تحلیل ساختاری داستان با نگاهی به داستان پیر چنگی در مثنوی مولانا

مریم سعیدی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

□ مثنوی یکی از آثار تعلیمی - عرفانی زبان فارسی‌ست که مولانا در آن، برای جلب نظر مخاطبین، مطالب اصلی را به شهد حکایت درآمیخته است.

این مقاله به تحلیل و بررسی ساختاری یکی از داستان‌های دفتر اول مثنوی تحت عنوان پیر چنگی، با توجه به نظریه‌ی ادبی ساختارگرایی می‌پردازد.

اگرچه بزرگان بسیاری در زمینه‌ی داستان‌های مثنوی به نقد و تحلیل اهتمام کرده‌اند، اما شاید کم‌تر ساختار خاص قصه‌پردازی مولانا که مشابهت و مطابقت بسیار با اصول تدوین‌شده‌ی داستان و هم‌چنین نظریه‌های زبان‌شناسی نوین در عصر ما دارد، مورد توجه قرار گرفته است.

محدوده‌ی پژوهش نگارنده، تحلیل ساختاری داستان پیرچنگی از حیث بررسی شخصیت‌ها و گفت‌وگوها به‌عنوان اجزای تشکیل‌دهنده‌ی آن می‌باشد، هم‌چنین در ضمن اشاره به ساختار شخصیتی، ساختار پیرنگی (تحلیل روابط علّی و توالی زمانی) نیز مشخص شده است. بدین‌ترتیب که یک اثر را مرکب از اجزا می‌داند که هیچ جزیی به تنهایی معنادار نیست، بلکه هر جز در ارتباط با سیستم کلی معنادار می‌شود و تلاش می‌کند که ساختارهای دربردارنده‌ی معنا و روابط درونی بین این ساختارها را نشان دهد.

مقدمه

زبان، نظامی از نشانه‌هاست و زبان‌شناسی بخشی از علم وسیع نشانه‌شناسی‌ست. نظریه‌یی ادبی ساختارگرایی در واقع از اندیشه‌های زبان‌شناس سوئیسی، فردینان دوسوسور سرچشمه می‌گیرد. او کسی بود که در ابتدای قرن بیستم در مطالعه‌ی زبان تحولی عظیم به‌وجود آورد. در ساخت‌گرایی معمولاً نام و نشان گروهی از متفکران عمدتاً فرانسوی‌ست که در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ تحت تاثیر نظریه‌ی زبان فردینان دوسوسور، مفاهیم زبان‌شناسی ساختاری را در مطالعه‌ی پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی به‌کار بستند. ساختارگرایی ابتدا در مردم‌شناسی (کلود لوی اشتروس)، سپس در مطالعات ادبی و فرهنگی (رومن یاکوبسن، رولان بارت، ژرار ژنت)، روانکاوی (ژاک لاکان)، تاریخ اندیشه (میشل فوکو)، و نظریه‌ی مارکسیستی (لوی آلتوسر) بسط یافت. هر چند این متفکران هرگز مکتبی به این نام تشکیل ندادند، آثار آن‌ها در اواخر دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ تحت عنوان «ساختارگرایی» به انگلستان و ایالات متحده و جاهای دیگر رفت و خوانده شد.»[1] «در کنه ایده‌ی نظام جای دارد: وجودی کامل و خود تنظیم گرد که با دگرگون‌کردن ویژگی‌هایش در عین حفظ ساختار نظام‌مند خود، با شرایط جدید سازگار می‌شود.»[2] عقیده‌ی ساخت‌گرایان بر این است که ساختار زبان، تولیدکننده‌ی واقعیت زبان است، بدین صورت که غبار را از متن ادبی می‌زداید. این دیدگاه زبان مولف را در انعکاس واقعیت مودر توجه قرار نمی‌دهد و نظام را بر فرد حاکم می‌داند.

«از دیدگاه ساخت‌گرایان، نوشتار منشایی ندارد. هرگونه گفتاری در کمند زبان اسیر است، و به این تعبیر، هر متنی از نوشته‌های پیشین پدیده آمده است. از آن‌جایی که ساخت‌گرایی رسیدن به حد معینی از دقت و عینیت را در قلمرو ظریف ادبیات وعده می‌دهد، گروهی از منتقدین ادبی را به خود جلب کرده است. ساخت گرایان با قراردادن گفتار زیر سیطره‌ی زبان، ویژگی متون واقعی را نادیده می‌گیرند و با آن‌ها به گونه‌یی برخورد می‌کنند که گویی انگاره‌هایی از قصه‌هایی آهنی‌اند که به‌وسیله‌ی نیرویی نامریی ساخته شده‌اند. سودمندترین کاربردهای مدل سوسوری آن‌هایی‌هستند که مفاهیم ساخت‌گرا را استعاره قلمداد می‌کنند، مانند ابزار اکتشافی برای تحلیل متون، از آن‌جا که ساخت‌گرایی اثر و مولف را در پرانتز می‌گذارد تا موضع واقعی تحقیق، یعنی نظام را مجزا نماید، نه تنها متن بلکه مولف را نیز حذف می‌کند.»[3] ساختارگرایی در مطالعات ادبی می‌کوشد شخصیت‌های بی‌نهایت متنوع را که در داستان‌ها با آن‌ها مواجه هستیم، به تعداد محدودی نقش که اغلب با رابطه‌ی ثابت در کنار یک‌دیگر قرار می‌گیرند، تقلیل دهد. با توجه به مطلب فوق در بحث تحلیل ساختاری داستان باید گفت که تاریخ داستان به ما نشان داده است که ساختار داستان‌ها همواره براساس اطلاع‌رسانی در جهت امور عاطفی شکل گرفته است و این مهم تقریباً از کاری که ولادیمیر پراپ بر روی حکایت‌های پریان انجام داد، شروع شده است. او البته نماینده‌ی موضوع فرمالیست در دل ساختارگرایی ادبی بود. «بارت، در مقاله‌یی با عنوان «بررسی ساختاری روایت» بیان می‌کند: بررسی ساختاری، ضمن دوری‌جستن از تبیین روانشناسانه‌ی شخصیت‌ها می‌کوشد با استفاده از نظریه‌های متعدد، شخصیت را به عنوان «شرکت‌کننده» و نه یک «موجود» تعریف کند... گریما پیشنهاد کرده است که شخصیت‌های روایت را باید براساس آن‌چه انجام می‌دهند،تعریف و دسته‌بندی کرد، نه براساس آن‌چه هستند.

زیرا آن‌ها در امتداد سه محور اصلی که در جمله نیز یافت می‌شود: فاعل، مفعول غیر مستقیم، ادات و روایت شرکت می‌کنند که عبارتند از: برقراری ارتباط، طلب (کاوش) و آزمایش دشوار. از آن‌جا که این مشارکت در گروه‌های دوتایی قرار می‌گیرد، دنیای بی‌پایان شخصیت‌ها به‌وسیله‌ی ساختارهای جانشینی که در طول روایت به نمایش گذاشته می‌شود محدود می‌گردد. این رویکردها نکات مشترک بسیاری دارند. مهم‌ترین‌شان عبارت است از توصیف شخصیت بر مبنای میزان مشارکت او در گستره‌ی کنش‌ها و این گستره‌ها معدود و معمولی و دسته‌بندی‌شدنی هستند.»[4]

پس از ارائه‌ی تعریفی بسیار مختصر از ساختارگرایی و چه‌گونگی تحلیل ساختاری

داستان نگاهی کوتاه به نکاتی در مورد شیوه‌ی داستان‌پردازی و مختصات آن در مثنوی می‌کنیم. چنان‌که می‌دانیم، مثنوی با قصه‌ی نی آغاز می‌شود و مولانا از همان ابتدا، سرودنش را با نقل قصه آغاز می‌کند و این شیوه‌ی قصه‌سرایی خود را تا پایان مثنوی ادامه می‌دهد که خود حاکی از علاقه‌ی او به قصه و قصه‌پردازی‌ست. با این تفاوت که هرچند برخی قصه‌های او در ماخذی دیگر نیز نقل شده و برخی دیگر نیز صورتی عادی دارند، ولی سرشار از رموز و معانی عالی عرفانی و اخلاقی‌ست. بنابراین داستان‌سرایی او، آن هم به‌صورت یک نقال حرفه‌یی و آشنا به فنون قصه و سرودن آن، بهانه‌یی جز طرح رموز اسرار عالی نیست. چنان‌که گاه و بی‌گاه در طی نقل داستان از جزییات قصه و امور مربوط بدان فارغ می‌شود و گریزی به عالم افکار و اموری که بر ذهنش تداعی شده می‌زند و به توجیه و تفصیل معانی می‌پردازد. اما به‌طور خلاصه ساختار کلی و شیوه‌ی داستان‌پردازی مولانا که در داستان‌نویسی امروز نیز متداول است عبارتند از:

۱- پیچیده‌ترکردن طرح داستان از طریق افزودن بعضی حوادث به هسته‌ی روایت اصلی که معمولاً منجر به واقعی و منطقی‌نماتر شدن حوادث و رابطه‌ی علت و معلولی آن‌ها می‌شود و بر تردید و انتظار خواننده می‌افزاید.

۲- شخصیت‌پردازی از طریق برقرار گفت‌وگوهای کوتاه یا مفصل میان شخصیت‌های داستان.

۳- برقرار گفت‌وگوهای بلند یا کوتاه میان شخصیت‌هایی که به سبب تناسب زبان و مضامین گفت‌وگوها با مقام و موقع شخصیت‌ها، خواننده از آن احساس لذت می‌کند.

۴- بیان داستان‌ها از زوایه‌ی دید دانای کل به‌طوری که مولوی به مخفی‌ترین زوایای روح شخصیت‌ها آگاه است.

۵- تنوع بخشیدن به شیوه‌ی بیان داستان و نظم حوادث.

۶- ایجاد حالت تعلیق در حد مقدور حکایت، از طریق شیوه‌ی بیان غیرعادی، توصیف احوال روانی، گفت‌وگوها، به تاخیرانداختن علت بیان حوادث یا تصریح‌نکردن علت‌ها و قطع و وصل‌کردن جریان حوادث و خواننده را از این طریق در انتظار و تردید گذاشتن.»[۵]

پس از توضیح و تبیین ساختار کلی حاکم بر داستان‌های مثنوی و از جمله داستان پیرچنگی که مطالب پیشین بر آن مصداق پیدا می‌کند، به تحلیل ساختاری و نقد عملی این داستان و تطبیق آن با مطالب گفته شده می‌پردازیم.

آن شنیدستی که در عهد عمر / بود چنگی مطربی با کر و فر
بلبل از آواز او بی‌خود شدی / یک‌طرب ز آواز خویش صد شدی
مجلس و مجمع دمش آراستی / وز نوای او قیامت ساختی
هم‌چو اسرافیل کآوازش به فن / مردگان را جان درآرد در بدن
مطربی کزوی جهان شد پُرطرب / رسته ز آوازش خیالات عجب
از نوایش مرغ دل پران شدی / و ز صدایش هوش جان حیران شدی
چون برآمد روزگار پیر شد / بازجانش از عجز پشه‌گیر شد
پشت او خم گشت هم‌چون پشت خُم / ابروان بر چشم هم‌چون پالدم
(۲۰۷۹-۲۰۳۹)

خلاصه‌ی داستان

در زمان عمر، مطربی چنگی بود که آواز دلاویز چنگ او شور و نشاط به زندگی مردمان می‌بخشید. اما چون روزگار پیری فرا رسید، نغمه‌ی سازش نیز به ناخوشی گرایید تا جایی که دیگر هواداران و طالبان خود را از دست داد و ناچار روزگار را در فقر و تنگ‌دستی می‌گذرانید. در این‌حال روی از خلق گردانید و متوجه حق شد، بدین‌ترتیب که شبی در گورستان مدینه و برای خدا به نواختن چنگ پرداخت تا دستمزدی از خداوند بگیرد و در حین نواختن به خوابی عمیق فرو رفت. از طرفی دیگر در گوشه‌یی از شهر نیز خداوند خوابی عمیق را بر عمر، خلیفه‌ی مسلمین، چیره ساخت. عمر بن سرّ این خواب نابه‌هنگام پی برد و سر بر بالین نهاد و به‌خواب رفت و در خواب ندای غیبی به گوش او رسید که هم‌اکنون بنده‌یی در گورستان مدینه نیازمند یاری‌ست، هفتصد دینار از بیت‌المال برگیر و دستمزد نوازندگی او را برای حق تعالی بپرداز. عمر از خواب برخاست و به گورستان رفت و به جست‌وجوی بنده‌ی خاص الهی گشت تا چشمش به نوازنده‌ی ژولیده افتاد. در این‌حال، ناگهان عطسه‌یی زد و پیر از خواب پرید، چشمش به عمر افتاد و با وحشت خواست فرار کند، عمر از او دل‌جویی کرد و زر را به او تحویل داد. پیر به‌خاطر غفلت خود بسیار پریشان و پشیمان گشت و به گریه و زاری افتاد. در پایان عمر وی را آگاه می‌سازد که این زاری و تاثیر نیز نشانه‌ی خودنگری و هوشیاری مذموم اوست. در نهایت، این آگاهی باعث فانی‌شدن پیر در حق می‌گردد.

۱- چنگ‌نوازی چیره‌دست در عهد عمر چنگ می‌نواخت.
۲- گذشت زمان باعث پیری و ناتوانی نوازنده‌ی پیر می‌شود.
۳- نوازنده‌ی پیر به‌علت پیری دچار فقر و بدبختی می‌شود.
۴- پیر، روی به درگاه خداوند می‌آورد و از او طلب کمک می‌کند.
۵- پیر به گورستان می‌رود و برای حق تعالی چنگ می‌نوازد.
۶- در حین نواختن، خواب بر او مستولی می‌شود.
۷- در همان زمان، حق تعالی خوابی را بر عمر (رض) چیره می‌سازد.
۸- عمر، ندای غیبی را در خواب می‌شنود. (که به یاری پیر بشتابد)
۹- عمر به گورستان می‌رود و به جست‌وجوی پیر چنگی می‌پردازد.
۱۰- عمر، پیر را می‌بیند و عطسه می کند و پیر از خواب بیدار می‌شود.
۱۱- پیر وحشت‌زده پا به فرار می‌گذارد.
۱۲- عمر او را آرام می‌کند و دینارها را به وی می‌بخشد.
۱۳- پیر پشیمان و شرمنده‌ی درگاه الهی می‌شود و گریه و زاری می‌کند.
۱۴- عمر، پیر را آگاه می‌سازد و او را از این هوشیاری مذموم می‌رهاند.
۱۵- پیر به مرتبه‌ی فنا می‌رسد.

پانزده بخش ساختار این داستان را تشکیل می‌دهد. اولین بخش داستان با وصف پیر چنگی و مهارت او در نوازندگی آغاز می‌شد. بنابارین روای که در واقع مولاناست، به‌صورت سوم شخص در آغاز داستان حضور

می‌یابد. مولانا پس از سرودن چهار بیت از روند داستان خارج شد و از وصف نوای چنگ پیر، نغمه‌ی صوراسرافیل و نوای انبیاء و اولیای الهی برایش تداعی می‌شود. در واقع سنگ بنای اولیه‌ی داستان را می‌چیند و سپس ذهن خواننده را برای برداشتی کاملاً عمیق آماده می‌کند تا او را از هرگونه سطحی‌نگری نسبت به داستان برحذر داشته باشد.

خواننده در بخش اول داستان و پس از یک تعلیق طولانی که شرح و بسط نکات عمیق عرفانی را در بردارد، با یک قصه‌ی کوتاه روبه‌رو می‌شود؛ «قصه‌ی سوال‌کردن عایشه (رض) از مصطفی (ع) که امروز باران بارید، چون تو سوی گورستان رفتی، جامه‌های تو چون تر نیست؟ پس از این انتظار طولانی، گویا مولانا درمی‌یابد که ممکن است مخاطب داستان اصلی را فراموش کرده باشد، در نتیجه خود؛ خواننده را دعوت به شنیدن ادامه داستان می‌کند و چنین می‌سراید:

این ندارد حد، سوی آغاز رو سوی قصه‌ی مرد مطرب باز رو

پس از یاری مجدد و وصف مطرب به بخش‌های بعدی می‌رسد تا جایی که مخاطب مطرب را در صحنه‌یی در گورستان می‌یابد که در حال نواختن چنگ به خواب فرو رفته است. تا این لحظه دوباره تعلیقی کوتاه بر فضای داستان حاکم می‌شود و انتظار بر خواننده که سرانجام کار مطرب چه خواهد شد، به‌طوری که مولانا این خواب را نیز برای مطرب به انتظار تعبیر می‌کند. فضاسازی مولانا در این بخش از داستان به‌حدی نیرومند است که نه تنها مخاطب را که با داستان روبه‌روست در حال انتظار می‌گذارد، بلکه خود پیر چنگی که در واقع قهرمان داستان است را نیز در انتظار رحمت و احسان الهی توصیف می‌کند:

مول مولی می زد آن‌جا جان او در فضای رحمت و احسان او

این فضا هم‌چنان بر داستان حاکم می‌ماند تا بخش بعدی که صحنه‌ی داستان عوض شده و از گورستان و پیرچنگی دور می‌شویم. مولوی بدون مقدمه عنوان می‌کند که حق تعالی در آن زمان، خوابی بر عمر چیره ساخت. چون در آغاز داستان، مولانا به عهد عمر اشاره می‌کند، در نتیجه خواننده در این بخش از داستان حتا با عوض‌شدن یک‌باره‌ی صحنه، آماده‌ی برقرارکردن ارتباط بین خواب‌دیدن عمر و پیر چنگی می‌باشد. عمر در خواب ندای غیبی را می‌شنود. دوباره تعلیق بر داستان سایه می‌افکند. زیرا غرض مولوی، تنها بیان داستان نیست. بلکه طرح هرگونه داستان و قصه وسیله‌یی جهت بیان افکار عرفانی اوست. بنابراین به شرح ندای غیبی و آشناکردن مخاطب با این امور و هوشیاربودن همه‌ی اجزای عالم، قصه‌ی کوتاه نالیدن ستون حنانه و گفت‌وگوی آن با پیامبر (ص) و پس از آن و برای فهم بیش‌تر مخاطب، قصه‌ی کوتاه «اظهار معجزه‌ی پیامبر و به سخن‌آمدن سنگریزه در دست ابوجهل» را نقل می‌کند. مولانا پس از تاکید نکات موردنظر خود دوباره مخاطبش را به شنیدن ادامه‌ی داستان دعوت می‌کند و عنوان می‌کند که حتا مطرب هم از انتظار عاجز گشته است:

باز گرد و حال مطرب گوش‌دار

ز آن‌که عاجز گشت مطرب ز انتظار

در بخش‌های پایانی داستان عمر ندای حق را اجابت می‌کند و به گورستان رفته و به جست‌وجوی بنده‌ی خاص درگاه الهی می‌پردازد، اما جز پیر چنگ‌نواز کسی نمی‌یابد. پس از یافتن او، با عطسه‌ی عمر، پیر از خواب می‌پرد و از وحشت دیدن عمر پا به فرار می‌گذارد. در این بخش با کشمکش و نقطه‌ی اوج داستان روبه‌رو می‌شویم تا این‌که عمر به او آرامش می‌دهد و کیسه‌ی زر را به او می‌دهد که این اعمال ندامت و پریشانی پیر چنگی را به دنبال دارد. عمر این حالت زاری و پریشانی پیر را نشان وجود «من مادی» در درون وی بیان می‌کند که این حرف عمر نیز فانی‌گشتن پیر با عشق حق را به‌دنبال دارد. در این بخش که بخش پایانی داستان است، پیر چنگی را مستحکم‌تر می‌یابیم، به‌طوری که تمامی حوادث با رابطه‌ی علی و معلولی صورت می‌گیرد و توالی زمانی آن‌ها آشکار است. در توضیح و تبیین ساختار این داستان و با استناد به کار ولادیمیر پراپ در زمینه‌ی قصه‌های پریان که نظریه‌ی خود را با برقراری ارتباط میان ساخت جمله و روایت بیان می‌کند؛ باید گفت که اگر نهادیک جله با شخصیت‌های مطرح داستان و گزاره را با اعمال مطرح در آن داستان یا افسانه مقایسه کنیم، هرچند کوارد جزیی دیگری نیز در داستان وجود دارد، اما در مجموع پیکره‌ی کلی هر داستان بر کاربردهای سی و یک گانه بنا نهاده شده است که این سی و یک کارکرد در همه‌ی داستان‌ها مشترک است. اما پس از پراپ، گریما نظریه‌ی او را به شکلی ساده‌تر بیان می‌کند و سی و یک کارکرد پراپ را به بیست کارکرد کاهش می‌دهد و آن‌ها را در سه ساختار یا سه جفت با تقابل دوتایی معرفی می‌کند:

۱- آرزو (جست‌وجو / هدف)

۲- ارتباط (فرستنده / گیرنده)

۳- حمایت یا ممانعت (کمک‌کننده / مخالف)

اما گریما ساخت‌گراتر از پراپ است، بدین دلیل که پراپ بر ماهیت خود شخصیت‌ها تاکید می‌کند، در حالی‌که گریما مناسبات و ارتباط میان ماهیت‌ها را نیز در نظر می‌گیرد.

با توجه به مطالب فوق می‌توان ساختار داستان پیر چنگی را با سه ساختار یا سه جفت با تقابل دوتایی گریما تطبیق داد:

۱- طلب (درخواست کمک از خداوند توسط نوازنده‌ی پیر)

۲- ارتباط (فرستنده: خداوند / گیرنده: پیر نوازنده)

۳- حمایت (عمر که از جانب خداوند ندای غیبی را دریافت کرده و به کمک پیر می‌شتابد.)

نکته‌ی دیگری که باید در ضمن بحث بدان اشاره کرد، آن است که داستان پیر چنگی در نهایت ایجاز سروده شده است، اما در عین این ایجاز لطیف به نکاتی ظریف و قابل تامل اشاره شده است که در ضمن مطالعه‌ی داستان با آن روبه‌رو می‌شویم از قبیل: نفخ صور، اتحاد انبیا و اولیا و... اما مضمون اصلی داستان این است که شرط وصول به حق، سوز دل و انکسار حقیقی قلب است و درگاه الهی تنها پذیرای شکل خاصی از پرستش نیست.

در پایان و در یک تحلیل نهایی باید گفت که یکی از علل جاذبه‌ی داستان‌های مثنوی، علاوه بر این‌که صورتی امروزی دارند با مباحث زبان‌شناسی نوین منطبق هستند.

طرح گفت‌وگو بین شخصیت‌های داستان‌ها نیز بر جاذبه‌ی آن‌ها می‌افزاید. این مقوله حتی در داستان‌های کوتاه که برای تعلیق مابین داستان پیر چنگی آمده‌اند، مصداق پیدا می‌کند به‌طوری که بیش‌ترین ساختار داستان را گفت‌وگو تشکیل می‌دهد. اغلب گفت‌وگوها به اقتضای مقام و موقعیت و احوال درونی شخصیت‌ها می‌باشد. مولانا این مقتضیات

را با وجود مجال اندک، در میان داستان پیر چنگی رعایت می‌کند. هرچند این داستان نیز مانند برخی دیگر از داستان‌های مثنوی حاصل تحلیل مولوی نیست و ماخذ اصلی آن در **اسرارالتوحید** نقل شده است، اما در روایت داستان همیشه وی را به عنوان راوی دانای کل می‌بینیم، به همین ترتیب این شیوه‌ی داستان‌پردازی مولانا، مثنوی را در نظر خواننده، اثری هنری که زاییده ذهن متفکری اندیشمند است جلوه می‌دهد. ■

پی‌نوشت‌ها

۱- کالر، جاناتان، **نظریه‌ی ادبی**، ترجمه‌ی فرزانه‌ی طاهری، تهران، مرکز چاپ اول، ۱۳۸۲، ص ۱۶۶.

۲- اسکولز، رابرت، **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران، نشر آگاه، چاپ دهم، ۱۳۸۳، ص ۱۵۴.

۳- سلامان، رامان پیتر، ویدوسون، **راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر**، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران، انتشارات طرح نو، چاپ سوم، ۱۳۸۴، ص ۱۵۴.

۴- گرین، کیت، جیل، لبیهان، **درس‌نامه‌ی نظریه و نقد ادبی**، ویرایش دکتر حسین پاینده، تهران، نشر روزنگار چاپ اول، ۱۳۸۳، ص ۱۱۲.

۵- پورنامداران، تقی، **در سایه‌ی آفتاب**، تهران، نشر سخن، چاپ اول، ۱۳۸۰، ص ۱۳۷.

فهرست منابع

۱- اسکولز، رابرت، **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران، نشر آگاه، چاپ دهم، ۱۳۸۳.

۲- پورنامداران، تقی، **در سایه‌ی آفتاب**، تهران، نشر سخن، چاپ اول، ۱۳۸۰.

۳- سلامان، رامان پیتر، ویدوسون، **راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر**، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران، انتشارات طرح نو، چاپ سوم، ۱۳۸۴.

۴- کالر، جاناتان، **نظریه‌ی ادبی**، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران، مرکز چاپ اول، ۱۳۸۲.

۵- گرین، کیت، جیل، **درسنامه‌ی نظریه و نقد ادبی**، ویرایش دکتر حسین پاینده، تهران، نشر روزنگار، چاپ اول، ۱۳۸۳.

۶- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی، **مثنوی معنوی**، (براساس نسخه‌ی قونیه به تصحیح و پیشگفتار عبدالکریم سروش)، تهران، علمی و فرهنگی، چاپ پنجم، ۱۳۷۸.

یک نامه‌ی منظوم

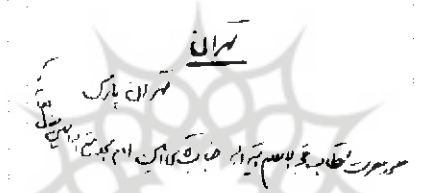
سیدمحمدرضا خلیلی

اشاره

سیدمحمدرضا خلیلی (۱۲۹۸-۱۳۶۷) فرزند مرحوم آقا سیدعلی پیشنماز مسجد ارگ سبزوار، از شاعران سبزوار بود که شرح و نمونه‌ی آثارش در هشت صفحه در **سخنوران نامی معاصر ایران** تألیف سیدمحمدباقر برقعی (جلد نهم، صص ۱۱۴- ۱۲۱) چاپ شده است.

سی و چند سال پیش از این‌که من مقاله‌یی با عنوان «فهرستی از شاعران معاصر سبزوار» در **ماهنامه‌ی وحید** به مدیریت دکتر س. وحیدنیا نوشتم، به اختصار نام و نشان و نمونه‌ی شعر خلیلی را نیز در چند سطر نوشتم. او که در دوره‌ی دبستان از هم‌کلاسان پدرم زنده‌یاد استاد سیدعلینقی امین (۱۲۹۷-۱۳۷۹) بود، شنیده بود که در مقاله‌ی من، احترام او رعایت نشده است. پس عجولانه به پدرم شکایت برد که پسر، رعایت حرمت دوستان پدر را نکرده است و چون اصل مجله به دستش رسید،دانست که من به او بی‌حرمتی نکرده‌ام. آن‌گاه، بر سبیل اعتذار، قصیده‌ی زیر را برای پدرم ساخت. اینک آن قصیده را همراه نمونه‌یی از دست‌خط مرحوم خلیلی در این‌جا نقل می‌کنم:

روی پاکت: تهران - تهران‌پارس - حضور حضرتِ مستطاب حجت‌الاسلام آیت‌الله جناب آقای امین، امام مسجد، متع‌الله المسلمین بطول بقائه



پشت پاکت: سبزوار - خیابان بیهق - کوی آقا - سیدمحمدرضا خلیلی

دیروز نامه‌یی ز جناب امین رسید — شادی به جان خسته و قلب غمین رسید
دل در درون سینه به رقص آمد از نشاط — شور و نوا به خاطر اندوهگین رسید
بر این فقیر، لؤلؤ شهوار معرفت — از شهریار کشور عرفان و دین رسید
بر شامگاه تیره‌ی خلوتگه خیال — انوار مهر، زان مه مسندنشین رسید
گفتی که از شمیم خوشش در مشام جان — بوی بهار و روضه‌ی خلد برین رسید
بر من خزان غم‌زده هم‌چون بهار گشت — یعنی به مهر، خرّمی فرودین رسید
بر تشنه کام سوخته‌ی وادی وداد — آب صفا به صفوت ماء معین رسید
شیرینی عبارت و شهد معانی‌اش — در کام جان چنان‌که رسد انگبین رسید
حظّ بصر ز خطّ خوش آن عزیز یافت — از مصدر قلم رقم آفرین رسید
باران حق کدورت وهم و گمان بشست — علم‌الیقین به سر حد عین‌الیقین رسید
زان پس که شکوه‌نامه سپردم به‌دست پیک — اصل مجله نیز به این کم‌ترین رسید
خواندم، در آن نشان ز اهانت نیافتم — ضجرت از آن سبب به دل مستکین رسید
گشتم خجل که فاصله‌ی چشم و گوش را — بردم ز یاد، لاجرم کیفر این رسید
تیر ملامت از گله‌ی ناروا، ز دل — گه از یسار آمد و گه از یمین رسید
در عین حال شاکرم از راوی خبر — ما را از او مکاتبه‌یی این چنین رسید
از معدن اخوّت، لعلی چنین بخاست — از مخزن مروّت، درّی ثمین رسید
پوزش بخواه از طرف من، ز نور چشم — کز من بدو گمان بدی سهمگین رسید
گفتم دعای خیر و شنیدم به گوش هوش — ز اوج فلک ز فوج ملک آمّین رسید
هستم در انتظار که یک روز پیک پست — گوید بیا بگیر جواب امین رسید