کارگاه آموزش
شعر و ادبیات فارسی

به اهتمام : علی جعفر محمدی

نسخه: ۱.۱ - مرداد ۱۳۹۰

بسمه تعالی

زبان فارسی پیشینه ای کهن و سابقه ای درخشان دارد و در طول ادوار تاریخ نام نویسندگان و شاعران بزرگ فارسی زبانی به چشم می خورد که آثار فاخر آنان در کسالبد زمان برای همیشه ماندگار باقی خواهد ماند.

کتاب پیش رو جهت آشنایی شما با دستور زبان فارسی، آرایه های ادبی و اصول و قوانین شعر فارسی تهیه گردیده است که امیدوارم بتواند پاسخگوی نیاز شما باشد.

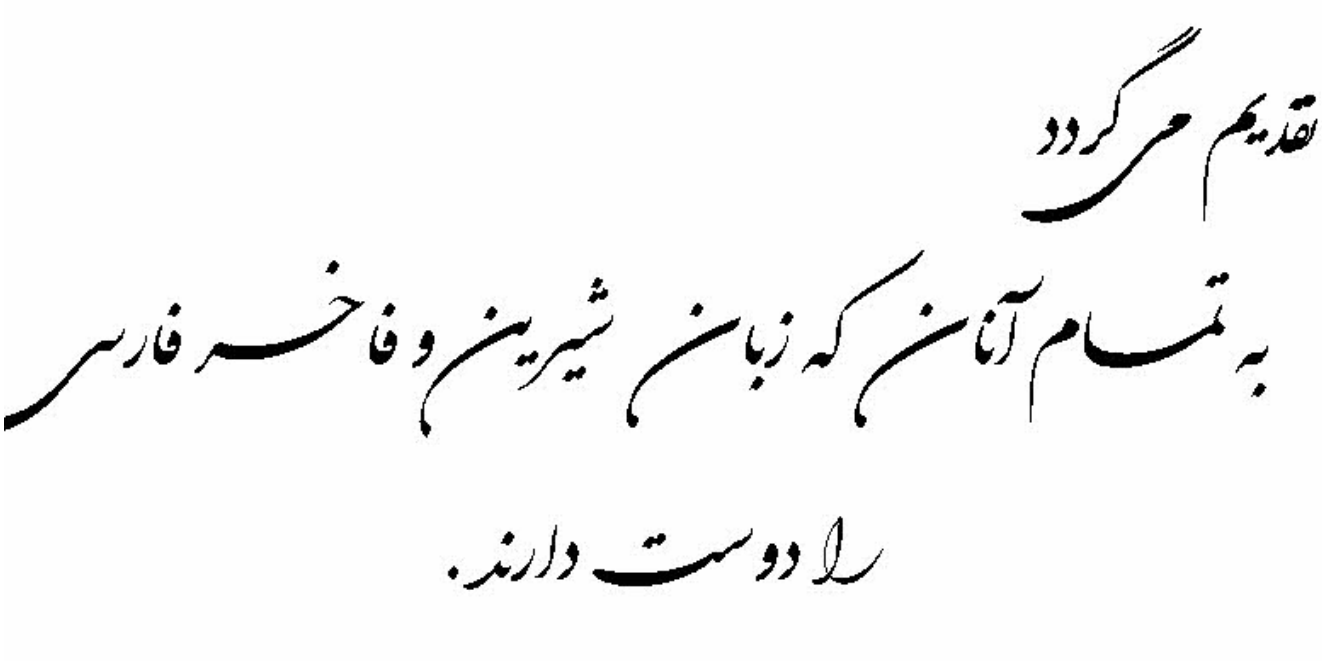
همچنین در انتهای کتاب هم به جهت حفظ حقوق نویسندگان و ناشران و هم به جهت معرفی منبع برای مطالعه بیشتر، لیست کامل کتب و منابعی که در تولید این مجموعه از آنها استفاده شده، ذکر گردیده است.

به امید گسترش و نشر هرچه بیشتر زبان و ادب فارسی.

علی جعفرمحمدی - مرداد ۱۳۹۰

تکثیر این اثر بدون بهره برداری مالی بلامانع بوده اما حقوق معنوی آن متعلق به نگارنده می باشد.

از ادبا،زبان شناسان و خوانندگان محترم خواهشمندیم نواقص و کم و کاستی های این اثر را بررسی و در تکمیل آن ما را یاری فرمایند.


تقدیم می گردد
به تمام آنان که زبان شیرین و فاخر فارسی
را دوست دارند.

فهرست:

I. دستور زبان فارسی ۱۱
۱– واج ۱۱
۲– واکه ۱۲
۳– همخوان ۱۲
۴– پاره های سخن ۱۲
۱. اسم
۲. فعل
۳. ضمیر
۴. صفت
۵. قید
۶. حرف
۵– جمله ۴۶
۶– عنوان ۵۱
۷– علامت اختصاری ۵۱
۸– گروه ها ۵۲
II. آرایه های ادبی ۵۴
۱– آرایه های لفظی ۵۵
۱. واج آرایی (نغمه حروف)
۲. سجع
۳. ترصیع
۴. جناس
۲–آرایه های معنوی ۶۰
۱– مراعات نظیر
۲– تضاد
۳– متناقض نما

۴- لف و نشر
۵- تلمیح
۶- تضمین
۷- اغراق
۸- حسن تعدیل
۹- مثل
۱۰- تمثیل
۱۱- اسلوب معادله
۱۲- ایهام
۱۳- تشبیه
۱۴- مجاز
۱۵- استعاره
۱۶- کنایه
۱۷- تشخیص(انسان نمایی)
۱۸- حس آمیزی

III. شعر ۷۰
۱) عوامل تاثیر گذار شعر ۷۰
۲) هویت و جایگاه ممتاز ممتاز شعر ۷۱
۳) شعر ونظم ۷۱
۴) بیت ۷۲
۱. بیت مصرع
۵) انواع شعر فارسی ۷۲
۱-الف) شعر کهن فارسی ۷۳
۱-تاریخچه شعر کهن فارسی ۷۳
۲-انواع شعر کهن فارسی ۷۵
۱. مثنوی
۲. قصیده

monjimoud.persianblog.ir

۳. غزل
۴. مسمط
۵. مستزاد
۶. ترجیع بند
۷. ترکیب بند
۸. قطعه
۹. رباعی
۱۰. دوبیتی
۱۱. تک بیت
۱۲. چهار پاره
۳– سبک های شعر کهن فارسی ۹۲
۱. سبک هندی
۲. سبک خراسانی
۳. سبک عراقی
۴. سبک بازگشت
۴– گونه ها وجریان ها در شعر کهن فارسی ۱۰۵
۱. حماسه
۲. تصوف و شعر عرفانی
۳. تغزل
۴. شعر معنا گرا
۲–ب) شعر نو فارسی ۱۲۹
۱– تقسیم بندی علمی شعر نو ۱۲۹
۲– شیوه های انتزاعی ۱۳۰
۳– نگاه نو ۱۳۰
۴– جریان های شعر نو فارسی ۱۳۱
۱. شعر نیمایی
۲. شعر سپید

monjimoud.persianblog.ir

۳. شعر حجم
۴. شعر موج نو
۵. شعر ناب
۶. شعر کودک و نوجوان
۷. شعر دهه شصت و موج سوم
۸. شعر های نگاره ای
۹. شعر دهه ی هفتاد
۱۰. شعر پست مدرن
۱۱. شعر دهه هشتاد

۶) شعر جهان ۱۴۹
۱–گونه های معروف شعر جهان ۱۴۹
۱. سونت
۲. هایکو
۳. غزل
۴. ویلانل
۵. مثنوی
۲–برخی جریانها و مکاتب مهم شعر جهان ۱۵۴
۱. فرمالیسم
۲. فوتوریسم
۳. دادائیسم
۷) عروض ۱۶۱
۸) وزن شعر ۱ ..... ۱۶۱
۱. وزن کمی
۲. وزن تکیه ای
۳. وزن آهنگی
۴. وزن هجایی
۵. وزن ضربی هجایی

monjimoud.persianblog.ir

۶. وزن شعر فارسی
۷. وزن کمی یا عروضی
۸. وزن شعر عامیانه فارسی
۹. پژوهش های عروضی
۱۰. پژوهش های سنتی
۱۱. پژوهش های معاصر
۱۲. یافتن خودکار وزن عروضی
۹) تخلص ۱۷۰
۱. صنعت بدیعی
۲. نام مستعار یا لقب شعری شاعران
۳. عوامل تخلص های شاعران
۱۰) هجو ۱۷۳
۱. تاریخچه هجو
۲. خاستگاه هجو در شعر فارسی
۳. پیشینه ی هجو در شعر فارسی
۴. انواع هجو
۵. چند نمونه هجو
۱۱) لغز (چیستان) ۱۷۹
۱. چیستان در لغت و اصطلاح
۲. انواع چیستان
۳. معما
۴. تفاوت چیستان و معما
۵. واگوشک
۱۲) وزن ۲ ..... ۱۸۷
۱. انواع وزن
۲. وزن کمی
۳. وزن ضربی

۴. وزن آهنگی
۵. وزن طنینی
۶. وزن عددی
۷. وزن هجایی
۸. وزن دوری(متقارن قرینه ای)
۱۳) عروض و قافیه در شعر فارسی ۱۹۰
فهرست جامع منابع ۲۲۳
درباره وبلاگ منجی موعود ۲۳۰

monjimoud.persianblog.ir

دستور زبان فارسی

واج :

واج در زبان‌شناسی کوچک‌ترین جزء مشخص کلام است که جایگزینی آن با جزئی دیگر تفاوت معنایی ایجاد می‌کند. واج‌ها کوچک‌ترین واحدهای آوایی مستقلی هستند که به کمک آنها تکواژها ساخته می‌شود (یک یا چند تکواژ تشکیل یک واژه می‌دهند). مثلاً کلمه ((ما)) از دو واج ((م)) (/m/) و ((ا)) (/A/) تشکیل شده‌است.

تلفظ واجها نزد همهٔ گویشوران یک زبان لزوماً یکسان نیست، با این حال این تفاوت‌های تلفظی به معنی وجود دو واج نیست. مثلاً [w] و [v] در زبان فارسی از لحاظ واج‌شناختی معادل‌اند، چرا که هیچ دو واژه‌ای را (مسلماً با معنای متفاوت) نمی‌توان یافت که در آنها تفاوت تنها در [w] و [v] باشد. در بعضی لهجه‌های فارسی ((و)) را [w] و در بقیه [v] تلفظ می‌کنند. اما همین دو صامت در زبان انگلیسی دو واج متفاوت‌اند چرا که جایگزینی یکی با دیگری در معنای کلمه تغییر ایجاد می‌کند. به جفتی حداقلی که تمایز دو واج را نشان می‌دهد جفت کمینه می‌گویند. با حسابی مشابه دو واج ((م)) و ((ب)) دو واج متفاوت‌اند چرا که در جفت کمینهٔ ((ما)) و ((با)) تنها با تغییر ((م)) به ((ب)) معنی تکواژ تغییر کرده‌است.

باید توجه شود که واج با حرف متفاوت است. حرف صورت مکتوب واج است و واج صورت ملفوظ حرف. علاوه بر این رابطهٔ این دو لزوماً یک‌به‌یک نیست. ممکن است بعضی واجها صورت مکتوب ندارند. مثلاً برای مصوت‌های کوتاه در خط فارسی حرف جداگانه‌ای وجود نمی‌دارد، اگرچه می‌توان واجهای ـَ ـِ ـُ را در خط به کمک نشانه‌هایی مشخص کرد. از طرف دیگر در

فارسی تنها یك واج با صدای ((ت)) وجود می‌دارد در حالی که در الفبای فارسی دو حرف ت و ط یکسان (به صورت ت) تلفظ می‌شوند. از همین روست که تنها با تکیه بر صورت ملفوظ کلمه و بی توجه به زمینهٔ سخن دو کلمهٔ ((حیات)) و ((حیاط)) را باز نمی‌توان دانست. ولی در تازی که از دبیرهٔ آن در نوشتن زبان فارسی استفاده می‌شود ت و ط نشانهٔ دو واج متفاوت‌اند از این روست که تازی‌گویان ((حیاط)) و ((حیات)) را متفاوت تلفظ می‌کنند.
شاخه‌ای از زبان‌شناسی که بررسی واجها می‌پردازد واج‌شناسی‌است.

واکه:

واکه‌های بلند و واکه‌های کوتاه

همخوان :

حالت بیان: انسدادی، خیشومی، لرزشی، زنشی، سایشی، سایشی کناری، نزدیك واکه ای، نزدیك واکه کناری
نقاط تماس: دولبی، لب و دندانی، دندانی، لثوی، پشت لثوی، برگشته، کامی، نرم کامی، ملازی، حلقی، چاکنایی

پاره‌های سخن :

پاره‌های سخن (به انگلیسی: parts of speech) یا مقوله‌های دستوری (به انگلیسی: grammatical categories) به شیوه‌ای از دسته بندی واژه‌ها گفته می‌شود که واژه‌ها را بر اساس نقشی که در متن ایفا می‌کنند طبقه بندی می‌شوند. این شیوه ابتدا توسط یك کشیش انجام شد و او واژه‌ها را به

هشت گروه اسم، صفت، فعل، ضمیر، قید، برنهشت[نیازمند منبع]، پیوندواژه و حرف ندا تقسیم بندی کرد.
این تقسیم بندی البته کامل نبود و چیزهایی نظیر عنوان بعداً به آن افزوده شد. در زبان‌شناسی امروزی برای مفهوم پاره‌های سخن از اصطلاح رده‌های واژگانی هم استفاده می‌شود.
هرکدام از این گونه‌ها را نیز میتوان به زیربخش‌هایی تقسیم کرد بطور مثال اسم می‌تواند مفرد یا جمع باشد.

-اسم :

اسم کلمه ای است که معنی مستقل دارد; زمان‌خاصی را نشان نمی دهد; برای نامیدن موجودات به کار می رود.
گروه اسمی = اسم + وابسته.

گروه اسمی دو گونه است:
موصوف + صفت
مضاف + مضافٌ الیه.

-- تقسیمات اسم :

۱- اسم مشتق :
اسمی است که در ساخت آن، بن فعل وجود داشته باشد.
مثال : (بن مضارع +ش= آرامش)
(من به برکت این پیام خداوند، آرامش یافتم.)

۲- اسم جامد :
اسمی است که در ساختمانش بن فعل نباشد.

مثال:گلاب/کتاب/رخسار

۳- اسم خاص :

اسمی که بر فرد یاافرادی خاص و معین دلالت میکند. مثال:مدیترانه/خزر
اسمی است که تنها به یك فرد یا شی اشاره دارد و همه را شامل نمی‌شود (مانند (فرزام)، (بیستون)، (ایران))

اسم‌های خاص را به چهار دسته می‌توان تقسیم کرد:

---- اسم مخصوص انسان‌ها: مانند (سهراب)، (مهتاب)
---- اسم مخصوص حیوان‌ها: مانند (رخش)، (شبدیز)
---- اسم مخصوص اماکن مختلف جغرافیایی مانند (آسیا)، (ایران)، (اهواز)
---- اسم مخصوص اشیائی که بیشتر از یکی نیستند: مانند (انجیل)، (تخت طاووس)، (کوه نور)

اسم خاص را جمع نمی‌بندند، مگر در مواردی که مقصود از آن مثال یا مانند و نوع باشد : ایران در کنار فردوسی‌ها و سعدی‌ها و حافظها پرورده است. که مقصود همان فردوسی و سعدی و حافظ است و در حکم اسم عام می‌باشد و توسط ها جمع بسته می‌شود. این نوع جمع بستن در ادبیّاتِ فارسی نیز به چشم می‌خورد:

فریدونان زِ ره مرکب برانند به جز گاوان در این وادی نمانند (عطار نیشابوری)

یوسفان از رشكِ زشتان مخفی اند که ز عدو خوبان در آتش می‌زیند (مولوی)

٤- اسم عام :

اسمی که شامل همه گروه همجنس باشد. مثال:دریا

اسمی است که بر همه افراد و اشیاء و مفاهیم دلالت کند و بین همه آنها مشترک باشد (مانند (کتاب)، (مرد))

۵- اسم ساده :

اسمی است که دارای دارای یک بخش و نتوان آن را به دو یا چند بخش معنی‌دار تقسیم کرد.

مثال:نام - انسان

۶- اسم مرکّب :

اسمی است که در عین برخورداری از مفهوم واحد، دارای چند جزء معنادار باشد.

مثال: روزگار- کتبخانه، قلمدان

۷- اسم نکره :

اسمی است که نزد مخاطب، بر فرد یا شیء نامشخص اشاره کند.

مثال: زنی کتاب می خواند.

---- علائم اسم نکره :

* "ی" در انتهای اسم (مانند، زنی را می بینم.)

* "یک" در اول اسم (یک مداد به من بده)

* اسامی که که با صفت های مبهم همراه هستند (همه صحبت ها را شنیده ام)

۸- اسم معرفه :

اسمی است که نزد شنونده یا خواننده نشانگر فرد یا مفهومی معیّن از یك جنس باشد.

مثال: حسین کتاب را به من بده.

---- انواع اسم معرفه :

* تمام اسم‌های خاص (مانند مشهد - مریخ)
* موصوف صفات اشاره (مانند این کتاب، همان خانه)
* اسم جنس (مانند شیر حیوانی درنده است)
* اسمی که به اسم معرفه‌ای مضاف شده باشد (مانند اسب رستم، خانه مرتضی)

۹- اسم مفرد :

اسمی است که بر یك شخص، موجود یا مفهوم دلالت کند.

مثال:فرش

۱۰- اسم جمع :

اسمی است که هم بر بیش از یك موجود یا شخص دلالت کند و هم دارای نشانه های جمع (ها ـ ان) باشد.

مثال:دروس/کتابها

به کار بردن یکی از نشانه‌های (ها) و (ان) برای جمع بستن به سهولت تلفظ و شیوایی و آهنگ سخن بستگی دارد، البته قواعدی نیز در این باره موجود است:

* برای اسم‌های معنی از نشانه (ها) استفاده می‌شود، که کلمه (گناه) در این بین استثنا است.
* غالباً، اسم جمادات را با نشانه (ها) جمع می‌بندند.
* اسم انسان‌ها و جانوران با (ان) جمع بسته می‌شود، که (خانم‌ها) به عنوان استثنا است.

* اسم رستنی‌ها با هر دو نشانه جمع بسته می‌شود (درختان، درخت ها)
* در زبان محاوره، علامت‌های جمع به (ا) تبدیل می‌شوند. مانند مردا، پسرا، کتابا

---- علامت‌های جمع :

* (ها)
* (ان)
* اسم‌های جمع مکسر عربی
* (ات) برای اسم‌های مونث عربی. البته بعضی از اسم‌های فارسی نیز به صورت معمول با این علامت جمع بسته می‌شود که استفاده از آن را مذموم می‌دانند (مانند گرایشات، فرمایشات، سفارشات). همچنین از آنجا که این نشانه برای کلمات عربی بیش از سه حرف استفاده می‌شود، استفاده از اسم‌هایی مانند (اثرات)، (خطرات) و (نظرات) سفارش نمی‌شود.
* (-ون) و (ین) برای اسم‌های مذکر عربی که به عقیده بعضی از دستورنویسان بهتر است که به جای استفاده از آن از نشانه‌های جمع فارسی استفاده کرد.
* (جات) که برای برخی از اسم‌هایی که به (االف)، (یا)، (واو) و (های) بیان حرکت ختم می‌شوند، استفاده می‌شود، مانند (سبزیجات)، (مرباجات) (ادویه جات)، که در اکثر موارد علاوه بر معنای جمع به معانی جنس و نوع نیز هست.

بعضی از اسم‌ها هستند که مفرد نیستند و علامت جمع ندارند، اما بر بیش از یك نفر یا چیز دلالت می‌کنند، مانند ((مردم))، ((دسته)) و ((لشکر)). به این گونه، اسم جمع می‌گویند. اسم‌های جمع را نیز می‌توان جمع بست و این تفاوت آنها با جمع‌های مکسر عربی است.
* در کلماتی که به های غیرملفوظ ختم می‌شوند در جمع ها آنها به گان تبدیل می‌شود : بنده -> بندگان، تشنه -> تشنگان

* کلماتی که مختوم به الف یا واو باشند در جمع با نشانه ان عموماً پیش از نشانه جمع یك ی افزوده می‌شود : دانا <- دانایان، جنگجو -> جنگجویان.
البته در برخی کلمات مختوم به واو این کار صورت نمی‌گیرد: هندوان، بازوان، ابروان

۱۱- اسم ذات :
اسمی که بطور مستقل معنایی خارج از ذهن داشته باشد و قابل لمس ، محسوس و قابل دیدن هستند
مثال :صندلی - میز-گل

۱۲- اسم معنی :
اسمی که به طور مستقل در خارج از ذهن وجود ندارد و وجود آن وابسته به وجود و مفهوم دیگری می باشد.
مثال:سرعت- دلاوری-هوش

-- انواع اسم :

۱- اسم مصدر :
اسمی است که حاصل و نتیجه معنای مصدر را نشان می دهد، بی آن که خود دارای علامت مصدر باشد.
مثال:دانش/ستایش

حاصل مصدر همان اسم مصدر است، منتها ساختی خاص از آن، یعنی: اسم یا صفت + ی؛ همچون: شادی (نتیجه شاد بودن)، مَردی (نتیجه مَرد بودن).

دیگر ساخت‌های مشهور اسم مصدر از این قرارند :
۱. بن مضارع + ـِ ش: دانش.

۲. بن مضارع + های غیر ملفوظ: گریه.
۳. بن ماضی + آر: گفتار.
٤. بن مضارع + آن: حنابندان.
٥. اسم + آن: چراغان.
٦. بن مضارع: دو.
۷. بن ماضی + و + بن مضارع: گفتگو.

۲- اسم مصغر :

اسمی که خردی و کوچکی را در مقابل نوع بزرگتر نشان دهد، اسم مصغر نامیده می‌شود. مانند ((باغچه)) به معنای باغ کوچك. اسم‌های مصغر معمولاً پسوند ((چه)) یا ((َك)) دارند و برای بعضی از اسم‌های مصغر نیز پسوند ((و))استفاده می‌شود، مانند ((یارو)). در لهجه‌های مختلف نیز برای تصغیر و یا تعریف از ((ِه)) استفاده می‌شود، مانند ((پسره))

۳- اتباع :

اتباع، واژهای بی‌معنی یا بدون معنای مشخص است که به دنبال اسم یا صفت می‌آید و برای تأکید و گسترش معنی آن اسم یا صفت یا بیان نوعی مفهوم به کار می‌رود. همانند ((خرده مرده))، ((کتاب متاب))، ((اخم و تخم)) گاهی هم واژه ثانویه بی معنی نیست، مثل: ((حشر و نشر)) و ((شایسته و بایسته)) و نظایر آن.

٤- اسم آلت :

اسمی که به وسایل و لوازم کار اشاره می‌کند، برخلاف زبان عربی بعضی اوقات که اسم آلت وزن خاصی دارد، در زبان فارسی اسم آلت معمولاً جامد است.

٥- اسم صوت :

اسم صوت، اسمی مرکب است که غالباً از طبیعت گرفته می‌شود و نشانگر اصوات مختلف است، مانند ((قاه قاه))، ((چلپ و چلوپ))

-- نقش های اسم :

نقشِ اسم یعنی وظیفه ای که اسم در جمله بر عهده دارد. این وظیفه در دانش نحو (Syntax) بررسی می شود، در مقابل دانش صرف یا تکواژشناسی (Morphology) که صرفاً نوع کلمه را بررسی می کند.
نقش های گوناگون اسم از این قرارند:

۱- نهاد :

اسمی که فعل به آن نسبت داده می شود:
الف. کننده کار (فاعل):محمد آمد.
ب. پذیرنده کار (نایب فاعل): ماه دیده شد.
ج. دارای صفت یا حالتی (مسندٌالیه) :علی با هوش است.

۲- مُسند :

اسمی که با فعل ربطی به نهاد نسبت داده می شود.
مثال : اصفهان استان است.

۳- مفعول :

اسمی که فعل بر آن واقع شود:
مثال :مجید را دیدم.
تنها افعال متعدّی، مفعول می پذیرند. مفعول معمولا پیش از حرف نشانه را می آید.

٤- مُتَمِّم (مفعول با واسطه) :

اسمی که به وسیله حرف اضافه، معنی فعل را در جمله تکمیل کند.

مثال :حسن تکالیفش را در کلاس با مداد در دفترش نوشت.

هم فعل متعدّی چنین مفعولی را می پذیرد و هم فعل لازم.
وجوه معانیِ فعل که با متمّم تکمیل می شوند، از این قبیلند: زمان، مکان، غرض و منظور، ابزار، و چگونگی وقوع فعل.
حروف اضافه مشهور : از،به، با، در، برای، بر.

۵- قید :
اسم یا گروه اسمی که بدون واسطه حرف اضافه، راجع به فعل و گاه غیرِ فعل توضیح دهد:
مثال :"در همان دقایق اول همدیگر را شناختیم."
قید ممکن است مانند مثال شامل حرف اضافه و متمم باشد.

٦- بَدَل :
اسمی که پیش یا پس از اسم دیگر می آید تا آن را بهتر بشناساند، مثلا لقب، مقام، یا پیشه اش را بیان کند:
مثال:(پدرم ...به پشتوانه ابوطالب، بزرگِ سرزمینِ بَطحا، در برابر طوفان قامت راست می کرد.)
کلمه ای که بدل آن را می شناساند، مبدَلٌ منه نام دارد. مبدَلٌ منه مُرادِ اصلی است، گر چه گاه پس از بدل قرار می گیرد.

۷- مضافٌ الیه :
اسمی که به اسم دیگر می پیوندد تا مفهومی از این قبیل را به آن بیفزاید: ملکیّت (کتابِ رضا)، تشبیه (دفتر گل)، استعاره (کتابِ جدایی)، اختصاص (کتابِ درس)، توضیح (کتابِ مکاسب)، بیان جنس (کتابِ زر)، فرزندی (محمّدِ زکریّا).

اسمی که پیش از مضافٌ الیه قرار دارد، مضاف نامیده می شود که خود می تواند نقش هایی بپذیرد.

گاه نیز مضافٌ الیه پیش از مضاف می آید که آن را اضافه مَقلوب می نامند؛ مثل: کوهپایه (= پایه کوه)، دریا کنار (= کنارِ دریا)اسمی که در جمله مورد خطاب قرار گیرد.

مثال:"برادر! خوش آمدی."

۸- وصفی :

اسمی که در جمله به مفهوم و در نقش صفت بیاید.

مثال:"سنگینترین گناه ، گناه اوست."

- فعل (کارواژه)

فعل کلمه یا کلماتی است که یکی از معانی زیر را در زمان گذشته، حال، یا آینده نشان می دهد:

- انجام دادن کاری (حمید نامه نوشت.)
- انجام پذیرفتن کاری (غذا پخته شد.)
- رخ دادن حالتی (هوا روشن شد.)
- پذیرفتن حالتی (هوا روشن است.)
- انجام دستور یا امری (نامه را بنویس.)

به عبارت دیگر به بخشی از سخن گفته می‌شود که نمایانگر کار انجام شده یا یك رویداد یا یك حالت باشد. مثل:خواندن بردن

مفاهیمی که در هر فعل وجود دارند، از این قرارند: معنا ـ زمان ـ شخص ـ تعداد.

افعال خاص :

فعل خاص فعلی است که صرف می گردد، یعنی به شش ساخت زیر تبدیل می شود:

اوّل شخص مفرد، دوّم شخص مفرد، سوّم شخص مفرد.

اوّل شخص جمع، دوّم شخص جمع، سوّم شخص جمع.

قسمت های اصلی فعل: بُن + شِناسه.

بن جزء ثابتی است که مفهوم اصلی فعل را نشان می دهد. هر فعلی دارای بُن است. شناسه جزء متغیّری است که شخص و تعداد فعل را نمایان می کند. گاه پیش می آید که فعل دارای شناسه نباشد. مثال:

شنیدم، شنیدی، شنید ـ شنیدیم، شنیدید، شنیدند.

در این مثال، شنید بُن است و اجزای دیگر، شناسه اند.

بُن، خود، دو گونه است: بُن ماضی، بُن مضارع.

بُن ماضی در فعل های ماضی و مستقبل، و برخی از اسم ها و صفت ها حضور دارد. مثال: آمدی، خواهد آمد، آمدن

بن مضارع در فعل های مضارع و اَمر، و برخی از اسم ها و صفت ها وجود دارد.

مثال: می رود، رو، روش.

از بُن می توان ساخت های گوناگون اسمی یا صفتی پدید آورد.این مثال ها را ببینید:

ساخت های اسمی یا صفتی از بن ماضی: خریدار، خورده، آفریدگار، دویدن، دیدبان، ساختمان، برآورد، درآمد، سررسید، زد و خورد، گفت و گو

ساخت های اسمی یا صفتی از بن مضارع: دونده، دانا، آموزگار، خواهان، آشوبگر، پذیرش، اندیشه، سازمان، خوراك، اندیشناك، کشاکش، سوز و گداز، پندار

مصدر اسمی است که از میان چهار مفهوم فعل، فقط معنا را دارد و از سه مفهوم دیگر (زمان، شخص، تعداد) بی نصیب است. ساخت مصدر چنین است: بن ماضی + ـَن. مثال: برخاستن.

معمولا فعل را به این چهار گونه اصلی تقسیم می کنند: ۱-ماضی، ۲-مضارع، ۳-مستقبل، ٤-اَمر.

۱- فعل ماضی :

نشان می دهد که آغاز انجام معنای فعل در زمان گذشته است.

انواع فعل ماضی :

- مطلق یا ساده : (نوشتم – نوشتی – نوشت – نوشتیم – نوشتید – نوشتند)
- استمراری :(می نوشتم – می نوشتی – می نوشت – می نوشتیم – می نوشتید- می نوشتند)
- نقلی : (نوشته ام – نوشته ای – نوشته است – نوشته ایم – نوشته اید – نوشته اند)
- نقلی مستمر: (می نوشته ام- می نوشته ای- می نوشته است – می نوشته ایم – می نوشته اید – می نوشته اند)
- بعید (نوشته بودم- نوشته بودی – نوشته بود- نوشته بودیم – نوشته بودید- نوشته بودند)
- التزامی :(نوشته باشم – نوشته باشی – نوشته باشد- نوشته باشیم- شنوشته باشید- -شنوشته باشند)

-ابعد:(نوشته بوده ام – نوشته بوده ای – نوشته بوده است – نوشته بوده ایم – نوشته بوده اید – نوشته بوده اند)

-ملموس:(داشتم می نوشتم – داشتی می نوشتی – داشت می نوشت – داشتیم می نوشتیم – داشتید می نوشتید –داشتند می نوشتند)

۲- فعل مضارع :

نشان می دهد که آغاز تحقّق معنای فعل، در زمان حال یا آینده است.

انواع فعل مضارع :

- ساده:(روم – روی – رود – رویم – روید – روند)

- اِخباری :(می روم – می روی – می رود – می رویم – می روید – می روند)

- التزامی :(بروم – بروی – برود – برویم – بروید – بروند)

- ملموس :(دارم می روم – داری میروی – دارد می رود – داریم می رویم – دارید می رویم – دارند می روند)

۳- فعل مستقبل :

نشان می دهد که آغاز تحقّق معنای فعل، در زمان آینده خواهد بود.

- (خواهم نوشت – خواهی نوشت – خواهد نوشت – خواهیم نوشت – خواهید نوشت – خواهند نوشت)

٤- فعل اَمر:

فعلی است که با آن انجام دادن کاری یاپذیرفتن حالتی را طلب می کنیم.

مثال: (بنویس)

تقسیم بندی فعل از لحاظ ساختمان:

۱. *ساده:* (مولای ما در میان این جمع چون شمعی می تابد.)

۲. *پیشوندی* (پیشوند + قسمت اصلی): (سال ها دم فرو بستم.)

۳. مرکّب (اسم + قسمت اصلی): (سرانجام، نیمه دیگر رفتارش را نشان می دهد.)

٤. پیشوندی مرکّب (اسم + پیشوند + قسمت اصلی): (انسان حقیقی سرانجام از مبارزه با نفس پیروز سر برمی آورد.)

٥. گروه فعلی (ترکیبی از حرف اضافه و اسم و قسمت اصلی): (در راه خدا هرگز از پا ننشین!)

تقسیم بندی فعل از لحاظ نیاز به مفعول:

۱- لازم

فعلی که به مفعول نیاز ندارد: (از دکتر اجازه گرفتم و باز راهی میدان نبرد شدم.)

۲- متعدّی

فعلی که به مفعول نیاز دارد: (او دندانهایش را مسواک می کرد.)

۳- دو وجهی

فعلی که گاه به صورت لازم و گاه متعدّی به کار می رود: (ای دل! اگر می شکنی بیصدا بشکن.) (وجه لازم)

(هرگز دلی را نشکن.) (وجه متعدّی)

تقسیم بندی فعل از لحاظ وضعیت فاعل :

۱- معلوم :

فعل معلوم فعلی است که نهادش فاعلِ آن باشد یعنی فاعل آن معلوم است.

(شاگردان آمدند.)

۲- مجهول :

فعل مجهول فعلی است که نهاد در حقیقت مفعولِ آن باشد. این فعل همیشه متعدی است-به عبارت دیگر فعلی متعدی است که فاعل آن مشخص نیست.

مثل: خانه تمیز شد.

ساخت فعل مجهول:

بن ماضی از فعل متعدّی + های غیر ملفوظ + فعل معین از مصدرِ (شدن) متناسب با هَر فعل و ساختِ آن. مثال: خورد + ه + خواهد شد= خورده خواهد شد.

نکته نگارشی: فعل مجهول تنها در جایی به کار می رود که نویسنده به هر دلیل بخواهد فاعل را پنهان سازد. یا فاعل معلوم نباشد.

-(پنجره بسته شد.)

افعال غیر خاص :

افعالی هستند که معنای کاملی ندارند و معنای آنها با آوردن کلمه ای دیگر کامل می شود.

فعل معین :

فعلی است که خود دارای معنای خاصّی نیست و تنها به ما کمك می کند که ساخت های گوناگون افعال را به کار بریم.

فعل های معین پرکاربرد از این مصدرها هستند: اَستن، بودن، شدن، گردیدن، گشتن، خواستن، شایستن، بایستن، داشتن.

نکته: وظیفه چهار فعل معین مهم تر از این قرار است:

از مصدر خواستن: ساخت فعل مستقبل.
از مصدر بودن: ساخت فعل های بعید و التزامی.
از مصدر اَستن: ساخت فعل نقلی.
از مصدر شدن: ساخت فعل مجهول.

فعل ربطی :

فعلی است که دارای فاعل نیست، بلکه تنها میان مسنَدٌالیه (نهاد) و مسنَد رابطه برقرار می کند:
(مدینه، آشفته و سرگشته شد.)

فعل های ربطی از این مصدرهایند: استن، بودن، شدن، گشتن، گردیدن.

نکته: بعضی از افعال می توانند گاهی خاص، گاهی معین، و گاهی ربطی باشند. مثل فعل :است

- خاص: یاد شما همواره با ما است (= وجود دارد.)
- معین: یاد شما در هر جا شوری برپا کرده است.
- ربطی: یاد شما همواره زنده است.

ضمیر :

گاهی به جای آنکه کسی یا چیزی را نام ببریم، یعنی اسم او را بگوییم، واژه دیگری می‌آوریم که جای نامواژه (اسم) را می‌گیرد، مثلاً به جای آنکه بگوییم:
((پرویز را دیدم و به پرویز گفتم)) می‌گوییم ((پرویز را دیدم و به او گفتم))

اینجا این واژه ((او)) جای اسم پرویز را گرفته‌است، این گونه واژه‌ها را که جانشین اسم می‌شوند ((ضمیر)) (یا جانام) و چون جانشین اسم شخص هشتند ضمیر شخصی نامیده می‌شوند.

ضمیر کلمه ای است که به جای اسم می نشیند و نقشهای مختلف آنرا می پذیرد. مرجع ضمیر همان اسمی است که ضمیر جانشینِ آن شده است. البتّه گاه ضمیر مرجع ندارد، یعنی خود به حالت اسم بروز می کند . مرجع معمولا قبل از ضمیر، و گاه پس از آن می آید.

ضمایر شخصی برای اول شخص ((من)) و ((ما)) هستند.

ضمایر شخصی برای دوم شخص((تو)) و ((شما)) هستند.

ضمایر شخصی برای سوم شخص ((او)) و ((ایشان)) هستند.

گاهی به جای ((او)) ضمیر سوم شخص مفرد ((وی)) می‌آید. در زبان پهلوی (پارسی میانه) وی برای حالت مفعولی و او برای حالت فاعلی به کار می‌رفت. (البته در متون متاخر پهلوی این امر رعایت نمی‌شود).

ضمیر دارای هشت گونه است: شخصی، مشترك، اشاره، پرسشی، مبهم، تعجّبی ،شمارشی،ملکی(اختصاصی)

۱- ضمیر شخصی :

ضمیری که جانشین شخص می شود، خواه گوینده، خواه شنونده، و خواه دیگری.

این ضمیر، خود، دو گونه دارد: گسسته (منفصل) و پیوسته (متّصل).

-- ضمیر شخصی منفصل :

ضمیری است که تنها به کار می رود و معنی مستقل دارد: من، تو، او، ما، شما، ایشان.

-- ضمیر شخصی متّصل :

ضمیری است که به کلمه دیگر می پیوندد و معنی مستقل ندارد: م، ت، ش، مان، تان، شان. این ضمیر معمولا به اسم و گاه به فعل و حرف می پیوندد .

۲- ضمیر مشترک :

ضمیری که همواره یک صورت دارد و میان شش ساخت مشترک است: خود، خویش، خویشتن.

جز در زبان محاوره، این ضمیر جمع بسته نمی شود.

همان صفت هایی که در این چهار دسته جای دادیم، اگر دارای موصوف نباشند، ضمیر محسوب می شوند.

۳- ضمیر اشاره :

ضمیریست که مرجع آن به اشاره معلوم شود:آن/ این و ترکیباتش مثل اینان/ آنها

- (کتاب را بگیر و آنرا بخوان.)

٤- ضمیر پرسشی :

واژه های پرسشی اگر به تنهایی در جمله بیایند .(بدون همراهی اسم): که/ چه/کدام/کی/ کجا/چگونه/چند/چقدر

- (تا یار که خواهد و میلش به که باشد.)

٥- ضمیر مبهم :

واژه هایی که بر شخص یا مقدار مبهمی دلالت می کنند.چند/همه/هیچ/یکی/هرکه/کمی/دیگری

- (چند می گردی به دور خویشتن؟)

٦- ضمیر تعجّبی :

واژه هایی که مفهوم تعجب و شگفتی را برساند :به/ چقدر/ وه...
- (وه که چگونه می رزمند شیرمردان مبارز!)

۷- ضمیرشمارشی :

صفت شمارشی که بدون همراهی اسم بیاید.
- (حمید به کلاس چهارم میرود.)

۸- ضمیر ملکی :

واژه مرکب "ازآن" است که معنی "مال"/"متعلق به" را میدهد.
- (من زان خودم هرآنچه هستم، هستم.)

نکته: ضمیر نیز همانند اسم در جمله دارای نقش است.

برخی از ضمیرها همه نقش های اسم و برخی دیگر بعضی از نقش های اسم را می پذیرند.

صفت :

تعریف :

صفت کلمه یا گروهی از کلمات است که قبل یا بعد از اسم می آید ،و آن را با ویژگی یا مفهومی همراه می کند و درباره آن توضیح می دهد.

صفت های پیشین، پیش از اسم می آیند و صفت های پسین، پس از اسم.
هر گاه صفت به جای اسم بنشیند، کارکرد اسم را پیدا می کند:
مثال:(آیا هنوز ریزش باران بر گونه هایت، تو را شاداب می کند؟)

اسمی که پیش یا پس از صفت قرار می گیرد و صفت، ویژگی آن را بیان می کند، موصوف نام دارد.

انواع صفت از نظر مفهوم :

الف) صفت بیانی :

صفت بیانی ویژگی اسم را از نظر چگونگی و خصوصیات نشان می دهد و انواع آن عبارتند از: ساده، فاعلی، مفعولی، نسبی، لیاقت

۱- صفت بیانی ساده :

صفت بیانی ساده تنها بر چگونگی موصوف دلالت می کند:

هوای سرد- اتاق گرم

۲- صفت فاعلی :

صفت فاعلی نشان می دهد که موصوف کننده کاری است; و ساخت هایی دارد از این قبیل:

- بن مضارع + ـَنده: گوینده/گیرنده
- بن مضارع + آن: دعاگویان - گریان. این ساخت را صفت حالیّه نیز می نامند، زیرا بر گذرا بودنِ وصف دلالت می کند.
- بن مضارع + آ: شنوا - دانا. این ساخت برابر است با صفت مشبّهه در عربی و معمولا پایداریِ وصف را می رساند.
- بن ماضی + آر: خواستار- خریدار.
- بن ماضی یا بن مضارع یا اسم + گار: آفریدگار- پرهیزگار- یادگار.
- بن ماضی یا بن مضارع یا اسم + گر: رُفتگر- توانگر.
- اسم یا بن فعل یا ساخت امر+کار:ستمکار - بدهکار

--- ترکیب صفت فاعلی

صفت فاعلی چهار قسم دارد :

۱- حالت اضافی که صفت، به مابعدِ خود اضافه می‌شود : فزایندهٔ باد آوردگاه فشانندهٔ خون ز ابر سیاه

۲- با تقدّم صفت و حذف کسرهٔ اضافه : جهاندار محمودِ گیرنده شهر ز شادی به هرکس رساننده بهر

۳- با تاخیر صفت بدون آن که در آن تغییری رخ دهد : منم گفت یزدان پرستنده شاه مرا ایزد پاك داد این کلاه

٤- با تاخیر صفت و حذف علامت صفت ((نده)) مانند سرافراز، گردن فراز که سرفرازنده و گردن فرازنده بوده و این کار قیاسی است.

هرگاه صفت فاعلی با مفعول یا یکی از قیود مثل : بیش، کم، بسیار، پیش، پس و نظایر آن ترکیب شود علامت صفت حذف می‌شود مثل : کامجوی، پیش گوی، کم گوی، بسیار دان، پیشرو، پس رو

صفای که به ((ان)) ختم می‌شود، هرگاه مکرر شود، ممکن است علامت صفت را از اول حذف کنند، مثل : لرزلرزان، جنب جنبان، پرس پرسان، کش کشان

۳- صفت مفعولی :

صفت مفعولی نشان می دهد که موصوفْ مفعول است. ساخت این صفت چنین است:

بن ماضی + های غیر ملفوظ + شده :گرفته شده/نوشته شده.

٤- صفت نسبی :

صفت نسبی موصوف خود را به عناصری مثل مکان نسبت می دهد. تابعیّت ها و بسیاری از نام های خانوادگی به همین گونه بیان می شوند: رضایی، ایرانی.

---ساخت صفت نسبی معمولا چنین است:

---- اسم + ی یا ین یا ینه یا های غیر ملفوظ یا آنه: زرهی، سیمین، زرینه، بهاره، مردانه.

---- اسم عربی + آنی: روحانی، ربّانی.

توجه:در تشخیص اقسام صفت، نباید تنها به ساخت نظر داشت، بلکه معنی را نیز باید در نظر گرفت; زیرا برخی از ساخت ها مشترکند. مثلا گرفتار با آن که ساخت صفت فاعلی دارد، از لحاظ معنا صفت مفعولی است.

۵- صفت لیاقت :

صفتی است که شایستگی و قابلیت موصوف را می رساند.

-مصدر +ی: خوردنی/ پوشیدنی.

-- درجه های صفت بیانی :

۱. صفت مطلق :

بدون سنجش با دیگری ، حالت و چگونگی موصوف را بیان می کند.مثل:خوب / بزرگ.

۲. صفت برتر (= تفضیلی):

این صفت نشان می دهد که موصوف در داشتن یك ویژگی، از موصوف یا موصوف های مورد سنجش ـ و نه همه موصوف های دایره بحث ـ برتر است. نشانه این صفت، تر است که پس از صفت می آید.مثل:خوبتر / بزرگتر.

۳ .صفت برترین (= عالی):

این صفت نشان می دهد که موصوف در داشتن یك ویژگی، از همه موصوف های دایره بحث برتر است. نشانه این صفت ترین است که بعد از صفت می آید.مثل: خوبترین /بزرگترین.

ب) صفت شمارشی :

صفت شمارشی صفتی است که شماره و تعداد موصوف را نشان می دهد.
این صفت دوگونه دارد: ساده، ترتیبی

۱- صفت شمارشی ساده :

تنها تعداد موصوف را بیان می کند: یك-....بیست....

۲- صفت شمارشی ترتیبی :

: ترتیب و جایگاه قرار گرفتن موصوف را نشان می دهد و ساخت آن چنین است:

صفت ساده + ـُم یا ـُمین: اولین - هفتمین - هشتمین

این صفت معمولا پیش از موصوف و گاه پس از آن می آید

ج) صفت اشاره :

صفت اشاره صفتی است که موصوف را مورد اشاره قرار می دهد: این، آن، همین، همان، چنین، چنان، این قدر، این گونه.

این صفت نیز باید همانند دیگر صفات همراه با موصوف بیاید تا صفت نام گیرد. در این مورد، اگر کلمات مزبور با موصوف همراه نشوند، ضمیر اشاره اند. این صفت معمولا پیش از موصوف قرار می گیرد.

"این گل را از آن باغ چیدم."

د) صفت پرسشی :

صفت پرسشی صفتی است که سؤالی را درباره موصوف خود مطرح می کند

چه، کدام، چگونه، چند، چندمین.

این صفت معمولا پیش از موصوف می آید.

اهواز چگونه شهری است؟

ه) صفت مبهم :

صفت مبهم صفتی است که یك ویژگی موصوف را به طور نامعیّن نشان می دهد: چند، بعضی، فلانی، هر، همه، دیگر، هیچ ،هر همه ، دیگر.

این صفت معمولا پیش از موصوف قرار می گیرد.

"حمید امروز چندین کتاب خرید."

ی) صفت تعجّبی :

صفت تعجّبی صفتی است که نشانگر شگفتی گوینده درباره موصوف است: چه، چگونه، چقدر. این صفت پیش از موصوف می آید.

مثال: "عجب گل زیبایی!"

انواع صفت از نظر ساخت :

۱- ساده :

صفتی که قابل تقسیم به (جزءهای معنی دار) یا (جزءهای معنی دار و معنی ساز) نباشد.

بزرگ / کوچك / خوب.

۲-مرکّب :

صفتی که از چند جزء معنی دار یا چند جزء معنی دار و معنی ساز ترکیب شده باشد.

مثل: سنگدل، ششم (شش + ـُم) / بخرد (بـ + خرد)/ خوبروی"(خوب+روی)

برخی از پسوندهای سازنده صفت مرکّب از این قرارند: سان، آسا، گونه، گون، فام، دیس، وَش، سار، مان، سیر، بار، وار.

۳- گروه وصفی :

صفتی که از یك هسته و یك یا چند وابسته ساخته شده باشد.

مثل: نان به نرخ روزخور/ خوش آب و رنگ/ از جان گذشته.

نکته هایی در باره کاربرد صفت:

۱. معمولا میان موصوف و صفت کسره می آید. امّا گاه این کسره حذف می شود: پدرْبزرگ، آدمْ آهنی.

۲. صفت پسین گاه پیش از موصوف می آید: پیرْمرد، زیبا گل.

قید :

تعریف :

قید، کلمه یا گروهی از کلمات که به فعل یا صفت یا مسند، مفهومی دیگر را علاوه بر مفهوم خود اضافه می‌کند. مانند جمله ((بابك تند رفت)) که تند کیفیت فعل ((رفتن)) را نشان می‌دهد.

قید کلمه ای است که معمولا فعل و گاه کلمات دیگر را به مفهومی مقیّد می سازد و به این ترتیب، در باره آن توضیح می دهد.

قید، بر خلاف انواع دیگر کلمه، از طرفی نوع است و از طرفی نقش. آن جا که به جایگاه صرفی کلمه نظر داریم، آن را از نوع قید می نامیم و آن جا که به جایگاه نحوی می نگریم، آن را دارای نقش قید می دانیم.
قید دارای ساخت یا ساخت های ویژه نیست. البتّه می توان گفت که واژه های عربی تنوین دار معمولا در زبان ما قید هستند:
(اگر ما مطلقاً مطابق فضیلت رفتار کنیم، اجباراً دستور عقل را به کار برده ایم.)

نکته نگارشی: در نوشته های امروز، بهتر است تا جایی که می توانیم، از کاربرد قیدهای تنوین دار خودداری کنیم. البته برخلاف پندار برخی، استفاده از قیدهای عربی تنوین دار نادرست نیست. آنچه نادرست است، افزودنِ تنوین به واژه های فارسی است.

اقسام قید :

تقسیم از لحاظ کاربرد در جمله

۱- قید فعل :
قیدی که فعل را از لحاظ مفاهیم کیفیت، حالت، زمان، مکان، ترتیب، تکرار، تأکید، تشبیه و مقدار مقید می‌کند. مانند مثال بالا

۲- قید صفت :
قیدی که کمیت صفت را مشخص می‌کند. مانند ((مرد بسیار دانا))

۳- قید برای قید دیگر :
که قید فعل را مقید می‌کند. مانند رضا خیلی خوب کار می‌کند

٤- قید مصدر :

قیدی که مفهوم مصدر را گسترش دهد. ((با سرعت راندن در جاده خطرناك است.))

ساختمان قید

١- ساده :

قیدی که یك واژ بیشتر نیست و نمی توان آنرا به جزء های معنی داری تقسیم کرد.

پیرمرد ، آرام صحبت می کند.(آرام)

٢- مرکّب :

دارای چند جزء معنی دار یا ترکیبی از اجزای معنی دار ومعنی ساز که همراه با هم یك مفهوم دارند.

هرروز به دانشکده میروم. (هرروز)

٣- عبارت قیدی :

که معمولاً یك گروه متممی است (حرف اضافه به اضافه متمم بعد از آن)

٤- قید موّول :

که جمله‌ای است که می‌توان آن را به یك قید تأویل کرد و می‌توان به جای آن یك قید ساده یا مرکب یا یك عبارت قیدی گذاشت. مانند جمله ((کودك، در حالی که می‌گریست، به سمت مادرش رفت)) که می‌توان آن را بدین صورت نوشت: ((کودك گریان به سمت مادرش رفت.))

اقسام قید از لحاظ نقش :

۱- مختص :

قیدی که همواره نقش قیدی دارد و نقش دیگری را نمی پذیرد: البتّه، خوشبختانه، هرگز.

اوهرگز دروغ نمی گوید.(هرگز)

۲- مشترک :

بعضی از اسمها یا صفتها یا کلمات دیگر گاهی در جمله نقش قیدی می پذیرند: خوب، تند، صبح.

احمد شب به خانه برگشت.(شب اسم است که نقش قید زمان دارد.)

اقسام قید از لحاظ معنی و کارکرد :

۱. زمان:

امروز، در آن هنگام....

۲. مکان:

این جا، آنجا....

۳. مقدار:

یک کیلو، بسیار، کم ،زیاد...

٤. حالت:

آهسته، گریان،نالان....

٥. نفی:

هرگز،اصلا، هیچ، نه...

monjimoud.persianblog.ir

۶. استثنا:

مگر، جز، وگرنه، غیر....

۷. تأکید:

آری، بی گمان، بلکه، راستی، ناچار، هرآینه، بی چون و چرا....

۸.کیفیت:

خوب، به آرامی....

۹. استفهام:

برای چه، آیا، چون، کی، چرا، چطور، چگونه....

۱۰.تاسف:

افسوس ، متاسفانه....

۱۱.تعجب:

چه عجب، عجبا...

۱۲.شك و تردید:

شاید... ، اگر...

حرف :

تعریف:

حرف کلمه ای است که معنی جداگانه ای ندارد، بلکه مفهومی را در پیوند با کلمات دیگر پدید می آورد.

monjimoud.persianblog.ir

انواع حرف از نظر کارکرد :

الف) حرف ربط :

میان کلمات یا گروه کلمات پیوند ایجاد می کند.
به عبارت دیگر حَرف رَبط یا پیوندواژه واژه‌ای است که دو عبارت یا دو واژه را به یکدیگر پیوند دهد .

-حرف ربط از جهت ساختار بر دو گونه‌است: مفرد و مرکب:
علی و محمد را در مدرسه دیدم.(علی – محمد: مفعول، و حرف ربط)

-- ساده :

از یك تکواژ ساخته شده اند و قابل تجزیه نیستند.
و، اگر، تا، پس، زیرا، که، مگر، نیز، ولی، یا، چون، نه، هم.

-- مرکّب :

مجموعه‌ای از دو یا چند واژه‌است که معمولاً یکی از آن‌ها حرف ربط یا حرف اضافه ساده‌است و اغلب علاوه براین که کار حرف ربط را انجام می‌دهند نقش قیدی هم دارند: نمونه‌ها: چون که، چندان که، زیرا که، همین که، همان که، بلکه، چنانچه، چنان که، تا اینکه، آن‌جا که، آن گاه که، از آن‌جا که، از آن‌که، از این روی، از بس، از بس که، از بهر آن‌که، اکنون که، اگر چه، اگر چنان‌چه، الا این‌که، با این حال، با این‌که، با وجود این، بس که، به شرط آن‌که

-حرف ربط از منظر کارکردی:

حرف‌های ربط واژه‌هایی هستند که دو واژه یا دو جمله را به‌هم پیوند می‌دهند و آن‌ها را هم‌پایه یکدیگر می‌سازند و یا جمله‌ای را به جمله‌ای دیگر ربط می‌دهند و یکی را وابسته دیگری قرار می‌دهند.

الف - حروف ربط هم‌پایه‌ساز:

اما، و، یا، لیکن و ولی و ...

حرف ربط همپایه‌ساز ((و))

این حرف ربط در زبان فارسی دو صورت دارد که دارای دو ریشه تاریخی مختلف هستند. یکی از آنها va است که از زبان عربی گرفته شده‌است و دیگری o- است که یك واژه‌بست محسوب می‌شود و سیر تطور آن از فارسی باستان تا کنون به این شکل است: o > u > ud > uta .]

ب- حروف ربط وابسته‌ساز:

که بر سر جمله پیرو می‌آیند در جملات مرکب: تا نکوشی موفق نمی‌شوی

-حروف ربط تضاد

هرگاه بخواهیم دو جمله را که از لحاظ معنایی مخالف و متضاد یکدیگرند در قالب یك جمله با هم ادغام کنیم از پیوندواژه‌های تضاد استفاده می‌کنیم. این حروف ربط بر سه نوع هستند: برای ربط دو جمله‌ای که در آن مفهوم جملهٔ پایه دور از انتظار و غیر منتظره نباشد از پیوندواژه‌هایی مانند ((در حالیکه)) استفاده می‌شود.

برای ربط دو جمله‌ای که در آن مفهوم جملهٔ پایه دور از انتظار و تا حدی عجیب باشد، از پیوندواژهایی مانند ((اگر چه)) و ((هر چند)) و ((علیرغم اینکه)) استفاده می‌شود.

ب) حرف اضافه :

میان کلمات یا گروه کلمات وابستگی برقرار می سازداین حروف معمولا کلمه یا گروهی از کلمات را به فعل نسبت می دهد.

به عبارت دیگر حرف اضافه واژه‌ای است که در جملات همانطور که از نامش پیداست در کنار واژگان دیگر قرار می‌گیرد و به رساندن مفهوم جمله کمك می‌کند. یك حرف اضافه معنای مستقل ندارد و کاربرد آن در بندها برای نقش نمایی کلمات پیش و پس خود است. بسته به همین موقعیت حرف اضافه نسبت به واژه‌ها حرف اضافه به دو گونهٔ حرف اضافه پیشین (پیش‌نهشت، پیش‌نهاده) و حرف اضافه پسین (پی‌افزوده، پس‌نهشت، پس‌نهاده) تقسیم می‌شود. حرف اضافه پیشین همانطور که از نامش پیداست پیش از یك واژه می‌آید و پی‌افزوده برعکس. گونه متداول حرف اضافه، حرف اضافه پیشین‌است.

با اتوبوس از خانه به مدرسه رفتم.

۱- ساده :

از یك تکواژ ساخته شده است.

از، با، بر، برای، به، بی، تا، جز، در، چون.

۲- مرکّب:

مجموعه از دو یا چند واژ است.

از برایِ، غیر از، علاوه بر، راجع به، درباره، از روی، همانندِ.

۳- حرف اضافه پیشین:

مهمترین حرف اضافه پیشین‌های زبان فارسی عبارت اند از: به، از، در

مهمترین حرف اضافه پیشین‌های زبان انگلیسی عبارت اند از: to، for، with

حرف اضافه پیشین می‌تواند از ترکیب چند واژه درست شده باشد مانند: بعد از ، in front of

٤- حرف اضافه پی‌افزوده:

برخی زبان‌ها دارای پی‌افزوده هستند. زبان انگلیسی پی‌افزودهی ندارد. زبان فارسی دارای یک پی‌افزوده به عنوان نقش نمای مفعول مستقیم است، این پی‌افزوده را است. هر واژه‌ای در جمله که این پی‌افزوده بعد از آن بیاید مفعول مستقیم بند است.

زبان پشتو دارای پی‌افزوده‌های زیادی است از جمله: لِپاره به معنای برای.

مثال:

د حسن لپاره : برای حسن

ج) حرف نشانه :

نشان می دهد که کلمه دارای چه نقشی در جمله است.

مثل:الف در خدایا (نقش منادا)

علی را دیدم.(را نشانه مفعول)

برخی از حروف گاه حرف ربطند و گاه حرف اضافه.

به این مثالها توجه کنید:

ـ تا: این حرف اگر نشان دهنده دلیل چیزی یا کاری باشد، حرف ربط است.

مثال: (پیامبر مشتاق و بیتاب به خانه آمد تا اوّلین فرزند فاطمه را ببیند.)

و اگر پایان چیزی یا کاری را نشان دهد، حرف اضافه است.

ـ چون: این حرف اگر دلیل یا شرط را نشان دهد، حرف ربط است: (غروب من چون درست بنگری، طلوع من است.)

و اگر برای مثال آوری باشد، حرف اضافه است: (انسان هایی چون علی هرگز تکرار نمی شوند.)

جمله :

تعریف:

جمله مجموعه ای است به هم پیوسته از کلمات که پیامی را بیان می کند. جمله دارای اجزاءو ارکان است . ارکان جمله آن قسمتهایی هستند که اگر حذف شوند،ساختمان جمله از هم میپاشد. اجزای جمله آنها هستند که حذفشان به ساختمان جمله آسیبی نمی رساند.

-اقسام جمله از لحاظ ارکان :

۱. نهاد(مسندالیه یا فاعل) + فعل خاص: محمد آمد.
۲. نهاد+ مفعول + فعل خاص :محمد کتاب را آورد.
۳. نهاد + مسند + فعل ربطی: محمد با هوش است.

هر یك از این سه هسته، معمولا اجزایی می پذیرند از قبیل متمم، قید، بدل، و مضاف الیه.

-اقسام جمله از لحاظ پیام :

جمله از لحاظ هدف و پیامی که منتقل می‌کند دارای انواع زیر است:

۱- جمله خبری:

جمله‌ای است که واقع شدن (یا نشدن) یا بودن (یا نبودن) حالتی را بیان می‌کند.
به عبارت بهتر جمله ای که وقوع یا عدم وقوع کار یا وجود یا عدم وجود حالتی را بیان می‌کند، جمله خبری نامیده می‌شود.
مثال: فردا سالگرد پیروزی مردم نیکاراگوئه‌است.

مثال: حسن رفت - علی آمد

۲- جمله پرسشی :

جمله‌ای است که در آن با استفاده از کلمات پرسشی یا تغییر لحن پیرامون موضوعی سوال می‌کند.

نمونه: فردا چه روزی است؟

۳- جمله عاطفی یا جمله تعجبی:

جمله‌ای است منعکس کننده یکی از عواطف انسانی که اگر شامل تعجب یا تحسین باشد بدان جمله تعجبی نیز گفته و در انتهای جمله از این نشانه (!) استفاده می‌کنیم.

نمونه: چه باغ باصفایی!

٤- جمله امری:

جمله‌ای است که با آن انجام دادن کاری یا دست داشتن و پذیرفتن صفت و یا حالتی بصورت مثبت یا منفی خواسته می‌شود.که به شکل مثبت آن فعل امر و شکل منفی آن فعل نهی می‌گوییم.

به عبارت بهتر جمله امری یکی از انواع پنجگانه جمله در زبان فارسی است که در آن انجام دادن یا ندادن کار یا پذیرفتن و عدم پذیرش حالت یا صفتی درخواست می‌شود.به شکل مثبت آن فعل امر و به شکل منفی آن فعل منفی می‌گوییم.

مثال: مدادت را بردار

مثال: همه در جای خود بایستند.

٥- جمله دعایی:

جمله‌است که حاوی دعا یا نفرین باشد.

به عبارت کاملتر: جمله ای است که در آن دعا یا نفرین وجود دارد. امروزه از مضارع التزامی برای جملات دعایی استفاده می‌شود.
نمونه: ((انشاءالله خدا شما را سلامت کند)).
در فارسی قدیم برای جمله دعایی به قبل از شناسهٔ ((د))، در مضارع سوم شخص مفرد، ((الف)) می‌افزودند و گاهی به جزء پیشین آن، ((ب)) می‌افزودند.

-اقسام جمله از لحاظ نظم :

۱ . جمله مستقیم:

جمله ای که ارکان یا اجزای آن، در جای خود قرار دارند:
مریم دیروز مارا به خانه خود دعوت کرد.

۲. جمله غیر مستقیم:

جمله ای که نظم دستوری یك یا چند رکن یا جزء آن به هم خورده است:
(مکّه پر است از کوه های سنگی کوچك و بزرگ.)

نکته : کاربرد جمله غیر مستقیم معمولا برای تنوع بخشیدن به نوشته است. البته از آن جا که چنین جمله ای، نوشته را به زبان محاوره نزدیك می کند، باید در کاربرد آن به سبك و حال و هوای اثر توجه داشت. از نمونه های خوب کاربرد چنین جمله هایی، آثار (جلال آل احمد) است.

- اقسام جمله از لحاظ فعل :

۱. جمله فعلی = جمله ای که دارای فعل تام است . ماه تابید.
۲. جمله اِسنادی = جمله ای که دارای فعل ربطی است.امین با هوش است.

۳. جمله بی فعل = جمله ای که فعل ندارد.

حذف جمله حتماً باید با قرینه لفظی یا معنوی، و یا ساختاری باشد .

اقسام جمله های دارای فعل :

جمله ساده:
جمله‌ای که تنها از یک فراگرد تشکیل یافته باشد
نمونه: فردا سالگرد پیروزی مردم نیکاراگوئه‌است.

جمله مرکب:
جمله‌ای که از دو یا چند فراگرد همپایه ساخته شده‌است.
نمونه: اگر به مریض دارو داده نشود، خواهد مرد.

جمله پیچیده:
جمله‌ای که از یک فراگرد پایه و یک یا چند فراگرد پیرو ساخته شده‌است.
نمونه:علی به درس ریاضیات که از درس‌های مشکل است، علاقه دارد

اقسام جمله مرکب

۱. ترکیب شده از جمله های کامل:
(و می دانستیم که با نخستین چراغ، شادی ها همه باز خواهند گشت و ما بازخواهیم خندید.)

۲. ترکیب شده از جمله های ناقص و کامل:
جمله ناقص آن است که به تنهایی دارای معنایی روشن و کامل نیست و معمولا به شکل جمله پیرو به کار می رود. در این حال، جمله کامل را جمله پایه می نامند.به درماندگان یاری کن تا خدا مدد کارت باشد.

جمله پایه مقصود اصلی نویسنده را بیان می کند، در حالی که جمله پیرو به جمله پایه وابسته است و معمولا مفهومی از قبیل علّت، شرط، نتیجه، زمان، و مکان را به آن می افزاید. جمله پیرو همواره ناقص است و معمولا با حرف ربط می آید. جمله پیرو گاه پیش و گاه پس از جمله پایه قرار می گیرد.

جمله معترضه :

جمله معترضه جمله ای است که حذف آن به مفهوم اصلی جمله آسیب نرساند.این گونه جمله معمولا مفهومی از قبیل دعا، نفرین، آرزو.

یا توضیح را به مفهوم اصلی جمله می افزاید. جمله معترضه گاه پس از حرف ربط می آید و گاه به طور مستقل میان دو خطّ تیره قرار می گیرد:
استادم- که روانش شاد باد-در عرفان بی نظیر بود.

- حذف ارکان یا اجزای جمله :

حذف باید به یکی از سه قرینه زیر صورت پذیرد:

۱. قرینه ساختاری (= عرف زبانی):

(به چپ، چپ!)، (برپا!).

۲. قرینه لفظی:

(یك طرفم دریاست و طرف دیگرم، دشت بی انتها (است).)

۳. قرینه معنوی:

(ـ چه کسی در بستر پیامبر به استقبال خطر رفت؟
ـ علی (رفت)!)

عنوان :

عنوان واژه‌ای است که برای بیان موقعیت اجتماعی افراد در ابتدا یا انتهای نامشان بکار می‌روند. برای بیان نام افراد همزمان می‌توان از چند عنوان نیز استفاده کرد.

علامت اختصاری :

علامت اختصاری، حروف اختصاری، کوته‌نگاشت، سرنام یا سرواژه در واقع کوتاه شدهٔ یک عبارت می‌باشد و معمولاً آن را از حروف اول یک کلمه یا عبارت می‌سازند.

چند مثال:

ناجا:

نیروی انتظامی جمهوری اسلامی ایران

هما:

هواپیمایی ملی ایران

نزاجا:

نیروی زمینی ارتش جمهوری اسلامی ایران

ناسا(NASA):

سازمان ملی هوانوردی و فضایی (National Aeronautics and Space Administration)

تفاوت سرواژه و سرنام

monjimoud.persianblog.ir

سرنام و سرواژه هر دو از انواع کوته‌نوشت هستند. تفاوت آن‌ها در این است که در سرواژه، حروف تشکیل دهنده، به صورت جداجدا تلفظ می‌شوند (مانند بی‌بی‌سی) و سرواژه خودش واژهٔ تازه‌ای محسوب نمی‌شود، ولی در سرنام حروف به صورت یک کلمهٔ واحد تلفظ می‌گردند و تشکیل یک واژهٔ جدید می‌دهند.نداجا:نیروی دریایی اسلامی جمهوری ایران

گروه ها :

نقش نحوی

الف) گروه اسمی :

به مجموعه‌ای از واژه‌ها گفته می‌شود که نشان دهنده یک اسم می‌باشند.

همهٔ دانشجویان ممتاز دانشگاه تهران برای ادامه تحصیل به اروپا اعزام شدند.

در این جمله عبارت‌های همهٔ دانشجویان ممتاز دانشگاه تهران و ادامه تحصیل یک گروه اسمی هستند.

-اجزای گروه اسمی :

گروه اسمی از دو بخش اساسی تشکیل شده‌است. هسته و وابسته‌ها :

۱- هسته :

مهمترین واژهٔ یک گروه اسمی است. در گروه اسمی همهٔ دانشجویان ممتاز دانشگاه کابل هسته عبارت است از دانشجویان

۲- وابسته :

تمام واژگانی که برای تشریح هسته بکار می‌روند وابسته هستند. وابسته‌ها معمولاً صفت و یا مضاف هستند.

همهٔ =صفت

دانشجویان=هسته

ممتاز= صفت

دانشگاه کابل=مضاف (خود گروه اسمی است متشکل از اسم+مضاف)

جایگاه وابسته‌ها :

بسته به زبان وابسته‌ها می‌توانند قبل یا بعد از هسته بیایند. در زبان انگلیسی صفات قبل از هسته می‌آیند.در زبان فارسی اکثر صفت‌ها بعد از هسته می‌آیند اما صفاتی چون شمارشی (اول، اولین) پیش از هسته می‌آیند. وابسته‌ها بر دو نوع اند: ۱-وابستهٔ پیشین ۲-وابستهٔ پسین

ب) گروه فعلی :

گروه فعلی یکی از انواع گروه‌های جمله است. گروه فعلی هر جمله، کلیهٔ عنصرهای جمله منهای نهاد است. به عبارت دیگر، کلیهٔ واژه‌هایی که به منزلهٔ گزاره عمل می‌کنند، گروه فعلی جمله را تشکیل می‌دهند.

ج) گروه صفتی :

گروه صفتی (به انگلیسی: Adjective Phrase) در دستور زبان، به یك واژه یا مجموعه‌ای از واژه‌ها گفته می‌شود که می‌توانند یك اسم را توصیف کنند.
هسته گروه صفتی، صفت است. مثلا در جمله زیر:
کتاب‌هایی بسیار ارزشمند در این زمینه نوشته شده‌است.
عبارت ((بسیار ارزشمند))، یك گروه صفتی است.

د) گروه قیدی :

گروه قیدی به مجموعه‌ای از دو یا چند واژه اطلاق می‌شود که در مجموع نقش نحوی یك قید را در جمله ایفا می‌کنند.

بطور مثال در جمله‌های زیر:

من زود درخت را بریدم.

من در یك ساعت درخت را بریدم.

من هنگامی که خسته بودم درخت را بریدم.

در جمله اول زود یك قید است (قید زمان). در جمله دوم عبارت در یك ساعت همان نقش نحوی را دارد با وجودی که در این گروه کلمه هیچ قیدی وجود ندارد اما ترکیب یك برنهشت (در) و گروه اسمی(یك ساعت) نقشی همانند یك قید بازی می‌کنند. این گونه گروه‌ها را گروه قیدی می‌نامند. در جمله سوم می‌بینیم که یك فراکرد (هنگامی که خسته بودم) نیز همانند مورد قبلی همان نقشی را ایفا می‌کند که یك قید بازی می‌کند. اگرچه عبارت‌های اینگونه را نیز می‌توان گروه قیدی نامید اما به سبب وجود یك فراکرد معمولاً آنرا فراکرد قیدی می‌نامند.

ه) گروه حرف اضافه‌ای :

گروه حرف اضافه‌ای یك مقوله دستوری است که شامل گروه‌های پیش‌اضافه‌ای و گروه‌های پس‌اضافه‌ای می‌شود. در زبان فارسی، تنها گروه پیش‌اضافه‌ای وجود دارد.

==========

آرایه‌های ادبی :

تعریف:

در ادبیات فارسی، آرایه‌های ادبی یا صناعات ادبی یا صنایع ادبی بکار بردن فنونی است که رعایت آنها بر جلوه‌ها و جنبه‌های زیبایی و هنری سخن می‌افزاید. از جمله تناسب‌هایی آوایی یا معنایی.

الف) آرایه‌های لفظی:

به آن دسته از آرایه‌های ادبی که از تناسب‌های آوایی و لفظی میان واژه‌ها پدید می‌آید می‌گویند.

۱- واج‌آرایی (نغمه حروف):

به تکرار یك واج صامت یا مصوت در یك بیت یا عبارت گفته می‌شود به گونه‌ای که طنین آن در گوش بر جای بماند و باعث پیدایش موسیقی آوایی در آن بخش از سخن شود.

مثال

رشته تسبیح اگر بگسست معذورم بدار دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود

(واج آرایی با تکرار صامت /س/)

مثال

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است باد خنك از جانب خوارزم وزان است

(واج آرایی با تکرار صامتهای /خ/ و /ز/)

این دو حرف به زیبایی بیانگر خزان می‌باشند.

قابل ذکر است که واج تکرار شونده می‌تواند صامت یا مصوت باشد. برای مثال:

مثال

خوابِ نوشینِ بامدادِ رحیل بازدارد پیاده را ز سبیل

که همان طور که مشاهده می‌کنید تکرار مصوت کوتاه ((اِ)) در این مصراع تکامل بخش موسیقی درونی است.

مثال

خیال خال تو با خود به خاك خواهم برد که تا زخال تو خاکم شود عبیر آمیز

مثال

قیامت قامت و قامت قیامت قیامت می‌کند این قد و قامت

مثال

بر او راست خم کرد و چپ کرد راست خروش از خم چرخ چاچی بخواست

مثال

شبست و شاهد و شمع و شراب و شیرینی غنیمتست چنین شب که دوستان بینی

۲-سجع :

سجع یك‌سانی دو واژه در یك عبارت؛ از نظر واج یا واج‌های پایانی، وزن یا هر دوی آن‌هاست. آرایه سجع در کلامی دیده می‌شود که حداقل دو جمله باشد و بیشتر در نثر بکار می‌رود؛ زیرا سجع‌ها باید در پایان دو جمله بیایند و آهنگ دو جمله را به یك‌دیگر نزدیك سازند تا آرایه سجع نامیده شوند؛ از این جهت سجع مانند قافیه است که در پایان مصراع‌ها یا بیت‌های شعر آورده

می‌شود. اگر سجع‌ها در یك جمله در كنار یك‌دیگر به كار برده شوند، ((تضمین مزدوج)) نامیده می‌شود.

مثال

هر نفسی كه فرو می‌رود ممد حیات است و چون بر می‌آید مفرح ذات

(سجع در بین حیات و ذات است)

نثر و شعری كه در آن آرایه سجع به كار رود، ((مسجع)) نامیده می‌شوند. سجعی كه در شعر به كار رود، قافیه میانی یا قافیه درونی نامیده می‌شود. در قافیه میانی، شاعر هر بیت را به چهار بخش تقسیم كرده و در پایان سه بخش از آن واژه‌هایی را آورده‌است كه با هم سجع متوازی یا مطرف دارند؛ این روش رایج‌ترین شیوه كاربرد سجع در شعر است.

هر گاه هر مصراع به دو جمله بخش شده باشد، در هر مصراع، كلمه‌های جمله اول با قرینه خود در جمله دوم هم‌وزن باشند، و سجع متوازن ایجاد كنند، رویارویی سجع‌های متوازن، آرایه موازنه را پدید می‌آورد كه می‌تواند موسیقی لفظی ایجاد كند. موازنه‌ای كه تمام سجع‌های آن متوازی باشد، ((ترصیع)) نامیده می‌شود. این آرایه‌ها در شعر شاعرانی چون مسعود سعد، جمال‌الدین عبدالرزاق، سعدی، مولوی، حافظ و سنایی وجود دارد.

در ادب پارسی، نثر مسجع با آثار خواجه عبدالله انصاری آغاز شد. در طبقات‌الصوفیه، نثر كتاب در برخی بخش‌ها، مسجع است. سجع‌های خواجه عبدالله را تقلیدی از ترانه‌های هشت‌هجایی و قافیه‌دار دوره ساسانی دانسته‌اند. در ادب فارسی، نثر مسجع با تصنیف كتاب گلستان سعدی به اوج خود رسید. پس از آن نثرهای مسجع به تقلید از سعدی ایجاد شدند. از آن جمله جامی در تصنیف بهارستان از سعدی تقلید كرد، با این تفاوت كه سخن جامی متمایل به سادگی و روانی بود. قائم مقام فراهانی در منشأت، نامه‌ها و مكتوبات خود را گرد آورد و سبك جدیدی در نویسندگی نثر مسجع پدید آورد. مقامات حمیدی و كتاب پریشان از دیگر آثار نثر مسجع فارسی است.

۳- ترصیع :

هر گاه اجرای دو بخش از یك بیت یا عبارت، نظیر به نظیر، هم وزن و در حرف آخر مشترك باشند.

ای منور به تو نجوم جلال وی مقرر به تو رسوم کمال

٤- جناس :

جناس یا همجنس‌سازی نزدیکی هرچه بیشتر واژه‌ها از نظر لفظی است.
آرایه جناس به دو نوع اصلی تقسیم می‌شود: جناس تام و جناس ناقص.

٤-۱- جناس تام :

در جناس تام، تمام صامت‌ها و مصوت‌های دو کلمه یکسان هستند، اما معنی آنها با یکدیگر متفاوت است. به عبارتی دیگر، واژگانی که دو بار در یك بیت یا عبارت به کار می‌روند و هر بار معنایی متفاوت از آنها برداشت می‌شود، متجانس‌اند.

خرامان بشد سوی آب روان چنان چون شده باز یابد روان

(روان در مصراع نخست به معنی جاری و درمصراع دوم به معنی جان و روح است)

جناس تام دارای فروعی نیز هست، جناس مرکب (یا جناس مَرْفُوْ) که دو زیر مجموعه نیز دارد: مرکب مَقرون و مرکب مَفروق. همچنین جناس مُلَفَّق نیز از فرعیات جناس مرکب است.

٤-۲- جناس غیر تام (ناقص) :

هر گاه دو واژه در یکی از موارد آوایی زیر با هم اختلافی جزیی داشته باشند و در یك بیت یا عبارت به کار روند. که انواع آن جناس ناقص، جناس زاید،

جناس مذیّل، جناس مرکّب، جناس مفروق، جناس مقرون، جناس متشابه، جناس مطرّف، جناس خط، جناس لفظ و جناس مکرّر هستند که در مرور زمان به دلیل تقسیم بندی زیاد در حال کنار گذاشته شدن هستند.

۱-۲-٤- جناس محرّف

اختلاف دو واژه در صداهای کوتاه (اِعراب) جناس ناقص محرف یا جناس ناقص به حرکت است:

پس طفل کآرزوی ترازوی زر کُنَد نارنج از آن کَنَد که ترازو کُنَد ز پوست

۲-۲-٤- جناس اختلافی یا جناس ناقص به حرف

هر گاه دو رکن جناس در یکی از حروف با هم اختلاف داشته باشند به آن جناس اختلافی یا جناس ناقص به حرف می‌گویند.. کمند/سمند.. آزاد/آزار.. زحمت/رحمت..

۳-۲-٤- یك واژه، یك حرف، بیش از دیگری دارد.

خاص و خلاص کام کامل

٤-۲-٤- یك واژه از ترکیب دو واژه دیگر به دست می‌آید.

دل خلوت خاص دلبر آمد دلبر ز کرم به دل بر آمد

٥-۲-٤- دو واژه از نظر آوایی یکسان اما از نظر املایی متفاوت اند

هر گاه دو رکن جناس در تلفظ و خواندن با یکدیگر یکسان باشند اما در نوشتار با هم متفاوت باشند به آن جناس لفظی می‌گویند.. صبا/سبا.. خوان/خان.. حیاط/حیات.. خیش/خویش...

٦-۲-٤- اختلاف دو واژه در جابه جایی حروف است

بنات، نبات

ب) آرایه‌های معنوی :

به ان دسته از آرایه‌هایی که بر پایه تناسب‌های معنایی واژه‌ها شکل می‌گیرند آرایه معنوی گویند

۱- مراعات نظیر :

آوردن دو یا چند واژه در یك بیت یا عبارت که در خارج از آن بیت یا عبارت نیز رابطه‌ای آشنا و خاص میان آنها برقرار باشد

ابر و باد و مه و خورشید و فلك در کارند تا تو نانی به کف آری و به غفلت نخوری

(ابر و باد و مه و خورشید و فلك همگی جز عناصر و پدیده‌های طبیعت هستند.)

۲- تضاد :

هر گاه دو واژه با معنای متضاد در یك بیت یا عبارت به کار رود آرایه تضاد پدید می‌آید.

در نومیدی بسی امید است پایان شب سیه سپید است.

واژه‌های /نومیدی/ با /امید/ و همچنین واژگان /سیه/ با /سپید/ متضاد و مخالف هستند.

۳- متناقض‌نما (Paradox) :

هر گاه دو مفهوم متضاد رابه هم نسبت دهیم یا آن دو را در یك چیز جمع کنیم آرایه متناقض‌نما شکل می‌گیرد و معمولاً معنایی عمیق و پر مغز در پس آن نهفته‌است.

((جامه‌اش شولای عریانی است))

(عریانی به شولا نسبت داده شده اما شولا نوعی جامه‌است و ضد عریانی)

هر گاه در یك بیت یا عبارت بین دو مورد (مثل ((الف)) و ((ب)))رابطه‌ای برقرار کنیم و مثلاً بگوییم((الف))، ((ب)) است یا ((الف))، ((ب)) را آورد و آن را در بخش دیگری از همان بیت یا عبارت بین آن در مورد همان رابطه را برقرار کرده اما جای ان دو را با هم عوض کنیم آرایه عکس شکل می‌گیرد.

بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر دیدی که چگونه گور بهرام گرفت

٤- لف‌ونشر :

هر گاه دو یا چند جزء از کلام بدون توضیحی در پی هم بیایند (لف) و آن گاه توضیحات مربوط به هر یك در پی هم آورده شوند (نشر)، آرایه لف‌ّونشر شکل می‌گیرند.

پروانه ز من، شمع ز من، گل ز من آموخت افروختن و سوختن و جامه دریدن

(پروانه از من افروختن را، شمع از من سوختن را و گل از من جامه دریدن را آموخت.)

۵- تلمیح (اشاره) :

هر گاه با شنیدن بیت یه عبارتی به یاد داستان و افسانه، رویدادی تاریخی و مذهبی یا آیه و حدیثی بیفتیم، بدون آنکه آن موضوع مستقیماً تعریف شده باشد، آن بیت یا عبارت دارای آرایه تلمیح است.

پدرم روضه رضوان به دو گندم بفروخت ناخلف باشم اگر من به جوی نفروشم

(اشاره به داستان حضرت آدم و رانده شدن او به خاطر خوردن گندم)

٦- تضمین :

هر گاه شاعر یا نویسنده‌ای، بخشی از نوشته فردی دیگر را در میان اثر خود جای دهد، آن شعر یا نوشته راتضمین نموده‌است.

چه خوش گفت فردوسی پاك زاد که رحمت برآن تربت پاك باد

میازار موری که دانه کش است که جان داردو جان شیرین خوش است

این دو بیت بخشی از بوستان سعدی است و سعدی بیتی معروف از فردوسی را در میان شعر خود عیناً نقل کرده‌است.

۷- اغراق :

هنگامی که شاعر یا نویسنده، صفتی را در فرد یا پدیده‌ای آنچنان برجسته نشان دهد که در عالم واقع امکان دستیابی به آن صفت در آن حد و اندازه وجود نداشته باشد، آرایه اغراق آفریده می‌شود. البته این ادعای غیر ممکن باید به گونه‌ای بیان شده باشد که باعث افزایش گیرایی سخن گردد وشعار گونه وغیر واقعی جلوه نکند.

بخواهد هم از تو پدر کین من چو بیند که خشت است بالین من

(اغراق در ممکن نبودن رهایی از انتقام پدر)

شود کوه آهن چو دریای آب اگر بشنود نام افراسیاب

۸- حسن تعلیل :

هر گاه شاعر و نویسنده برای موضوعی، دلیلی غیر واقعی وتخیلی، اما دلپذیر و قانع کننده ارایه دهد به حسن تعلیل دست می‌یابد.

تا چشم بشر نبیندت روی بنهفته به ابر چهر دلبند

(شاعر علت ابر پوش بودن قله دماوند را برای ندیدن او بیان کرده‌است.)

۹- مثل :

هر گاه شاعر یا نویسنده درسخن خود از ((ضرب المثلی)) استفاده کند و یا بخشی از سخن او آنقدر معروف باشد که به عنوان ضرب المثل به کار رود، آن بخش از کلام دارای آرایه مثل است.

بی گمان دیوار طبع پست خاک‌آلود ماست گر بود کوتاهتر دیواری از دیوار ما

۱۰- تمثیل :

هر گاه برای تأیید یا روشن شدن مطلبی (معمولاً پیچیده) آن را به موضوعی ساده تر تشبیه کنیم یا برای اثبات موضوعی نمونه‌ای بیاوریم آرایه تمثیل را به کار گرفته ایم

من اگر نیکم اگر بد تو برو خود را باش هر کسی آن درود عاقبت کار که کشت

(حافظ خطاب به زاهدان و واعظان می‌گوید که من اگر خوب یا بد هستم ربطی به شما ندارد و شما همان بهتر که مراقب اعمال خود باشید،

همچنان که هر کسی هنگام درو آنچه را که خود کاشته‌است برداشت می‌کند. شاعر برای درستی گفته خود در مصراع نخست، در مصراع دوم موضوعی ساده را که درستی آن بر همه آشکار است به عنوان نمونه‌ای برای ان ذکر می‌کند.)

۱۱- اسلوب معادله :

هرگاه شاعر بیتی بسراید که با عوض کردن جای مصراع اول و مصراع دوم خللی در مفهوم بیت ایجاد نشود و بیت دوم مصداقی برای بیت اول باشد، به آن آرایهٔ اسلوب معادله گویند. صائب تبریزی از جمله شاعرانی است که اسلوب معادله را به عنوان یك عنصر اصلی در اشعار خویش قرار داده‌است.

مثال:

دود اگر بالا نشیند کسر شأن شعله نیست//جای چشم، ابرو نگیرد، گرچه او بالاتر است

۱۲- ایهام :

هر گاه واژه یا ترکیبی که دارای دو معنی است به گونه‌ای در کلام به کار رود که هر دو معنا از ان قابل برداشت باشد آرایه ایهام شکل می‌گیرد. گاهی منظور اصلی تنها یکی از ان دو معنا است و گاهی هیچ یك بر دیگری برتری ندارد.

غرق خون بود و نمی‌مرد ز حسرت فرهاد گفتم افسانه شیرین و به خوابش کردم

شیرین: زیبا و دلنشین، معشوقه فرهاد

ای دمت عیسی دم از دوری مزن من غلام آن که دوراندیش نیست(دوراندیش:عاقبت نگر/آنکه به دوری وجدایی بیندیشد.)

ایهام تناسب

ایهام به تنهایی سخنی است که دارای دو معنا باشد: یکی معنای دور که معنای اصلی است و دیگری معنای نزدیك.اما ایهام تناسب یکی از زیر مجموعه-های ایهام است و همان-طور که از نام آن پیداست جمع دو صنعت ایهام و تناسب است. در این صنعت، یك واژه دارای دو معنی است منتها یکی از آن معانی، در شعر حضور دارد(معنای حاضر) یعنی شعر با آن معنی گزارش می-شود و یکی از معانی در شعر نیست(معنای غایب) اما این معنی غایب، با کلمه یا کلمات دیگری در بیت تناسب دارد. تفاوت ایهام با ایهام تناسب در این است که در ایهام گاه هر دو معنی پذیرفتنی است ولی در ایهام تناسب تنها یك معنی به کار می-آید و معنی دوم با واژه یا واژه-های دیگر یك مراعات-النظیر است. به عبارت دیگر ایهام تناسب آوردن واژه-ای است با حداقل دو معنی که یك معنی آن، مورد نظر و پذیرفته است و معنی دیگر نیز با بعضی از اجزای کلام تناسب دارد. واژه-ای که ایهام تناسب می-سازد حداقل یك معنی آن با بعضی دیگر از اجزای سخن مراعات-النظیر می-سازد.

چنان سینه گسترده بر عالمی

که زالی نیندیشد از رستمی

سعدی

در مثال بالا زال و رستم در مصرع دوم ذهن را به سوی این معنی می-برد که منظور از زال در این مصرع، نام پدر رستم است در حالی که این معنی درست نیست. زال در این جا به معنی پیرزن سفید موی است. تکاپوی ذهن در مورد واژه-ی زال که با دو معنی به کار رفته است، ایهام تناسب را می-سازد؛ که یکی از آن دو معنی پذیرفتنی، و دیگری با بعضی از اجزاء کلام تناسب دارد؛ و یك مراعات-النظیر می-سازد. یعنی معنی زال پدر رستم، با رستم مراعات-النظیر می-سازد و زال به معنی پیرزن سفید موی که ذهن با تلاش به آن می-رسد ایهام تناسب می-سازد. در بیت زیر ماه

استعاره از معشوق است و با همین معنی است که بیت را معنی می-کنیم. اما اگر معنی دیگر ماه یعنی سی روز را در نظر بگیریم با هفته و سال، مراعات-النظیر می-سازد.

ماهم این هفته برون رفت و به چشمم سالی است
حال هجران تو چه دانی که چه مشکل حالی است
حافظ

یا در این شعر سعدی:

یکی را حکایت کنند از ملوك
که بیماری رشته کردش چو دوك

در بیت بالا رشته به معنای نخ، با دوك نخ-ریسی ارتباط دارد اما در اینجا مراد از رشته، نخ نیست بلکه نام بیماری(پیوك) است که با این معنی ارتباطی ندارد. اما ذهن در ابتدا به گمان می-افتد که تناسب و ارتباطی است.

نکاتی که در ایهام تناسب باید به آنها توجه نمود: نکته-ی اول: اینکه کدام معنی در شعر نقش اصلی دارد بسته به آن است که کلمه در آن معنی با کلمات بیشتری رابطه و تناسب داشته باشد.

نکته-ی دوم: یکی از انواع مهم ایهام تناسب، ایهام تضاد است، یعنی معنی غایب با معنی کلمه یا کلماتی از کلام رابطه-ی تضاد داشته باشد:

ز زهد خشك ملولم کجاست باده-ی ناب
که بوی باده مدامم دماغ تر دارد
حافظ

ایهام تناسب با درگیر ساختن ذهن خواننده بر سر انتخاب یك معنی، لذت ادبی ایجاد می-کند. ایهام تناسب در شعر سعدی و حافظ به زیبایی هر چه تماتر و بسیار دیده می-شود. برای نمونه در این شعر سعدی:

همچو چنگم سر تسلیم و ارادت در پیش
تو به هر ضرب که خواهی بزن و بنوازم

سعدی

کلمه-ی ضرب در این بیت هم به معنای ضربه زدن است و هم به معنای آلت موسیقی است که با واژه-های چنگ و نواختن در بیت مراعات-النظیر است. یا در این بیت:

هنر بیار و زبان آوری مکن سعدی

چه حاجت است که گوید شکر که شیرینم

سعدی

کلمه-ی شکر که هم به معنای طعم شیرین است و هم به معنای معشوقه-ی خسرو است که با شیرین مراعات-النظیر است.

نمونه-ای از اشعار حافظ:

در کنج دماغم مطلب جای نصیحت

کاین گوشه پر از زمزمه-ی چنگ و رباب است

حافظ

در این بیت کلمه-ی گوشه، دارای دو معنی است: یکی در معنای کنج و زاویه(در معنای حاضر) است و دیگر اینکه اصطلاحی است در موسیقی(معنای غایب)؛ چنگ و رباب با معنای غایب تناسب دارند.

اما مثالی از اشعار مولانا:

دل چه خورده-ست عجب دوش که من مخمورم

یا نمکدان که دیده-ست که من در شورم

کلمه-ی شور در شعر، یکی در معنای شور و حال(معنای حاضر) است و دیگر در معنای نوعی مزه(معنای غایب) است. این کلمه در معنای غاییش با نمکدان تناسب دارد.

۱۳- تشبیه :

یعنی مانند کردن چیزی به چیز دیگر که به جهت داشتن صفت یا صفاتی با هم مشترک باشند .

-هر تشبیه دارای چهار رکن یا پایه است :

۱- مشبه : کلمه ای که آن را به کلمه ای دیگر تشبیه می کنیم .

۲- مشبه به : کلمه ای که کلمه ی دیگر به آن تشبیه می شود .

۳- ادات تشبیه : کلمات یا واژه هایی هستند که نشان دهنده ی پیوند شباهت می باشند و عبارتنداز : همچون، چون، مثل، مانند، به سان، شبیه، نظیر، همانند، به کردار و ... .

٤- وجه شبه : صفت یا ویژگی مشترک بیت مشبه و مشبه به می باشد . (دلیل شباهت)

مثال : علی مانند شیر شجاع است .

به ترتیب: مشبه (علی)؛ ادات تشبیه(مانند)؛ مشبه به(شیر)؛ وجه شبه(شجاع)

۱٤- مجاز :

به کار رفتن واژه‌ای به جای واژه دیگر مجاز نام دارد. هیچ گاه چنین امری ممکن نیست مگرآنکه میان آن دو واژه در خارج از کلام رابطه‌ای بر قرار باشد.

آن قدر گرسنه‌ام که می‌توانم تمام ظرف را بخورم. رابطه‌ای میان دو واژه‌ای ظرف و غذا در این عبارت است.

۱۵- استعاره :

هر گاه واژه‌ای به دلیل شباهتی که با واژه دیگر دارد به جای آن به کار رود استعاره پدید می‌آید.(همچنین بیان امری نا شناخته بر حسب امر شناخته شده.)

بر کشته‌های ما جز باران رحمت خود مبار.(کشته‌ها به کسر((ك))) در این عبارت رحمت خدا به باران مانند شده‌است. روشن است که در این عبارت، منظور از کشته‌ها معنایی لفظی آن نیست بلکه مقصود اعمال بندگان است.

مثال جعفر و رضا:

هرچه خواهی در سوادش رنج برد تیغ صرصر خواهش حالی سترد-------

-> تیغ صرصر استعاره از باد

۱۶- کنایه :

جملات و عباراتی که منظور نویسنده یا گوینده از بیان آنها، چیزی غیر از معنای ظاهری و لفظی آن عبارات یا جملات است. که به آنها کنایه گوییم.

آب از دستهایش نمی‌چکد.

معنایی لفظی:نمی گذارد قطره‌ای آب از دستهاییش به روی زمین بچکد.

معنایی کنایی:هیچ چیزی از او به دیگران نمی‌رسد، خیلی خسیس است.

۱۷- تشخیص(انسان نمایی) :

هر گاه با نسبت دادن عمل، حالت یا صفتی انسانی به یك غیر انسان، به آن جلوه انسانی ببخشیم، آدم نمایی شکل می‌گیرد.

طعنه بر طوفان مزن، ایراد بر دریا مگیر بوسه بگرفتن ز ساحل موج را دیوانه کرد

دیوانگی و بوسه گرفتن به موج نسبت داده شده‌است و طبیعتاً بوسه گرفتن موج، بوسه دادن ساحل را به همراه دارد. پس در مصراع دوم به ساحل و موج حالت و رفتاری انسانی نسبت داده شده‌است.

۱۸- حس آمیزی :

هر گاه موضوعی را که مربوط به یکی از حواس است. به چیزی نسبت دهیم که با ان حس قابل احساس نباشد، آرایه حس آمیزی آفریده می‌شود که در زبان روزمره نیز کم کاربرد نیست.

مزه پیروزی را چشید.

در این عبارت ((مزه)) که مربوط به حس چشایی است به پیروزی نسبت داده شده‌است. اما پیروزی با حس چشایی قابل احساس نیست.

==========

شعر :

تعریف:

شعر یا چامه یکی از کهن‌ترین گونه‌های ادبی و شاخه‌ای از هنر می‌باشد. شعر یك گونهٔ ادبی است که در آن از زیبایی‌های سطح و فرم زبان، بیان هنری احساسات، و تکنیك‌های خاص بهره گرفته می‌شود. به سرایندهٔ شعر شاعر یا چامه‌سرا گویند.

آثار ادبی را به دو دستهٔ اصلی نثر و شعر تقسیم می‌کنند که معمولاً از جهت خوانش، زبان، و تکنیك‌ها توسط مخاطب قابل بازشناسی هستند.

عوامل تاثیرگذار شعر:

عاطفه - وزن - خیال - زبان

هویت و جایگاه ممتاز شعر در فرهنگ ایرانی:

هویت و تاریخی که شعر در حوزهٔ کهن و گستردهٔ زبان و فرهنگ فارسی و در ایران دارد، با هویت و دیرینگی این هنر والا و پرتأثیر در بسیاری از فرهنگ‌ها و کشورهای دنیا، نظیر شعر در زبان انگلیسی، تفاوتهای بنیادی دارد. تأثیر و تاکیدی که فارسی‌زبانان و ایرانیان بر زیبایی وزن و مفهوم شعر داشته‌اند، تقریباً کم‌نظیر است. در حالی‌که ترجمهٔ شعر، بخش اعظمی از این ظرافت را از بین می‌برد و تقریباً تنها زیبایی‌های مفهومی را باقی می‌گذارد، شهرت شعر فارسی در جهان قابل ملاحظه است. مولانا جزو معروفترین شعرای دنیا می‌باشد و به نقل از بی بی سی، در سالهای گذشته محبوب‌ترین شاعر در آمریکا بوده است و این محبوبیت شگفت‌انگیز در حالی رخ داده است که زمان زیادی از ترجمه‌های قوی از کارهای او به زبان انگلیسی نمی‌گذرد. خیام هم از دیگر شاعرانی است که شهرت جهانی دارد. تاثیری که حافظ، شاعر معروف ایرانی، بر یوهان ولفگانگ گوته گذاشته است و دیوانی که این شاعر آلمانی با الهام از حافظ سروده است جای بسی تامل دارد. شعر فارسی کاملاً بر فرهنگ‌ها و زبان‌های مجاور شامل شبه قارهٔ هند و زبان‌های عربی و ترکی تاثیر گذاشته است.

شعر و نظم:

قبل از ورود به نوع‌شناسی شعر پارسی باید دانست که در زبان پارسی شعر دارای خیال است یا بهتر است بگوییم خیال انگیز است و اشعاری را که از خیال خالی باشد ولی دارای وزن و قافیه و صنایع و ... باشد نظم می خوانند شاید بتوان گفت تحول نیمایی و سپس بروز شعر سپید در بوجود آمدن چنین گروه بندی بی تاثیر نبوده است.

بیت :

کوچک‌ترین واحد کامل در شعر (کلاسیک) فارسی یک بیت است که دو مِصرَع یا مصراع را شامل می‌شود.

بیت در زبان عربی به معنی خانه و در اصطلاح حداقل شعر است که از دو مصرع تشکیل شده باشد.

نمونه:

به نام خداوند جان و خرد کزین برتر اندیشه برنگذرد

(فردوسی)

بیت مُصَرّع :

اگر هر دو مصراع یک بیت قافیه‌دار باشند، آن بیت را مصرّع می نامند؛ یعنی قافیه دار.

نمونه:

بنی آدم اعضای یک دیگرند که در آفرینش ز یک گوهرند

چو عضوی به درد آورد روزگار دگر عضوها را نماند قرار

تو کز محنت دیگران بی غمی نشاید که نامت نهند آدمی

(سعدی)

انواع شعر فارسی :

در زبان فارسی شعر به دو نوع اصلی طبقه بندی می‌شود:

الف)شعر کهن (یا کلاسیک)

ب) شعر نو.

الف) شعر کهن فارسی :

شعر کهن یا کلاسیك فارسی به صورت کنونی قدمتی بیش از هزار و صد سال دارد. این گونه شعر کاملاً موزون بوده و وزن آن بر پایه ساختاری است که عروض نام دارد. ساختار اوزان عروضی برپایهٔ طول هجاهاست. و هر مصراع به قالب هایی تقسیم می‌شود که هجاها باید در آن قالب‌ها قرار گیرند.و تفاوت شعر هجایی با شعر عروضی در وجود همین قالب هاست که شعر هجایی در قالبی قرار نگرفته و بر اساس هجاهای مصراع ساخته می‌شود.

تاریخچهٔ شعر کهن فارسی :

نخستین نمونه‌های به دست آمده از شعر در ایران، پیشینه‌شان به روزگار زرتشت پیامبر و سروده‌هایش در گاهان می‌رسد. این سروده‌ها به گویش گاهانی از زبان اوستایی است. همچنین از دوران پهلوانی (اشکانی) منظومه‌هایی - مانند ایاتکار زریران (یادگار زریران) و درخت آسوریك - به زبان پهلوی اشکانی در دست است. افزون بر این نمونه‌هایی از شعر (ترانه‌های خسروانی) به زبان پهلوی ساسانی یافت شده‌است. (همچنین ببینید: اشعار پارسی بجا مانده از دورهٔ ساسانیان)

سروده‌ها و اشعار مانوی به فارسی میانه (پهلوی ساسانی و اشکانی) نیز در نزد اهل فن اهمیتی به سزا دارد. لیکن اجماع علمای فن بر این است که وزن هیچکدام از این اشعار عروضی نیست، بنابراین این اشعار با شعر امروزی فارسی تفاوتی بنیادین دارند.[نیازمند منبع]

نخستین شاعران فارسی‌سرا (مراد از فارسی در اینجا فارسی دری و در مقابل فارسی میانه است) در دربار یعقوب لیث صفاری پدیدار شدند. اگر چه نمونه‌هایی از شعر به زبان فارسی دری، پیش از این دوران وجود دارد، ولی بررسی آنها مشخص می‌کند که در زمان سروده‌شدنشان شعر فارسی

هنوز قوام نیافته‌بود، چرا که وزن آنان به طور مطلق عروضی نیست. در اینجا نمونه‌ای از اینگونه اشعار (که تعدادشان انگشت شمار است) می‌آوریم. این قطعه شعری نگاشته‌شده در آتشکده کرکوی واقع در سیستان است:

فُرخته باذا روش خُنیده کرشسپِ هوش
همی برست از جوش نَوش کن می‌انوش
دوست بَذآگوش بَذآفرین نهاده گوش
همیشه نیکی کوش که دی گذشت و دوش
شاها خدایگانا بآفرین شاهی

محمد سگزی و بسام کورد از نام‌های چند تن از سرایندگان دربار یعقوب است.

مرحله بعدی شکل‌گیری و تکامل شعر کهن فارسی در ورارود (ماوراء النهر) و خراسان اتفاق افتاد. علت آن بیش از هر چیز پشتیبانی فرمانروایان ایرانی‌نژاد سامانی از زبان فارسی بود. در این روزگار شاعران بزرگی چون رودکی سمرقندی، شهید بلخی و دقیقی بلخی پدیدار شدند. فردوسی، بزرگ‌ترین حماسه‌سرای ایران، نیز اواخر این دوره را درک کرد.

با روی کار آمدن غزنویان ترک‌نژاد از رونق شعر فارسی کاسته نشد و ایشان بویژه محمود غزنوی از پشتیبانان جدی سخنوران بودند. در این دوره شاهد برآمدن سرایندگان بزرگی چون فرخی سیستانی و عنصری بلخی هستیم.

از روزگار غزنوی به بعد بویژه از آغاز پادشاهی سلجوقیان اندك اندك جنبش سرایش شعر به زبان فارسی دری به نواحی مرکزی ایران و حتی نواحی غربی (چون آذربایجان) کشیده شد و شعر و زبان آن تحت تأثیر گویش محلی گویندگان این خطه قرار گرفت. در این عهد شاعران بزرگی چون ناصر خسرو بلخی، قطران تبریزی، فخرالدین اسعد گرگانی و اسدی طوسی پدیدار شدند.

در سده ششم هجری شاهد پیدایش سرایندگان بزرگی چون عطار نیشابوری، نظامی گنجوی، خاقانی شروانی، جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی، انوری ابیوردی، ظهیر فاریابی و ده‌ها شاعر بزرگ دیگر هستیم.
سده هفتم هجری اوج شعر فارسی محسوب می‌شود[نیازمند منبع] و در آن دو شاعر بزرگ سعدی شیرازی و مولانا جلال‌الدین بلخی رومی آسمان شعر فارسی را روشن کردند. پس از این دو بزرگوار، شعر فارسی در سراشیب و فرود افتاد و اگر چه در سده هشتم هجری با ظهور شعرایی چون عبید زاکانی و حافظ شیرازی اعتلا یافت.
بعداز حافظ که پایان بخش سبك عراقی است. سبك هندی پیدا شد که شاعران بزرگی چون صائب تبریزی دارد و بیدل دهلوی (که در افغانستان و تاجیکستان جایگاه بالایی دارد) داشت.
در دوران مشروطه که اواخر دوران شعر کهن فارسی بود، شاعران نقش مهمی درانقلاب مشروطه داشتند. ازخون جوانان وطن لاله دمیده‌است شعر معروف عارف قزوینی است. میرزاده عشقی را سر می‌برند و با ظهور نیما یوشیج دوره تکتازی شعر کهن سر می‌آید. ولی همزمان این شعر همراه با شعر نو ادامهٔ حیات می‌دهد بطوریکه شاعرانی همچون سیمین بهبهانی-مهرداد اوستا- ابراهیم صهبا آن را ادامه می‌دهند.

انواع شعر کهن فارسی :

۱- مثنوی :

قالبی از شعر فارسی است که دارای ابیات زیادی بوده و برای سرودن داستان‌ها و مطالب طولانی کاربرد دارد. در این قالب هر بیت دارای قافیه‌ای جداگانه است و به همین دلیل به آن مثنوی (دو تا دو تا) گفته می‌شود. کلیله و دمنه رودکی و آفرین نامه ابوشکور بلخی از اولین نمونه‌های

مثنوی است. از جمله سرایندگانی که از این قالب استفاده کرده‌اند می‌توان از مولانا جلال‌الدین بلخی نام برد که مطالب عرفانی خود را در قالب مثنوی سروده است. جامی و نظامی نیز از دیگر شاعران بزرگ این قالب اند. این قالب شعری خاص زبان فارسی است.

۲- قصیده :

قَصیده یا چَکامه یك قالب شعر (کلاسیك) فارسی است. قصیده که معمولاً بسیار بلند (بیشتر از ١٤ بیت) است بیشتر برای مدح، ذم، سوگواری، بزم، وصف طبیعت و موعظه سروده می‌شود. در این نوع شعر مصراع اول با مصراع‌های زوج هم قافیه است. تفاوت قصیده با غزل در تعداد ابیات و موضوع شعر است. کمی یا زیادی بیت‌های قصاید بستگی دارد به اهمیت موضوع، قدرت و قوت طبع شاعر و نوع قافیه و اوزان شعری. از همین روست که در دیوان‌های شاعران قصیده سرا به قصیده‌های کمتر از بیست بیت یا متجاوز از ۱۷۰ یا ۲۰۰ بیت بر می‌خوریم. قصیده می‌تواند بر وزنهای گوناگونی باشد.

وجه تسمیه:

از آن جا که در این گونه شعر نظر شاعر اغلب به شخص و مقصودی معیّن توجّه دارد آن را قصیده یعنی مقصود نام داده اند. طبق نظر علمای ادب، در قصاید فارسی مطلع باید که مصرّع باشد و هر گاه که چنین نیست، به آن شعر قطعه می‌گویند و نه قصیده.

پیشینه

اگرچه پیشینه قصیده به شعر عربی در دوران جاهلیت می‌رسد، لیکن در شعر فارسی از قرن سوم هجری رواج یافت و دوران اوج شکوه آن تا قرن ششم هجری بوده است.

تحولات:

قصیده از حیث مضمون و محتوا، از آغاز تا امروز دستخوش دگرگونیهایی شده است که می‌توان به اجمال به شرح زیر بیان کرد:

الف) در رزوگار سامانیان اغلب به مدح و ستایش در حد اعتدال و مبالغه‌های شاعرانه پرداخته می‌شده است.

ب) در دوران غزنویان و سلجوقیان به مدح و ستایش سلاطین و وزرا و امرا با تملق و چاپلوسی به حد غلو و افراط در طرح تقاضا به حد سوال و تکدی می رسیده است.

ج) ناصر خسرو، با ایجاد تحول و انقلاب در مضمون قصیده، آن را در خدمت توجیه و تبیین مبانی اعتقادی آیین اسماعیلیان در آورد.

د) سنایی غالب قصیده را به مضامین دینی و عرفانی و زهدیات و قلندریات تخصیص داد و شیوهٔ او به وسیلهٔ عطار، شمس مغربی، اوحدی، خواجو، جامی و دیگران دنبال شد.

ه) سعدی و به تبع او سیف فرغانی قصیده را بیشتر در استخدام طرح مسائل اخلاقی و اجتماعی درآوردند.

و) از دوران مشروطیت به این سو، قصیده بیشتر در خدمت مسائل سیاسی، اجتماعی، میهنی و ملی و ستایش آزادی قرار گرفته و در تهییج عواطف و احساسات و تنویر افکار جامعهٔ کتاب‌خوان نقش بسزایی داشته است. شاخصترین قصاید از این نوع را می توان دردیوان ملک‌الشعرا بهار سراغ گرفت.

قوانین و اصطلاحات:

قصیده دارای اصطلاحاتی خاص خود است. بیت اول آن مطلع نامیده می‌شود. به چند بیت ابتدایی قصیده تشبیب، نسیب و یا تغزل گفته می‌شود که همان نقش مقدمه را ایفا می‌کند. تخلص به حلقه واسطه میان تغزل و مدح یا تنه اصلی شعر گفته می‌شود. ابیات پایانی قصیده نیز معمولاً به ثنا و دعا اختصاص دارند. به لحاظ طولانی بودن قصیده و

یکسان بودن قوافی، گاه شاعر مجبور به تجدید مطلع می‌شود. یعنی مصرع اول بیتی در اواسط قصیده با مصرع‌های زوج هم قافیه می‌گردد. پس از آن شاعر اجازه دارد که قوافی تکراری با بخش قبلی را در شعر خود استفاده نماید. خاقانی شروانی و سعدی شیرازی در قصاید خود از روش تجدید مطلع سود برده اند.

قصیده‌سرایان بزرگ فارسی:

فرخی سیستانی

منوچهری دامغانی

عنصری

ناصر خسرو

خاقانی شروانی

انوری ابیوردی

ظهیر فاریابی

سعدی شیرازی

۳- غزل :

کلمهٔ غزل در اصل به معنای حدیث عشق، عاشقی‌کردن، و عشق‌باختن است در اصطلاح ادبیّات فارسی، غزل قالبی از شعر است که در آن مصراع اول و مصراع‌های زوج هم قافیه‌اند و حد معمول آن به طور متوسّط بین ۵ تا ۱۲ بیت می‌باشد. ازآن روی که این گونه شعر، بیشتر، در بردارندهٔ سخنان عاشقانه بوده‌است، شاعران فارسی آن را غزل نام کرده‌اند. ولی، به‌مرور، و با ورود مفاهیم بلند اخلاقی و معانی دل‌آویز حکمت و عرفان در شعر فارسی، غزل از صورت پیشین آن به‌درآمد، و با اخلاق و عرفان در هم‌آمیخت غزل مشتق از مغازلت است و مغازلت عشق بازی باشد بازنان و حدیث کردن با ایشان وبه زبان سخن شناسان غزل آن را گویند که مشتمل بروصف شکل

و شمایل محبوب وشرح نکایت و حکایت حال محب باشدوبه نعمت جمال وصف زلف و خال وبیان هجرو وصال آراسته بود. (- بدایع الافکار ص ۷۱) هر شعر که مقصور باشد برفنون عشقیات از وصف زلف خال و حکایت وصل وهجر وتشوق به ذکر ریاحین و ازهار ورياح و وصف دمن و اطلال باشد غزل خواند.

غزل سرایان بزرگ فارسی

مولانا محمد فارسی (مولوی)

حافظ

سعدی

عراقی

٤- مسمط :

مسمط به نوعی از قصائد یا اشعاری اطلاق می‌شود که وزن یکسان داشته، و از تلفیق و ترکیب بخش‌هایی کوچك موسوم به رشته‌ها یا لخت‌ها فراهم آمده باشند. قافیهٔ رشته‌ها متفاوت است و در هر رشته تمام مصراع‌ها جز مصراع آخر هم‌قافیه است. در مسمط، مصراع آخر هر رشته را بند می‌گویند. بندها هم‌قافیه و حلقهٔ اتصال همهٔ رشته‌ها به یکدیگر است.

بنیان‌گذار این قالب منوچهری دامغانی شاعر قرن پنجم است، که همهٔ مسمطات وی مسدس‌اند.

انواع مسمط

به مسمط‌هایی که بند و رشتهٔ مسمط آن‌ها مجموعهٔ سه مصراع باشد، مسمط مثلث اطلاق می‌شود. همینطور، به چهار مصراعی مربع، به پنج مصراعی مخمس، و به شش‌تایی مسدس می‌گویند.

۵- مستزاد :

مُستَزاد مشتق کلماتی چون زاید است. این نام به قالبی از قالبهای شعر فارسی اطلاق شده‌است و در حقیقت غزلی است که کلمه یا جمله موزون و هماهنگی به آخر تمامی مصرع‌ها اضافه شده‌است.

مستزاد برای اولین بار توسط مسعود سعد سلمان سروده شد. بعد از او شعرای زیادی به این قالب شعر گفتند. مستزاد مجلس چهارم (در رابطه با وقایع سیاسی مجلس چهارم مشروطیت) که توسط میرزاده عشقی سروده شده‌است از مستزادهای بسیار معروف است.

مطلع مستزاد عشقی

این مجلس چارم به خدا ننگ بشر بود دیدی چه خبر بود
هرکار که کردند ضرر روی ضرر بود دیدی چه خبر بود
این مجلس چارم خودمانیم ثمرداشت؟ والله ضرر داشت
صد شکر که عمرش چو زمانه به گذر بود دیدی چه خبر بود

وزن مستزاد نوعی وزن شعر است که پس از هر مصراع آن، مصراع کوتاهی می‌آید.
در شعری که دارای وزن مستزاد است، همه مصرع‌ها دارای وزن یکسان نیستند و تنوع در چیدمان واژه‌ها، منطبق با وزن‌های گوناگونی است که در شعر به کار می‌رود.

۶- ترجیع بند :

تَرجیع‌بَند از قالب‌های شعر فارسی است که از غزل‌های چند بیتی که هم وزن هستند تشکیل شده و برای اتصال این غزل‌ها به یکدیگر از یک بیت تکراری استفاده می‌نماید. بیت ترجیع با قافیه‌ای ویژه و لفظ و معنی یکتا

تکرار می‌گردد. این بیت بند ترجیع یا بند برگردان نامیده می‌شود. به هریک از غزل‌ها، خانه یا رشته گفته می‌شود. هر خانه از ۵ تا ۲۵ بیت(گاه کمتر یا بیشتر) تشکیل شده. معروفترین ترجیع‌بندها از هاتف اصفهانی و سعدی است.

بند اول یك ترجیع‌بند از فرخی در وصف نوروز:

ز باغ ای باغبان ما را همی بوی بهار آید کلید باغ ما را ده که فردامان به کار آید

کلید باغ را فردا هزاران خواستار آید تو لختی صبر کن چندان که قمری بر چنار آید

چو اندر باغ تو بلبل به دیدار بهار آید ترا مهمان ناخوانده به روزی صد هزار آید

کنون گر گلبنی را پنج شش گل در شمار آید چنان‌دانی که هرکس را همی زو بوی یار آید

بهار امسال پندار همی خوشتر ز پار آید وزین خوشتر شود فردا که خسرو از شکار اید

بدین شایستگی جشنی بدین بایستگی روزی ملك را در جهان هر روز جشنی داد و نوروزی

۷- ترکیب بند :

مجموعه چند غزل یا قصیده بر یك وزن که هر کدام قافیه مخصوص به خود دارد و بیت‌های متفاوتی در بین هر غزل عامل اتصال غزل‌ها با یکدیگر است. تفاوت اساسی ترکیب بند و ترجیع بند در این است که در ترجیع بند، بیت ترجیع همه قسمتها یکسان است. ولی در ترکیب بند، بیت ترکیب متفاوت و قافیه‌ای هربار به گونه‌ای دیگر دارد. معروفترین ترکیب بندهای فارسی از محتشم کاشانی (واقعه کربلا) و جمال الدین عبدالرزاق اصفهانی

(در نعت پیامبر) و وحشی بافقی (شرح پریشانی) است. موضوع ترکیب بند مواردی از قبیل مدح، وصف، رثا، عشق، و عرفان را در بر می‌گیرد.

۸- قطعه :

قِطعه مجموعهٔ ابیاتی را گویند که بر یك وزن و قافیه باشد، و از آغاز تا انجام همگی به یکدیگر مربوط بوده، پیرامون یك قصّهٔ شیرین، یك موضوع اخلاقی، یا تهنیت و تعزیت و مدح و هجو و مانند آن پدید آمده باشد. بر خلاف قصیده، بیت مَطلَع در قطعه مُصَرَّع نیست.

تعداد ابیات یك قطعه، حدّ اقل ۲، و حدّ اکثر آن به طور معمول ۱۵ است، ولی گاهی تا ۵۰ بیت و بیش از آن هم رسیده‌است.

در میان شعرای پارسی‌گوی از رودکی تا کنون، همواره، قطعه‌سرایی رواج داشته است. لیکن، انوری، ابن یمین، و پروین اعتصامی بیش از دیگران به‌این قالب شعری پرداخته‌اند.

چند نمونه:

گلی خوش‌بوی در حمام روزی رسید از دست مخدومی به دستم
بدو گفتم که مشکی یا عبیری؟ که از بوی دلاویز تو مستم
بگفتا، من گِلی ناچیز بودم ولیکن مدتی با گُل نشستم
کمال هم‌نشین درمن اثر کرد وگرنه، من همان خاکم که هستم

سعدی

بر سر بازار جان‌بازان منادی می‌زنند بشنوید ای ساکنان کوی رندی، بشنوید
دختر رز چند روزی هست از ما گم‌شدست رفت، تا گیرد سر خود، هان و هان، حاضر شوید
جامه‌ای دارد ز لعل و نیم‌تاجی از حباب عقل و دانش برد و شد، تا ایمن از وی نغنوید

هر که آن تلخم دهد حلوا بها جانش دهم ور بود پوشیده و پنهان به دوزخ در روید
حافظ

دل شناسد که چیست جوهر عشق عقل را ذره‌ای بصارت نیست
در عبارت همی نگنجد عشق عشق از عالم عبارت نیست
هر که را دل ز عشق گشت خراب بعد از آن هرگزش عمارت نیست
عشق بستان و خویشتن بفروش که نکوتر ازاین، تجارت نیست
عطار

اهل دنیا سه فرقه بیش نی‌اند چون طعام‌اند و همچو دارو و درد
فرقه‌ای چون طعام درخوردند که ازایشان گریز نتوان کرد
باز جمعی چو داروی دردند بر مال و جاه خویش نیفزاید
مَردُم بدین صفات اگر یابی که بدان، گه گه است حاجت مرد
باز جمعی چو درد با ضررند تا توانی به گرد درد مگرد
ابن یمین

9- رباعی :

رباعی (به معنی چهارتایی یا چهارگانی) یکی از قالبهای شعر فارسی است که در فارسی به آن ترانه نیز می‌گویند. این قالب، یك قالب شعر ایرانی است، که در زبانهای دیگری (از جمله عربی و ترکی و اردو) نیز مورد استفاده قرار گرفته است. وزن آن هم وزنِ عبارت لا حَولَ و لا قُوّةَ اِلاّ بِاللّه است. اما عروض دانان ایرانی و خارجی، برای رباعی دو یا یك وزن اصلی قائل‌اند. عروض‌دانان قدیم، وزن رباعی را در دو شجره اخرب و اخرم قرار داده‌اند که از آن ۲٤ وزن منشعب می‌شود. دکتر شمیسا، برای رباعی یك وزن برشمرده و معتقد است از آن یازده وزن فرعی به دست می‌آید.

در مورد منشأ رباعی، در کتابهای تاریخی دو روایت متفاوت درج شده است. روایت اول، رودکی را واضع این نوع شعر (به صورت امروزی) می‌داند و گوید که وزن آن را از ترانه‌ای که کودکان به هنگام بازی می‌خواندند اقتباس کرده است. طبق روایت دوم، یعقوب لیث قهرمان اصلی ماجراست و شعرای دربار او این وزن را اختراع کرده‌اند. رباعی متشکل از دو بیت (چهار مصراع) است. رعایت قافیه در مصراعهای نخست، دوم و چهارم الزامی و در مصراع سوم اختیاری است. شعرای اولیه، به گفتن رباعیات چهار قافیه‌ای گرایش داشتند، اما به تدریج و از اوایل قرن ششم هجری، شکل سه مصراعی قافیه در رباعی رایج شد.

معروف‌ترین رباعی‌سرا در تاریخ ادب فارسی حکیم عمر خیام نیشابوری است. رباعیات عطار، مولوی، اوحدالدین کرمانی و بابافضل کاشی نیز شهرت دارند. در دوران معاصر، نیما یوشیج به سرودن رباعی اشتیاق تمام از خود نشان داد و بیش از ۱۸۰ رباعی از او بجای مانده است. بعد از نیما، سایر شاعران نوپرداز همچون سیاوش کسرایی و منصور اوجی به این قالب توجه ویژه داشتند. در دوران انقلاب، رباعی احیاء مجدد یافت و امثال سید حسن حسینی و قیصر امین‌پور در احیاء آن نقش داشتند.

نمونه‌هایی از رباعی

گر کار فلك به عدل سنجیده بُدی احوال فلك جمله پسندیده بُدی
ور عدل بُدی به کارها در گردون کی خاطر اهل فضل رنجیده بُدی؟
(خیام نیشابوری)

گویند بهشت و حور عین خواهد بود آنجا میِ ناب و انگبین خواهد بود
گر ما می و معشوق گزیدیم چه باك چون عاقبت کار چنین خواهد بود
(خیام نیشابوری)

گر یک نفست ز زندگانی گذرد مگذار که جز به شادمانی گذرد
زنهار که سرمایهٔ ملکت به جهان عمر است، چنان کِش گذرانی گذرد
(ظهیر فاریابی)

اول به هزار لطف بنواخت مرا آخر به هزار غصه بگداخت مرا
چون مهره مهر خویش می‌باخت مرا چون من همه او شدم بینداخت مرا
(مولوی)

آن یار که در سینه جنون دارم ازو در هر مژه صد قطره خون دارم ازو
کُنجی و دمی و محرمی می‌طلبم تا شرح دهم که حال چون دارم ازو
(اوحدالدین کرمانی)

رباعی نوعی شعر است در چهار مصرع که جز مصراع سوم دیگر مصراع‌ها هم قافیه‌اند. کتاب بدایع الافکار آن را اینگونه شرح می‌دهد: ((از مخترعات بحر هزج است و رباعی از آن جهت گفتند که بحر هزج در اشعار عرب مربع الاجزاء آمده. پس هر یک بیت از این وزن به مثابه دو بیت مربع باشد و مجموع چهار بیت بود از هزج مربع الاجزاء... اگر مصراع سوم نیز مقفی باشد، آن را رباعی مصرع گویند و اگر مصرع سوم بی قافیه باشد، آن را خصی خوانند.

دربارهٔ وزن رباعی

چنانکه از دقّت در وزن مصراع‌های رباعی برمی‌آید در رباعی دو وزن نزدیک به هم توأمان به کار می‌روند. یعنی هر یک از مصرع‌های رباعی می‌تواند به یکی از این دو وزن باشد:

۱. مفعول مفاعیل مفاعیل فعل (هزج مثمن مکفوف مرفوع‌احد)
۲. مفعول مفاعلن فعولن فعلن (؟)

۳. رباعی بر وزن لاحول ولا قوهٔ الا باللّه می‌باشد.

عروض‌دانان قدیم به این دو شاخه ((اخرب)) و ((اخرم)) می‌گفتند.

۱۰- دو بیتی :

دوبیتی (نام دیگر:فهلویات) از قالب‌های ریشه‌دار شعر پارسی است. دوبیتی شعری یازده هجایی مرکب از چهار مصرع، همه بر یك قافیه (جز مصرع سوم که آوردن قافیه در آن اختیاری است) است. دو بیتی وزن تکامل یافته و عروضی شده نوعی از ترانه‌های دوازده هجایی قدیم ایران است. نامدارترین وزن دوبیتی بحر هزج مسدّس مقصور (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل) و مشهورترین شاعر بر وزن نام برده باباطاهر است.

نمونه‌ای از دوبیتی (باباطاهر):

مکن کاری که بر پا سنگت آیه جهان با این فراخی تنگت آیه

چو فردا نامه خوانان نامه خوانند تو نامه خود بینی ننگت آیه

باباطاهر عریان و فایز دشتی بزرگترین دوبیتی سرایان ایرانند.

تاریخچه بیتی :

به دوبیتی در قدیم به فهلویات تعبیر می‌شده است. که از این میان می‌توان به فهلوی نامدار شیخ صفی الدین اردبیلی که به اردبیلی در سده هفتم و سده هشتم سروده شده، اشاره نمود. این نوع شعر در دوره ساسانیان نیز معمول بوده و آن را ترانك می‌نامیدند.

دوبیتی و رباعی :

دوبیتی با رباعی در وزن متفاوت است. رباعی در وزن ((لاحول ولا قوهٔ الا باللّه)) با افاعیل (مفعول مفاعیلُ مفاعیلُ فَعَل) و افاعیل دیگر از این وزن است. نویسنده قابوس نامه دوبیتی را مرکب از دو بیت می‌داند که به وزن رباعی نباشد.

۱۱- تک بیت :

تک‌بیت(مفرد) یک سبک شعر کهن فارسی است که از یک بیت(معادل دو مصراع) تشکیل شده‌است. بیشتر تک‌بیتی‌ها تبدیل به ضرب‌المثل شده‌است. سعدی، صائب تبریزی و هاتف اصفهانی از معروف‌ترین سرایندگان تک‌بیت بوده‌اند. مثل:

میمیرم و همچنان نظر بر چپ و راست/ تا آنکه نظر در او توان کرد، کجاست؟

(سعدی)

۱۲- چهار پاره :

یکی از قالبهای شعر فارسی، چارپاره‌است. در میان اشعار کلاسیک فارسی، این قالب جدیدترین قالب بوده و پس از مشروطیت در ایران رواج یافته‌است. این قالب شعری از دوبیتی‌هایی با معنای منسجم تشکیل شده‌است. با این تفاوت که بر خلاف دو بیتی معمولاً مصرع‌های اول با مصرع‌های دوم و چهارم هم قافیه نیست و از لحاظ وزن نیز کافیست که مصرع‌ها هم وزن باشند.

معروفترین شعرایی که در این قالب طبع آزمایی کرده‌اند فریدون توللی، فریدون مشیری، مهدی سهیلی و پرویز خانلری می‌باشند.

این عنوانی عام است برای شعری که از بندهای چهار مصراعی تشکیل شده باشد و در هر بند، بعضی مصراعها با هم قافیه باشند. مشهورترین شکل چهارپاره که رواجی عام هم یافته، آن است که مصراعهای دوّم و چهارم هر بند، هم قافیه باشند چنان که در این نمونه از عبدالجبار کاکایی میبینیم:

چون شبانان وحشی درآیند نای در نای و آتش در انگشت عشق، خورشید خورشید در دل خشم، فوّاره فوّاره در مشت شعله می بارد از چشمهاشان لاله می روید از خاك، ناگاه گرم، در نای خود می نوازد شعر یك مرد و یك تیر و یك راه آن که چون قوچ وحشی، شب و روز بسته بر خویش، شاخ خطر را آه، بگذار تا بگذراند آخرین سنگلاخ خطر را

چهارپاره که "دوبیتی پیوسته" نیز نامیده شده، در دوره های نخست شعر فارسی وجود نداشته است. بنا بر نظر مرحوم دکتر یوسفی "سابقه سرودن دوبیتیهای پیوسته شاید به اوایل قرن نهم هجری میرسد." ولی این قالب، بیشترین رواج را در اوایل قرن حاضر و در میان شاعرانی داشته که ضمن حفظ مشخصات اصلی قالبهای کهن، آزادی عمل در انتخاب قافیه را در بیشترین حدّ ممکن طلب می کرده اند؛ و می دانیم که چهارپاره حتّی از مثنوی نیز آزادتر است چون شاعر در هر دو بیت(چهار مصراع)، فقط یك بار باید به دنبال قافیه بگردد (مصراع چهارم را با دومی هم قافیه کند.) در حالی که در مثنوی، در دو بیت باید دو قافیه پیدا کند.

چهارپاره با این امکانات و آزادی عمل و با وجود رویکرد شدید این عده به آن، باز هم نتوانست قالبی فراگیر و پایدار شود و جایگاهی در حدّ مثنوی و غزل بیابد. در واقع این قالب، یك انتخاب ناگزیر بود برای قدراست کردن در برابر شعرنو; یا به عبارت دیگر، آخرین خاکریزی که وفاداران به اسلوب کهن به آن پناه برده بودند. ولی چهارپاره سرایان آن سالها، این بضاعت را نداشتند که در این قالب، آثار جاودانهای پدیدآورند.

نسل جوان کهنسرایی که در سالهای اخیر نفس تازه کرد و به میدان آمد نیز دیگر به چهارپاره قانع نشد و باز این قالب در سایه ماند. چرا؟ چون نه از جذابیتهای قالبهای کهن به خوبی برخوردار است و نه از آزادی قالبهای نوین. در موسیقی کم می آورد و نمی تواند با مثنوی و غزل رقابت کند؛ ودر عین حال، میدان فراخی برای سخنوری هم ندارد تا همتایی برای قالب نیمایی باشد که با آن آشنا خواهیم شد.

از طرفی دیگر، چهارپاره قالبی کُند است یعنی شاعر غالباً ناچار است در هر بند، فقط یك مطلب را بیان کند و عملاً سخنی را که مثنوی سرایان در یك بیت تمام می کنند، کش بدهد و در دو بیت (یك بند) به پایان برساند. چه بسا که سخن تمام شده و بند تمام نشده و این جاست که رعایت اختصار سخت می شود. فروکش کردن تب چهارپاره سرایی در سالهای اخیر، خالی از علّتی هم نیست.

چهارپاره، از قالبهای جدید شعر فارسی، متشکل از چند بندِ چهار مصراعی که در معنا پیوسته و در قافیه مختلف‌اند. حداقل بندها دوتاست و حداکثری برای آنها تعیین نشده است. قافیه در چهارپاره می‌تواند حالات متفاوتی داشته باشد. پرکاربردترین حالتهای آن عبارت‌اند از: هم قافیه بودن مصراعهای یك و چهار، و دو و سه (ترابی، ص۱۰؛ برای نمونه رجوع کنید به لاهوتی، ص ۲۰۳ـ۲۰٤، ۵۸۱ـ۵۸۲)؛ یك و سه، و دو و چهار (ترابی، همانجا؛ برای نمونه رجوع کنید به بهار، ج ۱، ص ۳۷۱ـ۳۷٤؛ لاهوتی، ص ۲۱۶ـ۲۲۰)؛ و بیش از همه فقط هم‌قافیه بودن مصراعهای دو و چهار (مثلا رجوع کنید به فرخزاد، ص ۲۲۳ـ۲۲۵؛ نادرپور، ۱۳٤۸ش، ص ۸۱ـ۸۳). چهارپاره را دو بیتیهای پیوسته یا رباعیات پیوسته و متصل نیز نامیده‌اند (رجوع کنید به شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹ش، ص ۱٤۸؛ شمیسا، ص ۳۵٤؛ ترابی، ص ۹).

بیت اول چهارپاره، برخلاف دو بیتی* و رباعی*، غالباً مُصرَّع نیست. به علاوه، چهارپاره، برخلاف آن دو، در وزنها و بحرهای گوناگون سروده می‌شود (رجوع کنید به ترابی، ص ۲۱). مصراعهای چهارپاره غالباً زیر هم نوشته می‌شوند و شاید به همین سبب است که شفیعی کدکنی (همانجا) چهارپاره را مثنوی عمودی نامیده است. پیام و درونمایه رباعی و دو بیتی در همان دو بیت تکمیل و ایفا می‌شود، ولی در چهارپاره چندین بند ـ که از لحاظ معنایی مرتبط و تکمیل کننده هم هستند ـ پیام شعر را می‌رسانند. به نظر شفیعی کدکنی (۱۳۷۶ش، ص ۲۱۹)، با همه آزادی و مجالی که

چهارپاره در اختیار شاعر می‌گذارد تا از قافیه‌اندیشی رها شود، این مجال از فرصتی که مثنوی‌سرایی برای شاعر فراهم می‌آورد، بیشتر نیست.

در قدیم چهارپاره به شعرهایی گفته می‌شد که هر بیت آن چهار قسمت بود: سه قسمت با یك سجع و قسمتهای چهارم با یك قافیه (همان، ص ۲۱۹، پانویس ۳٤). گرچه بعضی شاعران قدیم ـ مانند معین‌الدین عباسه در اوایل قرن نهم (ص ۷۰۸) و نیز مولانا لسانی شیرازی (متوفی ۹٤۰) در شهرآشوب خود به‌نام مجمع‌الاصناف (رجوع کنید به گلچین معانی، ص ۱۵۹۹۸)ـ کوشیده‌اند مطالب پیوسته را در قالب رباعیهای متصل بیاورند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦ش، ص ۲۱۸)، اما تلاش آگاهانه برای ابداع قالب شعریِ جدیدی با مشخصات چهارپاره، در دوره مشروطه، هم‌زمان با آشنایی با ادبیات جدید ترکان عثمانی و قفقاز و ادبیات اروپایی، به‌ویژه فرانسه، آغاز شد. این تلاشها با رواج دوباره مسمط، ترجیع‌بند، تصنیف و مستزاد و نوآوری شاعرانی چون اشرف‌الدین حسینی (نسیم شمال)، میرزاده عشقی، ایرج میرزا و عارف قزوینی، در دهه‌های نخست سده چهاردهم ادامه یافت (رجوع کنید به زرین‌کوب، ص ۳۰۲۹) و به ابداع چهارپاره، به مثابه پلی میان شعر کهن و شعر نو نیمایی، انجامید. کم‌کم شاعران، به ویژه آن دسته که نمی‌خواستند قواعد شعر سنّتی را بشکنند، از این قالب استقبال کردند (رجوع کنید به شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦ش، ص ۲۱۹). ظهور چهارپاره مقارن تلاش ایرانیان برای کسب آزادی و قانون بود و بنابراین اولین چهارپاره‌ها مضمونهای میهنی، سیاسی و اجتماعی داشتند (برای نمونه رجوع کنید به لاهوتی، ص ۲۰٤۲۰۳، ٤۹۲ـ٤۹۱، ۵۸۲ـ۵۸۱).

معلوم نیست چه کسی و در چه زمانی نخستین چهارپاره را ساخته است. احتمالا شعر ((وفای به عهد)) ابوالقاسم لاهوتی ـ که در ۱۲۸۸ش/ ۱۳۲۷ق، درباره محاصره تبریز به‌فرمان محمدعلی شاه و شکست او، سروده شده، نخستین شعر در قالب چهارپاره است (رجوع کنید به شمس لنگرودی، ج ۱، ص ٦۵). برخی نیز شعرِ ((به وطن))، سروده جعفر خامنه‌ای پیش از ۱۳۳۲، را

اولین چهارپاره می‌دانند (رجوع کنید به زرین‌کوب، ص ۴۲؛ شکیبا، ص ۳۰۸؛ اسحاق، ص ۱۴۹-۱۵۰).

هم‌زمان با لاهوتی و جعفر خامنه‌ای، تقی رفعت (متوفی ۱۲۹۹ش) و شمس کسمایی (متوفی ۱۳۴۰ش) نیز برای تثبیت این قالب کوشیدند، اما با این نوآوری مخالفتهایی هم شد، از جمله ایرج میرزا (ص ۱۲۲) به طنز نوشت که ((انقلاب ادبی)) آنها به پس و پیش کردن قافیه‌ها محدود می‌شود. کم‌کم شاعران دیگری نظیر میرزا حبیب ساهر، مجدالدین میرفخرایی (گلچین گیلانی)، محمدعلی اسلامی ندوشن و محمد زهری، نیز به سرودن چهارپاره روی آوردند و چهارپاره برای بعضی شاعران یکی از قالبهای اصلی شعرشان شد. شاید فریدون توللی*، که بنیانگذار شعر نو تغزلی محسوب می‌شود، بیش از همه در رواج چهارپاره مؤثر بوده و آن را به اوج رسانده و به پیروی از او چهارپاره قالب اشعار تغزلی شده است (رجوع کنید به زرین‌کوب، ص ۹۹-۱۰۰). برخی از مهم‌ترین چهارپاره‌سرایان و سروده‌هایشان در این قالب عبارت‌اند از: پرویز ناتل خانلری با ماه در مرداب (تهران ۱۳۴۳ش)؛ نادر نادرپور با دختر جام (تهران ۱۳۳۳ش) و شعر انگور (تهران ۱۳۴۸ش)؛ نصرت رحمانی با کوچ (تهران ۱۳۳۳ش) و کویر (تهران ۱۳۳۵ش)؛ فریدون مشیری با نایافته (تهران ۱۳۳۵ش) و گناه و دریا (تهران ۱۳۳۵ش)؛ هوشنگ ابتهاج (سایه) با سراب (تهران ۱۳۳۰ش) و فروغ فرخزاد با اسیر (تهران ۱۳۳۱ش)، دیوار (تهران ۱۳۳۵ش) و عصیان (تهران ۱۳۳۶ش).

در دوره رضاشاه پهلوی (حک : ۱۳۰۴-۱۳۲۰ش) و در پی تغییر اوضاع سیاسی و اجتماعی، چهارپاره جنبه تغزلی یافت و عمدتآ قالبی برای بیان عواطف و احساسات شاعر و مضامین عاشقانه شد. در این قالب مضامین دیگری هم مطرح می‌شده است، از جمله حس گناه‌زدگی (فرخزاد، ص۲۴- ۲۵، ۱۱۹- ۱۲۰)، بی‌پروا سخن گفتن در وصف کامجوییهای جسمانی (توللی، ص ۱۴۱- ۱۴۳، ۱۷۵، ۱۸۴-۱۸۱؛ نادرپور، ۱۳۴۸ش، ص ۶۹- ۷۲، ۹۳-۹۷؛ فرخزاد، ص ۱۱-۱۳، ۸۰-۸۱، ۱۱۹- ۱۲۰)، مغازله با معشوق و توصیف ویژگیهای فردی او (فرخزاد، ص ۷۵-۷۷، ۸۰-۸۱؛

نادرپور، ۱۳۴۸ش، ص ۱۱۵ـ۱۱۷)، توصیف مرگ و ترس از آن (توللی، ص ۱۹۵ـ۲۰۰؛ نادرپور، ۱۳۵۶ش، ص ۳۹؛ فرخزاد، ص ۲۶۳ـ۲۶۶) و شك و عصیان در برابر خدا (فرخزاد، ص ۱۹۱ـ ۲۱۶؛ نادرپور، ۱۳۴۸ش، ص ۱۴۱ـ۱۴۲).

در انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷ش، چهارپاره محتوایی غنایی داشت. در این زمان شعر نیمایی یا شکسته نیز رواج بسیار یافت و محمل گفتارهای سیاسی و اجتماعی جدّی شد. چهارپاره در زمان جنگ عراق با ایران (۱۳۵۹ش ـ ۱۳۶۷ش)، برای تبلیغ و توصیف جنگ و دفاع از وطن به‌کار می‌رفت (برای نمونه رجوع کنید به شاهرخی و کی‌منش، ص ۱۷۰ـ۱۷۱، ۲۴۳ـ۲۴۴).

چهارپاره، به‌سبب قافیه‌بندی متنوع و آزاد، قابلیت بسیاری برای ساخت سرودها و ترانه‌های کودکان دارد. از سرایندگان شعر کودکان در این قالب، افشین علا (یك سبد بوی بهار، تهران ۱۳۷۴ش) و قیصر امین‌پور (متوفی ۱۳۸۶ش؛ مثل چشمه مثل رود، تهران ۱۳۶۸ش) را می‌توان یاد کرد. قالب چهارپاره، علاوه بر ایران، در کشورهای فارسی‌زبانی چون تاجیکستان نیز پویا و مطرح است (شعردوست، ص ۲۲۹).

سبك‌های شعر کهن فارسی :

۱- سبك هندی:

سبك هندی نمونه‌ای از سرایش شعر در ادبیات فارسی است که از قرن نهم هجری به بعد به وجود آمد. به علت استقبال دربار ادب پرور هند از شاعران پارسی گوی، و همچنین به علت عدم توجه پادشاهان صفوی به اشعار متداول مدحی، گروهی از گویندگان به هندوستان رفتند و در آنجا به کار شعر و شاعری پرداختند. اینان به‌واسطهٔ دوری از مرکز زبان و تمایل به اظهار قدرت در بیان مفاهیم و نکات دقیق و حس نوجویی و تفنن دوستی و به سبب تاثیر زبان و فرهنگ هندی و دیگر عوامل محیط، سبکی به وجود

آوردند که سبک هندینامیده می‌شود. برخی ار ادبا این سبک را سبک اصفهانی نیز نامیده‌اند. این سبک تقریبا از قرن نهم تا سیزدهم هجری ادامه داشت و از ویژگی‌های آن، تعبیرات و تشبیهات و کنایات ظریف و دقیق و باریک و ترکیبات و معانی پیچیده و دشوار را می‌توان نام برد.

سرایندگان سبک هندی

کلیم کاشانی

نظیری نیشابوری

عرفی شیرازی

عبدالقادر بیدل

صائب تبریزی

غنی کشمیری

وحید قزوینی

طالب آملی

از گویندگان این سبک، تک بیتی‌های نغز و دلاویزی برجای مانده است که اغلب صورت ضرب المثل پیدا کرده است.

اقبال خصم هرچه فزون‌تر شود نکوست فواره چون بلند شود سرنگون شود

دست طمع چو پیش کسان می کنی دراز پل بسته‌ای که بگذری از آبروی خویش

اظهار عجز پیش ستم‌پیشگان خطاست اشک کباب باعث طغیان آتش است

آدمی پیر چو شد حرص جوان می گردد خواب در وقت سحرگاه گران می گردد

ریشهٔ نخل کهنسال از جوان افزون‌تر است بیشتر دلبستگی باشد به دنیا پیر را

(صائب تبریزی)

ما ز آغاز و ز انجام جهان بی‌خبریم اول و آخر این کهنه کتاب افتاده است
روزگار اندر کمین بخت ماست دزد، دائم در پی خوابیده است
(کلیم کاشانی)

عدو شود سبب خیر گر خدا خواهد خمیر مایهٔ دکان شیشه‌گر سنگ است
(طاهر قزوینی)

۲- سبک خراسانی :

سبک خراسانی، سبک و شیوهٔ شاعران خراسان و ماوراءالنهر است.

ادوار سبک خراسانی

در این سبک، سه دوره را می‌توان مد نظر قرار داد:

دورهٔ تکوین

دورهٔ سامانی

دورهٔ غزنوی و اوایل دورهٔ سلجوقی

ویژگی‌های سبک خراسانی

از ویژگی‌های سبک خراسانی - که به سبک ترکستانی هم معروف است- می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. آثار این سبک بر قیدها و سنّت‌های لفظی و صوری تکیه دارد. ۲. این آثار از تسلسل‌های منطقی معانی و شکوه الفاظ برخوردار است و به‌صورتی متین، واقعیت را به شکل دستگاهی منظم و قابل قبول نمایش می‌دهد.

۳. این سبک کمی قبل از سدهٔ چهارم تا سدهٔ ششم هجری قمری رواج داشت و پس از آن هم ادامه یافت.

٤. تشبیهات این دوره اغلب حسی است و فاقد پیچیدگی.

اشعار این سبک از حیث نوع، بیشتر قصیده و از لحاظ لفظ، ساده، روان و عاری از ترکیبات دشوار بوده و واژه‌های عربی در آن اندک است. از لحاظ معنی نیز صداقت و صراحت لهجه، تعبیرات و تشبیهات ملموس، از اختصاصات مهم این سبک است.

مضمون

مضمون بیشتر اشعار این سبک، وصف طبیعت و مدیحه و شرح فتوحات پادشاهان و گاه پندو اندرز بوده است.

نمونه:

مرا بسود و فروریخت هرچه دندان بود نبود دندان، لا، بل چراغ تابان بود
سپید سیم رده بود و درو مرجان بود ستارهٔ سحری بود و قطرهٔ باران بود
دلم خزانهٔ پر گنج بود، گنج سخن نشان نامهٔ ما مهر و شعر عنوان بود
همیشه شاد و ندانستمی که غم چه بود دلم نشاط و طرب را فراخ میدان بود

(رودکی)

از صاحبان سبک این دوره می‌توان به شاعران زیر اشاره کرد:

رودکی، شهید بلخی، ابوشکور بلخی، منجیک ترمذی، کسایی مروزی، دقیقی طوسی، فردوسی، عنصری بلخی، فرخی، غضایری رازی، عسجدی، منوچهری دامغانی، فخرالدین اسعد گرگانی، مسعود سعد سلمان، امیر معزی، ابوالفرج رونی، ناصر خسرو و سنایی غزنوی

۳- سبک عراقی :

سَبکِ عراقی به سَبکی از شعر فارسی گفته می‌شود که از اواخر قرن ششم تا قرن نهم هجری رواج و ادامه داشته است. نام این سبک از عراق عجم گرفته شده است، اما رواج این سبک محدود به سرزمین عراق عجم نبود و در نواحی دیگر نیز رواج داشت. ابوالفرج رونی، سید حسن غزنوی و جمال‌الدین اصفهانی از بنیان‌گذاران و کمال‌الدین اصفهانی، سعدی، عراقی و حافظ از نمایندگان این سبک به شمار می روند.

تاریخچه و زمینه پیدایش :

سبک عراقی با روی کارآمدن سلجوقیان در خراسان آن روز و اتابکان در عراق و آذربایجان به وجود آمد .در این زمان (سده‌ی ششم) بخش‌هایی از غرب ایران را نیز عراق می‌گفتند اما برای تمایز با بخش میان‌رودان، آنجا را عراق عرب و اینجا را عراق عجم می‌نامیدند. در این زمان گرانیگاه ادبی ایران به آذربایجان و عراق عجم منتقل شد. در این دوران بر اثر سیاست سلجوقیان، مدارس مختلف دینی تأسیس شد . تفسیر و منطق و حکمت و ادب تازی در این مدارس تدریس می شد . شاعران و ادیبان نیز با آن هاآشنا می شدند.

رواج شعر پارسی در پارس و آذربایجان سبب شد که در شعر فارسی تحولی اساسی به وجود آید این تحول را می توان قبل از همه در شعرانوری و ظهیر فاریابی مشاهده کرد. انوری نخستین کسی است که از یك طرف قصاید و مدایح اغراق آمیز و پرصنعت را وارد شعر کرد و از طرف دیگر غزل های لطیف و پرشور سرود. پرچم دار شیوه تازه در ایران خاقانی و نظامی گنجوی شدند و در عراق جمال الدین اصفهانی و پسرش کمال الدین این شیوه را برگزیدند و سعدی و حافظ آن را به اوج رساندند.نظامی داستانسرایی عاشقانه را به زیباترین شکل خویش به سامان رسانید.

خصوصیات سبك عراقی :

اساس سبك عراقی همان سبك خراسانی ست با این تفاوت که در آن واژه های عربی فراوان تر شده و نیز به دلیل جا به جایی مراکز قدرت و گسترش

علوم در حوزه های آموزش علمی و فرهنگی شهرهای مختلف ایران، واژه های علمی و حِکمی و فلسفی و دینی و نجومی و پزشکی در آثار شاعران وارد شده ورنگ و زنگ یا جلوه ی خود را به شعر شاعران سبك عراقی بخشیده است.

در این سبك، قصیده بیشتر جای خود را به غزل، و سادگی و روانی و استحکام جای خود را به لطافت و کثرت تشبیهات و تعبیرات و کنایات زیبا و تازه و در عین حال دقیق و باریك داد و واژه‌های عربی نیز فزونی گرفت. با ورود تصوف و عرفان در شعر، گویندگان عارفی چون سنایی، عطار، مولوی، حافظ و ده‌ها شاعر دیگر ظهور کردند. در ضمن مضامین اخلاقی و تربیتی و پند و اندرز جای مدایح مبالغه آمیز را گرفت.

معانی شعری در این شیوه تازه گذشته از مدح که با بزرگ نمایی ها و فروتنی فراوان نسبت به ممدوح همراه است. هجو و هزل نیز هست که بیش از دوره قبل رواج می یابد، و کسانی مانند انوری و سوزنی سمرقندی و خاقانی هجوهای تند و هزل های بسیار می گویند. عشق و عرفان و اخلاق از درونمایه های رایج در این سبك است. غزل که ابتدا انوری آن را به صورت یك نوع جدید ارائه می دهد، در شعر بیشتر شاعران این دوره آزمایش می شود. با این همه اوج آن در غزل سعدی و حافظ جلوه گر می شود. قالبهای شعری، گذشته از قصیده که انوری و خاقانی و جمال الدین اصفهانی و ظهیر فاریابی آن را به اوج می رسانند، قالب مثنوی و غزل رواج فراوان می یابد. در پنج گنج نظامی گنجوی نوعی جدید از انواع ادبی را در قالب مثنوی ارائه می دهد. شاعران فارس و اصفهان هر چند شیوه جمال الدین اصفهانی را می پسندند اما قالب غزل را بر قالبهای دیگر ترجیح می دهند. فارس مرکز غزلسرایی به سبك عراقی می شود. سعدی و حافظ خداوندان غزل هر یك شیوه تازه ای می آفرینند. شیوه عراقی البته در غزل با آنچه در قصیده و مثنوی هست تفاوت دارد. توجه به زیبایی کلمه و سادگی و خوش آهنگی که در واقع سبك خاص سعدی است در غزل تاثیر می گذارد

و کسانی مانند سلمان و خواجو و همام و اوحدی و امیرخسرو دهلوی و جامی چه در فارس و چه در جاهای دیگر آن شیوه را در نظر دارند. با این همه حافظ تحولی بزرگ در غزل فارسی ایجاد می کند و سبکی منتقل و آزاد که آن را سبك والا باید خواند می آفریند. در سبك عراقی قالب مثنوی و غزل اهمیت بیشتری پیدا می کند و تا دوره های بعد ادامه می یابد. شعر به لهجه های محلی به سبب ناامنی ها و فقر و سیه روزی مردم فراموش شد و زبان به سوی پیچیدگی و ابهام پیش رفت.میزان زیادی کلمه‌ها و اصطلاح‌های عربی و قرآنی و مانند آن در شعرها و نوشته‌ها وارد شد.

نمونه‌ها:

به عمر خویش مدح کس نگفتم دری از بهر دنیا من نسفتم
(عطار)

درخت دوستی بنشان که کام دل به بار آرد نهال دشمنی بر کن که رنج بی‌شمار آرد
(حافظ)

بیا تا قدر یکدیگر بدانیم که تا ناگه ز یکدیگر نمانیم
کریمان جان فدای دوست کردند سگی بگذار آخر مردمانیم
(مولوی)

دنیا نیرزد آنکه پریشان کنی دلی زنهار بد مکن که نکردست عاقلی
هنر به چشم عداوت بزرگ‌تر عیب است گلست سعدی و در چشم دشمنان خار است

نور گیتی فروز چشمهٔ هور زشت باشد به چشم موشك كور
گوش تواند که همه عمر وی نشنود آواز دف و چنگ و نی

دیده شکییید ز تماشای باغ بی گل و نسرین به سر آرد دماغ
ور نبود بالش آکنده پر خواب توان کرد خزف زیر سر
ور نبود دلبر همخوابه پیش دست توان کرد در آغوش خویش
وین شکم بی هنر پیچ پیچ صبر ندارد که بسازد به هیچ
(سعدی)

عشق تو بر بود زمن مایه مایی و منی خود نبود عشق تو را چاره ز بی خویشتنی
چو علم آموختی از حرص آنگه ترس کاندر شب چو دزدی با چراغ آید گزیده تر برد کالا
(سنایی)

٤- سبك بازگشت:

بازگشت ادبی
"بازگشت ادبی" به نهضتی اطلاق می‌شود که از نیمه‌ی دوم قرن دوازدهم تا اوایل قرن چهاردهم هجری قمری، فضای ادبی ایران را تحت تأثیر قرار داد. اگر چه این نهضت در فاصله‌ی زمانی ۱۵۰ساله‌ی خود که از پایان حکومت نادرشاه افشار تا پایان حکومت ناصرالدین‌شاه افشار را در برمی‌گیرد، در تاریخ ادبیات فارسی فصل ممتاز و ویژه‌ای نیست، اما به دلایلی که بعد از این خواهد آمد، در این حوزه بی‌تأثیر هم نبوده است.
پس از آن-که بی‌توجهی شاهان صفوی به شعر و تعصب بیش از حد آنها به مسائل مذهبی سبب شد که تنها آثاری در حیطه‌ی مذهبی آفریده شود، شاعران برای ادامه‌ی فعالیت هنری خود رهسپار دیار هندوستان گردیدند و در کنار شاعران آن سرزمین، سبکی به نام "سبك هندی" را پدید آوردند. به این ترتیب، رفته رفته شعر و ادبیات از انحصار دربار خارج شد و در میان مردم کوچه و بازار رواج یافت. درباره‌ی رواج شعر و ادبیات در میان مردم لازم است

به مطلب مهمی اشاره بشود. در زمان یورش افغانان به ایران و پایان یافتن حکومت افشاریان، کتابخانه‌های مهمی همچون کتابخانه‌ی اصفهان به‌وسیله‌ی این مهاجمان به غارت برده شد این کتاب‌ها و نیز کتب دیگری که در حمله‌ی نادر به دهلی وارد ایران شده بود، پس از انقراض افاغنه و نادریه به دست مردم افتاد بیشتر این آثار یا در شیراز به فروش رسید و یا در خراسان وقف آستانه‌ی رضوی گردید. انتشار این کتاب‌ها در میان مردم به‌ویژه در شیراز، در تربیت و پرورش اهل علم و ادب مؤثر واقع شد، به گونه‌ای که در قرن‌های دوازده و سیزده شیوه‌ی نویسندگی تغییر کرد و به زبان ساده و طبیعی مردم نزدیك گردیدپس از مدتی، نازك‌اندیشی، افراط در خیال‌پردازی و اصرار بر صنعت‌گری‌های زبانی، سبك هندی را به سبکی گنگ و پیچیده تبدیل و آن را به نوعی ابتذال گرفتار کرد. در اواخر عهد صفوی این سبك ادبی از رونق افتاد. در دوره‌ی بعد نیز جنگ‌ها و لشکرکشی‌های پی‌درپی نادرشاه و اوضاع آشفته‌ی مملکت در زمان او و جانشینانش، شعر و به‌طور کلی هنر را در حالت فترت و سستی قرارداد. کریم‌خان زند نیز نتوانست در زمینه‌ی هنر و فرهنگ گام مؤثری بردارد با این حال، پایه‌های مکتب بازگشت در همین دوره در حال پی‌ریزی بود.

تا آنکه سرانجام آقامحمدخان قاجار توانست با خاموش کردن فتنه‌های داخلی بر اوضاع مسلط شود و آرامش نسبی را در کشور برقرار سازد. به این ترتیب فرصت مناسبی برای فعالیت‌های ادبی ایجاد گردید. در همین دوران بود که گروهی از ادیبان و هنرمندان در نواحی مختلف کشور دور هم جمع شدند و انجمن‌های ادبی را بار دیگر راه‌اندازی کردند. اصلی‌ترین مراکز فعالیت این گروه‌ها حوزه‌های اصفهان، شیراز و خراسان بود.

به این ترتیب، فعالیت انجمن‌ها و حوزه‌های ادبی وارد مرحله‌ی تازه‌ای گردید. شاعران و نویسندگانی که در این انجمن‌ها رفت و آمد داشتند، از پیچیدگی و گنگی سبك هندی دلزده و ملول بودند، به‌همین سبب

تصمیم گرفتند با نگاهی به آثار شاعران بزرگ گذشته سبک آن‌ها را احیا کنند.

میرسیدعلی مشتاق اصفهانی (متوفی۱۱۶۵هـ.ق)، سیدمحمد شعله اصفهانی (متوفی، ۱۱۶۰هـ.ق) و میرزامحمد نصیرالدین اصفهانی (متوفی ۱۱۹۲هـ.ق) از پایه‌گذاران اصلی این انجمن‌ها در زمان حکومت افشاریه در اصفهان بودند. آن‌ها توانستند شاگردانی پرورش دهند که برخی از آن‌ها در احیای سبک‌های کهن موفق‌تر از استادان خود عمل کردند. لطفعلی‌بیگ آذر بیگدلی شاملو (متوفی۱۱۹۵هـ.ق)، هاتف اصفهانی (متوفی۱۱۹۸هـ.ق)، حاجی‌سلیمان صباحی بیدگلی کاشانی (م ۱۲۰۶ هـ.ق) و محمدتقی صهبای قمی(متوفی ۱۱۹۱هـ.ق) از دست‌پروردگان این گروهند.

از مهم‌ترین انجمن‌های ادبی آن دوران می‌توان به "انجمن نشاط" اشاره کرد که به وسیله‌ی میرزاعبدالوهاب نشاط اصفهانی(۱۱۷۵- ۱۲٤٤هـ.ق) تشکیل شد و علیرغم دوران کوتاه فعالیتش بر فضای ادبی آن روزگار بسیار تأثیر نهاد.

در زمان فتعلی‌شاه قاجار این انجمن‌ها رونق بیشتری یافتند؛ چرا که علاوه بر فضای سیاسی و فرهنگی مناسب، خود شاه نیز دستی در شعر داشت و با تخلص "خاقان" شعر می‌سرود. از این‌رو، شاعرانی چون مجمر کاشانی(متوفی ۱۲۲۵ هـ.ق)، فتحعلی‌خان صبا(متوفی ۱۲۳۸) و نشاط اصفهانی گرد شاه جمع شدند و انجمنی به‌نام "انجمن خاقان" را به راه انداختند. این شاعران می‌کوشیدند با تقلید از شاعران سبک‌های عراقی و خراسانی، به ابتذال و انحطاط سبک هندی پایان دهند به همین منظور، از سبک و روش متداول زمان خود روی گرداندند و به روش پیشینیان بازگشت نمودند و نهضتی را پدید آوردند که بعدها به نهضت "بازگشت ادبی" موسوم گردید. با این توضیحات می‌توان نتیجه گرفت که یکی از مهم‌ترین ثمرات بازگشت ادبی، تشکیل انجمن‌های ادبی بود. در همین

انجمن‌ها بود که افراد زیادی مجال طبع‌آزمایی یافتند که اشعار برخی از آن‌ها قابل توجه است.

برخی از محققان، بازگشت ادبی را به دو دوره تقسیم می‌کنند: دوره‌ی اول توجه به سبک عراقی و تقلید از شاعران مشهور این سبک و دوره‌ی دوم: توجه به سبک خراسانی و تقلید از شاعران این سبک در کنار توجه به سبک عراقی.

شاعرانی که بیش از همه مورد توجه سرایندگان نهضت بازگشت ادبی قرار گرفتند عبارت بودند از: رودکی، فرخی، انوری، خاقانی، منوچهری، فردوسی، ناصر خسرو، نظامی، مولوی، سعدی و حافظ.

شاعران این دوره طبع خود را در همه‌ی قالب‌ها می‌آموزند اما قصیده و غزل بیشتر مورد پسند واقع می‌شد. این نکته قابل ذکر است که غزل‌سرایان و قصیده‌سرایان به‌طور جداگانه فعالیت نمی‌کردند؛ یعنی برخی از شعرا غزل‌سرا و برخی قصیده‌سرا نبودند، بلکه هر شاعری می‌کوشید در هر دو زمینه به فعالیت بپردازد و به اقتضای شعری که می‌سرود از سبک‌های مختلف و قالب‌های متفاوت بهره می‌جست.

به‌عنوان نمونه به چند شعر از شاعران نهضت بازگشت که در تقلید از بزرگان ادب فارسی سروده‌اند، اشاره می‌کنیم: آذر بیگدلی این رباعی را به تقلید از خیام سروده است:

این باغ سرِ کوی نگاری بوده است
وین شاخ گل، آتشین نگاری بوده است
وین سرو که در کنار جو می‌بینی
یاری است که در کنار یاری بوده است

و خیام سروده بود:

این کوزه چومن عاشق زاری بوده است
دربند سر زلف نگاری بوده است
این دسته که بر گردن او می‌بینی

دستی است که بر گردن یاری بوده است

مشتاق اصفهانی شعری با این مطلع دارد:
گرهمین خون مرا یار خورد، نوشش باد
ورنه اندیشه‌ی بیداد فراموشش باد

این شعر در استقبال غزلی از حافظ با این مطلع است:
صوفی ار باده به اندازه خورَد، نوشش باد
ورنه اندیشه‌ی این کار فراموشش باد
همین دو نمونه کافی است تا نشان دهد که این شاعران تا چه اندازه سعی در استفاده از زبان و قالب‌های کهن داشته‌اند.
اگر چه در دوران مذکور همچنان آثار منظوم بر آثار منثور- از نظر کمیّت – برتری داشت و نهضت بازگشت بیشتر با آثار منظوم شناخته می‌شود، اما نثر نیز مثل دوران‌های گذشته به حرکت کند خود ادامه می‌داد.
تاریخ‌نویسی و تذکره‌نویسی در این دوره رواج بسیاری داشت. "مجمل‌التواریخ" اثر ابوالحسن محمدامین گلستانه، "مجمع‌التواریخ" نوشته‌ی میرزامحمدخلیل مرعشی صفوی و "تاریخ گیتی گشا" به قلم میرزامحمدصادق موسوی اصفهانی از جمله آثار تاریخی دوره‌ی بازگشت محسوب می‌شوند. در زمینه‌ی تذکره‌نویسی نیز بیش از ۲۰۰ اثر وجود دارد که برخی از آنها عبارتند از: "تذکره‌ی آتشکده" نوشته‌ی لطفعلی بیگ آذربیگدلی، "مجمع‌الفصحا" و "ریاض‌العارفین" اثر رضاقلی‌خان هدایت.
سفرنامه‌نویسی نیز تا حدی مورد توجه نویسندگان قرار گرفت. "سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم‌بیگ" به قلم زین‌العابدین مراغه‌ای و "مسالک‌المحسنین" نوشته‌ی طالبوف در این حوزه جای می‌گیرند.
در پایان ذکر چند نکته ضروری می‌نماید: همان‌گونه که گفته شد، بازگشت ادبی را نمی‌توان در زمره‌ی سبک‌های ادبی جای داد؛ چرا که تقریبا هیچ‌گونه نوآوری در آن به چشم نمی‌خورد. اساس این نهضت بر تقلید بود، آن هم

تقلیدی بدون کم و کاست. شاعران این نهضت به قدری در کار خود غرق شده بودند که وظایف و تعهدات خود را به‌عنوان یك هنرمند نسبت به جامعه از یاد برده بودند. آن‌ها نه تنها در صورت و ظاهر از شاعران گذشته تقلید می‌کردند، بلکه در محتوا نیز چشم بسته راه آن‌ها را می‌پیمودند؛ غافل از اینکه شرایط اجتماعی، فرهنگی و سیاسی عصر آن‌ها با روزگار شاعران مورد تقلیدیشان متفاوت است. از این رو، آثار این شاعران نهضت بازگشت نتوانسته شرایط اجتماعی و سیاسی کشور را به خوبی در خود منعکس کند، آنها برای تجارب شخصی خود ارزشی قائل نبودند. شاید کلام مهدی اخوان ثالث حق مطلب را بهتر ادا نماید: «نهضت بازگشت، فقط به سان کودتایی بود برای ساقط کردن سلطنت انحصاری دودمان سبك هندی، که همه از آن به تنگ آمده بودند و ایجاد ملوك‌الطوایفی در شعر و ادب، با این تفاوت که هیچ چهره‌ی درخشان‌تر از چهره‌های پیش پیدا نکرد. سهل است که حتی مشتی آدم‌های دروغین به وجود آورد: سعدی دروغین، سنایی دروغین، منوچهری دروغین و دیگر و دیگران.»

به گفته-ی محمدرضا شفیعی کدکنی، این عصر، عصر مدیحه‌های تکراری است و شاعران این دوران کاریکاتور شاعران قرون گذشته هستند. شاعرانی که بدون توجه به بی‌کفایتی شاهان قاجار، آنها را با محمود غزنوی و سلطان‌سنجر مقایسه می‌کردند و حتی بر ایشان برتری می‌دادند و با نهایت تملق و چاپلوسی بر ضعف و ناکارآمدی آن‌ها سرپوش می‌گذاشتند. با وجود این، به سبب دقت فراوان در شعر گذشتگان و روشن کردن نقاط قوت و ضعف این اشعار می‌توان گفت که شاعران نهضت بازگشت نخستین سبك شناسان زبان فارسی بودند. آنها با تتبّع و بررسی دیوان‌های شاعران گذشته در واقع زیبایی‌ها و ضعف‌های این آثار را با دقت مورد ارزیابی قرار دادند و از آن‌ها در آفرینش آثار خود بهره جستند. به این ترتیب فعالیت، شاعران مکتب بازگشت و نیز انجمن‌های برپا شده در آن روزگار، به

نوعی پایه‌گذاری نقد ادبی در دوران معاصر بوده است، که این خدمت آنان به ادبیات فارسی قابل ستایش است.

گونه‌ها و جریان‌ها در شعر کهن فارسی :

۱- حماسه :

حماسه به رشته داستان‌های پهلوانی و رزمی گفته می‌شود. حماسه‌ها عموماً منظوم نوشته می‌شوند. به داستان‌ها و موضوعات غیررزمی در ادبیات، بَزمی یا غِنایی گفته می‌شود.

تعریف حماسه :

حماسه گونه‌ای از متون وصفی است که به توصیف اعمال پهلوانی و افتخارات و بزرگی‌های قومی یا فردی می‌پردازد.

محققان منظومه‌های حماسی را به دو نوع تقسیم کرده‌اند:

منظومه‌های حماسی طبیعی و ملی که خود به دو گونه حماسه‌های اساطیری و پهلوانی مانند قسمت عمده‌ای از شاهنامه و منظومه‌های حماسی تاریخی مانند اسکندرنامه بخش می‌شود و منظومه‌های حماسی مصنوع همچون هانرید اثر ولتر.

یَلنامه و پهلوان‌نامه واژه‌هایی پارسی‌تبار و برابرهای پارسی سره واژه عربی حماسه هستند. یل به معنی پهلوان است.

ویژگی‌های حماسه :

از مهم‌ترین ویژگی‌های حماسه آن است که مدت‌ها پس از حوادثی که از آنها سخن می‌گوید پدید می‌آید، اما به طور معمول معتقدات و آثار فکری و اجتماعی دوران شاعر با اعتقادات و سنت‌هایی دورانی که حماسه در آن

بیان می‌شود اختلاط نمی‌یابدو شاعر با حذف کردن نشانه‌های فرهنگی دوران پیشین، آثار و نشانه‌ها ی زمان خود را در حماسه نمی‌آمیزد.
به طور کلی حماسه‌های پهلوانی و دینی که با ایام و لحظات خاصی از حیات ملی یك قوم در ارتباط است؛ دورانی که مردمان پیشین با مدنیت ساده و ابتدایی خود در تلاش برای تشکیل ملیت و تمدن خود بوده‌اند. موضوع داستان‌های حماسی همیشه نخستین دوره‌های تمدن آن ملت است و در دوره‌های ترقی و کمال استقلال و تمدن یك ملت شاعران بیشتر به حماسه‌های مصنوع می‌پردازند.
همچنین در عموم حماسه‌ها زمان و مکان وقایع مبهم است تا منظومه حماسی در زمان و مکان محدود نباشد.

منشا حماسه :

گروهی از محققان شعر حماسی را نتیجه و دنبالهٔ شعر غنایی می‌دانند و معتقند که بیشتر آثار حماسی از ترکیب سروده‌هایی که شاعران پیشین در طول زمان برای قهرمانان و سرداران سروده‌اند، تشکیل شده‌است. ویژگی دیگر حماسه داستانی بودن ان می‌باشد حماسه‌ها به صورت داستان بیان میشوند وجود قهرمانان برتر در حماسه نیز از دیگرویژگی‌های حماسه به شمار میرود حوادث خارق العاده ای که در حماسه ذکر می شوند که باور آنها گاه دشوار می‌باشد نیز از ویژگی‌های حماسه می باشد

حماسه‌های ایرانی :

در کنار شاهنامه که مجموعه‌ای از بسیاری از منابع تاریخ و اسطوره ایران باستان است، شماری دیگر از حماسه‌های فارسی در دست است که از حماسه‌سرایی ساسانی ریشه می‌گیرند از جمله: گرشاسب‌نامه، بهمن‌نامه، فرامرزنامه، کوش‌نامه، برزونامه، شهریارنامه، آذربرزین‌نامه، بیژن‌نامه، لهراسب‌نامه و سام‌نامه. فهرست حماسه‌های ایرانی که دکتر

ذبیح الله صفا می‌دهد شامل این کتابها نیز هست: داستان کک کوهزاد، داستان شبرنگ، داستان جمشید و جهانگیر نامه.

حماسه‌های منظوم ملل و اقوام جهان :

آسیا:

ارمنستان: دلاوران ساسون

اعراب: عنتره بن شداد

اغوزها: دده قورقود، کوراوغلو

اندونزی: کاکاوین رامایانا

اوستیا: حماسه نَرت

ایران‌زمین: شاهنامه و دیگر حماسه‌ها

باشقیرستان: اورال‌باتور

بلوچستان: هانی و شیخ مرید

تامیل: پنج حماسه بزرگ

تایلند: راماکین

تبت: حماسه گِسار خان

تبرستان: هژبرسلطان

ژاپن: داستان هِیکه

فیلیپین: فلورانته و لورا

قرقیزستان: مَناس

کامبوج: رئامکر

گرجستان: پلنگینه‌پوش

لائوس: پرا لاک پرا لام

مالزی: حکایت هانگ توآه

مغولستان: ژَنگَر

میان‌رودان: گیلگامش

میانمار: یاما زاتداو

هندوستان: مهاباراتا، رامایانا

ویتنام: داستان کیو

اروپا:

اسپانیا: دن کیشوت

استونی: کالوی‌پوگ

اسکاتلند: بروس

اسکاندیناوی: اِدای شاعرانه

آلبانی: عود کوهستان

آلمان: سرود نیبلونگ‌ها

انگلستان: بئوولف

اوکراین: داستان لشکر ایگور

ایتالیا: کمدی الهی

ایرلند: گاورانی کولی

پرتغال: لوسیادها

روم: انه‌اید

فرانسه: سرود رولاند

فلاندر: شیر فلاندر

فنلاند: کالوالا

لتونی: لاچپلسیس

لهستان: استاد تادئوس

لیتوانی: فصول

مجارستان: مخاطرات سیگِت

هلند: رینارد روباه

یونان باستان: ایلیاد، اُدیسه

monjimoud.persianblog.ir

آفریقا:

مالی: سونجاتا

مصر باستان: داستان سینوهه

آمریکا:

آرژانتین: مارتین فیرو

شیلی: آروکانا

۲- تصوف و شعر عرفانی :

تصوف، عنوان قسم عمده‌ای از سلوك باطنی دینی در عالم اسلام است. ظاهراً واژه صوفی در قرن دوم، در برخی از سرزمینهای اسلامی، بخصوص در میانرودان، متداول شد. کسانی که در قرن دوم صوفی خوانده می‌شدند، تشکیلات اجتماعی و مکتب و نظام فکری و عرفانی خاصی نداشتند؛ به‌عبارت دیگر، تشکیلات خانقاهی و رابطه مرید و مرادی و آداب و رسوم خاص صوفیه، و هم‌چنین نظام فکری و اعتقادی ای که جنبه‌نظری تصوف را تشکیل می‌دهد، در قرن دوم و حتی در ربع اول قرن سوم پدید نیامده بود.

منشا تصوف :

درباره منشا تصوف، مستشرقین و محققین نظریه های بسیاری ابراز کرده اند: عده ای مانند مرکس و ماکدونالد و [[آسین پاسالیو]] و نیکلسون منشا تصوف را از بطن فلسفه نوافلاطونی و و زهد و عرفان مسیحیت بیرون کشیده اند. فون کریمر و دوزی منشا تصوف ایرانی را در فلسفه ی "ودان تا" ی هندوان جستجو کرده اند و ادوارد برون تصوف را واکنشی آریایی در برابر دین جامد سامیان دانسته است.[۱] لوئی ماسینیون و سیدنی اسپنسر تصوف را پدیده ای می دانند که در زمینه اسلام بوجود آمده و آنرا دنباله

سیر تکاملی گرایشهای زاهدانه نخستین سده رهبری اسلام بشمار آورده و پطروشفسکی ضمن تائید این عقیده می گوید: صوفیگری بر زمینه اسلامی و بر اثر سیر تکاملی دین اسلام و در شرایط جامعه فئودالی پدید آمده و معتقداتی عرفانی غیر اسلامی موجب ظهور تصوف نشده ولی بعدها اندکی تاثیری در سیر بعدی آن داشته است. سعید نفیسی تصوف ایران را از عرفان عراق و بین النهرین و مغرب متمایز کرده و تصوف را حکمتی به کلی آریایی دانسته و هرگونه رابطه آن با افکار سامی را انکار کرده است. وی همچنین تاثیر فلسفه نوافلاطونی و تفکر اسکندرانی، هرمسی، اسرائیلی، عبرانی و مانند آنرا بر تصوف ایرانی مردود می داند. با اینحال نفیسی تاثیر فلسفه مانوی را بر تصوف ایران و هماندی این دو روند فکری را تائید کرده و تاثیر فلسفه بودایی را بر تصوف ایران و روابط متقابل این دو را با هم پذیرفته و طریقه تصوف ایران را طریقه هند و ایران نامیده است. برخی دیگر ریشه های تصوف را به زهد و آموزه های اسلامی مبنی بر پرهیز از دنیا دانسته و ارتباط آن با عالم خارج از اسلام را نفی می کنند.

تصوف از ابتدا تا پایان قرن ششم هجری :

صوفیان نخستین کسانی بودند که توجه به زندگی دنیوی و تجمل پرستی را مغایر با حقیقت دینداری و خداپرستی می‌دانستند و آنچه برایشان اهمیت داشت، رستگاری در آخرت و بهره مندی از نعمتهای اخروی و بخصوص لقای خداوند در بهشت بود؛ اما از اواسط قرن سوم به بعد، صوفیان به‌تدریج تشکیلات اجتماعی پیدا کردند و رابطه مرید و مرادی در میان آنها پدید آمد. بعضی از مشایخ نیز به نوشتن رساله و کتاب پرداختند و از این طریق مباحث نظری طریقت خود را شرح دادند و جنبه‌های نظری و آداب اجتماعی اهل تصوف را به مریدان آموزش دادند.

صوفیان، و به‌طورکلی کسانی که اهل سیر و سلوك بودند، کم وبیش در مناطق گوناگون پراکنده بودند. مهمترین مرکز آنها در نیمه دوم قرن سوم، بغداد بود. مشایخ بنامی همچون ابوالقاسم جنید بغدادی

(درگذشتهٔ ۲۹۷ یا ۲۹۸)، ابوالحسین نوری (درگذشتهٔ ۲۹۵)، ابوسعید خرّاز (درگذشتهٔ ۲۷۷)، ابن عطا الاَدْمی (درگذشتهٔ ۳۰۹) و ابوبکر شبلی (درگذشتهٔ ۳۳٤) در این شهر زندگی می‌کردند. برخی از آنها مریدانی داشتند و به تربیت و آموزش ایشان اهتمام می‌ورزیدند. معروفترین و متنفذترینِ آنها جنید بغدادی بود که بسیاری از صوفیان بعدی طریقه خود را به او منسوب کرده‌اند. البته در مناطق دیگر، از جمله در شام و مصر و فارس و آذربایجان و خراسان نیز مشایخ دیگری بودند. در واقع، تصوف در هر منطقه و بلکه در هر شهر تابع خصوصیات اخلاقی و فکری و معنوی شیخ بزرگی بود که در آن شهر زندگی می‌کرد.

مشایخ صوفیه، که عموماً اهل سنّت بودند، از مذهب فقهی واحدی پیروی نمی‌کردند. محمد بن منوّر در کتاب اسرارالتوحید نوشته است که صوفیان بعد از شافعی، همه خود را به مذهب شافعی نسبت داده‌اند، ولی این حکم صحیح نیست. البته صوفیان نیشابور در قرن پنجم و ششم بر مذهب شافعی بودند، ولی صوفیان شهرهای دیگر مذاهب دیگری داشتند. صوفیه در عقاید صوفیانه و روشهای تربیتی نیز با یک‌دیگر اختلاف داشتند. به‌طور کلی، جدا بودن مشایخ شهرها از یک‌دیگر و اختلاف نظر ایشان در باره بعضی مسائل کلامی و اعتقادی و هم‌چنین روشهای تربیتی و آدابی که هریک به مریدان خود می‌آموختند، موجب می‌شد که مکتب باطنی یا تصوف یک شهر با شهر دیگر تفاوتهایی پیدا کند.

صوفیانِ مناطق و شهرهای گوناگون ریاضتها و روشهای خاص خود را در سلوک داشتند؛ بعضی در غذا خوردن امساک می‌کردند و اغلب روزه می‌گرفتند، بعضی در یک جا می‌ماندند، و بعضی مدام به سفر می‌رفتند. جنید بغدادی و ابوحَفْص حدّاد نیشابوری اهل سفر نبودند، ولی مثلاً ابراهیم ادهم (درگذشتهٔ ۱٦۱) و ابوعلی دقّاق (درگذشتهٔ ٤۰۵) مدتی از عمر خود را در سفر گذراندند. از نظر صوفیانِ اهلِ سفر، احساس غربت در

شهرهای بیگانه تأثیر تربیتی داشت، همچنان‌که گوشه‌نشینی و پناه بردن به خرابه‌ها و کوهها را در تقویت توکل و صبر و رضا موثر می‌دانستند.
از اواسط قرن سوم، ارتباط اهل سلوك با یك‌دیگر بیشتر شد و رفت وآمد سالکان و مشایخ به شهرها، بخصوص به بغداد، موجب شد که تعالیم مشایخ این شهر، و در رأس ایشان جنید بغدادی و سپس ابوبکر شبلی، به شهرهای دیگر نفوذ کند. قتل حسین بن منصور حلاج در ۳۰۹ در بغداد، تأثیر ژرفی بر تصوف گذاشت. پس از این واقعه، بغداد به‌تدریج مرکزیت خود را در تاریخ تصوف از دست داد. مشایخ بغداد شاگردان فراوانی از نقاط دیگر، بخصوص خراسان، گِرد خود جمع کرده بودند که از آن پس بسیاری از این شاگردان پراکنده شدند و به شهرها و مناطق خود بازگشتند و همین امر موجب گسترش تصوف و تعالیم صوفیان بغداد، بخصوص جنید بغدادی و شبلی، در مناطق دیگر گردید.

پیدایش ادبیات تصوف :

تحول دیگری که در قرن چهارم صورت گرفت این بود که صوفیان بیش از پیش به نوشتن رساله و کتاب رغبت نشان دادند. در نیمه دوم قرن سوم مشایخ بغداد، مانند جنید بغدادی و خرّاز و نوری، آرا و اندیشه‌های خود را به‌صورت رساله‌های کوتاه می‌نوشتند، اما از اواسط قرن چهارم به بعد نوع ادبی خاصی در تصوف پدید آمد و آن کتابهای جامع یا رساله‌های صوفیانه بود. دست کم چهار رساله مهم در این دوره نوشته شد که عبارت اند از: قوت القلوب نوشته ابوطالب مکی (درگذشتهٔ ۳۸٦)؛ کتاب اللّمع فی التصوف نوشته ابونصر سرّاج طوسی؛ کتاب التعرف لمذهب اهل التصوف نوشته ابوبکر کلاباذی؛ و تهذیب الاسرار نوشته ابوسعد خرگوشی نیشابوری (درگذشتهٔ ٤٠٦). رساله‌های قرن چهارم همه به عربی بودند. در قرن پنجم بر تعداد رساله‌ها افزوده شد. ابوالقاسم قشیری (درگذشتهٔ ٤٦٥) نیز رساله خود را به عربی نوشت و به همین سبب انتشار وسیعی در مناطق دیگر پیدا کرد؛ اما ابوابراهیم اسماعیل مستملی بخاری کتاب

التعرف کلاباذی را به فارسی شرح کرد و بدین ترتیب نخستین دایره المعارف تصوف را به فارسی نوشت. کشف المحجوب علی بن عثمان هجویری نیز رساله فارسی دیگری بود که در میان صوفیان فارسی زبان شهرت یافت. ابوحامد غزالی (درگذشتهٔ ۵۰۵) نیز پس از نوشتن احیاءعلوم الدین به عربی، روایت مختصر آن‌را به فارسی با نام کیمیای سعادت نوشت. سنّت رساله نویسی در تصوف در قرنهای بعد نیز تداوم یافت. معروفترین رساله عربی عوارف المعارف شهاب‌الدین عمر سهروردی (درگذشتهٔ ۶۳۲) است که ترجمه‌های متعددی از آن به عمل آمد، که از آن جمله است مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه عزالدین محمود کاشانی (درگذشتهٔ ۷۳۵) که خود از جهاتی به منزله کتابی تألیفی است.

رساله‌ها جامع معارفی بودند که مشایخ می‌خواستند شاگردان و مریدانشان آنها را بدانند. در این کتابها هم مسائل اعتقادی مطرح می‌شد و هم مسائل علمی تصوف. تعریف تصوف و معرِّفی صوفیان بزرگ، بحث معرفت و توحید، بحث احوال و مقامات، بیان آداب عبادتها و رفتار اجتماعی و امور شخصی از قبیل لباس پوشیدن و طعام خوردن، بحث سماع و شعر و آلات موسیقی و شرکت در مجالس سماع، و بالاخره تعریف اصطلاحاتی که در میان صوفیه رایج بود، از جمله مطالب اصلی رساله‌ها بود.

با وجود شباهتهای کلی رساله‌ها، هریک از آنها خصوصیات مکتب صوفیانه و منطقه‌ای را داشتند که نویسنده بدان تعلق داشت؛ قوت القلوب ابوطالب مکی بیان کننده معارف صوفیانه بصره بود، اللّمع سرّاج در بیان تصوفی بود که نویسنده طوسی آن در بغداد آموخته بود، التعرف کلاباذی و شرح تعرف مبیّن تصوف رایج در بخارا و اطراف آن بود، و تهذیب الاسرار خرگوشی و رساله قشیری و احیاءعلوم الدین غزالی منعکس کننده سنّت صوفیانه نیشابور بودند.

رساله‌های صوفیانه که از نیمه دوم قرن چهارم نوشته شدند، حاکی از آن اند که اهل تصوف خود را پیروان مذهبی باطنی و عرفانی، با اصول عقاید و آداب و عبادتها و جایگاه اجتماعی و عبادتگاه خاص، می‌دانستند و در مورد مذهب خود برداشتی تاریخی پیدا کرده بودند و می‌توانستند این تاریخ را با معارف پیشینیان خود به نوآموزان انتقال دهند. بعضی از زاهدان و سالکان قرن دوم و صوفیان قرن سوم و اوایل قرن چهارم، برای مشایخ و نویسندگان دوره‌های بعد همواره به منزله بزرگترین شخصیتهای تصوف به‌شمار می‌آمدند و سیره و آداب و رفتار و سخنان ایشان بهترین یادگار و الگو برای مریدان و طالبان طریقت بود.

از جمله مطالبی که نویسندگان رساله‌ها از قول صوفیان پیشین نقل کرده‌اند، سخنان کوتاه و تعریف گونه‌ای است که برخی از ایشان در پاسخ به سؤالاتی در باره تصوف و صوفی اظهار کرده‌اند. بحث در باره احوال و مقامات یا منازل سلوك همواره مورد علاقه صوفیان بوده و از قدیم، هم در رساله‌ها و کتابهای مستقل وهم در رساله‌های صوفیانه، در باره آن سخن گفته‌اند. این بحث مبتنی بر تصوری بود که صوفیه از سیر کمال اخلاقی و معنوی خود، به منزله سفری باطنی، داشتند. همان‌طور که در سفر ظاهری، مسافر در منازل گوناگون فرود می‌آید و اقامت می‌کند، در طول سفر باطنی هم سالك از منازل یا مقامات مختلف عبور می‌کند و در این مقامات احوالی به او دست می‌دهد. در صدر تاریخ تصوف، تعداد این منازل یا مقامات بسیار محدود بود. شقیق بلخی (درگذشتهٔ ۱۹٤)، در رساله‌ای به نام آداب العبادات، از چهار منزل سخن گفته است که عبارت اند از: زهد و خوف و شوق و محبت. در قرنهای بعد، بر تعداد مقامات و منازل افزوده شد؛ ذوالنّون مصری از نوزده مقام، ابونصر سرّاج از هفت مقام و ده حال، خواجه عبداللّه انصاری از صد میدان یا منزل، و روزبهان بقلی شیرازی از هزار و یك مقام یاد کرده‌اند.

رعایت آداب خاص برای هر کاری، اعم از عبادتهای شرعی و اعمال عبادی خاص صوفیه و هم‌چنین رفتار اجتماعی و معاشرت با مردم، بخصوص با صوفیان و مشایخ، یکی از اموری بود که مشایخ صوفیه سخت بر آن تأکید می‌ورزیدند. مریدان باید همه فعالیتهای خود را، چه در خلوت چه در اجتماع، مطابق آدابی که به آنان می‌آموختند، انجام می‌دادند. نماز خواندن، ذکر گفتن، غذا خوردن، لباس پوشیدن، خوابیدن و از خواب برخاستن، گفتگو با صوفیان دیگر، ورود به خانقاه، چلّه نشینی، به حضور شیخ یا پیر رفتن و با او گفتگو کردن، همه باید مطابق با آداب می‌بود. برشمردن آداب و بحث در باره آنها موضوعی بود که نویسندگان صوفی از قرن چهارم به بعد در آثار خود مطرح کردند و در رساله‌های صوفیانه بخشی را به‌این موضوع اختصاص دادند. بعضی دیگر از این نویسندگان، مانند ابوعبدالرحمان سلمی و ابومنصور اصفهانی (درگذشتهٔ ٤١٨)، نیز رساله‌های مستقلی در این باره تألیف کردند.

خانقاهها :

توجه خاص به موضوع آداب در تصوف، ملازم پیدایی رابطه خاصی بود که میان صوفیان مجرّب و کار آزموده، در مقام شیخ یا پیر، با نوآموزان یا شاگردان پدید آمد. رابطه مریدی و مرادی، جمع شدن عده‌ای شاگرد به‌دور یك پیر و دریافت دستورها و تعالیم طریقت از وی مستلزم داشتن محلی خاص بود. در بعضی شهرها صوفیه از مسجد استفاده می‌کردند. گاهی محل تجمع و دیدار آنان خانه پیر بود. ولی بعداً، صوفیان محلهای خاصی برای خود تأسیس کردند که معمولاً به آن ((دُویرِه)) یا ((رباط)) می‌گفتند. در خراسان و ماوراءالنهر، کرّامیان لفظ خانقاه یا ((خانه گاه)) را برای محلّ تجمع و مدرسه‌های خود به کار می‌بردند، و سپس از اواسط قرن پنجم، صوفیه نیز این لفظ را در مورد دویره‌ها و رباطهای خود استعمال کردند.

تأسیس دویره‌ها یا رباطها یا خانقاههای صوفیه باعث شد که اولاً صوفیان به لحاظ اجتماعی تشکل پیدا کنند، و ثانیاً برای رفتن به‌این محلها و

سکونت در آنها و نگهداری از آنها، آداب و مقرراتی تعیین کنند و برای تأمین مخارج خانقاهها و پرداخت هزینه خادمان و کسانی که مدتی در آنجا اقامت می‌کردند، موقوفاتی معیّن نمایند. نخستین بار ابوحامد غزالی در باره موضوعات مربوط به خانقاهها و موقوفات آن در بعضی آثار خویش بحث کرد.

سیره‌ها و سلسله‌های مشایخ صوفیه :

از دیگر موضوعاتی که از نیمه قرن چهارم به بعد مورد توجه نویسندگان صوفی قرار گرفت، تاریخ صوفیان گذشته بود. نخستین بار ابوعبدالرحمان سلمی نیشابوری تاریخ صوفیان را نوشت. او در کتاب طبقات الصّوفیه، ۱۰۳ تن از پارسایان و صوفیان کم وبیش معروف را، به لحاظ تاریخی، به پنج طبقه تقسیم کرده و ضمن معرفی هریك، بعضی از اقوالشان را نیز نقل نموده است. ابونعیم اصفهانی نیز، تحت تأثیر سلمی، کتابی با عنوان حلیه الاولیاء تألیف کرد و صحابه بزرگ و زاهدان و عابدان و نسّاك و صوفیان را از صدر اسلام تا زمان خود معرفی نمود. در قرن پنجم، خواجه عبدالله انصاری، بر اساس کتاب سلمی، طبقات الصّوفیه خود را به فارسی و به لهجه مردم هرات تقریر کرد. بابی از رساله قشیریه و کشف‌المحجوب هجویری نیز به همین موضوع اختصاص دارد.

جمع آوری سخنان مشایخ بزرگ و توجه احترام آمیز به‌این سخنان و متبرك دانستن آنچه از ایشان به‌جا مانده بود، مانند خانقاه و مسجد و مزار و حتی خرقه و تسبیح و سجاده، به‌تدریج اهمیت یافت و معمولاً مریدان یا فرزندان و نوادگان مشایخ، متولی خانقاه و آثار بازمانده از آنها بودند.

برای برخی از مشایخ بزرگ زندگینامه نوشته شد. در قرن چهارم، ابوالحسن دیلمی زندگینامه ابوعبدالله ابن خفیف شیرازی را به عربی نوشت. اصل این کتاب به‌دست نیامده و ترجمه فارسی آن با عنوان سیرت الشیخ الکبیر ابوعبدالله ابن خفیف شیرازی از ابن جنید شیرازی موجود است. در همین قرن زندگینامه‌ای برای ابواسحاق کازرونی (درگذشتهٔ ۴۲۶) به نام فردوس

المرشدیه فی اسرار الصمدیه نوشته شد منسوب به محمود بن عثمان (درگذشتهٔ ۷۴۵). معروفترین زندگینامه مشایخ، کتاب اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید است که محمد بن منوّر، یکی از احفاد ابوسعید ابوالخیر، آن‌را در قرن ششم نوشت. مطالب این نوع کتابها از حیث صوری شبیه به هم است: شرح دوران کودکی و اوایل سلوك شیخ و ریاضتها و کرامات و سخنان او، حکایتهایی که در باره رابطه او با دیگران در افواه بوده، حالاتش در اواخر عمر و هنگام مرگ، و خوابهایی که دیگران پس از مرگ او در باره اش دیده‌اند. خواندن زندگینامه شیخ و زیارت مزار او و بیتوته کردن در آن، بخشی از آداب و عبادتهایی بود که مریدان و معتقدان به وی می‌بایست انجام می‌دادند. در بعضی مناطق، در دوره‌های خاص، شیخ یا ولیِّ بخصوصی مورد توجه مردم و حکام قرار می‌گرفت و مزارش بازسازی و آثار مکتوبش جمع آوری و استنساخ می‌شد. در ایران، مقبره‌های مشایخی چون بایزید بسطامی در بسطام، شیخ احمد جام در تربت جام، روزبهان بقلی شیرازی در شیراز، و شاه نعمت‌اللّه ولی در ماهان کرمان چنین وضعی داشته است.

نام مشایخ بزرگ و پرنفوذ از راهی دیگر نیز زنده می‌مانْد و آن سلسله یا طریقتی بود که پس از وی به نامش تأسیس می‌شد. از طریق سلسله، برکت و معنویت شیخ و اعتقادات و تعالیم باطنی او و اذکار و اورادی که به کار می‌برد، سینه به سینه منتقل می‌شد. سلسله‌ها عموماً از قرن ششم به بعد شکل گرفته اند و چنان‌که گفته شد، نام هریك از آنها معمولاً از شیخی بزرگ اخذ شده است؛ مانند سلسله سهروردیه، منسوب به شهاب‌الدین عمر سهروردی (درگذشتهٔ ۶۳۲) و سلسله مولویه، منسوب به مولانا جلال‌الدین رومی (درگذشتهٔ ۶۷۲). شیخ احمد غزالی (درگذشتهٔ ۵۲۰)، در پدید آمدن سلسله‌ها بسیار موثر بود و بسیاری از سلسله‌ها اِسناد خود را به او می‌رسانند. سلسله‌ها کوشیده اند که برای خود شجره نَسَبی ترتیب دهند و سلسله خود را با واسطه صوفیان پیشین به صحابه و سپس

به پیامبر اکرم برسانند، ولی این نوع اِسنادها، که خود متأثر از شیوه محدّثان است، بخصوص وقتی که به شخصیت‌های قرن‌های اول و دوم برمی‌گردد، اساس محکمی ندارد.

سماع و شاعری :

بحث‌انگیزترین موضوع در تصوف، سماع است. جمع شدن صوفیان در یک محل (دویره یا خانقاه) و گوش فرادادن به آواز قوّال، که گاهی با ساز همراه می‌شده، از سنّت‌های دیرپای تصوف است. برپاکردن مجالس سماع، که ظاهراً از قرن سوم آغاز شده، با پدید آمدن رابطه مریدان و پیر و حلقه زدن آنان به‌دور او و شنیدن تعالیمش پیوند مستقیم داشته است. احتمالاً مجالس سماع صوفیان تقلیدی از مجالس طرب در دربارها و به نوعی، صورت دینی و مقدّس شده‌این مجالس بوده، چنان‌که شیوه رفتار مریدان با شیخ نیز با ادب درباریان نسبت به شاه یا خلیفه بی ارتباط نبوده است. ظاهراً، نخستین مشایخی که‌این نوع مجالس را دایر کردند، بغدادیان بودند؛ جنید بغدادی و ابوبکر شبلی مجلس سماع تشکیل می‌دادند. در خراسان، ملامتیان نیشابور با سماع و رقص موافق نبودند، ولی در قرن چهارم صوفیان خراسان این رسم را پذیرفتند و در باره آداب و مسائل آن سخن گفتند. اکثر رساله‌هایی که بعداً در باره سماع صوفیان نوشته شده، به قلم ایرانیان بوده است. متشرعان و فقها همواره به مجالس سماع اعتراض و از آنها انتقاد می‌کرده اند و به همین جهت در بعضی از رساله‌های سماع و رساله‌ها کوشش شده که‌این مجالس به لحاظ شرعی توجیه شوند. در ابتدا، در مجالس سماع قاریان با آواز خوش قرآن می‌خواندند و صوفیان سماع می‌کردند. سپس خواندن اشعار عربی و در مجالس ایرانی خواندن اشعار فارسی نیز باب شد. برخی از مشایخ نواختن دف و برخی دیگر علاوه‌بر آن، نی زدن را نیز مجاز می‌دانستند، ولی همه‌اینها از نظر علمای متشرع حرام بود. در قرن پنجم، رقصیدن و جامه دریدن نیز در مجالس سماع رسم شد که بعضی از صوفیان نیز نسبت به آن انتقاد داشتند. از

دیگر رسومی که بعضی از علمای شرع و حتی برخی صوفیان به آن اعتراض می‌کردند، خواندن غزل یا ابیات عاشقانه‌ای بود که در آنها از مطرب و می‌و خرابات و شاهد و ساقی و زلف و خدّ و خال معشوق سخن گفته شده بود؛ اشعاری که مضامین آنها غیردینی بود و سرایندگان آنها نیز معمولاً شاعران درباری بودند. هجویری خود از کسانی بود که خواندن این قبیل اشعار را حلال نمی‌دانست، ولی به رغم مخالفت او و سایر متشرعان، صوفیان (بخصوص در خراسان) از این اشعار استقبال می‌کردند.

روی آوردن صوفیان به شعر با تحولی عمیق در دیدگاه‌ایشان همراه بود و آن برجسته شدن عشق به منزله نسبت انسان و خداوند بود. صوفیانِ نخستین معمولاً از لفظ قرآنی محبت استفاده می‌کردند، ولی از نیمه دوم قرن سوم به بعد، لفظ عشق که در اصل در مورد دوستی میان دو انسان، بخصوص زن و مرد، به کار می‌رفت، به‌تدریج در خصوص نسبت انسان و خدا نیز به کار رفت. حلاج از جمله صوفیانی بود که به سرودن این نوع اشعار عاشقانه پرداخت؛ اما بزرگترین تأثیر مفهوم عشق و حُسن در تصوف، پدید آمدن آثار ارزنده نظم و نثر در ادبیات صوفیانه، بخصوص در زبان فارسی، بود. از قرن پنجم به بعد، ده‌ها رساله منظوم و منثور، به فارسی و عربی، در باره عشق و روان‌شناسی عاشقی نوشته شده و غزلیاتی، بخصوص به فارسی، سروده شده که همه محصول همین مفهوم عشق و رابطه عاشق و معشوقی میان انسان و خداوند است.

تصوف در ایران بعد از قرن ششم تا دوره صفویه :

در قرن ششم (اواخر دوره سلجوقیان) تصوف پس از تحمل مخالفتها و نشیب و فرازها بالاخره به ثبات رسید و هیئت منظمی پیدا کرد و به خصوص به‌واسطه ابوحامد غزالی، در میان اهل سنّت، که مذهب اکثر مسلمانان ایران آن زمان بود، جایگاهی محترم یافت. صوفیان این دوره در ابراز عقاید و اجرای مراسم آزاد بودند و علاوه‌بر نفوذی که در میان مردم داشتند، در میان امرا نیز حامیانی پیدا کردند؛ از جمله خواجه نظام الملک،

وزیر دوره سلجوقی، از حامیان صوفیه بخصوص ابوسعید ابوالخیر بود. این وضع از دوره خوارزمشاهیان تا حمله مغول نیز ادامه یافت، به‌گونه‌ای که در حمله مغول به‌ایران در اکثر شهرهای ایران مشایخ صوفیه و خانقاهها وجود داشتند. مغولان با آنکه بسیاری از صوفیان را کشتند، از جمله نجم‌الدین کبری و احتمالاً عطار را، و سبب آوارگی و مهاجرت عده‌ای از صوفیان، از جمله نجم‌الدین رازی شدند، در نهایت بر رونق آن افزودند، زیرا از سویی در آن دورانِ ویرانی و مصیبت، تصوف مهمترین ملجأ روحی و فکری مردم شد و عده بسیاری به آن رو آوردند، و از سوی دیگر دیری نپایید که‌ایلخانان مغول مجذوب تصوف شدند؛ برخی حکام مغول مثل غازان خان، الجایتو و ابوسعید و نیز وزرا و امیران آنان همچون رشیدالدین فضل‌اللّه و پسرش غیاث‌الدین، به صوفیان و مشایخ ابراز علاقه می‌کردند و مخصوصاً خانقاه را مورد عنایت قرار می‌دادند.

با انقراض خلافت عباسی و فتح بغداد توسط هولاکو، بزرگان شیعی فرصت اظهار وجود یافتند. هم‌چنین، با حمایت امرا از صوفیان، تصوف نیز رونق یافت. شاید از همین دوران بود که زمینه‌های بروز ارتباط میان تصوف و تشیع پیدا شد.

دوره شکوفایی تصوف در دوره تیموریان نیز تا پیدایش صفویه استمرار داشت. در این دوره، حاکمان تیموری نسبت به برخی سلسله‌های صوفیه بر حسب عقاید و تعصبات دینی خاص خویش رفتار می‌کردند؛ اما به‌طور کلی آنان به مشایخ صوفیه اعتقاد بسیار داشتند و قرن هشتم و نهم دوران رونق تصوف است؛ ازینرو، کمتر شاعر و نویسنده یا عالمی را می‌یابیم که در این دوره از ذوق عرفانی بی بهره مانده باشد و جلوه‌هایی از آن‌را در آثار خود منعکس نکرده باشد. با این حال، برخی مشایخ صوفیه در این ادوار، خصوصاً در زمان تیموریان، مورد سخت‌گیری و اذیت برخی متشرعان ظاهری قرار می‌گرفتند. از مهمترین اوصاف تصوف در این دوره، ظهور علایق شیعی در مشایخ صوفیه و رواج و قدرت یافتن سلسله‌های صوفیانه شیعی، از

جمله سلسله صفویه و نوربخشیه و نعمت اللهیه است. احتمالاً علت اصلی این امر، انقراض خلافت عباسی و آزاد شدن مردم در پیروی از مذاهب و تضعیف قدرت حکومتی اهل سنّت بود.

در این دوره، نهضتهای اجتماعی صوفیان شیعی بر ضد حکام عصر و برای استمرار تشیع و عدالت اجتماعی پدید آمد. مهمترین این نهضتها عبارت بودند از: نهضت شیخ خلیفه مازندرانی (مقتول در ۷۳۶)؛ قیام مریدش، شیخ حسن جوری (مقتول در ۷۴۳)، که به نهضت سربداران خراسان منجر شد؛ نهضت عده‌ای از سادات صوفی مازندرانی، که از پیروان میر قوام‌الدین مرعشی بودند و به نام مرعشیان مشهور شدند، آنان با نهضت سربداران مرتبط و به بزرگان آن نهضت منتسب بودند، تیمور گورکانی در ۷۹۵ حکومتشان را از بین برد؛ نهضت حروفیه، که بانی آن شیخ فضل‌اللّه حروفی استرآبادی بود. وی بر ضد حکام و فقیهان اهل سنّت قیام کرد و در ۷۹۶ فرزند تیمور او را به قتل رساند.

دیگر ویژگی مهم تصوف در این دوره، توسعه و رواج آن در گیرودار حمله مغول در نواحی دیگر، از جمله آسیای صغیر و هندوستان، بود که با ورود مشایخ ایرانی صوفیه در آن مناطق (مثل هجرت بهاء ولد پدر مولوی و شیخ نجم‌الدین رازی به روم) تحقق یافت و به همین واسطه عده بسیاری نیز مسلمان شدند. هندوستان نیز از مهمترین مراکز صوفیان بود و رونق تصوف در هندوستان که ورود آن به آنجا از زمان غزنویان آغاز شده بود، در این چند قرن به اوج خود رسید. در میان سلسله‌های صوفیه که از ایران به شبه قاره هند رفتند، چشتیه، سهروردیه، نعمت اللهیه، نقشبندیه و قادریه سهم عمده داشتند.

دوره مغول هم‌چنین مهمترین دوره برای ادبیات صوفیانه فارسی است. آثار مکتوب صوفیان در این اوان چهره دلپذیری یافت. آثار منثور پختگی یافت و بعضی از آنها از تعلیمی یا روایی و تذکره بودن صِرف، بیرون آمد و مباحث نظری و استدلالی در آن‌راه یافت و در ردیف سایر علوم قرار گرفت،

به‌گونه‌ای که شمس‌الدین آملی در قرن هشتم در نفائس‌الفنون بخشی را به علم تصوف و مباحث و اصطلاحاتش اختصاص داد. در آثار منظوم صوفیه نیز تحولات چشمگیری صورت گرفت. خلق این‌گونه آثار که با سنایی آغاز شده بود، با عطار و مولوی به کمالی بی‌نظیر رسید.

این دوره هم‌چنین دوره تشخص و تعین کامل سلسله‌هایی است که به‌تدریج از قرن چهارم و پنجم شکل گرفته بود. در تصوف، اجازه ارشاد و تربیت اهمیت فراوانی دارد. همه سلسله‌های صوفیه اجازه نامه مشایخ خود را به پیامبر اسلام، و بیشتر از طریق علی علیه‌السلام، می‌رسانند. تأکید و تصریح در ذکر رشته اجازه هر شیخ، ابتدا عموماً شفاهی بود ولی پس از سه چهار قرن که تصوف رونق گرفت. تعدد و تشعب ـ و احتمالاً صحت یا عدم صحت دعوی مشایخ ـ سبب شد تا ذکر اجازه با عناوین و اصطلاحات مختلفی، از جمله خرقه پوشیدن شیخی از دست شیخ دیگر، اهمیت یابد. صوفیان این دوره بر حسب سلسله نَسَب معنوی، خود را معرفی می‌کردند. هم‌چنین سلسله‌های گوناگون با نام بزرگان آنها شهرت یافتند. سلسله‌های مهمی مثل خاکسار، سهروردیه، نعمت اللهیه، نقشبندیه، قادریه و نوربخشیه در این چند قرن رونق بیشتر داشتند. برخی این سلسله‌ها را غالباً از انشعابات سلسله معروفیه، منسوب به معروف کرخی، می‌دانند. سیر تاریخی این سلسله‌ها می‌تواند سیر تصوف را، بخصوص در این دوره، مشخص کند.

یکی از ویژگیهای تصوف در این دوره، تأثیر عظیم ابن عربی بر تصوف ایرانی از قرن هفتم به بعد است. آثار و تعالیم او از چند نظر در بررسی تاریخ تصوف در ایران اهمیت دارد: یکی ارتباط وی با مشایخ ایرانی، مثل شهاب‌الدین عمر سهروردی و شیخ سعدالدین حمویه و شیخ اوحدالدین کرمانی؛ دوم، تأثیر وی در حکمت عرفانی شیعی با طرح صریح و بسط موضوعاتی چون ولایت و انسان کامل و وحدت وجود؛ سوم، نفوذ آرای وی در نثر و نظم عرفانی فارسی؛ چهارم، سهم عمده او و شارحان آثارش در تأسیس عرفان نظری در

ایران. این امر خصوصاً با آثار شارحان ابن عربی و مقدّم بر همه صدرالدین قونیوی رخ داد.

دامنه نفوذ ابن عربی در تصوف ایرانی، خصوصاً در زمان صفویه و بالاخص در آثار ملاصدرا دیده می‌شود. ملاصدرا به ابن عربی و قونیوی ارادت خاصی داشت و آثارش، از جمله اسفار، مملو از استناد به اقوال آن دو و طرح مباحث عرفانی از قبیل وحدت وجود یا علم حضوری است. پس از وی نیز در ایران شیعی به جریان خاصی از تصوف برمی‌خوریم که غالباً عرفان خوانده می‌شود و در آن تعلق خاصی به تعالیم حکْمی ابن عربی و بعضاً آرای فلسفی ملاصدرا وجود دارد. پیروان این جریان، که کسانی همچون آقامحمدرضا حکیم قمشه‌ای (۱۳۰۶ـ۲۴۱) بودند، به‌ویژه فصوص الحکم را تدریس و ترویج می‌کردند و اهل سیر و سلوك معنوی نیز بودند، بی آنکه ارادت خود را به یکی از سلاسل صوفیه صراحتاً اظهار کنند یا رسماً به سلسله‌ای تعلق داشته باشند.

تصوف در ایران در دوره صفویه :

در دوره صفویه (۹۰۶ـ ۱۱۳۵) تصوف وضع پیچیده‌ای یافت. صفویه خود در اصل سلسله‌ای صوفی و منسوب به شیخ صفی‌الدین اسحاق اردبیلی (درگذشتهٔ ۷۳۵) بود. شیخ صفی‌الدین از مشایخ مشهور صوفیه در دوران الجایتو و ابوسعید ایلخانی، و بنا بر کتاب صفوه‌الصفا مرید شیخ زاهد گیلانی (درگذشتهٔ ۷۰۰) و نیز داماد او بود. نفوذ معنوی صفی‌الدین اردبیلی در ۳۵ سال دوره ارشادش بسیار زیاد بود و چون مغولان به او ارادتی تمام داشتند، وی بسیاری از آنان را از آزار رساندن به مردم باز می‌داشت. پس از مرگ شیخ نیز اولاد و احفاد او در سلسله صفویه به مقام ارشاد رسیدند. شیخ صدرالدین، فرزند شیخ صفی‌الدین، خانقاه بزرگ و مجللی در اردبیل، در کنار مزار پدرش، ساخت که محل استقرار مریدانش شد. ششمین نواده شیخ صفی‌الدین، شاه اسماعیل بود که در عین حال جانشین معنوی شیخ صفی‌الدین نیز محسوب می‌گردید؛ لشکریان صفوی که‌این سلسله را مرشد خود

می‌دانستند، به نیروی ارادت معنوی شمشیر زدند و همین امر از لوازم اصلی استقرار حکومت صفوی شد. سلاطین صفوی نیز مانند شاه اسماعیل با عناوینی چون ((صوفی اعظم)) یا ((مرشد کامل)) خوانده می‌شدند. گفته می‌شود که یکی از شواهد تاریخی ارتباط تصوف و تشیع این است که چون صفویه صوفی‌مسلک به قدرت رسیدند، تشیع را که عمدتاً تصوف زمینه رشد آن‌را در ایران، بخصوص از اوایل قرن هفتم فراهم آورده بود، مذهب رسمی اعلام کردند. قبل از صفویه نیز دیگر نهضتهای صوفیه، مثل سربداران و حروفیه و نوربخشیه و مشعشعیان، همگی مذهب شیعه داشتند.

با این حال به چند علت، اسباب افول تصوف در ایران فراهم شد:

۱) مفاسد اخلاقی میان صوفیان قزلباش و خودسری آنها که سبب شده بود خطری برای حکومت محسوب شوند؛

۲) کثرت جماعت قلندران و درویشان لاابالی که غالباً از هند می‌آمدند و چون با سلسله‌های رسمی ارتباط نداشتند به آنها درویشان بی شرع می‌گفتند؛

۳) انحصارطلبی صوفیان صفویه که در ذم و طرد دیگر سلسله‌های صوفی می‌کوشیدند؛

٤) نفوذ علما و فقهای مخالف تصوف. تفرقه میان سران قزلباش در کسب قدرت نیز موجب تضعیف حکومت و از اسباب عمده انقراض صفویه گردید، تا بدان حد که وقتی دوره پادشاهی به شاه عباس رسید دیگر از قدرت قزلباشان صوفی، و به‌طور کلی تصوف، چندان چیزی باقی نمانده بود.

در این میان، کسانی که به تصوف حقیقی تعلق خاطر داشتند و از اوضاع زمانه خود می‌نالیدند، فراوان بودند. اینان یا از ایران هجرت کردند و بسیاری، مثل نعمت اللهیه، به هندوستان رفتند یا اینکه در ایران ماندند و در تألیفاتشان انزجار و تبرای خود را از تصوف مرسوم زمانه ابراز کردند و نیز در دفاع از تصوفی که آن‌را حقیقی و منافی با شرع نمی‌دانستند، کوشیدند. از

جمله در میان اکثر قریب به اتفاق حکما و فلاسفه‌این عصر، مثل میرداماد، تعلقات صوفیانه به عیان دیده می‌شد، بخصوص از طریق حکمت اشراق که میرداماد از مفسرانش بود. میرزا ابوالقاسم فندرسکی مشهور به میرفندرسکی (درگذشتهٔ ۱۰۵۰)، که از حکمای عصر بود، نیز زندگی زاهدانه داشت و از او کراماتی نقل شده است. وی اهل سیر و سفر بود و بارها به هند سفر کرد و بخشی از زندگی طریقتی خود را در مجالست با عارفان هند به سر برد. میرفندرسکی به سبب تألیف شرح مفصّل فارسی بر کتاب جوگ باسشت و قصیده‌ای عرفانی که بارها شرح و تفسیر شد، مشهور است. بزرگترین فیلسوف دوره صفوی ملاصدرا در رساله‌ای موسوم به سه اصل، که ظاهراً تنها اثر بر جای مانده از او به زبان فارسی است، ضمن گلایه از فقهای متشرع و متکلمان عصر که ذمّ تصوف می‌کنند، در مقام دفاع از تصوف حقیقی بر آمده و ایمان را از دیدگاه صوفیه تعریف کرده است. فیض کاشانی شاگرد و داماد ملاصدرا و مرید شیخ بهایی و صاحب آثار بسیار، از تفسیر قرآن تا علم کلام و حدیث و فقه و عرفان و تصوف، در بعضی آثار خود از صوفی نمایان و هم‌چنین علمای جاهلی، که در آزار صوفیه حقیقی می‌کوشند، انتقاد نموده و از تصوف حقیقی و سیر و سلوك دفاع کرده و علم تصوف را گوهر دانش و میراث انبیا خوانده است.

شاید به سبب اوضاع متشنج زمانه و پرهیز از اتهام تصوف بود که بزرگان صوفی مشرب این عصر، که در ایران مانده بودند، با سلسله‌های رایج صوفیه ایران ارتباط علنی نداشتند یا این ارتباط را کتمان می‌کردند. لذا تشخیص اینکه احتمالاً در چه سلسله‌ای سلوك می‌کردند و مرید چه کسی بودند مشکل است، ولی چنان‌چه به سلسله‌ای منتسب باشند ممکن است یکی از سه سلسله نعمت اللهیه، ذهبیه یا نوربخشیه باشد که در آن موقع در ایران رواج داشت. با این مقدمات، مخالفت شدید شماری از علمای شیعه با صوفیه، با اتکا به شاهان صفوی خصوصاً پس از دوره شاه عباس اول (۹۹۶-۱۰۳۸)، آغاز شد و در ادوار بعد استمرار یافت. تقریباً از زمان شاه طهماسب اول

(۹۸٤-۹۳۰) کتابهای فراوانی هم در رد تصوف هم در رد حکمت، که اینک در حوزه اشراقیون متأخر با ملاصدرا صبغه عرفانی نیز یافته بود، نوشته شد.

تصوف در ایران پس از صفویه :

با انقراض صفویان و ظهور نادر (۱۱٤۸-۱۱٦۰) و کم اعتنایی او به علما و نپرداختن کریم خان زند به موضوع تصوف، قدرت و نفوذ مخالفان تصوف چندگاهی فرو نشست. با این حال از اوایل سلطنت شاه سلطان حسین صفوی (۱۱۰۵- ۱۱۳۵) تا اواخر حکومت کریم خان زند، وضع تصوف و معارف عرفانی در ایران کاملاً نابسامان بود، رسوم طریقت از ایران بر افتاده بود و به سبب اغتشاش مملکت و انکار و آزار حکام و غلبه برخی علما، اگر هم کسی به تصوف رو می‌آورد او را منع می‌کردند. بدین ترتیب، بزرگان سلاسل یا از ایران رفتند یا انزوا گزیدند، به نحوی که جز چند تن از سلسله نوربخشیه در مشهد و سلسله ذهبیه در شیراز، بقیه در گمنامی می‌زیستند.

در اوایل دوره قاجار (۱۲۱۰-۱۳٤٤) بار دیگر فعالیت مشایخ نعمت اللهی آغاز شد. در عین حال، با همه فراز و فرودها و مخالفتهای مختلف با تصوف، سلاسل صوفیه به حیات خود ادامه دادند، گرچه ممکن است به سبب غلبه تفکر مدرن، تجلیات فرهنگی آن گسترش چشمگیر نداشته باشند.

به‌طور کلی، وضع ظاهری تصوف در ایران معاصر، بیشتر مولود اوضاع اجتماعی و دینی ای است که از اواخر دوره صفوی حاکم شده است. یکی از عوارض این اوضاع، همچنان‌که گفته شد، تقبیح اصطلاح تصوف و گذاردن لغت عرفان به‌جای آن بود تا آنجا که برخی عرفان را اصولاً خارج از قلمرو تصوف و منافی با آن تصور کردند، در حالی که عرفان به معنای عام، شناختن و به معنای خاص، معرفت قلبی خدا و به‌نظر صوفیه مقامی از مقامات عالیه تصوف و سلوك الی اللّه و ثمره شجره تصوف است.

در ایران معاصر ارادتمندان تصوف و عرفان به دو دسته تقسیم می‌شوند: ۱) گروهی که به یکی از سلسله‌های رسمی تصوف تعلق دارند. اهمّ سلسله‌هایی که اکنون در ایران رواج دارند عبارت اند از: نعمت اللهیه و

شعب آن، خصوصاً نعمت اللهی سلطان علیشاهی یا نعمت اللهی گنابادی که در میان سلسله‌های رایج در ایران، بیشترین پیروان و نفوذ معنوی را در بین طبقات مختلف دارد. نزد این سلسله، اجازه صریح شیخ سابق به لاحق اهمیت خاصی دارد. دیگر ذهبیه، خاکساریه و اهل حق اند که بیشتر در استان کرمانشاهان ساکن اند و قادریه و نقشبندیه که بیشتر در کردستان سکونت دارند؛ گروهی که رسماً به سلسله‌ای وابسته نیستند، ولی داشتن شیخ و راهنما را در سلوك لازم می‌شمارند و از این نظر اکثر آنان رشته سلوکی خود را به سیدعلی قاضی طباطبایی تبریزی (درگذشتهٔ ۱۳٦٦) و از وی با چند واسطه به سیدعلی شوشتری (درگذشتهٔ ۱۲۸٤) و از او به‌واسطه شخصی به نام ملاقلی جولا یا بی واسطه او به سید بحرالعلوم می‌رسانند. در گروه دوم غالباً فقها و حکما و مدرّسان کتب عرفانی حوزه ابن عربی حضور دارند.

سلسله‌های تصوف :

سلسله‌های تصوف در ایران :

سلسله‌های صوفیه خود به شاخه‌های مختلف تقسیم می‌شود

سلسله خاکسار جلالی ابوترابی

سلسله ذهبیه

سلسله نوربخشیه

سلسله نقشبندیه

سلسله سهروردیه

سلسله قادریه

سلسله چشتیه

اهل حق

سلسله نعمت اللهی سلطانعلیشاهی گنابادی

۳- تغزل :

--رجوع شود به غزل.

٤- شعر معناگرا :

اشعاری که عنصر معنایی بر عنصر و عناصر لفظی آن غلبه دارد.

تعریف

در شعر معناگرا، عنصر معنایی بر عنصر و عناصر لفظی آن غلبه دارد. معنا فدای لفظ نمی‌شود و سلالت و سادگی بجای تکلف و تعقید در لفظ و گفتار مد نظر قرار می‌گیرد شاید نتوان گفت هدف از شعر تنها معناست اما می‌توان گفت معنا در شعر به مراتب بیشتر از لفظ و ظاهر کلام اهمیت پیدا می‌کند.

تقسیم معنا گرا :

شعرهای معنا گرا خود دو گونه اند:

۱- شعرهایی که - روش - معناگرایی دارند. (روش - معناگرا)

۲- شعرهایی که از نظر - موضوع - معناگرا هستند. (موضوع - معناگرا)

انواع معنا گرا :

از جمله شعرهایی که در روش معنا گرا هستند می‌توان به:

شعر عرفانی و شعر اشراقی و تا حدودی شعر نو اشراقی اشاره کرد.که شیوه معنایی دارند.

و شعرهایی که از جنبه موضوع معناگرا هستند:

شعر مذهبی و شعر اخلاقی

ب)) شعر نو فارسی :

شعر نو فارسی عنوانی است در مقابل شعر کهن فارسی اشعاری که در یك قرن اخیر بدنبال تفکرات نوگرایی پدید آمده اند و از آنجا که در وزن عروضی و قالب از شعر کهن سنتی پیروی نمی‌کند را شعر نو می‌نامند.

این سروده ها را بعلت آزادی در رعایت معیارهای شعر سنتی شعر آزاد نیز می نامند و چنانچه شعر نو از هرگونه معیار و ساختار شعر سنتی بی قید باشد آنرا شعر بی وزن می نامند. نمونه بارز شعر آزاد اشعار نوپدید در عصر مشروطیت به بعد است و نمونه معاصرتر آن اشعار علی اسفندیاری مسمی به نیمایوشیج است. نمونه اشعار بی وزن را می توان اشعار احمد شاملو نامید.

در یك تقسیم بندی علمی شعر نو دو دسته اصلی دارد: شعر آزاد و شعر بی وزن.

شعر نو گونه‌های جدید شعر پس از انقلاب صنعتی یا شعر معاصر که از اشعار قبل خود ساختاری متمایز دارد.

شعر نو فارسی عنوانی است در مقابل شعر کهن فارسی از آنجا که در وزن عروضی و قالب از شعر کهن سنتی پیروی نمی‌کند را شعر نو می‌نامند.

اصطلاح :

چون شعر نیمایی کاربردی نو از وزن عروضی و قالبی بیسابقه ارائه کرده‌است و قبل از اشکال دیگر اشعار نوظهور نشو کرده‌است غالبا شعر نیمایی را با اصطلاح شعر نو برابر می‌دانند. در حالیکه برای کلیت شعرهای غیر سنتی معاصر نیز اصطلاح شعر نو به کار می‌رود.

تقسیم بندی علمی شعر نو :

در یك تقسیم بندی کلی به ترتیب شکل گیری انواع شعر نو را می‌توان به دو دسته کلی تقسیم کرد:

* شعر نیمایی (که کاربردی نو از عروض سنتی همراه با قالبی خاص را دارد)
* شعر بی وزن (که از کاربرد عروض سنتی و قالبهای آن بدور است)

شیوه‌های انتزاعی :

گاه شعرهای بیناابین این دو سبك را شعر آزاد می‌نامند. از سویی شعر بی وزن را شعر منثور و یا سپید و یا حتی شعر آزاد نیز اطلاق می‌کنتد.
شیوه‌هایی با برداشتهای انتزاعی از شعر بی وزن مرسوم است که تعریف و مرزبندی شفاف علمی ندارد و شعر سپید، آزاد، حجم و موج و... خوانده می‌شود.

نگاه نو :

شعر نو فارسی با وانهادن قالب‌های شعر کلاسیك در قرن ٤اهجری بوجود آمد. این گونه از شعر فارسی آزادی بسیاری را در فرم و محتوا به شاعر می‌دهد. نیما یوشیج را پدید آورنده این نوع شعر در ادبیات فارسی می‌دانند. شعر نو به لحاظ محتوا و جریان‌های اصلی ادبی حاکم بر آن کاملاً با شعر کلاسیك فارسی متفاوت است و به لحاظ فرم و تکنیك ممکن است همانند شعر کلاسیك موزون باشد یا نباشد یا وزن آن عروضی کامل باشد یا ناقص، استفاده از قافیه در شعر نو آزاد است. معمولاً شعر نو فارسی را به دو دسته اصلی تقسیم می‌کنند: شعر نیمایی و شعر سپید. شعر (فارسی) از روز آغازین خود و با توجه به چامه‌های در دست از چند هزار سال پیش تا کنون دارندهٔ قافیه و وزن عروضی بوده است و این نوع نوشته‌ها در واقع به اشتباه شعر نامیده شده اند.

جریان‌های شعر نو فارسی :

۱- شعر نیمایی :

شعر نیمایی سبکی از شعر نو فارسی است که نخستین نمونه شعر نو در ادبیات فارسی بوده و برآمده از نظریه ادبی نیما یوشیج شاعر معاصر ایرانی است.

تحولی که نیما انجام داد در دو حوزه فرم و محتوای شعر کلاسیك فارسی بود. با انتشار شعر افسانه نیما مانیفست شعر نو را مطرح کرد که تفاوت بزرگ محتوایی با شعر سنتی ایران داشت. ((باتوجه به مقدمهٔ کوتاهی که خود نیما بر این شعر نوشته است ویژگی‌های ((افسانه)) را به شرح زیر می‌توانیم برشمریم :

- نوع تغزل آزاد که شاعر در آن به گونه‌ای عرفان زمینی دست پیدا کرده است.
- منظومه‌ای بلند و موزون که در آن مشکل قافیه پس از هر چهار مصراع با یك مصراع آزاد حل شده است.
- توجه شاعر به واقعیت‌های ملموس و در عین حال نگرشی عاطفی و شاعرانهٔ او به اشیا.
- فرق نگاه شاعر با شاعران گذشته و تازگی و دور بودن آن از تقلید.
- نزدیکی آن، در پرتو شکل بیان محاوره‌ای، به ادبیات نمایشی (دراماتیك).
- سیر آزاد تخیل شاعر در آن.- بیان سرگذشت بی دلیها و ناکامی‌های خود شاعر که به طرز لطیفی با سرنوشت جامعه و روزگار او پیوند یافته است .

روح غنایی و مواج افسانه و طول و تفصیل داستانی و دراماتیك اثر منتقد را بر آن می‌دارد که بر روی هم بیش از هر چیز تاثیر نظامی را بر کردار و اندیشهٔ نیما به نظر آورد حال آن که ترکیب فلسفی و صوری و به ویژه طول منظومه، زمان سرودن آن، کیفیت روحی خاص شاعر به هنگام سرودن

شعر، ذهن را به ویژگی‌های شعر ((سرزمین بی حاصل))، منظومهٔ پرآوازهٔ تی . اس . الیوت شاعر و منتقد انگلیسی منتقل می‌کند که اتفاقا سرایندهٔ آن همزمان نیما و در نقطهٔ دیگر از جهان سرگرم آفرینش مهمترین منظومهٔ نوین در زبان انگلیسی بود .

این شیوه سرودن شعر به سرعت جایگزین شعر کلاسیك فارسی گردید و سپس با ایجاد تفاوت هایی در فرم شعر نو، آنرا به شیوه‌های نیمایی، سپید، حجم و ... دسته بندی کردند.

تلاش نیما یوشیج برای تغییر دیدگاه سنتی شعر فارسی بود و این تغییر محتوا را ناگزیر از تغییر فرم و آزادی قالب می‌دانست. آزادی که نیما در فرم و محتوا ایجاد کرد، در کار شاعران بعد از وی، مانند احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد، سهراب سپهری و منوچهر آتشی به نقطه‌های اوج شعر معاصر ایران رسید. با این حال نیما شعر خود را از لحاظ نگرش به جهان و محتوای کار پیشروتر و تازه تر از کار شاعران بعدی مانند شاملو به شمار می‌داند.

زمینه تاریخی :

با شروع جنبش مشروطه‌خواهی ایرانیان بینشی تازه رواج یافت که بر طبق آن عصری تازه فرا رسیده است که با همه دوره‌های تاریخ ملی تفاوت دارد. روشنفکران این دوران معتقد بودند که عصر استبداد سیاسی به پایان رسیده است و همه احساس می‌کردند که باید در عرصه فرهنگ نیز تحولی مشابه اتفاق بیفتد. شاعران و نویسندگان این عصر در پی زیباشناسی جدیدی بودند و می‌خواستند شعری تازه بسرایند که با شعر گذشته فارسی فرق داشته باشد.

یکی از عوامل موثر دیگر در تحولات ادبی این دوران آشنایی روشنفکران ایرانی با ادبیات اروپایی بود. به باور آنان انقلاب مشروطیت با انقلاب فرانسه مشابهت داشت و قادر بود فضای تازه‌ای ایجاد کند که در آن چهره‌های برجسته‌ای پرورش یابند که با شاعران و نویسندگان برجسته اروپا قابل

مقایسه باشد. علاقه و توجه روشنفکران به ادبیات اروپا و بخصوص ادبیات فرانسه باعث شد تا برخی آثار نویسندگان بزرگ آن زمان اروپا مانند ویکتور هوگو، لامارتین، ژان ژاك روسو، آلفونس دوده و شاتو بریان ترجمه شود که بر نوشته‌های بسیاری از ادیبان ایرانی تأثیر گذاشت.

شعر کلاسیك فارسی :

مطابق نظریات سنتی در شعر فارسی تعداد ارکان عروضی هر شعر در محور عمودی همواره ثابت می‌ماند. نیز بنا به اقتضای قالب یا نوع ادبی شعر (نظیر غزل، مثنوی و رباعی)، قافیه با فرمولی ثابت تکرار می‌شد.

نظر نیما در باب شعر سنتی فارسی :

نیما در ابتدای شاعری خود از شعر کهن فارسی نفرت داشت. اما بعدها نگاه خود را تغییر داد. نیما زمانی نوشته بود:

"از تمام ادبیات گذشته قدیمی نفرت غریبی داشتم... اکنون می‌دانم که این نقصانی بود."

و در جای دیگری می‌نویسد:

"من خودم یکی از طرفداران پا بر جای ادبیات قدیم فارسی و عربی هستم."

مخالفت سنت‌گرایان :

وقتی نیما نظریه ادبی خود را تدوین می‌کرد حامیان شعر سنتی فارسی که باورهای خود را در معرض هجومی تمام عیار می‌دیدند اظهار داشتند که شعر فارسی به عنوان ارجمندترین نماد فرهنگی ایران در معرض نفوذ بیگانگان قرار گرفته است. از نظر آنان شعر نو نشانه تسلیم فرهنگی در برابر خارجی‌ها بود و به زودی روح فرهنگ ایرانی را نابود خواهد کرد. سنت‌گرایان در حقیقت معتقد بودند که نیما و پیروانش با این سنت آشنایی ندارند.

نگاه محافل دانشگاهی به شعر نیما تا دهه چهل خورشیدی منفی بود و از پذیرش آن سر باز می‌زدند. اما نگاه سنت‌گرایان دانشگاهی به نظریات نیما با تلاش برخی استادان که بخصوص با نقد ادبی مدرن آشنایی داشتند رفته رفته تغییر کرد. در میان کسانی که نقشی مهم در تغییر نگرش رایج در دهه چهل خورشیدی داشتند باید از غلامحسین یوسفی و محمد رضا شفیعی کدکنی یاد کرد.

حمایت نوگرایان :

برخی از شاعرانی که امروز در زمره نوگرایان به حساب می‌آیند از نخستین حامیان نیما بودند. از جمله این افراد باید به احمد شاملو، اسماعیل شاهرودی، هوشنگ ابتهاج و مهدی اخوان ثالث اشاره کرد.

شعر نیمایی و تحول اجتماعی در ایران مدرن :

نیما می‌کوشید شعر معاصر فارسی را با نیازهای ایران مدرن سازگار کند. پس از جنبش مشروطه عرصه حیات اجتماعی ایران تغییر کرده بود. پیش از شعر، نثر فارسی با تلاش‌های کسانی نظیر طالبوف، حاج زین‌العابدین مراغه‌ای، صور اسرافیل و دیگران متحول شده بود و به نوعی خود را سازگار کرده بود. به طور کلی شعر جدید اشتیاقی خاص برای پرداختن به مسائل اجتماعی از خود نشان می‌دهد، در حالی که شعر کلاسیک چنین نیست.
نیما اگر چه هنوز هم مخالفانی در میان شاعران سنت‌گرا دارد توانسته است پیروان قابل توجهی برای خود دست و پا کند و ظرفیت تازه‌ای به شعر کهن فارسی اضافه کند.

شاعران نیمایی :

- احمد شاملو
- مهدی اخوان ثالث
- سهراب سپهری

- فروغ فرخزاد
- منوچهر آتشی
- م. آزاد
- رضا براهنی
- هوشنگ ایرانی
- طاهره صفارزاده
- احمدرضا احمدی
- سید علی صالحی
- محمد علی سپانلو
- محمد حقوقی
- منصور اوجی
- علی باباچاهی
- مفتون امینی
- محمدرضا شفیعی کدکنی
- سیاوش کسرایی
- یدالله رویایی
- نصرت رحمانی
- اسماعیل خویی
- فرخ تمیمی
- فریدون مشیری
- نادر نادرپور
- حمید مصدق
- محمد زهری
- اسماعیل شاهرودی
- حسن نوغانچی صالح (بهمن صالحی)
- کامبیز صدیقی

monjimoud.persianblog.ir

- محمد تقی جواهری لنگرودی(شمس لنگرودی)
- بیژن کلکی
- خسرو گلسرخی

۴- شعر سپید :

شعر سپید یا شعر آزاد گونه‌ای از شعر نو فارسی است که در دهه سی شمسی و با مجموعهٔ هوای تازه از احمد شاملو ظهور پیدا کرد. تفاوت عمده این آثار با نمونه‌های قبلی شعر نو در فرم شعر بود. در این سبك عموماً وزن عروضی رعایت نشده ولی آهنگ و موسیقی نمود دارد.
در دسته بندی شعر نو فارسی، گاهی به هر شعر که در قالب شعر نیمایی نگنجد شعر سپید می‌گویند.

نمونه اشعار :

سلاخی می‌گریست/ به قناری کوچکی/ دل باخته بود!
- احمد شاملو

دلم گرفته است/ دلم گرفته است /به ایوان می روم و انگشتانم را بر پوست کشیدهٔ شب می کشم/ چراغهای رابطه تاریکند/ چراغهای رابطه تاریکند/ کسی مرا به آفتاب معرفی نخواهد کرد/ کسی مرا به مهمانی گنجشك‌ها نخواهد برد/ پرواز را به خاطر بسپار/ پرنده مردنی ست. - فروغ فرخزاد

تاریخچه و شاعران معروف :

۱ در مسیر شعر نو نیمایی در سال ۱۳۲۶ نخستین مجموعه شعر احمد شاملو به نام آهنگ‌های فراموش شده به چاپ رسید. به جهت آن که این مجموعه حاوی نخستین نمونه‌های ((شعر سپید)) در زبان فارسی است نشر آن در این سال سزاوار توجه‌است (برای دیدن نقد و نظرهای چند در

مورد این کتاب، رک :شمس لنگرودی، تاریخ تحلیلی شعر نو ، ۳۵٤/۱ به بعد) قطعنامه نام مجموعهٔ دیگر شعر احمد شاملو بود که نخستین بار در سال ۱۳۳۰ منتشر شد. این مجموعه حاوی چهار شعر بلند بود که نشان می‌داد شاملو با عبور از شیوهٔ نیمایی برای خود راه تازه‌ای می‌جوید(جعفر یاحقی، جویبار لحظه‌ها:٦۱)

اسامی برخی از شاعران نامی این سبک در زیر آمده‌است:

- احمد شاملو
- فروغ فرخزاد
- یدالله رویایی
- سید علی صالحی
- منوچهر آتشی
- مهدی اخوان ثالث
- احمد رضا احمدی
- رضا براهنی

۳- شعر حجم :

در مورد تعریف شعر حجم ، بهتر دیدم قسمتی از مقاله ی دکتر یدالله رویائی از مدافعین شعر غیر متعهد ، بانی نقد فرمالیستی در ایران، مدیر کل اداره حسابداری تلویزیون ملی ایران و یکی از آگاه ترین منتقدین دهه چهل ، همو که نام شعر حجم را برای این نوع از شعر برگزید را در اینجا بیاورم .

((شعر حجم شعر دریافت های فوری،شعر دریافت های مطلق و شعر عطش دریافتهای مطلق و فوری است ، که تسکین نمی پذیرد، شعر جستجوی کشف حجم برای جهیدن در جذبه ی حجم های دیگر است.

تصویر در شعر حجم ، امتدادی دیگر دارد، نمی خواهد تثبیت شود تا چهره ای قاطع و بی تغییر بگیرد، و با خصیصه های تماشا در شعاع تماشا بماند. از اینرو در لحظه تولد، اسکله و داربستی ارائه نمی کند. فقط نمایی است که اضلاع و پایه هایش را خواننده می گذارد. این است که وقتی خوانده می شود مایه ی خیالی اش را رها نمی کند ما را به جای سازش با خود، به رویا می برد و خود مدید می ماند، همیشه به صورت مجرائی و یا فضائی برای استنشاق تصویرهای تازه.

شعر حجم زندگی اش را از سال های ٤٦و٤٧ به صورت پراکنده آغاز می کند: در دلتنگی ها و کتابی از پرویز اسلام پور و اولین تظاهر گروهی اش در شعرهایی از محمود شجاعی ، پرویز اسلام پور، بی÷ن الهی، بهرام اردبیلی و صاحب این قلم به وقوع پیوست.)) ((یدالله رویائی _ دیماه ۱۳٤۹))

رویائی در جایی می گوید: ((شعر حجم]موج نو،شعر غیر متعهد [از دروغ ایدئولوژی و از حجره تعهد می گریزد.))

او هیچگاه منصور اوجی را _به خاطر این سوسن است که می خواند وتنهائی من_ و سیروس مشفقی را_ برای در پائیز و نعره جوان_ نمی بخشد، که زندگی را از شعر گرفته اند تا ((شعر زندگی)) بسرایند. او این کار را یك جنایت نا بخشودنی می داند

ختم کلام اینکه یك نوع معماری حجم و کشف هندسی زبان در این نوع شعر به وضوح اتفاق می افتد

البته لازم به ذکر است حجم گرایی در سینما، تئاتر، قصه و نقاشی نیز یارانی داشته و دارد.

نمونه هایی از شعر حجم:

من سراب ها را می شناسم / در کویر کلمات / و قهقهه دریا / طرح مدام من! / ای ارتفاع گیج / رها شده بر گستره های آگاهی !/ در تو می رقصم / تا شاخك های ویرانم / از شعله های تقدیس / بگذرد.((قفس نامحدود من،قلیچ خانی))

آهنگ عشقبازی مرجان ها / _منظومه ی اسارت_ / طرح دماغه ها را در فکر می پزند / در برج دیده بانی ساحل سراب / و در سراب کلی دریا / در ساحلی که حد قرارش / در اختیار مد مدام است / با انتظار دریا می خفت / سلطان سندباد / ((سندباد هشتم،سپانلو))

٤- شعر موج نو :

شعر موج نو را اول بار بیژن الهی و احمدرضا احمدی با انتشار کتاب شعری با نام ((طرح)) از احمدی و انتشار مجله‌ای به نام ((ترفه که شعرهای بیژن الهی را منتشر می‌کرد بنیان گذاشت شد.[نیازمند منبع]

عنوان این جریان شعری یعنی ((موج نو)) را فریدون رهنما یکی از جهرهای‌های دهه‌ای سی و چهل ادبیات معاصر فارسی پیشنهاد کرد و هم او بود که با حمایت از پرویز اسلامپور، بهرام اردبیلی، بیژن الهی، احمدرضا احمدی و سایر شاعران ((شعر موج نو)) موجب شد تا این گونه شعر با استقبال شاعران جوان دهه چهل و پنجاه مواجه شود. با این حال، خود بیژن الهی و احمدرضا احمدی پس از مدتی دیگر از عنوان ((شعر موج نو)) استفاده نکرد و به تدریج از مجامع و جریان‌های شعری کناره گرفتند.

شعر موج نو به واسطهٔ پرویز اسلامپور و هوشنگ چالنگی ادامه پیداکرد.

احمدرضا احمدی از کسانی بود که سرودهایش از هوشنگ ایرانی رنگ پذیرفته بود[نیازمند منبع] و با کولاژسازی از شعر فروغ فرخزاد و سهراب سپهری در آغاز دههٔ چهل که جامعهٔ ادبی ایران تشنهٔ روش‌های تازه بود، ظهور کرد. البته این کولاژسازی او هنوز ظهور نکرده شکست خورد.

اما شعر موج نو که بعدها از دلش مانیفست شعر حجم، شعر دیگر و شعر ناب بیرون آمد راه خود را ادامه داد. شاعرانی نظیر یدالله رویایی، محمود شجاعی، هوتن نجات، محمدرضا اصلانی از چهره‌های اصلی این جریان هستند.

این طرز نو نه تنها مخالف سمبولیسم اجتماعی و نمادگرایی و تعهد، که اصولاً مخالف هر گونه منطق و معنایی در شعر بود؛ اتفاقی که در شعر فرانسه و بعد در دیگر جاها تحت نام دادائیسم و سوررئالیسم روی داده بود.

۵- شعر ناب :

جریان ((شعر ناب)) را منوچهر آتشی در سال‌های دهه پنچاه بنیان گذاشت. منوچهر آتشی در آن زمان (نیمه اول دهه پنجاه) مسئول صفحه شعر تماشا وابسته به رادیو و تلویزیون بود. وی با معرفی شاعری به نام آریا آریاپور (حمید کریم پور) از او به عنوان یکی از شاعران ((شعر ناب)) نام برد. پس از آن شاعران دیگری نیز به این جریان پیوستند؛ شاعرانی جوان که اغلب اهل مسجد سلیمان بودند و به گفته شمس لنگرودی اغلب آنان متأثر از شعر هوشنگ چالنگی و بعضا متأثر از شعر بیژن جلالی بودند.

۶ - شعر کودك و نوجوان :

شعر کودك و نوجوان در ایران که در آغاز دهه شصت از رشد نسبتا خوبی برخوردار بود، در سال های اخیر به ورطه تکرار افتاده است و از شاعران نامدار این شعر دیگر است . این گونه شعری چنان در حیطه‌های زبانی، تخیل و موسیقی منحصر به فرد شده است که به جرات می توان آن را موج پنجم شعر ایران نامید. موج اول تا چهارم عبارتند از: سبك خراسانی، سبك عراقی، سبك هندی و شعر نیمایی . زیرا شعر کودك و نوجوان تمام ویژگی‌های یك سبك مجزا را داراست .

تعریف شعر کودك و نوجوان :

- تعریف اول : شعری است که با زبان و تخیل و درك و هیجان کودکان و نوجوانان تناسب داشته باشد. در یك جمله این که قابل فهم برای این

گروه‌های سنی باشد.با این تعریف حیطه شعر کودک نسبت به شعر بزرگسال محدودتر می شود.

- تعریف دوم : اما عده ای معتقدند که شعر کودک شعری است که کودکان آن را می فهمند و بزرگسالان نیز از آن لذت می برند . با این تعریف گستره شعر کودک از شعر بزرگسال بیشتر خواهد بود.

گروه‌های سنی :

- الف - خردسال - پیش دبستانی
- ب - کودک - سال اول و دوم دبستان
- ج - کودک - سوم و چهارم و پنجم دبستان
- د - نوجوان - راهنمایی
- ه - جوان - دبیرستان به بالا

قالب‌های رایج :

- چهارپاره
- نیمایی
- مثنوی
- غزل
- رباعی

دوره‌های سه گانه شعر کودک در ایران :

- اولین‌ها (از دهه سی): پیش از انقلاب بذر شعر کودک و نوجوان ایران را کسانی مثل عباس یمینی شریف، جبار باغچه بان و محمود کیانوش پاشیدند . اما تا سال‌ها این حوزه مسکوت ماند. شاید بتوان محمود کیانوش را پدر شعر کودک و نوجوان ایران دانست.
- پیروان (از دهه شصت): بعد از انقلاب ایران کسانی مثل رحماندوست و جعفر ابراهیمی و ... دوباره شعر کودک و نوجوان ایران را زنده کردند.

- کوشندگان (از دهه هفتاد): بعد از این گروه جوانانی پای در عرصه شعر کودك و نوجوان گذاشتند که باعث رشد و شکوفایی این نهال شدند.
امروزه شاعران خوب و خوش ذوقی در وادی شعر کودك و نوجوان پرسه می زنند که پیشرفت خود را مدیون تلاش شاعران پیش از خود هستند.

شاعران کودك و نوجوان ایران :

- پروین دولت آبادی
- عباس یمینی‌شریف
- محمود کیانوش
- مصطفی رحماندوست
- قیصر امین پور
- جعفر ابراهیمی
- اسدالله شعبانی
- افسانه شعبان نژاد
- بیوك ملکی
- شکوه قاسم‌نیا
- ناصر کشاورز
- مهری ماهوتی
- افشین اعلا
- احمد خدادوست
- علی اصغر سیدآبادی
- آتوسا صالحی
- حمید هنرجو
- محمود پوروهاب
- بابك نیك طلب
- عرفان نظر آهاری
- رودابه حمزه ای

monjimoud.persianblog.ir

- یحیی علوی فرد
- سید سعید هاشمی
- علی باباجانی
- عباسعلی سپاهی یونسی
- محسن صالحی حاجی آبادی
- تقی متقی
- سید احمد میرزاده

کتاب‌های شعر کودک و نوجوان :

- آسمان کوچک سروده: محمود پوروهاب کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ۱۳۷۵
- آفرین به آفتاب سروده: غلامرضا بکتاش سوره مهر ۱۳۸۲
- آواز های ارغوانی سروده: تقی متقی نشر قو ۱۳۸۲
- ابر، باد، باران سروده: تقی متقی نشر قو ۱۳۸۲
- با دعای باران سروده: غلامرضا بکتاش مدرسه ۱۳۸۷
- بادکنک به شرط چاقو سروده: علی اصغر سیدآبادی افق ۱۳۸۶
- باغ رنگارنگ آواز قشنگ سروده: ناصر کشاورز کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ۱۳۷۸
- بزغاله خانم سروده: تقی متقی نشر قو ۱۳۸۲
- بهار ماندنی سروده: یحیی علوی فرد بوستان کتاب ۱۳۸۷
- به قول پرستو سروده: قیصر امین پور
- بیا ببین سروده: یحیی علوی فرد عموعلوی ۱۳۸۹
- پر از بوی گلابی سروده: محمود پوروهاب به نشر ۱۳۸۶
- پر زرد قناری سروده: ناصر کشاورز کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ۱۳۸۳
- پروانه باران سروده: حمید هنرجو
- در پیاده رو سروده: بیوک ملکی

- چه کسی کلاغ را اختراع کرد؟ سروده: علی اصغر سیدآبادی چشمه ۱۳۸۸
- درخت خانه ما سروده: محمود پوروهابکانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ۱۳۸٤
- رو نویسی از بهار سروده: غلامرضا بکتاش کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ۱۳۸۵
- شعر بچه های جهان سروده: محمود کیانوش
- شهر پرنده ها سروده: یحیی علوی فرد عموعلوی ۱۳۸۹
- طوطی سبز هندی سروده: محمود کیانوش کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ۱۳۸۲
- فصل ها زیبایند سروده: یحیی علوی فرد نشر سایا ۱۳۸٤
- کوله پشتی ات کجاست؟ سروده: عرفان نظر آهاری به نشر ۱۳۸۱
- نوآوری این است سروده: یحیی علوی فرد آینده روشن ۱۳۸۷
- موهای شش متری سروده: ناصر کشاورز به نشر ۱۳۸۲
- هدیه دریا سروده: محمود پوروهاب به نشر ۱۳۷۹
- صبح و سیب سروده: عباسعلی سپاهی یونسی نشر قو ۱۳۷۹
- روستای من سروده: عباسعلی سپاهی یونسی نشر عابد
- یاد لبخندهایتان هستم سروده: عباسعلی سپاهی یونسی نشر قو
- راه رفتن زیر باران سروده: عباسعلی سپاهی یونسی نشر آیین تربیت
- طفلکی آقای سیر سروده: عباسعلی سپاهی یونسی نشر آیین تربیت
- خسته نباشی خداجان سروده: عباسعلی سپاهی یونسی نشر امیر کبیر "کتابهای بنفشه"

۷- دهه شصت و موج سوم

۸- شعرهای نگاره ای

۹- شعر دهه هفتاد :

شعری که از آن به عنوان شعر دهه هفتاد نامبرده می‌شود، شامل طیفی از آثار شاعرانی است که نه لزوما از اواخر دهه ۶۰ و یا اوایل دهه هفتاد نوشتن و انتشار اشعارشان را آغار کردند، بلکه نمود پختگی کارشان در این دهه مطرح شده‌است. تعدادی از تاثیرگذاران و بنیان گذاران اصلی دهه هفتاد که از نیمه دوم دهه شصت شعرشان پخته و مطرح شدند:

- رضا براهنی
- شمس لنگرودی
- علی باباچاهی
- علیرضا پنجه‌ای
- شاپور بنیاد
- مسعود احمدی
- سید علی صالحی
- بهزاد خواجات
- فرشته ساری
- شهرام شیدایی
- نصرت الله مسعودی
- نسرین جافری
- بیژن کلکی
- بیژن نجدی
- منیره پرورش
- آذر کیانی
- شیوا ارسطویی
- ندا ابکاری
- یدالله رویایی

- غلامحسین نصیری پور
- مفتون امینی
- احمد رضا احمدی
- هرمز علی پور
- اورنگ خضرایی

تعدادی از رهروان اصلی دهه هفتاد که از ابتدای این دهه آهسته آهسته بدان پیوستند:

- مهرداد فلاح
- رسول یونان
- علی رضا کرمی
- بهزاد زرین پور
- مسعود جوزی
- علی عبدالرضایی
- شهرام رفیع زاده
- حافظ موسوی
- مهرنوش قربانعلی
- هیوا مسیح
- رزا جمالی
- ابوالفضل پاشازاده (پاشا)

بنیان‌گذاران اصلی شعر هفتاد به واسطهٔ میانسالی‌شان غالباً از هیاهو دوری جستند اما اگر بخواهیم سبقه‌ای برای منشأ شکل‌گیری دههٔ هفتاد دست و پا کنیم می‌توان به جرأت بر اسامی بنیان‌گذاران آن و سپس رهروان آن پای فشرد.دههٔ هفتاد با تلاش شاعران جوان از سویی مطرح و از سویی دچار هرج و مرج شد، شاعران دهه‌های ٤٠، ٥٠ و ٦٠ با گذار از مرحلهٔ انقلاب و جنگ ناگزیر به سوررئالیسم با بکار گیری خر ق عادت و حس آمیزی پناه برد،

این شاعران رفته رفته آرایه‌های ویژه‌ای با شعرشان رصد کردند که شعرهای ((چند صدایی))، با تم گریز از مرکز و اسکیزوفرنیکال و ((شعر نگاره ای))(موسوم به ((شعرتوگراف))، ((وسط چین))، ((مربع))، احیای معما و چیستان‌های منظوم قدیمی در شکل شعری نو با عنوان ((لغز))، احیای گونهٔ جدید شعر ((کانکریت)) با عنوان ((خواندیدنی)))، شعر ((گفتار))، ((شعرحرکت)) و همچنین ((کاریکلماتورهای اپیزودی)) با عنوان ((شعرهای چند صدایی)) و شعرهایی که از حس آمیزی و خرق عادت و استعاره با مضون اصلی طنز با عنوان ((فرانو)) درپی چنین وضعیتی شکل گرفتند، این جریان‌های شعری متعاقب تغییرات بنیادین در حوزهٔ مسائل سیاسی و اجتماعی و تغییر در مناسبات اطلاع رسانی جهان با ظهور ابر رایانه‌ها نیز مهندسی ژنتیك، تسخیر کرات، پایان یافتن دنیای دو قطبی، و شکست تلخ اردوگاه کمونیسم و جای گزینی خرده تفکرات ملل و به نوعی ورود پر چالش علوم نظری همچون:"فلسفه و زیبایی شناسی سایر هنرها و مبتلا به آن اینترنت، راه افتادن سایت‌ها و وبلاگ نویسی خبری و ادبی و هنری، ماهواره، بلوتوس‌های تلفن‌های همراه و مخلص کلام دگردیسی اساسی در وظایف رسانه‌ای در اواخر دههٔ شصت و تکثر گرایی مطرح در اندیشه‌های فلسفی بدان انگیزه می‌دهد. شعر مضمون گرای دهه‌های چهل و پنجاه در دههٔ هفتاد به نوعی تعدیل می‌شود و زبان و بازی‌های زبانی در این شعرها نقش پر رنگ تری به خود می‌گیرد.به طور کلی در این نوع شعری کلان نگری در ابعاد معرفتی و فلسفی جای خود را به تفرد، جزئیات، پرهیز از ادبیت و توجه به منسبات زبان کوجه و بازار می‌بخشد و فضای شعر به خواننده اجازه می‌دهد که به تاویل و تفسیرهایی شخصی دست پیدا کند. صور خیال و به ویژه در برخی استعاره از شعرهای شاعران این جریان حذف و به جای آن عناصر عینی پیرامون شاعر به عنوان دال و نه مدلول در اختیار خواننده قرار می‌گیرد تا ناگفته‌ها ی دیگر شاعر در ذهن او ساخته شود

۱۰- شعر پست مدرن:

شعر پسانوگرا یا شعر پست‌مدرن یکی از انواع شعر است.

ویژگی‌های شعر پسانوگرا :

از ویژگی‌های اصلی شعر پسانوگرا می توان به ساختارشکنی، معناگریزی، نگاه متفاوت، چندصدایی (یا پلی‌فونی) و تصویر اسکیزوفرن اشاره کرد و همچنین کلاژ، بی قاعدگی (فقدان نظم مرکز محور)، رشد غیر خطی، ساختار نامتمرکز، عدم توازن، عدم قطعیت (شك اندیشی)، ذهن گرایی (تجرید گرایی)، ایهام، انتزاع (آبستره)، تکرار و تسلسل، دو پهلویی و جریان سیال ذهن، از جمله مولفه هایی می‌باشد که در شعر پسانوگرا رایج است.

شعر پسانوگرا در غرب :

شعر پسانوگرا ابتدا در آمریکا به وجود آمد و سپس در اروپا رواج یافت. آغاز شعر پسانوگرا در آمریکا را سال ۱۹۵٦ می‌دانند. سالی که آلن گینزبرگ زوزه را انتشار داد و واکنش‌های منفی بسیاری را در محافل ادبی روزگار خود برانگیخت، چرا که این اثر پایه‌های مدرنیستی شعر را به لرزه در آورده بود. در گزیدهٔ تأثیرگذار و پرخوانندهٔ دونالد آلن با عنوان شعر نوین آمریکا (۱۹٦۰) گفته‌های مختصری از گینزبرگ آمده است که بر پیوند میان شعر، نثر و موسیقی تاکید می‌کند.

شعر پسانوگرا در ایران :

شعر پسانوگرا در ایران تحت تاثیر شعر پسانوگرا رایج در کشورهای غربی ایجاد شد. " علی باباچاهی" و "رضا براهنی" از نخستین شاعرانی هستند که با انتشار اشعار پسانوگرا این سبك شعر را در ایران رواج دادند. گر چه باباچاهی شعر "در وضعیت دیگر" را معادل پسانوگرایی معرفی کرد و براهنی "شعر زبانی" را مبنای تئوری خود و پیروان اش قرار داد. بعد از این دو، برخی شاعران جوان به این سبك شعر گرایش نشان دادند. شعر پسانوگرا

به دلیل مبنا قرار دادن سبک غربی در ایران منتقدان زیادی دارد. موافقان این سبک شعر در ایران آن را طبق نظریات فلسفی و سبکی دارای اندیشه و محتوای متفاوت از شعر سنتی و مدرن فارسی می‌دانند.

مهم‌ترین شعرای پسانوگرا غرب :

چارلز اولسون شاعر نامدار آمریکایی بنیان‌گذار شعر پسانوگرا در آمریکاست. از دیگر شعرای پسانوگرا می‌توان به رابرت کریلی و لئونارد کوهن اشاره کرد.

۱۱-شعر دهه هشتاد

شعر جهان

گونه‌های معروف شعر جهان :

۱- سونت :

سونِت (به انگلیسی: Sonnet) یا غزل‌واره سبکی از سرودن شعر در ادبیات انگلیسی است. سونت قطعه شعری است که معمولا دارای ۱۴ مصراع است و در پنج بحر سروده می‌شود. در مقایسه با ادبیات فارسی، سونت ساختاری بسیار شبیه به غزل دارد و در زمرهٔ ادبیات غنایی می‌گنجد. در سرودن سونت‌ها، معمولا احساسات فردی، عشق، ستایش معشوق و اخلاقیات نقش بسیاری دارند. از معروف‌ترین سرایندگان غزل‌واره که در این

زمینه صاحب سبک هستند، فرانچسکو پترارک و ویلیام شکسپیر را می‌توان نام برد.

سبکی از سونت که امروزه در سرایش شعر انگلیسی کابرد فراوانی دارد، سبک سروده‌های غزل‌وارهٔ شکسپیر است. سونت شکسپیر دارای چهار بند است؛ سه بند چهار مصراعی و یک بند دو مصراعی. در ۳ بند اول، مصراع‌های فرد (اول و سوم) و زوج (دوم و چهارم) هم‌قافیه هستند. معمولا قافیه بین بندهای بعدی مشترک نیست. در بند نهایی نیز هر دو مصرع قافیهٔ مشترک دارند که آن نیز با قافیهٔ مصرع‌های دیگر متفاوت است.

در مقایسه‌ای بین غزل در ادبیات فارسی با غزل‌واره‌های سبک شکسپیر، به این نکته توجه می‌شود که غزل فارسی دارای یک قافیه است که همان قافیهٔ مصراع اول و بیت مطلع است؛ ولی سونت شکسپیری می‌تواند در کل دارای ۷ قافیهٔ مختلف باشد.

تاریخچه :

کلمهٔ sonnet از ریشهٔ ایتالیایی ((sonnetto)) به معنی ((آواز کوچک)) است که از طریق زبان فرانسه به انگلیسی راه یافته‌است. ریشهٔ سرایش شعرهایی شبیه به سونت را می‌توان در اوایل سده ۱۳ میلادی در جزیرهٔ سیسل و زمان فردریک دوم و قافیه‌پردازان گویش توسکانی جُست. سونت می‌تونند از شعرهای مسدس‌گونهٔ نوازندگان و نغمه‌سرایان دوره‌گرد (به لاتین: Sestina) مشتق شده باشد. همچنین این سبک سرایش می‌تواند تاثیر گرفته از غزل باشد که از طریق عرب‌های تونس و ناپلس به ادبیات لاتین راه یافته‌است.

سونت‌های ایتالیایی —که به سونت‌های پترارکی معروف هستند— گونه‌ای توسعه‌یافته از سونت سیسیلی بود که به جای نظم متناوب و یکسانی که در سبک سیسیلی وجود داشت، از پیچش‌های ظریف در نظم و قافیه بهره می‌بُرد. اولین کسی که سبک جدید سونت را در سروده‌های

خود به کار برد، دانته آلیگیری بود؛ اما با تاثیری که فرانچسکو پترارک در سرودن غزل‌واره برجای گذاشت، سبک ایتالیایی با نام او شهرت یافت.
سونت فرانسوی که از سونت ایتالیایی مشتق شده‌است، به جای نظم و قافیهٔ زنجیروار، سبکی نزدیک به دوبیتی دارد.
سبک انگلیسی سونت که گونهٔ توسعه یافته‌ای از سبک ایتالیایی است، اغلب آمیخته‌ای از نظم متناوب ایتالیایی و سبک دوبیتی فرانسوی است. بزرگترین نمایندهٔ سبک انگلیسی سونت غزل‌واره‌های شکسپیر هستند. تاثیر این غزل‌واره‌ها به حدی است که سبک انگلیسی سونت، ((سبک شکسپیری)) نامیده شده است. همچنین ادموند اسپنسر نیز تاثیر زیادی بر سونت‌های اقتباس شده از سبک ایتالیایی داشته‌است؛ تا آنجا که قالب اینگونه سونت‌ها را ((سبک اسپنری)) نامیده‌اند.

۴- هایکو :

هایکو کوتاه‌ترین گونه شعری در جهان است که مبدع آن ژاپنی‌ها هستند.
هایکوها از ۱۷ مورا (Mora) تشکیل شده‌اند و به ترتیب به صورت سه واحد پنج‌تایی، هفت‌تایی و پنج‌تایی از پی هم می‌آیند. هرچند که گاه هایکوها را دارای ۱۷ هجا برمی‌شمارند اما از لحاظ زبان‌شناسی، هجا و مورا دو مفهوم متفاوت هستند و یک واکه بلند می‌تواند از دو مورا تشکیل شود. وزن شعر هایکو بر پایه شمارش موراها تعیین می‌شود. به طور معمول هایکوها دارای کی‌گُو (kigo) یا فصل‌واژه‌ها و کیره‌جی (kireji) یا برش‌واژه‌ها هستند.

کی‌گُو :

در هایکو یا مستقیماً به فصل اشاره می‌شود یا به نشانه فصلی. کی‌گُو یا فصل‌واژه شامل پنج گروه بهاری، تابستانی، پاییزی، زمستانی و روز نوی است. البته نشانه‌های سال نو (shōgats ،) به دلیل قرار گرفتن سال نوی

مسیحی در زمستان، جزو زمستان طبقه‌بندی می‌شوند. این کی‌گُو در ژاپن تازگی دارد. پیش از آن که ژاپن در سال ۱۸۷۳ میلادی تقویم گریگوری را جایگزین گاه‌شماری سنتی خود کند، سال نو در این کشور با بهار آغاز می‌شد. چند مثال از نشانه‌های فصلی:

- بهارواژه: شکوفه گیلاس(Sakura)، کوکو یا فاخته، گل کاملیا(tsubaki)، قورباغه(Kaeru,kawazu)
- تابستان‌واژه: کرم شب‌تاب(Hotaru)، قورباغه باران(Amagaeru)
- پاییزواژه: خرمالو(Kaki)، سرمای شب(Yosamu)
- زمستان‌واژه: برف(Yuki)
- روز نو واژه: پایان سال

کی-رەجی :

در هایکوهای ژاپنی، کی-رەجی یا برش‌واژه‌ها به طور معمول در انتهای یکی از سه‌پاره‌های شعر نمایان می‌شود و نقش وقفه و سکوت را ایفا می‌کند. گفته می‌شود که برش‌واژه‌ها از شعر حمایت ساختاری به عمل می‌آورند. بسته به کلمه‌ای که به عنوان برش‌واژه استفاده می‌شود و مکان آن در شعر، رشته افکار برای لحظه‌ای قطع شده و بین عبارت رفته و عبارت نیامده هم‌سنگی ایجاد می‌شود. شاید هم پایان باوقاری به شعر می‌دهد و احساس خاتمه‌یافتگی را تشدید می‌کند.

هایکوی مدرن :

در هایکوی مدرن، الزامی به رعایت قواعد هایکوهای سنتی نمی‌باشد، اما آنچه که بر سر آن اتفاق نظر بیشتری وجود دارد این است که:

- هایکو پاره شعریست کوتاه؛ در دنیای مدرن، رغبت مخاطب برای خواندن و نوشتن اشعار بلند از میان رفته است .

- نگاه بی‌واسطه به طبیعت در هایکو موج می‌زند، به کار بردن فصل واژه‌ها و فاکتورهای اقلیمیِ خاص هر منطقه از جمله اشتراکات اکثر هایکوها می‌باشد .
- هایکو نوعی روایت داستانی نمی‌باشد که آغازی و پایانی داشته باشد و در واقع در این گونه ادبی، شاعران به دنبال نتیجه گیری یا پند و توصیه ویژه‌ای نیستند.

کتب فارسی با موضوع هایکو :

- هایکو از آغاز تا امروز/برگردان احمد شاملو/نشر چشمه/۱۳۸٤
- صد هایکوی مشهور/دانیل سی بیوکانن/برگردان ع.پاشایی/۱۳٦۹
- تعدادی هایکو در کتاب آوای جهیدن غوک/برگردان زویا پیرزاد/۱۳۷۱
- هایکو در چهار فصل/مهوش شاهق و شهلا سهیل/۱۳۷۳
- زنبور بر کف دست بودای خندان/ مجموعه هایکوهای مدرن، ترجمه از ژاپنی قدرت‌الله ذاکری/نشر مروارید/۱۳۸٦
- یك پنجشنبه بی تو / هایکو /رضاآشفته/ نشر آوای کلار / ۱۳۸٦

۳- غزل :

روجوع به غزل

٤- ویلانل :

Villanelle ویلانل نوعی شعر اصلا فرانسوی شامل نوزده سطر که فقط در آن از دو قافیه استفاده می شود و از پنج بند هر یك شامل سه سطر و نیز دو بیت در آخر تشکیل می شود.

٥- مثنوی :

رجوع به مثنوی

برخی جریان‌ها و مکاتب مهم شعر جهان :

۱- فرمالیسم :

فرمالیسم هنری به عقیده‌ای گفته می‌شود که معتقد است، ارزش یك اثر هنری تنها و تنها وابسته به فرم آن (چگونگی ساخت و ویژگی‌های بصری‌اش) است. در هنر بصری، فرمالیسم بیان می‌کند که تمام چیزهای ارزشمند یك اثر در خودش نهفته‌است، و عواملی مانند ظرف تاریخی ساخت اثر، زندگی هنرمند یا هدف هنرمند از ساخت اثر در درجات بعدی اهمیت قرار دارند.

تاریخچه فرمالیسم به سال ۱۹۱٤ بر می‌گردد. سالی که ویکتور شکلوفسکی در روسیه رساله به نام رستاخیز واژه منتشر کرد که به عنوان نخستین سند ظهور مکتب فرمالیسم شناخته شده‌است.

۲- فوتوریسم :

آینده‌گری یا فوگردشگری (به ایتالیایی: Futurism) یکی از جنبش‌های هنری اوایل قرن بیستم بود. مرکز این جنبش در ایتالیا بود و در کشورهای دیگر از جمله روسیه نیز فعالیت داشتند. فوتوریست‌ها در بسیاری از زمینه‌ها مانند ادبیات، نقاشی، مجسمه‌سازی، سفالگری، تئاتر، موسیقی، معماری و حتی آشپزی فعالیت داشته‌اند.
فیلیپو توماسو مارینتی با انتشار بیانیه فوتوریسم در سال ۱۹۰۹ در روزنامه فیگارو فعالیت جنبش را رسما آغاز کرد. در آن بیانیه مارینتی نوشته بود که فوتوریست‌ها از هنر گذشته بیزارند و دغدغه‌های اصلی این جنبش پویایی، سرعت و تکنولوژی است. برای فوتوریست‌ها ماشین، هواپیما و

شهرهای صنعتی نشانه‌های بسیار مهمی بودند چراکه آن‌ها پیروزی انسان بر طبیعت را نشان می‌دادند.

پیشینه :

حجم‌گری با آنکه فقط از طریق واپسین نقاشی‌های مارك، ماکه، لیونل فایتینگر بر اکسپرسیونیسم آلمان تأثیر گذاشت، از نخستین لحظه‌های پیدایش آینده‌گری عملاً در بطن نقاشی و پیکر تراشی آینده‌گری تأثیر داشت. آینده‌گری نخست جنبشی ادبی برخاسته از ذهن فیلیپو توماسو مارینتی شاعر ایتالیایی (۱۹۰۸) بود که بعدها در نقاشی تأثیر گذاشت. آینده‌گری در اصل جنبشی برخاسته از شهر میلان بود و به صورت طغیان روشن فکران جوان بر ضد رخوت کالبد فرهنگی و تاریخی ایتالیا در سده ۱۹ پدیدار شد. بخشی از جنبش آینده‌گری برخاسته از شخصیت پر شور مارینتی بود. آینده‌گری مارینتی و پیروانش در فلسفه‌های هانری برگسون و فردریش نیچه ریشه داشت که به نوعی طغیان گری و آنارشیسم در رفتار آنها تبدیل شد. از هنرمندان به نام این مکتب می‌توان به مارینتی، اومبرتو بوتچونی، کارلو کارا و لوئیجی روسولو، جینو سورینی در اوایل ۱۹۰۹ در میلان اشاره کرد و بعدها یکی از تأثیرگذارترین افراد این مکتب یعنی جاکومو بالا، که استاد مارینتی هم بود، به آن پیوست.

آینده‌گری حجمی (Cubo-Futurism) :

در روسیه جنبش حجم‌گری بر جنبش آینده‌گری اثر گذاشت و در سال ۱۹۱۳ یکی از جنبش‌های هنری به نام آینده‌گری حجمی[((آینده‌گری حجم‌گرایانه)) یا ((حجم‌گری آینده‌گرایانه)) نیست؟] به دنیا آمد. آینده‌گران حجمی فرم‌های کوبیسم را استفاده می‌کنند.

همچون دیگر آینده‌گران، روس‌ها با گذشته بد بودند و از زندگی پیشرفته خوششان می‌آمد. برعکس ایتالیایی‌ها، روس‌ها سعی می‌کردند که با

حرکات جنجالی خودشان را نشان دهند. به غیر از آن، روس‌ها تأثیر هیچکس را قبول نمی‌کردند.
هنرمندان مهم روس در این سبك ولیمیر خلبنیکف، الکسی کرچنیخ، ولادمیر مایاکوفسکی و داوید بورلیوك بودند.
خیلی از آینده‌گرهای روسیه، به غیر از نقاش، نویسنده هم بودند و تعداد زیادی کتاب و شعر نوشتند. این هنرمندها در پروژه‌های مختلف هم باهم کار می‌کردند. از جمله: اپرای پیروزی آفتاب را کروچنیخ نوشت و صحنه‌های ان را مالویچ ساخت.
برآمدن استالین و چیرگی دیدگاه رسمی حزب کمونیست اتحاد شوروی در هنر و ادبیات باعث شد که جنبش آینده‌گری حجمی در روسیه از بین برود.

آینده‌گری در ایتالیا :

در ایتالیا فوتوریست‌ها به حرکات فاشیسم خیلی علاقه داشتند و از بسیاری از نظرات فاشیسم پشتیبانی می‌کردند. فوتوریست‌ها حرکت‌های مدرن می‌کردند و فاشیسم را قدرتی می‌دیدند که با آن می‌توانستند ایتالیا را کشوری مدرن بکنند. مارینتتی، که یکی از فوتوریست‌ها مهم بود، گروه سیاسی فوتوریست‌ها را در سال ۱۹۱۸ به وجود آورد. این گروه یك سال بعد از ایجادش در حزب ملی فاشیست موسولینی ادغام شد و از اولین پشتیبانان موسولینی شدند. به همین دلیل دولت خیلی از فوتوریست‌ها را به رسمیت شناخت و به آنها کار دادند.
در ایتالیا آینده‌گری رشد کرده و از جنبشها دیگر استفاده کردند. در معماری این اتفاق خیلی بیشتر بود و آینده‌گری به طرف کمینه‌گرایی و عقل‌گرایی رفت. بعد از سالهای ۱۹۲۰ و ۱۹٤۰ چند ساختمان دولتی در سبك آینده‌گری ساخته شدند که در بین آنها ایستگاه راه‌آهن ترنتو است که آنجیولیو مازونی آنرا ساخت.

اصول کلی آینده‌گری :

آینده‌گرها نگاهی طغیان‌گر به تاریخ و مظاهر تمدن داشتند و در بیانیه‌های خویش به نابودی آنها رای می‌دادند و از مظاهر مدرن بشریت ستایش می‌کردند. آنان خواهان نابودی موزه‌ها و کتابخانه‌ها و چیزهای از این قبیل بودند که نمادهای قدیم و تمدن‌های پیشین را در خویش نگهداری می‌کردند. به همین خاطر جنبش فوتوریسم یکی از ریشه‌های پیدایش فاشیسم در ایتالیا شد.

هنرمندان آینده‌گر تاکید زیادی بر یکی شدن نقاشی و تماشاگر داشتند و می‌گفتند ((باید تماشاگر را در مرکز نقاشی قرار داد تا به درك اجتماعی حیرت‌آور درون نقاشی‌های این سبك پی ببرد)) و این امر باعث پدید آمدن دیدگاه ماشینی و مدرن آنها نسبت به نقاشی شد. آنها به کشفیات و دیدگاه‌های علمی با تحسین بسیاری نگاه می‌کردند و بر روی حرکت در نقاشی تاکید زیادی می‌کردند که این امر باعث پیدایش ((کارتون)) و یا پویانمایی شد.

پیکرسازی آینده‌گری :

پیکرسازی آینده‌گری[((پیکرسازی آینده‌گرانه/آینده‌گرایانه)) نیست؟] نیز از اصول کلی آینده‌گری پیروی می‌کرد. نمادهای کهن پیکرتراشی را به چالش می‌کشید و از ابعاد و فضاهای متداول انتقاد می‌کرد. اجسام آنها به مانند اشیائی توپر بودند که اصول خطوط متمایز کننده را از آنها گرفته بودند و ساختمان محیطی آنها بدون توجه به طبیعت و حقیقت اجسام به نمایش در می‌آمد. از معروفترین پیکرتراشان آینده‌گر می‌توان به بوتچونی اشاره کرد که تندیس‌واره‌هایی توپر با حرکتی نهانی خلق می‌کرد. بیانیه‌های پیکرتراشی آینده‌گری حتی از بیانیه‌های نقاشی آنها تا حدی مهم‌تر به نظر می‌رسید زیرا منجر به تولد مکتب‌های مدرن مانند جفت و جور کاری دادائیسمی، کانستروکنیویستی و سورئالیستی در سالهای بین ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۹ شد.

معماری آینده‌گری :

معماری آینده‌گری[((معماری آینده‌گرانه/آینده‌گرایانه)) نیست؟] بیش‌تر به جنبش عظیم صنعت و بازتاب آن در جامعه تعلق داشت، هر چند معمارهایی مانند آنتونیو سانتلیا (۱۸۸۸-۱۹۱۶) که در نخستین نمایشگاه آزاد آینده‌گری در سال ۱۹۱۶ شرکت کردند و به جمع آینده‌گرها پیوستند، کارهایشان از حد نقاشی و طرح فراتر نرفت ولی معماری این سبك تحولی بنیادین در شیوه‌هایی که امروزه به نوگرایی شبه کلاسیك معروف است، تبدیل شد. از اصول بنیادی معماری آینده‌گری نگاه‌کردن به دغدغه‌های بشر امروز در زندگی شهری و معماری به تناسب زندگی امروزی او است.

۳- *دادائیسم* dadaisme :

دادا، دادائیسم، داداگری یا مکتب دادا (به فرانسوی: Dadaïsme) جنبشی فرهنگی بود که به زمینه‌های هنرهای تجسمی، ادبیات (بیشتر شعر) تئاتر و طراحی گرافیك مربوط می‌شد. این جنبش در زمان جنگ جهانی اول در شهر زوریخ در کشور سوئیس پدید آمد.

پیش‌زمینه و انگیزه‌ها:

دادائیسم را می‌توان زاییدهٔ نومیدی، اضطراب و هرج و مرج ناشی از آدمکشی‌ها و خرابی‌های جنگ جهانی اول دانست. دادائیسم زبان حال کسانی است که به پایداری و دوام هیچ امری امید ندارند، در واقع دادائیسم با همه چیز مخالف است حتی با دادائیسم، غرض پیروان این مکتب طغیانی بر ضد هنر، اخلاق و اجتماع بود. آنان می‌خواستند بشریت و در آغاز ادبیات را از زیر یوغ عقل و منطق و زبان آزاد کنند و بی‌شك چون بنای این مکتب بر نفی بود ناچار می‌بایست شیوهٔ کار خود را هم بر نفی استوار و عبارت‌هایی غیرقابل فهم انشا کنند. شاعران این مکتب کلماتی را از روزنامه جدا می‌کردند و با کنار هم گذاشتن آن‌ها شعر می‌سرودند که

جملاتی کاملاً بی‌معنی پدید می‌آمد. یکی از بنیانگذاران دادائیسم می‌گوید در ساعت فلان بعد از ظهر فلان روز، در اتاق پشت میز بودیم و یکی داشت دست در دهانش می‌کرد. فرهنگ لغت را باز کردم و لغت دادا - به معنی اسب چوبی بچه‌ها - آمد.

تاریخچه :

آغاز:

دادای اروپایی در سال ۱۹۱۶ در زوریخ توسط گروهی از هنرمندان و نویسندگان بنیاد گرفت که تریستان تزارا، شاعر رومانیایی و مارسل ژانکو، از آن جمله بودند. بسیاری از روشنفکران اروپایی در طول جنگ جهانی اول در سوئیس (که در طول جنگ بی‌طرف باقی ماند) پناه گرفتند در نتیجه یك فضای هنری زنده و پویا در این کشور به‌وجود آمد.

مرکز فعالیتها :

مرکز فعالیتهای دادائیستی در زوزیخ ((کاباره ولتر)) بود، کلوپ شبانه‌ای که در فوریهٔ ۱۹۱۶ به وسیلهٔ هوگو بال، شاعر و موسیقیدان آلمانی، تأسیس شد. خواندن شعرهای بی‌معنا، که گاه به تکرار در یك زمان، همراه با موسیقی گوش‌خراش، از جمله برنامه‌های معمول این کاباره بودند. در تابستان ۱۹۱۶، لفظ ((دادا)) به جای نام ولتر، که نویسندهٔ بزرگ اخلاق و طنزپرداز بود، برای نامیدن کار و هدف این گروه برگزیده شد. اعمال و رفتار غیر متعارف در این کلوپ شبانه موجب شکایت ساکنان اطراف آن شد در نتیجه، در ۱۹۱۷ به اجبار تعطیل گردید.

پایان و تأثرات:

دادا، جنبش هنری که به عنوان طغیانی در برابر سرخوردگی‌های ناشی از جنگ جهانی اول بود، تا ۱۹۲۲ ادامه یافت. دادا هر چند عمر کوتاهی داشت

و فقط در چند شهر متمرکز بود، تأثیر فوق‌العاده‌ای از خود به جای گذاشت، و موجب شد که جنبش‌های هنر پیشتاز، میثاق‌ها، ارزش‌های فرهنگی دیرینه را به چالش گیرند. دادا از جمله حرکت‌های مهمی بود که جنبش فراواقع‌گرایی (سورئالیسم) در پاریس از آن نشأت گرفت.

گسترش دادا در نقاط دیگر جهان:

برلین :

دادا در اواخر جنگ به آلمان انتقال یافت و به ویژه در برلین رنگ سیاسی به خود گرفت و میلیتاریسم و ناسیونالیسم را مورد حمله قرار داد.

نیویورك :

نیویورك هم‌زمان با زوریخ به یکی از مراکز فعالیت‌های دادائیستی تبدیل شد و مارسل دوشان، من‌ری و فرانسیس پیکابیا در زمرهٔ فعالان اصلی آن بودند.

پاریس :

در پاریس، فرانسیس پیکابیا، آرتور کراوان و ژاك واشه مکتب دادای پاریس را بنیان گذاشتند.

در ادبیات و شعر :

برتون، پیکابیا، تریستان تزارا، آراگون، الوار، گیوم آپولینر، مکس ژاکوب و سوپو از جمله شاعرانی هستند که به این مکتب پیوستند.

---

monjimoud.persianblog.ir

عروض :

عروض واژه ای عربی و به معنای فن سنجیدن شعر و شناختن وزن‌ها و بحرهای کلام منظوم با افاعیل عروضی و پیدا کردن اوزان اشعار برپایهٔ آن افاعیل است. به این دلیل این دانش را عروض نامیده اند که وزن شعر بر آن عرضه می شود. برابر پارسی چامه سنجی برای آن مناسب می نماید.درضمن، اصطلاح عروض به جزو آخر از مصراع اول هر بیت شعر هم اطلاق می‌شود.

وزن شعر ا:

وزن شعر ایجاد نظم و هماهنگی در طول مصراعها و چیدمان هجاهای هر مصراع است. در فارسی معمولاً منظور از وزن شعر، وزن عروضی و اسلوب‌های برگرفته از آن یا تکنیک‌های دیگری مانند وزن هجایی و آهنگی است. مطابق این تقسیم‌بندیِ غالب، بعضی اشعار از جمله اشعار قالب سنّتی فارسی دارای وزن تشخیص داده می‌شوند و در مقابل بسیاری از اشعار مدرن مانند شعر سپید فاقد وزن خوانده می‌شوند.

امّا نگاه متأخّرتری به وزن شعر وجود دارد که البته از اقبال و پذیرفته شدگی کمتری برخوردار است. این نگاه تعریف وزن را گسترده‌تر می‌داند. طبق این نگاه، وزن جزء تزیینات شعری نیست، بلکه بخشی از ذات آن است. وزن یعنی سکون و تحرک کلام، ایستادن در وسط هجاها و بعد حرکت کردن در وسط هجاها، ایستادن در وسط سطرها و بعد حرکت کردن در وسط سطرها. به این معنی که یک پاره وزنی فقط از حرکت کلمات به وجود نمی‌آید، بلکه از حرکت سکوت هم به وجود می‌آید. شعر تنها پدیده زبانی است که در آن سکوت‌های حد فاصل هم به اندازه خود کلمات معنی دارند. هرقدر که سکوت‌های حدفاصل بین کلمات کمتر باشد، متن به طرف نظم می‌گراید و اگر بی‌وزن باشد به طرف نثر.

انواع وزن شعر :

ضروری بودنِ وزن و چگونگی آن در شعرِ زبان‌های مختلف متفاوت است و بستگی به نوع واژه‌چینی در هر زبان دارد.

* وزن کمّی:

در فارسی به آن وزن عروضی گفته می‌شود. اساس آن مبتنی بر نظم هجاهای بلند و کوتاه در مصراع‌های یك شعر است. این نوع وزن، خاص زبان‌هایی است که در آنها مصوّت‌ها به کوتاه و بلند و در نتیجه هجاها به کوتاه و بلند و احیاناً کشیده تقسیم می‌شوند. وزن شعر فارسی، عربی[۲]، سانسکریت و یونانی از نوع کمّی است.

* وزن تکیه‌ای:

اساس این نوع وزن تنها بر تساوی تعداد تکیه‌ها در هر مصراع شعر قرار دارد و تعداد هجاهای مصراع‌ها ممکن است تغییر کند. وزن تکیه‌ای خاص زبان‌هایی است که در آنها هجای تکیه‌دار اصل است و هجاهای دیگر سریع تلفظ می‌شوند. مانند انگلیسی قدیم و آلمانی. در بیت فارسیِ برساختهٔ زیر:

تن عیشم به غم نحیف گشت گل بختم به خار نهفته گشت

وزن تکیه‌ای وجود دارد اما فارسی‌زبانان وزن تکیه‌ای آن را در نمی‌یابند. (این بیت وزن عروضی ندارد.)

* وزن آهنگی:

خاص زبان‌هایی است که در آنها زیر و بمی در کلمات تک‌هجایی باعث تغییر معنی می‌شود. مثل ویتنامی و چینی. شعر در این زبان‌ها از کنارِ هم قرار دادن هدفمندِ هجاها با زیر و بمی‌های به خصوص برای آفریدنِ آهنگِ به خصوص به وجود می‌آید.

* وزن هجایی:

در آن فقط تساوی تعداد هجاهای هر مصراع معتبر است. مانند اشعار فرانسوی و ژاپنی. شعر زیر از شاعر نوآور ایرانی ابوالقاسم لاهوتی تلاشی است برای ایجاد شعر با وزن هجایی (ده‌هجایی):

در یک قلعهٔ خالی، نیم ویران چندی حصاری بودند دلیران
آفتاب زمین را چون دیگ می‌جوشاند بخار زمینِ آن را می‌پوشاند

* وزن ضربی-هجایی:

در آن هم تعداد تکیه‌ها حساب می‌شوند هم تعداد هجاها. مانند شعر انگلیسی.

- وزن شعر فارسی :

اوزان در شعر فارسی بسیار متنوع و فراوان است که مهم‌ترین علت آن، سابقه طولانی فارسی‌زبانان در سرودن شعر و دلبستگی آنان به ادبیات است. زبان فارسی اساسا دارای دو نوع وزن شعری متفاوت و بسیار پرکاربرد است: یکی وزن کمی یا عروضی اشعار ادبیات فارسی که تقابل هجاهای آن مبتنی بر کشیدگی و کوتاهی واژه‌هاست و دیگری وزن تکیه‌ای-هجاییِ اشعار عامیانه فارسی که بر مبنای هجاهای تکیه‌بر و بی‌تکیه است.

وزن کمّی یا عروضی :

وزن شعر سنتی فارسی که به آن وزن عروضی نیز گفته می‌شود بر اساس طول مصراعها و چیدمان هجاهای هر مصرع آن است و جزو اوزان کمّی طبقه‌بندی می‌شود. تقابل هجاهای ضعیف و قوی در این نوع وزن مبتنی بر تقابل میان هجاهای سبك (تك‌مورایی) و سنگین (دومورایی) است. در فارسی سه نوع هجای کوتاه، بلند و کشیده وجود دارد که ترکیبات خاصی از کنار هم قرار گرفتن این هجاها وزن‌های مختلف شعر سنتی فارسی را تشکیل می‌دهند. در شعر نوی فارسی، گاهی همان اوزان عروضی سنتی با کوتاه و بلند کردن نامنظم طول مصراع‌ها درون یك شعر به کار می‌روند (مانند اشعار مهدی اخوان ثالث، فریدون مشیری). گاهی نیز این کار همراه با ایجاد تغییرات کم و زیاد در به‌کارگیری قواعد عروض است (مانند اشعار نیما یوشیج، فروغ فرخزاد و قیصر امین‌پور).

وزن شعر عامیانهٔ فارسی :

نوعی وزن شعر عامیانه نیز در فارسی وجود دارد که براساس کشیدگی و کوتاهی واکه‌ها نیست، و همهٔ واکه‌ها در آن کمّیت یکسانی دارند. اساس این وزن، تکیه‌بر یا بی‌تکیه بودن هجاهاست.

پژوهش‌های عروضی :

از زمان شمس قیس تاکنون تلاش‌های زیادی در زمینه توصیف علمی و تدوین نظریه در زمینه وزن شعر فارسی صورت گرفته‌است، اما بسیاری از آنها در جهت حك واصلاح یا ترجمه و فارسی‌سازی اصطلاحات به کار رفته‌است و تلاشی برای یافتن راه دیگری که انطباق بیشتری با ویژگی‌های زبان فارسی ـ که از خانوادهٔ زبان‌های هندواروپایی است و هیچ نسبتی با زبان عربی، که از خانوادهٔ زبان‌های سامی است، ندارد ـ داشته‌باشد، صورت نگرفته‌است.

پژوهش‌های سنتی :

خلیل بن احمد فراهیدی برای نخستین بار وزن کمّی را، که قرن‌ها پیش از او در زبان‌های سانسکریت و هندواروپایی تدوین شده‌بود، بر زبان عربی منطبق کرد. قواعد او برای زبان عربی بسیار خوب است، اما شمس قیس رازی در المعجم فی معاییر اشعار العجم، و نیز محققانِ پیش از او، عیناً براساس قواعد عربی و بدون توجه به مسائل خاص زبان فارسی، اقدام به تهیهٔ قواعد عروض فارسی کردند و حتی نام بحرها و وزن‌های مختلف نظم فارسی را تغییر ندادند و از همان نام‌های عربی استفاده کردند. خواجه نصیر توسی هم، هرچند در معیارالاشعار سعی کرد بخش‌هایی را که نمی‌شود بر فارسی منطبق یا تحمیل کرد، نشان دهد، اما برخورد مستقل و جدیدی برای تدوین قواعد وزن‌شناسی فارسی انجام نداد.

پژوهش‌های معاصر :

از جمله کسانی که در دورهٔ معاصر به وزن شعر فارسی پرداخته‌اند، می‌توان به پرویز ناتل خانلری، مسعود فرزاد، ابوالحسن نجفی، تقی وحیدیان کامیار، الول ساتن (بریتانیایی)، سیروس شمیسا، حسین آهی، یدالله ثمره، علی‌اشرف صادقی، ژاله آموزگار، فین تیسن (دانمارکی)، امید طبیب‌زاده، حمید حسنی، علی‌اصغر قهرمانی مقبل، محسن ذاکرالحسینی، و نگار بوبان اشاره کرد.

ابوالحسن نجفی:

ابوالحسن نجفی یکی از دقیق‌ترین نظام‌ها برای طبقه‌بندی وزن شعر فارسی را تدوین کرده است. بر اساس نظامی که نجفی برای وزن شعر فارسی طراحی کرده است، حدود ٤٠٠ وزن را می‌توان طبقه‌بندی کرد. تقریباً ۲۲۰ مورد از این اوزان، بر مبنای تکرار ارکان هستند. ۱۸۰ وزن دیگر را که بر

مبنای تکرار ارکان مشابه نیستند، بر اساس یك دایره که نجفی آن را طراحی کرده است، می‌توان طبقه‌بندی کرد.

پرویز خانلری :

خانلری در کتاب وزن شعر فارسی با روشی نو به نام‌گذاری عناصر وزن نظم فارسی پرداخته‌است. او پیشنهاد می‌کند به‌جای بیست‌وچهار ((جزو)) یا ((رکن)) عروضی، ده پایه به کار رَوَد. این ده پایه عبارتند از: نوا، چامه، آوا، همه، خُشاوا، بِنَوا، نیکاوا، خُشنوا، ترانه، زمزمه.

مسعود فرزاد :

مسعود فرزاد در فصل چهارم کتاب Persian Poetic Metres (اوزان شعر فارسی) (۱۹۴۲) و در کتاب کم‌حجم مبنای ریاضی عروض فارسی (شیراز)، با بررسی تعداد هجاهای ارکان عروضی، جداول مختلفی را طرّاحی می‌کند. در این جداول رکن‌های یك‌هجایی تا شش‌هجایی آمده‌است. فرزاد، در فصل ششم کتاب Persian Poetic Metres، به تعریف ((سکته)) (caesura) در شعر فارسی پرداخته و آن را به دو نوع تقسیم کرده‌است. فصل ششم کتاب او، باعنوان ((اختلافات آوایی و عروضی در شعر فارسی))، در مجلّهٔ کیان، اردیبهشت ۱۳۷۲، با ترجمه و تحشیهٔ حمید حسنی به چاپ رسیده‌است.

مهدی حمیدی شیرازی :

حمیدی شیرازی، ضمن نقد شمس قیس، تلاش می‌کند روش تازه‌ای در وزن‌شناسی نظم فارسی ابداع کند که البته پا فراتر نمی‌نهد. او تصور می‌کرد چهار بحر جدید کشف کرده‌است و نام آن‌ها را کبیر و صغیر و اخرس و بدیل نهاده‌بود، اما منتقدان بعدی نشان دادند که این وزن‌ها درواقع جدید نیست و در گذشته هم به کار می‌رفته‌است.†

جمال صدری :

در سال ۱۳۶۶ کتاب (آهنگ‌شناسی، تألیف جمال صدری) درزمینهٔ نام‌گذاری اوزان شعر فارسی برمبنای ((نواها))، و نه افاعیل عروض عرب، انتشار یافت. این کتاب، از سال ۱۳۶۷ به‌بعد، در مجلّات رشد ادب فارسی، نشر دانش، و ماهنامهٔ ادبیات و فلسفه معرّفی شد و در سال ۱۳۷۰ نام آن در فرهنگ عروضی سیروس شمیسا ذکر گردید. در سال ۱۳۷۸، با اصلاحاتی تجدیدچاپ شد، و در سال ۱۳۸۷، با افزودن یك پیوست، به‌نام آهنگ‌شناسی شعر فارسی چاپ و منتشر شد. در صفحهٔ ۲۳۳ کتاب مزبور چنین آمده‌است: ((و چون شمس قیس رازی عجم را تابع می‌داند نه واضع از همان آغاز افاعیل عروض عرب را برای شناخت و نام‌گذاری شعر فارسی به کار می‌گیرد و بر آن تحمیل می‌نماید، غافل از این‌که دو زبان عربی و فارسی به دو خانوادهٔ زبانیِ کاملاً متفاوت تعلّق دارند. واژه‌سازی در زبان عربی قالبی است، و در زبان فارسی پیوندی. بنابراین، اگر خلیل برای ساختن افاعیل عرب از شیوهٔ واژه‌سازی عربی پیروی نموده، لازم بود شمس قیس یا هر عروضی دیگری برای ساختن معادل‌های وزنی در عروض فارسی روش واژه سازی فارسی را در نظر می گرفت.)) بنابر همین ضرورت در آهنگ‌شناسی پنج واژه یا واژه‌واره (نوا، آوا، بنوا، خُشنوا، خُشبِنَوا) برگزیده شده که با هم خانواده‌های آن‌ها جمعاً بیست معادل وزنی پدید آمده و به وسیلهٔ آن‌ها تمام اوزان اشعار فارسی با نظمی علمی و منطقی به دست می‌آید. این معادل‌های وزنی یا واژه‌واره‌ها که به شیوهٔ واژه‌سازی فارسی (ساخت پیوندی) پدید آمده چنین است:

نوا(U-)← نوایِ(U-U) نواها(U--) نواهایِ(U--U) نواهایم(U---) نوایِ نی(U-U-) نواهمه(UU-U)

آوا(--)← آوایِ(U--) آواها(---) آواهای(---U) آواهایم(----) آوایِ نی(--U-) آواهمه(--UU)

بنوا(UU-)← بنوایِ(U-UU) بنواها(UU--)

خشنوا(-U-)← خشنوایِ(-U-U) خشنواها(-U--)

خشبنوا(-UU-)

تذکر: به پایه ها(معادل‌های وزنی) پنج هجایی نیازی نیست.

اکنون بیت سیمین بهبهانی به شیوهٔ جدید هجابندی و نام‌گذاری می‌شود تا تفاوت کار معلوم گردد:

دوباره می سازمت وطن اگرچه با خشت جان خویش

U - U - / - U - / - U- نوای نی، خشنوا، نوا

این آهنگ به دستگاه ناهمپایه (نوا خشنوا) مربوط می‌شود و نام آن ((آهنگ نوای نی، خشنوا سه پایه ناقص)) است پایهٔ سوم تکرار پایهٔ نخست با دو هجا کمتر است به همین دلیل ناقص نامیده شده‌است.

ایرج کابلی :

ایرج کابلی در کتاب وزن‌شناسی و عروض که در سال ۱۳۷۶ منتشر شده‌است، با نقد شمس قیس و عروض سنتی و بررسی و نقد معاصران، روش تازه‌ای را ابداع می‌کند. در این روش، وزن‌های فارسی با شماره‌گذاری بیان می‌شوند و نحوهٔ شناسایی وزن‌ها هم بسیار ساده است. برای نمونه، این شعر سیمین بهبهانی:

دوباره می‌سازمت وطن! اگرچه با خشت جان خویش.

ستون به سقف تو می‌زنم اگرچه با استخوان خویش

در عروض سنتی و شمس‌قیسی این‌گونه نامیده می‌شود: مُضارعِ مسدّسِ مقبوضِ مکفوفِ ابترِ محذوف یا مجتثّ مسدّس مخبون مکفوف مرفوع احذّ.

در روش کابلی نوشته می‌شود: ۵:۳، ۱، ۹ و خوانده می‌شود: رشتهٔ ۹بندی اول‌آغاز از سومین ۵بندی‌ها

اختیارات شاعری :

اختیارات شاعری (در انگلیسی: poetic licence، در فرانسوی: licence poétique) از مباحث عمده و اساسی در عروض فارسی است، و آن عبارت

است از مجموعه‌ای از قواعد که برمبنای آن، شاعر مجاز است که در شعر خود، هنگام سرودن، ازنظر وزنی یا ازلحاظ لفظی، نسبت‌به وزن یا کلام استاندارد و معیار، تفاوت‌هایی خاص ایجاد کند. ظاهراً این اصطلاح را نخستین بار پرویز ناتل خانلری، استاد برجستهٔ ادبیات و زبانشناسی (رسالهٔ دکتری، ۱۳۲۱)، به‌کار برده‌است. آنچه خانلری انجام داد، درواقع، دسته‌بندی و تدوین اصول و قواعدی است که در کتاب‌های کهن عروض، به‌ویژه المعجم فی معاییرِ اشعار العجم، نوشتهٔ شمس قیس رازی (قرن هفتم هجری قمری) آمده‌است؛ یعنی چهار قاعدهٔ حذف، اضافه، تبدیل و ادغام، که هنگام انشعاب زحافات از پایه‌های اصلیِ عروضی اِعمال می‌شود.

اما، اختیارات شاعری، به‌مفهوم جدید، برای نخستین بار، توسط ابوالحسن نجفی تدوین و در سال ۱۳۵۲ در مقاله‌ای به‌همین‌نام چاپ شد.

پس از نجفی، تقی وحیدیان کامیار، استاد ادبیات و زبانشناسی، با نقد و حک و اصلاح قواعد نجفی، نسخهٔ تازه‌ای از اختیارات شاعری به‌دست داد (۱۳۶۷). فین تیسن (۱۹۸۲) و حمید حسنی (۱۳۷۱، ۱۳۷۲، ۱۳۷۸) نیز، ضمن نقد و اصلاح قواعد یادشده، اصول جدیدی به اختیارات شاعریِ نجفی و وحیدیان افزودند.

علی‌اصغر قهرمانی مقبل، استادیار دانشگاه خلیج فارس هم در مقاله‌ای به مسئله اختیارات شاعری و تفاوت آنها با ضرورت‌های وزنی پرداخته است.

یافتن خودکار وزن عروضی :

در وبگاه http://www.arooz.net می‌توانید یك بیت شعر را وارد کنید تا سیستم وزن عروض بیت را به شما نشان دهد. برازندگی اعلام شده نشان دهنده درجه اطمینان به جواب داده شده می‌باشد. هرچه با برازندگی بالاتری وزن عروضی تشخیص داده شود، احتمال آنکه وزن عروضی تشخیص

داده شده صحیح است، بالاتر می‌رود. ضمنا برخی اختیارات شاعری استفاده شده در بیت وارد شده به تفکیک هر مصراع برای شما نمایش داده میشود.

تخلص :

تَخَلّص

در لغت به معنای «رهایی یافتن» است. و در اصطلاح دو کاربرد دارد:

۱- یکی از صنایع معنوی در دانش بدیع

۲- نام مستعار یا لقب شعری شاعر

صنعت بدیعی :

با عنایت به گستردگی حوزهٔ کاربرد تخلص و تفاوت نگاه علمای بدیع، این صنعت در دو بخش بررسی می‌شود:

الف- تخلص به مفهوم عام؛ انتقال یافتن از معنایی به معنای دیگر و یا گریز از مقدمه (آغاز گفتار) به مقصود نهایی بدان‌سان که مناسبت مقدمه و مقصود از یك سو و انسجام و پیوستگی مطالب از جهت محتوا و سبك، از سوی دیگر، ادامهٔ سخن ترغیب شود. از این نظر، تخلص در هر نوع کلام منظوم و منثور، اعم از مکتوب یا غیرمکتوب نقشی بنیادی دارد. برای نمونه گریز زدن روضه خوانان به واقعهٔ کربلا از جمله مصادیق تخلص در معنی عام آن محسوب می‌شود.

تخلص را در ادب فارسی و ادبیات عرب از دیر باز به نام‌های دیگری چون گریز، گریز زدن، گریزگاه، مخلص یا مخالص و حسن تخلص را حسن الخروج، حسن مخلص، حسن المخالص و براعةالتخلص نامیده‌اند.

ب- تخلص به مفهوم خاص؛ گریز زدن و انتقال یافتن از پیش درآمد قصیده نظیر تشبیب، تغزل به مدح، تهنیت، تعزیت و مقاصد دیگر با رعایت اصول

زیبایی‌شناسی و موازین ادبی است. شاعر در گریز شاعرانهٔ خود به مناسبتی نغز و دل‌نشین، روانی الفاظ و غنای معنا نظر دارد و تلاش می‌کند که پیوند مطالب پیش و پس از تخلص به لطیف‌ترین، هنری‌ترین و ابتکاری‌ترین شکل ممکن صورت پذیرد. به کارگیری تخلص در قصاید رواج بیشتری نسبت به دیگر انواع شعر دارد و از گریز استادانه و هماهنگ با معیارهای زیبایی شناسانه به «حسن تخلص» تعبیر می‌شود.

از سدهٔ (۷قمری) و مقارن با تکامل و رواج غزل سرایی و ضعف و افول قصیده سرایی شاعران گاهی صنعت حسن تخلص را در ابیات پایانی غزل به کار برده‌اند. شاید به دلیل همین تحولات و نیز کاربرد تخلص به مفهوم "لقب شعری" در آخرین بیت غزل در همین دوران، حسن تخلص با صنعت حسن مقطع در آمیخت، به طوری که در عصر "رضا قلی هدایت"، تخلص به مقاطع غزلیات اطلاق شد.

"همایی" معتقد است که "سعدی" برای رضایت سلاطین و حکام، این شیوه را ابداع کرد؛ "حافظ" نیز همین روش را برگزید و غزلیات آن‌ها سرمشق گویندگان بعد، به ویژه غزل‌سرایان عهد قاجار چون فروغی بسطامی، نشاط اصفهانی و وصال شیرازی شد.

بدیع نویسان مواردی چون پرداختن به حسن تخلص در یك یا دو بیت گریز زدن از (غزل) به مدح و توجه کردن به شأن و جایگاه ممدوح را به دلیل درآمیختن تخلص با مدح از معیارهای زیبایی شناسانهٔ حسن تخلص ذکر کرده‌اند.

نام مستعار یا لقب شعری شاعر :

تخلص به این معنا، نامی است جز نام اصلی، کنیه و لقب شاعر که بدان شهرت می‌یابد که آن را در پایان شعر به ویژه در قصیده و غزل می‌آورد، همچنین تخلص به بیتی اطلاق می‌شود که شاعر نام خود را در آن ذکر می‌کند. برخی از خاورشناسان از جمله "ابرمن" بر این گمان‌اند که تخلص از

ویژگی‌های شعر پارسی پیش از اسلام بوده است؛ نمونه‌هایی چون وجود تخلص با بسامد بالا در بقایای شعر پیش از اسلام و ترانه‌های عامیانه و نیز وجود تخلص در کهن‌ترین نمونهٔ شعر فارسی یا پهلوی فارسی شده، این ادعا را تا حدی تأیید می‌کند. می‌توان گفت در ادوار بعد، از سدهٔ ۵قمری و در عصر "سنایی" به تدریج مسئلهٔ «ضرورت تخلص»، مطرح شد و تا عهد قاجار ادامه یافت. با وجود این‌که تخلص را از ویژگی‌های شعر فارسی دانسته‌اند، مصادیقی از این صنعت را در شعر زبان‌هایی که متأثر از زبان و ادبیات فارسی است مثل شعر ترکی و اردو می‌توان یافت.

در شعر عربی با وجود پیشینه و کاربرد فراوان تخلص به معنای صنعت بدیعی، نشانه‌های قاطع و روشنی از کاربرد تخلص به معنای لقب و نام شعری دیده نمی‌شود.

در شعر پارسی به جا مانده از دوران نخستین، اولین تخلص‌های آگاهانه به رودکی تعلق دارد. پس کسایی، منوچهری و بسیاری از شاعران سدهٔ ٤ و آغاز سدهٔ ۵قمری نمونه‌های تخلص را می‌توان دید کاربرد تخلص در غزل از سدهٔ ٦قمری به بعد رواج یافت، در حالی که پیش از آن بیشتر در قصاید معمول بود.

عوامل تخلص‌های شاعران در دوره‌های نخستین :

خاستگاه جغرافیایی و نسب خانوادگی، مثل تخلص رودکی، کسایی و دقیقی.

۱- نسبت نام ممدوح، مثل تخلص منوچهری و خاقانی که از نام "منوچهر بن قابوس" و "خاقان اکبر منوچهر شروانشاه" و یا سعدی که به روایتی ضعیف از نام "سعد ابن زنگی" گرفته شده است.

۲- با توجه به شغل شاعر مثل تخلص عطار.

۳- عامل دینی – اعتقادی مثل حجت، لقب و تخلص ناصر خسرو.

٤- نام شاعران، بسیاری از شعرای دورهٔ نخستین از نام خود، تخلص گزیده‌اند، مثل «احمد»، تخلص احمد جام ژنده پیل.

در تاریخ ادبیات فارسی سنت تخلص گزینی توسط استاد حداقل به سدهٔ ٦ قمری می‌رسد: برای نمونه ابوالعلای گنجوی استاد خاقانی، ضمن قطعه‌ای که در هجو خاقانی سروده، تصریح می‌کند که «لقب» خاقانی را وی تعیین کرده است.

شفیعی کدکنی دو عامل موسیقایی و معنی شناسی را در انتخاب تخلص‌ها دخیل و مؤثر می‌داند و نشان می‌دهد که بیشتر تخلص‌ها با چند وزن ساده و کوتاه عروضی هماهنگ است.

ظهور "نیمایوشیج" و شکوفایی شعر جدید فارسی، شاعران نوپرداز را از قید تخلص آزاد کرد و بسیاری از شاعران ترجیح دادند که به همان نام و نام‌خانوادگی خود اشتهار یابند، هر چند که برخی از آنان در دوره‌هایی از حیات ادبی، تخلص خود را در اشعارشان به کار برده‌اند، از جمله مهدی اخوان ثالث و محمدرضا شفیعی کدکنی.

هجو :

هجو و هجا از مصدر «هجا، یهجو، هجواً» عربی گرفته شده و در لغت به معنی برشمردن عیب‌های کسی، نکوهیدن و سرزنش کردن، مذمت و بدگویی از کسی و لعن و نفرین است.

هجو در اصطلاح ادبی به نوعی شعر غنایی اطلاق می‌شود که بر پایه-ی نقد گزنده و دردانگیز بنا می‌شود و گاهی به سر حدّ دشنام یا ریشخند مسخره-آمیز و دردآور می‌انجامد. به بیان دیگر، هرگونه تکیه و تأکید بر زشتی‌های وجود یك چیز خواه به ادعا و خواه به حقیقت، هجو است. با توجه به این تعریف و تفاوتی که منتقدان ادبیات، بین هجو و فحاشی

قائلند، می‌توان تمام هرزه-درایی‌ها، ناسزاگویی‌های رکیك را که به لکه‌دار شدن حیثیت و آبروی افراد منجر می‌شود، از قلمرو هجو خارج کرد. هجویه، یا هجونامه نیز، شعر یا نثری است که بر پایه‌ی هجو و دشنام کسی باشد.

مهاجات نیز هجویه‌های شاعران برای یکدیگر است، از جمله مهاجات ابوالعلاء گنجوی (قرن ششم) و شاگرد او و نیز مهاجات خاقانی شروانی و رشیدالدین وطواط (متوفی ۵۷۳ ق) بسیار معروف است.

این نوع سخنوری در ایران، توسط بزرگترین گویندگان فارسی، چون رودکی، منوچهری، فردوسی، مولانا، سعدی، عبید زاکانی و حافظ به کار برده شده است. اشعار هیچ یك از بزرگترین گویندگان عرب نیز از هجوی یا استهزایی و تمسخری خالی نیست، این نوع سخنوری در اروپا نیز به-وسیله‌ی نویسندگان و اندیشمندان برجسته‌ای چون ولتر، رابله، پوپ، هراس، و گاه‌گاه به وسیله گوته و شکسپیر به کار رفته است. هیچ یك از این بزرگان قصد بد زبانی نداشته‌اند، بیشتر چون حق را گستاخ نمی‌توانستند بگویند، با خنده می‌گفتند.

تاریخچه-ی هجو :

با تأملی در ادبیات کهن ملل گوناگون درمی‌یابیم که این نوع بیان در آثار بازمانده-ی اغلب آنان، به صور گوناگون دیده شده است. در یونان قدیم از گویندگان پیش از هُومر (Homere) (از بزرگترین شاعران حماسه-سرای یونان در قرن هفتم ق.م و صاحب منظومه‌های حماسی ایلیاد و ادیسه) شعر از نوع هجا در دست نیست، اما از عهد هومر به بعد نمونه‌های فراوانی از این نوع ادبی به جای مانده است.

در ادبیات انگلیسی هجو به-طور مستقل حضور چندانی ندارد، بلکه کاملا آمیخته با طنز است. در ادبیات این کشور، برای بدگویی و نکوهش به جای هجو، نوعی قلم-اندازی‌های اغراق-آمیز، به-عنوان کاریکاتور رایج بوده است.

در ادبیات عرب، به دلیل کثرت جنگ‌ها، غارت‌ها و خشونت‌های جاهلی، هجو به‌عنوان یکی از ابواب و فنون مستقل شعر این دوره به کثرت دیده می‌شود. در واقع هجو برای شاعر بدوی به منزله‌ی سلاح قبیله‌ی اوست که بدان از شرف و ناموس قبیله‌ی خویش دفاع کند. بنابراین بیشتر جنبه‌ی قبیله‌ای دارد تا شخصی. پس هجو در شعر عرب مخصوصا پیش از اسلام از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و "جَزَول بن اوس العسبی" ملقب به حطیئه (متوفی ۵۱ ه‍ق)، اخطل (۹۲-۲۰ ق)، فرزدق (۱۱٤-۱۹ق)، جریر (۱۱٤-۳۳ق) از پرآوازه‌ترین هجوسرایان عرب هستند.

خاستگاه هجو در شعر فارسی :

درباره‌ی خاستگاه و منشا هجو در ادبیات فارسی، اعتقاد صاحب-نظران و منتقدان متفاوت است. عده‌ای از آنان معتقدند که در شعر ابتدایی فارسی هجو وجود نداشته است، زیرا در آثار باقی-مانده ادب پارسی باستان، میانه و پاره‌ای از ابیات پراکنده‌ی دری عهد طاهری و صفاری، هیچ-گونه اثری از هجو دیده نمی‌شود و همچنین اظهار می‌دارند که شاعر پارسی زبان در نتیجه-ی آشنایی با شعر عرب دریافت که می‌توان برای برآوردن امیال و مقاصد از سلاح هجو در شعر بهره گرفت، بنابراین معتقدند که هجو از ادبیات عرب وارد شعر فارسی شده است. اما بنا به دلایلی چند می‌توان در صحت این نظریه تردید کرد:

۱. ستایش و مذمت، تحسین خوبی‌ها و تقبیح بدی‌ها از مضامین مشترک ادبیات همه-ی ملل است؛ اگر آثار باقی مانده‌ی ملتی در خصوص این مضامین، مسبوق به سایر آثار باشد، نمی‌توان او را مبدع و سایرین را مقلّد به حساب آورد.

۲. در آثار اندک باقی-مانده از ادبیات ایران قبل از اسلام، تمام مظاهر ضددینی و شرک از بین رفته است و به صرف برجای ماندن اثری نمی‌توان منکر وجود آن در گذشته شد.

۳. نخستین اشعار پراکنده و مختصر بازمانده از شاعران پارسی‌گوی، نشان می‌دهد که این ابیات مشتمل بر مضامین هجوند و شاید بتوان ادعا کرد، توفیق ماندگاری این ابیات نیز مرهون مضمون آنها است. مثل ابیات «یزید بن مفرغ» در هجو سمیه، ترانه‌ی مردم بلخ در هجو اسد بن عبدالله یا سروده‌ی مردم بخارا در مذمت عشق-بازی‌های سعید بن عثمان. اگر بنا باشد که این سروده‌ها را به عنوان اولین سروده‌های فارسی تلقی کنیم، باید بگوییم نطفه-ی شعر فارسی با هجو بسته شده است.

٤. انگیزه‌ها و عناصر هجو و هزل در شعر شاعران عرب در مقایسه با شعر شاعران پارسی‌گوی تفاوت فاحش دارد. اغراض هجو در شعر عرب بیشتر جنبه‌ی قبیله‌ای دارد، حال آن-که در شعر فارسی، هجو بیشتر جنبه شخصی دارد. در شعر هجوی عرب، بیشتر به مذمت خصوصیات باطنی و اخلاقی افراد و قبایل توجه شده، در حالی- که در شعر فارسی خصوصیات جسمانی، از عناصر مهم هجو به شمار می‌روند. با توجه به مطالب فوق آیا می‌توان گفت هجو در شعر فارسی تقلیدی از هجو در شعر عربی است.

پیشینه‌ی هجو در شعر فارسی :

گذشته از نمونه‌های ذکر شده‌ی هجو در نخستین اشعار فارسی به‌جا مانده از ادبیات بعد از اسلام؛ آنچه از اشعار فارسی قرن چهارم در دست است، نشان می‌دهد که در آن دوره هجو و هزل در شعر فارسی به حدّ کافی معمول بوده و غالبا جنبه‌ی شوخی بین شاعران و دوستان و نزدیکان آنان، یا جنبه‌ی تعرض از طرف شاعر به مخالفان او داشته است. منتهی باید توجه داشت که این رکاکت به شدت دوره‌های بعد نمی‌رسد. این هجویه‌ها اغلب لحنی ملایم و متین دارد، اما به تدریج مضمون‌های هجویه‌ها، بی‌پرواتر و گستاخانه‌تر می‌شود. به-طوری که در دوران سلجوقیان (۴۲۹-۷۰۰ ه.ق) هم حجم این نوع شعر در دیوان‌ها بیشتر شده و هم زبان آنها بی‌پرواتر و گستاخ‌تر شده است. سنایی غزنوی (۴۶۷-۵۲۹)

بنیان‌گذار شعر عرفانی فارسی، نیز در هجوسرایی طبع‌آزمایی کرده است بخش بزرگی از کلیات او از جمله قسمت‌هایی از حدیقه‌الحقیقه را هجویه‌ها تشکیل می‌دهد.

سده‌ی ششم هجری را می‌توان اوج ترقی هجوسرایی در شعر فارسی دانست و برخی از برجسته‌ترین هجوسرایان پارسی‌گو در این سده بر آمده‌اند. بزرگترین شاعر هزل‌سرا و هجوگوی این قرن، سوزنی سمرقندی (متوفی ۵۶۲) است که زبانی تند و گزنده و هتاك دارد؛ هزلیات و هجویات وی، به رغم رکاکت مضمون از اسلوبی ممتاز و سبکی استادانه برخوردار است.

از دیگر هجوسرایان معروف قرن ششم انوری ابیوردی است. نمونه‌ای از هجو انوری در هجای درازی قدّ کسی:

ای خواجه! بلندیت رسیده است به جایی
کز اهل سماوات به گوش تو رسد صوت
گر عمر تو چون قدّ تو باشد به درازی
تو زنده بمانی و بمیرد ملك الموت

از همین دوره به بعد به دلیل انحطاط کلی جامعه، در اثر حملات مختلف غُزان، مغولان و... رواج شاعری در بین مردم عامی و کم سواد، شعر بسیاری از جنبه‌های خوب و ارزنده‌ی خود را از دست داد و هجویه-سازی نیز رواج بیشتری گرفت.

یکی دیگر از هجوسرایان معروف شعر فارسی، عبید زاکانی، طنزپرداز قرن هشتم (معاصر حافظ) است. وی هجو و طنز و هزل‌های بسیاری در انتقادهای اجتماعی و سیاسی دارد، از جمله رسائل انتقادی و هزل-آمیز وی: صد پند، ریش-نامه، رساله‌ی ده فصل، تعریفات، رساله-ی دلگشا، اخلاق-الاشراف و... است. هجویه‌های عبید زاکانی اغلب به نثر نگاشته شده است.

در روزگار مشروطه، مسایل سیاسی و اجتماعی در درجه‌ی اول اهمیت قرار گرفت و اهل قلم از هر طبقه و گروه استعداد خود را در راه آزادی-خواهی به کار گرفتند. در این دوره شعر هجوآمیز رنگ تازه‌ای به خود گرفت و هجو عصر مشروطه، یك هجو ملی و مردمی است که هدف آن به هیچ وجه اغراض شخصی نیست، بلکه به-عنوان یك سلاح در خدمت اهداف ملی و مردمی قرار گرفت از روزگار بعد از مشروطه، هجویه‌های ملك‌الشعرای بهار، عارف قزوینی، ایرج میرزا درخور ذکر است.

انواع هجو :

هجو از نظر اغراض به چند دسته ۱.هجای شخصی ۲.هجای اجتماعی ۳. هجای دینی ٤. هجای سیاسی، تقسیم می‌شود و از نظر صراحت در معنی یا پوشیدگی به دو نوع هجو مستقیم یا صریح و هجو غیرمستقیم تقسیم می‌شود.

هجو صریح که در آن دشنام‌های سخت و واژه‌های رکیك و زننده به کار رفته است و در واقع با هزل آمیخته است، این نوع بر خلاف ظاهر گستاخانه‌ی خود از تأثیر کمتری برخوردار است. اما در نوع هجو خفی یا غیرمستقیم، شاعر به وضوح و صراحت، نارضایتی خود را از وضع موجود ابراز نمی‌کند و سخنان او با دشنام‌های صریح همراه نیست، اما از مضمون و معنی بسیار مؤثری برخوردار است، سرودن این نوع هجا به مهارت و استادی بیستری نیاز دارد.

چند نمونه هجو از عبید زاکانی

شیطان را پرسیدند که: «کدام طایفه را دوست‌تر داری؟» گفت «دلالان!» گفتند چرا؟ گفت: «از بهر آن-که من به سخن دروغ از ایشان خرسند بودم، ایشان سوگند دروغ را نیز بدان افزودند.»

شخصی از خطیبی سؤال کرد: «والسماءِ ذاتَ الحُبُك» چه معنی دارد؟ گفت «همه کس دانند که سماء زمین باشد و ذات هم از این دست چیزکی، و حُبُك هم نه من دانم نه تو و نه آن-که این گفته است.»

لغز (چیستان) :

لغز یا چیستان آن است که نام چیزی- را پوشیده دارند، اما با ذکر اوصاف آن از شنونده بخواهند که نام آن چیست. در لغز یا چیستان به-جای ذکر اسم چیزی، اوصاف آن-را بیان کنند و خواننده در ضمن آن اوصاف پی به- مورد وصف می-برد. لغز ممکن است یك بیت یا یك شعر کامل باشد. چون بیشتر در هنگام طرح آن از لفظ «چیست آن» استفاده می-شود به -آن «چیستان» گویند و گاه این لفظ را به-کار نمی-برند. مثال:

چیست اندر دهان بی-دندانش
هرچه افتاد ریز-ریز کند
چون زدی در دو چشم او انگشت
در زمان هر دو گوش تیز کند

***

لعبتی چیست نغز و خاك مزاج
که به- آب است از جهان خرسند
دست بر سر نهاده پنداری
به- سر خویش می-خورد سوگند

جواب اولی قیچی و دومی کوزه-ی آب است.

از چیستان بعضی برای آزمایش طبع شعری خود استفاده می-کردند؛ چنان-که رادویانی در ترجمان-البلاغه به -این موضوع اشاره کرده است: «دیگر از جمله- صنعت لغز گفتن است و آن خوشست بر امتحان طبع و

آزمودن خاطر». اگر شاعر در گفتن خصوصیات چیزی به -تکلف دچار نشود و از الفاظ معترضه استفاده نکند نیکوست. شمس قیس در المعجم گوید: «این صنعت چون عذب و مطبوع افتد و اوصاف آن از روی معنی با مقصود مناسبتی دارد و به- حشو الفاظ دراز نگردد و از تشبیهات کاذب و استعارات بعید دور بود، پسندیده باشد و تشحیذ خاطر را بشاید».

این صنعت در ادب فارسی اولین-بار در فصل ۵۲ کتاب ترجمان-البلاغه با نام «الغاز و محاجات» آمده و نمونه-هایی در آن- کتاب بیانگر این است که صنعت معما نیز داخل در همین صنعت است، اما در حدائق «لغز» از «معما» تفکیك شده و نویسنده گفته است: «این صنعت همان معماست الا که این -را طریق سؤال گویند و عجم این -را چیستان خوانند.» در المعجم نیز جداگانه بررسی شده و در دیگر کتب به- روش المعجم مطرح است.

چیستان در لغت و اصطلاح :

در کتب علم بدیع، چیستان در لغت، چیزی پوشیده -را گویند؛ و در اصطلاح عبارت است از کلامی موزون که دلالت کند بر عین شیئی از اشیا، به -ذکر خواص و لوازم و حصر صفات و سمات آن؛ دلالتی که در آن خفایتی باشد؛ به این معنی که دیریاب و به-گونه-ای باشد که آگاهی از آن در گرو تیزهوشی و باریك-بینی و خرده-سنجی باشد.

چیستان در عربی، ادعیه و ادعوه به -معنی چیستان، و مداعات به-معنی «چیستان-گفتن» است. احجیهٔ مرادف ادعیه است و محاجات نیز همان چیستان است. این صنعت اگر با شیوایی الفاظ و ابتکار معانی توأم باشد، پیش اهل ادب بسیار مهم، گران-مقدار و میدان هنرنمایی شعرای بزرگوار است.

چیستان- را از دیرباز در ادبیات ملل مختلف می-توان سراغ گرفت. در ادبیات عربی، عبری، یونانی، لاتینی و انگلوساکسون (انگلیسی کهن) نمونه-های متعددی از چیستان (لغز) یافت می-شود. در آثار بر-جا مانده از ادبیات

انگلوساکسون، غالب چیستان-ها وصف یا تشریح خصوصیات اشیا و عوالم است و در پایان هر چیستان همواره سؤالی مندرج است که مخاطب، اسم موضوع چیستان -را استفسار می-کند. تفاوت لغز-های انگلوساکسون با لغز-های فارسی در آن است که لغز-های فارسی پرسش- را در آغاز مطرح می-کند و بیشتر با جمله «چیست آن» شروع می-شود در صورتی که در ادبیات انگلوساکسون این پرسش در پایان لغز ذکر می-شود.

ترجمه-ی لغز «قو» نمونه-ای از این نوع لغز-هاست:

لباس من نرم و بی-صداست، به -هنگامی که به-روی زمین گردش کرده یا آب- را به-هم می-زنم، صدایی از آن شنیده نمی-شود، گاه هوای رقیق با البسه من دست به-هم داده مرا بر فراز مسکن مردم می-برند و ابر نیرومند مرا از بالای سر جهانیان از نقطه-ای به-نقطه دیگر راهنمایی می-کند. بال و پر من وقتی به-هم می-خورد آهنگی بلند پیدا می-کنند و وقتی نزدیك زمین و آب روان نیستم خنیاگری می-نمایند. در آن-هنگام من به- مثابه روحی هستم و بدن من ناپدیدست. بگو بدانم من کیستم و نامم چیست؟

گونه-ای از لغز در اصطلاح غربی Logogriphگویند و آن جدولی معمایی است که پاسخ آن با قلب حروف پیدا می-شود

در پارسی چیستان هم می-تواند به-صورت نثر و هم شعر بیاید.

چیست آن-که تا نامش -را بیاورند بشکنند؟

عجایب صنعتی دیدم درین دشت
چو سر را می-بریدند زنده می-گشت

جواب اولی سکوت و دومی قلم است.

لغز در اصطلاح ادبای فارسی که آن-را چیستان (چیست آن) نیز می-گویند در ریشه-ی لغوی به-معنی سخن پوشیده، پیچیدگی، پوشیدگی و کژمژی است؛ در اصطلاح بدیع آن است که گوینده از چیزی به- راحت نام نبرد اوصاف آن-را چنان برشمرد که شنونده-ی روشن-طبع صاحب-ذوق، از شنیدن آن، پی

به- مقصود گوینده ببرد. عنصری شاعر قرن پنجم در لغز شمشیر چنین می-گوید:

چیست آن آبی چو آتش و آهنی چون پرنیان
بی-روان تن، پیکری پاکیزه چون بی-تن روان
گر بجنبانیش آبست، ار بلغزانی درفش
ر بیندازیش تیر است ار بخمانی کمان

و قصیده منوچهری در وصف شمع که مطلع آن چنین است:

ای نهاده بر میان فرق جان خویشتن
جسم ما زنده به-جان و جان تو زنده به-تن
هر زمان روح تو لختی از بدن کمتر کند
گویی اندر روح تو مضمر همی-گردد بدن

انواع چیستان :

چیستان-ها- را می-توان به- چند رده بخش کرد:

الف) چیستان-هایی که شاعران سروده-اند و سپس سینه به- سینه به ما رسیده است. مانند این بیت در لغز شمع:

آن چیست که در انجمنش جا باشد
خورشید عذار و سرو بالا باشد
جانش نبود ولی بمیرد هر روز
این طرفه که بنشسته و بر پا باشد

ملا احمد سراج سبزواری

ب) چیستان-هایی که ریشه در فرهنگ مردم داشته و سینه به -سینه بوده و سپس به -شعر درآمده که چیستان-های عامیانه نامند. همانند این لغز در فرهنگ بختیاری درباره-ی لیمو گفته می-شود:

آن چیست هفت برادر در یك قبا، معجزه-اش کار خدا؟

ج) چیستان-هایی که به- رخسار نثر درآمده و بیشتر با «آن چیست» آغاز شده است. مانند این لغز درباره-ی قلم:

آن چیست که می-نویسد، ولی نمی-تواند بخواند؟

معما :

معما در لغت به-معنی پوشیده و در اصطلاح آن است که نام کسی یا چیزی -را پوشیده بیاورند که فهم آن با تصحیف، قلب، و فکر و دقت زیاد حاصل گردد. مثال از قرآن، در سوره-ی هود می-توان از آیه-ای نام «هود» را به-گونه-ای استخراج کرد: «ما من دابهٔ الا هو آخذ بناصیت-ها»

می-توان گفت معما شعر کوتاهی است که شاعر در آن اسم کسی یا چیزی را پنهان کرده است و خواننده پس از تأمل بسیار می-تواند آن نام -را بیابد.

گر بخواهی نام آن زیبا رخ سیمین بدن

رو تو قلب قلب-را بر قلب قلب زن

مقلوب کلمه-ی قلب -را که بلق است چون بر مقلوب حرف وسط کلمه-ی قلب یعنی لام که به-حساب ابجد سی و مقلوب آن یس است بپیوندد، بلقیس می-شود. معما- را در کتب سنتی جزو صنایع بدیع معنوی مطرح کرده-اند.

چو نامش بپرسیدم از ناز و کبر

به- دامن چو برخاست بربط بسود

بدانست از وی به -تازی جواب

که- رایش به -بربط بسودن چه بود

امیرعلی-پور تکین

جواب: مسعود.

این صنعت جهت طبع-آزمایی مناسب است و این-که میزان قریحه و قدرت شاعری خود- را بیازمایند و برای سرگرمی و تفنن می-توان از آن استفاده

کرد که به- زیبایی کلام چیزی نمی-افزاید، بلکه از تکلف و تصنع نیز برخوردار است.

رضاقلی-خان هدایت در مدارج به -زیبایی در نقد آن گفته است: «شاعر باید در سخن سهل و ممتنع و صاف و روان و منسجم کوشد؛ چرا از راستی به -کجی گراید و از صفا به -در رود از حل به- عقد. چرا که معما مایه-ی تعقید نظم است.»

معما این است که به- جای ذکر اسم کسی یا چیزی به- نحو پیچیده-ای مثلاً با توسل به- حساب جمّل از مشخصات و اوصاف او یاد شود، به-طوری-که پس از تأمل بسیار ذهن متوجه موضع شود.

هر چند لغز (چیستان) و معما- را می-توان در روش تضمن از فروع روش ایهام گنجاند یا از فروع بحث کنایه از موصوف در علم بیان محسوب کرد. اما لغز و معما در حقیقت دو نوع ((genre شعری هستند و باید در «انواع ادبی» مطرح شوند.

فکن از مطلع سبع-المثانی حرف ثانی- را

پس آن-گه رو تماشا کن جمال یار جانی -را

مقصود از کلمه-ی (سبع-المثانی) سوره-ی فاتحهٔ-الکتاب است و چنانچه از مطلع این سوره که (الحمد) است حرف ثانی -را که مراد (ل) است حذف کنیم اسم احمد به-دست می-آید.

جامی در شناساندن معما و لغز چنین می-گوید: «معما کلامی است موزون که دلالت بر اسمی از اسما به- طریق رمز و ایما. دلالتی که سلامت فطرت و استقامت ذهن به -صحت آن حکم کند. لغز عبارت است از کلامی موزون که دلالت کند بر ذات شیئی از اشیا به- ذکر صفات و علامات آن به -وجهی که او را جدا گرداند از جمیع ماعدا.»

در کتب قدیم معما- را با لغز یکی می-نامیدند همان-گونه که در ترجمان-البلاغه مثال-های معما برای لغز آورده شده، پس می-توان گفت که معما همچون لغز در ادب فارسی اولین-بار در فصل ۵۲ کتاب

ترجمان-البلاغه با نام «الغاز و محاجات» ذکر شده و بعدا آن-را نویسندگان حدائق-السحر و المعجم معما نامیده-اند و دیگران هم همین روش -را ادامه داده-اند.

در اصطلاح ادبی معما- را کلامی گویند که دلالت کند بر اسمی از اسامی، به- فنون دلالت لفظی و صنوف اشارات حرفی؛ و هر آینه ناظم او را از تصرفی چند مخصوص ناگزیر بود؛ و آن تصرفات، به-حکم استقرا بر سه گونه باشد: تحصیل، تکمیل، تسهیل؛ که شرح آن در کتب سنتی بدیع آمده است.

بهترین و ادبی-ترین تعمیه یا معما، آن کلامی است که لفظ قبل از تغییر نیز دارای معنی صحیحی باشد و نخست معلوم نگردد که تعمیه در آنست.

تفاوت چیستان و معما :

فرق میان معما و لغز (چیستان) از اینجا معلوم می-گردد که دلالت معمایی به- اشارت حرفی و دلالت لفظی باشد؛ و دلالت لغزی به -ذکر لوازم شی و حصر سمات و عدّ صفات او بود؛ و بعضی گفته-اند: مطمح نظر اعتبار، در معما اسم است؛ و در لغز مسمی؛ مثال در صفت عصا:

دستگیری که دید پا بر جا
کز سر دست می-رود پایش؟
موسوی نسبت است و با آدم
پیشتر ذکر کرده قرایش
چون صبا عاشق است و سرگردان
شقی از وی بمان و بنمایش

لغز و معما قریب به -یکدیگرند اما متفاوت هستند.

چیست آن شکل آسمان کردار
کآفتاب اندر او گرفته قرار
رشید وطواط

این لغز در تعریف انگشتری است.

می-دانیم که بین معما و چیستان فرق بسیارست. در معما به-گونه-ای حروف قافیه و صناعات شعری لازم نیست، معما همیشه پیچیده-تر از چیستان است و نیاز به -آگاهی-های ژرف از شگرد-های ادبی دارد؛ اما چیستان در عین سادگی پرسش- را بیان می-کند.

از محمدبن سلیمان-بن فطرس نقل کنند که در حل الغاز ید طولایی داشت؛ بعضی بر آن شدند که لغزی محال انشا کرده حل آن-را از او بخواهند، اما او باز هم جواب گفت.

واگوشک :

واگوشک که لغت محلی لغز و چیستان است، نه مانند لغز در بند قافیه و قواعد شعری است و نه مثل معما در قید تکلفات و تعقیدات غریب است؛ بلکه بهترین مضامین و شیرین-ترین معانی در قالب الفاظ محلی بیشتر به-طور سؤال خواسته می-شود.

واگوشک-ها اغلب بین مردم مصطلح بوده و در حقیقت یک شاخه-ی مهم از فولکلور و ادبیات توده-ی مردم می-باشد.

آهو بچرا؛ بچه-ی آهو بچرا

آهو بچرید و بچرانید گله- را

آهو چو بدید آن سوار یله -را

آهو برمید و برمانید گله -را

ستارگان و ماه که با رسیدن خورشید فرار می-کنند.

برای بررسی بهتر واگوشک، برای نمونه واگوشک-هایی در یک موضوع از محل-های متفاوت آورده می-شود.

سه دکان تو به تو

اولی تافته-فروش

دومی آردفروش

سومی چوب-فروش
(شیراز)
سه دکان دوش به دوش
اولی طاقچه-فروش
دومی اطلسی-فروش
سومی مشك-فروش
(تهران)

گاه یك سخن -را به -دو اعتبار، هم معما توان شمرد و هم لغز؛ مثال در اسم جلال:

ای حکیمی که ز کلك تو اگر نقطه فتد
بر رخ حجله-نشینان فلك خال شود
چیست آن نام که بر حرف نخستش الفی
گر زیادت کنی ای خسرو دین دال شود
ور فصیحی بخرد باقی آن نام بزرگ
به -زبان برگذراند به- یقین دال شود

این ابیات از آن حیث که دلالت بر اسمی دارد معما باشد و از آن جهت که دلالت او به -ذکر احوال و اوصاف است، لغز بود.[۲۸]

وزن ۲:

هر سخن از ترکیب مجموعه‌ای از کلمات به وجود می‌آید که واحد شمارش آن را «هجا» می‌نامیم. با ایجاد تناسب و هماهنگی بین هجاهای گفتاری کلامی موزون و دارای وزن شکل می‌گیرد. هر وزن خود از تکرار یکی از پایه‌های اصلی عروضی یا ترکیب دو پایه و تکرار آن‌ها به تناوب حاصل

می‌شود. که بدان بحر نیز گفته می‌شود. وزن شعر به وسیله افاعیل یا پایه‌های عروضی سنجیده می‌شود.
معیار وزن در شعر پارسی «یك مصرع» است که برای کامل شدن وزن شعر باید هر دو مصرع دارای یك وزن باشد. اما در شعر عربی معیار وزن یك بیت است.

موریس گرامونت گوید:
« وزن ادراکی است که از احساس نظمی در بازگشت زمان‌های مشخص حاصل می‌شود. آن امری حسی است و بیرون از ذهن وجود ندارد و وسیله ادراك آن حواس ماست ».

ابن‌سینا در تعریف ایقاع (وزن موسیقی) گوید:
«ایقاع، سنجش زمان است به وسیله نقره‌ها (هر ضربه‌ای که با مضراب به سیم ساز وارد می‌شود). اگر این نقره‌ها معرف تعداد و چگونگی هجای کلمات باشند وزن شعری به وجود می‌آید».

خانلری در تعریفی بسیار ساده گوید:
«شاید دیده باشید که نور چراغ دریایی به تدریج افزایش می‌یابد تا به حد علای درخشیدن می‌رسد سپس ناگهان خاموش می‌شود. از مشاهده نظمی محور روشنی و خاموشی این چراغ است بیننده ادراك وزن می‌کند. در این سلسله از امور مرحله خاموشی که تکرار می‌شود «زمان مشخص» است».

از اینجاست که می‌توان قدیمی‌ترین تعریف وزن را دریافت؛ آریستوکِسنوس به شاگرد ارسطو، گوید:
«وزن نظم معینی است در زمان»

انواع وزن:

روشن است که صوت گفتار، بیشتر همان خواص صوت از قبیل امتداد و ارتفاع، زیر و بمی، زنگ یا طنین و شدت را داراست. لذا برحسب آن که کدام یك از این خواص چهارگانه، اساس ایجاد نظم و هماهنگی بین هجاها قرار گیرد، وزن شعر انواع مختلفی پیدا می‌کند:

أ) وزن کمی:

که همان وزن عروضی است و در آن امتداد زمانی هجاها مبنای وزن قرار می‌گیرد. در این نوع وزن توازن و کیفیت هجا نیز در هر دو مصرع کامل است و هجاهای بلند و کوتاه در برابر هم قرار دارد. در زبان‌های فارسی – عربی و سانسکریت بر این وزن شعر سروده می‌شود.

ب) وزن ضربی (تونیك):

که شدت برخی از هجاها نسبت به بقیه مبنای وزن شعر قرار می‌گیرد. نظیر آن‌چه در زبان‌های انگلیسی و آلمانی مورد استفاده است.

ج) وزن آهنگی:

در این نوع، هجاها بر اساس ارتفاع و زیر و یمی منظم می‌گردند. مانند آن‌چه مبنای سرایش شعر در زبان چینی است.

د) وزن طنینی (کیفی):

که بر حسب تناسب میان طنین و زنگ اصوات به وجود می‌آید.

ه) وزن عددی:

که در آن اساس بر شماره و تعداد اصوات، صرفنظر از خواص آنان، استوار است. بدین معنا که مبنای هماهنگی و وزن شعر – برابری شماره اصوات در هر مصرع است و عامل دیگری در آن دخیل نیست.

و) وزن هجایی:

که در آن مبنای وزن فقط بر تعداد هجاها بنا نهاده شده است. این وزن مخصوص زبان‌هایی است که مصوت‌ها و هجاهای آن دارای کشش معینی است مانند زبان فرانسه.

ز) وزن دوری (متقارن یا قرینه‌ای):

وزن دوری یا متناوب یا دوپاره در اشعاری است که بتوان هر یك از مصراع‌ها را به دوپاره متشابه یا دو نیم مصراع تقسیم کرد که وزن پاره نخست عینا در پاره دوم تکرار می‌شود. در این وزن شاعر می‌تواند هر پاره را با پاره بعد مقفی (هم قافیه) سازد و به اصطلاح تصریع به وجود آورد.

==========

عروض و قافیه در شعر فارسی :

شعر را سخنی موزون و با قافیه خوانده اند و منطقیان نیز اگر چه معتقدند که شعر سخنی خیال انگیز است، اما وجود وزن یا وزن و قافیه را برای شعر ضروری دانسته اند. حتا خواجه نصیرالدین توسی وزن را به دلیل خیال انگیز بودن، از فصل های ذاتی شعر دانسته است. اصولن شعر

همیشه نزد مردم موزون بوده و تنها در سده ی اخیر، شعرهای بی وزن نیز سروده شده است. شعرهای بی وزن گرچه خیال انگیز هم باشند، اما شور و فسون اشعار موزون را ندارند.

مراد از خیال انگیز بودن یك شعر چیست؟ این پرسشی است که همواره در برابر شاعران مطرح می شود. اگر بگویید : "خورشید طلوع کرد" تنها خبر از طلوع خورشید داده اید، اما اگر بگویید: "گل خورشید شکفت"، افزون بر دادن خبر طلوع خورشید و آغاز روز، سخن شما خیال انگیز و موزون و زیبا نیز هست. چرا خیال انگیز است؟ زیرا شما پیوند نهانی زیبایی میان خورشید و گل را یافته اید و خورشید را به گل، و طلوعش را به شکفتن تشبیه کرده اید. این سخن شما موزون نیز هست، زیرا بخش هجاهای آن با نظمی زیبا کنار هم نشسته اند و اگر می گفتید: " گل خورشید شکفته شد"، این سخن شما تنها خیال انگیز بود، اما از نعمت وزن بهره ای نداشت.

وزن به شعر زیبایی سحرآمیزی می بخشد و آن را شورانگیز می سازد. اگر وزن شعری را برهم بزنیم خواهیم دید که تا چه میزان از زیبایی و تاثیر آن در خواننده کاسته می شود. به عنوان مثال اگر شعر:

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

به صورت بی وزن درآید، در می یابیم که چقدر زیبایی و شورانگیزی اش را از دست داده است.

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

پس وجود وزن در شعر از فصل های ذاتی آن است. از این رو کسانی که با شعر و شاعری سر و کار دارند، به ویژه با شعر فارسی، باید شناختی از وزن و قواعد ان داشته باشند، زیرا وزن های شعر فارسی از نظر خوش آهنگی و زیبایی و کثرت و تنوع و نظم در جهان بی نظیر است.

پیش از آغاز آشنایی با علم عروض، نخست باید با چند اصطلاح آشنا شویم:

▪ حرف:

شاعر با واژه به سرودن شعر می پردازد و واژه خود از واحدهای کوچك تری به نام حرف تشکیل شده است، بنابراین برای شناختن وزن شعر به ناچار از حرف آغاز می کنیم. باید توجه داشت که در وزن شعر، صورت ملفوظ حروف مد نظر است نه شکل نوشته شده ی آن ها. مثلن واژه ی "خواهر" به صورت "خاهر" تلفظ می شود و پنج حرف دارد : (خ ا ه َ ر) و واژه ی "نامه" به صورت "نامِ " تلفظ می شود و چهار حرف دارد(ن ا م ِ).

حرف بر دو گونه است : صدادار و بی صدا

مصوت ها :حرف های صدادار (حرکات):

زبان فارسی دارای سه حرف صدادار کوتاه و سه حرف صدادار بلند است.

حرف های صدادار کوتاه یا "حرکات" عبارتند از : َ ، ِ ، ُ مثلن در کلمات سَر، دِل، پُل.

هر یك از حرکات، که در خط فارسی به صورت اِعراب، در بالا یا زیر حرف قرار می گیرند و بعد از آن حرف تلفظ می شوند. یك حرف به شمار می آید.

حرف های صدادار بلند عبارتند از : "و"، "ا"، "ی" مثلن در آخر واژه های "کو"، "پا"، "سی".

▪ نکات مهم:

۱ هر حرف صدادار بلند تقریبن دو برابر حرف صدادار کوتاه است، از این رو حرف صدادار بلند در وزن شعر فارسی دو حرف به شمار می آید.

۲ "و"، "ا"، "ی" زمانی حرف صدادار بلند و دو حرف به شمار می آید که دومین حرف هجا باشند. مثلن در کلمات "کار"، "سو" و "دید" حرف های صدادار، بلند و دو حرف به شمار می آیند، اما حرف "و" در کلمه ی "وام" و "قول" و حرف "ی" در کلمات "یاد" و "سیل" بی صدا هستند، زیرا به ترتیب نخستین و سومین حرف هجا هستند.

▪ صامت ها :حرف های بی صدا

زبان فارسی دارای ۲۳حرف بی صدا است :

ء(=ع) ، ب ، پ ، ت (=ط) ، ج ، چ ، خ ، د ، ر ، ز (=ذ ، ظ ، ض)، ژ، غ، س (=ث ، ص) ، ش ، غ (=ق) ، ف ، ك ، گ ، ل ، م ، ن ، و (در آغاز کلمه ی وجد) ، ه (= ح) ، ی(در آغاز کلمه ی یاد).

● هجا:

هجا یا بخش، یك واحد گفتار است که با هر ضربه ی هوای ریه به بیرون رانده می شود. در زبان فارسی هر هجا دارای یك حرف صدادار است که دومین حرف هجاست. از این رو در هر گفته به تعداد حرف های صدادار هجا وجود دارد. مثلن کلمه ی (پر) یك هجایی و کلمه ی (پر وا) دو هجایی و کلمه ی (پر وا نه) سه هجایی و کلمه ی (آ □ زا □ دِ گی) چهار هجایی است.

▪ انواع هجا:

در وزن شعر فارسی انواع هجا سه دسته هستند: کوتاه، بلند و کشیده.

۱) هجای کوتاه:

دارای دو حرف است و با علامت U نشان داده می شود. مانند کلمات: نه (نَ) و تو (تُ)

۲) هجای بلند:

دارای سه حرف است و با علامت _ نشان داده می شود. مانند کلمات: نر، پا.

۳) هجای کشیده:

دارای چهار یا پنج حرف است و با علامت _ U نشان داده می شود. مانند کلمات: نرم، پارس.

متوجه باشید که یك یا دو حرف آخر هر هجای کشیده، هجای کوتاه نیست بلکه از نظر امتداد هجاها، در حکم یك هجای کوتاه است، زیرا هر هجای فارسی باید دارای یك حرف صدادار باشد.

نکات بسیار مهم:

۱ گفتیم که امتداد هر حرف صدادار بلند دو برابر حرف صدادار کوتاه است از این رو در وزن شعر فارسی هر حرف صدادار بلند دو حرفی به شمار می آید. مثلن کلمه ی (سی) سه حرفی است. هر یك از حرف های دیگر؛ چه صدادار کوتاه و چه بی صدا، یك حرف به شمار می آیند.

۲ در وزن شعر، حرف "ن" پس از یك حرف صدادار بلند در یك هجا (یعنی نون ساکن)، به شمار نمی آید. مانند: برین = بری، خون = خو.

ولی اگر حرف "ن" به هجای بعد منتقل گردد، آن گاه در این هجای جدید، پس از حرف صدادار بلند قرار نمی گیرد و از این رو به شمار می آید. مثلن اگر

monjimoud.persianblog.ir

"دوان آمد" را به صورت "دوانامد" تلفظ کنیم، یعنی حرف "ن" به صورت "نا" در هجای جدید قرار بگیرد، پس دیگر پس از حرف صدادار بلند نیست، لذا به شمار آمده و تلفظ می شود.

۳ " آ " در خط برابر است با همزه ی صدادار و حرف صدادار بلند " ا "، از این رو سه حرف به شمار می آید. مثل: "آباد" که نخستین هجایش سه حرفی است و هجای دومش چهار حرفی.

• وزن شعر فارسی:

وزن شعر عبارت است از نظمی در اصوات گفتار، مثل وزن شعر فارسی که بر پایه ی کمیت هجاها و نظم میان هجاهای کوتاه و بلند قرار دارد.

▪ عروض:

علمی است که قواعد تعیین وزن های شعر (تقطیع) و طبقه بندی وزن ها را از جنبه ی نظری و عملی به دست می دهد.

▪ واحد وزن:

واحد وزن در شعر فارسی و بسیاری از زبان های دیگر، مصراع است. از این رو وزن هر مصراع از یك شعر، نمودار وزن مصراع های دیگر است. هنگامی که شاعر مصراع نخست شعر را سرود به ناچار باید دیگر مصراع ها را هم در همان وزن بسراید.

واحد وزن در شعر عرب بیت است. در نام گذاری وزن های شعر فارسی نیز، بر پایه ی سنت دیرینه، واحد وزن را بیت می گیرند.

▪ قواعد تعیین وزن:

برای تعیین وزن یك شعر سه قاعده ی زیر را به دقت باید به کار برد:

قاعده ی یك درست خواندن و درست نوشتن شعر (خط عروضی)

برای یافتن وزن یك شعر، نخست باید آن را درست و روان و فصیح خواند. در خواندن نباید خط فارسی ما را دچار اشتباه کند. به عنوان مثال در شعر:

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

وقتی این شعر را درست می خوانیم "طاعت آن" به صورت "طاعتان" و "پیش آر" به صورت "پیشار" تلفظ می شود. پس از این که شعر را درست و فصیح خواندیم، باید عین تلفظ را واضح بنویسیم. به عبارت دیگر در تعیین وزن شعر باید خط را تا حد امکان به صورت ملفوظ شعر نزدیك کرد. این خط را "خط عروضی" می نامند.

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

۱ اگر در فصیح خوانی شعر، همزه ی آغاز هجا (وقتی پیش از آن حرف بی صدایی باشد) تلفظ نشود، در خط عروضی نیز همزه را باید حذف کرد، مثلن در شعر بالا "طاعت آن" با حذف همزه به صورت "طاعتان" تلفظ می شود. همچنین مصراع "بنی آدم اعضای یك پیکرند" با حذف همزه ی "اعضا" به صورت "بنی آدمعضای" خوانده می شود.

۲ در خط عروضی باید حرکت حروف صداردار کوتاه را گذاشت و لازم به یادآوری است که حرکت ها مانند حروف صدادار بلند همیشه دومین حرف هجا هستند.
اِی چَشمُ چِراغِ اَهلِ بینش / مَقصودِ وُجودِ آفَرینِش

روشن است کلماتی مانند "تو" ، "دو" و "و" ربط (عطف) و به صورتی که تلفظ می شوند باید نوشته شوند. یعنی به صورت "تُ " ، "دُ " و " ◌ُ ". معمولن واو عطف در شعر به صورت ضمه تلفظ می شود، مانند" من و او " که به صورت " منُ او " تلفظ می شود.

۳ حروفی که در خط فارسی هست اما تلفظ نمی شود، در خط عروضی حذف می شود. مثلن کلمات "خویش"، "خواهر" ، "نامه" ، و "چه" به صورت "خیش"، "خاهر"، "نامِ " و "چِ " در خط عروضی نوشته می شوند.
هرچ ِ بر نفس خیش نَپسَندی / نیز بَر نَفس دیگَری نَپَسَند

٤ پیش از این گفتیم که حرف صدادار بلند دومین حرف هجاست، لذا حرف های "و" ، "ا" و "ی" فقط هنگامی که دومین حرف هجا باشند، صدادار هستند و دو حرف به شمار می آیند. مثلن در کلمات "کو" ، "سار" ، "ریخت". ولی در کلمه ای مانند "نُو" که دومین حرفش ضمه (حرف صدادار کوتاه) است، حرف "واو" بی صدا است چون دیگر حرف دوم هجا نیست.

▪ قاعده ی دو تقطیع:

تقطیع یعنی تجزیه ی شعر به هجاها و ارکان عروضی.

منظور از تقطیع هجایی و تقطیع ارکانی مشخص کردن هجاهای شعر اعم از کوتاه، بلند و کشیده، سپس جدا کردن هجاها و نوشتن شعر به خط عروضی و سرانجام مشخص کردن مرز دسته هجاهای تکرار شونده با / است.

دقت کنید که به تعداد حرف های صدادار هجا وجود دارد. هجای کشیده را نیز به یك هجای بلند (سه حرف نخست) و یك هجای کوتاه (یك یا دو حرف بعد) تقسیم می کنیم.

▪ تقطیع هجایی و ارکانی:

علامت هجای دو حرفی (کوتاه) " U" است.

علامت هجای سه حرفی (بلند) " __ "است.

علامت هجاهای چهار یا پنج حرفی (کشیده) " __ U" است.

نخست شعر را به خط عروضی می نویسیم. به عنوان مثال شعر :

ای ساربان آهسته ران کارام جانم می رود

وان دل که با خود داشتم با دلستانم می رود

در خط عروضی به این شکل در می آید:

اِی سا رِ با آ هِس تِ را کا را مِ جا نَم می رَ وَد

ای (__) سا (__) رِ (U) با (__) آ (__) هِس (__) تِ (U) را (__) کا (__) را (__) مِ (U)
جا (__) نَم (__) می (__) رَ (U) وَد (__)

که مرتب آن می شود:

__ __ U __ __ / __ U __ / __ __ U __ / __ __ U __ / __ U __

هجاهای مصراع شعر بالا را اگر سه تا سه تا از هم جدا کنید، خواهید دید که هیچ نظمی نخواهد داشت، ولی اگر چهار تا چهار تا جدا کنید می بینید که دارای نظم می شود، که از تکرار ـ ـ ـ U ـ تشکیل شده است.

▪ ارکان عروضی:

وقتی هجای شعری را به اجزای چهار تا چهار تا یا سه تا سه تا و یا غیره جدا کردیم به شکلی که نشان دهنده ی نظمی در آن ها باشد. ساده تر ان است که به جای آن که بگوییم وزن فلان شعر از دو هجای بلند و یك هجای کوتاه در چهار بار تکرار تشکیل شده است، نام ارکانی ان را بگوییم.

به عنوان مثال در شعر بالا که تقطیع کردیم و از چار بار تکرار ـ ـ ـ U ـ تشکیل گردید، به جای آن که بگوییم این شعر دارای دو هجای بلند در آغاز و یك هجای کوتاه و در پایان یك هجای بلند دیگر است که چهار بار تکرار می شود، بگوییم از رکن "فاعلاتن" است.

ارکانِ عروضی، مدل "افاعیل" را به وجود می آورند و تمام این ارکان بر مبنای ۳ حرف ف و ع و ل ساخته می شوند.

مهم ترین ارکان عروضی بر حسب تعداد هجا به قرار زیرند:

نوع نوع هجا رکن عروضی

یك هجایی _ فَع

دو هجایی U _

_ _ فَعَل

فَع لَن

سه

هجایی _ _

_ U _

U _ _

_ _ _

U _ _ فعلُن

فاعَلَن

فعولن

مفعولن

مفعولُ

چهار هجایی _ U _ _

_ U _ U

U U _ _

U _ U U

U _ _ _

monjimoud.persianblog.ir

U _ _ U

_ U _ U

_ _ U _

_ _ U U

_ U U _ فاعلاتن

فاعلاتُ

فعلاتن

فعلاتُ

مفاعیلن

مفاعیلُ

مفاعلن

مستفعلن

مستفعِلُ

مفتعلن

پنج

هجایی _ _ U _ _

monjimoud.persianblog.ir

U _ U U _ مستفعلاتن

متفاعلن

تقسیم بندی ارکان عروضی بر حسب جای آن ها در مصراع:

الف ارکانی، که در آغاز، میان و پایان مصراع می آیند:

۱ فاعلاتن __ U __ __

۲ فاعلن __ U __

۳ مفاعیلن U __ __ __

٤ فعولن U __ __

٥ مستفعلن __ __ U __

٦ مفعولن __ __ __

۷ فَعَلاتن U U __ __

۸ فَعَلن U U __

۹ مَفاعلن U __ U __

۱۰ مفتعلن __ U U __

ب ارکان غیر پایانی که در پایان مصراع قرار نمی گیرند:

monjimoud.persianblog.ir

۱ فاعلاتُ U __ U __

۲ فَعَلاتُ U U __ U

۳ مَفاعیلُ U __ __ U

٤ مُستفعِلُ __ __ U U

٥ مَفعولُ __ __ U

٦ مَفاعِلُ U __ U U

ج ارکان پایانی که فقط در پایان مصراع می آیند:

۱ فَعَل U __

۲ فَع __

آرایش ارکان عروضی گوناگون در کنار یکدیگر، "وزن ها" یا "بحرهای عروضی" را ایجاد می کند (که در دنباله ی این بحث به تفصیل معرفی خواهند شد). مثلن این مصراع شعر حافظ :" که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل ها" دارای وزن "مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن" است که از تکرار رکن "مفاعیلن" ایجاد شده است.

مثال های زیر از جمله وزن های پرکاربرد شعر کلاسیك فارسی هستند:

× فَعولُن فَعولُن فَعولُن فَعَل (وزن حماسی شاهنامه) :
کنون گر به دریا چو ماهی شوی / و یا همچو شب در سیاهی شوی

× مَفاعیلُن مَفاعیلُن مَفاعیلُن مَفاعیلُن :

سحر با باد می گفتم حدیث آرزومندی / خطاب آمد که واثق شو به الطاف خداوندی

× مَفاعیلُن مَفاعیلُن فَعولُن (وزن دوبیتی و فرهاد و شیرین از نظامی):

بگفتا جان فروشی از ادب نیست / بگفت از عشق بازان این عجب نیست

× فاعِلاتُن فاعِلاتُن فاعِلاتُن فاعِلُن :

بر نیامد از تمنای لبت کامم هنوز / بر امید جام لعلت دردی آشامم هنوز

قاعده ی سه اختیارهای شاعری:

وزن شعر فارسی بسیار منظم و دقیق است و نظم و تساوی هجاها در مصراع های شعر فارسی به دقت رعایت می شود و از این نظر تقطیع شعر فارسی بسیار ساده است. البته شاعر در سرودن شعر اختیارهایی دارد که به ضرورت از آن ها بهره می برد.

تبصره:

برای تعیین وزن یك شعر، تقطیع یك مصراع از آن كافی است اما چون در شعرهای فارسی اغلب از اختیارهای شاعری بهره گرفته می شود، با مقایسه ی دو مصراع یعنی از روی اختلاف هجاها، اختیارهای شاعری را به تر درمی یابیم. لذا در تقطیع، هجاهای مصراع های دوم را به ترتیب زیر هجاهای مصراع اول می نویسیم.

اختیارهای شاعری بر دو گونه است: زبانی و وزنی.

- اختیارهای زبانی شاعر:

در هر زبانی برخی از کلمات دارای دو یا گاه چند تلفظ هستند و گوینده اختیار دارد هر کدام از آن ها را که می خواهد به کار ببرد. اختیارهای زبانی بر دو گونه است:

۱ - امکان حذف همزه:

در فارسی اگر قبل از همزه ی آغاز هجا حرف بی صدایی بیاید، همزه را می توان حذف کرد. مثلن کلمه ی" آب" که با همزه شروع شده است، اگر پیش از آن حرف بی صدایی مانند "ر" بیاوریم، همزه را می شود حذف کرد. مثلن " در آب " را بگوییم "دراب" یا "از این" را بگوییم "ازین" یا "در آن " را بگوییم "دران".

۲ - تغییر کمیت حرف های صدادار:

شاعر در موارد ویژه ای می تواند به ضرورت وزن شعر، حرف صدادار کوتاه را بلند و یا حرف صدادار بلند را کوتاه تلفظ کند.

الف) بلند تلفظ کردن حرف های صدادار کوتاه:

حرف صدادار کوتاه پایان کلمه را به ضرورت وزن می توان کشیده تلفظ کرد تا حرف صدادار بلند به شمار آید. همچنین کسره ی اضافه و ضمه ی عطف را می توان کشیده تلفظ کرد تا حرف صدادار بلند به شمار آید.

ب) کوتاه تلفظ کردن حرف های صدادار بلند:

هرگاه پس از کلمات پایان یافته به حرف های صدادار بلند "و" و "ی" صوتی بیاید، شاعر اختیار دارد که این حرف های صدادار بلند را کوتاه تلفظ کند تا کوتاه به شمار آید. در ضمن میان دو حرف صدادار، حرف بی صدای " ی" قرار می گیرد که آن را "ی" وقایه می نامند.

- اختیارهای وزنی شاعر:

اختیارهای زبانی تنها تسهیلاتی در تلفظ برای شاعر فراهم می آورد تا به ضرورت وزن از آن بهره بگیرد.بی آن که موجب تغییری در وزن شود. اما اختیارهای وزنی امکان تغییرات کوچکی در وزن را به شاعر می دهد. تغییراتی که گوش فارسی زبانان آن را عیب نمی شمارد.

اختیارهای وزنی بر چهار گونه است:

۱ بلند بودن هجای پایان مصراع. آخرین هجای هر مصراعی بلند است اما شاعر می تواند به جای آن هجای کشیده یا کوتاه بیاورد. هجای پایان مصراع را همیشه با علامت هجای بلند نشان می دهیم.
سرو را مانی و لیکن سرو را رفتار نه / ماه را مانی و لیکن ماه را گفتار نیست
گر دلم از شوق تو دیوانه شد عیبش مکن / بدر بی نقصان و زر بی عیب و گل بی خار نیست

در این جا آخرین هجا در مصراع نخست کوتاه است و در مصراع های دوم و چهارم کشیده است بی آن که موجب کم ترین اختلالی در وزن شده باشد. پس باید به خاطر بسپاریم که در پایان مصراع فرقی میان هجای کشیده و کوتاه یا بلند نیست و همه بلند به شمار می آیند. امروزه هیچ یک از شاعران فرقی میان این سه نوع هجا نمی گذارد و همه را بلند به شمار می آورند، اما در عروض سنتی به غلط میان هجای کشیده و بلند در پایان مصراع فرق گذاشته اند.

۲ بعضی از اوزان با "فاعلاتُ" آغاز می شوند. شاعر هجای اول را در آغاز مصراع می تواند بلند به شمار آورد. یعنی به جای "فاعلاتُ " با بلند تبدیل کردن هجای آغاز مصراع آن را به "فاعلاتن" تبدیل نماید.

۳ شاعر می تواند به جای دو هجای کوتاه میان مصراع، یك هجای بلند بیاورد. این عمل بیش تر در دو هجای کوتاه ماقبل آخر مصراع صورت می گیرد. یعنی شاعر به جای "فَعَلن" با تبدیل دو هجای کوتاه اول به یك هجای بلند، آن را به "فع لن" تبدیل می نماید.

٤ قلب : شاعر به ضرورت وزن می تواند یك هجای بلند و یك هجای کوتاه کنار هم را جا به جا کند. این اختیار شاعری به ندرت اتفاق می افتد و آن هم در "مُفتَعِلُن" و "مفاعِلُن" رخ می دهد.

- مرور و یادآوری :

▪ تقطیع شعر و اختیارهای شاعری

برای تقطیع شعر با اختیارهای شاعری یك راه، استفاده ی دقیق از گوش است. مثلن اگر "دل من" را عادی تلفظ کنیم، تقطیع هجایی آن " UU _ " اما تلفظ "دل من" در مصراع: دل من همی داد گفتی گواهی به صورت " U _ _ " است زیرا در هجای دوم " لِ " کشیده تلفظ می شود. یعنی "لِ " به اندازه ی یك هجای بلند ممتد می گردد و لذا آن را یك هجای بلند به شمار می آوریم و وزن را به دست می آوریم.

راه دیگر درست کردن وزن، روش مقایسه هجاهای دو مصراع یك شعر است. می دانیم که ترتیب و تعداد هجاهای کوتاه و بلند یك مصراع شعر در تمام مصراع های دیگر رعایت می شود. حال اگر یك یا چند هجای یك مصراع با معادل هایشان در مصراع دیگر مطابقت نداشته باشد، نقص را باید بتوان با اختیارهای شاعری رفع کرد و گرنه وزن مختل می ماند. مثال:
دل من داد همی گفتی گواهی / که باشد مرا روزی از تو جدایی

اگر شعر را درست تقطیع کنید خواهید دید که هجاهای ۲ و ۷ و ۹ در دو مصراع بر خلاف وزن شعر فارسی با معادل هایشان در مصراع دیگر یکسان نیستند. یعنی در مصراع نخست هجای ۲ کوتاه است و در مصراع دوم معادل همین هجا بلند است. در مصراع دوم همچنین هجای ۷ بلند است و در مصراع نخست کوتاه. در مصراع دوم نیز هجای ۹ بر خلاف معادلش در مصراع نخست کوتاه است. این اختلال در وزن را بر مبنای قواعد زیر می توان تصحیح کرد:

در هجای ۲ در مصراع نخست حرف "لِ " کوتاه است و معادل آن در مصراع دوم " با " بلند است. "با " را نمی شود طبق هیچ قاعده ای کوتاه کرد، اما " لِ " را می توان با اضافه کردن کسره کشیده تلفظ کرد و آن را هجای بلند به شمار آورد.

در هجای ۷ در مصراع دوم با یك هجای بلند روبرو هستیم که معادل آن در مصراع نخست کوتاه است.در این جا نیز هجای ۷ مصراع اول را نمی شود بلند به شمار آورد، ولی هجای هفتم مصراع دوم را طبق قاعده ی کوتاه تلفظ کردن مصوت بلند "ی" می توان کوتاه به شمار آورد.

هجای ۹ در مصراع دوم " تُ " نیز برخلاف معادلش در مصراع نخست" تی " کوتاه است، اما طبق قاعده ی کشیده تلفظ کردن ضمه (حرف صدادار) در پایان کلمه می توان آن را یك هجای بلند به شمار آورد و بدین ترتیب و با این عملیات عروضی، هجاهای هر دو مصراع، با یکدیگر برابر و همسان می شوند.

- بَحر :

بحر در لغت "شکافی است فراخ در زمین، دارای آب بسیار" و در اصطلاح عروض عبارت است از کیفیّت وزنی یا آهنگی ویژه، برآمده از تکرار یا ترکیب یك یا چند رکن عروضی و به گفته ی خواجه نصیر "تکرار ارکان" که افاعیل هم خوانده شده است.

بحر از نظر خلیل بن احمد عروضی، بنیادگذار عروض عرب (در گذشته در سال ۱۷۰ق) و پیروان او، هشت رکن اصلی دارد. این ارکان که به زبان سنت، افاعیل نامیده می شوند، عبارت اند از: مفاعیلن، مستفعلن، فاعلاتن، مفاعَلَتن، متفاعلن، فعولن، فاعلن و مفعولات. خلیل بن احمد عروضی وزن های اصلی شعر عرب را در پنج دایره و پانزده بحر محدود ساخته، و پس از او شاگردش، اخفش نحوی (سده ی سوم ق)، بحر متدارك را نیز بدان ها افزوده است. بدین ترتیب وزن های شعری در دایره های عروضی عبارتند از:

ـ دایره ی نخست مختلفه، دارای بحرهای طویل و مدید و بسیط؛

ـ دایره ی دوم مؤتلفه، دارای بحرهای وافر و کامل؛

ـ دایره ی سوم مجتلبه، دارای بحرهای هزج و رجز و رمل؛

ـ دایره ی چهارم مشتبهه، دارای بحرهای منسرح و خفیف و مضارع و مقتضب و سریع و مجتث؛

ـ دایره ی پنجم متّفقه، دارای بحرهای متقارب و متدارك.

بعدها عروضیان ایرانی دایره های دیگری برای بحرهای ویژه ی فارسی یا بحرهای مشترکی که به گونه ای ویژه و متفاوت با گونه های عربی سروده شده، وضع کردند.

اگر افاعیل گفته شده بدون تغییر، تکرار یا ترکیب شوند، بحرهای به دست آمده را سالم ، و اگر تغییراتی بیایند آن بحرها را مُزاحَف می نامند. هر تغییری، نامی دارد و هر رکنی بنا به تغییراتی که می یابد، لقبی پیدا می کند.

- اقسام بحر :

۱) متّفق الارکان:

که از تکرار افاعیل عروضی به دست می آید،

--- دارای بحرهای :

هزج، رجز، رمل، وافر، کامل، متقارب، متدارک.

۲) مختلف الارکان:

که از ترکیب یا از ترکیب و تکرار افاعیل عروضی به دست می آید،

--- دارای بحرهای :

طویل، مدید، بسیط، غریب، قریب، مشاکل، مضارع، مقتضب، مجتثّ سریع، و خفیف.

گونه های شعری ایرانیان با گونه های شعر عرب، تفاوت دارد. برخی بحر ها، مانند قریب و مشاکل و غریب ویژه ی شعر فارسی است و در عربی کاربردی ندارد، برخی دیگر میان شعر فارسی و عربی مشترک است همچون هزج و رجز و رمل و مُنْسَرح و مضارع و خفیف و مُقْتَضَب و مُجْتَث و سریع و متقارب و متدارک، و برخی ویژه ی شعر عرب است مانند طویل و مدید و بسیط.

این اختلاف، ناشی از ویژگی های زبانی، شعری و احساسی دو زبان فارسی و عربی است.

• آشنایی با بحرهای عروضی :

▪ بحر متقارب :

متقارب در لغت به معنی نزدیك به هم است و در اصطلاح عروض به بحری گفته می شود که از تکرار جزء "فعولن" به دست می آید.

زحافات (تغییرات) مشهور بحر متقارب:

۱ حذف:
برداشتن یك هجای بلند از آخر "فعولن" است و " فعو" را که باقی می ماند، به فعل تبدیل می کند که به آن محذوف می گویند.

۲ ثلم:
اگر از "فعولن" تنها دو هجای بلند باقی بماند آن را با "فع لن" نشان می دهند و به آن اثلم می گویند.

▪ وزن های مشهور بحر متقارب :

۱ -بحر متقارب مثمن سالم: فعولن فعولن فعولن فعولن
جهانا همانا فسوسی و بازی / که بر کس نپایی و با کس نسازی ابوطیب
مصعبی
دو عیدست ما را از روی دو معنا / هم از روی دین و هم از روی دنیا المعجم
نکوهش مکن چرخ نیلوفری را / برون کن ز سر باد خیره سری را ناصرخسرو

۲ -بحر متقارب مثمن محذوف: فعولن فعولن فعولن فعل
چو از زلف شب باز شد تاب ها / فرو مرد قندیل محراب ها منوچهری
به نام خداوند جان و خرد / کزین برتر اندیشه بر نگذرد فردوسی
بر آمد ز کوه ابر مازندران / چو مار شکنجی و ماز اندر آن منوچهری

۳ -بحر متقارب مثمن اثلم: فع لن فعولن فع لن فعولن
آیین تقوی ما نیز دانیم / لیکن چه چاره با بخت گمراه حافظ
چندان که گفتم غم با طبیبان / درمان نکردند مسکین غریبان
ما درد پنهان با یار گفتیم / نتوان نهفت درد از طبیبان حافظ

- بحر رجز :

رجز در لغت به معنی اضطراب و سرعت است و در اصطلاح عروض به بحری گفته می شود که از تکرار رکن "مستفعلن" به دست می آید.

زحافات مشهور بحر رجز:

۱ -طی :
حذف حرف ساکن چهارم (ف) از رکن "مستفعلن" است و سپس مستعلن را که می ماند به " مفتعلن " تبدیل می کنند که به آن " مطوی " می گویند.

۲ -خبن:
حذف حرف ساکن دوم (س) از "مستفعلن" است و سپس متفعلن را که می ماند، به "مفاعلن" تبدیل می کنند و به آن " مخبون" می گویند.

۳ -ترفیل:

اگر یك هجای بلند به آخر جزء "مستفعلن" افزوده شود آن را با "مستفعلاتن" نشان می دهند و به آن "مرفل" می گویند.

- *وزن های مشهور بحر رجز :*

۱ بحر رجز مثمن سالم: مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
من خاك پای آن کسم کو خون ساغر می خورد / تا راز دل ساغر چرا هر دم به لب می آورد سلمان ساوجی
عمریست تا من در طلب هر روز گامی می زنم / دست شفاعت هر زمان در نیکنامی می زنم حافظ
ای عاشقان ای عاشقان پیمانه را گم کرده ام / زان می که در پیمانه ها اندر نگنجد خورده ام مولوی

۲ بحر رجز مثمن مطوی مخبون: مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن
سرو چمان من چرا میل چمن نمی کند / همدم گل نمی شود یاد سمن نمی کند حافظ
تاب بنفشه می دهد طره ی مشکسای تو / پرده ی غنچه می درد خنده ی دلگشای تو حافظ
ای که ز دیده غایبی در دل ما نشسته ای / حسن تو جلوه می کند وین همه پرده بسته ای سعدی

۳ بحر رجز مثمن مطوی: مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن
یار شدم یار شدم با غم تو یار شدم / تا که رسیدم بر تو از همه بیزار شدم
مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم / دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم مولوی
منفعلم بر که برم حاجت خویش از بر تو / ای قدمت بر سر من چون سر من بر در تو بیدل دهلوی

● بحر رمل :

رمل در لغت به معنی بافتن حصیر است و در اصطلاح عروض به بحری گفته می شود که از تکرار جزء "فاعلاتن" پدید می آید.

▪ *زحافات مشهور بحر رمل:*

۱ -کف:
انداختن حرف هفتم ساکن را "کف" و "فاعلات" را که پس از حذف "ن" از فاعلاتن می ماند، "مکفوف" می گویند.

۲ -حذف:
انداختن هجای بلند آخر "فاعلاتن" است که از آن "فاعلا" می ماند و آن را به "فاعلن" تبدیل می کنند که به آن "محذوف" می گویند.

۳ -خبن :
انداختن حرف ساکن دوم "فاعلاتن" را "خبن" و "فعلاتن" را که می ماند "مخبون" می گویند.

٤ -خبن و کف:
پس از انجام دو زحاف خبن و کف از جزء فاعلاتن "فعلات" می ماند که به آن "مخبون مکفوف" یا "مشکول" می گویند.

٥ -خبن و حذف:
پس از انجام دو زحاف خبن و حذف از جزء "فاعلاتن" "فعلا" می ماند که آن را به"فعلن" تبدیل می کنند، که به آن "مخبون محذوف " می گویند.

٦ -صلم:

اگر از "فاعلاتن" تنها دو هجای بلند بماند، آن را با "فع لن" نشان می دهند و به آن "اصلم" می گویند.

۷ -طمس:
اگر از جزء "فاعلاتن" تنها دو هجای بلند بماند ، آن را با "دفع" نشان می دهندکه در این صورت به آن "مطموس" می گویند.

- *وزن های مشهور بحر رمل*

۱ بحر رمل مثمن سالم: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
هر که چیزی دوست دارد جان و دل بر وی گمارد / هر که محرابش تو باشی سر زخلوت بر نیارد سعدی
روزگار و هر چه در وی هست بس ناپایدار است / ای شب هجران تو پندارم برون از روزگاری وصال شیرازی

۲ بحر رمل مثمن محذوف: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
یاد می داری که با من جنگ در سر داشتی / رای رای تست خواهی جنگ و خواهی آشتی سعدی
ای مسلمانان فغان از جور چرخ چنبری / وز نفاق تیر و قصد ماه و کید مشتری انوری
باغبان گر پنج روزی صحبت گل بایدش / بر جفای خار هجران صبر بلبل بایدش حافظ

۳ بحر رمل مسدس محذوف: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
عشق هایی کز پی رنگی بود / عشق نبود عاقبت ننگی بود مولوی
هر کسی کاو دور ماند از اصل خویش / باز جوید روزگار وصل خویش مولوی

٤ بحر رمل مثمن مخبون محذوف : فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

تاخبر دارم ازو بی خبر از خویشتنم / با وجودش ز من آواز نیابد که منم سعدی

بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین / وین اشارت ز جهان گذران ما را بس حافظ

گر مرا خار زند آن گل خندان بکشم / ور لبش جور کند از بن دندان بکشم مولوی

۵ بحر رمل مسدس مخبون محذوف: فاعلاتن فعلاتن فعلن

بی رخت چون به چمن راه کنم / سوی گل بنگرم و آه کنم جامی

علی آن شیر خدا شاه عرب / الفتی داشته با آن دل شب شهریار

روی بنمای که دیوانه شدم / رحمتی کز غمت افسانه شدم کمال الدین اصفهانی

۶ بحر رمل مثمن مخبون: فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن

ملکا ذکر تو گویم که تو پاکی و خدایی / نروم جز به همان ره که توام راهنمایی سنایی

۷ بحر رمل مثمن مخبون محذوف: فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع

کار و کردار تو ای گنبد زنگاری / نه همی بینم جز مکر و ستمکاری ناصر خسرو

پانزده سال بر آمد که به یمگانم / چون و از بهر چه زیرا که به زندانم ناصرخسرو

۸ بحر رمل مثمن مخبون اصلم: فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لن

از تو با مصلحت خویش نمی پردازم / همچو پروانه که می سوزم و در پروازم سعدی

۹ بحر رمل مثمن مخبون مکفوف(مکشوف): فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن

اگرم حیات بخشی و گرم هلاك خواهی / سر بندگی به حکمت بنهم که پادشاهی سعدی

همه شب در این امیدم که نسیم صبحگاهی / به پیام آشنایی بنوازد آشنا را حافظ

• وزن شعر فارسی

وزن شعر در زبان فارسی، مانند زبان های عربی، سانسکریت، یونانی و لاتین بر پایه ی کمیت صداهای ادا شده قرار دارد.

خلیل بن احمد در سده ی دوم هجری برای شناختن وزن های شعر عربی قواعدی وضع کرد و مجموعه ی آن را "عروض" نامید که هنوز هم معمول است. در فارسی نیز که بنای وزن شعرش با عربی یکی است، همان قواعد را پذیرفتند و به جز تصرفاتی جزیی که بر حسب اقتضای زبان فارسی لازم بود، در اصول آن تغییری ندادند.

قواعد عروض دو عیب دارد:

یکی آن که بسیار پیچیده و آموختنش دشوار است.

دیگر آن که چون بسیار کهنه است بر اصول علمی استوار نیست و به فرض آموختن از روی آن باز هم نمی توان به حقیقت وزن و رابطه و نسبت وزن های گوناگون با یکدیگر پی برد.

از این رو ما برای آشنا شدن با وزن شعر فارسی از مبانی، اصول و روش دیگری بهره می گیریم.

برای این کار در آغاز باید با چند مفهوم آشنا شویم :

● حرف

هر گاه سلسله ی صوت های گفتار را تجزیه کنیم، به واحدهایی می رسیم که دیگر قابل تجزیه نیستند. این واحدهای تجزیه ناپذیر را "حرف" می خوانیم.

حرف ها را بر حسب صدا به دو دسته تقسیم می کنند: صامت (بی صدا) و مصوت (صدادار)

▪ حرف های بی صدا (**consonant**):
آن هایی هستند که از بسته شدن راه نفس در یکی از سه عضو گفتار (حلق، دهان، لب) و باز شدن ناگهانی آن یا بر اثر تنگ شدن گذرگاه نفس در یکی از این اعضا پدید می آید.
در حالت نخست آوازی چون بانگ ترکیدن شنیده می شود. مانند صدای "ب" ، "پ" ، "گ" و "همزه" در فارسی.
در حالت دوم آواز سایشی به گوش می رسد و آن حاصل ساییده شدن هوا به کناره های گذرگاهی است که تنگ شده است. مانند صدای "ف"، "و"، "س"، "ز" و "خ" و مانند آن ها در گفتار فارسی.

▪ حرف های صدادار (**vowel**):
آن هایی هستند که در ادای آن ها گذرگاه نفس بسته یا تنگ نمی شود، بلکه کم و بیش گشاده می ماند و هوا از میان اعضای گفتار به آزادی می گذرد.
در فارسی و عربی برخی از حرف های صدادار را "حرکت" می خوانند و در نوشتن آن ها را در شمار حروف نمی آورند، بلکه به صورت نشانه هایی در بالا یا پایین حروف می گذارند (فتحه، کسره، ضمه).

برخی دیگر از حروف صدادار را "حروف مد" می نامند و آن ها را به صورت های ا □ و □ ی می نویسند.

دقیق تر بگوییم :

▪ حروف صدادار فارسی

در فارسی شش حرف صدادار ساده و دو حرف صدادار مرکب هست.
سه حرف از شش حرف صدادار ساده، کوتاه و سه حرف دیگر آن بلند هستند:
حروف صدادار ساده ی کوتاه عبارتند از فتحه، کسره و ضمه
حروف صدادار ساده ی بلند نیز عبارت است از آ (A)، ای (I)، او (U)
▪ دو حرف صدادار مرکب هم عبارت است از:
حرف صداداری که در کلمه هایی مانند نو و دو (امر از دویدن) وجود دارد.
حرف صداداری که در کلمه هایی مانند می (شراب) و ری (شهری است) وجود دارد.

● هجا (**Syllabe**)

همان گونه که گفتیم کوچك ترین جزیی که از تجزیه ی صوت های گفتار به دست می توان آورد "حرف" است. اما حرف واحد صوت های گفتار نیست، زیرا بیش تر حرف ها به تنهایی ادا شدنی نیستند و اگر برخی از آن ها را تنها می توان ادا کرد، در صورت های گفتار تنها نمی مانند و از یك حرف تنها کلمه، یعنی لفظ معنی دار ساخته نمی شود.
واحد صوت های گفتار هجا است و آن ترکیبی از چند حرف است که به یك دم زدن، بی فاصله و بدون قطع، شنیده می شود.
کلمه از نظر اجزای آن به "حرف" تقسیم می شود و هر یك از این اجزاء یعنی حرف ها را می توان با حرف دیگری ترکیب کرد و از آن یك هجا به دست آورد.

یعنی هجا که واحد صوت های گفتار است، همیشه از چند حرف ترکیب یافته است که ناگزیر یکی از آن ها صدادار است.
هجا گاه خود به تنهایی کلمه است، یعنی معنی مستقلی دارد. مانند: پا، مو، می، که و دل. ولی کلمه اغلب از ترکیب چند هجا به دست می آید. مانند: پیدا، پایان، عدد و کتاب.
هجا از نظر کمیت، یعنی امتداد زمانی آن بر دو نوع است: هجای کوتاه و هجای بلند
هجای کوتاه از ترکیب یك حرف بی صدا با یك حرف صدادار ساده ی کوتاه (فتحه، کسره، ضمه) درست می شود. مانند: که (از "ك" و کسره) و هجای اول کلمه ی قلم (از "ق" و فتحه)

هجای بلند نیز خود بر دو نوع است:
هجایی که از ترکیب یك خرف بی صدا با یك حرف صدادار بلند درست می شود. مانند: "ما"، "بی" و "او"
هجایی که از ترکیب دو حرف بی صدا که یك حرف صدادار در میان خود داشته باشند درست می شود. مانند: "تن"، "بُز" و "کش" که دو حرف اول و سوم در آن ها بی صدا و حرف وسط صدادار (حرکت) است.

- تجزیه ی کلمه (تقطیع)

کلمه، دارای یك هجا یا مجموعه ی چند هجا است که به قصد دلالت بر معنی خاصی ادا می شود. هر کلمه را از نظر شنیدن می توان به هجاهای کوتاه یا بلند تجزیه کرد. مثال:
کلمه ی "من" شامل یك هجا است و بر حسب تعریفی که کردیم هجای بلند است.
کلمه ی "مادر" شامل دو هجا است: یکی "ما" و دیگر "در" که هر دو هجای بلند است.

کلمه ی "بنفشه" از سه هجا ترکیب شده است که یکی "بَ" (ب و حرکت فتحه) که بر حسب تعریف هجای کوتاه است، دوم "نَف" که هجای بلند است و سوم "شِ" (ش و حرکت کسره) که هجای کوتاه است.

• نشانه گذاری برای هجاها

اکنون برای بررسی وزن شعر فارسی فقط لازم است که برای انواع هجاها نشانه ای قرار بدهیم و سپس به موضوع اصلی بپردازیم.

این نشانه ها را به قرار زیر می پذیریم:

هجای کوتاه = ∪

هجای بلند = □

حال با این نشانه های قراردادی می توان مثال های بالا را به صورت های زیر نشان داد:

من = □

مادر = □ □

بنفشه = ∪ □ ∪

• وزن شعر فارسی

هرگاه کلمه های عبارتی را آن گونه ترکیب کنیم که هجاهای کوتاه و بلند آن ها بر حسب نظم و ترتیب خاص و معینی در پی یکدیگر قرار بگیرند، آن گاه شنونده ی فارسی زبان از شنیدن آن عبارت وزنی ادراک می کند.

بعنی در زبان فارسی فرق موزون و ناموزون در این است که در عبارت موزون هجاهای کوتاه و بلند نسبت به هم نظم و ترتیبی دارند، ولی در عبارت ناموزون و ساده این نظم میان هجاها وجود ندارد.

اکنون برای مثال یك عبارت موزون (منظوم) و یك عبارت ناموزون (منثور) را تجزیه (تقطیع) می کنیم، یعنی آن ها را همان گونه که پیش از این آموختیم به هجاها تجزیه می کنیم و نوع هر هجا (کوتاه یا بلند) را با نشانه هایی که قرارداد گذاشتیم مشخص می سازیم.

توجه : در این کار باید دانست که منظور صورت شنفتنی کلمات است، نه صورت نوشتنی آن ها. پس حرفی که نوشته می شود اما تلفظ نمی شود به شمار نمی آید (مانند حرف " ه " در کلمه ی " که " و حرف " و " در کلمه ی " خواه ") و به عکس حرف هایی که نوشته نمی شود ولی تلفظ می شود در تقطیع به شمار می آید (مانند حرف مشدد که دو حرف شمرده می شود و حرف صدادار " آ " در کلمه ی " اللّه ")

و اکنون مثال ها :

عبارت موزون (منظوم):

جهانا چه بد مهر و بد خو جهانی

که تجزیه ی آن به هجا ها بدین قرار است:

ی کی از ش ع را پی ش ا می ر دز دان رفت

و ترتیب هجاها با نشانه های قراردادی (هجای کوتاه = ∪ و هجای بلند = □) این است:

□ □ ∪ □ □ ∪ □ □ ∪ □ □ ∪

همان گونه که می بینید میان هجاهای کوتاه و بلند نظمی هست، یعنی در پی یك هجای کوتاه دو هجای بلند قرار دارد و این ترتیب چهار بار تکرار شده است. از شنیدن این عبارت گوش شنونده نیز وزنی ادراك می کند که نتیجه ی همان نظم میان صوت های گفتار یعنی هجاهای آن است.

عبارت ناموزون (منثوز):

اکنون این جمله را از گلستان سعدی تجزیه می کنیم:

یکی از شعرا پیش امیر دزدان رفت
که تجزیه ی آن به هجا ها بدین قرار است:
ی کی از ش ع را پی ش ا می ر دز دان رفت
و ترتیب هجاها با نشانه های قراردادی (هجای کوتاه = ∪ و هجای بلند = □) این است:
∪ □ □ ∪ □ ∪ ∪ □ □ ∪ ∪ □ □ ∪
در این جا می بینید که هجاهای کوتاه و بلند نسبت به یکدیگر نظم و ترتیب معینی ندارند. به این علت از شنیدن این عبارت وزنی هم ادراک نمی شود. پس این جمله نظم نیست، بلکه نثر است.

منابع و ماخذ برای مطالعه بیشتر:

منبع مقاله عروض و قافیه در شعر فارسی :
www.aftabir.com
سید مهدی نژاد هاشمی
۱ دکتر عباس ماهیار: "عروض فارسی شیوه ای نو برای آموزش عروض و قافیه"،انتشارات نشر قطره،تهران، چاپ چهارم، سال ۱۳۷۸
۲ دکتر جلیل مسگرنژاد: "مختصری در شناخت علم عروض و قافیه"، انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، چاپ نخست، سال ۱۳۷۰
۳ دکتر کامل احمد نژاد: "جزوه ی درس عروض" انتشارات دانشگاه شهید بهشتی تهران، سال ۱۳٦۸
٤ دکتر محمد معین:"فرهنگ فارسی" انتشارات مؤسسه ی امیر کبیر، تهران، چاپ یازدهم، سال ۱۳۷٦
٥ علی اکبر دهخدا: "لوح فشرده لغت نامه" انتشارات دانشگاه تهران
٦ دکترجلیل تجلیل: "عروض" انتشارات نشر همراه، تهران، چاپ اول، سال ۱۳٦۸

۷ دکتر ابولحسن نجفی: "در باره ی طبقه بندی وزن های شعر فارسی" مجله ی آشنایی با دانش، فروردین ۱۳۵۹
۸ دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی: "موسیقی شعر" انتشارات آگاه، تهران، چاپ سوم، سال ۱۳۷۰.

سایر منابع و ماخذ مورد استفاده و یا مطالعه :

۱- همایی، استاد جلال‌الدّین. فنون بلاغت و صناعات ادبی، جلد اوّل (صنایع لفظی بدیع و اقسام شعر فارسی)، چاپ سوّم، انتشارات توس، تهران، ۱۳٦٤
۲- احمدی گیوی، حسن، و دیگران. زبان و نگارش فارسی، چاپ دهم، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، زمستان ۱۳۷٤
۳- لغت‌نامه دهخدا
٤- حسنی، حمید، کتاب موسیقی شعر نیما (تحقیقی در اوزان و قالب‌های شعریِ نیمایوشیج)، تهران، کتاب زمان، ۱۳۷۱
٥- حسنی، حمید، مقالهٔ "اختلافات آوایی و عروضی در شعر فارسی"، مجلهٔ کیان، فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۲، صص ٥۲-٥٦؛ ترجمه و تحشیهٔ فصل ششم کتابی از مسعود فرزاد به‌نام:
Persian Poetic Metres (A Synthetic Study, with 94 Tables), by Mas'ud Farzaad, Leiden, ۱۹٦۷; Chapter Six: 'Phonetic and Prosodic Variations', pp.۷٥-۸۱;
٦- حسنی، حمید، مقالهٔ "سکته در شعر فارسی"، مجلهٔ شعر، تابستان ۱۳۷۸، صص ۱۰۲-۱۰۹
۷- ناتل خانلری، پرویز، کتاب وزن شعر فارسی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳٤٥
۸- نجفی، ابوالحسن، مقالهٔ "اختیارات شاعری"، مجلهٔ جُنگ اصفهان، تابستان ۱۳٥۲

۹- وحیدیان کامیار، تقی، کتاب وزن و قافیهٔ شعر فارسی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۷؛

۱۰- Thiesen, Finn, A Manual of Classical Persian Prosody (with chapters on Urdu, Karakhanidic, and Ottoman prosody), Belgium, Wiesbaden, ۱۹۸۲

۱۱- بیان در شعر فارسی، دکتر بهروز ثروتیان

۱۲- راهنمای اموزش زبان فارسی، دکتر حسین ذوالفقاری و محمد غلام

۱۳- انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن. دستور زبان فارسی ۲. انتشارات فاطمی. چاپ پنجم. سال ۱۳۷۰.

۱٤- کتاب بیان، نوشته سیروس شمیسا

۱۵- Aarts B. (2001), English Syntax and Argumentation, Hampshire: Palgrave

۱٦-شفیعی کدکنی، «روان‌شناسی اجتماعی شعر فارسی (در نگاهی به تخلص‌ها)»، مجلهٔ بخارا شمارهٔ ۳۲

۱۷- آرایه‌های ادبی(قالب‌های شعر، بیان و بدیع). (ISBN 964-05-0036-4)

۱۸-مصاحب، غلامحسین(به سرپرستی). دایرةالمعارف فارسی. چاپ چهارم، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۳، ISBN 964-303-045-8 (جلد اول).

۱۹- کتاب درسی «زبان فارسی» سال «اول دبیرستان» ایران - مرکز چاپ و نشر کتب درسی

۲۰- http://www.hawzah.net/

۲۱- درس‌گفتارهای مجتبی منشی‌زاده در درس ساخت زبان فارسی در دانشگاه علامه طباطبایی

۲۲- درس دستور زبان فارسی ۱: مولف: دکتر حسن انوری

۲۳- دریایی، تورج. سقوط ساسانیان. ترجمهٔ منصوره اتحادیه و فرحناز امیرخانی حسینک‌لو. چاپ یکم، تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۸۱ خورشیدی، شابک: 964-6082-17-3.

۲٤- صفا، ذبیح‌الله. حماسه‌سرایی در ایران. چاپ سوم، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۲ خورشیدی.
۲۵- لینتن، نوربرت. تارخ هنر مدرن. ترجمهٔ رامین، علی. چاپ اول، تهران: نشر نی، ۱۳۸۲.
۲٦- روزنامه شرق شماره ۸۵۷
۲۷- بهار، محمدتقی. سبک شناسی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۳۷
۲۸- بهار، محمدتقی. تاریخ تطور شعر فارسی، تهران،۱۳۳٤
۲۹- سعدی، مطلح ابن عبدالله. گلستان، ۱۳۸٤
۳۰- طلا در مس، رضا براهنی، انتشارات زریاب، ۱۳۸۰، تهران.
۳۱- حسن لی، دکتر کاووس، گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، چاپ دوم، تهران:ثالث ۱۳۸٦،ISBN 964-380-096-2
۳۲- تاریخ تحلیلی شعر نو، شمس لنگرودی، تهران: نشر مرکز
۳۳- حمید زرین کوب، چشم انداز شعر نو فارسی
۳٤- نظریه ادبی نیما، منصور ثروت
۳۵- طلیعه تجدد در شعر فارسی، نوشته دکتر احمد کریمی حکاک
۳٦- محمد جعفر یاحقی ، « نیما و نظامی » کتاب پاژ ٤(مشهد ۱۳۷۰)
۳۷- تی . اس . الیوت، منظومهٔ سرزمین بی حاصل، ترجمه و نقد تفسیر از حسن شهباز
۳۸- درباره سبک‌های شعر فارسی و نهضت بازگشت نوشته دکتر رعدی آذرخشی
۳۹- کتاب گیلان، جلد دوم، قسمت شاعران نوگرای فارسی، کار گروهی به‌سرپرستی ابراهیم اصلاح عربانی
٤۰- گزینهٔ شعر گیلان، شرح حال و شعرهای ٥٤ شاعر نوپرداز گیلان، علیرضا پنجه‌ای، انتشارات مروارید
٤۱- معین، محمد. «جلد دوم، حرف ع». فرهنگ فارسی. چاپ ششم، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳٦۳.

۴۲- کابلی، ایرج. «عروض». وزن‌شناسی و عروض. تهران: انتشارات آگه، ۱۳۷۶، ISBN۹۶۴-۴۱۶-۰۵۵-x.

۴۳- جملات مرکب وابسته با فراکرد پیرو تعیینی در فارسی معاصر، احمد شفایی، مجله سخن، اسفند ۱۳۵۲

۴۴- کزازی، میرجلال‌الدین، زیباشناسی سخن پارسی ۳: بدیع، تهران: کتاب ماد، چاپ دوم، ۱۳۷۳خ.

۴۵- فرهنگ کاربردی اوزان شعر فارسی تالیف حسین مدرّسی، ناشر: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، ۱۳۸۴.

۴۶- کلیات مصور عشقی. علی اکبر سلیمی. مطبوعاتی امیرکبیر. تهران. ۱۳۳۱ خورشیدی

۴۷- http://www.toyomasu.com/haiku

۴۸- تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی»، امید طبیب‌زاده، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۲.

۴۹- «وزن و قافیهٔ شعر فارسی»، تقی وحیدیان کامیار، تهران: مرکز نشر دانشگاهی ۱۳۶۷.

۵۰- آشنایی با عروض و قافیه، سیروس شمیسا، تهران: انتشارات فردوس

۵۱- فرهنگ عروضی، سیروس شمیسا

۵۲- http://roshd.ir

۵۳- سمیه شیخزاده (نویسنده مقاله سبک بازگشت-farsicity.ir)

۵۴- سایت بزرگ شهر مجازی زبان و ادبیات فارسی http://farsicity.ir

۵۵- اخوان ثالث، مهدی؛ «نیما مردی بود مردستان»، مجله-ی اندیشه و هنر، شماره-ی ۹۰، فروردین ۱۳۳۹ ش، به نقل از صبا تا نیما، جلد اول ص ۱۹.

۵۶- شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران، سخن، چاپ دوم، ۱۳۸۰

۵۷- آرین‌پور، یحیی؛ از صبا تا نیما، تهران، زوّار، چاپ هفتم، ۱۳۷۹، جلد اول

۵۸- خاتمی، احمد؛ پژوهشی در نثر و نظم دوره بازگشت ادبی، تهران، پایا، چاپ اول، ۱۳۷٤
۵۹- محمدتقی؛ سبک-شناسی، دوره-ی سه جلدی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۷
٦۰- میرصادقی(ذوالقدر)، میمنت؛ واژه-نامه-ی هنر شاعری، تهران، مهناز، ۱۳۷٦
٦۱- دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، زیر نظر: کاظم موسوی بجنوردی؛ تهران، سازمان انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی،۱۳۸۱
٦۲- اعظم بابایی (نویسنده مقاله هجو-farsicity.ir)
٦۳- نیکوبخت، ناصر؛ هجو در شعر فارسی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۸۰
٦٤- حلبی، علی‌اصغر؛ مقدمه‌ای بر طنز و شوخ طبعی در ایران، تهران، پیک، ۱۳٦٤
٦۵- یرصادقی، میمنت؛ واژه-نامه-ی هنر شاعری، تهران، کتاب مهناز، ۱۳۷۳
٦٦- صفا، ذبیح‌الله؛ تاریخ ادبیات ایران، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳٦۹، چاپ اول
٦۷- انوشه، حسن؛ دانشنامه-ی ادب فارسی، تهران، سازمان چاپ و انتشارات، چاپ اول
٦۸- کاسب، عزیزالله؛ چشم-انداز تاریخی هجو، تهران، ناشر: مؤلف، ۱۳٦٦
٦۹- شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ مفلس کیمیا فروش، تهران، سخن، ۱۳۷٤
۷۰- حلبی، علی‌اصغر؛ مولانا عبید زاکانی، تهران، زوار، ۱۳۸٤
۷۱- زاکانی، عبید؛ رساله-ی دلگشا، تصحیح و ترجمه: علی-اصغر حلبی، تهران، اساطیر، ۱۳۸۳
۷۲- ریحانه رضوانی (نویسنده مقاله لغز (چیستان) -farsicity.ir)
۷۳- شمیسا، سیروس؛ نگاهی تازه به-بدیع، تهران، میترا، ۱۳۸۳
۷٤- اسفندیارپور، هوشمند؛ عروسان سخن، تهران، فردوس، ۱۳۸۳
۷۵- کاشفی سبزواری، کمال-الدین حسین؛ بدایع-الافکار فی صنایع-الاشعار، تهران، مرکز، اول، ۱۳٦۹
۷٦- حیدریان، م؛ چیستان-ها، مشهد، نوند، ۱۳۷۲

۷۷- هدایت ، رضا-قلی-خان؛ مدارج-البلاغه، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۳
۷۸- بهروزی، محمدجواد؛ چیستان در ادب فارسی، شیراز، کانون تربیت شیراز، ۱۳۵۰
۷۹- پاکرو، فاطمه؛ و کمالی اصل، شیوا؛ زیبایی-شناسی شعر فارسی، تهران، روزگار، ۱۳۸۳
۸۰- فندرسکی، ابوطالب، رساله-ی بیان بدیع، تهران، دفتر تبلیغات اسلامی، ۱۳۸۱
۸۱- مهدی زیرکی (نویسنده وزن-farsicity.ir)
۸۲- ناتل خانلری، پرویز؛ وزن شعر فارسی، تهران، توس، چ۴، ۱۳۶۱، ص۲۴.
۸۳- دانشنامه بزرگ ویکی پدیا که منبع بخش بزرگی از این کتاب می باشد http://fa.wikipedia.org
--------چنانچه منبعی از نظر ما دور مانده لطفا به ما اطلاع دهید.

درباره وبلاگ منجی موعود

وبلاگ بزرگ منجی موعود با دارا بودن حجم نسبتا زیادی از مطالب جالب و خواندنی در موضوعات مختلف و عموما جذاب توانسته رضایت اغلب بازدید کنندگان خود را بر آورده سازد.

منتظر نظرات شما هستیم .....

www.monjimoud.persianblog.ir

monjimoud.persianblog.ir