بدعتها و بدایع

نیما یوشیج

مهدی اخوان ثالث (م. امید)

بدایع و بدعتها

و

عقاید

نیمه‌بابی و بهائی

مؤلف: اشراق خاوری

(م. امید)

مجموعهٔ شعر و شاعری

۱

بدایع و بدعت‌ها
و
عطا و لقای
نیمایوشیج

انتشارات بزرگمهر

مهدی اخوان ثالث
(م. امید)

بدایع و بدعت‌ها
و
عطا و لقای
نیمایوشیج

مهدی اخوان ثالث (م. امید)

بدایع و بدعت‌ها

و

عطا و لقای

نیما یوشیج

(چاپ اول به صورت کتابهای جداگانه چاپ شده است.)

چاپ دوم (با تجدیدنظر)

زمستان ۱۳۶۹

۳۰۰۰ نسخه

چاپ فجر اسلام

حق چاپ محفوظ

مقدمه ۷

بدایع و بدعتهای نیمایوشیج ۲۳

ای «خدا» خوانده «خود آ» ۲۵

نقطهٔ تحول ۲۹

نیما مردی بود مردستان ۳۹

نیما و شیوه‌های قدمائی ۸۱

نوعی وزن در شعر امروز فارسی ۹۷

هماهنگی و ترکیب ۲۵۷

عینیت و ذهنیت ۲۹۷

پا به پای شعری از نیما ۳۳۱

عطا و لقای نیمایوشیج ۳۵۷

ضمیمه‌ها ۵۵۷

دربارهٔ بحر طویل پارسی ۵۵۹

خسروانی و لاسکوی ۶۰۵

اوزان مثنوی‌ها ۶۲۱

ضمیمهٔ فصل اول «نقطهٔ تحول»: ۶۳۷

مسمط دهخدا ۶۳۷

مسمط حیدرعلی کمالی ۶۳۸

مسمط سه گانهٔ پروین اعتصامی ۶۴۰

این کتاب، چنانکه می‌بینید و می‌دانید، مجموعهٔ چندین مقال و مقالهٔ من است که دربارهٔ پیشنهاد و کار و عمرعزیز بزرگ استاد جاودانیاد نیما یوشیج، درزمانهای مختلف ــ (پیش و پس ازدرگذشت آن ارجمند والاقدر و راهگشای کبیر شعر به‌بن‌بست افتادهٔ ما) ــ نوشته‌ام. قبلاً درسال ۱۳۵۷، مقارن «انقلاب اسلامی» قسمتی ازآن چاپ شده بود، به نام **بدعتها و بدایع نیما یوشیج**، و کتابی دیگرهم به‌نام **عطا و لقای نیما یوشیج**، درهمین زمینه‌ها بعدازانقلاب چاپ کرده بودم، اما دراین کتاب ــ که چیز دیگری است ــ چند مقالهٔ از قلم افتادهٔ آن‌دو کتاب را ــ مثلاً **نقطهٔ تحول و خسروانی و لاسکوی** و بعضی ضمائم آخر کتاب را، برآنچه به چاپ رسیده بود، افزودم و همه را، منهای بعضی دیگر ازمقالات من دربارهٔ کارهای بزرگ نیما یوشیج، مثل **مسألهٔ بدیع و بلاغت، قافیه وریتم مضاعف** (بقول خود نیما)، **سیاست وشعر** و... یک‌کاسه کردم و بقیه برعهدهٔ عهد فرداهاست، اگر زنده ماندم، ان‌شاءمن‌یشاء، کــه ناامید نیستم ازخدا وهمتی وحافظه‌ای وبقول قائلش «سرسوزن ذوقی» که آفریدگار به من بنده ارزانی داشته، حمداً ثم‌حمداً له.

بله، دراین کتاب همه آنچها راکه داشتم و نوشته بودم، باضمائم‌دریک مجلدگردآوردم، به مناسبت سی‌امین سال خاموشی ودرگذشت بزرگ استاد جاودانیاد نیما یوشیج، که در زمستان ۱۳۶۸، سالروز درگذشت وخاموشی اودر می‌رسد، نه، بدگفتم، نه‌خاموش شده است نیما ونه در گذشته، گفته‌ام،

خطاب به‌آن بزرگوار، همین تازگیها گفته‌ام:

به ما نمی‌گذرد خوش، که بی‌توایم غریب
چگونه می‌گذرد برتو، نازنین! بی‌ما
توپاك وپرثمر وزنده زیستی، همه عمر
به زنده زیستنت رشك دارم و ایما
همیشه سبز بلندت، چوباغ برد وسلام
شکفته معجزتی بد، علی براهیما
به مرغکان وغریبان چه سایه داد وپناه
صدا به‌گریه همه‌شب، ولی سحرسیما
نیافت عمرتو با سال رفتنت پایان
کنون بود ونود و اند سالت، ای نیما

دربارهٔ «زنده‌زیستن»ـ که به اصطلاح مثلاً «زندگان» زندگان خور وخواب و خشم وشهوت، چون بهائم بلهم‌أضل را ـنه حتی زندگان راستین را هم‌ـ بس وبسیارنادر کالمعدوم، نصیب می‌آید ـمن در شعری‌ـ آخرین شعر کتاب شهیدم «درحیاط‌کوچك‌پائیز...» (ص۱۲۳)بنام «ماجرا کوتاه» گفته‌ام:

... من نمی‌دانم که هستی چیست، یاهستن
مستی است وراستی، بشنو
من نمی‌دانم که دانستن؟
لیك می‌دانم که چون از باده‌ای مستم،
جانم ازسیاله‌ای حساس و جادوئی
می‌شود سرشار، وانگه، ناگهان گوئی

با فسون، در پرده‌های هورقلیائی،
کائنات آواز می‌خواند که:
[«آنک‌مست، آنک‌مست!»

و اوج گیرد موجهای سحر و زیبائی
و آید از جوی اثیری پاسخ و پژواک:
[«اینک هست، اینک هست!»

مستی است وراستی، آری
راست می‌گویم.
باده هر بادمست، گو باشد
ـ مهر و کین یا طیفی وانگور، یا هرشعلهٔ دیگر
همچنان کزهر خم وساغر ـ
من یقین دارم که درمستی،
می‌تواند بود، اگر باشد،
هستن وهستی...

بس کنم دیگر،
خالی هرلحظه را سرشار باید کرد از هستی.
زنده باید زیست درآنات میرنده.
با خلوص ناب‌تر مستی.
چیست جزاین؟ نیست جزاین راه.
زنده دارد زنده دل دم را
هرکجا، هرگاه.

اوج بخشد کیفیت کم[1] را.
گفت وگو بس، ماجرا کوتاه
ما اگر مستیم
بیگمان هستیم.

و نیمایوشیج همیشهٔ خدا مست بود، مست مست و زنده می‌زیست در آنات میرندهٔ عمر. تف کن بر باده انگوری (مویزی وکشمیش بهتر است!) هم بنده گفته‌ام:

بخدا بادهٔ من، بادهٔ انگوری نیست
ازمویز است گلاب گل بی‌خار مرا

نه، ازشوخی گذشته، نیما همیشه مست‌خدا بود یا بگو همیشه خداست، اما براستی تف کن بر آنچه گفتم و گذشت. من‌حیران بودم در دیدارها وحتی غیاب او ــ غرقه درشعرها وکارهایش ــ، که این مرد مردستان، از کدام خم وچشمه ودریا سبویش ــ سبوی همیشه در پستویش ــ را پر می‌کند؟ زنده یاد شهریار تبریزی، که نزد من چون جان عزیز بود و یادگارهای شعری دست نخورده و ارشاد نشده‌اش همیشه عزیزخواهد بود (چون عماد جانم) باری به‌کسی گفته بود (بگذارید حالا که حوصله‌اش‌را دارم یك دوسه خطورخاطر ونیمچه خاطره‌ام را ازشهریار برایتان نقل‌کنم، وقتی من از مشهد به تهران میآمدم درسال ۱۳۲۶ شمسی‌که نوزده ساله بودم، اول، و۱۳۲۷ که معلم و مدیر و مؤسس دبستان کریم‌آبادبهنام سوخته ورامین ــ چهار بهنام دارد ورامین: پازوکی و... سوخته‌ازیسن‌گویا ودیگر یادم‌نیست ــ شدم، چندسالی، برای همیشه بتهران‌کوچ‌کردم، باری وقتی عازم تهران بودم مرحوم گلشن آزادی مدیرجریدهٔ دو یاسه‌بار در هفته انتشار آزادی ومیزبان وتقریباًمدیر انجمن ادبی خراسان، رحمت خدا براو، که شهریار هم شعری برای او در دیوان ارشادنشده‌اش دارد، نمیدانم درین چاپ ارشاد شده‌اش هم‌هست‌یانه:

۱. کم، به هردو معناش، اندك و کمیت رفیق و همراه کیفیت، اگر بتوانیم... لایقانه، شائقانه شکارش‌کنیم.

دل در هوای گلشن آزادی

مرغی بود فضائی وفریادی الخ

منهم در ارغنون شعری برای این در گذشتهٔ ارجمند کـه هم بگردن شهریار حق دارد و هم بقول جهانگیر تفضلی به‌گردن سه نسل از اهل ذوق و شعر خراسان و... حق دارد، یادش گرامی و زنده باد، باری گلشن آزادی هنگام کوچ داشمی‌ام بتهران نامه‌ای خطاب به شهریار، داد بـه من که به‌ش برسانم و گفت: وقتی بروی پیش شهریار، او خیلی آدم مهربان وخونگرمی است، هرتازه‌وارد راکه می‌بیند، همان‌تو دالانچهٔ خانه می‌گیرد غرق ماچ و بوسه وازین‌حرفها می‌کند، این عادتش است، البته من دربارهٔ ایـن عـادت خونگرمی ومهربانی‌شهریار، قبلاً چیزهاشنیده بودم، آدمی که برای‌جهانگیر-خان تفضلی شعر مهربان وخونگرم بگوید، حـال آنکه جهانگیرخان تقریباً همسن‌وسال شهریار بود، یا شاید یکی‌دوسه سال کم‌سن‌تر، بهرحال با شهریار دمخور شده بود و آمدورفت و ازینحرفها، جهانگیرخان پنجاه شصت‌سال را شیرین داشت، آنوقت شهریاری‌که برای جهانگیرخان پنجاه شصت‌ساله ــ که خودش رندی برومند ویلی بود در سیستان یعنی‌تهران ــ شعر عاشقانه‌بگوید ... سیاه گوشهٔ ماتمسرای بی‌ذوقی فسرده بود روانم، خدا تفضل کرد و چه وچها، آنوقت‌ببین برای من نوزده بیست‌ساله‌که پربدك هم نبودم، یعنی همه جوانها، حتی نرمردان درین سن و سال بدك نیستند ــ چها خواهد گفت و... بماند، این حکایت را من‌درخاندام برای یدالله مفتون‌تبریزی و حسین منزوی زنجانی و یکدونفر دیگر که حالا اسمشان یـادم نیست، از بچه‌های آذربایجان نقل کرده‌ام، بروید ازخودشان به‌پرسید، باری من‌این زمینه‌دستم بود، که بله استاد عزیز ما شهریار خیلی خونگرم و مهربان است رحمة‌الله-علیه، درود بریاد ونام ویادگارهایش، ها راستی یکی دیگر از خونگرمیهای استاد درگذشتهٔ ما مربوط به عماد جانم، عماد خراسانی غـزلسرای شهیر و مثنوی‌سرای کم‌نظیر است.

عماد درحدود شصت سال داشت که هوای رفتن به تبریز و ارومیه و آن‌طرف‌ها به سرش افتاد ــ وشعری در کنار دریاچهٔ ارومیه گفتندکه باید

بخوانید، در مجلد دوم دیـوانش نـه مجلد اول با مقدمهٔ من و شعری برای حافظ و ایرج وچه‌وچها درهمان مجلد دوم با مقدمه آقای شکوه‌الدین‌محلاتی، که براستی‌خواندنی‌ست شعرهای عماد ـ بله خیال رفتن به‌تبریز وارومیه، عماد ما را به‌آن‌صفحات سفری‌کرد، خب‌چندروز در تبریز ماندن و شناخته‌شدن ـ و بقول خودش در«ای‌دل‌بلا» این میخانه‌آن‌میخانه رفتن،کافی بود که‌بچه‌های تبریز بشناسندش ـ بنظرم یدالله مفتون اول شناخته بود عماد را، یقین ندارم البته ـ و شناختن عماد همان و به خانهٔ شهریار بردنش همان، گـرچه عماد خود شائق دیدار شهریار بود، چنانچون شوق همام تبریزی وسعدی که حتماً قصه‌اش را خوانده‌ایـد ، یا شوق دیدار سعدی در اقصای روم به زیـارت مولانا جلال‌الدین که قصه‌اش را حتماً ایضاً. . . بهرحال، عماد شصت ساله می‌رود به دیدار شهریار هفتاد ساله، یا قدری‌کمتر و بیشتر، وبشرح مذکور مهربانی و خونگـرمی و دالانچهٔ خانه و توی اطاق ایضاً و ... عماد می‌گفت شهریار شعری برای من گفت ـ قطعه‌ای‌که خواند برایم ـ که انگار من یك بچهٔ ۱۷ ساله‌ام و او پیر دیـری هفتادی. عماد آواز خوشی داشت و هنوزهم بدین شکستگی ارزد به صد هزار درست، قدری به خواست شهریار برایش خوانده بود، میدانیدآخرسر شهریار به عماد چه گفته بود؟گفته بود: «شما، ماشاءالله ماشاءالله با این شکل و شمایل و موی و روی، نوجوانیهای خودم را بیادم می‌آورید، ماشاءالله ماشاءالله دست بزنم به تخته!»

بله من این‌زمینه‌ها به‌دستم‌بود ـ ها، راستی، زنده یاد مرحوم میرسید رضاخان عقیلی‌کوثری استرآبادی، از استادان من‌درخراسان ودوست‌جوانی شهریار ایضاً در خراسان ـ و نیز دوست ایرج که داستانش را دریکی از حواشی‌کتاب ازهزارسیصدوشصت زیرچاپ‌ارشادشده‌ام، آورده‌ام داستانش با ایرج وادیب نیشابوری را ـ هم یك نامه با خط جلیپای خوشش به من داده بودکه به شهریار برسانم. شهریار قطعه‌ای برای عقیلی داردکه دریکی از دیوانهای سه چهارجلدی قدیمش چاپ شده است، عقیلی چند سازخاصه نی و سنتور را، حتی در پیری خوش می‌نواخت، شهریار گفته است:

اگر نمونه بخواهید بی‌بدیلی را

به چشم عقل ببینید مرعقیلی را
دلی به زخمهٔ او دادم و ندانستم
که آشوبلاش کند قلب زخم و زیلی را...

عقیلی از این قطعهٔ شهریار دلخور بود ـ بنظرم باید برمی‌زد ـ ومی گفت: به‌ش بگومرد حسابی، واجب بود اسم مرا قافیه سازی که دوسه بیت نگذشته «زخم‌وزیلیم» کنی؟! عقیلی شاعری استاد، فصیح و پرهیز از زبان «آرگو» بود و در آخر نامه‌ش به شهریار نوشته بود، بیت از خود عقیلی نیست، از اصحاب هندی‌ست:

اینهم مصیبتی که به ذهن تو یاد ما
خاصیتی دهد که فراموشی آورد!

خدا هردوشان را بیامرزد، عنه وکرمه، دهش و دادش.

ببین از کجا به کجا افتادم، «یاد» هم چون توفنده باد، گاهی آدم و درخت وچه وچهارا، حسابی ودرست به‌این‌ور، آن‌ورهای چنین وچنان پرت می‌کند، یادتان باشد، ها.

داشتم‌می‌گفتم نامه‌های گلشن آزادی و عقیلی، هردو سر وا، دردستم، با داشتن زمینه های مذکور، مانده بودم کـه به دیدار شهریار بروم یا نروم ـ میخوای برو، میخوای نرو، این را دوست هم اطاقم گفت ، رضا مرزبان که درست هم سن وسال من است ولی خاك سرب چاپخانه‌ها خورده وکارکشته وتقریباً ژنی ولی ژنی تهیدست، اما استاد درکار روزنامه‌نگاری و چاپ، و چند سال‌پیش ازمن به تهران‌کوچ کرده، هرکجاهست خدایابه سلامت‌دارش ودوست دیرینهٔ من‌درخراسان ودرتهران همخانه باهم به شرکت و دنگی، تو میخواهی‌بگو: دانگی! ونامه‌ها که گفتم‌سرشان‌باز بود، خوانده بود رضامرزبان و حرف گلشن آزادی را هم‌درخونگرمی ومهربانی شهریار، ازم شنیده بود ـ و رضا مرزبان چون دودلی و شوق مرا به دیدار شهریار دید، گفت بااین اوصاف که تو نقل میکنی و میدانی ـ ها، این را هم بگویم کـه در آنوقتها

ه. ا. سایه و سیاوش کسرائی و شهید مرتضی کیوان و... ازمعاشران شبانروزی شهریار بودند، وادارش کرده بودند که منظومه شاهکار «قهرمانان استالینگراد» را بگوید و یا داشت میگفت، وشهریار همینطورها بود، یعنی به شدت و به پاکی وصداقت، تحت تأثیر اطرافیان و دمخورانش واقع میشد، اگر مذهبی بودند، علی(ع) ای همای رحمت، تو چه آیتی خدارا الخ یا افسانه شب و شب‌علی(ع) و مناجاتهای زیبایش را میگفت، اگر توده‌ای‌های سابق، چندی دمخورش بودند «قهرمانان استالینگراد» می‌سرود، اگر نیمائی‌ها بودند «دومرغ بهشتی» میگفت، اگر آذربایجانی‌های‌چنین‌وچنان بودند «حیدربابایه سلام» می‌گفت وخلاصه مردی بود جاری وساری باهمه هرچه هست ونیست والبته مهربان‌وخونگرم هم با همه. ومردی پاك و شاگرد ارادتمند رند بلند مرتبه‌ای چون حافظ، وپیش از او، ابر رند همه آفاق، مست راستین خیام، خلاصه برای خونگرمی ومهربانی، کم و کسری نداشت ــ مخصوصاً سایه و کسرائی که رزق چشم کم نظیری بودند وپاك ــ کــه من دودل، بقول رضا، میخوام برم میخوام نرم ــ اما رضا مرزبان یك چند هفته‌ای که دید من‌این‌پا و آن‌پا میکنم، گفت: خب، جوون یل، بچهٔ خراسون، اگر میخواهی بدیدن مشاهیر بروی، از شهریار واجب‌تر هم هستند، چرا به‌دیدن ملك الشعرا بهار نمیروی که نفس‌های‌آخرش‌را میکشد(که رفتم با محمد قهرمان وقصه‌ای‌دارد کــه اگر زنده بمانم خواهم نوشت) چرا بدیدن حیدر علی‌کمالی نمیروی (که رفتم‌وقطعه‌ای دراین خصوص درارغنون دارم) چرا بدیدن... گفتم: بس کن رضا، ماغلط کردیم، که رضامرزبان ضربهٔ‌آخر وقاطعش‌را فرود آورد، هرگز به من نازکتر ازگل نگفته بود رضا، وهرگز چنین «بی ادبی میشود» با ادبی ازو ندیده ونشنیده‌بودم، نه بامن‌که باهمه رضامرزبان گل‌گلابتون‌ها بود، اما گفت: خره‌ا یعنی‌تواینقدر نمی‌فهمی‌که گلشن پاست داده به شهریارا مارا میگوئی (بقول‌تهرونیها: مارومیگی) اول‌یك سیلی جانانه به روی رضا (که‌کاش دستم شکسته بود، بر گل گلابتون‌ها و سیلی؟)وبعدهم پاره‌کردن‌کاغذ مرحوم گلشن، والسلام.

بعضی‌یادهای دیگرهم از شهریار عزیز و بزرگ دارم، که بدك‌نیست

حالا که حال نوشتنش هست بنویسم (یعنی مثلاً ماداریم از نیمایوشیج ومقدمه کتاب راجع به‌او می‌نویسیم!)، این ازآخرین یادها با شهریار است: عصر جمعه‌ای، قریب غروب، من دراطاقم‌نشسته بودم ونمیدانم‌داشتم چکارمیکردم بنظرم داشتم‌کتابی میخواندم بله. زنم درحیاط داشت باگل وگیاه و گلدانها وسبزیهاش ورمیرفت، یك‌وقت دیدم‌صدای زنگ درآمد، زنم دررا بازکرد، دیدم سرکار خانم لاله خانم، زن دکتر حمیدمصدق ومادر بچه‌هاش، و ضمناً دختر برادر شهریار، مثل دستهٔ گل آراسته وخوب ــ مثل دخترم لاله که‌آبش وخوابش برده ــ دور ازجان لاله خانم زن مصدق ــ آمد توحیاط وبا زنم‌چند کلمه‌ای حرف زد و بعد هم رفت. با من نه سلامی، نه علیکی، البته من تو اطاقم وکتابم بودم واو تو عجله وشتابش.

زنم دویدتوی اطاق من‌وگفت دیدی که زن دکتر مصدق‌بود ــ قبلاً دیده بودش‌ومیشناختش‌زنم ــ گفت: شهریارمریض‌سخت‌است،ازتبریزآورده‌اندش اینجا،تو بیمارستان مهر (بیست سی قدمی خانهٔ ما در خیابان‌زرتشت) و از این وآن، رفقای سابق تهرانش می‌پرسید وگفت این دوروبرها کسی نیست، من دلم تنگ است. من ــ یعنی لاله خانم ــ گفتم خانهٔ اخوان ثالث همین نزدیك‌هاست، گفت «اومید را میگوئی، زود خبرش کن وقت ملاقات دارد تمام میشود». من برقی ازجاجستم، گفتم چه‌برایش ببرم، گل، شعر یا چه؟ به سرعت دو بیت شعر برکاغذی نوشتم، برداشتم رفتم طرف بیمارستان مهر، نزدیك آنجا، روبروی خانهٔ دکتر محمودعنایت نگین، یك گل فروشی بسیار خوبی است بنام «گلزار» ــ صاحبش مقدم نام دارد، اما نام ونشان چیست؟ مقدم خود گلخانه‌ای از گلهای بهشت است ــ چارصد پانصد تومان پول تو جیبم بود، گفتم یك دسته گل که بیشتر ازینها نمی‌شود، البته مقدم چند بار که من از او گل «خریده» بودم پول نگرفته بود حتی به شاگردهاش سپرده بود که از فلانی (یعنی من)... مبادا پول بگیرید، یا اگر هم به اصرار من می‌گرفتند،مایه‌کاری‌وازینحرفها، رفتم‌به‌نزدگل‌وگلزار بهشت، مقدم، چشمهام اشك آلود بود، گوئی بوئی برده‌بودم که شهریار... مقدم‌دسته‌گل زیبا وبزرگی بست، داشت می‌بست، باهمان‌روبانها وسبزه‌ها وچه‌وچها، می‌دانید که‌معمولاً

گل فروشها، کارتی چاپی‌دارند که به‌خریدار دسته‌گل میگویند چه میخواهید روش بنویسید، اسم بیمارتان، خودتان، کلمه‌ای تسلی بخش... من اشکم بی‌اختیار شد، دوبیت شعرم‌رادادم، گفتم اگر زحمت نیست همین را به دسته‌گل سنجاق ـ از آن دوزنده سنجاق‌های پرسی متداول ـ کنید، شعر راخواند، سنجاق کرد، پرس کرد، دوخت، دولا. پول‌درآوردم، گذاشتم روی میز، بنظرم ۴۵۰ تومان و زدم که ازدکان بروم بیرون، عجله‌داشتم وشوق دیدار شهریار بود، ووقت ملاقات داشت تمام میشد، مقدم صدازد، نه مرا، شاگردش‌راکه بیرون بود، آمد جلوم را گرفت، گفتم وقت تنگ است، خواهش میکنم... مقدم آمد، پول‌را درجیبم گذاشت ـ چپاند بادست قویش ـ، پس داد، گفت: من از شما، آنهم گلی که برای شهریارمی‌برید، پول بگیرم؟! وقتی این قضیهٔ گلفروش‌را به شهریار گفتم، گل ازگلش شکفت و گفت: اومیدجان مردم معرفت دارند، نه مثل این... ودنبال حرفش را رهاکرد، من به اونگفتم چندبار ازخودم هم پول نگرفته، و مقدم آذربایجانی‌هم نیست، ترکی‌هم گمان نکنم بیش ازمن بداند ـ گرچه من‌متن آذربایجانی حیدربابا را وقتی تازه‌درآمده‌بود وما در آماروزارت‌کار، مثلاً کارمیکردیم، ممنوع‌التدریس وپیش از «تمرد»، نزد دوستی نامش آخوندزاده خوانده بودم گرچه قبلاً «هذیان دل» او همان حیدربابا بود، با اندك‌تفاوتها، به‌آخوندزاده هم‌گفتم، مقدم ازمن، که دسته گلی برای شهریار می‌بردم، پول نگرفت! یك‌گل فروش نه دولتمند...

رفتم به دیدار شهریار، در بیمارستان مهر «آسانسورچی» میگفت: بوی شام را نمیشنوید، دیرآمده‌ای، اطرافیهاش به او اشاره کردند، اوتاخواست بداند من‌کیستم وبه دیدن چه‌کسی میروم، باهمه تپش قلبی که داشتم ودارم، از پله‌ها بالا دویدم و... رفتم دست شهریار را بوسیدم، او هم به مهربانی و خونگرمی، اجازه داد دستش را ببوسم ومراهم‌بوسید. دختری پرستار (که‌با او ازتبریز آمده بود ودم‌کپسول اکسیژن، هوای آخرین نفسهای شهریار در دستش بود ومن‌خیالم دختر خود شهریار است، نمیدانم مرا می‌شناخت یانه، چرا می‌شناخت، چون شعرم را دم‌گوش شهریار خواند، پسر شهریارداشت با دو رفیق همراهش بیرون میرفت شهریار صداش زد، گفت اومید آمده، که

برگشت وسلام وعلیك وروبوسی، وشعرم را شنید، اگرچه شعری که در آن شتاب گفته شود، چیزی، حتی چیزکی نیست، ولی بهرحال برگ‌سبزی بود... شهریار هشتاد واند سال داشت دراینوقت ومن شصت ویکی دوسال... هنوز صدا ولهجهٔ زیبای آذربایجانی او درگوشم است: **اومید جان، اومید جان!** گوربان‌اولم‌سنه، اومید جانم، درلحظهٔ نوشتن این خاطره اشکم امان‌نمیدهد، و گرنه مینوشتم که او، ٔا را در امید، بنوعی خاص آذریان، تقریباً «او» با کمی تفاوت تلفظ می‌کرد، من حیرت‌کردم کسی‌که آنهمه شعرهای‌درخشان فارسی سروده، چطور «امید»را«اومید» می‌گوید، یادش‌ویادگارهاش‌گرامی باد.

وخاطره‌ای‌دیگر ازشهریار: **دکتر حمید مصدق**، عصر پنجشنبه‌ای به‌من تلفن‌کرد، گفت: امشب قرار است شهریار بیایدخانهٔما ــ گفتم‌که سرکارلاله خانم، زن مصدق، دختر برادر شهریار است ــ چند نفر دیگر را هم دعوت کرده‌ام، سیمین‌بهبهانی (طرفه‌کار غزلسرای شهیر وارجمند) محمد حقوقی و... توهم بیا، یعنی میآیم میآرمت، گفتم: ای بچشم ومتشکرم، آمد و رفتیم بخانهٔ مصدق، شهریار قدرکی دیر آمد، یعنی‌آوردندش، هنوزهوا سخت‌گرم بود، شهریار با دوسپید وتمیز ملافه (شما بفرمائید ملحفه!) یکی بکمر بسته، یکی بردوش‌وسینه وبرحمایل‌کرده، مثل **گاندی**، مثل هندی‌ها، آمد بادختر پرستار، دم‌کپسول‌اکسیژن، که‌حالا میدانستم دخترشهریارنیست، بلکه‌پرستار ازتبریز همراه اوست ــ وچه دوست میداشت شهریار را ــ آن گوشهٔ اطاق تختی ودشکی‌برایش‌گذاشته بودند. ودوسه بالش ومتکا، درازکشید ونیمخیز تکیه‌داد. حالش بدك نبود، فقط‌گاهی دخترپرستار نفسش‌را با اکسیژن‌مددی میرساند. ازهمه شعرخواست، سیمین، من و... که میرفتیم دم تختش‌وبرایش میخواندیم، اوغالباً دست‌را حایل وخم‌گرگوش‌میکرد وگوش‌میداد، سیمین غزلی خواند و من قطعه‌ای برای او خواندم، نه چندان طولانی که پیرمرد ــ چشم وچراغ ما ــ خسته نشود، قطعه‌ای به نام «شهیدان هنر» که در کتابم آمده، هم بیت اول ودوم راکه خواندم:

بسته راه گلویم بغض ودلم شعله‌ور است

چون یتیمی که به اوفحش پدر داده کسی
بررخش شرم شفق دیدم و گفتم، گویا
ازغم من به فلك باز خبرداده کسی...

چشمان گود نشسته وتقریباً خشك آن‌عزیز، گوشی براق‌شد، انگار آبی، اشکی، نمیدانم‌چه. و گفت: اومیدجان، یکباردیگر، ازاول بخوان، که اطاعت کردم، خواندم، شمرده‌تر وکمی هم بلندتر، که گفت: های‌های... بارك‌الله بارك‌الله، ساغ‌ُال، ساغ‌ُال، بعدهم باقی ابیات را خواندم، ولی فکرمیکنم. اوپس از همان یك دوبیت اول رفته بود توی عالم خودش و از آخرهم گفت: چون یتیمی که به او فحش پدر داده کسی، های‌های ازدل من گفته‌ای، اومیدجان، منهم یتیم شدم، فحش هم به‌م دادند...

بعد ازیك دوساعت وشام وازینحرفها، ماازاوشعر خواستیم، که استاد عزیز، حسن‌ختامی، کلامی... گفت قضیهٔ حضرت‌عباس(ع) رانشنیده‌ای؟ پسر علی(ع) بود، یل‌بود، اسدالله‌الغالب‌ثانی‌بود، اما یکی ازین پدرسوخته اشقیا که بارها خواسته‌بود باحضرت عباس(ع)کشتی بگیرد، یعنی مثلاً جنگ کند وحضرت‌عباس(ع) محلش نگذاشته بود، وقتی حضرت‌عباس درگودی‌قتل‌گاه افتاده‌بود ودوتادستش‌را بریده بودند، آن‌حریف اشقیا آمد پیش‌حضرت گفت عباس آی عباس، حالا‌با‌من‌کشتی میگیری؟ پاشو. حضرت عباس(ع) فرمود: وقتی‌آمدی‌که دست به بدنم‌نیست!ـ حالا من‌چه شعری برای شما‌بخوانم؟... البته من این نقل‌را قبلاً از ادیب هروی رحمةالله علیه، درمشهدشنیده بودم ویادم آمدکه سی چهل سال‌پیش شنیده‌ام، رفته بودم پیش ادیب هروی، به توصیهٔ استاد درگذشتهٔ ارجمندم پرویزکاویان جهرمی، عربی‌بخوانم، کتابی هم برده بودم‌که ازروی‌آن درس‌بدهد، ازکارهای آباء بدعیون بیروت‌بود، یادم نیست‌کدامشان، قصیده‌ای هم در ستایش ادیب هروی‌گفته بودم‌که بدك هم نبود، درطرح «چون ملك اتسز به تخت ملك‌برآمد ـدولت سلجوق وآل اوبه‌سر آمد» که داستان مبسوطی دارد درتاریخ شعر وادب‌ما، و ادیب‌هروی رد پای شیخ بهلول‌ـ واعظی شیرین‌مقال ازمشاهیر قضایای‌کشف‌حجاب‌دورهٔ

رضاشاه ۱۳۱۴ شمسی ـ را دریکی از «مدارسهٔ» عراق پیدا کرده بود و به‌عراق رفته بود برای تکمیل تاریخی که درین زمینه نوشته است وچاپ‌شده کلامش مستند و متقن باشد، وازسفر به مشهد برگشته بود و من رفته بودم پیش او با قصیدهٔ ازسفر آمد، برآمد، درآمد و... ادیب هروی گفت: از قصیدهٔ مدحت ممنون، اما عزیزجان، یك وقتی آمده‌ای که دست به تنم نیست، مثل حضرت عباس(ع).

این حرف شهریار، باتوجه به «پدر سوختهٔ اشقیا و...» گرچه اندکی برخوردهم به‌ما می‌توانست داشته باشد، ولی ما به‌گل رویش بخشیدیم ـ یعنی اگر «نمی‌بخشیدیم» چه غلطی میکردیم؟... وبعدهم من به مصدق و دیگران اشاره کردم که‌دیروقت است، پیر بیمارعزیزرا خسته‌ترنکنیم وبالاخره پاشدیم رفتیم خانه‌هامان، ساعت درحدود یازده شب، یا ده و نیم.

پس از رفتن ما ـ مصدق گفت ـ شهریار گفته بود... خیال میکنید چه گفته باشد؟ گفته بود: این‌اومید واینها چرا اینقدرزودرفتند، هنورسرشب‌است، من میخواستم امشب شب زنده‌داری کنم! و مصدق گفت آن شب تا سحر، نزدیکهای صبح شهریار بیدار بود ومیگفت ومی‌شنفت، شعر، خاطره، حکایت، مثل، ازخاطرات، مشهد، تهران، تبریز و... خانه روشن‌کرده‌بود به‌دومعناش بگوهای‌ماشالاماشالا، پیراستخواندار، این‌آخرین دیدارمن با شهریار بود، نه خدایا، یکبار دیگرهم بادوست‌ارجمندم‌دکتر شفیعی‌کدکنی به‌ملاقاتش، بیمارستان مهر، رفتیم... وبعد دیگر «خبر» آمد... آمدنی. نمی‌خواهم مرثیه‌خوانی کنم. پرانتز رابیندیم) پیش ازپرانتزداشتم می‌گفتم، شهریار باری به‌کسی گفته‌بود: میدانی نیما توی پستویش چی‌ها دارد؟ آنکس‌جواب داده بود: والاشنیده‌ام چند «گونی» شعر دارد وخب لابد، صندوق رخت ولباس و... گفت: نه‌اینها را نمیگویم. نیما توی پستویش خمی‌دارد پرازبادهٔ ناب، که می‌گویند هیچ وقت خالی نمی‌شود، هرچه ازش برمیدارد به مهمانها میدهد، بازهم لبالب است، انگار چاهش به دریا وصل است. البته شهریار شوخی می‌کرده، ولی اگربه «الهام» اعتقاد داشته باشیم، مثل اینکه پر دور ازواقع نیزنگفته‌است، گمان‌من آن‌است که‌این‌نقل‌وداستان شهریار و نیمایوشیج‌ازآنچه به‌آن «الهام»

گویند بی‌بهره نیست. خدائی که به نحل (زنبور عسل) وحی میفرستد، وحی میکند ــ به گواهی قرآن مجید ــ به‌پاکمردی روح‌محض چون شهریار «الهام» نمی‌کند؟ نیمایوشیج آن خم همیشه لبالب، چاه وصل به دریا را، بقول مثل، داشت ولی آن‌قریحهٔ تابناکش بود وذوق بیزار ازمبتذل‌واستعداد خلاق‌نوآور وپشتکار خستگی ناپذیر، که تا آخر عمرش براستی «لبالب» بود و خورشید تاریك شب، آن سنگدل بی‌کوکب.

درین‌کتاب، درحق نیمایوشیج، من‌کارکهائی‌مدرسی‌ودانشگاهی‌کرده‌ام وبرای هرکلامم، سند ومأخذ نشان داده‌ام. اگر امینی، صاحب ذوقی، کتاب خوانده‌ای بقول معروف «ملائی» ــ البته نه «ملانصرالدینی» ــ مثلاً کسی‌چون «جلال‌پندری‌یزدی» ازشاگردان برجستهٔ دکتر شفیعی کدکنی که جان نجیب دارد، شیوهٔ تحقیق‌امروزین میداند، استاد وکلاس‌دیده‌است، یعنی‌هم ازکتابها بهره برده، هم از «افواه‌الرجال» فراگرفته ــ نمونهٔ کارش چاپ اخیردیوان ادیب نیشابوری است، استاداستادان خراسان، کسانی چون ملك‌الشعرا بهار، بدیع‌الزمان فروزانفر، مدرس رضوی، پروین‌گنابادی وچه بسیار دیگران‌همه ازبزرگان شعروادب‌قدمائی عصرما، که‌سبك خراسانی‌را صیدعلیخان درگزی و بعد ادیب نیشابوری اول در درسها احیاء کردند (اگرچه جلال پندری با منقولات ازحواشی هنوزبدرنیامدهٔ من برکتاب‌قدمائی اخیرم، خوش‌تانکرد، گله نمیکنم‌ازو، می‌گویم بی‌گله هم‌نیستم) نقل‌من‌باسند، ازعقیلی وایرج وبهار وادیب نیشابوری بود واودست وپای مطالب را ازبس ایجاز درپوست‌گردو نهاده، که‌بگذریم، زنده‌باشد، جوان‌است وجویای‌ایجازهای «محققانهٔ‌مدرسی ودانشگاهی» وچیزی هم برسری، بهرکجاکه‌هست زنده وسالم وکوشا وپویا باد، به دهش ودادش ژمندوکرمه. بله یك‌اینچنین کسان، اگرمیخواهند «تسهیل وتعمیم» کنند کتاب هفتصد، هشتصد صفحه‌ای مرا دربارهٔ نیمایوشیج با اجازه وصوابدید وتصویب خودمن، یا همین ناشر کاری کنند که به غیر مدرسیان وغیردانشگاهیان هم لب‌لباب ومغز نغزرا به مردم عادی هم برسانند بدنیست وپول واجرکارشان راهم‌دریافت‌کنند، من‌به‌آنچه بایدم‌ازین‌کتاب، رسیده‌ام، یعنی طرح‌کار، چنانکه مدرسیان ودانشگاهیان بیشتر وبهتر درمی‌یابند وهمین

مرابس. یکی اهلش زاساتیدومهان‌مارابس ــ گلعذاری زگلستان جهان،مارابس.

اما کتاب را فقط برای «اساتید و مهان و گلعذاری زگلستان جهان» نمی‌نویسند و من چنین نکرده‌ام، در « نقطهٔ تحول» اولین مقالهٔ کتاب، رفع اشتباهی کرده‌ام، در مقالهٔ « فصلی چند در اینکه نیما مردی بود مردستان » حرفها زده‌ام ــ در شمارهٔ مخصوص نیما اندکی پس از درگذشتش، که دکتر وثوقی درآورد، و سیروس طاهباز نفهمیدم، در کتاب خود راجع به نیما، که دومقاله هم ازمن دارد، چرا این‌شمارهٔ مخصوص‌اندیشه وهنردکتروثوقی را، یادش رفته، ذکر کند؟ تصور می‌کنم شتاب درسرعت‌انتشار کتاب، موجب این فراموشی بوده‌باشد؟ درفصل وزن‌کتابم (ام‌الفصول) که مفصل‌ترین مقال این‌کتاب من است راجع به پیشنهاد بزرگش‌که منتج به ارائهٔ فرمی و قالبی تازه‌شد ــ مهم‌ترین خدمت نیما به‌شعروادب فارسی ــ من ردیف‌کاررا ازقدیم قدیم‌ها گرفتم‌وپیش‌آمدم، تاکار شگرف نیما، باچندوچونهای این‌فصل‌مفصل، درمقالهٔ «عینیت‌وذهنیت» ونیز «هماهنگی وترکیب» که‌اولی درآرش‌طاهباز ودومی ابتدا در «هیرمند» مشهد چاپ‌شد، دو وجه عالی وخاص نیما در شعر فارسی را طرح وتصویر کردم، در «پا به‌پای چند شعر نیما» شیوهٔ تفسیروشرح نوین‌را به‌مردم‌اهلش‌آموختم، که‌بعدها تقلیدشد ازآن، تفسیروشرح مرغ آمین ــ که ازشاهکارهای بی‌نظیر نیماست ــ نیز تقریباً حاضراست وشاید به زودیها چاپش‌کنم. همچنین شعر وسیاست درکار نیماکه فصل عمده وکم‌همانندی‌ست، ونیز بدیع وبلاغت وقافیه وشرح‌حالی‌به‌کمال‌که من‌ازاوتوانم‌نوشت‌ولاغیر، ان‌شاءالله، که امیدوارم بتوانم تمام ــ که تقریباً شده فصل سیاست را ارفع طهماسبی برادرارشد طهماسبی نوازندهٔ‌کم‌نظیر تار، شاگرد وهمکار علیزادهٔ نابغه برای مجله بلخ میخواست‌بگیرد ــ وچاپشان‌کنم، گرچه بقول شعرهزارو صدساله‌مان:

امروز اگرمراد تو بر ناید
فردا رسی به دولت آبا، بر
چندین هزار امید بنی‌آدم

وفصل‌های ضمیمهٔ آخر کتاب هم ــ مثل **بحث و تحقیقی دربارهٔ بحر طویل فارسی، خسروانی ولاسکوی**، اوزان خاص مثنوی‌ها که ندیدم پیش ازمن کسی درعرب وعجم ــ جز اشارهٔ جامی درمقدمهٔ هفت اورنگ ــ تنفسی درین خصوص کرده باشد ــ مثل بحر طویل ــ مسمط‌های **علامه دهخدا، حیدرعلی کمالی، پروین اعتصامی** مربوط به بحث «نقطهٔ تحول» وخلاصه این مطالب در کتابِ حاضر آمده است، من بنده کمتر و کوچکتر از آنم که حتی بتوانم نام ناچیز خودرا در ذیل نام نیمایوشیج آن بزرگ استاد جاودانیاد، بیاورم، در حیرتم که این «رو» را چگونه پیدا کرده‌ام، نیماجانم، ببخشا مرا، هرچه دارم، از تودارم. جوائزی که به نام تومیدهند به این وآن، توخود میدانی که چند وچون ازچه قرار و مدار است، ولی با تو مرا عهدی و عهده‌ای دیگر است، **نیما خان!** ــ **خوج بخورنه؟** ــ خا، دارنه؟ ــ نو، گپ زنم...

تهران، آذر ۱۳۶۸
مهدی اخوان ثالث
(م. امید)

بدایع و بدعتهای نیما یوشیج

ای «خدا» خوانده «خودآ»

آنکه راه دل ما سوی تـو بگشود تـوئی
وانکـه بر وی دلـم از غیر وی آسود تـوئی

آنکه در روز ازل گفت جهان را: «شو!» و شد
وانکـه زینگونـه بفرمایـد و فرمود تـوئی

آمـر «کن فیکـون» هستی و خواهی بودن
آفرینندهٔ هر «باشد» و هر «بود» تـوئی

گـرچه هرقـوم تـرا نام دگرگـونـه دهند
از نشان‌ها همه پیداست که مقصود تـوئی

به تو راهی بود از هر دل پویان سوی تو
وانکه بگشود هـزاران ره و بنمود تـوئی

بـه کلیسا و بـه آتشکده ومسجد و دیـر
رهبرِ هرکـه رهی سوی تـو پیمود تـوئی

راست است اینکه جهان خلق نکردی پی سود
کانکه ایجادگر است ازکرم و جود تـوئی

سنگ و پولاد و بشر سوده و فرسوده شوند
وآن نفرسایـدِ جـاویـد و نه فـرسود تـوئی

هردو کون از تو و با «لم‌یلد» و «لم‌یولد»
گفت قرآن که نه والد تو، نه مولود توئی

بی‌نهایت توئی و هر عددی پیشت صفر
ناسخِ هرچه عدد گستر و معدود توئی

ماهی از آب زید، غوطه‌خوران غافل از آن
خلق غافل ز تو را نیز یم و رود توئی

در جهان کاهش و افزایش بسیار بسی‌ست
آن فزونمایه که نه کاست نه افزود توئی

همگان هیچ ونبودند برِ هستیِ تو
جانِ جاوید توئی، هست توئی، بود توئی

برتر از جا و زمان، نام و نشانی، هرچند
دور و نزدیك تو، دیرنده تو و زود توئی

نام‌هایت به هزار و یکی افسانه شده‌ست
یك وجودی به حقیقت تو و موجود توئی

اگراین «جان‌جهان» خواندت‌وآن «روح‌بزرگ»
وآن سیه دیدت و این سرخِ زراندود توئی

ملك و مالك و بخشنده و بخشاینده
آفرینندهٔ ساجد تو و مسجود توئی

«یهوه» و «تاری» و «الله» و «اهورامزدا»
ای «خدا» خوانده «خودآ» زینهمه مقصود توئی

چار ملیارد بشر حامدت اکثر، وانگاه
خالق و رازق هر مرتد و مردود توئی

گر یکی نام نوت بود و نه اکثر ز اقدم
و اقدیما، نه اقلِّ نو و محدود توئی؟

من ولی برترت از نام و نشان‌ها بینم
زانکه دانم که به هر معبد، معبود توئی
سبزه و آب و درخت و حیوان هم به وداد
حمد و تسبیح تو گویند، که مودود توئی
بس سپاس تو گزارد دل و شکرت گوید
ای سزاوار همه حمد، که محمود توئی
من ترا نیز به هرنام که خواهم خوانم
ور زیانم رسد از دهر، چه غم، سود توئی
جنگ کوته‌نظران، همچو ددان از بدی است
از بد ای نیک‌ترین، آیا خشنود توئی؟
منطق و فلسفه، گنگی و سفه باشد و راه
آنکه ز اشراق و ز عرفان به تو بنمود توئی
«ما کسی را که نبینیم پرستش نکنیم»
دیده دل بس، که نهان شاهد و مشهود توئی
نیستش جز به تو امید، دل آزرده «امید»
کانکه راهِ دِلکش سوی تو بگشود توئی

تهران، آذرماه ۱۳۶۱
مهدی اخوان ثالث
(م. امید)

نقطهٔ تحول

بحث‌خود را ازهبوط‌آدم شروع نکنیم، وازاینکه‌مثلاآدمی‌ابتدا رقاصی‌کرد یا آواز خواند؛ بعد از اسلام شعر ما چه حالی پیدا کرد، یا چه وچها، وحتی شروع نکنیم‌ازدورهٔقبل وخود وبعدمشروطیت‌هم. در این باره سخنهایی گفته‌اند و بحثهائی شده که ما بی‌نیازیم از اعاده و تکرارشان.

ما هیچ زمانی، زمان معینی را نمی‌شناسیم که بگوییم فی‌المثل از وقتی‌که اولین اجنبی سر برهنه‌گام نهاد بر خاك هموطنان پابرهنه ما[1] و اولین ترجمهٔ سه تفنگدار که منتشر شد؛ چها شد یا بگوئیم مثل بعضی قصه‌ها که می‌گویند: «درسپیده‌دم آوریل فلان ودویست‌ونودواندهجری هنگامیکه برگهای‌خزانزده درمنتهی‌الیه کوچه دردار تکان‌تکان‌می‌خوردند، و هنگامیکه نخستین تق‌تاق تفنك ستارخان صدا کرد» تحول شعرمعاصر فارسی آغاز شد. نه.

ما از نیما یوشیج آغاز می‌کنیم که اگر نقطه‌ای بشناسیم ، یا بخواهیم بشناسیم برای تحول شعر جدید فارسی، اوست و در اوست

۱ــ آنروز باخت این‌وطن‌پابرهنه‌سر کاینجا نهاد اجنبی سر برهنه پای

ملك‌الشعرا بهار ــ جلد دوم دیوان ص۴۵۵

آنچه اصلی وحقیقی است، و در آثاراوست که همهٔ عناصر لازم تحول را می‌توانیم ببینیم ونشان دهیم.

دگرگونی شعر ما و افتادنش به طریق تازه در حقیقت نقطه‌ای روشنتر ازنیما ندارد. پیش‌ازومسلماً دیگرانی‌در زمان ما شعرها گفته‌اند، مثلا دهخدا یا ملك‌الشعرا بهار وحتی پیشترها سعدی هم‌کسی منکراین امر واقعی نیست.

اما هیچکدام ازکسانی که پیش ازو یا همزاد و همزمان با او می‌شناسیم؛دگرگونی شعر امروز ما را مشخص‌تر و گویاتر از او نشان نمی‌دهند. اگر رایحه و بارقهٔ تجددی ازآثارشان شنیده و دیده می‌شود، بنیاد و اصول کارشان همچنان کهن و باستانگان است منتهی در مرحلهٔ انتقالی از یکی دو جهت به راه آمده‌اند و از جهات لازم دیگر نیامدگانند.

وانگهی یك نکتهٔ بسیاردقیق در اینجا هست که‌اگرخواننده به‌آن توجه‌نکند،نمی‌تواند ذهنش‌را آماده کند برای‌دریافت حقایق حق‌دیگر، و آن اینست که علو معنی و قوت بیان و رقت احساس و لطف عاطفه را که‌گاهگذاری در پاره‌ای نمونه‌ها می‌بینیم؛نباید با ریشه‌های اساسی تجدد و تحول اشتباه کنیم.

مثلا شعر «ای مرغ سحر» اثر بسیار مشهور شاعر و نویسندهٔ بزرگوار و خدمتگزار نابغهٔ ادب و زبان ما، جاودانیاد علی‌اکبر دهخدا ـ که بعضی‌کتابهای‌گاچین شعر امروز را با آن شروع کرده‌اند در این چهل، پنجاه سال اخیر ـ به اعتقاد من فقط وفقط یك شعر نغز خوب و لطیف است که با لحنی مؤثر و به قوت نیز سروده شده، نه بیشتر.

در آن مکرری تکرار نشده، بی‌هدف وغرض‌گفته نشده، حس و حالی دارد و بیان پرقوتی.

اینها خصالی است که هرشعر خوبی باید داشته باشد، درهرزبان و زمانی و بهرشکل و شیوه‌ای، اگر منظومی جز این حال و خصال راداشته باشد، اصلا شعر نیست که نمودار تحول باشد یا نباشد.

ما بسکه منظومات احمقانه و مکررات انجمنی شنیده‌ایم، یك شعرخوب‌حالی‌وعالی‌رادرمیان‌انبوه‌خزعبلات، نقطهٔتحولی می‌پنداریم. درست مثل گمشدگانی که در برهوت صحاری قفرِ درندشت، وادی و واحه‌ای ببینند و بگویند: ها، رسیدیم مازندران شروع شد!

این شعر دلنشین و شیوای دهخدا، که در سرودنش قصدی‌شریف و انسانی هم داشته، عناصر اصلی دگرگونی را نـدارد کـه بنا بر آنها بتوانیم آنرا آغاز تحول بشناسیم. از حیث‌جهات و مـواد مشکله‌ای که دارد غالباً پیوسته و بسته به سنت‌های کهن است فقط قریحهٔ قوی و حس و هیجان سراینده در حال تأثر از شأن نزول معروف و دردناك آن، موجب شده است کـه در شکل یك مسمط، شعری‌گیـرا و مؤثر بوجودآید. چنانکه ملك‌الشعرا بهار درشکل قصیده بقوت قریحه‌چنین هنری کرده است.

اما همچنانکه مثلا قصیدهٔ دماوند او با آنکه شعر بقوتی است و سرشار است ـ ازحس‌و حرکت و هیجان ـ سرچشمهٔ تحولی درشعر جدید ما محسوب نمی‌تواند شد؛ مسمط‌گونهٔ دهخدا نیز نمی‌تواند.

با توجه به جهاتی که منظور ما در این قسمت از بحث است. نثر «چرندپرند» او تا حدی، و به وسعت بیشتر از آن حد شعرهایی که به زبان عامیانه سروده است، تحول بیشتری را نشان می‌دهد. زیرا در این دونوع از آثار خود عناصر تازه‌ای وارد کرده است.

مثلا در شعرهای به‌زبان عامیانه‌اش تازگی‌هائی که زودتر به‌چشم می آید اینهاست:

نخست نحوهٔ ارائهٔ معنی است، در برداشت و درآمـد سخن و

غیره که بیش و کم جدید است.

دوم خود معنی واغراض شعر اوست در آنگونه شعرهایش.

سوم زبان و جنبهٔ لفظی کار اوست که تازگی بیشتر دارد و درعین حال با جرأت بیشتراز بعضی پیشینیان خود مثل قائم‌مقام و یغما جندقی، و معاصران مثل ایرج کار کرده.

چهارم جوازی است که او بعنوان استادی داده است در امر هجاها و تکیه‌هایی که هر کلمه‌ای دارد در تلفظ عامیانه و تلفظ ادبی، هنگامی که بوزن درمی‌آید، که در این خصوص کارش از حیث وزن آمیخته و آلیاژی است از عروض و اوزان ترانه‌های عامیانه: نمونه تلفظ «خاك» و «بخواب» و «می‌آید» و غیره در این دو بیت:

خاك به‌سرم بچه به‌هوش آمده　　بخواب ننه یکسر دو گوش آمده
گریه نکن لولو می‌آد میخوره　　گرگه می‌آد بزبزی رو می‌بره[1]

که در اینجا کلمات تمامت و هنجار تلفظ ادبی و تکیه‌های هجائی‌شان را ندارند و مصوتها از اندازه ومدار کشش و قوت معهودشان منحرف شده‌اند.

پنجم به‌قلمرو هنر جدی وارد کردن تفننات سابقان است در این موارد.

اینها یا عناصر و احوال تازه‌ای است، یا کامل کردن و بحدی حاد رساندن نوآوریهائی که شروعش پیشترها بوده است و چنانکه میدانیم اینگونه شعر و نثر او توانست نقطه شروع و مبنای تکامل و تحولی بشود.

نثرش راههائی گشود و درجهات مختلف پیروان و ادامه‌دهندگان توانائی یافت و شعرهای بزبان عامیانه‌اش نیز بنیاد پیگیری‌ها و راه و روشهائی کمابیش جدید گشت زیرا مواد تازه و موجبات تحول در آنها

۱ــ دهخدا، مجموعه اشعار به‌اهتمام دکتر محمد معین (زوار ــ چاپ اول آبانماه ۱۳۳۴ ص ۱۲۷)

بیشتر و ریشه‌دارتر بود.

به‌تقریبی دیگر اینکار دهخدا را بسیاری از ارباب مطبوعات وزین و «غیروزین» دنبال گرفتند بتناسب مقاصدی که داشتند.

منجمله بعضی از اصحاب مجلهٔ خنده و غیرخنده آور «امید» که به‌مدیریت استاد نصرالله فلسفی منتشر می‌شد مثل آقای رهی معیری غزلسرای معاصر، به‌امضای دیگر، و نیز بعضی از اصحاب جریده خنده آور توفیق و بابا شمل و غیره همان دنبال‌گیری را داشتند اما اغراض ایشان در اینگونه شعرشان در حدی پائینتر و سطحی‌تر از اغراض دهخدا بود. اگر دهخدا در شعری یك مسألهٔ اساسی و عمیق و طبقاتی، یا یك مشکل ریشه‌دار و پراهمیت سیاسی را، به این زبان چنانکه باید و شاید بعرصه بیان و معرض حمله و انتقاد می‌آورد؛ اینان به مسائل ساده و سطحی و انتقادهای بی‌عمق از قبیل دعوای عروس و مادرشوهر یا پیچه و عبا و امثال آن می‌پرداختند وتفنن می‌کردند همچنانکه مقلدان نثر چرندپرند او کردند و می‌کنند یعنی اگر او به محمدعلی میرزا می‌تاخت و فلان روحانی‌نمای درباری، که چرا مجلس را به توپ‌بسته است وفتوای‌دور از حق وبشریت داده؛ یا اگر مسألهٔ گرسنگی را چنانکه لازم بود بابیان شعری و هنری طرح می‌کرد و می‌گفت کشوری که دارای دریای زر سرخ و سیاه است، چرا صاحبان آن دریا گرسنه باشند و غارتگران فرنگ و مباشران بومی رنگ‌به‌رنگشان از این رهگذر سیر و سیراب؟ او اگر چنین‌ها می‌گفت، مقلدان شعر ونثرش فی‌المثل به سپورها حمله می‌کردند که چرا گرد وخاك می‌کنند، یا به روحانی‌نما وفرنگی‌مآبی که فارسی را شکر نمی‌دانند وعربی غلیظ یا فرنگی آبکی نشخوار می‌کنند، وقس علیهذا فتأمل.

(در شعر به زبان عامه سرودن با خصوصیاتی که گفتیم اخیراً احمد شاملو کار دهخدا و پیروان این ابتکار او را در حدی و جهتی

دیگر و متعالی‌تر از تقلید، و یا الهام و پندگرفتن از بدعت نیما در وزن و توجه عمقی‌تر به اوزان ترانه‌های عامیانه دنبال گرفته است و نمونهٔ توفیق‌آمیز کار او شعر معروف «پریا» ست. من این پیشبردکار او را در این خصوص شکل و وزن بـه ستایش مـی‌نگرم و نسوع وزن آن را «وزن آزاد دفی» اصطلاح کرده‌ام.[1]

و اما مسمط «ای مرغ سحر» با همه رایحهٔ تجددی که به نسبت نظایر و اقرانش در آن است، به سبب این که فاقد آن خصوصیات و مشخصات تازه است، چنین حالی پیدا نکرد، چون جزمعنای پراحساس و لحن مؤثرش چیز دیگری نداشت که بتواند تکیه‌گاهی شود و جای پائی برای گامهای آینده. فقط یکسال بعد الگوی تقلید شاعری با قریحه‌ای متوسط قرار گرفت، مرحوم حیدرعلی کمالی شاعر آزادیخواه مسمطی ناهش «ببرادرزادگانم» زیر تأثیر مسمط دهخدا سرود، یعنی تقریباً همان معنی را در همان وضع و شکل با لفظ و بیانی ضعیف‌تر تکرار کرد. تکرار تقریبی همان معنی خاص بود که بیش از هـرچیزی به وضوح می‌رساند تقلیدی از آن مسمط شده است، وگرنه عناصردیگرش باستانی بود، مسمط گوئی سابقه دیرین داشت.

این دو مسمط در کتاب «نمونه‌های شعرنو» یکی بعد از دیگری چاپ شده[2] اگر مسمط دهخدا را نقطهٔ تحول شعر جدید فرض کنیم یا

۱ــ در این باره یادداشتها و تأملاتی دارم که اینجا مجال طرحش نیست. برای اطلاع یافتن از نمونهٔ این یادداشتها ر. ك: «دم‌زدنی چند درهوای تازه» مقاله‌ای که من در باره دیوانی ازشعرهای احمد شاملو نوشته‌ام در دوازده شماره روزنامه جهان (یومیه بامداد تهران به‌مدیریت آقای صادق بنداد) تهران مردادماه ۱۳۳۶.

۲ــ نمونه‌های شعر نو ازانتشارات مجله‌سخن. گردآوری آقای پرویزداریوش ۱۳۲۵

یا نخستین نمونه شعرنو[۱] درباره مسمط کمالی که به این حساب دومین نمونهٔ شعرنو و دنبالهٔ آن تحول فرضی است، سوالهائی به‌خاطر می‌گذرد: آیا تحول دهخدا را به راستی پی گرفته است؟ به جایی رسانده است؟ آیا «معنای تازه و خاصی» در آنست؟ پایه‌های تحول در آن کدام‌هاست؟ و جوابها روشن و مختصر است: نه و هیچ. فقط مسمطی است به تقلید دهخدا. البته خواندنی است و خالی از تأثیری هم نیست، اما چون قریحه کمالی بقوت قریحه دهخدا نبود. در آن شکل قدیمی شعرنتوانست به‌حد الگوی خود برسد، دیگر در اینجا به علت ضعف بیان و دیگر احوال، و به سبب وجود نمونهٔ قویتر و عالیتر، هیچ شائبه تحولی هم به‌خاطر خطور نمی‌کند. انگار غزلی دیگر که در اولی درخشش استعداد و لطف ذوق و ابتکار به‌چشم می‌خورد و دومی نمونهٔ کمرنگ اولی است. آن از آن سعدی و این دیگر از آن فروغی بسطامی.

اگر در اولی همین قوت بیان و رقت حسیات نمی‌گذاشت که ما به‌جهات تطور و تحول و موجبات حقیقی آن متوجه شویم، دومی که دور از حد قوت است بهتر مجال می‌دهد که در این‌خصوص بیندیشیم، اما بازهم لمحه‌ای از همان تحول فرضی را در دومی هم می‌یابیم. چرا؟ زیرا که وزن و قالب عین همان است و معنی تکرار تقریبی همان. در چهار مسمط جاودانیاد پروین اعتصامی که در سرودنش احتمالا به دو نمونه مورد بحث ما نظر داشته، چون معنی دیگر است، با آنکه نحوه

۱ــ استاد دکتر محمد معین نوشته‌اند «شاید مسمط ای مرغ سحر چو این شب تار او را بتوان نخستین نمونه شعرنو بشمار آورد» (مجموعه اشعار دهخدا، همان چاپ که ذکرش گذشت ص ۱۱) «شاید» در نوشته استاد معین اگرچه از مقوله مصطلحات اهل تحقیق است، اما بهرحال از نبردن قطع و یقین گواهی می‌دهد.

قافیه‌بندی و وزن همان است، این «تحول» کمتر به‌چشم می‌آمد. اگر وزن و نحوه قافیه‌بندی هم عوض شود، مثل انواع مسمط‌های دیگر که دیگر هیچ احساس تحولی نمی‌کنیم البته این شعرهای موردبحث در مرحلهٔ انتقالی هستند، ولی مرحلهٔ انتقالی با منزل و مقصد فرق دارد.

این غزل دلاویز حافظ را بارها خوانده‌ایم:

به مژگان سیه کردی هزاران رخنه در دینم
بیا کز چشم بیمارت هزاران درد بر چینم
الا ای همنشین دل که یارانت برفت از یاد
مرا روزی مباد آنم که بی‌یاد تو بنشینم
جهان پیر است و بی‌بنیاد ازین فرهاد کش فریاد
که کرد افسون ونیرنگش ملول ازجان شیرینم...

این شعر دلکش نیما را هم باری بخوانیم:

مانده از شبهای دورا دور،
برمسیرخامش جنگل،
سنگچینی از اجاقی خرد.
و اندرو خاکستر سردی.

همچنان کاندر غبار اندودهٔ اندیشه‌های من ملال‌انگیز،
طرح تصویری درآن هرچیز
داستانی حاصلش دردی.

روز شیرینم که با من آشتی بودش
نقش نا همرنگ گردیده :

سردگشته، سنگ گردیده،
بادم پائیز عمر من کنایت از بهار چهرهٔ زردی.
همچنانکه مانده از شبهای دورا دور
برمسیرخامش جنگل
سنگچینی از اجاقی خرد،
اندرو خاکستر سردی.

مگر نه اینست که تحول یعنی از حالی به حالی دیگر درآمدن؟ یعنی شدن؟

ما باید دو حال را بشناسیم و ببینیم که وجوه اشتراك و افتراق آندو کدامهاست.

بین این دوشعرحافظ ونیما تفاوتهای اصولی هست: لذت ساده شعری جانشین غلبه لذات بدیعی و شم بلاغی قدیم آنگاه لذت شعری شده ـ بیان عینی و کنائی جانشین صراحت و ذهنی ـ غالباً تصویر جانشین غالباً تعبیر ـ و دیگر بگوئیم.

موسیقی خاص کلام نه موسیقی مشترك بین کلام و نفس موسیقی ودیگر وزن، قافیه، قالب وغیره. اگرقصدی درقصیده‌ای هست یا غنائی در غزلی، بهرحال هرچه هست بیشتر محتوی و معنی حاکی ازچند و چون و حاکم برماجراهاست، نه شکل که فی‌المثل اسمش غزل باشد واصلش قدح. در این‌شعرقالب به‌عنوان‌نفس قالب بودن از امپراطوری خلع شده است و یك حکومت آزاد از جماعت معنی قلمرو شعر را تسخیر کرده، بی‌هیچ لباس رسمی و دیهیم و سریر.

می‌خواهم بگوییم اندکی دیگرکردن شکل کندوئی قوافی نمی‌تواند اساس تحولی به حساب آید، و بگویم همچنانکه اگر نظمی شامل «معنائی عام و کهنه» باشد، ناظمش زنخ‌زن بیهوده‌کوشی است،

آوردن معنائی تازه وخاص هم بی‌حصول اسباب وموجبات دیگرمبنای دگرگونی حقیقی نیست و شیوه نو پدید نمی‌آورد.

مسمط عالی و مؤثر «ای مرغ سحر» دهخدا همانقدر می‌تواند اولین نمونه متحول و نو باشد که ترجیع‌بند درخشان و بی‌نظیر هاتف، یا هرشعری دیگر ازین قبیل اشعار زیرا اصل مسأله در کیفیت عناصر تازه است و بینش و ارائه‌جدید وهماهنگ کردن آنها درقالبی‌متناسب.

چرا ما نیما را نقطه اصلی دگرگونی و به‌کمال رساننده آن می‌دانیم؟ به حکم آثارش نیما هم مرحله انتقالی را طی کرده است و بسیاری‌از آثارش درهمین مرحله است، اما او قدم‌بقدم‌کاملتر شده است و در سرانجام سفر به‌جائی رسیده که از حیث فضا و محیط و خصال اقلیمی، به‌کلی متفاوت است با اقالیم کهن. اودر یکی دوجهت‌لمحاتی از تغیر و تغییر نشان نداده بلکه از جمیع جهات چنین است تا جائی که شعر پس‌از تحولش‌را اگر با نمونه‌های‌شعرقدیم بسنجیم ،با مولود و موجود کاملا دگرگون شده‌ای روبروخواهیم شد. مثل‌برگ‌تودخوار ابریشم زانی که‌گام‌بگام آمده باشد و اکنون پروانه‌ای شده باشد .

شعر نیما مثل پروانه‌ای است که از همان پیله‌ها و کارگاههای ابریشمین ـ مستحکم ـ لطیف ـ سودمند قدیم بر آمده است و همه چیزش خلقا و خلقا با گذشته متفاوت است.

ازین‌جهت است که او حرکاتی آزادتردارد درباغهای شعر وخیال او پرواز می‌کند، نمی‌خزدگاهی ممکن است حاصل پروازهای‌آزاد و به‌سودمندی‌ایام پیشین نباشد، اما مسلماً زیباتوست، زیرا آزادی‌وپرواز از خزیدن و تنیدن زیباتر است.

فصلی چند در بارهٔ این‌که

نیما مردی بود مردستان

همیشه گویا تهاتر[1] وبده بستان پنهانی‌ومرموزی‌است میان‌زندگی، که ریشه و تنه است، و هنر که شکوفه و میوه، هنر تنبل می‌شود، بیمار و بی‌عار می‌شود، و نیز گرفتار به آفات دیگری، خاص میوه‌ها، کـه یا نشانهٔ مهجورماندن از منشأ تغذیه است که زندگی‌باشد، یا نشانهٔ بیماری ریشه، و به هرحال حاصل ایام رکود و انحطاط.

ولی گاهی زندگی راه‌های میان‌بر و ناشناخته‌ئی می‌یابد و خود را به رود آرام و احیاناً بی‌اعتنا و بیماری که هنر است، می‌رساند یعنی در واقع هنر را در خود و یا با خود می‌کشاند زندگی یورش می‌برد، برش و بارش می‌آورد و ناگاه سیل‌ها و باران‌های بزرگ می‌بینی که رود ــ هنر ــ را از خود پر کرده‌اند وحتی راه بسترش را دیگر کرده‌اند، به‌سود وسوی تکامل هستی و حیات. دلیل آن، که ایام رکود و انحطاط سپری شده.

این خاصیت دوران بحرانی و انقلابی است که سیلش می‌آید با یك‌دنیا ره‌آورد، خیل‌خیل‌مسائل‌وحقایق‌نوظهور، با زشت‌وزیبائی‌های خاص، که می‌خواهد همهٔ آن‌ها را به قلمرو اعتنای هنر واردکند.

---

۱ ــ معاملهٔ پایاپای، جنس بدجنس.

انقلاب مشروطیت به‌منزلهٔ همان بارش و برش‌بود برای‌هنرهای ما، خاصه شعر و ادب ما، که از کودتای معروف به‌بازگشت ادبی طرفی نبسته بود و باز بیمار بود و گوئی معتاد به‌حماقت وپوچی و بیهودگی و دروغ، حتی‌در زمینهٔ غزل وتغنیات صوفیانه‌که سابقاً چشم‌اندازهای دلگشا و زیبایی از آن داشتیم.

و دیدیم که این سیل چقدر مسائل تازه با جوش و خروش‌های بی‌سابقه درهنر راکدما واردکرد و باچه‌شتاب وحرارتی‌هم این‌کار را کرد. زیرا ولادت تازه‌ای بود.

و کم‌کم توجه کنیم به‌این گفتهٔ نیچه که: «شگفتا با هر مولود تازه‌ای چه مایه کثافات به‌دنیا می‌آید» گر چه استناد به‌این سخن نیچه خالی ازخشونتی نیست، ولی مناقشه نکنیم درمثل، زیرا آنچه برای‌ما مهم و اصلی است، همان واقعهٔ ولادت است. تکلیف جغت‌ها(به‌قول توسیان، یاخصم‌ها به‌قول شیرازیان) که همرادمولودند بعد روشن‌خواهد شد.

می‌خواهم بگویم موج اصلی و بزرگ ادبیات منثور و منظوم دوران مشروطیت ما، گذشته از نمونه‌هـای بسیار استثنائی (من آثار دهخدا خاصه نثرش را مستثنا می‌کنم) جز آب صافـی چیزهای بسیار دیگری هم باخود دارد، میراث همان سیل.

اسناد مضبوطی که از آن روزگار مانده، گواه ماست. بشمارید تا بگویم : دو مجلد ردآورد وحید،دیوان‌عشقی، دیوان‌اشرف‌الدین حسینی (مدیر نسیم شمال). دیوان عارف، دیوان‌های پیش‌از هجرت‌لاهوتی،دیوان فرخی یزدی، وطنیات پورداود، پاره‌ای از آثار ادیب‌الممالک،هفتادوچند از دیوان ملک‌الشعرا بهار و دیوان گل‌زرد علی‌رضا ریحان و کتب منتخب آن زمان‌ها ونیز بیش‌از این‌ها مطبوعات کوچك وبزرگ آن روزگار

و ... البته این جا صحبت از آثار کسانی است کـه در صمیم جریان جاری زندگی بوده‌اند، والامثلا درشعر کسان بسیاری. دیگرنیز بوده‌اند که یا آثارشان پراکنده مانده است و به فراوانی اینان هم نیست و یا به‌جهاتی در حوزهٔ بحث مـا نیستند، مثل غنی‌زاده تبریزی و بهمنیارو خامنه‌ئی و گلشن‌آزادی و مؤید ثابتی و ایرج و ادیبین و خسروی کرمانشاهی و دیگران.

همهٔ این آثار دارای خصلت‌های چندگانه‌ئی هستند که به‌تقریبی ذیلا برمی‌شمریم:

۱. سرشارند از حرارت وجنبش وخشم وخروش وسرکشی و خشونت و برائی ویران کنندگی.

۲. سرشارند از مسائل و حقایق تازهٔ زندگی و حقانیت درد و رنج‌هائی که سابقاً مجال‌طرح نداشتند، باکلیات وجزئیاتی درهم‌ریخته.

۳. سرشارند از جواب‌هائی پریشان و متضاد به سؤال‌هائی که طرح شده.[۱]

۱ــ درخصوص این جواب‌های متضاد به سؤالاهای طـرح شده، من سلسله برنامه‌هائی در تله‌ویزیون ملی ایران اجرا کرده‌ام کـه عنوان کلی آن **دریچه‌ای بر باغ بسیار درخت بود.** چند برنامهٔ اخیر ازاین‌سلسله اختصاص به‌همین مسائل داشت یعنی به‌عبارت دیگر می‌توان گفت تم‌ها وبرداشت‌های مشترك فکری واشتغالات ذهنی شعرا و ادبای عصر و اوان انقلاب مشروطیت که هرچند صباح، فکری ذهن‌ایشان‌را به‌خود مشغول می‌داشت، گاهی به‌ایران باستان گرایش پیدا می‌کردند، گاهی نیروی سومی (جز روس و انگلیس که آلمان قبل‌از هیتلر بود) می‌جستند و چارهٔ دردها را از آن نیرو می‌خواستند. گاهی به‌طبقهٔ محروم وخاصه روستائیان ــ کلاه نمدی‌ها ــ به قول عشقی. روی‌آور می‌شدند، گاهی نومید و سرخورده دشنام‌گویانی اهل هجو و هزل و طنز می‌شدند و ... هکـذا و کـذا و ←

۴. سرشارند از شتاب‌زدگی و سهل‌انگاری و غالباً عریان از زیبائی‌اند.

۵. از حیث زبان نسخته و نسنجیده و خامند.

۶. از حیث سبك یکدست نیستند وهمچنین از جهت اغراض و عوالم آمیخته‌ئی هستند از حماسه و هزل و هجا و غمنامه و غیره در حالی که حق هیچکدام هم به‌درستی گزارده نشده.

۷. ازحیث شکل وقالب دور از کمال‌اند ومنقلب و بی‌طریقت.

۸. ازحیث محتوی به‌قوام نیامده‌اند وبی‌عمق و ناپایدار.

۹. ولاجرم غالباً عامیانه‌اند.

این‌همه، گوشه به‌گوشه وگام به‌گام، بازتابی از خصال و خوی

→ بدین‌گونه در آثار ایشان اگر دقت شود هرچندصباحی عموماً گرایش و دستاویز تلاش آن‌شعرا ونویسندگان ارجمند ومبارز وگرانمایه، فکری و چاره‌جوئی‌و راه و رسمی‌بود که‌همه‌را به‌خود مشغول‌می‌کرد واین‌اشتغال ذهنی‌در آثارشان تأثیری شدید و بارز نهاده است،که به‌تفصیل هرکدام از آن‌معانی و تم‌های مشترك و گرایش‌های فکری در آن سلسله برنامه‌ها آمده است که متأسفانه وقتی آن سلسله برنامه‌ها به‌حبسیات شعرای عصر مشروطه (که در آن مبارزات طبعاً به‌حبس هم می‌افتادند) رسید و مقایسهٔ این حبسیات اجتماعی با حبسیات شخصی وخصوصی شعرای قدیم، مثل مسعود سعد سلمان و خاقانی ومسائل طرح‌شده دراین دوگونه حبسیات. درگرماگرم این‌قسمت از بحث، برنامهٔ من قطع شد و من هم که قدری خسته شده‌بودم برای‌مرخصی به‌تهران آمدم ونیز برای انتقال‌ازخوزستان و پرسش از علت قطع برنامه‌که فاجعهٔ مرگ دردناك دختر بزرگم لاله پیش‌آمد کرد (وپسر عمش که برای نجات او خود را به‌رودخانه انداخته بود وهردو جوانمرگ شدند) و دیگر قضایا را دنبال نکردم، اگر خدا بخواهد قصد دارم آن‌سلسله برنامه‌هارا به‌صورت کتابی منتشر کنم پس دراینجا عجالة بس.

زندگی منقلب زمانه است که در آن آشفتگی‌ها و بی‌مرزی‌ها و نابسامانی‌هاست.

نمی‌دانی دوست کیست و دشمن کدام، نمی‌دانی جواب فلان مسألهٔ مهم چیست، این که آن یکی می‌گوید، یا آن که این یکی؟ و می‌بینی که کارها با سرعت پیش می‌رود، باید زود تصمیم بگیری و بسا که خطا.

هنر جا افتاده و اصیل گرچه جان وجنبشش ازهمین ولادت‌ها و زایندگی‌های زندگی است، اما با این گونه شتاب‌ها و خامی‌ها میانه نداردجفت‌ها را دفن می‌کند. سیل تازه را به‌خود راه می‌دهد اما می‌گذارد که لای بیندازد. می‌هلد که ناسازان و ثقیلان رسوب کنندوخس و خاشاک‌ها و کثافات بروند، تا پاکی و زلالی حاصل آید. از این‌رو در آن خصلت‌ها که برشمردیم، بدین‌گونه تصرف و دستکاری می‌کند:

۱. حرارت و جنبش را به‌خود می‌گیرد، سرکشی‌ها را به‌راه لازم هدایت می‌کند و ویرانی‌های نابه‌جا را جبران و آبادان می‌سازد.

۲. مسائل تازه را به‌خود راه می‌دهد و کلیات و جزئیات را به‌جای خویش هماهنگ می‌کند وترکیبی سازگار وبه‌سامان از آن‌ها برمی‌افرازد.

۳. سالم‌ترین و درست‌ترین پاسخ‌ها را می‌جوید واحتمالا می‌یابد.

۴. نقص‌ها و سهل‌انگاری‌ها را طرد می‌کند و به‌جایش کمال‌و زیبائی و تناسب می‌نشاند.

۵. مهم‌تر ازهمه آن‌که برای بیان آن‌مسائل زبان رسا و شیوا، درخور و سزاوار را برمی‌گزیند ـ وگرنه ـ می‌آفریند وصیقل وجلا می‌دهد.

۶. سبك هماهنگ‌پدید می‌آورد، طریقت می‌آفریند و همچنین مرز و حدها را مشخص می‌کند. حماسه جای خود را می‌یابد و هزل و هجا به‌جای خود و ... البته حن هریك نیز به‌درستی گزارده.

۷. و باز هم مهم‌تر این که شکـل و قالب‌های متناسب ایجاد می‌کند.

۸. مسائل را در عمق می‌کاود و به‌قوام می‌آورد و چنان‌که‌باید به‌عرصهٔ طرح می‌رساند و عمر جاودان می‌بخشد.

۹. ولاجرم از پسند عامه هم‌کمابیش دور می‌افتد.

خوب، ایجـاد این حیثیات زمان می‌طلبد. زمانی کـه در آن حرارت‌های کاذب فرو نشیند و غوغا و جنجال طبل‌آسا بخوابد و هر هنری مسیر اصلی خود را باز یابد. و تحقق این مآل و آمال هنگامی است‌که آن جریان‌اصلی بارهای رسالتش‌را به‌منزل برساند و پیغامش را به‌درستی بگزارد.

گرچه صباحـی چند پس از غلغل مشروطیت مجتمعی از خیل تاشان وخواجه‌تاشان‌راه‌کاروان آن‌بعثت عظیم‌را زدند وسکون‌وسکوتی پدید آوردند و این، چنان‌که می‌دانیم، حبس صدا بود وسد حرکت، نه سکوت و سکون طبیعی، اما به‌هر حال نیمایوشیج که از مخضرمین آن جنبش و این‌آرامش بود، فرصت یافت که در شعر ما آن حیثیات را به‌بار و بازار آورد. او با مایه‌ئی از استعداد شاعرانه وجانی نجیب ونفسی حق وشر و شوری جوان از روستا به‌شهر آمده بود، به‌مدرسه رفته بود و با شعر و کتاب سروکار یافته‌بود و گذشته ازانسی که به‌ادبیات کهن‌ایران‌گرفته بود. دریچه‌هائی‌ازادب‌واندیشهٔ مغرب‌زمین نیز کمابیش به‌رویش‌گشوده شده بود. می‌گوید:

«آشنائی با زبان خارجی راه تازه‌را درپیش چشم من‌گذاشت.

ثمرهٔ کاوش من بعد از جدائی از مدرسه بدان‌جا می‌انجامد که ممکن‌است در منظومهٔ افسانه من دیده شود.[۱]»

فصل

وقتی آب‌ها از آسیاب افتاد و ادب ضربت خوردهٔ آن‌ایام می‌خواست فرصت پیدا کند که به‌ظاهر و باطن خود سر و صورتی بدهد، رکود بیست‌ساله پیش‌آمد.

از سران و گردنان آن نهضت، برخی هجرت کردند[۲]، گروهی درگذشتند. طایفه‌ئی هم به‌موجب تغییر فصل ییلاق و قشلاق «همچین مختصری» کردند زیرا پیل الکتریکی دوقطب‌بیشتر نداشت، یکی‌مثبت ویکی منفی درست مثل الاکلنگ غیرالکتریکی که فقط دوسر دارد و البته برسر الفاظ نباید مناقشه کرد که گفته‌اند: همه‌جا خانهٔ عشق است‌چه مسجد چه کنشت ! از احوال این طایفه بعدها دانسته شد که شهزاده سیذارتا عبث کرده بود که هوس کرده بود چندی جوخای زندهٔ بودارا به‌دوش گیرد.

در خون‌او خصلت‌های بودائی و غم‌خواری خلایق خانگی و اصیل نبود، بلکه میکرب مانند دخیل وسوسه‌ای بر مقتضای غوغای زمانه بود وگذرا[۳]...

---

۱ ـ نیما، زندگانی‌وآثار، صفحه ۵.

۲ ـ مثل لاهوتی و ریحان و جمال‌زاده و...

۳ ـ این بزرگواران کم‌کم به‌مناصب «بقیةالفضلائی» و «قدوةالبلغائی» و

مقصود آن که مثل معروف باز مصداق پیدا کرد که مردند و مردار شدند یا به‌غضب خدا و خداوندگرفتار[1] بسیاری دیگرهم بودند که به کلی از خرشیطان پائین آمدند ودنبال کارهای دیگری رفتند، مثلا محقق شدند یا پس ازدگردیسی مختصری آدم های معقولی از آب در آمدندتك وتوکی هم بودند مثل ملك‌الشعرا بهار که به حکم آتشی که در درونشان بود و دوش‌های آب سردی که در بیرون انتظارشان رامی کشید، حتی المقدور نوسانی داشتند میان عشق و عقل که گفته‌اند، بیت:

عقل می گفت که دل مسکن و مأوای منست
عشق خندید که یا جای تو یا جای منست

خلاصه، ادبیات آن بیست‌سال روی دندهٔ دیگری افتاد. آن‌همه مسائل نوظهور و حقایق سابق و لاحق آن نهضت فرو مالید. فاتحه. قوت غالب بازار باز تفاله‌شد و کنجواره، محصول انجمن‌های ادبی و بدرقه و استقبال‌ها.

یك نمودار حلاصه:

→

«علامة‌العلمائی» و غیره نایل آمدند مثل مرحوم وحید، وحدانیت‌الشعرا و اجل‌اکرم، افضل اعلم‌افخم انور جناب‌تقی‌زاده بقیة‌الفضلا والمنجمین و جناب دشتی قدوة‌البلغا و المتکلمین و جناب دکتر شفق نتیجة‌العلما و المبلغین و بعضی دیگر، رحمة‌الله‌علیهم‌اجمعین.

۱ ـ عشقی، فرخی، عارف... نظیر همین احوال پس‌از سیصدوبیست‌هم پیدا شد، توفانی و جنبشی و سپس امن و امان و آرامشی. من فراموش کرده‌ام به‌نظرم از سال‌های فزرتون و زرتون و دیقماه الی زماننا هذا که البته همچنان مردن و مردارشدن دنباله دارد و به‌غضب‌خدا و خداوند گرفتار شدن‌هم. اللهم احفظنا و ارحمنا انك علی کل شیئی‌قدیر.

الف: مسائل عمدهٔ زندگی: کشف‌حجاب، تبدیل عمامه به کلاه، پیشاهنگی، تأسیس باشگاه هواپیمائی وساختن راه‌آهن و ...

ب. جانشین چرندپرند دهخدا: فکاهیات وهزلیاتی درهجو امور سطحی یا کتب معتبر حسینقلیخانی، آذرنوش، ممنوش، گوگوش و...

ج. جانشین قول وغزل‌های ملی ومیهنی‌و آزادیخواهانهٔ عارف: کلفتی آورده خانم تو خونه ... دکترجونم قربونتم... موسم گل‌دورهٔ حسن و... خلاصه: وفا نمودم جفا نمودی، دلم می گیره بهونه‌ت!

د. جانشین «کار ایران با خداست» و «دماوندیه» اثر ملك‌الشعرا بهار، شعر: «دیروز وامروز» و «سرود مدرسه»ـ ماهمه کودکان‌ایرانیمـ و غیره ایضاً اثر همان ملك‌الشعرا بهار ونیز آثار انجمن حکیم نظامی انجمن پرورش افکار و انجمن‌های دیگر و ادبیات اخلاقی و قطعات وطنی و اخلاقی مرحوم افسر ومرحوم ادیب‌السلطنه ودیگرودیگران.

هـ. جانشین صوراسرافیل و نوبهار وقرن‌بیستم و طوفان‌و دانشکده و... شد: توفیق، ایران، راهنمای‌زندگی، ارمغان و... فقط بدنهٔ‌تحقیقات ادبی وکار در تصحیح و انتشار متون قدیمی بود که فی‌حدذاته ارزش خودرا با خود داشت والا بقیهٔ قضایا تکلیفش‌روشن شده بود. درخلال این احوال فقط کسانی مثل صادق هدایت‌و فرزاد وپروین‌اعتصامی و تك وتوکی دیگر بودند که برکنار از موج‌های زمانه هر کدام برای خود به‌راهی جدا می‌رفتند ونیز نیما یوشیج بودکه این دگردیسی‌ها را می‌دید ودرخلوت‌خود به‌حساب‌ها می‌رسید ومی‌اندیشید وافسانه را منتشر کرده‌بود ونیزخانوادهٔ سربازرا وکم‌کم دریافته بودکه بیرون هوا بس ناجوانمردانه سرداست. سنگ می‌ترکاند.

می‌گوید:

«این تاریخ تقارن بود باآغاز دورهٔ سختی وفشار برای کشور

من، ثمره‌ئی که این مدت برای من داشت این بود که من روش کار خودرا منظم‌تر پیدا کنم، روشی که در ادبیات زبان کشورمن نبود ومن به‌زحمت عمری در زیر بار خودم وکلمات و شیوهٔ کلاسیك، راه‌را صاف وآماده کردم واکنون پیش‌پای نسل تازه نفس می‌اندازم...[۱]»

این سخنانی است که نیما در ۱۳۲۵ شمسی گفته، مثل گزارشی که از مسؤلیت و رسالت خود به کنگرهٔ اهل قلم کشورش داده باشد. دیدیم که راه نیما لااقل برای خودش روشن شده‌بود، او یا بایست مثل اغلب دیگرانی که بودند تن به‌جاری ناجوانمرد می‌سپرد، یا سر درلاك خود می‌کشید. او چنین کرد، نه‌چنان.

«افسانه» گرچه حدفاصلی بود بین شلاق‌های توفانی مشروطیت و ادب قدیم ودنیایی که نیما بعدها به‌ایجاد آن توفیق یافت، اما به‌حد کافی دنیای ادبیات مرسوم آن زمان را خشمگین کرده بود. در مقدمه «خانواده سرباز» که در ۱۳۰۴ منتشر شد، می‌خوانیم:

«نوبت آن رسید که یك نغمهٔ ناشناس نوتر ازین‌چنگ بازشود. باز شد. چندصفحه از «افسانه» را با مقدمهٔ کوچکش، تقریباً در همان زمان‌تصنیفش[۲] درروزنامه‌ئی که‌صاحب‌جوانش[۳] رابه‌واسطهٔ استعدادی که داشت با خودم هم‌عقیده کرده بودم، انتشار دادم. در آن زمان از تغییر طرز ادای احساسات عاشقانه به‌هیچ‌وجه صحبتی‌دربین نبود. ذهن‌هایی که با موسیقی‌محدود ویکنواخت شرقی عادت داشتند، با ظرافت کاری‌های غیرطبیعی غزل قدیم مأنوس بودند. یك‌سر برای استماع آن نغمه از این دخمه(ها)

۱ـ نیما، زندگانی وآثار صفحهٔ ۹.

۲ـ ۱۳۰۰ شمسی.

۳ـ مقصود عشقی است که روزنامهٔ قرن بیستم را داشت.

بیرون نیامد. «افسانه» با موسیقی آن‌ها جور نشده بود، عیب گرفتند. رد شد. ولی برای مصنف ابداً تفاوتی نکرد. می‌دانست اساس به‌جائی گذارده نشده که در دسترس عموم واقع شده باشد. حتی خود او هم وقت مناسب لازم دارد تا یك‌دفعهٔ دیگر به‌طرز خیالات «افسانه» نزدیك شود... در هر حال (من) نوك خاری هستم که‌طبیعت مرا برای چشم‌های علیل ونابینا تهیه کرده است. مقصود مهم من خدمتی است که دیگران بواسطهٔ ضعف فکر و احساس و انحراف از مشی سالمی که طبیعت برایشان تعیین کرده است، ازانجام آن‌گونه خدمت عاجزند...[۱]»

خوب، تا حالا، این سه دلیل برای خلوت‌گزینی یا به‌تعبیر من چله‌نشینی نیما. بشمریم:

۱. نانجیبی روزگار وخفقانی که سکوت‌را ازصداخوش‌تراست.

۲. ناسازگاری و نیز دگردیسی اغلبی از احبای اهل، که‌نامردی را برهمدردی برگزیدند.

۳. واز همه مهم‌تر: بی‌پناه ماندن حقایقی که مشروطیت با خود آورده بود.

او بعدها با توجهی که به‌سیرساری دنیا داشت، به‌حقایق‌دیگری نیز آشنا شد و دیدیم که به‌همهٔ‌آنها تا آخر عمر مؤمن و وفادارماند.

کارهای نیما، با ارزش بیش وکمال بیش‌تر، مسلماً کارهائی‌است که پس‌از «افسانه» کرده است. این‌نکته‌بی‌آن‌که ما را ازارزش‌فراوان «افسانه» غافل کند، یاازآن بکاهد، درخور توجه است. «افسانه» به‌منزلهٔ کوك‌کردن ساز بود ـ یانه ـ به‌مثابهٔ‌کرشمه و درآمدی‌بودکه گوشه‌های عالی واعجاب‌انگیزگاهان شعر نیما در دنبالهٔ آن‌بود. از سالی‌که

---

۱ ـ نیما، زندگی وآثار صفحات ۸۵ و ۸۶ و ۹۱.

«افسانه» منتشر شد و بگومگوهائی راه انداخت، تا سال‌های شکفتگی و بلوغ شعر نیما، که به‌نظرمن از ۱۳۱۶ و ۱۷ به‌بعداست، نیما درخانهٔ خودگوئی چله نشسته بود و در بوتهٔ آزمایش‌های گوناگون خویش، که‌چندانی‌هم‌از آن‌را به‌بازار نفرستاد؛ می‌ساخت و ویران‌می‌کرد و باز دوباره می‌ساخت. این‌سال‌های چله‌نشینی درحقیقت نطفهٔ انقلاب کیفی و اصیل اورا پروراند و به‌بار آورد. مخصوصاً به‌این نکته توجه داشته باشیم که درخلال این سال‌ها بسیاری‌ازشاعرانی که درآغاز جوانی نیما نامور بودند یا مراحل‌ناموری‌رامی‌پیمودند، بارهاشان‌را به‌منزل‌رساندند یا به‌اوج شکفتگی خود نائل آمدند.

قبلادر این‌باره ازجهت دیگری بحث کردیم، این‌جا همان‌مسئله به‌شکل دیگری وبرای رساندن‌دقیقهٔ دیگری؛ مطرح است. یعنی‌این‌جا می‌خواهم بگویم که حاصل هنرآنان مثل دفتر تجربه‌ئی پیش‌روی‌نیما گشوده‌بود. زیرا می‌دانیم درخلال همین‌سال‌ها بود که‌ایرج‌مرد. عشقی کشته‌شد؛ عارف به‌نحو مرموزی در تبعیدگاهش‌مرد، حیدرعلی کمالی به‌سکوت پیرانه‌سرگرایید، پروین وبهار و رشید به‌کمال رسیدند وراه دیگران نیز مشخص‌شد. همچنان‌که‌کارهای تحقیقی در ادب گذشتهٔ ما نیز نسبة به‌نضج و کمال رسید. آن‌ها کـه هوشیارکار بودند به‌پاره‌ای بررسی‌ها وکارهای تحقیقی در ادب‌گذشتهٔ ما پرداخته‌بودند. مثلا به‌یاد داشته‌باشیم که‌ملک‌الشعراءبهار خطابهٔ معروف خود را به‌نام بازگشت‌ادبی برخوانده بود. دهخدا امثال و حکم خود را نشر کرده بود و سرگرم لغتنامهٔ بزرگ خود بود، وغیره وغیره.

بعداز این‌سال‌ها یعنی در اواخـر دورهٔ بیست‌ساله بود که نیما کم‌کم از چلهٔ خود بیرون می‌آمد. بیرون‌آمد. و دیدیم که از این سفر روحانی که عبارت‌باشداز غور ومطالعه درادب قدیم وپاره‌ئی‌عربیات،

خاصه ادب معاصر عرب، و همچنین طرفی مطالعات در هنر و فرهنگ فرنگ از این گونه سفرهایش ره‌آوردی نیز داشت که نتیجهٔ مطالعاتش بود و می‌رساند که در این سال‌ها، مرد، مایه‌گرفته، کم از این که به‌چشم‌اندازهای تازه‌ئی دست‌یافته. این ره‌آورد سلسله مقالات او به‌نام ارزش احساسات بود که چنان چون رسالهٔ اجتهاد و تأملاتش بود در ادب وهنر شرق و غرب.

در این رساله می‌بینیم که چگونه با بصیرت خاصی به‌گوشه‌کنارهای کار هنر و هنرمندان دقیق می‌شود و گاه چگونه استنتاج‌های جالب می‌کند. مثلا ببینید چه نتیجهٔ هوشمندانه‌ای گرفته است این‌جا... بحث از تحولات فکری و اجتماعی اروپا است در قرن‌های هجده و نوزده و تأثیر آن در اقاصی باختر و خاور. می‌نویسد:

«همان‌طوری که بازار هنرهای اقتصادی (صنعتی) رواج پیدا می‌کرد، هنرهای زیباهم رواج خودرا به‌دست آورد، مخصوصاً قرن نوزدهم، یك قرن تابناك از حیث عوض‌شدن ذوق و احساسات و میل به‌تکامل و ترقی هنر بود، که شالودهٔ رشد بیش‌تر را برای قرن حاضر به‌یادگار گذاشت. در همان‌زمان که به‌مناسبت اوضاع اجتماعی ما، ادبیات دورهٔ اخیرما باز گشتی از روی عجز به‌طرف سبك‌های مختلف قدیم بود[1] نویسندگان و شعرای اروپا (همچنین نقاش‌ها و موسیقی‌دان‌ها) مثل تیرهای صیقلی شده رو به‌آیندهٔ تابناکی می‌شتافتند[2]».

آن‌چه من می‌خواهم برآن تکیه کنم عبارت «بازگشتی از روی

---

۱ ـ همان نکته‌ئی که لب‌لباب بحث ملك‌الشعرا بهار درخطابهٔ «بازگشت ادبی» بود و بعدها در سبك‌شناسی کامل شد.

۲ ـ نیما، ارزش احساسات صفحات ۵۱ـ۵۰.

عجز» است. بهار که خطیب و مجتهد بحث بازگشت ادبی بود مسلماً ما را به‌چنین نتیجه ومقایسه‌ای نمی‌رساند. چنان‌که نرساند. این‌تجدید حیات و احیاء یا به‌اصطلاح فرنگی «رنسانس» درست است که برای شعرما مفری بوده ازسبك لزج‌هندی‌که بیش‌وکم گاه تاسرحد حماقت بیمار شده‌بود اما هرچه بود بازگشت بود، نه پیشروی. این‌همان نکته‌ای است‌که نیما، زیرکانه، به‌آن توجه‌کرد.

فصل

این توجه را نباید ساده تلقی کرد، گر چه در رسالهٔ «ارزش احساسات» مسائل مهم‌تر ودقیق‌تری نیز مطرح‌است، اما به‌نظر من این مسئله مخصوصاً اهمیت بیش‌تری دارد برای کسی‌که می‌خواهد به‌سر-چشمه‌های انشعاب وانقلاب کیفی نیما توجه‌کند. این‌جاکمی آزادتر، یا نه، بی‌پرواتر بحث‌کنیم. یعنی ببینیم که ماهیت و ثمرهٔ این بازگشت چه‌بود آیا به‌عکس قول معروف یك‌گام به‌پس بود که بعداً دوگام به‌پیش برداشته شود؟ آیا چنان چون دورخیزی بود کـه جهشی به‌دنبال داشته باشد؟ نه. هیچ‌کدام نبود فقط بازگشت بود، فقط بازگشت.

اگرشم ما مشتاق‌رایحهٔ شباهتی است میان‌این‌بازگشت‌ورنسانس فرنگان، بی‌گمان شم‌بیماری پرتوقع است، اگرنه‌ساده‌لوح وخام‌پندار، زیرا رنسانس فرنگان، پس‌از تهی ـ تاریکی قرون‌وسطی بود وچهره-های بزرگ و درخشانی زادکه مقایسه‌شان بـا پیش از رنسانسیان مثل مقایسهٔ‌کوه وکاه است. آنان هرچه دارند از بعـد رنسانس دارند و ما هرچه‌داریم مال‌پیش‌از بازگشت‌است. این اولا. وثانیاً این، که‌رنسانس

بهانهٔ راه‌گشایی پیروزی بود که هنر مغرب‌را در شقوق وفنون مختلف به‌حد امروزینش رسانید. دست وپای هنر و اندیشه‌را از زنجیر رکود وناتوانی و دوار آزادکرد، ازکلیساها و دربارهای منعطف کرد. نقطهٔ عطفی شد برای رسیدن‌به‌مرغزارهای سلامت وباغ‌های پرمیوهٔ‌انسانیت و انسان درحقیقت باآن رنسانس خفتهٔ نیمه‌جان بیدار شد، خون‌به‌تنش دوید و به‌سوی آفاق واقطار وسیع آیندهٔ امیدبخش گسیل‌گشت.

اما نهضت بازگشت‌ما فقط به‌سان‌کودتائی بود برای‌ساقط‌کردن سلطنت انحصاری دودمان سبك هندی ـ که همه از آن به‌تنگ آمده بودند ـ وایجاد ملوك‌الطوایفی در شعر و ادب. با ایـن تفاوت که هیچ چهره‌ئی درخشان‌تر از چهره‌های پیش پیدا نکرد، سهل است که حتی مشتی آدم‌های دروغین به‌وجود آورد. سعدی دروغین، سنائی‌دروغین، منوچهری دروغین و دیگر و دیگران. این اولا. وثانیاً این، که راه ـ گشایی پیروزی نبود و باز ادامهٔ آن‌رسید به‌همان دوار اسب عصاروار احمقانه‌که در آن خراسانی بی‌اصل هم‌آخـور هندی و عراقی کاذب نشسته‌اند و بجل می‌اندازند. صوفی‌نمـای بی‌صفا و بی‌درد می‌بینی با حماسهٔ خوان بی‌هماورد. آن‌هم‌چه‌حماسه‌ئی، نه‌از نوع‌هفتخوان رستم واسفندیاریا سرگذشت زال وسهراب، بلکه‌حماسه‌ئی‌ازنوع‌حملهٔ حیدری‌ها شاهنشاهنامهٔ صباها و شاهنامهٔ نوبخت‌ها.

شعر پیشین ما که رود بزرگی بـود حاصل از چشمه‌های پاك اصالت‌ها و راستی‌های زندگی وهنر پدران ما، در جنگل مه‌آلود امـا غالباً بی‌حاصل سبك هندی راه‌گم کرده بود. بازگشت می‌خواست راه رود را پیش‌از رسیدن به‌این جنگل بگرداند، رود را چند شاخه کرد. یك‌شاخه همچنان رها ماند به‌سوی همان جنگل[1].

---

۱ ـ ازسرگذشت‌شعرفارسی در افغانستان وتاجیکستان و پاکستان‌خبردارید؟ ←

شاخه‌های دیگر نیز هرکدام راهی در پیش گرفتند. اما به‌کجا رسیدند؟ به‌باتلاق‌هائی مثل دیوان قاآنی. یا گودالك‌هائی مثل دیوان‌های رفیق وعاشق اصفهانی. یامردابی مثل کلیات صبای‌کاشانی یا کویرها

←من متأسفانه خبر چندانی ندارم. اما گاهی که چیزك‌هایی از آن نواحی می‌بینم انگار مشتاق‌و عاشق را می‌خوانم. درتاجیکستان‌که این‌مشتاق‌ها استالینیست هم شده بودند و می‌دیدیم‌که چه‌ها می‌گفتند. گویا هنوز پیغام نیما و پیشنهادهای بزرگ‌او به‌گوش هیچ‌یك از این کشورها چنان که باید نرسیده است. در آن سامان‌ها شعر فارسی دری، از لحاظ صوری وفرم وقالب‌ها آخرین سنگرهای ارتجاعی خودرا همچنان حراست‌می‌کند، مثل حوزه‌ها و « انجمن ادبی »های خودمان در ولایات و شاید یك آب شسته‌تر، درتهران دراین باره سخن بسیار است، که بماند اما درهمین عجالت بگذارید اشارهٔ کوچکی‌را سامان دهم در اواخر عهد صفویه و هنگامی که حزین‌لاهیجی از کامگاران حکومت صفویه چند منزل پیشاپیش سپاه نادرقلی ابیوردی درگزی، فرزند برانگیخته وفاتح ملت ایران (ونه‌هنوز نادرشاه) به‌سوی‌بی‌سامانی ازاین شهر به‌آن شهر می‌گریخت و می‌گریخت تا وقتی‌که سرانجام‌خود را درسواحل جنوب ایران و راهی هندوستان دید و شتاب و ترس از سردار نادرقلی، زمام پروا و پرهیزها و قول و قرارهای اورا قبضه کرده بود، در حالتی نیمه بیمار ناچارشد انتظار آمدن جهاز (کشتی) آشنا وایرانی ویا مسلمان‌را کوتاه‌کند و با یك جهاز بزرگ انگلیسی ــ باهمهٔ اکراه که داشت ــ راهی سفر هند و سواحل این شبه‌قارهٔ مهربان و دریای مهمان‌پذیر شود، وقتی سوارکشتی انگلیسی شد ومفورات و نظم ونسق‌وترتیبات فرنگان را دید، با همهٔ شیخ‌الاسلامی‌درگوشش انگار زنگ خطری آژیرکشید و در ذهنش جرقه‌ای هشداردهنده، برای یك دو لحظه دریچه‌ای گشود وبعدها در کتاب خاطرات یا تاریخ زندگانی خود مطالبی نوشت ــ و عجبا ازچه‌کسی. چه‌حرفهائی‌ا الحق هم بسیارغریب وهم بسیار درست ــ حزین چنین نوشت، البته قریب‌به‌این‌مضمون، نه به‌عین عبارت و آن‌وقتی ←

و شوره‌زارهای دیگر فلانی و بهمانی و... باز همان دور و تسلسلی که دنباله‌اش را تا امروز می‌بینیم. یعنی می‌بینیم آن رود امروز که به‌شهرستان زمانهٔ ما رسیده است، شعبه‌ها و شاخک‌هایش به کدام حیطه و حصارها می‌رود، از راه‌های پنهان و آشکار، و دارد کدام‌دیوان‌ها را چاق‌می کند، کدام گودال‌ها وحوض واستخرهای کثیف‌را و کدام بی‌هودگی‌ها را پیشنهاد خاطر تجارب پوچی و بی‌حاصلی کرده است.

نیما در آن چلهٔ‌نشینی این مراتب‌را می‌دید ومی‌اندیشید و چاره می‌جست و سرانجام درفش بدعت‌ها و بدایع خویش را برافراشت. جای دیگری هم گفته‌ام که این انقلاب وحال‌گردانی‌او برای شعربیمار و در بن‌بست‌ماندهٔما حکم نسخهٔ بهبود و شفا وحرکت‌ونشاط‌راداشت. نیما از آن بازگشت معروف پندگرفت اما نه‌به‌این صورت که او هم باز گردد و مدتی با این دیوان و آن دیوان بلاسد و دوباره همـراه آن‌ها

← بودکه در نهایت یأس از اوضاع ایران وممالك اسلامی به‌سر می‌برد و بنیاد حکومت محبوبش به‌دست یك‌فاتح و فریادرس ویران شده بودکه برای رهائی از این اوضاع بد و فاسد و نومیدکننده، مگر با پیروی از نظامات و شیوه‌های فرنگان بتوان کاری‌کرد واین نخستین ندای گرایش به‌غرب بود از فریاد یك‌شاعر وفرهنگی شرق اسلامی وبالاخص ایران که به‌گوش تاریخ وحافظهٔ کم یاد و هوشش رسانده و سپرده می‌شد. در اواسط قرن دوازدهم، یعنی تقریباً دویست وپنجاه سال‌پیش اگرعمق این‌پیام وصلا دریافته می‌شد، شعر ما مبتلا به‌تجربهٔ بیمارگونه «بازگشت ادبی» نمی گشت وبه‌قول یکی از نقاشان و ناقدان هوشمند و جوان هنر نقاشی ـ آیدین آغداشلو ـ (ومن ازیك برنامه تله‌ویزیونی اوکه‌بسیار خوب برنامه‌ای‌است شنیدم) شعر «آخرین سنگری» نمی‌بودکه‌نوگرائی (یا به‌قول او: غرب) فتح‌کند (به‌وسیلهٔ نیما ودر زمان جوانی او) ولی به‌قول معروف اگر را کاشتند... الخ!

برگردد به‌این دره‌ای که بین شعر وزندگی فاصله انـداخته، بلکه به‌این صورت که دریافت که باید معبری دیگر بجوید. او دست آن رود هرز و هدر رونده‌را گرفت و از درهٔ انحطاط جهاندش وبه‌سوی کشتگاه‌ها و مرتع و مزرع‌های تشنه، باغ و خانه‌ها، روانه کـرد. او کلاه بوقی منگوله‌دار وجبهٔ دلقکی و شال کمری که طومار مدیحه‌را به‌پرش بزنند[1] وقوطی حقه‌بازی و دیگر چیزهای این قبیلی را به‌عنوان ابزار و لباس شاعر به‌رسمیت نشناخت و ردای رسالت شاعر را به‌شاعر باز گرداند. پانصد ششصدسال بود که‌شعرما اززندگی حقیقی و حقیقت زندگی‌دور افتاده بود. چه ارزش‌های تازه که پیدا شده بود وچه حقایق معصوم که بی‌زبان مانده و شعر ما همچنان از آن‌ها بی‌خبـر، سرگشته بیابان‌های بی‌دردی و حیران در پیچ و خم کـوچه‌باغ‌های‌انتزاع وتجرید، تا نیما رسید به‌سان یکه‌سواری که شمشیرش فـریادش بود ، و سپرش صفا و صمیمیتش و می‌خواند:

در بیابان و راه دور و دراز
کیست کو خسته، کیست کو مانداست؟

فصل

و تماشائی بود که گرد گردان کارگاه عصاری درطی این قرنـ های تهی، دم‌از «سبك» داشتن‌هم می‌زدند. شاید بی‌اعتنا به‌این که‌معنی «سبك» بنیادهائی دارد که اگر آن بنیادها نباشد، لفظ نه‌تنها از اسب،

---

۱ ـ اخیراً دیده‌ایم که جامه‌ها و ابزارهای دیگری‌هم متداول شده است مثل فراك و پاپیون و...

بل، که از اصل‌هم می‌افتد. مثلاگرایش صائب به‌شیوهٔ خاصش و گرایش ناصرخسرو به‌شیوهٔ خاص دیگر عللی دارد ـ زائیدهٔ زمـان و محیط و کیفیات روحی و تربیتی و غیره ـ که مرد محقق می‌تواند به‌روشنی آن علل‌را بشمرد و بریکایك آن‌ها انگشت بگذارد. با توجه به‌علت‌ها می‌توان گرایش‌های اصلی‌را مشخص و مدلل کرد توجیه کرد که هر چیز که هست آن چنان می‌باید و آن چیز که آن‌چنان نمی‌باید، نیست. کسی که بیمار بود و تب‌داشت، اگر هذیان گفت، هذیانش موجه است: به‌قول نیما:

«آن‌ها ساعت‌هائی هستند که از روی میزان و به‌ترتیب کار می‌کنند آن‌ها نمی‌توانند برخلاف آن‌طور که می‌بایستی بوده‌باشند خودرا جلوه گر سازند[1]».

اما گرایش های پس‌از «بازگشت» به‌هرشیوه‌ئی، اصلا موجه‌و اصیل نیست دروغین و ساختگی است. هذیـان آن بیمار به‌علت تبش بوده، اما این‌یکی تبش تب‌ساختگی‌اش برای هذیان‌گفتن است. دیده که دیگران چگونه‌تب می کنند اوهم تمارض‌می کند وبی‌خودی‌دندان‌هایش‌را به‌هم می‌زند و تن می‌لرزاند. او «سبك» به‌معنـای حقیقی‌اش ندارد، بل، که اگر بتوان گفت «تسبك» می کند. چرا از خودمان کلمه بسازیم؟ پس از بازگشت کلمهٔ سبك به‌کلی اصالت معنای خود را از دست داد؛ و دارای معنائی ثانوی شد که محتملا به‌جای آن کلمـهٔ ادا یا به‌اصطلاح حضرات سینمائی وتئاتری نقش مناسب‌تر است. یعنی باید بگوئیم فـلانی ادای سبك خاقانی را در می‌آورد. نقش خاقانی‌را ـ و طبیعی است که البته بسیار غیرطبیعی وضعیف و بدهم! ـ بازی‌می کند. ادیبان ما در این‌قبیل موارد عفت‌قلم بیش‌تـری خرج می کنند،

---

۱ ـ نیما، ارزش احساسات، صفحهٔ ۳۸.

می‌گویند، فلانی تتبع سبك خاقانی می‌کند! تمام تواریخ شعرای ما پس از بازگشت[1] پراست از این گونه عفت‌قلم‌ها. از آن‌پس هیچ شاعری نیست که در شرح احوالش حرف از تتبع به‌میان نیامده باشد. بعضی جاها که می‌خوانیم فلانی «چندی تتبع سبك منوچهری می‌کرد، بعد به‌شیوهٔ مولانا راغب شد و در نهایت احوال اسلوب حکیم ناصر را پیشنهاد خاطر کرد» درست مثل این که صحبت از این هنرپیشه‌ها باشد که در نقش این و آن به‌صحنه آمده باشند، دیروز نقش منوچهری، امروز نقش مولانا، فردا نقش حکیم ناصر، پس کی درنقش خودش است؟ معلوم نیست. گرچه معلوم است نقش خودش این است که نقش‌باز باشد، چنان که گفتیم و گذشت.

جائی خواندم که آرتورمیلر پس از هنرنمائی زنش[2] که به‌فاصله مدت کمی در جلد چند زن مشهور رفته بود، در بارهٔ او ـ نوشته بود: «ماریلین وقتی جلو دوربین قرار می‌گیرد، به‌کلی خود را فراموش

---

۱ ـ ودر غیر مستقلان و شعرای درجه سوم وچهارم، حتی پیش‌از بازگشت هم نسبت به‌مستقلان طراز اول نظیر همین حال تتبع وتقلید ونقش‌بازی صادق است.

۲ـ با اظهار کمی غین مضحك و «تأسف گونه‌ای کمابیش» شاید، می‌گویم که وقت‌هائی بود که این زن عجیب در اوج خلاقیت هنری خود بود و فیلم‌هایش پشت‌سرهم به بازار می‌آمد و آنچه از آن فیلم‌ها در ایران نمایش‌داده می‌شد، هم‌چنان کم نبود ولی من در آن‌وقت‌ها تعصب ضدآمریکائی بسیار شدید داشتم (که امروزه هم از آن بی‌بهره نیستم ولی البته نه به آن شدت و در همه جهات ذوقی و هنری هم.) و از جمله چیزهائی که بر خو تحریم کرده بودم، تماشای فیلم‌های امریکایی بود (که متأسفانه هنوز هم سالن‌های ما را قبضه کرده است و آن روزها که دیگر خیلی بیش‌تر) و از این‌رو هیچ یك از فیلم‌هایی را که این زن هنرمند وعجیب در آن بازی می‌کرد، ندیدم. ولی بعدها که آن تعصب و تحریم ←

می‌کند و چیز دیگری می‌شود!» درست مانند شعرای پس از بازگشت ما، وقتی که جلو دیوان یك شاعر اصیل قرار می‌گیرند.

یك نفر بوده که اسمش ناپلئون بوده، لشکرکشی‌ها کرده، پدرسوختگی‌ها و قزاقی‌ها کرده، خون‌ها ریخته، پدر خودش وعالمی را درآورده، تاشده ناپلئون. زندگی حقیقی را دشوار یا آسان بد یا خوب

← فروکش کرد و چند فیلم او را دیدم، دریافتم که چه لحظات جادوئی و شگفت را از دست داده‌ام! و دریافتم که تنها صرفاً محض حضور وجود او در فیلمی کافی بود که روحی فوق‌العاده و حال و هوائی مسحورکننده به فضای فیلم بدهد، بگذریم از بازیگری او زیرا او را از موجودات نادر و نایابی یافتم که بیرون از این عالم، در کمندهای بی‌رهائی خدایان هنر وخاصهٔ الههٔ زیبائی وسحرشعر گرفتار می‌آیند، چنان که او به‌نحوی عجیب گرفتار آمده بود و جز در لحظات جادوئی اوج و ایثار و شعر و نثار نمی‌توانست زنده باشد وچون درسال‌های اخیر عمرش لحظات بازگشت به زندگی آلودهٔ عادی و مادی، برایش طولانی‌تر و تحمل‌ناپذیرتر شده بود (درست مثل فروغ خود ما در یك سال آخرعمرش) و دریافته بود که لجنزار زندگی امروزی دنیا، هرلحظه قتال‌تر می‌شود و هیچ دل خوش‌کنك و مخدر و پناهی نیز نمی‌توانست کمکش کند، ناچار مرگ را زیباتر و آسان‌تر آسایش‌بخش‌تر دریافت، خاصه ناشناختی‌وجاودانگی پرجذبه وجبروت مرگ که‌بدرستی گاهی بسیار وسوسه‌گر ومقاومت‌ناپذیر می‌نماید، از این‌رو بهانه‌ای آراست، خواست و یافت و به‌آغوش آن جادوگر سیری‌ناپذیر شتافت زیرا شکننده‌تر و ظریف‌تر از آن شده بود که زندگی جاری ما را ــ این بیمارگونه اعتیاد بی‌بهره از اوج‌ها، دریای بی‌رحم‌ترین موج‌ها، به‌ویژه با چشم‌اندازهای هول و شوم پیری و ناتوانی و بی‌جاذبه‌ها را ــ تحمل بتواندکرد. فروغ و با تفاوت‌هائی در جزئیات فروع صادق هدایت نیز، دارای همین جان و جنم نجیب و نادر بودند.

او کرده؛ اما این هنرپیشه که لقب بزرگ هم دارد، کارش این است که خوب بتواند ادای زندگی او را درآورد، یا ـ دست بالا را بگیریم ـ به اصطلاح شخصیت او را بازآفرینند. و با چه مصالحی ؟ با لشکر دروغین. کشور دروغین، خشم و قهر دروغین و حتی زلف و سبلت دروغین.

در احوال یکی از بزرگان این طایفه می‌خواندم که دوسال تمام تمرین کرد تا توانست شخصیت خود را به کلی از یاد ببرد و شخصیت بتهوون را جانشین آن کند، مدت‌ها زیرنظر کارگردان بزرگ تقلاها داشت تا سرانجام او تصدیق کرد که: هان، این‌دفعه خوب شد. این‌دفعه خوب زلف پریشان کردی و چوبدست هدایت ارکستر را خوب تکان دادی‌درست‌مثل خود بتهوون! اگر بتهوون زنده بود و می‌دید...

نمی‌دانم،لابدآفرین‌می‌گفت ومی‌آمدپیش این‌هنرپیشه کارمی‌کرد که چه‌طوری خودش بشود، مانند ادعای بعضی شعرای پس‌ازبازگشت ما که مثلا می‌گفتند:

مسعودسعد گر بدر آید ز گور خویش
تحسین بر این قصیدهٔ غرا کند همی

کار هنرپیشگان، از مزاح که بگذریم ، باز راهی به دهی دارد. زیرا این بازآفرینی شخصیت‌ها، یا برکشیدن خصال نمونهٔ کسان تاریخ وجامعه(به‌قول‌خودشان: خلق. «تیپ»ها و«کاراکتر»ها) عضوی‌وعنصری از مجموعهٔ هماهنگ عناصر و اعضائی است که رساندن معنائی را متعهد است. (و باز به قول ادیبان فرهنگ سینمایی و تئاتری ما، ارگانی از ارگانیسم آرمونیزهٔ تیپ‌های‌کاراکتریستیک انترسان که منورانسن آن آن را لانسه و پرزانته می‌کند!) اما متتبعین ما قصدشان فقط تتبع‌محض بود و هست. از مطلب دور نیفتیم. می‌گفتیم که سبك ریشه‌های معنی

خود را از دست داده بود. نیما حقیقت این معنی را باز گرداند او تنها شاعـر صاحب سبك مستقلی است کـه ادبیات ما پس از شیوهٔ هندی به‌خود دیده است .

فصل

البته مقصودم سبکی است که استوارباشد بر بنیاد موجبات‌واقعی و جدی و سنن اصیل ـ گرچه به صورت دگرشکلی (دفرماسیون) و تصرف در آن سنن ـ و نیز حاکی باشد از سلامت و حضارت روح و بر اساس ریشه‌های عمیق اجتماعی وجهان‌بینی و زندگی و شم سالم انسانی پایه‌گذاری شده باشد.

وگرنه ، به قول احمد شاملو «خز عبلاتی از طراز جیغ بنفش[1]» که مجموعه‌ئی از اصوات نیمه وحشیانه است، یا سرمشق‌های‌قدیم‌ترش اداها و دلقك‌بازی‌های کسانی مثل دلشاد ملك‌قمی یا نمونه‌هـای بالنسبه سالم‌تر دیگر مثل زجل‌ها و حراره‌ها و مثل‌های (من از کوشش‌های به صورت «شاهین»های تندرکیا با نوعی احترام یاد مـی‌کنم) عامیانه و بدوی‌که چه اقسام و انواع فراوانی هم‌دارد . همهٔ این‌ها نیز« متسبك» هستند. متل‌ها را که می‌توان گفت کمابیش «سبك» هم دارند.

مقصودم این است‌که شباهت‌های ظاهری و بی‌اصل فـریبمان ندهد. یك وجه اشتقاق عامیانه در فقه‌اللغهٔ هـردمبیل و من‌درآوردی و دیمی و البته نامدون و شفاهی حاکی است که « شهریورماه » در اصل همان « شهری ورمال» بوده. یعنی ماهی‌که « شهری » باید در آن ماه

۱ـ فقط همین عبارت «خزعبلاتی از طراز جیغ بنفش» نقل قول است.

«ورمالد» وجل وپوست تخت ییلاق‌نشینی‌اش را از روستا جمع کند. چون در این ماه هوا سرد می‌شود و دیگر شهری باید به شهر برگردد. مردم بعضی از روستاهای ییلاقی خراسان نسبت به این ماه از لحاظ وجه تسمیه و ریشهٔ لغوی آن چنین اعتقادی دارنـد حتی می‌گویند اگر درست گوش بدهید بادهای سرد شهریورماه غروب‌ها با زوزه‌های خود می‌گویند: شهری! ورمال. شهری! ورمال.

باری، در سرودن و نیز در خواندن شعر آزادیم که هرکار دلمان می‌خواهد بکنیم. هرجور دلخواهمان است شعرها و معنی‌ها را تعبیر وتفسیر کنیم. حتی آزادیم که کلمات را تا حد اصوات پائین آوریم یا به‌یك اعتبار تا سرحد تصویرهای صوتی و موزیکی عروج دهیم. وقتی مولوی می‌گوید: تن‌تن‌تننا یاهو یا می‌گوید: ای مطرب خوش‌قاقا توفی‌قی و من‌قوقو (البته این‌جور کارهای مـولـوی نسبت به باقی‌کارهایش مثل نسبت یك به‌صد هزار است. او یك مثنوی هفتاد منی و یك دیوان صد وچهل پنجاه منی‌دارد گهگاه تك وتوکی اینهارا هم‌ضمناً دارد) یاوقتی‌یك بابائی‌می‌گوید: نیبون نیبون‌گی‌وبلی‌گیبون[1] اینان، مولوی‌و آن‌باباهیچ‌کار

۱ـ گرچه ونگ ونگ رنگ دیگری‌از وونگ، ووبگ است ولی‌متأسفانه ثبت صحیح این مصرع را نیافتم روایات مختلف است، دربعضی نسخ « گیبلی‌گیوون » ثبت شده و در برخی نسخ دیگر و نیـز در روایات شفاهی، چـان‌کـه من در متن ثبت‌کرده‌ام . مترجم ترکی این مصرع در نسخهٔ «پخ» متعلق بدموزهٔ سنگواره‌های تقلبی « فسلی فسون »آورده‌است کاتب درحاشیه نوشته: فسلی یا تصحیفی است از فسقلی‌که معروف‌است یا تحریفی‌از فسیلی‌که همان‌فسیل‌و سنگواره باشد، فسون هم جمع‌مذکر سالم «فس» است‌که همان «فیس» باشد وآن بادی‌است‌که بعضی برای فریب‌زنان دلهٔ مردم در غبغب و بروت‌اندازند، به‌نشانهٔ خامی وناتمامی انتهی‌روایت‌نسخه «پخ» ولی‌نسخه «کش» و «اخ» این‌مصرع‌را به‌قدری ←

بد و خطرناك و حتی تازه ئی نکرده اند. گمان نمی کنم هیچ ادیبی حق داشته باشد از پن شطحیات نه خدایا شطح گونه های مافوق معنی خشمگین شود. زیرا اینها اشعاری است تا آسمان اصوات پرواز کرده. اینان نیز نباید خود را مغبون و بور شمارند از این که آماج شماتت ادیبان یا مسخرهٔ زیرکان اهل شده اند. این خوانندگان و ادیبان اند که مغبون اند و باید اظهار غبن کنند از این که شاعر خواننده را از این بیش یار نمی دهد که او هم در آن معنویت محض، به یاری دلالت قراردادی اصوات که تنها حد و حبل مشترك همگان است ـ چنگی بیندازد و از لطائف آن نشئات روحانی طرف خطی ببندد.

همیشه با چنان اشعار یا به عبارت دیگر ابیات صوتی، مثل اینکه یك چنین توصیهٔ سرزنش دهنده و شرمگین کننده ای ـ که آدم را خیس عرق می کند ـ نیز همراه است که توهم به آن جذبه و خلسهٔ خارج از حدود نازل و فرومایه الفاظ برس، تا بفهمی تن تننا دالام دیلام یعنی چه، یا جون تو جوون، خرخودتی، گپلی گیبون[1] چه عالم عجیبی را حکایت

← با تحریف و تصحیف ضبط کرده اند که تصحیح آن با وجود علم فراوان بندهٔ شرمنده و فحص بلیغ در کلیه نسخ مکتوب وغیرمکتوب بر این فاضل محشی متعذر و ناممکن گردید، فعلیهذا به همان ضبطهای سابق اکتفا شد. و بقیهٔ تحقیق به عهدهٔ علمای علامه آتیه گذاشته شد. الاحقر اعلم علمای علامهٔ فعلی که خود شخص اینجانب باشم و ضمناً رجوع شود به جمیع کتب متفرقه چاپی وعکسی و احیاناً «عنسیك لوپدیا ایندیا آفیس فیس» از الف تا های غیر خطی. انتهی یعنی تمام شد افادات این بندهٔ فاضل محترم دربارهٔ ما نحن فیه.

۱ـ ثبت کاملا مشکوکی است از بیت سابق الذکر که البته با وجود نسخ صحیحهٔ مضبوط در کتابخانه های معتبر عالم، چندان محل اعتنا نمی تواند باشد.

می‌کند خواه این عالم یا آن جذبه‌ناشی‌ازشور وحال‌صوفیانه‌در لحظات وصول به مبدأ اعلا باشد، خواه ناشی‌ازصعودبخارات معنوی معدوی به‌کله‌حاصل خوردن یك رأس کتلت دسته‌دارمع نیم‌بطر ویسکی جمشید جم در خلوت روشنفکرانه دکهٔ آبجی‌کوکوی ارمنی ـ فرانسوی ضمن افکار شریفی ازقبیل این‌که: خوب امشب که نشد امشب که شوهره آمد. طفلك «جوگولی‌جیگون[1]» نقاش ریزه‌نقش «شوشولی‌موشون[2]» من... و چه قبیل حالات شریف دیگر.

و دیوانی از این‌گونه ابیات صوتی چه‌قدر خوب وچه‌قدرمتغیر و چه‌قدر یکنواخت می‌تواند باشد. چنان‌که از حیث کیفیت پری‌فرق نمی‌کند که در چهارصدوپنج صفحه به قطع وزیری بزرگ با حروف ۸ نازك بی‌سایه باشد یا پنج صفحه قطع جیبی حروف ۷۲ سایه‌دار. حسن بزرگ‌تر این‌قبیل ادبیات این است که به زبان بین‌المللی پرداخته شده است و شعاع تفهیم و افتخار خلق نظائرش تا عالم حیوانات نیز می‌رسد. چنان‌که می‌بینیم همهٔ شغال‌های عالم، با مختصر اختلاف لهجه‌های محلی یك‌جور زوزه می‌کشند و همهٔ وزغ‌ها نیز... بگذریم. خدا بیامرزد برادر حاتم‌طائی را.

صحبت از اصالت بود. در بعضی جاها که نیما به‌سبك خود اشاراتی دارد، برای آنان‌که مرادشان از شعر تفنن محض یا فریب نیست، بلکه شعر را درمقام زاده (نه زائده)ای از بلوغ جامعه وفضیلتی از فضائل بشری و برآورندهٔ حاجتی از حاجات معنوی آدمیان وپناهی و معتصمی برای ارواح خلایق به‌جا می‌آورند، آن اشارات آموزنده و روشنگر است مثلا این‌جا که می‌گوید:

---

۱ و ۲ــ به‌حاشیهٔ شمارهٔ قبل مراجعه شود.

«هرچند که فشار زندگی آسان مرا به راه خود انداخت (اما) رمیده خیلی دیر رام شد. هرسنگ باچه کند و کووبر آورد دقیق ازجا کنده شد و پل به‌روی آب باچه روز و شب‌های پرزحمت طرح بست تا دیگران آسان بگذرند و دیوانه‌ها به آب زده بگویند: پل لازم نیست! اما در پیش پای کسی که می گوید لازم است ، هر کار بعدی در عالم هنر از یك کار قبلی آب می‌خورد[1]...».

حساب دهن‌کجی‌ها و دشمنی های دشمنان که روشن است، اما به‌غلط اندازی های دوست نمایان نگاهی بکنیم. آنچه اشاره وار می‌خواهم بگویم اینست که غلط‌اندازیها و تفنن‌های بی‌دردانهٔ حضرات نیبون نیبونی گرچه در عرف بررسی‌های جدی در خور اعتنا نیست و مآلا در دایرهٔ شمول همان داوری استوار و درست نیماست که:

«... ازین اشتهای آن‌ها تراوش کرده‌است که قدم جلوتری‌را در راه تکامل برداشته باشند، درصورتی که نمی‌دانند جای‌اولین قدم آن‌ها به روی چه نقطه‌ای است و برای چه به آن جا قدم گذاشته‌اند[2]».

ولی فقط باید به دو جنبهٔ دشمن‌گونهٔ کارهای این دوستان یا دوست نمایان توجه داشت:

یکی جنبهٔ منحرف کردن توجه پاره‌ای نوخاستگان متذوق و روشنفکر که لااقل چار صباحی فریب ظواهر واعراضی از قبیل عناوین و اداها و شهرت‌ها و اعتبارات خارج از «شعر» این‌گونه کسان را می‌خورند که مثلا «بالاخره بابا دکتر است، دوتا زبان فرنگی بلد است،

۱ــ نیما، دونامه، صفحه ۲۵.

۲ــ نیما، زندگانی و آثار صفحه ۱۵.

چارتا سفر کرده، هیأت هنرمندانه دارد، چارتائی چیـز نوشته، هر چه نکنی، آخر لابد این قدرها هم پرت نیست لابد یك خبرهائی هست. خب نیمارا هم مثل بسیاری بزرگان تا مدت‌ها مردم نمی‌فهمیدند و...» از این‌گونه حرف‌ها. این‌ها نتایج زیانبار همان ظواهر اعراض خارج ازشعراست تکلیف «شعر» ها هم که معلوم، فریبی وسرگرم کنکی‌برای انـطاف فکر جوان‌ها و برای بی‌اثر کردن سلاحی که نیما آفرید.

دو دیگر جنبهٔ منحرف کردن ذهن‌عامهٔ مردم که‌کم کم هراسشان می‌ریزد و توجه می کنند، به‌رسالت نیما ومسائلی که درشعر اوست.اما دشمنان سوگند خورده و رمـز آشنا بیکار ننشسته‌اند. می‌بینیم و دیدیم که به قول احمد شاملو:

«از روزنامه‌های‌مبتذل بازاری‌گرفته تا مجلات به‌اصطلاح‌هنری طراز اول ــ ازانجمن‌های (بی‌ادبی می‌شود)[1] ادبی‌گرفته تا بلندگوهای رسمی، همه‌جا «جیغ بنفش» ونیما نامردانه در یك ماون کوبیده شد. نیما کنج خانه خود نشسته بود، به همهٔ این نامردی‌ها و ناسپاسی‌ها و نادانی‌ها نگاه می‌کرد؛ چشمش‌همه‌جا می‌کاوید و فریادش به هیچ جـا نمی‌رسید».

یادآوری این‌نکات‌برای‌این‌است که‌آن‌ها اهلند،تفنن‌روشنفکرانه را از جهاد پیامبرانه تمیز دهند.

فصل

نیما،به‌این‌اعتبار که شعرش‌درقلمرو شعر ناب و بری‌ازآمیختگی

۱ــ (بی‌ادبی می‌شود) را من افزوده‌ام.

وآلودگی است و سرشار از عصمت و صفای روستائی، به باباطاهر می‌ماند؛ مخصوصاً حساسیت و سوز سخنش، و به این‌اعتبار که در کنه اعراض تصاویر و تمائیل و واقعیات‌عینی، جوهر شعرش متکی به‌قائمه فکری و عمق دردهای بشری است و جهان‌بینی دارد، به خیام می‌ماند البته بی قاطعیت و صراحت خیام که از لطائف هنر اوست: بلکه با ابهامی غالباً مستدل. واین ابهام زائیدهٔ همان بیان تمثیلی و تویه‌دار و عینی اوست.

اما از حیث استقلال سبك در گزینش الفاظ و شیوهٔ جمله بندی و برش‌ها و فصل‌ها وعطف‌ها و نحوهٔ آوردن‌صفت و قید وخلاصه آنچه مربوط به‌جنبهٔ لفظی کارهای‌اوست، بی‌شبیه‌است. فقط از لحاظ تشخص و شبهت‌ناپذیری و ممتاز و بارز بودن سبك، اگر بخواهیم بنا به جهاتی در بزرگان و اساتید گذشته‌برای او مانندی بیابیم،من گاهی ناصرخسرو را (با ستایش می گویم) و غالباً خاقانی را (بی‌ستایش) به خاطر می‌آورم. شعر نیما از حیث لفظ اغلب هیچ پخ و پهلوی‌ملایمی ندارد. درشتناك، مضرس وخشن‌است و گاهی‌نسبت به‌بعضی گذشته‌های زبان ما، بدوی می‌نماید. *

این که‌گفتیم آمیختگی وآلودگی توضیح بیش‌ترش این است که در میراث بزرگی که از شعر پیشینیان به ما رسیده شعر ناب کم داریم، بسیار کم. شعر گذشتگان ما غالباً یا آمیخته است یا آلوده.

آلودگی: یك‌بدنهٔ عظیم‌مدائحی‌است که بیش‌تر دواوین قدمای مارا تا پیش از مشروطیت فربه کرده و با سنجش‌های امروزی ـ که ترازش و ترازویش را نیما به ما بخشید ـ آیا به راستی حق داریم نودوپنج درصد از دیوان‌های خداوندانی چون عنصری وفرخی‌وانوری خاقانی و نظایر اینان را شعر بنامیم؟ این آثار از نظر ذخایر زبان و نمونهٔ بعضی ورزیدگی‌ها و امکانات بیان وگوشه‌هائی از سرگذشت

شاهان تاریخ و جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی تاریخی آن‌جاها که تن به بعضی امور زندگی‌های گذشته داده‌اند، اگر بتوانند اسناد و مراجعی باشند، باری حرفی؛ اما از نظر شعر غالباً حیثیتی ندارند، از لحاظ شعر به معنای جمیل و لطیف و انسانی و ارجمندش.

آمیختگی: بدنهٔ عظیم دیگر ادبیات پندآمیز ونکته‌آموزماست که باعناصری ازقبیل زهد و وعظ و دین وموضوعات خطابی وفلسفی و غیره به نحو نامتعادلی آمیخته است. مثلا بیش‌تر بوستان و قصائد سعدی‌و هشتاد درصد ازقصائد ناصرخسرو وسنائی‌و عطار ودیگران‌غالباً خطابه‌ها، مواعظ منظوم‌اند نه شعر محض‌ومطلق.

جوهر شعر آمیخته است به‌عناصرغیرشعری چندان که‌لازم‌است تعادل بین‌محتوای‌اندیشگی(قائمهٔ فکری)ونحوهٔ بیان وپیداکردن شکل صحیح ارائه و القاء احساسات وثبت لحظات معنوی که اساس‌کارشعر است، حفظ نشده. زور عناصر دخیل چربیده ، بهترین نمونه هفتاد در صد حدیقهٔ سنائی و گلشن راز شیخ شبستر وهفتاد هشتاد درصد مثنوی مولوی، که مخاطبشان فکر و تعقل ماست نه‌حس وتأثرما، آن‌هم نه با ارائه تصاویر وخیالات حسی شده، بلکه با ابلاغ موعظه‌وار باورها و وحکم‌های خطابی و قیاس‌های‌منطقی وغیره. اغلب این‌گونه آثارفقط ازلحاظ تاریخ افکار می‌تواند جالب‌توجه باشد و ازحیث‌گنجینهٔ لغت وتوانائی‌های زبان ونظایر این اعتبارات نه‌شعر، نه‌محض ومطلق‌شعر.

فقط عدهٔ انگشت شماری هستند که تعادل لازم بین جوهر شعر و عنصر فکر را توانسته‌اند پیدا کنند و نگاه دارند. نمونه: سی چهل درصد شاهنامه (که البته عظمت‌کار او و شرافت موضوع و زیبائی و سودمندی‌قصربلندش همچون بنایی یادگار و بسیارشکوهمند، ازنیاکان وگذشته‌سرائی آینده‌سازش هم بی‌نظیر و به معنائی دیگر شعر است) بیش‌ترغزل های حافظ ، بعضی غزل‌های دیگران، رباعیات خیام(نمونهٔ

عالی) وپاره‌ای رباعی‌های دیگران، دوبیتی‌های بابا طاهر گوشه‌هایی از مثنوی‌ها و بعضی غزلهای عطار وبسیاری بلکه اغلب دیوان شمس مولوی وبیست‌سی درصد مثنوی‌اش و بعضی قصائد منوچهری وطرفی ازطرفه اوصاف و داستانهای نظامی و هیجانات خاقانی و بعضی حبسیات مسعود سعد و غیره و غیره .

البته ادبیات وصفی وروائی ما کمابیش ازین آمیختگی آلودگی دور مانده است. مثلا طرفی از شعر های به اسلوب منوچهری و نیز فخرالدین اسعد گرگانی وگوشه‌هائی ازپیروان نظامی مثل امیرخسرو، جامی و دیگران یعنی گوشه‌هائی از آثار توفیق‌یافتگان بعد و بعدها تا قریب به‌عصر ما، اما این آمیختگی و آلودگی سواد اعظم ادبیات گذشتهٔ مارا فرو خورده‌است. در دورهٔ مشروطیت، سیاست‌روز وحتی «خبر» عنصر دخیل درشعر شد. ونیما بود که به‌خوبی به‌این مسأله توجه کرد وبه کلی عناصر دخیل را طرد کرد وترك گفت ونمونه‌های عالی ازشعر محض در حدعادل شکل ومحتوی به‌ادب ما ارزانی داشت.

فصل

از قلل افتخارات گذشته‌های دور فرود آئیم. چندصد سال بود که زندگی و اندیشه وهنر ـ ومثلا شعر که موضوع بحث ماست ـ در همهٔ آفاق باختر وخاور پیش می‌رفت و ما که روزی توانگر این هنر بودیم دیگر چیز کرامندی نداشتیم. باید قرنی می آمد وقرنی می‌رفت وما چرت می‌زدیم تا اتفاقاً صیحهٔ بشری بلندی، چون ترجیح‌بندهاتف (تکه الماسی ازمیان خروارها زغال) به‌گوش ما می‌رسید. یا نعرهٔ از جگر کندهٔ خشم و خروشی دردمندانه، مثل قصیدهٔ دماوند ملك‌الشعرا

بهار، ویا تك وتوکی چیزهای دیگر. اگـر گاه‌گذاری آدمی جدی با پاره‌ئی حرف های جدی‌تر مثل ابونصرشیبانی پیدا می‌شد، یـا هزالی به‌ستوه آمده مثل یغمای‌جندقی و شهاب‌ترشیزی، صدایشان چندان رسا نبود و چوبدستشان بلند، که راه گله‌را بگردانند.

دیگر چیزی نداشتیم. واگر گاهی گوهری نادرمان می‌افتاد، کم بود خاصه نسبت به‌غنای گذشته‌مان ناچیز بود. در هر صد سالی چند سکه؟ چند تکه؟

دنیا دراین چندصدسال به‌چه مایه از لطائف ذوق و فکر و هنر عالی دست‌یافت وما هیچ؟ بگذریم از دنیای پیش از اسلاممان، حتی وقتی که ما خیام داشتیم، ابوسعید داشتیم ودیگرودیگران، بساکشورها که‌غاز می‌چراندند وقدقد می‌کردند وگرمابه نمی‌دانستند چیست وبغل ملکدشان‌به‌قول سعدی چون «مردار در آفتاب» مردادبود[1]. بساکشورها که قرن‌های قرن هم و غم عقول عالیه‌شان مصـروف به‌این بود و این مهم‌ترین اشتغال ذهنی وموضوع مباحث دینی و فلسفی ومایهٔ چه بسیار تکفیر وکشتن وسوزاندن‌وتفتیش فکری بود که‌هنگامی که مریم‌دوشیزه داشت با زادن پسرخدا دنیا را قرین شرف وافتخار می‌کرد، آیاملائك مقرب این‌قدر حواسشان جمع بود که نگذارند سربچه به‌زمین‌بخورد یا نه؟ و ما مولوی‌داشتیم که حتی فرعون‌هارا تبرئه‌می‌کرد و می‌سرود:

۱ـ گویا ازخاطرات شکسپیر، یا دیگری، از معاصران یا قریب‌العصرهـای اوست که از لحظات شرفیابی به حضور ملکهٔ قـدیم و شهیر انگلستان الیزابت‌اول در دفتر خاطراتش چنین‌یادکرده است که بامصرف آن‌همه عطرهای عربستان وبخورهای معطر، بازهم ازگند بغل علیاحضرت ملکه انگلستان نمی‌شد به‌او نزدیك شد کلهٔ آدم ازتعفن سوت می‌کشید چون حمام نداشتند رسمی شرقی و بد می‌شمردند حمام رفتن‌را!

چون که بی‌رنگی اسیر رنگ شد
موسیی با موسیی در جنگ شد

و حافظ داشتیم که جنگ هفتاد و دو ملت را افسانه می‌دانست و حاصل کارگه کون و مکان را هیچ و خیام داشتیم که چه و چه‌ها و دیدیم که دنیا قطب عوض کرد. ما ماندیم و کاروان روز و شب کوچید. ما درجا زدیم و مواریث گذشته‌را نشخوار کردیم و دنیا آمد و آمد تا ازما پیش‌افتاد اکنون دیگر لاك‌پشت بدل به‌خرگوش گردیده بود و از غزال و گوزن پیش‌تر افتاده.

نیما همهٔ این مراتب را مـی‌دید و می‌اندیشید. خاصه و خاصه می‌دید که دنیا به‌سوی دیگری روان است. کم کم همهٔ شئون زندگی و از آن جمله فرهنگ و هنر، دارد از دوایر محدود وقلمرومحلی و حتی آفاق ملی سرك بدر و برو برتر می کشد و در این‌صورت ما چه داشتیم که روزی و روزگاری اگر پاش افتاد، به‌آدینه بازارهای جهانی‌عرضه کنیم؟

دنیا گذشتهٔ ما را تا آن‌جاکه ممکنش بود می‌شناخت. هیچ‌یك از امتعهٔ ارزشمند ما ـ حتی نقش‌قالی و کوزهٔ سفالی ـ برای دنیا تقویم نشده وناشناخته نمانده بود. با خیام ما به‌صدزبان همدردی می کردند، پیرهاشان حافظ ما را نماز می‌بردند. نه‌فقط فردوسی وعطار و سنائی و بزرگان دیگر که حتی انوری و جامـی ما را نیز در حد خود به جای می‌آوردند وحتی کوره‌راه‌های‌بزرووپرخم‌وچم‌جنگل‌های هندوستانی ما نیز ـ اگرچه سرازعوالم مجرد و منتزعی‌چون خلسهٔ زرد کوکناری ورؤیای سبزشهدانگی درمی آورد ـ بی‌مسافر نمانده بود. اما آخرچی؟ ما سرانجام این مسافران‌رابه‌کجا می‌خواستیم برسانیم؟به گنج خانه‌ئی که در آن شاه‌عباس کبیرمان به‌ازاء بیتی که شاعری بـرای طاق ابروی

مردانهٔ امام‌علی، سلام براو، سروده بود؛ هموزن‌شاعر سکهٔ زرین سائر می‌بخشید، زیرا که سرخوش بود؟ یا به‌طویله‌ئی که همین کبیر با تدبیر به‌ازاء بیتی دیگر ــ و نه پر بدتر از آن شاید؟ ــ هموزن شاعری دیگر پهن زرد رائج ممالك محروسه عطا می کرد، زیرا که سرخوش نبود[1]؟

---

۱ ـ این‌جا اگرچه ربطی به‌متن ومطالبی‌که درآنیم ندارد، اما دراین‌حاشیه به‌مناسبت آن‌که نامی ازشاه‌عباس‌کبیر آمد می‌خواهم این‌را بگویم که قصد من اهانت به‌شخص او و اقران او نیست، به‌هرحال چه شاه‌عباس، چه شاه‌سلطان‌حسین چه آقامحمدخان قاجار یا کریمخان زند، همه‌هریك گوشه‌هائی از زندگی گذشته و تاریخ مملکت‌ما، گذشتهٔ ملك و ملت ما هستند. نام‌شاه‌عباس‌درمتن، به‌مناسبت‌آن‌کارجالب‌ومشهورش با شانی‌تکلو وکار جالب‌ترش با شاعری دیگر ذکر شده است و داستان اولی نقل و نقل همهٔ تذکره‌ها و تواریخ عصری و بعد عصری راجـع به‌آن سلطان بزرگ است که‌گویند وقتی شاه‌عباس‌درویش، به‌اقتضای سیاست مذهبی ومدبرانه‌ای که داشت به‌شنیدن شعری از شانی‌تکلو از شعرای نه‌چندان مشهور آن‌عصر گوش سپرده بود وهمین‌که شانی به‌این‌بیت رسیدکه:

اگردشمن‌کشد ساغر، وگر دوست بـه طاق ابروی مـردانهٔ اوست.

شاه‌عباس از شنیدن این بیت شکفته‌خاطر شد و این منقبت گوی امام علی‌بن‌ابی‌طالب(ع)رادستورداد وزن‌کردند وهموزنش‌به‌وی سکه زرین دادند و این‌خبر بین اهل‌شعر مشهورشد وخیلی از شعرای زمان‌رابه‌رشك و هوس انداخت. البته این کار یعنی هموزن شاعر به‌مناسبت خـوشامد سلطان ممدوح زر و سیم‌دادن، درایران بی‌سابقه بود، والا درهندوستان مکرر در مکرر نظائراین‌واقعه‌صورت‌گرفته بود باری تااین‌جای داستان واقعی و تاریخی است اما در ذیل وضمیمهٔ آن هم نقلی افواهی مشهور است که دقیقاً معلوم نیست حقیقت وواقعیت داشته باشد و درکتب معتبر آمده باشدمن‌حتی‌نام‌شاعرواقعهٔ ذیل‌آن‌داستان‌راهم‌الساعه نمی‌دانم‌چیست؟ به‌هرحال‌مشهور است وقتی‌شاعری‌دیگرنیز به‌هوای‌صلهٔ هنگفت وهموزن

←

چنین انگار که ما راهم خوانده‌اند بدین جشن که جشن گلریزان (فستیوال) جهانی شعر است.

پیر وجوان ازهمهٔ زوایای جهان گرد آمده‌اند. عجم و عرب و ترك و هند و چین و ماچین وفرنگ و ینگی فرنگ، نوخاستگان دینه پوران پریری، جوانان پارینه، مردان پیراری، وما نیز که پیرانیم کهنان پس پیراری.

خوش آمدگوی سنت‌گزار بزم می‌گوید: بهسا، خوش آمدید، صفا، خیام که‌دیگر از خود ماست وما ازشما حافظ را خواندیم عجیب وعالی بود و بعد دیگر کمابیش جامی را هم شناختیم، از سبعه و از سلامانش روایت‌هاداریم. بعدهاهم‌از آن جنگل هندوستانی‌شما پاردئی میوه‌ها دستمان را گرفت، گاهی پربدك نیست ولی...

پریری می‌گوید: ولی دیگر گویا ازحد لطایف‌شعری، کمابیش...

دینه می‌گوید: خارج است، خارج آهنگ است. ببینید مثلاً آپولینر گفته... هاه‌هاه... زیرپل میرابو، آب‌ها، مثل عشق‌ها...

سنت‌گزار می‌گوید: خوب، تازه چه‌دارید؟ چه‌ها دارید؟

← خود زر و سیم گرفتن، فرصتی پیدا کرد وخودرا به‌شاه‌عباس‌رسانید که‌در آن‌وقت گویا حال وحوصله‌ای‌چندان هم نداشت و به‌اصرار تقاضا کرد شعری‌را که سروده است به‌سمع شاه برساند و مشغول خواندن شد تا به‌جائی رسید که شاه‌عباس گفت: بس‌است بیا تاتراهم صله بدهم‌ودستور داد شاعررا وزن کردند وهموزنش پهن اسب دادند! بی‌چاره شاعرشکوه کردکه چرا؟ من چنین وشانی شاعر چنان؟ شاه‌عباس گفت چون آن‌وقت در خزانه بودیم و زر بسیار و اکنون در اصطبلیم و پهن فراوان است! بگذریم به‌نظرمن لقب شاه‌عباس‌را درویش گفتن به‌از هرچیز دیگر است و این توضیح و تفصیلی می‌خواهد که جایش این‌جا نیست پس در این عجالت به‌همین اظهارنظر بسنده می‌کنم تا بعد.

ما چه بگوئیم؟ ناچار : لطفاً ببینید این غزل را میرزاعبدالوهاب نشاط ما همریش خاقان‌مغفور گفته، استقبال سعدی و حافظ است. گاهی این گاهی آن. بعضی جاها که مو نمی‌زند، عین‌خود خواجه. این‌یکی راهم میرزاعباس‌فروغی همطرح شاه‌شهید گفته، مختوم به‌تضمین‌است و انگار خود شیخ، رحمةالله‌علیه.

دینه می‌گوید: ما خود شیخ وخود خواجه را که داریم، آخر...

سنت‌گزار می‌گوید: ما منوچهری را یافته‌ایم. آن قصیده یادتان هست الا یا خیمگی خیمه فروهل..، زنده و پرشکوه است. یکپارچه سرشار و مواج از شعر و زندگی زمانهٔ اوست و بسیار زیبا، ما باید بگوئیم: این‌یکی‌را هم قاآنی گفته. بدرقهٔ منوچهری است حتی خودش می‌گوید از او هم بهتر است، ببینید... می‌گوید...

سنت‌گرا چه‌بایست می‌گفت؟ چه‌باید بگوید؟

پریری می‌گوید: خوب، گذشته‌ها گذشته. امروز چه‌ها دارید؟ هان راستی مشروطیت، مثل این که مشروطیتی هم داشتید. گاهی گویا خبرهایی که می‌گفتند درزبان شما آن‌خبرها منظوم هم بود، راستی از این‌دست چیزها چه‌دارید، چه‌پیغامی؟ چه سر و سرودی؟

دینه می‌گوید: اخبار منظوم؟ هاه! اگرچه گویا حالا دیگر از آن گونه خبرها هم ته کشیده باشد ! بله ؟ چه می‌گوئید ؟ بلندتر ، تا همه بشنویم...

و ما چه می‌بایست می‌گفتیم؟ لابد: نه‌آقا! این‌طورها هم نیست. ما یك دکتری داریم...

ـ هان ـ خب‌خب؟

ـ که‌خیلی‌دکتراست. آقا خودش می‌گوید من‌پادشاه شاعرانم. حتی دوستانش به‌اوگفته‌اند که تو از خیلی‌ها بهتری مثلا از شکسپیر و

امرء القیس و...

ترك می‌گوید: هیچ دخلین وار؟!

هندی اردو به‌گواهی می‌گوید: حقیقت، ما هم خواندن کرتاهه خیلی خیلی عجب وخیلی خندیدن کرتاهیم...

سنت‌گزار می‌گوید: نه، بله، خوب ازحرف‌های این‌دکترچیزی به خاطر دارید؟

ـ بله. که داریم، او می‌گوید: چمنم آمد، سمنم آمد، گل بـاغ نسترنم آمد ویك همچنین چیزهایی.

ـ به‌به دیگر چه‌ها می‌گوید؟ بارك‌الله، ماشاءالله، انشاءالله، ...

ـ می‌گوید: به دلم ازجنبش فروردین هوس آن طرفه‌نگار آمد ـ بزن ای مطرب بده ای ساقی الی‌آخر. البته یك دکتر دیگر هم داریم ـ عقاب... سابقاً البته.

ـ خوب دیگر که‌ها هستند؟

ـ یکی دیگرهم داریم که خوشبختانه به زبان‌های بین‌المللی شعر می‌گوید.

به صرفهٔ شما که دیگر خرج مترجم نخواهید داشت.

ـ مثلاً؟

ـ مثلاً می‌گوید: «دیمبلی دیمبون، نیبون نیبون، جاجین جوجا، دالام دالام» واکنون مدتی است که به‌تو وتوها می‌اندیشد. دقت نکردید آقا سطحش فی‌الواقع خیلی بالاست.

دینه می‌گوید: عجب! که این طور؟ که هنوز لوطی این عنترها در شهر شما نمرده است؟ شما به چی‌ها می‌اندیشید؟

ـ ما به دردها و بدبختی و رنجی که داریم می‌اندیشیم وبه علت‌های این رنج و بدبختی و دردهامان.

ـ پس موج این اداها به‌شماهم رسیده؟

سنت‌گزار می‌گوید: مقصود دینه این است کـه این تفنن‌ها و بازی‌ها را ما کهنه کرده‌ایم. این شوخی‌ها و خوشمزگی‌ها مال چهل پنجاه‌سال قبل بود ونیشخندی حاصل برخوردن به‌دیوار تاریکی وگیر وگرهی که بن‌بست وآخر خط و نگشودنی می‌پنداشتیم که بعد سپری شد قصد آن بازیگران اصلی هرچه بود، این خاله‌خرس‌های تقلیدپیشه که برای شما ادای‌چهل‌پنجاه‌سال پیش ما را درمی‌آورند، قصدشریفی ندارند. غایت قصوای هنرشان این است کـه بار هیچ مسؤولیتی را به‌دوش نگیرند. هیچ‌وظیفه وحقی نشناسند ونپذیرند وهیچ‌معنای‌نجیب وزیبائی‌را تعهد نکنند وخوانندهٔ خام وتهی‌را به‌اصطلاح‌حیران ووادار به‌اعتراف عجز وقصور کنند. حتماً درخلال این طرفه طفره‌رفتن‌هاشان گاه‌گاهی‌هم کمابیش مثل آدم‌حرف‌هائی می‌زنند که احیاناً معنائی‌دارد، برای مغلطه و ایزگم کردن. این‌طور نیست؟

ـ چرا. اما به‌ندرت.

ـ هان، این‌طور جاها معلوم می‌شود کـه این حضرات چقدر عاجز وقاصرند. ما دراین تجارب پنجاه شصت سال پیش از همین‌طور جاها فهمیدیم که حضرات چندمرده حلاجند.

ـ آخر سطحش... سطح بالاش‌را چه می‌گویند؟

ـ کدام سطح، آخر؟ این‌ها بامی، صحنی، سرائی نمی‌سازند، گذرگاه ونظرگاه انسان‌وهرچه انسانی‌است ندارند، که‌فی‌المثل‌احیاناً سطحی داشته باشد؟

این ها حتی از عادی ترین مسئولیت های انسانی خود نیـز می‌گریزند، چه رسد به‌این‌که تعهد انسانیت‌های‌بزرگ‌تر کنند. به‌گود آمدن جربزه ومردی می‌خواهد و مردانگی.

ـ شما که نمی‌دانید. گاهی چیزک‌های زیبائی‌هم ... مثلا ببینید: شکوه شکفتن برتو باد ای نیلوفر آشنائی... گرچه لفظ و عبارت‌فارسی این‌هم بی‌عیب‌واشکال‌نیست اما شما که متوجه نمی‌شوید؟! گیرم‌بشوید هم، چون بدک‌نیست می‌توان ازعیبش چشم‌پوشید، به‌حکم زیبائی‌نسبی که دارد.

ـ که‌تازه عاریتی‌است مستعاراست، نه اصیل.ـ زیرا شیرگندیده وترش هرگز پنیر خوبی نخواهد داشت، گرچه پنیر مایه از هلندباشد مگر این‌که جان نجیب‌باشد. باید باشد یا بشود، همین والسلام.

ـ راجع به‌سطح‌بالا چه؟ حتی بعضی‌ها که چیز سرشان می‌شود تکلیفشان بااین «سطوح‌بالا» روشن نیست؟!

ـ نباشد. این‌بی‌تکلیف‌ها کسانی‌هستند که می‌ترسند تفنگ‌طرف خالی‌نبوده باشد ومی‌دانند تفنگ‌خودشان خالی است. این‌گونه‌داوران بیم‌دارند ازصراحت‌وراستی. به‌داوری ضمیرانسانی‌خود ایمان‌ندارند. این‌ها هیچ‌وقت رأی مستقل نمی‌توانند داشت. به‌هر حال آنچه مسلم است این‌است که امروز دیگر این اداها کهنه شده. به‌اقطار آدم‌نشین کره ارض نگاه‌کنید، هرجا کسی است که سرش به‌کلاهش می‌ارزد از الیوت گرفته‌تا الوار وآرگون، از لورکا گرفته‌تا ازراپاند ورابرت‌فراست و اودن و مک‌نیس و پاسترناک تا یسه‌نین و مایاکوفسکی ؛ از پابلو نرودا گرفته تا ناظم حکمت حتی، اگر کسی‌حرفی داشته‌باشد می‌زند، راحت، بی‌ادا واصول وکلک و بامبول. بزرگ‌ترین و بارزترین خصلت شعر ارجمند امروز جهان همین سادگی وصفا و صمیمیت است وآرامی و نجابت و پرهیز از اداهای کهنه و بیمار. زیرا نقطهٔ شروع انسان است وبازگشت به‌انسانیت نه‌عنتربازی وفخ وفوخ و طبالی وهو وجنجال و حجم‌توخالی‌خوب، دیگر درشهر شما که‌ها هستند؟ آخرشما یک‌وقتی...

دینه می‌گوید: بهتر است حرف‌های دیگری بزنیم. مثل این که امروز به‌ترین متاع همان نفت شما باشد که البته مورد توجه مخصوص دنیا هست توجه مخصوص دنیای غرب و شرق...

و ما ــ چه می‌توانستیم گفت؟ گل‌های سرخ‌شرم برچهره شکفته، به خموشی می‌گراییدیم کــه ما بشولیده پیران درویش بودیــم و ایشان توانگران جوان کــه ما مرده‌پرستان و گذشته‌گرایان خسته و فرتوت و ناتوان بودیم وایشان دل‌زنده وچالاك وامروزین عشق وپهلوان.

و نیما بود که بازمارا توانگر کرد وراه توانگری نیز به ما بنمود. اوگونی هزاربار خودرا دراین گونه جشن‌های گــل‌ریزان جهانی دیده بود. همو بود کــه سبد خالی افتادهٔ شعرما را برداشت به جنگل خویش برد وباز آورد پرازگل‌ها ومیوه‌ها ودیگر موائد زمینی وآسمانی. اوشعر مارا ازتنگنای نصاب‌های محلی رهاند وبا تکیه براصول اصیل ملیت ما، برای‌شعر امروزمان کسب حیثیت وآبروی جهانی کرد. امروز اگر دنیا بگوید مافلان وفلان وفلان را داریم. شما که راا می‌گوئیم نیمایوشیج را می‌گوئیم وازعهده بیرون‌می آییم. زیرا که نیما هم متعلق به‌عالم‌انسانیت بود. اگر درکنج دنج و خلوت خاموش خویش برپوست تختش نشسته بود ــ کنار آتشی که تنش‌راگرم می کردــدلش می‌لرزید بالرزش‌درختانی کــه در شهرها و بیابان‌های دور و نزدیك عالم می‌لرزیدند زیربرف‌ها و بادها. زیرا که نیما سرماها و آتش را می‌شناخت. و دوست‌داشت آتش را، چون نیاکانش.

فصل

... حکایت همچنان باقی است، بـه قول سعدی. این فصل‌ها کـه هریك در بیان دقیقه‌ئی از ارزش‌های نیماست ، همچنان دنباله می‌تواند داشت.

من می‌خواهم ومی کوشم، چندان که می‌توانم دربارهٔ جزء و کل آن ارزش‌ها و دقیقه‌ها و مسائل کار و اسلوب او بحث کنم. در بـارهٔ بدعت‌ها و بدایع وپیشنهادهای بزرگ وبا ارزش نیما، درخصوص وزن، قافیه، بدیع، نحوهٔ درآمد ودررفت سخن ومطالب فراوان دیگرمربوط به معانی والفاظ وفضا وحرکت وآدم‌ها ومصالح کارهای او، مخصوصاً دربارهٔ پیشنهاد بزرگش مربوط به عینیت و ذهنیت که مهم‌ترین دقیقهٔ هنر او است اما این جا در این فصول مقدماتی وکلیات، سخن را از نوعی دیگر و به هنجاری دیگر مناسب دانستم وبه همین مقدار دراین عجالت بسنده وبس کردم، تا بعد درفصل‌ها وبخش‌های آینده به جزئیات ودقایق فنی بپردازم.

ولی بس نکنیم از بزرگداشت او وکلمهٔ ستایشی که بـاید بدرقهٔ نام بلند ویاد ارجمند او کرد.

گرامی بداریم یـاد نیمایوشیج را و ارج بشناسیم یـادگارهای عزیزش را. زیراکه او یکی از بزرگترین نمایندگان هنر وفرهنگ ملی ما، یکی ازگرانمایه‌ترین فرزندان آب وخاك وسرزمین کهن ما، پاسدار شرف و حیثیات انسانی و خدمتگزار ملت ما بود. زیرا که او زبانـه و زبان‌گویای زمانهٔ ما وآتش جاودانهٔ ما بود.

بیاموزیم از او شکیبائی و بردباری را و شرافتمندانه وفادار بودن به نیکی را و بی‌ریائی و بی‌ادعائی را. بیاموزیم ازو خشم و خوشی‌های عجیب را. بیاموزیم از او مردانه به کار بزرگ دلبستن را. زیرا که او در کار بزرگ نخریش مردانه دل بسته بود زیرا که او مرد بود، مردی مردستان[۱].

۱ــ تاریخ نوشتن و نخستین نشر این قسمت، اندکی بعد از درگذشت نیما است، یعنی بهمن‌ماه ۱۳۳۸.

نیما و شیوه‌های قدمائی

مثل همهٔ هنرها، یك هدف شعر هم یگانگی است، یگانه شدن همگان، یا همگان شدن یگانه است، که این بازخود به نحوی یگانگی است، و نیز می‌توان گفت یك هدف نیز همدردی است این از هدف، اما، وظیفهٔ شعر، هم بسیار دشوار است هم بسیار آسان. دشوار از آن جهت که چنان کاری، یعنی رسیدن به چنان هدفی یا هدف‌هائی از عهده وتوانائی نیروهای آشکار وعادی خارج است ودرواقع جادوئی واعجاز وسحر می‌طلبد. وآسان ازآن جهت که تمامت کار به عهدهٔ شعر نیست، همهٔ بار بردوش شعر نیست؛ بلکه او به مثابهٔ مضرابی بر سیم نواخته می‌شود، طنین می‌افکند، حریق را شروع می‌کند؛ دیگر از کار درآوردن نغمه ونوای دلخواه به عهدهٔ مضراب نیست. انگشت‌های دیگر نوازنده است که باید، با این اشارات و نواخت‌ها، آن نغمهٔ عالی و جادوئی را از ساز وجود بیرون آورد. یعنی باقی کارها به عهدهٔ شنوندهٔ شعر است که انگشت‌های دیگر باشد، شعر، حریق را روشن می‌کند. دیگر کاملاً سوختن یااندکی سوختن یاهیچ نسوختن به‌عهدهٔ تودهٔ بوته‌ها، هیزم‌ها، جنگل ویا هرچیز دیگراست که مخاطبند، که سررشتهٔ شعله وپیغام اشتعال و درگرفتن به ایشان سپرده شده.

از این جهت است که گاه می‌شود که ما حتی از یك شعر پرشور وبرجستهٔ یك شاعر برجسته و پرشور نیز اصلاً خوشمان نمی‌آید یا به عبارتی دیگر با او همدلی و همدردی نمی‌کنیم، مثل این که نمی‌توانیم در ادراك زیبائی و پذیره شدن پیغام و محتوی شعر، بـا شاعر یگانه و همداستان شویم، شروع حریق ما را بـه تمامت مشتعل نمی‌کند، در ما نمی‌گیرد بلکه منطفی وخاموش می‌شود؛ وحال آن که همان شعر درزمان دیگری بساکه ما را شعله‌ور کرده است، یا می‌کند.

ممکن است این دوزمان فاصله زیاد یاکم داشته باشد. حتی شعر-های کلی وعمومی یعنی باحالت کلی‌تر وعمومی‌تر وبه قولی «بشری‌تر» نیز (که می‌خواهد ازاین قاعده مستثنی باشد) غالباً همین حال را دارد.

شعر از جهات بسیاری شعر را باید همسایهٔ دیوار بـه دیوار مذهب و جادو دانست. و در حـداقل می‌توانیم گفت فاصله گرفتن از رئالیسم به معنی خشك و متداولش، همان نزدیك شدن به روح شعر است. میزان این فاصله با میزان توفیق یك شعر نسبت مستقیم دارد. رئالیسم در شعر تا آن حد می‌تواند مبنا ومسیر باشد، که حرکات و اعمال در مذهب؛ در حالی که می‌دانیم این حرکات واعمال خود مذهب ذات ومعنی مذهب، نیست. مثلاً وضوگرفتن یا رکوع وسجود وغیره روح و ذات مذهب نمی‌تواند باشد؛ روح مذهب همان تکیهٔ باطنی ورجاء والتجاء روحانی است. درشعراندیشه وتکیه‌گاه وقائمهٔ فکری همین حال وحکم رئالیسم را دارد.

جادو ابزاروکمند جاذبه وحربهٔ شعر برای رسیدن به‌هدف خود، که یگانگی باشد، آفرینش زیبائی و ایجاد لذت و هم‌آهنگی و شگفتی است تا به‌القاء حسیات وپیام‌ها برسد. زیبائی‌داشتن یعنی جاذبهٔ جادوئی داشتن یعنی «یك چیز دیگر» غیر از همهٔ چیزها بودن. یعنی تـازه و نو

بودن. از این جهت است که زیبائی بـا شگفت انگیزی همراه است. لزومی ندارد که این «یك چیزدیگر» حتماً نادر باشد. اما، درصورتی که نادر بود، شگفت انگیزی بیش‌تری دارد. یعنی جادوئی‌تر، جذاب‌تر و سرانجام یعنی «زیبا»تر است. چون درطبیعت «هیچ چیز» عیناً وتماماً از همهٔ جهات مثل «چیزدیگر» نیست؛ ازاین رو گفته می‌شود که همه‌چیزش «زیبا»ست، یعنی همه چیزش «چیز دیگر» است.

اندك‌تفاوت‌هائی که درمخلوقات وامور واشیاء همجنس وهمنوع طبیعت وجود دارد، ـ مثلاً در چهرهٔ آدم‌ها، در چند وچون درخت‌های از یك جنس، در گوسپندها یـا حتی در گردش روز و شب و فصـول ـ موجب می‌شود که ما دنبال «یك چیزدیگرتر»، یعنی زیبائی نادر، برویم و در جست وجوی نادر باشیم. این طور هم می‌شود گفت که گوئی در ضمیر آدم یك مثال عالی و غائی از زیبائی وجود دارد، که آدم را مدام دشوارپسندتر می کند. و از این رو ندرت‌خواهی اورا تقویت و ذوقش را تربیت می کند. واما مجموع وانبوه چیزهای شبیه به‌هم خودش بنفسه «چیز دیگری» است و بنابـراین زیباست. در مثال‌های مذکور، انبـوه درخت‌ها (جنگل)، انبوه وگروه گوسپندها (گله ورمه)، خود به‌تنهائی «چیز دیگری» هست و زیباست، واز تك تك آن‌ها که برای ما معتاد و معمولی شده و زیبائی و ندرت خود را ـ «چیز دیگر» بودن خود را از دست داده، زیباتر به نظر می‌آید، (چون در این جا «هر تك» را تنها و جدا یامجرداً ومنتزعاً نگاه نمی کنیم). واین زیباترنمودن، البته، درمقام مقایسه با معتاد شده‌هاست، آن هم در یك زمان خاص، که زمان سیری و زدگی ازآن اعتیاد باشد.

فقط در مصنوعات، در «ساخته»ها، ساختگری شده‌ها، (و نـه در طبیعت)، هست که ممکن است یك چیز از همهٔ جهات عیناً و تماماً مثل

یکی دیگر ازهمان چیز باشد. از این جهت یك مصنوع، که فی‌المثل زیباست، با یکی دیگر از همان شیء دارای یك اندازه زیبائی است: مثلا دوتا لیوان بلور ازیك جنس و یك ساخت و سان، دارای زیبائی متساوی هستند، به‌یك‌اندازه زیبایند، یکی ازدیگری «زیباتر» نیست.

هنر اصیل طبیعی‌است. ومثل مخلوقات طبیعت که‌تکرار وابتذال در آن نیست، همیشه «یك‌چیز دیگر» بودن خود را، اگر چه با تفاوت اندك، حفظ می کند، یعنی‌زیبائی‌خود را نگه می‌دارد. اما هنر(اگربتوان گفت«هنر») نااصل وتقلیدی، مثل‌مصنوعات وساخته‌هاست، مخصوصاً که سرمشقی هم دارد ـ کمابیش نظیر آن‌مثال عالی ذهنی ـ که به‌آن نمی‌رسد، یعنی به‌آن درجه از زیبائی الگویش نمی‌رسد؛ واز سرمشق و الگو هم که به‌طریق اولی درنمی‌گذرد، یعنی برتر و بهتر نمی‌شود. والا «چیزدیگر» می‌شد وزیبا بود. به‌عبارت دیگر، ماازآن‌جهت ازیك هنر مصنوعی وتقلیدی، یعنی مکرر ومبتذل، خوشمان نمی‌آید که «یك چیز دیگر» نیست. ـ و به‌تعبیر ما ـ زیبا نیست. و چون نه‌تنها لذت و شگفتی و تازگی الگو را ندارد، بل، که آن لذت را هم به‌نحو بدی به‌یادمان می‌آورد، مثل این است که آن‌را مسخره می کند، از آن یك «کاریکاتور جدی» می‌سازد، بدین‌جهت ما از آن مصنوع تقلیدی نه‌تنها خوشمان نمی‌آید، بلکه اغلب احتمالا بدمان هم می‌آید، این‌جا باید گفت که توقع ما از اثر هنری غیراز آن‌است که از یك شیء مصنوع مانند لیوان‌بلور که مثال‌زدیم، توقع داریم. چون لیوان‌را بیش‌تر برای فایده‌اش می‌خواهیم وهمهٔ لیوانها همان فایده‌را دارند. هنر باید باز ـ آفرین‌همان‌لذت وشگفتی‌ملازم خود باشد، تا لحظهٔ معنوی آن‌یگانگی وهمدردی‌را ایجاد کند.

پس مبتذل ومکرر و «زشت»بودن یعنی «یك‌چیزدیگر» نبودن.

همان‌طور که «یك‌چیز دیگر» و «دیگرتر» داشتیم، یعنی زیبا و زیباتر، همان‌طورهم «زشت» و «زشت‌تر» داریم. یا به‌عبارت دیگر «زشت»و. «کم‌ترزشت»داریم. می‌توان گفت آن‌صنوع‌مقلد هرچه‌بیش‌تر به‌الگوی خود، ـ الگوئی که‌زیبائی آن را قبلاچشیده‌ایم و به‌یاد داریم، ـ مانند ونزدیك‌شود، کم‌تر آن زیبائی شناخته را مسخره کند، زشتی‌او ومقدار تنفر ما کم‌تر است.

مثلا برای کسی که غزل‌های سعدی و حافظ را نخوانده باشد، غزل‌های فروغی‌بسطامی و نشاط‌اصفهانی «چیز دیگر» وبنابراین زیباست. اما کسی که غزل‌های سعدی و حافظ را خوانده باشد، غزل‌های فروغی بسطامی و نشاط خیلی کم‌تر «چیز دیگر» به‌نظرش می‌آید، تقلیدی و ساختگری شده و، به‌قیاس با سعدی و حافظ نازیبا به‌نظرش می‌آید. و چون همین فروغی‌بسطامی درمقام مقایسه با مثلا صحبت لاری ، بیش‌تر ازاو توانسته‌است به‌الگو مانندشود، یعنی کم‌تر زیبائی و لذت شناختهٔ مارا مسخره کرده است، شعر اوراکم‌تر از شعر صحبت لاری «زشت» ومبتذل می‌دانیم وبه‌تعبیر دیگر، بیش‌تر «زیبا» می‌یابیم و در آن تك و توکی غزل‌هایش که استقلالکی‌نشان‌داده، یعنی درچندتائی نسبتاً «چیز دیگر»ی از آب درآورده،کارش‌را بالنسبه زیبا وموفق می‌دانیم واحیاناً ازآن کمابیش لذت‌هم می‌بریم.

پس شباهت‌بیش‌تر به«چیزدیگر» داشتن؛به‌حساب وبه‌برکت آن «چیزدیگر»که الگو بوده،کم‌تر «زشت» است.

اگر حافظ، که غزلسراست، به‌کلی «چیزدیگر»ی غیراز سعدی نمی‌آورد ومثل همام‌تبریزی (مثلا) در «چیزدیگر» آوردن کمی‌ضعیف بود،او را هم مقلد وساختگر می‌شناختیم.

در ندرت و غیر عادی بودن نیز به همان دلیل زیبائی هست .

به‌شرطی که با «مثال» عالی ذهنی‌ما ـ که‌هرچیز زیبائی ببینیم‌باز زیباتر از آن‌هم می‌توانیم‌دریابیم و ادراك کنیم ـ تنافرکامل نداشته‌باشد. این‌جا می‌خواهم نادرهای «زشت» یا «زشت اعتبارشده» را مستثنی کنم، چون فوراً در ذهن مقایسه‌می کنیم وحکم به‌زشتی‌می‌دهیم. ازاین‌رو فی‌المثل چهره‌ای که نقصی درخود داشته باشد، بینی کج یا بریده باشد و ازاین قبیل، درمقام مقایسه با مثال عالی ذهنی ما از چهرهٔ بی‌نقص «زشت» به‌نظرمی‌رسد وحال آن‌که «یك‌چیزدیگر» نیز هست.

از نوادر واقعات و از مغتنم‌ترین و سعادت‌آمیزترین اتفاقات برای سرگذشت شعر فارسی یکی‌هم این است که استاد بزرگوار ما نیمایوشیج قادر نبوده ونیست[1] (با اطمینان قاطع می‌گویم) مقلد باشد و ادای تلهج به‌سبکی ازسبك‌های قدیم شعر فارسی‌را، به‌نحو کامل، چنان که‌باید، درآورد.

برسواد اعظم آثار منظوم وشعری امروز فارسی، و همچنین بر اغلب آثار شاعران بالنسبه اصیل و گندمند ومایه‌دار این روزگار، بیش ازهمه سبك عراقی، یا جلوه‌هائی عمومی از سبك عراقی وگاه بینابین عراقی‌وخراسانی یا هندی و آذربایجانی ـ سایه افکنده است. مقصودم این است که به‌حکم بومی بودن و رائج و عمومی بودنش ـ مثل آب برای ماهیان ـ می‌توان بحث دربارهٔ این خصوصیت راکنارگذاشت، یعنی دراین محاسبهٔ ما سبك عراقی وآمیخته را به‌حساب نیاورد: و اما سبك‌هندی وسبك آذربایجانی، (مقصود شیوهٔ خاقانی ونظامی و چند تن درحول وحوش اینان‌است) امروزه چندان رواج وقبول‌خاطرندارد و نمایندهٔ برجسته ومستقلی که رنگ‌اصلی‌کارش صرفاًومحضاً ومستقلا

---

۱ ـ در نخستین انتشار این‌بخش. به‌صورت مقاله‌ای درمجلهٔ صدف سال‌اول شماره ششم، هنوز نیما زنده بود.

هندی‌یـا آذربایجانی باشد، میـان دست اندرکاران شعر امروز سراغ نمی‌توان گرفت متمایل به سبك هندی‌چندتنی‌هستند که ازسرآمدان‌ایشان درنسل پیروپدراستاد امیری فیروزکوهی ودرنسل بعد ـ وبالنسبه جوان‌ـ محمد قهرمان را نام می‌بریم. البته بعضی دیگر هم هستند کـه من‌فقط یك نمونه را نام بردم.

می‌ماند سبك خراسانی. امـروز وقتی گفته شود «فلانی در تتبع سبك قدما استاداست» ذهن‌شنونده اغلب متوجه شیوهٔ خراسانی و اساتید متقدم می‌شود. وچون‌این‌سبك رویشگاه ومادر وگهوارهٔ سبك‌های دیگر است‌ودارای‌اصالت‌ویکدستی‌وجزالت‌خاصی‌است‌وزبانش‌منزه‌تروبیانش درعین‌صلابت‌وخشونت‌ساده‌تراست وازانعطافات وکج ذوقی‌ها وقابلیت انحراف‌دورتر مانده است، کهنگی و جاذبهٔ قدمت بیش‌تردارد بنابراین کسانی‌هم‌که امروزخواسته باشندشیوهٔ قدمارا«تتبع‌واستقبال‌وتقلید»کنند، بیش‌ترمتوجه به‌سبك خراسانی می‌شوندواغلب‌درمیدان‌های قرون‌چهارم تا اواخرششم‌گام‌فرسایی می‌کنند. مخصوصاً که، به‌حکم‌قدمت‌وعتیقگی، کشش‌وجاذبهٔ فریبندهٔ‌این‌سبك، هم‌چنان‌که‌گفتیم بیش‌تراست.

چنان‌که می‌بینیم توجه نیما هم ـ کـه گاه گاه دم از تسلط او در شیوه‌های قدیم زده می‌شود ـ بیش‌ترمعطوف به‌سبك خراسانی‌است. ولی همان‌طور که‌گفتیم، این‌واقعیت و اتفاق‌گران‌بها وسعادت‌آمیزی‌برای شعر مابوده است‌که استاد گرانقدرما دراین گونه تقلیدها خوشبختانه توانایی نداشت وندارد؛ وتفنن‌ایشان درشیوه‌های متقدمین، به نسبت‌آثارقوی در همان شیوه‌ها وخاصه به‌نسبت آثاربدیع وشگفت‌انگیز وارزشمند نوین خود استاد، در حـد وسطح نازل و فرودین است واغلب به کار مبتدیان عادی می‌ماند.

البته برای تفنن‌ویا برای انبساط خاطر و بهجت‌وشگفتی‌روستائیانهٔ

محبان ساده‌تر وجوان‌تر، یا به‌تناسب شعف موافقان ومرافقان پاك‌طینت و پاك‌لوح و بسیط‌الاحوالی نظیر شایق گرامی و جاهد گرم‌رو، آقای دکتر جنتی‌عطائی (که به‌هرحال چند اثر نیما به‌همت ایشان منتشر شده است) و یا برای تودهنی به‌مقلدان تنگ‌مایه وتنگ‌نظر و حاشیه‌نشینان قرقروی نانجیب، شاید بتوان گفت چه عیب دارد که استاد ما نیما هم گاهی چیزك‌هایی از سیاه مشق‌های قدیم و آثار تفنن‌آمیز ایام جوانی خود را منتشر کند، (یا گاه‌گاه باز هم از این گونه سرگرمی‌ها داشته باشد.)

زیرا دیدن‌چند «اندروهمی و هگرز و نوز و ویحك‌وچنانچون و...» (در حالی که این‌لغات به‌جای خودگناهی و عیبی ندارند)، که تنها دستمایهٔ مقلدان صرف است، در آن‌گونه قصاید و قطعات و آثار تفننی استاد ما، بسیاری دوستان ومقلدان جوان‌تر و ناتوان‌تر استادرا، به‌حساب من آنم که‌نیما بود پهلوان، خوش‌حال و دشمنان پیر بی‌مایه‌را غمگین وساکت می‌کند. ولی به‌نظرمن ـ تاآن‌جاکه از این‌گونه آثار استاد را دیده‌ام ـ وجود صد دیوان از این قبیل اشعار تتبعی استاد ما کم‌ترین‌افتخاری برای ایشان کسب‌نمی‌کندوعدمش نیزبه‌دامن کبریائی اوگردی‌نمی‌نشاند. البته، برای‌شعرما آن‌گونه آزمایش‌های اولی استاد نیما بسیار باارزش ومغتنم ونتیجه‌بخش‌بود زیرا قوهٔ تخریبی ثمربخش جوانی اورا برانگیخت و طبع کمال‌جوی واستقلال‌پسند اورا متوجه کردکه از آن‌طرف راهی نیست.

شاید یکی از علل انعطاف و توجه استاد به‌سوی شعر اصیل و نو وپی‌گیری در راه‌جوئی ونوطلبی او همین طبع قناعت‌ناپذیر و تن به‌شکست و زبونی نسپارِ او بوده است که به‌زودی از حد وارج و ارزش آن سیاه‌مشق‌ها وتفننات خویش دریافت‌که در بازار این‌زمینه‌ها

بار وطرفی نمی‌توان بست وکاری‌چنان که سزاوارشاعری بزرگ‌است نمی‌توان کرد. اگراین ـ به‌نظرمن ـ نتوانستن‌هاعیب‌بود وخوب‌نبود، بد مطلق نیزنبود وثمرش همین انقلاب‌وبدعت‌ها وبدایع وحالگردانی و مفرجوئی استاد به‌سوی شعر امروز اوست که، برای شعربیمار ودر بن‌بست ماندهٔ ما، حکم نسخهٔشفا وبهبود وحرکت ونشاط داشت. از این‌رو استاد،ذهن وقاد واستعداد شاعرانهٔ خود را به‌سوی سرزمین‌ها و چشم‌اندازهای تازه و اصیل و ناشناخته معطف ساخت و شعر ما را در مسیر صحیح و راستین خود انداخت و رودبزرگی را که درکویرها و شوره‌زارها هرز وهدر می‌رفت به‌جانب کشتگاه‌ها ومرتع ومزرع‌های تشنهٔ زندگی وزندگان هدایت کرد.

از برکت همین دها ونبوغ مخرب و سپس آبادگر اوست که امروز شعرما در راه راست وشایستهٔ خود افتاده است و با همهٔ عیب‌ها وقصورها وعلف‌های هرزه (باز به‌یاد آوریم این‌قول وقصار را از نیچه که‌گفت و چه درست‌که: عجبا باهرکودك نوزاد چقدر کثافت به‌دنیا می‌آید!)که ملازم ناگزیر همهٔ تحولات است، بازهم در هرگوشه‌کنار کشتزارك وچمنکی‌دیده می‌شود که برای‌آیندگان،اگرهیچ نباشد،لااقل تجارب وآزمون‌هایی سودمندوثمربخش دربر دارد حال‌آن‌که ازادعا وغرورگذشته،چه‌بسیار باغ وباغچه‌های بیدار وبرومند، چشم‌اندازاین طریقت و حاصل این‌هنجار وحقیقت است.

اگر استاد نیما درآن راه‌ها توانایی تقلید کامل‌تر و بیش‌تر و یا مهم‌تر از ایـن ـ پسند قانع‌ترواستعداد شاعرانهٔ‌کم‌تری می‌داشت، بسا که با تمرین و ورزش یکی ازاین «اساتید» امروز یا دیروز می‌شد که عمری شعرساختند و دواوین پرداختند، یا می‌سازند، آخرش‌هم هیچ.

این‌است‌که من توانایی کم‌تر استاد درآن تقلیدها را اتفاق نادر

و سعادت‌آمیز برای شعرمان خواندم. اگر ازاین شاعر ده دیوان قصیده وغزل و مثنوی ازآن‌گونه‌ها می‌ماند، که با بهترین آثار متقدمین واساتید گذشته نیز «پهلو می‌زد» وجای هیچ‌گونه خرده‌گیری وایرادی هم نمی‌داشت، بسیار اسف‌انگیز بود، درمقابل و به‌قیمت آن‌که آثار گرانبهائی نظیر «مرغ آمین» و «مانلی» و «افسانه» و «کارشب‌پا» و «پادشاه فتح» و بسیاری دیگر به‌وجود نمی‌آمد، که احیاناً شاید این‌آثار ازجهت پاره‌ئی ملاحظات لفظی و صوری محل تأمل هم بوده باشد.

چه بهتر که نیما نتوانست و نمی‌تواند خوب تقلید کند. تاریخ ادبیات مامقلدین چیره‌دست وپرکار(فی‌المثل کسانی چون‌سروش‌اصفهانی و فروغی بسطامی و جامی و معزی و غیرهم ، که هریك خون چند دیوان به‌گردن دارند) بسیار می‌شناسد. اما مبتکران و مستقلان انگشت‌شمارند، اگرچه آثارشان محل بعضی بگومگوها نیز باشد، وصال شیرازی و صحبت لاری وقاآنی فراوان داریم، مولوی و خیام و سنائی کم داریم.

این‌را برای بعضی‌ها می‌گوئیم که بی‌میل نیستند روی آثارقدمائی استاد نیما هم تکیه کنند، و از سادگی و بی‌خبری و «سواد» مطابق اصل بودن خود، شعفنا کند از این‌که چیزهائی ظاهراً شبیه متقدمین هم در آثار استاد نیما سراغ گرفته‌اند و می‌خواهند آن آثار را در مقابل آثار الگو و سرمشق هم بگذارند. غافل ازاین‌که آن‌گونه شعرهای استاد برایش کم‌ترین فخری ندارد، تاآن‌جا که من معتقدم ومی‌گویم ای‌کاش همهٔ آن تمرین‌های جوانی و تفننات استاد منتشر نمی‌شد، یا مرافقان بسیط‌الاحوال درباره‌اش داد وقال ساده دلانه و دشمن شادکن خنده‌آور نمی‌کردند.

با این‌همه در خاتمهٔ این مقال می‌خواهم بگویم که همهٔ آثار قدمائی استاد نیز یکدست و از یك جنس و قماش نیست در ایسن‌گونه

اشعار بازمانده از نیما هم مراتب و درجات و فراز وفرودهایی از حیث ارج و ارزش و توفیق می‌توان یافت. پاره‌ای مثنوی‌های استاد من‌جمله «قلعه سقریم» را می‌توان به‌کلی از این جنس مستثنی کرد و آنرا در عداد کارهای خوب و بالنسبه توفیق‌آمیز استاد در شیوه‌های قدمائی برشمرد.

و همچنین بعضی قطعات استاد در کتاب «حکایات» او هست که در آن توفیقی بیش نصیب‌گوینده شده است. بگذریم ازپاره‌ای قطعات دیگر مثل «فضای بی‌چون» که به یاد دارم از مرحوم دکترمحسن‌هشترودی به جد و جزمی جدال‌آسا شنیدم که آنرا جزء بهترین آثار نیما می‌شناخت و حتی به توفیق‌تر و برتر از شاهکارهائی چون «مرغ آمین» و «افسانه» و «پادشاه فتح» نیز، که من البته صدالبته موافق و همداستان با چنان مغلطه‌ها نبودم و نمی‌توانم بود. اگرچه آن قطعه را هم بدك نمی‌یابم.

اما بعضی قطعات استاد در کتاب «حکایات» او، چند و چون و حکایت دیگر دارد ازجمله مثلا حکایت زن انگاسی که اینك این‌جا نقلش می‌کنم:

انگاسی[1]

سوی شهر آمد، آن زن انگاس
سیر کردن گرفت از چپ و راست
دید آئینه‌ای فتاده به خاك
گفت: حقا که گوهری یکتاست!

۱ــ تاریخ سرودن این قطعه ۱۸ جدی ــ دی ماه ــ ۱۳۰۲ شمسی است. نقل از «نمونه‌هائی از شعر نیمایوشیج» به انتخاب سیروس طاهباز، جیبی ۱۳۵۲، تهران، ص ۱۵.

به تماشا چو بر گرفت و بدید
عکس خودرا ، فکند و پوزش خواست
که : ببخشید ، خواهرم! به خدا
من ندانستم این گهر ز شماست !
ما همان روستا زنیم ، درست
ساده بین، ساده فهم ، بی کسم و کاست
که در آئینهٔ جهان ، بر ما
از همه ناشناس‌تر ، خود ماست !

انگاس نام روستایی از نوشهر مازندران است[1] موضوع این حکایت لطیفه و در واقع متلکی است که نظایر آن را برای شهرها و روستاهای دیگر خاصه روستاها و شهرهای گیلان و مازندران بسیار شنیده‌ایم و نیما از کسانی بود که در نقل این گونه متلک‌ها وشوخی‌ها علی‌الخصوص آن‌چه درباره ولایت خود او در افواه جاری و ساری است بسیار چیره دست و استاد بود و گاهی یك‌دو ساعت با ادای لهجه و لحن روستائیان، داستان‌هامی‌زد شیرین و شنیدنی و متلک‌ها بار همولایتی‌های خود می کرد که بیا و ببین و این از استعدادها و شاید هم براستی از هنرهای او بود که قوی‌تر از هرهنرپیشه‌ای نقش‌ها می‌آفرید دیدنی و شنیدنی. شاید در جای دیگر این کتاب در این خصوص تفصیل بیشتری بدهم ، اما در این مقام تنها همین اشاره را کافی می‌دانم چون می‌خواهم به این نکته برسم که نیما در این قطعه از یك لطیفه و متلك برای زنی روستائی که برزبان‌ها جاری بوده است، درخور آفرین است که چه‌عالی نتیجه‌گیری و برداشتی کرده است و چه نکتهٔ تأمل‌انگیز و حدیث نغزی بحاصل

۱- به «فرهنگ آبادیهای ایران» تألیف دکتر لطف‌الله مفخم پایان ، ردیف ۲۲۶۸ رجوع شود. مشخصات دیگر این روستا در آن‌جا ضبط آمده.

آورده است واین حکمت وحکایت‌را به‌مثابهٔ آینه‌ای پیش‌چشم‌خواننده از غبار خنده وشیطنت زدوده است. براستی کاری به‌آئین و حکایتی به اسلوب را سرانجام بخشیده. وازحیث‌لفظ وبیان‌هم‌اثر بی‌عیب وحتی بقوت است اگراین‌قطعه‌را مثلا درسفینه‌ای کهن به‌نام ابن‌یمین یاجامی می‌خواندیم، به‌نظر ما دور از اسلوب و آئین نمی‌نمود.

شاید شگفت نماید درنظر اول، آن سرآغاز ومقدمه‌چینی که در این مقال داشتم‌من، ولی جای شگفتی‌نیست و این‌را تناقض نبایدشمرد زیرا اولا من همه وهمهٔ کارهای‌قدمایی نیما را علی‌الخصوص رد ونفی وانکار نکردم ونمی‌کنم، بعضی استثناها نیز قائل شده‌ام و می‌شوم این اولا، وثانیاً این‌که نسبت و نسبیت را ازنظر دور نباید داشت، من‌اگر در نفی سخن‌گفته‌ام اغلب نزدیك به‌نود واند درصد آثار قدمائی او را درنظر داشته‌ام، وثالثاً نسبت به‌بهترینان و استادان طراز اول درشیوه‌های قدیم وچهارم در ارزیابی و قیاس باآثار درخشان و بی‌نظیر و بی سابقه ولاحقهٔ خوداو درشیوهٔ ابداعی وراه‌گشائی‌ابتکاریش بوده است و اما تك وتوکی گه‌گاه قطعات وساخته‌هائی به‌شیوه‌های قدیم درآثار قدمائی نیما توانیم یافت‌که برخوردار از ارج و ارزشی بحد باشد مثل همین قطعه «انگاسی» که نقل‌کردم و به‌ندرت‌بعضی دیگرازکارهای او، گواین‌که هنوز همهٔ آثار قدیم شیوهٔ نیما منتشر نشده است که ما بتوانیم به‌جزم وقطعی یقینی‌ومطلق وتمام برسیم. داوری‌ما، پس،نسبت به‌همین‌مقدار از آثار منتشرشدهٔ اوست‌که نظیر قطعه «انگاسی»درآن‌ها کم‌تر می‌بینیم و شاید اصلا نمی‌بینیم.

و باری، دیگر ازقطعات کتاب «حکایات» نیما که‌من آن‌را دوست می‌دارم وبالنسبه توفیق‌آمیز می‌شمارم، قطعهٔ میرداماد اوست که‌ازجمله نخستین شعرهای اوست‌که من‌با یك‌بار خواندن در خاطرم نقش بسته

است وهنوز هم از آن لذت می‌برم. اگرچه این قطعه ازلحاظ اسالیب و فنون بیانی و جنبهٔ صوری و لفظی به قوت وکمال و توفیق «انگاسی» نیست اما دلنشین ونغز وخوش افتاده است و من می‌خواهم آن راکلمهٔ خوب خاتمهٔ این‌بخش ازکتاب خودکنم وپایان این‌مقال‌را باآن حدیث وحکایت، زیور و زینت بخشم واین است‌آن حکایت:

میرداماد[1]

میـرداماد، شنیدستم مـن
که چو بگزیـد بن خاك وطن
بر سرش آمد و از وی پرسید
ملك قبر، که: «من ربك، من؟»
میـر بگشاد دو چشم بینـا
وآمد از روی فضیلت به سخن
«اسطقسی‌است...»بدودادجواب
«... اسطقسات دگر زاو متقن»
حیرت افزودش ازین‌گفته، ملك
برد این واقعـه پیش ذوالمن
که: «زبان دگر، این بندهٔ تو،
می‌دهد پـاسخ ما، در مـدفن»
آفـریننده بخندید و بگفت:
«تو به این بندهٔ من حرف مزن،

۱ــ گرچه این قطعه را از حافظهٔ خود نقل‌کرده‌ام چون یکی از قدیمی‌ترین شعرهائی است که در حافظه‌ام چون نقش نگین ژرفانشین شده. اما اگر ←

او، در آن عالم‌هم، زنده که بود
حرف‌ها زد که نفهمیدم من!»

← سند ومرجعی خواسته باشید می‌توانید من‌جمله به‌همان مجموعهٔ انتخابی. سیروس‌طاهباز ص۱۶ و۱۷ رجوع کنید، که ضبط او با نقل من دو سه تفاوت جزئی‌هم دارد.

نوعی وزن در شعر امروز فارسی

اکنون[1] دیگر نادر و انگشت‌شمار نیستند، مجلات و کتاب‌هایی که در آن‌ها شعرهائی از این گونه می‌خوانیم:

می‌تراود مهتاب؛
می‌درخشد شب‌تاب.
نیست یك دم شکند خواب به چشم کس و لیك،
غم این خفتهٔ چند،
خواب در چشم ترم می‌شکند.

۱ــ نخستین بار که مقالهٔ نوعی وزن را چاپ کردم در مجلهٔ ماهانه درراه هنر بود، به مدیریت دوست فاضلم عبدالحمید شعاعی و آن «اکنون» حاکی ازسال ۱۳۳۲ شمسی بود. بعد از یکی دوسال چاپ این مقاله درهفته‌نامهٔ ایران ما به مدیری همشهری فصیح و زیرك وارم جهانگیر تفضلی درسه شماره تکرار شد. و بعد بـاز در سال ۴۰ در چندین و چند شمارهٔ مجلهٔ پیام نوین اطلاق «اکنون» مصداق یافت و آخرین «اکنون» پیش ازین جـا سال ۴۷ را می‌رساند در دفترهای زمانه بـه اهتمام دوست خوبم سیروس طاهباز شمارهٔ دیدار وشناخت که تمامت مقاله یکجا در آن چاپ شده بود واین جا هم که باز «اکنون»... (م. امید)

یا این:

گر بدین سان زیست باید پست؛
من چه بی‌شرمم اگر فانوس عمرم را به رسوائی نیاویزم،
بر بلند کاج خشك کوچهٔ بن‌بست.
ور بدین سان مرد باید پاك؛
من چه ناپاکم اگر ننشانم از ایمان خود، چون کوه،
یادگاری جاودانی برتراز بی‌بقای خاك[۱].

سال‌های پیش فقط یك نفر بود که ابتدا گاهی، و در این اواخر اغلب، اشعاری در این نوع وزن‌ها می‌سرود و اهل فن این‌گونه شعرها را گاهی بسا تمسخر و استهزا و گاهی بسا تأسف و احیاناً خشم، تلقی می‌کردند و سرایندهٔ آن‌ها را منحرف یا ناتوان می‌دانستند و چون فقط یك نفر بود که بدین کار دست زده بود، ویاران وهمراهان ومروجین، یا مانند خود آنان دارودسته‌ای، نداشت؛ کار اورا چون شعلهٔ آتش بازی کودکی می‌دانستند که لحظه‌ای‌چند می‌درخشد وسپس جرقه‌های‌ناپایدار آن را باد می‌برد.

کمابیش همزمان با این انعطاف و بدعت، انحرافات و تندروی‌های دیگری نیز پیدا شده بود، که چندان قابل اعتنا نمی‌نمود و از آنان گروهی که کارشان فقط مسخره کردن دیگران است؛ هر کوششی را در نوآوری. نوعی خروج از طریق سلامت و اعتدال می‌شمردند و سره و ناسره را به باد استهزاء و ریشخند می‌گرفتند.

مردمی هم که اهل‌فن نبودند، شاید اصلاً به‌این‌گونه کوشش‌های

۱ــ املای متن درست، یا لااقل درست‌تر است، ولی خواننده شاید با این املا آشناتر باشد، به هرحال غلط خوانده نشود: یادگاری جاودانی بر طراز بی‌بقای خاك. شعر از: احمد شاملو.

پشت پرده که بی‌سر وصدا و خاموش در کار بود، توجهی نداشتند. آنان شعر می‌خواستند و عادت کرده بودند که شعر بخواهند، بی آن که به‌خود زحمتی بدهند و جست‌وجویی داشته باشند. اگر کتاب‌خوان و روزنامه‌خوان نبودند که هیچ، و اگر بودند کارشان آسان بود؛ کتاب یا مجله‌ای می‌خریدند؛ از شاعران گذشته یا معاصر، اگر شعری داشت که معنی آن را نمی‌فهمیدند یا به سهولت نمی‌فهمیدند (مثلا قصیده‌ای از خاقانی یا به سبك او) آن را به کناری می‌افکندند و این هنردوستی و کاوش به همین‌جا خاتمه می‌یافت، تا باز کتابی یا مجله‌ای با تاریخ تازه‌تر گیرشان بیاید.

اینان هرگز میل نداشتند «چیزی» برخلاف عادت و تن‌آسائی وخوی ایشان عرض‌وجود کند. واهل‌فن کوشش‌هارا تا حد کوشش‌های خودشان کافی می‌دانستند. این خوگرفتن و الفت به هم رسانیدن، برای آدم، خاصه آدمی که کمی هم تنبل باشد، گاهی حالت عجیبی ایجاد می‌کند. وقتی او را از خانهٔ قدیمی‌اش به خانهٔ دیگر منتقل کنند، ابتدا خیلی ناراضی و ناراحت است، بعد کم‌کم به این خانهٔ جدید هم خو می‌گیرد و دلبستگی‌هایی پیدا می‌کند تا کار به جایی می‌رسد که اصلاً دیگر نمی‌خواهد از این خانه به جائی دیگر برود. اگر باغی هم به او نشان دهند ــ که حتی آرزوی آن را هم نداشته ــ و اگر در این خانه که او راست مور و موش و مار هم باشد، باز هم راضی نمی‌شود که از آن دل بکند. اسباب‌کشی و انتقال برایش مشکل است. می‌گوید: همین‌جا خوبست! کجا بروم از این‌جا به‌تر؛ ببینید چه گل‌بوتهٔ قشنگی دارد! ازعواقب تنبلی یکی هم روحیهٔ قناعت پیشگی و بیم ازهرچه نو و نوجوئی است.

و اهل فن برای آن‌ها که اهل فن نبودند، در کتاب‌ها و مجلات

آذوقه فراهم کرده بودند. شاعران بزرگ و کوچك و میانه و ادیبان و همهٔ آنان که از ادبیات نان می‌خوردند، کتاب‌ها و مجلات را انباشته بودند از آثار گوناگون، خوب و بد، شعر و نظم و اخیراً «قطعات ادبی» منثور، به تقلید از ترجمهٔ اشعار فرنگی! دیگر مردم مگر چه‌می‌خواستند؟ فی‌المثل اگر زمزمه‌ای هم از شعرنو به‌گوششان خورده بود، خب، شعرنو هم داشتند، تك و توك شاعرانی پیدا شده بودند که به زعم خودشان شعرنو هم می‌سرودند، قالب‌های دستکاری شده، اوانی شکسته بستهٔ بند و بش خورده[1] رباعی‌های تغییرشکل یافته و ثلاثی یا خماسی و سداسی گشته، منقطعات، مسمطات و ترکیب‌بند و ترجیع‌بندهای بزك دوزك شده و دیگر ژاغر و ساغرهای سالخورده با آرایش و پیرایش سطحی، سرشار بودند از وصف و چیستان و ستایش ساعت و آسمان‌پیما و راه‌آهن و سینما و بعضی اشیاء یا امور و اختراعات جدید دیگر، یا انباشته بودند از کم و بیش لحظات رمانتیك عاریتی و چم‌دست نشده. و از این‌قبیل کوشش‌ها در راه به اصطلاح «تجدد ادبی» رواج داشت و همراه این‌ها حماسه‌ها و داد و فریادهائی هم بود که جسته گریخته به

۱ــ بش به فتح اول در گفتار مردم خراسان به معنی بست است که برای جبران و مرمت و سرهم‌بندی بر ظرف‌های شکسته می‌زنند. دقیقی گفته است:

با یك جهش ز شرق به غربم چو می‌بری
چون تیغ روز فرضهٔ آفاق را بشی

(از قطعه‌ای نه‌بیتی در وصف اسب که در دیوان دقیقی فقط یك بیت آن جزء اشعار پراکندهٔ او از کتب لغت نقل شده و باقی ابیات که مفقود محسوب است، خوشبختانه در مجموعهٔ معالم‌السفر محفوظ مانده است.)

ضمناً اوانی یعنی ظرف‌ها، قالب‌ها.

گوش می‌خورد و به‌ندرت گه‌گاه پاره‌ای توسعات خام و ناتمام نوجویانه به تقلید از شعر ترکی و فرنگی در برخی مطبوعات (مثل کارهای بانو شمس کسمائی در مجله آزادیستان) به طور پراکنده جرقه‌ای مـی‌زد و خاموش می‌شد که دنباله و دوام و فرصت کمالی نمی‌یافت. دیگر کسی بعضی از کوشش‌ها و مجاهدات اصیل و مداوم را که پس پشت ایـن غبار دود و مه داشت به نتیجه می‌رسید، نمی‌تـوانست ببیند تا کم کم پیرترها یکی یکی مردند و جوان‌ترها پیر شدند. بسیاری از شاعران که در آن زمان‌ها دست اندر کار شعر بودند، دیوان‌هایشان را تمام کردند، و شیرازه بستند. درست مثل الگوهای سابق: قسمت اول قصاید فارسی و احیاناً عربی، بعد ترجیعات و ملمعات و بعد غزلیات و مثنویات و در خاتمه قطعات و رباعیات و ابیات مفرده و بالاخره تمت‌الکتاب بعونـ الملك‌الوهاب... مگرصاحبدلی‌روزی‌به‌رحمت... کارهاتمام بود، آردها بیخته، غربال‌ها آویخته.

اما مردی‌دیگر نیز سرگرم کار و کوشش بود؛ مردی جنگل‌زاد و کوه پروردکه بی‌هیچ قیل و قالـی، دور از همه، دور از محافل و منابر رسمی، کار خویش را پیش می‌برد، تجربه و کار وکار و تجربه... بسا که می‌ساخت و ویران می‌کرد؛ می‌پرداخت و باز به‌دور می‌انداخت تا رفته‌رفته راه را پیدا وسرانجام باگامی بلند وجهشی بزرگ این‌درشتناك بادیه را در نوردید و پیروز به قله برآمد؛ برآمدنـی. این مرد بلند گام جهنده نیمایوشیج بود.

در کار او چون کاری دیگر بود، دشواری‌ها و سنت‌شکنی‌ها و تازگی‌هایی پدیدار گشت. تن‌آسایان‌سختی‌گریزوجویندگان سختی‌ستیز هر دو دسته در پیش کارهای او با خلاف آمد عادت‌هـا و دشواری‌های فراوان و بدعت‌های بسیار رو به رو شدند، پرسش‌ها پیدا شد. یکی از

بدعت‌های او اوزان شعرهایش بود، و در حقیقت مادرِ بدعت‌ها و بدایع وی.

خواننده‌ای که با شعر گذشتهٔ پارسی انس دارد و ذهن و ذوق خود را با آثارشاعران قدیم پرورش داده است، به‌سبب اینکه این گونه شعرها (مثلا آن دوشعری که در ابتدای مقاله ذکر شد) با نمونه‌هائی که او از شعر به طورمطلق می‌شناسد؛ مطابقت نمی کند وچیزی برخلاف عادت و انس خود درآن‌ها می‌بیند، ابتدا طبعش می‌رمد وحتی‌ممکن است این شعرها او را خشمگین کند، و با خود می گوید: «آخر این هم شعر شد؟ کو وزنش؟ کو قافیه‌اش؟ یعنی چه؟» او عادت کرده است که وقتی شعری می‌شنود، مثلا این غزل زیبای حافظ را:

خوش آمد گل، وز آن خوش‌تر نباشد
که در دستت به جز ساغر نباشد
زمان خوشدلی دریاب دریاب
که دایم در صدف گوهر نباشد
بشوی اوراق اگر همدرس مائی
که درس عشق در دفتر نباشد

تا پایان شعر همین وزن و ضرب و طرح و طور قافیه و ردیف که ذوقش به آن آشناست، درگوشش به طرز یکنواخت و همانندی زنگ‌بزند وادامه یابد. تنن‌تن‌تن، تنن تن‌تن، تنن‌تن... مفاعیلن‌مفاعیلن فعولن... مفاعیلن مفا دفتر نباشد ... تنن‌تن‌تن‌تنن گوهر نباشد... ساغر نباشد، و باز و باز همین‌طور تا آخر. اگر یك‌جا کلمه‌ای باشد که به این قالب شعر نخورد فوراً متوجه آن می‌شود ومی‌گوید: «این از وزن خارج است.» و نیز اگر کلمه یا حرفی کم باشد، می‌فهمد که باز هم انحرافی است.

این به سبب انس و عادتی است که بیش ازهزارسال نسل‌به‌نسل به او انتقال یافته است. بنابراین وقتی شعری از نوع دوشعر آغاز این مقال می‌شنود؛ آن رمیدگی و نارضائی برایش پیدا می‌شود و از خود می‌پرسد: «آیا شعرها وزن دارد؟ این چه‌طور وزنی است؟» من در این مقاله می‌خواهم فقط به همین پرسش پاسخ دهم که این چه‌طور وزنی است و چه امری، چه‌ضرورتی‌موجب شده است که‌آن اوزان‌یکنواخت و منظم به چنین شکلی تغییر یافته ؟

این‌بی‌انصافی‌است اگربگوئیم‌شاعرانی که‌آن‌شعرهارا سروده‌اند نمی‌توانسته‌اند هر مصرع را به اندازهٔ کشش و اقتضای قوالب معتاد و معمولی این بحور ، مثلا رمل مخبون (مسدس یا مثمن) و یا رمل سالم (مسدس یا مثمن) و امثال این‌ها ـ پر کنند و به اصطلاح مصرع را «تمام» کنند. مثلا دربند دوم ازشعردوم آغازمقاله، آیا شاعرنمی‌توانست شعرخود را بدین صورت در آورد که فرم قطعه‌ای دوبیتی باشد؟

نیك بشنو، نیك بنگر ، نیك‌تر بگمار هوش
گر بدین‌سان مرد باید در جهان ای دوست پاك
من چه ناپاکم اگر ننشانم از ایمان خویش
یادگاری جاودان چون کوه در دنیای خاك

به یقین اگر می‌خواست شعر خود را خراب کند، می‌توانست آن را بدین حالت‌ناقص و در عین‌حال‌پرحشودرآورد و دراین‌صورت شاید کسی هم با او حرفی نداشت . حسابش را صاف کرده بود و پاسداران عروض از او مقداری وزن طلبکار نبودند. قطعه‌ای در دوبیت ساخته بود که دو قافیه داشت . وزنش تمام بود. اگر با مقیاس عروض می‌سنجیدندچیزی‌بدهکارنبود. چهار«فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات» را پر کرده بود و اگر با مترهم مصرع‌ها را اندازه می‌گرفتند، هیچ کم

و زیاد نداشت و مو نمی‌زد. درست مثل خودخود قدما!

ولی شاعر این کار را نکرده. نمی‌خواسته مصرع زیادی «نیك‌بشنو نیك بنگر، نیك‌تر بگمارهوش» وچند کلمه حشو «درجهان‌ای‌دوست» را در شعرش بیاورد. همچنین آنچه در این قطعهٔ «اصلاح شده» کم دارد؛ نمی‌خواسته‌است کم‌داشته‌باشد. ازهمه این‌ها گذشته، می‌خواسته سخن خود را طبیعی و آن‌طور که ازنظر تأثیر لازم است، گفته باشد و بین اقتضای کشش کلام و کمیت وزن، هماهنگی برقرار کند. وزن را تابع و وسیلهٔ زیباتر کردن بیان موزونِ مقصودش کند، نه برعکس. او می‌خواهد بگوید:

«اگر بدین سان (که پاکان مردند و از خود نامی جاودانه در جهان نهادند) بایستی پاك مرد؛ من چه‌قدر ناپاك هستم، اگراز ایمان خویش (به سبب جهد در راه هدف‌های بزرگ وعالی ازایمانم که‌چون کوه استواراست) یادگاری پایدار وجاویدان مانند کوه، بر پهنهٔ بی‌بقا و فانی خاك نگذارم.»

وآنچه گفته‌است، تاحدی که‌ازشعربایدبر آید، **برای مقصودش** کافی است.

باری، وقتی از این توقع صرف‌نظر کردیم، یعنی متوقع نبودیم که سرایندگان آن‌گونه اشعار، شعرهای خود را خراب کنند، تاازنظر وزن و قافیه مطابق عادت ما رفتار کرده باشند، و هنگامی که تا این‌حد بی‌انصاف و بدبین نبودیم که آن شاعران را به عجز و قصور وتسامح در رعایت وزن منتسب داریم؛ آن‌وقت می‌توانیم کار آنان را به دقت بررسی کنیم وببینیم آیا این شعرها وزن دارد یا نه؟ و اگردارد چه‌گونه وزنی است؟ و از کجا سرچشمه‌گرفته است؟

آیا این‌گونه اوزان هیچ‌گونه قرابت و خویشاوندی با وزن‌های

قدیم دارد یا نه ، مطلقاً « آفریدهٔ ذهن منحرف و ناتوان » سازندگان آن‌هاست؟ آیا قاعده و فایده‌ای هم دارد یا این که دیسی و بی‌قاعده و فایده است ؟

تا کنون دربارهٔ این نوع وزن به‌طور جسته گریخته وبسیار ناقص و ناتمام گاه گاه بحث شده است ولی این بحث‌ها یا با حماسه‌سرائی و استهزاء مخالفان (کار دوستان نیما) توأم بوده است یا آلوده به‌غرض بوده (کار مخالفان).

وقتی بحث آلوده به اغراض شخصی و غیرشخصی باشد، بهتر است نام آن را بحث نگذاریم، مناقشه ومشاجره‌ای‌است که بحث بهانهٔ آن شده تا حساب‌های خصوصی و غیرخصوصی صاف و پاك شود و هنگامی که همراه با حماسه‌سرائی و احیاناً عکس‌العمل‌نمائی و پاسخ ضمنی به بعضی چیزهای دیگر هم باشد، غالباً اصل مطلب ازمیانه‌گم می‌شود . ولی من در این مقاله نه غرض خصوصی با کسی دارم، نه حسابی پاك می کنم و نه حماسه می‌سرایم بلکه آن‌طور که لازم می‌دانم و تا آن‌جا که از من ساخته است در این خصوص به تحقیق وبحث می‌پردازم و اصولا فهم و دریافت خود را در بارهٔ این «پدیده» در شعر پارسی بیان می کنم و این فقط به معنی پژوهش و مطالعه‌ای در بارهٔ مطلب و به صورت طرح مسأله است (طرح مسأله به شکلی که لازم است) تا کسان دیگری کـه صاحب نظر و صالحند نیز در این بحث شرکت کنند ومطلب را کاملا روشن سازند. از این جهت که دربعضی محافل حالا دیگر به طور جدی در این مورد پرسش‌هایی مـی‌شود و کم‌تر جوابی فنی ومدرسی‌و به‌اسلوب؛ آن‌چنان که‌باید به‌این‌پرسش‌ها داده شده، من با دریافت وپسند خود به‌آنها پاسخ می‌دهم.

در ابتدا بایدگفت کسی که‌نخستین‌بار به‌سرودن شعر در این‌نوع

وزن‌ها آغاز کرد و آن‌را کمالی و نظامی تمام داد «نیمایوشیج» است که سال‌ها پیش در دنبال‌کاوش‌های خود، این‌بدعت وابتکاررا پایه‌گذاشت. مدت‌ها کار او ناشناخته ماند؛ وشاید کسانی هم بودند(وهنوزهم‌هستند) که نمی‌خواستند (و قهراً هنوز هم نمی‌خواهند) چنین نوزادی رشد کند و بالغ گردد ولی این نوزاد رشد و بلوغ پیداکرده است و امروز طرفداران وپیروانی دارد که کارهاشان موج بزرگی‌را در آثار موزون این عهد تشکیل می‌دهد واگر موزونات و الحان جوان‌های نوخاستهٔ امروزین‌را نیز به‌حساب آوریم؛ بایدگفت این موج بسیار گسترش یافته و سرتاسری شده است.

بسیاری که در ابتدای امر خود را کنار نگه می‌داشتند، خواه ناخواه بعدها به‌این توسع و مجال توجه پیدا کردند، و غیرمستقیم و مستقیم زیرتأثیر این ابتکار «نیما» ودیگر بدایع و بدعت‌های وی قرار گرفتند و امروز جای پای این مرد در همه جا پیداست و او به‌حقیقت «پادشاه فتح» شعرفارسی نجیب و راستی درین عصر است.

این نوع وزن که برخی آن‌را «وزن شکسته» اصطلاح کرده‌اند. یك آفریدهٔ شگفت آفرینس (عجیب‌الخلقه) و دشمن آفریدگان دیگر نیست بلکه این‌هم نوعی است ار وزن که از همان اوزان قدیم اقتباس شده و دارای کمالی است وبعضی نقایص ونقصان‌های انواع دیگر را هم ندارد.

شاید نیما آن‌جاکه می‌گوید: «درهنر هرکاری از رینهٔ قبلی آب می‌خورد» (اگرچه بیش‌تر گویا به‌محتوی نظر دارد تا قالب) این نکته را هم می‌خواسته است بگوید که «وزن شکسته» او (که بی‌گمان وزن درست همین‌است) یك امر «من‌درآوردی» و خلق‌الساعه وبی‌زمینهٔقبلی نبوده است.

وقتی که «منوچهری» برای بیان آزادتر و میدان گشاده‌تر «مسمط» ساخت، شاید کسانی مانند «عنصری» براو خرده‌ها گرفته بوده باشند و طعن‌ها زده، که این چه کاری است؛ ولی بعدها ارزش کار او آشکار گشت و شاید هنگامی که اولین مستزاد ساخته شده نیز همین طعن و تمسخرها در کار بوده.

این درست است که «وزن‌هایی که در شعر فارسی به‌کار می‌رود، متعدد و گوناگون است.[۱]» و «شاید در کم‌ترزبانی، شعر به‌اندازهٔ فارسی وزن‌های متنوع داشته‌باشد[۲].» و همان‌طور که برآورد شده، بیش از صدوبیست وزن در دسترس اختیار و کار شاعر پارسی زبان می باشد. این درست است که هر وزنی از این اوزان دارای حالت و موزیك خاصی است و شاعر طبعاً وزنی‌را برمی‌گزیند که حالت آن وزن با حالت مقصود ومطلبی که می‌خواهد دراو بگنجاند، هماهنگ ومتناسب باشد. این‌ها که شنیده‌ایم، وخوانده‌ایم‌ودریافته‌ایم همه‌درست است و همان‌طور که مثل زده‌اند برای بیان اندوه و درد و رنج غالباً یك وزن تند وضربی و رقص‌انگیز، خوب و مناسب نیست واز این‌رو فی‌المثل فردوسی برای‌بیان حماسی و رجزی پرشور وهیجان خود بحرمتقارب را برگزیده است، زیرا موزیکی که این‌وزن‌دارد به‌مطالبی که فردوسی درآن گنجانده، می‌خورد و می‌زیبد. شما هنگامی که ابیاتی با روایت و دکلامهٔ صحیح راستوار ازاین‌گونه می‌شنوید:

چو فردا برآید بلند آفتاب

من و گرز ومیدان و افراسیاب

---

۱ و ۲. ازمقالهٔ استادمحترم دکتر پرویزخانلری در مجلهٔ سخن شمارهٔ۵ دورهٔ پنجم صفحهٔ ۳۳۳.

که گفتت برو دست رستم ببند
نبندد مرا دست ، چرخ بلند
اگر چرخ گردنده اختر کشد
که هر اختری لشکری برکشد
به گرز گران بشکرم لشکرش
پراکنده سازم به هر کشورش

از حالت سستی و کسالت بیرون می‌آئید. این تأثیر (گذشته از موضوع سخن و بیان فصیح و مهیجی که شعرها دارد) تا حد زیادی مرهون وزن است واگر همین‌مطالب مثلا در وزن رمل‌مسدس مقصور یا محذوف «بشنو از نی چون حکایت می‌کند» گفته شده بود، هرگز این تأثیر را نداشت:

(اکاتبه غفرله محضاً لدفع الملال:

چون که فردا سر بر آرد آفتاب
این من و این گرز واین افراسیاب
هان که گفتت دست رستم‌را ببند؟
می نبندد دست من چرخ بلند
گرکه این گردنده چرخ اخترکشد
نیز اگر هر اختری اشکر کشد
بشکرم با گرز سنگین لشکرش
پس کنم پرکنده درهر کشورش!)

انتخاب وزن مناسب، گذشته از آن‌که برخواننده وشنونده بهتر اثر می‌گذارد، در سراینده وسازندهٔ شعرنیز مؤثر است و کلمات بهتر ومناسب‌تر یا مقصود را به‌ذهن شاعر القا و نزدیك می‌کند واین امری است تجربی.

شاعر پارسی زبان این مجال نسبة وسیع و کمند انداز پهناور یعنی این «امکانات» را دارد و اگر به‌انتخاب الفاظ خوش‌آهنگ و مناسب و تناسب بیش‌تر کلماتی که طنین و ترکیب حروف آن‌ها نیز گویای حالتی است هم توجه داشته باشد، امکانات او بیش‌تر خواهد بود وبهتر ازعهدهٔ بیان مقصود برخواهدآمد. البته این بیش‌تر مربوط به داستان سرائی و قصه پردازی و به اصطلاح روایت است اما دیگر انواع شعر وسرایش‌وتغنی،همیشه‌با وزنش به‌ذهن شاعر می‌آید واین نیز امری تجربی است.

این‌ها که برشمردم همه درست، ولی بـا همهٔ تنوع اوزان و فراوانی ممکنات و وسایل دیگر در قوالب معهود شعر پارسی، توجه به‌یکی دو نکته، که در زیـر به‌آن اشارت می‌شود، خالی از فـایده نخواهد بود:

۱. هم درغزل و هم درقصیده وقطعه ومخصوصاً در مثنوی (که بسیاری از آثار وصفی وحکمی وفلسفی و روائی بزرگ و درجه اول و مهم زبان فارسی درین شکل و قالب است و کافی است این چند اثر درجه اول زبان و ادبیات فارسی‌را به‌عنوان نمونه ذکر کنیم: شاهنامهٔ فردوسی ، حدیقهٔ سنائی و دیگر مثنوی‌های‌او گرشاسبنامهٔ اسدی ،وامس و رامین فخرالدین اسعدگرگانی، خمسهٔ نظامی‌گنجوی، مثنوی‌های چند گانهٔ عطار، مثنوی کبیر مولوی، بوستان سعدی ، وبگذریم از آثار انبوه ناشماری که به‌پیروی این‌ها سروده شده) به‌علت یکنواخت بودن وزن و تساوی طولی مصراع‌ها، گاهی، و شاید اغلب شاعـر (حتی شاعر بزرگ وتوانا و تراز اول) دست وپای مطلبش درچنان قید وبندی می‌افتدکه به‌جهد و مشقت فراوان می‌تواند خود را از «مضایق» سخن ـ به‌قول قدما ـ بیرون کشد. مولوی می‌گوید:

قافیه‌اندیشم و دلدار من گویدم: مندیش جز دیدار من

و باکاری که او هنگام سرودن مثنوی در پیش داشت، اگر می‌گفت «وزن می‌اندیشم و...» حقیقت بزرگ‌تری را گفته بود (البته در مثنوی) و اگر قصیده و غزل می‌ساخت ـ که ساخته است ـ دلدارش باید فرمان را مضاعف و مؤکد می‌کرد، زیرا در مثنوی قافیه چندان دشوار نمی‌آید ویکنواخت نمی‌افتد، که وزن. اما در انواع دیگرشعر که هم قافیه مزاحم‌اندیشیدن به‌دلدار است هم وزن. مولوی درغزل‌های خود نیز به‌مزاحم و مخل‌بودن وزن و قافیه و اصولا شعر و منطق‌شعری اشاره کرده است ومن‌جمله در غزلی پرشور گوید:

رستم ازین نفس و هوا . زنده بلا مرده بلا
زنده و مرده وطنم نیست به‌جز فضل خدا
رستم ازین بیت وغزل ای شه و سلطان ازل
مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا
قافیه و مغلطه را گو همه سیلاب ببر
پوست بود، پوست بود، در خور مغز شعرا
ای خمشی مغز منی ، پردهٔ آن نغز منی
کم‌تر فضل خمشی، کش نبود خوف ورجا
آینه‌ام ، آینه‌ام مرد مقالات نه ام
دیده شودحال من‌ار چشم شودگوش شما [1]

شاعر غزل‌سرا وقصیده‌گو ـ چون غزل وقصیده‌ای که برای‌بیان یك قصد یا بر مبنای یك حال و بر اثر یك احساس می‌سراید، چندان طولانی نیست و تغییر حالت‌و صمخنه‌ندارد (وگرنه برای‌حال‌واحساس

---

۱ ـ **کلیات شمس**، جزء اول، ص۳۱. و راستی‌هم با چنان شور و حال که اورا بود هیچ‌هنری قادر به‌بیانش نیست جز رقص وسماع.

یا قصدی دیگر وزنی دیگر و مناسب مقام برمی‌گزیند) شاید بهتر بتواند از آن امکاناتی که گفتیم استفاده کند ولی شاعر مثنوی‌سرا که کار بزرگ‌تر و وسیع‌تری را تعهد می‌کند، خیلی کم‌تر می‌تواند چنان توسعاتی داشته باشد. با این که از دست قافیه زحمتش کم‌تر از قصیده‌گو و غزل‌سرا است، اما در مورد تغییر وزن که هرگز مجاز نیست یعنی حق ندارد وزن را، با این که تغییر صحنه و اشخاص داستان و حالات مقالات ایجاب می‌کند، تغییر دهد. شاعران بزرگ مثنوی‌سرا چنین کاری نکرده‌اند که به‌مناسبت دگرگون شدن حال و تغییر محل، وزن را عوض کنند. مثلا شاهنامه بزرگترین وعالی‌ترین منظومهٔ حماسهٔ زبان فارسی را درنظر می‌گیریم. سلسلهٔ داستان‌هائی است که فردوسی شاعر بزرگ عجیب‌شکیبا و توانای شش بیوری، آن‌ها را درشصت‌هزار بیت به‌نظم کشیده است. همهٔ این شصت‌هزاربیت در بحر متقارب است. در این کتاب یك‌صدو بیست هزار «فعولن فعولن فعولن فعول» قالب همهٔ مطالب شده است. مصرعی نیست که از این‌میزان خارج باشد. اما در این کتاب اگروزن یکی است صحنه‌ها و اشخاص و حالت‌ها یکی نیستند و بسیار متنوع و رنگینند، بسیارگوناگون و جوراجور.

یك جا صحنهٔ قیام کاوه است (این حماسهٔ بزرگ نژاد آریا) به‌یاری فریدون و فریاد خلق کیفر خواه. یك جا سر بریدهٔ ایرج پیش چشم پدرپیر اوست، همان فریدون. یك جا داستان عشقبازی زال است با رودابهٔ بلندمو. یك جا صحنهٔ وحشتناك رقت‌انگیزی است که هنگام دیدن آن اشك از چشم هرکس می‌تراود و به‌قول خود داستان‌سرای بزرگ:

یکی داستانی‌ست پر آب چشم
دل نازك از رستم آید به‌خشم

رستم بزرگ‌ترین قهرمان کتاب، بربالین فرزند دلاورش نشسته،

فرزندی که خود هم اکنون بـا خنجر پهلوی او را شکافته است. جای دیگر بیژن است که با منیژه عشق‌ورزی می کند وجایی بزرگمهر است که در مجلس مجللی نشسته است و پند وحکمت می‌سراید و فـردوسی است که ازتهیدستی وسال که نیرو گرفته وچشم ودست که آهو؛ شکایت می کند ودیگر پیروزی اعراب است و سرانجام آخر شاهنامـه که هیچ هم خوش نیست وچه بسیارصحنه‌ها ومقالات وحالات دیگر.

شاید مناسب‌ترین مواردی که این وزن مهیج و پرشکوه، جـای خـود را پیدا کرده، همان میدان‌های پرهیجان جنگ و زورآزمائی و کارزار است والاّ ــ اگر تعصب و تحجری در کار نبـاشد، و بخواهیم روشن بینانـه و امروزی داوری کنیم، بـاید بگوئیم که منطقاً این همه جلوه‌های گوناگون و حالات و مقالات مختلف نمی‌تواند با یك وزن و موزیك لباس نظم بپوشد.

اما شاعرناچاراست که ازاین «فعولن فعولن فعولن فعول» اصلاً خارج نشود. او هرگزحق ندارد زلال شعر وآفرینش خود را از معبری عبوردهد وبه‌بستری مناسب احوال مختلف، بیرون ازاین حصارپولادین بکشاند. هرچند حال ومحل، چنین تغییری را ایجاب کند.

۲. از این عیب ومشکل گذشته ــ که در این مورد اقسام دیگرهم جز مثنوی، مشمول همین حکم‌انـد همهٔ مصراع‌ها باید از حیث تعداد ارکان واقاعیل مساوی باشند واین مبنای اساسی دستگاه عروض فارسی و عربی است و جز فارسی و عربی همهٔ زبان‌هائی که عروض شعرشان منشعب از دستگاه عروضی شاه زادهٔ موسیقی‌دان ایران، یعنی خلیل بن احمد فراهی [۱] است ــ مثل زبان‌هـای ترکی و اردو وغیره ــ همین حال و

۱ــ یعنی اصل او از فراه شهرکی ازولایت سیستان بوده که همشهری ابونصر سرایندهٔ «نصاب» بوده بـاشد. گر چه عرب‌ها نسبت او را «فـراهیدی» نویسند.

منوال را دارند. در «المعجم» و «اساس‌الاقتباس» و «معیارالاشعار» و دیگر کتب فن، در اولین تعریف شعر می‌خوانم که «شعر کلامی است مخیل و موزون ومقفی‌ومتساوی» اساس بدعت «نیما» در وزن، ازهمین جاست که در همین قید متساوی تجدیدنظر کرده و آن‌را نپذیرفته است‌و نیز درقافیه که گفته‌اند «تشابه اواخر ادوار است»[1] بدعت گذارده یعنی وقتی قید متساوی بودن زده شد، ادوار، به‌آن شکل قدیم باقی نخواهد ماند و بنابراین دورآن‌چنانی که نبود، تشابه اواخر دورهانیز طبعاً به‌آن حالت وهنجار پیشین برقرار نخواهد بود واین مرحله دوم‌بدعت«نیما» است به‌زبان فنی قدما. یعنی اول وزن را از حالت متساوی بودن ارکان وافاعیل انداختن و آن را تابع اقتضای معنی کردن، آن‌گاه قافیه‌ها را در اواخر ادوار مقرر و هم اندازه نیاوردن، بلکه در مختتم جملات شعری و برای پایان بندی مصرع‌ها و تذکار خاطر خواننده و آرایش سخن و ایجاد تداعی یاحظ سمعی و بصری و تناسب و قرینه آوردن.

حال آن‌که بدشیوهٔ قدیم، مثلا در مورد شاهنامه و نظایرش همهٔ معانی باید درقالب سه «فعولن» ویك «فعول» (یا «فعل») بگنجد و اگر یك جا مطلب شاعر در «فعولن» دوم تمام شد، باید باقی مصرع را هر طور هست پر کند وچه‌بسا آن‌طور که دلش می‌خواهد ازآب درنیاید. یا اگر مثلا یك‌جا مطلب او، جملهٔ شعری‌او، در وسط مصرع‌دوم تمام شد؛ باز نمی‌تواند جای بقیه‌را تاآخر هر «دور» خالی‌بگذارد وناگزیر چه‌بسا چیزهائی درآن‌جاها می‌گذارد که‌لزومی‌ندارد وازنوع«اصلاح» دومین شعر ابتدای مقاله است، یا بسیار اتفاق می‌افتد که شاعر برای بیان عبارتی یا جمله‌ئی یك بیت را پر کرده، اما هنوز جمله تمام نشده است، ناچار به‌بیت دوم می‌رود و وسط مصرع اول بیت دوم، یا آخر

---

۱ ـ این‌تعریف خواجه نصیر طوسی از قافیه است در «معیارالاشعار»

آن، مطلب او تمام می‌شود و باز بقیهٔ «فعولن»ها با دهان‌باز التماس‌دعا دارند.

شاید تئودور نولدکه مستشرق بصیر و دقیق آلمانی، ناظر به‌این نکته بوده‌است آن‌جا که گفته:

«... اگر می‌خواستیم با اطمینان قاطع، وذوق سلیم شاهنامه را اصلاح کنیم... تعداد بیت‌های شاهنامه به‌سی‌هزار تنزل می کرد. آری حق‌بود که مصرع دوم بسیاری ازبیت‌ها را حذف کنیم[۹]».

من بی‌جست وجوی زیاد، چند بیت از جاهای مختلف‌شاهنامهٔ بسیار ارجمند انتخاب کرده‌ام که آن‌هارا می‌نویسم. کلماتی که دربین هلالین (پرانتز) می‌گذارم، به‌نظرمن ازآن کلماتی‌است که شاعربه‌وسیلهٔ آن‌ها می‌خواسته است فقط دهان «فعولن» و «فعول»های سمج وسیری‌ناپذیر را پرکند والا به‌آن‌ها هیچ احتیاجی نیست جز پر کردن وزن، خلاصه از آن‌هایی است که نولدکه می گوید باید حذف می کردیم. نظر من این است و البته خوانندگان ممکن است در این مورد داوری دیگری کنند:

ز خون دلیران به دشت اندرون
چودریا زمین موج‌زن‌شد (زخون)
سپهبد سوی کاخ بنهاد روی
(چنانچون بود مردم جفت جوی)
نگه کرد فرزند را زال زر
(بدان نامبردار با زور و فر)
ز شادی دل اندر برش برتپید
که رستم بدانسان هنرمند دید

---

۹ ـ حماسهٔ ملی ایران اثر تئودور نولدکه، ترجمه بزرگ علوی چاپ دانشگاه. ص ۱۴۰.

درین سال یك شب نیایش کنان
به‌خواب‌اندرون‌شد (ستایش کنان)
مباد این کـه دین نیاکان خویش
(گزیده جهاندار پاکان خویش)
گذارم ، به دیـن مسیحـا شوم
نگیرم به‌خوان باژ (وترسا شوم)
یکی دختر آورد تابنـده چهر
ز خورشید تابنده‌تـر (بر سپهر)
پس پردهٔ ما یکـی دختر است
که از مهتران در خرد مهتر است
بخواهی (تو) بر (پاکی دین ما
چنانچون بـود راه و) آیین ما

یعنی مطابق راه و آیین‌ما آن دختررا خواستگاری کنی.

در شاهنامه این‌گونه ابیات‌بسیار زیاد است. شاید هیچ‌صفحه‌ای از این‌کتاب عزیزگران‌قدر نباشد که در آن بیت‌هائی از این‌دست پیدا نشود و اگـر بخـواهیم بسه گفتهٔ تئودور نولدکه (کـه شاهنامـه را بـا دقت عجیبی و شاید خیلی بیش‌تر وبه‌تر وعمیق‌تر از بسیاری ادیبان ما خوانده) اعتماد کنیم؛ بایدبگوئیم نیمی از شاهنامه زایداست،این‌حرف ممکن است بر بسیاری گران بیاید که یکی از پرشورترین آنها در دوستداری شاهنامه‌وتعظیم فردوسی خودمن هستم ولی حقیقت‌این‌است که‌گفتیم متأسفانه. وماگویا باید حقیقت‌را از افلاطون وفردوسی‌بزرگ نیز بیش‌تر دوست بداریم.

این‌گونه ضرورت‌های وزن، و ایـن دربایست و التزام برای قوی‌دستانی مانند فردوسی ومولوی نیز گاه موجب می‌شود که حتی از

قواعد مسلم دستوری سرباز زنند. در داستان خواب دیدن ضحاك در شاهنامه می‌خوانیم:

در ایوان شاهی شبی دیرباز
به‌خواب اندرون بود، با ارنواز
چنان دید کز کاخ شاهنشهان
سه جنگی پدید آمدی ناگهان
دو مهتر، یکی کهتر اندر میان
به بالای سرو و به فرّ کیان
دمان پیش ضحاك رفتی به‌جنگ
زدی بر سرش گرزهٔ گاو رنگ

ضحاك «سه‌نفر جنگی»را درخواب دیده‌است؛ اما فردوسی فعل‌های اعمال آن سه‌تن‌را به‌ضرورت وزن، مفرد می‌آورد: «پدید آمدی» و «رفتی» و «زدی» که باید «پدید آمدندی»، «رفتندی»، و «زدندی» گفته شده باشد. «ی» گزارش خواب رعایت شده‌است اما ضمیر جمع، نه

در دوبیت اخیر شاید فاعل‌را بتوان همان یکی گرفت اما دربیت دوم هرسه پدید **آمده‌اند.** و باز از فردوسی که به‌ضرورت وزن برای فاعل جمع فعل مفرد آورده‌است. در داستان جنگ رستم باخاقان چین **پس‌ازپیروزی،** رستم غنایم جنگی‌را توده می‌کند و برای لشکر خود سخن می‌گوید؛ از جمله می‌گوید:

بر آن بود «کاموس»و «خاقان‌چین»
که آتش بر آرند از ایران‌زمین
به گنج و به انبوه بودند شاد
زمانی ز یزدان نکردند یاد

که باید درمصرع اول‌نیز سروده‌باشد: بر آن «بودند» کاموس و

خاقان چین. و این سخت آشکار است،

نیز همین حال‌است «مولوی» را آن‌جا که می‌فرماید:

موسی و عیسی کجا بد کافتاب
کشت موجودات را می‌داد آب
آدم و حوا کجا بود آن‌زمان
که خدا بنهاد این زه در کمان

که موسی و عیسی دربیت اول و آدم و حوا دربیت دوم دو تن ذی‌شعورند و فعلشان در جمله باید جمع بیاید، اما مولوی بزرگ ما به‌ضرورت، مفرد آورده است، باید بگوید: «عیسی و موسی کجا بدند که ...» و نیز «آدم وحوا کجا بودند آن‌زمان...» ازاین‌گونه‌موارد نیز بسیار است، حتی در شعر بزرگان درجهٔ اول زبان ما، تاچه رسد به‌دیگران.

تازه فردوسی این‌فرزند عالی‌قدرخراسان ـ همچنان که‌مولوی ـ یکی از بزرگ‌ترین (و از جهاتی شایدبزرگترین) شاعران سخندان و سخنور زبان پارسی است، از خدایان افسانگی و خداوندگاران شعر گذشتهٔ ماست. قوی‌دست چیرگامی است که‌کتابش با این‌همه بیش از هزار سال‌است‌برزبان پارسی، چنان چون ترازوئی راستگووانحراف‌ناپذیر، حکومت می‌کند وهنوز زبان‌ما پس‌از ده‌قرن از سلطهٔ زبان او وحتی ریزه‌خواران خوان او خارج نشده است.

او کارکوه‌پیکر بزرگی‌را تعهدکرد وازعهده برآمد، کارش‌ابتکار وخلاقیت دارد و سرشار از ارزشی بی‌انتهاست و از کسانی است که به‌ایدیت پیوسته‌است این‌کار اوست باهمهٔ توانائی و قدرت فوق‌العاده وعجیب وافسانه‌وارش والا (ازچند شاعربزرگ دیگر که این‌هزارسال به‌خود دیده‌است اگر بگذریم) کار تقلیدپیشگان بازاری پس از او که

معلوم است چیست!

باری در آنچه گذشت به‌این نکته توجه شدیم که شاهنامهٔ فردوسی با همهٔ ارزش برتر از تصورش ـ و همهٔ نظائر و اقران او چه مقلد چه اصیل ـ به‌سبب التزام یک‌وزن با آن قیدها، ازاین دونقص مبرا نمانده است:

اول آن‌که به‌مناسبت تغییر صحنه‌ها وحالات و مقامات ومقالات شاعر بنا به‌سیاق وسنتی که ملزم به‌مراعات آن بوده، نمی‌توانسته وزن را عوض کند، اگرچه مقتضی و لازم باشد.

دوم این‌که به‌سبب رعایت تساوی طولی مصرع‌ها و گاهی به‌سبب قید آنچنانی قافیهٔ غیرطبیعی؛ کلامش از زواید پاک نیست.

البته گفتن «نقص» یا این‌گونه سنجش و برآورد کردن و نتیجه گرفتن، و اصولا این استنباط و داوری، زائیدهٔ بی‌توجهی به‌ارزش و عظمت شاعر بزرگ حماسه‌گوی ما و کار و هنر خلاقه او نیست، بلکه درسی است که می‌خواهیم وباید ازکیفیت آثار شاعران بزرگ گذشته بگیریم تا راه خودرا بهتر بازشناسیم و کار خودرا بسنجیم و استوارتر و مجهزتر قدم در آینده‌ها گذاریم والا این‌گونه داوری و برداشت و توجه با این کیفیات و خصوصیات که‌مولود نیازمندی‌ها و دربایست‌ها یا الهامات این زمان است؛ در زمان‌های گذشته نباید به‌خاطری خطور می‌کرده به‌وجود می‌آمده باشد، چنان‌که نیامده است‌کار گذشتگان باید همان‌طور که برداشت شده است و سرانجام گرفته؛ برداشت می‌شد و سرانجام می‌گرفت. هرزمانی طالب‌وهمراه خصوصیاتی است ورسوم و مقتضیاتی داردکه باید داشته باشد وآنرا هم به‌وجود می‌آورد.

خواجه نصیرطوسی محقق‌روشن‌اندیش، درمقالت‌نهم‌اساس‌الاقتباس مقالهٔ شعر، می‌گوید:

«رسوم و عادات را درکار شعر مدخلی عظیم است و به‌این‌سبب هرچه در روزگاری یا نزدیك قومی مقبول‌است، در روزگاری دیگر و نزدیك قومی دیگر مردود ومنسوخ است.[۱]»

او گذشت روزگار ونو وکهنه شدن‌را دخیل درنحوهٔ پسنداهل روزگار می‌شناسد، نزدیك به‌همین معنی، نظامی فرماید:

به هـر مدتی گردش روزگـار
ز طرزی دگر خواهد آموزگار
سر آهنگ پیشینه کـج رو کند
نـوائی دگر در جهان نو کند
به بازی درآید چـو بازیگری
ز پـرده بـرون آورد پیکری
بـدان پیکر از راه افسونگری
کنـد مدتی خلـق را دلبری
چوپیری درآن‌پیکرآردشکست
جوان پیکری دیگرآرد بدست
بـدین گونه بر نو خطـان سخن
کند تـازه پیـرایه های کهن
زمـان تا زمـان خـامهٔ نخلبند
سر نخل دیگـر برآرد بلند
چوگم گردد از گوهری آب‌ورنگ
دگر گوهری سربرآرد زسنگ[۲]

---

۱ ـ اساس‌الاقتباس چاپ دانشگاه تهـران به تصحیح استاد مدرس رضوی مقالت نهم.

۲ ـ اقبالنامه یا خردنامهٔ نظامی. طبع مرحوم وحید. ۱۳۱۳. ص ۱۰ـ۱۱.

قدمای ما از محقق و شاعر، آنان که در فنون خـود سرآمد و راستین بوده‌اند، همه روشن اندیش و مترقی و دارای فکری پیشرو و نوپسند بوده‌اند. این‌بعضی پیراندیشه، فرتوت قوایم بی‌مایگان زمان‌ما هستند که چهاردست وپا به‌ظواهر واعراض چسبیده‌اند وسرموئی نو-آوری وپیشروی وتجاوز از حدود فرسوده ودست‌وپاکیر کهن‌را جایز نمی‌شمرند و بگذار نشمرند.

فردوسی خود متوجه این مجال‌تنگ بوده‌است وگاهی‌برای‌این که آسیب بعضی از قیود را جبران کند، به‌موزیك داخلی وزن یعنی تناسب طنین‌ها درترکیب حروف کلمات پناه می‌برده است: مثلاجائی که سخن ازجنگ و میدان نبرد است، ولاجرم خشونت و صلابت و تهییج‌را ایجاب می‌کند، الفاظی‌را برمی‌گزیند که در این منظور به‌او بیش‌تر مدد بخشد ومناسبت بیش‌تر داشته باشد،گوئی می‌خواسته است قسمتی ازبار قیود را به‌دوش تناسب و حالت زنگ و آهنگ حروف ونغمه وطنین آن‌هابیندازد؛ مثلا دراین‌بیت به‌تناوب و ترکیب‌دوحرف چ و خ گوئی توجه ودقت داشته وازآهنگ خشنی که می‌توازندسرود جنگی خودرا آرایشی خاص داده است مخصوصاًکه درفواصل وپس وپیش آن‌ها س و ش هم زنجیرهٔ خشونت را صلابتی بیش می‌دهند.

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

که در مصراع نخستین ذائقه گوش و گوش ذائقهٔ خواننده را بدین دوحرف جلب می‌کند، انگار ساز را برای این طنین خشن کوك می‌کند؛ و در مصرع دوم توفانی ازآن‌دو برمی‌انگیزد تا حالت منظور خودرا در شنونده بیافریند. ولی آن‌جاکه نرمی ولطافت مورد نظر او است؛ مثلاجایی که صحبت‌ازبزم عیشی‌است یا وصف‌دلبری، حرف‌ها

نرم‌آواست وهمه گوئی برسر زبان و میان دولب آب می‌شود:

همی بوی مشك آید از موی او...

و یا:

دوبرگ گلش سوسن می‌سرشت

دو شمشاد عنبر فروش بهشت

و این ازخلاقیت وهنر وعظمت شاعراست. ممکن‌است‌بگویند اورا در این‌خصوص شاید عمدی درکار نبوده (وشاید حتی بگویندا‌ین شعرها الحاقی‌است) ولی ماکه‌امروز شاهنامه‌را می‌خوانیم ودرباره‌اش داوری می‌کنیم، با این هنرنمائی‌ها روبرو می‌شویم و بایدبه‌آن توجه پیداکنیم و دیگران‌را توجه دهیم، چرا چنین دقت‌ها یا ابیات الحاقی مثلا در دیوان « میرزا شاطر حسینعلی قزمیت یغلاوی » نیست؟ یا در «شاهنشاهنامه وشاهنامهٔ» صبا و نوبخت؟

فصل

چون گفت‌وگو ازمشکلات وزن پیش‌آمد وبه شاهنامه اشارتی رفت و استشهادی شد بد نیست‌که یکی از نوادر الزام‌های ضرورت وزن‌راکه به‌شاهنامه مربوط است از نوشتهٔ مرحوم علامه محمد قزوینی نقل‌کنیم از دو صفحه آخر دیوان ناصر خسرو طبع‌سال ۱۳۲۵ شمسی به‌این شرح که:

... مصطلح در نزد ارباب عروض بدون هیچ استثنا در اسم این بحر « بحر متقارب » بهٔصیغهٔ اسم فاعل از باب تفاعل [یعنی: متفاعل] است نه بحر تقارب به صیغهٔ مصدر و گمان

می‌کنم منشاءاین اشتباه بعضی اشعار نصاب‌الصبیان باشد،مثلا:

ایاعارضت رشك‌خورشید وماه
گرت در تقارب بود اشتباه
به بحر تقارب تقرب نمای
بدین‌وزن، میزان‌طبع آزمای
چو استاد بحر تقارب نوشت
بدین‌وزن میزان اورا بهشت

و امثال ذلك، ولی باید دانست که استعمال « تقارب » در اشعار «نصاب» برای ضرورت‌شعر است زیراکه کلمهٔ‌متقارب را از عجایب آنست که درخور بحر متقارب نمی‌توان به‌هیچ‌وجه آورد! در هرجای هرمصراعی از این بحر که‌کلمهٔ «متقارب» را بخواهید بگنجانید؛ وزن می‌شکند. پس‌صاحب «نصاب» مجبور بوده است که قهراً و قسراً کلمهٔ «متقارب» را به «تقارب » تبدیل کند ؛ مثل این که فردوسی همه جا مجبور شده است در شاهنامه کلمهٔ « ایرانشهر » را (که به‌معنی مملکت ایران است و در عهد فردوسی و قبل از او و بعد از او، همه‌کس همین‌طور از مملکت ایران تعبیر کرده است مثل ابوریحان و یاقوت و فرخی وصاحب‌مجمع‌التواریخ و غیر هم و غیر هم) که به‌بحر متقارب محال است بگنجد، همه‌جا این کلمه را به شهر ایران بدل کرده است. چنان که مثلا در حکایت کشته شدن « سیاوش » در توران و رسیدن آن خبر به‌ایران گوید:

همه شهر ایران به ماتم شدند
پر از درد نزدیك رستم شدند

و در حرکت رستم از نیمروز به‌سوی ایران گوید:

چو نزدیکی شهر ایران رسید
همه جامهٔ پهلوی بردرید

و کمی بعد:

مر او را سوی شهر ایران برد
به نزدیك شاه دلیران برد

و در جای دیگر:

چنین گفت بهرام کای راد شاه
زسیمای برزین، تونیکی‌مخواه
که ویرانی شهر ایران از اوست
که‌نه‌مغزبادش به‌تن‌در، نه‌پوست

و در تمام شاهنامه همین کار را کرده است. و همچنین مثلا «اصطرلاب» را «سطرلاب» و برزفری را فریبرز کرده‌است و غیر ذلك و غیرذلك، مقصود از این تطویل آنست که در ضرورت شعر و اضطرار برای تصحیح وزن، شعرا هزارکار کرده‌اند.

تمام شد نقل ازنوشتهٔ «علامه قزوینی[1]».

---

۱ - این‌جا بدنیست در حاشیه و به‌تأیید سخن علامه «قزوینی» راجع به‌بحر متقارب و این‌که «بونصر فراهی» سراینده «نصاب‌الصبیان» به‌ضرورت وزن، نام بحر را «تقارب» گفته‌است، این نکته افزوده شود که «رشید وطواط» (یا «ادیب صابر ترمذی») در رساله شواهد اوزان شعرعربی‌و فارسی درمورد این‌بحر گفته‌است:

چو اندر مقارب کنی تا فزون
براین گونه تقطیعش آید برون

←

و اما یکی دیگر از ضرورت‌های بامزه درمورد همین وزن که اسدی توسی سرایندهٔ گرشاسپ‌نامه گرفتار آن بوده است، این است که بدبختانه شاعر پس از سرودن ده‌هزار بیت شعر نمی‌توانسته است نام خود را در واقع تخلص ونسبت خود «اسدی» را) در کتابش بگنجاند و ناچار بوده به‌زور حساب حروف ابجد به‌خواننده حالی کند که من که سرایندهٔ این ده‌هزار بیت‌شعرم، «اسدی» هستم چون کلمهٔ «اسدی» دربحر متقارب نمی‌گنجد، ناچار می‌گوید:

بدین نامه گر نامم آیدت رای
به «دال» اسد حرف ده را فزای

حرف «ده» مطابق‌ابجد «ی» است که با افزودن آن به‌دال «اسد» نام شاعر «اسدی» درمی‌آید، فی‌الواقع چه‌مشکل مضحکی!

نظیر همین حال اسدی را داشته است محمدجان قدسی مشهدی که از مشاهیر شعرای سبک‌هندی است، از اقران ومعاصران طالب و کلیم، که چون بسیاری از شعرای آن عصر به‌هند کوچیده، در عهد و عهدهٔ شاه‌جهان عزت وثروت بسیاری یافته.

← فعولن فعولن فعولن فعول
زهی دولتت را بقا رهنمون

مجلهٔ دانشکدهٔ‌ادبیات، تهران، شمارهٔ ۳. سال نهم، فروردین ۱۳۴۱، ص ۳۱ رساله‌ای درباب اوزان شعرعربی‌وفارسی به‌تصحیح استاد مجتبی مینوی، همین رساله‌را «عباس‌اقبال»درمجله یادگار قبل‌از مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات، منتشرکرده بود اما بیت مورد بحث‌ما درآن‌جا چنین آمده:

«چو اندر «تقارب» نهی پا درون
بدین گونه تقطیعش آید برون ... الخ»

و پیداست که پا درون نهادن در «تقارب» معنای معقولی ندارد و صحیح همان «ت» افزودن در «مقارب» است که «متقارب»شود.

قدسی از کسانی است که به‌تقلید شاهنامه منظومه‌ئی تاریخی به‌نام ظفرنامهٔ شاه‌جهانی در هشت‌هزار بیت سروده است. یك «خرده‌بدبختی» مضحك قدسی این‌بوده است که نام یکی از ناموران ظفرنامه تاریخی ـ حماسی او، ازجانشینان رستم وسهراب و اسفندیار ـ یعنی عبدالله‌خان فیروز جنگ ـ دربحر متقارب نمی‌گنجیده‌است!

آری همه‌چیز آن ایام یادآور قصه و مثل دیگ و چغندر است. وقتی فردوسی توسی، حاج محمدجان قدسی مشهدی شود و جانشین شاهنامهٔ آن ظفرنامهٔ این، لاجرم جانشین رستم‌دستان هم، «عبدالله‌خان» باید باشد!

باری بی‌چاره قدسی تن به‌ضرورت‌وزن در داده از آن افندی‌خان، رستم‌صولت، و... الخ چنین یاد می‌کند:

نهنگی است از غایت احتشام
نگنجد به«بحر» از بزرگیش نام[1]!

در علم بدیع، از علوم سه‌گانهٔ مربوط به‌شعر، «صنعتی» هست به‌نام حشو، وآن چنین است که شاعر درشعر، کلمه یا کلماتی بیاورد که اگر آن‌را حذف کنند، به‌معنی ومقصود بیانش آسیب وارد نیاید،واگر حذف نکنند احیاناً معنی شعر راکامل‌تر وزیباتر سازد و آن صنعت‌را برسه‌قسم اعتبار کرده‌اند، نخست حشوملیح و دیگر حشومتوسط وسومی (و مضحك‌تر ازهمه‌مخصوصاً ازجهت‌این که‌جزء «صنایع» وآرایش‌ها نیز محسوب‌شده؟) حشوقبیح است. شرح بیش‌تر و امثلهٔ آن‌را باید در کتب بدیع خواند. مقصود ما این‌است که گویی برای سکوت و تن زدن و سر باز زدن ازتغییر وزن و موجه‌جلوه دادن‌آنچه مرسوم‌است،

---

۱ ـ راجع به‌این‌فقره که «خوشگو» در سفینه خود متذکر شده، رك: حواشی تذکرهٔ میخانه چاپ استاد گلچین‌معانی، ص۸۲۴.

باقید «متساوی» این صنعت اختراع یا زاده شده باشد، که شاعر بنا به ـ ضرورت وزن در سر وته یك بیت یا مصراع با وجود این که حرفش تمام شده، یا درمیان آن با وجود این که لازم نیست، فقط برای این که قالب وزن را پر کند، کلماتی بیاورد و اگر از او پرسیدند که این حرف‌های زیادی چیست؟ ناچار بگوید: «رعایت صنعت حشو قبیح یا متوسط است»!

درمورد آنچه که تاکنون گفته شد «نیما یوشیج» می گوید:

با آهنگ شعری که در اسلوب قدماست،

«یك مایهٔ معین به‌شعر داده می‌شد که شاعر وظیفه نداشت از آن احتراز کند. مثل این بود که درموسیقی، شاگردی که درس اول خودرا گرفته است، نتهای گام را به‌ترتیب منظم و طبیعی که دارند، یکی پس از دیگری تکرار کرده، در این صورت نتواند هیچ‌گونه آهنگ (ToN) مخصوصی را که منظور باشد، ایجاد کند. این حالت برای هرقطعه از اشعار قدما که به‌یك وزن سروده شده بود، وفق پیدا می کرد. دربعضی نقاط دنیا قیود دیگری [هم] براین قید (به‌مناسبت بی‌کاری و تفنن شعرا) افزوده می‌شد. مثلا در ادبیات ما، بعضی شعرای لفاظ و تصنع کار، قافیه را دوبرابر کرده، از آن حظ مضاعف می‌بردند [مقصود «نیما» صنعت ذوقافیتین است] البته دیگران نیز آن‌هارا تحسین می کردند... دامنهٔ پس و پیش شدن این وزن‌ها در نزد شعرای کلاسیك قدیم وسیع نبود؛ اگر لازم بود به‌مناسبت موضوع، به‌اوزان اشکال مختلف بدهند، جز چند شکل معین ومحدود، چیزی به‌دست نمی‌آوردند. نمونهٔ این شکل‌ها در ادبیات ما (که البته

زیبایی مخصوص خودرا داراست) زیاداست، وزن معروف به«بحر متقارب» را حافظ برای ساقی‌نامه و فردوسی برای موضوعات جنگی خود برگزیده است ... اگر از وزن رنگی و رقص‌آور «مخزن‌الاسرار» نظامی گنجوی، که هیچ مناسبتی با مقام پند و حکمت ندارد، بگذریم، وزنی که موضوع عشق خسرو وشیرین او باآن برداشت شده‌است، با [آن] حالت یکنواخت [دربیان] داستان دلپسند نیست و آهنگ مناسبی را که شاعر بنابر حالات واحساسات مختلف خود (مخصوصاً درترکیب یك داستان که مجلس واشخاص متصل عوض می‌شوند) لازم‌دارد، نتوانسته‌است به‌دست‌بیاورد زیرا شاعروظیفه داشته که علی‌الرسم داستان را بایك‌وزن تمام کند... درحالی که شاعر ناچار باشد از یك وزن معین و محدود پیروی کند، نخواهد توانست هارمونی لازم‌را (بنابرحالات و احساسات مختلف) به‌اثر شعری خود بدهد. ازاین گذشته الفاظ را نیز (بیش‌تر در مواقعی که قافیه واقع می‌شوند) ازاثر موزیکی خود می‌اندازد... شعرای قدیم (اگرآثار شعریشان را از نقطه‌نظر وزن و ارتباط آن با احساسات و حالات مختلف تجزیه کنیم) آزادی حرف‌زدن‌را به[سنن] وقواعد نقلی فروخته بودند. دربسیاری ازموارد محتاج بودند که مطلب شعری خودرا تمام کنند، ولی‌قافیه والفاظ تمام نشده‌بود. آن‌وقت به‌واسطهٔ یك‌اجبار بی‌جا وبی‌مناسبت، وقتی که وسط‌بیت یا مصراعی بودند، مجبور بودند تا آخر بیت یا مصراع را پر کنند؛ معلوم‌است‌از چه‌چیزها... برای‌این که‌مقدار-

های هجایی ـ یا مقدارهای صوت ـ و کلمات باهم وفق پیدا کند، شاعر یك‌دسته‌لفظ را مصالح کار خود می‌ساخت بعد آن‌هارا (به‌شکلی که ضمناً زننده‌هم نباشد) با مراقبت کامل وگاهی بازحمت زیاد، درشکم وسوراخ‌های مطلب می‌گنجاند و نیز در مواقعی که شاعر نمی‌خواست مطلب شعری خودرا تمام کند، عکس این‌قضیه صدق می‌کرد..»
(انتهی نقل از نیما)

بعضی ازاین مطالب‌را تاآنجاکه به‌مسألهٔ وزن مربوط بود، من با ذکر امثله‌ای؛ کم‌وبیش، شرح و روشن کردم. حالا می‌پردازم به‌این که «نیما» این‌عیب‌هایی‌را که برشمرد، چگونه به‌قول خودش «مرمت» می‌کند؟

هنوز بسیارند کسانی که وقتی‌شعری، مثل آن‌دوشعر ابتدای‌مقاله می‌شنوند، از بابت‌وزن وقافیهٔ‌آن ابراز نارضایی ونگرانی می‌کنند و احساس رمیدگی در ایشان پیدا می‌شود؛ ولی باید گفت اگر درد، درد وزن وقافیه‌است، این‌گونه شعرها هردو را دارند، باید این رمیدگی‌را برطرف کرد و سطح آشنائی مردم‌را با توضیح‌کافی بالابرد. آخراین هم یك‌نوع وزن است، قاعده وقانون هم دارد. شعر گفتن دراین‌گونه اوزان به‌آن‌معنی‌نیست که دیگر کسی «نباید» شعری مثلادر وزن‌شاهنامه بگوید وهر که گفت‌گناه کرده‌است و کارش کهنه ومبتذل است. نه. اگر مطلبی شاعرانه، مطلبی که «شعر» باشد، احساس تازه‌ئی، اندیشهٔ حسی شدهٔ عالی وزیبائی، فی‌المثل درقالب یك قصیده یا مثنوی یا غزل هم ریخته شود و قالب و محتوی، هماهنگی داشته باشند و بیان شعری (نه روزنامگی و اداری و بازاری غیرشعری) باشد وسراینده از عهدهٔ بیان برآید و وزن وقافیه موجب‌نشود که سر ودست مطلب شکسته شود، در

این صورت کسی با چنین شعری وباگویندهٔ آن جنگ و دعوا ندارد. غزل باشد، مثنوی باشد، قصیده یا دوبیتی و چهارپاره باشد یا هرچه، ولی «شعر» بایدگفت. اما این‌هم گناه نیست که کسی وزن‌را به‌مناسبت مقصود و برمقتضای بیان خود کوتاه و بلند اختیار کند. شاعر حساب می‌کند که در این‌صورت و این‌طور بهتر می‌تواند از عهده برآید، چه مانعی‌دارد؟ این‌رمیدگی بیش‌تر به‌سبب تعصب و تحجر است، نه‌به‌خاطر هنردوستی.

این ابتکار واستخراج «نیما» حاصل‌جهد و روشن‌بینی وبصیرت عمیقی است که داشته وکاری است منطقی و اصولی وبا ارزش «نیما» وزن‌های دیگررا خراب نکرده، آن صدوبیست وزن را ازما نگرفته، بلکه نوعی بر انواع قالب‌ها در استفاده از همان وزن‌ها افزوده است: نوعی که می‌تواند ازهمهٔ وزن‌ها استفاده کند وحتی‌دریك شعربه‌مناسبت تغییر حالت ،ازدویا چندوزن بهره بگیرد.

عمر یك‌شاعر نباید فقط صرف این شودکه در قالب چندین و چند «مفاعلن‌فعلات» یا چندین وچند «فعولن‌فعول» کلمه بریزد. شاعر برای وجود این وزن‌ها نیست، بلکه این‌وزن‌ها هستندکه وسائل کار و ابزار بیان شاعرند تا ازهرکدام به‌هرنوع و باهر مناسبت که لازم دارد استفاده کند.

این اوزان قبلا هم بوده (البته منظور این نیست که «نیما» کار دیگری نکرده، مثلا ازنظر ادراك اصیل وطبیعی ومولود زمان؛ بیان و آفرینش بسیاری شعرهای خوب و وارد کردن نوعی مکالمه در شعر و نوعی برداشت و درآمد سخن وغیره، بلکه در این مورد به‌خصوص یعنی فقط وزن است که این‌جا می‌گویم:) کاری که «نیما» کرده است این‌است که او می‌گوید مثلا درفلان وزن تابه‌حال هرمصرعی بامصرع

دیگر ازنظر تعداد هجا مساوی بوده وطول مصرع‌ها اندازهٔ هم بوده و باید به‌اجبار ازیك جای‌معین‌شروع می‌شده وبه‌جای معین‌دیگر خاتمه پیدا می‌کرده باشد، ولی حالا من ازیك‌جای معین شروع می‌کنم ودر جائی‌که بیان من اقتضا کند و آن‌جایی که لازم باشد، مصرع را خاتمه می‌دهم... همین والسلام!

مثال ذکر می‌کنیم: همان‌شعر ابتدای مقاله‌را درنظر می‌گیریم. یکی از بحور متداول شعرفارسی، بحررمل‌است که‌کامل آن یعنی‌بحر رمل مثمن سالم هر مصرعش (با میزان قراردادی و اصطلاحی معمول قدیم) چنین تقطیع می‌شود: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن مثل‌این شعر:

آفتابا از در میخانه مگذر، کاین حریفان
یا بنوشندت که جامی، یا ببوسندت که یاری

ازشاخه‌های این‌بحر، بحر رمل‌مثمن مخبون (مقصوریامحذوف آن) است که ارکان و افاعیل هر مصرعش چنین است (فعلاتن) یا : فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات. مثل این‌شعر سعدی:

بامدادان‌که تفاوت نکند لیل و نهار
خوش بود دامن صحرا و تماشای بهار

و یك شاخهٔ دیگر ازهمین‌بحر، بحر رمل مسدس مخبون‌است که چنین تقطیع می‌شود: (فعلاتن) یا: فاعلاتن‌فعلاتن فعلات. مثل سبحهٔ جامی یا این شعر ایرج:

ای خدا باز شب تار آمد نه طبیب و نه پرستار آمد

چنان‌که‌می‌بینیم این‌شاخه از بحررمل با «فاعلاتن» یا «فعلاتن»[1]

---

۱ ـ شاعر مختار است در ابتدای مصرع ازهردو استفاده کند. به‌المعجم و عروض همایون در بحث رمل رجوع کنید.

شروع می‌شود و به«فعلات» یا «فعلن» یا «فعلان» خاتمه پیدا می کند و در بین این‌دو (یعنی شروع‌وخاتمه) یك یا دوفعلاتن می‌آید، بنابراین که مسدس یا مثمن‌باشد یعنی شش‌افاعیلی باشد یا هشت‌تائی.

شاعر قدیم ملزم بودکه وقتی شعری در این بحـر می‌سرود، از ابتدای شعر تا آخر همهٔ مصرع‌های شعرش باهم از نظر تعد د فعلاتن فعلات‌ها یکسان‌باشد. به‌تعبیر دیگر مجبور بود طول همهٔ مصرع‌هایش یك اندازه و«متساوی» باشد، چنان‌که قصیدهٔ سعدی‌سبحهٔ‌جامی ومثنوی ایرج، که‌ازهرکدام سعدی‌وایرج‌یك‌بیت‌دربالاذکرشد، تاآخرچنین است. یعنی همهٔ مصرع‌های‌قصیدهٔ سعدی‌هموزن: فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات است وهمهٔ مصرع‌های مثنوی ایرج هموزن فعلاتن فعلاتن فعلات(البته‌با توجه به زحافات این بحر و اجازاتی‌که شاعردارد یعنی‌رکن‌یافعل‌اول‌را جایز است‌که فاعلاتن هم بیاورد و فعل یارکن آخر را فعلن یافعلان) اما نیما خود راملزم‌به‌رعایت همین یك قیدنمی‌داند ومی گویددرست‌است‌که برداشت من از حیث مایهٔ اصلی در همین «فعلاتن»هاست و احیاناً بـا «فعلات» مصرع‌را خاتمه می‌دهم اما خودرا مجبور نمی‌دانم‌که در هر مصرع یك‌مقدار و تعداد فعلاتن بیاورم. هرجا بیان‌من اقتضاکند،همان جا مصرع‌را تمام می کنم، خواه یك «فعلاتن» یا «فعلات» باشد خواه پنج یا شش یا هرقدر لازم‌دارد «فعلاتن» درمیان ابتدای مصرع تاانتهای آن بیاید.

حالا این شعر نیما راکه در همان شاخهٔ مخبون بحر رمل است (همان که در دو شاهد مذکور، سعدی مثمن و ایـرج مسدس آن را ساخته‌اند) مصرع‌مصرع تقطیع می کنیم:

می‌تراود مهتاب　　فاعلاتن فعلات

می‌درخشد شبتاب　　فاعلاتن فعلات

نیست یك‌دم شکند خواب به‌چشم کس و لیك ـ
فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات

غم این خفتهٔ چند — فعلاتن فعلات
خواب در چشم‌ترم می‌شکند — فاعلاتن فعلاتن فعلن
نگران با من استاده سحر — فعلاتن فع‌لاتن فعلن[1]
صبح می‌خواهد از من — فاعلاتن فع‌لاتن
کز مبارك دم او آورم این‌قوم به‌جان باخته‌را بلکه خبر
فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن
فعلاتن فعلن

در جگر خاری لیکن — فاعلاتن فع‌لاتن
از ره این سفرم می‌شکند — فعلاتن فعلاتن فعلن
نازك آرای تن ساق گلی — فاعلاتن فعلاتن فعلن
که به‌جانش کشتم — فعلاتن فع‌لن
و به‌جان دادمش آب — فعلاتن فعلات
ای دریغا به‌برم می‌شکند — فاعلاتن فعلاتن فعلن
دست‌ها می‌سایم — فاعلاتن فع‌لن
تا دری بگشایم — فاعلاتن فع‌لن
برعبث می‌پایم — فاعلاتن فع‌لن
که به‌در کس آید — فعلاتن فع‌لن
در و دیوار به‌هم ریخته‌شان — فعلاتن فعلاتن فعلان
برسرم می‌شکند — فاعلاتن فعلن
می‌تراود مهتاب — فاعلاتن فع‌لات
می‌درخشد شبتاب — فاعلاتن فع‌لات

---

۱ ـ زحافی که خارج از قاعده نیست و رواست.

مانده پای آبله از راه دراز　　فاعلاتن فعلاتن فعلات
بر در دهکده مردی تنها　　فاعلاتن فعلاتن فع‌لن[1]
کولبارش بردوش　　فاعلاتن فع‌لات
دست او بردر، می‌گوید باخود:　　فاعلاتن فع‌لاتن فع‌لاتن[2]
غم این خفتهٔ چند　　فعلاتن فعلات
خواب در چشم ترم می‌شکند　　فاعلاتن فعلاتن فعلن

دیدیم که این شعر ـ که یکی‌ازشعرهای بسیار معروف‌نیماست ـ همه‌جا باحفظ مایهٔ اصلی همان شاخه از بحر رمل سروده شده است و همهٔ مصرع‌هایش وزن دارد وخارج از میزان نیست واگر بعضی‌جاها سکته دارد، نظیر همان سکته‌هایی‌است که شعر همهٔ شعرای‌بزرگ‌گذشتهٔ ما ـ مخصوصاً خداوندان سبك خراسانی بنیادگذاران زبان وشعرملی ما وپیشوایان شعر وصاحبان اصلی ونخستین زبان ما یعنی شاعران قبل ازمغول ـ فراوان است.

استفاده‌کردن ازتغییرات داخلی وزن (زحافات مجاز) طبق‌سنن قدیم درحیطهٔ اختیارات شاعراست. منتها این‌جا پایهٔ‌کار براین‌است‌که مصرع‌ها به‌مقتضای بیانی‌که شاعر پایبند آن بوده، گاهی بلند وگاهی کوتاه اختیار شده است. پس‌معلوم شدکه این‌گونه شعرها موزون‌است و دارای وزنی‌است منشعب از اوزان قدیم شعر فارسی.

قافیه‌نیز در این شعر هست. پیداست‌که برای زیبائی وآراستن بیان و به‌خاطر تأثیر ونظم و انسجام بیش‌تر، از این وسیله، یعنی قافیه نیز استفاده‌شده‌است وشبیه به‌مسمط قافیهٔ اصلی‌در آخربندها درکلمات:

---

۱ ـ ایضاً زحاف‌دیگری‌که همچنان‌درست است وبیرون از قاعدهٔ زحافات عروضی نیست.

۲ ـ زحافی‌که مجاز است ودر شعر گذشته نظایر دارد.

ترم، سفرم، ببرم و سرانجام باز تکرار ترم رعایت شده است و پس از آن «می‌شکند» آمده که ردیف شعر است و نیز در هر بند قوافی دیگر هم وجود دارد مثل: مهتاب، شبتاب ـ سحر، خبر ـ می‌سایم، بگشایم می‌پایم فرم هم مسمط مانندی است در پنج بند.

از نظر محتوی و مطلب هم، شعر، بسیار لطیف و زیباست. با الهام دلپذیری که بیش‌تر شایستهٔ شعر است، با بیانی کنایی و استعاری، تردید و اضطراب و نگرانی و حسرت و اندوه شاعر را در آستانهٔ راهی که مردد است در آن قدم بگذارد یا نه، و در برابر کاخی فرو ریخته و مردمی خواب‌آلوده و بی‌غم، نشان می‌دهد.

این تردید و دلهره‌ئی که نسل معاصر را در بر گرفته که می‌ترسند از تلاش و نبرد طرفی برنبندند و در و دیوار بهم‌ریخته (چنان که بسیار آزموده‌اند) برسرشان بکشند. از تعبیرات نیز اغلب لطیف و شاعرانه است و گاهی به غایت زیبا. پرتو ماه را به تراوش مهتاب و بی‌خواب ماندن را به شکستن خواب در چشم، تعبیر کردن و بسی لطائف دیگر دریافتنی و نگفتنی ـ که در شعر هست و اصلا آفرینش چنین قصیدهٔ زیبا و بلیغی، در حدود ذوق و استعدادهای معمولی و تقلید پیشه که دیده‌ایم و می‌شناسیم نیست.

ولی من فقط از لحاظ‌های صوری ، و این‌جا از جهت وزن در این شعر بحث می کردم و چنان که دیدیم این شعر نه‌تنها بی‌وزن و قافیه نیست بلکه به‌خوبی هم رعایت وزن و هم رعایت قافیه در آن شده است. اصولاً من شعر بی‌وزن از نیما ندیده‌ام و او در این مورد چنین عقیده دارد که:

«ولی رویهمرفته ما از هر قطعه متوقع وزنی مخصوص هستیم زیرا شاعر باید به تمام وسائل زیبائی دست بیندازد وزن

است که شعر را متشکل و مکمل می کند، به نظر من شعر بی‌وزن شباهت به انسانی برهنه وعریان دارد. ما می‌دانیم که لباس و آرایش می‌تواند به زیبائی انسان بیفزاید. در این صورت من وزن را چه برطبق [قواعد] کلاسیك و چه بر طبق قواعدی که شعر آزاد را به وجود می‌آورد، لازم و حتمی می‌دانم».

گفتم که ارکان و افاعیل شاخه مخبون بحر رمل مورد بحث این‌ها هستند: فاعلاتن فعلاتن فعلاتن... فعلات شعر همراه با این وزن به‌ذهن شاعر آمده. یا به اعتبار دیگر، وی پس از برآوردهای لازم، این وزن را مناسب حالت مطلب خود یافته است. شروع می کند به‌سرودن شعر: می‌خواهد مهتاب شبی را وصف کند که مردم در زیر خیمهٔ روشن آن به آسودگی خوابیده‌اند وشاعر با اندوه آنان بیدار نشسته است، ودرگیر اندیشه‌ها وخیالات گوناگون ومعلق بین تردید و تصمیم است، مصراع اول را چنین می‌سازد:

می‌تراود مهتاب.

جملهٔ اول‌سخن وسرایش او تمام شده است. فعلی است با فاعلش. یك جملهٔ فعلی است که به خاطر رعایت وزن یا به مناسبت دیگر، فعل برفاعل مقدم آمده است و این در شعر ما نظایر بسیار فراوانی دارد. جمله تمام شده ، نقطه می گذارد و مصراع را خاتمه مـی‌بخشد. وزنش این است: فاعلاتن فعلاتْ. شاعر خود را ملزم نمی‌داند که بقیه فعلاتن‌های دیگر را هم پر کند، اگر چنین فعلاتن‌هائی انتظار او را داشته باشند که در مورد شاعر نو، البته ندارند، یا به عبارت دیگر اوقبلا تعداد متساوی و معینی از فعلاتن فعلات‌ها را در نظر نگرفته است که در قالبشان کلمه بریزد. مبنای کار او فقط حفظ حالت ترنمی و موزونی شعر است که در این مایه از وزن به خاطر او آمده است و او را متغنی و مترنم کرده.

او تعداد معینی را مثلا شش‌تا یا هشت‌تا در مسدس و مثمن ملتزم نیست که وقتی حرفش درمصرع اول شعر تمام‌شد (وگفت: می‌تراودمهتاب،)، ناچار باشد چیزهای بی‌هوده وحشو بنگاردتاهشت فعلاتن‌فعلات‌را در مثمن یا شش‌تارا در مسدس پرکند. او از این حیث آزاد است، نه‌مثمن پرکن است نه مسدس پرکن، اصلاطبیعی بودن‌کشش کلام اقتضامی‌کندکه در این‌جا مصرع تمام شود: «می‌تراود مهتاب.» همین والسلام. به‌جائی‌هم برخورد ندارد. بنیاد ادبیات قدیم هم ملاحظه می‌فرمائیدکه به‌هیچ‌وجه زیر و رو نشده. دشنامی‌هم به‌کسی ـ منجمله شمس قیس و اصحاب او ـ در آن نیست. والسلام و نامه یا مصرع تمام و اگر شما دلتان برای «فعلاتن فعلات» های دیگر مسدس یـا مثمن می‌سوزد که حیوانک‌ها سرشان بی‌کلاه مانده، این‌را این‌جا داشته باشید تا بـرسیم به‌مصرع بلندتری.

شاعر سرودن شعررا ادامه داده تا رسیده است به‌بیان مطلبی‌که جملهٔ آن بزرگ‌تر از جملهٔ یك‌فعل ویك فاعل «می‌تراود مهتاب»است او می‌خواهد و بایدبگوید صبح ازمن می‌خواهدکه «بلکه من از نفس مبارك او برای این‌قوم تاسرحد جان باخته، خبر بیاورم» و اگر چنین‌که گفتیم، می‌گفت جملهٔ شعرش وزن نداشت وقافیه نیز رعایت نشده‌بود. این‌جمله‌را باید در وزنی‌که انتخاب‌کرده است بگنجاند، آن‌را چنین می‌نگارد:

کز مبارك دم‌او آورم این‌قوم به‌جان‌باخته را بلکه خبر.

این‌جا برای‌کسانی که از کوتاه بودن آن مصرع قبلی دلخور بودند، جبرانی‌شده. وزن همان وزن است، منتها به‌اقتضای موقع چند «فعلاتن»بیش‌تر اشغال شده‌است. شاعر، که‌مقید به‌قید «متساوی»نیست، دراین مصراع از شش‌تائی و هشت‌تائی هم درگـذشته و اگر مصرع

به‌همین مقیاس مکرر می‌شد و بیتی به‌وجود می‌آمد، دوازده‌تائی می‌شد. و برهمین‌قیاس وهمین‌طور پیش‌بروید تا آخر شعر... حکم ازلی وابدی نیست که حتماً مسدس یا مثمن و مربع وغیره باشد. واجب نیامده که به‌این اجبار تساوی گردن بگذاریم که سخنمان مطابق میلمان نباشد و چیزهائی کم یا زیاد مطابق میل‌وزن بگوئیم.

حالا مربع و مسدس و مثمن نبود، نبود. اگر در اسم‌گذاری اصراری باشد می‌توان مثلاگفت: بحررمل مخبون نیمائی (یا: آزاد)، بحرهزج سالم نیمائی (یا: آزاد) وقس‌علیهذا. به‌جای شماره و تعداد افاعیل و ارکان ـ که‌سابقاً می‌گفتیم مثلا بحرهزج مسدس یا رمل سالم مثمن واز این قبیل ـ کلمهٔ «نیمائی» را می‌توان به‌کاربرد که مبتکر و مبدع این بدعت منطقی و استوار در اوزان عروضی ماست، یا کلمهٔ «آزاد» را، من‌البته ذکر نام مبتکر این‌نوع‌را ارجح و انسب‌می‌دانم. آیندگان بی‌غرض این‌رجحان‌را به‌جای خواهندآورد. عجب‌روزگاری داریم! درعهدی که همهٔ جهانیان‌قیودبی‌هوده وزایدرا زیرپا گذارده‌اند و به‌آسودگی و آزادی هنر خود را عرضه می‌دارند و حتی در کشور خودمان کسانی سرگرم این آزمایش‌اند که به‌کلی وزن را کنار گذارند یانه: وگاهی به‌ندرت نیز دراین آزمایش مختصر توفیقی برای بعضی حاصل آمده‌است وکوشش وتجربه ادامه دارد، درچنین زمانی ما باید با چه‌حرف‌ها سرگرم باشیم!

باری، شاید برای بعضی این سؤال پیش‌بیاید که، حالاکه شاعر آزاد است، به‌چه‌دلیل وقاعده و موجبی مثلا مصراع «می‌تراودمهتاب» یا مصراع‌های‌دیگر درآن‌جاها خاتمه پیدامی‌کند ونه‌پیش‌تر وپس‌تر؟ جواب این‌را به‌طورضمنی نوشتم وباز می‌گویم، جا و موجب خاتمه دادن به‌یک‌مصرع ـ چنان‌که من دریافته‌ام وخود آزموده‌ام ـ این‌گونه

موارد است:

۱. جمله یا عبارت شعری تمام شده است و وزن لازم خود را گرفته، دیگر لزومی ندارد و ذوق رخصت نمی‌دهد که چیزی در دنبالهٔ آن بیاید. مثل همان مصراع «می‌تراود مهتاب».

۲. ازنظر سوق‌طبیعی کلام، مکثی یا نفس‌چاق کردنی لازم‌است. مثلا جای آمدن ویرگول، مانند مصرع اول دومین شعر ابتدای مقال: «گر بدین‌سان زیست باید پست، (من چه‌بی‌شرمم اگر...)

۳. مسندالیه یا مبتدائی ذکرشده (یا عبارتی‌و جمله‌ئی مبتداواقع شده) وپس از آن وقف‌کوتاهی می‌شود. مانند:

«غم این خفتهٔ چند،» (خواب درچشم ترم می‌شکند).

۴. تکیه و توجه بخصوصی روی کلمه یا عبارت یا یك مبتدا می‌شود یا منادائی می‌آید که لازم است توجه خـواننده به‌آن بیش‌تر جلب‌شود و آن‌مصراع مشخص باشد ومناسب‌تراست که بین آن‌عبارت یا جمله وبین جملهٔ بعدی از این لحاظ، مختصر توقفی باشد؛ مانند:

آی آدم‌ها!

۵. مطلب درجای آرامی سیر می‌کند، کشش و طول بیش‌تری لازم نیست. باید آرام وکوتاه و آهسته باشد. کوتاهی بیش‌تر مطلوب است و سزاوار است بین این قسمت ازعبارات (مثلا قسمت آندانته) با قسمت‌های دیگر فرق گذاشته شود یا برعکس سیر مطلب و موزیك ادای کلام ایجاب می‌کند که چند کلمه تند ویك نفس و پشت سر هم، توفان‌وار برمغز شنونده هجوم بیاورد (مثلا قسمت آلگرو) گوئی موج بزرگی برمی‌خیزد وسپس آرام‌می‌گیرد. مانند «کز مبارك دم او آورم این قوم به‌جان باخته‌را... الخ».

۶. وصف یا صفت یا توضیحی برای مبتدا یـا عبارتی که در

مصرع قبل ذکر شده، می‌آید یا مثلا جملهٔ معترضه‌ئی یا عطف بیانی. مانند:

... که به‌جانش کشتم،
و به‌جان دادمش آب،...

که این دو مصرع هر دو وصف مصرع قبل یعنی همان « نازك آرای تن ساق گل»است.

۷. گاه لازم‌است کلام و جملات طولانی شعری به‌چند قسمت تقسیم‌شود زیرا (خاصه دربحور متشابه‌الافاعیل و متساوی‌الارکان)وقتی که یك‌مصراع خیلی طولانی‌شود، ذهن آن لذت خاص و افسون لازمهٔ وزن‌را خوب ادراك نمی‌کند ومتلذذ نمی‌شود و وزن ازتأثیر می‌افتد و وظیفهٔ خود را انجام نمی‌دهد. ازاین‌رو کلام به‌چند پارهٔ منقطع چند مصراع تقسیم می‌گردد، مانند:

در تمام طول شب،
کاین سیاه سالخوردانبوه دندان‌هاش می‌ریزد،...

و یا:

و آن جهان افسا، نهفته در فسون خود،
از پی خواب درون تو،
می‌دهد تحویل ازگوش تو خواب تو به‌چشم‌تو،...
پادشاه فتح بر تختش لمیده است.

که مثلا سه مصراع «و آن جهان افسا... تا... به‌چشم تو» اگر بی‌وقفه در وزن و بی‌تقسیم به‌صورت چند جملهٔ پشت سرهم می‌آمد، پرطولانی و خسته‌کننده می‌شد.

۸. و سرانجام بالاخره باید مصراع در جایی خاتمه پیدا کند و مکث و وقف و اشباع حرکتی یا ثقیل کردن هجائی باشد که شعر(البته

در بحور متساوی‌الارکان و متشابه‌الافاعیل) به‌صورت بحرطویلی درنیاید مگرقصد بحرطویل سرودن داشته باشیم که‌البته حسابش با اوزان‌نیمائی فرق دارد. نظیر بحرطویل «ببودن یا نبودن» سرودهٔ استاد مجتبی‌مینوی یا بحرطویل باران سرودهٔ گلچین‌گیلانی وغیره، ما باز به‌این‌فقره‌خواهیم پرداخت.

در اوزان نیمائی توجه به‌این هشت‌نکته موجب می‌شود که یك مصرع تمام‌کرده شود و اگر برای کسانی که این‌نوع سؤالی را مطرح می‌کنند، قانع‌کننده نباشد به‌عنوان نظیر و همانند می‌توان از ایشان پرسید که سعدی چرا مصرع اول این بیت را در چنین جائی خاتمه داده است؟

دو چیز طیرهٔ عقل است: دم فرو بستن
به‌وقت گفتن و گفتن به‌وقت خاموشی

این چه‌جای مصرع تمام‌کردن است، استاد! آنچه در این بیت آمده یا باید به‌سه مصرع تقسیم می‌شد، به‌حکم اقتضای کلام و سیاق جمله‌بندی فارسی، این‌چنین:

دو چیز طیرهٔ عقل است:
دم فروبستن به‌وقت گفتن؛
و گفتن به‌وقت خاموشی.»

بله یا سه‌مصرع، یا یك مصراع‌کافی بود، یعنی بی‌وقفه میان دو مصراع و پشت‌سرهم آوردن هردو. این‌اقتضای طبیعت روایت وسخن گفتن در زبان‌ماست. و فردوسی چرا؟ آن‌جاکه می‌گوید:

چو از دور دستان سام سوار
پدید آمد، آن دختر نامدار،
دو بیجاده بگشاد و آواز داد:
که‌شادآمدی ای‌جوانمرد، شاد

چرا مصرع‌ها پس‌از «سام‌سوار» وهمچنین «دختر نامدار» خاتمه یافته؟ این چه‌جای مصرع تمام‌کردن است؟

بی‌گمان جواب این‌است: «وزن مصرع تمام شده‌است.» واین تنها جوابی است که می‌توان داد و اساتید ما می‌دهند والا بـرای نظم قدیم فارسی، هیچ دستور و الزامی درقواعد عروضی وجود ندارد که بنا به‌رعایت آن، مصراع تمام شود جز همین تمام‌شدن و پر شدن وزن ازکلمات. این اختیار به‌شاعر داده شده است که در هر جای جمله که باشد، وقتی وزن مصراع‌پرشد، آن‌را خاتمه‌دهد. واین یکی‌ازبزرگ‌ترین عیوبی است که در شیوهٔ قدیم، جملات شعری‌را از حالت‌طبیعی بیان و سلامت‌لحن سخن‌گوئی دور می‌کند و رفع این عیب که‌زائیده و زایدهٔ رعایت قید «متساوی» در اوزان است، یکی از موارد اهتمام «نیما» است، چنان‌که به‌جای‌خود تفصیلش خواهدآمد.

از لوازم این حالت و این‌گونه التزام وزن، پس و پیش آمدن متعلقات جمله است که خلاف طبیعت زبان ماست وپرخوشایند نیست، مثلا متعلقات جمله در این بیت مولوی ببینید چگونه پیش وپس آمده:

خواه از نور پسین، بستان به‌جان
هیچ فرقی نیست؛ خواه از شمعدان

که طبیعت زبان ما مقتضی آنست که متعلقات این جمله، مثلا، چنین باشد:

«خواه از نور پسین، خواه از شمعدان، هیچ فرقی‌نیست به‌جان بستان».

و یا چنین:

به‌جان بستان، هیچ فرقی نیست، خواه از نور پسین، خواه از شمعدان.

این که معنی مصرعی یا بیتی متعلق و موقوف برمصرع یا بیت دیگر باشد (که باز نتیجهٔ التزام تمام کردن و پر کردن غیرطبیعی وزن است)، در عرف بعضی ازقدما نیز گاه عیب شمرده می‌شود ومصطلحاتی دارد ازقبیل تضمین و تصریع وموقوف، شمس قیس در المعجم نوشته است: تضمین دونوع است اول آن‌است که تمام [شدن] معنی بیت‌اول به‌بیت دوم متعلق باشدوبر آن موقوف و آن بیت‌را مضمن خوانند و... به‌حکم آن‌که استادان صنعت گفته‌اند که شعر چنان می‌باید که هربیت به‌نفس خویش مستقل باشد و جز در ترتیب معانی و تنسیق سخن به‌یکدیگر محتاج نباشد، بدین‌جهت تضمین‌را عیب شمرده‌اند پس هرچند این احتیاج وتعلق [یعنی مستقل‌نبودن بیتی ومصرعی‌ازبیت یا مصرع‌دیگر] بیش‌تربود بیت معیب‌تر باشد... الا در نظمی که برسبیل هزل‌وظرافت گویند... چنان‌که سوزنی گفته است:

شادمان باد مجلس مستو — فی مشرق حمید دین الجو
هری آن‌صدر کز جواهرال — فاظ اواهل دین‌ودانش ودو
لت تفاخر کنند و...الخ[1]

در شعر عرب، تصریع بسیار رائج است اما مثال بارز تصریع در فارسی چنان‌که مرحوم علامهٔ «قزوینی» (درجلد دوم یادداشت‌های وی،طبع دانشگاه به‌شماره ۲۵۳ سال۱۳۳۴، ص۷۷) ازمثنوی«مولوی» یادداشت کرده بدین‌گونه است:«تصریع یعنی تعلیق معنی مصرع اول بر ثانی:

عاقل آن‌باشد که‌عبرت گیرد از — مرگ یاران وبلای محترز»

ولی همچنان که شمس قیس دربحث نوع اول تضمین گفته است،

---

۱ ـ المعجم فی‌معاییر اشعارالعجم، شمس‌قیس رازی، به‌تصحیح‌استادمدرس رضوی، چاپ قدیم دانشگاه تهران، ص ۲۹۱ـ۲۹۰.

چنان نیست که این موقوف‌المعانی بودن، عیب ناهنجاری برای شعر شمرده شود. بانحوهٔ الزامی که قدما نسبت به‌وزن داشته‌اند؛ گاه ناچار بودند از این که معنای جملهٔ بزرگی را در الفاظ چند بیت تقسیم کنند. خاصه هنگامی که داستانی می‌سروده‌اند. چنان که دقیقی در شاهنامه گفته است:

چو گشتاسب را داد لهراسب تخت
فرود آمد از تخت و بربست رخت
به بلخ گزین شد، سوی نوبهار
که یزان پرستان آن روزگار،
مر آن خانه را داشتندی چنان
که مر مکه را تازیان این زمان

اما با پیشنهاد منطقی و بدیع و پرارزشی که «نیما» در بارهٔ وزن ارائه داده است، این عیب تضمین‌وتصریع‌به‌آشکاری و زنندگی‌شیوهٔ قدما نخواهد بود و این‌نیز یکی از وجوه امتیاز اوزان «نیمایی» است که مرمت عیبی کهن می‌کند زیرا در این شیوه، سیاق جمله‌بندی به‌طبیعت زبان فارسی نزدیك‌تر می‌شود واز بروز ناهنجاری، بسیار می‌کاهد.

پس چنانکه‌گفتیم قدما آزاد و درعین حال مجبور بودند در هر جای جمله‌که وزن پرشد، مصراع‌را تمام‌کنند، بنابراین‌چه‌الزامی‌هست که در این‌نوع وزن آزاد «نیمائی» که می‌خواهیم با آن مجال بیش‌تر به‌شعر وشاعر بدهیم، این‌آزادی و اختیار ازاو سلب‌شود؟ او هم‌آزاد است با رعایت وزن مثل قدما هرجا مقتضی بداند (که مورد اقتضا را برشمردیم و چه‌قدر این اقتضا و اختیار عاقلانه‌تر و پرثمرتر از اجبار قدماست) مصرع‌را تمام‌کند، این شاعر همهٔ همش مصروف به‌آنست

که وزن برای او ایجاد اجباری نکند. او در این موارد آزادتر است، اما این آزادی بیش‌تر نباید بلای جانش شود که چون رعایت آن‌گونه اوزان «متساوی رانمی‌کند و پر کردن مصرع در اختیار خود اوست، هرجا مصرع‌را خاتمه داد فی‌الفور بگویند: آقا چرا این مصرع‌را این جا تمام کردی؟

گرچه او جواب دارد اما سرانجام مصراع در یك‌جائی‌بالاخره باید تمام‌کرده شود. یك‌نفس و«لاجرعه» که نمی‌توان حتی‌بحرطویلی را خواند. در بحرطویل هم گاهی نفس چساق می‌کنند و یك مصرع مطول‌را سرانجامی می‌دهند. اما این شاعر بارعایت‌آن نکات‌هشت‌گانه که شمردم، به‌مصرع‌ها خاتمه می‌دهد، این‌ها را برای آن می‌گویم که خود بوده و شنیده‌ام که در بعضی محافل ادبی در این خصوص چه پرسش‌ها و گفت وگوها به‌میان آمده است. مسئلهٔ کیفیت و موجبات اختتام مصرع‌ها درشیوهٔ نیمائی دیده‌ام که‌برای بعضی‌ادبا جای‌پرسش‌های‌گوناگون و سبب چند وچون بسیار بوده‌است، از این‌جهت من‌در جواب به‌این مسئله تفصیل‌تمام دادم ونظر ونتیجهٔ تجربهٔ خودرا نوشتم تا نکته‌ای مبهم و پوشیده نماند. امروز به‌سبب این که نیما، پیشوا و مبتکر این‌گونه اوزان، راه‌ها راکوبیده است و هموار کرده، دشنام‌ها را شنیده است و فروخورده، دیگر کسی از شعری که در این اوزان کوتاه و بلند سروده شده باشد، عجبی ندارد و دیگر مسخره کردن‌ها هم کم‌تر شده است. او سال‌های سال حتی ازدوستان وخویشان‌نزدیك خود چه‌بسا طعن‌ولعنت‌ها شنیده باشد و تحمل‌ها کرده و به‌قول خودش حالا راه‌کوفته وآماده را در پیش پای نسل تازه نفس انداخته. اما در ایام پیشین چنین حالی‌نبود، در اوزان متداول‌کوتاه و بلند شعر سرودن را (جز درمورد مستزادها) دلیل نقص شاعر می‌شمردند. همه‌جا طعن‌و

تسخر بسود. برای کسی که مرتکب چنین گناهی می‌شد، دست می گرفتند و در تذکره‌ها ثبت می کردند البته حق هم داشتند چون کوتاه و بلندی مصرع‌ها در قدیم از مقولهٔ خطا کردن در وزن محسوب بود. مؤلف تذکرهٔ نصرآبادی، قطعه‌ئی ازملاسیری چرپادقانی نقل‌می کنددربارهٔ اشتباهی که‌شاعردیگری بنام میرزافصیحی‌هروی مرتکب شده بود و ازدومصرع یك بیتش، یکی اندکی بلند ویکی کوتاه درآمده بوده ملاسیری به ـ میرزا فصیحی می گوید چرا چنین کرده‌ای که خلایق ترا مسخره کنند؟

بدنیست که آن قطعه‌را نقل کنیم تا نحوهٔ تلقی مردم‌عهدصفوی دربارهٔ چنین «گناهی»معلوم شود، صاحب‌تذکره‌می‌نویسد:«میرزافصیحی در بیتی دوبحر زده‌بود [ملاسیری] درآن باب گفته:

ای آن که به بسازار سخن طبع منیرت
بگشوده به همچشمی خورشید دکان را
بیتی ز تسو افتاده در افواه خسلایق
کان بیت دهد چاشنی قنسد دهان را
لیك اهل نفاقش به هم از روی تمسخر
گویند که این بیت بلندی است فلان را
یك‌مصرع آن چون‌شب‌هجران به‌درازی
بندی است گلوی خرد و گردن جان را
در کوتهی آن مصرع جسان‌پرور دیگر
چون روز وصال است دل غمزدگان را
میزان نه که از وی بتسوان تفرقه کردن
در لحظه سبك سنگی این دُرِّ گران را
بساری تو همانش به تسرازوی طبیعت
بر سنج که کوتاه کنند از تو زبان را

آن بیت گرانمایه همین است که کرده است
پر در و گهر گوش زمین را و زمان را:
صبح از پی گل چیدن چون عزم چمن کردم
دامن شده تن جمله گل لعل نشان را[1]»

مصرع اول بیت اخیر چنان که دیدیم بلندتر از دومی است. البته خود بیت چیزی نیست که این همه حرف لازم داشته باشد اما این که مطلب مورد بحث و تمسخر مردم واقع شده، جالب است، جای همه‌شان خالی امروز که ببینند کار به کجا کشیده است و نیمای یوشی چه‌گونه نشایدهای شمس‌قیس را شاید کرده است وضرب وغروض مختلف می‌آورد و امید توسی چه‌گونه برای حقانیت این بدعت بحث‌واستدلال می‌کند و از ری و روم و بغداد دلایل وگواهان گرد وگله می‌کند!

اینک بیان فنی مطلب برای ادبا و آشنایان به‌فنون ادب: خواجه نصیر توسی در اساس‌الاقتباس (چاپ دانشگاه به شمارهٔ ۱۲ سال ۱۳۲۶ به تصحیح استاد مدرس رضوی، مقالهٔ نهم، مقالهٔ شعر) می‌گوید:

«محققان متأخران ... گفته‌اند ... شعر کلامی است مخیّل، مؤلف از اقوالی موزون متساوی و مقفی ... ومعنی متساوی آن بود که ارکان قول ـ که آن‌را عروضیان افاعیل خوانند ـ در همهٔ اقوال متشابه بود و به‌عدد متساوی. چه اگر متشابه نبود، بحر مختلف شود و اگر به عدد متساوی نبود، ضرب مختلف شود و مثمن مثلا با سدس در یك‌شعر جمع شده باشد...»

پس بیان فنی وعروضی بدعت آگاهانه‌ومنطقی نیما درامر وزن (که‌قبلا چندبار به‌عبارات مختلف از آن گذشتیم و مخصوصاً به‌عبارات

---

۱ ـ تذکرهٔ نصرآبادی، طبع مرحوم وحید، ص ۲۷۰.

گوناگون بیان می‌کنم تا برای همه‌کس روشن شود وهربار نکته‌ای‌از نکات‌گفته آید) چنین می‌شود که نیما فقط وفقط سر ازاین قید«متساوی» بودن اقاعیل باز زده است یعنی افاعیل عروض نیما در یک بحر، در مصرع‌ها «متشابه» هست اما «متساوی»نیست. همچنان که‌بعضی‌از پیشینیان در مستزادسازی اصل متساوی‌بودن‌را رعایت نکرده‌بودند، اونیز همین کار را توسعه داده است یعنی دراقاعیل، تساوی تعداد ارکان را رعایت نمی‌کند ودریک‌بحر مسدس‌را با مثمن و مربع‌وبیش‌تر و کم‌ترمی‌آورد و این‌امررا تابع اقتضای کلام‌در کوتاه و بلندی جمله‌ها می‌کند، باتوجه به‌بسیاری دقایق وجزئیات‌وبرای‌احتراز ازپرکردن اجباری‌قالب‌متساوی افاعیل از حشوها و زواید. این‌جاست سرچشمهٔ بدعت وانشعاب او و این، چنان‌که مدلل کردم امری است لازم و منطقی. تازگی‌های کار او در امر قافیه‌نیز تابع ودنبال همین کار اوست در وزن، چنان‌که قبلا هم اشاره‌ای کردیم وبه‌جای خود تفصیل‌آن خواهدآمد.

حساسیت وحال وطبیعت او به‌او الهام شعری می‌کند و حال و طبیعت آن شعر، وزن‌را به‌او القا می‌کند و حال و طبیعت وزن و تغنی وترنم ونحوهٔسخن فارسی اورا درمسیر وزن راه می‌برد وحال‌وطبیعت موزونات او وشیوهٔ تصرفش در وزن، نحوهٔ قافیه‌بندی‌را به‌دنبال‌دارد. این‌است‌که شعراو غالباً طبیعی و پاکست.

این‌که شعر همراه با وزنش به‌خاطر شاعر می‌آید و تابعی‌است از الهام وحالت معنوی وموضوع‌سخن، امری‌است تجربی وپیشینیان نیز بدین نکته توجه داشته‌اند و در گفتارهاشان اشاره کرده‌اند و این اعتقادی است باستانی:

آموزگار نخستین، ارسطو می‌گوید:

«در واقع همان‌طبیعت‌موضوع است‌که ما را به‌انتخاب‌وزنی

مناسب هدایت می کند.[۱]»

نیما درخصوص ابتکارات خود درامر وزن گوید:

«...در دفترعروض‌من یك‌مصراع یا دومصراع هرقدر که منظوم‌باشد، حاکی از وزن‌ناقصی بیش‌نیست. چند مصراع متوالی و به‌اشتراك همند که وزن مطلوب را به‌وجود می‌آورند... من روابط مادی‌و عینی‌را درنظر گرفته‌ام و از گاتها ـ که فرمان اصلی است و اصلیت وزنی‌را در شعر ما داراست ـ شروع کرده‌ام.

ریخت کار من که مردم در خصوص آن اظهار نگرانی می کنند... عین‌ساختن یك‌قطعه موسیقی‌است واز نظر روش‌کار به‌سه رکن اساسی تکیه دارد:

۱. کمیت مصراعها که وزن را از حیث مایهٔ اصلی و کیفیت«تونیك» و«سورتونیك» آن‌می‌شناساند [مقصود «نیما» از «تونیك» و «سورتونیك» همان « صدر » و «عروض» است، در اصطلاحات‌قدیم که قائمهٔ اصلی و مشخص کنندهٔ هر وزنی است، زیرا صدر بسیاری از اوزان همانند است و تا «عروض» پدید نیاید مشخص نیست که وزن چیست].

۲. اندازهٔ کشش مصراع‌ها، که هر یك از یك یا چند کلمه تشکیل یافته و مکمل رکن‌اولند وآرمنی لازم و در واقع وزن مطلوب را می‌سازند.

۳. استقلال مصراع‌ها، به‌توسط «پایان‌بندی» آن‌ها که

---

۱ ـ فن شعر، ارسطو، ترجمه استاد عبدالحسین زرین‌کوب ، چاپ بنگاه ترجمه ونشرکتاب تهران، ۱۳۳۷ شمسی، ص ۱۰۰.

عملیات ارکان‌را ضمانت می کند و اگر این‌نباشد شعر از حیث وزن یك‌بحرطویل است، نظیر قطعاتی که در سال‌های اخیر بعضی از جوانان حساس و با ذوق به‌رویهٔ کار من می‌سازند.» [از کتاب دونامه که در۱۳۲۵ نوشته شده].

همچنین «نیما» گوید:

«مقصود من‌جدا کردن شعرزبان فارسی ازموسیقی آن است که با مفهوم‌شعر وصفی سازش ندارد. من‌عقیده‌ام براین‌است که مخصوصاً شعر را ازحیث طبیعت بیان، به‌طبیعت‌نثر نزدیك کرده، به‌آن اثردلپذیر نثررا بدهم.[۱]

---

۱. درمورد نزدیك‌شدن به‌طبیعت نثر که‌نیما گفته ویکی ازمهم‌ترین نکته‌هایی است که به‌آن توجه نموده، در راه‌آن کوشیده است؛ درآثار گذشتگان خاصه متقدمان اقدم در مثنوی‌ها یا تك‌بیت‌های مجزا شده از قصیده و غزل نیز نمونه‌هائی توان یافت. اما نکتهٔ باریك دریافت «نیما» هدف با ارزش‌دیگری‌را می‌جوید. اکنون‌برای‌نمونه این‌دو بیت مثنوی‌را بخوانید گرچه مثنوی چندان شعری‌نیست:

بی‌ادب تنها نه خود را داشت بد،
بلکه آتش در همه آفاق زد

یا:

شد چو عجز آن حکیمان را پدید،
پا برهنه جانب مسجد دوید

یا این بیت سعدی که قبلا هم بمناسبت دیگری نقل کردیم: «دوچیز طیرهٔ عقل‌است، دم فروبستن، بدوقت گفتن و گفتن بدوقت خاموشی.»

یا این شعر:

گفتم ببینمش مگرم درد اشتیاق
ساکن شود، بدیدم و مشتاق‌تر شدم ←

من زیاد رغبت‌دارم ودلباختهٔ رغبت خود هستم که شعر را از مصرع‌سازیهای ابتدائی که در طبیعت این طور یکدست ویکنواخت وساده‌لوح‌پسندانه وجود ندارد، ولباس متحدالشکل نپوشیده است، آزاد کرده باشم.

(انتهی نقل از نیما)

در دنبالهٔ گفت وگوی پیشین دربارهٔ سرانجام گرفتن مصراع‌ها، باید افزود که این‌کار اصلا برخلاف روش شاعر قدیم (که‌یك‌جا مجبور بود مصراعی‌را همین‌طوری با انواع حشو پر کند و جای دیگر مطلبی وجمله‌ئی‌را به‌علت قالب‌گیری اجباری، درهم فشرده و توسری‌خورده، با حالت‌زاری بیاورد) بدخاطر این‌است که شاعر آزادتر باشد واختیار بیش‌تری داشته باشد.

تا این‌جا کم‌وبیش توجه پیدا کردیم که این‌گونه شعرها وزن‌دارد و این نوع وزن از همان اوزان عروضی اقتباس شده است و گسترش یافته. کار اساسی و منطقی و لازم و بسیار با ارزش «نیما» اینست که با مایه‌گرفتن از عروض درهمان میزانها وارکان اصلی‌اوزان‌عروضی آزادی و اختیار بیش‌تری برای شاعر کسب کرده است.

دراین‌گونه کارها به‌خوبی می‌توان نوعی از وزن‌را که قبول‌یك مایهٔ اصلی برداشت وزن و تقسیم زمان ــ یا حروف پرکنندهٔ الفاظ پرکنندهٔ زمان ــ و کشش و پیوستگی و هماهنگی باشد، ادراك کرد که برای‌سازنده وسرایندهٔ شعر احبار وقید وبند دست‌وپاگیر وبرای‌شنونده

← یا این بیت:

ما در خلوت به‌روی غیر بستیم
از همه باز آمدیم و با تو نشستیم

(دو بیت‌اخیر بدنقل ازمجلهٔ سخن، دورهٔ‌چهارم شماره ۱۱ آبان۱۳۳۲ ص ۹۰۵ است.)

و خواننده خستگی و احساس یکنواختی ملال‌آوری را در بر ندارد.
«نیما» در این‌مورد می‌گوید:

«... این‌هم قسمی از اقسام شعر است. پایهٔ این اوزان همان بحور عروضی است، منتها من می‌خواهم بحور عروضی بر ما تسلط نداشته باشد، بلکه‌ما طبق حالات وعواطف متفاوت خود بر بحور عروضی مسلط باشیم.»

برای «پایان‌بندی» مصراع‌ها که نیما اشاره‌وار گفت و گذشت، بد نیست توضیح وشرح مختصری داده‌شود تا معلوم گردد که وقتی از آزادی درکار صحبت می‌شود، مقصود یك آزادی رسن گسسته وبی‌حد و انتها نیست که موجب هرج و مرج و مخل غرض اصلی گردد، بلکه باید دانست که درعین آزادی، قواعد وقوانینی‌هم رعایت می‌شود.

فرض می‌کنیم شعری‌را با مایهٔ «بحررمل‌سالم» برداشت کرده‌ایم در میزان «فاعلاتن»ها، با کار به‌روش قدما در این بحر، یـا غالباً مثمن ساخته می‌شد یعنی هربیت هشت «فاعلاتن» را پرمی‌کرد، مثل‌این شعر از شهریار تبریزی:

گفتی از شاعرنمایان ری، اهل دل ندیدی
غیرمن، من هم‌که می‌دانی غریب این دیارم
آری‌اینان غرق دریای غرورند وحسد،لیك
من‌ازاین‌غرقاب‌وحشت چون‌سلامت‌برکنارم

که هر مصرع پس از «فاعلاتن» چهارم تمام می‌شود. یا گاهی «مسدس» یعنی هربیت شش «فاعلاتن» داشت، مثل این شعراز «ثنائی» که همان قائم‌مقام فراهانی مشهور باشد:

باز باغ از فرّ فروردین جوان شد
گلستان چون روی یار دلستان شد

باغ را ابر بهاری آبیاری،
کرد و باد صبحگاهی باغبان شد[1]

که هرمصراع پس‌از «فاعلاتن» سوم تمام می‌شود واگر «مربع» بود (که متداول نیست) به‌همین قیاس. سرانجام پس‌از فاعلاتن چهارم یا سوم یا احیاناً دوم (در مربع) مصراع خاتمه می‌یافت و ازآن‌میزان کم و زیاد نمی‌شد ونظم یکنواختی برسرتاسرشعر حکمفرمائی‌داشت. این روش قدما بود؛ ولی در این‌نوع «وزن نیمائی» که مثلا برداشت ما درهمان «بحررمل سالم» است. چون نظم تساوی طولی مصراع‌ها رعایت نمی‌شود، که خواننده بداند مصراع درکجا تمام شده یعنی آن مصراع‌سازی متحدالشکل ـ به‌قول «نیما» ـ درکار نیست که سر دور‌های معین مصراع تمام شود، بلکه زنجیرهٔ پیوسته‌ئی از «فاعلاتن»ها ادامه دارد: اگر بنا بود همان‌طور «فاعلاتن»ها بی هیچ وقف و مکثی دنبال می‌شد، شعر صورت بحرطویلی‌را به‌خودمی‌گرفت وعیب یك‌نواختی به‌صورتی دیگر تکرار می‌شد. برای احتراز از این حالت یکنواختی (که در شعر قدیم فقط آمدن قافیه در جای معینی شعر را به‌نسبت ازشکل بحر طویل بیرون می‌آورد) «نیما» مصراع‌ها را غالباً درمیان «فاعلاتن» به‌یك هجای بلند و سنگین می‌رساند وخاتمه می‌دهد، یا حرکتی را اشباع می‌کند و ضمناً از هنری که در قدیم بود، یعنی پایان‌بندی بیت‌ها و مصرع‌ها به‌وسیلهٔ قافیه نیز غافل نیست. از این هم مدد می‌گیرد (واین بهترین ومنطقی‌ترین جای قافیه است).

برداشت زنجیرهٔ اصلی این‌است: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن... الخ»، نیمامصرع را در این‌بحر غالباً این‌طور تمام‌می‌کند: «فاعلاتن فاعلاتن فاع (یا «فع» یا «فاعلات»)» که وزن را از حالت ضربی آن

---

۱ ـ این‌بیت: باغ‌را ابر بهاری الخ نیز بیانش به‌طبیعت نثر نزدیك است.

زنجیرهٔ مداوم می‌اندازد و وقاری به شعر می‌دهد، این کار درست بر خلاف عقیدهٔ «خواجه نصیرالدین‌طوسی» است که در معیارالاشعار گفته است:

«... و اگر رکن آخر (بحررمل سالم) فاع یا فع کنند... مُعقّد شود»[1]. نگوئیم «معقد» ، بگوئیم « موقر » شود. علت این که «خواجه نصیر» چنین اعتقادی دارد یعنی این‌که اگر رکن آخر فاعلاتن را فاع یا فع کنند، آن‌را معقد می‌یابد، این‌است که تازمان او کسی شعرخوش و خوبی در این بحر با این زحاف در رکن اخیر نگفته بوده است و جز در موارد شواهد عروضی در کتب عروض، جای دیگر نشانی از این‌گونه نمی‌بینیم.

مگر بسیار نادر، در بعضی دواوین، از جمله در دیوان سوزنی سمرقندی که دو قطعه‌هزلی رکیك در این وزن هست که گویا باشاعری اقرع (= کچل) در این خصوص، مناظره‌ئی داشته است، آن شاعراز سوزنی خواسته است که در این وزن طبعی بیازماید و امتحان دهد و سوزنی هم از او با شعری ردیف‌لعل امتحان می‌خواسته است. درهمی از بعضی ابیات آن دو قطعه را که چندان رکیك نیست به‌شهادت نقل می‌کنیم، سوزنی گوید در بحر رمل مثمن مجحوف مسبغ (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع):

ای کل روّاسك کند و سرِسر خسار
دیو با دیدار تو چون لعبت فرخار
امتحانی را که کردی، ما توانستیم
ای شعار شاعران را از تو شین و عار

---

۱ ـ معیارالاشعار، بحث رمل سالم.

امتحان ما ز طبع شعر تو شعری است
کوردیف لعل‌دارد، عذب وخوش گفتار[۱]

از جواب سوزنی پیداست که این‌وزن در فارسی رواج نداشته است و لابدطبع آزمائی‌را در آن دشوار می‌دیده‌اند که از شاعری‌چون سوزنی می‌خواسته‌اند که با این زحاف امتحانی بدهد. ازگفتهٔ خواجه نصیر و شمس قیس هم چنین برمی‌آید که این وزن را خوش نمی‌داشته‌اند.[۲]

در شعر و عروض فارسی حال چنین بوده لیکن در شعر عرب مسدس این‌بحر با این‌زحاف (مجحوف ومجحوف مسبغ و مجحوف مضفی) تداول بیش‌تر دارد وقدیم و جدید در آن شعرهایی که خوش افتاده، سروده‌اند. این دو بیت را یکی از اعزّهٔ قدمای صوفیه، هنگام نزع روانمی‌خوانده است. شعر و داستانش‌منجمله در تذکرةالاولیاء عطار وکشکول شیخ‌بهائی (فقط یك بیت) نقل شده که یکی از حاضران هنگام‌نزع به شبلی می‌گوید: بگو لااله‌الاالله، شبلی به‌جای کلمهٔ شهادت می‌خواند:

کل بیت انت ساکنه　　غیر محتاج الی السرج
و جهك‌المأمول حجتنا　　یوم یأتی الناس بالحجج

«ابومحمد هروی» گوید: آن‌شب نزدیك شبلی بودم، همهٔ شب این‌بیت می‌خواند... هرخانه که‌تو ساکن آنی، آن‌خانه به‌چراغ‌محتاج نبود [روزی که‌مردم‌حجت‌ها آرند] روی‌باجمال‌تو حجت‌ماخواهدبود.[۳]

---

۱ ـ دیوان سوزنی، امیرکبیر، دکتر شاه‌حسینی، ص۴۸۱ـ۴۸۰.
۲ ـ رك: المعجم، چاپ دانشگاه، (شمارهٔ ۵۵۴)، ص۱۳۵ به‌بعد.
۳ ـ رك: تذکرةالاولیاء، چاپ‌سوم، کتابخانه‌مرکزی، ص۱۵۳، و کشکول شیخ‌بهائی چاپ قم، شعبان ۱۳۳۷، ص۴۷.

این نمونهٔ قدیم بود درشعر عرب ونمونه بالنسبه جدید قطعه‌ئی است که خود شیخ‌بهائی گفته:

ان هذا الموت یکرهه　　کل من یمشی علی‌الغبرا
وبعین العقل لو نظروا　　لرأوه الراحة الکبری [1]

(مرگ‌را خوش ندارد هرکه برپشت‌خاك روانست، حال‌آن‌که اگر به‌چشم خرد بنگرند همانا آسودگی بزرگش‌می‌بینند). اما درشعر فارسی امروز بحر رمل با این‌زحاف از رایج‌ترین ومتداول‌ترین‌اوزان است و این تداول و رواج‌را ـ که البته تابع انس و عادت و تکرار است ـ مدیون شعرهای «نیما» و پیروان اوست و اتفاقاً وزن بسیار خوش و رام و آرامی است و با شاخه‌ها و شعب مختلف و گوناگون خود تاب وملایمت همه‌جور شعری‌را دارد. جزشعرهای نو وبه‌شیوهٔ «نیما» و شعرائی که در این‌راه کارهایی‌می‌کنند، بعضی صاحب طبعان اهل قصیده و غزل‌نیز اخیراً به‌پیروی ازهمان رواج وتداول دراین بحر و زحف سروده‌هائی دارند.[2]

امروز بسیاری شعرهای خوش و فصیح و بلیغ در این بحر با این رکن اخیر دیده‌ایم، و ذوقمان عادت‌کرده است و اختتام به‌چنین فعل و رکنی‌را نه‌تنها معقد نمی‌دانیم، بلکه موقر و خوش و رائق نیز

---

۱ ـ کشکول، چاپ مذکور، ص۲۳.

۲ ـ من‌جمله درکتابچهٔ سی‌پاره دیوانی از سروده‌های شاعر و ادیب جوان کهن شیوه آقای مظاهر مصفا پاره ۲۹ چنین‌است. واتفاقاً درحدحال خود بدك هم‌نیست و به‌خلاف آنچه شمس‌قیس و خواجه نصیرگفته‌اند، معقد وثقیل نمی‌نماید ومی‌رساندکه ثقل این زحاف را رواج شعر نیما و احبای او زائل‌کرده است، اینك یك دوبیت از «آن پارهٔ» سی‌پاره:

ای نهاده سر به‌زانوی پشیمانی　　وی به‌سر برکوفته مشت پریشانی
ای سرِ آشفته بر دیوار بدبختی　　صرعی آسا کوفته از تابسامانی

می‌یابیم. نمونه از منِ‌لبخند شعر «نیما»:

گر به‌کار خود فرو باشید،
یا به‌کار مردم دیگر؛
یا بکاهیده ز بار خود،
یا بیفزوده به‌بار مردم دیگر؛
دیدبانی می‌کنم ناخوب و خوب کارهاتان را.
بی‌خیال از دستکارِ سردتان در من؛
کاوش بی‌هودهٔ مردم نمی‌بندد رهی برمن.

که در آن، وزن به‌خوبی حفظ شده است و مصراع‌ها استقلال دارند و یکنواخت و پشت‌سرهم نیامده‌اند (و چقدر بیان طبیعی‌وسالم وبه‌خصال زبان ما نزدیك است) وما سه مصرع آن‌را تقطیع می‌کنیم:

گر به‌کار خود فرو باشید [فاعلاتن فاعلاتن فاع]
یا به‌کار مردم دیگر [فاعلاتن فاعلاتن فع]
دیدبانی می‌کنم ناخوب و خوب کارهاتان را
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع

یا مثلا شعری که در مایهٔ بحر هـزج سالـم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن... الخ) برداشت شود (مثل شعر ولکدار سروده نیما) مصرع‌ها به مفاعیل یا مفاعیلات یا مفاع (یا بگوئیدفعول) یا همان مفاعیلن واحیاناً با استفاده از قافیه، خاتمه پیدا می‌کند. نظیر مصرع اول‌این شعرحافظ که به‌مفاعیلات تمام‌شده وبعضی ادبا این‌را ـ حتی برحافظ هم‌ـ عیب می‌گیرند:

فغان کاین لولیان شوخ شیرین‌کار شهر آشوب
چنان بردند صبر از دل، که ترکان خوان یغما را

اینك‌تقطیع یکی‌دومصراع‌از ولکدار که‌دربحرهزج‌نیمائی‌است:

شب است [مفاع (یا: فعول)]
شبی بس تیرگی با آن [مفاعیلن مفاعیلان.]
به‌روی شاخ انجیر کهن وکدار می‌خواند.
[مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن]

پس پایان‌بندی مصراع‌ها دراین چنین اوزان عبارت است از ایجاد وقف‌ومکث وگسستن زنجیرهٔروان بحرطویلی‌وزن بنابه‌مقتضیات هشتگانه‌ای که گذشت به‌وسیله:

۱. اشباع حرکت (افزایش)؛

۲. سنگین یا سبک کردن هجاها (اعم از افزایش و کاهش یعنی مزاحف آوردن رکن اخیر که زنجیره را بگسلد)؛

۳. قافیه آوردن درپایان جملهٔ شعری، که جمله‌ئی‌را از جملهٔ قبل و بعد مجزا و مستقل کند.

یعنی در فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ... هاالخ اختتام مصراع در: فاع، فاعلات،فاعلن، فع وغیره، بااستفاده ار قافیه و درمفاعیلن‌مفاعیلن مفاعیلن ... هاالخ اختتام مصراع در: مفاعیل، مفاعیلات، فعولن، فعول و غیره بااستفاده ارقافیه‌که مشخصی قدیمی‌است و در مستفعلن‌مستفعلن مستفعلن... هاالخ اختتام‌در مستفعلات، مفعول،مستفلاتن‌فاع،مستفعلاتن وغیره با استفاده‌ازقافیه، وهم‌براین قیاس‌کن باقی بحور متشابه‌الارکان ومتساوی‌الافاعیل‌را. در اوزانی‌که ازتکرار و توالی یك فعل به‌وجود می‌آیند و هجاهای آخر آن فعل خود ذاتاً اشباع شده است، در این شیوهٔ «نیمائی» برای‌آن‌که ازحالت بحرطویلی بدرآیند، برعکس باید آن هجای آخررا سبك وبی‌اشباع آورد. مثلا: مفاعیل مفاعیل مفاعیل الخ که برای احتراز از حالت بحر طویلی و برای استقلال مصرع‌ها، درپایان مصرع‌ها باید یاسر دوری معین و مشخص قافیه آورد، یا بهتر

آنست که مصرع‌ها را در این وزن به‌فعولن (یعنی: مفاعل) خاتمه داد: بدین گونه:

مفاعیل مفاعیل... فعولن. از این رو آثار مصرع بعد که باز با مفاعیل است، خود به‌خود استقلال مصرع قبل را ضمانت می‌کند و شعر از حالت بحر طویلی خارج می‌سازد. این نکته درخصوص این وزن بسیار ضروری ولازم است زیرا ازبحور بسیار متداول دربحر طویل سازی یکی نیز همین وزن است یعنی هزج مکفوف نمونه را چند مصرع از قطعهٔ گل که من سروده‌ام نقل می کنم، از کتاب آخرشاهنامه :

نه پژمرده شود هیچ	مفاعیل مفاعیل
نه افسرده که افسردگی روی	مفاعیل مفاعیل مفاعیل
خورد آب زپژمردگی دل	مفاعیل مفاعیل فعولن
ولی درپس این چهره دلی نیست	مفاعیل مفاعیل مفاعیل
گرش برگ وبری هست	مفاعیل مفاعیل
زآب وزگلی نیست	مفاعیل مفاعیل
بس از دور ببینش	مفاعیل فعولن
به‌منظربنشان وبه‌نظاره بنشینش	مفاعیل مفاعیل مفاعیل فعولن

که در زنجیره‌ئی از «مفاعیل»ها وقتی «فعولن» می آید، مصرع استقلال خود را درمیان دومصرع پیش وپس حفظ می کند وچون‌چنین بود زنجیره گسسته می‌ماند. البته چنان که گذشت ازقافیه وشیوهٔ نگاشتن واموردیگر نیزبرای این منظور، باید بهره گرفت، مقصود آن که رعایت دقائق کارهم آسانست وهم لازم وهم ازپریشانی وهرج ومرج جلوگیری می کند.

متأسفانه اغلب جوانان صاحب طبع- جزیکی‌دوسه‌نفرهمه- که به پیروی‌از «نیما» دراین‌اوزان آزاد شعرسروده‌اند وپنداشته‌اند که‌همین

که اوزان را شکستند ومصرع‌ها را کوتاه و بلند کردند، کارتمام است. جای تأسف واندوه است که ـ جزیکی دوسه تن ـ همه درمورد اوزان «نیمائی» دچاراشتباه شده‌اند ودواوین شعرشان حتی‌ازحیث وزن آزاد «نیمائی» پرازغلط‌های فاحش است! شایدازاین لحاظ که«نیما»به‌روشنی ووضوح و با ذکر امثله و شواهد، جزئیات و دقائق فن و مسائل دفتر عروض‌خود را جائی ننگاشته است وفقط به اشاراتی کوتاه و کلی‌و در پردهٔ ابهام که ما قبلا نقل کردیم، اکتفاکرده است، جوانان‌صاحب‌طبع تقصیری‌نداشته‌باشند. اما به‌هرحال‌این‌پریشانی وسهل‌انگاری‌رانمی‌توان نادیده‌گرفت که البته عیب‌است واگر کسی بخواهدکارش معیوب نباشد می‌تواندبا صرف وقت‌ودقت‌خود آموزی کند واین‌گونه عیوب‌زشت‌را برطرف‌سازد، بگذریم‌ازاین که‌بسیاری‌حضرات‌نخوانده‌ملا اصلاشعورو ذوق این‌کارها را ندارند.

آنان‌که به شیوهٔ قدما کارمی کنند دستورکارشان روشن و واضح است، کتب ورسالات‌بسیارمفصل ومختصردرفنون شعروقواعد عروض و قافیه نوشته شده است اساتید و آشنایانی هستند که به نو شاعران و تازه‌کاران فوت وفن‌ها را بیاموزند، مواردداشتباه وغلط رانشان‌دهند و کاررا به صلاح آورند اما درخصوص این‌شیوهٔ نو جزهمان اشارات و کلیات که از قول نیما نقل کردم و جز نمونه‌های آثار خود «نیما» و بعضی‌پیروان‌او سرمشقی و کتاب‌فنی‌مشکل‌گشائی وجود نداردازاین‌رو باید دقیق شد وازروی همان نمونه‌ها وگفتارها و با توجه به سوابق امر درعروض وقافیه، راه ورسم جدید را شناخت وفنون را آموخت.

من تا آن جا که توانستم مسائل‌اصلی وجزئیات ودقایق را بنابه دریافت خودم وبا توجه به نمونه‌های آثار«نیما» پیدا وثبت‌کردم و اگر این‌مقاله‌کمابیش‌فنی وخرده‌بینانه‌است، ازاین رهگذراست که‌به‌جزئیات

پرداخته‌ام، اما برای این که یك ملاك و میزان کلی و آسان و روشن به‌دست جوانان صاحب ذوق ـ که متأسفانه تا کنون کارهایشان اغلب پر از اشتباه و غلط بوده است ـ داده باشم ذیلا در چند سطر نقشهٔ عروض نیمائی را رسم می‌کنم تا محکی برای سنجش و برای پرهیز از غلط و اشتباه باشد

این قسمت فقط و فقط مربوط به اوزان متشابه و متساوی‌الارکان است زیرا فقط در این نوع اوزان است که غالباً اشتباه کرده‌اند. دیدیم که «نیما» از این هرج و مرج گله کرد و گفت این جوانان رمز کار مرا درست درنیافته‌اند و غالباً بحر طویل سازهستند. مطلب این است که حتی در بحر طویل هم چنین ناهماهنگی و پریشانی نیست که در دو اوین و اشعار بسیاری از نوپردازان دیده می‌شود. همین سهل‌انگاری‌هاست که بهانه به دست بهانه‌گیران و کهنه پرستان می‌دهد، اما اینجا بد نیست نکته‌ئی هم ضمنی گفته شود و آن اینکه من بسیاری از اصحاب قصیده و غزل و به‌اصطلاح اهل شعر کهن را دیده‌ام که شعر قدیمی خوب و درست می‌گویند اما همین که می‌خواهند به خیال خود در این اوزان تازه شعر بگویند دچار همان اشتباهات که اشاره کردم، می‌شوند[1] وقتی می‌گوئی: این جا وزن را غلط کرده‌ای می‌گویند: «چه‌طور، شعر فلان کس و فلان کس هم چنین است» و می‌بینی راست می‌گویند. اما مطلب این است درستی و درست

۲۹ـ البته این قضیه استثناء هم دارد، از جمله مثلا من یکی دو نمونه شعر به شیوهٔ آزاد نیمائی و درین، اوزان و اسلوب موزون سرائی نیما، از کارهای شاعر آزاده و استاد نیکمرد نجیب و بزرگوار یدالله بهزاد کرمانشاهی که در اسالیب قدما صاحب قریحه‌ای توانا و آثار استادانه است ـ دیده‌ام که به تمام و کمال درست و به‌آیین و به اسلوب بود و به خوبی از عهده برآمده بود و شعرهای به قوت درین شیوهٔ تازه سروده بود این تذکار حاشیه را با درود براو پایان می‌دهم.

را بایستی ازدرستان آموخت، نه‌نادرستان حتی دروزن‌هم قاعدةً ازکار غلط واشتباه نباید دفاع وپیروی و به آن تأسی کرد ،کنندهٔ آن هرکه خواهد،گوباش! آنگاه که قواعد درست وهنجار سلامت را به ایشان می‌نمائی، می‌گویند : عجب! پس شعر «نیما» و شعر نو، آنقدرها هم بی‌قاعده نیست؟ پرواضح است که چنین‌است، وانگهی ما حق نداریم همهٔ این آثار پریشان و ناهنجار را به حساب « شعرنو » وپیشوای آن نیمابگذاریم.

«شعرنو» آنقدرها که به روح وشیوهٔ بیان ونحوهٔ بینش وتعبیرات وتشبیهات وادراك والهام وچه وچه‌هاش مربوط است، به‌وزنش‌مربوط نیست؛ وزن یکی از چند عنصری‌است که درارزیابی شعر، محل توجه است.

باری، دراین اوزان، چنان‌که تا به‌حال به‌تفصیل گفتیم؛

۱. بایددرشروع‌مصرع‌ها دقت داشت.ملاك کلی‌ومحك‌بسیارساده (درسنجیدن سلامت ودرستی یا اشتباه وغلط وزن)این‌است که همه جا شروع مصرع را نگاه کنیم واندازه ومیزان نگاه داریم.وقتی که‌مثلا در«تتن تن‌تن، تتن‌تن‌تن»ها(مفاعیلن‌مفاعیلن‌ها...الخ)شروع کردیم دیگر تاآخر شعر، همه مصرع‌ها باید شروعش با همین فعل یارکن باشدواگر جزاین باشد غلط است و خارج از وزن ازین ساده‌تر، دیگر چه دستور و قاعده وقانونی می‌خواهید؟

همچنین وقتی که شعری را در «تن‌تتن‌تن تن‌تتن‌تن» (فاعلاتن فاعلاتن...الخ) شروع کردیم اول‌همهٔ‌مصرع‌هاباید با همین‌وزن شروع شود،لاغیر. وبراین قیاس کن، شروع مصرع‌ها در هر وزنی را همین والسلام؟

۲. درخاتمهٔ مصرع‌ها باید دقت داشت که ازنکات‌مربوط‌به«پایان‌

بندی» غفلت نشود. اشتباهی که غالباً مرتکب می‌شوند، ازهمین‌جا است یعنی پایان مصرع‌ها را همینطور به‌امان خدا و هرجا شد، رها می‌کنند وحتی نمی‌دانند که‌جملهٔ شعرشان درکجا خاتمه پیدا کرده است. وقتی خاتمهٔ مصرعی نابسامان بود، شروع مصرع بعد نیزفاسد خواهد بود، وهمچنین تا آخریك نیمه بحرطویل بریدهٔناقص وبی‌سروسامان ازآب درمی‌آید مثل اغلب نزدیك بسه تمام آثار بازاری امروز در شعر به اصطلاح نو. و آن وقت فحش و مسؤولیتش‌گوئی متوجه آن پیر یا بعضی پیروان اوست.

کسی که در امور بسیار ساده وابتدائی وعادی از قبیل وزن و قافیه وامثال‌آن که مربوط به جنبهٔ فنی شعر است، مرتکب خطا و غلط شود، پرواضح است که در امورعالی‌ترکه مربوط به روح شعر وجنبهٔ معنوی‌آن ولطائف ودقایق امکانات بیان است، نیزکارش فاقد ارزش عالی است. بگذریم از اینکه بسیاری از این شعرهای جوانان اصلا فارسی نیست. اینان به زبان فارسی وامکانات‌آن آشنا نیستند، ناچار کارهاشان پر ازغلطهای تعبیر و جمله بندی و فسادکلام و ضعف بیان است. واصلا شعرنیست تا به وزن وقافیه‌اش برسیم، نکته‌ای که این جا بازباید بدان اشاره‌کنیم اینست که اشتباه دروزن وخبط وخطا حسابش با دقیقه‌یی که‌گاه ضرورت یك حال محل ایجاب می‌کند تا شاعر مسیر یك وزن را عوض‌کند؛ فرق فارق اساسی واصولی دارد و این نباید بهانه بدست هرضعیف طبع ناسلیم ذوقی بدهد که دریك شعر شصت، هفتاد کلمه‌ئی‌آن هم بی‌هیچ موجب ازموجبات (مثل دیگر شدن صحنه ووضع وهنجار وحال ومقال واشخاص وغیره وغیره) که ده بیست بار مصرع درمیان وزن را عوض نمی‌کنند، آن هم عوض‌کردنی و به وزن دیگررفتنی که درحول و حوش همان وزن اولی‌است، نه ضربش فرق

دارد ونه لحن وتونالیته وحالش ونه هیچ وفقط حاکی ازخطا و ضعف است، نه چیز دیگر.

به هرحال این ناتوانی وبی‌ذوقی وبی‌سوادی مطلق و هرج و مرج شایع را به حساب «شعرنو» نباید گذاشت. ناقدان بیدار مغز و بی‌غرض یقیناً به این نکته توجه دارند و ما را با غرض‌ورزان دشنام‌گو وسیاهدلان بی‌ذوق وبصیرت نیزکاری نیست.

باری، گاه یك مصرع را که طولانی شده است به لحاظ صفحه‌بندی ومشکلات‌مطبعه یاحتی مصرع کوتاهی را به مناسبات دیگر ممکن است دو یا سه تکه‌کرد و درسطرهای جداگانه زیرهم نوشت اما این دو یا سه تکه‌ها به عنوان مصرع مستقل به حساب نمی‌آید و به‌اصطلاح اطفال دبستان «سرسطر» آورده نمی‌شود.

دراین جا نمونه‌هایی ازمصراع‌های طولانی دراین‌گونه اوزان می‌آوریم که چند پاره شده، با مصراع‌های قبل وبعدآن‌ها، تا دقیقهٔ کار واضح شود.

دربحرهزج‌سالم‌از احمد شاملوشروع‌مصرع‌ها:«دراین‌جا...الخ» و«به هر زندان... الخ» و«ازین زنجیریان... الخ» و «ازین مردان... الخ» است اماچون‌مصرع‌هاطولانی‌است، فقط‌برای رعایت اندازهٔ‌صفحه درچاپ یا نوشتن، چند پاره شده ولی این پاره‌ها مصرع‌مستقل نیست:

دراین‌جا چار زندان است،
به هرزندان دوچندان نقب، درهرنقب چندین
[حجره، درهرحجره چندین مرد درزنجیر.
ازین زنجیریان،یك‌تن زنش را درتب‌تاریك
[بهتانی، به ضرب دشنه‌ئی کشته‌ست،
ازین مردان، یکی درظهرتابستان سوزان نان فرزندان

[خود را برسر برزن به خون نان‌فروش سخت‌دندان
[گردآغشته است

نمونه دیگری ازچاووشی که من سروده‌ام در همان بحر هزج سالم، زنجیره مفاعیلن‌ها برای همان ملاحظه ونیز بـرای نمودارشدن قافیه «پویند» و«گویند»:

«بسان رهنوردانی که در افسانه‌ها گویند،
گرفته کولبار زاد ره بردوش،
فشرده چوبدست خیزران درمشت،
گهی پرگوی وگه خاموش،
درآن مهگون فضای خلوت افسانگیشان راه می‌پویند،
[ما هم راه خود را می‌کنیم آغاز،
سه ره پیداست.
نوشته برسرهریك به سنگ‌اندر...الخ»

یعنی باید توجه داشت کـه: «ما هم راه خود را می‌کنیم آغاز» مصرع مستقلی نیست، اگرچه درسطردیگرآمده است. دراین بحر باید همهٔ مصرع‌ها با «مفاعیلن» شروع شود یا اگربسیارکوتاه است پاره‌ئی ازآغاز«مفاعیلن» باشد و با «مفاعیلات» یا «مفاعیلن» (با توجه به قافیه و ودقایق دیگـر کـه گفتیم) یا «مفاعیل» و «فعولن» (= مفاعل) و «فعول» (= مفاع)و«فعل» (= مفا) و«فع» (= مف) خاتمه‌پیدا کند. این دقت‌ها امری طبعی وذوقی است. صاحب طبع موزون کـه ذوق موهومی ومختصری با فن‌آشنائی داشته باشد،این مسائل بـرایش بسیارعادی و ساده وطبیعی است وهیچ زحمتی دراین‌کارنمی‌کشد. این نکات برای کسانی است که حتی کم‌ترین آشنائی با امورفنی ندارند و ذوقشان نیز پرورده وآموخته نیست؛ ناچار به دست‌انداز خبط و خطاها می‌افتنـد.

حال آن که اگر چار صباحی طبع وذوق وهوش خود را به‌کار اندازند، این مسائل ابتدائی را درطبیعت وبداهت خود خواهند یافت. برای کوچك‌ترین کارها وحرفه‌ها که به ذوق وطبع نیز چندان ربطی ندارد، درجامعه باید ورزیدگی داشت وامتحان و آزمایش داد و کسب وتحصیل «تخصص» کرد اما بسیاری می‌پندارند که فقط درشعر هیچ‌گونه تمرین وتحصیل وزحمت و کسب تخصصی لازم نیست چون «شعر» است دیگر و با این ذوق وقریحه‌های کج ومعوجشان که حتی دراوزان ساده این همه خبط و خطا می‌کند؛ می‌پندارند کاری از پیش می‌توانند برد ودیگر هیچگونه آشنائی به امور زبان وبیان وفوت و فن یا ورزیدگی وکارو کوشش لازم ندارند.

اینك چند نقشه وجدول ازاوزانی که‌دریك‌دایره‌اند ونیزاوزانی که متشابه‌الارکان‌اند وناآشنایان کج ذوق درآن‌ها دچار خبط و اشتباه می‌شوند ویا شعرشان بحرطویل‌از آب درمی‌آید، با چند شروع وخاتمه وپاردهای غیرمستقل مصرع‌ها وتمامت کوتاه و بلندی‌های ممکن و نیز بعضی‌اوزان که به‌هم راه دارند؛ ازکم‌ترین حد وکوتادترین مصرع در یك بحرگرفته تا بیش‌ترین وبزرگ‌ترین.

نخست: بحررمل سالم نیمائی، که زنجیرهٔ «فاعلاتن»هاست، با تمام قوالب وزنی وانواع مصرع‌هائی که ممکن است درین بحر، به شیوه نیما موزون گردد ازکوچك‌ترین به بالا:

فا

فع

فاع

فاعل (= فع‌لن)

فاعلن

فاعلات
فاعلاتن
فاعلاتن فا
فاعلاتن فع
فاعلاتن فاع
فاعلاتن فاعل
فاعلاتن فاعلن
فاعلاتن فاعلات
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن، فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فا
[علاتن فاعلاتن... فاع
فاعلاتن فاعلاتن... الخ

دوم: زنجیرهٔ «مفاعیلن»ها که بحرهزج سالم باشد، اوزان تمام مصرع‌هایی که به شیوهٔ نیمایی می‌توان درین‌بحرداشت، از کوچکترین به بالا:

م
مف
مفا
مفع
مفاع
مفاعل
مفاعیل
مفاعیلن
مفاعیلات

مفاعیلن م

مفاعیلین مف

مفاعلین مفا

مفاعیلن مفع

مفاعیلن مفاع

مفاعیلین مفاعل

مفاعیلن مفاعیل

مفاعلین مفاعلین

مفاعیلن مفاعیلات

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفا

[عیلن مفاعیلن... مفاعیلات.

مفاعیلن مفاعیلن... الخ

سوم: بحر رجز سالم، زنجیرهٔ «مستفعلن»ها، با تمام اوزان مصراع‌هائی که به شیوهٔ نیمائی، می‌توان در این بحر داشت، از کوچك‌ترین به بعد:

م

مس

مست

مستف

مستفع

مستفعل

مستفعلن

مستفعلات

مستفعلاتن

مستفعلن م
مستفعلن مس
مستفعلن مست
مستفعلن مستف
مستفعلن مستفع
مستفعلن مستفعل
مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلاتن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستف،
[علن مستفعلن مستفعلات
مستفعلن مستفعلن... الخ

بحر رجز را به شیوهٔ آزاد «نیمائی» هم می‌توان سالم و نامرکب به کار برد و هم می‌توان پس‌از «مستفعلن» اول بـا «فعولن» (متقارب) و«فاعلاتن» (رمل) ویا با هردو و اجزاء و زحافات هر دو آمیخت یعنی پس‌از«مستفعلن» اول به‌شیوهٔ «نیمائی» می‌توان‌از تمام شاخه‌های کوچك و بزرگ «فاعلاتن» که گذشت و«فعولن» کـه خواهد آمد استفاده کـرد ودراین حال بسیارخوش آهنگ می‌شود. من این ترکیب را آزموده‌ام ومخصوصاً برای غزل وزن خوش طنین ودلنشینی است.

دراین سـه وزن (بحـر رمل وهزج ورجـز) که بنا به قواعد و ضوابط عروض کهن دریك دایره قرار دارد نوگرایان کم‌تجربه بیش‌تر اشتباه می کنند. این از آن جهت است که اگر مثلا درفاعلاتن ها ازبعد «فا» شروع کنیم ودوربزنیم یعنی تکرار کنیم افاعیل‌را بدین‌گونـه کـه بگوئیم «علاتن‌فا» در واقع مثل آن است کـه گفته باشیم « مفاعیلن » و اگربعداز «فاعلا» شروع کنیم‌و دور بزنیم، بدین که بگوئیم«تن فاعلا» در واقع‌مثل آنست که گفته باشیم«مستفعلن» پس‌متوجه‌این‌نکته باید بود.

اینك نمونه‌ئی از آمیختگی «رجز» با «رمل» و«متقارب» به‌شیوهٔ «نیمائی» که پس‌از«مستفعلن» اول وزن درآمیخته می‌شود ، اما شروع مصرع‌ها همه با «مستفعلن» است چنان‌که من سروده‌ام درغزل۳ :

درکوچه‌های نجابت [مستفعلن فاعلاتن]
درکوچه‌های سرور وغم راستینی که مان بود
[مستفعلن فاعلاتن فعولن فعولن فعولات]
درکوچه باغ گل ساکت نازهایت
[مستفعلن فاعلاتن فعولن فعولن]
درکوچه باغ گل سرخ شرمم [مستفعلن فاعلاتن فعولن]
الخ

در اوزانی که چنین به هم راه دارند، کار پایان بندی آسان‌تر است زیرا درپایان مصرع‌ها جنس وزن خود دیگر شده است به شرط آن‌که درشروع مصرع‌ها راه را گم نکنیم.

چهارم: اینك نقشهٔ عروض‌نیمائی، در بحر متقارب که زنجیرهٔ «فعولن»ها باشد:

ف
فع
فعل
فعول
فعولن
فعولات
فعولن ف
فعولن فع
فعولن فعل

فعولن فعول
فعولن فعولن
فعولن فعولات
فعولن فعولن فعولن فعو
[لن فعولن... فعولات]
فعولن فعولن... الخ

پنجم : ونقشهٔ عروض نیمائی دربحر هزج مکفوف که زنجیرهٔ «مفاعیل»ها بوده باشد، وگفتیم قبلا که این شاخه ازبحرهزج ازاوزانی است که بحرطویل سرایان ـ به ویژه متأخران ومعاصران ـ درآن بحر طویل‌های بسیار سروده‌اند و از اوزان مناسب و«چم دست» بحر طویل سازی است:

م
مف
مفا
مفع
مفاع
مفاعل[1]
مفاعیل
مفاعیل م
مفاعیل مف
مفاعیل مفا
مفاعیل مفع
مفاعیل مفاع

---

۱ ـ که = فعولن.

مفاعیل مفع
مفاعیل مفاع
مفاعیل مفاعل
مفاعیل مفاعیل
مفاعیل مفاعیل مفاعیل مفاعیل مفا
[عیل مفاعیل... فعولن
مفاعیل مفاعیل... الخ

ششم: نقشهٔ عروض نیمائی در بحر «سریع» که درعرف قدما وزن و زحاف رائج ومتداول این بحر «مفتعلن مفتعلن فاعلات» است وفعل و رکن اخیررا «فاعلن» و «فاعلان» هم گرفته‌اند ومجازاست ومی‌دانیم که یکی از هفت وزن معمول و مورد استفاده در مثنوی سرایی همین وزن است که مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی درین بحر سروده شده است و تمام کسانی که به‌پیروی یا تقلید از شاعر بزرگ و کم‌نظیر گنجه‌خمسه یا سبعه در مثنوی تمام کرده‌اند، طبعاً یکی‌از اوزان مختار ایشان همین بحرسریع بوده‌است مثل امیرخسرو دهلوی و جامی ودیگر و دیگران که تذکرهٔ هفت آسمان (که متأسفانه فقط همین آسمان اولش تألیف و طبع‌شده) اختصاص به‌معرفی وتوصیف‌شاعران ومثنویات ایشان دربحر سریع یافته‌است[1] وما باز به‌اوزان خاص‌مصنوی خواهیم‌رسید وبحث مختصری در آن خواهیم داشت.

و اما بهره‌برداری نیمائی ازین بحر، به‌همان شیوهٔ معهود خود اوست، از این جهت ما اینجا بحر سریع را زنجیره‌ای از «مفتعلن»ها

۱: رجوع شود به تذکرهٔ هفت‌آسمان‌که ابتدا درهندوستان وسپس چاپ افستی ازروی چاپ هند از این تذکرهٔ نفیس درایران انتشاریافته است ونیزرجوع شود به تاریخ تذکره‌ها ۱ فارسی تألیف سودمند استاد گلچین معانی جلد دوم، ذیل تذکرهٔ هفت آسمان.

اعتبارمی‌کنیم و نقشهٔ عروض نیمائی‌را در استفاده ازین‌وزن بدین‌گونه ترسیم می‌داریم:

م
مف
مفت
مفتع
مفتعل (= فاعلن)
مفتعلن
مفتعلن م
مفتعلن مف
مفتعلن مفت
مفتعلن مفتع
مفتعلن مفتعل
مفتعلن فاعلات
مفتعلن مفتعلن
مفتلن مفتعلن م
مفتعلن مفتعلن مف
مفتعلن مفتعلن مفت
مفتعلن مفتعلن مفتع
مفتعلن مفتعلن مفتعل
مفتعلن مفتعلن فاعلات
مفتعلن مفتعلن فاعلات فع[1]

۱ ـ غم مخور ای دل که جهان را قرار نیست
آنچه تو بینی همه جز مستعار نیست
ملک‌الشعرای بهار

مفتعلن مفتعلن فاعلات فاع[1]
مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن فاعلات
مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن مف
[تعلن مفتعلن‌فاعلات]
مفتعلن مفتعلن... الخ

باری؛ به‌همین قیاس می‌توان اوزانی را که از تکرار یك یا دو رکن از افاعیل و ارکان عروضی، تشکیل می‌شوند، نقشه نیمائی‌شان‌را ترسیم کرد وشیوهٔ تصرف مبتکرانه‌وبرداشف بدیع (یا به‌قولی‌بدعت) بسیار مهم نیما را در اوزان عروضی شناخت.

این‌هاست بعضی ازطرق شناسائی دستگاه عروضی جدیدفارسی که بربنیاد عروض کهن به‌وجود آمده است و راه ورسم شعر فارسی‌را دگرگون کرده است.

بی‌آن‌که نیما را بشناسیم و بی‌آنکه بـه‌دستگاه عروض او آشنا شویم؛ شناسائی فنی و مدرسی و درست شعر امروز فارسی در تمامت جهات و جوانبش، خاصه در قلمرو ایـران و «ایرانیت» مطلقاً و اصلا ممکن نیست و این عدم امکان روزافزون است ودر حال‌گسترش.

گمان می‌کنم درین عجالت بـرای آن شناخت کمابیش، این راهنمائی‌ها بسنده وکافی باشد. قصدم آنست‌که دانسته شود کار نیما و بعضی پیروان و پذیرندگان پیشنهادهای انقلابی‌او، سرسری وبی‌قانون و قاعده نیست و بنیاد استوار و استحکام اصولی دارد شیوه‌ای که در بعضی‌اساس‌ها واصول‌کاملا متفاوت است باشیوه‌های کهن‌زیرا انقلابی

---

۱ ـ غم مخور ای‌دل‌که جهان‌را قرار نیست
آنچه تو بینی همه جز مستعار نیست
ملك‌الشعراء بهار

و دگرگون شده‌است. انقلابی نه‌سرخ، نه‌سیاه، نه‌متلون، بل که‌همرنگ رنج‌است و هوشمندی و ذوق وزندگی و زایندگی والبته‌رهائی‌بخش ازمغلقات وغوامض بی‌هوده وابلهانه‌و کلاف سردرگم دستگاه‌زحافات خسته‌کننده و ملال‌آور و عقیم عروض قدیم. دستگاه عـروض جدید فارسی ـ که‌بدعت وراهگشایی نیما قطب‌نمای آن‌است ـ درعین‌حال بسیار هم‌ساده وآسانست و باری برای آنان‌که اهلند، همین چندقاعدهٔ کلی بسنده است وآن‌ها هم که ذوق‌کار ندارند، اگر تمام زحافات بی‌شمار اوزان و بحور را بنویسی، برایشان فایده‌ای ندارد.

در این جدول‌ها، چنان‌که دیدیم، به‌هر بحری‌که در آن شروع به‌سرودن‌کنیم، آغاز هر مصرع، با آغاز رکن و فعل سازندهٔ افاعیل و ارکان آن بحر یکی است و در خواتیم نیز بسته به‌ذوق سراینده بـاید شیوه‌ئی اتخاذ شود وکلمه‌ئی بیاید که قطع و گسستنی در یکنـواختی زنجیره ایجادکند و اگر از وزنی به‌وزنی دیگر می‌رویم، باید جنسیت و هماهنگی و خوشنوائی‌را ازنظر دور نداریم.

واما در بحور مختلف‌الارکان که‌افاعیل غیر متشابه ونامکرر دارد از قبیل بحرهای مضارع و خفیف و غیره اگـر بنا به‌شیوهٔ نیما حاجت به‌این داشتیم که مصرعی‌را درازتر از حدمعمول بسرائیم‌باید فقط وفقط این نکته‌را درنظار داشته‌باشیم که این افزایش در موضعی و سر مفصل وگرهی از وزن‌باشد، که راه مجال برای افزایش یاترکیب داشته باشد وگسستگی ناهنجار و ذوق آزار ایجاد نکند.

اینك با ذکر نمونه جزئیات این دقیقه ومسأله‌را روشن‌می کنیم. فرض می کنیم در بحر خفیف می‌خواهیم بابه‌کار بستن پیشنهاد وشیوهٔ ابتکاری «نیما» برای‌خود آزادی وتوسع مجال بیش‌تری کسب کنیم.

بحر خفیف که بازحافات‌معهود وپذیرفته ومورد استفادهٔ‌شاعران

ایران (وبعضاً اعراب) از سبك‌ترین و کوتاه‌ترین اوزان شعر فارسی (و عربی) است تماماً سراپا از سه‌رکن یا فعل تشکیل یافته ، بدین‌گونه: فاعلاتن مفاعلن فعلات (رکن و فعل اول «فعلاتن» و فعل و رکن آخر «فعلان» و «فعلن» نیز تواند بود. عرب غالباً و به‌ندرت بعضی‌از شعرای «عجم» نیز با رکن آخر «فعلاتن» هم این وزن را به‌کار برده‌اند.) از خمسهٔ نظامی هفت‌پیکر یا بهرام‌نامه او درین بحر سروده شده پیش از نظامی‌هم اززمان رودکی بگیر تادیگر و دیگران همه درین بحرشعر - مثنوی و غیرمثنوی سروده‌اند - سنایی پیش‌از همه شیفتهٔ این وزن بوده همهٔ مثنوی‌های بزرگ و کوچك خود را در بحر خفیف گفته است، به‌هرحال براین وزن است این قطعهٔ زیبای حکیم لعلی تبریزی:

دوش گفتم به زلف ، کای شبگرد
اسم شب ده که رسم شهر این است
زلف خم‌گشت و سر به‌گوش نهاد
گفت آهسته : اسم شب چین است!

در مصرع‌های طولانی وبلند اگر حاجت باشد، دو این بحر با شیوهٔ نیما می‌توان یا چنان‌که دومصرع به‌شیوهٔ عرب وصل به‌هم (و به اصطلاح مضمن و تصریعی) گردد، سرود که چون من نمونهٔ خوب و موفقی به‌این قسم ندیده‌ام، داوری پیشاپیش نمی‌کنم ویا بهتر اینست که رکن سوم‌را تمام‌وکامل آورد و با رکن دوم‌هرچندبار که لازم‌است تکرارکرد و سرانجام به‌فعلن یا فعلات خاتمه داد.

مثلا این چنین:

فاعلاتن مفاعلن فعلات
فعلاتن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن
فاعلاتن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن مفاعلن ... فعلات

(یا فعلن)

مثالی برای این مورد در شعر کسی ندیده‌ام یعنی عجالة یـادم نمی‌آید که دیده‌باشم خلجان‌وخطور خاطری ازبعضی یادداشت‌هاداشتم که هرچه‌گشتم پیدا نشد مقصود ذکر قواعد است. شاید بعدهادرشعرهای منتشر نشدهٔ «نیما» نمونه‌های این توسع پیدا شود [که نشد] واگرنشدهم نشد، من درین مقال دارم قواعد و اصول راکشف و استنباط و اجتهاد خود را ثبت می‌کنم تا بعدها و اما در بحر «مضارع» کـه چنین است تقطیع مشهورترین زحافات پذیرفته و معهود شعر فارسی درین بحر : «مفعول‌فاعلات مفاعیل فاعلات»نیز می‌توان نظیر همین‌کار راکردیعنی بدعت و ابتکار نیمائی‌را در افاعیل وارکان‌این بحر هم‌پیاده‌کرد وطرح ونقشهٔ آنرا ترسیم ساخت که‌ضمناً اغلب‌قوالب وامکانات‌وزنی‌مصرع‌ها به‌شیوهٔ عروض نیمائی در این بحر نیز نگاشته‌آید. بدین‌گونه:

م

مف (= فع)

مفع

مفعو (= فعلن)

مفعول

مفعول ف

مفعول فع

مفعول فاع

مفعول فاعل (= فعلن)

مفعول فاعلن

مفعول فاعلات

مفعول فاعلات م (... مف، مفا، مفاعل، مفاعیل)

مفعول فاعلات فعولن (= مفاعل)
مفعول فاعلات مفاعیلن
مفعول فاعلات مفاعیل فع[1] (... فاع، فعلن، فاعلن)
مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات
مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات مفاعیل فاعلات
[مفاعیل فاعلات...

و شاهد مصرع بلندتر از حد معمول در این بحر فی المثل چنین تواند بود. (منظورم مصرع دوم است) از قطعه شعری که من گفته‌ام :[2]

ای صوفیان سرخوش میخانه الست،
ای اولیان مست به ایام کرده پشت به خیام کرده رو

۱: این زحاف در بحر مضارع، حالتی نادر به وزن می‌دهد، که به‌قول شمس قیس در لباب « نگهداشت عروض آن دشوار است» اما بعضی شاعران دشوارپسند ونادراسلوب، مثل ناصرخسرو - آن بزرگمرد یگانه وشرفشاه اقالیم عزت و ارجمندی « حجت جزیرهٔ خراسان» - چنان‌که می دانیم طبع نادرپسند و قریحهٔ دشواری آزمای شگرف آفرینی دارد و در دریسیاری از نوادر زحافات بسیار سخت عروض دلیرانه و به توفیق کارهای بدیع و درخشان کرده‌است: ازجمله درهمین زحاف از بحرمضارع قصیدهٔ بی‌نظیری دارد که این ابیات از آن قصیده است:

شاید که حال وکار دگرسان کنم — هرچ آن به است، قصد سوی آن کنم
عالم به ماه نیسان خرم شود — من خاطر از تفکر نیسان کنم
قصری کنم قصیدهٔ خود را، دراو — از بیت‌هاش منظر و ایوان کنم
بردر گهش ز نادره بحرعروض — یکتی امین دانا ، دربان کنم
مفعول فاعلات مفاعیل فع — بنیاد آن مبارك بنیان کنم...

ومن نیز گفته‌ام، درهمین بحروطرح، با تغییر قافیه:

تا کی پیاده پویه فرزین کنم — برخیزم وسمند سفر زین کنم...الخ

م. امید

۲: نامش سروده پناهنده است و در زمستان چاپ شده است.

ای عاشقان او،
راهم دهید آی! پناهم دهید آی
این‌جا منم،
[منم،
کزخویشتن نفورم و با دوست دشمنم...

پیش‌ازاین در بارهٔ «پایان بندی» مصرع‌ها سخن گفته‌ام، این جا می‌خواهم بیفزایم که دشواری ودقیقهٔ پایان بندی مصراع‌ها در بحوری بیش‌ترودشوارتر است که درآن‌ها یك فعل ازافاعیل وارکان عروضی (مثل : فاعلاتن، فعلاتن، مفاعیل، مفاعیلن، مستفعلن، فعولن ، مفتعلن، مفاعلن، متفاعلن وغیره) متوالیاً تکرارمی‌گردد یا تکرار دو رکن و فعل مختلف به توالی، وزن را می‌سازد. وگرنه بحرهائی که‌این وضع وکیفیت را ندارند، وتوالی چند رکن مختلف مجموعهٔ وزن آن‌ها را تشکیل می‌دهد (بحورمختلف‌الارکان) خود دارای حالتی هستند که درهرجای رکنی ازآن ارکان‌که مصرع تمام‌کرده شود، استقلال مصرع نسبت به قبل وبعد حفظ شده است مثل همین «بحر مضارع» (مثلا «مضارع اخرب»: مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات) یا وزن ترانه (مثلا: مفعول مفاعلن مفاعیل فعول ـ یا به قول مشهور عامه، بروزن لاحول ولاقوت الا بالله ـ که پرزحاف‌ترین اوزان شعرفارسی است)[1] که در این‌گونه اوزان با رعایت این‌که شکستن وزن درجاهائی باشد که ذوق را نزند ونرنجاند وحتی‌المقدور گوشنواز باشد (زیرا همهٔ افسون وزن و اصلا فایده و ضرورت و لزومش در همین تأثیر مطلوب و

---

۱ : شمس قیس رازی در المعجم خود از دوشاخهٔ («اخرب» و «اخرم») این بحر درحدود بیست وچهار وزن و زحاف مجاز برای قالب ترانه یا رباعی ثبت‌کرده است.

گوشنوازی وترنم است که جاذبه وشورانگیزی وذوق و روح به وزن می‌دهد والافلا) روش «نیما» که به‌شاعر آزادی بیش‌تری می‌دهد، درین وزن درهـر یك از ارکان و با هر زحافی که ممکن است داشته باشد، شاعرحق دارد بنابرمقتضیاتی که می‌داند و قبلاگفتیم می‌توانـد مصرع را ختم کند.

نیما شعری دارد به نام پریان که درهمان وزن رباعی (تـرانه) است وشعر بسیار زیبا وخوبی است وازنظـر«تم» ومضمون هم بسیار شبیه خاموشی دریا اثرمشهور ورکور نویسندهٔ فرانسوی است و زمانش هم برنوشتهٔ ورکور مقدم است وچنین شروع می‌شود:

هنگام غروب تیره، کزگردش آب
می‌غلتد موج روی موج نگران
درپیش گریزگاه دریا، به شتاب
هرچیز برآورده سرازجای‌نهان؛
آن‌جا زبدی نمانده چیزی برجای
اما شده پهن ساحلی افسرده.
بررهگذر تند روان دریا،
بنشسته پری پیکرکان پژمرده.
شیطان هم ازانتظار طولانی موج
بیرون شده ازآب،
حیران به رهی، خیال او یافته اوج
خود را به نهان،
سوی پریان،
نزدیك رسانیده، سخن می‌گوید
ازمقصد دنیائی خود با آنان...

گفتیم که تغییرات داخلی این وزن (یعنی گوناگون شدن ارکان وبه‌اصطلاح زحافات آن) بسیار زیاد است. نیما ازاغلب تغییرات و اجازه‌ها و امکانات آن وزن درشعر پریان استفاده کرده است و در هر جا خواسته، مصراع‌ها را سرانجام بخشیده وکارش از نظر وزن میدان گشاده وفراخی‌بس شگفت پیدا کرده است. کسانی که بخواهند تنوع و وفور گوناگونی اوزان نیمائی را نمونه ببینند، این شعرنمونه‌است.

در «بحر مضارع» که ذکر شد از نیما هم مثالی ذکر می کنیم. چنان که گفتیم شاعرحق دارد درمیان یا آخر هر یك از ارکان این وزن مصرع خود را تمام کند: پس‌از«مفعول» یا «مفعولُ فاع» یا «مفعولُ فاعلات» وغیره. اینك شاهدی‌از اندوهناك شب سرودهٔ «نیما»:

هنگام شب که سایهٔ هرچیز زیر و روست
مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات
دریای منقلب مفعول فاعلن
درموج خود فروست... مفعول فاعلات

ونیز ازهمان شعر:

آن جا میان دورترین سایه‌های دور
مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات
جا می‌گزیند مفعول فع‌لن
دیده به ره، نهفته نشیند مفعول فاعلات فعولن
دراین زمان، مفعول فع
موجی شکسته می کند آرامترعبور
مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات
کوبیده‌موج‌های وزین‌تر مفعول فاعلات فعولن
افکنده موج‌های گریزان زراه دور
مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات

که به‌طور کلی شعردرمایهٔ «بحرمضارع» است و کوتاه و بلنـدی مصرع‌ها، با همهٔ تنوع آزادی بخشی که دارد، درحدودتغییرات داخلی ارکان این بحرَ است، یعنی زحافـات مجاز بحر مضارع، کـه قبلا نقشهٔ آنرا ترسیم کردیم.

چنان‌که دیدیم این ابتکار نیمایوشیج نه تنها مخرب بنیان‌کارقدما وبرهمزن اساس عروض وقافیه نیست، بل‌که‌گسترش منطقی‌شیوهٔ آنان، همراه با احتراز ازقید وبندهای مخل ودست و پای بنـد و بهره‌گرفتن ازعروق واعصاب سالم آن‌هاست. این ابتکار دراین حال که‌آن صد و بیست وزن را از ما نمی‌گیرد، بهره‌گیری از آن اوزان را چندین برابر می‌کند. زیرا هروزنی را ـ به‌طوری کـه حالت تغنی وتـرنم خاص و ایقاعات ونقرات اصلیش تغییرنکند ـ با شاخه‌های کوچك وبـزرگ فراوان آن دراختیارشاعر می‌گذارد. پیش روی شاعـر موزون طبع و صاحب قریحهٔ خلاق، میدانی وسیع از اوزان رنگارنگ، با همهٔ فراز وفرودهایش می‌گشاید. این‌کار اوگسترش وزن‌ها وچند چنـدان‌کردن آن‌هاست و درین بـرههٔ زمان این حرکت وهنجارتاریخی، حـرکتی رهائی‌بخش وهنجاری‌آینده ساز وبرومند است.

این یکی‌ازخدمات «نیما» به عالم شعروادب فارسی است وحق این است که به سبب این خدمت بزرگ تاریخی که به ادبیات فارسی واین شأن وفن ازفنون فرهنگ ملی ما کرده است، همـهٔ آنان کـه در این راه قدم برمی‌دارند جداً از او سپاسگزار باشند تاریخ فرهنگ و ادبیات ما این خدمت و خلاقـه وراهگشای نیما را با خطوطی زرین درطومارخود ثبت خواهدکرد. جای خوش‌وقتی است که عروض‌شرق میانه را (که مبنای اوزان شعرترکی و فارسی و عربی و اردو وکردی و پشتو و غیـره است) پس از اسلام ابتـدا یك شاه‌زادهٔ موسیقیـدان

ایـرانی ـ خلیل‌بن‌احمد فراهی[1] ـ با استفاده ازمبانـی شعـرومـوسیقی ایران پیش‌ازاسلام بنیادگذاشت و پس‌ازده یازده قـرن که این دستگاه عروضی برشعر اقالیم واقوام شرق حکمفرما بود، باز یك ایرانی‌دیگر از دیارمردخیزوقهرمان پرور طبرستان در آن رفورم و انقلابی عمقی و اساسی‌ایجادکرد وعیوب ومشکلات وزوائد مخل‌آن را به‌کلی‌برطرف کرد ومیدانی بسیاربسیاروسیع و هموار در پیش روی شاعـران گشود تا باز قرن‌های قرن قرایح درخشان درآن جولان‌کنند و آثاری عالی و ارجمند وجاوید به ادب جهان ارزانی دارند، چنان‌که در هزارهٔ پیشین درآن‌دورهٔ هزار واند صدسال، فی‌المثل‌تنها دراقلیمی‌از نواحی‌واقالیم شرق، که ایران باشد. چه بسیارآثاردرخشان جهانـی بـه ادب عالم و میراث فرهنگ بشری اهدا و ارمغان شد.

باری بگذریم اما اکنون باید این را گفت‌که مدعیان شعـر و پیشوائی شعرامروزفارسی همه به وضوح وآشکار خواه وناخواه زیـر تأثیر این بدعت وابتکار وهمچنین ابتکارهای دیگر«نیما» می‌باشند.

«نیما» خود به این معنی توجه دارد، آن‌جا که می‌گوید:

«من‌پریشان هستم وقتی‌که می‌بینم «دیگران» در حرف‌هاشان
زحمت‌کشیده، نقشهٔ مراکم رنگ ساخته ، خیال کـرده‌اند
راهش اینست...»

بگـذریم در دنبالـهٔ این ابتکار «نیما» در وزن است که شاعـر می‌تواند بیانش را به مقتضای حال ومحل ازوزنی به وزن دیگـر نیـز (به طوری که خواننده متوجه این نشود وفقط ناگهان حس‌کند که در مهب ومصب دیگری قرارگرفته) انتقال دهد. البته اینکار باید با مهارت انجام‌گیرد وشاعر با عبور ازمعبری (پاساژی) مجرای بیانش را تحول

۱: یا به قول عرب وضابطان متعرب «فراهیدی بالولا».

بخشد. اوزانی که به‌همراه دارند و قابل پیوند و ترکیب با یکدیگرند ومی‌توان پاساژهائی در آن ایجاد کرد ـ و اصولا نفس این کار دقیق ـ مطالعه وجهد وتجربهٔ بیشتری طلب می کند واین‌کاری است که شاعران داستانسرای قدیم می کردند، چه بسا بسیارا کـه از یکنواختی‌های کار آنان می‌کاست و به تأثیرهنرشان می‌افزود.

چیزی که هنوزبسیاری ازخوانندگان وشعر دوستان را از توجه بیش‌تر و دقت کامل‌تر درکارهای «نیما» دور نگه داشته و مانـع است که از هنر او چنان‌که باید بهره ور شوند، طـرز تعبیر و تـرکیبات و جمله‌بندی‌ها وتعقیدات لفظی وگاه ابهامات وندرة تاریکی‌های معنوی آثار اوست که به ویژه درانتخاب الفاظ و اصول مشخصـه و امتیازات شیوهٔ بیان وسبك خاص اوست ـ که من از مجموعهٔ این‌ها به عنوان کلی وعام «لقای نیما» تعبیر کرده‌ام ـ این‌جاهاست که در آن‌جای چند وچون وگفت وگو وروشنگری وتحقیق باقی است واگر گله‌یا پرسشی هست دراین‌جاها باید مطرح شود.

دراین‌جاهاست که برخی‌ازکسان، بی آن‌که هرچیز وهرکس را درمقام خودش بجای آورند، شیرین زبانی‌ها کرده و خرده‌ها گرفته‌اندو من فصلی‌از کتاب بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج را به عنوان «عطا ولقای نیما» به پاسخ این گونه خرده گیران وشرح نمونه‌هایی از ویژگی‌های سبك و وجوه تشخص وامتیاز«نیما» اختصاص داده‌ام که در آن با ذکر بعضی خصال هنر برخی‌ازهنرمندان مستقل و فحل پیشین ـ مثل ناصر خسرو، منوچهری، خاقانی، لامعی، عطار ، مولانا جلال‌الدین و برخی دیگرضمن سنجش‌هائی‌ازجهات مختلف، خصال خاص هنر «نیما» را چندان که ازمن ساخته است ـ نشان داده‌ام.

فصل

تصرف پادشاه فتح شعرمعاصرایران درعروض فارسی وکاری که با اوزان شعرما کرده است ونتیجهٔ قسم وقالب مبتکرانه وبدیعی که به وجودآورده است وبراقسام قوالب کهن ازقبیل قصیده وغزل و رباعی وغیره شکل وقسم و«فرم» تازه‌ای برافزوده است؛ در واقع به یك حساب ریشه ومبنا وفی‌المثل مادر تمام بدعت‌های اوست و از همهٔ تصرفات وی درقسمت مربوط به شکل وپیکره وامورفنی وصوری‌شعر مهم‌تر است. اینك که، سپاس ایزدان وامشاسپندان را، ازکارشناختن و شناسناندن وکشف وثبت کردن چند وچون‌ها وقواعداین بنیاد وبدعت نیمایوشیج (آن خدمتگزارعالی قدر، رهانندهٔ شعرفارسی ازبن‌بست رکود وابتذال) فارغ شدیم، می‌پردازیم به جست وجو در این که جز استعداد وهوش وقابلیت ذاتی او؛ آشنا بودن با کدام سوابق و سنن و توجه به چه پیشینه‌هائی او رابه این‌طریق رهنمون‌گشته است وبذر این بدعت را درهوش و همت او کاشته است وپرورده تا سرانجام این چنین به بار و به بازارآورده است، به عبارت دیگر چه شباهت‌ها و نظایری دردسترس دیدن وآزمودن و سنجیدن او بوده است ؟ اگرچنین است عناصر و امور ومصالح آزمایش او چه‌ها بوده؟ چشم اندازها و سرچشمه‌های الهام وتأثر او چیست؟ یعنی درین فصل من می کوشم که دریابم وببینم که نیما بهره‌مندی وبرداشت‌ازکی‌ها و که‌ها داشته و کرده است، که به‌فرجام، این برخورداری وبرومندی را یافته وبه‌حاصل آورده؟ چگونه‌وکجاها گشته و گذشته‌است‌تااین‌نورهانی وزاینده‌نهادهشته‌است؟

این اگرچه بیشتر به عهدهٔ محققان وناقدان بی‌غرض وسلیم آینده است که منابع ومدارك لازم را برای سنجش وارزیابی وهمچنین برای

پیدا کردن « ریشه‌های قبلی » به قول خود نیما ـ فراهم آورند . اما امروز هم می‌توان در این زمینهٔ خاص، کمابیش جست و جوهایی کرد و اینك راه‌هایی برای این جست‌وجو :

۱. پیش از این از گفتهٔ « نیما » نقل کردیم که گفت در هنرهر کاری از ریشهٔ قبلی آب می‌خورد ، و هم نقل کردیم کـه گفته بود « من از گات‌ها شروع کرده‌ام که فرمان اصلی است و اصلیتی را درشعر ما دارد» اما این مطلب را برای ارائه نمودار عینی و نشان دادن نمونهٔ مشهود و «معاینه وملموس» (ومخصوصاً برای شناخت خطسیر روشن و جزئیات دقیق و تردیدناپذیر) من نمی‌توانم به جائی که جای باشد، برسانم جز آن که این معنی‌را همین‌طور کلی و دربست قبول کنم و اتکا به‌گفتهٔ کلی و مبهم او را همچنان کلاً کافی شمارم و بگویم مسلماً «نیما» لااقل با ترجمهٔ اوستا و شعر قبل از اسلام ایران آشنائی داشته است ومی‌دیده است که: « اغلب اشعار اوستا دارای یك وزن و آهنگ معین نیست ، یعنی آهنگ هر بیتی ممکن است با دیگری فرق داشته باشد... مصراع اول دارای شش سیلاب (است) دومی هفت، سومی هشت و چهارمی هفت سیلاب دارد...[۱]» پس یکی از مؤثرات وسرچشمه‌هائی که ممکن است احتمالاً در این اختیار و ابتکاردرمدانظراهل‌تحقیق‌باشد، توجه‌نیما و اشاره‌اش به شعر قبل از اسلام ایران تواند بود . هیچ بعید نیست که شکل وشیوهٔ اشعارهجائی نیاکان ما، خاصه اوستا وبالاخص گات‌ها[۲]، چه در امر وزن‌وقافیه‌چه‌درطبیعت‌بیان‌شعری، عنایت اورا جلب کرده، طرفی

---

۱ : صادق هدایت، نوشته‌های پراکنده، ۲۹۹.

۲ : باز هم به‌عبارت نیما دراین خصوص دقت‌کنیم، من باز هم نقل می‌کنم آن را برای همین دقت خاص. می‌گوید فرمان‌اصلی (ودارای اصلیتی در شعر ما) از این صریحتر چه بگوید؟

از اوقات جست وجو وآزمایش‌های او را به خود خوانده باشد. زیرا نیما، خاصه درایام جوانی، به‌آداب و آثار وشعر وتاریخ ایران باستان بسیارعلاقه ودلبستگی داشت. من بارها خودم از او شنیده‌ام که بی آن که تعصب وجزم تنگ نظرانه‌ای داشته باشد، صفا وجوانی و شکوه و زلالی آن دنیا کهن را با شوق وشیفتگی می‌ستود و به کوشش بعضی مستشرقان ایران شناس و ایرانیانی که در احیای آداب و آثار ملی و باستانی سرزمین ما به خصوص شعر وادب ومواجید قریحه وذوق وهنر باستانی ملت ما، بی‌هیچ غرض ومرضی کارنجیبانه را ـ بی‌هیچ شیله پیله‌ای ـ کمربسته، بذل همت وعمرکرده بودند و می کردنـد، با چشم حق شناسی و تعظیم می‌نگـریست. یکی از موجبات دوستی و پیوند علائق او و صادق هدایت همین امر بود که هدایت شیفته ایران پیش از اسلام بود ودرآن زمینه‌کارهائی می کرد وتلاش‌هائی ثمربخش داشت.

می‌دانیم که شعر وادب باستانی ایـران، اعم‌از اوستائی وپهلوی یا اعم ازـ طور دیگر بگوئیم: ـ زردشتی ومانوی ومزدکی وغیره، از لطیف‌تـرین سرودهای ارواح و افـکار آزاده و آزاد و از میـوه‌های آزادگی آدمیان است‌وازشریف‌ترین الحان‌چنگ‌های سالخورده‌جهان. ویژه سرودهای اوستا که حاصل رامشگری ذوق و هنـر انـدیشه‌های پرشوروشکفتگی،اما آرام وعمیق‌همچنان شکوهمند است وسرشار از ازنور ونوازشی پاك وبلورین وجلوه و جمال‌های درخشان و جلیل که در صف کهن‌ترین و نجیب‌ترین رازها و تغنیات بشری درخشندگی و شکوهی جاودانه دارد وگیرایی وجاذبه‌ای جادوانه چنان‌که هرزنده‌دل صاحب ذوقی را دربزرگ دریایی ازجمیل‌ترین لحظات هستی غـرق می کند. وهم می‌دانیم که ازلحاظ امورفنی وقالب شعر ووزن وقافیه نیز منزه است ازهمه قید وبندها وبیماری‌هایی که شعر ایران‌پس‌ازآلودگی

به اسالیب عرب وتعرب دچار وگرفتار آن شده است. بنابراین بسیار طبیعی است که نیما به این منطقهٔ روحی واین قلمرو شعر و ادب ایران ایران‌گرایش وتعلق خاطر پیدا کرده، ازراه ورسم ایرانیان پیراری در درکارشعر خود پند وپیغام‌ها شنوده باشد ولااقل گه‌گاه دربعضی لحظات گوش به زنگ وجرس آن «فرمان اصلی»بوده باشد؟

بهتر آن می‌توانست بودکه به عنوان نمونه پاره‌ای ازاشعارکهن اوستائی راهمچنان که‌در متن وشکل کهنش بوده است ؛ نقل‌کنم اما با توجه‌به‌بعضی‌معاذیر ازجمله این که‌پس ازسپری شدن قرن‌های‌قرن در این خصوص قطع ویقین کامل نمی‌توان‌کرد ـ واین نه‌داوری من که‌سخن متخصصان اهل‌فن ، درآن‌قلمرودیرینه وکهن‌است ـ ازاین روناگزیر به نقل‌گزیده‌ای‌ازترجمه‌ای بسنده می کنم که‌نیمی‌ازکاروهنجار راـازحیث معنی ومحتوی‌لااقل ـ می‌نماید؛ وپیشانی‌این‌فهرست رابه‌نیمتاجی‌ازچند پاره‌جواهردرخشان ، بیتی‌چند از«تیریشت» می آرایم، شعری‌وشرابی‌سه هزارساله ازخمکده وکتاب زردشت سپنتمان‌درستایش ستارهٔ‌تیر (تشتر) آورندهٔ ابرها وباران‌ها ،ونبرد اوبا اپوش دیو خشك سالی وتنگ یابی گرسنگی. باتوجه‌به‌روایت‌استادجاودان‌یادابراهیم پورداود(به‌تقریب‌همان روایت)چنان‌که درچاپ اول مزدیسنا و ادب پارسی تألیف‌استاد نیکیاد محمد معین‌آمده است:

تشتر، ستارهٔ رایومند فرهمند رامی‌ستائیم؛
آنکه‌آبهای‌آرمیده‌و روان‌چشمه‌وجویبارورف وباران چشم به راه اوست.
کی‌برای‌مابرخواهدآمد، تشتر رایومند فرهمند؟... کی‌روان گردد،
چشمه‌ها به سوی کشتزارهای زیبا وخانه‌گاه‌ها و دشت‌ها؟

که ریشهٔ گیاهان را تروتازگی بخشد؟
برای فروغ و فرّش اورامی ستائیم،
که از همه هرچه هست با آب جهندهٔ خویش
هول و هراس فروشوید...
آنگاه، ای سپنتمان زرتشت،
تشتر را یومند فرهمند،
به پیکر اسب سپیدی زیبا، زرین یال وگوش و دم.
به دریای فراخکرت فرود آید،
به نبرد با وی اپوشدیو
درپیکر اسبی سیاه اندرآید،
بریده گوش و دم، بی یال، سهمگین و گر...
به هم درآویزند، بجنگند...
هنگام نیمروز تشتر را یومند فرهمند؛
بر اپوشدیو چیره شود.
اورا بشکند... از دریای فراخکرت دور براند.
تشتر را یومند فرهمند، آنگاه
خروش رستگاری وشادکامی برآورد:
خوشا به من! ای اهورا مزدا،
خوشا به شما! ای آب‌ها و گیاهان؛
خوشا به دین مزدیسنا
خوشا به شما! کشورهای آب،
جوی‌هاتان به نیرومندی،
سوی کشت وکارهای خوش بروبار، با دانه‌های درشت،
سوی چراگاه‌ها، با دانه‌های ریز،
سوی این این جهان پدیدار سامان، روانه بادا!

همین بس، ایدون باد! ایدون‌تر باد!

۲: نوآوری وبدعت نیما درمورد وزن، چنان که گذشت ـ مقید نبودن به قیـد تساوی ارکان است در مصرع‌های شعر، یعنی او تساوی طولی مصرع‌ها را فقط، رعایت نمی‌کند؛ و این حال مستلـزم دوگونه خروج ازقوانین وسنت‌های قدیم است:

الف. درجهت کوتاه‌تر ازحد معمول آوردن مصرع‌ها،

ب. درجهت بلندتر ازحد معمول آوردن.

واین هردوحال درقدیم، به نحوی سابقه داشته است. درقسمت اول مصرع‌های کوتاه مستزادها (به زودی در این مورد توضیح بیش‌تر خواهیم کرد) سابقهٔ کوتاه‌تر از حد معمول آوردن است، و در قسمت دوم، مصرع‌ها یا بندهای بحرطویل‌ها واقسام شبه بحر طویل. زیرا هر بندی یامصرعی دربحرطویل، شامل‌تعدادبسیاری ازفعلها وارکان‌عروضی است که به دلخواه سراینده تکرارمی‌شود واین نظیر همان کاری‌است که نیما درمصرع‌های بلنداشعارش می‌کند، درفصل بحرطویل من‌جمله به آنچه دربحررمل مخبون از غیاث‌اللغات ودرهٔ نجفی نقل کرده‌ایم‌توجه کنید. اما اولاً کار نیما به هیچ یك از دو حال مـذکور به تمامت شبیه نیست وثانیاً تلفیقی ازآن هردوحال می‌کند. در مورد کوتاهی مصرع‌ها فرقش با مستزاد آنست که به محل معین و سرگـره و بند مشخصی از ارکان مستزاد نمی‌کند، بل که ازاین حیث هم‌آزادی بیش‌تری می‌جویدو چنان که گفتیم مصرع‌های کوتاه نیما به هر بحرازبحور شامل نخستین جزء ازفعل ورکن اول (یا بیش‌تر) ازهمان بحر است بـا زحافات و عللی که ممکن است آن رکن داشته باشد. از ایـن روگاه یك کلمهٔ‌دو حرفی یا بیشتر در شعرنیما، حکم مصرعی دارد، وانگهی با یك اندازهٔ معین که درموارد نظیر تکرارشود نیز، مستزاد نمی‌کند.

و اما در مورد بلندی‌مصرع‌ها، نیزفرقش با بحرطویل آنست که

اولا تکرار ارکان و افعال درمصرع‌های بلند اشعار نیما بـه بسیاری از بحرطویل‌ها نیست و بـه معمول ازهفت وهشت، غالباً درنمی‌گـذرد، ثانیاً درپایان‌بندی مصرع‌هاچنان‌که گفتیم برای حفظ‌استقلال هرمصرع، با بحرطویل فرق دارد. پیش‌از این گفتـهٔ نیما را در این خصوص نقل کردیم وحاجت به تکرارنیست.

با وجود این وجوه افتراق، برای تمامت جست وجو وتحقیق و برای اینکه ناقدان بی‌غرض وبصیرآینده حمل به‌سکوت یا بی‌توجهی نکنند، لازم است‌که به سوابق امور وشباهت‌ها ونظایر وحدود اشتراك وافتراق بدعت‌های نیما با گذشته، اشاره شود. بحرطویل نیز ازحیثی که‌گذشت حـد اشتـراك وافتراقی دارد با بحث‌های مورد اعتنای ما. چون ما درذیل وضمیمه‌های این مجلداز کتاب بدعت‌ها و بدایع مفصلا درباره بحرطویل (با ذکرنمونه‌ها) بحث ونقل کرده‌ایم؛ این جا دیگر به تفصیل وتکرارحاجت نیست فقط‌محض‌نمونه، «بحرطویل‌گونه»ای از یکی‌ازشعرای جوان وصاحب ذوق معاصرمی‌آوریم (بـه نقل از مجلهٔ هفتگی خوشه ، شمارهٔ ۶۴، ۲۷ اسفند ۱۳۴۰) که غزلی است در قالبی بحرطویل‌گونه وگوینده توانسته است درین قسم وقالب هم اگـرچه به تفنن ثبت و القای حسیات کند[1]:

البته این نمونه از گوینده‌ای‌ست‌که بجای فرزنـد نیما محسوب تواند شد و مقصود این نیست‌که نیما به این نمونه‌نظرداشته است فقط ازلحاظ آنکه درقسم وقالبی بحرطویل‌گونه‌گفته شده است، آنرا درین فهرست دراینجا نقل‌کردیم که نظیری درنظر باشد والا اقسام بحرطویل را در فصل بحر طویل خواهیـد دیـد . گویندهٔ این بحر طویل گونه

۱: درخصوص بحرطویل من جستجوئی‌کرده‌ام‌که به عنوان ذیل همین فصل ضمیمه‌کتاب آمده است.

«محمود سجادی» است و آنرا «اولین دیدار» عنوان داده است:

«هنوز اندر اتاقم خوب می‌بینم که می‌لولد دلاویزو روان
آمیزعطروحشیت ای زنبق وحشی که یك روز آمدی آرام
وپراحساس ولبخندان چوخورشیدی که می‌آید.
نمی‌دانم تو فهمیدی که سرتاپای من آن روز شادی بود و
شوق وخنده وترس وشگفتی بود یا احساس دیگره نه
نمی‌دانم.
هنوز اندر اتاقم خوب می‌بینم که می‌پیچد به سان گردبادی
نابه‌سامان نغمه‌های دلنواز و روح‌افزایت که یك روز آمدی
آرام و پر احساس و لبخندان، اتاق ز مهریر آسای سردم را
زگرمای وجود خویش کردی گرم و آتشدان.
هنوز اندر اتاقم خوب می‌بینم که می‌رقصد سبك ، آرام ،
زیبا، نرم، لغزان دختر لبخندهای تو.
که یك روز آمدی آرام و پر احساس و لبخندان چو باد
عطرافشان سحرگاهان یك روز بهاری ، وه چه زیبا بود آن
لبخندها ، آن قصه‌ها ، آن شعرها ، آن اولین دیدار ، آری
اولین دیدار...»

۳: درفقرهٔ پیش به تفاوت مستزاد با کارنیما در وزن اشاره کردیم، این‌جا مطلبی بر آن نمی‌افزائیم جز آن‌که بگوئیم مسلماً باید به شکل مستزادها توجه داشت، زیرا همین شباهت‌های جزئی را هنگامی که در کنارهم بگذاریم برای نیما یادآورنکات دقیق و آموزنده تواند بود.

شکل مستزاد درشعر فارسی چندان سابقه و رواجی ندارد، البته ازبحرطویل قدیم‌تر است، اما ظاهراً اول بار دربعضی کتب قرن نهم به این قسم برمی‌خوریم، فی‌المثل تذکرهٔ دولتشاه سمرقندی ولسان‌القلم.

اساتید کهن وشعرای درجهٔ اول زبان ما در این قالب شعر نسروده‌اند و آنچه به ایشان منسوب است بسیار نادر است و تازه معلوم هم نیست و به طور محقق نمی‌توان گفت، که ازخود ایشان باشد، بیش‌تر احتمال می‌رود که پاره‌های مستزادی را بعدها به آثارشان الحاق کرده باشند.

ازقدیم‌ترین غزل‌های مستزاد غزلی است منسوب به شیخ فریدالدین عطار نیشابوری که ظاهراً سرمشق مستزاد مشهور منسوب به مولانا جلال‌الدین محمد بلخی بوده است زیرا دروزن و قافیه وردیف عین کار عطار است. عطار و مولوی در این راه وردیف چند غزل دارند. در انتساب اصل غزل‌ها به عطار و مولوی هیچ شکی نیست، اگر باشد شك درمستزاد سرودن ایشان است. به هرحال چون شعرمولوی مشهور است اما سرمشق مستزاد منسوب به او، این شعرعطار چندان شهرت ندارد وشکل مستزادش تازه پیدا و منتشرشده، چند بیتی از آن را نقل می‌کنیم، از دیوان کامل قصائد وغزل‌ها ورباعیات عطار[1] گرچه به‌یقین معلوم نیست که عطار ومولوی (خاصه عطار) غزل خود را در قالب مستزاد سروده باشند و احتمالاً شاید اصحاب خانقاه و صاحب ذوقی که با موسیقی وشعرآشنا بوده‌اند (مولوی بعید نیست که خود این کار را کرده باشد زیرا آن بزرگمرد اهل‌موسیقی هم بوده، رباب‌می‌نواخته و شاید برای بعضی غزل‌های خود آهنگ هم می‌ساخته بوده باشد؟) برای حاجتی که داشته‌اند این پاره‌های مستزاد را برغزل‌ها افزوده‌اند،

۱: که با نهایت دقت تمام وفوق‌العاده خوب به تصحیح آقای دکتر تقی تفضلی منتشرشده است وبسیاری ازشعرهای اوکه در دیگر چاپ‌های دیوان عطار یا اصلا متروك مانده بود، یا ازبس بی‌دقتی و غلط، ضایع شده بود، بدین وسیله ازترك وفراموشی وضایعی رسته، احیاء شده‌است من جمله همین شکل مستزادکه دربعضی نسخه‌های قدیمی مأخذکارمصحح بوده است وازنظرما قابل توجه تواند بود.

تا به آواز وهمراه موسیقی خوانده شود. این غزل در دیوان عطارچاپ استاد مرحوم سعید نفیسی ساده وبدون مستزادآمده است (چاپ سوم ص ۲۴۱) در کلیات شمس دیوان کبیر مولوی چاپ دانشگاه به‌تصحیح استاد نیك یاد بدیع‌الزمان فروزانفر وغزلیات شمس چاپ صفی‌علیشاه نیز آن غزل منسوب به مولوی که مورد بحث ماست، یعنی:

هرلحظه به شکلی بت عیار برآمد.
دل برد و نهان شد.

به هیچ یك از دوشکل نیامده است، نه ساده نه مستـزاد؛ اما در بعضی کتب بدیع درقسم مستزاد غزل مولوی را نمونه می‌آورند. اینك چند بیت‌ازمستزاد منسوب به عطار تا خواننده تفاوت مشهود بین‌این قسم را باکارنیما ببیند:

نقد قدم ازمخزن‌اسرار برآمد
چون گنج عیان شد.
خود بود که خود برسر بازار برآمد
برخود نگران شد
درموسم نیسان زسما شد سوی دریا
درکسوت قطره
دربحر به شکل در شهوار برآمد
درگوش نهان شد...
اشعار مپندار اگرچشم سِرّت هست
رازیست نهفته
آنچه به زبان از دل عطار برآمد

این بود که آن شد[۱]

می‌بینیم که درمستزاد سرگره‌ی معین ومکرر در همهٔ ابیات نظیر، مصرع‌های کوتاه می‌آید. ازلحاظ قافیه نیز در بعضی نمونه‌ها قافیهٔ پارهٔ مستزاد، تابع قافیهٔ اصل شعر است (اصحاب بدیع این گونه مستزادها را خوش‌ترمی‌دارند) ودربعضی دیگر- مثل همین شعر عطار- قافیهٔ مستقل دارد و در مصرع‌های آزاد، پارهٔ مستزاد نیز به تبع اصل شعر، بی‌قافیه می‌ماند.

غالب مستزادها درقسم غزل ورباعی است وهمه همین حال را دارد. مستزاد را در کتب بدیع چنین تعریف می‌کنند که پارهٔ افزوده‌ای است که در دنبال ابیات، بیاید چنان که شعر در وزن و در معنی به آن نیازی نداشته باشد. بعضی خصوص این بی‌نیازبودن معنی شعر به آن افزوده‌ها را درتعریف مستزاد نیاورده‌اند واگرچنین باشد که شعر به‌آن زنگولهٔ زائد دنبالش، چه درمعنی‌چه درزیبائی و آرایش و کمال، نیازی نداشته باشد، باید «حشو» را به چهارنوع تقسیم کرد: ملیح متوسط، قبیح ومستزاد (!) به هرحال باید برای تفصیل وشواهداین مورد به کتب بدیع متأخر رجوع کرد من جمله ابدع‌البدایع و درهٔ نجفی و علم بدیع فروغی ذکاء الملك اول و ذیل ادیب هروی برعروض همایون، و کتاب استاد نیك یاد عبدالعظیم قریب و کتاب بدیع آقای دائی جواد وغیره،

گویا ابتدا «غزل» یا ترانه (رباعی) را برای این که «قول» مانند خوانده شود، مستزاد می‌کرده‌اند تا خواننده و قوالی اصل ترانه را بسراید و دیگران در ترجیع و فرود آهنگ، آن مصراعك افزوده را

۱: دیوان غزلیات وقصائد عطار به اهتمام و تصحیح دکتر تقی تفضلی، تهران ۱۳۴۱، ص ۲۰۷ - ۲۰۶.

بخوانند و همراهی کنند و رسیلی کنند، به اصطلاح اهل نوحه «دم بگیرند و نفس بدهند» نظیر بعضی تصنیف‌ها و نوحه‌ها. مستزاد شدن غزل عطار وخاصه مولوی نیز که شعرشان مایهٔ گرمی وشور وجمال و سبب ترصیع وقت وحال محافل شیدایی و درویشی و قلندری بوده وهست ـ قرینه مؤید این معنی تواند بود. بعید نیست که این شعر عطار قدیم‌ترین غزل مستزاد شدهٔ مشاهیر بزرگان باشد.

البته ممکن است قوالان خانقاه‌های قدیم شعردیگر پیشینیان را هم تصنیف ومستزاد کرده باشندچنان که بربعضی رباعیات شیخ ابوسعید ابوالخیر وخیام پاره‌ای مستزادی گویا به همان منظور برافزوده‌اند اما این ترانه‌ها چنان است که (مطابق تعریف گروهی از اصحاب بدیع) اصل رباعی درمعنی به‌آن پارهٔ افزوده نیازی ندارد ، نظیر این رباعی مستزادکه مستشرقی آن را به خیام نسبت داده است:

عید آمد وکارها نکو خواهدکرد،
چون روی عروس.
ساقی می لعل در سبو خواهدکرد،
چون چشم خروس.
افسارنماز وپوزه بند روزه،
یك بار دگر،
عید ازسر این خران فرو خواهدکرد؛
افسوس افسوس!

معلوم است که زایده‌ها را بعدها برآن افزوده‌اند، گمان من آنست که قطع و یقین نتوان کرد که ابوسعید ابوالخیر و خاصه خیام خودآن‌گونه مستزادهای کم لطف و وقار سروده باشند.

گرچه غزل‌های ساده هم قول شده است؛ اما انگار مستزادها را اهل موسیقی برای تصنیف نغمه مناسب‌تر و ملایم‌تر می‌دیده‌اند، خاصه آنچه درهمان شاخه بحرهزج مکفوف (مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل) یعنی وزن شعرعطار ومولوی‌بوده، در تذکره‌های عهد صفوی راجـع به قول سازی وکارشعرای اهل موسیقی، گاه‌گاه شواهد این خصوصیت دیده می‌شود (این جا به وزن خاص آن غزل مستزاد بیش‌ترتوجه دارم) وپیش‌تر در تذکرهٔ دولتشاه سمرقندی نیز دیده‌ام که عبدالقادر عودی بر مستزاد مشهورابن‌حسام هروی:

آن کیست که تقریر کند حال گدا را
درحضرت شاهی (الخ)

تصنیفی کرده است. دراین اواخر، خاصه در ایام مشروطیت‌شعرمستزاد رواجی پیدا کرد وهنوزهم دربعضی جراید هزلی وفکاهی رواج دارد.

در کتب بدیع نیز مستزاد را قسمی از اقسام شعر می‌شمارنـد که گفتیم و گذشت. برخی‌ازسفینه‌ها هم فصلی‌به مستزاد اختصاص‌داده‌اند.

رباعی مستـزاد نیـز مانند غـزل‌ها در سرگرهی معین مصـرع کوتاهشان می‌آید ومعمولا بدین ترتیب:

مفعول مفاعلن مفاعیل فعول
مفعول فعول

وازاین قبیل، یعنی رکن یا فعل اول با قسمتی ازرکن یا فعل دوم یا رکن اول با مزاحف رکن دوم. ممکن است پاره مستزاد در رباعی چهارتا باشد یعنی برای هرمصرع یك پاره، مثل رباعی مستزاد منسوب به خیام که نقل شده، وهم ممکن است برای هربیت یك تکه بیاید مثل بعضی رباعیات «مستزاد» ابن یمین من جمله این:

ای چشم سیاه تو بلای دل من

مشتاق تو شد دلم، برای دل من
برخیز و بیا.
گرخواجه تو را روز رها می‌نکند،
آخرشبکی بهررضای دل من،
بگریز و بیا.

اینك یك ترانهٔ مستزاد (در وزن رباعی اما با شش مصرع‌تمام و در واقع سداسی، و دومصراعك) از این یمین نقل می کنیم تا انواع وشواهداین فصل کمابیش‌تمام باشد. این ترانه‌ازلحاظ تعداد مصرع ها و قافیه بندی و همچنین پارهٔ افزوده ، نسبت به نمونه‌های دیگر ندرتی دارد وبرای مقصود ومنظور من دراین قسمت از بحث مناسب‌تر است، یعنی دومصراع کوتاه‌آن کمی بلندتر ازسرگره متـداول در رباعی‌های مستزاد، آمده‌است و ازاین‌حیث نمونهٔ جالب ونادری است وپیداست که شاعرخواسته تازگی‌و تنوع به‌قالب‌شعرخودبدهد:

گفتم زسرلطف، تو ای طرفه پسر،
زآن پیش که مورصف کشدگرد شکر،
خواهم نفسی زصحبتت آسودن،
دانم که رضا داری
ازشام شراب دادنت تا به سحر؛
وانگه که ترا فروشد ازمستی‌سر،
گویم که میان ما چه خواهد بودن،
آیین وفاداری.

به قدری قوالب و اقسام شعرکهن ما یکنواخت و محدود است که کم‌ترین خروج وعدول ازسنن معمول، به مثابهٔ امری نادر وابتکاری به نظرمی‌آید، گرچه تأثیر حاصل آن درعمق و اساس و جان و جمال

حقیقی شعر چندانی نباشد[۱].

می‌بینید که در این نمونه هم دو مصرع کوتاه، سربند معینی و بعین هر دو جا نظیر هم مستزاد شده‌اند ولی باز از لحاظ سوابق کار، اقسام مستزادها بـه هر حال چشم اهل جست و جو را لحظه‌ای به سوی خود می‌خوانند و مقصود ما از این تفصیل همین است نه چیز دیگر.

از مستزادهائی که در ایام نزدیك به ما مشهور شد غـزل مستزاد امیر اتابکی است که مـرحوم وثوق‌الدوله و نیك یـاد رشید یاسمی هم استقبالی از آن کردند و کمی پیش‌تر قصیدهٔ مستزاد فرصت‌الدولهٔ شیرازی و قصیدهٔ کوتاه شادروان میرزا سید حبیب‌اللهی خراسانی پسر جوانمرگ حبیب خراسانی هم بیش و کم شهرتی یـافته‌اند که احتمالاً نیمـا نیز از این شهرت‌ها بی‌خبر شایـد نبوده است. شواهدی در دست هست که نیما به شکل مستزاد توجه داشته است و در آزمایش‌های گوناگون خـود این قـالب را هم آزمـوده است و از آن درگذشته. وجـود بعضی مستزادها در آثار نیما از این معنا حکایت می‌کند که البته مجال

۱ــ این جا خود را موظف می‌دانم که از دوست شاعرم آقای نادر نادرپور و از فاضل معزز استاد احمد گلچین معانی سپاسگزاری کنم که این رباعی را از یك نسخهٔ کهن خطی دیوان ابن یمین استنساخ کرده‌اند که از طریق آقای نادرپور بـه من رسیده است. سند نقل من اتکاء بـه امانت آقای گلچین معانی است زیرا ایشان این رباعی را با دو رباعی مستزاد دیگر که یکی‌شان قبلاً نقل شد در دیوان ابن یمین دیده و یادداشت کرده‌اند، اما در کدام نسخه و کتابت کدام کاتب و از چه قرنی، و محفوظ در کدام کتابخانهٔ شخصی یا عمومی؟ و با چه نام و نشانه‌ها، از مأخذ نقل من معلوم نمی‌کرد و اگرچه در خصوص نقل و استشهاد ما چند وچون پـاسخ این پرسش‌ها تأثیری ندارد، با این‌همه درصورت لزوم از استاد گلچین معانی می‌توان طلب کرد ولی من شخصاً محض نقل وضبط ایشان را سندی ممتاز ومعتبر می‌شناسم.

نیست به همهٔ آن‌ها بپردازیم و لزومی هم ندارد اما یکی دو شاهد می‌توان آورد، از جملهٔ این شواهد، یکی مثنوی مستزاد «شیر» است که از نخستین کارهای نیماست.

قبلا گفتیم که مستزادها غالباً در قسم غزل و رباعی است. نیما در این خصوص نیز کوشیده است کارش پیروی محض نباشد، یا لااقل کما بیش ندرتی داشته باشد. سابقاً غزل و رباعی و حتی شاید قصیدهٔ مستزاد دیده بودیم اما مثنوی مستزاد ندیده بودیم که نیما به‌آن پرداخته است مثنوی مستزاد شیر از آثار قدیم « نیما » و مورخ بهمن ۱۳۰۴ یعنی چهار سال پس از افسانه است. اینک چند بیتی از خواتیم آن‌را به شهادت این قسمت بحث نقل می‌کنیم و قبلا بد نیست دو سه کلمه در خصوص این شعر گفته شود تا سر رشته به‌دست خواننده بیاید.

« شیر » قطعه شعری است کنائی و رمزی که ظاهراً «نیما» حال و هنجار و سخن و حماسه خوانی شیر را کنایه از کار و شیوه و رمز بیان احوال و روحیه و خصال خویش گرفته است که در مقابل معاندان بی‌هنر، جانوران دیگر از قبیل روباه و خر وغیره، حماسه می‌خواند، از پرورش طبیعی و مادر و کسان خویش سخن می‌گوید و « می‌غرد غریدنی هولناك » و خشم و خروش دارد که چرا شیر گرسنه بخوابد و « بیابد به هر چیز روباه دست » و پرسش هائی از این گونه می‌کند و گوئی می‌خواهد حمله و هجوم آورد و داد، از بی‌هنران بگیرد. اما سرانجام ازین در می‌گذرد و در دل بر ناتوانی ایشان می بخشاید و می‌گوید :

بریزم اگر خونشان را به کین
بریزد اگر خونشان بر زمین
همان نیز باشم که خود بوده‌ام

به بیهوده چنگال آلوده‌ام
وزان گونه کار،
نگردد در آفاق نامم بلند،
نگردم به‌هر جایگاه ارجمند،
پس آن‌به مرا چون کز ایشان سرم
ازین بی هنر روبهان بگذرم
کشم پای پس
ازین پس ببخشودتان شیر نر
بخوابید، ای روبهان بیش تر
که‌در ره دگر یك‌هماورد نیست
به جز جانورهای دلسرد نیست
گه خفتن است
همه آرزوی محال شما
بخواب‌است‌ودرخواب گرددروا
بخوابید تا بگذرد از نظر
بنامید آن خواب‌ها را هنر
ز بی‌چارگی.
بخوابید این دم که آلام شیر
نه درمان پذیرد ز مشتی اسیر
فکندن کسی‌را که در بندگی‌ست
مرا مایه ننگ و شرمندگی‌ست
شما بنده‌اید!

شاهد دیگر منظومهٔ بالنسبه مشهور ومفصل‌خانوادهٔ سرباز اوست که نیما در ۱۳۰۵ شمسی سروده است. این منظومه در قالبی آمیخته از

مثنوی ومستزاد سروده شده است که همچنان ندرت دارد. دوبند از آن را برای خاتمهٔ این فقره می‌آوریم.

از آغاز فصل پنجم زن سرباز کـه شوهرش درجبهه برای نیکلا ـامپراطور روس ـ می‌جنگد، در کلبـهٔ فقیرانه و بی‌نـور خود بـا طفل شیرخوارش، تنها مانده، گرسنه و بی‌یار ویاور، گلاویز بـا خیالات و اوهام است. چشم به راه شوهـر تیره روز خود کـه هردم می‌پندارد، یا آرزو می‌کند که اینك خواهدآمد واو وفرزندش را ازگرسنگی ومرگ نجات خواهد بخشید. اما،

این زمان گوئی هرچه بـود، از هوش
رفت و حتی شمع نیز شد خاموش
تکـه‌ئـی مهتـاب از ره روزن
سر برون آورد، اندرین مسکن
هرکجا خاموش هرطرف تیره‌ست
چشم‌ها خیره‌ست
گوئیا جنگی است، عشق را با بخت
هرچه از هرچیز، می‌هراسد سخت
مـادر از بچـه، بچـه از مـادر
روی گهواره می‌نهـد، زن، سر
پیش چشم اوست شوهر مهجور
چون خطی کم‌نور... الخ[1]

۴ـ شکل و قالب ترانه‌های محلی و نحـوهٔ وزن گـرفتن آن‌ها ـ شك نیست که «نیما» با انواع این‌گونه ترانه‌ها، چه‌ترانه‌های مازندرانی

۱ـ نیما، زندگی و آثار، به کوشش دکتر جنتی عطائی ، تهـران، آذر ۱۳۳۴، ص ۹۷.

و چه ترانه‌های عام همهٔ ایران و چه آن‌ها که در تهران بر سر زبان‌هاست آشنا بوده است. همکاری و معاشرت او با صادق هدایت که از قدیم‌ترین ایام با «نیما» دوست و آشنا بوده‌است (نیما منظومهٔ بزرگ مانلی خود را به او تقدیم کرده‌است.) ازمؤیدات این معنی‌است. من خود بار ها، اعجاب و تحسین «نیما» را راجع به ترانه‌های ملی شنیده‌ام. او صادق هدایت را نیز تحسین می کرد که اولین بار به جمع آوری ترانه ها و آثار فولکلوریك ایران برخاسته بود و بسیاری‌از آن‌ها را درمجلات و کتب انتشار داده بود.

می دانیم که اوزان ترانـه ها با اوزان عروضی متفاوت است و دارای حالتی است انگار معلق و بینابین اوزان هجائی و عروضی، با خصلتی خاص خود ترانه‌ها .

« ... برخی‌از این‌ترانه‌های ملی بدون قافیه، نمونه‌ئی ازطرز ساختمان قدیم‌ترین شعـرهای فارسی و شاید از سرود های ماقبل تاریخی نژادآریاست... سرودهای اوستا (نیز) بـدون قافیه و مانند همین ترانه‌های عامیانه است [۱].»

بی‌شك نیما به شکل و قالب و نیز به وزن ترانه ها توجه داشته است از خصلت وزن متغیر و حالت ملایمت و کشداری فتری و کوتاه و بلندی‌های‌خاص ترانه ها، به‌خوبی آگاه بوده‌است. او درهمهٔ جهات کلی و امورمربوط به‌شعر وهنر، همواره بسیار کوشا بود که به‌طبیعت و سادگی وصفا گرایش داشته باشد. اصلا این خصلت اصلی وطبیعی او بودکه از هرگونه تکلف و تصنع و ساختگری بیزار بود. باری که نزد او بودم می‌گفت (البته عین عبارات او به یادم نمانده ، فقط مفهوم

---

۱ ــ صادق هدایت، نوشته‌های پراکنده ص۲۹۹ ــ ۲۹۸.

سخن او را می‌نویسم) :

« اقتضای اوزان عروضی اینست که آدم بسیار مبادی آداب و لفظِ قلم حرف بزند و حال آنکه در طبیعت چنین نیست. ترانه‌های عامیانه و لالائی‌ها و دو بیتی‌های روستائی چه‌قدر از ایـن لحاظ به طبیعت نزدیك‌تر است و چـه ملایمت و نرمشی در وزن‌گرفتن دارد.»

این سخن نمونهٔ توجه و علاقهٔ خاص او به ترانه‌های عامیانه و اوزان فنری و روانگی طبیعی آن‌هاست. باری اینك چند بیتی از بعضی ترانه‌های‌عامیانه‌را ذیلا نقل‌می کنیم تا نمونهٔ مشهود وشکل مکتوب‌این قبیل موزونات نیز در پیش‌روی خواننده و اهل تحقیق بوده باشد:

یکی بود، یکی نبود
سر گنبد کبود، پیر زنکه نشسته بود
اسبه عصاری می کرد
خره خراطی می کرد
شتره نمدمالی می کرد...
فیل آمد به تماشا.
پاش سرید توحوض شا. افتاد و دندونش شکست
گفت: چه کنم، چاره کنم
رومو به دروازه کنم...

□

راسی؟
جون خاله ماسی؟

تو بودی که ماس میخواسی؟
چارقدگارس می‌خواسی؟
یه‌دس لباس می‌خواسی؟

□

یك کلاغی به سر دیوار ایمابی
آهای‌های، آهای‌های
کلاغه پرزد و رفت
دیوار سرجا بی
آهای‌های آهای‌های...

نمونه راکافی است. گرچه این ترانه‌ها وبسیاری امثال این‌ها در ذهن و حافظهٔ اغلب مردم ایران هست اما جز ترانهٔ اخیر باقی را من از گرد آوردهٔ صادق هدایت نقل کرده‌ام، ازکتاب نوشته‌های پراکنده او و فقط ترانهٔ اخیر(یك کلاغی) را ازمحفوظات ویاد خود به‌این‌جاآورده‌ام.

۵ـ قالب بعضی‌ازاقسام‌نوحه‌های قدیم (نیما خودنوحه‌سرانیزبود.) بخواهش بعضی همروستائیان که‌از لحاظ وزن وقافیه (در قالب نوحه‌های متداول) تنوعی بیشتر ازدیگر قوالب شعررسمی ادبی به‌خودپذیرفته. به عنوان مثال از کلیات یغمای جندقی شاعر هزال معروف، چندبیتی دراین فهرست ثبت می کنم.

... آفتاب چرخ دین رالشکری ز اختر فزون،
آبگون،
تیغ‌ها در قصد خون؛
برمکش هان ازنیام صبح خنجر، آفتاب!
آفتاب!

باز کش سر، آفتاب!
برق حسرت کشت این غم حاصلان را برگ وبر
خشك و تر ،
سوخت اندر یکدیگر
خود تو دیگرشان مزن در خرمن آذر، آفتاب!
..
آفتاب!
باز کش سر، آفتاب!...[۱]»

از حیث قالب و شکل و وزن در نوحه‌ها آنچه به مقصود من نزدیك‌تر است، این و نظایر این است که در «کلیات یغما» ودیگر کتب نوحه و مرثیه‌های مذهبی امثالش فراوان است ولی به شهادت بحث ، همین مثال بسنده است چنان که آشکار است این شکل به اشکال «نیمائی» بی‌شباهت نیست یعنی در آن تساوی تعداد ارکان و افعال عروضی در مصرع‌ها رعایت نشده .

نوحه «یغما» در مزاحف رمل است. درمصرع اول تعداد ارکان و افعال سالم و مزاحف چهار است و در مصرع دوم یك و در مصرع سوم دو. همچنین تا آخر، بدین گونه:

« فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات[۲]
فاعلات
فاعلاتن فاعلات...»

برای دیدن نمونه‌های دیگر این گونه تنوعات و توسعات در

---

۱ ــ کلیات یغمای جندقی، چاپ افست، تهران ۱۳۳۹، ص ۲۸۶.
۲ ــ یا رکن آخر: فاعلن.

نوحه‌ها من‌جمله به‌کلیات‌یغما رجوع کنید (چاپ مذکور ازص۲۸۴ تا ۳۰۳) و نیز کلیات صامت بروجردی و محرق الفؤاد از ملا رضا محزون الذاکرین رشتی و دیگر و دیگران.

این‌جا اجـازه بدهید از حضراتـی مثل «فلان و بهمان و بیسار و این‌ها[1]» بپرسیم که‌چرا «یغما» ودیگران حق‌دارند و برایشان ایرادی واردنیست که‌بدین گونه‌توسع‌بجویند و دروزن، آن‌هم برای‌موضوعاتی از قبیل نوحه و مرثیه و سرود سینه‌زنی، اما «نیمـا» حق نـدارد چنین وسعت‌طلبی‌وگشاده‌دستی‌در وزن داشته باشد، وانگهی برای‌موضوعات متنوع شعری خویش ومعانی بلند وجلیل و حسیات عالی و انسانیش؟

۶ـ شکل مکتوب‌ونحوهٔ وزن‌گرفتن شعر در زبان‌های‌اروپایی، «نیما» به‌زبان فرانسه‌آشنا بود و از این‌طریق با شعر فرنگان فی‌الجمله ربط و مختصرسروسری داشت شاید در ایـام جوانی بیشتر ولی بعدها کم وکمتر کتاب ارزش‌احساسات او از این ربط و آشنایی حکایت‌هـا می‌کند. خود او گفته‌است. وما به‌جای‌خود در این کتاب نقل کرده‌ایم که آشنایی بازبان خارجی راه تازه‌را درپیش‌پای من‌گذاشت. مرحوم جلال آل‌احمد درمقالهٔ مشهور وسودمند خود نوشته‌است:

> قبل‌از مطالب‌دیگر، اگرتحولی‌راکه او به‌وزن شعرخود داده است، اثری ازادبیات‌فرانسه بدانیم، راه ناصوابی‌نرفته‌ایم[2].

۱ـ این‌عبارت را ازیك مقالهٔ شادروان مجتبی مینوی درمجلهٔ یغما عاریت دارم حالا یادم نیست کدام وکجا: ایشان «بیستار» نوشته‌اند و درکتب لغت نیز چنین‌است و مرادف فـلان و بهمان بیستارست اما در تداول عامهٔ اهل‌توس (مشهد) «بیسار» و «بیسال» گویند.

۲ ـ از کتاب دید وبازدید و هفت‌مقاله آل‌احمد، مقالهٔ مشکل نیمایوشیج، امیرکبیر، تهران،دی‌وبهمن۱۳۳۴،ص۱۸۹. این‌مقاله ابتدا دراردیبهشت ۱۳۳۱ چاپ‌شد.

اگر من این نکته‌را در مقالهٔ آل‌احمد ندیده بودم، دراین‌رقم از فهرست شاید فقط با اشاره به‌آسانی و آزادی بیشتر شعرهجائی‌فرنگ وتوجه به‌نجابت خونی وخانگی‌آن برای‌خود ایشان و به‌شکل‌مکتوب و ارائهٔ نمونه‌ای ازآن، دراخص مورد وزن، اکتفا می‌کردم ومی‌گفتم مثل بعضی نمونه‌های باقی‌ماندهٔ شعرهجائی ایران، شعر هجائی فرنگ نیز می‌تواند نظر جویندهٔ آزمونگری را در مسیر تجارب گوناگونش جلب‌کند. اما من دراین‌کتاب درفصل‌کوشش‌های بی‌حاصل وتجربه‌هائی‌که نتیجهٔ مطلوب‌ازآنها به‌دست‌نیامده است ومتروک‌مانده، مفصلاً به‌این‌نکته پرداخته بودم وکارها و چاره‌جوئی‌های بسیار کسان را (من جمله مرحوم‌حاج میرزا یحیی‌دولت‌آبادی‌و نیک‌یاد لاهوتی کرمانشاهی‌که با توجه به‌دو نژاد ونتاج شعر فرنگی ـ فرانسوی و روسی ـ به‌تقلید اشعار هجائی پرداخته‌اند و حاصل‌کارشان را دیده‌ایم و می‌شناسیم) در این زمینه بررسی‌وارزیابی کرده‌بودم. اما می‌بینم‌که این‌قول آل احمد دراین خصوص، به‌جای‌خود، داوری ونظریه‌ای است، آن‌هم ازکسی که درشناختن یا لااقل‌شناساندن «نیما» ازآن دوسه‌چاروپنج‌نفر نخستین است ودرغالب موارد نشان داده‌است‌که موج‌گیر حساس و هوشیاری دارد و تیزگوش وبیدار است، چنان‌که هر وزش‌تازه‌ای‌را دراقسام هنر و ادب این آبادی بسیار زود درمی‌یابد یا دست‌کم زودتر از دیگران حساسیت خودرا بروزمی‌دهد. من همچنان‌که داوری اورا بسی‌محترم می‌دارم، به‌خود نیز حق می‌دهم‌که راجع به‌عبارت قبل از مطالب دیگر کمی متأمل شوم وعلت این تأمل‌را بی‌شك ناآشنائی خود با ادبیات فرانسه، خاصه اوزان‌شعری و عروض این ادب می‌دانم و همین حال

نمی‌گذارد مثل گذشتن از ناحیه‌ای روشن (به‌قول آل‌احمد راه صواب) بسرعت و بی‌تأمل بگذرم و چون چنین است باقبول اهلیت او رأیش را به‌عنوان رأی داوری واقف و آشنا (که لابد آن‌ناحیه برایش روشن بوده است) از ارقام حتمی و لازم فهرست نه‌گانهٔ خود می‌شمارم و با آن که در تأثر نیما ازفرنگان اصرار بسیار وجزم مبالغه‌آمیزی ندارم، اما سهم‌تأثیر شعروادب فرانسه ـ یا عموماً فرنگ‌را البته درجهات‌دیگر شعر وتحولات هنرنیما نه‌درخصوص‌وزن، امری‌مسلم وازنواحی‌روشن بحث‌های مربوط بشعر اومی‌دانم.

دربسیاری از امور دیگر مربوط به‌شعر اگر نیما «قبل‌از مطالب دیگر» متأثر از فرنگان باشد، جای دارد وآثارش گاه حکایت از آن می‌کند اما درامر وزن اعتقادمن چنین نیست. راه تازه‌ای‌که نیما ازآن سخن می‌گوید، چراغش وزن است و مذهب مختار او در وزن نشان می‌دهد که با هوش وبصیرت و ژرف‌بینی‌بسیار، ازسرنوشت گمشدگان و بی‌سرانجامان در راه‌های «بسیار تازه» به‌خوبی پندگرفته است‌ومسألهٔ اهلیت‌خون و قرابت و نجابت خانگی‌را ازیاد نبرده‌است ومثل کسانی که‌گویند « ما چنین کردیم، ما چنین نهادیم، آئین آئین‌ماست، فرمان فرمودهٔ ما» من ومائی از این جنس وجنم‌ها درکارش نمی‌بینیم و حالا می‌فهمیم که مرد به‌خیلی حساب‌های دقیق آشنا بوده است.

بودند و هستند کسانی که « خیلی‌خیلی نو و خیلی پیشرو » و نفساً یك رأس«آوانگارد پرزانته»بودندواز آن‌سوی بام‌افتاده‌اند؛ اما نیما هرقدمی که برمی‌داشت، به قول خودش جای قدم قبلیش را فراموش نمی‌کرد، کجاست . و همچنین جای قدم بعد را ؛ زیرا آزموده‌ها را

نمی‌آزمود و می‌دانست کسانی که مدام ولاینقطع بی‌توجه به‌جای‌قدم‌ها در حال دویدن بسوی پیشند ، به سینهٔ خودشان صدمه می‌زنند و زود از نفس می‌افتند. او می‌دانست که درشب هولناك زندگی ودر این راه دور و درشتناك ، فاصلهٔ بسیارگرفتن از همراهان سفر و دور ماندن از قافله، خطرناك است. این درست که مسألهٔ اساسی حرکت و راهسپاری وطی مراحل است، امانفس دورافتادن فرق نمی‌کند، وقتی دورافتادی چه از این‌طرف، چه از آن‌طرف. زندگی و زنده بودن، خیلی حواس جمع وحساب درست می‌خواهد. وقتی آدم از قبیله وقافلهٔ خودش دور بیفتد، درهمهٔ قبایل دیگر غریب‌است. خون آدمیزاد ازخاك است‌وخاك قبیله برای‌آدم نجیب دامنگیر. من گفته‌ام:

نه هرکه دم می‌زند، یا که قدم می‌زند
زنده توان گفتنش یا به‌سوئی رهسپار

۷ ـ قول‌ها و تصنیف‌ها ـ پابه‌پای غزل از ایام قدیم نوعی شعر ملحون هم نزد اهل ذوق وشعر وموسیقی شناخته و متداول بوده است که‌به آن قول می‌گفته‌اند و آن‌را مرادف «غزل» به‌کار می‌برده‌اند، حافظ گفته است:

مغنی نوای طرب ساز کن
به قول و غزل قصه آغاز کن

و گفته :

بلبل از فیض گل آموخت سخن، ورنه نبود
این همه قول و غزل تعبیه درمنقارش

«قول» نوعی «غزل» بوده است. دراوزان شنگ وشاد وضربی که اهل‌موسیقی برای آن نغمه و آهنگ می‌ساخته وتصنیف‌می کرده‌اند وخوانندگان و قوالان،شعررا همراه با آهنگ می‌خوانده‌اند. چنان‌که استاد جلال همائی در مقالهٔ سودمند غزل وتحول اصطلاحی آن درقدیم و جدید[1]» تحقیق کرده‌اند:

کلمهٔ تصنیف به تعبیر «تصنیف قول» و «تصنیف صوت» و «تصنیف عمل» ونظایر آن یعنی ساختن نغمه‌وآهنگ، بسیار آمده و تدریجاً دراثر کثرت استعمال، مضاف الیه «قول» و «صوت» و «عمل» حذف شده ولفظ «تصنیف» تنها وبدون ذکر مضاف الیه در معنی آهنگ‌سازی و تصنیف صوت و قول و غزل، مصطلح و متداول گردیده است. نمودار این تحول، کتاب عالم‌آرای‌عباسی است تألیف ۱۰۲۵ ه . ق. که گاهی اصطلاح «تصنیف قول وعمل» را آورده است ... و گاه‌هم «تصنیف» تنهارا، با حذف مضاف‌الیه به‌همان‌معنی... گفته است . . . لفظ «تصنیف» هم در ابتدا با همان مفهوم مصدری به‌معنی آهنگ‌سازی و ساختن قول و نغمه وصوت استعمال می‌شده. آن‌هم تدریجاً به‌توسع مجازی تغییر معنی داده و در مفهوم حال مصدر یعنی قول و غزلی که موافق

---

۱ ــ مجلهٔ یغما ، سال‌سیزدهم، شماره۲، اردیبهشت ۱۳۳۹، ص۷۷ به‌بعد.

آهنگ موسیقی ساخته شده باشد، مصطلح شده‌است[۱].

مقصود ما همین اصطلاح است. بعضی از اهل تحقیق معتقدند که سرود «خسروانی» و «لاسکوی» پیش از اسلام نیز نوعی «قول» بوده ـ که سراینده که احتمالاً نوازنده هم بوده ـ در بزم‌ها می‌خوانده است، منتها اوزان «خسروانی» و «لاسکوی» هجائی بوده است. ما به‌جای خود، مستقلاً و به‌تفصیل دربارهٔ «خسروانی» و «لاسکوی» بحث خواهیم کرد[۲].

در قسمت مستزاد به‌غزل‌های قول‌شده در عرف اصطلاح قدیم اشاره کردیم اما چنان‌که می‌دانیم آن‌گونه شعرها اوزان عروضی دارند و کوتاه و بلندی مصرع‌هاشان مستزاد است نه به‌صورت تصنیف‌ها که شکل مکتوبشان حدفاصل بین شعر و نثر است و اوزان جدا از موسیقی‌شان نیز همین حال را دارد (شبیه قسمی از نوحه‌ها که درواقع تصنیف مذهبی عزا و مرثیه است).

ظاهراً ازجهات عمومی و کلی درساختن قول‌ها وتصنیف‌ها و شعرهای ملحون، سه‌شیوه متداول است:

الف ـ این که سرایندهٔ «قول» خود سازندهٔ آهنگ نیز باشد. اگر دربارهٔ چگونگی ساختن و پرداختن خسروانی‌های قدیم به‌علت فاصله‌های بعیدزمانی، سند قطعی ومعتبری نداشته باشیم، از زمان‌های نزدیک به‌خودمان اسناد و روایاتی داریم که بنا برآن‌ها می‌دانیم که چنین شیوه‌ای

---

۱ ــ همان مأخذ، ص ۸۲.

۲ ــ این بحث جداگانه درمجلهٔ یغما، سال سیزدهم، شماره ۱۰، دیماه ۱۳۳۹، ص ۴۹۹ به‌بعد منتشر شده است. به‌ضمیمه‌های آخر کتاب مراجعه شود.

در ساختن قول‌ها به‌کارمی رفته. مقصودم کار مرحوم شیدا وجاودان یاد عارف قزوینی است که هر دوخودشان توأماً هم آهنگ و هم شعر را می‌ساخته و می‌سروده‌اند. همهٔ کسانی که درنوشتن احوال این دوتن و خاصه «عارف» تفصیلی داده‌اند، متذکر این نکته شده‌اند.

آنچه مسلم به‌نظر می‌رسد اینست که ایـن شیوه، طبیعی‌ترین و بهترین روش قول‌وتصنیف‌سازی است. ترانه‌های محلی توأم باآهنگ نیز که همه دلنشین ولطیف و گیراست؛ گویا ابتدا، به‌همین شیوه ساخته شده باشد، یعنی هردو عنصر ـ شعر و موسیقی ـ پرداختهٔ ذوق و ذهن یك تن بوده باشد کـه چنین ترکیب کامل و زیبائی دارد . جزآن کـه کم کم به‌مرور دربیش‌وکم فراز وفرودهای هرترانه، در شعروآهنگ، از جانب صاحب‌ذوقان و صاحب‌طبعان بعدی وبعدها تصرف‌ها شده و رفته‌رفته کمال‌یافته تاامروز هرترانه وشعرمحلی درواقع هرقول محلی، به‌صورت یك پاره جواهر درخشان به ما رسیده. هـم امروز نیز بسیار بندرت البته نزد تصنیف‌سازان این شیوه معمول است.

ب ـ شیوه دوم که امروز در موسیقی کشور ما رواج فوق‌العاده و تقریباً کامل دارد، اینست که آهنگساز در مایه‌ای از الحان مـوسیقی ایرانی (واخیراً شله‌قلمکاری از ایرانی و ترکی وعربی و فرنگی وغیره با سرقت ترانه‌های محلی ومسخ کردن آنها) آهنگی می‌سازد و به‌چند «گوشه» از گوشه‌های مشهور مقـام و «دستگاه» آمـدورفتی می کند ، آن‌گاه این آهنگ راکه عبارتست از حدودی در اصوات، با سرایندهٔ شعرتصنیف در میان می گذارد و او درقالب آن‌حدود، کلمه می‌ریـزد. چنان که واضح است این‌شیوه چندان طبیعی نیست وغالباً عنصر سخن

در این تصنیف‌ها متکلفانه‌تر وضعیف‌تر از نغمه است وگاه بالعکس. از این رو معمولاً چیز اصیل و زیبائی از آب درنمی‌آید چنان‌که در میان تصنیف های امروز بسیار بسیار بندرت چیزی پیدا می‌شود که احیاناً به‌شنیدن بیارزد، اغلب نزدیك به‌تمام تصنیف‌های امروز بسیار بی‌ارزش وپست وچرند حتی مفتضح است و مایهٔ آبروریزی، آهنگ‌از شعر بدترست شعراز آهنگ فاسدتر ونتیجهٔ ترکیب از هردومفتضح‌تر، به‌حدی که واقعاً مایهٔ فساد ذوق‌عامه وبدتراز سوهان روح‌است ولاجرم به‌هیچ نمی‌ارزد وعمری‌هم ندارد، دو روزی خوانده می‌شود صفحه و نواری‌را کثیف می کند وبعدهیچ ... بگذریم.

ج - شیوهٔسوم عکس شیوهٔدوم‌است که پیش‌ترهاچنان که‌گذشت در مورد بعضی غزلهای خوش‌آهنگ و رباعی‌های دلنشین در کشور ما رواج داشت اما امروز به‌تقریب متروك شده است ولی در فرنگ رواج بیشتری دارد. چنان‌که موسیقیدانی شعری‌را بپسندد و برای‌آن آهنگ بسازد، یعنی عنصر«سخن» قبلاً وجود داشته‌باشد و بعد عنصر «نغمه» برآن افزوده آید.

گرچه این‌نکته خارج از امر تصنیف وقول‌است ومربوط به‌اپرا و اپرت و امثال این‌هاست اما قسمت بزرگی از موسیقی فرنگان از لحاظ کلی چنین حالی‌داردکه برروی داستان‌ها، یا افسانه‌ها یا شعرها آهنگ ساخته‌اند.

ساختن یك‌قول و تصنیف دلنشین و عالی کار بسیار ظریف و دشواری است اگر ازعنصر سوم‌که آواز خواننده و قوال باشد (وچه قدرهم باید مناسب وملایم حال قول ونغمه باشد) - بگذریم، دو عنصر

دیگر یعنی موسیقی و شعر باید بسیار هماهنگ و به اصطلاح فرنگان «آرمونیزه» شده باشند تا تصنیفی نغز و دلپسند بوجودآید و هیچ یك نباید بردیگری تحمیل شده‌باشد و اصالت دیگری‌را مخدوش کند.

شیوه «ج» این‌جا مورد بحث‌ما نیست و آنچه در آن مربوط به‌مستزادهاست دربحث راجع به‌مستزاد نوشته شد، اما باتوجه به‌آنچه گذشت وچنان‌که نمونه‌های موجود تصنیف‌ها گواهی می‌دهد اوزان شعری تصنیف‌های «الف»و«ب» نه‌مطابق‌قواعد عروضی‌است‌نه‌هجائی، نه اوزان ترانه‌های عامیانه ونه هیچ ایقاع و نقرهٔ منظمی خارج از حال تغنی ونوای خود شعر، بلکه وزن آن‌شعرها فقط و فقط تابع موسیقی همراهشان است وچون‌جمله‌های موسیقی همراه آن‌سخنان‌سرودگونه، بسیار متنوع و دارای‌کوتاه وبلندی‌های گوناگون است؛ شعرهای‌تابع آن نیز طبعاً همچنان وزن می‌گیرند و از این‌رو به‌پاره‌ها و جمله‌های شعری بلند وکوتاه ومتنوعی تقسیم می‌شوند که غالباً جدا از موسیقی و نغمه‌هاشان ناموزون به‌نظر می‌رسند، اگرچه وزنی خاص دارند.اگر گاهی درآن‌ها مصرعی یاپاره‌ای پیداشودکه به‌وزنی از اوزان‌عروضی درآید یا نزدیك باشد غالباً برسبیل‌اتفاق است، والبته این اتفاق گاه به‌نفع عروض و توسعهٔ اوزان شعری تمام شده است چنان که دیدیم وزن معروف افسانه نیما قبلاً دریکی دوتصنیف عارف(ونیز در بعضی نوحه‌ها که‌گفتیم از این‌لحاظ‌گاهی حالشان مثل‌حال تصنیف‌است) آمده و همچنین وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلات فاع» ـ و رکن اخیر گاه : فع ـ(که‌ملك‌الشعراء بهارقصیدهٔ زیبا وشیوائی درآن سروده‌است و در دیوانش نوشته شده که وزنی‌است‌نو و اختراع بهار است)حال‌آن‌که

درتصنیف‌مشهور مرغ سحر خوداوشایدناخودآگاهانه چندمصرع به‌این وزن درآمده.

در تصنیف‌هـای «عارف» از این‌گونه جمله‌ها و پاره‌هـای شعر ملحون بسیار است که با عروض قرابتی دارد و قابل آنست که عیناً یا بامختصر تصرفی جزء اوزان شعری شود یعنی بی‌همراهی موسیقی نیز نظم وضرب وحالت موزون دلنشین و خوشاهنگی دارد.

گرچه درکتبء روض‌وشواهد زحافات بحور ـ اگردقت‌شود ـ از این‌جنس نمونه‌ها توان‌یافت اما مجموعه‌ای‌از آن‌ها دریك قطعه شعر ـ جز درتصنیف‌ها که رواج و انتشار شکل مکتوبشان به‌کلـی تازگی دارد ـ دیده نمی‌شود.

متأسفانه‌درکتب تذکرهٔ قدیم ازتصنیف‌های‌آهنگسازان وشعرای تصنیف‌ساز چیزی نقل نکرده‌اند. درین خصوص اغلب به چند کلمهٔ مختصر ازاین‌قبیل‌که فلان‌کس در نواختن فلان‌ساز بی‌نظیر بود، یـا تصنیف‌ها وقول‌های‌بی‌نظیری بسته‌بود،یامثلاً درمقام، دوگاه، نیشابورك و ... تصنیف قول‌ها وعمل‌های عالی کرده بود،کـه از غایت اشتهار حاجت به‌نقل نیست وخلاصه از این‌گونه عبارات اکتفاکرده‌اند و این جای تأسف است مثل این‌که آن اشتهار همیشه باقی می‌مـاند؛ خیلی نادر است‌که احیاناً در تذکره‌ای بیتی از تصنیفی نقل شده باشد. گویا معمولاً تصنیف‌ها را لایق ذکر در کتب تـذکرهٔ ادب نمی‌دانسته‌اند، چنان‌که ما نیز امروز ـ ومتأسفانه به‌حق ـ همین داوری را داریم واین حال موجب شده‌است که‌از تصنیف‌های پیشینیان به‌کلی بی‌خبربمانیم. یك وقتی من از تذکـرهٔ نصرآبادی اسامی و مـوارد ذکر خطاطـان و

نقاشان و موسیقیدانان و اهل حرفه‌های مختلف را یادداشت می کردم. نتیجهٔ نام گروه کثیری نقاش و خطاط و موسیقیدان و اهل‌حرفه‌های دیگررا استخراج کردم که از آن جمع، نوزده‌نفر موسیقیدان، اعم از آهنگساز و تصنیف‌ساز و نوازنده و آوازخوان بوده‌اند. ازجمله نکاتی که درین جستجو و مطالعه به‌آن برخوردم یکی این‌بود که آهنگسازان آن‌عهد اغلب شعر تصنیف‌های خودرا خود می‌ساخته‌اند، یعنی مثل گروه شیوهٔ «الف» سازندهٔ آهنگ و سرایندهٔ شعر یك‌نفر بوده مگر دربعضی موارد نادر که فی‌المثل شعری ازقدما مورد توجه قرارگیرد و یاکسی‌بخواهد که آهنگسازی برای آن شعرآهنگ بسازد، چنان که‌در خصوص‌شمس تیشی شیرازی در تذکرهٔ نصرآبادی آمده است[1].

می‌گوید :

«تصنیفی‌ساخته در نغمهٔ بیات و اصول‌سماعی بسیاربه‌کیفیت بسته، این‌شعرِ خسرو را هم تصنیف ساخته:

ای خال و خط و زلف تو آرایش دیده
ای دیده بسی دیده و مثل تو ندیده

وآن‌گاه گوید:

«اکثر تصنیفات شعرخودش است».

درمورد دیگری گوید :

شاه‌مراد، خوانساری درفن موسیقی و ترکیب تصنیف و قول

---

۱ ــ چاپ وحید، ص ۸ــ۱۴۷.

وعمل بی‌مثل ومانندبود و شاه‌عباس ماضی (یعنی شاه عباس درویش ـ اول ـ) توجه بسیار به‌او داشت، چنانچه برسراین تصنیف که درمقام دوگاه ونوروز وصبا بسته وشعرش اینست:

صد داغ به‌دل دارم زآن دلبر شیدایی
آزرده دلی دارم، من دانم و رسوائی

به‌انعام و خلعت سرفراز گردید[1].

به هرحال چنان‌که ازین تذکره و همچنین تذکره های دیگر برمی‌آید اغلب شعرهای تصنیف‌های قدیم، شعرهای عروضی بوده وبا لحن و شیوهٔ کلام‌ادبی‌معمولی نیز که‌برای‌آن‌ها آهنگ ساخته‌می‌شده، تك و توکی نمونه‌ها که نقل کرده‌اند، همه ازین معنی حکایت می کند، خیلی خیلی نادر است که جز این باشد، یعنی شعری خاص تصنیف و احیاناً بیرون از اوزان معمولی عروض، وانگهی با لفظی و لهجه‌ای غیر ادبی ثبت کرده‌باشندمثل این نمونهٔ‌نادر که‌من درهمان‌تذکرهٔ‌نصرآبادی به‌آن برخوردم ـ که به‌نظرم نمونهٔ جالب و بی‌نظیری‌است ـ و از آن‌جا نقل می کنم[2]:

«سامعا ، بیرام بیك نام‌داشت ولد باقربیك همدانی... در علم موسیقی و نظم تصانیف خیلی ربط داشت، چنان‌که تصنیف مشهوری در نغمهٔ زابل و اصول بسته، شعر آن تصنیف اینست :

---

۱ ـ چاپ مذکور، ص ۹ـ۳۱۸.

۲ ـ چاپ مذکور، ص ۳۲۳.

«قامتت سروی ز سروستان نازه ،
چشم مستت ،
به اشاره دلنوازه.»

اینك نمونـه‌ای از تصنیف‌های امروزی یعنی ترانهٔ «مرغ‌سحر» سرودهٔ «ملك‌الشعرا بهار» که سخت‌مشهور است و از قول‌هائی است که به‌خلاف معمول عمر بیشتری یافته زیرا بسیار به‌قوت و با حال و شور سروده شده‌است ومعانی بلند وارجمند عصر مارا محتوی‌است‌وعناصر متشکلهٔ آن نیز همه خوب و هماهنگ است و درین زمینه می تـوان آن‌را نمونه‌ای موفق وکامل شمرد این‌قول از ایام کودکی تاکنون بـا صدای بسیار عالی و بی‌نظیر قمرملوك‌وزیری- خوانندهٔ‌آزاده وهنرمند راستین بهشتی‌حنجرهٔ‌فقید ـ همراه باشعر بهار درگوش‌من طنین خودرا نگه داشته‌است وهنوز هم ازآن لذت می‌برم[1]:

بند اول:

مرغ سحر، ناله سرکن
داغ مرا تازه‌ترکن
زآه شرربار ،
این قفس را
برشکن و زیر و زبرکن
بلبل پربسته زکنج قفس درآ
نغمهٔ آزادی نوع بشر سرا

---

۱ ـ از مجلد دوم دیوان ملك‌الشعرا بهار ، ص ۵۲۴.

وز نفسی عرصهٔ این خاك توده را
پر شرر کن.
ظلم ظالم
جور صیاد ،
آشیانم، داده بر باد.
ای خدا، ای فلك، ای طبیعت
شام تاریك ما را سحر کن.
نوبهار است، گل به‌بار است
ابر چشمم، ژاله بار است
این قفس چون دلم تنگ و تار است
شعله فکن در قفس، ای آه آتشین.
دست طبیعت ، گل عمر مرا مچین.
جانب عاشق، نگه‌ای تازه گل، ازین
بیش‌تر کن.
مرغ بی‌دل شرح هجران
مختصر، مختصر، مختصر کن.

بند دوم :

عمر حقیقت به‌سر شد.
عهدووفا پی‌سپر شد،
نالهٔ عاشق،
ناز معشوق،

هردو دروغ و بی اثر شد.
راستی و مهر و محبت فسانه شد
قول و شرافت، همگی از میانه شد.
از پی دزدی وطن و دین بهانه شد.
دیده تر شد.
ظلم مالك،
جور ارباب؛
زارع از غم، گشته بی‌تاب.
ساغر اغنیا پر می ناب.
جام ما پر زخون جگر شد.
ای دل تنگ، ناله سر کن.
از قوی‌دستان حذر کن.
از مساوات صرف‌نظر کن.
ساقی گلچهره، بده آب آتشین
پردهٔ دلکش بزن، ای یار دلنشین
ناله برآر از قفس، ای بلبل حزین
کز غم تو،
سینهٔ من، پر شرر شد.
کز غم تو،
سینهٔ من،
پر شرر، پر شرر، پر شرر شد.[1]

---

۱ ــ «آهنگ این تصنیف از آقای مرتضی نی‌داود است» این یادداشت و ←

می‌بینید که برسبیل اتفاق و من‌حیث‌لایشعر، چنین افتاده است ــ بدون این که هنگام سرودن توجهی به این شده باشد یا قصد و عمدی درکار بوده باشد ــ که در بند اول پارهٔ « این قفس چون دلم تنگ و تار است» و «ای خدا، ای فلك، ای طبیعت» و همچنین «شام تاریك ما را سحر کن» و نظایر و قرینه‌های این‌ها نیز در بند دوم این تصنیف به‌وزن افسانهٔ نیماست و پارهٔ «شعله فکن در قفس ای آه آتشین» تقریباً عین همانست که گفتیم بهار قصیده‌ای در آن وزن گفته قصیده‌ای با این مطلع که از قصاید خوب و بدیع بهار است:

غم مخور ای دل که جهان را قرار نیست
وآنچه تو بینی به‌جز از مستعار نیست[1]

و می‌بینید که جملات موزون و مصرع‌های این تصنیف دارای کوتاه و بلندی‌های بسیار متنوع است و اوزان آن‌مصرع‌ها دارای تنوعی است و خاصه شکل مکتوبش (من براین شکل مکتوب ازلحاظ شباهت به‌ظاهر کار نیما مخصوصاً بسیار تکیه‌می کنم) برای ذهن جویا وپویه‌گر

→

توضیح راجع به‌سازندهٔ آهنگ ترانهٔ مرغ‌سحر را من‌ننوشته‌ام. وقتی مقالهٔ نوعی وزن درمجلهٔ ماهنامهٔ پیام نوین چاپ می‌شد (چاپ‌سوم‌مقاله) دیدم درحاشیه افزوده شده است. پرسان‌شدم، معلوم شدکسه گویا مدیر وقت مجلهٔ مذکور شادروان روح‌الله خالقی افزوده است چون مـن از این که چه‌کسی‌بوده‌است سازندهٔ آهنگ بسیارخوب‌وحماسی مرغ سحر بی‌خبر بودم، و این‌حاشیهٔ توضیحی روشنگربودکه به‌حق یـاد و ثبت

←

نیما درزمانی که به‌فکر پیدا کردن مفری از بن‌بست بوده، مثل هرپدیده و ایده و شنیده‌ای جالب به خوبی قادر است نظر جویندهٔ کوشایی چون اورا به‌جانب‌خود مشغول وبرای کسب آزادی و شکستن‌بن‌بست شیوه‌های‌متداول،متوجه‌کند ولحظاتی‌چند اورا به‌تأمل ودقت‌فراخواند وسرانجام، شایدهم به‌آزمایش وکار وادارد .

می‌دانیم که در ایام جوانی نیما تصنیف‌های سیاسی‌وغیرسیاسی (عاشقانهٔ) عارف شهرهٔ کوی و برزن‌ها در همهٔ اقطار ایران زمین بسوده است و به‌راستی مصداق «زبانزد خاص‌وعام» و چه‌بسیار بزم‌های حال و عشرت اهل ذوق و ساز و سرود راگرم و پرشور می‌کرده است . مرحوم کسروی‌تبریزی به‌نظرم درتاریخ مشروطیت خود (یا جایی دیگر

→

می‌کرد نام یك‌هنرمندبزرگوار دیگررا که درایجاد این‌ترانه تأثیر اصلی و بنیادی داشته است یعنی درواقع نیمی از ارزش وقدر این کار از آن او وحاصل قریحهٔ هنرمند و خلاق او بوده است. از این‌جهت من این یادداشت را همچنان به‌حال خود باقی گذاشتم وبا تکریم و احترام و بزرگداشت یادمی‌کنم از این ارجمندان وخدمتگزاران‌حقیقی و گرانقدر فرهنگ وهنر ملی سرزمین وکشورخود، و درود می‌فرستم برباد ونام‌همهٔ آن عزیزان: **خالقی، نی‌داود، قمر وملك‌الشعرا بهار.**

۱ــ در دیوان ملك‌الشعرا بهار، برادر فاضل و گرامی بهار در توضیحی که در خصوص این‌قصیده نوشته‌اند، وزن قصیده‌را از ابداعات عروضی بهار شمرده‌اندگرچه این‌حرف تاحدودی به‌جا و درست است، اماسلماً بهار پس‌از سرودن مرغ‌سحر به‌این ابداع الهام شده است و آهنگ «مرغ‌سحر» یعنی سازندهٔ آن‌آهنگ هم درین ابداع سهمی دارد.

از نوشته‌ها و مقالات‌او ،که درین لحظه دقیقاً نمی‌دانم کجا؟) از تأثیر ایـن ترانه‌های پرشور ملی حتی درکودکان کوچـه و بازار تبریز یـاد می‌کند، که‌ازخاطرات ایام جوانی‌گسروی است و از این تأثیر سودمند عـارف به‌نیکی وقدرشناسی و احترام سخن می گوید ومی‌دانیم که این نشان همنوائی و همدلی ولبیك مردم بوده‌است بـا ترانه‌های میهنی و ملی عارف و امری شایع ورایج درهمهٔ ولایات ایران‌زمین آن‌روز واز یادکردها و خطوط دیدنی چهره و طرح تصویرکشورما در آن زمان، یکی‌هم این حال وحکایت بوده است.

و باری، نیما، اگر نه درکوی وبرزن، بی‌شك درخانه وخلوت خود، یکی ازجملهٔ همان لبیك‌گویان و همنوایان بشمار تواند آمد، و چطور ممکن‌است‌که نیما مثلاً این یا نظایر این نگاره و انگاره را ندیده باشد، ننوشته، نخوانده، نشنیده، یا دربارهٔ آن نیندیشیده‌باشد که:

گریه‌کن، که گر سیل خون گری، ثمر ندارد.
ناله‌ای که ناید ز نای دل ، اثر ندارد.
هرکسی که نیست، اهل دل، ز دل خبر ندارد.
دل ز دست غم مفر ندارد.
دیده غیر اشك تر ندارد.
این محرم و صفر ندارد.
گر زنیم چاك ،
جیب جان، چه‌باك
مردجزهلاك،

هیچ چارهٔدگر ندارد.
زندگی دگر، ثمر ندارد[1]...

این ازبهترین و پرشورترین تصنیف‌های سیاسی وملی عارف است که درواقعهٔشهادت شهیدبزرگوار وفدائی‌خدمتگزار سردارنجیب ایران کلنل محمد تقی‌خان پسیان درچهاربند سروده‌است. مافقط بنداول آن‌را نقل کردیم.

نوعی ازتصنیف‌های عارف از لحاظ وزن حالتی دارد بینابین شیوهٔ «ج» و «الف» که قبلاگفتیم وگذشت یعنی این که این‌نوع ـ اگر چه‌عملاً به‌شیوهٔ «الف» سروده شده ـ وزنش به‌اوزان عروضی بسیار نزدیك است چنان که‌گویی سراینده درمایه‌ای از بحری تصنیف سروده است منتها مصرع‌هارا با تنوع بیشتری از مستزادها کوتاه وبلند اختیار کرده، قطعهٔ اخیر که نقل کردیم هم تقریباً چنین بود. این‌نوع به‌مقصود ما نزدیك‌تر است و ازشواهد بسیار روشن بحث‌ما در این‌قسمت‌تواند بود. اینك نمونه‌ای از این نوع خاص وجالب تصنیف‌های عارف که یك‌ترانهٔ غنایی عاشقانه وتوصیفی‌است وماتمام آن‌را نقل می کنیم:

باد فرح‌بخش بهاری وزید.
پیرهن عصمت گل‌را درید
نالهٔ جان‌سوز زمرغ‌قفس
تا به‌گلستان رسید.
قه‌قه کبك دری،

---

۱ ـ نقل از دیوان عارف، چاپ‌سوم، تهران ۱۳۳۷، تصنیف بیست‌ودوم، ص ۴۱۳.

پنجهٔ شاهین چرخ،
بود چو از خود سری،
بی‌درنگ ،
زد به‌چنگ؛
رشتهٔ عمرش برید.
تا به‌قفس اندرم .
ریخته یکسر پرم .
بایدم از سر گذشت؛
شاید از این در پرید.
کشمکش وگیرودار، اگر گذارد.
کجروی روزگار، اگر گذارد.
پای گل از باده، ترکنم دماغی ،
نیش جگرخوار خار، اگرگذارد.
این دل بی‌اختیار، اگر گذارد.
گوشه‌کنم اختیار، اگر گذارد.
ز آه دل آتش زنم، به‌عمر بدخواه.
دیدهٔ خونابه‌بار، اگرگذارد[1].

این تصنیف‌را «عارف» در بیات‌زند پنج شش‌ماه بعداز تصنیف معروف شوستر (که در ۱۳۲۹ ه . ق . ساخته شده) سروده است. می‌بینید که خود الفاظ درمصرع‌های‌این‌تصنیف، جدا ازآهنگ‌موسیقی هم، نوعی وزن منظم دارد و از ابتدا تاچند مصرع‌به‌آخر مانده، وزن ترانه‌کوتاه وبلندی و درشروع و خاتمهٔ مصرع‌ها کاملاً همانند ومشابه

۱ ــ دیوان عارف، چاپ‌مذکور، تصنیف یازدهم، ص۳۷۷ــ۳۷۶.

کار نیماست و خیلی نزدیك به‌شیوهٔ او و کارهای ابتـدایی او دریـن اسلوب است انگار دربحر سریع (چنان‌که در طرح این وزن قبلاً از نظر شماگذشت) کسی به‌سبك او غزلکی سروده باشد. البته مقصودمن فقط وزن شعر و شکل ظاهرکار و شروع ها و خواتیم مصرع‌هاست در قسمت‌های اول (پیش‌از: کشمکش و گیرودار ... الخ) این تصنیف از «کشمکش و گیرودار ...» به بعـد نیز شروع‌ها همانند و متشابه بـاقی قسمت‌هاست، فقط در خواتیم مصرع‌ها اضافه‌ای دارد[1].

۸ ــ موشحات و زجل‌ها ونیز اقسام دیگری ازقوالب‌گوناگون متوسع و متنوع و بالنسبه آزادتر ازقصاید و رجزها و مـزدوجات و غیره که شعرای قدیم‌عرب، دراقطار مغرب واندلس (اسپانیا) درآن‌شکل و شیوه‌ها شعر می‌گفته‌اند.

بی‌شك یکی‌از چشم‌اندازها و نظرگاه‌های نیما همین‌اقسام‌ساده و آزاد شعر قدیم عرب اندلس بوده است از قبیل «موالیا» و«موشح» و «زجل» و «کان‌وکان» وامثال‌این‌ها. برای‌آشنایی‌بااین‌قوالب واقسام‌باید به‌کتب‌مبسوط‌تواریخ‌ادبیات‌وشعرعرب‌دراندلس‌رجوع کردونیز کتبی که فصولی به‌این‌گونه اشعار اختصاص داده‌اند از قبیل مقدمهٔ ابن‌خلدون[2]

---

۱ ــ درهمهٔ موارد نقل‌های این‌فصل، فقط همین نکتهٔ شباهت‌های ظاهری و قوالب موزون مقصود ماست، نه‌روح وباطن شعر ونحوهٔ بیان وتعبیرات وتشبیهات ودیگر امور معنوی‌کار، که فرسنگ‌ها باکار نیما فرق‌دارد.

۲ ــ که خوشبختانه به‌فارسی‌هم ترجمه شده‌است و ترجمهٔ بسیار خـوب و کاملی‌نیز، استاد ارجمند وگرانمایه محمد پـروین گنابادی در تـرجمهٔ مقدمهٔ ابن‌خلدون الحق سنگ‌تمام گذاشته‌اند.

و مجانی الادب و (مجانی‌الحدیثه) ج ۵ و ادبـاء العرب فـی الاندلس و عصرالانبعاث تـألیف بطرس بستانی و خـاصه کتاب المستطرف فی کل فن المستظرف تألیف شهاب‌الدین‌احمد ابشیهی کـه فصولی مبسوط در ایـن موضوعات دارد. درفارسی‌عجالة[1] ترجمهٔ مقدمهٔ ابن‌خلدون(ج۲ ازفصل ۴۶ به‌بعد و خـاصه قسمت موشحات وازجال اندلس ص ۱۲۵۶ به بعد) مخصوصاً باحواشی‌وتوضیحات سودمند ادیب لغوی فاضل‌ودستوربان گرانمایه و ارجمند استاد پروین گنابادی دریچه‌ای‌است‌برای‌این آشنایی. ما دراین‌جا فقط به‌دوقسم «موشح» و «زجل» اشاره می‌کنیم.

باری‌که من نزد نیما بودم و اوگله می‌کـرد از «فلان وبهمان و بیساروواین‌ها» که چگونه به‌ظواهر واعراض دودستی‌محکم چسبیده‌اند و برداشتن قدمی‌را به‌سوی تجدد و رهایی از قیود دست وپاگیر، کفر می‌دانند؛ پس‌از پاره‌ای‌گله‌گزاری و بث‌شکوی‌گفت (عین عبارت او البته به‌یادم نمانده مضمون کلی کلام او را نقل می‌کنم):

نظیر این‌کارها راکه مـا امروز می‌کنیم هزار سال [مسلماً دقت درتاریخ منظورش نبود بلکه همین‌طور کلی وبی‌قصد تعیین دقیق‌زمان چنان که‌معمول‌است می‌گفت] پیش‌عرب‌ها کرده‌اند. بردارید، بخوانید. هیچ‌کس هم آن‌هارا اذیت و آزارنکرده، فحش‌بهشان‌نداده وازنان‌خوردن نینداخته‌شان. بلکه برعکس حتی آدمی مثل « ابن‌خلدون» با بلندنظری و

---

۱ ــ اخیراً کتابچه‌ای هم به‌نام موشح تألیف یکـی از فضلای معاصر مـا به‌فارسی منتشر شده‌است که درآن‌مؤلف بموشحات پرداخته، نمونه‌هایی نیز باترجمه نقل کرده‌اندکه درحد خود سودمند و مغتنم‌است.

دقت و بصیرت تمام، شعرهاشان‌را نقل و نقادی و ثبت کرده و راه و رسمشان را نشان داده. تنها در این خـراب شده است که ...

من با تعجب پرسیدم : چطور هزار سال پیش در شعر عـرب؟ به‌اتاقی دیگررفت و کتابی آورد (گویا ادباءالعرب فی‌الاندلس بـود) و نمونه‌هایی خواند و نشان داد. من‌البته آن‌روز متوجه دقایـق اشارهٔ او نشدم و گذشت. بعدها یعنی امروز که مختصرك آشنایی بسیار ابتدایی و جزیی فقط با ظواهر بعضی از اقسام شعرعرب خاصه این نوع شعر بالنسبه آزاد قدیم عرب پیدا کرده‌ام (و درین ـ چنان‌که در همه هرچه مرا هست ـ مدیـون آن بزرگوار عزیزم) دانستم که مقصود او البته وجود لمحه‌ای و بارقه‌ای از آزادی و تنوع و توسع در آن‌قسم‌شعرهای عربی‌است.

به‌هرحال من موشحات و زجل‌هـا و آن اقسام‌را از نظرگاه‌های تجارب وسنجش‌های‌او می‌شمارم‌و اینك‌ذیلاً بعضی‌از نمونه‌های آن‌گونه اشعار عربی‌را دراین فهرست نقل می‌کنم.

قبلاً گفته باشیم که نظایر این توسعات و تغییرات در شعرفارسی هم وجود داشته ودارد ونوآوری یـا کار عمیق و راه ابتکاری چندانی نیست واقسامی‌است مثل انواع گوناگون مسمطات ومسمطات‌ترکیبی و اسجاع ومستزادها وغیره که‌ما خود داریم‌وشبیه بعضی‌تنوع‌طلبی‌های اخیر درنسبت وتناوب وقرارگاه مصرع‌هایی که‌باهم قافیه دارند وامثال این‌ها یا آمیخته ودرهمی از دوسه نوع آن‌ها. منتهاش آنست که مثلادر

تعریف «کان و کان» بخوانیم:

له وزن واحد و قافیة واحدة، ولکن الشطر الاول من البیت ، اطول من الثانی [۱] (کان و کان ـ دارای یك وزن و یك قافیه است، اما نیمهٔ اول بیت درازتر ازنیمهٔ دوم است)

اینك موشحی از «اعمی طلیطلی» (یا بنا به ضبط استاد «پروین گنابادی»: تطیلی) :

کیف السبیل الی صبری؟
و فی المعالم،
اشجان .
والرکب فی وسط الفلا
بالخرد النواعم
قدبان.

قبل ما توجه دادن خواننده به قالب شعر وترتیب وقرار مصرع‌ها و وزن آن‌هاست . ترجمهٔ این ابیات به‌روایت استاد «پروین گنابادی» چنین است :

چه گونه می‌توانم به‌شکیبایی راه بیابم ؟
و حال آن که نشانه‌های راه،

---

۱ ـ ابشیهی، المستطرف، به‌تصحیح محمد الزهری الغمراوی، مصر ۱۳۱۴ قمری، ج۲، ص۱۹۳. از خانم دکتر سیمین دانشور که نخست این کتاب را برای من به‌مسئولیت خود مدتی از کتابخانه‌ای امانت گرفتند، سپاسگزارم، بعدها خود درشیراز این کتاب را پیدا کردم و خریدم.

غم‌انگیز است.
کاروان (هم‌اکنون) در میانهٔ صحرا
با نرم‌تنان شرمگین (رهسپار است)
و دور می‌شود.

این موشح ازلحاظ ترتیب‌مصرع‌ها وقوافی در مقدمهٔ ابن‌خلدون (طبع‌بولاق) باضبط ونقل استاد«پروین گنابادی» مختصر اختلافی‌دارد از این قرار :

کیف‌السبیل الی،
صبری، و فی‌المعالم اشجان ؟
والرکب فی وسط‌الفلا
بالخردالنواعم قدبان

در هردو ضبط، شکل شعر در قیاس با قصایـد عرب، از حیث تساوی طولی مصرع‌ها (تساوی ارکان وافاعیل) و قوافی وغیره،سزاوار توجه است.

وباز موشح دیگری از ابوبکر ابیض که ازلطایف موشحات‌است همراه ترجمهٔ آن با توجه به‌روایت استاد «پروین گنابادی» می‌آوریم، جزآن‌که ترجمهٔ هرمصرعی‌را لفظ به لفظ ـ حتی‌المقدور ـ درزیرش می‌نویسیم :

مالذلی شرب راح
لذت نمی‌بخشید به من نوشیدن باده ،

علی ریاض الاقاح

بر چمن‌های پر گل گاو چشم،

لولا هضیم الوشاح

اگر نمی‌بود باریك میانی،

اذا أتی فی‌الصباح

که چون می‌آید در بامداد،

اوفی‌الاصیل

یا شبانگاه

اضحی یقول:

می‌گوید:

ماللشمول[1]

چه بود باده را که

لطمت خدی

سیلی زد به گونه‌ام

و للشمال

و باد را، که

هبت فمال

بوزید، و خم گرفت،

غصن اعتدال[2]

شاخهٔ نورس معتدل؟

---

۱ ــ درضبط استاد گنابادی: «ما للشمول لطمت خدی» در یك‌مصرع است.

۲ ــ درضبط استاد گنابادی: «غصن اعتدال، ضمته بردی» دریك‌مصرع‌است.

ضمته بردی؟

که من پوشاندمش به ردایم؟

مما ابادالقلوبا

او از آن‌هاست که تاراج می‌کند دل‌ها را،

یمشی لنا مستریبا

می‌خرامد ما را، دو دل.

یا لحظه رد نوبا

وه! که نگاهش سوی گناه می‌راند.

و یالماه الشنیبا

و فریاد از آن لبان گندمگون که در زیرش دندان‌هایی است

بردغلیل

مانند تگرگ (و سیراب کننده)

صب‌علیل

شفابخش بیماری

لایستحیل

که به زوال فراموشی نمی‌سپرد

فیه عن‌عهدی

عهد او را

ولایزال

و پیوسته

فی کل‌حال

در هر حال

یرجو وصال

آرزومند وصال است

وهو فی‌الصد

وگر چند او روی بگرداند.

قوافی فراوان این شعر نیز جلب توجه می‌کند. به‌هرحال باید برای آنچه غایب‌است ازقیود والزامات جانشین دیگری‌باشد. همچنین قوافی قبلی که در آن «معالم» و «اشجان» با «نواعم» و «بان» قافیه داشت. اما آنچه بیشتر مورد توجه ماست، مسألهٔ وزن وکوتاه‌وبلندی مصرع‌ها و شکل‌ظاهری شعراست که می‌بینیم برخلاف سنت جاری و ساری‌شعر عرب وعجم‌است. دیدیم که مصرع «کیف‌السبیل‌الی‌صبری» بلندتراز مصرع «اشجان» یا «فی‌المعالم» بود. گویا این‌قسم اشعار را، همراه با موسیقی می‌خوانده‌اند و جز اوزان معمولی شعر، توازن جملات شعری با جملات موسیقی هم در آنها رعایت می‌شده است به‌نحوی‌که البته‌کیفیت آن برما روشن نیست و نتواند بود، چون در جایی ثبت‌نشده است. گرچه شعرعرب غالباً درمطابقت با عروض‌خیلی راحت و «کشدار» است و دامنهٔ اختیارات و اجازات شاعر آن‌قدر وسیع‌است و شعرا آن‌قدر از این جوازات استفاده می‌کنندکه به‌قول عبید زاکانی ــ در آن رسالهٔ نقیضهٔ لغتنامه وفرهنگ‌هزلی‌که دارد ــ : «ناموزون : شعر عرب» توان‌گفت. اما ازلحاظ هماهنگی و هموزنی با ارکان عروضی، مثلا در موشح اخیر، مصراع‌ها مطابق نظم خاصی کوتاه وبلند سروده شده است و شعر در شاخه‌های مزاحف بحر رجز

است و به‌عنوان نمودار تمام یك‌مصرع بلند ویك مصرع کوتاه آنرا، منجمله:

مالذلی شرب راح
اوفی‌الاصیل

می‌توان فی‌المثل چنین تقطیع کرد:

مستفعلن فاعلاتن (تن‌تن‌تتن، تن‌تتن‌تن)
مستفعلاتن[1] (تن‌تن تتن تن)

یا قریب به‌این.

به‌هرحال همهٔ مصرع‌های این‌موشح چنین است. مثل دومصرع در شیوهٔ نیما دربحر رجز به‌شرحی که گذشت. درخصوص موشح و زجل و اقسام‌این‌گونه شعرهای بالنسبه‌آزاد ازقیود معمول درشعرعربی اشاره به‌یك نکتهٔ اصلی واساسی خالی از فایده نیست و آن‌کیفیت سادگی لفظ وآزادی قالب ولطف معنی‌آن‌هاست. نخستین خصلت این‌گونه اشعار همین خصلت است وگریز از آرایش‌ها و تعقیدها و تقیدات وصنایعی که به‌این سادگی و زلالی آسیب رساند وآنرا تیره و ازلطف و صفا دورگرداند. دراین باره گفته‌اند: «شعر را هنگامی می‌توان موشح نامید که خالی ازتکلف باشد»[2].

از این‌رو طبیعی است که یکی‌از نظرگاه‌های نیما این قسم شعر اندلس = اسپانیا باشد وبه‌این‌گونه تجارب ومواریث آن‌ها توجه‌داشته

---

۱ ــ کدمساوی است با: مستفعلن فع.

۲ ــ مقدمهٔ ابن‌خلدون، ترجمهٔ استاد پروین گنابادی ۲ ج، ص۱۲۶۶.

باشد زیرا اوهم می‌کوشید تا شعر ما را از بار زنجیر قیود و تکلفات ، سبك و آزاد کند وبه‌سرچشمه‌های زلالی و صفا برساند و اما «زجل» که نوعی شعر تصنیف‌گونه است: چنان‌که در مقدمه ابن‌خلدون آمده:

چـون فن موشح سرایی درمیان مردم اندلس رواج یافت و عموم‌اهالی به‌علت روانی‌نوع وزیبایی‌شکل وترصیع‌اجزای (توازن کلمات) ایـن‌گونه شعر، ازآن استقبال کردند؛ تمـام مردم ـ شاعران ـ شهرهای گوناگون بدان سبك شعرها سرودند و به زبان محلـی‌خود آن شیوه را تقلید کـردند و بـی‌آنکه به‌اِعراب (حرکات آخر کلمه) مقید باشند و فـن نوی از آن ابداع کردند که آن‌را به‌نام «زجل» خواندند وتااین روزگار (روزگار «ابن‌خلدون») آن شیوه را همچنان حفظ کرده‌اند و بر حسب مقاصد و مضامینی که می‌اندیشند؛ بدان اسلوب «زجل» می‌سرایند و از این‌رو انواع قابل تحسین و شگفتی به‌یادگار گذاشته‌اند و...

ومجال وسیعی‌برای‌بلاغت دراین اسلوب به‌دست‌آورده‌اند. نخستین کسی کـه این شیوهٔ «زجل سازی» را ابداع کـرده ابوبکربن قزمان (متوفی ۵۵۵ هـ . ق) است و هرچند پیش‌از او هـم در اندلس زجل سروده‌اند، لیکن شیرینی‌اسلوب و قالب‌ریزی متناسب معانی در الفاظ دلپسند وزیبایی تراکیب جذاب این فن در روزگار «ابن‌قزمان» پدید آمده است[۱].

---

۱ ــ مقدمه، ترجمهٔ مذکور ج۲، ص ۱۲۷۳ .

استاد«پروین گنابادی»درحاشیهٔ فصل «موشحات وازجال اندلس» درمورد «زجل» نوشته‌اند:

«زجل به‌فتح «ز» و «ج» درلغت به‌معنی «به‌شادی آوردن» و «بلند کردن آواز» است ودر تداول ادبیات اندلسیان برنوعی شعر آهنگ‌دار نظیر تصنیف‌هائی که در رقص به‌کار می‌رفته، اطلاق می‌شده است...»[۱]

اما هماهنگی موسیقی با شعرهای به اسلوب «زجـل» ظاهراً از نوع قول کردن غزل‌ها وتصنیف نغمه‌برای مستزادها و شعرهای خوش آهنگ ومورد‌پسند مردم باید بوده‌باشد به‌همان شیوهٔ مذکور درفقرات سابق وخصلت اصلی زجل‌ها و اقسام نظیر آن‌ها بیشتر همان اجتناب‌از تکلفات و قیود و تعهدات معمول درشعر غیر آزاد مرسوم عرب‌ازقبیل اِعراب و الزام قافیه داشتن همهٔ ابیات وتساوی طولی همهٔ مصرع‌ها که یکنواختی ناخوشایندی مغایر با تنوع و سبك روحـی ملازم رقص و دست‌افشانی و پایکوبی‌ها دارد؛ وامثال این قواعـد متداول در شعر متکلفانهٔ رسمی باید باشد وخلاصه ازمقولهٔ کسب پـاره‌ای آزادی‌ها و عدول ازقیود جاری مرسوم.

مؤید این معنی هم نمونه های موجود زجل‌هاست که می‌بینیم در آنها بسیاری ازقیود متروك مانده است و هم قول «ابن‌خلدون» که می‌گوید :

---

۳ ــ همان‌مآخذ ص۱۲۵۷.

«طریقهٔ زجلی در این عهد (عهد او) در اندلس، شیوهٔ عام و رایج شعراست چندان‌که حتی در سایر بحورپانزده‌گانه هم به همین شیوه شعرمی‌گویند ولی به لغت عامیانهٔ خودشان.[۱]

(و آن را شعر زجلی می‌نامند)

اگر تنها وزن تصنیفی مقصود بود، دیگر ذکر بحور پانزده‌گانه چرا کند؟ یعنی در بحور پانزده‌گانه هم تصنیف می‌سازند؟! همچنین قول «احمدابشیهی» در «المستطرف» که درخصوص «اعراب» یا«لحن» در اقسام‌هفتگانه این‌قبیل اشعار صحبت از مغتفر(یعنی بخشوده،درخور چشم‌پوشی وبخشش‌وگذشت) ومجازبودن یا نبودن می کند وفی‌المثل ازجمله می‌گوید سه‌قسم از ایـن‌اقسام (شعرالقریض ، موشح و ذوبیت) حتماً باید معرب (دارای اعراب یعنی مطابق قواعد نحو و دستور زبان عرب) باشند ولحن (یعنی غلط نحـوی و دستوری) وسهل‌انگاری در آن‌ها لایغتفر (نابخشودنی) است و در سه قسم‌دیگر (زجل، کان وکان و قوما) شاعرآزاد است که بعضی‌قیود راکنارگذارد ودریك‌قسم (موالیا) معمولا حالت بینابین و برزخ میان آن‌دو حال حاکم است[۲].

اینك نمونه‌ای از زجل‌های ابن‌قزمان به‌نقل از مقدمهٔ ابن‌خلدون طبع‌بولاق (استاد پروین گنابادی اصل شعررا نقل نکرده‌اند و ما اصل عربی شعررا برای این‌ناحیه از بحث خود لازم داشتیم ـ شکل مکتوب اصل‌را می‌خواستیم نه‌معنی و ترجمه‌را ـ به‌همین لحاظ این شاهدرا از

---

۱ ــ مقدمهٔ ابن‌خلدون ، طبع بولاق، ص۵۹۷. و ترجمهٔ استاد گنابادی ، ج۲، ص۱۲۷۹.

۲ ــ المستطرف، چاپ‌مذکور، ص ۱۸۵.

طبع بولاق نقل کردیم):

و عریش قدقام علی دکان
بحال رواق
و اسد قد ابتلع ثعبان
فی غلظ ساق
و فتح فمه بحال انسان
فیه الفوان
و انطلق یجری علی‌الصفاح
و لقی‌الصباح [۱]

شأن نزول و ترجمهٔ این «زجل» بنابه‌روایت استادپروین گنابادی از این قرار است که :

ابن‌قزمان روزی با برخی ازیاران خود به‌گردشگاهی می‌رود و باآنان در زیرسایبانی می‌نشیند، رو به‌روی ایشان مجسمهٔ شیری از سنگ مرمر بوده است و از دهـن آن‌آب برروی تخته‌سنگ‌هایی فرو می‌ریخته که پلکانی‌راتشکیل می‌داده‌اند. ابن‌قزمان می‌سراید: «سایبانی برروی تختی ساخته‌شده‌است ـ که مانند رواقی است ـ و شیری کـه ماری را به درشتی ساق بلعیده‌است ـ و دهان‌خودرا همچون انسانی که درحال هکچه (سکسکه) زدن باشد باز کرده است ـ و آن مـار از

۱ ـ مقدمه ابن‌خلدون، طبع بولاق مصر، سال ۱۳۲۰ ه . ق، ص۵۹۴ .

آنجا غرش کنان بر روی تخته سنگ‌ها دوان و گریزان است.»[۱]

مقصود ازمار گریزان و دوان برتخته‌سنگ‌ها، آبیست که از دهان شیرسنگی برپله‌ها فرو می‌ریزد.

برای خاتمه دادن به‌این ردیف از فهرست، نخستین «دور» از دوازده «دور» (بند) زجل منقول درالمستطرف را ذیلا نقل می کنیم [۲] قافیهٔ اصلی بند اول (نفار، قفار، اقمار...) درمصرع آخر (النهار) ودو مصرع قبل‌از آن (جهار) درهر بند رعایت می‌شود و قوافی بینابین متفاوت ومختلف است (تسود ـ سود ـ اسود ـ و احمر ـ اسمر) و ترصیع (بان ـ اغصان ـ یادآور: غزلان) نظیر بعضی مسمط‌گونه‌های «نیما». یادآوری و تکرار این‌نکته گمان نمی کنم لزومی داشته باشد که منظور ما بیشتر توجه به شکل ظاهر و شباهت این‌قسم قوالب با کارهای نیماست ونه چیز دیگر:

قل لغزلان وادی مصر والشام ، یقصروا اذاالنفار.
لهم اجمل حشاشتی مرعی، و فوادی قفار.
مصر والشام فیها ملاح اقمار.
بالمحاسن تسود
ابیض و ذا أحمر
و ذا ملیح أسمر

---

۱ ـ مقدمه، ترجمه گنابادی، ج۲، ص ۱۲۷۴.
۲ ـ المستطرف ، چاپ مذکور ، ص۱۸۸.

لوعیون نجل سود
و ذا غزال صار یفوق علی‌الغزلان
و یصید الاسود
و ذا غصن بان أهیف قوام قد و قد الاغصان جهار
و ذا بدرالکمال قد ظهر فی‌اللیل
و ذا شمس‌النهار.

۹ـ بعضی آزمایش‌های ناقص و ابتدایی که مقارن با نخستین کوشش‌های نیما، گه‌گاه به‌طور پراکنده در بعضی مطبوعات دیده می‌شد. نظیر تنوعات وتوسعاتی که بعضی‌صاحب‌ذوقان روزگار به‌هوای تجددطلبی به قوالب اشعار خود می‌دادند که البته ندرةً واحیاناً گاه خالی از ابتکاری هم نمی‌نمود، واگرچه به‌سرانجامی که مطلوب‌باشد، نرسیده بود وناقص و شکسته بسته چیزکی بی‌نظام و هنجار بود، اما با این‌همه شاید احیاناً می‌توانست الهام‌بخش کارها وکوشش‌های بهتر و کامل‌تر بوده باشد. مانند این‌نمونه که ممکن‌است نیما (به‌احتمال بسیار) این ونظایراین‌را هم دیده باشد و به‌هرحال برای فهرست من نمونه‌ای درخور توجه تواند بود، خواه نیما آن‌را دیده‌باشد یا ندیده باشد، ما حق داریم در ردیف چشم‌اندازهای تجارب گوناگون او، این‌را هم منظور داریم. مقصودم قطعه‌ای است از بانو شمس‌کسمائی که در مجلهٔ آزادیستان چاپ تبریز آمده‌است مجله‌ای که‌گویا چندصباحی‌به‌مدیریت تقی‌رفعت و همکاری‌چندتن از تواندیشان و پیشگامان زمان‌او منتشرشده است و از جدال‌ها ومقالات ومناظرات ایشان با اصحاب انجمن‌ومجلهٔ دانشکده ملك‌الشعرا بهار و یاران وهمفکران او(که در مجلد دوم

کتاب ارزشمند از صبا تا نیما تألیف فاضل‌دقیق و صاحب‌بصیرت آقای یحیی آرین‌پور نقل‌های مبسوطی از آن مناظرات شده است ومغتنم و درخور توجه کاری است) چنین برمی‌آید که جوانهائی کوشا وتجدد خواه بوده‌اند، اگرچه شیفته ومستغرق درفرنگ‌وناپخته وسطح‌اندیش وکم‌مایه در مواریث فرهنگ ملی و ادب فارسی و شرقیات. من خود این مجله وشعر را ندیده‌ام و ایـن ردیف ـ شماره ۹ ـ از فهرستم اتکاء برقول و استناد ازنقل وخطابهٔ آقای دکتر رعدی آذرخشی دارد وباتکیه به امانت و صحت کار ایشان در نقل ونقد، نقد ونقلی می‌کنم ازمجلهٔ آزادیستان[1].

ز بسیاری، آتش مهر و ناز ونوازش
ازین شدت گرمی و روشنایی و تابش؛
گلستان فکرم،
خراب و پریشان شد، افسوس!
چوگل‌های‌افسرده افکاربکرم،
صفا وطراوت زکف‌داده، گشتند مأیوس.
بلی، پای بر دامن وسر به‌زانو نشینم.
که چون نیم وحشی، گرفتار این سرزمینم.

۱ــ آقای دکتر رعدی آذرخشی چنان‌که ازخطابه مفصل وحیرت‌انگیزو تأسف‌آورایشان درکنگره شعر برمی‌آید ـ که‌من نسخهٔ ماشین شده‌ای از این خطابه‌را به‌لطف دوست‌جاهد وپرشورم سیروس‌طاهباز دیـده‌ام ـ قطعهٔ بانو شمس کسمائی را از شمارهٔ ۲۱ شهریور ۱۲۹۹ شمسی، مجلهٔ آزادیستان نقل کرده‌اند، والعهدة علیه.

نه یارای خیرم،
نه نیروی شرم.
نه تیر ونه تیغم بود، نیست دندان تیزم.
ازین روی در دست همجنس خود در فشارم.
زدنیا و ازخیل دنیاپرستان، کنارم.
برآنم که از دامن مادر مهربان سر برآرم.

ولی به‌نظرمن «معنی» این قطعه از «صورت» آن (که ما در این ناحیه از بحث فقط با قالب وصورت سروکار داریم] بسیار بهتراست. خاصه‌که گویندهٔ آن زنی‌است آن‌هم درآن‌زمان واما قالب‌شعرچنان‌که می‌بینیم ناقص است وبه هیچ وجه ازهیچ رتبهٔ کمالی برخوردار نیست واین حالت و این‌نمونه فرق بسیار دارد بانوع و قسم کمال یافته و منسجمی که‌نیما ابتکارکرده است و قطره قطره‌های موروث ازپیشینیان خودرا به دریای کمال رسانده است و بسیاری نمونه‌های بی‌نقص و کامل هم درآن‌نوع و قسم ابدائی خود ارائه‌کرده است و من قواعد ابتکار اورا در جزئیات وکلیات پیدا و ثبت کردم وچند وچون فنی و «شمس‌قیسی» این‌قسم وقالب‌را نشان دادم، ازلحاظ پایان‌بندی‌مصرع‌ها وکیفیت و جای آمدن قوافی ونحوهٔ تنوع در اوزان وغیره و غیره و وخلاصه تمام آنچه من «دستگاه عروضی نیما» اصطلاح کرده‌ام. کار نیما در وزن کارکمال‌یافته‌ای است‌که قسم و قالبی ابتکاری و جدید را در شعرما به‌دنبال داشته است و مخصوصاً نشان دادن طرق استفادهٔ امروزین ازاوزان عروضی قدیم دربحور مختلف (اعم‌ازمتشابه‌الارکان یا مختلف‌الارکان) و آنچه قبلاگفته‌ایم و دیگر نمی‌خواهیم ولازم‌نیست

تکرار کنیم، این‌هاست که به ابتکار نیما ارزش بسیار می‌دهد. با این‌همه ما این نمونهٔ نویافته (کشف آقای دکتر آذرخشی) را هم از چشم‌اندازهای نیما می‌شماریم و درین فهرست می‌آوریم واشکالی هم در این نمی‌بینیم.

جزقطعهٔ منقول‌ازبانوشمس کسمائی، می‌توان به‌عنوان‌نمونه‌های دیگر ازکارها و آزمایش‌های ناقص قبلی، قطعات دیگری هم نقل کرد ازجمله این قطعه که در مجلهٔ کاوه چاپ برلین، شمارهٔ ۴و۵ ازرساله‌ای که در ۱۳۳۰ هجری‌قمری دراسلامبول چاپ‌شده (والبته گویا به‌قصد مسخره کردن هم) نقل کرده‌اند به‌نام آینه‌دل:

آینهٔ دل‌من‌مفتون که چهرهٔ
منظور را به‌صفحهٔ صاف تو دیده و
مجذوب محض گشته، زعالم بریده و
می‌بردمی ز عکس رخ یار بهره‌ای،
دیریست کز فلاخن دستم شکسته‌ای.
بشکسته و به برکه خونین نشسته‌ای.
خون‌خورده‌ای و زنگ شبه رنگ بسته‌ای...
ای‌تو،... تو کیستی که درش غوطه
می‌زنی
این بی‌نوا مباد، خدایا نگار من
ایران،
دریغ!

وای، تبه روزگار من[1]

به طوری که دیدیم تاریخ چاپ این قطعه ۱۳۳۰ هجری قمری است یعنی هشتاد واند، نزدیك به ۹۰ سال پیش، و در حدود چهل سال پیش از قطعهٔ بانو شمس کسمائی است و حتی من مطلب را به‌قدیمی‌تر از اینها هم می‌رسانم و خواننده را رهنمون می‌شوم به اواخر دیوان یغمای جندقی، چاپ اواسط عهد قاجاریه که در آن‌جا بعضی از این گونه مصرع‌های کوتاه و بلند از مردی شوخ و هزال چاپ شده که هر که بخواهدمی‌تواند به آن رجوع کند، پس این نمونه به‌پیش از ۱۳۳۰ قمری که هیچ اصلا به‌آن سوی قرن چهارده، یعنی به‌قرن سیزدهم رسید و باز پیش از آن مصرع‌های کوتاه و بلند مستزادها و نوحه‌ها و مخصوصاً نوحهٔ یغمای جندقی و مستزادرباعی این‌یمین ... گویا ارائه نمونه‌های قبلی و سرچشمه‌های الهام نیما کافی‌باشد، مسأله فقط کوتاه وبلند کردن مصرع‌هانیست. این تنها ظاهر کار و ابداع نیما در اوزان است. مسئله آن دقایق دستگاه عروضی و آن‌قسم وقالب کمال یافته وچه وچه‌هاست که قبلا به‌تفصیل گفتیم و گذشت.

فصل

این‌هابود چندمنظره ازچشم‌اندازهایی که من می‌پندارم درخور

---

۱ ــ رك ماهنامهٔ‌صدف ، شماره ۱۰، شهریور ۱۳۳۷، ص۹۶. مقالهٔ عبدالمحمدآیتی از دوستم شفیعی کدکنی که این نمونه را ازین مجله نشانم داد ، تشکر می‌کنم.

مطالعه تواندبود، برای آشنائی باسوابق بدعت نیما در وزن و بـرای شناختن راه ورشته‌هایی که به‌قسم و قالب ابتکاری او انجامیده است.

کار نیما وقتی در مختتم این راه‌ها قرارگیرد، هم اعجاب‌وعناد رمندگان انکارپیشه‌ای که به‌شتاب‌داوری می کنند و دست‌ردشان به‌سوی سینهٔ هرجنبنده‌ای درازاست، ازجلد حق‌به‌جانبی وجنجال بیرون‌وبرهنه خواهدشد وهم‌حقانیت ودرستی راه ورسم‌او به‌حق‌برتخت‌درخشندگی خویش، نزد آشنا به‌کار و بیگانه جلوه بیش‌خواهدکرد وغبار غوغا را فرو خواهد نشاند.

البته این نکات را من برای بیداردلان بی‌غرض‌آینده می‌نویسم والادرخطاب باآن‌کسانی که ازنیما وشیوهٔ نوظهور او نزدعوام‌به‌دروغ ودغل‌چغلی وشکایت می کنند شیادوار مارها می کشند ونشان می‌دهند، با لحنی‌دیگر باید سخن‌گفت. امامن اهل‌دشنام و سقط نیستم. اگرفقط یك‌تن‌درمیان‌همه ـ فقط یك‌تن ـ دریابد وبشناسد وباورکند برای‌آن‌که پیامی آورده‌است‌کافی‌است‌زیراآتش حق وحقانیت جای‌خودراکم‌کم پیدا می کنند وهرگز نمی‌میرد. این‌را تاریخ به‌ما آموخته‌است.

حال آن‌که امروز ـ سپاس ایزدان و امشاسپندان‌را ـ همه امواج بلند وارجمند ازاین‌سوی وجانب است وفردا بهتر وکامل‌تر از امروز همگان خواهد دانست که «مار» آن بود که نیما می‌نوشت، نه آن‌که چغلی کنندگان شیاد برای عوام می کشیدند.

پس‌از دیدن این‌نمونه‌ها ممکن‌است به‌خاطری خطورکندکه‌مثل کسی که نخستین‌بار از این‌راه‌ها رفت ورسید، هردیگری‌که می‌رفت‌هم می‌رسید. اگرمی‌رفت نمی‌رسید؟ بلی‌اگر خاله نربود، اسمش دالی بود.

مثل ومتلی است مردم‌کرمان را سخت مناسب این‌جا. گویند:

« اگـر پیه می‌بود و پیاز، لاغلاغوی، همسایه درخانهٔ مـا است؛ یك پیه پیازویی می‌پختیم اما جای نانش‌خالی نانش کجاست؟»

بله این راه‌ها درپیش‌چشم همه بـود. خلیل‌بن‌احمد تنها بـرای علی‌بن‌ابراهیم («نیما»ی مـا) استخراج از دستگاه‌های موسیقی ایـران پیش‌از اسلام و وضـع بحور نکرده بود. عطار فقط بـرای نیما مستزاد نگفته بود، عارف همین برای‌او«ای‌دل‌ای‌دل...» نخوانده‌بود وهمچنین دیگرودیگرها که‌گذشت. این‌ها پیش روی همه بود اماتنها نیماتوانست از این میانه شیرین بکارد. دیگران هم بودندکـه دنبال شعر هجایی و نثم و شاهین و غزل در فـرم مثنوی و قطعات ادبـی وآهنگین و چـه و چه‌ها رفتند که من به جای خود در بارهٔ کوشش هرکوشنده‌ای دریـن کتاب بحث کرده‌ام. خلاصه‌آن‌که‌سیب‌درپیش روی (نه‌تنها نیوتن بلکه) بسیاری‌کسان ازدرخت برزمین افتاده اما... اما جواب آن خطوربعضی خواطر هم آسانست و هم‌کهن وهمه‌نیز شنیده‌ایم.

آورده‌اندکه یکی باکریستف‌کلمب گفت‌که تو کاری نکرده‌ای که نامت بلند برآمده، از این‌راه که‌تورفتی هرکه می‌رفت بالاخره به‌قارهٔ آمریکا می‌رسید نیمایوشیج آن‌جا بود، گفت تخم مرغی آوردند . . . الخ .

دیگر فصل وزن ازبحث‌های ما نزدیك به سرانجام است. درین سرانجام به‌خاطرمی‌گذردکه مارا ببین‌که درچه روزگاری‌درچه‌مسائلی باید بحث وچند وچون واستدلال‌کنیم به‌قول زنده‌یاد آل‌احمد:

«امروز تمدن و فرهنگ بسی تیزپاتر از این‌هاست... ما تادرفکر قوالب عروضی باشیم، دیگران ملتی را در قالب دیگری ریخته‌اند!»

بااین‌همه من کوشش خودرا دراین تفصیل‌ها وبحث وپژوهش‌ها پر بی‌فایده نمی‌دانم. دیده‌ام که جوانانی نوخاسته وصاحب ذوق آمده‌اند، ازراه‌های دور: از اصفهان وخراسان، از شیراز و همدان و کجا و کجاها و پرسان بوده‌اند و توضیح در جزئیات و دقائق را خواستار بوده‌اند یا اهل تحقیق و آشنا به‌اسالیب قدما یامحققان‌خارجی که همه تفصیل فنی وشمس‌قیسی می‌خواسته‌اند یا جزئیات وهمه کنار گوشه‌های کارواین حاجتی بوده‌است ایشان‌را. کارمن‌هم جست وجو و کوشش درپیداکردن راه نگرش وهم لبیك وجوابی است پرسش و حاجت‌همه کسانی‌را که‌نگران سرگذشت شعرفارسی‌هستند ومی‌پندارند حلقه‌های گمشده‌ای هست که‌باید پیدا وشناخته شود تا این زنجیرهٔزرین ناگسسته نماید وگسستگی آن توجیه و توضیح کرده‌آید من خواستم نشان دهم که به‌یك حساب هیچ گسستگی نیست وآنچه هست ـ اگر گسستگی اعتبار کنیم ـ چگونه و چراست.

ما نواحی مختلف مسائلی‌راکه به‌امر وزن در شعر نیما مربوط بود، تاآنجاکه می‌توانستیم روشن کردیم، حدود اشتراك و افتراق‌این شیوه‌را با شیوه‌های قدیم نمودیم. و قواعد کاررا در امورکلی وجزئی پیدا و ثبت کردیم، اسناد من فقط و فقط شعرهای نیما است‌وراهنمای جزئیات بحث همان کلیاتی که از قول او آوردیم و تفصیل فنی و توصیف وطرح نقشه‌ها وکیف‌وکم دستگاه عروضی او، همه استنباط

و دریافت خود من است از کارهای بدیع و آثار گوناگون او که در دسترس همگان هست.

ممکن است پسندمن در بعضی موارد از جزئیات چیز دیگری باشد. منجمله من درهر بحری از بحور همچنان که شروع مصرع‌ها را هماهنگ و همنوا می‌پسندم، در خواتیم نیز، حتی‌المقدور چنین حالی خوش‌تر دارم مگرآن جاهاکه جزم و اصرار در این پسند مخل معنی‌و روح شعر و دست وپاگیر کار شود. اما من پسندهای خودرا درکشف وثبت‌قواعد عروض‌نیما دخالت ندادم واجتهاد درمقابل‌نص‌را ناسزاوار دانستم. راه‌کلی وجزئی و اصلی وفرعی همه هرچه هست راه اوست و یافتنش به‌قیمت عمرشریف وعزیزش تمام شده‌است و باید امانت‌او را به‌عزت پاس وگرامی داشت وهمچنان به‌نسل‌های آینده رسانید. در پاره‌ای‌امور جزئی وخرد،اگر (احیاناً نادر وشاذ) اوخوداندك‌این‌سوی و آن‌سوی‌نگری‌ها یا مضطرب فراز وفرودها دارد، مانند همهٔنوآوران و بنیادگذاران آئین‌ها و سنن،امری طبیعی است. او به قول قائلش رودکی این‌طریقت‌است ومن‌می‌گویم: مسته مرد دیواره‌وز و ناصرخسرو وخاقانی هم برسری. آینده بخیل نیست ونباید باشد. هنوز دیر نشده است، چه‌بهتر که ببینیم وتعریف‌کنیم و ببینند و تعریف‌کنند ازاین پس آمدن فردوسی و خیام‌ها را وظهور سنائی و عطار و مولوی‌ها را دراین طریقت و نیز سعدی‌ها وحافظ‌ها و دیگر و دیگران بیایند و ببینیم یا آیندگان ببینند به حق‌حق، به یاری آفریدگار و ایزدان وامشاسپندان و من امروز سلام نیما را به ایشان می‌رسانم و درود و آفرین خود را نیز.

بیایند بکنند و بهتر. باید هم‌چنین باشد، چه‌خوش‌تر از این؟ راه را او گشود، دیگر در این راه هر کس بچمد، بخرامد، بدود، هرگونه که خوش‌دارد، برود.

اما یك‌نکته درخصوص آن اختلاف‌پسند، درپاره‌ای جزئیات یا اگر ترك ادب‌نکرده باشم، همان‌مضطرب فراز وفرودهاواین‌سو و آن‌سو نگری‌ها جادارد که بگویم با ذکر شاهدی تا مقصود روشن شود.

تمام هم وغم وجهد وجهاد نیما ونتیجهٔ راه ورسم و هنجارهای او درجهت آسانی و تسهیل کار شعر و شاعران است او می‌خواهد تا ممکن‌است قیدهاراکم کند و سراینده‌را به‌آزادی هرچه‌بیشتر برساند. البته ازاین دقیقه‌به‌هیچ‌وجه غافل‌نیست که دشواری هم باخود ودرخود نوعی زیبایی دارد ودر بعضی موارد دشواری زاینده و موجب زیبایی است اما این‌را نیز می‌داند که‌آزادی زیباتر وسودمندتر است، بااین‌همه او برای‌آزادی و دشواری یا قید نیز حدود می‌شناسد و از این‌روست که‌همهٔ قیود رایکباره ترك ورهانمی کند وبعضی‌دشواری‌های‌زیبایی‌زای را به‌جان می‌پذیرد، منجمله نوعی وزن وقافیه را. من یقین دارم که او درآزمایش‌های نخستین‌خود، این‌را نیز آزموده است که وزن‌رایکباره فروگذارد اما بی‌شك این آزمایش اورا خرسند و راضی نکرده است نتیجهٔ آزمایش‌را نپسندیده است. ازاین‌جهت می‌گوید شعربی‌وزن را نمی‌پسندم و وزن‌را برای شعر به‌منزلهٔ جامه برای‌تن می‌داند: (ازگفتن این نکته نمی‌گذرم که ازحق نگذریم ـ البته گاهی ـ متعناالله برهنگی زیبایان نیز به جای خود بسیار زیباست و چه‌گونه زیبایی خوب و دلخواهی نیز ولی نه‌همیشه و همه‌جا.) او می‌گوید قافیه و وزن حتماً

لازم است زیرا شاعر باید به‌تمام وسائل زیبایی دست‌بیندازد. اماهرچه را مخل‌معنی و مزاحم هنجار وحال شعر می‌بیند، با بی‌پروایی قیدش را می‌زند. اینك یکی‌از شواهد این دعوی که گفتیم همه بنیادهای او برای تسهیل است:

می‌دانیم که بعضی‌ازکلمات در بعضی از اوزان نمی‌گنجد.مثلا دربحررمل با زحافی که رواج و دلنشین آمدنش مدیون نیما است یعنی «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ... فاع» و «فاعلاتن فاعلاتن ... فع» ما نمی‌توانیم «می‌دواند» را با «می‌ماند» قافیه‌کنیم. اگر ارکان‌را سالم اختیارکنیم یعنی فقط «فاعلاتن فاعلاتن ... الخ» می‌توانیم «می‌دواند» را بیاوریم ولی «می‌ماند» را نمی‌توانیم و بالعکس با زحاف مذکور «می‌ماند» را می‌توانیم و «می‌دواند»را نه. یا به بحور دیگر مواردی از این قبیل.

نیما که می‌خواهد به آزادی سخن بسراید بنابراین اباثی ندارد که فی‌المثل دراین بحر مصراعی را با رکن سالم تمام‌کند و مصرعی دیگررا باهمان‌زحاف مذکور، من البته برای‌کارخودم این‌رانمی‌پسندم وحتی‌المقدور از این‌دشواری روی نمی‌گردانم‌ومی‌کوشم همچنان‌که شروع مصرع‌ها درهر بحر همنوا ویك‌آهنگ است، خاتمه‌شان هم (جز یکی دوسه درصدکه ناچار باشم) یك‌آهنگ وهمنوا باشد و این طبیعت من شده‌است، دراین‌گونه اوزان. ومثلاً در رمل چنین‌مألوف و معهود من است‌که مسیرم در «فاعلاتن فاعلاتن ... فاع» یا «فاعلاتن فاعلاتن ... فع» باشد (خاصه آن‌جاها که قافیه می‌آید و یادآوری می‌کند) خاتمه یا اتمام خود مصراع‌های کوتاه نیز تا ممکنم هست

«فاع» و «فع» یا منتها «فاعلات» باشد و نه «فاعلاتن».

اما نیما این‌قید را لازم نمی‌داند زیرا می‌خواهد باکمال آزادی «می‌دوانند» را با «می‌ماند» قافیه کند، آزاد سخن گفتن‌را زیباتر ولازم‌تر از رعایت این قید و دشواری می‌شناسد. ازاین‌رو مثلاً می‌گوید:

در چنین وحشت‌نما پائیز،
کارغوان ازبیم هرگز گل نیاوردن،
در فراق رفتهٔ امیدهایش خسته می‌ماند
می‌شکافد او بهار خندهٔ امید را زامید
واندر او گل می‌دوانند

و بدین‌گونه دوپایان‌بندی‌دریك‌شعر دارد؛ فاصلهٔ کم - یك‌مصرع فاصله - که یکی‌ازآن دو (درفراق ... الخ)... خسته می‌ماند بر وزن فاعلاتن‌فع و دیگری(واندر او...الخ) ... می‌دوانند بروزن فاعلاتن‌ازکار درآمده است ذوق من این‌را خوش ندارد مضافاً به‌این‌که لذت سمعی قافیه‌را نیز از دست‌رفته می‌یابد و فقط لذت بصری را برجای می‌بیند. وباری، درخصوص این‌که متذوقان و عوام اهل‌ذوق وطبع چرا هنوز بااین‌گونه اوزان انس‌نگرفته‌اند و چرا دشوارشان است‌که این اوزان جدید را دریابند، نقل‌این گفتهٔ خواجه نصیر را درخصوص ادراك وزن بی‌مناسبت نمی‌دانم . در اساس‌الاقتباس ، مقالهٔ نهم، مقالهٔ شعر، می‌گوید:

«وزنی بود (باشد) درکمال تناسب به‌حدی‌که ایقاعاتش

حیوانات دیگر (غیر از انسان) را (نیز) در حرکت و اهتزاز آورد و وزنی بود (باشد) که انتظامش بعضی مردم احساس نکنند.»

گرچه اوزان اشعاری که به‌شیوهٔ نیما سروده می‌شود، چنان‌که مدلل کردیم و گذشت از مایهٔ اصلی‌وطریق تناسب نظامات بحوربیرون نیست، اما همین تصرف او، در اعتیاد قدیم، احساس وزن را بـرای ذوق‌های معتاد و متحجر ومحتاط کمی دشوار کـرده است. در دنبالهٔ کلام بسیار استوار خواجه نصیر توان‌گفت‌که اوزان ساده و بسیط ودر کمال «تناسب» را همه کس حتی حیوانات نیز ادراك توانند چنان که فی‌المثل شتران را با «حُدی» و ایجاد هماهنگی وتـوازن ساده‌ای در زنگ‌هاوزنگوله‌ها به‌نشاط واهتزاز (وبه‌قول سعدی حتی«به‌شعرعرب» درحالت و طرب) توان‌آورد؛ امـا اوزان وآرمونی‌های دشوارتر در هماهنگی اوزان و اصوات و خلاصه وزن‌های بغرنج‌تر (کار نیماکه‌از جهاتی درطریق سادگی است) ذهن و ذوق‌های ورزیده‌تر می‌طلبد. از سخن خواجه نصیر نتیجه توان‌گرفت که مردم به‌حسب شعورقوی‌تر و ذوق سلیم‌تر است کـه وزن‌ها وآهنگ‌های دشوارتـر و بغرنج‌تر را احساس می‌کنند ولی درهمین‌مسیر آیا می‌توان به‌سوی بغرنجی بیشتر و تناسبات نهفته‌تر پیش رفت و رفت تا ... شاید قـریب به‌بی‌وزنی؟ مسأله‌ای است. خواجـه نصیر درمقابل وزن عروضی و شعری، نوعی وزن دیگرمتذکر می‌شود و ازآن، گاه به وزن مجازی وگاه وزنی فاقد تناسب تام عبارت‌می‌آورد وحتی قسمی تناسب درجمله‌بندی‌راهم‌نوعی وزن می‌شمارد و ازآن به وزن خطابت تعبیر می‌کند، که بگذریم وامـا

خودمانیم، دربین فضلا و ناقدان و ادبا و اندیشمندان گذشتهٔما خواجه نصیر به‌راستی نادر ویگانه و بی‌نظیر مردی است، آراء و نظریات او (که با بیاناتی‌موجز وبسیار دقیق آن‌هارا ثبت دفترهای دانائی‌وفضائل خویش کرده است و به‌دست اعصار و قرون سپرده) همه حـاکی از قریحهٔ فروزان و ذهن بیدار وضمیردراك و مغز.فعال اوست، که همعنان با اندیشه‌ای پویـا و خستگی‌ناپذیر و بصیرتی عمیق، جلـوه‌گاهی از ارائه واظهار دقایق هوشمندانه و شگفت وغالباً نغز ونگارین یافته‌است وهمان بینش وبصیرت‌او اندیشهٔ پویا وزایندهٔ اوست که نگذاشته‌است در هیچ عرصه وصحنه‌ای وهیچ مسئله وموضوعی که اندیشه و ذوق را در آن امکان جولان و پویایی و آفرینش‌است، کمیت او بلنگد و یا در داوری‌ها و بینش و گزینش‌ها، متحجر و معتاد به‌معمول، یـا عنود و انکارپیشه و خشك وخرفت یاتعبدی ومقلدآئین، تنگ‌نظر ومحدودبین گردد و قدرت‌نقد و شعلهٔ جوال ذکا و ذهن او درسنجش و ارزیابی‌ها، کاهل و سهل‌انگار و سطح فکر متعبدی پخته‌خوار شود و مرداب‌وار سطح و رویه‌ای‌بماند بی‌عمق وپویه‌که پرده‌پوش اعماق پرلجن‌ولوش، و مطلوب ومطلب زنده نمایان گـذشته‌گرای و زنده و آینده‌گریـز و مرده ستایان بی‌حس وهوش وتمیز تواند بود.

فصل

و دیگر اکنون این‌بحث وباب‌را، در اواخر این‌فهرست‌وفصل،

با دو نمونهٔ کوچك ومشهور از شعرهای نیما خاتمه‌ای هرچه خوش‌تر می‌دهم. نخستین شعر هست شب، در بحر رمل مخبون نیمایی (فعلاتن فعلاتن .. فعلات فعلن) و دومی اجاق سرد، دربحر رمل سالم نیمائی (فاعلاتن فاعلاتن ... فاع ،.. فع) وهردو ازشعرهای خوب ونمونهٔاو، تا ازبرای سنجش وقیاس، راه خواننده نزدیك باشد وکارهای نیما را درمختتم‌صفی که گذشت، همین‌جا ببیند وجاها وکارهای دیگررا هم براین قیاس به‌جای آورد:

هست شب

هست شب؛ یك شب دم‌کرده و خاك
رنگ رخ باخته است.
باد، نوباوهٔ ابر، از بر کوه،
سوی من تاخته است.

هست شب؛ همچو ورم‌کرده تنی، گرم دراستاده هوا.
هم ازین روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را.

با تنش گرم، بیابان دراز،
مرده را ماند در گورش تنگ.
به دل سوختهٔ من ماند؛

به تنم خسته، که می‌سوزد از هیبت تب.
هست شب، آری شب ـ

اجاق سرد

مانده از شب‌های دورا دور
بر مسیر خامش جنگل،
سنگچینی از اجاقی خرد؛
واندراو خاکستر سردی.

همچنان‌کاندر غبار اندودهٔ اندیشه‌های من، ملال‌انگیز،
طرح تصویری درآن هرچیز؛
داستانی حاصلش دردی.

روز شیرینم، که با من آشتی بودش،
نقش ناهمرنگ گردیده.
سردگشته، سنگ گردیده.
با دم پائیز عمرمن، کنایت از بهار وچهرهٔ زردی

همچنان که مانده از شب‌های دورا دور،
بر مسیر خامش جنگل.
سنگچینی از اجاقی خرد؛
واندراوخاکسترسردی.

هماهنگی و ترکیب

در این فصل قصد اینست که یکی از وجوه شعر نیما و یکی از خصال هنر اورا بررسی کنیم، یعنی تکیه و تأکید اورا برامرهماهنگی و ترکیب و پیوستگی معانی در شعر. راهنمای ما در این بررسی دقتی است که در آثار گوناگون او کرده‌ایم، باتوجه به‌نوشته‌ها و نظرات او خاصه آنچه در کتابچه دونامه آمده است از شعرهای او چیزی نقل نمی‌کنم، همه می‌توانند با این التفات و از این دیدگاه آثار او را بخوانند وکسانی که خوانده باشند، متوجه‌این معنی شده‌اند، اما از نوشته نیما در دو نامه، پاره‌هایی برای تأیید مطلب نقل می‌کنم. البته مقصود این نیست که وارد یك‌بحث فنی و تفصیلی بسیار مفصل‌بشویم دربارهٔ آنچه فرنگیان «آرمونی» و «کمپوزیسیون» اصطلاح کرده‌اند وما می‌توانیم «هماهنگی و ترکیب» اصطلاح کنیم، و می‌دانیم که این بحث در هنرهایی مثل نقاشی و موسیقی و مخصوصاً هنرهایی که واحدشان ازچند عنصر تشکیل شده ـ مثل تئاتر وسینما ـ چه مفصل و پراهمیت است. وارد چنین بحثی شدن و حق مطلب‌را اداکردن، نه‌از من چندان برمی‌آید ونه درصدد آن هستم. اما آنچه در صددش هستم

اشاره به یك عیب، یا اگرنخواسته باشیم بگوییم عیب، می گوییم یك خصلت و صفت، دربسیاری ازآثار شعری قدیم وامروز ماست ومنزه بودن نیما از آنعیب، یا پرهیز هشیارانهٔ او از متصف‌شدن به‌آن‌صفت و خصلت.

می‌دانیم که عناصر و مواد تشکیل‌دهندهٔ یك‌صورت بیان یا یك واحد هنری، هرچه بیشتر باشد کیفیت‌تألیف و ترکیب آن‌عناصرمهم‌تر است و پیچیده‌تر و توفیق در آن دشوارتر. هرچه از سادگی به سوی بغرنجی و کمال پیش برویم؛ توجه به‌این مسئله اهمیت بیشتری کسب می کند. باآن‌که هنر شعر از هنرهای کمابیش ساده است و روح شعر حقیقی جزصفا وسادگی‌نیست؛بااین‌همه وقتی‌که پای بیان وارائه‌بمیان می‌آید و القاء احساسات و افکار و ارتباط با دیگران؛ کار ازسادگی محض وبسیطی مطلق درمی‌گذرد وبی‌توجهی به‌عناصر و اجزاء تشکیل دهندهٔ یك واحدبیانی، موجب پریشانی درکار است و بالنتیجه توفیق نیافتن .

یك قطعه شعر خوب ، با همه سادگی ، آن‌چنان ترکیبی است، و اجزاء آن با هم آن‌چنان پیوستگی و هماهنگی کامل دارند؛که اگر ناتندرستی ونقصی درهریك از اجزاء وجود داشته‌باشد،مجموعهٔواحد را ازتوفیق و کمال دور نگه می‌دارد و بالنتیجه از تخییل‌و تأثیر وثبت و القاءکه هدف‌اصلی‌است، بی‌بهرگی نصیب می‌شود.

این که‌می گوئیم عیب‌ونقص، قصدما توهین به‌کاملان وهنرمندان حقیقی‌نیست اگر توجه‌کرده باشید، درابتدای این فصل گفتیم «بسیاری از آثار شعری قدیم وامروز» نه همهٔ این‌آثار. خواهیم دید که آنان‌که

حقیقتی در کارشان بوده است از عیبی که خواهیم گفت منزه ومبرا بوده‌اند آن‌ها که مبلغ معنویتی بوده‌اند، هرگز پرت‌وپلا نمی گفته‌اند وکارشان درشعر به‌کار بستن دستور کسانی نظیرشمس‌قیس یا رشید وطواط نبوده که اوّل به‌فکر وزن وقافیه باشند و بعد معنی‌را به‌آن ملحق کنند. گرچه آثارشمس‌قیس و وطواط، علی‌الخصوص شمس قیس‌هم‌به‌جای خود ودر عالم خود واجد ارزش‌هائی هست.

اگر برخورده باشید شمس‌قیس در المعجم، آن‌جاکه شیوهٔ‌رائج شاعری‌را می آزمود، می گوید:

«و در قوافی‌اولی چنان باشد که تعیین آن برمعنی مقدم‌دارد، پس معنی را بدان الحاق کند وبرآن بندد، تا متمکن آید و هیچ کس‌را تغییر آن ممکن نگردد...[1]»

ما بازهم به‌این‌سخن شمس‌قیس خواهیم‌رسید، اما آنچه این‌جا می‌خواهیم بگوئیم، آنست که این‌حرف شمس‌قیس مشخص کنندهٔ وجوه‌بسیاری ـ وچه بسیار! ـ می‌خواهم‌بگویم نود درصداز چهره‌های شعرگذشتهٔ ماست وامروز نیز راه ورسم نود وپنج درصد ازکسانی که شعر می‌سرایند همین‌است.

این‌حرف یعنی‌اختیار وزمام‌سخن ومعنی‌را دردست قوافی‌نهادن یعنی مسلط‌کردن تصنع وساختگری بر سرنوشت شعر واحساس و خلاقیت شعری یعنی قافیه‌ها را زیرهم نوشتن ومناسب هریک‌مضمونی

---

۱ ـ چاپ قدیم دانشگاه ص۴۴۲.

دست وپا کردن وسرانجام یعنی هیچ‌وپوچ ویا تقریباً هیچ‌وپوچ. دنباله این شیوه درسبك هندی رسید به‌آنجا که در یك غزل یا قصیده ده یا شصت‌بیتی، هربیتی درعالم دیگر سیرمی‌کند و هر سری صدائی دیگر دارد و مجموعهٔ این‌صداها که باید با هماهنگی کامل شنونده‌را به‌دنیای معنویت شاعر رهبری‌کند، همهمه‌ای پرقیل وقال است مرکب ازجیغ و داد وناله و فریاد و هوی و های و جنجال و قشقرق و هیاهو و داد و هوار وسوت و صفیر وصداکه همه‌چیز می‌گوید ولی هیچ‌چیز هم نمی‌گوید.

شمس‌قیس‌درجائی‌دیگر این‌معنی‌را کامل‌تر می‌کند ومی‌نویسد:

«استادان‌صنعت گفته‌اند که‌شعرچنان می‌باید که هربیت به‌نفس خویش مستقل باشد[1]».

مخصوصاً در شیوهٔ هندی ، این استقلال هربیت که مورد نظر استادان فن‌است، به کمال رسیده شعری از شاعری می‌خوانی ، پانزده شانزده بیت، هربیتی‌هم مستقل‌است، اما چه‌فایده از این استقلال؟

یك‌غزل یا قصیده که واحدی هماهنگ می‌تواندباشد ودرآن هر رنگ ونیرنگی وهرخط ونقشی: به‌جای‌خودنشسته، وپیوسته بارنگ‌ها و خطهای دیگر تاازاین‌مجتمع وهیأت، لذتی یا تأثری وتأملی حاصل شود، چنان‌است که‌آب هرز می‌رود ودرخت‌ها و سبزه‌ها خشك است و شب هست و آفتاب هست و باران نیز هست (و رنگین کمان ، نه) و فلسفه وزهد ودین وشرع وپند ونصیحت و تصوف وهمه چیز وآخرش

---

۱ ــ همان چاپ، ص ۲۹۰.

هم‌هیچ! یعنی به‌جای یك دستگاه و ارگانیسم هماهنگ و نظام سالم و بیدار، یك‌جنجال سرسام‌آور وبیهوده حاکم است و ما بازهم به این مطلب برخواهیم گشت.

نمی‌خواهم اسم ببرم که آثار شعری که و که و که‌ها دارای‌چنین خصلت وصفتی‌است؛ زیرا اگربنا باشد اسم ببریم، به‌صرفهٔ ماست که بگوئیم کی و کدام چنین صفتی ندارند؛ تا انگشتان دست‌ما کافی باشد برای شمردن نام‌هاشان. ناصرخسرو، خطیب زاهد وفیلسوف سخنور و شاعر فاطمی‌مذهب ما یکی‌از کسانی است که آثارش چنین‌حالی ندارد یعنی دریك قصیدهٔ اوحقیقةً قصد ومقصدی هست و ما را بـه‌مقصودی می‌رساند ومی‌دانیم که ناصرخسرو پیرو طریقتی بوده‌است وقبلامعنائی جسته‌است و یافته، وقصائد پرشور و گاه شاعرانهٔ او دریچه‌هایی است که به‌روی عالم‌درون ودریافت‌های خویش گشوده است وما را از آن دریچه‌ها به‌تماشا و دیدار دنیای دریافته ومعنویت خویش می‌خواند.

این‌جا شاهد بحث‌را نمونه‌ای ازشعر ناصرخسرو نقل می‌کنیم، ابتدا از این قصیدهٔ‌او ابیاتی می‌آوریم که درتوصیف آغازکرده است وطبیعت خزان‌زدهٔ اطراف‌را چشم‌انداز اعتبار وعبرت خود وخواننده و مخاطب سخن‌خویش کرده است، به‌همان اسلوب کـه دیگران ــ و من‌جمله ستایشگران عصراو ــ کسانی که دُرّسخن دری را درپای خوکان می‌ریختند و مداحی و گدائی می‌کردند و مقدمه و درآمد مدیحهٔ خود را احیاناً به‌اوصاف طبیعت و فصول سال می‌آراستند، او نیز همچنان سخن‌را با طبیعت ستائی آغاز کرده است اما،... اما ابتدا بخوانیم از توصیفات بدیع ناصرخسرو و سپس به‌مطالب دیگر برسیم، می‌گوید:

دگر ره باز با هر کوهساری بخار آورد پیدا خار خاری [1]
به‌ابر اندر حصاری گشت کهسار شنودستی حصاری درحصاری؟
همی فرش پرندین در نوردد شمال اکنون زهر کوهی وغاری
خزان از مهرگان دارد پیامی سوی هرباغ ودشت و مرغزاری
پر از باد است کُه‌راسر، دگربار گران‌تر زآن ندیدم باد ساری
چو ابدالان‌همیشه در رکوع‌است به‌باغ اندر، زبر، هر میوه‌داری
ز هرشاخی یکی میوه برآویخت چو ازپستان مادر شیر خواری
به‌چندین پُر زر و زیور عروسان کنون، تا نه فراوان روزگاری،
نماند با عروسی روی بندی نه طوق و یاره و نه گوشواری
به‌هر حمله شمال اکنون بریزد گنه ناکرده، خون گلعذاری
به‌خون اندر همی‌غلتد، که دهقان نبیند خون او را خواستاری
بهی، برشاخ‌ازاین‌اندوه مانده‌ست نژند و زرد، همچون سوگواری
جهان‌چون شادخواری‌بود؛ لیکن بماند آن شادخوار، اکنون‌چوخواری

می‌بینید که ناصرخسرو نیز چون توصیفگران و طبیعت‌ستایان دیگر، چشم‌اندازی‌ازمحیط و طبیعت اطراف خودرا، تماشاکرده‌است و اوصافی از دگرگونی‌های خزان به‌شیوهٔ بدیع و منحصر خود پیش چشم‌خواننده بربساط بینش وگزینش می‌گسترد وازاین‌جا به‌بعدمعمولا ستایشگران گریز به‌مدح‌ممدوح می‌زنند، ناصرخسرو نیزگریز می‌زند، اما نه به مدح امیر ووزیر وخان وسلطان، بلکه به مقاصد و معنویات و دریافته‌های فکری و روحی‌خود، بدین‌گونه:

---

۱ ــ خارخار، راز ونیازهای معشوق وگاهی به معنی رشك و حسد و نیز خارش‌هم.

به پیری و به خواری باز گردد | به آخر هر جوان شاد خواری
جهان با هیچ کس صحبت نجوید | کزاو برنا ورد آخر دماری
ترا گر غمگساری دادگیتی | دلت شاد است وداری کاروباری
نشی آگه ، که گرغمگین نبودی | نبایستیت هرگز غمگساری
نباید تا نباشد جرم ، عذری | نه صلحی، تا نباشد کارزاری
تو معذوری که نشناسیش ، ازیرا | نخستستت هنوز از دهر خاری
توبااو،ای‌پسررو، گرخوش‌آمدت | پدر را هیچ عذری نیست باری
گرفتم روزگاری درکنارش | کنون شاید، کز او گیرم کناری
اگر من بختیارم ، با تن‌خویش | نکرم جز که پرهیز ، اختیاری
نکرد این اختیار ازاهل عالم | جز ابدالی، حکیمی، بختیاری
ترا این روزگارآموزگاری است | کزین به نیستمان آموزگاری
جز ازغدر و جفا هر چند گشتم | ندیدم کار او را پود و تاری
زبسیاری که بردم بار رنجش | شدم ـ گرچه نبودم ـ بردباری

ستایشگران پس ازمدح به‌حسب‌حال خود و توضیح وتوصیف چندوچون زندگی و خواست‌های خود ـ اگر خواستی داشته‌باشند ـ می‌پردازند، شکوائی یاخواهشی یاگزارشی واز این‌قبیل وناصرخسرو پس‌از توصیف به‌جای‌گریز به‌مدح، گریز به‌خطابه دارد و به خطبه‌های عبرت‌آمیز و القای ادراکات معنوی و افکار خود می‌پردازد و چشم خواننده‌را باز می‌کند وهشدارها می‌دهد و آن‌گاه او نیز توجه می‌دهد مخاطب و خواننده خود را به‌رسالت شعرخود و این‌که چه مقاصدی ازین طرح وتوصیف وسر وسرود داشته است، فی‌المثل‌ازاین‌گونه‌که:

خردمندا، به شعرم در، نثارست | نثاری کآن به است ازهر نثاری

به‌گوش‌دل‌نگرزی‌من، که چشمت یکی چون من نبیند، از هزاری
خرد بار درخت مردم آمد بدوطاغی، جداگشت از خیاری

و سرانجام به‌فخر و حماسه، کلام خودرا ختام می‌بخشد؛ جایی که ستایشگران فی‌المثل «شریطهٔ تأیید» می‌آورند و سپس برای دوام عمر و فرمانروایی ممدوح خود دعا می‌کنند. اما ناصرخسرو درین قصیده با بیت فخریه ختم سخن می‌کند. به‌شعر و شور خود می‌نازد که بدانند درین‌عالم، او حال وحدیث دیگر وحرف وحکایتی خاص خود دارد، حدیث و حکایتی که به‌جای خود اغلب هم بسیار خوب و شنیدنی است:

مراشهری‌است این‌دل، پرزحکمت مرا بین تا ببینی شهریاری
ببین در لفظ و معنی‌ها و رمزم بهار اندر بهار اندر بهاری [1]

دیدیم ناصرخسرو که خداوند معانی خاص و طرز تفکری‌معلوم و روشن است، در جست‌وجوهای معنوی که داشته، بینش وگزینش‌و بصیرت وداوری حاصل کرده است؛ و از این‌جهت سخنش‌هدفی‌دارد و هرگز پراکنده‌گویی و مضمون‌بافی بی‌هدف و هنجار، در دیوان او نمی‌بینیم. سراسر آثار او خواننده ومخاطب‌را به‌طرف وجهتی‌متوجه و ناظر می‌گرداند که غایت وغرض‌او از شعر و سخن بوده است و با لحن صمیمی وشور و شغبی که دارد، انصافاً در دل‌های اهل و طبایع سلیم تأثیر بسیارهم می‌گذارد. آن معانی خاص جهت وجوانبی دارد که

---

۱ ــ از دیوان ناصرخسرو با تعلیقات دهخدا و مینوی وباتوجه به نسخه بدل‌ها و تعلیقات دهخدا ص ۴۴۱ تا ۴۴۳.

مجتمعاً قصر و کوشك باستانی شعر و شمایل روحی اورا برمی‌افرازد پس این که گفتیم کسانی که در زندگی خود معناهایی جسته و یافته‌اند و مقصودشان از شعر گویی بیان آن معانی است و نمونه این گونه کسان ناصرخسرو را یاد کردیم، با این نقل و توضیح کمابیش روشن تر اندشد. مجموعهٔ آثار این قبیل شاعران که هدف وغایت مشخصی در زندگی شعری وهنری خود داشته‌اند، مجموعه‌ای هماهنگ است، ترکیبی و نظامی شاخص و بارز دارد. درهمگی آثار ایشان، حتی کوچك‌ترین اجزاء، چیزی پیدا نمی کنیم که مغایر ومتضاد با آن مجموعهٔ هماهنگ و ترکیب تام وکامل بوده باشد، بلکه هرجا ورقی بزنیم و تفحصی و تصفحی کنیم، حتی به‌طور گذرا به جزء جزء و برگ برگ آثارشان برسیم و دقیق‌شویم، اگرچه به‌ظاهر چیزکی متفاوت و متضاد نماید، با دقت بیشتر و نظرهای بعد و بعد، در خواهیم یافت که ناهماهنگی و تضادی درعمق و کنه وجودندارد، گاه ممکن است که در آثار این‌چنین سخنوران به‌امور متشابه و سخنان همانند، و شاید مکرر، بربخوریم، اما با تضاد وتغایر کمتر ممکن است روبه‌رو شویم. وانگهی آن‌سخنان شبیه ومکرر مانند، هریك درجایی تکمیل کنندهٔ همان سخن در جای دیگر است و یادآورهمان موضوع، به‌اسلوبی متفاوت، پس درحقیقت این تکرار بی‌فایده وبه‌قول‌معروف تطویل بلاطائل نیست، بلکه‌بازگویی مکمل و هماهنگ کننده است. من‌جمله در دیوان همین بزرگمرد ـ ناصرخسرو ـ که شاهد بیان و برداشت ما درین ناحیه ازبحث بود، نمونه‌های این سخنان همانند و کمال‌بخش‌را می‌توانیم دید؛ که یك‌فکر اصلی و مقصود کلی، جای به‌جای به‌شیوه‌های‌مختلف شکل‌بیان وقالب

ارائه دیگر پیدا کرده است. و این‌می‌رساند که ذهن شاعر به آن‌موضوع و مسئله بسیار توجه داشته‌است و بارها و بارها در زندگی به‌آن‌اندیشه رسیده‌است وهربار به‌بیانی خاص یادآور آن شده‌است. مثلاًازاموری که سخت موردنکوهش ناصرخسرو بوده است ودر زمانهٔخودکسانی را، حتی‌بسیاری از ناموران وسران جامعه‌را مبتلای آن می‌دیده است، «ابن‌الوقت» و فرصت‌طلب بودن و بی‌ثباتی ونااستواری دراندیشه و رفتار وهمراه باد به‌هرجانبی خمیدن یا به‌قول خودش که درخطابی گفته است (وامروز روز این‌بیان او با توجه به‌معنای خاصی که «جنوبی» و «شمالی» درکشور ما پیدا کرده، لطف خاص دیگریافته) وچه خوب:

با باد جنوبی ، شوی جنوبی　　با بـاد شمالی شوی شمالـی !
دانا چو تو را پیش میر بیند　　داند که‌توبدبخت برضلالی! [1]

این ازجمله مطالبی است کـه در دیوان ناصرخسرو به‌شیوه‌های گوناگون مکرراً بیان‌شده وازجهات خاص‌توجه او بوده‌است.

و یا مطلب و موضوعی دیگر : نازش‌به‌نژاد و نیاکان، که بازهم بارها مورد حمله و نکوهش او قرار گرفته است و جـائی تعبیر بسیار بدیعی از آن دارد کـه می‌گوید تو زنده‌ای ونیاکان تو که بـه ایشان می‌نازی، مرده‌اند، تو چه بدبخت زنده‌ای هستی که از مردگان یاری می‌طلبی .

گوئـی کـه از نـژاد بزرگانم؟　　گفتاری آمدی تو ، نه کرداری
بی‌فضل، کم‌تری تو زگنجشکی　　گرچـه زپشت جعفر طیاری !

---

۱ ــ همان دیوان ص۴۳۶.

بی‌چاره زنده‌ای‌بود، ای خواجه آن کو زمردگان طلبد یاری![1]

فی‌المثل یکی از ابتلائات فکری و اشتغالات ذهنی که روشنفکران وفضلای زمانهٔ ناصرخسرو گرفتار آن‌بوده‌اند و کسانی چون فردوسی (که در اوایل قرنی که ناصرخسرو در اواسط ونزدیك به اواخر آن عصر به‌عرصه‌رسید؛ درگذشته است) عمری مردانه کوشیدند تادرمقابل آن قدعلم کنند. یعنی خودفراموشی‌مردم زمانه و استغراق درعربیت (که عنصرغالب وفرصت‌طلب وغلبه‌جوی آن اعصار بوده است) به‌حدی که زبان فارسی‌را به‌ضعف مبتلا کرده بود و از رونق و رواج کامل انداخته بود واگرهمت فردوسی وامثال او نبود، ای‌بسا که ماهم چون‌مصری‌ها زبان مادری خودرا به‌فراموشی باخته بودیم و در عربیت محو و نابود شده بودیم. باری زبان عربی در زمان ناصرخسرو نیز هنوز بر اریکهٔ قدرت متکی بود و تازی‌دانی از امتیازات عمده آن‌زمان‌ها محسوب می‌شد (مثل انگلیسی دانی ـ یا به‌اصطلاح یك زبان «زنده» جز زبان فارسی دانستن درجامعهٔ امروز ما چون زبان خود ما که زنده نیست‌لابد؟ زبان ترکی وعربی و اردوهم که «زنده» نیست، فقط انگلیسی وروسی وفرانسه ویکی دوتای دیگر است که «زنده» است!)[2] در آن‌ایام‌هر کس عربی می‌دانست به‌اصطلاح نانش توی روغن بود و طرف توجه و

---

۱ ـ ص ۴۳۸.

۲ ـ و این‌فکر قتال ونابودکنندهٔ شرق ومشرق زمین است که متأسفانه در جوامع‌شرقی، گاه‌باوقاحت بی‌شرمی‌تمام، به‌صراحت برزبان به‌اصطلاح «بزرگان‌قوم» هم جاری‌می‌شود و درمجامع فرهنگی و تربیتی عالی مثل دانشگاه‌ها، بدبختانه فکر فاجعه‌آمیز متداولی‌هم هست،

احترام. البته مبارزات ومجاهدات حماسه‌سرایان ما و کسانی که‌زندگی و افتخارات گذشتهٔ ایرانیان را موضوع بیان وسخن وسرودخود قرار داده بودند، وهمچنین توجه بعضی دربارها به شعرای فارسی‌گوی و کارهائی از این‌قبیل کاری ومؤثر آمده‌بود. اما هنوز که هنوز بود تازی دانستن وجههٔ‌دیگر داشت وتازی‌دانان‌چه‌بادها که‌دربروت می‌انداختند، ناصرخسرو با آن‌که خود شیفتهٔ دین عرب و مذهبی خاص از آن دین بود و «حجت» جزیره خراسان و طبعاً ترویج مذهب اسمعیلیه تمامت همت وهوش اورا به‌خودگرفته بود؛ بااین‌همه مردی روشن‌بین‌وروشن اندیش بود، این بیماری و مبتلا به فکری زمان اورا هم آزار می‌داد (وما به‌جای خود درفصل اجتماعیات به‌تفصیل گفته‌ایم که شاعر در هر زمان آن چنان کسی را می‌شناسیم که نسبت به اشتغالات ذهنی و درگیری‌های‌فکری ومسائل جامعهٔ زمان‌خود بی‌طرف وکناره‌گیرنباشد سهل است بلکه با ناروائی‌ها باید فعالانه مبارزه کند و درست‌ترین و انسانی‌ترین تلقی‌ها و مردمی‌ترین‌داوری‌هارا داشته باشد) وناصرخسرو یکی از این‌گونه شاعران بود که نمی‌توانست نسبت به‌غلط اندیشی و نادرستی فکر جامعهٔ زمان خود [خاصه که مایهٔ فساد و بهره‌برداری ناروای ستمگران و فاسدان خودفروخته نیز بود] بی‌طرف نماند و می‌بینیم که بی‌طرف نمانده است وباوجود شیفتگی نسبت به‌دین‌تازی، فرق گذاشته است بین دین‌وزبان ونفس تازی دانستن‌را هیچ‌قدروقیمتی نمی‌نهاده است. بلکه ... بگذارید از زبان خود او بشنویم ، در این خصوص که چه می‌اندیشیده و چگونه داوری و خطاب می‌کرده است وبا چه‌لحن وبیان به‌قوت وپرشوری هم:

همی نازی به‌مجلس‌ها که من تازی نکو دانم
زبهر علم قرآن شد عزیز ، ای بی‌خرد تازی

و جای دیگر گوید:

ای گشته سوار جلد بر تازی — خر، پیش‌سوار علم، چون‌تازی!
تازیت زبهر علم دین باید — بی علم یکی است تازی و رازی
گر تازی و علم را به‌دست آری — شاید که به هر دو سر بیفرازی
بی‌علم به دست ناید از تازیت — جز چاکری وفسون و طنازی [۱]

اکنون‌باز گردیم به‌بحث دربارهٔ نیمایوشیج. من‌می‌خواهم‌بگویم که نیمایوشیج نیز دارای شیوهٔ تفکری خاص بود و مقاصد و رازهایی داشت وشعرهایش پرده‌هایی بودکه از رازهایش برمی‌داشت بنابراین اونیز مانند بزرگان انگشت‌شمار گذشتهٔ ما، بی‌اعتنا بود وپشت‌پا زده بود به‌دستورهایی‌که ادیبان و محققانی نظیر شمس‌قیس داده بودند و مصداق صدقش آن‌چنان شعرها بودکه ذکرش‌گذشت.

او همه عناصر و اجزاء شعررا، وسائلی برای خدمت به معنا و بهتر رساندن مفهوم و هرچه تمام‌ترالقاکردن حسیات خود می‌دانست. و از این‌رو وقتی‌که تعهد ابلاغ معنا والقای‌حس و عاطفه‌ای می‌کرد؛ به‌تناسب وهماهنگی همهٔ عناصرتوجه‌کامل داشت . بی‌قید وبند نبود واز سر هیچ‌یك سرسری نمی‌گذشت. این است‌که دقت و تأکیداو در خصوص شکل‌وفرم، دقتی کاملاً منطقی ولازم است. می‌گوید:

---

۱ ــ دیوان ناصرخسرو، ص۴۷۵(چاپ‌دوم‌ــ‌به‌کوشش‌مهدی سهیلی)

«شکل (فرم) حتمی‌ترین وسیله برای جلوه و سروصورت دادن به صورت کلی داستان یا قطعه‌ای از شعر است [و] تسلط و احاطه گوینده را در جمع‌آوری اندیشه‌های خود می‌رساند؛ و ذوقِ به‌خصوص تقاضا می‌کند. بدون تناسب آن، چه‌بسا که زحمت‌ها به‌هدر رفته، در کار سازنده شلوغی رخ می‌دهد. شبیه به‌این می‌شود که کسی در تاریکی و به‌هوای پای کسی راهش را می‌رود.

مفردات به‌جا هستند، ولی ترکیب طوری است که موضوع را کم‌اثر، یا گاهی بی‌اثر ساخته، چنگ به‌دل‌زن جلوه‌گر نمی‌دارد»[1].

این سخن نیما دربارهٔ مفردات و ترکیب و تناسب یا بی‌تناسبی ترکیب، می‌تواند اشاره‌ای به‌پاره‌ای از آثار قدیم نیز به‌حساب آید که اگر ما با طرز فکر امروزی به‌آن‌ها نگاه کنیم، می‌بینیم چه‌بسا آثاری که کامل و تمام پنداشته شده‌اند (مخصوصاً در داستان‌های منظوم) ولی به‌حقیقت تمام و کمال ندارند و مجموعه‌ای از مواد خام‌اند که اگر کسی حال و حوصلهٔ چنان کارهارا داشته‌باشد، می‌تواند آن‌مواد خام‌را زمینهٔ کارهای کامل‌تر کند و با دید تازه از یك اثر سالخوردهٔ کهن، اثری امروزین آراسته و پیراسته و باتناسب و کمال و بی‌حشو و زوائد به‌وجود آورد.

در جای دیگر نیما می‌گوید:

---

۱ ــ دونامه، ص ۲۶.

« چطور هرجزء جلوهٔ خود را داراست؟ ازترکیبی که در میان اجزاء دارد، شناخته می‌شود. برای آن تصویری که ما درنظر داریم باید دانست (و به‌طور دقیق‌و از روی تمرین دانست) که مصالح کار خود را (چگونه) با هم ترکیب دهیم. تا با درخواست‌های ما مطابقت کند[۱]».

این قبیل دقت‌ها که نیما از آن سخن‌می‌گوید، البته ازپله‌های‌اول واز نخستین مسائل درامر یك‌ایجاد و آفرینش هنری وشعری‌است، اما قصدمن آنست که برای‌آن کسانی که حتی با ابتدائی‌ترین مسائل در این‌گونه امور آشنانیستند، ولی ادعاشان‌گوش‌ها می‌آزارد، این‌فتاوی نظری اورا بازگو کرده باشم. مخصوصاً برای کسانی که همچنان در شیوه‌های قدیم سرگردانند و گاه آثاری از ایشان به‌عنوان شعر شرف صدورمی‌یابد، بی آن که در آن رعایت کوچك‌ترین دقیقه‌ای ازدقایق‌بیان هنری شده باشد.

نکته‌ای که نیماگفت درجهات دیگر ناظر براین امر است که یك آفریدهٔ کامل‌هنری آن‌است که نه‌چیزی از آن می‌توان کاست ونه چیزی بر آن بتوان‌افزود. تصرف دریك‌چنین واحد کمال یافته‌ای‌ممکن‌نیست، بی‌آن که ترکیب هماهنگ‌آن را درهم شکند و ناقص وخراب کند و اثر را بی‌بهره از قوت القاء وتأثیر سازد.

یك شعر خوب را نمی‌توانیم خلاصه‌کنیم ونه می‌توانیم ذیلی یا معترضه‌ای به‌آن ضم کنیم، اما بیشتر شعرهای قدما را می‌توان خلاصه کرد و گویا باید هم‌کرد زیرا ترکیب و هماهنگی در آن‌ها آن چنان

---

۱ ــ دونامه، ص۲۷

نیست که تصرف در آن ناقصش کند به یك حساب مخصوصاً در غزل‌ها و قصیده‌ها و بالاخص در داستان‌های منظوم که بی‌خلاصه کردن غالباً برای خوانندهٔ معمولی امروزی خسته کننده وملال آور است. شعر خوب امروز مثل ساختمان یك رباعی استادانه است که هر مصرعی وظیفه‌ای خاص درمجموع هماهنگ شعر دارد. برای رساندن معنی وضرب آخر که درمصرع آخر می آید، نیما می گوید :

«هنر در به‌جا (کار) گذاردن هرخشت است، نه فقط در به‌کار بردن (خشت) همه مصالح مناسب را باید خواست و نخواست[1]».

اگر مثلاً درغزل‌ها و قصیده‌های قدیم، هربیتی را به‌مثابهٔ خشتی فرض کنیم که بنای غزلی یا قصیده‌ای را برای بیان مقصودی به‌وجود می آورد؛ می‌بینیم چه‌بسا خشت‌ها که در آن بناها درست و به‌جا کار گذارده نشده است فقط به‌علت این که زمام‌سخن‌ومعنی بیشتر دردست قوافی بوده است نه‌یك ذهن وذوق‌پروردهٔ هنری و آشنابه‌فنون‌هماهنگی وترکیب ومی‌بینیم که آن پیوستگی وهماهنگی لازم درآن‌ها به‌هیچ‌وجه رعایت نشده‌است، به‌همین‌علت وموجب است که امروز بعضی‌محققان خاصه، آن‌ها که باشیوه‌های کمپوزیسیون و آرمونی فرنگی آشنا هستند، از دشواری‌های‌کارشان یکی‌هم این‌است که درجست‌وجوی هماهنگی لازم درپاره‌ای از اشعار قدما، هی این خشت‌ها را زیر وزبر می کنند، این‌جا و آن‌جا می‌برند تاآن تناسب ذهنی را مثلاً در یك غزل زیبای

---

۱ ــ دونامه، ص۲۷.

قدیم پیدا کنند و ببینند اصل معنائی که مورد توجه شاعری بوده است چیست؟ ترکیب و تناسب چگونه؟ و آن بنائی کـه او ساخته احتیاج به چه مصالحی دارد؟ و مصالحی که او به‌کار بـرده آیا درست به‌کار برده، یا نه؟ و از این‌گونه پرسش‌ها در عالم دقایق فنی وحسی و ذوق خلاق هنری.

چنین جست و جویی در آثار بعضی از قدما کار لازم یـا لااقل سرگرم کننده‌ای است یادم می‌آید که وقتی استاد مسعود فرزاد شاعر و ادیب ارجمند زمان‌ما، بازحمت وجد فراوان کوشیده بودند مغنی‌نامه‌و ساقی‌نامه «حافظ» را منظم وهماهنگ سازند. به‌نحوی کـه باید باشد، نه به‌نحوی که نسخه برداران روایت کرده‌اند. این‌کار اگرچه به‌نظرمن به دو دلیل کار کم‌حاصل و غیرقابل اطمینانی بود - (دلیل اول این کـه اصلاً معلوم‌نیست که یك چنان ترکیبی موردنظرحافظ بوده‌است یانه؟ ویا به‌عبارت دیگر افق ذوقی وپسند استاد فرزاد در سازندگی امروزین همان افق پسند و ذوق حافظ بوده یانه؟ و دلیل درم این که مسلم نیست عین آنچه حافظ گفته به‌ما رسیده‌باشد)ـ اما به یك دلیل کار جـالب و مشغول‌کننده‌ای بود، وآن این که می‌شد تصور کرد که‌اصولاً بایستی‌یك چنان هماهنگی و ترکیبی وجود داشته باشد وچه‌قدر خوب می‌شداگر وجـود می‌داشت استاد فرزاد همین کار را در مورد بعضی ازغزل‌های حافظ نیز کرده بودند ولی بارهم به‌همان دلیل‌ها نتیجهٔ چندانـی هنوز ندیده‌ایم که عاید شده باشد[1].

---

۱ ــ البته‌این‌داوری من داوری‌زمانی‌است که‌هنوز تحقیقات‌مفصل استادفرزاد ←

گاه درضمن غزلی، محقق برمی‌خورد به‌بیتی که اصلاً مناسب آن‌بنیاد و بنا نبوده، مثلاً به‌درد جای دیگر می‌خورد، اما مسلم بوده و به‌شهرت و تواتر رسیده که آن‌بیت از حافظ است.

البته حافظ از آن چندتن انگشت‌شماری است که صاحب راز و معنی بوده‌اند ، نه پریشان‌گو و بافنده ، اما چون این شاعر به‌حسابی فی‌الواقع صاحب «رازها ومعناها» بوده است، گاهی در تك‌وتوکی‌از غزل‌هایش، هربیتی دنیایی‌دیگر دارد و مقدمهٔ این‌خصلت درسبك‌هندی محسوب تواند شد. همین‌خصوصیت گاه‌گاهی حافظ بوده(مخصوصاً از این‌جهت که نسخه‌های راویان آثار او بسیارمتفاوت وگوناگون‌است و اصلاً قابل اطمینان نیست، که فلان غـزل در اصل چندبیت داشته و چگونه بوده است و باری در خصوص بزرگانی چون خیام وحافظ و یکی دوسه تن‌دیگر، به‌نظر من باید هر کسی شخصاً شم اجتهادی‌خاص و خصوصی و برای خود داشته باشد تا از تشتت و پریشانی نسخه‌هـا برای لذت و دریافت شخصی خویش در امان باشد. هرچند نتوان‌این شم و اجتهاد را خاصه درمواقعی که مخالف نص واقع می‌شود، تعمیم

→

در دیوان حافظ منتشر نشده‌بود وما فقط نمونه‌هائی ازکار واسلوب‌تحقیق و تدوین ایشان‌را دیده بودیم ولی بعدها تا امروز خوشبختانه بیش‌تـر تحقیقات وکار سازنده و پردازنده استاد فرزاد در دیوان‌حافظ درچند مجلد منتشر شده اما متأسفانه هنوز من به‌درستی وتمامت‌کار مفصل ایشان را نخوانده‌ام، فقط تفحصی گذرا و غیرکافی درآن مجلدات کـرده‌ام و امیدواری به‌خود داده‌ام که به‌زودی شناوری در دریـای کوشش ایشان نصیبم گردد وگوهرهای دلخواه وامیدبخش فراچنگ‌آورم.

داد و همگانی کرد ولی به‌هر حال برای خـود شخص راضی کننده و بسنده‌ست چنان‌که من اگر نسخه به‌خط خود خیام و خود حافظ، بلی به‌راستی خط خود خودشان پیدا شود که بگوید این شعر «غیرخیامی» از خیام است یاغیرحافظی ازحافظ؛ قبول‌نمی‌کنم زیرا خیام وحافظی که‌من دارم و برای خود می‌شناسم، محال‌است چنان سخن گفته‌باشند. به‌هرحال درخصوص‌قضاوت کسانی نظیر مرحوم کسروی می‌شود گفت این است که حتی درمورد صحت نسخه‌های محل توجه و بحثشان‌نیز جای بسیار بحث وحرف وچند و چون است گه‌گاه به‌جاهـایی حمله کرده‌اند و شعرهایی‌را مورد بحث‌به‌اصطلاح خودشان کوفتن وحلاجی کردن قرار داده‌اند که از آن حافظ و خیام نبوده مثل همین‌غزل‌مگس و عدس، ارس وغیره که‌گویا قطعاً از اوحدی مراغه‌ای است والبته غزل بدی‌هم نیست و این‌حرف‌ما ربطی به قضاوت‌های کسانـی ندارد، که برای عامه بی‌سواد و بی ذوق [اگـر چـه دارای عنوان‌هـای رسمی «تحصیلات بالا» و خلاصه‌برای‌جلب چهارتا مرید ویار سخن‌می‌گویند و شکل مار می‌کشند.] که موجب شده بود کسروی اورا نیز با همان طعن و طعنه می‌خست که پریشان‌گویان‌را ومی‌گفت‌حافظ عدف‌ومگس وجرس و هوس وغیره‌را زیرهم‌می‌نوشته و برای هرقافیه بیتی درست می‌کرده چه‌توان‌کرد؟ کسی نبود که به‌او بگوید این عدس و مگس و غیره را شماهم زیرهم بچینید و با همه یاران بنشینید و غزلـی هم‌ارز حافظ (و حتی اوحدی که غزل مورد بحث گویا از اوست) بسرایید تا تحسین عالمی را بشنوید. البته مقصود نقیضه یا به‌اصطلاح فرنگیان پـارودی‌سازی نیست ، مقصود نفس حق و روح شعر است کـه از

سراپای شعر حقیقی ساطع است و نقیضه سازان و قافیه پردازان فاقد آنند[۱].

به‌هرصورت، چنان که گذشت، در امر ساختمان یك قطعه شعر، نیما به‌شکل اثر بسیار اهمیت می‌دهد. او به‌قدری در این‌خصوص تأکید دارد که اگر خوانندهٔ نظرات او خالی ذهن از سوابق کارش باشد و نمونه‌هایی از آثارش ندیده باشد؛ ممکن است در نظر اول او را یك شکل‌پرست و شیفتهٔ اندام وقالب و صورتگرای یا به‌اصطلاح فرنگیان فورمالیست تصور کند؛ اما چنین‌نیست، تمام‌تأکید او درخصوص مسئلهٔ شکل و صورت اثر هنری، به‌خاطر توجه بسیار لازمی است که به امر ماده وهماهنگی شکل ومحتوی‌دارد، برای رسوخ بیشتر و به‌اصطلاح خودش «سروکاردادن»خریدارهنر است؛ با معنویت ودریافته‌های‌هنرمند. به‌قول اهل فلسفه او صورت را از ماده‌ومعنی جدا نمی‌بیند.

قدمانیز به‌امر شکل توجه داشته‌اند و درفلسفیات قدیم بحث‌ماده و صورت ومعنی بحثی دلکش وپرشور است.

یکی از گمنامان قدما، اوحدین‌رازی، از گویندگان قرن هفتم هجری، منظومهٔ کوتاهی فلسفی و تمثیلی دارد، دربارهٔ صورت‌وماده، که خواجه نصیرالدین‌طوسی ذیلی برآن سروده است وآن‌را کامل کرده است. اوحدالدین منظومهٔ خود را چنین شروع می‌کند:

---

۱ ــ بی‌آنکه قصد اهانت به‌کسروی را داشته‌باشم یا منکر پاکی وشجاعت و نیکخواهی‌او برای‌قوم بوده باشم ویا این‌که آثار تحقیقی وتاریخی بسیار باارزش اورا قدر وارج نشناسم واین‌که از «یاران» او بهراسم این چندکلمه‌را درخصوص آن‌جاها که او اهلیت داوری درآن قلمروها رانداشت، نوشتم؛ درود براو.

پاره‌ای موم ازقضا دی داشتم صورتی زیبا بر آن بنگاشتم
کودکی دردستم آن‌را بنگریست صورت آن‌خوبش آمد، گفت کیست
گفتم این‌موم‌است‌ای کودك بگیر کاین بود از ذات‌خود صورت پذیر
الی آخر ...

که‌د استان‌این‌است که صورتگر، درغیاب کودك صورت‌نخستین را زایل می‌کند و در موم صورتی دیگر می‌نگارد و کودك که دلباخته و شیفتهٔ صورت نخستین شده‌است، از تغییر وزوال آن دار بای‌خویش خشمگین می‌شود و خلاصه سراینده در آخر داستان نتیجه می‌گیرد که همه صورت‌ها زایل می‌شوند و بی‌زوال ملك خداست . اوحدالدین این کودك را که دلبسته صورت گمشده‌ای است، نادان می‌خواند ، اما کودك حرف‌درستی ـ خردمندانه و دردآلود نیز ـ دارد :

طفل گفتا خود نبودی موم‌کاش صورتش چون‌نیست، ماده گومباش[1]!

خواجه‌نصیر درمنظومهٔ تکمیلی‌خود براین داستان فلسفی ، کودك را به زیرکی یادمی‌کند واگرچه‌اوهم سرانجام به‌همان نتیجهٔ بی‌زوالی ملك خدا و زوال صورت‌ها و «کل شئی هالك الاوجهه» می‌رسد اما پیش‌از رسیدن به‌این‌نتیجه، متذکر نکتهٔ جالبی‌می‌شود که مقصود من‌از نقل ماجرا همین نکته است که می‌گوید:

صورت وماده دراو تاجمع‌نیست نام او درعرف‌معنی شمع‌نیست

نیمانیز یك چنین عقیده‌ای دارد، در باره شکل و محتوای اثر

---

۱ ـ واین خلاف عقیده سنائی است که‌گوید:

صورت ار با تو نباشد گو مباش خاك برسر جسم، چون جان تراست

دیوان سنایی ص ۳۷۹.

شعری، به‌عقیدهٔ او صورت وماده هردو توأمان باید برای رساندن‌معنی، جمع وهماهنگ باشند تا نام هنر برآن بتوان‌نهاد. اوشکل وصورت و هماهنگی کامل‌آن با محتوی را، یگانه وسیلهٔ ارتباط بین مواد معنویت ذهنی هنرمند وخریدار هنر می‌داند،تقریباً نظیر آنچه اوحدالدین‌کرمانی گفته، البته مصرع آخر رباعی‌او مقصودمن است:

زان می‌نگرم به‌چشم سر درصورت
زیرا کـه زمعنی است‌اثـر در صورت
این عالم صورت‌است وما در صوریم
معنی نتوان دیـد ، مگـر در صورت [۱]

نیما در جایی می‌گوید:

«باید دانست همهٔ این‌مصالح، چیزی جز برای ساختمانی بزرگ نیست . فقط الفاظ نمی‌توانند وسیلهٔ بیان باشند ، این وسیله برای نوشتن‌کتابی درنجاری هم کافی نیست . زیرا چنین‌کتابی [هم] شکل‌هایی می‌خواهد ، بیان هنری امروزه با وسائل انتقال بسیار، سر وکار دارد ... کار هنر درست مثل ساختمان یك‌بنای بلندمرتبه است. هرچندکه بـا نکات دقیق‌تـر از آن سروکار دارد وبنای متحرك و جاندار است ... درهر دقیقه باید بسازد و ساختهٔ خود را گوناگون‌کرده، ودر ضمن‌کار، عوض‌کند و به‌هم تأثیر و ارتباط دقیق‌تر بدهد و بسنجد وپیش‌پای خـود را از قید نامناسب وبی‌لزوم صاف‌بدارد، چه‌بسا که همه وسائل‌به‌جا

۱ ــ ریاض‌العارفین چاپ‌مهدیه، ۱۳۱۷ شمسی ص۶۱.

بوده،ولی نداشتن شکل‌مناسب، همه چیزرا خنك وبی‌اثر ساخته است، چون هرطرز کاری مارا به‌طرف شکل‌واثر مخصوص می‌بـرد و همچنین به‌عکس، هر شکل و اثری محصول طرزکاری مخصوص است، همین که خشتی‌به‌جا نبود، خشت‌های دیگرهم به‌جا نیست[۱]».

داوری نیما دربارهٔ بعضی ازشعرهای امروزکه در واقع بزك و آرایش و دستکاری مختصری است درهمان شیوه‌های‌قدیم ـ بی‌مرمتی و رفع نقصی‌ـداوری جالبی است‌که ازخلال‌آن دربارهٔ عدم‌هماهنگی و ترکیب‌کامل بعضی آثار قدیم نیز، به‌این معنی کـه گفتیم، نظر او را می‌توان دریافت: می‌گوید:

«این شعرها حکم مینیاتورهای قدیم‌را دارندکه‌حالتی را می‌رسانند، کوهی، آبی، گیاهی، آدمی درآن‌ها هست، اما جزء جزء آن به‌طوری که باید ، بـا خصوصیاتی آشنا نیست[۲]».

یعنی پیوند لازم‌را ندارد وفاقد آن‌هماهنگی وتناسب درترکیب کلی است.

نیما دراین بیانش‌اشاره داردبه‌همان نقصی (یااین‌جاحتماًبگوئیم: خصلتی) که هم درنقاشی قدیم‌ما هست وهم دربسیاری ازآثار شعری‌ما. یعنی همان خصوصیتی که یك تابلو مینیاتور را از یك تـابلو نقاشی

---

۱ ـ دونامه ، صفحات ۲۸ـ۲۷.

۲ ـ دونامه ، صفحات ۳۰ـ۲۹.

به‌هنجار کلاسیك‌های فرنگ یا مثلاً امپرسیونیست‌ها مشخص می‌کند که دراین اخیر، اهـم مسائل حفظ ارتباط وهماهنگـی بین خطوط و رنگ‌هاست و تلفیق وترکیب آن‌ها برای بیان‌کامل هنری و با مراعات مناظر و مرایا و دور ونزدیك وسایه روشن‌ها وغیره.

البته امروز هم می‌توان یك تابلوی مینیاتور باارزش با همهٔ مشخصاتش نقاشی کرد، ونیز کسی ـ هیچ‌کس ـ منکر آن نیست که یك‌تابلو مینیاتور نیز زیبایی و ارزش خاص خودرا دارد، امااگرکسی بگویددرمینیاتور رعایت‌پرسپکتیو نمی‌شود، یاآرمونی وکمپوزیسیون درآن به‌کمال شیوهٔامپرسیونیسم ـ مثلاً ـ نیست، هم نادرست‌نگفته ـ این‌جا بدنیست هفت‌بیت یك‌غزل مینیاتوروار را از استاد وخداوندگار تك‌بیت‌سرایان و پریشان‌گویان زیبایی‌پرست نقل‌کنم، که برگشتی با ذکر شاهد باشد به‌اوائل بحث‌که قول داده بودم، برخـواهم گشت. نمی‌گویم غزل از کیست زیرا نبودن پیوستگی در معانی آن و از ری و روم وبغداد سخن‌گفتن آن، خود بدصدای بلند می‌گوید از تبریزم و مرا صائب جادوسخن سروده است اما توجه‌کنیدکه معانی این غزل‌که زیبایی مینیاتوری خودرا دارد، چه ناهماهنگ وپریشان است:

از پختگی است گر نشد آواز ما بلند
کی از سپند سوخته گردد صدا بلند [1]

---

۱ ـ سرآغاز غزل چنین می‌نمایدکه شاعر می‌خواهد از روزگار پختگی و کمال خود سخن بگوید. خوب چه اشکالی دارد؟ امـا اگردرانتظار آن باشیم‌که دنباله این‌تأمل وحسب حال شاعـرانهٔ اورا دربیت بعد ببینیم، انتظار بیهوده‌ای است زیرا ...

از هردو کون همت والای ما گذشت
تاگرد این خدنگ شود از کجا بلند[1]

معراج اعتبار به قدر فتادگی است
از سایه است رتبهٔ بال هما بلند[2]

سنگین نمی‌شد این همه خواب ستمگران
می‌شد گر از شکستن دل‌ها صدا بلند[3]

---

۱ ــ زیرا درست در بیت بعد صحبت از همت والای خود می‌کند و مطلقاً ربطی به مقدمه و سرآغاز سخن او ندارد، ولی شاید دنبال این یکی مطلب گرفته شود؟ چون این هم به‌جای خود شعری و سرودی است.

۲ ــ اما نه! می‌بینید که قرعهٔ انتظار دومین نیز پوچ و میان‌تهی در آمد و برآورده نشده چون این‌جا دیگر صحبت از یک تجربه است، یک تجربه وعبرت و وعظ تلویحی مربوط به معراج اعتبار ومرقات فروتنی که ربطی به قضایای سابق وسابق‌تر نباید داشته باشد، ولی خوب چه اشکالی دارد؟ این هم برای خود حرفی است یا حالا شاید از این پس درزمینهٔ این تجربه، به‌عنوان یک شاعر و تجربهٔ شاعرانهٔ او حرف‌های جالبی از او بشنویم؟ باید حوصله داشت.

۳ ــ اما بازهم نه! باز خط سیر مطلب عوض شده این‌جا از یک عالم وقلمرو دیگر سخن می‌گوید، حتی به‌مثابهٔ یک جملهٔ معترضه هم مربوط به حرف و حدیث‌های قبلی وماقبل قبلی نیست، اما خوب این تجربهٔ دوم هم برای خودش می‌تواند فتح‌باب حرف و حکایتی دیگر کند ومگر چه عیب دارد؟ از بی‌صبری که طرفی نمی‌توان بست، باشد، تا ببینیم شاید در این زمینه دریافت‌ها و گفتنی‌هائی داشته باشد. شاعر است و همین تجربه‌های شعری و شاعرانه‌اش.

از دود شد به دیدهٔ آتش جهان سیاه
اینش سزا که کرد سر ناسزا بلند[۴]
احسان بی‌سئوال زبان بند خواهش است
از دست کوته است زبان گدا بلند
از بس رمیده است ز هم‌صحبتان دلم
بیرون شدم زخود چوشد آواز پا بلند

این غزل صائب دراصل ابیات بیشتری دارد نزدیك دوبرابر نقل ما وبه‌گزین و گلچینی که‌ما از آن کردیم، تازه هفت بیت‌است که‌ازهفت شهر معنی آمده‌اند ودر این‌غزل مثل هفت زندانی بیگانه با هم مقید و

---

۴ ــ ولی،... نه‌جانم ندا انتظار شور و اشتعال شاعرانه ونظام و آئین‌لازم برای تأثیر وتأثر سخت بی‌حاصل وعبث است. او همچنان ازاین شاخ به‌آن شاخ می‌پرد مثل آدم‌های حشیش‌کشیده ... رهاکنیم. وشایدبه‌همین دلیل است که در دورهٔ طولانی شیوهٔ مشهور به‌هندی ، ازمیان این‌همه انبوه شعرای بیرون از شمار آن‌عهد ــ که فی‌الواقع تعداد شاعران و مذکوران یك تذکره از محدودهٔ زمانی به‌اندازهٔ دونسل (مثلاً **تذکره نصرآبادی** یا **تحفهٔ سامی**) ازآن دوره ازتمام تذکره‌های ادوارطولانی چندین وچندنسل از گویندگان ایرانی در شش‌هفت قرن نخستین بعد از اسلام بیش‌تر شاعر وسخنور دارد، با این‌همه حتی یك نفرکه در عالم معنویت و ابلاغ رسالتی انسانی و روح ورایحه فکری و شور وشعر همپایهٔ **سنائی** و **عطار** و **مولوی** و **خیام** و **ناصرخسرو** و **سیف‌فرغانی** و ... باشد؛ دارای شور و حالی، قصه و غصه‌ای، معنویت و رسالتی ، حرف‌وحکایتی‌باشد، نیست که‌نیست. اماهرچه‌دلتان بخواهد «نازك‌خیال» و «استعاره و تشبیه‌پرداز» و «ظریفه‌ساز» فراوانند، الی ماشاءالله، نه‌ده نه‌صد، هزارها ...

نزدیك هم نشسته‌اند و زنجیرهٔ وزن و زنگوله‌های قافیه به‌پایشان است وگرنه از این‌زنجیر وزنگوله‌ها گذشته تنها چیزی که ابیات این‌غزل‌را (که باید مجموعه‌ای متجانس ازمعانی هم‌آوا و هم‌داستان باشد کاشف از حال وحکایتی ومنوالی خاص) به‌هم ربط وپیوند می‌دهد کلمه «بلند» ردیف غزل است که گویی نام «بند» یاردیفی است که زندانبان‌برزندان این هفت بیگانه باهم نهاده‌است تازه بگذریم ازاین‌که بعضی ازمعانی این‌غزل معانی شعری وحاصل‌کار هم شعر نیست. این نحوهٔ ارتباط و پیوند درست مثل آنست که صفحهٔ کاغذی‌را چهارخانه خط‌کشی کرده باشند و به‌نقاش مینیاتورگری بگویند تو باید در فلان وفلان خانه‌های این خط‌کشی نقاشی کنی ولاغیر ناچار او اگـر بخواهد چهره‌ای را تصویر کند، یك‌چشم دراین سو است، یك چشم درآن‌سو، لب‌بالا در عرش وپائین برفرش وبساکه درآن چهره بعضی از اعضاء نتواندبیاید مثلاً بینی یا بینی‌ای ازآب درآیدکه با هزار جراحی تازه بهترآن‌که نبینی و حرف در این است که چنین اجباری در کار نیست بلکه ایـن اجباری ساختگی وبیمارانه است که خود شاعر برای خود ایجادکرده است تن‌تن تتن تتن‌تتن‌تن، هما بلند.

مفعول فاعلات مفاعی ، کجا بلند،... گدا بلند و دیگر چه می‌دانم چه‌ها بلند.

اکنون‌سه‌بیت‌دیگر ازشاعری‌دیگر نامش حاجی‌فریدون که‌مؤلف تذکرهٔ نصرآبـادی[1] دربارهٔ او نوشته:

«حاجی فریدون سابق تخلص از اتـراك است. اما درکمال

---

۱ ــ تذکره نصرآبادی، چاپ وحید دستگردی ،ص۳۴۵.

آدمیت و اهلیت ونهایت آرام و مردمی است».

تاکی از دل ناله‌های غم‌فزا گـردد بلند
بانگ شیون چند ازین ماتم‌سرا گردد بلنـد

خوب به‌جای‌خود حرفی است، پرسشی است، بگذریم‌امابعد:

برنداردسرو من ز افتادگی سر را زخاك
بـا هما کـی سایهٔ بـال هما گـردد بلند

ربطی به‌بیت قبل‌ندارد، ولی بازهم بگذریم، بعدش:

ازنگاه‌سرمه‌سائی می‌توان‌خاموش‌ساخت
گـر نمی‌خـواهد دلت آواز ما گردد بلند

به‌هیچ‌کدام از دوبیت قبل ربطی ندارد، پس معلوم شد که زمام اختیار در دست «بلند» و«گردد بلند» وقوافی قبل‌از آن‌هاست‌نه‌اقتضای معنایی که شاعر به‌آن رسیده باشد و بخواهد ما را به‌آن برساند؟ ایـن است یکی از وجوه مشخص بسیاری از آثار شعری قدیم ما، هر بیتی احیاناً معنایی جداگانه دارد ـ به‌دلخواه شمس قیس هربیت به‌نفس‌خود مستقل است ـ اما مجموعاً این معانی‌پراکنده ارتباطی با هم ندارند که یك‌واحد به‌هم پیوستهٔ هنری را ایجاد کنند. نیما متوجه این عیب شده است و آن‌را برطرف کرده است و این‌گونه بازیگری‌ها وبلند وگر دد بلندهارا ازقلمروهنرشعر خودبیرون‌رانده‌است وچه‌خوب‌دربارهٔاین‌گونه آثار می‌گوید، آن‌جاکه می‌گوید:

« قصد سرایندهٔ شعر ایـن‌است که چیزی‌گفته‌باشد، تـا از کسانی که برای تفنن و وقت‌گذرانی وقت خودرا به‌شعراو می‌دهند و ... بیشترشان از مردمان ساده لوح وغیر واردند

و آشنایی باکمالی درعالم هنر ندارد، کلمهٔ تحسینی بشنود،
این است که به‌جای هرکار حسابی تعبیرات و تشبیهات و
کارهایی دیگر چاله‌چوله را هموار کرده ...[1]»

تعبیرات وتشبیهات که نیما گفت، معنی ومفهومش روشن‌است، اما آن«کارهای‌دیگر» که‌گفت: مصداقش دراین‌بیت‌اخیر حاجی‌فریدون، مثلاً این می‌تواند باشد که می‌گویند اگر سرمه به‌خورد کسی بدهند، صدایش می‌گیرد ونمی‌تواند آواز بلند داشته باشد، از این‌جهت حاجی از این عقیدهٔ عامه استفاده کرده، قانعانه به‌معشوق خود گفته:

ازنگاه سرمه‌سائی می‌توان خاموش کرد
گر نمی‌خواهد دلت آواز ما گردد بلند

محتوی و شکل این‌گونه شعرها مناسبند باهمان علل به‌وجود آمدنشان که نیما گفت یعنی پریشانی گفتن و مهملی شنفتن. امانیمامعنایی جسته و یافته بود، فلسفه‌ای (اگر نگوئیم) بینشی داشت، برای خود رسالتی قائل‌بود، که خودرامتعهد ایفای آن‌رسالت می‌دانست مثل‌همهٔ بزرگان‌هنروشعروادب‌وفکر وفلسفه.

مسلماً ما از بزرگانی مانند خیام ومولوی چنین پریشان‌گوئی‌ها نمی‌شنویم. به‌هر تاری از تارهای ساز هنر خیام که انگشت بگذارید، همان سر و سرود را می‌شنوید که وجههٔ روح‌وهمت او بوده است او همیشه وهمه‌جا خشمگین وعبوس و دردمند است، همیشه و همه جا می‌غرد ومشت می‌پراند به‌سوی آسمانی که ازآن ناراضی است پندش نیز ریشخند همه شرایع و اوهامی است که از آسمان‌ها بر آدمیان

---

۱ ــ دو نامه، ص۲۹.

«نازل» یا به‌عبارتی دیگر «آوار» شده است . عین همین حـال را دارد مولوی. ساز او نیز همنوا با سر و سرودش است.

به‌قول خودش :

سر من از ناله من دور نیست
لیك چشم و گوش را آن نور نیست

اوهم غزل می‌گوید. غزل اوهم بیت‌بیت است و وزن وقافیه و ردیف وحتی صنعتگری‌و آرایش دارد، اما سرتاپای هرغزل‌اومجموعه هم‌آوایی‌واحد است، برای رساندن معنائی که مولوی درلحظهٔ سرودن آن‌غزل در دل داشته‌است، یا شور وحال وعاطفه واحساسی که درآن لحظهٔ روحی به‌وسیله‌آن‌غزل می‌خواهد به‌دل دیگران‌هم، آن‌راسرایت دهد. انتخاب نمی کنم. فال می‌گیرم؛ از دیوان‌شمس‌او:

این جا کسی است پنهان دامـان مـن گرفته
خود را سپس کشیده ، پیش آن من گرفته
این‌جا کسی‌است‌پنهان‌چون‌جان‌و‌خوش‌تر‌از‌جان
باغـی به مـن نموده ایـوان مـن گـرفته
این‌جا کسی است پنهان همچون خیال دردل
امـا فـروغ رویش ارکان مـن گـرفته
این‌جا کسی است پنهان مـانند قند در نی
شیرین شکر فـروشی دکان مـن گـرفته
جـادو و چشم بنـدی ، چشم کسش نبیند
سوداگریست مـوزون ، میزان مـن گرفته

چون گلشکر من و او در همدگر سرشته
من خوی او گـرفته ، او آن من گرفته
من در منش کشیده کی نوح و روح دیده
از گریه عالمی بین طـوفان مـن گـرفته
گوید ز گریه بگذر ، آن سوی گریه بنگر
عشاق روح گشته ریحـان مـن گـرفته
ساقـی غیب بینـی ، پیـدا سلام کـرده
پیمانه جـام کـرده ، پیمان مـن گرفته[1]

تا آخر غزل که مفصل است ـ و من مثل غزل صائب گلچینی از آن نقل کرده‌ام ـ هر گوشه‌ای از آن پیوندی عمیق و پنهان دارد با گوشهٔ دیگر. هیچ معنائی خارج آهنگ نیست و هیچ بیتی ضد یا نقیض و نقیضهٔ آن دگر نه، چرا؟ زیرا که مولوی نیز روحی و راهی دارد و می‌خواهد مارا همسفر معنویت و شور و حال خود کند. این گونه سخن گفتن حد همه کس نیست، و فرق‌ها دارد با آن که شمس قیس دستور می‌دهد:

« ودر قوافی اولی چنان باشد که تعیین آن بر معنی مقدم دارد ...»

یا می‌گوید :

«و از قوافی آنچه ممکن گردد و خاطر بـدان مسامحت کند، برورقی نویسد و هرچه از آن سهل و درست باشد و در آن وزن جای گیرد، و متمکن آید، انتخاب کند ...[2]»

درست مثل مرد خشت‌زن که به شاگردش دستور بدهد که :

۱ـ غزلیات شمس ، با مقدمهٔ استاد جلال همایی ص ۵۱۹ و ۵۲۰

۲ـ المعجم، ص ۲۴۲ـ۲۴۰

«اولی چنان باشد که خاك را غربال کند و کناری انبار کند آب در خاك ریزد و گل سازد و آستین‌ها برزند و قالب خشت از توبره در آورد و چهل‌هزار بیت مثنوی در بحر منقارب مثمن مقصور ومحذوف شاهنشاه‌نامه فتحعلیخان صبا و یاشاهنامهٔ... به‌بازار فرستد!»

وانگهی، یك معنی دیگر که این‌گونه کارفرمایان و کارگزاران آنان غافل از آنند، معنی حالت اصلی سرایش و الهام و تغنی است که اصل معنی شعر از آن سرچشمه گرفته. همان مسأله که اول به‌نثر اندیشیدن از آن تعبیر کرده‌اند و بعد ترتیب نظم‌دادن، نمی‌خواهم قول یکی از ناقدان فرنگی را نقل کنم که عقاب قرن یا پرنده‌ای از این‌قبیل لقب گرفته، حاجت به‌این نیست قدمای ما نیز به‌چنین مسائلی اندیشیده‌اند ودستورها صادر کرده‌اند، همین شمس قیس می‌گوید:

« وباید که چون ابتداء شعری کند و آغاز نظمی نهد، نخست نثر آن‌را پیش خاطر آرد و معانی آن برصحیفهٔ دل نگارد والفاظی لایق آن معنی ترتیب دهد ووزنی موافق آن شعر انتخاب کند و از قوافی آنچه ممکن گردد...[1]»

الی آخر که قولش را در مورد قافیه قبلاً نقل کردیم.

درباره شعر چنین اندیشیدن وچنین دستور کار نوشتن، حاکی از آن است که شعر را بعضی ازقدمای ما فقط همان «آغاز نظمی نهادن» به‌حساب آورده‌اند چون همه‌جا صحبت از همین است واز این‌رو کسانی که

---

۱ ــ المعجم، ص ۳۴۰.

چنین دستورها به‌کار بسته‌اند، سخنشان مصنوع‌است نه‌مطبوع.

پیداست که غافل بوده‌اند از این که معنی شعری با حالت کلی خود به‌ذهن شاعر القا والهام می‌شود و اورا مترنم می‌گرداند و نتیجهٔ ترنمات اوست که شعر اوست. این امر تجربی است که در شعرهای مطبوع نخست کلیات معنای یك‌شعر همراه با وزنش به خاطر خطور و خلجان می‌کند و کیفیت ترکیب کلی یك‌شعر است که خاطر را به‌خود مشغول می‌دارد و شاعررا متغنی می‌سازد. قبلاً ازارسطو نقلی کرده‌ایم که می‌گفت طبیعت معنی وموضوع است که مارا به‌سوی وزنی مناسب رهبری می‌کند[1].

معانی وارد به‌ذهن با پیوستگی و هماهنگی رو به تکامل پرده به‌پرده در پیشگاه ذهنی که آبستن آن حال معنوی شده است، چهره می‌گشاید این خصوصیت که بسیاری از ادبای قدمای ما گویی از آن محجوب بوده‌اند؛ کاملاً مغایر است با آنچه آنان دستور داده‌اند و مسأله مستقل بودن ابیات را به‌این معنی که من متذکر شدم. و به نثر اندیشیدن‌را مطرح کرده‌اند وحتی‌ابیات مضمن‌را، یعنی‌ابیاتی که‌تمامت معنایش موقوف ومعلق به‌بیتی دیگر است، نوعی عیب شمرده‌اند.

این میراث از اعراب به ما رسیده است زیرا در بسیاری از اسالیب، نقدالشعر خاصه دستورهای ادیبانه برای سرودن شعر به قول پیشینیان ما «ناقل» بوده‌ایم نه «مستقل» والا شعر ما پیش از آلودگی به‌اسالیب عرب، چنین حالی نداشته است، به‌نثر اندیشیدن و بعد آغاز نظمی نهادن نبوده، بلکه همان تغنی و ترنم بوده، حتی نزدیك و شاید

---

۱ ــ فن شعر، ارسطو، ترجمهٔ زرین‌کوب، ص ۱۰۰.

توأم بـاموسیقی، مثل خسروانی‌های قدیم و اورامن‌ها و لاسکوی‌هـا و غیره وقافیه هم درزبان ما اصلی‌نیست واین طریقهٔ موزون‌آوری‌طبیعی، با سیاق وطبیعت‌زبان ما مناسبت تام داشته، از این‌روست‌که نیما آن‌جا که درخصوص دفتر عروضش سخن‌گفته، می‌گوید:

« من روابط مادی وعینی‌را درنظرگرفته‌ام و ازگات‌ها که‌فرمان اصلی‌است واصلیت وزنـی‌را درشعرما دارد شروع کرده‌ام...[۱]»

این اشارهٔ نیما به نظر من بسیار جالب و پرمعنی است . مکرر می‌کنم، می‌گوید:

«من روابط مادی وعینی‌را درنظر گرفته‌ام واز گات‌ها که فرمان اصلی‌است واصلیت وزنی را در شعر ما دارد شروع کرده‌ام...»

کوشش نیما برای نزدیك‌شدن به‌خصائل و طبایعی که زبان مـا و شعرما پیش از عرب‌زدگی داشته، کوششی است‌که از نظرگاه‌هایی جز نظرگاه نفس شعر وهنر نیز ارجمند است، یعنی از نظرگـاه ملیت ایرانی، ایران پاك ومنزه ازعرب وهرچه ازآن عرب‌است و قرن‌هاست به‌ما تحمیل‌شده، ما را آلوده وبیمار و به‌اصطلاح «متعرب» کرده. نیما فی‌الواقع انگار می‌گوید : «برگردیم، برگردیم به‌خانهٔ پدری،خانه‌ای که ارجمندان وبزرگانی عزیز چون زردتشت و مزدك نشان داده‌اند.»

آن‌کـه گفتم چنان پندارها وکردارهای ناسازگار با طبیعت و

۲ــ دونامه، ص ۷۴.

ریشه‌های زبان ما در شعر و نوع تلقی و برخوردی که داریم، میراث اعراب است به‌هیچ‌وجه رنگ تعصب ندارد، بلکه از این‌روست که می‌بینیم تازیان نیز بسیاری از آثار شعریشان همین‌خصال را دارد. شعر عرب‌نیز همین‌حال‌را دارد، شعرعرب که به‌قول خودشان دیوان فضائل عرب است[۱].

اینك از قول ابن‌خلدون از مقدمهٔ مشهورش نقلی می کنم که به‌تعبیری وزبانی‌دیگر بازگوی سخنان شمس‌قیس است حتی‌هوشمندی مثل ابن‌خلدون نیز پاره‌پاره ومستقل‌بودن را جزء تعریف شعر می آورد آن‌جاکه می‌گوید:

«شعر سخن بلیغ ومبتنی بر استعاره واوصاف است که به اجزائی (ابیاتی) هموزن و همروی تجزیه گردد چنانکه هرجزء (بیت) آن ازلحاظ غرض ومقصد نسبت‌به‌جزء (بیت) ماقبل ومابعد مستقل‌باشد وبروفق اسلوب‌های مخصوص‌شعر جاری باشد...[۲]»

از این تعریف و شرحی که دربارهٔ آن نوشته است پیداست که ابن‌خلدون نیز قافیه‌را حاکم مطلق وتعیین کنندهٔ سرنوشت‌شعرمی‌داند. البته دراین تعریف صراحت‌به‌این‌مطلب ندارد ولی نتیجهٔ گفتاراو همین می‌شود که اولاً ازحالات کلی روح یك شعر و تغنی ترنم و الهام آن

---

۱ ــ ناصرخسرو، آن‌جاکه هنرهای خاص مال‌را نام می برد، گوید:

عرب بر ره شعر دارد سواری　　پزشکی گزیدند مردان یونان

ص ۳۱۰، دیوان ناصرخسرو

۲ ــ مقدمهٔ ابن‌خلدون ترجمهٔ پروین گنابادی‌جلد دوم ص۱۹ــ۱۲۱۸.

و پیوستگی وهماهنگی معنوی غافل مانده‌است ثانیاً مستقل‌بودن جزئی از جزء مابعد وماقبل‌محصول حاکمیت قافیه و از پیش به‌نثر اندیشیدن است او رابط معانی‌و بنیادشعررا فقط قافیه می‌داند. چنان‌که‌اندکی بعد می‌گوید:

«[شاعر] باید از آغاز قالب‌ریزی و وضع ترکیبات شعری، بنـای آن‌را برقافیه بگذارد و سخن‌را تا پایان بر آن پی‌ریزی کند. زیرا اگر ازبنیـان نهادن بیت بر قافیه غفلت کند؛ نشاندن قافیه درجایگاهی که بایدقرارگیرد، براو دشوار خواهد شد و چه‌بسا که تنافر و اضطراب بدان راه خواهد یافت وهرگاه ازطبع وی بیتی تراوش کند و آن‌را بـا بیت ماقبل ومابعد آن مناسب نیابد باید آن‌را درجائی قرار دهد کـه ازلحاظ پیوستگی مناسب‌تر باشد. چه هربیتی از لحاظ معنی کاملاً مستقل می‌باشد وآنچه باقی می‌ماند آن است که ابیات قصیده یا غزلی باهم متناسب باشند و از ایـن‌روشاعر می‌تواند ابیات را درهر محل قصیده که مناسب بیند جـای دهد...[۱]»

باری، بهره‌مندی از مواریث‌عرب ونیز نظایر این‌گونه استنباط و برداشت و داوری دربارهٔ شعر (یابه قول خودشان آغاز نظمی نهادن)

۱ـ ایضاً ص ۱۲۲۱، باز صد رحمت بدابن‌خلدون که به‌پیوستگی و تناسب نیز ـ علی‌ای‌حال ـ متوجه‌است و درمی‌یابدکه باید بدهرحال اجزاءیك کل با هم پیوسته و هماهنگ باشند.

بسیاری از وجوه شعر مارا دور از اصالت کرده است والا از انـواع اوزان که بگذریم، قافیه که اصل اساس و بنیاد بنای این گونه شعرها بر آن است، در سوابق وسنن باستانی و اصیل شعر وزبان ما، چنان که گذشت ریشه‌دار نیست گرایش هشیارانه نیما به‌سوی طرقی که شانه از بار این مواریث خالی کند، بسیار منطقی است. البته درعرب هم بزرگان معنی وپیامبران عالم فکر وفلسفه ازاین دست قواعد وتلقی‌های ادیبانه مستثنی بوده‌اند. مثل متنبـی که بیش وکم سعدی عرب است ومثل ابوالعلاء معری که خیام عرب است. اما ادیبان عرب شعر این دوتن را به‌تعبیری «بروفق اسلوب‌های شعر عرب» جاری نمی‌دانند. همین ابن‌خلدون می‌نویسد:

«بنابراین هرسخن منظومی راکه بدین اسلوب‌ها مصنف نباشد، نمی‌توان شعر نامید وبه‌همین نظر بسیاری از بزرگان و استادان فن ادب... معتقدند که نظم متنبی ومعری به‌هیچ‌رو شعر نیست.[1]»

این عین سخن ابن‌خلدون است.

گناه معری که اشعار بلند معنا و عالـی او را «به هیچ‌رو شعر» نمی‌دانند این است که بنیاد کارش بردلخواه قوافی نیست و اول به‌نثر نمی‌اندیشد. بلکه مثل خیام مبلغ معنویتی است، رندی فـارغ از همهٔ سرسپردگی‌ها و وارسته ازهمه قیود و اسالیب از پیش ساخته اذهـان بشری. اگرچه در شعر اوهم قافیه به‌کمال است هم وزن کامل و حتی

---

۱ ــ ترجمه مقدمهٔ همان چاپ، ج۲، ص ۱۲۱۹.

چیزی‌هم برسری و افزون نیز دارد یعنی لزومیات مالایلزم او، که من یك بیت از لزومیات وسقط‌الزند و حتی درعیات اورا نمی‌دهم به هزار بیت بی‌دردانه وپرت از ابوفلان و ابن بهمان فتأمل!

این گونه‌گردن‌گذاری به قواعد و اسلوب‌ها فقط ابتلای بعضی‌از پیشینیان‌ما نیست. حتی‌امروزهم جز دربعضی موارد استثنائی‌نظیرهمان پرت وپریشان‌گوئی‌ها که نمونه‌ای از آن نقل‌شد، رواج‌کامل دارد، چه درغزل وچه‌قصیده وغیره وغیره. همه‌آن‌کسانی‌که فاقدمعنویتی هستند، و ازسرسوداگری وصنعت‌بازی‌نظم صادر می‌کنند؛ تابع‌همان دستورها هستند. حتی‌کسانی‌که ادعاشان عالم‌را برداشته ومعتقدندکه از پشت جنگ‌قادسی به‌این‌طرف کم‌بلبلی مثل ایشان پیدا شده است ، و بنای رودکی‌را در کودکی کنده‌اند، حتی چنین مدعیان.

آقای دکتر مهدی‌حمیدی، درخطابه‌ای‌که چندسال‌پیش‌درمجمعی خوانده بود، می‌گوید:

«یکی‌از وظائف اصلی‌شاعر این‌است‌که قبل‌از ادای معنی و شروع به‌شعر بیندیشد که کدام‌یك از بحور وقوافی، به ادای‌آن نوع مطلبی که در ذهن دارد، قادرتر و تواناتر و مساعدترند!»

بله این عقیده ایشان‌است مثل این‌که بحور و قوافی‌باید قادرتر و تواناترباشند. چنین اعتقادی داشتن، غافل‌ازمعنی‌اصیل ودرست شعر بودن است، اگرچه اسم معتقد، دکتر در شعر و ادب هم‌باشد. این نسخه‌برداری ازهمان دستور شمس قیس ومعتقدات ابن‌خلدون است‌که گذشت.

اما آنان که قصه‌ای دارند یا غصه‌ای، آنان که رازی دارند یا گدازی، هیچ‌گاه چنین نمی‌اندیشند که قبل‌از ادای معنی، در فکر وزن و قافیه باشند. معنا همراه با غنا و زمزمهٔ جادوئی خود وبا هماهنگی و پیوند کامل، پرده به‌پرده‌ساز سرودخوان قریحه‌شان را به‌آواز می‌آورد وایشان‌فقط سراینده وراوی وناقلند نه‌چیزدیگر،فقط خودراپرده‌گشائی میان مبنای الهام که زندگی وعالم معناست، ومیان زمانه و تاریخ، میان مردم‌زمانه یاجمعی‌ازمردم زمان می‌دانند که آشنا و دوستداراین تغنیات و زمزمه‌ها هستند.

زیرا می‌دانند که شعر سازندگی و آغاز نظمی‌نهادن نیست که حاجت به‌این مقدمات داشته باشد، بلکه‌شعر آدمی محصول شعورنبوت آدمی‌است در قلمرو زیبائی‌وحس‌وتأمل و تا زندگی باشد وجهان‌باشد این نبوت نیز هست و هیچ‌کس در این نشأه خاتم‌النبیین نیست و هر شاعری به‌نسبت رسوخ ونفوذ درآفاق نبوت خویش، دارای‌کتاب و آیین وآیاتی دیگراست.

شعر و سخن نیما نیز چنین صفتی دارد سازی همنوا با اسرار زندگی او وسرودپویای زمانهٔ اوست هر تکه از هرمنظومهٔ او دارای زندگی و زایندگی تازه‌ای‌است و پیوسته و همآواز وهماهنگ با تکه‌های دیگر آن مجتمع وترکیب‌کلی و همه پاره‌هایش مثل ساعتی کامل وکوك است که درآن تعبیه‌ها و دنده‌ها گردنده‌ها وکشنده‌های کوچك وبزرگ با هماهنگی یك‌سخن می‌گویند، می‌گویند:

«سوی شهری خاموش، می‌سراید جرسی»

عینیت و ذهنیت

سخن ما درین کتاب عموماً در بارهٔ اسالیب نو، و خصوصاً دربارهٔ نیما وچهره‌های اوست برای شناختن وشناساندن وجوه امتیاز وچند وچون مشخصات هنرشعر وادب اوپس این فصل را ـ که دربارهٔ گونه‌ای ازگوناگونی‌های اوست ـ با نقل قولی ازو آغاز کنیم، می‌گوید:

منظور اساسی هنر یك چیز است: هنر می‌خواهد نشان بدهد و تصویر کند. زیرا دانستن کافی نیست[1].

من درچندجا از شیوهٔ بیان عینی و تویه‌دار نیما حرف به‌میان آورده‌ام و به‌اختصار درین خصوصیت سخنی گفته‌ام، یا اشاراتی داشته‌ام، ولی این‌جا همین مسئله به‌استقلال، با تفصیل و نقد گسترده‌تر موضوع بحث است. این بیت مسعودسعدسلمان را بخوانید:

---

۱ ـ دو نامه، ص ۳۵.

ز چیزی کـه حس عیان عاجز است
نیابنـد عقـل و گمـان وصف آن[۱]

تا نزدیك به‌همین معنی ـ که از دوشاعر باستان و امروز ایـران آوردیم ـ گفتهٔ شاعرمعاصر آمریکائی رابرت فراست را به شهادت آوریم، ازقصیدهٔ بلند وجالبش مضحکهٔ عقل که می‌گوید:

اجتماع هرگز نمی‌تواند امور را با تفکر و تصور دریابد ،
وباید بازیگرانی آن‌را نمایش دهند.[۲]

یك تعبیر دیگر این‌معنی ـ کـه یاری دیدن به دریافتن باشد ـ همان است که قدمای ما از آن به «عیان» و «خبر» عبارت می‌آوردند و این دورا به‌مقابله قرار می‌دادند و از تضاد آن‌ها تلذذ صنعتی بدیعی هم داشتند ومثل بود وهست که عیان‌را بی‌نیاز ازبیان دانند[۳].عنصری گوید:

ایا شنیده هنرهای خسروان به خبر
بیا ز خسرو مشرق عیان ببین تو هنر
دروغ زیر خبر دان وراست زیر عیان
اگردروغ‌چه‌نیکوست، راست‌نیکوتر

۱ـ به‌نقل‌ازامثال و حکم دهخدا. اما در دیوان‌چاپی‌مسعودسعد، به‌تصحیح ومباشرت مرحوم رشید یاسمی «حس یقین» درمتن است و«حس عیان» نسخه بدل حاشیه. رك: دیوان مسعود سعد چاپ مذکور ، چاپ دوم ـ پیروز ـ دی‌ماه ۱۳۳۹ـ ص۴۰۲.

۲ـ«بهترین اشعار رابرت‌فراست» نشریهٔ دوزبانی به‌نفقهٔ مؤسسه‌انتشارات فرانکلین،اسفند ۱۳۳۸.

۳ ـ آن‌جاکه عیان است، چه‌حاجت به بیان است.

و همو در همین خصوص می‌گوید،

ز خیر هرچه رسول خدای‌را خبر است
همی نماید از سایهٔ خدای عیان

عنصری به‌مقابلهٔ این‌دو معنی‌بسیار مولع است وچندبار درهمین مختصر منظومات که از او مانده، باتعبیه‌های‌متنوع وتعبیرهای گوناگون بدین تطابق برمی‌خوریم. مثلاً جز آنچه ازش آوردیم، بازهمو گوید:

عیان های باطل خبر شد به تیغت
خبر های حق هم بدو شد عیانی[1]

به‌تعبیر ما «خبر» حاکی از ذهنیت است، چه‌برای‌شنونده و چه برای گوینده. از این‌رو احتمال دروغ وراست در آن بسیار است‌ولی «عیان» دروغ برنمی‌تابد وبه خلاف ذهنیات آدمی، جای انکار در آن نیست‌وبا عینیت منطبق‌است. دراین‌بیت، عنصری لفظاًهم‌به‌معنای‌مقصود ما نزدیك است که گوید:

به بزمگه خبر خویش راکنی عینی
به رزمگاه کنی عین خویش‌را خبری[2]

چنان‌که‌گذشت درعرف قدمای ما مقابله‌ای است بین دیدن و شنیدن وبرای‌ایقان وباوراندن به مخاطب همیشه قوت آن‌را ازاین‌بیشتر دانسته‌اند. درست‌است که عنصری بیشتر تکرار و تأکید دارد در این

---

۱ ــ ابیات عنصری را از دیوانش نقل کرده‌ایم (دیوان عنصری ــ چاپ یحیی‌قریب ۱۳۲۳ شمسی) به‌ترتیب از صفحات ۷۸، ۱۲۰، ۱۳۰.
۲ ــ همان مأخذ، ص ۱۴۴.

خصوص ولی توجه به مسألهٔ عیان و خبر و مقدورات سمع و بصر خاص اونیست. قطران تبریزی نیز گوید:

هر آن گمان که بری در سفر شودت یقین
هر آن خبر که بود در سفر شودت عیان
چو یك عیان نبود در جهان هزار خبر
چو یك یقین نبود در جهان هزار گمان[۱]

و درواقع این مطلب از معانی عام است که به انواع مختلف در اقوال مختلف دیده می‌شود. فخرالدین اسعد گرگانی سرایندهٔ ویس و رامین گوید:

مرا آن گوی کانرا دیده باشی
نه آن کز دیگری بشنیده باشی
خبر هرگز نه مانند عیان است
یقین دل نه همتای گمان است[۲]

و مولوی در دیوان شمس گوید:

ای آن که شنیدی سخن عشق، ببین عشق
کو حالت بشنیده و کو حالت دیده

درجهات دیگر این مقصود تا آن جا نیز پیش توان رفت که اصحاب اخلاق و امثال آورده‌اند که فاصلهٔ حق و ناحق همان فاصلهٔ گوش تا چشم

---

۱ ــ دیوان قطران تبریزی ـ طبع و تصحیح شادروان محمد نخجوانی (تبریز ـ حقیقت ۱۳۳۳ شمسی ص ۳۱۱).

۲ ــ به نقل از امثال و حکم دهخدا، جلد دوم چاپ دوم ص ۷۱۰.

است[۱]. خیلی‌قریب به‌مقصوداست آنچه فردوسی باشیوهٔپارسی‌گوئی خود، سروده:

تو دانی که دیدن به از آگهی است
میان شنیدن همیشه تهی است

شواهدی‌که از پیشینیان آوردیم، به منزلهٔ مدخل بود برای‌بحث ما که در آن می‌خواهیم بگوئیم و استدلال کنیم کـه نیمایوشیج بنا به ـ صراحت‌هایی‌که در نظرات خـود دارد، وبه دلیل بسیاری از آثارش بی‌صراحت،درشیوهٔبیان معتقد به‌جست‌وجو و ارائهٔ تصاویروجلوه‌های عینی و مشهود است. برای ابلاغ مقاصد واغراض شعرش، نه خبردادن وبه صراحت گفتن واردات ذهن ازهر مقوله‌که باشد.

نیما این‌گونه سخن‌گفتن، یعنی شنیدنی کردن‌امور ذهن‌راکم‌اثر وکم‌رنگ می‌داند و ابلاغ ذهنیات‌را به‌صورت خبر اگر مثل فردوسی «همیشه تهی‌میان»نداند دست‌کم کافی و وافی به مقصود، نمی‌داندبلکه نشان‌دادن تصویرهای عینی‌را طالب‌است وکارهنرمندرا پیداکردن‌همین تصاویر عیانی وجلوه‌های مادی رابط بین‌تأمل وخیالات‌گوینده وتأثر وپذیرش شنونده، می‌داند.

اگر بااو و پیشینیان او همداستان‌شویم، شاید زودتر دریابیم‌که همین دقیقه موجب شده‌است‌که بسیاری هنرهای نمایشی، یا به تعبیری

---

۱ ـ برای نظایراین بیان رك: امثال‌وحکم دهخدا. ازحق تا ناحق... جلد اول ص ۱۲۳ که در آنجا دهخدا وجوه مختلف بیان ایـن معنی‌را از گفتار عرب‌وعجم گرد آورده‌است و بیتی هم‌که درمتن از فردوسی نقل کرده‌ایم، ازهمان جاست.

بصری، بیش‌از انواع‌دیگر بیان دارای قوت تأثیر بیشتر و برخوردار از ابعاد وبازوهای‌تواناتر درنفوذ و رسوخ‌است ودامنه‌اش روبه‌توسعه و تکامل . زیرا مسأله، مسألهٔ ابعاد برش و تسخیر است و در این‌گونه هنرها ابعاد دیگری نیز به‌یاری حقانیت ذهنیات هنرمند می‌آیند. مثلاً در هنر هفتم ببینید چند بعدقوی به‌یاری اغراض و گسترش‌معانی‌هنرمند آمده است: حرکت، صدا (اعـم از موسیقی و سخن و خـروشه[1]ها) قدرت شگفت سکوت، رنگ، تابش‌های موضعی‌نور، قطع وفصل‌ها، تکیه‌ها در دور ونزدیك وخرد وبزرگ کردن‌ها، تصرف‌دلخواه دربعد چهارم ـ زمان ـ وغیره وغیره.

البته بعضی از این ابعاد درهنرهای دیگرنیز هست ولـی مسلماً مجموعهٔ هماهنگ و گروهی آن‌هاست که توانائی بیشتری باخود دارد و تأثیر سینما را درمقایسه با دیگر هنرها، چندبرابر کرده است. با این حال اگر گریفیث و چارلی‌چاپلین بخواهند مثلاً بقبولانند کـه ستم و سنگدلی بـد است، در پانزده دقیقه تـوفیق بیشتری خواهند داشت از مجموع توانائی سعدی و سنائی مثلاً در پانزده‌سال. زیرا آنان با عیان وخبر وهمه چیزهای دیگر حمله می‌کنند برتن ودل وجان خریدار هنر خود اما سعدی بایدگوید: «تا توانی درون‌کس مخراش» یـا فردوسی «میازار موری که دانه‌کش است» حـال آن‌که تازه این حـرف‌ها از مقوله انشائیات است نه‌خبریات. خبرهای غیر تخییلی که تأثیرشان از این هم کم‌تر است.

اصرار نیما وتأکیدش درامر عینیت، در حقیقت کوششی است

---

1 — Soundeffect = FX.

برای واردکردن بعدی‌دیگر درقلمرو مقدورات شعر، به منظور رسوخ بیشتر. دراین خصوص می‌گوید:

«قوت‌رسوخ‌هرگوینده بسته براینست: خـود او با ماده و جهان خارجی، کـه تأثرات و اندیشه‌های او از آن فـراهم آمـده، تا چه اندازه مأنوس و مربوط بوده، پس ازآن، با کدام وسیله این رابطه را جاندار و زباندار [۱] ساخته است. به‌این معنی‌که‌چگونه ماده وجهان خارجی با اندیشه‌های بلافصل او، شکل برای بروز پیداکرده است. به‌هراندازه‌که گوینده‌این عینیت[۲] ولوازم جلوه مادی آن‌را بهتر ایجادکند، مسلم‌است که به منظورخود بهتر رسیده‌است.. کار به‌این سادگی‌هنوز درشعر (امروز) ما آموختن لازم دارد[۳].»

کلمه‌ها، حتی در حالی که زنده و رایج باشند، به خودی خود برای‌آفرینش‌های شعری کم‌توانند و درحد رسائی‌تازه فقط‌اشاره‌هایی هستند، با قوت‌های متفاوت، برای دلالت به‌آنچه در حیز هستی‌است، از چیزها و معنی‌ها وحالات. شاعر به مدد بسی حیله‌ها وقوت‌وفن‌های دیگر، مثـل حالت نغمگی وروانگی وزن و یادآوری و زنجیره‌بندی قوافی‌وچه بسیار دوز و کلک‌های دیگر، کلمه‌هاراکه یك واسطه ورابط

---

۱ ــ قریب به‌این‌مضمون است قول مصطفی منفلوطی. «الشعر... تصویر ناطق» به نقل حلیم دموسی در «الشعروالشعراء» رك. الهـلال شماره ۴ سال ۲۸ ژانویه ۱۹۲۰

2 ــ Identité.

۳ ــ دونامه ص ۲۹ــ۲۸.

عمومی هستند، تبدیل به یك واسطه خصوصی می‌کند برای دلالت به دنیای خصوصی‌تری که در درون دارد. اگر چه کوشش و استعداد شنونده هم در این رسیدن و راه‌یافتن به‌جای خود مهم است، اما کشش شاعر از آن‌هم مهم‌تر است. کشش او بیشتر در همین «جان‌دیگر» دادن به‌کلمه‌هاست به خاطر نشان دادن راه‌هایی که به دنیای آفریده ذهن‌او می‌رسد.

گفتن این که «من شنگم وشاد» گزارش عمومی وناتوانی است وراهی به‌جای معین و خاصی نمی‌برد اما اگر بگوییم:

دل عجب‌دوش چه خورده‌است که من‌مخمورم
یا نمکدان که دیددست که من در شورم
هر چه امروز بریزم شکنم تاوان نیست
هر چه امروز بگویم بکنم معذورم
بوی جانان ز لبم هر نفسی می‌آید
تا شکایت نکند جان که ز جانان دورم [۱]

اگر چنین‌بگوئیم. چند جلوهٔ خاص ازشنگی‌را نموده‌ایم؛ مثل نشانه‌گذاری و ردپاهائی برای کسی که بخواهد بیابد. نیما می‌خواهد بگوید: نگوئیم «غم» بلکه مثل چخوف نشان بدهیم غم‌را؛ برای بروز آن‌شکل پیدا کنیم، می‌گوید این‌است کار شعر و هنر.

شبلی نعمانی گفته است:

۱ــ غزلیات شمس‌تبریزی‌بامقدمه استادجلال‌همائی،صفیعلیشاه، چاپ‌دوم اسفند ۱۳۳۵، ص ۲۰۵.

اگر فرضاً محنت وغم جزء مادیات و محسوسات بود و تصویر آن کشیده می‌شد، نتیجه همان ازکار درمی‌آمد که شاعر آن را با الفاظ ازکار درآورده تحویل‌ما داده[۱].

نیما درجهت‌عکس این گفته شبلی تحرك‌دارد و تصویر کردن‌را اصل می‌داند یعنی درجهتی که هم خود شبلی گوید:

بنابراین یك موضوع را اگر طوری بیان کنند که صورت اصلی آن جلوه‌گر شود، صدق شعر بر آن خواهد نمود[۲].

با این‌تعبیر توان‌گفت که نیما صورتگر معنی می‌خواهد باشد، نه خبرگزار آن ، و معتقد است که از این طریق بهتر می‌توان به سیرت‌ها رسید. این‌توصیه نیما از شاعر توقع دید قوی‌تر دارد، اصل را بینش می‌شمارد آن‌گاه گزینش.

دست‌افشانی و رقص از سر سرخوشی، بسی تواناتـر است در رساندن معنای خود، تاگزارش بی‌قوت لفظها از آن معنی. ما شور و جذبه مولوی را بیشتر ازهمان حالت دست‌افشانی ورقصندگی‌هاش ـ که در غزل‌هاش یادگار کرده ـ درمی‌یابیم. غالب غـزل‌های او انگار نت‌های کلمه شده و ریتم‌های ملفوظ حرکات تند شاد یا ندرةً غمگین رقص صوفیانهٔ اوست. چون به‌طور کلی از یك‌جهت کار شعردرهنرها،

۱ــ شعر العجم ترجمه فخرداعی ـ جلداول، چاپ دوم، ابن‌سینا، ۱۳۳۵ شمسی، بحث«حقیقت شعر» ص۱۲.

۲ ــ همین مأخذ همین صفحه.

تصرف دردنیای واقعی است[1]. نیما درمورد امورمعنوی، اسم‌معنی‌ها، ازقبیل یاد، حسرت، آرزو، شور، شادی‌وغیره آن‌گونه تصاویر وامور ذاتی‌راکه به‌عقیدهٔ شعری‌او نمایشگرآن معنویات است، ارائه می‌دهد و در تصویرکردن اسماء ذات مثل درخت، آب، آتش، به‌قول‌نظامی چنین غلطکاری می‌کندکه خطوط و طرح‌های معنوی را نقش می‌کند مثل شکفتگی، سبزی، گرمی، محبت و... به بیان خودش او به معانی گوشت وپوست‌می‌دهد. ما درپس‌پشت صورت‌هائی که‌او رسم‌می‌کند، فضای مثلاً شاد یا غمگین معانی‌وعوالم اورا تماشا می‌کنیم،بی‌آن‌که او خود ازشادی وغم، لفظاً وبه تصنع و صریح سخنی گفته باشد. این است مقصود من از بیان عینی و تویه‌دار او و فضائی که خلق می‌کند مثلاً در منظومهٔ «کارشب‌پا» او دنیای دردآلود وفضای زندگی‌پرمشقت مردی مزدور را به‌خوبی درداستانش تصویر و زنده‌کرده است.

کم‌کم نزدیك شده‌ایم به یك خصیصه و خصلت دیگر هنر نیما که در همسایگی همین معنی است. او معتقد است‌که احوال و امـور

۱ــ ازاین تصرف نظامی به **غلطکاری** تعبیرمی‌کنند. البته مقصود او بیشتر شاخ وبرگ دادن، و تصرف درمتن منثوری است‌که می‌خواهد آن را منظوم سازد:

چو نظم گزارش بود راهگیر — غلط کردن ره بـود ناگزیر
مرا کار با نغز گفتاری است — همه‌کارمن خود **غلطکاری** است
وگر بی شگفتی گزاری سخن — ندارد نوی نامـه‌های کهن

رك: ترجمه شعر العجم شبلی جلد اول ص ۲۶۷. غلطکاری او همان‌به ـ آفرینش شعری نزدیك‌کردن متنی‌است‌که تعهد نظم آن‌راکرده است‌یعنی شعرکردن داستان وتاریخ وفلسفه و زهد وغیره.

زندگی حاجت به‌تبلیغ و تصریح و داد و قال ماندارد. مهم‌ترین کارما درخلق یك‌اثر هنری این می‌تواند باشد که احوال و امور مورد اعتنای خودرا از دریچهٔ بینش هنری خود برگزینیم و از طبیعت جدا کنیم. دراین حال آن‌ها خودشان خیلی بهتر وقوی‌تر ازما دادسخن می‌دهند. دخالت‌ما فقط همان نحوهٔ تلقی ماست نسبت به‌آن‌ها ونه بیشتر.

در نگارگری وگزارش یك‌تابلو مثلاً، توانائی وهنر ما درطرح و آرایش اینست که چگونه هوش و همتی به‌کار بـرده باشیم، چگونه گفت‌وگوی نجیب وهماهنگی ایجادکرده باشیم وحالتی آفریده‌باشیم بین انحنای این‌بازو فی‌المثل و استقامت‌گردن وخمش‌چانه، وچگونه جواب‌گوید ومغازله‌کند این زرد ملول و متضرع آن‌کبود تلخ وزهر-آلود را.

و این‌دخالت متناسب حاجتی است که داریم یعنی ازآن‌احوال و امور،برش‌هائی را برمی‌کشیم و کمی‌ها و زیادهاشان را ـ چنان‌که مقتضی شم آرمونی‌ماست ـ به‌دلخواه‌خود تناسب می‌دهیم‌ومی‌آرائیم واین‌تصرف تا همان حدی‌است که آن‌نقاش‌گفته بود: «طبیعت به‌اضافهٔ انسان» و پیش‌از او گفته بودند:

> هنر دریك قسمت‌آنچه طبیعت نتواند به‌کمال برساند، اتمام نماید و در قسمت دیگر تقلید طبیعت‌کند[1]. اشاره به‌نمونه‌ای از شعر نیما بدنیست می‌گوید:

۱ــ ارسطو، بدنقل سهیل‌افنان در تعلیقات‌کتاب دربارهٔ هنر شعر چاپ بیروت ۱۹۴۷ م. ص ۱۵۸.

«مانده از شب‌های دورا دور
بر مسیر خامش جنگل
سنگچینی از اجاقی خرد،
واندر آن خاکستر سردی ... الخ[1]

این طرح سادهٔ عینی، با کم‌ترین خطوط ـ کلمات ـ ممکن، به‌نظر من ازچهل خروار آه و ناله بیشتر اندوه به‌دل خواننده سرایت می‌دهد. تصویری است آرام و کوچك اماگیرا و پرقوت.

چه درست می‌گوید در این‌باره:[2]

باید فراموش نکرد. هنرمند از دنیایی می‌گیرد و به‌دنیایی بازپس می‌دهد. باکجا سروکار دارد؟ مربوط به‌کدام‌زمان و مکانی است که از لوازم تجسم‌اند؟... خریدار خود را به کجا می‌برد؟و باچه‌چیزهای دیده‌نشدنی‌و بدون اثر ازقبیل: آوخ، ای‌دریغا، من غم‌می‌خورم ... سروکار می‌دهد؟بسیاری از مردم رنجی به‌آن‌ها روکرده، یا علاقه‌ای بهم‌رسانیده، یا با دقایقی مربوط شده و شعری گفته‌اند؛ اما چون از خودشان، یا ازآنچه‌که دیده‌اند،چهرهٔ محوی درشعرخود به‌جاگذاشته‌اند، باید فقط خودشان که می‌خوانند به یاد بیاورند و نسبت به دقایق مربوط به خاطره‌ای‌که در پیش خودشان محفوظ است، متأثر شوند. توقع این قبیل

۱ــ قبلا درهمین‌کتاب این‌شعر نمونهٔ نیمارا نقل‌کرده‌ایم.

۲ــ دونامه، ص۲۸.

گویندگان بی‌جاست که در مردم هم ... به‌همان اندازه‌اثر بخشیده باشند. بدون تعصب ـ که هنر آن‌را هضم نمی‌کند ـ باید بدانند: آیارابطه‌ای‌راکه لازمهٔ اثر وشناسائی است‌بین‌خود وتحویل گیرندگان شعرخود ایجادکرده‌اند؟

در نمونه‌ای که نقل کردم ، طبیعت و تقلید یا به عبارت دیگر محاکاة طبیعت چیست؟ همان مواد ومصالحی که نیما در شعرش آورده است و انسان کجاست؟ درهمان انتخابی که‌کرده است وبرشی که زده وآن مواد ومصالح‌را ازطبیعت جداکرده پیش چشم خواننده آورده است وبساط تأثر وتأثیر خودراگسترده.

و او در همین ترسیم و انتخابی که دارد خـود را برما تحمیل می‌کند یا مارا ازما می‌ستاند وبا عینیتی سر وکار می‌دهد کـه مثل پل و معبری مارا به‌فضای ذهنیت دردمند او می‌رساند. ما در پس پشت ایـن ترسیم کوچك خامشی و سردی‌را به‌شدت حس می‌کنیم. اگر می‌گفت «آه دلم چه‌قدرغم دارد» ما به‌این‌درستی نمی‌توانستیم‌با اویگانه شویم و همدردی کنیم .

آن طبیعت ومصالح پیش چشم همه‌هست وچه بسیار سوابق و نظایردارد، اما این‌برش وانتخاب است‌که خودش را از میان نظایر و سوابق همگانی بیرون می‌کشد ، جدا می‌گیرد و می‌گوید : «من نیما هستم».

در مقدمهٔ داستان منظوم «مانلی» می‌نویسد:

من اول کسی نیستم‌که ازپری‌پیکری دریایی حرف می‌زنم،

مثل این که هیچ کس اول کسی نیست که اسم عنقا و همامی برد، جز این که من خواسته‌ام به‌خیال خودم گوشت و پوست به آن داده باشم ... چیزی که بیشتر به‌درد من می‌خورد، موضوع فکری در این داستان است. من در باره قدرت تعهد خود نسبت به بیان موضوع فکر می‌کنم[۱] .

ودر مسألهٔ مورد بحث ما مهم همین است یعنی گوشت و پوست دادن. نقص در همین زمینه است که بسیاری از کوشش‌ها را بی‌ثمر کرده است .

ما برای روشن شدن این ناحیهٔ سایه‌گیر که در آنیم، از راه‌های دیگر و دیگرمی آئیم تا تمام پهلوهای این‌چندبر یك‌ضلعی‌را نشان‌دهیم وهمه حد ورسم‌های‌به‌ظاهر بیگانه وبه باطن یگانه‌را باهم شناخته‌باشیم، شاخه‌های یك وحدت‌را.

ابراهیم گلستان درمقدمهٔ «زندگی‌خوش و کوتاه‌فرنسیس‌مکومبر» کتابی ازقصه‌های راوی استاد روزگار ما ارنست همینگوی، ضمن‌معرفی شیوهٔ نویسندگی‌او لفظ «بی‌طرف» را به‌کار می‌برد. این لفظ مثل«فارغ» بسیار مناسب مقصود ومعنائی است که‌ما در آنیم. گلستان می‌گوید:

همینگوی بی‌طرف می‌نویسد یعنی (فقط) می‌گوید چه‌بود یا چه شد. وهمین که گفت وظیفه‌اش‌را پایان یافته می‌داند واز «معرفی» و «تأکید» و «اصرار» می‌پرهیزد...

۱ــ مانلی، اثر نیما یوشیج به‌اهتمام دکتر جنتی. صفیعلیشاه، شهریور ۱۳۳۶، ص ۲- ۱.

مقصود تأکید واصرار درگفت‌وگو ازهمان‌چیزهای دیده‌نشدنی و بی‌اثر ذهنی‌است که پیشتر ازآن گذشتیم‌چیزهائی که باید نمودار کنیم نه تبلیغ لفظی که کاری‌است آسان وبیش‌از آسانیش ناسودمند. دنبالهٔ سخن گلستان درگفت‌وگو ازاین‌خصلت برجستهٔ هنرهمینگوی چنین‌است:

... چرا هنگامی که می‌خواهیم نشاط‌انگیزی چیزی را بنمایانیم، خود آن چیز را دقیق و کافی وصف نکنیم؟ تا صفت نشاط‌انگیزیش همراهش و در خودش بیاید؟ چرا به‌زورگفتن و اصرار در این‌که فلان چیز، یا فلان گفته، خنده‌آور بود، یـا حزن‌انگیز بود، بخواهیم ریش پیش خواننده‌گرو بگذاریم که بیا وخنده‌ات‌را بیاور، یاحزنت را انگیخته کن[1]

این خصلتی‌نیست که خاص‌همینگوی یا نیماباشد. همهٔ‌هنرمندانی که ازحدود متعارف وعادی بیان‌گذشته باشند و تعهد کارهای دشوارتر کرده، ازاین دشواری نهراسیده‌اند. درنقد ومعرفی آثار ویلیام فالکنر راوی ونویسندهٔ بزرگ دیگر معاصر مـا، از نوشتهٔ حسین رازی چنین می‌خوانیم:

... حتی تکنیک‌نیز القائی است وهمین بزرگترین خصیصهٔ سبك خاص فالکنر است. هیچ نظریـه، جمله وحتی وصفی

۱ــ زندگی خوش وکوتاه فرانسیس مکومبر. از همینگوی ترجمه ابراهیم گلستان، امیرکبیر، ۱۳۲۸شمسی، ص۲۰ مقدمه.

نیست که از زبان او ـ فالکنر ـ ادا شود او خودش گفته است من مسئول جریانات کاراکترهایم نیستم، هرچند که بعید به نظر می‌رسد نقالی همه عمرش را در بازگو کردن قصه‌هایی که بدان‌ها علاقه‌ای ندارد صرف کند. به‌هرحال (فالکنر) بیش از هر کسی به‌این گفتهٔ کنراد مؤمن است: زندگی در مغزهای ما حکایت نمی‌کند، بلکه اثر می‌گذارد. ما نیز به‌نوبهٔ خود اگر بخواهیم اثری از زندگی خلق کنیم نباید حکایت کنیم، بلکه بایستی تنها گفتنی را ارائه دهیم[۱].

در «چند کلمه» ابراهیم گلستان در مقدمهٔ کشتی‌شکسته‌ها نیز همین اشاره به‌شیوهٔ فالکنر هست:

از یک‌طرف ناظر مطلق بودن و ازطرف دیگر خودرا سخت وابستهٔ حادثه یافتن، ابژکتیو بودن بیان و سوبژکتیو بودن حادثه و تهیه طرح قصه که از مشخصات ویلیام فالکنر است، در قصه‌ای که از او آورده شده است (قصهٔ «آن روز، شب که شد») در مجموعهٔ داستان کشتی‌شکسته‌ها به خوبی دیده می‌شود[۲].

و نیز در معرفی و نقد آثار ت. س. الیوت شاعر معاصر انگلیسی،

۱ـ به‌نقل از نوشته حسین رازی درمقاله «خشم وهیاهوی فالکنر» در «جنگ هنر و ادب امروز» دفتر اول، زمستان ۱۳۳۴ شمسی ص ۴۱.

۲ـ کشتی‌شکسته‌ها. ترجمهٔ ابراهیم گلستان، مقدمه ص۳.

نوشتهٔ حسین رازی [۱] چنین می‌خوانیم: روش لبریز از استعاره و مجاز و کنایهٔ او که القاء احساسات را به‌طریق ضمنی، بیش‌از باز گوی آن‌ها در علانیه می‌پسندد، حامل این تأثیرات (تأثیرات شاعران فرانسوی اواخر قرن نوزده در الیوت) است[۲].

و هم ابراهیم گلستان در مقدمهٔ «زندگی خوش و کوتاه» می‌گوید که این کشف تازه‌ای نیست که همینگوی کرده باشد، استاد و پیشوای او در این امر آنتوان چخوف نویسنده بزرگ روس است. چنان که در نامه‌ای از او آمده است که:

> هنگامی که مردم غمزده یا تیره بخت را می‌شناسانیم و بخواهیم که دل خواننده را متأثر سازیم، باید بکوشیم که خونسردتر از دیگر اوقات بشویم. این کار به‌درد این آدم‌ها زمینه‌ای می‌دهد که سبب برجستگی آن می‌شود[۳].

بیش از هر کسی و شاید پیش از بسیاری، این توصیه را خود چخوف ـ این نجیب‌ترین و مهربان محجوب‌ترین چهره ـ به‌کار بسته در هنر-هایش. مثلاً در «اندوه» داستان کوتاه، مرد پیری در شکه‌ران که فرزند جوانش مرده‌است، این خصلت با درخشندگی به‌چشم می‌خورد. سرتا

۱ــ تا حال تحریر این کامل‌ترین و مفصل‌ترین بحث و گفت و گویی است به‌فارسی درباره الیوت، مثل مقاله او «خشم وحیاهوی فالکنر» دربارهٔ فالکنر.

۲ــ «مردی در پشت شعر» نوشتهٔ حسین رازی در هفته‌نامه ایران‌ما (شماره‌های ۵۲ تا ۵۰ از ۱۹ آبان تا ۳ آذر ۱۳۳۲).

۳ــ مقدمه «زندگی خوش و کوتاه ...» ص ۲۲.

پای این‌قصه چند کلمگی غم است وپیری وابر وخستگی و دردی که دل‌را به‌سختی می‌فشرد. اما هیچ‌کس وقت آن‌را ندارد که به‌دردقهرمان قصه گوش بدهد، پیرمرد نمی‌تواند کسی‌را پیدا کند که برایش درد دل کند و اندوه با بی‌رحمی دلش را در چنگ گرفته رهاش نمی‌کند، او هر چه می‌کوشد میان برادرهای دنیا غمش را ـ ایـن میراث حقیقی زندگی‌را ـ سرشکن کند، نمی‌تواند اما نویسنده همه جا ساکت است ازتلهج و تلفظ به‌غم. آسان‌طلب نیست مثل بعضی‌نویسندگان‌خودمانی که یك کلام بگوید «پیرمرد درشکه‌ران ما خیلی غمگین‌بود» وخودش را خلاص‌کند. چون لطف وهنر داستان درهمین است‌که در این زمینه چیزی‌نگوید او درهرگردش چرخ درشکه فرتوت تصویری‌از انکسار واندوه‌را نشان‌می‌دهد همه‌جا به‌گفتهٔ خودش «خونسرد» است‌سرانجام وقتی‌که پیرمرد دراصطبل سرش‌را به‌گوش اسبش‌می‌گذارد ومی‌گوید «آندره مرد. فهمیدی اسب؟ صبح خاکش کردم» اندوه بـا تمام قوت عزیزخود به‌دل خواننده چنگ می‌اندازد.

نیما می‌نویسد :

> پس از انجام هرکار باید به این بازرسی رسید : آیـا چه‌طور به‌آنچه‌که‌می‌خواستم‌تصویرداده‌ام؟ اندازهٔ‌رسوخ این تصویر تاچه‌حداست؟ گفتن‌شعر برای دیگران‌است، عده‌ای یا همـهٔ مردم. اثری‌کـه هنرمند متوقع است در خریدار هنرخودبه‌جابگذارد وبه‌آن اطمینان‌کند، به‌جای شرح و توصیف زبانی خـود او، بسته به قـوت رسوخ تصویرهای اوست[1].

---

۱ ـ دونامه نیما ص ۲۵.

ازهرجا و با هرتعبیر شروع کنیم، بگوئیم مثل گلستان«بی‌طرف» یامثل چخوف «خونسرد» بگوئیم سردلبران درحدیث دیگران‌یاتکنیك القائی و به‌طریق ضمنی، یا هرچیز دیگر مقصود همان است که ازگفتهٔ نیما نقل کردیم یعنی به‌جای شرح وتوصیف زبانی، تصویر. البته دراین‌جا تصویر معنی‌عام‌تری دارد. دنبالهٔ حرف نیما در این گفتار اخیر چنین است :

... برای این‌کار تشبیه کردن به‌عقیدهٔ من قوه دادن‌به‌اندیشه‌هایی است که گوینده دارد، در صورتی که مادهٔ آن ضعیف است و طلب این قوه‌را می کند[1].

باید او کند کاری
کز جرقه‌ای کم عمر
شعله‌ای برقصاند
وز نگاه آن شعله
یا کند تنی را گرم،
یا دلی بسوزاند

نامه‌ها سپه گردد
خامه‌ها فرو خشکد
شمع‌ها فرو میرد
نقش‌ها برانگیزد
تا خیال رنگینی

---

۱ ــ دونامه نیما ص ۲۵.

نقش شعر بپذیرد

می‌زند بر آن سایه
از ملال یك پائیز
از غروب یك لبخند
انتظار یك مادر
افتخار یك مصلوب
اعتماد یك سوگند

روشنیش می‌بخشد
با تبسم اشکی
یا فروغ پیغامی
پرده می‌کشد بر آن
از حجاب تشبیهی
یا غبار ایهامی

و آن جرقهٔ کم عمر
شعله‌ای شود رقصان
درخلال بس دفتر
تا که بیندش رخسار
تا چه باشدش مقدار
تا چه آیدش برسر[1]؟

۱ــ چندبند از قطعه «شعر» از کارهای من درزمستان ۵۸ــ۵۷.

گام به‌گام بایستیم و گرداگرد را بنگریم در سخن نیما، خود استعاره و تشبیه و کنایه، در حقیقت نوعی عینی کردن ذهنیات است. از گفتار بعضی ازقدماهم پیداست که در این‌خصوص تأملاتی داشته‌اند.

محمدبن عمر رادویانی، مؤلف ترجمان‌البلاغه می‌گوید: «تشبیه بلیغ‌تر آن‌بود که چیزی پوشیده، ظاهرگردانی به تشبیه[1]» یعنی مثلاً بـا تشبیه برای اسماء معنی جلوه‌های ذاتی ومشهود پیدا کنی. البته‌درمورد استعاره عکس این‌حال‌هم صدق می کند ولی غالباً پیدا کردن جلوات عینی‌است برای واردات ذهن، و تازه عکس این‌حال‌هم کوششی‌است برای‌همین‌مقصود منتهی ازطریق دیگر. وقتی ازرقی، خداوندتشبیهات قوی و جالب ـ برخلاف گفتهٔ ادیب رشید وطواط که تشبیهات ازرقی را عامیانه می‌داند واو استادی تـواناست درین زمینه ـ می‌گویـد در وصف برف:

چو باغ از نرگس مسکین فروزد شمع زنگاری
هوا پروانهٔ سیمین فرو ریزد بر او پرپر ...
تـو گویی ذره سیمین به زیـر گنبد گـردون
بیاشوبند هر ساعت همی بـر رغم یکدیگر

برف را به‌دیدار ما نزدیک‌تر می‌کند. در «پروانه‌های سیمین» یا «ذره‌های سیمین» که فرو ریزند یا به‌هم بیاشوبند ما بیشتر برف‌را حس می‌کنیم وعیان می‌بینیم تا خبردادن ازاین‌که:

برف می‌بارد. یا وقتی کهکشان را وصف می‌کند:

۱ـ ترجمان‌البلاغه، طبع احمدآتش، استانبول ۱۹۴۹، ص۴۵.

مجرّه از فلك ایدون چو سبز دریایی
فکنده تودهٔ کافور فام کف بر سر

و نیز وقتی ترنج‌را می‌ستاید:

گر ندیدی پشت زرین‌سوسمار اکنون ببین
بر ترنج‌مشکبو از شکل و رنگ داستان[1]

یا هنگامی که وصفی از شاخهٔ سبز پرگل وجوی‌آب که بـر آن باران می‌بارد می‌آورد:

دست شاخ از گل منقش، چون دم طاووس‌نر
روی جوی از ژاله پرکوکب، چوپشت‌سوسمار

این‌ها ونظایر این‌ها، گـرچند همه به قول مرحوم علامه قزوینی «تشبیهات غریبه وتخیلات عجیبه وتصویر اشیاء غیرموجوده درخارج» بوده باشد، دارای خلق هنری است ومحاکاة هنرمندانه‌ازعناصرموجود در طبیعت[2].

۱ــ قطران تبریزی ترنج‌را چنین می‌ستاید، ضمن قصیده‌ای خزانی:

بوستان گردد پراز قندیل زرین از ترنج
و آسمان زابر سیه چون چادر ترسا شود

دیوان قطران طبع مذکور ص۷۲.

۲ــ ابیات ازرقی‌را ازدیوانش که‌به‌مباشرت استادسعیدنفیسی چاپ‌شده (زوار مرداد ۱۳۳۶) نقل کرده‌ایم برای اطلاع از نظر مرحوم قزوینی در تأیید فتوای رشید وطواط راجع‌به‌تشبیهات‌ازرقی ر.ك: چهار مقاله عروضی چاپ استاد دکترمعین (چاپ سوم ، زوار ، ۱۳۳۳ شمسی) تعلیقات‌ص۲۱۹ - ۲۱۸. پس‌از اظهارنظررشیدوطواط در حدایق‌السحر ←

پیش‌از تمام‌کردن بحث عینیت وذهنیت، ذکر این مطلب برای رفع توهم لازم‌است که البته مقصود ما نفی مطلق همهٔ آثاری نیست که درآن‌ها معانی به‌این‌شکل رهبری وارائه نشده‌است. چنین‌نفی وطردی به‌عناد ولجاج بیشتر شبیه‌است تا بحث‌ونقد وجست‌وجو در شکل‌های مختلف بیان. مضافاً به‌این‌که این‌طرد لجوجانه به‌قیمت نفی بسیاری ـ وچه‌بسیار ـ ازلطایف آثارشعری قدیم‌ما تمام خواهد شد.

خودنیما نیز درهمهٔ آثارش مقاصد واغراض خودرا بااین‌شیوه به‌عرصه نیاورده است. حتی در همین مقدار اثرهاکه ازو منتشر شده، خیلی شعرهای‌او هست ـ وازکارهای برجسته‌اش‌نیز ـ یاگوشه‌هایی از شعرهایی، که شیوهٔ بیان سوبژکتیو دارد. در«مرغ آمین» می‌گوید:

«داستان از درد می‌رانند مردم؛
در خیال استجابت‌های روزانی...»

این بیان‌کاملاً ذهنی‌است، اما او فوراً راهی به‌رمز (سمبول) و تصرف در واقعات می‌گشاید:

«... مرغ آمین‌را بدان نامی که اورا هست می‌خوانندمردم.»

بدین‌گونه‌که گذشت و قافیهٔ «می‌رانند» و «می‌خوانند» نیزپیوند

→

همه قول نامنصفانهٔ او را از رهگذر تقلید به نحوی تأیید کرده‌اند. از قدما گرفته تا معاصران‌ما، وای‌دوصدلعنت... اتفاقاً در این‌نوع‌ازتشبیهات ازرقی خلق شعری بیشتر است از انواع دیگر.

وبر کشتی می‌دهد وبین آن واین تعادلی نگه می‌دارد. در «پادشاه فتح» می‌سراید:

«با تکاپوی خیالش گرم در شور نهان‌است او
در دلاویز سرای سینه‌اش برپاست غوغاها،...»

چنین عبارت کردن از «غوغا» و «شورنهان» بیانی ذهنی است؛ اما او به‌زودی مرمت می کند، بی‌فاصله به‌دنبالهٔ مصرع اخیر می‌خوانیم:

«...ز آمد ورفت هزاران دست درکاران
می‌گشاید چشم،
چشم دیگر روزگاری است.
لب می‌انگیزد به‌خندیدن،
با دهان خندهٔ او انفجاری است.»

بدین گونه خبرهائی راکه‌گزارده است، و به‌گوش شنیده‌ایم، در پیش‌چشم ما عیان می کند تادیده‌باشیم شمه‌ای از آن شور نهان و غوغا را درآمد ورفت و چشم گشودن وانفجار خنده پرامید پادشاه‌فتحی که برتختش لمیده‌است، گذشته ازاین که کلیت ومجموع‌یك‌شعر سمبولیك را هم ازنظر نباید دور داشت.

و نیز درجایی‌دیگر، در «کار شب‌پا» می‌خوانیم که:

«...
هول غالب همه‌چیزی مغلوب.»

چنان که به‌جای خـود خواهم گفت، گفت وگـو از هول بااین

نحو خیلی سوبژکتیو است. ما «هول» را چگونه ببینیم؟ ما آن را می‌شنویم، آن‌هم به صورت کلمه اما نیما فوراً این سوبژکتیویسم را به‌نشان دادن جلوات ابژکتیو جبران می‌کند، سخن از مرد «شب‌پا»ست در هـوای مه‌آلودی که او در آن باطبل کوچك وشیپور شاخی‌اش تنهاست ومزرعه برنج‌را می‌پاید جزآرامی وسکوت وشب، چیزهای دیگری‌هم در آن صحنه هست، چه «تااین‌جای داستان» وچه بعدهاش که برای ما تصویر «هول» را بیشتر آفتابی می‌کند. منجمله دنبالهٔ همان مصرع است کـه می‌خوانیم:

می‌رود دو کی، این هیکل اوست.
«می‌رمد سایه‌ای، اینست گراز...»

و معنی کم کم صورت می‌یابد.

پس چنان که پیش‌از این گذشت مقصدما نفی دیگر انواع بیان ورهبری معانی درشکل‌های مختلفش نیست، بلکه، می‌خواستیم به یك نقطهٔ توجه نیما که از خصال هنرشعری اوست بیشتر دقت کنیم و سبب قوت‌رسوخ ونفوذ ذهنیات اورا درخوانندهٔ اهل کشف کنیم وبگوئیم که‌او غالباً بااین دارایی ودست‌هاست که چنین پرتوان وتوانگرانه در شهرهای‌شعر سلطنت می‌کند.

این‌جا من‌باید درخاتمهٔ بحث نظرخواننده را به سه نکتهٔ بسیار لازم جلب کنم:

۱ـ بحث‌ما بیشتر شامل «خبر»دادن‌های مستقیم وصریح‌است از نهان‌های ذهن درجهتی یا جهاتی که‌گوینده می‌خواهد شنوندهٔ خود را

متوجه به آن جهات کند یعنی اغلب جملاتی که به‌اصطلاح دستور نویسان «خبری» هستند، پس جمله‌های «انشائی» و نظایر آن‌را مستثنا می کنیم که ازوسیع‌ترین قلمروهای بیان‌شعری است یعنی رجاها، پرسش‌ها، دعاها، امرها وغیره ولی البته به‌شرط تخییل.

۲ـ جملات «خبری تخییلی» را هم مستثنا می کنیم. به‌زودی این نکته‌را با ذکر شواهدی روشن‌تر خواهیم کرد.

۳ـ شیوهٔ بیان رمزی (سمبولیك) همسایهٔ دیوار به دیوار همان عینیتی است که مطلوب ومورد بحث‌ماست ومامی‌دانیم که نیمادربسیاری ـ وچه بسیار ـ شعرهایش این شیوه را دارد. دراین خصوص وقتی که به‌فصل «قهرمانان شعرهای‌او» رسیدیم (آدم‌ها، حیوانات، مرغ‌ها، امور واشیاء) توضیح بیشتری خواهیم داد.

انتخاب‌رمزی برای بیان‌معانی و احتمالاً درشکل‌داستانی، یعنی همان بیان غیرمستقیم و بی‌صراحت از اخبار ذهن ونتیجهٔ نزدیك شدن به‌همان شیوه ابژکتیو ابلاغ‌مقاصد. همداستانیم با مولوی که می‌فرماید:

خوش‌تر آن باشد که سر دلبران گفته آید در حدیث دیگران

آقای دکتر مهدی حمیدی شیرازی دکتر در ادبیات در یکی از «شاهکارهای شاه‌دیوان‌های» خود (اشك‌معشوق) می‌فرمایند:

دیدمش آخر، به کوری چشم من، آبستن من
کوری چشم مرا آبستن از اهریمن من

بیایید نپرسیم این‌راکه دختره اگرآبستن ازاهریمن دکتر است، دکتر چرا می گوید «آبستن‌من»؟ و اگرآبستن ازخود دکتراست، چرا

می‌گوید به‌کوری چشم‌من؟ در کدام دانشکده از پشت جنگ قادسی[۱] به‌این طرف این چنین به‌بلاغت پارسی‌سرایی‌را به‌کسی آموخته‌اند؟ بیایید این‌هارانپرسیم. بحث‌ما درباره عینیت و ذهنیت‌است و رسیده‌ایم‌به‌بیان رمزی و کنایی درشعر، این امرؤالقیس به‌اضافهٔ شکسپیر به‌اضافهٔ ویکتور هوگو به‌اضافهٔ لامارتین[۲] ولابد منهای‌شخص‌شخیص خودشان، این‌قدر

۱ــ درکشوری که‌خیام‌ومولوی‌وسعدی‌وحافظ‌دارد وقطع‌نظر ازبزرگان‌نامور، در هر بدست و وجب از گورستان‌های فراموش شدهٔ توس و شیرازش فقط، چه‌بسا که بیش از بسیاری تواریخ ادب بعضی «ممالك راقیه» سخنور و شاعر به‌خاك خفته‌اند، در چنین کشوری، جناب دکتر حمیدی می‌گوید:

امروز اگر دانشوری نیکو نمایدا وارسی!!
کم‌بلبلی بیند چومن ازپشت جنگ قادسی

داندکه من در کودکی کندم بنای رودکی؟... (شاید بنای رودکی را جناب دکتر خشت پنداشته‌که درکودکی می‌کنده‌اند؟).

۲ــ نیمامی‌نویسد در دو نامه ص۲۳ ـ : «یك‌نفرهایی‌که اخیراً درتهران دیدم با تمام نشانی‌هم امرؤالقیس بودند هم شکسپیر و هم کسان دیگر، حال‌آن‌که هرکس باهرعیب وحسنی‌که دارد خودش‌هست...» استادفقید مجتبی مینوی می‌نویسد:

... من خیلی جوانان بی‌مایه وبی‌شعور می‌شناسم که ادعاهای از این بزرگ‌تر کرده‌اند و می‌کنند... یکی از هموطنان ما در دیباچه مجموعه‌ای از اشعار خود نوشته است: «کسانی که با ادبیات شرق و غرب آشنایی کاملی دارند و لطایف آثار منظوم جهان‌را به‌خوبی درك می‌کنند به‌ما می‌گویند... که دیوان اشك

←

نمی‌دانند که حتی عوام به‌قول خواص کالانعام هم وقتی می‌خواهند ازین قبیل موضوعات عالی و بسیار لطیف حرف بزنند، رنگی از رمز و کنایه به‌سخن خود می‌دهند و مثلاً می‌گویند: مارش گزیده، ترکش آب برداشته وغیره. حتی دراین بیانات هم لطف شعری بیشتری است از آن صریح

→

معشوق تو اثر شگفت‌انگیزی است که از آثار **هوگو** درعظمت، از آثار **بایرون** درسوز و گداز و از آثار **امرؤالقیس** درعشق ومحبت پیشی گرفته ودرمیان اشعاری جاوید ونالەهایی فناناپذیر، عظمت‌ها، سوز و گدازها و عشق و محبت‌های دیگران را محو کرده و در هم شکسته است ایشان معتقدند که این دیوان گوهر گرانبهایی است که در جهان پهناور مقدم نداشته و تالی هم نخواهد داشت.»

این مردمی که از ادبیات عالم جزچند ترجمهٔ بی‌ارزش ازقبیل «بینوایان» ندیده‌اند، چنین دعوی‌ها دارند، شاید اگر اطلاعشان بیشتر بودخجالت می‌کشیدند که اسم بزرگان را به‌قلم بیاورند. این «شاعر»را شاید کسی دست انداخته است، اما بیشتر احتمال این می‌رود که آنچه به‌او «گفته‌اند» مخلوق ذهن مغرور شخص او باشد. اگر کسی واقعاً وازروی اعتقاد چنین سخنی به‌او گفته‌است، احمقی بوده‌است ولی«شاعر»چرا باور کرده‌است؟ به‌نقل از«پانزده گفتار»نگارش استاد مجتبی مینوی(چاپ دانشگاه تهران به شماره ۲۴۲ اسفند ۱۳۳۳) ص ۴۲۵.

آقای دکترمحمدعلی اسلامی ندوشن دراین‌مورد، گویا با اطلاع خصوصی‌تری، می‌نویسد: « دیباچه کوچکی هم آقای حمیدی بر کتاب خود (اشك معشوق) نوشته‌است که هرچند از زبان دیگران گفته آمده، ولی خوب بود آقای حمیدی بگذارند دیگران خود ترجمان احساسات خویش باشند» دیوان «ازیاد رفته»گوینده دکترمهدی حمیدی (کانون معرفت - بی‌تاریخ) بخش «حمیدی و ارباب قلم» ص ۷۸.

ملیح که تنها بلبل بعداز جنگ قادسی فرموده‌اند.

در خاتمهٔ بحث، ذکر چند نمونه قریب به‌مقصود از آثار قدیم، که ممکن‌است خواننده انس‌بیشتری با آن داشته‌باشد، منطقهٔ معنی‌مارا روشن‌ترمی کند. شوریدهٔ همدان، بابای عزیزما، طاهرمی‌گوید:

هر آن‌باغی که‌شاخش‌سربه‌در بی مدامش باغبون خونین جگر بی

این‌سخن عینی‌تر است ودرآن‌شعر بیشتر ازاین که به‌شیوهٔ استاد دکترمهدی حمیدی بگوئیم که:«چشم‌چرانی وهرزگی یارم دلم‌راخون کرده می‌ترسم عنقریب آبستن ازاهریمن من بشود[1].»

و سرسلسلهٔ افتخارات زبان‌پارسی دری،مولوی،

آن امیر امین شهر شهود شاه در ثمین بحر وجود
ساقی مست قولی وغزلی ازلی نغمه‌هاش لم‌یزلی [2]

در دیوان شمس گوید:

ماهیان می‌تپند اندر ریگ چشمه یا جویبار بایستی
شیر بیشه میان زنجیر است شیر در مرغزار بایستی[3]

۱ــ یکی‌از همشهری‌های بعد از جنگ قادسی دکترحمیدی می‌گوید: کلوخ‌انداز را پاداش ... الخ ایشان حرمت پیری و بی‌آزاری را نگه نداشتند و حرمت انسانیت را (ادب مگیر و فصاحت مگیر وشعر مگیر) ودر بارهٔشعر نیما فرمودند: سه‌چیزهست‌درآن؛ وحشت وعجایب‌وحمق... او سکوت کرد و این دشنام‌را هم فرو خورد اما... بماند.

۲ــ این دوبیت ازنامهٔ منظومی‌است که من‌نوشته‌ام برای‌دوستی که‌درترکیه است ودرآن نامه به مناسبتی مولوی را هم ستوده‌ام.

۳ــ ازغزلیات شمس تبریزی با مقدمه استاد جلال همایی. صفیعلیشاه، چاپ دوم، اسفند ۱۳۳۵، ص ۶۱۶.

این تصاویر بیشتر وافی به‌مقصودند از اخبار صریح از درونی‌های شاعر بعضی غزل‌های مولوی از ابتدا تا انتها یك رشته خطوط است برای طرح و تصویر، خطوطی پیوسته و مرتبط که از مجموعهٔ آن‌ها صورتی درذهن مرتسم می‌شود رسانندهٔ معنی مقصود او. منجمله غزلی که با این مصرع شروع می‌شود: «پدید گشت یکی آهوی در این وادی» که انگار داستانکی است باحدود و حرکات وقهرمانی‌هائی؛ درفصل پیش (پیوستگی معانی وهماهنگی وترکیب) غزلی دیگر از مولوی آورده‌ام (چنین می‌آغازد: این‌جا کسی است پنهان دامان من گرفته... الخ) که شاهد دیگری است برای مقال ما و خواننده می‌تواند به‌آن رجوع کند. سخن مولوی درمثنوی ومخصوصاً درغزل‌هایش، سرشار است از کنایات و تمثیلات ودر این قبیل موارد است که شعله شعر بیشتر از مواقع صراحت درسخنش زبانه می‌کشد. بی‌خود و بی‌جهت کسی نامش به‌عظمت و بزرگی شهرت جاوید نمی‌یابد، باید اسباب بزرگی آماده داشت والافلا. مولوی درتصریحات وعظ ومجلس صوفیانه دارد ولی درغیر این حال با حرکات ورقصندگی‌ها وتماثیل ومجازهایش شعروشور صوفیانه. مولوی اگر ذهنی وخبری هم سخن بگوید به‌مدد قوهٔ شاعرهٔ کم نظیری که دارد، یك اصل مهم را ــ که ما قبلاً از آن به‌اشاره گذشتیم وبی‌توجه به‌آن اصل این بحث ناقص می‌ماند ــ هرگز مهمل نمی‌گذارد یعنی تخییل را فراموش نمی‌کند. خبرهای ذهنی او هم غالباً عبارت است از قضایا و قیاس‌های تخییلی مثلاً:

هربرگ ز بی‌برگی کف‌ها به‌دعا برداشت. یا:

آن چنگ که می‌نالد گویم زچه می‌زارد

کزهجر، تو پشت او چون بنده دوتا کردی

و در این قضیه و تخییل و تخیل است و به نتیجه شعر. وقتی که حافظ می‌گوید:

براین رواق زبرجد نوشته‌اند به‌زر
که جز نکوئی اهل کرم نخواهد ماند

یا ابونواس شاعربزرگ ایرانی عربی‌گوی می‌گوید:

علی قصب‌الزبرجد شاهدات ـ بأن‌الله لیس له شریك[1]

قضایائی مخیل طرح می‌کنند. توبگو چنان چیزی ننوشته‌اندو چنین‌گواهان نیستند، من بگویم آن‌گونه رواقی وجود ندارد. نباشد، نداشته‌باشد مقصودقوت رسوخ‌است‌ومتأثر کردن باتخییل‌وصورتگری، حافظ می‌گوید: رنگ‌تزویر پیش‌ما نبود این دعوی است وباکلمات که کم‌قوت‌اند، اما دنبالهٔ این‌دعوی چه باشد که خبر ذهن وضمیر او را به عیان ما نزدیك‌تر کند؟ این: شیرسرخیم واقعی سیهیم بی‌آن که جوابی بدهد، ببینید با سئوالی تخییلی وتخیلی مارا باچه چشم‌انداز وصورتی رو به‌رو می‌کند، حافظ:

با صبا در چمن لاله سحر می‌گفتم
که شهیدان که‌اند این‌همه خونین‌کفنان؟
گفت‌حافظ تو نئی محرم‌اسرار، خموش
از می لعل‌حکایت کن و شیرین دهنان!

و یا از همو:

رسم بد عهدی ایام چو دید ابر بهار
گریه‌اش برسمن و سنبل ونسرین آمد

۱ــ به‌نقل از تاریخ گزیده، حمدالله مستوفی طبع دکتر عبدالحسین نوائی. تهران امیرکبیر خرداد ۳۶، آذر ۱۳۳۹، ص ۷۱۱.

اگرنه شاعر، پس‌دیوانه است انگار، که با صبا سخن می‌گوید وبارش ابرراگریه می‌بیند و آن‌را برای ما تصویر می‌کند، آن‌هم گریه برای چه‌خبر ومصیبتی. اما او همین‌را می‌خواهدبرای‌ما ازمیان‌طبیعت جداکند. وبرش خیال او و تصرف و تخییلش را خرد محض، جنون می‌داند و ذوق، شعر.

نمونهٔ آخر ازخیام که با فقط صد، صدوپنجاه بیت دنیارا مسخر کرده‌است نه بیشتر، برای روشنی چشم کسانی که با صد، صد وپنجاه هزاربیت‌هم نتوانسته‌اند گوشهٔ دلی‌را تصرف کنند:

جامی است که عقل آفرین می‌زندش
صد بوسه ز مهر بر جبین می‌زندش
وین کوزه‌گر دهر چنین جـام لطیف
می‌سازد و بـاز بر زمین می‌زندش

باکدام صراحتی بتواند بهتر از این صورتگری ساده مقصود و معنیش‌را در ما حلول دهد؟

باهرفصل گامی به‌این‌حقیقت نزدیك‌ترمی‌شویم که‌کار شعرعموماً وشعرنیماخصوصاً به‌این‌سادگی‌ها نیست که مشتی آسانگیر آسوده‌خاطر پنداشته‌اند. شرطها دارد وچه بسیار شرطها. این‌هاست نمونـه‌هائی از اسبابی که نیما را درهاله‌ای از عزت و عظمت قرار می‌دهد و احترام شائق اهل را نسبت به‌او جلب می‌کند.

این بحث‌را بانقل قولی از نیما آغازکردیم، همچنان با سخنی ازو درهمین‌زمینه به‌پایان می‌رسانیم. می‌گوید: «برای هر کیفتی‌احتیاج به‌کمیت‌هایی است ... ماده اصلی و تولیدکنندهٔ اندیشه‌های نویسنده

(وشاعر) بازمان ومکان بستگی‌دارد... نویسنده لازم‌است،لوازم‌جلوه‌های مادی اندیشه‌های خودرا در زمان و مکانشان پیداکرده به‌آن‌ها رنگ وضوح و اثر بدهد.[۱]» والسلام.

۱ــ دونامه، ص ۳۳ــ۳۲.

پا به‌پای شعری از نیما

کار شب‌پا

گاهی از این‌جا و آن‌جا شنیده می‌شود که «شعر نیما پیچیده و بغرنج است» من به‌جای خود نشان داده‌ام که چنین نیست. لااقل به‌این حدی که درباره‌اش داد وقال می‌کنند، نیست. نیما شهری ساخته است که مسافر غریب ممکن است در آن شهر، بنابه‌وسوسه‌هائی سرگردان بماند. اما همین که هول غیرطبیعی غربت تازه وارد ریخت وچشمش سایه‌ها و چراغ‌ها را شناخت، وبه فضای شهر کمی عادت کرد، همهٔ کوچه پس کوچه‌ها را آشنا خواهد یافت و هرخیابان ومحله را نیز و حتی سرداب‌ها را با سایه‌های سیر وغمگینشان. من‌برای آشنائی بیشتر رهگذر بیگانه و همراه او، پا به‌پای چندشعر نیما راه می‌روم، نه مثل راهنمائی بلد وآشنا، بلکه مثل کسی که هولی ندارد از مسافرت در اقالیم غربت و شوق جست‌وجو ودقتش به‌منزلهٔ کلید قفل‌های رمزی

است که پس‌از گشودن بسیار آسان می‌نماید و درحقیقت آسان‌نیز هست زیرا طلسمی هفتاد بند نیست کـه باید قهرمـانی جادوئی و افسانگیش بگشاید بلکه هرنگرندهٔ دقیقی دراین‌شهر قهرمانی‌است طلسم‌شکن.

این پی‌جوئی‌وقدم به‌قدم ایستادن و گرداگرد را نگریستن درشهر نیما، برای‌من هم مثل همراه غریبم لذت‌بخش است. من هم از دیدن حالت خاص ونادر کوچه‌ای با درخت‌هایش و پل وپیچ وخم جویش که خشك یا تنکآب‌است؛ لذت‌می‌برم وبرایم مثل کشف تازه‌ای‌است، اگرچه تازه نباشد. و بساکه همراه من به‌نسبت رسوخ بیشتر و دیـد دقیق‌ترش تازه‌های بیشتربیابد وپیشترهم برود.

به‌جای خودگفته‌ام ـ درجای دیگر کتاب ـ که پیچیدگی وابهام درشعر نیما ازنوع تعقیدات خاقانی و نظامی و انوری ، مثلاً، نیست و نه نیز ازنوع پیچیدگی‌های شیوهٔ هندی که شرح آثارشان احتیاج به‌یك دوره «علوم» وخرافات ازقبیل نجوم ومضافات دارد وتازه نتیجهٔ شرح صفراست و به‌رنجش نمی‌ارزد. مثل افسانهٔ استخراج طلا از «کـوه سنگی» نزدیك توس (مشهد) خراسان که‌می گویند این دو کوه به‌امام‌پناه آورده‌اند و برای ایمنی ازجویندگان طلا، امام میهمان توس معجزی کرده‌است که جوینده فی‌المثل هزارتومان‌خرج کند وتازه نهصدتومان طلا حاصل‌آورد، اما بعضی معجزات‌خاقانی ونظامی ودیگران‌هزاری خرج استخراج دارد، بی‌دیناری حاصل، وتلف عمرهم برسری. زیرا پس‌ازگذشتن ازچندین نقب‌وچاهراه‌کاریزهای خشك‌قدیم، تازه‌به‌جائی می‌رسیم بیرون از فضای شعر حقیقی. ممکن است یك قاعدهٔ منسوخ نجومی یا شیمیائی وکیمیائی را بشناسیم، اما لذت شعری نمی‌چشیم.

و این یك فرق فارق و تفاوت اصولی است بین تعقید خاقانی و به‌اصطلاح تعقید شاعر یوش. بنا بر این راه رفتن ما پا به‌پای چند شعر نیما از نوع شروحی که بر خاقانی و دیگران نوشته‌اند، نیست بلکه فقط همان گام به‌گام ایستادن و توجه کردن است بی‌آن که نیازی باشد به‌مدد گرفتن از علوم و فنون مرده و غیره. این کار فقط چشمی می‌خواهد که با آن خوب ببینیم (و گاه بشنویم) و گوشی که بشنویم (و گاه بنگریم) تنها مسأله مهم و لازم در توجه ما این است که چندان متوقع نباشیم که مزه‌های مأنوس را بچشیم و قالب گیری‌های معهود را ببینیم و آسان‌طلبی عادیمان را سیراب کنیم.

با کمی دل‌دادن درمی‌یابیم او تمام آن‌چیزهائی را که برای فضای شعر لازم است، تعبیه کرده؛ همه‌عناصر دیدنی و شنیدنی و اسامی ذات، مثل سایه روشن صحنه در و دیوار و پنجره و ایوان و آدم و حیوان و نیز خطوط اصلی و آرایش‌های صحنه، صدا یا خاموشی، حرکات و سکون و نیز عناصر نامرئی و اسامی معنی و حال، مثل هول و انـدوه و دیگر لوازم صحنه‌آرائی را، غالباً با وصفی بسیار ساده و گویا طراحی می‌کند. در شروع کار شب‌پا («شب‌پا» کسی است که شب‌ها مزرعهٔ برنج‌ـآیش‌ـ رامی‌پاید) ببینید وصف چه‌قـدر کامل و در عین حال ساده و مختصر است. اول با چند خط کوتاه عنصرهای اصلی گوشه‌ای از صحنه را طرح می‌کند که مهتاب شبی است آرام، و ما آرامش را بیشتر از حالت خفتن «تیرنگ» (قرقاول جنگلی) بر شاخهٔ «اوجا» (یك قسم نارون) حس می‌کنیم:

ماه می‌تابد، رود است آرام.
بر سر شاخهٔ اوجا، تیرنگ

دم بیاویخته، درخواب فرو رفته...

پس‌از طرح این آسودگی وتعطیل، ناگهان قهرمان داستان، مرد شب‌پا را به‌صحنه می‌آورد ومی‌شناساند وباتضادی ازتعطیل‌وخاموشی کائنات شب ازیك‌طرف، وبیداری و شب‌زنده‌داری رنج وزحمت از طرف‌دیگر به‌قصه و قصیدهٔ خود قوت می‌بخشد:

ماه می‌تابد، رود است آرام.
برسر شاخهٔ اوجا، تیرتگ
دم بیاویخته در خواب فرو رفته، ولی در آیش
کار شب‌پا نه‌هنوز است تمام.

با این تمهید مارا ازخود پیاده کرد. در «دونامه» در نوشته نیما چنین می‌خوانیم:

«لازم است... خواننده‌را با اولین مصرع ازخود بیرون بکشد وبه‌دست فرمان خود بگیرد[1].»

ونیما خود رأی ونظرخودرابه‌کار بسته‌است دیدیم که‌اوهم‌اکنون چنین کرده است مارابا‌همین سرعت وسادگی به‌خیلی چیزها آشنا کرده است و از خود بیرون کشیده است از راه میان‌بری، برشی از زندگی قهرمانش را برکشیده است و پیش چشم‌ماگماشته، اما هنوز چیزهای دیگری راهم باید نشان دهد، هم ازدیدنی‌ها وهم شنیدنی‌ها وهم‌این که بدانیم کار این‌قهرمان چگونه است.

---

۱ ــ نامه نیما در دونامه، ص۳۳.

می‌دمد گاه به شاخ،
گاه می‌کوبد برطبل، به‌چوب.
واندر آن تیرگی وحشت‌زا
نه صدائی است به‌جزاین، کزاوست...

بعدها خواهیم دید که هوا مه‌آلود است و «گرد مهتاب برآن بنشسته» پس دیگر از اشاره به‌تیرگی باوجود مهتاب، تعجب نخواهیم کرد خاصه درجنگل پرسایه وتاریکی. تاکنون طرح صحنه‌رادیده‌ایم، مردصحنه‌را شناخته‌ایم وبعضی حرکاتش‌را، صدای طبل وشیپورشاخی او را برای رماندن حیوانات ویرانگر آیش هم شنیده‌ایم، اما هنوز صحنه‌آرائی کامل نیست:

می‌دمد گاه به‌شاخ
گاه می‌کوبد برطبل، به‌چوب.
واندر آن تیرگی وحشت‌زا
نه صدائی است به‌جز این کزاوست؛
هول غالب همه‌چیزی مغلوب.

گرچه این امری حسی وتجربی است اما ببینیم و بدانیم که نیما دراین‌جا چندکلمه دیگر هموزن هول می‌توانست بگوید. مثلاً: «بیم، ترس، رعب، خوف» اما اوگفته است: هول غالب، زیرا هول این‌جا بهتر ومناسب‌ترازهمه کلمات هموزن یا ناهموزنی است که به‌جایش می‌توانست بیاید زیرا در«هول»خوف بیشتری‌است‌وهول‌مرطوب‌است

شبناك ومه‌آلود و جنگلی است واما خوف بیشتر بیابانی و گورستانی است ودرتنگناها وسرپوشیده‌ها بیشتراست و «ترس» سرد است وحال آن‌که شب شب‌پای‌ما گرم ومرطوب است بله هول این‌جا بهتروبیشتر است این‌جاکه نیما وصف‌می‌کند وضمناً به‌لام‌های‌دیگر این‌مصرع هم توجه‌کنیدکه جنگلی‌است.

خب، دیدیم که حال ومعنائی‌هم برگذشته‌ها بر اوصاف‌گذشته افزود. البته این‌بیان‌کمابیش ذهنی است ما «هـول»را فقط می‌شنویم و به شکل کلمه، آنرا نمی‌بینیم اما او به زودی ایـن کوتاهی را مرمت می‌کند به‌زودی جلوه‌های عینی هول‌را ارائه خواهد کرد، مخصوصاً با طراحی خلاصه وکم‌خط بعضی حرکات دیگر برای‌شناسائی بیشتر:

می‌رود دوکی، این هیکل اوست.
می‌رمد سایه‌ای، اینست گراز.
خواب‌آلوده، به‌چشمان خسته.
هردمی باخود می‌گوید باز:
«چه شب موذی وگرمی و دراز!»

هان، اکنون دیگر مرد داستان به‌سخن‌آمـده. بیشتر کار اصلی صورت گرفته است. مرد را چنان‌که پسند ماست و سفارش زندگی ما و مقتضای همدردی بشریمان، درست وبا بصیرت انتخاب کـرده‌ایم و صحنه‌را باوصفی کوتاه ولازم، بی‌زوائد مخل قوت بخشیدیم ومرد را شناساندیم همین در درجه اول از اهمیت ودشواری قرار دارد ونشانی از توجه وشیوه تفکرما، چون‌گزینش‌ما همان‌بینش ماست،مراقبت‌های

پس‌ازین چندان دشوار نیست اگر گرگ مارا به‌رخت و چوب شبانی نفریفته باشد، انتخاب درستی کرده‌ایم، همان کسی راکه باید به‌صحنه آورده‌ایم، مابا پینه‌های دست دهقان آشنائیم، او هرگز مثل‌مباشرحرف نخواهدزد، ونه مثل ارباب وآخوند ده وژاندارم‌پاسگاه‌نزدیك‌و کدخدا، باوجود مه‌آلودگی‌فضااشتباه نکرده‌ایم، خودش‌است، این‌همان‌شب‌پای مازندرانی ماست لباس‌خـودش را دارد و بر صحنهٔ زندگی رنجبـار خودش است، حالاًدیگر می‌داندکه چه‌ها بگوید وچه‌ها نگوید،می‌داند که «باید»ها کدام است و «نباید»ها کدام خوشبختانه او نه بودا خوانده است، نه شوپنهاور ونه هگل، پس‌به‌یقین مثل «فلان دکتر» باچوبدست شطحیات تفرعن‌آمیز نیچه بر سر مارکس نخواهد کوفت، اما وقتی در دلش می‌گوید:

تازه مرده‌ست زنم،
گرسنه مانده دوتائی بچه‌هام.
نیست درکپه ما مشت برنج،
بکنم با چه زبانشان آرام؟

بسیار قوی‌تر ازپیروان‌آن فیلسوف اجتماعی جواب دکترفلان مدافع ومنبر نیچه را می‌دهد و... کارش‌که همچنان ادامه دارد:

باز می‌کوبد او برسر طبل،
در هوائی به مه اندوده شده؛
گرد مهتاب بر آن بنشسته.

وز همه رهگذر جنگل و روی آیش
می‌پرد پشه و پشه‌ست که دسته بسته.

خب، پس او شب‌پای تنها مانده‌ای است که چندان تنهاهم‌نیست «دوتائی بچه‌ها»ی مادرمردهٔ گرسنه‌ای‌هم دارد و قصهٔ بمیر وبدم درشاخ و بزن برطبلش درخیل خیل پشه‌ها و درشب موذی‌گرم باید همچنان و همچنان دنبال شود:

مثل این‌است که باکوفتن طبل و دمیدن درشاخ
می‌دهد وحشت و سنگینی شب را تسکین.
هرچه، در دیدهٔ او ناهنجار،
هرچه‌اش دربر، سخت و سنگین.
لیك فکریش به‌سر می‌گذرد،
ـ همچو مرغی که بگیرد پرواز
هوس دانه‌اش از جا برده ـ
می‌دهد سوی بچه‌هاش آواز
مثل اینست به‌او می‌گویند:
«بچه‌های تو دوتائی ناخوش،
دست در دست تب وگرسنگی داده، بجا می‌سوزند.
آن‌دو بی‌مادر و تنها شده‌اند
مرد!
برو آن‌جا به‌سراغ آن‌ها
در کجا خوابیده؟

به‌کجا یا شده‌اند؟»

اما «آن‌جا» کجاست که او به‌خود می‌گوید، یـا به‌او می‌گویند «مرد! برو آن‌جا»؟ انگاراین‌جا طلوع و غروبی[1] است‌سینمائی‌تصویری محووتصویری‌آشکارمی‌شود. وصفی‌است مختصر از «آن‌جا»از کلبه‌ای روستائی در مازندران، بستری از نی وچوب‌بست (نپار) و «کله‌سی» (اجاق) وبچهٔ «بینجگر» (شلتوك‌کار) وپیه‌سوزی کورسو ودیگر هیچ... اما نه، و دیگر پشه‌ها:

بچهٔ بینجگر از زخم پشه
بر نی آرامیده.
پس‌از آنی که ز بس مادر را
یاد آورده به‌دل، خوابیده.
پك و پك سوزد آن‌جا کله‌سی.
بوی از پیه می‌آید به دماغ.
در دل درهم و برهم شده مه،
کورسوئی‌است ز یك مرده چراغ.
هست جولان پشه
هست پرواز ضعیف شبتاب.

یك کلمهٔ زائد یا برای آرایش و تعهد وزن و قافیه نبودآنچه‌در اولین نگاه وتأمل شتاب‌زده می‌توان دید وشنید وهمان‌است که اصلی و

1—Fade—in'Fade—out.

دربایست‌است، نشان‌داد، دراین‌قبیل‌مواقع نیمابه‌وصف«امپرسیونیستی» بسیار نزدیك می‌شود. به‌قول معروف مثل چشم بسته‌ای که باز شود و دوباره بسته، شاخص‌ترین ونخستین‌دیدنی‌هارا نشان‌می‌دهد اضافه‌برآن شنیدنی‌ها را نیز متذکر است پس «آن‌جا» را ما هم دیدیم شاید، کلبهٔ خود او نبود، اما به هرحال نمونه‌ای بود وباز شب است و:

«چه شب موذی‌ای و طولانی!»
نیست از هیچ‌کسی آوائی.
مرده و افسرده، همه چیز که هست.
نیست دیگر خبر از دنیائی.
ده از او دور، وکسی گر آن‌جاست،
همچو او زندگیش می‌گذرد.
خود او درآیش
و زن او به نپاری تنهاست.

پس در «آن‌جا»هم خبرهای دلکشی نبود. برگردیم به‌جائی که شب‌پا را تنها گذاشتیم اما تنهای تنها نه بـا انبوهی خستگی و زحمت طاقت‌فرسایش و... اما شب‌پا صبوراست وشاید هرگز مثل ما از این پرسش‌ها ندارد که: این‌هم کارشد؟ که آدم از سرشب هی درشاخ بدمد وبرطبل بکوبد ومزرعهٔ دیگران را بپاید؟ حوصلهٔ سگ هم سرمی‌آید ومی‌گریزد و آدم‌را تنها می‌گذارد:

«آی دالنگ! دالنگ!» صدا می‌زند او
سگ خود را ببر خود: «دالنگ!»

می‌زند دور صدایش؛ خو کی
می‌جهد ـ گوئی ـ ازسنگ به سنگ.
یا به تابندگی چشمش، همچون دو گل آتش سرخ،
یك درنده‌ست که می‌پاید و کرده‌ست درنگ؟
نه کسی و نه سگی همدم او.
بینجگر بی‌ثمر آن‌جا تنها
چون دگر همکاران...

شعر مدام می‌جوشد وموج می‌زند و چشم بیننده‌را به‌حضیض‌و اوج‌می‌برد وبه‌چپ وراست. این‌جا بازببینید باچه‌وصف‌امپرسیونیستی کوتاه و تمامی، حالت و حرکت مرد را در محیط تاریك و پرابهام گرداگردش تجسم می‌دهد واز کائنات شب جنگل واز اطراف جدا می‌کند. «شماله» چوبی‌است‌از درختی جنگلی که نوعی زیت وروغن گیاهی طبیعی درآنست واهالی جنگل آنرا می‌افروزند و ازش مشعل می‌سازند، می‌سوزند:

نه کسی و نه سگی همدم او.
بینجگر بی‌ثمر آن‌جا تنها
چون دگر همکاران.
تن او لخت و شماله در دست.
می‌رود، باز می‌آید. چه‌بس افتاده به‌بیم
دودناکی به‌شب وحشتزا
می‌کند هیکل اورا ترسیم.

از این خلاصه‌تر و کامل و گویاتر حتی نقاشی کردن هم دشوار است. کم کم پای «شما» هم به‌میان خواهد آمد. این «شما» خود شمائید یا دوستان شمایند، وگرنه دشمنان شما و مرد شب‌پا. شایدهم شیوهٔ ناجور و دور از داد زمانه وزندگی باشد که جاری‌است. به‌هرحال، اگر مرد شب‌پارا درجامه‌ای که دارد درست به‌جا بیاوریم، مسئله چندان دشوار نیست. زیرا هنوز شب است و او:

طبل می‌کوبد و درشاخ دمان
بسوی راه دگر می‌گذرد.
مرده در گور گرفته است تکان، پنداری.
جسته ـ یا ـ زنده‌ای از زندگی خود که شما ساخته‌اید
نفرت و بیزاری.
می‌گریزد این دم
که به‌گوری بنپد.
یا که در امیدی
می‌رود تا که دگربار بجوید هستی.

وچه‌کم‌حرف است بی‌چاره مردشب‌پا و چه تکرار می‌کند هر حرفی‌را. شاید حق داشته باشد کم‌حرف باشد، زیرا با چه‌کسی حرف بزند؟ همه‌اش با خودش؟ اما بی‌شك حق‌دارد تکرار کند زیرا «یك‌قصه بیش نیست» رنجش، گرسنگی دوتائی بچه‌هاش و شبش:

«چه شب موذی و گرمی وسمج!

بچگانم زره خواب نگشتند بدر.
چه‌قدر شب‌ها می‌گفتمشان:
خواب، شیطان‌زادگان! لیك امشب
خواب هستند یقین می‌دانند
خسته مانده‌ست پدر.
بسکه او رفته وبس آمده، در پاهایش
قوتی نیست دگر»

آیا بامداد نزدیك است ؟ یا این تضرع خاموش، این مناجات غمگین وبا خوداو، چون لالائی آشنا و نوازشگری به‌گوش سگش رسید؟ اما به‌هر حال او حق ندارد با لالائی هیچ کس چشمان خسته خود را به‌خواب بسپرد. و شاید هم رشك می‌برد به‌زندگی سگی که می‌تواند لااقل چندلحظه پلك‌هایش‌را گرم کند:

«دالنگ! دالنگ» گرسنه سگ او هم درخواب.
هرچه، خوابیده، همه‌چیز آرام
می‌چمد از پلمی خوك به‌لم .
برنمی‌خیزد یك‌تن به‌جز او
که به‌کار است ونه کار است تمام.
پشه‌اش می‌مکد از خون تن لخت وسیاه.
تا دم‌صبح صدا می‌زند او.
دم، که فکرش شده سوی دیگر،
گردن خود، تن‌خود، خارد و در وحشت دل افکند او.

پلم نام گیاهبوته‌ای است و لم تمشك وخار درهم. نیما در این

در کتب مختلف نقل و طبع شده‌است و اینک آن شاهد نظیر «خشك ایستاد» که در حکایت گربه و پلنگ و آدمیزاد ـ که حکایت بسیار مشهور و زیبائی است از طاقدیس که ـ گربه به‌خواهش پلنگ اورا به‌جائی می‌برد که آدمیزاد را نشانش دهد و:

گربه ازپیش و پلنگ ازپس، ز دشت
ره نوردیدند، تا یک سبز کشت [1]
مـرد کـی دهقان به گـرد کشتزار
چـون سحاب نـوبهـاران آبیـار
گربه را چـون دیده بـر مرد اوفتاد
گفت: اینك آدم! و خشك ایستاد!

آن مصاحب خرده‌گیرگاهی ضمن آنکه لبهٔ تیز و بـرای حملهٔ بی‌حاصلش متوجه نیما بود، از بعضی پیروان نیما هم خرده می‌گرفت ومنجمله ازخودمن ویکی ازخرده‌هائی که برمن گرفت در شعری است به‌نام «هستن» و به‌نظراو آنجا که گفته‌ام:

نه‌چون آن هستان اینك جاودانی نیست،
افسری‌زروش،هلال‌آسابه‌سرهامان... الخ

۱ـ نقل‌از «ریاض‌الحکایات» تألیف فاضل کاشانی، چاپ‌سنگی ۱۳۲۷ قمری، تهران ـ ص۱۷۵ـ وضمناً درمصرع سوم دراصل‌چاپی«نوبهارا» به‌جای نوبهاران که بایستی سهوکاتب نسخه بوده‌باشدکه ازرویش‌چاپ سنگی شده.

که من البته به عنوان معترضه بحث‌های نیمائی، ایـن فقره از اعتراضات او را نیز بی جواب نگذاشتم. خواننده اگـر مطلقاً طالب بحث‌های راجع به نیماست می‌تواند درین کتاب ازاین‌چندسطرجواب بگذرد، وگرنه این‌هم بحثی‌است تقریباً درهمان عوالم.

آن‌دوست‌می‌گفت من‌مفهوم«هستن» و «هستان»را می‌فهمم،حس می‌کنم ولی به‌خاطرم خطورمی‌کندکه هستان ممکن‌ست بی‌سابقه باشد که دراین‌صورت جای‌اشکال است. اگرسند وسابقه‌ای داشته باشد، باز حرفی ولی آخر «هستان» تا به‌حال کی‌گفته که تو گفته‌ای، من گمان نمی‌کنم جائی‌آمده باشد وازین حرف‌ها.

من‌گفتم تو اگر ندیده‌ای، امر دیگری است، ممکن‌است من‌و تو خیلی چیزهارا ندیده باشیم وتو مخصوصاً این‌عبارت‌راخیلی‌تکرار می‌کنی‌که «من ندیده‌ام» خب حالا بیا و ببین از حضرت خداوندگار مولانا جلال‌الدین رومی، مولوی‌که فرموده است:

کاشکی هستی زبانی داشتی　　تا زهستان پرده‌ای برداشتی
هرچه‌گوئی،ای‌دم‌هستی‌از آن　　پردهٔ دیگر بر او بستی، بدان[1]

ونیز شاهدی دیگر از سعدی:

نیست برسعدی ازین واقعه ونیست عجب
گر غم فرقت او نیست‌کند هستان‌را[2]

۱ــ مثنوی ، چاپ میرخانی، ج۳ ص۳۲۱ درقصه صدرجهان
۲ــ کلیات سعدی چاپ دکتر مظاهرمصفاکه‌الحق چاپ نادرونفیسی‌است ص۶۶۵.

او، که تا صبح، به‌چشم بیدار،
بیهوده باید پاید، تا حاصل آن
بخورد در دل راحت دگری.

و شاید به‌سائقهٔ همین فکر و سابقهٔ رنج‌ها و محرومیت‌هایش هست که مرد شب‌پا عصیان می‌کند، اما در عالم خیال:

باز می‌گوید: «مرده زن من
بچه‌ها گرسنه هستند مرا.
بروم بینمشان روی، دمی.
خوک‌ها گوی بیایند و کنند
همه این آیش، ویران به‌چرا.

این‌ست، فقط تا همین حد، بارش عصیان او. اما چه‌فایده؟ کاری که نباید یا باید بشود، شده‌است. خواه‌برود و خواه‌نه، مرد شب پا تنهاتر شده است.

می‌پرسید چرا و می‌خواهید بدانید چرا تنهاتر؟ بشنوید:

«چه شب موذی و سنگین!» آری
همچنان‌است که او می‌گوید.
سایه در حاشیهٔ جنگل، تاریک و مهیب.
مانده آتش خاموش.
بچه‌ها بی‌حرکت با تن یخ

هردوتا دست به‌هم خوابیده،
برده‌شان خواب ابد لیك از هوش.
هردو با عالم دیگر دارند
بستگی در این دم.
وارهیده ز بدو خوب سراسر کم و بیش
نگه رفتهٔ چشم آن‌ها
با درون شب گرم
زمزمه می‌کند از قصهٔ یك‌ساعت پیش.
تن آن‌ها به‌پدر می‌گوید:
«بچه‌هایت مرده‌اند.
پدر! اما برگرد،
خوك‌ها آمده‌اند
بینج را خورده‌اند»
چه کند گر برود یا نرود،
دم، که با ماتم خود می‌گرود؛
می‌رود شب‌پا (آن‌گونه که‌گوئی به‌خیال
می‌رود او، نه به‌پا)
کرده در راه گلو بغض گره
هرچه، می‌گردد با او ازجا.

دیگر حق دارد ماه را فراموش کند وشاید حذف. گویا غروب کرده‌است. گویا همان غبار روشنائی هم زایدبود. حق دارد حدود را

تنگ‌تر سازد و شب را تیره‌تر و سنگین‌تر، انگار شب شکارش را گرفته می‌خواهد مشتش را ببندد، بفشرد. این پروانه نیست و نه گنجشک که در مشت تاریک و مرطوب و لزج شب به‌هم فشرده می‌گردد، می‌پژمرد و آب می‌شود، این یک لخته خون است، دل مردشب‌پا. و ببینید چه وصف ساده و گیرائی و تشبیه پرقوتی:

هرچه، هرچیز که هست از بر او
همچنان گوری دنیاش می‌آید درچشم
و آسمان سنگ لحد بر سر او.

«کار شب‌پا» ازشعرهای نمونهٔ نیمایوشیج است. بعضی از اصول شیوهٔ او دراین منظومه به‌کمال آمده‌است و بسیاری ازخصال هنر اورا متبلور گردانیده. ازسیمای انسانی و غمگینش و دلسوزی و همدردیش بارنج واهل رنج، ازفضای مه‌آلود واندوهگین شعرش، وقدرت طراحی وتشبیه و وصفش، ازقطع ووصل‌های جالبش وشیوهٔ خاصش در ترکیب و هماهنگی و بازگشتن به داستان‌گوئی و ترجیع‌هائی که مثل پیوند و گرهی نمی‌گذارد رشته‌رهاشود و قافیه‌ها که به‌جای خودند و وزن آرام و به‌هنجار که این منظومه به خود گرفته همه و همه از زمزمهٔ آرام و بغض‌آمیزش، وزبان خاص و سادگی بیانش وصفای کوهستانیش وچه وچه‌ها، همه را دراین داستان می‌بینیم ونیز پایانی چه مناسب، یادآور شروعی آن‌چنان خوب:

هیچ‌طوری نشده، باز شب است.

همچنان کاول شب، رود آرام.
می‌رسد ناله‌ای از جنگل دور.
جا که می‌سوزد دلمرده چراغ،
کار هرچیز تمام است، بریده‌ست دوام،
لیك در آیش
کار شب‌پا نه‌هنوز است تمام.

واکنون برای آنکه شعر را جدا از همراهی من‌هم در دسترس داشته باشید، تمام «کارشب‌پا» را دراینجا می‌آورم، پس‌از خواندن‌آن نوشتهٔ همراه‌شعر که‌گذشت دوباره‌خواندن تمام‌شعر، حال‌و کیفیت‌دیگر دارد :

کار شب‌پا

ماه می‌تابد، رود است‌آرام.
برسر شاخهٔ اوجا، تیرنگك،
دم بیاویخته، درخواب فرورفته، ولی در آیش
کار شب‌پا نه‌هنوز است‌تمام.

می‌دمد گاه به‌شاخ،
گاه می‌کوبد برطبل به‌چوب،
وندر آن تیرگی وحشت‌زا،
نه صدائی است به‌جز این، کز اوست.

هول غالب، همه‌چیزی مغلوب.

می‌رود دو کی، این هیکل اوست.
می‌رمد سایه‌ای، این است گراز.
خواب آلوده، به چشمان خسته،
هردمی باخود می‌گوید باز:
«چه‌شب موذی و گرمی و دراز!»

«تازه مرده است زنم،
گرسنه مانده دوتائی بچه‌هام.
نیست در کپهٔ ما مشت برنج،
بکنم با چه زبانشان آرام؟»

باز می‌کوبد او برسر طبل،
در هوائی به مه اندوده شده،
گرد مهتاب برآن بنشسته.
وز همه رهگذر جنگل و روی آیش
می‌پرد پشه وپشه است که دسته بسته.

مثل این‌است که با کوفتن طبل و دمیدن درشاخ
می‌دهد وحشت و سنگینی شب‌را تسکین.
هرچه در دیدهٔ او ناهنجار.

هرچه‌اش دربر، سخت و سنگین.

لیك فکریش به‌سر می‌گذرد،
ـ همچو مرغی که بگیرد پرواز
هوس دانه‌اش ازجا برده ـ
می‌دهد سوی بچه‌هاش آواز.
مثل اینست به‌او می‌گویند:
«بچه‌های تو دوتائی ناخوش.
دست در دست تب وگرسنگی داده به‌جا می‌سوزند.
آن‌دو بی‌مادر و تنها شده‌اند.
مرد!
برو آن‌جا به‌سراغ آن‌ها
درکجا خوابیده؟
به‌کجا یا شده‌اند؟...»

بچهٔ بینجگر از زخم پشه،
بر نی آرامیده.
پس از آنی‌که زبس مادر را،
یاد آورده به‌دل، خوابیده.
پك وپك سوزد آن‌جا کله‌سی.
بوی از پیه می‌آید به دماغ.
در دل درهم وبرهم شده مه،

کورسوئی است ز یك مرده چراغ.
هست جولان پشه،
هست پرواز ضعیف شب‌تاب،

«چه‌شب موذی‌ای و طولانی!»
نیست از هیچ کسی آوائی.
مرده و افسرده همه چیز که هست،
نیست دیگر خبر از دنیائی.

ده از او دور و کسی گر آن‌جاست،
همچو او زندگیش می‌گذرد.
خود او در آیش،
و زن او به نپاری تنهاست.

«آی دالنگ! دالنگ!» صدا می‌زند او
سگ خود را ببرخود: «دالنگ!»
می‌زند دور صدایش. خوکی
می‌جهد، گوئی از سنگ به سنگ.
یا به‌تابندگی چشمش، همچون‌دو گل آتش سرخ،
یك درنده‌است که می‌پاید و کرده است درنگ.

نه کسی و نه سگی همدم او

بینجگر بی‌ثمر آن‌جا تنها
چون دگر همکاران.
تن او لخت و شماله در دست.
می‌رود، باز می‌آید، چه بس افتاده به بیم.
دودناکی به‌شب وحشتزا
می‌کند هیکل او را ترسیم.

طبل می‌کوبد و در شاخ دمان
به‌سوی راه دگر می‌گذرد.
مرده درگور گرفته است تکان، پنداری
جسته ـ یا ـ زنده‌ای از زندگی خودکه شما ساخته‌اید،
نفرت و بیزاری،
می‌گریزد این دم
که به‌گوری بتپد.
یاکه در امیدی
می‌رود تاکه دگربار بجوید هستی.

«چه‌شب موذی وگرمی و سمج!
بچگانم ز ره خواب نگشتند بدر
چه‌قدر شب‌ها می‌گفتمشان:
خواب، شیطانزادگان، لیك امشب
خواب هستند. یقین می‌دانند

خسته مانده است پدر،
بس که او رفته و بس آمده، در پاهایش
قوتی نیست دگر»

«دالنگ! دالنگ!» گرسنه سگ اوهم در خواب
هرچه، خوابیده، همه‌چیز آرام.
می‌چمد از پلمی خوك به‌لم.
برنمی‌خیزد یك‌تن به‌جز او
که به‌کار است ونه کار است تمام.
پشه‌اش می‌مکد از خون تن لخت و سیاه
تا دم صبح صدا می‌زند او.
دم، که فکرش شده سوی دیگر،
گردن خود، تن خود خارد ودر وحشت، دل افکند او.

می‌کند بار دگر دورش از موضع کار،
فکرت زادهٔ مهر پدری.
او که تا صبح به‌چشم بیدار،
بینج باید پاید تا حاصل آن
بخورد در دل راحت دگری.

باز می‌گوید: «مرده زن من،
بچه‌ها گرسنه هستند مرا،

بروم بینمشان روی دمی.
خوك‌ها گوی بیایند و کنند
همه این آیش، ویران به‌چرا.»

«چه شب موذی و سنگین!» آری
همچنان است که او می‌گوید.
سایه در حاشیهٔ جنگل، تاریك و مهیب.
مانده آتش خاموش.
بچه‌ها بی‌حرکت با تن یخ،
هردوتا دست به‌هم خوابیده،
برده‌شان خواب ابد لیك از هوش.
هردو با عالم دیگر دارند
بستگی در این دم.
وارهیده ز بد و خوب، سراسر کم وبیش.
نگه رفتهٔ چشم آن‌ها
با درون شب گرم،
زمزمه می‌کند از قصهٔ یك‌ساعت پیش.

تن آن‌ها به‌پدر می‌گوید:
«بچه‌هایت‌مرده‌اند.
پدر! اما برگرد.
خوك‌ها آمده‌اند

بینج را خورده‌اند.»

چه کند، گر برود یا نرود.
دم که با ماتم خود می‌گرود،
می‌رود شب‌پا (آن‌گونه که گوئی به‌خیال
می‌رود او، نه به پا.)
کرده در راه گلو بغض گره،
هرچه، می‌گردد با او ازجا.

هرچه، هرچیز که هست از بر او،
همچنان گوری دنیاش می‌آید در چشم؛
وآسمان سنگ لحد برسر او.

هیچ‌طوری نشده، باز شب است،
همچنان کاول شب، رود آرام.
می‌رسد ناله‌ای از جنگل دور.
جا که می‌سوزد، دل مرده چراغ،
کار هرچیز تمام است، بریده است دوام.
لیک در آیش،
کار شب‌پا نه‌هنوز است تمام.

نیما یوشیج
شنبه ۲۰ خرداد ۱۳۲۵

عطا و لقای نیمایوشیج

برساخته‌ام، نهاده کوری
انگشت،که عیب‌هاست با آن
دارد به‌عتاب، کوردیگر
پرسش که چراست‌این، چراآن

وینگونه به‌خشت می نهم‌خشت
درخانهٔکور دیدگانی
تا از تف‌آفتاب فردا
بنشانمشان به‌سایبانی

از شعرم خلقی به‌هم انگیخته‌ام
خوب وبدشان به‌هم درآمیخته‌ام
خودگوشه‌گرفته‌ام تماشا راکآب
در خوابگه مورچگان ریخته‌ام
نیمایوشیج

از اختصاصات لفظی ونحوهٔ خاص ادای اووطرزوطورهای بیانی در جزئیات، ترکیب‌ها، تعبیرها، مخفف کردنها و...

واحیاناً نمودن نمونه‌های نظیر کارهای او، در آثار دیگران و بویژه ازقدما و اینکه چندان بی‌سابقه هم نیست و پیدا کردن بعضی شواهد درین خصوص که «این گناهی نه که اول به‌جهان» او کرده باشد، بلکه گاهی دیگران نیز نظائر آن ارتکابها را داشته‌اند...

نظیر اینکه نیما مکرر دارد که میگوید: گاه‌که... گه‌که، یعنی آنگاه‌که... یا: دم‌که... یعنی: آن دم‌که... جا، که... یعنی: آنجاکه... و خلاصه در آن موارد که «آن» ادات اشاره را پیش از کلمات حاکی از مکان یا زمان (وزمان بیشتر) حذف می‌کند. ومثلا در «کار شب‌پا» که گفته است:

... تا دم صبح صدا می‌زند او.
دم، که فکرش شده سوی دیگر،
گردن خود، تن خود خارد و در وحشت تن افکند او.

و نیز درهمان‌شعر، که گفته است:

چه‌کند، گر برود، یا نرود،
دم‌که با ماتم خود می‌گرود،...

وباز ازهمان شعر «کارشب‌پا» آنجا که گفته:

می‌رسد ناله‌ای از جنگل دور،
جا، که می‌سوزد دلمرده چراغ،

کار هر چیز تمام است ، بریده‌ست دوام ...
کار شب پا نه هنوز است تمام .

ویا:

تا زمان ، کاوای طناز خروس خانهٔ همسایه‌ام ، مسکین .

(پادشاه فتح)

ونظائر این حذف وتحفیف وتلخیص درسراسر اشعار نیما، اینجاوآنجا به‌کرات ومرات، آمده است وازجمله لقاها واداهای اوست وشواهد و نظائر مختلف آنرا، خوانندهٔ اشعار او، بـارها و بارها می‌بیند؛ چنانکه میتوان این حذف وحالت را که‌کمابیش از ویژگیهای لفظی و عبارتی او بشمار آورد وبدك تحفیفی هم نیست ـ خواه به‌ضرورت وزن، خواه بدون ضرورت، عمدی یانه‌به‌عمد به‌هرحال‌بدك‌هم‌نیست ـ شایدخوانندهٔ تازه‌آشنای شهر شعرنیما ابتدا این ادا برایش اندکی نامأنوس باشد و خوشش نیاید ولی وقتی در شهر او پرسه‌ای بیش و بیشتر بزند، کم‌کم برایش مألوف و مأنوس خواهد شد. درست مثل انـدك لهجـه‌ای که گویند ه‌ای احیانا در محاوره و سخنگوئی خود داشته باشد و همدم یا همسفراو، اندکی به‌نظرش غریب بنماید وحتی ابتدا این «خلاف آمد عادت»را خوش نداشته باشد، چنانکه‌شما درسفری دور ودرازهمسفری یزدی‌داشته باشد که«اگر» را بکسرهمزه(اگر) یا «پسر» را به‌ضم «پ»ـ پسر تلفظ کند وبجای«نوبت»بگوید «پستا» یا همسفری آذربایجانی که

بجای «نسبةً» و«کمابیش» بگوید «حتی‌المقدور» وازین قبیل، گیرم نپسندید وخوش‌ندارید یا ابتدا درنیابید، یکی دوروزی که‌همراه بودید، آشنا والیف او خواهید شد و باری «خلاف آمد عادت» همسفرشعر و شور نیما درقلمرو این‌گونه حذف وتحفیف‌ها درهمین حدود است‌ونه بیش،و گیرم که‌بیش و بیشترهم باشد،اصل اصیل امردیگری است‌ورای این حرف وحکایت‌ها وفرع‌ها «اصل ریشه است»برای میوه‌ها بهرشیوه وشیوه‌ها.

واما اینکه گفتم «کمابیش از ویژگیهای لفظی او» ومطلق‌نگفتم ازینجهت است که‌قریب بهمین‌حال‌وهنجارها واداولقاهارا دیگران‌هم درعوالم‌خودداشته‌اند. البته‌نیما مکرر وبسیاردارد ولی‌ازدیگرودیگران پیش‌ازو ونزدیك به زمان او ازپیران ایام‌جوانی‌او که (اگرمطلقا معاصر نگوئیم به حکم اختلاف بالنسبه زیاد سن وسال) از قدمای معاصر اوتوانیم گفت. مقصودم شاهدی است که میخواهم از «دانش‌ضیاءلشکر» ادیب فاضل استاد نظم فارسی‌نقل کنم، صاحب‌بسیاری آثار قابل توجه واستادانه‌در اقسام قوالب نظم‌به‌شیوه استادان کهن‌واز جمله دیوان‌هزار غزل او که دانشگاه تهران منتشر کرده‌است‌ومثنوی «نوشین روان »و از همه آثارش توفیق‌آمیزتروبهتر- به‌نظر من- دو مجلد کلیات «حکیم سوری»او درهزل وطنز که‌همه اینها چاپ شده است (وچه بسیار دیگر که‌هنوزچاپ‌نشده) وشاهد مقصود من از همین اوست‌که در آن نظیر همین حذف وادای نیمارا مرتکب‌شده‌است‌و:

گاه‌یاگاهم که یعنی: آنگاهم که... یاگاهی که مرا... می‌گوید:

به انتظار که سال دگر به بره رسم
بهار درگله هر قوچ را به میش کشم!
گهم که شوق سوی پشمك خیالی برد
گرفته خامهٔ نقش وشبیه ریش کشم[1]

بزودی شاهد ونظیرهای دیگررا در خصوص این ادا واسلوب و لقای نیما که ازاشعار استادان قدیم یادداشت کرده‌ام، نقل خواهم کرد، از کسانی چون ادیب پیشاوری و سعدی و ناصر بخارائی، یکی از سه چهار پنج استاد طراز اول شعر در قرن هشتم (و چون خواجوی کرمانی بنظرمن ازبزرگترین ایشان) معاصر متقدم بر حافظ که خواجه بزرگوار شیراز بسیار بهره ها از اشعارشان گرفته ، گلچین نغز و نازکانه‌ای فرموده است. زیباترین ظرائف و لطائف شعر وگلهای سرسبد ذوق، هنر وقریحهٔ آنانرا، منجملهٔ ازگلچین‌ها و برداشتهای «جمع المالی» خواجه‌شیراز ـ حافظ ـ از دیوان معاصر متقدم برخود ـ چندین وچندسال وبگودهه ـ ناصر بخارائی یك دونمونه را درین حاشیه ذکر می کنم. مثلا ناصر بخارائی در غزلی گفته است:

من از بیگانه آزاری ندارم که برما هرچه رفت ازآشنا رفت

حضرت خواجه شیراز حافظ با توجه باین بیت ناصر فرموده است:

---

۱ ـ دانش ضیا، لشکر، کلیات حکیم سوری ، چاپ دوم ـ اقبال، تهران ص ۴۶

من از بیگانگان هرگز ننالم که با ماهرچه کرد آن آشنا کرد

یعنی سوای وزن ولفظ ومعنی وچه وچها درغزل، فقط ردیف‌را عوض فرموده‌ست. یاهمین ناصربخارائی گفته است:

بر سر تربت‌ما چون گذری همت خواه
کـه زیارتگه رندان جهـان خواهد شد

وحضرت حافظ که‌خودراجمع‌المال اصحاب صنف خود می‌دانسته با توجـه به‌این بیت و معنی ناصربخارائی باز فقط ردیف غزل را عوض کرده است و این بیت خواجه شیراز از ابیات بسیار مشهور منسوب به«او»ست که‌حتی براطراف آرامگاه زیبای او کتیبه کرده‌اند، به‌هرحال حافظ باتوجه به‌آن بیت‌ناصر بخارائی فی‌الواقع زحمتی کشیده است و فرموده:

بر سرتربت ما چون گذری همت خواه
کـه زیارتگه رندان جهان خواهد بود!

فقط«شد»را تبدیل به«بود» فرموده‌است‌وبیت به‌نام‌او کتیبه هم‌شده‌ست برکاشی‌وسنگ‌به‌خط خوش، رحمةالله علیه. درباره ناصربخارائی‌من‌یك دو برنامه در رادیو اجرا کـرده‌ام وداشتم دیـوانش را هم بـر اساس

دو نسخهٔ عکسی کهن وقتی در زندان بودم (درسال ۱۳۴۵ شمسی) برای چاپ آماده می کردم که به‌مشکلاتی برخوردم و بعد یکی ازفضلا ودکاترهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران پیشدستی فرمود (وچه کار خوبی کرد والاکار من شاید هنوز ناتمام مانده بود. البته قدری دست ودلم‌سردشد) دیوان ناصر بخارائی‌را چاپ کرد که اجرش مشکور باد. ناصربخارائی‌با سلمان ساوجی‌ماجراهای بسیاری‌دارد وقتی که در بغداد بود واتفاقاًدجله طغیان کرده بود غزلی گفته که‌مطلعش این‌است :

دجله‌را امسال رفتاری عجب مستانه است

پای درزنجیرو کف‌برلب، مگردیوانه است؟!

اما اینجامایلم برسبیل‌معترضه‌یادآورنکته‌ای شوم‌دربارهٔ‌ضیاءاشتر دانش، که دقیقه‌ای گفتنی‌است ودرخورتأمل. این سخنور و ادیب فعال‌و پرشوروشر وپرکار ذی فنون که ازعمر دراز وزندگی پرماجرای‌خوش ومرفهی برخوردار بوده است و از آخرین پرورده‌ها و برکشیده‌های حوزه تعلیم‌وآداب وذوقیات وتربیت اشرافی وحواشی‌دربار قاجاریان بوده است که عصر مشروطه و بعدهای بعد را هم درك کرده است و درگیر ودست‌اندرکار ماجراهای گوناگون این عصر و عمری پرتحول وتغییر بوده‌است وهمراه سیلابه‌های بنیادکن‌زمانه پیش وپیش‌تر آمده است‌وهمواره توانسته‌است خود را درکناره‌های کم‌خطر وبی خطرو درعین حال نزدیك‌وآگاه ومتمتع ازمیانه‌های پرجوش وخروش وفرود

وفرازهای صوری و معنوی وجاهی و مالی نگهدارد و عمری معقول‌و برخوردار ازچند وچون‌های به‌آئین وعزت بگذراند و سری به‌سامانها رساند، در مقدمهٔ چاپ دوم همین کلیات هزلی وطنزآمیز خود گله‌گزار و شکوه مانند سخنی دارد که به نظر من درخور توجه است‌و شنفتنی و جوابش نیز به‌جای خود گفتنی، که من خواهم گفت. او می‌نویسد (البته این عین‌عبارت او نیست، بلکه‌مفهوم کلی‌ومقصود اصلی‌اوست) که:من (دانش ضیاءِلشکر) عمری دفترهای‌نظم‌ونثر باتخلص «دانش» درمسائل عالی اخلاق و عرفان و معارف الهی و مدایح بزرگان‌عصر، به تبع‌و شیوهٔ بزرگان فنون معنوی چون سنائی، ناصرخسرو، عطار، مولانا وانوری و معزی و دیگـر ودیگران پـرداختم ، اما عجباکه جز عدهٔ معدودی از «اهل ادب ومعرفت» ورمز شناسان دقایق فنون و ممدوحان آن مدایح، کس دیگری را از آن دفاتر خبر نشد و هیچ گوشه دلی را نگرفت که به‌سراغ آن آیند وحاجت به بازگوئی ونشر وتکرار یا احیاناً چاپ و تجدید چاپ افتد، اما آنچه به تفنن و طیبت درعالم هزل و مسخره‌و مزاح اغلب در وصف اغذیه و اشربه و تنقلات و مأکولات با تخلص «سوری »وبه‌عنوان« کلیات‌حکیم سوری» گفتم بزودی مشهور و رایج گشت وقبول خاطر خاص وعام یافت به‌طوری که حاجت به‌تجدید چاپ‌پیش آمد وناشری انتشار مجدد آنرا خواستارگردید وخلاصه‌آنکه ازلحن کلام جناب «تقی ضیاء لشکر مستشار اعظم» متخلص به «دانش» چنین بر می‌آید که هم تعجب هم کمابیش تأسف وگله دارد ازاینکه می‌بیند «این‌هزل وطیبت ازآن دفاتر اخلاق وحکم و آن‌همه نامه‌های سخن و

آن‌مایه منثور ومنظوم که به‌عمری برنگاشته‌ام، نك فزون رایج گشت و درافواه اوفتاد»و این کلام عبرت‌آموز خودرا با این آیه، که استشهاد به‌آن درین مقام خالی از کنایه‌ای در همان مایه از گله و تعجبی هم نمی‌نماید، خاتمه می‌دهد که «ماارسل‌الله رسولاالابلسان قومه»ولی به‌نظر من این حقیقت واقع هیچ عَجَب و گله‌ای ندارد. اتفاقاً به قول سعدی «اگرجزاین بودی عجب نمودی» آخرمگر نه اینست که مردم خواستار چیزی می‌شوند که خوشایندشان باشد ودر عالم شعر و ادب خواستار آثاری که اگرنه فایده معنوی و همدلی و همدردی باایشان داشته‌باشد، اگر زبان دل ایشان نیست‌وگرهی ازرشته‌های دست‌وپاگیر وحلقه‌ای‌از بند وزنجیر درگیریها وگرفتاریها وسردرگمی‌های ایشان باز نمی‌کند، لااقل نیش ودشنام یانمك پاشی بر جراحات روحی‌شان‌که نباشد، اگر همدلی وهمدردی وهمزبانی بادل ودرون ایشان ندارد، لااقل درعوالم تفریح و تفنن لحظه‌ای وقت وزندگیشان را به تبسم و تفرجی خوش گرداند ومهمترازین، مردم خواستار ذوقیات ومعنویاتی‌در قلمروشعرو ادب هستندکه ازآن‌رایحه‌صداقت و صمیمیت وخلوص وپاکی‌وصفای درون بشنوند، پناه روحی و تکیه‌گاه معنوی‌شان باشد،لااقل بتوانند فالی بـا آن بزنند یا ترنم و تفننی دلخواه و دلنشین داشته باشند ودر لحظات خالی‌وحشتناك زندگیشان بتوانند باآن آثارخلوتی کنند، آنها را به حریم تنهائی و تلخ‌کامی خود و پناه گـوشهٔ تأثرات و تألمات (تأملات پیشکش) خود ببرند وباشان همدلی و همدمی کنند خوب،اگر اثری، کتابی، دفترشعری، قصه‌ای‌واجد هیچکدام‌ازین‌ویژگیهای‌نایاب و

نادر نباشد، مگر مجبور باشند یا دستخوش فریب وهوس وندانم‌کاری یا شیوه‌زنی تردستان و فریبکاران شده باشند (و بازیچهٔ تصویر و صداو سخن‌و تبلیغات) والا دیگر چه‌داعی داردکه عمرووقت خودرا (وتازه بگذریم ازپول ومایه‌ای که خرج اینگونه فریب‌خوردگی‌ها و اجبارها بایدکرد) بیهوده تلف کنندودشنام گوی ونامحرم ناهمدل باخود به‌خانه وخلوت خویش ببرند؟!حضرت «مستشار اعظم،ضیاءلشکر دانش» (از همین لقب وعنوانی که می‌خواهد بر روی جلد اثری از آن‌گونه«دفاتر حکم واخلاق ومعارف»بیاید شروع کن وبپرس‌مستشارِچه‌کسی؟ کدام اعظم، ضیاءچه‌لشکری؟ لشکر مظفرالدینشاه یا محمد علیشاه ـ که این لقب‌ها را مرحوم تقی‌دانش ازهمان حدود وحوالی‌گرفته است‌ـوبیاتا دانش؟ وبگوآخر... بگذریم) به این توجه نفرموده است‌که مردم از آن‌گونه دفاتراخلاق و حکم ومعارف بسیار بسیار و بازهم بسیار زیاد داشته‌اند و دیده‌اند، از آن اصلی‌ها، ارژینال‌های قدیم قدیم‌ها بگیر تا امروز روز، وانگهی چرا مردم‌نروندواصل اصیل آن‌معارف وحکم‌رااز صاحبان اصلی ومبتکر ومبدع نخستین آنها نخواهندو نخوانند؟ چرا اصل‌هارا ازهمان‌سنائی‌وناصرخسرو وعطار ومولانا نطلبند و نخوانندکه بیایند «بدل معارف» و«بدل‌حکمت» و...خلاصه کپیهٔ بدلی و بی‌اصل و بنیاد را از امروزیان کسانی از طراز همین استادکهنسال تهیه کنند ؟ وانگهی مدایح که به‌قول معروف دیگر حرفش رانزن، باری و اما باز در همین«کلیات» هزل وطیبت وشوخی و تفنن ازحضرت«حکیم‌سوری» لااقل تفریح و خوشمزگی و حرف وحکایت‌هائی متعلق به امروز روز اوصافی‌از اغذیه و اطعمه و اشربـه امروزی و یامزاحی و نقل حکایت

مثلی ازاری به شهر آمده یا با شهری ناشناس روبرو شده و یا متلك و شیطنتی شیرین‌وشنیدنی که درکارهست، چرا همین امور حقیقی‌واصلی وواقعی‌را طالب وخریدار نباشدکه مثلا فخریه ومدیحه‌ای ازین‌قبیل‌را که حضرت مستشاراعظم‌ضیاء لشکر(باتخلص «دانش» البته) گفته‌است بخواهند وبخرندکه:

خرمن فضل مرا اهل ادب خوشه چین
خوان کرم گستران ریزه خور خوان من
مهر خموشی نهاد بر دهن شاعران
تا به سخن لب گشاد طبع سخن ران‌من
نی به‌طریق حلول، نی به تناسخ، به فضل
ناصر خسرو منم، ری شده یمگان من
گر به سخن آوری چرخ زبان داشتی
در صف مدحتگران بود ثنا خوان من
چامهٔ من گوهری‌ست، ملك جهانش بها
کیست که از من خرد گوهر ارزان من
انوری عصر خویش، شاعر قطران‌سخن
شاه جهانبان[1] من، سنجر و مملان من
برترم از شاعران من به سخن گستری
برهمه شاهان سراست شاه جهانبان من!

۱ــ گویا مقصود رضاشاه پهلوی باشد.

چون مردم‌ازینگونه «دروغین معجزات» و سحرهای «سامری» خیلی دیده‌اند واز آن‌خیری ندیده‌اند. ولی وقتی همین‌گوینده (گوینده «حکیم»باتخلص «سوری»البته) به‌طنز و کنایه وشوخی‌از سورچرانیهاو اوصاف غذاها ومیوه‌ها سخن می‌گوید؛ وچیزهائی ازین قبیل می‌شنوند از او که:

از آش رشته است لبالب تغارها
وز سوریان نشسته فرازش قطارها
آن چمچمه‌های پر شده بردست سوریان
مانند بیلها به کف آبیارها
آن سیخ‌ها بدست گروه کبابیان
مانند نیزه‌ها به کف نیزه دارها
قانع به کنگریم و به کنگر بساختیم
چون اشتران بادیه با نوک خارها
تا دود مطبخ همه کس بنگرم ، مدام
هستم چو مؤذنان به فراز منارها
چون بار هندوانه ببینم بر اشتران
«خخ» می‌کنم، که بگسلد از هم مهارها
اندر خیال آنکه چو بگسسته شد مهار
باشد که هندوانه‌ای افتد زبارها
در مطبخ عزا و عروسی هر کسی
یکتن منم ز جمله مشبر و مشارها

«سوری» نه خود منم، که درین شهرچون منند
نه یك، نه ده، نه‌صد، نه دو صد، بل هزارها

(کلیات حکیم سوری چاپ‌دوم ص۶و۷)

لااقل لبی به‌تبسم می‌گشایند وپوزی به‌پوزخند می‌ترکانند لااقل وقتی ازحکیم «سوری» خود می‌خوانند که (ج ۱ص۶۶):

به شهر قزوین یك روز مردکی حمال
نیافت مزدی و مأیوس گشت ازهرجای
خری برابر رویش زبس بخوردعلف
شهیق می‌زد و می‌کوفت بر زمین‌بس پای
ز فرط گرسنگی، آن گرسنهٔ نومید
به‌ناله گفت به‌خر: «آی‌دماخ‌داری های‌ا»

چون تصویر و تصوری میدهد هم درنهایت رقت‌انگیزی، هم فوق‌العاده مضحك ودرهردوجهت به‌حداشك. خوب، چنین چیزی در سراپای «آن دفاتر حکم واخلاقیات» او نمی‌یابند، چرا این را تأیید خواستاری نکنند وآنرا خریداریاشند؟ مضافاً اینکه نظائرآن دفاتررا ـ به وبهترش را ـ از اصحاب اهلیت و اصالت آن معانی و اغراض دیده‌اند ولی این یکی را ابتدا در دفترحکیم‌سوری می‌خوانند. پس تلقی وداوری‌و رفتار مردم وجامعه درست وبه‌حق وطبیعی‌است وجای گله وشگفتی ندارد. ازحدیث جدمستشار اعظم‌ضیاءلشکر (وباتخلص «دانش» البته)اگر غزلی می‌خوانند ازینسان است:

خلاص جانم از آن موی مشکل افتاده‌ست
که بند زلف تو برگـردن دل افتاده‌ست
هـلال بین بـه شفق در سپهر خـون آشام
چو خنجری‌ست که‌از دست قاتل افتاده‌ست
تو ساربان ز پـی کاروان شتاب بـرآر
ببین کـه ناقه لیلی‌ست در گـل افتاده‌ست
بناله گوی به مجنون که ناقه در گل شد
بدو مگوی که لیلی ز محمل افتاده‌ست
صبا رسیدن « دانش » به بزم خواجه رسان
که داند این شعرش[1] بخت مقبل افتاده‌ست

و... که حقیقةً بسیار بسیار نازل افتاده‌ست این حدیث جد مستشار اعظم با تخلص «دانش» چون از مکررات مادون مبتذلی است که درین روزگاران تکرار این چنین سقطات پارگینی و غثیانهای فضیحت بی‌حاصلی به‌عنوان سخن جد و آن را از مقوله غزل و شعر و کار شعری پنداشتن به‌راستی حکایت از بیماری عفونت کفتاری ذهن و ذائقه و شامهٔ لجن‌زادبوم خراطینگر از خویان اعماق باتلاقهای مردار مردادی می‌کند و اما وقتی از هزل و مزاح «حکیم سوری» می‌خوانند:

سورئی گر گردن این مرغ بریان بشکند
گردنش را کـردگار حی سبحان بشکند

۱ـ سحرش؛

خوش بود مرغ مسمن، خاصه برشرط‌وصال
گر جناغش را کسی با ماهرویان بشکند
در هوا چون پر زند قرقاول مازندری
استخوان پشت صد ماهی گیلان بشکند
ضربت‌چمچمه‌ی‌هلیمی دیگ‌راسوراخ کرد
پتك‌را آنسان نباید زد که سندان بشکند
بر سرزانو نشین وبشکن از هم کله‌را
هم‌چنان رستم که‌خواهدشاخ‌اکوان‌بشکند
ریزه یخهای ته پالوده دندانم شکست
بخت‌چون برگرددت، پالوده‌دندان‌بشکند

الی آخر،خب،باری حدیث هزل وطیبتی است وتفنن وتغییر ذائقه را حکایت فکاهتی،نمی‌گویم از مقولهٔ طنزوهزلی اجتماعی و دارای‌ارج‌و ارزش‌والای بعضی ازکارهای عبید یادهخدا،ولی به‌هر صورت تفنن و تردماغی‌را درحد و حال‌غرضی که داشته،کاری است‌به‌توفیق. وهم‌چنین پاره‌ای دیگر از تفننات وهزل ملایم تفریحی که‌درین‌دیوان‌آمده‌است‌و حتی‌گاهی‌طنز وطیبت حکیم سوری به‌اوج‌ارزش‌های هزل اجتماعی‌و ارجمند نیز تعالی می‌جوید مخصوصاً از جهت کاربرددرست وبه‌آئین مثل‌ها دیوان حکیم سوری مشحون وسرشار است از بسیاری‌فوائد و نوادرکه درجاهای دیگرکمتر به‌نظائرآن بر می‌خوریم واز لحاظ این شأن وشمایل زبان ملی ما مستشار اعظم درکلیات حکیم سوری خـود بسیاری‌کارهای خوب و به‌آئین یادگارگذارده است در نظم داستانهای

امثال‌وتمثل‌درست وبجا به‌مثل‌هائی ازفارسی (وحتی‌گاه عربی مصطلح ورایج درزبان‌و ادب فارسی نیز) که نادرو کمیاب وقریب به‌فراموشی است یا اصطلاحات و مثل‌ها و تعابیر عامیانه‌ای که «ادبای» اریب آن امثال و اصطلاحات را کمتر اجازهٔ‌ورود به‌حوزهٔ ادب رسمی روز داده‌اند که‌مستشار اعظم ازین‌حیث هم‌کارهای سودمند وشجاعانه کرده است وبسیار خوب‌هم ازعهده برآمده‌است به‌هرحال می‌خواهم بگویم تلقی وداوری مردم زمانه مستشار اعظم که به زمانه ما پیوسته است نسبت به‌آن دونوع آثار مستشار اعظم‌تلقی وداوری‌درست وعادلانه‌ای بوده است، من خودم به‌عنوان یك خوانندهٔ شائق‌و دوستدار، آثاری‌از نوع قصایدوغزل‌های جد مستشار اعظم را ـ مگر به‌ضرورت جستجو و اقتضای بحث و تحقیقی والا به‌صرف میل‌خاطرخود ـ به‌هیچ وجه رغبت خواندن ندارم سهل‌است که جانم‌را به‌لبم می‌رساند ولی کلیات حکیم سوری را با رغبت وشوق و تحسین خواندم وبهره‌ها و لذت‌ها ازآن‌بردم‌وحال آنکه می‌توانم به‌شما اطمینان‌قاطع بدهم که به‌هیچ‌وجه اهل‌سورچرانی وشکمبارگی مطلقاً و اصلاً نیستم و درهمه عمرم‌حتی دریك محفل«سور» هم شرکت نکرده‌ام پس علاقه و اعتقادم به دیوان حکیم سوری و بی‌اعتقادی به‌آن دست از آثار جد مستشار اعظم جنبه «شکمی» ندارد بلکه می‌خواهم از مردم‌زمانه‌ای که درآنم رفع اتهامی کنم‌اولاً و ثانیاً توجیه و تعلیل کنم یك داوری و تلقی درست را که تلویحاً ونه تصریحاً درمظان تهمت نادرستی قرار گرفته است.و دیگر ازفوائد این کتاب وبهره‌های‌به‌راستی‌مغتنم،ضبط‌هزل‌آمیز بسیاری ازآداب ورسوم وخصوصیات زندگی وگذران وخوراك و تنقلات و

تفریحات مردم عصر، مخصوصاً طبقات پائین جامعه است که در کلیات حکیم سوری انعکاسی ادیبانه و به تفریح و تفرج یافته است و ازین لحاظ هم این کتاب دارای ارج و ارزشی است که آن دفاتر حکم و اخلاق و مدایح فاقد آنست. در ذیل همین فائده و بهره جا دارد یادکنیم که این دیوان مستشار اعظم دوسطح کاملاً متفاوت و متباین دارد یعنی از یك طرف حاوی عامیانه ترین آداب و در سطحی قابل فهم و استفاده و التذاذ مردم عادی و ساده و حتی بی سواد طبقات پائین اجتماع است، از طرف دیگر بسیاری مطالب و نکات و اشارات و تلمیحات و قصص و امثال و کنایات درین کتاب هست که برای عامهٔ مردم قابل فهم و استفاده نیست، بلکه کسانی می توانند از آن دست مطالب این کتاب استفاده کنند که به اصطلاح حضرات فضلا در «ادبیت و عربیت فی الجمله ورودی» و سابقهٔ ذهنی و آشنایی « بالنسبه کمابیش » داشته باشند از حکایات و نوادر و امثال و آیات و احادیث و اعتقادات عرب و قصه ها و سوابق ذهنی و اسطوره های اسلامی و سامی بی خبر نباشند و مثلاً بدانند که «مستحب» چیست. و در آئین حضرات آخوندان و «مؤمنین» معمول و «مستحب» است که وقتی بخواهند با «زوجهٔ معقودهٔ طیبه وطاهرهٔ» خود « خاك تو سری» کنند، قبلا به او باید اطلاع دهند که او هم آمادگی داشته باشد، وقتی این سابقهٔ ذهنی و «دانش دینی» را داشته باشیم می توانیم از شوخی شیطنت آمیز «حکیم سوری» و تصویر مضحك و در عین حال واقعی که درین دو بیت استهزائی ثبت کرده لذت ببریم که گوید:

بر «مستحب» چو «مومنی» ابرام داشتی
گـاه جمـاع را به زن اعـلام داشتی[1]

شبهای جمعه بازن خود بودی این‌نداش:

«من مستعـدم، ام علی ! مستعده باش!»

یانظیر آنچه مربوط به‌آیات وامثال و عبارات عربی است، یامثلاً نظیر اشاره وتمثیل تلمیحی به‌حکایت «سکاکی» معروف صاحب مفتاح العلوم استویا مثلا «نسخه‌حکیم‌لعلی» و آش‌پزان قصریاقوت یا اشاره‌ای که به قضیهٔ بقـال « هرزویل » دارد که تاکسی سفر نامهٔ ناصرخسرو و آنچه در خصوص بقال این روستا یا قصبه دارد، نخوانده باشد از آن‌سر درنمی‌آورد، یا تلمیح به ماجرای «کلام‌اللیل» و حکایت ابونواس و هارون‌ونظائر اینها، که‌بیش وکم مستلزم آشنائی با سوابق این چنین امور و مسائل است، اما البته آنچه قابل استفادهٔ همگنان عام و خاص مردم است،به نسبت بسیار بیشتراست ومخصوصاً اهتمامی که در نظم وضبط امثال واصطلاحات زبانزدهمگان‌فارسی زبانان‌داشته ازقسمتهای سودمند این کـلیات است که مثل‌ها را نه‌بـه‌صورت فهرست‌وار و به‌ردیف الفبائی،بلکه در مقام کاربردوتمثل آنها،آورده است. نظیر این مصطلح‌مثلی که گفته:

پول اندر کیسهٔ سوری نبود — هر کجا رفتم، بجز بوری نبود
خواستم گیرم ز همسایه پیاز — گفت: پول گرد و بازار دراز[2]

۱ــ کلیات چاپ مذکورج۱ ص۷۱ــ۷۰

۲ــ ج۲ ص۹۰

و نظیر این :

درمسجد شاه است چو در معرکه «مرحب»
کفش و کلهت گر برود، دم مزن از لب
تا پیش شوی کز پسی کفشت بزنی داد
بینی کـه کلاهت بـه پس معـرکه افتاد![۲]

یابه‌نظم درآوردن آن حکایت مرد لر که شمعکی در امزاده‌ای روشن کرده بود وخطاب به‌امامزاده می‌گفت یاامامزاده اولاً این کدخدای‌ده ما را بکش که خیلی به ماظلم کرده، بعدهم مباشر را بکش که چنین و وچنان کرده وبعد هم فلانکس را بکش‌و...خلاصه‌پنج شش‌نفر رانام می‌برد که امامزاده به‌خواست دل آن مـرد سادهٔ لر بکشد، متولی امامزاده که‌حرفهای مردلررا می‌شنید آمدجلووشمع‌را ازدستش گرفت و خاموش کرد و گفت‌شمعت‌را بردار وبرو برای خودت که«آقا برای‌این شمع فسقلی توشش تا خون نخواهد کرد»! وباری ازین قبیل حکایات فولکلوریك‌مردم سادهٔ ایران، خب اینها را مردم درهمان‌دوجلد دیوان حکیم سوری می‌بینند ولذت می‌برند چون برایشان لطف وتازگی‌دارد ولی از آن‌همه«مدایح ومعارف وحکم» کذائی و مکررات چه‌بهره‌ای می‌برند؟ که باری بگذریم .

خب‌عجالةً این‌مقالچهٔ ذیلی‌وضمنی‌وتفننی‌دربارهٔ «کلیات‌حکیم سوری» اثرمرحوم تقی دانش مستشار اعظم، همین‌جـا بس می‌کنیم، تا بعدها

۲- ج ۲ص ۱۰۷ درویش مرحب معرکه گیر مشهور و طرفه‌کاری بوده است که گویا در جوانی نسل‌پیش از ما زنده بوده است و بازار معرکه‌اش گرم مرحوم مرحوم عباس‌اقبال هم در مقالات خود از اویاد کرده‌است.

اگربار مناسبتی پیش آمدو گفتنی درین خصوص لازم دانستم، به‌جای خود بگویم و البته من چنانکه در بعضی جاهای دیگر این کتاب گفته‌ام، برای اینکه بحث و تحقیق و حرف وحکایت ماپری خشك وفنی ویك دست و یك نواخت نشود اینجا و آنجا، درخلال مباحث جد وجدالی، گهگاه که مناسبتی پیش آید، یا کمند بهانهٔ تناسب مقالات به‌جائی احیاناً چنگ تواند انداخت، با نقل ونگارش این گونه فصول ضمنی و مقالچه‌های ذیلی تفنن وتفرجی این چنین را مغتنم می‌شمارم، چنانکه پیش ازینهم شمرده‌ام وباری برای اینکه ازسخن جد وحدیث غرامی غزلی مرحوم مستشاراعظم نیز نمونه‌ای نه درخور آن درشت گوئی وترش روئی که پیش ازین داشتیم نقل کنیم ـ تا نه‌تصور شود که مخالف مطلق این گونه سخنان او هستیم ـ یادو بیت ساده‌وروان وخوب او این مقالچه‌را ختامی خوش می‌دهیم که گوید:

شب وصل است وچنین خواهد دل　　عیش خودنیك سرانجام‌دهم
از لب جام نهم لب به لبت　　وزلبت لب به لب جام نهم!

که‌نامش به‌نیکی زنده‌باد وروحش ازنثار بخشایش ایزدی شاد.

***

واماپیش از این مقالچهٔ معترضه دربارهٔ‌اشعار هزل وجد وبحث دربارهٔ کلامی از مستشار اعظم ، داشتیم در خصوص پاره‌ای اداها وخصوصیات لفظی و عبارتی نیمایوشیج سخن می گفتیم و منجمله در

اینکه اگر در شعر نیما به این نوع تحفیف یا حذف وادا ولقـای خاص مکرر برمی‌خوریم که می گوید:

دم که... به معنی آن‌دم که، ... دمی که ...
گاه که... به‌معنی آن‌گاه که... گاهی که...
هنگام که... به‌معنی هنگامی که... آن هنگام که،..
جا که... به‌معنی آن‌جا که... جائی که...

و نظائر اینها:

هنگام که گریه می‌دهد ساز
این نیل سرشت دود برپشت...

اگردرشعر نیماچنین‌ها دیده‌می‌شود اولاً نوعی تحفیف وحـذف‌است‌و عیب واشکالی‌ندارد، ثانیاً اگر معاند ومدعی باز هم معترض‌است واین کارنیما راناروا و نادرست می‌شمارد و می گوید در آثار استادان شعرو ادب فارسی این‌چنین حذف‌و تحفیفی سابقه‌ندارد واین به‌علت‌ناتوانی نیما درزبان فارسی است، من‌می گویم: نه! این‌لقای اوست‌یعنی‌ازلقاهای اوست و گیرم که بی‌سابقه هـم‌باشد، وقتی‌درست‌و رساوبه‌اسلوب زبان باشد، هیچ عیب‌واشکالی‌نـدارد وانگهی این مورد چنین هم نیست که به کلی‌بی‌سابقه باشدپیش‌از نیما دیگراستادان‌شعروادب فارسی نیز عین یانظیـر و نزدیك به‌این‌تحفیـف را داشته‌اند وشاهدی از «تقـی‌دانش مستشاراعظم» صاحب آثار مذکور مشهور وازاستادان وقدمای‌عصرما نقل کردیم‌و گفتیم شواهددیگر ازدیگران‌هم به‌گواهی این‌که نیماکارش

نادرست نیست نقل‌خواهیم کرد، اینك که برگشته‌ایم به‌آن بحث بعضی از آن‌شواهدرا می‌آوریم .

گفتیم«دم که»به‌معنی«دمی که» چیزی که ازین تعبیرو لفظ رایج و متداول مقبول کم دارد همین «ی»است، یاء وحدت یا نکره که به‌آخر «دم» می‌آید، نظیر این« کمبود» رادارد مثلاً «دل که»تواند بود به‌جای «دلی که» بیاید، ویا «شب که» به‌جای «شبی که» یا «آن‌شب که» و این‌را درمطلع بدیع وزیبای غزل خوش طرح و دلنشین«فرخی‌یزدی»می‌بینیم وبسیارهم‌خوب وبی‌نقص است:

شب که در بستم ومست از می‌نابش کردم
ماه اگر حلقه به در کوفت، جوابش کردم

که‌مشهورترین وشایدبهترین غزل ناب فرخی یزدی‌بوده باشد و لااقل به اعتقاد من چنین است، مقصودم غزل به معنای حقیقی و اصلیش که حدیث عشق وعاشقی باشد ونه‌غزل اصطلاحی از لحاظ قسم وقالب که اغلب معانی اجتماعی وسیاسی و اغراض معنوی و خلاصه تمام سرو سرود انسانی ومبارزات فرخی یزدی رادربردارد مایه امتیاز و تشخص اووغزلهای اونسبت به‌دیگر غزل‌سرایان معاصرش درهمین‌قسم وقالب بیان‌شده‌است ولی بعضی غزل‌های او که نادر و انگشت شمار است، صرفاً ومحضاً غزل به‌معنای حقیقی و اصلی غزل است که بهترین آنها همین‌غزل است وچون طرح تازه‌ای داشت به‌زودی مشهور شد ومورد استقبال بعضی از شاعران عصر قرار گرفت اما استقبال‌های این غزل

که چندتائی از آنها در «گلزار ادب» آقای «حسین مکی» آمده است غزل‌هائی است که شعرای افغانستان و منجمله مرحوم «ملك‌الشعراء قاری عبدالله سروده است و علتش هم این بود گویا که فرخی مورد غضب حکومت وقت بود و شعرای ایران اگر استقبالی هم ازین غزل بدیع و خوش‌طرح او کرده‌اند آفتابی نشده است به‌هرحال شاهد مقصود ما در همان «شب‌که» به‌جای «آن شب‌که ...» است که دیدیم گناهی ندارد و اینك از اساتید قدیم مثلاً «ناصر بخارائی» که قبلاً ذکرش رفت و «مرد که» به جای «مردی‌که» دارد در بیتی از غزلی، با این آغاز:

تا چه سودا سرگیسوی تو در سر دارد
کز سر دوش تو سرهیچ نه می بردارد
در ازل قامت تو در دل ما بود مقیم
زآن سبب صورت دل شکل صنوبر دارد...

می گوید:

سر و زر باز، که نامرد بود، مرد که او
غم مال و غم جان و غم دلبر دارد[1]

مقصود حذف «ی» است.

ذیلاً می‌توان گفت که خود همین «نه‌می‌بردارد» به‌جای «بر نمی‌دارد»

۱ــ دیوان ناصر بخارائی، نسخهٔ عکسی از روی میکروفیلم محفوظ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، ورق ۱۱۵.

هم، به‌جای خود نمونه وشاهدی «عطا، لقالی» تواندبود که‌ناصر بخارائی به‌حکم آن که از «امرای کلام فارسی» است این چنین خواسته است گفت،وگفته‌است و او درحدی‌هست که‌به‌او استشهاد و اقتدا بتوان کرد.

اینك ازقول نیما یوشیج شاهدی دیگر می‌آوریم، از آن‌ها که در آن «دم‌که» گفته است به‌جای ومعنای «آن دم که» یا «آن‌گاه‌که» از منظومهٔ «مانلی» ومقصود ما بیشتر درنقل این‌پاره ازشعر نیما توجه دادن به‌معنای آنست، درعین حال که شاهد مورد بحث ما را هم دربر دارد، می‌گوید:

«اندرین دایره هرکس چو تو افتاد غریب
بهره ناچارش این‌خواهد بود.
این ترا بس باشد.
کاشنای رنجت
نه همه کس باشد.
دم‌که چون شمع به‌سیلاب سرشك،
به جگرسوزی، نه چون دگران
خندهٔ باطل خیل حمقا
برتو بایدکه درآید،
چه خیالی است در آن؟»[1]

واکنون بحث درین موضوع را با نقل شاهدی قدیم‌تر از همهٔ آنچه تاکنون آورده‌ایم، به‌پایان می‌رسانیم،از استاد بزرگ‌وسنت‌گذار

۱ــ مانلی ــ چاپ تهران ۱۳۳۶ شمسی ص۴۵

شهیر سخن فارسی «خاقانی شروانی» که استناد و استشهاد به کلام او دیگر جای تردید وچند وچون برای سخن‌شناسان و اهل فن باقی نمی‌گذارد، در یکی از مراثی دردناك خود، افضل بی‌بدیل شروان چنین فرماید:

آه از این گریه که گه بندد و گه بگشاید
گه به کعب آید و گاهی به کمر می‌نرسد
گه که بگشاید، جیحون سوی آموی[1] شود
گه که بسته شود آتل به خزر می‌نرسد[2]

در ذیل این شاهد استاد شروان دربارهٔ آتل، برای بعضی خوانندگان شاید این توضیح بی‌فایده نباشد که آتل نام رود بزرگی است که به دریای خزر می‌ریزد، نام قدیمی واصیل این رود همین آتل یا اتل یا اتیل یا عدیل وازین قبیل است که در کتب قدیم فارسی وعربی، اعم از کتب جغرافیا وتاریخ یا دیگر کتب ومنجمله درمتون ادبی ایران مکرر در مکرر به‌همین نام یا ضبطها و تلفظهای مختلف نزدیك به همین آمده است. روس‌ها به‌این رود «ولگا» می‌گویند و اخیراً شهرت این نام بیگانه براین رود خودی بیشتر وبیشتر شده است به‌طوری که نام اصلی واصیل شرقی قدیم (آتل، اتل، اتیل، عدیل) را تحت‌الشعاع خود گرفته نزدیك

۱ــ به‌قول فضلای محقق: کذا، یعنی جیحون سوی آموی شود، حال آنکه جیحون همان آموی یا آمودریاست شاید صحیح: سیحون سوی آموی چون سیحون (سیردریا) سوی آموی شدن موافق ومقتضی مقصود ومراد ومرام استاد شروان تواند بود؟

۲ــ دیوان خاقانی چاپ دکتر سجادی ص ۵۴۳ .

است به‌فراموشی سپارد. من‌معتقدم اگـر روس‌ها به‌این رود نام ولگا داده‌اند، برای خودشان و کتب و نقشه‌های خودشان مناسب است. ما چرا در کتب جغرافیائی، تاریخی، درسی وغیردرسی خود این‌نام نو نهاده بیگانه‌را بپذیریم و به‌کار بریم و آن‌نام آشنای قدیم و اصیل را که در بسیاری و چه بسیار کتب خودمان و کتب شرقی اعم از عربی و فارسی وغیره سابقه دارد، به‌فراموشی سپریسم؟ منجمله چون شعر خاقانی مبنای این ذیل تذکاری شد، نمونه‌ای با این‌نام از همو می‌آورم، می‌گوید:

گر سوی قندز مژگان نرسد آتل اشک
راه آتل سوی قندز به خزر بگشائید[1]

وهم خاقانی گوید:

ز آب سنان بر آن‌نی چون شاخ خیزران
بازار آتل و نی خزران شکستنش[2]

این نام اصیل بر آن رود خودی در کتب گوناگون فرهنگ ما از دیرباز، از کهن‌ترین متن جغرافیائی فارسی که «حدود العالم» نوشتهٔ قرن چهارم هجری (۳۷۲ ه . ق) باشد تا بعدها که شاهدش را منجمله در خاقانی دیدیم و تا همین اواخر یعنی مقارن مشروطیت ومنجمله در دیوان ملك‌الشعراء صبوری پدر ملك‌الشعراء بهار زبانزد و معمول ومتداول بوده است و در نظم و نثر به‌کار می‌رفته است، فقط در همین اواخر است که

۱ــ دیوان خاقانی چاپ مذکور ص ۱۵۹.
۲ــ ایضاً ص ۵۳۰.

ـظاهراً از اوان مشروطیت به‌بعدـ به‌فراموشی سپرده‌شده‌است‌ونام غریبهٔ ولگا جای آنراگرفته است حتی درکتب فارسی؟! واین‌بی‌دقتی‌وتسلیم را من علتی جز سهل‌انگاری و تسامح و زبونی غافلانه یا به تغافل نمی‌دانم به‌هرحال مثلا در متن «مجمل‌التواریخ والقصص» (که‌ازمتون تاریخ و نثر قدیم فارسی وکتابی اصیل وقدیم وبا ارزش‌است‌واصلش درحدود قرن ششم نوشته شده وبعدهاهم دنبالهٔ آنرا نوشته‌اند وذکر وقایع تاریخی را تا یك‌دو قرن بعد ادامه داده‌اند) اتیل آمده است و ملك‌الشعراءبهار مصحح آن درحاشیه متذکر شده‌است که «اتیل وعدیل و اتل رودی‌است که ازشمال بحرخزر وارد آن‌دریاچه می‌شود وامروز به ولگا معروف است» مینورسکی هم درتعلیقات «حدودالعالم» گفته است «رود آتیل Atil یا اتل همان ولگا است» برای تفصیل‌این‌مطالب و ضبطهای مختلف این نام به تعلیقات دیوان خاقانی و حواشی و متن برهان قاطع‌به‌تصحیح مرحوم دکترمعین ومجمل‌التواریخ والقصص‌وحاشیه ص۱۰۰ ومتن وترجمه‌و تعلیقات «حدودالعالم» چاپ دانشگاه‌به‌تصحیح استاد دکتر منوچهر وبیش وبه‌از همه رجوع شود به‌یادداشتهای قزوینی ذیل آتل واتل واما شاهد بالنسبه قدیم را ازخاقانی نقل کردیم و شاهد نزدیك به‌زمان‌ما از ملك‌الشعراءصبوری:

شد سماری[۱] راه بر در دجله، کزطغیان آب
جدولی زاو بود جیحون، شعبه‌ای از او عدیل[۲]

۱ـ سماری یعنی کشتی، زورق بزرگ

۲ـ دیوان صبوری ملك‌الشعراء، چاپ محمدملك‌زاده ص۳۲۱.

ومن نیز گفته‌ام درقطعه‌ای که در آن از چند وچون موسیقی نزد اقوام وخاصه ایرانیان واعراب سخن گفته‌ام وحالی تنوع وتفنن‌را تمام آن‌قطعهٔ‌ارغنونی‌را اینجا می‌آورم:

دریا و غدیر

سبز[1] من «ریحانه» آن‌لولی که چون خواند غزل
ساز من سهل‌است، زیبد چنگ ناهیدش رسیل[2]
دوش‌دربزم‌طرب بیتی‌دوخوش‌می‌خواندوداشت
زیر اوجی بی‌نظیر وبم حضیضی بی عدیل
شهروای شهر قدس و گوشوار عرش گشت
شعرک من با غنای آن دلارام جمیل
روح و رحمت زآسمان آید همیشه بر زمین
دوش اما از زمین زی آسمان می‌شد گسیل
ناگهان دیدم که گوئی در جوابش از بهشت
نهری از نور است جاری، به زفیض سلسبیل
«البدا و حل حلا» غلغل کر و بیان
آید از عرش مجید حضرت رب جلیل

۱ــ معشوقه‌را سبز هم گفته‌اند. بدیع‌الزمان‌فروزانفر قریب به این معنی گفته است که ناظر و نزدیك به‌همین معنی سبزاست که عرب‌ها ریحانه می‌گویند.منجیك ترمذی گفته‌است: گوگرد سرخ‌خواست‌زمن‌سبزمن پریر الخ. درترانه‌های عامیانه‌هم‌داریم: سبزکشمیر ما ـ زلفای‌تو زنجیرما

۲ــ رسیل یعنی‌همصدا، هم‌آواز، همسرای. انوری گفته‌است:

درپی گرد کاروان غمش　　از رسیلان نالهٔ جرسم

تا فرود آمـد، بشارت گـوی تحلیل غنا
آیتی مکتوب زآب زر به‌بالش، جبرئیل
سبز خود ریحانه را گفتم: هزارت آفرین
ای‌غنایت‌بی‌بدل،زآنسان که‌حسنت‌بی‌بدیل
ازپس داوود خوش‌الحان‌غنا تحریم‌گشت
بسکه بد خواندند آن صحرانشینان ذلیل
موسقی‌شان زوزه را مـانستی و آوای دد
یا حدای اشتران، یا آنچه باشد زین قبیل
خیل دون را ساز ناساز آید و آواز پست
سیل‌چون پرلای خیزد، پرلجن افتد مسیل
آن‌غنای چون‌عنا، در قالب‌بی‌روح وجان
لاجرم تحریم‌گشت واز علل‌رست آن‌علیل
در اغانی پـارسی، بـا شعر پرشور دری
توغنا را روح‌وجان بخشیدی‌واصلی‌اصیل
با غنای تو خدا را هم بـدا حاصل شود
ای به‌لطف ذوق خالق خلق تو بهتر دلیل
گنده شد قوم عرب را در غدیـر آب غنا
لیك دریـای عجم، پهنا و ژرفـا میل میل
آب اگر باریك یا مرداب، شاید شد پلید
ورنه‌پاك آیدچوکارون، گنك‌وآموی‌وعدیل[۱]

۱ــ ارغنون چاپ‌چهارم ص۱۸۸ــ۱۸۷.

... ویادم است که‌بایکی از فضلای‌صاحب‌عنوان وادبای‌لغوی، که سخت انکار می کرد نیمایوشیج را، وقتی‌گفت‌وگوئی و بحثی داشتم دربارهٔ‌کارهای نیما، به‌ویژه ازحیث زبان وقواعد وسنن وسوابق‌ولواحق ولایجوزهای دستوری ولغوی واین فاضل‌که ادیبی لغوی ازدیار شمال ونزدیکی‌های ولایت زادگاه نیماست وخود نیز درایام جوانی باشعرو سرودن و ساختن وپرداختن‌سخن سروکاری‌داشته ودرادب فارسی‌دکتر است یعنی عنوان اجتهاد ادبی دارد، و گویـا رسالهٔ اجتهادی او طبع انتقادی‌وعلمی یکی‌از کتب قدیمی‌ومعتبرلغات فرس بوده باشد مخالفت وانکارش را درهمه جهات وجوانب لفظ ومعنی می گسترد و بی‌پروای کمترین انصاف و دادگری می‌گفت: نیما اصلا و مطلقاً به‌زبان فارسی آشنا نبوده‌است بیانش، تعبیراتش وحتی گاه کلماتی که به‌کاربرده‌است، به‌کلی خارج آهنگ ونادرست و «من‌در آوردی»است و باری‌شعرهائی از نیمایوشیج می‌خواندیم و او ـ بی آنکه ترک‌باشد یا تازی ـ میدان‌را بی‌هماورد پنداشته، رجزها می‌خواند و گیله‌مرد چنان‌ترکتازی‌می کرد، که بیاو ببین. من ازشعر نیما دفتری پیش‌روی داشتم تصفحی‌می کردم، چنانچون فال گرفتن، می‌گشودم‌کتاب را و می‌خـواندم و او همچنان خرده‌ها می‌گرفت ومی‌گفت به‌من بنمائید اگر سراغ دارید ومی‌شناسید کو کجاست اگر نیما حتی یك‌شعرسالم وبی‌عیب‌دارد که بتوان راحت خواند؟! ومن‌می‌گفتم به‌راستی که‌این‌سخت بی‌دادگری‌وبی‌انصافی‌ست و رسیدم به شعر «مهتاب» نیما وخواندن گرفتم آن راکه هم ساده‌است وهم‌نزدیك به‌ذهن وفهم‌خاص‌وعام‌وهم به‌آئین‌و آرام، اما اوچون‌به‌انکار می‌نگریست‌گوش‌به‌زنگ بود وچشم ودل هشیار وعیب‌جو، تا نکته‌ای

بیابد و بهانهٔ خرده‌گیری کند، اما این شعر ـ ازنظراو متأسفانه ـ مجالی نمی‌داد و آن لغوی ادیب‌را ازین حیث به‌تنگنا افکنده بود، تا رسیدیم به‌اینجاکه فرموده است:

غم این خفتهٔ چند،
خواب در چشم ترم می‌شکند...

لغوی‌فاضل ـ که‌گفتم فرهنگی از«فرسیات»رانیز تصحیح‌وطبع کرده‌است وانصاف اینست که به‌خوبی‌هم ازعهده برآمده است وحتی شنیده‌ام تصحیح وطبع تحقیقی وعلمی‌آن فرهنگ فرس (نه‌لغت فرس **اسدی طوسی**) به‌منزلهٔ کار کارستان او بوده است که باآن کار اصحاب حلقات وحوزه‌های اجتهادادبی، اورامجتهدو«دکترادبیات»شناخته‌اند، ناگهان انگار نکته ونقطهٔ انگشت نهادن خود را پیدا کرد، به‌شعف سر برکشید وصدا برآوردکه«هان! مثلاً همین، بسم‌الله، بفرمائید: «شکستن خواب در چشم» یعنی چه؟ اگر گفتهٔ مرا حجت نمی‌دانی، لااقل این هست که اعتراضی تواندبود می‌خواهم بگویم در هیچ فرهنگی، هیچ کتاب‌لغتی (این‌راهم فراموش نکرده باشیم که آن‌فاضل در زمانی که سخن می‌گفتیم درسازمان لغتنامهٔ **دهخدا** نیزکار می‌کرد) شکستن‌خواب درچشم به‌معنی بی‌خوابی وبیدارماندن، وبه قول مردم بیدارخوابی، یا نزدیك به‌اینها ثبت نشده است واین‌بیان نیما، این برداشت نیما ازآن کلمات به‌معنائی که‌مقصود اوست بی‌سابقه‌است، روانیست ودرشعر و ادب‌گذشتهٔ ماهم سنت وسابقه‌ندارد و...» الخ.

من گفتم اولاً «هیچ اشکالی نمی‌بینم که گفتهٔ شما را «حجت»هم بدانیم، اما اجازه بدهید پیش‌از آنکه به موضوع «شکستن خواب در چشم» و خرده‌گیری شما براین تعبیر برسیم، به یك «خردهٔ کوچك» یا اگر بشود گفت «خردك خردهٔ» قبلی که آسان گرفتید و گذشتید جواب بدهم، تا بعد برسیم به‌این مطلب و آن اینکه در آغاز گفت‌وگومان شما فرمودید:«تازه می‌گذریم و بگذریم از اینکه نیما درسر آغاز این شعر گفته است:

«می‌تراود مهتاب»

ودر بعضی چاپ‌ها دیده‌ام که این‌را حتی عنوان و نام ونشان این شعر قرار داده‌اند ازین می‌گذریم و نمی‌پرسیم که آخر مگر مهتاب هم چیزی‌است که بتراود که او چنین گفته؟ آیا هیچ شاعر دیگر را سراغ دارید که تراویدن‌را درین‌معنی ومقام‌یانزدیك ونظیر آن به‌کار برده‌باشد؟» اجازه بدهید عرض کنم که لازم نیست عفو و اغماض بفرمائید، گذشت وچشم‌پوشی نکنید. من‌بنده جواب عرض‌خواهم کرد، حتی به همین «خردك خردهٔ» حضرتعالی هم پاسخ می‌گویم ومی‌گویم بله، نزدیك و نظیر این‌تعبیررا پیش‌از نیما هم مرتکب شده‌اند. حتماً « شانی تکلو» معروف ومعرف‌حضور آن‌حضرت‌هست همان‌شاعر که‌شاه‌عباس‌درویش مسا، به‌ازاءِ بیتی از او درمنقبت امام علی‌بن‌ابیطالب (ع) هموزنش زر به‌او صله‌داد وچه‌کار خوبی‌هم کرد. باری این شاعر[1] درجائی گفته‌است

۱ــ که بعدها دیدیم استاد گلچین معانی او را هم از «وقوع‌گویان» در کتاب نفیس‌خود«مکتب‌وقوع»ذکر کردند.

که گمان می کنم خوانده باشید و از نظر گذرانده، اما کس بر او خـرده نگرفته‌است که چرا گفته:

می‌تراود غم هجران ز دلم، روز وصال
همچو خونابهٔ زخمی، که ز مرهم گذرد[1]

به‌قول شما «بگذریم از اینکه» در شعر شأنی تکلو تراویدن حتی در خصوص یك اسم معنی به‌کار رفته‌است یعنی غم، تراویدن غم، که امری کاملاً ذهنی است و حال آنکه تراویدن مهتاب یعنی این تعبیر را از آن امر مشهود و قابل رؤیت کردن، امری کاملاً حسی است اما به‌هر حال صدای کسی به‌خرده گیری از او برنمی‌خیزد، بلکه به‌به و چه‌چه نیز نثارش می کنند که جاهم دارد امـا وقتی نیما تعبیری چنین لطیف و مشهور و محسوس دارد که از تابش مهتاب به‌تراوش عبارت می آورد، مرتکب کفر کمبوزه شده‌است و کارش به‌جای تحسین و آفرین، باید انتظار هزار نفی و انکار و چندوچون و سرانجام منت «عفو و چشم‌پوشی و گذشت» داشته‌باشد؟! فی‌الواقع که زهی انصاف و دادگری! عجب داوران و ناقدان منصف و بی‌غرضی ـ حالا گیرم فاضل و ادیب ـ برمسند رد و قبول آثار ادبـی عصرما نشسته‌اند. قبلاً در تحسین شعر و تعبیر شأنی تکلو چند کلمه گفتم و انصاف اینست کـه بایستی بر آن بیفزایم و بگویم که تعبیر این شاعر هم الحق زیبا و رسا و خوب‌است مخصوصاً که چون از امری ذهنی (در اسم

۱ــ منجمله رجوع شود به‌همین کتاب مکتب وقوع تألیف استاد گلچین معانی ص ۱۸۷ــ و مآخذ این کتاب.

معنی غم) کـه بیان دلهره و اندوه عـاشق در روز وصال است، سخن می‌گوید، درمصرع دوم آن‌را بایك تشبیه حسی به‌دریـافت و ادراك و احساس‌مانزدیك‌تر گردانیده است، فقط‌عیب آن‌در کراهت‌وناخوشایندی تصویر وموضوع تشبیه (گذشتن خونابهٔ زخم ازمرهم وتصور این‌حال وحکایت) است که‌اندك خدشه‌ای به‌تمامت و کمال وزیبائی این‌مجموعه وترکیب وارد می کند والا عیب‌دیگری ندارد وحسن وهنر آن‌راهم که گفتیم و بر کسی پوشیده نیست و اما تعبیر وتشبیه نیما ـ البته با حذف ادات ـ بسیار لطیف و حسی ورسا وزیباست و آن عیب وجای‌ایراد را هم‌ندارد، چنانکه بربی‌غرضان پنهان نمانده‌است ونمی‌ماند. والسلام.

خب، حالابرگردیم به‌کمی جلوتر.

به‌آن لغوی فاضل گفتم که من اشکالی درین نمی‌بینم که گفتهٔ شما را حجت‌هم بدانم. سلمنا که «خواب در چشم شکستن» ویـا «شکستن خواب درچشم» در هیچ لغتنامه و فرهنگی هم ضبط نشده باشد، ایـن اشکالی وعیبی ندارد زیرا چه‌بسیار ترکیبات وتعبیرات وکنایات‌هست که آفریدهٔ طبـع وذهن شاعران ونویسندگان خلاق‌است وسابقهٔ‌استعمال ندارد واحیاناً درفرهنگ‌ها نیز نیامده‌است ولی‌همین که‌شاعری‌درخشان قریحه و قوی طبع یا نویسنده‌ای با ذهن آفریننده و توانا تـرکیبی یا ترکیب‌هائی ساختند وتعابیری آفریدند، اگر ساختهٔ ایشان لطفی وقوت وبلاغتی داشته‌باشد و ثبت وابلاغ معانی‌را به‌درستی تعهد کند و خارج از اصول‌وهنجاروآئین‌های زبان‌نباشد، نادرست ونارسا نباشد، کم کم درزبان کتابت وحتی شاید محاوره‌نیز رواج خواهـدگرفت و دیگران نیز آن ساخته‌ها و پرداخته‌های زیبـا و رسا را در گفتـارها و شعـر

ونوشته‌های خود به‌کارخواهندبرد وبعدها محل توجه وعنایت‌فرهنگ‌نویسان و فضلای لغوی‌نیز قرارخواهدگرفت ودر لغتنامه و فرهنگ‌ها نیز ثبت وضبط وشرح وتعریف خواهدشد. اگر تنها هم وهوش وگیر گره کارما این غم باشدکه ترکیبی و تعبیری حتماً باید در فرهنگ‌ها ضبط شود، این هم وغم‌نیز مرتفع خواهد گردید. سابقهٔ‌کار و تاریخ‌فن لغتنامه‌نویسی و فرهنگ‌نگاران این معنی‌را به‌خوبی نشان می‌دهدکه هرچه برتعداد وحجم آثار شاعران ونویسندگان خلاق زبان به‌مرور زمان افزوده گردد، حجم فرهنگ‌ها نیز بیش‌از پیش می‌شود وانگهی اگر فقط مجرد اسماء وافعال و مصادر وازین قبیل «بسیط»ها تنها مواد فرهنگ‌های زبانی‌را تشکیل دهند، که آن زبان بسیار تهی‌دست و فقیر خواهدبود. بیشترحجم فرهنگ‌هاراترکیبات‌وتعبیرات‌خاص‌خداوندان خلاق زبان، شعراونویسندگان فحل وآفرینشگران بزرگ، فربه‌وقطور کرده‌است.خاصه زبان‌هائی مثل‌فارسی‌که قابلیت‌ترکیب وازین‌رهگذر تعبیر، درآن‌ها زیاد باشد ونیز درتاریخ ادب آن زبان معنی‌آفرینان و امرای بزرگ‌کلام بسیار آمده‌باشند وآثارگوناگون از خود به‌یادگار گذارده باشندکه ثروت و غنای هرزبانی بستگی به‌همین میراث‌ها و یادگارها دارد. ومی‌دانیم که خوشبختانه زبان ملی‌ما فارسی‌دری ایرانی و افغانی وتاجیکی وهند و پاکستانی وغیره وغیره ازین لحاظ یکی‌از توانا وتوانگرترین زبانهاست وهمین آفریدن‌های استادانه موجب‌غنای زبان‌ما شده‌است. منتها بسیاری‌ترکیبات وتعبیرات چون‌کمابیش‌خارج آهنگ یاگران یا احیاناً بی‌ذوقانه، یا ساخته و پرداختهٔ ذهن و ذوق و آفریده قرایح بی‌پروا وچموش وجهنده‌گام است، فراموش می‌شود و

رواجی چندان عام نمی‌یابد، مثل هفتاد هشتاد درصد از ترکیب و تعبیرهای خاقانی شروانی و نظامی گنجوی. و انگهی این خرده‌گیری‌های لغوی بر لغت‌سازی و ترکیب‌پردازی، باز کمابیش گاهی راهی به‌دهی می‌برد، اما در تعبیرات، یعنی معناهائی‌را در عباراتی خاص و فرضاً بی‌سابقه بیان کردن ـ به‌شرط رسا و زیبابودن ـ تازه حسن کار است یا لااقل چندان جای خرده‌گیری و انکار باقی نمی‌گذارد و این تعبیر زیبای «شکستن خواب درچشم» (گیرم چشم‌خشك یا چشم‌تر) نیز ازهمین مقوله‌است. سلمنا که چنین معنائی برای این‌عبارت درفرهنگی ضبط نشده باشد و کسی‌دیگر هم آن‌را به‌کار نبرده‌باشد، این خود حسن وهنر کار است، نه عیب آن. مگر چه‌عیب‌دارد؟ باید اولاً ببینیم که آیا عبارت معنای‌مقصود ومراد شاعر را می‌رساند، یانه؟ و ثانیاً زشت است یا زیبا؟ غلط است یا درست؟ والا اگر صرف و محض خرده‌گیری وانکار درکار باشد، که در حق همه کس می‌توان داشت و مکابره کرد. وقتی حافظ بزرگ ما می‌فرماید:

چو آفتاب می از مشرق پیاله برآید
ز باغ عارض ساقی هزار لاله برآید

آیا انصاف است، مکابره وانکار نیست، اگر بگوئیم «لاله از عارض برآمدن» درهیچ فرهنگی به‌معنای سرخ‌گونگی وبرافروختگی رخسار ضبط نشده است وپیش ازین هم کسی چنین‌نگفته. این درست حسن وهنر کار شعررا مایهٔ خرده‌گیری وعیب‌جوئی کردن است‌ولاغیر.

پس حافظ بد کرده‌است و خلاف رأی صاحب‌فرهنگان سخن گفته‌است؟ این انصاف نیست. کسی که ذوق داشته باشد و خاصه که خود اهل شعر و ادب باشد ازین تعبیر و تشبیه کنائی بسیار زیبای حافظ لذت می‌برد و چون لاله عارضش ازشوق گل می‌اندازد. خواه کار حافظ سابقه داشته باشد سابقهٔ استعمال وثبت درفرهنگ داشته‌باشد وخواه نداشته باشد که چه‌بهتر نداشته باشد. درست‌می‌گویم یانه؟ آن‌فاضل گفت بله درین‌مورد بله حق باشماست. ومن گفتم چرا درمورد حافظ‌هیچ‌با انصاف باذوقی، خرده نمی‌گیرد که چه وچه‌ها، سهل‌است، این تعبیررا ازبدایع‌زیبائی‌های قریحهٔ خلاق او می‌شمارد، اما همین‌که نیما می‌گوید «خواب در چشم ترم می‌شکند» همه فریادهای اعتراض به‌نام پاسداری فرهنگ و ادب ولغت بلندمی‌شود؟ چرا؟ نه بمراستی‌چرا؟ ازخود بپرسیم.

ومن اینجا برای اینکه سخن این ماجرا و چند وچون را به سر منزلی‌رسانده باشم، برای اطلاع آن فاضل لغوی ودیگرانی که چشم انصاف‌رامی‌بندند وجبین خرده‌گیری درهم‌می‌کشند، وچنین‌خرده‌های عجیب وبه‌قول معروف «ایرادهای ملانصرالدینی» می‌گیرند می‌خواهم بگویم که اتفاقاً «خواب در چشم شکستن» سابقهٔ استعمال هم دارد، بسم‌الله بفرمائید، این‌همشهری‌خوش‌قریحه وخلاق حافظ، عرفی شیرازی است که می‌گوید:

زلفت به‌جهان فکند آشوب　　در دیدهٔ فتنه خواب بشکست!

یعنی‌فتنهٔ خوابیده بیدارشد. این‌بیتی‌ازغزلی‌است که عرفی‌سروده

است که مطلعش این است:

لطفت گهر عتاب بشکست　　دل را تب اضطراب بشکست[1]

و دوبیت دیگر از همین غزل عرفی:

گفتی که دلت شکستهٔ کیست　　در زیر لبم جواب بشکست
عرفی! دل ما چو طرهٔ یار　　در پنجهٔ پیچ و تاب بشکست

پس دیدیم که در دنیای آفریدهٔ شعر و خیال، نه تنها مانعی ندارد که خواب در چشم کسی بشکند، بلکه به رغم لغوی سنتبارهٔ دستوربان، گاهی جواب هم در زیر لب می‌شکند! این غزل عرفی را طالب آملی هم ـ گویا ـ استقبال کرده است و در همان مطلع غزل پای عتاب و در چشم ستیزه خواب را دچار شکست کرده:

زلفت چو پی عتاب بشکست　　در چشم ستیزه خواب بشکست[2]

۱ـ کلیات عرفی شیرازی ـ به کوشش غلامحسین جواهری وجدی ص ۲۹۰.
وعرفی شیرازی ـ منتخب دکتر اسدالله شهریاری ص ۹۸.
۲ـ آتشکده آذر ـ با ذیل‌ها و حواشی سودمند درخشان بـه تصحیح دکتر حسن سادات ناصری ـ امیرکبیر، بخش دوم ص ۸۹۴ و دریغا کـه چاپ این تذکره با آن حواشی سودمند و پرفایده و تحسین‌انگیز ناتمام ماند.

آنچه مسلم و بدیهی است و مثل روز روشن، و حاجت بنقل شاهد و بحث و گواه ندارد، این است که «مشرق» بمعنی برآمد نگاه مهر و ماه است. اسم مکان (و زمان نیز) از «شرق» یعنی جای طلوع و اشراق، خاور، خراسان دیگر شکی هم دارید؟

می گوید نه. و این ضبطی است که لغتنامه‌ها، متفقاً، دارند. خوب؟ خوب، اما اگر کسی آمد و از مشرق معنی دیگری هم خواست، معنی آن را عمومیت و شمول بیشتر داد و ازین کلمه جز برآمد نگاه و مطلع مهر و ماه و خراسان، معنای عام دیگری طلبید یعنی در عالم استعاره و مجاز مشرق را مطلق بمعنی هر گونه مبدا و سرآغاز و مطلع و برآمد نگاه بکار برد، بداو چه می گوئید. لابد می گوئید بسیار بی لطفی کرده، فاقد ذوق و سواد، حتی سواد بسیار عادی و معمولی بوده است؟ اگر چنین موردی پیدا شود در هر زمانی که باشد گوینده یا نویسندهٔ آن از اشخاص درجهٔ هشت که هیچ، حتی مادون درجه بوده است، بی هیچ شك و شبهه‌ای...؟ اما این پرشتاق کردن و پرعجولانه داوری داشتن است. شاید این شخص بزرگترین سخنور زمان خود و یکی از مشاهیر درجهٔ اول در صنف سخن عهد و شیخ اجل قوم و قبیلهٔ خویش باشد، یعنی صائب تبریزی!

او می گوید من چنینم، با همین لون و لقائی که می بینید، اگر نمی خواهید، بروید شعر دیگران را بخوانید. من که صائبم مشرق را تنها بهمان معنای متداول و مشهور همگان و در همان مقام مضبوط لغویان و فرهنگ نویسان، بکار نمی برم بلکه می گویم:

ز اشك و آه ضعیفان خاکسار بترس
که بود مشرق طوفان،تنورپیرزنی!

می‌خواهی بخوان و ازشعر و ذوق وآفرینندگی خیال من لذت ببر،نمی‌خواهی برو به‌سلامت، این‌تو، آنهم لغتنامه‌ها باضبط‌های‌معتبر ومعروفشان. من‌که صائب تبریزی هستم، می‌گویم:

مشرقِ خمیازه می‌سازد دهان پر حرف پوچ
مستی بی دردسر خـواهی، لب پیمانه شو!

اگر لغتنامه‌های پیش‌ازمن مشرق‌را درین معنی ومقام که من‌به‌کار برده‌ام‌ضبط نکرده‌اند،فرهنگ‌نویسان پس‌از من اگرذوق ولطف‌قریحه داشته باشند، به‌این معناها نیز ضبط خواهند کرد، چنانکه « خان‌آرزو » در «چراغ هدایت» کرده است وهکذا وکذا وقس‌علیهذا.

چنانکه درهمین فرهنگ «چراغ هدایت» حضرت خان‌آرزو بعد از عرقی شکستن خواب وحتی شکستن چشم وگوش را هم ضبط کرده است. پس اگر درد وغم‌ما ضبط فرهنگهاست، این‌هم برطرف شدنی است بسم‌الله، ازهمین فرهنگ سراج علیخان متخلص به « آرزو » نقل می‌کنم:

«شکستن چشم وگوش ـ نابینا شدن و کر گردیـدن، اول صائب گوید:

ترسم ز گریه چشم گهربار بشکند
این کاسهٔ گـدائی دیـدار بشکند

دوم، حسین‌ثنائی گوید:

وصف عصای حاجب‌قهرت نمی‌کنم
تـا گـوش از شنیدن گفتار بشکند[1]

«شکستن خواب ـ بیدار کـردن بی‌وقت و شوراندن آن[2]، وحید گوید:

دل مرا دگر آن شوخ از عتاب شکست
به‌چشم‌او دل‌من‌هم زناله خواب شکست

«شکستن شب ـ کم ماندن از شب، رکنای‌مسیح گوید:

شب زلفش مگیـر، چـون بشکست
شب چوبشکست، وقت شبگیراست[3]»

دراشعار اصحاب سبك‌هندی ازین‌گونه تعبیرات فراوان‌است‌که البته تمام‌آنها نغز وخوب ودلنشین نیست وگاه درست نیز نیست امـا اینهارا باید دید وسنجید وبررسی‌کرد وبه‌داوری باانصاف نشست، نه

۱ـ شایدهم صح: نشکند؟ـ نقل‌ازفرهنگ چراغ‌هدایت چاپ‌دکترمحمد دبیرسیاقی به ضمیمه غیاث‌اللغات از ردیف الفبائی.

۲ـ دراصل چاپی: وشور آه از آن؟ متن تصحیح قیاسی است.

۳ـ ایضاً از چراغ‌هدایت.

اینکه دربست مطرود و بی‌پایه و بی‌بنیاد شمرد. همین حال را دارد هر گونه داوری‌ها و رد و قبول‌های دیگر و منجمله دربارهٔ تعبیرات و ترکیبات و کلمات به‌کار بردهٔ نیمایوشیج. انصاف و دادگری و سلامت اندیشه و بی‌غرضی چنین حکم می‌کند و غرض و چشم‌بسته از سر هوا سخن گفتن هم حکم‌ها و داوری‌هایش معلوم و روشن است و مسأله همین است. فی‌المثل، چنانکه آشکار است شعر عرفی دلنشین و زیبا و بدیع می‌نماید، ولی مقلد او در آن بیتش زیبائی و لطفی ارائه نکرده است. و سخن و ماجرا و چند و چون در همین است: ارائهٔ لطف و زیبائی و رساندن معانی بدیع و کلام بلیغ، با این شرط، به‌اعتقاد دوستداران زیبائی و خداوندان انصاف و دادگری هر بدعتی پسندیده تواند بود. اگرچه سنت‌بارگان را خشمگین کند. والسلام.

***

یک توضیح کوچک را درین مقام لازم می‌دانم و آن اینست که من درین بخش از مقالات این کتاب، مکرراً خود را با کسی، خرده‌گیری، حمله کننده‌ای بر نیما، مقابل گرفته، به‌بحث و جدل نشسته‌ام، لازم می‌دانم که در خصوص این «شخص» طرف بحث‌های خود توضیحی بدهم که من در طول زندگی خود و معاشرت با این و آن از فضلا و شعرا و اهل ادب در خصوص کارهای نیما به‌کرات و مرات طرف بحث واقع شده‌ام و البته همه‌جا از نیما ـ به‌گمان خود ـ دفاع کرده‌ام گو اینکه آن گرانمایه مرد بزرگوار به‌مدافع و پشتیبانی حاجت نداشته است زندگی خود او گواه این معنی است که تقریباً تمامی عمر عزیزش به‌مبارزه و جدال دربارهٔ طریقتی که در شعر پیش گرفته بود، گذشته است و آثار گرانقدری که

ازاو باقی‌مانده‌است وهمچنین شکفتن وشکوفاشدن راه ورسم‌او خود بهترین دلیل پیروزی وحقانیت اوست ونیازی نداشته است و ندارد که ناچیزی چون‌من به‌دفاع ازاو برخیزد. این به‌جای خود درست، ولی من‌هم درطول عمرخود هرجا نشسته‌ام وبا هرکس درمسائلی ازین‌قبیل گفت‌وگومان‌گل انداخته، به‌نوبت خود به‌جانبداری از راه و رسم او برخاسته‌ام. بنابراین اشکالی نمی‌بینم که من هم برای روشن شدن ذهن جوانان وبی‌غرض ومرضان از اهالی شعر وادب‌گفت‌وگوها وبحث و جدالهای خودرا نقل‌کنم خاصه‌که بحث وجدالهای من‌ازنوع دیگری است. من کوشیده‌ام که مباحث خود را به‌شواهد و نمونه‌هائی از آثار اساتید پیشین نیز دررفع خرده‌گیری‌هائی که بر نیما می‌کنند و برسر زبانهاست، آراسته ومجهزگردانم ولیکن این‌شخص طرف بحث وجدال من طبعاً همیشه وهمه جا یك‌نفر نیست، اگرچه درین مقالات گاه چنین می‌نماید که من همیشه بایك نفرگفت‌وگو داشته‌ام. علت این است که از هربحثی که می‌شده است باآن واین از فضلای خرده‌گیر، گوشه‌ای را و مطلبی را درنظرگرفته‌ام وتا آن‌بحث را به سرانجامی نرسانده‌ام ومدلل به‌شواهد ودلایل قدیم وجدید نگردانیده‌ام، قلم را به‌زمین نگذاشته‌ام. مثلا یك‌جا بامردی لغوی واهل دستور زبان‌طرف بحث‌وگفت‌وگوبوده‌ام، ناچار بحثم چنین‌شکل و شمایل گرفته‌است که فی‌المثل آدم‌های لغوی‌واهل‌لغتنامه وفرهنگ‌ودستور به‌بحث‌نشسته‌اند، یك‌جای دیگر باکسی‌دیگر به‌نوعی دیگر بحث داشته‌ام یك‌جا باموافق مشروط یا مخالف ملایم‌خو بحث داشته‌ام ویك‌جای دیگر وباری‌دیگر بامنکری تمام‌عیار وناچار بحثم هر جائی شکلی دیگرگرفته است، اما

همه‌جا نقل‌شواهد ودلایل واسناد را از آثار منظوم ومنثور اساتید قدیم وجدید، اساس‌کار وبحث و جدال‌های خود قرار داده‌ام. پس بنابراین دربحثهای بخش «عطا ولقا» اولاً باید دانست که طرف بحث‌من همیشه وهمه‌جا و درهمه‌موضوعات ومباحث یك‌شخص نیست، من‌ازمجموعهٔ خرده‌گیران شخص فرضی نامشخصی‌را درنظرگرفته، ماحصل خرده‌گیری‌های کسان را در فرد واحدی مفروض و یا احیاناً دوسه نفری با مشخصات مختلف جمع‌آورده‌ام ویکایك به‌پاسخگوئی ونقل شواهد و اسناد پرداخته‌ام. پس خواننده درذهن‌خود باذکر مشخصات طرف هر بحث نباید دنبال شخص معین و معلومی بگردد، چون این مشخصات درجاهای مختلف فرق‌می‌کند وثانیاًدرجاهائی که تصریحی درکارنیست مثلاً فلان فاضلی مشهور باذکر نام ونشان طرف بحث نیست، اگر شباهت‌هائی با اشخاصی به‌نظر خواننده می‌رسد، ازین شباهت‌ها و نشانه‌ها نباید برداشت‌نادرست وغلط بکند زیرابه‌راستی‌ودرستی‌سوگند که من درین مباحث به‌هیچ‌وجه من‌الوجوه در مقام‌کنایه‌زدن و آزردن یا حملهٔ بی‌جهت وحساب صاف‌کردن باکسی یاکسانی نبوده‌ام ونیستم بلکه هرجا لازم دانسته‌ام، طرف بحث وجدال خود را صریحاً با ذکر نام ونشان معرفی کرده‌ام و پروا وپرهیزی ازین بابت نداشته‌ام زیرا به‌نظرم مسأله والاتر وجدی‌تر ازآن می‌نموده است که باگوشه وکنایه زدن وحساب صاف‌کردن وعقده‌دل خالی‌کردن آلوده‌گردد. اما جائی که تصریح به‌نام‌کسی نشده است شخص‌طرف‌بحث فرضی‌است. منتها در پاسخگوئی به‌مجموعهٔ ایرادها وخرده‌گیری‌های شنیده از این‌وآن ودر طی سالیان، این‌شیوه‌را بهتر شمرده‌ام. گاه واقعاً هم ممکن است

شخص معینی درنظر نباشد و حتی گاه خطور خاطر خودم در مقام یك منتقد فرضی درخرده‌گیری خاصی ممکن‌است طرف جدال من بـاشد یعنی خودم با خودم در عالم فرض وخیال خرده‌گیری بحث و جـدل کرده‌ام که اگر مثلا کسی چنین خرده‌ای بگیرد، چه جواب باید داد و چه شواهد واسنادی‌را در رد ادعای آن‌شخص‌فرضی (یاخطورخاطرها) باید نقل کرد وچگونه باید جواب‌داد. باری بگذریم وبرگردیم برسر بحثهای خود.

این قصیدهٔ نادر و بدیع و درخشان و بسیار عالی استاد بزرگ روح سخن ومرد برتر معنویت وروحـانیت را، به‌یقین بسیاری از شما خوانندگان خوانده‌اید، من درهمین کتاب درجای دیگری‌هم (درمجلد اول بدعتهاوبدایع) به‌این قصیده پرداخته از آن ابیاتـی چند به‌مناسبتی نقل کرده‌ام، مقصودم قصیده‌ای است که ناصرخسرو درآن از گل‌افشان نکته‌های خوب خود سخن می‌گوید و اینکه چگونه شعر می‌سراید و چه‌ها می‌کند وخلاصه جنبه‌های لفظی‌و تعبیه‌های سخن‌سرائی خود را نشان‌می‌دهد بالحنی‌حماسی وخوش، وبعد عالم‌معنویت وامتعهٔ‌روحانی خودرا عرضه می‌دارد.

این قصیده ازبهترین واگر بشود چنین‌تعبیری کرد ـ از«شعرترین قصاید» سخن‌سرای‌بزرگ قبادیانی ماست «کاروان حله» اوست‌وبسیار باشکوه‌تر و بدیع‌تر از «کاروان حله» شولیده سرخوش سیستانی ما و خوشبختانه‌گریز به‌مدح کسی‌هم درآن نیست، اگرچه می‌دانیم که حتی مدایح ناصر خسرو نیز اصلاً ازبنیاد وبن از مقولهٔ دیگر است «مدحت این‌جهانی» و از برای مال‌وجاه و بهبوی نعمت و جـلال مطلقاً نیست

بلکه مدایح‌ومناقب اوهم ازمقولهٔ معنویات روحانی‌اواست ونه به‌طمع صله‌گرفتن، بلکه حتی برعکس این‌حال‌را دارد، چون مدایح و مناقب او هم امری مسلکی ومذهبی است ونه‌ازجنس آلودگی‌های کراهت‌انگیزمدیحه‌سرایان‌درباری،چون‌عنصری و معزی و انوری و جمال‌و کمال اصفهانی ونظائر و اقران ایشان. ناصرخسرو از مدایح ومناقب‌خود نیز همان بهره وبرخورداری حاصل‌می کند که ازدیگرسخنان و آثارجدالی وخشم وخروش‌های مذهبی ومسلکی‌خویش یعنی آزار و تبعیدوعذاب وسختی چون‌این‌گونه سخنان اوهم شکل وشمایلی دیگر از مبارزات معنوی و جلوه‌گاهی دگرگونه ازکاخ رفیع روحی ورسالت‌های‌خاص اوست وفرقی فارق‌وفصلی‌فاصل وذاتی‌است بین‌آنچه‌ما آن‌را آلودگی مدایح درباری شاعران مدحت‌پرداز و صله‌گیر و موظف دربارها می‌شناسیم. با مناقب و مدایحی‌که ناصرخسرو در جهت مبارزه وجهاد معنوی خود سروده است. چون اگر درصورت شباهت‌هائی با کار مداحان‌دارد، برخلاف‌نظر و گفتهٔ یکی‌از حضرات دانشگاهی‌درمقاله‌ای ازحیث معنی واغراض وغایات‌این‌دونوع به‌کلی متفاوت ومتباین‌است و باتباین وتفاوتی از زمین تاآسمان‌نیز. به‌هرحال درستایش آن‌قصیدهٔ ناصرخسرو سخن می گفتم که تاکنون به اشاره از آن گذشته‌ام و اکنون برسر آنم‌که منتخبی ازآن‌را به‌تیمن وتبرك نقل‌کنم، آنچه نقل‌می کنم حدود چهل بیت ازپنجاه وهشت بیت تمام قصیده است،ازاین‌قرار، که فرموده است:

شاید که حال و کار، دگرسان کنم
هرچ آن‌به‌است قصدسوی‌آن‌کنم

عـالـم به ماه نیسان، خـرم شود
من خـاطـر از تفکـر نیسان کنم
درباغ وراغ دفتر و دیوان‌خویش
از نظم و نثر سنبل و ریحان کنم
میوه و گل از معانی سازم، همه
وز لفظ های خـوب درختان کنم
چون ابر روی صحرا بستان کند
مـن نیز روی دفتـر بستان کنم
در مجلس مناظـره، بـر عاقلان
از نکته‌های خوب گل‌افشان کنم
گر بسر گلیش گرد خطا بگـذرد،
آنجا ز شرح روشن، باران کنم
قصری کنم قصیدهٔ خـود را، دراو
از بیت‌هاش گلشن و ایـوان کنم
ـجائی در او چو منظر عالی کنم
جائی‌فراخ وپهن چو میدان کنم ـ
بر درگهش ز نادره بحر عـروض
یکـی امین دانـا دربـان کنم
«مفعول فاعلات مفاعیل فـع»
بنیاد ایـن مبـارك بنیـان کنم
وانگه مر اهل فضل اقـالیم را
درقصر خویش یکسره مهمان کنم

تا اندر او نیاید نادان، کـه من
خانه همی نه از در [1] نـادان کنم!
خوانی نهم که مرد خردمند را
از خوردنیش عاجز و حیران کنم
اندر تـن سخن، به مثال خـرد
معنی خوب و نادره را جان کنم
گر تو ندیده‌ای ز سخن مردمی
من بر سخنت صورت انسان کنم
اورا زوصف خوب‌وحکایات‌خوش
زلف خمیده و لب خندان کنم
معنیش روی خوب کنم، وانگهی
انـدر نقاب لفظش پنهـان کنم
ور خـاطرم به جائـی کندی کند
او را به دست فکرت، سوهان کنم
دشوار ایـن زمـانهٔ بد فعل را
آسان به زهد و طاعت یزدان کنم
گر در لباس جهل دلم خفته بود
اکنون از آن لباسش عریان کنم
ور عیب من ز خویشتن آمد همه
از خویشتن به پیش که افغان کنم؟

۱ــ از در، یعنی درخور، شایسته، مناسب، لایق.

خیزم به‌فضل و رحمت یزدان حق
دشوار دهـر بر دلم آسان کنم
ـ خود را میان نیك و بد خویشتن
مـانندهٔ زبـانـهٔ میـزان کنم ـ
هر ساعتی به خیر درون، پاره‌ای
بفزایـم و زشرش نقصان کنم
تا غل و طوق وبند، که بر من نهاد
در دست و پا و گردن شیطان کنم
گر دیو از آنچه کرد پشیمان نشد
من نفس را زکرده پشیمان کنم
گر نیست طاقتم که تن خویش را
بـر کاروان دیـو سلیمـان کنم؛
آن دیو را که در تن و جان من‌ست
بـاری، به تیغ عقل مسلمان کنم
از قول و فعل زین و لگامش نهم
افسار او ز حکمت لمقـان کنم
گر تو نشاط درگه جیلان کنی
من قصد سوی درگه رحمان کنم
سوی دلیل حق بنهم روی خویش
تا خویشتن بـه سیرت سلمان کنم
وز بـرکت مبـارك دریـای او
دلرا چو درج گوهر ومرجان کنم

ای آنکه‌گوئیم، به‌نصیحت همی،
کاین پیرهن بیفکن و فرمان کنم
تا سخت زودمن، چوفلان: مر ترا
در مجلس امیر خراسان کنم
اندر سرت بخار جهالت قوی‌ست
من‌درد جهل را به چه درمان کنم؟
کی ریزم آبروی، چو تو بی‌خرد
بر طمع آنکه توبره پرنان کنم!؟
ترکان رهی و بندهٔ من بوده‌اند
من تن چگونه بندهٔ ترکان کنم؟!
ـ ای بد نصیحتی، که‌تو کردی مرا
تاچون‌فلان‌خسیس وچوبهمان کنم
ـ گیتیت گربه‌ای‌ست که بچه‌خورد
من گرد او زبهر چه دوران کنم!؟
ـ ازمن خسیس‌ترکه بود درجهان
گرتن‌به‌نان،چوگربه، گروگان کنم!؟
دین و کمال و علم کجا افکنم
تا خویشتن چو غول بیابان کنم؟!
این فخر بس مرا، که بهر دو زبان
حکمت همی مرتب و دیوان کنم
دفتر ز بس نگار، ز نقش سحن
برتر ز چین و روم و سپاهان کنم

و انـدر کتاب بر سخن منطقی
چـون آفتاب روشن برهان کنم
بر مشکلات عقلی، محسوس را
بگمـارم و شبان و نگهبان کنم
زادالمسافر است، یکی گنج من
نثر آن‌چنان و نظم ازین‌سان کنم
ـ زندان مؤمن است جهان جهان
زآن من همی قرار به یمگان کنم
ـ تا روز حشر، آتش سوزنده را
بـر شیعت معاویه زنـدان کنم

***

لزومی ندارد که‌من شمارا توجه دهم، خودمی‌خوانید ومی‌بینید که‌چه شاه‌قصیدهٔ بدیع وبه‌اسلوبی‌ست و ناصرخسرو درآن چگونه‌ابتدا شعرخودرا باقصری سنجیده است یا بهتراست بگوئیم به‌قصری تشبیه کرده است ویکایك جزئیات چندوچون آن‌قصررا توصیف کرده است که چگونه قصری‌را بنیاد نهاده‌است. پیش‌ازو فردوسی هم بنیاد وبنیان عظیم و پرشکوه خود را به‌کاخی بلند تشبیه کرده است وناصرخسرو تـا همین‌حد یادآور کار شگرف هم‌ولایتی‌خود درین قصیده تواند بود اما البته ساختهٔ بالنسبه کوچك ناصرخسرو قصر دیگـری است با دگرگونه گلشن و ایوانی و دگرگونه درگه و دربانی که خود یکایك به‌تـوصیف اینطور جزئیات بنائی که ساخته است پرداخته و لطف کلام کاملاً نادر وتقلیدناپذیراو، برخوانندهٔ اهل پوشیده نیست مخصوصاً توجه دادنش

به‌آن نادره بحرعروض که الحق «یکّی» یکتائی دانا و امین دربـان را به‌نگهبانی آن مبارك بنیان برگماشته است و تشخص این‌دربان خود از جادوئی‌های خاص این بنیادگذار نادره‌کار ومبارك‌دست ماست پس از بیتی چند در زمینهٔ این تشبیه و مقایسه باز قانع نمی‌شود و انبانش تـه نمی کشد، تشبیهی دیگررا به‌کار می‌گیرد که دریـن تشبیه دیگر به‌کلی منفرد و متفرد است یعنی مقایسه و همانند کردن قصیده و انسان چه از لحاظ صورت انسان وچه‌درجهات معنی وبل معناهائی که درچنین‌تشبیه و تصویری متصور تواندبود، خواه درکلیات وخواه در جزئیات، باز درین‌زمینه‌هم ناصرخسرو شیرینکاری‌ها و شهسواری‌های چابکانه از خود نشان داده است، از تن سخن بگیر، تا معنی خوب ونادره کـه جان‌آن تن است، از وصف خوب و حکایات خـوش بگیر، که در حکم زلف خمیده ولب خندان‌اوست (ضمناً این‌گوشه هم ازکمیاب جاهائی‌است که ناصرخسرو روح و روحیه‌ای متغزل ازخود نشان داده‌است وشمه‌ای از نوع پسند وزیباشناسی خودرا درعالم محاسن صوری و پسندیـدهٔ خویش درشمایل انسان، برملاکرده‌است) ودیگر بیا تا پنهان‌وپوشیده پسندی‌او که‌گویا با پسندامروز روزی مردمی که‌درحدود وحوالی‌زیست ناصرخسرو زندگی می کنند، چندان فرقی نداردکه خوبرویان را هنوز هم در نقاب و روبندهٔ آنچنانی خوش دارند، والا فلا!

باری بگذریم ازینگونه خطوط ونقاط این‌طرح و تصویر وسایه روشنهائی که دارد، ضمناً می‌بینیدکه چه‌صریح وحتی باکمی خشونت که دأب وشأن شمایل شناختهٔ این‌استاد است واز شناخته‌ترین وجوه و وجنات ایـن شأن ودأب و درین زمینه‌گاه خشم و خروش او به‌تندی

وتلخی‌و کج‌تابی می‌انجامد وحتی گاه‌دشنام صریح نیزو کمترقصیده‌ای ازین استاد است که خالی از چنین حال وهنجارها بوده باشد و بساری صریح وبی‌پروای رنجش کسی می‌گوید که هی! باتوام، اگرتو نادانی و «اهل فضل» نیستی (وکیست که خودرا چنین پندارد وانصاف دهد؟!) به‌این قصرمن میا، که من خانه‌ای که لایق توباشد یا بهتر است بگوئیم تو لایق‌آن باشی وآن خانه قابل تو، قبول‌کننده و پذیرای‌تو، ندارم. ایست! پیش میا و بیش میا و دیگر اینکه اگـر عادت داری که همیشه مضارع مثمن اخرب فلان و بهمان «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات» در گوشت زنگ‌آشنا و مأنوس بنوازد، این قصیده‌را مخوان، زیرا من که ناصرخسروم اکنون چنین می‌پسندم که در «نادره بحرعروض» در «مفعول فاعلات مفاعیل فع» بحرمضارع مثمن مطموس (یابفرمائید چموش‌ولد چموش) وبا این‌درشتی ودرشتناکی سخن بگویم.

شاید درجاهای دیگر درخصوص جادوئی‌های امر اوزان شعری سخن‌گفته باشم یا اندك تفصیلی داده‌باشم، اینجاهم یکی‌ازهمان موارد است که‌گفته‌ام در کار وزن گاه کوچکترین تغییر ازکوتاهی و بلندی، تخفیف و تثقیل و اشباع و سنگین کردن و ازین قبیل، چنان تغییری در ماهیت موزیکی وحال‌وهوای وزن می‌دهد که حیرت‌انگیزاست مثلادر همین بحر مضارع که مثمن اخرب آن (با بعضی اضافات کوچك وکم اهمیت، مثل اینکه فاعلات آخر فاعلن یا فاعلان شود) از اوزان بسیار متداول ورایج در شعرماست ازقبیل:

دوشم جنون دو باره به تن تازیانه زد
باز این درخت ریشه دواند وجوانه‌زد

و یا:

امشب بیات ترك چه بیداد می کند

مرغـی اسیر نالهٔ آزاد می کند

ونظائر اینها، باهمین اندك تصرف که ناصرخسرو در آن کرده است یعنی فاعلات آخررا «فع»یا«فاع» کرده است، به‌قدری درماهیت نوائی و موزیکی وزن تغییر حاصل شده است که اصلاً گوئی ماهیت وزن از لحاظ روح‌وطنین به‌کلی دگرگونه‌شده‌است به‌طوری که وزنی که‌اغلب درخور خواندن درفلان و فلان دستگاه موسیقی، یا بگذارید اینطوری بگویم وزنی که اغلب درخور اشعاری با روحیهٔ غمگنانه و سنگین و موقراست، باهمین تصرف کوچك ناصرخسرو، لحن و طنینش به‌طنین‌و لحن حماسه وحماسیات نزدیك شده‌است واین‌حال برکسانی که‌اهلیت وآشنائی باعوالم این‌چنین‌دقایق درامر اوزان‌عروضی والحان‌موزیکی دارند، درکار ناصرخسرو به‌خوبی‌مشهود وآشکار است، باری‌ازین‌معترضهٔ کوچك‌بگذریم، داشتیم می گفتیم که ناصرخسرو باصراحت‌لهجه وکمی خشونت به خوانندهٔ شعر خودگوئی می‌خواهد بگوید که تو اگرآشنا باآن لحن ونواهستی، این شعر مرامخوان که برسرآنم که لحن‌ونوائی دیگرساز کنم واین‌چنین‌درشت و به‌درشتناکی‌سخن بگویم. من‌می‌گویم «یکی‌امین دانا» می‌گویم « وانگه مر اهل فضل اقالیم را... » می‌گویم « خانه همی نه در نادان کنم» نمی‌گویم «آنگاه اعل‌فضل اقالیم را...» نمی‌گویم«این‌خانه را نه درخور... نه لایق نادان کنم» و غیره و غیره. اصلا دیوان و دفترشعرمن‌پراست ازین دست نادره بحرعروض‌ها واز عروض‌گذشته‌پراست‌ازسخنانی آنچنان که خودخواسته‌ام‌بگویم وتشبیه

وتوصیفاتی آنچنان که خود پسندیده‌ام داشته باشم.

گهی ابر تاری و خورشید رخشان
چو تیغ علی(ع) بود در کتف کافر
چو گمراه گشته دلی بود عـالـم
که ازصبح ره یافت ایمان بدو در

اینها گوید، وگوید:

اگر عامه بد گویدم، زآن چه باك
رها کـرده‌ام پیش مـوشان پنیر

ودر مورد لقاهای نیما، نه‌تنها «عامه» که حتی «خاصه» هم بایـد گفت، آنهم چه «خاصه»ای! و ناصرخسرو، اینهاگوید وگوید:

آمـد بهار و مـوسم سرمـا، شد
وین سالخـورد گیتی، بـرنا شد
معزول گشت زاغ چنین زیـرا
چـون دشمن نبیرهٔ زهـرا شد
افزون گرفت روز چو دین و شب
ناقص چو کفر وتیره چوسودا شد
چون‌عمروعاص، پیش‌علی(ع)، دیمه
پیش بهار عـاجـز و رسوا شد

او می‌گوید این لقای من‌است، چهره وخصلت مـن است، من دارای چنین شیوهٔ تفکری هستم، فاش می‌گویم واز گفتهٔ خود دلشادم، صریح وبی‌هیچ‌پرهیز وپروامی‌گویم‌وبه‌گفتهٔ خود و روحیه واختیارات

و اعتقادات خود می‌نازم. اگرتو انس گرفته‌ای به انواع تشبیهاتی که شعرای مدیحه‌سرای درباری صدبار و هزار بار به‌گوشت خوانده‌اند، شعر مرا مخوان، زیراتشبیهات منهم با آنان‌فرق‌ها دارد، فرق‌های‌اصلی و اصالی دارد، من‌می‌گویم مثل عمروعاص پیش‌علی رسوا، مثل‌دشمن نبیرهٔ‌زهرا، مثل کفر، سودا، مثل‌این... همین. ناصرخسرو اینهامی‌گوید و می‌گوید:

چند گردی‌گردم، ای خیمه‌ی بلند
چندتازی‌روز وشب همچون توند
جز تو کشنیده‌ست هرگز مادری
کو به فرزندان نخواهد جز گزند

ومی‌گوید این شیوه وشیمهٔ من است، آزاد از هرچه دیگران گفته‌اند و پسندیده‌اند. من تنها به‌دلخواه خود سخن می‌گویم در همان مطلع قصیده‌من باید«خیمه» را «خیمه‌ی» بخوانی‌و«نوند» را؛ که‌چندان هم‌متعارف نیست وبه‌آسانی می‌شد به‌جایش «سمند» گفت، که‌متعارف‌تر است. من می‌خواهم ومی‌پسندم که به‌جای «که‌شنیده» بگویم «کشنیده» اگر می‌خواهی بسم‌الله والا برو عبدالواسع‌جبلی را بخوان، خیلی‌شسته رفته سخن می‌گوید وگاه همین‌که اول بیتش را شنیدی، تا آخرش نخوانده ازبری، برو ایرج‌میرزا بخوان، عشقی و عارف بخوان. راحت‌الحلقوم بخور، اگر درشتی های من گلوگیر توست، بسم‌الله، آزادی. ناصرخسرو اینهامی‌گوید ومی‌گوید:

گزیده‌ی مار را افسون پدید است
گزیده‌ی جهل را کشناسد افسون

یعنی که شناسد، اینها یکی دونمونه از خصائص لفظی و معنوی و اسلوب‌های مخصوص ناصرخسرو است اگر کسی می‌خواهد ناصرخسرو بخواند باید با نظائر این لقاها و احوال و اطوار او آشنا شود، به آن انس بگیرد. وقتی که بازبان و لهجهٔ خاص او مأنوس شود، از بیان او، از عطاهای او لذت می‌برد و بهره‌مند می‌گردد. هیچ صاحب‌ذوق با شعوری ناصرخسرو و مولوی را ترك نمی‌گوید واز دنیاهای بزرگ عالی ومتعالی آفریدهٔ ایشان چشم نمی‌پوشد به‌خاطر اینکه این‌دومثلاً هنجارها ولهجه‌های خاص خود دارند و احیاناً اغلب اوزان غیرمتعارف انتخاب کرده‌اند ویا مثلاً مخفف ومثقل ومشدد درشعرشان بسیارست. و بعداز ایشان زبان‌فارسی بعضی صیقل‌های چنین و چنان یافته است و راه‌های دیگر شسته ورفته وهموار شده است و مثلاً وحشی‌بافقی غزل و مسمط ترکیبی گفته است باسوز وحال ودرست مثل حرف‌زدن کوچه و بازار وبعدها مردم قهوه‌خانه‌های عصرصفوی و بعدها قائم‌مقام جلایرنامه گفته است به‌لهجهٔ سپاهان نوکر و کلفت‌خانه‌های اربابی عهد قاجار و بعدها ایرج آن جلایرنامه را به‌قول‌خودش زنده کرده‌است وفلانی‌مثل‌محاورهٔ باباشمل‌های پایتخت گپ زده‌است.

غزل مولوی وقصیدهٔ ناصرخسرو به‌علت تلهج وشگرد وشیوه‌های مخصوص به‌خودشان فلان‌و بهمان‌است زیرا زبان‌وحشی و قائم‌مقام‌وایرج مناسب عوالم و معناهائی است که عرضه کرده‌اند، زبان ناصرخسرو و مولوی نیز درخور دنیای درون وشور وحال وخشم وخوشی‌هاوجوش وخروشهاشان‌است وبنابراین‌دوستداران ولایقان‌معانی‌خودرا نیز به‌سوی خودجلب‌می‌کنند، همچنان‌که وحشی و ایرج نیزهمراهان‌خودرا دارند.

ولی غافل نباید بود که بیان همیشه درکار شاعران حقیقی وصاحب قریحه بهترین شکل وشمایل مقتضی معانی را پیدا می کند فی‌المثل در مورد همین ایرج که الحق به‌شأنی ازشئون زبان ملی‌ما خدمت کرده است و آن کوشش در راه تجربهٔ نزدیك کردن زبان کتابت ولفظ قلم و محاوره وگفت‌وگوی ساده مردم کوچه وبازار است (یا به‌قولی نزدیك کردن زبان شعر وسخن به‌زبان روزنامه‌ها وزبان اداری ودولتی زمان، اما چون زبان مطبوعات عصر او وازآن رهگذر زبان اداری و رسمی دولتی‌هم به‌حکم اقتضاهای زمان مشروطیت کوشش در جهت نزدیکی به‌مردم وسطح فهم و دریافت و زبان رایج مردم کوچه و بازار داشتند، باز ازاین‌جهت هم ایرج همان‌راهی‌را رفت که بایست رفته‌باشدوبه‌آنجا رسید که بایستی رسیده باشد. اگرچه به‌اعتقاد بعضی فضلا و محققان معاصر این‌دو دربعضی چم‌وخم‌ها تفاوت‌هائی داشتند) باری همین‌ایرج که آنقدرساده شعرمی گفت که‌گوئی داردبامردم کوچه‌وبازار گپ‌می‌زند، آنهم نه‌گپ‌زدن رسمی، بلکه تاحد اینکه مثلاً بگوید «خیالت غیرازینه من بمیرم» و نظائر اینها، با همهٔ این احوال ایرج وقتی اقتضای معنی این‌چنین‌ها نبود وبلکه تاحدودی اوج می گرفت وبرتر وبالاترازسطح کوچه و بازار و خاله‌خانم‌باجی‌ها می آمد، وقتی‌که مثلاً می‌خواست از رنج ودردی غیراز درد و رنج‌های عارفنامه و «انقلاب ادبی» سخن بگوید، به‌اقتضای معنی بلندتر و والاتر لفظش نیز برتر وبالاتر می آمد و فی‌المثل می‌گفت:

من از روان خودآزرده‌ام، ولی مردم
ازینکه هست فلان شعر من روان خرسند

چنانکه درغم جان کندن‌ست مرد صلیب
به‌نظره‌جمعی در پای‌دار از آن خرسند

ومی‌بینید که تفاوتی مشهود است بین این کلام و سخنان‌عارفنامه اگرچه عارفنامه هم ارج و قدر خود را دارد و این هنجار از ارج آن شیوه نمی‌کاهد وباز همین ایرج وقتی که می‌خواست‌از نکته ودقیقه‌های فکری وفلسفی سخن‌بگوید، کلامش چنان تغییر می‌گیرد که به‌دشواری می‌شد باور کرد که سراینده انقلاب‌ادبی وعارفنامه است که‌گفته:

قصه شنیدم که بوالعلا به‌همه عمر
لحم نخورد و ذوات لحم نیازرد
در مـرض موت با اجازت دستور
خادم‌او جوجه یا به‌محضر او برد
خواجه چو آن‌طیر کشته دید برابر
اشك تحسر ز هر دو دیده بیفشرد
گفت به‌طیر ازچه‌شیرشرزه نگشتی
تانتواندکست به‌خون کشد وخورد
مرگ‌برای ضعیف امرطبیعی‌است
هرقوی‌اول‌ضعیف گشت‌وسپس‌مرد!

ملاحظه‌می‌فرمائید که‌گویندهٔ«فراوان جوجه‌وتیهوخریدم ــ دوتائی احتیاطاً سر بریدم» حتی‌نمی‌خواهد بگوید «گوشت»و«گوشت‌دارها»ــ صاحبان گوشت ــ می‌گوید «لحم و ذوات لحم»! نمی‌خواهد بگوید پزشك و طبیب و «دکتر»! بلکه می‌گوید «دستور» نمی‌خواهد بگوید «آش جوجه و شوربا» می‌گوید «جوجه با» و هم.براین قیاس هلم‌جرا

پس دریافتیم که درکار سخنور استاد، لفظ و بیان تابع و برمقتضای معانی و روح کلام است و اوج و حضیضی به‌تناسب دارد ولاغیر.

وباری برگردیم به‌پیش‌ازین معترضه، می‌خواستم بگویم که‌این درست‌است که نحوهٔ بیان بسیار مهم است ومخصوصاً در رسوخ‌ونفوذ بین عامه که غالباً درکنه امور مخاطبان اصلی بسیاری ازسخنانند،نحوه بیان درخطاب بامردم‌کوچه و بازار هم بسیار اهمیت دارد و مخصوصاً درکار به‌اصطلاح «تیراژ» پیداکردن تأثیر قاطع و قطعی‌دارد، اماآنچه ازین مهم‌تراست، خاصه دربعضی آثاروسخنان، معنویت‌روح ومحتوی شعراست و معانی‌شاعر، مناسب و نزدیك به‌این مطلبی‌که درآنیم چه خوب می‌گوید همین ناصرخسرو مورد بحث‌ما:

چون باز نجوئی، که اندرین باب
تازیت چه‌گفت و چه گفت دهقان
تو از طلب این چنین معانی
مشغول شدستی به فرج و دندان
و آنرا که همی جوید این‌چنین‌ها
می چیز نبخشند، ترکمانان!
گویدت فلان کز چنین سخن‌ها
مانده‌ست فلان فلان به یمگان
منگر به سخن‌های او، ازیراك
ترکانش براندند از خراسان
نه میر خراسان پسندد او را
نه شاه سجستان، نه خان ختلان

من بستهٔ آداب و فضل خویشم
در تنگنک زمینی، ز جور دیوان
پیغام فلك مر ترا نمایم
بر خاك نوشته به خط رحمان....

کسی که بخواهد پیغام‌سپهر را پیغامگزار باشد، طبعاً دنیای‌شعری برتر از حدود متعارف دارد. کسی که مولوی‌ست یا سنائی و عطار مسلماً زبانش با مردم قهوه‌خانه‌ها و لهجه‌های بازاریان و نوشته‌های مثلا علی دشتی و حسینقلی‌مستعان (بدون قصد اهانت به این حضرات) طبعاً فرق می‌کند. وانگهی گاه نیز چنین به‌خاطر خطور می‌کند که اصلاً قبول خاطر و «تیراژ» چنین مردمی به‌چه درد می‌خورد؟ پسند وتحسین‌دو نفر اهل و آشنا و صاحب درد اهلیت، بر یك تیراژ صد هزارتائی از آن جماعت که هم و غمشان به‌قول ناصرخسرو مشغول‌شدن به‌فرج و دندان یا به‌قولی شکم و زیرشکم‌است، آیا ترجیح ندارد؟ اگر چه این صد هزار«تا» حتی در کسوت آراستهٔ دانشگاهی و «منورالفکرمنورالفکر - کننده»واهالی مطبوعات کذائی‌هم بوده باشند، ازهمان‌گروه «برگزیدهٔ بلهم‌اضل» وبه‌قول دهخدا:

گاو را خواندگان خدا ز خری — منکر نوح در پیامبری
گاه‌درخواب‌مرگ‌وگاه‌به‌جوش — به‌تفی‌روشن، ازپفی‌خاموش
غول عادات را به بیگاری — خواجه تا شان‌گاوعصاری[1]

و به‌قول ناصرخسرو:

بلی هستند ازین مشتی پریشان — مدار این جهان باشد بر ایشان

۱ــ دیوان دهخدا و امثال‌وحکم او، قصه«انشاءالله گربه است»

به‌فعل ابلیس وصورت همچو آدم — به‌صد پایه‌ز اسب‌وگاو وخر کم
ز بی جانی دل بیدارشان نـه — به جز انکار خاصان کارشان نه[1]

مردمی که هنگام گذشتن ازخیابان استانبول تهران کار و رفتارشان را رهامی کنند ونیم‌ساعت به‌تماشای استخوان‌بندی وکوه پولادین یك کاخ بلندبالا می‌ایستند واز تعجب و شعف نیششان تا بناگوششان بـاز می‌شود، اما ازکاخ عظیمی که فردوسی پی‌افکنده حیرتی ندارند، زیرا عظمتش‌را درك‌نمی کنند، یاکار وکوهی شگرف که مولوی درتاریخ‌شعر و روح و معنویت ما روبانده وبرجای مانده‌است به‌اندازهٔ یك داربست آهنین تحسین وشگفتی‌شان را جلب نمی کند وکارستانی که نیمایوشیج کرده است حتی لحظه‌ای ایشان‌را به‌تأمل سودمند وزاینده وانمی‌دارد، چه جوان وچه پیرشان، یك‌چنین «تیراژ» گیرم پنج میلیونی به‌چه درد می‌خورد وبه‌چه‌کارمی آید وچه‌گرهی‌ازکلاف سردرگم وکورفرهنگ امروز ما می گشاید؟! چه‌درست می گویدجامی درین‌معنی:

شعر کافتد قبـول خـاطـر عـام
خاص داند که سست باشد و خام
میل هر کس به‌سوی‌جنس‌وی‌است
آنچه‌پخته‌است‌جنس‌خام کی‌است؟
زاغ خواهـد نفیر ناخوش زاغ
چـه شناسد صفیر بلبل بـاغ؟!

۲ــ ناصرخسرو، روشنائی‌نامه، دیوان ناصرخسرو ص ۵۲۷.

***

ومی‌گفتم، حضرت مولانا فرموده است:

از انبهی ماهی، دریا پنهان گشته
انبه شده قالب‌ها. تاپردهٔ جان گشته
دوش‌ازشکم‌دریا، برخاست یکی‌صورت
... الخ

بله این‌لقای مولوی‌ست، او باچنین‌لقای نیاراسته‌ای،متاع‌معنائی راکه دریافته، به ما عطا می‌کند، می‌گوید بسکه به صورت و قالب پرداخته‌ایم، معنی زندگی ومحتوی روحانیت را پوشانده‌ایم، حجاب چهرهٔ جان کرده‌ایم، غبار تن‌هارا، ما اگرمی‌خواهیم ازعطای‌او بهره‌مند شویم، باید لقاش را هم برتابیم وگرنه آزادیم که آن‌را به‌این ببخشیم و درگذریم. باید «انبوه» را در وجه «انبه» بخوانیم و «انبهی» به شرح ایضاً وباید «پنهان» راکه بروزن«درمان» (ویا به‌قولی«کرمان»)عادیمان شده، به‌خلاف آمد عادت «په‌نهان» بروزن «رمضان» بگیریم. اومی‌گوید من‌ترا ازین درشتناك بادیه می‌برم، به سوی کعبه روحانیت و آتشکدهٔ ضمیرم. بسم‌الله اگرحریف‌مائی. واگرنمی‌خواهی، به‌سلامت برو شعر ظهیرفاریابی بخوان، نه‌لفظش چموش‌است نه‌وزن شعرش تکان ولق‌لق موج‌وار دارد، نه‌انبوه را انبه می‌کند (مثلاً) ونه هیچ، خیلی‌هم روان وفصیح و بلیغ وشسته رفته حرف می‌زند، انگار سعدی دیگری‌است، سعدی در فصاحت وبلاغت ودر طرحهای غزلها و اشعارش بسیار زیاد

از تغزلات ظهیرفاریابی تأثیر پذیرفته، بسم‌الله بفرما دیوانش حاضر است وحالالزومی ندارد درکعبه بدزدی، درکتابخانه‌ها نیز به‌فراوانی پیدا می‌شود، اما بایدمثل اندیشهٔ او نه‌کرسی فلك را زیرپا بگذاری، وتازه برای چه‌کاری، چه معراجی؟

می‌گویداما شیرسرخ‌وارسلان‌قزل من، آواره‌درویش‌سرگردانی است وچنین رکاب‌بوسی‌ها نیز نمی‌خواهد و من برای‌او می‌گویم:

شمس تبریز که دانندهٔ اسرار دل‌است
غیر از او هیچ ندانم، تنناها یا هو
شمس‌تبریز که غایب‌شد ازچرخ کبود
من نشانش بنشانم، تنناها یا هو
این هم ازگفتهٔ شمس‌الحق تبریز بود
فارغ ازکون و مکانم، تنناها یا هو

می‌گوید: ای‌مطرب‌خوش‌قاقا، تو قی‌قی ومن قوقو...ومی‌گوید اینست عطا ولقای‌من، نمی‌خواهی برو بگو قاآنی برایت به‌جای‌تنناها یاهو، سه طغرا لف و نشر مرتب و فرصت‌الدوله‌شیرازی نامرتبش را بسازند، بخوان ولذت ببر... آنکه شهرخوابگاهش وخودش‌راچنین توان ستود:

آن حریم صفا، حظیرهٔ قدس — مأمن امت و عشیرهٔ قدس
آن‌شبستان حال‌وهوش وصفا — جلوه‌گاه جمیل شور و نوا

خیمهٔ عشق و خرگه ملکوت — حرم شعر و محرم جبروت
خفته در او امین شهر شهود — شاه در ثمین بحـر وجود
مطرب مست قولی و غزلی — ازلی نغمه‌هاش لـم یزلی
فخر ایران وروم وجمله‌جهان — ساقی اهل دل، کهان و مهان
شاهدی در سپهر معنی ماه — مغولش رانده، ترک‌داده پناه
آنکه‌تاباقی‌است شعروجمال — نفتد دامنش به‌دست زوال
آنکه باشعروشور وتن‌تننش — مرده‌را زنده‌می‌کندسخنش[1]

بله او آن‌چنانها گفته است و چه‌بسیار آن‌چنان‌ترها نیز...

***

... و باری ورق می‌زد و می‌جست، می‌جست و ورق می‌زد، مصاحب خرده‌گیرمن،منکروار، دفتری‌را که در آن‌اشعاری‌از نیما نوشته بودم‌برای‌خود، ومصاحب خرده‌گیرمن درجست‌وجوی‌خود،منکروار، درپی بهانه‌ای می‌گشت، برای بحث وجدل وخرده‌گرفتن برنیمایوشیج واسالیب صوری ولفظی ومعنوی‌او، تا ناگهان چهراش از شعفی‌گفت و شکفت، رسیده بود به‌نام شعری از نیما که به‌خیال خودش غلط بود رسیده بود به «شاه‌کوهان» گفت:

ـ هان، پیداکردم، غلط فراوان‌است، بفرمائید «شاه‌کوهان». اما اول تو بگو که اسم و عنوان این شعررا چه‌طوری بخوانیم و چگونه توجیه‌کنیم «شاه» را قید تعظیم و علامت تکبیر بگیریم، مثل اینکه در «شاهکار وشاهراه» است، یعنی شتری که‌کوهان شاهانه و بزرگ دارد؟

۱ــ من گفته‌ام، در ارغنون

اگر این طور باشد کـه خیلی بی ذوقی هم می‌خواهد، سوای دیگر حرف‌ها.

- نه این‌طور نیست که تو می‌خوانی.

- پس چی؟ پس چطور باید خواند؟ راه دیگری ندارد.

- این‌بار انکارت را از نام کار شروع کرده‌ای؟! تو متن شعر را نخوانده‌ای، بخوان، آن وقت می‌فهمی «شاه‌کوهان» را چگونه بـاید خواند، عجبا هنوز متن‌را نخوانده، سرنام و عنوان‌کار جدل می کند. مگرذهن‌تو ـ شماها ـ چطوری‌است که‌این‌قدرترا به پیچ‌وخم‌ودست‌انداز می‌اندازد، مگر نمی‌توانی خیلی‌ساده وراحت بگیری‌کار را و بگوئی «شاه‌کوهها» گویا دماوند را می گوید وشاید هم...

- به‌به! اگر اینطورباشد که دیگر بهتر! پس«کوهان» جمع کوه است؟ چشم علامه قزوینی روشن! نه خودت‌بگو، انصاف‌بده، آیاچنین کاری درست‌است؟آخر این قبول که ما درفارسی دوعلامت‌جمع‌داریم یکی «ها» ودیگری «ان» ولی عزیزم با «آن» علامت جمع که همه‌چیز را نمی‌توآن جمع‌بست، هرامری در دستور زبان فارسی‌قاعده وقراری دارد، همین‌طور دلبخواه و هردمبیل که نیست. باید و می‌تواند بگوید «شاه‌کوهها» این‌دیگر چه ادائی‌است شاه‌کوهان ؟

- این ادا نیست، پسند است، اختیار است وانگهی درخصوص قاعده جمع‌بستن بااین دوعلامت درفارسی از دیرباز تا امروز درآثار اساتید درجه‌اول و دوم‌وسوم وغیره موارد استثنا به‌قدری فراوان‌است، به‌قول معروف لاتعدو لاتحصی، که دیگر می‌توان‌گفت قاعده آنطور که شما تصور می‌فرمائید نیست و به‌حال خود نمانده. به‌قدری استثناها

داریم که می‌باید گفت که قاعده اینست که با «ان»و«ها» تقریباً همه‌چیزرا می‌توان جمع بست. خاصه درشعر که سابقهٔ ذهنی واجازهٔ «یجوز لشاعر مالایجوزلغیره» نیز کار را درهم‌ترو استثناها رابیشتر ازقاعده کرده‌است. یعنی جای این دوعنوان را عوض بدل کرده است. ما از خودمان که نمی‌توانیم دستور جزم وباید ونباید وضع کنیم و برای جمع ومفرد و واو عطف‌وغیره هرطور دلمان می‌خواهد حکم‌صادر کنیم. این زبان گذشته‌ها وگذشتگانی‌دارد، تاریخی و متونی دارد و صاحب اختیاران و فرمانروایانی. توهروقت در عالم معنی و سخنوری به‌حدهواوی، یا حتی نظامی و خاقانی و انوری و ظهیرفاریابی رسیدی و آثاری در حد وقدر وبا ارج وعزت آثار ایشان آفریدی، اهل این زبان به‌تو حق می‌دهند که دربنیاد قواعد دستوری نیز به‌دلخواه وبرمقتضای حاجت خود تصرف کنی، بدعت کنی وسنت بگذاری و اگرحق ندهند نیزتو به قوت و قاهری و سلطه‌ای که داری، بدعت خود را چنانچون سنت می‌گردانی‌واختیار وپسندخودرا می‌قبولانی، اماالبته به‌شرطهاوشروطها که‌برسی به‌آن حدود.

ـ به‌هرحال «کوه»رابه«کوهان» نمی‌توان‌جمع‌بست. این‌چیزی است که نه‌تنها هیچ‌استاد صاحب‌اختیار وسنت‌گذاری، بلکه‌هیچ‌شاگرد وکودکی‌نیز به‌خود اجازه نمی‌دهد، اصلا خوشایند و مأنوس نیست، من که یادم‌نمی‌آید هیچ‌استاد فصیح و بلیغی چنین غلطی مرتکب شده باشد، اگرهم مرتکب شده باشد به یقین مورد اعتراض اساتید بعدی و مخصوصاً ناقدان‌وسخن‌سنجان قرارگرفته‌است.

ـ چنان به‌جزم می‌گوید که‌گوئی تمام متون ادب فارسی را زیر

وروکرده‌است وفیش برداشته است. اگر رویت بشود، به‌نظرم سوگند خواهی‌خورد وبه‌قید سوگندان غلاظ و شداد مقید خواهی کرد دعوی خودرا؟ گفتم به شرطها و شروطها، یعنی اگر به مرتبه استادی برسی و موردقبول استادان قرارگیری حق‌داری که درزبان صاحب‌تصرف‌شوی واما ناقدان وسخن‌سنجان، از جملهٔ ایشان یکی‌هم شمس‌قیس رازی‌است که الحق درنقدفنی ودستوری مردی‌فاضل و استادی بلامنازع است و لابد خوانده‌ای که همین‌شمس‌قیس رازی در کتاب نفیس خود، در بعضی فصول، قلم‌انتقادی وخرده گیری برمی‌داردواز نام وشهرت هیچ‌استادی هم پروا نمی‌کند وبه‌این وآن استادانه وچالاك می‌تازد و منجمله حتی به‌استادان وسخنوران بزرگ و توانائی چون انوری وخلاق‌المعانی‌کمال اسماعیـــل هم، شایدها ونشایدها ردیف می‌کند که احتمالا ازلحاظ‌حاق ومحض «قواعد وفنون ادب» درست‌هم می‌گوید، این درست، اما اگر دقت‌کرده باشی پس‌از همه خرده‌گیری‌ها وترکتازی‌ها انصاف‌می‌دهد وچه منصفانه انصاف دادنی. آنجاست‌که خلاق‌المعانی ویا انوری را در کسوت وقدر ومنزلت استادی و ارج وعزتی‌که دارند به‌جای‌می‌آورد و سرانجام ـ فی‌المثل ـ می‌گوید: «اما انوری را آن‌قدر هست و آن حد که درچنین مواردی به‌او اقتدا توان کرد!»

ـ بله یادم هست، ولی این دیگر ازآن موارد نیست من به‌یقین می‌گویم که یادم نمی‌آید هیچ فصیحی را در اساتید گـذشتهٔ شعر و ادب فارسی بتوان سراغ دادکه مرتکب چنین بی‌ذوقـی و غلطی شده باشدکه فی‌المثل «کوه» را به «کوهان» جمع بسته‌باشد! اصلا نمی‌توان چنین کرد و فارسی زبان حق ندارد چنین کند، خوشایند و مأنـوس

نیست منکر است چون بالفظ دیگر که «کوهان»شتر وگاونرباشد اشتباه می‌شود.

ـ حرف‌هارا درهم مکن، یکی یکی. اولاً می‌توان جمع بست، چنانکه نیمایوشیج بسته‌است وثانیاً خوشایند وانس مطلب دیگری‌است و درست ونادرست مطلب دیگر ودر دل‌شخص منکِر هرکار که‌ممقوتی بکندمنکَر است وخوشایند ومأنوس نیست. تمامت‌اشعار نیما به‌نظرتو، شك‌ندارم که شبهای‌چهارشنبه غش می‌کند. تو علی[1] ما، علی‌یوشی‌مارا ـ مثل‌معاویه علی‌نجفی کوفی‌مدنی‌مکی‌را ـ به‌تاریکی دیده‌ای، اصحاب معاویه چگونه علی(ع) را دشمن ندارند وممقوت نشمارند. ثالثاً یادت نمی‌آید که فصیحی...

ـ این‌هم شد حرف که «می‌توان بست، چنانکه نیما بسته» این دلیل است یاادعا یا هردو ویانوعی مصادره به‌مطلوب است چون اصل بحث برسرهمین هست‌که من‌می‌گویم‌کار نیما بی‌سابقه‌ونادرست‌است. ازقدما شاهد بیاور وبحث‌را تمام‌کن ودعوی خودرا قرین‌فیصله‌گردان مثل موارد دیگر که شاهد از قدما نقل‌می‌کنی. واینجا فقط یك شاهد از استادی کهن کافی‌است. البته ازمولوی‌نه، چون مولوی هرکار که فکرش را بکنی یا نکنی کرده‌است، ازاونه. او قبول‌نیست.

ـ اگر شاهد بیاوریم که «غار»را به «غاران» جمع‌بسته‌اندوازآن قیاس بگیریم، چطور؟ آخر هرچه نباشد غار هم در کوه پیدا می‌شود، غارها جزئی ازجغرافیای‌کوهها هستند، مگرنیست؟

ـ به قول هموطنان ترك زبانمان «هچ دخلین‌وار؟» من می‌گویم

۱ـ علی‌اسفندیاری نام و نام‌خانوادگی نیمایوشیج است.

جمع کوه به کوهان تومی‌گوئی غار وغاران؟ نه. فقط همال که مطلوب ومورد بحث ماست. قیاس ونظیر وشبیه و جزء و کل نه، فقط عین کوه و کوهان واگر نمی‌توانی و شاهدی نداری، لنگ بینداز و کوتاه بیا.

ـ باشد. حالا که این قدر اصرار داری، حالا که این قدر جد می‌ورزی‌و گمان‌می کنی که‌مچ نیما ومن‌بنده‌را محکم گرفته‌ای‌محکم‌بگیر که درنرود ولی‌محض تسلای‌خاطرتو من‌شاهد برای هردو می آورم. بااین کافر ماجرائی که درتو می‌بینم، بعیدنیست که باز جائی درشعرعلی ما بربخوری به «غاران» و معاویه‌وار ماجرا کنی و ماران تعصب از تو دست برندارند. قطران‌تبریزی را به‌استادی قبول‌داری یانه؟ مطابق‌میل تو او هم استادی‌کهن است و هم صاحب دیوان بزرگ و هم از قبل حملهٔ مغول.

ـ البته‌که قبول دارم.

ـ خب، خدارا شکر وچه عجب! عجب‌که در مورد این استاد لجاج وعناد نمی‌ورزی.

ـ زیراقطران‌تبریزی به‌راستی شاعری استاداست. نخستین شاعر پارسی‌گوی خطهٔ آذربایجان پیش‌از حملهٔ مغول و پیش از سلطهٔ زبان ترکی درآن خطه. قطران شاعری چیره‌دست و تواناست و خوشبختانه دیوان بالنسبه مفصلی‌هم ازاو بازمانده‌که از مغتنمات و غنائم بسیار با ارزش قبل‌ازمغول واز قدمای قدیم است.

ـ خب به‌حمدالله جای‌شکرش‌باقی‌است که‌درین‌مورد بخصوص توافق نظر وبلکه وحدت رأی داریم. بله همین استاد قطران‌تبریزی از فصحای قدیم، قصیدهٔ خواندنی شیوائی دارد که چنین شروع‌می‌شود:

اگر باران نباشد در بهاران　　سرشکم وآه من بس باد وباران
جهان را بس بود نالیدن من　　اگر بلبل ننالد در بهاران
وگر در بوستان پیدا نیاید　　چودیگرسالها نقش ونگاران...

بیت سوم را نقل کردم تا ببینی که «نگار» را هم به «نگاران» جمع توان بست و این نگار نه به‌معنی «دلبر، یار ومعشوقه» است که در واقع معنای مجازی ومستعار است. نگار به‌معنا ومرادف نقش است. اما ازبس شهرت و رواج صبغه وجنبهٔ حقیقی پیدا کرده‌است، به‌طوری که گوئی یکی از معانی «نگار» دروضع اصل لغت همان یار و دلبر ومعشوقه‌است حال آنکه چنین نیست به‌هرحال نگار درین بیت به‌معنی حقیقی آن که مرادف نقش است، آمده به معنی نگاشته، منقوش و ازین قبیل، و اما بیت شاهد ما درین قصیده اینست که قطران خطاب به‌ممدوحش ابونصر مملان گوید:

شوند از گنج تو غاران چو کوهان
شوند از خیل تو کوهان چو غاران![1]

مصاحب خرده گیر من گفت: بس است، آمنا و صدقنا! ایمان آوردم واستوار می‌دارم گفتهٔ ترا.

ومن گفتم: اگر این شاهد ونظائر این هم نبود و نیما نخست کس

۱ــ دیوان قطران تبریزی، طبع شادروان محمد نخجوانی استاد فاضل فقیدــ تبریزــ حقیقتــ ۱۳۳۳ شمسی ص۸ــ۲۳۷.

بود که چنین کرده بود، من اینجا را جای خرده‌گیری بر او نمی‌دانستم زیرا او سخنوری است درعالم‌معنی به ذروه‌ای بلند رسیده ودهها سال پس زانوی‌کار شعر وسخن نشسته وازهمه عالم بازآمده وبا شعروشور وسخن خویش خلوت کرده‌است وخلاصه کار شعر و شاعری را به‌جد گرفته، عمر در راهش نهاده و بسیاری و چه بسیار آثار نغز وپرمغز و به‌آئین به‌سرانجام رسانده است بافوت‌وفن‌ها و زیروبم‌های کارخویش درصورت و معنی و سطوح و اعماق آشنائی و خبرگی به‌هم رسانده است.او به اقتضای معانی مورد اعتنای خویش حق دارد، در آداب و ترتیب‌الفاظ تصرف کند. واما آنچه دربارهٔ مولوی گفتی، الحق که‌بسیار پرت‌گفتی وپلا بافتی. این فضولی‌ها و حرف‌های‌زیادی درحد من وتو نیست. بشوی دهانت راکه می‌چاید. استغفار کن که صد بار استغفار کردنت باید. مولوی ازخداوندان بزرگ زبان‌وادب وشعر ماست در معنی و در لفظ نیز صاحب اختراع و متصرف و مبتکر است. «عیب» مولوی به‌نظر کسانی چون‌تو لابد اینست که به‌زبانی خانمی ونرم‌ونازك و رام وآرام سخن نگفته‌است وراحت‌الحلقوم عامه‌پسند نپرداخته بلکه دارای زبانی‌ست سرکش وچموش وبا چین و شکنها و ابعاد خاص و نادر وغالباً عزیز و دور از دسترس این‌وآن. سهل ممتنعی خاص و مناسب‌معانی بلند وحال وهنجار شاعری‌عجیبش. از خیام به‌دلائل‌خاص گذشته، زبان ما اگر سه‌شاعر فحل وسرآمد و بزرگ به‌تمام معنی‌داشته باشد، بی‌شك اولینش اوست. بشوی دهانت راکه می‌چاید و چگونه چائیدنی.

و باز برگشتم به قضیه کوه وکوهان و گفتم در معنای نام کوه،

ذاتی است به‌هیبت و عظیم و انکارناپذیر و خشن نیز، چه می‌گوئی در جمع بستن «بزم» با «ان»؟ چنانکه درین بیت از فخرالدین اسعدگرگانی آفریننده‌وگزارندهٔ‌منظومهٔ بزرگ وبی‌همانند«ویس و رامین» آمده‌است:

اگر چه بود بزم شاه خرم دگر بزمان نبوداز بزم او کم[1]

ونیز گفتم اگر درخصوص جمع‌کوه به کوهان ، یك‌شاهدازقدما ترا بسنده و کافی نیست، اینك دومین گـواه، در عین همین مورد، از «ابن‌یمین‌فریومدی» درقطعه‌ای‌که نظیر آنرا درقالب ومحتوی به‌دیگران هم نسبت داده‌اند، در کم‌طالعی و شوربختی‌گوید و مشهور هم هست کما بیش:

طالع من ببین، که از پی آب گر روم سوی بحر، برگردد
گر به‌دوزخ طلب کنم آتش آتش از یخ فسرده‌تر گردد
گر به‌کوهان طلب کنم‌سنگی سنگ نایاب چون‌گهر گردد
ور زراهی طلب کنم کف‌خاك خاك حالی به‌نرخ زرگردد...
این چنین حالهاش پیش آید هر کـه را روزگـار برگردد
بر همه حال شکر «ابن‌یمین» کـه مبادا ازیـن بتر گردد[2]

۱ــ ویس ورامین ــ طبع آقای دکتر محمدجعفر محجوب ــ اندیشه ــ تهران ـ دیماه ۱۳۳۷ شمسی ص ۲۲

۲ــ دیوان قطعات و رباعیات ابن‌یمین بـا تصحیح و مقـدمهٔ شادروان سعیدنفیسی ــ تهران ـ مروج ــ ۱۳۱۸ شمسی ص۳۸.

***

وقتی پای «تخییل» و خلق شعری و آفرینش هنری درمیان باشد، دیگر بیهوده وپرت است ونشنیدنی، چند وچون وماجراکردنهائی از قبیل آنچه «ادیبچه»های متحجر وبی‌ذوق که روحشان تصلب آهنین پیدا کرده است و پای از حدود سنت‌های متعارف و سوابق معهود بیرون نمی‌خواهند گذاشت. متحجرانی که مبتلا به «تصلب شرائین روح وذوق» هستند، که خداشان شفا دهاد، شفادادنی.

باری، این «فلکی شروانی» است معاصر و دوست جوانمرگ خاقانی که خاقانی پس ازمرگ این دوست وهمشهری جوان خوداورا «مرثیه»ای ـ وخودمانیم درواقع خودرا «فخریه وحماسه»ای کوتاه وکوچك گفته، عطسهٔ خودش خواند ـ آری این اوست ـ فلکی شروانی ـ که بی‌پروا به اصحاب تصلب شرائین ارواح گفته است وچه خوب:

هوای فاخته رنگ است و ابر بلبل فام
بریز خون خروس ای نگار کبك خرام[1]

۱ــ دیوان فلکی شروانی، به‌اهتمام و تصحیح و تحشیهٔ طاهری شهاب ـ تهران ــ ابن‌سینا ــ ۱۳۴۵ شمسی ــ ص ۱۱۲ ــ ایضاً ر. ك: فرهنگ مترادفات و اصطلاحات، تألیف محمد پادشاه متخلص به شاد (مؤلف فرهنگ سودمند آنندراج) چاپ تهران کتابخانهٔ خیام ۱۳۴۶ شمسی ص ۲۲۵ کدازجمله شواهدکنایات ومترادفات شراب گویا شاهد «خون خروس» را می‌خواسته است بیاورد ولی متأسفانه مثل اغلب و اغلب شواهد و ترکیبات وکلمات و همه چیز این کتاب (آن‌هم فرهنگ!) درین چاپ ←

حالا تو بگو آخر فاخته رنگ یعنی چه؟ بلبل فام کدام است؟ جواب این‌ست که من که فلکی شروانی‌ام، چنین احساسی داشته‌ام (و من شاعر کهن‌سرای معاصر خاقانی‌ام نه نوپرداز پیرو نیمایوشیج اشتباه نکنید) در آن لحظه که این شعر را می‌سروده‌ام احساس و قریحهٔ شاعری من چنین دریافتی داشته است که هوا را به‌رنگ فاخته می‌دیده‌ام و ابر را به‌رنگ بلبل و درین حال از نگار کبك خرام خویش خواسته‌ام که برایم باده از صراحی - از خروس - به‌جام ریزد. اگر تو نمی‌خواهی، اگر خوش نداری، ای ادیب اریب قیقاج، باشد مخواه، ازما به‌خیر از تو به‌سلامت، مخواه، مخوان شعرمرا، مشنو. این بیت را، من برای کبك خرام خود گفته‌ام و برای هر آن دیگری که حال و هوای سخن مرا خوش می‌دارد و درمی‌یابد. تو برو شعر رشید وطواط معاصر ما را بخوان که هیچ ازین «عیب»ها ندارد وهیچ ازین تخییل‌ها و خیال‌انگیزی‌ها و خیال‌آفرینی‌ها نیز، اما اگر شعرمرا می‌خواهی، پس دریاب، اندکی ذوق و خیال خود را به‌آفرینش‌های تازه وامور غیرمعتاد و زیبائی‌های نویافته متوجه کن، تا لذت ببری. بله هرنوآفرینی، هر تازه‌پردازی وهر جدیدی را لذتی است. اما هرکالائی را هم بهائی و قیمتی است. برای ادرك هر لذتی

→

هربیت وهرسطر وهر شاهدش باچند غلط آمده‌است واز جمله همین بیت فلکی شروانی مورد بحث ما درین چاپ دارای این غلط‌هاست: فاخته انگشت! به‌جای فاخته رنگ است و ثانیاً اسم شاعر گوینده بیت «ملك» به‌جای «فلکی» وثالثاً شیروانی به‌جای شروانی که اگر ذهن خواننده قبلاً آشنائی نداشته باشد، یحتمل تصور می‌کند «ملك شیروانی» شاعر ناشناخته و گمنامی است؟!

بایستی کوششی و جهدی داشت. اگر کالائی را می‌خواهی باید قیمتش را بپردازی. قیمت کالای خیال‌نو و تخییل‌نو نیز کوشش و همدلی برای ادراك آن‌ست، نه جدل، نه عناد، نه کج‌ذوقی ولج و دشنامگوئی، پس بدان وتأمل کن، تأمل کردنی.

تتمیماً بدنیست درحاشیهٔ این مطلب گفته شود که فلکی درین بیت چنانکه پیداست بنا به‌رسم‌صنعت مراعات‌النظیر نام چندمرغ‌رامراعات کرده است: فاخته، بلبل، خروس، کبك و مقصود از خروس درین بیت ظرف باده است که به‌شکل‌خروس‌ساخته می‌شده‌است. می‌دانیم که قدما درکار ساختن ظروف باده، ذوق‌ها وتفنن‌ها داشته‌اند. شیشه‌هاوظرفهای شبیه مرغان، از جمله به شکل بط، خروس، دراج، تیهو و امثال اینها می‌ساخته‌اند وبط باده بسیارمشهوراست وازآن‌مشهورتر خودصراحی. ومن گفته‌ام در قصیدهٔ مرثیهٔ حبیبم احمد سروش:

نمی‌خورد می بی‌حریفان سروش — چه‌بود این که تنها نهان‌سر کشید
نه از خیل تنها خوران دیدمش — نه پنهان شنیدم که ساغر کشید
چوبودش بطی می، برابر نهاد — کسان‌را وخود چون برادر کشید
وگر شط می داشت، اصحاب‌را — برادر گرفت و بـرابـر کشید
چه می‌بود این، کز حریفان نهان — به یك جرعه جامش‌به‌سربر کشید
مگر شوکران اجل بود این، — کـه تنها بنوشید و دم درکشید

بیت شاهدم: «چو بودش بطی می الخ» است که گفتم این‌تعبیر مشهور است.

درین خصوص به‌فرهنگهای مبسوط منجمله دهخدا رجوع کنید ونیز به حواشی سعیدنفیسی بر لباب‌الالباب که رباعی خواجه نصیرطوسی را به‌شهادت این معنی نقل کرده است:

آن‌شب که مرا باتو کنارافتد و بوس
بر دست فلك همی زنم پای فسوس[۱]
بس خون به‌ناحق که بریزم آن شب
از گردن شیشه و صراحی و خروس

درتعلیقهٔ مربوط به‌این‌بیت بسیار مشهور قاضی‌اوزجندی که گفته:

برخیز، که برخاست پیاله به‌یکی پای
بنشین که‌نشسته‌ست‌صراحی به‌دوزانو

که شکلی ازهمان ظرفهارا درنظر داشته است که حیوان در آن «دو زانو» نشسته بوده‌است.

***

... وباز گویا مصاحب خرده‌گیر من چیزی یافته‌بود، موردی که بتواند براسالیب و تعبیرات و ترکیبات و کلمات کاربردهٔ نیما انگشت جدل بگذارد وبحث را میاندار شود. سر برآورد و صدا نیز، که هان، مثلاهمین تعبیر نیما ، به‌نظرتوخوب‌وخوشایند است ودرست‌می‌نماید

۱ــ فسوس = افسوس اینجا به معنی استهزاست.

که شاعری چنین بگوید؟ گفتم چی را، کجا را می‌گوئی. گفت آنجا که گفته‌است، درشعر «اجاق‌سرد» که‌تو خیلی دوست می‌داری واز آثار زیبا وتمام‌گفت نیما می‌شماری (گفتم‌بله الحق همچنین است‌اجاق‌سرد نیما از بهترین شعرهای اوست به‌اعتقاد من و بسیاری دیگر هم. خب حالا به‌کجای این شعر، کدام تعبیرش ایراد داری؟ گفت:) آنجا که گفته است:

روز شیرینی که با من آشتی بودش...

گفتم خب، عیبش چیست؟ گفت آخر این‌هم تعبیر است که از روز کرده است؟ «روزشیرین» یعنی‌چه؟ مگر روز و شب‌هم مزه دارد؟ توحتماً می‌پسندی ولی آیا در گفتهٔ هیچ‌استاد بزرگی دیده‌ای که عینش یا نظیرش را گفته باشد؟

من‌گفتم بله، اتفاقاً همین تازگی به آن برخـوردم. در شعر هیچ جای شگفتی نیست اگر روزوشب مزه داشته باشند، هوا به‌رنگ‌مرغ باشد وچه وچها و روز شیرین نیما درست برعکس روز تلخ فردوسی است. اگر روز تلخ تواندبود، پس درعالم عکس و ضدآن شیرین‌نیز تواند بود، بسته به اینکه چشندهٔ روز و روزگار چه‌مزه‌ای را دریابد و ذائقه و احساس و ادراکش چه حکم کند. من تعجب می کنم ازیـن خرده‌گیری به‌راستی پرت تو و اگر شعرفـردوسی را در جهت عکس گفتهٔ نیما ندیده بودم که می‌دانم خیلی دلت‌می‌خواهد ازقدما شاهدداشته باشی و این شواهد قدمائی برای تو چون عقده‌ای شده است. اصلاً

به‌این ایراد بی‌مورد تو جواب نمی‌دادم زیرابه‌نظرم امری عادی‌ترازین وساده‌تر ازین تعبیر نمی‌تواند باشد که کسی مثلا بگوید فلان‌روز به‌من خوش گذشت واوقات شیرینی‌راگذراندم یا برعکس آن، بدگذشت و اوقات تلخی داشتم‌این‌عبارت نظیرش نه‌تنها درشعر که حتی درمحاورهٔ روزمرهٔ عامهٔ مردم نیزبه‌فراوانی مورد استعمال دارد، آن‌وقت توآن‌را مایهٔ خرده‌گیری برشاعری می‌کنی که‌می‌کوشد اغلب سخنانش ازاغلب جهات نوآئین بوده‌باشد؟ ومسلماً این ازآن مواردی نیست که نیما در آن قصد نوآئین‌سرائی داشته بوده باشد، زیراگفتم که امری‌بسیارعادی و حتی روزمرهٔ همگان است و تقریباً تکیه‌کلام بسیاری از خلق‌الله در محاورات معمولیشان تاچه‌رسد به‌شعر و اما آنکه فردوسی گفته است وشاهد قدمائی‌من درین‌مورد تواند بود، اینك شاهد آن در ماجراهای ارجاسب تورانی وگشتاسب ایرانی، که بنابراین بایستی از هزار بیت دقیقی باشد که در شاهنامهٔفردوسی آمده است و می‌توان آن را به استاد بزرگواری چون دقیقی طوسی نسبت داد، که گمان نکنم از لحاظ نقل شاهد برای من‌وتو فرقی داشته باشد وبه‌هرحال شاهد مال‌آن زمان‌ست که اسفندیار در بند خشم پدر است و ارجاسب میدان را خالی یافته، کهرم تیغ‌زن‌راگسیل می‌دارد که درین‌هنگام فرصت غنیمت شمارد وبر ایران بتازد ونخست بر بلخ:

بدو گفت: بگزین ز لشکر سوار
ز گردان شایستهٔ کارزار

از ایدر برو، تازیان، تا به بلخ
که از بلخ شد روز ما تار و تلخ[1]

دوست مصاحب خرده‌گیر من، به‌اینجا که رسیدم، کوتاه آمد و خوشبختانه بی‌چندوچون قبول کرد ومن انصاف‌دادن اورا سپاسگزاری کردم.

***

مصاحب خرده‌گیرمن انگار باز به خرده‌ای برخورده، این‌پا و آن‌پا می‌کند که بگوید، یا نه و من به او دل می‌دهم و می‌گویم بگو، حرفت را بزن، خدای نکرده دو نفر آدمیم و داریم حرف می‌زنیم با هم، جنگ که نداریم پس پروا مکن وبگو هرچه می‌خواهد دل تنگ پرعقده‌ات بگو.

می‌گوید درین‌شعر «هست‌شب» نیما...

می‌گویم:

ـ خب، چه؟

ـ هیچ، درعبارت «گرم‌دراستاده هوا» حرف داشتم.

ـ چه‌حرفی؟ نیما نظیر این‌را در «پادشاه‌فتح» هم دارد:

۱ـ شاهنامهٔ فردوسی، چاپ بروخیم، ج۶ ص۱۵۵۶ـ و درحاشیه‌این صفحه نسخهٔ بدل مصرع شاهد متن: که از بلخ‌مان‌شد همی‌روز، تلخ آمده که برای بحث ما فرقی ندارد، بلکه حتی مناسب‌ترهم می‌نماید چون‌صفت اضافهٔ «تار» را ندارد فقط «تلخ» مورد بحث‌را دارد.

با هوای گرم استاده نشان روز بارانی است[1]

ـ این یعنی چه؟

ـ معنیش که روشن‌است، می‌گوید هوای دم‌کردهٔ شب مثل‌تنی ورم‌کرده، ایستاده است، ساکن‌است، درین‌لحظه هیچ‌حرکتی،نسیمی، وزشی ندارد، اندکی پیش‌ازین‌وزشی‌بوده ازسوی کوه، امادرین‌دم... اصلاً اجازه بده اول تمام‌شعر نیما را نقل‌کنم شعر کوتاهی است واز شعرهای بالنسبه خوبش، من معتقد نیستم که این شعر از بهترین اشعار «تمام‌گفت» او باشد، ولی‌درین شك‌ندارم که شعر خوب و رسائی‌ست، می‌گوید:

هست‌شب، یك‌شب دم‌کرده وخاك
رنگ رخ باخته است.
باد ـ نوباوهٔ ابر ـ از برکوه
سوی من تاخته است
هست‌شب، همچو ورم‌کرده تنی، گرم دراستاده هوا
هم ازین روست نمی‌بیند، اگرگمشده‌ئی راهش‌را.

با تنش گرم، بیابان دراز،
مرده را ماند در گورش تنگ.
به‌دل سوختهٔ من ماند.

۱ــ شهرشب شهرصبح ــ پادشاه فتح ــ ص۵۶.

به‌تنم، خسته، که می‌سوزد از هیبت تب.
هست شب، آری شب.

خب این‌تمام شعر نیما بود به‌نام «هست شب »اگردقت کرده‌باشی درمی‌یابی که شعری کمابیش رمزی (سمبولیك) است ازتبی که درشبی دم کرده و گرفته تن وجان اورا می‌سوزاند، سخن می‌گوید و این آخر شعراست، شعری که در آغازش از رنگ‌باختگی خاك وبادی ـ نوباوهٔ ابر ـ که ازبر کوه سوی او تاخته بود سخن می‌گفت. این درست حال وروحیهٔ نسل نیما را متجلی‌می‌کندکه دوران وزش‌های آزادمشروطیت را درنوجوانی دریافته بودند وهمین‌که چشم به‌دنیاگشودند وتوانستند به‌مدد بلوغ فکری وجسمی و روحی‌خود، دنیای اطراف‌را بهتروبیشتر بشناسند، وضع محیطشان به‌کلی دگرگون شده‌بود، سیل مشروطیت‌را با صخره‌های موج‌شکن خودی و بیگانه متوقف‌کرده بودند و خلاصه حال وهنجار زمانه ازبن وبنیاد داشت عوض می‌شد و شد وهوا خفه و دم‌کرده، گرم درایستاده بود وهیچ وزشی از هیچ سوئی نبود و شده بود...باری‌بگذریم‌آنوقت‌توهمهٔ این‌حرف‌هاراگذاشته‌ای وچسبیده‌ای به تعبیر «گرم دراستاده‌هوا» و درین عبارت حرف‌داری؟! فی‌الواقع که عجیب است.

ـ نه شلتاق مکن، می‌بینی که مدتی ساکت نشستم وشعرخواندن و شرح و توضیح کردن ترا گوش دادم، حالا داری شلتاق می‌کنی و ترکتازی؟ هرچیزی به‌جای‌خودش معنی ومفهوم رمزی شعر و کیف و کم آن به‌جای‌خود و بحث درعبارات وکلمات وترکیبات هم به‌جای

خود. من می‌خواهم بدانم یك شاعر، یك ادیب به‌استناد چه گذشته‌ها و مدارکی به‌خودش حق می‌دهد که هرچه دلش می‌خواهد بگوید، همین. جواب‌داری بگو، والا فلا.

ـ باشد. می‌گویم و در ابتدا حرفم اینست که اگر نمی‌خواهی بپذیری مختاری ولی این تعبیر نیما زیبا و رسا وبلیغ است وهیچ عیبی هم ندارد.

ـ یعنی تعبیر «گرم دراستاده هوا»؟

ـ بله. چه‌عیب وعلتی دارد این عبارت که ترا از همه چندوچون شعر به‌خود متوجه کرده است. این تعبیر مقصودی راکه در آغاز کلام به‌آن اشاره کردم، آن‌حالت سکون و بی‌وزشی‌را به‌خوبی تجسم می‌دهد، مخصوصاً باتشبیه جلوترش «همچو ورم‌کرده تنی، گرم دراستاده هوا». جای دیگری هم به‌این معنی پرداخته‌ام و گفته‌ام. نیما از خودش کلمهٔ بی‌سابقه و «من‌درآورده» که اختراع‌نکرده‌است که ازاو مدرك‌وسوابق بخواهیم برای‌تعبیرات (وترکیبات‌نو هم اگر درست وبه‌آئین باشد) که مدرك وسابقه نمی‌طلبند. لغت که «وضع» نکرده، ازمعنائی که‌درذهنش بوده‌تعبیری‌وعبارتی کرده‌است واشارتی. پس این‌همه‌تعبیرات وترکیبات تازهٔ‌سنائی و خاقانی و نظامی ودیگر ودیگران بایدحتماً سابقه وسنت و مدرك‌مضبوط‌داشته‌باشند؟ مثل اینکه‌متوجه‌تفاوت‌قضایانمی‌شوی. فرق‌بین تعبیر کردن ولغت‌ساختن‌را درنمی‌یابی؟

ـ چرا متوجه هستم، کاملاً هم توجه دارم.

ـ پس‌دیگر حرفت‌چیست؟ لابد کاربرد قبلی استادان؟!

ـ بله چه‌عیب داردکه عبارتی، تعبیری به‌قول‌تو، مثلاً سندی هم

از استادی داشته‌باشد، بگرد، شاید پیدا کنی ومرا قانع‌وخوشحال!

ـ عیبی ندارد. ولی همه جا این کار ممکن نیست. اتفاقاً این از خلاقیت ذهن و ضمیر و از هنرهای ادیب و شاعر است و از اصول هنرنمائی‌های هرهنرمندخلاق که باتعابیر و ترکیبات‌تازه‌ورسا وبه‌آئین برثروت و غنای زبان بیفزاید. اگر بنا را برارائهٔ مدارك قبلی بگذاریم تعبیرات وترکیبات واستعارات‌آفریده و به‌کار بردهٔ هرشاعر خلاقی را از دیوان ومجموعهٔ لغات وفرهنگ‌زبان‌خود بیرون کنیم که دیگر برای زبان‌ما ـ مثلاً ـ جز تعدادکمی لغات بسیط وساده (که‌هرزبان‌ابتدائی وناتوانگری هم دارد) چه‌می‌ماند، چیزی نمی‌ماند.

وانگهی چرا وقتی مثلاً ادیب‌پیشاوری ازایستادن‌هوای گرم روز حرف می‌زند، به‌اوچیزی نمی‌گوئید وازش مدرك وسابقه نمی‌طلبیداما وقتی نیمای ماکوچکترین حرکتی واهتزازی به‌کلامش‌می‌دهد و نشاط نوسازی‌وخلق‌وادارش‌می کند که‌برمقتضای‌موقع،حاجات‌شعروآفرینش هنری خود را برآورد و نتیجةً برغنای زبان و ثروت ادب ما بیفزاید، فی‌الفور همه دردمدرك‌طلبی‌تان دامنگیر عناد و لجاج می‌شود و از او سابقه وسند می‌طلبید؟

دوست‌مصاحب وخرده گیرمن می گوید: چطورمگر؟ من‌ندیده‌ام اما ادیب‌پیشاوری‌را سند و قولش‌را حجت می‌دانم، یعنی او همین گرم ایستاده هوا را دارد؟

من می‌گویم بله تقریباً نظیر ونزدیك به‌همین عبارت منتها ادب ماآنقدر وسیع‌وغنی است که احاطه برتمام ثروت ودارائی ومیراث‌آن برای یکی دوسه تن ممکن نیست. باید هرگوشه‌ای را یکی متکفل‌شود

و به‌مرور کار کند، شاید بعدها بتوانیم فرهنگی تاریخی وجامع از همه لغات و ترکیبات وکاربردهای اعصار وقرن‌های مختلف وحتی نسل‌های هرقرن داشته باشیم.

ـ شاهد ادیب‌پیشاوری را لطفاً نقل کن!

ـ بی‌تابی مکـن. تو هم به‌مطلب خـود می‌رسی، شتاب مکن. شاهد من از قول ادیب اینست، بردار دیوانش را بگشا، بسم‌الله اینجا که می‌گوید:

... تا بدان وقتی که گرم استاد روز

باد می‌آمد، ولی با تف و سوز[1]

و چه بسیار شواهد دیگر ازاین ونظایر این در تاریخ بیهقی که ادیب هم آنرا چاپ کرده است.

واگر حوصله کنی از استادی دیگر شاهدی دیگرهم دارم، منتها نظیر این‌نه به‌عین‌عبارت، از لحاظ دستوری‌عین‌همین امااز لحاظ‌عبارت نه. این‌شاهداز فاضل نراقی است. مولانا احمد نراقی متخلص‌به«صفائی» که‌لابد معروف خاطر شما هستند ایشان؟ بله؟ مقصودم استادگرانقدری است روحانی صاحب تألیفات عمده ومشهور در علوم اسلامی و نیز بعضی کتب ادبی و از جمله کتاب «الخزائن» او (که کشکول‌واری است جامع وجالب) ونیز شاعری سرایندهٔ بسیاری شعرهای‌خوب درقوالب مختلف و منجمله مثنوی «طاقدیس» که به‌شیوهٔ مثنوی مولانا جلال‌الدین سروده است که هم به‌تمامی مستقلاً وهم‌بعضی حکایاتش اینجا وآنجا

۱ـ دیوان ادیب پیشاوری، چاپ علی عبدالرسولی، چاپ اول، تهران ص۱۸۲.

در کتب مختلف نقل و طبع شده‌است و اینک آن شاهد نظیر« خشك ایستاد» که‌در حکایت گربه و پلنگ و آدمیزاد ـ که حکایت بسیار مشهور و زیبائی است از طاقدیس که ـ گربه به‌خواهش پلنگ اورا به‌جائی می‌برد که آدمیزاد را نشانش دهد و:

گربه ازپیش و پلنگ ازپس، ز دشت
ره نوردیدند، تا یک سبز کشت [1]
مرد کی دهقان به گرد کشتزار
چون سحاب نوبهاران آبیار
گربه را چون دیده بر مرد اوفتاد
گفت: اینك آدم! و خشك ایستاد!

آن مصاحب خرده‌گیر گاهی ضمن آنکه لبهٔ تیز و برای حملهٔ بی‌حاصلش متوجه نیما بود، از بعضی پیروان نیما هم خرده می‌گرفت ومنجمله ازخودمن ویکی ازخرده‌هائی که برمن گرفت در شعری است به‌نام «هستن» وبه‌نظراو آنجا که گفته‌ام:

نه‌چون آن هستان اینك جاودانی نیست،
افسری‌زروش،هلال آسابه‌سرهامان... الخ

۱ــ نقل از «ریاض‌الحکایات» تألیف فاضل کاشانی، چاپ‌سنگی ۱۳۲۷ قمری، تهران ــ ص۱۷۵ــ وضمناً درمصرع سوم دراصل‌چاپی«نوبهارا» به‌جای نوبهاران که بایستی سهوکاتب نسخه بوده‌باشدکه ازرویش‌چاپ سنگی شده.

که من البته به عنوان معترضه بحث‌های نیمائی، ایـن فقره از اعتراضات او را نیز بی جواب نگذاشتم. خواننده اگـر مطلقاً طالب بحث‌های راجع به نیماست می‌تواند درین کتاب ازاین‌چندسطرجواب بگذرد، وگرنه این‌هم بحثی‌است تقریباً درهمان عوالم.

آن‌دوست‌می‌گفت من‌مفهوم«هستن» و «هستان»را می‌فهمم،حس می‌کنم ولی به‌خاطرم خطورمی‌کندکه هستان ممکن‌ست بی‌سابقه باشد که دراین‌صورت جای‌اشکال است. اگرسند وسابقه‌ای داشته باشد، باز حرفی ولی آخر «هستان» تا به‌حال کی‌گفته که تو گفته‌ای، من گمان نمی‌کنم جائی‌آمده باشد وازین حرف‌ها.

من‌گفتم تو اگر ندیده‌ای، امر دیگری است، ممکن‌است من‌و تو خیلی چیزهارا ندیده باشیم وتو مخصوصاً این‌عبارت‌راخیلی‌تکرار می‌کنی‌که «من ندیده‌ام» خب حالا بیا و ببین از حضرت خداوندگار مولانا جلال‌الدین رومی، مولوی‌که فرموده است:

کاشکی هستی زبانی داشتی　　تا زهستان پرده‌ای برداشتی
هرچه‌گوئی،ای‌دم‌هستی‌از آن　　پردهٔ دیگر بر او بستی، بدان[1]

ونیز شاهدی دیگر از سعدی:

نیست برسعدی ازین واقعه ونیست عجب
گر غم فرقت او نیست‌کند هستان‌را[2]

۱ــ مثنوی، چاپ میرخانی، ج۳ ص۳۲۱ درقصه صدرجهان
۲ــ کلیات سعدی چاپ دکتر مظاهرمصفا که‌الحق چاپ نادرونفیسی‌است ص۶۶۵.

***

واگر خواسته‌باشیم ازلقاهای خاص سعدی سخن بگوئیم،حرف به‌درازا می‌کشد منجمله الف‌های ممال ویاء مجهول‌شدهٔ عجیبش که‌در غزل هیچ‌لطفی هم ندارد ومخصوصاً درغزل، منجمله قافیه‌کردن‌عتاب به‌صورت ممال عتیب و حجاب به‌صورت حجیب و حساب به صورت حسیب با فریب وشکیب وشعیب! درغزلی که در همان صفحهٔ مذکور درحاشیهٔ قبلی (۶۶۵) از آن چاپ آمده و درحرف «ز» قافیه‌کردن جهیز (ممال جهاز) و احتریز! (ممال احتراز) و حجیز (حجاز) با مشکبیز و خیز وگریز، آن‌هم درغزل[1] که خیلی توی ذوق می‌زند آن‌هم ازکسی که خداوند غزل است و اورا استاد درجه اول غزل می‌شمارند، ببینید چه ذوقی خواهد داشت که درکلام عشق و دلدادگی و غنا وغزل آنجا کـه از باد مشکبیز سخن است مثلاً قـافیه‌اش را احتریز ببینید به‌جای احتراز؟!

بد نیست اینجا به بعضی دیگر از لقاهای سعدی اشاره‌مختصری بکنیم مثلاً درغزل‌زیبائی با مطلع:

خوشا و خرما وقت حبیبان　　به بوی صبح و بانگ عندلیبان

ملاحظه بفرمائید چند فقرهٔ عطا و لقائی دارد، می‌فرماید:

سزای دشمنان این بس که بینند　　حبیبان روی در روی‌حبیبان

۱ــ کلیات سعدی همان‌چاپ ص ۴۸۱

که‌درین بیت واضح‌است که «را» حذف شده است یعنی بایستی گفته شده باشد حبیبان‌را روی در روی حبیبان ـ و هم درین غزل کلمهٔ مهجور عربی «ذئب»را به‌حکم قافیه به‌جای کلمهٔ مصطلح ورایج‌فارسی «گرگ» می‌آورد، آن‌هم باتلفظ «ذیب»، تازه بگذریم از معنی بیت که پند عجیب و حیرت‌آوری است:

چو دانی کز تو چوپانی نیاید رها کن گوسفندان را به‌ذیبان!

ولی‌به‌هرحال اگرمی‌خواهی ازین غزل سعدی لذت ببری، ناچار باید این‌گونه‌لقاهای اورا هم برخود هموار کنی‌وهکذاغزل‌خوش‌طرح و خوش‌آهنگ متناسبند و موزون، حرکات دلفریبت[1] ـ که پر است از همان الف‌های ممال شده:

متناسبند و موزون، حرکات دلفریبت
متوجه است با ما، سخنان بی‌حسیبت

که درین غزل چهاربیت با این‌نوع قوافی حسیب به‌جای‌حساب که مخصوصاً درمطلع غزلی که مصرع اولش به‌آن خوبی شروع‌شده، توی ذوق می‌زند، عتیب به‌جای عتاب دربیت دوم، رکیب‌به‌جای‌رکاب، حجیب به‌جای حجاب، اما سعدی معجزه‌کار است در سخن و می‌گوید من همینم که می‌بینید، آن همه معجزات بی‌نظیر درگلستان و بوستان و

۱ـ ایضاً ص ۳۵۳

غزل‌ها و قصاید و قطعات وغیره دارم، چارتائی هم ازین‌طور پسندهاو اختیـارها دارم، نمی‌خواهید نخوانید، به سلامت. عطاهای من آنهـا ولقاهای‌من اینهاست. اگر نمی‌خواهید به‌قول خودم عطایم را به لقایم ببخشید یا نبخشید.

حالا این‌قوافی ممال که چیزی نیست حضرت شیخ‌اجل‌ماگاهی بعضی بی مبالاتی‌ها داردکـه حیرت‌انگیز است منجمله دوسه بیت را بااین ترك‌اولی که اشاره خواهم کرد،یعنی آوردن «ز» بعدازکلمهٔ «گو» فعل‌امر از گفتن، ازین‌قرار:

دهن، گو، ز ناگفتنی‌ها نخست
بشوی، آنگه از خوردنی‌ها به شست[1]

و ایضاً در بوستان:

پسر کو میان قلندر نشست
پدر گو زخیرش فروشوی دست[2]

و ازین دومورد بدتر درمطلع غزل:

۱ــ ایضاً ص ۳۵۳.

۲ــ به‌ترتیب صفحات ۲۹۲و۲۹۸ــ ازهمان چاپ کلیات سعدی.

هر که با یار آشنا شد، گو زخود بیگانه باش
تکیه بر هستی مکن، در نیستی مردانه باش[۱]

که این بی‌مبالاتی‌ها از استاد بزرگی چون سعدی شگفت است وحال آنکه با اندك پس و پیش کردن کلمات غالباً این‌طورعیب‌ها وترك اولی‌ها، قابل پرهیزاست منجمله دربیت اول می‌توانست بگوید، خیلی هم آسان بود این تغییر:

ز ناگفتنی‌ها، دهن گو، نخست
بشوی، آنگه از خوردنی‌ها، بهشست

یا دربیت دوم بدین‌گونه می‌شد ازین ترك‌اولی پرهیز کرد:

پسر کو میان قلندر نشست
ز خیزش پدر، گو، فرو شوی دست

بله به‌همین‌سادگی! اما کیست که درمیان آن‌همه معجزات بی‌نظیر و بحقیقت در اوج اعلاکه بوستان سعدی مشحون ازآنست (ودر زبان فارسی هیچ کلامی نداریم که در فصاحت و بلاغت به‌حد بوستان سعدی رسیده باشد درمیان‌تمامت‌کلیات سعدی نیز بوستان ازلحاظ بلاغت‌وهنر سخنوری دردرجهٔ اول از امتیاز است) این یك دو ترك اولی‌را، آن‌هم

۱ــ ایضاً ص ۷۹۰

قابل پرهیز که شاید هم سهو کاتبان و نـاقلان موجب آنست، به چیزی شمارد؟ با این‌همه اینها ازجمله لقاهای این بزرگ استاد است، هرکه عطای آن معجزات بی‌شمار را می‌خواهد، این لقاهارا نیز برمی‌تابد و تحمل می‌کند یا اصراری‌راکه سعدی در«مگسیات» دارد، کمتر جائی در شعری، غزلی، که قافیه سین ماقبل‌مفتوح دارد، سعدی توانسته است‌خود را از شرآلودگی «مگس» حفظ کند و این حال کمتر از «سگیات» بعضی شعرای قرن‌نهم به‌بعد نیست.

و هم سعدی است، تواناترین و زبان‌آورترین شاعر و سخنور فصیح وبلیغ فارسی، که درمجموعهٔ معجزاتش «بوستان» بعضی فقرات عطا لقائی دیگرداردوازآن‌جمله ترکیب طولانی « ز ره باز پس مانده» آنجاکه می‌فرماید:

ز ره باز پس مانده‌ای می‌گریست
که مسکین‌تر از من درین دشت کیست[1]

البته این ترکیب طولانی بدین صورت و درین مقام هیچ عیبی ندارد، سهل است که حسن وهنر هم هست، اما به‌زودی خواهیم رسید به‌موردی دیگر ازهمین ترکیب که درآن نقصی خفی خفته‌است، همو می‌فرماید، اندکی جلوتر ازآنجاکه گفتیم وگذشت:

۱ــ ایضاً چاپ دکتر مصفا ص۳۱۱.

توقف کنید، ای جوانان چست
که در کاروانند پیران سست
تو خوش خفته در هودج کاروان
مهار شتر در کف ساروان
چه‌هامون و کوهت، چه‌سنگ و رمال
ز ره بازپس‌ماندگان پرس‌حال[1]

از طولانی بودن ترکیب که بگذریم (زیرا این امر نفساً اگر عیب‌های دیگری در کار نباشد، چه عیب ذوقی وثقل و سنگینی کلام و چه غلط خلاف‌سماع‌وقیاس‌بودن وغیره) عیبی ندارد یعنی‌نفس‌طولانی بودن‌ترکیب اگر خالی ازعیوب دیگرباشد مورد اعتراض وانتقادنیست چنانکه درین مورد به خصوص کار خداوند بی‌رقیب سخن فارسی، سعدی جادو بیان، هیچ عیب وعلتی ندارد ـ گفتیم که سهل است حتی حسن وهنرهم دارد، زیبا و رسا ونو است درشاهد اول: ز ره باز پس مانده‌ای می‌گریست، کار سعدی خوب‌و به‌قاعده‌و به آئین ووافی به‌مقصود وبی‌نقص‌است، اما مسألهٔ عطالقائی ومحل‌خرده‌گیری درشاهد دوم‌است درنقل ما که می‌فرماید:

ز ره بازپس‌ماندگان پرس‌حال.

درین مصرع عیب مخفی کوچکی وجود داردکه از نظرهٔ اولی

۱ــ ایضاً ص ۳۱۰.

شاید پنهان می‌ماند و می‌گریزد، فقط آدم اهل و آشنا ودقیق پس‌از دقت وباریک‌بینی متوجه می‌گرددکه این مصرع یك «از» (یا مخففش «ز») کم‌دارد، یعنی بزرگ استادما بایدگفته باشد:

از «ز ره باز پس‌ماندگان» پرس حال شاهد اول را ازین جهت نقل‌کردیم که نقص شاهد دوم زودتر آشکار شود چون مجموعهٔ کلمات «از ره باز پس‌ماندگان» اصل ترکیب را تشکیل می‌دهد نه«ره بازپس مانده». به‌جای‌علامت‌جمع درآخرترکیب، بگذاریم جماعت، گروه، مردم، تا بهتر متوجه شویم که می‌خواسته‌است بفرماید:

«ازمردم ز ره بازپس مانده» پرس که حال چیست؟

ومی‌بینیدکه درین عبارت بایستی دو «از» باشد و حال‌آنکه در کلام سعدی یکی بیش نیست!

حالا که قضیه‌خوب‌روشن شدمی‌گوئیم‌همان‌کلام راکه‌شمس‌قیس پس‌از خرده‌گرفتن برانوری گفت یعنی این استاد البته صد البته درآن حد هست که به‌دلخواه خود در سخن و اسالیب‌آن و حتی دستور آن تصرف کند وکسی‌را بر وی‌جای چون وچرا کردن‌نیست، بلکه‌درچنین موارد به‌وی اقتدا توان‌کرد و اصلاً در ترکیب‌های طولانی مثل‌اینکه حذف بعضی ازحروف اضافه و ربط معمول و متداول است و اگر بر عکس این حال باشد، ترکیب از ذوق می‌افتد چنانکه مثلا برای‌همین حذف‌حرف «از» ترکیب «مردم‌گریز» بهترین شاهداست چون‌دراصل و حاق مطلب ترکیب باید رساننده این‌معنی «از مردم‌گریزنده» باشد ولی حرف «از» را حذف می‌کنند که ترکیب پرطولانی‌نباشد وبه‌جای آن می‌گویند «مردم‌گریز» که همان معنی‌راکمابیش با وجودآن حذف

ونقص، می‌رساند ودرخصوص کار سعدی نیز چنین جواب و استدلالی توان داشت، جز آنکه از شمس قیس نقل کردیم و این خرده‌گیری بـر سعدی ومتذکر آن نقص ترکیب شدن نظیر خرده‌ای است که ناقدی بر این مصرع صائب تبریزی گـرفته است کـه گفته بود: «عیبی به‌عیب خود نرسیدن نمی‌رسد» که‌آن ناقدگفته است وحق‌هم دارد که این مصرع یك «به» کم دارد یعنی صائب بایدگفته باشد مثلاً: هیچ عیبی به‌این عیب که «به عیب خود نرسیدن» باشد، نمی‌رسد و مصرع صائب یك « به »کم دارد!

اما پس‌ازهمهٔ حرف‌ها وبحث ونقل‌ها، سعدی وصائب می‌گویند: ما همینیم که می‌بینید، لقای ما این‌ست، هرکه این لقارا نمی‌خواهد،از عطاهای ما محروم خواهد ماند وخود داند، به‌سلامت.

به‌هر حال مقصود من خرده‌گیری براستادان و خداوندان سخن نیست. استغفرالله. واین حرف‌را هم شنیده‌ام که خرده بربزرگان‌گرفتن خطاست ونیز این حرف راکه هرکه به بزرگی خرده‌گیرد که بزرگی خودرا نشان دهد، خردی و بی‌خردی خود را نشان داده است، بلکـه می‌خواهم بگویم که هرکسی، هر بزرگی برای خـود خصوصیاتی، ویژگی‌هائی داردکه بایدآنهارا شناخت ودر مقام خود به‌جای آورد و پذیرفت. نیمایوشیج نیز ازین قاعدهٔ‌کلی مستثنی نیست، او نیز لقاهائی دارد وعطاهائی. اگر عطای اورا می‌خواهیم باید لقاهایش را نیز پذیرا شویم وخوانندهٔ شعر او مختارست‌که لقایش‌را به‌عطایش یـا بالعکس عطایش‌را به‌لقایش‌ببخشد، همین والسلام، واما نامهٔ نه‌تمام! هنوزخیلی درین زمینه حرف وبلکه حرف‌ها داریم‌که به‌مرور به‌آنها می‌پردازیم.

تازه این حذف ونقص که ازسعدی نقل کردیم خیلی پوشیده‌وقابل دفاع واستدلال‌بود که کردیم و گذشت. سعدی بزرگ‌ما القاها وحذفهای عجیب‌تر و حتی گاه عجیب و غریب دارد. مثلا می‌فرماید، آن‌هم در مطلع غزلی:

هر که سودای تو دارد، چه غم از هر که جهانش
نگران تو چه اندیشه ز بیم دگرانش[1]

به‌جای اینکه بگوید: «چه‌غم ازهرکه‌درجهانش» که تازه این‌هم‌باز کلی حذف ونقص دارد یعنی مای خواننده باید از عبارت «چه‌غم‌ازهر که جهانش» این معنی را دریابیم و درآوریم: «اورا چه غم از هر که در جهان‌ست» یا به‌ترتیبی که او به‌ضرورت وزن وقافیه‌گفته است: «چه‌غم از هر که درجهانست، اورا» ومی‌بینیم به‌وضوح که ازگفتهٔ سعدی ، تـا آنچه مراد او بوده است وخواننده باید دریابد، چقدرفاصله وکم‌وزیاد وجود دارد ویا در این بیت حذف حرف «در»:

گفت ترسم بقا وفا نکند ورنه هرسال گل دمدبستان![2]

مگر آنکه دمد فعل‌لازم‌را به‌معنای دماند متعدی بگیریم، یافرض کنیم که دمد هم به‌معنی‌لازم وهم به‌معنی متعدی به‌کارمی‌رود ویابجای

۱ــ ایضاً چاپ مذکور ص ۴۸۸.

۲ــ ایضاً همان مأخذ ص ۶۶۵.

دهد دراصل دهد بوده‌است و... در همهٔ اینها حرف‌است!
ویا درین بیت:

اگر مانند رخسارت گلی در بوستانستی
زمین‌را از کمالیت شرف برآسمانستی[۱]

که‌گذشته از اینکه اسلوب جمله‌بندی خیلی قدمائی‌تر از زمان سعدی ، و بیشتر مناسب زمان رودکی و فرخی‌سیستانی‌ست تا عصر سعدی که از اوج‌های غزل‌فارسی درصورت و معناست، واضح است که‌خود «کمال»مصدری‌کامل‌است ولی سعدی به‌ضرورت‌وزن با «ئیت »مصدری از آن «کمالیت» ساخته‌است که‌آنرا کامل‌تر کند ولی از اسلوب دوراست و خوشایند نیست، خاصه درغزل وبالاخص درمطلع غزل ویا آنجا که فرموده است:

از عجایب‌های عالم سی و دو چیز عجیب
جمع می‌بینم عیان در روی او من بی‌حجیب[۲]

که خود این‌مجموعه ازعجایب‌هاگرفته تا سی و دو وتاحجیب، خود سی‌وسومین عجیب بی‌حجیب این مطلع غزل است. قدمای‌قدیم و اقدم البته در قطعه و قصیده از این‌گونه جمع‌ها و«عجایب‌ها» ـ مثل

۱ــ و ایضاً ص۷۲۲.
۲ــ و ایضاً ص ۵۷۷.

«مر ترا معجزات‌های قوی است» که فرخی‌سیستانی دارد ـ بسیار دارند که انگار جمع‌های عربی‌را به‌عنوان جمع به‌رسمیت نمی‌شناخته‌اند و از مقولهٔ «تفریس» احیاناً دوباره جمع‌های عربی را به فارسی جمع می‌بسته‌اند، ولی درغزل، آن‌هم در غزل سعدی این کارسخت ناخوشایند است که‌درمطلع غزلی بگوید: ازعجایب‌های‌عالم سی‌ودوچیزعجیب... الخ تا بی‌حجیب!

و دیگر ازحذف‌های سعدی که فقرهٔ دیگری است ازلقاهای او، درین بیت بسیار مشهورست:

برگ درختان سبز، در نظر هوشیار
هر ورقش دفتری است، معرفت کردگار

یا چنانکه ضمن غزلی آمده است:

برگ درختان سبز، پیش خداوند هوش
هرورقش دفتری‌است معرفت کردگار[1]

که از لحاظ بحث‌ما فرقی نمی‌کند مقصودم حذفی است که در مصرع‌دوم بیت صورت گرفته است وبه‌چند وجه می‌توان مورد حذف را متذکر شد ونشان‌داد، یا: هرورقش دفتری‌است، درمعرفت کردگار، باید باشد ویا: هرورقش دفتری‌است معرفت کردگاررا، که در واقع را

۱ـ ایضاً ازهمان مأخذ ص ۶۶۹.

جانشین و به معنای در است اینجا و یا: هرورقش دفتری‌است از برای معرفت کردگار وازین قبیل.

درخصوص سعدی مخصوصاً ازین‌جهت بیشتر تفصیل می‌دهیم‌و درکارهای‌او دقیق‌می‌شویم که ازاو تواناتری درعرصهٔ سخنوری‌فارسی نداریم و گواه ما بوستان اوست، و حال او که ازین قرار باشد، حساب دیگران روشن است.

سعدی می‌گویدمن‌بجای ضمیرمشترك - خود و خویش‌وخویشتن- ضمیر شخصی‌خاص به‌کار می‌برم ومی‌گویم:

من آنم، ز پای اندر افتاده پیر
خدایا به‌فضل توام دست‌گیر[1]

بجای: به‌فضل خودم دست‌گیر. این‌لقا وشیوهٔ من‌است، شما چه می‌گوئید؟

به‌انتقادها و خرده‌گیری‌های شمس قیس در خصوص اساتید و از جمله انوری قبلا مکرراً اشاره کرده‌ایم و نیز اینکه در آخر گفته است، انصاف داده است که انوری را آن‌حد هست که به‌او اقتدا توان کرد، یعنی فی‌الواقع درمورد کاربزرگان و اساتید درجهٔ اولی ازقبیل انوری‌و سعدی و امثالهما، مسألهٔ خرده‌گیری درمیان نیست زیرا این بزرگان شأنشان اجل و ارفع ازین حرفهاست، اینان صاحبان، فرمانروایان، قانونگذاران، خداوندان زبان ملی ما هستند. خصوصیات اسالیب و

۱- ایضاً ص۳۴۸ متن وص ۵۱ مقدمه همان مأخذ.

سخنوری‌شان میزان ومعیار فصاحت وبلاغت ومحك بد وخوب وسره وناسرهٔ زبان‌فارسی است وراههائی که سپرده‌اند راههای اجازه واقتدا است. پس‌دقتی که‌در کارشان‌می کنیم‌برای کشف خصوصیات‌واجازات وجوازهاست، نه‌از مقولهٔ خرده‌گیری محض، وهمین‌هاست که‌من‌به‌آن «لقا» می‌گویم اگر به‌خاطری خطور کند کـه تو بوستان سعدی را معجز می‌شماری وبربعضی موارد ازدیگر شعرهای سعدی انگشت‌می‌گذاری، جواب این است که از بوستان هم مطالبی دریـن زمینه نقل کردیم و اینجا باز هم نمونه‌ای دیگر از حذف‌های سعدی در یکی از حکایـات بوستان که درمصرع آخر بیت‌سوم حرف اضافهٔ در یا بر را حذف کرده است در حکایت:

بزرگی جفاپیشه در حد غور
گرفتی خر روستائی به زور
الخ

و دهقانی

پسر را همی گفت، کای شاد بهـر
خـرت را مبر بـامدادان به شهر
کـه‌آن ناجوانمرد برگشته بخت
که تابوت بینم تنش، جای تخت
. . .

که یعنی: در تابوت، یا: بر تابوت، که دومی ارجح می‌نماید

و سعدی بدون این حرف اضافه بیت‌خود را «تمام» کرده است.

* * *

شعرا به‌مناسبت‌حاجاتی که داشته‌اند، انواع بلاهارا برسر کلمات نازل کرده‌اند، از کاهش و افزایش، تخفیف و تثقیل و تشدید وغیره وغیره وچون به‌قول معروف «امرای کلام»اند بر ایشان خرده نتوان گرفت.

از جمله گاهی بعضی تخفیف‌ها، مخفف کردنها، چنان کلمه را دگرگون کرده‌است که با شکل وصورت‌اصلی و اصیلش تفاوت‌براستی بسیار دارد مثلا کلمه یاترکیب «ناامید» که دراصل «نااومید» بوده‌است ابتدا «ناامید» وسپس«نومید»وحتی «نمید» شده است در یك دوبیت از سنائی که البته مکرر گفته‌ایم این لقای شاعر است، هرکه عطای او را می‌خواهد ازین‌گونه اداها ولقاهای اونیز نباید روی‌بگرداند. ازشواهد «نمید» شدن «نااومید» درشعر سنائی این دوبیت اوست:

ای جوانمرد، نکته‌ای بشنو — از عطای خدا نمید مشو
قهرش ادریس را نداده‌نوید — لطفش ابلیس‌رانکرده‌نمید[1]

* * *

۱ـ به‌نقل از براهین‌العجم سپهر، درمجهولات یائی ازباب ذال معجمه ـ دراین حاشیه از آن‌جهت شمارهٔ صفحهٔ کتاب ذکر نشده که کتاب چاپ شدهٔ سپهر به شیوهٔ خیلی قدیم‌ها شماره‌گذاری صفحات ندارد فقط در آخر هرصفحه درحاشیه کلمهٔ اول صفحهٔ بعد ذکر می‌شود، چنان که‌معهود بوده است.

از لقاهای فلکی شروانی قبلا چیزکی نقل کردیم و اینک نمونه‌ای دیگر که در آن «حال» به‌معنی درحال، فی‌الحال، در دم، روان، درزمان، فوراً، در ساعت وخلاصه قرینهٔ زود آمده‌است:

گر به‌تناسخ شوند، زنده به‌دوران تو
سام وجم اندرجهان، باحشم‌واحتشام[1]
حال کند جان‌نثار، برسر جام تو، جم
زود کند سر فدا، بر سم اسب توسام

* * *

حالا تو بگو ای وقوعی گوی، یا وقوع گو، آخر مگردوزخ هم آشامیدنی است؟ درکدام لغت نامه و دستوری چنین ترکیبی را جائز شمرده‌اند؟ این خلاف سنت وسابقه‌است، خلاف شیوهٔ ترکیب دراسالیب قدماست و ازین حرفها، اما «رند ابرمست دریاکش» گوشش به‌این حرفها بدهکار نیست و می‌گوید:

جدا از جنت وصل تو من آن دوزخ آشامم
کزآب چشمهٔ کوثر، دلم از تاب ننشیند[2]

۱ــ دیوان فلکی چاپ طاهری شهاب، تهران ــ ابن‌سینا، ۱۳۴۵ شمسی ص ۵۱.

۲ــ داعی اصفهانی پسرضمیری ــ مکتب وقوع تألیف استاد گلچین معانی چاپ بنیاد فرهنگ ایران، ص ۱۰۹

اینک از نوادر ترکیبات و تعبیرات عثمان‌مختاری نمونه‌ای بشنویم آب‌آهنین و آتشین سراب:

رفتم به راه غزنین بر آب‌آهنین
خفتم به حد کرمان در آتشین سراب[1]

که گویا ظاهراً مقصودش یخ‌بندان و گرمای فوق‌العاده بوده است.

وباز ازهمین استاد، درمورد فاصله‌انداختن بین‌عناصر جمله‌مثلاً فاصله بین «اگر» و «چه» ونظائر مواردی که در نیما هم هست و بسیار هم‌هست، عثمان‌مختاری گوید، در «هنرنامهٔ یمینی»:

ندمد هرگز، ار هوا، چه، لطیف
سنبل تازه از زمین کثیف[2]

به‌این‌معنی که «اگرچه هوا لطیف‌باشد،سنبل‌تازه از زمین کثیف، هرگز برنمی‌دمد»[3]

* * *

باری اگر شما شعر رودکی آدم‌الشعرا لقب و الحق بزرگترین

۱ــ دیوان عثمان مختاری به‌تصحیح بسیار تمام عیار استاد جلال‌همائی ص۶۶۴ و ص ۲۱.

۲ــ ایضاً همین مأخذ، قسمت‌هنرنامه‌یمینی ص۷۳۴ که به‌نظر استادمصحح همین صورت منقول درمتن صحیح‌است‌ونسخه بدل‌ها مردود.

۳ــ همین‌مأخذ همان صفحه، حاشیهٔ استاد همائی.

استاد از اقدم قدما را نمی‌پسندید، فردوسی باشید، خیام باشید وفلان‌و بهمان و آن‌چنانها شعر بگوئید، وگرنه رودکی آن‌همه شعرهـا دارد در انواع واقسام قوالب وکیفیت وکمیت‌های گوناگون و منجمله این‌شعر را هم دارد واین برمقتضای هرنوآغازی تواند بود ونظائراین، رودکی می‌گوید:

ملکا جشن مهرگان آمد — جشن‌شاهان‌وخسروان آمد
خزّ بجّای ملحم و خـرگاه — بدل بـاغ و بوستان آمد
مورد بجّای سوسن آمد باز — مـیّ بجّای ارغـوان آمد
توجوانمردودولت‌توجوان — میّ به بّخت توجوان آمد

شما هم اگر مثل شمس قیس این ابیات رودکی را نمی‌پسندید و اینها را موزون وبی‌نقص نمی‌پندارید و خوشتان نمی‌آید کـه بگوئید «می» (بروزن فعله) ومی‌خواهید که «می» چنانکه درلفظ شماست«می» (بر وزن فع) باشد، دقیقی شوید، فردوسی شوید وکه وکها و دیگر و دیگران‌ودرطریقت نیمائی هم‌ـ که به‌قول قائلی «رودکی‌طریقت‌نواست»ـ خواهند آمد، آنانکه خواهند آمد و باید بیایند، هنوز دیر نشده‌است اما این از لقاهای رودکی است، اگر نمی‌پسندید، شعر دیگران بسیاراست و راه خواندن و نخواندن باز، کسی اجباری نکرده است، اما رودکی در زمان خود زیسته است واین‌چنین‌هانیز گفته است، خواه شمس قیس‌ها را خوش آید، خواه نیاید.

گو اینکه من معتقدم رودکی اینطور شعرها را توأم بانوعی وزن

ترانگی، قولی و تصنیفی می‌خوانده‌است، اگر تمام مصرع‌های این ابیات دربحر خفیف درست جا نمی‌افتد و تشدیدهای «بی‌جا» لازم دارد، تا وزن این بحررا پر کند. ظاهراً دلیلش همان‌بوده‌است که‌رودکی چنگ‌زن با داستان‌هائی در موسیقی و خوشخوانی و نوازندگی که از او نقل کرده‌اند چاشنی این‌چنین اشعار خود اوزان موزیکی می کرده‌است و می‌خوانده (یا راوی‌او «مج» روایت می کرده است) واز همین جهت این اشعار جدا از اوزان موزیکی خودکوتاه وناقص به‌نظر می‌رسند و تشدیدهای شدید می‌طلبد. شاید چنین بوده است؟

اگر کسی خواستار آن باشد که به دنیای رنگا رنگ و پرشور و جذبهٔ معانی اقبال‌لاهوری راه یابد و از میکدهٔ پرجوش او و خم‌های، سرجوش خمخانه‌اش سرمست گردد، باید«قلق»ها و «شگرد»ها واشکال گوناگون و اقسام جنس‌ها و سرشته‌های سفالینه، گلینه، زرینه، وسیمینه و چونانه وچنینه صراحی‌ها وجام‌وساغرهای اورا هم بپذیرد، نه‌اینکه همیشه وهمه‌جا متوقع وچشم‌انتظار یك‌قسم از پیاله وپیمانه باشد که با آن مأنوس بوده است.

اقبال لاهوری می‌گوید «نوردن» بجای «نوردیدن» و «نوشتن» اگر نمی‌پسندی شعراورا مخوان، برو شعرهزاران‌نفرپارسی‌گوی‌هندی دیگررا بخوان که آثار ایشان در تذکره‌ها وسفینه‌ها وکتب و کتابخانه‌ها الی‌ماشاءالله‌فراوان‌است بله اقبال می‌گوید نوردن‌وحال آنکه‌می‌توانست نوشتن هم بگوید، ازلحاظ معنی و وزن کلمه‌هم عیب واشکالی نداشت اما او گفته:

چه‌خوش‌است‌زندگی‌را همه‌سوزوساز کردن
دل کوه و دشت و صحرا، به دمی گداز کردن[1]
ز قفس دری گشادن به فضای گلستانی
ره آسمان نوردن، به ستاره راز کردن

او می‌گوید «انلس» بجای «اندلس» نمی‌خواهی، مخوان وخود را از قطعهٔ بدیعی بلند ومعنائی متعالی و روحی‌حماسی وپرشورمحروم کن. اما «انلس» هم‌بجای «اندلس» باری تحفیفی، مخففی است و هیچ اشکالی‌هم ندارد، از «نمید» سنائی بجای «ناامید» غریب ترنیست و عجیب‌ترنیز نه، مخففی‌است‌ازیك نام‌مشهور که‌امروزه اسپانیامی‌گویند و اقبال لاهوری فرموده است وچه خوب:

طارق چو بر کنارهٔ انلس سفینه سوخت[2]
گفتند کار تو به نگاه خرد خطاست[3]
دوریم از سواد وطن، باز چون رسیم
ترك سبب ز روی شریعت کجا رواست

۱ــ گداز کردن‌هم بمعنی گداختن، گداخته، گدازه‌کردن است و خلاصه یعنی ذوب و آب کردن.

۲ــ نقل‌از تذکرهٔ شعرای‌پنجاب، تألیف خواجه‌عبدالرشید. چاپ کراچی اکتبر ۱۹۶۷ ص۵۹.

۳ــ طارق همان‌کاری‌را کرده است‌که پیش‌ازو سپهبد وهرز ایرانی کرده بود وداستان‌آن در تاریخ مشهور است.

خندید ودست‌خویش به‌شمشیر برد و گفت:

هر ملك ملك ماست، که ملك خدای ماست!

***

بعضی از کسانی که راجع به ادیب‌پیشاوری، نه‌برمبنای تحقیق و تعمق، بلکه از سر تقلید وتکرارگفتهٔ نامحقق این وآن، سخن گفته‌اند، شعرادیب را به‌کلی فاقد روح شعری و صرفاً مؤسس بربنیاد صنعت و ساختگری محض ادیبانه شمرده‌اند، نه بربنیاد عواطف و مواجید ذوق وطبع شاعرانه ازجمله مرحوم مهدی بامداد درکتاب نفیس رجال ایران درقرنهای ۱۲، ۱۳، ۱۴ (ج۱ ص۷۷) ولی این حکم دربارهٔ شعر ادیب پیشاوری به‌کلی مردود و نادرست است وعاری ازحقیقت و انصاف و دادگری درتحقیق. اتفاقاً برعکس ادیب‌پیشاوری در زمرهٔ شعرا وفضلای متأخر، ازجمله کسان نادری است که شعر ازسرحال و حس و هیجان گفته‌اند. او شور وشعور شاعری بسیار به‌قوت داشته است وهمچنین‌از فرهنگ وسیع وعمیق اسلامی برخوردار بوده است وتنها برای اینکه دیوانی به‌تقلید ترتیب داده باشد، شعر نگفته بلکه در درون داشته است وشور وگاه‌سوزنیز. وخلاصه‌درعصرما اوازجمله نادرگویندگانی‌است که شعر ازسر درد واحساس وتأمل سروده‌اند منتها مسأله قابل اشتباه و لغزشگاه بعضی نسنجیده‌گویان وگز نکرده پاره‌کنان اینست که اسلوب سخن و شیوهٔ بیان ادیب‌پیشاوری درشعر بسیار خاص ونادر وبه‌کلی‌دور از دسترس فهم وذوق وپسند عامهٔ اهـل فضل وادب است نه تنها عامهٔ مردم که هیچ حتی عامهٔ فضل‌وادب نیز به دشواری از سخن وشعر فائق

او سردرمی‌آورند و لذت می‌برند. شعر ادیب‌پیشاوری درست مصداق صدق این بیت جمال‌الدین اصفهانی است که در قصیدهٔ اخوانیهٔ کوتاهی گفته است، درمفصل تخلص از تشبیب وتغزل قصیده وگریز به ستایش دوستش رشیدالدین وطواط، که‌چه‌خوب هم گفته است‌خطاب‌به‌معشوق خویش:

وصل تو، چو شعر رشید دین است
کاو محرم هر ناسزا نباشد!

چون فهم ودریافت کلام ادیب الحق بسیار دشوارست‌وتعبیرات و استعارات وتشبیهات و اشارات‌او غیرمعمولی وبرتراز‌حدودمتعارف اشعار آسان‌یاب‌وساده‌واقع‌شده، یعنی هر کس‌هر کس‌به‌آسانی‌وسادگی، کلام او را درنمی‌یابند، برای بسیاری چنان تصوری پیش آمده است و نسنجیده و نا محقق حکمی کرده‌اند و دیگران هم کم‌کم به‌واگویه وتکرار، آن‌حکم واهی‌وبی‌اساس‌را از امور مسلم ومحقق پنداشته‌اند. برای شناخت وفهم هرسخنوری باید زبان واسالیب خاص‌اورا دانست و آنگاه داوری کرد. نظیر حال ادیب‌پیشاوری را در قدما خاقانی دارد که بسیار شاعر پرشور و حال وبا احساسی است که وقتی خواننده اهل و آشنا با زبانش مأنوس‌شد اورا شاعری‌فحل و نر وتوانا و درعین‌حال با شور و درد شاعرانه خواهد یافت اگرچه خاقانی به‌تعبیری درست و بجا «شاعری دیرآشنا»ست وخواننده کم‌حوصله وکم‌فرهنگ‌را به‌رودی به‌خود راه نمی‌دهد دشوارفهم وسرکش است.

در خصوص شعر ادیب پیشاوری مشهور است که شاگرد نزدیک و دمخور استاد و گردآورنده و طابع دیوانش علی‌عبدالرسولی ـ که خود از فضلا و ادبا وخوشنویسان عصر بوده‌است، وقتی ادیب درقصیده‌ای در وصف تفنگ دولول که بر دوش جنگندگان قیصرویلهم صدراعظم آلمان درجنگ اول‌جهانی تصور کرده بوده است، گفته بوده:

بر دوششان روز خطر ، مار دو اشکم کش پسر
شد شاه توران را پدر، خاقان چین زاخوالها

از استاد خود ادیب می‌پرسد که‌این‌شعررا چگونه شرح‌وتوضیح توان کرد وسرانجام به‌این نتیجه می‌رسد که یعنی تفنگ دولول، چون مار دوشکمداست و پسر این‌تفنگ که فشنگ باشد همنام پشنگ پدر افراسیاب شاه توران‌زمین است و خاقان چین‌هم از دائی‌های‌او چون باروت که قدرت فشنگ بستگی‌به‌آن دارد از اختراعات چینی‌هاست علی‌عبدالرسولی پس از دریافتن این‌شرح و توضیح به ادیب‌پیشاوری می‌گوید ای استاد این شعررا بااین توضیح دریک‌میلیون‌نفر مگریک‌نفر بفهمد! ادیب جواب می‌دهد که من برای همان یک‌نفر گفته‌ام که‌می‌فهمد، باآنها که نمی‌فهمند کاری ندارم! اغلاق و پیچیدگی در سخن آن‌هم تا این‌حد البته پسندیده نتواندبود ومن‌نمی‌خواهم‌ازین‌گونه تکلفات‌دفاع کنم وتازه این ازشعرهای خوب ادیب نیست اورا شعرهای خوب و روان وساده‌نیز هست که ازشور وحال شاعرانه برخوردار بلکه‌سرشار است، مثل این‌غزل بدیع ولطیف‌او که‌گفته است:

سحر به بوی نسیمت به مژده جان سپرم
اگر امان دهد امشب فراق تا سحرم
چو بگذری قدمی بر دوچشم من بگذار
قیاس کن که منت از شمار خاك درم
بکشت غمزهٔ خونریز تو مرا صد بار
من ازخیال لب جانفزات زنده‌ترم
گرفت عرصهٔ عالم جمال طلعت دوست
به‌هر کجا که روم آن جمال می‌نگرم
به رغم فلسفیان بشنو این دقیقه ز من
که غایبی تو و هرگز نرفتی از نظرم
اگر تو دعوی معجز عیان بخواهی کرد
یکی ز تربت من برگذر چودرگذرم
که سر زخاك برآرم چو شمع ودیگربار
به پیش روی تو پروانه‌وار جان‌سپرم
مرا اگر به چنین شور بسپرند به خاك
درون خاك ز شور درون کفن بدرم
بدان صفت که به‌موج اندرون رود کشتی
همی رود تن زارم در آب چشم ترم
چنان نهفتم در سینه داغ لاله رخی
که‌شد چوغنچه‌لبالب زخون‌دل‌جگرم

۱ــ دیوان ادیب پیشاوری ص ۱۶۴.

که ملاحظه می کنید کمابیش سعدی‌وار غزلی روان و به‌اسلوب است واز شور وحال‌وسوز درون‌نیز مایه‌ها دارد و از لطائف وظرائفی نیز، چنانکه در حد غزلی می گنجد، برخوردار است ازین‌دست اشعار نیز ادیب کم ندارد اما البته بیشترین وعمده‌ترین اشعار او (از مثنوی ده هزار بیتی بحرمتقارب او قیصرنامه گذشته که من جز تکه‌هائی از آنرا نخوانده وندیده‌ام تکه‌هائی که در امثال و حکم دهخدا نقل شده)قصاید اوست که اغلب همچنان است که گفتیم یعنی لقائی درشتناك و دشخوار دارد و دور از دسترس ذهن سادهٔ همگنان و مـن البته شیوهٔ ادیب را نمی‌پسندم که ازیك‌میلیون‌نفر برای فهم یك‌نفر شعرگفته شود، اما به‌هر حال این شمایل اوست واگـر کسی لطایف فرهنگ و دقایق وظرائف خیال اورا بخواهد، ناچار است که درشتناکی‌ها و دیریابی‌های او را نیـز تحمل کند چنانکـه خاقانی را نیز همین حکم است، والا فلا. از لطائف آثارادیب، غیراز بعضی قصائد وقطعات کوتاهش قطعهٔ اخوانیه‌ای فلسفی است که‌درجواب غزل فلسفی ودردآلود محمودغنی‌زاده تبریزی گفته است ودیگر قطعه‌ای است که در دیوانش باعنوان « در توصیف مجسمهٔ ونوس‌میلو، رب‌النوع حسن» آمده‌است وما این قسمت ازبحث خود را دربارهٔ عطا ولقای ادیب‌پیشاوری با ایـن قطعهٔ او حسن ختامی بخشیدیم، گفته است وچه خوب:

شکسته دست بتی دیده‌ام که گرش آزر
به‌عهدخویش بدیدی، شدی دو دستش‌سست[1]

۱ــ دیوان ادیب‌پیشاوری، با تحشیه و تصحیح علی‌عبدالرسولی چـاپ تهران ۱۳۱۲ شمـی ص۱۷۴.

به رخ بهـار و به بـالا بلند، کـز کشمر
درخت زرد هشتی بدیـن کمال نـرست
گلش گماند و بلبل بسر او سراید زند
به سرو ماند و قمری بر او بخواند است[1]
گشاد هر که بدو دیـده، از شگفتی گفت:
«بدین شکستگی ارزد به صدهزار درست»!

***

اصولا وقتی مسألهٔ پسندیدن و نپسندیدن مطرح می‌شود، بایـد توجه داشت که پیش‌از آن خیلی چیزهای‌دیگرطرح شده‌است و از جمله فهمیدن و نفهمیدن، دانستن و ندانستن و این به‌نظر من تاحدبسیارزیادی حرف درستی می‌نماید کـه می‌گویند انسان دشمن اگر نه جبهه‌گیر در مقابل چیزی است که آن‌را نمی‌داند و نمی‌فهمد یا نمی‌شناسد و از آن سردرنمی‌آورد و این امر کاملاً طبیعی هم هست و شاید بر می‌گردد به بقایای آن خصلت آدمی (و حیوانات هم) که طبعاً از مجهول ترس دارند.

ولی بگذارید حالا که صحبت از فهمیدن و نفهمیدن پیش آمده است این گفتهٔ مشهور «ابوتمام» شاعربزرگ وشهیر عرب‌را هم برای شما نقل کنم که‌او نیزمتهم به‌تعقیدکلام بود وسبك سخن دور ازدسترس فهم عامه داشت، گویند که باری به‌او گفتند که چرا آنچه تواندریافت و

۱ــ است از نام‌های اوستا کتاب مقدس حضرت زردشت است.

فهمید نگوئی؟گفت: چرا آنچه گفته شود نتوان دریافت وفهمید[۱]؟! و به‌نظرمن حرف کاملا درست وخوبی‌زده‌است‌وچه حاضرجواب‌هم!

بله امرفهمیدن و نفهمیدن، پسندیدن و نپسندیدن کلام شعرا و یا از جهت دیگر اگر بنگریم امر تعقید و سادگی سخن، امری‌ست فرع بسیاری ازامور دیگر، ومنجمله سطح فکر و دریافت خواننده، ذوق و سواد وبه‌اصطلاح «معلومات» دانسته‌ها وفرهنگ خواننده، دل دادن و ندادن، هم‌سنخی فکر وفراست و هوشمندی و کم‌هوشی و کودنی و سرانجام دشمنی ودوستداری، غرض‌ورزی وعناد و لجاج و همدلی و همراهی و بی‌غرضی وغیره وغیره.

مثلاً آذر بیقدلی بارها در تذکرهٔ خود دربارهٔ بعضی شعرا یعنی دربارهٔ بزرگان اصحاب سبک‌هندی حتی عباراتی ازین‌قبیل آورده‌است که: «به‌زعم فقیر یاکسی فهم‌معنی کلام ایشان ندارد، یاکلام‌ایشان‌معنی ندارد[۲]!» و این‌چنانکه اشاره کردیم غالباً،و بلکه همه‌جا درموردشعرائی است که به‌شیوهٔ معروف به هندی شعر گفته‌اند که آذر به شدت با آن شیوه مخالف بوده است وگویا از اغراض تذکره نویسی او در تألیف «آتشکده» یکی‌هم مخالفت ودشمنی صریح بااین شیوهٔ شعرسرائی بوده است. چون آذر یکی‌از علمداران‌سبك «بازگشت‌ادبی» بوده‌است.

۱ــ نقل به معنی ازکشکول شیخ بهائی چاپ قم، صفر ۱۳۷۹ قمری، ج۳ ص۵۴ ــ و اصل کلام شیخ بهائی اینست: کان ابوتمّام یعقّدکلامه، فقیل له: لم لاتقول مایفهم؟ فقال لم لانفهم مایقال: گفتندش ـ آخر چرا آنچه فهمیده شود نگوئی، گفت چرا آنچه گفته می‌شود نفهمیم؟

۲ــ آتشکده‌آذر، ج۲، ص۴۶۴، چاپ دکترحسن سادات‌ناصری.

این درست است که در اشعار خداوندان سبك هندی کلام معقد بسیاراست ونیز معیوب ونیز بی‌ذوقانه‌ونیز گاهی بی‌معنی‌هم وچه‌وچها، ولی آنچه مسلم‌است، ازفحوا وصریح کلام آذر درین‌قبیل‌موارد غرض خاص‌او ودشمنی ونفرت ویکدندگی وعدم سعهٔ صدر، به‌خوبی آشکار است، قضایا به‌این شوری‌شورهم که حضرات می‌گویند، نبوده است‌و نیست. وهمه‌را به‌یك‌چوب نباید راند. امروز نیز بسیاری از اهل ادب با شیوهٔ نیما وشعرنو، همین رفتار را دارند.

و حال آنکه آذر خـود در بسیاری موارد، چنانکه غزل‌هایش مخصوصاً گواهی‌می‌دهند، هنوزکمابیش‌تحت‌تأثیر بعضی وجوه شیوهٔ هندی است.

درست عکس این داوری را پیروان و دوستداران و خداوندان سبك‌هندی دارند، یعنی قطبی‌کاملا مخالف وروبروی قطب دیگر واین هردو امر طبیعی هست ونیست. مثلا «آزادبلگرامی» در تذکرهٔ «خزانهٔ عامره» از نمایندگـان قطب مخالف و متضـاد آذر صاحب آتشکده و همرایان اوست ومنجمله پس‌از نقل سرگذشت «انوری» ـ باآن‌قدرت کلام ورفعت شأن ونفاست اسلوب که اورا یکی‌از پیامبران زبان وشعر فارسی گردانیده است ـ در بارهٔ شعر او (و امثال او) می‌نویسد: دیوان انوری ازآغاز تاانجام به‌مطالعه... درآمد، مرغوب‌طبایع‌مردم‌این‌زمان (یعنی زمان خودآزاد بلگرامی مؤلف تذکره) اکثرغزل‌است وشعرقدما بیشتر قصیده، غزل به ندرت، آن‌هم بی‌مزه! ناگزیر (!) برخی ابیات قصیده از انوری به‌قلم می‌آید...[1]»

---

۱ ـ از مقدمه سعید نفیسی بر دیوان انوری‌ص۲۲.

می‌بینید که مولانا آزادبلگرامی استاد بزرگی چون انوری‌را چه آسوده داوری و رد و قبول می‌کند! جای انوری خالی که بـا اسلوب ممتازخود قطعه‌ای درکار مولانا کند، آن‌چنان که‌مولانا آزادحتی‌خواندن آن‌نتواند، چون‌دیگر اقران‌خویش. وبا دهن‌بی‌چاك وبست و هزل‌هتاك وهجای‌کذائی که معهود انوری است ـ چندانکه از هجو مادر خود نیز به‌قولی، ابا نداشته‌است ـ بگوید: مولانا! ما اگر نگهداشت خاطر تو واقران ترا نمی‌گوئیم فراخ‌است، باری تو مگوی ستبراست به‌درستی که راست‌گفته‌اند که گفته‌اند در مثل:

به مرده چون بدهی رو، کفن پلیدکند![1]

وحال آنکه‌انوری انصافاً درغزل هم آثار لطیف وبدیع ودلنشین کم ندارد به‌حدی‌که یکی از اقوی و اجلی کسانی که بیش از دیگران برسعدی در غزل تأثیر گـذارده‌اند. انوری است، آن وقت مولانا آزاد آن طور به تحقیف و تحقیر از غـزل انوری سخن می‌گوید، اینجا بی‌مناسبت‌نمی‌دانم که از غزل‌های انوری چندبیتی، نمونه‌را، نقل‌کنیم، تا دعوی قرین‌حجت و فیصله باشد وازجمله این غزل‌کوچك (غزلك) ساده و زیباکه‌گوئی سعدی است که غزل می‌گوید، از روانی ونزدیکی به‌زبان محاوره و گفت‌وگوازبس‌سادگی وبی‌تکلفی، ولی انوری است که‌گفته واز غزل‌های زمینی اوست که اغلب چنین دارد:

باز کی گیرم انـدر آغوشت　　کی بیارم به‌دست چون دوشت

۱ــ مثل، وگفته من از هجوی است.

هرگز آیا به‌خواب خواهم‌دید — یك شبی دیگر اندر آغوشت
تا بدیدم به زیـر حلقهٔ زلف — حلقهٔ گوش، بر بناگوشت
گشت یکبارگی دل ریشم — حلقه در گوش حلقهٔ گوشت

تمام غزل در نسخهٔ چاپ شادروان سعیدنفیسی‌واستادمدرس‌رضوی همین چهار بیت است و ازین جهت من آنرا غزلك خواندم و لاغیر و باز چند بیت دیگر از یك غزل خوب دیگر انوری که ساده وروان و بی‌تکلف است:

هر غم که ز عشق یار می‌بینم — از گـردش روزگـار می‌بینم
بی‌دادفلك‌از آنکه‌دی‌بوده‌ست — امـروز یکـی هـزار می‌بینم
تا شاخ زمانه کی گلی زاید — کاکنون همه زخم خار می‌بینم
در بند دمی که بی غمی باشم — بینی کـه چـه انتظار می‌بینم
گردون نه شمار با یکی دارد — نـام همه در شمار می‌بینم
بـا دهر مساز انوری ! کاری — کایـن کار نـه پایدار می‌بینم

می‌بینید که انصافاً بسیار ساده و روان و بلیغ است و از حال و حکایتی نیز خالی نه. آن وقت این‌گونه غزلهای انوری‌را آزاد بلگرامی که دیوانش را از آغاز تا انجام خوانده، بی‌مزه می‌یابد ؟! با آن همه بی‌مزگی‌ها که معهود سبك‌هندی است وبا آن‌پراکندگی مضامین ابیات که یکی از ری می‌گوید یکـی روم یکی بغداد، آن‌وقت چنین داوری نامنصفانه‌ای‌را شاهد می‌شویم. البته این پسند و نپسندیدن است وعلل

و دلایلش را گفتیم که یکی‌دو تا نیست و باری باچندبیت‌دیگر ازغزلهای انوری، این یادداشت را به‌پایان می‌برم، گویا از غزلهای مذکر اوست:

بدرود شب دوش که چون ماه برآمد
ناخوانده نگارم ز در حجره درآمد
زیر و زبر از غایت مستی و چو بنشست
مجلس همه از ولولهٔ زیر و زبر آمد
نقلم همه شد شکر و بادام، چو آن بت
باچشم چو بادام ولب چون شکر آمد
بودیم به‌هم در شده، با قامت‌موزون
قد قامت مؤذن ز قیامت بتر آمد
ما بی سر و سامان ز خرابی و زمانه
فریاد همی‌کرد که شبتان به سر آمد
شب روز شود بعد نسیم سحر و دوش
شد روز دلم شب، چونسیم سحر آمد

***

می گوید ــ مولانا جلال‌الدین‌محمد می گوید ــ که من این دانم که باده را به‌چوبدست و به‌جامه، کسی در عرب وعجم تشبیه و تعبیرنکرده است، همه‌گفته‌اند، مثلاً آب آتشین، خون دختر رز، آتش تر، آتش آبگون یا آب‌آتش درون، یاقوت‌تر، لعل مذاب و... چه‌وچه‌ها، اما من می‌گویم عصا و اطلس قبا، من چنینم، نمی‌خواهی، مرا مخوان، اگر می‌خواهی از دریای لطایف دنیای درون‌من سیراب‌شوی وبهره ببری،

با این تشبیه غیرعادی و دور از عرف و آشنائی خـویش، آشنا شو، یکباره خشمگین مشو که بابا، این دیگرچه می‌گوید، کی تاکنون باده را چنین وصف کرده است و ازین گونه گفته؟ اگرتو بسته وبردهٔ عادات خود نباشی، اگردل بدهی من گفته‌ام وبسیارهم‌خوش گفته‌ام، گوش کن:

صنما، از آنچه داری، بهل اندکی به ما ده
غم تو به توی ما را، تو به جرعه‌ای صفا ده
صنما ببین خزان را، بنگر برهنگان را
ز شراب همچو اطلس، به بـرهنگان قبا ده
به نظاره‌گه جـوانان، بنشسته‌اند و پیران
به می جوان تازه، دو سه پیر را عصا ده[1]

***

واز نظامی گنجوی می‌خوانیم، به‌اعتقاد وپسند من خیلی زشت و کریه تصور وتخیلی‌است، امالقای‌اوست، آن‌هم‌دریکی‌ازشاهکارهایش، آب‌تنی شیرین:

از آن زاغ سبك‌پر مانده پر داغ
جهان تاریك بروی، چون پرزاغ[2]
شده زاغ سیـه، باز سپیدش
درخت خار گشته مشك بیدش

---

۱ ـ غزلیات شمس‌تبریزی، چاپ صفی‌علیشاه، ص ۴۲۵-۴۲۴.
۲ ـ خسرو وشیرین نظامی‌گنجوی، چاپ اول مرحوم وحیددستگردی، ص ۸۵.

ز بیدش، گربه بید، انجیر کرده
سرشکش تخم بید انجیر خورده
خمیده بیدش از سودای خورشید
بلی رسم است چوگان کردن از بید
برآورد از جگر سوزنده آهی
که آتش در چو من مردم گیاهی!

از صحنه و «تابلو» آب‌تنی شیرین و تماشای پنهانی و برخورد ناگهانی خسرو است، چندلحظه پس از آب‌تنی شیرین است که خسرو ناظر آن بوده‌است ولی برای اینکه شیرین وحشت نکند، روی خود را سوی دیگر کرده که شیرین جامه بپوشد و شیرین در همین فرصت به‌چالاکی خود را پوشانده وبر اسب خود برجسته است وبه‌تاخت از آن خطرگاه خطیر به‌در جسته ورفته است. خسرو برمی‌گردد و می‌بیند جا تر است وپریزاد نیست و به‌روایت نظامی گنجوی «سالارسخنسرایان عراق» ازحسرت گریه‌می‌کند. وصف نظامی درین‌قسمت ازآن «شاهکار» الحق وصف مضحك وحتی مهوعی است، با تعبیرهای دور از ذهن و پرتکلف و بی‌مزه وتازه بگذریم از اینکه باید خواص فضلا برای هر بیتش چندسطری شرح‌بنویسند تا مردم خواننده (وحتی عامهٔ فضلانیز) مطلب‌رابفهمندومقصودرا دریابند وبااین‌همه تازه حاصل شرح‌وتفصیل بسیارکریه ورکیك است. مرحوم وحیددستگردی درحاشیهٔ این ابیات شرحی نوشته‌است بدین‌قرار:

«گربه بید ــ بیدمشك و انجیر به معنی سوراخ است رشتهٔ اشك

(را) که از چشمش (چشم خسرو درنتیجهٔ همان حسرت) سرازیر می‌شد، به‌شاخهٔ مشکبیدی تشبیه کرده که بید را سوراخ کندواز آن طرف‌وی(؟) بیرون آید. طریق پیوندگر به‌بید، به‌بید هم چنین است. یعنی از قامت چون بید خمیدهٔ وی‌گربه بید سرشك روزن گشوده، سر بیرون آورده و سرشکش هم تخم بید انجیرخورده به تلیین دچار بود» (!) تخم بید انجیر نوعی مسهل‌است بنا به‌شرحی که درهمین حاشیهٔ مرحوم وحید آمده‌است، ماحصل وصف نظامی درین‌مقام‌از آن «شاهکار» این‌می‌شود که نظامی ازگریه‌کردن‌شاهنشاه ساسانی خسروپرویز چنین‌تعبیرمی‌کند که اشکش از حسرت‌گریختن شیرین مسهل تخم بید انجیرخورده بود واز رهگذر همین تلیین یعنی لینت مزاج اشك خسرو، مدام «اجابت» می‌کرد وهی «می‌آمد»مقصود این‌است که درقبال بعضی شعرهای‌لطیف وتوصیفات بدیع که نظامی‌گنجوی درخمسهٔ‌گرانقدرخود دارد(ومتأسفانه غالباً شرح و تفسیرهای طولانی‌هم لازم دارد) چنین اوصافی‌نیز هست که بنا به‌شرح پرشورترین ستاینده ومدافع نظامی ونخستین ناشرخمسهٔ او به‌وجهی آبرومندوبالنسبه معتبر وخوب، اشك‌ریختن خسروپرویزرا به‌مسهل خوردن - (آن‌هم ملین ومسهل تخم بید انجیر! کماهر) - چشم اشکبار وسرشك نگونساراو تشبیه وتوصیف کرده است. اما به‌هرحال نظائراینها ودر توصیف تکلف به‌خرج‌دادن غالباً جزء خصال‌هنر نظامی است‌هرکه می‌خواهدخمسهٔ نظامی را بخواند،بایدتقبل وتحمل این‌طور تکلفات وگاه رکاکت‌هارا نیز بکند.

بعضی می‌گویند شعرنیمایوشیج معقد وبغرنج است ودیر دریافته می‌شود و دور از دسترس ذهن سادهٔ عامهٔ مردم است. بله گاهی چنین

است، این درست اما هرگز تعقیدش ازین‌گونه نیست که هرمصرعی ده سطرشرح وتفسیرو روشنگری بخواهد و فهمش مستلزم دانستن ـ مثلاـ جذر اصم وحرکات برجهای ثوروعقرب وقضایا وموضوعات واوصافی ازین‌قبیل بوده‌باشد چنانکه انوری گفته‌است وهرکس دربارهٔ شعرانوری حرف زده احیاناً متذکر این‌معنی هم شده است که‌گوید:

گر ثور چو عقرب نشدی ناقص ویك چشم
بر قبضهٔ شمشیر نشاندی دبران را

و نیزگوید:

بر جای عطارد بنشاند قلم تـو
گر در سر منقار کشد جذر اصم را

یا دانستن اینکه تخم بید انجیر نوعی مسهل است وگر به‌بید یا بیدمشك‌را به‌بید چگونه پیوند می‌زنند، ویـا مستلزم اطلاع از قوانین خسوف و کسوف وظل ومخروط ظل وغیره، چنانکه هم انوری‌گوید:

ماه‌از آسیب‌سقفش‌ار پس‌ازین نگـذرد بر سپهر معـذور است
که زمخروط ظل او همه‌سال خائف‌است‌ازخسوف‌ورنجوراست

اگرهم تعقید درشعر نیما هست، تعقیدی در نحوهٔ تعبیر است و بعضی خصوصیات لفظی‌محلی‌مازندرانی که فضا ومحیط زندگی‌اصلی و اصیل نیما بوده‌است وهرساله پناهگاه ومرجع وملجأ روح وسازندهٔ

روحیهٔ او و طبیعی است که طبیعت و اشیاء و الفاظ مردم آن محیط و خصوصیات آن فضا در شعر نیما سایه روشن‌هائی سیر وبه‌قوت افکنده باشد وتازه این‌گونه تعقیدات و ابهامات وخصوصیات لفظی وبیانی‌او مآلاً باز عقده‌ها وفروبستگی‌ها وابهامات وگره وگرایشهای‌شعری است نه‌عقده وگره مطالب و مسأله‌های «علمی» وفنی و مصالح وعناصری‌که ربطی به‌شعرندارد ودرین‌موارد نیما ، مشکلش‌باچندکلمهٔ‌توضیح‌لغوی، یا معادل‌یابی، آسان وحل می‌شود وپس‌از انس وآشنائی با اسالیب و گشودن عقده‌های لفظی ومعنوی‌که درشعر نیما این‌طور موارد چندانی هم‌نیست، تازه بازهم سرانجام به‌شعر می‌رسیم. نه به یك معنی دور از عالم شعرمثل قاعده جذر اصم و ظل و مخروطش یا تخم بید انجیر و خاصیت پزشکی آن وانگهی گفتیم که ایـن فروبستگی‌ها در شعر نیما چندان‌شمول وعمومی‌هم ندارد، سهل‌است‌که درصدی بسیاراندك‌دارد، گهگاه به‌چنین حال وحکایت‌ها برمی‌خوریم و به‌ندرت چنین هنجارها می‌بینیم، مابقی شعرپاك وصافی است.

نه مثل خاقانی و انوری و نظامی وبعضی‌دیگر که فی‌المثل‌دربارهٔ خاقانی گفته‌اند «با اینکـه اصولاً معانی وافکار خاقانی ساده ومتعارف است، طوری درپیچاپیچ الفاظ غریب وترکیبات نامأنوس محدودشده که فهم اکثرآن دچار تعذر واشکال گردیده واحتیاج به‌شرح وتوضیح پیدا کرده‌است. عبدالوهاب حسینی ، درمقدمهٔ شرحی که‌بردیوان‌خاقانی نوشته است، ازقول عرفی شیرازی اظهار داشته‌است که برحسب اعتقاد او بیش‌از پانصد بیت از اشعار خاقانی دارای مفهوم روشن‌ومعنی محصل

نیست!»[۱] عین‌عبارت عبدالوهاب‌حسینی ازقول عرفی در بـارهٔ خاقانی چنان‌که درمقدمهٔ کلیات خاقانی به‌تصحیح آقای دکتر ضیاءالدین سجادی آمده، چنین است:

«در کلیات او (خاقانی) که مظهر جزئیات است تخمیناً دربانصد بیت زیاده، احتمال معنی را راه نیست!»[۲]

البته، این داوری دربارهٔ خاقانی دور ازانصاف است وانصاف‌آن است‌که استادگرانقدر فقید ادب فـارسی بدیع‌الزمان فروزانفر پس از اشاره به‌همین رأی ونظر عرفی، در مـورد خاقانی بیان داشته است، در «سخن و سخنوران» جلددوم درشرح حال ونقد ونقل بعضی آثار خاقانی نوشته است:

«بعضی متقدمان پنداشته‌اندکه بیش‌از پانصدبیت از ابیات استاد دارای معنی محصل نیست و این سخن بیرون از انصاف‌ست، چه‌بعداز آشنائی به‌لهجه وطرزتعبیر او ـ که در ادراك مقصود هرنویسنده وشاعر به‌دست‌آوردن آن ضروری است ـ معلوم می‌گردد که هیچ‌بیت بی‌معنی نمی‌باشد ولی‌هم به‌قضیت انصاف بایدگفت رنج خوانندگان‌در ادراك مقاصداو، با نتیجه‌ای که پس از غور و دقت ومراجعه به‌شروح حاصل می‌کنند، برابر نیست وازین روی همهٔ خوانندگـان راآن لذت‌که از تفکردرابیات حافظ ومولوی دست می‌دهد، درمطالعهٔ دیوان خاقانی‌میسر نمی‌گردد و گویا به‌همین نظراست که استاد حقیقت‌جوی شرق، مولوی

۱ــ تحول شعرفارسی، زین‌العابدین مؤتمن، چاپ‌اول، ص۱۴۴.

۲ــ دیوان اشعار خاقانی، به‌تصحیح دکتر سجادی، مقدمه ص۵۴.

منطق‌الطیر خاقانی را به‌صدا وانعکاس صوت تشبیه کرده است»[1]

وآن‌وقت استاد بزرگ وفقید ما در خصوص این تشبیه مولوی حاشیه‌ای‌دارد که برای تمامت دریافت مطلب‌مورد بحث‌ضروری‌است، ازین‌قرار:

«خاقانی، درچند مورد سخن خودرا منطق‌الطیر می‌نامد و (گویا مرادش آنست که فهم آن‌را سلیمانی باید وآن‌درعدم‌است) درقصیده‌ای گوید:

ز خاقانی این منطق‌الطیر بشنو که به ز او معانی‌سرائی نیابی

و:

ملك منطق‌الطیر طیار داند ز ژاژ مطین که طیان نماید

و مولوی در آخر جزو دوم مثنوی ـ صفحهٔ ۱۸۹ از چاپ علاءالدوله ـ فرماید:

منطق‌الطیران خاقانی صداست منطق‌الطیر سلیمانی کجاست

و به قرینهٔ منطق‌الطیرسلیمانی که بنا به‌تعریف خود مولوی بیان معانی‌بروفق استعداد وبه تناسب حال مستمع می‌باشد، توان‌گفت‌غرض از تشبیه منطق‌الطیر خاقانی به‌صدا، توجه‌به‌اکفاء خود وی‌وعدم‌انطباق

۱ــ سخن و سخنوران بدیع‌الزمان فروزانفر، جلد دوم، چاپ‌دوم، تهران‌ـ خوارزمی، ص۶۱۶.

آن بر افق جمهور مستمعان است. چه در این صورت از حیث عدم انتفاع به حکم اغلب، به صدا شبیه خـواهد بود و ابیات مولوی در تعریف منطق الطیر سلیمانی چنین است:

منطق الطیـر سلیمانـی، بیـا — بانگ هر مرغی که آید، می‌سرا
چون به مرغانت فرستاده‌ست حق — لحن هر مرغی بدادستت سبق
مرغ جبری را زبان جبر گو — مرغ پرا شکسته را از صبر گو
مرغ صابر را تو خوش دار و معاف — مرغ عنقارا بخوان اوصاف قاف
مر کبوتر را حذر فرما ز باز — باز را از حلم گوی و احتراز
کبك جنگی را بیاموزان توصلح — مرخروسان را بگو اشراط صبح
همچنین می‌رو زهدهد تاعقاب — ره نما، والله اعلم بالصواب» [۱]

***

با نقل این شاهد از مولانا از مصرع «مرغ پرا شکسته را ازصبر گو» متداعی و منتقل شدم به آنکه نیما از اغلب اجازات و امکاناتی که در اختیار قدما بوده است، درشعرش استفاده کرده است منجمله مثلاً ساکن کردن متحرکی (یا متحرك کردن ساکنی) از حروف کلمات و یا افزودن حرفی (مثلاً همزه‌ای) در ابتدای کلمات که شکل و ضبطهـای قدیم‌تر را به‌یاد می‌آورد مثل «اسپیدار» کردن «سپیدار» و یا حتی افزودن «مر» درماقبل مفعول صریح، یامشدد کردن نامشددی و بی‌تشدید آوردن مشددی و ازین قبیل اجازات و اختیارات که شاعران قدیم به‌ضرورت از آنها استفاده می‌کردند و استنادشان به‌حاجت وضرورت بود و گاه نیز

۲ــ انتهی حاشیه منقول ازسخن وسخنوران، ازهمان مأخذ وهمان صفحه

به‌عبارت مشهور «یجوز للشاعر مالایجوز لغیره» (برای شاعران جائز است چیزهائی که غیر شاعر را جایز نیست).

از نمونه‌های ساکن کردن متحرك درشعر نیما قطعهٔ «درجوار سخت سر» دارد:

آی دریای بزرگ! ای در دل‌تو مستتر
تیرگی‌های نگاه مانده‌ای دور از مقر
از رهی بگریخته، سوی رهی باز آمده
پهنه‌ور دریا! که‌چون‌من‌دلت‌ناساز آمده[1]

که «دلت» را به ضرورت وزن ناچاریم «دِلْتْ» بخوانیم و فتحه حرف لام‌را ساکن‌گردانیم و این‌طور کارها در او به‌نظرم از بقایای تأثیرات زمانی باشدکه نیما بدقول خودش درشیوهٔ خراسانی کارك‌هائی تمرینی می‌کرده است البته حاجت وضرورت واقعی‌هم به‌جای وقوت خودش باقی‌که علت اصلی است.

ویا «اسپیدار» آوردن به‌جای «سپیدار» در شعر «مادری‌وپسری»:

کس ندارد خبر از هیچکسی.
شب دراز است و بیابان تاریك
پیش دیوار یکی قلعه خراب،

۱ــ شهرشب و شهر صبح ــ مجموعهٔ شعر نیما از انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۴۶، ص ۱۲.

ماه سرد و غمگین،
خرد می گردد در نقشهٔ آب
زیر چند اسپیدار
شکل‌ها می گذرند.[۱]

که چنانکه می‌بینیم، امکان این نیست که از این ضرورت شانه خالی کنیم، وحال آنکه درمورد بعضی ازین گونه ضرورتهادرنزدبعضی ازقدما، با اندك تأملی و پس‌وپیش کردن کلمات، گاه امکان این هست که ازکاربرد ضرورتی کلمه فی‌المثل «اشکسته» آوردن «شکسته» پرهیز کنیم منجمله درین بیت حضرت خداوندگار مولانا جلال‌الدین که قبلا در شاهدی از حاشیه‌ای نقل کرده‌ایم و از همان‌جا متداعی ومنتقل‌به‌این مطلب راجع به راه و رسم نیما در ضرورت‌ها شدیم، آنجا که مولانا فرموده است:

منطق‌الطیر سلیمانی بیا — بانگ هرمرغی که‌آیدمی‌سرا...
مرغ‌جبری‌را زبان‌جبر گو — مرغ پر اشکسته را از صبر گو

که در بیت آخیر می‌شد باکمی پیش و پس کردن کلمات ازین ضرورت پرهیز کرد و گفت:

مرغ جبری را زبان جبر گو — پر شکسته مرغ‌را از صبر گو

۱ــ همین مأخذ ص ۱۷.

البته اگر اصراری درین نبوده باشد که درچند مصرع قرینه‌دراین تکه مثنوی که پیشتر نقل کردیم، مصرع‌هارا با «مرغ» شروع کنیم و نیز اگر این اشکسته آوردن شکسته به‌راستی از مقولهٔ ضرورت‌هابوده‌باشد، نه امری از مقولهٔ ویژگی لهجهٔ شهرها و مردم شهرها.

وحال آنکه درمصرع ضرورت‌زدهٔ نیما نمی‌شود «اسپیدار»رامثلا «سپیدار» کرد.

و نمونهٔ دیگر از ساکن کردن متحرك، در شعر نیما:

... باز می گوید آن حرف نخست:

«آی، آمد پدرش!

همهٔ جانش شتاب

به‌هوای پسرش[1]»

که به‌ضرورت وزن ناچار شده است حرکت فتحه «نون» را در «جانش» بدل به‌سکون گرداند و «جانش» بگوید.

وشاهد بی‌تشدید آوردن مشدد، قلاده بجای قلاده، دراین مصرع «پادشاه فتح» :

و صداهای قلاده‌های گردن‌های محرومان[2]

رقص لغزان شکستن را می آغازد،...

البته ضبط قوامیس عرب قلاده بر وزن و سجع اراده است اما فارسی زبانان امروز قلاده بر وزن و سجع اراده هم گویند و من در شهرهای قدمایی خود هردو را دارند.

۱ــ مجموعهٔ شهرشب، شهرصبح، قطعه «مادری و پسری» ص ۲۵ــچاپ مذکور.

۲ــ ایضاً همین مأخذ ص ۵۵.

و سکون دیگر متحرك:

ماه هم از طرف پنجره نرم
بسته برچهره معصومش نگاه[۱]

وبازازنیماتحفیف «ابریشم» که‌به‌ضرورت‌وزن «بریشم» گردیده:

در زیر درخت‌های بالارفته،
از دود، بریشم
در پیش هزار سایه شیدا رفته[۲]

وهم ازاو درهمین قطعهٔ مشددآوردن غیرمشدد یعنی «دم»به‌معنی نفس را به ضرورت وزن «دم» با تشدید آورده:

تا آنکه شبی سیاه رو را،
سازد به فریب خود سیه‌تر
با دم پر از سمومش، آن بیگانه
آلودهٔ خود بدارد او را
بر تیرگی سحر بیاویزد
تا تیرگی از برش
نگریزد[۳]

۱ــ ایضاً شب قورق ص۷۶.
۲ــ شهرشب، شهر صبح ــ امید پلید ص۸۶.
۳ــ ایضاً ص ۸۸.

در ذیل این چند نمونـه از اسالیب قدمائی در آثار نیمایوشیج، اکنون جا دارد وبی‌مناسبت نمی‌نماید که بپردازیم به‌نقل نمونه‌هائی‌از شیوه‌وشگردهائی که در اشعار نیما بکرات و مرات نظیر دارد، یاقرینه همانند و می‌توان بعضی ازآنهارا از بدعتها وبعضی‌را از بدایع سبك و هنجار سخنسرائی این شاعر شمرد. البته در نقل این نمونه‌ها ادعای استقصا وتمامت نداریم، بلکه عجالةً به‌بعضی ازآن‌شگردهامی‌پردازیم که درخلال آثار و اشعار او بیشتر به‌چشم می‌خورد، آن‌هم چندتائی از هر کدام، ونه به‌تمامی و استقصا که فرصت بیشتر می‌خواهـد و احیاناً استقصا درین قبیل موارد لزومی‌هم ندارد از هر کدام چند نمونه کافی است و تازه این‌ها تمام این‌طور وهمیشگی نیست چندتائی است و در فصول مختلف این کتاب، جا بجا به‌طور پـراکنده نیز به این مقصود پرداخته‌ایم، اما چون فصل عطا ولقا بیشتر جای چنین بحث ونقل‌های فنی و دستوری دارد درین فصل طبعاً ماهم بیشتر به‌این مقصد ومقصود توجه نشان می‌دهیم، چنانکه در آغازهای این فصل بعضی نمونه‌ها را آوردیم مثل«دم‌که» و «جاکه» ونظائرآن که‌لابد اگر این فصل‌رابه‌درستی ازآغاز خوانده‌باشید بحث‌وگپ‌مارا درین‌خصوص ازنظر گذرانده‌اید. آخرین شاهد این زمینه:

تا زمان، کاوای طناز خروس خانهٔ همسایه‌ام، مسکین...

از شعر «پادشاه فتح» بود.

درین شاهد، آنجا مورد شهادت ما «زمان،که» بود، که گفتیم نیما

درین‌طور موارد حذفی می‌کند و «زمان، که» را به‌معنا و بجای «آن‌زمان که» می‌توان گرفت ویا بجا و معنای «زمانی‌که»، اما حالا ازین‌شاهدبه‌مطلب ومورد شهادتی دیگر می‌خواهیم توجه کنیم و خواننده را توجه دهیم یعنی فاصله انداختن بین صفت و موصوف کـه درین مصرع موصوف همسایه است وصفت مسکین و بین این‌دو فاصله می‌اندازد نیما، واین‌هم از شگردهائی است که در آثارش نظائرفراوان دارد وبه‌نظرمن ازبدایع اوست، چندان بدعتی هـم محسوب نمی‌شود، یعنی بدعت به معنای ناخوبش ودر آثار قدما هم شاید نظیر داشته باشد ولی‌من یادم‌نمی‌آید دیده باشم و نیما درین خصوص تأکید و اصراری دارد، کمتر شعری‌از اشعار اخیر او می‌توان یافت که این خاصه در آن نباشد. گاه این‌فاصله بین موصوف وصفت کم و کوتاه است وگاه بیش و بلند، اکنون چند شاهدازین‌قسم‌کارهای او نقل می‌کنم، تاهمهٔ جهات و جوانب‌موضوع روشن‌گردد و برخواننده میانه حال هم اگر حوصلهٔ خواندن این قبیل مطالب فنی ونقد وبررسی دستوری واسلوبی را داشته باشد نیز چیزی پوشیده نماند. مثلا از شعر «روی‌بندرگاه» او:

چشم در راه شبی، مانند امشب بود، بارانی[1]

که خیلی هم‌ساده وهم زیباست، بلاغتی بلیغ‌را متضمن است و ازین ساده‌تر دیگر چه می‌خواهید که یعنی: «چشم در راه شبی‌بارانی، مانند امشب بود» گاه این فاصله عبارتی است مثل آنچه‌گذشت (یعنی

۱ــ از کتاب شهرشب، شهر صبح، ص ۲۸.

«مانند امشب بود») وگاه فقط یك‌ضمیر، ضمیر متصل بیشتر (گاهی‌نیز منفصل) فاصله می‌افتد بین صفت و موصوف و همیشه صفت را بعد از موصوف ـ وهمان فاصله ـ می‌آورد وهمین به‌لطف این‌اسلوب‌بدیع‌وی می‌افزاید، مثل:

با تنش، گرم، بیابان دراز

و بهتر است این‌طور بنویسیم که مقصود معلوم‌تر، یعنی‌واضح‌تر شود:

با تن‌اش گرم، بیابان دراز
مرده را ماند، درگورش، تنگ
به دل سوختهٔ من ماند
به تن‌ام خسته ،که می‌سوزد از هیبت تب
هست شب، آری شب.[۱]

و نیز نمونهٔ دیگر و این یکی باز با فاصلهٔ بیشتر بین صفت و موصوف:

چشم این ازرق،
چه گشاده است به من، وحشت‌بار
وای برمن، من زار.[۲]

۱ــ نمونه‌هائی از شعر نیما یوشیج، به انتخاب سیروس‌طاهباز، تهران، انتشارات جیبی، ۱۳۵۲شمسی، ص ۱۱۳ــ۱۱۲.

۲ــ ایضاً نمونه‌ها، طاهباز، از منظومهٔ مانلی ، ص. ۲۵.

و دیگری همچنین اما در یك مصرع وبا فاصلهٔ اندك، یك ضمیر متصل، شین:

تیز پروازی، به سنگین خواب روزانش، زمستانی[۱]

و اغلب درین طور موارد، این شگرد خاص نیما (که بعد از او دیگران هم پیروی از آن کرده‌اند، مثل احمدشاملو، خودمن، م.آزاد و دیگر و دیگران) بدیع‌تر وبهتر می‌افتد که فاصلهٔ یك ضمیرمتصل باشد، مثل بعضی نمونه‌ها که نقل کردم و این یکی نیز ازمانلی:

در دل این شب تاریك، نگهبانم کیست؟
آنچه درمان مرا دارد، در کارم چیست؟
با کفم، خالی از رزق، خدایا، چه مرا
سوی این سرکش دریا آورد؟[۲]

و ببینید صفت دراین مصرع (مصرع سوم از شاهدی که درذیل خواهم آورد) با همان مؤخر و با فاصلهٔ یك ضمیرآمدن، چقدر دلنشین وشاخص و بدیع افتاده است (وازنا اسم کوهی است):

وازنا، پیدا نیست

۱ــ کتاب «شعرمن» از انتشارات جوانه، تهران ۱۳۴۵ شمسی، قطعه خواب زمستانی، ص ۲۳.
۲ــ ایضاً نمونه‌هائی، طاهباز، مانلی، ص۲۶.

من دلم سخت گرفته است ازین
میهمانخانهٔ مهمانکش روزش تاریك[1]

گاه این صفت یا صفت مانند ممکن است عبارتی باشد درچند کلمه و گاه فاصلهٔ بین موصوف و صفت فقط جـدا شدن دو مصرع از همدیگر باشد،درین شاهدی که نقل می کنیم اولی «رنجهای خلق» موصوف و «با جانشان در کین» صفت است و دومی «آن جهانخواره» موصوف و «آدمی را دشمن دیرین» صفت آن:

بادپایان رنجهای خلق را، با جانشان در کین[2]
و «را» جانشین کسرهٔ اضافهٔ موصوف به صفت، و:

خلق می گویند: اما آن جهانخواره
آدمی را دشمن دیرین، جهان را خورد یکسر[3]

تا اینجا ضمیرهای فاصله مفرد بود، نمونه‌ای هم با ضمیر متصل جمع(شان) و فاصلهٔ بین صفت و موصوف آن چنانی بیاوریم، تا همه اقسام این شیرینکاری نیما را شاهد باشیم:

در حساب روزگارانی

۱ــ ایضاً نمونه‌ها، شعر برف، ص ۱۲۱.
۲ــ مرغ آمین، ص ۴۳.
۳ــ ایضاً مرغ آمین، ص ۴۳.

کز بره زیرکان و پیش‌بینان‌را به‌لبخند تمسخر دورمی کردند
و به‌پاس خدمت و سودایشان، تاریك
چشمه‌های روشنائی کور می کردند[۱]

و نیز:

با کجی آورده‌هاشان، شوم
با کجی آورده‌هاشان، زشت[۲]

یك نمونهٔ دیگر و نادر ازین قسم می آوریم ونقل شواهد آن‌را به پایان می‌رسانیم و نادر از آن جهت که درین نمونه فاصلهٔ یك ضمیر منفصل است ازین قرار:

او با لطیفهٔ نگه صبح خند خود
کز آن هزار نقش گشوده‌ست
وز خون ما، سیاه، گرفته‌ست رنگ
براین صحیفه خط دگرسان،
تحریر می کند[۳]

خب گمان می کنم ازین‌دست شواهد بسنده‌مان‌باشد، حالا به‌مطلبی دیگر ازشیوه وشگردهای خاص نیما بپردازیم و توضیح وروشنگری کنیم.

۱ــ ایضاً مرغ آمین، ص۴۸.
۲ــ ایضاً مرغ آمین، ص ۴۹.
۳ــ ایضاً ــ ناقوس، ص ۸۸.

مقصودم نوعی ترکیب فاعلی است که با «آرای» دارد و من یادم نمی‌آید نظیرش را جای دیگر دیده باشم ولی هیچ بعید نیست که مثل بسیاری از این اتکاها بر «یادم نمی‌آید، یادم نیست»ها، نقیض آن احیاناً در آثار قدما و فی‌المثل کسانی چون خاقانی یا نظامی و دیگر و دیگران پیدا شود، ازین‌جهت من به‌قید قطع و یقین نگفتم و امکان تردید و تحقیق را نفی و رد و سدنکردم، ممکن است دیگری عین یا نظیر این ترکیب را جائی دیده باشد که مرا خشنود خواهد کرد اگر جائی باری بنویسد و نشان دهد که چیست و کجا. اکنون بگذارید چند شاهد که بعضی از آنها بسیار مشهور هم هست از آثار نیما نقل کنم تا مقصود و مطالبم روشن‌تر شود و مدلل و مستند به‌مدارك و اسنادی که دارم، درین نمونه‌ها نیز مثل آنچه گذشت ادعای استقصا و تمامت ندارم، فقط ازچندشعر نیما چند نمونه که مقصود مرا در برداشت یادداشت کرده‌ام و اینك اینجانقل می‌کنم، حتماً شواهد دیگری‌هم ازین‌دست در آثار دیگر نیما سراغ توان گرفت و اما به‌نظرمن مشهورترین و نازکانه‌ترین نمونه ازین نوع ترکیب‌فاعلی با «آرای» اینست که درشعر «مهتاب» او خوانده‌ایم:

نازك‌آرای تن و ساق گلی،
که به‌جانش کشتم؛
و به جان دادمش آب،
ای دریغا، به‌برم می‌شکند[1]

۱ــ شعر مهتاب نیما یا بدقولی «می‌تراودمهتاب» که اولین مصرع این شعراست و بعضی نام شعر اختیارکرده‌اند.

شاهد دیگر نظیر این ترکیب «روشن‌آرای» است همچنانکه در ترکیب «نازک آرای» می‌توانستیم توضیح کنیم که یعنی «به نازکی آراینده» یا «به نازکی و نازکانه آرایش‌کننده» تن و ساق گلی ... الخ. درین یکی هم می‌توانیم گفت یعنی «به‌روشنی آراینده» یا «روشن آراینده و روشنگرانه و زیوربخش» و ازین قبیل:

گرم‌شد از دم نواگر او
سردی‌آور شب زمستانی
کرد افشای رازهای مگو
روشن‌آرای‌صبح نورانی[1]

واین‌را هم بگویم که درخواندن این‌ترکیب‌هم‌می‌توانیم‌تمامت ترکیب را بی‌آنکه به‌کلمهٔ بعدی اضافه‌کنیم بخوانیم یعنی «ی» را در «نازک‌آرای وروشن‌آرای» ساکن‌گردانیم و هم می‌توانیم ـ و این بهتر است و خود نیما هم چنین می‌خواند ـ که «ی»را به‌کلمهٔ بعد اضافه کنیم وکسره دهیم یعنی جهان‌را به‌روشنی‌آراینده صبح نورانی «صبح نورانی‌که جهان‌را به‌روشنی‌آرایش می‌کند.

نیما گاه این ترکیب‌را به‌صورت جمع نیز می‌آورد مثل شاهد بعدی «دوزخ‌آرایان» که خالی از غرابتی هم نیست، می‌گوید:

آن بخیلان، تعزیت پایان
صحنهٔ تشویش‌شب‌را، دوزخ آریان[2]

۱ـ خروس می‌خواند، نمونه‌های طاهباز، ص۱۰۷.

۲ـ کتاب شهرشب و شهرصبح، از انتشارات مروارید، ۱۳۴۵ شمسی، تهران، شعرپادشاه فتح، ص ۵۷.

یعنی چنانچون دوزخ و به بدی جهنم آرایش دهندگان، بر آرایندگان و سازندگان صحنهٔ تشویش شب، جهنمی سازان صحنهٔ تشویش آور شب‌ها.

یك نمونهٔ دیگر هم ازین دست ترکیب ظاهراً خاص نقل می کنیم که این هم اگرچه بی‌غرابتی نیست اما مثل نمونهٔ قبلی رسا و بلیغ است و وافی به‌مقصود:

لیك با طبع خموش اوست،
چشم باش زندگانی‌ها.
سردی‌آرای درون‌گرم او، با بالهایش ناروان رمزی‌ست
از زمان‌های روانی‌ها[1]

گرچه این تکه بیش‌وکم خالی از تعقیدی نیست ولی با اندك تأمل ودقت مقصودگوینده ازتمام‌این‌چند مصرع معلوم وروشن‌می گردد ولی درخصوص مطلب مورد بحث‌ما، ترکیب «سردی‌آرای» که اشکالی درکار نیست مضافاً به اینکه این شاهد می‌رساند که اضافه‌کردن «ی» به کلمهٔ بعدی ترجیح‌دارد براضافه نکردن چون اینجا به‌حکم وزن حتماً بایستی اضافه‌کنیم «ی» را درترکیب «دوزخ‌آرای» به «درون‌گرم‌او»و باری‌شواهد دیگری‌هم که چنین ترکیبی با «آرای» داشته باشد،در آثار نیما هم ازاین دست است زیرا این یکی‌از بدایع وتعابیر و ترکیبات اوست وخاص او، ظاهراً وقید ظاهراً برای‌آنست که اگردر آثار قدماهم

۱ــ کتاب شعرمن، قطعهٔ «خواب‌زمستانی»، ص ۲۵.

پیداشد، ما قطع ویقینی نکرده باشیم که خلاف آن ثابت شود، چنانکه بعداً خواهیم رسید به‌موردی نظیر این مطلب که بجای خود توضیح خواهم کرد. درصفت‌های مضاف و جانشین اسم.

و دیگر از شیوه وشگردهای ظاهراً خاص نیما آوردن «هرچه» در مواردی خاص است که مقصود ومعنای شامل و گسترده آنرا باذکر نمونه‌ها و شواهد بهتر و روشن‌تر می‌توان دریافت، پس بهتر است به‌نقل چند نمونه از آن موارد بپردازیم و ضمن آنها مطلب را توضیح کنیم، ابتدا بگذاریم این نمونهٔ روشن وروشنگر را بخوانیم، می‌گوید:

یادم از روزی سیه می‌آید و جای نموری؛
در میان جنگل بسیار دوری.
آخر فصل زمستان بود و یکسر هر کجا در زیرباران بود
مثل اینکه هر چه، کز کرده به‌جائی
برنمی‌آید صدائی.[1]

می‌بینید که مطلب کاملاً روشن وبیان ساده‌است. منتها چون این تعبیر دربسیاری موارد از شعرهای نیما آمده‌است و همه‌جا یك حال و هنجار دارد، آنرا از ویژگی‌های لفظی و صوری شعر او برشمردم، چنانکه در مصرع قبل آمده است «هرکجا» و مطلب واضح است که می‌گوید هرکجا ـ مثلاً ـ نگاه می‌کردی، یکسره درزیر باران بود و «هرچه» وجود داشت، همه‌چیز، هرچها می‌دیدی، گوئی درگوشه‌ای،

۱ـ مجموعهٔ «شعرمن» قطعهٔ «یاد»، ص ۹۵.

جائی، کز کرده، به‌خود اندر خزیده جمع نشسته بود وصدائی ازچیزی برنمی‌آمد و باز نمونهٔ دیگر برای روشنگری بیشتر:

هرچه، با رنگ تجلی، رنگ در پیکر می‌افزاید.
می‌گریزد شب،
صبح می‌آید[1]

می‌بینید که‌اینجا نیز « هرچه » واضحاًبه‌معنای«همه چیز، همه‌چی و هرچها»ست و باز شاهدی دیگر، از شعری دیگـر از «کار شب‌پا» منظومهٔ بلند و شاهکار:

می‌رود شب‌پا، آن‌گونه که‌گوئی به‌خیال
می‌رود او، نه به پا.
کرده در راه‌گلو بغض گره.
هرچه، می‌گردد با او، از جا.
هرچه، هرچیز که هست از بر او،
همچنان گوری دنیاش می‌آید به‌نظر
و آسمان سنگ لحد، برسر او.[2]

شاید به خاطری خطور کند که آخر مگر« هرچه» هم عبارت یا

۱ــ آخرین مصرعهای شعر بلند و شاهکار ارجمند « مرغ‌آمین» است ــ مرغ‌آمین درمجموعهٔ شعرمن، ص۳۸.
۲ــ نمونه‌های طاهباز، کار شب‌پا، ص ۱۰۲.

کلمه یا ترکیب دشوار و معقدی است که توضیح لازم داشته باشد؟ به یك نظر و از یك دیدگاه شاید نه، ولی از یك لحاظ می‌گویم آری چون این نوع کاربرد « هرچه » را نیما در همین حال و هنجار مکـرر دارد، از ویژگی‌های اسلوب او، گوشهٔ کوچکی است و بنابراین انگشت نهادن براو، و توجه کردن به چند وچون کاربردهای او، بیشتر و بهتر شناختن اورا متضمن است و من هم مخصوصاً درین فصل عطا ولقا به خصوصیات لفظی و ویژگی‌های سبك و اسلوب او و مسائل نقدفنی ودستوری کارهای او توجه دارم وازین لحاظ حتی درچنین موارد جزئی هم می‌ایستم، دقیق می‌نگرم و خوانندهٔ خود را به‌دقت توجه می‌دهم. خود « هرچه » مهم نیست، فقط نوع کاربرد نیما وموارد خاصی که همه‌جا به‌یك اسلوب در اشعار خود می‌آورد، درخور توجه است ولاغیر، پس تأمـل کن، تأمل کردنی و دریاب چه می‌گویم، دریافتنی.

و اما این دو شاهد بی‌ندرتی نیست، هر یك حالتی خاص دارد، نخست این:

لیکن چه گریستن، چه طوفان
خاموش شبی‌ست، هرچه تنهاست[1]

و دوم این:

جاده خالی‌ست، فسرده‌ست امرود
هرچه، می‌پژمرد از رنج دراز[2]

۱ــ ایضاً، ص ۱۱۰.

۲ــ ایضاً، ص ۱۲۶، قطعهٔ درفروبند.

این دو شاهد را مخصوصاً در آخر شواهد نقل کردم که ندرت محسوس و غیرقابل توصیف آنها شاخص باشد و حالا می‌رویم به‌نوعی دیگر از تعبیر و ترکیب عبارتی که نیما می‌کند با حرف ربط یا اضافهٔ «به» که پیش‌از دیگر عناصر عبارت می‌آورد. این‌قسم یا نظیر آنرا به‌نظرم من در آثار دیگران هم دیده باشم، چنین به خاطرم می‌آید که جائی یادداشت نیز کرده‌باشم عجالتاً شواهد نیمائی را که دم دستم‌است از فیش‌های خود نقل می‌کنم، بعدها اگر یادداشت راجع به‌دیگران‌را هم پیدا کردم ضمیمه خواهم کرد، نمونه‌ای ازین‌تعبیررا در شعرمشهور «مهتاب» او می‌توانیم دید ومن ابتدا همین شاهدرا نقل می‌کنم و بعد توضیحی اگر لازم دانستم خواهم‌نوشت واگر شواهد خود روشن‌بود که فبها، و اما درین ترکیب عبارتی «به» حرف‌ربط یا اضافه را ابتدا می‌آورد بعد چنانکه قبلاً اشاره کردم عناصر دیگررا، ازین‌قرار:

صبح می‌خواهد از من
کزمبارك دم او آورم این قوم بجان باخته را بلکه خبر،
در جگر خاری لیکن
از ره این سفرم می‌شکند

شاهد ما «بجان‌باخته» است که عبارتی است که مجموعاً صفت «قوم» واقع شده‌است. بر این ترکیب یا عبارت ترکیبی که صفت‌واقع شده از آن‌جهت انگشت‌گذاردم، که دیدم نظائر این تعبیر وترکیب در جاهای دیگر و اشعار دیگر نیما هم با شکل و شمایلی نظیر همین‌حال

دیده می‌شود وبنابراین ازویژگی‌های فنی ولفظی کارهای نیما وازمقولهٔ همین فصل «عطا و لقا» تواند بود یعنی از «لقاهای» ظاهراً ویژهٔ این شاعر. پس توجه‌کردن ما به‌آن و نظائرش بی‌جا و بی‌مورد نخواهد بود و اما شاهد دیگرکه در اینجا هم ترکیب با همان حرف «به» است ومجموعاً صفت:

خواب می‌بیند، چه‌خوابی، دلگزای اورا
که به نوك آلوده، مرغی، زشت
جوش آن داردکه برگیرد زجای او را [۱]

درین ترکیب صفتی با حرف «به» عبارت مشهور بیهقی را در تاریخش همه خوانده‌ایم که می‌تواند از سوابق این کار نیما باشد اگر چه نه عین‌آن. بیهقی دارد وگویا دیگران هم دارند«به‌دست وپای‌مردن» برای حالت ترس.

و یا مثلاً نظیر «بجان‌باخته» و به‌عین و همانند آن «بجان مرده» در این مصرع:

چه سخن باید با خلق بجان مرده مرا
(مانلی ـ ص ۸۲)

واز «کار شب‌پا» نمونه‌های طاهباز، ص ۹۵:

۱ــ نمونه‌های طاهباز، خواب‌زمستانی، ص۳۷.

خواب آلوده، به‌چشمان خسته

و نیز: بجان شوریده:

او ز رفت آمدن موج به‌جان شوریده

(مانلی، نمونه‌های طاهباز، ص۲۶)

و نیز: قرمز به‌چشم:

قرمز به‌چشم، شعلهٔ خردی

خط می‌کشد به‌زیر دو چشم درشت شب

(فقنوس، نمونه‌ها، ص۵۱)

و باز شاهدی دیگرهم ازین نوع صفت مرکب با حرف «به»:

نیست دیگر سرموئی به ره این افق گمشده نور

شب، دریده به دو چشم، آن مطرود

در سیاهی نگاهش همه غرق

می‌مکد آب دهانش از کین

می‌نشیند به کمین.[1]

نیما نوعی دیگر از ترکیب با «به» دارد که عین آنچه گذشت نیست، ولی اندك شباهتی به آن دارد، مگرفرض کنیم (درشاهدی که نقل می‌کنیم) جملهٔ «می‌لرزد او به‌تن» مجموعاً صفت موصوفی باشد:

۱ــ مجموعهٔ شعرمن، جوانه، قطعه‌کیناً شب، ص ۶۲.

از پای تا بهسر همه می‌لرزد او به‌تن[۱]

گرچه توان گفت این‌هم می‌تواند مثلاً «لرزان به تن» باشد اما این‌حال کمابیش باشواهد قبلی فرق‌دارد، اینجا جمله‌ای است که‌صفت واقع شده. اما آنجاها عبارت ترکیبی یا ترکیب عبارتی بود وبین‌این دو اندك فرقی هست که اهل دقت به‌آن توجه توانند کرد.

و اینك بپردازیم به یکی دیگر از لطائف وبدایع بیانی نیما که در شعرش مکرراً دیده می‌شود و شواهـدگوناگون دارد و بر خلاف تصور اولیهٔ من که دربحث باخرده‌گیری چنین پنداری داشتم (واو این لطف بیانی نیما را جای خرده گیری می‌دانست وبراو می‌تاخت وبرای دفاع از نیما من مدتی درآثار پیشینیان در جست‌وجوی نمونه ونظیری برای این قسم از تعبیرات نیمائی، اینجا وآنجاگشتم و سرانجام‌توفیق یافتم که چندین وچند شاهد درآثار قدیم نظیرآن‌کار وبیان بدیع پیدا کنم، که بعدها متروك مانده است، بنابراین) نیما را احیاکننده ومجدد آن‌قسم توان شناخت که یك شیوه وشگرد زیبا و بدیع بیانی متروك قدما را احیا وتجدید کرده است، وقتی به نقل شواهـد پرداختیم قضیه روشن خواهدگردید.

ابتدا، اینك یك نمونه، ازقطعهٔ «یاد» نیما ، که درآن‌گفته است:

تاگذارم‌گوشه‌ای از قلب خود را اندر آنجا
تا از آنجا گوشه‌ای از دلربای خلوت غمناك روزی را

۱ــ نمونه‌های طاهباز ـ مرغ مجسمه، ص ۶۵.

آورم با خود[۱]

شاهد مقصود من «دلربای‌خلوت»... است و باز نمونه‌ای دیگر:

واندر آرام سرای شهر نوتعمیر خود پویا،
از نگاه زیر چشم خود
با تو این حرف دگر هر لحظه می‌گوید...[۲]

که چنانکه واضح است درین قطعه «آرام‌سرای شهر نـو تعمیر خود» به‌معنی آرامش،آرامی‌سرای... است: یعنی‌صفت‌را جانشین‌اسم (مصدر، اسم مصدر) کرده است ودر حالت اضافه، مضاف به‌موصوف گردانیده است.

باز شاهدی دیگر:

و خراب آید در آوار غریو لعنت بیدار محرومان[۳]

که یعنی لعنت بیداری‌محرومان. و بعد از اینها به‌شواهد روشن‌تر هم می‌رسیم.

و باز شاهدی دیگر، هم ازین مقوله:

۱ــ کتاب شعر من ـ قطعهٔ یاد ص ۹۶.
۲ــ کتاب شهرشب، شهرصبح، پادشاه فتح، ص۵۵.
۳ــ مرغ آمین ـ شعرمن، جوانه ـ ص۳۶.

در بسیط خطهٔ آرام، می‌خوانند خروس از دور.
می‌شکافد جرم دیوار سحرگاهان.
وز بر آن سرد دوداندودهٔ خاموش،
هرچه، با رنگ تجلی، رنگ در پیکر می‌افزاید.
می‌گریزد شب،
صبح می‌آید.[۱]

که‌درین شاهد نیز همان حالت وهنجارحاکم‌است «سرد»صفت است‌ومضاف اما بجای سردی آمده است واگر صفت بعدی‌را هم‌ازین دست بگیریم، به‌معنای دوداندودگی خاموش توان‌گفت. وشاهدی‌دیگر از همین شیوهٔ تعبیر:

در دلاویز سرای سینه‌اش برپاست غوغاها[۲]

که همچنان صفت دلاویز مضاف است بـه سرای‌سینه وهمچنین دیگرملاحظات که قبلاً به‌آنها اشاره کرده‌ایم. وباز نمونه‌ای دیگر، در اینجا مقصود واضح‌تر می‌گردد:

تنها بجاست بر سر سنگی
بر جای او

۱ــ ایضاً کتاب شعر من، انتشارات جوانه، ۱۳۴۵ شمسی، تهران، شعر «مرغ آمین»، ص۳۸.
۲ــ کتاب شهرشب، شهرصبح، قطعه پادشاه فتح، ص ۵۴.

اندوهناك شب[1]

که اندوهناك صفت است و مضاف به‌شب، صفت مضاف به‌اسم که یعنی اندوهناکی شب غمی را که درشب نهفته است، نیما درین قطعه متجسم می‌دیده است.

شاهد دیگری از همین شعر یادداشت کرده‌ام که به‌نظرم ازتمام شواهدی که ازین قسم نقل کرده‌ام روشن‌تر، بلیغ‌تر است وبه‌مقصودمن ازین شیوه تعبیر وافی‌تر این نمونه درشواهدی که از نیما دراین‌قسمت از بحث آوردم، دیگر جای ابهام باقی نمی‌گذارد، می‌گوید والبته در اصل متن به‌صورت سئوالی:

این راست‌ست، زندگی اینسان پلید نیست؟
پایان این شب،
چیزی به‌غیر روشنِ روز سفید نیست؟[2]

که دیگر این شاهد مقصود مرا بر همگان آشکار می‌گرداند، روشن صفت‌است ومضاف وگوئی جانشین موصوف محذوفی است ـ این یك تعبیر و توجیه ـ و یاگوئی صریح درین است که صفت اینجا معنای مصدری دارد و جانشین مصدری است یعنی مقصود ازین نوع تعبیر را به‌دونوع می‌توان‌توجیه کرد وگفت ۱ـ روشنی روز سفید و۲ـ

۱ـ ایضاً همان‌جا، شعر اندوهناك شب، ص۶۶.
۲ـ ایضاً همان مأخذ، قطعهٔ اندوهناك‌شب، ص۶۸.

لحظه، زمان، هنگام وهنگامهٔ روشن روز سفید.

این شگرد و شیوهٔ بدیع نیما راگویندگان پس‌از او ـ کسانی که طریقت و راه ورسم یا پند وپیغام‌های اسلوبی او را پذیرفته، در راه او گام نهاده‌اند ـ نیز پیروی کرده‌اند ومنجمله مثلاً احمدشاملو که به‌عنوان نمونه‌ای ازین قسم می‌توان این کلمهٔ اورا نقل کرد و نشاندادکه‌جائی گفته است:

گر بدینسان زیست باید پست
من چه بی‌شرمم، اگر فانوس عمرم‌را به‌رسوائی نیاویزم
بر بلند کاج خشك کوچهٔ بن بست

که شاهدما چنانکه پیداست در مصرع سوم است مقصودم‌صفت «بلند» است که مضاف است اضافه شده‌است به‌اسم بعداز خود واینجا نیز آن هردو توجیه جای تواند داشت: ۱ـ که بگوئیم صفت به‌معنای مصدری، اسم مصدریائی آمده است ویعنی بلندی‌کاج‌خشك‌کوچه بن‌بست و۲ـ توجیه دیگراینست که بگوئیم‌اینجاصفت مضاف‌جانشین‌موصوف محذوفی‌شده است، فی‌المثل‌ازین‌قرارکه: جایگاه‌بلند کاج خشك الخ: محل بلند، مقر و قرارگاه بلند کاج... الخ وازین قبیل مثلاً جای‌صفت وموصوف در اضافه عوض شده یعنی‌کاج بلند خشك، و من دو توجیه قبلی‌را ترجیح می‌دهم.

نظیراین تعبیر را من‌هم دارم، منجمله در اواخر شعر «طلوع» در «آخر شاهنامه» ازین قرار:

... رسته لختی پیش
بربلند دورتر کوهی که بتوان دید
شعله‌ور خونبوتهٔ مرجانی خورشید.

(بعدها پیش‌ازچاپ من چکاد را ازبلند بهتر دانستم وبا چکادشعر من چاپ ومشهورشد).

کـه درین شاهد نیز عین همـان توجیهات را تـوان داشت:۱ـ بر بلندی‌دورترکوه... ۲ـ بر جایگاه بلند، بر منظر بلند دورترکوه... برفراز جای‌بلند دورترکوه...

پس با این شواهد هم از نیما که پیر پیشواست وهم ازیکی از با استعدادترین پیروان او احمدشاملو، هم ازین کمترین که هیچکاره‌ام، مطلب ومقصود من ازین قسم تعبیر وشیوهٔ بیانی آن بزرگ‌استاد درین زمینه روشن گردید.

وحقیقت قضیه این‌ست که‌باری که با خرده‌گیری بر نیما بحث‌و گفت‌وگو داشتم، سوابق‌مطلب‌برمن‌پوشیده مانده بود یعنی ازخرده‌گیری و جد و جدال آن شخص طرف بحث، من‌چنین می‌پنداشتم که نیما در این «گناه» شروع کننده است و آن خرده‌گیر از من می‌خواست کـه شاهدی ازقدما برای این قسم کاربرد صفت که مضاف‌باشد، باتوجیهاتی که عرض‌شد، برای او نقل‌کنم ومن چندی درین جست‌وجو بـودم و شاهدی چند به‌دست‌آوردم وبراو عرضه داشتم و ضمناً دانستم که نیما این شیوه بدیع بیانی‌را که از لطف و زیبائی خاص برخوردار است، درحقیقت احیاء کرده‌است، نه ابداع واینك آن چندشاهد که من‌درآثار قدما ازین قسم پیدا کرده‌ام.

ابتدا از ناصرخسرو در قطعه‌ای که اتفاقاً همان روزها در مجلهٔ «یادگار» با حواشی و توضیحاتی از مرحوم علامه قزوینی منتشر شد و همین کاربرد ناصرخسرو کلیدی راهنما شد به‌دست‌من که بدانم(وبجویم وبیابم)که دیگران‌هم از قدما نظیر آن‌را بایستی داشته باشند. مرحوم علامه قزوینی آن قطعه یا قصیدهٔ کوتاه را ازمجموعهٔ بزرگ و نفیس «مونس‌الاحرار» (از ذیل مونس‌الاحرار که محمدبن‌بدرجاجرمی در آن ذیل قطعه یا قصیده کوتاه ومورد بحث‌را به ناصرخسرو نسبت‌داده) نقل کرده‌است، اینک‌چندبیت ازآن‌شعرکه شاهدما درهمان سرآغازمصرع اول مطلع آن‌ست یعنی «درعمیق‌بحر» به‌جای آنکه بگوید: ۱ـ درجایگاه عمیق بحر ویا بگوید: ۲ـ درعمق‌بحر، گو اینکه عمیق در بعضی‌از لغات عرب به معنای عمق هم احیاناً شاید آمده باشد اما در فارسی ما عمیق را صفت می‌شناسیم و به معنای عمق ، مگر به وجه توجیهی که گذشت نمی‌گیریم و این از مقولهٔ تفریس‌هم تواند بود، به‌هرحال ابیاتی ازآن قطعهٔ ناصرخسرو چنین است:

در عمیق بحر خفتن بر سر ناب نهنگ
خاک‌را دادن شتاب و آب را دادن درنگ
خاک ننگ از ناسپاسی ریختن برفرق نام
آبروی نام نیکو ریختن بر فرق ننگ
باسگان انجمن‌دراستخوان بودن به‌صلح
با سران اهرمن برآسمان رفتن به جنگ
شیر دوشیدن ز شیر شرزه، اندر بیشه‌ها
پشته‌های سنگ بستن در بیابان با پلنگ

زال گردون‌را به گیسوها کشیدن زی مغاك
دزد گیتی را به گردن بر نهادن پالهنگ
دیده بر زوبین گیل و رمح اعرابی زدن
وز کمان ترك خوردن بر جگر تیر خدنگ
پیش قرص آفتاب اندر تموز بادیه
برشکم بستن ز درویشی فطیر از خاره سنگ
خوش‌تر آید بر من این اسباب و آسان‌تر بود
زانکه تر گشتن به‌هنگام سئوال از آذرنگ
بی‌زبان بادم چو ماهی، گر به‌دندان طمع
نظم و نثر خویش را لب بر گشایم چون نهنگ[1]

نزدیك به‌لفظ شاهدی که گذشت (در عمیق بحر) واز همین مقوله شاهدی هم از منجیك‌ترمذی از قدمای اقدم یادداشت کرده‌ام یعنی «عقیم خشم». منجیك‌ترمذی‌از اساتید درجه‌اول عصرخود و شاعری‌بسیار

۱ــ مجلهٔ یادگار سال چهارم، شماره‌اول و دوم، شهریور ومهر ۱۳۲۶ شمسی، صفحات ۱۶ تا۱۸، ذیل‌عنوان «اشعار خوب» با حواشی‌مرحوم علامه قزوینی که به‌استثنای سه‌بیت باقی ابیات این‌قطعه بلند و نادر را نقل کردم که این دفتررا گهگاه چنین زینت‌هائی از شعر قدما بوده‌باشد. از توضیحات وحواشی بالنسبه مفصل وسودمند مرحوم قزوینی برمی‌آید که زوبین گیل‌ها، گیلك‌ها اسلحه مشهور ایشان بوده است و نیز در بیت ماقبل آخر «تر گشتن» مجازاً به‌معنی خجالت کشیدن ــ کنایه ازعرق کردن از خجالت ــ و منفعل وشرمگین شدن است. آذرنگ به‌معنی رنج ومحنت است.

خوش قریحه وتوانا بوده است که خاصه در هزل بین قدما نامبردار و بلندآوازه است و در شعر جدی نیز، همین اندك مایه که از کارهای او به‌زمان ما رسیده، کافی است که او را استادی طراز اول وکم‌نظیر در وصف و مدح وحسب حال‌گوئی بشماریم واشعار بازمانده از او در هرقسم و قبیل ازبهترین آثار قدمای اقدم‌است، منجیك‌ترمذی گفته‌است:

آنجا که عقیم خشم تو، آذر آنجا که نسیم صلح تو، نیسان[۱]

پارسی عقیم چنانکه می‌دانیم نازا و سترون است درنظرة‌الاولی (وشاید با تکیه برهمین‌نظر در نظرهای بعد هم) خواننده می‌پندارد که «عقیم» دربیت منقول به‌معنای دیگری است، مثلاً باد، وزش، دم ویا مستعاری نزدیك به‌این‌ها، مناسب خشم. این نظر از جهاتی هم تأیید می‌شود: یکی‌ازآن جهات اقتضای فحوای کلام واقتضای‌صنعت «ترصیع» است که می‌طلبد که «عقیم خشم» را قرینهٔ «نسیم صلح» قرار دهیم واز این‌رو برای «عقیم» احتمالاً معنائی‌قرینهٔ «نسیم»یادرحوالی آن بپنداریم. پیش از آنکه به‌کتاب لغت نگاه‌کنیم یکی‌دیگرازجهات تأییدکننده نگاه کردن به‌کتاب‌های لغت است. خوب، پس کار آسان شد «نزدیکترین موارد» کتاب «المنجد»است اما درین قاموس در ماده «ع، ق، م»ازهیچ راهی نمی‌توان به‌معنائی مناسب این کلمه درین بیت رسید به‌طریق‌اولی

۲ــ نقل از ترجمان‌البلاغه تصنیف محمدبن‌عمرراد ویانی، چاپ‌وتصحیح ومقدمه احمد آتش، استانبول، سال ۱۹۴۹ میلادی، متن چاپی ص ۳۵، عکسی ص ۸۲.

از راه ملخص منتهی الارب والمنجد، فرهنگ عربی به فارسی گردآوردهٔ محمد خلیلی اقدام واز راه فرهنگ عمید هم وعجالةً دم‌دست ماهمین‌ها است، اما ببینیم شاید درین کتابچه باشد ــ در «ترجمان القرآن» تألیف علامه میرسید شریف جرجانی ، بله «عقیم» درین رساله به معنی «بادبی منفعت» ضبط شده[1] اما در جای دیگر همین کتاب «عقیم» به‌عنوان صفت باد آمده است و «ریح عقیم» را مؤلف «باد بی‌هنر» ترجمه کرده است[2] که پیداست این صفت «بی هنر» تقریباً نزدیك به‌معنی سترون و نازاست. برای باد در زبان تازی صفت‌های دیگری هم هست فی‌المثل «ریح صرصر» و «ریح عاصف» که اولی باد بسیار سرد و دومی باد تند وسخت است. پس «ریح عقیم» هم وقتی گفته شود، عقیم صفت باد است و به‌همان معنی بی‌منفعت و بی‌هنر و سترون و از «منتهی الارب فی لغة العرب» هم به‌همین معنی نزدیك می‌شویم: «ریح عقیم ــ باد که نه ابر آورد، نه باردار کند درخت را»[3] با توجه به‌سابقهٔ استعمال وضبط « عاصف » که مطلق به‌معنی شدید و سریع است، درتمام مطلق به‌معنی باد، می‌توان گفت که استعمال «عقیم» هم ازین مقوله است: موصوف حذف شده‌است (که باد باشد) وصفت جانشین وبه معنای آن آمده است و مضاف گردیده، مثل «عقیم» به‌معنی قیامت «عقیم ــ روز قیامت، بدان‌جهت که بعداز آن روزی نیست»[4]

۱ــ ترجمان القرآن به‌کوشش محمد دبیرسیاقی ــ شرکت اقبال، مردادماه ۱۳۳۳ شمسی ص ۶۷.

۲ــ ایضاً همین مأخذ ص ۴۸.

۳ــ منتهی الارب چاپ افست تهران، ۱۳۷۷ق، مادهٔ «ع،ق،م».

۴ــ همین مأخذ ــ منتهی الارب ــ همین ماده .

پس در بیت:

آنجا که عقیم خشم تو، آذر آنجا که نسیم صلح تو، نیسان

کلمهٔ «عقیم» صفت محذوف‌الموصوفی نیز به‌حساب تواند آمد یعنی: «حتی آنجا و آنگاه که وزش اندك وعقیمی از خشم‌تو باشد، آذر است[۱] و...» وچنین استعمال و جوازی، سابقه تواند بـود برای نظائر این مورد که محل بحث ماست و آن نظائررا توجیه تواند کرد از قبیل «درروشنِ‌سحر» یعنی در زمان یا افق، دنیای، جلـوهٔ، چشم‌انداز روشن سحر و نیز: «بربلندِکاج خشك...» یعنی برجایگاه یا تارك، بام، شاخه، پیشانی بلند کاج خشك...

یا آن توجیه دیگر که گفتیم صفت را به‌جانشینی معنای‌مصدری آوردن که درین‌صورت «روشن‌سحر» و «بلندکاج» به‌معنی روشنی‌سحر و بلندی کاج خواهد بود.

واتفاقاً ندرت این استعمال وجوازجالب‌است وخودکاری‌لطیف و زیباست و رایحهٔ شعر درآن بیش‌است.

چنانکه در شاهد منقول از ناصرخسرو (در عمیق بحر خفتن برسر ناب‌نهنگ...) هم عمیق به‌معنی مصدری اگر بگیریم، درعمیق بـرخفتن حال خـوش‌تر ونشست و بلاغت بلیغ‌تری دارد، تا درعمق بحر خفتن، گرچه مقصود درهردو یکی‌ست اما لطف کلام درین ندرت بیشتراست و این‌را کسانی که زبان مادری‌شان فارسی دری است وبا فصحای‌متقدم

۲ــ و آذر درین‌مقام در بیت منجیك ایهام به‌قوتی‌هم می‌رساند.

مأنوسند و دست‌اندرکاری در امر سرودن ونوشتن‌هم دارند و ذوقشان را بلاغت‌مغولی وسبك‌هندی و رادیو ومطبوعات رائج به‌فساد متداول خوگر نکرده است و فارسی را هم در ترکیه یا فرنگ یاد نگرفته‌اند، خوش درمی‌یابند.

***

این‌گونه حذف موصوف و جانشینی صفت، جز در شعر نیما، درنثر امروزهم گاهی دیده می‌شود. مثلاً در داستان «کلاغ‌پیر» که صادق هدایت از یك نویسندهٔ نروژی ترجمه کـرده است، چنین می‌خوانیم: «... چیز دیگری دیده نمی‌شد، مگر خانه‌ها، لکه‌های زردکشت‌زار و سبزچمنزار و...»[1] شاهد ما سبزچمنزار است که‌موصوف سبز یعنی لکه‌ها یا هرچیز دیگر حذف شده‌است و صفت به جانشینی آن آمده است و زیباست و هردو توجیه ما درین مورد نیز صادق‌است.

***

یك شاهد مشهور هم از حافظ به‌خاطر خطور می‌کند ولی چون کاربرد حافظ طور دیگری است من آنرا جزء شواهد اصلی نمی‌آورم مقصودم این بیت اوست که فرموده‌است:

عبوس زهد به وجه خمار ننشیند
مرید خرقهٔ دردی‌کشان خوشخویم

۱ــ نوشته‌های پراکندهٔ صادق هدایت، امیرکبیر، تهران ۱۳۳۲ شمسی، ص ۱۹، داستان کلاغ‌پیر.

ولی نظیر این را محمودخان ملك‌الشعراء دارد (که در واقع منوچهری دیگری است در جماعت متأخران و به‌اعتقاد من بهترین قصیده‌سرای بعد از «بازگشت ادبی» و «پیش‌ازمشروطه» است از لحاظ رعایت کامل اسالیب قدما و یك دستی کلام و نفاست اسلوب، به خوبی می‌تواند بین منوچهری و لامعی برای خود مقامی بلند احراز کند) شاهدی که از محمودخان ملك‌الشعرا نقاش و شاعر توانای معاصر ناصرالدین‌شاه قاجار داریم، دارای همهٔ خصوصیاتی است که ما از این قسم کاربرد صفت می‌طلبیم و در آثار نیما دیده‌ایم، این شاعر و نقاش استاد گفته است:

بر در مهمانسرایت از کرم نشنیده هرگز
کس عبوس میزبانت، بر لقای میهمان‌ها[1]

و البته مقصود من از کاربرد عبوس به معنائی است که در فارسی مصطلح و رائج است در مقام صفتی، صفت مشبهه، نه ضبط لغویون عرب، پس تأمل کن و فرق بشناس.

* * *

و باز شاهدی دیگر، از متوسطان «موذی باد» چنانکه «وحشی بافقی» گفته است:

چه در گوش گل گفت باد خزانی که انداخت از سر کلاه کیانی

۱ــ دیوان محمودخان ملك‌الشعراء، چاپ تهران ــ ضمیمه سال بیست و سوم مجله ارمغان ــ آذر ماه ۱۳۲۹ شمسی، ص ۱۳.

ز بالای اشجار، از بساد دستی نسیم خزان می‌کند زرفشانی
به‌تاراج برگ‌درختان، زهرسو کند موذی باد موشك دوانی [۱]

***

و دیگرشاهد «نافذِامر» که اینجا صفت‌فاعلی در چنین‌مقام ومحل کاربردی‌آمده است از شعر امامی هروی:

نافذ امر تو حاکم، چون قضا وچون قدر
منهی کلك تو آگاه از قلیل و از کثیر [۲]

پس از صفت فاعلی که شاهـدی از امامیِ‌هروی داشت اینك از صائب تبریزی استاد جـادوسخن، صیغهٔ مبالغه‌ای در همین حالت یعنی: غمازِ رنگ:

تنها نه اشك رازمرا جسته‌جسته گفت
غماز رنگ‌هم به زبان شکسته گفت [۳]

وصائب برای شکستگی رنگ مضامین زیبای بسیار دارد.

۱ــ دیوان وحشی بافقی، بامقدمهٔ سعیدنفیسی به‌اهتمام‌وتعلیقات‌وحواشی م. درویش، تهران‌ــعلمی‌ــ بهمن ۱۳۴۲ــ ص۲۶۳.
۲ــ دیوان امامی هروی به‌کوشش‌همایون شهیدی، بی‌تاریخ، چاپ‌تهران علمی، ص ۱۱۶.
۳ــ کلیات صائب، چاپ خیام، تهران، ص۱۹۶.

و شاهد دیگری از ادیب‌پیشاوری:

هر کشته‌ای ز سعی کشاورزنم گرفت
خشکِ مرا به‌جز ز سحابِ تو نم کجاست؟

(دیوان ادیب‌پیشاوری چاپ عبدالرسولی، ص ۱۷۵) از مشاعرهٔ فلسفی بدیعی که بین غنی‌زاده‌تبریزی (شروع کننده وطرح کننده‌سؤالات فلسفی) و ادیب‌پیشاوری (جواب‌دهنده) گذشته است.

***

و تقریباً درعالم همین بحث وجست‌وجوست به‌کاربردن «تشنه» به‌معنی «تشنگی» درین بیت ادیب‌صابرترمذی که از فصحا وبلغای‌قدیم است واز اساتید توانای شعراسلوب خراسانی، آنجاکه گفته است:

ندانم از چه قبل، بر لب چنین دریا
جگر ز تشنه بترقد، چو من مسلمان را[1]

***

دو شاهدهم از صائب‌جادوبیان دارم که به‌تمامی وکمال ازهمین مقوله‌است صفت‌مضاف به‌موصوف‌ویاصفت مضاف وجانشین‌موصوف

۱ــ دیوان ادیب‌صابر ترمذی به‌تصحیح استادمحمدعلی ناصح ص۲۰۹، بترقد لهجه‌ای است از بترکد و نسخه‌بدل‌این‌کلمه بتفسد نیز ضبط‌شده که البته به‌مورد بحث ما ربطی ندارد و هردو بل هرسه از نظرما فرقی نمی‌کند.

محذوفی که تفصیلش گذشت و گفته‌ام، اینک آن دو شاهد که هردو یك کلمه‌را در یك‌حالت نشان می‌دهند، تنگ دهان، نخست این:

ره باریك سوزن رشته‌ها را بی‌گره سازد
سخن سنجیده می‌آید از آن تنگ دهان بیرون[۱]

که صفت مضاف است ومقدم برموصوف و معمولا صفت مقدم برموصوف به فك وحذف اضافه به صورت ترکیبی می‌آید ،نه‌اینطور.
و دوم اینکه عین همان‌ست:

نمود این جهان بودی ندارد، بارها دیدم
من و تنگ دهان او، که بود بی‌نمود آمد[۲]

این دوشاهد صائب از دیگر شواهدی که تـا اینجا نقل کرده‌ایم بهتر و رساتراست و مقصود مرا خوب‌تر می‌رساند. تنها شاهدی که از ویس‌و رامین‌دارم به‌نظرمن بهتراز دوشاهد صائب است یك نمونهٔ کامل و رساتراز همهٔ شواهدی که تاکنون داشته‌ایم که‌آنرا برای این آخرین فقره‌ازین بحث‌گذاشتم یعنی همین‌جا چون از امثله وشواهدی که‌ذکر

۱ــ کلیات صائب‌تبریزی ، چاپ عکسی انجمن‌آثارملی، با مقدمه‌استاد امیری فیروزکوهی، ص۶۸۹.

۲ــ کلیات صائب، با مقدمه استاد امیری‌فیروزکوهی، چـاپ کتابخانه خیام، تهران، ص۴۷۳.

کردیم بهتر و آشکارتر ونزدیك‌تر به‌مقصود ما این‌کاربرد صفت«دراز» است در بیتی که اینك نقل می‌کنیم، از فخرالدین اسعدگرگانی سرایندهٔ گرانقدر منظومهٔ بزرگ و ارجمند «ویس‌و رامین»و قصه درآنجاهاست و هنگامی که رامین به پای دژ اشکف دیوان می‌آید و شبانگاه به‌نشانی و قراری که دارد ویس‌ودایهٔ حصاری، بربام حصار آتشی برمی‌افروزند و رامین :

چو زرین دید از آتش افسر کوه — دوان آمد ز هامون بر سر کوه
نرفتی عـزم پـوینده درآنجای — تو گفتی گشت پران مرغ را پای
چنین باشد دل انـدر مهربـانی — گهی سودش بود، گاهی زیانی
چو راه وصل جانان پیش گیرد — غم عالـم به جان خویش گیرد
درازِ راه را کـوتـه شمـارد — چـو شیر تند را روبه شمارد [۱]

که واضحاً و به‌روشنی می‌بینیم که در این شاهد معتبر «درازراه» ازلحاظ دستوری درست همان حال را دارد که در نیما «روشن روز» و «اندوهناك شب» و غیره داشت ودر شاملو«بلندکاج» و دیگر و دیگرهااز این‌گونه شواهد اگربجوئیم درآثار قدما بازهم نمونه‌ها خواهیم یافت ولی به‌گواهی دعوی‌ما همین‌ها فکرمی‌کنم بس‌باشد وکافی و روشنگر و به مقصود ما وافی.

دراز راه با این‌حال‌که آمده غلط مطبعی نیست و مخصوصاً که متصدی این طبع ویس‌ورامین آقای دکتر محجوب می‌دانیم که‌آدم امین

۲ــ ویس و رامین، چاپ دکتر محمدجعفر محجوب، ص۱۸۴.

و درستی است ودرین قبیل مسائل خرده‌بینی و دقت او موی را به‌قول معروف از ماست می‌کشد و مخصوصاً «ز» را در «درازراه» مثل ما با علامت کسره دززیر آن چاپ کرده است و پیش‌از چاپ ایشان استاد علامهٔ فقید مرحوم مجتبی مینوی نیز درچاپ خود از ویس‌ورامین درین موضع عیناً همچنین کرده‌بودند یعنی در زیز «ز» کسر گذارده‌اند. محض اطمینان‌خاطر رجوع کنید به‌چاپ ایشان، ناشر کتابخانهٔ بروخیم، تهران ۱۳۱۴ شمسی صفحهٔ ۲۴۶ والسلام.

***

و باز باری دیگر با آن هم‌صحبت مدعی و خرده‌گیر سخن می‌گفتیم و او «همین‌قدر می‌دانست» که درشعر نیما جائی خوانده بوده است که نشسته وشکسته را قافیه دیده است و کمی‌بعدش باز شکسته تر را با نشسته‌تر و در همین دوقافیهٔ اخیر حرف داشت و بیشترهم ایرادش بر «نشسته‌تر» بود که می‌گفت آخر یعنی چه مگر نشسته‌تر هم داریم وازین حرفها و می‌خواست که اگرشده نظیری‌هم برای این کاربرد نیما درآثار پیشینیان نشان‌بدهم که او «خاطرجمع» شود وشعر نیما را بدون«دغدغه خاطر و آزار و وسواس» بخواند.

من گفتم این «دغدغهٔ خاطر»را تو ازشعر «مرغ‌آمین» تکه‌ای از آن پیداکرده‌ای پس بگذار باچندمصرع پس‌وپیش، آن تکه‌راکه‌برای من هم بی‌ندرتی نبود نقل کنم و شعر را درست بخوانیم شاید اصلاً حاجت به پیداکردن نمونه نظیر ازآثار قدما پیدا نشد، اگرپس از نقل درست و درست خواندن بازهم حاجتی بود، آن‌وقت فکری برایش می‌کنم. چون شاید یك‌وقتی من خودم نیز حال ترا داشته‌ام‌وازین‌جهت

خواسته‌ام برای بعضی موارد نادر کارها و کاربردهای نیما از آثار قدما نظیرهائی پیدا کنم و غالباً چنین کاری کرده‌ام و حالی این مروری است که من درین کتاب درحضور خوانندگان و برای ایشان بروسواس‌های خود و موجبات رفع آن وسواس‌ها و کسب اطمینان خاطرخود، تصدی می‌کنم و اصلاً هم‌صحبت خرده‌گیر وخرده‌گیری‌های او بهانه‌ای‌است و این خود من هستم، پسندهای قدمائی درون‌من هستند که چنین تلاش و تقلائی کرده‌اند وحاصل آن‌را درین کتاب عرضه به همگنان می‌کنم تا اگر کسان دیگری‌هم باشند با پسندها و اعتراضات و خطور خاطرهای خرده‌گیر فرضی وخیالی وشاید درونی‌من، آنهانیز نتیجهٔ این تلاش و تقلا در دسترسشان بوده‌باشد، تازه‌برای این فرض‌هم‌من‌اشکالی‌نمی‌بینم وگویا جای‌دیگری‌هم این‌مطلب یانظیرش‌را طرح کرده‌ام ومقاومت‌های درونی خودرا درکسوت خرده‌گیر (که گاهی اصل و اساسی هم داشته است یعنی واقعاً کسی درکسوتی وبرمسندی بوده است که من طرف گفت‌وگوی او ودفاع از نیما ـ اگرچه حاجت ندارد و نداشته است ـ قرار گرفته‌ام) درپیش روی خود نشانده‌ام وبه مرور با تفحص درآثار قدما خودرا قانع کرده‌ام‌وحالا آن‌مطالب‌وگفتگوهای‌درونی‌وغیردرونی و سؤال و جواب‌هارا اینجا برای خوانندهٔ خود هم نقل می‌کنم، گفتم که درین‌صورت هم من اشکالی نمی‌بینم شاید کسانی باشند که چون‌من یا هم‌صحبت‌های خرده‌گیر من چنین خطور خاطرها در باره بعضی موارد آثار نیما داشته باشند واینجا می‌توانند بعضی ازجواب‌ها را نیز احیاناً ببینند.

پس برگردیم به‌گپ و گفتارهای خود.

وبه‌هرحال می‌خواستم اصل گفتهٔ نیما را از «مرغ آمین» نقل کنم که الحق ازشاهکارهای اوست و ازبهترین شعرهائی که درعصرماسروده شده است. مرغ آمین دماوندیهٔ نیماست و اگـر بهتر و بدیع‌تر نباشد کمتر و کم‌قدرترهم نیست. من «ذولسانین» هستم هم‌شعر کهنه می‌فهمم و هم شعرنو ودر هردونوع‌هم آثاری‌دارم بعضی نوپردازان فقط بعضی نوهارا می‌فهمند، نه کهنه‌ها کهن‌هارا و اما آن‌تکه ازمرغ آمین ازین‌قرار که‌گفته است:

«... این‌زمان مانند زندان‌هایشان ویران،
باغشان را در شکسته.
و چو شمعی در تك‌گوری،
کور موذی چشمشان در کاسهٔ سر از پریشانی؛
هر تنی زآنان،
از تحیر بر سکوی در نشسته.
وسرودمرگ آنان‌را، تکاپوهایشان‌بی‌سود،اینك‌می کشددرگوش،
خلق می‌گویند: «بادا باغشان را در شکسته‌تر.
هرتنی زآنان جدا از خانمانش، برسکوی در نشسته‌تر
وز سرود مرگ آنان باد
بیشتر برطاق ایوان‌هایشان قندیل‌ها خاموش»[1]

هم‌صحبت خرده‌گیرمن می‌گوید: نه! باخواندن وشنیدن‌دوباره،

۱ــ مجموعهٔ شعرمن، تهران ۱۳۴۵، مرغ آمین، ص۳۵ ـ ۳۴.

برای من رفع اشکال نشد و من می‌گویم اول باید ببینم که اصلا اشکالی درکار هست یانه؟ وچه‌اشکالی؟ بله می‌پرسم وجواب می‌دهم‌هیچ‌اشکالی در کار نیست مگر نه اینست که «شکسته» و «نشسته» وجه مفعولی، صفت مفعولی مشتق ازفعل ومصدر شکستن و نشستن است؟ وهمیشه می‌توانیم وجه وصفت فاعلی و مفعولی‌را مثل دیگر صفت‌های‌غیرمشتق، باپسوند تفضیل «تر» یاعالی«ترین» صفت تفضیلی‌وعالی کنیم، درین‌جا نیز همین حال برقراراست که وجه و صفت مفعولی است ودر خورآنکه علامت تفضیل «تر» بگیرد وهیچ عیب واشکالی درکار نیست (نشسته‌تر یعنی‌در حالت ازپای نشستگی بیشتر) که این دو وجه و صفت، علامت تـر یا ترین بگیرد. قدما حتی با اسم نیز کـه معمولاً علامت تفضیلی‌و عـالی نمی‌گیرد، مانندصفت‌عمل کرده‌اند وازاسم‌معنا ومرادصفت برآورده‌اند ومثلاً ادیب صابر ترمذی که از فصحای متقدم است «آفتاب‌تر» گفته‌آنجا که‌گفته (وهمچنین شتاب به معنی باشتاب):

تا مردم از صروف جهان بی‌خبر زید
آن به که هرزمان‌بود از می خراب‌تر
از بهر آنکه عمر همی بگذرد شتاب
می در فکن به جام و مرا ده شتاب‌تر
بریاد و نام سید مشرق، که رأی‌اوست
از نـور آفتاب منیر، آفتاب‌تـر [۱]

۱ــ دیوان ادیب‌صابر، چاپ استادمحمدعلی‌ناصح، ص۲۸۴.

ویا «ناصربخارائی» معاصرمتقدم بر حافظ که ازجمله کسانی بوده است که حافظ به‌او بسیار توجه داشته‌است، آنجاکه «چشمه»را که‌اسم است، معنا ومقام‌صفت‌داده‌است وباپسوند تفضیلی «تر»از آن «چشمه‌تر» ساخته و گفته است:

زگریه چشمه شد چشمم، بمان تا چشمه‌تر گردد
لب خشك مرا بهتر، کز آب چشمه تر گردد[1]

و نظیر همین‌ها ازشاعر استاد و شیعی‌شهیر مناقب‌گوی نیمهٔاول قرن‌ششم‌هجری، «شرف‌الشعرا بدرالدین قوامی‌رازی» که‌از«خوك‌خوك‌تر وازگاوگاوتر» گفته‌است یعنی‌اسم‌را درمقام ومعنای‌صفت با«تر»تفضیلی ترکیب کرده‌است. درقصیده استادانه ومعروفش «درحسن‌صورت وسوء سیرت غلامی وکیفیت خرید و فروش او»:

ستور عادت وگوساله‌طبع وگاو سرشت
خرد رمیدهٔ مدهوش رأی ناهشیار
به خیره رائی از خوك خوك‌تر، صد ره
به خامکاری از گاو گاوتر بسیار
گرش بگویم: کفشم بنه، نهد جبه
ورش بگویم: موزه بده دهد دستار[2]

۱ــ دیوان ناصربخارائی، نسخهٔ عکسی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه، ورق ۹۳ ـ نسخهٔ عکسی کتابخانهٔ ملی تهران، ورق ۱۵۶.

۲ــ ازدیوان قوامی رازی به‌تصحیح واهتمام‌استاد میرجلال‌الدین‌حسینی ارموی، معروف به محدث، چاپ۱۳۳۴ شمسی، ص۴۲.

هم‌صحبت خرده گیر من گفت باز آن دوشاهد قبلی از ناصر بخارائی و ادیب صابر، بهتر ازین شاهد قوامی رازی بود، اینجا که پرواضح است مقصود حالت وصفت و خصلت خوکی و گاوی‌است وخودگوینده‌نیز گفته است در خیره‌رائی و خامکاری، اما به‌هرحال چه این‌شاهدوچه‌آن دوتای قبلی باوجود ندرتشان هیچکدام صفت مشتق از مصدر که مورد بحث‌ما بود، نیستند، هیچکدام ازینها که نقل کردی نظیر نشسته‌ترنیستند یعنی «تر» تفضیلی وصفت مفعولی‌مشتق ازمصدری، من می گویم‌مانعی ندارد، بیا اینك شاهدی همچنان‌که می‌خواهی از استاد «نقی‌کمره‌ای»از شعرای‌مشهور واستاد معاصر شاه‌عباس‌درویش متوفی ۱۰۳۰ هجری‌قمری، که گفته است:

آمد شبانه در برم، از جان نهفته‌تر
روئی هزار مـرتبه از گل شکفته‌تر

و درین بیت بهتر و بیشتر به‌مقصود نزدیك می‌شویم که همو در دنبالهٔ همین مطلع گفته:

امشب چراغ بزم که بودی که بوده‌ای
از چشم شب نخفتهٔ من، شب نخفته‌تر

هم‌صحبت گفت: خب باز این یك‌چیزی، کمابیش نزدیك است به‌مورد بحث ما و من گفتم از صفت‌های تفضیلی و موارد گرفتن «تر»

تفضیل این‌بیت ظهوری‌ترشیزی هم بی‌ندرتی نیست:

بی‌خودی می‌باشد و بی خودتری
صبر سیماب و ز من‌سیماب‌تر! [۱]

و این بیت «طالب‌آملی» نیز:

چون زلف و نغمه هردو پریشان نکوترند
طالب! چو می‌زنی نفسی، بلبلانه‌تر! [۲]

شعر نیما هم البته خالی از ندرتی نیست، ولی عیب و ایـرادی ندارد، همان‌طور که در «شکسته‌تر» می‌توانیم گفت کـه صفت و حالت «شکستگی» بیشتر ملحوظ است در«نشسته‌تر» نیز-خاصه درموردی که نیما به‌کاربرده و قرینه ساخته است «شکسته» و «شکسته‌تر»را با«نشسته» و «نشسته‌تر»-می‌توانیم گفت وصف نشسته بودن در آن‌بیان درموصوف بیشتر موردنظر وملحوظ بوده است و فروماندگی و درهم‌رفتگی و از پای نشستگی کامل‌تر و تمام‌تر وبیشتر ودراین‌بیت محتشم کاشانی هم‌این حالت مقصود است وبه‌لفظ نیما نیز این نزدیك‌ترازدیگر شواهداست، آنجاکه محتشم گفته است:

۱ـ دیوان نورالدین‌ظهوری، چاپ سنگی هند مطبع نامی گرامی نول کشور کانپور، ص ۴۰۹، شعر علینقی کمره‌ای از مجله دانشکده ادبیات فردوسی مشهد سال ۳ شماره ۲و۳، مقاله استاد گلچین معانی: احوال و آثار علینقی کمره‌ای نقل شده.

۲ـ دیوان طالب‌آملی، چاپ به‌اهتمام وتصحیح و تحشیهٔ‌طاهری‌شهاب.

یعنی امین دین محمد، کـه نام او
بر لوح دل نشسته‌تر از سکه بر زر است[1]

***

دیگر از اسالیبی که در بعضی آثار نیما دیده می‌شود و گویا از بقایای همان تمرین‌های نخستین بوده‌باشد که درسبك‌خراسانی می‌کرده است، درافعال مرکب پس‌وپیش‌آوردن فعل‌معین یا مقارنه وجزء دیگر فعل مرکب‌است مثل اینکه دراین مصرع «مرغ آمین» می‌بینیم:

«و شب تیره بدل با روز روشن‌گشت خواهد» مرغ می‌گوید.

به‌جای «خواهدگشت» که این هم درآثار قدما(ی پیش از مغول مخصوصاً) نظائر فراوان وبی‌شمار دارد ازجمله درین‌بیت عنصری:

هگرز چشمهٔ خورشید روز دولت تو
ندید خواهد، تا روزگار حشر زوال[2]

یا در ناصرخسرو:

گسستم ز دنیای جـافـی امـل — تـرا بـاد بند و گشای عمل
تهی‌رفت خواهی، چنانك آمدی — بماند همی مال و ملك و ثقل[3]

۱ــ دیوان محتشم کاشانی‌به‌کوشش مهرعلی‌گرکانی، ص ۵۱۲.
۲ــ از ترجمان‌البلاغه چاپ احمدآتش، ترکیه، ص ۴۳ نقل کرده‌ام و هگرز یعنی هرگز که لفظ ولهجه وقلبی‌رائج قدیم از هرگز است.
۳ــ دیوان ناصرخسرو، ص ۲۵۰.

و نیز از همو:

اگر کار بوده‌ست و رفته قلم　　چرا خورد باید به بیهوده غم

و نظائر اینها بسیاری، وچه بسیار.

* * *

و اما واو عطف در اول بعضی مصرع‌های نیما و دیگر کسانی که از شیوهٔ او پیروی کرده‌اند (یا باری بعضی پند و پیغام‌ها را از اسلوب او شنیده و به‌کار بسته‌اند) که در بعضی مطبوعات و مجلات ادبی وغیر ادبی به‌کرات ومرات با این‌کار نیما صریحاً اظهار مخالفت شده‌است. بعضی از فضلا وناقدان صریحاً به‌اسم ورسم دریـن زمینه بحث و نقد کرده‌اند چه در آن‌صورت که نیما مستقیماً طرف‌حمله وانتقاد ایشان‌بوده باشد وچه‌غیرمستقیم و به‌دستاویز بحث درمسائل وموضوعاتی که‌مآلا نیما نیز یکی‌از هدفهای حمله وانتقاد بوده است و اغلب هدف اصلی هم.و چون کسانی از فضلا صریحاً به‌اسم ورسم درین‌خصوص مطالبی‌عنوان کرده‌اند و بحث جدی و انتقاد فنی دستوری و ادبی داشته‌اند، ما هم به‌صراحت ازیشان نام می‌بریم وجواب می‌دهیم. ازین‌گروه یکی‌استاد گرامی آقای دکتر پرویز ناتل خانلری هستند دربحث راجع بـه‌کتاب «شبگیر» مجموعهٔ شعری ازشاعرارجمند «ه . ا . سایه» ودیگری‌استاد هنرمندگرانمایه آقای سید محمدعلی جمالزاده نویسندهٔ شهیر، به‌نظرم‌در

۱ــ ایضاً ص ۲۶۲.

بحث از مجموعهٔ شعری ازفاضل مورخ صاحب‌قلم آقای دکتر ابراهیم باستانی پاریزی و دیگر ودیگران که احیاناً نام ایشان در ضمن بحث ما خواهد آمد وپیش‌از همه بهتراست بگویم که این جواب‌گوئی وجانب گیری من از نیما و شیوهٔ او و جواب‌هائی که احیاناً نه‌چندان هم آرام به‌حضرات می‌دهم، به‌هیچوجه ربطی به‌مراتب ارادت و علاقه‌مندی و احترام‌گزاری من‌نسبت به‌این گرانمایگان‌ارجمند ومراتب‌فضل‌وساحت قدسی مرتبت ایشان ندارد. من برای همهٔ این حضرات که نامشان را ذکر کردم و دیگرانی که احیاناً ذکرشان خواهد آمد نهایت احترام و تکریم‌را قائلم، ولی درین‌مسألهٔ ادبی بانظرات وآراء ایشان به‌هیچوجه موافق نیستم وبلکه در طرف مقابل ایشان قرار دارم واز شیوه و پسند نیما دفاع می‌کنم و از قدما شواهد بسیار درین زمینه نقل خواهم کرد به طوری که بارانی از واو عطف در اول مصرع‌های اساتید و در میان مصرع‌ها و غیره خواهم داشت تا دیگر غبار شکی نیز در صحت و درستی و روا بودن این‌کار و جواز استادان بزرگ درین خصوص در خاطر خواننده‌ای باقی‌نماند.

گر برگلیش گرد خطا بگذرد　　آنجا ز شرح روشن باران کنم!

و در ابتدا چند نمونه ازکاربرد نیما بیاورم، تا مطلب برخوانندهٔ خالی‌الذهن‌هم روشن‌گردد، چندمصرع ازشعربلند وارجمند«مرغ‌آمین» که از شاهکارهای کم‌نظیر نیما ست سه مصرع که با « و به‌رنج...» ونیز « و به ما بنمای...» و نیز «وشب تیره...» آغاز می‌شود، شاهد ماست،

ازین قرار:

زیر باران نواهائی که می‌گویند:
«باد رنج ناروای خلق را پایان»
و به رنج ناروای خلق هر لحظه می‌افزاید،
مرغ آمین را زبان با درد مردم می‌گشاید...
ـ «درشبی این‌گونه با بیدادش آیین.
رستگاری‌بخش، ای مرغ شباهنگام! ما را
و به‌ما بنمای راه ما به سوی عافیت‌گاهی.
هرکه‌را، ای‌آشناپرور! ببخشا بهره از روزی که می‌جوید»
ـ «رستگاری روی خواهد کرد،
وشب تیره بدل باصبح روشن گشت خواهد» مرغ می‌گوید.

به‌اعتقاد من این‌هم‌یکی‌ازتأثیراتی‌است که نیما ازسبك‌خراسانی پذیرفته است و خواسته است این‌کاربرد قدمائی را امروز هم احیا کند زیرا هرچه‌ما به‌زمان سبك خراسانی اصیل نزدیك‌تر می‌شویم آوردن واوعطف دراول مصرعهارا درآثاراساتید بیشتر می‌بینیم درسبك‌عراقی این‌کار تقریباً متروك‌است وهمچنین درسبك هندی وباز دراحیای سبك خراسانی‌گاه به‌مواردی ازین کاربرد برمی‌خوریم.

ولی بگذارید ابتدا پیش‌از نقل و داوری‌های خود، چندکلمه‌از بحث و استدلال مخالفان را بشنویم. برای‌من مطلب ازآنجا شروع‌شد که با مرد فاضلی از شعر نیما حرف می‌زدیم و او به‌زودی برخلاف

سر آغاز گفت‌وگومان چهرهٔ مخالف خودرا آن‌هم مخالفتی شدید، نشانم داد. از شعر مرغ آمین به‌این‌مصرع رسیده بودیم که فریادش به‌مخالفت بلند شد که چرا نیما گفته است:

و شب تیره بدل با صبح روشن گشت خواهد، مرغ‌می‌گوید

گفتم به کجای این کلام ایراد داری؟

گفت: به همه‌جاش، یکی‌یکی می‌گویم ازهمان اولش که با واو عطف به‌حال و حرکت فتحه ـ چنانکه تو می‌خوانی ـ شروع می‌کند بگیر تابعد وبعدتر که من بعدوبعدتر اورا اول‌پرسیدم. مقصودش کاربرد «با» به معنی «به» بود که برایش نمونه‌هائی از قدیم نقل کردم و بعدتر «گشت خواهد» که به شرح ایضاً و شواهد این‌کاربرد قدمائی را از عنصری و ناصرخسرو قبلاً آورده‌ام و اما واو عطف را در اول مصرع آن مرد فاضل مخالف می‌گفت درست نیست فصحای پیشین چنین نکرده‌اند. من‌گفتم: کی همچو حرفی زده است؟ او گفت: همه! همه می‌گویند! و سپس دانستم که مقصودش از «همه» کیست. چون گفت: اگر یادت‌باشد یك وقتی دکترخانلری در مجلهٔ سخن در انتقاد از کتاب شعری همین ایراد راکرده، خرده‌گرفته بود. من‌گفتم یادم هست‌ایشان گفته بودند که تلفظ این‌حرف به‌صورت «وَ» (va) غلط است، مخالفت ایشان با شعر نیما منحصر به واو عطف اول مصرعها نیست. ایشان در حمله به نیما ومخالفت با راه ورسم او درشعر امروز گاه تاآنجا پیش می‌رفتند که از شعر نیما به عنوان «چیز» یاد می‌کردند وجائی در مجلهٔ

خود ضمن معرفی مجله‌ای دیگر نوشته بودند که فلان و فلان مطالب و مقالات‌را این‌شماره آن مجله دارد ویك «چیز»هم به‌نام «ری‌را»به‌عنوان «شعر» از نیما، بله من اینهارا یادم است حتی پس‌از درگذشت نیما نیز لحن آقای دکتر خانلری ازنیش وکنایه وطعن خالی نبود و از «چغلی کردن به عوام» هم اینها و نظائر اینها را من یادم است اما آنچه در موردکاربرد واو عطف دراول مصرعهاایشان گفته‌اند به‌هیچوجه درست نیست.

گفت وگوی من با آن فاضل مخالف به آنجاکشید که گفت همین‌طور ازحافظه‌حرف‌زدن درست‌نیست اصلاً آن شمارهٔ مجلهٔسخن راکه درآن این‌بحث آمده است بیاور تا به‌درستی ببینیم که طرفین چه می‌گویند ایشان چه‌گفته‌اند وشما (یعنی من که نویسنده این کتابم) چه می‌گوئید؟ مجله‌را آوردم. سخن شمارهٔ ۱۱ دورهٔ چهارم، آبان‌ماه ۱۳۳۲ صفحهٔ ۹۰۶ دربحث وانتقاد ازکتاب « شبگیر » مجموعهٔ شعر هوشنگ ابتهاج (سایه) آنجا ازین مطلب گفت‌وگو بود وچنین نوشته بود ... دیگر از نکته هائی که دربارهٔ شیوهٔ بیان قطعات این مجموعه باید گفت اصراری است که گوینده دارد تا مصرعها را با واو عطف آغاز کند (؟) این‌کار را نخست آقای نیمایوشیج کرد ودر اشعار سایه تأثیر او و تقلید از او آشکار است اما اینجا نکته‌ای هست و آن اینکه در محاورهٔ فارسی زبانان ـ اهل هرلهجه که باشند ـ و در استعمال شعر فارسی که آهنگ‌و قواعد زبان‌را بهتر ازنثر حفظ می‌کند، حرف‌عطف ضمه‌ای است، نه واوکه همیشه ازنظرآهنگ‌کلمه ضمیمهٔ‌کلمهٔ قبل است، نه‌کلمهٔ بعد، یعنی مثلاً در دوکلمهٔ «من» و «تو» که به هم عطف شده باشند، ضمهٔ عطف در تلفظ و

آهنگ کلام نه مستقل است و نه جزء کلمهٔ «تو» بلکه همیشه به کلمهٔ «من» می‌چسبد. به‌این‌سبب است که درشعر فارسی معمولا بیت یا مصراع را با واو عطف شروع نمی‌کنند (؟!) مگر آنجا که این حرف با کلمهٔ دیگر ترکیب‌شده و صورت‌واحدی یافته باشند مانند وگر، ویا[۱]، ور، ویشان (و ایشان)، وینان (و اینان) وجز اینها... » انتهی کلام مجلهٔ سخن درین خصوص، مطالبی که مربوط به بحث ما در واو عطف بود، در مجله همین بود و این‌نوشته و عقیدهٔ استادگرانقدر و ارجمند ما آقای دکتر خانلری‌بود که نقل کردم.

مصاحب و مباحث من گفت : خوب، در بارهٔ این استدلال چه می‌گوئی؟ من گفتم این اسمش استدلال نیست مغلطه است و پریشان. اولاً چنانکه دیدی به‌اینکه آخرین طرف حمله و طرف اصلی که نیما بود، تصریح داشت «این کار را نخست آقای نیما یوشیج کرده» یعنی این غلط و اشتباه وگناه اول ازاو سرزده است ولی‌من به‌زودی نشان خواهم داد که به‌هیچوجه چنین نیست. پیش‌از نیما هم‌بسیاری‌ازشاعران حتی استادان طراز اول شعر وسخن منظوم فارسی بارها وبارها وبارها مرتکب این‌گناه شده‌اند منجمله غیر از آقای نیمایوشیج آقای رودکی سمرقندی، آقای دقیقی‌طوسی، آقای فردوسی‌طوسی‌و آقایان‌ابوالهیثم‌جرجانی و ناصرخسرو و فخرالدین اسعد گرگانی وبعدها دیگر و دیگران‌حتی آقای

۱ــ مثلاً «ویا» چه ترکیبی است؟ دوحرف‌اند هریك مستقل ، با تعریف مستقل ــ که درکتب دستور زبان فارسی آمده ــ و درین‌جا یاهر جا در کنار هم بنا به‌حاجتی که‌گوینده دارد، آمده‌اند و می‌آیند و این «ترکیب» نیست .

مولانا جلال‌الدین محمد بلخی مولـوی وحتی می‌شود گفت تقریباً همهٔ آقایان اساتید بزرگ شعرفارسی قدیم همه این اشتباه وغلط ازشان‌سر زده‌است که واو عطف‌را حرف عطف می‌دانسته‌اند نـه ضمهٔ عطف و هرجا لازم داشته‌اند ومنجمله دراول مصرعهای شعرهایشان یاوسط آنها یا خلاصه هرجاکه ضرورت داشته است می‌آورده‌اند این حرف را و نه ضمه‌را، که واقعاً حدیث وحکایت غریبی است این اظهارنظرتابه‌حال چنانکه در کتب لغت (مخصوصاً مقدمات این کتب در مباحث دستوری ومقدماتی) و دستور زبان فارسی مضبوط است به‌این لفظ یعنی‌این‌قسم کلمه‌که جزء حروف است واو عطف، واو حرف عطف، واو عاطفه می‌گفته‌اند، نه «ضمهٔ عطف» (منجمله رجوع شود به جلد اول برهان قاطع، تصحیح و تحشیـه و طبع استاد دکترمحمد معین جلد اول برهان قاطع دیباچهٔ مؤلف در دستور زبان، صفحهٔ «کز» انواع واوها ـ ونیز رجوع شود به جلد چهارم برهان قاطع همین طبع صفحهٔ ۲۲۴۲ یـادداشت استاد فقید دکترمحمد معین ـ و نیز رجوع شود به «دستور جامع زبـان فارسی» تألیف عبدالرحیم همایونفرخ چاپ اول صفحهٔ ۸۰۷ و نیز کتاب دستور پنج استاد و غیره و غیره از کتب دستوری، همه علی‌الاطلاق) و دیگر اینکه می‌فرمایند: و ازنظر آهنگ کلمه (؟) ضمیمهٔ کلمـهٔ قبل است نه کلمهٔ بعد «یعنی چه از نظر آهنگ کلمه و غیرآهنگ؟ وانگهی چنین نیست. این حرف برای خود مستقل است واگرهم آهنگ بگیرد آهنگ کلمهٔ بعد خود را می‌گیرد نه قبل. مثل وز = واز، وگر = واگر، وندیشه = واندیشه، ویشان = وایشان. در همهٔ کتب‌منثور قدیم‌اعم‌ازکتب تاریخ وکتب فنی ادبی و داستانی و تفاسیر بی‌شمار وغیـره و غیـره

نویسندگان بیشتر فصل‌هارا با واو عطف شروع می‌کنند منجمله مکرر درمکرر شمس‌قیس‌رازی در کتاب نفیس خودالمعجم‌فی‌معایبر اشعارالعجم این‌کار را کرده است که فصل‌هارا باواو عطف شروع کرده است‌وحال آنکه فصل قبل درجائی تمام شده است و نویسنده در خاتمهٔ فصل‌قبل کلی دعا و استغفار برای خودش و پدر و مادرش کرده از خدا رحمت خواسته است و آیهٔ عربی نقل‌کرده و علی‌الله‌التوفیق وعلیه‌التکلان‌گفته است و فصل‌را به‌پایان رسانده است آن‌وقت‌فصل بعدرا می‌بینی با واو عطف شروع می‌کند و همچنین تقریباً همهٔ نویسندگـان قدیم پس از خطبه‌های سرآغاز کتب خودکه حمد ونعت خدا ورسول ودعا و التجا است، غالباً پس‌از این مقدمات می‌نویسند « و امّا بعد...» و آن وقت به‌مطلب و مقصود خود ازتألیف می‌پردازند، آیا درهمهٔ این موارد هم واو عطف ضمهٔ عطف است و ضمیمهٔ کلمـهٔ قبل؟! حتی در محاوره و مکالمات‌روزمرهٔ امروزی، یا لااقل دربعضی ازانواع مکتوب‌محاورات ومکالمات، در داستان‌ها چه‌بساجمله‌هاکه با واو عطف و با حرکت‌فتحه شروع می‌شود. بعضی از متأخرین دراین خصوص صراحت دارندکه این واومفتوح است از جمله مثلاً مرحوم علامهٔ قزوینی‌که قـولش را بعداً نقل‌خواهیم کرد ونیز محمدحسین‌بن‌خلف تبریزی مؤلف برهان قاطع، گوید:«...دیگرواو مفتوح‌است و آن‌سه‌قسم‌می‌باشد، اول واو عطف‌است..» (جلد اول‌ازچاپ دکترمحمدمعین، صفحهٔ‌که = ۲۹ دیباچه) وهمو، ایضاً همان‌جا دربارهٔ واو عطف گوید: «... دیگرآنکه چون‌شخصی کلمه‌ای بگوید، شخص دیگر ابتدا به‌واو کرده، آن‌کلمه را تمـام سازد چنانکه شخصی‌گوید‌که: من به‌خراسان می‌روم، دیگری‌گوید‌که: وبه‌عراق‌هم؟

یا شخصی گوید سلام‌علیکم دیگری گوید: وعلیك‌السلام...»

نظیر آنچه مؤلف برهان قاطع گفت ونقل کردیم، و بر خلاف آنچه «ایشان» گفته‌اند که در شعر فارسی بیت یامصرع را با واوعطف شروع نمی‌کنند، انوری حتی قصیده‌ای را چنین شروع کرده، آنجا که گوید:

و علیك‌السلام، فخرالدین — افتخار زمان و فخر زمین
ای نهفته مخدرات سخنت — چهره از ناقد گمان و یقین...[1]

در اینجا، یعنی درشروع کلام هم آیا واو عطف یا بقول ایشان ضمهٔ عطف(؟) ضمیمهٔ کلمهٔ قبل‌است؟ لابد ضمیمهٔ«سلام‌علیك، انوری! کیف‌حالك» که معلوم نیست چقدر وقت قبل از قصیدهٔ انوری گفته شده است؟

و جلال‌الممالك ایرج مثنوی کوتاهی‌را چنین آغاز می‌کند:

و علیك‌السلام، میرآخور — صاحب اسب و استر و اشتر
یاد من کردی آفرینت باد — همه اوقات شیوه اینت‌باد ...
الخ

این‌حرف‌ایشان‌مثل آن‌ست که‌بگویند درشعرفارسی کسی‌معمولاً بیت یامصرعی‌را با مثلاً «باء» قسم شروع نمی‌کندمعمولاً وغیرمعمولاً

۱ــ دیوان انوری چاپ مرحوم سعیدنفیسی، ص ۲۵۳ و چاپ استاد مدرس‌رضوی، جلداول، ص۳۸۲.

ندارد. البته شروع با و او عطف و باء سوگند، به فراوانی شروع، مثلاً با حرف ندا یا نظیر آن نیست ولی تا لازم نباشد که کسی قسم بخورد، یا جمله و کلمه و بیتی و مصرعی را به ماقبل عطف کند و پیوند دهد، چه اصراری دارد که به قول «ایشان» از آقای نیما یوشیج یا آقایان حضرات قدما و غیرقدما تقلید کند؟ این واو درسخن گفتن محل حاجت گوینده است و بسیار هم مورد حاجت و کاربرد آن در موارد لازم، ربطی به تقلید ندارد که صاحب غرضی آن را بهانهٔ حمله وهجوم به سپر غوغا و شنعت افکنده‌ای سازد و به تاخت و تاز پردازد.

مضافاً اینکه باید گفت واو عطف ضمیمهٔ چیزی نیست بلکه حرفی است مستقل ودارای وظیفهٔ خاصی که:

۱ـ بین معطوف ومعطوف‌الیه می‌آید واین دورا درحکم واسناد اشتراك می‌دهد.

۲ـ یا پیوند وبرگشتی می‌دهد برای توجه وعطف به‌ماسبق.

۳ـ یا فصلی، فاصله‌ای ایجاد می‌کند، حاکی از شروعی دیگرو فصلی تازه.

در همهٔ این موارد غالباً مستقل وغالباً مفتوح است و «va» تلفظ می‌شود که درپاره‌ای مواردمی‌توان آن را حرف فصل هم‌خواند، چنانکه گاهی ضدآن حرف پیوند نیزواینهابرای شناختن چندوچون کاربردهای این حرف است، نه‌وضع اصطلاح جدید. مقصودم این‌ست که واوعطف درکاربردهای مختلفش وظائف مختلفی دارد وبرای مقاصد متفاوتی به‌کار می‌رود، بنابه‌حاجاتی که شخص متکلم یا نویسنده وسراینده‌دارد. شاید ازهمین‌رو بوده‌است که بعضی ازدستورنویسان این‌واو را «حرف برگشتی»

نیز اصطلاح کرده‌اند از جمله نویسندهٔ «دستور جامع» گوید:

«واو، که آن‌را حرف برگشتی و بازگشتی، حرف عطف، نامیم چون در آغاز جمله وعبارت، یا بیت درآید تلفظ می‌شود. و زبر دارد...»[۱]

آنگاه چند جملهٔ معطوف را از مقدمهٔ گلستان سعدی و بعد این‌دو بیت‌را ازفردوسی می‌آورد که من‌هم نقل می‌کنم چون شاهدی‌است از بزرگ‌استادفصیحی ازخداوندان بی‌همتای زبان‌فارسی،برای رد ادعای «ایشان» که فرمودند کسی بیت‌را با واو عطف شروع نمی‌کند:

نباید که سیر آید ازکار، مرد — همان نیز کندی کند در نبرد
و دیگر، که اندر دلش‌رازشاه — بدارد، نگوید به‌خورشید وماه

و سپس ـ مؤلف دستور جامع ـ گوید:

«این گونه‌واو را که‌فردوسی‌درآغازبیت آورده، یك‌نوع‌فصاحت و هنر نیز شمارند»[۲].

این«و دیگر» درشعرفردوسی‌ونظائر آن، چنانکه بعضی‌پنداشته‌اند اشتباه کاتب وناسخ نیست که تصحیف «د دیگر» باشد که کتابتی از «دو دیگر» به‌معنی تقریبی «ثانیاً» باشد و ماقبل «سدیگر» (کتابتی از سه‌دیگر) به‌معنای‌تقریبی ثالثاً. بل، چنانکه پیداست گفت‌وگو ازسه‌مطلب است، در چند جملهٔ شعری که فردوسی جملهٔ اول را در مصرع اول می‌گوید وسپس جملهٔ دوم‌را در مصرع دوم با«همان نیز»عطف گونه‌ای

۱ــ دستور جامع همایون فرخ، ص۸۰۷.

۲ــ همان مأخذ، همان صفحه.

می‌دهد وجملهٔ سوم‌را در اول بیت‌دوم به‌جمله‌های قبل با واو عطف در لفظ «و دیگر» معطوف می‌گرداند و تا آخر بیت پایان می‌بخشد. یعنی عبارت منثور بیان فردوسی ، به‌تقریب چنین می‌شود: «... مسرد نباید ازکار سیر آید، و نباید درنبرد کندی کند، ودیگر نباید راز شاه راسستی به‌خورشید وماه بگوید. باید راز شاه‌را در دلش نگاه دارد» پس‌مطلب سوم خودرا پس‌از «و دیگر» آورده که اگر مثل مواردی بود که رعایت ترتیب شماره ملحوظ می‌دارند، باید درمطلب سوم که در اول بیت‌دوم با و دیگر آمده، گفته می‌شد« سدیگر » چنانکه درمواقع رعایت ترتیب شماره‌ها فردوسی می‌گوید: نخست‌آنکه...دودیگر(یا: د دیگر)...سدیگر... چهارم‌که ... الخ و این‌حال و دقت شواهد بسیار در شاهنامه‌استادطوس دارد که برخوانندهٔ اهل و آشنا چند وچونش پوشیده نیست.

وهم‌مؤلف برهان قاطع گوید: «واگر ماقبل‌واو رامضموم‌سازند، داخل واو غیرملفوظ باشد، یعنی (مستقلاً) به‌تکلم درنیاید، واگر ماقبل آنرا ساکن سازند، فتحه بایدش داد تا (مستقلاً) به تلفظ درآید»[1]

صاحب برهان بیان نمی‌کند که به چه موجب ماقبل این واو را مضموم سازند؟ مگر به‌اختیار است که‌ساکن سازند، یامضموم؟ جواب این دوپرسش تداول بین فارسی‌زبانان است واقتضای نیاز و حاجت متکلم، نویسنده وسراینده که‌گاه چنین می‌کنند وگاه چنان.

استادفقید دکتر محمدمعین درحاشیهٔ برهان(جلدچهارم،ص۲۲۴۲، از چاپی که من در اختیار دارم) نوشته‌اند: « و (عطف) تلفظ درست‌این حرف در فارسی کنونی O است، در پهلوی U ، پارسی باستان ut ā...

۱ــ همان دیباچهٔ برهان صفحه کج = ۲۸.

اوستائی ušta در فارسی o معمولاً تلفظ گردد : نشست و برخاست، حسن و حسین، ولی در جایی‌که پس‌ازآن حرف مصوت‌باشدv تلفظ می‌شود:

می‌آرد شرف مردمی پدید و آزاده نژاد از درم خرید

رودکی‌سمرقندی

اما اینکه این حرف را بسیاری معمولاً va تلفظ می‌کنند، تقلیداز حرف عطف عربی است...

ولی من‌بااین داوری اخیرآن استادگرانقدر (یعنی تقلیدازحرف عطف عربی) موافق نیستم. بایدگفت ازین لحاظ تلفظ فارسی‌زبانان و عربی‌زبانان مشترك و همانند است چرا تقلید؟ چنانکه ما در قواعد یاء نسبت نیز کارمان وقواعد کاربردمان عیناً همانند و نظیر کاربرد و قواعد عربی‌زبانان است. همچنانکه دراین مورد نبایدگفت فارسی‌زبانان در دستور کاربرد یاء نسبت‌تقلید از یاء نسبت عربی می‌کنندعرب‌می‌گوید خراسانی، ما هم می‌گوئیم خراسانی، عرب می‌گوید شیرازی ما هم می‌گوییم‌شیرازی، درمورد واو عطف‌هم نبایدگفت تقلید ازعربی است بلکه بایدگفت‌کاربردفارسی‌زبانان درخصوص تلفظ واو عطف‌نیزهمانند وشبیه عربی زبانان است.

این‌حرفی‌است‌مورد نیاز متکلم‌ونویسنده وسرایندهٔفارسی‌زبانان و چیزی هم نمی‌تواند جانشین آن‌گردد و ازآن بی‌نیاز نمی‌تواند بود مثلاً آقای منوچهرامیری برای فارسی زبانان از منظومهٔ «سهراب ورستم»

اثر زیبای ماثیو آرنولد به‌نثر فارسی روایتی داده‌اند. آغاز این منظومه، به‌دلایلی که سراینده می‌خواسته است و می‌پسندیده حرف عطف است (وگویا نظرش این بوده‌است که منظومهٔ او قسمتی ازداستانی بزرگ است که چه قبل‌از ماجراهای سرودهٔ او چه بعدش آن داستان بزرگ حماسهٔ ملی ایرانیان ادامه داشته وبرای رساندن این حالت که منظومه فصلی از یك داستان بزرگ است، آن‌را با واو عطف شروع کرده‌است؟) درمتن اصلی انگلیسی منظومه با واو عطف شروع می‌شود بالتبع ترجمهٔ منثور پارسی آن هم‌چنین شروع می‌شود:

«... و نخستین سپیدهٔ سحری برخاور گسترده شد،
و میغ از رود جیحون برخاست...»

آیا مترجم فاضل و باذوق این منظومه بایستی می‌نوشتند:

«... O نخستین سپیدهٔ سحری برخاور...» الخ؟!

آیا مترجم که نوشته‌است: ونخستین سپیده الخ از عربی تقلید کرده‌است؟ یا به‌متنی که آن‌را ترجمه می‌کرده‌است وفادار بوده است و ذوق فارسی‌نویسی بلیغ وبدیع و تمام عیار که دارد او را به‌این اختیار رهنمون‌شده‌است؟ من‌فکرمی‌کنم جواب‌روشن‌است و اختیار این‌استاد صاحب‌ذوق هم درست و به‌اسلوب واصلاً حکم فارسی‌دانی و فارسی نویسی این‌است قاعده‌زبان وتداول فارسی زبانان اینست وهیچ‌تقلیدی هم درکار نیست حالا اگرتلفظ عربی زبانان هم چنین است، امردیگری

است وچنانکه قبلاً گفتیم در یاء نسبت هم این شباهت وهمانندی نظیر دارد ولازم‌نیست هیچکدام از دوقوم‌را مقلددیگری بشماریم.

و درسر آغاز این منظومهٔ هم رأی خود راگفتیم مترجم به‌پیروی ازمتن موردترجمه ونیازی که‌داشته‌اختیاری درست وبه‌ذوق کرده‌است. گوینده اصلی شاید به این دلیل با «and» منظومهٔ خود را شروع کرده است که‌کار خودرا درحقیقت گوشه‌ای، چنانکه‌گفتیم قطعه‌ای جدا شده از یك حماسهٔ بزرگ ومفصل می‌دیده‌است وبا این‌شروع انگار عطفی کرده‌است به‌سوابقی که سراینده آنهارا ترك گفته است ومترجم فارسی هم‌کارش‌را با اصالت همچنان که باید شروع کرده آیا اوبایستی کارخود را ازاصالت وامانت بی‌نصیب کند، به‌این «دلیل» که‌دریك‌مورداستعمال این حرف O تلفظ می‌شود و ادیب‌دیگری درموردی دیگر آن‌را ضمهٔ عطف نام‌نهاده، پس‌باید اوهم بنویسد «O نخستین سپیده‌سحری...» که اورا مقلد نیمایوشیج یاعرب ندانند؟! لاوالله.

پس از ترجمهٔ رستم وسهراب مائیو آرنولد می‌توان از ترجمهٔ متن سناریو فیلم عالی و درخشان «مهر هفتم» اثر فرنگی خیام زمانهٔ ما «اینگمار برگمان» سوئدی سخن گفت و از سرآغاز آن نقل کرد که ابراهیم گلستان نخستین مترجم این‌سناریو متصدی ترجمه‌آن‌شده است در زیرنویس این فیلم، چون این متن هم با واو عطف شروع می‌شود، به‌اقتضای خواست ومنظوری که سناریست وکارگردان بزرگ این فیلم عظیم ودرخشان وبی‌نظیر داشته است وتکه‌هائی از «کتاب مقدس» نقل کرده‌است ازجائی که نام فیلم‌هم از آنجاگرفته شده است:

و چون هفتمین فرشته در شیپور خود دمید
و مهر هفتم گوسپند... الخ

پس باید گفت اینجا هم درشروع کلام تقلیدی از عربی صورت گرفته‌انه‌پرواضح است که نه. اینجا نیز سخن همان‌است که‌درخصوص ترجمهٔ قبلی گفتیم و گذشت، پس ماهم ازین مقوله بگذریم:
وانگهی وقتی نیما می‌گوید:

و شب تیره بدل با روز روشن‌گشت خواهد، مرغ می‌گوید

شما مصاحب و مباحث من با توجه به همهٔ لهجه‌های شمالی و جنوبی وگذشته‌های زبان امروز ما در پهلوی و اوستائی و فرس قدیم، می‌توانید آن‌را:

وُ شب تیره بدل با ... الخ

و یا:

اُ شب تیره بدل با صبح روشن... الخ

بخوانید وحتی آن‌را تقلیدی ازعربی بدانید یا ندانید، مسأله‌این است که مرد هنگام سرودن‌این‌مصرع به‌این حرف عطف‌رائج ومتداول زبان حاجت داشته‌است وآن‌را به‌کار برده است همین، والسلام.

واما شواهد واو عطف درشعرقدما، چه درمیانهٔ مصرع، مثل‌این بیت سنائی :

صد هزاران چو تو به آب برد تشنه باز آورد، و غم نخورد

که ملاحظه می کنید باید واو عطف‌را مستقلاً تلفظ کرد،همچنان که درین بیت از ادیب‌پیشاوری:

شحنه قضاست قاهرومقهور اوجهان لایعلم است جام ولایشعرآینه
(دیوان ادیب، ص۱۱۷)

و درین بیت نزاری‌قهستانی استاد معاصر سعدی که با سعدی هم بنابر افسانه‌ها بعضی‌قصص‌وماجراها دارد:

در خیال آباد خود بنشسته‌ام راح می‌خواهم و روی دوستان [۱]

درین بیت هم مثل بیت قبلی، بـایستی واو عطف مستقلا تلفظ شود، اگرچه درمیانهٔ مصرع است و این‌را هم بگویم که ذوق من البته این قسم‌رانمی‌پسندد اگرچه درآثار اساتید بعضی شواهد دارد من واو را درمیان‌مصرعها غالباً به‌قول صاحب‌برهان «غیرملفوظ» می‌پسندم‌ولی

۱ــ نزاری قهستانی ـ مقاله دکتر علیرضا مجتهدزاده، استاد دانشگاه ــ مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات مشهد، سال دوم، شمارهٔ چهارم، مشهد، زمستان ۱۳۴۵، ص ۳۱۱، مقاله ممتع وسودمند نزاری قهستانی.

درسر آغاز مصرعها با تلفظ و (va) یا به‌حال ترکیبی با همزه‌ها یا مدها، مثل واوهائی که درین ابیات ناصرخسرو آمده است،چه میان‌مصرعها، چه درسر آغاز به‌حال ترکیب:

آن کوش که دست از طمع بشوئی — وین سفله جهان را بدوسپاری
از روزی و از مال و تندرستی — وزفکرت واز علم وهوشیاری
هر نعمت یزدان بی قرین را — یك‌یك به‌تن خویش برشماری
واندیشه کنی سخت، کاندرین بند — از بهر چرا گشته‌ای حصاری
وانگاه که دادستت، اندرین بند — بر جانوران جمله شهریاری
ایشان‌همه‌چون سرنگون‌وخوارند — ایدون‌وتوچون سرو جویباری

و ایضاً از ناصرخسرو درسر آغاز مصرع وبدون حالت ترکیب بلکه با تلفظ مستقل، چنانکه‌درشعر نیما دیده‌ایم،خواه و بخوانیم‌به‌فتحه وخواه و به ضمه به‌هرحال تلفظ واو مستقل‌است و ازشواهد اینکه نیما کار ناروائی مرتکب نشده است و از اساتید طراز اول شعر خراسانی جواز داشته است:

زمین‌است وآب‌ست وآنگه هواست
و باز آتش آمد، به‌ترتیب راست
کهین عالم این را نهد فیلسوف
که زندان جانست و دام بلاست
و چرخ مهین است و کیهان ز بر
که چرخ مهین معدن برجهاست

و اینك شواهدی دیگر از واو عطف درسرآغاز بیت ومصرع، با تلفظ مستقل (گیرم وَ یا وُ) از اساتید قدیم شعر فارسی منجمله از بوشکور بلخی:

توانگر برد آفرین سال و ماه و درویش نفرین برد، بی‌گناه [۱]

وهم بوشکور بلخی گوید:

نگهبان گنجی تو، از دشمنان و دانش نگهبان تو، جاودان [۲]

من نمی‌دانم چرا ناصرخسروو‌ابوشکور بلخی (وبعدها پس از نقل شواهد دیگر:مولانا جلال‌الدین مولوی و فردوسی و ادیب پیشاوری‌و دیگر ودیگران) حق‌دارند بگویند:وچرخ، وباز... و درویش... و دانش...و... غیره، اما نیما حق‌ندارد بگوید: وبه‌رنج... و شب... و به‌ما بنمای...، و غیره؟ بی‌خودی کسی آزار نداردکه بنشیند و هی «عطافی» کند چون شعررا برای این نمی‌گویندکه اولش واو عطف باشد یا آخرش الف ندا. لابدآدم حرفی دارد، ناچار باید بهزبانی حرفش‌را بزند واین نوع حروف وکلمات درهمهٔ زبان‌هاهست وبسیار هم به‌کارست خواه‌تلفظش در پهلوی و پیش‌از پهلوی utaŋu باشد یا درآلمانی und درانگلیسی and و درعربی wâ ...درلهجات‌گوناگون وفراوان زبان مـا بسیاری از

۱ــ مجموعهٔ گنج‌بازیافته، گـردآوری دکتر محمددبیرسیاقی ، قسمت ابوشکور بلخی، ص ۱۶.

۲ــ همین مأخذ، ص ۳۶.

کلمات مورد نیاز را همه وهمیشه هزار جور تلفظ می‌کنند اگر ما این حرف را برای ایـن مورد استعمال نمی‌داشتیم، چـون بسیار لازمش داشتیم وداریم، لابد از زبان دیگری به زبان ما می‌آمد.

در لحن ولهجه عامهٔ مردم‌بزد، این حرف حتی درمورد استعمال دوم، یعنی‌در آغاز جمله‌بین vo وO تلفظ می‌شود گویادرلهجهٔ شهمیرزادی هم چنین باشدکه آقای دکترصفا vo ضبط کرده‌اند و این تلفظ به o u هم نزدیك است که‌تلفظ قدیم‌تر ازفارسی ادبی باشد و اما درزبان‌ادب هزار وچند سالهٔ فارسی‌ما،هنگام وصل به‌کلماتی‌که ابتداشان‌همزه‌باشد یا همزهٔ ممدود (همزهٔ مدی آ) واو حرکتش تابع حرکت همزه است مثلاً درین چندمورد، چندجورتلفظ می‌شود اگر در سرآغاز بیتی یـا مصرعی‌باشد که‌همزه‌ناچار وصل به‌ماقبل‌شود یا ماقبل‌که واو باشدوصل به همزه شود ناچار به حکم وزن: در«وافتاد» و«وامید» vo در «وابلیس» و «وایدوست» ve در «وآمد»vâ ودر«واندیشه»va می‌شود پس می‌تـوان گفت حرکت فتحه وتلفظ va برای این‌حرف چندان بیگانه نیست کـه بگوئیم تقلید از حرف‌عطف عربی‌است. وگیرم که باشد زبان‌وفرهنگ ما را ـ مثل همهٔ زبان‌ها وفرهنگ‌ها ـ چه بسیار آمیختگی ودادوستدها است با هند ویونان وچین وترك وتازی وفرنگ، گیرم این تلفظ آشنا وخانگی va نیز یکی از آنها. گرچه ما درمقام این بودیم که بگوئیم و با نقل شواهد از قدما ثابت ومدلل‌کنیم که آمدن واو عطف در ابتدای مصرعهای نیمایوشیج وپیروان او، هیچ‌عیب‌وایراد و منع‌دستوری‌ندارد و غلط نیست بلکه حتی بسیار شواهد ونظائر وجوازهای قدیمی ازکار وکاربرد استادان بزرگ شعر و ادب فارسی هم داردکـه بعضی ازآن

شواهد و اجازه‌ها و نظائررا نقل کردیم وبعضی دیگـررا نقل خواهیم کرد و نسبت غلط و خرده‌گیری به نیمایوشیج نارواست و از آنجاکـه نمی‌توان گفت ازبی‌اطلاعی است چون بعضی استادان ادب این خرده‌گیری راکرده‌اند، پس باید گفت که لابد ازسر غرضی است که من ندانستم آن غرض چیست؟

واینك چندشاهددیگر ازگشتاسبنامهٔ دقیقی طوسی ، حماسه‌سرای استاد وشاعر فصیح وبلیغ کهن، چندبیت ازین‌جا و آن‌جای گشتاسبنامه به‌نقل‌از دیوان دقیقی چاپ دکتر محمددبیرسیاقی، ازقسمت‌پیشگوئیهای جاماسب:

و چندان از آن کشته آید سپاه که از خونشان تر شود رزمگاه[1]

و از قسمت صف‌آرائی گشتاسب:

و پنجه هزار از سوار دلیر سپهبدش‌را داد، فرخ زریر[2]

از قسمت‌گیرودار جنگ، آنجاکه زریر بی‌داد می‌کند:

چو ارجاسب دیدآن‌چنان، خیره‌شد و روز سپیدش همی تیره‌شد[3]

ازآنجاکه نستور (یا بستور) ازکشته شدن پدرش زریر خبردار

۱ــ ص۵۱ از نسخهٔ P حاشیه.

۲ــ ایضاً، ص۵۵ متن.

۳ــ ایضاً، ص۶۳ متن.

شده است و جای کشتهٔ پدر را می‌جوید:

و نستور، پور زریر سوار ز خیمه خرامید، زی اسپ دار [۱]

ایضاً از همین قسمت در زاری زریر بر کشتهٔ پدر میان میدان:

ترا تا سپه داد لهرلسپ شاه وگشتاسب را دادگاه و کلاه [۲]

و دیگر از قسمت بازگشتن گشتاسب به بلخ پس از پیروزی بر ارجاسپ ودادن همای به اسفندیار و سپهبدی و لشکر بسیار به نستور پور زریر:

هم آنگاه نستور بردآن سپاه و شاه جهان از بر تخت‌وگاه
نشست‌وکئی‌تاج برسرنهاد.. [۳]

و دیگر از همین فصل از یك نسخهٔ دیگر:

سواران جهان را همی داشتند و برزیگران تخم‌می‌کاشتند [۴]

و در فصل بدگوئی کردن گرزم از اسفندیار، نسخهٔ د یعنی نسخهٔ

۱ــ ایضاً، ص ۶۹ متن.
۲ــ ایضاً، ص ۷۰ متن.
۳ــ ایضاً دیوان دقیقی، ص۷۹ متن.
۴ــ ایضاً، ص۷۹ حاشیه.

علامه دهخدا که یکی از کهن‌ترین نسخ شاهنامه در دنیاست و گنجی نفیس و دیرسال:

یکی روز بنشست گو شهریار و رامش همی کرد با چند یار[1]

و هم از دقیقی در قطعهٔ مشهورش: ز دوچیز گیرند مر مملکت را:

کرا بخت و شمشیر ودینار باشد و بالا و تن تهم و نسبت کیانی[2]

ازمواردی که به‌وضوح می‌پیوندد که در «و دیگر» قطعاً واو عطف است نه «د» که مخفف یامبدل «دو» باشد وبعد از آن «دیگر»(به‌صورت مخفف د دیگر) این چند بیت استاد عثمان مختاری از فصحای متقدم و معاصر سنائی و مسعود سعد که درچند بیت پشت‌سرهم دوبار « و دیگر» آورده است وصحبت ازشمارش نیست که بگویدنخست وبعد دو دیگر و بعد سدیگر و الخ، در شهریارنامه(از سلسله مثنوی‌های اصیل حماسهٔ ملی ما و دنبالهٔ شاهنامهٔ استادطوس) درنامهٔ زال به فرامرز، عثمان مختاری گوید:

که او را به ما صاف نبود روان بهانه گزید و ز ما شد نهان
و دیگر که اوراست گوهر تمام ز ترکان به شه نسبت ازسوی مام

۱ــ ایضاً، ص۸۳ حاشیه.
۲ــ ایضاً، دیوان دقیقی، ص۱۱۰.

بود مادر گـرد سهراب تـرك　　دگر مام برزوی، گـرد سترگ
دگر مـام او دختر سرور است　　بدین گونه‌هم اصل و هم پرور است
کجا پـاك باشد دل او به مـا　　بترسم کـه بـر مـا سپارد بـلا
و دیگـر کـه گفتا ستاره شمر　　که اوراست زین‌دوده کینه به‌سر
از او فتنه‌ای بـر سر ما رسد　　ز بدگـوهری، آوردپیش، بد [1]

که می‌بینیم درچند جمله پشت‌سرهم، بی‌آنکه شمارش دقیق‌در میان باشد «و دیگر» می‌گوید اگربنا بود شمارش درمیان باشدچندمطلب خودرابه‌ترتیب نخستین، دو دیگر، سدیگر، چهارم‌الخ می‌گفت‌نه‌اینکه چهار جمله پشت سر هم را بگـوید اولاً، ثانیاً،دوباره‌اولاً، ثانیاً پس معلوم است‌که مطابق طبیعت‌کلام طی‌عباراتی سخن می‌گوید و گـاه می‌گوید «ودیگر اینکه‌فلان» تقریباً چنانکه هم‌امروزنیز ما درطی‌چنین عباراتی درین‌قبیل‌موارد می‌گوئیم. و خلاصه این امثله (اینکه‌ازمختاری نقل‌کردیم وآنکه قبلاً در همین بحث نقل‌کرده بودیم) به‌خوبی نشان می‌دهدکه‌گاه مسألهٔ شمارش مطرح نیست بلکه سیاق‌طبیعی کلام‌فارسی زبانان حکم می‌کندکه گوینده ازین حرف‌عطف و پیوند استفاده‌کند. استاد جلال همائی هم در دوبار و دوجاکه این‌ابیات‌را (یکبار درمقدمه ویکبار درمتن) نقل وطبع کرده‌اند، همچنان و دیگر ضبط‌کرده‌اند ونه: د دیگر، حتی‌گاه در شمارش‌هم بعضی اساتید: نخستین ، وسپس‌و دیگر آورده‌اند چنانکه ادیب‌پیشاوری‌گفته است وگفته وکاربرد او سندمعتبری است:

۱ــ دیوان عثمان مختاری به‌تصحیح استاد جلال‌همائی ص ۷۷۹، مقدمه و ص ۸۲۳ متن.

فغان زین گربه‌خوی اژدر که پیوسته دوکاراستش
نخستین بچه زائیدن، و دیگر بچه اوباری [۱]

و اینك شاهد نادری از طرزی افشار که واو عطف را بـا «ت» ضمیرخطاب دوم‌شخص، به‌شکلی خاص وجالب آورده استدرین رباعی یعنی و ترا:

خالی ز تو مملکت مبادا، خانا وت عمر دراز بـاد، عالیشانا
نوروز محرمیدی، امروز اگر تشریف تو دیر یافتی، احیانا! [۲]

خاتمهٔ بحث واو عطف‌را، چند شاهد از یادداشتهای علامه‌قزوینی نقل می کنم، تا معلوم‌شود که تنها «بی‌مایگان و بی‌سوادانی» امثال نیما یوشیج وبنده و دیگر ممقوتان ومطعونان و مردودانِ حضرات فضلای با سوادو با مایه‌امثال استاد خانلری واستاد جمالزاده نیستند که چنین گناه و خطائی را مـرتکب شده‌اند، «بی‌مـایگان و بی‌سوادان» قدیـم امثال فردوسی طوسی، دقیقی طوسی و مولـوی بلخی و خسروی و دیـگـر و دیگران نیز این‌جرم وگناه‌را داشته‌اند و این من بنده نیستم که شواهدرا پیداوثبت می کنم. بلکه‌شخصیتی چون‌علامه‌محمدقزوینی هم درفکرجمع کردن یك دو سه شاهد بوده است، چنانکه در جلد هفتم یادداشت‌های سودمندش می‌بینیم، به‌عین عبارت، ازین‌قرار:

۱ــ دیوان ادیب‌پیشاوری، چاپ علی عبدالرسولی، ص ۱۷۱.
۲ــ دیوان طرزی افشار، چاپ دوم با تصحیح ومقدمهٔ م.تمدن، ۱۳۳۸ شمسی، ص ۲۰۶.

واو عاطفهٔ مفتوحه در فارسی:

حکیمان خبیریم، که قاروره نگیریم
و ما در تن رنجور چو اندیشه دویدیم
(شمس تبریزی، مجمع ۱: ۲۹۶)

چه شکر فروش دارم[۱]، که به من شکر فروشد
و نگفت عذر هرگز که برو شکر ندارم
(ایضاً ۲۹۸)

استعمال واو عطف مفتوحه در شعر فارسی:

سخن تا نگوئی، توانیش گفت و مر گفته را باز نتوان نهفت
(کلیله و دمنه، طبع تهران
(ظ) سنهٔ ۱۲۸۲ ص۸۲)

دلی دادم (و) بنمودت صحیح و گفتم که مرین را عوار نیست
(المعجم، خسروی یا دقیقی
یا یکی از شعرای قدما)

... نه هست اکنون و نه باشد، و نه بوده‌ست هرگیزا.
(المعجم، ص۲۶۷)

۱ــ در اصل‌چاپی: دادم، وظاهراً غلط مطبعی است.

و دیگر دو لشکر چنین ساخته　　همه جنگ را گردن افراخته
(شاهنامه ج ۲ ص ۲۲۰)

و دیگر که این جای کین جستن است
جهان را ز اهریمنان شستن است
(شاهنامه ج ۲ ص ۲۲۱)

در فردوسی کلمهٔ «و دیگر» درابتدای شعر یا مصرع پر است و هیچ صفحه‌ای تقریباً از آن خالی نیست.

و هم بیکران آتش افروختند　　به‌هر گوشه‌ای آتشی‌سوختند
(شاهنامه، ۳: ۳۵۶)

پایان نقل از یادداشت‌های قزوینی[1]

و حسن‌ختام وآخرین شاهد را باز خودم از خداوندگار مولوی در غزلیات شمس نقل می کنم که فرمود:

ما نه ز آن محتشمانیم که ساغر گیرند
و نه ز آن مفلسکان که بز لاغر گیرند[2]

۱ــ رجوع کنید به: یادداشت‌هـای قزوینی، انتشارات دانشگاه تهران، شماره ۸۱۶، به‌کوشش ایرج افشار، جلدهفتم، ص۲۵۳ - ۲۵۲.
۲ــ کلیات شمس یا دیوان کبیر با تصحیحات و حواشی‌بدیع‌الزمـان فروزانفر، چاپ امیرکبیر، تهران، جزو دوم، ص ۱۳۹، بیت ۸۲۰۰.

***

خب، درین عجالت و فرصت، یادداشت‌های بحث «عطا و لقای نیما یوشیج» را در همین‌جا به‌پایان می‌رسانم. مثلی داریم که مشهور است و بر زبان مردم جاری، می‌گوید «خدا ساخته (یا خواسته) اگر خضرت عباس بگذاره» به‌امید خدا، بعدها اگر دیگر یادداشت‌ها و فیش‌های این بحث را توانستم جمع و جور کنم، چه آنها که در حواشی کتابها نوشته‌ام چه آنها که جداگانه در فیش‌ها (یا به‌قول مرحوم علامهٔ قزوینی: وریقات یعنی ورقه‌های کوچك) یادداشت کرده‌ام، اگر خدا خواست (یاساخت) و حضرت عباس‌ها هم گذاشتند ـ و زن و بچه و گرفتاری‌ها و دیگر و دیگرها ـ و اگر عمری و حال و حوصله‌ای باقی بود، شاید در چاپ‌های بعدی، این بحث و مقال را کامل‌تر کنم و همهٔ آنچه‌ها را که درین خصوص لازم می‌دانم، بر این بحث بیفزایم، چون هنوز گفتنی‌ها درخصوص عطاها و لقاهای نیما یوشیج و بعضی پیروانش کم نیست خاصه که من درین مقال بیشتر از لقاهای خاص و نادر نیما صحبت کرده‌ام و مخصوصاً عطاهای او هنوز بکر و باقی و برای بسیاری ناشناخته است و حقش گزارده نشده است (البته در فصول بدعت‌ها و بدایع که چاپ شده به‌این قسمت عطاها نیز پرداخته‌ام) و اگر بخت یارم نشد، خدا و حضرت عباس هم نساختند، نگذاشتند، که دیگر معذور خواهم بود و پس از این کمترین، خواهند آمد کسانی که این معنی را دنبال کنند، انشاءالله، من در این بحث خواستم به‌اعتقاد و پسند و اختیار خودم، نمونه و اسلوب کار را بدون جار و جنجال و حماسه و رجزودشنام، نشان دهم و به هرحال به‌قول قائلش جناب «لادری» مشهور:

گر بماندیم زنده، بردوزیم
جامه‌ای کز فراق چاک شده

ور نماندیم، عذر ما بپذیر
ای بسا آرزو که خاک شده

تهران، آبان‌ماه ۱۳۶۱
مهدی اخوان ثالث
(م. امید)

ضمیمه‌ها

در بارهٔ بحر طویل پارسی

سطری چند مقدمهٔ این بحث و تحقیق را قبلاً هم درمقالهٔ نوعی وزن‌داشتیم، خواندید و گذشت، اما اینجاهم برای سرآغاز بحث‌وربط این‌تحقیق با مقالات بدعتها و بدایع این‌سطری چند مقدمه‌را لازم‌داریم، پس گوئیم:

نوآوری وبدعت نیمایوشیج در مورد وزن ـ چنان که گفتیم ـ مقید نبودن به‌قید «تساوی ارکان وافاعیل» است درمصرع‌های‌شعر. یعنی او تساوی‌طولی مصرع‌هارا رعایت نمی‌کند. و این‌حال مستلزم دوگونه خروج از قوانین وسنت‌های قدیم است:

۱ـ درجهت کوتاه‌تر ازحد معمول آوردن مصرع‌ها.

۲ـ درجهت بلندتر ازحد معمول آوردن آن‌ها.

و این‌هردوحال درقدیم به‌نحوی سابقه داشته‌است. درقسمت‌اول مصراع‌های‌کوتاه مستزادها، سابقهٔ کوتاه‌تر از حد معمول آوردن است و در قسمت دوم مصرع‌ها، یا «بند»های بحرطویل‌ها و اقسام شبه بحر طویل. زیرا هرمصرعی، یا بندی، در بحر طویل، شامل تعداد بسیاری

از ارکان و افاعیل عروضی است که به دلخواه سراینده تکرار می‌شود و این‌همان کاری‌است که نیما می‌کند در مصرع‌های بلند اشعارش.

گرچه مسلم نیست که بدعت نیما در وزن مستقیماً و کاملا متأثر ازین دو سابقه باشد، خاصه که می‌بینیم در هیچ‌یك از دوحال مذکور به‌تمامت و کمال در بنیاد وقواعد، شبیه سوابق امر نیست اولاً، و ثانیاً این که تلفیق و تالیفی از آن دوحال می‌کند. درمورد کوتاهی مصرع‌ها فرقش با مستزاد آن‌است که به‌محل معین و سرگره و بند مشخصی از ارکان و افاعیل، مستزاد نمی‌کند، بلکه ازاین حیث هم آزادی بیشتری می‌جوید. مصرع‌های کوتاه‌نیما، به‌هربحر ازبحور عروضی‌شامل‌رکنی از فعل‌اول یا بیشترازهمان بحراست، با زحافات وعللی که ممکن‌است آن رکن‌داشته باشد. از این‌رو گاه یك کلمهٔ دوحرفی یا بیشتر، درشعر نیما حکم مصرعی دارد. وانگهی بایك اندازهٔ معین که در موارد نظیر تکرار شود نیز مستزاد نمی‌کند. و درمورد بلندی مصرع‌ها نیز فرقش با بحرطویل آن‌است که اولاً تکرار ارکان و افاعیل درمصرع‌های‌بلند اشعارنیما، به‌بسیاری بحرطویل‌ها نیست وبه‌معمول ازهفت وهشت‌فعل درنمی‌گذرد، ثانیاً در پایان‌بندی برای حفظ استقلال هرمصرع، با بحر طویل فرق‌دارد. او پرهیزمی‌کند از به‌شکل بحرطویل درآمدن شعرش دربحوری که به‌تکرار یکی‌دو فعل شکل می‌گیرد. می‌گوید:

«استقلال مصرع‌ها به‌توسط پایان‌بندی آن‌ها... عملیات ارکان‌را ضمانت‌می‌کند واگر این‌نباشد، شعر ازحیث وزن یك‌بحر طویل‌است. نظیر قطعاتی که در سال‌های اخیر [مطلبی که از آن نقل می‌کنم در سال ۱۳۲۵ شمسی نوشته شده] بعضی ازجوانان‌حساس وباذوق به‌رویهٔ کار

من می‌سازند.[۱]»

ظاهراً نیما دراین نوشته اشاره می‌کند به آقای دکتر مجدالدین میرفخرائی (گلچین گیلانی) که بحرطویل (باران) راسروده‌انـد و در زمان خود شهرتی یـافته است، به زودی باز در این خصوص حـرف خواهیم زد.

ونیز در کتابی که آقای دکتر جنتی عطائی تألیف کرده است از قول نیما چنین نقل شده:

«قطعاتی که جوانان در این سال‌ها به سبك من ساخته‌اند، از حیث وزن عرج ومرج عروضی را ایجاد کرده است. مصرع‌ها در آن‌ها استقلال ندارند، هیچ قاعده‌ای ضمانت استقلال آن‌ها را نمی‌کند. اکثر این‌ها به اصطلاح عامیانه بحر طویل ساز هستند. فقط بعضی ازجوان‌ها که بامن تماس نزدیك داشته‌اند متوجه پایان‌بندی مصرع‌ها شده‌اند. همین‌طور متوجه‌شده‌اند که کجا قافیه برای مصرع‌ها لازم می‌آید[۲].»

با وجود این وجوه وحدود افتراق، برای تمامت جست وجو و تحقیق، وبرای این که ناقدان بی‌غرض و بصیر آینده ـ امروز که دریغ! ـ حمل به سکوت یا بی‌توجهی نکنند، لازم است که به سوابق امـور و شباهت‌ها ونظایر و حدود اشتراك بدعت‌های نیما باگذشته، اشاره شود از این جهت من تاحد آشنائی واستنباط خود دربارهٔ مسائل وموارد لازم، این‌جا وآن‌جا، بحث کرده‌ام. بحرطویل نیز ازحیثی که شرحش گذشت

۱ـ دونامه، ص۷۵ـ۷۴.

۲ـ نیما، زندگانی وآثار ص۱۴ـ۱۳ .

حداشتراك و افتراقی دارد بابحث‌های مورد اعتنای ما.

وچون ندیده‌ام که در کتب متداول ادب معاصر یا گذشته، تحقیقی کمابیش جامع ومانع درخصوص بحرطویل عامیانه فارسی شده‌باشد، من بنا به‌دریافت خویش دراین‌باره اندك تفصیلی می‌دهم وقواعد آن‌را پیدا وثبت‌می‌کنم. اینك آنچه من دربارهٔ بحرطویل‌فارسی دریافته‌ام و می‌دانم، که برای آن‌که منظم باشد درفقرات مفروز از جهات مختلف، دراین‌جا می‌نگارم، به‌عنوان بررسی ومطالعه‌ای دراین باب:

۱ــ نخست باید گفت که این «بحرطویل» مورد بحث ما غیراز آن بحر ازبحور عروضی است، ازقبیل: رمل ورجز ومدید وغیره که نامش «طویل» است و فعولن مفاعیلن دوبار یا فعل اخیر «مفاعلن». در بسیاری موارد تقطیع می‌شود واز بحورخاص‌شعرعرب است‌ودر کتب معتبر و مفصل‌ومختصر عروضی‌عرب ضبط شده. منجمله رشید وطواط (یا ادیب صابر ترمذی) در رسالهٔ شواهد منظوم اوزان شعر عربی و فارسی گفته:

به بحرطویل آمد، بسی شعرها تازی
بدین‌سان بود ارکان چوتقطیعش آغازی
فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن
زهی دولتت را با دوام فلك بازی[1]

(واین‌جا بدنیست گفته شودکه بحرطویل عرب از بحوری‌است

۱ــ ر.ك: مجله یادگار، عباس اقبال شمارهٔ ۱۰ ــ سال اول صفحه ۷۱. ولی‌ما با استفاده از نسخه طبع‌مجدد این رساله درمجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات تهران شماره ۳ سال‌نهم فروردین ۱۳۴۱ نقل کرده‌ایم صفحه ۳۱و۳۴.

که درشعر عرب بسیار شایع ومتداول است ویکی‌از جمله سه‌چهارپنج بحری است که شعرعرب بیشتر درین‌ها سروده شده‌است، اما در شعر فارسی این‌بحرطویل عرب تقریباً به‌کلی متروك‌است شعرفارسی‌خوشی درین‌بحر ازقدما سراغ نداریم جز در شواهد فنی درکتب و رسالات عروضی - نظیر نمونه‌ای‌که از رشیدوطواط، یا ادیب‌صابر، نقل کردیم- دیگر شعری به‌فارسی درین بحرطویل عربی، شهرت وتداول‌عام نیافته است. ذوق متعارف فارسی‌زبانان ازین بحرطویل عربی به‌آسانی‌ادراك وزن‌نمی‌کند، ازاین‌جهت‌است‌که بحرطویل عربی درشعرفارسی‌رواج وشیاع نیافته، متروك مانده‌است، مگر این‌که‌کسی خواسته‌باشد، اظهار قدرتی یا تفننی کرده باشد که این‌هم در شعر فارسی بسیار نادرست چنان‌که استاد درگذشتهٔ من شادروان عقیلی استرآبادی، بعضی اشعار درین بحر عرب سروده است جز آن نمونهٔ عروضی که نقل‌شد برای ادراك این وزن بیت زیررا نیز نقل توان‌کرد، که من برای نمونهٔ‌آسان‌یاب وزن سروده‌ام ودر سفینةالبحور تألیف خود آورده‌ام، مخصوصاً مصرع دومش«تمام‌گفت» آمده است وبه‌خوبی وزن‌رانمودارمی‌سازد:

فعولن مفاعیلن، فعولن مفاعلن:

چو شمعم گدازد تن، شبی تا سحر کنم
خدایا، خداوندا، چه‌خاکی به‌سر کنم

ومن در این اوستا قطعه‌ای در این بحرمتروك فارسیان دارم که نقلش‌را دراین‌جا بی‌مناسبت نمی‌دانم، واین‌است آن‌قطعه دربحرطویل عرب با تقطیع:

فعولن مفاعیلن فعولن مفاعلن:

دگر ره شب آمد تا جهانی سیا کند
جهانی سیاهی با دلم تا چه‌ها کند
بیامد که باز آن تیره مفرش بگسترد
همان گوهر آجین خیمه‌اش را بپا کند
سپی گله‌اش را بی‌شبانی کند یله
در این دشت ازرق تا بهر سو چرا کند
بدان زال فرزندش سفر کرده می‌نگر
که از بعد مغرب چون نماز عشا کند
سیم رکعت است این، غافل اما دهد سلام
پس آنگه دو دستش، غرفه درچین، فرا کند
بچشمش، چه اشکی! راستی ای شب این فروغ
بیاید تو را جاوید پر روشنا کند
غریبان عالم جمله دیگر بس ایمنند
ز بس کاین زن اینك بی‌کرانه دعا کند
اگر مرده باشد آن سفر کرده، وای وای!
زنك جامه باید چون تو جامه‌ای عزا کند
بگو ای شب، آیا کائنات این دعا شنید
و مردی بود کز اشك این زن حیا کند؟!

ذوق متعارف فارسی‌زبانان در خصوص بحر طویل عرب، مثل دیگر بحور خاص عرب که در فارسی متروك مانده، چون ذوق لطیف مردم

این آب‌وخاك (واصولاً ذوق «عجم» ازفارس‌وترك وهند ودرشعرفارسی وترکی و اردو وهمهٔ ملل ومحالی که در اصول وبنیاد عروض با عرب مشترکند) این‌گونه اوزان ثقیل‌را برنمی‌یافته و خوش‌نمی‌داشته، بیشتر انگار به گفتهٔ عنصرالمعالی کیکاوس مولف قابوسنامه عمل کرده‌اند و سخن او نمودار داوری و گوئی سرمشق کار ایشان بود که می‌گوید در اوزان ثقیل شعرمگو. عین گفتهٔ او نقل می‌شود:

«شعر عروضی وگران مگوی که‌گرد عروض و وزن‌های گران کسی‌گردد که طبع ناخوش دارد! و عاجزبود از لفظ خوش‌ومعنی ظریف اما اگربخواهند، آن‌گه بگوی‌که روا باشد وعلم عروض بدان وعلم شاعری والقاب و نقد شعر بیاموز تا اگر میان شاعران مناظره‌افتد، یا با تو کسی‌مکاشفتی بکند، یا اگر امتحان‌کنند، عاجزنباشی».

اما درعربی مخصوصاً درقدمای عرب چنان که‌گفتیم‌بحری‌بسیار شایع ورایج است وچه بسیار مقطوعات و شعرهای خوش درین بحر سروده‌اند، محض نمونه کافی‌است بگوئیم از سبعهٔ معلقه معروف سه قصیده دراین‌بحراست واگر این‌را مقیاس‌بتوان‌گرفت شاید بتوان‌گفت نزدیك به‌نیمی ازشعرعرب درین بحراست وبقیه درپانزده بحر دیگراز بحور شانزده‌گانهٔ اصول‌عروض و ازین‌مقیاس اقبال ذوق‌عرب‌را به‌این بحر قیاس توان‌گرفت، اما امروز روز براثرتمدن وحضارت و تلطیف ذوق، توجه وگرایش خود عرب هم به‌این بحر قدیم‌کم شده است و به‌بحور خفیف‌ترگرائیده است، فتأمل. باری پس‌گفتیم که بحرطویل

مورد بحث‌ما نوعی کلام موزون است به‌نام بحرطویل و به‌کلی غیراز بحری است از بحور عرب که نامش طویل است این اتحاد نام نباید موجب اشتباه شود وبرای پرهیز از اشتباه بهتراست که این‌قسم از شعر رادرفارسی «بحرطویل‌عامیانه»بنامیم چنان که‌مرحوم‌علامه محمد قزوینی نامیده است ـ یا«بحرطویل‌فارسی». من‌نام‌اخیر، یعنی‌بحرطویل‌فارسی را بهتر ومناسب‌تر می‌دانم، زیرا بدین‌نام‌هم ازبحر مذکور خاص‌عرب جدا می‌شود وهم ممکن‌است‌بعدها شعرغیرعامیانه‌هم‌دراین‌شیوه سروده شود، چنان‌که استاد مجتبی‌مینوی سروده‌اند و نیز آقای گلچین گیلانی. این ازفقرهٔ اول واما فقرهٔ دوم.

۲ـ درعرف مردم فارسی‌زبان وجه تسمیه این قسم نظم به «بحر طویل» ظاهراً این‌بایدباشد که مصرع‌های بلندطولانی داردکه ازتکرار بسیار که درآن‌ها یك یادوفعل یا رکن متوالیاً تکرار می‌شود ودربحور مختلف‌الارکان بحرطویل نمی‌توان ساخت. مقصودی راکه نتوان در مصرع های محدود به اندازهٔ معهودشان گفت، در این قسم به‌نظم در می‌آورند. وشاید نیز اختیاری درکارباشد،نه‌اجباری یعنی صاحب‌طبعی خوش داشته‌باشد که درین‌قسم هم نظمی‌داشته‌باشد وبه‌سرودن‌بحرطویل پردازد.

۳ـ بحرطویل فارسی، نه دراقسام قوالب شعری، مثل قصیده و غزل و رباعی وغیره، ونه دربحث‌های مربوط به‌اوزان وبحور شعری، هیچ‌کدام، درکتب معتبر عروض و قواعد شعر و بدیع، قدیم و جدید فارسی‌از قبیل : ترجمان‌البلاغهٔ محمد عمر رادویانی و حدایق السحر رشید وطواط و المعجم شمس قیس و معیارالاشعار خواجه نصیر طوسی و عروض

همایون عبدالقهار بن اسحق و وزن شعر آقای دکتر پرویز ناتل خانلری و غیره، مذکور نیست وگویا از ابداعات عامیان موزون طبع فارسی زبان باشد که به‌تناسب حاجتی که داشته‌اند مثلاً برای «شبیه»خوانی‌ها (نوعی اپرای مذهبی) ومراثی یا هزل وهجایا خواندن درمجالس «سخنوری» در قهوه‌خانه[1]ها آنرا ابداع کرده‌اند و کم کم بعضی شعرا به‌جد یاتفنن دراین قسم طبعی آزموده‌اند و اخیراً درپاره‌ای از جراید هزلی‌وفکاهی تداولی بیشتر یافته است.

۴ـ بنابراین بحرطویل گوئی قدمت چندانی‌هم‌ندارد، شایدمنتهی سیصد، چهارصدسالی پیش‌ابداع شده‌باشد علی‌العجاله بگوئیم‌قدیم‌ترین جائی که درآن ازین نوع‌شعر ذکری شده است‌ازبحرطویل‌طرزی‌افشار گذشته غیاث‌اللغات است (بنابه نوشتهٔ مرحوم علامه قزوینی) که درهزار ودویست وچهل‌هجری قمری تألیف شده.

به‌هرحال در آثار شعری قدیم نشانی ازین نوع نیست، یا من ندیده‌ام. نوعی از مسمطات ومسجعات قدیم‌راکه شامل شانزده فعل‌و یاسی ودوفعل درهربند وبیت‌می‌شود، به‌حساب بحرطویل نمی‌گذاریم، وگرنه‌زمانش‌قدیم‌خواهدشد، یعنی‌ازعهد لامعی گرگانی وعبدالواسع‌جبلی قرن پنجم هجری.

۵ـ شبلی نعمانی درجلد اول شعرالعجم، آن‌جاکه به‌صنایع‌شعری اشاره می‌کند، می‌نویسد:

۱ـ ر. ك: مقاله‌سخنوری نوشته‌فاضل‌ارجمند آقای‌دکترمحمدجعفرمحجوب در مجله سخن دوره‌نهم شماره‌های ۸ـ۷ـ۶ شهریور ـ آذر ۱۳۳۷.

عبدالـــواسع «مسجع» را تا به نه قافیه رسانیده، که صورت و شکلی کـه از آن پیدا می‌شود، عرب آن را «بحرطویل» نامند:

«یا صاحبی ابن‌الخیر، زآن سرو قد سیمبر، کـز عشق او گشتم سمر، تشنه‌لب و خسته‌جگر، برکنده‌جان‌افکنده‌سر، با کام‌خشك وچشم‌تر، کرده زغم زیر وزبر، دنیا و دین و جان‌وتن» واین هنوز یك‌مصرع می‌باشد...[۱]

آنچه ازین گفتهٔ شبلی برای‌من روشن نیست، این است که بنا به چه‌مأخذی می‌گوید: «عرب آن‌را بحرطویل می‌نامند»؟ بعضی‌ازانواع مسمط ـ مثل نمونه‌ای که نقل‌شد ونمونهٔ دیگر که به‌زودی نقل‌خواهیم کرد ـ شباهتی به‌بحرطویل دارد، مثلا مصرعی که از عبدالواسع نقل شد شبیه مصرعی ازبحرطویل است در رجز سالم که در آن فعل‌مستفعلن شانزده‌بار تکرار شده، اما بحرطویل‌نیست وانواع‌مسجعات است. در بحرطویل تعداد معینی از ارکان و افعال ملحوظ نیست وسجع‌های‌آن درسرجاهای‌معینی‌از افعال‌وارکان‌نمی‌آید. رشید وطواط‌در حدائق‌السحر راجع به مسمط گوید:

«این صنعت چنان بود که شاعر بیتی‌را به‌چهارقسم کند و

۱ـ شعرالعجم‌ترجمـــه فخرداعی، جلداول، چاپ دوم، ابن‌سینا ۱۳۲۵ ش، ص ۱۶۶–۱۶۵.

در آخر سه قسم سجع نگاه دارد و در قسم چهارم قافیت می‌آورد و این‌شعررا «مسجع» نیز خوانند. مثال ازشعر پارسی، امیرالشعرا معزی گوید:

ای ساربان منزل مکن جـز در دیار یار من
تا یك‌زمان زاری کنم بر ربع و اطلال و دمن
ربع ازدلم پرخون کنم، اطلال‌راجیحون کنم
خاك دمن گلگون کنم از آب‌چشم خویشتن...

و روا باشد که اقسام سجع از سه زیـادت شود، اما سه معروف‌تر است...[1]»

اقسام سجع درشعر عبدالواسع و بعضی دیگر از سه زیادت و هفت شده، اما عرب یا عجم این‌را بحرطویل نمی‌نامند، بلکه نوعـی مسمط هفت‌سجعی می‌دانند. لاغیر وخدای به داند.من از برای احتیاط که نسبت‌اشتباه یا سهل‌انگاری‌به‌فاضل‌بزرگواری‌چون‌علامه شبلی‌نعمانی نداده باشم تصور می‌کنم تا اصل نوشتهٔ او را به‌اردو ندیده‌ایم بایستی فـرض کنیم که این مسامحهٔ جزئی درین دقیقه از جزئیات هنگام نقل و ترجمه کلام او به‌فارسی صورت گرفته بـاشد و حتی‌شاید احتمالا

۱ــ دیوان رشید وطواط باضمیمه حدائق‌السحر چـاپ استاد نفیسی . بارانی، ۱۳۳۹ش، ص ۶۸۳-۶۸۱.

تقصیر از مرحوم مترجم هم نباشد ، بلکه احیاناً از مسامحات مطبعی باشد و سهو چاپخانه ؟

اما این که گفتیم بعضی از انواع مسمطات شبیه بحرطویل است. این شباهت فقط در حالت تکرار بیش از حدود متعارف یك یا دو فعل عروضی است ونیز مقید به سجع بودن با تفاوتی که ذکرشد. مثل این دوبند ازمسمط لامعی گرگانی، که به عبدالواسع جبلی نیزمنسوب است:

« ایا ساقی‌المدام، مرا باده ده تمام، سمن بوی ولاله فام، که تا من درین مقام، زنم یك‌نفس به‌کام، که‌کس را ز خاص و عام ، درین منزل ای غلام ، امید قرارنیست.

مکن ازگذشته یاد، همی‌خور به طبع شاد، می ارغوان نهاد ، شبانگاه و بامداد، ستان از زمانه داد ، که چندان زمانه[1] داد ، چو تو وچومن به باد، که آن را شمارنیست »[2]

که به تکرار، مفاعیل فاعلات ، یا معادل آن منظوم شده.

۶. مرحوم علامه قزوینی نوشته است:

« بحرطویل عامیانه. عجالة فقط درکتاب غیاث‌اللغات ذکری از آن می کند وگوید از بحررمل‌مخبون شانزده رکنه است. رجوع به‌کتاب مذکور درلغت طویل و عروض در ذیل بحر رمل ... ولی من جای دیگرهم مفصل‌تر از این دیده بودم و گویا ـ ولی به‌این مطلب یقین ندارم ـ دیده بودم که‌گفته‌اند

---

۱ : در اصل: که چندان امان نداد، به‌تصحیح قیاسی از من است.

۲ : از دیوان لامعی گرگانی به تصحیح استاد سعیدنفیسی به‌اهتمام وسرمایه کوهی کرمانی تهران، اسفند ۱۳۱۹، ص ۲۱۵ به بعد.

این بحرطویل عامیانـه از بحر هزج مکفوف است . گرچه مال رمل مخبون، یعنی تکرار فعلاتن الی غیرالنهایه یا به عدد بسیار زیاد، کما هوشأن البحرالطویل العامی، با هزج مکفوف یکی است در وزن ، به قطع نظر از حرف قاء فعلاتن مرتبهٔ اول فقط، چه : [فَ] علاتن فَ علاتن فعلاتن فَ علاتن فَ » عیناً بـر وزن : « مفاعیل ، مفاعیل ، مفاعیل مفاعیل » است الـی غیرالنهایه کمالایخفی. یا جائی مثال مطولی قریب پنج شش صفحه زده ، از این بحر طویل عامیانـه ، یا رساله کوچکی ازین قصص عامیانه بروزن بحر طویل عامیانه من دارم، که همین سنین اواخر جائی واضحاً یادم هست. دیده‌ام...[۱] »

۷. با حوالهٔ « رجوع کن » مرحوم علامهٔ قزوینی به غیاث‌اللغات رجوع کردم واین است آنچه در این لغت‌نامه راجع به بحرطویل آمده، از نوشته غیاث‌الدین محمدبن جلال‌الدین بن شرف‌الدین رامپوری ، در ذیل کلمهٔ طویل :

« آنچه در [عرف] عام به بحرطویل شهرت دارد، بحر رمل مثمن مخبون [فعلاتن فعلاتن الخ] است که آن را مضاعف کرده برشانزده رکن بنا نمایند ».

و در ذیل عروض :

« اتم اجزای بیت هشت رکن است برسبیل کثرت وآن را مثمن گویند ، والا بعضی از شعرا بعضی بحور را بر شانزده

---

۱ : جلد چهارم یادداشت های قزوینی. چاپ دانشگاه ، ص ۱۸–۱۷.

رکن بنا کرده‌اند وبعضی بر سی ودو ».

و در ذیل رجز :

« وبعض اوستادان رجزسالم را بر سی‌ودو رکن آورده‌اند»،
از عبدالواسع جبلی :

« یا صاحب‌الشی الخدر [کذا ، و صحیش را قبلا آوردیم در نقل نوشته شبلی نعمانی: یا صاحبی‌این‌الخبر] زآن سرو قد سیم‌بر ، کز عشق اوگشتم سمر، باکام خشك وچشم تر .
تشنه لب وخسته جگر ، برکنده جان افکنده سر، کرده زغم زیر وزبر، [دنیا ودین وجان وتن] .
آید به چشمم هرنفس، عالم زعشقش چون قفس، بی اومرا فریاد رس، شب‌ها خیال اوست‌بس، تاچندباشم چون‌جرس، بی او خروشان از هوس ، هرگز مباد احوال‌کس، در عشق چون احوال من ».

و در ذیل رمل مثمن مخبون :

« بعضی رمل مخبون را بر شانزده رکن بنا کرده اند و در عـرف نا واقفان از خلطی بحر طویل گمان برنـد ، مثا لش از عصمت‌الله بخارایی:

رنگ رخسار و درگوش و خط و خد وقد و عارض وخال و لبت ای سرو پری‌روی سمن‌بر ، شفق وکوکب و شام و سحر و طوبی و گلزار بهشت است وهلال وطـرف چشمهٔ

کوثر ، فعلاتن شانزده بار [۱]»

۸. در کتاب درهٔ نجفی تألیف نجفقلی‌آقا سردار قاجار ، شاگرد فرصت‌الدوله شیرازی ، درقسمت عروضش چنین آمده :

« وبعضی بحور را اساتید بر شانزده رکن قرار داده اند و برخی بر سی و دو رکن [۲]» وهم در این کتاب آمده « مخفی نماناد که گاهی بحر رمل مخبون را بر شانزده رکن بناکنند و بعضی را که دراین علم وقوف نیست ، آن را بحرطویل خوانند . مثال بعضی گفته ، هر مصراع هشت فعلاتن : دی گذشتم به سر کوی نگاری چوبهاری به رخی‌ماه درخشان ، به قدی سرو خرامان ـ طره‌اش مشك تتاری وخطش عود قماری ولبش حقهٔ مرجان و گهر رشتهٔ دندان [۳]»

۹. با توجه به منقولات ازقول مرحوم علامهٔ قزوینی‌وغیاث‌اللغات و درهٔ نجفی ، دوپرسش به خاطرخطور می کند:

---

۱ : غیاث‌اللغات، چاپ‌تهران‌کانون معرفت به‌کوشش محمد دبیرسیاقی،ذیل کلمات مذکور. گویا مؤلف‌غیاث رساله‌ای داشته به نام معراج العروض وبعد این رسالهٔ خود را درلغت نامهٔ خویش‌آورده‌است ، زیرا درآخر شرح راجع به‌کلمهٔ عروض درغیاث؛گوید: « تمام شد رسالهٔ معراج ـ العروض » آقای دبیر سیاقی متذکر این نکته نشده‌اند. معراج العروض درکتاب دره نجفی تقریباً به تمام وگاه به عین لفظ وامثله وشواهد؛ در قسمت عروض بی‌ذکرمأخذ اقتباس ونقل شده‌ا وهمچنین‌درفرهنگ‌مبسوط وسودمند آنندراج ولی درین‌جا گویا با ذکر مأخذ ؟

۲ : درهٔ نجفی ، چاپ بمبئی به سال ۱۳۳۳ هجری قمری ؛ ص ۱۳.

۳ : همین مأخذ ؛ ص ۵۳ .

الف. آیا ابیاتی را که مظروف شانزده یا سی‌ودو رکن یا فعل، مکرر است، از مقولهٔ بحرطویل باید دانست یا نه؟

ب. و آیا در بحرطویل سرایی این قید هست که فقط از تکرار ۱۶ یا ۳۲ فعل یا رکن شکل گیرد؟

چنین پاسخ دهیم، به‌این دوپرسش. جواب الف ــ به قراری که گذشت بعضی تأکید دارند که نباید ابیات شانزده و سی ودو رکنه را بحرطویل خواند واگر کسی بخواند، بی‌خبر است واو را «در این علم وقوف نیست» ازقول رشید وطواط هم آوردیم که روا باشد اقسام سجع ازسه زیادت شود، بنابراین اقسام مذکوررا بحرطویل نمی‌دانیم. جواب ب ــ وچون دربحرطویل‌ها تعدادارکان وافعال عروضی بیش‌تر یا کم‌تر از سی‌ودو رکن هم آمده، چه لزوم دارد که این را قیدی‌قطعی وحتمی بدانیم؟ از این‌رو گوئیم همان تکرار دلخواه ارکان و افعال است که مشخصهٔ اصلی بحرطویل است، نه تعداد محدود ومعین.

۱۰. فاضل محترم آقای زین‌العابدین مؤتمن در کتاب تحویل شعر فارسی نوشته اند:

«بحرطویل شعری راگویندکه از تکرارغیرمحدود پایه‌های عروضی شعر ساخته شود، از افاعیل عروضی آنچه بیش تر در ساختن بحرطویل به‌کار می‌رود فعلاتن است. این قسم را نمی‌توان از اقسام مشخص ومعتبر شعر به شمار آورد چه در حقیقت بحر طویل یك نوع تفنن ادبی است که گاهی شعرا وصاحب‌طبعان، طبعی آزموده وبه‌آن صورت، مطایبات و فکاهیاتی به نظم آورده‌اند در تعزیه ها ونوحه سرایی های

قدیم نیز این شیوه ضمن محاورات و تقریرات بـه کار رفته و شاید اساساً اصل و منشاء پیدایش این طرز ادای سخن ، همان نمایشنامه های مذهبی بوده‌است. بحرطویل فاقدغالب مشخصات و تقسیم بندی های سایر اقسام شعراست. مصراع و بیت و قافیه‌ای درکار نیست [؟] شعر به‌چند قسمت مجزی وکوچك وبزرگ تقسیم‌شده وهرقسمت مانند ابیات قصیده وغزل به‌کلمه‌ای (؟) که حکم قافیه را دارد [؟] ختم‌می‌شود و این قوافی جملگی از قافیهٔ قسمت اول پیروی می‌نماید . لطف بحر طویل در روانی وسهولت الفاظ و معانـی و نیز مسجع بودن کلمات وترکیبات هرقسمت است[۱]»

۱۱. درمقالهٔ سودمند سخنوری نوشته‌آقای دکترمحمدجعفرمحجوب شرحی مبسوط درخصوص روایت و سخنوری در قهوه‌خانه‌ها آمده که ضمناً حاکی از رواج بحر طویل است وقبولش نزد عامه ، مخصوصاً نکته‌ای ازآن شرح درخور تأمل وازلحاظ بحث ما جالب است وآن این‌که ضمن بحث وتوصیف مجالس سخنوری می‌نویسند:

« سخن خواننده [سخنور] گاه شعر خالص است که بیش تر درقالب مخمس ومسمط سروده شده ، وگاه مرکب از شعر و سخن است . بدین ترتیب کـه ابتدا یك بند از مخمس یا مسمط را می‌خواند وسپس یك بند از بحرطویلی کـه برای همین منظور پرداخته شده است می‌آورد و پس از آن بند

---

۱ : تحول شعرفارسی. تهران، حافظ ، مصطفوی ، بی‌تاریخ ، ص ۱۱۴.

دیگر مخمس را بازمی گوید و تا پایان به همین ترتیب گفتار خویش را ادامه می‌دهد...[۱]»

از فحوای این کلام پیداست که عامه و سخنوران بحرطویل را مطلق «سخن» می‌دانند در مقابل «شعر» یا به قول قائل «شعرخالص». واین نکته‌ای است که تازگی وندرت دارد ودرخور توجه است.

۱۲. جاودان یاد ملك‌الشعرا بهار در سلسله مقالات شعر در ایران دونمونه بحرطویل از کتاب رموز حمزه نقل کرده‌است، یکی دروصف «بتی لاله عذار» ودیگری در وصف «عمروعیار» ونوشته است:

«این اشعار... همه برهشت هجا تکیه دارد، ولو آن که بعضی از آن ها ازحیث وزن مطابق عادتی که ما از اثرتتبع وانس باعروض عرب پیدا کرده‌ایم، بابعضی دیگر درنظرما موافق نباشد. مثل این که شعر «کهنه دزدی که رباید» با شعر «زیك حبه دو دینار» وشعر «کبودی زفلك گیرد»، مطابق‌نیست. چه، اولی بروزن «فاعلاتن‌فعلاتن» ودومی «مفاعیل مفاعیل» وسومی بروزن «فعولن فعلاتن فع»است... الخ و از لحاظ عروضی ربطی به هم ندارند، اما ازنظرهجائی وبر طبق اصول‌ترانه، هردودریك ردیف وازیك جنس به‌شمارمی‌روند...[۲]»

اما من در این خصوص با آن استاد عزیز فقید همداستان نیستم ومعتقدم که این نمونه ها براساس قواعد بحر طویل سروده شده اند و ازلحاظ عروضی کاملا به هم ربط دارند، نه اوزان هجائی، اولی بندی

---

۱ : مجله سخن، شماره ۷، از دورهٔ مذکور؛ ص ۶۳۳.

۲ : کتابچهٔ شعر در ایران نوشته ملك الشعرا بهار؛ گرد آوردهٔ عبدالحمید شعاعی. تهران؛ گوتمبرگ، ۱۳۳۲ش؛ ص ۶۷

از بحرطویلی است در هزج مکفوف. مفاعیل مفاعیل الخ ودر آن سجع به کاررفته بدین گونه:

«بتی لاله عذاری به‌دهن[کذا] باد بهاری به نگه آهوی چینی وبه‌قد سرو خرامان وبه‌رخ چون مه تابان و سرزلف پریشان و دهن غنچهٔ خندان وزنخدان چو نمکدان که ازو وام کند قرص قمرنور وضیارا».

ودومین پارهٔ منقول ازرموزحمزه که بـه زعم استاد بزرگوار ما شعرهجائی است، ازبحر طویلی است ودر بحر رمل، رکن اول سالم و باقی مخبون: فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن الخ، و همچنـان مسجع بدین گونه:

«کـهنه دزدی که رباید زشهان افسر شاهی وز شب رنگ سیاهی وفلوس ازدم ماهی زبقم سرخی ذاتی ز شکـر طعم نباتی [و] زیك حبه دو دینار وز یك وقیه دوخروار، حـجر از دهن مار و اثر از شررناز، کبودی ز فـلك گیرد وشوری زنمك گیردو...» الی آخر.

چنان که آشکار است این دوشعر منقول ازرموز حمزه، بی‌هیچ شکی دوتکه ازبحر طویل است و کم‌ترین ربطی به‌اوزان هجائی ندارد. استاد فقید ما این دوبحرطویل را درسرچندگره، جداجدا نگاشته است، مثلا بدین گونه:

بتی لاله‌عذاری ...
به‌نگه آهوی چینی
که از او وام کندقرـ

ص قمر نوروضیارا...

واستنباط فرموده است که هر گرهی ازین بحرطویل یك مصرع هشت‌هجائی‌است. می‌پرسیم: اولا به‌چه‌دلیل ومجوزی‌باید کلمه«قرص» را به دوپاره کنیم، پاره‌ای دریك مصرع‌یا گره بگذاریم وپاره‌ای دیگر را در گرهی‌دیگر؟شاید برای‌این که به زعم‌خوددو مصرع هشت‌هجائی بیرون آوریم که باتقسیم‌بندی‌به‌نحوی‌دیگر می‌توان‌مصرع‌های ده‌هجائی وبیش‌تر یاکم‌تر هم بیرون آورد، اما به‌چه‌دلیل‌وباچه‌قاعده وضابطه‌ای؟ وچرا گره‌ها را درآن‌جا ببندیم یا بگشاییم و چنان تقسیمی بکنیم؟

ودیگر این‌که تمام گره‌ها یا مصرع‌های این‌منظوم که استادمابی دلیل آن‌ها را تقسیم کرده، هشت‌هجائی نیست،مثلا «بتی‌لاله عذاری». به‌هرحال این توجیه واستدلال‌استاد فقید در چند مورد جای خرده‌گیری وچون وچـرا وپرسش بی‌جواب دارد؛ اما اگر این منظومه را از دو بحر طویل، چنان‌که گذشت،به‌حساب‌آوریم به اشکالی برنمی‌خوریم ولازم‌نیست«قرص» را دوپاره‌کنیم، یاهفت‌هجا را هشت هجا بشماریم. در فقرات بعدی سه بند ازبحرطویل«صامت‌بروجردی»را نقل می‌کنیم. عیـن کاری کـه استاد ارجمند و گرانمایهٔ ما، ملك‌الشعرا بهار در بحر طویل‌های مأخوذ از رموز حمزه‌کرده است، در این مورد نیز می‌توان کرد، یعنی می‌توان آن‌ها را پاره پاره کرد و ازشان مصرع‌های هشت هجائی وبیش‌تر یاکم‌تربیرون آورد، حتـی می‌توان‌تمام هجاهای یك بندرا شمرد وگفت این مصرعی است مثلا سیصد و چهل هجائی. اما حقیقت امـر اینست کـه بحر طویلی است در مزاحف بحر رمل، نه چیز دیگر.

وانگهی، چنان‌که آقای دکتر محجوب در تحقیقات مربوط به داستان‌های عامیانه محقق و مدلل داشته‌اند کتاب رموزحمزه ای که با روایات و نقل‌های بسیار مختلف امروز به مارسیده، تحریر دورهٔ صفویه است. گرچه استاد فقید معین نفرموده که مأخذ وی کدام نسخه از رموز حمزه است اما همین قدر می‌دانیم در داستان اصلی که نامش قصه امیرالمؤمنین حمزه است (وقدیم‌ترین نسخهٔ فارسی موجودش در حدود قرن ششم نوشته شده‌ونسخه‌ای عکسی از آن‌در کتابخانه‌مرکزی دانشگاه محفوظ است) این بحر طویل‌ها نیست، لکن در تحریرهای دورهٔ صفویه که چند برابر قصهٔ اصلی است: چندتائی بحر طویل، از جمله آن‌ها که مورد بحث‌ماست، وجود دارد وپر واضح است که از اضافات عهد صفوی‌است. بااتکاء به‌قول وحاصل اجتهاد آقای محجوب، این مطلب را ذکر کردم‌واز همین‌جا نتیجه می‌گیرم و می‌پرسم که چه‌گونه‌شعر هجائی از بقایای شعر پیش از اسلام، هزار سال متروك و بی‌نشان مانده و ناگهان در کتاب رموز حمزه تحریر عهد صفوی پیدا شد!

از آقای دکتر محمد جعفر محجوب‌درخواستم که دوستانه‌همت گمارد ورموز حمزه‌را بجوید و از چندتائی بحر طویل‌هاش برای من نسخه برگیرد. باآن‌که این‌کار صرف وقت وحوصله وجست وجوی بسیار می‌خواست، چنان‌که شیوهٔ دانشیان است به‌گشاده‌رویی پذیرفت و به مهربانی مأمول ومقصود مرا برآورد. سپاس، و دیگر سپاس.

او برای من چهار بحرطویل کهن‌را اززموز حمزه‌استنساخ کرد، نخستین درتوصیف مهر نگار دخترانوشیروان‌وزن حمزه ودیگر توصیف

لندهور بن‌سعدان و دیگر وصف عمروعیار و دیگر وصف قهر گهرتاج خواهر مهر نگارودختر انوشیروان.

چون اولی و آخری تقریباً یکی‌است، از این دو آخری‌را که کامل‌تر است (وبا ضبط استاد فقید هم تفاوت دارد) می‌آوریم واز دو تای دیگر وصف‌عمروعیار را قبلا آوریم، جز آن که روایت مابرروایت استاد فقید چند کلمه‌ای دریکی از نسخ افزودن دارد، بدین‌گونه:

«شوری زنمك‌گیرد ودرجیب‌نهد سکه وازنقره برد سنگ.»

رأی آقای محجوب این است که بنابه قرائن زمان سرودن این بحر طویل‌ها مقدم برزمان شاه عباس‌اول ومؤخر ازعهدصفوی‌نیست.

اینك وصف لندهوربن سعدان:

«خسرو ملك سرندیب ویل ببرمهابت، شه اورنگ صلابت. به‌نسب وارث شیث‌نبی اعظم‌اکرم به‌گه رزم‌چوضیغم، به‌هنر رستم دستان، به جگـر سام نریمان، خلف ارشد سعدان و خداوند عمودی که چودر رزم نمودی بشدی‌کوه احدسرمه و چون دست زدی بر دو دمه از سر مریخ ربودی کلاه را»

(آخرین‌قسمت درست‌نیست ودستکاری‌شده‌است‌ـیادداشت آقای محجوب).

وصف قهرگوهرتاج خواهر مهرنگار:

«صنمـی لاله‌عذاری به روش بادبهاری به نگه آهوی چینی و به قد سرو خرامان و به رخ چون مه تابان و دهن غنچه خندان و لبش لعـل بدخشان و زنخدان چو نمکدان و سر زلف پریشان و دوپستان چو دو لیموی کـه اصلش بود از

نقرهٔ محلول وشکم حقهٔ سیماب وسرناف چوگرداب و کمر
چون کمر مور و سرین کوه بلور و همه عضوش به صفا،
نازك زیبا که ازووام کند مهر وقمر نورضیارا.»

۱۳. جست‌وجوی‌ما تاکنون به‌این‌جا رسیده است که بحرطویل سرائی ظاهراً ازاواسط ایام صفویه متداول شده است وپیش از آن در جائی سراغی ازاین‌قسم نظم‌نداریم. سرایندهٔ بحر طویل‌های منقول از رموز حمزه هم معلوم نیست کیست و تحدید زمان سرودنشان تقریبی وتخمینی است، اما بحرطویلی که یك‌دوتکه از آن‌را درین مقاله وتمام وکمال آن‌را بعداًدرذیل این مقاله می آوریم معلوم‌است از آن کیست‌و زمانش نیزبالنسبه مشخص‌ومحدود وکمابیش با تقریب وتخمین قبلی ماهم‌سازگار است. این بحرطویلی‌است ازطرزی افشار[1] شاعر معروف معاصرشاه‌صفی وشاه عباس دوم، که به‌همان شیوه و طرز خاص خودبا مصدرهای جعلی سروده‌استو در دیوانش ضبط وچاپ‌شده:

«گرچه عمرم به جهان بیهده گردید، فرنگیدم و ترکیدم و
تاتیدم وگرجیدم و روسیدم ولزگیدم و بی‌فایده گشتم، پس
از این دست من و دامن آن طایفه‌کز همت ایشان بخروجم
زصفاهان وبه‌شیراز و آن‌گاه حجازیده و حجیده، زیارت
بکنم مرقد پاك شهدارا».

«کردگارا، ملکا، دادگرا، پادشها، بنده نوازا، که مرا نیست
ز خود خیر، بده خیر و به توفیق و به لطف و به کرم، تا

۱: بعد از این مقاله تمام بحر طویل‌طرزی افشاررا نقل خواهیم کرد.

یاصولم، بفروعم، زکرم‌های تو این‌ها نه بعید است، که
خلاقی و رزاقی و بیرون کنی از نخل رطب شکر شیرین
زقصب نیست زلطف توعجب کز کرم خویش برآری ز کرم
مقصد مارا[1]»

بنابر آنچه گذشت علی‌العجاله توان گفت که بحر طویل «طرری» و آن‌ها که در رموز حمزه آمده، قدیم‌ترین بحر طویل‌های مضبوط است که از سیصد وچندسال پیش تا امروز مانده. البته این رأی تا زمانی که مأخذ وسند قدیم‌تر پیدا نشده، اعتبار دارد.

این‌ها بود آنچه راجع به بحر طویل در بعضی کتب ومجلات و مآخذ نزدیک به نظرم رسیده است اما بحث دربارهٔ منقولات ونتیجه‌گیری از این جست‌وجو: راجع به رواج بحر طویل در مایه‌های هزلی و فکاهی و تفریحی درعصر مشروطیت ومقارن آن وپیش از آن‌ها دراواخر عهد صفویه که اعتنای طرزی افشار به این قسم و سرودن بحر طویلی درشیوهٔ خود و آوردن آن در دیوان، خود دلیل رواج و توجه مردم به این تفنن ادبی تواند بود تفصیلی نمی‌دهیم و نیز می‌گذریم از قرینهٔ دیگر دربن خصوص که اشاره‌ای است که هدایت در مجمع‌الفصحا در ترجمه مهری (یامهدی) عرب سیدعلی جبل عاملی کرده است که ملقمه عربی وفارسی توأمان مهری عرب کم کم بین عامه رواج پیدا کردو «در آن شعرها وبحر طویل‌ها سرودند».

۱: دیوان طرزی افشار با مقدمهٔ م. تمدن (تهران ــ کتابفروشی ادبیه، چاپ دوم ۱۳۳۸ شمسی) ص کاکب ۲۲ــ۲۱.

۱۴. ازگفته‌علامه قزوینی چنین استنباط می‌شود که بحر طویل، خاص از تکرار نامحدود افاعیل رمل مخبون(فعلاتن فعلاتن‌فعلاتن... الخ) یا هزج مکفوف(مفاعیل مفاعیل مفاعیل ... الخ) ساخته می‌شود، پس این سؤال‌را می‌توان طرح کرد که آیا فقط در همین دو بحر (که شروعش چنان‌که گذشت کمی اختلاف دارد) می‌توان بحر طویل ساخت؟آیا نمی توان بربنیاد بحور دیگر این‌قسم‌را بنا کرد؟

به این سؤال اعتقاد من آنست که‌جواب دهیم: چرا، می‌توان. چون‌آنچه اساس وبنیاد این قسم است، در وهلهٔ اول فقط‌تکرار اختیاری یا به‌قول‌علامه:الی‌غیرالنهایه‌یك‌رکن یافعل از افاعیل عروضی است،لاغیر.وچون این اصل نخستین است و این حد،که به اصطلاح فصل ذاتی‌این قسم از شعر ازدیگر اقسام‌است،بنابراین مخصوص کردن آن به‌یك‌دوبحر لزوم منطقی ندارد،جزآن که بگوییم: از ایراکه غالباً چنین کرده‌اند،پس این یك‌قاعده اصلی واساسی است، همچنان که چون مصرع‌های طولانی بحر طویل‌ها اغلب‌آراسته به‌سجع‌وترصیع است ونیز غالب بحر طویل‌ها دارای موضوعاتی‌از قبیل مراثی‌ونوحه یا هزل است، ونیز غالباً باقوافی‌الفی وردیف«را»تمام می‌شود[...خدا را، شهدا را، ما را و...] از این‌رو این فصول غیر ذاتی و اعراض و اغراض‌را درحد ورسم و تعریف بحر طویل‌ذکرکنیم. اما این‌استدلال استواری به‌نظر نمی‌رسد. بنابراین گوییم:

۱۵.بحر طویل عبارت است از نوعی وزن شعرکه براساس تکرار وتوالی اختیاری ودلخواه یك‌رکن یادورکن از ارکان و افاعیل عروضی‌بنا شده باشد،خواه مفاعیل‌مفاعیل‌مفاعیل...الخ،خواه‌فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن...الخ‌خواه مفاعلین مفاعلین ... الخ وخواه فعلاتن‌فعلاتن‌فعلاتن...الخ الا آن‌که چنان‌که گذشت دربحور مختلف‌الارکان [مثل ـ مضارع : مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات ـ یا ، خفیف فاعلاتن مفاعلن فعلات] نمی‌توان بحر طویل ساخت، زیرا انقطاعی در آن‌هاست‌که باخصلت اصلی‌این قسم یعنی زنجیرهٔ طویل ارکان و اقاعیل‌مساوی ومکرر مغایر است.

این قاعده و حد اول ازحدود، در تعریف این بحر و این قسم تواندبود. وچون تکرار وتوالی‌ـ خلاف آنچه از قول علامه نقل‌شدـ الی‌غیرالنهایه وناسحدود نمی‌تواند باشد، و هر مصرع یا هربند از بحر طویل بالاخره سرانجام به‌جائی‌خاتمه پیدا می‌کند تا مصرع و بنددیگر شروع شود از این جهت گوییم:

۱۶. رکن آخر هربند، مثل پایان‌بندی‌درمصرع‌های نیمائی‌علت و زحافی ازکاهش و افزایش می‌یابد،که دوام زنجیرهٔ روان بگسلد، یا در یکی دوسه کلمه‌ای که مظروف افعال و ارکان اخیر است، قافیه خواهدآمد که با نظیر و قرینه‌اش دربندهای دیگر قوافی بحر طویل را تشکیل می‌دهد وقاعده‌های ردیف وقافیه در این نوع نیز مانند دیگر انواع است.پس آغاز وانجام هربند یا هر مصرع از حیث وزن وقافیه همانند است بابندهای دیگر.

۱۷. در بحر رمل مخبون (زنجیرهٔفعلاتن‌ها)جایز است که‌رکن اول‌و آغازبندها دریکی‌مخبون‌و در دیگری سالم بیاید. مثلا دریك‌بند: فاعلاتن فعلاتن‌فعلاتن‌الخ، ودر دیگری:فعلاتن‌فعلاتن‌فعلاتن‌الخ،ونیز دیگرجوازات در زحافات وعلل بحور، دراین مورد نیزجایزاست.

۱۸ـ قافیه در این قسم ازنظم لزوم قطعی ندارد، زیرا بسا که شعر فقط یك بند باشدو«دور» نداشته باشد که قافیه ـ به قول خواجه نصیر: تشابه اواخر ادوار ـ لازم آید. گو این که اگر چند بند هم باشد«دور»ها چندان ازهم دورند که قافیه لذت سمعی خودرا تقریباً از دست می‌دهد و فقط لذت بصری و خاصیت بندی آن می‌ماند. اما چه قافیه داشته باشد چه نه برای زینت کلام این قسم را بعضی به سجع و ترصیع می‌آرایند.

۱۹. بسیاری وشاید غالب بحر طویل‌ها به تکرار ارکان و افعال بحررمل مخبون و هزج مکفوف ساخته شده (یعنی زنجیرهٔ فعلاتن فعلاتن ها یا زنجیرهٔ مفاعیل مفاعیل‌ها) زیرا این دوبحر که پس‌از شروع همانند می‌شوند [ر.ك:فقرهٔ ۶ قول قزوینی]روانی وملایمت‌خاص‌برای بحرطویل‌دارند توان گفت تداول این دوبحر بیش‌تر است، اما قاعده مسلمی نیست که این قسم خاص این دو بحر باشد، در فقرات بعد خواهدآمد که دربحر رمل‌سالم وهزج سالم نیز ـ مثلا ـ بحر طویل‌ساخته شد، است وخوش افتاده.

۲۰. گاه در امثال‌وحراره‌ها ومثل‌ها و کلمات عامیانه بعضی عبارات موزون هست که‌چون وزنش ازحدود متعارف اوزان متداول بلندتر است، انگار مصرعی یا پاره‌ای ازبحر طویل‌است،یعنی‌به‌روش بحر طویل سروده‌شده که اختیار ظرف افاعیل به‌دلخواه سراینده‌است. بسیاری از مثل‌هاو مثل‌های عامیانه و ادبی چنین حالی دارد به عنوان نمونه این‌مثل را با شرحش از امثال وحکم دهخدا نقل می‌کنیم.

«سپلشت آید و زن زاید ومهمان عزیزت برسد».

و: سپلشت آید وزن زاید وخرمیرد ومهمان عزیزتز درآید.

... نظایر اینچنین کلمات موزون و بلندتر از معمول در زبان عامه ومثل‌ها ومتل‌ها بازهم‌هست، ازجمله مثلا باز ازامثال‌وحکم‌دهخدا ج۲ص۷۳۲:

خر سوزه لنگرو؟راه کو پابندرو؟ بنگرو که بنگـرو- بـه زبـان سه‌دهی اصفهان(یعنی:) آیاخرگبودلنگ‌شده، یاراه‌کوپابندآمده؟شکست‌که‌شکست جمله از شوهری سه‌دهی مشهور شده است که تسلیت (وآرام‌کردن‌و ریختن‌هول) زن خویش را که‌چراغی را شکسته و اسف می‌برد، گفته است. نظیر«آسمان‌به‌زمین‌نمی‌آید»انتهی نقل از دهخدا، آنچه در پرانتز است برای تسهیل تفهیم، من افزوده‌ام و بنظرم همان «یا» کـه دهخدا درمعنی کردن آورده، درمتن اصلی‌هم لازم مینماید.

ایضاً نظیر همین ازهمان جلد امثال و حکم ص۹۸۱ کـه بسیار مشهور است ودرهمه اقطار فارسی زبانان زبانزدعامه، ومن ضبط ذیل یعنی توضیح‌متن مثل‌را بیشتر می‌پسندم و اصلاـ لااقـل در خراسان ـ درست‌همان‌را می‌دانم و بدردکارمن‌درنقل این شاهد هم بهترمیخورد:

سفید سفیدش صدتومان،سرخوسفید دویست تومان، حالاکه رسید به سبزه ششصدوشصت وشش‌تومانـ مثلی است عامیانه و بـه صورت ذیل متداول است (اصلا صورت ذیل چنانکه گفتم بنظر من ـ م . امید ـ درست‌است):

سفیدسفیدش صد تومان(صح:تومن) سرخو سفید سیصد تومان حالا که رسیدبه‌سبزه هرچه بدی(بدهی‌ـدهخدا) میارزه‌یعنی سفیدی‌ویر (کذا؟ وشاید:بر،یا:وپربی‌نمک؟) در رنگ‌زنان بچیزی نیست سپیدی آمیخته

بسرخی از آن خوشتر وگندم‌گونی و سیه چردگی از هردوگیرنده تر وفریباتراست» وافزوده‌های درون پرانتز ازمن است، جز یك‌جاکه نام دهخدا آمده است و حالا برای اینکه پسندیدهٔ شنیده و گزیدهٔ خود را که مشهورتراست،لااقل در خراسان، یك جاوبدون اضافات و پرانتز بیاورم، این موزون گونهٔ مردمی را ـ چنانکه در موزونات و الحان مردمی است اینجا میآورم:

سفید سفیدش‌صدتومن، سرخ وسفید، سیصدتومن،حالاکه رسید به‌سبزه هرچی‌بدی میارزه‌یا:هرچی‌بگی...

وچنانکه گفتم نظیر این ملحونات موزون ترانکی ودفی‌مردمی، درالحان ومثل‌ها وحراره‌های‌عامهٔ مردم،کم نیست، ولی نمونه‌را بهمین سه شاهد (سپلشت آیدو... خر سوزه لنگرو؟... و سفید سفیدش ...) بس کنیم.م.امید

«سپلشت کلمه‌ای است متداول عوام وبه معنی هجوم رنج یا مصیبت‌های پیاپی و درهـم باشد. نظیر: اوم می‌آد، گـوم می‌زاد،زنم هم دردش است، آبم است،گابم است ، نوبت آسیابم است[1]».

در خراسان این‌مثل بر آنچه دهخدا ضبط فرموده، افزونئی دارد که هم از نشانه‌های سپلشت است و با این حال به‌مقصود ما در این‌جا نزدیك‌تر است، بدین‌گونه:

«سپلشت آید و زن زاید و خر میرد ومهمان عزیزت ز در آید»

---

۱. امثال وحکم،جلد دوم چاپ‌دوم، ص۹۴۴

(یا... مهمان عزیزت برسد) که مصرعی است بحر طویلی بدین وزن: فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن (یا در: مهمان عزیزت برسد، فعل اخیر، ششم: فعلن).

خاکش سیراب باد، پدر مادرمن غلامحسین شیروانی ــ که مردی بازرگان بود از مردم شیروان خراسان گفته است:

آمد سپاشت از در و خندید به ریشم
ای کاش که بر گردد و بسیار نپاید
زاییده زن و مرد خر و آمده مهمان
تا آن که به رویم در خجلت بگشاید

این جمله‌نشان سپلشت است که گفتند:

زن زاید و خرمیرد و مهمان ز در آید[1]

امادر مورداین گونه کلمات مثلی موزون، که گفتیم گاهی انگار پاره‌ای از بحر طویلی است، باید به‌یك نکته باریك توجه داشت و آن این که باید فرق گذاشت بین وزن عروضی واوزان ترانه‌های عامیانه

۱: گویا تهرانی‌ها «سه‌پلشك» تلفظ می‌کنند، غلامرضا روحانی گفته:

سه پلشك آیـد و زن زاید و مهمان برسد
عمه از قم برسد، خاله ز کاشان برسد
تلگـراف خبر مرگـك عمـو از تبریز
کاغـذ مردن دائـی ز خراسان بـرسد
صاحب خانه و بقال گذر از دو طرف
این یکی ردنشده، پشت سرش آن برسد...

الخ برای باقی‌این غرلك‌هزلی ر.ك: سخنوران‌ایران درعصرحاضر، نگارش و تالیف محمد اسحاق، چاپ دهلی، ۱۳۵۱ ه.ق. جلداول، ص ۱۲۵

از مثل‌ها ومتل ومتلك‌هایی که درآنها تلفظ (نه لفظ یا الفاظ و معانی) کلمات. تمامت و هنجار ادای ادبی‌شان حفظ شده، می‌توان انتظار اوزان عروضی داشت مانند همان مثل که نقل کردیم.

آن کلمات که‌هنجار تلفظ ادبی خودرادارندوبالهجه وگویش ادا می‌شوند، اگر موزون باشند وزنشان بنا به قواعد اوزان عروضی سنجیده نمی‌شود زیرا براساس اوزان ترانه‌ها وزن‌گرفته‌اند.پس‌دراین فقره آن‌گونه مثل‌های موزون‌مورد نظرماست که تلفظ صحیح و فصیح ادبی‌دارند، اگرچه معنی یا لفظ عامیانه هم داشته باشند واین نکته‌دقیق ومهم‌است.

۲۱. اینك یك‌بند تمام‌ودوتا ناتمام از بحرطویل مذهبی صامت بروجردی ــ گویا از مرثیه‌گویان و نوحه سرایان اخیر کــه به درستی نمی‌دانم کیست ودرچه‌زمانی می‌زیستــ این بحر طویل دوازده بند یا مصرع‌دارد ودربحررمل‌مخبون سروده شده است‌وقسمت اول‌ازکلیات صامت را تشکیل می‌دهد. پرواضح‌است که‌آنچه مقصود ماست شکل کاراوست‌که نمونه تکامل یافتهٔ بحر طویل‌های مذهبی است، ما را با محتوی این‌گونه آثار کاری نیست ما برای تمامت بحث و تحقیق‌خود به‌نقل‌این‌منظومه می‌پردازیم،برای‌این‌که اولا نمونه‌ای ازبحرطویل‌های عامیانه را را نشان دهیم و ثانیاً نموداری از قافیه‌بندی و سجع‌سرایی‌و ترصیع‌و دیگر آرایش‌های این‌قسم ازنظم را آورده باشیم که شاهدی کامل‌باشد برای فقرات گذشته.در این‌بحرطویل همه ویژگی‌هاوخصالی که‌پیدا وثبت‌کردیم‌دیده می‌شود، ازنحوه شروع هربند وکیفیت خاتمه آن و سجع و ترصیع کلمــات در میانه‌های بندها و قافیه و غیره از

مراعات‌های دیگری که در آن می‌شود، بگذار ذکری از سراینده‌ای گمنام هم باشد، گرچه روضه خوانی مرثیه‌گویا باشد اما از لحنش بر می‌آید که با ایمان ومعتقد به‌گفتهٔ خود بوده است سه‌بند از دوازده بند بحر طویل در باب حدیث کسا اولین جلدکتاب ازکلیات دوازده جلدی (البته‌دریك مجلد)صامت بروجردی :

«تحفهٔ حمد و ثنا، مدح و دعا، زاول صبح ازل و عاقبت شام ابد لایق وشایسته وزیبندهٔ درگاه خداوندقدیمی‌وکریمی و رحیمی و عظیمی و مقیمی و حلیمی و حکیمی است که ذاتش چوصفاتش بود ازحادثهٔ عیب و نقایص‌بری و پاك و معزی و مبری است ز ترکیب و زتشبیه، و عقول عقلامات زادراك و تمیز وی و از حیز اندیشه و از وهم و گمان برتر و بالاتر و بیرون زحدود و جهت وهیچ محلی‌و مکانی نبود جای وی و خالی ازو، رسته زهمچشمی و وارسته ز اضداد وزانداد،وبود فرد زاشیاء وپدیدار شد ازصنعت واز حکمت واز خلقت او عالم لاهوتی‌وناسوتی‌وملك‌وملکوت وجبروت و قلم ولوح و حجابات و مقامات و بپوشیده ردای کرم از لطف به‌بالا بنی آدم وبنموده مکرم همگی راز عبودیت واز جنس ملك‌داد فزون رتبهٔ والائی وبخشید کمال و خردوفهم وزداز عبدی اطعنی به‌سرپیر و جوان افسر،وآن‌کنزخفی‌راکه نهان بود زابصار، پدیدار به بازار جهان کرد و ره معرفت خویش به اشیا بنمود ودر الطاف به روی همه‌ازانسی وجنی بگشود وپی تکمیل وهدایت بفرستادبه‌ارشاد رسولان گرامی

همه‌را با کتب و معجزه و خارق عادات و کرامات‌سرافراز بفرمود پی منصب چاووشی سلطان رسل، هـادی‌کل، فخر سبل، احمدامی، نبی ابطحی هاشمی مکی، وبن‌عم گرامش اسدالله علی‌بن ابیطالب و اولاد نکو طینت معصوم پسندیدهٔ آن‌مفخر ایجاد، که هریك علم نصرت دین‌داشته برپا و عیان ساخته برخلق خدا منهج بیضا، وره بندگی حضرت یکتا، و نمودند به بیگانه و محرم همگی واضح و لایح که‌کسی را نرسد دعوی دانائی وبینائی و مولائی و آقائی، و این مرتبه مخصوص بود اول‌و آخر، چه‌به‌دنیا چه به‌عقبی به‌کسانی که خداوند تعالی زره لطف‌رسا برقدشان ساخته تشریف کسارا. گفت‌ام الخیـره، فاطمهٔ، طاهرهٔ، زاکیهٔ، راضیهٔ، مـرضیه، صدیقه‌کبری، که یکی‌روز شه تخت اعمرك‌شه‌اورنگ‌فترضی خـورگردون نبوت، گهر بحر جلالت، که بود یتیم صدف طایفه عبدمناف، احمد یثرب وطن مکه مقام، از در حجره‌رخ زیبای دلارای نکوساخت پدیدار، وزهم باز بفرمود لب لعل گهربار که: «ای فاطمه، ای دختر نیك اختر من، گشته مرا ضعف هویدا به بدن.» گفتمش: «ای باب، پناه تو خدا باد زضعف.» و پدرم باز بفرمودکه: «برخیز و کسائی‌که یمانی است بیاور ز برای من و اورا زسر مهر بپوشان به تنم.» فاطمه...[تا:] جمعیت آن چار نفر ساخت قوی چار طرف قائمه عرش، وشد از نه فلك وشش جهت‌آوازتحیات هویدا وسر افراخت پی فخریه چار عنصر و بالید موالید ثلاث و

بستودند یکایك به‌چنین مکرمت و موهبت خاص خدا را.
نوبت کارشه تشنه‌چو ازدادن سر رفت به‌سر، نوبت آن گشت
که اندرپی تکمیل ره معرفت رب تعالی و تقدس کند اقبال
وزند نوبت آوارگی خویش در آن دشت ... [تا :] ازین
زشت عمل طاقت زینب دگر از خون‌جگری طاق شده‌وآه
دلش برق همهٔ‌انفس وآفاق شد وکرد چو صامت‌به‌سرازدست
فلك خاك عزا را و زدود دل غمدیده خود کرد چو شب‌تیره
همه‌ازض‌وسمارا[1].»

چنان‌که گذشت این بحرطویل شامل دوازده بند ودر بحر رمل مخبون است‌به تکرار فعلاتن فعلاتن فعلاتن‌ها...الخ‌وهربندش آراسته به سجع و ترصیع و در آن صنایع دیگر نیز به کار رفته است و نیز دارای خصوصیاتی است ازقبیل تلمیح و نقل‌قول و تضمین احادیث‌و آیات عربی وداستانسرائی ومکالمه‌وغیره.ودرآخر هربنددر«کسا،خدا، سما»قافیه آمده«را» هم‌ردیف نظم‌است. سراینده تخلص‌خود«صامت» را نیز در بندآخر آورده است، این نمونهٔ تام و تمامی است از بحر طویل‌های عامیانهٔ فارسی قسمی از اقسام و قوالب «سخن منظوم» عامه پسند بامحتوی مذهبی(شیعی) که‌در آن انواع «فنون و صنایع» مناسب ومقتضی کلام درحدی معتدل و کمال یافته، به‌قوام آمده است و شکل مطلوب خودرا پیدا کرده.

اما واضح است که درجهات دیگروبرای‌اغراض ومقاصددیگر

۱: کلیات‌صامت بروجردی ،از انتشارات کتابفروشی علمیه اسلامیه، تهران، بی‌تاریخ،مجلداول[کذا] بحر طویل، به‌ترتیب بنداول. سوم، دوازدهم.

نمونه‌های دیگر نیز ممکن است سروده‌شود، منجمله این‌که بحرطویل یك‌بندی باشد. یعنی فقط قالب موزونی باشد پیوسته وچون‌زنجیره‌ای از تکرار و توالی رکنی و فعلی از بحرهای خاص و این‌که مثلا قافیه نداشته باشد، سجع و ترصیع و دیگر آرایش‌ها را نداشته باشد و همچنین وچنین.

۲۲ . یادم می‌آید چندی پیش استاد فاضل ما آقای دکتر پرویز ناتل خانلری در مجلهٔ خودشان «سخن» بحثی از اوزان تازه در شعر فارسی پیش کشیده قریب به این مضمون نوشته بودند که مثلا: اوزان کوتاه و بلند مصرع‌ها هم اخیراً درشعرفارسی معمول شده‌است و گویا نخستین نمونه‌های آن‌رادرمجلهٔ سخن دیده‌اید و غیره‌تا آن زمان گویا به بحرطویل«باران»سرودهٔ آقای دکترمجدالدین‌میرفخرائی‌هم‌اشاره کرده بودند که به زعم ایشان نمونه دیگر این گونه اوزان جدید بود. حال آن‌که‌اولا بحر طویل‌سرایی سابقهٔ سیصدساله دارد، و کارتازه‌ای نیست که‌نخستین نمونه‌های آن درسخن آمده‌باشد یا نیامده‌باشد. ثانیاً نحوه صفحه آرایی و شکل کتابت - که بیتی را در دو یا سه سطر بنویسد- یا ابتکار در وزن‌وکوتاه بلندی مصرع‌ها فرق اساسی و اصولی دارد. ثالثاً کوتاه و بلند سرودن مصرع ها و تجدد در وزن، ابتکار و تکمیل نیمابوشیج بود ونخستین‌نمونه‌های‌این نوآوری نیماچندین‌سال پیش‌از تحویل امتیاز سخن به‌آقای دکتر ذبیح‌الله‌صفا واز ایشان به‌آقای دکتر خانلری در مجله موسیقی و بعضی مطبوعات دیگر منتشر شده بودکه همه دیده‌ایم ومی‌دانیم و اسناد آن حاضر است. و اما بحرطویل آقای دکترگلچین، که پیش‌تر از آن‌سخن‌گفتیم و اشاره نیما را هم راجع به

آن نقل کردیم، در بحر رمل سالم به‌تکرار فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن‌ها ... الخ سروده شده است و در آن نکاتی که در خصوص بحر طویل گفتیم، ازسجع وترصیع و غیره رعایت شده است و هیچ‌گونه ابتکاری از لحاظ وزن ندارد. این شعر را از کتاب نمونه‌های شعر نواز انتشارات مجله سخن، گردآوردهٔ آقای پرویز داریوش ۱۳۲۵ شمسی، چاپ تهران. نقل می‌کنیم. البته این شعر در آن کتاب ونیز هنگامی که درمجله سخن (گویا) منتشر شد، به شیوهٔ کتابت و صفحه‌بندی پاره‌ای از شعرهای امروز، هرگرهی یاسجعی از آن به‌عنوان مصرعی مستقل دریك سطر طبع شده. به‌هرحال در این خصوص مناقشه نباید کرد چون دقیقهٔ باریك استقلال مصرع‌ها وپایان بندی آن‌ها، به‌شیوه‌ای که پیشنهاد فنی ومنطقی ومعقول نیماست ورائج در نوعی شعر امروز ایران در این شعر حفظ ورعایت نشده، شعر به‌حالت بحر طویلی در آمده با خصایصی که گفتیم. ونامش هرچه باشد: بحر طویل، قصیر یا هرچه، از شعرهای خوب و خواندنی آقای گلچین است و اینست آن:

«باز باران با ترانه، با گهرهای فراوان، می‌خورد بر بام خانه، من به پشت شیشه تنها ایستاده، در گذرها رودها راه اوفتاده، شاد و خرم یك یا دوسه گنجشك پر گو، باز هردم می‌پرند این‌سو و آن‌سو، می‌خورد برشیشه ودرمشت وسیلی، آسمان امروز دیگرنیست نیلی. یادم آید روز باران گردش یك روز دیرین، خوب وشیرین، توی جنگل‌های گیلان: کودکی ده‌ساله بودم، شاد وخرم، نرم ونازك، چست وچابك. ازپرنده، ازچرنده، ازخزنده، بود جنگل گرم وزنده، آسمان آبی‌چو

دریا، یك دوابر این‌جا و آن جا. چون دل من روز روشن.
بوی جنگل‌تازه‌وتر، همچومی‌مستی دهنده. بردرختان‌می‌زدی
پر، هرکجا زیبا پرنده، برکه‌ها آرام وآبی، برگ و گل‌هر
جا نمایان، چتر نیلوفر درخشان، آفتابی. سنگ‌ها از آب
جسته، از خزه پوشیده تن‌را، بس وزع آب‌جانشسته، دم‌به‌دم
در شور و غوغا، رودخانه، با دو صد زیبا ترانه، زیر پاهای
درختان، چرخ می‌زد، همچو مستان، چشمه‌هاچون شیشه‌های
آفتابی، نرم وخوش درجوش ولرزه. توی آن‌ها سنگریزه،
سرخ وسبز وزرد وآبی، بادوپای کودکانه، می‌دویدم همچو
آهو، می‌پریدم از سرجو، دور می‌گشتم زخانه. می‌پراندم
سنگریزه، تا دهد برآب لرزه. بهرچاه وبهرچاله، می‌شکستم
«کردخاله»می‌کشانیدم به‌پائین شاخه‌های بید مشکی، دست
من می‌گشت رنگین از تمشك سرخ و مشکی. می‌شنیدم از
پرنده، داستان‌های نهانی، ازلب‌باد وزنده، رازهای‌زندگانی.
هرچه می‌دیدم در آن جا، بود دلکش، بود زیبا. شاد بودم،
می‌سرودم: «روز، ای روز دلارا، داده‌ات خورشید رخشان
این چنین رخسار زیبا، ورنه بودی زشت‌وبی‌جان. این‌درختان
با همه سبزی وخوبی، گو چه می‌بودند جزپاهای چوبی، گر
نبودی مهررخشان؟ روز ای روز دلارا، گردلارائی است
ازخورشیدباشد، ای درخت سبز وزیبا، هرچه زیبائی است
از خورشیدباشد.» اندك اندك رفته‌رفته، ابرها گشتند چیره،
آسمان گردید تیره. بسته شد رخسارهٔ خورشید درخشان،

ریخت باران ریخت باران. جنگل از باد گریزان چرخ‌ها
می‌زد چو دریا دانه‌های گرد باران پهن مـی گشتند هرجا،
برق چون شمشیر بران، پاره می کرد ابرها را، تندر دیوانه
غراق مشت می‌زد ببرها را، روی بر که مرغ آبی، از میانه
از کناره،باشتابی چرخ می‌زد بی‌شماره. گیسوی سیمین مه‌را
شانه مـی‌زد،دست باران بادها با فوت خوانا می‌نمودندش
پریشان، سبزه در زیر درختان رفته رفته گشت دریا، توی
این دریای جوشان،جنگل وارونه پیدا.بس دلارابود جنگل.
به‌چه زیبا بود جنگل، بس ترانه بس فسانه، بس فسانه بس
ترانه،بس گوارا بود باران،به‌چه زیبا بود باران، می‌شنیدم
اندر این گوهر فشانی، رازهای جاودانی، پندهای آسمانی:
«بشنو از من، کودك مـن، پیش چشم مرد فردا، زندگانی،
خواه تیره خواه روشن، هست زیبا هست‌زیبا، هست زیبا.»

از بعضی طلب وتوقع‌ها که بگذریم و از پسند خاص در پاره‌ای موارد، انصافاً این بحر طویل گلچین‌به‌همه‌جهات ازشعرهای‌خوب‌آن مجموعه است، ولی بحث ما در این مقاله چنان‌که قبلا اشاره کردیم بیش‌تر در خصوص شکل‌کار است.

۲۳.برای حسن ختام وکامل وجامع بودن نمونه‌ها،بحرطویلی‌را که استاد مجتبی مینوی‌سروده‌اند در آخر این مقاله نقل می کنیم. قطعه معروفی است وترجمه تکه‌ای از هملت‌اثر مشهور شکسپیر ک.ه در بحـر هزج سالم: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن‌ها...الخ‌به‌نظم‌پارسی‌در آمده.این بحر طویل شامل دوبند است.بنداول از ابتدا تا «نیندازیم» که به وزن

مفاعیلات است وهجای آخر آن بلند و اشباع شده است و در زنجیرهٔ روان نظم وقفه ومکثی می‌آورد،نظیر بعضی پایان بندی‌های نیمادراین وزن؛ بند دوم پس از آن است تاآخر.باتوجه به‌این‌فقره وفقره‌قبل‌بود که‌گفتم به‌تراست نام این نظم‌را«بحر طویل فارسی» بگذاریم. نه بحر طویل عامیانه. زیرا این‌هم قسمی است ازاقسام‌شعر، مثل‌قصیده‌ورباعی وغزل ودیگرها، که قواعد وقوانینی‌دارد وکمابیش رواجی یافته‌است ودرآن موضوعاتی عامیانه و غیر عامیانه، جدو هزل وهجا ورثا وجز این‌ها منظوم شده.وجود قطعاتی نظیر این قطعه می‌گوید ومی‌رساندکه این قسم‌نظم‌نیزاستعدادکارهای‌جدی‌وسنگین را دارد ومی‌تواندسری‌در میان‌سرها درآورد.این بحرطویل ساده وبی‌قافیه است و غالباًعاری از صنایع‌سجع‌وترصیع‌وغیره‌گاهی که‌سجعی‌مناسب آمده‌است‌باری‌آمده، اماسرایندهٔ اصراری درصنعت نداشته‌بلندی‌معنی‌مجالی برای‌صنعتگری نگذارده، به هرحال این هم نمونهٔ دیگری است ازین‌قسم. پیش‌از این دربارهٔ این بحر طویل من نظر دیگری داشتم.اما اکنون آن را نغز و بلیغ وکاری توفیق‌آمیز می‌یابم، به‌حد خویش:

« ببودن یـا نبودن، بحث در اینست. آیا عقل را شایسته‌تر این که مدام از منجنیق و تیر دوران جفا پیشه ستم بردن؟و یا بر روی یك دریامصائب تیـغ آهختن، واز راه خلاف‌ایام آن‌ها راسر آوردن؟بمردن،خواب رفتن، بس. و بتوانم اگر گفتن که : با یك خفتن تنها آلام قلبـی و هـزاران لطمه و زجر طبیعی راـ که جسم ما دچارش هستـ پایان می‌توان دادن؛ چنین فرجام را باید به اخلاص آرزو کردن. بمردن،

خواب رفتن، یحتمل هم خواب دیدن،ها، همین اشکال کار ماست، زیرا این که در آن خواب مرگ و بعد از آن، کز چنبر این گیر ودار بی بقا فارغ شویم، آن گـه چه رؤیاها پدید آید! همین باید تأمل را برانگیزد، همین پروا بلایا را طویل‌العمر می‌سازد. وگرنه کیست کوتن در دهد در طعن و طنز دهر؟ وآواز ستمگر، و هن اهل کبر و رنج خفت از معشوق و سرگرداندن قانون. تجری‌های دیوانی‌وخواری‌ها که دایم مستعدان صبور از هر فرومایه همی بینند؟ این‌ها جمله درحالی که هر آنی به‌نوك دشنه‌ای‌عریان حساب‌خویش را صافی توان کردن؛ کدامین کس بخواهداین همه‌بارگران بردن؟ عرق ریزان‌ونالان زیر ثقل عمر سر کردن؟ جز آن که خوب از چیزی پس از مرگ ـ آن زمین کشت ناکرده که هرگز هیچ سالك از کـرانش بر نمی‌گردد ـ همانا عزم‌را حیران وخاطررا مردد کرده، مارا برمی‌انگیزد که درهر آفت وشری که می‌بینیم تاب‌آورده بی‌هوده به‌دامان بلیاتی‌جز از این‌ها که واقف نیستیم‌از حال‌آن‌ها، خویشتن رادرنیندازیم. بدین‌آئین،شعور ومعرفت ما جمله‌را نامردمی‌سازد. بدین‌سان پوشش اندیشه وسودا،صفای صبغهٔ اصلی‌همت‌رابه‌رو زردی مبدل سازد ونیات والا وگرانسنگ، از همین پروا،زمجری منحرف گردیده، ازنام عمل محروم می‌ماند[1].»

---

۱. مجله روزگار نو ـ ج۴ ـ شماره ۲۵، لندن ۱۹۴۴ ص ۴۴.

دراین عجالت همین‌ها بود آنچه‌دربارهٔ طویل دیده و اندیشیده بودم ولازم می‌دانستم نوشته‌شود وهنجار بگیرد، که بدین‌گونه‌مؤلف‌و منظمش کردم. بساکه گفته‌ها و مسائل سزاوار جست وجـود در این خصوص‌هنوز بسیارباشد که اهل تحقیق بجویند و بگویند وبحث را به‌تمام و کمال‌رسانند وبرای‌من‌همین حق‌تقدم باقی‌بماند. چنین‌باد.

اگرچه بحر طویل در اوایل چندان به‌جد گرفته‌نمی‌شدوارزش‌و اعتباری نداشت وازکارهای عمدهٔ شعرا که قابل توجه و در خور ذکر باشد، به حساب نمی‌آمد، امـا از دورهٔ صفویه به بعد کم‌کم اعتباری یافت. چنان که غیر از شعرای مادون متوسط و مـذهبی‌سرای، بعضی شعرای متوسط هم بدیا خوب وجد یاهزل، به هرحال بحر طویل‌هاشان نیز درردیف فهرست قوالب‌دیگر آثارشان ازقبیل مثنوی، غزل، رباعی وغیره، در دواوینشان ثبت وذکر شده است که از جمله مثلا در دیوان طرزی افشار که بحر طویل اورا هم که درحد خود ندرتی دارد، درین مقال نقل کرده‌ایم وچون‌طرزی از شعرای قرن یازدهم هجری، معاصر شاه‌صفی و شاه‌عباس‌دوم‌بوده است، عجالتاً می‌توانم گفت بحرطویل او قدیم‌ترین بحرطویـل مضبوطـی است که‌مـن به آن دست یـافته‌ام، ولی البته پیش ازاوقریب‌هشتادصدسالی پیش از طرزی ـ ازجمله کارهای

فیضی ملك‌الشعرای بزرگ و قوی طبع اکبرشاه هندی هم فهرست شده است و نیز من جمله صاحب مجمع‌الفصحا در ترجمهٔ نقیضه‌گوی معروف به‌مهری عرب معاصر شاه‌سلطان‌حسین صفوی و از مذکوران تذکرهٔ نصر آبادی وحزین، به‌بحر طویل‌های شیوهٔ عربی و فارسی آمیختهٔ او اشاره کرده است و گفته که مشهور است و رواجی یافته و همچنین مثلا در ترجمهٔ مختصر قاضی میر حسین‌خان ابن‌قاضی فتح‌الله خان متخلص به ابن‌قاضی (نگارش حافظ نور محمدخان، مدیر شعبهٔ اول دارالتحریر شاهی افغانستان) می‌خوانیم[1]:

«تا اواخر عهد امیر کبیر، دوستمحمدخان، حیات داشتند از ایشان درعالم ادبیات یك‌دیوان مشتمل‌بر غزلیات مردف، مخمسات، مسدسات، چند بحرطویل... با یك‌رسالهٔ تخمیس کریما(؟) به‌یادگار مانده. دیوانش تا حال دو مرتبه طبع و به دسترس شائقین گذارده شده.»

مقصود ما از این نقل و تفصیل‌ها آن است که‌نشان‌دهیم که بحر طویل کم کم اعتباری یافته واخیراً درعداد فهرست آثار جدی شاعران قابل ذکر شناخته‌شده است.

اینك در این ذیل و ضمیمه تمامت بحر طویل طرزی افشار را نقل می‌کنیم:

۱: مجلهٔ مشور ماهوار کابل، شمارهٔ دوم، سال چهارم، چاپ کابل، اسد [مرداد] ۱۳۱۳ هجری شمسی، ص ۶۱. از حواشی مقالهٔ **عاجز افغان و افغان عاجز** به قلم حافظ نور محمدخان.

شکرلله که بکحلید مرا دیده ، ز خاك در قومی که زاولاد رسولند، برافلاك قبولند. گروهی، همه پاکیزه‌وخوش صورت و نیکو سیروپاك سرشت وملکی خوی که‌من یافته‌ام[۱] ازاثر صحبتشان، فیض‌فراوان وبرون ازحدواندازه ودرسیدم و درکیدم وعلمیدم وفهمیدم؛ اگر بگذرد ایام من، این نوع بمانم‌علمارا.

گرچه عمرم به‌جهان بیهده گردید،فرنگیدم و ترکیدم و تاتیدم وگرجیدم ورسیدم ولزگیدم وبی فایده گشتم، پس از این،دست من‌ودامن آن طایفه، گزهمت ایشان بخروجم زصفاهان وبه شیرازم و آن‌گاه حجازیده و حجیده، زیارت بکنم مرقد پاك شهدارا.

کردگارا، ملکا، دادگرا، پادشها، بنده نوازا!. که مرا نیست زخود خیر؛ بده خیروبه توفیق وبه‌لطف‌وبه کرم، تابه‌اصولم، به‌فروعم،زکرم‌های‌تو این‌هانه بعید است،که خلاقی‌ورزاقی وبیرون کنی‌از نخل رطب،شکرشیرین زقصب،نیست‌زلطف توعجب،کزکرم خویش برآری زکرم مقصدمارا.

آه! اگر باز می‌افشارم‌وازصحبت ایشان متأذی شده، اوقات به‌ضایع گذرد، هرطرفی چون بنگاهم،بنماید رخ خنجربك وخلخ بك وایرانقلی بك داش دمور آقامنی تانیدی «به‌هر فردی از افراد، به این‌زمرهٔ مذکوربه‌تعظیم و ناچاربه‌تکریمم وگویم که«بویور هرنه بویورسن‌جگرم جانمه‌منت‌سنه» زیرا

۲: دراصل: ملکی‌خوی‌یافتم... الخ که وزن سکته داردمتن تصحیح‌قیاسی‌است.

که، کسی نیست به شمشیر به‌خنجر بتواند که زند یا که نهدسر به‌سر آهن وخارا.

لله‌الحمد کز آن‌قوم فراقیده، خراسان وعراقیده‌ام وسیر کنان آمده‌ام تا به صفاهان وشب وروز همی درسم و می‌بحثم و می‌مشقم و می‌نستعلیقم نکنم یاد زترکان که نیادند خدا را. هیچ قیدی به دلم نیست به جـز دور شدن از پـدر پیر ، که فرموده خداوند به احسان‌وی. آیا بود آن روز؟ که‌بینم رخ نورانی اورا وببوسم یدش و عذر بخواهم، برو ای‌باد صبا، از من مهجورستم دیده پریشان دل آزرده سلامی و پیامی به‌پدربرده بگو طرزی افشار که از دست فراق تو ز بس گریه وآه سحری، کرده خجل ابرهوارا.

خسروانی ولاسکوی[1]

اهداء به ابراهیم گلستان
م . امید

درمعیارالاشعار خواجه نصیر توسی، آنجا که‌دربارهٔ چگونگی هیأتهای وزن سخن می‌گوید، سخنی است بدین‌عبارت: «... هیأتهایی باشدکه تناسب آن تام‌نباشد ونزدیك‌باشد به‌تام‌مانند اوزان خسروانیها و بعضی‌لاس‌کویهاوشاید که بعضی امم آنرا به‌سبب‌مشابهت از اوزان شعر

۱- آنچه در نقل عبارات دیگران میان این‌چنین دوقلاب[ ] آمده نویسندهٔ مقاله افزوده است.

شمرند و بعضی به‌سبب عدم تناسب [موزون] حقیقی نشمرند. پس از این جهت، در او، اعتبار وزن باشد که خلاف افتد.»[۱]

در این بحث و نقلی که می‌کنیم مقصود آنست که سخنان بعضی از ارباب تحقیق و تذکره و لغت را دربارهٔ خسروانی (خاصه) ولاسکوی، گردآوریم و اگر نمونه‌ای هم از خسروانی باقی مانده، نشان دهیم. بنابراین اول به سراغ پیشینیان دور می‌رویم و نزدیک می‌آییم تا امروز.

نگارندهٔ بخش کهن تاریخ سیستان، آنجا که گفت و گو از اول شعر فارسی است، دربارهٔ محمد وصیف سگزی می‌نویسد: «اول شعر پارسی اندر عجم او گفت و پیش از او کسی نگفته بود که تا پارسیان بودند سخن پیش ایشان به رود باز گفتندی به طریق خسروانی و چون عجم بر کنده شدند و عرب آمدند شعر میان ایشان به تازی بود...»[۲]

در قابوسنامه، باب سی و ششم، در خنیاگری، آمده: «... همچنان که خُلق مختلف است خُلق نیز مختلف است ازین سبب است که استادان ملاهی این صناعت را ترتیبی نهاده‌اند: اول دستان خسروانی زدن که از بهر مجلس ملوك ساخته‌اند، بعد از آن طریق‌ها به وزن گران بنهاده‌اند چنان که سرود توان گفت...»[۳]

عوفی در لباب الالباب، باب چهارم «در معنی آنکه اول کس شعر پارسی که گفت» پس از آنکه می‌گوید بهرام گور اول کس است که

۱ــ معیار الاشعار چاپ ۱۳۲۰ قمری، طهران ص ۵ــ۴

۲ــ تاریخ سیستان، به تصحیح ملك الشعرا بهار ص ۲۱۰

۳ــ بحث دربارهٔ قابوسنامه به ضمیمهٔ متن به تصحیح و مقدمه و حواشی از جناب دکتر امین عبدالمجید بدوی ۱۳۳۵ شمسی، تهران ص، ۱۷۵ ــ ۱۷۴

شعر پارسی گفته است ومی‌گوید دیوان اشعار تازی بهرام گور را که مدون است«بنده در کتابخانهٔ سرپل بازارچهٔ بخارا» دیده‌ام (!) وپس‌از آنکه‌بیتک‌معروف منسوب‌به‌بهرام(منم آن‌شیرگله، منم آن‌پیل...الخ) را نقل می‌کند. می‌نویسد: «پس اول کسی که سخن پارسی را منظوم گفت او بود، و درعهد پرویز نوای‌خسروانی که آن‌را باربد درصورت آورده است بسیار است فامااز وزن‌شعروقافیت ومراعات‌نظایرآن‌دوراست، بدان سبب تعرض بیان آن کرده نیامد»[1] .

شمس قیس نیز دربحث نخستین شعر وشاعرپارسی،پس ازنقل افسانهٔ شعر گفتن بهرام گورو اینکه آذر بادین زرادشتان حکیم، را از شعرگفتن که « ازکبار معایب ملوك و دنی عادات پادشاهان» است منع کرد؛ می‌نویسد«... بهرام گور از آن بازگشت وبعد ازآن شعرنگفت ونشنود و...همانااز این[یعنی منع حکما و قبح شاعری برای شاهان] افتاده است که‌باربدجهرمی که استاد بربطی‌بود، بناء لحون‌واغانی خویش در مجلس خسرو پرویزکه‌آن راخسروانی خـوانند- با آنکه سربه‌سر مدح وآفرین خسرو است -بر نثرنهاده است‌وهیچ ازکلام منظوم درآن بکار نداشته.[2]»

اکنون، اینجا، نوبت نقل‌گفتهٔ خواجه نصیر است که‌درابتدای مقال نقل شد. ناشر یاطابـع معیارالاشعار درعبارات خواجه نصیر که

۱ـ لباب الالباب طبع استاد سعید نفیسی-تهران ۱۳۳۵ص۲۱

۲ـ المعجم‌فی‌معاییر... به‌تصحیح‌استاد مدرس رضوی طبع دانشگاه بشمارهٔ ۳۷۲ص۱۹۴-۱۹۳

گذشت- پس از کلمهٔ «خسروانیها» ابروئی (پرانتزی) گشوده است و برای توضیح متن چنین نوشته: «خسروانی لحنی باشد از مصنفات باربد مطرب که آن‌نیز [ظ: نثر] مسجع بوده مشتمل برمدح و آفرین خسرو پرویز وهیچ کلام منظوم در آن بکار نداشته. سیف اسفرنگ راست :

سپیده دم که خروسان خسروانی ساز
نوا زنند برآهنگ خسروانی، باز[1]»

نویسنده این مأخذ خود را نام نبرده، اما پیداست که این مطلب را از کتب قدما- که نمونه‌هائی از آن- نقل شد، یا از فرهنگی، مثلا فرهنگ جهانگیری یا برهان قاطع، چنانکه خواهد آمد، گرفته است.

پیشینیان، آنانکه سخنانشان را آوردیم (نویسندهٔ تاریخ سیستان، و امیرعنصرالمعالی کیکاوس اسکندر، وعوفی، وشمس قیس) متذکر این معنی شده‌اند که خسروانی «نثر مسجع» بوده است، بلکه آنرا سخنی همراه و هم‌آهنگ باسازی (تاریخ سیستان) یا نغمه‌ای وراهی و دستانی (قابوسنامه) یا سخنی نامنظوم بی رعایت وزن و قافیه (لباب) یا نثری ملحون بی‌هیچ از کلام منظوم (المعجم) پنداشته‌اند. تنها کسی که استنباط درستی از خسروانی داشته است و آنرا نوعی شعر شمرده، خواجه نصیر است، خواجه نصیر خسروانی ولاسکوی را ازجنس شعر می‌داند اما در هیأت وزن آن حرف دارد و تناسبش را نزدیك به تام بیان می کند. اوخسروانی را نثر یاسرودمسجع چنانکه بعضی فرهنگها ضبط کرده‌اند، نمی‌شمارد. همو دراساس الاقتباس وزن را به «حقیقی» و

---

۱. معیارچاپی همان صفحه‌ها

«مجازی» تقسیم کرده موزون حقیقی و موزون مجازی گفته است ودربارهٔموزون مجازی ـ در مقالهٔ نهم اساس، مقالهٔ شعر ـ نوشته:«و آن هیأتی بود سخن را ، از جهت تساوی اقوال و به‌حسب‌ظاهرشبیه به‌وزن چنانکه درخسروانیهاء قدیم بوده‌است ووزن خطابت نزدیك بود به‌همین‌معنی.»

این هردو تقسیم، در معیار واساس، در معنی یکی است. ومثال موزون نزدیك به‌تام یا موزون مجازی نیز در هردو خسروانیهاست(در معیار«لاسکوی» نیز درردیف خسروانی ذکرشده می‌دانیم که اساس‌را خواجه در ۶۴۲ هجری قمری تألیف کرده است و معیار را۶۴۹ پس افزودن لاسکوی دراین ردیف نتیجهٔ نظر تکمیلی و تفصیلی خواجه است دربحث‌وتحقیق مربوط به‌شعر).درجای دیگراز مقالهٔ شعراساس، در بارهٔ انواع وزن‌می‌گوید:«وزنی‌بود درکمال‌تناسب‌به‌حدی که‌ایقاعاتش حیوانات دیگر [غیرازانسان] را [نیز] درحرکت و اهتزازآورد، [ونیز] وزنی بود ازتناسب دور چنانکه انتظامش بعضی مردم احساس نکنند.» خسروانیها چون وزنی با تناسب تام‌مثل اوزان عروضی نداشته است و احتمالا وزن هجائی داشته، ازبقایای شعر قبل از اسلام ایران، ازهمین نوع‌دوم‌بوده که‌انتظامش‌راهمه‌کس‌ادراك‌نمی‌توانسته است‌کرد. ونزدیك به‌همین‌حال‌راادارد وزن خطابه نمونه‌هائی از موزونات آن‌را خواجه در مقالهٔ خطابهٔ اساس الاقتباس آورده است ما نیز گواهی ورود مقال را یکی‌دونمونه‌از موزونات خطابی‌می‌آوریم مثلاً:

«قناعت گنجی‌باقی است‌وعزلت یاری مساعد»

چنانکه پیداست، این نوعی قرینه سازی است در کلام ،نه چنان است کـه این عبارات قرینه یابه‌قول خواجه دو مصراع خطابی، وزن منتظم عروضی یاحتی هجائی‌داشته باشد.محقق‌توسی بارهٔ بهترین مثال اوزان خطابی چنین‌می‌نگارد: «وبهترین اوزان [خطابی] چنان بود که مصراعها دودو،به یکدیگر متعلق بود چنانکه گویند : بپرهیـز از آنچه مبادرت کنندبانکارش ـ گرچه‌قادری‌به‌اعتذارش ـ که‌نه هر که منکری دید عذرآن‌توانست‌شنید.»[1]

این عبارات نیزدارای همان قرینه‌سازی و سجع پردازی است (وبه‌اعتقادمن‌بازیگری بی‌مزه‌ای‌هم‌هست)باری،گمان می کنم که مؤلفان بعضی فرهنگها، مثل برهان قاطع،علاوه برپاره‌ای‌متن‌های تازی که از خسروانی سخن گفته‌اند، ظاهـراً با خواندن نظایر و شاید خود این نوشته‌های‌خواجه نصیربه‌اشتباه افتاده‌اندوخسروانیها را که‌دارای وزن هجائی بوده، نثر وسرود مسجع گمان‌کرده‌اند. ازیکسو دیده‌اند خواجه نصیر خسروانیها را دارای وزن‌نزدیك به‌تام‌می‌خواندوموزون مجازی مانند و خطابی؛ و یکجا نمونـهٔ مصرعهای موزون خطابـی‌را دیده‌اند که نثری است که درآن رعایت‌سجع‌وقرینه شده‌است و از اینجا حکم قطعی کرده‌اند به‌نثرمسجع‌بودن خسروانیها شاید بی‌آنکه نمونه از آن دیده باشند وبی‌آنکه توجه کنند به‌اینکه او خسروانی را از جنس شعر می‌شمارد و بالنتیجه موزون ومنظـوم منتها باوزنـی نامتعارف که همه ادراکش نتوانند کرد.

۱ــ اساس الاقتباس چاپ دانشگاه تهـران به‌تصحیح استاد مدرس رضوی ۱۳۲۶ ص ۵۷۷

در برهان‌قاطع دربارهٔ مادهٔ خسروانی چنین می‌خوانیم: «خسروانی بروزن مژدگانی، نام لحنی است از مصنفات باربد و آن نثری بوده است مسجع مشتمل بردعا وثنای خسرو ومطلقاً نظم در آن بکار نرفته و این لحن داخل سی لحن مشهور نیست که اگر داخل باشد سی ویك می‌شود و شیخ نظامی سی ویك آورده است وسی ویکم همین را نام برده.»[1]

گفتار مؤلف برهان قاطع در مورد خسروانی پریشان و نامحقق است. یك جا آن را لحنی از الحان باربد می‌گوید که نثری مسجع داشته، یك جا سرود مسجع را از مخترعات باربد می‌داند ونامش را خسروانی ذکر می‌کند وجائی دیگر که سی لحن را می‌شمارد ذکری از خسروانی نمی‌کند، منافی حرفش درمادهٔ خسروانی. امابه‌هرحال سخن او به‌عنوان یك فرهنگ‌نویس، سخنی است از سخنها وهمودر مادهٔ باربد نوشته: «باربد... نام مطرب خسروپرویزاست... وسرود مسجع ازمخترعات اوست وآن سرود را خسروانی‌نام نهاده بود...» و درمادهٔ سی لحن می‌نگارد «... سرودی چنداست که باربد ساخته بود و از برای خسرو پرویز می‌نواخت... [سی لحن رانام می‌برد آنگاه‌می‌گوید:] وشیخ نظامی در خسرو وشیرین ذکر اینها کرده است وسه‌نام از اینهارا که آئین جمشید وراح روح [حاشیه، نسخه بدل: راه‌روح] و نوبهاری باشد نیاورده، اما چهارنام دیگر که ساز نوروز وغنچهٔ کبك دری وفرخ روزوکیخسروی باشد آورده است و چون برای هریك بیتی فرمود بنابر آن می‌باید که

۱ــ برهان قاطع طبع جناب دکتر محمد معین و هرجاازین کتاب دراین مقاله نام برده‌ام مقصود همین طبع است.

سی ویك لحن باشد، حال آنکه سی لحن مشهور است و الله اعلم» اما، در الحانی که برهان شمرده، نام خسروانی نیست.

درخسرووشیرین نظامی طبع مرحوم وحید، آنجا که سی لحن باربد ذکرشده است و آنجا که مجاوبهٔ غزلسرائی و نوازندگی باربد ونکیساست، من جستم وخسروانی را وحتی کیخسروی رانیافتم. لحن سی و یکمی نیست، همان سی لحن مشهور است. مرحوم وحید دربارهٔ بیتی که لحن بیستم در آن آمده:

(چو بر مشکویه کردی مشکمالی

همه مشکوشدی پر مشك حمالی)

نوشته: «فرهنگ نویسان «مشکمالی» و «مشکویه» هریك راالحنی جدا نوشته‌اند وچنین نیست زیرا در این صورت الحان سی ویکی می‌شود.» [1]

در برهان نیز چنین است، یعنی مشکمالی لحنی جداگانه بحساب آمده. این را هم بگوییم که نظامی در بعضی ابیات نام دولحن راآورده، نه چنانکه برهان می‌گوید برای هر لحنی بیتی سروده، شاید مؤلف برهان قاطع نسخهٔ دیگری از نظامی داشته ـ غیراز نسخه‌های مأخذ طبع مرحوم وحید ـ که به‌این قاطعیت می‌گویدنظامی سی‌ویکی آورده است‌وسی‌ویکمی خسروانی را نام‌برده.

آقای دکتر معین مصحح طبع انتقادی برهان قاطع، ذیل مادهٔ سی‌لحن، درحاشیه ازقول آرتور کریستن‌سن مستشرق نامور دانمارکی

۱ـ خسرو شیرین طبع مرحوم وحید صفحهٔ ۱۹۳ حاشیه

چنین آورده‌اند:«... دربرهان‌قاطع نام‌سی‌لحن‌باربد که‌برای بزم خسرو پرویز ساخته مسطوراست وبامختصر اختلافی نام آنهادرخسرووشیرین نظامی نیز ضبط است. ثعالبی اختراع‌خسروانیات‌را به‌باربد نسبت داده‌و گوید دراین‌زمان‌هم مطربان وسایر مردمان می‌نوازند [ر: ك: گفته امیر عنصرالمعالی کیکاوس در اوایل مقاله.]درواقع کلمه‌خسروانی بریک دستان اطلاق نمی‌شده‌است. عرفی از نوای خسروانی نام برده‌است و ظاهرا مرادش همان هفت دستگاه شاهانه است که مسعودی آنرا «الطرق‌العلوکیه»نامیده است. مطابق روایتی که‌برونBrowneنقل کرده، باربد برای بزم خسرو ۳۶۰ دستان ساخته بود چنانکه هرروز دستانی‌نو می‌نواخت... بنابرآنچه‌گذشت دستگاههای‌منسوب به‌باربد مرکب از هفت‌خسروانی‌وسی‌لحن و ۳۶۰ دستان بوده که با ایام هفته و سی روز ماه وسیصدوشصت روز سال ساسانیان تناسب داشته ...» پایان سخن کریستن سن.

تااینجامعلوم شد که خسروانی نوعی‌شعر«قول»گونه بوده‌است با وزن نامنتظم غیر عروضی، همراه با موسیقی و نیز لحنی از الحان موسیقی ایران بوده باوزن ایقاعی سبك وهموارو«ازبهر مجلس‌ملوك» که تا زمان ثعالبی ونویسندهٔ قابوس نامه هم‌رائج بوده.

ازدوست ارجمندشاعرغزلسرای معاصر،عمادخراسانی که افزون برهنرشاعری«ازعطیت‌یزیدفی‌الخلق‌مایشاء که دربعضی‌تفاسیرآن‌را آواز خوش‌تأویل کرده‌اند نصیبی‌تمام»[1] دارد و بر اصول مقامات والحان و

۱ـ شمس قیس درالمعجم، همان‌چاپ ص۱۶۹

دستگاههای موسیقی ملی ماوقوفی کافی،شنیدم که امروز نیز نوای خسروانی «گوشه»ای از «گوشه»های یکی ازمقامهای موسیقی ملی ماست. بعضی از محققان معاصر معتقدندکه این سرودها وتصنیف‌ها و قول و غزل‌های ملحون، دنباله‌ای از قول‌های پیش از اسلام است. استاد جلال همائی درمقالهٔ «غزل و تحول اصطلاحی آن در قدیم و جدید» نوشته‌اند:«...جنس غزل‌غنائی ملحون‌در شعردری‌همانا که‌جانشین سرود خسروانی وترانه ودستان واورامنان شعر پهلوی باشد. چنانکه رباعی‌و دوبیتی نیز به‌عقیدهٔ من یادگار همان نوع اوزان‌والحان است.»[1]

احتمال بسیار بسیار ضعیفی نیز می‌توان‌داد که خسروانی نوعی لحن و سرود و قول بوده که خسروانی نام سراینده و نوازنده‌ای، در عهد ساسانیان، مخترع آن بوده‌است وبعدها همچنان‌که الحان باربدی به‌نام سی‌لحن‌و ۳۶۰ دستان باربدمشهورشده، الحان خسروانی هم‌به‌نام مخترعش شهرت ورواج یافته. ادوارد برون در جلد اول تاریخ ادبی ایران می‌نویسد:«نام سرایندگان دیگری‌نیز[غیراز باربد] از روزگاران دیرین برده شده است وما فقط اسمی از آنها شنیده‌ایم. منجمله: آفرین و خسروانی‌ومادرسنانی ونکیسای‌چنگزن‌می‌باشند که‌زندگانی آنها برما روشن نیست واطلاعات مادربارهٔ آنان[حتی] کمتر از اطلاعاتی است که‌دربارهٔ‌باربدداریم‌واز آهنگ نغمات آنها تنها انعکاس صوتی دراین عصر به‌گوش‌ما رسیده‌است.»[2]

۱ــ مجله یغما،سال سیزدهم شمارهٔ دوم اردیبهشت ۱۳۳۹

۲ ــ تاریخ ادبی ایران، جلد اول ترجمه و تحشیه وتعلیق جناب علی پاشا صالح ص، ۳

اتفاقاً یك نمونه سرود خسروانی مانند هم (به فتوای ملك‌الشعرا بهار که البته استنباط واحتمالی‌است‌ومستند ومحقق‌نه) که تازمان ما باقی مانده است، چنانکه خواهد آمد، از شاعری است که خسروانی‌تخلص داشته،از شعرای عهدسامانی.

در کتابچه‌ای نامش«تاریخ تطور شعر فارسی»منسوب‌به جاودانیاد ملك‌الشعرابهار، که باتحشیهٔ آقای تقی بینش درتوس خراسان (مشهد) به‌سال ۱۳۳۴ شمسی‌چاپ شده، چنین آمده: «از اسناد متفرقه چنین استنباط می‌شود که در دورهٔساسانیان انواع شعر وجود داشته است و ماسه قسمت از آن اشعار را تاکنون‌توانسته‌ایم‌به‌دست بیاوریم.قسمت اول اشعاری بوده که برای پادشاهان و مؤبدان و خدا و آتشکده می‌سروده‌اند.این‌نوع‌را سرودمی‌نامیده‌اند یاسرودخسروانی‌می‌گفته‌اند. ادبای‌عرب‌این‌نوع‌شعررامکرردر کتب‌خود نام‌می‌برندوسرودخسروانی رانوعی‌سجع، یعنی نثر مسجع‌می‌پندارند.لیکن حقیقت این است که سرودهای خسروانی نثر نبوده است بلکه اشعاری‌بوده هجائی که‌به‌نظر ادبای عرب نثرمی‌آمده چنانکه بسیاری دیگر از اشعار هجائی فارسی درنزد اعراب حال نثر را پیدا کرده‌است ...»[۱]

در کتابچهٔ«شعردر ایران» که‌مجموعه‌ای از مقالات انوشه‌یادملك‌الشعرا بهار است ودوست‌گرامی آقای عبدالحمید شعاعی گردآورده در ۱۳۳۳ انتشار داده‌اند، چنین آمده: «... ابوطاهرالطیب‌بن محمد الخراسانی متخلص‌به خسروانی‌از شعرای قدیم خراسان است...تخلص

۱ــ تاریخ تطورشعر فارسی ص ۱۳

این شاعر از یکی از اقسام مقامهای موسیقی که آن را که به‌فارسی «خسروانی» و به‌عربی «الطرایق الملوکیه» می‌گفته‌اند، گرفته‌شده و از این رو ممکن‌است تصور کرد که اهل موسیقی هم بوده. و چیزی که از خارج هم این معنی را تأیید می‌کند شعرهای هجائی اوست که اینک ما در صدد آن هستیم وذیلا چهار شعر، یا چهار مصرع [را] که در لغات الفرس اسدی، نسخهٔ خطی بسیار نفیس آقای نخجوانی به دست آمده است نقل می‌کنیم:

شاهی برگاه بر آرید　　گاهش بر تخت زرین
تختش در بزم برآرید　　بزم اندر نوکرد شاه

این چهار بیت از بحور هفت هجائی است که قافیه هم ندارد که بسیار با ظرافت و لطافت گفته شده و در اشعار عروضی این مضمون و این طریق مدیحه‌دیده نشده‌است و معلوم می‌دارد که ممدوح او به‌تازگی نوکرد یعنی باغ یا عمارت نوی... ساخته و شاعر این سرود خسروانی را برای بزمی که شاه درروز افتتاح نوکرد خود آراسته بوده‌است، گفته‌و آن‌را در مقام طرایق الملوکیه نواخته‌اند...»[1]

چنانکه گفتیم این گمان واستنباطی‌است و بهار است که به‌این سرودهٔ بوطاهر طیب‌پسر محمد نام سرود خسروانی داده است محض شعر هجائی گفتن دلیل ومؤید اهل موسیقی بودن نیست. و نیز مستند نیست که این بیت‌ها ازنوع یا نظیر همان خسروانیهای قدیم باشد.

ملک‌الشعرا بهار در جلد دوم سبک شناسی هم متذکر این معنی

۱ــ شعر در ایران ص ۵۸ــ۵۷

شده است وهمین سرود بوطاهر خسروانی را نیز نقل فرموده. راجع به‌این سرودافزون بر آنچه از قول آن بزرگ نقل کردیم، در سبک شناسی‌چنین آمده:«... باعلم به نبودن سجع‌در نثر پهلوی می‌توان مطمئن شدکه شعرهای هجائی قدیم را نثر پنداشته‌اند وازقضا سرودی‌درلغات الفرس اسدی ازقول خسروانی شاعر معاصر سامانیان ذکر شده که‌از آن می‌توان‌به‌چگونگی سرودهای‌قدیم پی‌برد...[آنگاه سرودمذکور رانقل‌می کندو می‌گوید:]...از اشعار هشت هجائی وبی‌قافیه قدیم تقلید کرده‌است...»[1]

استاد ارجمند جناب دکتر خانلری هم درمجله‌شان سخن،در مقاله‌ای عنوانش «شعر ووزن» پس از نقل قول خواجه نصیر در باره خسروانی‌ولاسکوی،این‌جوز نوشته‌اند:«خسروانی نوعی‌از سروداست که در ایران معمول بوده‌و تصنیف آنرا به باربد نسبت داده‌اندوظاهراً همیشه‌بالحن‌موسیقی‌بوده و شاید چیزی مانند تصنیف‌های امروز» ودربارهٔ لاسکوی همان حرف فرهنگها را نقل کرده اند و نوشته: «به‌فتح سین‌وکاف‌نام یکی از نواهای ایرانی»[2]

این بود خلاصهٔ مطالبی که اینجا وآنجا دربارهٔسرود خسروانی به‌نظرم رسیده‌است.امادربارهٔ لاسکوی: ناشر یاطابع‌معیار الاشعار،پس ازلفظ«لاسکویها» درعبارتی که درصدر مقال آوردیم. ابروئی گشوده است وچنین‌نگاشته:«صاحب فرهنگ جهانگیری در لغت لاس‌کوی

۱ـ سبک شناسی جلد دوم،چاپ دوم، ص ۱۷۵ـ۱۷۴

۲ـ مجله سخن شمارهٔ ۲ـ اردیبهشت ۱۳۳۷

گوید: باسین و کاف مفتوح و او مکسور و یای معروف نام جانوری است کوچك و خوش آواز. منوچهری راست:

خول تنبوره تو گوئی زند ولاسکوی

از درختی به‌درختی شود و کرید آه»[1]

عیناً چنانکه چاپ گرفته نقل کردیم. در کلمهٔ اول شعر منوچهری «ل» نظیر «ك» چاپ گرفته کلمهٔ ما قبل آخر شعر هم، چون بین «ك» و «گ» چاپ این کتاب تفاوتی ظاهر نیست، احتمالا همان «گوید» بوده که در اصل شعر هست.

ذیل کلمهٔ «لاسکوی» در برهان قاطع چنین آمده: «ـ به‌فتح سین بی‌نقطه و کاف و واو به‌تحتانی رسیده نام جانوری است کوچك و خوش آواز».

جناب دکتر معین در حاشیه از «لغت‌نامه» دهخدا چنین آورده‌اند: «ظاهراً به‌معنی سیره یا مرغ کوچك دیگری است و یا پرندهٔ کوچکی که امروز «سمك» نامیده می‌شود بعضی این کلمه را به‌معنی لحنی از الحان موسیقی یا آلتی از موسیقی گمان برده‌اند، ولی من [یعنی دهخدا] شاهدی برای آن نیافتم و بیت ذیل منوچهری ظاهراً منشأ این غلط و اشتباه است:

خول طنبوره تو گوئی زند ولاسکوی

از درختی به‌درختی شود و گوید: آه

این لاسکوی مثل طنبوره، مفعول «زدن» نیست، بلکه مبتدای جملهٔ بعد است، معطوف به خول و فاعل شدن.» (پایان سخن دهخدا)

خسروانی چنانکه گذشت، لحنی از الحان موسیقی و نوعی شعر

۱ــ معیار همان چاپ ص ۵.

هجائی کهن بوده است، باتوجه به‌اینکه لاسکـوی راهم خواجه نصیر در ردیف خسروانی ذکر کرده است و گفته: «مانند اوزان خسروانیها وبعضی«لاسکوی‌ها»و نیزباتوجه به اینکه بعضی این کلمه‌را لحنی گمان برده‌اند،وهمی به‌خاطرخطور می کندکـه گویا لاسکوی هم نوعی شعر یاقول(تصنیف) هجائی بوده که فراموش شده استو نمونه‌ای نیز از آن، احتمالاً باقی نمانده است.البته‌این گمان‌در حالی راه به‌یقین‌می‌برد که‌یقین باشد این کلمه و آن عبارت عیناً همان است که خواجه نصیر نوشته است.خدای‌به‌داند.به‌هرحال در بارهٔ لاسکوی‌به‌عنوان‌شعرموزون غیرتام،جائی چیزی‌به‌نظرم نرسید.

* * *

مقالهٔ من در«یغما» تاهمین‌جا بود، که ازین دروآن در«گدائی» (=تحقیق!) کرده بودم‌و در مقاله‌ام آوردم. ولی بعداً کتابی‌درعرب چاپ شد به‌نام«المختارات. ..» که گزیده‌ای‌بود از آنچه ابن خرداذبه ایرانی‌از شعـرو سرودهـای ایران پیش از اسلام گردآورده بود و از جمله شامل خسروانی‌های‌باربد جهرمی‌و دوست فاضل و شاعر ما، دکتر شفیعی کدکنی،یك خسروانی باربدی را در مقالهٔ خود (که دریـن باب نوشت‌ودرمجله آرش‌چاپ شد، آرشی که به‌کوشش‌دکترسیروس‌طاهباز منتشر می‌شد،نه آنکه‌بعدهادرآمد)آورد، ازین‌قرار:

«...دراین کتاب- المختارات من‌اللهو والملاهی‌ابن خرداذ به- که اصل آن گویا از میان رفته و نسخه‌ی‌منحصر به‌فردی از منتخبات (المختارات) آن اخیـراً به طبـع رسیده، ضمن بررسی تاریخ موسیقی می‌گوید: «بزرگترین موسیقی‌دان ایرانی درروزگارخسرو پرویز،پهلبد

(باربد) بوده وی ازمردم ری (حاشیهٔ شفیعی: بعضی باربد را جهرمی دانسته‌اند، مانندصاحب المعجم...وبیشتر فرهنگهاهم، که به زندگی او اشاره کرده‌اند، وی‌را اهل جهرم‌دانسته‌اند- انتهای حاشیهٔ شفیعی)بود که عـودرا از همه‌خوشترمی‌نواخت‌و باسخنانی‌موزون‌برای‌او آهنگهائی می‌ساخت... و از این دست آهنگها که او ساخته بود و از آهنگهای معروف اوست... پنجاه آوازبود، که ازآن جمله است، این لحن او:

قیصرماه ماند، خاقان‌خرشید
آن من‌خدای، ابرماند، کامغاران[1]
که خواهد ماه پوشد، که خواهد خرشید

البته من نزدیك به تلفظ امروز فارسی‌نوشتم والا مؤلف دراصل مثلاما نـدرا مانند، خورشید، خرشید و... نظائر این نقل کرده است، چون فرق بین دال‌وذال امروز از میان رفته است ومن‌برای مردم‌امروز می‌نویسم ازلحاظ املا،به شیوهٔ امروز-سعی کردم بنویسم‌والاکامگاران را کامغاران می‌نوشتم و نظائر اینها واصل ضبط ایرانی عربی نویس- این‌خرداذبه - را در مقالهٔ تحقیقی دکتر شفیعی (ازجمله درمجلهٔ آرش و کتاب «موسیقی‌شعر») می‌توانیدببینید.

باری این خسروانی می‌رساند که در زمان خسرو پرویزهم‌زبان فارسی دری باهمین حال وهنجار-گیرم تفاوت دال ذال وغیره ملحوظ باشد-وکلمات وجمله‌بندی وصرف ونحو برقرار بوده‌وچه خسروانی زیبائی!من براین اساس قسم وقالب‌خسروانی-سه‌مصرعی- را دروزن عروضی‌احیا کردم. والسلام.

۱- کامگاران

اوزان مثنوی‌ها

اخیراً دیده و شنیده‌ام که بعضی صاحب‌طبعان در برخی‌اوزان بلند ودر واقع «مادروزن» های مثنوی‌ها به‌خیال خود مثنوی سروده‌اند یادرپاره‌ای وزنهائی‌متوسط که به تازگی رواج یافته است، نظیر بحر رجزمرفل یعنی: مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاع؛ مثل این بیت ادیب هروی که البته شعر او مثنوی نیست:

تا برکند از بیخ‌وبن‌ملك بدن را گشت سپهر نیلگون‌فرسود تن‌را

یا بعضی‌اوزان‌بلند دیگر که‌استادان بزرگ مثنوی سرا در اوزان بلندواینگونه اوزان‌متوسط‌مثنوی نسروده‌اند، بلکه اوزان خاص‌مثنوی وزنهائی است کوتاه سبك وخوشگوار وتلطیف شده که‌چون‌ندیده‌ام درزمان‌ما کسی درین خصوص‌بحثی کرده‌باشد من دریافتها واستنباطهای خودرا درین زمینه ذیلا می‌نگارم.

مثنوی از قدیمترین‌انواع شعر فارسی است. بطوریکه بعضی بیتهای بشیوهٔ مثنوی از شعرای اوایل قرن چهارم- یعنی تقریباً هزار و صد سال‌پیش - باقی مانده است که بقایای بعضی منظومه‌های از بین رفته است.

عده‌ای عقیده دارند که مثنوی سرایی ابتکار ایـرانیهاست اگر بطور قطع چنین‌نباشد باری بقول شبلی هندی مؤلف شعرالعجم، ایرانیها در راه مثنوی سرایی‌فرسنگها از اعراب پیش‌افتاده‌اند. درادبیات شعری عرب کتابی مثنوی همطراز شاهنامه فردوسی، مثنوی‌مولوی یا حتی هفت پیکر نظامی به‌چشم نمی‌خورد.

مثنوی‌یابقول اعراب مزدوج درادبیات‌عرب‌به رجزوارجوزه‌هایی منتهی می‌شودکه بیشتر یا دارای مضامین فنی وعلمی از قبیل صرف و نحو و منطق است ویا احیاناً حاکی از مفاخره‌هایی است‌که مسلماً در بلندی معنی به‌کتبی مثل مثنویهای فردوسی و سنایی و عطار و مولوی نمی‌رسد.

اما چه اوزانی برای مثنوی سرایی بهتر است وآیا اوزان‌مثنوی تنها مختص به‌این‌قالب ازشعر است یانه؟

وزنهایی بـرای مثنوی سرایی بهترند کـه دارای ۲ خصوصیت کوتاهی و سبکی‌باشند. کوتاه از لحاظ تعداد مجاها و افاعیل و سبك از این لحاظ که براحتی بتوان ازآن ادراك وزن‌کرد، که دراین مورد در اواخر این مقال اشاره‌ای و برگشتی و در ضمن نمونـه‌ای خواهیم داشت.

و جواب سؤال دوم این‌که، خیر. کسی سندی برای اثبات این ادعا نداردکه دراین اوزان جز مثنوی نبایدگفت. وبرای نمونه دوشعر یکی‌غزل و دیگری مثنوی هردودریك وزن و هم از یك شاعر، اوحدی مراغه‌ای، ازشعرای قرن هشتم، می‌آوریم:

ز جام عاشقی مستم دگر بار بریدم مهر و پیوستم دگر بار

بـدام عـاقلی افتـاده بـودم ز دام عـاقلی جستم دگـر بار
زعشقت توبه‌کردم، چون بدیدم ترا، آن توبه بشکستم دگر بار
مرا معذوردار، ار بـر خروشم که‌هم‌دیوانه، هم مستم‌دگربار...

(دیوان اوحدی‌مراغه‌ای، چاپ سعیدنفیسی، ص۴۷۵)

که‌غزلی است‌دریکی‌از اوزان مشهور مثنوی‌یعنی هزج مسدس(مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل) و اینك مثنوی اوحدی درهمان وزن:

دگر بوی بهار آورده‌ای، باد نسیم زلف یار آورده‌ای، باد
بدام اندر کشیدی خسته‌ای را ز دام عشق بیرون جسته‌ای را
دگر با عشق پیمان تازه کـردم مسلمان گشتم، ایمان تازه کردم

مثنوی‌ازحیث قافیه آزادی‌بیشتری نسبت‌به‌انواع دیگر مثل‌قصیده و غزل و غیره دارد، و از اینروست که برای سرودن قصه‌های طولانی و موضوعات مفصل مثل افسانه‌های ملی و مذهبی و مسایل اخلاقـی و فلسفی‌که کلا باید حاکی از یك دستگاه باعناصر هماهنگ وباصطلاح یك‌سیستم متناسب اخلاقی و فلسفی ودینی‌در حدی‌وسیع ومفصل باشد بسیار مساعد و متناسب است.

موجب و انگیزه دیگر راهواری مرکب مثنوی بـرای اینگونه منظومه‌های دارای موضوعات مطول و مفصل‌این است که ازحیث‌وزن کوتاه ونرم و روان است. وبهمین خاطر از همان زمانهای قدیم برای مثنویها اوزانی انتخاب شده است‌که فشرده وکوتاه شده‌وگاه درواقع رام وآرام شدهٔ وزنهای بلند وسرکش‌است. مثلا مطلع‌قصیدهٔ معروف فرخی سیستانی که وزن‌بلند وسرکشی است و بقولی دیگر «مادروزن» یکی از اوزان مشهور مثنوی:

چون پرندنیلگون بر روی پوشد مرغزار
پرنیان هفت رنگ اندر سرآرد کوهسار

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن‌فاعلات (بحر رمل مثمن).

این بیت هم بیتی از یك مثنوی است که دروزنی کوتاه شده همان بحر مذکور گفته شده یعنی در رمل مسدس (فاعلاتن، فاعلاتن فاعلات) و باهمان قافیه، که‌قصداز «مادروزن» و بلند وکوتاه، درکنار هم روشن ومشهود گردد:

بوی مشك آرد نسیم از مرغزار تا بهاران خیمه زد بر کوهسار

ونمونهٔدیگر مطلعی‌است بروزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات (بحر مجتث):

چومن در این چمن ای گل شکسته بالی نیست
تو گر بسایه پناهم دهی ملالی نیست

وکوتاه و فشرده‌اش:

با تو بودن شبی محالی نیست آخرامشب‌شبی‌است سالی‌نیست

واین‌دومی‌بیتی‌مثنوی بود ازنظامی بروزن فاعلاتن مفاعلن‌فعلات (بحرخفیف) که‌گویی کوتاه شدهٔ مادروزن مطلع مذکور است.

جامی در مقدمهٔ هفت‌اورنگ که مجموعهٔ هفت مثنوی اوست شرط اوزان مناسب وخاص مثنوی‌ها را «خفت وعذوبت» یعنی سبکی وگوارایی وروانی می‌داندو بر امیرخسرو دهلوی که به‌دو وزن ناملایم دیگر مثنوی سروده است خرده می‌گیرد. جامی معتقد است که آن دو وزن دیگر هیچکدام دارای این دوفضیلت و خصلت سبکی و گوارایی نیستند.

قبل از اینکه به شمارش یکایک اوزان معروف مثنوی و نقل نمونه‌هایی از آنها بپردازیم، بگوییم که دربارهٔ مقدم بودن این اوزان ــ و اینکه مثلا وزن شاهنامه قدیمی‌تر است یا کلیله‌ودمنهٔ رودکی ــ نمی‌توان کاملا به تحقیق و یقین بحث کرد و این اصلا مورد بحث ما نیست، باری اینک ردیف وراه برشمردن اوزان خاص مثنوی‌ها:

۱ــ وزن اول: از همان وزن شاهنامه شروع می کنیم که البته خیلی ازمثنویهای مشهور، و معتبر دیگر هم باین وزن داریم که البته مشهورتر از همهٔ آنها شاهنامهٔ فردوسی است و گرشاسبنامه اسدی و اسکندرنامهٔ نظامی و بوستان سعدی وبعضی دیگر. این وزن بیشتر برای موضوعات حماسی و مفاخره‌وجنگ ونبردمناسب ومتناسب‌است. اگرچه ساقینامه‌ها نیز در این وزن‌است. همچنین بوستان سعدی که در مسائل اخلاقی و حکایات تربیتی و از این قبیل سروده شده‌است:

شکر لب جوانی نی آموختی — که دلها درآتش چو نی سوختی
پدر بارها بانگ بر وی زدی — به تندی و آتش در آن نی زدی
شبی بر ادای پسر گوش کرد — سماعش پریشان و مدهوش کرد
همی گفت‌وبرچهره افکنده‌خوی — که آتش بمن در زد این بار نی
جهان‌پرسماع‌است‌وهستی وشور — ولیکن چه بیند در آئینه کور؟

بوستان

فعولن فعولن فعولن فعول (بحر متقارب مثمن)

و از شاهنامه:

بنام خداوند جان و خرد — کزین برتر اندیشه بر نگذرد

خداوند نام و خداوند جای　　خداوند روزی ده رهنمای
خداوند کیوان و گردان سپهر　　فروزندهٔ ماه و ناهید و مهر
ز نام و نشان وگمان برتر است　　نگارندهٔ برشده گوهر است
به بینندگان آفریننده را　　نبینی، مرنجان دو بیننده را...

۲ـ واما دومین وزن مناسب مثنوی که‌مانندوزن قبلی ازقدیمترین اوزان مثنویهاست وزن‌معروف کلیله و دمنهٔ رودکی‌و یا منطق‌الطیر عطار است.همچنین‌مصیبت نامهٔ عطار، مثنوی مولوی،سلامان و ابسال جامی و بسیاری مثنویهای استادانهٔ دیگر نیز در این وزن سروده شده‌است.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات که همان رمل مسدس باشد.

و شاهدی که ذکرمی کنیم از «سلامان‌وابسال» جامی است که‌یك مثنوی‌بالنسبه کوتاه رمزی‌فلسفی ودارای بعضی اشارات عرفانی است:

یوسف کنعان‌چو درزندان‌نشست　　برزلیخا آمد از هجران شکست
خانمان‌بروی‌چوزندان تنگ‌شد　　سوی زندان هر شبش آهنگ‌شد
گفت با او فارغی از داغ عشق　　ناچشیده میوه‌ای از باغ عشق:
چند از این بستانسرای نازنین　　چو گنهکاران شوی زندان نشین؟
گفت: باشد از جمال‌دوست دور　　عرصهٔ آفاق بر من چشم مور
ورکنم با او بچشم مور جای　　خوشترم آید زصد بستانسرای

(هفت‌اورنگ، سلامان وابسال، ص ۳۴۹)

۳ـ وزن سوم، وزن حدیقهٔ سنایی.

البته غرض از این شمارش فقط وفقط نظم و ترتیب بخشیدن به مطلب است و نه‌چیزدیگری. همینطور وقتی گفته می‌شود، وزن شاهنامه یاحدیقه و از این‌قبیل، مقصود، اسم‌گذاری باقطعیت و جزم نیست بلکه

از آنجائیکه اسم‌این کتابهای مثنوی بگوشها بیشتر آشناست تامصطلحات عروضی، چنین نام می‌بریم. وزن حدیقةالحقیقة سنایی. فاعلاتن مفاعلن فعلن (یافعلات، فعلاتن‌ویا فعل اول: فعلاتن).

دراین وزن رودکی و دیگران هم تك‌بیتهای پراکنده‌ای دارند، اما قدیمترین مثنوی مشهور وکامل که‌دراین وزن بما رسیده است‌همین حدیقه ودیگر مثنویهایی است که سنایی دارد. مثل «کارنامه بلخ» او که از نظر زمانی هم‌مقدم برحدیقه است و از دوران پیش از تحول روحی او می‌باشد. (رجوع شود بسه «مثنوی‌های حکیم سنائی» تصحیح استاد مدرس رضوی).

این وزن ازجمله بهترین اوزان مثنوی‌داست که‌مناسب حکایات و داستانها و وصفهای دقیق و پر خم‌و چم است. هفت‌پیکر شاهکار پرارزش نظامی، جامجم اوحدی و سلسلةالذهب جامی وبسیاری آثار دیگر دراین وزن سروده شده.

نمونه از همان زنجیره زرین جامی:

زد حکیمی بطوف باغ قدم — دید زاغ و کبوتری با هم
هر دو فارغ نشسته بسریك شاخ — در زبان آوری بهم گستاخ
مانده حیران بفهم خرده شناس — کاین نه بر وفق حکمتست وقیاس
[نیست همجنس با کبوتر زاغ — پس چرا ایندو باهمند به‌باغ؟]
صحبت‌جنس جربجنس که‌دید؟ — الفت بی‌مناسبت که شنید؟
ناگه از شاخ آمدند فرو — بتمنای آب بر لب جو
بر سر خاك در شتاب شدند — لنگ لنگان بسوی آب شدند
دید ازآنجاکه تیزفرهنگی است — که میانشان مناسبت لنگی است

لنگی پا رسانده با همشان　　درتك و پوی کرده همدمشان
هر که بینی ز ناقص و کامل　　نیست الا به جنس خود مایل
اولیا یار اولیا باشند　　اشقیا یار اشقیا باشند
ور دو ضد را بهم قرین یابی　　راز پرداز و همنشین یابی
دان که جنسیتی نهانی هست　　که بظاهر بر آن نیابی دست

(هفت اورنگ، سلسلة‌الذهب، صفحهٔ ۲۵۶)

۴ـ وزن چهارم، که وزن «ویس‌ورامین» فخرالدین اسعد گرگانی است. ونیز «خسرو شیرین» نظامی، «اسرارنامه» و «الهی‌نامهٔ» عطار و «یوسف و زلیخا»ی جامی، فرهاد و شیرین وحشی وغیره و غیره. یعنی بحرهزج مسدس که‌از مشهورترین ورایج‌ترین وزنهای مثنوی است و بیشتر برای سرودن داستانهای عاشقانه‌بکار رفته است. ولی البته‌مسایل و موضاعات اخلاقی و حکایات صوفیانه وعرفانی، مثل کتابهای عطار هم در آن گفته وسروده‌شده.

نمونه‌ـ اینك حکایتی کوچك از اسرارنامهٔ عطار:*

شبی خفت آن فقیر اندر تنوری　　امیری دید پوشاکش سموری

---

* با همین مضمون قطعهٔ معروفی هم هست که بعضی آنرا به انوری نسبت داده‌اند:

شنیده‌ای تو که محمودغزنوی شب دوش
نشاط کرد و شبش جمله در سمور گذشت
یکی فقیر در آنشب لب تنور گرفت
لب تنور بر آن مستمند عور گذشت
علی‌الصباح بزد نعره‌ای که‌ای محمود
شب سمور گذشت و لب تنور گذشت!

زمستان بود و سرما بود بسیار　　گدا با میر گفت ای میر هوشیار
تو گر چه بیخبر بودی ز سرما　　فرا سرآمد این شب نیز بر ما

مفاعیلن‌مفاعیلن مفاعیل (یا فعولن = مفاعل).

بدنیست که چند بیتی هم از فرهاد و شیرین وحشی بافقی داشته باشیم که در همین وزن است:

الهی سینه‌ای ده آتش افروز
درآن سینه دلی وان دل همه سوز
هرآن دل راکه سوزی‌نیست‌دل‌نیست
دل افسرده غیر از آب و گل نیست
دلم پر شعله گردان، سینه پر دود
زبانم کن به گفتن آتش آلود
کرامت کن درونی درد پرورد
دلی در وی درون درد و برون درد
دلم را داغ عشقی بر جبین نه
زبانم را بیانی آتشین ده

دیوان وحشی، چاپ نفیسی، ص ۴۸۷.

۵ــ نوبت به‌وزن پنجم رسید. وزن «تحفة‌العراقین» خاقانی وهم وزن «لیلی و مجنون» نظامی. ولی چون تحفه پیش از لیلی‌و مجنون سروده شده و قدیمی‌ترین مثنوی مستقل وکامل درین وزنست ازاین رو گفتیم‌وزن تحفهٔ خاقانی.

اما نمونهٔ آنرا از لیلی‌و مجنون جامی نقل می‌کنیم:

ساقی دل ما ز ما گرفته است　　غم شیب و فراز ما گرفته‌ست

می ده که از این منی و مائی　　یکدم ما را دهد رهایی
ساقی بده آن‌می چو خورشید　　در جام جهان نمای جمشید
آن می که بود زنور و پرتو　　تاریخ گشای کهنه و نو
بهرام کجا و گور او کو　　وآن بازوی شیر زور او کو
کاووس چه کرد کاس خود را　　وآن کاخ سپهر اساس خود را
چنگیز که‌بود، گرگ این دشت　　وین دشت زگرگیش تهی گشت
در پنجهٔ مرگ روبهی کرد　　قالب بمصاف او تهی کرد
تیمور که بود سد آهن　　ایمن ز فساد رخنه افکن
شد در کف مرگ نرم چون‌موم　　جان داد ز ملك و مال محروم
ساقی نفسی بهانه بگذار　　رطلی دو می مغانه پیش آر

که از شاخه‌های بحرهزج است یعنی: مفعول مفاعلن مفاعیل (یا فعولن = مفاعل).

۶ ــ ششم وزن «مخزن‌الاسرار» نظامی. اگر چه پیش از نظامی هم دراین وزن مثنوی‌گفته شده و نظامی در هیچیك از اوزانی که درآنها مثنوی سروده مبتکر نبوده است و فی‌المثل قبل از او ابوشکور بلخی و رودکی هم درین بحرمثنوی گفته‌اند، اما از مثنویهای آنها جزتك‌وتوك ابیات پراکنده چیزی باقی نمانده است. باری جز مخزن نظامی «تحفة‌الاحرار» جامی هم دراین‌وزن‌است ونیز بسیاری‌از مثنویهای‌دیگر.

این وزن یعنی بحرسریع مفتعلن، مفتعلن، فاعلات از متداولترین‌و گیراترین اوزان مثنوی‌هاست.

شاهدی که‌دراین‌موردذکرمی کنیم‌از «زهره‌ومنوچهر» ایرج است:

ای تو بهین میوهٔ باغ بهی　　غنچهٔ سرخ چمن فرّهی

ای که‌پس از خلق تو خلّاق تو — همچو خلایق شده مشتاق تو
چین سر زلف عروس حیات — خال دلارای رخ کائنات
در چمن حسن گل و فاخته — سرخ و سفیدی به‌رخت تاخته
بی‌تو جهان هیچ صفایی نداشت — باغ امید آب و هوایی نداشت
قصد کجا داری و نام توچیست — در دل این کوه مرام تو چیست
شاخ گلی، پسا به سر سبزه نه — شاخ گل اندر وسط سبزه به
گرم بود روز دل کوهسار — آهوکا، دست بدار از شکار...

۷ــ وزن هفتم که در واقع آخرین وزن از اوزان معروف مثنویهاست وزن «سبحة‌الابرار» جامی است و ازاوزان‌خوب برای‌مثنوی سرایی است. پیش از جامی کسی مثنوی مفصل وکاملی باین وزن‌نگفته است.خود جامی درمقدمهٔ هفت‌اورنگ نوشته‌است که‌فقط‌امیرخسرو دهلوی چند بیتی به‌این وزن سروده است.

به‌انگیزهٔ همان سبکی و گوارایی در این وزن بعد از جامی نیز مثنوی‌هائی سروده‌اند. منجمله از شعرای معاصر ما ایرج و شهریار با مثنویهای «انقلاب ادبی» و «افسانهٔ شب» و همچنین عمادخراسانی که مثنویهایی دراین بحر دارد.

وشاهد ونمونهٔ این‌وزن‌راکه شاخه‌ایست ازرمل‌به‌نام رمل مخبون مسدس یعنی: فعلاتن فعلاتن فعلات (یا: فاعلاتن، فعلاتن، فعلات) از سبحة‌الابرار جامی ذکر می‌کنیم:

چهارده ساله مهی بر لب بام — چون مه چارده در حسن تمام
بر سر سرو کله گوشه شکست — بر گل از سنبل‌تر سلسله بست
داد هنگامهٔ معشوقی ساز — شیوهٔ جلوه‌گری کرد آغاز

او فروزان چومه و کرده هجوم — بر در و بامش اسیران‌چون‌نجوم
ناگهان پشت خمی همچو هلال — دامن از خون چو شفق مالامال
کرد در قبلهٔ او روی امید — ساخت فرش ره او موی سفید
گوهر اشك به مژگان می‌سفت — وز دو دیده گهر افشان می‌گفت
کای پری با همه فرزانگیم — نام رفت از تو به‌دیوانگیم
لاله‌سان سوختهٔ داغ توام — سبزه‌وش پی‌سپر باغ توام
نظر لطف بحالم بگشای — زنگ اندوه ز جانم بزدای
نوجوان حال کهن پیر چودید — بوی صدق از نفس او نشنید
گفت کای پیر پراکنده نظر — رو بگردان به قفا باز نگر
که در آن‌منظره گل‌رخساری‌است — که جهان از رخ او گلزاری‌است
عشق بازان چو جمالش نگرند — من که باشم که مرا نام برند
پیر بیچاره چو آنسو نگریست — تا ببیند که در آن منظره کیست
زد جوان دست وفکند از بامش — داد چون سایه بخاك آرامش
کانکه با ما ره سودا سپرد — نیست لایق که دگر جا نگرد
هست آیین دوبینی ز هوس — قبلهٔ عشق یکی باشد و بس

اینهاهفت وزنی‌بود که استادان در آن‌مثنویهای مفصل‌سروده‌اند. متداولترین اوزان مثنوی. حالا رسیدیم به آن دووزنی که امیرخسرو دهلوی در آن دومثنوی دارد و هردو مورد انتقاد جامی واقع‌شده‌است و حق با جامی است. در واقع وزنهای تازه‌ای‌نیستند یعنی‌در آخر وزن شاهنامه و مخزن‌الاسرار یك هجا اضافه شده بدین صورت:

به‌من باز گردای‌مه ار می‌توانی — که سخت‌ست بی‌تومرا زندگانی

فعولن فعولن فعولن فعولن

و دیگری:

آمده این هفت گل تازه و تر　　تازه کن رونق گلزار هنر

مفتعلن، مفتعلن مفتعلن

ولی می‌بینید که وزن با همین تغییر کوچك؛ زیبایی و استعداد و تناسب خود را برای وزن مثنوی شدن ازدست‌داده است.

اما ۸ــ وزن تازه‌ای که ندیده‌ام قدما حتی شعر غیر مثنوی هم در آن سروده باشند وزن «افسانهٔ» نیماست. گرچه بعضی از متأخرین و معاصرین مثل ادیب نیشابوری، حاج‌میرزاحبیب خراسانی و بعضی شاگردان ادیب نیشابوری مثل استاد بدیع‌الزمان فروزانفر مثنوی‌هایی به‌این وزن گفته‌اند اما چون افسانه مشهورتراست به‌اسم افسانهٔ معروف‌شده است. بهرحال این وزن‌دارای آن دوویژگی سبکی وگوارایی توأمان‌می‌باشد. اخیراً کم‌وبیش‌تداولی‌هم‌یافته. منجمله‌مثنوی مرحوم بدیع‌الزمان فروزانفر و نیزمثنوی «اردیبهشت‌نامهٔ» استاد رعدی آذرخشی که درین وزن‌است:

فاعلاتن فعولن فعولن:

روز گشت و تماشاست امروز　　روز کهسار و صحراست امروز

لاله چون دختران پر آزرم　　دارد از روی بیگانگان شرم

زین سبب تا درآید ز پرده　　شرمگین گردد و سرخ‌چرده...

اما باید گفت که تنها کوتاهی کافی نیست. والا اوزان کوتاه فراوانند. اساتید شعر جز در این اوزان که شرح آن داده شد مثنوی نگفته‌اند و اگر هم گفته‌اند شهرت و رواجی نیافته است مثل وزن شیر و شکر شیخ‌بهایی که کوتاه است ولی سنگین وناملایم. دربحر خبب عربی و متروك ایرانیان:

ای ساقی دلکش فرخ فال　　دارم ز حیات هزار ملال
در ده قدحی ز شراب طهور　　بر دل بگشا در عیش و سرور
می‌گو با ذوق و دل آگاه　　اللّٰه اللّٰه اللّٰه اللّٰه

بعضی وزنهای کوتاه دیگری نیز وجود دارد که توانایی‌پذیرش مثنوی رادارا‌ست. ازجمله این وزن که البته کوتاه بودن وخفت آن کمی از حد گذشته است؛ گرچه عذوبت دارد:

مستفعلن فاعلاتن:

ای عشق از یاد رفته　　گمگشته بر باد رفته
باز آمدی داد از تو　　فریاد فریاد از تو
ای مرغ دریایی من　　ای کفتر چائی من
یك چند همچون کبوتر　　آن طایر پرنیان پر
در شهر خاموشی دل　　ملك فراموشی دل
ره جسته مأوا گرفتی　　در گوشه‌ای جا گرفتی
اکنون پس از روزگاران　　بعد از خزانها بهاران
از دور دیدی نشان را　　ویرانهٔ آشیان را... الخ

که یك بیت آن هم‌وزن مصرعی است از غزل صفای اصفهانی:

دل بردی از من به یغما ای ترك غارتگر من
دیدی چه آوردی ای دوست ازدست دل برسرمن

و من در آن مثنوی کوتاهی سروده‌ام که در ۱۰غنون مکرراً چاپ شده. اما من اینکار خود رادرردیف وراه بحثی که داشتیم قرار نمی‌دهم و فقط تفننی بوده است ولاغیر.

ناگفته نماند که بعضی‌شعرای‌مذهبی نوحه‌ها وشعرهای عامیانه‌ای

درقالب مثنوی و در وزنهای بلند و نامناسب مثنوی سروده‌اند کـه در تعزیه‌ها و مجاوبه‌های منظوم مذهبی بکار برده می‌شود و این‌طور آثار مورد بحث ما نیست. و خلاصه اینکه استادان بزرگ‌هیچیك جز دراین هشت‌وزنی‌که‌برشمردیم(وبیشتروپیشتردرهفت‌وزن) مثنوی‌نسروده‌اندهمهٔ اوزان مثنوی‌های استادان بزرگ‌درهمان هفت‌بحراست‌که برشمردیم و نمونه‌هایش را نقل‌کردیم (و بحر هشتم نـورواج، همین وزن افسانهٔ نیمایوشیج) پس جز دراین اوزان اگر کسی مثنوی کوتاهی گفته باشد (مانند: شبی‌برمزار خیام‌از عماد خراسانی که خوش افتاده ونغز ولطیف است) خارج از اسلوب اساتید است‌وتبعیت را سزا نیست.

و اکنون با چند بیت‌از غزل خوش طنین وبدیع صفای اصفهانی که نام‌اورفت مطلب‌را خاتمه‌ای خوش می‌دهیم:

دل بردی از من به یغما ای ترك غارتگـر من
دیدی چه‌آوردی ای دوست‌از دست دل‌برسرمن
عشق تو درول نهان شد دل‌زار و تن ناتوان شد
رفتی چو تیر، و؛ کمان شد از بار غم پیکر من
اول دلـم را صفا داد، آیینـه‌ام را جلا داد
و آخـر بباد فنا داد، عشق تـو خاکستر من
می‌سوزم از اشتیاقت، در آتشـم از فـراقت
کانـون من سینهٔ من سودای من اخگـر من

ضمیمهٔ فصل اول «نقطهٔ تحول»

الف ـ ممدوحها

یاد آر ز شمع مرده یاد آر

ای مرغ سحر! چو این شب‌تار بگذاشت ز سر سیاهکاری
وز نفحهٔ روحبخش اسحار رفت از سر خفتگان خماری
بگشود گره ز زلف زر تار محبوبهٔ نیلگون عماری
یزدان به کمال شد پدیدار و اهریمن زشتخو حصاری
یاد آر ز شمع مرده یاد آر!

ای مونس یوسف اندراین بند تعبیر عیان چوشد ترا خواب
دل پر زشعف، لب ازشکرخند محسود عدو، به‌کام اصحاب
رفتی بر یار وخویش و پیوند آزادتر از نسیم و مهتاب
زآن کو همه شام با تو یك چند در آرزوی وصال احباب
اختر به سحر شمرده، یاد آر

چون باغ شود دوباره خرم ای بلبل مستمند مسکین!
وز سنبل و سوری و سپر غم آفاق نگارخانهٔ چین
گل سرخ و به رخ عرق ز شبنم تو داده ز کف زمام تمکین

زآن نو گل پیشرس که در غم نا داده به نار شوق تسکین
از سردی دی فسرده، یاد آر!

ای همره تیه پور عمران بگذشت چو این سنین معدود
وآن شاهد نغز بزم عرفان بنمود چو وعد خویش مشهود
وز مذبح زر چو شد به کیوان هر صبح شمیم عنبر و عود
زان کو به گناه قوم نادان در حسرت روی ارض موعود
بر بادیه جان سپرده، یاد آر!

چون گشت ز نو زمانه آباد ای کودک دورهٔ طلایی
وز طاعت بندگان خود شاد بگرفت ز سر خدا خدایی!
نه رسم ارم، نه اسم شدّاد گل بست زبان ژاژ خایی،
زآن کس که ز نوک تیغ جلاد مأخوذ به جرم حق ستایی،
تسنیم وصال خورده، یاد آر!

علی‌اکبر دهخدا

به مسمط حیدرعلی کمالی

به برادرزادگان من

ای اختر کاخ و کشور جم تا کی بخلاف ره سپاری
زآن دور نشاط و عهد خرم آخر چه شود که یاد آری
بس مو که سفید کردی از غم کوتاه کن این سیاهکاری
روزی ز وفا و مهر ترسم این کج روشی ز سر گذاری
که نیست ز خاک ما اثر هم

ای آنکه ز بعد ما نهی پا در ملک وجود شاد و خندان

آباد چو بنگری و زیبا　　سر تا سر این سرای ویران
چون روی نهی بکوه و صحرا　　آزادتر از هوای بستان
یاد آر ز روز محنت ما　　وین حالت هولناك ایران
کآگه شود از پدر پسر هم

چون رخت، سیاهی از جهان بست　　ای کودك عهد روشنایی
وین نحسی روزگار بشکست　　کرد اختر سعد خود نمایی
دانش بسریر حکم بنشست　　در داد ندای پادشایی
دانم که کنند نام ما پست　　اخلاف بجرم تیره رایی
تو پرده مباش و پرده در هم

بشنو ز درون پرده تا من　　این راز بپرده با تو گویم
کامروز بپای فکر روشن　　این راه چنانکه هست پویم
نه دامن کس کنم ملون　　نه جامهٔ خوب و زشت شویم
تا مرگ چو خیزدم ز مکمن　　وز باده تهی شود سبویم
زین قصه ترا رسد خبر هم

چون سبزه دمی که ما دمیدیم　　در گلشن و باغ زندگانی
از سردی باد دی ندیدیم　　در لاله طراوت جوانی
تا نالهٔ بلبلان شنیدیم　　افسرد ریاض شادمانی
آوخ که ازین چمن بریدیم　　امید و هوای کامرانی
وین خار شکست در جگر هم

گیرم که در قفس گشودند　　وین مرغ شکسته پر شد آزاد
وز صفحهٔ خاطرش زدودند　　اندیشهٔ بند و بیم صیاد
یا حنجر آن به تیغ سودند　　تا بشکندش بسینه فریاد

وین نغمه بپرده‌ها سرودند کز تاب و توان کمالی افتاد
نه بال زنند دگر نه پر هم

حاصل چه از آن گشودن بر یا بال شدن به تیغ گلنار
دارد چه زیان و سود دیگر خامسوشی و نالهٔ من زار
این باغ که خشك گشت و بی‌بر روئید بجای هر گلی خار
شد چهرهٔ آسمان مکدر در پردهٔ شب بماند اسحار
کندند ز مرغ صبح سر هم

ای چشمهٔ آفتاب مگذار ما را بخدا در این سیاهی
از طلعت صبح پرده بردار وز حالت ما ببر تباهی
ای باد بهار شو پدیدار وین باغ بکن چنانکه خواهی
باشد که در این چمن دگر بار گل پای نهد بتخت شاهی
ابر آید و آورد گهر هم

این باغ شود دوباره شاداب ای مرغك خوش نوای مسکین
خوش باش که باز میدهد تاب در باغ بنفشه زلف پر چین
رخشنده‌تر از فروغ مهتاب آید بچمن دوباره نسرین
خوش باش که بازخیزداز خواب این صبح نهاده سر ببالین
باشد پی هر شبی سحر هم

حیدرعلی کمالی

ج ــ مسمط‌های سه‌گانهٔ پروین اعتصامی

ای گربه

ای گربه ترا چه شد که ناگاه رفتی و نیامدی دگر بار

بس روز گذشت و هفته و ماه　　معلوم نشد که چون شد این کار
جای تو شبانگه و سحرگاه　　در دامن من تهیست بسیار
در راه تو کند آسمان چاه　　کار تو زمانه کرد دشوار
پیدا نه به خانه‌ای نه بر بام

ای گمشدهٔ عزیز، دانی　　کز یاد نمی‌شوی فراموش
برد آنکه ترا به میهمانی　　دستیت کشید بر سر و گوش
بنواخت تو را به مهربانی　　بنشاند تو را دمی در آغوش
میگویمت این سخن نهانی　　در خانهٔ ما ز آفت موش
نه پخته بجای ماند و نه خام

آن پنجهٔ تیز در شب تار　　کردست گهی شکار مادی
گشته است بحیله‌ای گرفتار　　در چنگ تو مرغ صبحگاهی
افتد گذرت بسوی انبار　　بانو دهدت هر آنچه خواهی
در دیگ طمع سرت دگر بار　　آلود بروغن و سیاهی
چو نی بزمان خواب و آرام

آنروز تو داشتی سه فرزند　　از خندهٔ صبحگاه خوشتر
خفتند نژند روزکی چند　　در دامن گربه‌های دیگر
فرزند ز مادرست خرسند　　بیگانه کجا و مهر مادر
چون عهد شد و شکست پیوند　　گشتند بسان دوك لاغر
مردند و برون شدند زین دام

از بازی خویش یاد داری　　بر بام، شبی که بود مهتاب
گشتی چو ز دست من فراری　　افتاد و شکست کوزهٔ آب
ژولید، چو آب گشت جاری　　آن موی به از سمور و سنجاب

زآن آشتی و ستیزه کاری ماندی‌تو ز شیروی، من‌ازخواب
با آن همه توسنی شدی رام

آنجا که طبیب شد بداندیش افزوده شود به دردمندی
این مار، همیشه می‌زند نیش زنهار به زخم کس نخندی
هشدار بسی است در پس و پیش بیغوله و پستی و بلندی
با حمله قضا ترانی از خویش با حیله ره فلک نبندی
یغماگر زندگی است ایام

ای مرغك

ای مرغك خرد، ز آشیانه پرواز کن و پریدن آموز
تا کی حرکات کودکانه در باغ و چمن چمیدن آموز
رام تو نمی‌شود زمانه رام از چه شدی، رمیدن آموز
مندیش که دام هست یا نه بر مردم چشم، دیدن آموز
شو روز به فکر آب و دانه هنگام شب آرمیدن آموز
از لانه برون مخسب زنهار

این لانهٔ ایمنی که داری دانی که چسان شدست آباد
کردند هزار استواری تا گشت چنین بلند بنیاد
دادند به اوستاد کاری درویش ز دستبرد صیاد
تا عمر تو با خوشی گذاری وز عهد گذشتگان کنی یاد
یك روز، تو هم پدید آری آسایش کودکان نوزاد
گه دایه شوی، گهی پرستار

این خانهٔ پاك پیش از این بود　　آرامگه دو مرغ خرسند
کرده به گل آشیانه اندود　　یکدل شده از دو عهد و پیوند
یکرنگ چه‌در زیان چه در سود　　هم رنجبر و هم آرزومند
از گردش روزگار خشنود　　آورده پدید بیضه‌ای چند
آن یك، پدر هزار مقصود　　وین مادر بس نهفته فرزند
بس رنج کشید و خورد تیمار

گاهی نگران به بام و روزن　　بنشست برای پاسبانی
روزی بپرید سوی گلشن　　در فکرت قوت زندگانی
خاشاك بسی ز کوی و برزن　　آورد برای سایبانی
یك چند به لانه کرد مسکن　　آموخت حدیث مهربانی
آنقدر پرش بریخت از تن　　آنقدر نمود جانفشانی
تا راز نهفته شد پدیدار

آن بیضه به هم شکست و مادر　　در دامن مهر پروراندت
چون دید ترا ضعیف و بی پر　　زیر پر خویشتن نشاندت
بس رفت به کوه ودشت و کهسر　　تا دانه و میوه‌ای رساندت
چون گشت هوای دهر خوشتر　　بر بام آشیانه خواندت
بسیار پرید، تا که آخر،　　از شاخه به شاخه‌ای پراندت
آموخت بسیت رسم و رفتار

داد آگهیت چنانکه دانی،　　از زحمت حبس و فتنهٔ دام
آموخت همی که تا توانی،　　بیگاه مپر به برزن وبام
هنگام بهار زندگانی　　سرمست براغ و باغ مخرام
کوشید بسی که درنمانی　　روز عمل و زمان آرام

بـرد اینهمه رنـج رایگـانـی چون تجربـه یـافتی سرانجام
رفت وبه تو واگذاشت این کار

یاد یاران

ای جسم سیـاه مومیـایـی کو آنهمه عجب و خودنمایی
با حال سکوت و بهت، چو نی در عـالـم انـزوا چـرایـی
آژنـگ ز رخ نمیکنـی دور ز ابـروی گـره نمیگشـایـی
معلوم نشد به فکـر و پرسش این راز کـه شاه یـا گدایـی
گـر گمـره و آزمند بـودی امـروز چه شد کـه پارسایـی
با مـا و نـه در میـان مایـی

وقتی ز غـرور و شوق شادی پـا بـر سر چرخ می نهـادی
بودی چو پرندگـان سبکروح در گلشن و کوهسار و وادی
آن روز چه رسم و راه بودت امـروز نـه سفله‌ای، نه رادی
پیکسـان قضـا بسر خلیـدت چون شد کـه ز پـا نیوفتادی
صد قـرن گـذشته و تـو تنها در گـوشـهٔ دخمـه ایستـادی
گویی که ز سنگ خاره زادی

کـردی ز کدام جام مـی نوش کاین گونه شدی نژند ومدهوش
بـر رهگذر که، دوختی چشم ایام، تـرا چه گفت در گـوش
بند تـو که بـرگشود از پای بـار تو کـه بر گـرفت از دوش
در عـالـم نیستی چه دیـدی کاینسان متحیـری و خامـوش
دست چه کسی، بدست بودت ازبهر کـه باز کـردی آغوش
دیری است که گشته‌ای فراموش

شاید که سمند مهر رانی نانی به گرسنه‌ای رسانی
آفت زرهٔ حوادثی را از ورطهٔ عجز وا رهانی
از دامن غرقه‌ای گرفتی تا دامن ساحلش کشانی
هر قصه که گفتنی است، گفتی هرنامه که خواندنیست، خواندی
پهلوی شکستگان نشستی از پای فتاده را نشانی
فرجام، چرا ز کار مانی

گویی به تو داده‌اند سوگند کاین راز، نهان کنی به لبخند
این دست که گشته است پرچین بودست چو شاخه‌ای برومند
کردست هزار مشکل آسان بستست هزار عهد و پیوند
بنموده به گمرهی، ره راست بگشوده ز پای بنده‌ای، بند
شاید که به بزمگاه فرعون بگرفته و داده ساغری چند
کو دولت آن جهان خداوند

زآن دم که تو خفته‌ای درین غار گردنده سپهر، گشته بسیار
بس پاك دلان ونیك کاران آلوده شدند و زشت کردار
بس جنگ به آشتی بدل شد بس صلح و صفا که گشت پیکار
بس زنگ که پاك شد به‌صیقل بس آینه را گرفت زنگار
بس باز و تذور را، تبه کرد شاهین عدم به چنگ و منقار
ای یار سخن بگوی با یار

ای مرده و کرده زندگانی ای زندهٔ مرده، هیچ دانی
بس پادشهان و سر فرازان بسردند بخاك، حکمرانی
بس رمز ز دفتر سلیمان خواندند به دیو، رایگانی
بگذشت چه قرنها، چه ایام گه با غم و گه به شادمانی

بس کاخ بلند پایه شد پست اما تو بجای همچنانی

بر قلعهٔ مرگ، مرزبانی

شدّاد نماند در شماری با کار قضا نکرد کاری

نمرود و بلند برج بابل شد خاك و برفت با غباری

مانا که ترا دلی پریشان در سینه تپیده روزگاری

در راه تو اوفتاده سنگی در پای تو، در شکسته خاری

دزدیده به چهرهٔ سیاهت غلتیده سرشك انتظاری

در رهگذر عزیز یاری

شاید که ترا به روی زانو جا داشته کودکی سخنگو

روزیش کشیده‌ای به دامن گاهیش نشانده‌ای به پهلو

گه گریه و گاه خنده کرده بوسیده گهت سر و گهی رو

یکبار نهاده دل به بازی یك لحظه ترا گرفته بازو

گامی زده با تو کودکانه پرسیده ز شهر و برج و بارو

در پای تو، هیچ مانده نیرو

گرد از رخ جان پاك رفتی وین نکته ز غافلان نهفتی

اندرز گذشتگان شنیدی حرفی ز گذشته‌ها نگفتی

از فتنه و گیر و دار، طاقی با عبرت و بیم و بهت، جفتی

داد و ستد زمانه چون بود ای دوست چه دادی و گرفتی

اینجا اثری ز رفتگان نیست چون شد که تو ماندی و نرفتی

چشم تو نگاه کرد و خفتی پروین اعتصامی*

* پروین، به‌همین راه‌ورو‌ال،وزن‌وهنجار، با اندك تفاوت‌ها بعضی‌مسمط‌های‌دیگرهم دارد که در دیوانش ثبت است ولی برای شهادت‌بحث در«نقطهٔ تحول» همین‌ها که نقل کردیم، بس است. م. امید

فهرست نام اشخاص

آ

آپولیز، ۷۳
آتش، احمد، ۳۱۷–۵۱۱–۵۲۷
آخوندزاده، ۱۶
آدم (ع)، ۲۹– ۱۱۷
آذر باذین زرادشتان، ۶۰۷
آذر بیگدلی، ۲–۴۷۱
آرگون، ۷۷
آرنولد، ماتیو، ۲–۵۴۱
آرین‌پور، یحیی: ۲۴۱
آزاد بلگرامی–۴–۴۷۲
آغداشلو، آیدین–۵۵
آفرین، نوازندهٔ دورهٔ ساسانی–۶۱۴
آقا محمدخان قاجار–۷۲
آل احمد، جلال–۸–۲۰۶–۲۴۶
آیتی، عبدالحمید–۲۱۴

ا

ابتهاج، هوشنگ–۱۴–۵۲۸–۵۳۲
ابشیهی–۲۲۷–۲۲۹–۲۳۷
ابن حسام هروی–۱۹۶
ابن خردادبه–۶۱۹–۶۲۰
ابن‌خلدون–۷–۲۲۶–۲۳۶–۴–۲۹۱
ابن سینا–۳۰۵
ابن قاضی–۶۰۲
ابن‌قزمان–۲۳۵،۸،۲۳۷
ابن یمین فریومدی–۹۳–۱۹۸–۲۲۴
۴۳۱
ابوبکر ابیض–۲۳۰
ابوبکربن قزمان← ابن‌قزمان
ابوتمام–۱–۴۷۰
ابوریحان–۱۲۲
ابوسعید ابوالخیر–۷۰–۱۹۵
ابوشکور بلخی–۵۴۶–۶۳۰
ابوطاهر الطیب بن‌محمد الخراسانی
۶۱۵–۶۱۷
ابوالعلاء معری–۲۹۳

ابومحمد هروی–۱۵۴
ابونصر شیبانی–۷۰
ابونصر فراهی–۱۱۲–۱۲۳
ابونصر مملان–۴۲۹
ابونواس–۳۲۷–۳۷۶
ابوالهیثم جرجانی–۵۳۳
اپوش، دیوخشکسالی–۸و۱۸۷
اتابکی، امیر–۱۹۸
ادیب السلطنه–۴۷
ادیب الممالک–۴۰
ادیب پیشاوری–۳–۴۴۲–۷الی۴۶۵
–۴۶۹–۵۱۷–۵۴۶–۵۵۱
ادیب صابر ترمذی–۱۲۳–۵۱۷–۵۲۳
۵۶۲
ادیب نیشابوری – ۱۲–۲۰–۳۶۳–
۶۳۳
ادیب هروی –۱۸–۱۹–۱۹۴–۶۲۱
ارجاسب–۴۳۷–۵۴۹
ارسطو–۸–۱۴۷–۲۸۹–۳۰۷
ازرقی–۳۱۷–۳۱۹
اسدی طوسی –۱۰۹–۱۲۴–۳۸۹–
۶۲۵
اسفندیار–۵۳–۱۲۵–۴۳۷–۵۴۹
اسفندیاری، علی، اغلب صفحات
اسلامی ندوشن، محمدعلی–۳۲۴
اشرف الدین حسینی–۴۰
اعتصامی، پروین–۲۲–۳۵–۴۷–۵۰
۶۴۰–۶۴۶
اعمی طلیطلی–۲۲۹
افراسیاب–۴۶۷
افسر–۴۷
افشار، ایرج–۵۵۴
افلاطون–۱۱۵
افنان، سهیل–۳۰۷
اقبال، عباس–۱۲۴–۳۷۷–۵۶۲
اقبال لاهوری–۴–۴۶۳
اکبرشاه هندی–۶۰۲
الزهراوی الغمراوی–۲۲۹
الوار–۷۷
الهی خراسانی، سیدحبیب–۱۹۸
الیزابت اول–۷۰
الیوت، ت. س. –۷۷–۳و۳۱۲
امامی هروی–۵۱۶
امرء القیس–۷۵–۴و۳۲۳
امیر خسرو دهلوی–۶۹–۱۷۱–۶۲۴
–۲و۶۳۱
امیری، منوچهر–۵۴۰
امیری فیروزکوهی–۸۷–۵۱۸
امین، عبدالمحید–۶۰۶
انوری–۶۷–۷۱–۳۳۲–۳۶۶–۳۸۶
–۴۰۴– ۶ و ۴۲۵– ۴۵۱ – ۴۵۷–
۵ الی۴۷۲–۸۰و۴۷۹–۵۳۶–۶۲۸
انوشیروان–۸۰–۵۷۹
اوحدالدین رازی–۲۷۶

اوحدالدین کرمانی—۲۷۸
اوحدی مراغه‌ای —۲۷۵—۳و۶۲۲—
۶۲۷
اودن—۷۷
اهورامزدا—۱۸۸
ایرج—۱۱۱
ایرج میرزا —۲۰ —۳۲— ۴۱— ۵۰—
۹۱و۱۳۰—۷الی۴۱۴—۵۳۶—۱ و۶۳۰

ب

باباطاهر—۶۷—۶۹—۳۲۵
باربد—۸و۶۰۷—۱۴الی۶۱۱—۶۱۹—
۶۲۰
باستانی پاریزی، ابراهیم—۵۲۹
بامداد، مهدی—۴۶۵
بایرون—۳۲۴
بتهوون—۶۰
بدرالدین قوامی رازی—۵۲۴
برگمان— اینگمار—۵۴۲
برون، ادوارد—۱۴و۶۱۳
بزرگمهر—۱۱۲
بستانی، پطرس—۲۲۷
بستور ← نستور
بودا—۴۵—۳۳۷
بولاق—۸و۲۳۷
بهار ← ملک‌الشعرای بهار
بهبهانی، سیمین—۱۷
بهداد، صادق—۳۴
بهرام‌گور—۷و۶۰۶
بهزادکرمانشاهی، یدالله—۱۶۰
بهمنیار—۴۱
بیژن—۱۱۲
بینش، تقی—۶۱۵
بیهقی—۵۰۱

پ

پاسترناك—۷۷
پاشا صالح، محمد—۶۱۴
پروین گنابادی، محمد—۲۰—۲۲۶—
۲۲۹ —۱ و۲۳۰—۲۳۴— ۹ الی۲۳—
۲۹۱
پسیان، محمدتقی خان—۲۲۴
پشنگ، پدرافراسیاب—۴۶۷
پندری یزدی، جلال—۲۰
پور داود، ابراهیم—۴۰—۱۸۷
پهلبد← باربد

ت

تفضلی، تقی—۱۹۲—۱۹۴
تفضلی، جهانگیر—۱۱—۹۷
تقی‌زاده، سیدحسن—۴۶
تمدن.م. —۵۵۲—۵۸۲

تیر–۸–۱۸۷
تیشتر ← تیر

ث

ثعالبی

ج

جاماسب–۵۴۸
جامی–۲۲–۶۹–۷۱–۷۳–۹۰–۹۳
–۱۳۰ –۱۳۱– ۱۷۱–۴۲۰–۶۲۴–
۶۲۶–۶۳۱
جلال‌الدین رومی ← مولوی
جلال‌الممالك ← ایرج میرزا
جمال‌الدین اصفهانی–۴۶۶
جمالزاده، سیدمحمدعلی–۴۵–۵۲۸–
۵۵۲
جنتی عطائی–۸۸–۲۰۱–۵۶۱
جواهری وجدی، غلامحسین–۳۶۶

چ

چاپلین، چارلی–۳۰۲
چخوف، آنتوان–۳۰۴–۳۱۳–۳۱۵

ح

حاجی فریدون–۲۸۳–۲۸۵
حافظ –۱۲–۱۴– ۷و۳۶–۶۸–۷۱–
۴و۷۳– ۸۵– ۱۰۲– ۱۲۷– ۱۵۶–
۲۰۹– ۲۴۸ –۵ الی ۲۷۳ –۳۲۳–
۳۲۷–۴ و۳۶۳ –۵ و۳۹۴– ۴۸۱–
۵۱۴– ۵۲۴
حافظ نورمحمدخان–۶۰۲
حبیب خراسانی–۱۹۸–۶۳۳
حزین‌لاهیجی۵۴–۶۰۲
حسین ثنائی–۳۹۹
حسینی، عبدالوهاب–۱ و۴۸۰
حقوقی، محمد–۱۷
حکمت، ناظم–۷۷
حکیم–۳۶۶–۳۶۸–۲الی۳۷۰–۳۷۵
–۳۷۷
حمدالله مستوفی–۳۲۷
حمیدی، مهدی–۲۹۴–۶ الی۴۲۲
حوا–۱۱۷

خ

خاقانی شروانی–۴۲–۸و۵۷–۶۷–
۶۹–۸۶–۹۹–۱۸۳–۲۴۸–۳و۳۳۲
–۳۴۴–۳۸۳– ۳۸۵–۳۹۴– ۴۲۵–
۳ و۴۳۲–۴۴۱–۴۶۶–۴۶۹–۴۸۰–
۴۹۴–۶۲۹
خالقی، روح‌الله–۲و۲۲۱
خامنه‌ئی–۴۱
خان آرزو–۳۹۸

خانلری ← ناتل خانلری، پرویز
خسروپرویز-۴۷۸-۸و۶۰۷-۶۱۱
۶۱۳-۲۰و۶۱۹
خسروی کرمانشاهی-۴۱-۵۵۲
خلیل بن احمد فراهی-۱۱۲-۱۸۲-
۲۴۶
خلیلی اقدام، محمد-۵۱۲
خواجوی کرمانی-۳۶۳
خواجه عبدالرشید-۴۶۴
خواجه نصیرطوسی-۱۱۳-۱۱۸-
۱۴۶- ۱۵۲- ۱۵۴- ۳ الی ۲۵۱-
۲۷۶-۴۳۵-۵۶۶- ۵۸۵ -۱۰ الی
۶۰۷-۶۱۷-۶۱۹
خیام-۱۴-۸و۶۷-۱- ۷۰-۷۳-۹۰
۱۹۵- ۲۴۸- ۲۷۴- ۲۷۵- ۲۸۳-
۲۹۳-۳۲۳-۳۲۸-۴۳۰-۴۶۲

د

دائی جواد-۱۹۴
داریوش، پرویز-۳۴-۵۹۴
دانش، تقی -۳ و ۳۶۲ -۶ و ۳۶۵-
۳۶۸-۲و۳۷۱-۳۷۹
دانشور، سیمین-۲۲۹
دبیرسیاقی، محمد-۳۹۹-۵۱۲-۵۴۶-
۵۴۸-۵۷۳
درویش، م. -۵۱۶
دشتی، علی-۴۱۹
دقیقی طوسی -۱۰۰-۱۴۳-۴۳۷-
۴۶۲-۵۳۳-۵۴۸-۵۵۰-۵۵۲
دلشاد ملك قمی-۶۱
دموسی، حلیم-۳۰۳
دوستمحمدخان-۶۰۲
دولت آبادی، یحیی-۲۰۷
دولتشاه سمرقندی-۱۹۱-۱۹۶
دهخدا -۲۲- ۳۰- ۵الی۳۱ -۴۰-
۴۷-۵۰-۲۶۴-۳۰۰-۳۷۳-۳۸۹-
۴۱۹-۴۶۹-۵۵۰-۷الی۵۸۵-۶۱۸
-۶۳۷-۶۳۸

ر

رازی، حسین-۱۳-۳۱۱
رامپوری، غیاث الدین محمدبن جلال
الدین بن شرف-۵۷۱
رستم-۵۳-۱۱۶-۱۲۳-۱۲۵
رشید وطواط-۱۲۳-۲۵۹-۱۸و۳۱۷
-۴۶۶-۳و۵۶۲-۵۶۸-۵۷۴
رشید یاسمی-۱۹۸
رضا شاه-۱۹-۳۶۹
رعدی آذرخشی-۲۴۱-۶۳۳
رفعت، تقی-۲۴۰
رکنابی مسیح-۳۹۹
رودابه-۱۱۱

روحانی، غلامرضا-۵۸۸
رودکی -۱۷۵- ۲۴۸-۲۹۴-۳۲۳-
۴۵۵-۲و۴۶۱-۵۳۳-۵۴۰-۶و۵۲۵
۶۲۷-۶۳۰
رهی معیری-۳۲
ریحان، علیرضا-۴۰-۴۵

ز

زال-۵۳-۱۱۱-۵۵۰
زردشت-۴۷۰
زریر-۹و۵۴۸
زرین کوب، دکتر عبدالحسین-۲۸۹

س

سادات ناصری، حسن-۳۹۶-۴۷۱
سایه.ه.ا. ← ابتهاج، هوشنگ
ستارخان-۲۹
سجادی، ضیاءالدین-۴۸۱
سجادی، محمود-۱۹۱-۳۸۳
سراج علیخان ← خان آرزو
سروش، احمد-۴۳۴
سروش اصفهانی-۹۰
سعدی- ۱۲-۳۰-۳۵- ۵۳-۶۸-۷۰-
۷۴-۷۹-۸۵-۱۰۹-۱۳۱و۱۳۰-۱۴۹-
۲۴۸-۲۵۲-۲۹۳-۳۰۲-۳۶۳-۳۶۷
- ۴۲۱- ۷و ۴۴۶- ۴۴۹- ۴۵۰-۳و
۴۵۲- ۸الی۴۵۵-۴۷۳-۵۳۸-۵۴۴
سلطان حسین صفوی-۷۲-۶۰۲
سلمان ساوجی-۳۶۵
سنائی -۵۳-۹و۶۸-۷۱-۹۰-۱۷۵-
۲۴۸-۲۷۷-۲۸۲-۳۰۲-۳۶۶-۳۶۸
۴۱۹-۴۶۴-۵۵۰-۶۲۲-۷و۶۲۶
سوزنی سمرقندی-۴و۱۵۳
سهراب-۵۳-۱۲۵
سهیلی، مهدی-۲۶۹
سیاوش-۱۲۲
سیدعلی جبلی عاملی، ۵۸۲
سیذارتا، شاهزاده ← بودا
سیری جرفادقانی، ملا-۱۴۵
سیف فرغانی-۲۸۲

ش

شاد، محمدپادشاه-۴۳۲
شاملو، احمد-۴و۳۳-۶۱-۶۶-۹۸-
۵۰۷
شانی تکلو-۳و۷۲-۳۹۰
شاه جهان-۱۲۴
شاه مراد خوانساری-۲۱۶
شبلی-۱۵۴-۳۰۵-۹الی۵۶۷-۶۲۲
شریف جرجانی، میر-۵۱۲
شعاعی، عبدالحمید-۹۷-۵۷۶-۶۱۵
شفیعی کدکنی -۱۹-۲۰-۲۴۴-۶۱۹-
۶۲۰

شکپیر-۷۰-۷۴-۳۲۳-۵۹۶
شمس تیشی شیرازی-۲۱۶
شمس قیس رازی-۱۳۶-۱۴۲-۱۴۶-
۱۵۴-۱۷۸-۶۰و۲۵۹-۲۶۹-۲۸۴-
۲۸۷-۲۸۸- ۲۹۴- ۴۲۶- ۲و۴۵۱-
۴۵۷-۴۶۲-۵۳۵-۵۶۶-۶۰۸-۶۱۳
شوپنهاور-۳۳۷
شهاب‌الدین احمد ابشیهی← ابشیهی
شهاب ترشیزی-۷۰
شهریار-۱۰-۱۱-۱۲-۱۳-۱۴-۱۵-
۱۶-۱۷-۱۹-۲۰-۱۵۱-۶۳۱
شهریاری، اسدالله-۳۹۶
شهیدی، همایون-۵۱۶
شیخ بهائی-۵و۱۵۴-۴۷۱-۶۳۳
شیخ بهاول-۱۸
شیخ شبستری-۶۸
شیخ فریدالدین عطار نیشابوری ←
عطار نیشابوری
شیدا-۲۱۲
شیروانی، غلامحسین-۵۸۸

ص

صائب تبریزی-۵۷- ۲۸۰-۲۸۷-
۳۹۷-۳۹۸-۴۵۲-۵۱۶-۵۱۸
صامت بروجردی-۲۰۶-۵۸۹-۵۹۰
۵۹۲
صبا، فتحعلی‌خان-۵۳-۱۲۱-۲۸۸
صحبت لاری-۸۵-۹۰
صفا، ذبیح‌الله-۵۴۷-۵۹۳
صفائی ← نراقی، احمد
صفای اصفهانی-۵-۶۳۴
صفی، شاه-۵۸۱-۶۰۱
صیدعلی خان درگزی-۲۰

ض

ضحاك-۱۱۶
ضیاء لشکر ← دانش، تقی

ط

طارق-۴۶۴
طالب آملی ۱۲۴-۳۹۶-۵۲۶ +
طاهباز، سیروس-۲۱-۹۱-۹۵-۹۷-
۱-۲۴۱ و۴۹۰- ۴۹۵- ۴۹۸- ۳الی
۵۰۱-۶۱۹
طاهری شهاب-۴۳۲-۴۶۰-۵۲۶ +
طرزی افشار-۵۵۲-۵۶۷-۲و۵۸۱-
۶۰۲
طهماسبی، ارفع-۲۱

ظ

ظهوری ترشیزی-۵۲۶
ظهیر فاریابی-۲و۴۲۱-۴۲۵

ع

عارف قزوینی-۴۰-۴۶و۷-۵۰-۲۱۲
-۵و۲۲۲-۲۴۶-۴۱۴-
عباس‌اول صفوی -۳ الی ۷۱-۳۱۷-
۳۹۰-۵۲۵
عباس دوم صفوی-۵۸۱-۶۰۱
عبدالرسولی، علی-۴۴۳-۴۶۷-۴۶۹
-۵۱۷-۵۵۲
عبدالقادر عودی-۱۹۶
عبدالله خان فیروز جنگ -۵۲۱
عبدالواسع جبلی-۴۱۴- ۸و۴۶۷-
۵۷۰-۵۷۲
عبیدزاکانی-۲۳۳-۳۷۳
عثمان مختاری-۴۶۱-۱و۵۵۰
عرفی شیرازی-۶و۳۹۵-۳۹۸-۴۰۰
-۱و۴۸۰
عشقی ← میرزادهٔ عشقی
عصمت‌الله بخارائی-۵۷۲
عطار نیشابوری-۹-۶۸-۷۱-۱۰۹-
۱۵۴-۱۸۳-۶الی۱۹۲-۲۴۶- ۲۴۸-
۲۸۲-۳۶۶-۳۶۸-۴۱۹-۶۲۲-۶۲۶-
۶۲۸
عقیلی استرابادی -۱۲-۱۳-۲۰-۴۶۳
علامهٔ قزوینی ← قزوینی، محمد
علوی، بزرگ-۱۱۴
علی (ع) -۱۴-۱۸-۷۲-۳۹۰-۴۱۴
-۴۲۷
علی بن ابراهیم-۲۴۶
علیزاده، حسین-۲۱
علی نقی کمره‌ای-۵۲۵
عماد خراسانی -۱۰ا-۱۱-۱۲-۶۱۳-
۶۳۱-۶۳۵
عمروعاص-۴۱۴
عنایت، محمود-۱۵
عنصری-۶۷-۱۰۷-۹و۲۹۸-۴۰۴
عوفی-۱۷۷-۶۰۶-۶۰۸-۶۱۳
عیسی (ع) -۱۱۷

غ

غنی‌زادهٔ تبریزی-۴۱-۴۶۹-۵۱۷

ف

فاضل کاشانی-۴۴۴
فالکنر، ویلیام-۱۳-۳۱۱
فخرالدین اسعد گرگانی -۶۹-۱۰۹-
۳۰۰-۴۳۱-۵۱۹-۵۳۳-۶۲۸
فخر داعی-۳۰۵-۵۶۸
فراست، رابرت-۷۷-۲۹۸
فرامرز-۵۵۰
فرخ‌زاد، فروغ-۵۹
فرخی سیستانی-۶۷-۹۶و۴۵۵-۶۲۳
فرخی یزدی-۴۰-۴۶-۱-۳۸۰
فردوسی-۷۱-۱۰۷-۱۰۹-۱۱۲و۱۱۱-

۱۱۵-۸و۱۱۷-۱۲۰-۱۲۲-۱۲۵-
۱۲۷-۲۴۸-۲۶۷-۲و۳۰۱-۳۰۹-
۴۲۰-۷و۴۳۶-۴۶۲-۵۳۳-۹و۵۳۸
۵۴۶-۵۵۲-۶۲۲-۶۲۵
فرزاد، مسعود-۴۷-۲۷۳
فرصت‌الدوله شیرازی-۱۹۸-۴۲۲-
۵۷۳
فروزانفر، بدیع‌الزمان-۲۰-۱۹۳-
۲-۳۸۶ و۳۸۱-۵۵۴-۶۳۳
فروغی، میرزا عباس-۷۴
فروغی بسطامی-۳۵-۸۵-۹۰
فروغی، ذکاءالملک-۱۹۴
فریبرز-۱۲۳
فریدون-۱۱۱
فصیحی هروی، میرزا-۱۴۵
فلسفی، نصرالله-۳۳
فلکی شروانی-۴الی۴۳۲-۴۶۰
فیضی-۶۰۲

ق

قاآنی-۷۴-۹۰-۴۲۲
قائم مقام-۳۲-۱۵۱-۳۴۴-۴۱۵
قاری عبدالله ملك الشعراء-۳۸۱
قاضی اوزجندی-۴۳۵
قدسی مشهدی، محمدجان-۵ و۱۲۴
قریب، عبدالعظیم-۱۹۴
قریب، یحیی-۲۹۹
قزوینی، محمد-۱۲۱-۱۲۳-۱۴۲-
۳۱۸-۳۸۵-۴۲۴-۵۰۹-۵۱۰-۵۵۴
-۵۶۶-۵۶۷-۷۲الی۵۷۰-۴ و ۵۸۳
قطران‌تبریزی -۳۰۰-۳۱۸-۹ و۴۲۸
توامی رازی-۵ و۵۲۴
قهرمان، محمد-۱۴-۸۷

ک

کاموس-۱۱۶
کاوهٔ آهنگر-۱۱۱
کاویان جهرمی، پرویز-۱۸
کریستف کلمب-۲۴۶
کریستنسن، آرتور-۳ و۶۱۲
کریم‌خان‌زند-۷۲
کسرایی، سیاوش-۱۴
کسروی تبریزی، احمد-۳و۲۲۲-
۶و۲۷۵
کسمائی، شمس-۱۰۱-۱و ۲۴۰-
۴ و ۲۴۳
کلیم-۱۲۴
کمال اسماعیل-۴۲۶
کمال اصفهانی-۴۴۰
کمالی، حیدرعلی-۱۴-۲۲-۵ و۳۴-
۵۰-۶۳۸-۶۴۰
کزاز-۳۱۲
کوهی کرمانی-۵۷۰
کهرم-۴۳۷

کیلاوس بن اسکندر، عنصرالمعالی-
۵۶۵-۶۰۸-۶۱۳
کیوان، مرتضی-۱۴

گ

گاندی-۱۷
گرزم-۵۴۹
گرگانی، مهرعلی-۵۲۷
گریفیث-۳۰۲
گشتاسپ-۴۳۷-۵۴۹
گلچین گیلانی-۱۴۰-۵۶۱-۵۶۶-
۵۹۳-۵۹۴-۵۹۶
گلچین معانی، احمد-۱۲۵-۱۷۱-۱۹۸
-۱ و ۳۹۰-۴۶۰
گلستان، ابراهیم-۱۳-۳۱۰-۳۱۵-
۵۴۱-۶۰۵
گلشن آزادی-۱۰-۱۱-۱۳-۱۴-۴۱

ل

لاله، دختراخوان-۴۲
لاله، همسرحمید مصدق-۱۵-۱۷
لامارتین-۳۲۳
لامعی گرگانی-۱۸۳-۵۱۵-۵۶۷-
۵۷۰
لاهوتی-۴۰-۴۵-۲۰۷
لعلی تبریزی-۱۷۵-۳۷۶
لورکا-۷۷

م

مادرستانی، نوازندهٔ دورهٔ ساسانی-
۶۱۴
مارکس-۳۳۷
میاریلین، همسر آرتورمیار-۵۸
مایاکوفسکی-۷۷
متنبی-۲۹۳
مجتهدزاده، علیرضا-۵۴۴
محتشم کاشانی-۵۲۶
محجوب، محمدجعفر-۴۳۱-۵۱۹-
۵۶۷-۴۷۹-۵۷۹-۵۸۰
محدث ارموی-۵۲۴
محلاتی، شکوةالدین-۱۲
محمد اسحاق-۵۸۸
محمدبن بدر جاجرمی-۵۰۹
محمدبن عمر رادویانی-۳۱۷-۵۱۱
۵۶۶
محمد حسین بن خلف تبریزی-۵۳۵
محمد علی شاه-۳۳-۳۶۸
محمدعلی میرزا ← محمد علی شاه
محمد وصیف سگزی-۶۰۶
محمودخان ملك الشعراء-۵۱۵
مدرس رضوی-۲۰-۱۱۹-۱۴۲-۱۴۶
۴۷۴-۵۳۶-۶۰۷-۶۱۰-۶۲۷
مرزبان، رضا-۱۳-۱۴

مستعان، حسینقلی-۴۱۹
مسعود سعد سلمان-۴۲-۶۹-۲۹۷-۲۹۸-۵۵۰
مسعودی-۶۱۳
مصدق، حمید-۱۵-۱۷-۱۹
مصفا، مظاهر-۱۵۵-۴۴۵-۴۵۰
مظفرالدین شاه-۳۶۸
معاویه-۸ و ۴۲۷
معزی، امیرالشعراء-۹۰-۳۶۶-۴۰۴-۵۶۹۰
معین، دکتر محمد-۳۲-۳۵-۱۸۷-۳۱۸-۳۸۵-۵ و ۵۳۴-۵۳۹-۵۷۹-۶۱۱-۶۱۲-۶۱۸
مفتون تبریزی، یدالله-۱۱-۱۲
مفخم پایان، لطف‌الله-۹۲
مقدم، گل‌فروش-۱۵-۱۶
مك نیس-۷۷
مکی، حسین-۳۸۱
ملارضا محزون الذاکرین رشتی
ملك‌الشعراء صبوری-۵ و ۳۸۴
ملك‌الشعرای بهار-۱۴-۲۰-۲۹-۱ و ۳۰-۴۰-۴۶-۴۷-۲ الی ۵۰-۶۹-۱۷۳-۲۱۴-۲۱۸-۲ و ۲۲۱-۲۴۰-۳۸۵-۵۷۶-۵۷۸-۶۰۶-و ۶۱۵
ملك‌زاده، محمد-۳۸۵
منجیك ترمذی-۳۸۶-۵۱۱-۵۱۳
منزوی زنجانی، حسین-۱۱
منفلوطی، مصطفی-۳۰۳
منوچهری دامغانی-۵۳-۵۸-۶۹-۷۴-۱۰۷-۱۸۳-۵۱۵-۶۱۸
منیژه-۱۱۲
مؤتمن، زین‌العابدین-۴۸۱-۵۷۴
موسی (ع)-۱۱۷
مولانا ← مولوی
مولوی-۱۲-۵۸-۶۲-۹ و ۶۸-۷۰-۹۰-۱۰۹-۱۱۰-۱۱۷-۱۴۲-۱۸۳-۱۹۲-۱۹۳-۶ و ۱۹۵-۲۴۸-۲۸۲-۲۸۷-۳۲۳-۶ و ۳۲۵-۳۶۶-۳۶۸-۴۱۵-۴۱۹-۲۱ و ۴۲۰-۴۲۵-۴۲۷-۴۳۰-۴۴۳-۴۷۵-۸۳ الی ۴۸۱-۴۸۵-۵۳۴-۵۴۶-۵۵۲-۶۲۲-۶۲۶
مؤید ثابتی-۴۱
مهری عرب-۶۰۲
میرابو، پل-۸۳
میرجلال‌الدین حسینی ارموی ← محدث ارموی
میرخانی-۴۴۵
میرزا عبدالوهاب نشاط ← نشاط اصفهانی
میرزادهٔ عشقی-۴۱ و ۴۰-۴۶-۴۸-۵۰-۴۱۴
میرسید رضاخان عقیلی کوثری استر آبادی ← عقیلی
میرفخرایی، مجدالدین ← گلچین

گیلانی
میلر، آرتور-۵۸
مینورسکی-۳۸۵
مینوی، مجتبی-۱۲۴-۱۴۰-۲۰۶-
۲۶۴-۳۲۳-۳۲۴-۵۲۰-۵۶۶-۵۹۶

ن

ناپلئون-۵۹
ناتل خانلری، پرویز.۵۲۸-۳ و۵۳۲
۵۵۲-۵۶۷-۵۹۳-۶۱۷
نادرپور، نادر-۱۹۸
نادر شاه-۵۴
ناصح، محمدعلی-۵۱۷-۵۲۳
ناصرالدین‌شاه قاجار-۵۱۵
ناصر بخارائی -۵الی۳۶۳-۲ و۳۸۱-
۵۲۴و۵
ناصرخسرو-۸و ۵۷-۸و ۶۷-۱۲۱-
۱۷۷- ۱۸۳-۲۴۸-۸۰الی۲۶۱-۲۸۲
-۲۹۱-۳۶۶- ۳۶۸-۳۷۶-۴ و۴۰۳-
۴۰۹-۱۵الی۴۱۰-۲۰الی۴۱۸-۵۰۹
۵۱۳-۵۲۷-۵۳۰-۵۳۳-۵۴۵
نجفقلی آقاسردار قاجار-۵۷۳
نخجوانی، محمد-۳۰۰-۴۲۹-۶۱۶
نراقی، احمد-۴۴۳
نروداء پابلو-۷۷
نزاری قهستانی-۵۴۴
نستور-۹و۵۴۸
نشاط اصفهانی-۷۴-۸۵
نظامی گنجوی-۶۹-۸۶-۱۰۹-۱۱۹-
۱۲۷-۱۷۱-۱۷۵ -۳۰۶-۳۳۲-۳۹۴
۴۲۵-۴۴۱-۸ الی۴۷۶-۴۸۰-۴۹۴-
۱۳-۶۱۱-۵ و۵۲۴-۳۰-۶۲۷
نفیسی، سعید-۱۹۳- ۳۱۸- ۴۳۵-
۴۷۲-۴۷۴-۵۱۶-۷۰و ۵۶۹-۶۰۷-
۶۲۳-۶۲۹
نکیسا-۶۱۴
نوائی، عبدالحسین-۳۲۷
نولدکه، تئودور-۱۱۴-۱۱۵
نیچه-۴۰-۸۹-۳۳۷
نی داود، مرتضی-۲۲۰-۲۲۲
نیکلا-۲۰۱
نیمایوشیج، اغلب صفحات

و

وثوق‌الدوله-۱۹۸
وثوقی-۲۱
وحشی بافقی-۴۱۵-۴۱۶-۹ و۶۲۸
وحید دستگردی-۱۱۹-۱۴۶-۲۱۶-
۲۸۳-۳۹۹-۸الی۴۷۶-۶۱۲
ورکور-۱۷۹
وزیری، قمرالملوك-۲۱۸-۲۲۲
وصال شیرازی-۹۰
وهرز-۴۶۴
هاتف اصفهانی-۳۸

هدایت، صادق-۴۷-۵۹-۶ و ۱۸۵-۲۰۲-۲۰۴-۵۱۴
هشترودی، دکتر محسن-۹۱
هگل-۳۳۷
همام تبریزی-۱۲-۸۵
همای-۵۴۹
همایو نفرخ، عبدالرحیم-۵۳۴
همایی، جلال-۲۱۰-۲۸۷-۳۰۴-۵۳۵-۴۶۱-۵۵۱
همینگوی، ارنست-۳۱۰-۳۱۱-۳۱۳
هوگو، ویکتور-۴ و ۳۲۳
هیتلر-۴۱

ی

یاقوت-۱۲۲
یسه‌نین-۷۷
یغمای جندقی-۳۲-۷۰-۵ و ۲۰۴-۲۴۴

فهرست کتب، مجلات، روزنامه‌ها واشعار

آ

آتشکدهٔ آذر-۳۹۶-۲ و ۴۷۱
آخر شاهنامه-۵۰۷
آرش-۲۱-۲۰و۶۱۹
آزادی-۱۰
آزاد یستان-۱۰۱-۱ و۲۴۰
آنندراج-۴۳۲-۵۷۳

ا

اجاق سرد-۲۵۴
ادباءالعرب فی‌الاندلس-۸و ۲۲۷
ادب پارسی-۱۸۷
ارزش احساسات-۲ و۵۱-۲۰۶
ارغنون -۱۱-۱۴-۳۸۷-۴۲۳-۶۳۴
ارمغان-۴۷-۵۱۵
اساس الاقتباس -۱۹ -۱۱۸ -۱۴۶-
۲۵۱-۹ و ۶۰۸-۶۱۰
اسرارنامه-۶۲۸
اسکندرنامه-۶۲۵
اشك معشوق-۳۲۴
افسانه-۴۵-۵۰الی۴۷-۹۱و۹۰-۱۹۹
۲۱۴-۲۲۱-۶۳۳-۶۳۵
اقبال نامه / خودنامهٔ نظامی-۱۱۹
البدع البدایع-۱۹۴
الخزائن-۴۴۳
الشعرو الشعراء-۳۰۳
المستطرف فی‌کل فن‌المستظرف-۲۲۷
۲۲۹-۲۳۷-۲۳۹
المعجم -۱۳۰-۱۴۲- ۱۵۴-۱۷۸-
۲۵۹-۲۸۷-۲۸۸-۵۳۵-۵۵۳-۵۶۶
۸ و۶۰۷-۶۱۳-۶۲۰
المنجد-۱۲-۵۱۱
الهلال-۳۰۳
الهی‌نامه-۶۲۸
امثال‌وحکم-۵۰-۲۹۸-۳۰۱و۳۰۰-
۴۱۹-۴۶۹-۷ الی۵۸۵
امید، جمله-۳۳

اندوهناك شب-۱۸۰
انگاسی-۴ الی۹۲
اوستا-۶ و۱۸۵-۲۰۲-۴۷۰
ایران-۴۷-۵۴-۵۸
ایران‌ما-۹۷-۳۱۳
ای مرغ سحر-۳۰-۵ و۳۴-۳۸
بابا شمل-۳۳
بازگشت ادبی-۵۱ و۵۰-۴۷۱
بحث وتحقیقی دربارهٔ بحرطویل فارسی
خسروانی ولاسکوی۲۲
براهین‌العجم سپهر-۴۵۹
برهان قاطع-۳۸۵-۶الی۵۳۴-۵۳۹-
۶۰۸-۱۳الی۶۱۱-۶۱۸
بلخ-۲۱
بوستان‌سعدی-۳۸-۱۰۹-۴۴۷-۴۴۹
۴۵۰-۸ و۴۵۷-۶۲۵
بهرام نامه-۱۷۵
بینوایان-۳۲۴

پ

پادشاه‌فتح-۹۱و۹۰-۳۲۰-۳۶۱-۳۳۸
۴۳۹-۴۸۸-۴۹۵
پانزده گفتار-۳۲۴
پریا-۳۴
پیام نوین-۹۷-۲۲۱

ت

تاریخ ادبی ایران-۶۱۴
تاریخ بیهقی-۴۴۳
تاریخ تطور شعر فارسی-۶۱۵
تاریخ سیستان-۶۰۶-۶۰۸
تاریخ گزیده-۳۲۷
تحفة‌الاحرار-۶۳۰
تحفة‌العراقین-۶۲۹
تحفهٔ سامی-۲۸۲
تحول شعر فارسی-۴۸۱-۵ و۵۷۴
تذکرة الاولیاء-۱۵۴
تذکرهٔ خزانهٔ عامره-۴۷۲
تذکرهٔ دولتشاه سمرقندی-۱۹۱-۱۹۶
تذکرهٔ شعرای پنجاب-۴۶۴
تذکرهٔ میخانه-۱۲۵
تذکرهٔ نصرآبادی -۶ و ۱۴۵-
۱۷-۲۱۵-۳ و ۲۸۲-۶۰۲
تذکرهٔ هفت آسمان-۱۷۱
ترجمان البلاغه-۳۱۷-۵۱۱-۵۲۷
ترجمان القرآن-۵۱۲
توفیق-۳۳-۴۷
تیریشت-۱۸۷

ج

جام جم-۶۲۷

جلایرنامه-۳۴۴-۴۱۵
جنگ هنر وادب امروز-۳۱۲
جهان، روزنامه-۳۴

ج

چراغ هدایت-۹و ۳۹۸
چرند وپرند-۳۱-۳۳-۴۷
چهار مقالهٔ عروضی-۳۱۸

ح

حدایق السحر-۳۱۸-۵۶۶-۹و ۵۶۸
حدود العالم-۵ و۳۸۴
حدیقة الحقیقة-۶۲۷
حکایات-۹۱-۹۳
حماسهٔ ملی ایران-۱۱۴
حیدربابا-۱۴-۱۶

خ

خاموشی دریا-۱۷۹
خانوادهٔ سرباز-۸ و۴۷-۲۰۰
خسرو وشیرین -۱۲۷-۱۳الی ۶۱۱-
-۶۲۸
خشم وهیاهوی فالکنر-۱۳-۳۱۲
خمسهٔ نظامی گنجوی-۱۰۹-۱۷۱-
۱۷۵-۴۷۸
خوشه، مجله-۱۹۰

د

دانشکده-۴۷
در حیاط کوچك پائیز-۸
در راه هنر-۹۷
درهٔ نجفی-۱۸۹-۱۹۴-۵۷۳
دریچه‌ای برباغ بسیار درخت-۴۱
دستور جامع زبان فارسی-۵۳۴-۵۳۸
دماوند، قصیده-۳۱-۶۹
دم زدنی چند درهوای تازه-۳۴
دونامه-۱۴۹-۲۵۷-۲ و ۲۷۱-۲۷۹
-۲۸۵-۲۹۰-۲۹۷-۳۰۳-۳۰۸-
۵ و۳۱۴-۳۲۳-۳۳۰-۳۳۴-۵۶۱
دید وبازدید-۲۰۶
دیوان ادیب پیشاوری-۴۴۳-۴۶۸
۴۶۹-۵۱۷-۵۴۴-۵۵۲
دیوان ادیب صابر ترمذی-۵۱۷-۵۲۳
دیوان اشراف‌الدین حسینی-۴۰
دیوان امامی هروی-۵۱۶
دیوان انوری-۴۷۲-۵۳۶
دیوان اوحدی مراغه‌ای-۶۲۳
دیوان خاقانی-۴ و۳۸۳-۳۸۵-۴۸۰
۴۸۱
دیوان رشید وطواط-۵۶۹
دیوان رفیق اصفهانی-۵۴
دیوان سنائی-۲۷۷

دیوان سوزنی—۴ و۱۵۳
دیوان شمس—۶۸—۲۸۶—۳۲۵
دیوان صبوری، ملك الشعراء —۳۸۵
دیوان طالب آملی—۵۲۶
دیوان طرزی افشار —۵۵۲—۵۸۲—
۶۰۱
دیوان عارف —۴۰—۵ و ۳۲۴
دیوان عاشق اصفهانی—۵۴
دیوان عشقی—۴۰
دیوان عثمان مختاری—۴۶۱—۵۵۱
دیوان عنصری—۲۹۹
دیوان غزلیات و قصائد عطار—۱۹۴
دیوان فرخی یزدی—۴۰
دیوان فلکی شروانی—۴۳۲
دیوان قاآنی—۵۴
دیوان قطران تبریزی—۳۰۰—۳۱۸—
۴۲۹
دیوان قطعات ورباعیات ابن یمین—۴۳۰
دیوان قوامی رازی—۵۲۴
دیوان گل زرد—۴۰
دیوان لامعی گرگانی—۵۷۰
دیوان لاهوتی—۴۰
دیوان محتشم کاشانی—۵۲۷
دیوان محمودخان ملك الشعراء—۵۱۵
دیوان ملك الشعرای بهار—۴۰—۲۱۸
—۲۲۲
دیوان ناصر بخارائی—۳۸۱—۵۲۴
دیوان ناصرخسرو—۱۲۱—۲۶۹—۲۹۱
۴۲۰—۵۲۷
دیوان نورالدین ظهوری—۵۲۶
دیوان وحشی—۶۲۹
دیوان یغمای جندقی—۲۴۴

ر

راهنمای زندگی —۴۷
رباعیات خیام—۶۸
رجال ایران—۴۶۵
رساله‌ای درباب اوزان شعرعربی و
فارسی—۱۲۴
رستم وسهراب—۵۴۰—۵۴۲
روزگار نو، مجله—۵۹۸
روشنائی نامه—۴۲۰
ره آورد وحید—۴۰
ریاض الحکایات—۴۴۴
ریاض العارفین—۲۸۷

ز

زندگی خوش و کوتاه فرنسیس مکرمبر
—۳۱۰—۳۱۱—۳۱۳
زهره ومنوچهر—۶۳۰

س

سبحة الابرار—۶۳۱

سبك شناسی—۵۱—۶۱۶—۶۱۷
سخن، مجله —۳۴—۱۰۷—۱۵۰—
۵۳۲و۳ —۵۶۷—۵۷۶— ۵۹۳—۵۹۴
۶۱۷
سخنوران ایران درعصرحاضر—۵۸۸
سخنوری، مقاله—۵۶۷—۵۷۵
سخن وسخنوران—۳الی۴۸۱
سرود پناهنده—۱۷۷
سفینة البحور—۵۶۳
سلامان وابسال—۶۲۶
سلسلة الذهب—۸ و۶۲۷
سه تفنگدار—۲۹
سی پاره—۱۵۵

ش

شاهنامهٔ فردوسی —۶۸—۱۰۹—
۱۶الی۱۱۱— ۱۱۸— ۱۲۵— ۱۲۸ —
۴۳۷—۴۳۸—۵۵۰—۶۲۲—۶۲۵
شاهنامهٔ نوبخت—۵۳—۱۲۱
شاهنشاه نامه—۵۳—۱۲۱—۲۸۸
شبگیر—۵۲۸
شعرالعجم —۶ و ۳۰۵—۸ و ۵۶۷—
۶۲۲
شعر درایران—۵۷۶—۶۱۵
شعر من —۴۹۱—۸الی۴۹۶—۵۰۲—
۵۰۴—۵۰۵—۵۲۲
شهر شب‌وشعر صبح—۴۸۴—۷و۴۸۶
۴۸۹—۴۹۵—۵ و۵۰۴
شهریارنامه—۵۵۰
شهیدان هنر—۱۷

ط

صدف، مجله—۸۶—۲۴۴
صور اسرافیل—۴۷
طوفان—۴۷

ظ

ظفرنامهٔ شاه جهانی—۱۲۵

ع

عارفنامه—۱۷و۴۱۶
عالم آرای عباسی—۲۱۰
عروض همایون عبدالقهاربن اسحق—
۱۹۴—۷ و۵۶۶
عصرالانبعاث—۲۲۷

غ

غزل وتحول اصطلاحی آن درقدیم و
جدید—۶۱۴
غزلیات شمس—۲۸۷—۳۰۴—۴۷۶
غیاث‌اللغات —۱۸۹—۵۶۷—۱ و۵۷۰
۵۷۳

ف

فرهاد وشیرین جامی—۶۲۸
فرهنگ آبادیهای ایران—۹۲
فرهنگ جهانگیری—۶۰۸—۶۱۷
فرهنگ عمید—۵۱۲
فرهنگ مترادفات واصلاحات—۴۲۳
فصلی چند دراینکه نیامردی بود مردستان—۲۱
فضای بی‌چون وچرا—۹۱
فن شعر—۱۴۸—۲۸۹

ق

قابوسنامه ۵۶۵—۶۰۶—۶۰۸—۶۱۳
قرن بیستم—۸ و۴۷
قلعهٔ سریم—۹۱
قهرمانان استالینگراد—۱۴
قیصر نامه—۴۶۹

ک

کارشب پا—۹۰—۳۳۳—۴۹۸—۵۰۱
کارنامهٔ بلخ—۶۲۷
کاوه مجله—۲۴۳
کشتی شکسته‌ها—۳۱۲
کشکول—۵ و ۱۵۴—۴۴۳—۴۷۱
کلیات حکیم سوری—۳ و۳۶۲—۳۶۶
۳۷۱—۳۷۴—خ۳۷۵—۳۷۷
کلیات سعدی—۶ و۴۴۵—۹ و۴۴۸
کلیات شمس—۱۱۰—۱۹۳—۵۵۴
کلیات صائب ۵۱۶—۵۱۸
کلیات صامت بروجردی—۲۰۶—۵۹۰
۵۹۲
کلیات صبای کاشانی—۵۴
کلیات عرقی شیرازی—۳۹۶
کلیات یغما—۶ و۲۰۵
کلیه ودمنه—۵۵۲—۶ و۶۲۵

گ

گات‌ها—۱۸۵
گرشاسبنامهٔ اسدی—۱۰۹—۱۲۴—
۶۲۵
گشتاسبنامه—۵۴۸
گلزار ادب—۳۸۱
گلستان سعدی—۴۴۷—۵۳۸
گلشن راز—۶۸
گنج بازیافته—۵۴۶

ل

لباب‌الالباب—۱۷۷—۸الی۶۰۶
لسان‌القلم—۱۹۱
لغات‌الفرس اسدی—۱۷و۶۱۶

لغتنامهٔ دهخدا —۵۰—۳۸۹—۴۳۵—
۶۱۸
لیلی ومجنون—۶۲۹

م

ماجرا کوتاه—۷
مانلی —۹۰— ۲۰۲— ۳۰۹— ۳۱۰—
۳۸۲—۴۹۰—۴۹۱—۵۰۲
مجانی الادب—۲۲۷
مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات—۱۲۴—۲۴۰
مجلهٔ مصور ماهوار کابل—۶۰۲
مجمع التواریخ—۱۲۲
مجمع الفصحا—۵۸۲—۶۰۲
مجمل التواریخ والقصص—۳۸۵
محرق الفؤاد—۲۰۶
مخزن الاسرار —۱۲۷—۱۷۱—۶۳۰—
۶۳۲
مردی درپشت شعر—۳۱۳
مرغ آمین —۲۱—۱ و ۹۰—۳۱۹—
۳۹۲و۴۹۳—۴۹۸—۵۰۵—۵۲۰—۵۲۷—
۵۲۹—۵۳۰
مرغ سحر—۲۱۸—۲ و۱۲۱
مرغ مجسمه—۵۰۳
مزدیسنا—۸ و۱۸۷
مشکل نیما یوشیج—۲۰۶
مصیبت‌نامهٔ عطار—۶۲۶
مضحکهٔ عقل—۲۹۸
معالم السفر—۱۰۰
معراج العروض—۵۷۳
معیار الاشعار —۱۱۳— ۱۵۳— ۵۶۶—
۶۰۶—۶۱۷—۶۱۸
مقدمهٔ ابن خلدون —۷ و۲۲۶—۲۳۰—
۵ و۲۳۴—۲۳۷—۲۳۸ — ۲۹۱—۲۹۳
منتهی الارب—۵۱۲
منطق الطیر—۶۲۶
موسیقی شعر—۶۲۰
مونس الاحرار—۵۰۹
میرداماد—۴ و۹۳

ن

نسیم شمال—۴۰
نصاب الصبیان—۱۱۲—۱۲۳
نمونه‌های شعر نو—۳۴—۵۹۴
نمونه‌هایی ازشعر نیمایو شیج—۹۱
نوبهار—۴۷
نوشته‌های پراکندهٔ صادق هدایت—
۲۰۲و۲۰۴—۵۱۴
نوشین روان، مثنوی—۳۶۲
نوعی وزن، مقاله—۹۷
نیمازندگی وآثار—۴۵—۴۸—۴۹—۵۱
۶۵—۲۰۱

و

وزن شعر—۵۶۷

وطنیات‌پور داود—۴۰
ویس و رامین—۱۰۹ —۳۰۰— ۴۳۱—
۲۰ و ۵۱۹—۶۲۸

ه

هست شب—۲۵۴
هفت‌اورنگ—۲۲—۶۲۴—۶۲۶—۶۲۸
—۶۳۱
هفت پیکر—۱۷۵—۶۲۲—۶۲۷
هفت مقاله—۲۰۶
هماهنگی وترکیب—۲۱
هملت—۵۹۶
هنر شعر—۳۰۷
هیرمند—۲۱

ی

یاداشتهای قزوینی —۵۵۲—۵۵۴—
۵۷۱
یادگار، مجله—۱۲۴—۵۱۰—۵۶۸
یغما، مجله—۲۰۶—۲۱۰—۶۱۴—۶۱۹
یوسف و زلیخا—۶۲۸

فهرست اماکن، شهرها، ادیان واقوام

آ

آتل، رود-۳۸۳-۳۸۵
آذربایجان-۴۲۸
آذریان-۱۷
آریا، نژاد-۱۱۱-۲۰۲
آلمان-۴۱-۴۶۷
آیتل ← آتل-رود

ا

اتل ← آتل-رود
اروپا-۵۱
ارومیه-۱۱
ارومیه، دریاچه -۱۱
اسپانیا-۷ و۲۲۶-۶ الی۳۳۴-۴۶۴
استالینیست-۵۴
استانبول-۲۴۳-۳۱۷-۵۱۱
استانبول، خیابان-۴۲۰
اسلام -۲۹-۱۸۲-۶ و ۱۸۵-۲۱۱-
۲۴۶-۲۸۲-۶۰۹-۶۱۴-۶۱۹
اسماعیلیه-۲۶۸
اصفهان-۲۴۷
اعراب -۱۱۲- ۱۷۵-۲۸۹ -۳۸۶-
۶۲۲
افغانستان-۵۳-۳۸۱
امریکا، قاره-۲۴۶
امشاسپندان-۱۸۴-۲۴۵-۲۴۸
انجمن پرورش افکار-۴۷
انجمن حکیم نظامی-۴۷
اندلس ← اسپانیا
اندلسیان-۲۳۶
انگاس، روستا-۹۲
انگلیس-۴۱-۷۰
ایران -۴۴-۱۲۳- ۱۷۱-۱۷۳-۱۷۵
-۲ و۱۸۱ -۷الی۱۸۵-۲۰۷-۲۹۸-
۳۸۱-۴۳۷-۶۰۹-۶۱۷-۶۱۹
ایران باستان-۴۱
ایرانشهر-۱۲۲

ایرانیان-۱۸۷-۳۸۶-۵۴۱

ب

بازارچهٔ بخارا-۶۰۷
برلین-۲۴۳
بغداد-۲۸۰-۴۷۴
بلخ-۴۳۷-۵۴۹
بمبئی-۵۷۳
بودائی-۴۵
بیروت-۱۸-۳۰۷

ت

تاجیکستان-۵۳-۵۴
تبریز-۱۲-۱۶-۱۷-۱۹-۲۲۳-۲۴۰
-۲۸۰-۳۰۰-۴۲۹
ترکیه-۳۲۵-۵۱۴-۵۲۷
تلویزیون ملی ایران-۴۱
توران-۱۲۲-۴۶۷
تومن-۲۰۶-۳۲۳-۳۳۲-۶۱۵
توسیان-۴۰
تهران-۱۰-۱۱-۱۳-۱۹-۲۲-۲۷-۳۴
-۴۲-۵۴-۱۴۸-۱۹۴-۲۰۱-۲۰۵-
۲۰۶-۳۲۳-۳۲۷-۳۶۳-۳۸۲-۴۲۰
-۲ و ۴۳۱-۴۴۳-۴۴۴-۴۶۹-۴۹۵-
۵۰۵-۵۱۴-۵۱۶-۵۲۰-۴ و ۵۵۳-
۵۶۲-۵۷۰-۵۷۳-۶ و ۵۷۵

پ

پاکستان-۵۳

ج

جهرم-۶۲۰
جیحون، رود-۳۸۳
چین-۷۳-۴۶۷-۵۴۷

خ

خراسان-۲ و ۱۱-۱۴-۲۰-۶۲-۱۰۰
-۱۱۷-۱۷۷-۲۴۷-۲۶۸-۳۳۲-
۳۹۷-۵۳۵-۵۸۶-۵۸۷-۵۸۸-۶۱۵
خزر، دریاچه-۳۸۳-۳۸۵
خوزستان-۴۲

د

دارالتحریر شاهی افغانستان-۶۰۲
دانشگاه تهران-۱۱۹-۱۴۲-۳۲۴-
۳۶۲-۳۶۵-۳۸۱-۶۱۰
دماوند، کوه-۴۲۴
دهلی-۵۸۸

ر

رئالیسم-۸۲

م

مازندران-۹۲-۳۳۹-۳۴۴
مشهد-۱۰-۱۸-۱۹-۲۱-۲۰۶-۳۳۲
-۵۲۶-۵۴۴-۶۱۵
مصر-۲۲۹-۲۳۸
مغرب-۲۲۶
مغول-۱۳۳-۴۲۸
مهر، بیمارستان-۱۵-۱۹

ن

نوشهر-۹۲
نیمروز-۱۲۳

و

ولگا-۳۸۳-۵ و۳۸۴

ه

هلند-۷۷
همدان-۲۴۷
هند ← هندوستان
هندوستان-۵۴-۳ و۷۲-۱۲۴-۱۷۱-
۵۲۶-۵۴۷-۵۶۵

ی

یوش-۳۳۳
یونان-۵۴۷

روس-۴۱-۲۰۱
روسها-۴ و۳۸۳
روم-۱۲-۲۸۰-۴۷۴
ری-۲۸۰-۴۷۴-۶۲۰

ز

زرتشت، خیابان-۱۵-۸ و۱۸۷

س

ساسانیان-۵ الی ۶۱۳
سامانیان-۶۱۷
سیحون، رود-۳۸۳
سیستان-۱۱

ش

شیراز-۲۲۹-۲۴۷-۳۶۴
شیرازیان-۴۰
شیروان-۵۸۸

ط

طبرستان-۱۸۲

ع

عراق-۱۹-۵۳۵
عربستان-۷۰

ف

فارس، قوم-۵۶۵
فراخکرت، دریا-۱۸۸
فرانسه-۲۰۶
فراه-۱۱۲

ق

قاجاریان-۳۶۵
قم-۱۵۴-۴۷۱

ک

کابل-۶۰۲
کراچی-۴۶۴
کرمان-۲۴۶
کریم آباد-۱۰
کوه سنگی-۳۳۲

گ

گیلان-۹۲

ل

لندن-۵۹۸

بهت: ۴۵۰ تومان