایدالفواد گرد آورده است که نه تنها نخستین مجموعهٔ اصیل ملفوظات به شمار می‌آید ، بلکه از بهترین نمونه‌های ملفوظات‌نویسی است. ملفوظات دیگری که می‌توان آن را همسنگ فوایدالفواد دانست، خیرالمجالس(ح ۷۵۵ق) حمید شاعر قلندر، به نثر آمیخته به نظم و حکایت‌ها و مسائل عرفانی است که ملفوظات شیخ نصیرالدین محمود اودهی، معروف به چراغ دهلی (-۷۵۷ق) را دربردارد. اندکی پیش از آن، شیخ محمدسعید صوفی، معروف به فریدالدین چاک پران (-۷۳۴ق) ملفوظات نیای بزرگ خود، ابواحمد سعیدی سیوالی، معروف به شیخ حمیدالدین ناگوری،را در سرورالصدور گرد آورده بود. در پی تألیف این مجموعه‌های ملفوظات مشایخ بزرگ چشتیه ،ملفوظات‌نویسی به یکی از ویژگی‌های مهم ادبیات خانقاهی در میان صوفیان سلسلهٔ چشتیه و سپس، سلسله‌های دیگر، مانند سهروردیه و فردوسیه درآمد و گسترشی بی‌سابقه یافت، تا بدان‌جا که امروزه ملفوظات، نه‌تنها در پژوهش در تصوف هند، بلکه در پژوهش در تاریخ و ادب آن سرزمین نیز از منابع مهم به شمار می‌آید. این آثار نه‌تنها بعد تازه‌ای به آموزه‌های پیران و مشایخ بخشیده، بلکه به دانش ما از صحنه و مراتب گوناگون زندگی مردم در روزگار آنان، افزوده است. ملفوظات، گذشته از به دست دادن تصویری روشن از زندگی روزمرهٔ خانقاهی، ما را با زندگی رده‌های پایین مردم آشنا می‌سازد و انفعال و سکون آنان را نشان می‌دهد. از دیگر مجموعه‌های ملفوظات، این آثار را می‌توان یاد کرد: ۱- درر نظامی از علی بن محمود جاندار دهلوی ،که مجموعهٔ دیگری از ملفوظات نظام‌الدین اولیا است. این اثر که مؤلف آن در ۷۰۸ق در شمار مریدان نظام‌الدین اولیا درآمد، بسیاری از ملفوظاتی را دربردارد که در فوایدالفواد نیامده است و از این رو در بسیاری موارد آن را تکمیل می‌کند. ۲- جوامع‌الکلم که ملفوظات سید محمد الحسینی، معروف به سید بنده‌نواز گیسودراز (۷۲۰- ۸۲۵ق) از ۱۸رجب ۸۰۲ تا ۲۲ ربیع‌الثانی ۸۰۳ق، گردآوردهٔ پسرش، سید محمداکبر حسینی چشتی است. ۳- انوارالمجالس که ملفوظات گیسودراز، گردآوردهٔ شیخ علاءالدین گلبرگه‌ای است. ۴- احسن‌الاقوال که ملفوظات برهان‌الدین غریب (-۷۳۸ق)، گرد آوردهٔ حمّاد بن عمّاد کاشانی است. ۵ - رفیق‌العارفین که ملفوظات شیخ حسام‌الدین مانکپوری (-۸۵۲ق)، گردآوردهٔ فرید بن سالار بن محمد بن محمود عراقی است. ۶- لطایف اشرفی که ملفوظات سید اشرف جهانگیر سمنانی (-ح ۸۴۱ق)، فراهم‌آوردهٔ حاج نظام‌الدین غریب یمنی است. ۷- نفائس‌الانفاس که ملفوظات برهان‌الدین غریب، گردآوردهٔ عمادالدین کاشانی است. ۸ - انوارالعیون که احوال و ملفوظات شیخ احمد عبدالحق ردولوی (-۸۳۷ق) گردآوردهٔ شیخ عبدالقدوس بن اسماعیل چشتی گنگوهی (-۹۴۵ق) است. ۹- معدن‌المعانی که ملفوظات شیخ شرف‌الدین احمد بن یحیی منیری، از مشایخ بزرگ سلسلهٔ فردوسیه (-۷۸۲ق) پیش از ۱۵ شعبان ۷۴۹ق، نوشتهٔ شاگرد و مریدش، زین بدر عربی، است. خطبه‌های این کتاب ،همانند فوایدالفواد ،با بینش عرفانی ژرفی روایت گشته و نثر کتاب نیز، به‌رغم زبان محترمانهٔ آن، پرشور و دل‌انگیز است. ۱۰- خوان نعمت که ملفوظات شرف‌الدین احمد منیری، از ۱۵ شعبان ۷۴۹ق تا آخر شوال ۷۵۱ق، گردآوردهٔ زین بدر عربی است. ۱۱- بحرالمعانی/ فواید غیبی / کنزالمعانی که ملفوظات احمد منیری از اوایل شعبان ۷۵۷ تا اول صفر ۷۶۰ق گردآوردهٔ زین بدر عربی است. ۱۲- گنج لایفنی که ملفوظات احمد منیری از ۷ ربیع‌الاول ۷۶۰ تا ۱۰ ذی‌الحجهٔ ۷۶۰ق،

ملفوظات

گردآوردهٔ زین بدر عربی است. ۱۳ـ ملفوظ‌الصفر که ملفوظات احمد منیری از ۲۳ صفر ۷۶۲ تا ۱۵ جمادی‌الاخری ۷۶۳ق است و گردآورندهٔ آن شناخته نیست. ۱۴ـ مؤنس‌المریدین که ملفوظات احمد منیری، از ۲۱ شعبان ۷۷۴ تا اول محرم ۷۷۵ق، گردآوردهٔ صلاح مخلص داودخانی است. ۱۵ـ مخ‌المعانی که ملفوظات احمد منیری، گردآوردهٔ زین بدر عربی است. ۱۶ـ مغزالمعانی که ملفوظات احمد منیری، گردآوردهٔ سید شهاب‌الدین است. ۱۷ـ اسباب‌النجات لفرقة‌العصاة که ملفوظات احمد منیری، گرد آوردهٔ اشرف بن رکن است. ۱۸ـ راحت‌القلوب که ملفوظات احمد منیری ، گردآوردهٔ زین بدر عربی است. ۱۹ـ خلاصة‌الالفاظ جامع‌العلوم که ملفوظات سید ابوعبدالله جلال‌الدین حسین بن احمد بخاری اوچی، معروف به مخدوم جهانیان جهانگشت از مشایخ بزرگ سهروردیه (۷۰۷ـ ۷۸۵ق)، از ۸ ربیع‌الثانی ۷۸۱ تا ۱۷ محرم ۷۸۲ق، گردآوردهٔ ابوعبدالله علاءالدین علی بن سعد بن اشرف بن علی قریشی حسینی (ـ۸۰۰ق) است. این مجموعه حاوی انواع حقایق و معارف تصوف است و در آن، بسیاری از مسائل شرع و فقه و اخلاق نیز آمده است. ۲۰ـ خزانة‌الفوایدالجلالیه که ملفوظات جهانیان جهانگشت، گردآوردهٔ احمد،معروف به بهاء بن یعقوب است. ۲۱ـ خزانهٔ جواهر جلالی/ جواهر جلالی که ملفوظات جهانیان جهانگشت ، گردآوردهٔ فضل‌الله بن ضیاء عباسی در ۷۸۱ق است. ۲۲ـ تحفة‌السرایر که ملفوظات جهانیان جهانگشت ، گردآوردهٔ فخر محمد غزنوی در ۷۷۱ق است. ۲۳ـ سراج‌الهدایه که ملفوظات جهانیان احمد برنی (احمد بن معین سیاه‌پوش دهلوی) در ۷۷۲ق است. ۲۴ـ مظهر جلالی/ مظهرالجلالیه که ملفوظات جهانیان جهانگشت، گردآوردهٔ صلاح‌الدین‌شاه است. ۲۵ـ ملفوظات شاه‌عالم گجراتی (ـ۸۸۰ق)، که گردآوردهٔ یکی از نوادگانش به نام سید محمدجعفر بدر عالم (۱۰۲۳ـ ۱۰۸۵ق) است. ۲۶ـ ملفوظات اخی‌جمشید راجگیری (ـ۸۰۱ق) ، مرید و خلیفهٔ جهانیان جهانگشت، گردآوردهٔ یحیی بن علی اصغر بن عثمان حسینی قنوجی است. ۲۷ـ تحفهٔ سعدیه که ملفوظات شیخ محمد بن قطب، معروف به شاه مینای لکهنوی (۸۰۰ـ ۸۸۴ق)، گردآوردهٔ مرید و خلیفهٔ وی، میر سید محی‌الدین بن حسین رضوی امیتهی است. ۲۸ـ تحفة‌السعدا که زندگینامه و ملفوظات شیخ سعد بن بدهن خیرآبادی (۸۱۴ ـ ۹۲۲ق)، مرید و خلیفهٔ شاه‌مینای لکهنویی ، تألیف مخدوم شیخ کمال بن سراج‌الاسلام محمود است. ۲۹ـ تحفة‌المجالس که ملفوظات شیخ احمد کهتو (۷۳۸ـ ۸۴۹ق)، گردآوردهٔ مریدش، محمد بن سعد بن صدر ایرجی است. ۳۰ـ لطائف قدوسی که زندگینامه و ملفوظات شیخ عبدالقدوس چشتی گنگوهی (۸۶۰ـ ۹۴۴ق). تألیف پسرش ، شیخ رکن‌الدین، است. ۳۱ـ ملفوظات شیخ وجیه‌الدین گجراتی از مشایخ سلسلهٔ شطاریه(۹۱۰ـ ۹۹۸ق)، که گردآوری آن از ناشناس (شاید شیخ محمد بن فضل‌الله برهانپوری) است. ۳۲ـ مرآت طیبه / مقامات محمودیه که زندگینامه و ملفوظات خواجه خاوند محمود عطاری نقشبندی علوی حسین کشمیری، معروف به حضرت ایشان (۹۷۴ـ ۱۰۵۲ق)، تألیف پسرش ابوضیاء محمد معین‌الدین (ـ۱۰۸۵ق). ۳۳ـ ملفوظات شیخ عین‌الدین عبدالباری ،معروف به شاه رکن‌الدین احمد شطاری (ـ۱۱۱۷ق)، از اول ربیع‌الاول ۱۱۰۴ تا ۱۸ جمادی الاخری ۱۱۱۷ق ،گردآوردهٔ امام‌الدین شطاری. ۳۴ـ مناقب رزاقیه (لکهنو، ۱۳۳۹ق) زندگینامه و ملفوظات شاه عبدالرزاق هانسوی (۱۰۴۶ـ ۱۱۳۶ق) ، تألیف مولانا نظام‌الدین محمد فرنگی محلی سهالوی (ـ۱۱۶۱ق). ۳۵ـ ملفوظ رزاقی (لکهنو، ۱۳۱۳ق) که ملفوظات شاه عبدالرزاق شاهجهانپوری، گردآوردهٔ محمدخان شاهجهانپوری است. ۳۶ـ محبوب‌القلوب که ملفوظات بندگی نظام‌الدین امیتهی لکهنوی (۹۰۰ـ ۹۷۹ق)، گردآوردهٔ محمدعلی بن عبدالجبار بن عبدالوهاب بن بندگی نظام‌الدین است. ۳۷ـ مناقب‌الحسن و فوائح‌العرفان که ملفوظات سید حسن رسول نمای دهلوی (ـ۱۱۰۳ق)، تألیف محمدهاشم بن محمدکاظم حسنی حسینی نجفی است. ۳۸ـ مجالس کلیمی که ملفوظات شاه کلیم‌الله شاهجهان آبادی (ـ۱۱۴۰ق)، گردآوردهٔ محمد کامکار، معروف به خواجه کامکارخان است. ۳۹ـ احسن‌الشمایل که ملفوظات خواجه نظام الدین اورنگ آبادی چشتی (۱۰۶۰ـ ۱۱۴۲ق)، گردآوردهٔ مرید و خلیفه‌اش، خواجه محمد کامکارخان است. ۴۰ـ ملفوظات نظام‌الدین که مجموعهٔ دیگری از نظام‌الدین اورنگ آبادی گردآوردهٔ همان خواجه محمد کامکارخان است. ۴۱ـ رشک گلستان که شرح احوال و ملفوظات نظام‌الدین اورنگ‌آبادی ، تألیف نظام‌الملک آصف‌جاه یکم (ـ۱۱۶۱ق) است. ۴۲ـ ملفوظات شاه‌عبدالعزیز دهلوی (ـ۱۲۳۹ق) که سخنان و گفت‌وگوهای شاه‌عبدالعزیز، از ۱۷ رجب ۱۲۳۳ق ، گردآوردهٔ مؤلفی ناشناس است. ۴۳ـ درّالمعارف که ملفوظات شاه غلام‌علی دهلوی نقشبندی مجددی (۱۱۵۶/ ۱۱۵۸ـ ۱۲۴۰ق)، گردآوردهٔ شاه رئوف‌احمد مجددی، متخلص به رأفت

(ـ۱۲۵۳ق) است. ۴۴ـ ملفوظات خواجه باقی بالله سمرقندی دهلوی نقشبندی (۹۷۲ـ ۱۰۱۲ق)، گردآوری از ناشناس که به روزگار خواجه باقی در ۱۰۰۹ـ۱۰۱۲ق، روزبه‌روز با ذکر تاریخ نوشته شده است. ۴۵ـ هشت محفل که ملفوظات شاه ابوالمعالی محمد قادری لاهوری (۹۶۰ـ ۱۰۲۴ق)، گردآوردهٔ فرزندش سید محمد باقر لاهوری است. ۴۶ـ ملفوظات شریفه که ملفوظات شاه غلام‌علی دهلوی، گردآوردهٔ غلام محیی‌الدین قصوری (ـ۱۲۷۰ق) است. ۴۷ـ جواهر علویه ، که ملفوظات شاه غلام‌علی دهلوی، گردآوردهٔ شاه‌رئوف‌احمد مجددی است. ۴۸ـ ملفوظات خدابخش که شرح احوال و سخنان ملا خدابخش مولتانی خیرپوری (ـ۱۲۵۳ق)، گردآوردهٔ عظیم‌بخش بن میان الله بخش احمدپوری است. ۴۹ـ ملفوظات خواجهٔ احرار/ مناقب خواجهٔ احرار که شرح احوال و مناقب و سخنان خواجه نصیرالدین عبیدالله احرار (۸۰۶ـ ۸۹۵ق)، گردآوردهٔ یکی از مریدان وی است. ۵۰ ـ جامع‌الفیوضات که ملفوظات پیرمحمدراشد رضیوالهای (۱۱۷۰ـ ۱۲۳۳ق)، گردآوردهٔ خلیفه میان‌محمود کره‌ای نظامانی در ۱۲۴۸ق است. ۵۱ ـ گلزار راشدی/ مجوبیهٔ محمودیه ، که ملفوظات پیر محمد راشدالله رضیوالهای سندی، گردآوردهٔ میان‌محمود کره‌ای نظامانی است. ۵۲ ـ نفحات‌الکرامات که ملفوظات پیر محمد راشدالله، گردآوردهٔ محمد قاسم مشوری است. ۵۳ ـ ملفوظات سدیدالدین که ملفوظات خواجه حافظ سدیدالدین تونسوی (۱۳۲۷ـ ۱۳۷۹ق)، گردآوردهٔ عبدالستار بن حاجی مقرب افغانی است. ۵۴ ـ ملفوظات شریف که ملفوظات خواجه محمد سلیمان تونسوی چشتی (۱۱۸۴ـ ۱۲۶۷ق)، گردآوردهٔ مولوی غلام حیدر صاحب است. ۵۵ ـ ملفوظات صبغت الله که ملفوظات سید صبغت‌الله حسینی (ـ۱۲۴۶ق)، فرزند سید محمدراشد روضیوالهای ، گردآوردهٔ سید علی گوهر حسینی (۱۲۳۱ـ ۱۲۶۳ق) است. ۵۶ ـ ملفوظات مهریه که ملفوظات پیرمهرعلی‌شاه گولروی (ـ۱۳۵۶ق)، گردآوردهٔ فقیر احمد پیشاوری است. ۵۷ ـ نافع‌السالکین که ملفوظات خواجه محمدسلیمان تونسوی، گردآوردهٔ امام‌الدین غلام‌شاه بن میان تاج محمود است.

منابع: تاریخ تصوف درهند ، ۸۳/۱؛ تاریخ تفکر اسلامی در هند ، ۱۲۴؛ خلاصة‌الالفاظ جامع‌العلوم ؛ شیخ شرف‌الدین احمد بن یحیی منیری و سهم او در نثر متصوفهٔ فارسی ، ۱۹۵ـ ۲۱۲، ۲۲۸ـ ۲۳۶؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، جلد سوم، بخش عرفان؛ ملفوظات ادب کی تاریخی اهمیت؛ اکبر ثبوت «نگاهی به ملفوظات شاه عالم»، فندپارسی ، شمارهٔ ۱۰، صص ۷۹ـ ۹۵؛ دکتر ساجدالله تفهیمی، «نگاهی کوتاه بر تاریخچهٔ زبان و ادبیات فارسی در شبه قاره»، مجموعهٔ سخنرانیهای نخستین سمینار پیوستگیهای فرهنگی ایران و شبه قاره ، ۱۸/۲ـ۲۰.

برزگر

ملک‌الشعرا (ma.le.koš.šo.a.rā)/امیرالشعرا، لقبی که شاهان و گه‌گاه وزیران، به شاعران سرآمد درگاه خویش می‌دادند. ملک‌الشعراها لزوماً بهترین شاعران زمان خود نیستند، اما از آن رو برگزیدهٔ دربار می‌شوند که احیاناً بیشترین خدمات درباری را کرده‌اند. ملک‌الشعراها گذشته از آن که از دربار مستمری می‌گرفتند، از پاداش‌های گه‌گاهی نیز برخوردار بودند. مثلاً محمود غزنوی (۳۸۹ـ۴۲۱ق) یک‌بار فرمان داد تا دهان عنصری (ـ۴۳۱ق) را به‌سبب سرودن این رباعی، سه بار پر از سکه‌های طلا کنند: «کی عیب سر زلف بت از کاستن است ـ چه جای به غم نشستن و خاستن است/ روز طرب و نشاط و می‌خواستن است ـ کاراستن سرو ز پیراستن است.» عنصری این رباعی را در دلجویی از محمود غزنوی سرود، زیرا محمود در مستی، موهای ایاز را چید و سپس، از کردهٔ خویش غمگین شد. با آن که ملک‌الشعراها به ستایش شاهان و شاهزادگان و وزیران می‌پرداختند، خود، ممدوح شاعران زیردست خویش بودند. برای نمونه ،منوچهری (ـ۴۳۲ق) قصیدهٔ «لغز شمع» را در ستایش عنصری ـ که خود، ستایشگر محمود غزنوی بوده ـ سروده است، با این مطلع: «ای نهاده بر میان فرق جان خویشتن ـ جسم ما زنده به جان و جان تو زنده به تن.» البته این نکته را نیز باید افزود که ملک‌الشعراها در بسیاری از اوقات، هدف تیرهای انتقاد و حسادت شاعران دیگر نیز قرار می‌گرفتند. مثلاً ناصرخسرو (ـ۴۸۱ق) قصیده‌ای در انتقاد از عنصری دارد ،با این مطلع: «نکوهش مکن چرخ نیلوفری را ـ برون کن ز سر باد خیره‌سری را.» یا خاقانی (ـ۵۹۵/۵۸۲ق) به‌سبب حسادت به عنصری، قصیده‌ای در نکوهش وی با ردیف عنصری سروده است: «بلی، شاعری بود صاحبقران ـ ز ممدوح صاحبقران عنصری/ به معشوق نیکو و ممدوح نیک ـ غزل گو شد و مدح‌خوان عنصری/.../ به دور کرم بخششی نیک دید ـ ز محمودکشورستان عنصری/ به ده بیت صد بدره و برده یافت ـ ز یک فتح هندوستان عنصری/ شنیدم که از نقره زد دیگ‌دان ـ ز زر ساخت آلات خوان عنصری...» ملک‌الشعراها معمولاً در

جنگ‌ها و لشکرکشی‌ها در کنار شاهان بودند، مانند رشیدالدین وطواط (ـ۵۷۳/۵۷۸ق) که هنگام لشکرکشی‌های اتسز خوارزمشاه (ـ۵۲۱ـ۵۵۱ق) همواره در کنار وی بود. گاهی هم برخی از ملک‌الشعراها، برای این‌که موقع خود را در دربار از دست ندهند، مانع از ورود شاعران دیگر به دربار می‌شدند. مثلاً رشیدالدین وطواط بارها جلوی ورود خاقانی به دربار اتسز خوارزمشاه را گرفت. گفتنی است که برخی از شاعران، ملک‌الشعراهای دینی هستند، مانند میرزا محمدکاظم صبوری خراسانی (ـ۱۳۲۲ق) و پسرش محمدتقی بهار (۱۲۶۶ـ ۱۳۳۰ش) که ملک‌الشعرای آستان قدس رضوی بوده‌اند. شاعران عارف هرچند که پیوندی بسیار نزدیک با دربار داشته باشند، ملک‌الشعرا نمی‌شوند، زیرا ملک‌الشعرایی،مقا دیوانی است. ملک‌الشعرایی، از دورهٔ قاجاریه ـ به‌و فتحعلی‌شاه قاجار (۱۲۱۲ـ۱۲۵۰ق) ـ جنبهٔ موروثی پیدا ک به‌خصوص آن‌که فتحعلی‌شاه می‌خواست درباری مانند دربا محمود غزنوی داشته باشد. مثلاً ملک‌الشعرایی پس فتحعلی‌خان صبا (ـ۱۲۳۸ق) به پسرش محمدحسین‌خان ص متخلص به عندلیب، رسید و پس از این دو که ملک‌الشعر فتحعلی‌شاه بودند، محمودخان صبا (ـ۱۳۱۱ق)، پسر عندلیب به ملک‌الشعرایی دربار ناصرالدین‌شاه منصوب شد. برخی پرآوازه‌ترین شاعران ایرانی که به ملک‌الشعرایی برگزیده شد از این قرارند:

ملک‌الشعرا/امیرالشعرا	دربار
عنصری(ـ۴۳۱ق)«نخستین ملک‌الشعرای رسمی»	محمودغزنوی (۳۸۹ـ ۴۲۱ق) و مسعود غزنوی (۴۲۱ ـ۴۳۲ق)
عبدالملک برهانی (۴۶۵ق)«پدر امیر معزی»	الب ارسلان (۴۵۵ ـ ۴۶۵ق)
امیر معزی (ـ۵۲۰ق)	سلطان سنجر (۵۱۱ـ ۵۵۲ق)
ابوالعلای گنجوی (ـ۵۵۴ق)	منوچهر ابن افریدون شروانشاهی (حـ ۵۱۴ ـحـ ۵۴۴ق)
شهاب‌الدین عمعق بخارایی (ـحـ ۵۴۲ق)	سلطان خضرخان قراخانی
رشیدالدین وطواط (ـ۵۷۳/ ۵۷۸ق)	اتسز خوارزمشاه (۵۲۱ـ ۵۵۱ق)
قانعی طوسی (ز ۶۷۲ق)	سلجوقیان آسیای صغیر
سیدقوام‌الدین حسن بن‌صدر،متخلص به ذوالفقار(ـ۶۷۹ق)	اتابک یوسف شاه لر
امامی هروی(ـ۶۸۶ق)	شاهان کرت
بدر جاجرمی (ـ۶۸۶ق)	شمس‌الدین محمد جوینی، وزیر ((۶۸۳ق)
پوربهای جامی (ز۶۹۹ق)	شمس‌الدین محمد جوینی
سلمان ساوجی (۷۷۸ق)	شیخ حسن ایلکانی (۷۴۰ـ ۷۵۷ق)
شرف تبریزی	شاه منصور مظفری (۷۸۹ـ ۷۹۵ق)
بدر شروانی (سدهٔ نهم هجری)	شروانشاهان
رامی تبریزی	شروانشاهان
غزالی مشهدی (ـ۹۸۰ق)	جلال‌الدین اکبر شاه (۹۶۳ـ ۱۰۱۴ق)
فیضی دکنی (ـ۱۰۰۴ق)	جلال‌الدین اکبرشاه
طالب آملی (ـ۱۰۳۵ق)	جهانگیر شاه (۱۰۱۴ـ ۱۰۳۷ق)
شفایی اصفهانی (ـ۱۰۳۷ق)	شاه عباس یکم صفوی (۹۹۶ـ ۱۰۳۸ق)
نورالدین محمد شریف کاشانی، متخلص به نجیب	شاه سلطان حسین صفوی (۱۱۰۵ـ ۱۱۳۵ق)
میرزا محمد حسین عنقا (۱۲۶۰ـ ۱۳۰۸ق)	ظل‌السلطان، حاکم اصفهان (۱۲۶۶ ـ۱۳۳۶ق)
میرزا محیی‌الدین محمد سُها	ظل‌السلطان، حاکم اصفهان
کلیم کاشانی (ـ۱۰۶۱ق)	شاه‌جهان شهاب‌الدین (۱۰۳۷ـ ۱۰۶۸ق)
میر محمد اسماعیل ابجدی (ـ۱۱۹۲ق)	نواب والاجاه (ـ۱۲۱۰ق)

شیر احمد	امیر حبیب‌الله خان
غلام قادر گرامی (-۱۹۲۷م)	نظام حیدرآبادی (۱۳۱۹ - ۱۳۳۷ق)
قاری عبدالله (۱۲۸۸ق - ۱۳۲۲ش)	دربار کابل از روزگار امیرعبدالرحمان (۱۲۹۶- ۱۳۱۹ق) تا محمد ظاهر شاه (۱۳۱۲-۱۳۵۲ش)
صوفی عبدالحق بیتاب (-۱۳۸۸ق)	محمد ظاهر شاه
رضوان قاجار(ز ۱۲۷۱)	ناصرالدین شاه (۱۲۶۴- ۱۳۱۳ق)
محمد تقی بهار (۱۲۶۶- ۱۳۳۰ش)	مظفرالدین‌شاه (۱۳۱۳- ۱۳۲۴ق)«وی ملک‌الشعرای امام‌رضا(ع) بوده است»
لطفعلی صورتگر (۱۲۷۹ -۱۳۴۸ش)	محمدرضا شاه (۱۳۲۰- ۱۳۵۷ش)

در ادبیات انگلستان، ملک‌الشعرا را poet laureate می‌نامند. این اصطلاح (poet laureate) ریشه در اسطورهٔ آپولون، از خدایان اولمپی و پسر زئوس،دارد. آپولون بر آن بود تا به دافنه، از پریان یونان، دست یابد، اما دافنه به خواست خود، به درخت برگ بو (laurel) مبدل شد. از آن پس، آپولون بر آن شد تا به کسانی که در مسابقه‌ها و رقابت‌های گوناگون برنده می‌شوند، برگ بو جایزه دهد. در ادبیات انگلستان، به شاعری ملک‌الشعرا می‌گفتند که برگزیدهٔ پادشاه باشد. نخستین ملک‌الشعرای رسمی انگلستان، جان درایدن (۱۶۳۱-۱۷۰۰م) بود که در ۱۶۶۸م به این مقام رسید و نزدیک به بیست سال (۱۶۶۸ -۱۶۸۹م) ملک‌الشعرا ماند. البته پیش از وی،کسانی چون چاسر(ح ۱۳۴۰-۱۴۰۰م)، بن جانسن (۱۵۷۲-۱۶۳۷م) و ویلیام داوننت (۱۶۰۶-۱۶۶۸م) را نیز ملک‌الشعرا می‌خوانند. اصولاً ملک‌الشعرایی در انگلستان، جنبهٔ دیوانی دارد و ملک‌الشعرا در زمرهٔ حقوق‌بگیران دربار قرار می‌گیرد. نخستین پادشاه انگلیسی که به ملک‌الشعرای خود مقرری داد، جیمز یکم (۱۶۰۳-۱۶۲۵م) بود که در ۱۶۱۶م برای بن جانسن، شاعر، منتقد و نمایشنامه‌نویس انگلیسی، مقرری تعیین کرد و سپس، چارلز یکم (۱۶۲۵- ۱۶۲۹م) در واپسین سال پادشاهی خویش، بر این مقرری صحه گذاشت. این مقرری درواقع، خدمات شعری بن جانسن به تاج و تخت را به رسمیت می‌شناخت. با این همه، تا شانزده سال پس از مرگ بن جانسن، برای هیچ شاعری مقرری مشابهی در نظر نگرفتند؛ حتی ویلیام داوننت نیز جز لقب ملک‌الشعرایی، هیچ امتیاز دیگری نداشت. تا آن‌که حدود یک هفته پس از مرگ داوننت و انتصاب جان درایدن به ملک‌الشعرایی در ۱۶۶۸م، این مقام سلطنتی تثبیت و رسمی شد. اما از چندی بعد، همزمان با انقلاب ۱۶۸۸م و روی‌گردانی جان درایدن از سوگند وفاداری به دربار و در نتیجه، انفصال وی از این مقام، ملک‌الشعرایی تا دویست سال جنبه‌ای سیاسی یافت. پس از درایدن، تامس شدول (۱۶۴۲-۱۶۹۲م) به ملک‌الشعرایی رسید. وی با سرایش قصیده‌هایی در وصف سال نو و مناسبت‌های ویژه، آوازهٔ فراوان یافت و از همین رو، ملک‌الشعرا شد. جالب آن که سرایش این نوع اشعار، تا مدت‌ها از معیارهای ملک‌الشعرایی گردید. آن‌گاه، زمانی که رابرت ساوتی (۱۷۷۴-۱۸۴۳م) در ۱۸۱۳م به ملک‌الشعرایی رسید، کوشید تا این معیار را براندازد و تا حدی نیز موفق شد. سرانجام در ۱۸۴۳م، با انتصاب ویلیام وردزورت (۱۷۷۰ - ۱۸۵۰م) به ملک‌الشعرایی به دستورملکه ویکتوریا، معیارهای گزینش ملک‌الشعرا کاملاً تغییر یافت و این مقام و عنوان، ویژهٔ شاعران نام‌آور و چیره‌دست گردید. فهرستی از ملک‌الشعراهای انگلستان از آغاز تا دههٔ ۱۹۸۰م در زیر آمده است. از این میان، سه تن پرآوازه‌تر از بقیه هستند: جان درایدن، ویلیام وردزورت و آلفرد تنیسن.

شاعر(ملک‌الشعرا)	دورهٔ ملک‌الشعرایی
بن جانسن	۱۶۱۹-۱۶۳۷م
ویلیام‌داوننت	۱۶۳۸-۱۶۶۸م
جان‌درایدن (نخستین ملک‌الشعرای رسمی)	۱۶۶۸-۱۶۸۹م
تامس شدول	۱۶۸۹-۱۶۹۲م
ناوم تیت	۱۶۹۲-۱۷۱۵م
نیکولس رو	۱۷۱۵-۱۷۱۸م
لارنس اوزدن	۱۷۱۸-۱۷۳۰م
کالی سیبر	۱۷۳۰-۱۷۵۷م
ویلیام وایتهد	۱۷۵۷-۱۷۸۵م
تامس وارتن	۱۷۸۵-۱۷۹۰م

هنری جیمزپای	۱۷۹۰-۱۸۱۳م
رابرت ساوتی	۱۸۱۳-۱۸۴۳م
ویلیام وردزورث	۱۸۴۳-۱۸۵۰م
آلفرد تنیسن	۱۸۵۰-۱۸۹۲م
آلفرد اوستن	۱۸۹۶-۱۹۱۳م
رابرت بریجز	۱۹۱۳-۱۹۳۰م
جان مینزفیلد	۱۹۳۰-۱۹۶۷م
سیسیل دِی ـ لویس	۱۹۶۸-۱۹۷۲م
سرجان بجمن	۱۹۷۳-۱۹۸۴م
تدهیوز	۱۹۸۴م ـ

منابع: از گذشتهٔ ادبی ایران، ۲۸۲-۲۸۳، ۲۹۱؛ برگزیدهٔ دیوان سه شاعر، ۴، ۸۵؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۱/۵۵۹-۵۶۷؛ ۳/۴۸۷، ۵۱۸، ۵۴۶، ۵۵۸، ۶۶۰، ۱۰۰۴؛ ۵/۷۰۰، ۱۰۵۶، ۱۰۷۵؛ تاریخ ادبی ایران، ۱۵۸/۳؛ حدیقة‌الشعرا، ۱/۶۷۴-۶۷۵؛
A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 516; *Britannica*, 9/542; *The Cambridge Paperback Encyclopedia*, 681; *The Reader's Encyclopedia*, 775.

قاسم‌نژاد

ملل و نحل‌نویسی ← فرقه‌نگاری

ملمع (mo.lam.maɛ)، در لغت به معنی رنگارنگ و در اصطلاح بدیع، شعری است که مصراعی یا بیتی یا ابیاتی از آن به عربی گفته شده باشد: «آن تلخ وش که صوفی ام‌الخبائثش خواند ـ اشهی لنا و اهلیٰ مِن قبلَةالعذارا.»□ «عمرم به آخر آمد عشقم هنوز باقی ـ وز می چنان نه مستم کز عشق روی ساقی/ یا غایة الامانی قلبی لدیک فانی ـ شخصی کما ترانی من غایة اشتیاقی.» عبارات غیرفارسی برخی از ملمع‌ها به زبان تُرکی بوده است. صنعتِ ملمع سازی را تلمیع می‌گویند.

منابع: انواع شعر فارسی، ۱۰۹ ـ ۱۱۰؛ بدایع‌الافکار، ۱۵۰ ـ ۱۵۱؛ حقایق‌الحدائق، ۸۹؛ درهٔ نجفی، ۱۶۰ ـ ۱۶۱؛ روش گفتار، ۳۵۸؛ زیورهای سخن، ۱۱۳ ـ ۱۱۴؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۴۰۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۵۰؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱/۴۱۱؛ ۲/۱۰۹۱؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۱۴۶؛ فنون و صنایع ادبی، سادات ناصری، ۸۰ ـ ۸۴؛ مدارج‌البلاغه، ۱۹۹؛ نقد الشعر، ۱۹۳؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۸۴.

عباسپور

ملودرام (me.lo.de.rām/Melodrama)، نامی برگرفته از دو واژهٔ یونانی melo و dram به معنای نمایش ـ آواز و در اصطلاح، نمایشی که با موسیقی همراه باشد. در ایتالیا، در دورهٔ شکوفایی رنسانس (سدهٔ شانزدهم میلادی)، برخی نویسندگان برای احیای شیوه‌های نمایش کلاسیک، نمایش‌هایی پدید آوردند که با موسیقی آمیخته بود. این نمایش‌ها اشکال نخستین اپرا* و ملودرام بودند. در آن زمان و تا مدت‌ها پس از آن، میان اپرا و ملودرام تفاوت چندانی نبود، چنان که هاندل نمایشنامه‌نویس ایتالیایی (۱۶۸۵ـ ۱۷۵۹م) آثار خود را به هر دو نام می‌خواند. اما نمایشنامه‌نویسان فرانسوی در اوایل سدهٔ هجدهم میلادی، زیر تأثیر تراژدی‌های برجستهٔ کربیون، نمایشنامه‌نویس کلاسیک فرانسوی (۱۶۷۴ـ ۱۷۶۲م)، مانند رادامیست و زنوبی (۱۷۱۱م) و آثار رمانتیک گوته، شاعر، داستان‌نویس، نمایشنامه‌نویس، منتقد و متفکر آلمانی (۱۷۴۹ـ ۱۸۳۲م) مانند گوتس فون برلیشینگن (۱۷۷۳م) که متأثر از آثار شکسپیر (۱۵۶۴ـ ۱۶۱۶م) بود، و آثار شیلر، نمایشنامه‌نویس، شاعر، مورخ و فیلسوف آلمانی (۱۷۵۹ـ ۱۸۰۵م)، و با تغییراتی که در نمایش ـ آوازهای اولیه دادند، از ملودرام گونه‌ای مستقل ساختند. که بعدها همین‌گونه، در پیدایی نمایش رمانتیک مؤثر افتاد. نمایشنامه‌نویسان فرانسوی برای تبدیل این نمایش‌ها به ملودرام، گفتگوهای آن را گسترش دادند، در نمایش احساسات مبالغه کردند و بر کنش*، هیجان و خشونت نمایش‌ها افزودند. آن‌ها گونه‌ای نمایش همراه یا بدون همراهی موسیقی پدید آوردند که برخورداری‌اش از پیرنگی رمانتیک، شخصیت*هایی سطحی با ویژگی‌های اغراق شده، و پایانی خوش و اخلاقی، از ویژگی‌های برجستهٔ آن بود. در این گونه نمایش، بر نقش موسیقی و صحنه‌آرایی برای برانگیختن هر چه بیشتر احساسات تماشاگران، بسیار تأکید می‌رفت. موسیقی در این نمایش‌ها، نخست، برای جدا کردن حوادث گوناگون، و بعدها، برای افزایش تأثیر آن‌ها به کار می‌رفت. پیگمالیون (۱۷۷۵م) اثر روسو، فیلسوف و نویسندهٔ فرانسوی (۱۷۱۲ـ ۱۷۷۸م) نخستین این آثار بود که عامه بسیار آن را پسندیدند، اما چندان خوشایند صاحبان ذوق و فرهنگ نیامد. از میان ملودرام‌نویسان این دوره ژیلبر دوپی رکور، نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۷۷۳ـ ۱۸۴۴م)

با ۶۳ ملودرام، از برجسته‌ترین‌ها بود. پیدایی رمانتیسم* در اواخر سدهٔ هجدهم و اوایل سدهٔ نوزدهم میلادی، با شکوفایی ملودرام‌نویسی همزمان شد و از این رو پاره‌ای شیوه‌های ملودرام‌نویسی در آثار شماری نمایشنامه‌نویس رمانتیک راه یافت. آثار هوگو (۱۸۰۲- ۱۸۸۵م) و از آن شمار ارنانی (۱۸۳۰م) را به‌سبب پرداختن به داستان‌هایی که شدت عواطف در آن‌ها بسیار بود و به سبب برخورداری آن‌ها از شخصیت‌هایی که بسیار به شخصیت‌های نوعی/ Type - Character نزدیک بودند، می‌توان ملودراماتیک دانست. بسیاری از ویژگی‌های ملودراماتیک آثار هوگو را در آثار آلکساندر دوما (پدر) (۱۸۰۲- ۱۸۷۰م) هم می‌توان یافت. تا سدهٔ نوزدهم میلادی، این گونهٔ ادبی ـ نمایشی در تمام اروپا گسترده شد و به انگلستان نیز راه یافت. البته ادبیات انگلستان پیش از این هم آثاری شبیه به ملودرام داشت. برخی نمایش‌های یونان باستان که به ادب این کشور راه یافته بودند و پاره‌ای آثار دورهٔ شکسپیر ـ همچون هلن (۴۱۲ق‌م) و ایفی ژنی در توریس(ح ۴۱۳ق‌م) از اثوریپیدس شاعر تراژدی‌نویس یونانی (۴۸۰؟ ـ ۴۰۶ق‌م)، یهودی مالت (۱۵۸۹/ ۱۵۹۰م)، اثر کریستوفر مارلو، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۵۶۴- ۱۵۹۳م) و ریچارد سوم (۱۵۹۲/۱۵۹۳م) اثر شکسپیر از این دسته‌اند. در ۱۷۳۷م در لندن، قانونی به نام Licening Act ، اجرای نمایش‌های با گفتار معمولی را تنها به چند تماشاخانه محدود کرده بود و بیشتر تماشاخانه‌ها تنها اجازهٔ اجرای تفریحات موزیکال را داشتند؛ بنابراین، نمایشنامه‌نویسان برای پنهان کردن طبیعت نمایشی آثار خود، آن‌ها را با آواز و موسیقی می‌آمیختند. از این رهگذر و همچنین، زیر تأثیر نمایش فرانسوی و گرایش فزاینده به رمان گوتیک، در سده‌های هجدهم و نوزدهم میلادی در انگلستان نمایش‌هایی ساده و سبک با ویژگی‌های خاص پدید آمدند که در زمرهٔ ملودرام‌های امروزی هستند و به نام «نمایش سبک» هم خوانده می‌شوند. نمایشنامه‌نویسان در این نمایش‌ها، با آن که داعیهٔ پرداختن به موضوع‌های تلخ و جدی زندگی را داشتند، با بهره‌گیری از رویدادهای نامحتمل، و حتی بدون توجه به منطق نمایشی، به موضوع‌هایی احساساتی و هیجان‌انگیز پرداختند. بیشترین موضوع‌هایی را که به‌ویژه در ملودرام‌های انگلیسی این دوره به چشم می‌خورند، می‌توان به دو دسته بخش کرد: نخست،ملودرام‌هایی با عناصر ماورای طبیعی، اشباح و ارواح ، طالع‌بینان، جادوگران، و آمیخته به وحشت و خشونت، و دیگر،ملودرام‌های خانوادگی که به داستان‌های اغراق آمیزی از زندگی روزانه و بدبختی‌های برخاسته از باده‌نوشی ، قمار و جنایت می‌پرداختند. کشمکش*/Conflict های اغراق‌آمیز، پیرنگ*های پرتعلیق*/ Suspense، و وجود سه شخصیت قالبی ۱)قهرمان زن پاک و معصومی که از سوی منشاء شری مورد تهدید قرار گرفته، ۲)قهرمان مردی که منجی او است و ۳)آدم خبیثی که مظهر شر مطلق است و آن دو را تهدید می‌کند، از ویژگی‌های شناختهٔ این ملودرام‌ها بودند. در این نمایش‌ها، مرز میان شخصیت‌های خوب و بد بسیار روشن و این دو دسته کاملاً از یکدیگر جدا هستند. نیروی شر، ذاتیِ قهرمان نمایش نیست و از درون او را تهدید نمی‌کند. این نیرو خطری خارجی و موقت است و از این رو، ممکن است تا دقایق پایانی نمایش بر قهرمانان مسلط باشد، اما در پایان حتماً پیروزی از آنِ آدم‌های خوب نمایش و ارزش‌هایی چون شرافت و شجاعت (که ایشان نمایندهٔ آن هستند) خواهد بود. در این ملودرام‌ها، به شیوهٔ قصه‌های پریان*، شرارت و نیکی ـ که هردو در ساده‌ترین شکل و با مرزبندی مشخص نمایش داده می‌شوند ـ با یکدیگر درمی‌افتند و در نهایت، پیروزی از آنِ نیکی شده، عدالت برقرار می‌شود. در ملودرام، خباثت بشری جایگزین دیوهای شاخدار قصه‌های پریان شده است. ویژگی‌هایی یکسان میان شخصیت‌های ملودرام‌ها و پیرنگ‌های آن‌ها با شخصیت‌ها و پیرنگ‌های پاره‌ای داستان*ها و رمان*های این دوره دیده شده‌اند که این ویژگی در داستان هم با صفت «ملودراماتیک» توصیف می‌شوند. یکی از ویژگی‌های این دورهٔ ملودرام نویسی انگلستان ، یعنی اقتباس‌های فراوان از رمان‌ها- نیز بر همین اساس شکل گرفته است. در این دوره، بسیاری از رمان‌های اسکات، شاعر و رمان‌نویس اسکاتلندی (۱۷۷۱- ۱۸۳۲م)، دیکنز، رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۲- ۱۸۷۰م)، کالینز، شاعر و رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۲۴- ۱۸۸۹م) و همچنین، رمان‌های پرطرفدار نویسندگان زن، مانند کلبهٔ عموتوم (۱۸۵۲م) اثر هریت بیچراستو، رمان‌نویس امریکایی (۱۸۱۱- ۱۸۹۶م) و ایست لین (۱۸۶۱م) اثر هنری وود، رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۴- ۱۸۸۷م) به‌صورت ملودرام اقتباس شدند. موفق‌ترین اجراهای این دوره از آنِ همین ملودرام‌های اقتباسی بود. ویژگی دیگر بسیاری از ملودرام‌های سدهٔ نوزدهم میلادی در انگلستان، ریشهٔ غیربریتانیایی آن‌ها بود. بسیاری از ملودرام‌های این دوره اقتباسی از آثار زبان‌های دیگر اروپا بودند، چنان که نخستین اثر

این کشور که به نام ملودرام خوانده شد، قصهٔ یک معما / *A Tale of Mystery* (۱۸۰۲م) است که تامس هولکرافت آن را بر اساس Caelina (۱۸۰۰م) اثر دو پی رکور نوشت. برخی دیگر از ملودرام‌های سدهٔ نوزدهم میلادی در انگلستان از این قرارند: سوزان سیاه چشم / *Black-Ey'd Susan* (۱۸۲۹م)، اثر داگلاس جرالد؛ ماریا مارتن / *Maria Marten* (ح ۱۸۳۰م)، از نویسنده‌ای ناشناس؛ سویی تاد، آرایشگر دیوصفت خیابان فلیت (۱۸۴۲م)، از نویسندهٔ ناشناس؛ بلیط مرد عازم (۱۸۶۳م) اثر تام تیلور (۱۸۱۷- ۱۸۸۰م). ملودرام را در میان آثار نمایشنامه‌نویسان کشورهای دیگر هم می‌توان یافت: توطئه ونیز از نخستین نمایشنامه‌های رمانتیک اسپانیایی (۱۸۳۰م) اثر فرانسیسکو مارتینس دلا روسا (۱۷۸۹- ۱۸۶۲م) و بسیاری از آثار و اقتباس‌های بوسیکولت نمایشنامه‌نویس و هنرپیشهٔ ایرلندی (۱۸۲۲؟- ۱۸۹۰م) از این شمارند. شاید بتوان شماری از نمایشنامه‌های احساساتی و وهم‌انگیز سر جیمز ماتیوبری، نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس اسکاتلندی (۱۸۶۰- ۱۹۳۷م) را نیز ملودرام نامید. در اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی، دورهٔ شکوفایی نمایشنامه‌هایی که کاملاً بتوان آن‌ها را در شمار ملودرام آورد، به سر رسیده بود و آنچه از این‌گونه برای تآتر باقی مانده بود، عناصری از ملودرام بودند که در پاره‌ای آثار به کار گرفته می‌شدند. ملودرام در شکل تعریف شده‌اش، از دههٔ ۱۹۲۰م از صحنه به سینما، و پس از آن به تلویزیون راه یافت که نمونه‌های آن را در فیلم‌های سنتی وسترن، فیلم‌های جیمز باند و آثار آلفرد هیچکاک می‌توان جست. اما تآتر به به‌کارگیری پاره‌ای عناصر ملودراماتیک قناعت کرد و آثاری که از آن پس به این نام خوانده شده‌اند، ملودرام‌هایی متفاوت هستند. شا، منتقد و نمایشنامه‌نویس ایرلندی (۱۸۵۶- ۱۹۵۰م)، در ملودرام‌های روشنفکرانه‌اش، مانند مرید شیطان (۱۸۹۶م) و شهوت، شراب و کسالت / *Passion, Poison, and Petrification /The Fatal Gazogene* (۱۹۰۵م)، که در واقع تقلید فکاهی از عناصر اغراق‌آمیز ملودرام ویکتوریایی بود، برخی از عناصر این گونه را به کار گرفت. از میان آثار نوشتهٔ میان دو جنگ جهانی و پس از جنگ دوم نیز، می‌توان از این‌ها یاد کرد که از نمونه‌های گوناگون ملودرام در سدهٔ بیستم میلادی هستند: طناب (۱۹۲۹م) و چراغ گاز (۱۹۳۸م) نوشتهٔ پاتریک هیملتن، نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس انگلیسی (۱۹۰۴- ۱۹۶۲م)؛ معمای بانوی وحشتزده / *The Case of the Frightened Lady* (۱۹۳۱م) اثر ادگار والاس، نویسندهٔ انگلیسی رمان‌های پلیسی (۱۸۷۵- ۱۹۳۲م)؛ جنایت شهوانی / *Crime Passionel* (۱۹۴۸م) ملودرام روشنفکرانهٔ ساتر، فینسوف. نمایشنامه‌نویس، رمان‌نویس و منتقد فرانسوی (۱۹۰۵- ۱۹۸۰م)؛ غارت / Loot (۱۹۶۵م؟) مضحکه‌ای از ملودرام‌های ویکتوریایی اثر اورتن، نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۹۳۳- ۱۹۶۷م). در ایران نیز شاید بتوان برخی نمایشنامه‌های نخستین را که بیشتر، صورت نمایشی شدهٔ داستان‌های منظوم ادبیات کلاسیک هستند و اغلب در این شکل جدید، حال و هوایی رمانتیک می‌یابند، و پاره‌ای آثار رضا کمال شهرزاد، از بنیادگذاران تآتر ایران (۱۲۷۷- ۱۳۱۶ش) را به‌سبب درونمایه و پرداختشان، آثاری نزدیک به گونهٔ ملودرام دانست. اما گروهی که ملودرام ایرانی را نیز مانند ملودرام‌های نخستین غربی، از همراهی موسیقی و آواز با نمایش بازمی‌شناسند، از میان نمایش‌های سنتی ایرانی تعزیه را گونه‌ای نزدیک به ملودرام می‌شمرند. موسیقی و باله نخستین بار پس از جنگ جهانی اول (۱۹۱۴- ۱۹۱۸م)، به نمایش غیرسنتی ایران راه یافتند. علینقی وزیری (۱۲۶۵- ۱۳۵۸ش) و اسماعیل مهرتاش (۱۲۸۳- ۱۳۵۹ش) دو تن از کسانی بودند که برای رشد نمایش‌های آهنگدار در ایران بسیار کوشیدند. وزیری «کلوپ موزیکال» را در ۱۳۰۲ش بنیاد گذارد و در آن با ساختن آهنگ و قطعات نمایشی و درآمیختن نمایش با موسیقی، به ملودرام پرداخت؛ حال آن که مهرتاش با تأسیس «جامعهٔ باربد» بیشتر به اپرا توجه کرد. پس از آن نیز، یکی از قالب‌های نمایشنامه‌نویسی که در دورهٔ رضا شاه پهلوی (۱۳۰۴- ۱۳۲۰ش) رونق یافت، اپرت* ـ نمایشنامهٔ همراه با موسیقی و شعر ـ بود. این اپرت‌ها گاه لحن کمیک یا تراژیک داشتند و گاه آمیزه‌ای از این دو بودند و بیشتر، به درونمایه‌های تاریخی، اسطوره‌ای، افسانه‌ای و اجتماعی می‌پرداختند. نقش موسیقی در این آثار، یادآور نخستین ملودرام‌های غربی است و بهره‌گیری کافی آن‌ها از موضوع‌های عشقی و احساساتی در کنار هریک از درونمایه‌ها، ویژگی‌ای است که سبب شباهت این آثار به ملودرام‌های امروز غرب می‌شود.

منابع: بنیاد نمایش در ایران، ۷۳؛ تاریخ ادبیات جهان، ۴۶۹/۱- ۴۷۵، ۴۷۸- ۴۷۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۷۷؛ کتاب نمایش، ۳۴۴/۱- ۳۴۶؛ مقدمه بر تئاتر، ۱۶۵- ۱۶۹؛ نمایشنامه‌نویسی در ایران، ۱۷۸- ۱۷۹؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 387- 389; *A*

Glossary of Literary Terms,Abrams, 91; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley , 195- 196; *The Concise Oxford Companion to the Theatre*,347- 348; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,,Baldick , 131- 132; *The Reader's Encyclopedia*,636- 637.

م.اسماعیل پور

ملوّن ← ذوبحرین

مماثله ← موازنه

مماطله ← اجازه

ممیزی ← سانسور

مناجات‌نامه ← نیایش نامه

منادا ← ندا

مناسبات بینامتنی (mo.nā.se.bāt-e.bey.nā.mat.ni)، معادل اصطلاح انگلیسی intertextuality relationships ، اصطلاحی که نخستین بار، از سوی صورت‌گرایان روس (← صورت‌گرایی)، به‌ویژه ویکتور اشکلوفسکی (۱۸۹۳- ۱۹۸۴م) و به تأثیر از منطق مکالمهٔ* میخائیل باختین، نظریه‌پرداز و اندیشمند روسی (۱۸۹۵- ۱۹۷۵م) مطرح گردید. صورت‌گرایان هنگام بحث دربارهٔ شعر، به مسئلهٔ کلی «مناسبات میان متون ادبی» پرداختند. این بحث با مقالهٔ «هنر به مثابهٔ تمهید» اشکلوفسکی آغاز شد. به اعتقاد وی، هرچه بیشتر با دوره‌ای آشنا می‌شویم ، اطمینان بیشتری می‌یابیم که انگاره‌ها و تصاویری که شاعری به کار برده است و به نظر ،بدیع می‌رسند، تقریباً بدون هیچ تغییری از اشعار شاعری دیگر به وام گرفته شده‌اند. اشکلوفسکی بر این اساس، مدعی می‌شود که نوآوری شاعران در تصاویری که ترسیم می‌کنند، قابل استخراج نیست، بلکه در زبانی است که به کار می‌برند و نکتهٔ مهم در شعر، دگرگونی و نوآوری در کاربرد زبان است. به گفتهٔ اشکلوفسکی، «میان تمامی تأثیرپذیری‌های هنری، تأثیری که متنی ادبی از متنی دیگر می‌گیرد ، مهم‌ترین است» و همین امر است که مناسبات بینامتنی نامیده می‌شود و از ویژگی‌های بارز مطالعات ادبی صورت‌گرایان به شمار می‌رود.

منابع: ساختار و تأویل متن ، ۵۸ - ۶۰؛ سودای مکالمه، خنده،آزادی:میخائیل باختین ، گزیده و ترجمهٔ محمد پوینده؛ *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick,112.

صفوی

مناظره (mo.nā.ze.re)، در لغت، به معنی مباحثه و گفتگو، و در اصطلاح ادبی، شعر یا نثری است که در آن، دو چیز یا دو کس در مقابل هم قرار گیرند و بر سر موضوعی با هم بحث و گفتگو کنند، تا سرانجام، یکی بر دیگری غالب آید و نتیجهٔ دلخواه و از پیش معلوم، گرفته شود. معمولاً، هدف شاعر یا نویسنده از مقابله و مباحثهٔ دو عنصر مخالف، اثبات نظریه‌ای فلسفی یا نتیجه‌ای اخلاقی است. مباحثه کنندگان یا انسانند یا از زمرهٔ اشیاء و جانوران و مفاهیم انتزاعی (مثل روح یا لذت) که در قالب شخصیت‌های انسانی قرار می‌گیرند و گاه، هرکدام مظهر عقیده یا طرز فکری می‌شوند. در ایران پیش از اسلام، منظومهٔ درخت آسوریک، به زبان پهلوی اشکانی، نمونه‌ای است از مناظره که بحثی است میان بز و درخت خرما بر سر این‌که کدام‌یک برای انسان سودمندترند. قدیم‌ترین نمونه‌های مناظره در دورهٔ اسلامی، متعلق است به اسدی طوسی. او در سرآغاز قصایدش به جای تشبیب* و تغزل*، مناظره‌هایی از زمین و آسمان، شب و روز، مغ و مسلمان، و نیزه و کمان قرار می‌دهد و سپس، به مدح ممدوح می‌پردازد. اگرچه در شعر فارسی مناظره شکل و قالب خاصی ندارد، از سدهٔ پنجم هجری، جز قصیده*، قالب‌های قطعه* و مثنوی* نیز برای سرایش مناظره رواج یافت و شعرای سبک عراقی و هندی به این نوع سخن‌سرایی توجه زیادی نشان دادند که مناظرهٔ نقاشان رومی و چینی در اسکندرنامهٔ نظامی گنجوی، مناظرهٔ تیر و کمان در شاه و درویش هلالی جغتایی، و منظومه*های مستقل مناظره مثل گوی و چوگان طالب جاجرمی، ماه و خورشید خواجه مسعود قمی، و مثنوی پیر و جوان از میرزا محمدنصیر اصفهانی، از آن شمارند. در دورهٔ معاصر هم پروین اعتصامی با مناظره میان اشیاء و جانوران، بار دیگر این طرز بیان را رونق داد. اگرچه مناظره بیشتر به شعر است، در ادبیات فارسی مناظرهٔ منثور هم هست، از جمله، بعضی از قسمت‌های مقامات حمیدی، مثل مناظرهٔ بین

ملحد و سنی، طبیب و منجم، و نیز جدال سعدی با مدعی در گلستان. در ادبیات غرب، قدمت مناظره به دو اثر مشهور آریستوفانس، شاعر یونانی (۴۵۰ـ ۳۸۵ق‌م) غوک‌ها و ابرها، می‌رسد که اولی،مناظره‌ای است بین دو شاعر و دومی، میان حق و ناحق. در بعضی از آثار ویرژیل (۷۰ـ ۱۹ ق‌م) هم نمونه‌هایی دیده می‌شود. اوج مناظره در سده‌های دوازدهم و سیزدهم و هفدهم میلادی بوده که هم در نثر و هم در نظم کاربرد داشته است. مناظره در ادبیات غرب، میان دو طرفی است که دربارهٔ مسائل اخلاقی، سیاسی، مذهبی و عشقی مباحثه می‌کنند و قضاوت نهایی را به عهدهٔ طرف سوم یعنی داور، می‌گذارند. درونمایهٔ بیشتر آن‌ها، تقابل جسم و روح، نیکی و بدی، خدا و شیطان، و در نمونه‌های قدیم‌تر مباحثه بین فصل‌ها، گل‌ها و جانوران بوده است. از نمونه‌های معروف آن در تاریخ ادبیات غرب، مناظرهٔ میان روح و لذت سرودهٔ آندرو مارول، شاعر انگلیسی، است که به پیروزی روح می‌انجامد، و نیز می‌توان از مناظراتی در باب مذهب طبیعی اثر دیوید هیوم و نیز مناظره‌های سقراط نام برد. نمونه‌ای از این شیوهٔ بیان، مناظرهٔ چنار و کدوبن، از انوری است: «نشنیده‌ای که زیر چناری کدوبنی ـ برجست و بردوید، برو بر، به روز بیست / پرسید از چنار که تو چند روزه‌ای ـ گفتا چنار عمر من افزون‌تر از دویست/ گفتا به بیست روز من از تو فزون شدم ـ این کاهلی بگوی که آخر ز بهر چیست؟/ گفتا چنار نیست مرا با تو هیچ جنگ ـ کاکنون نه روز جنگ و نه هنگام داوری‌ست / فردا که بر من و تو وزد باد مهرگان ـ آنگه شود پدید که نامرد و مرد کیست.»

منابع: انواع ادبی،شمیسا، ۲۶۱ ـ ۲۶۲؛ بهار و ادب فارسی، ۲۱۱/۱؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۴۰۶/۲ ـ ۴۰۷؛ تاریخ ادبیات فارسی، انه، ۴۰ـ ۴۴؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۵۶۶؛ شعرالعجم، ۱۴۱/۱؛شعر و ادب فارسی، ۲۴۲ـ۲۴۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۷۷ـ ۲۷۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۵۴ ـ ۲۵۶.

ربیعیان

مناقضه (mo.nā.qe.ze)، در لغت به معنی سخن بر خلاف یکدیگر گفتن و در اصطلاح بدیع آن است که معنی مصراع دومِ بیت، بر خلاف مصراع اول آن بیت باشد، مانند :«هجران تو با مرگ برابر کنم ایراک ـ از مرگ بتر باشد هجران تو دانی» (المعجم) که درمصراع اول هجران معشوق برابر مرگ دانسته شده و در مصراع دوم بدتر از مرگ خوانده شده است.

منابع: فرهنگ ادبیات فارسی دری ، ۴۸۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۱۰۹۴/۲؛ لغت‌نامه ، زیر«مناقضه» ؛ المعجم ،۲۸۹ـ۲۹۰.

عباسپور

منتخب ← گزیده

منحور (man.hur)، در لغت به معنی گلوبریده و در اصطلاح عروضی رکنی است که تحت زحاف* نحر* قرار گیرد. بدین صورت که «مفعو» و «تُ» از مفعولاتُ حذف شود و به جای «لا»ی باقی مانده، «فع» بگذارند.

منابع: عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۵۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۹۶/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۴۳؛ المعجم، ۵۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۶۶.

صفوی

مندمج ← ادماج

منسرح (mon.sa.reh)، در لغت به معنی اسب تندرو و در اصطلاح عروض، یکی از بحر*های عروضی است که از اصل «مستفعلن مفعولاتُ» گرفته شده و در نظم فارسی به صورت «مفتعلن فاعلاتُ» رایج است. مزاحفات رکن مستفعلن در این بحر عبارتند از مطوی*، مخبون*، مقطوع*، احذّ*، مرفوع*، احذّ مسبغ* و مقطوع مسبغ و مزاحفات رکن مفعولاتُ عبارتند از مخبون* مطوی*، مرفوع*، مجدوع*، منحور*، مخبون موقوف*، مخبون مکشوف*، مطوی مکشوف، و مطوی موقوف. پرکاربردترین وزن‌های این بحر از این قرارند: منسرح مثمن مطوی مکشوف (مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن): «حافظ خلوت‌نشین دوش به میخانه شد ـ از سر پیمان گذشت با سر پیمانه شد.» منسرح مثمن مطوی منحور / مجدوع (مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن فع / فاع): «بر سر آنم که گر ز دست برآید ـ دست به کاری زنم که غصه سرآید.»

منابع: زحاف رایج در شعر فارسی، ۹۲ ـ ۹۳؛ شعر و شاعری در آثار خواجه‌نصیر، ۲۳۹ ـ ۲۴۰؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۵۱ ـ ۵۳؛ عروض فارسی، ۱۱۲ ـ ۱۱۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۰۹۷/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۴۳ ـ ۱۴۸؛ المعجم، ۷۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۵۷؛ وزن شعر فارسی، ۱۶۷.

صفوی

منشآت

منشآت (mon.ša.āt)/مکاتیب/ رسایل/ نامه‌ها، جمع «منشأة» از ریشهٔ انشا به معنی نویسندگی و سخن‌پردازی، در اصطلاح دیوانی، آنچه منشیان در قالب پیش‌نویس‌ها و دستور کارها می‌نگاشتند. منشآت باعث آشنایی خوانندگان/ مخاطبان با لغات و اصطلاحات دیوانی ـ درباری دستگاه‌های فرمانروایی ایرانیان می‌شوند. اصولاً، نامه‌ها را به دودستهٔ **رسمی/ اداری** و **غیررسمی/دوستانه** تقسیم می‌کنند. نامه‌های رسمی آن‌هایی هستند که کارگزاران حکومت، سیاست یا طبقات گوناگون مردم دربارهٔ امور رسمی/ اداری یا نظایر آن به یکدیگر می‌نویسند. نامه‌های غیررسمی به نوشته‌های ساده و آکنده از عواطف و احساسات صمیمانه می‌گویند که عموم مردم به یکدیگر می‌نویسند. پیش‌تر، مکاتیب را به **سلطانیات*** و **اخوانیات*** تقسیم می‌کردند. سلطانیات یا مکاتیب سلطانی، نامه‌هایی بودند که شاهان به یکدیگر می‌نوشتند و به نامه‌های دوستانه نیز اخوانیات می‌گفتند. گفتنی است که چیره‌دستی در نگارش نوشته‌های منشیانه و مترسلانه که در عین حال، فصیح، بلیغ و موزون باشد، وسیله‌ای مؤثر در ترقی منشیان در دستگاه‌های دیوانی و نیز، از سازه‌های نفوذ در دیگران ـ به‌ویژه بزرگان مملکتی ـ تلقی می‌شد. در نامه‌های بازمانده از تاریخ کهن فارسی، جدا از نامه‌های پیش‌گفته، نامه‌هایی با عناوین منشور، توقیع، فتحنامه*، شکست‌نامه، عهدنامه و سوگندنامه* نیز به چشم می‌خورد. منشیان دیوانی برای نوشتن هریک از این گونه‌ها، می‌بایستی اصول و ضوابط ویژه‌ای را رعایت می‌کردند. در میان انبوهی از آثار ادبی به‌جامانده از پیشینیان، مجموعه‌هایی با عناوین منشآت، مکاتیب، رسایل و نامه‌ها یافت می‌شود که از آن شمارند تازیانهٔ سلوک (نامه‌های احمد غزالی به عین‌القضات همدانی)، مکاتیب عین‌القضات همدانی، فضائل‌الانام من رسائل حجة‌الاسلام امام زین‌الدین محمد غزالی (چاپ مؤید ثابتی، تهران، ۱۳۳۳ش)، مکاتیب سنایی (هندوستان، ۱۳۴۱ش)، مکتوبات امیرسیدعلی همدانی، مکاتیب و نامه‌های افضل‌الدین محمد مرقی کاشانی، مکتوبات مولانا جلال‌الدین رومی (چاپ یوسف جمشیدی‌پور، غلامحسین امین، تهران، عطایی، ۱۳۳۵ش)، مکتوبات عبدالقادر گیلانی، مکاتیب پیرجمال اردستانی، مکتوبات اشرفی سیداشرف جهانگیر سمنانی، نامه‌های علاءالدولهٔ سمنانی و عبدالرزاق کاشانی، مکاتیب گیسو دراز سیدمحمد دهلوی صوفی، منشآت صائن‌الدین علی ترکهٔ خجندی، مکتوبات شیخ‌ناصرالدین خواجه عبیدالله احرار سمرقندی، منشآت آقاحسین خوانساری، مکاتیب قطب محیی کوشکناری جهرمی خرقانی، مکاتیب شیخ احمد بن عبدالاحد فاروقی نقشبندی سرهندی، منشآت شاه یوسف سمنانی، منشآت خاقانی (تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۴۹ش)، منشآت فوق‌الدین احمد فوقی یزدی، منشآت ظهوری نورالدین محمد، مکاتبات مقیما ی محمدمقیم بن محمدشریف حسنی، شاعر زمان شاه‌جهان، منشآت طغرای مشهدی، منشآت میرزا محمد رفیع قزوینی واعظ، منشآت نصیرای همدانی، منشآت ظهیرای تفرشی، منشآت عبدالقادر بیدل دهلوی، منشآت میرزا محمد طرب نایینی اصفهانی، منشآت میرزا سید محمدخان طوبی، منشآت لسان‌الاطبا حسن بن میرزاعلی طبیب، متخلص به حکیم، منشآت میرزا محمد تقی فائق آشتیانی، مکاتیب و منشآت یغمای جندقی (چاپ سید علی آل داوود، تهران، توس، ۱۳۶۲ش)، عتبة‌الکتبه (منشآت منتجب‌الدین جوینی)، عرایس‌الخواطر و نفایس‌النوادر (منشآت رشیدالدین وطواط)، التوسل‌الی‌الترسل (مکاتبات بهاءالدین محمد بن مؤید نسوی)، مکاتیب سعدالدین وراوینی، نفایس الکلام و عرایس الاقلام (منشآت رضی احمد بن محمد بن احمد سمرقندی)، مکاتیب رشیدی [سوانح‌الافکار شیخ رشیدالدین فضل‌الله همدانی، منشآت و مکاتیب فریدالدین چلبی، منشآت نصرالله بن عبدالمؤمن سمرقندی، منشآت قاضی‌میرحسین بن معین‌الدین یزدی، مکاتیب سلطان حسین میرزای بایقرا، شرف‌نامه (منشآت روح‌الله فتوحی شیرازی لاری)، منشآت نمکین ابوالقاسم نمکین حسینی، مکتوبات شیخ محمد سعید بن احمد سرهندی، منشآت وحید عمادالدین محمد طاهر بن حسین وحید قزوینی (کلکته، ۱۲۴۲ق)، منشآت میرزا مهدی استرابادی، منشآت معتمدالدوله میرزا عبدالوهاب نشاط تفرشی اصفهانی، منشآت میرزا جعفر ریاض همدانی، منشآت میرزا محمد نایینی؛ منشآت میرزامحمدصادق منشی جانداری، منشآت خاقانی (چاپ محمد روشن، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۴۹ش)، منشآت قائم‌مقام فراهانی، مکتوبات میرزا فتحعلی آخوندزاده، منشآت امیرنظام گروسی؛ نامهٔ نامی (مکتوبات امام الحرمین ابوالمحاسن آقا میرزا محمد بن میرزا عبدالوهاب بن داود همدانی)، مکاتیب خواجه عمادالدین محمود گاوان، منشآت ابوالفضل مبارک علّامی، منشآت فرهادمیرزا (چاپ غلامرضا طباطبایی، تهران، علمی، ۱۳۶۹ش)، منشآت معین‌الدین پروانه، منشآت محمدطاهر وحید قزوینی؛ منشآت فاضل جمی (هیبت‌الله مالکی، تهران، کویر، ۱۳۷۱ش)، نامه‌های خان احمدخان گیلانی (چاپ فریدون نوزاد، تهران، بنیاد موقوفات

دکتر محمودافشار، ۱۳۷۳ش)، منشآت حسن‌خان شاملو(چاپ دکتر ریاض‌الاسلام، کراچی، ۱۹۷۰م)، منشآت محسن‌میرزا سلطانی (تهران، ۱۳۲۸ق) و منشآت محمدنصیر فرصت شیرازی (بمبئی، ۱۳۳۴ق).

منابع: از صبا تا نیما، ۵۴/۱، ۶۲، ۱۴۶، ۱۵۶، ۱۶۵؛ انواع ادبی، رزمجو، ۱۹۱-۱۹۸؛ برگهایی در آغوش باد، ۶۱۱/۲-۶۱۹؛ بیست مقالهٔ قزوینی، ۱۵۶/۲-۱۶۶؛ الذریعه، ۲۳/۲۳-۴۶؛ سبک‌شناسی، ۳۴۸/۳-۳۶۳؛ فن نثر در ادب فارسی، ۴۰۱-۴۱۴؛ فهرست کتابهای چاپی فارسی، ۵۰۱۵-۵۰۱۸؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، ۷۳۵/۵-۷۴۷؛ گزینهٔ مقاله‌ها، محمد پروین گنابادی، ۳۴۱؛ گنجینهٔ سخن، ۱۴۰/۱-۱۴۸؛ لغت‌نامه، زیر«انشاء»، «رسائل»، «مکاتیب»، «مکتوب»، «منشأة» و «منشآت»؛ مقالات تربیت، ۱۹۱-۲۰۲؛ منشآت فرهادمیرزا، ۱۰-۲۲؛ منشآت قائم‌مقام فراهانی،مقدمه؛ نخستین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، ۵۹۳/۲؛ حیدر قلی‌زاده، «ویژگیهای سبکی منشآت قائم‌مقام»، کیهان فرهنگی، سال دوازدهم، شمارهٔ ۱۲۵، بهمن و اسفند ۱۳۷۴ش، صص ۱۴-۱۵؛ محمدتقی دانش‌پژوه، «دبیری و نویسندگی»، هنر ومردم، شماره‌های ۱۰۱-۱۰۸؛ م.صدرهاشمی، «مجموعهٔ منشآت آقا حسین خوانساری»، یادگار، سال یکم ،شمارهٔ هشتم، فروردین ۱۳۲۴ش، صص ۳۸-۴۰؛ بهاءالدین املشی، «مجموع منشآت محمدطاهر وحید قزوینی»، یادگار، سال پنجم، شمارهٔ یکم ودوم، شهریور- مهر ۱۳۲۷ش، صص ۱۱۸-۱۲۰.

محمدخانی

منطق مکالمه (man.teq-e.mo.kā.le.me)، معادل واژهٔ فرانسوی dialogique، اصطلاحی که نخستین بار، میخائیل باختین، نظریه‌پرداز و اندیشمند روسی (۱۸۹۵-۱۹۷۵م) مطرح کرد. به اعتقاد باختین، هر سخن به عمد یا غیر عمد و خودآگاه یا ناخودآگاه، با سخن‌های پیشین و سخن‌های آینده‌ای که موضوعی مشترک دارند، گفتگو می‌کند. هر سخن، در اصل، تحت تأثیر سخنی از گذشته است و مبنایی برای سخنی در آینده. این نکته تنها در ادبیات مطرح نیست، بلکه به اعتقاد باختین و پیروان او، از جمله امانوئل لونیاس، هانس گئورک گادامر، مارتین بوبر و پول ریکور،از ادبیات فراتر می‌رود و در هر شکل سخن کارآیی دارد. به گفتهٔ باختین، «فرهنگ ،مکالمه‌ای است میان انواع سخن که در ناخودآگاه همگان وجود دارد و بیرون از منطق مکالمه، بی‌معنی است.» چنین می‌نماید که وی «منطق مکالمه» را تحت تأثیر آرای فیودور داستایفسکی، رمان‌نویس برجستهٔ روس (۱۸۲۱- ۱۸۸۱م) به دست داده باشد. اگرچه طرح مسئلهٔ «منطق مکالمه» به باختین منسوب است، باید پذیرفت که پیش از او نیز «منطق مکالمه» در چهارچوب مطالعات فلسفی مطرح بوده، اما باختین آن را بنیان سخن دانسته و به این اعتبار، کار او تازه است. مشهورترین متنی که اصل «منطق مکالمه» در آن مطرح می‌گردد، کتاب پرسش‌های نظریهٔ ادبی داستایفسکی (۱۹۶۳م) اثر باختین است. «منطق مکالمه» جوهر اصلی تفکر باختین در زمینهٔ انسان‌شناسی فلسفی است که اساس آن را می‌توان چنین بیان کرد: اگر مناسبتی را که ما را به دیگری پیوند می‌دهد، نشناخته باشیم، آن گاه نخواهیم توانست خود را بشناسیم؛ زیرا ما خود را از چشم دیگران می‌شناسیم و بازتاب زندگی خود را در آگاهی دیگران درک می‌کنیم. این همان دیدگاهی است که در فلسفهٔ ایده‌آلیسم آلمان مطرح بوده است. فیشته در ۱۷۹۷م به این نکته اشاره می‌کند که «آگاهی فرد به گونه‌ای ضروری با کسی دیگر کامل می‌شود...» و یاکوبی در ۱۷۸۵م چنین می‌گوید که «من بدون تو، ناممکن است.» آرای باختین دربارهٔ «منطق مکالمه»، الگویی برای طرح مناسبات بینامتنی* اشکلوفسکی قرار گرفت و در ادبیات به این واقعیت منتج گردید که انگاره‌ها و تصاویری که هر شاعر در شعر خود به کار می‌برد و به نظر بدیع می‌نماید، ریشه در شعری در گذشته دارد و برای شعری در آینده الگو قرار می‌گیرد.

منابع: ساختار و تأویل متن، ۹۳-۱۱۴؛ سودای مکالمه ،خنده، آزادی: میخائیل باختین، گزیده و ترجمهٔ محمد پوینده؛

The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, Baldick, 56.

صفوی

منظر← زاویهٔ دید

منظومه (man.zu.me)، از انواع شعری است که دو تعریف خاص و عام دارد. در تعریف خاص، منظومه شعری است چند صدایی، که در آن بر خلاف شعر معمول، تعدد راوی، زبان، زمان و مکان وجود دارد. هستهٔ اصلی منظومه «صحنه» است. منظومه صنعت عصر جدید است که بر درام‌نویسی، موسیقی سمفونیک، رمان‌نویسی، و مونتاژ سینمایی اشراف و آگاهی دارد و از آن‌ها

منظومه

استفاده می‌کند. منظومه، به سبب استفاده از درام، جنبهٔ نمایشی می‌یابد و لاجرم زبان عوض می‌کند؛ چند صدایی است و زبان محاوره‌ای پیدا می‌کند؛ به سبب استفاده از رمان، در زمان و مکان حرکت می‌کند، و به علت بهره‌گیری از مونتاژ سینمایی، صحنه عوض می‌کند. از نمونه‌های منظومهٔ فارسی، «افسانه» و «مرغ‌آمین» از نیما، «هذیان دل» از شهریار، و خاک، پیاده‌روها، خانم زمان و «نام تمام مردگان یحیاست» از محمدعلی سپانلو را می‌توان یاد کرد. تفاوت منظومه با شعر متعارف و شعر بلند، همچون تفاوت داستان کوتاه* و داستان بلند با رمان* است. اگر هستهٔ اصلی شعر «تصویر» باشد، هستهٔ اصلی شعر بلند «مجموعهٔ تصاویر» است. از این رو است که شعرهایی چون «صدای پای آب» و «مسافر» سرودهٔ سهراب سپهری را نمی‌توان منظومه دانست؛ بلکه صرفاً شعر بلندند. منظومه ـ بر خلاف داستان منظوم* که یک راوی و یک صدا دارد ـ صداهای گوناگون دارد و به همین علت نمی‌توان آن را تلخیص و تعریف کرد و باید خود آن اثر را خواند. فایدهٔ منظومه این است که به ادبیات جدید، زبان دراماتیک یا توصیف دراماتیک می‌بخشد؛ زیرا منظومه نوعی «شعر ـ تآتر» است که علاوه بر امکانات و ابزارهای تآتری، از مقولهٔ شعر است و می‌توان از عناصر زبانی و احساسی شعر در آن سود جست.منظومه در تعریف عام آن ، شعر بلندی است که حول محوری خاص می‌گردد و بیشتر به بیان داستان یا ماجرایی می‌پردازد؛ از این‌رو می‌توان آن را شعر روایی* دانست. شاید به همین دلیل است که برخی به سرایندهٔ منظومه، به جای «منظومه‌سرا» ، «داستانسرا» می‌گویند. معمولاً عناصر روایی و توصیفی در ساختار درونی منظومه با هم ترکیب می‌شود؛ البته در اشکال ساده‌تر منظومه، این دو عنصر با هم ترکیب نمی‌شوند، بلکه تنها در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. شاعر معمولاً در بخش روایی منظومه بر خطی مستقیم حرکت می‌کند و زبانی نسبتاً ساده و بدون آرایه‌های لفظی و معنوی را به‌کار می‌گیرد. سرایندهٔ منظومه، صنایع بدیعی را بیشتر در بخش توصیفی کلامش به کار می‌گیرد. برخی از عناصر دیگر در ساخت منظومه عبارتند از تک‌گویی* ، گفتگو، تغنی، مثل، تأملات و اندرزهای شاعرانه. به دلیل طولانی بودن زمان سرایش منظومه‌ها ـ معمولاً چندین سال ـ گاهی حوادثی که در زندگی شخصی سراینده اثرگذار و مهم بوده نیز می‌آمده است و سراینده در بخشی از منظومه مثلاً یادی از مرگ زن یا فرزند یا مراد خویش می‌کرده است. منظومه غالباً در قالب مثنوی* و بیشتر در دو بحر* هزج* و متقارب* سروده می‌شده است. در ابتدا شعر در ماهیت خود از ادبیات جدا شمرده نمی‌شد و ادبیات نیز در فرهنگ‌های ابتدایی چیزی جز داستان‌ها و افسانه‌ها نبود؛ پس منظومه‌سرایی عمری به درازای تاریخ شعر دارد. تاریخ شعر ـ و به تبع آن منظومه ـ در ایران با اوستا و گاثاها آغاز می‌شود. درخت آسوریک که دربرگیرندهٔ مناظرهٔ* بز و درخت خرما است، جاماسپ نامک که پیشگویی‌های جاماسپ حکیم، وزیر گشتاسب دربارهٔ هزارهٔ اول زردشت را با خود دارد و ایاتکار زریران که به داستان جنگ گشتاسب و ارجاسب تورانی و دفاع از کیش مزدیسنا می‌پردازد و پس از یشت‌ها قدیمی‌ترین منظومهٔ حماسی است، از منظومه‌های پهلوی است. بسیاری از منظومه‌های فارسی دری نیز از اصل پهلوی ترجمه شده است. منظومه‌سرایی در فارسی دری نیز از ابتدای روزگار پیدایی شعر فارسی (سدهٔ چهارم هجری) آغاز شد. در آن دوره به منظومه‌های بسیاری برمی‌خوریم که متأسفانه از بیشتر آن‌ها تنها ابیاتی پراکنده در دست است؛ولی به هر حال همین ابیات بیانگر این نکته است که رودکی کلیله و دمنه را منظوم ساخته و ابوالمؤید بلخی و پس از وی شاعر دیگری به نام بختیاری داستان یوسف و زلیخا را به رشتهٔ نظم درآورده است. از منظومهٔ آفرین‌نامهٔ ابوشکور بلخی نیز چند بیتی در دست است. عنصری نیز چندین منظومه سروده که از وامق و عذرا ، سرخ بت و خنگ بت و شادبهر و عین‌الحیوة چند بیتی به یادگار مانده است. منظومهٔ ورقه و گلشاه عیوقی نخستین منظومهٔ فارسی است که نسخهٔ کامل آن در دست است. منظومه‌های فارسی را می‌توان به سه دستهٔ اصلی **داستانی، مضمونی و موضوعی** تقسیم کرد. در دستهٔ اول منظومه به بازگویی داستان/ داستان‌هایی می‌پردازد و در دستهٔ دوم ، منظومه‌هایی قرار می‌گیرند که گرد مضمونی خاص می‌چرخند و ممکن است شکل داستانی هم نداشته باشند، در دستهٔ سوم نیز منظومه‌هایی پیدا می‌شوند که موضوعی خاص محور اصلی آن‌ها است. باید گفت که در این تقسیم‌بندی، وجه غالب در اثر مورد نظر است، چرا که ممکن است در منظومه‌ای ویژگی‌های دسته‌ها و گونه‌های دیگر نیز موجود باشد. **منظومه‌های داستانی/ روایی** بزرگ‌ترین دستهٔ منظومه‌های فارسی و قدیم‌ترین آن‌ها است. منظومه‌های داستانی را می‌توان به دو گروه منظومه‌های حماسی و منظومه‌های عاشقانه/ غنایی تقسیم کرد: ۱ـ منظومه‌های حماسی «نوعی از اشعار وصفی است که مبتنی بر توصیف

منظومه

اعمال پهلوانی و دلیری‌ها و افتخارات و بزرگی‌های قومی یا فردی باشد، به نحوی که شامل مظاهر مختلف زندگی آنان گردد.» منظومه‌های حماسی شامل سه گروه است: الف ـ منظومه‌های حماسی اساطیری و پهلوانی/ افسانه‌ای که متعلق به دورهٔ پیش از تاریخ یا مواضع مهم فلسفی و مذهبی است، مانند رامایانا و مهابهارات از منظومه‌های هندوان، برخی از فصول عهد عتیق، ایاتکارزریران، بخش عظیمی از شاهنامه، گرشاسب‌نامه ،برزونامه و بهمن‌نامه از منظومه‌های ایرانیان و ایلیاد، اودیسه و سیکلیک از منظومه‌های یونانیان. ب ـ منظومه‌های حماسی تاریخی که ریشه‌های تاریخی دارند، مانند گاهنامه‌ها اثر انیوس و اورشلیم آزاد اثر تاسو و در زبان فارسی ظفرنامهٔ حمدالله مستوفی و شهنشاه نامهٔ فتح‌علی‌خان صبا. گفتنی است که همهٔ فتحنامه‌های منظوم در همین گروه قرار می‌گیرند(← فتحنامه). پ ـ منظومه‌های حماسی دینی که به ابعاد حماسی زندگانی بزرگان هر دین یا مسائل حماسی تاریخ آن‌ها می‌پردازند و از همین رو برخی آن‌ها را در شمار منظومه‌های حماسی تاریخی به حساب می‌آورند، مانند خاوران نامهٔ ابن حسام، حملهٔ حیدری باذل، حملهٔ راجی، خداوندنامهٔ صبا و اردیبهشت نامهٔ سروش(← حماسه). ۲ـ منظومه‌های عاشقانه/ غنایی : «منظومهٔ عاشقانهٔ ایران با قالب‌های کوتاه شعر، به‌ویژه غزل* ارتباط خاصی دارد. آنچه در غزل تنها به اشارتی بیان می‌شود، در منظومه به کمال تشریح می‌گردد؛ آنچه در غزل انتزاعی است، در منظومه صورت عینی می‌گیرد» چرا که در غزل مجال گسترش داستان عشق نیست و اصلاً در غزل داستانی بیان نمی‌شود؛ در غزل تعدد شخصیت* وجود ندارد، ولی منظومه محل داستان‌پردازی و داستان بلند نیز محل مناسبی برای تعدد شخصیت و معرفی آن‌ها به خواننده است. شاید هیچ شاخه‌ای از منظومه‌های فارسی برای ایرانیان پرکشش‌تر و خواندنی‌تر از منظومه‌های عاشقانه نباشد. منظومه‌های عاشقانه/ غنایی بر دیگر قالب‌های شعری ـ به‌ویژه غزل ـ تأثیر فراوانی گذاشت و نام بسیاری از قهرمانان این منظومه‌ها همچون نمادهایی از عاشق، معشوق یا حتی خود عشق با صنایع لفظی و معنوی آمیخته شدند و به‌کار رفته و می‌روند. این منظومه‌ها الهام‌بخش نگارگران ایرانی برای خلق زیباترین مینیاتورها بوده است. سرایش منظومه‌های عاشقانه/ غنایی نیز از قرن چهارم هجری آغاز می‌شود. شاعران در این آثار به بازگویی داستان‌های عشقی ـ و غالباً دراماتیک ـ می‌پردازند.

این گروه از منظومه‌ها را بزمی (در مقابل رزمی = حماسی) نیز می‌خوانند. برخی از منظومه‌های عاشقانه/ غنایی فارسی از این قرار است: بسیاری از داستان‌های عشقی شاهنامهٔ فردوسی، مانند زال و رودابه، رستم و تهمینه، بیژن و منیژه و خسرو و شیرین که نظامی نیز آن را اقتباس کرده است؛ ویس و رامین از فخرالدین اسعد گرگانی ؛وامق و عذرا و سرخ بت و خنگ بت سرودهٔ عنصری؛ورقه و گلشاه از عیوقی؛ یوسف و زلیخا از شاعری ناشناس؛ خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت پیکر سرودهٔ نظامی گنجوی؛ هشت بهشت از امیر خسرو دهلوی؛ همای و همایون از خواجوی کرمانی؛ لیلی و مجنون ، یوسف و زلیخا و سلامان و ابسال سرودهٔ جامی؛ زهره و منوچهر از ایرج میرزا. در منظومه‌های عاشقانه معمولاً نامه‌هایی میان عاشق و معشوق رد و بدل می‌شود. رفته‌رفته به تأثیر از همین نامه‌ها گونه‌ای منظومهٔ عاشقانه پدید آمد که در آن‌ها نامه‌ها بیشتر در قالب غزل سروده می‌شد. به این آثار بدان سبب که شمارنامه‌ها معمولاً ده بود، ده‌نامه* می‌گویند؛ اما رفته‌رفته شمارنامه‌ها در این منظومه‌ها بیشتر شد و شاعران حتی سی‌نامه هم سرودند (← ده‌نامه). **منظومه‌های مضمونی** دستهٔ دوم از منظومه‌ها است که گرد مضمونی ویژه می‌گردد؛ البته رویکرد هر یک از شاعران به مضمون مورد نظر متفاوت است، ولی مضامین کلی این منظومه‌ها در هر گروه که نام خاصی دارد مشترک است. ساقی‌نامه*ها و مغنی‌نامه‌ها، توبه‌نامه‌ها، سوگندنامه‌ها و...از گروه‌های منظومه‌های مضمونی به‌شمار می‌آیند(← سوگندنامه و ساقی‌نامه). در منظومه‌های مضمونی رویکرد اثر شاعرانه و هنرمندانه است و مخاطب نیز به انتظار برخورد با اثر هنری به سراغ آن‌ها می‌رود.**منظومه‌های موضوعی** دستهٔ سوم منظومه‌های فارسی است که دامنه‌ای گسترده دارد و بیشتر جنبهٔ آموزشی و تنبیهی دارد و شاعر، اثر خود را گرد موضوعی ویژه پدید می‌آورد. همهٔ منظومه‌های حکمی، اخلاقی، علمی، عرفانی و... در این دسته قرار می‌گیرند. برخی از این منظومه‌ها از بیان تمثیلی کمک گرفته‌اند و برخی بدون واسطه به بیان مسائل پرداخته‌اند. مثلاً منطق‌الطیر عطار بیانی تمثیلی و گلشن راز شیخ محمود شبستری بیانی مستقیم و بدون واسطه دارد. برای نمونه روشنایی‌نامهٔ ناصرخسرو در گروه حکمی، بوستان سعدی در گروه اخلاقی، طب‌نامهٔ خسروی (اثر خسرو فرزند معین برای شاه منصور مظفری که در طب سروده شده) در گروه علمی و گلشن راز در گروه منظومه‌های عرفانی قرار می‌گیرد. در دورهٔ

مشروطیت ، منظومه‌سرایی دگرگونی بنیادی پیدا کرد. نمودهای این تحول هم در شکل پیدا شد و هم در محتوا. منظومه‌های میرزادهٔ عشقی که بیشتر در دو قالب مسمط* و ترکیب‌بند* سروده شده، از اولین نمونه‌های این دگرگونی‌ها بوده است.

منابع: از صبا تا نیما ، ۲/۲۳۶ـ ۲۳۷؛ انواع ادبی ، شمیسا، در صفحات فراوان؛ انواع شعر فارسی ، ۱۶۵ـ ۱۷۹، ۲۸۸ـ ۳۰۴، ۳۵۷ـ ۳۶۶؛ حماسه‌سرایی در ایران ، در صفحات فراوان؛ سبک خراسانی در شعر فارسی ، ۲۲، ۱۶۶ـ ۱۷۲، ۵۸۹ ـ ۵۹۱؛ صور و اسباب در شعر امروز ایران ، ۳۵۴ـ ۳۶۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۲/۱۱۰۰ـ ۱۱۰۲؛ گنج سخن ، مقدمه؛ لغت‌نامه ، زیر «منظومه»؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۲۵۷ـ ۲۶۰؛ علی موسوی گرمارودی، «نگاهی گذرا به شعر»، چیستا، سال هشتم، شمارهٔ ۷۴ و ۷۵، دی و بهمن ۱۳۶۹، صص ۶۰۸ـ ۶۱۶؛ ی.ک.بورگل، «منظومهٔ عاشقانه»، ترجمهٔ فرزانهٔ طاهری، نشر دانش، سال یازدهم ، شمارهٔ ۶، مهر و آبان ۱۳۷۰، صص ۱۴ـ ۲۴.

عباسپور ـ شکیبا

منظومهٔ حماسی ← حماسه

منعکسه،دایره ← مستحدث

منعلقه،دایره ← مستحدث

منغلطه،دایره ← مستحدث

منفصل‌الحروف ← مقطّع

منقبت‌سرایی (man.qa.bat.so.rā.i)، منقبت در لغت به معنی هنر و ستودگی و در اصطلاح ادبی، شعری است که در ستایش امامان و معصومان شیعه یا دیگر بزرگان دین و عرفان گفته می‌شود. شاعر در این نوع شعر به ستایش آن بزرگان می‌پردازد و برجستگی‌های فرابشری آنان را برمی‌شمرد. منقبت‌سرایی به‌دلیل زمینهٔ دینی خود و در عین حال، به‌سبب حضور مدح* در آن، پل میان شعرهای دینی و مدحیه است. منقبت‌سرایی در شعر فارسی، چنان پیشینهٔ کهنی دارد که در دیوان شعر نخستین شاعران فارسی دری نیز می‌توان نمونه‌هایی از آن یافت. قدیم‌ترین منقبت موجود در شعر فارسی، قصیده‌ای از کسایی مروزی در مدح حضرت علی (ع) است که نشان از شیعه بودن او دارد: «مدحت کن و بستای کسی را که پیمبر - بستود و ثنا کرد و بدو داد همه کار/ آن کیست بر این حال و که بوده‌ست و که باشد ـ جز شیر خداوند جهان حیدر کرار/ این دین هدی را به مثل دایره‌ای دان - پیغمبر ما مرکز و حیدر خط پرگار.» کسایی قصاید دیگری هم در منقبت حضرت علی (ع) و امام رضا (ع) دارد. ناصر خسرو نیز، اگرچه در ستایش دیگر بزرگان دین از جمله حضرت محمد (ص) شعرهایی دارد، قصیدهٔ او در منقبت حضرت فاطمه(ع) به دلیل مناسبات فکری و اعتقادی او به اسماعیلیه و خلفای فاطمی مصر، ظاهراً کهن‌ترین منقبت فاطمی در شعر فارسی است: «آوخ ز وضع این کره وز کارش - زین دایرهٔ بلا و ز پرگارش / شمس وجود احمد و خود زهرا - ماه ولایت است و ز اطوارش / دخت ظهور غیب احد احمد - مأنوس حق و صندوق اسرارش.» فردوسی نیز بیت‌هایی از شاهنامه را به مدح پیامبر اسلام (ص) و حضرت علی (ع) اختصاص داده است. سنایی هم مناقبی دارد که در آن‌ها بزرگان دین و آل پیامبر را ستوده است. از جمله: «دین را حرمی‌ست در خراسان - دشوار تو را به محشر آسان/ .../ بی‌نام رضا همیشه بی‌نام - بی‌شأن رضا همیشه بی‌شان/.../ ای مأمون کرده با تو پیوند - وی ایزد با تو بسته پیمان.» خاقانی نیز در لابلای شعرهایش امامان را ستوده است: «ز خسروان جهان خود مجاهدالدین است - که مرغ همت ما صید دام او زیبد/ زصد هزار خلف یک خلف بود چوحسین ـ که نفس احمد بختی رام او زیبد.» سیف فرغانی هم منقبتی دارد: «من آن آیینهٔ معنی نمایم ـ که از مرآت دل زنگی زدایم / مرا فیض یدالله قفل بگشود ـ به ده انگشت مفتاح خدایم/ امامانند اندر صحبت من - ولیکن مقتدی من مقتدایم.» سعدی نیز به ستایش جانشینان و آل محمد(ص) پرداخته است: «درود ملک بر روان تو باد - بر اصحاب و بر پیروان تو باد/ نخستین ابوبکر پیر مرید - عمر پنجه بر پیچ دیو مرید / خردمند عثمان شب‌زنده‌دار - چهارم علی شاه دلدل‌سوار/ خدایا به حق بنی فاطمه - که بر قولم ایمان کنم خاتمه/ اگر دعوتم رد کنی ور قبول - من و دست و دامان آل رسول.» بسیاری دیگر از شاعران فارسی‌زبان نیز مناقبی سروده‌اند که روشنگر دقیق مذاهب و میزان و حدود اعتقادات دینی آنان است. در سده‌های هشتم و نهم هجری با توان یافتن تشیع، مناقب بیشتری سروده شد. در این دوره به علت سرنگونی حکومت عباسی و نبود مذهب رسمی و فراگیر،

شاعران سنی‌مذهب نیز در اشعارشان از امامان شیعه به احترام یاد کرده‌اند. از شاعران بزرگ این دوره، جامی است که در منقبت و ستایش امام حسین(ع) گفته است: «کردم ز دیده پای سوی مشهد حسین - هست این سفر به مذهب عشاق فرض عین/ خدام مرقدش به سرم گر نهند پای - حقا که بگذرد سرم از فرق فرقدین/ جامی گدای حضرت او باش تا کند - با راحت وصال مبدل عذاب بین.» در دورهٔ صفویه به دلیل کوشش‌های حکومت در تهییج احساسات مذهبی شیعه و تشویق شاعران به سرودن شعرهای دینی، مدحیه‌های بسیاری برای ائمهٔ اطهار (ع) سروده شد. البته تظاهر در گرایش افراطی شاهان صفوی به تشیع، روند طبیعی منقبت‌سرایی را تسریع کرد و این روند، پرشتاب و کم‌شتاب، تا این روزگار ادامه داشته است. از مشهورترین شاعران دینی عصر صفوی، محتشم کاشانی است که مناقب فراوانی دارد، از جمله: «ای نثار شام گیسویت خراج مصر و شام - هندوی خال تو را صد یوسف مصری غلام/ .../ حیدر صفدر که در رزم از تن شیر فلک - جان برآرد چون برآرد تیغ خونریز از نیام.» منقبت‌سرایی در دورهٔ بازگشت نیز با شاعرانی چون قاآنی ادامه یافت. او قصیدهٔ مشهوری در منقبت امام رضا(ع) دارد: «به گردون تیره ابری بامدادان برشد از دریا - جواهرخیز و گوهرریز و گوهربیز و گوهرزا / چمن از بهر فروردین، چنان نازان به دشت چین - که توس از فر شاه دین ، برین نُه گنبد خضرا/ .../ نظام عالم اکبر، قوام شرع پیغمبر - فروغ دیدهٔ حیدر، سرور سینهٔ زهرا.» ادیب نیشابوری هم ترکیب‌بندی در مدح حضرت علی (ع) دارد که مطلع آن چنین است: «رشک مینو شد جهان خیزید تا مینا زنیم - پشت پا برگردش نُه گنبد مینا زنیم.» در دورهٔ پهلوی نیز منقبت‌سرایی ادامه داشت و شاعرانی در این دوره بودند که زمینهٔ کلی شعرهایشان منقبت و نعت و مدح بزرگان دین و به‌ویژه مرثیه برای امام حسین(ع) و شهیدان کربلا بود. حبیب چایچیان (حسان) از جملهٔ آنان است: «شیر دادار علی، قالع کفار علی - مرد پیکار علی، حیدر کرار علی / صف‌شکن، بت‌شکن و طوطی شکّرشکن است - گل بی‌خار علی، دلبر و دلدار علی.» پس از پیروزی انقلاب اسلامی، منقبت‌سرایی به دلیل گرایش‌های مذهبی برخی شاعران، بیش از پیش گسترش یافت. از جملهٔ مناقب فاطمی در این دوره قصیدهٔ مشفق کاشانی است: «تا نسیم نوبهاری دامن صحرا گرفت - صحن گیتی را فروغ گل ز سر تا پا گرفت.» علی انسانی نیز از دیگر شاعران منقبت‌سرای معاصر است. «گر کشم خاک پای تو در چشم - خاک را با نظر کند زر چشم/.../ یاد از ساقی حرم کردم - آن به ام‌البنین و حیدر چشم/.../ گرچه تر دامنم، امیدم هست - نشود خشک تا به محشر چشم/...» برخی برآنند که قالب اختصاصی مناقب، قصیده* است؛ در حالی که بسیاری از مناقب در قالب‌های مثنوی*، مسمط* و ترجیع‌بند*، نیز گفته شده است. از نظر اصطلاحی، منقبت ویژهٔ امامان و معصومان و نعت* ویژهٔ پیامبر اسلام (ص) است. در برابر مناقب، مثالب قرار دارد که در لغت به معنی هجو است و در معنی ویژه و مصطلح آن، شعری است که شاعران شیعه در ذم بزرگان دینی اهل سنت، به‌ویژه سه خلیفهٔ اسلام می‌گفتند.

منابع: ازدیروز تا امروز، ۴۵۷ - ۵۱۵؛ انواع شعر فارسی، ۱۹۵ - ۲۰۰؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۳ / ۳۳۶ - ۳۳۷؛ ۴ / ۱۸۶ - ۱۸۷؛ ۵ /۶۲۲- ۶۲۵؛ علی در شعر و ستایش فارسی ؛ مدایح رضوی در شعر فارسی؛ مناقب فاطمی در شعر فارسی؛ نعت حضرت رسول اکرم(ص) در شعر فارسی؛ سید محمد دامادی، «سیر منقبت‌سرایی در ادب فارسی و عربی»، میراث جاویدان، سال ۲، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۷۳، صص ۱۲۸ - ۱۳۱.

عباسپور

منقوط (man.qut)، گونه‌ای حذف در شعر، و آن چنان است که در شعر تنها حروفی به کار روند که نقطه‌دار باشند: «زیب جشنی، پشت جیشی، زین زین - بخت تختی، تخت‌بخشی، پیش‌بین.» عکس این صنعت را که بر اساس آن، در شعر تنها حروف بی‌نقطه به کار می‌رود، مجرد* یا معطل می‌گویند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۳۸؛ بدیع ،کزازی، ۱۶۹؛ درهٔ نجفی ، ۱۶۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، ۱۵۲؛ فرهنگ بلاغی - ادبی ، ۱۱۰۳؛ لطائف‌الطوائف ، ۲۸۸.

دانشنامه

مؤاخات ← مراعات نظیر

موارِبه (mo.vā.re.be)، در لغت به معنی فریب دادن و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده‌ای سخنی بگوید که مورد انتقاد یا انکار دیگران قرار گیرد و او برای رهایی از آن وضع، حرفی یا کلمه‌ای را تغییر بدهد. برای نمونه، جامی در هجو ساغری، شاعر معاصرش گفت: «ساغری می‌گفت دزدان معانی برده‌اند - هر کجا در شعر من یک نکتهٔ خوش دیده‌اند/ خواندم اکثر شعرهایش را،

یکی معنی نبود - راست می‌گفت این که معنی‌هاش را دزدیده‌اند.» اما وقتی ساغری از او گله کرد، جامی پاسخ داد: «شاعری می‌گفت...»

منابع: روش گفتار، ۳۶۰؛ فرخنده پیام، ۴۱؛ فرهنگ بلاغی - ادبی، ۲/ ۱۱۰۴؛ لغت‌نامه، زیر «موازبه».

عباسپور

موازنه (mo.vā.ze.ne)، در لغت، به معنی مانندشدن، و در اصطلاح بدیع، آن است که در قرینه‌های نظم و نثر، از ابتدا تا انتها کلماتی بیاورند که هرکدام با قرینهٔ خود در وزن یکی، و در حروف روی* متفاوت باشند: «مشک و شنگرف است گویی ریخته بر کوهسار - نیل و زنگار است گویی بیخته در مرغزار/ از زمین گویی برآوردند گنج شایگان - در چمن گویی پراکندند دُرّ شاهوار.» معنای دیگر موازنه آن است که شاعر، تمام اجزای بیت را بر یک قافیهٔ واحد بیاورد و آخر بیت را قافیهٔ دیگری بگذارد: «ای که شاهی، بِهْ ز ماهی، دل‌سیاهی - کن نگاهی، چند خواهی خوار و زارم؟» موازنه را **مماثله** هم نامیده‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۹۸ - ۹۹؛ زیورهای سخن، ۴۳ - ۴۵؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۷۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شربعت، ۱۵۲؛ فرهنگ بلاغی - ادبی، ۱۱۰۵/۲؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۴۴ - ۴۵؛ مدارج‌البلاغه، ۱۹۰؛ معالم‌البلاغه، ۴۱۳؛ معانی و بیان، آهنی، ۲۴۷؛ المعجم، ۳۳۶ - ۳۳۷؛ معیار البلاغه، ۲۸؛ نگاهی تازه به بدیع، ۲۹ - ۳۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۶۵ - ۶۶.

صدرنیا

موجز ← ایجاز

موج سوم (mowj-e.sev-vom)، این اصطلاح در سال‌های میانی دههٔ ۱۳۶۰ش ، در مفهوم «نسل سوم شاعران و نویسندگان سدهٔ چهاردهم شمسی» مطرح شد. به اعتقاد پیروان موج سوم ، «موج اول» شاعران و نویسندگانی چون نیما و صادق هدایت را شامل می‌شد که در نخستین سال‌های سدهٔ چهاردهم شمسی فعالیت خود را آغاز کردند، «موج دوم» - نسل دوم - شاعران و نویسندگان سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۸ش را دربرمی‌گیرد و موج سوم، نسل سوم نویسندگان و شاعران سدهٔ حاضر را شامل می‌گردد که پس از پیروزی انقلاب اسلامی در ایران ،وارد عرصهٔ فرهنگ و ادب شده‌اند. از آن‌جا که این تقسیم‌بندی خصلت ادبی ویژه‌ای نداشت و نوعی طبقه‌بندی زمانی به شمار می‌رفت، نتوانست در مطالعات سبک‌شناختی جایی برای خود باز کند.

سپانلو

موج نو (mowj-e.now)، شاخه‌ای فرعی از شعر نو* فارسی که از شعر سپید انشعاب یافته و به‌ویژه از نخستین سال‌های دههٔ ۱۳۴۰ش رواج گرفته است. این جنبش با انتشار مجموعه‌ای از اشعار احمدرضا احمدی آغاز شد. تفاوت بارز شعر موج نو و شعر سپید در آن است که زبان شعر موج نو ریشه در محاوره و نثر غیرادبی دارد، اما شعر سپید پای‌بند به زبان ادب است و به‌ویژه از الگوهای نثر کهن فارسی بهره می‌گیرد. عمدهٔ کوشش شاعران موج نو در مواردی چون جداسازی کلمه از شیء ، دستیابی به معانی دور از ذهن و ایجاد مناسبات جدید میان شکل‌ها و اشیاء واقعی، چشمگیر است. حرکت موج نو به‌زودی در میان شاعران جوان گسترش یافت و شاید یکی از مهم‌ترین دلایل این گسترش را بتوان سادگی در دستیابی به شکل ظاهری اشعاری دانست که در قالب «موج نو» معرفی می‌گردید؛ زیرا این قالب جدید نه‌تنها تمامی قواعد حاکم بر شعر کهن و شعر نیمایی را کنار می‌گذاشت، بلکه حفظ ساختمان دستوری و اصل رسانگی را نیز رعایت نمی‌کرد. موج نو در سال‌های نخست دههٔ ۱۳۴۰ش نظریه‌پردازانی نیز یافت که برجسته‌ترین آنان را می‌توان مهرداد صمدی و اسماعیل نوری علاء دانست. مهرداد صمدی به هنگام طرح اصول نظری این جنبش، شعر موج نو را بیانی تصویری معرفی می‌کند که به جای آن‌که در کلمه فکر کند، در تصویر می‌اندیشد. اسماعیل نوری علاء نیز بخش عمده‌ای از کتاب صور و اسباب در شعر امروز ایران (۱۳۴۸ش) خود را به توضیح ضرورت و کیفیت موج نو اختصاص داده و کوشیده است تا ادامهٔ این جریان را در شاعران جوانی جستجو کند که به شیوهٔ موج نو شعر سروده‌اند.

منابع: از نیما تا بعد؛ صور واسباب در شعر امروز ایران؛ هلاک عقل بوقت اندیشیدن .

سپانلو

مورفولوژی ← صرف

موسیقی و ادب فارسی (mu.si.qi.va.a.dab-e.fār.si)، موسیقی هنر بیان احساسات با صداها و فن ترکیب اصوات است، به گونه‌ای

موسیقی و ادب فارسی

که به گوش خوشایند باشد. نیز زبانی است که به جای حروف، با اصوات سر و کار دارد، چنان که چند صدا یک میزان می‌سازند و مجموع میزان‌ها یک جملهٔ موسیقی را تشکیل می‌دهند. موسیقی با شعر پیوند مستقیم دارد، چنان‌که در بیشتر واژگان شعری ، واکه‌هایی وجود دارد که دارای نوعی موسیقی است. وقتی شاعری ، واژه‌ای برمی‌گزیند که احساس موسیقی را در آدمی بیدار می‌کند، درواقع گذشته از نظم، یک قطعهٔ موسیقی ابداع کرده است. هنگام شعر خوانی،انسان از شنیدن و حتی بر زبان راندن هجاهای کوتاه و بلند و هماهنگی آن‌ها با هم و نیز وزن* آن‌ها لذت می‌برد و این همان لذتی است که آدمی از شنیدن موسیقی حس می‌کند. برخی واژهٔ موسیقی را برگرفته از Mosikēیونانی دانسته‌اند. مصطلاحات بهار عجم این واژه را سریانی و به معنی علم سرود آورده است. شیخ آذری در جواهرالاسرار واژهٔ موسیقی را سریانی و ترکیبی از مو(هوا) و سقی(گره) آورده و می‌گوید «صاحب این فن هوا راگره می‌زند.» عبدالحمید لازقی در رسالهٔ زین‌الالحان فی علم‌التألیف والاوزان، این واژه را یونانی و مرکب از «موسی» (نغمه و سرود) و «قی» (موزون و مطبوع) معرفی کرده است. شیخ شهاب‌الدین عجمی در رسالهٔ الانعام ، در وجه تسمیهٔ موسیقی به داستان حضرت موسی اشاره می‌کند. وی می‌گوید که موسی با عصای خود به سنگ زد و دوازده چشمه روان کرد؛ آب از هر چشمه با صدای ترغی فرو ریخت و ندا رسید: «یا موسی ،قِ» یعنی ای موسی این آهنگ‌ها را نگاه‌دار. از این روی علم غنا و سرود، موسیقی نام گرفت. حکمای عجم نیز بر پایهٔ بروج دوازده‌گانه، مقامات را به دوازده برج راست/ حمل ،اصفهان/ ثور، عراق/ جوزا، کوچک/ سرطان، بزرگ/اسد، حجاز/ سنبله ، بوسلیک/ میزان ،عشاق / عقرب ، حسینی/ قوس ،زنگوله/ جدی، نوا/دلو و رهای/حوت، بخش کردند. اما ژان ژاک روسو دو اصطلاحات موسیقی ، این واژه را از کلمهٔ عبرانی «موزار» به معنی علم و صنعت آورده است. در اساطیر ایران، ستارهٔ زهره/ ناهید/ آناهیتا/ بیدخت ، ایزد موسیقی معرفی شده است که در ادب فارسی با لقب‌های چنگی، فرمارساز، بربط ساز، ارغنون زن و رودگر فلک آمده است: «چنان بر کش آواز خنیاگری ـ که ناهید چنگی به رقص آوردی.»□ «بیاور می که نتوان شد ز مکر آسمان ایمن ـ به لعب زهرهٔ چنگی و مریخ سلحشورش.» (حافظ) برخی جمشید و گروهی اسکندر را مخترع موسیقی دانسته‌اند. یونانی‌ها «آپولون»، چینی‌ها «فوهی» و هندوها «مهادیو» را خالق موسیقی دانسته‌اند. برخی از فلاسفه معتقدند که حرکت افلاک و اصطکاک آن‌ها،جریان آب و وزیدن باد ،حرکت برگ‌ها و نوای پرندگانی چون چکاوک ،کلنگ، عنقا، کبک و قمری چه بسا خاستگاه موسیقی باشند.

موسیقی ایران پیش از اسلام : از هخامنشیان چیزی دربارهٔ موسیقی باقی نمانده است، اما از آن‌جا که در آثار مصری‌ها، سومری‌ها و ایلامی‌ها،از سازهای موسیقی نام برده شده و با توجه به این‌که ایران تمدنی پیشرو داشته است، از این‌رو مورخان برآنند که در ایران نیز موسیقی و سازهای آن وجود داشته ولی چیزی از آن باقی نمانده است. موسیقی آن روزگار تنها سرود، آوازه‌خوانی و نیایش بوده است. در واقع شعر و موسیقی ایرانی برای نیایش پدید آمد. هرودوت ،مورخ یونانی (۴۸۴ـ ۴۰۶ ق‌م) بارها از «نی» به نام سازی که ایرانیان در هنگام فراغت و بزم و شادی به کارش می‌گرفتند ، یاد کرده است. وی همچنین می‌گوید: «ایرانیان برای تقدیم نذر و قربانی به خدا و مقدسات خود قربانگاه ندارند ،آتش مقدس روشن نمی‌کنند و برگورها شراب نمی‌پاشند ، ولی موبدی حاضر می‌شود و یکی از سرودهای مقدس مذهبی را می‌خواند.» قدیم‌ترین سرودها یا دیوان شعر فارسی، گاتها/گاثا ـ کهن‌ترین بخش اوستا ـ است. در پهلوی gās در معنی سرود آمده است. برخی قدیم‌ترین ساز در ایران را نقاره دانسته برآنند که قدیم‌ترین نوع موسیقی ایرانی، نقاره‌کوبی/ نوبت نوازی است . از آن‌جا که در آغاز با برآمدن و فرورفتن خورشید، نقاره می‌نواختند، می‌توان پیشینهٔ نقاره‌کوبی را به زمان پرستش خورشید رسانید. در ایران باستان کرنا، کوس، نای،دهل و نقاره در لشکرکشی‌ها و آیین‌های دیگر چون درآمدن پادشاهان، بر تخت نشستن و فراخواندن مردم، به کار می‌رفته است. گزنوفون ، تاریخنگار یونانی (۴۲۸ـ ۳۵۴ق‌م) می‌گوید: «در روزگار کوروش، سرودهای رزمی وجود داشت و کوروش برای برانگیختن احساسات سپاهیان از شیپور و سرودهای رزمی بهره می‌برد.» در شاهنامه از این گونه سازها یاد شده است: «یکی بزمگاهست گفتی به جای ـ ز شیپور و نالیدن کرنای.»□ «برآمد ز درگاه آواز کوس ـ زمین نیلگون شد هوا آبنوس.» در روزگار اسکندر (ـ۳۲۳ق‌م) که ایرانیان به تمدن یونانی توجه فراوان می‌ورزیدند، موسیقی یونان نیز به ایران راه یافت؛ اما از آن‌جا که پادشاهان ایرانی تبار اشکانی (۲۵۰ق‌م ـ ۲۲۶م) به گسترش تمدن ایرانی علاقهٔ فراوان داشتند، در این دوره به موسیقی ایرانی توجه فراوان می‌کردند. اردشیر پاپکان، پایه‌گذار دودمان

موسیقی و ادب فارسی

ساسانی (۲۲۶- ۲۴۱م) زمانی که درباریان و اعیان را به طبقات ممتاز تقسیم می‌کرد ،خنیاگران و رامشگران را پایگاهی متوسط اعطا کرد. در این روزگار ، ۱۴۸ آهنگ وجود داشته است. نیز بهرام‌گور (۴۲۱/۴۲۰- ۴۳۹/۴۳۸م) از پادشاهانی بود که به آهنگسازی/ دستان‌سازی، نوازندگی / مطربی ، رقص/ پایکوبی و نمایش/ لعبت بازی و مانند آن،التفات فراوان داشت. گویند وی از هندوستان دو هزار لولی جهت مطربی ، به ایران آورد. همچنین مزدک عقیده داشت که چهار قوهٔ شعور،عقل، حافظه و شادی ، پیش خداوند ایستاده‌اند و قوهٔ شادی نمایندهٔ موسیقی است و از همین رو یکی از قوایی را که نزد خداوند محترم بود، قوهٔ شادی و موسیقی می‌پنداشت. در روزگار خسرو پرویز (۵۹۰ ـ ۶۶۸م) موسیقی به اوج شکوفایی خود رسید. شاهنامه نیز از خواندن دسته‌جمعی چنگ‌نوازان در بارگاه کیخسرو یاد کرده است.نوازندگانی چون باربد/فهلبد، نکیسا، رامتین، آزادوار، بامشاد و سرکش پیدا شدند. اینان از طبیعت و آیین‌های آن ـ به‌ویژه نوروز ـ فراوان تأثیر پذیرفتند . تحولات علمی و عملی‌ای که این نوازندگان در موسیقی پدید آوردند ، در تراینکنامک آمده است. در الفهرست از این اثر نام برده شده و مورخانی چون ابن خردادبه ، مسعودی و جاحظ ، آن را به باربد نسبت داده‌اند. دستگاه‌های منسوب به باربد، ۷ خسروانی، ۳۰ لحن و ۳۶۰ دستان بود که با ۷ روز هفته، ۳۰ روز ماه و ۳۶۰ روز سال مطابقت داشته است. همچنین قطعاتی چون کین سیاوش، تخت اردشیر، باغ شیرین، باغ شهریار، تخت طاقدیس، هفت گنج، نوروز بزرگ، سبز بهار، راه گل ،آرایش خورشید ، پالیزبان و دل‌انگیزان، از او است و برخی از آن‌ها را هنوز هم می‌نوازند. از جملهٔ آهنگ‌های مشهور باربد «شبدیز» است. باربد هنگامی که می‌خواست خبر مرگ شبدیز ـ اسب خسرو پرویز ـ را به شاه دهد، این آهنگ را ساخت. این قطعه امروزه در دستگاه ماهور نواخته می‌شود.«نوا چون گفته شد بگشاد جوجو ـ ز راه خسروانی عشق خسرو.» (امیرخسرو دهلوی) □ «بلبل باغی به باغ، دوش نوایی بزد ـ خوب‌تر از باربد ، خوب‌تر از بامشاد.» (منوچهری) .نکیسا نیز در چنگ زدن مشهور بود. وی آهنگی به نام «جامه‌دران » داشت که گویند آن را در مجلسی چنان نواخت که مجلسیان همه جامه بر تن دریدند: «مطرب به نوایی ره ما بی‌خبران زن ـ تا جامه درانیم ره جامه‌دران را.» (وحشی بافقی) «نوروز» نیز از جملهٔ آهنگ‌های روزگار ساسانیان است که در شعر بیشتر شاعران به آن اشاره شده است. «نوروز بزرگم بزن ای مطرب امروز ـ زیراکه بود نوبت نوروز به نوروز.» (منوچهری) از کتب تاریخی و کتیبه‌ها چنین برمی‌آید که موسیقی ایران ،در آغاز بیشتر تکنوازی بود، ولی بعدها به صورت همنوازی درآمد. در نقش طاق بستان کرمانشاه، تصاویری از زنان چنگ‌زن دیده می‌شود که در قایقی نشسته، همراه شاه به شکار می‌روند. از سازهای روزگار ساسانیان نای/غژک، رباب، چنگ و بربط ـ ساز مخصوص باربد که شاید تصحیف نام باربد نیز باشد ـ را می‌توان نام برد. از مهم‌ترین آثار ساسانیان که برای مطالعهٔ موسیقی آن روزگار سودمند است می‌توان از خسرو کوبادان و غلام دانای او و شطرنج نامه یادکرد. در خسرو کوبادان و غلام دانای او ،میان خسرو و غلامش گفت‌وگوهایی درمی‌گیرد. یکی از پاسخ‌های غلام به خسرو چنین است: «خشنود و ارزنده‌ترین صدا، صدای ساز تاری است که به آواز انسان نزدیک است ، کامل‌ترین آواز، آواز انسان است و خوشایندترین چامه و سرودها، سپاهینک ، اصفهانی، نیشابوری و پهلوی است.»

موسیقی ایران پس از اسلام : در دورهٔ اسلامی موسیقی جز برای تلاوت قرآن و به صورت ابتدایی در مجالس عروسی، مجاز نبود. از همین رو، رفته رفته گونه‌گونی سازها نیز از میان رفت و از آن پس، مردم مقامات موسیقی را گوش به گوش منتقل ساختند. سازهای موسیقی را در این دوره، کم صدا ولی خوش زنگ انتخاب می‌کردند. به این ترتیب موسیقی اسلامی در آغاز، یک صدایی بود، سپس ترکیب انواع سازهای خوش‌زنگ رواج یافت و موسیقی ملیح /ملودی پدید آمد. بعدها این موسیقی ملیح با شعر شاعران بلند پایهٔ ایرانی همراه شد. نیز یک نوع موسیقی با ضرب‌های مخصوص و برای خواندن اشعار شاهنامه در زورخانه‌ها در دستگاه چهارگاه ، پدید آمد. با آغاز خلافت یزید بن معاویه (۶۰- ۶۴ق) موسیقی و آهنگسازی جانی دوباره گرفت. در این میان ،نقش کنیزان و اسیران ایرانی در اشاعهٔ موسیقی بسیار مهم است. تا آن زمان تنها ساز موسیقی اعراب، دف و تنها آوازشان ، حدی بود که شتربانان می‌خواندند. اعشی قیس، شاعر عرب در دورهٔ پیش از اسلام (ـ پس از ۶۲۵م) و سراینده‌ٔ یکی از معلقات دهگانه/هفتگانه نخستین شاعری بود که در اشعارش نام سازهای ایرانی نای، بربط، عود، چنگ، چغانه، رباب ، تنبور و کمانچه را به کار برد. نیز به دست هنرمندانی چون عیسی بن عبدالله، مشهور به طُویس (۵۰- ۱۲۳ق) که نخستین موسیقی‌دان مرد پس از اسلام است، سائب خاثر (ـ۶۳ق) ابوعثمان سعید بن

موسیقی و ادب فارسی

مسجع (ـح ۸۵ق) و عبدالله بن زبیر (ـ۷۳ق) موسیقی در میان اعراب رایج شد. آن‌ها در باب موسیقی کتاب‌هایی نوشتند که اغلب به عربی است. در این میان کسانی چون ابن ابی‌الدنیا (ـ۲۸۱ق) در ذم‌الملاهی ، موسیقی را یکسره «لهو و لعب » دانسته، در صف مخالفان آن قرار داشتند. ابوالفرج اصفهانی (ـ۳۵۶ق) در کتاب اغانی زندگینامهٔ بسیاری از هنرمندان را که در ترویج موسیقی ایرانی در سرزمین‌های عرب نقش داشتند، آورده است.

نقش دانشمندان و فیلسوفان در حفظ و اشاعهٔ موسیقی : موسیقی از قدیم در شمار علوم طبیعی بود. از این رو دانشمندانی چون محمد بن زکریای رازی (۲۵۱ـ ۳۲۳ق)، فارابی (۲۵۹ـ ۳۳۹ق)، مؤلفان رسایل اخوان‌الصفا (سدهٔ چهارم هجری)، ابوعلی سینا (۳۷۰ـ ۴۲۸ق) و صفی‌الدین ارموی (۶۳۱ـ ۶۹۳ق) در باب موسیقی آرا و کتاب‌هایی داشتند. رازی عقیده داشت همان‌گونه که آواها در عالم حیوانات از پی درد، اندوه یا شادی پدید می‌آیند و با زیر یا بمی مشخص می‌شوند، موسیقی که به دست انسان پدید می‌آید نیز حالات ویژهٔ خود را در شخص پدید می‌آورد که اندوه، شادی یا درد است. فارابی بر آن بود که موسیقی نمی‌تواند در انسان شور و هیجان به وجود آورد، بلکه شور و هیجان درونی انسان، موسیقی را پدید می‌آورد. وی موسیقی را به سه قسم نشاط انگیز ، آرامش‌افزا و خیال‌انگیز بخش کرد.دربارهٔ او داستان‌هایی آمیخته به افسانه روایت کرده‌اند. گویند وی در مجلس سیف‌الدولهٔ حمدانی (۳۰۱ـ ۳۵۶ق) آهنگی نواخت که تمام حاضران به خنده افتادند، آهنگ را بگردانید همه به گریه درآمدند، سپس آهنگی نواخت که همه به خواب رفتند و وی از مجلس بیرون شد. فارابی نُت‌های موسیقی را با حروف الفبا مقایسه کرد. تألیفاتش دربارهٔ موسیقی از جمله الموسیقی‌الکبیر ، احصاءالایقاع و احصاءالعلوم از مراجع مهم موسیقی قدیم، تهیهٔ موسیقی و تهیهٔ سازهای موسیقی است. فارابی در احصاءالعلوم ، علم موسیقی را به دو بخش عملی و نظری تقسیم کرد. آرای اخوان‌الصفا ـ گروهی فلسفی که در سدهٔ چهارم هجری سر برآوردند ـ دربارهٔ موسیقی که در باب پنجم رسالهٔ اخوان‌الصفا آمده است نیز بسیار مهم و خواندنی است. اخوان می‌گویند:«از آن‌جا که از طریق نجوم به بسیاری از حوادث ناگوار اشاره می‌شد، مردم برای پیشگیری و رهایی از آن حوادث به نماز و نیایش و تضرع برمی‌خاستند و برای آن‌که در آن توفیق و اخلاص باشد با آهنگ‌های موزون و محزون به تحریک و تهییج حالات می‌پرداختند.» موضوعات پرداخته در رسالهٔ اخوان‌الصفا از این قرار است: علت و چگونگی پیدایی صداها،تأثیر اصوات بر نفوس و مزاج‌های مختلف، اصول الحان و تطبیق آن با قواعدعروضی، پیدایی و چگونگی ساخت سازها، چگونگی ساختن و بستن تارهای عود. ابوعلی سینا نخستین دانشمندی بود که کتابی به فارسی به نام کنزالتحف دربارهٔ اصول موسیقی نوشته است. همچنین دوازدهمین رسالهٔ الشفا از وی دربارهٔ موسیقی است. صفی‌الدین ارموی نخستین کسی بود که آهنگ موسیقی را با حروف الفبا و اعداد نوشت. در حملهٔ هولاگوخان ، وی و خانواده‌اش به سبب آوازه‌ای که در عودنوازی داشتند، از مرگ نجات یافتند. او در آثاری چون الایقاع به فارسی، رسالةالشرفیه فی‌النسب‌التألیفیه (فرانسه، ۱۹۳۷م) و الادوار (بغداد، ۱۹۶۱م) در باب موسیقی سخن گفته است. نیز قطعهٔ نوروز در الادوار آمده که گویا قدیم‌ترین نمونهٔ مکتوب موسیقیِ با علامات، در فارسی و عربی است و گویا خود مؤلف آن را به فارسی برگردانده است (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۸۳۴).

نقش شاعران و عارفان در حفظ و اشاعهٔ موسیقی : از دیرباز پیوندی دو سویه میان ادبیات و موسیقی وجود داشته است. وزن شعر را برابر ایقاع در موسیقی دانسته‌اند و ایقاع ، مجموع نقراتی است که میان آن‌ها زمان‌های معین و محدود وجود دارد. بسیاری از شاعران، خود نوازنده یا آوازه‌خوان نیز بوده‌اند و اگر شاعری چون فردوسی برای خواندن اشعارش صدایی دلنشین نداشت، حتماً از حضور نوازنده‌ای بهره می‌برد. در قدیم «خنیاگر» به کسی می‌گفتند که سرود و چکامه را همراه با بربط و چنگ می‌خواند. نیز ترکیباتی چون چامه زدن، چکامه سرودن و داستان زدن، ارتباط میان ساز و سخن را روشن می‌سازد. در بررسی اوزان اشعار تا سدهٔ هشتم هجری، به وجود سکته‌هایی خلاف معمول عروض برمی‌خوریم که نشان می‌دهد شاعر همیشه شعر خود را همراه با ساز و آواز می‌سرود و موسیقی ، کم‌وکاست هجایی ابیات را جبران می‌کرد. در این‌جا باید از شاعرانی چون رودکی (ـ۳۰۴ق)، فردوسی (ـ۴۱۶ق)، فرخی (ـ۴۲۱ق)، منوچهری (ـ۴۳۲ق)، خاقانی (ـ۵۹۰ق)، نظامی گنجوی (ـ۶۱۹ق)، مولوی (ـ۶۷۲ق) و حافظ (ـ۷۹۲ق) که در حفظ اصطلاحات، سازها، آهنگ‌ها و الحان موسیقی ایرانی مؤثر بودند، یاد کرد. بسیاری بر آنند که رودکی را می‌توان آخرین خنیاگر پهلوی دانست. او گذشته از شاعری در چنگ‌نوازی نیز

موسیقی و ادب فارسی

استاد بود. داستان بازگرداندن نصر بن احمد (۳۰۱- ۳۳۱ق) به بخارا به ترغیب رودکی با نوای چنگ و سرودن «بوی جوی مولیان آید همی» بیانگر این حقیقت است. «رودکی چنگ برگرفت و نواخت ـ باده انداز کو سرود انداخت.»□ «دوستا آن خروش بربط تو ـ خوشتر آید به گوشم از تکبیر.» (رودکی) فردوسی نیز از جملهٔ شاعرانی است که در اشعارش به بسیاری از سازهای موسیقی ـ به‌ویژه آن‌هایی که در جنگ و برای شوراندن و برانگیختن روحیهٔ سربازان به کار می‌رفت ـ اشاره کرده است. در شاهنامه نام سازهایی چون تبیره/ دهل کوچک ، کوس، کره‌نای، جلجل و خرمهره ، فراوان به کار رفته است: «خروش تبیره بر آمد ز شهر ـ ز شادی به هر سو رسانید بهر / ببستند آذین بانگ درای ـ بغرید کوس و همی کره‌نای.»□ «بزد مهره بر جام و بر پشت پیل ـ وزو بر شد آواز بر چند میل.» فرخی نیز از چنگ‌نوازان نامی دربار محمود غزنوی (۳۸۹- ۴۲۱ق) بود. «مطربان طرب‌انگیز نوازنده نوا ـ ما نوازندهٔ مدح ملک خوب خصال.» گفتنی است که از ابیات دیوان منوچهری می‌توان واژه‌نامه‌ای از اسامی سازهای موسیقی، الحان/ آهنگ‌ها و پرده‌های موسیقی، گردآورد. درواقع منوچهری در شمار حافظان اصلی موسیقی قدیم است. برای نمونه از سازهای موسیقی، نای و تنبور : «خنیاگرانت فاخته و عندلیب را ـ بشکست نای در کف و تنبور در کنار»؛ ارغنون / ارغنون‌زن «همی راندم فرس را من به‌تقریب ـ چو انگشتان مرد ارغنون‌زن»؛ بربط: «نوبهار آمد و آورد گل تازه فراز ـ می خوشبوی فرازآور و بربط بنواز» ؛ ناقوس و سنتور: «کبک ناقوس‌زن و شارک سنتورزن است ـ فاخته نای زن و بط شده تنبور زنا»؛ از الحان و آهنگ‌های موسیقی؛ آزادوار و پالیزبان : «این زند بر چنگ‌های سغدیان پالیزبان ـ و آن زند بر نام‌های لوریان آزادوار»؛ افسر سکزی: «بگیر بادهٔ نوشین و نوش کن به صواب ـ به بانگ شیشم با بانگ افسر سکزی» ؛ سروستان، اشکنه ، زیر قیصران ، تخت اردشیر و... : «مطربان ساعت به ساعت بر نوای زیر و بم ـ گاه سروستان زنند امروز و گاهی اشکنه/ گاه زیر قیصران و گاه تخت اردشیر ـ گاه نوروز بزرگ و گه بهار بشکنه/ گه نوای هفت گنج و گه نوای گنج گاو ـ گه نوای دیف رخش و گه نوای ارجنه/ نوبتی پالیزبان و نوبتی سروسهی ـ نوبتی روشن چراغ و نوبتی کاویزنه / ساعتی سیوارتیر و ساعتی کبک دری ـ ساعتی سرو ستاه و ساعتی باروزنه / بامدادان بر چکک ، چون چاشتگاهان بر شخج ـ نیمروزان بر لبینا، شامگاهان بردنه»؛ پردهٔ راست و پردهٔ باده : «پردهٔ راست زند نارو بر شاخ چنار ـ پردهٔ باده زند قمری برنارو نا.» پردهٔ سر و پردهٔ لیلی : «یکی نی بر سر کسری ، دوم نی بر سر شیشم ـ سدیگر پردهٔ سرکش، چهارم پردهٔ لیلی.» پردهٔ عشاق : «بر سر سرو زند پردهٔ عشاق تذرو ـ ورشان نای زند بر سر هر مغروسی.» نیز در دیوان منوچهری از واژگانی چون سماع، سرود، آواز و بسیار از این گونه واژگان و ترکیبات یاد شده است: «یک مرغ سرود پارسی گوید ـ یک مرغ سرود ماوراءالنهری.» خاقانی گذشته از آن که به ذکر نام سازهای موسیقی پرداخته، شکل آن‌ها را نیز ترسیم کرده است. در دیوان او نام ده‌ساز (چنگ ، بربط، رباب، نای، دف، ارغنون ، رود، مزمر، کمانچه و کوس) آمده است. «چنگ برهنه فرق را پای پلاس پوش بین ـ خشک رگی کشیده خون ناله‌کنان ز لاغری.»□ «گیسوی چنگ و رگ بازوی بربط ببرید ـ گریه از چشم نی‌تیز نگر بگشایید.» □ «نوای باربد و ساز بربط و مزمار ـ طریق کاسه‌گر و راه ارغنون و سه‌تا.» نظامی گنجوی را می‌توان در احیای موسیقی قدیم، سازها، الحان و موسیقیدان‌ها، هم‌تراز منوچهری برشمرد. در منظومهٔ پرآوازهٔ خسرو و شیرین نام سی‌لحن باربد (گنج بادآورد ،رامش جان، ناز نوروز، گنج گاو، مشکویه، گنج سوخته، نوای مهرگانی، شادروان مروارید، مروای نیک و ...) آمده است. همچنین در دیوان اشعارش بارها نام موسیقیدان‌هایی چون باربد ، سرکش و نکیسا تکرار شده است. «سرود پهلوی در نالهٔ چنگ ـ فکنده سوز آتش در دل سنگ.» □ «چو باد از گنج باد آورد راندی ـ ز هر بادی لبش گنجی فشاندی/ چو گنج گاو را کردی نواسنج ـ بر افشاندی زمین هم گاو و هم گنج/ ز گنج سوخته چون ساختی راه ـ ز گرمی سوختی صد گنج را آه.» مولوی و برخی از عارفان همفکر او ، در ستیزی که با پاره‌ای از تعصب‌های دینی مردم قشری داشتند ، بسیاری از مظاهر فرهنگی و هنری از جمله موسیقی را احیا کردند. اینان با استناد به بسیاری از آیات و احادیث کوشیدند تا ذهن مردم را برای پذیرش موسیقی آماده سازند. موسیقی نزد عارفان وسیله‌ای جهت وصال به معشوق بود. سماع ـ تلفیقی از شعر ، رقص و نیایش ـ تجلی چنین اندیشه‌ای است. مولوی سر سلسلهٔ عارفان دوستدار موسیقی بوده است. وی به سازهایی چون «نی» جان تازه دمید . رقص و سماع در پیروان او بی‌نظیر بود. وی در به کارگیری داستان‌های تمثیلی برای نیل به مقصود ،مهارت تام داشت. داستان «پیر چنگی» در مثنوی معنوی ،تمثیلی است که علاقهٔ مولوی به موسیقی را نشان می‌دهد. دیوان شمس، گواه واقعی اندیشه‌های

موسیقی و ادب فارسی

مولانا دربارهٔ موسیقی است: «خدایا مطربان را انگبین ده ـ برای ضرب، دستی آهنین ده/ چو دست و پای وقف عشق کردند ـ توهمشان دست و پای راستین ده.» مولوی پیرو این نظریهٔ افلاطون بود که روح انسان در دنیای پیش از تولد، با ترانه‌های آسمانی انس و الفت گرفته است و از همین رو می‌گوید : «بانگ گردش‌های چرخ است این‌که خلق ـ می‌سرایندش به تنبور و به حلق.»مولوی گذشته از آن که در اشعارش به بسیاری از سازها و پرده‌های موسیقی اشاره کرده است، خود نیز در رباب نوازی مهارت تمام داشت. در اشعار وی، نام سازهایی چون نی، سرنا و چنگ فراوان آمده است. به پنداشت او، سرنا و نی از سازهایی هستند که آلام درونی آدمیان را آشکار می‌سازند: «بشنو از نی چون حکایت می‌کند ـ از جدایی‌ها شکایت می‌کند.»□ «دلم را نالهٔ سرنای باید ـ که از سرنای بوی یار آید/ ... /بگو ای نای حال عاشقان را ـ که آواز تو جان می‌آزماید.»□ «زهره را دیدم همی زد چنگ دوش ـ ای همه چون دوش ما، شب‌های ما.» نیز نام پرده‌ها و واژگانی چون رقص و سماع را فراوان به کار برده است: «افتد عطارد در وحل ،آتش درفتد در زحل ـ زَهره نماند زُهره را تا پردهٔ خرم زند.» □ «آن کو به غصب و دزدیی آهنگ پالیزی کند ـ از دارو داور عاقبت اشکنج‌های غُز خورد.» □ «سمن با سرو می‌گوید که مستانه همی رقصی ـ به گوشش سرو می‌گوید که یار بردبار آمد.» آرا و اندیشه‌های عارفانه را در آثار بزرگانی چون ابوسعید ابوالخیر، فریدالدین عطار و هجویری نیز می‌توان یافت. دف و تنبور از سازهایی هستند که اشعار عارفانه را همراهی می‌کنند. در علاقهٔ حافظ به موسیقی نیز همین بس که می‌گوید :«در گوش دماغم مطلب جای نصیحت ـ کاین گوش پر از زمزمهٔ چنگ و رباب است.» نیز «ز چنگ زهره شنیدم که صبحدم می‌گفت ـ غلام حافظ خوش لهجهٔ خوش آوازم.» در دیوان حافظ نیز بسیاری از واژگان و اصطلاحات موسیقی چون ابریشم ،ارغنون، اصفهان، بربط، برغو، دف، چنگ ، چغانه، جرس، بم و زیر، پردهٔ پهلوی، حجاز، رقص، پایکوبی و دست‌افشانی، فراوان آمده است: «سحرگاهان که مخمور شبانه ـ گرفتم باده با چنگ و چغانه.» □ «مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم ـ جرس فریاد می‌دارد که بربندید محمل‌ها.»□ «نوای مجلس ما را چو برکشد مطرب ـ گهی عراق زند گاهی اصفهانی گیرد.»□ «مطربا پرده بگردان و بزن راه عراق ـ که بدین راه بشد یار و ز ما یاد نکرد.»□ «رباب و چنگ به بانگ بلند می‌گوید ـ که گوش هوش به پیغام اهل راز کنید.» □«معاشری خوش و رودی بساز می‌خواهم ـ که درد خویش بگویم به نالهٔ بم و زیر.»□ «ز باده خوردن پنهان ملول شد حافظ ـ به بانگ بربط و نی رازش آشکار کنم.» □«مطرب کجاست تا همه محصول زهد و علم ـ در کار چنگ و بربط و آواز نی کنم.» تمام غزلیات حافظ تنها در ده بحر آمده است که همهٔ آن‌ها با اوزان موسیقی همسان هستند. نیز باید یادآور شد حافظ ابیاتی دارد که بر اثر تکرار یک حرف ، صدایی از ساز موسیقی را متبادر می‌کند، مثلاً در بیت «عشق تو سرنوشت من، خاک درت بهشت من ـ مهر رخت سرشت من، راحت من رضای تو » تکرار حرف «ش» القا کنند صدای سنج است. در اثبات خوش الحانی و موسیقی‌شناسی حافظ آورده‌اند: «از آن‌جا که حافظان قرآن ناچار بودند مقام‌های حجاز ، عراق ، حسینی و اصفهان را فراگیرند، لذا حافظ نیز به تمام این مقام‌ها آشنا و مسلط بود.» صائب می‌گوید : «ز بلبلان خوش‌الحان این چمن صائب ـ مرید زمزمهٔ حافظ خوش الحان باش.» در دورهٔ صفویه موسیقی، مذهب و عرفان در یکدیگر آمیختند. در روزگار شاه تهماسب یکم (۹۳۰- ۹۸۴ق) ترانه‌خوانان و ترانه‌سرایان از دربار رانده شدند و ترانه‌خوانی در میان مردم و به‌ویژه، اقلیت‌های مذهبی رواج یافت. یهودیان آوازه‌خوانی و ترانه‌سرایی در دستگاه‌های موسیقی ایرانی رونق بخشیدند. میرزا محمد کمانچه‌ای و محمد مؤمن از ترانه‌سازان این دوره بودند. در این دوره تعزیه ـ تلفیقی از موسیقی و مذهب ـ رواج یافت. در دورهٔ قاجار، موسیقی رو به ابتذال نهاد، از علم موسیقی چیزی باقی نماند و تنها جنبهٔ تفریحی و لاابالی‌گری آن در نظر بود. در واقع موسیقی تنها در خدمت مجلس‌آرایی، بزم وعشرت طلبی بود. با این همه کسانی چون چالانچی خان، نوازندهٔ دورهٔ فتحعلی‌شاه (۱۲۱۲ ـ ۱۲۵۰ق) ،استاد زهره و استاد مینا ، از هنرمندان معاصر محمد شاه (۱۲۵۰- ۱۲۶۴ق) و عبدالجواد خراسانی، هنرمند روزگار ناصرالدین شاه (۱۲۶۴- ۱۳۱۳ق) به احیای موسیقی همت گماردند. میرزاتقی‌خان امیرکبیر با بنیاد کردن دارالفنون در ۱۲۶۸ق و استخدام لومر فرانسوی ، برای پایه‌گذاری شعبهٔ موزیک ، آهنگسازی به شیوهٔ مدرن و علمی را در ایران احیا کرد از شاگردان لومر می‌توان سلیمان خان و غلامرضا خان سالار معزز را نام برد. بعدها نیز کسانی چون حسین هنگ آفرین ابراهیم آژنگ و عارف قزوینی به حفظ و اشاعهٔ موسیقی و تصنیف‌های اصیل ایرانی پرداختند. از اوایل سدهٔ چهاردهم هجری شمسی، واژگان و اصطلاحات موسیقی غربی به شعر

موسیقی و ادب فارسی

بسیاری از شاعران نوپرداز راه یافت: «این رنگ خواب وار\ در والس‌های پر هیجان دو چشم تو\ نت‌های ترد و نرم سکوت است.» (ا.بامداد) در جدول‌های الف و ب به ترتیب برخی از نسخه‌های خطی فارسی و کتب چاپی مربوط به موسیقی معرفی شده است:

جدول الف

نام	مؤلف	محل نگهداری و شمارهٔ نسخه
الادوار فی معرفة النغم الادوار	صفی‌الدین ارموی	کتابخانهٔ ایاصوفیا ۲۴۱۳؛ کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیایی ۱۳۶، ۱۱۲۲۴
اصول النغمات الآصفی	غلامرضا فرزند محمد پناه	کتابخانهٔ بانکی‌پور هند ۴۰۷۵، ۲۵۳۹، ۳۹۷۱
تشریح موسیقی	حکیم شاه محمد اکبر ارزانی	کتابخانهٔ دارالعلوم اسلامیه پیشاور ۱۹۶۶
رسالهٔ موسیقی	عبدالرحمان فرزند سیف‌الدین غزنوی	کتابخانهٔ دانشگاه تهران ، ۳۸۰۶/۴؛ کتابخانهٔ مجلس ۳۳۲۱/۳۷
مجموعهٔ دلگشا و مسرت‌افزا	از سرایندگان مختلف	کتابخانهٔ گنج‌بخش ۴۰۱
بندی در موسیقی	مولانا کرکبی	کتابخانهٔ گنج بخش ۴۰۱۱
رساله درموسیقی	خواجه عبدالقادر	کتابخانهٔ گنج‌بخش ۴۰۶۲
ازالة القناع عن وجوه السماع انغمة العشاق	محمدنورالله	کتابخانهٔ مجلس ۹۰۰۲
اشجار و اثمار	علاءمنجم (ـ۶۷۰ق)	کتابخانهٔ مجلس ۶۴۰۰
انیس‌الارواح	میرزاابراهیم، فرزند کاشف‌الدین	کتابخانهٔ مجلس ۲۳۲۷، کتابخانهٔ سپهسالار ۷۴۹۳/۱
ترجمه‌الادوار	صفی‌الدین ارموی	کتابخانهٔ مجلس ۲۲۰۷
وجدیه (مثنوی در ۵۰۰بیت)	طغرای مشهدی	کتابخانهٔ مجلس ۳۲۱۵/۱۴؛ گنج‌بخش ۲۰۸۶
آداب آوازها	علیرضا، فرزندحسین قاینی	کتابخانهٔ ملک ۲۸۳۰/۲
اعلام‌الاحیا حرمة الغناء	میرمحمد هادی	کتابخانهٔ ملک ۵۹۱/۲
درة التاج لغرة ادباج	قطبالدین محمودشیرازی	کتابخانهٔ ملک ۱۰۴۳، ۱۳۵۸؛ کتابخانهٔ مجلس ۴۷۲۰، ۵۱۴۲؛ کتابخانهٔ رضوی ۲۲؛ کتابخانهٔ سپهسالار ۵۶۳
زبدة الادوار	عبدالقادر غیبی مراغه‌ای	کتابخانهٔ ملک ۱۶۲
کنزالحان	عبدالقادر غیبی مراغه‌ای	کتابخانهٔ ملک ۶۳۱۷/۲
جواهرالموسیقات محمدی	شیخ عبدالکریم	کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیایی Or.۱۲۸۵۷
رسالهٔ موسیقی	امیرخسرو دهلوی	کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیایی ۴۹۵/۱؛ فهرست دانشگاه ۱۸۱/۲
کشف‌الاوتار	قاسم فرزند دوستعلی بخارایی	کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیایی Or.۸۲۳
رفیق توفیق	محمد علی نامی قزوینی	میکروفیلم‌ها ۷۹۱/۱؛ کتابخانهٔ مجلس ۵۷۵
شرح الاوتار	صفی‌الدین ارموی	کتابخانهٔ نورعثمانیه ۳۶۵۳
رسالهٔ موسیقی	محمودبن محمد نیشابوری	کتابخانهٔ سن پترزبورگ، ۶۱۲ـ C
رسالهٔ نغمات	ناشناخته	کتابخانهٔ سن پترزبورگ، ۱۸۶۱ ـ C
رسالهٔ مقامات	ناشناخته	کتابخانهٔ سن پترزبورگ، ۲۴۰۸/۱۹۹۷ـ B
رساله دراستماع اصوات خوب‌ونغمات مرغوب	ناشناخته	انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم‌ازبکستان، ۱۴۶۶/۱
رسالهٔ موسیقی	ناشناخته	کتابخانهٔ سن‌پترزبورگ، ۱۸۴۴
رسالهٔ شش مقام	موسی خواجه ترکستانی	انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم‌ازبکستان ، ۷۰۷۴
رسالهٔ موسیقی	ناشناخته	انستیتوی خاورشناسی‌فرهنگستان علوم تاجیکستان، ۱۷۱/۱
رسالهٔ موسیقی	سلطان ابوالحسن علی بن	انستیتوی خاورشناسی فرهنگستان علوم

	موسی‌الرضا،معروف به میرزابابا	جمهوری آذربایجان، ۳۷۶/۶

جدول ب

نام	مؤلف	محل و سال انتشار
رسالهٔ موسیقی	عبدالرحمان بن‌سیف‌الدین‌غزنوی	تهران ۱۳۰۰ق
موسیقی نظری	کلنل علینقی وزیری	تهران ۱۳۱۳ش
مجمع‌الادوار|دورهٔ‌موسیقی	عبدالمؤمن‌تاهلماس	تهران ۱۳۱۷ش
موسیقی و اسلام	حسین بن غلامعلی‌عبدالهی	اصفهان ۱۳۳۳ش
موسیقی ایران	محمد بهارلو	تهران ۱۳۳۴ش
رساله در موسیقی	علی‌بن‌محمدمعمار،معروف به بنایی	تهران ۱۳۶۸ش
موسیقی	عبدالرحمان جامی	تاشکند ۱۹۶۰م
موسیقی ایرانی	روح‌الله خالقی	تهران ۱۳۴۲ش
موسیقی از نظر دین و دانش	محمدرضاجوهری‌زاده	تهران ۱۳۴۷ش
موسیقی برای همه	عزیزالله شعبانی	شیراز ۱۳۴۹ش
حافظ و موسیقی	حسینعلی ملاح	تهران ۱۳۵۱ش
شعر و موسیقی‌درایران	عباس اقبال،حسین خدیوجم	تهران ۱۳۶۶ش آرتوکریستن سن،هرمزفرهت
مردان‌موسیقی سنتی و نوین‌ایران	حبیب‌الله نصیری‌فر	تهران ۱۳۷۲ش
چهره‌های موسیقی‌ایران	شاپور به‌هروزی	تهران۱۳۷۲ش
جامع‌الحان	عبدالقادر غیبی مراغه‌ای	تهران ۱۳۷۲ش
موسیقی در زمان ساسانیان	خانبابا بیانی	تهران بی‌تا

منابع:اوستا،جلیل دوستخواه،۲۷-۲۹؛ایرانشهر، ۸۳۷/۱-۸۴۴؛ ایران در زمان ساسانیان،۵۰۴-۵۰۷؛ بدایع و بدعتها،۶۰۶-۶۲۰؛ تاریخ فلسفه دراسلام، ۱۹۱/۳-۲۱۴؛ چهرهٔ شیرین ، ۴۹۵- ۴۹۹؛ حافظ و موسیقی، در صفحات فراوان؛ دانشمندان آذربایجان، ۲۳۱- ۲۳۷؛ دیوان منوچهری ، چاپ دبیر سیاقی ، ۳۶،۱، ۱۲۴، ۱۳۰، ۱۸۴؛ شاهنامه ، چاپ مسکو، ۴۲/۱؛ شعر و موسیقی در ایران،در صفحات فراوان؛ عیون‌الانباء، ۲۲۳/۳- ۲۲۴؛ فرهنگ فارسی ، زیر«موسیقی» ؛ فهرست کتابهای چاپی فارسی ،۶۹۶/۱، ۸۱۲؛ ۴۵۲۹/۴، ۵۰۵۳، ۵۰۵۵؛ فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ ملک ، ۲۰/۱؛ فهرست میکروفیلمهای کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، ۶۲۵؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۳۸۸۵/۵- ۳۹۲۵؛ فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ گنج بخش ، ۱۵۷/۱- ۱۶۰؛ لغت نامه ، زیر «موسیقی» و «ایقاع» ؛مجموعهٔ مقالات عباس اقبال آشتیانی ، ۳۰-۳۶؛ مقالات تربیت ،۱۷۲- ۱۸۸؛ موسیقی کی فارسی مآخذ ، ۵۰۷- ۵۱۱؛ نمایش در ایران ، ۴۰؛ یادداشتهای قزوینی ، ۷- ۱۶۲/۸- ۱۶۳؛ مهدی مفتاح، «آهنگهای موسیقی»، پیام نوین ، سال ۱، شمارهٔ ۲، صص ۴۰-۴۵؛ همان‌جا، سال ۱، شمارهٔ ۳، صص ۲۶- ۲۹؛ همان‌جا ، سال ۱، شمارهٔ ۴، صص ۱۳-۱۷؛ر.خ.«صفی‌الدین ارموی» ،همان‌جا ، سال ۱، شمارهٔ ۷، صص ۲۴- ۳۲؛ روح‌اله خالقی،«موسیقی ایران »، همان‌جا، سال ۵، شمارهٔ ۱، صص ۳۲- ۴۲، حسینعلی ملاح ، «داستان حبابه» همان‌جا ،سال ۶، شمارهٔ ۳، صص ۳۳-۳۷؛ عسکر علی رجب اف، «قافله سالار موسیقی» سیمرغ ، سال ۱، شمارهٔ ۷، ۸، ۹، صص ۵۶- ۶۵؛ بهمن مه‌بادی، «موسیقی ایران تأمل عاشقانه»، فصلنامهٔ هنر ، سال ۱۳۷۵، شمارهٔ ۳۰، صص ۲۶۳- ۲۸۴؛ اکبر ایرانی ، «رسالهٔ موسیقی از رسایل اخوان‌الصفا» ،همان‌جا، صص ۲۸۵- ۳۰۳؛ یحیی ذکاء، «آئین نقاره‌کوبی در ایران و پیشینهٔ آن»، هنر و مردم، سال ۱۵، شمارهٔ ۱۸۰، صص ۲۹- ۴۹؛علی سامی، «تأثیر موسیقی یاران عهداسلامی» ،همانجا ، شمارهٔ ۹۸، صص ۲۱- ۲۷؛ همانجا ، شمارهٔ ۹۹، صص ۱۸- ۲۲؛ کرامت رعنا حسینی، «تکمله‌ای بر صدو سی واند اثر فارسی در موسیقی»؛ همانجا ، شمارهٔ ۱۱۰، صص ۵۰- ۵۱.

جوان

موشح ← توشیح

موصل (mo.vas.sal)، در لغت به معنی پیوسته و در اصطلاح بدیع عبارتی است که بتوان تمام حروف آن را به یکدیگر چسباند؛ به طوری که بین حروف فاصله‌ای پدید نیاید: «من مشتعل عشق علیم چکنم» که می‌توان آن را به این صورت نوشت: «منمشتعلعشقعلیمچکنم» در این صنعت، نباید حروف ا، د، ذ، ر، ز، ژ، و، به کار رود. نوع دیگر موصل، مصراع یا عبارتی است که حروف کلمات آن با نظم خاصی به یکدیگر متصل باشد، مانند این رباعی که حروف مصراع اول آن از یکدیگر جدا است و حروف مصراع دوم دو به دو، حروف مصراع سوم سه به سه و حروف مصراع چهارم چهار به چهار به یکدیگر متصل‌اند: «ای در دل آزر زده از رخ آذر ـ مانی بر مرکز خط تو چاکر/ غیر شکن جعد کشت کلک قضا ـ مشکل بکشد بشکل چنبر عنبر.» این صنعت را **توصیل**، **توصیل منشاری موصل منشاری** و **اسنان منشاری** هم نامیده‌اند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۳۷ ـ ۱۳۸، ۲۹۳ ـ ۲۹۴؛ بدیع، کزازی، ۱۷۱؛ ترجمان‌البلاغه، ۱۱۱ـ ۱۱۲؛ حدایق السحر، ۶۴؛ حقایق الحدائق، ۹۱؛ درهٔ نجفی، ۱۶۴ ـ ۱۶۵؛ دقایق الشعر، ۷۶؛ روش گفتار، ۳۶۲؛ زیب سخن، ۳۳۵/۱ ـ ۳۳۷؛ سبک خراسانی در شعر فارسی، ۴۰۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۵۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۱۱۳/۱ ـ ۱۱۱۴؛ ۱۲۵/۲؛ لطائف الطوائف، ۲۸۷؛ لغت‌نامه، زیر «موصل».

عباسپور

موصل منشاری ← موصل

موصول ← وصل

موقوص (mow.qus)، در لغت به معنی کوتاه کرده و در اصطلاح عروض رکنی است که تحت زحاف* وقص* قرار گیرد، بدین صورت که «ت» از متفاعلن حذف شود و به جای آن مفاعلن بماند.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه‌نصیر، ۲۰۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲ / ۱۱۱۷؛ فرهنگ عروضی، ۱۴۸؛ المعجم، ۸۳؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۸.

عباسپور

موقوف (mow.quf)، در لغت به معنی بازداشته و در اصطلاح عروض رکنی است که تحت زحاف* وقف* قرار گیرد، بدین صورت که «ت» در مفعولاتُ ساکن گردد و به جای «مفعولاتْ» باقی مانده، «مفعولان» بگذارند.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۱۹۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۱۱۷/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۴۹؛ المعجم، ۵۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۳۰۱.

صفوی

موقوف (در بدیع) ← توقیف

موقوف‌الآخر (mow.qu-fol.ā.xer)، از اصطلاحات بدیعی، و به شعری گویند که زبان در پایان هر مصراع آن موقوف بماند و برای فهم معنای آن، نیاز باشد که مصراع بعدی خوانده شود: «در حسن تراکسی نماند الاّ ـ خورشید که هر صبح برون آید تا/ خدمت کند و پای تو بوسد اما ـ تو رو سوی او کنی که پا بوسد یا.» (امیرخسرو دهلوی)

منابع: بدایع‌الافکار، چاپ کزازی، ۱۶۰؛ شعرالعجم، ۱۴۹/۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۱۱۷/۲؛ لطائف‌الطوائف، ۲۸۵.

دانشنامه

موقوف‌المعانی ← توقیف

موقوف منقطع ← مدرج

مولودی (mow.lu.di)، شعرهایی که در مدح* و منقبت پیامبر و امامان و به مناسبت تولد یکی از آنان، در مجالس زنانه خوانده شود. همچنین، شبیه‌خوانی شاد یا نمایشی راکه با شعر و آواز و هلهله و طشت‌زنی همراه است، مولودی گویند. در این نمایش کاملاً زنانه، تماشاگران به بازیگران یاری می‌رسانند و اجرای بخشی از مراسم را به عهده می‌گیرند. زمان پیدایی این شبیه‌خوانی شاد به‌درستی دانسته نیست. برخی سرآغاز آن را نمایش‌ها و مراسمی می‌دانند که به‌دنبال روضه‌خوانی‌های زنانه پدید آمد و ابتدا در منزل قمرالسلطنه، دختر فتحعلی‌شاه قاجار (۱۲۱۲ـ ۱۲۵۰ق) اجرا شد؛ چراکه در آن زمان، زنان حق اجرا یا دخالت در نمایش‌ها را نداشتند و به‌سبب عقاید و تعصبات مذهبی که زنان را به پوشیدگی و درپرده‌بودن سوق می‌داد، نقش‌های زنانه را نیز مردان و نوجوانان خردسال و نابالغ بازی

مولودی

می‌کردند. بنابراین، زنان آن عهد به این شیوه و با اجرای مراسمی کاملاً زنانه در خلوت‌خانه‌ها، در صدد بازیافتن حقوق پایمال‌شدهٔ خود برآمده،ذوق هنری و نمایشی خود را آشکار ساختند. این گونه نمایش‌ها، همواره در فضاهای بازی چون حیاط خانه‌ها یا در تالارهای بزرگ خانه‌های اشرافی اجرا می‌شد و بازیگران آن، همان زنان روضه‌خوان قدیم بودند که ملا نامیده می‌شدند. افزون بر تعزیه‌هایی که قهرمانان آن زن بودند، مانند شبیه‌خوانی «عروسی دختر قریش یا عروسی رفتن فاطمهٔ زهرا(س)»، شبیه‌خوانی‌های عادی نیز با همان تشریفات و لباس و سلاح ، و حتی گاهی اسب به‌دست زنان اجرا می‌شد. زنانی که در این نمایش‌ها به‌جای مردان بازی می‌کردند با بزک و تغییر صدا و دورگه ساختن آن، ظاهری درخور نقش خود می‌ساختند و از دیگر زنان متمایز می‌شدند. مولودی‌خوانی و شبیه‌خوانی‌هایی از این دست چندان پیشرفت نکرد و از آن‌جاکه فقط در خانهٔ ثروتمندان و رجال قابل اجرا بود و تماشاگران آن مردمی معمولی نبودند، رفته‌رفته به شکل سرگرمی و تفنن درآمد و تا میانهٔ سلطنت احمدشاه قاجار (۱۲۸۷- ۱۳۰۴ش) ادامه یافت و رفته‌رفته از میان رفت. از معروف‌ترین زنان روضه‌خوان که بازیگران این نمایش آیینی هم بودند، ملاّمریم، ملانبات و ملافاطمه را نام برده‌اند. همچنین، مشهورترین زن تعزیه‌گردان حاجیه‌خانم، دختر فتحعلی‌شاه قاجار، بوده است. گرچه عنوان «مولودی‌خوانی» به تمامی نمایش‌های شاد زنانه اطلاق می‌شود، اساس این نامگذاری، روضهٔ مولودی و عروسی فاطمهٔ زهرا(س) است که برای بهره‌مندشدن از ثواب خشنودساختن آن حضرت می‌خواندند و مضمون آن، شرح آبستنی و زایمان خدیجهٔ کبری و تولد فاطمهٔ زهرا(س) و امدادها و عنایت‌های غیبی و فرود فرشتگان الهی نزد خدیجه است که به او که به‌سبب ازدواج با محمد(ص) از خانواده و دوستانش رانده شده، در فقر و نامرادی بسرمی‌برد، یاری می‌رسانند و نیازهای او و نوزادش، فاطمه، را برآورده می‌سازند. داستان بالغ‌شدن فاطمه(س) و خواستگاری سران عرب از وی و سرانجام، ازدواج او با علی(ع) نیز با شعر و آواز و رقص و شادمانی اجرا می‌شود. در این مراسم، هنگامی که علی(ع) با پیراهنی که از فروش زره برای فاطمه تهیه کرده است ، وارد می‌شود ،حضرت محمد(ص) خطبهٔ عقد را میان او و فاطمه(س) جاری می‌سازد و حاضران مجلس هنگام خواندن خطبه که خطبهٔ معروف حضرت آدم است،دست به دعا و حاجت برافرازند و حاجات خود را از خداوند می‌طلبند، عروس را با هلهله و شادی همراهی می‌کنند و فاطمه(س) پیراهن نو خود راکه ویژهٔ عروسی او است، به گدایی می‌دهد و لباس او را بر تن می‌کند و مجلس با ریختن نقل و نبات بر سر عروس و پخش تنقلات میان حاضران در مجلس، پایان می‌یابد. وقایعی که در این مراسم آیینی تصویر می‌شود، باآنکه در عربستان اتفاق افتاده‌است و باید نشانه‌هایی از آداب و رسوم اعراب داشته باشد، بیشتر درونمایه‌ای ایرانی دارد و به سنت‌ها و ویژگی‌های جشن‌هایی که در این سرزمین برگزار می‌شود، نزدیک‌تر است. درواقع در این نمایش‌ها به نوعی تلاقی و انطباق فرهنگی میان اعراب و ایرانیان شیعه‌مذهب برمی‌خوریم که درخور توجه و بررسی است. شبیه‌خوانی‌های دیگری، چون عروسی دختر قریش و عروسی بلقیس ،نیز بیشتر به انضمام روضهٔ مولودی و عروسی فاطمهٔ زهرا(س) اجرا می‌شده‌اند. داستان «عروسی دختر قریش» بدین قرار است که زنان قریش و یهودی، یک عروسی با تشریفات بسیار می‌گیرند و حضرت فاطمه(س) راکه از غم ازدست‌دادن خدیجهٔ کبری عزادار و غمگین است، به مجلس خود دعوت می‌کنند تا او راکه لباس و زیوری شایسته و گرانبها ندارد، آزار دهند و جاه و جلال و ثروت خود را به رخ او بکشند؛ اما حضرت فاطمه(س) که به تشویق پیامبر اکرم و علی‌رغم میل باطنی خود به این عروسی می‌رود، در راه با دسته‌ای حوری و جبرئیل روبه‌رو می‌شود که برایش لباس و زیورهای بهشتی آورده‌اند و هنگامی که وارد مجلس قریشیان می‌شود، عروس از حیرت و تأسف و غصه قالب تهی می‌کند و سپس به دعای فاطمه(س) زنده می‌شود و همهٔ اهل مجلس به دین اسلام می‌گروند. در این نمایش، زنی که در نقش فاطمه است، لباسی سبزرنگ به تن و تور سبزی بر سر و صورت دارد و دختران با لباس‌های سبز در نقش حوریان، با شمعدان‌هایی در دست ظاهر می‌شوند، زنان قریش سرخ پوشند و مولودی خوان‌ها که سرپرست نمایش و بازی‌ها هستند، چادر تور مشکی به سر و لباس براق به تن دارند و سردستهٔ آن‌ها از کرامات حضرت فاطمه(س) یاد می‌کند و یادآور می‌شود که هرکه حاجتی دارد، هنگام شعرخوانی هلهله کند و دست بزند تا حاجتش برآورده شود. دو تن از مولودی‌خوان‌ها هم نمایش را با نواختن بر روی طشت همراهی می‌کنند. در پایان مجلس هم شربت و شیرینی و نقل و نبات میان حاضران تقسیم می‌شود. مجالس مولودی‌خوانی‌ای که هم‌اکنون برپامی‌شود، فاقد این

قالب داستانی است و فقط به خواندن شعرهایی در مدح و ثنای پیامبر و امامان و سایر برگزیدگان دین محدود می‌شود و زنان حاضر در مجلس نیز به‌دست‌زدن و همراهی با مولودی‌خوان می‌پردازند.

منابع:تعزیه هنر بومی پیشرو ، ۹۴؛ درآمدی بر نمایش و نیایش ، ۱۲۳-۱۲۸؛ طهران قدیم ، ۳۰-۳۸؛ نمایش در ایران ، ۱۶۰-۱۶۴.

عطاری

مولودیه (mow.lu.diy.ye)، شعری است که به‌مناسبت سالگرد ولادت پیامبر اسلام (ص) یا امامان (ع) یا دیگر بزرگان دین گفته شود. مولودیه بیشتر در قالب قصیده* و گاه به‌صورت تصنیف و ترانه* گفته‌می‌شود تا در جشن‌های دینی، با ساز، و اغلب به‌صورت گروهی خوانده‌شود. شاعران شیعه، به‌خصوص پس از دورهٔ صفویه، مولودیه‌هایی در ولادت امامان (ع) سروده‌اند و شاعران سنی نیز برای ولادت خلفای راشدین مولودیه‌هایی گفته‌اند. مشهورترین مولودیه‌های شعر فارسی، در ولادت حضرت محمد (ص)، حضرت علی (ع)، حضرت فاطمه (س)، امام حسین (ع)، امام رضا(ع) و امام زمان (عج) ساخته‌شده‌اند.

امینی

مونوگرافی ← تک‌نگاری

مونولوگ ← تک‌گویی

مهرگان (mehr. gān)، مهر در اوستا و در کتیبه‌های هخامنشی، میثْرَ mithra به معنی تکلیف دینی و عهد و پیمان، و در سانسکریت، میترَ mitra به معنی دوستی و محبت، و در پهلوی میتر mitr به معنی خورشید آمده و در فارسی مهر شده است. مهر را نمایندهٔ جنگاوری و دلیری، برای پشتیبانی از صلح و صفا و دوستی و عهد و پیمان، می‌دانستند. همچنین، بر آن بودند که مهر، واسطهٔ فروغ محدث و فروغ ازلی، و به عبارت دیگر، رابطهٔ میان آفریدگار و آفریدگان است. مهر هفتمین ماه سال شمسی است و روز شانزدهم هر ماه نیز مهرروز خوانده می‌شد. ایرانیان قدیم هفته نداشتند، ماه آنان سی روز بود و هریک از روزها نام خاصی داشت. دوازده روز از این سی روز، همنام دوازده ماه می‌شد که با برابرشدن نام ماه با نام روز، آن روز را جشن می‌گرفتند. در میان جشن‌های دوازده‌گانه، دو جشن از همه برتر بود: یکی نوروز که جشن آغاز بهار و دیگری مهرگان که جشن آغاز پاییز بود. مهرگان را در قدیم، متراکانا می‌گفتند، یعنی متعلق به مهر و پس از آن مهرگان شد و مهرجان، معرب آن است. مهرگان که جشن برزگران و کشاورزان است، جشنی دینی نیست، بلکه جشنی اخلاقی ـ ملی است. این جشن سرورانگیز، شش روز به درازا می‌کشید؛ از روز شانزدهم مهر (مهرروز) آغاز می‌شد و در بیست و یکم مهر (رام‌روز) پایان می‌پذیرفت. روز آغاز را مهرگان عامه و روز انجام را مهرگان خاصه گویند. بعدها شاهان، سی‌روز ماه مهر را جشن می‌گرفتند و هر پنج روز را به یک طبقه از شاهزادگان و موبدان، بزرگان ، بازرگانان ، رزمیان، دهگانان، و اهل حرفه و صنایع، اختصاص می‌دادند. به‌گفتهٔ پاره‌ای منابع، پیشینهٔ این عید در سرزمین کهن ایران، به چندهزار سال پیش از میلاد مسیح می‌رسد. افزون بر یکی‌شدن نام روز با نام ماه، مناسبت‌های دیگری را نیز برای برگزاری این جشن برشمرده‌اند؛ از جمله بیرونی در آثارالباقیه آورده که در چنین روزی، فرشتگان به یاری فریدون آمدند و فریدون با کمک کاوه، بر ضحاک (بیوراسب) چیره شد و او را در کوه دماوند زندانی کرد و بدین ترتیب، مردم از شر او در امان ماندند. تقریباً همین مطالب در غرر اخبار ملوک‌الفرس و سیرهم ثعالبی، تاریخ گزیدهٔ حمدالله مستوفی، التفهیم بیرونی و تاریخ طبری نیز آمده است. روایت دیگری از بیرونی آمده که هرمزد در این روز، زمین را بگسترد و کالبدها را برای این‌که جای روان‌ها باشند، بیافرید، و نیز آورده است که مهر، نام خورشید است و در چنین روزی پدیدار شد و به این سبب، چنین روزی را مهر نام کرده‌اند. باز گوید هرمزد به ماه که گوی تیره و تاریکی بود،روشنی و درخشندگی بخشید و از این روی، گفته‌اند که در مهرگان، ماه بر خورشید نگران شود. روایت دیگری از بندهش هست که گوید، مشیا و مشیانه (آدم و حوا) در چنین روزی تولد یافتند. گویند روز مهرگان، حدفاصل میان نور و ظلمت است و چون بتابد، جان‌ها و تن‌ها را تباه کند؛ از این‌روی، ایرانیان این روز را میرکان نیز نامیده‌اند. دربارهٔ مراسم این جشن آورده‌اند که شاهنشاهان هخامنشی نمی‌بایست مست می‌کردند مگر در روز مهرگان که لباس فاخر ارغوانی می‌پوشیدند و باده‌گساری می‌کردند. گویند ساتراپ ارمنستان در این جشن، بیست‌هزار کره اسب به رسم ارمغان به دربار شاهنشاه هخامنشی می‌فرستاد. در این روز و جشن نوروز، پادشاهان ساسانی، چون اردشیر بابکان (۲۲۶- ۲۴۱م)، بهرام پنجم (۴۲۰/ ۴۲۱- ۴۳۸/۴۳۹م) و خسرو انوشیروان (۵۳۱- ۵۷۹م)،

مهرگان

جامه‌های گرانبهایی را که در گنجینه داشتند، به پیرامونیان، بستگان، لشکریان و دیگر مردمان می‌بخشیدند و می‌گفتند شاهنشاه در زمستان به لباس تابستانی و در تابستان به لباس زمستانی نیاز ندارد. پادشاهان در این روز، به‌جهت تبرک، روغن بان بر بدن می‌مالیدند، خود را می‌آراستند، جامهٔ زیبا و آراسته می‌پوشیدند و تاجی به شکل خورشید که بر آن دایره‌ای مانند چرخ نصب بود، به سر می‌گذاشتند. به یاد آن که فرشتگان برای یاری فریدون آمدند، در این جشن، مردی در سرای پادشاه می‌ایستاد و به بانگ بلند می‌گفت، ای فرشتگان فرودآیید و اهریمنان و بدان را نابودسازید. شاه او را فرامی‌خواند و او که خود را خجسته معرفی‌می‌کرد، پیغام نیکبختی و پیروزی را برای شاه می‌آورد. نخستین کسی که پس از او بر شاه وارد می‌شد ، موبد موبدان با طبقی در دست بود که در آن، لیمو، شکر، نیلوفر، به، سیب، یک‌خوشه انگور سفید و هفت دانه مورد گذاشته‌بودند. شاه در این‌روز، کاری انجام نمی‌داد تا مباداکاری از وی سرزند که ناپسند باشد و بدان سبب تمام سال بر او شوم شود. از دیگر آیین‌های این جشن، آن بود که مردم به شاه و به یکدیگر هدایایی از آنچه دوست داشتند، چون مشک ، عنبر، پارچه و جامه، می‌دادند. توانگران سیم و زر و سواران و تیراندازان، اسب و نیزه و شمشیر و تیر می‌دادند. شعرا شعر تقدیم می‌کردند و خطبا نیز خطبه می‌خواندند. پادشاه نیز بهای هدایا را در دیوان ثبت می‌کرد و چون برای هدیه‌دهنده واقعه‌ای رخ می‌داد، به ارزش آن هدایا، او راکمک می‌کرد و اگر در هنگام پیشامد، شاه برای کسی که هدیه داده بود، صله نفرستاده بود، آن‌کس می‌بایست به دیوان برود و هدیهٔ خود را دریافت دارد و غفلت از این امر نیز ممکن نبود. آیین‌های جشن مهرگان پس از حملهٔ اعراب از میان نرفت و در روزگار خلفای عباسی نیز با شکوه تمام برگزار می‌شد. برخی از حکام عرب پس از سکونت در شهرهای مختلف ایران، سنت‌های محلی[3] را پذیرفتند و از سلیقهٔ آنان در طرز پوشیدن لباس و تشریفات جشن‌ها پیروی کردند، مانند اسد بن عبدالله قسری، حاکم خراسان (ـ۱۲۰ق) که در جشن مهرگان ، پذیرایی باشکوهی از دهقانان بومی و سرداران عرب می‌کرد و دهقانان ایرانی نیز هدایایی راکه پیش‌تر به شاه محل می‌دادند ، به اسد بن عبدالله پیشکش می‌کردند. عبدالله بن طاهر، فرمانروای نیمه مستقل خراسان (۲۱۳ـ ۲۳۰ق) نیز در مهرگان به سنت اردشیر، بهرام و نوشیروان، هرچه لباس در خزاین داشت، به مردم می‌بخشید. از کتاب‌القیان جاحظ نیز برمی‌آید که در زمان او، هدیه دادن در روز مهرگان مرسوم‌بوده‌است. به‌گفتهٔ ابوالفدا در المختصر فی اخبارالبشر (۵۵/۲)، یکی از احکام قرمطیان این بود که تنها در دو روز مهرگان و نوروز باید روزه می‌گرفتند. جشن مهرگان چه در دربار شاهان ایرانی ایران، سامانیان و آل بویه، و چه در دربار حکام عرب و ترک مثل آل طاهر و غزنویان، با شکوه تمام برپا بود و آثار آن در دیوان‌های شعرایی چون مهیار بن مرزویه از شعرای دربار آل بویه (ـ۴۲۸ق)، فردوسی، عنصری، فرخی، منوچهری ، مسعود سعد و دیگران، و نیز در چهار مقاله ،تاریخ بیهقی و تاریخ طبری، یافت می‌شود. دانسته نیست این جشن تا چه‌هنگام متداول بوده، اما شاید بتوان گفت که دورهٔ مغول ، امکانی برای از میان رفتن آن بوده باشد. جشن مهرگان در تمام آسیای صغیر معمول بوده و از آن‌جا با آیین مهر به اروپا رفته‌است. روز مهرگان در ممالک روم باستان، به روز ظهور یا تولد خورشید شناخته شده‌است و پس از نفوذ دین حضرت عیسی (ع) در اروپا، روز ولادت مسیح قرار داده شده است. اکنون این رسم تنها در میان زرتشتیان کرمان و یزد برپا می‌شود. صدرالدین عینی، نویسنده و پژوهشگر تاجیکستانی (۱۸۷۸ ـ ۱۹۵۴م) در یادداشت‌های خود، از جشنی یاد می‌کند که می‌تواند با همهٔ دگرگونی‌هایش، بازماندهٔ جشن مهرگان باشد. از جمله اشاراتی که به جشن مهرگان در ادبیات فارسی شده،این‌ها هستند: «ملکا جشن مهرگان آمد ـ جشن شاهان و خسروان آمد/ خز به‌جای ملحم و خرگاه ـ بدل باغ و بوستان آمد/ مورد به جای سوسن آمد باز ـ می به جای ارغوان آمد.» (دیوان رودکی ، ۴۶۱)□ «مهرگان آمد، جشن ملک افریدونا ـ آن کجا گاو نکو بودش برمایونا.» (دقیقی) برمایون نام گاوی است که فریدون را پرورد. منجیک ترمذی در ستایش یکی از امرای چغانیان گوید: «خدایگانا فرخنده مهرگان آمد ـ ز باغ گشت به تحویل آفتاب احوال/ سرای‌پردهٔ صحبت کشید سیب و ترنج ـ به طبل رحلت برزد گل بنفشه دوال.» فردوسی جشن مهرگان را منسوب به روزگار فریدون دانسته و در تاجگذاری وی سروده‌است: « به روز خجسته سر مهرماه ـ به سر بر نهاد آن کیانی کلاه/.../ بفرمود تا آتش افروختند ـ همه عنبر و زعفران سوختند/ پرستیدن مهرگان دین اوست ـ تن‌آسانی و خوردن آیین اوست/ کنون یادگارست ازو ماه مهر ـ بکوش و به‌رنج ایچ منمای چهر.»(شاهنامه ، چاپ ژول مول، ۹۴/۱) فرخی سیستانی در ستایش بسیاری از ممدوحان خود، به جشن مهرگان اشاره کرده،

از جمله در ستایش خواجه ابوعلی حسنک وزیر سروده است: «مهرگان امسال شغل روزه دارد پیش در ـ خواجه از آتش‌پرستی توبه داد او را مگر/.../روز او فرخنده باد و روزه‌اش پذرفته باد ـ وین خجسته‌مهرگان از روزها فرخنده‌تر.» (دیوان فرخی ، ۱۹۳، ۱۹۵) در ستایش یمین‌الدوله محمود بن سبکتگین گوید: «بگشاد مهرگان در اقبال بر جهان ـ فرخنده باد بر ملک شرق مهرگان.» (دیوان فرخی، ۲۶۳) در مدح ابوبکر عمیدالملک عارض: «عید است و مهرگان و به عید و به مهرگان ـ نوباوه‌ای بود می سوری ز دست یار/ می‌ده مرا و مست مگردان که وقت خواب ـ باشد به مدح خویش کند خواجه خواستار.» (دیوان فرخی، ۱۹۵) در مدح خواجه‌حسین بن علی گوید: «خجسته باد بر او مهرگان و عید شریف ـ دلش به عید شریف و به مهرگان مسرور.» (دیوان فرخی، ۱۹۷) در مدح خواجه‌سیدابوالطیب بن طاهر: «باد بربست مه روزه و برکند خیم ـ مهرگان طبل زد و عید برون برد علم.» (دیوان فرخی، ۲۴۵) در ستایش امیریوسف بن ناصرالدین: «باد خزان به جام مناقب کشید زر ـ نامهربانی از چه قبل کرد مهرگان/.../ من زین خزان بشکرم کاین مهرگان اوست ـ وز من امیر مدح نیوشد به مهرگان/... /این مهرگان به شادی بگذار و همچنین ـ صد مهرگان به کام دل خویش بگذران.» (دیوان فرخی، ۲۹۶، ۲۹۸) در ستایش سلطان‌محمود: «به فرخی و به شادی و شاهی، ایران‌شاه ـ به مهرگانی بنشست بامداد پگاه/ بر آنکه چون بکند مهرگان به فرخ روز ـ به جنگ دشمن واژون کشد به سغد سپاه.» (دیوان فرخی ، ۳۴۴)□ «مهرگان آمد ، گرفته فالش از نیکی مثال ـ نیک‌روز و نیک‌جشن و نیکبخت و نیک‌حال.»(دیوان عنصری، ۱۷۰)□ «خوش بود بر هر سماعی می، ولیکن مهرگان ـ بر سماع چنگ خوش‌تر بادهٔ روشن چو زنگ/ مهرگان جشن فریدون‌ست و او را حرمتست ـ آذری نو باید و می خوردنی بی‌آذرنگ/ داد جشن مهرگان اسپهبد عادل دهد ـ آن کجا تنها به کشکنجیر بندازد زرنگ/.../ای رییس مهربان، این مهرگان فرخ گذار ـ فرّ و فرمان فریدون را تو کن فرهنگ و هنگ.» (دیوان منوچهری، ۶۱ـ ۶۲) همین شاعر در تهنیت جشن مهرگان و ستایش سلطان‌مسعود گوید: «شاد باشید که جشن مهرگان آمد ـ بانگ و آوای درای کاروان آمد/ کاروان مهرگان از خزران آمد ـ یا ز اقصای بلادِ چینْستان آمد/ نه از این آمد، بالله نه از آن آمد ـ که ز فردوس برین وز آسمان آمد/ مهرگان آمد، در بازگشاییدش ـ اندر آرید و تواضع بنماییدش / از غبار راه ایدر بزداییدش ـ بنشانید و به لب خُرد بخاییدش/ خوب دارید و فراوان بستاییدش ـ هر زمان خدمت لختی بفزاییدش.» (دیوان منوچهری، ۲۰۲)□ «نثارت آوریدم مهرگانی ـ روان چون چشمه آب زندگانی/ بدین جشنت نیارد ایچ کهتر ـ نثاری از نثار بنده بهتر.» (ویس و رامین، ۵۱۸) قطران تبریزی در ستایش شاه ابومنصور مملان گوید: «هر که را دلبند باشد مهرجوی و مهربان ـ روز او دایم بود نوروز و عید مهرگان.» (دیوان قطران، ۳۴۲)□ «آدینه و مهرگان و ماه نو ـ بادند خجسته هرسه بر خسرو.» (دیوان قطران، ۳۵۵)□ «نوروز مهین، جمّ همایون آورد ـ چون فرخ‌مهرگان فریدون آورد/ هرکس به جهان رهی دگرگون آورد ـ مردی و وفا و جود، فضلون آورد.» (دیوان قطران، ۵۲۹) مسعود سعد در مدح سیف‌الدوله محمود، پسر ابراهیم غزنوی گوید: «گرنه شاگرد کف شاه جهان شد مهرگان ـ چون کف شاه جهان پر زر چرا دارد جهان؟/.../ مهرگان آمد به خدمت شهریارا نزد تو ـ در میان بوستان بگشاد گنج شایگان/.../ مملکت افزون و همچون مملکت بفروز کار ـ روزگارت فرخ و چون روزگارت مهرگان.» (دیوان مسعود سعد ، ۴۶۸، ۴۷۰)□ «روز مهر و ماه مهر و جشن فرخ مهرگان ـ مهر بفزای ای نگار مهرجوی مهربان.» (دیوان مسعود سعد، ۴۷۰)□ «خسروا شب‌های عمرت روز باد ـ مهرگان ملک تو نوروز باد .» (دیوان مسعود سعد، ۵۹۸) امیر معزی در مدح ملکشاه سلجوقی گوید: «خسروا می خور که خرم جشن افریدون رسید ـ باغ پیروزی شکفت و صبح بهروزی دمید/ در چنین صد جشن فرخ شاد باش و شاه باش ـ کایزد از بهر تو این شاهی و شادی آفرید/.../ بر تو فرخ باد و میمون نوبهار و مهرگان ـ کز تو اندر هفت کشور نوبهاری بشکفید.» (دیوان امیرمعزی، ۱۴۳)□ «این مهرگان فرخ و جشن بزرگوار ـ فرخنده باد و میمون بر شاه روزگار/.../با صدهزار نصرت و سیصدهزار فتح ـ بگذار بر مراد چنین مهرگان هزار.» (دیوان امیرمعزی، ۲۶۳)□ «مهرگان بازآمد و بر دشت لشکرگاه زد ـ گنج‌خواه آمد که او هست از فریدون یادگار/ خواست افریدون ز شاهان گنج و آنگه مهرگان ـ گنج فروردین همی‌خواهد ز باغ و جویبار/ بندگان مهربان از بهر جشن مهرگان ـ تحفه‌ها آرند پیش خسروان روزگار.» (دیوان امیرمعزی، ۲۱۴) در دو بیت نخست، مهرگان در معنی خزان، و در بیت سوم، در معنی جشن مهرگان است. «عید را با مهرگان هست اتفاق و اتصال ـ هردو را دارند اهل دولت و ملت به فال/.../ عید آیینی‌ست کز وی هست ملت را شرف ـ مهرگان رسمی‌ست کز وی هست دولت را جمال/.../ همچنان شعری که در محمود

گوید عنصری ـ مهرگان آمد گرفته فالش از نیکی مثال.» (دیوان امیرمعزی، ۴۱۱ـ ۴۱۲)□ «صدهزاران سال میمون باد جشن مهرماه ـ بر شهنشاهی که دارد صدهزاران مهر و ماه/ بندگانش مهر و ماهند و ز فرخ‌طلعتش ـ روز ایشان هست فرخ‌تر ز جشن و مهرماه.» (دیوان امیرمعزی، ۶۲۳) ازرقی هروی در ستایش میران‌شاه بن قاورد سروده است: «آسمان‌گون قرطه پوشید آن چو ماه آسمان ـ مهرچهر آمد به نزد بنده روز مهرگان/.../ مهرگانی جشن نوشروان بود خرم‌گذار ـ با نگار نوش لب جشن ملک نوشیروان.» (دیوان حکیم ازرقی هروی، ۶۷ـ ۶۸) در جای دیگر، در ستایش ابوالحسن علی بن محمد وزیر، گوید: «مهرگان نو درآمد، بس مبارک‌مهرگان ـ فال سعد آورد و روز فرخ و بخت جوان/.../گرنه باد مهرگانی ابر نوروزی شدست ـ از خط قوس و قزح خاکش چرا دارد نشان؟/ مهرگان قارون دیگر گشت و از باد خنک ـ کیمیایی ساخت کز وی کان زر شد شاخدان/ زین‌سبب چون طلق حل کرده است آب اندر شمر ـ تا ازو بر کیمیا صنعت نماید مهرگان.» (دیوان حکیم ازرقی هروی، ۷۰)□ «فرخنده و مبارک و میمون و سعد باد ـ نوروز و مهرگان و بهار و خزان تو.» (دیوان انوری ، ۳۹۹/۲) اسدی طوسی نیز در انتساب این جشن به فریدون گوید: «همان‌سال ضحاک را روزگار ـ دژم گشت و شد سال عمرش هزار/ بیامد فریدون به شاهنشهی ـ وز آن مارفش کرد گیتی تهی/ سرش را به گرز کیی کوفت خرد ـ ببستش به کوه دماوند برد/ چو در برج شاهین شد از خوشه مهر ـ نشست او به شاهی سر ماه مهر/ بر آرایش مهرگان جشن ساخت ـ به شاهی سر از چرخ مه برفراخت.» (گرشاسب‌نامه ، ۳۲۸ ـ ۳۲۹) چندین جای در تاریخ بیهقی، شرح جشن مهرگان آمده است: «روز یکشنبه چهارم ذی‌الحجه (سال ۴۲۸ق) به جشن مهرگان نشست و از آفاق مملکت هدیه‌ها که ساخته بودند، پیشکش را در آن وقت بیاوردند و اولیا و حشم نیز بسیار چیز آوردند و شعرا شعر خواندند و صلت یافتند... پس از شعر، به سرّ نشاط و شراب رفت و روزی خرم به پایان آمد.» (تاریخ بیهقی، چاپ خطیب رهبر، ۷۵۲/۲) در تاریخ قم ، آمده بهرام گور چون از اهل خوزان شکست خورد، در حملهٔ دیگری بر آنان چیره شد و آن روز را که رام‌روز از ماه مهر بود، جشن گرفت.

منابع: پژوهشی در اساطیر ایران ، ۴۹۵ـ ۵۰۰؛ تاریخ ایران ، ترجمهٔ کریم کشاورز، ۱۶۵ـ ۱۶۶؛ تاریخ بیهقی ، چاپ خطیب رهبر، ۷۵۲/۲؛ تاریخ طبری ، ۲۰۵/۱؛ تاریخ قم ، ۸۳؛ تاریخ گزیده ، ۸۳؛ تاریخ و فرهنگ، ۵۱۶ـ ۵۴۲؛ ترجمهٔ آثارالباقیه، ۲۹۰ـ ۲۹۳؛ دایرةالمعارف فارسی ، ۲۹۳۹/۳؛ دیوان انوری ، ۳۹۹/۲؛ دیوان حکیم ازرقی هروی ، ۶۷ـ ۶۸، ۷۰؛ دیوان رودکی، ۴۶۱؛ دیوان عنصری ، ۱۷۰؛ دیوان فرخی ، ۱۹۳، ۱۹۵، ۱۹۷، ۲۴۵، ۲۶۳، ۲۹۶، ۲۹۸، ۳۴۴؛ دیوان قطران ، ۳۴۲، ۳۵۵، ۵۲۹؛ دیوان مسعود سعد ، ۴۶۸، ۴۷۰، ۵۹۸؛ دیوان معزی، ۱۴۳، ۲۱۴، ۴۱۱ـ ۴۱۲، ۲۶۳، ۶۲۳؛ دیوان منوچهری، ۶۱ـ ۶۲، ۲۰۲؛ شاهنامه ، چاپ ژول مول، ۹۴/۱؛ غرر اخبار ملوک‌الفرس و سیرهم ،ترجمه، ۳۱؛ کتاب‌الشفهیم، ۲۵۵؛ گرشاسب‌نامه، ۳۲۸ـ ۳۲۹؛ مزدیسنا و ادب فارسی ، ۱۸۹/۲؛ یشت‌ها، ۳۹۲/۱ـ ۳۹۶؛ بهرام فره‌وشی، «مهرگان» ، یغما، سال ۱۷، شمارهٔ ۷، صص ۲۹۷ـ ۳۰۶؛ پرویز رجبی، «مهرگان»، چیستا، سال یکم، شمارهٔ ۲، صص ۱۹۸ـ ۲۳۰؛ نازی عظیما، «فهرست کتاب‌ها و مقاله‌های فارسی دربارهٔ مهر و مهرگان»، همان‌جا، سال یکم ، شمارهٔ ۲، صص ۲۳۱ـ ۲۴۱؛ محمود روح‌الامینی ،«جشن مهرگان تا به امروز» ، چیستا ، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، صص ۶ـ۱۱؛ حسن سادات ناصری، «مهرگان اهمیت جشن‌های ملی» ، ارمغان ، سال ۳۲، شمارهٔ ۶، صص ۲۴۱ـ ۲۴۸؛ شمارهٔ ۷، صص ۲۹۹ـ ۳۰۳؛ شمارهٔ ۸، ۳۶۶ـ ۳۷۰؛ شمارهٔ ۹، صص ۴۲۶ـ ۴۳۲؛ شمارهٔ ۱۰، صص ۴۵۸ـ ۴۶۲؛ سال ۳۳ ، شمارهٔ یکم، صص ۳۴ـ ۳۹؛ شمارهٔ ۲، صص ۹۱ـ ۹۴؛ شمارهٔ ۳، صص ۱۲۹ ـ ۱۳۳؛ شمارهٔ ۴، صص ۲۰۰ـ ۲۰۷؛ شمارهٔ ۵، صص ۲۶۶ـ ۲۶۹؛ شمارهٔ ۶، صص ۳۲۴ـ ۳۲۶.

حجتی

مهرنامه ← ملطفه

مهمل،بحر ← مستحدث

میان‌پرده (mi.yān.par.de)/interlude/ طرح نمایشی کوتاه و فکاهی است که در فاصلهٔ میان دو پردهٔ نمایش بلند و جدی اجرا می‌شود. پیشینهٔ این نمایش‌ها که نام آن‌ها برگرفته از واژهٔ لاتین interludium است، به‌خوبی دانسته نیست، شاید طرح‌های نمایشی فکاهی و سرگرم‌کننده‌ای که در سورهای درباری اجرا می‌شدند، ریشهٔ این نمایش‌ها باشند. در نمایش و ادبیات انگلستان، میان‌پرده‌ها را باید ادامهٔ نمایش معجزات/ miracle play و نمایش رمز و راز/ mistery play سده‌های میانه، نمایش‌های اخلاقی/ Morality Play و کمدی‌های دورهٔ الیزابت (۱۵۵۸ـ ۱۶۰۳م) دانست. اجرای این قطعات در این کشور ، در دورهٔ فرمانروایی خاندان تودور (۱۴۸۵ ـ ۱۶۰۳م)، به‌ویژه میان

میان‌پرده

۱۵۵۰-۱۵۸۰م، بسیار رواج داشت، این دوره را سرآغاز نمایش انگلیسی به‌صورت مستقل از پیوستگی‌های مذهبی برشمرده‌اند. بیشتر این نمایش‌ها کیفیتی شوخ و طنزآمیز، تمثیلی، اخلاقی و تعلیمی، و شخصیت*ها و موقعیت‌هایی نمونه‌وار داشتند و به درونمایه‌هایی غیر مذهبی و فکاهی، چون برهم‌ریختن رابطهٔ ارباب و پیشخدمت، و زن و شوهر، می‌پرداختند و بسیار به لودگی/ farce های فرانسوی نزدیک بودند.بسیاری از این نمایش‌ها با نکته‌ای اخلاقی به پایان می‌رسیدند، چنان‌که پاره‌ای از آن‌ها را میان‌پرده‌های اخلاقی/ moral interlude خوانده‌اند. افزون بر این،میان‌پرده‌ها به دو دستهٔ عامیانه، یعنی فارس*های ساده‌ای که بر صحنه‌های کوچک برای عامهٔ مردم اجرا می‌شدند، و میان‌پرده‌های درباری، تقسیم می‌شدند. میان‌پرده‌های درباری همان طرح‌های نمایشی‌ای بودند که در مجالس اعیان اجرا می‌شدند. غرور زندگی(ح ۱۴۰۰م) و انسان (ح۱۴۷۱م) نمونه‌هایی از میان پرده‌های عامیانه‌اند و باید فولجنس و لوکرس (۱۴۹۷م) اثر هنری مدوال (شکوفایی ۱۴۹۰م) راکه خود از نخستین نسخه‌های میان‌پرده‌ها است، از میان‌پرده‌های درباری شمرد. چهار عنصر جان راستل و عقل و علم جان ردفورد هم از میان‌پرده‌های برجستهٔ انگلیسی هستند. گروه «بازیگران میان‌پرده‌های شاهی» (۱۴۹۳م) در دورهٔ هنری هفتم (۱۴۸۵-۱۵۰۹م) از نخستین گروه‌های نمایشی بودند که به اجرای میان‌پرده می‌پرداختند و تا دورهٔ الیزابت اول که در این زمان گروه «بازیگران ملکه» نامیده می‌شدند، فعال بودند. جان هیوود(ح ۱۴۹۷- پس از ۱۵۷۵م) نخستین نویسنده‌ای است که به میان‌پردهٔ انگلیسی شکل نمایشی کامل و مستقل داد. نمایش آب و هوا (۱۵۳۳م) و چهار پ (۱۵۴۴م) که در ۱۵۲۰م اجرا شده بود، از میان‌پرده‌های اویند. میان‌پرده‌ها جز در بین دو پردهٔ یک نمایش، پیش یا پس از نمایش اصلی، و گاه به‌تنهایی نیز اجرا می‌شدند. افزون بر انگلیس و فرانسه، در ایتالیا و اسپانیا نیز اجرای میان‌پرده رایج بود. در ایتالیا آن را intermezzi/intermedio می‌نامیدند. از میان پرده‌هایی که در این کشور اجرا می‌شدند، می‌توان به میان‌پرده‌های شبانی که در سدهٔ پانزدهم میلادی فاصلهٔ بین پرده‌های یک نمایش را پر می‌کردند، اشاره کرد. در اسپانیا، این نمایش‌ها از میان پرده‌های فرانسوی که soties نامیده می‌شدند، ریشه گرفتند. میان پرده‌های اسپانیایی نیز در ابتدا به‌صورت سرگرمی‌های میان سورهای درباری بودند، با جشنواره‌های مذهبی شکل پیدا کردند، بعدها جنبهٔ مذهبی خود را از دست دادند و به سرگرمی‌های کوتاه فکاهیِ همراه با رقص و آواز بدل شدند و رفته‌رفته، شکل نمایشی تک‌پرده‌ای و مستقل به خود گرفتند. در این کشور، میان‌پرده‌ای با این ویژگی‌ها، نخستین بار در ۱۴۱۲م در والنسیا اجرا شد. در میانهٔ دههٔ ۱۵۰۰م لوپ دو روودا نمایشنامه‌نویس اسپانیایی (۱۵۱۰-۱۵۶۵م) نوشتن متن نمایشی برای میان‌پرده‌ها را آغاز کرد. بعدها، دیگر نویسندگان اسپانیایی، چون میگوئل دو سروانتس (۱۵۴۷- ۱۶۱۶م)، لوپ دو وگا (۱۵۶۲- ۱۶۳۵م) و پدرو کالدرون دو لابارکا (۱۶۰۰-۱۶۸۱م) چنین کردند و میان‌پرده‌نویسی را در این کشور رونق بخشیدند. «چاشنی» و «کوتاه‌گونه»، انواع دیگر نمایش بودند که در اسپانیا میانِ پرده‌های یک نمایش اجرا می‌شدند و اندکی با میان‌پرده‌های مورد نظر تفاوت داشتند. چاشنی‌ها کمی پیچیده‌تر، طولانی‌تر وانتقادی‌تر از میان‌پرده‌ها بودند. در ایران نیز قطعه‌های نمایشی‌ای به نام «پیش‌پرده» اجرا می‌شدند که می‌توان آن‌ها را معادل میان‌پرده‌های غربی شمرد. پیش‌پرده‌ها درست مانند میان‌پرده‌ها، نمایش‌های کوتاه و مستقلی با بازیگران اندک‌شمار بودند که شعر، آواز و موسیقی، گفتگوهای آن‌ها را همراهی می‌کرد و این گفتگوها، در بیشتر موارد با نتیجه‌ای اخلاقی به پایان می‌رسیدند. در میانهٔ دورهٔ صفویه، پیش‌پرده‌ها بین برنامه‌های شبانهٔ مطربی اجرا می‌شدند. بعدها پس از انقلاب مشروطه که اجرای نمایش به شیوهٔ غربی در ایران رایج شد، به‌صورت میان‌پرده، در فاصلهٔ دو پردهٔ یک نمایش، در جلوی صحنه اجرا می‌شدند. این پیش‌پرده‌ها اغلب تصنیف‌هایی انتقادی و طنزآمیز دربارهٔ مسائل روز بودند که یک یا چند خواننده آن‌ها را می‌خواندند. گروه «تآتر دائمی تهران» ،به سرپرستی سیدعلی نصر، از نخستین گروه‌های نمایشی ایران بود که پیش‌پرده به معنی اخیر آن را اجرا می‌کردند.از آن‌جا که «گوشه»های تعزیه‌ها، قطعه‌های نمایشی کوتاه و مستقلی بودند که مانند میان‌پرده‌های غربی از دل نمایش‌های مذهبی سربرآوردند و رفته‌رفته از مذهب فاصله گرفتند و شکل نمایشی برجسته‌تری یافتند، شاید بتوان در نمایش ایرانی، این نمایش‌ها را نیز گونه‌ای «میان پرده» به شمار آورد. گوشه‌ها در کنار بخش اصلی نمایش تعزیه، همراه با عناصری فکاهی و مفرح، داستان‌هایی عاشقانه و حماسی و...را نمایش می‌دادند. تنها تفاوت گوشه با میان‌پرده در این نکته است که گوشه‌ها نه در میانهٔ تعزیه و برای پرکردن فاصلهٔ میان دو نیمهٔ اجرا، که پیش از

آغاز آن اجرا می‌شدند. البته میان‌پرده‌ها نیز گاه در آغاز نمایش یا حتی به‌صورت مستقل اجرا می‌شدند.

منابع: تاریخ ادبیات جهان ، ۹۷۴؛ تعزیه در ایران ، ۲۸۰؛ تعزیه هنر بومی پیشرو ایران ، ۹۴؛ دایرةالمعارف فارسی ، ۵۸۱/۱؛ دنیای شگفت‌انگیز تئاتر ،۹۹؛ صور و اسباب در شعر امروز ایران ، ۳۷۳-۳۸۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۲۸۰؛ کتاب نمایش ، ۵۰/۱، ۲۸۱-۲۸۲؛ نمایش در ایران ، ۱۴۰،۱۶۸-۱۶۹، ۲۲۹-۲۳۰؛ نمایشنامه‌نویسی در ایران ، ۱۱۷؛

A Dictionary of Literary Terms ,Cuddon, 331-332; *Britannica* ,6/343; 28/542; *The Concise Oxford Companion to the Theatre*, 265; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,111; *The Reader's Encyclopedia*, 483.

م.اسماعیل‌پور

می در ادب فارسی (mey.dar.a.dab-e.fār.si)، می [تلفظ فارسی متأخر mei، تلفظ قدیم mai،پهلوی mai،اوستایی madhu (عسل)، هندی باستان mādhu (شیرین، عسل)، اوستا madha (نوشیدنی مستی‌آور)] شراب انگوری را گویند. شراب /باده [باده، به فتح سوم، گویا مشتق از باد و به معنی آنچه باد (غرور) برانگیزد و تحرک و جنبند و روح و روان بخشد، پهلوی bātak، معرب آن باذق (نفس)] نوشابه‌ای الکلی است که از تخمیر آب انگور (و میوه‌های دیگر، مانند سیب و خرما و نیز حبوبات و جز آن‌ها) حاصل می‌شود. «انواع مختلف شراب از حیث رنگ، طعم، رایحه و مقدار الکل از یکدیگر متمایز می‌شوند و زیر نام‌های طبیعی یا تقویت شده(با افزودن الکل)، شیرین یا خشک (بدون طعم شیرین و مزهٔ میوه‌ها)، بی‌گاز یا گازدار (که کف یا حباب از آن می‌جوشد) طبقه‌بندی می‌شوند. اختلاف بین اقسام مختلف مربوط است به نوع انگور، آب و هوا، موقعیت و خاک تاکستان، و طرز عمل با خوشه‌ها قبل از تهیهٔ شراب و در ضمن آن. در تهیهٔ شراب قرمز همهٔ خوشهٔ له شده به کار می‌رود؛ در تهیهٔ شراب سفید فقط آب انگور را می‌گیرند و تخمیر می‌کنند.» در مقابل شراب، عرق قرار دارد که به آن دسته از مشروبات الکلی گویند که از تقطیر آب تخمیر شدهٔ کشمش یا شراب و نیز از چیزهایی مانند خرما و برنج به دست می‌آید(به مایع غیر الکلی‌ای که از تقطیر خیساندهٔ شاخ و برگ یا گل یا میوهٔ نباتات حاصل می‌شود نیز عرق گویند). اندازهٔ گیرایی و تأثیر شراب و عرق به درصد الکل آن بستگی دارد. گفتنی است واژهٔ عربی شراب در اصل به معنی هرگونه آشامیدنی و نوشیدنی، الکلی یا غیرالکلی بوده، ولی رفته‌رفته در زبان فارسی به معنی خمر یا نوشیدنی مُسْکِر(آنچه سُکْر و مستی و بی‌خودی و مدهوشی آورد) به کار رفته است. پیشینهٔ کشت درخت مو/ تاک/رز که میوهٔ آنگور حاصل آن است در خاورمیانه به ۴۰۰۰ق‌م و حتی یحتمل به قبل از آن می‌رسد. گزارش‌هایی که از مصریان از ۲۵۰۰ق‌م به جا مانده است به استفاده از انگور برای شراب‌سازی اشاره دارد. اشارات متعددی در عهد قدیم/ تورات، مبین خاستگاه و اهمیت دیرینهٔ این صنعت در خاورمیانه است. در سفر پیدایش (باب ۹، آیهٔ ۲۰) از غرس تاکستانی به دست نوح سخن رفته است: «و نوح به فلاحت زمین شروع کرد و تاکستانی غرس نمود و شراب نوشیده مست شد و در خیمهٔ خود عریان گردید.» یونانیان در کوچ‌نشین‌های خود،از دریای سیاه تا اسپانیا، به کشت انگور و شراب‌سازی می‌پرداختند. رومیان کشت انگور را در دره‌های راین و موزل (یعنی نواحی پهناور آلمان و آلزاس)، دانوب (در کشورهای کنونی رومانی، صربستان، مجارستان و اتریش)، رون، سون، گارون، لوار، مارن (که به ترتیب ولایات بزرگ رون، بورگونی، بوردو، لوار و شامپانی در فرانسه را تشکیل می‌دهند) رواج دادند. نقش شراب در آیین قداس یا قربانی مقدس در مسیحیت (این آیین نمایش‌دهندهٔ عمل مسیح در آخرین شام وی با شاگردانش است که در طی آن نان را پاره کرده به آنان داد و گفت «این است بدن من» و شراب را در پیاله ریخته به ایشان داد و گفت «این است خون من». خوردن از نان و شراب این آیین را «تناول عشای ربانی» گویند) به حفظ صنعت شراب‌سازی پس از سقوط امپراتوری روم یاری رساند و فرقه‌های رهبانی در نگهداری و گسترش بسیاری از نواحی معروف تولید کنندهٔ انگور و شراب در اروپا کوشا بودند. در ایران باستان نیز کشت انگور و گرفتن شراب/ می از آن و چیزهای دیگری مانند خرما و جو رواجی گسترده داشت. پیش از ظهور زرتشت، ایرانیان از گیاهی به نام هوم (در اوستا: هئومه ،در وداهای برهمنان هند: سومه) که «دارای ساقهٔ نرم و پر الیاف و شیره‌ای سفید به رنگ شیر» است، شربتی مسکر به همان نام هوم تهیه می‌کردند و آن را می‌نوشیدند؛ گیاه و نوشابهٔ هوم مقدس شمرده می‌شد و از هوم به عنوان فدیه استفاده می‌کردند. پس از ظهور زرتشت، در آیین وی نیز هوم مقدس شمرده شده و در شمار ایزدان است ولی

می در ادب فارسی

ظاهراً نوشابهٔ هوم دیگر سکرآور به شمار نمی‌آید. در این آیین، هوم «دشمنان را دور می‌دارد. او از آنِ پرهیزکاران است و نه از آن دروندان. او درمان بخش است. از او نوشابه‌ای می‌سازند که مستی نمی‌آورد ولی شادی می‌بخشد. این او است که دین را چون کمربندی ستاره‌نشان به هرمز داد. او بر البرز کوه می‌روید. در فرشکرد بی‌مرگی را از او می‌آرایند و سرور گیاهان است.» از مهم‌ترین مراسم مزدیسنا یا آیین زرتشتی، مراسم هوم است؛ در این مراسم «با آداب و شست و شوی مخصوصی با سرود اوستا درمقابل مجمر آتش پنج تا هفت ساقه از هوم با قدری آب زوْر(آب مقدس) و شاخ کوچکی از اورورام (شاخهٔ انار) در هاون با ترتیب مقرّر فشرده می‌شود و به آن اسم پراهوم می‌دهند. در واقع پراهوم چند قطره آبی است که چندین ساعت بر آن اوستا خوانده‌اند و می‌توان گفت به منزلهٔ افخارستیا(آیین قربانی مقدس) است یا شرابی که در دین عیسی روح و خون مسیح در آن پنداشته می‌شود... احتمال دارد که مراسم هوم در جزو آیین مهر به رم رفته در آن‌جا بعدها به شراب تبدیل یافته افخارستیا شده است» به هر صورت ، هوم در کیش مهرپرستی ایرانیان قدیم نوشابه‌ای مسکر و مستی‌آور (شراب) بوده است که به مثابهٔ خون مهر تقدیس می‌شد و در کیش زرتشتی نیز، گرچه مستی‌آور به شمار نمی‌آید، نوشابه‌ای محرک و شادی‌بخش است که در مهم‌ترین آیین این کیش، یعنی آیین یسنه (=پرستش، قربانی) آن را می‌نوشند. اما هوم تنها نوشیدنی (سکرآور؟) ایرانیان باستان نبود. آن‌ها از میوه‌ها و گیاهان دیگر به‌ویژه انگور شراب می‌ساختند. ظاهراً از عسل نیز شراب تهیه می‌کردند چرا که معادل واژهٔ پهلوی می در زبان اوستایی، مذه madha، به معنی عسل است. البته بعدها می بر هرگونه شراب به‌ویژه شراب انگوری اطلاق گردید و در همین معنی به زبان فارسی دری راه یافت. در شاهنامه ، کیومرث پیشدادی پس از کشف آتش، جشنی (جشن سده) برپا می‌کند و باده می‌نوشد: «یکی جشن کرد آن شب و باده خورد ـ سده نام آن جشن فرخنده کرد.» ولی در زمان جمشید پیشدادی است که از می سخن به میان می‌آید: «یکی تخت پرمایه کرده به پای ـ بر او برنشسته جهان کدخدای/ نشسته برآن تخت جمشید کی ـ به چنگ اندرون خسروی جام می/ بزرگان به شادی بیاراستند ـ می و جام و رامشگران خواستند.» در راحة‌الصدور راوندی و نوروزنامهٔ منسوب به عمر خیام، پیدایی می را به آوردن دانه‌های انگور به وسیلهٔ مرغی که به دست کیقباد یا شمیران شاه از ستم ماری رهایی می‌یابد، و کشت آن دانه‌ها و گرفتن آب و شراب از انگور حاصل از کشت آن‌ها نسبت داده‌اند. ایرانیان باستان از میوه‌ها و دانه‌های گیاهی دیگر نیز برای تهیهٔ شراب بهره می‌بردند؛ مثلاً از خرما، نبیذ/نبید می‌ساختند(نبید ، در فارسی باستان: nipîta به معنی مشروب، در فرهنگ‌ها به معانی گوناگونی چون «می خرما»، «شرابی که از میوه‌ها و دانه‌های گیاهی سازند غیر از انگور چه شراب آن خمر نامیده می‌شود» و «شراب ساخته از شیرهٔ خرما و انگور و جز آن اعم از این‌که مسکر باشد یا نباشد و نیز به خمر ساخته شده از انگور گویند» آمده است): «بگفتا که ما می ز خرما کنیم ـ به تموز هنگام گرما کنیم/ کنون هست لختی چو روشن گلاب ـ به سرخی چو بیجاده بر آفتاب.» از جو نیز آبجو/ وشگ/ فُقاع می‌ساختند. ایرانیان نوشیدن می را تا آن‌جا که شادمانی و هشیاری به همراه می‌آورد پسندیده می‌شمردند و می‌گساری و باده‌نوشی همراه با مستی توأم با خشم و درد را ناپسند می‌دانستند، چنان‌که در پندهایی که فردوسی از زبان انوشیروان و بزرگمهر یا از زبان خودش می‌دهد مشخص است: «نه چندان که یابد نکوهش خرد ـ می آن مایه باید که جان پرورد(پند نوشیروان)/.../ ز می نیز تو شادمانی گزین ـ که مست از کسی نشنود آفرین (پند بزرگمهر)/.../ نشاط و طرب جوی و مستی مکن ـ گزافه مپندار مغز سخن (پند فردوسی).» در ایران باستان گویا رسم بوده است که در جشن‌ها به‌ویژه جشن نوروز و هم به هنگام باده‌گساری گل افشانی می‌کرده‌اند و افسر گل (بساک/ پساگ ، پهلوی pusag، تاجی که از گل‌ها و ریاحین و اسپرغم‌ها و برگ مورد می‌ساختند) بر سر می‌نهاده‌اند: «چنان شد ز مستی که هر مهتری ـ نهادند از گل به سر افسری/ چو نان خورده شد جام‌های نبید ـ نهادند پیش و گل و شنبلید.» (فردوسی)□ «می خواه و گل افشان کن، از دهر چه می‌جویی ـ این گفت سحرگه گل، بلبل توچه می‌گویی.»□ «بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم ـ فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم.»(حافظ) در عربستان پیش از اسلام نیز گرچه تاک‌پروری و به‌ویژه خمخانه کمیاب بود، اعراب بادیه‌نشین باده را می‌شناختند و به‌ویژه در بازارهای فصلی که قبایل متعدد در آن‌ها گرد می‌آمدند به باده‌نوشی روی می‌آوردند. باده/ می/شراب/ خمر/ نبید (این واژه‌ها گرچه از جهت ریشه‌شناسی با یکدیگر تفاوت دارند و در زمان‌هایی به معانی متفاوت به‌کار رفته‌اند، در فارسی دری روی هم رفته مترادف هم هستند و بر شراب، و توسعاً بر هر گونه نوشیدنی مُسکر و

می در ادب فارسی

مستی‌آور اطلاق می‌گردند.) در ادیان پیش از اسلام، به‌ویژه دین‌های یهود و مسیحیت، ظاهراً جزو محرمات نیست و در آن‌ها سخنی از حلال یا حرام بودن آن به میان نیامده است (از دیدگاه مذهب امامیه، شراب در همهٔ شرایع حرام است و در هیچ شریعتی حلال شمرده نشده است)، اما در اسلام حرام شمرده شده است. در قرآن در چند آیه به باده با تعبیرات متعددی مانند خمر، سَکَر و رحیق اشاره شده است که مهم‌ترین آن‌ها، آیات ۹۰ و ۹۱ سورهٔ مائده است که بر تحریم قطعی باده‌نوشی تصریح دارد: «یا ایهاالذین، امنو انّماالخمر والمیسر والانصاب والازلم رجس من عمل‌الشیطٰن فاجتنبوه لعلکم تفلحون □ انمایریدالشیطٰن أن یوقع بینکم والبغضاء فی‌الخمر والمیسر و یصدکم عن ذکرالله و عن‌الصلوة فهل انتم منتهون: ای مؤمنان شراب و قمار و انصاب (بتان)و ازلام (تیرهای مخصوص تفأل) پلید و عمل شیطانی است، از آن پرهیز کنید باشد که رستگار شوید □ همانا شیطان می‌خواهد در پرداختن به شراب و قمار، بین شما دشمنی و کینه بیندازد و شما را از یاد خداوند و نماز باز دارد، آیا دست بردار هستید؟» تصریح قرآن بر لزوم اجتناب از باده‌نوشی سبب شده است که حرمت آن نزد مسلمانان از احکام ضروری دین تلقی شود و کسی که آن را حلال بداند کافر به شمار آید؛ اما نسبت به زمان و مراحل این تحریم و نیز مصداق‌های بادهٔ حرام میان مفسران و مورخان و فقیهان اختلاف است. برخی روایات مبین آن است که به دلیل عدم آمادگی مردم و نیز این‌که مسلمانان تا زمان نزول آیهٔ ۹۰ مائده (آیهٔ تحریم) از باده پرهیز نداشتند، تحریم باده‌نوشی به صورت تدریجی اعلام شد. در فقه، گذشته از تصریح بر حرمت نوشیدن باده، مباحث دیگری مانند مصادیق و اقسام باده از نظر احکام شرعی، نوشیدن باده در ضرورت یا در حالت تشنگی شدید و دسترسی نداشتن به آب، استفاده از باده برای درمان بیماری‌ها، خرید و فروش باده یا مواد اولیهٔ آن برای تهیهٔ بادّه، همکاری در ساختن باده، حد شرعی باده‌گساری یا باده‌نوشی، پاکی و ناپاکی باده و مالیت آن مطرح شده است و دربارهٔ این مباحث اختلافاتی میان فقهای اهل تشیع و تسنن وجود دارد. از جمله ابوحنیفه و شاگردش ابویوسف میان خمر(شراب انگور) و سایر مسکرات (مانند فقاع و نبیذ) از چند نظر، از جمله جواز نوشیدن برخی از آن‌ها بدون قصد لهو و لعب، فرق گذاشته‌اند در حالی که فقهای شیعه همهٔ اقسام باده و نیز نوشیدن باده حتی اگر به مستی نینجامد را حرام می‌دانند. در ایران پس از اسلام که در آن رفته‌رفته فارسی (یا بهتر بگوییم فارسی دری) ببالید و از یک زبان گویشی به یک زبان نوشتاری و رسمی متحول گردید و ادبیات نظم و نثر فارسی پای گرفت، تا مدت‌ها، به‌رغم تحریم مذهبی، می‌گساری و باده‌نوشی و شادخواری ناشی از آن رواجی گسترده داشت که در اشعار اکثر سرایندگان فارسی گوی این دوره بازتاب یافته است. در شاهنامهٔ فردوسی که زمینهٔ رویدادهای آن مربوط به دورهٔ پیش از اسلام است شراب، چاره و درمان غم و اندوه و بدبختی‌ها و از ملزومات مهمان‌نوازی است: «یک امشب به می شاد داریم دل ـ ز اندیشه آزاد داریم دل.»□ «گسارندهٔ باده آورد ساز ـ سیه چشم و گل رخ بتان طراز/نشستند با رودسازان به‌هم ـ بدان تا تهمتن نباشد دژم.» مجلس باده‌گساری و می‌نوشی شق مطلوبی در برابر دیدار در میدان جنگ است. در بسیاری از میادین پهلوانان دشمنان خود را به کنار گذاشتن اسلحه و به جای آن بلند کردن جام دوستی دعوت می‌کنند یا از جنگجویان خود می‌خواهند تا با گذراندن شبی به می‌گساری برای نبرد آماده شوند: «بگفتند و پس رود و می خواستند ـ همه شب همی لشکر آراستند/ همه تلخی از بهر بیشی بود ـ مبادا که با آز خویشی بود/ وزان روی سهراب با انجمن ـ همی می‌گسارید با رود زن /ز کف بفگن این گرز و شمشیر کین ـ بزن جنگ و بیداد را بر زمین/ نشینیم هر دو پیاده به هم ـ به می تازه داریم روی دژم / به پیش جهاندار پیمان کنیم ـ دل از جنگ جستن پشیمان کنیم.» گذشته از فردوسی، در بیشتر سروده‌های شاعران فارسی‌گوی تا نیمهٔ اول سدهٔ پنجم هجری اشعار فراوانی در ستایش می و باده‌گساری و به طور کلی شادخواری و غنیمت شمردن لحظه‌های زندگی، دیده می‌شود: «دهان دارد چو یک پسته، لبان دارد به می شسته ـ جهان بر من چو یک پسته، بدان بسته دهان دارد.»(شهید بلخی)□ «از آن جان تو، لختی خون رز ده ـ سپرده زیرِ پای اندر سپارا.»□ «کنون خورید باده و اکنون زیید شاد ـ کاکنون برد نصیب حبیب از بر حبیب/ ساقی گزین و سبزه و می‌خور به بانگ زیر ـ کز کشت‌سار نالد و از باغ عندلیب.»□ «باد و ابرْ است این جهان افسوس ـ باده پیش آر، هر چه باداباد.»□ «بیار و، هان، بده آن آفتاب کش بخوری ـ ز لب فرو شود و از رخان برآید زود.»(مراد از آفتاب، می/ باده است)□ «می‌آرد شرفِ مردمی پدید ـ آزاده نژاد از درم خرید/ می‌آزاده پدید آرد از بد اصل ـ فراوان هنرست اندر این نبید/ هر آن‌گه که خوری می خوش آن‌گه‌ست ـ خاصه چو گل و یاسمن دمید.»□ «تا بشکنی سپاه غمان بر دل ـ آن به که می

می در ادب فارسی

بیاری و بگساری.»(رودکی)□ «ساقیا مر مرا از آن می ده ـ که دل من بدو گسارده شود/ از قنینه برفت چون مَهِ نو ـ در پیاله مَهِ چهارده شود.»□ «بیار آنچه به کردارِ دیده بود نخست ـ روانِ روشن بستد به قهر از او رزبان / از آنچه قطرهٔ او گر فروچکد به دهن ـ ضریر گوید چشم من است و مرده روان.»(ابوشکور بلخی)□ «می صافی بیار، ای بت، که صافی است ـ جهان از ماه تا آن‌جا که ماهی است/ چو از کاخ آمدی بیرون به صحرا ـ کجا چشم افکنی دیبای شاهی است/ بیا تا می خوریم و شاد باشیم ـ که هنگام می و روز مناهی است.»□ «زان تلخ میی گزین که گرداند ـ نیروش روان تلخ را شیرین / از طلعت او هوا چنان گردد ـ کز خون تذرو سینهٔ شاهین.»(دقیقی)□ «جامِ کبود و سرخ نبید آر، کآسمان ـ گویی که جام‌های کبود است پر نبید/ جامِ کبود و سرخ نبید و شعاعِ زرد ـ گویی شقایق است و بنفشه ست و شنبلید.»□ « ای خواجهٔ مبارک، بر خواجگان شفیق ـ فریادرس که خونِ رهی ریخت جاثلیق/ با جام خونِ بچهٔ تاکم فرست، از آنک ـ هم بویِ مشک دارد و هم گونهٔ عقیق.»□ «ازو بوی دزدیده کافور و عنبر ـ وزو گونه برده عقیق یمانی/ بماند گل سرخ همواره تازه ـ اگر قطره‌ای زو به گل برچکانی/ عقیقی شرابی که در آبگینه ـ درخشان شود چون سهیل یمانی/ شود گونهٔ جام باده ز عکسش ـ ملوّن، چون از نور او لعلِ کانی/ به ظلمت سکندر گر او را بدیدی ـ نکردی طلب چشمهٔ زندگانی.»(کسایی مروزی)□ «بیارماها، آن آفتاب‌کش بخوری ـ فرو شود به دو لب و ز دو رخ برآید زود.»□ «الا، به من ده آن داروی روان نژند ـ زمانه دیده فراوان و دیر مانده به بند/ چو جان عاشق، سوزان، چو روی حاسد زرد ـ ز مهر پخته و نایافته ز دود گزند.»(منجیک ترمذی)□ «نبیدی که نشناسی از آفتاب ـ چو با آفتابش کنی مقترن/ چنان تابد از جام گویی که هست ـ عقیق یمن در سهیل یمن.»(ابوالمؤید رونقی بخارایی)□ «بیاور آن که گواهی دهد ز جام که من ـ چهار گوهرم اندر چهار جای مُدام/ زمرّد اندر تاکم، عقیقم اندر غژب ـ سهیلم اندر خُم ،آفتابم اندر جام.» (در این شعر زیبا از بوالعلای شوشتری که آن را تبارنامهٔ می نام داده‌اند و در وصف انگور و می است غوره در سبزی به زمرّد، دانهٔ انگور در سرخی به عقیق، شرابِ در خم در تابندگی به ستارهٔ سهیل، و میِ در جام در درخشندگی به آفتاب مانند شده است.)□ «چرا باده نیاری، ماهرویا؟ که بی می صبر نتوان بر قَلَق بر/ به نرگس ننگری تا چون شکفته ست ـ چو زرین جام بر سیمین طبق بر.»(طاهر چغانی)□ «آن می به دست آن بُت سیمین من نگر ـ گویی که آفتاب بپیوست با قمر/ و آن ساغری که سایه بیفکند می بر او ـ برگ گل سپیدست گویی به لاله برد.»(عمارهٔ مروزی)□ «جهان ما به مَثَل می شده‌ست و ما می‌خوار ـ خوشیش بسته به تلخی و خرّمی به خمار.»(قمری جرجانی) این دوره که دورهٔ بالندگی و پای گرفتن زبان و ادب فارسی است دو دسته الفاظ در ادب، به‌ویژه نظم فارسی، بسامد بسیار بالایی دارد: یکی گروه الفاظی که در وصف جمال و پیکر معشوق به کار می‌رود و نام‌های اندام‌های او، مانند زلف ، چشم و ابرو و خدّ و خال و بر و دوش و دست و ساق است و عامل وحدت آن‌ها بدن یا پیکر معشوق است؛ دیگری گروه الفاظی که می‌توان به آن‌ها الفاظ خمری گفت و دربارهٔ باده‌گساری و مستی و اسباب و وسایل آن، مانند می، ساقی، جام ، پیاله و خرابات و مانند آن‌ها است و عامل وحدت آن‌ها مفهوم می (و الفاظ مترادف آن مانند شراب، باده، خمر، مدام و نبیذ) است. در این دوره معشوق و می، و به طور کلی عشق و محبت و الفاظ پیوسته به آن‌ها مفهومی زمینی و این جهانی دارد و فاقد معنایی نمادین و معنوی (مجازی یا عرفانی) هستند. شاعران این دوره ، چنان‌که در نمونه‌هایی که یاد شد دیده می‌شود در اشعار عاشقانه و خمری خود تشبیهاتی حسی و استعاراتی زیبا در تعبیر و وصف می و دیگر الفاظ خمری آورده‌اند و تصاویر و خیال‌های شاعرانهٔ زیبا و بدیعی آفریده‌اند. گفتنی است پس از ظهور اسلام و فتح سرزمین‌هایی مانند ایران و تشکیل خلافت عربی، زبان و ادب عربی به سرعت شکوفید و سرایندگان عرب که پیش از آن، به دلیل موقع جغرافیایی سرزمین خود، به می و واژه‌های وابسته به آن، دست کم به اندازهٔ ملت‌هایی مانند ایران، توجه نداشتند ، به‌رغم حرمت می‌خواری در شرع اسلام، به سرودن اشعار فراوانی در ستایش می و می‌خوارگی و ابداع تعابیری تازه در این زمینه پرداختند و چون رشد و تکامل زبان فارسی در اوایل زیر سایه و متأثر از زبان عربی بود یحتمل برخی از تصاویر مربوط به الفاظ خمری شاعران فارسی‌گو به تأثیر (یا حتی ترجمه از) تصاویر و تعبیرات شاعران عربی‌سرا ساخته شده است. از جملهٔ این‌ها تعابیری مانند **ابنة عنقود**، **ابنةالکرم** و **بنات‌الکرم** در زبان عربی و در مقابل تعابیر **مادر می**، **دختر رز** و **دختر تاک** در زبان فارسی است که همگی دربارهٔ شراب به کار رفته‌اند. در واقع اشتراک تصاویر اشعار فارسی و عربی در موضوع شراب و شرابخواری یحتمل بیش از هر موضوع دیگری است که در این‌جا به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌شود: ۱ـ اِبریقُنا مُنْتَصَبٌ تارَةً ـ وَ

می در ادب فارسی

تارةً مُتَبرِکٌ جاثِ (ابونواس)□ «وَ حانَ رُکوعُ ابریقٍ لکأسٍ ـ وَ نادی‌الدیکٌ حَیَّ علی‌الصَّبُوح.»(ابن معتز) □ «کنون در زیر هر گلبن قنینه در نماز آید ـ نبینَد کس که از خنده دهان گل فراز آید.»(فرخی) (قنینه آوندی است که شراب را در آن پر کنند، مانند شیشه و صراحی و جز آن) □ «به قدح بلبله را سر به سجود آور زود ـ که همی بلبل بر سرو کند بانگ نماز.»(منوچهری)□ «برخیز که شمع است و شراب است و من و تو ـ آواز خروس سحری خاست ز هر سو/ برخیز که برخاست پیاله به یکی پای ـ بنشین که نشسته ست صراحی به دو زانو.»(قاضی منصور فرغانی) ۲ـ «تُخفِی الزجاجة لونها فکأنّها ـ فی‌الکفِّ قائِمة بغیرِ اناء.»(بحتری)□ «قدح و باده هر دو از صفوت ـ همچو ماه دو هفته داد اثر/ یا قدح بی می است ، یا می ناب ـ بی‌قدح در هوا، شگفت نگر.»(کوکبی مروزی) ۳ـ «کأسٌ مِنَ الراحِ‌العتیق بریحها ـ قبلَ‌المَذاقَةِ فی‌الرؤس تَسُورُ.»(ابونواس) □ «نابسوده دو دست رنگین کرد ـ ناچشیده به تارک اندر تاخت.»(رودکی) ۴ـ «کأنَّ صُغْری و کُبْری مِن فَواقِعِها ـ حَصباء دُرٍ عَلیٰ ارضٍ مِنَ‌الذَهَبِ.» (ابونواس) □«می زرد کف بر سرش تاخته ـ چو دُرّ از بر زرّ بگداخته.»(اسدی طوسی) در همین دوره سرودن گونه‌ای از خمریه‌ها، یعنی قصایدی در وصف شراب‌اندازی و شراب سازی، در ادبیات منظوم فارسی رواج نیز یافت. ظاهراً نخستین این گونه قصاید فارسی، قصیدهٔ معروف رودکی با مطلع «مادر می را بکرد باید قربان ـ بچهٔ او را گرفت و کرد به زندان» است. خمریه‌سازی را منوچهری دامغانی به اوج کمال رساند، اما یکی از زیباترین خمریه‌های فارسی از آن بشار مروزی، شاعری از سدهٔ چهارم هجری است: «رز را خدای از قِبَلِ شادی آفرید ـ شادی و خرمی همه از رز بود پدید/ از جوهر لطافت محض آفرید رز ـ آن کو جهان و خلقِ جهان را بیافرید/ از رز بود طعام و همه از رز بود شراب ـ از رز بُوَدت نقل و هم از رز بود نبید/ شادی فُرُخت و خرمی آن کس که رز فُرُخت" ـ شادی خرید و خرمی آن کس که رز خرید/ انگور و تاک او نگر و وصف او شنو ـ وصف تمام گفت زمن بایدت شنید/ آن خوشه بین فتاده بر او برگ‌های سبز ـ هم دیدنش خجسته و هم خوردنش لذیذ/ روزی شدم به رز، به نظاره دو چشم من ـ خیره شد از عجایب الوان که بنگرید/ دیدم سیاه‌روی عروسان سبز پوش ـ کز غم دلم به دیدن ایشان بیارمید/ گفتی که شاهِ زنگ یکی سبز چادری ـ بر دختران خویش به عمدا بگسترید/ ویشان معلق از هر حالی و هر یکی ـ آویخته ز مادر پستان همی مزید/ من دست هر زمان به یکی کردمی و شاد ـ بودم بدانچه دست بدیشان همی رسید/ آگه نبودم ایچ که دهقان مرا ز دور ـ با آن بزرگوار عروسان همی بدید/ با من ز شرم جنگ نیارست کرد هیچ ـ وز بهر نام و ننگ یکی تیغ برکشید/ آن گردنِ لطیف عروسان همی گرفت ـ پیوندشان به تیغ برنده همی برید/ زان جامه‌های سبز جدا کردشان به خشم ـ بر جایگاه کُشتنشان بر بخوابنید/ زیر لگد به جمله همی کشتشان به زور ـ چونان که پوست بر تن ایشان همی‌درید/ حوضی ز خون ایشان پر شد میان رز ـ از بس که شان ز تن به لگدکوب خون دوید/ اندر میان سنگ نهان کرد خونشان ـ دهقان و لب ز خشم به دندان همی گزید/ وان سنگ را ز سنگ یکی مُهر بر نهاد ـ شد چندگاه صابری و خامُشی گزید/ تا پنج ماه یاد نکرد ایچ گونه زو ـ از روی زیرکی و خرد همچنین سزید/ چون نو بهار باغ بیاراست چون بهشت ـ از سوسن سفید و گل سرخ و شنبلید/ اندر میان سبزه به دشت و به کوهسار ـ مشکین بنفشه و سمن و لاله بردمید/ وان ژندبافِ گُنگ شده شد چو باربد ـ دستان‌زنان ز سرو به گُل بر همی‌پرید/ دهقان ز خانه بوی گلاب و عرق شنید ـ برگشت گِردِ خانه ز هر سو همی چمید/ وان سنگ را بیافت کجا مُهر کرده بود ـ بر کند مُهر و دل به برش بر همی‌تپید/ برزد شعاع زهره و بوی گلاب ازو ـ از بوی او گلِ طرب و لهو بشکفید/ یک جام ازو به چاشنی از بس عجب بخورد ـ شادی همی‌فزود دلش کان همی‌چشید/ یاقوت سرخ گشت همه سنگ پیش او ـ کز دست او دو قطره بر آن سنگ برچکید/ چون آن عجب بدید به خسروش هدیه برد ـ زیرا سزای این بجز از خسروش ندید/ دانا کلید قفل غمش نام کرد، از آنک ـ جز می ندید قفل غم و رنج را کلید/ زین است مهر من به می سرخ بر کزو ـ شد خُرّمی پدید و رخ غم بپژمرید.» همراه با تکوین زبان عرفانی و اصطلاحات خاص آن در قرن‌های سوم و چهارم هجری و شکل‌گیری تصوف و عرفان اسلامی، واژهٔ خمر/ شراب/ باده/ می و واژه‌های مترادف آن و دیگر واژه‌های خمری رفته رفته دستخوش تحول معنایی شدند و گذشته از معانی حقیقی خود که تا به امروز نیز پایدار مانده است، معانی تازه‌ای (معانی استعاری یا مجازی) یافتند که در تصوف و نظم و نثر عرفانی فارسی (از سدهٔ پنجم هجری تاکنون) به‌کار رفته و می‌رود. صوفیان مایع مسکری را که شرع حرام کرده است «باده/ شراب صوری» و بادهٔ خود را «معنوی» خوانده‌اند که مراد از آن به طور کلی محبت/ عشق ایشان به پروردگار است. «معنای جدید عرفانی شراب یا خمر در آغاز مربوط به اصطلاح سکر /

می در ادب فارسی

مستی بود که نزد صوفیه دال بر حالی است که از غلبهٔ محبت پروردگار به انسان دست می‌دهد و توانایی تمیز را از او سلب می‌کند، مانند حالی که بر اثر می‌گساری و مستی در آدمی پدید می‌آید. سبب مستی، آشامیدن باده یا شراب (صوری) است و صوفیه نیز بر همین قیاس سبب سکر معنوی را به شراب یا خمر تعبیر کرده و از آن محبت الهی را خواسته‌اند. در قرن‌های سوم و چهارم، دربارهٔ مفهوم سکر و مفهوم متضاد آن، صحو (= هوشیاری) بحث‌های مفصلی در میان مشایخ صوفیه درگرفت و این بحث‌ها با معانی مختلفی که صوفیه بعداً برای شراب و باده و می و باده‌گساری و میخانه و ساقی و خرابات قایل شدند پیوند کامل داشت. بر اساس این دو مفهوم ، دو مذهب صوفیانه پدید آمد که یکی منسوب به بایزید بسطامی (ـح ۲۶۱ق) و پیروان او و دیگری منسوب به جنید بغدادی (ـ۲۹۲ق) و پیروان او بود. بایزیدیان برخلاف جنیدیان که اهل صحو بودند خود را اهل سکر می‌دانستند و سکر را برتر از صحو می‌شمردند. از نظر بایزید و پیروان او، سکر فنای محب از خود و از صفات بشری است؛ اما صحو دوام این صفات است که خود حجابی میان انسان و پروردگار شمرده می‌شود.همین مفهوم فنا و نیستی است که سپس یکی از مهم‌ترین آثار بادهٔ معنوی دانسته شده است و برخی از شاعران الفاظ باده و می را به همین معنی به کار برده‌اند.» بنابراین نزد صوفیه، محبت یا عشق خداوندی (دوستی انسان با خداوند یا لطف و عنایت خاص خداوند به بندگان) به شراب، و مراتب محبت یا عشق ـ عرفانی یا غیرعرفانی ـ به مراتب و مراحل شرب و شرابخواری و باده‌نوشی تشبیه شده است. همان‌گونه که نخستین مرحلهٔ باده‌نوشی و می‌گساری چشیدن باده و پس از آن نوشیدن جام‌های باده یکی پس از دیگری است تا جایی که شخص کاملاً مست و از خود بی‌خود شود، محبت الهی و حالت محب نیز درجات و مراتبی دارد که مرتبهٔ نخست را ذوق و مرتبهٔ بعدی را شرب و آخرین مرتبه را سکر و بی‌خودی می‌خوانند. پس سکر از نظر صوفیه حالی است که «از غلبهٔ محبت انسان به حق تعالی پدید می‌آید.» نخستین دسته از صوفیانی که به طور گسترده به اشعار عاشقانه و خمری در زبان فارسی روی آوردند و آن‌ها را در مجالس سماع به کار بردند خراسانیان بودند. خواندن این‌گونه اشعار از سوی صوفیان در مجالسشان در خانقاه و جاهای دیگر، اعتراض متشرعان را برانگیخت و همین موجب شد تا در پاسخ آن‌ها برخی مشایخ و نویسندگان صوفی نظریه‌ای دربارهٔ معنای شعر پیش کشند، دایر بر این‌که «معنایی که شاعر از الفاظ اراده می‌کند با معنایی که خواننده یا شنونده فهم می‌کند ضرورتاً یکی نیست»؛ از جمله ابوحامد غزالی (ـ۵۰۵ق) دربارهٔ الفاظ خمری می‌گوید: «چون حدیث شراب و مستی بود در شعر، (صوفیان) نه آن ظاهر فهم کنند، مثلاً چون گویند: گر می دو هزار رطل بر پیمایی ـ تا خود نخوری نباشدت شیدایی، از این آن فهم کنند که کار دین به حدیث و علم راست نیاید، به ذوق راست آید... و آنچه از بیت‌های خرابات گویند، هم فهم دیگر کنند، مثلاً چون گویند:هر کو به خرابات نشد بی‌دین است ـ زیرا که خرابات اصول دین است، ایشان از این خرابات خرابی صفات بشریت فهم کنند که اصول دین آن است.» البته به کار رفتن الفاظ خمری در معانی تازه و عرفانی به معنی آن نبوده که این الفاظ معنی حقیقی خود را یکسره از دست داده باشند: «تشبیه محبت به شراب اولین مرحلهٔ شکل‌گیری معنای عرفانی شراب است. در این مرحله لفظ یا الفاظ مترادف آن، مانند خمر و راح، هنوز معنای عرفانی به خود نگرفته‌اند. در این تشبیه شراب معنای حقیقی دارد. این معنی در قرون بعدی نیز، در اشعار شعرای فارسی‌زبان، همچنان حفظ می‌شود. البته در طی این قرون،در اشعار شعرای فارسی زبان، به‌خصوص شعرای صوفی مشرب و عارف، تحولی در معنای شراب و خمر و باده و می ایجاد می‌شود، بدین نحو که مصافٌ‌الیه (محبت) در این‌گونه تشبیهات حذف می‌شود و در نتیجهٔ تناسی، تشبیه* به استعاره* نزدیک می‌شود و سپس همهٔ این قبیل الفاظ، همانند الفاظی که دالّ بر اعضای بدن معشوق است، معانی مجازی پیدا می‌کنند و به صورت استعاره درمی‌آیند. ولی، در عین حال، شعرا باز هم در تشبیهاتی چون «شراب محبت» یا «بادهٔ عشق» یا «می محبت» و نظایر آن‌ها معنای حقیقی شراب و باده و می را حفظ می‌کنند. به همین دلیل است که شعرا می‌توانند چیزهای دیگری را هم به شراب و باده و می تشبیه و از تشبیهاتی چون «شراب شوق»، «شراب نیستی»، «شراب غرور» و امثال این‌ها استفاده کنند. اگر شراب و الفاظ مترادف یا هم‌خانوادهٔ آن (مانند جام و ساغر و میخانه و غیره) معانی حقیقی خود را از دست داده بودند این نوع تشبیهات، نیز می‌بایست از زبان شعرا حذف گردد. تداوم معنای حقیقی شراب و الفاظ مترادف و هم‌خانوادهٔ آن در جنب معنای مجازی و عرفانی این الفاظ، همان چیزی است که موجب پدید آمدن ساخت‌های دوگانهٔ معنی در اشعار شعرای عارف و صوفی مشرب فارسی شده است. در شعر عرفانی و صوفیانهٔ زبان

می در ادب فارسی

فارسی، معنای حقیقی شراب و می و باده و الفاظ استعاری دیگر، برون‌معنی است و معنی مجازی و عرفانی آن‌ها درون‌معنی.» تشبیه محبت و عشق الهی به باده و مترادف‌های آن، نزد صوفیان، موجب شد تا از باده در بیان مضامینی چون عشق ازلی و عشق کیهانی نیز استفاده شود. محبت یا عشق ازلی، محبتی است که ارواح آدمیان پیش از ورود به این جهان پیدا کرده‌اند. عقد این محبت نیز با میثاقی است که پروردگار با ذریات بنی‌آدم بسته است: «و اذ اخذ ربّک من بنی آدم من ظهورهم ذریتهم و اشهدهم علی انفسهم اَلَسْت بربّکم قالوا بلی شهدنا ان تقولوا یوم‌القیٰمه انّا کنّا عن هذا غٰفلین (سورهٔ اعراف، آیهٔ ۱۷۱): و چون پروردگارت زاد و رود بنی آدم را از پشت‌های ایشان برگرفت و آنان را بر خودشان گواه گرفت[و پرسید] آیا پروردگار شما نیستم؟ گفتند چرا، شهادت می‌دهیم، تا مبادا روز قیامت بگویید ما از این [حقیقت] بی‌خبر بودیم.» بر اساس این اصطلاح **محبت ازلی**، و با توجه به تشبیه محبت یا عشق به باده، ترکیبات تازه‌ای ،مانند **بادهٔ الست**، **شراب ازل** و **می الست**، که همگی کنایه از محبت ازلی‌اند، وارد زبان شعر عرفانی گردید: «مخمور سر ز خاک برآرد به روز حشر ـ مستی که گشت بی‌خبر از بادهٔ الست.»(خواجوی کرمانی)□ «به هیچ دور نخواهند یافت هشیارش ـ چنین که حافظ ما مست بادهٔ ازلیست.»(حافظ)□ «سرمست شراب ازل و جام الستیم ـ در مجلس ما ساقی ما غیر خدا نیست.»(شاه نعمت‌الله ولی)□ «هشیاری من بگیر و مستم بنما ـ سرمست ز بادهٔ الستم بنما.»(امام خمینی)□ «با عشق روان شد از عدم مرکب ما ـ روشن ز چراغ وصل دایم شب ما/ زان می که حرام نیست در مذهب ما/ تا باز عدم خشک نیابی لب ما.»(احمد غزالی)□ «ساقیا باده الست بیار ـ تا به بشکنیم رنج خمار.»(اوحدی) این مضمون محبت یا باده ازلی در اشعار برخی شاعران، مانند فخرالدین عراقی (ـ۶۸۸ق) با ترکیباتی مانند **بادهٔ شبانه** نیز بیان شده که مراد از آن «عشق ازلی است که روح انسان پیش از ورود به این عالم از آن نوشیده و مست شده است.» اما روح انسان پس از ورود به این عالم عهد الست را فراموش کرده و دچار فراموشی یا **خمار امروزی** شده است و برای رفع این خمار باید عهد خود را تازه گرداند و بار دیگر از بادهٔ عشق (بادهٔ امروزی یا **بادهٔ صبوح**) بنوشد: «می ده که ز بادهٔ شبانه ـ در سر بودم خمار امروز.»□ «ساقیا بادهٔ صبوح بده ـ عاشقان را غذای روح بده/ بادهٔ عشق ده به ما مستان ـ می بده مای ز ما بستان.»(عراقی)□ «مستان شبانهٔ الستیم ـ در ده میِ باقی شبانه.»(سلمان ساوجی)□ «عالم همه زین میکده بیهوش برآمد ـ چون باده ز خم بی‌خبر از جوش برآمد/ ای بی‌خبران! چارهٔ فرمان ازل چیست ـ آهی که دل امروز کشد دوش برآمد.»(بیدل دهلوی) اما **عشق کیهانی** محبت یا عشق ذاتی افلاک و کواکب و درواقع همهٔ ذرات و موجودات جهان به مبدأ آفرینش است که برخی حکما و عرفا بدان معتقدند: «از جمال خدّ و خالش عقل ما دیوانه است ـ وز شراب عشق او هر دو جهان میخانه است.» (عین‌القضات همدانی)□ « همه جهان ز می عشق یار سرمستند ـ و لیک مستی هر مست هست دیگرسان.» (عراقی)□ «همه عالم چو یک خمخانهٔ اوست ـ دل هر ذرّه‌ای پیمانهٔ اوست/ خرد مست و ملایک مست و جان مست ـ هوا مست و زمین مست آسمان مست.» (شیخ محمود شبستری) از سدهٔ پنجم هجری به بعد در ادب فارسی، به‌ویژه نظم، واژگان خمری و در کانون آن‌ها **می** و مترادفات آن گذشته از معانی حقیقی خود معانی رمزی و استعاری (عمدتاً عرفانی) یافتند و از سدهٔ هفتم این معانی بر معانی حقیقی آن‌ها کاملاً غلبه یافت تا بدان جا که، گذشته از عارفان و صوفیان، بسیاری از علما و متشرعان نیز از این الفاظ در سروده‌ها و نوشته‌های خود بهره بردند و کاربرد این واژگان چندان گسترش یافت که برای تفهیم معانی رمزی آن‌ها به سالکان مبتدی و تودهٔ مردم، که گاهی حضور این واژگان در آثار مشایخ و علما و متشرعان نامی را نمی‌توانستند به‌سادگی دریابند و هضم کنند، رساله‌های متعددی در شرح تعابیر رمزی اصطلاحات صوفیه، به‌ویژه واژگان خمری و واژگان مربوط به چهره و پیکر معشوق، نوشته شد که یکی از معروف‌ترین آن‌ها رسالهٔ منظوم گلشن راز شیخ محمود شبستری در پاسخ پرسش‌های امیر حسین حسینی هروی است. در اشعار و رسالات صوفیانه گرچه معانی رمزی **می** و مترادف‌ها و تعبیرات آن غالباً یکسان است، گاهی نیز برخی نویسندگان در تعاریف خود تفاوت‌هایی میان شراب و **می** و **باده** قایل شده‌اند؛ از جمله در رشف‌الالحاظ فی کشف‌الالفاظ، منسوب به شرف‌الدین حسین الفتی تبریزی یا فخرالدین عراقی، این هر سه واژه به معنی عشق انسان به پروردگار آمده‌اند، اما از جهت مراتب و منازل سلوک و در نتیجه شدت و ضعف عشق از یکدیگر جدا شده‌اند و در نتیجه باده به معنی عشق مبتدیان که از همه ضعیف‌تر است، **می** به مفهوم عشق متوسطان که قوی‌تر است، و شراب به معنی عشق منتهیان که قوی‌ترین حالات عشق را دربردارد یاد شده‌اند.

می در ادب فارسی

همچنان‌که پیش‌تر گفته آمد، انتساب معانی تازه و رمزی به واژگان خمری به معنی آن نبوده و نیست که این واژگان معانی اصلی و حقیقی خود را از دست داده باشند. درواقع باده نوشی و می‌گساری از سدهٔ پنجم در میان گروه‌هایی از مردم، از جمله برخی سرایندگان و نویسندگان نیز، ادامه داشته است و بسیاری از سرایندگان آینده نیز در آثار خود به معنی حقیقی واژگان خمری توجه داشتند، اما گاه به دلیل تنگناهایی که از جهت تحریم دینی (یا حکومتی) در ستایش خمریات با آن‌ها روبه‌رو بودند از الفاظ و تعابیر صوفیه به مثابهٔ نقاب و روپوشی جهت مقصود اصلی خود ـ که همان می واقعی بوده ـ بهره برده‌اند. از این رو در برخورد با واژگان خمری در نظم و نثر فارسی باید توجه داشت که باده و می در آثار برخی (به‌ویژه سرایندگان عارف بزرگی مانند سنایی، مولوی، عراقی، عطار، جامی و دیگران) به همان معنی استعاری عرفانی خود به‌کار رفته است و در آثار برخی دیگر (مانند خیام) همان معنی حقیقی خود را دارد و در برخی نیز گاهی به مفهوم رمزی و عرفانی و زمانی دیگر به مفهوم حقیقی آن است. نمونهٔ برجستهٔ این دستهٔ اخیر، سروده‌های یکی از برجسته‌ترین شاعران پارسی‌گو حافظ شیرازی است. «بخش اعظم دیوان حافظ خمریات اوست. بسیاری از مضامین دلنشین حافظ به وصف صفات می و کار و بار می‌خوارگی و آداب و اخلاق آن و نیز مقارنات و ملازمات آن اختصاص دارد. از ساقی و جام و میخانه و میکده و پیر میکده و پیر می‌فروش که خود به مدد استعاره بزرگ می‌شود و دری به جهان اسرارآمیزی به نام خرابات و دیر مغان باز می‌کند و حریف و همدم و محتسب و دیگرها که هم در معنای حقیقی عینی و هم در معنای استعاری عرفانی، این‌همه قول و غزل و بیت‌الغزل فراهم آورده‌اند.» اکثر پژوهندگان گفته‌اند که در دیوان حافظ دو باده داریم: انگوری و عرفانی، یا دو معشوق مطرح و مخاطب است: زمینی ـ انسانی، و آسمانی ـ عرفانی. اما برخی پژوهشگران نوع سومی از می و باده و معشوق در دیوان حافظ قایلند و آن «بادهٔ ادبی کنایی» است‌که اکثریت خمریات حافظ را تشکیل می‌دهد و «نه به صورت جزئی عینی، بلکه به صورت کلی طبیعی یا کلی عقلی انتزاعی وجود دارد، بی‌حضور قلب و با کمک عقل و حافظه و مضمون‌سازی و قریحهٔ هنری و عادت و سنت ادبی» مطرح می‌شود و «باده‌ای است که سخنان حکیمانه و مضامین شاعرانه در اطراف آن و به بهانهٔ آن پرداخته می‌شود»: «حاصل کارگه کون و مکان این همه نیست ـ باده پیش آر که اسباب جهان این همه نیست/ بر لب بحر فنا منتظریم ای ساقی ـ فرصتی دان که ز لب تا به دهان این همه نیست.»□ «می خور که هر که آخر کار جهان بدید ـ از غم سبک برآمد و رطل گران گرفت.»□ «بر برگ گل به خون شقایق نوشته‌اند ـ کانکس که پخته شد می چون ارغوان گرفت.»به هر صورت تقریباً در سراسر تاریخ ادب فارسی، به‌ویژه نظم، نفوذ باده و می، و به‌طور کلی واژگان خمری و خمریات، در سخن سرایندگان و نویسندگان به چشم می‌خورد. تا پیش از سدهٔ پنجم این واژگان به همان معنی واقعی خود به کار می‌رفتند اما در همین دوره، تعبیرات و تشبیهات و استعارات بسیاری برای نامیدن باده و واژگان مرتبط با آن ساخته شد و رواج یافت. از سدهٔ پنجم واژگان خمری، با حفظ معنی حقیقی خود، به رمز و استعاره‌ای برای بیان مفاهیم عرفانی مبدل گشتند و نه تنها در آثار شادخواران می‌گسار باده‌پرست به‌کار رفتند، بلکه به سروده‌ها و نوشته‌های مردان دین و عرفان نیز راه یافتند و از ابعاد معنایی گسترده‌ای برخوردار شدند. واژگان خمری و تعابیر و اصطلاحات مربوط بدان‌ها در ادب فارسی چندان گسترده و فراوان است که یاد کردن از همهٔ آن‌ها در حوصلهٔ این مقاله نیست. کافی است اشاره کنیم که در توصیف باده، تعبیرات و تشبیهات و صفاتی چون بنت‌الکرم، بنت‌العنب، جماع‌الاثم، دختر رز، شاهد زرد رخ، ارزن زرین، آتش شجر، آتش توبه‌سوز، شمع یهودی‌وش، آب شقایق، آب حرام، زبان بند خرد، آتش سیال، گل نشاط، آتش بی‌دود، آتش جام، آتش محلول، خون تاک، خون رز، خون خم، خون شیشه، خون مینا، خون خروس، خون خام، خون بط، خون سیاوش، خون کبوتر، خون دل مریم، خون ناموس، شیرین، تلخ، غالیه‌پرور، پرده‌سوز، شبانه، دو ساله، دیرساله، سنگ محک، برق، خورشید، چشم زاغ، چشم کبوتر، آب سرخ، آب انار، آب انگور، آب تاک، آب عنب، آب آتش‌زای، آب آتشین، آب آتش‌نما، آب آذرآسا، آب ارغوان، آب گلرنگ، آب آتش لباس، آب آتش رنگ، آب خرابات، آب طرب، آب شگرفی، آب تلخ، آب سیاه آتش، آتش تر، آتشین دراج، آتش بی‌باد، آفتاب زرد، اشک تاک، اشک دختر تاک، اشک صراحی، اکسیر رنگ، اکسیر مردمی، بچهٔ انگور، پیر دهقانی، جان پروین، جان پریان، چراغ مغان، چشم خروس، چکیدهٔ خون، حیض عروس، خاتون عنب، خورشید صراحی، دختر غم، دختر آفتاب، روغن کدو، ریش قاضی، زادهٔ تاک، زهر مینا، سیم مذاب، شعلهٔ تاک، شمع انگوری، شیرهٔ انگور، شیر شنگرف گون، طفل شش ماههٔ رز،

می در ادب فارسی

طفل رزان، مشیمهٔ رزان، طلق روان، عروس خاک، عقیق ناب، حنای قدح، شعلهٔ جام، عیسی هر درد، عیسی هر درمان، عیسی دهقان، کیمیای جان، لعل لعاب، لعاب روان، لعل سفته، لعل مذاب، می دیناری، نسل ادهم، یاقوت مذاب، ناب، ممزوج، نیمرس، نورس، وارسیده، جوانه، یکدست، سرکش، پرزور، روشن، صبح، فروغ، آئینه فام، خوش‌گوار، گوارنده، جان‌بخش، جان‌سرشت، روح‌پرور، لعل، لعل‌فام، لاله رنگ، لاله‌گون، گلرنگ، خون‌رنگ، شفقی، آذرگون، دینارگون و بسیاری دیگر را آورده‌اند. ولی برای به دست دادن تصویری از گسترهٔ واژگان و اصطلاحات و ترکیبات خمری شماری از آن‌ها را با یاد نمونه‌هایی از کاربرد آن‌ها در سروده‌های شاعران پارسی‌گو در این‌جا می‌آوریم و در صورت لزوم به معانی عرفانی آن‌ها اشاره می‌کنیم. این واژگان را به چند دسته می‌توان تقسیم کرد:

الف)باده یا می و مترادفات و انواع آن:

۱ـ باده، به معنی حقیقی شراب و می و کنایه از محبت و عشق الهی یا به گفتهٔ نظام‌الدین پوشنجی «عشق را گویند وقتی که ضعیف باشد و ممزوج به محبت غیر حق بود، و این عوام را نیز باشد که در بدایت سلوک بود و بادهٔ گلگون رفعت سلوک را گویند»: «ای باده فدای تو همه جان و تن من ـ کز بیخ بکندی ز دل من حزن من.»(منوچهری)□ «رای رادی خیزدت بر دست جام باده نه ـ بار شادی بایدت در طبع تخم باده کار.»(مسعود سعد)□ «ز باده‌ای است، به بزم شهود،مستی ما ـ که کرد رفعِ خمارِ شرابِ هستی ما/ به راه دوست چنان مست بادهٔ شوقیم ـ که بی‌خودند رفیقانِ ما ز مستی ما.»□ «امروز نوبهار است ساغر کشان بیایید ـ گل جوش باده دارد تا گلستان بیایید.»(بیدل دهلوی)□ «ساقیا بادهٔ چون نار بیار ـ دفع غم را تو ز اسرار بیار/ باده‌ای را که ز دل می‌جوشد ـ رو تو ای ساقی دلدار بیار.»□ «ساقیا بادهٔ گلرنگ بیار ـ داروی درد دل تنگ بیار/ روز بزمست نه روز رزمست ـ خنجر جنگ ببر چنگ بیار.»(مولوی)□ «قلزم توحید ندارد کنار ـ بادهٔ تحقیق ندارد خمار.»(خواجوی کرمانی)□ «عرق به پاکی گوهر کجا چو باده بود ـ حرام زاده کجا چون حلال‌زاده بود.»(صائب)□ «باده فشاران که می‌کنند لگدمال ـ در دل مجروح خوشه خون رزان را/ آبلهٔ پایشان ز روی شرافت ـ قیمت گوهر شکست تاج کیان را/ جنس دل و نقد جان برای چه روز است ـ صرف ره باده کن هم این وهم آن را.»(طالب آملی)□ « در دست این خمار غمم هیچ چاره نیست ـ جز باده‌ای که در قدح غمگسار تست.»(هوشنگ ابتهاج)□ «در پناه باد باید رنج دوران را از خاطر برد؟ـ با فریب شعر باید زندگی را رنگ دیگر داد.»(فریدون مشیری)□ «تو از دیده رفتی و، از دل نرفتی ـ وفای تو نازم، خداوندگارا/ چه غم گر غروری پلنگانه داری ـ سرت از چنین باده خوش باد، یارا.»□ «آن شب در آن میخانهٔ‌دور\ آن‌جا که مستان خفته بودند\ آن‌جا که در پیمانه‌ها می‌ریخت مهتاب\ چون بادهٔ ناب\ او بود و،من مست از می او.» (نادرنادرپور) باده به معنی پیاله نیز آمده است: «یکره به دو باده دست کوته کن ـ این عقل دراز قد احمق را.»(سنایی)□ «وقت خوردن دو باده کمتر نوش ـ تا نباید به دست رفتن و دوش.»(اوحدی)

۲ـ بادهٔ بدنام، کنایه از شراب انگوری، بادهٔ حرام: «خاموش و نام باده مگو پیش مرد خام ـ چون خاطرش به بادهٔ بدنام می‌رود.»

۳ـ بادهٔ پخته/ شراب پخته. شراب پخته ظاهراً شرابی است که آن را جوشانیده باشند و به اصطلاح فقهی بعد از ذهاب ثلثان (یعنی رفتن دو سوم آن) باشد که در فقه امام ابوحنیفه نعمان نوشیدنِ آن مباح است: «بادهٔ پخته حلال است به نزد تو ـ که تو بر مذهب بویوسف و نعمانی.»(ناصرخسرو)□ «بادهٔ جوشیده ده نه پختهٔ سالوس ـ کاین می پخته دوای زاهد خام است.»(عماد فقیه)□ «میر مجلس چون تو باشی با جماعت درنگر ـ خام در دِه پخته را و پخته دردِه خام را.»(سنایی) نوعی از آب انگور پخته را نیز میِ پخته (در عربی: مَیْبُخْتَح) می‌گفته‌اند که بعد از پختن اگر یک چهارم آن باقی می‌ماند میبختج بود و اگر یک سوم آن باقی میماند آن را مثلث می‌خواندند.

۴ـ بادهٔ بی‌پشت، باده‌ای که در آن چیزهای افزایندهٔ مستی نریخته باشند: «بادهٔ بی‌پشت پیش باده‌خواران نارس است ـ کرد خط پشت لب آن لعل خندان را تمام.»

۵ـ بادهٔ خام/شراب خام/ می‌خام، یعنی شراب نورس و شرابی که نپخته باشد، مقابل شراب پخته و منصف و مثلث. بادهٔ خام را بهتر از پخته می‌دانستند. نزد صوفیه شراب خام عیش ممزوجی است که مقارن عبودیت بود و شراب پخته عیش صرف را گویند که مجرد از اعتبار عبودیت بود. به نوشتهٔ نظام‌الدین پوشنجی «شراب پخته عشق خالص و محبت صرف را گویند مجرد از ماده، و شراب خام عشق ممزوج و آمیخته را گویند، یعنی که مقارن عبودیت بود.»: «ای ز تو کار نیکویی به نظام ـ پخته کن کار ما به بادهٔ خام.»(مجیر بیلقانی)□ «دو روز و دو شب بادهٔ خام خورد ـ بر ماه رویانش آرام کرد.»(فردوسی)□

می در ادب فارسی

«پختهٔ عشقم، شرابِ خام خواهم، زان کجا- سازگارِ پخته، جانا، جز شرابِ خام نیست.»(سنایی)□ «اکنون که ز خوشدلی در ایام نماند - یک همدم پخته جز می خام نماند.»(کمال‌الدین اسماعیل)□ «چنین شنیده‌ام از مفتی مسائل عشق -که مرد پخته نگردد مگر ز بادهٔ خام.»□ «خفتگان را خام و خامان را شراب پخته ده - حیف باشد خون رز در جوش و ما زینگونه خام.»(خواجوی کرمانی)□ «زاهد خام که انکار می و جام کند - پخته گردد چو نظر بر می خام اندازد.»□ «اگر این شراب خامست اگر آن حریف پخته - به هزار بار بهتر ز هزار پخته خامی.» (حافظ)

۶- بادهٔ پشت‌دار/ شراب پشت‌دار، کنایه از شرابی که ادویهٔ تقویت کنندهٔ مستی در آن انداخته باشند، مقابل بادهٔ بی‌پشت: «از سرِمستی کند گم خویش را هر کس چشید - زان لب نوخط شراب پشت‌دار بوسه را/ شد فزون در دور خط کیفیت لب‌های یار - نشأه می‌بخشد دو بالا می چو گردد پشت دار.»(صائب)

۷- بادهٔ جوان ،کنایه از شراب نورسیده و گیرا و زورمند : «چه باک از آن که جهان سرد گشت و ناخوش شد -که خانه گرم و مغنی خوش است و باده جوان.»(معزی)□ «از این بادهٔ جوان گر خورده بودی - نبودی پشت پیر چرخ را خم.»(مولوی)

۸- بادهٔ پیر/شراب پیر/ می پیر/ می کهنه،کنایه از شراب دیر ساله و کهنه: «غم کهن به مَی سالخورده دفع کنید -که تخم خوشدلی اینست پیر دهقان گفت.»(حافظ)□ «بی‌ذوق‌تر ز مردهٔ هفتاد ساله‌ام - یک‌دم که در پیاله شراب دو ساله نیست/ اوراق کهنه کی به می کهنه می‌رسد - ذوقی که در پیاله بود در رساله نیست.»□ «عمر ما عمر شراب کهنه را ماند که هست - اولش بسیار شیرین آخرش بسیار تلخ.»(طالب آملی)□ «رتبهٔ عشق به تدریج بلندی گیرد - باده چون پیر بود ، نشئه جوان می‌گردد.»□ « بر جوانی مخور افسوس در انجام حیات - بادهٔ کهنه به دست آر و جوان کن خود را.»(صائب)□ «با می چونینّ که سالخورده بود چند - جامه بکرده فراز پنجهٔ خلقان.»(رودکی)□ «می پیر از سرمن خرقهٔ سالوس بکند - ریش بگرفته مرا با در خمّار آورد.»(کمال‌الدین اسماعیل)

۹- بادهٔ سرجوش ، کنایه از شراب صاف،مقابل درد: «نیست بر بالای دست خاکساری هیچ دست - خشت خم می‌نوشد اول بادهٔ سرجوش را.»□ « ز جوش باده تا شد خشت خم سیراب، دانستم -که رزق خاکساران بادهٔ سرجوش می‌باشد.»(صائب)

۱۰- بادهٔ صافی ، کنایه از بادهٔ صاف و پاک و بی‌دُرد: «بادهٔ صافی خور و بگشای دل - چون کف شهزاده قزل ارسلان.» (مجیر بیلقانی)□ « صوف بزکش ز سر و بادهٔ صافی درکش - سیم درباز و به زر سیمبری دربرگیر.»□ « بیا به شام غریبان و آبِ دیدهٔ من بین - به سان بادهٔ صافی در آبگینهٔ شامی.»(حافظ)

۱۱- بادهٔ گلرنگ/ بادهٔ گلگون، کنایه از شراب سرخ فام: «موسم گل رفت و درآمد خزان - بادهٔ گلرنگ درآرید هان.»(مجیر بیلقانی)□ « من چو از بادهٔ گلرنگ سیه روی شدم - چه غم از موعظهٔ زاهد ازرق پوشم.»(خواجوی کرمانی)□ «بادهٔ گلرنگ تلخ تیز خوشخوار سبک - نقلش از لعل نگار و نقلش از یاقوت خام.» (حافظ)□ «گر بود جان را امید نشئه‌ای از لعل دوست - در جوانی می‌توان از بادهٔ گلگون گذشت.»(طالب آملی)

۱۲- بادهٔ گویا، کنایه از لب معشوق :«ساقی اگر بایدت تاکنم این را تمام - بادهٔ گویا بنه بر لب مخمور خویش.»(مولوی)

۱۳- بادهٔ مشکین، بادهٔ خوشگوار و خوشبوی، باده‌ای که (یحتمل) در آن مشک و مواد معطر دیگر می‌ریختند تا آن را خوشبوتر و خوش‌طعم‌تر و گیراتر سازند:«تا ابر کند می را با باران ممزوج - تا باد به می درفکند مشک به خروار.»(منوچهری)□ «اگر به بادهٔ مشکین دلم کشد شاید - که بوی خیر ز زهد و ریا نمی‌آید.»□ «خوش می‌کنم به بادهٔ مشکین مشام جان -کز دلق پوش صومعه بوی ریا شنید.» (حافظ)

۱۴- بادهٔ منصور/ بادهٔ منصوری، کنایه از بادهٔ عشق و جذبه و شوق (مراد از منصور ، حسین بن منصور حلاج است):«مرا بویی رسید از بوی حلاج - ز ساقی بادهٔ منصور خواهم.»□ «آن بادهٔ انگوری مر امت عیسی را - وین بادهٔ منصوری مر اُمت یاسین را.» (مولوی)□ «شراب من از جام منصور دان - تلاشم به نزدیکت از دور دان.»(تقی پیرزاد مشهدی)

۱۵- باده انداختن، کنایه از شراب نوشیدن: «رودکی چنگ برگرفت و نواخت - باده انداز کو سرود انداخت.»(رودکی)

۱۶- باده پیمودن/ باده گساردن، کنایه از شراب نوشیدن و نیز ساقی‌گری کردن و شراب به کسی دادن: «من از رنگ صلاح آن دم به خون دل بشستم دست -که چشم باده پیمایش صلا بر هوشیاران زد.»(حافظ)□ «ز توبه کردن من سود باده پیمایان - همین بس است که خواهد شراب ارزان شد.»(صائب)□ «به دایه گفت: دایه می تو بگسار - به رامین گفت: رامین چنگ بردار.»(فخرالدین اسعد گرگانی)□ «چو شب دو بهره گذشت از دو گونه مست شدم - یکی ز باده ودیگر ز عشق باده گسار.»(فرخی)□ «بود بهرام روز و شب به شکار -گاه بر باد و گاه

می در ادب فارسی

باده‌گسار.»(نظامی)

۱۷ـ باده کشیدن ، کنایه از شراب نوشیدن: «نشاط مستی ما را به شب تماشا کن ـ که روز باده‌کشان چون چراغ خاموشند.» (سلیم تهرانی)□ «ساقی سیمین برآمد باده می‌باید کشید ـ حرف رندی بر سر سجاده می‌باید کشید/ ای نسیمی چون زمان مستی و جام می است ـ با حریفان موحد باده می‌باید کشید.»(نسیمی)□ «یک روز مانده تا رمضان جام می‌بیار ـ امروز اگر کسی نکشد باده کی کشد.»(طالب آملی)

۱۸ـ دُرْد/ درده/ دردی/ دارتو، در لغت، به معنی «هر کدورت که در ته چیزی رقیق ته‌نشین شود» و «مادهٔ کدری که در قعر ظروف مایعات متشکل می‌گردد و رسوب و دارتو، یعنی ماده‌ای که در قعر ظرف شراب منجمد می‌شود و جرم روغن و مانند آن» است. درد که معادل آن در انگلیسی آرگول Argol و در فرانسوی تارترtartre است «تارتارات اسید پوتاسیوم به حالت ناخالص [است] که در ته ظروف محتوی شراب تخمیر شده رسوب می‌کند. تصفیه شده و خالص آن طرطیر است.» دُرد و ترکیبات آن مانند درد آشام، درد آشامی، دردی آمیزی، دردی آشام، دردنوش، دردکش (کسی که تا ته پیاله و ته شراب را می‌نوشد)، دردکشی، دردی آمیزی (آمیخته به درد، ناصاف)، دردی پیش آوردن (کنایه از مستی و نیز ناپاکی و بی‌صفایی به کار بردن) و مانند آن، در اشعار سرایندگان فارسی‌گو به‌ویژه حافظ به‌کاررفته است. به نوشتهٔ نظام‌الدین پوشنجی، دُرْدْ نزد صوفیه «ریاضت و مجاهدهٔ نفس را گویند.» و نیز «عشق ممزوج را گویند که آن مقام فنای سالک است و هنوز به نهایت اهل کمال که بقا است نرسیده باشد»: «بنوش دُرد و فنا شو اگر بقا خواهی ـ که زاد راه بقا دُردی خراباتست.»(عطار)□ «به باغ وصل تو خاری رقیب صد مورد است ـ به یاد روی تو دُردی طبیب صد درد است.»□ «از پسِ کُنیتِ سگی، چیستِ به شهر نامِ ما؟ـ درد کش ملامتی، سیم کُش قلندری.»□ «دُردی و سفال مفلسان راست ـ صافی و صدف توانگران را.»(خاقانی)□ «می با جوانان خوردنم باری تمنا می‌کند ـ تا کودکان در پی فتند این پیر دُرد آشام را.» (سعدی)□ «اندیشه کرد سیرآن در هجر گشت سکران ـ صافت چگونه باشد چون جانفزاست دُرده/ در جامِ رنج و شادی پوشیده اصل ما را ـ در مغز اصل صافیم باقی بمانده درده.» (مولوی)□ «بس تجربه کردیم در این دیر مکافات ـ با دُرد کشان هر که درافتاد برافتاد.»□ «مجوی عشق خوش از دورِ باژگون سپهر ـ که صاف این سرخُم جمله دُردی‌آمیز است.»(حافظ)□ «دُرد می است در مرض غم دوای ما ـ بخشد دم مسیح صراحی شفای ما.» (عنایت اصفهانی)□ «بادهٔ بی‌درد در میخانهٔ افلاک نیست ـ دانهٔ بی‌دام در وحشت‌سرای خاک نیست.»□ «هر که را از درد و صاف می نظر بر نشئه است – بادهٔ یک جام داند بوسه و دشنام را.»□ «تا درین میخانه باشی بر حریفان خوشگوار ـ صاف را ایثار کن ، رندانه دردی خواره‌شو.»(صائب)□ «در خمکده صاف ارنبود درد بجا هست ـ هر چند که خم گشته تهی حصهٔ ماهست.» (طالب آملی)□ «نگه صاف می‌ام شیخ نداشت ـ هوس دُرد مکیدن دارد.» (ظهوری)□ «زاهدی نمی‌دانم تقویی نمی‌خواهم ـ سینه صافیی دارم نذر دُردنوشی‌ها.» (بیدل دهلوی)

۱۹ـ راح ،واژه‌ای عربی به معانی شراب و شادمانی (و باد؟) است که در اشعار شاعران فارسی به‌کنایه از شراب (که آن را مایهٔ شادمانی می‌دانستند) به‌کار رفته است.**راح روح** نیز کنایه از شراب و مایهٔ شادمانی و آسایش و **راح ریحانی/ راح ریحان سرشت** کنایه از می وحدت و نیز شراب خوش‌بوی گلرنگ است: «لعل او راح‌ست و خون در دیده، زو ما را مدام ـ چشم او مست ست و دل در سینه ما را زو خراب.»(امامی هروی)□ «از خوردن راح ای جمال احرار ـ دانم که نه بر توبهٔ نصوحی.»(سوزنی)□ «پسرا خیز تا صبوح کنیم ـ راح را همنشین روح کنیم.»(سنایی)□ «ساقیا! بادهٔ صبوح بیار ـ دانهٔ دام هر فتوح بیار/ قبلهٔ ملت مسیح بده ـ آفتِ توبهٔ نصوح بیار/ هین که طوفان غم جهان بگرفت ـ میِ همزاد عمرِ نوح بیار/ وز پی نفیِ عقل و راحتِ روح ـ راحِ صافی چون عقل و روح بیار.» (انوری)□ «ای به جان تو جانِ ما خُرم ـ روح را راح تو همی‌باید.»(انوری)□ «بادهٔ لعل لبش کز لب من دور مباد ـ راح روح که و پیمان ده پیمانهٔ کیست؟»□ «بیا ساقی آن راح ریحان سرشت ـ به من دِه که بر یادم آمد بهشت.»(نظامی)□ «راح ریحانی ار به دست آری ـ تو و ریحان روح و روی صبوح.» (خاقانی)

۲۰ـ رحیق ، شراب پاک و خالص، شراب خالص و صاف و خوشبوی و «می و خوش‌ترین و بهترین وی و می خالص و بی‌آمیغ یا صافی و می صافی بی‌دُرد» و «نام شرابی در بهشت». در قرآن از رحیق یاد شده است (یُسقَون من رحیق مختوم [آیهٔ ۲۵، سورهٔ ۸۳] : آشامانیده می‌شوند از شراب خالص و صاف مهر شده) و از این روی در اصل آشامیدنی غیر مُسْکر است:«گویی که همه جوی گلابست و رحیق است ـ جویست به‌دیدار و خلیجست به‌کردار.» (منوچهری)□ « غلام آب رزانی نداری آب از آن ـ رفیق صاف رحیقی نه‌ای به‌صفّ

می در ادب فارسی

صفا.»(خاقانی)□ «ای در کف تو کلید هر کام ـ در جرعهٔ تو رحیق هر جام.»(نظامی)□ «گوش ماگیر و در آن مجلس کشان ـ کز رحیقت می‌چشند این سرخوشان.»(مولوی)

۲۱ـ خمر، که چنان‌که گفته آمد باده و شراب را گویند و در تصوف «جوشش محبت الهی» است: «تو ای بی‌خرد گر خود از جهل مستی ـ چه بایدت بس خمر و رنج خمارش.»(ناصرخسرو)□ «خم آبستن خمر نه ماهه بود ـ در آن فتنه دختر بیفکند زود.» (سعدی)□ «گر خمر بهشتست بریزید که بی‌دوست ـ هر شربت عذبم که دهی عین عذابست.»□ «آنچه او ریخت به پیمانهٔ ما نوشیدیم ـ اگر از خمر بهشتست و گر بادهٔ مست.»(حافظ)□ «باد آتش می‌شود از امر حق ـ هر دو سرمست آمدند از خمرِ حق.»(مولوی)

۲۲ـ سیکی/ مثلث، «شرابی است که چندی آن را بجوشانند که چهار دانگش رفته و دو دانگش مانده باشد و در اصل سه یکی بوده ترکیب داده سیکی گفته‌اند»؛ شرابی که پس از جوشیدن از سه بخش آن یک بخش باقی مانده باشد. این شراب که نگهداری آن جای کمتری می‌خواست بسیار گرم و مردافکن بوده است: «عشق بازی کن و سیکی خور و برخند بر آن ـ که تو را گوید سیکی مخور و عشق مباز.»(فرخی)□ «یکی صوفیان بین که می خورده‌اند ـ مرقع به سیکی گرو کرده‌اند.»(سعدی)□ «خدایگانا، مهمان بنده بودستند ـ تنی دو دوش به سیکی و نقل و رود و شراب.»(انوری)□ «شب شد به مستان اندکی تریاک بیداری بده ـ رندان سیکی خواره را گر ساغری داری بده.» (اوحدی)

۲۳ـ شراب ، در اصل عربی به معنی هر گونه آشامیدنی و نوشیدنی است (در برابر خوراکی) و در کاربرد فارسی عمدتاً به معنی باده و خمر و می، و نزد صوفیان «غلبات عشق را گویند با وجود اعمال که مستوجب ملامت باشد و مخصوص اهل کمال است که اخص‌اند در نهایت سلوک.» به گفتهٔ عبدالرزاق لاهیجی، «شراب عبارت از ذوق و وجدان و حالی است که از جلوهٔ محبوب حقیقی ناگاه بر دل سالک عاشق روی بنماید و سالک را مست و بی‌خود سازد.» گذشته از این، بسیاری چیزها را، از جهت مستی و بیهوشی‌آور بودن یا به رنگ سرخ (و ارغوانی و جز آن) بودن، به شراب یا شراب را به آن‌ها تشبیه کرده‌اند: «هر چه مستت کند شراب تو اوست ـ و آنکه بی‌خویش کرد خواب تو اوست.» (اوحدی)□ «گر ز آن شراب عاشقان یک قطره برسانی به‌جان ـ باهوش می‌ناید از آن تا جاودان سبحانه.» (عطار)□ «من و انکار شراب این چه حکایت باشد ـ غالباً این قدرم عقل و کفایت باشد.»□ «ز دست شاهد نازک عذار عیسی دم ـ شراب نوش و رها کن حدیث عاد و ثمود.»(حافظ)□ «شراب لطف تو تا ساخت فیض مستی عام ـ دگر ندیده کسی نرگس مستان مخمور.»□ « بتی که نرگس مستش به گاه مخموری ـ پیاله بر سر کیفیت شراب شکست.»(طالب آملی)□ «ای سحاب حدیقهٔ احسان ـ از تو دُرّ خوشاب می‌خواهم/ هر گدایی چراغ می‌طلبد ـ از تو من آفتاب می‌خواهم/ صبح خورشید در شکم، یعنی ـ شیشهٔ پر شراب می‌خواهم.»(سلیم تهرانی)□ «من با سمند سرکش و جادویی شراب\ تا بیکران عالم پندار رفته‌ام.»(فریدون مشیری)□ «منت می‌پویم از پای اوفتاده\ منت می‌پایم اندر جام باده\ تو برخیز\ تو بگریز\ برقص آشفته بر سیم ربابم\ شدی چون مست و بیتاب\ چو گل‌هایی که می‌لغزند بر آب\ پریشان شو بر امواج شرابم.»(سیاوش کسرایی)□ «شرابی مرد افکن در جام هواست\ شگفتا\ که مرا\ بدین مستی \شوری نیست.» (احمد شاملو)□ «در جام‌های کوچک هر برگ، ابر صبح\ اشکی فشانده است \ لغزان تر از نسیم\ شیرین‌تر از شراب\ ...\ خورشید تشنه لب\ نوشیده جام کوچک هر برگ سبز را\ ...\ باران صبح، کوزهٔ بی‌آب خاک را پر کرده از شراب\ در جام‌های کوچک چشمان او، هنوز\ چون آب می‌درخشد رؤیای آفتاب\ نیروی ناشناخته‌ای، چون تب شراب\ با مستی گداخته‌اش در سرم دوید.» (نادرنادرپور)□ «شراب بیخودی در کش زمانی ـ مگر از دست خود یابی امانی.»□ «شراب آتشین آمد ز دست ساقی جان‌ها ـ بنوش این جام آتش را توکلنا علی المولا.» (قاسم انوار)□ «تماشای چمن بی‌نشئه‌ای نیست ـ ز گل تا سبزه یک موج شراب است.» (بیدل دهلوی)□ «من همسفر شراب، از زرد به سرخ ـ یا همره اضطراب، از زرد به سرخ/ یک روز به شوق هجرتی خواهم کرد ـ چون هجرت آفتاب، از زرد به سرخ.» (قیصر امین‌پور)

۲۴ـ شراب آلوده، آغشته به شراب و کنایه از میخواره و باده‌پرست: «دوش رفتم به در میکده خواب آلوده ـ خرقه تر دامن و سجاده شراب آلوده.»(حافظ)□ «ما شراب‌آلودگان از توبهٔ خود تاییم ـ طاعت ما غیر استغفار ، استغفار نیست.»(طالب آملی)

۲۵ـ شراب پخته و شراب خام، همان بادهٔ پخته و بادهٔ خام که پیش‌تر از آن‌ها یاد رفته است.

۲۶ـ شراب‌الیهود ، کنایه از باده‌ای که در پنهان و کم خورند (زیرا یهودیان از ترس مسلمانان چنین می‌کردند). شرب‌الیهود و

می در ادب فارسی

شرب یهودانه کنایه از باده‌نوشی پنهانی است: «کدو شکسته شراب‌الیهود محتسبان ـ به رشوه آفتِ مینای می‌فروش من ست.»□ «از شرب یهودانه به دوران تو رستیم ـ بر جبهه نوشتیم که ما باده پرستیم.»□ « چه نمد پوش، چه صوفی، چه مفتی طالب ـ همه در خلوت خود شرب یهودی دارند.» (طالب آملی)□ «احوال شیخ و قاضی و شرب‌الیهودشان ـ کردم سؤال صبحدم از پیر می‌فروش.»(حافظ)

۲۷ـ شراب انداختن/ شراب افکندن، به معنی شراب ساختن: «گر نیندازد ستم بر نوبهار خود کمند ـ در خزان هر کس که نتواند شراب انداختن.»(صائب)

۲۸ـ شراب بی‌غش، کنایه از شراب صاف و بی‌دُرد: «شراب بی‌غش و ساقی خوش دو دام رهند ـ که زیرکان جهان از کمندشان نرهند.»(حافظ)

۲۹ـ شراب تلخ ، مادهٔ تلخ و کهنهٔ بسیار گیرا است. نزد برخی متصوفه «غلبات عشق و ذوق و سُکر را گویند و این عبارت از حالی است که از جلوهٔ محبوب حقیقی ناگاه بر دل سالک عاشق روی می‌نماید و سالک را مست و بی‌خود می‌سازد به حدی که سالک را از خود بی‌خود کند و از علایق و عوایق دنیوی برهاند»: «شراب تلخِ صوفی سوز بنیادم نخواهد بُرد ـ لبم بر لب نه ای ساقی و بستان جان شیرینم.»□ « شراب تلخ می‌خواهم که مرد افکن بود زورش ـ مگر یک‌دم برآسایم ز دنیا و شر و شورش.»(حافظ)

۳۰ـ شراب طهور، شراب پاک که نصیب بهشتیان است: «اگر از دور دختر انگور ـ بشنود بوی آن شراب طهور/ مست گردد چنان‌که از مستی ـ هیچ یادش نیاید از هستی.» (همام)□ «به ساقی گری گر کند جلوه حور ـ نگیرم ز دستش شراب طهور.» (ظهوری)

۳۱ـ شراب کوثر، بادهٔ بهشتی (کوثر نام چشمه‌ای است در بهشت): «فردا شراب کوثر و حور از برای ماست ـ و امروز نیز ساقی مه‌روی و جام می.»(حافظ)□ «شراب کوثر اگر ساقی‌اش نه دوست بود ـ حرام باد، گر آن می بود حلال مرا.»

۳۲ـ شراب زده، در اصطلاح «کسی که بسیاری شراب خوردن او را گزیده باشد، سیر آمده از شراب که هیچ رغبت به آن نکند» و کنایه از ترک شراب کرده: «سلام کردم و با من به روی خندان گفت ـ که ای خمارکش مفلس شراب زده.»(حافظ)□ «چه غم ز حادثه آن را که شد شراب زده ـ که برق دست ندارد به کشتِ آب زده/ در این چمن بجز آشفتگی نصیبی نیست ـ مرا که آب چو گل می‌کند شراب زده.» (سلیم تهرانی)

۳۳ـ صبوح و صبوحی. صبوح آنچه در بامداد خورده یا نوشیده شود، به‌ویژه شراب، را گویند. صبوح به معنی پگاه و صبح زود نیز آمده است. صبوحی، به وقت صبح/ بامداد شراب خوردن است و به معنی «شراب بامدادی»نیز به کار می‌رود و آن را معمولاً با فعل زدن و کردن به کار می‌برند. در اصطلاحات عرفانی، صبوحی «محادثهٔ غلبات عشق» و «محادثه با حق ... و شراب و بادهٔ خمار شکن» را گویند (شراب شبانگاهی را عبوق می‌نامند): «هنگام صبوح آمد ای هم نفسان خیزید ـ یاران موافق را از خواب برانگیزید.»(عطار)□ « می صبوح غذای خرد به روح دهد ـ خوش آن‌که مایه به روح از می صبوح دهد.»□ «صبح است و روح می‌طلبد نشئه صبوح ـ هان ساقیان پیام صبوحی روان کنید.»□ «فیض صبوح می‌رود از کف به یک دو جام ـ هر کس خمار ما شکند حاتم طی است.»(طالب آملی)□ «سوی رز باید رفتن به صبوح ـ خویشتن کردن مستان و خراب.»□ «هر که صبوحی زند با دل خرم بود ـ با دو لب مشک‌بوی با دو رخِ حور عین.»(منوچهری)□ «گفت چرا در صبوح باده نخواهی کنون ـ حجله برانداخت صبح، حجره بپرداخت خواب.»□ « بهر صبوح از درم مست درآمد نگار ـ غالیه برده پگاه بر گل سوری به کار.»□ « شرط صبوحی بود گاو زر و خون رز ـ خون سیاوش بریز گاو فریدون بیار.» (خاقانی)□ «آن می که منادی صبوح است ـ آباد کن سرای روح است.»□ «صبوحی که بر آب کوثر کنیم ـ حلالست اگر تا به محشر کنیم.» (نظامی)□ «ساقی قدحی که نیم مستیم ـ مخمور صبوحی الستیم.» (عراقی)□ «بر من که صبوحی زده‌ام خرقه حرام است ـ ای مجلسیان راه خرابات کدام است.» (سعدی)□ «به مطربان صبوحی (در این‌جا به معنی سحرگاهی و بامدادی) دهیم جامهٔ پاک ـ بدین نوید که باد سحرگهی آورد.»□ «به صفای دل رندان صبوحی زدگان ـ بس درِ بسته به مفتاح دعا بگشایید.»(حافظ)□ «چنان از خلوت آیینه می‌آید به کیفیت ـ که پنداری صبوحی کرده از میخانه می‌آید.»□ « ما در آن صبح بناگوش صبوحی زده‌ایم ـ در قیامت چه خیالست که هشیار شویم.»(صائب)□ «در این شبگیر \کدامین جام و پیغام صبوحی مستتان کرده‌ست، ای مرغان\که چونین بر برهنه شاخه‌های این درخت برده خوابش دور\ غریب افتاده از اقران بستانش، در این بیغولهٔ مهجور\ قرار از دست داده، شاد می‌شنگید و می‌خوانید.» (مهدی اخوان‌ثالث)

۳۴ـ مدام/ مدامه، به معنی خمر و باده. مدام به معنی

می در ادب فارسی

همیشه و پیوسته نیز است و از این رو شرب مدام می‌تواند هم به معنی نوشیدن مداوم و همیشه نوشی و هم به معنی نوشیدن شراب باشد: «گرهی را نشانده بودم پیش ـ بر نهاده به دست جام مدام.»(فرخی)□ «بهر حلی‌های گوش و گردن بربط ـ سیم و زر از ساغر و مدام برآید.»(خاقانی)□ «باده شان کم بود گفت او با غلام ـ رو سبو پر کن به ما آور مدام.»(مولوی)□ «شرب مدام شد چو میسر، مدام به ـ می چون حرام گشت ، به ماه حرام به.»(میر ابوالقاسم فندرسکی استرابادی)□ «زده راه خرد به نغمهٔ چنگ ـ ریخته آب رخ به شرب مدام.» (خواجوی کرمانی)□ «ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم ـ ای بی‌خبر ز لذت شرب مدام ما.»□ «ساقی ار باده از این دست به جام اندازد ـ عارفان را همه در شرب مدام اندازد.» (حافظ)□ « در مجلسی که یاران شرب مدام کردند ـ نوبت به ما چو آمد، آتش به جام کردند.»(قدسی مشهدی)

۳۵ـ مُلْ (در هندی باستان mrd، در سغدی موذ mudh از مذو madhu، مقایسه شود با می فارسی. تبدل«ل» و «ذ» در فارسی و سغدی سابقه دارد)، در لغت، مترادف می و شراب است. در تصوف، به نوشتهٔ نظام‌الدین پوشنجی، «اسرار و مقامات احوال را گویند که در سلوک از سالک پوشیده باشد»: «سزاوار مسماری و بند وغل ـ نئی درخور تاج و دیهیم و مل.» (فردوسی)□ « می ده پسرا برگل، گل چون مل و مل چون گل ـ خوش‌بوی ملی چون گل، خودروی گلی چون مل/ مل رفت به سوی گل، گل رفت به سوی مل ـ گل بوی ربود از مل، مل رنگ ربود از گل.»(منوچهری)□ «به زرینه جام اندرون لعل مل ـ فروزنده چون لاله بر زرد گل.»(عنصری)□ «هنگام گل و مل است و یاران سرمست ـ خوش باش دمی که زندگانی این است.» (منسوب به خیام)□ « در خیال گردش چشمی که مستی محوِ اوست ـ رفته‌ام جایی که رنگِ ساغرِ مُل بسته‌ام.»(بیدل دهلوی)□ «بلای خمارست در عیش مل ـ سَلَحدار خارست با شاه گل .»(سعدی)□ «در حلقهٔ گل و مل، خوش خواند دوش بلبل ـ هاتِ‌الصّبوح هُبّوا، یا ایّهاالسّکارا.» (حافظ)□ «تو را که از مل و مال است مستی و هستی ـ خمار و خواب تو را صور نشکند به صدا.» (خاقانی)□ «دل آتش پرست ما سراغ مل نمی‌گیرد ـ کنار سبزه و پیراهن سنبل نمی‌گیرد.» (طالب آملی)

۳۶ـ می، که چنان‌که گفته آمد همان خمر و شراب و باده است و نزد شادخواران مهم‌ترین وسیلهٔ شادی‌آفرینی و غم‌زدایی به شمار می‌آید، اما نزد اهل تصوف، به گفتهٔ نظام‌الدین پوشنجی، «محبت و عشق را گویند که وسیلهٔ وصول و مشاهدهٔ جمال محبوب است با وجود اعمال که مقارن ملامت باشد و این اهل حال را باشد خصوص اندر توسط سلوک» و نیز «تجلیات محض را گویند با وجود غلبات عشق.» بنابراین ،عرفا می را عشق و محبت و نیز ذوقی دانند که از دل سالک برآید و او را خوشوقت گرداند:«می ده گزافه ساقیا، تا کم شود خوف و رجا ـ گردن بزن اندیشه را، ما از کجا او از کجا.»(مولوی)□ «میِ عشقت دهد گرمی و مستی ـ دگر افسردگی و خودپرستی.» (جامی)□ «غیر می هر چه کنم نوش وبال است مرا ـ می اگر خون فرشته است حلال است مرا/ من و بازآمدن از نشئهٔ مستی هیهات ـ این تصور ز خیالات محال است مرا.» (طالب آملی)□ «هاتف ارباب معرفت که گهی ـ مست خوانندشان و گه هشیار/ از می و جام و ساقی و مطرب ـ وز مغ و دیر و شاهد و زنّار/ قصد ایشان نهفته اسراریست ـ که به ایما کنند گاه اظهار/ پی بری گر به رازشان دانی ـ که همین است سرّ آن اسرار/ که یکی هست و هیچ نیست جز او ـ وحده لااله الاهو.»(هاتف اصفهانی)□ «از آن می ریز در جامم که جانم را فنا سازد ـ برون سازد ز هستی هستهٔ نیرنگ و دامم را/ از آن می ده که جانم را ز قید خود رها سازد ـ به خود گیرد زمامم را فرو ریزد مقامم را.»(امام خمینی) بر اساس همین تعبیر عرفانی از می، ترکیباتی مانند **می الست، می جان ، می پیغامبری، می خمخانهٔ حدوث و قدم ، می خُلّت، می ربّانی، می صفا، می عطایی، می قدسی، می وحدت، می صرف وحدت** و مانند آن‌ها در اشعار سرایندگان پارسی‌گو به کار رفته است: «خرم دل آن که همچو حافظ ـ جامی ز میِ اَلَست گیرد.»(حافظ)□ «در ده می پیغامبری تا خر نماند در خری ـ خر را بروید در زمان از بادهٔ عیسی دوپَر.»□ «خاموش شو و محرم، می خور میِ جان هردم ـ در مجلس ربانی، بی حلق و لب و ساغر.»□ « پیاپی ساقی دولت روان کردی می خُلّت ـ که تا ساغر شدی سرمست وز می دَن بخندیدی.»□ «به امید کس چه باشی؟ که تویی امیدِ عالم ـ تو به گوش می چه باشی؟ که تویی میِ عطایی.»□ «ساقی ز شراب حق، بردار شرابی را ـ در ده می ربّانی، دل‌های کبابی را.»(مولوی)□ «می خمخانهٔ حدوث و قدم ـ به من رند بی‌نوا بخشید.» (شاه نعمت‌الله ولی)□ «خیز و دلا مست شو از میِ قدسی از آنک ـ ما نه بدین تیره جای بهر نشست آمدیم.» (عطار)□ «می صِرفِ وحدت کسی نوش کرد ـ که دنیا و عقبی فراموش کرد.» (حسین واعظ کاشفی) می مغانه از دیگر ترکیبات مشهور در ادب به‌ویژه نظم فارسی است که در

می در ادب فارسی

لغت به معنی می‌ای است که مغان [مغ= زردشتی (به‌طور اعم) و موبد زردشتی (به‌طور اخص)] سازند و در اصطلاح عرفان «تجلیات ربانی و انفاس قدسی» را گویند. دربارهٔ رواج این ترکیب و ترکیبات دیگری، مانند مغبچه ،دیر مغان و مانند آن‌ها در ادب فارسی، دکتر محمد معین در مزدیسنا و ادب پارسی می‌نویسد «باده‌نوشی از اعمال رایج زرتشتیان بوده و هست و از دیرباز تاکنون در میان آنان هر کودکی که متولد شود در همان ایام خانوادهٔ وی شراب در خم گذارند و آن را محفوظ دارند تا شب عروسی فرزند به عنوان میمنت صرف شود... بلعمی در تاریخ خود می خوردن را از آداب و شرایع زردشت دانسته است ـ در عهد ساسانیان به هنگام رامش و بزم، باده‌گساری می‌کردند و حتی شاهنشاهان ساسانی سالی یک روز (در جشن مهرگان*) مجاز بودند به‌حد افراط مست شوند... در ادبیات تازی نیز رز را به کسری (خسرو) نسبت داده و دختر کسری می‌نامیدند... در ایام خلفای اموی و عباسی شاعران متذوق بغداد و دیگر شهرها به مناسبت حرمت می در اسلام ناچار به خارج شهرها رفته، در دیرهای مغان و نصاری به نوشیدن باده مشغول می‌شدند... در کشور پر شراب ایران، حرام بودن آب انگور بنابر نص صریح قرآن مواجه با مقاومت‌های سخت شده است. ایرانیان زرتشتی کمال دقت را در کشت‌ورزی انگور با نیروی حقیقی به کار می‌بردند و پس از سلطهٔ اسلام بدین آسانی نمی‌شد این نوشداروی پسندیده را از ایشان باز گرفت... پس از آن روحانیان تصور می‌کردند که این فسق را باید از میان برد. البته ایشان نیز از سوی خود حق داشتند، به همین جهت اشعاری را که دربارهٔ عشق و شراب بود صوفیانه وانمود می‌کردند، کلمهٔ «می‌خوار» را به نام موبدان زرتشتی افزوده بودند.ایرانیان مسلمان کلمات مغ و مغکده و مغبچه را می‌خوار و میخانه و ساقی معنی کرده بودند.» به هر حال در ادب فارسی، می مغانه هم به مفهوم بادهٔ نابی که زرتشتیان و گبران می‌ساختند و هم به مفهوم عرفانی «تجلیات ربانی و انفاس قدسی» به کار رفته است: «ساقی علم سیاه شب صبح ربود ـ برخیز و می‌مغانه را در ده زود/ بگشای زهم دو نرگس خواب‌آلود ـ برخیز که خفتنت بسی خواهد بود.» (منسوب به خیام)□ «جام جز پیش خود جمانه منه ـ طبع جز بر می‌مغانه منه.» (سنایی)□ «قوت جان را می‌مغانه کنیم ـ نقل و می نوش عاشقانه کنیم.»(نظامی)□ «جامی دو، می‌مغانه خواه از زردشت ـ تا باز کنم قبای آدم از پشت.»□ «ساقی سخن از می مغان گفت ـ دل چون بشنید نوش جان گفت/ یک جرعه می و هزار معنی ـ از عشق به گوش عاشقان گفت.» (عطار)□ «پسرا می‌مغانه دهی ار حریف مایی ـ که نماند بیش ما را سر زهد و پارسایی/ قدحی می‌مغانه به من آر تا بنوشم ـ که دگر نماند ما را سر توبهٔ ریایی.»(عراقی)□ «از دست مده می‌مغانه ـ از چنگ منه نی و چغانه.» (خواجوی کرمانی)□ «با مغان بادهٔ مغانه خوریم ـ تا به کی غصهٔ زمانه خوریم.»(عبید زاکانی)□ «مگر گشایش حافظ در این خرابی بود ـ که بخشش ازلش در می مغان انداخت.»□ «شراب خانگی‌ام بس، میِ مغانه بیار ـ حریف باده رسید ای رفیق توبه وداع.»(حافظ)□ «مغان که دانهٔ رز را شراب می‌سازند ـ ستاره می‌شکنند، آفتاب می‌سازند.»(فرج‌الله شوشتری)□ «چون خوشهٔ پروین که ازو نور فشردند ـ از بهر دل ما ،دل انگور فشردند/ بر مردمک تاک ره افتاد مغان را ـ ز آن از کف پا آبلهٔ نور فشردند/ این دیر مغانست که این‌جا به لب مست ـ آلودگی از دامن مستور فشردند.»(فغفور لاهیجی)

۳۷ـ صهبا، «در عربی الصهباء، صفت مؤنث از ریشهٔ صَهَب و صُهْبة، یعنی رنگ سرخ مو و ریش که ظاهر آن سرخی و باطن آن سیاهی بزند. ولی صهبا به شراب سرخ گفته نمی‌شود بلکه شرابی که از انگور سپید باشد یا به سپیدی بزند صهبا نامیده می‌شود.» در شعر فارسی به معنای مطلق باده و خمر است به هر رنگ که باشد: «به من رسید زمن تا گذشته دور قدح ـ چه سرعتست همانا پیاله پر دارد/ نه‌ایم منکر صهبا ولیک می‌گوییم ـ که رام رنگی (نام نوعی شراب که در دستگاه پادشاهان تیموری هند معروفیت داشته) ما نشئهٔ دگر دارد.» (طالب آملی)□ «ضعفم مدد ز قوت صهبا گرفته است ـ دستم عصا ز گردن مینا گرفته است.»(کلیم کاشانی)□ «گاه آن آمد که عاشق برزند لختی نفس ـ روز آن آمد که تایب رای زی صهبا کند.» (منوچهری)□ «اول کسی که خاک شود جرعه را منم ـ چون دست صبح جرعهٔ صهبا برافکند.» (خاقانی)□ «سال‌ها دفتر ما در گرو صهبا بود ـ رونق میکده از درس و دعای ما بود.»(حافظ)□ «درویشی من سرخوشِ صهبای تسلی است ـ ساحل قدح از گردش گرداب نگیرد.»□ «این دُرد و صافِ کفر و دین، محو است در دیر یقین ـ بی‌رنگ صهبا شیشه‌ای دارند مستان در بغل.»(بیدل دهلوی)□ «در خمارم روز و شب هر چند صهبا می‌کشم ـ خشک لب چون ساحلم با آنکه دریا می‌کشم.»(منعم شیرازی)

۳۸ـ نبید/ نبیذ، که چنان که گفته آمد در فرهنگ‌ها به معنی شراب، به طور اعم، و شراب خرما، به‌طور اخص، است و به

می در ادب فارسی

گفتهٔ برخی پژوهشگران از nipita در پارسی باستان گرفته شده است؛ اما ابن‌منظور در لسان‌العرب می‌نویسد که «نبیذ از نبذْ به معنی انداختن و افکندن است و چون انگور را در ظرفی می‌اندازند تا شراب شود به آن نبیذ (افکنده) گویند. به خمر فشرده از انگور نبیذ گویند که فعیل به معنای مفعول، یعنی منبوذ است. جمع آن أَنْبِذَة است»: «گل بهاری بت تتاری ـ نبیذ داری چرا نیاری.»(رودکی)□ «هم آنگه بیاورد جامی نبید ـ که شد رنگ آتش از او ناپدید.»(فردوسی)□ «بت شیرین نبید تلخ در دست ـ از آن تلخی و شیرینی جهان مست.»(نظامی)□ «رسید مژده که آمد بهار و سبزه دمید ـ وظیفه گر برسد مصرفش گلست و نبید.» (حافظ)

ب)آوندهای نگهداری می و می‌گساری:

۱ـ پیاله، در لغت به کاسه‌ای خرد گویند که بدان شراب نوشند. در اصطلاح متصوفه، پیاله «کنایت از محبوب است و برخی گفته‌اند هر ذره از موجودات پیاله‌ای است که از آن مرد عارف شراب معرفت می‌خورد.» نظام پوشنجی ، پیاله را «حقایق و معارف باطنی» و نیز کنایه از «دل‌های مریدان و طالبان» می‌داند. چشم مست محبوب را نیز به پیاله تشبیه کرده‌اند. از ترکیبات آن **پیاله پیما**(کنایه از شرابخوار و شراب‌ده) ، **پیاله‌کش** (کنایه از شرابخوار)، **پیاله کشیدن** (کنایه از شراب نوشیدن)،**پیاله گردان** (آن‌که جام مِیْ گرداند، ساقی) ،**پیاله گرفتن** (کنایه از شراب خوردن)، **پیاله‌کاری** (کنایه از پیمودن شراب، مشحون از پیاله‌کردن) ، پیاله‌فروشی (فروختن شراب به کاسه‌های کوچک، مانند استکان و نه به قرابه که به خانه برند) و مانند آن‌ها است: «اجزای پیاله‌ای که در هم پیوست ـ بشکستن آن روا نمی‌دارد مست.» (بابا افضل کاشانی)□ «گر نیست جام گلگون، خوش نیست دور لاله ـ بی می چه نشئه خیزد، از دیدن پیاله.» (هلالی چغتایی)□ « صوفی پیاله پیما، حافظ قرابه پرهیز ـ ای کوته آستینان، تا کی دراز دستی.»(حافظ)□ «خرابِ گرمی هنگامهٔ پیاله کشانم ـ که غیر دانهٔ سبحه در او سپند نباشد.»□ «به از پیاله کشیدن چه کار خواهی کرد ـ تمام کار جهان است در بهار محبت.» (سلیم تهرانی)□ «هلال عید لب از جام باده وام گرفت ـ به دستبوس حریف پیاله‌نوش آمد.»□ « گذشت عمر و می دیر ساله‌ای نزدیم ـ به حکم گوشهٔ چشمی پیاله‌ای نزدیم.» (طالب آملی)□ «یا بزم مخفیانهٔ پیراهن کاهن است ـ کانجا به پیچ و تاب ز دور پیاله‌اند.»(نادر نادرپور)□ «در مشرق پیاله نشستیم و گپ زدیم.»(نصرت رحمانی)□ «هوا خمار شکن گل پیاله گردانست ـ پیاله نوش و میندیش از خمار امروز.»(صائب)□ «هم کرد باغها را نرگس پیاله‌کاری ـ هم کرد چهره‌ها را پیمانه لاله‌کاری.» (ظهوری)□ «پرکن پیاله را\کاین آب آتشین \ دیری ست ره به حال خرابم نمی‌برد.»(فریدون مشیری)

۲ـ پیمانه [از پیمان+ ه(پسوند نسبت و ابزار)، در لغت به معنی ظرفی که بدان چیزها پیمایند، مکیال، قفیر، کیله و معیار، و نیز آوند شراب (و مجازاً خود شراب) است. در تصوف «بادهٔ حقیقت را گویند و چیزی را گویند که در وی مشاهدهٔ انوار غیبی نمایند که دل عارف باشد.» از ترکیبات آن **پیمانه‌کشیدن** و **پیمانه کش** (کسی که پیمانه می‌پیماید، ساقی، و نیز شرابخوار)، **پیمانه‌گسار** (کنایه از شرابخوار) ، **پیمانه‌نوشیدن** (کنایه از نوشیدن شراب) و مانند آن‌ها است. پیمانه پرگشتن یا شدن نیز کنایه از به آخر رسیدن عمر است: «گر جور کرد یار دگر بار سوی او ـ میخواره‌وار از سر پیمانه‌ها شدم.»(ناصرخسرو)□ «سخنوران ز سخن پیش توفرو مانند ـ چنان کسی که به پیمانه خورده باشد بنگ.»(فرخی)□ «پیمانه چو پر شود، چه شیرین و چه تلخ ـ چون عمر به سر رسد، چه بغداد و چه بلخ/می‌نوش که بعد از من و تو، ماه بسی ـ از سلخ به غرّه آید، از غرّه به سلخ.» (منسوب به خیام)□ «پیمانه‌ای بیار و به ما ده، که بعد ازین ـ دوران ز خاک ما و تو پیمانه ساخته.»(هلالی چغتایی)□ « پیر پیمانه‌کش من که روانش شاد باد ـ گفت پرهیز کن از صحبت پیمان‌شکنان.» (حافظ)□ «عاشقان دردکش را دُردی میخانه ده ـ از قدح کاری نیاید بعد از این پیمانه ده.»(اوحدی)□ « از آن پیمانه کآمد اولین دور ـ ز کم ظرفی شدم از بوی آن مست.»(طالب آملی)□ « این زمان یک طالبِ مستی درین میخانه نیست ـ آن‌که گِردِ باده گردد، جز خطِ پیمانه نیست.» (بیدل دهلوی)□ «هرگاه به ما ساقی از غمزه اشاره کرد ـ از کف دل پر خون را دادیم چو پیمانه.»□ «ساقی خمار دارم یک ساغر دگر ده ـ آبی بر آتشم زن پیمانه بیشتر ده.»(سلیم تهرانی)□ «از لب پیمانه، گر سر می‌رود، لب برمگیر ـ مرد را از جان گشتن به ز پیمان گذشتن است.» (هوشنگ ابتهاج)□ « بزمی آراسته ساقی که ز بس درد کشان ـ تا رسد دور به ما، پر شده پیمانهٔ ما.» (سنجر کاشانی)

۳ـ جام (در اوستا yāma، در پهلوی jām) ، در لغت به معنی کاسه و ظرفی است که در آن آشامیدنی نوشند و از جمله پیالهٔ شرابخواری (و مجازاً شراب) را گویند. در تصوف، جام «دل عارف سالک است که مالامال از معرفت است»: «بیارای خون خوان و به پیمای جام ـ ز تیمار گیتی مبر هیچ نام.» (فردوسی)□

می در ادب فارسی

؛ دل عاشق به پیمانی بسازد- خمار آلوده با جامی بسازد.»(بابا طاهر)□ «بی‌منت کرشمهٔ ساقی و باغبان -گل دسته‌دسته بر کف و می جام جام بود.»□ «بود به سوی تو ای پیر دیر روی حریفان -که بوی فیض ز جام تو و سبوی تو آید.»(طالب آملی)□ «به عالمی که گلت مست جلوه پیمایی‌ست -گشودنِ مژه جام شراب می‌گردد.»□ «وحشت ما را تعلق رام نتوانست کرد -بادهٔ ما هیچ‌کس در جام نتوانست کرد.»□ «گل به سر، جام به کف ، آن چمن آیین آمد - میکشان، مژده بهار آمد و رنگین آمد.»(بیدل دهلوی)□ «بیار جام که جانم ز آرزومندی -ز خویش نیز برآمد چه جای صبر و قرار/ از آن شراب که گر جرعه‌ای ازو بچکد -ز خاک شوره بروید همان زمان گلزار.»(مولوی)□ «ز انقلاب چرخ می‌لرزم به آب‌روی خویش - جام لبریزم به دست رعشه‌دار افتاده‌ام.»(صائب)□ «با جرعه و جام‌های پیاپی \من سایه‌ام را چو خود مست کردم\ همراه آن لحظه‌های گریزان\از کوچه پسکوچه‌ها گذشتم\ با سایهٔ خسته و مستم، افتان و خیزان.»(مهدی اخوان ثالث)□ «برداشت جام را\ یک‌دم درنگ کرد\ وز خندهٔ شراب، برآشفت زیر لب\ در گوش جام گفت:\ - «...ای جام اولین!\ ...\ آیا تو را به یاد که امشب به سر کشم؟»(نادر نادرپور)□ «می از جام مودّت نوش و در کار محبت کوش - به مستی، بی‌خمارست این می نوشین اگر نوشی.»(هوشنگ ابتهاج) «نظر به شهرت انتساب پیدایش شراب در زمان جمشید، **جام جم**، یعنی جام منسوب به جمشید (که گیتی نما و کاشف اسرار است) به جام شراب نیز اطلاق گردیده و در ادبیات پارسی بسا جام باده را بدو منسوب کرده‌اند.» بنابراین **جام جم** که در ادب فارسی به صورت‌های مختلف دیگری چون جام کیخسرو، آیینهٔ سلیمان، آیینهٔ سکندر، جام جهان‌بین، جام جهان‌نما، جام گیتی‌نما، جام عالم‌بین نیز از آن یاد شده گاهی کنایه از جام شراب و گاهی نیز کنایه از دل غیب‌نما و رازگیتای عارف است: «قصهٔ جام جم بسی شنوی - اندر آن بیش و کم بسی شنوی/ به یقین دان که جام جم دل تست - مستقر سرور و غم دل تست/ چون تمنا کنی جهان دیدن - جمله اشیاء در آن توان دیدن.» (سنایی)□ «جام جم خاص تست خاقانی - دردی دهر دل گسل چه خوری.»(خاقانی)□ «ساقی بیار باده و با محتسب بگو -انکار ما مکن که چنین جام، جم نداشت.»□ «سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد - وانچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد.»(حافظ) گویند جام جم هفت خط داشته است که به ترتیب عبارت بودند از خط جور، خط بغداد، خط بصره، خط ازرق (= سیاه= خط شب) ، خط ورشکر(یا اشک یا رشک = خطر)، خط کاسه‌گر، خط فرودینه: «هفت خط داشت جام جمشیدی - هر یکی در صفا چو آیینه/ جور و بغداد و بصره و ازرق -اشک و کاسه‌گر و فرودینه.» (ادیب‌الممالک فراهانی) از این رو از جام جم (به‌ویژه در کنایه از جام شراب) به نام جام هفت خط نیز یاد شده که جامی بزرگ است که هفت خط دارد از بالا به پایین (به ترتیبی که یاد شده). گویند خط لب جام را از آن جهت خط جور نام نهادند که چون خواهند حریف را بیندازند جام را تا خط جور پر کرده بدو دهند و کسی که نوشیدن را با خط جور شروع می‌کرد می‌بایست با همان خط ادامه دهد؛ اصطلاح معروف «هفت خط» نیز ظاهراً به همین دلیل ساخته شد. **خط جام** را **خط ساغر، خط پیمانه** و **خط پیاله** نیز گفته‌اند: «گر چه خرد در خطاست در خط می دار سر - تا خط بغداد ده دجله صفت جام جم.»□ «بیّاع مغان ساقی، بارش گهر احمر -کز جام و خط ازرق طیّار نمود آنک.»(خاقانی)□ «پیر میخانه همی‌خواند معمایی دوش - از خط جام که فرجام چه خواهد بودن.»□ « هر آن‌که راز دو عالم ز خط ساغر خواند - رموز جام جم از نقش خاک ره دانست.» (حافظ)□ «عینکی باید مرا از شیشهٔ می ساختن - تا توانم خواند در پیری خط پیمانه را.»(دانش مشهدی)□ «چون نشئه ندانم به کجا می‌روم از خویش - دارد خط پیمانه شمارِ درجاتم.»□ « گر نیست در این میکده‌ها دورِ تمامی - قانع چو هلالیم به نصفِ خط جامی.»(بیدل دهلوی)□ «برندارم سرِ خود از قدم خُم صائب - تا خطِ جام نسازم خط پیشانی را.»□ «ما هوش خود به بادهٔ گلرنگ داده‌ایم -گردن چو شیشه بر خط ساغر نهاده‌ایم.»(صائب)□ «ما دجله کشی یاد گرفتیم ز استاد - ما را خط بغداد به از خطّهٔ بغداد.» (فغفور لاهیجی)□ « ساغر می چون به کف می‌گیرد آن ماه تمام -هاله می‌افتد به گرد عارضش از خط جام.»(معصوم تبریزی) شاعران پارسی‌گو از **خندهٔ جام** یا صراحی یا قدح سخن گفته‌اند که ظاهراً کنایه‌ای از صدای ریخته شدن می در پیاله‌است که به یک خندهٔ کوتاه می‌ماند یا کنایه‌ای است از موج شراب در جام و فروغ و پرتو آن: «پیش که غمزه زن شود، چشم ستارهٔ سحر - بر صدف فلک رسان، خندهٔ جام گوهری.» (خاقانی)□ «کام ایام پر از خندهٔ جامست و قدح - پردهٔ چرخ پر از نغمهٔ چنگست و رباب.» (سلمان ساوجی)□ «خندهٔ جام می و زلف گره‌گیر نگار -ای بسا توبه که چون توبهٔ حافظ بشکست.»(حافظ)□ «نمی‌رود ز دلم لعل یار و خندهٔ جام - کجاست باده که تعلم در آتش است هنوز.» (بابا فغانی)□ «بی

می در ادب فارسی

مصلحت ساقی، این دور نباشد ـ گر گریهٔ میناست و گر خندهٔ جامست.»(کلیم کاشانی)

۴ـ چمانه، کدوی منقّشی که بدان شراب خورند، نیم کدوی تراشیدهٔ رنگ و نگار کرده که در آن شراب می‌خورده‌اند و بیشتر مخصوص سیکی بوده است؛ پیاله یا کوزهٔ شراب، ظرفی چون صراحی و مانندآن که در آن شراب فرو مـی‌ریخته‌انـد: «چـو از چمانه به جام اندرون فرو ریزد ـ هوای ساغر و صهبا کـند دل ابدال.»(منجیک)□ «بلبل چغانه بشکند، ساقی چمانه پر کـند ـ مرغ آشیانه بفکند، واندر شود در زاویه.» (منوچهری)□ «منتظری که از فلک خوانچهٔ زر برآیدت ـ خوانچه کـن و چـمانه کش ، خوانچهٔ زر که می‌بری.»(خاقانی)

۵ ـ خُمْ (از خنب، خـمب ، پـهلوی xumbak یـا xunbak اوستایی xumba) ، ظرف سفالین یا گلین بزرگ که در آن آب و دوشاب سرکه و شراب و آرد و مانند آن‌ها کنند. خم کوچک را خمره(خمبره/ خنبره) گویند. خم بزرگ‌ترین ظرف شراب است که در آن شراب هم می‌ساختند. در فـرهنگ‌های اصـطلاحات تصوت، خم را «قلوب مجتهدان طـریقت و کـمال مـعرفت» و «قلب عاشق شیدا کـه از غـلبات عشـق بـی‌تاب و واله شـود» تعریف کرده‌اند: «لعل می را ز سرخ خم برکش ـ در کدو نیمه کن و پیش من آر.» (رودکی)□ «در سفال خم نگر زرّاب می ـ آتش اندر ضیمران آمیخته.» (خاقانی)□ «خمّ می هر جا که می‌جوشد مل است ـ شاخ گل هر جا که می‌روید گل است.» (مـولوی)□ «سبو تهی شد و خم نیز ته‌نما گردید ـ کدو که بود توانگر ز می گدا گردید/ خلیل میکده چون در دهد صلای کرم ـ کـه شـیشه مفلس و پیمانه بینوا گردید.»□ «ور گرانی کند آن سرکه سبک بود از می ـ بگذارید به پای خم و خوابی بزنید.» (طالب آمـلی)□ «بندهٔ پیر خراباتم که از تألیف شوق ـ یک جهان دل جمع کـرد انگور در خم کردنش.» (بیدل دهلوی)□ «عاشقانه همچو خمّ می فروش ـ باز سرمستیم و در جوشیم ما.» (شاه نعمت‌الله ولی)□ « بده ساقی آن می که هستم هنوز ـ همان عاشق می‌پرستم هنوز/ به مستی که جان در سر می‌کنم ـ همه عمر در پای خم می‌کنم.» (هوشنگ ابتهاج)□ «خروش کن فیکون در خُـم ازل ازلیست ـ نوای کس به خرابات های و هوی تو نیست.» (بیدل دهلوی)□ «خمّ می هست چه اندیشهٔ محشر دارم ـ پشت چون آینه بر سدّ سکندر دارم.»□ «سوی خم می این دل مخمور فرستیم ـ پروانهٔ خود را به سوی طور فرستیم.» (سلیم تهرانی)□ «روشناس ساغر و جام و صراحی کی شود ـ هر که چون خم خوش‌نشین گوشهٔ میخانه نیست.» (الهام امامی اصفهانی)□ «سر خم باد سلامت که به دیدار رخش ـ مستِ ساغر زده را نیز خبر بـاید کـرد.» (امـام خمینی)

۶ـ رطل (معرّب لَتَر، برگرفته از واژهٔ یونانی litra) ، پیمانه و کیلی برای شراب که بیشتر از قدح بوده و انـواع و انـدازه‌هـای مختلف داشته است. گاهی نیز به معنی مطلق پیالهٔ شراب آمده است. **رطل گران** کنایه از جام و پیالهٔ بزرگ و سنگین بوده است. ترکیبات رطل با زدن ، خوردن، راندن و کشیدن کنایه از شراب نوشیدن است. برخی فـرهنگ‌نویسان رطـل (یـا رطـل‌گران) را پیمانهٔ می فروشی که نیم من باشد گفته‌اند. صاحبان فرهنگ‌های اصطلاحات تصوف، رطل (یا رطل گران) را کنایه از جام محبت الهی یا «قلوب پیران و مرشدان» دانسته‌اند: «بود نی بود می، بیار اکنون ـ رطل پر کن مگوی بیش سخون.» (رودکی)□ « رطل پرتر بران که خواهد راند ـ روز یک اسبه بر قفای صبوح.» (خاقانی)□ «رطل گران ده صبوح زان که رسیدست صبح ـ تا سر شب بشکند تیغ کشیدست صبح.» (عطار)□ «راهی بزن که آهی بـر سـاز آن توان زد ـ شعری بخوان که با او رطل گران توان زد.»□ «من و هم صحبتی اهل ریا دورم باد ـ از گرانان جهان رطل گران ما را بس.» (حافظ)□ «پیری رسید و موسم طبع جوان گذشت ـ ضعف تن از تحمل رطل گران گذشت.» (کلیم کاشانی)□ «پیش ما صائب که رطل خسروانی می‌زنیم ـ گنج بـاد آورد غـیر از آبِ گـوهر بـار نیست.»□ «در خرابات محبت شیشهٔ بی‌ظرف نیست ـ ذره‌ای بر سر کشد رطل گران آفتاب.» (صائب)

۷ـ ساتگین/ ساتگن/ ساتگینی/ ساتگنی، جام و پیالهٔ بزرگ شرابخواری. ساتگینی/ ساتکنی واژه‌ای ترکی است و بر ظرفی بزرگ‌تر از جام اطلاق مـی‌کردند، «چـنان کـه جـام را بـه دست می‌گرفتند و ساتگنی را معمولاً سرخوان می‌نهادند»: «مـن مـی نخورم تا نبود بر دو کفم جام ـ یا ساتگنی بر سرخوانم ننهی سه.» (منوچهری) با این همه ساتگین را گاهی به دست هم می‌گرفتند و سر می‌کشیدند: «به مسجد درآمد خرامان و مست ـ می اندر سر و ساتگینی به دست.»(سعدی) **ساتگینی دادن** کنایه از می به رطل گران دادن است: «ساقیا ساتگینی اندر ده ـ مطربا رود نرم و خوش بنواز.» (فرخی)□ «ساتگینی دهیم و جور خوریم ـ دورها در میانه بستانیم.» (خاقانی) برخی ساتگینی را جام موبدان موبد دانسته‌اند.

۸ ـ ساغر، پیاله و جام شراب. ظاهراً پیاله و جام و سـاغر کوچک‌ترین آوند یا ظروف شرابخواری بوده‌انـد، امـا تـفاوت

می در ادب فارسی

آن‌ها به‌درستی شناخته نیست. شاید بتوان پیاله را جام بی‌پایه و ساغر را جام پایه‌دار گفت، گرچه امروزه بر آوندهای پایه‌دار لفظ جام نیز اطلاق می‌کنند، مانند جامِ (معادل cup انگلیسی) پیروزی. برخی فرهنگ‌نویسان نیز ساغر را مترادف ساتگینی و پیالهٔ شرابخواری بزرگ یاد کرده‌اند. نزد صوفیه، ساغر «به معنی چیزی [است] که در وی مشاهدهٔ انوار غیبی و درک معانی کنند و به معنی دل عارف هم آمده و گاهی از او سکر و شوق مراد دارند»: «هر صبح را ز بهر صبوحی طلب کنند ـ زیرا ندیم رود و می لعل و ساغرند.» (ناصرخسرو)□ «بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم ـ فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم.» (حافظ)□ «میخوارگانِ دلشده ساغر گرفته‌اند ـ ما را نمی نصیب نشد از سبوی دوست.» (امام خمینی)□ « از بادهٔ عشق شد مگر گوهر ما ـ آمد به فغان ز دست ما ساغر ما.» (عراقی)□ «ماییم جا به گوشهٔ میخانه ساخته ـ خود را حریف ساغر و پیمانه ساخته.» (هلالی چغتایی)□ «شراب همچو گل و لاله خور ز ساغر خویش ـ پیاله همچو کدو کن ز کاسهٔ سرِ خویش.» (سلیم تهرانی)□ « خیال آب ده از ساغر تحیر من ـ به قدر بوی گل آورده‌ام به رنگ شراب/ خمار وحشتم از چشم آهوان نشکست ـ مگر به ساغر داغم دهد پلنگ شراب.»□ « بی‌خود شیوهٔ نازم که به یک ساغرِ رنگ ـ نُه فلک گردش از آن نرگس مستم دادند.» (بیدل دهلوی)□ « خضر شد هر لب که کامی از لب او برگرفت ـ پنجهٔ خورشید شد دستی کز او ساغر گرفت.» (طالب آملی)□ «ساغر گیتی نما پر می به رندان می‌دهد ـ خاطر مستانهٔ رندان ما را می‌کشد.»(شاه نعمت‌الله ولی)□ « نرم نرم از راه دور\روز چون گل می‌شکوفد بر فراز کوه\ روشنایی می‌رود در آسمان بالا\ ساغر ذرات هستی از شراب نور سرشار است.» (فریدون مشیری)□ « وقت آن آمد که ساغر پرکنم از خون دل ـ کز می لعلت تهی شد جام حسرت‌نوشِ چشم.»(ه.ا.سایه)

۹ـ سبو/ سبوی، آوندی سفالین و دسته‌دار که در آن آب و شراب و جز آن‌ها ریزند. در تصوف «منبع فیضان نور حقیقت را گویند... و کنایت از جام می وحدت است که از منبع فیض مطلق هر کسی را سهمی داده‌اند» و نیز «اشارت بر قلوب پیران و مرشدان می‌کند.» **سبوکش** کنایه از شراب نوش (آن که شراب از سبو نوشد) و سبوکش (آن که سبو کشد و حمل کند، خادم میخانه) است. **سنگ و سبو یا سبو و سنگ** کنایه از دو ضد جمع نشدنی ، مانند آتش و پنبه و مانند آن‌ها است. سبو بر سنگ زدن نیز کنایه از رَستن از نام و ننگ، خودشکستن و خطر کردن است: «گویند سردتر بود آب از سبوی نو ـ گرم است آب ما که کهن شد سبوی ما.» (منوچهری)□ «کعبه به زاهدان رسد، دیر به ما سبوکشان ـ بخشش اصل دان همه، ما و تو از میان بری.» (خاقانی)□ «به بوی آن که ز خمخانه کوزه‌ای یابم ـ روم سبوی خراباتیان کشم بر دوش.» (خواجوی کرمانی)□ «هر سبو آب رخ باده پرست دگرست ـ هر قدح صیقل آیینهٔ مست دگرست.» (طالب آملی)□ «جا بر سر دوش‌ست کسی را که درین بزم ـ با ما چو سبو دست به سر داشته باشد.» (بیدل دهلوی)□ « در کوی خرابات نه نو آمده‌ام ـ یاری دارم ز بهر او آمده‌ام/ گر یار مرا کوزه‌کشی فرماید ـ من هم به کشیدن سبو آمده‌ام.» (عراقی)□ «فتاده سبو می‌پرستیست مست ـ پی تکیه در زیر سرمانده دست.» (مسکینی)□ «بسی بگفت خداوند عقل و نشنیدم ـ که دل به غمزهٔ خوبان مده که سنگ و سبوست.» (سعدی)□ «نارسیده ز کف ساقی دوران جامی ـ می‌رسد سنگ ملامت به سبویم چه کنم.» (اشرف خراسانی)□ « نه من سبوکش این دیر رند سوزم و بس ـ بسا سرا که در این کارخانه سنگ و سبوست.» (حافظ)□ «هست از این میخانه جای باده خونم در ایاغ ـ می‌رسد زین چشمه جای آب، سنگم بر سبو.» (مشربی‌تکلو)□ « دل من اگر تو جامش ندهی ز مهر، چاره ـ به جز آن‌که سنگ کوبد، به سر سبو، ندارد.» (حسین منزوی)□ «قدح کشان چمن را خمار نیست سلیم ـ سبوی غنچه پر است از شراب خندهٔ گل.» (سلیم تهرانی)□ « باده گر خضر و مسیحا ز سبوی تو کشند ـ هر دو را مست به دوش از سر کوی تو کشند.»(کلبی بهارلو)□ « نُه آسمان سبوکش میخانهٔ تواند ـ در حلقهٔ تصرف پیمانهٔ تواند.»□ « مرو به مجلس می گر به توبه می‌لرزی ـ سبو همیشه نباید برون ز آب درست.» (صائب)□ « چون سبویی که درافتد ز کف باده پرست\ بندش از بند جدا می‌شود از لغزش گام.» (فریدون توللی)□ «باد از کرانه‌های شب ناشناخته \ بوی تن برشتهٔ مردان را\ بر سفرهٔ گشادهٔ ما می‌ریخت\ ما، جام‌های خود را برهم می‌نواختیم\ اما سبوی ایمان در ما شکسته بود.» (نادرنادرپور)

۱۰ـ شرابه، ساغر و پیاله: «بتوان خُمی از شراب خوردن ـ نتوان دو شرابه آب خوردن.» (امیرخسرو دهلوی)

۱۱ـ صراحی، گونه‌ای ظرف شیشه‌ای یا بلوری با شکمی نه بزرگ و نه کوچک و گلوگاهی تنگ و دراز که در آن شراب یا مسکری دیگر کنند و در مجلس آرند و از آن در پیاله و جام و قدح ریزند؛ «تنگ شراب ... (که) به شکل حیوانات از جمله مرغابی (بط) می‌ساخته‌اند (و از این رو در اشعار برخی

می در ادب فارسی

سرایندگان از بط شراب/ بط می/ بط صهبا سخن رفته است)... و شراب از دهان یا گاهی از چشم مرغابی بیرون می‌آمده است.» به هنگام ریختن مایع از صراحی صدایی چون غلغل از آن برمی‌آید که این صدا را به قهقهه مانند کرده‌اند. در تصوف، صراحی مقام احوال و انس را گویند و نیز «اشارت بر قلوب پیران و مرشدان» می‌کند. **صراحی گردن** کنایه از آن است که گردنی دراز و کشیده همچون صراحی دارد، به‌ویژه خوشگل و رعنای دراز گردن: «صفیر مرغ برآمد بط شراب کجاست ـ فغان فتاد به بلبل نقاب گل که کشید؟» (حافظ)□ « بط صهبا به دستی کاسهٔ طنبور در دستی ـ پی صید دل رندان به طبل و باز می‌آید.» (غنی کشمیری)□ «بت گلچهره زانو زد برابر ـ بط می را چو دل بگرفت در بر/ ز لعلش خون می در جوش غیرت ـ شده دست سبو، انگشت حیرت.» (شاپور تهرانی)□ «چون خون سیاوشان صراحی ـ خوناب دل از دهان فرو ریخت.»(خاقانی)□ « خروش صراحی درآمد به جوش ـ خروش از سرخُم همی گفت نوش.» (نظامی)□ « یارب چه غمزه کرد صراحی که خون خُم ـ با نعره‌های غلغلش اندر گلو ببست.»□ « در آستین مرقع پیاله پنهان کن ـ که همچو چشم صراحی زمانه خونریزست.» (حافظ)□ «صراحی‌وار در مجلس زبونم ـ که لب پر خنده و دل پر ز خونم.» (امیر خسرو دهلوی)□ «از گردش چرخ واژنگون می‌گریم ـ وز جور زمانه بین که چون می‌گریم/ با قد خمیده چون صراحی شب و روز ـ در قهقهه‌ام ولیک خون می‌گریم.» (خان احمد گیلانی)□ «در میان شاهدان دلفریب روزگار ـ نیست همچون دختر رز یک صراحی گردنی.» (سلیم تهرانی)□ «از صراحی گردنان دارد کسی را در نظر ـ شاخ گل دستی که در گلزار بالا می‌کند.» (صائب)□ «نه به دل قرار دارم، نه به دیده خواب بی‌تو ـ منم و چو شعله جانی، هم اضطراب بی‌تو/ نه همین صراحی می، به سبو نظر ندارد ـ که پیاله دست شسته ز خم شراب بی‌تو.» (مستعد رازی اصفهانی)□ «تا به کی دور از لب ساقی به بزم آرزو ـ چون صراحی بشکند از گریه خونم در گلو.» (مشربی تکلّو)

۱۲ـ قدح (واژه‌ای عربی، گویا برگرفته از cadus لاتینی)، کاسه، به‌ویژه «کاسه‌ای بزرگ که آن را دست به دست و دور می‌گردانیده‌اند و هر کس از نوشیدنی درون آن [از جمله شراب] جرعه‌ای چند می‌نوشیده است.» در تصوف، فیوضات را گویند و به گفتهٔ نظام‌الدین پوشنجی،«وقت کشف حقایق را گویند... و قدح در لغت کاسهٔ گرد ژرف است که در آن شراب خورند و در وقت شراب خوردن در نظر شارب عالم ملّون و رنگارنگ نماید، لهذا قدح را به وقت کشف حقایق تشبیه داده.» از ترکیبات آن در سروده‌های شاعران پارسی‌گو، **قدح‌باره** (شراب دوست)، **قدح نوش** (می‌گسار و شرابخوار) ،**قدح بر روی کسی پرداختن** (یعنی به سلامتی کسی باده نوشیدن) ،**قدح در آستین داشتن** (می در دسترس و در اختیار داشتن) ، **قدح دیده ریختن** (اشک ریختن) و مانند آن‌ها است. همچنین شکل ظاهر و لبهٔ منحنی قدح یا جام را به هلال ماه تشبیه کرده‌اند: «بزمگاه ترا هلال قدح ـ همه وقتی پر آفتاب عقار.» (انوری)□ «بخت را روز شبابست و جهان را شب عید ـ رخ ز خورشید و هلال قدح باده متاب.» (سلمان ساوجی)□ «گاه با آن ماه جشنی ساختی ـ گاه بر رویش قدح پرداختی.» (عطار)□ «قدح‌های شراب لایزالی کم نمی‌گردد ـ سرم بر آستان است و قدح در آستین دارم.» (قاسم انوار)□ « من خرابساتیم و باده‌پرست ـ در خرابات مغان واله و مست/ می‌کشندم چو سبو دوش به دوش ـ می‌برندم چو قدح دست به دست.» (سلمان ساوجی)□ «بیا که تُرک فلک خوان روزه غارت کرد ـ هلال عید به دور قدح اشارت کرد.» (حافظ)□ « یاران سبوکش را، نُقل است لب ساقی ـ وز بهر قدح نوشی، ما را لب جویی بر.»□ «شور بلبل می‌دهد یاد از قدح نوشی مرا ـ نکهت گل می‌کند تکلیف بیهوشی مرا/ هر زمان بر لب یکی دریای آتش می‌نهم ـ از قضا امروز می‌آید قدح نوشی مرا.»□ «وای اگر پیر مغان رحم به حالم نکند ـ نفرستد قدحی رفع ملالم نکند.» (طالب آملی)□ «سخن کز لب شیشه بیرون شود ـ به گوش قدح تا رسد خون شود.» □ «گل سرخوشی و مستی ،طلبی است، مابقی هیچ ـ اگر این خمار بشکست ، نه قدح نه باده‌نوشی.» (بیدل دهلوی)□ «نوبهار است، چو گل فکر قدح نوشی کن ـ خون غم ریخته در جام فراموشی کن.» (سلیم تهرانی)□ « امیدها به لبش داشتم ندانستم ـ که این قدح به چشیدن تمام می‌گردد.» (صائب)□ «باده نوشان ز باده مست شدند ـ سر به پای قدح ز دست شدند.» (هلالی چغتایی)□ «چو با دریادلان افتی، قدح چیست ـ به جام آسمان دریا به من ده.»□ «قدح ز هرکه گرفتم بجز خمار نداشت ـ مرید ساقی خویشم که باده‌اش ناب است.» (هوشنگ ابتهاج)□ «چه نشاط باده بخشد، به من خراب بی‌تو ـ به دل گرفته ماند،قدح شراب بی‌تو/ تو چنان رمیدی از من که به خواب هم نیایی ـ به کدام امیدواری ، بروم به خواب بی‌تو.» (باذل مشهدی)□ «گرت لطف ساقی شود دستگیر ـ قدح‌وار سر در کف دست گیر.»(مسکینی)

می در ادب فارسی

۱۳ـ قرّابه، شیشهٔ شراب، قسمی شیشهٔ شکم فراخ بزرگ‌تر از برنی، آوند شیشه‌ای بزرگی که در آن شراب و مانند آن ریزند: «صبح از سر شورشی که انگیخت ـ قرّابه شکست و می برون ریخت.» (نظامی)□ « دل را قرابه‌وار غل اندر گلو مکن ـ تن را پیاله‌وار کمر بر میان مخواه.»(خاقانی)□ « بگذر تو ز خویش و از خرابات ـ پیش‌آر قرابهٔ مغانی.»(عطار)□ «که حرف مستی آن چشم پرفسون سر کرد ـ که نابریده ز حلق قرابه خون سر کرد.» (طالب آملی)□ «چون غنچهٔ گل قرابه‌پرداز شود ـ نرگس به هوای می قدح ساز شود.»□ «در عهد پادشاه خطابخش جرم پوش ـ حافظ قرابه‌کش شد و مفتی پیاله‌نوش.» (حافظ)□ « به جز قرابه فروشان به داد من نرسند ـ مرا معامله با شیشه‌گر نمی‌بایست.» (ظهوری)

۱۴ـ مینا که واژه‌ای فارسی و به گفتهٔ برخی پژوهشگران اصل آن از واژهٔ اوستایی minu (گوهر) است، ولی پژوهشگرانی دیگر آن را هم‌ریشهٔ «مینو» به معنی آسمان و بهشت و زمرد دانسته‌اند. به نوشتهٔ دکتر معین در تعلیقات برهان قاطع ، مینا (émail فرانسوی) ماده‌ای است از لعاب شیشه‌ای، حاجب ماورای بنفش یا شفاف که آن را روی کاشی و فلزات برای نقش و نگار به کار برند. فرهنگ نویسان مینا را «گوهر آبگینه، جوهر شیشه که از آن شیشه و آبگینه کنند، ماده‌ای از جنس شیشه و چینی کبودرنگ که بر فلز و جز آن مالیده و بر آن نقش و نگار کنند و آن کار را میناکاری گویند، آبگینه، آبگینهٔ رنگینی که بدان بر طلا و نقره نقاشی کنند و اکثر آن سبز باشد یا لاجوردی اگر چه سفید و سرخ نیز باشد، لعاب خاص و لاجوردی روشن که بر روی بعضی فلزات و ظرف فلزین و سفالین دهند» و جز آن تعریف کرده‌اند. در خمریه‌ها، مینا به معنی «جام شیشه‌ای که بدان شراب خورند» و به‌ویژه «شیشهٔ شراب، قسمی از تُنگ شراب که میناکاری بوده» آمده است: «نه نرم شود دلت به صد لابه ـ نه گرم شود سرت به صد مینا.» (مسعود سعد سلمان)□ «زین دایرهٔ مینا (= کنایه از فلک و آسمان) خونین جگرم می ده ـ تا حل کنم این مشکل در ساغر مینایی.» (حافظ)□ «به غیر دادگر اول شراب یار، چه شد ـ پیالهٔ سر مینا به خاک می‌ریزند.» (گرامی شاملو)□ «به مهر و مه کجا از مغز ما سودا برون آید ـ می روشن نگر از مشرق مینا برون آید.» (صائب)□ «عقل دیوانه است، هر جا بوی می افسون دمید ـ روح پروانه است هر جا شمع مینا روشنست.»□ « دست ما را می‌تواند انقلاب روزگار ـ از گریبان آورد در گردن مینا کند.» (کلیم کاشانی)□ «بهار عیش ما رنگ دگر می‌گیرد از مینا ـ چراغ گرمی هنگامه درمی‌گیرد از مینا/ نگیری کام دل از عیش تا ناکام ننشینی ـ لب خشک قدح یاقوت‌تر می‌گیرد از مینا/ دمد از سینهٔ هر ذره‌اش خورشید تابانی ـ در آن محفل که ساقی پنبه برمی‌گیرد از مینا/ طریق بی‌خودی زاد سفر بسیار می‌خواهد ـ قدح هر لحظه سامان سفر می‌گیرد از مینا/ تو دایم از تهی چشمی نظر بر آسمان داری ـ که جز پیمانهٔ خالی خبر می‌گیرد از مینا/ در آن محفل که راقم حرف آن لب بر زبان آرد ـ به جای می قدح خون جگر می‌گیرد از مینا.» (راقم مشهدی)

ج)جاهای نگهداری و فروش می و نیز فروشنده و دهندهٔ می:

۱ـ خرابات، در لغت به معنی میخانه و قمارخانه و جای زنان بدکار (روسپی‌خانه و به‌طور کلی «مرکز فسق و فجور») آمده است. برخی پژوهشگران خرابات را همان «خورآباد» و «مهرآبه» ،یعنی پرستشگاه خورشید و مهر می‌دانند که زرتشتیان قبل از ورود بدان خود را شستشو می‌داده‌اند. گفتنی است ، چنان‌که پیش‌تر گفته‌آمد، پیش از اسلام نوشیدن شراب و باده‌گساری درمیان زرتشتیان (مغان) بسیار رواج داشت و پس از اسلام نیز زرتشتیان و گبران بادهٔ ناب می‌ساختند و آماده داشتند و بسیاری از مسلمانان برای باده‌نوشی نزد زرتشتیان می‌رفتند و از سویی نیز در سروده‌های بسیاری از شاعران پارسی‌گو می به آفتاب (خورشید/ خور) مانند شده است و از **خرابات مغان و دیر مغان** فراوان سخن رفته است. اما برخی پژوهشگران دیگر **خرابات** را جمع **خرابه** یا برگرفته از این واژه دانسته‌اند و وجه تسمیهٔ شراب‌خانه یا روسپی‌خانه به این اسم را از این رو می‌دانند که ظاهراً این‌گونه فسق و فجورها در گذشته، حتی تا اندازه‌ای در زمان حال، در محلات پست و پایین شهر و دور از دیدگان در جاهای مخروبه صورت می‌گرفته است. نزد عرفا، خرابات (و خرابات مغان) و خراباتی (در لغت به معنی اهل میکده و کلاً فسق و فجور) مفهوم رمزی از معانی متعالی یافته است: «خراباتی شدن از خود رهاییست ـ خودکفرست اگر خود پارساییست/ نشانی داده‌اندت از خرابات ـ که التوحید اسقاط الاضافات/ خرابات از جهان بی‌مثالیست ـ مقام عاشقان لاابالیست/ خرابات آشیان مرغ جانست ـ خرابات آستان لامکانست/ خراباتی خراب اندر خرابست ـ که در صحرای او عالم سرابست/ خراباتی است بی‌حد و نهایت ـ نه آغازش کسی دیده نه غایت.» (شیخ محمود شبستری) شیخ محمد لاهیجی، شارح گلشن راز، در تعریف خرابات می‌گوید: «خرابات اشاره به

می در ادب فارسی

وحدت است، اعم از وحدت افعالی و صفاتی و ذاتی و ابتدای آن عبارت از مقام فنای افعال و صفات است و خراباتی سالک عاشق لاابالی است که از قید رؤیت و تمایز افعال و صفات واجب و ممکن خلاصی یافته، افعال و صفات جمیع اشیا را محو افعال و صفات الهی داند.» ابوالمفاخر باخرزی نیز در تعریف خرابات می‌نویسد «خرابات و مصطبه عبارت و کنایت است از خرابی و تغییر رسوم و عادات طبیعت و ناموس و خویشتن نمایی و خودبینی و ظاهرآرایی و تبدیل اخلاق بشریت به اخلاق اهل مودّت و محبت و خرابی حواس به طریق حبس و قید و منع او از عمل خویشتن.» در تعریف خرابات مغان نیز گفته‌اند که «مقام وصل و اتصال را گویند که واصلان باده را از بادهٔ وحدت سرمست کند.» به‌هرحال، خرابات، در معنی حقیقی یا رمزی ـ عرفانی خود، در نظم و نثر فارسی فراوان به کار رفته است: «دفتر به دبستان بود و نقل به بازار ـ وین نرد به جایی که خرابات خرابست .»(منوچهری)□ «می‌فروش اندر خرابات ایمنست امروز و من ـ پیش محراب اندرم با ترس و با بیم و هرب.»(ناصرخسرو)□ « شبانگاه در دوکان ببست و به خرابات رفت و سبوی می بخرید و زنی زانیه را آن شب به مزد گرفت و به خانه آورد.» (مستملی بخاری)□ « پس صومعه‌ای اگر به خرابات شود ، خرابات صومعهٔ وی شود، و خراباتی اگر به صومعه رود، صومعه خرابات وی گردد.» (هجویری)□ «هر چه از جود شه به کف کند او ـ در خرابات‌ها تلف کند او.» (مسعود سعد سلمان)□ «میان شهر همه عاشقان خراب شدند ـ مگر نگار من امروز در خرابات است/ مجوی زهد و خرابی کن و خراباتی ـ که عمر را ز خرابی همه عمارات است.»(معزی)□ «در دل آن را که روشنایی نیست ـ در خراباتش آشنایی نیست/ در خرابات خود به هیچ سبیل ـ موضع مردم‌مرایی نیست.»□ « می ندانی کآدم از کتمِ عدم، سوی وجود ـ از برای مهربازانِ خرابات آمده.» (سنایی)□ « قصر چیزی نیست ویران کنْ بدن ـ گنج در ویرانی است ای میر من/ آن نمی‌بینی که در بزم شراب ـ مست آنگه خوش بوَد کوشد خراب.»□ « ما ز خرابات عشق، مست الست آمدیم ـ نام بلی چون بریم؟ چون همه مست آمدیم.» (مولوی)□ «مغان را خرابات کهف صفادان ـ در آن کهف بهر صفا می‌گریزم.» (خاقانی)□ «به خرابات چه حاجت که یکی مست شود ـ که به دیدار تو عقل از سر هشیار برفت.» (سعدی)□ «ساکن دیری و از کعبه نشان می‌پرسی ـ در خرابات مغانی و خدا می‌طلبی.» (خواجوی کرمانی)□ «غلام پیر خراباتم و طبیعت او ـ که نیست در سر من جز هوای خدمت او.» (کمال خجندی)□ «ترسم این قوم که بر دُردکشان می‌خندند ـ در سر کار خرابات کنند ایمان را.»□ « در خرابات مغان نور خدا می‌بینم ـ این عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم.»(حافظ)□ « دوش رفتم در خرابات مغان رندانه مست ـ دیدم آن‌جا عارفان و عاشقان مستانه مست.» (شاه نعمت‌الله ولی)□ « علم و عرفان به خرابات ندارد راهی ـ که به منزلگه عشاق ره باطل نیست.» (امام خمینی)□ «هر که چون کوزهٔ لب بسته نگردید خموش ـ در خرابات جهان بادهٔ نابی نکشید.»□ « می بده، می بستان، دست بزن، پای بکوب ـ به خرابات نه از بهر نماز آمده‌ای.» (صائب)□ «در خراباتی که حرفِ نرگس مخمورِ اوست ـ کم جنونی نیست یاران گر بهوشم دیده‌اند.» (بیدل دهلوی)

۲ـ پیر مغان/ پیر میکده/ پیر میخانه/ پیر می‌فروش/ پیر خرابات/ پیر پیمانه‌کش/ پیر دُردی کش، در لغت به معنی کسی که می یا شراب می‌فروشد، اما در بسیاری موارد (به‌ویژه در بسیاری از اشعار حافظ) کنایه از پیر طریقت و مرشد و شیخ و مراد است: « پند آن پیر مغان یاد آورید ـ بانگ مرغ زندخوان یاد آورید.» (خاقانی)□ «پیر ما بار دگر روی به خمار نهاد ـ خط به دین برزد و سر بر خط کفار نهاد/ خرقه آتش زد و در حلقهٔ دین بر سر جمع ـ خرقهٔ سوخته در حلقهٔ زنار نهاد/ در بن دیر مغان در بر مشتی اوباش ـ سر فرو برد و سر اندر سر این کار نهاد.» (عطار)□ «پیری ز خرابات برون آمد مست ـ دل رفته ز دست و جام می بر کف دست /گفتا می‌نوش کاندرین عالم پست ـ جز مست کسی ز خویشتن باز نرست.» (عراقی)□ «معتکف گشتم از این پس به دَرِ پیر مغان ـ که به یک جرعه می از هر دو جهان سیرم کرد.» (امام خمینی)□ «پیر میخانه کند بر رخ اگر دربازم ـ حاصل هر دو جهان در قدمش در بازم.»(سلمان ساوجی)□ «می که پیر مغان ز دست نهاد ـ جز به پورمغان نشاید داد.» (نظامی)□ « به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید ـ که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها.»□ « تا ز میخانه و می نام و نشان خواهد بود ـ سر ما خاک ره پیر مغان خواهد بود.» (حافظ)□ «فغفور ، مریدانه ره پیر مغان گیر ـ از خویش سبکبار شو و رطل گران گیر/ در پای خُمَش سر بنه از روی ارادت ـ خود را چو مسیح و خضر از دردکشان گیر.» (فغفور لاهیجی)□ «چند گاهی گر در پیر مغان بر بسته بود ـ یافت آخر از کلید ماه عید آن در گشاد.» (قاسم کاهی) گفتنی است که چون شراب پیر (یعنی شراب سرخ کهن) بسیار مورد توجه باده‌نوشان بوده، گاهی پیر مغان و اصطلاحات

می در ادب فارسی

مترادف آن می‌تواند به «شراب پیر» ایهام داشته باشد، چنان‌که اصطلاح پیر گلرنگ نیز که عمدتاً کنایه از شراب کهنه است گاهی به پیر می‌فروش یا پیر مغان ایهام دارد: «پیر گلرنگ من اندر حق ازرق پوشان ـ رخصت خبث نداد ار نه حکایت‌ها بود.»(حافظ)□ «شراب کهنه که روشنگر روان من است ـ مصاحب من و پیر من و جوان من است.» (صائب)

۳ـ خمخانه/ خمستان/ خمکده/ خمارخانه/ شرابخانه/ میستان/ میخانه/ میکده، جای نگهداری و به‌ویژه جای فروش شراب را گویند. از میخانه با تعابیر دیگری همچون **کوی مغان، سرای مغان ، دیر مغان** و به‌ویژه خرابات (که پیش‌تر از آن یاد کرده‌ایم) نیز یاد شده است. اهل تصوف، خمخانه را «عالم تجلیات ظاهر... که در قلب است و مهبط غلبات عشق» تعریف کرده‌اند و میخانه را «باطن عارف کامل... که در آن شوق و ذوق و عوارف الهیه بسیار باشد و... عالم لاهوت» گفته‌اند: «هاتف خمخانه داد آواز کای جمع‌الصبوح ـ پاسخش را آب لعل و کشتی زر ساختند.» (خاقانی)□ «بیا ای شیخ از خمخانهٔ ما ـ شرابی خور که در کوثر نباشد.»(حافظ)□ «جوش مستی هر حبابی را فلاطون کرده است ـ ورنه در خمخانهٔ افلاک افلاطون یکی است.» (صائب)□ «جام دریا از شراب بوسهٔ خورشید لبریز است\ جنگل شب تا سحر تن شسته در باران\ خیال انگیز\ ما،به قدر جام چشمان خود از افسون این خمخانه سر مستیم\ در من این احساس: \ مهر می‌ورزیم \ پس هستیم.» (فریدون مشیری)□ «ای شرابی به خمستان رو و بردار کلید ـ در او باز کن و رو بر آن خم نبیذ.» (منوچهری)□ « از خمستان جرعه‌ای بر خاک ریخت ـ جنبشی در آدم و حوا نهاد.»(عراقی)□ «رنگی که صفای صوفیان داشت ـ از خمکده‌های آن جهان خواست.» (خاقانی)□ «منم آن نشئهٔ فطرت که خمستانِ قدیم ـ دارد از جوهرِ من سیر دماغِ تعظیم.»□ « خاک صحرایِ فنا خمخانهٔ جوش بقاست ـ یک قلم ساحل شوید و ساغرِ دریا زنید.»□ «به دورِ خمکدهٔ اعتبار گردیدیم ـ سپهر و مهر همان ساغر و سبوی تو داشت.»(بیدل دهلوی)□ «چون سبو حسرت این خمکده‌ام برد از کار ـ دست برداشته از عالم و بر سر دارم.» (سلیم تهرانی)□ «مرا غم تو به خمّارخانه بازآورد ـ ز راه کعبه به کوی مغانه بازآورد.» (خاقانی)□ «ساقی قدحی شراب در دست ـ آمد ز شرابخانه سرمست.» (عراقی)□ «زاهد اگر به حور و قصور است امیدوار ـ ما را شرابخانه قصور است و یار حور.»(حافظ)□ «گر باده دهی وگرنه، غم نیست ـ مست از تو ، شرابخانه از تست/ می را چه اثر به پیش چشمت؟ ـ کاین مستی شادمانه از تست.» (هوشنگ ابتهاج)□ « طواف چشم بتان واجب است بر دل ـ شرابخانه بود کعبهٔ شراب‌پرست.» (سلیم تهرانی)□ «زمین گفتی از خون میستان شده ـ ز نیزه هوا چون نیستان شده.» (فردوسی)□ «همه نقش نیرنگ‌ها پاره کرد ـ مغان را ز میخانه آواره کرد.» (نظامی)□ «منم که گوشهٔ میخانه خانقاه منست ـ دعای پیر مغان ورد صبحگاه منست.» (حافظ)□ «در میخانه گشایید برویم شب و روز ـ که من از مسجد و از مدرسه بیزار شدم.»(امام خمینی)□ « بیا که باغ شد از لاله کوی میخانه ـ هوا کشید چمن را به روی میخانه/ به خاکساری مستان بود، عروج دگر ـ سپهر رشک برد بر سبوی میخانه/ کلید گنج سعادت ز موج می‌باشد ـ نگین جم طلب از خاک شوی میخانه / ز شوق لعل تو چون خون گرم از رگ تاک ـ به پای خویش دود می به سوی میخانه/ دگر ز گوشهٔ چشمی سلیم بیهوشست ـ که مست او نکند آرزوی میخانه.» (سلیم تهرانی)□ «ما گوشه‌نشینان خرابات الستیم ـ تا بوی میی هست در این میکده مستیم.» (وحشی بافقی)□ «زان باده‌ای که میکده پرداز آن منم ـ ته جرعه‌ای به انجمن طور داده‌اند.» (صائب)□ «زان باده که در میکدهٔ عشق فروشند ـ ما را دو سه ساغر بده و گو رمضان باش.» (حافظ)□ « بازم به طوف میکده احرام تازه شد ـ ذوقم به بوسه‌های لب جام تازه شد.» (عرفی شیرازی)□ «گر پردهٔ من گیری در کوی مغان آیی ـ از حبل متین بینی زنّار که من دارم.» (خاقانی)□ «دلم ز صومعه بگرفت و خرقهٔ سالوس ـ کجاست دیر مغان و شراب ناب کجا؟»□ «از آن به دیر مغانم عزیز می‌دارند ـ که آتشی که نمیرد همیشه در دل ماست.» (حافظ)□ «هر که هشیار در این دیر مغانش مگذار ـ سر تسلیم ندارد، سرش از تن بردار» (قاسم انوار) دربارهٔ **دیر مغان** گفتنی است که گرچه معنی ظاهری آن پرستشگاه زرتشتیان (مغان) است، اما با توجه بدان که پس از اسلام تا مدت‌ها (به دلیل تحریم باده در اسلام) بیشتر می‌فروشان و میخانه‌داران از اقلیت‌های دینی به‌ویژه زرتشتیان بودند دیر مغان اشاره و تلمیحی از میخانه (با معانی رمزی ـ عرفانی آن) است.

۴ـ ساقی، واژه‌ای عربی به معنی «آب دهنده، آن‌که سیراب کند، آن‌که تشنگی فرو نشاند، آبدار، شرابدار، پیاله‌گردان، شراب‌ده، آن‌که شراب به حریفان پیماید، آن‌که می در ساغر حریفان درافکند» آمده است و چون ساقیان مجالس باده‌نوشی بیشتر از خوبرویان زن و مرد بوده‌اند، در سروده‌های برخی شاعران پارسی‌گو، ساقی کنایه از «معشوق که یا در عین یاری به

می در ادب فارسی

ساقی‌گری می‌پردازد یا از برکت ساقی‌گری به مقام یاری می‌رسد» نیز است. در تصوف و عرفان، ساقی کنایه از معشوق ازلی و فیاض مطلق و گاهی استعاره از مرشد کامل و ، به گفتهٔ نظام الدین پوشنجی ، «شیخ کامل است که مظهر تجلّی محبت است، چه شراب فیض محبت بخش او حقیقت و شوق در کام جان مشتاقان می‌ریزد که آن موجب سُکْر بود.» **مغبچه** (در لغت یعنی فرزند مغ ، و در اصطلاح پسرکی که در میکده‌ها خدمت می‌کند)، **ترسابچه** ، **صنم باده‌فروش** و ترکیباتی مانند این‌ها که در اشعار سرایندگان پارسی‌گو آمده، عمدتاً همان ساقی (به معنی خدمتکار خوبروی میخانه و خرابات که شراب به باده‌نوشان می‌پیماید) است. ساقی از پربسامدترین و محبوب‌ترین چهره‌های نظم فارسی است تا بدان‌جا که، گذشته از یاد وی در ضمن چهره‌ها و مایه‌های شعری دیگر، در ادبیات فارسی منظومه‌های بسیاری ،از نوع خمریه و غالباً به بحر* متقارب*، با عنوان عمومی ساقی نامه* وجود دارد که مشتمل است بر ابیاتی خطاب به ساقی و اشعاری در بیان ناپایداری دنیا و ضرورت اغتنام عمر. **ساقیِ الست، ساقیِ باقی، ساقیِ جان ، ساقیِ قدس** و ترکیباتی مانند آن‌ها کنایه از خداوند است. **ساقی روحانیان** کنایه از حضرت آدم، **ساقی عرب** کنایه از حضرت محمد(ص)، و **ساقی کوثر** کنایه از حضرت علی(ع) است: «ساقی گزین و سبزه و می‌خور به بانگ زیر ـ کز کشت سار نالد و از باغ عندلیب.»(رودکی)□ «ساقیا مر مرا از آن می ده ـ که غم من بدو گسارده شد.»(ابوشکور بلخی)□ «بپیمود ساقی و می‌داد زود ـ تهمتن شد از دادنش شاد زود.»(فردوسی)□ «ساقی به یاد دار که جام صدف دهی ـ بحری دهی که کوه غم از جا برافکند.»(خاقانی)□ «ساقی بریز بادهٔ گلگون به جام من ـ این خُمِّ پر ز می سبب آبروی ماست.» (امام خمینی)□ «جرعه‌ای چون ریخت ساقی الست ـ بر سرِ این شوره خاک زیردست /جوش کرد آن خاک و ما زان جوششیم ـ جرعه‌ای دیگر که بس بی‌کوششیم.» (مولوی)□ «چه دل‌ها بردی ای ساقی به ساق فتنه انگیزت ـ دریغا بوسه چندی بر زنخدان دلاویزت.» (سعدی)□ «کنار آب و پای بید وطبع شعر و یاری خوش ـ معاشر، دلبری شیرین و ساقی، گلعذاری خوش.»□ «این همه عکس می و نقش نگارین که نمود ـ یک فروغ رخ ساقیست که در جام افتاد.» (حافظ)□ «روضه‌ای خرم و خوش و پر نور ـ ساقیِ باقی و شراب طهور.» (سنایی)□ «از هلال جام ما را دل نمی‌یابد فروغ ـ کز وصال ساقی خورشیدرو بی‌بهره‌ایم.»□ «ساقی تو حکیمی منشین غافل و بی‌ذوق ـ بگشای خم و عقل فلاطون به سبو ریز.»□ «از مغبچه هویی طلب، از میکده بویی ـ وز شیشه گرت حوصله بیش است سبویی.»(طالب آملی)□ «اگر ساقی ز موج باده بندد رشتهٔ سازم – رساند غلغل مینا به رنگ رفته آوازم.»□ « ساقی این بزم بی‌پرواست مستان بعد ازین‌ـ چشم مخمورش به یاد آرید و مستی‌ها کنید .»(بیدل دهلوی)□ «ز ماه عید بی‌ابروی ساقی هیچ نگشاید ـ به یک ناخن گره نتوان ز کار عیش وا کردن.»(کلیم)□ «دو صبح صادقند از یک گریبان سر برآورده ـ ید بیضای ساقی تا بیاض گردن مینا.»(صائب)

۵ـ خَمّار، در لغت به معنی باده‌فروش، خمر فروش و می‌فروش (گاهی نیز به معنی بسیار خمرخوار) ، و در تصوف کنایه از «خمر فروشی است که شراب نیستی می‌دهد و نقد هستی را می‌ستاند که آن مرشد کامل است»: «زین پیش گلاب و عرق و بادهٔ احمر ـ در شیشهٔ عطّار بُد و در خُم خمّار.» (منوچهری)□ «تا کی از صومعه؟ خَمّار کجا است ـ خرقه بفکندم، زنّار کجا است؟» (عطار)□ «زین سپس خال بتان بس حجرالاسود من ـ زمزم آنک خُم و کعبه در خَمّار مرا.» (خاقانی)□ «ترسم که مست و عاشق و بیدل شود چو ما ـ گر محتسب به خانهٔ خمار بگذرد.» (سعدی)□ «عشقت از مدرسه و حلقهٔ صوفی راندم ـ بندهٔ حلقه بگوش در خمّارم کرد.» (امام خمینی)

د) حالات باده‌گساران بر اثر باده‌نوشی:

۱ـ خراب ،واژه‌ای عربی به معنی ویران (مقابل آباد) و ویرانی و ویران شدن است، اما در فارسی به ویرانی و شکستگی روحی و نیز به کسی که از نظر روحی یا جسمی ویران و درهم شکسته است یا با هنجارهای اخلاقی رایج یا حاکم (به‌ویژه از نظر جنسی) ناسازگار است نیز اطلاق می‌گردد و نیز به معنی «مست، لایعقل، بی‌خود از شراب، سیاه‌مست، مستِ مست» بسیار به کار رفته و می‌رود. **خراب‌آباد** کنایه از میخانه و نیز جهان است که ظاهراً آباد و باطناً سخت سست بنیاد است. گفتنی است که بعید نیست واژهٔ **خرابات** که پیش از این از آن یاد رفته و یکی از معانی آن میخانه است بعید نیست که در اصل به معنی جای اشخاص خراب (یعنی مست و مدهوش، یا بدکاره در برابر خوب) بوده باشد: «سوی رز باید رفتن به صبوح ـ خویشتن کردن مستان و خراب.» (منوچهری)□ «ای دریغا گر شبی در بر خرابت دیدمی ـ سرگران از خواب و سرمست از شرابت دیدمی.» (سعدی)□ «هوشم به نگاهی بُرد ،جانانه چنین باید ـ

یک جرعه خرید کرده پیمانه چنین باید.» (عرفی)□ «بیابیا که رسانیم می خراب شویم ـ مگر رسیم به گنجی در این خراب آباد» □ «همه مست می‌دارد نسیم جعد گیسویت ـ خرابم می‌کند هر دم فریب چشم جادویت.»□ «زان پیش‌تر که عالم فانی شود خراب ـ ما را ز جام بادهٔ گلگون خراب کن.»(حافظ)□ «گر مرد مستی خراب از جلوهٔ مستانه‌ای ـ کعبه‌ای ای سنگدل آباد خواهی ساختن.» (صائب)□ «خراب بادهٔ عشق تو آبادی نمی‌خواهد ـ غمت را شکرها می‌گوید و شادی نمی‌خواهد.» (طالب آملی)□ «خرابِ میکدهٔ عالم خیال توایم ـ چه مشربی که قدح نوش کرده‌ای ما را.» (بیدل دهلوی)

۲ـ خماری و خمار و مخمور. **خماری** «دردسری است که می‌گویند پس از نوشیدن شراب و رفع نشئهٔ آن پدید می‌آید و نیز می‌زدگی و کیفیت و حالتی است که می‌گویند درمانش به نوشیدن می است» :«می زده را هم به می راحت و درمان بود.» خماری را همچنین «بیماری که از افراط در آشامیدن شراب و جز آن پیدا شود (یعنی می یا شراب‌زدگی)» تعریف کرده‌اند: «کو کریمی که ز بزم طربش غمزده‌ای ـ جرعه‌ای درکشد و دفع خُماری بکند.»□ «ساغر لطیف و دلکش و می‌افکنی به خاک ـ و اندیشه از بلای خماری نمی‌کنی.» (حافظ)□ «با پیر میکده خبر حال ما بگو ـ با ساغری برون کند از جان ما خمار.» (امام خمینی)□ «پس هر مستی‌ای باشد خماری ـ درین اندیشه دل خون گشت باری.» (محمود شبستری) اما **خمار** را هم به معنی «شراب زده، مخمور که در چشم و سر بر اثر شراب آثاری می‌ماند» و هم مترادف با خماری و به معنی «رنجی که پس از رفتن کیف شراب و جز آن حاصل شود» گفته‌اند و نیز «بقیهٔ مستی در سر، حالتی از سنگینی سر و سردرد و کاهلی که در اعضا حادث شود شرابخوار را پیش از هضم تمام شراب » آورده‌اند. **مخمور** نیز به کسی گویند که «وی را خمار باشد، مست و مدهوش و می‌زده» و **مخموری** همان می‌زدگی است. **چشم خمار/ چشم خماری/ چشم مخمور**، کنایه از چشمی است «که بر اثر مستی حالت خواب‌آلوده‌ای دارد.» **مخمور سر** کنایه از خمارآلوده و کسی است که به سبب برطرف شدن نشئهٔ باده سرگران است. **خمار شکستن** نیز کنایه از برطرف کردن اثر خماری است و **خمار شکن** آنچه را گویند که خماری را از میان برد: «به دیده چو قار و به رخ چون بهار ـ چو می خورده و چشم او پر خمار.» (فردوسی)□ «به دانش گرای و درین روز پیری ـ برون افکن از سر خمار شبانه.» (ناصرخسرو)□ «به جامی کز می وصلش چشیدم ـ همی‌دارد خُمارم در بلاها.» (خاقانی)□ «ما را که درد عشق و بلای خمار گشت ـ یا وصل دوست یا می صافی دوا کند.»□ «به فریاد خمار مفلسان رس ـ خدا را گر میِ دوشینه داری.»□ «راه دلِ عشّاق زد آن چشم خماری ـ پیداست ازین شیوه که مستست شرابت.» (حافظ)□ «کرشمه کردنی بر دل عنان زن ـ خمار آلوده چشمی کاروان زن.» (نظامی)□ «نخستین شکستند بر خوان خمار ـ پس از بزم و رامش گرفتند کار.» (اسدی)□ «با تو چون می خورم آسیب خمارم نبود ـ راحت گل بود و زحمت خارم نبود.»□ «چنان که باده‌پرستان شراب را طلبند ـ خماریانِ لبت خون ناب را طلبند.»□ «عزیز من می انگور در میان آور ـ مفرح دل مخمور در میان آور.» (طالب آملی)□ «آن چنان کز سر خمار می به می زایل شود ـ نیست غیر از بوسه درمانی خمار بوسه را.»□ «ما خمارآلودگان را بی‌شرابی می‌کشد ـ عمر ما باقیست تا باقیست در مینا شراب.»□ «هوا خمار شکن، گل پیاله گردانست ـ پیاله نوش و میندیش از خمار امروز.» (صائب)□ « خمار و سردم آری در رگم همواره جاری کن ـ شراب و آفتابی را که در بوسیدنت داری.» (حسین منزوی)□ « مرا ده ساقیا جام نخستین ـ که من مخمورم و میلم به جامست.» (منوچهری)□ «گویی که خروس از می مخمور شب است ایرا ـ چشمش چو لب کبکان خونبار نمود آنک.»□ « یک دو جام از راه مخموری بخواه ـ یک دو جنس از روی یکسانی بخواه.» (خاقانی)□ «تاب مخموری ندارم ،ساغر می ده که نیست ـ در خمار این چنینم بی شراب ناب،تاب.» (ذوقی هروی)□ «به مخموری که چون خمیازه بر خمیازه می‌غلتد ـ بشارت گونه‌ای از ساغر صهبا که خواهد برد.» (وجهی هروی)□ «ای دریغا که شب آمد همه از هم ببریم ـ مجلس آخر شد و ما تشنه و مخمور سریم.» (مولوی)□ «چشم مخمور تو دارد ز دلم قصد جگر ـ تُرک مستست مگر میل کبابی دارد؟»□ « مخمور جام عشقم ساقی بده شرابی ـ پرکن قدح که بی می مجلس ندارد آبی.» (حافظ)□ «مگر کیفیت رنج خمار، ای جان، نمی‌دانی ـ که ما را بی‌شراب لعل خود مخمور می‌داری.» (هلالی چغتایی)□ «روان شو چون شراب صبح در رگ‌های مخموران ـ گره تا چند در یک جای چون آب گهر باشی.» (صائب)□ « نم نم باران اگر خوش بود بر میخوارگان ـ یادش اکنون اشک در چشم خماران آورد.» (نادرنادرپور)

۳ـ سُکر و مُسْکِر: سکر واژه‌ای عربی به معنی «مستی» است و مسکر هر چیز مستی‌آور را گویند. در تصوف، «سکر غایب

می در ادب فارسی

گردیدن سالک از حالی به حالی است؛ سکر عبارت از ترک قیود ظاهری و باطنی و توجه به عمق است؛ سکر حیرت و دهش و وَله و هَیَمان است که از مشاهدهٔ جمال محبوب دست می‌دهد، و مرحلهٔ بی‌خودی را مرحلهٔ سکر گویند که در آن مرحله سالک را نه دین است و نه عقل و نه تقوی و نه ادراک و در مقام فنا و نیستی محو گشته و از شراب طهور سرمست و حیران و سر به خاک مذلت و نیستی نهاده است. در برابر سکر، صحو (هوشیاری) قرار دارد. «سکر غلبهٔ محبت حق تعالی است تا آن جا که دوستدار حق، از خود بی‌خود شود، و صحو عبارت است از وصول به مراد با حضور قلب و هوشیاری.» چنان که پیش از این گفته آمد سکر و صحو طریقهٔ دو گروه از صوفیه است که از نامداران آن در سکر بایزید بسطامی و در صحو جنید بغدادی است. «طرفداران سکر می‌گویند که طی طریق کمال و وصول به بارگاه جلال حق، جز با شور و شوق و وجد و سرمستی و حال میسر نیست و هوشیاری و اعتدال سبب کندی و مایهٔ ملال است. هوشیار، یعنی کسی که متوجه وجود خویش و جوانب کار و کردار و رفتار خود است، و خود را دیدن در این راه، حجابی است، و خودبین، خدای‌بین نتواند بود... طرفداران صحو می‌گویند مستی، دیگرگونی طبع و حال و گم کردن سررشتهٔ وصال و مانع از وصول به کمال است. هوشیاری در شأن مردان، و مستی کار خامان و نورسیدگان و کارنادیدگان است. مست، حقیقت را آن‌چنان که هست درنمی‌یابد و تمیز و تشخیص نمی‌تواند... صحو مذهب متشرعان و زاهدان صوفی یا صوفیان زاهد است... ولی نوابغ و صوفیان بزرگ و صاحب ذوق همه در صف سکریان قرار دارند» : «موج خاکی فهم و وهم و فکر ماست ـ موج آبی محو و سکر است و فناست.»□ «تا چه باشد هوش تو هنگام سکر ـ او چو مرغی گشته صید دام سکر.»□ «ای تو نارسته از این فانی رباط ـ تو چه دانی صحو و سکر و انبساط.» (مولوی)□ «برای آن که جهّان را به جلوه برتابی ـ به ناگزیر همان مستی و فراموشی / همان فریب قدیمی: سراب خوشباشی ـ همان مسکن دیرنیه! سکر خوش‌نوشی.» (حسین منزوی)

۴ـ مست و مستی، در حاشیهٔ برهان قاطع آمده است [بسنجید: اوستایی ـ madha (مُشکر)، پهلوی mast ، هندی باستان ـ mattá ، بسنجید :mád ati mad (شاد بودن، مست شدن)...] کسی را گویند که از نوشیدن مسکر از حال طبیعی بیرون رود، یا به علت داشتن مال و جاه و غیر آن‌ها بسیار مغرور باشد. در لغت‌نامه در تعریف مست آمده که «مست شراب خواره‌ای [است] که شراب در وی اثر کرده باشد، می‌زده. دگرگون شده از آشامیدن می و غیره. سخت بی‌خود از شراب، مقابل سرخوش و شنگول. مقابل هوشیار.» به تعریف لغت‌نامه ، مستی نیز به حالت مست، مست بودن، حالتی که از خوردن شراب و دیگر مسکرات حاصل شود، غلبهٔ سرور بر عقل به مباشرت بعضی اسباب موجبهٔ سکر که مانع آید از عمل به عقل بی آن‌که عقل زایل شود اطلاق می‌گردد. شدت مستی نیز با ترکیباتی مانند **مست و خراب /مستِ خراب** (شراب خوارهٔ بی‌پا شدهٔ از هوش افتاده)، **مست لایعقل** (مست که عقل او زایل شده باشد، مست بسیار)، **مست لول/ مست شنگول** ، **مست مست**(مست لول، سخت مست)، **مست مدام** (همیشه مست،دایم‌الخمر)، **بد مست** (کسی که در هنگام مستی هرزه‌گویی کند)، **سرمست** (کسی که مستی شراب به او رسیده باشد، سرخوش و خوشحال و خرم)، **سیاه مست** (بیهوش از مستی، مستِ مست) ، **نیم مست** (مست باخبر، آن‌که کاملاً مست نشده باشد)، **مست سرانداز** (بسیار مست و از پا افتاده) ، **مست گذاره** (مست لایعقل)، **مستِ ملنگ** (سرمست و شاد و شنگول) ، **مستی بالادست** (مستی بی حد و اندازه و درگذرنده)، **مستی دنباله‌دار** (مستی طولانی و ممتد) و جز آن بیان شده و می‌شود. مست همچنین به معنی دلباخته و از خود بی‌خود شده، بی‌قرار و شیفته نیز به کار می‌رود. در تصوف، **مستی** «حیرت و وله است که در مشاهدهٔ جمال دوست سالک صاحب شهود را دست دهد» و «فرو گرفتن عشق است جمیع صفات درونی را و آن عبارت از سکر است که عارفان کامل از باده هستی مطلق سرمست شده و محوالموهوم گشته و از خود بیخود شوند» و مست «عاشق مستغرق در معشوق» را گویند: «همه نامداران برفتند مست ـ ز مستی یکی شاخ نرگس به دست.»(فردوسی)□ «عیشیم بود با تو، در غربت و در حضرت ـ حالیم بود با تو، در مستی و هشیاری.»□ «خداوند ما گشته مست و خراب ـ گرفته دو بازوی او چاکران.» (منوچهری)□ « مست را مسجد و کنشت یکیست ـ نیست را دوزخ و بهشت یکیست.» (سنایی)□ «مستان ازل در عدم محو چریدند ـ که نیست بود قاعدهٔ هست نمایی.» (مولوی)□ « یک چشم تو مستور و دگر مست و خراب ـ مستوری و مستیت به هم ناید راست.» (کمال‌الدین اسماعیل)□ «به هیچ دور نخواهند یافت هشیارش ـ چنین که حافظ ما مست بادهٔ ازل است.» □ «ای دل مباش خالی یک دم ز عشق و مستی ـ وانگه برو که رستی از

می در ادب فارسی

نیستی و هستی.»□ «چه گویمت که بـه مـیخانه دوش مست و خراب ـ سروش عالم غیبم چه مـژده‌ها داده است.» (حـافظ)□ «مستی عاشق دلباخته از بادهٔ توست ـ بجز این مستیم از عـمر دگر حاصل نیست.» (امام خمینی)□ «از غـم و فکـر دو جـهان رسته است ـ عاشق دیوانهٔ مستِ ملنگ.» (قاسم انوار)□ «صبا بر دوش او چون فگند زلف سیه پوشش ـ سیه مستیست پنداری که می‌آرند بر دوشش.» (الهی همدانـی)□ «سـاقیا ،بـاده بـدین مستِ دل افتاده مده ـ مستم از خون دلِ خود دگرم باده مده.»□ «ساقی هلاکم از هوس پای‌بوسِ تـو ـ در پـای خـویش مست سرانداز کن مرا.»□ « عاقبت کار خویش کرد شراب ـ اهل مجلس شدند مست و خراب.» (هلالی چغتایی)□ «غرض از خوردن می مستی بالا دست است ـ باده را هر که به اندازه خورد بد مست است.»□ « من آن لطیف مزاجم که گر به سایهٔ تاک ـ فتد گذار مرا، مستی گذاره کنم.» (صائب)□ «مستم دگر آن‌سان کـه سـر از پـا نشناسم ـ ساغر ز لب و باده ز مینا نشناسم/ نشناختن دوست بود شاهد مستی ـ مستی نه همین است که خـود را نشـناسم.»□ « مستانه ره می طی می‌کنم امشب ـ پرواز به بال و پر می می‌کنم امشب.»□ «زود باشد زود کز فیض بهار ـ گل دمد چون شعله از جسم دخان/ وز می ناخورده از دست نسیم ـ موج بدمستی کند در آبدان.» (طالب آملی)□ «دل از من می‌رباید طـفل شـوخی، آفت جانی ـ ز شیر دایه و از خون دل‌ها مست مستانی.» (میرزا طاهر وحید)□ « از غم و فکر دو جهان رسته است ـ عاشق دیوانهٔ مستِ مـلنگ.»(قـاسم انـوار)□ «لب مـی رنگش بـی‌چاشنی‌ای مست کن است ـ چشم بد مستش بی‌عربده مردم فکـن است.» (سـید حسـن غـزنوی)□ «سـیه مست جـنونم غـلغل زنـجیر می‌خواهم ـ ز آتش کاش احرامِ جنون بندد سپند مـن.»□ «شب چشم نیم مستش واشد ز خواب ،نیمی ـ در دست فتنه دادند جام شراب، نیمی.» (بیدل دهلوی)□ « نیکی پیر مغان بین که چو ما بدمستان ـ هر چه کردیم به چشم کرمش زیبا بود.» (حافظ)□ «بیا در زمرهٔ رندان بی باکی و می درکش ـ که بدمستی نمی‌داند بجز فریاد عود آن‌جا.» (عرفی)□ «شرابم که می‌ریخت چشمت، لبت نقلم از بوسه می‌داد ـ همه شب سیه مست بودم به آیین میخانهٔ تو.» (حسین منزوی)□ « با هم شنیدیم و دیدیم\ میخواره‌ها و سیه مست‌ها را\ و جام‌هایی که می‌خورد بر هم\ و شیشه‌هایی که پر بود و می‌ماند خالی\ و چشم‌ها و حیرانی دست‌ها را.» (مهدی اخوان ثالث)□ «ز موج چشم مستت چون دل سرگشته برگیرم؟ ـ که من خود غرقه خواهم شد درین دریای مدهوشی.» (هوشنگ ابتهاج)□ «آخر نگشت ،مستی دنباله‌دار ما ـ این باده را ز چشم که ایجاد کرده‌اند.» (مشرب اصفهانی) در اشعار سرایندگان فارسی‌گو از **سکر و صحو** صوفیان، که پیش‌تر از آن یاد کرده‌ایم، بیشتر با اصطلاح **مستی و مستوری** (مستوری در لغت یعنی پوشیدگی و حفظ و حجاب داشـتن و در اصـطلاح بـه مـعنی خـودداری و خودآگاهی داشتن سالک با هشیاری به حرکات و سکنات خود) یاد شده است: «روزکی چند چو غنچه شده بودم مستور ـ عشق چون نرگسمان مست به بازار آورد.» (کمال‌الدین اسـماعیل)□ «هر که با مستان نشیند ترک مستوری کند ـ آبروی نیکنامان در خرابات آب جوست.»□ «بگویم تا بداند دشمن و دوست ـ که من مستی و مستوری ندانم.» (سعدی)□ «قتیل عشق را حاصل چه مستوری چه سرمستی ـ اسیر عشق را منزل چه معموری چه ویرانی.» (خواجوی کرمانی)□ «مگرم چشم سیاه تـو بـیاموزد کار ـ ورنه مستوری و مستی همه کس نتوانند.» (حافظ)□ «نیم مسـتان مـلاحتی دارنـد ـ لیک مست خـراب بـی‌نمک است.» (طالب آملی) در ادب فارسی، گذشته از موضوعاتی که تاکنون بدان اشاره رفته، موضوعات دیگر مربوط به مـی نـیز بـازتاب یافته است. یکی از این موضوعات، واحد شراب است. شراب را با من می‌کشیدند (بنابر برخی منابع، یک رطل، نیم من شراب می‌گرفته است): «چو باید خورش بامداد پگاه ـ سـه مـن مـی ستاند ز گنجور شاه.» (فردوسی)□ «مرا دِه ساقیا جام نخستین ـ که من مخمورم و میلم به جامست / ولیکن لختکی باریک‌تر ده ـ نبیذِ یک منی دادن کدامست / نماز بامدادان کرد باید ـ سه جامِ یک منی خوردن حرامست.» (منوچهری)□ « منم امروز و شاهدی زیبا ـ مونس ما کتاب و افزون نه / خورده‌ایم از بـرای قوت نفس ـ یک منی از کباب و افزون نه/ هیچت افتد، کـریم دین که دهی ـ یک منی مان شراب و افزون نه.» (انوری) آیین‌ها و آداب باده‌گساری و شرابخواری و رسوم مربوط بدان نـیز در ادب فارسی بازتاب گسترده‌ای داشته است که به برخی از ایـن رسوم در این‌جا اشاره می‌شود:

۱ـ جرعه بر خاک افشاندن/ فشاندن/ انداختن/ ریختن، بـه نوشتهٔ غلامحسین صدیقی «اقوام مختلف بـاستانی... پـیش از قربانی یا موارد دیگر به افتخار خدایان و اموات، شراب یا روغن یا آب و عسل یا شیر یا مشروبات دیگر بر روی مجسمه‌ها یا مـقابر مـی‌ریختند... افشـاندن مشـروبات بـر خـاک نـاشی از ملاحظات و اعتقادات دیـنی بـوده و در مـراسـم و تشـریفات عبادت خدایان و اجداد چه در معابد چه در مقابر چه تنها بـر

می در ادب فارسی

روی خاک اجرا می‌شده است و اگر چه در اصل مشروبات مختلف برای عمل مذکور به کار می‌رفت با مرور زمان شراب منحصراً جای مشروبات دیگر را گرفت و تلمیحاتی که ما در ادبیات به عادت جرعه فشانی ملاحظه می‌کنیم تصریحاً یا تلویحاً مربوط به شراب است نه مشروب دیگر. صورت دیگری از این اعتقاد و عمل که تا عصر ما باقی و شایع مانده، ریختن آب است بر سر قبور که از قدیم در نزد اقوام مختلف، مانند مصریان و کلدانیان و یهود معمول و مرسوم بوده است.» در این‌جا باید از یک رسم هنوز بسیار متداول در میان ایرانیان، یعنی ریختن آب بر خاک به دنبال کسی که به سفر می‌رود، نیز یاد کرد. سابقهٔ رسم جرعه افشاندن بر خاک به یونانیان باستان می‌رسد که در هنگام باده‌نوشی، برای سپاسگزاری از باکوس (ایزد شراب)، جرعه‌ای از شراب بر خاک می‌افشاندند «و به‌عبارت دیگر هدیه‌ای نثار می‌کردند چنان‌که در موقع ذبح حیوانی قسمتی از گوشت او را قربانی خدایان قرار می‌دادند.» برخی پژوهشگران نیز معتقدند که این رسم بسیار کهن را ایرانیان، مانند یونانیان و دیگر اقوام باستانی، چون یهودیان و آشوریان، از دیرباز می‌شناخته‌اند. به هر صورت، رسم جرعه افشانی بر خاک می‌توانسته از دو جهت انجام گرفته باشد، یکی (که معمولاً پس از نوشیدن شراب انجام می‌شد) از جهت کرم کردن جوانمردان جرعه‌نوش به خاک و ترکردن لبی از زمین تشنه کام و سپاسگزاری از زمین که از تاکی که در خاک آن رسته شراب حاصل شده است، و دیگری از جهت قربانی شراب برای مردگان و افشاندن آن برگور عزیزانی که دستشان از دنیا کوتاه و لبشان از بوسیدن جام محرومست و نوشیدن شراب به یاد دوستان و ندیمان دور یا مرده و ریختن شراب بر خاک به یادگار ایشان. مثال عربی معروف «للارض من کأس الکرام نصیب: زمین را از جام کریمان نصیبی است» نیز اشاره بدین رسم دارد: «تو می‌خوری به مجلس، برخاک جرعه ریزی ـ من خاکّ خاک باشم کز جرعه یابم افسر.»□ « خاک تشنه است و کریمان زیر خاک ـ یادگار جرعه شان آخر کجاست؟»□ «هست این زمین را نو به نو کاس کریمان آرزو ـ یک جرعه کن در کار او آخر چه نقصان آیدت.» (خاقانی)□ «خاک اوزان شده‌ام تا چو میی نوش کند ـ جرعه‌ای بوی لبش یافته بر ما فکند.» (عطار)□ «یک قدح می‌نوش کن بر یاد من ـ گر همی‌خواهی که بدهی داد من/ یا به یاد این فتاده خاک بیز ـ چونک خوردی جرعه‌ای بر خاک ریز.» (مولوی)□ «جرعه‌ای بر خاک می‌خواران فشان ـ آتشی در جان هشیاران فکن.» (خواجوی کرمانی)□ «جرعه‌ای ریختند بر سر خاک ـ شور و غوغا ز جرعه دان برخاست.» (عراقی)□ « ساقی بزمت اگر بر خاک ریزد جرعه‌ای ـ زهره گوید یا فلک یا لیتنی کنت تراب.» (سلمان ساوجی)□ «اگر شراب خوری جرعه‌ای فشان بر خاک ـ از آن گناه که نفعی رسد به غیر چه باک.»□ «خاکیان بی‌بهره‌اند از جرعهٔ کأس‌الکرام ـ این تطاول بین که با عشاق مسکین کرده‌اند.» (حافظ)□ « امتحان کردن شمشیر به این خاک نهاد ـ جرعهٔ اول مینا به زمین ریختن است.»□ «می‌کند ریزش گوارا آب‌های تلخ را ـ جرعهٔ اول به روی خاک می‌باید نشاند.»□ «قسمت آدم شد از روز ازل سر جوش فیض ـ ریخت ساقی جرعهٔ اول ز مینا بر زمین.» (صائب)□ «نویدی از در میخانه به گوش آمد ـ کز آن نوید، خرابات در خروش آمد/ که بود بازکه ته جرعه ریخت بر خاکم ـ زگرمخونی او خاک من به جوش آمد.» (طالب اصفهانی) گفتنی است **جرعه** در لغت به معنی یک بار آشامیدن و گاهی کنایه از ظرف و آوند شراب (در تصوف :مقام و سیر و نیز اسرار و مقاماتی که از سالک پوشیده مانده باشد) است و از این روی جرعه افشاندن/ جرعه ریختن به معنی تحت‌اللفظی آب یا شراب را به اندازهٔ یک آشام ریختن است: «ساقی همتش از جامِ کَرَم جرعه بریخت ـ آز، دستار کشان، راهِ در و بام گرفت.» (انوری)□ « ما صبوحی طلبان صوفی صافی نفسیم ـ جرعه بر صبح فشاند لب میخوارهٔ ما.»□ «می بر سر بازار کش و جرعه فروریز ـ ور محتسبی منع کند بر سر او ریز.» (طالب آملی)

۲ـ ثلاثهٔ غساله، این اصطلاح که در بیت «ساقی حدیث سرو و گل و لاله می‌رود ـ وین بحث با ثلاثهٔ غسّاله می‌رود» از حافظ آمده است ظاهراً به رسمی در باده‌گساری اشاره دارد که بنابر آن در صبحگاه سه پیاله می‌نوشیدند و آن را شوینده و پاک کننده سموم تن و غم و اندوه می‌شمردند. به گفتهٔ دکتر محمد معین، «در منتخب جواهرالاسرار که از کتاب مفتاح‌الاسرار تألیف حمزه بن علی بن ملک بن حسن آذری طوسی به سال ۸۴۰ تلخیص شده در ضمن تشریح این بیت از حافظ... آمده است: «بدان که حکمای یونان در ترتیب تشرّب اصطلاحی دارند که علی الصباح سه کاسه می‌خورند و آن را ثلاثهٔ غساله می‌گویند که غسل معده می‌کند و بعد از طعام پنج کاسه می‌خورند برای هضم طعام و آن را خمسهٔ هاضمه می‌گویند و بعد از آن هفت کاسهٔ دیگر می‌خورند و آن را سبعهٔ ثمانیه می‌گویند و خواب می‌کنند.» اما برخی ثلاثهٔ غساله را مضمونی برگرفته از بیتی

عربی (شرب‌النبیذ علی‌الطعام ثلاثةٌ ـ فیهاالشفاء و صحة الابدان: نوشیدن نبیذ باید بعد از غذا یا همراه آن و سه‌گانه باشد ـ و در آن شفا و تندرستی است) می‌دانند که در توضیح این بیت گفته‌اند «قدح اول عطش را می‌نشاند، و قدح دوم طعام را می‌گوارد، و سومین دل را شادمان می‌سازد و آنچه افزون بر این باشد زاید است.» به هرحال، ظاهراً نوشیدن سه جام شراب پی‌درپی برای رفع خمار و زدودن غم‌ها رسمی بوده است میان ایرانیان و تازیان و ترک‌های مشرق ایران، سنایی نیز در بیتی به این رسم اشاره دارد: «سه شراب حقیقتیِ بخوریم ـ چار تکبیر بر مجاز کنیم.»

۳ـ گلاب اندر قدح ریختن، به رسم آمیختن مشک و گلاب و دیگر مواد معطر، برای خوش‌بوتر ساختن آن یا دفع دردسر و خمار شراب، اشاره دارد: «کرده می راوق از اول شب و بازش به صبوح ـ با گلاب طبری از بطر آمیخته‌اند.» (خاقانی)□ « شراب ارغوانی را گلاب اندر قدح ریزیم ـ نسیم عطر گردان را شکر در مجمر اندازیم.» (حافظ)

منابع: آب طربناک، ۴۲۹ـ ۴۴۸؛ از این اوستا ۶۷، ۱۰۲، ۱۰۳ و جز آن؛ اساطیر ایران، ۷۳؛ با عشق در حوالی فاجعه ۳۶، ۱۴۴، ۱۵۰، ۱۶۸، ۱۶۹ـ ۱۷۰؛ برهان قاطع، ۲۱۳، ۲۰۷۱ و بسیاری صفحات دیگر؛ پیشاهنگان شعر پارسی، ۱۳، ۲۱، ۲۴، ۲۶، ۲۹ـ ۳۱، ۴۰ـ ۵۱، ۵۵، ۷۹، ۸۰، ۱۰۵ـ ۱۰۶، ۱۱۷، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۴۰ـ۱۴۱، ۱۴۹، ۱۷۷، ۱۸۸، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۶۳ـ ۱۶۶؛ ترجیع‌بند هاتف اصفهانی؛ حافظ‌نامه، ۱۲۹ـ ۱۳۰، ۱۵۱ـ ۱۵۵، ۱۶۰ـ ۱۶۱، ۱۷۵ـ ۱۷۷، ۱۹۳، ۲۲۳، ۲۳۱، ۳۱۰ـ ۳۱۱، ۳۳۰ـ ۳۳۱، ۳۵۴ـ ۳۵۵، ۵۳۸ـ ۵۳۹، ۵۹۰ ـ ۵۹۱، ۷۰۶ـ ۷۰۷، ۷۳۸ـ ۷۴۱، ۷۷۴ـ ۷۷۵، ۸۳۳، ۱۰۸۶ و جز آن؛ چشم‌ها و دست‌ها ۳۰، ۱۷۲، ۱۸۷؛ دانشنامهٔ جهان اسلام، ۱۶۶/۲ـ ۱۷۴؛ دایرةالمعارف فارسی، ۱۴۶۲، ۱۷۲۹، ۲۰۳۴؛ در اقلیم روشنایی ۱۶۸، ۱۷۱ـ ۱۷۲، ۲۱۱، ۲۴۰، و جز آن؛ در جنگ باد ۲۲؛ در کوچهٔ آفتاب ۴۰؛ دیوان ابوطالب کلیم کاشانی ۱۸۳، ۱۲۳، ۱۳۴، ۱۴۳، ۲۴۶؛ دیوان امام خمینی؛ دیوان سالک قزوینی، ۶۵۳ـ ۶۶۸؛ دیوان فرخی؛ دیوان کامل محمد قلی سلیم تهرانی ۲۸۵، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۲۳، ۳۲۷، ۳۳۰، ۳۶۵، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۸۴، ۳۸۶، ۵۰۸، ۵۱۶؛ دیوان منوچهری دامغانی؛ دیوان مولانا بیدل دهلوی ۱۴۵، ۲۴۶، ۵۳۴، ۶۶۴، ۸۳۲؛ دیوان هلالی چغتایی، ۸، ۱۶۹، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۸۳، ۱۸۷، ۱۹۰ـ ۱۹۱، ۲۵۴؛ ذهن و زبان حافظ، ۴۷ـ ۵۱؛ راحةالصدور، ۴۱۶ـ ۴۲۸؛ سیاه مشق ۴، ۲۶، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۲۶ـ ۱۲۷، ۱۴۳ـ ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۵۲، ۱۶۹، ۲۵۰، ۲۶۳؛ شاعر آینه‌ها؛ شام بازپسین، ۷۷، ۹۴، ۱۴۹؛ شاهنامه، چاپ مسکو، ۳۴/۱، ۴۲؛ ۱۳۲/۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۲۱۱؛ شعر نو از آغاز تا امروز، ۱۲۸/۱، ۱۹۷، ۲۸۱، ۳۶۰، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴؛ ۶۲۶/۲؛ شناخت اساطیر ایران، ۵۳؛ صور خیال در شعر فارسی، ۳۳۱، ۳۴۸ـ ۳۵۸، ۳۷۲، ۵۲۲ـ ۵۲۳؛ فرهنگ اشعار حافظ، احمد علی رجایی بخارایی، ۱۷۹، ۱۹۸، ۲۵۹ـ ۲۶۶؛ فرهنگ اشعار صائب، ۱۲۰/۱، ۱۲۶ـ ۱۲۷، ۳۲۷، ۳۸۲، ۴۴۶؛ ۱۹/۲، ۸۸، ۱۲۲؛ فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، ۸۶، ۱۴۸ـ ۱۵۰، ۱۸۷ـ ۱۹۰، ۲۰۰ـ ۲۰۱، ۲۳۳، ۲۵۲، ۲۵۸، ۲۸۱ـ ۲۸۶، ۲۹۸ـ ۲۹۹، ۴۵۸ـ ۴۶۲، ۵۲۲ـ ۵۲۴؛ فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی، ۲۹۱، ۲۹۲، ۳۳۹، ۴۱۵، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۸۵ـ ۴۸۷، ۶۰۹، ۶۲۶، ۶۴۷، ۹۰۴ـ ۹۰۵، ۹۶۶ـ ۹۶۷، ۹۹۴، ۱۱۷۹، ۱۴۵۸؛ فرهنگ‌نامهٔ شعری، ۲۰۰ـ ۲۰۳، ۴۱۵ـ ۴۱۶، ۵۲۵ـ ۵۳۰، ۸۰۰، ۸۱۵، ۹۱۷ـ ۹۲۱، ۱۱۱۴، ۱۱۵۳ ـ ۱۱۵۴، ۱۳۱۵ـ ۱۳۱۸، ۱۵۶۰ـ ۱۵۶۵، ۱۶۶۰، ۱۹۴۸، ۲۳۵۱ـ ۲۳۵۲، ۲۴۲۴ـ ۲۴۳۶؛ قرآن، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، ۱۲۳، ۱۷۳؛ قواعدالعرفا و آدابالشعرا، ۱۶، ۴۴، ۷۲، ۸۱، ۸۷، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۱۲، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۵، ۱۳۱، ۱۵۲، ۱۷۴، ۱۷۶ـ ۱۸۴، ۲۱۱؛ کاروان هند، ۱۶، ۶۱، ۸۸، ۱۰۳، ۲۴۶، ۳۹۵، ۴۲۱، ۴۳۲، ۵۹۲، ۶۱۲، ۷۸۸، ۸۸۵، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۷، ۹۱۸، ۹۹۳، ۱۰۰۳، ۱۰۴۳ـ ۱۰۴۴، ۱۱۱۸، ۱۱۷۳، ۱۱۹۲، ۱۲۸۹، ۱۲۹۲ـ ۱۲۹۳، ۱۳۰۷، ۱۳۰۹، ۱۳۱۸، ۱۳۶۹، ۱۴۶۶، ۱۵۰۹؛ کلک خیال‌انگیز؛ کلیات اشعار ملک‌الشعرا طالب آملی، ۳، ۸۰، ۱۳۷، ۱۷۳، ۱۷۷، ۲۲۱، ۲۳۵، ۲۶۴، ۳۰۴، ۳۰۶، ۳۲۱، ۳۴۰، ۳۷۸، ۳۸۴، ۳۹۴، ۴۵۸، ۴۹۷، ۴۹۹، ۵۱۸، ۵۳۲ و جز آن؛ گیاه و سنگ نه، آتش، ۱۷ـ ۱۹، ۹۶؛ لغت نامه، ذیل «باده»، «شراب»، «می» و بسیاری واژگان دیگر؛ مزدیسنا و ادب فارسی، ۴۳۲/۱ـ ۴۵۸؛ مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن راز، ۶۰۱ـ ۶۳۸؛ مفلس کیمیا فروش؛ مینوی خرد، ۱۰۴ـ ۱۰۶؛ یشت‌ها، ۴۱۹/۱، ۴۷۱ـ ۴۷۳؛ فریدون جنیدی، «سرخم می سلامت»، رودکی، سال ششم، شمارهٔ ۶۵ـ ۶۴، صص ۴ـ ۷؛ محمد پروین گنابادی، «می و شاد زیستن در شعر پارسی»، گزینهٔ مقاله‌ها، صص ۱۴۷ـ ۱۵۴؛ نصرالله پورجوادی، «بادهٔ عشق»، نشر دانش، سال یازدهم، شمارهٔ ۶، صص ۴ـ ۱۳؛ دکتر غلامحسین یوسفی، «جرعه فشانی بر خاک»، یادگار، سال یکم، شمارهٔ ۸، صص ۴۷ـ ۵۱؛ دکتر محمد معین، «یک رسم باستانی»، یادگار، سال یکم شمارهٔ ۸، صص ۵۱ـ ۵۹؛

Britannica, 12/703; 14/884- 893;*Iranica*, 3/353- 354.

برزگر

میر نوروزی (mir-e.now.ru.zi)، پادشاهی دروغین که در روزهای

میر نوروزی

نوروز برابر یک رسم قدیم ایرانی، بر تخت می‌نشست و با فرمان‌های مسخره و خنده‌آورش ،موجب سرگرمی و شادی مردم می‌شد. همهٔ فرمان‌های او، از عزل و نصب فرماندهان و توقیف و حبس حکومتیان تا جریمه و مصادرهٔ اموال ثروتمندان ، به دست مردم اجرا می‌شد و پادشاه حقیقی برای پیروی از رسمی رایج، خود را از پادشاهی برکنار می‌کرد و تمام دستگاه حکومتش را به میر نوروزی می‌سپرد. می‌گویند پس از به پایان رسیدن فرمانروایی این پادشاه دروغین، مردم او را می‌زدند و آزارهای گوناگون می‌رساندند. سرآغاز پیدایی این رسم دانسته نیست، ولی چنان‌که از شواهد برمی‌آید، این جشن دگرگون شدهٔ جشنی است که پیش از اسلام به نام «جشن برنشستن کوسه» رواج داشته است. ابوریحان بیرونی در التفهیم لاوائل صناعة‌التنجیم، از آن چنین یاد می‌کند: «آذرماه به روزگار خسروان اول بهار بوده است، و به نخستین روزی از وی ـ از بهر فال ـ مردی بیامد کوسه، برنشسته بر خری، و به دست کلاغی گرفته و به بادبیزن خویشتن باد همی‌زدی و زمستان را وداع همی‌کردی ، ز مردمان بدان چیزی یافتی به زمانهٔ ما به شیراز همین کرده‌اند...» و رضاقلیخان هدایت در فرهنگ انجمن‌آرا، پیشینهٔ آن را به دورهٔ پارسیان (شاید هخامنشیان) می‌رساند. اما عمادالدین زکریای قزوینی در کتابش، عجائب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات، تنها به برگزاری چنین مراسمی در روزگار پیش از اسلام، بی‌آوردن روزگار دقیق آن، اشاره می‌کند. وی همچنین، به شرح جشن دیگری می‌پردازد که در پانزدهم دی‌ماه هرسال برگزار می‌شد و طی آن، پیکرهٔ ساختگی شاهی را گرامی داشته، سپس می‌سوزاندند. این جشن یادآور مراسم «مغ‌کشی» ایرانیان و بازی «دستهٔ تمسخر کراسوس رومی» است. گرچه ابوریحان در کتاب الآثارالباقیه عن‌القرون‌الخالیه دربارهٔ چگونگی از یاد رفتن این گونه مراسم می‌نویسد: «و به روزگار ما(سدهٔ ۴و ۵ هجری) به سبب نزدیکی‌اش به شرک و گمراهی ترک شده است.» درواقع این جشن‌ها، هرگز به‌دست فراموشی سپرده نشده، بلکه با برخی آیین‌های مذهبی درآمیخت و نمایش شادی‌آور «عمرسوزان» و به‌دنبال آن، «میر نوروزی» را پدید آورده‌است. شاید اساس و انگیزهٔ پیدایی چنین مراسمی، نشان دادن حس انتقام‌جویی مردم و قشر ستمدیدهٔ ایران از پادشاهان خود باشد. می‌توان گفت وقایعی تاریخی، چون کشتن گئوماتای مغ، که غاصب پادشاهی برادر خود بود، طی سال‌ها ستم، دستاویز مردم برای ابراز نفرت و کینهٔ آنان به ستمگران شد.

واقعهٔ تاریخی دیگری که با مضمون مراسم میر نوروزی همخوانی دارد، به دورهٔ پادشاهی شاه‌عباس یکم صفوی (۹۹۶-۱۰۳۸ق) می‌رسد. در این زمان، درویشی به نام خسرو تکیه‌ای ساخته، در آن‌جا به ارشاد مریدانش پرداخت و چون پس از مدتی به الحاد آوازه یافت، شاه عباس در پی آن برآمد تا وی را بشناسد و از مقصود اصلی او آگاه شود. از این روی، به دیدارش می‌رفت و با وی از سلوک و عرفان سخن می‌گفت، تا آن‌که به اسرار و عقاید وی پی برد و به کشتن و از ریشه برانداختن او و پیروان و آیینش، که نقطویه بود ،مصمم شد. در همان زمان، ستارهٔ دنباله‌داری که به عقیدهٔ منجمان، نشان سرنگونی یا مرگ یکی از سلاطین آن دوره بود، در آسمان دیده شد و ملاجلال، منجم‌باشی شاه، چنین تشخیص داد که بهتر است محکوم به مرگی، چندروز به‌جای شاه عباس بنشیند تا آثار شوم ستارهٔ دنباله‌دار از میان برود. محکوم به مرگی که سه‌روز به‌جای شاه‌عباس حکومت کرد و سپس کشته شد، درویش یوسفی ترکش‌دوز، مرید و نایب درویش‌خسرو، بود که در جریان گرفتارشدن درویش‌خسرو و کشته شدن او و پیروانش، دستگیر شده‌بود. برخی پژوهندگان مراسم میر نوروزی را آیینی برخاسته از آسیای غربی(بابل و آسور) و نجد ایران می‌دانند. در این سرزمین‌ها، گویا آیینی سالانه، به نام «مراسم باروری»، وجود داشته که در آغاز هرسال پادشاه وقت را قربانی ساخته، خونش را برای بارورکردن گیاهان بر آن‌ها می‌ریختند و هنگام تبدیل نظام مادرسالاری به پدرسالاری که دیگر هیچ پادشاهی حاضر به قربانی‌شدن نبود، حکومت یک سالهٔ شاه تبدیل به حکومتی چندین ساله و قربانی‌شدن او در پایان یک‌سال، تبدیل به برکناری دایمی وی از پادشاهی شد. بعدها که نظام پدرسالار قدرت بیشتری یافت، شاه تنها چند روزی از سلطنت کناره می‌گرفت و به‌جای وی، محکوم به مرگی به تخت می‌نشست تا در پایان آن چندروز قربانی شود و خون وی گیاهان را بارور سازد. این مراسم در دورهٔ هخامنشی و در پادشاهی اردشیر درازدست (۴۶۴-۴۲۴؟ق‌م) نیز برگزار می‌شده است. همچنین، مراسمی شبیه میرنوروزی در افغانستان رواج دارد. در آن‌جا هر جوانی که داماد شود ، چندروزی حکومت می‌کند تا جوان دیگری داماد شود. زمان این مراسم فصل پاییز است که دروی محصولات به پایان رسیده و دهقان‌ها پولی به دست آورده‌اند. اصطلاح «شاه‌داماد» شاید از این‌جا پیدا شده‌باشد. مراسم میر نوروزی هنوز هم در برخی جاهای ایران

برگزار می‌شود ،گاه به همان شکل‌های نخستین و گاه با اندکی تغییر. دکتر قاسم غنی(۱۲۷۷- ۱۳۳۱ش) از قول یکی از دوستان خود، شرحی از این مراسم در بجنورد به دست می‌دهد که در بهار ۱۳۰۲ش برگزار شده است. بنا بر این گزارش، در بجنورد میر نوروزی شدن، در یک خانواده ارثی بوده و از پدر به پسر می‌رسیده‌است و ثروتمندان و دیگر مردم، اجرای فرمان‌های میر نوروزی را به فال نیک گرفته، هر مبلغی که وی درخواست می‌کرد، به میل و رغبت می‌پرداختند. آیین نوروزی‌خوانی که امروزه نیز مرسوم است، باقیماندهٔ همان میرنوروزی است که عنصر نمایش از آن حذف شده و فقط شعرها، رقص‌ها پایکوبی‌هایش به‌جا مانده‌است. اصطلاح میر نوروزی در ادب فارسی، به‌سبب پیشینهٔ تاریخی و مفهومی که در آن نهفته‌است، بسیار به‌کاررفته ،مثلاً در کتاب تاریخ جهانگشای جوینی در فصل فتح خوارزم به دست مغولان، و در تذکرةالشعرای دولتشاه سمرقندی در شرح احوال میرزاعلاءالدوله بن بایسنقر بن شاهرخ بن امیرتیمور گورکان، و همچنین، در غزلی که حافظ در مدح خواجه‌جلال‌الدین تورانشاه، وزیر معروف شاه شجاع، و به‌سبب محبوس‌شدن او گفته‌است. اصطلاح میر نوروزی در بیت، «سخن پوشیده می‌گویم ،چو گل از پرده بیرون آی ـ که بیش از چندروزی نیست حکم میر نوروزی» اشاره به وزارت چندماهه و کوتاه رکن‌الدین حسن وزیر دیگر شاه‌شجاع دارد که به حیله و نیرنگ موجب محبوس‌شدن خواجه‌جلال‌الدین تورانشاه، شد ولی پس از برائت خواجه ، از وزارت برکنار شد و به اشارهٔ شاه‌شجاع به قتلش آوردند.

منابع: بنیاد نمایش در ایران ،۹۳؛ تاریخ جهانگشا ، چاپ قزوینی ، ۹۷/۱- ۹۸؛ تذکرةالشعراء، ۳۱۱-۳۱۳؛ التفهیم لاوائل صناعةالتنجیم ، چاپ همایی، ۲۵۶- ۲۵۷؛ زندگانی شاه‌عباس اول ،۱و۷۳۵/۲- ۷۴۳؛ عجائب‌المخلوقات ، ۴۹؛ عجائب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات ، ۱۲۸-۱۲۹؛ فرهنگنامهٔ شعری ، زیر «میر نوروزی»؛ فرهنگ واژه‌نمای حافظ ،۱۱۲۰؛ نمایش در ایران ، ۲۳۸- ۲۴۰؛ «شاهرخ مسکوب و افسانهٔ سیاوش»، کتاب امروز، شمارهٔ ۴، پاییز ۱۳۵۱ش، صص ۲-۲۲؛ قاسم غنی ، «میرنوروزی »، یادگار ، سال ۱، شمارهٔ ۳، صص ۱۳-۱۶.

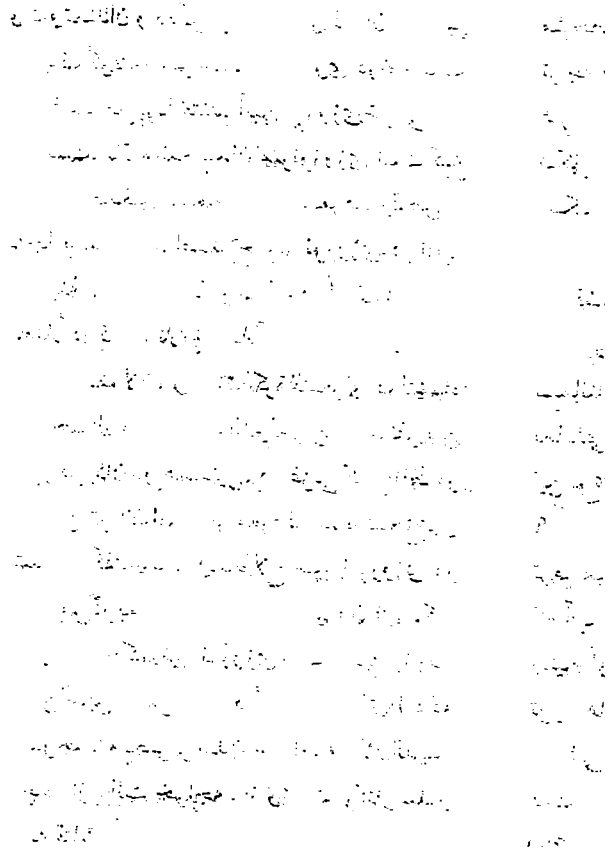
عطاری

مینیمالیسم (mi.ni.mā.lism)/کمینه‌گرایی، جنبشی که در اواخر دههٔ ۱۹۶۰م در عرصهٔ هنرهای تجسمی (به‌ویژه نقاشی و پیکره‌سازی) و موسیقی در نیویورک پا گرفت و بارزترین مشخصهٔ آن، تأکید بر سادگی بیش از حد شکل (صورت) اثر و توجه به نگاه عینی و خشک (فاقد قوهٔ تخیل) بود. آثار این هنرمندان گاهی کاملاً از روی تصادف پدید می‌آمد و گاهی زادهٔ شکل‌های هندسی ساده و مکرر بود. مینیمالیسم در ادبیات، سبک یا اصلی ادبی ـ نمایشی است که بر پایهٔ فشردگی افراطی و ایجاز بیش از حد محتوای اثر بنا شده‌باشد. اینان در لحاظ‌کردن این فشردگی و ایجاز، تا آن‌جا پیش می‌روند که فقط عناصر ضروری اثر، آن‌هم در کمترین و کوتاه‌ترین شکل ممکن باقی بمانند. از همین‌رو، برهنگی واژگانی، فقدان صحنه‌های نمایشی، کم‌حرفی و نهایتاً سکوت، از محرزترین ویژگی‌های این نوع آثار به شمار می‌روند. مثلاً مهدی اخوان ثالث (۱۳۰۷- ۱۳۶۹ش) گرمای تابستان را با دیدی مینیمالیستی چنین توصیف کرده‌است: «باز هیچ از هیچ و برگ از برگ، هم زان سان که آب از آب.» هم او در شرح یک‌روز از زندگی ماهیگیری، چنین آورده: «مرد ماهیگیر \ تورش اندر دست \ هیچش اندر تور.» هایکو*، لطیفه*، طرح*های موجز نمایشی و تک‌گویی نمایشی*، در شمار شیوه‌ها و قالب‌های مطلوب مینیمالیست‌ها هستند. در عرصهٔ ادبیات جهان، شاید بتوان نمایشنامهٔ نَفَس (۱۹۶۹م) نوشتهٔ سمیوئل بکت، نمایشنامه‌نویس ایرلندی (۱۹۰۶- ۱۹۸۹م) را مینیمالیست‌ترین اثر ادبی برشمرد. این نمایش که اجرای آن نزدیک به سی‌وپنج‌ثانیه به طول می‌انجامد، نه شخصیتی دارد، نه کلامی.

منابع: از این اوستا، ۲۸؛ بکت ، ۲۱؛ فرهنگ مصور هنرهای تجسمی ، ۱۸۴؛ لاتاری ، چخوف و داستانهای دیگر، مقدمه؛

Britannica,8/158; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick, 137- 138.

قاسم‌نژاد



ن ن

ناتورالیسم (nā.tu.rā.lism)، مکتبی در ادبیات و هنرهای بصری که از نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم تا اوایل سدهٔ بیستم میلادی، در اروپا و امریکا رواج داشت. واژهٔ ناتورالیسم (naturalism) در تاریخچهٔ خود در مفاهیم گوناگونی به‌کار رفته است. این اصطلاح در فلسفهٔ قدیم به معنایی به‌کار می‌رفت که ماده‌گرایی، لذت‌جویی و هرگونه دین‌گریزی را دربرمی‌گرفت. در فلسفهٔ متأخرتر، «نظام فکری کسانی است که همهٔ علت‌های غایی را در طبیعت می‌یابند» و به عبارت دیگر، نظریه‌ای است که بر پایهٔ آن، هر چیزی که وجود دارد بخشی از طبیعت و بنابراین، در قلمرو علم ودانش بشری است که با علت‌های مادی و طبیعی، و با روش علمی (به معنای گستردهٔ آن) شناختنی و توصیف‌پذیر هستند. واژهٔ ناتورالیسم در هنرهای زیبا، از سدهٔ هفدهم میلادی، به مفهوم تقلید دقیق از شکل‌های موجود در طبیعت به کار رفت. این اصطلاح در نقد ادبی، به سه مفهوم گوناگون اطلاق می‌شود: ۱ـ به معنای طبیعت‌گرایی، یعنی عشق وعلاقه به نشان دادن یا توصیفِ زیبایی‌های طبیعت که برخی برای این مفهوم اصطلاح naturism را مناسب‌تر دانسته‌اند. ۲ـ هم‌معنا با رآلیسم (که این کاربرد مسامحه‌آمیز است). ۳ـ مکتبی ادبی که امیل زولا بنیاد گذاشت و در آن انسانِ منفعل از نیروهای محیطی و طبیعی با عینی‌گرایی علمی توصیف می‌شود.ناتورالیسم به عنوان جنبش ادبی در دههٔ ۱۸۶۰ میلادی از فرانسه آغاز شد و سپس دامنهٔ نفوذ آن به برخی کشورهای اروپایی، مانند انگلستان و آلمان، و نیز امریکا کشید. این مکتب برپایهٔ نظریهٔ فلسفی طبیعت‌باوری (naturalism) قرار داشت و عصیانی بود در برابر ذهنی‌گرایی و مکتب واقع‌گریزی رمانتیسم*. بر اساس همین دیدگاه است که ناتورالیست‌ها به تشریحِ وقایع و پدیده‌های زندگی می‌پردازند چرا که به گفتهٔ دیدرو، فیلسوف فرانسوی (۱۷۱۳-۱۷۸۴م) ناتورالیست‌ها کسانی هستند که حرفهٔ آن‌ها مشاهدهٔ دقیق طبیعت و تنها آیینشان آیین طبیعت است. جریان‌های اجتماعی، علمی، فلسفی و اخلاقی در سدهٔ نوزدهم میلادی بستر ناتورالیسم و عوامل شکل‌دهندهٔ آن بودند. این قرن دورهٔ آشوب‌های سیاسی، تحولات اقتصادی و اجتماعی، پیشرفت‌های سریع در عرصه‌های گوناگون علمی و صنعتی، و از همه مهم‌تر انقلاب صنعتی (۱۷۵۵- ۱۸۵۵م) و پیامدهای آن (مثلِ احداث کارخانه‌ها، توسعهٔ شهرنشینی و شهرهای صنعتی، بهره‌برداری از منابع نیروی گاز و برق و بخار و پیدایی وسایل ارتباط سریع،مانند تلگراف، کشتی بخار، قطار وهواپیما) بود که

چهرهٔ اروپا و امریکای شمالی را دگرگون کرد و چشم‌اندازی تازه و امیدبخش پیش روی دیدگان بشر آن‌روز گشود. در کنار نفوذی که فیلسوفان ماده‌باور (materialist) و عقل‌باور (rationalist) ـ به‌ویژه یافت‌باوریِ (positivism) فلسفی ـ بر ناتورالیست‌ها داشتند، پیشرفت‌های نوین علمی آن زمان نیز از دیدگاه‌های گوناگون بر شکل‌گیری این مکتب تأثیر گذاشتند که از مهم‌ترین آن‌ها باید به نظریه‌های زیستی چارلز داروین، دانشمند انگلیسی (۱۸۰۹ـ ۱۸۸۲م)، کاربرد نظریه‌های اوگوست کنت، فیلسوف فرانسوی (۱۷۹۸ـ ۱۸۵۷م) در بررسی جامعه، شیوهٔ نقادی ایپولیت تِن ، فیلسوف و ادیب جبرباور فرانسوی (۱۸۲۸ـ ۱۸۹۳م) و نظریه‌های کلود برنار، فیزیولوژی‌دان فرانسوی (۱۸۱۳ـ ۱۸۷۸م) اشاره کرد.امیل زولا ،نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۴۰ـ۱۹۰۲م) پایه‌گذار و نظریه‌پرداز مکتب ناتورالیسم بود. وی در رمان تجربی (۱۸۸۰م) جسورانه این نظر را بیان کرد که ادبیات هم باید از روش علمیِ علوم طبیعی استفاده کند. زولا معتقد بود به همان ترتیبی که شیمی‌دان روی مواد بیجان و فیزیولوژی‌دان روی بدن‌های زنده کار می‌کند، نویسندگان هم باید مانند آزمایشگر بی‌طرف، انسان‌ها را در موقعیت‌های آزمایشگاهی بگذارند و شخصیت و رفتار و عادات آن‌ها را بررسی کنند. از نظر او رمان ناتورالیستی، آزمایشی واقعی است که رمان‌نویس با استفاده از تجربه‌های خود روی افراد بشر انجام می‌دهد و بر همین اساس توصیه می‌کند که نویسنده باید تخیل را به‌کلی کنار بگذارد و از روی تجربه و حس واقعیت (یعنی احساس کردن طبیعت و بازسازی آن چنان‌که هست) کار کند. زولا می‌گفت که نویسنده باید به اکتشاف‌های داروین و برنار ـ یعنی نظریهٔ اصل انواع، قاطعیت تأثیر محیط و قوانین وراثت ـ توجه کند. او با درنظرگرفتن آرای این دو دانشمند چنین فرض می‌کند که دنیای بشری نیز تابع همان جبری است که بر سایر موجودات حکمفرما است و از سویی، به پیروی از برنار، همهٔ احساسات و افکار آدمی را نتیجهٔ مستقیم تغییرهایی می‌داند که در ساختمان جسمانی او به وجود می‌آید که خودِ ساختمان جسمانی نیز، برمبنای قوانین وراثت ، از سوی پدر ـ مادر به او رسیده است. از دیدگاه ناتورالیستی، انسان حیوان منفعلی است که در برابر نیروهای طبیعی و نیروهای محیطی (مثل نیروهای اقتصادی و اجتماعی در خانواده، طبقهٔ اجتماعی و محیطی که در آن زاده شده) از سرنوشت مقدر خود نمی‌تواند بگریزد.در ناتورالیسم، آدمی موجودی است که از سائق‌های غریزی قوی برانگیخته است و از فشارهای اقتصادی درمانده. به عبارت دیگر، او زیر سلطهٔ نیروهای بیرونی (اجتماع و طبیعت) و نیروهای درونی (توارث و ناخودآگاهی) است و هرچند در برابر آن‌ها واکنش نشان می‌دهد، در مورد آن‌ها از خود اختیاری ندارد و نمی‌تواند به میل خود آن‌ها را تغییر دهد. ناتورالیسم از این نظر که می‌خواهد واقعیت خارجی را به صورتِ «برشی از زندگی» وفادارانه، بی‌طرفانه و بدون قضاوت اخلاقی بازنمایی کند، معمولاً به عنوان شکلی خاص از رآلیسم* مطرح می‌شود؛ اما از سوی دیگر به‌سبب ویژگی‌های خاص خود از رآلیسم متمایز است. این وجوهِ تمایزِ ناتورالیسم که می‌توان از آن‌ها به عنوان اصول ناتورالیستی یاد کرد، عبارتند از ۱ـ جبر زیستی که در آن انسان تسلیم غرایز حیوانی و ابتدایی خود است. ۲ـ جبر محیطی یا اجتماعی که به موجب آن ، در دنیای تنازع و تصادف، ضعیف نابود می‌شود و قوی باقی می‌ماند. ۳ـ جستجوی واقعیت، نه در سطح متعارف بلکه در خشونت، موضوعات جنجال‌انگیز، جنگ ، قتل، بدبختی، فقر و نزاع در میان طبقه‌های پایین اجتماع. ناتورالیسم در آغاز در نوع ادبی رمان* نمود یافت و سپس در داستان کوتاه* و درام به‌کار گرفته شد. برادران گونکور یعنی ادمون لوئی آنتوان (۱۸۲۲ـ ۱۸۹۶م) و ژول آلفرد موئو (۱۸۳۰ـ۱۸۷۰م)، گی‌دوموپاسان (۱۸۵۰ـ۱۸۹۳م)، آلفونس دوده (۱۸۴۰ـ۱۸۹۷م) و بالاتر از همه امیل زولا، بانی این مکتب ، از رمان‌نویسان معروف ناتورالیست فرانسوی شمرده می‌شوند. ادبیات ناتورالیستی، با رمان ژرمینی لاسِرتو (۱۸۶۴م) از برادران گونکور شروع می‌شود، ولی رگه‌هایی از ناتورالیسم را، پیش از آن در کمدی انسانیِ بالزاک (۱۷۹۹ـ۱۸۵۰م) و مادام بوواریِ فلوبر (۱۸۲۱ـ ۱۸۸۰م) می‌توان یافت. بالزاک در کمدی انسانی به انسانِ بی‌اراده‌ای می‌پردازد که در محیط اجتماعی‌اش ادغام شده است و در برابر محیط منفعل است. در مادام بوواری نیز غریزهٔ جنسی عاملی می‌شود برای فرارِ زن جوان بیمار (اما) از امور یکنواخت و ملال‌آور زندگی روزمره که دست آخر هم به تباهیش می‌انجامد. رهبری این جنبش با زولا بود که در رمان‌های خود به شیوه‌ای علمی و بالینی و البته جبرگرایانه، به فقر، محرومیت، بیماری، غریزهٔ جنسی و به قدرت رسیدن طبقهٔ سرمایه‌دار می‌پردازد. او در مقدمهٔ رمان ترز راکن (۱۸۶۷) نوشت که این کتاب کار تحلیلی روی دو بدن زنده است آن‌چنان‌که جراح روی جسد انجام می‌دهد. او در مجموعهٔ رمان روگون ماکار (۱۸۷۱ـ۱۸۹۳م) نیز

بر پایهٔ اصول فیزیولوژیک، توارث و محیط را عواملِ جبریِ مبارزهٔ طبقاتی بورژوازی و پرولتاریا تلقی کرد. از رمان‌های معروف او می‌توان به نانا،آسوموار، ژرمینال و زمین اشاره کرد. تشکیل «گروه مِدان» نیز در ناتورالیسم فرانسوی ارزشی تاریخی دارد. این گروه انجمنی بود از نویسندگانی چون زولا، پول آلکسی (۱۸۴۷- ۱۹۰۱م)، موپاسان، هانری سئار (۱۸۵۱-۱۹۲۴م)، یوریس -کارل هویسمانس (۱۸۴۸- ۱۹۰۷) و لئون اِنیک (۱۸۵۱-۱۹۳۵م) که نشست‌های خود را در پاریس، و در بهار و تابستان در مِدان (شهرکی که ملک زولا در آن بود) تشکیل می‌دادند. این گروه در ۱۸۸۰ م مجموعهٔ داستانی به نام شب‌های مدان به همراه مقدمه‌ای از زولا انتشار دادند. از نظر فنی، ویژگی‌های کار ناتورالیست‌ها با روشِ عینی و خشک و بی‌طرفانه در روایت، دقت وسواسی در پرداختن به ریزه‌کاری‌ها، و توجه به مستند سازی و لحن گزارش‌های خبری مشخص می‌شود. موضوعِ رمان‌های ناتورالیستی دووجهی است: از یک سو به زندگی مرفهِ طبقهٔ بورژوا و جویندگان قدرت وثروت می‌پردازد و از دیگر سو،ابعاد زشت و ناخوشایندِ زندگی قشرهای پایین اجتماع را توصیف می‌کند. در داستان‌های ناتورالیست‌ها انسان متافیزیکی جای خود را به انسان فیزیولوژیک می‌سپارد. ناتورالیست‌ها به اشخاص و وقایع داستان از بیرون نگاه می‌کنند؛ یعنی پیش از این‌که به بُعد روان‌شناختی انسان توجه کنند به جنبهٔ بیرونی و رفتاری او، در دامان شرایط و در جدال با محیط پیرامون می‌پردازند. اشخاص داستان‌های ناتورالیستی بیشتر در اختیار شرایطند نه در اختیار خود و منطقی کنترل نشده از طریق عوامل زیستی، اقتصادی و اجتماعی بر اعمال و سرنوشت آن‌ها حاکم است. ناتورالیست‌ها به خاطر دید بی‌طرفانهٔ (مورد ادعای) خود به اخلاق بی‌اعتنایی کردند و با شکستن عرف و قراردادهای آن، از چیزهایی سخن گفتند و مناظری را تشریح کردند که تا آن روز در آثار ادبی راه نیافته بود؛ نمونهٔ بارز این نوع عرف‌شکنی‌ها، پرداختن به عشق جسمانی است. یکی دیگر از ویژگی‌های کار آن‌ها این است که زبان محاوره را در آثار خود وارد کردند و کوشیدند در نقل گفتگوی هر شخصی، لحنی را به‌کار گیرند که خود او به کار می‌برد. زولا روش ناتورالیسم را در درام نیز قابل انطباق می‌داند. او در ناتورالیسم در تآتر (۱۸۸۱م) نوشت: «رمان با طول و تفصیلی که چیزی را از قلم نمی‌اندازد تجزیه وتحلیل می‌کند؛ تآتر به وسیلهٔ کنش‌ها و حرف‌ها، با هر قدر اختصاری که میلش باشد، تجزیه و تحلیل خواهد کرد.» نخستین نمایشنامه‌های ناتورالیسم فرانسوی به صورت اقتباس از داستان‌های معروف ناتورالیستی به وجود آمد. هانریت مارشال (۱۸۶۵م) از برادران گونکور از نخستین آثار نمایشی ناتورالیست‌ها به شمار می‌رود. زولا نوشتن نخستین نمایشنامهٔ ناتورالیستی خود را در ۱۸۷۳م با اقتباس از رمان ترز راکن آغاز کرد. او در پیشگفتار این نمایشنامه نوشت: «برای این‌که نمایش بتواند در ارتباط نزدیک‌تری با این حرکت عظیم به سوی حقیقت و علم تجربی قرار گیرد، باید روش‌های جدید علمی را در مطالعهٔ طبیعت و رفتار انسانی به کار گیرد.» هانری بِک (۱۸۳۷- ۱۸۹۹م) نمایشنامه‌نویس اصلی ناتورالیسم در فرانسه بود و از آثار او می‌توان به لاشخورها، زن پاریسی و کلاغ‌ها اشاره کرد. اوژن بریو (۱۸۵۸- ۱۹۳۲م) نیز درام‌نویس فرانسوی دیگری است که تیره‌روزان و سه دختر آقای دوپون از آثار ناتورالیستی او شمرده می‌شوند. برخی از ویژگی‌های درام ناتورالیستی چنین است: غالباً از شخصیت‌های مطرودی مثل روسپی‌ها، گداها، دزدان و از این قبیل قشرهای جامعه استفاده می‌کند؛ پیرنگ* (plot) در آن نقش چندانی ندارد و «برشی از زندگی» را با تمام وقایع فلاکت‌بار آن روی صحنه نشان می‌دهند؛ دیالوگ‌های محاوره‌ای و واقع‌گرایانه دارند؛ فضای صحنه‌ها مفصل توصیف می‌شوند؛ از تک‌گویی نمایشی* و حدیث نفس* استفاده نمی‌کنند و اغلب تراژیک هستند و پایانی خوش ندارند. از عوامل اثرگذار در رواج گرفتن نمایشِ ناتورالیستی گشایش «تآتر -لیبر» [تماشاخانهٔ آزاد] در پاریس در ۱۸۸۷م بود که بنیادگذارش کارگردانی به نام آندره آنتوان (۱۸۵۸- ۱۹۴۳م) بود و در آن نمایش‌های ناتورالیستی اجرا می‌شد. «تئاتر- لیبر» پاریس تماشاخانه‌های همانندی را در ۱۸۸۹در برلین به نام «فرایه بونه»، در ۱۸۹۱م در «تئاتر مستقل» لندن ودر تماشاخانهٔ هنرِ مسکو الهام بخشید.ناتورالیسم به آن شکلی که در رمان و نمایشنامه راه یافته بود، در شعر نمود چندانی نیافت. با این‌همه، امیل زولا کوشید برای شعر نیز بر پایهٔ روش‌های ناتورالیستی نظریه‌ای بپردازد. به نظر او دو شاعر فرانسوی یعنی فرانسوا کوپه (۱۸۴۲-۱۹۰۸م) و سولی پرودوم (۱۸۳۹- ۱۹۰۷م) کسانی هستند که می‌توانند زبان تازه‌ای فراخور عصر علم‌گرایی به وجود آورند. زولا، کوپه را طلایه‌دار شعر ناتورالیستی می‌دانست. گفتنی است موپاسان هم در اولین دفتر شعر خود که در ۱۸۸۰م انتشار یافت، لحن ناتورالیستی شدیدی به کار برد. هرچند «محیط محافظه‌کار و سنتی انگلستان

ناتورالیسم

جای چندان مناسبی»برای بروز موضوعاتِ اغلب بی‌پردهٔ ناتورالیستی نبود، رمان‌های جهان زیرین (۱۸۸۹م) از جورج گیسینگ (۱۸۵۷- ۱۹۰۳م)، استر واترز (۱۸۹۴م) از جورج مور (۱۸۵۲- ۱۹۳۳م)، لیزای لَمبتی (۱۸۹۷م) از سامرست موام (۱۸۷۴-۱۹۶۵م)، نمایشنامه‌های شب جمعهٔ یک معدنچی (۱۹۰۹م) و عروس (۱۹۱۲م) از دیوید هربرت لارنس (۱۸۸۵- ۱۹۳۰م) و برخی رمان‌های تامس هاردی از آثار ناتورالیستی ادبیات انگلیسی شمرده می‌شوند. ناتورالیسم از دههٔ ۱۸۸۰م به ادبیات آلمان رخنه کرد که هر چند کم‌دوام بود، با علاقه پذیرفته شد. ظاهراً نخستین نویسنده‌ای که به این مکتب گرایش یافت ماکس کِرتزِر (۱۸۵۴- ۱۹۴۱م) بود که به زولای آلمان معروف شد. دو گروه اصلی ناتورالیسم آلمانی، یکی در مونیخ با سرکردگی میخائیل گئورگ کونراد (۱۸۴۶- ۱۹۲۷م) رمان می‌نوشتند ودیگری گروه درام‌نویسانِ برلین با چهره‌هایی چون آرنو هولتس (۱۸۶۳-۱۹۲۹م)، گرهارت هاپتمان (۱۸۶۲- ۱۹۴۶م) و هرمان زودرمان (۱۸۵۷- ۱۹۲۸م) بود. هولتس مهم‌ترین نظریه‌پرداز ناتورالیسم در آلمان بود. از نظر او تخیل اصلاً نقشی در بازآفرینی هنری ندارد و بر این باور بود که وظیفهٔ هنر بازنمایی دقیق یا عکس‌برداری از انسان در محیط پیرامونش است و براین اساس باید همهٔ جزئیات با امانت کامل ثبت شود. برای نمونه در گفتگوها جزئیاتی چون تردید، مکث برای پک زدن به سیگار یا سرفه مشخص شوند. ناتورالیسم آلمان تا حدی با تأثیر از ایبسن و استریندبرگ و نیز با توجه به زبان و شکل بیشترین قوت خود را در درام یافت. همچنین آلمان تنها کشوری است که زیر لوای ناتورالیسم به شعر غنایی* هم روی آورد. شعرهای هولتس نمونهٔ برجستهٔ این نوع شعر است که با رجحان حقیقت بر زیبایی، و خصلت غیر شخصی و علم‌زده شان مشخص می‌شوند. البته گفتنی است که برخی منتقدان به‌خاطر ناهمگونیِ خصالِ شعر و ناتورالیسم، این نوع شعر را به اوایل اکسپرسیونیسم* نسبت می‌دهند. در ۱۸۸۹م هولتس و شلاف، با هم، داستان بابا هملت را نوشتند. بودن بروکس (۱۹۰۱م) از توماس مان (۱۸۷۵-۱۹۵۵م) نمونه‌ای دیگر از رمان ناتورالیستی آلمان است. از میان مهم‌ترین درام‌نویسان ناتورالیست آلمانی باید به هوپتمان اشاره کرد که در پیش از سپیده‌دم (۱۸۸۹م) به تأثیر ارثی و فاجعه‌آمیز الکلیسم می‌پردازد. از دیگر آثارِ ناتورالیستیِ او می‌توان بافندگان ، هنشل گاریچی ، روزه بِرنت و موش‌ها را نام برد. ناتورالیسم در امریکا اندکی پیش از اوایل قرن بیستم پدید آمد و تا حدود جنگ جهانی دوم نیز ادامه یافت. ناتورالیسم در امریکا هر چند زیر نفوذ ناتورالیسم فرانسوی به‌وجود آمد، بیشتر ناشی از مسائل اجتماعی و اقتصادی آن‌جا و مدیون عوامل محلی است، نه تأثیرهای خارجی. ناتورالیسم امریکایی، چه در جبرباوری و چه در مستند سازی (که از آشنایی طبیعی نویسنده با محیط مایه گرفت) بسیار نرم‌تر از ناتورالیسم فرانسوی بود و از سویی، به عنوان یک جنبش ادبی نیز از آن سازمان نیافته‌تر بود که البته در مجموع، همین عوامل اندکی تشخیص آن را از رآلیسم دشوار می‌سازد. مضمون آثار ناتورالیستی در امریکا، در کنار مضامین رایج ناتورالیسم، اغلب مبارزهٔ تهیدستان یا توطئه‌های سرمایه‌داران است. نخستین رمان ناتورالیستی در آن‌جا مگی،دختر خیابانی (۱۸۹۳م) از استیون کرین (۱۸۷۱- ۱۹۰۰م) بود. از دیگر رمان‌های ناتورالیستی باید به مَک تیگ (۱۸۹۹م) و واندوور و بروت از فرانک نوریس، آوای وحش و گرگ دریا از جک لندن (۱۸۷۶- ۱۹۱۶م) و تورتیلا فلَت (۱۹۳۵م) و خوشه‌های خشم (۱۹۳۹م) از جان اشتاین بِک (۱۹۰۲-۱۹۶۸م) اشاره کرد. رمان‌های سرمایه گذار و تراژدی امریکایی از تئودور درایزر(۱۸۷۱- ۱۹۴۵م) و سه‌گانهٔ جیمز تی .فارِل به نامِ *studs-lonigan* نیز در همین زمره‌اند. در ایتالیا ناتورالیسم بر مکتب وریسم* تأثیر گذاشت. در روسیه نمایشنامه‌های نیروی ظلمت (۱۸۸۶م) نوشتهٔ لِو تولستوی (۱۸۲۸- ۱۹۱۰م) واعماق (۱۹۰۲م) از ماکسیم گورکی آثاری ناتورالیستی هستند و نیز اشباح ، خانهٔ عروسک و مرغابی وحشی از هنریک ایبسن ، درام‌نویس نروژی (۱۸۲۸-۱۹۰۶م). در ادبیات معاصر فارسی ، صادق چوبک (۱۲۹۵-) نمایندهٔ مشخص ناتورالیسم شناخته شده است. وی در بیشتر داستان‌های خیمه‌شب‌بازی و انتری که لوطیش مرده بود و نیز رمان سنگ صبور از منظری جبری، بدبینانه و ناتورالیستی به ترسیم دقیق زندگیِ تریاکی‌ها، روسپی‌ها و دیگر قشرهای پایین اجتماع می‌پردازد. شخصیت‌های این دسته از آثار او که از نمونه‌های شاخص ادبیات ناتورالیستی ایران شمرده می‌شوند، آدم‌هایی بی‌اراده، بدبخت، بی‌هدف و مقهور سرنوشت وغریزهٔ جنسی و جبر محیط هستند. هرچند ناتورالیسم به عنوان جنبشی تاریخی کم‌دوام بود و در عمل کردن به برخی نظریه‌های خود(مثلِ کشاندن هنر به راه علم) شکست خورد، با دنبال کردن روش‌های خاص خود بر ادبیات قرن بیستم تأثیر گذاشت. این مکتب با ارائهٔ شیوه‌های تازه در

ادبیات ـ مثل کاربرد زبان محاوره و روزمره، استناد به واقعیت و پرداختن به موضوعات تازه و عادی و جزئی ـ به غنای هنری رآلیسم افزود. ناتورالیست‌ها در کنار افشای بی‌عدالتی‌های اجتماعی و اخلاقیات ریاکارانه، بر خلاف پیروان نظریهٔ هنر برای هنر*، کوشیدند میان زندگی وهنر پلی بزنند.

منابع: ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی ، ۱۰۶-۱۱۳؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۲۸۱-۲۸۲؛ فرهنگ اندیشهٔ نو ، ۵۳۸؛ کتاب نمایش ، ۱/۱۷۸-۱۸۰؛ مکتب‌های ادبی ، ۱/۳۹۳-۴۳۳؛ ناتورالیسم ، فورست واسکرین؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۶۲- ۲۶۶؛ نورمن فورستر، «ناتورالیسم ادبی در ادبیات امریکا» ،ترجمهٔ عسکر پارسی، گیلان زمین ، شمارهٔ ۲و ۳و۴ ، صص ۴۴-۵۰؛ فرزانهٔ قوجلو، «رئالیسم و ناتورالیسم»، مجلهٔ نمایش ، سال ۲، شمارهٔ ۱۴، صص ۴۲- ۴۹؛

A Dictionary of Literary Terms , Cuddon, 416-417; *A Glossary of Literary Terms* , Abrams, 141-142; *A Short History of Literary Criticism*, Hall,118-121; *Britannica*, 8/556-560; *Dictionary of World Literary Terms* ,Shipley , 210-211; *Literary Schools*, Hagigi, 120-124; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* , Baldick , 146-147; *The Reaeder's Encyclopedia*,683- 684.

ربیعیان

نام‌آوا (nām.ā.vā)/اسم صوت/ صوت‌واژه/ آوا- نامش/ تسمیهٔ صوتی، معادل انگلیسی onomatopoeia ، واژه‌ای که میان لفظ و معنای آن، رابطه‌ای طبیعی یا ذاتی باشد، مانند پچ پچ و غرغر. واژه‌نگاران فقط واژه‌هایی را نام‌آوا برمی‌شمرند که به تقلید از صدا شناخته می‌شوند؛ اما ادب‌پژوهان و زبان‌شناسان، نام‌آوا را در مفهومی گسترده‌تر به کاربرده، هر واژه‌ای را نام‌آوا می‌دانند که میان لفظ و معنای آن، رابطه‌ای طبیعی یا ذاتی باشد. اینان صوت‌های عاطفی (interjections) را نیز نام‌آوا می‌دانند؛ چه،میان این صوت‌ها ومفاهیم آن‌ها پیوندی طبیعی وجود دارد، مانند آه که با اندوهگینی، هن با کار توان‌فرسا، اِ با تعجب و شگفتی فراوان و آه با چیزی نامطلوب پیوندی طبیعی دارد. صوت‌های عاطفی بر اثر حالات شدید روانی، همچون اندوه، شادی، شگفتی، تحسین و تحقیر به صورت طبیعی ادا می‌شوند و درواقع، واکنش طبیعی در برابر این حالات هستند و همین، وجه تمایز صوت‌های عاطفی با نام‌آواهای دیگر است. برخی از صوت‌های عاطفی در زبان‌های گوناگون به هم شبیه هستند، مانند آخ در فارسی و عربی که با ah انگلیسی و فرانسوی و eh ایتالیایی شباهت دارد. صوت‌های ندایی، مانند آی ، اِی ، آهای و صوت‌هایی که برای راندن جانوران به کار می‌روند ، نیز در زمرهٔ نام‌آواها جای دارند،مانند چخ برای راندن سگ، پیشت برای راندن گربه و کیش‌کیش برای راندن ماکیان. گروهی از زبان‌شناسان، نام‌آواها را خاستگاه زبان می‌دانند: طبق نظریهٔ شگفتی (exclamation theory) ،صوت‌های عاطفی و طبق نظریهٔ عوعو (bow-wow theory) صوت‌های تقلیدی خاستگاه زبان هستند. نام‌آواها را به انواع گوناگون تقسیم می‌کنند. بهترین و جامع‌ترین تقسیم‌بندی نام‌آواها به همت اوتو یاسپرسن، زبان‌شناس دانمارکی (۱۸۶۰- ۱۹۴۳م) و اس. اولمن، معنی‌شناس انگلیسی صورت گرفته است. اینان نام‌آواها را به پنج نوع گوناگون تقسیم کرده‌اند: ۱- نام‌آواهایی که لفظشان بر صدایشان دلالت دارد، مانند جیک جیک و عرعر. ۲- نام‌آواهایی که لفظشان برمولد صدایشان دلالت دارد، مانند کوکو و بدبده. ۳- نام‌آواهایی که لفظشان بر حرکت وعمل همراه با صدا دلالت دارد، مانند ماچ و بوس. ۴- نام آواهایی که مدلولشان صدا ندارد،اما حس می‌شود که دارای صدا هستند، مانند مورمور و گزگز. ۵ - نام آواهایی که مدلولشان هیچ صدایی ندارد، مانند حریر، زیر،کلفت، گنده. در این نام‌آواها رابطهٔ لفظ و معنی، طبیعی و ذاتی است، زیرا مصوت‌های a,e,i (مصوت‌های زیر) بر کوچکی و مصوت‌های ā,u,o (مصوت‌های بم) بر بزرگی دلالت دارند. عوامل گوناگونی باعث تفاوت نام‌آواها ـ به رغم طبیعی و ذاتی بودنشان ـ در زبان‌های مختلف می‌شوند: یکی آن که تعبیر اهل زبان‌های مختلف از صداهای طبیعی، متفاوت است؛مثلاً صدای شانه‌به‌سر در فارسی پوپو و در عربی هدهد است. دوم آن‌که دستگاه صوتی انسان نمی‌تواند دقیقاً همهٔ صداها،مانند صدای بلبل یا صدای آبشار را تولید کند. از همین رو، بسیاری از نام‌آواها با اصل صداها تفاوت‌هایی پیدا می‌کنند. سوم آن که شمار واج‌های (حروف) زبان‌ها محدود است و برای تقلید همهٔ صداها کافی نیست؛ گذشته از این، شمار واج‌ها در زبان‌های مختلف، متفاوت است. به همین دلیل، قلپ فارسی را عرب‌ها قلب و غل‌غل فارسی را انگلیسی‌ها گرگل(gurgle) می‌گویند. برخی از نام‌آواها بنابر کارکردشان، ویژگی‌هایی پیدا می‌کنند که نمی‌توان در دیگر واژه‌های زبان سراغ گرفت. مثلاً با آن که کشیدگی صامت در فارسی معمول نیست، ولی س و خ

نام‌آوا

کشیده و پیوسته هر دو جزو صوت‌های عاطفی هستند و به ترتیب، برای امر به سکوت و خوابانیدن شتر به‌کار می‌روند. ویژگی دیگر،مربوط به نام‌آواهای تقلیدی است. از آن‌جا که صداها نامحدود و نامعین هستند، برای هر صدایی می‌توان نام آوایی به تقلید از آن صدا ساخت؛ حتی اگر چنین نام‌آوایی سابقهٔ کاربرد نداشته باشد. حال آن‌که، در زبان، ساختن کلمه به وسیلهٔ فرد پذیرفته نیست. این دو ویژگی هم مؤید وجود نام‌آواها هستند، هم نمایانگر آنند که نام‌آواها چنان طبیعی هستند که گاهی تسلیم قواعد زبان نمی‌شوند. نام‌آواها از دو لحاظ ،حایز اهمیت فراوان هستند: نخست آن‌که اصولاً انسان دربارهٔ هر چیز طبیعی، احساس انس و صمیمیت می‌کند و از آن لذت می‌برد و چون نام‌آواها طبیعی هستند، بر واژه‌های قراردادی ترجیح دارند؛ بنابر این، **کوکو** بر «فاخته» و **قاه‌قاه** بر «خنده با صدای بلند» برتری دارد. دوم آن که نام‌آواها در پیوند مستقیم با طبیعت هستند؛ به همین دلیل، در **غژّی کرد و باز شد** بر «در صدایی کرد و باز شد» برتری دارد؛ چه ، **غژ** خود صدا است و «صدا کرد» فعلی قراردادی. در نام‌آواها ـ به‌ویژه صوت‌های عاطفی ـ فاصلهٔ میان دال و مدلول بسیار کم می‌شود و حتی گاهی از میان می‌رود. همین ویژگی نام‌آواها باعث کارکرد شاعرانهٔ آن‌ها می‌شود. اهمیت نام آواها ـ به‌ویژه صوت‌های عاطفی ـ در شعر بسیار زیاد است. شاعر در صورت بهره‌گیری درست و سنجیده از صوت‌ها عاطفی، بهتر و ساده‌تر و طبیعی‌تر می‌تواند در روح و احساس شنونده یا خواننده نفوذ کند: «بیچارگان بر آتش حسرت بسوختند ـ آه از تو تنگدل که چه نامهربانی آه.» (سعدی) نام‌آواها به طور کلی عینی، ملموس و محسوس هستند و چون شاعران برآنند که مفاهیم عینی را ذهنیت ببخشند، نام‌آواها را می‌توان از مطلوب‌ترین و کاربردی‌ترین ابزارهای شعری برشمرد: «... بر زمینهٔ تاریک آسمان \ تنها\ سیاهی شنلش نقش بسته است، \ و تا زمانّ درازی \ جز جِنگ جِنگ لخت رکابش بر آهنِ سگکِ تنگِ اسب او \ و **تیک و تاک** رو به افولِ سمش به سنگ ـ نشنیده گوش شبْ‌بیداران \ آوازی.» (شاملو) «**ژیغ ژیغ** تلخ آن درهای مرگ ـ نشنود گوش حریص از حرص برگ.»(مولوی) در این‌جا باید به مهم‌ترین ویژگی‌های نام‌آواهای فارسی اشاره کرد: ۱ـ بیشتر نام‌آواهای فارسی، دو بخشی هستند، مانند وزوز و تاپ‌تاپ: «تپ‌تپ پای جوانان برخاست ـ زر زر سوت عوانان برخاست.»(بهار) البته گاهی بخش دوم این نوع نام‌آواها با بخش اول، یکی نیست، مانند جلزوولز و تلق‌وتلوق: «مردم ده مهمون مان \ با دامب و دومب به شهر میان.» (شاملو)□ «هنوزم می‌ترجد پشت ولرزد پرده‌های گوش \ زغوغای تفنگ و توپ و آن تق تاق و آن غرش.»(م. امید) ۲ـ برخی از نام‌آواهای فارسی، یک‌بخشی هستند. این نوع نام‌آواها، خود، به سه دستهٔ تک‌هجایی (فژ، دامپ)، دوهجایی (جرینگ ، گرومپ) و سه هجایی یا بیشتر (تالاپّی، قوقولی قوقو) تقسیم می‌شوند که دو دستهٔ نخست به صورت دوتایی نیز به کار می‌روند. نام‌آواهای دوبخشی فارسی در داشتن یا نداشتن میانوند، در سه رده جای می‌گیرند : الف)میانوند ندارند، مانند عوعو و قارقار: «چو گرسیوز آن کاخ دربسته دید ـ می و **غل غل** نوش پیوسته دید.»(فردوسی)□ «آسمون **غرومب غرومب** \ طبل آتیش دودو دومب.»(شاملو) ب)میانوند «و» دارند، مانند فس و فس، لخ و لخ: «همچون ابری خیالی پر **تروتر**ـ نه در او نفع زمین نه قوت بر.»(مولوی)□ «ما مرید جبّه و دستار و **کش و فش** نه‌ایم ـ نیست واعظ جز نبی و آل پاکش پیرما.»(حافظ) پ)میانوند «ا» دارند،مانند چکاچک و خشاخش: «ترنگ تیز و **چاکاچاک** شمشیر ـ دریده مغز پیل و زهرهٔ شیر.»(اسدی)□ «ترنگ کمان رفته در مغز کوه ـ **فشافش**کنان تیر بر هر گروه.» (نظامی)□ «**طراقاطراق** گران‌سنگ‌ها ـ همی‌رفت هر سو به فرسنگ‌ها.» (شعوری) در زبان فارسی می‌توان از برخی نام‌آواها مشتقات گوناگون ساخت، مانند ترکیدن، غریدن (فعلی) ، فشفشه، قرقره(اسمی)، قلقلی ، فلفلی (صفتی). مهدی اخوان ثالث (۱۳۰۷ـ ۱۳۶۹ش) از مشتقات صفتی نام‌آواها فراوان در سروده‌های خویش بهره جسته است: «**قورقور بقّورقوخوانان** \ با غرور و شادخواری دامن افشانان.»□ «شاید جغد \ شاید مرغ **کوکوخوان** \ وقت‌ها می‌نشیند در سکوت و وحشت ویرانه‌ها تا صبح \ و حق حق می‌زند **کوکوسرایان** \ ناله می‌بارد.» گاهی هم از نام‌آواها واژهٔ‌مرکب می‌سازند، مانند آبشار، دلهره و چشم‌غره؛ گاهی نیز آن‌ها را با فعل به کار می‌برند، مانند غرزدن ، زرزرکردن و جرجر شدن. «بده ...بدبد... چه امیدی؟ چه ایمانی؟ ... ـ ... کرک جان! خوب‌می‌خوانی...\ ...بده ....بدبد...ره هر پیک وپیغام و خبر بسته ست. نه تنها بال و پر، بال نظر بسته است.\ قفس تنگ ست و در بسته ست.\...بده ...بدبد... دروغین بود هم لبخند و هم سوگند.\ دروغین ست هر سوگند و هر لبخند \...\ ...بده ...بدبد...چه پیوندی؟ چه پیمانی؟ ...»(م.امید)

منابع: تاریخ نقد جدید ، ۴۲۹/۱ـ ۴۳۰؛ دشنه در دیس ، ۲۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۱۳۲؛ فرهنگ اصطلاحات زبان‌شناسی ،

۴۵۶-۴۵۷؛ فرهنگ اندیشهٔ نو ، ۹۹۶؛ فرهنگ علوم انسانی ، ۲۵۲؛ فرهنگ نام‌آواها در زبان فارسی ، در صفحات فراوان؛ کلیات سبک‌شناسی ، ۲۸۵؛ مهدی اخوان ثالث ،(شعر زمان ما۲)، ۸۷- ۸۹؛ نام‌آواهای فارسی، مصطفی مقربی، در صفحات فراوان؛ مهین‌دخت صدیقیان ، «صوتها و آواها در شعر مولوی» ، نامهٔ شهیدی ، ۴۶۱-۴۸۱؛ مصطفی مقربی، «یک نام‌آوای فارسی»، یکی قطره باران، ۵۹۳- ۶۰۳؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 466; *A Glossary of literary Terms*, Abrams, 118; *An Encyclopedic Dictionary of Language & larguages*,360; *Britannica* , 22/560; *Dictionary of World Literary Terms* ,Shipley 225; *The Cambridge Encyclopedia of Language* ,174- 175; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* ,Baldick, 156; *The Practice of Literary Terminology* ,214- 215; *The Reader's Encyclopedia* ,719.

قاسم‌نژاد

نام‌ادبی ← اسم مستعار

نام قلمی ← اسم مستعار

نامه‌ها ← منشآت

نایره (nā.ye.re)، در لغت به معنی هیجان و در اصطلاح قافیه، حرف یا حروفی است که پس از حرف مزید* آورده شود، مانند «ا» و «ن» در کلمهٔ «بستیمشان».

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۷۸-۱۸۵؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۶؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۴۳؛ فرهنگ بلاغی‌ـ‌ادبی، ۱۱۲۸/۲؛ لغت‌نامه، زیر «ناثره»؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۰۲.

صفوی

نثر (nasr)، در لغت به معنی پراکندن و تعریف تقریبی آن، سخنی است که در آن، معانی و مفاهیم به‌روشنی و رسایی و با نظمی منطقی و با پرهیز از به‌کاربردن وزن* عروضی بیان شود و در آن اغلب، وظیفهٔ لفظ، بیان معنی است. نثر سخنی است که در خط مستقیم حرکت دارد و به‌ویژه در نثر غیرفنی، زبان به تمامی ـ یا اساساً ـ در خدمت معنا و مفهومی قرار می‌گیرد که سخن به‌خاطر آن پدید آمده است و به همین دلیل است که در متون نثر، زبان حذف می‌شود؛ زیرا شنونده یا خواننده متوجهٔ زبان نمی‌شود مگر در مواردی که بین نثر ارائه شده با نثر عادی و متعارف زمان خود تفاوتی احساس کند. اگرچه در برخی آثار منثور فارسی ـ همچون تاریخ بیهقی ـ نوعی وزن موسیقایی احساس می‌شود و نویسنده، نظمی هارمونیک به آن بخشیده است، به طور کلی نثر فاقد وزن و بالاخص فاقد وزن عروضی است؛ اما نوعی از قافیه* ـ که در نثر به آن سجع* می‌گویند ـ نیز در برخی آثار منثور فارسی به کار رفته است. نثر به طور کلی چهار نوع است که در هریک از آن‌ها تعدادی از ویژگی‌های یاد شده بیشتر به چشم می‌خورد. **نثر محاوره**، نثری است که در آن، لفظ یکسره در خدمت رساندن پیام قرار دارد. در این نوع نثر، نه نظم موسیقایی و نه سجع به کار می‌آید و اصولاً در چنین نثری هیچگاه حضور زبان به چشم نمی‌آید؛ زیرا زبان صرفاً بیان کنندهٔ مفهوم و معنایی است که گوینده / نویسنده در ذهن دارد. کلمات ناآشنا و دور از ذهن تقریباً در این‌گونه نثر به کار نمی‌آیند و قواعد دستور زبان به طور کامل در آن رعایت نمی‌شود زیرا مخاطبان این قبیل متون عوام هستند یا خود نویسنده خواسته است تا به این زبان بنویسد. **نثر خطابه**، نثری است که در آن، گوینده/ نویسنده با توجه به قدرت فهم مخاطب و با استفاده از معلومات خود در زمینه‌های مربوط، سخن خود را در فصیح‌ترین و خوش‌آهنگ‌ترین صورت بیان می‌کند. نثر خطابه باید بسیار پاکیزه و به دور از تکرارهای زاید و کلمات سبک و مبتذل و با پرهیخته از واژگان ناآشنا باشد. **نثر مرسل**، که تعریف کلی نثر بیش از همه بر این نوع نثر انطباق دارد، نثری است که در برابر نظم قرار می‌گیرد. نثر مرسل، نثری است که در آن، مفاهیم و معانی با وضوح و به‌دور از پیچیدگی و لفظ‌پردازی و با نظمی منطقی بیان می‌شود. در این نوع نثر، واژگان کاملاً به خدمت گرفته می‌شوند تا معنی را بیان کنند. در نثر مرسل موازین دستوری به‌کار بسته می‌شوند و سخن بر خط مستقیم حرکت می‌کند. در چنین نثری خواننده متوجهٔ حضور زبان نمی‌شود. ویژگی بارز آن، انطباق لفظ بر معنی است؛ بدین معنی که جمله تقریباً با همان تعداد کلماتی بیان می‌شود که لازم است؛ بنابراین اغلب، لفظ کمتر یا بیشتر از معنی نیست و سخن به مساوات* می‌گراید، نه به ایجاز* یا اطناب*. نثر مرسل در محوری قرار دارد که نثر ساده و نزدیک به محاوره در یک سر آن و نثر فنی در سر دیگر آن قرار دارد و هر نثر مرسل بنا بر جایگاهش در این

محور، به این دو سو گرایش می‌یابد و نام‌های **نثر مرسل ساده** و **نثر مرسل عالی** به خود می‌گیرد. نثر فنی، نثری است که در آن توجه به لفظ و آراستن آن بیش از سایر نثرها است. در این نوع نثر، کلام با اطناب و درازگویی بیان می‌شود. آوردن مترادفات مسجع و ترصیع و شمار دیگری از صنایع لفظی باعث می‌شود که زیربنای معنایی جمله بارها به‌هم‌بریزد و مخل گردد. نویسنده به آهنگ کلام نیز توجهی بسیار دارد و همچنین بیش از حد به تعداد لغات اثر خود می‌افزاید و به همین دلیل راه یافتن به مفهوم جمله یا گذشتن از کلمات ناآشنا را دشوار می‌سازد.

منابع: بهار و ادب فارسی، ۱/۲۴۵-۲۵۱؛ زیب سخن، ۱/۶۵-۶۹؛ سبک‌شناسی؛ سیر بی‌سلوک، ۵۴۱-۸۴۸؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۸۳-۲۸۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲/۱۱۲۹-۱۱۴۱؛ فن نثر؛ گنجینهٔ سخن، ۱/۱-۱۵۶؛ مجموعهٔ مقالات، عباس اقبال آشتیانی، ۲۷۹-۲۸۶؛ نور و ظلمت، ۱۳۳-۱۴۰.

عباسپور

نجات‌بخش آسمانی ← دست‌غیب

نجوم در ادب فارسی (no.jum.dar.a.dab-e.fār.si) نوشته‌های فارسی در علم نجوم و احکام نجوم. علم نجوم (جمع نجم = ستاره)/ علم هیئت / علم افلاک/ اخترشناسی/ ستاره‌شناسی = asrtonomy دانش بررسی و شناخت منشأ ، تکامل، ترکیب، فواصل، و حرکت اجرام آسمانی است، اما علم احکام نجوم/ علم احکام/ صناعت احکام/ علم نجامت/ علم تنجیم/ اختربینی/ ستاره‌بینی = astrology شیوه‌ای در غیبگویی و فال‌بینی است که بر اصل تأثیر ستارگان و سیارات بر اجسام زمینی استوار است، و در نتیجه به تفسیر و تعبیر این تأثیر برای پیش‌بینی (یا اثر نهادن بر) سرنوشت افراد، اقوام و ملل می‌پردازد و روی‌هم‌رفته می‌توان آن را پیشگویی به یاری اجرام آسمانی تعریف کرد. امروزه اختربینی را در شمار علوم کاذب و کاملاً مخالف نظریه‌ها و یافته‌های دانش نوین می‌دانند. با این همه تا انقلاب کوپرنیکی در سدهٔ شانزدهم میلادی معمولاً اخترشناسی و اختربینی با یکدیگر همراه بودند و در بسیاری موارد آن‌ها را به‌جای یکدیگر و کمابیش مترادف هم به کار می‌بردند. نجوم/ اخترشناسی کهن‌ترین دانش بشری بوده و از طلوع تمدن ثبت شده وجود داشته است. به‌طور دقیق نمی‌توان دانست که برای نخستین‌بار چه قوم و ملتی به ستارگان و سیارات توجه ورزیده و اقدام به ترصید و نامگذاری آن‌ها کرده‌اند، ولی یحتمل ملل مشرق زمین (ایران ، هند ، و به‌ویژه مصر و بابل) قبل از ملل دیگر به این امور توجه کرده‌اند. اخترشناسی مصریان چندان پیشرفته و گسترده نبود و بیشتر در پیرامون گاه‌شماری و تقویم دور می‌زد. مهم‌ترین دستاورد ماندگار آنان، تقویم غیر دینی و عرفی مبتنی بر سال شمسی ۳۶۵ روزه، شامل ۱۲ ماه ۳۰ روزه و ۵ روز جشن در آخر سال بود. بخش بزرگی از نخستین اطلاعات بشر دربارهٔ اجرام سماوی نتیجهٔ کار بابلی‌ها است. اخترشناسی بابلی یکی از نخستین برخوردهای نظام‌مند و علمی با پدیده‌های طبیعی را نشان می‌دهد. گمان می‌رود که آن‌ها در حدود ۳۰۰۰ق‌م برخی از مهم‌ترین صورت‌های فلکی (هریک از گروه‌هایی از ستارگان ثابت که بر حسب ظاهر، شکل خاصی در آسمان بر آن‌ها قایل شده و هریک را برحسب این شکل نامگذاری کرده‌اند، مانند دب اکبر، دب اصغر، جوزا و جز آن) را می‌شناختند. آن‌ها بر خلاف مصریان به پیش‌بینی دقیق پدیده‌های نجومی، به‌ویژه نخستین ظهور قمر (ماه) جدید، یعنی هلال قمر، علاقه داشتند و برای تعیین فاصلهٔ دو هلال متوالی قمر، دستگاه پیچیده‌ای از تصاعدهای حسابی و شیوه‌های محاسبهٔ تقریبی ابداع کردند. یونانیان باستان برخی از مهم‌ترین و متنفذترین مفاهیم کیهان‌شناسیک را ارائه دادند: یکی از نخستین نظریه‌های اخترشناسیک یونانی، از فیثاغورثیان (سده‌های ۵ و ۶ ق‌م) است. به باور فیثاغورثیان ، نظم کیهان اساساً نظمی ریاضی است و با اندیشیدن و تأمل دربارهٔ حرکت‌های دوره‌ای افلاک می‌توان هماهنگی‌های کیهان را کشف کرد. آن‌ها با فرض آتشی مرکزی که همهٔ اجرام آسمانی ، از جمله زمین وخورشید ، دور آن می‌گردند نخستین نمونهٔ طبیعی از منظومهٔ شمسی را عرضه کردند. فیثاغورثیان عدد ده را مقدس می‌دانستند و چون زمین با افلاک فقط نُه می‌شد زمین دیگری قایل شدند و گفتند هر دو زمین به‌گرد آتشی واقع در مرکز می‌گردند. آن‌ها بر این باور بودند که حرکات افلاک موسیقی‌ای با نغمات هماهنگ ایجاد می‌کند و ارتفاع صوت هر فلکی، متناسب با دورهٔ آن است. ظاهراً فیثاغورث نخستین کسی است که جهان را به علت نظم و هماهنگی آن Cosmos (به معنی نظم و هماهنگی) خوانده است. با کارهای اخترشناسان بزرگی، مانند ائودوکسوس کیندوسی (حـ ۴۰۸-حـ ۳۵۵ق‌م) و شاگردش کالیپوس (سدهٔ چهارم ق‌م) ، هراکلیدس پونتوسی (سدهٔ چهارم قبل از میلاد)، آریستاخوس/

نجوم در ادب فارسی

ارسطرخس ساموسی (شکوفایی ۲۸۰ق‌م) و ابرخس/ هیپارخوس (شکوفایی ۱۳۰ق‌م) اخترشناسی یونانی، از هر دو جهت نظری و عملی به موفقیت‌های شایان توجهی نایل آمد. در سدهٔ دوم میلادی، کلاودیوس بطلمیوس (شکوفایی ۱۴۰م) اخترشناس و ریاضیدان برجستهٔ یونانی حوزهٔ علمی اسکندریه با جمع و تدوین و استنتاج نظریه‌های پیشینیان مفهومی از جهان زمین مرکزی برای توجه حرکات آسمانی پیش کشید که بیش از ۱۳۰۰ سال پس از وی، یعنی تا زمان کوپرنیک (۱۴۷۳-۱۵۴۳م)، بر اندیشهٔ اخترشناسیک حاکم بود. در منظومهٔ بطلمیوسی یا هیئت بطلمیوسی، خورشید و ماه و ستارگان حول مرکز زمین می‌گردند؛ در این هیئت، جهان جسمانی مرکب از نه فلک یا کرهٔ تو در تو، همانند ورقه‌های پیاز، است که از بالا به طرف زمین عبارتند از فلک‌الافلاک/ فلک اطلس/ فلک اعظم/ فلک اعلی که در آن هیچ ستاره نیست و ورای آن نه خلأ است و نه ملأ، فلک ثوابت/ فلک‌البروج که همهٔ ستارگان در آن جای دارند، و افلاک سیارت سبعه (به ترتیب زحل، مشتری، مریخ، خورشید، زهره، عطارد، ماه). مهم‌ترین اثر بطلمیوس در نجوم به نام مگاله سونتاکسیس ماتماتیکی/ المجسطی که قسمت عمدهٔ آن مبتنی بر کارهای ابرخس است، تأثیری فراوان در انتقال اخترشناسی یونانی به سده‌های میانه داشته است. در این‌جا بد نیست نگاهی نیز به تاریخچهٔ علم احکام نجوم/ اختربینی بیندازیم که گفتیم روشی در پیشگویی رویدادهای زمینی بر پایهٔ این فرض است که اجرام آسمانی ـ به‌ویژه سیارات و ستارگان در صورت‌های گروهی خود در دایرةالبروج ـ به گونه‌ای تغییراتی را در جهان تحت‌القمر یا زمینی موجب می‌گردند یا نشان می‌دهند. احکام نجوم همچون فنی تنظیم‌یافته در مصر یونانی‌مآب بطلمیوسی (۳۰۵- ۳۰ ق‌م)پیدا شد، اگر چه سابقهٔ نمادیگری جهانشناختی آن به سپیده‌دم بشریت می‌رسد و برهمهٔ اسناد تاریخی مربوط به تمدن‌های گوناگون بشری تقدم دارد و فال‌های اخترانی یا سماوی در بین‌النهرین به‌ویژه بابل(هزارهٔ دوم پیش از میلاد) و ایران هخامنشی و هند سابقه و گسترش داشته است و حتی فرقهٔ دینی صابئیان در بین‌النهرین ستاره پرست بودند و گمان می‌کردند که کواکب و اجرام سماوی به ذات خداوند نزدیکند و آن‌ها را به عنوان واسطه در فیض می‌پرستند و در این رهگذر تمثال‌هایی از ستارگان در معابد خود تعبیه می‌کردند و مردم این تمثال‌ها را عبادت می‌کردند و در برابر آن‌ها بر حسب مراتب قربان‌ها می‌کردند و گاه برای هر تمثال پرستشگاهی برمی‌آوردند و آن را به نام آن ستاره می‌نامیدند، مانند بیت زحل، بیت مریخ، بیت عطارد و مانند آن‌ها(یا معبد شمس، معبد ماه و دیگران). صابئیان بر آن بودند که اجرام سماوی بر اجسام زمینی قدرت و استیلا دارند و بنابراین باید بدان‌ها تقرب جست و در برابر آن‌ها تواضع و فروتنی کرد و برای دست‌یابی به این تقرب باید قواعد و سنت‌هایی وضع نمود. این سنت‌ها گوناگون بود که از آن شمار توسل به اوراد، ادعیه، طلسمات، سحر و کهانت را می‌توان یاد کرد. اما نه ستاره‌پرستی صابئیان و نه حتی سنت بسیار باستانی پیش‌بینی با اختران و اجرام سماوی در بابل که هدف اصلی و اولیهٔ آن آگاهانیدن دربار شاهی از وقوع نزدیک حادثه‌ای شوم یا میمون بود، اختربینی به معنی دقیق کلمه نبود که هدف اصلی و ابتدایی آن آگاهانیدن شخص از مسیر زندگی‌اش بر اساس وضع سیارات و بروج در لحظهٔ زایش یا نطفه بستن او بود. به‌هر صورت، اختربینی به عنوان فنی تنظیم‌یافته در مصر بطلمیوسی پدید آمد. تنظیم کنندگان ناشناس این فن، در مصر مفهومی ریاضی از تطابق و همخوانی عالم کبری(کیهان) و عالم صغری(انسان) ارائه دادند. آن‌ها دایرةالبروج / منطقةالبروج (مدار حرکت ظاهری خورشید) را به ۱۲ قسمت مساوی یا «برج» سی‌درجه‌ای قسمت نمودند که تا این‌جا از بابلیان پیروی می‌کردند. سپس هر برجی را خانه یا «بیت» یک سیاره شمردند و هر بیت را به نوبهٔ خود به قسمت‌های کوچک‌تری بخش کردند که بر هریک از این قسمت‌های کوچک نیز یک سیاره استیلا دارد. درجات شرف(نیرومندی تأثیر) و هبوط (سستی تأثیر) هر سیاره در نقاط گوناگون دایرةالبروج پراکنده‌اند. بدین‌سان درجات مختلف دایرةالبروج تحت تأثیر اولیه یا ثانویهٔ یک سیاره قرار می‌گیرند و قدرت و نفوذ یک سیاره در آیندهٔ هرکس تا اندازه‌ای به وضعیت آن سیاره، در زمان تولد آن کس نسبت به این درجات و وضعیت دوستان و دشمنان آن بستگی دارد. وانگهی، هر برجی با یکی از اعضای بدن انسان انطباق دارد. دوازده برج همچنین به چهار گروه سه‌تایی تقسیم می‌شوند که هریک از این گروه‌ها بر یکی از چهار عنصر زمینی ـ آتش، هوا، آب ،خاک ـ مسلط هستند. جفت‌های متعدد اضداد (نر ـ ماده، روزی ـ شبی، گرم ـ سرد، سعد- نحس ،مانند آن‌ها) با جفت‌های متوالی بروج پیوند دارند. و سرانجام طیف گسترده‌ای از مواد جهان عنصری و صفات انسان با برج‌های مختلف مربوط هستند. این فهرست‌های گوناگون روابط متقابل، دلایل

نجوم در ادب فارسی

به‌ظاهر منطقی بسیاری از پیشگویی‌های نجومی را فراهم می‌آورد. بدین‌سان هم اخترشناسی/ نجوم و هم اختربینی/ علم احکام نجوم در یونان یا جهان یونانی‌مآب، منظم و مدون و مبتنی بر اصول و قواعدی گشت. اخترشناسی و اختربینی یونانی سپس به هند و ایران باستان نیز ـ که دارای سوابقی در کیهان‌شناسی بودند ـ راه یافت و برخی از رسالات نجومی یونان به سانسکریت و پهلوی برگردانیده شد و هندیان و ایرانیان خود نیز به دستاوردهایی در این زمینه نایل آمدند و آثاری پدید آوردند.از آثار عمدهٔ نجوم ساسانی، زیج شاهی یا زیج شهریاری، از زمان پادشاهی انوشروان در سدهٔ ششم میلادی ، است که خود مبتنی بر زیج‌های کهن‌تر بوده است. گفتنی است خود واژهٔ زیج (عنوان عمومی جداول عدد نجومی که با توضیحات کافی برای حل مسائل نجومی و استخراج احکام همراه بوده است و معمولاً شامل این مواد می‌شود: ۱ـ گاهشماری، ۲ـ جداول خطوط مثلثاتی، ۳ـ جداول مختصات و تعدیلات و دیگر مقادیر نجومی، ۴ـ جداول جغرافیایی مشتمل بر فهرست بلاد و غیره ومختصات جغرافیایی آن‌ها، ۵ـ جداول صور نجومی، ۶ـ جداولی برای استخراج احکام نجوم) از سانسکریت به پهلوی و از پهلوی به عربی و از عربی یا فارسی وارد یونانی بیزانسی ولاتینی قرون وسطایی شده است.

اخترشناسی و اختربینی اسلامی ـ عربی : آیات متعددی که در قرآن متضمن اشاراتی به افلاک و آسمان‌ها و نمودهای آسمانی به صورت کلی است، همراه با تمایل طبیعی اعراب بیابانگرد به مطالعهٔ آسمان که از این طریق هنگام بیابانگردی راه خود را می‌یافتند، از آغاز تمدن اسلامی انگیزه‌ای نیرومند برای توجه مسلمانان به علم نجوم بوده است. بُعد کیهانی آداب و شعایر اسلامی ـ به‌ویژه نمازهای روزانه ـ نیز اهمیت علم نجوم را برای مسلمانان آشکار ساخته بود. اوقات نمازهای روزانه می‌بایستی در سراسر سال برای طول‌ها و عرض‌های جغرافیایی نقاط گوناگونی که مسلمانان در آن جاها می‌زیستند و جهت قبله که همگان می‌بایستی در نماز به آن‌جا روکنند تعیین شود. استخراج طالع (درجه‌ای از دایرةالبروج با برجی که در وقت معین بر افق شرقی و لهذا در حال طلوع باشد که اگر آن وقت هنگام تولد شخصی باشد طالع را طالع آن شخص و اگر اول سال شمسی باشد آن را طالع سال گویند. طالع شخص را در سرنوشت او و طالع سال را در وقایع سال مؤثر می‌دانسته‌اند.) برای امیران و بزرگان نیز، که تقریباً همیشه در کارهای خود با منجمان رای می‌زدند، بر اهمیت نجوم می‌افزود. از این رو از آغاز تمدن اسلامی، انگیزه‌ای نیرومند برای توجه مسلمانان به علم نجوم وجود داشته و برای این علم و علوم وابسته به آن منزلت خاصی در میان علوم عقلی فراهم آورده است؛ درواقع نیازمندی عملی دینی، مکمل دلایل متافیزیکی ژرف برخاسته از طبیعت وحی قرآن موجب گشت تا علم نجوم به صورت یکی از علوم عمده در کانون توجه مسلمانان قرار گیرد و دانشمندان مسلمان مجموعهٔ عظیمی از تألیفات نجومی پدید آورند. علم نجوم در جهان اسلام عمدتاً به مشاهده و رصد کردن ثوابت و سیارات و محاسبهٔ حرکت سیاره‌ها و ساختن آلات نجومی و به کار بردن آن‌ها اختصاص داشت و مسلمانان به پیروی از ارسطو به ستارگان دنباله‌دار و شهاب‌ها که آن‌ها را زیر فلک ماه تصور می‌کردند توجه نداشتند. گاه‌شماری و تقویم و تألیف زیج‌ها از اشتغالات عمدهٔ اخترشناسان مسلمان بود. همچنین در آثار نجومی اسلامی ـ عربی، همانند یونان باستان ، تمایز دقیقی میان علم نجوم/ اخترشناسی و احکام نجوم/ اختربینی وجود ندارد، هرچند که برخی فلاسفه علم نجوم را شاخه‌ای از ریاضیات به شمار می‌آوردند و احکام نجوم را شاخه‌ای از فلسفهٔ طبیعی و گاه از علوم خفیه یا علوم غریبه می‌دانستند. در متون درسی قدیم، غالباً مراد از منجم، هم اخترشناس بود و هم اختربین، اگرچه دانشمندان سرشناسی نیز بوده‌اند که اخترشناسی را پذیرفته و اختربینی را رد کرده‌اند. با این همه به‌رغم پیوستگی‌های اخترشناسی و اختربینی، می‌توان برای اختربینی اسلامی ویژگی‌هایی یافت، از جمله آن‌که در آن نه فقط اجرام سماوی بلکه نقاط و نواحی خاص آسمان (مانند طالع و بیوت)، اوضاع نسبی سیارات سبعه ، و برخی لحظات (مانند تحویل) اهمیت فراوان داشت. مباحث احکام نجوم نزد احکامیان/ اختربینان اسلامی شامل پاسخ گفتن به پرسش‌ها (گرفتن خبر از غایب، کشف شیء دزدیده و مانند آن‌ها)، اختیارات (تعیین ساعت مساعد برای انجام دادن کاری،که به وسیلهٔ منازل قمر یا خانه‌ای که ماه در آن بود به عمل می‌آمد)، و پیشگویی حوادث زندگی شخص یا اوضاع عالم (مثلاً به‌وسیلهٔ زایچه) بود. دربارهٔ **زایچه** که آثار فراوانی با این عنوان در دست است باید توضیح داد که شکلی مربع یا مدور و منقسم به ۱۲ خانه یا بیت است که مواضع سیارات و عقدتین قمر و برخی دیگر از اوضاع فلکی را در آن ثبت می‌کنند و اختربینان به یاری آن آیندهٔ شخص یا مولود و جز آن را پیشگویی می‌کنند. در

نجوم در ادب فارسی

نجوم (اخترشناسی و اختربینی هر دو) اسلامی منابع عمده ایرانی و هندی و به‌ویژه یونانی بوده و آثاری مانند زیج شاهی از پهلوی ، مهاسد هانته/ سند هندالاکبر از سانسکریت ، المجسطی بطلمیوس و آثار برخی دیگر از منجمان برجستهٔ یونانی همچون دورتئوس صیدایی به عربی برگردانیده شد. نجوم اسلامی عمدتاً مبتنی بر منظومهٔ بطلمیوسی بود، اما در تهذیب آن می‌کوشید و گاه به خرده‌گیری از آن می‌پرداخت. یحتمل یکی از بادوام‌ترین آثار مسلمانان در تاریخ نجوم آن بوده است که افلاک بطلمیوسی را از صورت نمونه‌ها و الگوهای ریاضی بیرون آوردند و برای آن‌ها واقعیت فیزیکی قایل شدند. از دیگر دستاوردهای مهم نجوم اسلامی، مقدار فراوان رصدهایی است که دربارهٔ اجرام فلکی صورت گرفته و بسیار بیش از کارهایی است که یونانیان انجام داده بودند. سیمای دیگر نجوم اسلامی روش‌های تازهٔ بهره‌برداری از ریاضیات در علم نجوم بوده است. مسلمانان به‌جای استفاده از وتر در محاسبات، جیب و دیگر توابع مثلثاتی را در حل مسائل نجومی به کار بردند و به همین جهت در اندازه‌گیری‌های خود به دقت بیشتری دست یافتند. آنان همچنین راه و رسم محاسبه را دربارهٔ حرکت سیارات کامل کردند و بسیار از آنچه پیش از ایشان وجود داشت جلوتر رفتند. کتاب‌های نجومی اسلامی به گونه‌های مختلفی تقسیم می‌شود. برخی رساله‌هایی است که تنها به جنبه‌ای از این علم تعلق دارد، مانند آن‌هایی که دربارهٔ ثوابت یا آلات نجومی به‌ویژه اسطرلاب بحث می‌کند. برخی مشتمل بر گزارشی توصیفی بدون بحث دربارهٔ مبانی ریاضی است. گونهٔ دیگر آثار تقویمی است که با گاه‌شماری و طول روز و سال و نظایر این‌ها سر و کار دارد. سپس زیج‌ها یا جداولی است که در آن‌ها معمولاً نتایج رصدها به صورت جدول‌هایی به همراه تحلیل‌ها و گاه بحث‌های ریاضی آمده است. برخی نیز دایرةالمعارف‌های نجومی است، همانند قانون مسعودی بیرونی و نهایةالادراک قطب‌الدین شیرازی (ملاصدرا). کتاب‌های دربارهٔ احکام نجوم (مانند زایچه/ رایچه‌ها و اختیارات) را نیز باید در شمار کتاب‌های نجومی دانست. آوردن نام همهٔ منجمان برجستهٔ اسلامی ـ عربی در این‌جا مقدور نیست، ولی از برخی از بزرگ‌ترین آن‌ها (که به‌واقع بیشترشان ریاضیدانان برجسته‌ای نیز هستند) می‌توان یاد کرد: فزاری (سدهٔ دوم هجری)، مؤلف زیجی به طریقهٔ سدهانت هندی با عنوان سند هندکبیر، که نخستین کسی است که در اسلام به ساختن اسطرلاب پرداخته است. یحیی بن ابی منصور (ـح ۲۱۶ق) رییس رصدخانهٔ بغداد و مؤلف زیج ممتحن. حبش بن حاسب مروزی (ـ ۲۵۰/۲۶۰ق) که به سرپرستی وی زیج مأمونی تألیف گشت. یعقوب بن طارق از همروزگاران فزاری، که نزد استادان هندی درس خواند و به کوشش وی و فزاری بود که نجوم و ریاضیات هندی وارد جریان علم اسلامی شد. ابوعبدالله محمد بن موسی خوارزمی (ز ۲۳۲ق) که گذشته از تألیفات برجستهٔ ریاضی، جداول نجومی مهمی از خود به یادگار گذاشته است. ابومعشر بلخی (ـ۲۷۲ق) از معروف‌ترین علمای احکام نجوم که کتاب‌المدخل الی احکام‌النجوم او به لاتینی ترجمه شده است. علی بن عیسای اسطرلابی از سازندگان معروف آلات نجومی که در اندازه‌گیری طول قوس یک درجه که به فرمان مأمون صورت گرفت شرکت داشت. فرغانی (سدهٔ سوم هجری) صاحب کتاب فی حرکات‌السماویه و جوامع علم‌النجوم. بنوموسی یا سه پسر موسی بن شاکر که میان سال‌های ۲۳۶ و ۲۵۷ق به رصدهای منظمی در بغداد پرداختند.ثابت بن قرّه (۲۲۱ـ ۲۸۸ق) که برای طرح نظریهٔ حرکت نوسانی اعتدالین آوازه دارد. ابوعبدالله محمد بن جابر سنان بتّانی(ـ۳۱۷ق)، مؤلف زیج صابی ، که برخی او را بزرگ‌ترین منجم مسلمان می‌دانند و رصدهایش در زمرهٔ صحیح‌ترین رصدهای نجوم اسلامی به شمار می‌رود. ابوعبدالله محمد بن عیسی ماهانی (ـح ۲۷۵ق) که در سال‌های ۲۳۹ ـ۲۵۲ق به یک رشته رصدهای کسوف و خسوف و مقارنهٔ سیارات پرداخت. ابوالعباس فضل بن حاتم نیریزی (نیمهٔ دوم سدهٔ سوم و اوایل سدهٔ چهارم هجری) مؤلف شرح المجسطی. عبدالرحمان بن عمر صوفی رازی (۲۹۱ـ ۳۷۶ق) مؤلف کتاب مشهور صورالکواکب . ابوالوفای جوزجانی (۳۲۸ـ ۳۸۸ق) که در ۳۴۴ میل دایرةالبروج را اندازه گرفت و تغییر حرکت ماه را محاسبه کرد و برخی وی را کاشف سومین نوسان ماه می‌دانند. کوشیار گیلی(ـح ۳۳۰ـ اوایل سدهٔ ۵ق) مؤلف زیج جامع . ابوسهل ویجن بن رستم کوهی (ـح ۴۰۵ق). ابوحامد احمد بن محمد صاغانی (ـ۳۷۹ق)؛ ابوجعفر خازن خراسانی (ـ میان سال‌های ۳۴۹ـ ۳۶۰) مؤلف آلات‌العجیبةالرصدیة . ابوسعید احمد بن محمدسجزی(ـح ۳۳۰ـ ۴۱۵ق). ابن اعلم بغدادی (ـ۳۷۵ق) که وی را به مناسبت درستی رصدهایش ستوده‌اند و زیج وی دست کم دو قرن رواج داشت. ابومحمود حامد بن خضر خجندی (ـح ۳۹۰ق) که در شهر ری به رصدهای نجومی و از جمله تعیین تمایل سطح دایرةالبروج نسبت به سطح

نجوم در ادب فارسی

استوای فلکی پرداخته بود. مسلمة بن احمد مجریطی (ح ۳۹۸ق) که زیج خوارزمی را اصلاح و منتشر کرد و گاه‌شماری عربی را جایگزین گاه‌شماری ایرانی ساخت. ابوحامد احمد بن محمدصاغانی (ـ۳۷۹ق). ابن یونس (ـ۳۹۹ق) مؤلف زیج معروف حاکمی به نام حاکم بامرالله خلیفهٔ فاطمی مصر(۳۸۶ـ ۴۱۱ق). ابونصر حسن بن علی قمی مؤلف المدخل الی احکام‌النجوم (۳۵۷ق). ابواسحاق صابی (۳۱۳ـ ۳۸۴ق). ابونصر عراق (ـ میان ۴۰۸ و ۴۲۷ق). ابن هیثم (۳۵۴ ـ۴۳۰ق) مؤلف شرح‌المجسطی . ابوریحان بیرونی (۳۶۲ـ ۴۴۲ق) مؤلف مقالید علم‌الهیئة و قانون مسعودی که دومی بزرگ‌ترین خلاصهٔ نجوم اسلامی به شمار می‌آید. زرقالی (سدهٔ پنجم هجری) از مردم قرطبهٔ اندلس و مؤلف زیج طلیطلی و مخترع اسطرلاب جدیدی به نام صفیحه. حکیم عمرخیام (۴۳۹ـ ۵۲۶ق) که به فرمان ملکشاه سلجوقی با همکاری شمار دیگری از اخترشناسان زیج جلالی را ترتیب داد. ابوالفتح عبدالرحمان خازنی (میان سال‌های ۵۰۹ ـ ۵۴۵ق). حسام‌الدین سالار/ ابن سالار (ز ۵۱۳ق) مؤلف جامع قوانین علم‌الهیئة . ابوالحسین عبدالملک بن محمد شیرازی (ـ پیش از ۶۰۰ق) مؤلف تلخیص‌المجسطی. خواجه نصیرالدین طوسی (۵۹۷ـ ۶۷۲ق) مؤلف تحریر مجسطی و التذکرة‌النصیریة فی‌الهیئة که در آن آشکارا ناخرسندی خویش را از نظریهٔ بطلمیوسی دربارهٔ حرکت سیارات نشان داده و منظومهٔ سیاره‌ای جدید را طرح ریخته است. قطب‌الدین محمود بن مسعود شیرازی (۶۳۴ـ ۷۱۰ق). محمود بن محمد بن عمر چغمینی (ـح ۷۴۵ق). چنان‌که از نام‌های اخترشناسان اسلامی دیده می‌شود بسیاری از آن‌ها ایرانی بوده‌اند، گرچه همه یا بیشتر آثارشان را به زبان دینی و علمی روزگار خود، یعنی عربی نوشته‌اند. همچنین چنان‌که گفته‌ایم نجوم ایرانی پیش از اسلام ، به‌ویژه زیج شاهی / زیج شهریاری یکی از منابع اصلی نجوم اسلامی بوده است. از این رو پس از ظهور اسلام، دیری نگذشت که دانشمندان ایرانی، گذشته از عربی ، شروع به نوشتن آثاری به زبان فارسی کردند. یکی از نخستین آثار نجومی فارسی، بخش هیئت دانشنامهٔ علائی ابوعلی سینا (۳۷۰ـ ۴۲۸ق) است که شاگردش ابوعبید جوزجانی پس از مرگ استاد خود آن را از روی دیگر آثار ابوعلی سینا به فارسی برگردانده و به دانشنامه افزوده است. اما ظاهراً کهن‌ترین کتاب موجود فارسی در نجوم کتاب‌التفهیم لاوائل صناعة‌التنجیم است که ابوریحان بیرونی آن را در ۴۲۰ق به خواهش ریحانه بنت الحسین خوارزمی در پنج باب (۱ـ هندسه، ۲ـ حساب و جبر و مقابله، ۳ـ هیئت و جغرافیا و معرفة الاقالیم، ۴ـ اسطرلاب ، ۵ ـ احکام نجوم) در دو نسخهٔ عربی و فارسی نوشت(یحتمل ابتدا متن فارسی کتاب را تألیف کرد و سپس آن را به عربی برگردانید) و در آن تا آن‌جا که توانست از اصطلاحات موجود فارسی که از اواخر عهد ساسانی در نجوم و ریاضیات کاربرد داشته استفاده کرده است. درواقع با التفهیم که نخستین اثر مهم فارسی در علوم ریاضی است، سنتی دیرپا در نگارش مطالب علمی به زبان فارسی آغاز می‌شود که بسیاری از این آثار در ریاضیات و نجوم، به‌ویژه در اوایل، تقلید گونه‌ای از التفهیم است. شهمردان بن ابی‌الخیر رازی در ۴۶۶ق روضة‌المنجمین را به فارسی نوشت و بخش‌هایی از دیگر اثر فارسی خود نزهت‌نامهٔ علایی (نوشته پس از ۴۸۸ق به نام فرمانروای اصفهان علاءالدوله ابوکالیجار) را نیز به هیئت و احکام نجوم اختصاص داد. در همان سدهٔ پنجم هجری محمد بن عمر بن ابی‌طالب منجم تبریزی مقالهٔ یکم زیج جامع کوشیار گیلی را در ۴۸۳ق به فارسی برگرداند که نسخه‌ای از آن در کتابخانهٔ لیدن نگهداری می‌شود(به شمارهٔ ۱۰۵۶). از محمد بن ایوب، معروف به حاسب طبری نیز که از ۴۶۱ تا پس از ۴۸۵ق فعالیت علمی داشته است آثاری در نجوم به فارسی مانده است که عبارتند از استخراج ؛ زیج مفرد؛ شش فصل در اسطرلاب؛ شمارنامه ؛ العمل و الالقاب فی معرفة‌الاسطرلاب ؛ المواليد . حسن قطان مروزی (۴۶۵ـ ۵۴۸ق) در ۴۹۸ق گیهان شناخت/ کیهان شناخت را به فارسی نگاشت که تقلید و اقتباسی است از التفهیم ، کفایة‌التعلیم فی صناعة‌التنجیم (۵۴۲ق) و جهان دانش ظهیرالدین ابوالمحامد محمد بن مسعود مسعودی غزنوی (ز ۵۸۲ق) که هر دو به فارسی هستند و به تقلید از التفهیم به نگارش درآمده‌اند. ابو المحامد غزنوی ریاضیدان و منجمی چیره‌دست بود و کفایة‌التعلیم وی از صحیح‌ترین و جامع‌ترین کتاب‌های نجومی است که پس از التفهیم نوشته شده و از یادگارهای گرانبهای نثر فارسی است. ابوالحسن علی بن زید بیهقی، مشهور به ابن فندق (ـ ۵۶۵ق)، حکیم و ادیب نامدار ایرانی، نیز کتابی به فارسی به نام جوامع احکام‌النجوم تألیف کرد. مقالهٔ سوم چهارمقاله (ـح ۵۵۰ق) تألیف نظامی عروضی نیز در علم نجوم و غزارت منجم در احکام نجوم است. امام فخررازی (ـ۶۰۶ق) صاحب کتابی به فارسی در اختیارات نجومی به نام الاختیارات‌العلائیه فی اعلام‌السماویه به نام علاءالدین محمد خوارزمشاه است. اصول‌الملاحم/ ملحمهٔ دانیال نوشتهٔ حبیش

نجوم در ادب فارسی

تفلیسی در احکام نجوم نیز از دیگرکتاب‌های نجومی فارسی در سدهٔ ششم هجری است. سدهٔ هفتم هجری دورهٔ تجدید حیات نجوم اسلامی است که با بنیادکردن رصدخانهٔ مراغه (۶۵۷ق) به دست خواجه نصیرالدین طوسی و گردآمدن دانشمندان بزرگی چون قطب‌الدین شیرازی، مؤیدالدین عُرضی و محیی‌الدین مغربی و حتی منجمی چینی به نام فائو ـ مون ـ جی در آن‌جا صورت گرفت. خواجه نصیرالدین طوسی نه‌تنها کتاب مشهور زیج ایلخانی راکه در واقع حاصل و ثمرهٔ بزرگ علمی رصدخانهٔ مراغه است به فارسی تألیف کرده، بلکه آثار نجومی فارسی بسیار دیگری نیز نوشته که از آن شمارند احکام منازل‌القمر ، اختیارات مسیر قمر به نظم ، اختیارات‌النجوم ، اسطرلاب ، ترجمهٔ صورالکواکب عبدالرحمان صوفی رازی، ترجمهٔ و گزارش ثمرهٔ بطلمیوس، بیست باب در اسطرلاب ، جاماسب‌نامهٔ منظوم ، معینیه ، حل مشکلات معینیه ،دیباچهٔ تقویم ، زبدة‌الهیئة/ زبدة‌الادراک ، سی‌باب در معرفت کره، سی‌فصل (به عربی با ترجمهٔ فارسی) در تقویم و اصطلاحات ستاره‌شناسی، سعد، نحس کواکب و میمون، نامیمون بودن روزها که در ۶۵۸ق ساخته شده است، صبح کاذب، صد باب در اسطرلاب و تقریر در یافتن سمت قبله. قطب‌الدین محمود شیرازی نیز ، گذشته از دایرة‌المعارف نجومی نهایة‌الادراک فی درایة‌الافلاک و التحفة‌الشاهیه در هیئت که هردو به عربی است، کتابی به فارسی در نجوم به نام اختیارات مظفری نوشته است. بخش هیئت کتاب درة‌التاج لغرة‌الدباج وی نیز درواقع ترجمهٔ فارسی تلخیص‌المجسطی عبدالملک شیرازی است، زیج سلطانی به فارسی نیز هم به قطب‌الدین شیرازی و هم به شمس‌الدین محمد بن مبارکشاه، معروف به میرک بخاری از سدهٔ هشتم هجری منسوب است. علاءالدین علیشاه بن محمد بن قاسم بخاری، معروف به علاء منجم، از منجمان سدهٔ هفتم هجری، کتاب‌های احکام‌الاعوام (پس از ۶۹۰ق)، احکام نجوم ، عمدة‌الخاقانیه/ زیج شاهی که منتخبی از زیج ایلخانی است، و اشجار و ثمره/ ثمره و شجره در تقویم و احکام طالع قران وغیره را به فارسی تألیف کرد. احکام نجوم تاج‌الدین بن اکرم‌الدین نخجوانی که به روزگار شمس‌الدین محمد جوینی می‌زیست، ارشاد ناصرالدین احمد(بن حیدر) بن محمد شیرازی در اسطرلاب، استخراج طالع مولود محمد بن حسن قمی (استراباد ، ۶۵۴ق)، برهان الکفایهٔ علی بن محمد بن یحیی شریف بکری موصلی در سیر کواکب و طالع‌بینی، زیج منظوم (۶۴۸ق) منتخب یزدی، ترجمهٔ السرالمکتوم فی مخاطبة‌الشمس و القمر والنجوم منسوب به امام فخر رازی که در دورهٔ شمس‌الدین ایلتتمش (۶۰۷ـ ۶۳۳ق) انجام گرفت، غازانیه در آلات رصد که برای ایلخان غازان خان نوشته شده، و مفاتیح‌النجوم و مصابیح‌العلوم (۶۳۶ق) شرف برشبوری/ برسوی از دیگر کتاب‌های نجومی فارسی سدهٔ هفتم هجری است. نظام‌الدین حسن بن محمد بن حسین قمی نیشابوری، معروف به نظام اعرج از همروزگاران قطب‌الدین شیرازی،گذشته از اثر مهمش به عربی به نام تفسیرالتحریر (۷۰۴ق) در شرح تحریرالمجسطی خواجه نصیرالدین طوسی ، مؤلف کشف‌الحقایق به فارسی در شرح زیج ایلخانی نصیرالدین است. از دیگر آثاری که در نجوم به فارسی در سدهٔ هشتم تألیف یافته است می‌توان از احکام نجوم ابوالحسین عبدالعظیم منجم، مشهور به روح، توضیح زیج ایلخانی (۷۹۵ق در بغداد) از کمال‌الدین حسن بن حسین بن حسن شهنشاه سمنانی، دلیل‌المنجمین از حسن بن شجاع بن محمد حسن حافظ تونی(یحتمل از سدهٔ هشتم) در حساب تقاویم و اعمال موالید و ضعف و قوت کواکب ، زیج اشرفی (۷۰۲ق) نوشتهٔ محمد بن ابوعبدالله سنجر کمالی سیف منجم یزدی، زیج محقق سلطانی از شمس‌الدین محمد و ابکنوی بخارایی فرزند علی خواجهٔ منجم که به نام ایلخان ابوسعید (۷۱۶ـ ۷۳۶ق) نوشته شده است، و مختصرنامهٔ (۷۹۰ق) خسرو عاید ابرقوهی یاد کرد. الغ‌بیگ (۷۹۶ـ ۸۵۳ق) شاهزادهٔ دانشمند و دانش‌پرور تیموری، در حدود ۸۲۴ق، رصدخانهٔ سمرقند راکه از مهم‌ترین رصدخانه‌های اسلامی است بنیاد نهاد و با یاری منجمان نامداری مانند غیاث‌الدین جمشید کاشانی (ـ۸۳۲ق)، صلاح الدین پاشا موسی بن محمد بن محمود، معروف به قاضی زادهٔ رومی (ح ۸۴۰ق)، معین‌الدین کاشانی، جلال‌الدین اسطرلابی و علاءالدین علی قوشچی (ـ۸۷۹ق) زیج گورکانی/ زیج جدید سلطانی /زیج الغ‌بیگ را به فارسی تألیف کرد که به علت جامع بودن و دقت فوق‌العاده‌اش بر همهٔ زیج‌های دورهٔ اسلامی برتری دارد و از بهترین کتاب‌های نجومی اسلامی به شمار می‌آید. دانشمندان همکار الغ‌بیگ در تألیف این زیج، خود نیز به تنهایی دارای آثار نجومی دیگری به فارسی هستند، از جمله غیاث‌الدین جمشید کاشانی مؤلف زیج‌الخاقانی فی تکمیل‌الزیج الایلخانی (۸۱۶ق) که از جهت اصطلاحات فنی عربی و فارسی که در آن به کار رفته از مهم‌ترین کتاب‌های علمی فارسی در شمار می‌آید و آلات رصد(۸۱۸ق) و اسطرلاب و لباب اسکندری، وعلاءالدین علی قوشچی مؤلف هیئت و شرح

نجوم در ادب فارسی

زیج الغ‌بیگ است. از دیگر منجمان بزرگ سدهٔ نهم رکن‌الدین بن شرف الدین حسینی آملی (۸۰۰ ـ پس از ۸۶۰ق) است که کتاب‌های فارسی پنجاه باب سلطانی در اسطرلاب و استخراج تقویم به نام میرزا ابوالقاسم بابر تیموری (۸۵۲ـ ۸۶۱ق)، زیج جامع سعیدی (۸۶۰ق) در تنقیح زیج ایلخانی خواجه نصیرالدین و به نام سلطان ابوسعید تیموری (۸۵۵ـ ۸۷۳ق) و زیج مفاتح الاعمال را نوشت. از نظام‌الدین عبدالقادر بن حسین رویانی لاهیجی، شاگرد ملا علی قوشچی و از علمای روزگار سلطان حسین بایقرا (۸۷۵ـ ۹۱۱ق)، چند اثر نجومی فارسی به نام‌های زیج ملخص میرزایی به نام سلطان علی میرزا نوادهٔ سلطان ابوسعید تیموری، مختصر در معرفت تقویم و تحفهٔ نظامیه در شرح سی‌فصل خواجه نصیرالدین به‌جا مانده است. ملا حسین واعظ کاشفی (ـ۹۱۰ق)، دانشمند دینی و نویسندهٔ پرکار اواخر سدهٔ نهم نیز چند اثر فارسی در نجوم دارد که از آن شمارند سبعهٔ کاشفیه در اختیارات نجومی در هفت گفتار (مواهب‌الزحل، میامن‌المشتری، قواطع‌المریخ، لوامع‌الشمس، مباهج‌الزهره، مناهج‌العطارد، و لوایح‌القمر) و آینهٔ اسکندری در استخراج مطلوب. افزون بر آثار یاد شده، آثار دیگری نیز در سدهٔ نهم به فارسی نوشته شده است، مانند مفتاح بیست باب (۸۱۷ق) در شرح بیست باب خواجه نصیر طوسی و زحل و کرهٔ ثوابت هر دو از محمد کیای گرگانی، تعدیل معدل قمر/ تسهیل تعدیل از عماد بن جمال بخاری، شرح هیئت قوشچی/ تنقیح مقاله در توضیح رساله از هبةالله شاهمیری شیرازی (ـ۸۹۸ق)، لطائف‌الکرام (یا الکلام) فی احکام‌الاعوام (۸۲۳ـ۸۲۴ق) از محمد بن محمد حسینی، معروف به سید منجم، رساله در هیئت (۸۶۳ق) و شرح زیج ایلخانی (۸۸۶ق) هر دو از ابواسحاق کوبنانی، شرح سی‌فصل خواجه نصیر از بدر طبری (پیش از ۸۴۴ق و گویا در سدهٔ نهم)، خلاصة‌التنجیم و برهان‌التقویم (۸۶۹ق) از غیاث‌الدین علی بن امیر حسن امیران حسینی اصفهانی و دانشنامهٔ جهان (۸۷۱ق) از همو که بخشی از آن در پدید آمدن و ترتیب و گردش افلاک است، و شق‌القمر و ساعت از صاین‌الدین محمد ترکهٔ خجندی اصفهانی (ـ۸۳۵ق). پس از سمرقند، درواقع از سدهٔ دهم هجری، نجوم اسلامی رفته رفته از صحنهٔ مقدم علوم اسلامی گام برون نهاد و پشت صحنه رفت و به‌رغم آثار فراوانی که از سدهٔ دهم تا چهاردهم در نجوم اسلامی به‌ویژه به فارسی نوشته شده اثر تازه‌ای که درخور سنجش با آثار سده‌های گذشته باشد پدیدنیامد. با این‌همه، باید از کار مهم جی‌سنگه، از امرای محمد شاه گورکانی (۱۱۳۱ـ ۱۱۶۱ق) یاد کرد که در ۱۱۳۷ق رصدخانه‌های مهمی در چندین شهر هند، مانند دهلی، جیپور و اُجین بنیاد نهاد که در اختیار ریاضیدانان و منجمان برجسته‌ای، مانند ابوالخیر، معروف به خیرالله، فرزند لطف‌الله لاهوری و مؤلف شرح زیج جدید محمد شاهی ، قرار داشت. البته این رصدخانه‌ها عناصری از نجوم هندی را در برداشتند ولی اساساً ادامهٔ رصدخانه‌های اسلامی به شمار می‌رفتند. به هر تقدیر، از سدهٔ دهم به بعد آثار فراوانی در نجوم اسلامی (یعنی هم اختربینی و هم اخترشناسی یا آمیزه‌ای از هردو) به فارسی نوشته شده است که می‌توان آن‌ها را در چند دستهٔ اصلی جای داد:

۱ـ زیج‌ها و جداول نجومی و خلاصه‌ها و شرح‌های آن‌ها: دستورالعمل و تصحیح‌الجدول/ تصحیح‌الجدول و دستورالعمل (۹۰۴ق) از محمود بن محمد بن قاضی زادهٔ رومی، مشهور به میرم چلبی(ـ۹۳۱ق) در شرح مقالهٔ یکم زیج الغ‌بیگ. زیج میرعالمی از صدرخان شیرازی به نام میرعالم (ـ۱۲۲۳ق) نخست وزیر حیدرآباد دکن. زیج مظفرشاهی / زیج‌الشمس والقمر از مؤلفی ناشناس از روزگار مظفرشاه گجراتی (۹۱۷ـ ۹۳۲ق). زیج کبیر مظهری و زیج صغیر مظهری (۹۶۰ق) از مظهرالدین محمد قاری فرزند بهاءالدین عاملی. جدولهای نجومی از قاضی حسن بن قاضی محمد مکی فصیحی(سدهٔ ۱۰ق). مفتاح‌المنجمین (۱۰۴۲ق) از غیاث‌الدین منصور شیرازی در تصحیح زیج الغ‌بیگ. شرح زیج الغ‌بیگ از عبدالعلی بیرجندی (ـ۹۳۴ق). زیج شاهجهانی تألیف ملا فرید ابراهیم دهلوی. زیج محمدشاهی/ زیج جدید محمدشاهی از راجه جی سنگه سوایی (ـ۱۱۵۶ق). جدول مستخرج از زیج جدی گورکانی (۱۰۳۲ق) تألیف محمد باقر بن زین‌العابدین یزدی. تسهیل زیج محمد شاهی از عبدالله مخاطب به مهارت خان به عظیم‌الدین محمدخان (اواخر سدهٔ ۱۲ق). تسهیل‌الزیج (۱۲۰۶ق) نوشتهٔ دوست محمدمنجم خراسانی از روی زیج محمد شاهی . زیج تالپر از سلطان علی بلوچ، معروف به تالپر بن سعیدخان. زیج اصفهان (۱۲۳۳ق) از سید محمد باقر بن محمد حسین بدیع‌الزمان حسینی. زیج فارسی از میرزا باقر ملا باشی مازندرانی. زیج بهادرخانی (۱۲۴۱ق) از غلام حسین کربلایی جونپوری. زیج اشکی ازکندن لال اشکی (سدهٔ نوزدهم میلادی).

۲ـ هیئت : اجرام سفلی و اوضاع اجرام علوی (۹۳۰ق) از نظام‌الدین عبدالعلی بیرجندی. تحفهٔ عباسی از کاشف‌الدین محمد

نجوم در ادب فارسی

یزدی به نام شاه عباس دوم صفوی (۱۰۵۲- ۱۰۷۷ق). تحفهٔ محمدیه / صبح و شفق از میرزا قاضی بن کاشف الدین محمد یزدی (-۱۰۷۵ق). شرح تشریح‌الافلاک شیخ بهائی (۱۰۸۶ق) از ملا عصمت‌الله بن اعظم بن عبدالرسول سهارنپوری. جامع الاحکام از وفایی هندی (نسخهٔ شمارهٔ ۶۲۱۰ کتابخانهٔ ملک با تاریخ ۱۰۰۴ق). ربع مجیب/ ربع دستور از میرم چلبی. جواهرالافلاک از جواهر سینگ (-۱۲۶۷ق). رساله در سکون زمین و حرکت آفتاب (۱۲۹۴ق) از محمد باقر همدانی شیخی (-۱۳۱۹ق). زهره و حرکت آن (۱۲۹۱ق) از یحیی بن نجم‌الملک. بدیع‌الخیال فی‌اثبات ما عدة‌القوم من‌المحال (۱۲۷۵ق) از علی اکبر نواب شیرازی ،متخلص به بسمل. رساله در اثبات حرکت شمسی از محمد باقر مجلسی. سیارات و اقمار آن از میر عبدالغفار بن ملا علی محمد اصفهانی (۱۲۵۹- ۱۳۲۰/ ۱۳۲۶ق). شرح هیئت قوشچی از تقی‌الدین ابوالخیر محمد تقی فارسی (سدهٔ ۱۰ق). شرح هیئت قوشچی از حبیب‌الله تویسرکانی (گویا از سدهٔ ۱۱ق). شرح هیئت قوشچی (۹۷۷ق) از مصلح‌الدین محمد لاری. شهاب و کرات آتشی تألیف عبدالغفار منجم باشی اصفهانی. قوس قزح / خرمن ماه (۹۵۹ق) از محمد بن میرغیاث‌الدین منصور دشتکی شیرازی. کسوف و خسوف از مظهرالدین محمد قاری. هیئت (۱۰۲۱ق) از محمد باقر نجم ثانی. هیئت افلاک و زمین از علی دوست فرزند قرایوسف (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۱۹۷۷/۱ با تاریخ ۹۱۸ق). رساله در هیئت از میر ابوالفتح سید محمد الهادی، معروف به تاج‌سعیدی اردبیلی (-۹۵۰ق).

۳- اختیارات و مانند آن : اختیارات از ابوالقاسم بن حکیم یزدی. اختیارات از محمد باقر بن محمد مؤمن خراسانی (-۱۰۹۰ق) به نام شاه سلیمان صفوی (۱۰۷۷- ۱۱۰۵ق). اختیارات / اختیارات‌الایام از محمد باقر مجلسی. اختیارات‌الایام از آقا جمال خوانساری (- ۱۱۲۵ق) به نام شاه سلیمان صفوی. اختیارات‌الایام والساعات از ملا محمد صادق بن معزالدین (گویا از سدهٔ ۱۱ق). اختیارات شاهی (۹۱۷ق) از اوحدی بلیانی به نام شاه اسماعیل یکم صفوی (۹۰۷- ۹۳۰ق). اختیارات‌الایام منسوب به میر محمد باقر میرداماد(-۱۰۴۰/۱۰۴۱ق). اختیارات ساعات (۱۱۸۰ق) از عبدالحکیم بن شیخ عبدالرحیم دهلوی. الواح‌السماویه از میرسید محمد حسین بن محمد صالح بن عبدالواسع حسینی خاتون‌آبادی (-۱۱۵۱ق). ایام نحس در ماهها (موزهٔ بریتانیایی به شمارهٔ ۵۳۲۱/۲۸. Or با تاریخ ۸۰۱-۸۱۸ق). تقویم شرعی از محمد صالح بن عبدالواسع حسینی خاتون‌آبادی(ح ۱۰۵۸- ۱۱۱۶ق). معیارالساعات از ملا محسن فیض کاشانی. اختیارات (۱۲۲۳ق) از آقا احمد بن محمد علی بن محمد باقر اصفهانی بهبهانی.

۴- زایچه/ زایچه نامه‌ها، طالع‌نامه‌ها و همانند آن‌ها: احکام سال قران علویین / طالعنامهٔ سلطان قطبشاه از محمد زمان به دستور محمد قطبشاه (۱۰۲۰- ۱۰۳۵ق). احوال موالید و احکام آن از محمد سعید بن نورالله حسنی از روزگار جهانگیر و شاهجهان گورکانی به نام رکن‌السلطنه ابوالحسن تربتی (-۱۰۴۲ق)و استخراج طالع شمس از ملا علی اکبر بجنوردی منجم باشی. تولدنامه (نسخهٔ گنجینهٔ شیروانی دانشگاه پنجاب لاهور به شمارهٔ ۴۸۶۹/۱۸۴۹/۴) در تأثیر بروج بر نوزادان. چراغ طالع / برکهه پهل از لعل چندبن صورت سنگچه جهتری دوکل که گزیده‌ای از کتاب‌های هندی و سانسکریتی در سعد و نحس روزها است. زایچهٔ طالع برای عباس میرزای قاجار (۱۰۲۳- ۱۲۴۸ق) ساختهٔ محمد حسین بن بدیع‌الزمان گنابادی. زایچهٔ کلبعلی بیگ بن احمدخان بن مرتضی قلی‌خان دنبلی (زادهٔ ۱۲۷۴ق)، ساختهٔ محمدرضا هندی. زایچه برای نصرالله میرزا فرزند نادرشاه افشار (زادهٔ ۱۱۳۶ق) ساختهٔ بدیع‌الزمان حسین گنابادی. زایچهٔ شهریار و شهزادگان تألیف محمداکبر فرزند نصرالله افشار، که زایچهٔ گروهی از اعضای خاندان قاجار است. زایچهٔ میر لایق علی‌خان سالار جنگ (۱۰۳۱ق) ساختهٔ بهاونارائن جوشی اورنگ آبادی. زایچه‌نامه (۱۲۶۵ق) از کرپاناته بن رای سداشیولاهوری. طالع الولاده که زایچه‌ای است که عبدالباقی لعلی‌زاده (-۱۱۵۹ق) در ۱۱۲۶ق برای فرزند صدراعظم عثمانی علی پاشا ساخته است. کشف‌المآل در معرفت عمل طالع سال و کشف‌المعانی از مظهرالدین محمدقاری. مطلع هیلاج از قاسمعلی قاینی. مفاتیح‌الموالید که زایچه‌ای است که محمداکبر بن نصرالله افشار برای نواب احمد میرزا (زادهٔ ۱۱۲۸ق) ساخته است. مرآة‌الاسرار که زایچه و طالعی است که علی بن اسماعیل منجم در حدود ۱۲۶۸ق برای خسروخان پسر امان‌الله خان حاکم کردستان ساخته است.

۵- در تعیین قبله و مانند آن : استخراج انحراف بلاد از مکه / قبله (۱۲۷۹ق) از نصرالله بن ابوالحسن کاشی. تحفهٔ حاتمیه/ قبلهٔ آفاق /استخراج نصف‌النهار از ملا مظفر گنابادی (ز ۱۰۲۴ق). فخریه در استخراج قبله از محمدزمان مشهدی. مطلع‌الانوار از ملا

نجوم در ادب فارسی

محمدباقر یزدی در شناخت سمت قبله به نام شاه صفی صفوی (۱۰۳۸- ۱۰۵۲ق). رساله در قبله ازمحمد تقی بن مقصود علی مجلسی (۱۰۰۳- ۱۰۰۷ق). رساله در قبله از حسین حسینی خلخالی (-۱۰۱۴ق). رساله در قبله از علی خفری روی حسینی. رساله در معرفت قبله از قاسمعلی قاینی. سمت قبله و اوقات نماز از ملا محمد بن حسن شوشتری. معرفت قبله از محمد حسینی شولستانی (نسخهٔ موزهٔ بریتانیایی Or.۱۱۰۰۰ با تاریخ ۱۰۶۹ق). قبلهٔ آفاق (۱۰۷۱ق) از رضی‌الدین محمد، معروف به آقا رضی قزوینی. قبلهٔ اثنی عشریه از ملا محمد بن محمدزمان منجم کاشانی (سدهٔ ۱۲ق). قبلة‌البلدان لاهداءالاخوان (۱۳۰۰ق) از جواد جهانبخش منجم باشی نهاوندی. رساله در معرفت قبله (۱۰۵۸ق) از لطف‌الله مهندس بن احمدمعمار لاهوری. منهاج القبله از محمد یحیی بن شریف ساوجی به نام شاه عباس دوم صفوی (۱۰۵۲-۱۰۷۷ق).

۶- در تقویم : استخراج تقویمات/ تقویم (۱۲۶۱ق) از وتهل داس گردان هاداس. حل‌التقویم (پیش از ۹۱۷ق) و انتخاب حل‌التقویم تألیف تقی‌الدین ابوالخیر محمد بن محمدفارسی. بیست باب در معرفت تقویم (۸۸۳ق) نوشتهٔ عبدالعلی بیرجندی (-۹۳۴ق). بیست باب از ملا قطب‌الدین بن سلطان محمد قاینی (نسخهٔ کتابخانهٔ سپهسالار به شمارهٔ ۵۲۵/۳ با تاریخ ۱۰۲۵ق). بیست فصل/ معرفت تقویم از میرزا محمد نصیرای اصفهانی (-۱۱۹۱ق). شرح بیست باب بیرجندی (۱۰۰۵ق) از مظفر بن محمد قاسم گنابادی. تحفهٔ سلیمانی (۱۰۷۸ق) از عنایت‌الله بن شرف‌الدین محمد زمان مشهدی. تطبیقیه از میرزا عبدالغفار منجم باشی (۱۲۵۹- ۱۳۲۶ق) در تطبیق سال‌های هجری و میلادی. رساله در معرفت تقویم از احمد بن محمد مهدی شریف سپاهانی خاتون‌آبادی (ز ۱۱۲۶ق). رساله در دانستن تقویم از اسحاق بن یوسف گیلانی (گویا از سدهٔ ۱۱ق). رساله در معرفت تقویم گویا از نجم‌الدین اسکندرحسینی آملی (سدهٔ ۱۱ق). رساله در معرفت تقویم (۱۲۸۳ق) از محمد اسماعیل تهرانی. رساله در معرفت تقویم از محمد حسین بن عبدالکریم تبریزی. تقویم بطرز جدید از ماساوس ملکیانس به نام مظفرالدین شاه قاجار (۱۳۱۳- ۱۳۲۴ق). علم تنجیم و معرف تقویم تألیف ملا میر قاری کوکبی گیلانی کاشانی (ز ۱۰۱۶ق). تقویم‌المؤمنین (۱۱۱۱ق) نوشتهٔ محمد صالح خاتون‌آبادی (۱۰۵۸- ۱۱۱۶ق). تقویم ناصری (۱۲۸۲ق) از میرزا محمودخان قمی منجم. تقویم ۱۱۹۷هجری از سهحرام منجم لاهوری (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج بخش به شمارهٔ ۳۱۷). تقویم ۱۱۹۷ هجری از گوراراین (نسخهٔ کتابخانهٔ گنج‌بخش به شمارهٔ ۴۴۰). تقویم ۱۲۶۰ هجری از بسم‌الله بیگ بن میرزا زین‌العابدین بن میرزا محمد علی بن میرزا خیرالله. تقویم منوری ۱۲۸۵- ۱۲۸۶ هجری از منور علی (نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۱۶۱۷-۱۹۶۱ .N.M). خلاصة‌التقویم از حاج کریم خان قاجار (۱۲۲۵- ۱۲۸۵ق). ربیع‌المنجمین فی شرح فصول‌الثلاثین (۱۰۶۹ق) از میرزا محمد رضی مستوفی تبریزی در شرح سی‌فصل خواجه نصیرالدین. ریحانة‌الصدور (۱۲۵۹ق) از ملا محمد علی بابی زنجانی (-۱۲۶۵ق) در اثبات سی‌روز بودن ماه رمضان در همهٔ سال‌ها. رشف‌الزلال فی تحقیق‌الزوال (۱۳۳۱ق) از محمد هاشم تتوی سندی دربارهٔ ساعت‌های زوال در شهرهای سند. شرح رساله در معرفت تقویم که متن از خواجه نصیر و شرح از ملا محمد کاشغری است. شرح سی‌فصل خواجه نصیر از علی اکبر نواب شیرازی متخلص به بسمل (۱۱۸۷- ۱۲۶۳ق). محفوظ / سیر آفتاب و مهتاب (۱۱۶۳ق) از کریم بن مخدوم محمد شفیع محمد سلیم معروف به ترک غوری. معیار الازمان نوشتهٔ مهاراجه ستن سنگه، متخلص به زخمی (-۱۲۶۷ق). نجم‌الصدر/ نجوم‌الصدر نواب صدرالدین محمدخان دهلوی، متخلص به فایز (۱۱۰۰- ز ۱۱۵۱ق). نوروزیه از اسماعیل بن محمدباقر بن اسماعیل خاتون‌آبادی به نام شاه سلطان حسین صفوی (۱۱۰۵- ۱۱۳۵ق). نوروزیه از محمد تقی بن محمدرضای رازی به نام شاه صفی صفوی. رسالهٔ تقویم (۱۱۸۲ق) از عبدالله بن حسن علی نوروزیه از آقا رضی قزوینی. نوروزیه از میرزا محمد مهدی حسینی خراسانی (۱۱۵۲-ح ۱۲۱۷ق). رساله در تحقیق سنه (۱۲۰۲ق) از قاضی القضاة محمد نجم‌الدین خان (-۱۲۲۹ق). اصطلاحات‌التقویم از غلام‌حسین بن فتح محمد جونپوری. رسالهٔ تقویم (۱۲۴۲ق) از محمد غیاث‌الدین (گنجینهٔ شیرانی دانشگاه پنجاب به شمارهٔ ۲۰۱۴). الشواهد النفیسه فی اثبات کبیسه (۱۲۴۲ق) تألیف هاشم اصفهانی.

۷- در اسطرلاب و مانند آن : اسطرلاب از محمدرضا بن محمد صفی کاشانی (نسخهٔ کتابخانهٔ آثار ملی کاشان به شمارهٔ ۲۴۵ با تاریخ ۱۱۸۲ق). اسطرلاب از قاسمعلی قاینی (نسخهٔ کتابخانهٔ سپهسالار به شمارهٔ ۶۹۹/۱ با تاریخ ۱۰۸۳ق)؛ اسطرلاب از شرف‌الدین محمد آملی. اسطرلاب تألیف نورالله بن محمد حسنی شوشتری. اسطرلاب نوشتهٔ محمد علی بن محمد اسماعیل قاینی (- ۱۲۰۵ق). اسطرلاب/ بیست باب در

نجوم در ادب فارسی

اسطرلاب (۸۸۸ق) از نظام‌الدین عبدالعلی بیرجندی. رساله در اعمال اسطرلاب از سید علی جفری خفری رومی (سده‌های ۹و ۱۰ ق). انیس‌الطلاب فی معرفة‌الاسطرلاب از زین‌الملة و الدین محمد همدانی (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۳۳۸۲/۱ با تاریخ ۱۰۷۵ق). تحفهٔ حاتمیه از عبدالعلی بیرجندی. تسطیح اسطرلاب از غیاث‌الدین منصور شیرازی. اللباب فی‌الاسطرلاب از میرزا محمد حسین بن محمد علی بن محمد حسین شهرستانی (ـ ۱۳۱۵ق). میزان‌الصنایع (۱۰۷۲ق) از محمد حسین بن محمد باقر یزدی. اسطرلاب زورقی از مؤلفی ناشناس (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۶۱۹۳/۶). اسطرلاب کشفی/ بیست باب تألیف جعفر اسطرلابی که نسخه‌ای از آن با تاریخ ۱۰۶۴ق در دست است. اسطرلاب مسطح / آغاز و انجام از ابوالخیر محمد تقی بن محمدفارسی. رساله در اسطرلاب از قوام‌الدین مسعود بن کمال الدین کرمانی، مشهور به خاصه. مطلع‌الانوار از فصیح بن عبدالکریم بسطامی نظامی (ـ۹۱۹ق) در شرح بیست باب خواجه نصیرالدین. تحفهٔ حاتمیه / هفتاد باب در اسطرلاب (۱۰۰۴ق) از شیخ بهایی (۹۵۰ـ ۱۰۳۰ق) به نام حاتم بیگ اردوبادی وزیر شاه عباس. تسطیح اسطرلاب از غیاث‌الدین منصور شیرازی (ز ۱۰۴۲ق). حلقهٔ کریمی از کریم‌خان بن ابراهیم خان قاجار کرمانی (۱۲۲۵ـ ۱۲۲۸ق). رساله در اسطرلاب از خبرالله مهندس از همروزگاران راجی جی سنگه مؤلف زیج جدید محمد شاهی. انیس‌الاحباب فی بیان مسائل‌اصطرلاب (۱۲۳۴ق) از غلام‌حسین بن فتح محمد کربلایی جونپوری. رفیع‌الصنعت (۱۲۶۹ق) از نواب رفیع‌الدین خان (ـ۱۲۹۴ق). رسالهٔ معرفت ربع مجیب از عطاءالله قاری. رساله در معرفت کره (۹۰۸ق) از سید علی جعفر رومی.

۸ ـ برخی کتاب‌های دیگر در نجوم و احکام نجوم: احکام الاحکام از تقی‌الدین ابوالخیر محمد بن محمد فارسی. استخراج حرکات سیارات (۱۲۸۹ق) تألیف میرزا عبدالوهاب منجم باشی. استخراج کسوف طول کاشان (۱۰۲۴ق) نوشتهٔ مظفر گنابادی. افلاکیه از محمد کاظم بن محمد شفیع هزار جریبی(ـح ۱۲۳۲ق). بدیعیه از صادق بن علی نقی خوانساری (ز ۱۲۰۵ق). تسویة‌البیوت (۱۱۷۸ق) از عبدالحکیم بن عبدالرحیم منجم دهلوی. سراج‌الاستخراج (۱۰۰۶ق) از فرید نجومی دهلوی (گویا فریدالدین مسعود بن ابراهیم دهلوی). متفرقة‌النجوم و قواعدالنجوم و خلاصة‌النجوم از محمد علی رجای زفره‌ای (۱۲۸۱ـ ۱۳۶۱ق). مرآة‌القواعد (۱۲۰۵ق) از محمد جعفر بن داود خادم حسینی ارنوی مشهدی. آب‌نیسان و قمر در عقرب از محمد باقر بن اسماعیل حسینی خاتون‌آبادی. احکام قرانات از ایرانشاه بن علی نیشابوری. احکام نجوم از محمد حسین بن بدیع‌الزمان گنابادی (ز ۱۲۱۸ق). احکام نجوم از محمد حسین بن قاسم هروی. احکام نجوم نوشتهٔ میر محمد شریف بن میر محمد امین محمود حنفی بغدادی. انوارناصری از سید ابراهیم بهبهانی به نام ناصرالدین شاه قاجار. تنبیهات‌المنجمین (۱۰۳۱ق) از مظفرگنابادی. خاص النجوم از خوشوقت رای فرزند بهوپت (سدهٔ ۱۹م). رسالهٔ نجوم بیربل (سدهٔ ۱۹م). مفتاح‌الناظرین رام پرشاد (سدهٔ ۱۹م). کاشف‌الدقائق از کیول رام کول (سدهٔ ۱۹م). حدائق‌النجوم (۱۲۵۳ق) از رتن سنگهٔ خزمی. جامع‌القرانات / قرانات/ قرانات علویین (۹۳۰ق) از محیی‌الدین بن بدرالدین انساری. حل‌المسائل و حل و عقد (۱۰۱۷ق) از قطب‌الدین عبدالحی بن عزالدین لاری زاهدی. فصول طبری از محمد بن رضا الکاظم طبری (سدهٔ ۱۳ق). مفتاح‌العمل فی طریق‌الاستخراج (۱۳۲۰ق) از عبدالوهاب بن محمد علی منجم قوچانی. مفتاح‌المنجمین (۱۲۳۱ق) از محمد اسماعیل حسینی مشهدی. نجم‌الهدایه از محمد تقی بن محمد حسین کاشانی (۱۲۳۶ـ ۱۳۲۱ق). نجوم از محمد افضل بن مسعود الحسینی گنابادی (سدهٔ ۱۱ق) از روزگار شاهجهان گورکانی (۱۰۳۷ـ ۱۰۶۸ق). رساله در نجوم از صدیق نهروانی (سدهٔ ۸ق). نجوم علمی و عملی و احکام ضمیر و مسایل اسطرلاب (۹۷۸ق) از قوام‌الدین مسعود بن کمال‌الدین کرمانی. رساله در نجوم از شاه فتح‌الله (گویا سدهٔ ۱۰ق). علامات نجوم الفرقان (۱۱۰۳ق) از مقربخان میرزا مصطفی کاشی به نام شاهزاده محمد اعظم.

۹ـ ترجمه‌های متون نجومی از زبان‌های دیگر به فارسی: ترجمهٔ البارع فی احکام‌النجوم که متن آن از ابوالحسن علی بن ابی‌الرجال شیبانی قیروانی و ترجمه از فرهنگ فرزند وصال شیرازی (۱۲۴۲ـ ۱۳۰۹ق) است. ترجمهٔ اسرارالنجوم، متن به‌اشتباه منسوب به ارسطو، و ترجمه از محمد اکبر بن نصرالله بن میرزا شاهرخ بن رضا قلی میرزا بن نادرشاه افشار (۱۱۹۸ـ ۱۲۱۰ق). ترجمهٔ صورالکواکب (۱۰۴۱ق) که متن از عبدالرحمان صوفی رازی و ترجمه از حسن فرزند سعد قاینی است. ترجمهٔ صورالکواکب از لطف‌الله مهندس بن احمد معمار لاهوری. ترجمهٔ رسالهٔ فتحیه که متن از ملا علی قوشچی و ترجمه از معین‌الدین حسینی است. ترجمهٔ مجمل‌الاصول / اربع مقالات کوشیار گیلی و ترجمه از مترجمی ناشناس. ترجمهٔ المدخل‌الکبیر

نجوم در ادب فارسی

الی علم احکام‌النجوم (۱۲۳۱ق) که متن از ابو معشر بلخی و ترجمه و شرح از علی محمد بن محمد صالح نیشابوری برای محمد ولی میرزای قاجار است. ترجمهٔ مسائل قصرانی ابو یوسف یعقوب بن علی قصرانی رازی (سدهٔ ۳ق) از سید داود بن میرزا مهدی بن هدایة‌الله حسینی اصفهانی خراسانی (۱۱۹۰-۱۲۴۰ق). تعداد عوالم فن تنل فرانسوی از علیقلی بن محمد باقر کاشانی در ۱۲۸۸ق. ترجمهٔ تقویم‌المحسنین / احسن‌التقویم ملا محسن فیض کاشانی(-۱۰۹۱ق) از مترجمی ناشناس. ترجمهٔ جاماسب نامه منسوب به جاماسب در تأثیر کواکب و پیشگویی از آینده گویا از میرزا عبدالله افندی فرزند عیسی تبریزی اصفهانی(ح ۱۰۶۶- ۱۱۳۰ق). زیج هندی که متن آن از مؤلفی ناشناخته و ترجمه از میرزا گل بیگ منجم بن میرزا زین‌العابدین منجم است (نسخهٔ موزهٔ ملی پاکستان کراچی به شمارهٔ ۴۰۹/۲- N.M ۱۹۵۹). سی‌فصل که متن سانسکریت آن از شنکر جوشی و ترجمه از خوشحال رای اس (۱۱۸۱ق) است. طلسم سلطانی از سید عبدالله بن نورالدین جزایری (۱۱۱۴- ۱۱۷۳ق) که ترجمه‌ای است از غایة‌الحکیم مجریطی (-۳۹۵ق)با افزودگی‌هایی. غیاثیهٔ محمود هروی هیوی و الشتانی (ز ۸۳۸ق) که ترجمه و شرحی است از ملخص چغمینی. مفتاح‌النجوم از ابوالحسن اجودهنی که ترجمهٔ جهنکابهون هندی است. نجوم مالا (۱۲۰۴ق) از پندت راج بهیم که ترجمهٔ پوتهی بسنت راج است.

۱۰- آثار منظوم درنجوم : احکام اتصالات کواکب منظوم (نسخهٔ کتابخانهٔ آستان‌قدس رضوی به شمارهٔ ۱۵۴ ریاضی با تاریخ ۱۱۴۵ق). احکام بروج منظوم (نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۶۱/۳ نجم از سدهٔ ۱۲ق)؛ احکام طالع سال‌ها از شاه نعمت‌الله در ۶۲۰ بیت (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۲۵۷۷/۹). احکام نجوم / احکام ستارگان (نسخهٔ گنجینهٔ شیرانی دانشگاه پنجاب لاهور از سدهٔ ۱۳ق). اختر جمالی / منظر نجوم (۱۰۳۳/۱۰۳۱ق) از شیر محمد بن حسین منجم، معروف به هزاره‌ای. اختر هزاری / هفت اختر /اختر قلیچ‌خانی از شیر محمد هزاره‌ای به نام قلیچ‌خان منصبدار هزارهٔ پنجاب (-۱۰۶۵ق). اختیارات منظوم (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۵۸۰۰/۷ و کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه به شمارهٔ ۴۲۸۳/۴). اصطرلاب منظوم حمید بخارایی در ۳۲۰ بیت (نسخهٔ کتابخانهٔ ملک به شمارهٔ ۶۳۵۸ از سدهٔ ۹ق). اسطرلاب منظوم از شیخ محمد وسیم فرزند احمد (نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شمارهٔ ۱۵۴۲/۸ با تاریخ ۱۲۱۸ق). بیست باب منظوم که متن آن از خواجه نصیر و نظم از سراینده‌ای است که در ۱۱۰۴ق در اصفهان می‌زیست. پنج گنج/ پنج خمسه و تحفة‌الدلائل (۱۱۵۰ق) و حرکت فلک‌الافلاک و نظم‌الوصول (۱۱۵۳ق) هر چهار از سدیدالدین منزوی. مثنوی تحفة‌النجم در ۱۲۰۰ بیت از ابوسعید فرزند رضا که در شیراز می‌زیسته و چندی در اکبرآباد هند به سر برده و در همان‌جا این مثنوی را سروده است. منازل قمر برای عقد و نکاح و زفاف (نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۲۴۱۲/۵). محرم‌نامهٔ منظوم از محمد ارزانی. هیئت منظوم (نسخهٔ گنجینهٔ شیرانی دانشگاه پنجاب لاهور به شمارهٔ ۶۲۸۴). نجوم منظوم (نسخهٔ گنجینهٔ شیرانی دانشگاه پنجاب لاهور به شمارهٔ ۳۴۳۱/۴۲۶/۱).

منابع: ادبیات فارسی در میان هندوان ، ۱۹۰؛ تاریخ ادبیات در ایران، ۳۳۳/۱- ۳۳۴؛ ۳۰۹/۲- ۳۱۳؛ ۲۵۷/۳- ۲۷۴؛ ۱۰۲/۴- ۱۰۸؛ ۳۴۳/۵- ۳۵۳؛ تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و هند ، ۵(۳)/۳۶۱- ۳۶۴؛ تاریخ فلسفه در اسلام ، ۴۰۹/۳- ۴۱۸؛ التفهیم ، به کوشش جلال همائی ،تهران۱۳۱۶- ۱۳۱۸ش؛ دایرة‌المعارف اسلام ، ۱۱۳۵/۳- ۱۱۳۸؛ دایرة‌المعارف فارسی ، ۶۱، ۱۳۶، ۴۳۳، ۴۹۶، ۶۵۵، ۱۰۸۶، ۱۱۶۴، ۱۱۹۷؛ علم در اسلام ، ۱۰۳- ۱۴۴؛ علم و تمدن در اسلام ، ۱۷۱-۱۸۸؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۲۰۳/۱- ۳۷۵؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان ، ۲۲۵/۱- ۳۱۸؛ دکتر سید جعفر سجادی ، «نظری وگذری به فن نجوم» ،سیمرغ ، سال اول، شمارهٔ ۲، صص ۱۲-۲۳، و شمارهٔ ۳، صص ۴-۱۳؛

Britannica ,1/654-657; 25/81-85,852-856. 828-829.

برزگر

نجوم در ادب فارسی (مقالهٔ تکمیلی)

ستارگان در ادب فارسی (se.tā.re.gān.dar.a.dab-e.fār.si)،اقوام آریایی به‌ویژه ایرانیان، مانند بیشتر اقوام به خورشید و اختران با تأمل و اندیشه می‌نگریستند و باورها و تفکرات آن‌ها که بخشی از فرهنگشان بود، به ادبیات راه یافت و ادیبان و شاعران که همه کم و بیش با نجوم - از دانش‌های پیشرفتهٔ ایرانی - آشنا بودند، اصطلاحات و تعبیرهای این دانش را وارد ادب فارسی کردند تا جایی که نام ستارگان، صورت‌های فلکی ، سیر اختران و حتی خواص فیزیکی آن‌ها و گرایش‌های ذهنی عامه دربارهٔ آن‌ها سرتاسر ادب فارسی را فراگرفت و زیباترین تعبیرها، افسانه‌ها و صورت‌های خیال را آفرید: «شنیدستم که هر کوکب

نجوم در ادب فارسی

جهانی‌ست ـ جداگانه زمین و آسمانی‌ست.» (نظامی)□ «ز اخترم نظری سعد در ره است که دوش ـ میان ماه و رخ یار من مقابله بود.» (حافظ) گاه شعرا با یادکرد نام شماری از ستارگان مراعات نظیر* می‌ساختند: «چرخا زحلت نحس‌تر است یا بهرام ـ زهره‌ت غر و مشتریت مغرور بنام/ تیرت ز منافقی نه پخته‌ست و نه خام ـ خورشید تو قحبه است و ماهت نه تمام.»(انوری) در بسیاری از متون ادبی بی‌شماری ستارگان به صورت مثل در آمده است: «این ماهی فتاده به دریای خون که هست ـ زخم از ستاره بر تنش افزون حسین تست.» (محتشم کاشانی) ستارگان را به کنایه «بِکرانِ (دوشیزگان ،حوریان بهشتی) چرخ» و «بِکران فلک» نیزگفته‌اند: « صبح از صفت چو یوسف و مه، نیمهٔ ترنج ـ بِکران چرخ دست بریده برابرش» (خاقانی) و در بیان مفاهیم عرفانی نیز به کمک شاعران آمده است: «در این شب سیاهم، گم کرده راه مقصود ـ از گوشه‌ای برون آی ، ای کوکب هدایت.» (حافظ) ستاره را گاه به کنایه از اشک به کار برده‌اند: «زد ستاره آن پیمبر بر سما ـ ما ستاره بارگشتیم از بکا.»(مولوی)□ «همی گفت و ز نرگسانِ سیاه ـ ستاره همی ریخت بر گرد ماه» (اسدی) و گاه کنایه از بخت و اقبال است، از این رو «ستارهٔ سوخته» را ،که در اصطلاح نجوم به ستاره‌ای گفته می‌شود که نور خورشید روشنایی آن را ازمیان برده باشد، کنایه از بخت برگشته دانسته‌اند: « ز مهر روی تو داریم داغ‌ها بر دل ـ ستارهٔ سوخته از تاب آفتاب توایم.» (هلالی) «ستاره شمر» نیز در متون ادبی به معنی منجم و ستاره‌شناس به کار رفته است: «بیش از ستاره باد شها سال عمر تو ـ هم بیش از آن که وهم ستاره‌شمر رسید» (سوزنی سمرقندی) و اصطلاح‌هایی چون «ستاره از ماه جدا شدن» و «ستاره جستن از کسی در روز» نیز در متون ادبی کاربرد یافته‌اند که به ترتیب کنایه از زاییدن و کار محال از کسی خواستن، است: « چو گلرخ به پایان نُه برد ماه ـ نهانی ستاره جدا شد ز ماه.» (اسدی)□ «هرکو نه به جان کناره جوید از تو ـ در روز همی ستاره جوید از تو.» (عطار) افزون بر این که آسمان را فلک می‌نامیدند، هر یک از بخش‌های هفت یا نُه‌گانهٔ آسمان را که مدار سیاره‌ای است نیز فلک می‌خواندند و برای هر سیارهٔ منظومهٔ شمسی که تا آن روزگار شناخته بود فلکی قایل بودند: «جمله رویاروی و پشتاپشت و همدرد آمدند ـ نعره و فریاد از هفت آسمان برداشتند.» (عطار) □ «هست نُه شهر فلک زندانم ـ عیش ده روزه به زندان چه کنم.» (خاقانی) از نام و ترتیب فلک‌ها چنین یاد کرده‌اند: فلک/ سپهر نخست قمر، فلک دوم عطارد و پس از آن به ترتیب زهره، آفتاب ، مریخ ،مشتری، زحل ، فلک ثوابت و فلک‌الافلاک / سپهر برین. فلک دوم را به نام سیاره‌اش عطارد نامیده‌اند، که از نزدیک‌ترین سیارات به خورشید و از کوچک‌ترین آن‌ها است. قطر استوای این سیاره ۴۹۸۹ کیلومتر و فاصلهٔ متوسط آن از خورشید کم‌تر از فاصلهٔ زمین تا خورشید و حدود ۵۷۹۴۰۰۰۰ کیلومتر است. از این رو مدار آن درون مدار گردش زمین به دور خورشید است. در اساطیر آن را سپهبد سیارات در مشرق و دشمن تیشتر/ شعرای یمانی معرفی کرده‌اند. در اساطیر آمده که در روز تیرگان (روز سیزدهم ـ تیر روزِ ـ ماه تیر) کتابت را بزرگ داشتند و کاتب و دبیر را همپایهٔ دهبدان و دهقانان شمردند، شاید از این روی است که عطارد/تیر را ستارهٔ نویسندگان و جبرئیل را که سبب علم عالمیان و موکل بر تحصیل خط و علوم است، سرور فرشتگانِ جای گرفته در فلک عطارد خوانده‌اند. افزون بر این‌ها آن را ستارهٔ حکما، طبیبان، منجمان و شاعران نیز دانسته‌اند و در ادب فارسی با عبارت‌های اختردانش، کاتب گردون، مستوفی ، دبیر انجم، دبیر فلک، کاتب علوی و... از آن یاد کرده‌اند: «زگردون چو بر نامهٔ من بتابد ـ ثنا خواند از چرخ تیر دبیرم.» (ناصرخسرو)□ «مرا از اختر دانش چه حاصل ـ که من تاریکم او رخشنده اجزا.» (خاقانی) عطارد به کنایه از زیرکی و تیزهوشی نیز به کار رفته است: «مشتری هر سحر از منبر شش پایهٔ خویش ـ درثنای تو زُحل فهم و عُطارد فطن است.» (مجیر بیلقانی) فلک سوم را نیز بر اساس نام سیاره‌اش زهره نامیده‌اند، قطر استوایی آن ۱۲۳۹۲ کیلومتر است. مدار این سیاره میان مدار عطارد و زمین و فاصلهٔ متوسط آن از خورشید ۱۰۸۲۷۰۰۰۰ کیلومتر است. بزرگی ، وزن و جرم مخصوص آن بسیار به زمین شباهت دارد. این سیاره را ناهید، اَناهید ، اَناهیتا و بیدخت نیز نامیده‌اند. در نجوم کهن مشتری را سعد اکبر و زهره را سعد اصغر خوانده‌اند و از این روی است که آن را ستارهٔ اهل طرب، زنان، مخنثان و اهل زینت و تجمل می‌دانند و لهو و طرب و عشق و ظرافت را به آن نسبت می‌دهند. این سیاره در اساطیر نیز حضور دارد. بیدخت یکی از نام‌های این سیاره، از بغ یا بَگ (Baga) اوستایی به معنیِ بخش وخدا ریشه گرفته که بیشتر برای میترا (مهر) و در کتیبه‌های هخامنشی برای همهٔ ایزدان به‌کار رفته است. بیدخت به معنی دختر خدا است. در بیشتر دین‌ها، سرچشمهٔ زندگی و باروری را به صورت موجودی مادینه تصور می‌کنند؛ هم از این روی است که در اساطیر ایران سرچشمهٔ آب‌ها و منبع باروری را ایزدبانو

نجوم در ادب فارسی

آناهیتا می‌شمرند و او را نیرومند و درخشان ، بلند بالا و زیبا، پاک و آزاده توصیف می‌کنند و سپیدی و روییدن و زایش را به آن نسبت می‌دهند. سیارهٔ زهره را به شادی و طرب نیز منسوب کرده‌اند و عبارت‌هایی چون «زهره جبین» ، «زهره‌ای» ، «زهرهٔ طبع» و «زُهرهٔ طرب» را در ادب فارسی به کنایه از چهره‌ای شاد و خندان، و طرب‌انگیزی و شادی‌آفرینی به کار برده‌اند: «ای زهره‌ایان به بام این مه ـ بر پردهٔ زیر و بم بزارید.» (مولوی)□ «حریفی زهره طبع و آب دندان ـ چو خورشید آتشین، چون صبح خندان.» (عطار) به همین دلیل روز جمعه را هم که به زهره اختصاص دارد، روزی شاد و طرب‌انگیز خوانده‌اند: «آدینه، مزاج زهره دارد ـ چون آمد لهو و شادی آرد» (مسعود سعد سلمان) و باز در اساطیر، زهره را ایزد موسیقی و سرپرست رامشگران و خنیاگران می‌شمرند و از این روی است که در ادب فارسی نیز آن را به لقب‌های «چنگی» ، «مزمرساز» ،«بربط ساز»، «ارغنون زن» و «رودگر فلک» خوانده‌اند: «چنان برکش آواز خنیاگری ـ که ناهید چنگی به رقص آوری.» (حافظ)□ «تا مجلس دیوان فلک را همه وقتی ـ ناهید زن مطربه و تیر دبیر است.»(انوری)□ «زهره سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت ـ کس ندارد ذوق مستی میگساران را چه شد؟» (حافظ) در روایات اسلامی و در داستانِ بابلی هاروت وماروت نیز از این سیاره یاد شده است. هاروت و ماروت دو فرشته بودند که فرشتگان پس از ادعای منزلت آدمی، از میان خود آن دو را برگزیدند تا به صورت آدمیان به زمین آیند، ولی آنان درمقابل زنی که به نام‌های زهره، بیدخت و ناهید خوانده می‌شد و برای آن‌که آن‌دو میان او و شوهرش داوری کنند به نزدشان رفته بود، پرهیز از دست دادند، پس گرفتار رنج و عذاب شدند و زهره نیز به کمک اسم اعظم که از هاروت و ماروت آموخته بود به آسمان رفت و خدا او را مسخ و به سیارهٔ زهره و ایزد عشق و زیبایی و شادی بدل کرد. این تعابیر با عبارت‌هایی چون «زهره خد» ، «زهرهٔ روی» ، «زهره لقا» که کنایه از زیبایی و درخشندگی چهرهٔ محبوبند، در ادب فارسی به کار رفته‌اند: «زهرهٔ رویش هردم ز پی پرده دری ـ در شب فرخ گیسو رهِ دیگر گیرد.» (شمس طبسی) در اساطیر یونان و روم به ترتیب آفرودیت و ونوس ایزد بانوی زیبایی هستند که شاید بتوان آن دو را معادل زهره در اساطیر ایرانی دانست، تنها با این تفاوت که در اساطیر ایران، ناهید/ آناهیتا نماد پاکی و عفت بود حال آن‌که در اساطیر یونانی آفرودیت که عفریت/ عفریته معرب آن است ـ بر اساس همان داستان هاروت و ماروت ـ زیبا و سبب گناه بود.

البته این خصوصیت همراه با داستانِ یاد شده به ادب فارسی پس از اسلام هم راه یافت: «دود آهم دوش بابل را حبش کرده است از آنک ـ غارت هاروتیان شد زهرهٔ زهرای من .» (خاقانی) ناهید را غزلسرای شاعران نیز خوانده‌اند: «غزل‌سرایی ناهید صرفه‌ای نبرد ـ در آن مقام که حافظ برآورد آواز.» (حافظ) دربارهٔ سپهر چهارم/ فلک آفتاب در ادب فارسی بسیار سخن گفته‌اند و گویند مسیح پس از عروج به سبب سوزنی که همراه داشت، بالاتر نرفت در آن جای گرفت: «سقف شد از آهِ من، چون فلکِ آفتاب ـ بزم شد از اشکِ شمع همچو رهِ کهکشان.» (مجیر بیلقانی)□ «ز همراهان گرانجان ببر که سوزن دوخت ـ به دامن فلک چارمین مسیحا را.» (صائب) فلک پنجم را نیز به نام سیاره‌اش مریخ خوانده‌اند. مدارمریخ/ بهرام/ ورهرام میان مدارهای زمین و مشتری ، فاصلهٔ متوسط آن از خورشید ۲۲۸۰۶۰۰۰۰ کیلومتر و قطراستوایی آن ۶۷۹۱ کیلومتر است. ناظر زمینی با چشم غیر مسلح این سیاره را سرخ و درخشان می‌بیند. واژهٔ بهرام /ورهران از ریشهٔ «ورثرغن» به معنی فاتح ، شکننده و جنگجو است؛ از این رو در نجوم آن را ستارهٔ لشکریان، امرای ظالم، دزدان و مفسدان شمرده و خشم ، شجاعت، سفاهت، لجاج، دروغ و خیانت را به آن نسبت داده‌اند.بهرام در اساطیر یونان و روم مارس/ آرس نام دارد و خدای جنگ است. بهرام ایرانی نیز نشانگر نیروی مقاومت ناپذیر پیروزی و ایزد پیروزی است که به صورت باد، نیرو و فره به انسان‌ها می‌رساند و در ده کالبد خود را به زردشت نمایانده است. احتمالاً در ایران قدیم پرکلاغ را نماد این ایزد می‌دانستند و روز بیستم هر ماه شمسی را نیز به نام آن «بهرام روز» می‌خواندند. در ادب فارسی نیز آن را به نشانهٔ جنگاوری و شجاعت و در عبارت‌هایی چون «مریخ سلحشور» و «مریخ خون‌آلود» به‌کار برده‌اند: «بیاور می که نتوان شد ز مکر آسمان ایمن ـ به لعب زهرهٔ چنگی و مریخ سلحشورش.» (حافظ)□ «وارث خود کرده‌اند او را مگر بهرام و تیر ـ کان یکی دادش حسام، آن دیگری دادش قلم.» (سروش)□ «هر که را با اختری پیوستگی‌ست ـ مر وِرا با اختر خود هم تگی‌ست/ ور بود مریخی خونریز خو ـ جنگ و بهتان وخصومت جوید او.» (مولوی) به سبب سرخی این سیاره آن را به کنایه از خون و آتش هم به‌کار برده‌اند که همراه با مورد آخر، زحل را نیز به کنایه از ذغال به کار می‌برند: « عطارد مشتری باید متاع آسمانی را ـ مهی مریخ چشم ارزد چراغ آن جهانی را.»(مولوی)□ «کرده‌اند از

نجوم در ادب فارسی

زادهٔ مریخ عقرب خانه‌ای ـ باز مریخ زحل خور در میان افشانده‌اند» (خاقانی) و از آن رو که در فلک پنجم جای دارد آن را «امیر خطهٔ پنجم»، «شحنهٔ حصار پنجم» و «والی سپهر پنجم» نیز نامیده‌اند: «امیر خطهٔ پنجم دلاوری دیدم ـ خضاب کرده به خون دست و سر پر از غوغا.» (عبید زاکانی) برج‌های عقرب وحمل خانهٔ مریخ هستند، به همین دلیل عبارت «آتشکدهٔ بهرام» راکنایه از برج حمل می‌دانند و گاه این سیاره را به نام‌های «والی عقرب» و «خار عقرب» نیز می‌خوانند :«در کنار بارگاهش، در صف حجّاب او ـ والی عقرب کمر بربسته چون زنبور باد.» (انوری) فلک ششم/ فلک مشتری نیز جایگاه سیارهٔ مشتری/ برجیس/ هرمزد/ اورمزد/ رامش/ زاوش است. این سیاره بزرگ‌ترین سیارهٔ منظومهٔ شمسی و مدار آن میان مریخ و مدار زحل است. فاصلهٔ متوسط این سیاره از خورشید ۷۷۸۷۳۰۰۰۰ کیلومتر و قطر استوایی آن ۱۴۳۷۱۴ کیلومتر است. در نجوم آن را ستارهٔ قاضیان ، علما ،اشراف، امرای عادل، زاهدان و اغنیا دانسته‌اند و علم ،سخاوت ، همت بلند، خیر، صدق و وفا را به آن نسبت داده آن را سعد اکبر شمرده‌اند. این سیاره را به نام هرمزد، خدای زردشت در اوستا، خواندند و بر آن بودند که از این سیاره به آفریدگان زندگی می‌رسد، چنان که از کیوان مرگ. این همان سیاره است که یونانیان آن را زئوس (Zeus) و رومی‌ها ژوپیتر ، به نام بزرگ‌ترین خدایشان ،نامیدند. در ایران قدیم روز اول هر ماه شمسی را به نام این سیاره، «اورمزد روز» می‌نامیدند. در ادب فارسی نیز این سیاره را به عنوان «سعداکبر» با زهره که سعد اصغر و زحل که نحس اکبر است، به کار برده‌اند: «مشتری در طالعت با زهره دایم همبرست ـ زانکه او در حال سعد و خرمی همراه تست.»(سنایی)□ «دارد از لطف تو برجیس و ز قهر تو زحل ـ این سعادت مستفاد و آن نحوست مستعار.» (انوری) این سیاره در ادب فارسی مظهر بزرگی است و در این معنا با عبارت‌هایی چون «خواجهٔ اختران» و «خواجهٔ هفت اختر» کاربرد یافته است: «ای ترا گردش نه گنبد دوار مطیع ـ و ای ترا خواجهٔ هفت اختر سیار غلام.» (انوری) در متون ادبی مشتری را «قاضی فلک» نیز خوانده‌اند و گاه با عبارت «طیلسان دار چرخ» از آن یاد کرده و آن را با عمامه و دستار توصیف کرده‌اند: «آن کز برای خطبهٔ ایام دولتش ـ برجیس را ردا و وطاکرد روزگار.» (انوری)□ «می‌نیارست کرد بانگ از بیم ـ طیلسان‌دار چرخ در مؤذن.» (مسعود سعد)□ «پیش قاضی فلک مه چه کند دعوی حُسن ـ تا خطت بیّنهٔ خویش اقامت نکند.» (امیرخسرو) از آن جا که این سیاره سعد است عبارت‌هایی چون «مشتری بخت» ، «مشتری فر» و «مشتری صفت» به کنایه از نیک‌بخت و خوش‌اقبال به کار رفته است: «چو آگه شد که شاه مشتری بخت ـ رسانید از زمین بر آسمان تخت.» (نظامی)□ «مشتری‌فر و عطارد فطنت است ـ تحفه‌هاش از مدحت آرایی فرست.» (خاقانی) نام این سیاره در ترکیب‌هایی چون «مشتری چهر» ، «مشتری رخساره» ، «مشتری روی» و «مشتری لقا» کنایه از زیبایی و رخشانی چهره است: «بهرام نژاد و مشتری چهر ـ دُرِ صدفِ ملک منوچهر.» (نظامی) در قدیم مقارنهٔ ماه و مشتری را برای دیدار وزیران و قضات و برای عروسی مبارک می‌دانستند و این موضوع در اشعار فارسی نیز بازتاب داشته است: «گفتم که خواجه کی به سر حجله می‌رود؟ ـ گفت آن زمان که مشتری و مه قران کنند.» (حافظ) فلک هفتم را هم به نام سیاره‌اش فلک زحل نامیدند. نسفی دربارهٔ این فلک می‌گوید «ملائکهٔ آن بسیار و عزرائیل سرور ملائکهٔ این فلک است.» مدار سیارهٔ زحل میان مدار مشتری ومدار اورانوس است. فاصلهٔ متوسط زحل/کیوان از خورشید ۱۴۲۷۷۳۰۰۰۰ کیلومتر و قطر استوایی آن ۱۲۰۷۰۱ کیلومتر است. دو حلقهٔ روشن که با حلقهٔ تیره‌ای به نام حلقهٔ تار از یکدیگر جدا می‌شوند، در امتداد صفحهٔ استوایی سیاره و گرداگرد آن دیده می‌شود. پیش از کشف سیاره‌های اورانوس، نپتون و پلوتون ، زحل را دورترین سیارات می‌انگاشتند. از آن روی که زحل تیره به نظر می‌رسد و قدما تیره را نامبارک می‌شمردند، این سیاره را نحس اکبر خواندند. آن را بطی‌ءالسیر نیز می‌دانستند چنان که هندیان آن را «خدای کُندرو» می‌خواندند و یونانیان آن را به صورت پیرمردی باداس و ساعت شنی تصویر می‌کردند. به همین دلیل در نجوم آن را ستارهٔ پیران، دهقانان ،خاندان‌های قدیمی، غلامان سپاه و مردم خسیس و زاهدانِ بی‌علم دانسته‌اند و کینه و نادانی و بخل و ستیزکاری را به آن نسبت داده‌اند. در اساطیر نیز که سیارات/اباختران را به سبب حرکت بی‌نظمشان ستارگانی اهریمنی و دشمن ستارگان/ اختران که هرمزد آفریده‌اند، می‌دانستند و معتقد بودند که سیارات با هجوم اهریمن به آسمان در برج‌های اختران جای گرفتند، هر یک از اباختران را ضد یک اختر می‌دانستند و در این نبرد کیوان که برضد میخ میان (جُدَی) آسمان بود، سپاهبدان سپاهبد اختران به شمار می‌رفت. از آن‌جا که کیوان ـ ستاره‌ای اهریمنی ـ بر اخترش که هرمزدآفریده بود پیروز شد، آن را سبب مرگ، تباهی و درویشی

نجوم در ادب فارسی

گمان می‌کردند. همچنین خورشید را خدایِ روشنی و بزرگِ اختران و کیوان را شاهِ تاریکی و بزرگِ اباختران می‌دانستند. در ادب فارسی نیز با تعابیری چون «پیر فلک» ، «خادم پیر» ، «هندوی پیر» و «پیر صفهٔ هفتم» از آن نام برده‌اند: «آن که پیر صُفّهٔ هفتم سبکدل شد ز رشک ـ از وقار تو بر او چندان گرانی آمده است.»(سنایی)□ «کوکب سیاره را، پیر فلک راهبر ـ موکب انوار را، ظل زمین راهزن.» (خواجو) در متون ادبی صفاتی چون دلاوری و سخاوت را نیز به این سیاره نسبت داده‌اند: «کیوان جود گستر و برجیس نورپاش ـ بهرامِ فتح بخش و خورشیدِ زرفشان.» (مجیربیلقانی) □«کیوانِ رزم‌پیشه و برجیسِ نرم‌ساز ـ بهرامِ کینه‌گستر و خورشید صف ستان.» (مجیر بیلقانی) از این رو آن را «پاسبان فلک» نیز نامیده‌اند: «بر بام سراچهٔ جمالت ـ کیوان شده پاسبان هندوی.» (سعدی) نام این سیاره را به کنایه از کاردانی و زیرکی نیز به کار برده‌اند: «مشتری هر سحر از منبر شش‌پایهٔ خویش ـ در ثنای تو زحل فهم و عطارد فطن است.» (مجیربیلقانی) آن را با عبارت‌هایی چون «زحل رنگ» و «زحل سیما» به کنایه از رنگ تیره و کدر هم به کار برده‌اند: «هم زحل رنگم چو آهن هم ز آتش حامله ـ وز حریصی چون نعایم آتشین آهن خورم.» (خاقانی) به دلیل رنگ تیره‌اش، آن را «هندوی بارک‌بین» و «هندوی هفتمِ چرخ» نیز نامیده‌اند: «جرم کیوان، آن معمر هندوی باریک‌بین ـ پاسبان تو نشاندی ، هر زمان بر منظری.» (انوری) به کینهٔ زحل نیز در متون بسیاری اشاره شده است: «گوش می‌دار که شمشیر زحل کینهٔ تو ـ باج برگردن ناچخ زن بهرام نهد.» (مجیربیلقانی) هشتمین فلک را فلک ثوابت / فلک البروج نیز گفته‌اند: «زیبد فلک البروج کوست ـ کز نوبه زدن نوا ببینم.» (خاقانی) فلک نهم/ فلک‌الافلاک نیز بزرگ‌ترین و برترین فلک‌ها است که همهٔ افلاک ، درون آن جای دارند و سنگینی همهٔ آن‌ها بر آن است: «همچو سپهر برین بلند به بالا ـ همچو کُهِ بیستون درست به بنیاد.»(قطران) منطقةالبروج نام دیگر فلک هشتم است و آن مسیر سالیانهٔ گردش ظاهری خورشید از غرب به شرق به دور زمین است که به دوازده بخش سی‌درجه‌ای تقسیم شده است و هریک از این بخش‌ها را بر اساس نام صورت فلکی مربوط به آن نام‌گذاری کرده‌اند. نام برج‌های دوازده‌گانه به ترتیب از این قرارند: حمل(بره) ، ثور(گاو)، جوزا (دوپیکر) ، سرطان(خرچنگ)، اسد(شیر)، سنبله(خوشه)، میزان(ترازو)، عقرب(کژدم)، قوس (کمان)، جَدی (بزغاله) ، دَلو(آبریز) ، حوت (ماهی): «برج‌ها دیدم که از مشرق درآوردند سر ـ جمله در تسبیح و در تهلیل حی لایموت/ چون حمل، چون ثور، چون جوزا و سرطان و اسد ـ سنبله، میزان و عقرب ، قوس و جدی و دلو و حوت.» (ابونصرفراهی) هریک از این برج‌ها به ترتیب مطابق ۱۲ ماهِ تقویم ایرانی هستند. **حمل** نام نخستین برج سال خورشیدی است و آن را بیت الشرف خورشید می‌دانند، همچنین نام صورتی فلکی است به شکل گوسفند نیم خفته که به دنبال خود می‌نگرد و دهانش بر پشت آن است، این صورت در نخستین بخش از بخش‌های دوازده‌گانهٔ منطقةالبروج قرار دارد. در ادب فارسی برج حمل را به نشانهٔ تغییر فصل و وصف بهار به کار برده‌اند: «چو از برج حمل خورشید اشارت کرد زی صحرا ـ به فرمانش به صحرا بر مطرا گشت خلقان‌ها.» (ناصرخسرو)□ «یعنی که قرص خورشید از حوت در حمل شد ـ کرد اعتدال بر وی بیت‌الشرف مقرر» (خاقانی) و گاه برای مبالغه در مدح و به کنایه از برتری و بزرگی به کار رفته است: «زهی به مهتری اندر ز مهتران اول ـ چو از کواکب کیوان چو از بروج حمل .» (مسعود سعد) حمل مانند برهٔ زمینی نمایندهٔ تسلیم محض و بی‌خبری است و قابلیت قربانی شدن دارد، از این‌رو در اشعار فارسی قربانی شدن برای ممدوح را آرزو می‌کند: «ز شوق خدمت خوان تو در تنور اثیر ـ هزار بار حمل کرده خویش را بریان.»(انوری) **ثور** دومین برج سال خورشیدی و جایگاه صورت فلکی ثور است و آن به صورت گاوی بدون کپل و دوپای است. ستارهٔ مشهور آن دبران است: «گر ثور چوعقرب نشدی ناقص و بی‌چشم ـ بر قبضهٔ شمشیر نشاندی دبران را» (انوری) و پروین یکی از چند مجموعهٔ خوشه‌ایِ ستارگانِ این صورت است که در کوهان آن جای دارد: «گاوی است بر آسمان قرین پروین ـ گاوی است دگر نهفته در زیر زمین.»(خیام) در نجوم، برج ثور را خانهٔ زهره و شرفِ ماه را در آن می‌دانند. در متون ادبی به این ها اشاره شده است: «پیش آن گاو رفت چون مهِ بدر ـ ماه در برج گاو یابد قدر.» (نظامی) در اشعار از این برج با عبارت‌هایی چون «برج گاو»، «گاو آسمان» و «گاو گردون» یاد کرده‌اند: «چو خورشید برزد سر از برجِ گاو ـ زهر سو برآمد خروش چکاو.»(فردوسی)□ «اختران پیش گرز گاوسرش ـ رخت برگاو آسمان بستند.» (انوری) **جوزا**/ دو پیکر/ توأمان نام برج سوم و به معنی میان/ وسط است، چون صورت فلکی جوزا که در این برج قرار دارد در میان آسمان است. این صورت فلکی به شکل دو کودک ایستاده است که دست بر گردن یکدیگر دارند. صورت فلکی دیگری نیز با همین نام وجود دارد

که غیر از صورتِ برج جوزا است و آن را جبار نیز نامیده‌اند. صورت جبار به شکل مردی ایستاده است که در یک دست چماقی بالای سرو در دست دیگر شمشیر و حمایل دارد و از زیباترین صورت‌ها است. در اشعار به قرینهٔ همین حمایل و کمربند که از آنِ صورتِ فلکیِ جبار است، آن را از برج جوزا باز می‌شناسند: «جوزا سحر نهاد حمایل برابرم ـ یعنی غلام شاهم و سوگند می‌خورم.» (حافظ) صورت جوزا/ جبار را به کنایه از زیبا و برجسته به کار برده‌اند: «با کوه بلاتنگ کند دست حمایل ـ آن را که نظر در پی جوزا کمران است.» (بابافغانی) جوزا در معنی برج جوزا در متون ادبی بسیار به‌کار رفته است: «خوانچه کرده چون مه و مرغان چو جوزا جفت جفت ـ زهره وار از لب ثریا بیکران انگیخته.» (خاقانی)□ «دست چون جوزاش دادی گنج زر چون آفتاب ـ گنج زر دادن به یغما برنتابد بیش از این.» (خاقانی)□ «گر در خیال چرخ فتد عکس تیغ او ـ از یکدیگر جدا شود اجزای توأمان.» (حافظ) جوزا را به کنایه از یکدلی نیز به‌کار برده‌اند: «کی دیده‌ای دو دوست که جوزا صفت بدند ـ کایامشان چو نعش یک از یک جدا نکرد.» (خاقانی) سرطان/ خرچنگ برج چهارم از برج‌های دوازده‌گانهٔ فلک و نام صورتی فلکی در این بخش از منطقةالبروج است. در نجوم آن را خانهٔ قمر و شرف مشتری دانسته‌اند. گاه در اشعار به این خصوصیات اشاره شده است: «بودی آن روز به‌کردار، چو خورشید به ثور ـ هستی امروز به مقدار، چو مَه در خرچنگ.» (سنایی) گنگی و کاهلی و دورویی را به این صورت نسبت می‌دهند: « از فلک زان سنان کوه افکن ـ پنجْ پای دوروی را برکن.» (سنایی) لطخه نخستین ستارهٔ این صورت است و پس از آن دو ستاره به نام حماران وجود دارد. صورت سرطان ستاره‌های بسیار و درخشانی دارد، از این ویژگی در اشعار فارسی یاد شده است: «چمن مگر سرطان شد که شاخ نسترنش ـ طلوع داد به یک شب هزار شعری را.» (انوری) برج سرطان نیز به نشانهٔ تغییر فصل کاربرد یافته است: «ایام به نقصان و ترا کوشش بیشی ـ خورشید به سرطان و ترا پوشش سنجاب؟» (خاقانی) اسد/ شیر برج پنجم از برج‌های دوازده‌گانهٔ فلکی و نام صورت فلکیِ این برج است. این صورت فلکی شکل شیر دارد و قلب‌الاسد، زبره و صرفه از ستارگان معروف آن هستند: «اسد اکنون چو اسد بر فلک است ـ ای فلک جان تو و جان اسد.» (خاقانی)□ «خوشه کزو سنبله‌تر ساخته ـ سنبله را بر اسد انداخته.»(نظامی) در اشعار فارسی عبارت‌هایی چون «شیرگردون»، «شیرچرخ»، «شیرافلاک»، «شیر آسمانی»، «شیر چرخ چنبری» و «شیرسپهر» را به کنایه از برج اسد به کار برده‌اند: «گر فتد ذره‌ای از خشم تو بر اوج سپهر ـ گردد از هیبت تو شیر سپهر اندر تب.» (سنایی)□ «آن جهانداری که گردون بندهٔ فرمان اوست ـ شیرِ چرخ چنبری کمتر سگِ دربان اوست.» (خواجو) □ «ای چو عنقا ز دام دهر برون ـ شیر گردون شکارِ دام تو باد» (انوری) و از آن روی که منجمان این برج را خانهٔ آفتاب می‌شمرند، نام‌های برج اسد را به کنایه از خورشید و آفتاب و گاه برای اشاره به موقع آفتاب در این برج نیز به کار برده‌اند: « به آهوانِ نظر، شیر آفتاب بگیر ـ به ابروان دوتا قوس مشتری بشکن.» (حافظ)□ «زتاب آتش قهر تو مغز شیرِ سپهر ـ شود گداخته وز استخوان فرو ریزد.» (خواجو)□ «شیر فلک ز صولت خشم تو زردروی ـ باد صبا ز نفحهٔ لطف تو شرمسار.» (جمال عبدالرزاق) عبارت «آفتاب شیر سوار» نیز به موقع آفتاب در این برج اشاره می‌کند. در این زمان خورشید نزدیک‌ترین فاصله را با زمین دارد و شاید نشانهٔ ایران که شیری شمشیر به دست با خورشیدی بر پشت آن بود نیز به همین موضوع اشاره کند: «اگر به قله برآیی و برفرازی تیغ ـ دروفتد ز کمر آفتاب شیرسوار.» (خواجو) قدما کسی را که طالعش در برج اسد بود خوش اقبال می‌دانستند، از این رو در متون ادبی نیز عبارت «شیرْ طالع» را به کنایه از جوانبخت و خوش‌اقبال به کار برده‌اند: « منم گاو دل تا شدم شیر طالع ـ که طالع کند با دلِ من نزاعی.» (خاقانی) صفاتی چون دلیری ، سخت‌دلی، جفاکاری و غرور را به این برج نسبت داده‌اند: «از این شیر طالع بلرزم چو خوشه ـ که از شیر لرزد دلِ هر شجاعی.» (خاقانی)□ «شیر گردون گر نریزد خونِ بدخواهان تو ـ گنده باد و کنده و انداخته چنگال و ناب.» (سوزنی) سنبله/ خوشه، ششمین برج و نام صورت فلکی بزرگی در این برج از منطقةالبروج است. عوا یکی از ستارگان این صورت است. صورت فلکی سنبله را عذرا هم نامیده‌اند و آن را به شکل زن جوانی با دو بال و دامنی بلند و خوشه‌ای در دست تصویر کرده‌اند. در ادب فارسی نیز از این صورت و برج بسیار یاد شده است و آن را با نام‌های «سنبلهٔ چرخ»، «سنبلهٔ گردون»، «خوشهٔ سپهر» و «خوشهٔ گندم» خوانده‌اند: «سنبلهٔ چرخ را خرمن شادی بسوخت ـ آتش خورشید کرد خانهٔ باد اختیار.» (خاقانی)□ «صاحبا صدرا به ذات آن‌که کلک قدرتش ـ سنبلهٔ گردون و راه کهکشان داند نگاشت.» (مجیر بیلقانی)□ «جِدْی مفتون خوشهٔ گندم ـ بره مذبوح خنجر بهرام.» (انوری) منجمان سنبله را خانهٔ عطارد می‌دانستند و در اشعار فارسی نیز به آن اشاره شده است:

«ز ادراکش عطارد خوشه‌چین است ـ مگر خود نام خانه خوشه زین است.» (نظامی) **میزان** /*ترازو*، نام برج هفتم از برج‌های دوازده‌گانهٔ فلک و نیز نام صورت فلکیِ این برج است که آن را به شکل ترازویی تصویر کرده‌اند. در ادب فارسی آن را به نام‌های «میزان آسمان» ، «ترازوی چرخ» ، «ترازوی فلک» و «ترازوی هفت چرخ» و ...خوانده‌اند: «ز آن‌جا که استقامت میزان عدل توست ـ میزان چرخ را به یکی حبه نشمری.» (شمس طبسی)□ «بگسلد کفه و شاهین ترازوی فلک ـ گر بسنجند بدان کفه و شاهین هنرت .» (مجیر بیلقانی) از آن‌جا که در نجوم احکامی برج میزان را برجی بادی می‌شمردند و اجتماع سیارات در آن را نشانهٔ طوفان باد می‌دانستند، در اشعار آن را به ترازوی بادسنج نیز تعبیر کرده‌اند:«رو که ناید نصیب گنج ترا ـ از ترازوی بادسنج ترا.» (سنایی) در زمان جای گرفتن خورشید در برج میزان (مهرماه) ،نخست شب و روز برابر و سپس رفته‌رفته شب‌ها بلندتر می‌شوند. به این ویژگی نیز در اشعار اشاره رفته است: «چون زر سرخ سپهر سوی ترازو رسید ـ راست برابر شدند کفهٔ لیل و نهار.»(خاقانی)□ «میزان فلک قسم شب و روز جدا کرد ـ از روز نوا بستد و شب را بنوا کرد.» (ابوالفرج رونی) عدالت از صفاتی است که به این برج نسبت می‌دهند و در متون ادبی نیز به آن اشاره شده است: «میزان آسمان را عدلش عدیل گشته ـ سلطان اختران را رایش نظیر بادا.» (انوری) **عقرب**/*کژدم* برج هشتم از دوازده برج فلک ونام صورت فلکیِ این برج است. این صورت خوشه‌های ستاره‌ای بسیاری دارد، ستارهٔ روشن و قرمزِاین صورت قلب‌العقرب ، ستارهٔ نزدیک به آن نیاط، ستاره‌ای که بر خزرات آن است فقرات و دو ستاره‌ای که به سمت دم آنند شوله نام دارند. اکلیل هم که از منازل ماه است در این صورت جای دارد: «نیش در خصم تو خلد عقرب ـ گر از اکلیل تاج زر یابد.» (جمال‌الدین اصفهانی) در متون ادبی برج عقرب را به نام‌های «عقرب نیلوفری» ، «کژدم قتلک» و «کژدم چرخ» خوانده‌اند: «عجب نباشد اگر کژدم فلک در دم ـ نهان کند ز نهیب تو نیش چون زنبور .» (ظهیرفاریابی)□ «ریخته نوش از دم سیسنبری ـ بر دم این عقرب نیلوفری.» (نظامی) در اشعار به این که خانهٔ مریخ در عقرب است نیز اشاره شده است: «تیغ مریخ در دم عقرب ـ تخت خورشید بر سر ضرغام.» (انوری) روزهای ۱۶ تا ۲۰ ماه را که ماه در منازل زبانا، اکلیل، قلب وشوله ـ همه در صورت عقرب ـ سیر می‌کند، قمر در عقرب نامیده‌اند و به احکام آن در اشعار بسیاری اشاره شده است: «هرماه که مه شود به عقرب ـ مسهل خور اوست چرخ وکوکب.» (خاقانی) چین و شکن زلف یار نیز به دم عقرب تشبیه شده است: «ابرو جبهت او راست چو شمس اندر قوس ـ کله و طلعت او راست چو مه در عقرب.» (سنایی) **قوس** ، نام برج نهم و نام صورت فلکیِ آن است. این صورت را چون شخصی که نیمهٔ بالای بدن او انسان و نیمهٔ پایین بدنش شبیه اسب است و کمانی می‌کشد، تصویر کرده‌اند. عرب‌ها ستارگانی را که بر پیکان و قبضه و دست راست این صورت قرار دارند نعایم وارد و ستارگانی را که بر بالا و کتف چپ قوس قرار دارند نعایم صادر نامیده‌اند. بخشی از ستارگان قوس را قلاده نام گذاشته‌اند و برخی آن را نام دیگر قوس می‌دانند. منجمان برج قوس را خانهٔ مشتری می‌دانستند و در اشعار نیز به این موضوع اشاره شده است: «دانسته که در حریم رحمان ـ خیرالبشر است حی و یقظان/ پس رفته چو مشتری سوی قوس ـ از روضهٔ مصطفی به فردوس.» (خاقانی) از این برج با نام «کمانِ فلک» نیز در اشعار یاد شده است: «وز یاد کرد تیر و کمان تو جانِ خصم ـ دایم چو در کمان فلک جرم تیرباد.»(انوری) **جَدْی**، برج دهم از برج‌های دوازده‌گانهٔ فلک و نام صورت فلکی آن است و این صورت به شکل بزی است که انتهای آن شبیه ماهی است. دو ستاره‌ای را که بر دو شاخ جَدی است سعد ذابح و سعد ناثره ، و دو ستاره‌ای را که بر دُم آن است محبین نامیده‌اند. جدی را خانهٔ کیوان دانسته‌اند و در اشعار فارسی به آن اشاره شده است: «ز برج جدی بتابید پیکر کیوان ـ به شکل شمع فروزنده در میان شمر.» (انوری) از آن روی که جَدی و زحل همخانه‌اند و زحل را نحس اکبر می‌دانند، نحوست آن را به زهر پیکر جدی نسبت می‌دهند و آن را «بزغالهٔ زهرآلود» می‌خوانند: «دیده مهی برخوان دی بزغاله‌ای پر زهر وی ـ ز آن‌جا برون آورده پی خون وی آن‌جا ریخته.» (خاقانی) این برج را «بزغالهٔ فلک» نیز نامیده‌اند : «وَز بره تا گاو و بزغالهٔ فلک ـ گوشتی ساز و به مولایی فرست.» (خاقانی) **دلو**/*آبریز*، یازدهمین برج و نام صورت فلکی این بخش از منطقةالبروج است. صورت فلکی دلو بسیار پهناور و کمابیش نامشخص است. آن را به شکل مردی ایستاده و هر دو دست دراز کرده تصویر کرده‌اند که در یک دست کوزه‌ای نگونسار دارد و آب تا روی پایش می‌ریزد. عرب‌ها ستارهٔ شانهٔ راستِ صورت دلو را سعدالملک ، ستارهٔ شانهٔ چپ را که به جدی نزدیک است سعدالسعود، ستاره‌ای که بر دست چپ آن است سعد بلع و ستارهٔ ساعد راست آن را با سه ستارهٔ دیگر سعدالاخبیه

نامیده‌اند. این صورت را ساکب‌الماء یعنی ریزندهٔ آب و ساقی نیز نامیده‌اند. در نجوم، این برج و بال آفتاب و یکی از دو خانهٔ زحل است و در اشعار فارسی به این خصوصیات برج دلو اشاره شده است: « ما را ز دلوِ دل شکن، چون نیست آبی در دهن ـ آن به که باشد بی‌رسن، لب تشنه حنجر سوخته.» (مجیر بیلقانی) در اشعار فارسی از برج دلو برای وصف خورشید و بامداد استفاده کرده‌اند: «بل کافتاب چرخ زمین‌تاب از آن شده ـ تا هم به دلو چرخ کشد آب اخترش.» (خاقانی)□ «رسته چون یوسف ز چاه دلو و پیش ابر صبح ـ گوهر از الماس و مشک از پرنیان افشانده‌اند.» (خاقانی) ورود خورشید در برج دلو نشانهٔ آمدن باران و فراوانی آب بود و در اشعار فارسی به این موضوع نیز اشاره شده است:« وز نسیم لطف تو بر شعلهٔ دوزخ وزد ـ دلو چرخ از دوزخ آب زمزم و کوثر کشد.» (انوری) نام این برج برای مدح نیز به کار رفته است: «گر دلو همی دریده گردد ـ یا گر رسنش بریده گردد/ دلو فلک آوری به چاهش ـ سازی رسن از نطاق ماهش.» (خاقانی) همچنین دلو در پاره‌ای اشعار به داستان بیرون کشیدن یوسف از چاه اشاره می‌کند: «از دلوِ یوسفی بجهد آفتاب و چشم ـ بر حوت یونسی به تماشا برافکند.» (خاقانی) برج دلو را «آبریز چرخ» نیز خوانده‌اند: «دوستی ز آبریز چرخ ببُر ـ ز آنکه او گه تهی بود گه پر.» (سنایی) حوت/ ماهی دوازدهمین برجِ سال خورشیدی و نام صورت فلکیِ آن است. این صورت به شکل دو ماهی است که از دم به یکدیگر پیوسته‌اند. رشا و بطن الحوت از ستارگان مشهور این صورت و از منازل قمرند. حوت خانهٔ مشتری و این یکی از دو سعد اکبرِ حوت است. در اشعار فارسی نیز بدان اشاره شده است: «دلو کیوان فروفتاده به چاه ـ ماهی مشتری بجسته ز دام.» (انوری) این برج را نیز برای وصف خورشید به کار برده‌اند: «یوسف رسته ز دلو مانده چو یونس به حوت ـ صبحدم از هیبتش حوت بیفکند ناپ» (خاقانی) و برای مدح نیز کاربرد یافته است: «زمانه زان به تو دل درنبست می‌دانست ـ که ماهی فلک را فرو نگیرد شست.» (انوری) این برج در پاره‌ای اشعار به داستان یونس و ماهی اشاره می‌کند: «ماهی نهنگ‌وار به حلقش فروبرد ـ چون یونسش دوباره به صحرا برافکند.» (خاقانی) گاه نام این برج را همراه برج دلو آورده‌اند: «بازخر خون مجیر از دلو حوتِ چرخ از آنک ـ یوسفِ بخت وِرا در چاه مسجون کرده‌اند.» (مجیر بیلقانی) این برج را به نام‌های «ماهیِ آسمان» ،«ماهیِ چرخ» ،«ماهی دان»، «حوتِ گردون» و «حوتِ فلک »نیز به کار برده‌اند: «در دلو نورافشان شده و آن‌جا به ماهی دان شده ـ ماهی از او بریان شده یک ماهه نعما داشته.» (خاقانی)□ «مخلص‌الدین که نام و ذاتش را ـ حوت گردون و حوت ذوالنونم.» (انوری)

صورت‌های فلکی دیگری نیز در ادب فارسی به کار رفته‌اند که شماری از آن‌ها از این قرارند:

۱ـ اژدها / تنین/ هشتبهر، از صورت‌های شمالی است که پیچش بسیار و سه حلقه دارد. در اشعار فارسی با عبارت‌هایی چون «اژدهای چرخ» ،«اژدهای سپهر» و مانند آن‌ها از آن بسیار یاد شده است: « غبنم آمد که اژدهای سپهر ـ تهمت کینه برنهاد به مهر.» (نظامی) در باورهای عامیانه آمده که هنگام خسوف، ماه به کام اژدها/ تنین می‌رود و این باور در اشعار بسیاری بازتاب داشته است: « دید دودی چو اژدهای سیاه ـ سر برآورده در گرفتن ماه.» (نظامی)

۲ـ اکلیل شمالی، صورتی در نیمکرهٔ شمالی است و علامت آن سه ستاره برخطی منحنی است؛ چون این صور بر پیشانی عقرب قرار دارد آن را به تاج تعبیر کرده‌اند: « به سر بر ترا دایم اکلیل باد ـ به زیر کفت فرق اکلیل باد.» (شرفنامهٔ منیری) این صورت را فکه و کاسهٔ یتیمان نیز نامیده‌اند.در اشعار فارسی اکلیل را با مجره، غفر و قلب از منازل ماه، برج عقرب، خورشید و ماه نو همراه کرده‌اند: «اکلیل به قلب تاج داده ـ عقرب به کمان خراج داده.» (نظامی)□ «به فرق سر بنهاده است تاجی از اکلیل ـ به ساق پای وی اندر ز ماه نو خلخال» (کمال‌الدین اسماعیل) و این جز صورت اکلیل جنوبی است که آن را افسر، و از آن روی که حالتی دایره‌ای دارد، قبه نیز خوانند: « پر از اخگر یکی سیمینه مجمر ـ پر از گوهر یکی شاهانه افسر.» (فخرالدین اسعد گرگانی)

۳ـ الجاثی که آن را هرقل/ هرکول نیز گویند، صورت بزرگی است در نیمکرهٔ شمالی ، به شکل مردی که بر زانو نشسته است و در اشعار فارسی نیز به همین شکل توصیف شده است: «زنی دیگر به زنجیری ببسته ـ به پیش مرد بر زانو نشسته.» (فخرالدین اسعد گرگانی)

۴ـ تیر/ سهم، صورتی در نیمکرهٔ شمالی و زیر نسر طائر است؛ این تیر غیر از سیارهٔ عطارد است: «برابر کر کسی پر برگشاده ـ دو پای خویش بر تیری نهاده.» (فخرالدین اسعد گرگانی)

۵ـ دب اکبر/ خرس بزرگ، صورت بزرگی در نیمکرهٔ شمالی است و آن را به شکل خرسی بزرگ تصویر کرده‌اند؛ نعش، بنات‌النعش کبری ـ بر دُمِ صورت ـ عناق، قائد و سُها در این

صورت جای دارند. سُها ستارهٔ کوچک و کم‌نوری بر بالای عناق است و در شعر آن را به دهان کوچک تشبیه کرده‌اند: «چون بخندی خبر دهد دهنت ـ کز سها اختران همی ریزد» (خاقانی) و ستارگان بنات‌النعش کبری را به خواهران تعبیر کرده‌اند: « چو بالا بلند تناور که چون او ـ نتابد ز بالای گردون سه خواهر.» (فرخی) نام فارسی این صورت هفت اورنگ مهین است که در اشعار به این نام بسیار اشاره شده و آن را به کنایه از آسمان به کار برده‌اند: «به بالا هر یکی چون سروِ سیمین ـ برو بارنده هفت اورنگ و پروین.» (فخرالدین اسعد گرگانی) □ «غبار صحن و سرای تو اوج هفت اورنگ ـ شکنج زلف سخای تو موج دریا بار.»(عرفی)

۶ـ شجاع/ مار آبی، صورتی جنوبی به شکل اژدهایی درهم پیچیده است که بین قلب الاسد و شعرای شامی جای دارد. ستارهٔ سرخی که بر گردن این صورت است، فردالشجاع/ عنق الشجاع نام دارد. خبا و شراسیف نیز از ستارگان شجاعند. صورت‌های باطیه و غراب بر پشت این صورت دیده می‌شوند و در اشعار فارسی نیز این صورت‌ها با هم همراه شده‌اند: «چو شاخ خیزران باریک ماری ـ کلاغی در میان مرغزاری .» (فخرالدین اسعد گرگانی) این صورت را در پاره‌ای اشعار به نام مار باریک و مار فلکی خوانده‌اند: «الا که تا بود برین فلک روان ـ شجاع او و حیةالحواء او.» (منوچهری)□ «مار فلکی است خامهٔ او ـ گنج ملکی است نامهٔ او.» (خاقانی) در اشعار بسیاری صورت حیه /حیةالحوا را نیز مار فلکی گفته‌اند.

۷ـ صدف، صورتی است با سه ستاره بر گرد قطب که ستارهٔ قطبی/ جدی نیز در میان آن‌ها است. در اشعار فارسی این صورت را به نام‌های «صدف فلک» ،«صدف چرخ» و «صدف آسمان» خوانده‌اند: «در صدف قطب است و در صفر آفتاب ـ حضرتی کز پرده پیدا دیده‌ام.» (خاقانی)□ «پیش که غمزه زن شود چشم ستارهٔ سحر ـ بر صدف فلک رسان خندهٔ جام گوهری.» (خاقانی)

۸ ـ عوا/مشاه/متراک، صورتی شمالی بین اکلیل شمالی و بنات‌النعش کبری که به شکل مردی است که عصایی به دست گرفته و منزل سیزدهم ماه است. خارج از این صورت ستارهٔ روشنی به نام سماک رامح وجود دارد و از آن جا که همواره در آسمان دیده می‌شود، آن را حارس‌السماک نیز گفته‌اند. گروهی این صورت را دارای پنج ستاره و به شکل حرف لامی که از چپ نوشته شده باشد، در سمت چپ سنبله تصویر کرده‌اند. در اشعار فارسی نام این صورت با این باور که سگ‌ها در شب‌های مهتاب، به‌ویژه شب‌هایی که ماه در منزل عوا است عوعو می‌کنند یا با این تصور که عوا همچون سگی به دنبال شیر (صورت اسد) عوعو می‌کند همراه است: «در شب مهتاب مه را بر سماک ـ از سگان و عوعو ایشان چه باک.» (مولوی)□ «شیر هشیار از سگ وحشت فزا برتافت روی ـ نور جبهه شور عوا برنتابد بیش از این.» (خاقانی)

۹ـ غراب/ کلاغ، صورت کوچکی در نیمکرهٔ جنوبی است.این همان صورت است که بر پشت صورت شجاع جای دارد و یکی از ستارگانِ صورت شجاع بر منقار آن است که منقارالغراب نام گرفته است. در اشعار فارسی نیز از این دو صورت با هم یاد شده است.

۱۰ـ فَرَس اعظم، صورتی شمالی به شکل اسبی بدون پا و کفل است. ستاره‌ای را که بر سینهٔ این صورت جای دارد و با صورت امرأةالمسلسلة مشترک است، سرةالفرس و ستاره‌ای را که برکتف آن است، متن‌الفرس نامیده‌اند. در اشعار فارسی از این صورت با عبارت «اسب فلک» یاد کرده‌اند: «پس ساخته‌زان دوال خود رنگ ـ بر اسبِ فلک حیاصه وتنگ.» (خاقانی)

۱۱ـ نَسر طایر، صورتی به شکل عقاب است که عوام آن را شاهین‌ترازو نیز گفته‌اند. همچنین یازدهمین ستارهٔ درخشان آسمان، که آن را به شکل کرکسی با بال‌های گشاده تصویر کرده‌اند، نیز به همین نام است. از این صورت و ستاره با نام‌های «نَسرِ طایر»، «نَسرِ فلک»، «نسرطایر چرخ» و «نَسرِگردون» در ادب فارسی بسیار یاد شده است : «نسر طایر را به زیر بال بازِ همتش ـ چون مگس در سایهٔ شهپر عنقا یافتم.» (خواجو)□ «تا شاهباز چترش بگرفت ملک سنجر ـ برکند نسر گردون شهبال صیت طغرل.» (سلمان ساوجی) در اشعار بسیاری نیز نام این ستاره با ستارهٔ نسر واقع همراه است و گاه به صورت « نَسرَین» از این دو یاد شده است: «پر زند مرغ عقاب افکن تیر از چپ و راست ـ بالِ نَسرَین سماوی شود از واهمه شل.» (وحشی) □ «بازی که نسر طایر و واقع کند شکار ـ گردد شکارگاه اگر چرخ اخضرش.» (وحشی)

۱۲ـ نهر، صورتی جنوبی است که از زیر پای چپ صورت جبار شروع می‌شود و پس از پیچشی به ستارهٔ روشنی به نام آخرالنهر ختم می‌شود. در پاره‌ای اشعار، تصویر این صورت در شب را با عبارت‌هایی چون «تیره‌جو» و «جوی تاریک» وصف کرده‌اند: «نمود اندر جنوبش تیره‌جویی ـ ز بس چین و شکن چون جعدمویی.» (فخرالدین اسعد گرگانی) صورت‌های دیگری

چون ارنب / خرگوش ،امرأة المسلسله/ زن زنجیر برپای /خاتون رشا، دب اصغر/ خرس کوچک، سگ/ کلب اصغر، سفینه، قنطورس/ ظلمان که صورتی است نیم‌مرد و نیم‌اسب و پای شیری را به دست گرفته است، و ممسک‌الاعنه نیز در اشعار کاربرد یافته‌اند: «گرنه سگی، طوق ثریا مکش ـ گرنه خری، بار مسیحا مکش.» (نظامی)□ «خاتون رشا ز ناقه‌داری ـ بابطن الحوت در عماری.» (نظامی)□ «یکی استور، مردم را خمانا ـ شکفته بر تنش گل‌های زیبا/ تو پنداری بیاشفته است چون مست ـ گرفته دست شیری را به دو دست.» (فخرالدین اسعد گرگانی)

افزون بر فلک‌ها، برج‌ها و صورت‌های فلکی، ستارگان به تنهایی نیز در ادب فارسی کاربرد یافته‌اند. شماری از ستاره‌ها از این قرارند:

۱ـ پروین /پرن/پرویز/ پارند، مجموعهٔ ۶ یا ۷ ستاره در کوهانِ صورتِ ثور است. به عربی آن را ثریا (مصغّر ثُروی، به معنی زن بسیار مال است و از آن روی مصغّر شده است که ستارگان پروین بسیار خردند) و النّجم نامیده‌اند. در باورهای کهن، پروین را نشانهٔ جمعیت خاطر و دب اکبر و بنات‌النعش را نشانهٔ تفرقه و پریشانی می‌دانستند. این باورها در اشعار فارسی نیز راه یافته است: « آن قوم که بودند پراکنده‌تر از نعش ـ گشتند فراهم ز سخای تو چو پروین.» (سنایی) برمبنای همین دو تعبیر در پاره‌ای اشعار ، پروین را به نظم و بنات‌النعش را به نثر تشبیه کرده‌اند: «نعش و پرن ساخته در نظم و نثر ـ ساخته دیباچهٔ کون و مکان.»(خاقانی) در اشعار فارسی پروین را بیش از هر چیز به اشک و مروارید تشبیه کرده‌اند و عبارت‌هایی چون «پروین فشاندن» و «پروین باریدن چشم» را به کنایه از اشک ریختن به کار برده‌اند: «یار من باش که زیب فلک و زینت دهر ـ از مه روی تو و اشک چو پروین منست.» (حافظ)□ «او خفته و لیلیش به بالین ـ بر ماه همی‌فشاند پروین.» (جامی)□ «مَطلع دیدهٔ من پر ز ثریا گردد ـ چون نقاب شبه گون از رخ مه بگشایی.» (شمس طبسی) موارد تشبیه پروین به گردن بند و خوشه نیز در ادب فارسی بسیار است: «غزل گفتی و دُر سفتی بیا و خوش بخوان حافظ ـ که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را.» (حافظ)□ «آسمان گو مفروش این عظمت کاندر عشق ـ خرمن مه به جوی خوشهٔ پروین به دو جو.» (حافظ)□ «اگرنه برج ثور و شاخ انگور ـ دو موجودند از یک مایه صادر/ چرا پس خوشهٔ انگور و پروین ـ یکی صورت پذیرفت از مصور؟» (خاقانی) دندان‌های سپید و زیبا را نیز به پروین تشبیه کرده‌اند: «چو عهد شاه را بشنید شیرین ـ بخنده برگشاد از ماه پروین.» (نظامی) باران ،قطره، پروانه، شکوفه، رشتهٔ درّ و تسبیح نیز به پروین تشبیه شده‌اند: « بشکند از قدح مه تن گردون زنهار ـ که به دست همه تسبیح ثریا بستند.» (خاقانی)□ «و آن قطرهٔ باران زبر سوسن کوهی ـ گویی که ثریاست برین گنبد دوار.» (منوچهری)

۲ـ جَبهه، مجموعهٔ چهار ستاره بر پیشانی صورت اسد است که روشن‌ترین آن‌ها جنوبی‌ترین آن‌ها است و قلب‌الاسد فلکی نامیده می‌شود که در تابستان جایگاه خورشید است: «گرمگاهی کافتاب افتاد بر قلب‌الاسد ـ سنگ و ریگ ثعلبیه بید و ریحان دیده‌اند.» (خاقانی) از میان چهار ستاره شمالی‌ترین آن‌ها نیز فرد/فردالشجاع نام دارد. جَبهه در اشعار فارسی کاربرد یافته است: «وز موجبات شکرشناس آن که چون منی ـ شکر تو نقش جبهت شمس و قمرکند.» (کمال‌الدین اسماعیل)□ «خوی تب گل گل، بر جبهت گلگون خطر است ـ آن صف پروین زان طرف قمر باز دهید.» (خاقانی)

۳ـ جُدَی، بزرگ‌ترین ستارهٔ بنات النعش صغری از صورت دب اصغر است که همراه بنات النعش گِرد قطب می‌چرخد و آن را ستارهٔ قطبی و جدی‌الفرقد نیز نامیده‌اند. نام این ستاره مصغر جَدی است و برای تمیز آن از برج جَدی این نام بر آن گذاشته شده است. از این ستاره در اشعار فارسی یاد شده است: «همی برگشت گرد قطب جدی ـ چو گرد بابزن مرغ مسمن.» (منوچهری)□ «پایش بسان دامن دیبای زربفت ـ دمش پر ازهلال و جناحش پر از جَدی.» (منوچهری)

۴ـ دَبَران، ستارهٔ بزرگ و سرخ و روشن که بر چشم صورت ثور جای دارد. در بندهشن بِه نام دوبران از این ستاره یاد شده است و آن را سرکردهٔ ستارگان لقب داده‌اند. در اشعار فارسی نیز به نشانهٔ درخشندگی و زیبایی به کار رفته است: «گر ثور چو عقرب نشدی ناقص و بی‌چشم ـ در قبضهٔ شمشیر نشاندی دَبَران را.» (انوری)

۵ ـ ستارهٔ یمانی/ شعرای یمانی، نخستین ستارهٔ درخشانِ صورت کلب اکبر است که آن را خواهر شعرای شامی و سهیل می‌دانستند. آن را شباهنگ/ روزآهنگ نیز نامیده‌اند. این ستاره در اشعار فارسی نشانهٔ درخشندگی ، سعادت و بزرگی است: «چون ماه همه عزم و چو شعری همه سعدی ـ چون تیر همه فهم و چو کیوان همه رایی.» (خاقانی)□ «آن‌کس که به عید مدح تو گفت ـ بر رفته ز جاه تا به شعری.» (رشیدی سمرقندی) در

اشعار بسیاری نام این ستاره را با شعر همراه کرده و بلندی پایهٔ آن را بدان وصف کرده‌اند: «رسد درثنای تو نثرم به نثره ـ کشد در مدیح تو شعرم به شعری.» (انوری) در باورهای کهن آمده که برگ‌های بلسان با طلوع شعری پر از روغن می‌شوند و این روغن در اشعار فارسی به می تشبیه شده است: «گر زان می شعری وش بر خار شعاع افتد ـ دهن البلسان چون گل از خار پدید آید.» (خاقانی)

۶ـ سهیل، ستاره‌ای از صورتِ شمالی سفینه است و بر لنگر آن جای دارد. این ستاره پس از شعرای یمانی از درخشنده‌ترین ستارگان است. در اشعار فارسی به روشنی و درخشندگی و کم‌پیدایی آن بسیار اشاره شده است: «چو آید بعد ایامی برون خلقی فتد در خون ـ اگر ماهی سهیل‌آسا برون آید چنین آید.» (محتشم)□ «به رخسارگان چون سهیل یمن ـ بنفشه دمیده به گرد سمن.» (فردوسی) هم از این روی است که در متون ادبی پیشانی، روی و دندان را به آن تشبیه کرده‌اند:«به لب عقیق و به دندان سهیل را ماند ـ نگار من که به پاکیست لؤلؤ عدنی.» (سوزنی سمرقندی) درخشندگی جام و می نیز به سهیل تشبیه شده است: «گفتم کنون چه باید؟ گفتا شراب خواه ـ زان می که چون سهیل درخشد به ساغرا.» (قاآنی) افزون بر این‌ها سجاده، خاتم و سپر نیز به این ستاره تشبیه شده‌اند. در گذشته محل طلوع سهیل را یمن می‌دانستند از این رو در اشعار این دو با هم بسیار به کار رفته‌اند: «چون نه شعری، نه سهیل است و نه مهر ـ یمن و شام و خراسان چه کنم.» (خاقانی) همچنین در گذشته چنین می‌پنداشتند که ادیم ـ پوست خوش‌بوی سرخ رنگ یمنی ـ رنگ از سهیل می‌گیرد: «سهیل یمن تاب را با ادیم ـ همان شد که بوی مرا با نسیم.» (نظامی) رنگ سرخ سیب را نیز از آن می‌دانستند: «سیبی که سهیلش نزند رنگ ندارد.»

۷ـ سعد ذابح، راکه نشانهٔ آن دو ستاره بر شاخ چپ صورت جدی است، منزل بیست ودوم ماه می‌دانند. ستارهٔ دیگری بسیار نزدیک به این دو ستاره وجود دارد که در باورها آن را در ذبح سعد ذابح می‌انگاشتند. در اشعار به این مورد بسیار پرداخته‌اند: «خصم شترِ دلت را قربان کند همی ـ زین روی سعد ذابح آهخته کاردست.» (کمال‌الدین اسماعیل) □ «استاده سعد ذابح و مریخ زیردست ـ حلق حَمَل بریده بدان تیغ احمرش.» (خاقانی)

۸ ـ سماک رامح/ حارس‌السماء/ حارس‌الشمال، ستاره‌ای بر پای چپ صورت اسد است، آن را سماک نیزه و سماک میمون نیز نامیده‌اند. در افسانه‌ها آمده که این ستاره با نیزهٔ (رُمح) خود ستارهٔ قطبی را از اهریمن ایمن می‌دارد: «وز شهاب ناوک انداز و سماک نیزه‌دار ـ لشکر شروانشه صاحب قران انگیخته.»(خاقانی)

۹ـ سماک اعزل، ستاره‌ای بر پای راست صورت اسد است و در اشعار فارسی آن را سماک بی‌شمشیر و سماک هیچ شمشیر نیزخوانده‌اند: « عوا ز سماک هیچ شمشیر ـ تازی سگ خویش رانده بر شیر.»(نظامی)□ «داری آن دست که از دست سماک رامح ـ نیزه بربایی و بخشی به سماک اعزل.» (سلمان ساوجی) عبارت سماکین به این دو سماک اشاره می‌کند: «لاله و گل کنند روی بر روی ـ چون سماکین رامح و اعزل.» (ابوالفرج رونی)

۱۰ـ شعرای شامی، هشتمین ستارهٔ درخشان در صورت کلب اصغر است. داستانی است که گویند چندان در فراق سهیل و شعرای یمانی گریست که کور شد، از این رو آن را غمیصا نیز می‌نامند: «نه همچون عزم تو شمشیر هندی ـ نه همچون رای تو شعرای شامی.» (رشید وطواط)

۱۱ـ شوله، به معنی دم و دم عقرب، منزل نوزدهم ماه است و نشانهٔ آن دو ستاره‌ای است که بر نیش صورتِ عقرب است: «خم شوله چو خم زلف جانان ـ مغرق گشته اندر لؤلؤ تر.» (لبیبی) در اشعار فارسی آن را به نام‌های «دم عقرب» و «نیش »نیز خوانده‌اند: «تیغ مریخ در دُم عقرب ـ تخت خورشید بر سر ضرغام.» (انوری)

۱۲ـ عیوق را پنجمین ستارهٔ صورت ممسک‌الاعنه می‌دانستند. بعدها با دوربین‌های نجومی دریافتند که از دو ستاره تشکیل شده است. به فارسی عیوق را سروش می‌خوانند. رنگ این ستاره درخشان و طلایی است. از این رو شاعران تشبیه‌های بسیاری با آن ساخته‌اند: «ندیدی به نوروز گشته به صحرا ـ به عیوق مانند لالهٔ طری را/ اگر لاله پرنور شد چون ستاره ـ جز از وی نپذرفت صورتگری را.» (ناصرخسرو) گاه در اشعار عیوق را به نشانهٔ بزرگی و بلندی مقام به کار برده‌اند: «بسوده دست جلال تو دامن عیوق ـ سپرده پای کمال تو ذروهٔ اعلی.» (جمال‌الدین اصفهانی)

۱۳ـ فرقدان، نام دو ستاره از صورت دب اصغر است که آن را دو برادران نیز نامیده‌اند و آن نیز در شعر فارسی به نشانهٔ بلندی مقام به کار رفته است : «آسمان پایهٔ تخت شرف و قدر ورا ـ جای جز فرقگه فرقد و پروین نکند.» (سوزنی سمرقندی) □«گهی که بر فلک سروری عروج کند ـ نخست پایهٔ خود فرق فرقدان گیرد.» (حافظ)□ «هم در آن پا برهنه قومی را ـ پای بر فرق فرقدان بینی.» (هاتف)

۱۴ـ کف‌الخضیب/ کف‌الثریا/ سنام‌الناقه، ستاره‌ای در صورت ذات‌الکرسی است. گاه ثریا را به شکل سر و این ستاره و کف جذما را به جای دو دست آن تصویر کرده‌اند: «چرخ از کف الخضیب انگشت حیرت بر دهان ـ پیش آن رخسار و آن دندان پروین آورد.» (کمال‌الدین اسماعیل)

۱۵ـ نسر واقع، به معنی کرکس نشسته ،از ستارگان صورت شلیاق است: «عمر ضایع شده را سلوت جان بازآرید ـ نسر واقع شده را قوّت پر باز دهید.» (خاقانی)

۱۶ـ ماه نزدیک ترین سیاره به زمین و تابع آن است. فاصلهٔ متوسط این سیاره تا زمین ۳۸۰۰۰۰ کیلومتر و دورهٔ تناوب گردش آن به‌دور زمین ۲۷/۳۲ روز است. ماه نخستین خدایی بود که در تمدن ایران و ایلام آن را می‌پرستیدند. در خاک‌برداری‌های شوش در کنار نمادهای گوناگون ماه چون گاو، بزکوهی با شاخ‌هایی بسیار شبیه ماه، خرگوش و ... نقش زنان برهنه‌ای که دست به دست هم داده‌اند نیز دیده می‌شود. این نقش و اعتقاد مردمِ گذشته به این‌که هالهٔ نورانی دور ماه نشانهٔ باران است، بیانگر رابطهٔ ایزد باروری و ماه در باورهای پیشینیان است. دربندهشن نیز چنین آمده که ماه سبب پاکی و پالایش نطفهٔ گاو نخستین پس از کشته شدن آن به دست اهریمن بود و هر آنچه از نطفه‌اش پاک و توانا بود به ماه منتقل شد و از آن گونه‌های جانوران پدید آمدند. از این رو در آیین زردشتی ماه را پاسدار ستوران، حامل نژاد آن‌ها و ناظر پیدایی حیات و رویش گیاهان از خون گاو می‌دانستند و روز دوازدهم هرماه شمسی را به نام آن «ماه روز» می‌نامیدند. باورهایی هم دربارهٔ ماه میان عوام وجود داشت که داستان دلدادگی خورشید و ماه و نسبت دادن لکه‌های روی ماه به دستان گل‌آلود خورشید که آن را از روی حسادت بر چهرهٔ ماه کشید، فزونی آشفتگی دیوانگان با دیدن ماه، تباه شدن پارچهٔ کتان و رشد قوزهٔ پنبه با نور ماه و رنگ گرفتن گل‌ها و سیب از ماه از این شمارند که پاره‌ای از آن‌ها در اشعار فارسی راه یافته‌اند: « مگر دیوانه خواهم شد درین سودا که شب تا روز ـ سخن باماه می‌گویم، پری در خواب می‌بینم.» (حافظ)□ «تو آن مبین که رخ سیب سرخ گشت از ماه ـ قصب نگر که همی چون بریزد از مهتاب.» (جمال‌الدین اصفهانی) در اشعار به زیبایی و رخشانی ماه فراوان اشاره شده است و عبارت‌هایی چون «ماهِ کامل» ، «ماه خورشید نمای» و «ماهِ رُخ» را به کنایه از چهره و روی محبوب و عبارت‌هایی چون «ماه‌پیکر» ، «ماهِ چگل» ، «ماهِ خُتَن» ، «ماهْ سیما» و ... را به کنایه از زیبارویان و دلبران به کار برده‌اند: «ماه خورشید نمایش ز پس پردهٔ زلف ـ آفتابی است که در پیش سحابی دارد.» (حافظ)□ «ماهم آمد به در خانه و در خانه نبودم ـ خانه‌گویی به سرم خورد چون این قصه شنودم.» (شهریار)□ «صفای خلوتِ خاطر از آن شمع چگل جویم ـ فروغ چشم و نورِ دل از آن ماهِ ختن دارم.» (حافظ) در عبارت‌هایی چون «ماه از طشت آب جستن» و «ماه به گِل اندودن» ماه را به کنایه از حقیقت به کار برده‌اند: «از حقیقت روی صائب در مجاز آورده‌ایم ـ ماه را دائم ز طشتِ آب می‌جوییم ما.» (صائب) ماه مقنع/ ماه مُزَوّر / ماه نَخشَب به ماهی اشاره می‌کنند که مقنع با سحر و جادو دو هفته آن را از چاهی بر بالای کوه سیام نزدیک نخشب برمی‌آورد: « نه ماه، آیینهٔ سیماب داده ـ چو ماه نخشب از سیماب زاده.» (نظامی)□ «چون ماه نخشبند مزّور از آن چو من ـ انجم فروزگنبد هر انجمن نی‌اند.» (خاقانی) عبارت‌هایی چون «ماه کنعان» و «ماه مصر» در اشعار به کنایه ازحضرت یوسف به کار رفته‌اند : «ماه کنعانی من مسند مصر آنِ تو شد ـ وقت آنست که بدرود کنی زندان را.» (حافظ)□ «در چاه سرنگون فکند ماهِ مصر را ـ یعقوب را سفید کند چشم انتظار.» (صائب) ماه با شکل‌های گوناگون خود وجه شبه‌های گوناگون یافته است، در حالت هلالی به ابروی معشوق، داس، جام، کمان، لب و نعل که گاه برای بازگشت هر چه زودتر مسافر و گاه در اعیاد به آتش می‌افکندند، تشبیه شده است: «به همه کس بنمودم خم ابرو که تو داری ـ ماه نو هر که ببیند به همه کس بنماید.» (سعدی)□ «مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو ـ یادم از کشته خویش آمد و هنگام درو.» (حافظ)□ «سوار مرکب اقبال سعد دین که سزد ـ سم سمند وِرا ماه نعل و میخ سها» (سوزنی) و شکل کامل ماه نیز با عبارت‌هایی چون «ماه دو هفته» ، «ماه دو پنج و یک چهار» ، «ماه دَه و چار» و... به کنایه از محبوب خوبروی در اشعار کاربرد یافته است: «آن لعبت کشمیر و سرو کشمر- چو ماهِ دو هفته درآمد از در.» (مسعود سعد)

۱۷ـ خورشید، ستارهٔ مرکزی منظومهٔ شمسی است، فاصلهٔ متوسط خورشید از زمین ۱۴۹۴۹۰۰۰۰ کیلومتر و قطر متوسط آن ۱۳۹۰۴۰۰ کیلومتر است. خورشید نخستین ستاره‌ای بود که توجه بشر را به خود جلب کرد. مهرپرستی که در ایران، هند، مصر و... رواج داشت، نشانهٔ همین توجه است. در این آیین مهر/ میترا زایندهٔ روشنایی و سنگ‌زاد است و خورشید نخستین خدایی است که برتری مهر را دریافت و حلقهٔ نوری گرد سر میترا

قرار داد. در متون کهن گاه مهر را خدای خورشید و گاه این هر دو را یکی انگاشته‌اند. در دین زردشت خورشید/ هور ایزد روشنایی است و زمین را و هر چه در آن است پاکیزه می‌دارد، آن را چشم اهورا مزدا نیز می‌دانند. در ایران کهن هم خورشید نشانهٔ قدرت و بقای ایران زمین بود و بر درفش پادشاهان نقش می‌شد. در خاک‌برداری‌ها نقش شیر بسیار یافت شده است که آن را نشانهٔ خورشید و فصل تابستان و همراهی خورشید و ماه را ،که خود نماد باران است، نشانهٔ تغییر فصول دانسته‌اند. در ادب فارسی نیز از آن روی که در نجوم، خانهٔ خورشید/ آفتاب در برج اسد است، نام این ستاره بسیار با شیر همراه شده و به نشانهٔ قدرت و عظمت به کار رفته است: «آن شاه تند حمله که خورشید شیرگیر- پیشش به روز معرکه کمتر غزاله بود.» (حافظ) نام خورشید در عبارت‌هایی چون «خورشیدفر»، «خورشیدفش»،«خورشیدکلاه» و «خورشیدپایه» هم کنایه از شکوه و جلال است: «بدو گفت کاین شاه خورشید فش ـ که ایدر بیامد چنین کینه‌کش.»(فردوسی) خورشید در بسیاری از اشعار نشانهٔ زیبایی و درخشندگی است: «هر ذره ز نور مهر رویت ـ خورشید صفت شد آشکارا.» (شمس مغربی) از این رو عبارت‌هایی چون «خورشیدِ جمال» و «خورشیدِ عذار» و «خورشید شب‌پوش» به کنایه از چهره‌های زیبا و عبارت‌هایی چون «خورشیدْ رخسار» ، «خورشیدْ سیما» ، «خورشیدْ طلعت» و «خورشیدْ عذار» به کنایه از خوبروی و زیبا به کار رفته‌اند: « تا ز خورشیدِ جمالت گرم شد بازار حُسن ـ هردم این دیوانه را سودا به بازار آورد.» (هلالی)□ «خورشید رُخا به من نظر کن ـ از ذره نهان جمال تا کی؟» (عراقی)□ «مَلِک را دو خورشیدْ طلعت غلام ـ به سر بر، کمر بسته بودی مدام.» (سعدی) عبارت‌هایی چون «خورشیدِ حُسن» و «خورشید سخنگوی» نیز در اشعار به کنایه از محبوب و معشوق کاربرد یافته‌اند:« جوابش داد خورشیدِ سخنگوی ـ سروش دلکش آن حور پریروی.» (فخرالدین اسعد گرگانی) خورشید در عبارت‌هایی چون «خورشید به گِل پوشیدن »، «آفتاب از زیر ابر بیرون آمدن» و «خورشیدِ بینش» به کنایه از حقیقت و نور معرفت و در عبارت «آفتابِ آفتاب» به کنایه از خدا به کاررفته است: «سَرِ خُم بر میِ جوشیده می‌داشت ـ به گل خورشید را پوشیده می‌داشت.»(نظامی)□ «آن بُخاری غصهٔ دانش نداشت ـ چشم بر خورشیدِ بینش می‌گماشت.» (مولوی)□ «ای عدوِّ آفتابی کز فَرَش ـ می‌بلرزد آفتاب و اخترش.» (مولوی) در بسیاری اشعار فارسی خورشید استعاره از بخت و اقبال ، عدل و داد ، خشم و عمر است: «هین و هین ای راهرو بی‌گاه شد ـ آفتابِ عمر، سوی چاه شد.» (مولوی) □ «این همه رتبت ز یک تأثیر صبح بخت توست ـ باش تا خورشید اقبالت بتابد ز آسمان.» (سنایی)□ «چون بتابد تفِّ آن خورشید خشم ـ کوه گردد گاه ریگ و گاه پشم» (مولوی) و بی‌نیازی ، سخاوت و دانایی را نیز به آن نسبت داده‌اند: «نیاز من چه وزن آرد بدین ساز ـ که خورشید غنی شد کیسه پرداز.» (حافظ)□ «تو خلیل وقتی ای خورشید هُش ـ این چهار اطیارِ رهزن را بکُش.» (مولوی) «خورشیدِ عرب» و «خورشیدِ صد تو» کنایه از حضرت محمد(ص) است: «گرم شد پشتش ز خورشید عرب ـ چه غمستش از سبالِ بولهب.» (مولوی) در اشعار فارسی هر چیز دلخواه را به «آفتاب روز عید» و هر چیز رو به زوال را با عبارت «آفتاب زرد» به غروب آفتاب تشبیه کرده‌اند: «افتاد بر آفتاب گَردم- نزدیک شد آفتاب زردم .» (نظامی) آفتاب را به جام و می نیز تشبیه کرده‌اند: «به نیم‌شب اگرت آفتاب می‌باید ـ ز روی دختر گلچهر رز نقاب انداز» (حافظ) و در پاره‌ای اشعار سوزندگی آفتاب به رنج عشق تشبیه شده است: «سوختن در آفتابِ غم نه کار هرکس است ـ سایهٔ من داند این محنت که همپای من است.» (اهلی) در متون ادبی آفتاب استعاره‌ای برای سلامت ،گشایش، امید و مهربانی است، شاید از این روی است که یکی از معانی مهر/خورشید مهربانی است: «به ابر مرحمت و آفتاب عافیت ـ رسید خوشهٔ امید من به وقت حصاد.» (ظهیرفاریابی)□ «اشک من رنگ شفق یافت ز بی‌مهری یار ـ طالع بی‌شفقت بین که در این کار چه کرد؟» (حافظ) در این بیت رابطهٔ خورشید و مهربانی با ایهامی که در دو لفظ مهر (مهربانی/خورشید) و شفقت (مهربانی/ شَفَقِ تو) وجود دارد با زیبایی هر چه بیشتر نمایان است. در گذشته می‌پنداشتند آتش و زر از خورشید و لعل و عقیق از تابش خورشید بر سنگ پدید می‌آیند و شاعران در ساختن تعابیر گوناگون از این باورها بهره برده‌اند: «سال‌ها باید که تا یک سنگ اصلی ز آفتاب ـ لعل گردد در بدخشان یا عقیق اندر یمن.» (سنایی) مشاهدهٔ حرکت ذره‌های غبار در شعاع آفتاب سبب ساختن مضمون‌های «عشق ذره و آفتاب» و «هویدایی کل درجزء » شده است: «به هواداری او ذره صفت رقص کنان ـ تا لب چشمهٔ خورشید درخشان بروم.» (حافظ)□ «در دل هر ذره خورشید نهان ـ وای اگر آن ذره بگشاید دهان.» (مولوی) عبارت «چشمهٔ خورشید» نیز در اشعار گوناگون تعابیر متفاوتی دارد، گاه به معنی قرص خورشید و گاه نام محلی است، اما برخی شاعران

آن را به معنی «چشمهٔ حیوان» به کار برده‌اند. عرب‌ها باور داشتند که خورشید هر شامگاه در چشمهٔ گرمی غروب و هر بامداد از چشمهٔ حیوان در ظلمات طلوع می‌کند: «دل که به شادی غمِ دل می‌گرفت ـ چشمهٔ خورشید به گِل می‌گرفت.» (نظامی)□ «گر چه گردآلود فقرم دورباد از همتم ـ گر به آب چشمهٔ خورشید دامن ترکنم.»(حافظ)

افزون بر نام ستارگان، فلک‌ها و صورت‌های فلکی، آنچه از نجوم در ادب فارسی راه یافته قران سیارات است که از آن لقبی برای سلاطین ساخته‌اند. از دورهٔ غزنویان تا اواخر قاجاریه پادشاهانی را که در روز تولدشان مشتری و زهره در یک برج فلکی قرار می‌گرفتند یعنی قِران می‌کردند به لقب «صاحبقران» به معنی بلند طالع ملقب می‌کردند:« سرور اهل عمایم شمع اهل انجمن ـ صاحب صاحبقران خواجه قوام‌الدین حسن.» (حافظ)

منابع:اساطیر ایران ، مهرداد بهار، ۱۶، ۱۸ـ۱۹، ۶۸؛ بندهش ، مهرداد بهار، ۵۵ـ۵۶، ۶۰ـ۶۱؛ بندهش هندی ، ۲۳۰ـ۲۳۱؛دیوان انوری، ۱۰۰۶/۲؛ شناخت اساطیر ایران ، جان هینلز، ۳۸ـ ۴۵، ۹۱؛ فرهنگ اخترشناسی ، مهرداد سرمدی، در صفحات فراوان؛ فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات داستانی ، محمد جعفر یاحقی، ۱۳۲ـ ۱۳۴، ۱۵۰، ۱۵۲، ۱۸۵ـ ۱۸۶، ۲۲۴، ۲۳۱ـ ۲۳۴، ۳۸۴ـ ۳۸۶، ۳۹۲ـ ۳۹۳، ۴۴۱ـ ۴۴۳، ۴۴۷؛ فرهنگ اصطلاحات نجومی ، در صفحات فراوان؛ فرهنگنامهٔ شعری ، ۸۰/۱ـ ۸۴، ۱۴۱، ۲۵۷ـ ۲۵۸،۲۷۸، ۳۷۹، ۴۵۶ـ ۴۵۷، ۵۷۸، ۷۱۴ـ ۷۱۵، ۸۳۳ـ ۸۳۸؛ ۱۰۳۱/۲ـ ۱۰۳۲، ۱۲۴۶، ۱۲۹۲ـ ۱۲۹۴، ۱۳۵۱ـ ۱۳۵۳، ۱۴۷۷، ۱۶۲۶ـ ۱۶۳۳؛ ۱۷۹۸/۳، ۱۹۲۲ـ۱۹۲۳، ۲۱۱۴ـ ۲۱۱۵، ۲۲۹۷، ۲۳۰۴، ۲۳۴۶ـ ۲۳۴۷، ۲۳۵۷ـ ۲۳۵۸، ۲۵۶۳؛ کلک خیال‌انگیز ، ۵۴۰/۱، ۶۴۳ـ ۶۴۴؛ ۶۶۴/۲ـ ۶۶۶، ۷۱۶ـ ۷۱۸، ۱۱۶۰ـ ۱۱۶۱، ۱۱۸۹ـ ۱۱۹۱، ۱۳۱۰؛ ۱۶۴۶/۳ـ ۱۶۴۷، ۱۷۶۴؛ ۲۰۹۰/۴، ۲۱۱۴ـ ۲۱۱۵، ۲۳۹۱؛ لغت‌نامه، زیر «خورشید» ،«فلک» ،«ماه»؛ ماه در ایران ، در صفحات فراوان؛ یشت‌ها، ۳۳/۱، ۳۲۴ـ۳۲۵؛ ۱۴۵/۲.

م.اسماعیل‌پور

نحر (nahr)، در لغت به معنی بریدن گلوی شتر و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف*های عروضی است. بدین صورت که جدع *و کشف* جمع گردند و از مفعولاتُ «مفعو» و «تُ» بیفتد که بجای «لا»ی باقی مانده، فع می‌گذارند، نحر از جمله زحاف مرکب شمرده می‌شود. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گیرد منحور می‌نامند.

منابع: درهٔ نجفی، ۳۲؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۵۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۱۴۱/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۵۰؛ المعجم، ۵۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۶۶.

صفوی

نحو (nahv)، در لغت به معنی راه، طریق، شیوه، اسلوب، گونه و در اصطلاح، بررسی ساختار معنایی با پیوند میان واژگان است، هنگامی که سازمان معناداری پیدا می‌کنند. به تعریف دیگر، علم نحو ـ معادل واژهٔ انگلیسی(syntax) ، آرایش واژگان، عبارات و ارتباط مؤلفه‌های سازندهٔ جملات با یکدیگر را بررسی می‌کند و به مطالعهٔ روابط متقابل میان عناصر سازندهٔ جمله و قواعد حاکم بر ترتیب جملات می‌پردازد. علم نحو بخشی از دستور زبان است که با آن عمل و وضع واژگان در جمله و عبارت شناخته می‌شود. اعراب در تعریف این علم آورده‌اند: «نحو علمی است که با آن احوال و قواعد کلام عرب شناخته می‌شود و آن، علم به اصولی است که با آن صحت و فساد کلام شناخته می‌شود.»

منابع: تاریخ ادبیات ایران ، همایی،۱۶؛ دایرةالمعارف ادبیات و صنعت تاجیک ، ۵۲/۱؛ دربارهٔ ترجمه ، ۱۴۲؛ فرهنگ اندیشهٔ نو ، ۷۶۱ ؛ فرهنگ فارسی ،۴۶۸۲ ؛ فرهنگ لاروس (عربی ـ فارسی)، زیر«نحو» ؛ لغت‌نامه ،زیر«نحو»؛ محمدغلامرضایی، «ادب و مفاهیم آن» ، کیهان فرهنگی ، سال ۴، شمارهٔ ۳، ص ۳۲؛
Britannica , 11/465; *Dictionary of World Literary Terms* , Shipley,328.

جوان

نخستین نمونه ← پروتوتیپ

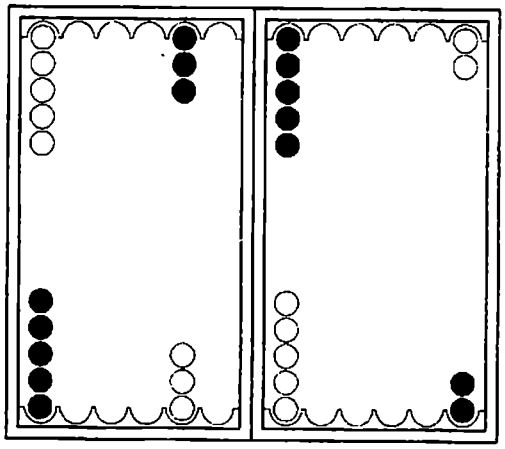
ندا (ne.dā)، در لغت به معنی بانگ وصوت و در اصطلاح ادبی، درخواست توجه مخاطب است که گوینده این درخواست را با یکی از حروف ندا، مانند ای، یا، ایا، الا، الفِ آخر اسمِ منادا، هلا، الا ای، و الایا بیان می‌کند. مخاطب را در ندا، منادا می‌نامند و منادا خود از نظر ساختار بر دو نوع است: منادای بسیط، منادایی است که اسم یا صفتی مفرد باشد: «ای عشق همه بهانه از توست ـ من خامشم این ترانه از توست.» (ابتهاج) منادایی مرکب، منادایی است که از دو کلمه ـ اسم یا صفت ـ ساخته شده باشد: «شها، شهریارا، جهان داورا ـ فلک‌پایگه، مشتری‌پیکرا» که

«جهان داورا»، «فلک‌پایگه»، و «مشتری‌پیکرا» مرکب است. منادا از نظر بیان یا حذف آن، بر دو نوع است: **منادای ظاهری**، منادایی است که پس از حرف ندا یاد شود و کاملاً مشهود باشد، مانند توانگر در این بیت: «توانگرا دل درویش خود به دست آور ـ که مخزن زر و گنج و درم نخواهدماند.» **منادای تقدیری**، منادایی است که پس از حرف ندا محذوف باشد، اما از معنی جمله بتوان منادا را یافت: «ایا شنیده هنرهای خسروان به خبر ـ بیا ز خسرو مشرق عیان ببین تو هنر» که منادا، مخاطب شاعر است و ضمیر یا اسم او حذف شده یا معلوم نیست؛ و نیز ممکن است منادا آمده باشد، اما حرف ندا حذف شده باشد: «صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را ـ که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را» (حافظ) که حرف ندا (ای، یا، ...) حذف شده است. ندا در معانی گوناگون به کار می‌رود، از جمله: **در معنی تعجب**:«ای چشم خرد حیران در منظر مطبوعت ـ وی دست هوس کوتاه از دامن ادراکت.» **در معنی غبطه**:«ای که در کوی خرابات مقامی داری ـ جم عصرخودی ار دست به جامی داری.» **در معنی تحریک**: «بیا ای شیخ و از خمخانهٔ ما ـ شرابی خور که در کوثر نباشد.» (حافظ) **در معنی ارشاد**:«ای دوست دل از جفای دشمن درکش ـ با روی نکو شراب روشن درکش.» **در معنی تحذیر و تنبیه**:«ای که از کوچهٔ معشوقهٔ ما می‌گذری ـ برحذرباش که سر می‌شکند دیوارش.» (حافظ) **در معنی مدح**:«ای کریمی که از خزانهٔ غیب ـ گبر و ترسا وظیفه‌خور داری.» (سعدی) **در معنی اغتنام فرصت**: «ای دل ار عشرت امروز به فردا فکنی ـ مایهٔ نقد بقا راکه ضمان خواهد شد؟» (حافظ) **در معنی ترغیب**: «ای عروس هنر از بخت شکایت منمای ـ حجلهٔ حسن بیارای که داماد آمد.» (حافظ) **در معنی نهی**: «ای گل خوش نسیم من بلبل خویش را مسوز ـ کز سر صدق می‌کند شب همه شب دعای تو.»(حافظ) **در معنی تسلّی**: «ای گل تو دوش داغ صبوحی کشیده‌ای ـ ما آن شقایقیم که با داغ زاده‌ایم.» (حافظ) **در معنی استفهام**: «که ای بخردان رأی این کار چیست ـ پراندیشه و خسته ز آزار کیست.» **در معنی اندرز**: «بدان ای برادر که تن مرگ راست ـ سر و یال من سودن ترک راست.» **در معنی دریغ**: «ای دریغا دل من کان صنم سیمین‌بر ـ دل من برد و مرا از دل او نیست خبر.» **در معنی بشارت**: «ای دل من تو را بشارت باد ـ که تو را من به دوست خواهم داد.» **در معنی تفخیم**: «ای بر احدیتت ز آغاز ـ خلق ازل و ابد هم‌آواز.» **در معنی سرزنش**:«ای فلک دیدی که بیداد تو با عالم چه کرد ـ باد قهرت با چراغ دودهٔ آدم چه کرد؟» **در معنی تحقیر و ذّم**: «ای مگس عرصهٔ سیمرغ نه جولانگه توست ـ عرض خود می‌بری و زحمت ما می‌داری.»(حافظ) ندا از انواع جملات انشایی شمرده می‌شود. (← انشا)

منابع: آیین سخن، ۳۸ ـ ۳۹؛ اصول علم بلاغت، ۳۶۲ ـ ۳۷۶؛ روش گفتار، ۱۵۸؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۱۴۱/۲ ـ ۱۱۴۲؛ معانی، شمیسا، ۱۳۶ ـ ۱۳۷؛ معانی و بیان، تجلیل، ۳۱ ـ ۳۳.

عباسپور

نرد (nard)، بازی‌ای است که روی تخته‌ای که سطح آن به دو بخش مستطیل شکل مشابه، تقسیم شده است، با سی‌مهره و دو تاس انجام می‌گیرد. شکل صفحهٔ تخته چنان است که در سمت بالا و پایین هر مستطیل، شش خانه/ شش در، برای قرارگرفتن مهره‌ای وجود دارد (گویا در قدیم، در سمت راست و چپ هر مستطیل ، شش خانه قرار داشته است). این بازی دو بازیکن دارد و هریک از آن‌ها، در شروع بازی، به ترتیبی خاص، ۱۵ مهره (سیاه یا سفید) را در خانه‌های معینی از ۲۴ خانهٔ نرد می‌چینند.



حال ممکن است جای مهره‌های سیاه و سفید جابه‌جا شود یا مهره‌های سمت راست در سمت چپ و مهره‌های سمت چپ در سمت راست چیده شود. سپس هر بازیکن با ریختن تاس، بنابر شمارهٔ خال‌های تاس، یک یا دو مهره را در جهت حرکت عقربه‌های ساعت یا برخلاف آن (برحسب وضع چیدن مهره‌ها) حرکت می‌دهد، تا همهٔ آن‌ها در یکی از دو ردیف شش خانه‌ای روبه‌روی او جمع شود. پس از آن با ریختن تاس، مهره را از روی تخته برمی‌دارد. برنده نیز کسی است که زودتر مهره‌های خود را بردارد. اگر مهرهٔ حریف در ضمن حرکت، به خانه‌ای برسد که تنها یک مهره از حریف مقابل در آن باشد، این مهره کشته

می‌شود و صاحب مهره باید چندان طاس بریزد تا جای خالی مناسبی در خانه‌های خالی حریف پیداکند و مهرهٔ کشتهٔ خود را از نو بنشاند. تخته نرد را از چوب آبنوس و کعبتین را گذشته از استخوان، از چوب سندروس نیز می‌ساختند: «به زیر تخته نرد آبنوسی ـ نهان شد کعبتین سندروسی.» (کلیات حکیم نظام گنجوی، ۱۵۷) برخی اختراع بازی نرد را به بزرگمهر وزیر خسرو انوشروان (۵۳۱ـ ۵۷۹م) نسبت داده‌اند و گفته‌اند که وی آن را در برابر شطرنج هندیان ساخته است. فردوسی نیز در این باره فصلی به نام «ساختن بوزرجمهر نرد را و فرستادن نوشین روان او را به هند»، دارد: «به شطرنج و اندیشهٔ هندوان ـ نگه کرد و بفزود رنج روان/ خرد با دل روشن انباز کرد ـ به افسون و اندیشه بنهاد نرد/... /بدین سان که گفتم بیاراست نرد ـ بر شاه شد سربه‌سر یاد کرد/... /نهادیم بر جای شطرنج نرد ـ کنون تا ببازی که آرد نبرد/.../ چو خورشید رخشنده شد بر سپهر ـ برفت از بر شاه بوزرجمهر/ ابا بار و با نامه و تخت نرد ـ دلش پر ز بازار ننگ و نبرد/... /ز شطرنج بازی و از رنج رای ـ بگفت آنچه آمد همه رهنمای/ ز بازی و از مهره و رای شاه ـ وز آن موبدان نماینده راه/ بگفت آنگه چون دید داننده مرد ـ چنان هم برابر بیاورد نرد.» (شاهنامه، چاپ ژول مول، ۱۹۰۱/۶ـ ۱۹۰۲) نیز فصلی دیگر به نام «ناشناختن دانندگان هند رای نرد بازی»، دارد: «ز کشور دبیران شایسته مرد ـ یکی انجمن کرد و بنهاد نرد/ به یک هفته هر کس که بد تیزویر ـ از آن نامداران برنا و پیر/ همی بازجستند بازی نرد ـ به رشک و به نام و به ننگ و نبرد/ به هشتم چنین گفت موبد به رای ـ که این را نداند کسی سر ز پای/.../ چو بشنید بنشست بوزرجمهر ـ همه موبدان برگشادند چهر/ بگسترد پیش اندرون تخت نرد ـ همه گردش مهرها یاد کرد.» (شاهنامه ، چاپ ژول مول، ۱۹۰۳/۶) برخی دیگر نیز اختراع آن را از اردشیر بابکان (۲۲۶ ـ ۲۴۱م) می‌دانند و برآنند که نام نخستین آن نیواردشیر بوده که بعدها به صورت نرد درآمده است. در کارنامهٔ اردشیر بابکان نیز آمده که «اردوان چونش اردشیر را دید شاد بود و گرامی کرد و فرمود که هر روز با فرزندان و واسپوهرکان خویش به نخجیر و چوگان شود. اردشیر همان‌گونه کرد. به یزدان یاری به چوگان و سواری و شترنج و نیواردشیر و دیگر فرهنگ از ایشان همگی چیر و آزموده بود.» گویا بازی نرد پیش از ساسانیان هم رواج داشته است. شیخ بهایی در کشکول خود، پس از آن‌که سازندهٔ این بازی را، اردشیر پسر بابک دانسته، آورده که نرد همانند دنیا و بایسته‌هایش است. وی شمار خانه‌های هر طرفِ صفحه را، به ماه‌های سال، شمار مهره‌ها را به سی‌روز، تاس را از جهت گردش، به افلاک و جمع نقطه‌های رو به روی تاس را به تعداد سیارات، یعنی هفت مانند کرده است، چنان‌که شش در برابر یک و پنج در برابر دو است. وی همچنین بر آن است که کار بازیگر چون قضا و قدر گاهی به سود و گاهی به زیان است. گویند خسرو پرویز، شطرنج را به نرد ترجیح می‌داد و هرگز نرد بازی نمی‌کرد و معتقد بود که همهٔ جهان باید نیازمند او باشند، پس چگونه می‌تواند خود به استخوان مرداری نیاز برد. در مناظرهٔ شطرنج و نرد، کتابی است به همین نام، نوشتهٔ میر مبارک شاه،فرمانروای شوشتر خوزستان، که نسخهٔ خطی آن در کتابخانهٔ چستربیتی دوبلین پایتخت ایرلند نگهداری می‌شود (به شمارهٔ ۱۳۴/۴) و نسخه‌هایی از آن در دانشگاه تهران نیز موجود است. کتاب دیگری که از نظر انواع بازی‌های برد و باختی و اصطلاحات مخصوص هر بازی (بازی‌هایی که در دورهٔ قاجار معمول بوده) ارزشمند است، رساله‌ای است به نام قمارخانه نوشتهٔ محمد امین میرزای قاجار در یک منصوبه و نه لعب و بیست و هفت بساط و یک نیرنگ که نسخه‌های شناختهٔ آن در فهرست‌ها با تغییرنام رساله و نام مؤلف معرفی شده است. نسخه‌ای از آن به شمارهٔ ۴۹۴ در کتابخانهٔ ملک نگهداری می‌شود و نسخهٔ دیگری، به شمارهٔ ف ۳۰۱۱ در مجموعهٔ میکروفیلم‌های کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران موجود است. شواهدی از نرد، در ادبیات فارسی بدین‌گونه است: «دفتر به دبستان بود و نقل به بازار ـ وین نرد به جایی که خرابات خراب است.» (دیوان منوچهری،۹)□ «که اینت سخنگوی داننده مرد ـ نه از بهر بازی شطرنج و نرد.» (شاهنامه ،چاپ ژول مول، ۱۹۰۳/۶)□ «تا کدامین غالب آید در نبرد ـ زین دوگانه تا کدامین برد نرد.» (مولوی)□ «پیش سپید مهرهٔ مرگ اصفیا نگر ـ از مهره‌های نرد پریشان‌تر آمده.» (خاقانی)□ «مهرهٔ او سی‌سیه و سی سپید ـ گردش او زیر یکی تخت نرد.» (مسعود سعد)□ «به جنگ کردن با یکدیگر دو الک باز ـ به نرد و خصل و حریف و به داو برد قمار.» (سوزنی سمرقندی)□ «همی گفت درکوشش و دار و نرد ـ جز ایرانیان را نزیبد نبرد.»(اسدی)□ «جانبازی عشاق نه چون بازی نردست ـ مردی اگرت هست کنون وقت نبردست.» (دیوان عارف قزوینی، ۳۶۰) نرد باختن = بازی نردکردن: «گهی بر تخت زرین نرد می‌باخت ـ گهی شبدیز را چون بخت می‌تاخت.» (خسرو و شیرین، ۳۱۱)□ «نقدی نداد دهر که حالی دغل نشد ـ نردی نباخت چرخ که آخر دعا نکرد.»(دیوان خاقانی،

۷۶۵)□ «ولیکن نرد با خود باخت نتوان ـ همیشه با خوشی در ساخت نتوان.» (نظامی)□ «گردکانی چندش اندر جیب کرد ـ که تو طفلی گیر این می‌باز نرد.» (مثنوی معنوی، ۳۰۶/۶) نرد خدمت باختن، کنایه از سرگرم شدن و خود را نمایاندن و نیز اظهار بندگی کردن است: «این من و ما بهر آن برساختی ـ تا تو با ما نرد خدمت باختی.» (مثنوی مولوی، ۱۰۹/۱)□ «تا من و توها همه یک جان شوند ـ عاقبت مستغرق جانان شوند/ صوفیانش یک به یک بنواختند ـ نردِ خدمت‌های خوش می‌باختند.» (مثنوی مولوی، ۲۷۶/۲) نرد دغا باختن، کنایه از لاف زدن از چیزی است: «کم زنان نرد دغا باختن آغاز کنند ـ مهرهٔ خصم بر امید مششدر گیرند.» (دیوان مجیر بیلقانی، ۷۴۰) نرد بازی = عمل نرد باز: «گهی جستن به غمزه چاره‌سازی ـ گهی کردن به بوسه نردبازی.» (نظامی) نردِ دل با هم باختن، کنایه از دوست و مصاحب یکدل و یک جهت بودن است: «از قضا موشی و چغزی باوفا ـ بر لب جو گشته بودند آشنا/... /نرد دل با همدگر می‌باختند ـ از وساوس سینه می‌پرداختند.» (مثنوی مولوی، ۴۲۲/۶) نرد راست نیامدن، کنایه از کار بر وفق مراد نگشتن است: «آن دو گفتندش که اندر جان ما ـ هست پاسخ‌ها چو نجم اندر سما/ گر نگوییم آن نیاید راست نرد ـ ور بگوییم آن دلت آید به درد.» (مثنوی مولوی، ۵۲۶/۶) نرد را کژ باختن، کنایه از کار نادرست انجام دادن است: «دوست از دشمن همی نشناخت او ـ نرد را کورانه کژ می‌باخت او/.../ پیش تو این حالت بد حالت است ـ که دَوادَو اول و آخر لت است.» (مثنوی مولوی، ۴۴۰/۴) نرد صحبت با هرکس باختن، کنایه از با هرکس مصاحب گشتن است: «شیخ مهنه که در فضای وجود ـ کس از او مِه نبود ز اهل شهود/ پادشاهانه مجلسی می‌ساخت ـ نرد صحبت به هرکسی می‌باخت.» (هفت اورنگ، ۱۵۲) نرد عشق باختن، کنایه از عشق بازی کردن و نیز سرگرم راز و نیاز عاشقانه شدن است: «تا جان دارم گرد تو می‌خواهم تاخت ـ می‌خواهم سوخت و نیز می‌خواهم ساخت/ تو شاد بزی که نرد عشقت شب و روز ـ تا من باشم با تو همی خواهم باخت.» (مختارنامهٔ عطار، ۱۴۲)□ «پس مرا گفت آن یکی بر طور تاخت ـ با کلیم حق و نرد عشق باخت.»(مثنوی مولوی، ۴۱۴/۶) نرد محبت باختن، کنایه از عشق‌ورزی کردن است: «عاشقان نرد محبت چو به دلبر بازند ـ شرط عشق است که اول دل و دین دربازند.» (دیوان محتشم، ۵۴۵) نردِ مراد باختن، کنایه از شکست خوردن است: «نرد مراد باختن آغاز کرد خصم ـ چون کم ز داوِ اول از او مهره باز چید.» (دیوان ابن یمین، ۶۹) نرد مُلک باختن، کنایه از پادشاهی کردن است: «چون رسید آن وقت و آن تاریخ راست ـ زاده شد آن شاه و نرد ملک باخت.» (مثنوی مولوی، ۳۸۷/۴) نرد خوبی، کنایه از دلربایی و دلبری است: «حسن او در نرد خوبی داو خواست ـ خطش اکنون داو افزون می‌کند.» (دیوان انوری، ۵۲۵) نرد فلک، کنایه از بازی روزگار است: «اهلی از نرد فلک غافل مشو گر عاقلی ـ نیست بی‌مکری گرت نقش مرادی می‌دهد.» (اهلی شیرازی) نراد طرب = نردباز شادی: «نراد طرب به مهره‌بازی ـ از دست بنفش کرده ران را.» (دیوان خاقانی، ۳۱) مصرع دوم اشاره به عادت دست بر زانو کوفتن نردبازان در بازی دارد. نراد گیتی = نردباز جهان و کنایه از روزگار است: «بردم از نرّاد گیتی یک دو داو اندر سه زخم ـ گر چه از چار آخشیج و پنج حس در شش درم.»(دیوان خاقانی، ۲۴۸) کعبتین به معنی دو تاس است و تاس قطعهٔ مکعب شکل و بیشتر از جنس استخوان است که بر هر وجه آن، از عدد یک تا شش را به شکل خال‌هایی چنان نقش کرده‌اند که جمع اعداد دو وجه مقابل، برابر هفت شود. «کعبتین بر مثال پروین است ـ که بر او شش نشان کنند همه.»(خاقانی)□ «تو هم یقین بدان که تو را همچو کعبتین ـ در ششدر فنا فکند چرخ پاک بر.» (عطار)□ «به شب نرد قناعت باختندی ـ به بوسه کعبتین انداختندی.» (نظامی)□ «به عمر خویش ندیدم من این چنین علوی ـ که خمر می‌خورد و کعبتین می‌بازد.»(سعدی)□ «دست رد بر پیشانی او زد و نقش کعبتین او بازمالید.» (سندبادنامه، ۶۱) این بازی در قدیم با سه طاس بازی می‌شده است. در نفایس‌الفنون شمس‌الدین محمد آملی (تصحیح شعرانی، ۵۷۳/۳) آمده: «و عدد کعبتین را سه، بنابراین نهادند که حرکات اکثر سیارات به سه فلک تمام شود: ممثل و خارج مرکز و تدویر، یا خود بنابرآن که وجود کواکب و حرکات بعد از سه چیز متحقق گردد و واجب‌الوجود، عقل کل و فلک.» در چهار مقالهٔ نظامی عروضی نیز آمده : «مگر روزی امیر با احمد بدیهی نرد می‌باخت و نرد ده‌هزاری به پایین کشیده بود و امیر سه مهره در شش گاه داشت و احمد بدیهی سه مهره در یک گاه و ضرب امیر را بود، احتیاط کرد و بینداخت تا سه شش زند، سه یک برآمد. عظیم طیره شد و از طبع برفت... ابوبکر ازرقی برخاست و به نزدیک مطربان شد و این دوبیتی بازخواند: «گر شاه سه شش خواست سه یک زخم افتاد ـ تا ظن نبری که کعبتین داد نداد/ آن زخم که کرد رای شاهنشه یاد ـ در خدمت شاه روی برخاک نهاد.» زخم در بیت بالا، به معنی نقش طاس است که سه تا یک آمد و در جای دیگر باز به همین معنی است: «زخمی که

سه یک بودت خواهی که سه شش گردد ـ یک دم سه‌یکی می‌خور با یار به صبح اندر.»(خاقانی) زخم به معنی انداختن کعبتین نیز آمده است: «عظیم طیره شد [امیر] و از طبع برفت و جای آن بود و آن غضب به درجه‌ای کشید که هر ساعت دست به تیغ می‌کرد و ندیمان چون برگ بر درخت همی‌لرزیدند که پادشاه بود و کودک بود و مقمور به چنان زخمی.» (چهارمقاله، تصحیح معین، ۷۰) و باز به همین معنی، در جای دیگر آمده: «کعبتین وار پیش زخم قضا ـ همه تن چشم و بی‌بصر ماییم.» (خاقانی) در اشعار خاقانی به سه شش و سه یک فراوان اشاره شده است: «کعبتین را گر سه شش خواهید نقش ـ نام رندان بر زبان یاد آورید.» (دیوان خاقانی، ۴۷۴) کعبتین بی‌نقش = کعبتین تهی از نقش و بی‌تأثیر در بازی یا با نقش مخالف میل شخصی در بازی: «این فلک کعبتین بی‌نقش است ـ همه بر دستخون قمار کند.» (دیوان خاقانی، ۱۷۳)□ «چرخ آمده کعبتین بی‌نقش ـ کس نقش وفا در آن ندیدست.» (دیوان خاقانی، ۶۹) کعبتین وامالیدن= کعبتین حریف بازمالیدن و آن آوردن نقشی است که بتواند نقش حریف را باطل کند و او را مغلوب سازد یا مقابل داو کردن حریف، کعبتین را به ملایمت تسلیم وی کردن و آن را به نشانهٔ قبول باخت پیش خصم گذاشتن است: «در قمرهٔ زمانه فتادی به دستخون ـ وامال کعبتین که حریفی‌ست بس دغا.» (دیوان خاقانی، ۱۶) کعبتین پیسه‌نمای، کنایه از روزگار به اعتبار شب و روز است: «تا بدین کعبتین پیسه‌نمای ـ کلهٔ شام و صبح موهون ست.» (دیوان اثیراخسیکتی، ۵۹) کعبتین خاک، کنایه از روی زمین است: «نقش سخن نخواند کس از کعبتین خاک ـ تا ره نیافت مهرهٔ من در مشششدرش.» (دیوان مجیربیلقانی، ۱۲۸) کعبتین دو رنگ، کنایه از شب و روز است: «بفریفت مرا به لعب و نیرنگ ـ سی‌مهره و کعبتین دورنگ.» (تحفة‌العراقین، ۱۶۲) کعبتین شش‌سو، کنایه از دنیا است: «قسم به کعبه که هم چارسو و هم یکتاست ـ که مثلش از برِ این کعبتین شش سوّ نیست.» (دیوان مجیربیلقانی، ۲۹۷)□ «ترک این کعبتین شش سو کن ـ خیز و آزاد شو ز پنج و چهار.» (دیوان خواجو، ۳۱) ششدر، داو، دو شش، خصْل ، ندب، عذرا و دستخون از اصطلاحات بازی نرد هستند که به شرح آن‌ها می‌پردازیم:

۱ـ ششدر، که به معنی شش‌خانه (شش خانهٔ به هم پیوسته) است و آن‌چنان است که مهرهٔ یک بازیکن در میان دری که در آخر تخته است، بند گردد و در دیگر درها (خانه‌ها) جفت جفت مهره‌های حریف نشسته باشد، چنان‌که نتواند به خانه‌ای برود و رهایی آن تنها با رهایی دادن حریف دیگر ممکن است: «گر بود چهار شهر خراسان حرم مثال ـ راهش کنون چو شش‌درهٔ نرد کرده‌اند.» (خاقانی)□ «داو دل و جان نهم به عشقت ـ در شش دره افتاده نردم.» (سوزنی)□ «همه عاجز ششدر و مهره در کف ـ به همت مششدر گشایی نیابی.» (خاقانی)□ «نقش سه شش چه سود که آید ز کعبتین ـ آن را که مهره زین سوی ششدر نیامده است.»(دیوان کمال‌اسماعیل، ۳۶۶)□ «خلاصی دل ما از حیات ممکن نیست ـ به زور نقش ز ششدر نجات ممکن نیست.» (صائب)□ «وجان در ششدر عشق تو چون مهره در بازم.»(سندبادنامه، ۱۳۹)□ «زاهدی بر باد الا مال و منصب دادن است ـ عاشقی در ششدر لا، کفر و ایمان باختن.» (کلیات سعدی، ۸۰۲) ششدر شدن، کنایه از مغلوب شدن است: «نوبت ملک پنج کن که شدست ـ دشمن تو چو مهره در ششدر.»(دیوان انوری، ۱۰۴)□ «چشم‌بندی نگر ای خواجه که در لعب نظر ـ مهره‌ای کز تو گشاد از دگران ششدر شد.»(دیوان کمال‌اسماعیل، ۲۷۰) ششدر امتحان = تنگنای آزمایش: «دهر از فزعش به پنج هنگام ـ در ششدر امتحان ببینیم.» (دیوان خاقانی، ۲۶۹) ششدر سخا= تنگنا و بند بخشش : «پای دلم برون نشد از خط مهر او ـ نه مهرهٔ امید من از ششدر سخاش.» (دیوان خاقانی، ۲۳۴) ششدر سی مهرهٔ ماه صیام = بند و تنگنای سی‌روز ماه رمضان: «تا گشاده ششدر سی مهرهٔ ماه صیام ـ غلغلی زین هفت رقعهٔ باستان انگیخته.» (دیوان خاقانی، ۳۹۳) ششدر گشادن بر کسی و از ششدر خلاص دادن کسی را، کنایه از رهانیدن کسی از گرفتاری سخت است: «چون دو شش جمع برآیید چو یاران مسیح ـ بر من این ششدر ایام مگر بگشایید.» (دیوان خاقانی، ۱۵۸)□ «مهره از بازپس بگردانند ـ زین پسین ششدرت خلاص دهند.» (خاقانی) اندر/ در ششدر ماندن، بستهٔ ششدر آمدن، به ششدر فروماندن، در ششدر افتادن و به ششدر حرمان افتادن، کنایه از گرفتار آمدن به دشواری سخت است: «وی دشمن تو بمانده اندر ششدر ـ زیر قدمت باد سر هفت اختر.» (مسعود سعد)□ «من که در یک دو نه سه چهار یکی ـ بستهٔ ششدر آمدم درياب.» (خاقانی)□ «نقش از طاسک زر چون همه شش می‌آید ـ از چه معنی‌ست فرومانده به ششدر نرگس.» (سلمان ساوجی)□ «حریف حادثه یعنی که خصم او اینک ـ فتاده مهرهٔ جان در به ششدر ذقنش.» (رفیع‌الدین لنبانی)□ «لاجرم افتاده با مقامر گردون ـ مهرهٔ امید من به ششدر حرمان.» (رفیع‌الدین لنبانی) بند بودن در ششدر فراق کسی، کنایه از سرگردان و گرفتار شدن از

دوری کسی است: «خاقانیم به‌جان گرو ششدر فراقت ـ مهره کجا نهم که گشاد دری ندارم.» (خاقانی) ششدر تنگ، ششدرخاک، ششدر دیولاخ و ششدر شش جهت، کنایه از دنیا و بند و قید دنیا است: «بگذشته ز هفت ششدر تنگ ـ زندان دو بعد و صحن دو رنگ.»(تحفةالعراقین ، ۷۶)□ «شکرکین غم کنون ز ششدر خاک ـ صاحب هفتمین قران برداشت.» (دیوان مجیربیلقانی، ۴۵)□ «نبینی در این ششدر دیولاخ ـ ز شادی دل شش نفر را فراخ.» (هفت اورنگ، ۹۴۸)□ «از ششدر شش جهت توان رست؟ ـ از پنجهٔ پنج حس توان جست؟» (تحفةالعراقین، ۶۴) ششدر قضا، کنایه از بند و زندان سرنوشت است : «بیچاره آدمی که فرومانده‌ای ست سخت ـ در مات‌خانهٔ قدر و ششدر قضا.» (دیوان عطار، ۷۱۱) ششدر قهر، کنایه از مرگ است: «تا نه بس دیر از قضای لایزالی یک به یک ـ ناگهان چشم از جهان و دل ز جان برداشتند/ مهرهٔ عمر همه در ششدر قهر اوفتاد ـ راست‌گویی مهره دایم در مششدر داشتند.» (دیوان مجیربیلقانی، ۲۶۹) ششدره = ششدر بودن بازی نرد و کنایه از حیران و درمانده بودن است: «شش جهت بگریز زیرا در جهات ـ ششدره است و ششدره مات است مات.» (مثنوی معنوی ، ۲۸۰/۲)□ «می در ده و مهره نِه به تعجیل ـ این ششدرهٔ ستمگران را.» (دیوان خاقانی، ۳۲) ششدرهٔ فنا، ششدری و ششدری خانهٔ ششدری، کنایه از دنیا است: «از ششدرهٔ فنا برون جست ـ در پنجرهٔ بقا بپیوست.» (تحفةالعراقین ،۱۵۱)□ «جان چو دریای تو تنگ آمده‌ست ـ زین وطن مختصر ششدری.» (دیوان کبیر مولوی، ۱۰۲/۷)□ «تو در ششدری خانهٔ ششدری ـ کزو بگذری تا از او نگذری / در این دارِ ششدر نیایی به کام ـ مجال مجال و مقام مقام.» (همای و همایون ، ۱۵) ششدر عشق = گرفتاری عشق : «وی مهرهٔ امیّد مرا زخم زمانه ـ در ششدر عشق تو فرو بسته گذرها.» (دیوان خاقانی، ۵۴۸)

۲ـ داو، نوبت بازی در نرد و شطرنج[۳] است. هنگامی که گویند دو به دست فلان افتاد یا داو دست او است، یعنی نوبت بازی او است و نقش کعبتین و خصل (گرو) را نیز داو گویند. در داو دوم، شروع بازی با برنده است، حتی ممکن است یکی از حریف‌ها تا چند دور داو را به دست داشته باشد، یعنی تا چند دور برندهٔ بازی باشد. «نه خصمی که با او برآیی به داو ـ بگرداندت گرد گیتی به گاو.»(سعدی)□ «پای گاو اندرمیان آری ز داو ـ رو ندوزد حق بر اسبی شاخ گاو.» (مثنوی مولوی ، ۴۷۲/۶)□ «نُه ایوان به یک دم برانداخته ـ دو عالم به یک داو درباخته .»(همای و همایون ، ۷) داو اول = نوبت نخست: «اهل نظر دو عالم در یک نظر ببازند ـ عشق‌ست و داو اول بر نقد جان توان زد.» (حافظ) داو بردن = غالب آمدن در به چنگ آوردن نوبت بازی نرد: «از پسر نردباز داو گران‌تر ببر ـ وز دو کف سادگان ساتگنی کش بدم.» (منوچهری)□ «شش پنج زنان داو برده ـ اما همه نقش یک شمرده.» (تحفةالعراقین،۳۸) داو به هفت بودن، آخرین نوبت بازی نرد را گویند: «همه در ششدر عجزند و تو را داو به هفت ـ ضربه بستان و بزن زان که تمامی ندب است.» (انوری) اگر بازی را در داو هفت (خصل هفت) به پایان نمی‌رساندند ، آن را تا داو یازده (خصل یازده) ادامه می‌دادند که به آن تمامی نَدَب نیز گویند و هرگاه بازی، در داو یازده نیز به پایان نمی‌رسید، آن را به داو هفده (آخرین خصل) نیز می‌کشاندند که به آن دستْ‌خون نیز گویند. داو تمامی بودن،داو تمام زدن و داو سرآمدن، در اصطلاح نردبازان نوبت‌های از هفت تا یازده بازی را گویند که در معنی به آخر رسیدن است: «زان نیمه که پاک بازی ماست ـ با درد تو داو ما تمام است.» (خاقانی)□ «اورنگ کو؟ گلچهر کو؟ نقش وفا و مهر کو؟ـ حالی من اندر عاشقی داو تمامی می‌زنم.» (حافظ) داو تمامی در این بیت دعوی کاری را داشتن نیز هست. «از خصل سه تا پای فراتر ننهادیم ـ هم خصل به هفده شد و هم داو سرآمد.» (سوزنی) داو به هفده آوردن در معنی تا آخرین حد زیاده کردن خَصْل (گرو) قمار است: «هفت طواف کعبه را هفت تنان بسنده‌اند ـ ما و سه پنج کعبتین داو به هفده‌آوری.» (خاقانی) داو خواستن به معنی خواستار نوبت اول است: «حسن او در نرد خوبی داو خواست ـ خطش اکنون داو افزون می‌کند.» (دیوان انوری، ۸۳۷/۲) داو افزون کردن در مصرع دوم، اشاره به برنده شدن یک حریف در داوهای پی‌درپی است.داو دادن = حق تقدم به حریف دادن در بازی قمار: «بس داو طرح داد رُخت آفتاب را ـ چون با تو در بساط ملاحت قمار کرد.» (دیوان شمس طبسی ،۱۱۱) داو در میان نهادن، کنایه از بهانه آوردن است: «یک شکر از لعل تو گر بربایم ـ عذر بخواهی به هر زبان که توانی/گر ز تو عطار خواست بوس و کناری ـ هیچ منه داو در میان که توانی.» (دیوان عطار، ۶۶۶) داو طرب و داو عشرت = نوبت خوشی و شادی: «داو طرب کن تمام خاصه که اکنون ـ عدهٔ خاتون خم تمام برآمد.» (دیوان خاقانی، ۱۴۳)□ «در قماری که با ملامتیان ـ داو عشرت روان کنند همه.» (دیوان خاقانی، ۴۸۲) داو غم = نوبت غم و اندوه: «تا جان گرو دمی‌ست با جان ـ جز داو غمت روان مبینام.» (دیوان

خاقانی، ۳۰۷)

۳ـ دوشش/ جفت شش، داوی است در بازی نرد، که حریف با آوردن دوازده، خانه‌های شش را می‌گیرد و در شروع بازی، حریف دیگر را از خروج خانهٔ وی و نیز ورود به خانهٔ خود باز می‌دارد و بدین ترتیب بازی را می‌برد. به دوشش بهار نیز گویند. بهار در اصل باره به معنی دوازده بوده است: «خواجه یک هفته اضطرابی داشت ـ دو شش افتاد چرخ ازرق را.»(دیوان خاقانی، ۸۱۳) دو شش زدن: «مقامری صفتی کن طلب که نقش قمار ـ دو یک شمارد اگرچه دو شش زند عذرا.» (دیوان خاقانی، ۱۱) دوشش نشستن :«دوششی به این رسایی ننشست عاشقی را ـ تو و فکر کشتن من، من و ذوق جان سپاری.» (لغت‌نامه) دو شش چو یاران مسیح = مانند حواریان عیسی که دوازده تن بودند: «چون دوشش جمع برآیید چو یاران مسیح ـ بر من این ششدر ایام مگر بگشایید.» (دیوان خاقانی، ۱۵۸) دو شش را دو یک شمار کردن = دوشش طاس نرد را، دو یک به حساب آوردن و نیز حداقل حساب کردن است. اگر، دو یک نیاز بود و دو شش می‌آمد، به حساب آن که در طرف دیگرِ وجه ششِ طاس‌ها، دو یک است، دو یک بازی می‌کرد: «پنج یک برگرفته باد فلک ـ که دوشش را دو یک شمار کند.»(دیوان خاقانی، ۱۷۳) دوشش خواستن در نرد عشق، کنایه از کامیابی و وصال خواستن است: «در عشق مجو وصل که از هجر بسوزی ـ هر کس که دوشش خواست ازین نرد دو یک زد.» (اهلی)

۴ـ خَصْل، به آن‌چه از پول یا جنس (بیشتر پول) که در بازی به گرو گذارند و بر سر آن قمار کنند، گویند. خصل از هفده زیادتر نمی‌شود. چه زیاد شدن آن، به جز طاق (فرد) و مراتب اعداد نیز بیش از نه نیست، بدان صورت که در داو اول(نوبت نخست) خصل یک برابر است. در داو دوم، سه‌برابر، در داو سوم پنج برابر و بدین ترتیب داو هشتم پانزده برابر و داو نهم هفده برابر است: «نقش مرا از در وصلش مجوی ـ خصلت انصاف ز خصلش مجوی.» (نظامی)□ «درنورد از راه سرو این تخت نرد سبز را ـ کاندر و تا اوست خصل بی‌دغایی برنخاست.» (دیوان خاقانی، ۷۴۶)□ «ندارم هیچ پروا گر ببازم هر دو عالم را ـ پشیمانی بود خصل نخستین قمار من.» (صائب)□ «هیچ می‌دانی که اینجا با حریفی مهره دزد ـ جان همی بازی و خصلی بر لب خال قمار.» (دیوان جمال‌عبدالرزاق،۱۶۲)□ «دین و دنیا باز و عالم سوز و سامان دشمنیم ـ زهره را می‌بازی، از خصل قمار ما مپرس.» (دیوان کلیم، ۲۵۰) هفده خصل، کنایه از خصل هفدهم که دستخون است: «هفده سلطان درآمدند ز راه ـ هفده خصل تمام برده ز ماه.»(هفت پیکر ، ۱۸۱) خصل افکندن، کنایه از گروبندی کردن است: «این بار خصل بفکن و دست گرو ببر ـ گستاخ داوخواه و تمام نداب بباز.»(دیوان اثیراخسیکتی، ۱۸۵) خصل در معنی کعبتین نیز آمده است: «فلک همچو پیروزه گون تخت نردی ـ ز مرجانش مهره ز لؤلؤش خصلی.» (منوچهری)

۵ ـ نَدَب، آن است که یکی از دو حریف، بازی را پی‌درپی تا هفت داو (داو در این‌جا به معنی خصل است) ببرد، مقدار خصل (گرو) نیز در هر بردن، افزایش می‌یابد و چون بردهای همان حریف، پی‌درپی از داو هفت /هفت داو فزونی یابد و به داو یازده (خصل یازده) برسد، تمامی ندب / عذرا گویند که منتهای غلبه و بردن بازی است: «ندبی ملک سپاهان را بازید و ببرد ـ روم را مانده است اکنون که بیازد ندبی.» (منوچهری)□ «گه دست یازیدم همی، زلفش طرازیدم همی ـ گه نرد بازیدم همی، یک بوسه بود و یک ندب.»(سنایی)□ «کعبتین از رخ و از پیل ندانم به صفت ـ نردبازی و شفطرنج ندانم ز ندب.» (سنایی)□ «روز و شب جز سبب رأفت انصاف مباش ـ سال و مه جز ندب دولت و اقبال مباز.» (انوری)□ «شادمانه گهی به دختر کرد ـ به سه نرد از جهان ندب می‌برد.» (نظامی) اول/ اولین ندب = نخستین برد یا نخستین داو: «خاقانی اولین ندب از نرد عشق او ـ در ششدر اوفتاد که مهره گذر نداشت.» (خاقانی)□ «پاکبازان طریقت را صفت دانی که چیست ـ بر بساط نرد عشق اول ندب جان باختن.»(سعدی)□ «من با همین مرد یک ندب نرد باختم به شرط آنک اگر او برد هر چه خواهد بدهم و اگر من بردم هرچه فرمایم بکند.»(سندبادنامه، ۳۱۰) سه ندب: «در گرو نرد عشق دین و دلی داشتم ـ در سه ندب دستخون هر دو نگارم ببرد.» (خاقانی) تمامی ندب:«از شش زدن حروف نامش ـ بر نرد شده ندب تمامش.»(نظامی)

۶ ـ عذرا در اصطلاح نرّادان آن است که «آن که متواتر یازده ندب از حریف ببرد، عذرا برد از حریف و یکی به سه آنچه گرو شده بستاند و باز چون حریف دوم، یازده ندب به تواتر برد گویند وامق برد و یکی به دو از حریف دوم ستاند.»(برهان قاطع): «مقامری صفتی کن طلب که نقش قمار ـ دو یک شمارد، اگر چه دو شش زند عذرا.»(دیوان خاقانی، ۱۱) عذرا بردن، منتهای غلبه و بردن بازی است: «جهان خدیو مهین پهلوان که تعظیمش ـ ز هفت سقف فلک هفده می‌برد عذرا.»(دیوان مجیربیلقانی، ۱۵) ششدر عذراوش= در ششدر و تنگنای عذرا ماندن: «سرمست

عشق سرکشی ،خاکستری در آتشی ـ در ششدر عذراوشی، صد خصل عذرا ریخته.» (دیوان خاقانی، ۳۷۸)

۷ ـ دستخون ،آخرین بازی نرد است که کسی همه چیز خود را باخته و گرو بر سر خود یا به یکی از اعضای خود بسته باشد. داوی بالاتر از دستخون نیست و داو پس از هفده را حکم داو اول دهند و بازی را دوباره شروع می‌کنند: «دستخون‌ست و هفده خصل حریف ـ وه که در ششدر خطر ماییم.»(دیوان خاقانی، ۴۸۴) آنچه خاقانی در بیت گذشته توصیف کرده، خطرناک‌ترین وضعیت است که دستخون باشد و حریف بازی را به داو هفده (خصل هفده) بکشاند و شخص را در ششدر نیز قرار دهد. «در قمرهٔ زمانه فتادی به دستخون ـ وامال کعبتین که حریفی‌ست بس دغا.» (دیوان خاقانی، ۱۶)□ «چنین گفت پس گردیه با سپاه ـ که ای نامداران جوینده راه/ از ایران سرانند و جنگ آوران ـ خردمند و بیداردل مهتران / چه بینید یکسر به کار اندرون ـ چه بازی نهید اندرین دستخون.» (فردوسی)□ «به احتیاط رو ای دل که دستخون‌ست این ـ که روح درگرو است و حریف بس طرّار.» (دیوان ابن یمین، ۴۱۶)□ «دستخون ست در این قمرهٔ خاکی که منم ـ آه اگر ششدرهٔ دور قمر بگشایید.» (دیوان خاقانی، ۱۵۹)□ «دستخون ست داو اول ما ـ دو شش ماست نقش سینهٔ باز.» (صائب)□ «اجلش در ندب اول گوید برخیز ـ دستخون باخته شد جای به یاران پرداز.» (دیوان انوری، ۱۶۹)□ «شطرنج حادثات چو با دستخون فتاد ـ در دست فلج تعبیه بنگر که چون فتاد.» (دیوان کمال‌اسماعیل، ۴۲۷) دستخون باخته: «بدانست هرمز که او دستخون ـ ببازد همی زنده با رهنمون.»(فردوسی)

منابع: برهان قاطع، زیرعناوین؛ تحفة‌العراقین، ۳۸، ۶۴، ۷۶، ۱۵۱، ۱۶۲؛ چهارمقاله ، تصحیح دکتر معین، ۷۰-۷۱؛ خسرو و شیرین،نظامی، ۳۱۱؛ دایرة‌المعارف فارسی ، زیر«نرد»؛ دیوان ابن یمین؛ دیوان اثیراخسیکتی؛ دیوان انوری؛ دیوان اهلی شیرازی؛ دیوان جمال عبدالرزاق؛ دیوان خاقانی؛ دیوان خواجو؛ دیوان شمس طبسی؛ دیوان صائب؛ دیوان عارف قزوینی ؛ دیوان عطار؛ دیوان کمال اسماعیل؛ دیوان کلیم کاشانی؛ دیوان مجیر بیلقانی؛ دیوان محتشم کاشی؛ دیوان مسعود سعد سلمان؛ دیوان منوچهری؛ راحة‌الصدور، ۴۱۵؛ سندبادنامه ، ۶۱، ۱۳۹، ۳۱۰؛ شاهنامه ، چاپ ژول مول، ۱۹۰۰/۶-۱۹۰۳؛ شرح لغات و مشکلات انوری ، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، زیر عناوین؛ فرهنگ اشعار صائب ، زیرعناوین؛ فرهنگ لغات و تعبیرات خاقانی، زیرعناوین؛ فرهنگ فارسی معین ؛ فرهنگنامهٔ شعری، زیرعناوین؛ فهرست نسخه‌های خطی فارسی ، ۳۶۳۵/۵؛ فهرست میکروفیلم‌های کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، ۷۸۱؛ قابوس‌نامه ، ۷۷؛ کارنامهٔ اردشیر بابکان ، ۱۵؛ کشکول شیخ بهائی، ۲۸۴؛ کلیات حکیم نظامی گنجوی؛ کلیات سعدی؛ لغت‌نامه؛ مثنوی معنوی؛ مختارنامهٔ عطار، ۱۴۲؛ هفت اورنگ، ۱۵۲، ۹۴۸؛ هفت پیکر، ۲۵۷؛ احمد گلچین معانی، «بازی‌های برد و باختی قرن سیزدهم»، هنر و مردم ، سال ۱۴، شمارهٔ ۱۶۴، صص ۲۸-۴۵.

حجتی

نزاکت ادبی (ne.zā.kat-e.a.da.bi)، معادل اصطلاح فرانسوی les biensèances، از اصول مکتب‌های کلاسیسیسم* و نو-کلاسیسیسم که پیوند بسیار نزدیکی با حقیقت‌مانندی* دارد و بر پایهٔ آن باید میان تمامی اجزا و عناصر اثر ادبی، نوعی هماهنگی و توازن وجود داشته باشد. نزاکت ادبی بردو گونه است: ۱- بیرونی، که بنابر آن، شخصیت‌های داستانی/ نمایشی باید مطابق درجه و مقام خویش عمل کنند، یعنی مثلاً پادشاه باید رفتاری شاهانه و گدا رفتاری گدامنشانه داشته باشد. ۲- درونی، که برپایهٔ آن، رفتار شخصیت داستانی/ نمایشی باید مطابق تصویر ترسیمی وی در داستان/ نمایشنامه باشد و حرکات و رفتاری مگر آنچه برایش پیش‌بینی شده، از او سرزند. نزاکت ادبی در واقع عامل ثبات‌بخش روحیات و خصوصیات شخصیت‌های داستان / نمایش است. نویسنده با به کارگیری این اصل،ملزم می‌شود ـ حتی به منظور توصیف زشتی‌ها و پلشتی‌ها ـ از واژگان و عبارات زننده و رکیک بهره نگیرد و کریه‌ترین تصاویر را نیز با کمک کلمات پاکیزه عرضه کند.

منابع: فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد،۲۸۸؛
A Dictionary of Literary Terms, Cuddon,78; *Dictionary of World Literary Terms* ,Shipley, 30.

قاسم‌نژاد

نزاهت (na.zā.hat) در لغت، به معنی پاک و پاکیزه شدن جای و در اصطلاح بدیع آن است که شاعر یا نویسنده در هجو و نکوهش دیگران کلمات زشت و ناپسند به کار نبرد و سخن او از کلماتی که نتوان بر زبانشان آورد پیراسته باشد. گویند از ابوعمروبن العلاء، ادیب و لغوی عرب (۷۰ - ۱۵۴ق) پرسیدند که نیکوترین هجا چیست؟ وی گفت که نیکوترین هجا آن است که آنچه در نکوهش کسی سروده‌ای اگر برای دوشیزهٔ پرده‌نشین بسرایی، آن را زشت نشمارد: «مطربی دور از این خجسته سرای ـ کس

نـدیدش دوبـار در یک جـای/ راست چـون بـانگش از دهـان برخاست ـ خلق را موی بر بدن برخاست / مرغ ایوان ز هول او بپرید ـ مغز ما برد و حلق خود بدرید.» (سعدی)

منابع: ابدع‌البدایع، ۳۹۱؛ انوارالربیع ، ۱۸۷؛ جشن‌نامهٔ محمد پروین گنابادی ، ۱۶۹؛ روش گفتار، ۴۶۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۱۱۴۲؛ لغت‌نامه ، زیر «نزاهت».

دانشنامه

نسب‌نامه ← **تبارنامه**

نسخ ← **سرقات ادبی**

نسخه‌برداری ← **استنساخ**

نسیب ← **تشبیب**

نشـانه‌شناسی (ne.šā.ne.še.nā.si)، مـعادل semiotics/semiology ، برگرفته از دو واژهٔ یونانی sēmeion به معنی «نشانه» و legein به مـعنی «دانش»، دانش مـطالعهٔ نـظام‌مند نشـانه‌ها. فـردینان دوسـوسور ، زبـان‌شناس سـوئیسی ، (۱۸۵۷ـ ۱۹۱۳م) بـرای نخستین بار در کتاب دورهٔ زبان‌شناسی عمومی خـود کـه پس از مرگش به همت دو تن از شاگردانش به چاپ رسیده، بر اهمیت وجـود چـنین دانشـی تکـیه کـرد و بـر ایـن بـاور بـود کـه نشانه‌شناسی،دانشی جـامع است کـه زبـان‌شناسی را مـی‌توان بخشی از آن به حساب آورد. به باور سوسور، نشانه‌شناسی علم مطالعهٔ نظام‌های دلالت معنایی است و زبان یکی از این نظام‌ها و مسلماً پیچیده‌ترین آن‌ها است. با آن که رولان بارت، منتقد و نظریه‌پرداز ادبی فرانسـوی (۱۹۱۵ـ ۱۹۸۰م) بـعدها ایـن نـظر سـوسور را بـه انـتقاد گـرفت، امـا آرای سوسور در زمـینهٔ نشانه‌شناسی باعث شد تا چنین دانشی، هر چند نه با گستره‌ای که سوسور پیش‌بینی کرده بود، مطرح شود و به‌ویژه مورد توجه زبان‌شناسان قرار گیرد. باید به این نکته توجه داشت که رولان بارت معتقد به نظری عکس دیدگاه سوسور بوده است و بر این نکته تأکید داشته که هرگونه نظام نشانه‌شناختی تنها از طـریق قوانین، قواعد و روش‌های دانش زبان‌شناسی قـابل تشـخیص است. شاید به همین دلیل نیز نشـانه‌شناسی امـروزه بـیشترین اهمیت خود را در قالب زبـان‌شناسی کسب کـرده است. لویـی یلمزلف ، زبان‌شناس دانمارکی و بنیادگذار مکتب زبان‌شناسی کپنهاگ، دو گونه نشانه‌شناسی عملی و غیرعلمی را از یکدیگر متمایز دانست و معتقد بود که ایـن دو گـونه نشـانه‌شناسی در قالب دانشی وسیع‌تر به نام «فرانشـانه‌شناسی» قـرار مـی‌گیرند. کریستیان متز برای نـخستین بـار بـه هـنگام طـبقه‌بندی دانش نشانه‌شناسی، نشـانه‌شناسی عـلوم طـبیعی را از نشـانه‌شناسی علوم انسانی متمایز تلقی و پیشنهاد کرد که نشانه شناسی علوم طبیعی، semiotics و نشانه‌شناسی علوم انسانی ، semiology نام گیرد. اصطلاح semiotics پیش از سوسور در میان مـنطق‌دانـان رایج بوده است، ولی سوسور در کتاب دورهٔ زبان شناسی عمومی از اصطلاح semiology بهره گرفته بود. اومبرتو اکو، نویسنده و نشانه‌شناس ایتالیایی (۱۹۳۲م-) در کتاب نـظریه‌ای دربـارهٔ نشانه‌شناسی خود، دو وظیفهٔ متفاوت برای نشانه‌شناسی برشمرد. وی نخستین نظریهٔ نشانه‌شناختی را «نـظریهٔ رمـزگان» نـامید و معتقد بود که نشانه‌شناسی‌ای که به «دلالت معنایی» بـپردازد ، سـازندهٔ نـظریهٔ رمـزگان است. نـظریهٔ نشـانه‌شناختی دوم وی «نظریهٔ تولید نشـانه‌ها» است کـه «ارتـباط» هسـتهٔ اصـلی آن را تشکیل می‌دهد. چارلز سـندرس پـیرس، فـیلسوف امـریکایی (۱۸۳۹ـ ۱۹۱۴م) نخستین کسی است که به طبقه‌بندی منطقی انواع نشانه در قالب یک نظام پرداخت. وی برای طبقه‌بندی خود از منطق بهره گرفت ولی مشخص نکرد که تا چه اندازه به وجود دانشی به نام نشانه‌شناسی قایل است و چگونه آن را از مـنطق متمایز می‌داند. وی بر خلاف سوسور، بـرای اشـاره بـه نشـانه شناسی از اصطلاح قدیمی semiotics بهره گـرفت کـه در قـرن هفدهم میلادی در معنی «دقت به علایم بیماری» به کار می‌رفت و با انتشار کتاب رساله‌ای دربارهٔ فهم آدمی (۱۹۶۰) نوشتهٔ جان لاک به عنوان یکی از شاخه‌های اصلی فلسفه معرفی شده بود. پیرس سه گونهٔ نشانه را بر مبنای سه مقولهٔ علمی از یکـدیگر متمایز ساخت: ۱ـ **شمایل** که نشانه‌ای است مبتنی بر شباهت صوری میان دال و مدلول. ۲ـ **نمایه** که نشانه‌ای است مبتنی بر رابطهٔ علت و معلول. ۳ـ **نماد** که نشانه‌ای است مبتنی بر قرارداد. چارلز ویلیام موریس، فیلسوف پراگماتیست امریکایی در کتاب نشانه، زبان و رفتار (۱۹۴۶م) به طبقه‌بندی نشانه‌های زبـانی بـر مبنای فرایند ارتباط پرداخت و بر این باور بود که نشانه‌ها در هر کنش ارتباطی یکی از این پنج وجه را دارا هستند: ۱ـ **شناساننده**، مانند، من حالا، این‌جا. ۲ـ **توصیف‌کننده**، مانند سفید، بزرگ‌تر. ۳ـ **شرح‌دهنده**، مانند زیبا، خشن. ۴ـ **امرکننده** ،مانند برو، نخور.

۵ـ شکل‌دهنده، مانند یا، بعضی، نه. به اعتقاد وی، هر قضیه از ترکیب این عناصر ساخته می‌شود. موریس در مقالهٔ «دلالت و صورت» پنج عنصر را در نشانه‌شناسی مهم می‌داند و این پنج عنصر را چنین معرفی می‌کند: «عنصر یکم در عنصر دوم واکنشی به وجود می‌آورد. عنصر دو به شیوهٔ عنصر سه در برابر موضوعی به عنوان عنصر چهار در شرایط عنصر پنج این واکنش را نشان می‌دهد.» وی برای توضیح سخن خود از نمونه‌ای بهره می‌گیرد: زنبور[عنصر دوم] گیاهی شیرین [عنصر یکم] را می‌یابد. برای اطلاع دادن به دیگر زنبورها [عنصر چهار] شروع به اجرای رقص زنبور می‌کند[عنصر سه] و در هوا [عنصر پنج] زاویه و فاصلهٔ منبع مورد نظر خود را نشان می‌دهد. در چنین شرایطی، رقص زنبور نشانه است، دیگر زنبورها نشانه را تأویل می‌کنند. واکنش آن‌ها در برابر رقص زنبور موضوع تأویل به شمار می‌رود، منبعی که به سویش حرکت می‌کنند مدلول است و موقعیت آن‌ها زمینه نامیده می‌شود. به اعتقاد موریس، چنین واکنشی در میان جانوران، شرطی است و از دلالتی واحد برخوردار است؛ رقص زنبور همواره در یک معنی مشخص به کار می‌رود و تغییرپذیر نیست؛ به همین دلیل تأویلی مشخص دارد. اما در انسان، تأویل هر نشانه به اندیشه‌ها و تجربه‌های تأویل‌کننده وابسته است. موریس به وجود سه جنبهٔ متفاوت نشانه شناسی باور داشت: **۱ـ جنبهٔ نحوی** که از مناسبات میان نشانه‌ها به دست می‌آید. **۲ـ جنبهٔ معنی‌شناختی**، که از مناسبات میان نشانه‌ها با موضوع به دست می‌آید. **۳ـ جنبهٔ کاربردشناختی**، که از مناسبت میان نشانه‌ها و به‌کارگیرندهٔ آن حاصل می‌آید.

منابع: از زبان شناسی به ادبیات ، ۳۰؛ ساختار و تأویل متن ، ۱۱ـ۳۸؛ عناصر نشانه‌شناسی ، در صفحات فراوان؛ فرهنگ اصطلاحات زبان‌شناسی، ساغروانیان ،۴۵۸؛ م.پارسا، «جنبه‌های نشانه‌شناختی در زبان»، ادبیات داستانی ، سال یکم، شمارهٔ سوم، دی ۱۳۷۱ش، ص ۵۵؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 613; *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, Howthorn, 220-223; *Britannica*, 10/626; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley , 299; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 201- 202.

صفوی

نصاب (ne.sāb)، در لغت به معنی ریشه، اصل،دستهٔ کارد وآن مقدار از دارایی است که زکات بر آن واجب می‌شود و در اصطلاح ادبی به واژه‌نامهٔ* یک یا دو یا چندزبانهٔ منظومی گویند که غالباً برای کودکان می‌نویسند. البته کتاب‌های صرف و نحو راکه در قالب نظم و به منظور یادگیری آسان‌تر کودکان تدوین می‌کنند نیز نصاب می‌خوانند، مانند الفیهٔ ابن مالک که کتابی هزار بیتی در صرف و نحو عربی است و برای کودکان سروده شده است. پرآوازه‌ترین نصابی که از عربی به نظم فارسی در آمده ، نصاب‌الصبیان نام دارد که ابونصر بدرالدین مسعود/ محمود فرزند ابوبکر فرزند حسین فرزند جعفر فراهی سجزی آن را به احتمال فراوان در سال‌های پایانی سدهٔ ششم یا سال‌های آغازین سدهٔ هفتم هجری پدید آورده است. بیشتر نصاب‌هایی که امروزه در دست هستند، به پیروی از نصاب‌الصبیان سروده شده‌اند. این نصاب‌ها را می‌توان در گروه‌های گوناگونی طبقه‌بندی کرد:

۱ـ نصاب‌های عربی به فارسی : زهرة‌الادب که دومین فرهنگ منظوم عربی به فارسی است و سرایندهٔ آن شکرالله بن الامام المعظم شمس‌الملّة و الدنیا شهاب‌الاسلام احمد القاضی، آن را در ۶۴۰ق سروده است؛ نصیب‌الفتیان سرودهٔ حسام خویی، ملقب به مظفری که دارای پنجاه بند و دو رباعی و مشتمل بر ۳۵۵ بیت است. تاریخ سرایش این نصاب پیش از ۶۸۴ق و با نصاب‌الصبیان و زهرة‌الادب هم‌عصر است؛ نصاب تجنیس‌الالفاظ/ نصاب بدیع سرودهٔ امیر خسرو دهلوی ؛ سلک جواهر سرودهٔ بدرالدین ابونصر فراهی (ز ۷۵۷ق) که شاید از نوادگان ابونصر فراهی باشد. این فرهنگ در بحور مختلف عروضی از رمل، سریع، هزج، منسرح و مجتث است و شاعر در مقطع بعضی از قطعات، تخلص خود را «حمید» یاد کرده است. سلک‌الجواهر با خط نستعلیق شکسته در ۱۲۶۳ق در شانزده صفحهٔ رحلی بیست و یک سطری چاپ شده است و دربردارندهٔ بیش از پانصد و پنجاه بیت و هزار و پانصد واژهٔ عربی به فارسی است؛ نصیب‌الاخوان که سرودهٔ مطهر نامی است و در ۷۷۶ق سروده شده است؛ مرقات‌الادب اثر احمدی کرمیانی که در سدهٔ نهم هجری پدید آمده است؛ محمدیه سرودهٔ بهاءالدین فضل قره‌وی که در سدهٔ نهم هجری به نظم درآمد؛ عقودالجواهر سرودهٔ احمد داعی کرمیانی که در سدهٔ نهم هجری سروده شده؛ تحفة‌الفقیر سرودهٔ ناظمی ناشناخته؛ کاتبیه سرودهٔ کاتبی انقروی که در سدهٔ نهم هجری به نظم کشیده شده است؛ تحفهٔ علائی سرودهٔ ابن بواب که در سدهٔ نهم هجری پدید آمد؛نصاب مثلث

سرودهٔ بدیعی در سدهٔ دهم هجری؛ نصاب حسینی در سدهٔ دهم هجری که سرایندهٔ آن ناشناخته است؛ فتحیه سرودهٔ ابوالفتح حجازی در سدهٔ یازدهم هجری؛ ابواب‌العلوم سرودهٔ درویش جامی در سدهٔ یازدهم هجری؛ نصاب معروف سرودهٔ معروف نامی در سدهٔ یازدهم هجری؛ قنیةالفتیان سرودهٔ صدرالدین بن بدر در سدهٔ یازدهم هجری؛ تحفهٔ وهبی سرودهٔ محمد وهبی سنبل‌زاده درسدهٔ سیزدهم هجری؛ نصاب شیدا سرودهٔ شیدای یزدی میرزا ابوالحسن (ـ۱۲۲۹ق)؛ گوهر منظوم سرودهٔ شیخ محمد علی مولوی هندی، مشتمل بر ۴۴ مثنوی در بحرهای مختلف که سرشار از صنایع لفظی است؛ نصاب قرآن از سراینده‌ای ناشناخته در سدهٔ سیزدهم هجری؛ مفتاح‌اللغة سرودهٔ محمد جعفر لنجانی در سدهٔ سیزدهم هجری. دراللغات سرودهٔ شیخ نظرعلی طالقانی (ـ۱۳۰۶ق) شاگرد شیخ مرتضی انصاری (ـ۱۲۸۱ق) ؛ سبیکةالمعانی سرودهٔ طوسی اهری در سدهٔ چهاردهم هجری؛ نصابی از جانی محمد فرزند ملکشاه خراسانی، معروف بن تجرید و قلندری و ملقب به تقلید شاه بندری که در ۲۱ بند به نام محمد میرزا عیسی بهادرخان پرخانی سروده شده است. سرایش این نصاب در ۹۶۵ق آغاز شده و در ۹۷۰ق پایان یافته است.

۲ـ نصاب‌های هندی به فارسی : نصابی در لغت هندی به فارسی که سرایندهٔ آن یوسفی هروی پزشک است.

۳ـ نصاب‌هایی از زبان‌های اروپایی به فارسی : نصاب انگلیسی به فارسی سرودهٔ فرهاد میرزا معتمدالدوله که در ۱۲۶۹ق سروده شده ودر ۱۲۶۹ق و ۱۲۸۳ق در تهران چاپ سنگی شده است؛ نصاب فرانسه به فارسی سرودهٔ میرزا عبدالحسین از شاگردانِ دارالفنون قدیم که در ۱۳۰۳ق سروده شده و به پیروی از نصاب‌الصبیان فراهی در بحرهای گوناگون است و ۳۴۰۰ واژهٔ فرانسوی در آن ترجمه شده است. این نصاب در ۱۳۲۰ق در تهران چاپ شده است؛ منظومهٔ اعتصامیه که فرهنگ منظوم فرانسه به فارسی است. سرایندهٔ آن میرزا عباس‌خان‌پور دکتر کاظم‌خان است و آن را به تشویق دوستعلی‌خان معیرالممالک و هم به نام او سروده است. این فرهنگ در حدود بیست هزار واژه دارد و در شوال ۱۳۲۰ق در تهران چاپ سنگی شده است؛ نصاب فرانسوی به فارسی سرودهٔ میرزا صادق ادیب‌الممالک فراهانی در چند بند کوتاه و ناتمام که در ۱۳۱۲ش جزو دیوان او چاپ شده است؛ نصاب فرانسوی به فارسی که در ۱۳۱۱ق سروده شده و سرایندهٔ آن ناشناخته است؛ نصاب فرانسوی به فارسی سرودهٔ شاعری به نام بهجت قاجار که شاید همان غلامحسین میرزای قاجار، متخلص به بهجت (ـ۱۳۰۹ق) پدر ایرج میرزا (ـ۱۳۰۴ش) باشد؛ نصاب منظوم انگلیسی سرودهٔ حسن سمیعی پسر ادیب‌السلطنه سمیعی که در دار طبع تهران به طبع رسیده است.

۴ـ نصاب‌های فارسی به ترکی : تحفهٔ سام سرودهٔ حسام خویی (حسام‌الدین بن عبدالمؤمن ملقب به مظفری و متخلص به حسام) که در سدهٔ هفتم هجری سروده شده است؛ شادیه سرودهٔ محمد بن یحیی قونوی که در ۸۸۹ق سروده شده است؛ نخبةاللغات سرودهٔ محمد وهبی سنبل‌زاده که به شیوهٔ نصاب‌الصبیان فراهی برای سلطان سلیم سوم عثمانی (۱۲۰۳ـ۱۲۲۲ق) سروده شده است؛ مشوق‌الصّبیان که منظومه‌ای است فارسی به ترکی آذربایجانی. شاعر آن مضطر زنوزی تبریزی (حاج سید یحیی بن مصطفی) از شاعران سده‌های سیزدهم و چهاردهم هجری است؛ نوال‌الفضلا سرودهٔ حسن حلبی معروف به شعوری (ـ۱۱۰۵ق) که آن را به نام مصطفی پاشا صدر اعظم عثمانی سروده است.

۵ ـ نصاب‌های فارسی : خیابان گلشن سرودهٔ محمد علی هندی متخلص به محمد که در ۱۲۸۲ق سروده و در ۱۲۸۳ در نولکشور چاپ شده است؛ نصاب فارسی به فارسی سرودهٔ محمد جعفر بیگ اهل مبارکهٔ لنجان اصفهان. این منظومه دربرگیرندهٔ ۳۰۰۰ تا ۳۵۰۰ واژه است؛ نصاب واژه‌های نو سرودهٔ علی اصغری آذر که در ۱۳۱۸ق در تهران سروده شده و دربردارندهٔ واژه‌های دادگستری، اداری، بدن آدمی، ارتش، نیروی دریایی، شهربانی و نام‌های شهرستان‌ها است.

۶ـ نصاب‌های گویش‌های محلی به فارسی : نصاب بیرجندی سرودهٔ ملّا صبوحی علی اشرف بیرجندی، که در یکصد بیت برخی واژه‌های بیرجندی را به فارسی ترجمه کرده است؛ نصاب طبری سرودهٔ شاعری به نام امیر تیمور قاجار، متخلص به امیر که در عهد فتحعلی‌شاه قاجار(۱۲۱۲ـ۱۲۵۰ق) می‌زیسته و منظومهٔ وی مشتمل بر هشتصد واژهٔ طبری به فارسی است. این نصاب در ۱۳۱۶ش چاپ شده است؛ نصاب شوشتری سرودهٔ محمد باقر نیرومند مشتمل بر ۱۰۸۰ بیت واژهٔ شوشتری با ترجمهٔ فارسی آن‌ها که در ۱۳۴۹ش چاپ شده است؛ نصاب لری به فارسی سرودهٔ دکتر سید جعفر شهیدی در چند بند که ناتمام است.

۷ـ نصاب‌های چندزبانه : مطبوع الصبیان نصابی است فارسی،

عربی، هندی سرودهٔ امیرخسرودهلوی که به نصاب خالق باری نیز شهرت دارد. این نصاب دربرگیرندهٔ ۲۳۲ بیت و در ۵۶ فصل است؛ اجیچندنامه سرودهٔ اجیچند بهتناگرپور دیپ‌چند اسکندرآبادی (دکن) (۹۶۰ق) که به تقلید از مطبوع‌الصبیان امیر خسرو دهلوی سروده شده و مشتمل بر ۵۷۶ بیت است. در این نصاب واژه‌های عربی و فارسی با ترجمهٔ آن‌ها به اردو آورده شده است؛ نصاب ضروری (۱۲۸۰ق) سرودهٔ خدابخش، مشتمل بر سی مثنوی و ششصد بیت که در آن واژه‌های عربی و فارسی به زبان پنجابی ترجمه شده‌اند؛ فوائدالصبیان مشتمل بر واژه‌های عربی و فارسی و ترکی که برای یادگیری کودکان تدوین شده است؛ پیوستهٔ فرهنگ فارسی مشتمل بر واژه‌های دساتیری*، عربی و ترکی به فارسی سرودهٔ میرزا صادق ادیب فراهانی که همراه با دیوان وی در ۱۳۱۲ش چاپ شده است؛ نصاب ترکی، فارسی، عربی از سراینده‌ای ناشناخته در سی بند؛ نظم‌الجواهر که نصابی است عربی و فارسی به ترکی سرودهٔ سید حسن نقشبندی در ۱۲۳۶ق و دربردارندهٔ یکصد بند و ۱۳۰۰ بیت. این نصاب در ۱۳۴۱ق در استانبول چاپ شده است؛ نصاب نادرالترتیب (۱۲۹۴ق) سرودهٔ عزیزالدین احمد نظیر جلیسری مشتمل بر ۶۷۰ بیت که نصابی فارسی، عربی، اردو است؛ تحفهٔ کسکین که نصاب عربی و فارسی به ترکی سرودهٔ کسکین، شاعر عثمانی است؛ یغمان مشتمل بر شماری واژه‌های عربی، فارسی، اردو و دکنی که در شش ترکیب‌بند به نظم آمده و سرایندهٔ آن ناشناخته است؛ نصاب نذرسلطانی (۱۳۲۳ق) سرودهٔ حافظ غلام احمد فروغی که مشتمل بر مثنوی‌هایی در بحرهای مختلف است و ۳۷۸۴ واژهٔ عربی و فارسی و اردو در آن آمده است؛ نصاب شش‌زبانه که دربردارندهٔ واژه‌های ترکی، عربی، فارسی، افغانی، هندی، کشمیری از سراینده‌ای ناشناخته است. البته نصاب‌هایی که به تقلید از نصاب‌الصبیان ابو نصر فراهی سروده شده‌اند، بسیار پرشمار هستند؛ اما چون همهٔ آن‌ها به درستی شناخته نیستند و مشخصات کامل آن‌ها در دست نیست، ناگزیر تنها نصاب‌هایی معرفی شده‌اند که مشخصات آن‌ها در دسترس است.

منابع: دیوان ادیب‌الممالک فراهانی، ۲۲۶، ۷۴۶-۷۵۰؛ زبدةالآثار، ۴۰۷-۴۰۸؛ فرهنگ نویسی فارسی درهند و پاکستان، ۲۳-۲۴، ۱۲۰-۱۲۳، ۱۲۸-۱۲۹، ۱۹۹-۲۰۷؛ فرهنگهای فارسی، ۱۷۹-۱۸۱، ۲۹۶-۲۹۷، ۳۴۲-۳۴۳، ۴۰۱؛ لغت‌نامه، مقدمه، ۳۴۹-۳۵۱؛ نصاب الصبیان، ابو نصر فراهی، تصحیح حسن انوری، تهران، مرکز نشردانشگاهی، ۱۳۷۲ش؛ عل یهمدانی، «نصاب‌الصبیان»، الفبا، ۶/۳۲۰-۳۳۲؛ سید علی میرنیا، «نصاب الصبیان و سلک جواهر»، سیمرغ، دورهٔ یکم، شمارهٔ ۱۲-۱۳، فروردین ۱۳۷۲ش، صص ۲۲۲-۲۳۶؛ عباس اقبال «کتاب نصاب الصبیان»؛ مجلهٔ آموزش و پرورش، سال نهم، شمارهٔ سوم، خرداد ۱۳۱۸ش؛ جواد سلماسی‌زاده، «نصاب الصبیان و تقلیدکنندگان آن»، وحید، سال دهم، شمارهٔ چهارم، تیر ۱۳۵۱ش، صص ۳۹۷-۴۰۴؛ محمد نخجوانی، «نصاب الصبیان»، یغما، سال دهم، شمارهٔ پنجم، مرداد ۱۳۳۶ش، صص ۲۱۸-۲۲۰؛ محمد جواد بهروزی، «نصاب‌الشُبان»، یغما، سال سی‌ودوم، ۳۱۰-۳۱۶.

اصیل

نظرگاه ← زاویهٔ دید

نظریهٔ ادبی (na.za.ri.ye-ye.a.da.bi)، روشی منسجم و نظام‌مند برای مطالعات ادبی که بر مبنای دیدگاهی قرار گرفته باشد و بر اساس همان دیدگاه به بررسی و مطالعهٔ متون ادبی بپردازد. توجه به نقش‌های زبان بر اساس دیدگاه رومن یاکوبسون می‌تواند به قایل شدن تمایز میان این دیدگاه‌های گوناگون کمک کند. در طرح نظریه‌های ادبی می‌توان آنچه را یاکوبسون گوینده نامیده است، نویسنده دانست و خواننده را جانشین مخاطب قرار داد. نظریه‌پردازان ادبی برای جزء مجرای ارتباطی جایگاه ویژه‌ای در نظر نگرفته‌اند، زیرا مجرای ارتباطی جز به هنگام اجرای یک نمایشنامه، معمولاً به صورت متن مکتوب مطرح است. به این ترتیب در طبقه‌بندی نظریه‌های ادبی می‌توان نمودار فرایند ارتباط یاکوبسون را به صورت زیر در نظر گرفت:

موضوع
نویسنده ـــ پیام ـــ خواننده
رمز

یاکوبسون برای هریک از اجزای این نمودار، با توجه به جهت‌گیری پیام به سوی هریک از آن‌ها نقش زبانی ویژه‌ای در نظر گرفته است.

نقش ارجاعی
نقش عاطفی ـــ نقش شعری ـــ نقش ترغیبی
نقش فرازبانی

در این میان به دلیل نادیده انگاشتن مجرای ارتباطی، نقش همدلی زبان مطرح نشده است. تأکید بر هریک از نقش‌های پنجگانهٔ بالا، یکی از مهم‌ترین نظریه‌های ادبی را پدید آورده است.

مارکسیست
رمانتیک ـــــ فورمالیست ـــــ خواننده‌مدار
ساختگرا

نظریه‌های ادبی رمانتیک بر ذهن و زندگی نویسنده تأکید دارند و به عبارت دیگر با مطالعهٔ آنچه در ذهن نویسنده گذشته است و شرایط و تجربیات او به نقد و بررسی اثر ادبی می‌پردازند. نظریهٔ خواننده‌مدار (= نقد پدیدارشناختی) بر تجربهٔ خواننده تکیه می‌کند و آنچه را از طریق اثر ادبی در خواننده پدید می‌آید مورد نقد و تحلیل قرار می‌دهد. (← خواننده‌مداری) نظریه‌های ادبی مارکسیستی با تأکید بر موضوع پیام به بررسی اثر ادبی می‌پردازند و به همین دلیل آن بافت اجتماعی و تاریخی را اساس مطالعات خود قرار می‌دهند که اثر ادبی در آن بافت آفریده شده است. نظریه‌های ادبی فورمالیست به ماهیت پیام، یعنی آنچه به صورت مکتوب وجود دارد و اثر ادبی نامیده می‌شود، مستقل از شرایط نویسنده، خواننده یا بافت تاریخی و اجتماعی توجه می‌ورزند. در نظریه‌های ادبی ساخت‌گرا، به دلیل تأکید بر رمز و نقش فرازبانی زبان، بیشترین توجه به چگونگی کاربرد زبان در القای معنی معطوف شده است. باید توجه داشت که هیچ‌یک از نظریه‌های ادبی یاد شده، دیگر ابعاد ارتباط ادبی را نادیده نمی‌گیرند و صرف تأکید بر یک بُعد ارتباطی دلیل بر رد و تخطئهٔ ابعاد دیگر نیست. از جمله نظریه‌های ادبی دیگری که در قالب نمودار بالا قرار نمی‌گیرند، می‌توان از مکتب اصالت زن و نقد اسطوره‌ای نیز سخن به میان آورد، که در اصل هیچ کدام به عنوان یک نظریهٔ ادبی منسجم مطرح نیستند.

منابع: از زبان شناسی به ادبیات ، ۳۱ـ ۳۴؛ راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ۷ـ۹.

صفوی

نظم (nazm)، گونه‌ای است از ادب*، که در بررسی‌های سنتی ادب فارسی مترادف شعر در نظر گرفته شده است. اگرچه شعر سنتی فارسی همواره به صورت منظوم سروده شده است، تمایزی بنیادین میان دو پیش‌نمونهٔ نظم و شعر وجود دارد. نظم به عنوان یک گونهٔ ادبی از طریق توازن حاصل شده از تکرار کلامی در نتیجهٔ قاعده‌افزایی* بر برونهٔ زبان هنجار پدید می‌آید؛ به همین خاطر آثار منظوم را می‌توان با استفاده از عین واژه‌های موجود در آن‌ها در زبان هنجار بازگویی کرد. وزن*، قافیه*، ردیف* و دیگر توازن‌هایی که از طریق تکرار کلامی حاصل می‌آیند، ابزارهای نظم‌آفرینی به شمار می‌روند. الفیهٔ ابن مالک، دانشنامه در علم پزشکی حکیم میسری و شیمی دبیرستان نوشتهٔ میرزا محمود شیمی از جمله آثار منظومی هستند که شگردهای شعرآفرینی در آن‌ها مشاهده نمی‌شود: «چونکه بازی شد مرکب با اسید ـ پس از آن‌ها ملح می‌آید پدید.» (محمود شیمی)□ «گر از اندوه بیماری تب آید ـ کسی را این علاجش مر بشاید / علاجش هم به‌گرمابه بود تیز ـ نباشد به زگرمابه بدو چیز / بگو گرمابه‌ای نه گرم بگزین ـ بدان‌جا در زمانی نیک بنشین / که بیرون آید او از خواب بهتر ـ پس از خوابت بریزد آب بر سر.» (حکیم میسری) از آمیزهٔ نظم و شعر، گونه‌ای آمیخته به‌وجود می‌آید که شعر منظوم نامیده می‌شود. آمیزهٔ نظم و نثر* گونهٔ ادبی نثر منظوم یا نثر مسجع را پدید می‌آورد . در شعر منظوم، ابزارهای نظم آفرینی در کنار شگردهای آفرینش شعر به‌کار رفته است. در نثر منظوم ابزارهای نظم‌آفرینی برای ایجاد توازن در نثر به‌کار گرفته می‌شوند: «معلّم کتّابی دیدم در دیار مغرب، ترشرویِ تلخ‌گفتار، بدخویِ مردم‌آزار، گداطبع ناپرهیزگار...»(سعدی) نویسندهٔ نمونهٔ بالا از دو ابزار نظم‌آفرینی در نثر خود بهره گرفته است. نخست تکرار یک ساخت نحوی واحد «صفت + صفت» که گونه‌ای است از توازن نحوی و دوم، به‌کارگیری واژه‌های «گفتار»، «آزار»، «ناپرهیزگار» که نسبت به یکدیگر مسجع‌اند و گونه‌ای از توازن واژگانی را می‌نمایانند. معمولاً چنین تصور می‌شود که نظم در سنجش با شعر از اهمیت کمتری برخوردار است. در این مورد بهار، نظر خود را چنین عنوان داشته است: «شعر دانی چیست، مرواریدی از دریای عقل ـ شاعرآن افسونگری کاین طرفه مروارید سُفت/ صنعت و سجع و قوافی هست نظم و نیست شعر ـ ای بسا ناظم که نظمش نیست الّا حرف مفت/ شعر آن باشد که خیزد از دل و جوشد ز لب ـ باز در دل‌ها نشیند هرکجا گوشی شنفت/ ای بسا شاعر که او در عمر خود نظمی نساخت ـ وی بسا ناظم که او در عمر خود شعری نگفت.» شاید بتوان پذیرفت که کاربرد نظم به صورت مطلق از ارزش هنری والایی برخوردار نیست. ولی کاربرد نظم در کنار

شعر بی‌گمان تأثیر خاص خود را دارا است، زیرا پدیدآوردن توازن، سبب خواهد شد تا شعر منظوم بیش از شعر عاری از نظم در حافظه باقی بماند.

منابع: از زبان‌شناسی به ادبیات، ۱۶۶/۱ - ۱۶۷؛ اسباب ایجاد نظم در ادب فارسی، ۳۳ ـ ۳۶؛ موسیقی شعر، ۵۰ ـ ۶۳؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۶۶ ـ ۲۶۷.

صفوی

نعت (naɛt)، در لغت به معنی وصف و مدح و ستایش و در اصطلاح ادبی، شعر یا نثری است که در ستایش و مدح* و ثنای حضرت محمد (ص) باشد. نخستین کسانی که به نعت پیامبر (ص) پرداختند، شاعران عرب همدورهٔ آن حضرت، نظیر کعب بن زُهَیر (ـ۲۶ ق) و حسّان بن ثابت انصاری (ـ ۴۰ ق) بودند. معروف است که پیامبر (ص) پس از شنیدن قصیدهٔ بانت سُعاد کعب بن زهیر، بُردهٔ (= بُرده) خویش را به او بخشید. در ایران پس از اسلام نیز، اغلب، شاعران و نویسندگان در کتاب‌های خود پس از توحید* پروردگار، پیامبر اسلام (ص) را نعت می‌کنند و گاه پس از آن به منقبت امامان، خلیفه‌های چهارگانه و دیگر بزرگان دین و عرفان می‌پردازند و پس از مدح ممدوح به اصل کتاب وارد می‌شوند. این روش را حتی در پاره‌ای کتاب‌های ترجمه هم به کار می‌بردند؛ مثلاً کلیله و دمنه کتابی است به زبان سانسکریت و متعلق به دورهٔ پیش از اسلام، اما در ترجمهٔ نصرالله منشی، به توحید خداوند و نعت حضرت محمد (ص) آراسته می‌شود و همچنین در کتابی چون ویس و رامین که اصل آن در دورهٔ اشکانی نوشته شده، شاعر مسلمانی چون فخرالدین اسعد گرگانی این روش را رعایت می‌کند. نعت در شعر فارسی قالب خاصی ندارد، اما در قالب‌های قطعه، قصیده و مثنوی رواج بیشتری داشته است. بعضی از شاعرانی که به نعت پیامبر(ص) پرداخته‌اند، عبارتند از فردوسی، ناصرخسرو، سنایی، خاقانی شروانی، نظامی گنجوی، عطارنیشابوری، کمال‌الدین اسماعیل، مولوی بلخی، سعدی شیرازی، ابن‌یمین فریومدی، اقبال لاهوری، بهار و امیری فیروزکوهی. اغلب کتاب‌های کلاسیک نثر فارسی، اعم از تاریخ، تفسیر، جغرافیا، علوم طبیعی، تذکره، مذهب و عرفان و نیز ادبیات، آراسته به توحید خداوند و نعت حضرت محمد(ص) بودند و حتی در کتاب‌هایی که دربارهٔ زندگی پیامبران نوشته می‌شد، نویسندگان برای تبرک، ابتدا داستان زندگی پیامبر اسلام(ص) را یاد می‌کردند و سپس به پیامبران دیگر می‌پرداختند. این نکته هم گفتنی است که گاه نویسنده پس از یادکردن نام پیامبری، به جای این‌که بگوید «علیه‌السلام» می‌گفت: «علی نبینا و علیه‌السلام». بعضی از کتاب‌های منثوری که آراسته به نعت پیامبر (ص) هستند، از این قرارند: تاریخ بلعمی، راحة‌الصدور و آیة‌السرور، ترجمهٔ تفسیر طبری، حدودالعالم من المشرق الی‌المغرب، قراضهٔ طبیعیات، لباب‌الالباب، تذکرهٔ نصرآبادی، تذکرة‌الاولیاء، کشف‌المحجوب، تمهیدات، مرزبان‌نامه، داراب‌نامهٔ طرسوسی، گلستان و قصهٔ حسین کرد شبستری. از معروف‌ترین نعت‌ها در ادب فارسی، ترکیب‌بند جمال‌الدین عبدالرزاق و پسرش کمال‌الدین اسماعیل در نعت حضرت محمد(ص) است: «ای نام تو دستگیر آدم ـ و ای خلق تو پایمرد عالم / فراش درت کلیم عمران ـ چاووش رهت مسیح مریم / از نام محمدیت میمی ـ حلقه شده این بلند طارم / تو در عدم و گرفته قدرت ـ اقطاع وجود زیر خاتم / در خدمتت انبیا مشرف ـ وز حرمتت آدمی مکرم / از امر مبارک تو رفته ـ هم بر سر حرفت خود آدم / تا بود به وقت خلوت تو ـ نه عرش و نه جبرئیل محرم / نایافته عز التفاتی ـ پیش تو زمین و آسمان هم / کونین نواله‌ای ز جودت ـ افلاک طفیلی وجودت.» (جمال‌الدین عبدالرزاق)□ «ای جز به احترام خدایت نبرده نام ـ و ای سلک انبیا ز وجود تو با نظام / در دست عقل نور ساعی تو چراغ ـ بر کام نفس حکم مناهی تو لگام / از آتش سنان تو یک شعله نور صبح ـ وز پرچم سیاه تو یک تار زلف شام / فتراک توست عروهٔ وثقی که جبرئیل ـ در وی زند ز بهر شرف دست اعتصام / گر صورت تو رحمت عالم نیامدی ـ از حضرت خدای که دادی به ما پیام / چل روز از آن سبب گل آدم سرشته شد ـ تا قصر دین به خشت وجودت شود تمام / ای نقش کرده بر صفحات وجود خویش ـ عرش مجید نام تو را از برای نام / پرجوش دیگ سینه چه داری که می‌پزد ـ در مطبخ «ابیت» تو راگونه‌گون طعام / در موکب جلال تو از عجز بازماند ـ روح‌القدس به منزل الا له مقام / نزدیک تو چه تحفه فرستیم ما ز دور ـ در دست ما همین صلوات است والسلام / عیسی ز مقدم تو به ایام مژده داد ـ از یمن آن سخن نفسش جان به مرده داد.» (کمال‌الدین اسماعیل)

منابع: دیوان جمال‌الدین عبدالرزاق، تصحیح وحید دستگردی، ۲ـ۱۱؛ دیوان کمال‌الدین اسماعیل، تصحیح حسین بحر العلومی، ۲ـ۸؛ سیمای محمد در آئینهٔ شعر فارسی، در صفحات فراوان؛

لغت‌نامه، زیر «نعت»؛ مدایح محمدی در شعر فارسی، ۱۲.

ربیعیان

نفاذ (na.fāz)، در لغت به معنی تأثیر و در اصطلاح قافیه، حرکت حرف وصل* است، هنگامی که در مجاورت حرف دیگری قرار گیرد. مانند فتحهٔ «م» در دارمَت و می‌سپارمت در این بیت: «ای غایب از نظر به خدا می‌سپارمت ـ جانم بسوختیّ و به دل دوست دارمت.» حرف دیگری را که به وصل می‌چسبد و آن را متحرک می‌کند، خروج* می‌نامند.

منابع: بدایع‌الافکار، ۱۸۳؛ درهٔ نجفی، ۷۷؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۲۶۶؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۷؛ عروض فارسی، ۲۸۵؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۵۲؛ فرهنگ بلاغی‌ـ ادبی، ۲/۱۱۵۱؛ المعجم، ۲۷۱؛ نقدالشعر، ۹۲.

صدرنیا

نفی و جحود ← تفریع

نقالهٔ خدایان ← دست‌غیب

نقد ادبی (naqd-e.a.da.bi)، نقد در لغت، به معنای جداکردن دینار یا درهم سره از ناسره و شناخت خوب از بد است و در اصطلاح ادبی، فنی است که به توصیف و تجزیه و تحلیل آثار ادبی و هنری و سنجش جنبه‌های کمی و کیفی وماهوی آن‌ها می‌پردازد. نقد در تمامی رشته‌های علمی و هنری کاربرد دارد و نقد ادبی نیز ارزیابی و تشریح آثار ادبی است. criticism معادل انگلیسی این واژه، برگرفته از krinein یونانی به معنای قضاوت و داوری است و هدف نهایی نقد نیز داوری کردن یا دادن معیارهای آن است. منتقد علاوه بر سنجش آرزش‌ها و احیاناً عیب‌های اثر هنری یا ادبی، به کشف و توضیح نکته‌های نهفته و ناگفتهٔ آن اثر نیز می‌پردازد و از این نظر عامل مؤثری در پرورش ذوق و سلیقهٔ هنردوست یا خواننده است. ظاهراً، یونانیان باستان نخستین ملتی بودند که به نقد ادبی توجه ورزیدند. آریستوفانس (ـ ۳۸۸ ق م) از نخستین منتقدانی است که در نمایشنامه‌هایش، از جمله کمدی غوکان، با زبانی هجوآمیز و مسخره آمیز به نقد و بحث باورها و اندیشه‌ها پرداخته است. اگر چه افلاطون (ـ۳۴۷ ق م) اندیشه‌های فلسفی و اجتماعی خود را با زبانی پخته و شاعرانه بیان می‌کرد، نظر خوشی به شعر نداشت و آن را بی‌فایده می‌دانست. برای نمونه، در رسالهٔ فدروس شعر را زادهٔ خلسه و جنون و بیخودی و شاعران را پریشانگو می‌داند و برای آنان مقام پایینی قایل می‌شود. او در زمینهٔ نقد ادبی، هوادار سرسخت دخالت معیارهای اخلاقی در سنجش اثر ادبی است و از این روی وی را نخستین نمایندهٔ نقد اخلاقی می‌دانند. او معتقد است که شعر بر بنیاد تخیل و دوری از واقعیت‌های زندگی قرار دارد و چنین استدلال می‌کند که اگر شعر تقلید صِرف از طبیعت باشد، در جهان بیرون نمونه‌های زیبایی هست که ما را از برداشتن نسخهٔ دست دوم آن بی‌نیاز می‌کند و از سویی، اگر چیزی متفاوت با واقعیت باشد از مقولهٔ دروغ است و دروغ نیز امری ضداخلاقی و زیانبار است. برخلاف افلاطون، ارسطو (۳۲۲ـ۳۸۴ ق‌م) بر این باور است که غرض و غایت شعر تنها جنبه‌های اخلاقی آن نیست، بلکه به تزکیه (katharsis) و تهذیب نفس انسان نیز می‌پردازد. او می‌کوشید تا ارزش اخلاقی شعر را از ارزش زیبایی‌اش جدا سازد و آن را از دید زیبایی بررسی کند. بنابراین ارسطو را باید پیشگام نقد زیبایی‌شناختی دانست. از دید او شعر نسخهٔ عینی دنیای بیرون نیست، بلکه زادهٔ تلفیق واقعیت‌های بیرونی و عواطف درونی شاعر است. فن شعر ارسطو از کتاب‌های مهمی است که در زمینهٔ نقد ادبی در این دوره نوشته شده است. هوراس شاعر و منتقد رومی (۶۵ـ۸ ق م) به وحدت‌های سه‌گانهٔ* ارسطویی، یعنی زمان و مکان و موضوع، وحدت لحن را افزود که مطابق آن نباید در اثری واحد دو زبان و دو شیوهٔ بیانِ مغایر یکدیگر، مثلاً زبان و بیان حماسی و غنایی، به هم آمیخته شود، بلکه کل اثر باید لحنی ثابت داشته باشد. در دورهٔ رنسانس و به دنبال آن در مکتب کلاسیسیسم، مباحثه در اصول و قواعد نقد ادبی رواج فراوانی یافت که ضمن اثرپذیری از آرای ارسطو، بحث‌ها و اظهار نظرهایی در زمینهٔ معیارهای نقد ادبی صورت گرفت. در دورهٔ رواج مکتب رمانتیسم و سپس رآلیسم، دیدگاه‌ها و موازین تازه‌ای در این باب مطرح شد که هر کدام نظر تازه‌ای در نقد ابراز کردند. در کنار این‌ها مکتب‌های دیگر نیز که از دیدگاه‌های گوناگون به نقد ادبی می‌نگریستند، پدید آمد و بدین ترتیب روز به روز بر دامنهٔ بحث‌ها و گسترهٔ پژوهش‌های ادبی افزوده شد. بعضی از شیوه‌های نقد ادبی بدین قرار است:

۱ـ نقد اخلاقی: این نقد پیشینهٔ زیادی دارد و غالباً افلاطون را از نخستین هواداران این نظریه می‌دانند، زیرا به عقیدهٔ او شعر و هنر تنها عامل شکل‌دهندهٔ اخلاق انسان است که هدفش باید

نقد ادبی

تعالی روح بشر باشد. نه تنها در سده‌های میانه به جنبهٔ اخلاقی شعر و هنر توجه می‌ورزیدند، بلکه پس از رنسانس نیز منتقدانی چون دکتر سمیوئل جانسن (ـ ۱۷۸۴ م) به داوری دربارهٔ جنبهٔ اخلاقی شعر پرداختند. این منتقدان اهمیت اثر را نه در شیوهٔ بیان که در مضمون و محتوای آن اثر می‌دانستند و بدین‌سان در نقد خود به داوری موضوع طرح شده در اثر ادبی و تأثیرات مثبت و منفی آن می‌پرداختند. از پیروان این دیدگاه در سدهٔ بیستم می‌توان به پاول المرمور، ایروینگ بابیت، نورمن فارستر و ج.ر. الیوت اشاره کرد.

۲ـ نقد روانشناختی: در این نقد که حاصل پیشرفت علم روانشناسی در اوایل سدهٔ بیستم میلادی است، تأثیر فعالیت ضمیر ناخودگاه شاعر و نویسنده در فرایند آفرینش ادبی بررسی می‌شود و چگونگی پیدایش و تکوین اثر ادبی در ذهن هنرمند و نیز رابطهٔ آن اثر با شخصیت شاعر و نویسنده مطالعه می‌شود. در این شیوهٔ نقادی، منتقد ارزش هنری اثر را ارزیابی نمی‌کند و به نقش محیط و اجتماع و ارزش‌های زیبایی‌شناختی اثر و نیز کوشش‌های آگاهانهٔ هنرمند در آفرینش اثر سهمی نمی‌دهد. از پیروان این رویکرد می‌توان به ریچاردز، گریوز و ودل اشاره کرد.

۳ـ نقد جامعه‌شناختی: در این نوع نقد، اثر ادبی از این دید بررسی می‌شود که میان اجتماع و هنرمند و اثر ادبی رابطه‌ای زنده و ناگسستنی وجود دارد. پیشینهٔ این رویکرد را به کتابی از ویکو (۱۶۶۸ ـ ۱۷۴۴ م)، منتقد ایتالیایی، به نام پژوهش دربارهٔ حماسهٔ هومر رسانده‌اند که نویسنده در آن به بررسی شرایط اجتماعی شاعر یونانی می‌پردازد. هیپولیت تن (ـ ۱۸۹۳ ق)، منتقد فرانسوی، ادبیات را حاصل زبان، نژاد و محیط اجتماعی می‌دانست. مارکس (ـ ۱۸۸۳ م) و انگلس (ـ ۱۸۹۵ م) نیز به سه عامل یاد شده، عامل شیوهٔ تولید را افزودند که سبب پیدایی نقد مارکسیستی شد. در این رویکرد، بر رابطهٔ متقابل ادبیات با محیط و طبقهٔ اجتماعی و چگونگی تولید تأکید می‌رود. هاولز، هملین گارلند، جک لندن و فرانک نویس از پیروان این شیوه‌اند.

۴ـ نقد زیبایی‌شناختی: در این رویکرد، تنها به جنبه‌های زیبایی‌شناختی خود اثر توجه می‌شود نه جنبه‌های تاریخی، اخلاقی، روانشناختی و جامعه‌شناختی اثر. منتقد پیرو این شیوه، عناصر اثر را در ارتباطِ نظامدار با یکدیگر در نظر می‌گیرد. از نظر او، معنای شعر مرکب است از عناصر شکل یا صورت، مثل وزن و تصویر و زبان، و عناصر محتوا مثل لحن و درونمایه که در ارتباط متقابل با یکدیگر قرار دارند. از پیروان این شیوه می‌توان به ازرا پاوند، تی. اس. الیوت و آلن تیت اشاره کرد.

۵ ـ نقد اسطوره‌شناختی: طبق نظر کارل گوستاویونگ (۱۸۷۵ـ۱۹۶۱ م)، روانکاو سوئیسی، ضمیر ناخودآگاه جمعی مخزن خاطره‌های قومی است و انسان متمدن، افسانه‌ها، اساطیر و باورهای پیش ـ تاریخی را در ناخودآگاه خود حفظ کرده است و این‌ها را در شکلی دیگر در آثار خود به نمایش می‌گذارد و کار منتقد هم بازیابی و کشف این موارد است. سر جیمز جورج فریزر (۱۸۵۴ ـ ۱۹۴۱ م)، انسان شناس اسکاتلندی نیز با پژوهش‌هایش در دین و جادو و اساطیر ملت‌های گوناگون که به نام شاخهٔ زرین منتشر شد، موجب تقویت این شیوهٔ نقادی شده است. کونفورد و کِنِت بورک از منتقدان نقد اسطوره شناختی به شمار می‌روند.

۶ـ نقد تاریخی: رویکردی است که حوادث تاریخی را برای تبیین کیفیت و ارزش آثار ادبی و هنری به کار می‌گیرد. این نقد وسیلهٔ تحقیق در تاریخ ادبیات است که از حیث طرح اوضاع و احوال اجتماعی و فرهنگی هر ملت اهمیت فراوان دارد. از ایران پیش از اسلام، آثار ادبی چندانی باقی نمانده است و با این که به وجود کتاب‌های بلاغی در آن دوره، مثل کاروند، اشاره‌هایی شده است، سابقهٔ نقد ادبی در این عصر نامعلوم است. در ایران دورهٔ اسلامی نیز باتمام تأثیرهایی که شعر فارسی از ادب عرب و فنون بلاغی آنان گرفت، نقد ادبی رواج چندانی نیافت و بررسی تاریخ ادبیات در ایران دورهٔ اسلامی و شرح حال شاعران نشان می‌دهد که دیدگاه آن‌ها دربارهٔ شعر یکدیگر اغلب ذوقی و سلیقه‌ای و شخصی است. گفتنی است که نقد شعر در ادب گذشته اغلب منحصر بود به مسائل بلاغی به‌ویژه فن بدیع یا قواعد عروض و قافیه. با این همه در کتاب‌هایی چون قابوسنامه (۴۷۵ ق) از عنصر المعالی کیکاوس بن اسکندر، چهار مقاله (۵۵۱ ق) از نظامی عروضی سمرقندی، المعجم فی معاییر اشعارالعجم از شمس قیس رازی (متوفی در اواسط سدهٔ هفتم هجری) و بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار از کمال الدین حسین واعظ کاشفی (ـ ۹۰۶ / ۹۱۰ ق) به شعر و شاعری نیز پرداخته شده است. تذکره‌ها نیز در باب شعر شاعران مطالبی گفته‌اند که البته تذکره‌نویسان بیشتر در بند عبارت پردازی هستند تا بررسی و انتقاد. با این حال گه‌گاه در تذکره‌های عصر صفوی (۹۰۷ـ۱۱۴۸ ق) اشاره‌هایی انتقادی شده است که اغلب به جنبهٔ واژگانی شعرها توجه دارد. از سدهٔ سیزدهم هجری، نقد ادبی در ایران به دنبال آشنایی با ادب و فرهنگ اروپایی، راهی تازه یافت

و در شیوهٔ بررسی و نقد آثار ادبی تحولی ایجاد شد. میرزا فتحعلی آخوند زاده (۱۲۲۸ـ ۱۲۹۵ق) از جمله کسانی است که نخستین‌بار شیوهٔ نقد اروپایی را به کار بست. تقی رفعت (ـ۱۲۹۹ش) نیز از دیگر منتقدان این دوره به شمار می‌رود. از جمله منتقدانی که در دورهٔ نخست حکومت پهلوی (۱۳۰۴ ـ ۱۳۲۰ ش) در زمینهٔ نقد متون به فعالیت پرداختند، می‌توان به محمدعلی فروغی، محمد قزوینی، محمد تقی بهار و بدیع‌الزمان فروزانفر اشاره کرد. از این دوره به بعد نقد به زمینه‌های گوناگونی چون رمان، نمایشنامه، شعر، تصحیح انتقادی متون، ادبیات تطبیقی و مباحث نظری ادبی توجه کرد. از جمله کسانی که در دورهٔ معاصر با دیدی تازه به نقد و بررسی ادبیات پرداخته‌اند می‌توان به رضا براهنی، محمد رضا شفیعی کدکنی، آذر نفیسی و بابک احمدی اشاره کرد.

منابع: پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی؛ دیدگاه‌های نقد ادبی؛ راهنمای رویکردهای نقد ادبی؛ زبانشناسی و نقد ادبی؛ ساختار و تأویل متن؛ سخن سنجی؛ شیوه‌های نقد ادبی؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۲۹۲ ـ ۲۹۷؛ فن شعر، ترجمهٔ فتح الله مجتبایی؛ قدما و نقد ادبی؛ کلیات زیباشناسی، ۱۴۸ ـ ۱۷۵؛ گفتاری دربارهٔ نقد، ۱۵ ـ ۵۲؛ نقد ادبی، زرین کوب؛ نقد ادبی، کولونی ـ فیلو؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۶۷ ـ ۲۷۹؛

A Dictionary of Litrary Terms, Cuddon, 166-168;*A Glossary of Litrary Terms*, Abrams, 36-38;*Litrary Criticism*, William K. Wismsat & Cleanth Brooks; *The Business of Criticism*,m, Hellen Gardner.

حمیدیان

نقد نقد (naqd-e.naqd)، معادل واژهٔ انگلیسی metacriticism ، بررسی اصول، شرایط ، ویژگی‌ها ، مقتضیات و شیوه‌های نقد. این بررسی در دو قالب انجام می‌پذیرد: نخست آن که مفهوم نقد و نظریهٔ انتقادی را به صورتی کلی و فراگیر نقد می‌کنند، مانند همان کاری که دیوید دیچز، منتقد ادبی اسکاتلندی (۱۹۱۲م ـ) در شیوه‌های نقد ادبی (ترجمهٔ فارسی از غلامحسین یوسفی و محمد تقی صدقیانی، تهران، علمی، ۱۳۶۶ش) کرده یا نظریهٔ ادبیات نوشتهٔ رنه ولک و اوستن وارن به ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر (تهران، علمی و فرهنگی ، ۱۳۷۳ش)؛ دوم آن‌که آثار منتقدان یا بحث‌های انتقادی مشخص و ویژه را به نقد می‌گذارند؛ یعنی، نقد کسی یا کسانی دربارهٔ اثر یا آثاری را نقد می‌کنند، مانند نقدی که غلامحسین مصاحب بر نقدی که مجتبی مینوی از دایرةالمعارف فارسی کرده، نوشته است یا نقد بهاءالدین خرمشاهی بر در کوی دوست نوشتهٔ شاهرخ مسکوب که خود، نقد و تحلیل افکار و اندیشه‌های حافظ است.

منابع:ذهن و زبان حافظ ۱۴۴ـ ۱۶۳؛ «مجتبی مینوی: پژوهشگر ستیهنده»، کتاب امروز ، پاییز ۱۳۵۲ش، صص ۵ـ ۷؛ دکتر غلامحسین مصاحب، «مجتبی مینوی و جلد اول دایرةالمعارف فارسی»، نگین ، شمارهٔ ۱۰۶، اسفند ۱۳۵۲ش، صص ۵ ـ ۹؛

A Glossary of Contemporary Literary Theory,Hawthorn, 147; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick, 132.

قاسم‌نژاد

نقد نو (naqd-e.now)، موضعی در نقد ادبی* امریکا از اواخر دههٔ ۱۹۲۰ تا دههٔ ۱۹۶۰م که بر توجه کامل به خودِ متن شعر (همچون کلیتی مستقل و خودبسنده که اعتباری ذاتی دارد) تأکید داشت و بر تحلیل جزئیات و پیچیدگی‌های کلامیِ شعرهایِ کوتاه، بدونِ اعتنا به بررسیِ ذهن و شخصیت شاعر، اسناد و مدارک زندگی او، جنبهٔ فکری و اشاراتِ سیاسی و اجتماعیِ شعر تکیه داشت. (← اصل خودبسندگی) به عبارت دیگر، مکتب نقد نو (new criticism) واکنشی است در مقابلِ آن دسته از رویکردهای نقادی که کار خود را صرفاً بر اساسِ گردآوری و بررسیِ داده‌های زندگینامه‌ای، تاریخی و مانند این‌ها انجام می‌دهد و فقط از این دید، اثر ادبی و هنری را شایان نقد و بررسی می‌داند. از این نظر، نقد نو گونه‌ای از فورمالیسم* است که می‌کوشد با کنار گذاشتن محتوا در تحلیل ادبی با شکل اثر به شیوهٔ خاصی برخورد کند: شیوه‌ای که شباهت زیادی با شیوهٔ تحقیقِ تجربی داشته باشد. این اصطلاح از عنوان کتابِ جان کراو را نسُوم به نام نقد نو، که در ۱۹۴۱م انتشار یافت، گرفته شده است. رانسُوم در این اثر، که رویکردی اساساً زبانشناختی به ادبیات داشت، به ارزیابی نظریاتِ ناقدان انگلیسی ـ تی.اس.الیوت، ریچاردز، ویلیام اچسن ـ و نیز کارهای ایور ونیترز، منتقد امریکایی، پرداخت و ناقدان را به نقد عینی‌تری که بر کیفیاتِ ذاتیِ خودِ اثر بیش از پرداختن به جنبه‌های تاریخی یا زندگینامه‌ای تکیه دارد، فرا خواند. شاگردان او، یعنی کلینت بروکس و رابرت پِن وارِن، نیز تقریباً الگوی بسیار تأثیرگذاری را با همین رویکرد در کتاب درسیِ خود، درک شعر (۱۹۳۸م)

نقد نو

مطرح کردند که به شکل‌گیریِ نقد نو در محافل آکادمیک در بیست سال بعد کمک کرد. بروکس در مقاله‌ای با عنوانِ «در جستجوی نقد نو» ضمن تأکید بر گرفته شدن نام «نقد نو» از کتاب رانسُوم و معرفیِ کتاب می‌نویسد: «در این اثر[رانسوم] نه چیزی را با عنوانِ نقد نو معرفی کرد و نه در صدد بود که آن را به‌وجود بیاورد.» و ادامه می‌دهد: «این نظر که گروهی از منتقدان معروف به «اصحاب نقد نو» وجود داشتند از سوی کسانی صادر شده است که یا کتاب رانسُوم را نخوانده‌اند یا بد خوانده‌اند و نیز از طرف افرادی است که خیال می‌کنند رانسُوم «منتقد نو» اصلی بود و دوستان و شاگردانش پیروان او.» جانتن کولر آغازگاهِ دیگری برای این گروه می‌شناسد. به عقیدهٔ او، سرچشمهٔ این گروه از بحثی است که الیوت در جنگل مرموز (۱۹۲۰م) دربارهٔ طبیعت شعر مطرح کرده و این دیدگاه را گروهی از شاعران نیز با رهبریِ رانسوم از ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۵ میلادی، با انتشار مجله‌ای با نامِ *the fugitive* دنبال می‌کنند. به نظر کولر، مجموعهٔ مقالات سیاسی‌ای که همین گروه در ۱۹۳۰م با عنوانِ *I'll take my stand* منتشر کردند، صورت ابتدایی و اصلیِ «نقد نو» است. با این همه، ناقدانِ امریکایی پیروِ «نقد نو» از دیدگاه الیوت دربارهٔ پایگاه خود بسندهٔ شعر، تحلیل‌های معناشناختی و جزءنگرانهٔ ریچاردز در نقد عملی (۱۹۲۹م) و اچسن در هفت نوع ابهام (۱۹۳۰م) متأثر بودند. گفتنی است که توجه نقد نو بیش از هر چیز معطوف به شعر است و معتقدانش می‌کوشیدند تا کیفیات زبان و اندیشهٔ شاعرانه را تعریف و قاعده‌بندی کنند؛ و در مورد انطباق نظریه‌های خود با آثار روایی و نمایشی توفیق چندانی نداشته‌اند. با این همه، آنها صرف نظر از تفاوت‌هایی که با یکدیگر داشتند، هم‌عقیده بودند که ۱)شعر پدیده‌ای مستقل و خودبسنده باید تلقی شود یا به تعبیر الیوت، «در درجهٔ اول به عنوان شعر و نه چیز دیگر.» رانسوم نیز بر این باور بود که نخستین قانون نقد باید عینی بودنِ آن باشد و همچنین باید به کیفیات ذاتیِ خودِ متن استناد کرد و چنان استقلال اثر را به رسمیت شناخت که گویی برای خودش زندگی جداگانه‌ای دارد. از این رو است که اصحاب نقد نو خواننده را از وسوسه‌هایی مانند از دست دادن دیدگاه عینی و افتادن در دامِ مغالطهٔ نیت/ سوء تعبیر غرضی* (intentional fallacy: زمانی پیش می‌آید که قصه‌ها و التفات‌های نویسنده در خوانش دقیقِ متن در نظر گرفته شود و این البته، از نظر آنان باعث انحرافِ خواننده از قرائت در ستِ متن می‌شود) و مغالطه عاطفی/سوء تعبیر تلقینی* (affective fallacy: برخوردهای احساسی و نافرهیختهٔ خواننده است با متن که ممکن است درک درست را مخدوش کند) بر حذر می‌دارند و در تجزیه و تحلیل و ارزیابی یک اثر خاص، معیارهای بیرونی ـ مثلِ دخالت دادنِ زندگینامهٔ نویسنده، موقعیت‌های اجتماعی او هنگام آفریدن اثر، یا تأثیراتِ اخلاقی و روانیِ اثر ادبی بر خواننده و جز این‌ها ـ را بی‌اعتبار می‌خوانند. ۲)روند کارِ مشخصِ پیروانِ «نقد نو» تشریح یا خوانش/ قرائتِ دقیقِ متن شعر است؛ یعنی تحلیل جزءنگرانهٔ ایهام‌ها یا معانی چندگانه، و روابط متقابلِ عناصر تشکیل دهنده و سازندهٔ درون شعر. ۳)اصول نقد نو در بنیاد کلامی است؛ یعنی، ادبیات نوعی ویژه از زبان تلقی می‌شود که ویژگی‌هایش از رهگذر رویارویی نظام‌دار با زبانِ علم و بیانِ منطقی مشخص می‌شود. پیروان نقد نو کوشیدند تا بر تمایزِ سنتی صورت*(form) و محتوا (content) چیره شوند، چرا که از نظر آنان، میان ساختار و محتوا، تمامیتی اُرگانیک حاکم است و بر این اساس شعری مطلوب است که در آن، وحدت ارگانیک وجود داشته باشد و همچنین در تنش‌های آن تعادل برقرار باشد (بروکس جداسازی صورت و محتوا را بدعتِ دگرنویسی the heresy of paraphrase می‌نامد). اصطلاحات تحلیلیِ دلخواهِ پیروان نقد نو، آیرونی*، پارادوکس*، صورخیال، استعاره* و نماد* است. آنان صور خیال را مادهٔ اولیه و سازندهٔ شعر می‌دانستند. با این وصف، خوانش دقیق شعر به شیوهٔ نقد نو، یعنی تشخیص دادنِ صورخیالِ اصلی در تسلسلِ الگوی تضاد یا آنچه بروکس تنش (tension) می‌نامد است. زمانی که الگوی صور خیال مشخص شد، پیروان نقد نو به تفسیر صورت یا معنای شعر می‌پردازند و سپس پارادوکس و آیرونی را به مثابهٔ لوازم مهار تنش مطرح می‌سازند. آنها تجویز کردند که از این دو مفهوم در نقد همهٔ انواع شعر استفاده شود چرا که می‌خواستند بدین وسیله پارادوکس و آیرونی را به عنوان صورت جایگزین چیزی کنند که محتوا نامیده می‌شد و دلیلشان نیز این بود که این دو مفهوم، درواقع، ساخت خود تخیل را باز می‌تابانند. ۴)تمایز نهادن میان انواع ادبی*، هرچند اساساً مشخص است، در نقد نو اساسی نیست؛ زیرا، نزد پیروان نقد نو، عناصر سازندهٔ اصلی هر اثر ادبی، چه غنایی، چه روایی و چه نمایشی، از طریق واژه‌ها، صور خیال و نمادها بیش از شخصیت*، فکر و پیرنگ* منتقل و بیان می‌شود. به سبب همین بی‌توجهی به مسائل انواع ادبی بود که آنها چندان به بررسی آثار روایی و نمایشی عنایتی

نورزیده‌اند. از میان منتقدان معروف پیرو این نحله می‌توان به آلن تیت، آر.پی.بلَک مور، کلینت بروکس، رابرت پِن وارِن، کِنِت بِرک، دبلیو.ک.ویمسات (همگی از امریکا) و اف.آر.لیویسِ انگلیسی اشاره کرد. دو اثر برجستهٔ این گروه نیز عبارت است از بـه‌سوی خـوش ساخت (۱۹۴۷م) از بـروکس و شـمایل کـلام (۱۹۵۴م) از ویمسات. از اواخر دههٔ ۱۹۵۰م، نقد نو بیشتر توانِ خود را از دست داد و بعدها نیز پیروانش متهم بـه قـطع کـردن رابطهٔ ادبیات با تاریخ شدند، با این همه، تأثیری که آن‌هـا ـ در بعضی روش‌ها ـ بر نقد ادبی سدهٔ بیستم گذاشـتند بـا ثـبات و عوض نشدنی است، به‌ویژه با به کار بستن شیوه‌های متکی بر متن به جای بررسی‌های مبتنی بر منابع زنـدگینامه‌ای و دیگـر معیارهای بیرونی.

منابع: راهنمای رویکردهای نقد ادبی ، ۳۳۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۲۷۷ـ ۲۷۹؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon,422; *A Glossary of Contemporary Literary theory*, Hawthorn, 164-168; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams,108-110; *Britannica*, 8/633; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick,149-150.

ربیعیان

نـقش‌ویژه (naqš-e.vi.je)/خـویشکاری، مـعادل واژهٔ انگـلیسی function ، اصطلاحی که نخستین بار در آثار ولادیـمیر پـراپ، مردم‌شناس روسی (۱۸۹۵ـ ۱۹۷۰م)، به‌ویژه ریخت‌شناسی قصه (۱۹۲۸م) مطرح شده است. وی این اصطلاح را به مفهوم «کنش یک شخصیت بر پایهٔ اهمیتی که در مسیر کنش‌های قصه دارد» دانسته و در اصل، نقشی را ویژه می‌داند که در جریان قصه* از اهمیت برخوردار باشد. پراپ با توجه بـه عـامل «نـقش ویـژه»، چـهار قـانون بـه دست مـی‌دهد: الف ـ نـقش ویـژه‌های شخصیت*ها، عناصر ثابت و دایمی قصه را تشکیل می‌دهند. این نقش ویژه‌ها مستقل از این که به کدام شخصیت تعلق دارند و چگونه شکل مـی‌گیرند، از عـناصر سـازندهٔ قـصه بـه حسـاب می‌آیند؛ ب ـ تعداد نقش ویژه‌ها در قـصه مـحدود است؛ ب ـ توالی نقش ویژه‌ها یکسان است؛ ت ـ تمامی قصه‌ها از دیدگاه ساختاری یک نوعند. لوی اشـتراوس، مـردم‌شناس فـرانسـوی (۱۹۰۸ـ)در مقاله‌ای با عنوان «ساختار و شکـل»،اسـاس و منطق کار پراپ را در طبقه‌بندی قصه‌های بر اساس نقش ویـژه می‌پذیرد، ولی تعداد این نـقش ویـژه‌ها را تـقلیل مـی‌دهد؛ در مـقابل، آلژیـرداس ژولیـن گـرماس، مـعنی‌شناس لیـتوانـیایی (۱۹۱۷ـ) مفهوم نقش ویژه را یکسر به کناری می‌نهد و به جای آن از مفهوم پی‌رفت* بهره می‌گیرد.

منبع: ساختار و تأویل متن ، ۱۴۵، ۱۶۲.

صفوی

نقطهٔ‌ضعف‌تراژیک ← **تراژدی**

نقیضه (na.qi.ze) /پارودی ، شکلی از مطایبه ، تـقلید خـنده‌آور و تمسخرآمیز اثر/ آثـار ادبـی جـدی. نـقیضه (parody) گـونه‌ای جواب* است که به تقلید از اثر ادبی دیگری گفته شده و در آن شاعر یا نویسندهٔ نقیضه‌ساز ـ ضمن حفظ شباهت نقیضه (متن تقلیدی) با اثر اصلی/ متن تقلید شده ـ سبک، لحن، نگرش یا افکار شـاعر/ نـویسنده را مسـخره مـی‌کند یـا خـنده‌دار نشـان مـی‌دهد. بـرای نـمونه ،مـحمد تـقی بـهار (۱۲۶۶ـ ۱۳۳۰) در «قصیدهٔ دماوندیه» سروده است: «ای دیو سپید پای در بند ـ ای قلهٔ گیتی ای دماوند/ از سیم به سر یکی کله خود ـ ز آهن به میان یکی کمربند...» و صادق هدایت (۱۲۸۱ـ ۱۳۳۰ش) آن را چنین نقیضه سـاخته است :«ای صـاف و سـپید کـلهٔ قـند ـ افـراشـته همچون کوه الوند/ از کاغذ آبیت کله خود ـ وز نخ به میان یکی کمربند.» می‌توان گفت که نقیضه در ادبیات همان کاری را می‌کند که کاریکاتور* در نقاشی ؛ یعنی با شگردهای خاصی در بعضی خصوصیات یک اثر یـا قـراردادهـای بـه کـار رفـتهٔ مکـتبی از نویسندگان اغراق مـی‌کند و آن‌هـا را مـضحک نشـان مـی‌دهد. جوزف شیپلی در فرهنگ اصطلاحات ادبی جهان برای نقیضه سه گونه قایل است: ۱) **نقیضهٔ لفظی** (verbal)که در آن تغییر واژه‌ها، متن تقلید شده را به صورتی خنده‌آور و مسـخره در مـی‌آورد، مثل همان نمونه‌ای که در بالا آمد یا ایـن دو بـیت از بسـحاق اطعمه (ـ ۸۳۰ق) : «دارم از کله و کپا گله چندان که مپرس ـ که چنان زو شده‌ام بی‌سرو سامان که مپرس / روزه‌داری و ریاضت هوسم بود ولی ـ چشمکی می‌زند آن برهٔ بریان که مپرس» کـه نقیضه‌ای است بـر ایـن دو بـیت از غـزل حـافظ: «دارم از زلف سیاهش گله چندان که مپرس ـ که چنان زو شده‌ام بی‌سرو سامان که مپرس/ ... /پارسایی و سلامت هوسم بود ولی ـ شـیوه‌ای می‌کند آن نرگس فتان که مپرس.» ۲)**نقیضهٔ صوری** (formal) که در آن شیوهٔ نگارش یا سبک شاعر/ نویسندهٔ خاصی برای بیان

موضوعی شوخ یا غیرجدی به کار می‌رود، مثل این قطعه از التفاصیل اثر فریدون فریدون توللی: «قلندری را پرسیدند: کجاست آن مس که زر کرده‌ای؟ خندید و گفت: از آنان پرس که خر کرده‌ام که کیمیا به حقیقت خر کردن است نه زر کردن. کیمیا چیست ز ره بردن و خر کردن خلق ـ خلق خر کن که زرت نیز میسر گردد/ گر کنی سیم و زر از خاک سیه، دولت نیست ـ دولت آنست که خلقت به فسون خر گردد.» ۳) نقیضهٔ درونمایه‌ای (thematic) که در این نوع، معمولاً محتوای اثر تقلید شده و نیت شاعر/ نویسنده به صورتی طنزآمیز بازسازی و ارائه می‌شود، مثل رسالهٔ اخلاق‌الاشراف از عبید زاکانی (ـ۷۷۲ق) که نقیضه‌ای است بر اوصاف‌الاشرافِ خواجه نصیرالدین طوسی (ـ ۶۷۲ق). منظور نقیضه‌ساز از نقیضه ممکن است صرفاً مسخره کردن، شوخ‌طبعی‌های مفرح و سرگرم‌کننده، هجو و هزل، یا طنز باشد که در این مورد آخر، هدف از نقیضه در کنارِ تمسخر، عرف‌شکنی، انتقاد از اوضاع و احوال، و اصلاح است. به عبارت دیگر، می‌توان گفت که هر چند نقیضه‌پردازی، از دیدی، شوخی با آثار ادبی و شیوه‌های ادبی است، گاه نقیضه‌ساز از طریق نقیضه، نه صرفاً به خوشمزگی یا انتقاد از خالق اثر تقلید شده، بلکه به انتقاد اجتماعی و سیاسی نیز می‌پردازد. این نکته نیز درخور یادآوری است که نوشتن نقیضهٔ خوب دشوار است چرا که باید میانِ شباهت کامل به اثر اصلی، و انحراف سنجیده و حساب شده از خصوصیاتش، تعادل ظریفی وجود داشته باشد. بنابراین نقیضه‌پردازی هنری است که کمالش تنها در دستان نویسنده یا شاعر خلاق و مبتکر و خوش‌قریحه صورت می‌گیرد. یک اصل کلی و ابتدایی در نقیضه یادآوری متنِ تقلید شده است که این اصل در نقیضه‌های منظوم با حفظ وزن و قافیه و احیاناً ردیف همراه است و گاه نیز مصرع یا بیتی از شعر تقلید شده در نقیضه تضمین می‌شود. در ادبیات غرب، گاه بورلسک* را با پارودی مترادف شمرده‌اند. اما گفتنی است با این‌که این دو از نظر کاربرد سبک‌های جدی به صورت موضوعات مضحک و مسخره‌آمیز با هم ارتباط دارند، بورلسک کلی‌تر و عمومی‌تر، و حوزهٔ تقلید و استهزا در آن آزادتر و وسیع‌تر است، در حالی که در پارودی، به عنوان یکی از گونه‌های بورلسک، صرفاً اثر ادبی مشخص یا شیوه‌ای خاص را در ادبیات مسخره می‌کنند. زمانی به اثری پارودی می‌گویند که شکل حفظ شود و معنی دگرگون گردد، اما اگر معنی حفظ شود و شکل صورت تغییر یابد، به آن تراوستی (travesty) گفته می‌شود. در ادبیات غرب، پارودی از دیرباز رواج داشته است و نخستین نمونه‌هایش را می‌توان در یونان باستان سراغ گرفت. درواقع، خودِ لفظ پارودی نیز از واژهٔ یونانی parodeia، به معنایِ آوازی خوانده شده در کنار آوازی دیگر، گرفته شده است. در آن‌جا نمونه‌هایی از این نوع، به وزن شعرهای حماسی قدیم، باقی مانده است که برخلاف حماسه*، جنبهٔ جدی ندارد و مطایبه‌آمیز است. ارسطو (۳۸۴ـ ۳۲۲ق‌م) در فن شعر ضمن اشاره به پارودی، ابداع آن را به شاعری به نام هِگِمُون (حدود سدهٔ پنجم پیش از میلاد) نسبت می‌دهد. اما ظاهراً هیپوناخس، شاعر قرن ششم پیش از میلاد، و نویسندهٔ گمنامی که نبرد غوکان و موشان را به تقلید از سبک حماسی هومر سروده، زودتر از هِگِمُون به پرداختن پارودی دست زده‌اند. آریستوفانس (۴۵۰ـ ۳۸۵ق‌م) نیز در نمایشنامهٔ غوکان به سبک نمایشنامه‌های آیسخولوس (۴۵۰ـ ۴۵۶ ق‌م) و ائوریپیدس (۴۰۶ـ ح ۴۸۵م) نقیضه می‌سراید. افلاطون (ح۴۲۷ـ ۳۴۷ق‌م) در ضیافت و لوکیانوس (ح ۱۲۰ـ ز ۱۸۰م) نیز در گفتگوها پارودی را به کار بردند. این شیوه در میان نویسندگان لاتین نیز رواج داشت تا آن‌جا که سیسرو، خطیب رومی (۱۰۶ـ ۴۳ق‌م) فهرستی از آن‌ها تهیه کرده است. در سده‌های میانه بر سروده‌های مذهبی و کتاب مقدس نقیضه‌های زیاد نوشته شد. در ادبیات انگلیسی، چاسر در قصهٔ سِرتاپس (حدود ۱۳۸۳م) بر خصوصیات رمانس‌های قرون وسطایی نقیضه می‌سازد. در دورهٔ رنسانس، رابله در گارگانتوا و پانتاگروئل بر فلسفهٔ اسکولاستیک نقیضه می‌نویسد و سروانتس (۱۵۴۷ـ ۱۶۱۶م) نیز در دُن کیشوت دربارهٔ سنت رمانس*های قرون وسطایی. در دوره‌های بعد نیز، در ادبیات اروپا، به‌ویژه در قرن نوزدهم، سنت نقیضه‌سازی ادامه می‌یابد. در ادبیات عرب، نقائض (جمع نقیضه) به آثاری اطلاق می‌شود که شاعری در هجو قبیلهٔ شاعر دیگری سروده باشد و این کار پیشینه‌ای دیرین دارد، مثل نقائض جریر بن عطیه (ـ۱۱۰/ ۱۱۴ق)، فَرزَدَق (۳۸ـ ۱۱۰ق) و اَخطَل (ـ ۹۲ق؟). نقیضه یا پارودی در ادبیات کلاسیک فارسی نیز معمول بوده است. سوزنی سمرقندی (ـ۵۶۳ق) در شعرهای هزلی خویش نقیضه‌هایی بر شعرهای سنایی (به‌ویژه پس از روی‌آوریش به تصوف) و چند شاعر دیگر دارد. عبید زاکانی از دیگر شاعران و نویسندگانی است که در آثار خود نقیضه‌پردازی کرده است. او در رسالهٔ اخلاق‌الاشراف به انتقاد اجتماعی پرداخت و در رسالهٔ تعریفات نیز بر کتاب‌های لغت نقیضه نوشت. عبید در «فصل تصنیفات» بر شعرهای دیگران نقیضه

ساخت که از آن شمار است این بیت :«شرابخوارم و نراد و رند و شاهدباز ـ مرا ز دست هنرهای خویشتن فریاد». از دیگر نقیضه‌سازان می‌توان به بُسحاق اطعمه اشاره کرد که به تقلید از شیوهٔ سعدی و حافظ غزل‌هایی ساخت و در آن‌ها اسامی غذاها و خوردنی‌ها را به کار برد. محمود بن امیر احمد، معروف به نظام قاری یزدی، شاعر قرن نهم، هم با کاربرد اسامی و اصطلاحات لباس‌ها و جامه‌ها به تقلید از شعر شاعران دیگر نقیضه‌هایی سروده است. محمد حسن سیرجانی، متخلص به قارانی، معروف به نبی‌السارقین نیز از دیگر نقیضه‌پردازان است. بازار نقیضه‌سازی به‌ویژه در عهد صفوی داغ بود و نمونه‌هایی از آن را در تذکره‌های آن دوره می‌توان یافت، مثل این سه بیت از مُهری عرب که نقیضه‌ای است بر غزل بسیار معروف حافظ : «الا یا ایهاالساقی ادرکاسا و ناولها ـ خمار البادة الدوشینه کُشتی اهل محفل‌ها/ همه فی‌الشُّرت و الخمیازه مثل الکوکناریون ـ دهن وازی دو ششمان بر همی بالموت مایلها/ به روز الگریه ما رفتی الی عند النگار آخر ـ رقیب الخرس ماندی عاقبت کالخر فی گِل‌ها». از دیگر نقیضه‌ها می‌توان به خارستان از حکیم قاسمی کرمانی اشاره کرد که به شیوهٔ گلستانِ سعدی نوشته شده و در آن اصطلاحات بافندگان و شالبافان کرمانی به‌کار رفته است. مُلستان از میرزا ابراهیم‌خان تفرشی (لشکرنویس‌باشی) نیز نقیضه‌ای به تقلید از گلستان است. از میان نقیضه‌های متأخرتر باید به مَقویم (۱۳۲۴ق) از سرهنگ میرزا رضاخان افشار، نقیضهٔ تقویم‌های قدیمی، و تذکرهٔ یخچالیه نوشتهٔ محمد علی مذهب اصفهانی متخلص به بهار، از شاعران سدهٔ سیزدهم هجری، اشاره کرد که اثر اخیر پارودی تذکره‌های فارسی به‌ویژهٔ آتشکدهٔ آذر بیگدلی، شاعر و تذکره‌نویس (ـ ۱۱۹۵ق) است. در دورهٔ معاصر نیز به نقیضه‌پردازی توجه شده است. التفاصیل از فریدون توللی و داستان «اسائهٔ ادب» از مجموعه داستانِ خیمه شب‌بازی نوشتهٔ صادق چوبک از این زمره‌اند که هردو هجو نثر گذشتگان هستند.

منابع: انواع ادبی ،شمیسا، ۲۳۰ـ ۲۳۲؛ تاریخ ادبیات در ایران ، صفا، ۱۲۷۱/۳ـ ۱۲۷۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد ۲۹۸ـ ۳۰۰؛ فن شعر ، ترجمهٔ زرین کوب ، ۱۱۵و ۱۸۶؛ گروتسک در ادبیات ، ۷۱ـ ۷۳؛ نقیضه و نقیضه‌سازان ،در صفحات فراوان؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۷۹ـ ۲۸۱؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon. 483- 485; *A Glossary of Literary Terms* , Abrams ,18-19; *Britannica,* 9/167; *Dictionary of World Literary Terms* , Shipley, 231-232; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* , Baldick , 161- 162; *The Reader's Encyclopedia,* 738.

ربیعیان

نماد (na.mād) / رمز/ سمبول، در کلی‌ترین مفهوم، هر چیزی که بر معنایی ورای آنچه ظاهرش می‌نماید دلالت کند، مثل گل سرخ که نماد (symbol) زیبایی است. گاهی نماد را به معنایی عام به‌کار برده‌اند و آن را،هم‌ارز نشانه (sign) ، دانسته‌اند؛ چیزی که نمایندهٔ چیز دیگری جز خودش باشد یا به عبارت دیگر، بر چیز دیگری جز خودش دلالت کند. برای نمونه،از نظر چارلزسَندِرز پیرس (۱۸۳۹ـ ۱۹۱۴م) نماد بر نشانه‌ای اطلاق می‌شود که با مدلولش نه رابطه‌ای تشبیهی یا طبیعی، بلکه پیوندی قراردادی دارد؛ مثل همهٔ واژه‌ها که بر چیزی دیگر دلالت می‌کنند یا بعضی از اعمال و اداها(مثلاً بالابردن دست به علامت تسلیم) یا موارد دیگری چون حروف الفبا، اعداد وعلامت‌های ریاضی، علایم راهنمایی و رانندگی و نیز پرچم ملل که نمایندهٔ کشورهای آن ملت‌ها است. هریک از این نشانه‌ها به خودیِ خود بی‌معنی هستند و صرفاً به دلیل کاربرد زیاد یا قرارداد است که در میان مردم معنای مشترک مشخصی می‌یابند. پس می‌توان گفت که نشانه همواره جمعی و اجتماعی است و وضع آن مستلزم حیات و فعالیت اجتماعی است. اما با وجود تشابهِ صوریِ نماد و نشانه (از این نظر که هر دو بر چیزی غیر از خود دلالت دارند) نماد، در واقع ، معنایی گسترده‌تر و پیچیده‌تر از نشانه دارد.نشانه فقط یک معنی دارد و هیچ مفهومی جز آنچه برایش تعیین شده ندارد و صرفاً بر چیزی دیگر دلالت می‌کند؛ در حالی که نماد تنوع پذیر است و علاوه بر معنای آشکار و معمولِ خود، معانی دیگری نیز دارد. برای نمونه، گل سرخ علاوه بر زیبایی می‌تواند نمادِ مفاهیم عشق، طراوت، جوانی، عمرکوتاه و جز این‌ها قرارگیرد. نشانه وسیله‌ای است برای بیان چیزی که حاضر یا قابل وارسی است حال آن‌که نماد نمایندهٔ واقعیتی است که به‌سختی قابل تصور و تجسم است، و به گفتهٔ لالاند، نماد (از نظر دلالتگری) نشانه‌ای است که با استفاده از عناصر عینیِ طبیعت، چیزی غایب و نامحسوس را مجسم می‌کند، مثل نمادهای مربوط به دنیای پس ازمرگ.به نظر کارل گوستاو یونگ(۱۸۷۰ـ ۱۹۶۱م)، نماد بهترین تصویر ممکن برای تجسم چیزِ نسبتاً ناشناخته‌ای است که نمی‌توان آن را به شیوه‌ای روشن‌تر نشان داد. واژهٔ سمبول از کلمهٔ یونانیِ

symbolon (برگرفته از symballein به معنای به هم پیوستن واتصال) گرفته شده است. symbolon دراصل نشانه‌ای برای شناسایی بوده است: شیئی دونیمه که هر نیمه از آن در اختیار یک تن بوده وجفت کردن آن دو نیمه به دارندگانش امکان می‌داد که یکدیگر را،بدون این‌که قبلاً دیده باشند، برادر شمرده، بیگانه ندانند. از این‌جا است که این واژه در مفاهیم نشانه، علامت و مظهر به‌کاررفته است و معنای اصطلاحی آن نیز، طبق نظر پول ریکور، فیلسوف فرانسوی (۱۹۱۳م -) چنین است: نماد «هرگونه ساختار دلالت کننده‌ای است که در آن معنای آغازین و صریح، همراه خود، معناهای دیگری را پیش می‌آورد و این معناها نامستقیم و صوری هستند و صرفاً از راه معنای نخست شناخته می‌شوند.» هر نماد دارای دوعنصر است: صورت (دال) و معنی (مدلول). صورت نماد بخش عینی و شناختهٔ آن است که دربرگیرندهٔ معانی و صفاتی است که اغلب تجسم‌ناپذیرند و گاه متضاد، مثل تصویر نمادین آتش که ممکن است در معانی گوناگونی چون آتش پاک کننده، آتش جنسی و آتش اهریمنی به‌کار رود. معنای نماد - یعنی آنچه نماد مظهر آن است - بسیار گسترده و نامتناهی است که برای تجلی و آشکارسازی خود از سراسر عالمِ واقع ومحسوس (اشیا، گیاهان، جانداران،انسان و فلک) لباس برتن می‌کند، مثل مفهوم الوهیت که ممکن است به صورت‌هایی چون عقاب، انسانی چون مسیح و بودا، ستاره، و درختی بزرگ و سایه‌گستر مجسم شود. این نکته نیز یادکردنی است که صورت (دال) نماد همواره باید نسبت به معنی (مدلول) آن فروتر باشد چراکه آنچه برتر است هرگز نمی‌تواند نمادِ چیزِ فروتر از خود واقع شود. برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های نماد را می‌توان چنین بزشمرد: ۱)صورتِ نماد جنبه‌ای عینی(محسوس وتصویری) دارد. ۲)نماد چندمعنا است و در ذات خود امکان تأویل‌پذیری‌های گوناگونی دارد. ۳)نماد ابهام دارد، چون مدلولِ آن چیزی است که درک کامل و مستقیمش ناممکن یا سخت دشوار است. ۴)تماثل و قیاس (analogy) که به موجب آن میان نظامی جزئی و کلی رابطه برقرار می‌شود، در شکل‌گیری نماد نقشی اساسی دارد. ۵)نماد دوسویه است چون دربردارندهٔ قطب‌های دوگانه‌ای است که مکمل یکدیگرند: «هر نماد دست کم ممکن است به دو شیوهٔ متضاد تفسیر شود و غالباً برای آن‌که معنای کامل نماد به دست آید، باید آن دو تفسیر را با هم جمع کرد.» به نظر رنه گنونِ فرانسوی (۱۸۸۶-۱۹۵۱م)، نمادپردازی (symbolism) [که برکاربرد نمادها دلالت می‌کند] مطابقتی است میان بخش طبیعی و فراطبیعی هستی که همهٔ بخش‌های واقعیت را به هم می‌پیوندد. میرچا الیاده (۱۹۰۷- ۱۹۸۶م) مأموریت رفتن به ماورای محدودیت‌های انسانی و نیز مأموریت کامل کردنِ این جزء را در ساحت‌هایی با طیف گسترده‌تر (جامعه، فرهنگ و جهان) به نمادپردازی واگذار می‌کند.لاندریت نیز نمادپردازی را آگاهی از نسبت‌هایی می‌داند که دنیای مخلوق را با خالق، و دنیای مادی و طبیعی را با دنیای فراطبیعی متحد می‌کند و همچنین، به نظر او،مطابقت‌ها و همخوانی‌هایی است که میان بخش‌های گوناگون جهان وجود دارد. پول اِلمِر نمادها را به چهاردسته تقسیم می‌کند: ۱)دلالتگر (significative)که همان نشانه‌های قراردادی و اختیاری هستند، مثل H2O که در شیمی به آب دلالت می‌کند. ۲)استعاری (metaphoric) که هم دلالتگرند، هم صورتی طبیعی به همراه دارند، مثل روباه که می‌تواند به صورت استعاره بر شخص مکار و حیله‌گر دلالت کند. ۳)یادبودی (commemorative) که بر خاطرهٔ رویدادی واقعی می‌افزاید، مثلِ جملهٔ «هرکس صلیب خود را بردوش می‌کشد» که یادآور ماجرای مسیح است. ۴)قُدسی (sacramental) ، مثل نمادهایی که در آیین‌ها و اساطیر به‌کار می‌روند. نماد در حوزه‌های گوناگون دانش و تجربهٔ بشری نقش بنیادین دارد که از آن میان می‌توان به کاربردش در اسطوره، دین، مناسک آیینی، سحر وجادو، رویا، هنر و ادبیات، رنگ‌های پرچم‌های ملل، و نیز برخی اعداد و ارقام و حروف در همهٔ فرهنگ‌های سنتی اشاره کرد. نماد ، در ادبیات ، به صورت واژه‌هایی به کار می‌رود که بیش از معنای ظاهری خود معنا دارند؛ یعنی، واژه‌ها به چیزی (موضوع یا رویدادی) اشاره دارند که آن واژه را از دامنهٔ ارجاعی خود فراتر می‌برد و معنایی بیشتر به آن می‌دهد. مثلاً جملهٔ «ستاره‌ای در شب درخشید» از دیدی، تنها بیان یک پدیدهٔ طبیعی و واقعی است و وقتی در زمینه‌ای اجتماعی قرار داده شود می‌تواند به ظهور منجی در شبِ هرج و مرج و ستم و اختناق در اجتماع اشاره کند، از نظر یک شخصِ گرفتار و اندوهگین می‌تواند به معنای امید یا سرور باشد و بالاخره در سطحی عرفانی ممکن است به شهودی آنی یا پیدایی حالت بسط به دنبال قبض و نیز معانی دیگر تعبیر شود. نماد در کاربرد ادبی خود، از این لحاظ که تصویری است ملموس، گونه‌ای است یادآور ایماژ و صورخیال و در مقولهٔ علم بیان قرار می‌گیرد. نماد از این نظر که معنیِ مجازی دارد (یعنی بر معنایی

نماد

غیر از معنای ظاهری و واقعی خود اشاره دارد) به استعاره نزدیک است و چون علاوه بر معنی مجازی، ارادهٔ معنای واقعی هم در آن امکان دارد به کنایه* شباهت می‌یابد. اما با وجود این شباهت‌ها و احیاناً شباهت‌های دیگر، نماد از هردو متمایز است و چون در آن قرینهٔ صارفه‌ای وجود ندارد (تا خواننده را به مفهومی روشن، معین، و محدود به زمینه‌ای خاص رهنمون شود) از استعاره* و کنایه مبهم‌تر و پیچیده‌تر است. پس،خاصیت اصلی نماد در رابطه با صور خیال، این است که به یک معنی مجازی مشخص محدود نمی‌شود و امکان شکوفایی چندین معنی مجازی را، بالقوه ، درخود نهفته دارد که این معنی‌هایِ مجازیِ بالقوه ممکن است در ارتباط با یکی از تجربه‌های انسانی (ذهنی یا عینی) آشکار و بالفعل شود. گاه ممکن است ایماژی که به صورت استعاره بیان شده است، تأویل‌پذیر و به‌قولی، استعارهٔ نمادین شود. برای نمونه در این بیت از حافظ: «ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد ـ دل رمیدهٔ ما را انیس و مونس شد»، ستاره به قرینهٔ «ماه مجلس شد» و مصراع دوم استعاره از «انسان زیبارو» قلمداد می‌شود. اما آیا این «انسان زیبارو» قطعاً به دوستی این‌جهانی و زمینی دلالت می‌کند یا این‌که می‌تواند به موجودی آن‌جهانی و آسمانی نیز اشاره داشته باشد؟ نماد از تمثیل* (allegory) نیز متمایز است. تمثیل معنا و مفهوم مشخص و محدودی دارد که در آن اشیا، رویدادها و صحنه‌ها مظاهری هستند قراردادی و از پیش‌اندیشیده برای بیان مفاهیم مورد نظر شاعر یا نویسنده. تمثیل، به گفتهٔ کولریج، «صرفاً ترجمهٔ مفاهیم مجرد به زبان تصویر است»؛ در حالی‌که در نماد، به قول تامس کارلایل، «مفهومی نامحدود با عناصری نامحدود می‌آمیزد تا قابل‌رویت و دست‌یافتنی شود.» در تمثیل، نسبتِ میان دو معنا از مقولهٔ ترجمانی و گزارش (در یک خط) است که دور از ذهن نیست (و از طریقی دیگر نیز شناختنی است)؛ در حالی که در نماد، نسبتِ تماثل که معنای اول را به معنای دوم می‌پیوندند عمودی است و به‌درستی عینیت‌پذیر نیست. نمادهای ادبی، یعنی نمادهای به کاررفته در ادبیات، را به دو دسته تقسیم کرده‌اند: ۱)نمادهای عمومی یا جهانی: که اغلب به صورت قراردادی در ادبیات یک ملت و گاه در ادبیات جهان به کار می‌روند و غالباً جزئی از سنت‌های ادبی به شمار می‌آیند. بیشترِ شاعران و نویسندگان، این نوع نمادها را آگاهانه به کار می‌برند و خود مبدع آن‌ها نیستند. اصطلاحاتی نظیر میخانه و لب و خال که شاعران صوفی در شعرهای خود به کار می‌بردند، و نیز شب در شعر معاصر ایران از این زمره‌اند. نمونه‌ای از نمادهای جهانی، طلوع و غروب خورشید است که نماد تولد و مرگ به شمار می‌آید. ۲)نمادهای فردی یا شخصی: که خود شاعران و نویسندگان آن را ابداع می‌کنند و در آثار خود به‌کار می‌برند. این دسته از نمادها معنای ازپیش‌معلومی ندارند و تنها با توجه به زمینه و بافت اثر است که تا حدی می‌توان به مفاهیم آن‌ها راه یافت. گاه این نمادها در آثار یک شاعر/ نویسنده تکرار می‌شوند که این تکرار باعث تشخص و برجسته شدن آن‌ها می‌شود. گفتنی است که گاهی نمادهای فردی یا شخصیِ شاعر یا نویسنده‌ای را شاعران و نویسندگان دیگر نیز به کار می‌برند که در این حالت، این نمادها به صورت نمادهای عمومی درمی‌آیند. نمونه‌هایی از نمادهای فردی بدین قرار است: آیینه در شعرهای فروغ فرخزاد (۱۳۱۲ـ ۱۳۴۵ش) که می‌تواند نماد خاطرات و دل و ذهن و فکر باشد؛ زنبور طلایی در بوف کور از صادق هدایت که می‌تواند نماد عاشق یا چیزهای دیگر باشد؛ در شعر «سرود دریانوردان کهن» از سمیوئل تایلر کولریج، تیراندازی به آلباترونس نماد گناه و بی‌احترامی به زندگی است؛ و به همین ترتیب در آثار شاعران و نویسندگان سمبولیست که سرشار از این‌گونه نمادها است. چادویک نمادپردازی را به دو گونهٔ انسانی و فرارونده تقسیم می‌کند. در نمادپردازیِ انسانی، هنر بیان افکار و عواطف نه از راه شرح مستقیم، نه با تشبیه آشکار آن عواطف و افکار به تصویرهای عینی و ملموس، بلکه از طریق اشاره به چگونگی آن‌ها و استفاده از نمادهایی است که به هیچ توضیحی برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده است. در این نوع، زبان نمادین زبانی است که تجربیات درونی و احساسات و افکار را به شکل پدیده‌های حسی و رویدادهای دنیای بیرون بیان می‌کند. و در نمادپردازیِ فرارونده تصویرهای عینی به عنوان نمادهایی به‌کار گرفته می‌شود که نمایندهٔ اندیشه‌ها و احساس‌های محدود به ذات شاعر یا نویسنده نیست، بلکه نمادهای جهانیِ گسترده و عام و آرمانی است که جهان موجود تنها نمایشی ناقص از آن است. نمادپردازی در آثار ادبی صورت‌های متفاوتی دارد. گاه ساخت یک اثر نمادین است (مثل کمدی الهی)، گاهی یک موجود، شخص، حالت،عمل یا چیزهای دیگر ممکن است کاربرد نمادین یابد: مثلاً در هملت بیماری نماد فساد و انحطاط است؛ در لیرشاه لباس‌ها نماد ظواهر و قدرت هستند و صحنهٔ توفان همین نمایشنامه نیز

نماد دنیا، و آشفتگی و درهم‌ریختگی حیوانی است. گاه شخصیت‌های داستان ممکن است نامی نمادین داشته باشند، مثل ماهون در داستانِ جوانی از جوزف کونراد که نماد شور و حیات است. گاهی تکرار یک تصویر کاربرد نمادین می‌یابد، مثل تکرار خون در مکبث که نماد گناه و خشونت است. گاهی نیز کاربرد نماد در یک اثر نقش محوری و اصلی دارد و این، اغلب در میان آثاری دیده می‌شود که واقع‌پردازی در آن‌ها کمتر است، مثل داستان «گراگوس شکارچی» از فرانتس کافکا و بعضی دیگر از داستان‌های او، و نیز آثار سمبولیست‌ها. یادکردنی است که سمبولیسم* ضمناً عنوان جنبشی است در ادبیات و هنر اروپا که شاعران فرانسوی آغازگر آن بودند و نمادپردازی و القای شعر از طریق جادوی موسیقایی کلمات را سرلوحهٔ کار خود قراردادند. این مکتب در نمایشنامه‌نویسی نیز پایگاه بلندی یافت. در شعر و نثر فارسی دری، تا پیش از ظهور صوفیه نمادپردازی کمتر است. اما با رشد ادبیات عرفانی و پیچیده‌تر شدن عوالم پدیدآورندگان آثار ادبی، نمادپردازی جایگاه ویژه‌ای می‌یابد. در ادبیات دورهٔ معاصر نیز به نمادپردازی توجه شده که نمونه‌ای از آن را در سمبولیسم اجتماعیِ شعر نو* می‌توان یافت.

منابع:اسطوره و رمز،۱۳-۳۶؛ بیان،شمیسا، ۱۸۹-۲۰۳؛ حقیقت و زیبایی ،۴۳۴؛ راهنمای رویکردهای نقد ادبی ، ۳۳۸؛ رساله در تاریخ ادیان ،۴۰۹-۴۲۳؛ رمز و داستان‌های رمزی در ادبیات فارسی،۱-۹۲؛ رمز ومثل در روانکاوی،۸-۱۴؛ زبان ازیادرفته ،۱۳-۲۱؛ زبان رمزی افسانه‌ها،۸-۳۸؛ سفردرمه،۲۱۰-۲۱۶؛ سمبولیسم ، ۱۰-۱۱؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی،داد ،۳۰۱-۳۰۲ ؛ مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، ۸-۸۶؛ نظریهٔ ادبیات،۲۱۰-۲۱۳؛ واژه‌نامهٔ هنرشاعری،۲۸۱-۲۸۳؛
A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,671-672; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams,168-170; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley,322-326; *Literature*, 1/211-215; 2/628-629; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, baldick, 218-219.

ربیعیان

نمادگرایی ← سمبولیسم

نمایش‌سه‌گانه ← تریلوژی

نمایشنامه ← ادبیات نمایشی

نمایشنامه‌نویسی‌درایران ← ادبیات نمایشی

نمایه (na.mā.ye)/ فهرست اعلام/ اندیکس/ ایندکس، معادل واژهٔ انگلیسی index ، فهرستی الفبایی از موضوعات طبقه‌بندی شده که معمولاً در پایان کتاب می‌آید و در کنار هر موضوع، شمارهٔ صفحهٔ مربوط به آن نیز نوشته می‌شود. نمایه‌ها را بر پایهٔ شیوهٔ بازیابی اطلاعات از آن‌ها به دسته‌های گوناگون تقسیم می‌کنند که از جملهٔ بارزترین و پرکاربردترین آن‌ها می‌توان به این‌ها اشاره کرد: ۱ـ **نمایه‌های عمومی** ، که فهرستی از تمامی موضوعات طبقه‌بندی شده در یک اثر را یک‌جا فراروی خواننده قرار می‌دهند: از فهرست اعلام گرفته تا اسامی کتاب‌ها، جای‌ها، قبایل، ملت‌ها و مانند آن. ۲ـ **نمایه‌های موضوعی** ، که جداگانه به هر موضوع می‌پردازند،مثلاً اسامی افراد را زیر نمایهٔ کسان، اسامی مکان‌ها را زیر نمایهٔ جای‌ها و فهرست واژه‌ها و اصطلاحات کلیدی را زیر نمایهٔ مربوط به آن می‌آورند. البته شیوهٔ تنظیم نمایه تا حد زیادی به تصمیم نگارندهٔ اثر بستگی دارد. مثلاً در برخی از نمایه‌ها، نگارنده ترجیح می‌دهد که در زیر یک نام خاص، تمامی نام‌هایی را که به‌نوعی با آن مرتبط هستند، بیاورد. برای نمونه، ابتدا نام «برمکی» را در نمایه می‌گنجاند، سپس، تمامی اسم‌هایی را که با توجه به این نام در متن به کار رفته و با آن ارتباط دارد، زیر«برمکی» درج می‌کند. یا اسم خاصی مانند «سعدی» را در نمایه می‌آورد و آنگاه کلیهٔ مقولاتی را که به نوعی با سعدی پیوند دارند ـ مانند آثار، سبک نگارش، زمان و محیط زندگی سعدی ـ زیر نام «سعدی» می‌گنجاند. در برخی از کتاب‌ها نیز نمایه را فصل به فصل یا بخش به بخش می‌آورند، مانند شهریاران گمنام (تهران ۱۳۰۷-۱۳۰۸ش) نوشتهٔ احمد کسروی که درپایان آن، فهرست اعلام هربخش، جداگانه تنظیم گردیده است.

منابع: فرهنگ جامع چاپ ونشر،۲۳۶؛علی مزینانی، «ملاک‌های تهیهٔ نمایه کتاب، مجله و دیگر انتشارات»، پیام کتابخانه ، سال چهارم، شمارهٔ یکم و دوم، تابستان ۱۳۷۳ش، صص ۸۸ -۱۰۰؛ بن آی.لیپز، «سودمندی نمایه‌ها»، پیام کتابخانه، سال چهارم، شمارهٔ سوم و چهارم، پاییز و زمستان ۱۳۷۳ش، صص ۱۱۷ - ۱۲۲؛
A Dictionary of Literary Terms ,Cuddon,326-328; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick.110.

قاسم‌نژاد

نمایه ← نشانه‌شناسی

نمونهٔ پیشین ← پروتوتیپ

نوحه (nu.he)، در لغت تازی به معنی مویه و زنجموره و در اصطلاح ادبی، شعری که در سوک تازه‌مرده یا امامان خوانند. نوحه، گونه‌ای مرثیه* است که آهنگی ویژه دارد و شناخته‌ترین جولانگاه آن، آیین‌های عزاداری، به‌ویژه مراسم سوکواری امام‌حسین(ع) است. آنکه نوحه می‌خواند، نوحه‌خوان یا نوحه‌سرا نام دارد. هنگامی که نوحه‌خوان نوحه‌سرایی آغاز می‌کند، نوحه‌گران اغلب به سینه‌زنی و گاه زنجیرزنی و حتی قمه‌زنی می‌پردازند. شعرهای نوحه که می‌توان آن را بخشی از ادبیات عامه‌پسند برشمرد، وزن عروضی دارند، اما در سنجش با دیگر قالب‌های سنتی شعر فارسی، در وزن* و قافیه*، تنوع‌پذیرتر هستند. نیز تساوی مصراع‌ها در این نوع شعرهای دینی چندان اهمیتی ندارد و رعایت نمی‌شود. خاستگاه یا دست‌کم گسترش نوحه و نوحه‌خوانی را باید دورهٔ صفویه (۹۰۷- ۱۱۴۸ق) دانست. اما تا پیش از دورهٔ قاجاریه (۱۱۹۳- ۱۳۴۴ق) دیوان اشعاری که شامل نوحه‌های جدی هم باشد، یافت نمی‌شود. البته در حدیقةالحقیقهٔ سنایی غزنوی (ح ۵۳۵ق) بیتی در هجو شاعری به نام حکیم طالعی آمده که نشان می‌دهد نوحه‌سرایی دست‌کم در سدهٔ ششم هجری رواج داشته است: «شده سردی نصیب از ازلش ـ نوحه بسیار خوش‌تر از غزلش.» با این‌همه، از آن‌جا که در دیوان صباحی بیدگلی (ـ۱۲۱۸ق) قصیده*ای شبیه نوحه وجود دارد، برخی آن را نخستین نوحهٔ فارسی دانسته‌اند، با این مطلع: «امروز عزای شاه دین است ـ از ناله، سپهر چون زمین است.» نخستین شاعری که بخشی از دیوانش به نوحه اختصاص یافته، یغمای جندقی (۱۱۹۶- ۱۲۷۶ق) است. نوحه‌های یغما در قالب‌های شبیه مستزاد*، ترکیب‌بند* و آمیزه‌ای از مستزاد و ترجیع‌بند سروده شده‌اند. پس از یغما باید از سروش اصفهانی (۱۲۲۸ ـ ۱۲۸۵ق) یاد کرد که دو اثر ماندگار در این زمینه دارد: شصت بند که به یاد شهیدان کربلا سروده شده است، با این مطلع: «ای دیده خون ببار که ماه محرم است ـ نزد خدای دیدهٔ گریان مکرّم است» و روضةالاسرار که شرحی است از واقعهٔ کربلا: «دارم اندر دست خونین خامه‌ای ـ تا که بنویسم مصیبت‌نامه‌ای.» از دیگر چهره‌هایی که تا حدود این سال‌ها آثاری در این حوزه آفریدند، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: محتشم کاشانی (ـ۹۹۶ق)، میرزا ابراهیم بروجردی (ـح ۱۳۴۰ق)، عبدالجواد جودی خراسانی (ـ۱۳۰۲ق)، صامت بروجردی (۱۲۶۲- ۱۳۳۱ق)، شیخ محمدرضا درودیان تفرشی (۱۲۸۴- ۱۳۴۴ق) با دررالاشعار و عباس حسینی جوهری، متخلص به ذاکر با خزائن‌الاشعار. نوحه و نوحه‌سرایی در دورهٔ پهلوی (۱۳۰۴- ۱۳۵۷ش) از رونق افتاد و درواقع سرکوب شد. سرکوبگری این نوع مراسم، نتیجهٔ مخالفت رضا شاه با برگزاری این نوع آیین‌ها و اصولاً مذهب‌ستیزی او بود. وی که پیشتر به منظور جلب توجهات مردم و عوام‌فریبی، پیشاپیش دسته‌های نوحه‌خوان و عزادار حرکت می‌کرد و نمایش‌هایی دیدنی به راه می‌انداخت، همین که قدرت یافت یا به‌واسطهٔ تحولی که در او پیدا شد با نوحه‌خوانی و راه انداختن دسته‌های سینه‌زنی و زنجیرزنی به مخالفت برخاست. اما پس از پیروزی انقلاب اسلامی (بهمن ۱۳۵۷ش) و به‌ویژه در سال‌های درگیری جنگ ایران و عراق (۱۳۵۹- ۱۳۶۷ش) نوحه و نوحه‌خوانی دوباره شکوفا شد و بالید. این‌بار جولانگاه نوحه و نوحه‌سرایی ـ جدا از مراسم و آیین‌های دینی و سوکواری ـ شب‌های عملیات جنگی بود. مهم‌ترین هدف از برگزاری این نوع مراسم، تقویت روحیهٔ جنگی و پالایش روح رزمندگان و ایجاد حس همدلی با عاشوراییان در آنان بود. صادق آهنگران و محمد کویتی‌پور از شاخص‌ترین چهره‌هایی هستند که در این عرصه بسیار کوشیدند و نوحه‌های فراوان خواندند کردند. از همان زمان که واژهٔ «نوحه» کاربرد نوشتاری یافت، ترکیباتی نیز با آن ساخته شد که برخی از آن‌ها امروزه نیز در ادبیات فارسی، به‌ویژه ادبیات منظوم فارسی ، کاربرد دارند. نوحه‌آراستن = عزاگرفتن : «چو با رستم آیم به کین خواستن ـ بباید تو را نوحه آراستن»(فردوسی) نوحه داشتن = در ماتم بودن: «می‌رسد فصل خزان و غم خود نیست مرا ـ نوحه بر اهل چمن همچو صنوبر دارم.» (سلیم) نوحه درگرفتن = نوحه‌سرایی کردن: «آرزوی تو مرا نوحه‌گری تلقین کرد ـ کآرزوی تو کنم نوحهٔ تو درگیرم.»(خاقانی) نوحه ساختن = مرثیه خواندن: «بسازید نوحه به آواز و رود ـ به بربط همی مویه زد با سرود.» (فردوسی)□ «از بس که نمود نوحه‌سازی ـ بخشود دلم بر آن نیازی.» (نظامی) نوحه‌سراییدن = نوحه خواندن : «تا دمی مانده ز من نوحه‌گران بنشانید ـ وارشیداه کنان نوحه سرایید

همه.» (خاقانی) نوحه کردن = شیون و زاری با صدای بلند : « ز نوحه کردن و زاری تنم نزاری یافت ـ تنی که زار بود شاید ار نزار بود.» (قطران تبریزی) نوحه‌کنان: «چون چنگ خود نوحه‌کنان، مانند دف بر رخ‌زنان ـ وز نای حلق افغان کنان، بانگ رباب انداخته» (خاقانی) نوحه‌گاه = ماتم‌سرا، ماتمکده: «یک روز به نوحه‌گاه مجنون ـ می‌شد سخنی چو درّ مکنون» (نظامی) نوحه‌گر= آن‌که نوحه می‌کند: «چشمی طبیب دل‌هاست کز حال خستگانش ـ او را خبر نباشد، گر نوحه‌گر نباشد» (کلیم کاشانی) نوحه‌گری کردن : «هنگام سپیده دم خروس سحری ـ دانی که چرا همی کند نوحه‌گری/ یعنی که نمودند در آیینهٔ صبح ـ کز عمر شبی گذشت و تو بی‌خبری.»(خیام) معمولاً آن دسته از نوحه‌هایی که ویژهٔ سوکواری‌های ازدست‌رفتگان هستند، شکلی قالبی پیدا کرده‌اند. این نوع نوحه‌خوانان، متونی از پیش آماده را به ذهن می‌سپارند و در آیین‌های گوناگون، بنابر مقتضیات آن مراسم با ایجاد تغییراتی جزئی در نوشته‌های خویش که فرد نامیده می‌شود، نوحه‌خوانی را آغاز می‌کنند. این تغییرات حداکثر در سطح نام اشخاص و اماکن و مانند آن‌ها صورت می‌گیرد. برخی نوحه‌خوان‌ها، نوحه‌سرا نیز هستند.

منابع: ادبیات نمایشی در ایران ، ۲۱۳/۱ـ ۲۵۵؛ بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیمایوشیج، ۱۶۳ـ ۱۶۴؛ تعزیه تأتر تمام ، در صفحات فراوان؛ تعزیه در ایران ، ۲۰۱ـ ۲۹۵؛ تعزیه، هنر بومی پیشرو ایران ، ۲۸۲ـ ۲۸۷؛ دایرةالمعارف فارسی ، ۳۰۶۸؛ دیوان کلیم کاشانی، ۱۶۳؛ فرهنگ فارسی ، ۴۸۳۵؛ فرهنگنامهٔ شعری ، ۲۵۴۸ـ ۲۵۴۹؛ کتاب نمایش ، ۳۶۸/۱ـ ۳۶۹؛ لغت‌نامه ، زیر «نوحه»؛ نمایش در ایران ، ۱۱۶ـ ۱۶۴؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۸۷ـ ۲۸۸.

قاسم‌نژاد

نوحهٔ روستایی ← شعر روستایی

نوروز (now.ruz)؛ به معنی روز نو و تازه، و نخستین روز از ماه فروردین است که در آن، خورشید به برج بره/ حمل می‌رسد و در آن لحظه شب و روز با هم برابر می‌شوند و آن رسیدن اول بهار است که به آن اعتدال ربیعی/ برابران بهاری می‌گویند. روز یکم فروردین به نام اورمزد روز را نوروز کوچک / نوروز عامه گویند، اما برخی از منابع، پنج روز نخست فروردین را نوروز عامه گفته‌اند و روز ششم به نام خرداد روز را نوروز بزرگ/ نوروز خاصه نامیده‌اند. نوروز از آیین‌های بسیار کهن ایرانیان آریایی است. واژهٔ نوروز در اوستا نیامده، ولی در کتاب‌های پهلوی، به‌ویژه آن‌جا که از گاه‌شماری سخن می‌رود،به نوروز فراوان اشاره شده است. مثلاً جشن نوروز را به تعبیر از آخرین گاهنبار (که گاهنبارها سالگردهای پنج روزهٔ آفرینش جهان در آیین ایران باستان هستند) سالگردی از آفرینش انسان می‌دانند. اسطورهٔ دیگری که آیین‌های نوروزی را همراهی می‌کند، آیین نیایش به ایزد رپیتوین است که درست به همین هنگام از سال برگزار می‌شود. رپیتوین سرور گرمای نیمروز و ماه‌های تابستان است و کار آن، این است که چون دیو زمستان به جهان یورش می‌آورد، او در زیر زمین جای می‌گیرد و آب‌های زیرزمینی را گرم نگاه می‌دارد تا گیاهان و درختان نمیرند. بازگشت سالانهٔ او در بهار است . شکوفهٔ درختان در بهاران طلیعهٔ پیروزی رپیتوین است و به همین مناسبت جشن ویژه‌ای که تقدیم رپیتوین می‌شد، بخشی از مراسم نوروزی را تشکیل می‌داد و از این دید نوروز نمادی از پیروزی عنصر نیک در نبرد فصل‌ها است. نوروز همچنین نمادی است از سالگرد بیداری طبیعت از خواب زمستانی و نیز مرگی که به رستاخیز و زندگی می‌انجامد. به همین مناسبت این جشن مربوط به فَرْوَهَرها نیز بوده است. فروهر گونه‌ای از روان و نوعی همزاد آدمیان است که پیش از آفرینش مادی مردمان در آن جهان، به‌وجود می‌آید و پس از درگذشت مردمان، به دنیای دیگر می‌شتابد و از کیفرهای خاصی که روان می‌بیند، دور است. به اعتقاد ایرانیان باستان و زردشتیان، فروهرها در پایان سال برای سرکشی از بازماندگان خود به زمین می‌آیند؛ به همین سبب مردم پنج روز پیش از سال و پنج روز پس از سال ـ روی‌هم رفته ده روز ـ میزبان فروهرها هستند؛ خانه را پاک می‌کنند و برای آن‌ها خوردنی‌ها و آشامیدنی‌ها می‌گذارند. گویا دیرینگی این جشن به روزگار پیش از ساسانیان می‌رسد. از چگونگی برگزاری آیین‌های نوروزی در آن دوره آگاهی‌ای در دست نیست و تنها دانستنی‌ها دربارهٔ آیین‌ها و آداب جشن نوروز، از روزگار ساسانیان است. بیشتر منابع، پایه‌گذار آیین نوروزی را جمشید پیشدادی دانسته‌اند و پاره‌ای دیگر کیخسرو. «به فرّ کیانی یکی تخت ساخت ـ چه مایه بدو گوهر اندر نشاخت/ که چون خواستی دیو برداشتی ـ ز هامون به گردون برافراشتی/ چو خورشید تابان میان هوا ـ نشسته بر او شاه فرمانروا/ جهان انجمن شد بر تخت اوی ـ فرو مانده از فرهٔ بخت اوی/ به جمشید بر گوهر افشاندند ـ مرآن روز را روز نو خواندند/ سر سال نو هرمز فروردین ـ برآسوده از رنج

تن دل زکین/ بزرگان به شادی بیاراستند ـ می و جام و رامشگران خواستند/ چنین روز فرخ از آن روزگار ـ بمانده از آن خسروان یادگار.» (فردوسی) در دورهٔ ساسانی شاید به سبب این که کبیسه‌گیری را رعایت نمی‌کردند، زمان برگزاری آیین‌های نوروزی با گردش سال تغییر می‌کرد و نوروز همیشه در آغاز فروردین نبود، بلکه در فصول مختلف سال گردش می‌کرد، تا این‌که در پادشاهی یزدگرد سوم (۶۳۲ـ۶۵۱م) اصلاحاتی در تقویم کردند و نوروز را به آغاز برابران بهاری بازگرداندند. پس از استیلای عرب بر ایران و رواج گرفتن تقویم هجری قمری، ترتیب کبیسه‌گیری دورهٔ یزدگرد سوم رفته‌رفته برافتاد؛ چندان‌که در ۴۶۷ق، نوروز به بیست و سوم برج حوت، یعنی ۱۷ روز مانده به پایان زمستان افتاده بود. به همین مناسبت در همین سال به فرمان سلطان جلال‌الدین ملکشاه سلجوقی (۴۶۵ـ۴۸۵ق) باری دیگر دست به اصلاح تقویم زدند و بر اساس آن قرار نهادند هنگام جشن نوروز، در بهار هر سال، در تحویل آفتاب به برج حمل باشد. در این تقویم ـ که آن را به نام جلال‌الدین ملکشاه، تقویم جلالی نامیدند ـ هر چهار سال، یک روز بر شمار روزهای سال افزودند و سال چهارم را ۳۶۶ روز قرار دادند و پس از هر ۲۸ سال (یعنی گذشتن هفت دورهٔ چهار ساله) در دورهٔ چهار سالهٔ هشتم، به جای آن‌که به آخرین سال این دوره، یک روز بیفزایند، این روز را به نخستین سال دورهٔ بعد، یعنی دورهٔ نهم افزودند. بدین ترتیب سال جلالی نزدیک‌ترین سال‌های جهان به سال شمسی حقیقی شد، که ۳۶۵ روز و ۵ ساعت و ۴۸ دقیقه و ۶۴ ثانیه است. در سبب پیدایی این جشن و نیز نامیدن آن به نوروز، روایات گوناگون یاد کرده‌اند: در المحاسن والاضداد جاحظ آمده نخستین کسی که نوروز را به‌وجود آورد، جمشید بود و آن پادشاه در این روز به سلطنت رسید و از آن جهت روز نوروز، روز رسمی شد. پس نوروز یادگار جم و مهرگان، یادگار فریدون است و نوروز دو هزار و پنجاه سال پیش از مهرگان برپا بوده است. برخی گویند سبب این‌که این روز را نوروز می‌نامند این است که در روزگار تهمورث صابئه آشکار شدند و چون جمشید به پادشاهی رسید، دین را تجدید کرد و این کار خیلی بزرگ آمد و جمشید آن روز را که روز تازه‌ای بود عید گرفت. باز عید بودن نوروز را چنین گفته‌اند که چون جمشید برای خود گردونه بساخت، در این روز بر آن سوار شد و جن و شیاطین او را در هوا می‌بردند و به یک روز از کوه دماوند به بابل رفت و مردم با دیدن این امر، درشگفت شدند و این روز را عید گرفتند و برای یادبود آن روز در تاب می‌نشینند و تاب می‌خورند. برخی دیگر گویند که جمشید در شهرها زیاد گردش می‌کرد و چون خواست وارد آذربایجان شود، بر سریری از زر نشست و مردم به دوش خود آن تخت را می‌بردند و چون پرتو آفتاب بر آن تخت بتابید و مردم آن را دیدند، این روز را عید گرفتند. باز در این باب نظر دیگری است، گویند ابلیس برکت را از مردم گرفته بود، به گونه‌ای که هر اندازه خوردنی و آشامیدنی می‌خوردند، از طعام و شراب سیر نمی‌شدند و نیز مانع وزش باد برای رویش درختان می‌شد، پس جم به فرمان خداوند به سوی ابلیس رفت و غائله را برطرف کرد، آنگاه مردم از نو به برکت و فراوانی رسیدند و از بلاها رهایی یافتند و مردم این روز را روز نوین خواندند. ابوریحان بیرونی در آثارالباقیه آورده که: «برخی از حشویه [فرقهٔ حشویه] می‌گویند چون سلیمان بن داود انگشتر خویش را گم کرد، سلطنت از دست او بیرون رفت، ولی پس از چهل روز بار دیگر انگشتر خود را یافت و پادشاهی و فرماندهی بر او برگشت و مرغان بر دور او گرد آمدند، ایرانیان گفتند نوروز آمد، یعنی روزی تازه بیامد.» گویند فرخنده‌ترین ساعت روز نوروز، همان ساعت رسیدن آفتاب به برج حمل است و در صبح نوروز، فجر و سپیده به منتهای نزدیکی خود به زمین می‌رسد و مردم به نظر کردن بر آن تبرک می‌جویند. آورده‌اند که خداوند در روز ششم نوروز (نوروز بزرگ) از آفرینش جهان آسوده شد، زیرا این روز، آخر روزهای شش‌گانه است و در این روز خداوند مشتری را بیافرید و فرخنده‌ترین ساعت آن روز، ساعت مشتری است. زردشتیان می‌گویند که در این روز زردشت با خداوند مناجات کرد و کیخسرو نیز در این روز عروج کرد و گویند که در این روز سعادت برای ساکنان کرهٔ زمین قسمت می‌شود و از این‌جا است که این روز را روز امید نامیدند. از رسم‌هایی که برای جشن نوروز آورده‌اند. یکی رسم آب پاشیدن است که چند روایت از آن یاد کرده‌اند: «گویند سلیمان، باد را امر کرد که او را حمل کند و پرستویی در پیش روی او پیدا شد که می‌گفت: ای پادشاه، مرا آشیانه‌ای است که چند تخم در آن است از آن سوتر رو که آشیان مرا درهم مشکنی. پس سلیمان راه خود را کج کرد و چون از تخت خود که بر باد حرکت می‌کرد فرود آمد، پرستو با منقار خویش قدری آب آورد و بر روی سلیمان پاشید و یک ران ملخ نیز هدیه آورد و از این‌جا است که مردم در نوروز به هم آب می‌پاشند و پیشکشی‌ها به نزد هم می‌فرستند.» نیز آورده‌اند که سبب آن اغتسال است و

برخی گفته‌اند که علت آن بود که دیرگاهی در کشور ایران باران نبارید و ناگهان باران سختی ببارید و مردم به این باران تبرک جستند و از این آب به یکدیگر پاشیدند و همچنان این کار در ایران به جا مانده است. باز در جای دیگر در سبب آن یاد کرده‌اند که چون در زمستان تن انسانی به کثافات آتش از قبیل دود و خاکستر آلوده می‌شود، این آب را برای زدودن آن کثافات به هم می‌ریزند و دیگر این که هوا را لطیف و تازه می‌کند و نمی‌گذارد که در هوا تولید وبا و بیماری شود. از دیگر رسوم، آن است که در این روز مردمان برای یکدیگر هدیه می‌فرستند و در سبب آن آورده‌اند که نیشکر در کشور ایران به دست جمشید در روز نوروز یافت شد و پیش از آن کسی آن را نمی‌شناخت و مردم از راه تبرک به آن برای یکدیگر هدیه می‌فرستند. عادت هدیه‌دادن در موقع نوروز در عهد ساسانیان مرسوم بود و حتی پادشاهان ممالک دیگر، به دربار شاهنشاهان ایران تحفه‌ها می‌فرستادند. از طبقات ملت نیز هرکس به فراخور حال و صنعت و ثروت خود، چیزی به پادشاه خود تقدیم می‌کرد و شخص شاه هم در مقابل، برای هرکس چیزی می‌داد و این کار به اندازه‌ای مهم بوده که یک ادارهٔ مخصوص به نام دیوان نوروز در دربار شاهی تأسیس می‌شد تا هدایای وارد را صورت کرده، به عرض پادشاه برساند و آنچه از جانب پادشاه مقرر شده، به صاحبانش بدهد. گویند در این روز بود که جم مقادیر اشیا را به دست آورد و پادشاهان پس از او این روز را میمون و فرخنده داشتند و هر کاغذ و پوست که بایستی مکتوب می‌شد و به اطراف فرستاده می‌شد، در این روز فراهم می‌آوردند و در همین روز به پای آن مهر زده می‌شد و این روز را به پارسی اسپیدانوشت می‌گفتند. چون جم درگذشت، پادشاهان همهٔ روزهای این ماه را عید گرفتند و این ماه را شش بخش کردند، پنج روز نخست را به پادشاهان ، پنج روز دوم را به اشراف، پنجهٔ سوم را به خدم و کارکنان پادشاهان، پنجهٔ چهارم را به ندیمان و درباریان، پنجهٔ پنجم را به تودهٔ‌مردم و پنجهٔ ششم را به برزگران اختصاص دادند. عقیده بر این بود که هرکس در بامداد روز ششم نوروز، پیش از آن که سخن گوید، شکر بچشد و با روغن زیتون تن خود را چرب کند، در همهٔ سال از انواع بلاها در امان خواهد بود. گویند کسی که دو نوروز را به هم پیوست، هرمز پسر شاپور بود که روزهای میان این دو عید را جشن می‌گرفت. از دیگر آیین ساسانیان در روزهای نوروز چنین بود که پادشاه در روزهای نوروز برای طبقات مختلف مردم جلوس می‌کرد، تا به آنان نیکی کند، روز نخست را برای تودهٔ‌مردم، روز دوم را برای دهقانان، روز سوم را برای سپاهیان و بزرگان موبدان، روز چهارم را برای نزدیکان و خاصان خود و روز پنجم را برای خانواده و خدم خود و به هرکدام آنچه از رتبه و مقام بود، می‌داد و در روز ششم که از کار مردمان آسوده می‌شد، برای خود نوروز می‌گرفت و جز اهل انس و اشخاصی که سزاوار خلوت بودند، کس دیگر را نمی‌پذیرفت و در این روز آنچه را که در روزهای گذشته برای شاه هدیه آورده بودند، حاضر می‌کرد و آنچه از آن‌ها می‌خواست می‌بخشید و هرچه قابل خزانه بود، نگه می‌داشت. در المحاسن والاضداد جاحظ، دربارهٔ مراسم نوروز در دربار ساسانیان چنین آمده: بیست و پنج روز پیش از نوروز در صحن سرای پادشاه دوازده ستون از خشت نصب کرده، در روی هریک از آن‌ها، یکی از حبوبات گندم، جو، برنج، ماش، کنجد، عدس، باقلا، تخم کافشه [کاچیزه]، ارزن، ذرت، لوبیا و نخود، سبز می‌کردند و آن‌ها را تنها در روز ششم نوروز با انواع سرودها و بازی‌ها می‌درویدند و پیش از روز مهر از ماه فروردین نمی‌کوبیدند و هر کدام از آن‌ها که بهتر به‌عمل آمده باشد، نشانهٔ آن است که در آن سال، محصول آن غله، بهتر خواهد شد. همین مطلب با تفاوت آن که هفت نوع غله را می‌کاشتند، در آثارالباقیهٔ بیرونی آمده است. از دیگر مراسم، آن است که در روز نوروز، هنگامی که پادشاه با جامه‌ای آراسته در مجلس می‌نشست، مردی به پیش وی می‌رفت و اجازهٔ ورود می‌خواست . پادشاه از وی می‌پرسید کیست، از کجا می‌آید، به کجا می‌رود، که او را آورده، با که آمده و چه آورده و آن مرد در پاسخ می‌گفت که از پیش دو فرخنده‌ترین می‌آید و پیش دو خوشبخت‌ترین می‌رود، فیروزمندی او را آورده و نامش خجسته است، با سال نو همراه آمده و برای پادشاه مژده و سلام و پیغام دارد، آنگاه پادشاه به او اجازهٔ ورود می‌داد. او روبه‌روی پادشاه یک خوانچهٔ سیمین می‌گذارد که در گرد آن، نان‌هایی از انواع حبوبات چون گندم، جو، ارزن، ذرت، عدس، برنج، کنجد و باقلا پخته‌اند، چیده شده و از هر یک از این حبوبات هم هفت دانه در کناره‌های خوانچه بود. همچنین در میان خوانچه هفت شاخه از درخت‌هایی که با آن‌ها تفأل می‌کردند، چون درخت زیتون، بید، به و انار و پول‌های سفید از سکهٔ همان سال و یک بوتهٔ اسپند قرار داشت. آن مرد همهٔ این‌ها را در دست می‌گرفت و به جاودانی و پایداری پادشاهی و خوشبختی پادشاه دعا می‌کرد. در آن روز پادشاه به کاری نمی‌پرداخت، تا مبادا چیز ناگواری روی دهد و در تمام سال جاری شود. نخستین چیزی که

در آن روز به پادشاه پیشکش می‌شد، یک سینی زرین یا سیمین بود که در آن شکر سفید و جوز هندی پوست‌کنده و تازه و چند جام طلا یا نقره می‌نهادند. پادشاه نخست از شیر تازه دوشیده که در آن چند خرمای تازه خیسانده بودند، می‌خورد و چند خرما یا نارگیل برداشته و به هر کس که دوست داشت می‌داد و از شیرینی‌ها نیز آنچه را که دلش می‌خواست می‌چشید. این مراسم از مراسم جشن مهرگان* نیز بود. البته در حضور پادشاه سرودهایی که مخصوص بهار و نوروز بود، مانند باد نوروز، نوروز بزرگ، نوروز کیقباد، نوروز مزدک و نوروز خارا و به آن‌ها آفرین، خسروانی و فلهبذ می‌گفتند، خوانده می‌شد. نیز رسم بود که پادشاه در هریک از روزهای نوروز، یک باز سفید به دست می‌گرفت و آن روز را با خوردن چیزهایی مثل شیر خالص تازه و پنیر و نان که شگون داشتند، آغاز می‌کرد. پس از چیرگی عرب بر ایران و آسیب‌هایی که اعراب به ایران رساندند، ایرانیان بیشتر آداب و رسوم ملی خود را فراموش کردند و هیچ دانسته نیست که در سده‌های نخست چیرگی عرب، کدام‌یک از آیین و آداب دیرین و جشن‌های پیشین ملی و مذهبی در ایران گزارده می‌شد. چنان که از برخی نوشته‌ها برمی‌آید، گویا نخستین آگاهی از برگزاری جشن نوروز در پس از اسلام، مربوط به روزگار خلفای چهارگانه است، چنان که روایت می‌کنند، روزی جمعی از دهقان‌های ایران، چند جام سیمین که در آن‌ها خاگینه بود، به حضرت علی(ع) هدیه کردند. حضرت فرمودند این چیست و در پاسخ ایشان گفتند مال نوروز است. نخستین خلفای اسلامی به نوروز اعتنایی نداشتند، ولی بعدها خلفای اموی برای افزودن درآمد خود، هدایای نوروز را پذیرفتند. حتی آن را بر مردم ایران اجباری کردند، چنان‌که در روزگار معاویه ارزش آن به پنج تا ده میلیون درم رسیده بود. نخستین کسی که در اسلام، هدایای نوروز و مهرگان را رواج داد، حجاج بن یوسف (۴۵-۹۵ق) بود، اندکی دیگر این رسم به سبب سنگین بودن آن، به فرمان عمر بن عبدالعزیز (۹۹-۱۰۱ق) برافتاد، ولی دوباره یزید دوم (۱۰۱-۱۰۵ق) آن را برقرار کرد. جشن نوروز در روزگار خلفای عباسی و نیز طاهریان و صفاریان برپا بود و حکام و امرای ولایات به دربار، پیشکش‌ها می‌فرستادند. اعیاد ملی در دورهٔ صفوی، همچنان مانند گذشته برپا بودند و این‌بار برای حفظ نوروز و آدابش، به آن جامهٔ اسلامی پوشاندند و آن را با عقاید دینی درآمیختند. حتی احادیث و اخباری از زبان ائمه و فقهای شیعه در فضیلت روز نوروز و احکامی برای نماز و روزه و غسل در آن روز و دعاهای مخصوص برای آن روز یاد کرده‌اند. مثلاً این باور را پراکندند که روز نوروز با روز خلافت حضرت علی(ع) در غدیرخم برابر است و بازتاب آن را در اشعار شعرا نیز می‌توان دید. مثلاً قاآنی در منقبت حضرت علی(ع) گوید: «رساند باد صبا مژدهٔ بهار امروز ـ ز توبه توبه نمودم هزار بار امروز/ رسد به گوش دل این مژده‌ام ز هاتف غیب ـ که گشت شیر خداوند، شهریار امروز/ به جای خاتم پیغمبران به استحقاق ـ گرفت خواجهٔ کروبیان قرار امروز» یا حدیثی از امام صادق(ع) یاد کرده‌اند که نوروز روزی است که حق تعالی در آن پیمان بندگان را گرفت از ارواح ایشان...و این روزی است که کشتی نوح پس از طوفان بر کوه جودی قرار گرفته است... در این روز حضرت رسول امر کرد اصحاب خود را که بیعت کنند با امیرالمؤمنین علی... و در این روز قائم آل محمد ظاهر خواهد شد. از جمله مراسم جشن نوروز که پیش از تحویل سال انجام می‌یافت، یکی پاکسازی محیط و تن است. این رسم که از روزگار ایران باستان به جا مانده، هنوز هم در ایران به نام خانه‌تکانی مرسوم است. سپس پرورش سبزه برای سفرهٔ عید است. تقریباً یک ماه پیش از نوروز قدری از انواع حبوبات، چون گندم، جو، کنجد و عدس را می‌خیسانند تا سبز شود. این رسم بازماندهٔ آیین ساسانیان است. سبزه‌ها را معمولاً تا روز سیزدهم نوروز نگاه می‌دارند. رسم دیگر، چیدن سفرهٔ عید / سفرهٔ هفت‌سین است که بازماندهٔ سفره و خوانی است که برای درگذشتگان می‌گستردند. در سفره از هفت جنس که اول نامشان با حرف «س» آغاز می‌شود، مانند سیب، سنجد، سماق، سیر، سمنو، سبزه و سنبل می‌گذارند. از دیگر وسایل سفره آب، آینه، شمع ، سکه، قرآن، نان سنگک و پنیر و سبزی خوردن است. افروختن شمع یا روشن کردن چراغ، بازماندهٔ آیین افروختن آتش برای فروهرها است. خواندن قرآن و ختم کردن آن و نیز دعا و نیایش از دیگر مراسم پیش از تحویل سال است. خواندن قرآن سبب دور کردن دیوان و شیاطین از خانه و شهر است. دعا و نیایش و آمرزش خواستن از خداوند نیز به معنای ترک گذشته و آغاز زندگی نو است. در هنگام تحویل سال زنان خرخاکی یا پول در دست می‌گیرند، به نشان این‌که سالی پر برکت داشته باشند.قصهٔ عامیانه‌ای دربارهٔ رسیدن بهار یاد کرده‌اند که همه ساله پیرزنی که منتظر رسیدن بهار است، پس از روفتن خانه و تهیهٔ سفرهٔ عید و پختن شیرینی، غفلتاً به خواب می‌رود و چون عمونوروز می‌رسد و او را خفته می‌یابد، تنها از چای و شیرینی

سفره می‌خورد و از آن‌جا دور می‌شود. پیرزن که از خواب بیدار می‌شود، متوجهٔ آمدن عمو نوروز می‌شود و تأسف می‌خورد که این‌بار نیز چون سالیان پیش در لحظهٔ موعود به خواب رفته و بایستی تا نوروز سال آینده به انتظار رسیدن دوبارهٔ عمونوروز بنشیند. از مراسم پس از تحویل سال، خواندن دعای «یا مقلب‌القلوب والابصار، یا مدبرالليل والنهار، یا محول‌الحول والاحوال حوّل حالنا الی احسن‌الحال» است که به دعای تحویل سال معروف است، سپس به روبوسی و تبریک گفتن سال جدید و دادن عیدی (که پول یا هدیه است) به یکدیگر می‌پردازند؛ پس از آن مراسم دید و بازدید آغاز می‌شود که معمولاً بزرگان، علما و ریش‌سفیدان در خانه می‌مانند و آمادهٔ پذیرایی می‌شوند و دیگران یا کوچک‌تران دسته‌دسته یا به‌تنهایی به دیدن آن‌ها می‌روند. رسم است از خوراکی‌ای که در روز اول سال تعارف شود، برای این‌که جلوی روزی خود را نگرفته باشند حتماً بخورند یا دست کم آن را مزه کنند. جز از دیدار دوستان و بزرگان به زیارت اهل قبور نیز می‌روند. پیشوایان مذهبی، هفت سلام (هفت آیه از قرآن که با سلام شروع می‌شود) را با زعفران در بدنهٔ داخل کاسه‌ای نوشته در آن آب می‌ریزند، تا کسانی که برای شادباش نوروزی به خانهٔ آن‌ها می‌روند، علاوه بر این‌که پذیرایی می‌شوند، جرعه‌ای از آن برای تبریک بنوشند. عیدی گرفتن یا عیدی دادن به شکل پول یا هدیه، از دیگر رسوم این جشن است. عیدی سازی، هنر حکاکی انواع نقوش روی چوب، و چاپ آن نقوش روی کاغذ بود که در زمان زندیه رواج داشت و در پایان سلطنت ناصرالدین‌شاه (۱۲۶۴-۱۳۱۳ق) برافتاد. این نقوش را که طرح‌های آن مذهبی، تاریخی، رزمی و بزمی بودند، مکتب‌دارها به شاگردان خود عیدی می‌دادند. گاهی برخی مکتب‌دارها، اشعاری را به شاگردان خود می‌آموختند، تا آن‌ها با خواندن آن اشعار در حضور خانواده و بستگانشان ، از آنان برای استاد خود عیدی بگیرند. برخی از مراسم و آداب نوروز که از یکم تا سیزدهم نوروز اجرا می‌شدند، صورتی از نمایش‌های سنتی و عامیانه داشتند، مثلاً نمایش آیینی کوسا/ کوسه از جمله نمایش‌هایی است که در آذربایجان اجرا می‌کردند. شخصیت‌های اصلی این نمایش کوسا و بز هستند که کوسا مظهر زمستان و بز مظهر بهار است و موضوع داستان نیز مبارزهٔ زمستان و بهار است که در آخر به پیروزی بهار بر زمستان و رفتن زمستان و سرما و رویش دوبارهٔ گیاهان پایان می‌پذیرد. کوسا در نمایش، سر و صورت خنده‌داری دارد که با کلمات خنده‌آوری که بیشتر با شعر هستند، مردم را شاد می‌کند و از آن‌ها هدایایی می‌گیرد. مردم نیز در قسمت‌هایی از نمایش، بازیگران را در خواندن سرودها یاری می‌دهند. از دیگر نمایش‌های مهم نوروزی، نمایش میرنوروزی[۱۱] بود که در بیشتر مناطق و شهرهای ایران برگزار می‌کردند. میرنوروزی جوانی با شور و نشاط و خوش سیما بود که لباس پرزرق و برقی بر تن می‌کرد؛ او را سوار اسب یا شتری می‌کردند و گروهی نیز در رکاب او می‌رفتند. میرنوروزی با تشریفات مسخره تا سیزده نوروز در آن شهر امیر و فرمانده بود و هر فرمانی از عزل، نصب، توقیف، حبس و مصادره می‌داد، اجرا می‌کردند که بیشتر کارهای او باعث آزار مردم می‌شد. وی و همراهانش به سرای هر دولتمندی که می‌رسیدند ریسمانی به منزل او می‌انداختند و صاحب خانه نیز موظف بود هدیه‌ای به ریسمان ببندد. رسم بود که چون موکب میرنوروزی از دور می‌رسید، دختران دم‌بخت به شتاب در اتاق یا آب‌انبار خانه پنهان می‌شدند و گرهی بر جامهٔ خود می‌زدند، مادر آن‌ها نیز از خانه بیرون می‌آمد و از همراهان میرنوروزی پسر نابالغی را می‌آورد که گره لباس دختر را بگشاید تا بخت دختر باز شود. این مراسم تا سیزدهم نوروز ادامه داشت. حافظ در جایی این‌گونه به میرنوروزی اشاره می‌کند: «سخن در پرده می‌گویم چو گل از غنچه بیرون آی ـ که بیش از پنج روزی نیست حکم میرنوروزی.» این رسم با اندک تفاوتی به نام خان‌بازی در برخی از روستاهای کردنشین شمال خراسان و نیز در اسفراین اجرا می‌شود. نوروزخوانی/ نوبهارخوانی از دیگر مراسم است که جمعی برای شادکردن مردم با ساز و دهل، ترانه‌های عامیانه‌ای در وصف نوروز می‌خوانند و به رقص و پایکوبی می‌پردازند. نمایش عروس‌گولی که در مازندران به صورت کارناوالی با شعر و ترانه اجرا می‌شود، از دیگر نمایش‌های نوروزی است. روز سیزدهم نوروز را به جهت نحوست آن در خانه نمی‌مانند و معتقدند اگر از خانه دور نشوند، گرفتاری سال پیش را تا پایان سال جدید همراه خود دارند، از این رو به دشت و صحرا می‌روند تا نحوست سیزده را بیرون از خانه به‌درکنند و آلودگی‌ها و پلیدی‌ها را از خود جدا کرده و جا گذارند و برگردند. سبب نحوست روز سیزده، دانسته نیست. در این روز سبزه‌هایی را که پیش از نوروز سبز کرده‌اند، با خود می‌برند و در دشت یا رودخانه و آب می‌اندازند. در سبزه‌ها بساط می‌چینند و به شادی و خوش‌گذرانی روز را به پایان می‌برند. رسم است که هنگام بازگشت ، سیزده عدد سنگ ریزه،

گرد آورند و در حالی که رو به سوی شهر و خانهٔ خود دارند، از پشت سر پرتاب کنند، به این ترتیب افسردگی‌های دل را در دامن دشت و صحرا به جا گذارند. در میان کردان نیز رسم است که زنان در روز سیزده، اندکی از موی سر فرزندان خردسالشان را می‌چینند و به دور می‌ریزند تا از این راه دردها و اندوه‌های آنان را به دست باد دهند. نیز رسم است که دختران دم بخت، برای این‌که به خانهٔ بخت روند، سبزه‌گره می‌زنند. نمونه‌هایی از جشن نوروز در آثار گویندگان و نویسندگان فارسی بدین قرار است: «بر چهرهٔ گل نسیم نوروز خوش‌ست ـ در صحن چمن روی دل افروز خوش‌ست / از دی که گذشت هر چه گویی خوش نیست ـ خوش باش و ز دی مگو که امروز خوش‌ست.» (خیام)□ «صحرا رخ خود به ابر نوروز بشست ـ وین دهر شکسته‌دل ز نو گشت درست/ با سبزه رخی به سبزه‌زاری می خور ـ بر یاد کسی که سبزه از خاکش رُست.» (خیام)□ «جهان انجمن شد بر تخت او ـ فروماند از فرّهٔ بخت او/ به جمشید بر گوهر افشاندند ـ مر آن روز را روز نو خواندند.»(فردوسی)□ «به نوروز چون برنشستی به تخت ـ به نزدیک او موبد نیکبخت.» (فردوسی)□ «هم آتش بمردی به آتشکده ـ شدی تیره نوروز و جشن سده.»(فردوسی)□ «چو خورشید بر زد سر از پشت باغ ـ جهان شد از او همچو نوروز باغ.» (فردوسی) فردوسی در وصیت دارا به اسکندر، پس از آن‌که دخترش روشنک را به او سپرد، آرزو می‌کند که از او فرزندی به دنیا آید که دین زردشتی و جشن‌های ایرانی و نوروز را زنده و جاوید گرداند: «مگر زو ببینی یکی نامدار ـ کجا نو کند نام اسفندیار/ بیارایید این آتش زردهشت ـ بگیرد همی زند و استا به مشت / نگهدارد این فرّ و جشن سده ـ همان فرّ نوروز و آتشکده.» (فردوسی)□ «بر لشکر زمستان، نوروز نامدار ـ کرده‌ست رای تاختن و قصد کارزار.»(منوچهری)□ «نوروز فرخ آمد و نغز آمد و هژیر ـ با طالع مبارک و با کوکب منیر.» (منوچهری)□ «آمد نوروز هم از بامداد ـ آمدنش فرخ و فرخنده باد.» (منوچهری)□ «آمد نوروز ماه، می‌خور و می ده پگاه ـ هر روز تا شامگاه هر شب تا بامداد.»(منوچهری)□ «باد نوروزی همی در بوستان سامر شود ـ تا به سِحْرش دیدهٔ هر گلبنی ناظر شود.» (منوچهری)□ «آمدت نوروز و آمد جشن نوروزی فراز ـ کامکاراکارگیتی تازه از سرگیر باز.» (منوچهری)□ «ای بلند اختر نام‌آور تا چند به کاخ؟ ـ سوی باغ آی که آمد گه نوروز فراز.» (منوچهری)□ «سال نوست و ماه نو و روز نو ـ وقت بهار و وقت گل کامکار.» (فرخی سیستانی)□ «نوروز نو و نوبهار دلارام را ـ با دوستان خویش به شادی گذار.»(فرخی)□ «برخور از نوروز خرم، برخور از بخت جوان ـ برخور از عمر گرامی، برخور از روی نگار.» (فرخی)□ «اینت نو سالی و نو ماهی و نوروزی ـ به نشاط و طرب و خرمی آبستن.» (فرخی)□ «از این فرخنده فروردین و خرم جشن نوروزی ـ نصیب خسرو عادل سعادت باد و پیروزی.» (فرخی)□ «همیشه عید بادت روز نوروز ـ همی تا تازه باشد عید مختار.» (عنصری)□ «نگاری که نوروز کرد از درختان ـ چرا باز بسترد باد خزانش.»(عنصری)□ «تا به نوروز اندرون باشد نشان نوبهار ـ تا سپاه تیرماه آرد نشان مهرگان.» (عنصری)□ «همی تا برزند هنگام نوروز ـ نسیم باغ با عود قماری.» (عنصری)□ «نوروز بزرگ آمد آرایش عالم ـ میراث به نزدیک ملوک عجم از جم.» (عنصری)□ «به جشن فریدون و نوروز جم ـ که شادی سترد از جهان نام غم.»(نظامی)□ «جمالش باد دایم مجلس افروز ـ شبش مواج باد و روز نوروز.» (نظامی)□ «ز بس نارنج و نار مجلس افروز ـ شده در حقه بازی باد نوروز.»(نظامی)□ «کآسمان پیش شه به نوروزی ـ در جل زر کشید ادهم صبح.» (خاقانی) در این‌جا نوروزی به معنی هدیه و عیدی است. «خیز به شمشیر صبح، سر ببر این مرغ را ـ تحفهٔ نوروز ساز، پیش شه کامیاب.» (خاقانی)□ «تا که شد نوروز سلطان فلک را میزبان ـ عاملان طبع جان بر میزبان افشانده‌اند.»(خاقانی)□ «دور مانديد زمن همچو خزان از نوروز ـ که خزان رنگم و نوروز لقایید همه.» (خاقانی)□ «آدمی نیست که عاشق نشود فصل بهار ـ هر گیاهی که به نوروز نجنبد حطب ست.» (سعدی)□ «عَلَم دولت نوروز به صحرا برخاست ـ زحمت لشکر سرما ز سر ما برخاست.»(سعدی)□ «درختان را به خلعت نوروزی قبای سبز ورق دربرگرفته.»(سعدی)□ «بامدادان که تفاوت نکند لیل و نهار ـ خوش بود دامن صحرا و تماشای بهار.» (سعدی) در این‌جا اشاره به برابری شب و روز، در روز یکم فروردین است. «می اندر مجلس آصف به نوروز جلالی نوش ـ که بخشد جرعهٔ جامت جهان را ساز نوروزی/ نه حافظ می‌کند تنها دعای خواجه تورانشاه ـ ز مدح آصفی خواهد جهان عیدی و نوروزی.» (حافظ)□ «ز کوی یار می‌آید نسیم باد نوروزی ـ ازین باد ار مدد خواهی چراغ دل برافروزی.» (حافظ)□ «ابر آذاری برآمد باد نوروزی وزید ـ وجه می می‌خواهم و مطرب، که می‌گوید رسید؟» (حافظ)□ «چون سپرم نه میان بزم به نوروز ـ در مه بهمن بتاز و جان عدو سوز.»(رودکی)□ «سپاهی که نوروز گرد آوردید ـ همه نیست کردش ز ناگه شجام.»

(دقیقی)□ «ز روی رهروان، شب روز گشته ـ ز شادی روزشان نوروز گشته.» (فخرالدین اسعدگرگانی)□ « نوروز به از مهرگان اگرچه ـ هر دو دو زمانند اعتدالی.» (ناصرخسرو)□ «از پس خویشت بدواند همی ـ گه سوی نوروز و گهی زی خزان.» (ناصرخسرو)□ «روز نوروز همی‌گفتم با من باشی ـ ای همه‌روزه چو نوروز دلفروز پدر.»(سوزنی)□ «بیا که موسم نوروز، خاصه در شب عید ـ مناسب است که رسم طرب کنم بنیاد.» (عماد کرمانی)□ «آمد نوروز و نو دمید بنفشه ـ برما فرخنده باد و بر تو فرخشه.» (منجیک ترمذی)□ «خجسته بادت و فرخنده جشن نوروزی ـ موافقانت مصیب و مخالفانت مصاب.» (امیرمعزی)□ «خوش باد همه روز تو چون عید و چو نوروز ـ کز فرّ تو هر روز گل بزم ببارست.» (امیرمعزی)□ «تو را و او را روزی به جشن نوروزی ـ هم آسمانی اقبال و هم الهی‌فر.» (امیرمعزی)□ «میمون و خجسته باد بر تو ـ نوروز بزرگ و روز تحویل.» (ظهیرفاریابی)□ «جشن فرخندهٔ فروردین است ـ روز بازار گل و نسرین است.» (ابوالفرج رونی)□ «روز نوروز و ماه فروردین ـ آمدند ای عجب ز خلد برین.»(مسعود سعد سلمان)□ «روز نوروزست سرو گل عذار من کجاست ـ در چمن یاران همه جمعند یار من کجاست؟» (هلالی جغتایی)□ «فضلهٔ بزم تو فراش به نوروز برُفت ـ باغ را مایه به دست آمد و نوروزی کرد.» (انوری)□ «نوروز درآمد و برآورد ـ هر گنج که در زمین دفین است.» (ادیب صابرترمذی)□ «جم و فریدون گر جشن ساختند رواست ـ چنین بوده ره و آیین خسروان کبار.» (مسعود سعد)□ «پس از نوروز چون به نشابور باز رسیم اگر مراد باشد تابستان این توان بود.»(تاریخ بیهقی)□ «امیر به جشن نوروز بنشست و داد این روز بداد.»(تاریخ بیهقی)□ «... آسیا سنگی در گردن دیوی افکند و بر وی نشست و او را اندر هوا برد و دعا کرد تا خدای عزوجل گرما و سرما و بیماری و مرگ از مردمان برگیرد، خدای عزوجل از نیکو سیرتی وی دعای او مستجاب کرد و این آفت‌ها از مردمان برداشت و سیصد سال هم برین جمله بود و چون این دعای او مستجاب شد، لشکر آن را جشن نوروز بساخت.» (زین‌الاخبار گردیزی.)□ «چون از ملک جمشید چهار صد و بیست و یک سال بگذشت این دور تمام شده بود و آفتاب به فروردین خویش به اول حمل باز آمده و جهان بر وی راست گشت. دیوان را مطیع خویش گردانید... پس در این روز که یاد کردیم جشن ساخت و نوروزش نام نهاد و مردمان را فرمود که هر سال چون فروردین شود آن روز جشن کنند و آن روز نو دانند.» (نوروزنامهٔ منسوب به خیام،۱۹)□ «... جمشید بن تهمورس بعد از هزار سال شمسی از تاریخ آدم علیه‌السلام پادشاه شد... پادشاهی با جمال و کمال و عالم و عادل بود... شهر استخر را عمارت کرد و سرایی بزرگ در وی بساخت که امروزه ستون‌های آن مانده است و آن را چهل مناره می‌خوانند و در تحویل آفتاب به نقطهٔ حمل در آن سرای بر تخت نشست و آن روز را نوروز نام نهادند.» (تاریخ بناکتی) عباراتی چون مجلس جمشید، نوروز جم، بزم جمشید و جشن جم، همه اشاره به جشن نوروز دارند که گویند از جمشید یادگار است: «خیمهٔ نوروز بر صحرا زدند ـ چارطاق لعل بر خضرا زدند/ در هوای مجلس جمشید عهد ـ غلغل اندر طارم اعلی زدند.» (خواجو)□ «به جشن فریدون و نوروز جم ـ که شادی سترد از جهان نام غم.» (نظامی)□ « عید است برخیز ای صنم، پیش‌آر پیش از صبحدم ـ در بزم جمشید زمان، جام جم اندر جام جم.» (سلمان ساوجی)□ «باد میمون و مبارک صد هزاران جشن جم ـ بر خداوندی که چون جم بنده دارد صد هزار.» (امیرمعزی)□ «موکب قدر رسید و به ره قدر و سپاس ـ آب صد جشن جم و عید حرم ریخته‌اند.» (مجیربیلقانی)□ «ای شهی کز مهر تو چون بهرمان گردد چمست ـ جام می بستان که عید فرخ و جشن جمست.» (قطران تبریزی) کیانیان پس از جانشینی جمشید، از دین وی پیروی می‌کردند و مانند او آیین نوروز را برپا می‌داشتند. از این رو در آثار ادب فارسی ، جشن نوروز به نام‌های جشن کیان و نوروز کیقباد نیز آمده است: «دستان‌های چنگش سبزهٔ بهار باشد ـ نوروز کیقبادی و آزادوار باشد.» (منوچهری)□ «کنون شاه در جام گیتی‌نمای ـ به پیش جهان آفرین شد به پای/ چه مایه خروشید و کرد آفرین ـ به جشن کیان هرمز فرودین.»(فردوسی) در قدیم در مراسم جشن نوروز طبل و کوس می‌نواختند. از این رو واژه‌های دهل عید، طبل عید و کوس عید بازگوکنندهٔ جشن نوروز است: «دهل‌زن گو دو نوبت زن بشارت ـ که دوشم قدر بود امروز نوروز.» (سعدی)□ «دهل زن گر نباشد، عید، عید است ـ جهان پر عید شد والله اعلم.» (مولوی)□ «می‌زن دهلی که روز عیدست ـ می‌کن طربی که یار آمد.» (مولوی)□ «عید آمد و عید آمد و آن عید سعید آمد ـ بر گرد و دهل می‌زن کان ماه پدید آمد.» (مولوی)□ «زان سوی گوش آمد، این طبل عید ـ در دلش آتش بزد افغان عود.» (مولوی)□ «عیدیست صوفیان را وین طبل‌ها گواه ـ ور طبل هم نباشد چه کم شود ز عید.»(مولوی)□ «چو کوس عید ز درگه

بکوفتند پگاه ـ پگاه رفت به عید آن نگـار زی درگـاه.» (ازرقـی هروی) در جشن نوروز شراب می‌خوردند: «روز نوروز و مـی اندر قدح و ما هشیار ـ راستی هست بر این کار خرد را انکـار.» (ابن یمین)□ «نوروز خرم آمد و خوش کرد عیش خلق ـ امروز جام جفت می خوشگوار به.» (فلکی شروانی)□ «نغمهٔ عشاق در نـوروز خـوش بـاشد، ولیک ـ ای دریـغ از عـیش مـا را دست می‌دادی ادات.» (خواجو) جمشید پس از آن‌که بر دیوان پیروز شد، بر آن شد تا آیین داد را رسمیت بدهد، از این رو بهترین روز برای اعلام این آیین را، روز نخست فروردین دانست و به همین مناسبت این روز را جشن گرفتند: «...پس جمشید علما را گـرد کرد که چیست این پادشاهی بر من باقی و پاینده دارد؟ گفتند: دادگستری میان خلق خدای، پس داد بگسترد و علما را گفت: که روز مظالم که من می‌نشینم شما هم به نزد من بایستید تا هر چه در داد باشد مرا بنمایید تا من آن کنم و نخستین روز که به مظالم نشست روز هرمزد بود از ماه فروردین. پس آن روز را رسم کرد تاکنون سنت گشت.» (تاریخ بلعمی)□ «... پس بفرمود تا جمله ملوک و اصحاب اطراف و مردم جهان به استخر حاضر شوند، چه جمشید در سرای نو بر تخت خواهد نشستن و جشن ساختن و همگان برین میعاد آن‌جا حاضر شدند... جمشید گفت: ... در مقابل این نعمت‌ها بر خویشتن واجب گردانیدیم که بـا رعـایا عدل و نیکویی فرماییم. چون این سخنان بگفت همگان او را دعای خیر گفتند و شادی‌ها کردند و آن روز جشـن سـاخت و نوروز نام نهاد.» (فارس‌نامهٔ ابن‌بلخی) «نوروز جلالی اندر آمد ـ ای عدل تو شاخ سرشکسته.»(مجیر بیلقانی)□ «رسید کوکبهٔ سعد بر جنیبت گل ـ مـثال داد جـهان را بـه فـرّ و عـدل بـهار.» (مـجیر بیلقانی)□ «بیایید ای درختانی که دی‌تان حله‌ها بستد ـ بهار عدل باز آمد کزو انصاف بستاند.» (مولوی)□ «عدل کن با خویشتن تا سبز پوشی در بهشت ـ عدل ازیرا خاک را می سبز چـون مـینا کند/ چون به نقطهٔ اعتدالی باز گردد روز و شبّ ـ روزگار ایـن عالم فرتوت را برنا کند/ نرگس و گل را که ناپیدا شوند از جور دی ـ عدل فروردین نگر تا چون همی پیدا کند/ گرمی و سردی ترا هر دو مثال‌ست از ستم ـ زان همی هر یک جهان را زشت و نازیبا کند/ آنچه ایزد کرد خواهد با تو آنجا روز عدل ـ با جهان گردون به‌وقت اعتدال اینجا کند/ دشت دیباپوش گردد ز اعتدال روزگار ـ زان همی بر عدل ایزد، وعدهٔ دیبا کند. »(ناصرخسرو)□ «شـمهٔ خـلق تست بـاد صـبا ـ اثـر عـدل تست فـروردین.» (جمال‌الدین عبدالرزاق)□ «قدر او اندوخته بی‌مایگان را اقتدار ـ عدل او آموخته نوروزها را اعتدال.» (جمال‌الدین عبدالرزاق) به سبب بزرگ بودن جشن نوروز، مهرگان و سده*، به این جشن‌ها سوگند یاد می‌کردند: «به یزدان و جان تو ای شهریار ـ به نوروز و مهر و به خرم بهار/ ببخشید چیزی به آتشکده ـ چو بر جشن نوروز و مهر و سده.»(فردوسی)□ «نهاد اندران مـرز آتشکـده ـ همان مهر و نوروز و جشـن سـده.» (فـردوسی)□ «بـه نـوروز جمشید و جشن سده ـ که نو گشتی آیین آتشکده.»(فردوسی)□ «چه مایه خروشید و کرد آفرین ـ به جشن کیان هرمز فرودین.» (فردوسی) چند نمونه از شواهد جشن نوروز در اشعار معاصر بدین قرارند: «چه خوش باشد به صبح عید نوروز ـ گرفتن بوسه از رویی دل افروز/.../ غرض باید درین فصل و درین عید ـ گل بوسه ز باغ گلرخان چید/ مرا در روز عید از دیدن یار ـ نـباشد قصد جز بوسیدن یار.» (ابوالقاسم حالت)□ «ای تو چون نوروز ما هم عید\ هم گل یادگار با فـرین جـمشید.»(اخـوان ثـالث)□ «خوش آن که چو من حیات جاوید گرفت ـ وز دولت جام، جای جمشید گرفت/ هنگام بهار و روز نوروز به باغ ـ در سبزه و گل غلت زد و عید گرفت.» (فرخی یزدی) برخی شاعران معاصر به نوروز و فصل بهار و رویش دوبارهٔ درخـتان و گـیاهان وجـههٔ سیاسی ـ اجتماعی داده‌اند: «رسید موکب نوروز و چشم فـتنه غنود ـ درود باد بر این موکب خجسته، درود.» (ملک‌الشـعرای بهار)□ «ای کارگر! این خجسته نوروز ـ عیدست و مبارک‌ست و فیروز.» (میرزادهٔ عشقی)□ «چرا خورشید فروردین فـروخفت ـ بهار آمد گل نوروز نشکفت/.../ به نوروز دگر هنگام دیدار ـ به آیین دگر آیی پدیدار.» (هوشنگ ابتهاج) برخی از کتاب‌هایی که دربارهٔ نوروز چاپ شده‌اند، بدین قرارند: ۱ـ منظومهٔ نوروزی‌نامه از مـیرزادهٔ عشـقی (اسـتانبول، ۱۳۳۶ق). ۲ـ رسـالهٔ نـوروزنامه منسوب به عمر خیام(تهران، ۱۳۱۲ش). ۳ـ رسـالهٔ نـوروزیه از سید هاشم فرزند عبدالحی طباطبایی یزدی (یزد، ۱۳۷۱ش). ۴ـ نوروزنامه، یحیی ذکا (تهران، ۱۳۲۶ش). ۵ ـ نوروزنامه به نظم، از سید مهدی نسوری تبریزی (خوی، ۱۳۰۸ش). ۶ـ نوروز سی‌روز از ملا محسن فیض کاشانی (تهران، ۱۳۲۵ش). ۷ـ نوروز سی‌روز از سید حسن تقی‌زاده (تهران، ۱۳۲۸ش). ۸ ـ نوروز در میان کردها از صدیق صفی‌زاده (تهران، ۱۳۵۰ش). ۹ـ نوروز در کـردستان از مـصطفی کـیوان (تـهران، ۱۳۴۹ش). جشـن نـوروز در هـند و پاکستان نیز ریشهٔ کهن دارد. فـصل بـهار (کـه در ایـران پس از زمستان می‌آید) در هندوستان وجود ندارد و به جای آن موسم برسات است که پس از تابستان مـی‌آید و فـصل سـرسبزی و

خرمی و شادابی است. فصل بهار ایرانی که در ادبیات فارسی هندوستان وارد شده و از آن با شور فراوان یاد می‌کنند، تقلیدی از شاعران ایرانی است و عید نوروز را نیز که در آن‌جا برگزار می‌شود، ایرانیان به آن سرزمین بردند. آغاز برگزاری جشن نوروز خورشیدی را باید با بنیاد فرمانروایی غزنویان در لاهور در سدهٔ پنجم هجری دانست و دلیل آن شعرهای نوروزی شاعران آن عهد است: «جشن فرخندهٔ فروردین است ـ روز بازار گل و نسرین است.» (ابوالفرج رونی)□ «روز نوروز و ماه فرورین ـ آمدند ای عجب ز خلد برین.» (مسعود سعد) جشن‌های آب‌پاشان و نوروز در دربارهای سلاطین دهلی و پادشاهان تیموری نیز با شکوه تمام برپا می‌شد. امیرخسرو دهلوی در مثنوی قران‌السعدین در وصف جشن نوروز در زمان معزالدین کیقباد (۶۸۶ـ ۶۸۹ق) چنین آورده: «رفت چو خورشید به برج حمل ـ نور شرف کرد به گیتی عمل/ دور جهان روز نو از سر گرفت ـ موسم نوروز جهان درگرفت/ شاه در آن روز هم از بامداد ـ قصر فلک مرتبه را تاب داد.» غیاث‌الدین محمد خواندمیر (ـ۹۴۲ق) برای همایون‌شاه (ـ۹۶۳ق) دربارهٔ برگزاری جشن نوروز سروده: «تا هر بهار از حوت گردد حمل مشرف ـ بادا ترا مسلم تخت جهان پناهی/ نوروز تا چمن را بخشد لباس خضرا ـ از خلعت تو بادا اهل شرف مباهی.» به گواهی این شعر بابر« نوروز و نوبهار می و دلبری خوش است ـ بابر به عیش کوش که عالم دوباره نیست» و آثار تاریخ‌نگاران دورهٔ سلطنت جلال‌الدین اکبر مانند شیخ‌ابوالفضل صاحب اکبرنامه و آیین‌اکبری و ملا عبدالقادر بدایونی صاحب منتخب‌التواریخ ، جشن نوروز در دربار سلاطین مغول اهمیت داشت و با شکوه فراوان برگزار می‌شد. به گفتهٔ صاحب اکبرنامه اکبر شاه (۹۶۳ـ ۱۰۱۴ق) که در ۹۹۲ق تقویم اسلامی را برانداخت و به جای آن تقویم خورشیدی ایرانیان را به‌کار برد،جشن‌های پارسیان را نیز در همهٔ قلمروی حکومتش برقرار ساخت،«جشن نوروز در روزگار اکبرشاه ،۱۹ روز ادامه داشت. در آن روز، محل‌ها را تزیین و چراغانی می‌کردند،نقاره‌ها را به صدا درمی‌آوردند، آوازخوان‌ها و خنیاگران می‌خواندند و می‌نواختند و صدقه‌ها و هدیه‌ها داده می‌شد. دربار نیز در این روز احکامی برای منافع عموم مانند تعمیر کاروانسراها و بیمارستان‌ها صادر می‌کرد. همچنین در این روز، شکار پرندگان کوچک و ازدواج دختران کمتر از ۱۲ سال و نیز سزای مرگ برای کسی، بدون حکم شاهی ممنوع شده بود. خواجه نظام‌الدین احمد، فرزند محمد مقیم هروی در طبقات اکبری، در شرح رویدادهای سال بیست و هشتم الهی، برگزاری جشن نوروز را در دربار اکبری چنین بیان کرده است: «ابتدای این سال روز سه‌شنبه بیست و هفتم صفر سنهٔ احدی و تسعین و تسعماة بود. در نوروز امسال، دیوار، ستون ایوان‌ها و دولت‌خانهٔ عام و دولت‌خانهٔ خاص را به امرا تقسیم نموده، در قماش‌ها و پرده‌های معمور گشته، کمال زینت داده به نوعی آراستند که نظارگیان را از مشاهدهٔ آن حیرت بر حیرت می‌افزود و صحن بارگاه دولت‌خانه را به شامیانه‌ها[سایبان‌های] زری‌دوزی و زربفت و غیره ترتیب داده تخت از طلا و مرصع به یاقوت و لآلی در آن نهاده رشک فردوس برین ساختند... مدت هژده روز این منازل دلگشا آراسته بود، شب‌ها به فانوس‌های رنگ می‌آراستند و بندگان حضرت هر روز و شب یک‌بار، دوبار، تشریف فرموده صحبت می‌داشتند و اهل نغمهٔ فارس و هندوی در ملازمت می‌بودند. به هریک از امرا و اهل خدمت عنایات خسروانه به ظهور می‌رسید. و بازار شهر فتحپور و آگرا را آیین‌بندی می‌نمودند و خلایق اطراف و جوانب به تفریح و تماشای این جشن عالی که هرگز ندیده و نشنیده بودند می‌آمدند و در هفته‌ای یک روز حکم عموم می‌شد و دیگر ایام، امرا و مقربان و مردم اعیان آمد و شد می‌داشتند . حضرت در روز نوروز بر تخت سلطنت جلوس فرمودند و امرا و ارباب دولت صف‌ها زده به ترتیب مرتبه و حالت ایستادند و روز شرف که آخرین ایام نوروز است نیز همین دستور مجلس عالی ترتیب یافت و جمیع امرا به مراحم پادشاهی مباهی گشتند، بعضی به عنایات اسب و خلعت و بعضی به زیادتی علوفه و بعضی به زیادتی نوکر و جمعی به یافتن جاگیر و هیچ‌کس نماند که در این هژده روز مورد مراحم خسروانه نشده باشد و امرای کبار پیشکش‌های لایق گذرانیدند و در این هژده روز، حضرت در دیوان یکی از امرای کبار تشریف آورده صحبت می‌داشتند و در آن روز لوازم مهمانی و صحبت از آن کس متکفل می‌بود و پیشکش بسیار از پارچهٔ هندوستان و خراسان و عراق و مروارید و لعل و یاقوت و طلاآلات و اسپان عربی و عراقی و فیلان کوه‌پیکر و قطارهای شتر نر و ماده و اشتران راهوار بردعی می‌گذرانیدند و در ایام نوروز شما هم خان جلایر از مویهٔ بنگاله و راجابهگوان‌داس از لاهور آمده به شرف عتبه بوسی مشرف گشتند و چنین مقرر شد که در هر سال در ایام نوروز مجلس نوروزی به طریقی که مذکور شد منعقد شده باشد...» نورالدین جهانگیر (۱۰۱۴ـ ۱۰۳۷ق)، پسر اکبرشاه در توزک جهانگیری

خود، مطالب بسیار جالبی از برگزاری جشن نوروز که هر سال در دربار او برپا می‌شد، یاد کرده است. نور جهان، همسر ایرانی جهانگیر نیز جشن نوروز را در قصر خود، با شکوه بسیار برگزار می‌کرد. از دیگر جشن‌های بزرگ و با شکوه نوروز، جشنی بود که در دربار شاهجهان پسر جهانگیر برپا می‌شد که شرحی از آن در پادشاهنامهٔ عبدالحمید لاهوری آمده است.جشن نوروز در روزگار حکومت اورنگ زیب (۱۰۶۸- ۱۱۱۸ق) در دهلی، برافتاد، ولی پس از وی سلاطین دهلی این جشن را برپا داشتند. حتی بهادر شاه ظفر (۱۲۵۳- ۱۲۷۴ق) آخرین پادشاه بابری که حکومتش از سوی انگلیسی‌ها، فقط به قلعهٔ دهلی محدود شده بود، در برپایی این جشن ، کوشش فراوان می‌کرد. اکنون جشن نوروز در زندگی عموم مردم مسلمان شبه‌قاره جا افتاده و جنبهٔ دینی و مذهبی یافته و با نیایش و عبادت و نماز برگزار می‌شود. در پاکستان جشن نوروز که برابر با ۲۱ تا ۲۳ مارس است، معمولاً سه روز به طول می‌انجامد. در این روز که معتقدند روز خلافت حضرت علی(ع) است، لباس نو می‌پوشند ، عید را به یکدیگر تبریک می‌گویند و سفرهٔ نوروزی تهیه می‌کنند که شامل هفت نوع سبزی و هفت رقم میوه‌های تازه و هفت جنس از آجیل، به همراه تخم‌مرغ‌های رنگی است. در نواحی گلگت در شمال کشمیر، این جشن با آتش‌بازی و تیراندازی و بازی چوگان همراه است. یکی از رسوم نوروزی نواحی شمال غربی پاکستان غربی، برپایی سفرهٔ امیرالمؤمنین (ع) است که در آن هفت نوع میوهٔ خشک و سبزیجات و یک نوع بیسکویت به نام کلوچهٔ نوروزی و پلو و گوشت مرغ سفید و تخم‌مرغ‌های رنگی می‌گذارند.

منابع: آثارالباقیه، ترجمه، ۲۷۹- ۲۸۵؛ برگ‌هایی در آغوش باد، ۶۷۷- ۶۸۳؛ برهان قاطع ، زیر«نوروز»، دیوان ابن یمین؛ دیوان ابوالفرج رونی؛ دیوان امیرمعزی؛ دیوان انوری؛ دیوان حافظ ؛ دیوان خاقانی؛ دیوان رودکی؛ دیوان سوزنی؛ دیوان ظهیرفاریابی؛ دیوان عنصری؛ دیوان فرخی؛ دیوان مسعود سعد؛ دیوان منوچهری؛ دیوان هلالی جغتایی؛ زین‌الاخبار، ۳؛ شاهنامه؛ فهرست کتاب‌های چاپی فارسی ، ۵/۵۳۳۹- ۵۳۴۰؛ کتاب‌التفهیم ، ۲۵۳؛ لغت‌نامه ، زیر«نوروز»؛ نخستین انسان و نخستین شهریار، ۲/۴۷۱- ۴۹۷؛ یشت‌ها، ۱/۵۹۳- ۵۹۷؛ یکی قطره باران ، ۷۰۹- ۷۱۹؛ محمد جواد بهروزی، «سیزده و سیزده‌بدر»، آینده، سال ۱۱، شمارهٔ ۱-۳، ۱۳۶۴، صص ۳۳- ۳۸؛ «میرنوروزی»، آینده، سال ۱۳، شمارهٔ ۸-۱۲، صص ۷۰۸- ۷۱۰؛ محیط طباطبایی، «نوروز و نوروزنامه»، یغما، سال ۱۷، شمارهٔ یکم، صص ۱-۷؛ همان، یغما، سال ۱۷، شمارهٔ ۲، صص ۷۴-۸۰؛ مصطفی کیوان، «نوروز در کردستان»، یغما، سال ۱۹، شمارهٔ ۱۲، صص ۶۴۱- ۶۴۷؛ «نوروز جمشیدی»، کاوه ، سال یکم، شمارهٔ ۵-۶، صص ۱- ۴ ؛ پروفسور دکتر کایگر آلمانی، «نوروز»، کاوه، شمارهٔ ۵-۶، صص ۴-۵؛ «جشن نوروز»، کاوه ، سال ۳، شمارهٔ ۲۷، صص ۱-۲؛ «نوروز و تقویم ایرانی»، کاوه، سال ، شمارهٔ ۴، صص ۶-۸؛ جهانگیر اشیدری، «گزارشی از نوروز و جشن‌های دیگر»، چیستا، سال یکم، شمارهٔ ۸، ۱۳۶۱، صص ۹۱۲- ۹۱۷؛ کاووس صداقت، «نوروز»، همان‌جا، سال یکم، شمارهٔ ۸، صص ۸۵۹- ۸۶۴؛ جابر عناصری، «جنبه‌های نمایشی مراسم آیین چهارشنبه‌سوری و نوروز»، چیستا، سال ۷، شمارهٔ ۶و ۷، اسفند ۶۸ و فروردین ۶۹، صص ۷۸۱- ۷۹۱؛ جواد برومند سعید، «نوروز جمشیدی»، چیستا، سال ۵، شمارهٔ ۸و ۹، صص ۶۶۰- ۶۸۳؛ جابر عناصری، «مراسم نوروز در گوشه و کنار جهان»، چیستا، سال ۹، شمارهٔ ۸۶ و ۸۷، صص ۶۶۹- ۶۷۴؛ داود امیدی، «نوروز»، همان‌جا، سال ۹، شمارهٔ ۸۶ و ۸۷، صص ۶۷۵-۶۸۹؛ محمد حسین نسبیحی، «جشن نوروز در پاکستان»، دانش، شمارهٔ ۲۴- ۲۵، صص ۱۱۳- ۱۱۹.

حجتی

نوستالژی (nos.tāl.ǰi)، واژه‌ای فرانسوی [nostaligia] برگرفته از دو سازهٔ یونانیِ nostos به معنی بازگشت و algos به معنی درد و رنج. این واژه را در فرهنگ‌های لغت به معنی حسرت گذشته، غم غربت و درد دوری آورده‌اند. نوستالژی که از روان‌شناسی وارد ادبیات شده،در بررسی‌های ادبی به شیوه‌ای از نگارش اطلاق می‌شود که بر پایهٔ آن ، شاعر یا نویسنده در سروده یا نوشتهٔ خویش، گذشته‌ای را که در نظر دارد، یا سرزمینی که یادهایش را در دل دارد، حسرت‌آمیزانه و دردآلود ترسیم می‌کند و به قلم می‌کشد: «یاد باد آن که سرکوی توام منزل بود ـ دیده را روشنی از روی توام حاصل بود.»□ «روز وصل دوستداران یاد باد ـ یاد باد آن روزگاران یاد باد.»□ «یاد باد آن که نهانت نظری با ما بود ـ رقم مهر تو بر چهرهٔ ما پیدا بود.»(حافظ) در بررسی‌های جدید ادبی، نوستالژی را به دو گونهٔ شخصی و اجتماعی تقسیم می‌کنند. بر پایهٔ نوستالژی شخصی، شاعر یا نویسنده به دوره‌ای از زندگی فردی خویش نظر دارد؛ حال آن که با توجه به نوستالژی اجتماعی، موقعیت اجتماعی ویژه‌ای که آفرینندهٔ اثر بدان نظر دارد، حایز اهمیت است. هریک از گونه‌های نوستالژی

به دو دستهٔ آنی و مستمر تقسیم می‌شوند. منظور از نوستالژی فردی آنی، گرایش آفرینندهٔ اثر به ترسیم لحظه یا لحظاتی از گذشته در اثر خویش است. در برخی از داستان‌های کوتاه مهشید امیرشاهی، این نوع نوستالژی به چشم می‌خورد. نوستالژی فردی مستمر دربردارندهٔ تمامی اثر شاعر یا نویسنده است. شاعر یا نویسنده‌ای که متأثر از این نوع نوستالژی باشد، در سراسر اثر خویش ، تمام و کمال به گذشتهٔ خود می‌پردازد، مانند بخارای من،ایل من (۱۳۶۸ش) و اگر قره‌قاچ نبود(۱۳۷۴ش) هر دو نوشتهٔ ابراهیم بهمن‌بیگی و در رودخانهٔ ما(۱۳۷۱ش) نوشتهٔ مهین دانشور. آنچه دربارهٔ نوستالژی فردی گفته شد، دربارهٔ نوستالژی اجتماعی نیز مصداق دارد. باید یاد آور شد که نوستالژی از بنیاد با خاطره و خاطره‌نویسی* تفاوت دارد. نوستالژی در ادبیات، رفتاری است که معمولاً ناخودآگاه در شاعر یا نویسنده، بروز کرده متجلی می‌شود و از همین رو اهمیتی سبک‌شناختی پیدا می‌کند. نوستالژی در چارچوب سبک‌شناسی مؤلف‌مدار، به‌ویژه هنگام بررسی روان‌شناختی اثر، بسیار اهمیت می‌یابد.

منابع: دیوان حافظ، چاپ خرمشاهی، ۱۰۳، ۲۰۵، ۲۰۸؛ فرهنگ داستان‌نویسان ایران ، ۹۵؛ فرهنگ علوم انسانی، ۲۴۶؛ واژه‌نامهٔ ادبی ، ۵۳.

صفوی

نو-کلاسیسیسم ← کلاسیسیسم

نوگرایی ← مدرنیسم

نهی (nahy)، در لغت، به معنی بازداشتن و در اصطلاح، بازداشتن کسی از چیزی یا از انجام دادن کاری است. در نهی، گوینده ، اغلب موضعی بالاتر از مخاطب دارد. مانند «نگو!»، «نپرس!»، «نبین!». نهی در معانی گوناگون به کار می‌رود، از جمله در معنی ارشاد: «نگویمت به تماشای گل مرو گویم - به پای گل منشین آن‌قدر که گردی خار.» در معنی اندرز: «ای دوست دل منه که در این تنگنای خاک - ناممکن است عافیت بی‌تزلزلی.» در معنی تأمل: «ای شب هجر گلوگیر زمانی مشتاب - این‌قدر باش که صبحم نفسی تازه کند.» در معنی تحقیر: «سفله گو روی مگردان که اگر قارون است - کس از او چشم ندارد کرم نامعهود.» در معنی تحذیر: «دامن عشوه به داغ دل طالب مفشان - کاین چراغی‌ست که بیداد تو افروخته است.» در معنی منع از کاری: «مشاطه مکن تفرقه در مجمع دل‌ها - بر زلف دلاویز بتان شانه حرام است.» در معنی التماس: «مرو به مجلس بیگانگان که بی‌دردند - بیا به پهلوی این دردآشنا بنشین.» در معنی توبیخ: «مزن به عیب طمع طعنه بی‌نوایان را - که بخل پادشهان هم کم از گدایی نیست.» در معنی تحریک: «چو رنج بر نتوانی گرفتن از رنجور - قدم ز رفتن و پرسیدنش دریغ مدار.» در معنی تنبیه: «کمند ناز راکوته میفشان - مرا آسان گرفتن سخت کاری‌ست.» در معنی اشتیاق: «مشو آزرده اگر یار زند پا به سرت - فرخ آن سر که شود خاک ره مقدم دوست.» در معنی اشتباه: «گو مخوان صوفی لباس زرق را دلق فنا - راه و رسم بی‌نشانی را نشان دیگر است.» در معنی دریغ: «گر سیم و زرت باشد خاک در جانانْ خر - وانگه دِرَمی از وی مفروش به دیناری.» در معنی اغتنام فرصت: «مگسل از دامان شب صائب که در روی زمین - دامنی کز دست نتوان داد دامان شب است.» در معنی کراهت: «بر صید حرم تیغ مزن زانکه حرام است - کار دل صد خسته به یک غمزه تمام است.» در معنی تهدید: «کاری مکن که بدعت وارستگی ز عشق - من در میان سلسلهٔ عاشقان نهم.»

منابع: آیین سخن، ۳۴ - ۳۵؛ اصول علم بلاغت، ۳۱۷ -۳۲۷؛ روش گفتار ۱۵۵؛ فرهنگ بلاغی - ادبی، ۱۱۸۹/۲؛ معانی، شمیسا، ۱۲۸- ۱۳۰؛ معانی و بیان، تجلیل، ۲۷ - ۲۹؛ معانی و بیان، همایی، ۱۰۴ - ۱۰۵.

عباسپور

نیایش‌نامه (ni.yā.yeš.nā.me) /مناجات‌نامه، نوشته‌های منظوم یا منثوری که در آن‌ها شاعر یا نویسنده با تضرع و زاری از خداوند یاری می‌جوید و برای رسیدن به نیکبختی به او متوسل می‌شود. به دیگر سخن، نیایش ارائهٔ نیازهای انسان در نزد خداوند است. نیایش از واژهٔ پهلوی nyāyishn به معنی پرستیدن که خود برگرفته از واژهٔ سانسکریت gāyati به معنی آواز خواندن است، گرفته شده است. اوستا پنج نماز و نیایش با عنوان‌های خورشیدنیایش، مهرنیایش، ماه نیایش، اردوسیوربانونیایش و آتش نیایش دارد. نیز مصدر نیائیتن به معنی نیایش کردن، تعظیم کردن و خم شدن آمده است. «نیایش و ستایش و خشنودی و آفرین به اهورامزدای شکوهندهٔ فرهمند، به امشاسپندان و به گات‌های پاک.» (اوستا) نیایش با واژه‌هایی چون دعا، ثنا، آفرین و مناجات، مترادف است. دعا در زبان تازی به‌معنی نیایش و

حاجت خواستن و استغاثه به درگاه خداوند است. «هر آینه چو دعا در صلاح خلق بود ـ اجابتش را امّید باشد از یزدان.» (فرخی سیستانی)□ «از بسیاری دعا و زاری بنده همی شرم دارم.» (گلستان) در قرآن و نیز بسیاری از احادیث، واژهٔ دعا به معنی به زاری خواستن و تضرع آمده و بسیار توصیه شده است. دعا را باید درخواست و استمداد جهت نیل به زندگی بهتر و رستگاری در آخرت به‌ویژه درمیان مسلمانان تلقی کرد. سحرکنندگی و تأثیرگذاری دعا باعث شده که مردم آن را مقدس و حتی دعا برای مردگان را نیز با ارزش بدانند. در مواردی که دعا با جامعه پیوند داشته باشد، شکل آیینی به خود می‌گیرد و همه آن را اجرا می‌کنند. در این موارد، دعا بیشتر به نماز رو می‌کند،مانند نماز استسقا (طلب‌باران). دعا از ارکان اصلی طریقت و شریعت است که باید همراه با دل‌شکستگی، فروتنی، زاری و پناه‌جویی باشد. «ادعوا ربّکم تضرعاً و خفیة/ پروردگار خویش را به زاری و نهانی بخوانید.»(قرآن کریم)□ «الدعاء مخةالعبادة/ دعا مغز و روح عبادت است.» (حدیث نبوی) نزد مسلمانان بلند کردن دست در هنگام دعا، سنتی نیک است. «امروز مکش سر ز وفای من و اندیش ـ زان شب که من از غم به دعا دست برآرم.» (حافظ) نیز آمده است که انتهای شب یا سحرگاهان ،استجابت دعا زیاد است. «دعای صبح و آه شب کلید گنج مقصود است.» (حافظ) نفرین نیز گونه‌ای از دعا است؛ چه، به معنی طلب شر و بدی برای دیگری یا دیگران است. «زورمندی مکن بر اهل زمین ـ تا دعایی به آسمان نرود.» (گلستان)□ «رو زبان از هر دوان کوتاه کن ـ چون همی نفرین ندانی ز آفرین.» نیایش‌نامه در متون دینی با عنوان‌هایی چون ادعیه، صحیفه (صحیفهٔ سجادیه)، دعا (دعای کمیل) و اعمال (اعمال شهر رمضان) آمده است. ادعیهٔ روز، هفته، ماه، سال و اعمال روزهای مختلف سال، باهم تفاوت دارند. مانند عمل‌الجمعة ، عمل ذی‌الحجه و اعمال رمضان. در متون ادبی و دینی دعا بیشتر همراه با فعل دعایی (بن مضارع+ ا + شناسهٔ سوم شخص مفرد) می‌آید. ثنا، تازی شدهٔ واژهٔ پارسی ستایش نیز به معنی دعا و نیایش آمده است: «پر از مهر دل‌ها زبان پرثنا ـ که جاوید بادا چنین پادشا.» (فردوسی) آفرین مخالف نفرین به معنی شادباش،مرحبا، دعای نیک و نیایش به کار رفته است: «بی‌آزاری و خامشی برگزین ـ که گوید که نفرین به از آفرین.» (فردوسی)□ «به آفرین و دعای نکو بسنده کنم ـ به دست بنده چه باشد جز آفرین ودعا.» (منسوب به فردوسی) مناجات به معنی راز گفتن و نجوا کردن، با کسی یا چیزی است، و اگر رازگویی با خداوند باشد به معنی نیایش و دعا به‌کار می‌رود: «هر آن روزی که باشم در خرابات ـ همی نالم چو موسی در مناجات .» (سنایی) در متون کهن فارسی، نیایش در آثار عرفانی نمود بیشتری دارد و از میان آثار عرفانی، مکتوبات خواجه عبدالله انصاری (ـ۴۸۱ق) بیش از همه درمناجات و نیایش است. «یارب دل پاک و جان آگاهم ده ـ آه شب و گریهٔ سحرگاهم ده/ در راه خود اول ز خودم بیخود کن ـ بی‌خود چو شدم ز خود به خود راهم ده.» (مناجات‌نامه) آثار دیگر خواجه عبدالله، از جمله رسالهٔ واردات ، هفت حصار ، رسالهٔ دل و جان، کنزالسالکین ، الهی‌نامه و محبت‌نامه، در نیایش است. برخی برآنند که خواجه عبدالله نخستین عارفی است که مناجات را به حکم سنت درآورد. علاوه بر متون عرفانی، در ابتدای بسیاری از مثنوی*ها،داستان‌های غنایی، حماسی، نیز در پایان قصاید مدحی و فتحنامه*ها، همچنین در مقدمهٔ دیوان‌ها و کلیات‌ها می‌توان مناجات، حمد و نعت* را مشاهده کرد.کتاب‌های فراوانی در مناجات و ادعیه به نظم و نثر عربی و فارسی نوشته شده که به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌شود: ۱ـ مناجات پیردستگیر که منظومه‌ای فارسی از شیخ بهاءالدین زکریای مولتانی (ـ۶۶۶ق) است و با شمارهٔ ۸۷۳۳ در کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد نگهداری می‌شود. ۲ـ مناجات‌نامه که منظومه‌ای فارسی از ملا عبداللطیف ابدالی (ـ۷۵۷ق) است و به شمارهٔ ۱۰۹۱۱ در کتابخانهٔ گنج‌بخش اسلام‌آباد است. ۳ـ مناجات جهانیان جهانگشت که منظومه‌ای فارسی از جلال‌الدین حسین بخارایی، ملقب به مخدوم جهانیان (ـ۷۸۵ق) است و با شمارهٔ ۱۱۰۳۲ در کتابخانهٔ گنج بخش اسلام‌آباد است. ۴ـ مناجات‌نامهٔ چراغ که منظومه‌ای فارسی از شیخ نصیرالدین محمود اودهی دهلوی (ـح ۱۰۸۱ق) است و در کتابخانهٔ خدابخش وهاری نگهداری می‌شود. ۵ ـ مناجات شوهایی که منظومهٔ فارسی از حافظ محمد برخوردار (ـ۱۰۹۳ق) است و با شمارهٔ N.M. ۵۲۸/۸۸ در موزه ملی کراچی موجود است. ۶ـ تحفةالعابدین به فارسی از ملاعبدالله بن حسین بابای سمنانی در دعاها و اعمال ماه‌های رجب، شعبان، رمضان که به شمارهٔ ۱۷۴۱ در کتابخانهٔ مرعشی نگهداری می‌شود. ۷ـ ریاض‌العارفین، در شرح صحیفهٔ سجادیه به فارسی از مولا بدیع‌الزمان قهپایی هرندی که نسخه‌ای از آن در کتابخانهٔ مرعشی،به شماره‌های ۱۸۵۷،۱۸۵۳ موجود است). ۸ ـ جواهر مکنونه / لالی مخزونه از ملا مصطفی بن محمد خویی در ذکر و دعاهایی که در اوقات

مختلف برای برآورده شدن حاجت‌ها می‌خوانند. (نسخه‌ای از این کتاب به شمارهٔ ۱۹۵۱ در کتابخانهٔ مرعشی نگهداری می‌شود.) ۹ـ حصون‌الهیه از ابوعلی بن محمد باقر حسینی، در دعاهایی که بزرگان امامیه روایت کرده‌اند. ۱۰ـ ترجمهٔ فارسی دعای کمیل از محمدباقر مجلسی و نیز محمد علی مدرس چهاردهی (ـ۱۳۳۴ق). ۱۱ـ زادالمعاد در دعا به فارسی و ربیع‌الاسابیع به فارسی در اعمال و دعاهای هفته از محمدباقر مجلسی (ـ۱۱۱۱ق). ۱۲ـ ذخیرة‌الاعمال از یحیی بن محمد باقر مراغی، (که نسخه‌ای از آن به شمارهٔ ۱۸۳۱ در کتابخانهٔ مرعشی موجود است). ۱۳ـ مفاتیح‌النجاة عباسی از ملا محمدباقر بن محمد مومن محقق سبزواری (ـ۱۰۹۰ق) که با شمارهٔ ۱۶۲۳ در کتابخانهٔ آیت‌الله مرعشی نگهداری می‌شود. ۱۴ـ نیایش (۱۳۳۹ش) از دکتر الکسیس کارل، ترجمهٔ دکتر علی شریعتی (ـ ۱۳۵۶ش). ۱۵ـ الهی‌نامه (۱۳۶۲ش) از آیت‌الله حسن‌زادهٔ آملی.

منابع: اوستا، نگارش جلیل دوستخواه، از گزارش ابراهیم پورداود،

۳۵۲؛ برهان قاطع، ۲۲۲۴؛ حافظ‌نامه، ۱/۵۰۰ـ۵۰۲؛ دایرة‌المعارف شوروی تاجیک، ۵۵۱/۴؛ دیوان حافظ، چاپ انجوی، ۲۵۶؛ دیوان سنایی، چاپ مصفا، ۳۹۴؛ الذریعه، ۱۷۲/۸ـ۱۸۱، ۱۹۳؛ ۷۵/۱۰؛ ۱۱/۱۲؛ فرهنگ زبان پهلوی، ۵، ۴۱۸؛ فرهنگ فارسی، زیر «ثنا» و «دعا»؛ فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، ۴۱۶/۷، ۹۰۶، ۲۰۵/۸، ۴۴۳، ۹۳۸، ۱۲۹۴، ۱۵۳۰؛ فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ آیت‌الله مرعشی، ۲۷/۵، ۱۲۶، ۲۱۴، ۲۴۱، ۳۱۷، ۳۵۰؛ لغت‌نامه، زیر «ثنا»، «آفرین»، «دعا»، «مناجات»؛ مناجات‌نامه، خواجه عبدالله انصاری؛ واژه‌یاب، ۶۷۵/۱؛ مهدی اخوال ثالث، «نیایش و ادب فارسی»، ادبستان، شمارهٔ ۵۰، صص ۲۲ـ ۲۴؛

Encyclopedia of Islam, 2/617-618.

جوان

و

واژگان ← واژه‌نامه

واژگان انتخابی ← واژه‌گزینی

واژگان عاریتی ← گرته‌برداری

واژگان قرضی ← گرته‌برداری

واژگونی (vâž.gu.ni)/ بخت‌برگشتگی/ دگرگونی/ تحول ناگهانی، معادل واژهٔ لاتینی peripeteia ، در اصطلاح ادبی، به‌ویژه ادبیات نمایشی* و داستانی، عنصری است که معمولاً پیرنگ* نمایش/ داستان بر آن استوار است و تغییر موقعیت و وضعیت نمایش/ داستان از حالتی به حالت عکس(واژگون) آن را نشان می‌دهد. واژگونی در تراژدی* معمولاً نمایانگر تغییر ناگهانیِ سرنوشت است؛ در تراژدی غالباً از خوشبختی به بدبختی و در کمدی* عکس آن است. تحول شخصیت(ها) در تراژدی اغلب همزمان با زوال شخصیت(های) اصلی و کشف* و شناخت واقعیت از سوی وی (آن‌ها) تحقق می‌یابد. ارسطو نخستین کسی بود که ضمن بحث دربارهٔ تراژدی در فن شعر، این اصطلاح را به کاربرد. ارسطو بر آن بود که سه عنصر اصلی پیرنگ تراژیک عبارتند از شناخت (recognition)، واژگونی، و رنجبری (suffering). وی بخت‌برگشتگی را نوعی تغییر وضعیت نمایشی از یک حالت به حالت عکس آن می‌پنداشت. از بارزترین نمونه‌های واژگونی نمایشی می‌توان به صحنه‌ای از ادیپوس شهریار، نوشتهٔ سوفوکلس(ح ۴۰۶ق‌م) اشاره کرد که در آن، ادیپوس درمی‌یابد پدرش را کشته و با مادرش ازدواج کرده و همبستر شده است. پیرنگ بیشتر داستان‌ها نیز بر واژگونی موقعیت‌ها و وضعیت‌های داستان استوار است. مثلاً شاید شخصیتی چیزی در خود کشف کند که پیشتر، از آن آگاهی نداشته است و همین آگاهی، کنش‌ها و واکنش‌هایی در او برانگیزد.

منابع: عناصر داستان ، ۱۵۹- ۱۶۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۳۱۳؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۳۱۵/۱، ۳۸۵؛ واژگان ادبیات داستانی، ۱۰۶؛ واژگان اصطلاحات ادبی ،

۳۱؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,38,500; *Britannica*, 9/294; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley ,236; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 8-9,165; *The Oxford Companion to English Literature* , Drabble,775.

قاسم‌نژاد

واژهٔ آمیخته (vā.ǰe-ye.ā.mix.te)، معادل واژهٔ انگلیسی blend، واژه‌ای که از ترکیب دو سازه از دو واژه (هرسازه از یک واژه) پدید آید. مشهورترین واژگان آمیخته در زبان فارسی عبارتند از سرامین (سرامیک + ملامین)، کاریکلماتور(کاریکاتور+کلمه)، متل (موتور + هتل)، سکنگبین (سرکه + انگبین) نستعلیق (نسخ + تعلیق) و نماوا (نما+ آوا) [معادل واژهٔ ویدئوکلیپ]. خوارزمی (ـ۳۸۳ق) در مفاتیح العلوم ، واژهٔ آمیختهٔ «کستبزود» را به کار برده است. این واژه، آمیزه‌ای از کاست و افزود است. کستبزود به دفتری می‌گفتند که خراج تمام کسانی را که مالک آب بودند، در آن ثبت می‌کردند. این دفتر از میزان افزایش یا کاهش خراج خبر می‌داد.

منابع: اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ، ۲۴۵؛ مفاتیح العلوم ، ۶۹؛

An Encyclopedic Dictionary of Language & Languages , 44; *Britannica*,22/655;

قاسم‌نژاد

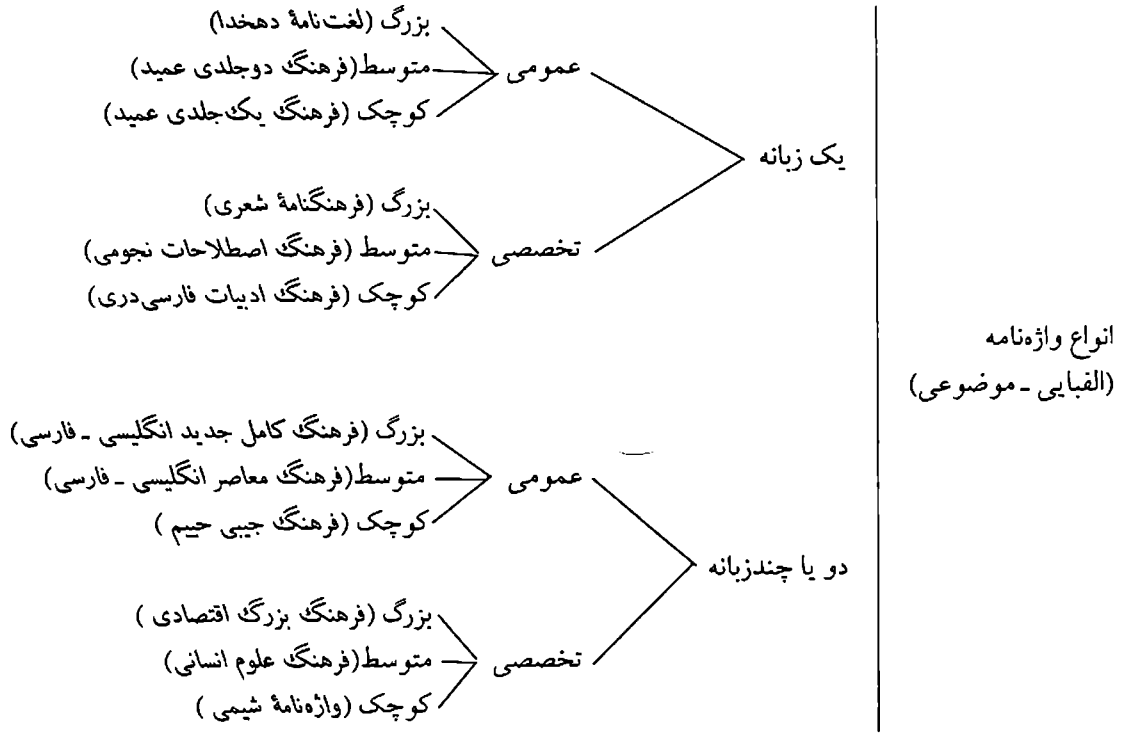
واژه‌گزینی (vā.ǰe.go.zi.ni)/واژگان انتخابی/ انتخاب واژگان/ سیاق کلام، معادل واژهٔ انگلیسی diction ، در اصطلاح ادبی، به‌ویژه سبک‌شناسی عبارت است از گزینش و به کارگیری واژگان مناسب در اثر ادبی. چنین گزینشی نمایانگر صحت، دقت، شیوهٔ نگارش و سبک نویسنده/ شاعر است. واژه‌گزینی اصولاً بر پایهٔ دو معیار انجام می‌پذیرد: ۱ـ تناسب (با مضمون، موضوع، فضا و نظایر آن). ۲ـ تنوع (به منظور حفظ و تقویت انگیزه و علاقه در مخاطب). باید به این نکته دربارهٔ تناسب اشاره کرد که تا آن هنگام که دلیل کافی و منطقی جهت بهره‌گیری از واژه‌ای نامأنوس و غیرمعمول وجود نداشته باشد، باید از واژگان و عبارات آشنا و معمول بهره برد. البته گفتنی است که واژه یا عبارتی بسیار نامأنوس و در عین حال مناسب، گه‌گاه کارآیی بسیار خوبی دارد و توجهات را به خود جلب می‌کند. هریک از چهار سطح پذیرفتهٔ واژگان ـ رسمی، غیررسمی، محاوره‌ای و بازاری ـ در جای خود و در بافت ویژهٔ خود، پذیرفتنی و کارآمد هستند. بیشتر اندیشه‌ها را می‌توان به کمک واژه‌های بسیار گوناگونی بیان کرد؛ اما نویسنده/ شاعر موفق، کسی است که واژه‌ها را به تناسب مقصود خویش برگزیند. سبک ادبی هر صاحب قلم را می‌توان با کمک سطح واژگان انتخابی او تعیین کرد. مثلاً باید میان واژه‌های «توله‌ها»، «بچه‌ها» و «کودکان» تفاوت سبکی قایل شد؛ یا دو ترکیب «خانهٔ نقلی» و «خانهٔ کوچولو» را هم‌معنا ندانست (زیرا در ترکیب نخست، مفهوم زیبایی و ظرافت نیز نهفته است). در بدیع فارسی اصطلاح تنکیت* تا حدی هم‌ارز واژه‌گزینی است.

منابع:عناصرداستان ،۴۸۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۱۸۲/۱؛ فرهنگ علوم انسانی ،۹۸؛ واژگان ادبیات داستانی ، ۳۹؛ واژگان اصطلاحات ادبی ، ۳۲؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 517-519; *Britannica* ,4/78; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley,83-85; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 57,171; *The Reader's Encyclopedia*,258.

قاسم‌نژاد

واژه‌نامه (vā.ǰe.nā.me)/ لغت‌نامه/ کتاب لغت/ فرهنگ لغت/ واژگان، معادل واژهٔ انگلیسی dictionary ، مجموعه‌ای از واژگان یک یا چند زبان که بر پایهٔ نظمی دانشنامه‌ای ـ الفبایی یا موضوعی ـ گرد آمده باشند. واژه‌نامه‌ها را به دو گروه یک‌زبانه و دو یا چندزبانه، هر گروه را به دو دستهٔ عمومی و تخصصی و هر دسته را به سه شاخهٔ کوچک، متوسط و بزرگ تقسیم می‌کنند. معمولاً واژه‌نامه‌های کوچک، حداکثر سی‌هزار واژه، واژه‌نامه‌های متوسط بین سی‌هزار تا یکصدهزار واژه و واژه‌نامه‌های بزرگ بیش از یکصدهزار واژه دارند. این تقسیم‌بندی را می‌توان در نمودار زیر ترسیم کرد:



توضیحاتی که اغلب دربارهٔ واژه و ترکیبات آن، در واژه‌نامه‌ها می‌آید، بدین شرح است: سرشناسه (مدخل، درآیه، عنوان، ماده، مادهٔ لغت)، شیوهٔ ضبط، هویت دستوری، معنی، سند معنی، شاهد و مثال ،مأخذ شاهد و مثال، هویت ثانوی، معنی هویت ثانوی ، سند معنی ثانوی، شاهد و مثال، مأخذ شاهد و مثال، معنی اصطلاحی، شاهد و اصطلاح معنی اصطلاحی و مأخذ شاهد و مثال. در بیشتر واژه‌نامه‌ها، نشانه‌ها و رمزهایی ویژه را به منظور پرهیز از زیاده‌نویسی به کار می‌گیرند. فرهنگ‌نویسی در زبان فارسی سابقه‌ای بس دیرینه دارد. ابن ندیم، تاریخ‌نگار و زندگینامه‌نویس بغدادی (ـ۳۸۵ق)، در الفهرست (۳۷۷ق) قدیم‌ترین واژه‌نامه راکتاب لغت ابوعیسی بن علی بن داوودالجراح، از بزرگان اواخر سدهٔ سوم و اوایل سدهٔ چهارم هجری، معرفی می‌کند؛ ولی از مطالب این کتاب و شیوهٔ کار مؤلف و زمان تألیف آن، اطلاعی در دست نیست. برخی نیز به استناد حاجی خلیفه، تاریخ‌نگار و کتابشناس ترک (۱۰۱۷ـ ۱۰۶۷ق)، در کشف‌الظنون، کتاب تاج‌المصادر را منسوب به رودکی (ـ۳۲۹ق) دانسته و آن را نخستین واژه‌نامهٔ فارسی برشمرده‌اند. سعید نفیسی (۱۲۷۴ـ ۱۳۴۵ش) در رد این ادعا گفته است: «تردیدی نیست که قطعاً حاج خلیفه در اسناد کتابی به نام تاج‌المصادر فی لغة‌الفرس به رودکی شاعر، اشتباه کرده است... تاج‌المصادر یک کتاب بیشتر نیست و آن،کتابی است د لغت عربی به فارسی، شامل مصادر زبان تازی که ابوجعفر احم بن علی بن ابوجعفر بیهقی (ـ۵۴۴ق) تألیف کرده است. چون نا و نسب رودکی، ابوعبدالله جعفر بن محمد و نام مؤلف تاج‌المصادر، ابوجعفر احمد بن علی بوده، اشتراک کلمهٔ جعفر د نام و نسب این دوتن سبب شده است که کسی تاج‌المصادر را ا رودکی دانسته و گفتهٔ نادرست او را حاج خلیفه هم نقل کرد است.» باری، اگر بتوان رسالهٔ ابوالفضل بیهقی را واژه‌نامه نامید باید آن را نخستین تألیف در زمینهٔ فرهنگ‌های لغت از اصل فارسی با معادل غیرفارسی، یا به دیگر سخن، فرهنگ واژه‌های کاربردی عربی در فارسی برشمرد که تخصصی هم هست ؛ چه دربردارندهٔ واژگان و اصطلاحات ترسل و دبیری است. گروهی نیز رسالهٔ ابوحفص سغدی را نخستین واژه‌نامهٔ فارسی پنداشته‌اند؛ حال آن‌که وی در اوایل سدهٔ پنجم هجری می‌زیست و به‌جز ابوحفص حکیم بن احوص سغدی است که نوعی رو به نام شهرود را اختراع کرده وتا حدود سال‌های ۳۰۰ و ۳۰۶ هجری زندگی می‌کرده است. نخستین بار ، سروری کاشانی شاعر و فرهنگ‌نویس ایرانی معاصر شاه‌عباس یکم صفوی (۹۹۶ـ ۱۰۳۸ق)، در نخستین تحریر مجمع‌الفرس (۱۰۰۸ق) ا رسالهٔ ابوحفص سغدی نام برده و آن را در شمار منابع خویش

واژه‌نامه

آورده است. آن‌گاه جمال‌الدین اینجو، ملقب به عضدالدوله ، ادیب و فرهنگ‌نویس ایرانی در سده‌های یازدهم و دوازدهم هجری،در فرهنگ جهانگیری از این رساله با نام فرهنگ ابوحفص یاد کرده است. شماری دیگر ، فرهنگ قطران/ منتخب حکیم قطران / تفاسیر فی لغة‌الفرس، تألیف قطران تبریزی، شاعر ایرانی (ـ۴۶۵ق)، را نخستین فرهنگ فارسی می‌دانند. نخستین بار، اسدی طوسی، شاعر ایرانی (ـ۴۶۵ق)، در مقدمهٔ لغت فرس از این فرهنگ نام برده است. ناصرخسرو (ـ۴۹۳ق) در سفرنامهٔ خویش، به این نکته اشاره کرده که در تبریز، مشکلات دیوان منجیک و دیوان دقیقی را برای قطران شرح کرده و وی آن‌ها را در دفتری نوشته است. به همین دلیل است که این گروه ، دفتر قطران را نخستین واژه‌نامهٔ فارسی قلمداد می‌کنند. حاجی خلیفه نیز در کشف‌الظنون از این کتاب با نام تفاسیر فی لغة‌الفرس یاد می‌کند. شمس‌الدین محمد بن فخرالدین هندوشاه نخجوانی در صحاح‌الفرس، شمار واژگان فرهنگ قطران را سیصد ذکر کرده است. شاید شمس فخری (ز ۷۴۵ق) در معیار جمالی با عنوان کردن مختصرات ، به این فرهنگ نظر داشته است. پس از لغت فرس و صحاح‌الفرس، شامل‌اللغهٔ قره‌حصاری و فرهنگ جهانگیری نیز از فرهنگ قطران یاد کرده‌اند. اگر از فرهنگ‌های برشمرده که تنها نامی از آن‌ها مانده، بگذریم، باید گفت که لغت فرس اسدی طوسی، کهن‌ترین لغت‌نامهٔ فارسی برجای‌مانده است. بخش اعظم فعالیت‌های فرهنگ‌نویسی در این سال‌ها (سدهٔ پنجم هجری) در خراسان متمرکز بود. از آن زمان تاکنون، فرهنگ‌های فارسی بسیاری در ایران، شبه قاره و آسیای صغیر تألیف شده که فهرستی از مهم‌ترین و شناخته‌ترین آن‌ها در جدول الف آمده است:

جدول الف

نام فرهنگ و سال تألیف یا چاپ	نام مؤلف	تعداد واژگان
فرخنامهٔ جمالی(۵۸۰ق)	ابوبکرمطهربن ابوالقاسم بن ابوسعدجمالی یزدی	۲۶۶
فرهنگ قواس(ح ۶۹۰ق)	فخرالدین مبارکشاه قواس غزنوی	ح ۱۰۵۰
صحاح‌الفرس (۷۲۷ق)	شمس‌الدین محمد بن فخرالدین هندوشاه نخجوانی	۲۲۸۰
دستورالافاضل فی لغات‌الفضایل(۷۴۳ق)	حاجب خیرات، معروف به رفیع دهلوی	۲۰۷۱
معیارجمالی ومفتاح ابواسحاقی(ح ۷۴۵ق)	شمس‌الدین محمد بن فخرالدین فخری اصفهانی	۱۷۹۹
مجموعة‌الفرس(اواسط سدهٔ هشتم هجری)	ابوالعلا عبدالمؤمن جاروتی، معروف به صفی کحال	۱۵۵۳
بحرالفضایل فی منافع‌الافاضل (ح ۷۹۵ق)	افضل‌الدین محمد بن قوام	
ادات‌الفضلا(۸۲۲ق)	قاضی بدرالدین محمد دهلوی	
زبان گویا وجهان پویا(۸۳۷ق)	بدرالدین ابراهیم	ح ۴۳۰۰
شرفنامهٔ مَیّری(ح ۸۷۸ق)	شیخ ابراهیم قوام فاروقی منیری بهاری هندی	ح ۸۰۰۰
تحفة‌السعادة (۹۱۶ق)	محمود بن شیخ ضیاءالدین محمد	۱۳۹۵۰
مؤیدالفضلا(۹۲۵ق)	محمد بن شیخ لاد	ح ۲۰۰۰۰
فرهنگ حسین وفایی(۹۳۳ق)	حسین وفایی	۲۴۲۰
تحفة‌الاحباب (۹۳۶ق)	حافظ سلطان علی اوبهی هروی	ح ۲۵۰۰
فرهنگ شیرخانی (۹۵۵ق)	شیرخان هندی	
فرهنگ میرزا ابراهیم(ح ۹۸۹ق)	میرزا ابراهیم	ح ۱۰۰۰
عجایب‌اللغة(اواخر سدهٔ دهم هجری)	یکی از ادیبان و فاضلان عثمانی	۱۷۸۰
مجموع‌اللغات(۹۹۴ق)	ابوالفضل ،وزیر جلال‌الدین اکبرشاه	
مترادف‌الالفاظ (۹۸۸ق)	عبدالکریم بن شیخ راجن غزنوی	
مدارالافاضل (۱۰۰۱ق)	الله‌داد فیضی سرهندی	ح ۱۲۰۰۰
جامع‌اللغات (بین ۹۵۱ تا ۱۰۰۸ق)	نیازی حجازی	ح ۱۸۰۰

واژه‌نامه

فرهنگ جهانگیری (۱۰۰۵ق)	میرجمال‌الدین حسین بن فخرالدین حسن اینجوشیرازی	ح ۱۰۰۰۰
مجمع الفرس یا فرهنگ سروری (۱۰۰۸ق)	محمدقاسم بن حاجی محمدکاشانی، متخلص به سروری	۱۰۰۴۳
فرهنگ جعفری (۱۰۴۰ق)	محمدمقیم تویسرکانی	۸۵۱۰
برهان قاطع (۱۰۶۲ق)	محمدحسین بن خلف تبریزی	ح ۲۰۰۰۰
فرهنگ رشیدی (۱۰۶۴ق)	ملاعبدالرشید تتوی	ح ۸۵۰۰
سراج‌اللغات (۱۱۴۷ق)	سراج‌الدین علی‌خان، فرزند حسام‌الدین گوالیری اکبرآبادی	ح ۲۰۰۰۰
چراغ هدایت(۱۱۴۷ق)	سراج‌الدین علی‌خان، فرزند حسام‌الدین گوالیری اکبرآبادی	ح ۲۰۰۰
بهار عجم (۱۱۵۲ق)	رای‌تیک‌چند،متخلص به بهار	ح ۱۰۰۰۰
نوادرالمصادر(ح ۱۱۵۲ق)	رای‌تیک‌چند،متخلص به بهار	
فرهنگ مجملی (۱۱۸۰ق)	حافظ ملک قمرالدین	
مصطلحات‌الشعر(ح ۱۱۸۰ق)	وارستهٔ سیالکوتی	ح ۲۰۰۰
تألیف یوسفی (۱۲۰۰ق)	غلام یوسف	
منتخب‌اللغات دنکینی (۱۲۰۵ق)	محمد صادق	
شرف‌اللغات (۱۲۱۱ق)	میرحسن دهلوی	ح ۳۰۰۰۰
فرهنگ حسینی (۱۲۳۷ق)	سیدغلام‌حسین رضوی	
غیاث‌اللغات (۱۲۴۲ق)	محمدغیاث‌الدین رامپوری مصطفی‌آبادی	ح ۱۵۰۰۰
فرهنگ فرخی (۱۲۴۵ق)	محی‌الدین نایطی پتور	
نفایس‌اللغات (۱۲۵۳ق)	اوحدالدین بلگرامی	
فرهنگ جعفری (۱۲۵۹ق)	جعفرعلی خان بن نواب معین‌الدوله	
تسهیل‌اللغات (۱۲۵۹ق)	شیخ احمدحسرت	
برهان جامع (۱۲۶۰ق)	محمدکریم بن مهدی‌قلی گرمرودی شقاقی	ح ۶۰۰۰
گلدستهٔ گفتار(۱۲۶۸ق)	آنندی برشاد	
مفتاح‌اللغات (۱۲۷۳ق)	سیداولاد احمد سهسوانی	
کریم‌اللغات (۱۲۷۷ق)	مولوی کریم‌الدین	ح ۱۵۰۰۰
دری کشا(۱۲۸۰ق)	مولوی نجف‌علی جهجری	
فرهنگ انجمن‌آرای‌ناصری(۱۲۸۶ق)	رضاقلی‌خان هدایت	ح ۱۲۰۰۰
ارمغان آصفی (۱۲۹۲ق)	محمد عبدالغنی‌خان غنی	
فرهنگ محتشمی (۱۲۹۳ق)	محمد وزیرالدین خان	
ملاذالکلمات(۱۲۹۳ق)	واجد علیشاه پادشاه اود	
لغت‌جهانشاهی (۱۲۹۵ق)	مولوی محمدحسن بلگرامی	
اربع عناصر(۱۲۹۸ق)	محمدناصر علی غیاث‌پوری	
فرهنگ وزیرخانی (اواخرسدهٔ‌سیزدهم هجری)	غضنفرعلی، پسر مولوی نجف‌علی	ح ۲۴۰۰
دانش‌افزا(۱۳۰۰ق)	منشی محمدحسین	
خزانة‌اللغات (۱۳۰۴ق)	نواب شاهجهان‌بیگم	
فرهنگ آنندراج (۱۳۰۶ق)	محمدپادشاه بن‌غلام محی‌الدین ویجی‌نگری،متخلص به شاد	
فرهنگ محمودی (۱۳۰۶ق)	خواجه محمودعلی پسر خواجه اسدالله	
جامع‌اللغات (۱۳۰۹ق)	منشی غلام‌سرور لاهوری	

گلشن الفاظ (۱۳۱۲ق)	منشی منظوراحمد اذفر	
محیط اعظم (۱۳۱۳ق)	جان محمد اعظم‌خان	
قسطاس‌اللغات (۱۳۱۴ق)	شیخ نورالدین حکیم	
زبدة‌اللغات (۱۳۱۶ق)	منشی غلام‌سرور لاهوری	
لغت کشوری(۱۳۲۲ق)	سید تصدق‌حسین رضوی	
آصف‌اللغات (۱۳۲۵ق)	نواب عزیزجنگ بهادر	
مختصراللغات (۱۳۳۶ق)	مولوی جعفرمحمد	
فرهنگ فارسی جدید(۱۳۳۹ق)	راجه راجیسور راواصغر	حـ ۱۰۰۰۰
نقش بدیع (۱۳۴۲ق)	دکتر و. ح. عندلیب شادانی	
فرهنگ نظام (۱۳۴۶-۱۳۵۸ق)	سید محمدعلی داعی‌الاسلام	حـ ۳۰۰۰۰
فرهنگ نوبهار(۱۳۴۸ق)	محمدعلی تبریزی، فرزند محمدطاهر،معروف به آقابالا	۱۹۴۴۳
فیروزاللغات فارسی(حـ ۱۳۷۳ق)	حاج مولوی فیروزالدین	
فرهنگنامهٔ جدید(۱۳۷۰ق)	فیروزالدین رازی	حـ ۲۰۰۰۰
فرهنگ نوبهار(دوجلد ـ ۱۳۰۸ش)	محمدعلی تبریزی	
فرهنگ بهارستان (سه جلد ـ۱۳۰۹ش)	محمد علی تبریزی	
فرهنگ کاتوزیان (۱۳۱۱ش)	محمدعلی کاتوزیان	حـ ۳۵۰۰۰
فرهنگ نفیسی (۱۳۱۸-۱۳۴۳ش)	علی‌اکبرناظم‌الاطبا نفیسی کرمانی	۱۵۸۴۳۱
فرهنگنامهٔ نفیسی (جلد یکم،۱۳۱۹ش)	سعید نفیسی	
فرهنگ آموزگار(۱۳۳۰ش)	حبیب‌الله آموزگار	حـ ۲۵۰۰۰
فرهنگ نو(۱۳۳۲ش)	حسن عمید	
فرهنگ فارسی (۱۳۳۳ش)	محمد مکری	حـ ۷۰۰۰
فرهنگ یک‌جلدی عمید(۱۳۳۵ش)	حسن عمید	حـ ۲۵۰۰۰
فرهنگ دوجلدی عمید(۱۳۳۷ش)	حسن عمید	حـ ۳۰۰۰۰
فرهنگ سه‌جلدی عمید (۱۳۶۳ش)	حسن عمید	حـ ۵۰۰۰۰
فرهنگ خیام (۱۳۴۸ش)	کتابخانهٔ خیام تهران	حـ ۴۵۰۰۰
فرهنگ فارسی خرد(۱۳۵۹ش)	م.سعیدی‌پور،آذینفر	حـ ۲۵۰۰۰
قاموس [دفترنخست:آ-آبوفیس(۱۳۶۴ش)]	محسن ابوالقاسمی و دیگران	
فرهنگ صبا(۱۳۶۵ش)	محمد بهشتی	
فرهنگ زبان فارسی:الفبایی- قیاسی (۱۳۶۹ش)	مهشید مشیری	
لغت‌نامه	علی‌اکبردهخدا	حـ ۲۰۰۰۰۰
فرهنگ فارسی	محمد معین	حـ ۱۰۰۰۰۰
لغت‌نامهٔ فارسی (در دست تألیف)	مؤسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا	

ـ واژه‌نامه‌های دو یا چندزبانه، واژه‌ای را از یک زبان به ان(های)دیگر- بر پایهٔ نظم الفبایی ـ معنی می‌کنند. در این ناله، منظور از واژه‌نامهٔ دو یا چندزبانه، واژه‌نامه‌ای است که ک سوی آن، فارسی است. بدین ترتیب، این نوع واژه‌نامه‌ها را به دودستهٔ واژه‌نامه‌های فارسی ـ بیگانه و واژه‌نامه‌های بیگانه ـ فارسی می‌توان تقسیم کرد. گسترش تدوین این نوع واژه‌نامه‌ها پیوندی مستقیم و تنگاتنگ با پیشرفت علوم و تکنولوژی در جامعه و نیز توسعهٔ ارتباطات خارجی دارد. پس از انقلاب

مشروطه و گسترش روابط ایران با کشورهای اروپایی و در پی آن، رونق ترجمه از زبان‌های اروپایی به فارسی، دامنهٔ این نوع واژه‌نامه‌ها گسترش یافت. البته، پیشتر، فرهنگ‌های دوزبانهٔ عربی به فارسی، هندی به فارسی و چند نمونهٔ ترکی به فارسی و برعکس پدید آمده بودند. برخی از فرهنگ‌های فارسی ـ بیگانه و نیز بیگانه ـ فارسی، به ترتیب در جدول ب و جدول پ معرفی شده‌اند:

جدول ب

نام فرهنگ و زبان		نام مؤلف	محل و سال چاپ
مفتاح‌اللغات	فارسی ـ اردو	مولوی سید اولاد احمد	اگرا،۱۲۷۳ق
کریم‌اللغات	فارسی ـ اردو	مولوی کریم‌الدین	بمبئی،۱۲۷۷ق
لغات شاهجهانی	فارسی ـ اردو	مولوی محمداحسن بلگرامی	بهوپال،۱۲۹۵ق
نصیراللغات	فارسی ـ اردو	نصیرالدین احمدخان	بی‌جا،۱۸۸۳م
جامع‌اللغات	فارسی ـ اردو	منشی غلام سرور لاهوری	لکهنو،۱۳۰۸ق
زبدة‌اللغات	فارسی ـ اردو	منشی غلام سرور لاهوری	لکهنو،۱۸۹۸م
لغت کشوری	فارسی ـ اردو	سیدتصدق حسین رضوی	لکهنو،۱۳۲۲ق
مختصراللغات	فارسی ـ اردو	مولوی محمدجعفر	لکهنو، ۱۳۲۹ق
فرهنگ فارسی جدید	فارسی ـ اردو	راجه راجیسور راواصغر	۱۳۳۹ق
فرهنگ وصاف	فارسی ـ اردو	اولادحسین شادان بلگرامی	اوایل سدهٔ بیستم میلادی
فرهنگ حدایق‌البلاغه	فارسی ـ اردو	اولادحسین شادان بلگرامی	اوایل سدهٔ بیستم میلادی
فرهنگ و تعلیقات حاجی‌بابا	فارسی ـ اردو	اولادحسین شادان بلگرامی	اوایل سدهٔ بیستم میلادی
نقش بدیع	فارسی ـ اردو	عندلیب شادانی	لاهور،۱۹۲۳م
فرهنگ آداب	فارسی ـ اردو	حسین، پسر سیدشاه عبدالرزاق	
لغات فیروزی	فارسی ـ اردو	فیروزالدین	آگرا، ۱۹۵۲م
فرهنگنامهٔ جدید	فارسی ـ اردو	فیروزالدین رازی	لاهور،۱۹۵۲م
فیروزاللغات فارسی	فارسی ـ اردو	حاج مولوی فیروزالدین	لاهور، ۱۹۵۲م
فرهنگ فارسی امروز	فارسی ـ اردو	عبدالحمید عرفانی	لاهور،۱۹۵۶م
نقش تازه	فارسی ـ اردو	باقی پبلشرز	کراچی، ۱۹۵۷م
فرهنگ مهدی	فارسی ـ عربی	زعیم‌الدوله مهدی بن محمدنقی رئیس‌الحکما	قاهره، ۱۳۱۰ق
المعجم فی‌اللغة‌الفارسیه	فارسی ـ عربی	موسی هنداوی	مصر،۱۹۵۲م
المعجم‌الذهبی	فارسی ـ عربی	محمدالتونجی	بیروت ،۱۹۶۹م
القاموس‌الفرید فی‌العصرالجدید	فارسی ـ عربی[۳]	احمد نجفی و سعید نجفی اسداللهی	قم،۱۳۵۰ش
فرهنگ اصطلاحات روز	فارسی ـ عربی	محمد غفرانی و مرتضی آیت‌الله‌زادهٔ شیرازی	تهران،۱۳۵۳ش
قاموس‌الفارسیه	فارسی ـ عربی	عبدالنعیم محمد حسنین	بیروت، ۱۴۰۲ق
القاموس‌المزدوج(چهارجلد)	فارسی ـ عربی	احمد نجفی	در دست انتشار
صحاح‌العجم (۷۲۸ق)	فارسی ـ ترکی	فخرالدین هندوشاه بن سنجرصاحبی نخجوانی	
نثارالملک (۸۷۲ق)	فارسی ـ ترکی	لطف‌الله بن یوسف حلیمی	
اقنوم عجم (۸۹۸ق)	فارسی ـ ترکی	نعمت‌الله	
شامل‌اللغات(ح ۹۱۵ق)	فارسی ـ ترکی	حسن بن حسین بن عماد فره‌حصاری	
لغت نعمة‌الله(ح ۹۶۵ق)	فارسی ـ ترکی	نعمت‌الله احمد بن مبارک رومی روشنی‌زاده	

نظم‌الجواهر	فارسی ـ ترکی	سیدحسن عینی نقشبندی	استانبول،۱۲۴۶ق
لهجهٔ عثمانی (بخش دوم)	فارسی ـ ترکی	احمد وفیق پاشا	استانبول،۱۳۰۶ق
مکمل عثمانلی لغت(لغت عثمانی)	فارسی ـ ترکی	علی نظیما و رشا	استانبول،۱۳۱۸ق
لغت ناجی	فارسی ـ ترکی	معلم ناجی	استانبول،۱۳۲۲ق
قاموس عثمانی(سه جلد)	فارسی ـ ترکی	علی سیدی بک	استانبول،۱۳۲۵ـ۱۳۳۰ق
لسان‌العجم/نوال‌الفضلا/فرهنگ شعوری فارسی- ترکی		اسد احمدزاده طابع احمد جمال	استانبول،۱۴۱۴ق
فرهنگ ضیا	فارسی ـ ترکی	یوسف ضیاءالدین شوکرن	استانبول، ۱۹۹۴م
فرهنگ فارسی ـ ترکی		عارف اتیک	استانبول،۱۹۶۸م
فرهنگ فارسی ـ ترکی		ابراهیم اولغون و جمشید درخشان	تهران، ۱۳۴۹ش
فرهنگ ترکی ـ فارسی استانبولی		ابراهیم اولغون و جمشید درخشان	تبریز، ۱۳۶۳ش
فرهنگ ریچاردسن	فارسی ـ عربی ـ انگلیسی	جان‌ریچاردسن	آکسفورد، ۱۷۷۷م
فرهنگ پاترک	فارسی ـ عربی ـ انگلیسی	ولیم کرک پاترک	لندن، ۱۷۸۵م
فرهنگ بارتو(دوجلد)	فارسی ـ عربی ـ انگلیسی	جوزف بارتو	کلکته،۱۸۰۴م
فرهنگ ویلکینز(دوجلد)	فارسی ـ عربی ـ انگلیسی	چارلز ویلکینز	لندن، ۱۸۰۶ـ۱۸۱۰م
فرهنگ هاپکینز(دوجلد)	فارسی ـ عربی ـ انگلیسی	دیوید هاپکینز	لندن، ۱۸۱۰م
فرهنگ ریچاردسن	فارسی ـ عربی ـ انگلیسی	جان ریچاردسن	لندن، ۱۸۲۹م
فرهنگ جانسن	فارسی ـ عربی ـ انگلیسی	فرانسیس جانسن	لندن،۱۸۵۲م
لغت جونز	فارسی ـ انگلیسی	رابرت جونز	کلکته، ۱۷۹۲م
فرهنگ روسو	فارسی ـ انگلیسی	آلیس اس. روسو	لندن،۱۸۰۲م
فرهنگ رمضان	فارسی ـ انگلیسی	رمضان	کلکته ،۱۸۲۹م
فرهنگ پالمر	فارسی ـ انگلیسی	بی. اچ. پالمر	لندن،۱۸۷۶م
فرهنگ استینگاس	فارسی ـ انگلیسی	اف. استینگاس	لندن،۱۸۹۲م
فرهنگ مقتدر	فارسی ـ انگلیسی	یوسف مقتدر	تهران،۱۳۰۶ش
فرهنگ حیم (دوجلد)	فارسی ـ انگلیسی	سلیمان حییم	تهران،۱۳۱۲ش
فرهنگ خیام	فارسی ـ انگلیسی	محمدعلی ترقی	تهران،۱۳۱۵ش
واژگان فارسی	فارسی ـ انگلیسی	ای. ک. اس. لمبتن	لندن،۱۹۵۴م
فرهنگ حییم(یک جلد)	فارسی ـ انگلیسی	سلیمان حییم	تهران،۱۳۳۲ش
فرهنگ حییم (جیبی)	فارسی ـ انگلیسی	سلیمان حییم	تهران،۱۳۳۳ش
فرهنگ جلایی‌فر	فارسی ـ انگلیسی	شیدهٔ جلایی‌فر	تهران ،۱۳۴۱ش
فرهنگ آریانپور	فارسی ـ انگلیسی	عباس آریانپور کاشانی و منوچهر آریانپور کاشانی	تهران،۱۳۵۵ش
فرهنگ مختصر	فارسی ـ انگلیسی	پامیر	لندن ،۱۹۴۴م
فرهنگ اندرو	فارسی ـ انگلیسی	جان اندرو	لندن،۱۹۴۹م
فرهنگ فضل‌علی	فارسی ـ انگلیسی	مولوی فضل‌علی	بمبئی، بی‌تا
فرهنگ جاوید	فارسی ـ انگلیسی	مؤسسهٔ اکبرهراتی	تهران،۱۹۵۹م
فرهنگنامهٔ جدید	فارسی- اردو- انگلیسی	فیروزالدین رازی	لاهور،۱۳۳۱ش
فرهنگ فارسی- انگلیسی ـ اردو		؟	الله‌آباد هند،بی‌تا
فرهنگ گلادوین(دوجلد)	فارسی- هندی ـ انگلیسی	فرانسیس گلادوین	کلکته،۱۸۰۱م

فرهنگ نیکولا نوجه	فارسی ـ فرانسه	ژ. ب. نیکولا	پاریس، ۱۸۵۷م
فرهنگ برژه	فارسی ـ فرانسه	آدولف برژه	پاریس، ۱۸۶۷م
فرهنگ علی اکبرخان	فارسی ـ فرانسه	سرتیپ علی‌اکبرخان	تهران، ۱۳۰۴ش
فرهنگ دومزون(چهارجلد)	فارسی ـ فرانسه	ژان‌ژاک پیردومزون	واتیکان، ۱۹۰۸ـ۱۹۱۴م
فرهنگ منوچهری	فارسی ـ فرانسه	منوچهرخان نوری	تهران، ۱۳۳۶ق
فرهنگ معرفت	فارسی ـ فرانسه	حسن اردوبادی	تبریز، بی‌تا
فرهنگ منیری	فارسی ـ فرانسه	حسن اردوبادی	تبریز، ۱۳۱۴ش
فرهنگ خیام	فارسی ـ فرانسه	محمدعلی ترقی	تهران، بی‌تا
فرهنگ غفاری(هشت جلد)	فارسی ـ فرانسه	امیرجلال‌الدین غفاری	تهران، ۱۳۳۵ش
فرهنگ بروخیم	فارسی ـ فرانسه	ب. بروخیم	تهران، ۱۳۴۰ش
فرهنگ جدیدمعلم	فارسی ـ فرانسه	مرتضی معلم	تهران، ۱۳۴۸ش
فرهنگ مفید	فارسی ـ روسی ـ فرانسه	میرزاشفیع گشتاسب	لنینگراد، ۱۸۶۹م
فرهنگ یاگللو	فارسی ـ روسی ـ عربی	یاگللو	تاشکند، ۱۹۱۰م
فرهنگ مختصر	فارسی ـ روسی ـ آذربایجانی	میربابایف و دیگران	باکو، ۱۹۴۵م
فرهنگ برومند	فارسی ـ روسی	الکسی بولایف	مسکو، ۱۸۲۶م
فرهنگ دمیتریف	فارسی ـ روسی	ل.ن.دمیتریف	مشهد، ۱۹۰۶م
فرهنگ عماروف(دوجلد)	فارسی ـ روسی	میرزاعبدالله غفاروف	مسکو، (۱۹۱۴، ۱۹۲۷م)
فرهنگ میللر	فارسی ـ روسی	ب.و.میللر	مسکو، ۱۹۵۰م
فرهنگ روبینچیک(دوجلد)	فارسی ـ روسی	یوری روبینچیک ودیگران	۱۹۷۰م
فرهنگ تربیت	فارسی ـ آلمانی	غلامعلی تربیت	تهران، ۱۳۱۵ش
فرهنگ اشلیمر	فارسی ـ آلمانی	جان ال.اشلیمر	تهران، ۱۳۳۰ش
فرهنگ خیام	فارسی ـ آلمانی	د.پ.ح.	تهران، ۱۳۳۸ش
فرهنگ بزرگ فارسی ـ آلمانی		محمد عباسی	تهران، ۱۳۴۰ش
فرهنگ علوی ـ یونکر	فارسی ـ آلمانی	بزرگ علوی، هاینریش یونکر	تهران، ۱۳۴۹ش
فرهنگ گارگین	فارسی ـ ارمنی	کشیش گارگین	تهران، ۱۳۱۲ش
فرهنگ هاراتونیان	فارسی ـ ارمنی	وارتان هاراتونیان	تهران، بی‌تا
فرهنگ منصوریان(دوجلد)	فارسی ـ ارمنی	هایدوک منصوریان	تهران، جلدیکم، ۱۳۵۷ش
فرهنگ فارسی ـ ایتالیایی		الساندرو بوسانی	
فرهنگ فارسی ـ ایتالیایی		رزا ماریا گریفونه و آزمون شانتال	تهران، ۱۳۵۹ش
فرهنگ فارسی ـ اسپانیایی		مجید مجتهدی حقیقی	تهران، ۱۳۶۳ش
فرهنگ فارسی ـ چینی		به‌بی‌لیان و دیگران	پکن، ۱۹۸۱م
فرهنگ فارسی ـ ژاپنی		ت.ناوانا	توکیو، ۱۹۷۰ـ ۱۹۸۴م
افغان قاموس	فارسی ـ پشتو	عبدالله افغانی یونس	کابل، ۱۳۳۵ش
خزانة‌اللغات	فارسی ـ هندی ـ سانسکریت	نواب شاهجهان بیگم	بهوپال، ۱۳۰۴ق
تثلیث اللغات	فارسی ـ هندی ـ سانسکریت	چرنجی لال و بنسی دهر	آگرا، ۱۸۶۰م
گنجینهٔ مشرق	(چهارجلد)فارسی ـ ترکی ـ عربی	فرانسیسکو منینسکی	۱۷۸۵م
فرهنگ فارسی ـ اسپرانتو		بدیع صمیمی	تهران، ۱۳۶۰ش

السامی فی‌الاسامی(ح ۵۱۷ق)	عربی ـ فارسی	ابوالفضل احمد بن محمد بن احمد میدانی نیشابوری	
تاج‌المصادر(ح ۵۴۰ق)	عربی ـ فارسی	ابوجعفر احمد بیهقی	بمبئی،۱۳۰۱ق
مقدمة‌الادب فارسی(۵۳۸ق)	عربی ـ فارسی	جارالله زمخشری	
قانون‌الادب(۵۴۵ق)	عربی ـ فارسی	حکیم شرف‌الدین ابوالفضل حبیش بن ابراهیم تفلیسی	
کنزاللغات(سدهٔ‌نهم هجری)	عربی ـ فارسی	محمد بن عبدالخالق	تهران،۱۳۰۰ش
دستورالاخوان(سدهٔ‌نهم‌هجری)	عربی ـ فارسی	قاضی بدرالدین محمد دهلوی	
جواهراللغة(۹۲۴ق)	عربی ـ فارسی	محمد بن یوسف طبیب هروی	
بحرالجواهر(۹۳۸ق)	عربی ـ فارسی	محمدبن یوسف طبیب هروی	
تحفهٔ وهبی(ح ۱۲۲۰ق)	عربی ـ فارسی	محمد وهبی سنبل‌زاده	
فرهنگ تازی به پارسی	عربی ـ فارسی	بدیع‌الزمان فروزانفر	تهران،۱۳۱۹ش
فرهنگ خلیلی	عربی ـ فارسی	محمدعلی خلیلی	تهران،۱۳۳۰ش
فرهنگ جیبی خیام	عربی ـ فارسی	محمدعلی ترقی	تهران،۱۳۳۰ش
فرهنگ جامع(چهارجلد)	عربی ـ فارسی	احمدسیاح	تهران، ۱۳۳۰ش
لغت کوچک عربی ـ فارسی		ذبیح‌الله بهروز	تهران،۱۳۳۴ش
فرهنگ روز	عربی ـ فارسی	کمال موسوی	تهران،۱۳۴۳ش
فرهنگ لاروس عربی ـ فارسی		سیدمحمد طبیبیان	تهران ،۱۳۶۳ش
فرهنگ دانشگاهی عربی به فارسی		احمد سیاح	تهران ،۱۳۷۲ش
فرهنگ انگلیسی ـ فارسی		گلیدون	کلکته، ۱۷۷۰م
فرهنگ انگلیسی ـ فارسی		فورت ولیم کالج	کلکته، ۱۸۰۰م
فرهنگ انگلیسی ـ فارسی		تورنل تکر	لندن، ۱۸۵۰م
فرهنگ انگلیسی ـ فارسی		سهراب‌شاه بیراجی	بمبئی،۱۸۹۲م
فرهنگ انگلیسی ـ فارسی		ادهمی	تهران،بی‌تا
فرهنگ انگلیسی ـ فارسی		ارتهرولاستن	بی‌جا،۱۹۰۴م
فرهنگ انگلیسی ـ فارسی		پیرغیبی	تهران،بی‌تا
فرهنگ انگلیسی ـ فارسی (دوجلد)		سلیمان حییم	تهران،۱۹۴۱م
فرهنگ انگلیسی ـ فارسی (یک جلد)		سلیمان حییم	تهران،بی‌تا
فرهنگ انگلیسی ـ فارسی		یوسف مقتدر	تهران ،۱۳۰۶ش
فرهنگ انگلیسی ـ فارسی		حسین زاهدی	تهران،۱۳۰۷ش
فرهنگ انگلیسی ـ فارسی		حسن معرفت شیرازی	تهران،۱۳۳۰ش
فرهنگ انگلیسی ـ فارسی		م.ح. فرخ پارسی	تهران،۱۳۳۲ش
فرهنگ انگلیسی ـ فارسی		سیدجلال نجفی	تهران،۱۳۳۳ش
فرهنگ انگلیسی ـ فارسی گوهر		خدابندهٔ فرزانگی	تهران،بی‌تا
فرهنگ انگلیسی ـ فارسی کاوسی		علی‌اصغر کاوسی برومند	تهران،۱۳۴۰ش
فرهنگ کامل جدیدانگلیسی ـ فارسی(پنج جلد)		عباس آریانپور کاشانی	تهران ۱۳۷۰ش
فرهنگ انگلیسی ـ فارسی دانشگاهی (دوجلد)		عباس آریانپورکاشانی و منوچهر آریانپور کاشانی	تهران،۱۳۷۲ش

واژه‌نامه

فرهنگ فشردهٔ انگلیسی ـ فارسی (یک جلد)	عباس آریانپورکاشانی	تهران،۱۳۵۹ش
فرهنگ معاصر انگلیسی ـ فارسی	محمدرضاباطنی	تهران ،۱۳۷۱ش
فرهنگ فرانسه ـ عربی ـ فارسی ـ ترکی	الکساندر هانجری	مسکو،۱۸۴۰م
فرهنگ فرانسه ـ عربی ـ فارسی	ناصرالدین شاه	تهران، ۱۸۷۸م
فرهنگ فرانسه ـ عربی ـ فارسی	کارمرسکی	پاریس،۱۸۸۳م
فرهنگ فرانسه ـ عربی ـ فارسی	منوچهرنوری کامیاب	تهران،۱۳۰۹ش
فرهنگ فرانسه ـ فارسی (دوجلد)	ژ. ب. نیکولا	پاریس،۱۸۸۷م
فرهنگ فرانسه ـ فارسی خیام	محمد علی ترقی	تهران،۱۳۱۲ش
فرهنگ فرانسه ـ فارسی	مجید یکتایی	تهران ،۱۳۱۷ش
فرهنگ فرانسه ـ فارسی	سیدمحمود مجتبایی	تهران ،۱۹۲۱م
فرهنگ فرانسه ـ فارسی	سلیمان حبیم	تهران ،۱۹۲۷م
فرهنگ فرانسه ـ فارسی	سیدمحمود علیزاده	تهران ،۱۳۲۹ش
فرهنگ فرانسه ـ فارسی	منیری	تهران ،بی‌تا
فرهنگ فرانسه ـ فارسی (دوجلد)	سعیدنفیسی	تهران، ۱۳۳۱ش
فرهنگ آلمانی به فارسی	پ. حیدری عطایی	تهران،۱۹۴۱م
فرهنگ جیبی تربیت	غلامعلی تربیت	تهران ،۱۳۱۷ش
فرهنگ آلمانی ـ فارسی خیام	پرویز حیدری	تهران ،۱۳۲۰ش
فرهنگ بزرگ محیط	م. سپهبدی، محمد عباسی	تهران،۱۹۵۸م
فرهنگ لغت جامع آلمانی ـ فارسی	حسین توکلی	تهران،۱۳۷۲ش
فرهنگ روسی ـ فارسی	خاشاب	سن‌پترزبورگ،۱۹۰۵م
فرهنگ روسی ـ فارسی	گالونوف	مسکو،۱۹۳۶م
فرهنگ روسی ـ فارسی	علی‌زاده	بی‌جا،۱۹۴۴م
فرهنگ روسی ـ فارسی	شرف‌الدین قهرمانی	تهران،۱۹۴۵م
فرهنگ روسی ـ فارسی خیام	محمدعلی ترقی	تهران ،بی‌تا
فرهنگ روسی به فارسی	ای.ک. اوفچینیکوا و دیگران	تهران ،۱۳۷۴ش
نفایس‌اللغات اردو ـ فارسی	اوحدالدین بلگرامی	لکهنو،۱۸۹۶م
نفیس‌اللغة اردو ـ فارسی	میرعلی اوسط رشک	
خزانة‌اللغات اردو ـ فارسی	نواب شاهجهان‌بیگم	بهوپال،۱۳۰۴ق
پشتو لغتونه پشتو ـ فارسی	محمداعظم ایازی	کابل،۱۳۱۰ش
پشتوقاموس دمسودی په دول‌لمړه‌ی پشتو ـ فارسی	وزیری	کابل ،۱۳۳۰ش
پشتو سفید	محمد گل مهمند	کابل،۱۳۱۶ش
سنگلاخ (۱۱۷۳ق) ترکی ـ فارسی	میرزا مهدی‌خان استرابادی	تهران،۱۳۷۴ش
فرهنگ ترکی به فارسی	میرزا محمدخوی	
فرهنگ جعفری سندی به فارسی	حکیم جعفر	کراچی ،۱۹۶۰م
فرهنگ عبری ـ فارسی	سلیمان حبیم	
فرهنگ لاتین به فارسی	جوله‌دوکلاپ روت	تهران،۱۸۲۸م
فرهنگ سوئدی ـ فارسی	کیومرث پارسای	تهران،۱۳۶۸ش

فرهنگ صربوخرواتی ـ فارسی	سفارت جمهوری اسلامی ایران در بلگراد	بلگراد،۱۳۶۹ش
فرهنگ پرتغالی ـ فارسی	علیرضا آسایش زارچ و مهدی آقامحمد زنجانی	تهران،۱۳۷۳ش
فرهنگ ژاپنی ـ فارسی	امیکو اوکادا	تهران،۱۳۷۰ش
لسان عمومی اسپرانتو(ضمیمه)	بهمن شیدانی	
فرهنگ جامع اسپرانتو ـ فارسی	بدیع صمیمی	تهران،۱۳۶۲ش
فرهنگ اسپرانتو ـ فارسی	محمود مشکری	تهران، بی‌تا
لغت‌نامهٔ کوچک اسپرانتو ـ فارسی	ژ. آ. صدیقی	تهران،بی‌تا

واژه‌نامه‌های تخصصی پرشماری ،چه بیگانه ـ فارسی، چه فارسی ـ بیگانه تهیه و منتشر شده‌اند که تنها یادکردن نام آن‌ها مجال فراوان می‌طلبد. بنابراین ، باید به همین نکته بسنده کرد که این واژه‌نامه‌ها موضوعات بسیار متنوعی را در بر می‌گیرند: از روان‌شناسی و انسان‌شناسی گرفته تا اخترفیزیک و ژنتیک و مهندسی پزشکی. فرهنگ‌های گویشی* نیز در زمرهٔ واژه‌نامه‌های تخصصی جای می‌گیرند. در ضمن، تاکنون چند فرهنگ از زبان‌های خاموش به فارسی و برعکس تدوین شده که از آن شمارند : فرهنگ پهلوی به فارسی و فرهنگ فارسی به پهلوی، از بهرام فره‌وشی (تهران ،۱۳۵۲ش)، فرهنگ فولرس(دو جلد) فارسی ـ لاتینی از فولرس(بن، ۱۸۵۵، ۱۸۶۴م). لغت‌نامهٔ سانسکریت به فارسی، از تاراچند (تهران، ۱۳۴۰ش) و فرهنگ سغدی ـ فارسی از بدرالزمان قریب (تهران، ۱۳۷۴ش).

منابع:برهان قاطع ، مقدمه؛ زبان فارسی میراث مشترک ما؛ فرهنگ فارسی ، هشتادونه ـ نودوچهار، زیر«لغت‌نامه» ؛ فرهنگ‌نویسی فارسی در هند و پاکستان ؛ فرهنگهای فارسی ، محمد دبیرسیاقی، تهران،اسپرک، ۱۳۶۸ش؛لغت‌نامه ، مقدمه؛ ر. ر. ک. هارتمان، «مبانی نظری و عملی تدوین فرهنگ»، ترجمهٔ حسن هاشمی میناباد، فرهنگ، کتاب سیزدهم ، زمستان ،۱۳۷۱ش، ص ۲۴۵؛ *Britannica* ,18/277-286.

قاسم‌نژاد ـ ۳

واژه‌نامهٔ بسامدی ← واژه‌نمای بسامدی

واژه‌نمای بسامدی (vā.je.na.mā-ye.ba.sā.ma.di)/ واژه‌نامهٔ بسامدی/ کشف‌اللغات، معادل واژهٔ انگلیسی concordance ، گونه‌ای فهرست الفبایی واژگان که در آن، تمامی واژگان اثر، فهرست و تعداد دفعاتی که هر واژه در متن به‌کار رفته و نیز محل آن در متن مشخص می‌شود. برای نشان دادن جای هر واژه، شمارهٔ صفحه(ها)ای را که واژهٔ مورد نظر در آن(ها) به‌کار رفته، در کنار آن می‌آورند. البته در دسته‌ای از فرهنگ‌های بسامدی، رسم بر این است که واژه‌ها را بر اساس کاربردشان تنظیم می‌کنند، نه بر پایهٔ الفبای آن‌ها. مثلاً ابتدا کلماتی مانند «و» ، «از» و نظایر آن‌ها فهرست می‌شوند و سپس دیگر واژگان، تا از این طریق، خواننده بتواند با یک نگاه به بسامد واژگان پی ببرد. تدوین فرهنگ‌های بسامدی همچون دیگر دستاوردهای بشری به‌یکباره صورت نگرفته، بلکه روندی چندصدساله پیموده است. دیرینهٔ تدوین این نوع فرهنگ‌ها در جهان غرب به دورهٔ رنسانس می‌رسد. غربیان از اهمیت و ضرورت چنین فرهنگ‌هایی آگاه هستند و گسترهٔ کاربرد و نیز شیوه‌های درست تدوین آن‌ها را می‌شناسند. به همین دلیل، برای بسیاری از متون ادبی خود واژه‌نامهٔ بسامدی تألیف کرده و همچنان می‌کنند. واژه‌نامه‌های بسامدی در نظر آنان، منبع اصلی در پژوهش‌های واژه‌شناختی به شمار می‌روند: از پژوهش در زمینهٔ واژگان و دستور زبان گرفته تا سبک‌شناسی و نقد ادبی* و سرانجام، بررسی‌های مربوط به اندیشه‌ها،عادات و رسوم غالب در هر عصر(دوره). بسامدنویسی از نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم میلادی، شکلی علمی و منسجم به خود گرفت. نخستین گامها را در این زمینه زبان‌شناسان برداشته‌اند. آنان با پژوهش در واژگان کتاب‌های مقدس و دینی، زمینهٔ رشد تدوین کشف‌اللغات را فراهم آوردند. تهیهٔ این نوع فرهنگ‌ها نخست در انگلستان آغاز شد و سپس در امریکا به شکوفایی رسید. در ۱۸۹۴م، جان بارتت برای نخستین بار به تهیهٔ فرهنگ بسامدی آثار شکسپیر پرداخت. چندی بعد، تامس کوروین مندنهال در نخستین سال‌های دههٔ ۱۸۸۰م، واژه‌نامه‌هایی بسامدی از آثار کریستوفر مالرو، فرانسیس بیکن، بن جانسن و ویلیام شکسپیر تدوین کرد. امروزه با رواج گرفتن سیستم‌های گوناگون کامپیوتری، تهیهٔ این نوع واژه‌نماها برای گونه‌های مختلف آثار ادبی، بسیار آسان شد،

است. سابقهٔ تدوین واژه‌نمای بسامدی در ایران حداکثر به سه دهه می‌رسد. فرهنگستان* زبان ایران با پیروی ناقص از غربیان و به کارگیری شیوه‌های نه‌چندان درست، در این زمینه پیشگام شد و سنتی نه چندان صحیح و علمی در این عرصه گذارد که همچنان در فرهنگ‌های بسامدی انگشت‌شمار فارسی، گریبانگیر پدیدآورندگان آن‌ها است. نخستین دستاوردهای فرهنگستان در این زمینه، واژه‌نامهٔ بسامدی شعرهای شهید بلخی ، مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری و بعدها مثنوی معنوی بود. گفتنی است که ایران‌شناسان آلمانی ،نخستین کسانی بودند که در زمینهٔ واژه‌نمانگاری ادبیات کهن ایران به فعالیت پرداختند و در این میان، کریستین بارتولومه، لغت‌شناس آلمانی (۱۸۵۵-۱۹۲۵م) با فرهنگ ایران باستان ، کار را به اوج رساند. این فرهنگ، دربرگیرندهٔ تمامی واژه‌های متون اوستایی و فارسی‌باستان است. نخستین ایران‌شناسی که تهیهٔ واژه‌نامهٔ بسامدی آثار کلاسیک فارسی را آغاز کرد، فریتس وولف آلمانی بود. وی در دههٔ ۱۹۳۰م فرهنگی بسامدی از شاهنامهٔ فردوسی تدوین کرد.اما پژوهش‌های دیگر وولف در این عرصه ناتمام ماند، زیرا دولت آلمان نازی وی را روانهٔ کورهٔ آدم‌سوزی کرد.مهم‌ترین و ارزشمندترین جنبهٔ پژوهش‌های وولف، مشخص نمودن واژه‌های چندمعنا در شاهنامه بوده است. بدین ترتیب، معنی‌شناسی نیز راه خود را در واژه‌نمانگاری بسامدی باز کرد و در نتیجه، کاری که تا آن زمان، مکانیکی می‌نمود، به پژوهشی تخصصی و زبان‌شناختی تبدیل شد. البته در همین‌جا باید یادآور شد که تدوین فهرست‌های واژگانی برای قرآن کریم و نیز نهج‌البلاغه را باید در زمرهٔ تدوین فرهنگ‌های بسامدی دانست. از میان این نوع فرهنگ‌ها که بیشتر به کشف‌الآیات/ کشف‌اللغات/ کشف‌الالفاظ آوازه دارند، می‌توان به المعجم المفهرس لالفاظ‌القرآن‌الکریم محمد فواد عبدالباقی، دانشمند مصری و المعجم‌المفهرس لالفاظ نهج‌البلاغه، تألیف سید کاظم محمدی و محمد دشتی اشاره کرد. واژه‌نامهٔ بسامدی بحارالانوار نیز در سی جلد با نام معجم بحارالانوار و فرهنگ بسامدی کتاب‌های چهارگانهٔ شیعه زیر نام معجم احادیث کتب اربعه در ده جلد تدوین یافته‌اند. اصولاً واژه‌نماهای بسامدی منبعی برای هرگونه پژوهش‌های زبانی و ادبی قلمداد می‌شوند؛ بنابراین هر چه بیشتر بدان‌ها پرداخته شود، پژوهش‌ها و نظریات دربارهٔ هریک از موضوعات مربوط به واژگان، از حالت حدس و گمان‌های خلل‌پذیر شخصی خارج و به قطعیت علمی و آماری نزدیک‌تر می‌شود. از همین رو باید شیوه‌های دقیق و مناسب تدوین این نوع فرهنگ‌ها را به‌درستی فرا گرفت و سپس به کاربست. عدم توفیق نسبی در عرصهٔ این نوع فعالیت‌ها در ایران، گذشته از نوپایی آن، ناشی از به‌کارگیری روش‌های نادرست و در پی آن، عرضهٔ چند کار نه چندان دقیق و نظام‌مند در قالب فرهنگ بسامدی است. البته سال‌هایی چند پس از این ناشیگری‌های اولیه تلاش‌های جدی‌تر و منظم‌تری در این حوزه صورت گرفته که از آن شمارند: فرهنگ بسامدی غزلهای حافظ تألیف دانیلّا منگینی کوراله، حافظ‌پژوه ایتالیایی، فرهنگ واژه‌نمای حافظ به انضمام فرهنگ بسامدی، گردآوردهٔ میهن‌دخت صدیقیان و ابوطالب میرعابدینی و از دریا به دریا (فرهنگ بسامدی مثنوی)، تألیف محمدتقی جعفری.

منابع:دیوان حافظ ،چاپ انجوی، بخش «کشف‌اللغات»؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۹۲۱/۲، ۱۲۷۹؛ فرهنگ جامع چاپ ونشر ،۱۱۰؛ فرهنگستان زبان ایران ، ۲۸-۳۱؛ فرهنگ واژه‌نمای حافظ ؛ لغت‌نامه، زیر«کشف‌الآیات»، «کشف‌الابیات»، «کشف‌الکلمات» و «کشف‌اللغات»؛ المعجم المهفرس لالفاظ القرآن‌الکریم؛ المعجم‌المفهرس لالفاظ نهج‌البلاغه ؛ واژگان اصطلاحات ادبی ، ۱۰؛طلعت کاویان‌پور، «واژه‌نامه‌های بسامدی و کاربرد آنها»، ادبستان، سال دوم، شمارهٔ بیست و سوم، صص ۳۴-۳۶؛ «واژه‌نامه‌های بسامدی فارسی»، بنیاد فرهنگستان ایران ، شمارهٔ ۱-۲ ،۱۳۵۸ش، ص ۸؛ کورش صفوی، «فرهنگ واژه‌نمای حافظ و بسامدنویسی» ، فرهنگ، کتاب دوم و سوم، بهار و پاییز ۱۳۶۷ش، صص ۵۳۹-۵۴۵؛ جمال حقیقت، «فرهنگ نمای واژه‌های حافظ»، نشردانش ، سال هفتم، شمارهٔ ششم، مهر و آبان ۱۳۶۶ش، صص ۳۲-۳۷؛ دکتر سعید حمیدیان، «فرهنگ بسامدی غزلهای حافظ»، نشردانش، سال نهم، شمارهٔ یکم، آذر و دی ۱۳۶۷ش، صص ۷۲-۷۶؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon,150; *Britannica*, 18/257, 285; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 42-43.

قاسم‌نژاد

واژه‌های دساتیری (vā.je.hā-ye.da.sā.ti.ri)، واژه‌های برساختهٔ آذرکیوان در دساتیرآسمانی. پیشتر، دساتیر آسمانی را از نامه‌های دینی ایرانیان برمی‌شمردند و واژگان آن را فارسی سره می‌دانستند، اما بعدها روشن شد که تمامی مطالب این کتاب

ساختگی است و واژه‌های آن ،بی‌معنی و بی‌ریشه است. با این همه، بسیاری از فرهنگ‌نویسان با این گمان که این واژه‌ها فارسی‌سره هستند، از آن‌ها در فرهنگ‌های خود بهره بردند ـ مانند برهان قاطع ـ و بدین ترتیب ،آن‌ها را وارد زبان فارسی کردند. آذر کیوان در متن اصلی دساتیر به شیوه‌های گوناگون به جعل واژه پرداخت: ۱ـ گاهی واژگانی را از فارسی،هندی، اوستایی ، سانسکریت و حتی عربی گرفته ، برخی از حروف آن را تبدیل یا حذف کرده یا پیشوند و پسوندی فارسی بدان‌ها افزوده است، مانند الف)از فارسی : دن =تن ،چسار=چهار، فروسین/ فرویسم= فروردین ، فراسین/فراسیم=فرازین، شوار= شوهر، پاسنگ= پاسخ ، آسردن=آزردن، پرزیدن= پرسیدن، آپیدن= پیدا کردن. ب)از هندی: تیم=تین(سه) ، چاهیدن= چاهنا(خواستن) ،تیمور تم(تو). پ)از اوستایی و پهلوی: فرپار=پدر، فرپور=پسر، ورتیدن=گردیدن، وختن=گفتن ، میناس= مینو، مانوش/ مینوش= مردم. ت)از سانسکریت: ایمام= اینان ،انتام=انجام، انتریده=پنهان،داسیار=بنده، آگمی= آغازی، پرکاشتار= روشنگر، ستاره. ث)از عربی:میلادیدن = آفریدن، میلادور=آفریننده، سم وسام =اسم، له و لی=نه (حرف نفی). ۲ـ گاهی واژگانی را عیناً از هندی و سانسکریت گرفته است، مانند آپ= خود،کا=را، بلرام=بهرام، یو=که، سروه= همه، سریر=تن. ۳ـ گاهی آمیزه‌ای از واژگان فارسی و عربی ساخته است، مانند لارنگ= بی‌رنگ،بسیط، انجم‌داد=عقل فلک مشتری، نجم‌آزاد= نفس فلک مشتری. ۴ـ از دو واژهٔ عربی بهره گرفته است: لا=نه، هو=او. ۵ ـ گاهی پیشوند یا پسوند فارسی را به واژگان ساختگی و بی‌اصل و نسب افزوده است، مانند نامساد=دزد، فرجیشور= پیامبر، گردیشور= پیشوا، نوفاه= سوراخ ، زیرتار=گفتار، بچاریدن= گزیدن، بادرام= جاوید. واژگان و عبارات به کاررفته در متن ترجمهٔ دساتیر را نیز می‌توان در چند گروه گنجاند: ۱ـ واژه‌های فارسی و پهلوی، مانند درونـــد=بدکار، دروغ‌زن ، تازگان=معشوقان، آدر=آتش، پتت=توبه، کرفه‌گر=نیکوکار، پادافراه=پاداش، نشناخته=نشانده، آگفت=آفت. ۲ـ واژگان و ترکیبات ساختگی، که آن‌ها را در دو گروه می‌توان جای داد: نخست، آن‌هایی که به قیاس واژگان رایج فارسی ساخته شده، مانند روانستان= عالم ارواح، تنانی= جسمانی، آخشیجانی=عنصری ،بازمان=توقف ، جاور= حال، گیرندهٔ جای، پاره‌مند=مرکب از اجزا، بس‌خواسته=مطلوب ، بازدارش= ممانعت، تنانتن= جسم کل،تپسبد= ریاضت پیشه [مرکب از «تپس» هندی و «بد»فارسی]. دوم، آن‌هایی که برخلاف قیاس و کاربرد متداول ساخته شده‌اند، مانند چشمیده= منظور، آهنگیدن =قصد کردن، اجفت = فرد، فروغنده =روشن شده،اخواستی= غیرارادی، کُنْوَر=فاعل، اجنبان= ساکن ، از لاد=از بن، هرگز، پاکش= تقدیس. ۳ـ گرته‌برداری از واژگان و اصطلاحات عربی، مانند اویش/اویه = هویت، اوچیز=ماهیت ، چارآمیزه= اخلاط اربعه، سه‌پور= موالیدثلاثه، چارمادر= امهات اربعه ،شایستهٔ هستی= ممکن‌الوجود، دارای گونه=رب‌النوع، برش‌دید= قطع نظر.۴ـ واژگان تبدیل‌شده یا تحریف‌شدهٔ فارسی ،مانند دمان=زمان، بندیشه=اندیشه، زمبود=زنبور. ۵ـ واژگان متعارف، با معنای تازه، مانند فروکش= لجاجت (معنای اصلی:توقف)، گزینش = خاصیت (معنای اصلی: انتخاب) ، آمیغ= حقیقت(معنای اصلی: آمیزه). ۶ـ واژگان ساختگی، بدون هر نوع اصل و اساس زبان‌شناختی ، مانند آرش =معنی،تیمسار= حضرت، فرنود= دلیل، فروزه و فروزیده/ زاب و زابیده= صفت و موصوف، پودات= محسوس، فرجود=معجزه، سفرنگ= تفسیر، فرسنداج= امت، سمراد=خیال ،سمپوری= حرکت قسری.

منابع: ایرانیکا ،۸۵/۷؛ تاریخ زردشتیان کرمان ،۱۷۰؛ دایرةالمعارف بزرگ اسلامی ، ۲۴۹/۱؛ دساتیر آسمانی ،در صفحات فراوان؛ فرهنگ ایران‌باستان ، ۱۷-۵۱؛ فرهنگ نظام ،مقدمه؛ لغت‌نامه ، ۸۲/۱-۸۶؛ هرمزدنامه ،۳۱۰-۳۱۹.

قاسم‌نژاد

واسازی ← ساخت‌شکنی

واسطةالعقد ← برگردان

واسوخت (vā.suxt)، در لغت، به معنی بیزاری و رویگردانی از معشوق، و در اصطلاح ادبی، مکتبی در شعر، به‌ویژه در غزل* است که شاعر با آن از دلزدگی و روی برتافتن از معشوق و جستن معشوقی دیگر سخن می‌گوید؛ مانند بیت* زیر از تأثیر تبریزی: «زود واسوزد ز عشق آتشین رخسار گل ـ بلبل ار زین گونه ناز باغبان خواهد کشید.» نیز، از همدمی مشهدی: «جام شراب عشق تو کیفیتی نداشت ـ مستی بهانه ساختم و بر زمین زدم.» برخورد تند با معشوق و تهدید به ترک وی، در شعر برخی شعرای معاصر غزنویان دیده می‌شود. واسوخت را شاخه‌ای از

مکتب وقوع شمرده‌اند. به گفتهٔ شبلی نعمانی، وحشی بافقی آغاز کننده و پایان دهندهٔ این شیوه بوده است؛ اما این نظر نادرست می‌نماید، زیرا رگه‌هایی از واسوخت‌گویی در شعر شاعران پیش از سدهٔ دهم هجری، یعنی قبل از پیدایش مکتب وقوع، نیز یافت می‌شود و واسوخت با زوال شیوهٔ وقوع از بین نرفت و تا مدت‌ها پس از آن در هند مرسوم بود. این قدر می‌توان گفت که وحشی نخستین شاعری است که مشخصاً واسوخت سروده است. واسوخت در شعر ریخته جایگاهی ویژه دارد. همچنین، می‌توان گفت در برابر سوخت قرار دارد که شاعر در آن، سوز و گداز عاشقانهٔ خویش را برای معشوق می‌سراید و با این‌که توجهی از او نمی‌بیند، از عشق خود دست نمی‌کشد. (← سبک شناسی)

منابع: انواع شعر فارسی، ۶۱۲ ـ ۶۱۵؛ دایرةالمعارف ادبیات و صنعت تاجیک، ۳۳۶/۱؛ سبک شناسی شعر، ۲۷۲، ۲۷۶ ـ ۲۷۷؛ شعرالعجم، ۱۶/۳؛ مکتب وقوع، ۴، ۶۸۱ ـ ۶۸۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۵۳.

آنتشین

واسونک (vā.su.nak)، ترانهٔ ویژهٔ مراسم عروسی که در مراحل مختلف ازدواج، از خواستگاری تا جشن عروسی، به صورت گروهی و با پایکوبی و دست‌افشانی خوانده می‌شود. مضمون واسونک‌ها برگرفته از سنت‌ها و آداب و رسومی است که در هر یک از این مراحل به اجرا درمی‌آیند. راوی این ترانه‌ها برحسب موضوع، مادر و پدر عروس، عروس، مادر و پدر داماد، داماد و دیگران هستند. مثلاً در این واسونک که هنگام بردن عروس به خانهٔ داماد خوانده می‌شود: «نون و پنیر آوردیم ـ دخترتونو بردیم/ نون و پنیر ارزونی‌تون ـ دخترنمی‌دیم بهتون»، مادر و پدر داماد با مادر و پدر عروس گفتگو می‌کنند. یا واسونک: «من نمی‌آم، من نمی‌آم، خونهٔ بابام بهتره ـ دولت بابام زیاده، آرزویم همسره» از زبان عروس بیان می‌شود. واسونک از دیدگاه جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی اهمیت دارد و از مقولهٔ ادبیات شفاهی* است. شاید ریشهٔ این واژه، واستاندن به معنای باز پس گرفتن باشد. وزن و قافیه در واسونک‌ها، با وزن و قافیهٔ دیگر شعرهای عامیانه مشابه است و تفاوتشان فقط در کاربرد و محتوا است.

منابع: انواع شعر فارسی، ۱۳۸؛ بررسی وزن شعر عامیانه،در صفحات فراوان؛ نوشته‌های پراکنده، ۳۶۱، ۳۶۲.

عطاری

وافر (vā.fer)، در لغت، به معنی بسیار و افزون، و در اصطلاح عروض، یکی از بحرهای متفق‌الارکان عروضی است که از تکرار رکن مفاعلتن یا زحاف‌های آن به دست می‌آید. وافر همراه کامل* از دایرهٔ دوم خلیل بن احمد، یعنی دایرهٔ مؤتلفه، بیرون می‌آید. این بحر را از آن جهت وافر می‌گویند که در ارکان آن متحرک بسیار است. وافر در شعر فارسی کاربرد کمی دارد و مختص شعر عرب است.در عربی این بحر بیشتر به صورت مسدس به‌کار می‌رود، ولی در شعر فارسی شکل مثمن آن نیز کاربرد دارد. برخی کاربرد مثمن این وزن را از ابتکارات مولوی می‌دانند. مزاحفات این بحر را به اختلاف هفت و ده دانسته‌اند که پرکاربردترین آن‌ها مقطوف، معصوب، منقوص، مقطوع، موقوص و مضمر است. برخی از اوزان این بحر که در فارسی به‌کار رفته، از این قرار است: وافر مربع /وافر مجز و سالم (مفاعلتن مفاعلتن): «بدی چه کنی به جای کسی ـ که او نکند به جای تو بد»، وافر مسدس سالم/ وافر وافی همه سالم (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن): «بتا غم تو برین دل من بزد علمی ـ چنان‌که از او به‌گرد جهان شدم علمی»، وافر مثمن سالم (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن): «چه شد صنما که سوی کسی به چشم وفا نمی‌نگری ـ ز رسم جفا نمی‌گذری طریق وفا نمی‌سپری»، وافرمسدس منقوص (مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن): «اگر یار مرا باز نوازد ـ دلم با غم سوداش بسازد»، وافر مسدس معصوب مقطوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن): «نگارینا به صحرا شو که عالم ـ چو روی خوب تو گشته است خرم»، وافر مسدس مقطوف (مفاعلتن مفاعلتن فعولن): «چو برگذری همی‌نگرم به رویت ـ چرا نکنی بتا نظری به سویم» و وافر مسدس مقطوف معصوب (مفاعیلن مفاعلتن فعولن): «ز دست آن صنم به صد احترازم ـ دل من می‌تپد به برم چه سازم؟»

منابع:بررسی منشاء وزن شعر فارسی ، ۸۳، ۸۶؛ دایرةالمعارف فارسی، ۳۱۲۳/۳؛ درهٔ نجفی ، ۱۲ـ ۱۳، ۳۴، ۴۰، ۴۳؛ زحاف رایج در شعر فارسی ،۱۱۲ـ۱۱۳؛ شجرةالعروض، ۱۳، ۱۶، ۴۲ـ۴۳؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی ، ۶۹؛ عروض فارسی ، ۱۲۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۱۱۹۸/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۵۱ـ ۱۵۲؛ لغت‌نامه، زیر «وافر»؛ المعجم ، ۶۸، ۷۰، ۸۱ـ۸۲؛معیارالاشعار ، ۴۵؛ نقدالشعر ، ۲۱۰ـ ۲۱۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۲۹۰؛ وزن شعر فارسی ، ۱۶۷.

شکیبا

واقع‌پردازی ← رآلیسم

واقع‌گرایی ← رآلیسم

واقع‌گرایی سوسیالیستی ← رآلیسم سوسیالیستی

واقع‌نمایی ← حقیقت‌مانندی

واقعهٔ ضمنی ← اپیزود

واقعهٔ فرعی ← اپیزود

واقعیت‌گریزی (vā.qe.iy.yat.go.ri.zi)، آن است که شاعر در شعر خود، واقعیت‌های جهان خارج را بیان نکند، بلکه فقط تصور ذهنی خود را از واقعیت به دست دهد: «یکی آتش انگیزم اندر جهان ـ کز آنجا به کیوان رسد دود آن.» برخی واقعیت‌گریزی‌ها در زبان روزمره هم به کار می‌روند. مثلاً به جای جملهٔ «چند بار گفتم این کار را نکن»، گفته می‌شود: «صد بار گفتم این کار را نکن». این‌گونه برجسته‌سازی* در زبان روزمره، نوعی خودکارشدگی* است. کاربرد واقعیت‌گریزی در زبان هنجار اختیاری است ولی در شعر الزامی است و کمتر شعری می‌توان یافت که عاری از واقعیت‌گریزی باشد. واقعیت‌گریزی از صورت‌های محاکات* و از دو سو امکان‌پذیر است که در نهایت به دو صنعت بزرگنمایی و کوچکنمایی منجر می‌شود.

صفوی

وام‌واژه ← گرته برداری

وتد (va.tad)، در لغت، به معنی میخ چوبی، و در اصطلاح عروض، در کنار سبب* و فاصله*، اجزایی را تشکیل می‌دهند که ارکان وزن* (← رکن*) از طریق آن‌ها ساخته می‌شوند. عروضیان وتد را یکی از سه مدار اوزان عروضی می‌دانند. وتد دارای دوگونه است: **وتد مقرون**، جزئی است که از دو متحرک و یک حرف ساکن تشکیل شده باشد (c v. c v c، صامت + مصوت. صامت + مصوت + صامت)، مانند سفر (sa.far) و خبر (xa.bar). **وتد مفروق**، جزئی است که از دو حرف متحرک و حرف ساکنی در میان آن‌ها تشکیل شده باشد (c v.c v، صامت + مصوت. صامت + مصوت)، مانند شانه (šā.ne) و روده (ru.de). برخی از عروضیان گونهٔ سومی نیز برای وتد در نظر گرفته‌اند و آن را **وتد مجموع** نامیده‌اند که از دو متحرک و دو ساکن تشکیل شده است (cv.cvc، صامت + مصوت. صامت + مصوت + صامت)، مانند نگار (ne.gār) و بهار (ba.hār). در عروض جدید، با توجه به مبنای هجاییِ ارکان عروضی، طرح سه مدارِ اوزان عروضی بی‌مورد می‌نماید؛ زیرا هر وتد از دو هجا با ساختمان‌های مختلف و کمیت زمانی متفاوت تشکیل شده است که با طرح نوشتاری و توجه به حروف ناهماهنگی دارد.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه‌نصیر، ۱۷۷؛ عروض حمیدی، ۱۷ ـ ۱۸؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۳۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۵۵ ـ ۱۵۶؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۲۰۱/۲ ـ ۱۲۰۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۵۲؛ وزن شعر فارسی، ۹۴.

صفوی

وحدت ارسطویی ← وحدت‌های سه‌گانه

وحدت‌های سه‌گانه (vah.dat.hā-ye.se.gā.ne)/ وحدت ارسطویی، قراردادی در آثار نمایشی که از برداشت‌های هنرمندان دورهٔ رنسانس از فن شعر ارسطو (۳۸۴-۳۲۲ق‌م) سربرآورد و در شمار اصول کلاسیسیسم* درآمد. در سدهٔ شانزدهم میلادی که نسخه‌های لاتینی و یونانی این کتاب پیدا شد، شماری از هنرمندان به تجزیه وتحلیل آن پرداختند. لودوویکو کاستل وترو، اومانیست و منتقد ایتالیایی ، (۱۵۰۵-۱۵۷۱م)، از پیشتازان تفسیر فن شعر است. وی در ۱۵۷۰م اصل وحدت سه‌گانه را بر اساس تفسیرهایش از این کتاب بنیاد گذارد که بسیاری از تراژدی‌نویسان مکتب کلاسیسیسم، چون جیان جیورجیو تریسینو (۱۴۷۸- ۱۵۵۰م)، ژان راسین (۱۶۳۹- ۱۶۹۹م) و پیر کورنی (۱۶۰۶- ۱۶۸۴م) و گوته (۱۷۴۹- ۱۸۳۲م) آن را پذیرفتند. این اصل تا اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی که روزگار شکوفایی مکتب رمانتیسم بود، در آثار کلاسیک‌نویس‌ها رعایت می‌شد. ارسطو در کتابش تنها به وحدت عمل/ موضوع (Unity of Action) که از ویژگی‌های تراژدی‌های یونان باستان است، اشاره می‌کند. وی می‌گوید: «نمایشنامه باید تقلیدی از تنها یک عمل کامل باشد؛ کامل بدان معنی که ترتیب داستان چنان باشد که جابه‌جایی یا حذف

وحدت‌های سه گانه

هریک از اجزای آن، در داستان خللی پدید آورد.» وحدت عمل مورد نظر ارسطو بر وجود پیرنگ* و رابطهٔ علت و معلولی بین بخش‌های گوناگون نمایش، حذف حوادث نامتناسب از پیرنگ و روایت تنها یک حادثهٔ کامل از زندگی یک شخصیت محوری تأکید دارد. وحدت عمل، نه ارتباط اجزا با یکدیگر، که ارتباط آن‌ها با موضوع اصلی است. ارسطو در کتاب خود، جایی که تراژدی* را با حماسه* مقایسه می‌کند، تنها اشاره‌ای به وحدت زمان (Unity of Time) می‌کند و تراژدی را متمایل به پایان یافتن در یک گردش خورشید می‌داند. در فن شعر اشاره‌ای به وحدت مکان (Unity of Place) نشده است، اما نظریه‌پردازان مکتب کلاسیسیسم در دورهٔ رنسانس از مجموع دو اصل حقیقت‌مانندی* (Verisimilitude) و وحدت زمان، وحدت مکان را ابداع کردند. از نظر آن‌ها، صحنه که مکانی واحد است، نمی‌تواند نمایشگر دو مکان متفاوت باشد؛ همچنین، آن‌ها تصور دیدن دو مکان را با فاصلهٔ زیاد از یکدیگر برای تماشاگرانی که در مکانی ثابت (تماشاخانه) به نمایش نگاه می‌کنند، دور از معیارهای حقیقت‌مانندی و خلاف اصول مکتب کلاسیسیسم می‌دانند. ماگی، منتقد ایتالیایی نظریات ارسطو، را مبتکر اصل وحدت مکان می‌شناسند. به هر روی، در دورهٔ رنسانس، وحدت‌های سه گانهٔ نمایشی به این صورت در نمایش‌ها نمود یافتند که نمایشنامه‌نویسان ترجیح دادند طرح تراژدی (یا به طور کلی نمایش) ساده، بدون طرح فرعی و منحصر به موضوع/ حادثه‌ای خاص باشد و هرگز از آن منحرف نشود، و وقایع آن در ۲۴ ساعت یا حداکثر در ۳۶ ساعت و تنها در مکانی واحد که حداکثر می‌توانست یک شهر باشد، اتفاق بیفتد. برخی کلاسیک‌نویس‌ها چنان بر این وحدت‌ها پای می‌فشردند که نمایش مطلوب را نمایشی می‌انگاشتند که مدت وقوع حوادث ـ زمانی که در نمایشنامه سپری می‌شود ـ با زمانی که برای اجرای نمایش آن‌ها نیاز است، برابر باشد و مکان نمایش در سراسر نمایش، بدون هیچ تغییری در آرایش صحنه، همان مکان اولیه باقی بماند. ژان مِره، نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۶۰۴-۱۶۸۶م)، این اصول را یک سده پس از به کارگیری آن‌ها در ایتالیا، با نمایشنامه‌اش ، *La sophonisbe* (۱۶۲۹م)، وارد ادبیات فرانسه کرد. بوالو، نظریه‌پرداز مکتب کلاسیسیسم فرانسه (۱۶۳۶-۱۷۱۱م)، نیز در هنر شاعری (۱۶۷۴م) وحدت‌ها را بار دیگر تعریف کرده است. با این‌که برخی نویسندگان فرانسوی، مانند کورنی و راسین، گاه به این اصول اعتراض داشتند و در پاره‌ای موارد از آن عدول می‌کردند، وحدت‌ها از اصول اساسی تراژدی‌های کلاسیک فرانسه شدند. به کارگیری این اصول در سدهٔ هفدهم میلادی در ایتالیا و فرانسه به اوج خود رسید، اما در اسپانیا و انگلیس چندان بدان توجه نکردند. لوپ د وِگا (۱۵۶۲-۱۶۳۵م) از نمایشنامه‌نویسان برجستهٔ دوران طلایی تآتر اسپانیا است که کتابی به نام هنر نوین نمایشنامه‌نویسی (۱۶۰۹م) برضد اصول کلاسیک نوشت. در انگلیس نیز منتقدان، فراوان به این مقوله پرداختند، اما در آثار نویسندگان این کشور کمتر نشانی از آن به چشم می‌خورد. در دورهٔ الیزابت (۱۵۵۸- ۱۶۰۳م)، در تآتر انگلیس، وحدت‌های زمان و مکان ترفندهایی اختیاری بودند که نویسنده برای تمرکز و ایجاد تأثیرهای دراماتیک بیشتر، ممکن بود از آن‌ها بهره ببرد؛ چنان که شکسپیر، بزرگ‌ترین نمایشنامه‌نویس انگلیسی، در بیشتر آثارش این‌دو را نادیده گرفته است. در سدهٔ هجدهم میلادی که تراژدی‌نویسان انگلیسی بسیار می‌کوشیدند تا به این سه وحدت پای‌بند بمانند، دکتر سمیوئل جانسن (۱۷۰۹-۱۷۸۴م) در پیشگفتاری که بر ویرایش خود از آثار شکسپیر نوشت (۱۷۶۵م)، در ارزش وحدت‌ها تردید کرد. یک سده پس از آن، ویکتور هوگو (۱۸۰۲-۱۸۸۵م) نیز در پیشگفتار کرامول (۱۸۲۷م) چنین کرد و نخستین بار در هِرنانی (۱۸۳۰م)، اثر هوگو، بود که عوامل رمانتیک جای این اصول را گرفتند. پس از آن، با افزایش گرایش به ادبیات رمانتیک و قرار گرفتن این مکتب به جای کلاسیسیسم، رفته رفته از میزان بهره‌گیری از آن در نمایشنامه‌ها بسیار کاسته شد. در نمایشنامه‌های معاصر، وحدت بیشتر به مفهوم وحدت هنرمندانهٔ مورد نظر افلاطون و ارسطو است تا رعایت بی‌قید و شرط سه وحدتِ دورهٔ نو-کلاسیسیسم؛ اما در میان این نمایشنامه‌ها نیز می‌توان این سه وحدت، سراغ گرفت. در در انتظار گودو (۱۹۵۲م)، نوشتهٔ بِکت (۱۹۰۶- ۱۹۸۹م)، وحدت زمان، در آوازه‌خوان طاس (۱۹۵۰م)، اثر یونسکو (۱۹۱۲- ۱۹۸۶م)، وحدت زمان و مکان و در گربه روی شیروانی داغ (۱۹۵۵م)، اثر تنسی ویلیامز(۱۹۱۱-۱۹۸۳م)، و ارزش (۱۹۶۸م)، نوشتهٔ آرتور میلر (۱۹۱۵م -)، هر سه وحدت را می‌توان دید.

منابع: اصول فکری نگارش ،۵؛ تاریخ ادبیات جهان ، ۸۶/۱؛ تاریخ نقد جدید ، ۵۲/۱، ۴۴۶-۴۴۷؛ دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی ، ۵۵۵/۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۳۱۴-۳۱۵؛ کتاب نمایش ، ۱۴۷/۱-۱۴۹، ۳۷۶؛ مکتب‌های ادبی ، ۱۰۷- ۱۰۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ،

هجو در مطبوعات تاجیکی سال‌های بیست و سی، دوشنبه ،۱۹۶۹ش.
هدایة‌المتعلمین فی‌الطب، ابوبکر رفیع اخوینی بخاری، به اهتمام جلال متینی، مشهد، دانشگاه مشهد، ۱۳۴۴ش.
هرمان هسه، تئودور تسیالکوفسکی، ترجمهٔ رؤیا رضوانی، تهران، نشر نشانه با همکاری دفتر ویراسته.
هرمزدنامه، ابراهیم پورداوود، تهران، نشریهٔ انجمن ایران‌شناسی، ۱۳۳۱ش.
هزار سال نثر پارسی، کریم کشاورز، تهران، جیبی، ۱۳۴۵ ش.
هزارهٔ فردوسی، سخنرانی‌های جمعی از فضلای ایران و مستشرقین دنیا در کنگرهٔ هزارهٔ فردوسی، تهران، دنیای کتاب، ۱۳۶۲ش.
هشت کتاب، سهراب سپهری، تهران، طهوری، ۱۳۷۲ ش (چاپ دوازدهم).
هشتمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، به کوشش محمد روشن، تهران، فرهنگستان ادب و هنر، ۱۳۵۷ش (دفتر نخست)، ۱۳۵۸ش(دفترهای دوم و سوم).
هفتاد مقاله، ارمغان فرهنگی به دکتر غلامحسین صدیقی، یحیی مهدوی و ایرج افشار، تهران، اساطیر، ۱۳۶۹ ش.
هفت اقلیم، امین‌احمد رازی، به تصحیح جواد فاضل، تهران، علمی و ادبیه، بی‌تا.
هفت اورنگ، جامی، به تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، تهران، سعدی، ۱۳۶۶ش (چاپ دوم).
هفت‌پیکر، نظامی گنجوی، به تصحیح وحید دستگردی، ۱۳۱۶ش.
هفت چهره از شاعران معاصر ایتالیا، نادر نادرپور و دیگران، تهران، جیبی با همکاری فرانکلین، ۱۳۵۳ش.
هفت گفتار دربارهٔ ترجمه، کورش صفوی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۲ش.
۱۷ مقاله دربارهٔ ادبیات کودکان، معصومهٔ سهراب، تهران، شورای کتاب کودک، ۱۳۷۲ ش.
هلاک عقل به وقت اندیشیدن، یدالله رویایی، تهران، مروارید، ۱۳۵۷ش.
همای و همایون، خواجوی کرمانی، به تصحیح کمال عینی، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۰ش.
همایی‌نامه، زیر نظر مهدی محقق، تهران، انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۵۵ ش.
همهٔ آن سالها، احمدرضا احمدی، تهران، مرکز، ۱۳۷۱ش.
هنجار گفتار، نصرالله تقوایی، اصفهان، فرهنگسرای اصفهان، ۱۳۶۳ ش.
هنر آچرک، ژوربینا، مسکو، ۱۹۵۷ م (به روسی).
هنر داستان‌نویسی، ابراهیم یونسی، تهران، نگاه، ۱۳۶۹ ش.
هنر رمان ، میلان کوندرا، ترجمهٔ پرویز همایون‌پور، تهران، گفتار، ۱۳۶۷ش.
هنر عهد تیموریان و متفرعات آن، عبدالحی حبیبی، کابل و تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۵ ش.
هنر و جامعه ، روژه باستید، ترجمهٔ غفار حسینی، تهران، توس، ۱۳۷۴ش.
هوای تازه، ا. بامداد، تهران، نیل، ۱۳۳۶ ش.
هویت ایرانی و زبان فارسی ، شاهرخ مسکوب، تهران، باغ آینه، ۱۳۷۳ش.
یادبودهای سفارت استانبول، خان ملک ساسانی، تهران، بابک، ۱۳۵۴ش (چاپ دوم).
یادداشت‌ها، صدرالدین عینی، به کوشش سعیدی سیرجانی، تهران، آگاه، ۱۳۶۲ ش.
یادداشت‌ها و اندیشه‌ها، عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، اساطیر، ۱۳۷۱ ش.
یادداشت‌های قزوینی، به کوشش ایرج افشار، تهران، علمی، ۱۳۶۳ ش.

۲۹۵-۲۹۶؛ هنر داستان‌نویسی ، ۳۵؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 731-732; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams, 172; *Britannica* , 12/161-162; 14/68; 23/149; *Dictionary of World Literary Terms* ,Shipley, 348-349; *The Concise Oxford Companion to the Theatre*, Hortnoll,567; *The Reader's Encyclopedia*, 1011-1012.

م ـ اسماعیل‌پور

وحدت‌های نمایشی ← وحدت‌های سه‌گانه

ورتی‌سیسم (vor.ti.sism)، جنبشی کم‌دوام در هنر و ادبیات که در اوایل سدهٔ بیستم در انگلستان رواج داشت. این جنبش را ویندام لویس، نویسنده و نقاش انگلیسی (۱۸۸۴-۱۹۵۷م)، در ۱۹۱۲، بنیاد نهاد. او نشریه‌ای منتشر کرد که عنوانش بلاست: بررسی گرداب بزرگ انگلیسی بود. این مجله که تنها دو شمارهٔ آن منتشر شد (شمارهٔ یکم در ژوئن ۱۹۱۴م و شمارهٔ دوم در ژوئیهٔ ۱۹۱۵م)، حاوی نوشته‌هایی از لویس، ازرا پاوند (۱۸۸۵-۱۹۷۲م) و هانری گودیه ـ بژسکا (۱۸۹۱- ۱۹۱۵م)بود که می‌توان آن‌ها را بیانیهٔ ورتی‌سیسم (vorticism) دانست. ورتی‌سیسم خط بطلانی بود بر تمامی احساساتیگری‌های رمانتیک قرن نوزدهم و مکاتب ناتورالیسم* و امپرسیونیسم* و تجلیلی بود از نیروهای پویای عصر ماشین ـ هرچند که فوتوریسم* را نیز متهم به برداشت رمانتیک از ماشین می‌کرد. این جنبش در حیطهٔ هنرهای بصری، متأثر از کوبیسم* و فوتوریسم بود که با ساخت‌های انتزاعی‌اش، به صورت ساخت‌شکنی خیالی طبیعت در طرح‌های ماشینی صوری، به بازنمایی زندگی می‌پرداخت. پاوند رنگ و مادهٔ اصلی شعر را اساساً تصویر(ایماژ) می‌دانست و به نظر او، تصویر در شعر عنصری است که به فورم وحدت می‌بخشد: «گردابی است از ایده‌هایی که پیوسته می‌آیند... ورتی‌سیست صرفاً می‌خواهد از وسایل اصلی هنرش استفاده ببرد.» با این نگرش به شعر، ورتی‌سیسم عنوان دیگری است برای ایماژیسم*، یا به گفته‌ای دیگر، ورتی‌سیسم حد اعلای ایماژیسم است. ورتی‌سیسم پس از ۱۹۲۰م توان خود را از دست داد. این جنبش یکی از جریانات فرعی مدرنیسم* در ادبیات و هنر بود. درکنار لویس، از اعضای مهم این جنبش باید به ازرا پاوند و تی.اس.الیوت (۱۸۸۸-۱۹۶۵م) و مجسمه‌سازانی چون جیکب اپستاین (۱۸۸۰-۱۹۵۹م) و هانری گودیه ـ بژسکا اشاره کرد.

منابع:فرهنگ اندیشهٔ نو ،۸۱۴؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 749; *A Dictionary of Literary Terms* ,Shaw,397; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley, 357-358; *Merriam Webster's Encyclopedia of Literature*,1174; *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 894; *The Oxford Companion to English Literature* ,1035; *The Oxford Concise to Dictionary of Literary Terms*, Baldick,239; *The Reader's Encyclopedia* ,1037.

ربیعیان

وریسم (ve.rism)، برگرفته از واژهٔ ایتالیاییِ Vero به معنای حقیقت، مکتبی در هنر و ادبیات ایتالیا، در اواخر سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم میلادی که بر منعکس کردن طبیعت و زندگی ، چنان‌که هست، تأکید می‌کند. وریسم (Verismo) با تأثیرپذیری از رآلیسم* و ناتورالیسم* فرانسوی ـ به‌ویژه آثار نویسندگانی چون اونوره دو بالزاک و امیل زولا ـ و گروه نویسندگان و شاعرانِ ایتالیاییِ موسوم به اسکاپیل یاتورا (scapigliatura)، در جنوب ایتالیا به وجود آمد و پس از چندی به تمام مناطقش اشاعه یافت. این مکتب را جووانی ورگا، نویسندهٔ سیسیلی (۱۸۴۰- ۱۹۲۸م)، بنیاد نهاد که واکنشی بود در برابر شیوه‌های ادبی پرتصنع و تکلف‌آمیز ادبیات ایتالیایی. ورگا بر عینیت‌گرایی هنرمند و عدم دخالت در واقعیت تأکید می‌کرد و به تعبیری دیگر، نقش هنرمند را عکس‌برداری از واقعیت می‌دانست. نویسندگان وریستی منابع الهام خود را در میان مردمان ولایات جستجو می‌کردند و موضوع بیشتر آثار خود را مزارع، ده‌ها و چشم‌اندازهای طبیعی نواحی گوناگون ایتالیا قرار می‌دادند. هدف عمدهٔ این مکتب، بازنمایی عینی زندگی طبقات پایین اجتماع و ثبت واقعیات ـ ولو زننده و ناخوشایند و هرزه ـ بود. برخی از ویژگی‌های مکتب وریسم عبارتند از رنگ و بوی محلی ساده، استفادهٔ مستقیم و غیرزینتی از زبان، توصیف صریح جزئیات و گفتگوهای واقع‌گرایانه. ورگا، بنیادگذار این مکتب، در آثار خود، حماسه‌ای از بینوایان ،روستاییان و ماهیگیران سیسیلی پرداخته است. داستان‌های او سرگذشت مردم ساده‌ای است که در سوداها، مصیبت‌ها، دردهای بسیار و

شادی‌های اندک خود غرقند و نیروی سرنوشت بر آنان حاکم است. در کنار ورگا، از مهم‌ترین نویسندگان وریست باید به لویجی کاپوآنا، نویسندهٔ سیسیلی (۱۸۳۹ـ ۱۹۱۵م) اشاره کرد که با انتشار مجموعه داستان بررسی‌های زنان (*Profili di Donne*) در ۱۸۷۷م و رمان گیاچینتا، در ۱۸۷۹م، این مکتب را پیش برد. از میان نویسندگان معروف وریست دیگر، می‌توان به ماتیلد سرائو، رمان‌نویس ناپلی (۱۸۵۶ـ۱۹۲۷م)، ورناتو فوچینی، رمان‌نویس توسکانیایی، فدریکو دو روبرتو و گراتسیا دِلِدا (۱۸۷۵ـ۱۹۳۶م) اشاره داشت. وریسم در سال‌های ۱۹۲۰م از صحنه خارج و پس از جنگ جهانی دوم، به شکل نو- رآلیسم ظاهر شد.

منابع: ادبیات ایتالیایی، ۹۹ـ۱۰۳؛ فرهنگ اندیشهٔ نو ، ۳۴۰؛ کلیات زیباشناسی ، ۴۲ـ۴۳؛ هفت چهره از شاعران معاصر ایتالیا ، ۵۷ـ۵۸؛ *A Dictionary of Literary Terms*, shaw,393; *Britannica*, 12/319; *The Oxford Concise to Dictionary of Literary Terms* , Baldick,236-237.

ربیعیان

وزن (vazn)، نوعی موسیقی است که از طریق تناسب در زمان پدید می‌آید. این تناسب می‌تواند بر امتداد زمانیِ هجاها، امتداد زمانی تکیه‌ها، امتداد زمانی زیر و بمی‌ها یا فاصلهٔ زمانی میان درنگ‌ها مبتنی باشد. غیر از این چهار واحد فیزیکی، بعید می‌نماید که بتوان از واحد زبانی دیگری برای به وجود آوردن تناسبی در زمان استفاده کرد. وزن‌های موجود در زبان‌ها، براساس بنیان فیزیکی آن‌ها، به چهار نوع تقسیم می‌شوند: **وزن کمّی**، وزنی است که از تناسب مبتنی بر امتداد زمانی هجاها به دست می‌آید. وزن نظم فارسی و عربی این‌گونه است. **وزن تکیه‌ای / ضربی**، وزنی است که از طریق تناسبِ بر امتداد زمانی تکیه‌ها به وجود می‌آید. وزن نظم انگلیسی و آلمانی این‌گونه است. **وزن نواختی / آهنگی**، وزنی است که تناسب مبتنی بر امتداد زمانی زیر و بمی‌ها آن را می‌سازد. وزن نظم‌هایی چون چینی و ویتنامی از این دست است. **وزن عددی**، وزنی است که مبتنی بر تساوی تعداد هجاهای هر مصراع با فاصلهٔ مشخص میان دو یا چند درنگ در مصراع‌ها است. وزن نظم‌های فرانسوی و ژاپنی چنین است.

منابع: آشنایی با عروض و قافیه، ۱۲ ـ ۱۳؛ وزن شعر فارسی، ۲۱ ـ ۷۷؛ وزن و قافیهٔ شعر فارسی، ۶ ـ ۸.

صفوی

وزن دوری (vazn-e.dow.ri)، در اصطلاح عروض، وزن مصراعی است که از دو نیم‌مصراع مساوی تشکیل شده باشد و هر نیم‌مصراع حکم پایان مصراع را داشته باشد و قواعد عروضی پایان مصراع در هر نیم‌مصراع می‌تواند اعمال گردد. درواقع، وزن دوری وزن مصراعی است که بتوان آن را دو نیم‌مصراع متساوی پنداشت: «چندان که گفتم، غم با طبیبان ـ درمان نکردند، مسکین غریبان.» (فع‌لن فعولن، فع‌لن فعولن) در هر نیم مصراعِ وزن‌های دوری می‌توان قافیه آورد: «نه لبی به زمزمه چنگ زد، نه کسی در دل تنگ زد ـ عدم آبگینه به سنگ زد، که تو قابل سخن آمدی.» کاربرد این نوع توازن، وزن دوری را موسیقایی‌ترین وزن در میان وزن‌های نظمی کرده است. تشخیص وزن دوری سه شرط دارد: ۱ـ وزن دوری باید متناوب باشد. ۲ـ میان هر دو نیم‌مصراع بتوان درنگ کرد. ۳ـ قواعد پایان بندی مصراع در نیم‌مصراع هم صادق باشد. اهمیت وزن دوری این است که میانهٔ مصراع حکم پایان مصراع را می‌یابد و بسیار خوشاهنگ است. راحت‌ترین راه تشخیص وزن دوری آن است که شاعر در وسط مصراع، صامت* اضافه آورده باشد ، یا اگر چنین نباشد، با اضافه کردن یک یا دو صامت به وسط شعر، در وزن آن خللی ایجاد نشود. وزن دوری در عروض سنتی مورد توجه نبوده و به همین سبب در طبقه‌بندی وزن‌ها نارسایی‌هایی به وجود آورده است. نخستین بار، ظاهراً دکتر پرویز خانلری به این وزن توجه نشان داده است، ولی وی میان وزن دوری و وزن متناوب فرقی قایل نیست. ابوالحسن نجفی با طرح وزن دوری و تمایز آن با وزن متناوب شرایط تشخیص این وزن را به دست داده است.

منابع: آشنایی با عروض قافیه، ۶۰ ـ ۶۴؛ از زبان شناسی به ادبیات، ۱۹۹/۱ ـ ۲۰۰؛ وزن شعر فارسی، ۲۶۳ ـ ۲۷۲؛ ابوالحسن نجفی، «اختیارات شاعری»، جنگ اصفهان، شمارهٔ ۱۰، ۱۳۵۲.

صفوی

وصل (vasl)، در لغت، به معنی پیوند، و در اصطلاح قافیه، نخستین حرفی است که پس از حرف روی* قرار می‌گیرد، مانند «ش» در منش و «ن» در مَسْتَنْد. حضور حرف وصل سبب می‌شود که حرف روی متحرک شود. قافیه‌ای راکه حرف وصل داشته باشد، **موصول / مطلق** می‌نامند.

منابع: آشنایی با عروض و قافیه، ۱۲۰ ـ ۱۲۱؛ بدایع‌الافکار، ۱۷۸؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۲۶۵؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۶؛ علم قافیه و قالب‌های شعری، ۴۲؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۲۱۴/۲ ـ ۱۲۱۵؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۲۰۲.

صفوی

وطنیه (va.ta.niy.ye)، آثار منظوم و منثوری که دربارهٔ میهن‌دوستی، تجلیل و بزرگداشت ارزش‌ها و افتخارات ملی، یا حسرت و تأسف از دست دادن آن ارزش‌ها و افتخارات سروده و نوشته می‌شود. وطنیه‌ها را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد: الف) نوشته‌هایی که بیشتر هنگام به مخاطره افتادن وطن پدید می‌آیند. در این صورت ،موضوع اصلی وطنیه‌ها تأسف و حسرت از دست دادن ارزش‌های میهنی و یادآوری و بزرگداشت افتخارات ملی است. ب)اشعاری که شاعر به یاد زادگاه و تجلیل از ارزشهای آن می‌پردازد. **وطن/میهن**، در لغت به معنی زاد بوم: «چو آمد برمیهن ومان خویش ـ ببردش به صد لابه میهمان خویش»، بودباش: «اگر دورم از میهن و جای خویش ـ مرا یار ایزد به هرکار بیش» و دوده وخانمان: «بگرید مرا دوده و میهنم ـ که بی‌سربیینند خسته تنم» آمده است. گاهی وطن در معنی دلپذیرترین جایی که آدمی می‌تواند در آن‌جا مسکن گزیند، به کار رفته است. مثلاً شاعری چون منوچهری، وطن(گور) خویش را بُن درخت رزی آرزو می‌کند: «در سایهٔ رز اندر گوری بکنیدم ـ تا نیکترین جایی باشد وطن من» که البته وطن در معنیِ اخیر، منظور نظر وطنیه‌سرایان نیست. وجوه چهارگانهٔ وطنیه عبارت است: از **قومی و نژادی**: «دریغ است ایران که ویران شود ـ کنام پلنگان و شیران شود». اقلیمی: «خوشا شیراز و وصف بی‌مثالش ـ خداوندا نگهدار از زوالش». عرفانی: «از دم حب‌الوطن بگذر، مه‌ایست ـ که وطن آنسوست، جان این سوی نیست». دینی : «نه افغانیم و نه ترک و تتاریم ـ چمن زادیم و از یک شاخساریم /تمیز رنگ و بو برما حرام است ـ که ما پروردهٔ یک نوبهاریم.» از دیده عرفا، وطن استقرار عبد است در حال و مقام خاص: «کیست ستمکارتر از آن که وطن عبادت به شهوت خراب کند؟» ایشان دنیای مادی را وطن خود نمی‌دانند و از این روی حس غربت و دور از وطن بودن، ایشان را سخت می‌آزارد: «هرکسی کو دورماند از اصل خویش ـ باز جوید روزگار وصل خویش.» (مولوی)□ «این وطن مصر و عراق و شام نیست ـ این وطن شهریست کو را نام نیست.»(شیخ بهایی)

دوره‌های وطنیه‌سرایی را در ایران می‌توان به سه بخش الف)پیش از اسلام، ب)پس از اسلام تا دورهٔ مشروطیت و ج) دورهٔ مشروطه تقسیم کرد. بسیاری از سروده‌های اوستا، اگرچه عنوان وطنیه ندارند، از آن‌جا که در ستایش و بزرگداشت وطن آمده‌اند، یادآور نوعی وطنیه‌اند. در اوستا،واژهٔ میهن به صورت مَئْتَنَ (maēhtana)/ مَئْتَنیا (maēthanyā) به معنی امروزی وطن ،بارها آمده است: «می‌ستاییم ترا مانند میهن، ای سپندارمذ.» □ «تویی [ای مهر] میهن‌بان ،تویی نگاهدار کسی که دروغ نگوید.» همچنین، در اوستا و متون زردشتی بارها از ایران و ایرانشهر به بزرگی یاد شده است. به این ترتیب، وطنیهٔ پیش از اسلام، نوعی ستایش و بزرگداشت وطن بود. وطن‌دوستی بیشتر در هنگام جنگ یا گرفتاری وطن معنی و جوشش می‌یابد. وطن‌دوستی ایرانیان نیز پس از حملهٔ اعراب معنی و جوشش یافت. اعراب سیاست عربی محض می‌ورزیدند، با ایرانیان رفتاری تحقیرآمیز داشتند و ایشان را تحت‌الحمایه، بنده و موالی می‌خواندند. حس وطن‌دوستی ایرانیان، درمقابل اعراب به نهضت فرهنگی شعوبیه انجامید. این نهضت با رکن عدم برتری عرب بر سایر ملل، از سدهٔ دوم هجری رسمی شد. واژهٔ شعوبیه با استناد به آیهٔ «یا ایهاالناس ،انا خلقناکم من ذکر و انثی و جلعناکم شعوباً و قبائل لتعارفوا، ان اکرمکم عندالله اتقیکم» پدید آمد. شعوبیان اعراب فاتح را «قبایل» و ایرانیان را «شعوب» نامیدند. از آن‌جا که در قرآن ، واژهٔ شعوب پیش از قبایل آمد، مدعی برتری ایرانیان بر اعراب شدند. این نهضت بر ادبیات آن زمان تأثیرفراوان داشت. شاعران و نویسندگان ایرانی در مقابل مفاخرات اعراب بر نژاد خود، به تفاخر نژاد ایرانی پرداختند. آثاری را که با افکار شعوبی پدید آمدند، می‌توان در زمرهٔ وطنیه‌ها گنجاند. بزرگداشت ارزش‌های ملی ـ فرهنگی و نژاد ایرانی در آثار کسانی چون اسماعیل یساری (ـ ۱۰۲ق) نمود فراوان دارد: «نژاد من نیکو و عظمت قوم من با مفاخر اقوام دیگر سنجیدنی نیست. زبانی دارم که مانند تیغ زهرآگین است و با همین زبان از عظمت ملت خود که دارای مکارم بسیار است دفاع می‌کنم.» در دورهٔ بنی‌عباس، ایرانیان در دستگاه اعراب نفوذ کردند، ولی از آن‌جا که از تازیان تحقیر و توهین می‌دیدند و گاه گرفتار مکرهای خلفای عباسی می‌شدند، به مخالفت با اعراب پرداختند. این دوره اوج فعالیت شعوبیان بود. ایشان با تألیف کتاب، سرودن شعر و نوشتن رسالاتی دربارهٔ برتری قوم ایرانی بر قوم اعراب، یا عدم برتری عرب بر دیگر ملل، با تفاخر به نژاد خود، به تحقیر

عرب پرداختند. شعوبیه از آغاز سدهٔ دوم تا حدود سدهٔ چهارم هجری، سرگرم تبلیغ افکار و عقاید خود بودند و در این محدودهٔ زمانی، شعرای بزرگی چون خریمی (ـ۲۱۲ق)، متوکلی، بشار بن برد تخارستانی (ـ ۱۶۸/۱۶۷ق)، ابونواس اهوازی (ـ۱۹۸ق)، ابوالعتاهیه (ـ۲۱۰ق) و عبدالسلام بن رغبان، معروف به دیک‌الجن (ـ۲۳۵ق) ـ که شعرهایش یکسره ستایش نژاد ایرانی بود ـ ظهور کردند. از نویسندگان این نهضت می‌توان ابوعثمان سعید بن حمید بختکان، مؤلف انتصاب‌المعجم من‌العرب و فضل‌العجم علی‌العرب (ـح ۲۵۰ق)، هیثم بن عدی، مؤلف المثالب‌الصغیر والمثالب‌الکبیر(ـ۲۰۷ق) وعلان شعوبی، مؤلف المیدان فی‌المثالب را نام برد. علاوه بر نویسندگان، مترجمان نیز با ترجمهٔ آثار خود از فارسی به عربی، مانند خدای‌نامک ، کلیله و دمنه و کتاب مزدک و سیرت انوشیروان، می‌کوشیدند که فرهنگ ایرانی را میان اعراب رواج دهند. به این ترتیب ،شعوبیان در طول سه سده، در به دست آوردن استقلال ملی و رسمیت دادن به زبان فارسی، تا اندازه‌ای توفیق یافتند. در پایان سدهٔ سوم هجری، مخالفت با اعراب نیز کاهش یافت. گفتنی است که همراه با نهضت شعوبیه، قیام‌های ابومسلم خراسانی (ـ۱۳۷ق)، بابک (ـ۲۲۳ق) و مازیار(ـ۲۲۵ق) از جمله نهضت‌هایی بودند که به ایجاد حکومت و زبان مستقل فارسی در ایران کمک کردند. پس از آمدن دین اسلام به ایران، اجرای برخی از فروع دین و احکام فقهی خدمات شایانی به بزرگداشت ارزش‌های وطنی نمود. مثلاً جهاد و جنگ با دشمنان و دفاع از سرزمین‌های اسلامی از واجبات فروع دین به شمار است. بدین ترتیب، از دیرباز، فقها و عرفای بسیاری برای توضیح و تشریح این مهم، به نوشتن رسالات و کتاب‌های فراوانی مبادرت ورزیدند. عنوان عمومی این‌گونه رسالات را جهادیه* نهادند. مطالعهٔ جهادیه‌ها، شباهت آنان را با وطنیه‌ها نشان می‌دهد.(← جهادیه)؛ چرا که اساس آن‌ها، وظیفهٔ دفاع از میهن دینی است. سدهٔ چهارم هجری را می‌توان مهم‌ترین دورهٔ ادبی ایران نامید. این سده با کمرنگ‌شدن نفوذ شعوبیان و ظهور شاعرانی چون رودکی (ـ۳۲۹ق) آغاز شد. شعرای این دوره کمتر دغدغهٔ از دست رفتن وطن یا جوشش به دست آوردن آن را داشته‌اند. قصیدهٔ مشهور رودکی با مطلع «بوی جوی مولیان آید همی ـ یاد یار مهربان آید همی» که اشاره‌ای است به داستان فرا خواندن نصر بن احمد سامانی (۳۰۱ـ ۳۳۱ق) از هرات به بخارا، از جملهٔ اشعاری است که در زمرهٔ وطنیه می‌گنجد. شاعر در این قصیده به بزرگداشت ارزش‌های بخارا پرداخته و شاه را به بازگشت بدان‌جا که زادبوم او است، فراخوانده است. در اواخر سدهٔ چهارم هجری بسیاری از شاعران می‌کوشیدند که ایرانیان را با روح ملی و ایرانی خود آشنا سازند. ایشان برای رسیدن به هدف خویش به یادآوری روایات ملی، اساطیر، سرگذشت پهلوانان، شرح لشکرکشی‌ها، مبارزات، مدافعات و هنرنمایی‌های ایران باستان می‌پرداختند. به این ترتیب، حماسه‌سرایی در ایران آغاز شد و شاهنامه‌هایی، چون شاهنامهٔ مسعودی، شاهنامهٔ دقیقی و شاهنامهٔ فردوسی، به نظم آمدند. فریدریش هگل، فیلسوف آلمانی (ـ۱۸۳۱م)، دربارهٔ حماسه* می‌گوید: «در حماسه، برای نخستین بار آگاهیِ دورهٔ کودکی یک قوم در قالب شعر بیان می‌شود. بنابراین شعر حماسیِ واقعی در دوره‌ای خلق می‌شود که قومی از ناآگاهی بیرون آمده و به وجود خود و خصایص خویش آگاه شده باشد.» فردوسی نیز در شاهنامه خصایص و صفات واقعی و ملی ایرانیان را می‌نمایاند. پهلوانان شاهنامه نمونهٔ ایرانیان حقیقی هستند که صفاتی چون میهن‌دوستی، فرمانبرداری، مردانگی ، دلیری و شکوه روح در آن‌ها دیده می‌شود. مناسب‌ترین موضوع برای شعر حماسی، جنگ میان دو قوم است. در شاهنامه نیز تورانیان و تازیان متجاوزانی هستند که ایرانیان وظیفهٔ جنگیدن با آنان و دفاع از ایران را برعهده دارند: «هر آن شهر کز مرز ایران نهی ـ بگو تا کنیم آن ز ترکان تهی.» می‌توان گفت که بزرگ‌ترین هدف فردوسی بزرگداشت ایران و ایرانیان است: «که ایران بهشت است یا بوستان ـ همی بوی مشک آید از بوستان.»□ «هنر نزد ایرانیان است و بس ـ ندارند شیر ژیان را به کس.» در اشعار فردوسی گاهی وطن نه به معنای ایران، بلکه به شهر یا بخشی از آن اطلاق می‌شود: «که مازندران شهر ما یاد باد ـ همیشه بر و بومش آباد باد.»اسدی طوسی (ـ۴۶۵ق) از دیگر حماسه‌سرایانی است که ایران دوستی در اشعارش نمود بارز دارد: «مزن زشت بیغاره ز ایران زمین ـ که یک شهر از آن به ز ماچین وچین /به هر شه بَرْ از تخت چیر آن بود ـ که او در جهان شاه ایران بود/ از ایران جز آزاده هرگز نخاست ـ خرید از شما بنده هرکس که خواست.» وطنیه در اشعار شاعرانی چون فرخی (ـ۴۲۹ق) ،ناصرخسرو (ـ۴۸۱ق)، مسعود سعد (ـ۵۱۵ق) و انوری (ـ۵۸۳ق)، تنها نوعی یادآوری زادگاه و تأسف از دست دادن آن شهر خاص است و به جز چند نمونه، مثلاً در اشعار فرخی، ارزش‌های ملی کمتر به چشم می‌آیند: «هیچ کس را در جهان آن زهره نیست ـ کو سخن راند ز ایران بر

وطنیه

زبان/ مرغزار ما به شیر آراسته است ـ بدتوان کوشید با شیر ژیان.»□ «من قیاس از سیستان دارم که او شهر من است ـ وز پی خویشان ز شهر خویشتن دارم خبر/ شهر من شهر بزرگست و زمینش نامدار ـ مردمان شهر من در شیرمردی نامور.» (فرخی سیستانی)□ «بخاصه تو ای نحس خاک خراسان ـ پر از مار و کژدم یکی پارگینی.»□ «سلام کن زمن ای باد، مر خراسان را ـ مر اهل فضل و خرد را، نه عام و نادان را.»(ناصرخسرو)□ «هیچکس را غم ولایت نیست ـ کار اسلام را رعایت نیست/ کارهای فساد را امروز ـ حد و اندازه‌ای و غایت نیست.» (مسعود سعد)□ «افتخار خاندان مصطفی در بلخ و من ـ کرده هم سلمانی اندر خدمتش هم بوذری/ خاک پاک اهل بلخم کز مقام شهرشان ـ هست بر اقران خویشم هم سری هم سروری.»□ «به سمرقند اگر بگذری ای باد سحر ـ نامهٔ اهل خراسان به بر خاقان بر.»(انوری) کمتر شاعری را می‌توان یافت که ابیاتی در بزرگداشت زادگاهش نداشته باشد. حتی عارفان و صوفیان که دلبستگی چندانی به اقلیم مادی و عالم وجود ندارند، گاهی حب وطنشان معنایی دیگر می‌یابد؛ چنان‌که ابوسعید ابوالخیر (ـ۴۴۰ق) در اسرارالتوحید، دربارهٔ بخارا می‌گوید: «هر باد که از سوی بخارا به من آید ـ زو بوی گل و مشک و نسیم سمن آید/ بر هر زن و هر مرد کجا بروزد آن باد ـ گوید مگر آن باد همی از ختن آید.» از حدود سدهٔ ششم هجری، کمتر شاعری را می‌توان یافت که به ارزش‌های ملی پرداخته باشد وحتی بی‌حرمتی به اسطوره‌های ایرانی در اشعار کسانی چون امیرمعزی (ـ۵۲۰) محسوس است: «من عجب دارم ز فردوسی که تا چندان دروغ ـ از کجا آورد و بیهوده چرا گفت آن سمر/ در قیامت روستم گوید که من خصم توام ـ تا چرا برمن دروغ محض بستی سربسر/ گرچه او از روستم گفته است بسیاری دروغ ـ گفتهٔ ما راست است از پادشاه نامور.» پس از حملهٔ مغول نیز مفاهیم نژادی بیشتر رنگ باخت و شاعران این دوره کمتر به ارزش‌های وطنی پرداخته‌اند و اگر بتوان وطنیه‌ای یافت، تنها نوعی یادآوری زادگاه است، و به این گونه سعدی (ـ۶۹۱ق) می‌گوید : «سعدیا حب وطن گرچه حدیثی است درست ـ نتوان مُرد به‌سختی که من اینجا زادم.» ولی چنان که پیش از این آمده، سعدی نیز چون شاعران دیگر به یادآوری زادگاه پرداخته است: «سعدی اینک به قدم رفت و به سر بازآمد ـ مفتی ملت اصحاب نظر بازآمد/ خاک شیراز همیشه گل خوشبوی دهد ـ لاجرم بلبل خوشگوی دگر بازآمد.»□ «که سعدی در حق شیراز روز و شب می‌گفت ـ که شهرها همه بازند و شهر ما شهباز.» از آثار حملهٔ مغول در دوره‌های بعد ،انحطاط عمیق اجتماعی ـ دینی، رواج نادرستی و زایل‌شدن علم و هنر بود. در این سده، ادبیات مقاومت با چهار عامل اساسی دفاع از سرزمین ،دفاع از دین و مذهب، دفاع در برابر سقوط اخلاقی و دفاع در برابر بی‌عدالتی ، به اوج رسید و شاعرانی چون عبید زاکانی (ـ۷۷۱ق)، حافظ (ـ۷۹۲ق) و سیف فرغانی، ظهور کردند. در اشعار شاعران این دوره، وطن شهر زادگاه است اگرچه گاهی در ادبیات انتقادیِ باقیمانده، نوعی مرثیه در رثای وطنِ از دست رفته به چشم می‌خورد: «سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل ـ شاه ترکان فارغست از حال ما کو رستمی؟/ خیز تا خاطر بدان ترک سمرقندی دهیم ـ کز نسیمش بوی جوی مولیان آید همی.»(حافظ) با وجود این‌گونه ابیات انتقادی، وطن در شعر حافظ درواقع همان وطنِ شاعران این دوره (زادگاه) است: «خوشا شیراز و وضع بی‌مثالش ـ خداوندا نگهدار از زوالش/ به شیراز آی و فیضی روح قدسی ـ بجوی از مردم صاحب کمالش» □ «شیراز و آب رکنی و این باد خوش نسیم ـ عیبش مکن که خال رخ هفت کشور است.»□ «اگرچه زنده‌رود آب حیات است ـ ولی شیراز ما از اصفهان به.» در روزگار صفویه نیز وطنیه‌سرایی بسیار پررونق بود. در این روزگار، شاعران بسیاری مجبور به ترک وطن و کوچ به هندوستان یا عثمانی شدند.از این روی، اشعار بسیاری در ستایش وطن اصلی و نکوهش اقامتگاه ثانوی سروده شد. حزین لاهیجی (ـ۱۱۸۳ق) از جملهٔ شاعرانی است که با انتقاد از هند و مردمانش، خشم و اعتراض شاعران آن سرزمین را برانگیخت. این اعتراض به جایی رسید که سراج‌الدین علیخان آرزو در کتابِ تنبیه‌الغافلین فی‌الاعتراض علی اشعارالحزین به وی تاخت. به نمونه‌هایی از وطنیه‌های برخی از شاعرانی که ناگزیر به ترک دیار خویش شده‌اند، اشاره می‌شود:«هجرت ز حرم عقوبتم داد به هند ـ از هند جگرخوار کنم یاد به هند/ عصیان به ره جحیم می‌برد مرا ـ از طالع بد غلط شد افتاد به هند.»(حزین لاهیجی)□ «به وطن گر نمی‌رسد دستم ـ آرزوی وطن بسست مرا.»□ «طالب گمان مبر که به سنبلستان هند ـ فارغ ز باد گلشن آمل نشسته‌ایم.»(طالب آملی) □ «ای دیده سرشکی، که به یاد وطن امشب ـ خواهم که زنم چاک،گریبان به تن امشب.»(مخفی گیلانی)□ «تا از وطن خویش جلایی دارم ـ هرروز غم و درد و بلایی دارم.»□ «چشمی که شود تیره ز تاریکی هند ـ جز سرمهٔ اصفهان منور نکند.» (عارف شیرازی)□ «در هند بار غربت تبریز

وطنیه

می‌کشم ـ با من چه کینه است ندانم زمانه را.» (معلوم تبریزی)□ «از غریبی، دولتی باشد اگر، سوی وطن ـ بار دیگر همچو عمر رفته بتوان بازگشت.»(سلیم تهرانی) در روزگار فتحعلیشاه قاجار (۱۲۱۲ـ ۱۲۵۰ق)، شکست ایران از روسیه و انعقاد عهدنامه‌های گلستان و ترکمان‌چای به از دست دادن بخش‌هایی از قفقاز انجامید. قائم‌مقام فراهانی (ـ۱۲۵۱ق) از جملهٔ دولتمردانی است که آثار و اقوال فراوانی در تحسین ایران بزرگ و تأسف از دست دادن آن دارد. وی در قصیده‌ای با مطلع «روزگار است آن‌که گه عزت دهد گه خوار دارد ـ چرخ بازیگر از این بازیچه‌ها بسیار دارد»، دلتنگی خود را از شکست ایران و استیلای روس ابراز کرد. در روزگار پادشاهی ناصرالدین‌شاه (۱۲۶۴ـ۱۳۱۳ق) که زمینه‌های آشنایی با فرنگستان فراهم شد، روشنفکران و نویسندگان فراوانی که می‌خواستند از شکل رعیت به درآیند ،به دنبال هویت ملی خویش به تألیف آثار فراوانی در تاریخ وتمدن پرداختند. این دوره مهم‌ترین مرحلهٔ رشد و تکامل وطنیه‌سرایی است، چراکه تا قبل از این دوره، وطن‌دوستی بیشتر به معنی دلبستگی‌های مذهبی، طایفه‌ای، قومی و محلی و تلاش روشنفکران برای زنده‌کردن هویت ملی بود. نویسندگان این دوره واژهٔ وطن را در برابر واژهٔ فرانسوی patric به کار بردند. در این صورت، وطن نه به معنی زادگاه، بلکه در معنای جامعهٔ سیاسی ـ فرهنگی است که ساکنان آن را ملت می‌خوانند. از این روی، عارف قزوینی ـ بلند پایه‌ترین تصنیف ساز ایرانی ـ می‌گوید:«من وقتی تصنیف وطنی ساخته‌ام که ایرانی از هر ده هزار نفر یک نفرش نمی‌دانست که وطن یعنی چه. تنها تصور می‌کردند که وطن شهر یا دهی است که انسان در آن‌جا زاییده شده باشد.» واژهٔ «ملت» در معنای تودهٔ مردم نیز از این زمان رایج شد؛ چراکه تا پیش از این روزگار ،ملت در معنای مذهب بود: «جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه ـ چون ندیدند حقیقت، ره افسانه زدند.» (حافظ) شاید بتوان گفت نخستین کسی که از قومیت ایرانی در مفهوم اروپایی قومیت سخن گفت، میرزا فتحعلی آخوندزاده (ـ۱۲۹۵ق) است.از نخستین شاعران وطنیه‌سرا نیز ابونصر فتح‌الله‌خان شیبانی (ـ۱۳۰۸ق) را می‌توان نام برد که چون دربارهٔ نظام حکومتی اندیشه‌های تند انتقادی داشت، ناگزیز شد آثارش را در استانبول انتشار دهد. اندکی پیش از درگیری جنبش مشروطیت و در دورهٔ مشروطه ،انبوهی از مقالات و اشعار وطنی سروده و نوشته شده که در این‌جا به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود: اعتمادالسلطنه (ـ۱۳۱۳ق) که در انتقاد از اوضاع روزگار بسیار بی‌پروا بود، با نشر خوابنامه/خلسه که در آن هشت پادشاه و یازده وزیر را به محاکمه می‌کشد، به نابسامانی‌های فراوانی اشاره می‌کند. میرزا آقاخان کرمانی (ـ۱۳۱۴ق) نیز آینهٔ اسکندری را با دو هدف برانداختن ظلم و تقویت حس ملی نوشته و در آن‌ها دودمان هخامنشی ـ به‌ویژه کوروش ـ را بسیار ستوده است. وی در بیشتر اشعارش به تعزیت و سوگواری ایام گذشته پرداخته است: «کجاست آن همه رسم و آیین و راه ـ کجاست افسر و گنج و ملک و سپاه/کجاست آن همه دانش و زور دست ـ کجاست آن بزرگان خسروپرست.» حاج زین‌العابدین مراغه‌ای (ـ۱۳۲۸ق) در سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیگ، از تعصب ملی یک ایرانیِ پرورش‌یافته در مصر سخن می‌گوید. وی در این اثر، آرمان‌های میهنی ایرانیان را از زبان یک جوان به تصویر می‌کشد. میرزادهٔ عشقی (ـ۱۳۰۳ش) با نمایشنامه‌های رستاخیز و کفن سیاه و اشعاری چون «عشق وطن» و «رسم مزدک»، به گذشته‌های پرافتخار باز می‌گردد: «گر دهم شرح غم از تربت اهخامنشی ـ از لحد بر سر آن سلسله خون می‌ریزم.» □ «خاکم به سر ز غصه به سر خاک اگر کنم ـ خاک وطن که رفت چه خاکی به سر کنم /آوخ کلاه نیست وطن تا که از سرم ـ برداشتند، فکر کلاهی دگر کنم/ معشوق عشقی، ای وطن، ای مهد عشق پاک ـ ای آن‌که ذکر عشق تو شام و سحر کنم.»□ «بر نیکی رسم مزدک، آگاه منم ـ و آن‌کس که بود رهبر این راه، منم/ هرکس ز وقوع قتل مزدک شاد است ـ آن‌کس که ز قتل وی کشد آه، منم.» ادیب‌الممالک فراهانی (ـ۱۳۳۶ق) از دیگر شاعرانی است که حب وطن و بازگشت به گذشته‌های دور در اشعارش، به‌ویژه در منسمط «برخیز شتربانا، بربند کجاوه»، نمود فراوان دارد: «...ماییم که از پادشهان باج گرفتیم ـ زان پس که از ایشان کمر و تاج گرفتیم /وز پیکرشان دیبه و دیباج گرفتیم ـ ماییم که از دریا امواج گرفتیم.»□ «تا زبر خاکی ای درخت برومند ـ مگسل از این آب و خاک رشتهٔ پیوند/مادر تست این وطن که در طلبش خصم ـ نار تطاول به خاندان تو افکند.» نسیم شمال (ـ۱۳۴۲ق) از دیگر شاعرانی بود که با سرودن اشعاری چون «ای وای وطن وای» و «درد ایران بی‌دواست»، با تأسف و تحسر به بدروزی وطن اشاره می‌کند: «گردید وطن غرقهٔ اندوه و محن وای ـ ای وای وطن وای/.../کو بلخ و بخارا و چه شد خیوه و کابل ـ کو بابل و زابل/ شام و حلب و ارمن و عمان و عدن وای ـ ای وای وطن وای.»□ «کو بهمن و کو رستم دستان؟ قوقولیقو ـ آوخ که خزان زد به گلستان

در ایران، ۵۷۲/۲ ـ ۵۸۱؛ تاریخ مردم ایران، ۱ـ۶۹؛ حماسه‌سرایی در ایران، در صفحات فراوان؛ چهارمقاله، ۳۱ـ۳۴؛ داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع، در صفحات فراوان؛ دریچه‌ای به نظریه‌های ادبی، ۱۴۸ـ۱۵۵؛ سبک‌شناسی، ۱۴۸/۱ـ ۱۵۲؛ شاعری در هجوم متقدان، ۱۱۸؛ صور و اسباب در شعرامروز ایران، ۱۰۴ـ۱۳۰؛ فردوسی و شاهنامه، ۵۳ ـ ۵۶؛ فرهنگ ایران باستان، ۱ـ۱۶؛ فرهنگ جامع نامهای شاهنامه، ۶۶ـ۶۸؛ فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، ۴۸۹؛ کاروان هند، ۵۸۱ـ ۵۸۲، ۸۵۴، ۱۲۶۷؛ گرشاسب‌نامه، به اهتمام حبیب یغمایی، مقدمه؛ لغتنامه، زیر «وطن»، «میهن»؛ نهضت شعوبیه، ممتحن، ۲۲۷ـ۲۴۸؛ هویت ایرانی و زبان فارسی، در صفحات فراوان؛ شفیعی کدکنی، «تلقی قدما از وطن»، الفبا، ۱/۲ـ۲۶؛ سیدعلیرضا میرعلی‌نقی «وطنیه‌ها آوایی بلند از دورانی کوتاه»، گفتگو، سال ۱۳۷۴ش، شمارهٔ ۸، صص ۱۶۲ـ۱۷۲؛ گئورک ویلهلم فریدریش هگل، «شعرحماسی»، ترجمهٔ یدالله موقن، نگاه نو، سال ۱۳۷۱ش، شمارهٔ ۷، صص ۳۳ـ ۴۹؛ نادر انتخابی «ناسیونالیسم و تجدد در فرهنگ سیاسی بعد از مشروطیت»، نگاه نو، سال ۱۳۷۱ش، شمارهٔ ۱۲، صص ۶ـ۳۱؛ حسینعلی ملاح «سرود ملی و چگونگی ابداع آن»، هنر و مردم، شمارهٔ ۱۳۸، صص ۸۸ـ۸۹.

سپانلو ـ جوان

وقاحت‌نگاری ← هرزه‌نگاری

وقایع روزانه ← یادداشت روزانه

وقص (vaqs)، در لغت، به معنی کوتاه کردن، و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف‌های عروضی است؛ بدین صورت که «تِ» متفاعلن ساکن گردد و حذف شود و به جای آن مفاعلن بماند. وقص اجماع دو زحاف اضمار* و خبن* است و به همین علت از زحاف‌های مرکب شمرده می‌شود. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گیرد، موقوص* می‌نامند.

منابع: شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۲۰۱؛ فرهنگ بلاغی‌ـ ادبی، ۱۲۱۹/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۵۳؛ المعجم، ۸۳؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۸.

عباسپور

وقف (vaqf)، در لغت، به معنی ایستادن، و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف‌های عروضی است. بدین صورت که متحرک وتد* مفروق در «مفعولاتُ» ساکن شود و مفعولاتُ به «مفعولاتْ» تبدیل گردد و به‌جای آن «مفعولان» بگذارند. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گیرد، موقوف* می‌نامند.

منابع: درهٔ نجفی، ۲۸؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۵۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۲۱۹/۲؛ فرهنگ عروضی، ۱۵۳؛ المعجم، ۵۸؛ واژه نامهٔ هنر شاعری، ۳۰۱؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۸.

صفوی

وقف‌نامه (vaqf.nā.me)، سند یا قبالهٔ وقف که در آن نام ملک یا املاک موقوفه و اسم واقف و محل و خصوصیات رقبات و چگونگی مصارف آن‌ها و نام متولی و تعیین ترتیب متولیان، پس از متولی اول بیان شده است. وقف در لغت به معنی ایستادن و درنگ و سکون، و در اصطلاح فقهی، «تحبیس‌الاصل و تسبیل‌الثمرة/ المنفعة»، یعنی ایستا ساختن اصل مال و رها ساختن منافع آن است در راه خدا بر حسب نیت واقف به‌گونه‌ای که هرگونه نقل و انتقال مال وقف شده به صورت خرید و فروش، رهن، جابه‌جایی، میراث نهادن و بخشیدن ممنوع است. وقف دارای سه یا چهار رکن است: ۱ـ واقف که مالی از خود را وقف می‌کند. ۲ـ موقوف علیه، کسی که حق استفاده از منافع موقوفه با ضوابط معین به او واگذار شده است. ۳ـ مورد وقف/ عین موقوفه که باید مالی باشد که با بقای عین بتوان از آن منتفع گشت. ۴ـ صیغهٔ وقف یعنی هر لفظی، به فارسی یا عربی یا هر زبان دیگر، که گویای عمل وقف باشد و معمولاً برای سندیت دادن بدان، آن را در وقف‌نامه می‌آورند. وقف را به وقف عام و وقف خاص تقسیم کرده‌اند. وقف خاص وقفی است که مختص دستهٔ معین وخاص باشد، مانند وقف بر شخص یا اشخاص موجود از قبیل فرزندان واقف یا طلاب یا دانشجویان موجود در محل معین یا بیماران موجود در بیمارستان خاص. وقف عام وقفی است که مقصود از آن امور خیریه است و مخصوص دسته و طبقهٔ معینی نیست، مانند وقف بر همهٔ بیماران در هر زمان، یا همهٔ طلاب و دانشجویان، یا وقف بر مصالح عامه، مانند روشنایی مساجد و معابر و مشروب‌نمودن خانه. از دیگر اقسام وقف از وقف انتفاع و وقف منفعت نیز یاد کرده‌اند. وقف انتفاع وقفی است که مقصود از آن درآمد مادی نباشد، مانند احداث مسجد و حسینیه در زمین ملکی خود یا زمین موات. وقف منفعت، وقفی است که مقصود از آن درآمد

وقف‌نامه

مادی است برای هزینهٔ چیزی دیگر، مانند وقف دکان یا زمینی برای ادارهٔ مسجد یا مدرسه یا بیمارستان. از چیزهایی که وقف در آن‌ها صورت گرفته، می‌توان از مساجد، مدارس، کتابخانه‌های عمومی، بیمارستان‌ها، مسافرخانه‌ها، قنوات، آب‌انبارها، مراقد امامان و زیارتگاه‌های دیگر، پادگان‌های نظامی،تجهیز سربازان و مبارزان ، تعمیر پل‌ها و معابر عمومی، ادارهٔ کودکان بی‌سرپرست و یتیمان ، درماندگان، معلولان، زندانیان ، تأمین هزینهٔ زندگی علما، استنساخ کتب و جز آن‌ها، یاد کرد. عمل وقف در میان ملل جهان تاریخی کهن دارد. از میان ملل قدیم، اقوام آریایی، به‌ویژه ایرانیان، که از روزگاران بسیار کهن به پیروی از آیین و کیش خود به کارهای نیک و آبادانی و دستگیری از درماندگان و بینوایانِ توجه بسیار داشتند، به یقین دارای موقوفات و نذورات بسیاری برای نگهداری آتشکده‌های خود بودند و پاره‌ای از این موقوفات در نزد زرتشتیان برخی از شهرستان‌های ایران، مثل یزد و کرمان، باقی و دایر است. در میان مصریان باستان و مردم قدیم بین‌النهرین نیز وقف سابقه داشته است. پس از ظهور اسلام نیز رفته‌رفته عمل وقف ، به تشویق پیامبر(ص) و علی(ع) و دیگر بزرگان دین که خود در این کار پیشگام بودند و نیز یحتمل به تأثیر از سنت‌های ملل مغلوب، مانند ایرانیان، درمیان مسلمانان رواج یافت و به یکی از نهادهای برجستهٔ اسلامی مبدل گشت که نشر علوم و معارف و ایجاد مدارس و مراکز علمی و تربیت دانشمندان و متخصصان و ابواب خیرات و مبّرات با آن نهاد ارتباط داشته است. درواقع، امور بسیاری از مساجد و مدارس شهرها، مانند مدارس نظامیه با عایدات موقوفات آنان می‌گشت. متولیان اراضی موقوفه از پرداخت مالیات معاف بودند، از این رو چیزی به دیوان نمی‌پرداختند. وقف منبع اصلی درآمد مشایخ و فقها را تشکیل می‌داد و گروه بزرگی از روحانیان و خادمان آنان از درآمد موقوفات بزرگ زندگی می‌کردند. در ایران پس از غلبهٔ مغول بسیاری از املاک موقوفه را مغولان ضبط کردند، ولی در ایام پادشاهی ایلخانان مسلمان، املاک وقفی توسعه یافت. وقف در ایران و ممالک همجوار آن از قرنهای نهم و دهم هجری گسترش بسیار یافت. درواقع، بسیاری از زمین‌داران و مالکان که می‌دیدند صاحبان قدرت بر اموالشان چشم طمع دوخته‌اند، ساده‌ترین راه حفظ آن را وقف کردن می‌دیدند. در بسیاری از موارد وقف اموال، به‌ویژه اراضی، از نظر صاحب ملک نه‌تنها خداپسندانه، بلکه پرمنفعت نیز بوده است، زیرا واقف می‌توانست در وقف‌نامه یا وصیت‌نامه قید کند که شغل متولی موقوفه را خود او یا اخلاف وی باید ایفا کنند و بالنتیجه درآمد موقوفه در اختیار ایشان باقی بماند و در عین حال مالیات خزانه را نپردازند و از مصادرهٔ ملک نیز مصون و ایمن باشند. همچنین، وقف وسیله‌ای ماندنی برای اجرای سیاست‌های عمومی در زمینه‌های مختلف بود. ایجاد یک موقوفهٔ بزرگ به روشن‌ترین وجه ممکن نمایانگر حمایت از سنن مذهبی و فکری خاص بود. مساجد، مدارس و خانقاه‌هایی که از درآمدهای اوقاف اداره می‌شدند و کارکنان و استفاده‌کنندگان این مؤسسات که حقوق و مواجب آن‌ها از این درآمدها پرداخت می‌شد، همه یک سنت فرهنگی را جاودانی می‌کردند. هنگامی که کسی چیزی را وقف می‌کرد، خود را به این سنت متعهد می‌نمود. ممکن بود از وقف برای پاداش‌دادن به رهبران جامعه، به‌ویژه متفکران ،در مقابل حمایت آن‌ها در آینده یا گذشته از واقف، استفاده شود.این احتمال وجود دارد که معلمی که برای یک محل وقفی کار می‌کند یا متولی آن محل که حقوق آن‌ها از درآمدهای وقفی تأمین می‌شود، مستقیماً یا شخصاً علاقه و تعهدی به واقف نداشته باشند، اما مایل به ادامهٔ حیات ملک وقفی و جو سیاسی و اجتماعی حاکم که متضمن بقای آن ملک است، باشند. از دیدگاه اقتصادی، وقف برای بنیادگذاران و مدیران آن نیز امتیازاتی قابل ملاحظه دربرداشت. در مقایسه با دیگر اشکال مالکیت، مانند زمین‌های اجاره‌ای که مدت اجارهٔ معینی دارند، یا اموال خصوصی که سرانجام طبق قوانین ارث به قطعه‌های کوچکی تقسیم می‌شود،یکی از ویژگی‌های وقف همان دایمی‌بودن آن است. البته هر ملک وقف طبیعتاً تحت تأثیر نیروهای تاریخی قرار می‌گیرد، اما خود مؤسسه دایمی و همیشگی و با دوام به شمار می‌رود و به علت همین تداوم، وقف ابزاری مفید در توسعهٔ اقتصادی در شمار می‌آید. در دورهٔ صوفیه برای نخستین بار در نظام اداری و اسناد دیوانی با نام «وزیر موقوفات» برمی‌خوریم که مبین فراوانی موقوفات آستان قدس رضوی و بقاع امامزادگان و سادات و مدرسه‌های علمی و مانند آن‌ها است. در حکومت عثمانیان نیز کلیهٔ خدمات فرهنگی اجتماعی در حوزهٔ مدیریت اوقاف بوده و نیمی از آثار خطی موجود درکتابخانه‌های ترکیه را اوقاف تهیه و گردآوری کرده است. درواقع در دورهٔ صفویان در ایران، و عثمانیان در ترکیه، اوقاف نقش برجسته‌ای در جریان شهرآفرینی و شکل‌دهندگی به شهرها داشته‌اند و بسیاری از محلات شهرها را از درآمد روستاهایی که وقف مساجد یا

مدارس آن محلات بودند، بنیاد می‌کردند یا گسترش می‌دادند. حتی امروزه نیز اوقاف از لحاظ اجتماعی ـ اقتصادی کارکردهای فراوان مهمی در زندگی روزانه و رویدادهای مذهبی بسیاری از شهرهای جهان اسلام ایفا می‌کند. گفتیم که یکی از ارکان وقف صیغهٔ وقف یا لفظی است که گویای عمل وقف است. گرچه در ظاهر در صیغهٔ وقف همان بیان شفاهی کافی می‌نماید، از آن‌جا که هم واقف و هم گواهان او همانند دیگر انسان‌ها موجوداتی فانی هستند و پس از مرگشان گفته‌های آنان را می‌توان تکذیب کرد و در نتیجه املاک موقوفه دستخوش سرنوشتی برخلاف خواستهٔ واقف خواهد شد، ضرورت درج صیغهٔ وقف در سندی مکتوب پیش آمد که در فارسی وقف‌نامه خوانده می‌شود و در آن گذشته از نام واقف، معمولاً محل و خصوصیات مورد وقف و چگونگی تولیت و مصرف آن و نیز نام و مهر یا امضای گواهان می‌آید. وقف‌نامه که در آغاز ساده و کمتر مزین بود، رفته‌رفته تکامل پیدا کرد و به‌ویژه هنگامی که واقف شاه یا از بزرگان بود، به سندی ارزشمند مبدل شد که مقدمه یا کل متن آن را نویسنده‌ای زبردست تهیه و خوشنویسی برجسته کتابت می‌کرد. وقف‌نامه‌های مهم را معمولاً تذهیب می‌کردند. و گاه از آن‌ها چندین رونوشت برمی‌داشتند. بدین‌سان در ایران و ممالک همجوار، وقف‌نامه‌های فراوانی به عربی و فارسی به یادگار مانده است که اهمیت تاریخی، جغرافیایی و ادبی دارند و از بررسی آن‌ها فواید و نکات جالبی به دست می‌آید که از آن شمارند: ۱ـ آگاهی از نام‌ها و عناوین و القاب افراد، شناخت اماکن مختلف، مانند برخی روستاها و نیز پاره‌ای جاهای شهرها، همچون مساجد، مدارس، کاروانسراها، گرمابه‌ها، کاریزها و مانند آن‌ها، که امروزه یا از میان رفته‌اند و نشانی از آن‌ها در دست نیست یا دستخوش تغییرات گسترده‌ای شده‌اند که چهرهٔ آن‌ها را دگرگون کرده است. ۲ـ پی‌بردن به وضع اجتماعی و حقوقی و اقتصادی زمان در سطح محلّی و عمومی و چیزهایی همچون اوزان، نقود، مشاغل، پیشه‌ها، بنیادها و اصطلاحات گوناگون. ۳ـ شناخت بزرگان و مشاهیر هر دوره که معمولاً وقف‌نامه‌ها را گواهی می‌کردند. ۴ـ شناخت نثر یک دوره و تحول آن در سنجش با پیش و پس از خود. ۵ ـ آگاهی از برخی مباحث فلسفی و کلامی و نیز اصطلاحات دینی که گاهی در مقدمهٔ مؤلف وقف‌نامه آمده است. ۶ـ شناخت آنچه بیشتر مورد نیاز و توجه واقفان بوده است که وضع روانی آنان و وضع اجتماعی زمان را نشان می‌دهد. آگاهی از این که شمار بسیاری از واقفان خود مسئول موقوفات خود بوده‌اند که شاید دلالت بر این دارد که خطر غصب در املاک وقفی کمتر از دیگر املاک بوده است و این خود راه نجاتی برای نگهداری املاک و استفاده از آن‌ها بوده است. روی‌هم‌رفته، وقف‌نامه‌های هر دوره، آیینه‌ای است گویا از نمای زندگی آن دوره، و با بررسی آن‌ها می‌توان به پایهٔ فرهنگ و ادب و زندگی، مردم‌شناسی و زبان، شهرشناسی، داد و ستد و بازرگانی، و به‌ویژه کار و پیشهٔ آن روزگار، آشنا شد. از وقف‌نامه‌های موجود فارسی می‌توان از وقف‌نامه‌های زیر یاد کرد: وقف‌نامهٔ ربع رشیدی خواجه‌رشیدالدین فضل‌الله (۶۴۵ـ۷۱۸ق)؛ وقف‌نامه‌های خواجه عبیدالله احرار (۸۰۶ـ۸۹۵ق)؛ وقف‌نامه‌ای که جلال‌الدین دوانی برای نسخه‌ای از دیوان حافظ که سلطان یعقوب آق قویونلو (۸۸۲ـ۸۹۶ق) وقف مرقد حافظ کرده بود، نوشته؛ وقف‌نامهٔ دهکدهٔ سوهان طالقان که در ۹۱۴ق به فرمان خان‌احمدخان گیلانی برای علاءالدین بن نجم‌الدین محمود طالقانی و پسران او تنظیم گردید؛ وقف‌نامهٔ کتاب‌های مدرسهٔ چهارباغ اصفهان که در ۱۱۲۰ق پس از تکمیل بنای مدرسه انشا شده و واقف آن شاه‌سلطان‌حسین صفوی (۱۱۰۵ـ ۱۱۳۵ق) است؛ وقف‌نامهٔ امامزاده‌جعفر دامغان که در ۸۱۵ق تنظیم شده و در آن واقف امیرسیف‌الدین علی کیا ابن سراج‌الدین رستم بن حاجی هزارجریبی و موقوف‌علیه بقعهٔ امامزاده‌جعفر است؛ وقف‌نامهٔ حوزهٔ علمیهٔ طالبیهٔ تبریز با تاریخ ۱۰۸۷ق که واقف آن حاجی اسحاق تبریزی است؛ وقف نامهٔ مسجد میرعماد یا مسجد میدان کاشان با تاریخ ۸۷۷ق که در آن امیر عمادالدین محمود شیروانی، از وزرای جهانشاه قراقویونلو موقوفات این مسجد را که خود آن را در ۸۶۸ق ساخته بود، تعیین کرده است.

منابع: اسلام در ایران، ۱۶۹ـ۱۷۰؛ تاریخ ایران کیمبریج، ۴۹۰/۵؛ بصرة‌المتعلمین، ترجمهٔ فارسی، زیر «وقف»؛ جشن‌نامهٔ مدرس رضوی، ۴۵ـ۶۱؛ شرایع‌الاسلام، ترجمهٔ فارسی، زیر «وقف»؛ لغت‌نامه، زیر «وقف» و «وقف‌نامه»؛ (وقف)میراث جاویدان، شماره‌های مختلف؛ عبدالعلی ادیب برومند، «وقفنامهٔ مورخ ۹۹۸هجری»، راهنمای کتاب، ۶۹۹/۱۹ـ۷۰۴؛ ایرج افشار، «وقفنامهٔ سه دیه در کاشان»، فرهنگ ایران‌زمین، ۱۲۲/۴ـ۱۳۸؛ سیدحسن شهشهانی، «خلاصه‌ای از وقفنامهٔ مسجد میرعماد و فرمان‌های سلاطین که در آن باقی مانده است»، همان‌جا، ۲۳/۵ـ۵۰؛ سید محمدتقی میرزاابوالقاسمی، «وقفنامهٔ سوهان»، همان‌جا، ۱۵۵/۱۱ـ۱۶۸؛ ایرج افشار، «وقفنامهٔ آب فرات از عهد شاه

تاریخ‌ها و اطمینان از درستی آن‌ها، اعراب‌گذاری‌های ضروری، توضیح برخی اصطلاحات دشوار و دیگر کارهای فنی از این قبیل. **۲ـ ویرایش محتوایی**، که عبارت است از تصحیح متن (تألیف یا ترجمه) بر مبنا و با توجه به موضوعی که بدان می‌پردازد. البته ویراستار محتوایی، خود باید در زمینهٔ متنی که آن را ویرایش می‌کند، کارشناس باشد. ویراستار محتوایی چندان آزادی عمل ندارد، زیرا باید پای‌بند به سبک نویسنده باشد. **۳ـ ویرایش زبانی**، که شاید بتوان آن را دشوارترین نوع ویرایش برشمرد، عبارت است از اصلاح متن با توجه به کاربردهای عناصر زبانی. در این نوع ویرایش، غلط‌های مشهور و مصطلح، اشکالات دستوری و گاه، املای برخی واژگان و عبارات را تصحیح می‌کنند. هدف اصلی ویرایش زبانی، روان‌تر کردن متن نزد خواننده است. کتاب‌هایی را که ویرایش می‌شوند، در چهار گروه می‌توان دسته‌بندی کرد: الف ـ ترجمه‌ها، که ویراستار متون ترجمه را با متون اصلی می‌سنجد تا از درستی ترجمه مطمئن شود. ب ـ تألیفات، که ویراستار باید کارشناس موضوع متن باشد تا بتواند آن را اصلاح کند. ضمناً باید به آرایش متن و نیز ایجاز و اطناب توجه بورزد. پ ـ تصحیحات، که ویراستار باید تمامی نسخه‌های متن را گردآورد، نسخه یا نسخه‌هایی را معیار قرار دهد و با نسخه‌های دیگر بسنجد. شاید بتوان گفت وجود نسخه‌های متعدد از سروده‌های یک شاعر (مانند حافظ)، جدا از دستبردهای گوناگون مستنسخان، چه‌بسا به‌سبب ویرایش‌هایی بوده که شاعر در سروده‌های خویش اعمال می‌کرده، آن هم به دلیل تذکراتی که از این و آن می‌شنیده یا آن که خود، پس از مدتی تغییر سلیقه می‌داده و در نوشتهٔ خویش دست می‌برده است. ت ـ در برخی کتاب‌ها ـ بیشتر، رمان‌ها و نمایشنامه‌ها ـ ویراستار فقط به اصلاحات فنی و دستوری می‌پردازد. امروزه ویرایش پا به عرصهٔ مطبوعات نیز نهاده است. در مطبوعات، معمولاً سردبیر عهده‌دار ویرایش مطالب است. مهم‌ترین هدف ویرایش در مطبوعات، رسیدن به ایجاز است. از همین رو، ویراستار می‌کوشد تا آن‌جا که بشود، زیاده‌گویی‌های اخبار و گزارش‌ها را بپیراید و مقاله‌ها را تا حد امکان کوتاه کند. از دیگر کارهایی که ویراستار مطبوعاتی انجام می‌دهد، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: انتخاب نوع حروف (برای چاپ)، گزینش عنوان مقالات، اخبار و گزارش‌ها، انتخاب تعداد ستون‌ها برای هر مطلب مشخص و گزینش جمله‌های اصلی (کلیدی) و درج آن‌ها در لابه‌لای مقاله با حروف درشت‌تر.

ویرایش به مفهوم امروزین آن، سابقهٔ چندانی در ایران ندارد، هر چند که نسخه‌پردازی و تصحیح متون در جامعهٔ ایرانی از سابقه‌ای طولانی برخوردار است. البته می‌توان کاری را که پیشتر، مهذبان هنگام تهذیب متون انجام می‌دادند، درواقع نوعی ویرایش محتوایی برشمرد. محمدحسین فروغی، ملقب به ذکاءالملک، ادیب، شاعر و مترجم ایرانی (۱۲۵۵ـ۱۳۲۵ق/ ۱۲۸۶ش)، نخستین کسی بود که در دورهٔ قاجار، آثاری را که از زبان‌های اروپایی به زبان فارسی ترجمه می‌کردند، بازنویسی می‌کرد. از همین رو، می‌توان او را نخستین ویراستار ایرانی برشمرد. با این همه،کار ویرایش نوین در ایران با فعالیت مؤسسهٔ انتشارات فرانکلین (انتشارات علمی و فرهنگی) در ۱۳۳۲ش آغاز شد و رفته‌رفته جای خود را در جامعهٔ چاپ و نشر کتاب باز کرد، چندان که امروزه از سازه‌های ضروری تولید کتاب به شمار می‌رود. برخی چهره‌های شناخته در عرصهٔ فعالیت‌های ویرایشی کشور عبارتند از محمود مصاحب، اسماعیل دولتشاهی، هرمز همایون‌پور،احمد سمیعی، اسماعیل سعادت، ابراهیم مکلا، حسین معصومی همدانی، کریم امامی و موسی اسوار. تاجیکان ، ویرایش را تحریر و ویراستار را محرر می‌خوانند.

منابع: پانزده گفتار، ۳۴۹؛ دربارهٔ ویرایش ؛ راهنمای آماده‌ساختن کتاب، ۷۳۹ ـ ۷۸۰؛ راهنمای نگارش و ویرایش ؛ فرهنگ جامع چاپ و نشر، ۱۵۹ـ۱۶۰؛ فرهنگ زبان پهلوی ، ۶۰۸ـ۶۰۹؛ تقی بنیش، «ویرایش»، آینده، سال هفدهم، شمارهٔ ۹ـ۱۲، صص ۷۰۴ـ۷۰۸؛ «اندر مصائب ویراستاری»، کلک، شمارهٔ ۱۴ـ۱۵، صص ۱۲۷ـ۱۳۰؛ عبدالحسین آذرنگ، «سیاست ویراستاری در ایران»، کلک ، شمارهٔ ۲۹، صص ۱۱۵ـ ۱۲۵؛ عبدالحسین آذرنگ، «اخلاق در ویرایش و نشر»، کلک، شمارهٔ ۳۵ـ۳۶، صص ۱۴۳ـ ۱۵۲؛
Britannica , 26/429.

حریری ـ قاسم‌نژاد

ویژه‌نامه (vi.je.nā.me)، شماره‌ای از مجله که ویژهٔ شخصیت، موضوع و مانند آن‌ها باشد. در این‌گونه شماره‌ها، تمام مجله یا بخشی از آن به ویژه‌نامه اختصاص می‌یابد. ویژه‌نامه‌ها گاه شماره‌های پرصفحه‌ای هستند و به یاد یا تجلیل از شخصیت‌های علمی، فرهنگی، ادبی و هنری (درگذشته یا زنده)، موضوع‌های گوناگون فرهنگی ، ادبی و هنری، به مناسبت، شماره‌هایی از مجله (مانند شمارهٔ صدم)، سالگردهای

ویژه‌نامه

انتشار، نوروز و مانند آن، منتشر می‌شوند. ویژه‌نامهٔ شخصیت‌ها دربردارندهٔ مقالاتی است که همگی دربارهٔ آن شخصیت است یا بخشی دربارهٔ وی و بخشی دیگر پژوهش‌هایی به یاد او است. برخی از این‌گونه ویژه‌نامه‌ها مفصل‌اند و جدا از شماره‌های دیگر مجله، به شکل کتاب منتشر می‌شوند و می‌توان آن‌ها را یادنامه* یا جشن‌نامه دانست، مانند شماری از ویژه‌نامه‌های مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران. مجلاتی هستند که هر شمارهٔ آن‌ها ویژه‌نامه است، مانند فصلنامه‌های ارغنون و گفتگو. گاه، ویژه‌نامه‌ها پس از برگزاری کنگرهٔ* بزرگداشت شخصیتی فراهم می‌شوند؛ در این صورت مقاله‌های آن‌ها، سخنرانی‌های آن کنگره است، مانند یادنامهٔ دکتر معین، از مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران. ویژه‌نامهٔ دنباله‌دار (ویژه‌نامهٔ احمد شاملو در ماهنامهٔ تکاپو) و ویژه‌نامهٔ دو شخصیت (ویژه‌نامهٔ اخوان و خانلری در ماهنامهٔ دنیای سخن) نیز منتشر شده است. برخی از مجله‌های فارسی که ویژه‌نامه‌های ادبی منتشر کرده‌اند، با ذکر شماری از ویژه‌نامه‌های آن‌ها، عبارتند از : ۱ـ آرش ،دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲، ۱۳۴۰ش، ویژهٔ نیما یوشیج. ۲ـ ادبستان ، سال ۱، شمارهٔ ۱۲، آذر ۱۳۶۹ش، ویژه‌نامهٔ بزرگداشت فردوسی. ۳ـ ادبیات داستانی، سال ۱، شمارهٔ ۱۲، مهر ۱۳۷۲ش، ویژهٔ داستان جنگ؛ سال ۲، شمارهٔ ۱۹، اردیبهشت ۱۳۷۳ش، به ضمیمهٔ ویژهٔ ادبیات داستانی افغانستان؛ شمارهٔ ۲۴، مهر ۱۳۷۳ش، ویژهٔ جنگ؛ سال ۳، شمارهٔ ۲۶ـ ۲۷، آذر و دی ۱۳۷۳ش، همراه با ویژهٔ ادبیات کهن؛ شمارهٔ ۲۸ـ ۲۹، بهمن و اسفند ۱۳۷۳ش، همراه با ویژهٔ ادبیات کهن؛ شمارهٔ ۳۵، شهریور ۱۳۷۴ش، ویژه‌نامهٔ دفاع مقدس؛ سال ۴، شمارهٔ ۳۸، اسفند ۱۳۷۴ش، ویژهٔ زن. ۴ـ ادبیات معاصر، سال ۱، اردیبهشت ۱۳۷۵ش، ویژهٔ مطبوعات. ۵ ـ ارغنون ، سال ۱، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۷۳ش، ویژهٔ رمانتیسم؛ شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۷۳ش، مبانی نظری مدرنیسم؛ شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۷۳ش، نقد ادبی نو؛ سال ۲، شمارهٔ ۹و ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۷۵ش، دربارهٔ رمان. ۶ـ پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان ، سال ۱، شمارهٔ ۱، تابستان ۱۳۷۴ش، ویژهٔ شعر؛ شمارهٔ ۲، پاییز ۱۳۷۴ش، ویژهٔ شعر. ۷ـ تکاپو، دورهٔ نو، شمارهٔ ۷، دی و بهمن ۱۳۷۲ش، ویژهٔ جزیرهٔ سرگردانی سیمین دانشور؛ شمارهٔ ۸، اسفند ۱۳۷۲ش، ویژهٔ اقلیم‌باد محمود دولت‌آبادی؛ شمارهٔ ۱۰، خرداد ۱۳۷۳ش، ویژهٔ فرهاد غبرایی؛ شمارهٔ ۱۱، تیر و مرداد ۱۳۷۳ش، ویژهٔ احمد شاملو، بخش ۱؛ شمارهٔ ۱۲، شهریور و مهر ۱۳۷۳ش، ویژهٔ احمد شاملو، بخش ۲. ۸ ـ دفتر هنر، که در امریکا منتشر شده است، هر شمارهٔ آن ویژه‌نامه بوده و به نویسندگان و شاعرانی چون صادق چوبک، سیمین دانشور، احمد شاملو، هوشنگ ابتهاج، فروغ فرخزاد و محمود دولت‌آبادی پرداخته است. ۹ـ دنیای سخن، شمارهٔ ۳۴، مهر ۱۳۶۹ش، ویژه‌نامهٔ اخوان و خانلری. ۱۰ـ سیمرغ ، سال ۱، شمارهٔ ۷ـ۹، مرداد ـ آبان ۱۳۶۹ش، ویژه‌نامهٔ فرهنگ و ادب در جمهوری‌های تاجیکستان و ازبکستان؛ دورهٔ جدید، سال ۱، شمارهٔ ۳و ۴، زمستان ۱۳۷۳ و بهار ۱۳۷۴ش، داستان‌نویسی در ادبیات تاجیک. ۱۱ـ شعر، سال ۲، شمارهٔ ۱۴، آبان ۱۳۷۳ش، ویژه‌نامهٔ افغانستان؛ شمارهٔ ۱۷، ۱۳۷۳ش، ویژه‌نامهٔ شعر انقلاب اسلامی. ۱۲ـ فرهنگ ، کتاب هشتم، بهار ۱۳۷۰ش، یادنامهٔ دکتر محمدحسین مشایخ فریدنی؛ کتاب دهم، پاییز ۱۳۷۱ش، ویژه‌نامهٔ نظامی؛ کتاب چهاردهم ، پاییز ۱۳۷۲ش، ویژهٔ ادبیات؛ سال ۸، شمارهٔ ۱، شمارهٔ مسلسل ۱۶، زمستان ۱۳۷۴ش، ویژهٔ ادبیات. ۱۳ـ کتاب جمعه ، سال ۱، شمارهٔ ۶، شهریور ۱۳۵۸ش، یادنامهٔ صمد بهرنگی. ۱۴ـ کلک، شمارهٔ ۶، شهریور ۱۳۶۹ش، یادوارهٔ مهدی اخوان ثالث (م. امید)؛ شمارهٔ ۸، آبان ۱۳۶۹ش، یادگارنامهٔ استاد، دکتر غلامحسین یوسفی؛ شمارهٔ ۱۱ـ۱۲، بهمن و اسفند ۱۳۶۹ش، یادوارهٔ عباس اقبال آشتیانی؛ شمارهٔ ۵۴، شهریور ۱۳۷۳ش، یادگارنامهٔ دکتر مهرداد بهار؛ شمارهٔ ۷۳ـ ۷۵، فروردین ـ خرداد ۱۳۷۵ش، یادوارهٔ استاد بدیع‌الزمان فروزانفر؛ شمارهٔ ۸۴، اسفند ۱۳۷۵ش، ویژه‌نامهٔ مطبوعات ایران. ۱۵ ـ کیهان اندیشه ، شمارهٔ ۲۵، مرداد و شهریور ۱۳۶۸ش، ویژه‌نامهٔ طبری؛ شمارهٔ ۲۶، مهر و آبان ۱۳۶۸ش، با یادی از علامه طباطبایی. ۱۶ـ کیهان فرهنگی، سال ۵، شمارهٔ ۸، آبان ۱۳۶۷ش، حافظیه (ویژه‌نامهٔ حافظ)؛ سال ۶، شمارهٔ ۸، آبان ۱۳۶۸ش، ویژهٔ هشتمین سالگرد ارتحال علامه طباطبائی؛ سال ۸، شمارهٔ ۵، آبان ۱۳۷۰ش، یادوارهٔ خواجو؛ سال ۱۰، شمارهٔ ۸، آبان ۱۳۷۲ش، ویژهٔ فرهنگ تاجیکستان؛ سال ۱۲، شمارهٔ مسلسل ۱۲۰، آذر ۱۳۷۴ش، یادوارهٔ عطار نیشابوری؛ سال ۱۳، شمارهٔ مسلسل ۱۲۷، خرداد و تیر ۱۳۷۵ش، ویژهٔ دایرةالمعارف‌ها و دانشنامه‌ها. ۱۷ـ گردون ، سال ۱، شمارهٔ ۲، آذر ۱۳۶۹ش، ویژهٔ ادبیات ؛ شمارهٔ ۷، اسفند ۱۳۶۹ش، ویژهٔ زنان هنرمند معاصر؛ شمارهٔ ۱۷ـ۱۸، شهریور ۱۳۷۰ش، همراه با ویژه‌نامهٔ مهدی اخوان ثالث (م. امید). ۱۸ـ گفتگو، شمارهٔ ۷، بهار ۱۳۷۴ش، ویژه کتاب؛ شمارهٔ ۸، تابستان ۱۳۷۴ش، ویژهٔ

ویژه‌نامه

تاریخ. ۱۹ـ مترجم ، سال ۳، شمارهٔ ۹، بهار ۱۳۷۲ش، ویژهٔ تجلیل از محمد قاضی؛ شمارهٔ ۱۰، تابستان ۱۳۷۲ش، ویژهٔ مباحث و ترجمهٔ قرآن. ۲۰ـ مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران، سال ۱۴، شمارهٔ ۳، بهمن ۱۳۴۵ش، یادنامهٔ سعید نفیسی؛ سال ۱۸، شمارهٔ ۲، ۱۳۵۰ش، یادنامهٔ دکتر معین ؛ سال ۱۹، شمارهٔ ۱ـ۲، یادنامهٔ سعید نفیسی؛ شمارهٔ ۳ـ۴، مخصوص ادبیات؛ سال ۲۳، شمارهٔ ۱ـ۲، بهار و تابستان ۱۳۵۵ش، ویژه‌نامهٔ دکتر علی‌اکبر سیاسی؛ شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۵۵ش، جشن‌نامهٔ استاد محمد مقدم؛ سال ۲۴، شمارهٔ ۱ و ۲، بهار و تابستان ۱۳۵۶ش، یادنامهٔ استاد عبدالحمید بدیع‌الزمانی. ۲۱ـ معارف، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۳، آذر ـ اسفند ۱۳۶۳ش، ویژه‌نامهٔ غزالی؛ دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱، فروردین ـ تیر ۱۳۶۵ش، ویژه‌نامهٔ فخرالدین رازی؛ دورهٔ ۴، شمارهٔ ۲، مرداد ـ آبان ۱۳۶۶ش، ویژه‌نامهٔ عقلای مجانین، به مناسبت هزارمین سال درگذشت ابوالقاسم حسن نیشابوری. ۲۲ـ معیار، شمارهٔ ۱۹، خرداد ۱۳۷۶ش، ویژه‌نامهٔ فروغ فرخزاد.

آنشین

ه

هاتف غیبی ← دست غیب

هامش (hā.meš)، در لغت به معنی مرز و کناره و در اصطلاح نسخه‌شناسی و تصحیح متون، کناره‌های سه گانهٔ صفحات نسخهٔ خطی است، بدین صورت که در کناره‌های سه‌گانهٔ یک کتاب، رساله‌ای یا کتابی دیگر کتابت شده باشد، یا مطالب کتاب اصلی به صورتی نوشته شده باشد که دنبالهٔ مطالب هر صفحه در کنارهٔ متن همان صفحه کتاب شده باشد.

منبع: نقد و تصحیح متون، ۱۳۱.

عباسپور

هایکو (hāy.ko)، گونه‌ای شعر غنایی ژاپنی که از سه مصرع به ترتیب ۵، ۷، و ۵ هجایی ـ مجموعاً ۱۷ هجا ـ تشکیل می‌شود. هایکو اثرپذیری شاعر از موضوع یا تصویری طبیعی ـ به‌ویژه یکی از ماه‌ها یا فصل‌های سال ـ را می‌نمایاند. هایکو در آغاز، بخش نخست تانکا بود که ۳۱ هجا در پنج مصرع ۵، ۷، ۵، ۷ و ۷ هجا داشت. کهن‌ترین هایکوهای ژاپنی از سدهٔ سیزدهم میلادی به یادگار مانده و شاعری به نام فوجیوارا نوسه‌یی را نخستین هایکوسرا برمی‌شمرند. با این همه، هایکو در سدهٔ چهاردهم میلادی از چهارده هجای دوم تانکا جدا شد و چندی بعد در سدهٔ هجدهم میلادی، کاربردی مستقل یافت. هایکو، آمیخته‌ای از دو واژهٔ هایکای و هوکو است. تا این زمان، هایکو به معنی شعرهای ۵، ۷، ۵، یا ۷،۷ هجایی ، یعنی هایکای رنگا بود و هوکو نیز به بندهایی آغازین رنگا اطلاق می‌شد. سرایندهٔ هایکو با دیدن موضوع یا تصویری طبیعی، دفعتاً به تجربه‌ای شهودی دست می‌یابد و هستی و جوهرهٔ آن موضوع یا تصویر را عمیقاً درک می‌کند. هایکو پیوند تنگاتنگی با آیین ذن در فرهنگ ژاپن دارد که به یگانگی انسان با کل هستی و طبیعت معتقد است. تفاوت بارز ذن و هایکو در این است که اولی، در خود گیرنده است و دومی، بیرون دهنده. هایکو تجربهٔ شهودی حاصل از ذن را به صورتی فشرده، لحظه‌ای و گذرا، در تصویری که به کمک کمترین واژگان ارائه می‌دهد، متجلی می‌سازد. در واقع، هایکو نوعی شکار تصویر یا عکس فوری از طبیعت است که در پهنهٔ واژگان پدید می‌آید؛ از همین‌رو عمدتاً به زبان حال سروده می‌شود. در هایکو اندیشه‌های گوناگون را می‌توان باز گفت: کوتاهی عمر، زن ، درختان، گل‌ها، کوهساران، ماهتاب ، آفتاب ، برف، باران، مه، گیاهان ،جانوران و مانند این‌ها. در هایکو اغلب،

هایکو

اشاره و ارجاع به ماه یا فصلی از سال را می‌توان دید؛ هرچند که گاهی این اشاره بسیار نامستقیم است، مانند شکوفه‌های گوجه، مگسان شبتاب، برگ‌های افرا و ماه سرد که به‌ترتیب به فصل‌های بهار، تابستان، پاییز و زمستان اشاره دارند. نماد در هایکو فراوان کاربرد دارد و معنای پنهانی شعر، هر چند با زبانی ساده بیان می‌شود، اغلب نامحسوس است. بسیاری از هایکوها، نگاره‌ها یا تصویرهای کلامی بی‌بدیلی هستند که چندان به توصیف جزئیات نمی‌پردازند. هایکو از آرایه‌ها و پیرایه‌های زبانی، همچون تشخیص* و تعقید*، ایهام و جان‌آفرینی، وزن* و قافیه* و مداخلهٔ امکانات گوناگون دستوری و آوایی و مانند آن‌ها بی‌نیاز است، اما بازی‌های واژگانی و انواع جناس*، فراوان در آن دیده می‌شود. هنر هایکوسرایی از یک سو تا حد امکان به زندگی و طبیعت نزدیک است و از سوی دیگر، تا آن‌جا که ممکن است، از ادبیات فاضلانه فاصله می‌گیرد. هایکو از هر نوع ساخت مفهومی یا تصوری، گریزان است و تنها می‌کوشد تا درخورترین تصویرها را به دست دهد. در ادبیات ژاپن عموماً و در هایکو خصوصاً، عرفان وجود ندارد. اصولاً هدف هایکو زیبایی نیست، بلکه با سادگی تمام،چیزی را به ما می‌نمایاند که خود همیشه می‌دانسته‌ایم، بی‌آن که بدانیم؛ و ما را به این واقعیت رهنمون می‌شود که تا زنده‌ایم ، شاعریم. شاعران فراوانی در ژاپن به هایکوسرایی پرداختند که از آن میان، چهار چهره برجسته‌تر از دیگران هستند. نخست، ماتسوئومونفوسا با اسم مستعار باشو (۱۶۴۴-۱۶۹۴م) را باید نام برد. وی در کیوتو نزد استاد کیگین، هایکو آموخت و سپس به مکتب ویژهٔ خود در هایکوسرایی دست یافت. وی در هایکوسرایی دستی چیره داشت و شاعرانی پرورش داد که برخی در این زمینه صاحب سبک شدند. برخی از هایکوهای باشو از این قرارند: «بلبل \ در بیشهٔ خیزران \ پیریش را آواز می‌خواند.»□ «زنی قطعه قطعه می‌کند \کنار آزاله‌های نهاده به گلدان \ ماهی دودیّ را.»□ «بر سر این راه\ راهگذاری نمی‌گذرد. \این شامگاه خزانی.» سپس باید از تانی گوچی بوسون (۱۷۱۵-۱۷۸۳م) یاد کرد که به باور برخی از هایکوشناسان ، به خاطر ظرافت و حساسیت شاعرانه‌اش، برتر از باشو است. وی در هایکوی زیر،احساس پیرتر شدن خویش را این گونه بیان می‌کند: «همچنان از سال گذشته \ تنها تَرَک .\ شامگاه خزان.» یا عکس آسمان در شالیزار را این گونه توصیف می‌کند: «زیر ماه مه‌آلوده \ آسمان و آب را کدر کرده است \ آن غوک.» بوسون در دو هایکوی زیر نیز با ظرافتی شاعرانه ، نخست، تصویری از یک روستای کوچک در فصل بهار را می‌نمایاند و سپس زمستان و مرگ را تصویر می‌کند: «سگ پارس می‌کند \ بر دستفروش دوره‌گرد. \ درختان هلو غرق شکوفه‌اند.» □ «برکهٔ کهن ،\ لنگهٔ صندل حصیری در ته آب.\ تگرگ می‌بارد.» سومین هایکوسرای بزرگ ژاپنی ، کوبایاشی نوبویوکی با اسم مستعار ایسا (۱۷۶۳ -۱۸۲۷م) است. ایسا ، همچون باشو شاعر سرنوشت است. وی بیشتر هایکوهای خود را دربارهٔ حلزون، وزغ، غوک، کرم شبتاب، پشه ، مگس، کک، زنجره و بسیاری از حشرات دیگر سروده است: «سنجاقک سرخ، \ از این یا بدان نمط \ او نیز دوستدار غروب است.»□ «شبتاب‌ها\ به کلبهٔ من می‌آیند. \ تو این را اندک می‌شماری؟» □ «نسیم ملایم \ برمی‌خیزد \ از فریاد زنجره.» □ «عنکبوتان کنار و گوشه ، \ نگران نباشید! \ سر جاروب‌کردنم نیست.»□ «یک انسان\ و یک مگس، \ در اتاق دنگال.» سرانجام باید به ماسائوکا شیکی (۱۸۶۷-۱۹۰۲م) اشاره کرد. او را مصلح هایکو می‌دانند؛ چه، هایکو راکه پس از بوسون به سراشیبی افتاده بود، نجات داد. شیکی، سالک راه زیبایی در هایکوسرایی بود. وی در پی عرضهٔ شعر ناب بود: «پروانه‌ای تنها \ پرپرزنان و روان \ درباد.»□ «رود تابستانی .\ اسبی بسته \ به تیرپل.»□ «پرنده‌ای خواند\ شاتوتی \ فرو افتاد.» در ۱۹۰۵م، هایکوهای ژاپنی به فرانسوی ترجمه شد و رفته‌رفته سرودن شعرهایی به شیوهٔ هایکو در زبان‌های اروپایی رواج پیدا کرد. آشنایی برخی از شاعران انگلیسی و امریکایی، همچون تی.یی.هولم ، شاعر انگلیسی (۱۸۸۳- ۱۹۱۷م) و ازرا پاوند ، شاعر امریکایی (۱۸۸۵- ۱۹۷۲م) با هایکو و توجه به مشخصه‌های آن، به‌ویژه انتقال شهود شاعرانه به کمک تصاویر موجز، تأثیر فراوان در مکتب ایماژیسم* که از مکتب‌های تأثیرگذار جهانی است،داشت. ایماژیست‌ها بر آن بودند تا با تمرکز و فشردگی تصاویر،به کیفیت قدرتمند تصویرگری در هایکو نزدیک شوند. پاوند در سرایش مجموعه‌های موبرلی و بندها از اصول هایکو فراوان بهره برد؛ شعر «در یک ایستگاه مترو» دلیلی بر این گفته است: «ظهور این چهره‌ها در شلوغی \گلبرگ‌هایی بر شاخه‌ای سیاه و مرطوب.» شاعران نامی دیگر نیز تحت تأثیر هایکو، شعرهایی سرودند که از آن شمارند رابرت فراست، شاعر امریکایی (۱۸۷۴-۱۹۶۳م)، ویلیام باتلر ییتس، شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی (۱۸۶۵-۱۹۳۹م) و کونراد ایکن، نویسنده و شاعر امریکایی (۱۸۸۹-۱۹۷۳م). اما شمار اندکی از

آنان در تقلید از هایکوسرایی کامیاب شدند که ویلیام کارلوس ویلیامز، شاعر ایماژیست امریکایی (۱۸۸۳-۱۹۶۳م) از این زمره است. در «غزل جرسی» سرودهٔ ویلیامز، اثرپذیری شاعر از هایکو کاملاً مشهود است: «چشم‌اندازی از درخت‌های زمستانی \ جلوتر \ تک‌درختی\ در پیش زمینه \ آن‌جا که برف \ تازه باریده\ شش بسته هیزم \ آماده برای آتش.» هایکوی ژاپنی با ترجمهٔ هایکو (شعر ژاپنی) به همت احمد شاملو و ع. پاشایی وارد ادبیات فارسی شد. البته تا پیش از انتشار این کتاب جدی و سودمند، جسته و گریخته ترجمه‌هایی از شعر ژاپنی به قلم مترجمانی چون سهراب سپهری (۱۳۰۷-۱۳۵۹ش) در مجله‌هایی نظیر سخن چاپ و منتشر می‌شد که تأثیر چندانی در شعر ایران نداشت. البته خود سپهری با توجه به تحقیقاتی که دربارهٔ ادب خاور دور انجام داده و نیز آشنایی با این نوع شعر، هایکوهایی از خود به یادگار گذاشته است: «مادرم چاقو را \ در حوض نشست \ ماه زخمی می‌شد.»□ «زن زیبایی آمد لب رود، \ آب را گل نکنیم :\ روی زیبا دو برابر شده است.» با این همه، تأثیرپذیری شاعران ایرانی از هایکو را می‌توان در سروده‌های شاعران دههٔ ۱۳۶۰ش به این سو یافت؛ البته با این توضیح که نمایی که شاعران ایرانی از هایکو دیده و شناخته‌اند، بیشتر مربوط به فضای بومی ژاپن و طبیعت‌گرایی محض آن است. پس، بهتر است تا هایکوی معاصر ژاپن نیز ارزیابی شود. بیژن جلالی در مجموعهٔ روزانه‌ها ، منصور اوجی در مجموعه‌های کوتاه،مثل آه و شعرهایی به کوتاهی عمر ، شمس لنگرودی، فرشتهٔ ساری و بیش‌از همه، کسرا عنقایی، هر یک به نوعی در برخی از سروده‌های خویش، گوشهٔ چشمی به هایکو داشته‌اند. «کودک \ بر الواری نشسته \ و به ابری شبیه کاج می‌نگرد.»□ «زنجیری از برف ساخته‌ام \ برای دستان گرم تو.»□ «کودک \ در آب چهره‌اش را می‌جوید\ جهان \ می‌شکند.» □ «زن\ بر کتف سوختهٔ مرد \ برگی نقاشی می‌کند\ صاعقه \ بار دیگر \ فرود می‌آید.»(کسرا عنقایی)

منابع: از پنجره‌های زندگانی ، ۱۲۴؛ صد هایکوی مشهور ،نه ـ ده؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۳۲ـ ۳۲۶؛ نم سفالهای عتیق ، ۷۲، ۷۶ ـ ۷۷، ۷۹؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۳۰۲؛ هایکو در چهار فصل، ۷ـ۸؛ هایکو (شعرژاپنی)،در صفحات فراوان؛ هشت کتاب ،۳۴۶؛ تمپو باماداً، «هیچ نخلی حکایت نمی‌کند»، ترجمهٔ هومن عباسپور، آینهٔ اندیشه ، دورهٔ جدید ، شمارهٔ ۱، تیر ۱۳۷۱ش، صص ۳۵ـ ۳۷؛ «شعر ژاپونی»، ترجمهٔ احمد شاملو و حسین نیرنوری، سخن، سال سوم، شمارهٔ ۸ و ۹، اردیبهشت و خرداد ۱۳۲۶ش، صص ۶۱۶ـ ۶۲۱؛ شی‌کو، «صبح شکوفه» ، سخن ، سال ششم، شمارهٔ دوم، فروردین ۱۳۳۴ش، ص ۱۰۱؛ «اشعار ژاپنی»، ترجمهٔ سهراب سپهری ، سخن ، سال ششم ، شمارهٔ هشتم ، مهر ۱۳۳۴ش، صص ۷۰۳ـ ۷۰۴؛ گوشوئی شو، «ماتم خزان»، سخن، سال ششم، شمارهٔ نهم ،آبان۱۳۳۴ش، ص ۷۶۱؛ لیوتاپو، «آرزوی برگ خزان»، همان‌جا، ص ۷۷۲؛ «چند شعر ژاپنی»، سخن ، سال هفتم ،شمارهٔ یکم،نوروز ۱۳۳۵ش، ص ۷؛ «اشعار ژاپونی » ، سخن، سال نهم، شمارهٔ دوم،اردیبهشت ۱۳۳۷ش، ص ۱۷۷؛ یامانبو آکاهیتو، «اشعار ژاپونی» ،ترجمهٔ علیرضا حیدری، سخن ، سال نهم، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، اسفند ۱۳۳۷ش، صص ۱۱۱۱ـ ۱۱۱۲؛ باجلان فرخی، «ماتسو باشو و هایکو»، سخن، سال بیست و سوم، شمارهٔ نهم، مرداد ۱۳۵۳ش، صص ۹۹۱ـ ۱۰۰۹؛وبلیام کارلوس ویلیامز، «هفت شعر» ،ترجمهٔ احمد اخوت، کتاب شعر ، بهار ۱۳۷۱ش، ص ۱۲۶؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon, 300; *A Glossary of Literary Terms* ,Abrams , 78; *Britannica* ,5/619; *Dictionary of World Literary Terms* ,Shipley ,143; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* ,Baldick ,95; *The Reader's Encyclopedia* ,418.

قاسم‌نژاد

هتم (hatm)، در لغت، به معنی شکستن دندان پیشین و در اصطلاح عروض، یکی از زحاف‌های عروضی است، بدین صورت که دو زحاف حذف* و قصر* در مفاعیلن جمع گردند و با حذف «یلن» از مفاعیلن، به‌جای «مفاعِ» باقی مانده، «فعول» بگذارند. رکنی را که چنین زحافی در آن صورت گیرد، اهتم* می‌نامند.

منابع: درهٔ نجفی، ۳۱؛ عروض حمیدی، ۱۲؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۷۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، شریعت، ۱۵۷؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۱۲۲۳/۲ ـ ۱۲۲۴؛ فرهنگ عروضی، ۱۵۴؛ المعجم، ۵۲؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۳۰۲؛ وزن شعر فارسی، ۲۵۸.

صفوی

هجا[he.jā] ، معادل با syllable ، واحد آوایی مرکبی است که از یک یا چند واحد زنجیری و یک یا چند واحد زبرزنجیری ترکیب شده باشد و ضرورتاً دست‌کم یکی از واحدهای زنجیری آن از مختصهٔ هجایی برخوردار باشد. هجا در هر زبان دارای انواعی

است. اگر در طرح ساختمان هجا، واکه (مصوت) را با نشانهٔ V و همخوان (صامت) را با نشانهٔ C نشان دهیم، هجاهای فارسی به سه نوع CV (هجای کوتاه)، CVC (هجای بلند)، CVCC (هجای کشیده) قابل طبقه‌بندی خواهند بود. در شرایطی که مسئلهٔ کمیت هجاها مطرح باشد، مثلاً به هنگام بررسی وزن* شعر فارسی، بر اساس کوتاهی یا بلندی واکه‌های فارسی می‌توان هر یک از سه ساخت یاد شده را به دو گروه تقسیم کرد: CV، $C\bar{V}$ ، CVC و CVCC و $C\bar{V}CC$.به این ترتیب، می‌توان گفت که هجا در زبان فارسی، «رشتهٔ آوایی پیوسته»ای است که از یک واکه و یک تا سه همخوان تشکیل می‌یابد. در این جا منظور از «رشتهٔ آوایی پیوسته آن است که اجزای سازندهٔ هجا طی فرایند تولیدی بدون مکث تولید می‌شوند. در ساختمان هجای فارسی، واکه به منزلهٔ مرکز یا هستهٔ هجا است و همخوان در حکم حاشیه یا دامنهٔ آن. منظور از واکه به عنوان مرکز هجا این است که اولاً موجودیت هجا بستگی به واکه دارد؛ ثانیاً اصل اقتصاد زبانی در تحلیل ایجاب می‌کند که واکه مرکز هجا باشد، زیر در غیر این صورت باید امکان وقوع هجاها را به تعداد همخوان‌ها دانست. متخصصان بررسی علمی وزن نظم فارسی برای هریک از هجاهای ششگانهٔ فوق که به لحاظ کمی از سه هجای زبان فارسی استخراج می‌شوند، گونه‌ای امتداد زمانی در نظر گرفته‌اند. در این میان، ابوالحسن نجفی و تقی وحیدیان کامیار برای CV امتداد زمانی [U] برای $C\bar{V}$ و CVC امتداد زمانی [ـ U] و برای $C\bar{V}C$ و CVCC امتداد زمانی [ـ U] را در نظر گرفته‌اند. اینان در هجای $C\bar{V}CC$ همخوان پایانی را زاید می‌دانند و به همین دلیل برای $C\bar{V}CC$ همان امتداد $C\bar{V}C$، یعنی [ـ U]، را قایل‌اند. سیروس شمیسا قایل به وجود هجایی با امتداد زمانی [ـ U] نیست. وی معتقد است که هجاهایی با این امتداد باید به صورت دو هجای بلند و کوتاه در نظر گرفته شوند و به همین دلیل، به پایان این گروه از هجاها واکهٔ کوتاهی، مثلاً /o/، می‌افزاید و آن‌ها را به دو هجا می‌شکند. باید به این نکته توجه داشت که هر زبانی از ساختمان هجایی خاص خود برخوردار است. مثلاً در آواشناسی زبان انگلیسی می‌توان به وجود بیش از بیست نوع هجا قایل شد. به این ترتیب، اگر نشانهٔ پرانتز برای نمایش اختیاری بودن وقوع استفاده شود، امکانات هجایی زبان فارسی را می‌توان در قاعدهٔ کلی CV(C)(C) و امکانات هجایی زبان انگلیسی را در قاعدهٔ کلی (C)(C)(C)V(C)(C)(C)(C) به دست داد. برخی از زبان‌شناسان به هنگام طرح ساختمان هجا در زبان فارسی، همزهٔ آغازین را عاملی تقابل دهنده در نظر نمی‌گیرند و مثلاً با واج‌نویسی واژه‌های «او»، «آب» و «اسب» به‌صورت /u/، /āb/ و /asb/ ، سه هجای V، VC، VCC را به هجاهای سه‌گانهٔ پیش‌گفته می‌افزایند. طرح این مسئله از نظر واج‌شناسی زبان فارسی مردود است و در بررسی عروض فارسی نیز قابل ارائه نیست.

منابع: آشنایی با عروض و قافیه، ۱۷-۱۸؛ آواشناسی؛ آواشناسی زبان فارسی؛ عروض فارسی ، ۱۵-۱۶؛ وزن شعر فارسی، ۱۳۶-۱۴۴.

صفوی

هجو (hajv)/ هجا، واژه‌ای عربی به‌معنی سرزنش، نکوهش، یا مذمّت، دشنام، سرزنش کردن، نکوهیدن، دشنام دادن، و بد گفتن است، اما در اصطلاح ادبی «نکوهش و برشمردن زشتی‌های چیزی یا کسی به زبان ادب و شعر»، «هرگونه تکیه و تأکیدی بر زشتی‌های وجودی یک چیز ـ خواه به ادعا و خواه به حقیقت» را گویند و (به‌ویژه برابر واژهٔ satire در زبان‌های اروپایی) از اقسام مضامین هنر، به‌ویژه ادبی و نمایشی، است که در آن زشتی‌ها، حماقت‌ها و بدرفتاری‌های کسی را با سخره، ریشخند، نقیضه* گویی، طنز*، و شیوه‌های دیگر نشان دهند و (گاه به قصد اصلاح) بر آن‌ها تأکید کنند. گرچه هجو را اغلب مترادف ذمّ و نکوهش و در مقابل مدح*، گفته‌اند ولی در تقسیم‌بندی دقیق‌تری می‌توان گفت که هجو بیشتر دربارهٔ شخص یا گروهی خاص و ذمّ بیشتر دربارهٔ چیزها (و به‌طور کلی، غیر جانداران) به‌کار می‌رود. اصطلاح **هزل*** که در ارتباط با هجو بسیار به‌کار می‌رود (مانند هجو هزل‌آمیز) «سخنی است که در آن هنجار گفتار به اموری نزدیک شود که گفتن آن‌ها در زبان جامعه و محیط زندگی رسمی، و در حوزهٔ قراردادهای اجتماعی، همچون الفاظ حرام یا «تابو» باشند و (در ادبیات فارسی) مرکز آن بیشتر چیزهای مربوط به مسائل جنسی است» یا، در تعریفی کلی‌تر، سخن طیبت‌آمیز و خنده‌آوری به نظم یا نثر، رکیک یا غیر رکیک، است که به‌قصد شوخی و انبساط خاطر گفته می‌شود و در مقابل جدّ یا سخن جدی قرار دارد. **هجونامه/ هجویّه** شعر یا نثری است که بر پایهٔ هجو و دشنام کسی باشد. **مهاجات** نیز هجویه‌های شاعران برای یکدیگر است. هجو از موضوعات برجستهٔ ادبیات در میان بیشتر ملت‌ها است، و به تناسب خصوصیات اجتماعی و نوع آثار ادبی هر ملتی، خصوصیت و رنگ خاص آن ادب و زبان را دارد، اما زمینهٔ اصلی آن وصف

شخص یا اشخاصی است به زشتی، خواه این زشتی در آن‌ها باشد یا ادعای گوینده این خصوصیت را دربارهٔ ایشان تصویر کرده باشد. هجو را می‌توان با وسایل مختلف زبانی (نظم و نثر) و نمایشی و تصویری (مانند کاریکاتور*) بیان کرد، ولی در زبان و ادب فارسی عمدتاً با شعر بیان شده است و از این رو برخی هجو را یکی از اقسام شعر غنایی* تعریف کرده‌اند؛ علت آن نیز یحتمل تأثیر گرفتن ادبیات فارسی از ادبیات عرب بوده که از آن هجو وارد شعر فارسی شده است. پیشینهٔ هجو در میان اعراب به پیش از اسلام می‌رسد؛ در آن دورهٔ شاعران هر قبیله در هنگام درگیری جنگ‌ها و منازعات میان قبایل، نه‌تنها می‌کوشیدند تا افتخارات قبیله و بزرگان خود را صلال دردهند (یا به اصطلاح به مفاخره بپردازند) بلکه در برشمردن کاستی‌ها و معایب حقیقی یا خیالی کس یا گروه مقابل، و بدین‌سان تمسخر و تحقیرشان، کوشش بسیار می‌ورزیدند و اهاجی (جمع اهجوة/ أُهجیة، آنچه از سخن یا قصیده که بدان دو تن یکدیگر را هجو گویند) بسیار، در قالب قطعات کوتاه و قصیده* می‌سرودند. به‌گفتهٔ برخی پژوهشگران، «هجا در اصل گونه‌ای ورد، افسون و نفرین بوده است. خاستگاه هجا یحتمل با این تصور قدیمی مربوط بوده که ادای یک سخن، همراه با انجام آیین‌ها و آداب ضروری، به‌دست کسی که از توانایی روحی و صفات لازم برخوردار است، تأثیر گریزناپذیری بر اشخاص (یا چیزهایی) می‌گذارد که این سخن خطاب به آن‌ها است. بنابراین، در هجای ابتدایی، سخنِ سراینده ظاهراً از نیروی جادویی مُلْهَمْ از جن برخوردار است.» در این دوره، هدف هجو/ هجا که بیشتر ابزاری برای رجزخوانی در جنگ‌ها است، کوبیدن افتخارات دشمن، بدنام کردن و تحقیر او است. واکنش در برابر هجا، در همهٔ شرایط، جنگ یا صلح، عموماً خشن بوده و گاه به بریدن گلوی هاجی (هجوگوی) یا هَجّاء (بسیار هجوگوی) و کشتن او می‌انجامید. در موارد دیگر، هجا منازعات مسلحانه‌ای را برمی‌انگیخت وگاه نیز کسی که هدف هجا بود اگر هاجی را نمی‌بخشید، واکنش خود را به تهاجی (هجو متقابل) محدود می‌شاخت. در پیش از اسلام، شاعر مدیحه‌سرا حرمت «عِرْض» (= ناموس، آبرو) شخص یا قبیله را بزرگ می‌داشت و می‌ستود و هجاگوی تمام تلاش خود را به‌کار می‌برد تا در هجویه‌های خود، به عرض دشمن بی‌حرمتی و اهانت کند. پس از اسلام نیز، هجا، به‌رغم برخی فراز و نشیب‌ها و با این‌که برخی خلفا آن را مغایر تعالیم دین می‌دانستند، در میان اعراب همچنان رواج داشت و شاعران عرب در کوبیدن دشمنان ممدوحانشان و حتی رقبای شاعر خود از حربهٔ آن سود می‌جستند. جرول بن اوس معروف به حطیئه (ـ۵۹/۳۰ق؟)، جریر بن عطیه (ـ۱۱۴/۱۱۰ق)، فرزدق (۳۸ـ۱۱۰ق)، اخطل (ح ۲۰ـ پیش از ۹۲ق)، بشار بن برد (۹۶/۹۵؟ـ ۱۶۸/۱۶۷ق) و ابن رومی (۲۲۱ـ ۲۸۴ق) از پرآوازه‌ترین هجوسرایان عرب هستند و هجوهای ابن‌رومی به‌ویژه از رنگ اجتماعی بهرهٔ بسیار دارد. به‌هرحال، با این‌که به احتمال فراوان سرودن هجو و هزل در میان ایرانیان در پیش از اسلام نیز سابقه داشته است، ولی شاعران فارسی‌گو، از همان نخستین روزهای برآمدن فارسی دری*، هجویه‌سرایی را، همانند مدیحه‌سرایی، به پیروی از شاعران عرب آغاز کردند. یکی از نخستین نمونه‌های شعر فارسی، یعنی سه مصراع منسوب به یزید بن مفرغ، شاعر عرب (ـ۶۹ق)، در هجو سمیّه مادر عباد و عبیدالله بن زیاد است: «آبست و نبیذ است/ عصارات زبیب است/ سمیّه رو سپید است.» در دورهٔ اولیهٔ پیدایی شعر فارسی، هجونامه/ هجویه‌ها زبان و لحنی کمابیش ملایم و متین داشته و در آن‌ها از دشنام‌های زشت کمتر نشانی است و شاعران در هجاگویی می‌کوشیدند تا از میانه‌روی و برشمردن صفات و سجایای نکوهیدهٔ مهجوّ (هجو شدهٔ) خویش فراتر نروند: «چرخ فلک هرگز پیدا نکرد ـ چون تو یکی سفلهٔ دون و ژکور/ خواجه ابوالقاسم از ننگ تو ـ برنکند سر به قیامت ز گور.»(رودکی)□ «زنی پلشت و تلاتوف و اهرمن کردار ـ نگر نگردی از گرد او که درمانی.» (شهید بلخی)□ «بخل همیشه همی‌ترابد از آن روی ـ کاب چنان از سفال نو نترابد.» (ابوطاهر خسروانی)□ «به بالا فزونست ریشش رشی ـ تنیده دروخانه صد دیو پای.» (معروفی بلخی)□ «ندانستی تو ای خر غمر کیج لاک پالانی ـ که با خرسنگ برناید سروزن پورترخانی.» (ابوالعباس مروزی) معروف‌ترین این هجویه‌ها، ابیاتی منسوب به فردوسی (۳۳۹ـ ۴۴۱ تا ۴۱۶ق؟) در هجو سلطان محمود غزنوی (۳۸۹ـ ۴۲۱ق)، با بیت معروف، «چو شاعر برنجد بگوید هجا ـ بماند هجا تا قیامت به‌جا»، است که با این‌که نشان از رنجش و آزردگی شاعر از پادشاه غزنوی دارد در آن از کلمات زشت و زننده اثر نیست. با این‌همه آن‌گونه نیست که در هجویه‌های این دوره از الفاظ زشت و رکیک هیچ نشانی نباشد و برخی ابیات معروفی بلخی، ابوالعلای ششتری و دیگران مؤید این معنی است. به‌هرحال هجو رفته‌رفته به‌ویژه از دورهٔ غزنویان (و کلاً روی کار آمدن ترکان) در حالی که از چندین جهت ـ به‌ویژه سبک و صور

هجو

خیال و صنایع شعری ـ راه ترقی را پیمود از جهت برخی مضامین، به‌گونه‌ای در راه انحطاط افتاد و به مثل در مدح به مدایح اغراق‌آمیز (که گاه خواننده را از شعر بیزار می‌کند و تنفر و انزجار وی را برمی‌انگیزد) و در هجو به‌کار برد دشنام‌های بسیار زشت و رکیک و نام بردن شرمگاه زنان و مردان روی آورد. منجیک ترمذی، که قدیمی‌ترین شاعری است که عمدهٔ اشعار بجا مانده‌اش در هجو و هزل است در همین دوره (اواخر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم هجری)می‌زیست. دربارهٔ منجیک گفته‌اند که «مردی تیززبان، هزل‌آیین، تند طبع، زبان‌آور، بلیغ، نکته‌دان بود که کسی از تیر طعنش نرستی و از کمند هجوش نجستی، سینهٔ اهل کینه را به خدنگ هجا خستی و دست اهل زمان را به کمند هزل بستی.» از هجوهای او است: «ای خواجه مر مرا به هجا قصد تو نبود ـ جز طبع خویش را به تو برکردم آزمون/ چون تیغ نیک کش به سگی آزمون کنند ـ وان سگ بود به قیمت آن تیغ رهنمون.»□ «چرات ریش دراز آمدست و بالا پست ـ محال باشد بالا چنان و ریش چنین.» از دورهٔ غزنویان و بالاخص دورهٔ سلجوقیان (که در ۴۲۹ق بر سر کار آمدند) کمتر شاعری است که در دیوان یا اشعار به‌جا مانده‌اش از هجو اثری نباشد و اگر هم در دیوان شاعری مانند امیر معزی (ـ۵۲۰ق) نشانی از هجو نیست، دانسته نیست که وی در سراسر زندگی خود هجوی نسروده باشد و بسیار احتمال دارد که وی از آوردن آن‌ها در دیوان خویش پرهیخته است. سنایی (۴۶۷ـ ۵۲۹ق)، شاعر بزرگ پارسی‌گو و بنیادگذار حقیقی شعر عرفانی فارسی، نیز در هجوسرایی طبع‌آزمایی کرده است و بخش بزرگی از کلیات او، از جمله قسمت‌هایی از حدیقه، را هجاها تشکیل می‌دهد. گرچه بسیاری از هجوهای او، مانند «گفتی به پیش خواجه که این غزنوی غَر است ـ زانرو که تا مرا ببری پیشِ خواجه خواب/ چون تو دروغ گفتی، داد از طریق راست ـ هم لفظ غزنوی به مصحف تو را جواب» از گونه‌های هجوهای رایج در میان هم‌روزگارانش است و بر آن‌ها برتری ندارد و از انگیزه‌های بسیار ابتدایی برمی‌خیزد، اما کم نیست «هتاکی‌های او در حدیقه (و جز آن) که هجو است و استوار و زیبا و با همهٔ استهجان لحن، از مهارتی شگفت‌آور در زبان شعر خبر می‌دهد و سیطرهٔ سنایی را بر قلمرو الفاظ و تعبیرات شاعرانه در سر حدّ کمال نشان می‌دهد.» یکی از زیباترین قصاید سنایی نیز که در هجو مدعیان شعر و شاعری روزگار خود است از این‌گونه است: «این ابلهان که بی‌سببی دشمن منند ـ بس بلفضول و یافه‌درای و زَنَخ زنند/ اندر مصاف مردی، در شرطِ شرع و دین ـ چون خُنثی و مُخنّث نه مرد و نه زنند/ مانند نقش رسمی، بی‌اصل و معنیند ـ گرچه به‌نزد عامه چو خطی مُبیَّنند/ چون گور کافران ز درون پر عفونتند ـ گرچه برون به رنگ و نگاری مُزَیَّنند/ در قعر دوزخند، نه جنی نه انسی‌اند ـ در چاهِ وحشتند، نه یوسف نه بیژنند/ هم ناکسند، گرچه همی با کسان روند ـ هم جولهند، گرچه همی بر فلک تَنَند/.../ دهقان عقل و جان منم امروز و دیگران ـ هر کس که هست خوشه چِنِ خرمن منند/ فرزندِ شعرِ من همه و خصمِ شعر من ـ گویی نه مردمند همه ریم آهنند.» سنایی همچنین به پیروی از آنچه در روزگار وی رایج بوده، یعنی سرودن مثنوی*هایی به منظور تفریح خاطر و تفنّن و هزل، مثنوی کوتاهی به نام کارنامهٔ بلخ، در کمتر از هزار بیت، سروده و در آن عده‌ای را هجو کرده است. در این روزگار البته هجو تنها به نکوهش اشخاص محدود نبوده و گاه شاعر به نکوهش جماعتی یا حیوانی یا پیشه‌ای (و حتی کار خود؛ شاعری) زبان گشوده است: «چه باید بهر آداب ندیمی ـ دگر بر جان و دل زحمت نهادن/ زبان خود به نظم و نثر جاری ـ ز خاطر نکته‌های بکر زادن/ که باز آمد همه کار ندیمی ـ به سیلی خوردن و دشنام دادن.» (دهقان‌علی شطرنجی)□ «دی مرا آخور سالار خداوند جهان ـ داد اسپی که ز پیری است به فریاد و فغان / جفته‌زن اسپ که از شانهٔ او در رفتن ـ هر زمان آید در گوش دگر سان دستان/ راست مانند یکی استر باریک و حزین ـ از سر شانه برون آمده او را کوهان/ پشتش از گوشت تهی گشته به‌سان تابوت ـ شکم از کاه درآکنده به‌سان کهدان/ راست بینیش پر از چین چو دم آهنگر ـ راست چون دیکش ازین پای بدان پا لرزان/ سرطان‌وار به یک پهلو در راه رود ـ که همه دست شد و پای به‌سان سرطان.» (محمود بن عمر صایغ هروی). سدهٔ ششم هجری را می‌توان اوج ترقی (یا شاید انحطاط) هجوسرایی در شعر فارسی دانست و برخی از برجسته‌ترین هجوسرایان پارسی‌گو در این سده برآمدند. بزرگ‌ترین شاعر هزل‌سرا و هجاگوی این قرن سوزنی سمرقندی (ـ۵۶۲/۵۶۹ق) است که زبانی تند و گزنده و هتّاک دارد و هزلیات و هجویات وی، به‌رغم رکاکت مضمون، از اسلوبی ممتاز و سبکی استادانه برخوردارند. سوزنی خود در بیتی به استادی خود در هجوسرایی اشاره دارد: «من آن کسم که چو کردم به هجو گفتن رای ـ هزار منجیک اندر برم ندارد پای.» انوری ابیوردی (ـ ح۵۸۳ق)، شاعر بزرگ ایرانی، به‌نام شاعری عمدتاً هجوسرای

آوازه ندارد، ولی بی‌گمان از بزرگ‌ترین استادان در سرودن هجو و هزل در تاریخ ادبیات فارسی است. «هجو انوری، گاه حالت خصوصی دارد، از کسی چیزی طلب کرده و او طمع شاعر را برآورد نکرده است، طبعاً این‌گونه هجوها ـ که در دیوان او متأسفانه کم نیست ـ امروز نمی‌تواند ارزش هنری داشته باشد، مانند بسیاری از قطعات که در هجو افراد مختلف عصر خویش سروده است. اما گاهی این هجوها حالتی عام و نمونه‌وار یافته‌اند که مصادیق کلی می‌تواند داشته باشد. گاه این هجوها، به‌علت اغراق* بیش از حد شاعر بر مشخصات افراد یا اشیا، سبب شده است که کاریکاتوری از آنان تصویر شود.» از هجوهای او است: «مرا سعد دین داد پیراهنی ـ که از دیدنش دیده حیران شدی/ ز فرسودگی وقت پوشیدنش ـ تنِ مردِ پوشیده عریان شدی/ به هر جا که آسیبِ سر یافتی ـ به اندازهٔ تن گریبان شدی.»□ «ای خواجه! رسیده‌ست بلندیت به جایی ـ کز اهل سماوات، به‌گوش تو رسد صوت ـ گر عمر تو چو قدِّ تو باشد به درازی ـ تو زنده بمانی و بمیرد ملک‌الموت.» انوری حتی همسر خود را هجو گفته است: «انوری را زنی است، زانیه‌ای ـ که از او هر که در جهان زانی است/...» و نیز در قطعه‌ای با مطلع «افتخار زمانه فخرالدین/ ای پناه تو، جاه و مسکن من» خود را نیز هجو کرده است. به انوری قطعهٔ معروفی در هجو بلخ نیز نسبت داده‌اند که در حقیقت از شاعری فتوحی نام بوده است: «چار شهر است خراسان را در چار طَرَف ـ که وَسَطشان به مسافت کم صد در صد نیست/ گرچه معمور و خرابش همه مردم دارند ـ بَرِ هر پُر خردی نیست که چندین دد نیست/ مصر جامع را چاره نبود از بد و نیک ـ معدنِ دُرّ و گهر بی‌سرب و بُسّد نیست/ بلخ، شهری‌ست در آکنده به اوباش و رنود ـ در همه شهر و نواحیش یکی بِخْرد نیست/ مرو، شهری‌ست به ترتیب همه چیز درو ـ جدّ و هزلش متساوی و هری هم بد نیست/ حبّذا شهر نشابور که در مُلکِ خدای ـ گر بهشتی‌ست همان است وگرنه خود نیست.» این قطعه منسوب به انوری، که از نوع شهرآشوب* به‌شمار می‌آید خشم مردم بلخ را برانگیخت و نزدیک بود به بهای زندگی شاعر تمام شود. دربارهٔ انگیزه‌های سرایش هجو باید گفت که در بیشتر هجوها، چشم‌انداز گوینده و خاستگاه شعر، همان چشم‌انداز «حرص و خشم و شهوت» است.در حقیقت بسیاری از شاعران به‌دلیل این‌که از توجه و اکرام پادشاه یا امیری محروم می‌ماندند دست به سرودن هجویه‌هایی بر ضد او می‌زدند و هجوپردازی وسیله‌ای برای دریافت صله* و انعام از بزرگان بود. «سه چیز رسم بود شاعران طامع را ـ یکی «مدیح»و دگر «قطعهٔ تقاضا»یی /اگر بداد، سوم «شکر»، ور نداد «هجا» ـ از این سه، من دو بگفتم، دگر چه فرمایی.» (جمال‌الدین اصفهانی.)□ «هر آن شاعری، کو نباشد هجاگو ـ چو شیری است، چنگال و دندان ندارد!/ خداوند امساک را هست دردی ـ که الّا هجا، هیچ درمان ندارد / چو نفرین بود بولهب را ز ایزد ـ مرا هجو گفتن پشیمان ندارد.» (کمال‌الدین اسماعیل)□ «خواجه اسفندیار! می‌دانی ـ که به رنجم ز چرخِ رویین تن / من نه سهرابم و ولی با من ـ رستمی می‌کند مَهِ بهمن/ خردِ زال را بپرسیدم ـ حالتم را چه حیلت است و چه فن؟/ گفت: افراسیاب وقت شوی ـ گر به‌دست آوری از آن دو سه من/ باده‌ای چون دمِ سیاووشان ـ سرخ، نه تیره چون چَهِ بیژن/ گر فرستی، تویی فریدونم ـ ورنه روزی، نعوذبالله، من/ همچو ضحاک، ناگهان پیچم ـ مارهای هجات بر گردن.» (انوری)□ «پوستینی بخواستیم از تو ـ تا زمستان بسر بریم در آن/ حرمت ما بر تو بود چنانک ـ حرمت پوستین به تابستان/ بده ای خواجه پوستینم هین ـ پیشتر زانکه پوستینت هان.» (جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی) همچنین سرایندگانی که در دربار پادشاه یا بزرگی می‌زیستند گاه دشمنان ممدوح خود را هجو می‌گفتند. رقابت و دشمنی‌ها و کینه‌های شخصی سرایندگان با یکدیگر نیز اغلب به هجو متقابل یا مهاجات می‌انجامید و بخش بزرگی از هجویه‌های فارسی از این‌گونه است. از جمله لبیبی (اواخر سدهٔ چهارم و اوایل سدهٔ پنجم هجری) عنصری (ـ۴۳۱ق) را چنین هجو گفته است: «گر فرخی بمرد چرا عنصری نمرد ـ پیری بماند دیر و جوانی برفت زود/ فرزانه‌ای برفت وز رفتنش هر زیان ـ دیوانه‌ای بماند و ز ماندنش هیچ سود.» منوچهری نیز در قصیده‌ای به مطلع «حاسدان بر من حسد کردند و من فردم چنین ـ دادِ مظلومان بده ای عزّ میر مؤمنین» از حسودان شکایت کرده و به برخی شاعران همروزگار خویش تاخته است. خاقانی (ـ۵۸۲/ ۵۹۵ق) نه‌تنها استاد خود ابوالعلای گنجوی، بلکه شاعران همروزگارش، رشید وطواط (ـ۵۷۳ق)، جمال‌الدین اصفهانی، مجیر بیلقانی و اثیرالدین اخسیکتی (ـ۵۷۰/ ۵۷۷ق) را هجو گفته است و آنان نیز وی را هجو گفته‌اند: «خاقانیا! اگرچه سخن نیک دانیا ـ یک نکته گویمت ، بشنو رایگانیا/ هجو کسی مکن که ز تو مِه بود به سن ـ شاید تو را پدر بُوَد و تو ندانیا!» (ابوالعلای گنجوی) رشید وطواط و ادیب صابر که هر دو در دربار اتسز خوارزمشاه به‌سر می‌بردند همدیگر را هجو کرده‌اند:

«آن مخنث ادیبک صابر ـ هجو کرده است بی‌سبب ما را/ پر ز گه کردمی دهانش اگر ـ ببردکس به بصره خرما را.» (رشید وطواط) گاه نیز رنجش شاعر از شهر و دیاری وی را به هجو آن‌جا و مردمش برمی‌انگیخت: «این چه شهریست سراسر آشوب ـ وین چه قومند سراسر تلبیس/ با چنین شهر سقی‌الله دوزخ ـ با چنین قوم عفاالله ابلیس.» (جمال‌الدین اصفهانی) برخی شاعران نیز هجو کس یا گروهی را بهانه کرده به انتقاد از اوضاع نابسامان روزگار می‌پرداختند. گاهی شاعر یک تن را چند بار هجو می‌گفته، مانند بومسلم در دیوان لامعی جرجانی، علی سه بوسش در دیوان سنایی و اغل در دیوان عمعق بخارایی. استادان بزرگ سخن، در هجویات خویش، گاه سخنشان را از مصداق فردی و تاریخی فراتر برده و به آفرینش یک تیپ یا نوع خاص پرداخته‌اند که مصادیقش در تاریخ همواره تکرار می‌شوند و آن شعر، دستِ کم در حد همان مصادیق، همیشه زنده و معنی‌دار است و می‌توان آن را گاه به‌کار گرفت. پس از دورهٔ سلجوقیان، در دورهٔ ایلخانان و سپس تیموریان، به‌رغم آن‌که اکثر شاعران به‌گونه‌ای دستی در هجو و هزل داشته‌اند، شاعری که بتوان وی را هجوسرا، به‌معنی دقیق کلمه، گفت برنمی‌خوریم و حتی طنزنویس برجستهٔ زبان و ادب فارسی عبید زاکانی (ـ۷۷۱ـ ۷۷۲ق) تنها چند هجویهٔ منثور طنزآمیز در نکوهش شمس‌الدین محمد جوینی و دیگران دارد، گرچه طنزها و لطایف و هزلیات او را می‌توان، با تسامح، هجو وضعیت عمومی نابسامان جامعهٔ روزگار وی و شخصیت‌های دست‌اندرکار آن، مانند قاضی و شیخ و شحنه و مانند آن‌ها، دانست و شاید از همین رو برخی او را سرآمد هجوسرایان این روزگار دانسته‌اند. با این‌همه، در دیوان‌های برخی سرایندگان این دوره هجویه‌هایی به چشم می‌خورد: «صاحب ما گرش کرم بودی ـ مثلش اندر زمانه کم بودی/ ور نبودی علم به بدنامی ـ فلکش شقهٔ علم بودی/ ور جهان را وجود ننهادی ـ مثلش این لحظه در عدم بودی/ ور درم را ز دست می‌دادی ـ نام او سکهٔ درم بودی/ ور عجم را به جود بگرفتی ـ این زمان خسرو عجم بودی /.../ بندهٔ زال زر اگر نشدی ـ صد غلامش چو گستهم بودی/.../ همه دارد کمال و فضل و هنر ـ ای دریغا گرش کرم بودی.» (خواجوی کرمانی) از اواخر سدهٔ نهم و به‌ویژه از سدهٔ دهم، و با روی کار آمدن صفویان در ایران و گورکانیان در هند، که بازار شعر و شاعری فارسی در ایران و کشورهای همجوار، به‌ویژه هند، رواج گسترده‌ای یافت و با اقبال مردم عامی و کم‌سواد نیز روبه‌رو شد و شاعران متعددی که در این دوره برخاستند برای جلب نظر ممدوحان به رقابت با یکدیگر پرداختند بازار هجویه‌سرایی بار دیگر رونق گرفت و مشاعره*های هجوآمیز بین اغلب شاعران رواج یافت. البته، همچون گذشته، تنها رقابت و دشمنی شاعران با یکدیگر آن‌ها را به هجاگویی برنمی‌انگیخت، و طبع زودرنج آنان، تأدیب بزرگانی که از دادن صلهٔ درخور به آن‌ها امتناع می‌کردند، و گاه انتقاد از اوضاع نابسامان روزگار نیز موجب بود تا آنان زبان به هجو بگشایند، از میان شاعران دورهٔ صفوی، حکیم شفایی اصفهانی (ـ۱۰۳۷ق) به هزل و هجاگویی معروف است. وی، به گفتهٔ مؤلف تاریخ عالم‌آرای عباسی، «بسیار لوندمشرب و شوخ‌مشرب بود... از تنگ‌حوصلگی اندک ملایمی بر طبعش گران می‌نمود و از ظریفی و شوخی همواره زبان به هجو ستیزه‌کاران می‌گشاد.» شفایی خود در قصیده و قطعه‌ای انگیزهٔ شاعران را از هجوسرایی بیان کرده است: «خود نبودست و نخواهد بود پاداش کمال ـ مرد دانشمند را بر نسبت دانشوری/ این یکی از نیم مصرع گنج‌ها اندوخته ـ وان یکی با صد جهان معنی ز اَحْسَنتی بری/ در رجوع از جنگ دابشلیم و غزو سومنات ـ فیلبند زر گرفت از شاه غزنین عنصری/ یک رباعی گفت در ببریدن زلف ایاز ـ وز جواهر شد دهانش رشک درج جوهری/ شعر آن و جایزه این، گر من آن‌جا بودمی ـ کردمی مملو دهانش پر ز ژاژ بُحتری/ گفت فردوسی به نامش آن‌چنان شعریّ و کرد ـ از کمال خشکی امساک در کارش تری/ با چنین افراط و تفریطی تو خود انصاف ده ـ چون نگرید ازرقیّ و چون ننالد انوری/ هجو بی‌زنهار شمشیری بود در دست طبع ـ از تو بیزار است گر بر تیزنایش نگذری/ انوری شد تهمت‌آلود هجای بلخ و شد ـ معرض صدگونه ایذا از جهان مدبری/ صد طویله خر شد از من راست رفتار و ندید ـ چپ به سوی من کسی اینک کمال سروری/ از لئیمان زر گرفتن شاعران را سنت است ـ مانده این رسم قدیم از رودکیّ و اشهری/ کدیه نبود آنچه گیرد خسرو معنی‌پناه ـ باج ناموزونی است این چون خراج سنجری/.../ هجو گفتن گرچه مذمومست هم در شرع و عرف ـ لیک واجب می‌شود گاهی به شرع شاعری/ در کف مرد سخن گستر بود تیغ و سپر ـ بر ورم‌های درون هم می‌نماید نشتری.»□ «دستش به انتقام دگر چون نمی‌رسد ـ شاعر به تیغ‌زبان می‌برد پناه ـ خود را به یک دو بیت تسلی کند کز آن ـ روی عدو و چهرهٔ دیوان کند سیاه.» سلیم تهرانی (ـ۱۰۵۷ق) شاعر برجستهٔ این دوره، گرچه به

هجاگویی معروف نیست، در دیوان او، گذشته از هجو برخی کسان، هجو چیزهایی مانند کاسهٔ چینی، پوستین خود (و حسن طلب دیگر) و شاهرود (که قریب گیلان است) دیده می‌شود: «شاهرودی که بود بر سر راه گیلان ـ رعد را زمزمهٔ ناخوش او ترساند/ آبش ازبس‌که گل‌آلود بود هر موجش ـ چین پیشانی صندل‌زده را می‌ماند.»□ «یکی پیالهٔ چینی برای خوردن آب ـ بداد خواجه مرا از صفات نیکویش/ که گر چو کاسهٔ فقرش نهند بر سر راه ـ ز کهنه‌کعبی او ننگرد کسی سویش/ شکسته‌ای که صدا برنیاید از لب او ـ هزار سنگ زند گر کسی به پهلویش / چو چاه زمزمش افتاده رخنه‌ها بر لب ـ چو حوض کوثر خورده شکنجه‌ها رویش/ ز ساغر دل خاقان زیاده‌تر گرهش ـ ز کاسهٔ سر فغفور بیشتر مویش/.../ به خواجه بخشش این کاسه شد چو حوض یزید ـ که هرکه آب ازو خورد شد دعا گویش.» طالب آملی (ـ۱۰۳۶ق)، ملک‌الشعرای دربار جهانگیر گورکانی، نیز یکی از مخالفان خود را چنین هجو کرده است: «سری ندارم گفتی به شعر، خوش گفتی ـ که شعر هم به تو حیوان سری ندارد هیچ/ شعیر درخور خرهای عالمست، نه شعر ـ چه شد به شعر سری گر خری ندارد هیچ.» در سده‌های دوازدهم تا چهاردهم هجری نیز هجویه‌سرایی در میان شاعران فارسی‌گو رواج داشته است و از پرآوازه‌ترین آن‌ها در این فن می‌توان از شهاب ترشیزی (ـ۱۲۱۵ق)، یغمای جندقی (ـ۱۲۷۶ق)، قاآنی (۱۲۲۳ـ ۱۲۷۰/ ۱۲۷۲ق) و ایرج‌میرزا (۱۲۹۱ـ ۱۳۴۳ق) نام برد: «پر شد در و دیوار بَلَد از گل و از لای ـ کو خاک که گویم به سَرَت ای بلدیّه.»□ «این حاکم بی‌عرضه به ما اهل خراسان ـ دردی نفرستاد و دوا نیز نبخشید/ گویند که از فرط لئامت به همه عمر ـ در راه خدا نان به گدا نیز نبخشید/ تنها نه از او خلق خدا خیر ندیدند ـ تقصیر کسی را به خدا نیز نبخشید/ راضی به عَبایی شدم از همت عالیش ـ با همت عالیش عبا نیز نبخشید.» (ایرج‌میرزا) ایرج‌میرزا هجوهایی نیز دربارهٔ «اسب»، «شهر کثیف»، «حقهٔ زنان» و مانند آن‌ها دارد و عارف‌نامهٔ مشهور وی نیز گونه‌ای هجو عارف قزوینی است. از میان سرایندگان معاصر ملک‌الشعرای بهار (ـ۱۳۳۰ش) اشعاری در هجو و ذم کسان، چیزها و جاها دارد که از آن جمله‌اند قصیده‌ای در پاسخ به یکی از روزنامه‌نویسان هتّاک، قصیدهٔ «غوکنامه» (سرودهٔ ۱۳۱۰ش) در هجو و مذمت غوک‌ها به اقتضای قصیدهٔ لبیبی، قصیدهٔ «ذم ری» (سرودهٔ ۱۳۱۱ق) در مذمت شهر تهران، و دو قصیده در هجو احمد کسروی. اما پس از انقلاب مشروطیت (۱۳۲۴ ـ ۱۳۲۷ق) هجویه‌های شاعران بیشتر رنگ سیاسی و اجتماعی گرفت و شاعرانی مانند فرخی یزدی (ـ۱۳۱۸ش)، عارف قزوینی (ـ۱۳۱۲ش) و حتی خود ملک‌الشعرای بهار هجو را برای کوبیدن دولتمردان و کسانی که به‌گمان ایشان با بیگانگان همدست یا مخالف آزادی و پیشرفت میهن بودند به‌کار بردند. از میان قالب‌های شعر فارسی، قطعه، قصیده و مثنوی بیش از قالب‌های دیگر برای سرودن هجویه به‌کار رفته است. در شعر نو فارسی هجویه بسیار اندک است، اما گفتنی است پس از پیدایش شعر نو، هواداران شعر کهن فارسی هجویه‌های فراوانی در نکوهش نیما و هوادارانش سروده‌اند که بعضاً پاسخ‌هایی نیز از سوی نوسرایان بدان‌ها داده شده است.

منابع: انواع شعر فارسی ، ۲۲۷ـ ۲۴۴؛ تاریخ ادبیات در ایران ، ۱۴۸/۱؛ تازیانه‌های سلوک، ۲۶ـ۲۷، ۴۰ـ۴۱، ۹۳ـ ۹۸، ۱۱۹ـ ۱۲۲؛ دایرةالمعارف فارسی ، ۳۲۵۳/۲؛ دیوان ایرج میرزا، ۱۷۹ـ ۱۸۱، ۱۸۶، ۲۰۲ـ ۲۰۳؛ دیوان جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی، ۴۱۱،۴۲۳ـ ۴۲۸؛ دیوان حکیم شفایی اصفهانی، ۱۴۹ـ ۱۵۰، ۱۷۱؛ دیوان سلیم تهرانی، ۵۰۶ ـ۵۰۷، ۵۱۹ ؛ دیوان فرخی یزدی ، ۲۰۴ ؛ دیوان قاآنی، ۷۸۲ ؛ دیوان ملک‌الشعرای بهار، ۳۶۷/۱، ۵۴۲؛ ۵۳۹/۲، ۵۵۰ ؛ دیوان منوچهری دامغانی، ۹۰ـ۹۱ ؛ سبک خراسانی در شعر فارسی ، ۸۴ـ ۸۷، ۴۷۰ـ۴۷۴، ۶۰۶ـ ۶۰۷، ۶۳۶، ۶۷۸؛ شعر و ادب فارسی ، ۳۰۸ـ ۳۳۰؛ لغت‌نامه ، ذیل «هجو»؛ مفلی کیمیافروش، ۵۱ـ۵۵، ۱۹۱، ۱۹۴، ۲۰۷، ۲۰۸؛ مقدمه‌یی بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران ، ۳۵ـ ۵۷؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۳۰۳ـ ۳۰۵؛ ابوالفضل زرویی نصرآباد، «نگاهی گذرا به مفاهیم طنز و انواع شوخ‌طبعی»، سالنامهٔ گل‌آقا، ۱۳۷۵ش، صص ۴۵ـ ۴۶؛

Britannica, 10/467; *Encyclopaedia of Islam* , 3/352-359.

برزگر

هرزه‌نگاری (har.ze.ne.gā.ri)/ زشت‌نگاری/ مستهجن نگاری/ وقاحت نگاری/ پورنوگرافی، معادل اصطلاح انگلیسی pornography ، نگارش و به‌ویژه نمایش مسائل جنسی به منظور برانگیختن هیجان جنسی در خواننده/ مخاطب با شرح و وصف مکرر و بی‌پردهٔ اعمال و رفتار جنسی. آغازگاه هرزه‌نگاری به روزگاری می‌رسد که سرگذشت بدکارگان را می‌نوشتند. بررسی ریشه‌شناختی این اصطلاح (پورنوگرافی) نیز کاربرد آن را نشان می‌دهد. پورنوگرافی برساختهٔ کاذب دو واژهٔ یونانی porni(بدکاره) و graphein(نگارش) است که در سدهٔ نوزدهم میلادی جعل شده است. دربارهٔ تفاوت میان هرزه‌نگاری

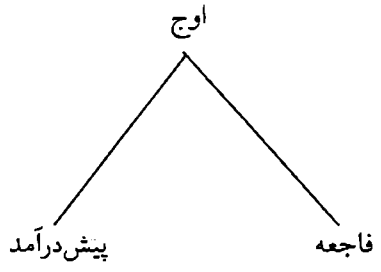
و ادبیات اروتیک* فراوان بحث شده است. این دو مقوله در یک موضوع ، با هم تفاوت دارند: هرزه‌نوشته‌ها در بافت‌هایی کاربردی و فیزیولوژیک نمود دارند، حال آن که ادبیات اروتیک در حوزه‌هایی انسانی ـ تخیلی که ارزش زیبایی‌شناختی نیز دارد، با جنسیت در پیوند است. تمایز میان هرزه‌نگاری و وقاحت‌پردازی (obscenity) بسیار دشوار است. وقاحت‌پردازی اغلب به نمایش رفتارها، اندام‌ها، واژگان و نابهنجاری‌ها و انحرافات جنسی تکیه می‌زند. برخی آثار فاخر ادبی ، همچون چاه تنهایی (۱۹۲۸م) نوشتهٔ رادکلیف هال، نویسندهٔ انگلیسی (۱۸۸۶- ۱۹۴۳م) و اولیس (۱۹۲۲م) نوشتهٔ جیمز جویس ، نویسندهٔ ایرلندی (۱۸۸۲- ۱۹۴۱م) با آن‌که تصاویر و توصیف‌های هرزه‌نگارانه ندارند، به هرزه‌پردازی محکوم هستند. بی‌بندوباریِ جامعه، مهم‌ترین عامل پیدایی و شکوفایی پورنوگرافی است. مستهجن نگاریِ واقعی همواره زیرزمینی است و می‌توان آن را به‌سادگی با اهانت‌های گوناگونی که به جنسیت و نفس انسان می‌کند ، بازشناخت. وقاحت‌نگاری همانا خوار کردن لطایف و ظرایف جنسی و لجن مال کردن آن است. زیرزمینی بودن مستهجن‌نگاری ، برآیند مهم‌ترین سازهٔ آن، یعنی پنهان‌کاری است. بدون پنهان‌کاری ،مستهجن نگاری وجود نخواهد داشت. در پنهان کاری، ترسی وجود دارد که اغلب به نفرت می‌انجامد. لسلی فیدلر، منتقد و رمان‌نویس امریکایی (۱۹۱۷م -) آثار پورنوگرافیک را آثاری می‌داند که «زیر پیشخوان فروشگاه‌ها به فروش می‌رسند.» هرزه‌نگاری پهنه‌ای گسترده و پیشینه‌ای دیرینه دارد. ابتدا باید گفت که اصطلاح پورنوگرافی از سدهٔ هجدهم میلادی رفته‌رفته وارد نوشته‌های ادبیات غرب شد و کاربرد یافت. اما در بسیاری از آثار مکتوب متعلق به دورهٔ باستان و حتی پیشتر از آن ، عناصر پورنوگرافی ، جسته و گریخته حضور داشته‌اند که از آن شمارند عهد عتیق ، نمایشنامهٔ لیسیستراتا(ح ۴۱۵ق‌م) از آریستوفانس، نمایشنامه‌نویس یونانی (ح ۴۴۸-ح ۳۸۰ق‌م)؛ ساتیریکون نوشتهٔ پترونیوس ، هجونویس رومی (-ح ۶۶م) گفت‌وشنود مردگان نوشتهٔ لوکیانوس، هجونویس یونانی(ح ۱۲۰- ۲۰۰م)، قصه‌های میلزی از آریستیدس ، سیاستمدار و سردار آتنی (-ح ۴۶۸م) و نامه‌های آلکیفرون ، هجونویس یونانی (- پس از ۲۰۰م). پس از سقوط امپراتوری روم تا سده‌های میانه، از هرزه‌نگاری در ادبیات غرب خبری نبود، هرچند که چند مجموعه شعر اروتیک از این دوره مانده است. رفته‌رفته از سده‌های میانه، بسیاری از توجهات به هرزه‌نگاری جلب شد. برخی از قصه‌های چاسر، شاعر و نویسندهٔ انگلیسی(ح ۱۳۴۳- ۱۴۰۰م) در قصه‌های کنتربری(ح ۱۳۴۳- ۱۴۰۰م) نمایانگر این توجه به پورنوگرافی هستند. با این همه، نخستین و مهم‌ترین هرزه‌نوشتهٔ مدرن را دکامرون (۱۳۷۱م) اثر بوکاچیو، نویسنده و شاعر ایتالیایی (۱۳۱۳- ۱۳۷۵م) دانسته‌اند. از دیگر آثار پورنوگرافیک این دوره، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: گارگانتوا (۱۵۳۴م) و پنتاگروئل (۱۵۳۲م) از فرانسوا رابله ، طنزنویس و هجونویس فرانسوی(ح ۱۴۹۴ - ۱۵۵۳م)؛ خاطرات (۱۵۵۸- ۱۵۶۲م) از بنونوتو چلینی، آهنگر ، پیکرتراش و خودزندگینامه‌نویس فلورانسی (۱۵۰۰- ۱۵۷۱م) و سرگذشت بانوان گالانی (۱۶۶۵- ۱۶۶۶م) از پیردو بوردِی برانتوم، وقایع‌نگار فرانسوی(ح ۱۵۳۵- ۱۶۱۴م). بسیاری از منتقدان، سدهٔ هجدهم میلادی را آغازگاه پیدایی نخستین شاهکار پورنوگرافی نو در انگلستان می‌دانند: خاطرات زن خوشگذران یا خاطرات زندگی فنی هیل (۱۷۴۸- ۱۷۴۹م) نوشتهٔ جان کلیلند. از این پس، شمار آثار پورنوگرافیک رو به فزونی نهاد. در دهه‌های ۱۸۲۰ تا ۱۸۴۰م و سپس از ۱۸۶۰م، خیل عظیمی از هرزه‌نوشته‌ها با مایه‌هایی از اروتیزم که عمدتاً مصور بودند، در غرب منتشر شدند که برخی از آن‌ها عبارتند از کاردینال اغواگر (۱۸۳۰م)، روابط نامشروع و اعترافات یک دختر بالرین (۱۸۶۸- ۱۸۷۰م) و رمانس شهوت (۱۸۷۳م). در سدهٔ بیستم میلادی، گستره و دامنهٔ چاپ و انتشار انواع گوناگون پورنوگرافی فزونی یافت. این آثار اغلب رمان بودند. مجلات و گاهنامه‌هایی ویژه نیز جولانگاه هرزه‌نگاران بودند که نوشته‌های خود را بیشتر در قالب مقاله*، داستان* ، زندگینامه* و یادداشت روزانه*، البته با عکس‌های گوناگون، چاپ و منتشر می‌کردند. به این نوع آثار (پورنوگرافی‌های مصور)، هرزه‌عکس‌نگاری (porntography) یا عکس‌هرزه‌نگاری (phorntography) می‌گفتند. پورنوگرافی‌ها معمولاً به موضوعات جدی و کمتر به مسائل سبک یا شوخی‌آمیز می‌پردازند. در دو سه دههٔ اخیر، رمان دیکی یا سوارِ دیکی وِر در نیمه شب (۱۹۷۰م) نوشتهٔ دی. دی. بل در شمار پورنوگرافی‌های ممتازی است که در غرب پدید آمده است. در همین‌جا باید از هنری میلر امریکایی (۱۸۹۱- ۱۹۸۰م) نیز یاد کرد که با برخی داستان‌های خویش ، به‌ویژه مجسمهٔ ماروسی (۱۹۴۱م) پورنوگرافی را به سطح ادبی جدی ارتقا داد. در عرصهٔ ادبیات فارسی ، هرزه‌نگاری به مفهومی که از

آن یاد شده، حضوری جدی نداشته است. البته در نوشته‌های فارسی الفیه‌وشلفیه*هایی پدید آمده که به‌رغم پیوند و نزدیکی با هرزه‌نگاری ، تفاوت‌هایی بنیادی با آن دارد.(← الفیه و شلفیه). نیز در ادبیات معاصر فارسی، آثاری یافت می‌شوند که با هرزه‌نگاری پهلو می‌زنند: برخی سروده‌های ایرج میرزا (۱۲۹۱- ۱۳۴۴ق) ، مانند قطعهٔ «حیله» با مطلع «دیشب دو نفر از رفقا آمده بودند ـ در محضر من ساخته بر ما حَضَر از من»، مجموعهٔ وقاحت‌نگاشت‌های منثور اسرار مگو از مهدی سهیلی، داستان علویه خانم از صادق هدایت (۱۲۸۰ ـ ۱۳۳۰ش) و رمان طوطی (۱۳۴۸ش) به قلم زکریا هاشمی (۱۳۱۵ش ـ).

منابع: انواع ادبی ، شمیسا، ۲۷۶- ۲۷۷؛ تحقیق در احوال و آثار و افکار و اشعار ایرج میرزا ،۱۹۶؛ فرهنگ اندیشهٔ نو ،۲۱۷- ۲۱۸؛ دی. اچ. لارنس، «پورنوگرافی و وقاحت‌نگاری» ، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی ،الفبا، شمارهٔ ۲، صص ۶۳- ۷۹؛
A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 521- 525; *Britannica* ,9/615- 616; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley , 247- 248; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 174.

قاسم‌نژاد

هرم فرایتاگ (he.ram-e.fe.rāy.tāg)، نموداری هرمی شکل که گوستاو فرایتاگ، رمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس و منتقد آلمانی (۱۸۱۶- ۱۸۹۵م) آن را در کتاب خود، فن نمایش (۱۸۶۳م) به منظور نشان‌دادن ساختار نمایشنامه‌های پنج پرده‌ای به‌کار برد. وی بر آن بوده که ساختار یک نمایش ـ عموماً پنج پرده‌ای ـ باید چنین باشد: ۱ـ مقدمه یا پیش‌درآمد (introduction)، که در آن، زمان و مکان و شخصیت(ها) و لحن و سایر عناصر صحنه‌پردازی جا می‌گیرند. ۲ـ کنش خیزان یا گره‌افکنی (rising action) که صحنه‌های ویژهٔ آن باعث تنش و پیچیدگی می‌شوند و به سومین بخش، یعنی اوج* می‌رسند. ۳ـ اوج (climax) که بخش محوری و رأس این هرم است و پرهیجان‌ترین صحنه‌های نمایش را دربرمی‌گیرد. ۴ـ کنش افتان یا گره‌گشایی* (falling action) که پس از فروکش اوج نمود یافته، پایان حزن‌انگیز شخصیت(های) محوری نمایش را می‌نمایاند. ۵ـ فاجعه* (catastrophe) که در آن، تباهی ونابودی شخصیت(های) اصلی نمایش تحقق می‌یابد. این هرم که نمودار فرضی آن در زیر آمده است، امروزه کاربرد چندانی در شناخت شکل‌ها و هنجارهای ساختاری بسیاری از نمایشنامه‌های نو ندارد، هر چند که هنوز هم در تجزیه و تحلیل تراژدی‌های رمانتیک، کارایی‌هایی دارد.



منابع: دایرةالمعارف فارسی ، ۱۸۶۷/۲؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد، ۳۲۸- ۳۲۹؛ کتاب نمایش ، ۳۸۵/۲- ۳۸۶؛ هنر داستان‌نویسی ، ۴۵۸؛
A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,280-281; *Britannica*, 5/ 7; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley, 133; *The Reader's Encyclopedia*, 355

قاسم‌نژاد

هرمنوتیک (her.me.no.tik)، از واژهٔ یونانی hermenia و برگرفته از واژهٔ «هرمس» که رسول و پیام‌آور خدایان یونان بود. افلاطون (حد ۳۴۸ق‌م) در رسالهٔ کراتیلوس بر این نکته اشاره دارد که هرمس خدایی است که زبان و گفتار را آفریده است و هم تأویل کننده است، هم پیام‌آور. ارسطو (ـ۳۲۲ق‌م) «هرمنیا» را صرفاً گشودن رمز تمثیل‌های کهن نمی‌داند، بلکه تمامی سخن ، دلالت و معنی را زیر این عنوان جای می‌دهد. در سده‌های میانه، هرمنوتیک به عنوان «علم تأویل» (← تأویل متن) مطرح گردید و به‌تدریج روشی مستقل برای بررسی متون ، به‌ویژه متون دینی به حساب آمد. در همین سال‌ها، بسیاری از فیلسوفان و نویسندگان خود را موظف دانستند تا به تأویل آثار و اندیشه‌های خود بپردازند و به این ترتیب هرمنوتیک به مجموعهٔ متون گسترش یافت. کتاب ضیافت (۱۳۰۴- ۱۳۰۷م) نوشتهٔ دانته ، شاعر ایتالیایی (۱۲۵۶- ۱۳۲۱م) را می‌توان یکی از مهم‌ترین آثار تاریخ هرمنوتیک به حساب آورد. در سنت هندیان باستان، کتاب آننده وردنه کشف رمز متون را آموزش می‌داد. در قبالا و عرفان یهود بر این نکته تأکید شده است که

رسیدن به تأویل نهایی کتاب آفرینش در حکم پایان هستی است. نخستین مسیحیان، روش هرمنوتیک را از حکمای اسکندرانی آموخته بودند. ریشهٔ بسیاری از اندیشه‌های مسیحی را می‌توان در عقاید گنوسی یافت. رساله‌های مشهور به *Corpus Hermeticum* هرمس خدای یونانی را با توت ، خدای مصر باستان یکی می‌دانند و توت همان خدایی است که افلاطون در رسالهٔ فدروس خود به هنگام نقل افسانه‌ای کهن بر آن است که نوشتار را آفریده است. این رساله‌ها نقش مهمی در پیدایی عقاید گنوسی و سپس اندیشه‌ها و باورهای مسیحی داشته‌اند. در میان مسلمانان نیز اخوان‌الصفا، حروفیان، اسماعیلیان، باطنی‌ها و اهل تصوف از روش هرمنوتیک بهره می‌گرفتند و تأویل رمزی کلام خداوند را یکتا راه سعادت می‌شناختند. به این ترتیب می‌توان گفت که هرمنوتیک پدیده‌ای جدید نیست. اما آنچه مارتین هایدگر ، فیلسوف آلمانی (۱۸۸۹- ۱۹۷۶م) «پدیدارشناسی هرمنوتیک » نامیده است، روشی تازه است. هایدگر، هانس گئورگ گادامر (۱۹۰۰م -) و پول ریکور فیلسوف فرانسوی (۱۹۱۳م -) اساساً به معنای نهایی و اصیل معتقد نیستند؛ در حالی که اریک د. هرش به پیروی از فریدریش ارنست دانیل اشلایرماخر، فیلسوف آلمانی (۱۷۶۸- ۱۸۳۴م) و ویلهلم دیلتای، دیگر فیلسوف آلمانی (۱۸۳۳- ۱۹۱۱م) معنای اصیل را می‌پذیرد و آن را با نیت مؤلف مرتبط می‌داند. به این ترتیب آنچه امروزه تحت عنوان هرمنوتیک مطرح است، اندیشه‌ای واحد نیست. جدل فکری این دو شاخهٔ هرمنوتیک با یکدیگر به‌ویژه مباحث گادامر با هابرماس دربارهٔ زبان و پول ریکور با ساختگرایان دربارهٔ روش ، از مهم‌ترین مباحث متفکرانهٔ دهه‌های اخیر به شمار می‌آیند. هرمنوتیک مدرن، همچون نشانه‌شناسی* و ساختگرایی* قلمرویی به‌مراتب فراتر از متون ادبی یافته است و در تمامی شاخه‌های علوم انسانی به کار می‌رود؛ به همین دلیل نمی‌توان هرمنوتیک و تأویل متن* را مترادف یکدیگر دانست. زیرا تأویل متن تنها به متون ادبی محدود است؛ از همین رو ، رابطهٔ میان هرمنوتیک و تأویل متن را باید رابطه‌ای کل به جز دانست.

منابع: ساختار و تأویل متن ، ۴۹۶-۴۹۸؛ ک.ام.نیوتون، «هرمنوتیک»، ترجمهٔ یوسف اباذری، ارغنون ، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۷۳ش، صص ۱۸۳- ۲۰۱؛ بابک احمدی، «خرد هرمنوتیک» ، کلک، شمارهٔ ۳۹، خرداد ۱۳۷۲ش، صص ۱۰- ۲۱؛ پول ریکور ، «وظیفهٔ هرمنوتیک» ،ترجمهٔ شیوا (منصوره) کاویانی، نگاه نو، شمارهٔ ۲۴، اردیبهشت ۱۳۷۴ش، صص ۵۶- ۸۳؛
A Glossary of Contemporary Literary Theory, Hawthorn, 104; *Britannica*,5/874; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* ,Baldick, 97.

صفوی

هزج (ha.zaj)، در لغت به معنی آواز تندر و ترنم و در اصطلاح عروض، یکی از بحرهای عروضی است که از تکرار رکن «مفاعیلن» یا زحاف‌های آن به دست می‌آید. مزاحفات این بحر عبارتند از مقبوض*، مکفوف*، مقصور*، اشتر*، اخرم*، محذوف*، اهتم*، اخرب*، مجبوب*، ازل*، ابتر* و مسبغ*. این بحر یکی از رایج‌ترین بحرهای شعر فارسی است؛ و پرکاربردترین وزن‌های این بحر عبارتند از هزج مثمن سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن): «بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم ـ فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم»، هزج مثمن اخرب (مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن): «کی شعر تر انگیزد خاطر که حزین باشد ـ یک نکته در این معنی گفتیم و همین باشد»، هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن): «ای قوم به حج رفته کجایید کجایید ـ معشوق همین‌جاست بیایید بیایید»، هزج مسدس محذوف یا مقصور (مفاعیلن مفاعیلن فعولن / مفاعیل): «اگر غم را چو آتش دود بودی ـ جهان تاریک بودی جاودانه»، هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف (مفعول مفاعلن فعولن): «شرط است که وقت برگریزان ـ خونابه شود ز برگ ریزان»، هزج مسدس اخرب مقبوض (مفعول مفاعلن مفاعیلن): «برخیزم و زندگی ز سر گیرم ـ وین رنج دل از میانه برگیرم.» وزن‌های رباعی همگی از مزاحفات بحر هزج است. ← رباعی و شجرهٔ اخرب و اخرم)

منابع: درهٔ نجفی، ۱۴؛ زحاف رایج در شعر فارسی، ۵۰ - ۷۰؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر، ۲۲۲ - ۲۲۶؛ عروض حمیدی، ۶۷؛ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، ۳۵ - ۴۱؛ عروض فارسی، ۸۸ - ۱۰۱؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲/ ۸۸۰ - ۸۸۱؛ فرهنگ عروضی، ۱۵۴ - ۱۶۰؛ واژه نامهٔ هنر شاعری، ۳۰۵.

صفوی

هزل (hazl)، به معنی مزاح و بیهوده‌گویی و در اصطلاح ادبی، شعر یا نثری است که در آن مضمون‌های رکیک و مغایر با اخلاق و

ادب آمده باشد و هدف از آن، برخلاف جد، شوخی و تفریح است. از دید کمال‌الدین حسین واعظ کاشفی سبزواری، هزل کلامی است که با معیار عقل منطبق و درست نباشد و تنها موجب تفریح خاطر شود. به باور او اگر در این‌باره اعتدال را رعایت کنند آن را مطایبه می‌گویند و برای نمونه، اشعار شیخ ابواسحاق اطعمه (ـ۸۳۰ ق) را که در وصف خوراکی‌ها است، یاد می‌کند. اغلب در ادبیات کلاسیک ایران، هجو، هزل و طنز* از هم جدا نیستند، ولی در حقیقت، این سه از یکدیگر متمایزند. معمولاً، طنز* زمینه‌ای اجتماعی دارد و هدفش انتقاد از زشتی‌ها و معایب و اصلاح آن‌ها است و در هجو نیز اغراض کاملاً شخصی و خالی از هرگونه آرمان‌گرایی اجتماعی است؛ اما، هزل هدفی جز تفریح و تفنن ندارد. حوزهٔ گسترش هزل، در ادب فارسی چندان وسیع نیست، اما بسیاری از شاعران و نویسندگان به این موضوع توجه داشته‌اند، که از آن شمارند اثیرالدین اخسیکتی، سوزنی سمرقندی، انوری، سعدی، یغمای جندقی و ایرج میرزا. از قرن نهم هجری توجه به سرودن هزلیات بیشتر شد و نمونه‌های فراوان این گرایش را در تذکره‌های معروف قرن دهم تا دوازدهم، مثل تذکرهٔ تحفهٔ سامی تألیف سام میرزا صفوی، تذکرهٔ هفت اقلیم تألیف امین احمد رازی و تذکرهٔ آتشکده تألیف لطفعلی‌بیگ آذر بیگدلی، می‌توان دید. برای نمونه این قطعه از یغمای جندقی را می‌توان یاد کرد: «به جز ارواح مکرم که ز دیوان ازل ـ به خداوندیشان خط غلامی دادم / خاک تن، باد روان، آب بقا، آتش جان ـ بی‌تکلف به فدای ره ایشان بادم / آشکارا و نهان گاه به زرگاه به زور ـ به همان شیوه که در فن سپوز استادم / به نعوظ شتر و ... خر و ضربهٔ گاو ـ مرده و زندهٔ هفتاد و دو ملت ... دم.»

منابع: بدایع‌الافکار فی صنایع الاشعار، ۳۶؛ رباعی و رباعی‌سرایان، ۲۳۱ـ۲۳۳؛ زمینه‌های طنز و هجا در شعر فارسی، ۹۷ـ۱۷۵؛ مقدمه‌یی بر طنز و شوخ طبعی در ایران، ۱۴ـ۳۴؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۳۰۵ـ۳۰۶.

ربیعیان

هفته‌نامه ← روزنامه

همایش ← کنگره

همحروفی (ham.ho.ru.fi)/تکرار همخوانی، برابر واژهٔ انگلیسی alliteration ، از صنایع لفظی در بیان و آن، تکرار چند باره و نزدیکِ صامتی در واژه‌های بیت* یا جمله‌ای است، مانند تکرار «ش» در این بیت از حافظ: «فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهرآشوب ـ چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را.» همحروفی که گونه‌ای تکرار* و توازن واجی است، ابزار نظم آفرینی است و می‌تواند برای ایجاد انگیزش آوایی به کار رود. نمونه‌های این شگرد را در شعر فارسی، فراوان می‌توان یافت: «ستون کرد چپ را و خم کرد راست ـ خروش از خم چرخ چاچی بخاست.» (فردوسی)□ «خیزید و خز آرید که هنگام خزان است ـ باد خنک از جانب خوارزم وزان است.» (منوچهری)□ «زین سوی تو چندین حسد، چندین خلاف و ظن بد ـ زان سوی او چندان کشش، چندان چشش، چندان عطا.» (مولوی)□ «شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی ـ غنیمت است چنین شب که دوستان بینی.» (مولوی)□ «رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار ـ دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود.» (حافظ) در ادبیات انگلیسی نیز همحروفی ،تکرار صامتی در ابتدای واژه یا ابتدای هجای تکیه‌دار است، مانند این نمونه از کولریج در شعر «ancient mariner»که به توصیف اقیانوس آرام می‌پردازد:

The fair breeze blew, the white foam flew,

The furrow followed free.

همحروفی در شعر انگلیسی کهن بسیار معمول بود و بیش از قافیه کاربرد داشت. پس از آن نیز در سده‌های میانه، شماری از منظومه‌ها، چون «پیرز شخم‌زن» از ویلیام لنگلند (ح ۱۳۳۰ـح ۱۳۸۶م) و «Gawain and the Green Knight» از این شگرد بهره گرفتند. آغاز منظومهٔ «پیرز شخم زن» نمونه‌ای از به کارگیری همحروفی است:

In a sommer seson, whan soft was the sonne...

از اواخر سدهٔ پانزدهم میلادی به بعد، شاعران مگر برای گذاشتن تأثیری خاص، کم‌تر از همحروفی بهره گرفتند. برای مثال، کولریج در توصیف رود مقدس در شعر «قوبلای خان» چنین می‌گوید:

Five miles meandering with a mazy motion

نمونه‌های همحروفی را می‌توان در سروده‌های بسیاری از شاعران چون شکسپیر، شلی، وردزورث، هاپکینز و سوینبورن یافت. در زبان‌هایی چون چینی که بر نواختار (tonality) تأکید می‌شود، از همحروفی به‌ندرت استفاده می‌گردد.

منابع: از زبان‌شناسی به ادبیات ، ۱۱۹/۱؛ زیباشناسی سخن پارسی ، ۸۴/۳- ۸۵؛ زیورهای سخن و گونه‌های شعر فارسی ، ۱۵۷- ۱۵۹؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۱۰۲- ۱۰۳؛ نگاهی تازه به بدیع ،۵۷- ۵۸؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری ، ۵۳؛ ام.کامینز، آر. سیمونز، «تحلیل آوایی شعری از هاپکینز»، ترجمهٔ سید محمدرضا هاشمی، زبان و ادبیات ، کتاب اول، بهار ، ۱۳۷۲، صص ۴۰- ۴۸؛

A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, 27-28; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams,7; *Britannica*,1/283; *Dictionary of World Literary Terms*,Shipley, 10-11; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick,5; *The Oxford Companion to English Literature*, Drabble,19; *The Reader's Encyclopedia*, 20.

مزدک انوشه

همدردی (ham.dar.di)/ سمپاتی (sympathy)، به معنای هم احساس بودن با یک چیز است و به عبارت دیگر، تجربه‌ای عاطفی است که به موجب آن با انسانی دیگر یا هر چیزی که خصوصیات انسانی گرفته باشد، احساس همدردی می‌شود. وقتی ما با کسی احساس همدردی/ سمپاتی می‌کنیم، به نوعی، احساسات آن آدم را در خودمان تجدید می‌کنیم و به این ترتیب در درد و رنج و شادی او شریک می‌شویم و احساسات او را درک می‌کنیم. برای نمونه، در نمایشنامهٔ شاه لیر ، ما با کوردلیا و به‌ویژه شاه لیر، به‌خاطر مصایبی که بر آن‌ها می‌رسد، همدردیم، در حالی‌که دربارهٔ دو خواهر بزرگ‌تر، یعنی گونریل و رگان، به سبب خباثت‌ها و فرومایگی‌هایشان ، چنین احساسی نداریم.

منابع: فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۳۲۹؛

A Dictionary of Literary Terms , Cuddon, 218; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams, 46- 47.

ربیعیان

همدلی ← امپاتی

همسرایان ← کُر

همصدایی (ham.se.dā.yi)/ تکرار واکه‌ای، برابر واژهٔ انگلیسی assonance ، از صنایع لفظی در بیان* و آن، تکرار یکی از مصوت*های بلند (و ـا ـی) یا یکی از مصوت‌های کوتاه (ـــ) در واژه‌های بیت یا جمله‌ای است، مانند «ـــ» در مصرع اول و «ـــ» در مصرع دوم از این بیت از حافظ: «زِ عِشق ناتمامِ ما، جمالِ یار مستغنی است ـ به آب و رنگ و خط و خال، چه حاجت روی زیبا را؟» همصدایی که گونه‌ای تکرار* و توازن واجی است، ابزار نظم آفرینی است و می‌تواند برای ایجاد انگیزش آوایی به کار رود. نمونه‌های این شگرد را در شعر فارسی، فراوان می‌توان یافت: «برید و درید و شکست و ببست ـ یلان را سر و سینه و پا و دست.» (فردوسی)□ «کبکان دَری غالیه دَر چَشم کَشیدند ـ سَروان سَهی عَبقری سَبز خَریدند.»(منوچهری) «ا» در مصرع اول از این بیت: «این سو کشان سوی خوشان، وان سو کشان با ناخوشان ـ یا بگذرد یا بشکند، کشتی در این گرداب‌ها.» (مولوی)□ «سِرِّ قلمِ قدرتِ بی‌چونِ الهی ـ در رویِ تو چون روی در آیینه پدید است.» (سعدی)□ «روز وصل دوستداران یاد باد ـ یاد باد آن روزگاران یاد باد.» (حافظ) در ادبیات انگلیسی نیز همصدایی، تکرار مصوت یا مصوت‌هایی مشابه در واژهای بیت یا جمله‌ای، به‌ویژه در هجا*های تکیه‌دار است، مانند تکرار «e» در شعر «The Indian Serenade» از شلی:

I arise from dreams of thee
In the first sweet sleep of night

همصدایی در شعر کهن سلتی و شعر فرانسوی، اسپانیایی و پرتغالی کاربرد بسیاری داشت و نیز بالادهای انگلیسی از آن بهره می‌گرفتند. این شگرد را در سروده‌های بسیاری از شاعران اواخر سدهٔ نوزدهم و سدهٔ بیستم میلادی، همچون امیلی دیکینسن، جرارد هاپکینز، و.ه.اودن، ویلیام باتلر ییتس، ویلفرد اوون، آلفرد تنیسن و دیلن تامس می‌توان یافت.

منابع: از زبان شناسی به ادبیات ، ۱۷۹/۱؛ زیورهای سخن و گونه‌های شعر فارسی ، ۱۵۹- ۱۶۰؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی ،داد، ۱۰۴؛ نگاهی تازه به بدیع، ۵۸؛ ام.کامینز، آر. سیمونز، «تحلیل آوایی شعری از هاپکینز»، ترجمهٔ سید محمدرضا هاشمی، زبان و ادبیات ، کتاب اول، بهار ۱۳۷۲، صص ۴۰- ۴۸؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,60; *A Glossary of Literary Terms*, Abrams,7; *Britannica*,1/647; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley, 22; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Baldick, 18; *The Oxford Companion to English Literature*, Drabble,46; *The*

Reader's Encyclopedia,56.

مزدک انوشه

هنجارگریزی (han.jār.go.ri.zi)، انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی با زبان متعارف است؛ هر چند منظور از آن، هر گونه انحراف از قواعد زبان هنجار نیست؛ زیرا گروهی از این انحرافات به ساختی غیر دستوری منجر می‌شوند و ابداع* ادبی شمرده نمی‌شوند. اصطلاح هنجارگریزی را، که برابر deviation نهاده شده است، نخستین بار گروهی از فورمالیست‌های چک مطرح کردند. در تعریف فورمالیستی، هنجارگریزی، خود تعریفی از سبک* به شمار می‌رود. بدین صورت که اگر بسامد هنجارگریزی در شعرها یا نوشته‌های شاعر یا نویسنده‌ای بالاتر از منحنی هنجار باشد، سبک آن شاعر یا نویسنده شناخته می‌شود. هنجارگریزی انواع گوناگون دارد، از جمله: **هنجارگریزی آوایی**، آن است که شاعر از قواعد آوایی زبان هنجارگریز بزند و صورتی آوایی را به کار ببرد که در زبان هنجار به کار نمی‌رود. این نوع انحراف بیشتر برای حفظ وزن صورت می‌گیرد. برای نمونه، کلمات «پنهان است» و «بِپایَدَت» که در این دو بیت به صورت «پنهانْست» و «بِپایَدْت» به کار رفته است: «دو دهان داریم گویا همچو نی ـ یک دهان پنهانست در لب‌های وی» و «ستودن نداند کس او را چو هست ـ میان بندگی را بِپایَدْت جست.» **هنجارگریزی زمانی**، آن است که شاعر از صورت زمانیِ زبان هنجار خارج شود و صورت‌هایی را به کار ببرد که در زمان گذشته در زبان رایج بوده است ولی در زمان سرودن شعر، این واژگان یا ساخت‌ها مرده‌اند، مانند «غبارآلوده از جهان \ تصویری باژگونه در آبگینهٔ بی‌قرار» که کلمات باژگونه و آبگینه دیگر امروزه به کار نمی‌روند. همچنین: «با کجی آورده‌های آن بداندیشان \ که نه جز خواب جهانگیری از آن می‌زاد \ این به کیفر باد» که عبارت «این به کیفر باد» نیز امروزه دیگر رایج نیست. در شعر معاصر هنجارگریزی زمانی را می‌توان از ویژگی‌های شعر اخوان‌ثالث دانست؛ زیرا بسامد وقوع این هنجارگریزی در شعر او بالاتر از منحنی هنجار است. هنجارگریزی زمانی را **باستان‌گرایی** هم نامیده‌اند. **هنجارگریزی سبکی**، آن است که شاعر از لایهٔ اصلی زبانی در شعر که گونهٔ نوشتاری معیار است، بیرون برود و از واژگان یا ساخت‌های نحوی گفتار استفاده کند. برای نمونه چهار سطر از این شعر شاملو به زبان محاوره است: «عصر عظمت غول‌آسای عمارت‌ها \ و دروغ \ عصر رمه‌های عظیم گرسنگی \ و وحشتبارترین سکوت‌ها \ هنگامی که گله‌های عظیم انسانی \ به دهان کوره‌ها می‌رفت \ و حالا اگه دلت خواست \ می‌تونی با یه فریاد \ گلویم پاره کنی \ دیوارا از بن مسلحن» و نیز کلمهٔ تیپا که لفظی عامیانه است در این شعر اخوان‌ثالث: «نه جانا این نه جای طعنه و سردی‌ست \ گرَم نتوان گرفتن دست \ بیداد است این \ تیپای بیغاره.» هنجارگریزی سبکی در نثر ادبی کاربرد دارد و یکی از ویژگی‌های شعر منثور* است. **هنجارگریزی گویشی**، آن است که شاعر ساخت‌هایی را از گویشی غیر از زبان هنجار وارد شعر کند، مانند «کُل» که در برخی گویش‌های فارسی به معنی پوست است: «و ما بر بیکران سبز و مخمل گونهٔ دریا ـ می‌اندازیم زورقهایمان را چون کل بادام.» همچنین «شماله» در گویش مازندرانی چوبی است برای افروختن: «زیر شماله می‌گذرد ده\ جدار راه چیده شده‌ست \ با تن‌هایی از زنان.» در شعر معاصر، استفاده از هنجارگریزی گویشی از ویژگی‌های سبکی شعر نیما است. **هنجارگریزی معنایی**، آن است که شاعر از قواعد معنایی زبان هنجار خارج شود و از محدودهٔ همنشینی واژه‌ها در قواعد معنایی حاکم بر هنجار، گریز بزند، مانند: «ز خود هر چند بگریزم همان در بند خود باشم ـ رم آهوی تصویرم شتاب ساکنی دارد.» نیز: «ای درختان عقیم ریشه‌تان در خاک‌های هرزگی مستور \ یک جوانه‌یْ ارجمند در هیچ جاتان \ رُست نتواند.» آشنایی‌زدایی* مشخص‌ترین نوع هنجارگریزی معنایی است. صناعاتی از قبیل استعاره*، مجاز*، تشخیص*، پارادوکس* و جز آن که به صورت سنتی در چارچوب بدیع معنوی* و بیان* مطرح می‌شوند در مقولهٔ هنجارگریزی معنایی‌اند. **هنجارگریزی نحوی**، آن است که شاعر از قواعد نحوی زبان هنجار بگریزد و زبان خود را از زبان هنجار متمایز سازد: «با چکاچاک مهیب تیغهامان، تیز \ غرش زهره‌دران کوسهامان، سهم \ پرش خاراشکاف تیرهامان، تند.» شاعر در این‌جا ضمیر ملکی را پیش از صفت آورده است و به هنجارگریزی نحوی دست زده است. چنین می‌نماید که هنجارگریزی نحوی بیشتر در آفرینش نظم* سهیم باشد؛ اما ساختگرایان ـ به‌ویژه ساختگرایان انگلستان ـ این گونه هنجارگریزی را اسبابی برای آفرینش شعر می‌شمارند. **هنجارگریزی نوشتاری**، آن است که شاعر در نوشتار شعر، شیوه‌ای را به کار ببرد که تغییری در تلفظ واژه به وجود نمی‌آورد ولی این شکل نوشتن، مفهومی ثانوی به مفهوم اصلی واژه می‌افزاید:

«ای کاش می‌توانستم
خون رگان خود را
من
قطره
قطره
قطره
بگریم
تا باورم کنند.»

در این شعر، شاعر تکرار کلمهٔ قطره را چنان نوشته که شکل چکیدن آن‌ها را القا کند. **هنجارگریزی واژگانی**، آن است که شاعر بر حسب قیاس و گریز از قواعد ساخت واژه در زبان هنجار، واژه‌ای تازه بسازد و به کار ببرد، مانند «نفسدود» در این شعر: «با آنکه شب شهر را دیرگاهی‌ست \ با ابرها و نفسدودهایش \ تاریک و سرد و مه‌آلود کرده‌ست ...» یا به کار بردن واژهٔ «شیر آهنکوه مرد» در این شعر: «دریغا شیرآهنکوه‌مردا که تو بودی.»

منابع: از زبان شناسی به ادبیات، ۴۷/۱ ـ ۵۴؛ شاعر آینه‌ها، ۳۷ ـ ۴۰؛ کلیات سبک شناسی، شمیسا، ۲۷۲؛ موسیقی شعر، ۱۰ ـ ۳۸.

صفوی

هنربرای هنر (ho.nar.ba.rā.ye.ho.nar)، برابرنهادهٔ l'art pour l'art در زبان فرانسوی و art for art's sake در انگلیسی، نظریه‌ای در ادبیات و هنر که به موجب آن، اثر هنری پدیده‌ای است مستقل که ارزش ذاتی دارد و فاقد هرگونه رسالت اجتماعی، اخلاقی، سیاسی یا تعلیمی است. از دید معتقدانِ این نظریه، هنر نباید پاسخگوی توقعات سودجویانهٔ جامعه‌ای باشد که ارزش هر چیزی را بر اساس میزان سود و زیان آن می‌سنجد. هنر پدیده‌ای است خودبسنده (← اصل خودبسندگی) که هدفی جز کمال بیان و زیبایی هر چه تمام‌تر ندارد. به نظر می‌رسد کسّنی که برای نخستین بار از مفهوم هنر برای هنر یاد کرده، لسینگ، نویسنده و منتقد آلمانی (۱۷۲۹ـ ۱۷۸۱م) باشد. اما خود این اصطلاح اولین‌بار، در اوایل سدهٔ نوزدهم، در فرانسه به کار رفته است. ظاهراً نخستین کسی که این اصطلاح را به کار برده، بنژامن کنستان (۱۸۴۵ـ ۱۹۰۲م) است که در یادداشت‌های خود می‌نویسد: «هنر برای هنر و بدون هدف؛ زیرا هر هدفی هنر را از طبیعت خود دور می‌کند.» ویکتور کوزَن، فیلسوف فرانسوی (۱۷۹۲ـ ۱۸۶۷م) نیز، در ۱۸۱۸م در سخنرانی‌هایش عبارت هنر برای هنر را به کار برده است. ویکتورهوگو، شاعر و نویسندهٔ رمانتیک فرانسوی، (۱۸۰۲ـ ۱۸۸۵م) هم در کتاب‌های خود ـ مثلاً در مقدمه‌های کرامول (۱۸۲۷م) و ارنانی (۱۸۳۰م)ـ به این اصطلاح اشاره کرده و به دفاع از آن پرداخته است. اما به دنبال انتشار مقدمهٔ معروف مادموازل دوموپَن اثر تئوفیل گوتیه، شاعر و نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۱۱ـ ۱۸۷۲م) در ۱۸۳۵م بود که این عبارت به صورت شعار خاص پیروان مکتب زیبایی‌گرایی* و یکی از اصول پارناسیسم* درآمد و رواج یافت. والتر پیتر (۱۸۳۹ـ ۱۸۹۴م) و اوسکار وایلد (۱۸۵۴ـ ۱۹۰۰م) نویسندگان انگلیسی، از هواداران این نظریه هستند. از طرفداران این نظریه در ادبیات معاصر ایران می‌توان به پیروان شعر حجم، به‌ویژه یدالله رویایی اشاره کرد. در کنار مفهوم یاد شده، امروزه هنر برای هنر را برای تحقیر آثار ادبی فارغ از تعهدِ نویسنده یا شاعرِ برج‌عاج*نشین هم به کار می‌برند.

منابع: چشم اندازی از ادبیات و هنر، ۱۶۷ـ ۱۸۴؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، ۳۳۰؛ مکتب‌های ادبی، ۴۷۵/۱ـ ۴۸۱؛ واژه‌نامهٔ هنر شاعری، ۱۲۰؛ گیورگی والنتینوویچ پلخانف، «دربارهٔ هنر برای هنر»، ترجمهٔ فرشتهٔ مولوی شیرازی، کتاب جمعه، سال اول، شمارهٔ ۸، صص ۷۲ـ ۸۱؛

A Dictionary of Literary Terms,Cuddon,59; *A Glossary of Literary Terms*,Abrams,1; *Dictionary of World Literary Terms*, Shieply, 20-21; *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*,Baldick, 17; *The Oxford Companion to English Literature*,Drabble,43; *The Reader's Encyclopedia*, 57.

ربیعیان

هول و ولا ← تعلیق

هیأت‌شناسی ← ریخت‌شناسی

هیچانه (hi.čā.ne)، گونه‌ای شعر که کودکان هنگام بازی‌های گروهی یا حرکات بدنی می‌خوانند، ترکیب nonsense poetry برابر انگلیسی آن است. شعر «عموزنجیرباف» نمونه‌ای مشهور از این‌گونه شعرها است. هیچانه‌ها برخلاف مفهومی که از نامشان گرفته می‌شود، بی‌معنا و پوچ نیستند، بلکه به سبب وزن و ریتمی که دارند، بسیار شورانگیز و برانگیزنده هستند و از آن‌جا

که بیشترین جذابیت‌ها برای کودکان در موسیقی نهفته است، دستمایهٔ بسیار خوبی برای حرکت، ورزش و بازی‌های کودکانند، مثل «تاپ تاپ خمیر \ شیشه پر پنیر \ دست کی‌بالا؟ \ دستِ....» یا «یک و دو،سه و چار\ بچهٔ بلبل، بچهٔ سار \ سوسک سیاه پردار.» در هیچانه‌ها سرچشمهٔ الهام*، وزن* است، نه معنا. موسیقی و تصویر و رنگ نیز اهمیتی بیش از دیگر عناصر شعری دارند : «دختره این‌جا نشسته \ گریه می‌کُنه \ زاری می‌کُنه \ آقا پاسبون ، یکی رو بزن \ یکی رو نزن .» این شعرها معمولاً موضوع خاصی ندارند و اگر هم موضوعی را مطرح سازند، فراتر از تصویری ساده یا تعریف اشاره‌ای کوچک نیست ،مثل شعر «جُم جُمَک بلگ خزون \ مادرم زینب خاتون \ گیس داره قد کمون \ ازکمون بلندتره \ از شبق مشکی‌تره\ هاجستم و واجستم \ توحوض نقره جستم ...» کودکان از شنیدن آهنگی که از تجانس حروف و کلمات ساده و آشنا و تکرار عبارات پدید می‌آید، لذت می‌برند و نخستین یاری‌گر آن‌ها برای برقراری ارتباط با واژگان و درک معانی آن‌ها، وزن است. شعرهای شوخی‌آمیز و بی‌سروته نیز به سبب محتوای عجیب و غریب و دور از واقعیتی که دارند، کودکان را به خود جلب می‌کنند، مثل «اوّلیا شلخته \ دوّمیا پاتخته \ سوّمیا پلیسن \ چارمیا رئیسن \ پنجمیا فراری، از سوراخ بخاری» یا «پیتر پیتر کدوخور \ یه زن داشت \ نگهش نمی‌داشت \ عرضه نداش \ اونو توی کوزه گذاشت \ آن‌جا نگهش می‌داشت.» متل*ها نیز به نوعی در تعریف هیچانه‌ها وارد می‌شوند، با این تفاوت که متل‌ها همیشه هنگام بازی خوانده نمی‌شوند و موضوع آن‌ها پررنگ‌تر از موضوع هیچانه‌ها است. درواقع موضوع در هیچانه کمتر به تفکر و ادراک نیاز دارد و بیشتر تحرک‌زا و هیجان‌انگیز است، اما در متل، موضوع از اهمیت بیشتری برخوردار است، مثل «دویدم و دویدم \ سرکوهی رسیدم \ دو تا خاتونی دیدم \ یکیش به من نون داد\ یکیش به من آب داد...» با آن‌که هیچانه‌ها، همانند سایر گونه‌های ادبیات عامیانه، ساخته و پرداختهٔ ذهن مردم است، برخی شاعران کودک با نظر به ویژگی‌های کاربردی و جنبه‌های آموزشی ـ تربیتی ادبیات کودکان شعرهایی به این سبک سروده‌اند، مانند شعر «آب» از محمود کیانوش : «بگو آب \ «آب»\ بنشین به قایق خواب \ پاروزنان گذر کن از رودهای مهتاب \ بگو باران \ «باران» \ در کوچهٔ بهاران جان را به رقص آورد\ آواز جویباران ...» احمد شاملو نیز شعرهای «پریا» و «دخترای ننه دریا» را با الهام از هیچانه‌هایی چون «حمومک مورچه داره » و «جمم‌جمک بلگ خزون» با همان زبان و لحن عامیانه سروده است. پاره‌ای از شعر «دخترای ننه‌دریا» چنین است: «...جم‌جمک، برق بلا \ طبل آتیش تو هوا \ خیز خیزک موج عبوس \ تا دم عرش خدا \ نه ستاره نه سرود \ زیر این طاق کبود \ جز خدا هیچی نبود....»

منابع: ادبیات کودکان و نوجوانان: ویژگیها و جنبه‌ها ، ۱۹۰-۱۹۳؛ باغ آینه ، ۱۴۵-۱۵۶؛ کودکان و ادبیات رسمی ایران، ۳۵؛ هوای تازه ، ۱۶۵-۱۷۵؛ ۱۷ مقاله دربارهٔ ادبیات کودکان ، ۱۵۳- ۱۶۹؛ «توازن فن و هنر در شعر کودک و نوجوان»، گفت وگوی شهرام رجب‌زاده با وحید نیکخواه آزاد، پژوهشنامه، سال یکم ، شمارهٔ یکم، تابستان ۱۳۷۴ش، ص ۵۸.

عطاری

ی ی

یادبودنامه ← یادنامه

یادداشت روزانه (yād.dāšt-e.ru.zā.ne)/روزنامه/ وقایع روزانه، معادل دو واژهٔ انگلیسی diary و journal ، گونه‌ای زندگینامهٔ خودنوشت* که نگارنده، کارها و فعالیت‌های روزانهٔ خود را در آن می‌نویسد. این واژه ـ diary ـ از ریشهٔ یونانی diarium که خود، مشتق dies به معنی روز است ، گرفته شده است. نگارش یادداشت روزانه ـ که بیشتر، زندگی خصوصی نگارنده را می‌نمایاند ـ در ادبیات غرب از واپسین سال‌های رنسانس (سال‌های پایانی سدهٔ شانزدهم میلادی) رونق گرفت. این نوع یادداشت‌ها گذشته از آنکه شخصیت نگارنده را می‌نمایانند، در شناخت تاریخ‌های اجتماعی و سیاسی در دوره‌های مختلف نیز بسیار سودمند هستند. در سدهٔ هجدهم میلادی، جانتن سویفت، شاعر و طنزنویس انگلیسی (۱۶۶۷ـ۱۷۴۵م) یادداشت روزانه برای استلا را منتشر کرد. وی این دفتر را که آمیزه‌ای شگفت‌انگیز از امیدها، دلبستگی‌ها، بلندپروازی‌ها، اضطراب‌ها و عجایب و غرایب است ، در قالب نامه‌هایی برای استلا گرد آورد. پرآوازه‌ترین یادداشت‌های روزانهٔ انگلیسی در سال‌های پایانی سدهٔ هجدهم میلادی، به قلم فنی برنی، بانوی رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۵۲ ـ۱۸۴۰م) پدید آمدند: نامه‌ها و یادداشت‌های روزانه، ۱۷۷۸ـ۱۸۴۰ و نخستین یادداشت روزانه ، ۱۷۶۸ ـ ۱۷۷۸. توجه به یادداشت روزانه از نخستین سال‌های سدهٔ نوزدهم میلادی فزونی گرفت. در این سال‌ها، انواع گوناگون یادداشت روزانه، همچون یادداشت روزانهٔ سمیوئل پپیس، سیاستمدار انگلیسی (۱۶۳۳ـ۱۷۰۳م) پس از مدت‌ها برای نخستین بار انتشار یافتند. از میان یادداشت‌های روزانه‌ای که در این سال‌ها منتشر شدند و بار ادبی نیز داشتند، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: روزنامهٔ سر والتر اسکات ، شاعر و رمان‌نویس اسکاتلندی (۱۷۷۱ـ ۱۸۳۲م)، روزنامهٔ دوروتی وردزورث ، بانوی نویسندهٔ انگلیسی (۱۷۷۱ـ۱۸۵۵م) ، روزنامهٔ جورج الیوت ، بانوی رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۹ـ۱۸۸۰م) و یادداشت‌های روزانهٔ یک نویسنده از فیودور داستایفسکی، داستان‌نویس روسی (۱۸۲۱ـ۱۸۸۱م). رویکرد فزاینده به این گونه از زندگینامهٔ خودنوشت تا سدهٔ بیستم میلادی ادامه یافت و همچنان نیز ادامه دارد. از میان انبوهی از یادداشت‌های روزانهٔ معاصر، می‌توان از آثار زیر یاد کرد: یادداشت‌های روزانهٔ کافکا، نویسندهٔ آلمانی (۱۸۸۳ـ۱۹۲۴م)، یادداشت‌های آلبرکامو، داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۹۱۳ـ۱۹۶۰م)،

یادداشت روزانه

یادداشت‌های روزانهٔ آندره ژید، نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۶۹-۱۹۵۱م) در دو جلد و یادداشت‌های روزانهٔ ویرجینیا وولف، بانوی رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۸۲-۱۹۴۱م) در پنج جلد. شاید قدیم‌ترین یادداشت روزانهٔ فارسی، تاریخ عباسی یا روزانهٔ ملاجلال باشد که ملاجلال‌الدین، معروف به جلال منجم (-۱۰۲۹ق)، از منجمان معروف دربار شاه عباس (۹۹۶-۱۰۳۸ق) آن را در شرح وقایع سال‌های ۹۹۰ق تا ۱۰۲۰ق گرد آورده است. این کتاب به کوشش سیف‌الله وحیدنیا در ۱۳۶۶ش در تهران چاپ و منتشر شده است. سپس باید از روزنامهٔ میرزا محمد کلانتر فارس (ز ۱۲۰۰ق) یاد کرد که دربرگیرندهٔ وقایع بخش‌های جنوبی ایران از ۱۱۴۲ تا ۱۱۹۹ق است. این اثر به تصحیح عباس اقبال نخست در ۱۳۲۵ش در ضمیمهٔ مجلهٔ یادگار و سپس در ۱۳۶۲ش جداگانه در تهران چاپ و منتشر شده است. آنگاه باید به سه روزنامهٔ سفر ناصرالدین شاه (۱۲۶۴-۱۳۱۳ق) به فرنگستان اشاره کرد که شاید برجسته‌ترین یادداشت روزانهٔ دورهٔ قاجار باشد: روزنامهٔ سفر اول فرنگستان که در ۱۳۴۳ش در اصفهان چاپ سربی شده است، روزنامهٔ سفر دوم فرنگستان که در ۱۲۹۸ق در بمبئی چاپ سربی شده است و روزنامهٔ خاطرات ناصرالدین شاه در سفر سوم فرنگستان که به کوشش اسماعیل رضوانی و فاطمه قاضیها در ۱۳۶۹ش در تهران چاپ شده است. از میان دیگر روزنامه‌هایی که در دورهٔ قاجار پدید آمده، به آثار زیر می‌توان اشاره کرد: ۱- روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه (-۱۳۱۳ق) در شرح وقایع پانزده سال پایانی روزگار مؤلف. ۲- روزنامهٔ خاطرات بصیرالملک شیبانی در شرح رویدادهای سال‌های ۱۳۰۱ تا ۱۳۰۶ق. این کتاب به کوشش ایرج افشار و محمدرسول دریاگشت در ۱۳۶۶ش در تهران چاپ و منتشر شده است. ۳- روزنامهٔ خاطرات عین‌السلطنه (قهرمان میرزا سالور) که مفصل‌ترین یادداشت‌های روزانه در زبان فارسی است و خاطرات شصت سال از زندگی نویسنده، یعنی از ۱۲۹۹ق تا شوال ۱۳۶۴ق/ مهر ۱۳۲۴ش را دربرمی‌گیرد. این اثر به کوشش ایرج افشار و مسعود سالور در دو مجلد در تهران به چاپ رسیده است (۱۳۷۶ش). ۴- تاریخ بیداری ایرانیان از ناظم‌الاسلام کرمانی در شرح وقایع مربوط به انقلاب مشروطه. ۵- روزنامهٔ سفر خراسان نوشتهٔ علینقی حکیم‌الممالک (ز ۱۳۰۲ق)، پزشک ناصرالدین‌شاه که در آن، نخستین سفر ناصرالدین‌شاه به خراسان را روز به روز، شرح داده است. این کتاب به کوشش ایرج افشار در ۱۳۵۶ش در تهران به چاپ رسیده است. ۶- واقعات اتفاقیه در روزگار، نوشتهٔ محمدمهدی شریف کاشانی (۱۲۳۹ -۱۳۰۱ش) که نویسنده در آن، کل وقایع دورهٔ مشروطه را در قالب یادداشت روزانه گردآورده است. این کتاب سه جلدی به کوشش منصوره اتحادیه (نظام مافی) و سیروس سعدوندیان در ۱۳۶۲ش در تهران چاپ و منتشر شده است. ۷- سفرنامهٔ مکهٔ حسام‌السلطنه (۱۲۳۳-۱۳۰۰ق)، فرزند عباس میرزا (۱۲۰۳- ۱۲۴۹ق) که گزارش روزانهٔ وقایع سفر به استانبول ، مکه، مدینه، دمشق، بیت‌المقدس و مصر از شعبان ۱۲۹۷ق تا جمادی‌الثانی ۱۲۹۸ق است. این کتاب به کوشش رسول جعفریان در ۱۳۷۴ش در قم به چاپ رسیده است. یادداشت‌های روزانه چه بسا در سفر نوشته شوند، که در این صورت باید آن‌ها را سفرنامه*های روزانه تلقی کرد. در دورهٔ معاصر نیز یادداشت‌های روزانهٔ ارزشمندی پدید آمده که از آن شمارند: خاطرات علم و یادداشت‌های دکتر قاسم غنی که در هشت جلد به کوشش سیروس غنی در ۱۳۶۷ش در تهران چاپ و منتشر شده است. در این‌جا باید به نکته‌ای مهم اشاره کرد: یادداشت‌های روزانهٔ فارسی به این دلیل که غالباً به قلم دولتمردان و نخبگان سیاسی یا درباری پدید آمده‌اند، از ارزش‌های تاریخی، سیاسی و اجتماعی فراوان برخوردارند، چه آن‌هایی که در ایران نوشته شده‌اند، چه آن‌هایی که محصول تلاش‌های غیرایرانیان فارسی‌زبان هستند، مانند جهانگیرنامه / تزوک جهانگیری از جهانگیر شاه، پادشاه مغولی هند (۱۰۱۴-۱۰۳۷ق)؛ روزنامچهٔ عبدالوهاب مدارالامرا (-۱۲۸۵ق)، عضو طایفهٔ نواب کارناتک مدرس در شرح سفر به شهرهای مکه و مدینه؛ روزنامچهٔ میرزا محمد که در دربار اورنگ زیب (۱۰۶۸- ۱۱۱۸ق) از پادشاهان گورکانی هند خدمت می‌کرد و روزنامچهٔ شاه عالم نوشتهٔ تک چاند، ملقب به رای، گزارشگر خبری کمپانی هند شرقی در زمان پادشاهی شاه عالم دوم (-۱۸۰۶م). یادداشت روزانه در عرصهٔ ادبیات داستانی نیز کاربرد دارد. بوده و هستند نویسندگانی که آثاری ادبی با توجه به یادداشت‌های روزانهٔ خویش پدید آوردند. این نوع داستان‌ها که بدان‌ها **روایت یادداشت گونه** (diary narration) می‌گویند و بیشتر، محصول سدهٔ بیستم میلادی هستند، از دیدگاه اول شخص روایت می‌شوند. بخش‌هایی از رمان رابینسون کروزوئه، اثردنیل دفو، نویسندهٔ انگلیسی (۱۶۶۰-۱۷۳۱م)، بخش اعظم رمان غم‌های جوانی ورتر ،اثر گوته، ادیب آلمانی (۱۷۴۹-۱۸۳۲م)، رمان‌های قمارباز ، اثر داستایفسکی، بیگانه اثر

آلبـرکامو و تـهوع، اثـر ژان پـل سـارتر، نـویسنده و فـیلسوف فرانسوی (۱۹۰۵-۱۹۸۰م) در زمرهٔ روایت‌های یـادداشت‌گـونه جای می‌گیرند. از نمونه‌های فارسی این گونه روایت، می‌توان به داستان کوتاه «گرهٔ کور» نوشتهٔ م. ا. به‌آذین (۱۲۹۳ش -) و رمان باید زندگی کرد ، نوشتهٔ مصطفی رحیمی (۱۳۰۴ش -) اشاره کرد.

منابع: فرهنگ اصطلاحات ادبی ، داد ،۱۵۴؛ فرهنگ بلاغی ـ ادبی ، ۱۲۸۸/۲، ۱۳۲۲؛ فرهنگ جامع چاپ ونشر ، ۱۳۵؛ فرهنگ فارسی نویسان هند، ۲۹، ۷۲، ۳۵۶، ۳۵۹، ۵۹۶، ۸۱۰؛ فهرست کتاب‌های چاپی فارسی ، ۲۶۷۲/۲- ۲۶۷۳؛ ۵۵۶۰/۵؛ مؤلفین کتب چاپی فارسی و عربی ، ۵۳۰/۶؛ واژگان ادبیات داستانی ، ۱۵۲؛

A Dictionary of Literary Terms Cuddon, 186-189; *Britannica*, 4-67-68; *Dictionary of World Literary Terms*, Shipley,23; *The Reader's Encyclopedia*, 142, 256, 512, 750.

قاسم‌نژاد

یادگارنامه ← یادنامه

یادنامه (yād.nā.me)، مجموعهٔ مـقالاتی است کـه در بـزرگداشت شخصیت‌های ادبی، فرهنگی و هنری فراهم مـی‌کنند. یـادنامه دربردارندهٔ شرح احوال، سال‌شمار رخدادهای زندگی، افکـار و آثار شخصیت‌ها، تجلیل از آن‌ها، یا مقالاتی است که نویسندگان به یاد آنان در زمینه‌های گوناگون می‌نویسند، یا حتی اشعاری است که شاعران برای آن‌ها می‌سرایند. معمولاً این‌گونه آثار، اگر برای شخصیت درگذشته فـراهـم شـود، «یـادنامه» و اگـر بـرای شخصیت زنده گردآوری شود، «جشن‌نامه» نامیده می‌شود؛ اما همیشه چنین نیست، مانند یادنامهٔ پورداود که در زمـان حـیات ابراهیم پورداود فراهم شده و جشن‌نامهٔ ابن‌سینا که در ۱۳۳۱ش و ۱۳۳۴ش منتشر شده است. یادنامه را گـاه یک تـن ـ شـاگـرد، ارادتمند یا دوست شـخصیت عـلمی یـا فـرهنگی ـ گـردآوری می‌کند و گاه چند تن، یک مؤسسه، انجمن، کنگره و مانند آن‌ها. برخی یادنامه‌ها همین عنوان یا شبیه به آن را دارنـد، هـمچون یادنامهٔ دکتر معین ، یادگارنامهٔ حبیب یـغمایی، یـادبودنامهٔ صـادق هدایت و جشن‌نامهٔ استاد مدرس رضـوی؛ عـنوان بـرخـی دیگـر تـرکیبی از «نـامه» و نـام شـخصیت است، مـثل نـامهٔ مـینوی و همائی‌نامه ؛ و گروهی نام‌های دیگری دارند، مانند فـرخـنده‌پیام، یکی قطره باران و ناگـه غـروب کـدامـین سـتاره.... گـاه یـادنامهٔ درگذشتگان پس از بـرگزاری کـنگرهٔ* بـزرگداشت آنـان فـراهـم می‌شود که مقاله‌های آن، سخنرانی‌های آن کنگره است، مـانند یادنامهٔ ابوالفضل بیهقی و ذکر جمیل سعدی. برخـی شـماره‌های ویژه‌نامه از مجله‌های دانشکده‌های ادبیات و دیگر مجله‌ها، به شکل کتاب و یادنامه منتشر شده‌اند، همچون یادنامهٔ بدیع‌الزمان فروزانفر، از مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران و یادنامهٔ دکتر احمدعلی رجایی بخارایـی از مـجلهٔ دانشکـدهٔ ادبـیات دانشگـاه فردوسی مشهد و یادنامهٔ حبیب یغمایی (جلد سـی‌ودوم مـجلهٔ یغما). برخی از یادنامه‌های منتشر شده به فارسی عبارتند از: ۱ـ یادنامهٔ پورداود، به مناسبت شصتمین سال تولد وی، به‌کوشش دکتر معین، تهران، ۱۳۲۵ش. ۲ـ جشن‌نامهٔ ابن‌سینا، به کوشش ذبیح‌الله صفا، دو جلد ،تهران، انجمن آثار ملی، (جلد یکـم، ۱۳۳۱ش؛ جلد دوم، ۱۳۳۴ش). ۳ـ یادبودنامهٔ صـادق هـدایت بـه مـناسب ششـمین سـال درگـذشت، بـه کـوشش جـمعی از شـاعران و نویسندگان و هنرمندان، تهران، ۱۳۳۶ش. ۴ـ یادنامهٔ مولوی، به اهتمام علی‌اکبر مشیرسلیمی، تهران، کمیسیون ملی یـونسکو، ۱۳۳۷ش. ۵ـ یادنامهٔ ملاصدرا، به مناسبت چهارصدمین سال تولد، تهران، دانشکدهٔ معقول و منقول، ۱۳۴۰ش. ۶ـ یـادنامهٔ هـانری ماسه ، دانشگاه تهران، ۱۳۴۲ش. ۷ـ یـادنامهٔ الفت، بـه کـوشش مرتضی تیموری، اصفهان ۱۳۴۳ش. ۸ ـ آوای روزهـا، یـادنامهٔ شیخ آقا بزرگ تهرانی، به کوشش محمدرضا حکیمی، ۱۳۴۶ش. ۹ـ جاودانه فروغ فرخ‌زاد، تـهیه و تـنظیم از امـیر اسـماعیلی و ابوالقاسم صدارت، تهران، مرجان، ۱۳۴۷ش. ۱۰ـ یادنامهٔ شیخ طوسی، مشهد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۴۸ش. ۱۱ـ یادنامهٔ ایـرانی مـینورسکی، بـه کـوشش مجتبی مینوی و ایرج افشار ،تهران، دانشگاه تـهران، ۱۳۴۸ش. ۱۲ـ یادنامهٔ فردوسی، تهران، انـجمن آثـار مـلی، ۱۳۴۹ش. ۱۳ـ یادنامهٔ تقی‌زاده، به کوشش حبیب یغمایی، تهران، انجمن آثـار ملی، ۱۳۴۹ش. ۱۴ـ نامهٔ مینوی، به کوشش حـبیب یـغمایی و ایرج افشار با همکاری مـحمد روشـن، تـهران، ۱۳۵۰ش. ۱۵ـ یادنامهٔ ابوالفضل بیهقی، مشهد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد، ۱۳۵۰ش. ۱۶ـ یادنامهٔ دکتر معین ، بـه کـوشش مظفر بـختیار، تـهران، دانشگـاه تـهران، ۱۳۵۰ش. ۱۷ـ یـادنامهٔ آنکتیل دوپرون ، انجمن فرهنگ ایـران بـاستان، ۱۳۵۱ش. ۱۸ـ ارمغانی برای زرین‌کوب، یـادنامهٔ دکـتر عـبدالحسـین زریـن‌کوب، خرم‌آباد، ۱۳۵۱ش. ۱۹ـ یادنامهٔ علامه امینی، بـه اهـتمام سـید

یادنامه

جعفر شهیدی و محمدرضا حکیمی ، تهران، ۱۳۵۲ش. ۲۰ـ یادنامهٔ بیرونی، مجموعهٔ سخنرانیهای فارسی ، تهران، شورای عالی فرهنگ و هنر و مرکز مطالعات و هماهنگی فرهنگی، ۱۳۵۳ش. ۲۱ـ همائی‌نامه ، به کوشش مهدی محقق، انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۵۴ش. ۲۲ـ جشن‌نامهٔ محمد پروین گنابادی، به کوشش محسن ابوالقاسمی با همکاری محمد روشن، تهران، ۱۳۵۴ش. ۲۳ـ یادنامهٔ بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ۱۳۵۴ش. ۲۴ـ جشن‌نامهٔ استاد مدرس رضوی، زیر نظر ضیاءالدین سجادی، تهران، ۱۳۵۶ش. ۲۵ـ جشن‌نامهٔ هانری کربن، زیر نظر سیدحسین نصر، ۱۳۵۶ش. ۲۶ـ پانزده گفتار دربارهٔ مجتبی مینوی، یادبود نخستین سال درگذشت، به کوشش ایرج افشار، ۱۳۵۶ش. ۲۷ـ یادگارنامهٔ حبیب یغمایی، به کوشش غلامحسین یوسفی، محمد ابراهیم باستانی پاریزی و ایرج افشار ،تهران، فرهنگ ایران‌زمین، ۱۳۵۶ش. ۲۸ـ محیط ادب، یادنامهٔ محیط طباطبائی، به کوشش حبیب یغمایی، سید جعفر شهیدی، محمدابراهیم باستانی پاریزی و ایرج افشار، انتشارات مجلهٔ یغما، ۱۳۵۷ش. ۲۹ـ یادنامهٔ دقیقی طوسی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۷ش. ۳۰ـ یادنامهٔ دکتر احمدعلی رجایی بخارایی، مشهد مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، ۱۳۵۷ش. ۳۱ـ یادی از استاد فرزانه سید محمد فرزان، ابراهیم صهبا، ۱۳۵۸ش. ۳۲ـ فرخنده پیام، یادگارنامهٔ دکتر غلامحسین یوسفی، مشهد، دانشگاه مشهد، ۱۳۵۹ش. ۳۳ـ یادنامهٔ مفسر کبیر استاد علامه طباطبائی، قم، شفق، ۱۳۶۱ش. ۳۴ـ آرام‌نامه، یادنامهٔ احمد آرام، به کوشش دکتر مهدی محقق انجمن استادان، زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۶۱ش. ۳۵ـ هزارهٔ فردوسی، سخنرانیهای جمعی از فضلای ایران و مستشرقین دنیا در کنگرهٔ هزارهٔ فردوسی، تهران، دنیای کتاب، ۱۳۶۲ش. ۳۶ ـ یادنامهٔ موج (خلیل سامانی)، به کوشش سپیدهٔ سامانی، ۱۳۶۳ش. ۳۷ـ یادگارنامهٔ فخرایی، زیر نظر رضا رضازادهٔ لنگرودی، تهران، نشر نو، ۱۳۶۳ش. ۳۸ـ یادنامهٔ جلال آل‌احمد، به کوشش علی دهباشی، تهران، ۱۳۶۴ش. ۳۹ـ کارنامهٔ دکتر معین، عبدالله نصری، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۴ش. ۴۰ـ ذکر جمیل سعدی، مجموعهٔ مقالات و اشعار به مناسبت بزرگداشت هشتصدمین سالگرد تولد شیخ اجل سعدی علیه‌الرحمه، کمیسیون ملی یونسکو ـ ایران، سه جلد، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی (جلد یکم، چاپ یکم، ۱۳۶۴ش؛ جلد دوم، چاپ سوم، ۱۳۶۹ش؛ جلد سوم، چاپ یکم، ۱۳۶۴ش). ۴۱ـ یادنامهٔ ادیب نیشابوری، به اهتمام دکتر مهدی محقق، ۱۳۶۵ش. ۴۲ـ کارنامهٔ همایی، عبدالله نصری، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۴ش. ۴۳ـ مجموعهٔ مقالات بدرالدین کتابی، با مقدمهٔ دکتر محمد خوانساری، تهران، نوین، ۱۳۶۸ش. ۴۴ـ یادمان نیما یوشیج، به کوشش سیروس طاهباز، مؤسسهٔ فرهنگی گسترش هنر، ۱۳۶۸ش. ۴۵ـ یادمان جلال آل‌احمد، زیر نظر محمدرضا لاهوتی، به کوشش علی دهباشی، مؤسسهٔ فرهنگی گسترش هنر، ۱۳۶۸ش. ۴۶ـ یادنامهٔ استاد شهریار، به اهتمام سید حسامی و وافی و همکاری جمعی از خوشنویسان اصفهان، ۱۳۶۸ش. ۴۷ـ یادنامهٔ طبری ، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و مرکز تحقیقات علمی کشور، وزارت فرهنگ و آموزش عالی، ۱۳۶۹ش. ۴۸ـ یادنامهٔ حکیم نظامی گنجوی، مشهد مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی ۱۳۶۹ش. ۴۹ـ عابدی‌نامه ، به کوشش پروفسور نورالحسن انصاری، پروفسور اظهر دهلوی و دکتر شریف حسین قاسمی، دهلی، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه دهلی و انجمن فارسی، ۱۹۹۰م/ ۱۳۶۹ش. ۵۰ ـ در حرم دوست، یادوارهٔ استاد حسن سادات ناصری، به کوشش ابراهیم زارعی، تهران، دانشگاه علامه طباطبائی، ۱۳۷۰ش. ۵۱ ـ یادنامهٔ میرزا جعفر سلطان‌القرایی، گردآورندگان رحیم‌لو، برادران رحیمی و یحیی کلانتری ، تبریز، دانشگاه تبریز، ۱۳۷۰ش. ۵۲ ـ یکی قطره باران، جشن‌نامهٔ دکتر عباس زریاب خویی، به کوشش احمد تفضلی، تهران، نشرنو، ۱۳۷۰ش. ۵۳ ـ ناگه غروب کدامین ستاره...، یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث، تهران، بزرگمهر، ۱۳۷۰ش. ۵۴ ـ نامگانی، یادنامهٔ استاد علی سامی، به کوشش دکتر محمود طاووسی، جلد یکم، ۱۳۷۰ش. ۵۵ ـ باغ بی‌برگی، یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث، به اهتمام مرتضی کاخی، تهران، نشر ناشران، ۱۳۷۰ش. ۵۶ ـ یادنامهٔ حبیب یغمایی، جلد سی‌ودوم یغما، گردآوری ایرج افشار با همکاری قدرت‌الله روشنی زعفرانلو، تهران، ایران، ۱۳۷۱ش. ۵۷ ـ یادنامهٔ ایرج جهانشاهی قاجار، شورای کتاب کودک، ۱۳۷۱ش. ۵۸ ـ مجموعهٔ مقالات کنگرهٔ بین‌المللی بزرگداشت نهمین سدهٔ تولد حکیم نظامی گنجوی، به کوشش و ویرایش دکتر منصور ثروت، تبریز، دانشگاه تبریز، ۱۳۷۱ و ۱۳۷۲ش. ۵۹ ـ یادنامهٔ استاد دکتر غلامحسین صدیقی، به کوشش دکتر پرویز ورجاوند، تهران، چاپخش، ۱۳۷۲ش. ۶۰ ـ خرد و آزادی، یادنامهٔ دکتر امیرحسین جهانبگلو، به کوشش کریم امامی و عبدالحسین آذرنگ، تهران، باغ آینه، ۱۳۷۲ش. ۶۱ـ باغ

یادنامه

تنهایی، یادنامهٔ سهراب سپهری، به کوشش حمید سیاهپوش، سهیل، ۱۳۷۲ش. ۶۲ـ قافله‌سالار سخن، خانلری، تهران، نشر البرز، ۱۳۷۲ش. ۶۳ـ سرود مرد غریب، یادنامهٔ سلمان هراتی، به اهتمام سید ضیاءالدین شفیعی، تهران، ۱۳۷۳ش. ۶۴ـ شاهنامهٔ فردوسی، پدیدهٔ بزرگ فرهنگی در تمدن جهانی، مرتبان عسکر علی رجب‌زاده، منور محمد نظرزاده و عبدالحی کاملی، زیر نظر مهراب اکبریان، تهران، مرکز مطالعات ایرانی، ۱۳۷۳ش. ۶۵ ـ نامهٔ کریمان ، یادمان شادروان دکتر حسین کریمان ، شمارهٔ مخصوص پژوهشنامهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۷۳ش. ۶۶ ـ سعی مشکور ، یادنامهٔ استاد فقید دکتر محمد جواد مشکور، گردآورنده سعید میرمحمد صادق، تهران، مؤسسهٔ فرهنگی و انتشاراتی پایا، ۱۳۷۴ش. ۶۷ـ سایه در خورشید، مجموعهٔ مقالات کنگرهٔ جهانی بزرگداشت عطار نیشابوری، دبیرخانهٔ کنگرهٔ جهانی بزرگداشت عطار نیشابوری، دو جلد، نیشابور، آیات، ۱۳۷۴ش. ۶۸ ـ نامهٔ شهیدی، جشن نامهٔ استاد دکتر سید جعفر شهیدی، به اهتمام علی اصغر محمدخانی، ویراستار حسن انوشه، تهران، طرح نو، ۱۳۷۴ش. ۶۹ـ نمیرم از این پس که من زنده‌ام، مجموعهٔ مقالات کنگرهٔ جهانی بزرگداشت فردوسی (هزارهٔ تدوین شاهنامه)، به کوشش دکتر غلامرضا ستوده، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۴ش. ۷۰ ـ مقالات مجمع بزرگداشت کمال خجندی، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، جلد یکم، ۱۳۷۵ش.

محمدخانی

آب طربناک ، دکتر سید یحیی یثربی، تهران، فکر روز، ۱۳۷۴ش.
آثارالباقیه ، ابوریحان بیرونی، ترجمهٔ اکبرداناسرشت، تهران، ابن سینا، ۱۳۵۲ش.
آثار عجم،فرصت‌الدولهٔ شیرازی، تهران ،بامداد ،۱۳۶۲ش.
آخر شاهنامه ،مهدی اخوان ثالث، مروارید، ۱۳۳۸ش.
آداب‌الحرب والشجاعه، فخرمدبر مبارکشاه، به کوشش احمد سهیلی خوانساری، تهران، اقبال، ۱۳۶۴ ش.
آراء اهل‌المدینة‌الفاضلة ← اندیشه‌های اهل مدینهٔ فاضله
آرمانشهر در اندیشهٔ ایرانی، حجت‌الله اصیل، تهران، نشرنی، ۱۳۷۱ش.
آفاق غزل فارسی، داریوش صبور، تهران، گفتار ،۱۳۷۰ش (چاپ دوم).
آل بویه و اوضاع زمان ایشان، علی اصغر فقیهی، تهران، صبا، ۱۳۶۶ش (چاپ سوم).
آندره برتون ،جی. اچ. متیوز، ترجمهٔ کاوه میرعباسی، تهران ،کهکشان ، ۱۳۷۵ش.
آندره ژید و ادبیات فارسی، حسن هنرمندی، تهران، زوار، ۱۳۴۹ش.
آنندراج، محمد پادشاه، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، ۱۳۳۵ ش.
آواها و ایماها، محمد علی اسلامی ندوشن، تهران، یزدان، ۱۳۷۰ ش (چاپ چهارم).
آیدا در آینه ، احمد شاملو، تهران، نیل، ۱۳۴۲ش.
آیدا، درخت و خنجر و خاطره، احمد شاملو، تهران،مروارید، ۱۳۴۴ش.
آینهٔ شروه‌سرایی، جعفر حمیدی، تهران،ققنوس ، ۱۳۷۵ش.
آینه‌های ناگهان، قیصر امین‌پور، تهران، ناشر سراینده، ۱۳۷۲ش.
آیین جوانمردی ، هانری کربن، ترجمهٔ احسان نراقی، تهران، نشرنو، ۱۳۶۳ش.
آیین سخنوری و نگرشی بر تاریخ آن، علی‌اکبر ضیایی، تهران، ۱۳۷۳ش.
آیینهٔ جام ، عباس زریاب خویی، تهران، علمی، ۱۳۷۴ش.
ابدع البدایع، محمد حسین شمس‌العلماء گرکانی، تهران، بی‌نا، ۱۳۲۸ ق.
ابعاد عرفانی اسلام ، آن‌ماری شیمل، ترجمهٔ دکتر عبدالکریم گواهی، تهران، نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۷۴ش.
ابوسعیدنامهٔ ، در بیان شرح احوال و عقاید و افکار و روش زندگانی ابوسعید ابوالخیر، سیدمحمد دامادی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۴ش.
ابوعبدالله رودکی و آثار منظوم رودکی، عبدالغنی میرزایف، زیر نظر براگینسکی، استالین‌آباد، نشریات دولتی تاجیکستان، ۱۹۵۸ م.
احادیث مثنوی ، بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۱ش.
احوال و آثار خواجه‌نصیرالدین طوسی، محمدتقی مدرس رضوی، تهران،اساطیر، ۱۳۷۰ش (چاپ دوم).
احوال و آثار خوشنویسان، مهدی بیانی، تهران، علمی، ۱۳۶۳ ش.
احوال و اقوال ابوالحسن خرقانی، به ضمیمهٔ منتخب نورالعلوم، مجتبی مینوی، تهران، طهوری، ۱۳۷۲ش (چاپ پنجم).
احیاء علوم‌الدین، محمد غزالی، ترجمهٔ مؤیدالدین خوارزمی، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳ ش (چاپ سوم).
اخبارالطوال ،ابوحنیفه احمد بن داود دینوری، ترجمهٔ صادق نشأت، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۶ش.
اختیارات بدیعی، علی بن حسین انصاری شیرازی، تصحیح و تحشیهٔ محمدتقی میر، تهران، شرکت دارویی پخش رازی، ۱۳۷۱ ش.

اخلاق ناصری، خواجه‌نصیرالدین طوسی، به کوشش مجتبی مینوی و علی‌رضا حیدری، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۵ ش.
ادب و اخلاق در ایران پیش از اسلام ، دکتر محمد محمدی، تهران، ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۲ش.
ادب و ادبیات، دکتر حسینقلی کاتبی، تهران، پخش از انتشارات هیرمند، بی‌تا.
ادبیات ایتالیایی ، پل آریگی ،ترجمهٔ دکتر عباس آگاهی، مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۶۹ش.
ادبیات تطبیقی، دکتر محمد غنیمی هلال، ترجمه و تحشیهٔ دکتر سیدمرتضی آیت‌الله‌زادهٔ شیرازی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۳ش.
ادبیات تطبیقی، ام.اف. گویارد، ترجمهٔ دکتر علی‌اکبر خان‌محمدی، تهران، پاژنگ، ۱۳۷۴ش.
ادبیات داستانی، جمال میرصادقی، تهران، مؤسسهٔ فرهنگی ماهور، ۱۳۶۵ ش.
ادبیات داستانی در ایران و ممالک اسلامی، ترجمه و تدوین دکتر یعقوب آژند، تهران، آرمین، ۱۳۷۳ش.
ادبیات داستانی، رمان و واقعیت اجتماعی، میشل زرافا، ترجمهٔ نسرین پروینی، تهران، فروغی، ۱۳۶۸ش.
ادبیات فارسی بر مبنای تألیف استوری، ترجمهٔ یو. ا. برگل، مترجمان فارسی یحیی آرین‌پور، سیروس ایزدی و کریم کشاورز، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۲ ش.
ادبیات فارسی در تاجیکستان، یرژی بچکا، ترجمهٔ محمود عبادیان و سعید عبانژاد هجران‌دوست، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی بین‌المللی، ۱۳۷۲ ش.
ادبیات فارسی در میان هندوان ، دکتر سید عبدالله، ترجمهٔ دکتر محمد اسلم‌خان، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۷۱ش.
ادبیات فیلم:جایگاه سینما در علوم انسانی، ویلیام جینکز، ترجمهٔ محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، تهران، سروش ۱۳۶۷ش (چاپ سوم).
ادبیات کودکان، علی‌اکبر شعاری‌نژاد، تهران، اطلاعات، ۱۳۷۲ش (چاپ شانزدهم).
ادبیات کودکان و نوجوانان ، ویژگی‌ها و جنبه‌ها، بنفشهٔ حجازی، تهران ،روشنگران، ۱۳۷۴ش.
ادبیات معاصر، رشید یاسمی، تهران، ابن سینا، ۱۳۵۲ش (چاپ دوم).
ادبیات معاصر دری افغانستان، شریف حسین قاسمی، دهلی، بخش فارسی دانشگاه دهلی، ۱۹۹۴م.
ادبیات نمایشی در ایران، جمشید ملک‌پور، تهران، توس، ۱۳۶۳ ش.
ادبیات نوین ایران ،ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تهران،امیرکبیر، ۱۳۶۳ش.
ادبیات و نقد ادبی، عبدالخالق نبی‌زاده، دوشنبه، ادیب، ۱۹۹۳ م.
ادوار شعر فارسی ، محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، توس، ۱۳۵۹ش.
ارزش میراث صوفیه، عبدالحسین زرین‌کوب، تهران،لَریا، ۱۳۴۴ ش (چاپ دوم).
ارسطو و حکمت مشاء، ژان برن، ترجمهٔ دکتر سیدابوالقاسم پورحسینی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۳ش.
ارسطو و فن شعر، تألیف و ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۷ش.
ارشادالزراعه، قاسم بن یوسف ابونصری هروی، به کوشش محمد مشیری، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۶ ش.
از این اوستا، مهدی اخوان ثالث، تهران، مروارید، ۱۳۴۴ ش.
از باروک تا سوررئالیسم ، عبدالمجید حسینی راد، تهران، برگ، ۱۳۷۰ش.
از پست و بلند ترجمه ،کریم امامی، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۲ش.
از روی دست رمان‌نویس ، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران، نشر هنر اسلامی، ۱۳۶۷ش.

از زبان برگ ، م.سرشک، تهران، توس، ۱۳۴۷ش.
از زبان‌شناسی به ادبیات، کورش صفوی، تهران، چشمه، ۱۳۷۳ ش.
از زبان یک یاغی، یوسفعلی میرشکاک، تهران، برگ، ۱۳۶۹ش.
از سعدی تا آراگون ، جواد حدیدی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۳ش.
از سکوی سرخ ،یدالله رویایی، تهران، مروارید،۱۳۵۷ش.
از صبا تا نیما، یحیی آرین‌پور، تهران، زوار، ۱۳۷۲ ش (چاپ چهارم).
از کوچهٔ رندان ، عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۴ش (چاپ چهارم).
از گذشتهٔ ادبی ایران ، عبدالحسین زرین‌کوب، تهران،الهدی، ۱۳۷۵ش.
از نشانه‌های تصویری تا متن، بابک احمدی، تهران، مرکز، ۱۳۷۱ ش.
از نیما تا روزگار ما، یحیی آرین‌پور، تهران، زوار، ۱۳۷۴ ش.
اساسنامه و آئین‌نامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، بی‌تا.
اساطیر ایران، مهرداد بهار، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲ ش.
اسرارالتوحید فی مقامات‌الشیخ ابی‌سعید، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه، ۱۳۶۷ ش (چاپ دوم).
اسطوره،رویا، راز، میرچا الیاده، ترجمهٔ رویا منجم، تهران، فکر روز، ۱۳۷۴ش.
اسلام در ایران ، ایلیا پاولویچ پطروشفسکی، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، پیام، ۱۳۵۳ش(چاپ سوم).
اشعار ملی و میهنی ، غ . مهرانفر، تهران، ۱۳۵۶ش.
اشکال‌العالم، ابوالقاسم بن احمد جیهانی، ترجمهٔ علی بن عبدالسلام کاتب، با مقدمه و تعلیقات فیروز منصوری، مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۶۸ ش.
اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی، حسن انوری، تهران، طهوری، ۱۳۵۵ ش.
اصول علم بلاغت، غلامحسین رضانژاد «نوشین»، تهران، الزهرا، ۱۳۶۷ ش.
اصول و مبانی ترجمه ، طاهرهٔ صفارزاده، تهران، جهاد دانشگاهی، دانشگاه علامه طباطبائی، ۱۳۶۶ش (چاپ سوم).
اطلس خط، حبیب‌الله فضائلی، اصفهان، مشعل، ۱۳۶۲ش (چاپ دوم).
افسانه‌ها و داستان‌های ایرانی در ادبیات انگلیسی ، کوکب صفاری، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۷ش.
افسانه‌های تبای ، سوفوکلس،مقدمه و ترجمهٔ شاهرخ مسکوب، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۲ش.
افسانه‌های دری، گردآوردهٔ روشن رحمانی، تهران، سروش، ۱۳۷۴ش.
افضل‌التواریخ ،میرزاغلامحسین‌خان افضل‌الملک، به کوشش منصورهٔ اتحادیه، سیروس سعدوندیان، تهران، نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۱ش.
افغانستان در پنج قرن اخیر، میرمحمدصدیق فرهنگ، جلد یکم، مشهد، درخشش، ۱۳۷۱ش، جلد دوم، تهران، عرفان، ۱۳۷۴ش.
اقبال‌نامه ، نظامی گنجوی، به تصحیح وحید دستگردی، تهران، ۱۳۱۷ش.
اقتباس ادبی در سینمای ایران، شهناز مرادی، تهران، ناشرمؤلف، ۱۳۶۸ش.
اقتباس برای فیلمنامه ، محمد خیری، تهران، سروش، ۱۳۶۸ش.
الهی‌نامه ، فریدالدین عطار نیشابوری، به تصحیح هلموت ریتر، تهران، توس، ۱۳۶۸ش(چاپ دوم).
امثال و حکم، علی‌اکبر دهخدا، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۲ ش.

امیرکبیر و ایران ، دکتر فریدون آدمیت، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۲ش (چاپ هفتم).
انجمن‌آراء ناصری، رضاقلی هدایت، به تصحیح عبدالله منشی طبری، تهران، سنگی، ۱۲۸۸ق.
انجمن‌های ادبی شیراز، حسن امداد، تهران، انتشارات ما، ۱۳۷۲ش.
اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن ،(سماع‌نامه‌های فارسی)، نجیب مایل هروی، تهران، نشر نی، ۱۳۷۲ش.
اندیشه و احساس در شعر معاصر ژاپن ، دکتر هاشم رجب‌زاده، تهران، توس، ۱۳۵۸ش.
اندیشه‌های اهل مدینهٔ فاضله ، فارابی، ترجمه و تحشیهٔ جعفر سجادی، تهران، طهوری، ۱۳۶۱ش.
اندیشه‌های میرزاآقاخان کرمانی، فریدون آدمیت، تهران، پیام، ۱۳۵۷ش (چاپ دوم).
الانسان‌الکامل، عزیزالدین نسفی، تصحیح و مقدمهٔ ماژیران موله، تهران، انجمن ایرانشناسی فرانسه در تهران، ۱۳۷۱ ش.
انعکاس شورش واسع در فولکلور، لطف‌الله بزرگ‌زاده و رجب‌علی جلیلوف، لنین‌گراد، ۱۹۷۱ م.
انقلاب ایران ، ادوارد براون، ترجمهٔ احمد پژوه، تهران، کانون معرفت، ۱۳۳۸ش.
انوارالربیع فی انواع‌البدیع ، نظام‌الدین دشتکی شیرازی، هند، ۱۳۰۴ش.
انواع ادبی، سیروس شمیسا، تهران، باغ آینه، ۱۳۷۰ ش.
انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، حسین رزمجو، مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۷۰ ش.
انواع شعر فارسی، منصور رستگار فسایی، شیراز، نوید، ۱۳۷۳ ش.
انیس‌الطالبین و عدة‌السالکین، صلاح بن مبارک بخاری، به تصحیح خلیل‌ابراهیم صاری‌اوغلی، به کوشش توفیق‌ه. سبحانی، تهران، ۱۳۷۱ش.
ایجادیات دهنکی خلق تاجیک ، واحد اسراری و رجب امانوف، دوشنبه، ۱۹۸۰م.
ایدئولوژی نهضت مشروطهٔ ایران ، فریدون آدمیت، تهران، پیام، ۱۳۵۳ش.
ایران از آغاز تا اسلام، رومن گیرشمن، ترجمهٔ محمد معین، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴ ش.
ایران باستان ، حسین پیرنیا(مشیرالدوله) ،تهران، دنیای کتاب، ۱۳۶۹ش (چاپ چهارم).
ایران در زمان ساسانیان، آرتور کریستن‌سن، ترجمهٔ رشیدیاسمی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۷ ش.
ایران در سپیده‌دم تاریخ ، جورج کامرون، ترجمهٔ حسن انوشه، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵ش (چاپ دوم).
ایرانشهر، تهران، کمیسیون ملی یونسکو در ایران، ۱۳۴۲ ـ ۱۳۴۳ ش (۲ جلد).
ایرانیکا ← *ENCYCLOPAEDIA IRANICA*
ایضاح‌المکنون، ذیل کشف‌الظنون، اسماعیل‌باشاالبغدادی، بیروت، دارالفکر، ۱۴۰۲ ق/۱۹۸۲م.
ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، فروغ فرخزاد، تهران، مروارید، ۱۳۶۰ ش (چاپ پنجم).
باباطاهرنامه ، پرویز اذکایی، تهران، توس، ۱۳۷۵ش.
بازآفرینی واقعیت ، محمدعلی سپانلو، تهران، نگاه، ۱۳۶۸ش (چاپ هشتم).
بازاندیشی زبان فارسی، داریوش آشوری، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۲ش.
بازنامه ، ابوالحسن علی بن احمد نسوی، به تصحیح علی غروی، تهران، وزارت فرهنگ و هنر ـ مرکز مردم‌شناسی ایران، ۱۳۵۴ش.
بازیگران عصر طلایی، ابراهیم خواجه‌نوری، تهران، جیبی، ۱۳۵۷ش (چاپ دوم).
بازیهای نمایشی ، سیدابوالقاسم انجوی شیرازی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۲ش.

باستان‌شناسی در آسیای مرکزی، گرگوار فرامکین، ترجمهٔ صادق ملک شهمیرزادی، تهران، مؤسسهٔ چاپ و انتشارات وزارت امورخارجه ، ۱۳۷۲ش.

با عشق در حوالی فاجعه ،حسین منزوی، تهران، انتشارات پاژنگ، ۱۳۷۱ش.

باغ آینه، ا. بامداد، تهران، مروارید، ۱۳۶۲ ش.

باغ تنهایی، به کوشش حمید سیاهپوش، تهران، سهیل، ۱۳۷۵ش (چاپ چهارم).

با کاروان حلّه، عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، جاویدان، ۱۳۵۶ ش.

بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی، داریوش شایگان، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۱ش.

بحثی پیرامون زحاف رایج در شعر فارسی، رضا عبدالهی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۳ ش.

بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار، میرزاحسین واعظ کاشفی سبزواری، ویراستهٔ میرجلال‌الدین کزازی، تهران، مرکز، ۱۳۶۹ ش.

بدایع‌الوقایع، زین‌الدین محمود واصفی هروی، به تصحیح الکساندر بولدروف، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۸ ش.

بدایع و بدعتها و عطا و لقای نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث، فجر اسلام، ۱۳۶۹ ش (چاپ دوم).

بدیع، میرجلال‌الدین کزازی، تهران، کتاب ماد، ۱۳۷۳ ش.

بدیع‌الزمان همدانی و مقامات‌نویسی ، علی‌رضا ذکاوتی قراگزلو، تهران، اطلاعات، ۱۳۶۴ش.

برخورد اندیشه‌ها، جواد حدیدی، تهران، توس، ۱۳۵۶ش.

بررسی اوزان شعر فارسی، صدرالدین زمانیان، تهران، فکر روز، ۱۳۷۴ش.

بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده‌احتجاب، صالح حسینی، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۲ ش.

بررسی منشاء وزن شعر فارسی، تقی وحیدیان کامیار، مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۷۰ ش.

بررسی وزن شعر عامیانه، تقی وحیدیان کامیار، تهران، آگاه، ۱۳۵۷ ش.

برگزیدهٔ اشعار استاد بازار صابر، به اهتمام رحیم مسلمانیان قبادیانی، تهران، الهدیٰ، ۱۳۷۳ش.

برگزیدهٔ دیوان سه شاعر اصفهانی، جلال‌الدین همایی، تهران، فروغی، ۱۳۴۳ش.

برگزیدهٔ نثر فارسی، (دوره‌های سامانیان و آل بویه)، دکتر محمد معین، تهران، ۱۳۳۲ش.

برگزیده و شرح آثار دهخدا، ولی‌الله درودیان، تهران، فرزان، ۱۳۷۴ش.

برگهایی در آغوش باد، غلامحسین یوسفی، تهران، علمی، ۱۳۷۲ ش (چاپ دوم).

بر مزار صادق هدایت ، یوسف اسحاق‌پور، ترجمهٔ باقر پرهام، تهران، باغ آینه، ۱۳۷۳ش.

برهان قاطع، محمدحسین بن خلف تبریزی، به کوشش محمد معین، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۲ ش.

بزرگان و سخنسرایان همدان، مهدی درخشان، تهران، ۱۳۴۱ ش.

بعد زیباشناسی ، هربرت مارکوزه، ترجمهٔ داریوش مهرجویی، تهران، اسپرک، ۱۳۶۸ش.

بکت ، آ.آلوارز، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران، طرح نو، ۱۳۷۴ش.

بندهش، فرنبغ‌دادگی، چاپ مهرداد بهار، تهران، توس، ۱۳۶۹ ش.

بندهش هندی، تصحیح رقیهٔ بهزادی، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۸ ش.

بنیاد شعر نو در فرانسه، حسن هنرمندی، تهران، زوار، ۱۳۵۰ش.

بنیاد نمایش در ایران ، دکتر ابوالقاسم جنتی عطایی، تهران، صفی علیشاه، ۱۳۵۶ش (چاپ دوم).

بوف کور، صادق هدایت، تهران، امیرکبیر، ۱۳۲۹ش.
بهارستان، جامی، به تصحیح اسماعیل حاکمی، تهران، اطلاعات، ۱۳۶۷ ش.
بهار و ادب فارسی، به کوشش محمد گلبن، تهران، جیبی، ۱۳۷۱ ش.
به عبارت دیگر، نجف دریابندری، تهران، پیک، ۱۳۶۳ش.
بهمن‌نامه، ایرانشاه بن ابی‌الخیر، ویراستهٔ رحیم عفیفی، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۰ش.
بیست مقالهٔ قزوینی، محمد قزوینی، به تصحیح پورداود و عباس اقبال، تهران، دنیای کتاب، ۱۳۶۳ ش.
بیست و پنج خطابه، به کوشش محمد روشن، تهران، حیدری، ۱۳۵۷ ش.
پاکستان مین فارسی ادب، ظهورالدین احمد، انارکلی ـ لاهور، یونیورسیتی بک ایجنسی، بی‌تا.
پانزده گفتار ، مجتبی مینوی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۴۶ش (چاپ دوم).
پاییز در زندان، مهدی اخوان ثالث، تهران، روزن، ۱۳۴۸ ش.
پرندگان ایران ،گردآوری درک اسکات، حسن مروج همدانی، علی ادهمی میرحسینی، تهران، سازمان حفاظت محیط زیست، ۱۳۵۴ش.
پروزنگارش خط فارسی (دستور خط و زبان)، رضا افشار بکشلو قزوینی، تهران، علمی،چاپ سنگی، ۱۳۲۳ق.
پژوهشی در رئالیسم اروپایی ،گئورگ لوکاچ، ترجمهٔ اکبر افسری، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳ش.
پستانداران ایران، هوشنگ ضیایی، تهران، سازمان حفاظت محیط زیست، ۱۳۷۵ش.
پنجاه و پنج ، علی دشتی، تهران، جاویدان، ۱۳۵۴ش.
پیام من به فرهنگستان ، محمد علی فروغی ذکاءالملک، تهران، پیام، بی‌تا (چاپ سوم).
پیدایش خط و خطاطان ، عبدالمحمد ایرانی، تهران، یساولی، بی‌تا.
پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد ،دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، سخن، ۱۳۷۲ش.
پیشاهنگان شعر پارسی، دکتر محمد دبیرسیاقی، تهران، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۷۰ش (چاپ سوم).
پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی، تری ایگلتون، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، مرکز، ۱۳۶۸ ش.
تأثیر حدیث و قرآن در ادب فارسی، علی‌اصغر حلبی،تهران ،دانشگاه پیام نور، ۱۳۶۹ش.
تاریخ اجتماعی هنر، آرنولد هاوزر، ترجمهٔ امین مؤید، دو جلد، تهران، چاپخش، ۱۳۷۲ش (چاپ سوم).
تاریخ ادبیات امریکا، ویلیس ویگر، ترجمهٔ حسن جوادی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۵ش.
تاریخ ادبیات انگلیس، لطفعلی صورتگر، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۸ش.
تاریخ ادبیات ایران ، از فردوسی تا سعدی (جلد ۲ـ نیمهٔ اول)، ادوارد براون ، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی،تهران، مروارید، ۱۳۶۷ش (چاپ چهارم).
تاریخ ادبیات ایران ، از فردوسی تا سعدی (جلد ۲ـ نیمهٔ دوم)، ادوارد براون، ترجمهٔ غلامحسین صدری افشار، تهران، مروارید، ۱۳۶۸ش (چاپ چهارم).
تاریخ ادبیات ایران ،از صفویه تا عصر حاضر (جلد ۴)،ادوارد براون، ترجمهٔ بهرام مقدادی، به تحشیه و تعلیق ضیاءالدین سجادی و عبدالحسین نوایی، تهران، مروارید، ۱۳۶۹ش.
تاریخ ادبیات ایران، یان ریپکا، ترجمهٔ عیسی شهابی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۴ ش.
تاریخ ادبیات ایران ، جلال‌الدین همایی، تهران، فروغی، بی‌تا(چاپ سوم).

تاریخ ادبیات ایران، سیدمحمدرضا دایی‌جواد، اصفهان، شرکت‌مطبوعات، بی‌تا.
تاریخ ادبیات ایران در دورهٔ بازگشت ادبی، دکتر احمد خاتمی، تهران، پایا، ۱۳۷۳ش.
تاریخ ادبیات جهان، باکترتراویک، ترجمهٔ عربعلی رضایی، تهران، فرزان‌روز، ۱۳۷۳ ش.
تاریخ ادبیات در ایران، ذبیح‌الله صفا، تهران، فردوسی، ۱۳۷۱ ش (چاپ دوازدهم).
تاریخ ادبیات روسیه ، د.س. میرسکی، ترجمهٔ ابراهیم یونسی،تهران، امیرکبیر، دو جلد، ۱۳۵۴ ـ ۱۳۵۵ش.
تاریخ ادبیات فارسی، هرمان اته، ترجمهٔ رضازادهٔ شفق، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۶ ش.
تاریخ ادبیات فارسی، یوگنی ادواردویچ برتلس، ترجمهٔ سیروس ایزدی، تهران، هیرمند، ۱۳۷۴ش.
تاریخ ادبیات فرانسه، عیسی سپهبدی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۲۹ ش (جلد یکم).
تاریخ ادبیات مازندران، طاهری شهاب، نسخهٔ خطی.
تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و هند، ذاکر عبادت بریلوی، لاهور، شعبهٔ تاریخ ادبیات دانشگاه پنجاب، ۱۹۷۶م.
تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و هند ، سید فیاض محمود، لاهور، جلد یکم و دوم (۱۹۷۱م)، جلد سوم(۱۹۷۲م)، جلد چهارم (۱۹۷۶م).
تاریخ ادبیات یونان ، اچ. جی. رز، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۸ش.
تاریخ ادبی ایران،از سعدی تا جامی (جلد ۳ تاریخ ادبیات ایران)، ادوارد براون، ترجمه و حواشی علی‌اصغر حکمت، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۷ ش (چاپ چهارم).
تاریخ ایران، از اسلام تا سلاجقه (جلد چهارم)، پژوهش دانشگاه کیمبریج، گردآورنده: ر.ن. فرای، ترجمهٔ حسن انوشه، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۳ ش.
تاریخ ایران، از آمدن سلجوقیان تا فروپاشی دولت ایلخانان (جلد پنجم)، پژوهش دانشگاه کیمبریج، گردآورنده: جی. آ. بویل، ترجمهٔ حسن انوشه، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۱ ش.
تاریخ ایران، از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانی (جلد سوم ـ قسمت اول)، پژوهش دانشگاه کیمبریج، گردآورنده: احسان یارشاطر، ترجمهٔ حسن انوشه، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۸ ش.
تاریخ بلعمی، ابوعلی محمد بن محمد بن بلعمی، به تصحیح بهار، به کوشش محمدپروین گنابادی، ۲ جلد، زوار، ۱۳۵۳ش.
تاریخ بیهقی، ابوالفضل بیهقی، به تصحیح سعید نفیسی، تهران، سنایی، ۱۳۷۰ ش.
تاریخ بیهقی، ابوالفضل بیهقی، به کوشش خلیل‌خطیب رهبر، تهران، سعدی، ۱۳۶۸ ش.
تاریخ پزشکی ایران و سرزمینهای خلافت شرقی ، سیریل الگود، ترجمهٔ دکتر باهر فرقانی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۱ش.
تاریخ تآتر اروپا، هایفتس کیندرمن، ترجمهٔ سعید فرهودی، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۷ش.
تاریخ تحلیلی شعر نو، شمس لنگرودی، تهران، مرکز، ۱۳۷۰ ش.
تاریخ تحلیلی مطبوعات ایران ، محمد محیط طباطبائی، تهران، بعثت، ۱۳۶۶ش.
تاریخ تذکره‌های فارسی ، احمد گلچین معانی، ۲ جلد، تهران، سنائی، ۱۳۶۳ش (چاپ دوم).
تاریخ ترجمه از عربی به فارسی ، آذرتاش آذرنوش، تهران،سروش، ۱۳۷۵ش.
تاریخ تریاک و تریاکی در ایران ، حسین کوهی کرمانی،تهران، بی‌نا، ۱۳۲۴ش.
تاریخ تصوف در اسلام، جلد دوم بحث در آثار و افکار و احوال حافظ، قاسم غنی، تهران، زوار، ۱۳۶۶ ش (چاپ چهارم).
تاریخ تطور شعر فارسی ، محمدتقی بهار، به اهتمام تقی بینش، مشهد، ۱۳۳۴ش.

تاریخ تطور نثر فنی، دکتر حسین نوری خطیبی ،تهران ،دانشگاه تهران، ۱۳۴۴ش.
تاریخ تفکر اسلامی در هند، عزیز احمد، ترجمهٔ نقی لطفی و محمدجعفر یاحقی، تهران، کیهان با همکاری علمی و فرهنگی،۱۳۶۷ - ۱۳۶۸ش (چاپ دوم).
تاریخ تمدن ، ویل دورانت، جلد یکم (مشرق‌زمین، گاهوارهٔ تمدن)،ترجمهٔ احمد آرام،ع.پاشایی و امیرحسین آریان‌پور، تهران، سازمان آموزش و انتشارات انقلاب اسلامی، ۱۳۶۵ش.
تاریخ تمدن، ویل دورانت جلد دوم (یونان باستان) ،ترجمهٔ امیرحسین آریان پور، فتح‌الله مجتبایی و هوشنگ پیرنظر، تهران، سازمان آموزش و انتشارات انقلاب اسلامی، ۱۳۶۵ش.
تاریخ تمدن، ویل دورانت، جلد سوم(قیصر و مسیح)، ترجمهٔ حمید عنایت، پرویز داریوش و علی‌اصغر سروش، تهران، سازمان آموزش و انتشارات انقلاب اسلامی، ۱۳۶۵ش.
تاریخ تمدن ، ویل دورانت ،جلد چهارم ، بخش اول(عصر ایمان)، ترجمهٔ ابوطالب صارمی، ابوالقاسم پاینده و ابوالقاسم طاهری، تهران، سازمان آموزش و انتشارات انقلاب اسلامی، ۱۳۶۵ش.
تاریخ تمدن ، ویل دورانت ،جلد چهارم، بخش دوم (عصر ایمان)،ترجمهٔ ابوالقاسم طاهری، تهران، سازمان آموزش و انتشارات انقلاب اسلامی، ۱۳۶۵ش.
تاریخ تمدن ،ویل دورانت ،جلد نهم (عصر ولتر) ،ترجمهٔ سهیل آذری، تهران، سازمان آموزش و انتشارات انقلاب اسلامی، ۱۳۶۵ش.
تاریخ تمدن، ویل و آریل دورانت، جلد یازدهم (عصر ناپلئون)، ترجمهٔ اسماعیل دولتشاهی و علی‌اصغر بهرام‌بیگی، تهران، سازمان آموزش و انتشارات انقلاب اسلامی، ۱۳۶۵ش.
تاریخ تمدن اسلام ،جرجی زیدان، ترجمهٔ علی جواهرکلام،تهران،امیرکبیر، ۱۳۵۲ش (چاپ چهارم).
تاریخ جراید و مجلات ایران ،محمد صدر هاشمی، اصفهان، انتشارات کمال، ۱۳۶۳ش.
تاریخ جهانگشای جوینی، عطاملک علاءالدین جوینی، تهران، بامداد و ارغوان، ۱۳۶۷ ش.
تاریخچه‌ای بر ادبیات آهنگین ایران، نادرهٔ بدیعی، تهران، روشنفکر، ۱۳۵۴ ش.
تاریخچهٔ ترجمه فرانسه به فارسی در ایران از آغاز تاکنون، داوود نوابی، کرمان، ۱۳۶۳ش.
تاریخ حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین حسینی ،معروف به خواندمیر، زیر نظر محمد دبیرسیاقی، تهران، خیام، ۱۳۶۲ش.
تاریخ حکما و عرفا متأخرین صدرالمتألهین، منوچهر صدوقی سها، تهران، انجمن اسلامی حکمت و فلسفهٔ ایران، ۱۳۵۹ش.
تاریخ زردشتیان ، رشید شهمردان، تهران، فروهر، ۱۳۶۳ش.
تاریخ زردشتیان کرمان، جمشید سروش سروشیان، کرمان، ناشر مؤلف، ۱۳۷۱ش.
تاریخ سانسور در مطبوعات ایران ، گوئل کهن، تهران،آگاه، دوجلد (جلد یکم، چاپ دوم، ۱۳۶۳ش ، جلد دوم، ۱۳۶۲ش).
تاریخ سلسله‌های طریقهٔ نعمت‌اللهیه در ایران ، دکتر مسعود همایونی، تهران، مکتب عرفان ایران، ۱۳۵۸ش (چاپ دوم).
تاریخ سیستان، کلیفورد ادموند باسورث، ترجمهٔ حسن انوشه، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۰ ش.
تاریخ سینمای ایران ، جمال امید، تهران، روزنه، ۱۳۷۴ش.
تاریخ طب در ایران پس از اسلام، از ظهور اسلام تا دوران مغول، محمود نجم‌آبادی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۶۶ ش.
تاریخ طبرستان، ابن اسفندیار، به کوشش عباس اقبال، تهران، خاور، بی‌تا.

تاریخ عالم‌آرای عباسی، اسکندربیگ ترکمان، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۰ ش (چاپ دوم).
تاریخ عصر حافظ، دکتر قاسم غنی، تهران، زوار، ۱۳۶۶ش (چاپ چهارم).
تاریخ علوم عقلی در تمدن اسلامی، ذبیح‌الله صفا، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۱ ش (چاپ چهارم).
تاریخ علوم و فلسفهٔ ایرانی ، عبدالرفیع حقیقت، تهران، گومش، ۱۳۷۲ش.
تاریخ غزنویان، کلیفورد ادموند باسورث، ترجمهٔ حسن انوشه، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۲ ش (جلد اول و دوم ـ چاپ یکم).
تاریخ فرهنگ آذربایجان ، محمدعلی صفوت، قم، ۱۳۲۹ش.
تاریخ فلاسفهٔ اسلام، مرتضی مدرسی چهاردهی، تهران، مؤسسهٔ مطبوعاتی علمی، ۱۳۶۳ش.
تاریخ فلسفه در اسلام، به کوشش میرمحمد شریف، تهیه و گردآوری ترجمهٔ فارسی زیر نظر نصرالله پورجوادی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۲ ش.
تاریخ فلسفه در جهان اسلامی، حناالفاخوری و خلیل‌الجر، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، تهران، زمان و فرانکلین، ۱۳۵۵ ش.
تاریخ فلسفهٔ غرب، برتراند راسل، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران، کتاب پرواز، چاپ ششم، ۱۳۷۳ش.
تاریخ قم، حسن بن محمدبن حسن قمی، ترجمهٔ حسن بن علی بن حسن بن عبدالملک قمی، تصحیح و تحشیهٔ سیدجلال‌الدین تهرانی، تهران، توس، ۱۳۶۱ش.
تاریخ گزیده، حمدالله مستوفی، به اهتمام دکتر عبدالحسین نوایی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۲ش (چاپ دوم).
تاریخ مجلات کودکان و نوجوانان از آغاز تا پیروزی انقلاب اسلامی، گردآوری و تدوین منصور حسین‌زاده، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، ۱۳۷۰ش.
تاریخ مختصر احزاب سیاسی ایران ، ملک‌الشعراء بهار، تهران، امیرکبیر، دو جلد، ۱۳۷۱ش (چاپ چهارم).
تاریخ مشروطهٔ ایران ، احمد کسروی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۹ش (چاپ پانزدهم).
تاریخ مطبوعات جهان ، پیرآلبرو فرناندترو، ترجمهٔ دکتر هوشنگ فرخجسته، تهران، پاسارگاد، ۱۳۶۳ش.
تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران در دورهٔ مشروطیت ، ادوارد براون، ترجمهٔ محمد عباسی ،تهران، کانون معرفت، ۱۳۳۵ش.
تاریخ مؤسسات تمدنی جدید در ایران ، دکتر حسین محبوبی اردکانی، تهران، دانشگاه تهران، سه جلد [(جلد یکم، ۱۳۵۴ش)، (جلد دوم، ۱۳۵۷ش)، (جلد سوم، ۱۳۶۸ش)].
تاریخ مردم ایران ، از پایان ساسانیان تا پایان آل بویه، عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۱ش.
تاریخ مذاهب اسلام، ترجمهٔ الفرق بین‌الفرق تألیف ابومنصور عبدالقاهر بغدادی، به اهتمام محمد جواد مشکور، تهران، اشراقی، ۱۳۵۸ش (چاپ سوم).
تاریخ منتظم ناصری، محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه ، چاپ محمد اسماعیل رضوانی، تهران، دنیای کتاب، سه جلد [(جلد یکم،۱۳۶۳ش، جلد دوم، ۱۳۶۴ش، جلد سوم،۱۳۶۷ش)].
تاریخنامهٔ طبری ، به تصحیح محمد روشن، تهران، نشرنو، سه جلد، ۱۳۶۸ش (چاپ دوم).
تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی، سعید نفیسی، تهران، فروغی، ۱۳۶۳ ش.
تاریخ نقد جدید، جلد یکم،رنه ولک، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۳ ش.
تاریخ‌نگاران، جعفر حمیدی، تهران، دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۷۲ ش.
تاریخ‌نویسی فارسی در هند و پاکستان، آفتاب اصغر، لاهور، خانهٔ فرهنگ جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۶۴ ش.

تاریخ هنرهای ملی و هنرمندان ایرانی ، عبدالرفیع حقیقت، تهران، شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳۶۹ش.
تازیانه‌های سلوک، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه، ۱۳۷۲ش.
تأملی دیگر در باب داستان، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران، حوزهٔ هنری، ۱۳۶۹ش (چاپ پنجم).
تئوریهای ترجمه و تفاوت ترجمهٔ مکتوب و همزمان، سید علی میرعمادی، تهران، بهارستان، ۱۳۶۹ش.
تبصرة‌المتعلمین فی احکام‌الدین ، علامه حلی، تهران، کتابفروشی اسلامیه، بی‌تا.
تحریر تاریخ وصاف ، عبدالمحمد آیتی،تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه)، ۱۳۷۲ش (چاپ دوم).
تحفة‌الاخوان فی خصائص الفتیان، به کوشش سیدمحمد دامادی، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۹ش.
تحفة‌العراقین ، خاقانی شروانی، به اهتمام دکتر یحیی قریب، تهران، ابن‌سینا، ۱۳۳۳ش.
تحفهٔ سامی، سام‌میرزای صفوی، به تصحیح رکن‌الدین همایونفرخ، تهران، علمی، بی‌تا.
تحقیقات ادبی یا سخنانی پیرامون شعر و شاعری، کیوان سمیعی، تهران، زوار، ۱۳۶۱ ش.
تحقیق در احوال و آثار و افکار و اشعار ایرج میرزا و خاندان و نیاکان او،به اهتمام محمدجعفر محجوب، تهران، شرکت سهامی انـدیشه، ۱۳۴۲ش.
تحلیل دیوان و شرح حال عمادالدین فقیه کرمانی، احمد ناظرزادهٔ کرمانی، به کوشش دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی، تهران، سروش، ۱۳۷۴ش.
تحول شعر فارسی، زین‌العابدین مؤتمن، تهران، طهوری، ۱۳۷۱ ش (چاپ چهارم).
تخیل فرهیخته، نورتروپ فرای، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۳ش (چاپ دوم).
تذکرة‌الشعراء، امیردولتشاه سمرقندی به همت محمد رمضانی، تهران، کلالهٔ‌خاور، ۱۳۳۸ ش.
تذکرة‌الشعرا، عبدالله‌خواجهٔ عبدی، خطی، پژوهشگاه خاورشناسی فـرهنگستان عـلوم ازبکسـتان، شـمارهٔ ۶۴، یک نسـخهٔ خـطی در پژوهشگاه خاورشناسی فرهنگستان علوم تاجیکستان.
تذکرة‌الملوک ، به کوشش دکتر سیدمحمد دبیرسیاقی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۸ش (چاپ دوم).
تذکرهٔ انجمن ناصری، میرزاابراهیم‌خان مدایح‌نگار تفرشی، با مقدمهٔ ایرج افشار، تهران، بابک، ۱۳۶۳ش.
تذکرهٔ پیمانه، احمد گلچین معانی، مشهد، دانشگاه مشهد، ۱۳۵۹ ش.
تذکرهٔ خط و خطاطان، میرزاحبیب اصفهانی، ترجمهٔ رحیم چاوش اکبری، تهران، مستوفی، ۱۳۶۹ ش.
تذکرهٔ خوشنویسان معاصر، علی راهجیری، تهران، امیرکبیر، جلد یکم، ۱۳۶۴ش (چاپ دوم).
تذکرهٔ شاه‌طهماسب ، شاه‌طهماسب بن اسماعیل بن حیدری‌الصفوی، با مقدمهٔ امرالله صفری، تهران، شرق، ۱۳۶۳ش (چاپ دوم).
تذکرهٔ شعرای کشمیر، اصلح، به تصحیح حسام‌الدّین راشدی، کراچی، اقبال اکادمی ، ۱۳۴۶ ش.
تذکرهٔ شعرای کشمیر، حسام‌الدین راشدی، کراچی، دانشگاه اقبال، ۱۳۴۶ ش.
تذکرهٔ لباب‌الالباب، محمد عوفی، با تعلیقات محمد قزوینی و سعید نفیسی، ترجمهٔ توضیحات به فارسی محمد عباسی، تهران، فخر رازی، ۱۳۶۱ ش.
تذکرهٔ میخانه، عبدالنبی فخرالزمانی قزوینی، به کوشش احمد گلچین معانی، تهران، اقبال، ۱۳۶۷ش (چاپ پنجم).
تذکرهٔ نصرآبادی، میرزا محمدطاهر نصرآبادی، به تصحیح وحید دستگردی، تهران، فروغی، بی‌تا.
تذکرهٔ یخچالیه ، محمدعلی مذهّب اصفهانی، به تصحیح احمد گلچین معانی،تهران ،حیدری، بی‌تا(چاپ سوم).
ترانه‌های خیام ، صادق هدایت، تهران، جاویدان، ۱۳۵۶ش.

ترانه‌های فایز، عبدالمجید زنگویی، تهران، ققنوس، ۱۳۶۹ش (چاپ چهارم).

ترانه‌های ملی ایران، محمداحمد پناهی سمنانی، ناشر مؤلف، ۱۳۶۸ (چاپ دوم).

ترجمان‌البلاغه، محمد بن عمرالرادویانی، به تصحیح احمد آتش، تهران، اساطیر، ۱۳۶۲ ش.

ترجمانی و ترزبانی، میرجلال‌الدین کزازی، تهران، جامی، ۱۳۷۴ش.

ترجمهٔ آثارالبلاد و اخبارالعباد، محمدمراد بن عبدالرحمان، به تصحیح سیدمحمد شاهمرادی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۱ش.

ترجمهٔ اصطلاحات‌الصوفیه یا فرهنگ اصطلاحات عرفان و تصوف، شیخ‌عبدالرزاق کاشانی، ترجمهٔ محمد خواجوی، تهران، مولی، ۱۳۷۲ش.

ترجمهٔ تاریخی یمینی ، ابوالشرف ناصح بن ظفر جرفادقانی، به اهتمام دکتر جعفر شعار، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۷ش.

ترجیع‌بند هاتف اصفهانی، تهران، انتشارات انجمن خوشنویسان ایران، ۱۳۶۹ش.

التصفیه فی احوال‌المتصوفه، قطب‌الدین ابوالمظفر منصور بن اردشیر عبادی، به کوشش غلامحسین یوسفی، تهران، ۱۳۴۷ ش.

تصوف در یکصد پرسش و پاسخ، عبدالباقی گولپینارلی، ترجمهٔ دکتر توفیق‌ه.سبحانی، تهران،دریا، ۱۳۶۹ش.

تصوف و ادبیات تصوف، یوگنی ادواردویچ برتلس، ترجمهٔ سیروس ایزدی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۶ش.

تصویرهای زیبا در اشعار خاقانی، علی اردلان جوان، تهران، پاژنگ، ۱۳۷۴ش.

تعبیر خواب، محمد بن سیرین و دانیال پیغمبر(ص)، تألیف شیخ‌ابوالفضل حبیش بن ابراهیم تفلیسی، تهران، ۱۳۷۵ش (چاپ دوم).

تعزیه در ایران، صادق همایونی، شیراز، نوید، ۱۳۶۸ ش.

تعزیه هنر بومی پیشرو ایران، گردآوری پترچلکوفسکی، ترجمهٔ داود حاتمی، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷ ش.

التفاصیل، فریدون توللی، شیراز، کانون تربیت، ۱۳۴۸ش (چاپ سوم).

تفسیر ابوالفتوح رازی، به کوشش ابوالحسن شعرانی، تهران، اسلامیه، ۱۳۹۸ ق.

تفسیر حدائق‌الحقائق، معین‌الدین فراهی هروی، به کوشش جعفر سجادی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۴۶ ش.

تفسیر و تفاسیر جدید، بهاءالدین خرمشاهی، تهران،کیهان، ۱۳۶۴ش.

التفهیم ← کتاب‌التفهیم لاوائل صناعة‌التنجیم

تنسوخ‌نامهٔ ایلخانی، خواجه نصیرالدین طوسی، به کوشش مدرس رضوی، تهران، اطلاعات ، ۱۳۶۳ش.

تنفس صبح، قیصر امین‌پور، تهران، حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۶۴ش، (چاپ دوم).

التوسل الی‌الترسل، بهاءالدین محمد بن مؤید بغدادی، به تصحیح احمد بهمنیار، تهران، شرکت سهامی چاپ، ۱۳۱۵ش.

توضیح‌الملل، ابوالفتح محمد بن ابوالقاسم عبدالکریم شهرستانی، ترجمهٔ مصطفی خالقداد هاشمی، به کوشش محمدرضا جلالی نایینی، تهران، ۱۳۳۵ ش (چاپ یکم)، ۱۳۶۱ ش (چاپ دوم).

تولید اجتماعی هنر، جانت ولف، ترجمهٔ نیرهٔ توکلی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۶۷ش.

جام جهان‌بین، محمدعلی اسلامی ندوشن، تهران، جامی، ۱۳۷۰ش (چاپ پنجم).

جامع‌الالحان ، عبدالقادر مراغی، به اهتمام تقی بینش، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۶ش.

جامع‌التواریخ، خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی، به تصحیح محمد روشن و مصطفی موسوی، تهران، البرز، ۱۳۷۳ ش.

جامع‌الحکمتین، حکیم ناصرخسرو قبادیانی ،تصحیح و مقدمهٔ فارسی و فرانسهٔ هانری کربن و محمد معین، تهران، طهوری، ۱۳۶۳ ش (چاپ دوم).

الجامع‌لمفردات الادویه والاغذیه، ابن‌البیطار، بولاق، ۱۲۹۱ق.
جامع مفیدی ، محمدمفید مستوفی بافقی، به کوشش ایرج افشار، تهران، کتابفروشی اسدی، سه جلد، ۱۳۴۰- ۱۳۴۲ش.
جامهٔ زهد، (خرقه و خرقه‌پوشی)، سید علی محمد سجادی ،تهران، علمی و فرهنگی ، ۱۳۶۹ش.
جامی، علی‌اصغر حکمت، تهران توس، ۱۳۶۳ ش.
جاودانهٔ رهی معیری، به کوشش حسین نمینی، تهران، گلی و رشیدی، ۱۳۷۱ش.
جستجو در تصوف ایران، عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۹ ش (چاپ چهارم).
جستجوهای بدیعی در نثر تاجیک، ج. بقازاده، دوشنبه، ۱۹۸۲ م.
جستجوی حقیقت، عبدالحی محمدامینوف، دوشنبه، ۱۹۹۴ م.
جشن‌نامهٔ مدرس رضوی، زیر نظر ضیاءالدین سجادی، تهران، انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۵۶ ش.
جغرافیای تاریخی سرزمینهای خلافت شرقی، گای لسترنج، ترجمهٔ محمود عرفان، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴ش (چاپ دوم).
جنبه‌های رمان، ادوارد مورگان فورستر، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، نگاه، ۱۳۶۹ ش (چاپ چهارم).
جهادیه ،میرزابزرگ قائم‌مقام فراهانی، به کوشش جهانگیر قائم‌مقامی، تهران، فرهنگ ایران زمین، بی‌تا.
جهان داستان ، جمال میرصادقی، تهران، نارون، ۱۳۷۲ش.
جهان کتابشناسی‌های ایران ،دکتر غلامحسین تسبیحی، تبریز، نیما، ۱۳۶۵ش.
جهان‌نگری، گوستاو یونگ، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، توس، ۱۳۷۲ش.
چشم‌اندازی از ادبیات و هنر ، رنه ولک و دیگران، ترجمهٔ دکتر غلامحسین یوسفی و محمد تقی (امیر) صدقیانی، تهران، معین، ۱۳۷۰ش.
چشمها و دستها،نادر نادرپور، تهران، مروارید، ۱۳۵۶ش.
چشمهٔ روشن ، دکتر غلامحسین یوسفی، تهران، علمی، ۱۳۷۱ش (چاپ چهارم).
چمن لاله، علی موسوی گرمارودی، تهران، زوار، ۱۳۶۳ش.
چند گفتار در فرهنگ ایران ، شاهرخ مسکوب، تهران، زنده‌رود با همکاری چشم و چراغ، ۱۳۷۱ش.
چون سبوی تشنه ، دکتر محمد جعفر یاحقی، تهران، جامی، ۱۳۷۴ش.
چهار مقالهٔ نظامی عروضی سمرقندی، چاپ محمد معین، تهران، زوار، ۱۳۳۱ش.
چهار مقاله، چاپ محمد قزوینی ← کلیات چهار مقاله
چهار مقاله، علی جمالپور، تهران، برگ، ۱۳۶۸ش.
چهارمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، به کوشش محمدحسین اسکندری، شیراز، دانشگاه پهلوی، جلد دوم، ۱۳۵۳ش.
حافظ ، بهاءالدین خرمشاهی، طرح نو، ۱۳۷۳ش.
حافظ شیرین‌سخن ، دکتر محمد معین، به کوشش دکتر مهدخت معین، تهران،معین، دو جلد، ۱۳۶۹ش.
حافظ‌نامه، بهاءالدین خرمشاهی، تهران، علمی و فرهنگی سروش، ۱۳۷۲ ش.
حافظ و موسیقی، حسینعلی ملاح، تهران، هنر و فرهنگ، ۱۳۶۳ ش (چاپ دوم).
حجسیه در ادب فارسی، به کوشش ولی‌الله ظفری، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۴ ش.
حبیب‌السیر ← تاریخ حبیب‌السیر.
حدائق‌البلاغه مع حاشیه نهرالافاضه، میرشمس‌الدین فقیر دهلوی، لکهنو، مطبع منشی فخرالدین، بی‌تا.

حدایق‌السحر فی دقایق‌الشعر، رشیدالدین محمد عمری کاتب بلخی، معروف به وطواط، به تصحیح عباس اقبال، تهران، سنایی و طهوری، ۱۳۶۲ ش.

حدودالعالم من‌المشرق الی‌المغرب، به کوشش دکتر منوچهر ستوده، تهران، طهوری، ۱۳۶۲ش.

حدیث عشق در شرق، ژان کلودواده، ترجمهٔ جواد حدیدی، تهران، مرکز نشردانشگاهی، ۱۳۷۲ش.

حدیقةالحقیقة و شریعةالطریقة، ابوالمجد مجدود بن آدم سنائی غزنوی، به تصحیح و تحشیهٔ مدرس رضوی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۴ش (چاپ چهارم).

حدیقةالشعراء، سیداحمد دیوان‌بیگی شیرازی، به تصحیح عبدالحسین نوایی، تهران، زرین، ۱۳۶۴ ش.

حرفهای تازه در ادب فارسی، دکتر تقی وحیدیان کامیار، اهواز، جهاد دانشگاهی دانشگاه شهید چمران، ۱۳۷۰ ش.

حریم سایهٔ سبز،مجموعهٔ مقالات، مهدی اخوان ثالث (م.امید)، زیرنظر مرتضی کاخی، تهران، زمستان ، ۱۳۷۲ش، (جلد یکم ـ چاپ دوم) ۱۳۷۳ش (جلد دوم ـ چاپ سوم).

حقایق‌الحدائق، شرف‌الدین حسن بن محمد رامی تبریزی، به تصحیح محمدکاظم امام، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۴۱ ش.

حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفه‌ی هنر، بابک احمدی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۴ ش.

حکایت حال(گفتگو با احمد محمود)، لیلی گلستان، تهران، کتاب مهناز، ۱۳۷۴ش.

حکایتهای حیوانات در ادب فارسی ، دکتر محمد تقوی، تهران، روزنه، ۱۳۷۶ش.

حکایتی با نکته‌دان، ابراهیم الفت، تهران، ناشر مؤلف، ۱۳۵۴ش.

حلقهٔ انتقادی، دیوید کوزنز هوی، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران، گیل و روشنگران، ۱۳۷۱ش.

حماسه‌سرایی در ایران، ذبیح‌الله صفا، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۹ ش.

حماسهٔ فتحنامهٔ نایبی، منتخب‌السادات یغمایی، با مقدمه و تصحیح ملک‌المورخین سپهر، به اهتمام علی دهباشی،تهران، اسپرک، ۱۳۶۸ش.

حماسهٔ ملی ایران، تئودور نولدکه، ترجمهٔ بزرگ علوی، تهران، سپهر، ۱۳۵۷ ش (چاپ سوم).

حواصل و بوتیمار، دکتر امیرحسن یزدگردی، به کوشش دکتر اصغرداداده، تهران،دانشگاه تهران، ۱۳۷۱ش.

خاطرات، رویاها، اندیشه‌ها، کارل گوستاویونگ، ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد، آستان قدس رضوی،۱۳۷۱ش (چاپ دوم).

خاطرات سیاسی ،دکتر انور خامه‌ای، تهران، گفتار و علمی، ۱۳۷۲ش.

خاطرات سیاسی امین‌الدوله ، به کوشش حافظ فرمانفرمائیان، مقدمهٔ حافظ فرمانفرمائیان به انگلیسی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۰ش (چاپ سوم).

خاندان شیبانی (کاشان)، رحمت‌الله شیبانی، به اهتمام فرامرز طالبی، تهران، سپهر، ۱۳۷۱ش.

خانم زمان ، محمدعلی سپانلو، تهران، تیراژه، ۱۳۶۶ش.

خزانهٔ عامره، غلامعلی‌خان حسینی آزاد بلگرامی، گانپور، ۱۹۰۰م.

خسرونامه ، عطار نیشابوری، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، زوار، بی‌تا.

خسرو و شیرین، نظامی گنجوی، به کوشش حسین پژمان بختیاری، تهران، پگاه، ۱۳۷۰ش.

خشم و هیاهو، ویلیام فاکنر، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران، نیلوفر،۱۳۷۱ش (چاپ دوم).

خط خون ، علی موسوی گرمارودی ، تهران، کتابفروشی زوار، ۱۳۶۳ش.

خلسه، محمدحسن‌خان اعتمادالسطلنه ،به کوشش محمود کتیرایی، تهران ۱۳۵۷ش.
خوابگزاری ، به تصحیح ایرج افشار، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۶ش.
خوشنویسی و فرهنگ اسلامی، آن‌ماری شیمل، ترجمهٔ دکتر اسدالله آزاد، مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۶۸ش.
دادا و سوررآلیسم ، بیگزبی، ترجمهٔ حسن افشار، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۵ش.
داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع، شاهرخ مسکوب، تهران، فرزان‌روز، ۱۳۷۴ ش.
داستان ترکتازان هند، نصرالله‌خان فدائی اسپهانی، با مقدمهٔ قویم، تهران، اقبال، بی‌تا.
داستان دوستان یا تذکرهٔ ادبا و شعرای آذربایجان، محمد علی صفوت، تبریز، چاپخانهٔ قم، ۱۳۲۸ش.
داستان کوتاه ایران ،محمد بهارلو، تهران، طرح نو، ۱۳۷۲ش.
داستان و ادبیات ، جمال میرصادقی، تهران، نگاه، ۱۳۷۵ش.
داستان‌ها و قصه‌ها، مجتبی مینوی، تهران، خوارزمی، ۱۳۴۹ش.
داستان‌های محبوب‌القلوب، میرزابرخوردار ترکمان فراهی، تلخیص و تصحیح علی‌رضا ذکاوتی قراگزلو، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۳ش.
دانشمندان و سخن‌سرایان فارس ، محمدحسن رکن‌زادهٔ آدمیت، تهران، خیام، پنج جلد، ۱۳۳۷-۱۳۴۰ش.
دانشنامهٔ ادب فارسی ، جلد یکم،آسیای مرکزی، به سرپرستی حسن انوشه، تهران، مؤسسهٔ فرهنگی و انتشاراتی دانشنامه، ۱۳۷۵ش.
دانشنامهٔ ایران و اسلام، زیر نظر احسان یارشاطر، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، دوازده جزوه، ۱۳۵۶- ۱۳۷۰ش.
دانشنامهٔ جهان اسلام، هشت جزوه، ۱۳۶۸- ۱۳۷۵ش.
دانشنامه در علم پزشکی، حکیم میسری، به اهتمام دکتر برات زنجانی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۳ش (چاپ دوم).
دانشنامهٔ مزدیسنا، دکتر جهانگیر اوشیدری، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۱ش.
دایرةالمعارف آریانا، کابل، ۱۳۲۸- ۱۳۴۸ش.
دایرةالمعارف ادبیات و صنعت تاجیک، دوشنبه، دانشنامهٔ تاجیک، ۱۹۸۸ م (جلد یکم)؛ ۱۹۸۹ م (جلد دوم).
دایرةالمعارف‌الاسلامیة، احمدالشنتسناوی، ابراهیم زکی خورشید و عبدالحمید یونس، بیروت، دارالمعرفة، بی‌تا.
دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، جلد ۷، ۱۳۶۹- ۱۳۷۳ش.
دایرةالمعارف بستانی، بطرس‌البستانی، بیروت، دارالمعرفة،بی‌تا.
دایرةالمعارف تشیع، زیر نظر احمد صدر حاج‌سیدجوادی، کامران فانی و بهاءالدین خرمشاهی، تهران، مؤسسهٔ دایرةالمعارف تشیع با همکاری نشر یادآوران، ۱۳۶۹ ش (چاپ دوم ـ جلد یکم)؛ سازمان دایرةالمعارف تشیع، ۱۳۷۲ ش (چاپ دوم ـ جلد دوم)؛ مؤسسهٔ دایرةالمعارف تشیع با همکاری نشر یادآوران، ۱۳۷۱ ش (چاپ یکم ـ جلد سوم)؛ نشر شهید سعید محبی، ۱۳۷۳ ش (چاپ یکم ـ جلد چهارم)، نشر شهید سعید محبی، ۱۳۷۵ش، (چاپ یکم ـ جلد پنجم).
دایرةالمعارف شوروی تاجیک، دوشنبه، دانشنامهٔ تاجیک، ۱۹۷۸ م (جلد یکم)؛ ۱۹۸۰ م (جلد دوم)؛ ۱۹۸۱ م (جلد سوم)؛ ۱۹۸۳ م (جلد چهارم)؛ ۱۹۸۴ م (جلد پنجم)؛ ۱۹۸۶ م (جلد ششم)؛ ۱۹۸۷ م (جلد هفتم)؛ ۱۹۸۸ م (جلد هشتم).
دایرةالمعارف فارسی، به سرپرستی غلامحسین مصاحب، تهران، جیبی با همکاری فرانکلین، ۱۳۴۵ ش (جلد یکم)؛ ۱۳۵۶ ش (جلد دوم، بخش یکم)؛ ۱۳۷۵ش (جلد دوم، بخش دوم).
دایرةالمعارف‌های فارسی، ژیوا وسل، ترجمهٔ محمدعلی امیرمعزی، تهران، توس، ۱۳۶۸ ش.

دایره‌های ادبی بخارای شرقی، امیربیگ حبیبوف، دوشنبه، ۱۹۷۴ م.
دبستان مذاهب، کیخسرو اسفندیار، به اهتمام رحیم رضازادهٔ ملک، تهران، طهوری، ۱۳۶۲ش.
درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، سعید حمیدیان، تهران، مرکز، ۱۳۷۲ ش.
درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری، محمدتقی غیاثی، تهران، شعلهٔ اندیشه، ۱۳۶۹ ش.
درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران، جابر عناصری، تهران، جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۶ ش.
درآمدی به اصول و روش ترجمه، کاظم لطفی پور ساعدی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۱ش.
در اقلیم روشنایی، تفسیر چند غزل از حکیم سنایی غزنوی، محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه، ۱۳۷۳ش.
دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی، خسرو فرشیدورد، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۳ ش (چاپ دوم).
دربارهٔ ترجمه ،زیر نظر نصرالله پورجوادی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۶ش (چاپ دوم).
دربارهٔ حافظ چه می‌گویند؟، به کوشش جمشید مهرپویا، تهران، جانزاده، ۱۳۶۷ش.
دربارهٔ زبان فارسی، دکتر مهدی درخشان، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۶۷ش.
دربارهٔ زبان فارسی، دکتر پرویز ناتل خانلری، تهران، سخن، ۱۳۴۰ش.
دربارهٔ کلیله و دمنه، دکتر محمدجعفر محجوب، تهران، خوارزمی، ۱۳۴۹ش (چاپ دوم).
دربارهٔ ویرایش، زیر نظر نصرالله پورجوادی، تهران، مرکز نشردانشگاهی، ۱۳۷۳ش (چاپ دوم).
دربارهٔ هنر و ادبیات، گفت‌وشنودی با احمد شاملو، به کوشش ناصر حریری، بابل، آویشن، ۱۳۷۲ش (چاپ سوم).
دربارهٔ هنر و ادبیات (دربارهٔ ترجمه)، گفت و شنودی با فرهاد غبرایی، محمد قاضی و لیلی گلستان، به کوشش ناصرحریری، بابل، کتابسرای بابل، ۱۳۶۶ش.
دربارهٔ هنر و ادبیات ، (دربارهٔ ترجمه)، گفت‌و شنودی با بهاءالدین خرمشاهی، اسدالله مبشری و ابراهیم یونسی، به کوشش ناصرحریری، بابل، کتابسرای بابل، ۱۳۶۸ش.
دربارهٔ شعر و شاعری ، از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج، گردآوردهٔ سیروس طاهباز، تهران، دفترهای زمانه، ۱۳۶۸ش.
درةالتاج ، علامه قطب‌الدین شیرازی، به اهتمام ماهدخت بانو همایی، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۹ش.
در جنگ باد، برگزیدهٔ آثار نصرت رحمانی، تهران، بزرگمهر، ۱۳۶۹ش.
در حیاط کوچک پاییز در زندان ← پاییز در زندان
درد عشق زلیخا، جلال ستاری، تهران، توس، ۱۳۷۳ش.
درسهایی دربارهٔ داستان‌نویسی، لئونارد بیشاپ، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران، نشر زلال، ۱۳۷۴ش.
در کوچهٔ آفتاب، قیصر امین‌پور، تهران، حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۶۸ش.
درهٔ نجفی، نجفقلی‌میرزا «آقا سرور»، به تصحیح حسین آهی، تهران، فروغی، ۱۳۵۵ ش.
دریای جان ، هلموت ریتر، ترجمهٔ دکتر زریاب خویی و دکتر مهرآفاق بایبردی، جلد یکم، تهران، الهدی، ۱۳۷۴ش.
دریچه‌ای به نظریه‌های ادبی ، غلام محمد طاهری مبارکه، علوم و فنون، ۱۳۷۴ش.
دساتیر آسمانی، فیروز بن ملاکاووس شیروانی، بمبئی، ۱۳۰۵ق.
دستورالاخوان، قاضی‌خان بدرمحمد دهار، به تصحیح دکتر سعید نجفی اسداللهی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، جلد یکم، ۱۳۴۹ش.
دستور زبان داستان ، احمد اخوت، اصفهان، فردا، ۱۳۷۱ش.

دستور زبان فارسی ، پرویز ناتل خانلری، تهران، توس، ۱۳۶۳ ش (چاپ پنجم).
دستورنویسی فارسی در شبه‌قاره، سید حسن صدرالدین حاج‌سیدجوادی، اسلام‌آباد، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، ۱۳۷۲ش.
دشنه در دیس، احمد شاملو، تهران، مروارید، ۱۳۵۶ش.
دنبالهٔ جستجو در تصوف ایران، عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۹ ش.
دنیای شگفت‌انگیز تآتر، جی.بی. پریستلی، ترجمهٔ فرح خواجه‌نوری، تهران، اندیشه، ۱۳۵۵ش.
دو فرس‌نامه، به کوشش علی سلطانی گردفرامرزی، تهران، مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل شعبهٔ تهران، ۱۳۶۶ش.
دو گفتار دربارهٔ خیاگری و موسیقی ایران، مری بویس، هنری جورج فارمر، ترجمهٔ بهزاد باشی، تهران، آگاه، ۱۳۶۸ش.
ده گفت‌وگو، ترجمهٔ احمد پوری، تهران، چشمه، ۱۳۶۹ش.
دیار شهریاران ،احمد اقتداری، جلد ۱، تهران، انجمن آثار ملی، ۱۳۵۳ش.
دیباچه‌نگاری در ده قرن ،دکتر سیدضیاءالدین سجادی، تهران، زوار، ۱۳۷۲ش.
دیوان ابوالفرج رونی، به اهتمام محمود مهدوی دامغانی، مشهد،باستان، ۱۳۴۷ش.
دیوان ابوطالب کلیم کاشانی، به تصحیح پرتو بیضایی، تهران، خیام، بی‌تا.
دیوان اثیرالدین اخسیکتی، به تصحیح رکن‌الدین همایون فرخ، تهران، رودکی، ۱۳۳۷ش.
دیوان ادیب‌الممالک فراهانی ، به اهتمام وحید دستگردی،تهران، ۱۳۱۲ش.
دیوان اشعار ابن‌یمین فریومدی، به تصحیح حسینعلی باستانی راد، تهران، سنایی، ۱۳۶۳ش.
دیوان اشعار صابر همدانی ،با مقدمهٔ کیوان سمیعی، تهران، زوار، ۱۳۶۱ش (چاپ دوم).
دیوان اشعار اشرف مازندرانی، به کوشش محمدحسن سیدان، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۷۳ ش.
دیوان اشعار ملک‌الشعرا فتحعلی‌خان صبا، به تصحیح و اهتمام محمدعلی نجاتی، تهران، اقبال، ۱۳۴۱ش.
دیوان اشعار ناصر بخارایی، با مقدمهٔ مهدی درخشان، تهران، ۱۳۵۳ ش.
دیوان البسهٔ نظام قاری، به اهتمام محمد مشیری، تهران، شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳۵۹ش.
دیوان امام خمینی،تهران مؤسسهٔ تنظیم و نشر آثار امام خمینی، زمستان، ۱۳۷۴ش (چاپ ششم)
دیوان امیر معزی، به تصحیح ناصر هیری، تهران، مرزبان ، ۱۳۶۲ش.
دیوان انوری، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۲ ش.
دیوان اوحدی مراغی، به کوشش سعید نفیسی، امیرکبیر، ۱۳۷۵ش (چاپ دوم).
دیوان اهلی شیرازی، به کوشش حامد ربانی، تهران، سنایی، ۱۳۶۹ ش.
دیوان بابا فغانی شیرازی، به اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران، اقبال، ۱۳۶۲ش (چاپ سوم).
دیوان پروین اعتصامی، به کوشش ولی‌الله درودیان، تهران، نی، ۱۳۷۵ش.
دیوان جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی، با تصحیح و حواشی وحید دستگردی، تهران، سنایی، ۱۳۶۲ ش (چاپ دوم).
دیوان حافظ، تصحیح بهاءالدین خرمشاهی، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۳ ش.
دیوان حافظ، چاپ انجوی، تهران، جاویدان، ۱۳۶۳ ش (چاپ پنجم).
دیوان حافظ، به کوشش محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران، زوار، ۱۳۶۹ ش.
دیوان حسن ابونواس، با شرح حمزهٔ اصفهانی، به کوشش اوالد واگنر، قاهره، ۱۳۷۸ـ ۱۴۰۸ق.

دیوان حسن ابونواس، به کوشش گریگور شولر، قاهره، ۱۴۰۲ق.
دیوان حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم سنایی غزنوی، به کوشش مدرس رضوی، تهران، سنایی، ۱۳۶۲ ش.
دیوان حکیم سوزنی سمرقندی، به کوشش ناصرالدین شاه‌حسینی، تهران، ۱۳۴۴ ش.
دیوان حکیم نزاری قهستانی، به کوشش مظاهر مصفا، تهران، جلد یکم، علمی، ۱۳۷۱ش، جلد دوم، صدوق، ۱۳۷۳ش.
دیوان خاقانی شروانی، به کوشش ضیاءالدین سجادی، تهران، زوار، ۱۳۷۳ ش (چاپ چهارم).
دیوان خواجو کرمانی، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، پاژنگ و مرکز کرمانشناسی، ۱۳۷۴ش (چاپ سوم).
دیوان رودکی ← ابوعبدالله رودکی و آثار منظوم رودکی
دیوان سالک قزوینی ، با تصحیح و مقدمهٔ عبدالصمد حقیقت، به کوشش احمد کرمی، تهران،انتشارات ما، ۱۳۷۲ش.
دیوان سراج‌الدین قمری آملی، به اهتمام دکتر یدالله شکری، تهران، انتشارات معین، ۱۳۶۸ش.
دیوان سنا، مجموعهٔ اشعار علامه جلال‌الدین همایی، به اهتمام ماهدخت بانو همایی تهران، مؤسسهٔ نشرهما، ۱۳۶۴ش.
دیوان سلمان ساوجی، به اهتمام منصور مشفق، تهران، صفی علیشاه، ۱۳۶۷ش (چاپ دوم).
دیوان سنائی غزنوی ، به اهتمام مدرس رضوی، تهران، سنائی، ۱۳۶۲ش (چاپ سوم).
دیوان سوزنی سمرقندی، به اهتمام دکتر ناصرالدین شاه حسینی، تهران، ۱۳۴۴ش (چاپ دوم).
دیوان سیف فرغانی، به تصحیح دکتر ذبیح‌الله صفا، تهران، فردوسی، ۱۳۶۴ش (چاپ دوم).
دیوان شاطر عباس صبوحی، به کوشش احمد کرمی، تهران، منوچهری، ۱۳۷۰ش.
دیوان شفیعای شیرازی، به کوشش رضا عبداللهی، تهران، برگ، ۱۳۷۲ش.
دیوان شمس طبسی، به اهتمام تقی بینش، مشهد، زوار، ۱۳۴۳ش.
دیوان شهریار، به تصحیح خطی خود شاعر،تهران ،زرین و نگاه، ۱۳۷۲ ش(چاپ سیزدهم).
دیوان صائب تبریزی، به کوشش محمد قهرمان، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۰ ش (چاپ دوم ـ جلد یکم)؛ ۱۳۷۱ ش (چاپ دوم ـ جلد دوم)؛ ۱۳۷۱ ش (چاپ دوم ـ جلد سوم)؛ ۱۳۶۷ ش (چاپ یکم ـ جلد چهارم)؛ ۱۳۶۸ ش (چاپ یکم ـ جلد پنجم)؛ ۱۳۷۰ ش (چاپ یکم ـ جلد ششم).
دیوان صوفی مازندرانی، به تصحیح طاهری شهاب، تهران، ابن‌سینا، ۱۳۴۷ش.
دیوان طبیب اصفهانی، به تصحیح حسین مظلوم کی‌فر، ۱۳۴۷ش.
دیوان طرب اصفهانی،ابوالقاسم محمدنصیربن طرب اصفهانی، به اهتمام جلال‌الدین همایی، تهران، فروغی، ۱۳۴۲ش.
دیوان طرزی افشار، به کوشش تمدن، تهران، ادبّیه، ۱۳۳۸ ش (چاپ دوم).
دیوان ظهیرالدین فاریابی، به اهتمام حاجی شیخ احمد شیرازی، تهران، فروغی، ۱۳۶۱ش (چاپ دوم).
دیوان عارف قزوینی، تهران، جاویدان، ۱۳۶۱ش.
دیوان عاشق اصفهانی، با حواشی م. درویش، تهران، جاویدان، ۱۳۶۲ش (چاپ دوم).
دیوان عطار، به تصحیح تقی تفضلی، تهران، علمی و فرهنگی،۱۳۷۱ش (چاپ ششم).
دیوان عماد فقیه کرمانی ، به تصحیح رکن‌الدین همایون فرخ، تهران، ابن‌سینا، ۱۳۴۸ش.
دیوان عمعق بخارایی، چاپ سعید نفیسی، تهران، فروغی، ۱۳۳۹ش.
دیوان عنصری بلخی، به کوشش دکتر محمد دبیرسیاقی، تهران، سنایی، ۱۳۶۳ش (چاپ دوم).

دیوان فرخی سیستانی، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، زوّار، ۱۳۷۱ ش (چاپ چهارم).
دیوان قاآنی شیرازی، به تصحیح ناصر هیری، تهران، گلشایی و ارسطو، ۱۳۶۳ ش.
دیوان قطران تبریزی، از روی نسخهٔ محمد نخجوانی، تهران، ققنوس، ۱۳۶۲ش.
دیوان کبیر مولوی ← کلیات شمس یا دیوان کبیر
دیوان کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی، به اهتمام حسین بحرالعلومی، تهران،دهخدا، ۱۳۴۸ش.
دیوان مجیرالدین بیلقانی، به تصحیح دکتر محمد آبادی، تبریز، مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران، ۱۳۵۸ش.
دیوان محتشم کاشانی، به کوشش محمدعلی گرکانی، تهران، سنائی، ۱۳۷۰ش (چاپ سوم).
دیوان محمد قلی سلیم تهرانی، به کوشش رحیم ـ رضا، تهران، ابن سینا، ۱۳۴۹ش.
دیوان مختاری غزنوی ، به کوشش رکن‌الدین همایون فرخ، تهران، علمی، ۱۳۳۶ش.
دیوان مسعود سعد سلمان، به کوشش مهدی نوریان، اصفهان، کمال، ۱۳۶۴ ش.
دیوان مشتاق، به تصحیح حسین مکی، تهران، ۱۳۲۰ش.
دیوان ملک‌الشعرای بهار، تهران، امیرکبیر، دو جلد، ۱۳۳۵ـ ۱۳۳۶ش.
دیوان ملک‌الشعرای بهار، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۸ش (چاپ چهارم).
دیوان منوچهری دامغانی، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، آگاه، ۱۳۵۰ ش.
دیوان مولانا بیدل دهلوی،به اهتمام حسین آهی، تهران، فروغی، ۱۳۷۱ش (چاپ سوم).
دیوان ناصرخسرو، به تصحیح مجتبی مینوی ـ مهدی محقق، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۳ش.
دیوان ناصرخسرو، به کوشش مجتبی مینوی، تهران، دنیای کتاب، ۱۳۷۲ش (چاپ سوم).
دیوان وحشی بافقی، به کوشش حسین نخعی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۹ ش.
دیوان هاتف اصفهانی، به تصحیح وحید دستگردی، تهران، فروغی، ۱۳۴۵ش (چاپ پنجم).
دیوان هلالی جغتایی، چاپ سعید نفیسی، تهران، سنایی، ۱۳۶۸ ش (چاپ دوم).
الذریعه الی تصانیف‌الشیعه، آقابزرگ تهرانی، بیروت، دارالأضواء، ۱۴۰۳ـ ۱۴۰۶ق.
ذکر برخی از خوشنویسان و هنرمندان، تعلیقات مرحوم فکری سلجوقی بر دیباچهٔ دوست‌محمد هروی، کابل، انجمن تاریخ و ادب، ۱۳۴۹ش.
ذهن و زبان حافظ ، بهاءالدین خرمشاهی، تهران، البرز، ۱۳۶۸ش (چاپ چهارم).
رآلیسم ، دیمیان گرانت، ترجمهٔ حسن افشار، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۵ش.
رآلیسم و ضد رآلیسم در ادبیات ، سیروس پرهام، تهران، آگاه، ۱۳۶۰ش (چاپ ششم).
راحة‌الصدور آیة‌السرور، نجم‌الدین ابوبکر محمد بن علی بن سلیمان (راوندی کاشانی)، با ویرایش محمد اقبال پیشاوری، لیدن، ۱۹۲۱ م.
راهنمای آماده ساختن کتاب ، دکتر میرشمس‌الدین ادیب سلطانی، تهران، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۹ش.
راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ویلفرد ال. گورین ، ارل جی. لیبر ، جان ار. ویلینگهام و لی مورگان، ترجمهٔ زهرا میهنخواه، تهران، اطلاعات، ۱۳۷۰ ش.
راهنمای مطبوعات ایران ، عصر قاجار، سید فرید قاسمی، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۲ش.

راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، رامان سلدن، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، طرح نو، ۱۳۷۲ ش.
راهنمای نگارش و ویرایش، محمدجعفر یاحقی، مهدی ناصح، مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۷۴ش (چاپ سیزدهم).
رباعیات خیام، به تصحیح و تحشیهٔ محمد علی فروغی و دکتر قاسم غنی، تهران، اساطیر، ۱۳۷۳ش (چاپ دوم).
رباعیات خیام(طربخانه)، یاراحمد رشیدی تبریزی، به تصحیح جلال‌الدین همایی، تهران، ۱۳۷۲ش.
رجال عصر ناصری، دوستعلی‌خان معیرالممالک، تهران، نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۱ش.
رجعت سرخ ستاره ، علی معلم، تهران واحد انتشارات حوزه اندیشه و هنر اسلامی، ۱۳۶۰ش.
رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته، حمیدرضا قلیچ‌خانی،تهران، روزنه، ۱۳۷۳ش.
رساله در تاریخ ادیان، میرچا الیاده، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، سروش، ۱۳۷۲ش.
رسالهٔ عروض سیفی و قافیهٔ جامی، به تصحیح ایچ بلاخمان، به کوشش محمد فشارکی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۲ ش.
رسایل جوانمردان، مشتمل بر هفت فتوت‌نامه، با مقدمهٔ مرتضی صراف، ۱۳۷۰ش.
رمان به روایت رمان‌نویسان، میریام الوت، ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس، تهران، نشر مرکز، ۱۳۶۸ش.
رمانتیسم، لیلیان فورست، ترجمهٔ مسعود جعفری، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۵ش.
رمانتیسم در فرانسه، فلیپ وان تیژم، ترجمهٔ دکتر غلامعلی سیار، تهران، بزرگمهر، ۱۳۷۰ش.
رمان چیست؟ ترجمه و تألیف محسن سلیمانی، تهران، نشرنی، ۱۳۷۴ش(چاپ سوم).
رمان‌نو:در غیاب انسان، کاوهٔ بهمن، تهران، حوزهٔ هنری، ۱۳۷۳ش.
رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تقی پورنامداریان، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸ ش (چاپ سوم).
رمز و مثل در روانکاوی، ترجمه و تألیف جلال ستاری، تهران، توس، ۱۳۶۶ش.
روانشناسی تخیل، ای.روزت، برگردان پروانهٔ میلانی و دکتر اصغر الهی، تهران، گوتنبرگ، ۱۳۷۱ش.
روزانه‌ها، بیژن جلالی، تهران، ناشر مؤلف، ۱۳۷۳ش.
روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه ، با مقدمهٔ ایرج افشار، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۰ش (چاپ دوم).
روزنامه‌های ایران ،از آغاز تا سال ۱۳۲۹ق| ۱۲۸۹ش، رابینو، ترجمه و تدوین جعفر خمامی‌زاده، تهران، اطلاعات ، ۱۳۷۲ش.
روش گفتار یا علم‌البلاغه، زین‌الدین جعفر زاهدی، مشهد، بی‌نا، ۱۳۴۶ ش.
روشن‌تر از خاموشی، مرتضی کاخی، تهران، آگاه ، ۱۳۶۸ش.
رهبران مشروطه ، ابراهیم صفایی ،تهران ، جاویدان ،جلد یکم، ۱۳۴۴ش، جلد دوم، ۱۳۴۶ش.
ریاض‌العارفین، آفتاب‌رای لکهنوی، به تصحیح حسام‌الدین راشدی، ۱۳۵۷ ش (جلد یکم)؛ ۱۳۶۱ ش (جلد دوم).
ریحانة‌الادب، میرزامحمدعلی مدرس، تهران، خیام، ۱۳۶۹ ش (چاپ سوم).
ریخت‌شناسی قصه، ولادیمیر پراپ، ترجمهٔ مدیا کاشیگر، تهران، ۱۳۶۸ ش.
ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ولادیمیر پراپ، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران، توس، ۱۳۷۱ ش.
ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان ، ولادیمیر پراپ، فراهم‌آورده و ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران، توس، ۱۳۷۱ش.
زبان پاک (دستورزبان) ،احمد کسروی، تهران، ۱۳۲۲ش.
زبان دیرین آذربایجان، دکتر منوچهر مرتضوی، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۶۰ش.
زبان رمزی قصه‌های پری‌وار، م. لوفلردلاشو، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، توس، ۱۳۶۵ ش.

زبان‌شناسی و زبان فارسی ، پرویز ناتل خانلری، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۳ش (چاپ دوم).
زبانشناسی و نقد ادبی، راجر فالر، رومن یاکوبسن و دیوید لاج، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، تهران، نشر نی، ۱۳۶۹ ش.
زبان فارسی میراث مشترک ما، واحد پژوهش فرهنگ معاصر، تهران، ۱۳۷۳ش.
زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی، محمدامین ریاحی، تهران، پاژنگ، ۱۳۶۹ ش.
زبدةالآثار، محمدعلی طبری (عمادالدین آذرمان)، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۲ ش.
زحاف رایج در شعر فارسی ← بحثی پیرامون زحاف رایج در شعر فارسی.
ز گفتار دهقان...، اقبال یغمایی، تهران، توس، ۱۳۶۷ ش.
زمان ،ویژهٔ امه‌سه‌زر، کتاب اول، زیر نظر مصطفی رحیمی،تهران، زمان،بی‌تا.
زمان،ویژهٔ هنر شاعری، کتاب دوم، زیر نظر مصطفی رحیمی، تهران، زمان،بی‌تا.
زمستان، مهدی اخوان ثالث، تهران، مروارید، ۱۳۵۰ ش.
زمینه‌های طنز و هجا در شعر فارسی، عزیزالله کاسب، تهران، ناشر مؤلف، ۱۳۶۹ ش (چاپ دوم).
زندگانی شاه‌عباس اول، نصرالله فلسفی، ۳ جلد،تهران، علمی،۱۳۷۱ش (چاپ پنجم).
زندگی در دنیای متن، پل ریکور، ترجمهٔ بابک احمدی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۳ش.
زندگینامهٔ ریاضی‌دانان دورهٔ اسلامی، ابوالقاسم قربانی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۵ ش.
زنده بگور، صادق هدایت، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۲ش (چاپ ششم).
زندهٔ عشق، محمود شهابی، تهران، شرکت سهامی انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۷۱ش.
زیب سخن، سیدمحمود نشاط، تهران، ۱۳۴۲ ش (جلد یکم)؛ ۱۳۴۶ (جلد دوم).
زیورهای سخن و گونه‌های شعر پارسی، جهانبخش نوروزی، تهران، راهگشا با همکاری دانشگاه آزاد اسلامی فیروز آباد، ۱۳۷۲ ش.
ساختارزدایی (دی کانستراکشن) چیست؟، کریستوفر نوریس و اندرو بنیامین، گروه ترجمه و تحقیق مهندسین مشاور توان، تهران، روشنگران، ۱۳۷۴ش.
ساختار نوول، ادوین می‌یور، ترجمهٔ فرخ تمیمی، تهران، بزرگمهر، ۱۳۷۴ش.
ساختار و تأویل متن، بابک احمدی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۲ ش (چاپ دوم).
ساخت رمان ، ادوین میور، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳ش.
سامنامه کمال‌الدین ابوالعطاء محمود بن علی خواجو کرمانی، به تصحیح اردشیر بنشاهی، بمبئی، ۱۳۱۹ش.
سبک خراسانی در شعر فارسی، محمدجعفر محجوب، تهران، فردوس، بی‌تا.
سبک‌شناسی، محمدتقی بهار «ملک‌الشعراء»، تهران، پرستو، ۱۳۴۹ ش (چاپ سوم).
سبک هندی و کلیم کاشانی، شمس لنگرودی، تهران، مرکز، ۱۳۷۲ش (چاپ سوم).
سجع و سیر تاریخی آن در نثر تاجیک و فارسی، رحیم مسلمان‌قلوف، دوشنبه ۱۹۷۰ م.
سخن‌سنجی، لطفعلی صورتگر، تهران، ابن‌سینا، ۱۳۴۶ ش.
سخن‌شناسی، مجید یکتایی، تهران، ابن‌سینا، ۱۳۴۶ ش.
سخنوران نامی معاصر، سید محمدباقر برقعی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۶ش.
سخن و سخنوران، بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، خوارزمی، ۱۳۵۰ ش (چاپ دوم).

سرگشتگی نشانه‌ها، گزیده و ویراستهٔ مانی حقیقی، تهران،نشرمرکز، ۱۳۷۴ش.
سرمهٔ خورشید، نادر نادرپور، تهران، مروارید، ۱۳۵۶ش (چاپ چهارم).
سرود رگبار، علی موسوی گرمارودی، تهران، رواق، ۱۳۵۷ش.
سرودهای مراسم توی تاجیکان ، ف. ذهنی‌اوا، دوشنبه، ۱۹۷۸م.
سفر در مه، تأملی در شعر احمد شاملو، تقی پورنامداریان، تهران، زمستان با همکاری چشم و چراغ، ۱۳۷۴ ش.
سفرنامهٔ ابن‌بطوطه، ترجمهٔ محمدعلی موحد، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۱ ش (چاپ سوم).
سفرنامهٔ پیترو دلاواله، ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۸ش.
سفرنامهٔ جکسن، ابراهم و. ویلیامز جکسن، ترجمهٔ منوچهر امیری و فریدون بدره‌ای، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۹ش (چاپ سوم).
سماع در تصوف، اسماعیل حاکمی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۶۱ ش.
سمبولیسم ، چارلز چدویک، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۵ش.
سنگلاخ، فرهنگ ترکی به فارسی، میرزامهدی استرابادی، ویراستار روشن خیاوی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۴ش.
سودای مکالمه ، خنده، آزادی: میخاییل باختین، گزیده و ترجمهٔ محمد پوینده، تهران، آرست، ۱۳۷۳ش.
سوگند در ادب فارسی، حسین کیانی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۱ش.
سیاه مشق ۳، هوشنگ ابتهاج (سایه)، تهران، توس، ۱۳۶۴ ش.
سیاه مشق ۴،ه.ا.سایه، تهران، نشر زنده‌رود، ۱۳۷۱ش.
سیرالاولیا، محمد بن مبارک حسینی کرمانی دهلوی، دهلی، ۱۳۰۲ش.
سیر بی‌سلوک، بهاءالدین خرمشاهی، تهران، معین، ۱۳۷۰ ش.
سیرت‌الشیخ‌الکبیر ابوعبدالله‌الخفیف‌الشیرازی ،ترجمهٔ رکن‌الدین یحیی بن جنید شیرازی، تهران، بابک، ۱۳۶۳ش.
سیر رباعی در شعر فارسی، سیروس شمیسا، تهران، فردوس، ۱۳۷۴ ش.
سیر سخن، احمد احمدی و حسین رزمجو، بی‌جا، بی‌نا، بی‌تا.
سیر غزل در شعر فارسی، سیروس شمیسا، تهران، فردوس، ۱۳۷۰ ش (چاپ سوم).
سیرالملوک، خواجه‌نظام‌الملک، به کوشش هیوبرت دارک، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب،۱۳۴۷ش (چاپ دوم).
سیری در ادبیات غرب، جی.بی. پریستلی، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، جیبی، ۱۳۵۶ش.
سیری در اندیشه‌های سیاسی کسروی، حجةالله اصیل، تهران، امیرکبیر ،۱۳۵۵ /۱۳۵۴ش
سیری در شعر فارسی، عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، نوین، ۱۳۶۳ ش.
سیمرغ و سی‌مرغ، علینقی منزوی، تهران، سحر، ۱۳۵۹ ش.
۳۹ مقاله دربارهٔ ادبیات کودکان ، آتش جعفرنژاد، تهران، شورای کتاب کودک، ۱۳۶۳ش.
سیمای شعر، محمدجعفر جعفری لنگرودی، تهران، کتابخانهٔ گنج دانش، ۱۳۷۳ش.
شاعر آینه‌ها، محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه، ۱۳۷۱ ش (چاپ سوم).
شاعران بی‌دیوان ← شرح احوال و اشعار شاعران بی‌دیوان
شاعران همعصر رودکی، احمد اداره‌چی گیلانی، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۷۰ش.
شاعری در هجوم منتقدان، محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه، ۱۳۷۵ش.

شام بازپسین، تهران، مروارید، ۱۳۵۶ ش.
شام غریبان، لچهمی نراین شفیق، کراچی، انجمن پریس، ۱۹۷۷ م.
شاهان شاعر، ابوالقاسم حالت، تهران، علمی، بی‌تا.
شاهنامه، زیر نظر برتلس، مسکو، ادارهٔ انتشارات «دانش»، ۱۹۶۶ م.
شاهنامه فردوسی، چاپ ژول مول، ۳ جلد، تهران، سخن، ۱۳۷۳ش (چاپ چهارم).
شاهنامهٔ فردوسی پدیدهٔ بزرگ فرهنگی در تمدن جهانی، زیر نظر مهراب اکبریان، تهران، مرکز مطالعات ایرانی، ۱۳۷۳ ش.
شجرة‌العروض، مظفر علی‌السیر، نول کشور، ۱۲۹۰ ق.
شرایع‌الاسلام، محقق حلّی، ترجمهٔ ابوالقاسم بن احمد یزدی، به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۶۱ش.
شرح احوال و اشعار شاعران بی‌دیوان، محمود مدبری، تهران، پانوس، ۱۳۷۰ ش.
شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین‌محمد عطار نیشابوری، ،بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران ، دهخدا، ۱۳۵۳ش (چاپ دوم).
شرح اصطلاحات تصوف، صادق گوهرین، تهران، زوار، ۱۳۶۸ ش.
شرح تعرف لمذهب‌التصوف ، خواجه‌ابوابراهیم اسماعیل بن محمد مستملی بخاری، به مقدمه و تصحیح و تحشیهٔ محمد روشن ، تهران، اساطیر، ۱۳۶۳ش.
شرح جنون ، تفسیر موضوعی دیوان حافظ، سیداحمد بهشتی شیرازی، تهران، روزنه، ۱۳۷۱ش.
شرح حال رجال ایران، مهدی بامداد، تهران، زوار، ۱۳۷۱ ش (چاپ چهارم).
شرح زندگانی من، ابوالقاسم لاهوتی، تهران، بی‌نا، ۱۳۳۲ ش.
شرح فصوص‌الحکم، خواجه‌جلال‌الدین محمد پارسا، به کوشش جلیل مسگرنژاد، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۶ ش.
شرح لغات و مشکلات دیوان انوری، سیدجعفر شهیدی، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴ ش (چاپ دوم).
شش جهت ، منشی روپ‌نراین، تصحیح علی‌اکبر جعفری، پاکستان، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، ۱۳۵۲ش.
شش رسالهٔ فارسی از محمدطاهر قمی، به اهتمام میرجلال‌الدین حسینی ارموی، تهران، مصطفوی، ۱۳۳۹ش.
شعرالعجم، علامه شبلی نعمانی هندی، ترجمهٔ سیدمحمدتقی فخر داعی گیلانی، تهران، دنیای کتاب، ۱۳۶۳ ش (چاپ دوم).
شعر انگور، نادر نادرپور، تهران، مروارید، ۱۳۵۴ش (چاپ سوم).
شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب، عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، علمی، ۱۳۷۱ ش.
شعر چگونه ساخته می‌شود؟، ولادیمیر مایاکوفسکی، ترجمهٔ اسماعیل عباسی و جلیل روشندل، تهران، بابک، ۱۳۵۳ش.
شعر دشتی و دشتستان ،به کوشش عبدالمجید زنگویی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۴ش.
شعر کودک در ایران ، محمود کیانوش، تهران، آگاه، ۱۳۵۵ش.
شعر نو از آغاز تا امروز، محمد حقوقی، تهران، روایت، ۱۳۷۱ ش.
شعر و ادب فارسی، زین‌العابدین مؤتمن، تهران، زرین، ۱۳۶۴ ش (چاپ دوم).
شعر و اندیشه ، داریوش آشوری، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۳ش.
شعر و شاعران، محمد حقوقی، تهران، نگاه، ۱۳۶۸ ش.
شعر و شاعری در آثار خواجه‌نصیرالدین طوسی، معظمهٔ اقبالی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۰ ش.
شعر و عناصر شعری، لارنس پرین، ترجمهٔ غلامرضا سلگی، تهران، بی‌نا، ۱۳۷۱ ش.

شعر و هنر، پرویز ناتل خانلری، تهران، شرکت سهامی ایران، ۱۳۴۵ ش.

شعرهایی برای او ، ای. ای. کامینگز، ترجمهٔ سیروس شمیسا، تهران، فردوس، ۱۳۷۱ش.

شکفتن درمه ، احمد شاملو، تهران، زمان، ۱۳۴۹ش.

شکوفایی داستان کوتاه ، صفدر تقی‌زاده ،تهران، علمی، ۱۳۷۲ش.

شکوه شمس، آن‌ماری شیمل، با مقدمهٔ سیدجلال‌الدین آشتیانی، ترجمهٔ حسن لاهوتی، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۰ش (چاپ دوم).

شکوه قصیده، به کوشش عبدالمحمد آیتی، تهران، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۴ ش.

شناخت اساطیر ایران، جابر عناصری، تهران، سروش، ۱۳۷۰ ش.

شناخت اساطیر ایران، جان هینلز، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران، کتابسرای بابل و نشر چشمه، ۱۳۶۸ ش.

شناخت عوامل نمایش، ابراهیم مکی، تهران، سروش، ۱۳۷۱ش.

شناخت و تحسین هنر، سیمین دانشور، تهران، کتاب سیامک، ۱۳۷۵ش.

شناسنامهٔ مطبوعات ایران، مسعود برزین، تهران، بهجت، ۱۳۷۱ش.

شهرآشوب در شعر فارسی، احمد گلچین معانی، تهران، اشرفی، ۱۳۴۷ ش.

شهر سمک، پرویز ناتل خانلری، تهران، آگاه، ۱۳۶۴ ش.

شهرهای ایران در روزگار پارتیان و ساسانیان، ن. پیگولوسکایا، ترجمهٔ عنایت‌الله رضا، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۲ ش.

شیرین و خسروی امیرخسرو دهلوی، بمبئی، ۱۲۴۹ق.

شیعه در حدیث دیگران ، دکتر مهدی محقق، تهران،دفتر دایرةالمعارف تشیع، ۱۳۶۲ش.

شیوهٔ تحلیل رمان، جان پک، ترجمهٔ احمد صدراتی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۶۶ش.

شیوه‌های نقد ادبی، دیوید دیچز، ترجمهٔ غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی، تهران، علمی، ۱۳۶۶ ش.

صحف ابراهیم، علی‌ابراهیم‌خان متخلص به خلیل، خطی، کتابخانهٔ دانشنامهٔ ادب فارسی.

صدای حیرت بیدار، مهدی اخوان ثالث، به کوشش مرتضی کاخی، تهران، زمستان، ۱۳۷۱ش.

صدرالتواریخ،محمد حسن‌خان اعتمادالسلطنه، به کوشش محمد مشیری، تهران، وحید، ۱۳۴۸ ش.

صد سال داستان‌نویسی در ایران، حسن عابدینی، تهران، تندر، ۱۳۶۹ ش.

صراحی می‌ناب، ارسال‌المثل در دیوان حافظ، فرشتهٔ سپهر، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۸ ش.

الصناعتین ← معیارالبلاغه

صور خیال در شعر فارسی، محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه، ۱۳۷۲ ش.

صور و اسباب در شعر امروز ایران ، اسماعیل نوری علاء، تهران، بامداد، ۱۳۴۸ش.

الصیدنه فی‌الطب ← کتاب الصیدنه فی‌الطب.

ضرب‌المثل‌های انگلیسی، فارسی، عربی، محمد فخر، تبریز، رسالت، ۱۳۶۸ ش.

ضرب‌المثل‌های برگزیدهٔ ایران و جهان، به کوشش ش. لامعی، تهران، خرم، ۱۳۷۲ ش.

ضرب‌المثل‌های معروف ایران، مهدی سهیلی، تهران، شرق، ۱۳۷۱ ش (چاپ یازدهم).

ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی، ارنست فیشر، ترجمهٔ فیروز شیروانلو، تهران، توس، ۱۳۵۸ش (چاپ هفتم).

طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، اولریش مارزلف، تهران، سروش، ۱۳۷۱ش.

طرائق‌الحقائق، محمد معصوم شیرازی، به تصحیح محمدجعفر محجوب، تهران، سنایی، ۱۳۳۹ ـ ۱۳۴۵ ش.

طربخانه، یاراحمد بن حسین رشیدی تبریزی، تصحیح جلال‌الدین همایی، تهران، هما، ۱۳۶۷ش.

طلا در مس، رضا براهنی، تهران، ناشر مؤلف، ۱۳۷۱ ش.

طنزسرایان ایران از مشروطه تا انقلاب، مرتضی فرجیان و محمدباقر نجف‌زادهٔ بارفروش، تهران، بنیاد، ۱۳۷۰ ش.

طنین در دلتا، طاهرهٔ صفارزاده، تهران، رواق، ۱۳۴۹ش.

طهران قدیم ، جعفر شهری، تهران، معین، ۱۳۷۱ش.

عالم‌آرای عباسی ← تاریخ عالم‌آرای عباسی

عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجوات ، عمیدالدین زکریا قزوینی، به تصحیح نصرالله سبوحی، تهران، ۱۳۴۰ش.

عجایب‌نامه ، محمد بن محمود همدانی، ویرایش متن از جعفر مدرس صادقی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۵ش.

عرفان و ادب در عصر صفوی، احمد تمیم‌داری، تهران، حکمت، ۱۳۷۲ ش.

عروض، جلیل تجلیل، تهران، همراه، ۱۳۶۸ ش.

عروض حمیدی، مهری حمیدی، تهران، پیروز، ۱۳۴۲ ش.

عروض سیفی و قافیهٔ جامی ← رسالهٔ عروض سیفی و قافیهٔ جامی

عروض فارسی، دکتر عباس ماهیار، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۳ ش.

عروض همایون (میزان‌الاوزان لسان‌القلم)، شریف عبدالقهار بن اسحاق، با حواشی و تعلیقات و تصحیح محمدحسن ادیب هروی خراسانی، تهران، اقبال، ۱۳۳۷ ش.

عشق ، رنه آلندی، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، توس، ۱۳۷۳ش.

عشق در مثنوی معنوی، سیداحمد حسینی کازرونی، تهران، زوار، ۱۳۷۴ش.

عشق صوفیانه ، جلال ستاری، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۴ش.

عقاید و رسوم مردم خراسان، ابراهیم شکورزاده، تهران، سروش، ۱۳۶۳ ش.

علم در اسلام ، به اهتمام احمد آرام، تهران، سروش، ۱۳۶۶ش.

علم قافیه، حبیب یغمایی، تهران، شرکت مطبوعات، ۱۳۱۵ ش.

علم قافیه و قالب‌های شعری، عبدالمحمد دانشور، شیراز، راه‌گشا، ۱۳۶۹ ش.

علم و تمدن در اسلام، سیدحسین نصر، ترجمهٔ احمد آرام، تهران، اندیشه با همکاری فرانکلین، ۱۳۵۱ ش.

عناصر داستان، جمال میرصادقی، تهران، شفا، ۱۳۶۴ ش.

عناصر نشانه‌شناسی، رولان بارت، ترجمهٔ مجید محمدی، تهران، الهدی، ۱۳۷۰ش.

غلط ننویسیم (فرهنگ دشواریهای زبان فارسی)، ابوالحسن نجفی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۰ش (چاپ سوم).

فارس‌نامه ،ابن‌البلخی، به تصحیح گای لیسترانج و رینولد آلن نیکلسون، تهران،دنیای کتاب، ۱۳۶۳ش (چاپ دوم).

فارسی ادب بعهد اورنگ زیب ، دکتر نورالحسن انصاری،دهلی، انجمن هند و ایرانی، ۱۹۶۹م.

فتوت‌نامهٔ آهنگران، ایرج افشار، فرخنده پیام، ۱۳۵۹ش.

فتوت‌نامهٔ سلطانی، جمال‌الدین ملاحسین بن علی بیهقی سبزواری واعظ کاشفی، به کوشش محمد جعفر محجوب، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰ ش.

فرار از مدرسه، عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۳ ش.
فردوسی و حماسهٔ ملی، هانری ماسه، ترجمهٔ مهدی روشن‌ضمیر، تبریز، دانشگاه تبریز، ۱۳۵۰ش.
فردوسی و شاهنامه، رضا آذرخش، تهران، جیبی، ۱۳۴۶ ش.
فرصت درویشیان، نوذر پرنگ، تهران، پاژنگ، ۱۳۶۵ش.
الفرق بین‌الفرق ← تاریخ مذاهب اسلام
فرقهٔ اسماعیلیه ، مارشال، گ.س.هاجسن، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تبریز، کتابفروشی تهران و فرانکلین، ۱۳۴۳ش.
فرهنگ اخترشناسی، مهرداد سرمدی، تهران، کمانگیر، ۱۳۷۱ش.
فرهنگ ادبیات فارسی دری، زهرای خانلری «کیا»، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۸ ش.
فرهنگ اساطیر و اشارت‌های داستانی در ادبیات فارسی، محمدجعفر یاحقی، تهران، سروش، ۱۳۶۹ ش.
فرهنگ اشعار حافظ، احمدعلی رجایی بخارایی، تهران، علمی، ۱۳۷۰ ش (چاپ ششم).
فرهنگ اشعار صائب، احمد گلچین معانی، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۵ش.
فرهنگ اصطلاحات ادبی، رضوان شریعت، تهران، هیرمند، ۱۳۷۰ ش.
فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیما داد، تهران، مروارید، ۱۳۷۱ ش.
فرهنگ اصطلاحات ادبیات‌شناسی، محمدجان شکوری، طلعت عبدالجباروف و رسول هادی‌زاده، دوشنبه، ۱۹۶۶ م.
فرهنگ اصطلاحات زبان‌شناسی، سید جلیل ساغروانیان، مشهد، نشر نما و فراز، ۱۳۶۹ش.
فرهنگ اصطلاحات علوم و تمدن اسلامی، فارسی ـ انگلیسی ، محمدتقی اکبری، احمد رضوانی، محمدتقی منشی طوسی، حسن سلطانی‌فر و احمد نمایی، مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۷۲ش.
فرهنگ اصطلاحات نجومی، ابوالفضل مصفی، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۶ ش.
فرهنگ اندیشهٔ نو، ویراستار ع. پاشایی، تهران، مازیار، ۱۳۶۹ ش.
فرهنگ ایران باستان، ابراهیم پورداود، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۵ ش.
فرهنگ ایرانی، پیش از اسلام، محمد محمدی، تهران، توس، ۱۳۷۴ش.
فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ابوالقاسم رادفر، تهران، اطلاعات، ۱۳۶۸ ش.
فرهنگ تلمیحات، سیروس شمیسا، تهران، فردوس، ۱۳۶۹ ش.
فرهنگ توصیفی اصطلاحات روانشناسی، فرانکو برونو، ترجمهٔ مهشید یاسایی و فرزانهٔ طاهری، تهران، طرح نو، ۱۳۷۰ش.
فرهنگ جامع چاپ و نشر، ترجمه و تألیف مهندس علیرضا پورممتاز، تهران، مؤسسهٔ نمایشگاههای فرهنگی، ۱۳۷۲ش.
فرهنگ جامع نام‌های شاهنامه، محمدرضا عادل، تهران، صدوق، ۱۳۷۲ ش.
فرهنگ جهانگیری، میرجمال‌الدین حسین بن فخرالدین حسن انجو شیرازی، ویراستهٔ رحیم عفیفی، مشهد، دانشگاه مشهد، ۱۳۵۹ ش (چاپ دوم).
فرهنگ داستان‌نویسان ایران، حسن عابدینی، تهران، کاوش، ۱۳۷۴ش.
فرهنگ دانشگاهی عربی به فارسی ، (ترجمهٔ المنجدالعربی)، مؤلف و مترجم احمد سیاح، تهران، اسلام، ۱۳۷۲ش.
فرهنگ زبان پهلوی ، بهرام فره‌وشی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۸ش.
فرهنگ زندگی‌نامه‌ها، به سرپرستی حسن انوشه، تهران، مرکز نشر فرهنگی رجا، ۱۳۶۹ش.

فرهنگستان ایران و فرهنگستان زبان ایران، حسین گل گلاب و صادق کیا، تهران، فرهنگستان زبان ایران، ۱۳۵۵ش.
فرهنگ شاعران جنگ و مقاومت ، به کوشش محمدباقر نجف‌زادهٔ بارفروش، تهران، کیهان، ۱۳۷۲ش.
فرهنگ شعر نیما، محمد عبد علی، تهران، فکر روز، ۱۳۷۴ش.
فرهنگ عبارتهای عربی در شعر فارسی، محمدرضا عادل، تهران ،امیرکبیر، ۱۳۷۵ش.
فرهنگ عروضی، سیروس شمیسا، تهران، فردوس، ۱۳۷۰ ش.
فرهنگ عقاید و مذاهب اسلامی، جعفر سبحانی، تهران، صحیفه، ۱۳۶۹ش.
فرهنگ علوم انسانی، انگلیسی ـ فارسی، داریوش آشوری، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۴ش.
فرهنگ عوام، امیرقلی امینی، تهران، علمی، ۱۳۷۱ ش.
فرهنگ عوام آمل، مهدی پرتوی، تهران، وزارت فرهنگ و آموزش عالی، ۱۳۵۸ ش.
فرهنگ عوامانه، سیدمحمدعلی جمالزاده، اصفهان، ۱۳۳۵ ش.
فرهنگ فارسی، محمد معین، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۱ ش (چاپ هشتم).
فرهنگ فارسی‌نویسان هند ← *Dictionary of Indo Persian Literature*
فرهنگ فرق اسلامی، محمدجواد مشکور، مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۷۲ ش (چاپ دوم).
فرهنگ کاربرد آیات و روایات در اشعار شیخ‌فریدالدین عطار نیشابوری، دکتر رضا اشرف‌زاده، مشهد، ادارهٔ کل فرهنگ و ارشاد اسلامی خراسان، ۱۳۷۳ش.
فرهنگ کنایات، به کوشش منصور ثروت، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۴ ش.
فرهنگ لاروس، ترجمهٔ کتاب المعجم‌العربی‌الحدیث، دکتر خلیل جرّ، ترجمهٔ سید حمید طبیبیان، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۳ش.
فرهنگ لغات عامیانه، سیدمحمدعلی جمالزاده با دیباچهٔ ایرج افشار، به کوشش محمدجعفر محجوب، تهران، ابن‌سینا، ۱۳۴۱ش.
فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، سیدجعفر سجادی، تهران، طهوری، ۱۳۵۰ ش.
فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی شروانی، دکتر سید ضیاءالدین سجادی، ۲ جلد، تهران، زوار، ۱۳۷۴ش.
فرهنگ لغات و تعبیرات مثنوی، صادق گوهرین، تهران، زوار، ۱۳۶۲ ش.
فرهنگ مصطلحات عرفا، متصوفه و شعرا، سید جعفر سجادی، تهران، مصطفوی، ۱۳۳۹ش.
فرهنگ مصور هنرهای تجسمی، پرویز مرزبان و حبیب معروف، تهران، سروش، ۱۳۷۱ش.
فرهنگ معارف اسلامی، سیدجعفر سجادی، تهران، شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳۶۲ ـ ۱۳۶۳ش.
فرهنگ معاصر، رضا انزابی‌نژاد و منصور ثروت، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۶ ش.
فرهنگ معاصر انگلیسی ـ فارسی، محمدرضا باطنی، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۷۱ ش.
فرهنگ مواد مخدر، آلن کوهن، مترجم حسن حاج سید جوادی، تهران، نشر سعید محبی، ۱۳۷۳ش.
فرهنگ نام‌آواها در زبان فارسی، تقی وحیدیان کامیار، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۵ش.
فرهنگ نامهای گیاهان ایران ، ولی‌الله مظفریان، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۷۵ش.
فرهنگنامهٔ شعری، رحیم عفیفی، تهران، سروش، ۱۳۷۲ ش.
فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان، شورای کتاب کودک، زیر نظر توران میرهادی و ایرج جهانشاهی، تهران، شرکت تهیه و نشر فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان، ۱۳۷۳ ش (جلد دوم).

فرهنگ نظام، سیدمحمدعلی داعی‌الاسلام، تهران، شرکت دانش، ۱۳۶۳ش.
فرهنگ نو در امریکای لاتین، ترجمهٔ مهین دانشور، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۱ش.
فرهنگ‌نویسی فارسی در هند و پاکستان، شهریار نقوی، تهران، ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ، ۱۳۴۱ش.
فرهنگوارهٔ داستان و نمایش، ابوالقاسم رادفر، تهران، اطلاعات، ۱۳۶۶ش.
فرهنگ واژه‌نمای حافظ، دکتر مهین‌دخت صدیقیان با همکاری دکتر ابوطالب میرعابدینی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۶ش.
فرهنگ واژه‌های فارسی سره، فرید رازی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۲ش (چاپ سوم).
فرهنگ وام‌واژه‌های عربی، سیدمحمد نحوی، تهران، اسلامی تهران، ۱۳۶۸ش.
فرهنگ و تاریخ ← یادداشت‌هایی در زمینهٔ فرهنگ و تاریخ
فرهنگ‌های فارسی ، محمد دبیرسیاقی، تهران، اسپرک، ۱۳۶۸ش.
فصل‌های زمستانی، محمد حقوقی، تهران، زمان، ۱۳۵۱ش (چاپ دوم).
فضل ا... مهتدی (صبحی)، رضا رهگذر، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۷۳ ش.
فکر دموکراسی اجتماعی، در نهضت مشروطیت ایران، فریدون آدمیت، تهران، پیام، ۱۳۵۴ش.
فلسفهٔ تاریخ هنر ، آرنولد هاوزر، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران، نگاه، ۱۳۶۳ش.
فن داستان‌نویسی ، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۰ش.
فن سناریونویسی،بوجین ویل،ترجمهٔ پیام(پرویزدوایی)، قسمت اول،تهران،فیلمخانهٔ ملی ایران، ۱۳۶۰ش.
فن نثر در ادب فارسی، حسین خطیبی، تهران، زوار، ۱۳۶۶ ش.
فنون بلاغت و صناعات ادبی، جلال‌الدین همایی، تهران، هما، ۱۳۶۸ ش.
فنون شاعری، جعفر ثامنی، شیراز، کانون تربیت، ۱۳۴۱ ش.
فنون و صنایع ادبی، حسن سادات ناصری، کتاب درسی سوم دبیرستان، تهران، وزارت آموزش و پرورش، ۱۳۶۷ ش.
فوایدالصفویه ، ابوالحسن قزوینی، تصحیح دکتر مریم میراحمدی، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۷ش.
فولکلور تاجیک، میرزا تورسون‌زاده و الکساندر بولدروف، استالین‌آباد، ۱۹۵۴ م.
الفهرست، ابن‌ندیم، ترجمهٔ رضا تجدد، بی‌جا، بی‌نا، بی‌تا.
فهرست توصیفی سفرنامه‌های فرانسوی موجود در کتابخانهٔ ملی ایران، به کوشش محمد تقی‌پور و احمد جکتاجی، تهران، انتشارات کتابخانهٔ ملی، ۱۳۵۵ش.
فهرست دستنویس‌های شرقی فرهنگستان علوم ازبکستان،تاشکند، ۱۹۵۲ـ ۱۹۸۷م (۱۱ جلد به روسی)
فهرست دستنویس‌های شرقی فرهنگستان علوم تاجیکستان، به سرپرستی عبدالغنی میرزایف، دوشنبه ، ۱۹۶۰ م (جلد یکم)؛ ۱۹۶۸ م (جلد دوم)؛ ۱۹۶۸ م (جلد سوم)؛ ۱۹۷۰ م (جلد چهارم)؛ ۱۹۷۴ م (جلد پنجم)، ۱۹۸۸ م (جلد ششم).
فهرست روزنامه‌های موجود در کتابخانهٔ ملی ایران، کبری خداپرست و فاطمهٔ خورشید، تهران، کتابخانهٔ ملی ایران، ۱۳۶۳ش.
فهرست کتابخانهٔ مجلس شورای ملی، تهران، مجلس شورای ملی، ۱۳۰۵ ـ ۱۳۵۰ ش (۱۹ جلد).
فهرست کتابخانهٔ مدرسهٔ عالی سپهسالار، بخش سوم ، محمد تقی دانش‌پژوه و علینقی منزوی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۴۰ش
ـــــــــــــــ ، بخش چهارم، ـــــــــــــــ ، ۱۳۴۶ش.
ـــــــــــــــ ، بخش پنجم، ـــــــــــــــ ، ۱۳۵۶ش.

فهرست کتابخانهٔ ملی تبریز، میر ودود سید یونسی، تبریز، کتابخانهٔ ملی تبریز، ۱۳۴۸ ـ ۱۳۵۳ ش (۳ جلد).
فهرست کتابهای چاپی عربی، خانبابا مشار، تهران، ۱۳۴۴ش.
فهرست کتابهای چاپی فارسی، خانبابا مشار، تهران، ناشر مؤلف، ۱۳۵۰ ش (جلد یکم ـ چاپ دوم)؛ ۱۳۵۱ ش (جلد دوم ـ چاپ دوم)؛ ۱۳۵۲ ش (جلد سوم ـ چاپ دوم)؛ ۱۳۵۳ ش (جلد چهارم ـ چاپ دوم)؛ ۱۳۵۵ ش (جلد پنجم ـ چاپ دوم).
فهرست مجله‌های فارسی ، از ابتدا تا سال ۱۳۲۰ش، مرتضی سلطانی، تهران، انتشارات کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران، ۱۳۵۶ش.
فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان، احمد منزوی، اسلام‌آباد، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، ۱۴۰۳ ق.
فهرست میکروفیلمهای کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران، محمدتقی دانش‌پژوه، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۴۸ ـ ۱۳۶۳ ش.
فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ ملی ملک، زیر نظر و تألیف ایرج افشار و محمدتقی دانش‌پژوه با همکاری محمدباقر حجتی و احمدمنزوی ، مشهد، آستان قدس، ۱۳۶۱ـ ۱۳۷۱ش.
فهرست نسخ خطی کتابخانهٔ ملی ایران، عبدالله انوار، تهران، کتابخانهٔ ملی ایران، ۱۳۶۵ش (جلد یکم ـ چاپ دوم)؛ ۱۳۶۹ ش (جلد دوم ـ چاپ دوم)؛ ۱۳۶۹ ش (جلد سوم ـ چاپ دوم)؛ ۱۳۷۱ ش (جلد چهارم ـ چاپ دوم)؛ ۱۳۶۵ ش (جلد پنجم ـ چاپ دوم).
فهرست نسخه‌های خطی چهار کتابخانهٔ مشهد، کاظم مدیر شانه‌چی، عبدالله نورانی و تقی بینش، تهران، فرهنگ ایران‌زمین، ۱۳۵۱ ش (دو جلد).
فهرست نسخه‌های خطی فارسی، احمد منزوی، تهران، مؤسسهٔ فرهنگی منطقه‌یی، ۱۳۴۸-۱۳۵۳ش (۶ جلد).
فهرست نسخه‌های خطی فارسی انجمن ترقی اردو کراچی، سید عارف نوشاهی ،پاکستان، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام‌آباد و ادارهٔ معارف نوشاهیه، ۱۳۶۳ش.
فهرست نسخه‌های خطی فارسی موزهٔ بریتانیایی ← *Catalogue of the Persian Manuscripts in the British Museum*
فهرست نسخه‌های خطی فارسی موزهٔ ملی پاکستان کراچی، عارف نوشاهی، اسلام‌آباد، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، ۱۹۸۳م.
فهرست نسخه‌های خطی فارسی کتابخانه‌های ترکیه ، توفیق‌ه .سبحانی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۳ش.
فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ جامع گوهرشاد، محمود فاضل، مشهد، کتابخانهٔ جامع گوهرشاد، ۱۳۶۳ ش.
فهرست نسخه‌های خطی فارسی کتابخانهٔ دانشگاه استانبول، توفیق هاشم‌پور سبحانی و حسام‌الدین آق‌سو، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۴ش.
فهرست نسخه‌های عکسی کتابخانهٔ عمومی حضرت آیة‌الله نجفی مرعشی، نگارش محمدعلی حائری، زیر نظر سیدمحمود مرعشی، قم، کتابخانهٔ عمومی آیت‌الله مرعشی نجفی، ۱۳۶۹ش.
فهرستوارهٔ کتاب‌های فارسی ، به کوشش احمد منزوی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۷۵ش.
قابوس‌نامه، عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر بن زیار، به تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۶ ش (چاپ چهارم).
قاموس کتاب مقدس، جیمز هاکس، تهران، طهوری، ۱۳۵۰ ش.
قدما و نقد ادبی، محمود کیانوش، تهران، رز، ۱۳۵۴ ش.
قرآن ،توضیحات و واژه‌نامه، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، تهران، نیلوفر و جامی، ۱۳۷۴ش.
قرآن‌پژوهی، بهاءالدین خرمشاهی، تهران، مرکز نشر فرهنگی مشرق، ۱۳۷۲ش.

قصهٔ روان‌شناختی نو، له‌اون ایدل، ترجمهٔ ناهید سرمد، تهران، ۱۳۶۹ش.
قصهٔ عروسی پسرهمسایه، رجب امانف، تهران، مرکز مطالعات ایرانی، ۱۳۷۴ش.
قصهٔ نو، انسان طراز نو، آلن روب ـ گری‌یه، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۰ش.
قصه‌نویسی، رضا براهنی، تهران، نشر نو، ۱۳۶۲ (چاپ سوم).
قطعنامه ، احمد شاملو، تهران، مروارید، ۱۳۶۴ش (چاپ چهارم).
ققنوس در باران، ا. بامداد، تهران، نیل، ۱۳۴۵ ش.
قند و پند، علی‌اکبر دهخدا، ویراستهٔ مؤید شیرازی، شیراز، نوید، ۱۳۶۳ ش.
قندیه و سمریه، محمد بن عبدالجلیل سمرقندی و ابوطاهر خواجه سمرقندی، به کوشش ایرج افشار، تهران ،مؤسسهٔ فرهنگی جهانگیری، ۱۳۶۷ش.
قواعدالعرفا و آداب‌الشعرا، نظام‌الدین ترینی قندهاری پوشنجی، به اهتمام احمد مجاهد، تهران، سروش، ۱۳۷۴ش.
کارگردانی فیلم،اریک شرمن،ترجمهٔ گلی امامی،تهران،سروش،۱۳۶۶ش.
کارنامهٔ اردشیر بابکان، به کوشش دکتر بهرام فره‌وشی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۴ش.
کار نویسنده ،ترجمهٔ احمد اخوت، اصفهان، نشر فردا، ۱۳۷۱ش.
کاروان هند، احمد گلچین معانی، مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۶۹ ش.
کاشفان فروتن شوکران، ا. بامداد، تهران، ابتکار، ۱۳۵۷ ش.
کاغذ زر، دکتر غلامحسین یوسفی، تهران، یزدان، ۱۳۶۳ش.
کالبدشناسی نثر، مارجری بولتن، ترجمهٔ احمد ابومحبوب، تهران، زیتون، ۱۳۷۴ش.
الکامل فی‌التاریخ ، ابن‌الاثیر، ۱۰ جلد، بیروت، لبنان، دارالکتاب العربی، بی‌تا (چاپ ششم).
کاوشی در امثال و حکم فارسی، سید یحیی برقعی، قم، نمایشگاه و نشر کتاب، ۱۳۶۷ ش.
کتاب‌الادب والمروة، صالح بن جناح، ترجمهٔ دکتر سیدمحمد دامادی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۲ش.
کتاب‌التعریفات، شریف جرجانی، ترجمه و اختصار و اضافات: عمران علیزاده، تهران، وفا، ۱۳۶۰ش.
کتاب‌التفهیم لاوائل صناعة‌التنجیم، ابوریحان محمد بن احمد بیرونی، با تصحیح جلال همایی،تهران، شرکت مطبوعات، ۱۳۱۶ ـ ۱۳۱۸ ش.
کتاب‌الصیدنة فی‌الطب، ابوریحان بیرونی به کوشش عباس زریاب، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۰ش.
کتاب به‌نگار، به کوشش علی دهباشی، تهران،به نگار، ۱۳۶۸ش.
کتاب شناخت، مجموعهٔ مقالات، تهران، طهوری، ۱۳۶۳ ش.
کتاب‌شناسی فهرستهای نسخه‌های خطی فارسی در کتابخانه‌های دنیا، به کوشش ایرج افشار، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۳۷ش.
کتاب‌شناسی ملی ایران ، تهران، کتابخانهٔ ملی، ۱۳۵۰ـ ۱۳۷۲ش.
کتاب کوچه، ا. بامداد، تهران، مازیار، ۱۳۵۷ ش.
کتاب مقدس، لندن، ۱۹۵۴ م.
کتابنمای ایران، تهران، نشر نو، ۱۳۶۶ش.
کتاب نمایش ،خسرو شهریاری، ۲ جلد، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۵ش.

کتابه‌های حرم مطهر حضرت معصومه علیهاالسلام و حظیره‌های اطراف آن، قم، کتابخانهٔ حضرت آیةالله‌العظمی مرعشی نجفی، ۱۳۷۵ش.
کسایی مروزی، زندگی، اندیشه و شعر، محمدامین ریاحی، تهران، علمی، ۱۳۷۳ ش (چاپ چهارم).
کشاف اصطلاحات‌الفنون، محمد بن علی تهانوی، کلکته، ۱۸۶۲ م؛ تهران، ۱۳۴۶ ش.
کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار، احمد بن محمد میبدی، به کوشش علی‌اصغر حکمت، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۸ ش.
کشف‌الظنون، مصطفی بن عبدالله قسطنطنی رومی حنفی، معروف به حاجی خلیفه، بیروت، دارالفکر، ۱۴۱۰ ق.
کشف‌المحجوب، ابوالحسن علی هجویری غزنوی، به تصحیح ژوکوفسکی، تهران، طهوری، ۱۳۷۱ ش.
کشکول شمس، شیخ‌حسن شمس گیلانی، تهران، ۱۳۴۰ ش.
کشکول شیخ بهایی، ترجمهٔ بهمن رازانی، تهران، انتشارات زرین، ۱۳۷۴ش.
کلک خیال‌انگیز، پرویز اهور، تهران، اساطیر، ۱۳۷۲ش.
کلیات اشعار ملک‌الشعرا طالب آملی، به تصحیح و تحشیهٔ طاهری شهاب، تهران، سنایی، بی‌تا.
کلیات چهار مقاله ، نظامی عروضی سمرقندی، چاپ محمد قزوینی، تهران، اشراقی، ۱۳۲۷ق.
کلیات حکیم نظامی گنجوی ، چاپ وحید دستگردی، تهران، راد، ۱۳۷۴ش.
کلیات زیباشناسی، بندتو کروچه، ترجمهٔ فواد روحانی، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۲ ش (چاپ چهارم).
کلیات سبک‌شناسی، سیروس شمیسا، تهران، فردوس، ۱۳۷۲ ش.
کلیات سعدی، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۵ ش (چاپ پنجم).
کلیات شمس یا دیوان کبیر، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۵ش (چاپ دوم).
کلیات عبید زاکانی، به تصحیح پرویز اتابکی، تهران، زوّار، ۱۳۴۳ ش (چاپ دوم).
کنزالفواید، ابی‌الفتح شیخ‌محمد بن علی بن عثمان‌الکراجی‌الطرابلسی، حققه و علق علیه الشیخ عبدالله نعمه، بیروت، دارالاضواء، ۱۴۰۵ق.
کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، دومین دوره، به کوشش حمید زرین‌کوب، مشهد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، ۱۳۵۱ش.
کودکان و ادبیات رسمی ایران، صدیقهٔ هاشمی‌نسب، تهران، سروش، ۱۳۷۱ ش.
کیمیا و خاک، رضا براهنی، تهران، مرغ آمین، ۱۳۶۸ ش (چاپ سوم).
کیمیای سعادت، محمد غزالی، به کوشش حسین خدیو جم، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۱ ش.
گذری و نظری در فرهنگ مردم، سیدابوالقاسم انجوی شیرازی، تهران، اسپرک، ۱۳۷۱ ش.
گذشته چراغ راه آینده است، پژوهش گروهی جامی، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۱ش.
گرایشهای متضاد در ادبیات معاصر ایران، عبدالعلی دست‌غیب ،تهران، نشر خنیا، ۱۳۷۱ش.
گرشاسب‌نامه ، ابونصر علی بن احمد اسدی طوسی، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران، طهوری، ۱۳۵۴ش (چاپ دوم).
گروتسک در ادبیات ، فیلیپ تامپسون، ترجمهٔ غلامرضا امامی، شیراز ، ۱۳۶۹ش.
گزارشی دربارهٔ فرهنگستان ایران، فریدون بدره‌ای، تهران، فرهنگستان زبان ایران، ۱۳۵۵ش.
گزاره‌گرایی در ادبیات نمایشی، فرهاد ناظرزادهٔ کرمانی، تهران، سروش، ۱۳۶۸ش.
گزیدهٔ امثال و حکم دهخدا، سیدمحمد دبیرسیاقی، تهران، تیراژه، ۱۳۷۰ ش (چاپ ششم).
گزیده‌هایی از صور خیال در نثر فارسی ، سید عبدالله افقهی، تهران، هیرمند، ۱۳۷۴ش.

گزیدهٔ غزلیات شمس، به کوشش دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، جیبی، ۱۳۵۲ش.
گزیدهٔ متون تفسیری فارسی، سیدمحمد طباطبایی اردکانی، تهران، اساطیر، ۱۳۶۸ش.
گزینهٔ کاریکلماتورهای پرویز شاپور، تهران، مروارید، ۱۳۷۱ش.
گزینهٔ مقاله‌ها، محمد پروین گنابادی، تهران، جیبی با همکاری فرانکلین، ۱۳۵۶ش.
گفتار ادبی، محمود افشار، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۵۳ ش (۲ جلد).
گفتار پیر طریقت، خواجه عبدالله انصاری، تهران، اقبال، ۱۳۷۲ش.
گفتاری دربارهٔ نقد، گراهام هوف، ترجمهٔ نسرین پروینی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۵ش.
گلستان هنر، قاضی میراحمد قمی، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، منوچهری، ۱۳۶۶ ش.
گنجینهٔ گنجوی، نظامی گنجوی، به تصحیح وحید دستگردی، تهران، ابن‌سینا، ۱۳۱۸ش.
گلچینی از اشعار استاد لایق شیرعلی، تهران، الهدیٰ، ۱۳۷۲ش.
گل و گیاه در ادبیات منظوم فارسی ، دکتر غلامحسین رنگچی، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۲ش.
گلهای جاویدان ، رهی معیری، تهران، پارسا، ۱۳۶۷ش.
گنج زرافشان، امیربیگ حبیبوف، دوشنبه، عرفان، ۱۹۹۱م (به خط سیریل).
گنجشک و جبرئیل، حسن حسینی، تهران، افق، ۱۳۷۱ش.
گنجینهٔ سخن، ذبیح‌الله صفا، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۲ - ۱۳۷۰ ش.
گیاه و سنگ نه،آتش، نادر نادرپور، تهران، مروارید، ۱۳۵۶ش.
گیلان‌نامه، به کوشش م.پ. جکتاجی،رشت، طاعتی، جلد دوم(۱۳۶۹ش)، جلد سوم (۱۳۷۱ش)، جلد چهارم(۱۳۷۴ش)
گیوم آپولینر در آیینهٔ آثارش، ترجمه و انتخاب محمدعلی سپانلو،تهران، سیامک، ۱۳۷۲ش
لباب‌الالباب ← تذکرهٔ لباب‌الالباب
لطایف‌الطوایف، فخرالدین علی صفی، بامقدمه و تصحیح احمد گلچین معانی، تهران، اقبال، ۱۳۳۶ ش.
لغت فرس، اسدی طوسی، به تصحیح و تحشیهٔ فتح‌الله مجتبایی و علی‌اشرف صادقی، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۵ ش.
لغت‌نامه، تألیف علی‌اکبر دهخدا، زیر نظر محمد معین، تهران، سازمان لغت‌نامه، ۱۳۳۷ ش.
لیلی و مجنون ، نظامی گنجوی، به کوشش حسین پژمان بختیاری، تهران، پگاه، ۱۳۷۰ش.
مآثرالملوک، غیاث‌الدین خواندمیر، به تصحیح میرهاشم محدث، تهران، رسا، ۱۳۷۲ش.
مازندران، عباس شایان ،تهران، علمی، ۱۳۶۴ش (چاپ دوم).
ماشین‌نوشته‌ها، سیدجعفر حمیدی، تهران،مؤسسهٔ آموزشی و انتشاراتی نسل دانش، ۱۳۶۹ش.
ماه در ایران ، مهرانگیز صمدی، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷ش.
ماه و کتان، یوسفعلی میرشکاک، تهران، برگ، ۱۳۶۸ش.
مبانی ترجمه ، محمد حدادی، تهران، جمال‌الحق، ۱۳۷۰ش.
مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، ابوالحسن نجفی، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۴ش (چاپ چهارم).
مثل‌ها و حکمت‌ها، رحیم عفیفی، تهران، سروش، ۱۳۷۱ ش.
مثل‌های فارسی از کتاب شاهد صادق، ویراستهٔ صادق کیا (مهر)، تهران، ۱۳۵۶ ش.

مثنوی معنوی، جلال‌الدین محمد مولوی، چاپ رینولد الین نیکلسون، تهران، مولی، ۱۳۶۵ ش (چاپ چهارم).
مثنوی مولوی ← مثنوی معنوی
مثنوی‌های حکیم سنایی، به انضمام شرح سیرالعباد الی‌المعاد، با تصحیح و مقدمهٔ سیدمحمدتقی مدرس رضوی، تهران، بابک، ۱۳۶۰ش.
مثنویهای عرفانی امیرحسینی هروی، به کوشش دکتر سیدمحمد ترابی، تهران،دانشگاه تهران، ۱۳۶۳ش.
مجالس‌النفائس، میرنظام‌الدین علیشیر نوایی، به کوشش علی‌اصغر حکمت، تهران، منوچهری، ۱۳۶۳ ش.
مجمع‌الامثال، محمدعلی حبله‌رودی، ویراستهٔ محمدصادق کیا، تهران، ادارهٔ فرهنگ عامه ، ۱۳۴۳ ش.
مجمع‌الفصحا، رضا قلیخان هدایت، به کوشش مظاهر مصفا، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۶ ش.
مجمل‌التواریخ ، ابوالحسن گلستانه، به اهتمام مدرس رضوی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۶ش.
مجمل‌التواریخ والقصص، به تصحیح ملک‌الشعرای بهار، تهران، کلالهٔ خاور، ۱۳۱۸ش.
مجمل فصیحی، فصیح‌احمد بن جلال‌الدین محمد خوافی، به تصحیح و تحشیهٔ محمود فرخ، مشهد، کتابفروشی باستان، ۱۳۳۹ش.
مجموعهٔ آثار فارسی احمد غزالی، به اهتمام احمد مجاهد، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۰ش.
مجموعهٔ آثار فخرالدین عراقی، به کوشش نسرین محتشم (خزاعی)، تهران، زوار، ۱۳۷۲ش.
مجموعهٔ آثار نیما یوشیج، دفتر اول، به کوشش سیروس طاهباز، تهران، نشر ناشر، ۱۳۶۴ش.
مجموعهٔ آثار یغمای جندقی، تصحیح سید علی آل داوود، تهران، توس، ۱۳۶۲ش.
مجموعهٔ رسایل خطی فارسی، زیر نظر گروه تصحیح متون معارف اسلامی، مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۶۸ش.
مجموعهٔ سخنرانی‌ها و مقالات نخستین سمینار بررسی مسائل زمان در ایران، ویراستهٔ حسین پاینده، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۴ش.
مجموعهٔ سخنرانی‌های دومین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، به کوشش حمید زرین‌کوب، مشهد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد، ۱۳۵۱ ش.
مجموعهٔ سخنرانی‌های سومین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، به کوشش محمد روشن، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، بی‌تا.
مجموعهٔ سخنرانی‌های ششمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، با نظارت ناصر بقایی و اکبر بهروز، تبریز، دانشگاه آذرآبادگان، ۱۳۵۵ش (جلد یکم)، ۱۳۵۷ش (جلد دوم و سوم).
مجموعهٔ سخنرانی‌های هفتمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، به کوشش محمد رسول دریاگشت، تهران، دانشگاه ملی ایران، بی‌تا، (جلد یکم)، ۱۳۵۷ش (جلدهای دوم و سوم و چهارم).
مجموعهٔ گفتارهائی دربارهٔ چند تن از رجال ادب و تاریخ ایران، به اهتمام قاسم صافی، تهران، انتشارات کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران، ۱۳۵۷ش.
مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق، شهاب‌الدین یحیی سهروردی، جلد سوم، به تصحیح و تحشیهٔ سید حسین نصر، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۲ش (چاپ دوم).
مجموعهٔ مقالات پنجمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی ، به کوشش مرتضی تیموری ،اصفهان، دانشگاه اصفهان، ۱۳۵۴ش (جلد یکم).
مجموعهٔ مقالات چهارمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، به کوشش دکتر محمدعلی صادقیان، شیراز، دانشگاه شیراز، ۱۳۵۳ش (جلد یکم).
مجموعهٔ مقالات چهارمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی،به کوشش دکتر محمدحسین اسکندری، شیراز، دانشگاه شیراز، ۱۳۵۳ش (جلد دوم).
مجموعهٔ مقالات چهارمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی،به کوشش دکتر علی صادقیان، شیراز، دانشگاه شیراز، ۱۳۵۴ش (جلد سوم).

مجموعهٔ مقالات حمید زرین‌کوب، با مقدمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، معین و علمی، ۱۳۶۷ش.
مجموعهٔ مقالات دومین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی، به کوشش دکتر سیدعلی میرعمادی، تهران، دانشگاه علامه طباطبائی، ۱۳۷۳ش.
مجموعهٔ مقالات عباس اقبال آشتیانی، سیدمحمد دبیرسیاقی، تهران، دنیای کتاب، ۱۳۶۹ ش.
مجموعهٔ مقالات کنگرهٔ بین‌المللی بزرگداشت نهمین سدهٔ تولد حکیم نظامی گنجوی، به کوشش و ویرایش دکتر منصور ثروت، تبریز، دانشگاه تبریز، ۱۳۷۱ ـ ۱۳۷۲ش.
مجموعهٔ مقالات، محمد معین، به کوشش مهدخت معین، تهران، معین، ۱۳۶۷ ش.
مجموعهٔ مقالات سمینار بررسی رمان جنگ در ایران و جهان، تهران، بنیاد جانبازان انقلاب اسلامی، ۱۳۷۳ش.
مجموعهٔ مقالات نخستین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی، به کوشش دکتر محمد دبیرمقدم، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۷۲ش.
مجموعهٔ مقاله‌های دومین کنفرانس بررسی مسائل ترجمه، به کوشش کاظم لطفی‌پور ساعدی و با همکاری عباسعلی رضایی، تبریز، دانشگاه تبریز، ۱۳۷۳ش.
محاسن اصفهان ، مفضل‌بن سعد بن الحسین المافروخی الاصفهانی، به تصحیح سید جلال‌الدین حسینی تهرانی، تهران، اقبال، بی‌تا.
محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی، سعید نفیسی، تهران، امیرکبیر، بی‌تا (چاپ سوم).
مختارنامه، عطار نیشابوری، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، توس، ۱۳۵۸ش.
مختاری‌نامه، جلال‌الدین همایی، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۱ ش.
مخزن‌الاسرار، نظامی گنجوی، به کوشش حسین پژمان بختیاری، تهران، پگاه، ۱۳۷۰ش.
مخزن‌الفواید، محمد فائق، لکهنو، ۱۲۶۷ ق.
مدارج‌البلاغه، رضاقلی‌خان هدایت طبرستانی، شیراز، معرفت، ۱۳۵۵ ش (چاپ دوم).
مدایح بی‌صله، احمد شاملو، استکهلم، آرش، ۱۳۷۱ش.
مدایح رضوی در شعر فارسی، احمد احمدی بیرجندی و سید علی نقوی‌زاده، مشهد، بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی، ۱۳۶۵ش.
مدایح محمدی در شعر فارسی، احمد احمدی بیرجندی، مشهد، بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی، ۱۳۷۲ ش.
مدح، داغ ننگ بر سیمای ادب فارسی ، نادر وزین‌پور، تهران، معین، ۱۳۷۴ش.
مرآة‌الخیال، میرشیرعلی‌خان لودی، به کوشش خان‌صاحب‌میرزا محمد ملک‌الکتاب شیرازی، بمبئی، ۱۳۲۴ ق.
مرثیه‌های خاک، احمد شاملو، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۸ش.
مرجع‌شناسی، نورالله مرادیان ،تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۷۴ش.
مرجع‌شناسی و روش تحقیق در ادبیات فارسی ، غلامرضا ستوده، تهران، سمت ، ۱۳۷۴ش (چاپ چهارم).
مردان منحی، طاهرهٔ صفارزاده، تهران، نوید، ۱۳۶۶ش.
مرقع ،به اهتمام منوچهر قدسی، تهران، نشر هنر، ۱۳۶۳ش.
مزدیسنا و ادب پارسی، محمد معین، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۵ ش.
مسائل زیبایی‌شناسی و هنر ، نیکلای سیلایف و دیگران، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران، پویا، ۱۳۵۲ش.

مصنفات افضل‌الدین محمد مرقی کاشانی، به تصحیح مجتبی مینوی و یحیی مهدوی، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۶ ش (چاپ دوم).
مصنفات فارسی علاءالدولهٔ سمنانی،به اهتمام نجیب مایل هروی، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۹ش.
مصیبت‌نامه، شیخ فریدالدین عطار نیشابوری، به اهتمام و تصحیح نورانی وصال، تهران، زوار، ۱۳۷۳ش.
مطبوعات ایران از شهریور ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۶ش، حسین ابوترابیان، تهران، اطلاعات ، ۱۳۶۶ش.
مطبوعات ایران، ۱۳۴۳ـ ۱۳۵۳، مسعود برزین، تهران، کتابخانهٔ بهجت، ۱۳۵۴ش.
مطبوعات سیاسی ایران در عصر مشروطیت، عبدالرحیم ذاکرحسین، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۰ش.
مطلع‌السعدین، وارستهٔ سیالکوتی مل، کانپور، نولکشور، ۱۲۹۷ ق / ۱۸۸۰ م.
معالم‌البلاغه، محمدخلیل رجایی، شیراز، نشریهٔ شمارهٔ ۳ دانشگاه، ۱۳۴۰ ش.
معانی، سیروس شمیسا، تهران، میترا، ۱۳۷۳ ش.
معانی و بیان، غلامحسین آهنی، تهران، مدرسهٔ عالی ادبیات و زبان‌های خارجی، ۱۳۵۷ ش.
ـــــــــــ ، جلیل تجلیل، تهران مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۲ ش.
ـــــــــــ ، جلال الدین همایی، به کوشش ماهدخت بانو همایی، تهران، هما، ۱۳۷۰ش.
المعجم فی معاییر اشعارالعجم، شمس‌الدین محمد بن قیس رازی، به تصحیح محمد قزوینی، تهران ،کتابفروشی تهران، ۱۳۶۴ ش.
معجم‌المطبوعات‌العربیه والمعربة، یوسف‌الیاس سرکیس، قم، مکتبة آیةالله‌العظمی‌المرعشی النجفی، ۱۴۱۰ق.
المعجم‌المفهرس لالفاظ‌القرآن‌الکریم، محمدفواد عبدالباقی، تهران، اسماعیلیان، ۱۳۶۹ش.
المعجم‌المفهرس‌لالفاظ نهج‌البلاغه، سیدکاظم موسوی و محمد دشتی، قم، نشر امام علی(ع)، ۱۳۶۹ش (چاپ دوم).
معماری اسلامی ایران در دورهٔ ایلخانان، دونالدن. ویلبر، ترجمهٔ عبدالله فریار، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۵ش.
معنای رآلیسم معاصر، لوکاچ، ترجمهٔ فریبرز سعادت، تهران، ۱۳۴۹ ش.
معنی هنر، هربرت رید، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران، جیبی، ۱۳۵۱ش.
معیارالاشعار، خواجه‌نصیرالدین طوسی، به کوشش عبدالغفار نجم‌الدوله، تهران، بی‌نا، ۱۳۲۰ق.
معیارالبلاغه، ابوهلال حسن بن عبدالله بن سهل عسکری، ترجمهٔ محمدجواد نصیری، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۲ ش.
مغولان در هند ← *Mughals in India*
مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن راز، شیخ‌محمد لاهیجی، با مقدمهٔ کیوان سمیعی، تهران، سعدی، ۱۳۷۱ش.
مفاتیح‌العلوم، محمد خوارزمی، ترجمهٔ حسین خدیوجم، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۲ ش.
مفلس کیمیافروش، محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن، ۱۳۷۲ ش.
مفهوم رندی در شعر حافظ، دکتر فخرالدین مزارعی، ترجمهٔ کامبیز محمودزاده، تهران، کویر، ۱۳۷۳ش.
مقاصدالالحان، عبدالقادر بن غیبی حافظ مراغی، به کوشش تقی بینش، تهران، ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۴ ش.
مقالات ادبی ،زبان‌شناختی، علی‌محمد حق‌شناس، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۰ش.
مقالات تربیت، محمدعلی تربیت، به کوشش ح.صدیق، تهران، دنیای کتاب، ۱۳۵۳ش.
مقالات مولوی‌محمدشفیع، مرتب احمد ربانی، لاهور، مجلس ترقی ادب، بی‌تا (۵ جلد).
مقالاتی دربارهٔ زندگی و شعر سعدی،به کوشش دکتر منصور رستگار فسایی، شیراز، دانشگاه شیراز، ۱۳۵۴ش.
مقالهٔ‌نامهٔ خراسان، نقیب نقوی، مشهد، معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی، ۱۳۷۲ش (چاپ دوم).

مقامات حمیدی، قاضی حمیدالدین عمربن محمود بلخی، به سعی سید علی اکبر ابرقویی، اصفهان، تأیید، ۱۳۴۴ش.
مقدمه الشعرا و الشعرا، ابن قتیبه، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۳ش.
مقدمهٔ ابن‌خلدون، عبدالرحمان ابن‌خلدون، ترجمهٔ محمد پروین گنابادی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، جلد یکم(۱۳۳۶ش)، جلد دوم(۱۳۴۷ش)
مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار، شاهرخ مسکوب، تهران، جیبی، ۱۳۴۲ ش.
مقدمه بر تآتر، اورلی هولتن، ترجمهٔ محبوبهٔ مهاجر، تهران، سروش، ۱۳۶۴ش.
مقدمه‌یی بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران، دکتر علی‌اصغر حلبی، تهران، پیک، ۱۳۶۴ ش.
مکارم‌الآثار، میرزامحمدعلی معلم حبیب‌آبادی، اصفهان، کمال و انجمن کتابخانه‌های عمومی اصفهان و نفائس مخطوطات اصفهان، ۱۳۳۷-۱۳۶۴ش (۶ جلد) ، ۱۳۶۲ ش (جلد اول و دوم - چاپ دوم) و ۱۳۷۴ش (جلد هفتم).
مکتب آدمیت ، مجموعه مقالات محمدجان شکوری، دوشنبه، ۱۹۹۱م.
مکتب بازگشت ، شمس لنگرودی ،تهران،ناشر مؤلف، ۱۳۷۲ش.
مکتب وقوع، احمد گلچین معانی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۸ ش.
مکتب‌های ادبی، رضا سیدحسینی، تهران، نگاه، ۱۳۷۱ ش (چاپ دهم).
الملاقه والصوفیه و اهل‌الفتوه، چاپ مصر، ۱۹۴۵م.
مناجات‌نامه ← گفتار پیر طریقت
مناقب‌الصوفیه، قطب‌الدین ابوالمظفر منصوربن اردشیر سنجی عبادی مروزی، به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه و ایرج افشار، تهران، منوچهری، ۱۳۶۲ش.
مناقب‌العارفین، شمس‌الدین احمد افلاکی‌العارفی، به کوشش تحسین یازیجی، تهران، دنیای کتاب ، ۱۳۶۲ ش.
مناقب فاطمی در شعر فارسی، احمد احمدی بیرجندی، مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۶۹ ش.
مناقب هنروران، مصطفی عالی‌افندی، ترجمهٔ دکتر توفیق سبحانی، تهران، سروش، ۱۳۶۹ش.
منتخب نورالعلوم ← احوال و اقوال ابوالحسن خرقانی
منتظم ناصری ← تاریخ منتظم ناصری
منشآت فرهادمیرزا، فرهادمیرزا معتمدالدوله، تصحیح غلامرضا طباطبایی مجد، تهران، علمی، ۱۳۶۹ش.
منشآت قائم‌مقام، ابوالقاسم قائم‌مقام فراهانی، به کوشش بدرالدین یغمایی، تهران، شرق، ۱۳۶۶ش.
منشأ و شخصیت در ادبیات داستانی، شیرین‌دخت دقیقیان، تهران، ناشر نویسنده، ۱۳۷۱ش.
منطق‌الطیر، شیخ‌فریدالدین محمد عطار نیشابوری، به کوشش سیدصادق گوهرین، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۰ ش (چاپ هفتم).
منظومه‌های عاشقانهٔ ادب فارسی، حسن ذوالفقاری، تهران، نیما، ۱۳۷۴ش.
منهاج‌الطب، محمد بن حکیم زینیمی، به کوشش محمدجواد شریعت، اصفهان، مشعل اصفهان، ۱۳۶۰ش.
موادالتواریخ، حاج‌حسین نخجوانی، تهران، ادیبه، ۱۳۴۳ ش.
الموسوعة‌العربیة‌المیسرة، محمدشفیق غربال، بیروت، احیاءالتراث‌العربی، دو جلد، ۱۹۶۵- ۱۹۸۷م.
موسیقی بلوچستان، محمدتقی مسعودیه، ترجمهٔ فارسی اشعار محمداشرف سربازی و پیرمحمد ملازمی، تهران، سروش، ۱۳۶۴ ش.
موسیقی شعر، محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه، ۱۳۷۳ ش (چاپ چهارم).

مؤلفین کتب چاپی فارسی و عربی، خانبابا مشار، تهران، ناشر مؤلف، ۱۳۴۰ ش.
مولویه بعد از مولانا، عبدالباقی گولپینارلی، ترجمهٔ توفیق هاشم‌پور سبحانی، تهران، کیهان، ۱۳۶۶ش.
میراث اسلامی ایران، رسول جعفریان، قم، کتابخانهٔ حضرت آیت‌الله‌العظمی مرعشی نجفی، ۱۳۷۳ ش.
میراث جاودان، به اهتمام سید کمال حاج‌سیدجوادی، اسلام‌آباد، رایزنی فرهنگی سفارت جمهوری اسلامی ایران، دو جلد، ۱۳۷۰-۱۳۷۱ش.
میرزا عبدالقادر بیدل، صدرالدین عینی، استالین‌آباد، ۱۹۵۴م.
ناتورآلیسم، لیلیان فورست و پیتر اسکرین، ترجمهٔ حسن افشار، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۵ش.
ناگه غروب کدامین ستاره...، یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث، تهران، بزرگمهر، ۱۳۷۰ش.
ناموارهٔ دکتر محمود افشار، ایرج افشار، با همکاری کریم اصفهانیان، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۷۰ش.
نامهٔ خسروان ،جلال‌الدین میرزا بن فتحعلی شاه قاجار، تهران، ۱۲۸۵- ۱۲۸۸ق.
نامهٔ شهیدی، جشن‌نامهٔ جعفر شهیدی، به کوشش علی‌اصغر محمدخانی، ویراستهٔ حسن انوشه، تهران، طرح نو با همکاری معاونت امور فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۴ ش.
نامهٔ صورتگر، کوکب صورتگر (صفاری)، تهران، پاژنگ، ۱۳۶۸ ش.
نامهٔ کانون نویسندگان ایران، شمارهٔ ۴، تهران، آگاه ، ۱۳۵۹ش.
نامه‌های خان‌احمدخان گیلانی، به کوشش فریدون نوزاد، تهران، بنیاد موقوفات محمود افشار، ۱۳۷۳ش.
نامه‌های عین‌القضات همدانی، ابوالمعالی عبدالله همدانی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۸ش.
نثر دری افغانستان، به کوشش علی رضوی غزنوی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۷ش.
نثر رآلیستی و تحول شعور استیتیکی، محمدجان شکوری، دوشنبه، ۱۹۸۷م.
نجوای جنون، ساعد باقری، تهران، برگ، ۱۳۶۶ش.
نخستین انسان و نخستین شهریار، آرتور کریستن‌سن، ترجمهٔ احمد تفضلی و ژالهٔ آموزگار، ۲ جلد، تهران، نشر نو، جلد اول، ۱۳۶۳ش، جلد دوم، ۱۳۶۸ش.
نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران، تهران، بی‌نا، ۱۳۲۶ش.
نزهة‌القلوب ، حمدالله مستوفی، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، طهوری، ۱۳۳۶ش.
نزهة‌المجالس، جمال خلیل شروانی، تصحیح و مقدمه و حواشی از محمدامین ریاحی، تهران، زوار، ۱۳۶۶ ش.
نشانه‌ای به رهایی ، والتر بنیامین، ترجمهٔ بابک احمدی، تهران، تندر، ۱۳۶۶ش.
نشانه‌شناسی مطایبه، احمد اخوت، تهران، نشر فردا، ۱۳۷۱ش.
نصاب‌الصبیان، ابونصر فراهی، تصحیح حسن انوری، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۲ش.
نظری بر ترجمه، صالح حسینی، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۵ش.
نظریهٔ ادبیات، رحیم مسلمانیان، دوشنبه، معارف، ۱۹۹۰ م.
نظریهٔ ادبیات، رنه ولک و آوستن وارن، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳ ش.
نظریهٔ رمان، مجموعهٔ مقالات، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، نشر نظر با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۴ ش.

نعت حضرت رسول اکرم (ص) در شعر فارسی، سیدضیاءالدین دهشیری، با مقدمهٔ جلال‌الدین همایی، تهران، دهخدا، ۱۳۴۸ ش.
نفایس‌الفنون فی عرایس‌العیون، شمس‌الدین محمد بن محمود آملی، تهران، اسلامیه، ۱۳۷۷ ـ ۱۳۷۹ ق.
نفحات‌الانس من حضرات‌القدس، عبدالرحمان بن احمد جامی، به تصحیح مهدی توحیدی‌پور، تهران، محمودی، ۱۳۶۶ش.
نقد ادبی، عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۹ ش.
نقد ادبی، ژ.س. کارلونی و ژان س. فیلو، ترجمهٔ نوشین پزشک، تهران، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۸ ش.
نقدالشعر، نعمةالله ذکایی بیضایی، تهران، سلسله نشریات ما، ۱۳۶۴ ش.
نقد تفسیری، رولان بارت، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، تهران، بزرگمهر، ۱۳۶۸ش.
نقد تکوینی، لوسین گلدمن، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، تهران، بزرگمهر، ۱۳۷۰ش.
نقد معانی در صنعت نظم و نثر، غلامحسین آهنی، اصفهان، تأیید، ۱۳۳۹ ش.
نقد و تصحیح متون، نجیب مایل هروی، مشهد، بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی، ۱۳۶۹ش.
نقد و سیاحت، فاطمه سیاح، به کوشش محمد گلبن، تهران، توس، ۱۳۵۴ ش.
نقش بر آب ، عبدالحسین زرین‌کوب ،تهران، معین، ۱۳۶۸ش.
نقشبند سخن، جلیل تجلیل، تهران، اشراقیه، ۱۳۶۸ ش.
نقش پارسی بر احجار هند، گردآورنده علی‌اصغر حکمت، تهران، ابن‌سینا، ۱۳۳۷ ش.
نقیضه و نقیضه‌سازان، مهدی اخوان ثالث، به کوشش ولی‌الله درودیان، تهران، علمی و فرهنگی و زمستان، ۱۳۷۴ ش.
نکاتی دربارهٔ ادبیات کودکان، تهران، شورای کتاب کودک، ۱۳۴۷ ش.
نگارستان سخن، نورالحسن‌خان بن محمدصدیق‌خان، کلکته، چاپخانهٔ شاهجهان بهوپال، ۱۲۹۲ ق.
نگاه، مصطفی رحیمی، تهران، زمان، ۱۳۴۸ ش.
نگاهی به ادبیات معاصر در افغانستان ، محمدحیدر ژوبل، کابل، مدیریت معرفی افغانستان، ۱۳۳۷ش.
نگاهی به ادبیات معاصر دری در افغانستان، علی اوحدی، کپنهاک، کانون فرهنگ ایران، ۱۳۷۱ش.
نگاهی به سهراب سپهری، سیروس شمیسا، تهران، مروارید، ۱۳۷۳ش (چاپ پنجم).
نگاهی به فروغ فرخزاد، دکتر سیروس شمیسا، تهران، مروارید، ۱۳۷۲ش.
نگاهی به مهدی اخوان ثالث، عبدالعلی دست‌غیب، تهران، مروارید، ۱۳۷۳ش.
نگاهی به نشریات گهگاهی، کاظم سادات اشکوری، تهران تیراژه ، ۱۳۷۴ش.
نگاهی به نیما، محمود فلکی،تهران، مروارید، ۱۳۷۳ش.
نگاهی تازه به بدیع، سیروس شمیسا، تهران، فردوس، ۱۳۷۱ ش.
نگاهی تازه به دستور زبان فارسی، محمدرضا باطنی، تهران، آگاه، ۱۳۷۳ش (چاپ ششم).
نمایش چیست، مارتین اسلین، ترجمهٔ شیرین تعاونی (خالقی) تهران، آگاه، ۱۳۶۱ش.
نمایش در ایران ، بهرام بیضایی، تهران، بی‌نا، ۱۳۴۴ش.
نمایشنامه‌نویسی در ایران، یعقوب آژند، تهران، نشر نی، ۱۳۷۳ ش.
نمایشنامه‌های تاجیکی در سال‌های ۴۰ ـ ۵۰، لاریسا دمیدچک، دوشنبه، ۱۹۶۵ م (به روسی).
نم سفال‌های عتیق،کسرا عنقایی، تهران، نشر نشانه، ۱۳۷۲ش.

نمونهٔ ادبیات تاجیک، صدرالدین عینی، مسکو، نشریات مرکزی خلق جماهیر شوروی سوسیالیستی، ۱۹۲۶ م.
نمونه‌های ادبیات تاجیک، یوزف براگینسکی، میرزا تورسون‌زاده، جلال‌اکرامی، عبدالسلام دهاتی و ساتم اولوغ‌زاده، به سرپرستی صدرالدین عینی، استالین‌آباد (دوشنبه)، ۱۹۴۰ م (به الفبای لاتین).
نوادرالتبادر لتحفةالبهادر، شمس‌الدین محمد بن امین‌الدین ایوب دنیسری، به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه و ایرج افشار، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰ش.
نوپردازی در نقد شعر و سخن‌سنجی، مجید یکتایی، تهران، وحید، ۱۳۵۰ ش.
نوروزنامه، منسوب به عمربن ابراهیم خیام نیشابوری، به کوشش علی حصوری، تهران، طهوری، ۱۳۵۷ش (چاپ دوم).
نور و ظلمت در تاریخ ادبیات ایران، میخائیل ای. زند، ترجمهٔ ح. اسدپور پیرانفر، تهران، پیام، ۱۳۵۶ ش.
نوشته‌های پراکندهٔ هدایت، صادق هدایت، تهران، امیرکبیر، بی‌تا.
نوشته‌های کسروی در زمینهٔ زبان فارسی،به کوشش حسین یزدانیان،تهران، سپهر،۱۳۵۷ش.
نویسندگان پیشرو ایران، سپانلو، تهران، نگاه، ۱۳۶۹ ش.
النهایة فی مجردالفقه والفتاوی، ترجمهٔ فارسی به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۴۲ش.
نوشته‌هایی از هادی صداقت، بی‌جا، بی‌نا، بی‌تا.
نهضت ادبی در عصر قاجار، ابراهیم صفایی، تهران، ابن‌سینا، بی‌تا.
نیرنگستان ، صادق هدایت، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۲ش (چاپ سوم).
نیلوفر خاموش، نظری به شعر سهراب سپهری،صالح حسینی، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۳ش (چاپ سوم).
واژگان ادبیات داستانی، محسن سلیمانی، تهران، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۷۲ش.
واژگان اصطلاحات ادبی، صالح حسینی، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۵ش (چاپ دوم).
واژه‌نامهٔ ادبی، صالح حسینی، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۵ش (چاپ دوم).
واژه‌نامهٔ زبان‌شناسی و علوم وابسته، همادخت همایون، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۳ش.
واژه‌نامهٔ هنر شاعری، میمنت میرصادقی، تهران، مهناز، ۱۳۷۳ ش.
واژه‌های نو، تهران انتشارات دبیرخانهٔ فرهنگستان ایران، ۱۳۲۰ش.
واژه‌یاب (فرهنگ برابرهای پارسی واژگان بیگانه)، ابوالقاسم پرتو، تهران، اساطیر، ۱۳۷۳ش.
واسع‌نامه، دوشنبه ، ۱۹۸۵م.
ورجاوندبنیاد، احمد کسروی، تهران، کانون آزادگان، ۱۳۴۷ش (چاپ چهارم).
وزن شعر فارسی، پرویز ناتل خانلری، تهران، توس، ۱۳۶۱ش.
وزن و قافیهٔ شعر فارسی، تقی وحیدیان کامیار، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۷ ش.
وظیفهٔ ادبیات، لئونید لئونوف و دیگران، ترجمه و تدوین ابوالحسن نجفی، تهران، زمان، ۱۳۵۶ ش.
ولدنامه ، بهاءالدین احمد بن محمد (سلطان ولد)، دفتر یکم چاپ همایی، تهران، ۱۳۱۵ش.
ویس و رامین ، فخرالدین گرگانی، به تصحیح مجتبی مینوی، تهران، فخررازی، بی‌تا.
هایکو(شعر ژاپنی) ،ترجمهٔ احمد شاملو، و ع . پاشایی، تهران، ابتکار، ۱۳۶۸ش (چاپ دوم).
هایکو در چهار فصل، ترجمهٔ مهوش شاهق و شهلا سهیل، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۳ش.

هدایة المتعلمین فی الطب، بوبکر ربیع اخوینی بخاری، به اهتمام جلال متینی، مشهد، دانشگاه مشهد، ۱۳۴۴ش.
هرمان هسه، تئودور تسیالکوفسکی، ترجمهٔ رؤیا رضوانی، تهران، نشر نشانه با همکاری دفتر ویراسته.
هرمزدنامه، ابراهیم پورداوود، تهران، نشریهٔ انجمن ایران‌شناسی، ۱۳۳۱ش.
هزار سال نثر پارسی، کریم کشاورز، تهران، جیبی، ۱۳۴۵ ش.
هزارهٔ فردوسی، سخنرانی‌های جمعی از فضلای ایران و مستشرقین دنیا در کنگرهٔ هزارهٔ فردوسی، تهران، دنیای کتاب، ۱۳۶۲ش.
هشت کتاب، سهراب سپهری، تهران، طهوری، ۱۳۷۲ ش (چاپ دوازدهم).
هشتمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، به کوشش محمد روشن، تهران، فرهنگستان ادب و هنر، ۱۳۵۷ش (دفتر نخست)، ۱۳۵۸ش(دفترهای دوم و سوم).
هفتاد مقاله، ارمغان فرهنگی به دکتر غلامحسین صدیقی، یحیی مهدوی و ایرج افشار، تهران، اساطیر، ۱۳۶۹ ش.
هفت اقلیم، امین‌احمد رازی، به تصحیح جواد فاضل، تهران، علمی و ادبیه، بی‌تا.
هفت اورنگ، جامی، به تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، تهران، سعدی، ۱۳۶۶ش (چاپ دوم).
هفت‌پیکر، نظامی گنجوی، به تصحیح وحید دستگردی، ۱۳۱۶ش.
هفت چهره از شاعران معاصر ایتالیا، نادر نادرپور و دیگران، تهران، جیبی با همکاری فرانکلین، ۱۳۵۳ش.
هفت گفتار دربارهٔ ترجمه، کورش صفوی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۲ش.
۱۷ مقاله دربارهٔ ادبیات کودکان، معصومهٔ سهراب، تهران، شورای کتاب کودک، ۱۳۷۲ ش.
هلاک عقل به وقت اندیشیدن، یدالله رویایی، تهران، مروارید، ۱۳۵۷ش.
همای و همایون، خواجوی کرمانی، به تصحیح کمال عینی، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۰ش.
همایی‌نامه، زیر نظر مهدی محقق، تهران، انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۵۵ ش.
همهٔ آن سالها، احمدرضا احمدی، تهران، مرکز، ۱۳۷۱ش.
هنجار گفتار، نصرالله تقوایی، اصفهان، فرهنگسرای اصفهان، ۱۳۶۳ ش.
هنر آچرک، ژوربینا، مسکو، ۱۹۵۷ م (به روسی).
هنر داستان‌نویسی، ابراهیم یونسی، تهران، نگاه، ۱۳۶۹ ش.
هنر رمان ، میلان کوندرا، ترجمهٔ پرویز همایون‌پور، تهران، گفتار، ۱۳۶۷ش.
هنر عهد تیموریان و متفرعات آن، عبدالحی حبیبی، کابل و تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۵ ش.
هنر و جامعه ، روژه باستید، ترجمهٔ غفار حسینی، تهران، توس، ۱۳۷۴ش.
هوای تازه، ا. بامداد، تهران، نیل، ۱۳۳۶ ش.
هویت ایرانی و زبان فارسی ، شاهرخ مسکوب، تهران، باغ آینه، ۱۳۷۳ش.
یادبودهای سفارت استانبول، خان ملک ساسانی، تهران، بابک، ۱۳۵۴ش (چاپ دوم).
یادداشت‌ها، صدرالدین عینی، به کوشش سعیدی سیرجانی، تهران، آگاه، ۱۳۶۲ ش.
یادداشت‌ها و اندیشه‌ها، عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، اساطیر، ۱۳۷۱ ش.
یادداشت‌های قزوینی، به کوشش ایرج افشار، تهران، علمی، ۱۳۶۳ ش.

یادداشت‌هایی در زمینهٔ فرهنگ و تاریخ، غلامحسین یوسفی، تهران، سخن، ۱۳۷۱ ش.

یادگار خون سرو، هوشنگ ابتهاج (سایه)، تهران، توس، ۱۳۷۰ ش (چاپ دوم).

یادگارنامهٔ حبیب یغمایی، تهران، فرهنگ ایران زمین، ۱۳۵۶ ش.

یادنامهٔ آیین بزرگداشت آغاز دومین هزارهٔ سرایش شاهنامهٔ فردوسی، اصفهان، نشر زنده‌رود و فیروزنشر اصفهان، ۱۳۷۰ش.

یادنامهٔ ابوالفضل بیهقی، مشهد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد، ۱۳۵۰ش.

یادنامهٔ دقیقی طوسی، مجموعهٔ سخنرانیها و مقالات به مناسبت مجلس بزرگداشت هزارهٔ دقیقی، تهران، شورای عالی فرهنگ و هنر ـ مرکز مطالعات و هماهنگی فرهنگی، ۱۳۵۵ش.

یأس فلسفی ، مصطفی رحیمی ،تهران، آگاه، ۱۳۴۵ش.

یادنامهٔ ناصرخسرو، مشهد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۵۵ ش.

یتیمةالدهر ،ثعالبی، چاپ محمدمحیی‌الدین عبدالحمید، بیروت، دارالفکر، ۱۳۹۳ ق / ۱۹۷۳ م.

یشت‌ها، گزارش پورداود، به کوشش بهرام فره‌وشی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۶ ش.

یک دریچه آزادی، سیمین بهبهانی، تهران، سخن، ۱۳۷۴ش.

یکی قطره باران، جشن‌نامهٔ استاد دکتر عباس زریاب خوئی، به کوشش احمد تفضلی، تهران، نشر نو، ۱۳۷۰ ش.

یوسف و زلیخا، ع. خیامپور، تبریز، شفق، ۱۳۳۹ ش.

A Comprehensive Persian - English Dictionary, F. Steingass, London, 1892.

A Dictionary of Linguistics and Phonetics , David Crystal , Blackwell Publishers, 1992(third ed).

A Dictionary of Literary Terms, J. A. Cuddon, New York Penguin Books, 1984.

A Dictionary of Literary Terms, Harry Shaw, New York, 1972.

A Glossary of Contemporary Literary Theory, Jeremy Hawthorn, London, Hodder & Stoughton, 1992.

A Glossary of Literary Terms, M. H. Abrams, New York, Holt, Rinehart and Winston Inc. 1971.

An Anthology of concrete Poetry , ed. by E.Williams. New York, 1967.

Anatomy of Criticism, Northrop Frye, Princeton University Press, 1957.

An Encyclopedic Dictionary of Language & Languages, David, Crystal, Blackwell Publishers, 1992.

Approaches to Translation, Peter Newmark, New York, Prentice Hall, 1988.

A Short History of Literary Criticism, Vernon Hall, London, The Meslin Press, 1964.

A Textbook of Translation, Peter Newmark, New York, Prentice Hall, 1988.

Beckett's Waitting for Godot & other plays, James L. Roberts, Nebraska, Cliffs Notes Inc., 1980.

Britannica → *The New Encyclopaedia Britannic*

Catalogue of The Persian Manuscripts in The British Museum, Charles Rieu, London, Gilbert and Rivington, 1879-1883 (3 Volumes).

Deutsche Literatur in Epochen, Barbara Boumann, Max Heuber, V. München, 1982.

Dictionary of Indo - Persian Literature, Nabi Hadi, Delhi,Indria Gandhi National Centre for the Arts, 1995.

Dictionary of World Literary Terms , Joseph T. Shipley, Boston, The Writer Inc.,1970(third Ed).

Encyclopaedia Iranica ,Edited by Ehsan Yarshater, New York, 1982-1993.

Experimentell Literatur und Konkrete Poesie, Harold Hartung, GöttingenVanden höeck Ruprecht V, 1975.

International Encyclopedia, New York, Grolier Inc. ,1973(11th Ed).

Konkrete Poesie im Deutschunterricht, Diplomarbeit von Ali Abdollahi, Tehran, Tarbiyat Modarres Uni.

Konkrete Poesie im Unterricht des Deutschen als Fremdsprache , Dissertation von Rüdiger Krechel.

Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht , Burkhard Garbe Hildesheim, New York , Georg Gems, 1987.

Linguistics & The Novel, Roger Fowler, Great Britain, T. J. Press, 1989.

Literary Schools for University Students, Manoochehr Haghighi, Tehran, Avage Noor Publication Co, 1993.

Meaning - Based Translation, Mildren L. larson, lanham, University Press of America, 1984.

Merriam - Webster's Encyclopedia of Literature, Massachusetts, Merriam- Webster Incorporated Publishers, 1995.

Mughals in India, D. N. Marshal, London and New York, Marshal Limited Publishing Co, 1985 (Second Ed.).

Narrative Discourse, Gérard Genette, Trans, by Jane E. Lewin, Oxford, Blackwell, 1980.

Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics, Alex Preminger, Princeton, New Jersy, 1965.

Russian Formalism, Victor, Erlich, Yale University Press, 1981.

Schüler Duden, Die Literatur, Mannheim, 1980.

The Cambridge Encyclopedia of Language, David Crystal, Combridge University Press, 1989.

The Cambridge Paperback Encyclopedia, Edited by David Crystal, Cambridge University Press, 1995,(Second Ed).

The Concise Oxford Companion to the Theatre, Phyllis Hartnoll, Oxford & New York, Oxford University Press, 1991(11th Ed).

The Concise Oxford Companion to the Theatre, Phyllis Hartnoll, Oxford and New York, Oxford University Press, 1991.

The Concise Oxfofd Dictionary of Literary Terms, Chris Baldick, New York, Oxford University Press, 1990.

The Encyclopaedia of Islam, Leiden, Netherlands, E. J. Brill, 1986.

The Merriam - Webster Dictionary of English Language, G & C Merriam Co., U.S.A.1974.

The New Encyclopaedia Britannica, Chicago, Encyclopaedia Britannica Inc., 1994(15th Ed).

The Oxford Companion to English Literature, Edited by Margaret Drabble, Oxford University Press 1985(5th Ed).

The Practice of Literary Terminology , Jalal Sokhanvar, Tehran, SAMT, 1996.

The Reader's Encyclopedia, William Rose Benet, landon, A & C Black, 1988(Third Ed).

Translation Studies, Susan Bassnett - McGuire, New York, 1980.

Webster's New Twentieth Century Dictionary , 1962(second Ed).

نشریات

آدینه، آرش، آشنا، آموزش ادب فارسی ، آموزش و پرورش، آهنگ، آینده، آینهٔ اندیشه، آینهٔ پژوهش، ادبستان، ادبیات داستانی، ارغنون، ارمغان ،الفبا، اندیشهٔ آزاد، اهل قلم، ایرانشهر،ایران فردا، ایران‌نامه، بنیاد فرهنگستان ایران، بررسیهای تاریخی، پژوهشنامه، پویش، پیام کتابخانه، پیام نوین، تکاپو،تلاش، جنگ اصفهان، جهان کتاب ، چیستا، خرد و کوشش، دانش ، در زمینهٔ روانشناسی، دنیای سخن، راهنمای کتاب، رشد معلم، رودکی، روزگار نو، روزنامهٔ آفرینش، روزنامهٔ اطلاعات، روزنامهٔ ایران، زبان و ادبیات، زنده‌رود، سالنامهٔ گل‌آقا، سخن، سیمرغ، شرق، شعر، شورای نویسندگان و هنرمندان ایران، صدای شرق، طرح ،فارابی، فرهنگ، فرهنگ آفرینش، فرهنگ ایران‌زمین، فرهنگ و زندگی، فصلنامهٔ ترجمه، فصلنامهٔ هنر، فیلم، قدس، قند پارسی، کتاب امروز، کتاب جمعه، کتاب چراغ، کتاب سخن، کتاب شعر، کتاب ماهور، کتاب هفته،کلک، کلمه، کیان، کیهان اندیشه، کیهان فرهنگی، کیهان هوایی، گردون، گفتگو، گوهر، گیلان‌زمین، مترجم، مجلهٔ تاریخ اتحاد جماهیر شوروی، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، مجلهٔ دانشکدهٔ تبریز، مجلهٔ زبانشناسی ،مجلهٔ نمایش،مسایل خاورشناسی، معارف، موسیقی، مهر ایران ،میراث جاویدان، نامهٔ فرهنگستان، نشر دانش، نگاه نو،نگین، وحید، هلال، هنر و مردم، یادگار، یغما.

آتمسفر ← فضا	
آداب الملوک	mirror of the princes
آرکادی (← آرکادیا)	Arcady
آرکادیا	Arcadia
آرکادینیسم(←آرکادیا)	Arcadianism
آرمانشهر(← ادبیات آرمانشهری)	utopia
آشنایی‌زدایی	defamiliarization
آفرینش گرایی ← کرآسیونیسم	
آکادمی ← فرهنگستان	
آوانامش←نام‌آوا	
آوانگارد	avant-garde
آوانگاردیسم(← آوانگارد)	avant-gardism
آیرونی	irony
آینده‌گرایی ← فوتوریسم	
اباحه	prosapodosis
ابداع	invention
ابدال(فقه‌اللغه)	shift
	mutation
ابهام	amphibology
	ambiguity
اپرا	opera
اپرت(← اپرا)	operetta
اپیزود	episode
اتحادگرایی ←اونانیمیسم	
اتیمولوژی ←ریشه‌شناسی	

اجازه	mosaic verse
احتمال‌الضدین ←ابهام	
احساساتی‌گری	sentimentality
اختیارات شاعری	poetic licence
	poetic variations
اخلال	brachiology
ادب	letters
	literature
ادبیات ← ادب	
ادبیات آرمانشهری	utopian literature
ادبیات آموزشی ←ادبیات تعلیمی	
ادبیات آموزنده← ادبیات تعلیمی	
ادبیات ارشادی ← ادبیات تعلیمی	
ادبیات اروتیک	erotic literature
ادبیات اعترافی	confessional literature
ادبیات اندرزی(← اندرزنامه)	wisdom literature
ادبیات پاپ ← ادبیات عامه‌پسند	
ادبیات پلیسی (← داستان‌پلیسی)	detective literature
ادبیات پندآموز← ادبیات تعلیمی	
ادبیات پیشگو← داستان علمی ـ تخیلی	
ادبیات تبلیغی	propagandist literature
ادبیات تطبیقی	comparative literature
ادبیات تعلیمی	didactic literature
ادبیات توده‌پسند ← ادبیات عامه‌پسند	
ادبیات توده زده←ادبیات عامه‌پسند	

ادبیات جزوه‌ای(← ادبیات تبلیغی)	**pamphlet literature**
ادبیات داستانی	**fiction**
ادبیات روستایی(← شعر روستایی)	**pastoral literature**
ادبیات سیاسی (← ادبیات تبلیغی)	**political literature**
ادبیات شفاهی	**oral literature**
ادبیات عامه‌پسند	**popular literature**
ادبیات عامیانه	**folk literature**
ادبیات عبرت‌آموز ← ادبیات تعلیمی	
ادبیات علمی ـ تخیلی ← داستان علمی ـ تخیلی	
ادبیات عوام ← ادبیات عامه‌پسند	
ادبیات عوامانه ← ادبیات عامه‌پسند	
ادبیات متعهد	**engaged literature**
ادبیات مردم‌پسند ← ادبیات عامه‌پسند	
ادبیات ملتزم ← ادبیات متعهد	
ادبیات نمایشی	**dramatic literature**
ادبیت	**literariness**
ادغام	**contraction**
	insertion
ادوات شعر	**poetic devices**
ادیب (← ادب)	**man of letters**
ارابهٔ خدایان ← دست غیب	
ارتجال ← بدیهه‌سرایی	
ارجوزه	**urguza**
ارداف	**synonymous parallelism**
	kenning

ارسال‌المثل	**paroemia**
	proverbial commission
	rhetorical device
ارسال‌المثلین	**paroemia**
ارصاد	**indication**
ارکان عروضی	**prosodic elements**
اروتیزم (← ادبیات اروتیک)	**eroticism**
استتیک ← زیبایی‌شناسی	
استخدام	**zeugma**
استدراک	**emendation**
استدلال	**allegory**
استشهاد	**allusion**
استعاره	**metaphor**
استعارهٔ اصلیه (← استعاره)	**main metaphor**
استعارهٔ بالکنایه (← استعاره)	**submerged metaphor**
	implied metaphor
استعارهٔ بعید (← استعاره)	**conceit**
استعارهٔ تبعیه (← استعاره)	**subordinate metaphor**
استعارهٔ تمثیلیه (← استعاره)	**allegorical metaphor**
استعارهٔ عنادیه (← استعاره)	**axumoron**
	antisyzygy
استعارهٔ غریب (← استعاره)	**conceit**
استعارهٔ قریب (← استعاره)	**close metaphor**
استعارهٔ مجرده (← استعاره)	**abstract metaphor**
	simple metaphor

استعارهٔ محققه (← استعاره)	verified metaphor
استعارهٔ مختلط (← استعاره)	mixed metaphor
استعارهٔمرشحه (← استعاره)	extended metaphor
استعارهٔ مرکب (← استعاره)	telescoped metaphor
	complex metaphor
استعارهٔمصرحه (← استعاره)	explicit metaphor
استعارهٔمطلقه (← استعاره)	absolute metaphor
	antimetaphor
	paralogical metaphor
استعارهٔمکنیه (← استعاره)	implicit metaphor
استعارهٔ وفاقیه (← استعاره)	proportional metaphor
استعانت ← تضمین	
استغراق	absorbtion
استفهام	interrogation
استقبال	imitation
استمداد	invocation
استنساخ	transcription
استهزا	chleuasmos
	epicertomesis
استیناف	anacoluthon
	anatopodoton
اسطوره	myth
اسقاط	elision
اسلوب حکیم	asteismus
اسماءالحسنیٰ	The Names Most Beautiful

اسم اعظم	The Greatest Name
اسم مستعار	pen name
	nom de plume
	pseudonym
اشاره	terseness
اشباع	diastole
	ectiasis
اشتقاق(دربدیع)	polyptoton
	paregmenon
	multiclination
اشتقاق ←ریشه‌شناسی	
اصطلاح	term
اصطلاح‌شناسی	terminology
اصل خودبسندگی	autotelic
اصول ← افاعیل عروضی	
اضراب	epanorthosis
اضمار	resolution
اطّراد	gradation
اطناب	verbosity
	diffuseness
	ambage
	circumlocution
	periphrasis
اعتذار	apology
اعتراض	parenthesis

اعتراض‌الکلام فی‌الکلام قبل‌التمام ← اعتراض	**paremptosis**
اعنات	**perfect rhyme**
	full rhyme
	leonine rhyme
افاعیل عروضی	**metrical feet**
افتنان	**contrast**
افراط‌گرایی ← اولترائیسم	
افسانه	**legend**
افسانهٔ تمثیلی ← فابل	
اقتباس	**allusion**
اقتباس ادبی	**adaptation**
اقتصار	**abridgement**
اقوا	**eye rhyme**
	sight rhyme
اکسپرسیونیسم	**expressionism**
اکفا	**vowel rhyme**
	assonance
التزام	**complete rhyme**
	exact rhyme
	commitment rhyme
	mannerism
التفات	**apostrophe**
	aversio
الحاق	**addendum**
الحام ← سرقات ادبی	**interpalation**
الهام	**inspiration**
اماله	**umlaut**
امپاتی	**empathy**
امپرسیونیسم	**impressionism**
امداد الهی ← دست غیب	
امدادگرغیبی ← دست غیب	
امر	**imperative**
املاط ← اجازه	
انبساط	**mirth**
انتحال ← سرقات ادبی	
انتقاد ادبی ← نقد ادبی	
انجمن ادبی	**literary association**
انحراف	**aberration**
انحطاط	**decadence**
اندرزنامه	**Book of Advice**
اندیکس ← نمایه	
انساب ← تبارنامه	
انسان‌انگاری ← تشخیص	
انسجام	**coherense**
انشا	**composition**
انواع ادبی	**[literary] genres**
اوج	**climax**
اولترائیسم	**ultraism**

اونانیمیسم	**unanimism**
اهتم	**brachycatalectic**
ایجاز	**brevitas**
	brevity
ایداع ← تضمین	
ایدیل(← شعر روستایی)	**idyll**
ایطا	**repeated rhyme**
	identical rhyme
ایقاع	**measure**
	rhythm
	cadence
ایماژیسم	**imagism**
ایندکس ← نمایه	
ایهام	**ambiguity**
	amphiboly
	equivoque
	double entendre
بازبینی ← بازنگری	
بازگشت ادبی	**literary revival**
بازگشت به گذشته ← پس‌نگاه	
بازنگرش ← بازنگری	
بازنگری	**revision**
باستان‌گرایی(← هنجارگریزی)	**archaism**
باطل‌نما ← پارادوکس	
بافت	**context**
بافت‌گرایی	**contextualism**
بث‌الشکویٰ	**complaint**
بحر	**meter**
	metre
	foot
	measure
بحران	**crisis**
بحرطویل	**euphuism**
بحورمتفق‌الارکان	**regular meters**
	mixed meters
بحورمختلف‌الارکان	**irregular meters**
بخت‌برگشتگی ← واژگونی	
بداهه‌سرایی ← بدیهه‌سرایی	
بدیع	**rhetorics**
	embellishing devices
بدیع لفظی	**figures of word**
بدیع معنوی	**figures of thought**
بدیهه‌سرایی	**improvisation**
براعت استهلال	**diothosis**
	praecedens
	prodiorthosis
برجسته‌سازی	**foregrounding**
برج عاج	**ivory tower**
برداشت‌گرایی ← امپرسیونیسم	
برگردان	**refrain**

برگزیده ← گزیده		
بزنگاه ← اوج		
بسامد	frequency	
بلاغت	eloquence	
	decorum	
	rhetorics	
بند	stanza	
بن‌مایه	motif	
بورلسک	burlesque	
بهشت زمینی ← آرکادیا		
بیان	figurative language	
بیانیهٔ ادبی	literary manifesto	
بیبلیوگرافی ← کتاب‌شناسی		
بیت	distich	
	couplet	
بیت مفرد ← فرد		
بیگانه‌سازی ← آشنایی‌زدایی		
بینامتنی (← مناسبات بینامتنی)	intertextuality	
پارابل	parable	
پارادوکس	paradox	
پارناسیسم	parnasianism	
پالایش ← تزکیه		
پانتومیم ← لال‌بازی		
پاورقی	feuilleton	
پایه ← رکن		
پراکنش (← ساخت‌شکنی)		dissemination
پرسونا		persona
پروتوتیپ		prototype
پساساخت‌گرایی		post-structuralism
پسانوگرایی		post-modernism
پست مدرنیسم ← پسانوگرایی		
پس‌نگاه		flashback
پورنوگرافی ← هرزه‌نگاری		
پی‌رفت		sequence
پیرنگ		plot
پیشتاز ← آوانگارد		
پیشرو ← آوانگارد		
پیش‌نگاه		flashforward
پیش‌نماسازی ← برجسته‌سازی		
پیش‌نمونه ← پروتوتیپ		
تآتر پوچی		theatre of the absurd
		absurd theatre
تاریخ ادبیات		literary history
		history of literature
تألیف ← تدوین		
تبارنامه		geneography
تبلیغ ← مبالغه		
تبیین ← تفسیر		
تجاهل عارف		rhetorical question
		epiplexix

ترصیع	**crossed rhyme**
	interlaced rhyme
	homeoptoton
ترکیب	**composition**
ترکیب‌بند	**composite-tie**
ترمینولوژی ← اصطلاح‌شناسی	
تریلوژی	**trilogy**
تزکیه	**katharsis**
	catharsis
تسجیع ← سجع	
تسکین خنده‌آور ← وقفهٔ التهاب‌کاه	
تسکین کمیک ← وقفهٔ التهاب‌کاه	
تسمیهٔ تقلیدی ← نام‌آوا	
تشبیب	**tashbib**
	amatory prelude
	erotic prelude
تشبیه	**simile**
تشبیه اضمار (← تشبیه)	**implicit simile**
تشبیه تسویه (← تشبیه)	**equivalent simile**
تشبیه تفصیل (← تشبیه)	**comparative simile**
تشبیه تمثیل (← تشبیه)	**preferential simile**
	allegorical simile
تشبیه حسی (← تشبیه)	**sensitive simile**
تشبیه خیالی (← تشبیه)	**imaginative simile**
تشبیه صریح (← تشبیه)	**simple simile**

epitimesis	
	تجدید نظر ← بازنگری
experience	تجربه
abstraction	تجرید
ratiocination	
	تجنیس(بدیع) ← جناس
	تحول‌ناگهانی ←واژگونی
aposiopesis	تخفیف
aphesis	
systole	
poetical name	تخلص
pen name	
imagination	تخیل
	تخییل ← محاکات
association	تداعی
compilation	تدوین
biography	تذکره
tragedy	تراژدی
	تراژدی سه‌تایی ← تریلوژی
tragi-comedy	تراژیکمدی(← تراژدی)
	ترانویسی ← استنساخ
song	ترانه
translation	ترجمه
	ترجیع ← برگردان
return-tie	ترجیع‌بند

	explicit simile	
تشبیه عقلی (← تشبیه)	rational simile	تضاد ← مطابقه
تشبیه عکس (← تشبیه)	antithetical simile	تضمین
تشبیه غیرحسی (← تشبیه)	rational simile	citation
تشبیه مرسل (← تشبیه)	explicit simile	تضمین مزدوج
	simple simile	تطبیق ← مطابقه
تشبیه مرکب (← تشبیه)	allegorical simile	تطویل
تشبیه مستوی (← تشبیه)	equivalent simile	macrology
تشبیه مشروط (← تشبیه)	conditional simile	macrologia
تشبیه مضمر (← تشبیه)	implicit simile	prolongation
تشبیه مطلق (← تشبیه)	absolute simile	تعبیرگرایی ← اکسپرسیونیسم
تشبیه معکوس (← تشبیه)	antithetical simile	تعجب
تشبیه مفروق (← تشبیه)	distinctive simile	thaumasmus
تشبیه مقلوب (← تشبیه)	antithetical simile	تعریض
تشبیه مقید (← تشبیه)	conditional simile	innuendo
تشبیه ملفوف (← تشبیه)	compound simile	تعزیه
تشبیه وهمی (← تشبیه)	fantastic simile	passion play
تشخیص	personification	تعطف
	prosopopeia	identical rhyme
تشریح	description	تعقید لفظی
تصدیر ← ردالعجزعلی‌الصدر		card syntheton
تصریف ← صرف		collencatum
تصنیف	composition	تعقید معنوی
تصویر	image	metalepsis
تصویرگرایی ← ایماژیسم		transumption
		تعلیق
		suspense
		تعلیقه‌نویسی ← حاشیه‌نویسی
		تعمیه ← معما
		تعهد ادبی (← ادبیات متعهد)
		literary commitment
		تغزل
		lyricism
		تغییرناگهانی ← واژگونی
		تفسیر
		exegesis
		interpretation

تفسیر و تبیین	exegesis	تم ← درونمایه
	interpretation	
تفویف	isocolon	تمثیل allegory
تقابل	homeosis	تملیط ← اجازه
	syncrisis	تناسب ← مراعات‌نظیر
تقریر	statement	تنافرلفظی cacophony
تقریظ	foreword	dissonance
تقطیع(عروض)	scanning	aischrologia
	scansion	تنافر معنوی non sequitur
تقلید	imitation	تنکیت diction
تقلید(← لال‌بازی)	mime	poetic diction
تکافو ← مطابقه		توازن parallelism
تکرار	palilogy	توجیه ← ابهام
	repetition	توریه ← ایهام
	chiasmus	توشیح acrostic
	epistrophe	mesostich
تکرار واکه‌ای ← همصدایی		توقیع signature of a ruler
تکریر ← تکرار		توقیف معانی enjambement
تک‌گویی	monologue	توهیم ← ایهام
تک‌گویی درونی ← گفتار درونی		تهکّم sarcasm
تک‌گویی نمایشی	dramatic monologue	antiphrasis
تک‌نگاری	monography	جامع‌البحور ← ذوبحرین
تکواژشناسی ← صرف		جامع‌الوزنین ← ذوبحرین
تلمیح	allusion	جریان سیال ذهن ← سیلان آگاهی
تلویح	innuendo	جمع adjunction
		adnexion

adnominatio	zeugma
identical rhyme	جملهٔ معترضه ← اعتراض
echo rhyme	جناس — pun
rich rhyme	play on(upon) words
paronomasia — جناس محرّف (← جناس)	homophony
mosaic rhyme — جناس مرکب (← جناس)	جناس اشتقاق (← جناس) — polyptoton
rime equivoquée	paregmenon
parachesis — جناس مزدوج (← جناس)	multiclination
parechesis	جناس اقتضاب (← جناس) — polyptoton
front rhyme — جناس مطرّف (← جناس)	paregmenon
parachesis — جناس مکرر (← جناس)	multiclination
parechesis	جناس تام (←جناس) — ploce
paronomasia — جناس ناقص (← جناس)	diaphora
anthology — جُنگ	antanaclasis
foursome — چارپاره	conexio
tetrastich	traductio
چاشنی خنده ← وقفهٔ التهاب‌کاه	antistasis
چکامه ← قصیده	contention
چیستان ← لغز	جناس زاید (← جناس) — identical rhyme
event — حادثه	جناس قلب (← جناس) — sotadic
حادثهٔ استقلال‌یافته ← اپیزود	sotadean
حادثهٔ مستقل ← اپیزود	palindrome
marginalia — حاشیه‌نویسی	anagram
marginal notes	جناس لفظ (← جناس) — homonymic pun
annotations	agnominatio

حامل موقوف	run-on line
	open couplet
	reject
حبسیه	prison poem
حدیث نفس	soliloquy
حذف (بدیع)	lipogram
حذف (عروض)	catalexis
حذف (معانی)	elision
حرف روی ← روی	
حرف‌گرایی ← لتریسم	
حسّامیزی	synesthesia
حسب‌حال ← زندگینامهٔ خودنوشت	
حسب‌حال عاشقانه (← غزل)	lyric autobiography
حسرت [به]گذشته ← نوستالژی	
حسن تعبیر	euphemism
حسن تعلیل	etologia
	aetiologia
	poetic explanation
حشو(بدیع)	pleonasm
حشو متوسط	mediocre pleonasm
حشو ملیح	eupleonasm
حقیقت	reality
حقیقت‌مانندی	verisimilitude
حقیقت‌نمایی ← حقیقت‌مانندی	
حلال مشکلات ← دست‌غیب	

حماسه	epic
حماسهٔ مسخره ← حماسهٔ مضحک	
حماسهٔ مضحک	mock epic
	mock heroic
حماسهٔ هجایی ← حماسهٔ مضحک	
خاطره	memoir
خدای ماشینی ← دست‌غیب	
خدایی از ارابه ← دست‌غیب	
خطا	error
خطاب نفس ← تجرید	
خطابه	oratory
خمریه	wine poem
	anacreontic verse
	bachanalians
خواننده‌مداری	reader-response theory
خودبسند ← اصل خودبسندگی	
خودکارشدگی	automatization
خودگویی ← حدیث نفس	
خوش‌آیندی صوتی ← حسن تعبیر	
خوش‌نوایی ← حسن تعبیر	
خویشکاری ← نقش ویژه	
دادا	dada
دادائیسم(← دادا)	dadaism
داستان ← ادبیات داستانی	
داستان بلند	long short story

داستان پلیسی	detective fiction
داستان پلیسی ـ جنایی ← داستان پلیسی	
داستان جنایی ← داستان پلیسی	
داستان خیلی کوتاه(← داستان کوتاه)	short short story
داستان علمی ـ تخیلی	science fiction
داستانک ← داستان خیلی کوتاه	
داستان کوتاه	short story
داستان کوتاه کوتاه ← داستان خیلی کوتاه	
داستان نیمه بلند ← داستان بلند	
دانشنامه ← دایرةالمعارف	
دایرةالمعارف	encyclopaedia
درآیند ←سرشناسه	
درآیه ← سرشناسه	
درواپی ← تعلیق	
درونمایه	theme
دست غیب	deus ex machina
دگرگونی ← واژگونی	
دلالت الزامی ← معنای ضمنی	
دلالت ذاتی ← نام‌آوا	
دلالت مطابقه ← معنای لفظی	
دم‌غنیمتی	carpe diem
دوبیتی	quatrain
	tetrastich
دیباچه	introduction
دیدگاه ← زاویهٔ دید	
دیوان	divan
ذم شبیه به مدح	sarcasm
ذوالبحور ← ذوبحرین	
ذوبحرین	asynartere
ذوق ادبی	taste
ذووزنین ← ذوبحرین	
ذهنیت	subjectivity
رابطهٔ جانشینی	paradigmatic
رابطهٔ همنشینی	syntagmatic
راجیات ← فهلویات	
راست‌نمایی ← حقیقت‌مانندی	
رآلیسم	realism
رآلیسم جادویی	magic realism
رآلیسم سوسیالیستی	social realism
راوی	narrator
رباعی	rubai
	quatrain
رباعیات سرگردان	wandering quatrains
رباعیات شناور(← رباعیات‌سرگردان)	floating quatrains
رباعیات مشاع ← رباعیات سرگردان	
رثا ← مرثیه	
ردالصدرعلی‌العجز	epanadiplosis
	epanastrophe
	anadiplosis
ردالعجزعلی‌الصدر	epanalepsis

mesoteleuton	
serpentine verse	
identical rhyme	ردیف
treatise	رساله
foot	رکن
measure	
novel	رمان
roman	
confessional novel	رمان اعترافی (← ادبیات اعترافی)
romanticism	رمانتیسم
	رمانتیسیسم ← رمانتیسم
romance	رمانس
novelette	رمان کوتاه(← رمان)
short novel	
nouveau roman	رمان نو(← رمان،انواع)
	رمز ← نماد
	روان‌پالایی ← تزکیه
narrative	روایت
letter narrative	روایت مراسله‌ای (← زاویهٔ‌دید)
	روایت نامه‌ای ← روایت مراسله‌ای
diary narrative	روایت یادداشت‌گونه(← زاویهٔ دید)
	روبرداشت ← گرته‌برداری
zeitgeist	روح زمانه
	روزنامه ← یادداشت روزانه
	روگرفت ← گرته‌برداری
rawiyy	روی
finale	
terminal sound	
	رویداد ← حادثه
morphology	ریخت‌شناسی
etymology	ریشه‌شناسی
point of view	زاویهٔ دید
viewpoint	
literary language	زبان ادبی
	زبان روایت ← زاویهٔ‌دید
linguistics of the literature	زبان‌شناسی‌ادبیات
modification	زحاف
simple modification	زحاف بسیط
compound modification	زحاف مرکب
complex modification	
	زحاف مفرد ← زحاف بسیط
	زشت‌نگاری ← هرزه‌نگاری
asteism	زشت و زیبا
time	زمان
exposition	زمینه‌چینی نمایشی
biography	زندگینامه
autobiography	زندگینامهٔ خودنوشت
	زندگینامهٔ دودمانی ← تبارنامه
ascetic poetry	زهدیات
aesthetics	زیبایی‌شناسی

زیبایی‌گرایی	aestheticism
ژانرهای ادبی ← انواع ادبی	
ساخت	structure
ساخت خودکارشده	automatized structure
(← خودکارشدگی)	
ساخت‌شکنی	deconstruction
ساخت‌گرایی	structuralism
ساده‌سازی ← ساده‌نویسی	
ساده‌نویسی	simplification
ساقی‌نامه	drinking song
سالم	acatalectie
سانسور	censor
	censorship
سبب	cord
سبک	style
سبک‌شناسی	stylistics
سبک‌شناسی آماری (← بسامد)	stylostatistics
سبک‌شناسی شعر	poetry stylistics
سبک‌شناسی نثر	prose stylistics
سبک صفوی ← سبک هندی	
سبک هندی (← سبک‌شناسی شعر)	Indian style
سجع	rhyming prose
	prose rhyme
	riming prose
سجع متوازن (← سجع)	symmetrical riming prose
سجع متوازی (← سجع)	paralleled riming prose
سجع مطرّف (← سجع)	lop-sided riming prose
سخره‌حماسه ← حماسهٔ مضحک	
سرشناسه	entry
سرقات ادبی	plagiarism
سرنمون	archetype
سرواژه	acronym
سرود	canto
سره‌گرایی ← سره‌نویسی	
سره‌نویسی	purism
سطر ← مصراع	
سفرنامه	travel book
سمبولیسم	symbolism
سمپاتی ← همدردی	
سناد	conconance
	dissonance
	pararhyme
	consonantal rhyme
	consonantal dissonance
سنت	tradition
سؤال و جواب	stychomythia
سوءتعبیر تلقینی	affective fallacy
سوءتعبیر غرضی	intentional fallacy
سوررآلیسم	surrealism
سوژه	subject

سویهٔ‌ادبی ← ادبیت	
سه‌تایی ← تریلوژی	
سه‌گانه ← تریلوژی	
سهل و ممتنع	easy but difficult to imitate
	easy and inaccessible
سیلان آگاهی	stream of consciousness
سیلان ذهن ← سیلان آگاهی	
شالوده شکنی ← ساخت‌شکنی	
شایگان	homeoptoton
	similiter cards
شبه اشتقاق	quasi-prosonomasia
شبه خبر	pseudo-statement
شبیه‌خوانی ← تعزیه	
شبیه‌گردانی ← تعزیه	
شخصیت	character
شخصیت اصلی(← شخصیت)	protagonist
شخصیت ایستا(← شخصیت)	static character
شخصیت‌بخشی ← تشخیص	
شخصیت‌پردازی (← شخصیت)	characterization
شخصیت پویا (← شخصیت)	dynamic character
شخصیت تک‌بعدی (← شخصیت)	flat character
شخصیت جامع (← شخصیت)	round character
شخصیت چندبعدی (← شخصیت)	round character
شخصیت ساده(← شخصیت)	flat character
شخصیت فرعی(← شخصیت)	minor character
شخصیت قالبی (← شخصیت)	stock character
شخصیت قراردادی (← شخصیت)	stock character
شخصیت مخالف (← شخصیت)	antagonist
شخصیت نمادین (← شخصیت)	symbolic character
شریطه	envoi
	envoy
شعر	poetry
	poem
شعرآزاد	free verse
	vers-libre
شعراخلاقی	moral poetry
	gnomic poetry
شعر انتزاعی	abstract poetry
شعر بزمی	idyllic poetry
شعر پژواکی	echo verse
شعر تعلیمی	didactic poetry
شعر چوپانی ← شعر روستایی	
شعر دشتی ← شعر روستایی	
شعر دیداری	concrete verse
شعر روایی	narrative poetry
شعر روستایی	pastoral poetry
شعر سپید	blank verse
شعر شبانی	pastoral poetry
شعرعرفانی(← عرفان و ادب فارسی)	mystic poetry
شعر عروضی	quantitative poetry

	carmen figuratum
شعر عینی (← شعر مصور)	concrete verse
شعر غنایی	lyric poetry
شعر کانکریت ← شعر دیداری	
شعر مختلط	macaronic verse
شعر مصور	pattern poetry
	carmen figuratum
	figurate poem
	altar poem
شعر معنی	abstract poetry
شعر منثور	prose poetry
شعر ناب	pure poetry
شعر نمایشی	dramatic poetry
شکل	form
شکل‌گرایی ← صورت‌گرایی	
شک و انتظار ← تعلیق	
شکواییات ← بث‌الشکویٰ	
شکوابیه ← بث الشکویٰ	
شمایل (← نشانه‌شناسی)	icon
صامت	consonant
صحنه	setting
صحنهٔ آرامش‌بخش ← وقفهٔ التهاب‌کاه	
صحنه‌پردازی ← صحنه	
صرف	morphology
صله	financial reward

صورت ← شکل	
صورت‌گرایی	formalism
صورخیال	imagery
ضد قهرمان (← شخصیت)	anti-hero
ضرب‌المثل	proverb
ضعف تألیف	solecism
	solecismus
طباق ← مطابقه	
طبیعت‌گرایی ← ناتورالیسم	
طرح	sketch
طرح داستان ← پیرنگ	
طردالعکس ← عکس	
طرد وعکس ← عکس	
طنز	satire
طویل ← بحر طویل	
عاقلان دیوانه ← عقلای مجانین	
عبارت خوش‌آیند ← حسن تعبیر	
عتاب	apodioxis
عدول	deviation
عروض (قافیه)	metrics
عروض (عروض)	prosody
عقد	metaphrase
عقلای مجانین	inspired fools
	wise fools
عکس	antimetabole

commutation	
	علم‌الجمال ← زیبایی‌شناسی
	عمل داستانی ← کنش
elements of story	عناصر داستان
	عنوان ← سرشناسه
title	عنوان داستان
objectivity	عینیت
	غریب گردانی ← آشنایی‌زدایی
ghazal	غزل
	غزل روستایی ← شعر روستایی
	غلو(بدیع)← مبالغه
	غنیمت شمردن دم ← دم غنیمتی
fable	فابل
catastrophe	فاجعه
farce	فارس
stay	فاصله
	فاصلهٔ جمال‌شناختی ← فاصلهٔ زیبایی‌شناختی
	فاصلهٔ روان‌شناختی ← فاصلهٔ زیبایی‌شناختی
	فاصلهٔ روانی ← فاصلهٔ زیبایی‌شناختی
aesthetic distance	فاصلهٔ زیبایی‌شناختی
	فاصلهٔ زیبایی‌شناسیک ← فاصلهٔ زیبایی‌شناختی
alienation	فاصله‌گذاری
	فاصله‌گیری زیبایی‌شناسانه ← فاصلهٔ زیبایی‌شناختی
artistic distance	فاصلهٔ هنرمندانه
	(←فاصلهٔ زیبایی‌شناختی)
fantasy	فانتزی
odes triumphants	فتحنامه
	فخریه ← قصیده
	فراواقع‌گرایی ← سوررآلیسم
closed couplet	فرد
monostich	
heresiography	فرقه‌نگاری
	فرهنگ بسامدی ← واژه‌نمای بسامدی
academy	فرهنگستان
eloquence	فصاحت
elegance	
atmosphere	فضا
wit	فکاهه
witticism	
	فلاش‌بک ← پس‌نگاه
	فلاش فوروارد ← پیش نگاه
	فن خطابه ← خطابه
futurism	فوتوریسم
	فورم ← شکل
organic form	فورم ارگانیک (← شکل)
	فورمالیسم ← صورت‌گرایی
Russian formalism	فورمالیسم روسی (← صورت‌گرایی)
mechanical form	فورم مکانیکی (← شکل)
	فولکلور ← ادبیات عامیانه
	فهرست اعلام ← نمایه

فهلویات	Pahlavi-ballad
فیلمنامه	scenario
	screen play
قاعده‌افزایی	extra regularity
قافیه	rhyme
	rime
قافیهٔ معمول	synthetic rhyme
قالبی ← کلیشه	
قرارداد ← سنت	
قصر(عروض)	catalexis
قصر(معانی)	horismus
قصص‌الحیوانات(← فابل)	beast epic
قصه	tale
قصه‌اندرقصه ← اپیزود	
قصهٔ پریان	fairy tale
	marchen
قصه‌های عامیانه (← ادبیات عامیانه)	folk tales
قصیده	quasida
قلب	etaplasm
قهرمان	hero
کارساز غیب ← دست غیب	
کاریکاتور	caricature
کانون روایت (← زاویهٔ دید)	focus of narration
کانون‌شدگی (← زاویهٔ‌دید)	focalization
کتاب‌شناسی	bibliography
کتاب مرجع ← مرجع	
کتابنامه ← کتاب‌شناسی	
کتیبه	epigraph
	inscription
کثرت تکرار	epizeuxis
	germination
	doublet
	underlay
کُر ← همسرایان	
کرآسیونیسم	creationism
کشف	apocopation
کشف	discovery
کشف‌اللغات ← واژه‌نمای بسامدی	
کشمکش	conflict
کلاسیسیسم	classicism
کلام جامع	comprehensive speech
کلمات قصار	aphorism
	maxim
کلیشه	cliché
کمدی	comedy
کمینه‌گرایی ← مینیمالیسم	
کنایه	kenning
	metonymy
	antonomasia
	symbolic statement

کنزاللغات ← گنج واژه	
کنش	action
کنگره	congress
کوبیسم	cubism
کوته‌نوشت	abbreviation
گرته‌برداری	calque
گرده‌برداری ← گرته‌برداری	
گروتسک	grotesque
گره‌افکنی	complication
	knotting
گره‌گشای سحرآمیز ← دست غیب	
گره‌گشایی	dénouement
	resolution
گزیده	selected
گزینه ← گزیده	
گفتار درونی	interior monologue
گفتگو	dialogue
گنج‌واژه	thesaurus
لادری	anonymous
لالایی	lullaby
لال‌بازی	pantomime
	mime
لتریسم	letterism
لحن	tone
لطیفه	joke
لغز	enigma
	~~enigma~~
	riddle
	puzzle
لف و نشر	epanodos
لوده‌بازی ← فارس	
ماده [لغت] ← سرشناسه	
مادهٔ تاریخ	chronogram
ماشین خدایان ← دست‌غیب	
مانیفست ادبی ← بیانیهٔ ادبی	
مایه ← بن‌مایه	
مبالغه	amplification
	hyperbole
متضاد ← مطابقه	
متکلف	precious
متل	tall tale
	folk ballad
	child ballad
متلوّن ← ذوبحرین	
متناقض‌نما ← پارادوکس	
مثل	exemplum
مثلثات	trimeters
	tripodies
مثل سایر ← ضرب‌المثل	
مثمن	octagonal verse

مثنوی	couplet	مدح شبیه به ذم	antanagoge
	heroic couplet		asteism
	gemells	مدخل ← سرشناسه	
مجاز	figurative language	مدرج	broken rhyme
	trope	مدرنیسم	modernism
مجاز مرسل	metonymy	مدوّن (← تدوین)	compiled
	synecdoche	مراعات‌نظیر	taxis
	transnomination		congeries
	transmutation	مربع	tetrameter
مجمع‌البحرین ← ذوبحرین			tetrapody
مجهول‌المؤلف	anonymous		square plaindrome
محاکات	mimesis	مرثیه	elegy
	imitation	مرثیهٔ‌روستایی (← شعر روستایی)	pastoral elegy
محتسبی ← سانسور		مرجع	reference work
محتمل‌الضدین ← ابهام			work of reference
محتمل‌الوجهین ← ابهام		مرفل	hypermetrical
محذوف	catalectic		extrametrical
محور جانشینی ← رابطهٔ جانشینی		مساوات	balance
محور همنشینی ← رابطهٔ همنشینی			decorum
مخالف قیاس	metaplasmus,solecism	مستزاد	tail rhyme
مخمس	pentastich		coudate sonnet
	cinquain		virelay
	quintain	مستعارله (← استعاره)	tenor
مدح	eulogy	مستعارمنه (← استعاره)	vehicle
	praise	مستهجن‌نگاری ← هرزه‌نگاری	

مسدس	hexameter	معانی	figures of speech
	hexastich		rhetorical figures
مسلسل	auxesis	معانی و بیان	rhetorics
مسمط	multiple poem	معما	riddle
	stanzaic poem	معنای باطنی ← معنای ضمنی	
مشاعره	poetical contest	معنای تحت‌اللفظی ← معنای لفظی	
مشاکله	resemblance	معنای صریح ← معنای لفظی	
	conformity	معنای ضمنی	connotation
مشکل‌گشای غیبی ← دست غیب		معنای ظاهری ← معنای لفظی	
مصراع	line	معنای قاموسی ← معنای لفظی	
	semistich	معنای لغوی ← معنای لفظی	
	half verse	معنای لفظی	denotation
	hemistich	معنای واژگانی ← معنای لفظی	
مصنوع (سبک)	hieratic style	مفاخره	boasting poem
مصوّت	vowel	مفرد ← فرد	
مضاده ← مطابقه		مقابله ← مطابقه	
مضحکه ← فارس		مقاله	essay
مضمون ← درونمایه		مقامه	maqäma
مطابقه	contraposition	مقتضب (عروض)	adnominated
	opposition	مقصور (عروض)	catalectic
	contentio	مقطع	ending lines
	antithesis	مقفّیٰ	rhymed
مطایبه (← فکاهه)	humour		riming
مطلع	opening lines	مکتب ادبی	literary school
	opening verses	مکتب پارناس ← پارناسیسم	

مکشوف	apocopated
ملک‌الشعرا	poet-laureate
ملمّع	patchwork
ملودرام	melodrama
ملوّن ← ذوبحرین	
مماثله ← موازنه	
مماطله ← اجازه	
ممیزی ← سانسور	
مناسبات بینامتنی	intertextuality relationships
مناظره	debate
منتخب ← گزیده	
منطق مکالمه	dialogique
منظر ← زاویهٔ دید	
مؤاخات ← مراعات‌نظیر	
موازنه	parallelism
	analogue
	paromoiosis
موتیف ← بن‌مایه	
موجز ← ایجاز	
موج نو	new wave
مورفولوژی ← صرف	
موضوع ← سوژه	
موقوص	acephalous
موقوف	turn-on line
مؤلف ناشناس ← مجهول‌المؤلف	

میان‌پرده	interlude
مینیمالیسم	minimalism
ناتورالیسم	naturalism
ناسازوار ← پارادوکس	
نام‌آوا	onomatopoeia
نام ادبی ← اسم مستعار	
نام قلمی ← اسم مستعار	
نثر	prose
نجات‌بخش آسمانی ← دست غیب	
نحو	syntax
ندا	interjenction
نزاکت ادبی	les bien seances
نسب‌نامه ← تبارنامه	
نسخ ← سرقات ادبی	
نسیب ← تشبیب	
نشانه‌شناسی	semiology
	semiotics
نظرگاه ← زاویهٔ‌دید	
نظریهٔ ادبی	literary theory
نظم	verse
نظیره‌سازی ← بورلسک	
نعت	attribute
	epithet
نقالهٔ‌خدایان ← دست غیب	
نقالی	story telling

نقد ادبی	literary criticism
نقد نقد	metacriticism
نقد نو	new criticism
نقش‌ویژه	function
نقطهٔ‌ضعف تراژیک (← تراژدی)	tragic flaw
نقیضه	parody
نماد	symbol
نمادپردازی ← سمبولیسم	
نمادگرایی ← سمبولیسم	
نمایش (← ادبیات نمایشی)	drama
نمایش بی‌رحمی	theatre of cruelty
نمایش پوچی ← تآتر پوچی	
نمایش سه‌گانه ← تریلوژی	
نمایه	index
نوستالژی	nostalgia
نوگرایی ← مدرنیسم	
واژگان انتخابی ← واژه‌گزینی	
واژگان عاریتی (← گرته‌برداری)	loan words
واژگان قرضی (← گرته‌برداری)	loan words
واژگونی	peripeteia
واژه‌آماری (← بسامد)	lexicostatistics
واژهٔ‌آمیخته	blend
واژه‌شناسی	morphology
واژه‌گزینی	diction
	poetic diction
واژه‌نامه	dictionary
واژه‌نامهٔ‌بسامدی ← واژه‌نمای بسامدی	
واژه‌نمای بسامدی	concordance
واسازی ← ساخت‌شکنی	
واسطةالعقد ← برگردان	
واقع‌گرایی سوسیالیستی ← رآلیسم سوسیالیستی	
واقع‌نمایی ← حقیقت‌مانندی	
واقعهٔ ضمنی ← اپیزود	
واقعهٔ معترضه ← اپیزود	
واقعیت‌گریزی	anti-realism
واقعیت‌مانندی ← حقیقت‌مانندی	
وامْ واژه (← گرته‌برداری)	loan-word
وتد	peg
	cord
وحدت‌های سه‌گانه	three unities
ورتی‌سیسم	vorticism
وریسم	verismo
وزن	meter
	rhythm
	metre
وصل	polysyndeton
وقاحت‌نگاری ← هرزه‌نگاری	
وقایع روزانه ← یادداشت روزانه	
وقف	cesure
	caesura

وقفهٔ التهاب‌کاه	**comic relief**
ویرایش	**edition**
هایکو	**Haiku**
هجا	**syllable**
هجو	**lampoon**
هرزه‌نگاری	**pornography**
هرم فرایتاگ	**Freytag's pyramid**
هرمنوتیک	**hermeneutics**
هزل	**lampoon**
	satire
	facetiae
همحروفی	**consonance**
همدردی	**sympathy**
همسرایان(← کُر)	**chorus**
همصدایی	**assonance**
هنجارگریزی	**deviation [of the norm]**
هنربرای هنر	**art for art's sake**
	l'art pour l'art
هول و ولا ← تعلیق	
هیأت‌شناسی ← ریخت‌شناسی	
هیچانه	**nonsense poetry**
یادداشت روزانه	**diary**
	journal

فاصلهٔ جمال‌شناختی،فاصله روان‌شناختی،فاصلهٔ روانی،	**abbreviation** کوته‌نوشت
فاصلهٔ زیبایی‌شناسیک، فاصله‌گیری زیبایی‌شناسانه	**aberration** انحراف
aestheticism زیبایی‌گرایی	**abridgement** اقتصار
aesthetics زیبایی‌شناسی ،استتیک ، علم‌الجمال	**absolute metaphor** استعارهٔ‌مطلقه (←استعاره)
aetiologia حسن تعلیل	**absolute simile** تشبیه مطلق (← تشبیه)
Affective fallacy سوءتعبیر تلقینی	**absorbtion** استغراق
agnominatio جناس لفظ (← جناس)	**abstraction** تجرید ،خطاب نفس
aischrologia تنافر لفظی	**abstract metaphor** استعارهٔ مجرده (←استعاره)
alienation فاصله‌گذاری	**abstract poetry** شعر انتزاعی، شعر معنی
allegorical metaphor استعارهٔ‌تمثیلیه(←استعاره)	**abstract poetry** شعر انتزاعی، شعرمعنی
allegorical simile تشبیه مرکب،تشبیه تمثیل (←تشبیه)	**absurd theatre** تآتر پوچی ،نمایش پوچی
allegory استدلال،تمثیل	**academy** فرهنگستان، آکادمی
allusion استشهاد،اقتباس،تلمیح	**acatalectie** سالم
altar poem شعر مصور	**acephalous** موقوص
amatory prelude تشبیب،نسیب	**acronym** سرواژه
ambage اطناب	**acrostic** توشیح
ambiguity ابهام،احتمال‌الضدین،توجیه،	**action** کنش، عمل داستانی
ایهام،توریه،توهیم،محتمل‌الضدین،محتمل‌الوجهین	**adaptation** اقتباس ادبی
amphibology ابهام،احتمال‌الضدین،توجیه،	**addendum** الحاق
ایهام،توریه،توهیم،محتمل‌الضدین،محتمل‌الوجهین	**adjunction** جمع
amplification مبالغه، تبلیغ، غلو(بدیع)	**adnexion** جمع
anacoluthon استیناف	**adnominated** مقتضب (عروض)
anacreontic verse خمریه	**adnominatio** جناس لفظ (←جناس)
anadiplosis ردالصدر علی‌العجز	**aenigma** لغز، چیستان
anagram جناس قلب (← جناس)	**aesthetic distance** فاصلهٔ‌زیبایی‌شناختی،

analogue	موازنه،مماثله
anatopodoton	استیناف
annotations	حاشیه‌نویسی،تعلیقه‌نویسی
anonymous	لاادری،مجهول‌المؤلف، مؤلف ناشناس
antagonist	شخصیت مخالف (← شخصیت)
antanaclasis	جناس تام (← جناس)
antanagoge	مدح شبیه به ذم
anthology	جُنگ
anti-hero	ضد قهرمان (← شخصیت)
antimetabole	عکس،طردالعکس،طرد وعکس
antimetaphor	استعارهٔ مطلقه (←استعاره)
antiphrasis	تهکم
anti-realism	واقعیت‌گریزی
antistasis	جناس تام (← جناس)
antisyzygy	استعارهٔ عنادیه (←استعاره)
antithesis	مطابقه،تضاد، تطبیق،تکافو، طباق،متضاد،مضاده،مقابله
antithetical simile	تشبیه عکس،تشبیه معکوس(← تشبیه)، تشبیه مقلوب (← تشبیه)
antonomasia	کنایه
aphesis	تخفیف
aphorism	کلمات قصار
apocopated	مکشوف
apocopation	کشف
apodioxis	عتاب
apology	اعتذار
aposiopesis	تخفیف
apostrophe	التفات
Arcadia	آرکادیا،بهشت زمینی
Arcadianism	آرکادینیسم (← آرکادیا)
Arcady	آرکادی (← آرکادیا)
archaism	باستان‌گرایی (← هنجارگریزی)
archetype	سرنمون
art for art's sake	هنربرای‌هنر
artistic distance	فاصلهٔ هنرمندانه (← فاصلهٔ زیبایی‌شناختی)
ascetic poetry	زهدیات
association	تداعی
assonance	همصدایی،تکرار واکه‌ای،اکفا
asteism	زشت و زیبا،مدح شبیه به ذم
asteismus	اسلوب حکیم
asynartere	متلوّن،مجمع‌البحرین،ملّون، ذوبحرین،ذوالبحور،ذووزنین،جامع‌البحور،جامع‌الوزنین
atmosphere	آتمسفر،فضا
attribute	نعت
autobiography	زندگینامهٔ خودنوشت،حسب حال
automatization	خودکارشدگی
automatized structure	ساخت خودکارشده (←خودکارشدگی)
autotelic	اصل خودبسندگی،خود بسند

anxesis	مسلسل
avant-garde	آوانگارد،پیشرو، پیشتاز
avant-gardism	آوانگاردیسم(← آوانگارد)
aversio	التفات
axumoron	استعارهٔ عنادیه (← استعاره)
bachanalians	خمریه
balance	مساوات
beast epic	قصص‌الحیوانات (← فابل)
bibliography	بیبلیوگرافی، کتاب‌شناسی،کتابنامه
biography	تذکره،زندگینامه
blank verse	شعر سپید
blend	واژهٔ آمیخته
boasting poem	مفاخره
Book of Advice	اندرزنامه
brachiology	اخلال
brachycatalectic	اهتم
brevitas	ایجاز،موجز
brevity	ایجاز،موجز
broken rhyme	مدرج
burlesque	بورلسک،نظیره‌سازی
cacophony	تنافرلفظی
cadence	ایقاع
caesura	وقف
calque	گرته‌برداری ،روبرداشت،روگرفت، گرده‌برداری
canto	سرود
card syntheton	تعقید لفظی
caricature	کاریکاتور
carmen figuratum	شعر عروضی،شعر مصور
carpe diem	دم‌غنیمتی،غنیمت شمردن دم
catalectic	محذوف،مقصور(عروض)
catalexis	حذف (عروض)،قصر (عروض)
catastrophe	فاجعه
catharsis → Katharsis	
censor	سانسور،محتسبی، ممیزی
censorship	سانسور،محتسبی، ممیزی
cesure	وقف
character	شخصیت
characterization	شخصیت‌پردازی (← شخصیت)
chiasmus	تکرار، تکریر
child ballad	متل
chleuasmos	استهزا
chorus	همسرایان، کُر
chronogram	مادهٔ تاریخ
cinquain	مخمس
circumlocution	اطناب
citation	تضمین،استعانت،ایداع
classicism	کلاسیسیسم
cliché	کلیشه،قالبی
climax	اوج،بزنگاه
closed couplet	فرد،بیت مفرد،مفرد

close metaphor	استعارهٔ قریب (←استعاره)
coherense	انسجام
collencatum	تعقید لفظی
comedy	کمدی
comic relief	وقفهٔ التهاب‌کاه،تسکین خنده‌آور،تسکین کمیک،چاشنی خنده،صحنهٔ آرامش‌بخش
commitment rhyme	التزام
commutation	عکس، طردالعکس،طرد و عکس
comparative literature	ادبیات تطبیقی
comparative simile	تشبیه تفصیل (← تشبیه)
compilation	تدوین،تألیف
compiled	مدوّن (← تدوین)
complaint	بث‌الشکوی،شکواییات، شکواییه
complete rhyme	التزام
complex metaphor	استعارهٔ مرکب (←استعاره)
complex modification	زحاف مرکب
complication	گره‌افکنی
composite-tie	ترکیب‌بند
composition	انشا،ترکیب،تصنیف
compound modification	زحاف مرکب
compound simile	تشبیه ملفوف (←تشبیه)
comprehensive speech	کلام جامع
conceit	استعارهٔ بعید،استعارهٔ غریب (←استعاره)
conconance	سناد
concordance	واژه‌نمای بسامدی،واژه‌نامهٔ بسامدی، فرهنگ بسامدی، کشف‌اللغات
concrete verse	(شعر دیداری،شعر کانکریت، شعر عینی (← شعر مصور)
conditional simile	تشبیه مشروط،تشبیه مقید(←تشبیه)
conexio	جناس تام(←جناس)
confessional literature	ادبیات اعترافی
confessional novel	رمان اعترافی(←ادبیات اعترافی)
conflict	کشمکش
conformity	مشاکله
congeries	مراعات‌نظیر،تناسب،مؤاخات
congress	کنگره
connotation	معنای ضمنی،دلالت الزامی،معنای باطنی
consonance	همحروفی
consonant	صامت
consonantal dissonance	سناد
consonantal rhyme	سناد
contentio	مطابقه،تضاد،تطبیق،تکافو، طباق،متضاد،مضاده،مقابله
contention	جناس تام (←جناس)
context	بافت
contextualism	بافت‌گرایی
contraction	ادغام
contraposition	مطابقه،تضاد،تطبیق،تکافو، طباق،متضاد،مضاده،مقابله
contrast	افتنان

cord	سبب،وتد
coudate sonnet	مستزاد
couplet	بیت،مثنوی
coupling	تضمین مزدوج
creationism	کرآسیونیسم ،آفرینش‌گرایی
crisis	بحران
crossed rhyme	ترصیع
cubism	کوبیسم
dada	دادا
dadaism	دادائیسم(←دادا)
debate	مناظره
decadence	انحطاط
deconstruction	ساخت‌شکنی،شالوده‌شکنی،واسازی
decorum	بلاغت،مساوات
defamiliarization	آشنایی‌زدایی، بیگانه‌سازی،غریب‌گردانی
denotation	معنای لفظی،دلالت مطابقه،معنای تحت‌اللفظی، معنای صریح،معنای ظاهری،معنای قاموسی، معنای لغوی،معنای واژگانی
dénouement	گره‌گشایی
description	تشریح
detective fiction	داستان پلیسی،داستان پلیسی ـ جنایی، داستان جنایی
detective literature	ادبیات پلیسی(←داستان پلیسی)
deus ex machina	دست غیب،ارابهٔ خدایان، امدادالهی،امدادگرغیبی،حلال مشکلات،خدای ماشینی، خدایی از ارابه، کارساز غیب، گره‌گشای سحرآمیز، ماشین خدایان،مشکل‌گشای غیبی،نجات‌بخش آسمانی، نقالهٔ خدایان
deviation	عدول، هنجارگریزی
dialogique	منطق مکالمه
dialogue	گفتگو
diaphora	جناس تام (←جناس)
diary	یادداشت روزانه،روزنامه،وقایع روزانه
diary narrative	روایت یادداشت‌گونه (← زاویهٔ دید)
diastole	اشباع
diction	تنکیت،واژه‌گزینی، واژگان انتخابی
dictionary	واژه‌نامه
didactic literature	ادبیات تعلیمی،ادبیات آموزشی، ادبیات آموزنده،ادبیات ارشادی،ادبیات پندآموز،ادبیات عبرت‌آموز
didactic poetry	شعر تعلیمی
diffuseness	اطناب
diothosis	براعت استهلال
discovery	کشف
dissemination	پراکنش (←ساخت شکنی)
dissonance	تنافرلفظی،سناد
distich	بیت
distinctive simile	تشبیه مفروق (←تشبیه)
divan	دیوان

double entendre	ایهام،توریه،توهیم
doublet	کثرت تکرار
drama	نمایش(← ادبیات نمایشی)
dramatic literature	ادبیات نمایشی
dramatic monologue	تک‌گویی نمایشی
dramatic poetry	شعر نمایشی
drinking song	ساقی‌نامه
dynamic character	شخصیت پویا(← شخصیت)
easy and inaccessible	سهل و ممتنع
easy but difficult to imitate	سهل و ممتنع
echo rhyme	جناس لفظ (←جناس)
echo verse	شعر پژواکی
ectiasis	اشباع
edition	ویرایش
elegance	فصاحت
elegy	مرثیه،رثا
elements of story	عناصرداستان
elision	اسقاط،حذف (معانی)
eloquence	بلاغت،فصاحت
embellishing devices	بدیع
emendation	استدراک
empathy	امپاتی
encyclopaedia	دایرةالمعارف ،دانشنامه
ending lines	مقطع
engaged literature	ادبیات متعهد،ادبیات ملتزم
enigma	لغز،چیستان
enjambement	توقیف معانی
entry	سرشناسه،درآیند،درآیه،عنوان،ماده [لغت]،مدخل
envoi	شریطه
envoy	شریطه
epanadiplosis	ردالصدر علی‌العجز
epanalepsis	ردالعجزعلی‌الصدر،تصدیر
epanastrophe	ردالصدرعلی‌العجز
epanodos	لف و نشر
epanorthosis	اضراب
epic	حماسه
epicertomesis	استهزا
epigraph	کتیبه
epiplexix	تجاهل عارف
episode	اپیزود،حادثهٔ استقلال‌یافته،حادثهٔ مستقل،قصه اندرقصه،واقعهٔ ضمنی،واقعهٔ معترضه
epistrophe	تکرار،تکریر
epithet	نعت
epitimesis	تجاهل عارف
epizeuxis	کثرت تکرار
equivalent simile	تشبیه‌مستوی،تشبیه تسویه (←تشبیه)
equivoque	ایهام،توریه، توهیم
eroticism	اروتیزم(←ادبیات اروتیک)
erotic literature	ادبیات اروتیک
erotic prelude	تشبیب،نسیب

error	خطا
essay	مقاله
etaplasm	قلب
etologia	حسن تعلیل
etymology	ریشه‌شناسی،اتیمولوژی،اشتقاق
eulogy	مدح
euphemism	حسن تعبیر،خوش‌آیندی صوتی ، خوش‌نوایی،عبارت خوش‌آیند
euphuism	بحرطویل،طویل
eupleonasm	حشو ملیح
event	حادثه ،رویداد
exact rhyme	التزام
exegesis	تفسیر،تبیین ،تفسیر وتبیین
exemplum	مثل
experience	تجربه
explicit metaphor	استعارهٔمصرحه(←استعاره)
explicit simile	تشبیه مرسل،تشبیه صریح (←تشبیه)
exposition	زمینه‌چینی نمایشی
expressionism	اکسپرسیونیسم،تعبیرگرایی
extended metaphor	استعارهٔمرشحه (←استعاره)
extra metrical	مرفل
extra regularity	قاعده‌افزایی
eye rhyme	اقوا
fable	فابل،افسانهٔ تمثیلی
facetiae	هزل
fairy tale	قصهٔ پریان
fantastic simile	تشبیه وهمی (←تشبیه)
fantasy	فانتزی
farce	فارس،لوده‌بازی،مضحکه
feuilleton	پاورقی
fiction	ادبیات داستانی،داستان
figurate poem	شعر مصور
figurative language	بیان،مجاز
figures of speech	معانی
figures of thought	بدیع معنوی
figures of word	بدیع لفظی
finale	روی ،حرف روی
financial reward	صله
flashback	پس‌نگاه،بازگشت به گذشته،فلاش‌بک
flashforward	پیش‌نگاه،فلاش‌فوروارد
flat character	شخصیت تک‌بعدی، شخصیت ساده (← شخصیت)
floating quatrains	رباعیات شناور (← رباعیات سرگردان)
focalization ~	کانون‌شدگی (← زاویهٔ‌دید)
focus of narration	کانون روایت (← زاویهٔ دید)
folk ballad	متل
folk literature	ادبیات عامیانه ،فولکلور
folk tales	قصه‌های عامیانه (←ادبیات عامیانه)
foot	بحر،رکن،پایه
foregrounding	برجسته‌سازی،پیش‌نماسازی

foreword	تقریظ
form	شکل،صورت،فورم
formalism	صورت‌گرایی،شکل‌گرایی،فورمالیسم
foursome	چارپاره
free verse	شعرآزاد
frequency	بسامد
Freytag's pyramid	هرم فرایتاگ
front rhyme	جناس مطرّف (← جناس)
full rhyme	اعنات
function	نقش‌ویژه،خویشکاری
futurism	فوتوریسم،آینده‌گرایی
gemells	مثنوی
geneography	تبارنامه،انساب،زندگینامهٔ دودمانی، نسب‌نامه
germination	کثرت تکرار
ghazal	غزل
gnomic poetry	شعر اخلاقی
gradation	اطّراد
grotesque	گروتسک
Haiku	هایکو
half verse	مصراع،سطر
hemistich	مصراع،سطر
heresiography	فرقه‌نگاری
hermeneutics	هرمنوتیک
hero	قهرمان (← شخصیت)
heroic couplet	مثنوی
hexameter	مسدس
hexastich	مسدس
hieratic style	مصنوع (سبک)
history of literature	تاریخ ادبیات
homeoptoton	ترصیع،شایگان
homeosis	تقابل
homonymic pun	جناس لفظ (← جناس)
homophony	جناس،تجنیس(در بدیع)
horismus	قصر(معانی)
humour	مطایبه (←فکاهه)
hyperbole	مبالغه، تبلیغ،غلو(در بدیع)
hypermetrical	مرفل
icon	شمایل (← نشانه‌شناسی)
identical rhyme	ردیف، جناس لفظ (← جناس) ایطا،تعطف، جناس زاید (← جناس)
idyll	ایدیل(← شعر روستایی)
idyllic poetry	شعر بزمی
image	تصویر
imagery	صورخیال
imagination	تخیل
imaginative simile	تشبیه خیالی(← تشبیه)
imagism	ایماژیسم،تصویرگرایی
imitation	محاکات،استقبال،تقلید،تخییل
imperative	امر

implicit metaphor	استعارهٔ مکنیه (← استعاره)
implicit simile	تشبیه اضمار، تشبیه مضمر (← تشبیه)
implied metaphor	استعارهٔ بالکنایه (← استعاره)
impressionism	امپرسیونیسم، برداشت‌گرایی
improvisation	بدیهه‌سرایی، ارتجال، بداهه‌سرایی
index	نمایه، اندیکس، ایندکس، فهرست اعلام
Indian style	سبک صفوی، سبک هندی (← سبک‌شناسی شعر)
innuendo	تعریض، تلویح
inscription	کتیبه
insertion	ادغام
inspiration	الهام
inspired fools	عقلای مجانین، عاقلان دیوانه
intentional fallacy	سوءتعبیر غرضی
interior monologue	تک‌گویی درونی، گفتار درونی
interjenction	ندا
interlaced rhyme	ترصیع
interlude	میان‌پرده
interpalation	الحاق
interpretation	تفسیر، تبیین، تفسیرو تبیین
interrogation	استفهام
intertextuality	بینامتنی (← مناسبات بینامتنی)
intertextuality relationships	مناسبات بینامتنی
introduction	دیباچه
invention	ابداع
invocation	استمداد
irony	آیرونی
irregular meters	بحور مختلف‌الارکان
isocolon	تفویف
ivory tower	برج عاج
joke	لطیفه
journal	یادداشت روزانه، روزنامه، وقایع روزانه
katharsis	تزکیه، پالایش، روان‌پالایی
kenning	ارداف، کنایه
knotting	گره‌افکنی
lampoon	هجو، هزل
l'part pour l'part	هنر برای هنر
legend	افسانه
leonine rhyme	اعنات
les bien seances	نزاکت ادبی
letterism	لتریسم، حرف‌گرایی
letter narrative	روایت مراسله‌ای، روایت نامه‌ای (← زاویهٔ دید)
letters	ادب، ادبیات
lexicostatistics	واژه‌آماری (← بسامد)
line	مصراع، سطر
linguistics of the literature	زبان‌شناسی ادبیات
lipogram	حذف (بدیع)
literariness	ادبیت، سویهٔ ادبی
literary association	انجمن ادبی

literary commitment	تعهد ادبی (← ادبیات متعهد)	man of letters	ادیب (← ادب)
literary criticism	نقد ادبی،انتقاد ادبی	maqäma	مقامه
literary genres	انواع ادبی، ژانرهای ادبی	marchen	قصهٔ‌پریان
literary history	تاریخ ادبیات	marginalia	حاشیه‌نویسی،تعلیقه‌نویسی
literary language	زبان ادبی	marginal notes	حاشیه‌نویسی،تعلیقه‌نویسی
literary manifesto	بیانیهٔ ادبی،مانیفست ادبی	maxim	کلمات قصار
literary revival	بازگشت ادبی	measure	ایقاع، بحر، رکن ،پایه
literary school	مکتب ادبی	mechanical form	فورم مکانیکی (← شکل)
literary theory	نظریهٔ ادبی	mediocre pleonasm	حشو متوسط
literature	ادب،ادبیات	melodrama	ملودرام
loan-word	وام‌واژه (← گرته‌برداری)	memoir	خاطره
loan words	واژگان عاریتی،واژگان قرضی (← گرته‌برداری)	mesostich	توشیح
		mesoteleuton	ردالعجز علی‌الصدر ،تصدیر
long short story	داستان بلند،داستان‌نیمه‌بلند	metacriticism	نقد نقد
lop- sided riming prose	سجع مطرّف(← سجع)	metalepsis	تعقید معنوی
lullaby	لالایی	metaphor	استعاره
lyric autobiography	حسب‌حال عاشقانه (← غزل)	metaphrase	عقد
lyricism	تغزل	metaplasmus	مخالف قیاس
lyric poetry	شعر غنایی	meter	بحر،وزن
macaronic verse	شعر مختلط	metonymy	مجاز مرسل ،کنایه
macrologia	تطویل	metre	بحر،وزن
macrology	تطویل	metrical feet	افاعیل عروضی،اصول
magic realism	رآلیسم جادویی	metrics	عروض (قافیه)
main metaphor	استعارهٔ‌اصلیه(← استعاره)	mime	پانتومیم،لال‌بازی،تقلید(← لال‌بازی)
mannerism	التزام	mimesis	محاکات،تخییل

minimalism	مینیمالیسم،کمینه گرایی
minor character	شخصیت فرعی (← شخصیت)
mirror of the princes	آداب الملوک
mirth	انبساط
mixed metaphor	استعارهٔ مختلط (← استعاره)
mixed meters	بحورمتفق‌الارکان
mock epic	حماسهٔ مضحک ، حماسهٔ مسخره، حماسهٔ هجایی، سخره‌حماسه
mock heroic	حماسهٔ مضحک، حماسهٔ مسخره، حماسهٔ هجایی، سخره حماسه
modernism	مدرنیسم، نوگرایی
modification(s)	زحاف،(ازاحیف)
monography	تک‌نگاری
monologue	تک‌گویی
monostich	فرد،بیت مفرد،مفرد
moral poetry	شعراخلاقی
morphology	صرف،تصریف،تکواژشناسی،ریخت‌شناسی، مورفولوژی،واژه‌شناسی،هیأت شناسی
mosaic rhyme	جناس مرکب (← جناس)
mosaic verse	اجازه،تملیط،مماطله،املاط
motif	بن‌مایه، مایه، موتیف
multiclination	اشتقاق(بدیع)،جناس اشتقاق(← جناس)، جناس اقتضاب (← جناس)
multiple poem	مسمط
mutation	ابدال (فقه‌اللغه)
mystic poetry	شعرعرفانی (← عرفان و ادب فارسی)
myth	اسطوره
narrative	روایت
narrative poetry	شعر روایی
narrator	راوی
naturalism	ناتورالیسم ،طبیعت‌گرایی
new criticism	نقد نو
new wave	موج نو
nom de plume	اسم مستعار،نام ادبی،نام قلمی
nonsense poetry	هیچانه
non sequitur	تنافر معنوی
nostalgia	نوستالژی،حسرت [به] گذشته
nouveauroman	رمان نو(← رمان،انواع)
novel	رمان
novelette	رمان کوتاه(← رمان)
objectivity	عینیت
octagonal verse	مثمن
odes triumphants	فتحنامه
onomatopoeia	نام‌آوا،آوانامش،تسمیهٔ تقلیدی،دلالت ذاتی
open couplet	حامل موقوف
opening lines	مطلع
opening verses	مطلع
opera	اپرا
operetta	اپرت (← اپرا)
opposition	مطابقه،تضاد،تطبیق،تکافو،

parnasianism	پارناسیسم،مکتب پارناس
parody	نقیضه
paroemia	ارسال‌المثلین،ارسال‌المثل
paromoiosis	موازنه،مماثله
paronomasia	جناس محرّف، جناس ناقص (← جناس)
passion play	تعزیه،شبیه‌خوانی،شبیه‌گردانی
pastoral elegy	مرثیهٔ‌روستایی (← شعر روستایی)
pastoral literature	ادبیات روستایی (← شعر روستایی)
pastoral poetry	شعر روستایی،شعر شبانی،شعر چوپانی، شعر دشتی،غزل روستایی
patch work	ملمّع
pattern poetry	شعر مصور
peg	وتد
pen name	اسم مستعار،نام ادبی،نام قلمی،تخلص
pentastich	مخمس
perfect rhyme	اعنات
peripeteia	واژگونی،بخت برگشتگی،تحول ناگهانی، تغییرناگهانی،دگرگونی
periphrasis	اطناب
persona	پرسونا
personification	تشخیص،انسان‌انگاری،شخصیت بخشی
plagiarism	سرقات ادبی،الملم،انتحال،نسخ
play on (upon) words	جناس،تجنیس (بدیع)
pleonasm	حشو(بدیع)
ploce	جناس تام (← جناس)
	طباق،متضاد،مضاده،مقابله
oral literature	ادبیات شفاهی
oratory	خطابه،فن خطابه
organic form	فورم ارگانیک (← شکل)
pahlavi-ballad	فهلویات،راجیات
palilogy	تکرار،تکریر
palindrome	جناس قلب (← جناس)
pamphlet literature	ادبیات جزوه‌ای (← ادبیات تبلیغی)
panorama	صحنهٔ تمام‌نما(← زاویهٔ دید)
pantomime	پانتومیم،لال بازی
parable	حکایت،پارابل
parachesis	جناس مزدوج ،جناس مکرر(← جناس)
paradigmatic	رابطهٔ جانشینی،محور جانشینی
paradox	پارادوکس،باطل‌نما،متناقض‌نما،ناسازوار
paralleled riming prose	سجع متوازی(← سجع)
parallelism	توازن ،موازنه، مماثله
paralogical metaphor	استعارهٔ مطلقه (← استعاره)
pararhyme	سناد
parechesis	جناس مزدوج ،جناس مکرر(← جناس)
paregmenon	اشتقاق (بدیع)،جناس اشتقاق(← جناس)، جناس اقتضاب (← جناس)
paremptosis	اعتراض،اعتراض‌الکلام فی‌الکلام‌قبل‌التمام، جملهٔ معترضه
parenthesis	اعتراض، اعتراض‌الکلام فی‌الکلام قبل‌التمام، جملهٔ معترضه

plot	پیرنگ ،طرح داستان
poem	شعر
poetical contest	مشاعره
poetical name	تخلص
poetic devices	ادوات شعر
poetic diction	تنکیت ،واژه‌گزینی، واژگان انتخابی
poetic explanation	حسن تعلیل
poetic licence	اختیارات شاعری
poetic variations	اختیارات شاعری
poet laureate	ملک‌الشعرا
poetry	شعر
poetry stylistics	سبک‌شناسی شعر
point of view	زاویهٔ دید،دیدگاه،زبان روایت،منظر،نظرگاه
political literature	ادبیات سیاسی (← ادبیات تبلیغی)
polyptoton	اشتقاق(بدیع)،جناس اشتقاق(←جناس)، جناس اقتضاب (← جناس)
polysyndeton	وصل
popular literature	ادبیات عامه‌پسند،ادبیات پاپ، ادبیات توده‌پسند،ادبیات توده‌زده،ادبیات عوام، ادبیات عوامانه،ادبیات مردم‌پسند
pornography	هرزه‌نگاری،پورنوگرافی،زشت‌نگاری، مستهجن‌نگاری،وقاحت‌نگاری
post-modernism	پسانوگرایی،پست مدرنیسم
post-structuralism	پساساخت‌گرایی
praecedens	براعت استهلال
praise	مدح
precious	متکلف
preferential simile	تشبیه تمثیل (← تشبیه)
prison poem	حبسیه
prodiorthosis	براعت استهلال
prolongation	تطویل
propagandist literature	ادبیات تبلیغی
proportional metaphor	استعارهٔ وفاقیه (← استعاره)
prosapodosis	اباحه
prose	نثر
prose poetry	شعر منثور
prose rhyme	سجع،تسجیع
prose stylistics	سبک‌شناسی نثر
prosodic elements	ارکان عروضی
prosody	عروض (عروض)
prosopopeia	تشخیص،انسان‌انگاری، شخصیت بخشی
protagonist	شخصیت اصلی (← شخصیت)
prototype	پروتوتیپ،پیش نمونه
proverb	ضرب‌المثل،مثل سایر
proverbial commission	ارسال‌المثل
pseudonym	اسم مستعار، نام ادبی، نام قلمی
pseudo-statement	شبه خبر
pun	جناس ،تجنیس (بدیع)
pure poetry	شعر ناب
purism	سره‌نویسی،سره‌گرایی

puzzle	لغز،چیستان
quantitative poetry	شعر عروضی
quasida	قصیده ،چکامه، فخریه
quasi-prosonomasia	شبه اشتقاق
quatrain	دوبیتی،رباعی
quintain	مخمس
quotation	تضمین،استعانت،ایداع
ratiocination	تجرید،خطاب نفس
rational simile	تشبیه غیرحسی،تشبیه عقلی (← تشبیه)
rawiyy	روی، حرف روی
reader-response theory	خواننده‌مداری
realism	رآلیسم
reality	حقیقت
reference work	مرجع،کتاب مرجع
refrain	برگردان،ترجیع،واسطةالعقد
regular meters	بحورمتفق‌الارکان
reject	حامل موقوف
repeated rhyme	ایطا
repetition	تکرار،تکریر
resemblance	مشاکله
resolution	اضمار، گره‌گشایی
return-tie	ترجیع‌بند
revision	بازنگری،بازنگرش،بازبینی،تجدیدنظر
rhetorical device	ارسال‌المثل
rhetorical figures	معانی
rhetorical question	تجاهل عارف
rhetorics	بدیع،بلاغت،معانی و بیان
rhyme	قافیه
rhymed	مقفّیٰ
rhyming prose	سجع،تسجیع
rhythm	ایقاع،وزن
rich rhyme	جناس لفظ
riddle	معما،تعمیه،لغز،چیستان
rime	قافیه
rime equivoqueé	جناس مرکب (← جناس)
riming	مقفّیٰ (← قافیه)
riming prose	سجع،تسجیع
roman	رمان
romance	رمانس
romanticism	رمانتیسم،رمانتیسیسم
round character	شخصیت چندبعدی، شخصیت جامع (← شخصیت)
rubai	رباعی
run-on line	حامل موقوف
Russian formalism	فرمالیسم روسی (← صورت‌گرایی)
sarcasm	تهکّم،ذم شبیه به مدح
satire	طنز،هزل
scanning	تقطیع(عروض)
scansion	تقطیع (عروض)
scenario	فیلمنامه

science fiction	داستان علمی ـ تخیلی ،ادبیات پیشگو، ادبیات علمی ـ تخیلی
screen play	فیلمنامه
selected	گزیده،گزینه،برگزیده،منتخب
semiology	نشانه‌شناسی
semiotics	نشانه‌شناسی
semistich	مصراع، سطر
sensitive simile	تشبیه حسی (← تشبیه)
sentimentality	احساساتی‌گری
sequence	پی‌رفت
serpentine verse	ردالعجز علی‌الصدر
setting	صحنه،صحنه‌پردازی
shift	ابدال (فقه‌اللغه)
short novel	رمان کوتاه (←رمان)
short short story	داستان خیلی کوتاه،داستانک، داستان کوتاه کوتاه
short story	داستان کوتاه
sight rhyme	اقوا
signature of a ruler	توقیع
simile	تشبیه
similiter cards	شایگان
simple metaphor	استعارهٔ مجرده (← استعاره)
simple modification	زحاف بسیط،زحاف مفرد
simple simile	تشبیه صریح،تشبیه مرسل(← تشبیه)
simplification	ساده‌نویسی،ساده‌سازی
sketch	طرح
social realism	رآلیسم سوسیالیستی، واقع‌گرایی سوسیالیستی
solecism	ضعف تألیف،مخالف قیاس
solecismus	ضعف تألیف
soliloquy	حدیث نفس،خودگویی
song	ترانه
sotadean	جناس قلب (← جناس)
sotadic	جناس قلب (← جناس)
square plaindrome	مربع
stanza	بند
stanzaic poem	مسمط
statement	تقریر
static character	شخصیت ایستا(← شخصیت)
stay	فاصله
stock character	شخصیت قالبی، شخصیت قراردادی (← شخصیت)
story telling	نقالی
stream of consciousness	سیلان آگاهی،جریان سیال ذهن، سیلان ذهن
structuralism	ساخت‌گرایی
structure	ساخت
stychomythia	سؤال وجواب
style	سبک
stylistics	سبک‌شناسی

stylostatistics	سبک‌شناسی آماری (← بسامد)
subject	سوژه،موضوع
subjectivity	ذهنیت
submerged metaphor	استعارهٔ‌بالکنایه(← استعاره)
subordinate metaphor	استعارهٔ‌تبعیه(← استعاره)
surrealism	سوررآلیسم،فراواقع‌گرایی
suspense	تعلیق ،دروایی، شک و انتظار، هول و ولا
syllable	هجا
symbol	نماد،رمز
symbolic character	شخصیت نمادین (← شخصیت)
symbolic statement	کنایه
symbolism	سمبولیسم،نمادپردازی،نمادگرایی
symmetrical riming prose	سجع متوازن (← سجع)
sympathy	همدردی،سمپاتی
syncrisis	تقابل
synecdoche	مجاز مرسل
synesthesia	حسّامیزی
synonymous parallelism	ارداف
syntagmatic	رابطهٔ همنشینی،محورهمنشینی
syntax	نحو
synthetic rhyme	قافیهٔ معمول
systole	تخفیف
tail rhyme	مستزاد
tale	قصه
tall tale	متل
tashbib	تشبیب،نسیب
taste	ذوق ادبی
taxis	مراعات‌نظیر،تناسب،مؤاخات
telescoped metaphor	استعارهٔ مرکب(←استعاره)
tenor	مستعارله (← استعاره)
term	اصطلاح
terminal sound	روی ،حرف روی
terminology	اصطلاح‌شناسی،ترمینولوژی
terseness	اشاره
tetrameter	مربع
tetrapody	مربع
tetrastich	چارپاره، دوبیتی
thaumasmus	تعجب
theatre of cruelty	نمایش بی‌رحمی
theatre of the absurd	تآتر پوچی،نمایش پوچی
The Greatest Name	اسم اعظم
theme	درونمایه،تم،مضمون
The Names Most Beautiful	اسماءالحسنی
thesaurus	گنج‌واژه،کنزاللغات
three unities	وحدت‌های سه‌گانه
time	زمان
title	عنوان داستان
tone	لحن
tradition	سنت،قرارداد
traductio	جناس تام (← جناس)

tragedy	تراژدی
tragic flaw	نقطهٔ‌ضعف تراژیک (← تراژدی)
tragi- comedy	تراژیکمدی
transcription	استنساخ،ترانویسی
translation	ترجمه
transmutation	مجاز مرسل
transnomination	مجاز مرسل
transumption	تعقید معنوی
travel book	سفرنامه
treatise	رساله
trilogy	تریلوژی،تراژدی سه‌تایی،سه‌تایی،سه‌گانه، نمایش سه‌گانه
trimeters	مثلثات
triple rhyme	متراکب
tripodies	مثلثات
trope	مجاز
turn-on line	موقوف
ultraism	اولترائیسم،افراط‌گرایی
umlaut	اماله
unanimism	اونانیمیسم، اتحادگرایی
underlay	کثرت تکرار
urguza	ارجوزه
utopia	آرمانشهر(← ادبیات آرمانشهری)
utopian literature	ادبیات آرمانشهری
vehicle	مستعارمنه (← استعاره)
verbosity	اطناب
verified metaphor	استعارهٔ محققه (← استعاره)
verisimilitude	حقیقت‌مانندی،حقیقت نمایی، راست‌نمایی،واقع‌نمایی،واقعیت مانندی
verismo	وریسم
verse	نظم
verse- libre	شعر آزاد
view point	زاویهٔ دید، دیدگاه، زبان روایت، منظر، نظرگاه
virelay	مستزاد
vorticism	ورتی‌سیسم
vowel	مصوّت
vowel rhyme	اکفا
wandering quatrains	رباعیات مشاع،رباعیات‌سرگردان
wine poem	خمریه
wisdom literature	ادبیات اندرزی
wise fools	عقلای مجانین، عاقلان دیوانه
wit	فکاهه
witticism	فکاهه
work of reference	مرجع،کتاب مرجع
zeitgeist	روح زمانه
zeugma	استخدام،جمع

An Encyclopedia of Persian Literature

Vol. 2

Literary Terms

Edited by

Hassan-e Anuše

2002

AN ENCYCLOPEDIA OF

PERSIAN LITERATURE

VOL. 2

A DICTIONARY OF LITERARY TERMS, SUBJECTS, AND THEMES

EDITED BY HASSAN ANUŠE

کتاب حاضر، فرهنگ گونه‌ای است از اصطلاحات شیوه‌های ادبی، مضامین و موضوعات در زبان فارسی، از برآمدن فارسی دری تا امروز. این اصطلاحات و موضوعات را می‌توان در سه گروه دسته‌بندی کرد: ۱. آن‌هایی که در میان فارسی‌گویان پیدا شدند و رواج گرفتند، ۲. آن‌هایی که از زبان‌های دیگر به این زبان درآمدند و ۳. آن‌هایی که مصادیق‌شان در زبان فارسی بسیار است، اما تا روزگار اخیر ناپیدا و بی‌نام بوده‌اند یا پژوهشی گسترده درباره آن‌ها نشده بود. پاره‌ای اصطلاحات که در این کتاب معرفی شده‌اند، لزوماً آن‌هایی نیستند که در زبان فارسی کاربرد دارند، بلکه در ادبیات زبان‌های دیگر پیدا شدند و پس از گذشت روزگاری که محمل خود را از دست دادند، به بایگانی فرهنگ‌های ادبی سپرده شدند؛ اما در متون فارسی، دست‌کم در آن جا که به معرفی آن‌ها پرداخته‌اند، به زبان فارسی راه یافته و برای بسیاری از ادب‌دوستان و ادب‌پژوهان نامی آشنا شده‌اند.

@ketabmand
https://t.me/Ketabmand

۱۱۰۰۰۰ ریال
ISBN 964-422-059-5
964-422-142-7 دوره
9789644220593
سازمان چاپ و انتشارات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
WWW.PPOIR.COM